تاریخِ ادبِ اردو

جلد اوّل

آغاز سے ۱۷۵۰ء تک

ڈاکٹر جمیل جالبی

ستارۂ امتیاز، ہلالِ امتیاز

مجلسِ ترقیِ ادب - لاہور

تاریخِ ادبِ اُردو

تاریخِ ادبِ اُردو

جلد اوّل

(قدیم دَور)

آغاز سے ۱۷۵۰ء تک

★

از

ڈاکٹر جمیل جالبی

★

مجلسِ ترقّیِ ادب
کلب روڈ ○ لاہور

جملہ حقوق محفوظ

طبع چہارم: جون ۱۹۹۵ء
تعداد : ۱۱۰۰

ناشر : احمد ندیم قاسمی
ناظمِ مجلسِ ترقیِ ادب، کلب روڈ، لاہور
مطبع : سعادت آرٹ پریس A-19 ایبٹ روڈ لاہور
طابع : توفیق الرحمٰن
قیمت : ۲۰۰ روپے

اپنی ''آپا'' کے نام

جس سے جگرِ لالہ میں ٹھنڈک ہو، وہ شبنم

پیش لفظ

میرا یہ کام ، جسے میں نے ’’تاریخِ ادبِ اُردو‘‘ کا نام دیا ہے ، چار جلدوں میں ہے ۔ اس کی پہلی جلد آپ کے سامنے ہے جو آغاز سے لے کر تقریباً ۱۷۵۰ء تک ، قدیم اُردو ادب و زبان کا احاطہ کرتی ہے ۔ یہ جلد اپنی جگہ مکمل بھی ہے اور دوسری جلد سے مربوط و پیوستہ بھی ۔ واضح رہے کہ یہ جدید انداز کی مربوط تاریخ ہے ؛ متفرق مقالات کا مجموعہ یا تذکرہ نہیں ہے ۔ جدید ادب کی طرح ، قدیم ادب بھی مخصوص تہذیبی ، معاشرتی ، معاشی ، سیاسی و لسانی عوامل کا منطقی نتیجہ تھا ۔ اسی لیے اس کا مطالعہ بھی تہذیبی و معاشرتی عوامل کی روشنی میں ویسے ہی کیا جانا چاہیے جیسے آج ہم جدید ادب کا کرتے ہیں ۔ ادب کی تاریخ ایک ایسی اِکائی ہے جسے ٹکڑے ٹکڑے کر کے نہیں دیکھا جا سکتا ۔ خود جدید ادب کو سمجھنے کے لیے قدیم ادب کا سمجھنا ضروری ہے ۔ ادب کی تاریخ وہ آئینہ ہے جس میں ہم زبان اور اُس زبان کے بولنے اور لکھنے والوں کی اجتماعی و تہذیبی روح کا عکس دیکھ سکتے ہیں ۔ ادب میں سارے فکری ، تہذیبی ، سیاسی ، معاشرتی اور لسانی عوامل ایک دوسرے میں پیوست ہو کر ایک وحدت ، ایک اکائی بناتے ہیں اور تاریخِ ادب ان سارے اثرات ، روایات ، محرّکات اور خیالات و رجحانات کا آئینہ ہوتی ہے ۔ میں نے اسی شعور اور نقطۂ نظر سے قدیم ادب کا مطالعہ کیا ہے ۔

اب تک جتنی ادبی تاریخیں لکھی گئی ہیں ان میں مختلف علاقوں کا قدیم اُردو ادب الگ الگ اکائی کی حیثیت رکھتا ہے ۔ گویا یہ سب الگ الگ جزیرے ہیں جن کے ادب و زبان کے مطالعے کا مجموعی نام تاریخِ ادب رکھ دیا گیا ہے ۔ میرے لیے یہ بات قابلِ قبول نہیں تھی کہ گجرات ، دکن اور شمال کا ادب الگ الگ جزیروں کی حیثیت رکھتا ہے اور ایک کا تعلق دوسرے سے کچھ نہیں ہے ۔ جب میں نے قدیم ادب کا براہِ راست مطالعہ کیا تو اثرات و روایات کا ایک ایسا سلسلہ نظر آیا جو ایک دوسرے سے پوری طرح پیوست تھا ۔ یہ تحقیق کی ایک نئی صورت تھی ۔ اس اندازِ نظر نے اس تصنیف کو وہ صورت عطا کی ، جو آپ

کے سامنے ہے۔ اس میں مطالعہ ، تحقیق ، فکر اور طرزِ ادا سب مل کر ایک ہوگئے ہیں۔

تاریخِ ادب ادارے لکھتے ہیں جن کے پاس سرمایہ ہوتا ہے ، جنھیں ہر قسم کی سہولت میسر ہوتی ہے ، جن کے پاس اپنا کتب خانہ ہوتا ہے اور دوسرے کتب خانوں سے وہ قلمی و مطبوعہ کتب مستعار لے سکتے ہیں۔ مددگاروں کی ایک جماعت اس کام میں ان کا ہاتھ بٹاتی ہے۔ وہاں صدر ہوتے ہیں ، سیکرٹری ہوتے ہیں ، مشاہیرِ علم و ادب کام کرتے ہیں اور کہیں برسوں میں جا کر یہ منصوبہ پورا ہوتا ہے۔ لیکن مجھے اس قسم کی کوئی سہولت میسر نہیں تھی۔ دن بھر گردشِ روزگار اور پیٹ کا دوزخ بھرنے کے لیے مشقّت کی چکّی ، نہ کوئی مددگار ، نہ کوئی ساتھی۔ ایک ایک کتاب کے لیے مختلف کتب خانوں کے چکر کاٹنے پڑے آتشی شیشے کی مدد سے مخطوطات پڑھ پڑھ کر آنکھوں پر موٹا چشمہ چڑھ گیا۔ بہرحال یہ کام ، جیسا کچھ ہے ، ایک فرد کا کام ہے جس نے اسے اپنی اُپج سے کیا ہے۔ اس میں کسی کی فرمائش ، مدد یا سرپرستی شامل نہیں ہے۔ میرے جنون اور علم و ادب کے عشق نے ، ستائش کی تمنّا اور صلے کی پروا سے بے نیاز کر کے ، یہ جوئے شیر مجھ سے ہنسی خوشی کھدوائی ہے۔ یہ کام کر کے میں نے خوشیاں حاصل کی ہیں اور یہی میرا صلہ ہے۔ یہ تاریخِ ادب میری اپنی روح کا سفر ہے جسے میں نے برِعظیم کی تہذیبی روح کی تلاش میں کیا ہے۔ سفر جاری ہے اور میری منزل ابھی دور ہے۔

اس جلد کا خاکہ اس طرح بنایا گیا ہے کہ ساری تصنیف کو ، ترتیبِ زمانی سے ، چھ فصلوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ہر فصل کے تحت مختلف ابواب آتے ہیں۔ ہر فصل کا پہلا باب پورے دور کی تمہید کی حیثیت رکھتا ہے جس میں اس دور کی تہذیبی ، معاشرتی اور ادبی و لسانی خصوصیات کو اجاگر کیا گیا ہے تا کہ پڑھنے والے کے سامنے اس دور کی واضح تصویر آ جائے۔ اس تمہیدی باب کی روشنی میں ، ترتیبِ زمانی سے ، اس دور کے ممتاز و نمائندہ شاعروں اور ادیبوں کے ذہن و اثرات اور ان کی تخلیقی کاوشوں کا تنقیدی مطالعہ کیا گیا ہے۔ چونکہ ہر دور کی نظم و نثر ایک ہی طرزِ احساس کا اظہار کرتی ہیں اس لیے ، دوسری تاریخوں کے برخلاف ، ان کا مطالعہ بھی ایک ساتھ ہی کیا گیا ہے۔ ہر شاعر و ادیب کو اس کی تاریخی و ادبی حیثیت کے مطابق صفحات دیے گئے ہیں۔ قدیم دور کے ادب کا مطالعہ اس لیے اور بھی دشوار تھا کہ اس دور کا بیشتر سرمایہ مخطوطات پر مشتمل ہے جن کے حوالے حواشی میں دیے گئے ہیں۔ یہی عمل مطبوعہ کتب کے ساتھ کیا گیا

ہے۔ 'اختتامیہ' میں اختصار کے ساتھ روایت کے اُتار چڑھاؤ کی داستان کو بیان کر دیا گیا ہے اور ساتھ ساتھ اُردو زبان کے عالمگیر رواج کے منطقی وجوہ پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ آخر میں ضمیمے کے تحت ''پاکستان میں اُردو'' کو موضوع بنا کر پاکستان کے چاروں صوبوں میں اُردو کے گہرے تعلق اور قدیم روایت کا سراغ لگایا گیا ہے۔ لکھتے وقت میں نے ''اسلوبِ بیان'' کو خاص اہمیت دی ہے۔ دورانِ مطالعہ آپ محسوس کریں گے کہ میں نے ایک ایسا اسلوب دریافت کیا ہے جو ادب کی فکری، تنقیدی و تہذیبی تاریخ کے لیے شاید نہایت موزوں ہے۔

قدیم ادب میں ہمیں دو اثرات نظر آتے ہیں؛ ایک اثر ''ہندوی روایت'' کا ہے کہ جب اُردو ادب برعظیم کی زبانوں کے الفاظ، ان کے اصناف، ان کی تلمیحات، اساطیر اور اندازِ بیان کو اپنے تصرّف میں لاتا ہے۔ یہ اثرات آغاز سے لے کر دسویں صدی ہجری تک قائم رہتے ہیں۔ لیکن جب ہندوی روایت میں تخلیقی ذہنوں کی پیاس بجھانے کی صلاحیت نہ رہی اور اس سے جو کچھ لیا جا سکتا تھا، لیا جا چکا تو پھر اُردو زبان کا تخلیقی ذہن فارسی ادب اور اس کی روایت کی طرف رجوع ہو گیا۔ فارسی میں ادب کی طویل روایت اور اس کا عظیم الشان ذخیرہ تھا۔ جیسے انگریزی زبان کے چوسر نے فرانسیسی زبان کے ادب اور اس کے اصناف سے استفادہ کر کے انگریزی ادب کو ایک نئی شکل دی، اسی طرح فارسی روایت نے اُردو زبان و ادب کو مالا مال کر کے اُسے نہ صرف نئے اصناف و اسالیب اور کنایات و اساطیر دیے بلکہ اس نئے طرزِ احساس نے جدید دائرے کی طرف اس کا رخ موڑ دیا۔ اُردو ادب پر یہ اعتراض کہ اس نے برعظیم کی کوئل کو چھوڑ کر ایران کی بابل سے دل لگایا، قدیم ادب کے مطالعے سے غلط ثابت ہو جاتا ہے۔ آج جو حیثیت انگریزی و مغربی ادب کی ہے، قدیم دور میں وہی حیثیت فارسی زبان و ادب کی تھی۔ اس زبان کو تہذیبی و سیاسی قوت بھی حاصل تھی اور اس میں بلند پایہ ادب کی طویل روایت بھی موجود تھی۔ اُس دور میں اس کے علاوہ کوئی اور راستہ اختیار ہی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ میں نے ان تبدیلیوں کو، ان دو طرز ہائے احساس کی کشمکش کو اور ہندوی روایت سے فارسی روایت تک پہنچنے کے سفر کو واضح طور پر دکھانے کی کوشش کی ہے۔

اورنگ زیب عالمگیر کی فتحِ دکن کے بعد شمال اور جنوب گھر آنگن بن جاتے ہیں اور اسی کے ساتھ اُردو ادب کی دکنی روایت دم توڑ دیتی ہے۔ لیکن دیکھتے ہی دیکھتے یہ ولی دکنی کی شکل میں خود شمال کو فتح کر لیتی ہے۔ ادب کا علاقائی رنگ اُڑ جاتا ہے اور جنوب کی طویل روایتِ ادب شمال کی زبان اور لہجے

سے مل کر ایک نیا عالم‌گیر معیارِ ادب تلاش کر لیتی ہے جو سارے برعظیم کے لیے یکساں طور پر قابلِ قبول ہو جاتا ہے ۔ زبان و ادب کے اس نئے معیار کا نام ''ریختہ'' ٹھہرتا ہے اور غزل اس کی ممتاز صنف قرار پاتی ہے ۔ ولی دکنی اس دور میں بیک وقت دو کام کرتا ہے ؛ ایک یہ کہ قدیم ادب کی روایت کے زندہ عناصر کو تصرّف میں لا کر فکر و اظہار کی نئی سطح سے ملا دیتا ہے ۔ دوسرے اُردو زبان و ادب کو فارسی طرزِ احساس میں ڈھال کر معاشرے کی اس خواہش کو پورا کر دیتا ہے جو ایک طرف فارسی زبان کو چھوڑنے پر آمادہ نہیں تھا اور دوسری طرف خود فارسی زبان میں تخلیق کرنا اس کے لیے بہت دشوار ہو گیا تھا ۔ آج بھی ہم ، انگریزی زبان کے تعلق سے ، اسی صورتِ حال سے دوچار ہیں ؛ ایک طرف ہم انگریزی زبان کو چھوڑنا نہیں چاہتے اور دوسری طرف انگریزی میں تخلیق و اظہار کرنا ہمارے لیے دشوار ہو گیا ہے ۔ ولی اور اس کے دور کے مطالعے سے وہ سِرے اُبھرتے نظر آئیں گے جو آئندہ دور کے ادب کے تار و پود بُنتے ہیں ۔ خود سراج اورنگ آبادی کی شاعری میں وہ آوازیں سنائی دینے لگتی ہیں جو بعد کے دور میں میر ، سودا ، درد ، مصحفی ، آتش ، غالب حتٰی کہ اقبال تک کے ہاں زیادہ جم کر ، زیادہ کھل کر اپنا رنگ دکھاتی ہیں ۔

میں یہ بات بھی عرض کر دینا چاہتا ہوں کہ تحقیق کا دروازہ کبھی بند نہیں ہوتا ۔ غلطی تقاضائے بشریت ہے اور مجھے کہ سدا کا طالب علم ہوں ، اپنی غلطیوں کا پورا پورا احساس ہے ۔ میں نے زیادہ تر اصل ماخذ سے براہِ راست رجوع کیا ہے ۔ اس جلد کی ''فہرست'' مختصر ہے اور وہ اس لیے کہ ''اشاریہ'' مفصّل ہے ۔ ''اشاریے'' سے آپ کو وہ سب کچھ مل جائے گا جس کی آپ کو ضرورت ہو سکتی ہے ۔

یہ کام ، جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں ، کسی کی فرمائش پر نہیں کیا گیا ۔ یہ مسودہ یوں ہی پڑا رہتا اگر میں ۱۹۷۱ع میں لاہور نہ جاتا ۔ لاہور میں محبّی پروفیسر حمید احمد خاں صاحب مرحوم کو جب ''تاریخِ ادبِ اُردو'' کا مسودہ دکھایا تو وہ بہت خوش ہوئے اور ایک مہینے سے زیادہ اپنے پاس رکھ کر فرمایا کہ اگر یہ ''تاریخ'' مجلسِ ترقّیِ ادب کی طرف سے شائع ہو تو کیا مضائقہ ؟ چنانچہ میں نے دن رات لگ کر پہلی جلد صاف کی اور ۱۹۷۲ع کے اوائل میں ان کی خدمت میں پیش کر دی ۔ یہ جلد ابھی پریس گئی ہی تھی کہ وہ ہم سب سے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے جدا ہو گئے ۔ پروفیسر حمید احمد خاں مرحوم ایک عظیم انسان تھے جن میں جوہر شناسی بھی تھی اور وسعتِ قلب و نظر بھی ۔ جو عالم بھی تھے اور

متفکّر بھی۔ آج جب یہ جلد چھپ کر اُن کے ہاتھ میں آتی تو وہ کتنے خوش ہوتے! خدا مرحوم کی مغفرت فرمائے اور اپنے جوارِ رحمت میں جگہ دے۔

میں مجلسِ ترقیِ ادب کے ناظمِ اعلیٰ مشفقی جناب احمد ندیم قاسمی صاحب کا تہِ دل سے شکرگزار ہوں جنھوں نے خصوصی توجہ دے کر طباعت کے کام کو آگے بڑھایا اور کتاب کو حسن و خوبی کے ساتھ شائع کیا۔ میں جناب احمد رضا صاحب مہتممِ مطبوعات کا بھی حد درجہ شکرگزار ہوں جنھوں نے نہایت توجہ کے ساتھ نہ صرف اس کتاب کے پروف پڑھے بلکہ بعض اصلاح طلب امور کی طرف بھی میری توجہ مبذول کرائی۔ میں اپنے محترم بزرگ جناب افسر صدیقی امروہوی صاحب کا انتہائی شکر گزار ہوں جن کی مشفقانہ راہنمائی اور اعانت مجھے ہمیشہ حاصل رہی اور جس کے باعث انجمن ترقیِ اُردو پاکستان کراچی کے وہ سارے مخطوطات میری نظر سے گزر سکے جن کی مجھے اس جلد کی تیاری کے سلسلے میں ضرورت تھی۔ اگر وہ میری مدد نہ کرتے تو میں ''انجمن'' کے اُن مخطوطات سے تو ہرگز استفادہ نہ کر سکتا جو مختلف مخطوطات کے ساتھ بندھے ہوئے تھے۔ انجمن ترقیِ اُردو پاکستان، کراچی کا کتب خانۂ خاص (جو اب قومی عجائب گھر کراچی میں منتقل کر دیا گیا ہے) پاکستان میں قدیم ادب کا سب سے بڑا کتب خانہ ہے جہاں ہزاروں کی تعداد میں ایسے مخطوطات اور بیاضیں موجود ہیں جن سے اُردو ادب کی گم شدہ کڑیاں مل جاتی ہیں۔ میں انجمن کے منتظمین کا شکرگزار ہوں جنھوں نے ان مخطوطات کے مطالعے کی مجھے اجازت مرحمت فرمائی۔ میرے لیے یہ مسئلہ مشکل ہے کہ اُستاذی پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں صاحب کا شکریہ کن الفاظ میں ادا کروں جن کی حوصلہ افزائی اور محبت و شفقت نے مجھے اندھیروں سے نکالا اور منزل کا راستہ دکھایا۔ محبّی پروفیسر ڈاکٹر احسن فاروقی صاحب کا صمیمِ قلب سے شکرگزار ہوں جن سے تبادلۂ خیال کر کے میں نے ہمیشہ خود کو پہلے سے بہتر اور ذہن کو تازہ و توانا محسوس کیا ہے۔ اس کتاب کے ''اشاریہ'' کے لیے میں جناب ابن حسن قیصر صاحب کا شکرگزار ہوں جنھوں نے میری مرضی کے مطابق، بڑی محنت سے، ایسا مفید و مفصّل اشاریہ تیار کیا۔ میں اپنی بیوی کا ہمیشہ کی طرح آج بھی شکرگزار ہوں جس نے اپنی زندگی کی ساری خواہشات مجھ پر قربان کر دیں اور میرے لیے ایسی فضا پیدا کی جس میں میں کام کر سکوں۔ میں اپنے چھوٹے بھائی محمد بابر خاں کے لیے دعاگو ہوں جنھوں نے

کتابوں کی فراہمی اور حوالے نقل کرنے کے سلسلے میں میرا ہاتھ بٹایا ۔ میں اپنے بھائی ڈاکٹر محمد عقیل خاں ، محمد سہیل خاں اور محمد خالد خاں کا بھی شکرگزار ہوں جنھوں نے دامے درمے قدمے سخنے میری مدد کی ۔ میں اپنی بیٹی سمیرا جمیل اور بیٹے خاور جمیل اور محمد علی کے لیے بھی دعاگو ہوں جنھوں نے بساط بھر میرے کام میں میری مدد کی ۔ خدا ان سب کو ہمیشہ شاد و دلشاد و شادماں رکھے ۔

کراچی
۵ جولائی ۱۹۷۵ع

جمیل جالبی

ترتیب

تمہید :

اردو زبان اور اُس کے پھیلنے کے اسباب - - - - - - - ۱

فصل اول :

شمالی ہند (۱۰۵۰ء—۱۷۰۷ء) - - - - - - - - - ۱۹
پہلا باب : مسعود سعد سلمان سے گرو نانک تک (۱۰۵۰ء—۱۵۲۵ء) - - - - - - - - - - - - ۲۱
دوسرا باب : بابر سے شاہجہان تک (۱۵۲۵ء—۱۶۵۷ء) - ۵۱
تیسرا باب : دور اورنگ زیب (۱۶۵۷ء—۱۷۰۷ء)- - - - ۷۴

فصل دوم :

گجری ادب اور اُس کی روایت (۱۰۵۰ء—۱۷۰۷ء) - - - - ۸۵
پہلا باب : پانچویں صدی ہجری سے آٹھویں صدی ہجری تک (۱۰۵۰ء—۱۴۰۰ء) - - - - - - - - - ۸۷
دوسرا باب : نویں اور دسویں صدی ہجری کے ملفوظات ، لغات ، کتبے (۱۴۰۰ء—۱۶۰۰ء) - - - - - ۹۵
تیسرا باب : نویں اور دسویں صدی ہجری کی ادبی روایت (۱۴۰۰ء—۱۶۰۰ء) - - - - - - - - ۱۰۵
چوتھا باب : دسویں ، گیارھویں اور بارھویں صدی ہجری کے اوائل میں گجری اردو روایت (۱۶۰۰ء — ۱۷۰۷ء) - - - - - - - - - - - - ۱۳۲

فصل سوم :

اُردو بہمنی دور میں (۱۳۵۰ع—۱۵۲۵ع) - - - - - - - ۱۳۵
پہلا باب : پس منظر ، مآخذ اور ادبی و لسانی خصوصیات - - ۱۳۷
دوسرا باب : ادب کی روایت نویں اور دسویں صدی ہجری کے
اوائل میں (۱۴۳۰ع—۱۵۲۵ع) - - - - - ۱۵۹

فصل چہارم :

عادل شاہی دور (۱۴۹۰ع—۱۶۸۵ع) - - - - - - - - - ۱۸۱
پہلا باب : پس منظر ، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیات ۱۸۳
دوسرا باب : گجری روایت کی توسیع ، ہندوی روایت کا عروج
(۱۵۲۵ع—۱۶۲۷ع) - - - - - - - - ۲۰۱
تیسرا باب : ہندوی و فارسی روایت کی کشمکش (۱۶۲۷ع—
۱۶۴۰ع) - - - - - - - - - - - - - ۲۳۳
چوتھا باب : فارسی روایت کا رواج (۱۶۴۰ع—۱۶۵۷ع) - ۲۵۲
پانچواں باب : غزل کی روایت کا سراغ : حسن شوق (م۱۶۳۳ع؟) ۲۸۰
چھٹا باب : مذہبی تصانیف پر فارسی اثرات (۱۶۴۰ع—
۱۶۷۵ع) - - - - - - - - - - - ۲۹۸
ساتواں باب : دکنی ادب کا عروج : نصرتی (۱۶۵۷ع—
۱۶۷۵ع) - - - - - - - - - - - ۳۲۰
آٹھواں باب : نیا عبوری دور (۱۶۵۷ع—۱۶۸۵ع) - - ۳۵۳
خاتمہ - - - - - - - - - - - - - - ۳۷۶

فصل پنجم :

قطب شاہی دور (۱۵۱۸ع—۱۶۸۶ع) - - - - - - - ۳۷۹
پہلا باب : پس منظر ، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیات ۳۸۱

دوسرا باب: فارسی روایت کا آغاز (۱۵۱۸ع—۱۵۸۰ع) ۳۹۴
تیسرا باب: فارسی روایت کا رواج: محمد قلی قطب شاہ (۱۵۸۰ع—۱۶۱۰ع) ۴۱۰
چوتھا باب: فارسی روایت کا عروج، نظم و نثر میں: ”ملا“ وجہی (۱۵۸۰ع—۱۶۳۰غ) ۴۳۲
پانچواں باب: (الف) فارسی روایت کی توسیع (۱۶۲۵ع—۱۶۷۲ع) ۴۶۵
(ب) دوسرے شعرا ۴۸۵
(ج) اُردو نثر ۴۹۶
چھٹا باب: فارسی روایت کی تکرار (۱۶۷۲ع—۱۶۸۶ع) ۵۰۶
ساتواں باب: دکنی روایت کا خاتمہ ۵۱۷

فصل ششم:

فارسی روایت کا نیا عروج: ریختہ (۱۶۸۵ع—۱۷۵۰ع) ۵۲۷
پہلا باب: ولی دکنی ۵۲۹
دوسرا باب: معاصرینِ ولی اور بعد کی نسل ۵۵۸
اختتامیہ ۵۸۶

ضمیمے:

پاکستان میں اُردو

پنجاب اور اُردو ۵۹۳
سندھ میں اُردو ۶۷۱
لسانی اشتراک (اُردو، پنجابی، سرائکی، سندھی) ۶۹۶
سرحد میں اُردو روایت ۶۹۹
بلوچستان کی اُردو روایت ۷۰۹

اشاریہ :

کتب - - - - - - - - - - - - - - ۷۱۵
اشخاص - - - - - - - - - - - - - - ۷۳٦
مقامات - - - - - - - - - - - - - - ۷٦۷
موضوعات - - - - - - - - - - - - - ۷۷۵

* * *

تمہید

اُردو زبان اور اس کے پھیلنے کے اسباب

جس طرح کائنات میں حیات کا ارتقا خود انسان کے ارتقا کی تاریخ بن جاتا ہے ، اسی طرح زبان کا ارتقا کسی تہذیب کی تاریخ کا زرین باب بن جاتا ہے ۔ انسان اور حیوان میں یہی فرق ہے کہ انسان کے پاس بولتی ہوئی زبان ہے اور حیوان کی زبان گنگ ہے ۔ یہی بولتی زبان انسانی شعور کی علامت ہے ۔ اس کے دکھ درد ، خوشی غمی ، خیال ، احساس ، جذبہ اور فکر و تجربہ کا اظہار ہے ۔ اسی سے زندگی میں نئے نئے رنگ پیدا ہوتے ہیں اور زندگی کے بڑھنے ، پھیلنے اور با مقصد و بامعنی ہونے کا احساس ہوتا ہے ۔ اسی لیے زبان معاشرت کے پہلے درجے سے شروع ہو کر انسانی معاشرت کے ساتھ ساتھ ارتقائی منازل طے کرتی ، انسانی زندگی کا پہلا اور بنیادی ادارہ بن جاتی ہے ۔ انسانی شعور اسے نکھارتا ہے ۔ خیالات و فکر کا نظام اُسے روشنی دیتا ہے ۔ زندگی کے مختلف عوامل اور تجربے اُسے بناتے سنوارتے ہیں ۔ ہر چھوٹی بڑی ، اعلیٰ اور ادنیٰ چیز یا تصور ، تجربہ یا احساس ، زبان کا لباس پہن کر ''فہم'' کی شکل میں سامنے آ جاتا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ زبان نہ کوئی فرد ایجاد کر سکتا ہے اور نہ اسے فنا کیا جا سکتا ہے ۔ مختلف تہذیبی عوامل ، رنگا رنگ قدرتی عناصر ، مسلسل میل جول اور رسومِ معاشرت گھل مل کر رفتہ رفتہ صدیوں میں جا کر کسی زبان کے خد و خال اجاگر کرتے ہیں ۔ اسی لیے دنیا کی ہر زبان میں لسانی عمل اور ادب کی تخلیق کے درمیان وقت کا ایک طویل فاصلہ ہوتا ہے ۔ بولی صدیوں میں جا کر زبان بنتی ، اپنی شکل بناتی اور خد و خال اُجاگر کرتی ہے ۔ لسانی ارتقا کی تاریخ جب ایک ایسی منزل پر پہنچ جاتی ہے جہاں محسوس کرنے والا انسان ، سوچنے والا ذہن اور اپنے مافی‌الضمیر کو دوسروں تک پہنچانے والے افراد اس زبان میں اپنی صلاحیتوں کے اظہار کی سہولت پاتے ہیں تو ادب کی تخلیق اپنا سر نکالتی ہے ۔

اُردو زبان و ادب کے ساتھ بھی دنیا کی دوسری زبانوں کی طرح یہی عمل ہوا ۔ صدیوں یہ زبان سر جھاڑ منہ پھاڑ گلی کوچوں میں آوارہ اور بازار ہاٹ میں

پریشان حال ماری ماری پھرتی رہی ۔ کبھی اقتدار کی قوت نے اسے دبایا ، کبھی اہلِ نظر نے حقیر جان کر اسے منہ نہ لگایا اور کبھی تہذیبی دھاروں نے اسے مغلوب کر دیا ۔ یہ عوام کی زبان تھی ، عوام کے پاس رہی ۔ مسلمان جب برِعظیم پاک و ہند میں داخل ہوئے تو عربی ، فارسی اور ترکی بولتے آئے اور جب ان کا اقتدار قائم ہوا تو فارسی سرکاری زبان ٹھہری ۔ تاریخ شاہد ہے کہ حاکم قومیں اپنی زبان اور اپنا کلچر ساتھ لاتی ہیں اور محکوم قومیں ، جن کی تہذیبی و تخلیقی قوتیں مردہ ہو جاتی ہیں ، اس زبان اور کلچر سے اپنی زندگی میں نئے معنی پیدا کرکے نئے شعور اور احساس کو جنم دیتی ہیں ۔

مسلمانوں کا کلچر ایک فاتح قوم کا کلچر تھا جس میں زندگی کی وسعتوں کو اپنے اندر سمیٹنے کی پوری قوت اور لچک موجود تھی ۔ اس کلچر نے جب ہندوستان کے کلچر کو نئے انداز سکھائے اور یہاں کی بولیوں پر اثر ڈالا تو ان بولیوں میں سے ایک نے ، جو پہلے سے اپنے اندر جذب و قبول کی بے پناہ صلاحیت رکھتی تھی اور مختلف بولیوں کے مزاج کو اپنے اندر سموئے ہوئے تھی ، بڑھ کر اس نئے کلچر کو اپنے سینے سے لگایا اور تیزی سے ایک مشترک بولی بن کر نمایاں ہونے لگی ۔ دیکھتے ہی دیکھتے اس بولی نے اس کلچر کے ذخیرۂ الفاظ کو اپنا لیا اور اس کے طرزِ احساس اور نظامِ خیال سے ایک نیا رنگ روپ حاصل کر لیا اور اس طرح وقت کے تہذیبی ، معاشرتی و لسانی تقاضوں کے سہارے مسلمانوں اور برِعظیم کے باشندوں کے درمیان مشترک اظہار و ابلاغ کا ذریعہ بن گئی — زبان کا بیج جاندار تھا ، زمین زرخیز تھی ۔ نئے کلچر کی کھاد نے ایسا اثر کیا کہ تیزی سے کونپلیں پھوٹنے لگیں اور دیکھتے ہی دیکھتے یہ ایک تناور درخت بن گیا ۔

ان اثرات کے ساتھ یہ زبان تو ترقی کرتی رہی لیکن فارسی زبان نے اسے بہت کچھ دینے کے باوجود اپنے برابر کبھی جگہ نہ دی ۔ دنیا کی تاریخ میں فاتح زبانوں کا ہمیشہ یہی سلوک رہا ہے ۔ انگریزی زبان نارمنوں کے حملے اور فتوحات کے بعد تقریباً ڈھائی سو سال تک صرف بولی ٹھولی کی حیثیت میں عوام کی زبان بنی رہی ۔ یہی عمل اردو زبان کے ساتھ ہوا ۔ فارسی زبان کے تسلط اور رواج کے سامنے ویسے تو یہ زبان سر اٹھا کر نہ چل سکی لیکن لسانی و تہذیبی اثرات کے دھارے اس زبان کے جسم میں نئے خون کا اضافہ اسی طرح کرتے رہے جس طرح نارمنوں کی فتوحات کے بعد فرانسیسی زبان کی لطافت اور اس کا مزاج انگریزی زبان کے خون میں برابر شامل ہوتا رہا اور اس میں رفتہ رفتہ صفائی و شستگی ، روانی و قوتِ بیان کا حوصلہ بڑھتا رہا اور جب نارمنوں کا زوال شروع ہوا اور انتشار نے ڈیرہ جمایا تو ہم

دیکھتے ہیں کہ بہت جلد یہ زبان فرانسیسی زبان کے برابر آ کھڑی ہوئی۔ ان سب اثرات کا بھرپور اظہار پہلی دفعہ ہمیں چوسر کے ہاں نظر آتا ہے جس کی زبان میں قوتِ اظہار بھی ہے۔ صفائی اور نکھار بھی، جان‌دار لہجہ بھی ہے اور اثر آفرینی کا جادو بھی۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ انگریزی زبان نے اس وقت ان ادبی نمونوں سے پورا پورا فائدہ اٹھایا جو اس وقت فرانسیسی زبان میں موجود تھے۔ فرانسیسی زبان کا مواد، اس کی ہیئت اور اصناف انگریزی زبان کا معیار قرار پائے۔ کم و بیش یہی عمل اُردو زبان کے ساتھ ہوا۔ مسلمانوں کے اقتدار و حکمرانی کے زمانے میں اُن کے کلچر، اُن کی روایت اور اُن کی زبانوں کا گہرا اثر پڑا۔ فارسی، ترکی اور عربی لغات اس زبان میں داخل ہو کر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اس میں جذب ہوگئے۔ گری پڑی زبان میں اظہار کی قوت تیز ہو گئی۔ نئے الفاظ اور نئے خیالات نے احساس و شعور کو نیا سلیقہ دیا اور اسی کے ساتھ ادبی تخلیق کا بازار گرم ہو گیا۔ اردو شعرا کے سامنے فارسی ادب و اصناف کے نمونے تھے۔ اُنھوں نے ان نمونوں کو معیار بنا کر دل و جان سے قبول کر لیا۔

اس ادب کی ایک طویل تاریخ ہے جس کے نمونے برعظیم پاک و ہند کے مختلف علاقوں میں ملتے ہیں اور ہر علاقے کے ادبی نمونے، گہری مماثلت کے باوجود، ساخت و مزاج کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ ابھی زبان اپنی تشکیل کے دور سے گزر رہی تھی اور اس معیار تک نہیں پہنچی تھی جہاں زبان کا ادبی معیار علاقائی و مقامی سطح سے اٹھ کر عالمگیر ہو جاتا ہے۔ دوسرے یہ کہ مسلمانوں کے ساتھ جہاں جہاں یہ زبان پہنچی وہاں وہاں علاقائی اثرات کو جذب کرکے اپنی شکل بناتی رہی۔ اس کا ایک ہیولیٰ سندھ و ملتان میں تیار ہوا، پھر یہ لسانی عمل سرحد و پنجاب میں ہوا جہاں سے تقریباً دو صدی بعد یہ دہلی پہنچا اور وہاں کی زبانوں کو جذب کرکے اور ان میں جذب ہوکر سارے برِعظیم میں پھیل گیا۔ گجرات میں یہ زبان گُجری کہلائی، دکن میں اسے دکنی کے نام سے پکارا گیا۔ کسی نے اسے زبانِ ہندوستان کہا کہ یہ ہر جگہ بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ کسی نے اسے ہندی یا ہندوی کہا۔ کسی نے اسے لاہوری یا دہلوی کے نام سے موسوم کیا۔ اسی حساب سے کسی نے اس کا رشتہ ناتا برج بھاشا سے جوڑا، کسی نے اسے کھڑی بولی سے ملایا۔ کسی نے اسے زبانِ پنجاب کہا، کسی نے سندھی سرائیکی کے علاقے کو اس کا مولد بتایا — مختلف زبانوں سے اس کا یہ تعلق اور مختلف زبانوں کے علاقوں کا اس زبان پر دعویٰ اس بات کی دلیل ہے کہ اس نے سب سے فیض

اٹھا کر اپنے وجود کو انفرادیت بخشی ہے ۔ اسی لیے یہ زبان برعظیم کی سب زبانوں کی زبان ہے اور ہمیشہ کی طرح آج بھی سارے برعظیم کی واحد لنگوافرینکا ہے ۔

یہ بات ہمارے موضوع سے خارج ہے کہ اس زبان کا کپڑا کس دھاگے سے بُنا گیا تھا ، یہ دھاگا کس علاقے کی روئی سے تیار ہوا تھا اور یہ روئی کس کھیت میں پیدا ہوئی تھی ۔ یہ بات ماہرِ لسانیات پر چھوڑ کر ہمارے لیے اتنا جاننا کافی ہے کہ یہ سب کے منہ چڑھی زبان ، جسے آج ہم اُردو کے نام سے پکارتے ہیں ، جدید ہند آریائی خاندان سے تعلق رکھتی ہے اور ”عربی ایرانی ہندی“ تینوں تہذیبوں کا سنگم اور اُن کی منفرد علامت ہے ۔ اس زبان میں ان تہذیبوں کی ہمہ گیر صفات یکجا ہو کر ایک جان ہوگئی ہیں ۔ یہ زبان برعظیم کی معاشرتی ، تہذیبی و سیاسی ضروریات کے تحت پروان چڑھی ۔ مسلمانوں نے ضرورت کے تحت اسے اپنایا اور انھی کے ساتھ برعظیم کے گوشے گوشے میں اس طرح پھیل گئی کہ کوہ ہمالہ سے لے کر راس کماری تک سمجھی اور بولی جانے لگی ۔

گریرسن نے لکھا ہے کہ برعظیم کی ساری جدید زبانیں آپ بھرنش ہی کے بچے ہیں[1] ۔ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ آریا کسی ایک وقت میں ایک دم سے یہاں آ کر آباد نہیں ہو گئے بلکہ سینکڑوں سال تک ان کے مختلف قبائل یہاں آ کر قدم جماتے رہے ۔ جو آتا وہ یہیں کا ہو کر رہ جاتا اور اپنی زندگی ہی میں ، خوش گوار یادوں کے علاوہ ، اپنے وطنِ مالوف سے رشتہ ناتا توڑ لیتا ۔ برعظیم کی مٹی بڑی چومنی مٹی ہے ۔ نئے آریا قبائل یہاں آتے تو پرانے آریا اُن پر ہنستے ۔ مدھیہ دیس (وسطی ہند) جس میں دوآبہ، گنگ و جمن اور اُس کے شمال و جنوب کے علاقے شامل تھے ، اُن کا گڑھ تھا ۔ یہاں کے آریا اپنے علاوہ سب کو غیر مہذب اور وحشی سمجھتے تھے ، اسی لیے اُن آریاؤں کو ، جو صدیوں بعد برعظیم میں داخل ہوئے ، مدھیہ دیس کے قدیم آریاؤں نے پساچی یعنی خونخوار و وحشی کے نام سے پکارا ۔ نئے آریاؤں کا یہ سیلاب دیکھتے ہی دیکھتے شمال مغرب ، پنجاب و کشمیر سے لے کر سندھ کے نشیبی علاقوں تک پھیل گیا اور ان آریاؤں کی زبان ان سارے علاقوں پر چھا گئی ۔ ’مہا بھارت‘ میں پساچوں کا ذکر آیا ہے ۔

گریرسن[2] نے لکھا ہے کہ جب ایک آریائی زبان ایک غیر مہذب دیسی زبان سے ملی تو دیسی زبان ہمیشہ کے لیے پسپا ہوگئی اور وقت کے ساتھ اپنی موت آپ

۱- دی امپیریل گزیٹئر آف انڈیا : جلد اول ، ص ۳۶۲ ، آکسفورڈ ، ۱۹۰۹ء ۔
۲- ایضاً : ص ۳۵۲ ۔

مر گئی ۔ ابھی پساچی زبان کا زور شور قائم تھا کہ ہرات و قندھار کے درمیانی علاقے میں رہنے والی ''ابھیر'' نامی ایک قوم برِعظیم میں داخل ہوئی ۔ یہ بہت جنگ جُو اور بہادر قوم تھی ۔ 'مہا بھارت' میں بھی انھیں اُس مقام پر دکھایا گیا ہے جہاں دریائے سرسوتی راجپوتانہ کے ریگ زاروں میں گم ہو جاتا ہے ۔ مہا بھاشیا میں بھی اُن کا ذکر آیا ہے ۔ یونانی جغرافیہ داں بطلیموس نے بھی انھیں سندھو کی زیریں وادی اور سوراشٹر میں آباد بتایا ہے ۔ 'پُران میں بھی اُن کے ہمہ گیر غلبے کا ذکر آتا ہے ۔ سمندر گپت (۳۲۰ع — ۳۸۰ع) نے جن قبائل کو مغلوب کیا تھا ان میں ابھیر بھی شامل تھے[1] ۔ ناٹیا شاستر میں ، جو سنہ عیسوی کے ابتدائی زمانے کی تصنیف ہے ، ابھیروں کی زبان کو وی بھرشٹ یا وی بھاشا کا نام دیا گیا ہے ۔ چھٹی صدی عیسوی تک ابھیروں کی یہ بولی آپ بھرنش کے نام سے اس حد تک ترقی کر چکی تھی کہ بھامہا اور داندن اس زبان کو پراکرت اور سنسکرت کا ہم پلہ کہتے ہیں ۔ نظم و نثر دونوں اس زبان میں موجود تھیں اور خصوصیت کے ساتھ یہ شاعری کی زبان سمجھی جاتی تھی ۔ ابھیروں کی تاریخ ابھی پردۂ خفا میں ہے لیکن اتنا ضرور واضح ہے کہ یہ لوگ برِعظیم کے شمال مغرب کی طرف سے پنجاب میں آئے اور پھر وسطی ہند تک پھیل گئے اور وہاں سے پہلی اور چوتھی صدی عیسوی کے درمیان دکن تک پہنچ گئے ۔ اُن کی سیاسی طاقت کے ساتھ ساتھ اُن کی زبان بھی نکھر سنور کر سارے برعظیم میں پھیل گئی ۔ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ دوسری صدی عیسوی سے چوتھی صدی عیسوی تک آپ بھرنش عام زبان کے طور پر استعمال ہوتی تھی ۔ ڈراموں میں بھی یہ زبان استعمال میں آ رہی تھی ۔ کالی داس نے ، جو پانچویں صدی عیسوی میں گزرا ہے ، وکرامور واسیا میں سولہ اشعار آپ بھرنش میں لکھے ہیں ۔ رُدرٹ اپنی تصنیف "کاوی آل ام کارا" میں ، جو نویں صدی عیسوی کی تصنیف ہے ، نہ صرف آپ بھرنش کو شاعری کی چھ زبانوں میں شمار کرتا ہے بلکہ یہ بھی کہتا ہے کہ ملک ملک کے حساب سے آپ بھرنش کی کئی قسمیں ہیں ۔ گجرات کا جینی عالم و قواعد داں ہیم چندر (۱۰۸۸ع — ۱۱۷۲ع) بھی پراکرت کے ساتھ ساتھ آپ بھرنش کا ذکر کرتا ہے ۔ دوہا ، جو آج تک برِعظیم کی کم و بیش ہر زبان کی مقبول صنف ہے ، آپ بھرنش ہی کی صنفِ سخن ہے ۔ غرض کہ آپ بھرنش پرانی کلاسیکل زبانوں یعنی پراکرت

---

[1] ۱۔ دی ہسٹری اینڈ کلچر آف دی انڈین پیپل :- جلد دوم : ص ۲۲۱ - ۲۲۳ - بھارتیہ ودیا بھون ، نئی دہلی ۔

و سنسکرت اور جدید آریائی زبانوں کے درمیان ایک ’پل‘ کی حیثیت رکھتی ہے[1]۔

یہاں اس بات کی صراحت ضروری ہے کہ برِعظیم کی جدید آریائی زبانیں سنسکرت سے نہیں نکلی ہیں۔ سنسکرت قدیم زمانے کی کسی بولی کی ایک منجھی ہوئی معیاری شکل ہے جو پانِنی (۳۰۰ ق ۔ م) کے زمانے میں بھی ایک عام بول چال کی زبان نہیں تھی لیکن سیاسی اور علم و ادب کی زبان ہونے کی وجہ سے مادری زبان کے ساتھ ساتھ ایک دوسری زبان کی حیثیت رکھتی تھی۔ ’رگ وید‘ کی زبان کو عہدِ عتیق کی وہ زبان کہا جا سکتا ہے جس کی شستہ و رُفتہ اور قواعد دالوں کے بنائے ہوئے اصولوں کے مطابق، معیاری شکل کا نام سنسکرت ہے۔ یہ ایک دیسی زبان تھی جو خود اسی عمل سے گزری جس سے دوسری دیسی زبانیں گزری تھیں۔ جس طرح اٹلی کی بولیاں لاطینی زبان کے ساتھ ساتھ زندہ رہیں اور بولی جاتی رہیں اور آخرکار جدید رومانس زبانیں بن کر سامنے آئیں۔ اسی طرح قدیم ویدک بولیاں بھی پہلے پراکرت بن کر سامنے آئیں اور پھر رفتہ رفتہ ایک یا ایک سے زیادہ جدید ہند آریائی زبانیں بن کر اُبھریں۔ اس لیے یہ خیال غلط ہے کہ برِعظیم کی کوئی جدید زبان سنسکرت سے نکلی ہے۔ زیادہ سے زیادہ جو کچھ کہا جا سکتا ہے وہ یہ ہے کہ سنسکرت اور دوسری جدید زبانوں کی اصل ایک ہے[2]۔

سنسکرت ایک بند زبان تھی لیکن اس کے برعکس آپ بھرنش کی امتیازی خصوصیت یہ تھی کہ اس نے ضرورت کے مطابق نہ صرف پراکرت و سنسکرت کے الفاظ کو اپنایا بلکہ دل کھول کر دوسری دیسی زبانوں کے لغات کو بھی اپنے دامن میں سمیٹا، اسی لیے اس کا حلقۂ اثر وقت کے ساتھ ساتھ سارے برِعظیم میں پھیلتا اور بڑھتا چلا گیا۔ سیاسی انتشار کے ساتھ جب برعظیم کے مختلف علاقے مختلف راجاؤں کے زیرِ نگیں آ گئے اور علیحدگی کے اس عمل پر صدیاں گزر گئیں تو اب ایک آپ بھرنش کے بجائے ہر علاقے کی آپ بھرنش وجود میں آ گئی جس کا ذکر رُدرٹ نے ”ملک ملک کے حساب سے آپ بھرنش کی کئی قسمیں ہیں“ کہہ کر کیا ہے۔ یہ لسانی امتزاج کا ایک نیا اور فطری عمل تھا۔ اس کی صورت بالکل ویسی ہی تھی جیسے قدیم زمانے میں اُردو کہیں گجری کہلائی اور کہیں اُسے دکنی کا نام دیا گیا۔ کہیں وہ لاہوری اور دہلوی کے نام سے موسوم ہوئی اور کہیں ہندوی اور کھڑی بولی کہا گیا۔

---

[1] ایضاً: جلد چہارم، ص ۲۱۲—۲۲۱۔

[2] دی امپیریل گزیٹئر آف انڈیا: جلد اول، ص ۳۵۷ - ۳۵۸، آکسفورڈ، ۱۹۰۹ء۔

پھر صدیوں بعد ولی کے دور میں ریختہ اور بعد میں اُردو کے نام سے ، ایک عالمگیر معیار تک پہنچی ۔ اسی طرح جب علاقائی زبانوں کی آمیزش سے اپ بھرنش کی نشو ونما ہوئی تو کوئی پساچی آپ بھرنش کہلائی اور کوئی شورسینی آپ بھرنش کے نام سے موسوم ہوئی ۔ کسی کا نام ماگدھی آپ بھرنش پڑا اور کسی کا اُرد ماگدھی اور مہاراشٹری آپ بھرنش ۔ ان آپ بھرنشوں میں شورسینی آپ بھرنش کا حلقۂ اثر سب سے زیادہ وسیع تھا ۔ اس کے حدود کم و بیش ہر دوسری آپ بھرنش کے علاقائی حدود سے ملتے تھے ۔ رفتہ رفتہ ۷۰۰ء اور ۱۰۰۰ء کے درمیان شورسینی آپ بھرنش بین الاقوامی آریائی زبان کی حیثیت سے استعمال میں آنے لگی جس نے مختلف علاقوں کی زبانوں کو ایک دوسرے سے قریب تر کر دیا ۔ گجرات کے جین عالم ہیم چندر نے اپنی قواعد کی مشہور کتاب ”سدھ ہیم چندر شبدا نوشاسن“ میں ، اپنے سے پہلے زمانے کی تصانیف سے ، آپ بھرنش کے جو دوہے دیے ہیں ان سے اس زبان کے رنگ روپ ، کینڈے اور ساخت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے ، مثلاً ایک دوہا ہے :

بھلاؔ ہوا جو ماریا بہنی مہارا کنتو
لج جینج توویں سی آہو جنی بھگا گھر ونتو
(اے بہن ! بھلا ہوا جو ہمارا کانت مارا گیا ۔ اگر وہ بھاگ کر
گھر آتا تو میں اپنی سہیلیوں میں شرمندہ ہوتی)[1]

اس دوہے میں پنجابی ، سرائیکی ، گجراتی ، راجستھانی ، کھڑی ، برج بھاشا وغیرہ کے ملے جلے اثرات واضح طور پر دیکھے جا سکتے ہیں ۔ شورسینی آپ بھرنش کا قدیم روپ ہی ہے اور اُردو اسی بین الاقوامی ، ملک گیر شورسینی آپ بھرنش کا جدید ترین روپ ہے ۔

اس اپ بھرنش کا اثر مسلمانوں کے آنے سے بہت پہلے بنگال سے پنجاب ، سندھ ، کشمیر ، گجرات و راجپوتانہ تک اور شمالی ہند و نیپال سے مہاراشٹر تک جاری و ساری تھا[2] ۔ دیسی بولیوں کے ساتھ مل کر اس نے ہر علاقے میں نئی آریائی زبانوں کی پیدائش میں مدد دی تھی ۔ برج بھاشا ، اودھی ، پنجابی ، ہندی وغیرہ شورسینی آپ بھرنش ہی کی شاخیں ہیں ۔ شورسینیؔ کا اثر پنجاب ، راجپوتانہ و گجرات کے ذریعے سندھ و ملتان میں بھی پھیلا ہوا تھا ۔ اور جب محمد بن قاسم نے

---

[1] ہندی ادب کی تاریخ : محمد حسن ، ص ۲۵ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۵۵ء ۔

[2] دی ہسٹری اینڈ کلچر آف دی انڈین پیپل : جلد پنجم ، ص ۳۵۱ ۔

۹۳ھ (۷۱۲ع) میں سندھ و ملتان فتح کیا تو یہاں ایک ایسی کھچڑی زبان بولی جاتی تھی جو پساچی اثرات بھی رکھتی تھی اور شورسینی اثرات بھی۔ سندھ کو جس اسلامی لشکر نے فتح کیا اس میں فارسی و عربی بولنے والے لوگ شامل تھے۔ وہ عمل جو عربوں کی فتح نے خود سرزمینِ ایران پر کیا تھا وہی عمل سر زمین سندھ و ملتان پر بھی ہوا۔ اہلِ علم نے لکھا ہے کہ ”عربوں نے جب ایران فتح کیا تو سیاسی و سرکاری اغراض کے لیے ایران کی مختلف زبانوں سے ایک زبان کو چن لیا۔ یہ زبان مشرق ایران میں بولی جاتی تھی، اگرچہ ہم غلطی سے اُسے خطۂ فارس کی طرف منسوب کرتے ہیں۔ اسی طرح جب مسلمان سندھ و پنجاب پر قابض ہو گئے تو یہاں بھی یہی ضرورت محسوس ہوئی ہوگی[1]۔“

فتح سندھ و ملتان کے بعد مسلمانوں کی یہ پیش قدمی انہی علاقوں تک محدود رہی اور تقریباً تین سو سال تک اُن کی زبانیں، اُن کی تہذیب و معاشرت یہاں کی تہذیب اور زبان کو شدت سے متاثر کرتی اور خود بھی متاثر ہوتی رہیں۔ سلطان محمود غزنوی کے حملے (۳۹۲ھ/۱۰۰۱ع) سے بہت پہلے ہی مسلمان مغربی ہندوستان میں ایک اہم اور مسلّمہ حیثیت اختیار کر چکے تھے اور اُن کی تہذیب سکّۂ رائج الوقت کی حیثیت رکھتی تھی۔ برِعظیم کے بقیہ حصے کی حالت یہ تھی کہ وہ چھوٹی چھوٹی راجپوت ریاستوں میں تقسیم تھا۔ خانہ جنگیاں عام تھیں۔ بدھ مت اور جین مت اس سرزمین سے اُٹھ چکے تھے۔ راجپوتوں نے برہمنوں کی فضیلت کو تسلیم کر لیا تھا اور اس کے عوض میں برہمنوں نے انھیں ہندو مت میں شامل کر لیا تھا۔ ڈاکٹر تارا چند نے اس صورتِ حال کے بارے میں لکھا ہے کہ ”مسلمانوں کی فتح کے وقت ہندوستان کی بالکل ایسی حالت تھی جیسے مقدونیا کے برسرِاقتدار آنے سے پہلے یونان کی حالت تھی۔ دونوں ملکوں میں ایک سیاسی وحدت بنانے کی اہلیت کا فقدان تھا[2]۔“ یہ صورت حال تھی کہ پہلے سبکتگین نے اور پھر محمود غزنوی (۳۸۸ھ—۴۲۱ھ/۹۹۸ع—۱۰۳۰ع) نے شمال مغرب سے ہندوستان پر حملے کیے اور مختصر سے عرصے میں سندھ، ملتان اور پنجاب سے لے کر میرٹھ اور نواحِ دہلی تک کے علاقوں کو اپنی قلمرو میں شامل کر لیا اور تقریباً پونے دو سو سال تک آلِ محمود یہاں حکومت کرتے رہے۔ جب غوریوں نے غزنی

---

[1] پنجاب میں اُردو: حافظ محمود شیرانی، ص ۴۸، مکتبۂ معین الادب، لاہور۔

[2] تمدنِ ہند پر اسلامی اثرات: ڈاکٹر تارا چند (ترجمہ) مطبوعہ مجلس ترقیِ ادب لاہور، ۱۹۶۴ع، ص ۲۴۳۔

پر قبضہ کر کے محمود کے جانشینوں کو نکال باہر کیا تو آلِ محمود نے پنجاب کو اپنا مستقر اور لاہور کو اپنا دارالحکومت بنا لیا ۔ سبکتگین اور محمود غزنوی کے حملوں کے زمانے میں شمال مغرب اور پنجاب میں ناتھ پنتھیوں کا زور تھا ۔ یہ جوگی مورتی پوجا کے مخالف تھے ۔ ظاہری رسوم اور تیرتھ یاترا کو برا سمجھتے تھے ۔ وحدانیت کے قائل تھے اور معرفتِ نفس کو سب سے بڑا درجہ دیتے تھے ۔ ان کے خیالات صوفیاے کرام سے بے حد قریب تھے ۔ ناتھ پنتھیوں کی تصانیف میں جو زبان استعمال ہوئی ہے اس کا نمونہ[1] یہ ہے :

سوامی تم ہی گُرو گوسائیں   امہی جوسش سبد ایک بوجھبا
نرانکھے چیلا کونڑ بدھ رہے   ست گرو ہوئی سا پچھیا کہیے

اس نمونے میں ہمیں خالص ہندوی آواز اور لہجے کا احساس ہوتا ہے ، اور جب اس پر ’’عربی ایرانی‘‘ تہذیب اور زبانوں نے اپنا سایہ ڈالا ۔ نئے لہجے اور اور تلفظ اس میں شامل ہوئے ، نئی آوازوں نے اس زبان کے سوئے ہوئے تاروں کو چھیڑا تو اس کے اندر ایک ایسا عملِ امتزاج شروع ہوا جس نے اس میں سڈول پن پیدا کر کے نرمی ، شائستگی اور قوتِ اظہار کو بڑھا دیا ۔ رفتہ رفتہ یہ زبان نئے لفظوں کی مدد سے اپنا رنگ روپ اور چولا بدلنے لگی ۔ بے ڈول ، اَن گڑھ ، ثقیل اور قدیم آوازوں والے الفاظ خود بخود خارج ہوتے گئے اور نئی تہذیبی و معاشرتی ضرورتوں کو پورا کرنے والے الفاظ داخل ہوتے گئے ۔ یہ وہ مثبت ، دور رس اور گہرا اثر تھا جو مسلمانوں کی فتح نے ، تہذیب و معاشرت کے ساتھ ساتھ ، اس برِعظیم کی زبانوں پر ڈالا ۔ ڈاکٹر تارا چند نے لکھا ہے کہ ’’بظاہر تو سیاسی فتح کے ساتھ تمدنی موت نظر آتی ہے مگر بنیادی طور پر اس فتح کا مختلف اثر ہوا[2] ۔‘‘ اس گہرے اثر کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ مسلمان جب یہاں آئے تو واپس جانے کے ارادے سے نہیں آئے بلکہ آریوں کی طرح اس ملک کو ہمیشہ کے لیے اپنا وطن بنا لیا ۔ دوسری وجہ یہ کہ یہاں والوں کی تہذیب کمزور ، پارہ پارہ اور زوال پذیر تھی ۔ باہر سے آنے والوں کے پاس جان دار زبانیں بھی تھیں اور اُن کے خیالات و عقائد میں وہ توانائی اور لپک بھی تھی جو چڑھتے سورج اور اُبھرتے پھیلتے نظامِ خیال میں ہوتی ہے ۔ ایک نے دوسرے کے الفاظ ملا کر بولنے اور اپنی بات دوسرے تک پہنچانے کی کوشش

۱۔ ہندی ادب کی تاریخ : ص ۲۵ ۔
۲۔ تمدنِ ہند پر اسلامی اثرات : ص ۲۲۳ ۔

کی ۔ جب قوی کلچر کمزور کلچر سے ملا تو یہاں کی تہذیب کی طرح زبانوں میں بھی زندگی کے آثار پیدا ہونے لگے اور منجمد پتھر پگھلنے لگا ۔

مسلمانوں کے کلچر نے جب اس تہذیب کے جسمِ ناتواں میں نیا تازہ خون شامل کیا تو ہم دیکھتے ہیں کہ سوتا معاشرہ جاگ اٹھا ہے اور وہ نئے کلچر کے زندہ تصورات و عقائد ، نئے ترقی پزیر فلسفۂ حیات اور نئی زبانوں سے قوت و توانائی حاصل کرنے کے لیے بے چین ہے ۔ اس عمل نے اس معاشرے کی بے معنی ، محدود اور گھٹی ہوئی زندگی میں نئے معنی اور وسعتیں پیدا کر دیں اور ”نئی زندگی کی جست ایک نئے تمدن کی طرف لے گئی . . . نہ صرف ہندو مذہب ، فن ، ادب اور حکمت نے مسلم عناصر کو جذب کیا بلکہ خود ہندو تمدن کی روح اور ہندو ذہن بھی تبدیل ہو گیا اور مسلمانوں نے زندگی کے ہر شعبے کو متاثر کیا اور ساتھ ساتھ ایک نیا لسانی امتزاج بھی رونما ہوا[1] ۔“ یہ عمل بغیر کسی کوشش و کاوش کے اس لیے ہوا کہ اس دم توڑتے اور بکھرے ہوئے معاشرے کو خود ان تصورات کی ضرورت تھی ۔ سونیتی کمار چٹرجی نے لسانی سطح پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”اگر ہندوستان پر مسلم قبضہ نہ بھی ہوتا تو بھی لسانی تبدیلیاں رونما ہوتیں اور ایک نیا لسانی دور شروع ہو کر رہتا ۔ لیکن جدید ہند آریائی زبانوں کی پیدائش اور اُن کے اندر ادب کی تخلیق اتنی جلد نہ ہوتی اگر مسلمانوں کے زیرِ اثر ایک نئے تہذیبی دور کا آغاز نہ ہوتا[2] ۔“ تبدیلی کا یہ عمل اتنا شدید اور گہرا تھا کہ آریوں کے بعد ہندوستان کی سرزمین پر پہلی مرتبہ نمودار ہوا تھا ۔ پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی کے الفاظ میں : ”ہندوستان میں تین عظیم الشان تصادم ، یا کہیے اتصال ، کم و بیش پختہ کلچروں کے ہو چکے ہیں ۔ ایک آریہ ، دوسرا تصادم یا اتصال وہ ہے جو مسلمان فاتحوں کے اس ملک کو اپنا وطن بنا لینے کے وقت سے پیدا ہوا ۔“[3] یہ اتصال اُسی وقت مؤثر اور ہمہ گیر ہو سکتا تھا جب کسی معاشرے کو زندگی میں نئے معنی پیدا کرنے کے لیے خود اندر سے کسی نئے نظامِ خیال کی ضرورت محسوس ہو رہی ہو ۔ اسی لیے اس سر زمین پر جہاں مسلمان پھیلتے گئے زندگی کی گہما گہمی اور تہذیب کی باہمی کا آغاز ہوتا گیا ۔ پہلے یہ عمل سندھ و ملتان میں ہوا ، پھر پھیل کر

---

[1] تمدنِ ہند پر اسلامی اثرات : ص ۲۲۶ - ۲۲۸ -

[2] انڈو آرین اینڈ ہندی : ص ۹۰ ، ورنیکلر ریسرچ سوسائٹی گجرات ، [illegible]ء -

[3] خمسۂ کیفی : ص ۵۱ ، انجمن ترقی اُردو ہند ، ۱۹۳۹ء -

سرحد ، پنجاب اور میرٹھ و نواحِ دہلی تک پہنچ گیا اور قطب الدین ایبک سے لودھیوں تک آتے آتے تہذیبی و لسانی سطح پر یہ اثرات اتنے واضح ہو گئے کہ زبان اور تہذیب دونوں کو نئے سانچے میں ڈھال کر ایک الگ رنگ روپ دے دیا ۔ اسی کے ساتھ ساتھ ایک مشترک زبان کے خد و خال بھی اُجاگر ہوتے گئے ۔ ''سلطان محمد تغلق کے زمانے میں یہ جدید زبان عام طور پر بولی جاتی تھی اور وہ مسلمان جو ہندوستان میں پیدا ہوئے تھے یا جنہوں نے عرصۂ دراز سے یہاں بود و باش اختیار کر لی تھی ، اسی زبان میں بات چیت کرتے تھے[۱] ۔''

محمد بن قاسم سے محمود غزنوی تک تقریباً تین سو سال ہوتے ہیں ۔ محمود غزنوی سے بابرؒ کی فتح تک کا زمانہ تقریباً پانچ سو سال کو محیط ہے اور اس عرصے میں زندگی کی ہر سطح پر اتنی تبدیلیاں ہو چکی ہوتی ہیں کہ بابر کے آنے تک زندگی اپنے پورے پھیلاؤ اور وسعتوں کے ساتھ ایک نئے رنگ اور نئے روپ میں ڈھل جاتی ہے ۔ اس عرصے میں یہاں کے تہذیبی ، سماجی اور لسانی ڈھانچے کا ''الگ پن'' اتنا نمایاں ہو گیا تھا کہ بابر نے دیکھا یہاں کے لوگوں کے فنون و ہنر ، موسیقی و مصوری ، طرزِ تعمیر ، لباس اور پوشاکیں نہ صرف اُن سے مختلف ہیں بلکہ ''اُن کی راہ و رسم سب ہندوستانی طریق کی ہیں[۲] ۔'' غرض کہ ان عوامل کے ساتھ گیارھویں صدی عیسوی سے لے کر سولھویں صدی عیسوی تک یہ زبان ، جسے آج ہم اُردو کے نام سے پکارتے ہیں ، مسلمانوں کے ساتھ ساتھ دلی سے نکل کر برِعظیم کے دور دراز گوشوں تک پہنچ کر سارے برِعظیم کی لنگوا فرینکا بن چکی تھی ۔ یہ زبان یہیں کی زبان تھی ۔ مسلمانوں نے اسے اپنایا ، اپنے خون سے سینچا اور اس میں شائستگی کا سلیقہ پیدا کر کے سارے ہندوستان میں پھیلا دیا ۔ پروفیسر محمود شیرانی کا خیال ہے کہ ''مسلمان اقوام نے ہندوستان میں اپنے لیے ایک زبان مخصوص کر لی ہے اور جوں جوں اُن کے مقبوضات فتوحات کے ذریعے سے وسیع تر ہوتے جاتے ہیں ، یہ زبان بھی اُن کے ساتھ ساتھ ہندوستان کے مشرق و مغرب اور شمال و جنوب میں پھیلتی جاتی ہے[۳] ۔''

اُردو زبان کی تشکیل و ترویج کے سلسلے میں محمد بن قاسم کی فتحِ سندھ و ملتان کے تہذیبی و لسانی اثرات کے علاوہ ، چند اَور واقعات بھی خاص اہمیت

۱- اردوے قدیم : شمس اللہ قادری ، ص ۲۱ - ۲۲ ، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۔
۲- بابر نامہ : ترجمہ مرزا نصیر الدین حیدر ، ص ۳۲۲ ، مطبوعہ بک لینڈ کراچی ۔
۳- مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۱۳۲ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۔

رکھتے ہیں :

(۱) ایک تو یہ ، جس کا ذکر ہم نے پہلے بھی کیا ہے ، کہ محمود و آلِ محمود تقریباً دو سو سال تک سندھ و ملتان سے لے کر پنجاب و نواحِ دہلی تک حکمرانی کرتے ہیں ۔ ان کی سلطنت کے الگ الگ لسانی و تہذیبی علاقوں میں ایک ایسی زبان کی ضرورت کا احساس پیدا ہوتا ہے جو سب کے لیے قدرِ مشترک کا درجہ رکھتی ہو ۔ اس تہذیبی و سیاسی صورتِ حال نے اُردو زبان کی تشکیل اور پھلنے پھولنے میں مدد دی ، جس نے اس علاقے کی سب زبانوں کے رنگ و مزاج سے اپنا رنگ و مزاج بنایا ۔

(۲) دوسرا واقعہ فتحِ گجرات اور دکن کا ہے ۔ علاء الدین خلجی نے ۶۹۷ھ (۱۲۹۷ع) میں گجرات فتح کیا جو تقریباً سو سال تک سلطنتِ دہلی میں شامل رہا اور اس تمام عرصے میں گجرات اور سلطنتِ دہلی کے مختلف علاقے گھر آنگن بنے رہے ۔ فتح گجرات کے بعد علاء الدین خلجی (۶۹۵ھ—۷۱۵ھ/۱۲۹۵ع—۱۳۱۵ع) نے ملک نائب کو لشکرِ جرار کے ساتھ دکن کی مہم پر روانہ کیا جس نے ۷۱۰ھ (۱۳۱۰ع) تک سارے دکن و مالوہ کو فتح کر کے سلطنتِ دہلی میں شامل کر دیا ۔ یہ علاقے دلی سے دور پڑتے تھے اس لیے علاء الدین خلجی نے ان مفتوحہ علاقوں کے انتظام و انصرام کو بہتر و مؤثر بنانے کے لیے گجرات سے لے کر دکن تک کے سارے علاقے کو سو سو موضعات میں تقسیم کر کے انتظامی حلقے بنا دیے ۔ ہر حلقے پر ایک 'ترک افسر' جو شمال سے بھیجا گیا تھا ، مقرر کیا ۔ یہ 'ترک افسر' جو امیرِ صدہ کہلاتا تھا ، مال گزاری وصول کرنے کے علاوہ قیامِ امن ، انتظام اور مرکزی حکومت کی فوجی ضروریات پوری کرنے کا ذمہ دار تھا ۔ اس انتظامی ضرورت کے تحت بے شمار ترک خاندان اپنے متوسلین کے ساتھ گجرات ، دکن و مالوہ کے طول و عرض میں آباد ہو گئے ۔ امیرانِ صدہ ان حلقوں کے حقیقی حکمران تھے ۔ ابھی تیس بتیس سال ہی کا عرصہ گزرا تھا کہ یہ نظام پورے طور پر قائم ہو گیا اور یہ ترک خاندان اور ان کے متوسلین ان علاقوں میں اس طرح آباد ہو گئے کہ دکن و گجرات ان کا وطن بن گیا ۔

اب اس صورت حال کا اندازہ کیجیے کہ شمالی ہند سے آنے والے یہ حکمران خاندان جب گجرات سے دکن تک کے سارے علاقوں میں اپنے متوسلین کے ساتھ آباد ہوئے ہوں گے تو تہذیبی و لسانی سطح پر کیا کیا تبدیلیاں آئی ہوں گی ؟ یہ لوگ ترک نژاد ضرور تھے لیکن خود ان کو شمالی ہند میں شمال مغرب سے لے کر دہلی تک آباد ہوئے صدیاں گزر چکی تھیں ۔ یہ لوگ شمالی ہند سے اپنے ساتھ وہ زبان لے کر آئے تھے جو بازار ہاٹ میں بولی جاتی تھی اور جس کے ذریعے یہ معاملات زندگی طے کرتے تھے ۔ امیران صدہ کے اپنے اپنے حلقوں کی زبان اس زبان سے مختلف تھی جو وہ اپنے ساتھ لائے تھے ۔ وہ نہ ان علاقوں کی زبان بول سکتے تھے اور نہ ترکی فارسی کے ذریعے معاشرتی سطح پر لین دین کر سکتے تھے ، اس لیے انھوں نے اپنے ساتھ لائی ہوئی زبان میں یہاں کی مقامی زبانوں اور فارسی ، عربی اور ترکی کے الفاظ شامل کر کے اپنے ما فی‌الضمیر کا اظہار کیا اور اس طرح اس زبان کو سیاسی و معاشرتی تقاضوں کے تحت نئے ماحول میں قابل قبول بنا دیا ۔

اسی ”نظام“ کو بغیر کسی تبدیلی کے نہ صرف محمد تغلق (۱۳۲۵ع — ۱۳۵۱ع) نے باقی رکھا بلکہ اسے مضبوط تر بنانے کے لیے نئے احکامات جاری کیے ۔ اس نظام کی وجہ سے شمال کے لیے دکن و گجرات کے راستے کھلے رہے ۔ تجارت ، لین دین اور دوسرے معاشرتی امور مضبوط تر ہوتے رہے اور ساتھ ساتھ اردو زبان کا حلقۂ اثر بھی بڑھتا پھیلتا رہا اور ان علاقوں میں یہ زبان بین الاقوامی زبان کی حیثیت میں پھلتی پھولتی رہی ۔ وقت کے ساتھ ساتھ جب بول چال کی زبان سے گزر کر ادبی سطح پر استعمال میں آئی اور صوفیوں ، شاعروں نے اسے اپنے اظہار مقصد کا ذریعہ بنایا تو گجرات میں اس کے ادبی روپ کو ”گجری“ کا نام دیا گیا اور دکن میں یہ ”دکنی“ کہلائی ۔

(۳) محمد تغلق جب سلطنت دہلی پر متمکن ہوا تو اس جدت پسند بادشاہ نے دکن ، گجرات اور مالوہ پر زیادہ مؤثر طریقے سے حکومت کرنے کے لیے فیصلہ کیا کہ دہلی کے بجائے دولت آباد کو پائے تخت بنایا جائے ۔ ۱۳۲۷ع میں فرمان جاری کیا کہ دہلی کی ساری آبادی

مع عمالِ حکومت ، فوج ، افسران اور متعلقین کے دولت آباد ہجرت کر جائے ۔ اِتنی بڑی آبادی کی ہجرت تاریخ کا ایک حیرت انگیز واقعہ ہے ۔ شمال کی آبادی کے دولت آباد پہنچنے کے عمل نے شمال کی تہذیب و زبان کے اثرات کو تیز تر کر دیا اور امیرانِ صدہ کے نظام کے زیرِ اثر ، جو زمین پہلے سے ہموار ہو چکی تھی ، اس میں نئی کھاد ڈال کر اُسے انتہائی زرخیز بنا دیا ۔

(۴) سونے پر سہاگا یہ ہوا کہ محمد تغلق (م ۱۳۵۱ع) کے آخری زمانۂ حکومت میں دکن میں امیرانِ صدہ نے متحد ہو کر بغاوت کر دی اور ایک امیر کو ۱۳۴۷ع میں اپنا بادشاہ منتخب کر کے دکن کی عظیم الشان بہمنی سلطنت کی بنیاد ڈالی ۔ اب دکن کی سلطنت شمال سے آئے ہوئے اُن ترک خاندانوں کے ہاتھ میں آ گئی تھی جو خود کو دکنی کہنے پر فخر محسوس کرتے تھے ۔ دکنی ان کی زبان تھی جس پر انھوں نے دکنی قومیت اور کلچر کی بنیاد رکھی تھی ۔ بہمنی سلطنت کی زبان ، جیسا کہ خافی خان[1] کے بیان سے معلوم ہوتا ہے ، ہندوی تھی ۔

(۵) گجرات بظاہر اب تک سلطنتِ دہلی سے وابستہ تھا لیکن محمد تغلق کے بعد مرکزی سلطنت کے مزید کمزور ہو جانے کی وجہ سے یہاں کے صوبے دار بھی کم و بیش خود مختار ہو گئے تھے ۔ اس صورت حال میں یہ خبر ۸۰۰ھ (۱۳۹۷ع) میں سارے برِعظیم میں آگ کی طرح پھیل گئی کہ امیر تیمور لشکرِ جرار کے ساتھ ہندوستان کی طرف بڑھ رہا ہے ۔ یہ خبر سن کر خود تغلق بادشاہ ناصر الدین محمود دہلی چھوڑ کر گجرات آ گیا اور وہاں سے مایوس ہو کر مالوہ چلا گیا ۔ جب بادشاہ ہی تخت چھوڑ کر بھاگ جائے تو رعایا کے پیر کہاں جمتے ۔ سارے شمالی ہندوستان میں شمال مغرب سے لے کر دہلی تک بھگدڑ مچ گئی ۔ شمال پر دکن کے دروازے بند تھے اس لیے "خلقِ کثیر" نے گجرات کا رخ کیا ۔ شمالی ہند والوں کے لیے اس وقت گجرات کی حیثیت امن کے جزیرے کی سی تھی ۔ 'مرآۃ احمدی'

---

[1] منتخب اللباب : خافی خان، جلد سوم، ص ۳۰۷، ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال، کلکتہ ۱۹۲۵ع ۔

سے بھی اس صورتِ حال کی تصدیق ہوتی ہے :

> ”همدرین اثنا خبر رسید کہ حضرت صاحبقران امیر تیمور گورگان در نواحی دهلی نزول اجلال فرمودند و فتور عظیم در آن دیار راہ یافت و خلق کثیر ازان حادثہ گریختہ بگجرات آمد[1]۔“

اس ہجرت کرنے والی آبادی میں ہر قسم کے لوگ شامل تھے ۔ عوام و خواص بھی ، اہلِ حرفہ ، تجارت پیشہ اور صوفیاے کرام بھی ۔

(٦) امیر تیمور کے حملے کے بعد جب سلطنتِ دہلی انتہائی کمزور ہو گئی تو گجرات کے صوبے دار ہمایوں ظفر خاں (م ۸۱۳ھ/۱۴۱۰ع) نے جو نسلاً ہندوستانی تھا ، آزادی کا اعلان کر کے مظفر شاہ کے لقب سے گجرات میں بادشاہت کی بنیاد ڈالی اور اسے عظمت کا رنگ دینے کے لیے اہلِ علم ، اربابِ ہنر ، مشائخِ دین کی سرپرستی شروع کی ۔ اس سرپرستی کی خبر سن کر ، جیسا کہ 'مرآت احمدی' سے معلوم ہوتا ہے ، ”بتدریج مردم آفاق از هر شهر و دیار از ساداتِ عظام و مشائخ کرام و علماے ذوی الاحترام و شرفا و نجبا و اقوامِ مختلفہ و 'فرقِ متفرقہ' عرب و عجم و روم و شام و اهلِ حرفۂ هند و تجارت پیشگان بخاری و براری“[2] گجرات آنے لگے ۔

ان تمام واقعات و عوامل نے شمال سے لے کر دکن و گجرات تک اس زبان کے پھلنے پھولنے اور بڑھنے پھیلنے کے لیے ایسی سازگار فضا پیدا کر دی کہ یہ زبان ان سارے علاقوں کی مشترک زبان بن کر تیزی سے ترقی کے زینے طے کرنے لگی ۔ صوفیائے کرام نے اس زبان کو تبلیغِ دین و اخلاق کے لیے استعمال کیا ۔ قوالی ، موسیقی ، شاعری اور درسِ اخلاق کی یہی زبان ٹھہری ۔ عام معاملاتِ زندگی اور دربار سرکار کے مختلف طبقوں کے درمیان یہی زبان وسیلۂ اظہار بنی ۔ اُردو زبان کا اب تک یہی مزاج قائم ہے اور برِعظیم پاک و ہند کے مختلف علاقوں میں یہ زبان آج بھی یہی کام انجام دے رہی ہے ۔

یہ چند باتیں جو بیان میں آئیں ان کی تفصیل تو آگے آئے گی ، جہاں ہم گجراتی و دکنی ادب کا مطالعہ پیش کریں گے ، لیکن یہاں اس بات کا اعادہ ضروری

---

[1] مرآۃ احمدی : مرتبہ سید نواب علی ، جلد اول ، ص ۴۳ ۔ اورینٹل انسٹی ٹیوٹ ، بڑودہ ، ۱۹۳۰ع ۔

[2] خاتمۂ مرآۃ احمدی : ص ۱۲۸ - ۱۲۹ ۔

ہے کہ زبان کا مولد تو شمال ہے لیکن سیاسی و تہذیبی تقاضوں کے تحت اس نے ادبی زبان کا درجہ ، شمال سے صدیوں پہلے ، گجرات و دکن میں حاصل کر لیا تھا اور اس کے واضح اسباب یہ تھے :

(۱) دکن و گجرات کی سلطنتیں شمال سے کٹ کر وجود میں آئی تھیں اور اپنے وجود کی بقا کے لیے ایک ایسے کلچر کی تعمیر کرنا چاہتی تھیں جو یہاں کی ساری آبادی کے لیے مشترک کلچر کی حیثیت رکھتا ہو اور جس میں ہر طبقہ اپنائیت محسوس کر سکے تاکہ اس احساس کے ساتھ شمال کے حملوں کے خلاف ایک دیوارِ مدافعت کھڑی کی جا سکے ۔ اسی لیے ان سلطنتوں میں تہذیب و زبان کی سطح پر دیسی عناصر کی زیادہ سے زیادہ حوصلہ افزائی کی گئی ۔

(۲) مشترک کلچر کے لیے رابطے کی ایک مشترک زبان چونکہ بنیادی شرط ہے اور دکن و گجرات کی ان مختلف زبانوں کے علاقے میں اردو زبان کی حیثیت ایک مشترک بین الاقوامی زبان کی تھی اور آبادی کے مختلف عناصر کے درمیان اس کو استعمال کیے بغیر کوئی اور راستہ نہیں تھا اس لیے یہ زبان یہاں خوب پھلتی پھولتی رہی ۔

(۳) مسلمانوں کے ترقی پذیر نظامِ خیال کا تازہ خون ، ان کی قوتِ عمل اور فکری توانائی چونکہ اس زبان میں شامل ہو چکی تھی اس لیے یہ زبان ایک ترقی پذیر زبان بن کر ہر زبان کے الفاظ ، ایک زندہ زبان کی طرح ، اپنے اندر تیزی سے جذب کر کے ان علاقوں کی زبانوں سے قریب تر ہو گئی تھی ۔

(۴) شمال میں فارسی کا طوطی بول رہا تھا ۔ وہ اہلِ علم و ادب قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے جو فارسی میں اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھاتے تھے ۔ دکن و گجرات میں شمال کے خلاف ، تہذیبی و سیاسی قلعہ بندی کی وجہ سے ، اردو زبان کو بہت جلد دربار سرکار کی سرپرستی اور اہمیت و حیثیت حاصل ہو گئی جو شمال میں صرف فارسی کو حاصل تھی ۔ شمال میں یہ زبان عوام کے منہ چڑھی اپنا رنگ روپ ضرور نکھارتی رہی لیکن اہلِ علم اُسے شائستگی سے دور اور قوتِ اظہار سے محروم جان کر فارسی ہی میں دادِ سخن دیتے اور قدر و منزلت کے موتی رولتے تھے ۔ لیکن جسے عوام تک پہنچنا ہوتا وہ اسی زبان کو ذریعۂ اظہار بناتا ، اسی لیے صوفیائے کرام

نے تبلیغِ دین کے لیے اِسی زبان کو ذریعۂ اظہار بنایا اور اسے ادبی سطح پر لانے میں ایک اہم کردار ادا کیا ۔ انھی صوفیا کے ملفوظات اور شاعری اس زبان کے قدیم ترین نمونے بن کر آج بھی تاریخی و لسانی اہمیت رکھتے ہیں جن میں بھگتی تحریک کی شاعری کے علاوہ بھجن بھی شامل ہیں ۔ یہی ”مآخذ کا ادب“ ہے ۔

آئیے اب پہلے برِعظیم کے شمالی حصے میں اس زبان کی صورتِ حال اور مآخذ کے ادب کا جائزہ لیں ۔

* * *

فصل اول

شمالی ہند

(۱۰۵۰ع – ۱۷۰۷ع)

پہلا باب

مسعود سعد سلمان سے گُرو نانک تک

(۱۰۵۰ع—۱۵۲۵ع)

ہم پہلے لکھ چکے ہیں کہ اس زبان کی قسمت کا ستارہ مسلمانوں کے ساتھ چمکتا ہے اور انھی کے ساتھ اس کی روشنی سارے برعظیم میں پھیل جاتی ہے ۔ وہ زبان جو اب تک صرف ''ہندوی کلچر'' کی علامت تھی اس میں تازہ دم ''عربی ایرانی کلچر'' کی روح شامل ہو کر اُسے نئی زندگی ، نیا رنگ روپ اور نئی وسعت عطا کرتی ہے ۔ نئے تہذیبی اثرات کا سب سے واضح اثر زبان پر یہ ہوا کہ پراکرت و سنسکرت کے وہ الفاظ ، جو نئی تہذیبی زندگی کے امور و مسائل کے اظہار سے قاصر تھے ، ٹکسال باہر ہونے لگے اور ان کی جگہ ، بغیر کسی کوشش و کاوش کے ، فارسی ، عربی ، ترکی الفاظ لینے لگے ۔ الفاظ کے ٹکسال باہر ہونے کا سبب یہ ہوتا ہے کہ ہر تہذیب اپنے خیالات و تہذیبی عوامل کو اپنے ہی الفاظ کے ذریعے ظاہر کرتی ہے ۔ الفاظ خیالات کی علامات کی حیثیت رکھتے ہیں ۔ ہر معاشرے میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ الفاظ مرتے اور زندہ ہوتے رہتے ہیں ۔ ایسے نئے خیالات ، جن کا وجود پہلے کسی تہذیب میں نہ ہو ، جب کوئی تہذیب قبول کرتی ہے تو اسی کے ساتھ بہت سے الفاظ زبان میں شامل ہو کر جزوِ بدن بن جاتے ہیں ۔ یہ ایک ایسا ہی فطری عمل ہے جیسے بعد کے زمانے میں بہت سے پرتگالی الفاظ اُردو زبان میں شامل ہو گئے یا لاتعداد انگریزی الفاظ دو سو سال سے اس زبان میں شامل ہو رہے ہیں ۔ اس تہذیبی جذب و قبول میں سنسکرت الفاظ کے ٹکسال باہر ہونے کا سبب بھی یہی تھا کہ ان میں آگے بڑھتی ، ترقی پذیر زندگی سے آنکھیں ملانے اور ساتھ دینے کی صلاحیت باقی نہیں رہی تھی ، اسی لیے وہ اپنی طبعی موت آپ مر گئے ۔

زبانیں اسی عمل سے زندگی کے ساتھ بدلتی اور بڑھتی ہیں ۔ جس زبان میں رد و قبول کا یہ عمل بند ہو جاتا ہے وہ سنسکرت کی طرح کتابی زبان بن کر رہ

جاتی ہے یا پھر اپنی موت آپ مر جاتی ہے ۔ عربی فارسی ترکی کے یہ الفاظ اب اس لیے اجنبی نہیں رہے تھے کہ روزمرہ کی زندگی اور اس کے بنیادی امور انھی الفاظ کے ذریعے اپنا اظہار کر رہے تھے ۔ یہ تہذیبی سطح پر ایک فطری لسانی عمل تھا ۔ نئی تہذیب کے اتصال نے رفتہ رفتہ اس زبان کے کینڈے ، رنگ ڈھنگ اور ساخت و مزاج کو بدل کر رکھ دیا اور زبان میں آگے بڑھنے کی نئی صلاحیت پیدا کر دی ۔ بہت سے الفاظ کی شکلیں بدل گئیں ، بہت سے الفاظ نئے تہذیبی مزاج میں ڈھل گئے جیسے سنسکرت کے لفظ ”راتڑی“ کا ”ڑی“ گرا کر صرف ”رات“ کو انھی معنی میں اپنا لیا گیا ۔ اس سارے تہذیبی عمل کے دوران میں الفاظ سے سختی اور کھردرا پن اسی طرح دور ہوتا گیا جیسے موسیقی میں دھرپد کو زیادہ خوشگوار بنا کر ”خیال“ کی شکل میں سارے برِعظیم کے لیے قابلِ قبول بنا دیا اور اسی انداز پر نئے راگ راگنیوں کی ایجاد سے خود ”ہندو موسیقی کو اس طرح بدل کر رکھ دیا کہ اب اسی کی شکل بھی پہچانی نہیں جاتی[1] ۔“ موسیقی کی بدلی ہوئی یہی شکل آج کی ہندو موسیقی ہے ۔ اسی طرح اس زبان کی شکل بھی اتنی بدل گئی کہ اب اُس کی قدیم ترین شکل کو پہچاننا بھی مشکل ہے ۔

ابھی یہ زبان عبوری دور سے گزر رہی تھی اور صرف بولنے کی زبان تھی لیکن اس کا اثر اتنا گہرا اور جاری و ساری تھا کہ جو بھی یہاں آتا اس سے متاثر ہوتا اور جلد ہی یہ زبان اُس کے اظہار و ابلاغ میں ہاتھ بٹانے لگتی ۔ وہ اہلِ علم جو فارسی میں تصنیف کرتے ، اس زبان کے الفاظ اور محاوروں کا سہارا لیتے ۔ اس دور کے ادبی نمونے تو نہیں ملتے لیکن اس زبان کا سراغ اور اس کے عام رواج کی داستان اُن فارسی تصانیف میں مل جاتی ہے جو اس عرصے میں شمالی ہند میں لکھی گئیں ۔

یہاں یہ بات بے محل نہ ہوگی کہ پنجاب اور اہلِ پنجاب سے اس زبان کا رشتہ ناتا روزِ اول ہی سے قائم ہے اور اہلِ پنجاب نے شروع ہی سے اس زبان کو بنانے سنوارنے میں حصہ لیا ہے ۔ وہ زبان ، جو عبوری دور میں دہلی سے دکن ، گجرات ، مالوہ اور دوسرے صوبوں میں پہنچی ، اس کی ساخت ، اس کے مزاج ، لہجے اور آہنگ پر پنجاب ہی کا اثر سب سے زیادہ اور گہرا تھا ۔ قدیم گجری و دکنی ادب کے نمونوں میں جب ہم پنجابی اثر و مزاج کو دیکھتے ہیں تو ذرا دیر کو حیرت

۱- برِعظیم پاک و ہند کی ملتِ اسلامیہ : ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی ، ص ۱۱۷ ، مطبوعہ کراچی یونیورسٹی ، ۱۹۶۷ع (ترجمہ ہلال احمد زبیری) ۔

ضرور کرتے ہیں لیکن ہماری حیرت اس وقت دور ہو جاتی ہے جب ہم اُردو اور پنجاب کے اثر و رشتہ کو تاریخ کی روشنی میں دیکھ کر ان نمونوں کا مطالعہ کرتے ہیں۔

تاریخ شاہد ہے کہ غیاث الدین تغلق (۷۲۰ھ—۷۲۵ھ/۱۳۲۰ء—۱۳۲۴ء) اور خسرو خاں نمک حرام کی جنگ کے حالات امیر خسرو (م ۷۲۵ھ/۱۳۲۵ء) نے غیاث الدین تغلق کو پنجاب کی زبان ہی میں لکھ کر پیش کیے تھے۔ سجان رائے مؤرخ لکھتا ہے کہ ''امیر خسرو بہ زبانِ پنجاب بہ عبارتِ مرغوب مقدمۂ جنگ غازی الملک تغلق شاہ و ناصرالدین خسرو خاں گفتہ کہ آنرا بہ زبانِ ہند وار گویند[۱]۔'' یہی وہ ''زبان'' ہے جو شروع ہی سے اُردو کے خون میں شامل ہے۔ مسعود سعد سلمان (۴۳۸ھ—۵۱۵ھ/۱۰۴۶ء—۱۱۲۱ء) ہندوی کے پہلے شاعر لاہور ہی کے رہنے والے ہیں جن کے بارے میں 'غرۃ الکمال' کے دیباچے میں امیر خسرو نے لکھا ہے کہ ''پیش ازیں شاہانِ سخن کسے را سہ دیوان نبودہ مگر مرا کہ خسرو ممالک کلامے۔ مسعود سعد سلمان را اگر ہست اما آں سہ دیوان در عبارت عربی و فارسی و ہندی است و در پارسی مجرد کسے سخن را سہ قسم نکردہ جز من۔'' محمد عوفی نے ''لباب الالباب'' میں یہی بات دہرائی ہے کہ ''او را سہ دیوان ست۔ یکے بتازی و یکے بپارسی و یکے بہندوی[۲]۔'' امیر خسرو کی فارسی مثنوی ''تغلق نامہ'' میں ایک فقرہ ''ہے ہے تیر مارا'' ملتا ہے جو ہندوی زبان کے رنگ ڈھنگ کو ظاہر کرتا ہے اور جس سے معلوم ہوتا ہے کہ مسعود سعود سلمان کی زبانِ ہندوی سے خسرو کون سی زبان مراد لیتے ہیں۔ یہ بات مسلّم ہے کہ ''اُردو کا قدیم ترین نام ہندی یا ہندوی ہے[۳]۔'' مسعود سعود سلمان کا ہندوی دیوان ناپید ہے۔ اگر یہ دستیاب ہو جاتا تو لسانی مسائل کی بہت سی گتھیاں سلجھ جاتیں اور اُردو کی نشو و نما اور رواج کی گمشدہ کڑیاں مل جاتیں۔

یہ زبان چونکہ ہر طرف بولی جا رہی ہے اور رابطے کی واحد زبان ہے اس لیے اس کے الفاظ اور محاورے فارسی تصانیف میں در آئے ہیں۔ ابوالفرج[۴] کے

۱- خلاصۃ التواریخ (فارسی): ص ۲۳۵۔

۲- لباب الالباب: ص ۲۴۶، جلد دوم، مطبوعہ کیمبرج، ۱۹۰۲ء۔

۳- پنجاب میں اُردو: ص ۲۳۔

۴- مقالاتِ حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۶۲ - ۷۳، مجلس ترقیِ ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔

کلام میں دلد ، جوہر ، جت (جٹ) کے الفاظ اسی بے تکلفی سے استعمال ہوئے ہیں جیسے خود فارسی کے الفاظ ۔ خواجہ مسعود سعد سلمان[1] نے اپنے فارسی دیوان میں کت ، مارا مار اور برشکال کے الفاظ استعمال کیے ہیں ۔ حکیم سنائی (م ۵۴۵ھ/۱۱۵۰ع) کے ہاں 'کوتوال' اور 'ہانی' کے الفاظ ملتے ہیں ۔ منہاج سراج[2] نے طبقاتِ ناصری (۶۵۸ھ/۱۲۵۹ع) میں سیل ، لک ، بہار (یعنی وہار) سمندر ، پایک (پیادہ) اور بہلہ کے الفاظ استعمال کیے ہیں ۔ امیر خسرو ، جن کے مزاج میں یہ زبان رسی بسی ہے ، اپنے احساس و خیال کو اسی زبان کے الفاظ سے ادا کرکے اظہار کو مکمل کرتے ہیں ۔ ''قران السعدین''[3] (۶۸۸ھ/۱۲۸۹ع) میں انھوں نے چوترہ ، راوت ، پایک ، پک ، کوزہ ، بالا ، کیورہ ، سیوتی ، بیل ، مولسری ، مال ، تنبول ، بیرہ ، چوند ، بنک ، بلادر وغیرہ الفاظ استعمال کیے ہیں ۔ ''خزائن الفتوح''[4] (۷۱۰ھ/۱۳۱۰ع) میں پایک ، بیڑۂ تنبول ، دھانک ، کھٹی ، بسیٹھہ ، مارمار ، رائے کے الفاظ ملتے ہیں اور ''دیول رانی خضر خاں''[5] (۷۱۵ھ/۱۳۱۵ع) میں کیورہ ، جائے ، بیل ، کوزہ ، پتولہ ، کرلہ ، لادی ، کرنا ، رانی ، رانا ، تنبول ، رائے ، چنپہ ، ماؤلسری ، دولہ ، سیوتی ، سکھ آسن ، تال ، الاون ، تنکہ ، ڈولہ وغیرہ الفاظ نظر آتے ہیں ۔

ضیاء الدین برنی[6] کی تاریخِ فیروز شاہی (۷۵۸ھ/۱۳۵۶ع) میں راہان و رالگاں ، چبوترہ ، دھولہازناں ، لک ، کہار و کہوانی ، کھٹ ، تنکہ ، جیتل ، بھنڈائی بھنڈاں ، ہرن مار ، ملک چھجو ، لیکہ ، کوتوال ، دب ، مندل ، ملک جونا ، کھنڈ ، البہ ، چھپر ، بھٹیا ، کری و چرالی ، چودہریان ، پٹواریان ، موری ، مندہ ، دھاوہ ، جاتیاں ، تھانہا ، دھولک ، گھاٹی ، بھنگری ، بھنگی ، کرور ، موٹھی ، ہونڈہ ، کھری ، جموں ، بڈھل ، سینبل ، پیپل ، لنکھر ، ڈہوٹ وغیرہ الفاظ استعمال کیے گئے ہیں ۔

'سیرالاولیا'[7] مؤلفہ سید محمد بن سید مبارک کرمانی (م ۷۷۰ھ/۱۳۶۸ع) میں چنڈو گھر ، چوترہ ، پیلو ، کھٹ ، جواری ، لک ، پٹی ، سہین ، کریلہ ، ڈولہ ، منڈی ، بیگہ ، بھوگا (عیش) ، بی بی رانی ، کھنلسال ، لنگھن ، درخت بڑ ، جامہ جھمرتلی ، کھچڑی ، آبری ، پلنگ ، ساڈنی ، پٹوہ ، جکری ، چھپری ، چھپردار وغیرہ الفاظ ملتے ہیں ۔

---

[1] ایضاً ۔ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۶۲ - ۷۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۶ع ۔

نہ صرف اس زبان کے الفاظ بلکہ محاورے بھی فارسی تصانیف میں راہ پا جاتے ہیں۔ وہ اہلِ قلم جو اس برِعظیم میں پیدا ہوئے، لکھتے تو فارسی میں تھے لیکن سوچتے اسی زبان میں تھے۔ اُن لوگوں کی فارسی پر بھی، جو یہاں ایک عرصے سے آباد تھے، اس زبان کی ساخت، اندازِ گفتار اور محاوروں کا گہرا اثر تھا۔ محاورہ کسی دوسری زبان میں اُسی وقت جگہ پاتا ہے جب وہ لکھنے والے کے ذہن اور فکر میں اُسی طرح رس بس گیا ہو کہ وہ غیر شعوری طور پر یا بہتر اظہار کے لیے اُسے استعمال کرنے لگے۔ اسی اثر نے "ہندوستانی فارسی" کی اصطلاح کو جنم دیا اور اسے ایران کی فارسی سے ممیّز کر دیا۔ آج جب ہم انگریزی زبان میں تصنیف کرتے ہیں تو ہماری زبان کا لہجہ، محاورہ، بندش، تراکیب اور ساخت ہماری انگریزی تحریروں میں در آتی ہے اور وہ مزاجاً اُس انگریزی سے مختلف ہو جاتی ہے جو انگلستان یا امریکہ کے مصنفین کے قلم سے نکلتی ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے ہم اس دور کے مختلف مصنفین و شعرا کی تصانیف[1] سے چند ایسے محاورے نقل کرتے ہیں جو آج بھی اُردو زبان کا سرمایہ ہیں۔ امیر خسرو کے ہاں ایسے محاورے خاصی بڑی تعداد میں ملتے ہیں:

فارسی شکل	اصل اُردو محاورہ
ز گرہِ او چہ می رود	اس کی گرہ سے کیا جاتا ہے
دندان در شکم بودن	پیٹ میں دانت ہونا
بیک چوب ہمہ را راندن	سب کو ایک لاٹھی سے ہانکنا
گفتا کہ برو نیست درین تل تیلے	ان تِلوں میں تیل نہیں ہے
ضیاء الدین برنی کے ہاں:	
و درون درون میکاهیدند	اندر اندر گھٹنا
چناں کہ خوردگان نازنین در خانۂ خالگان مہمان روند	خالہ جی کا گھر
شمس سراج عفیف کے ہاں:	
خرج و اخراجات از گرہِ خویش میکردند	اپنی گرہ سے خرچ کرنا
جانِ ایشاں بہ بینی رسیدہ	ناک میں دم آنا

ایک ہی لفظ کی تکرار فارسی میں کثرت کی طرف اشارہ کرتی ہے اور اُردو

---

[1] ۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۹۱ — ۹۴ ۔

میں محاورہ بن جاتی ہے ۔ تکرار کی یہ نوعیت اُردو زبان کا مخصوص مزاج ہے :

خواجہ جہان پنہان پنہان در خاطرِ خویش	چپکے چپکے

تاج الدین مفتی الملک کی کتاب ''مفترح القلوب'' میں یہ خالص اُردو محاورے فارسی لباس میں نظر آتے ہیں :

نیم نان گذاشتہ برائے تمام نان برود	آدھی کو چھوڑ کر ساری کے پیچھے دوڑنا
مادرِ دزد سر در کندو الداختہ گریہ میکند	چور کی ماں کوٹھی میں سر دے کر روئے
پوستِ شما از دوال خواهم کشید	تسموں سے کھال اُدھیڑنا
زنار داران گریختند کہ موازنہ دوازدہ کروہ صباح شد	برہمن ایسے بھاگے کہ بارہ کوس پر جا کر صبح ہوئی
اگر رسن شکستہ شود ، کسے پیوند کند ، گرہ از میان نرود	ٹوٹی رسی جوڑ لی ، گرہ تو باقی رہی

ان مثالوں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اُردو زبان اپنے قدیم ترین دور میں بھی اس حالت میں ضرور آ گئی تھی کہ اہلِ علم اپنے اظہار کے لیے اس کا سہارا لیں تاکہ اُن کی تصانیف کو اس برِعظیم میں بسنے والے پورے طور پر سمجھ سکیں ۔ امیر خسرو نے خود اس کا اعتراف کیا ہے کہ ''لفظ ہندوی در پارسی آوردن لطفے ندارد مگر بضرورت آنجا کہ ضرورت بودہ است آوردہ شد[1] ۔'' یہ محاورے اور الفاظ اہلِ ایران کے لیے اجنبی ہیں لیکن یہاں والوں کے لیے ان سے یگانگت کی بو آتی ہے ۔ ان محاوروں اور الفاظ ''کے ذریعے ہمیں اُس عہد کی اُردو زبان کا کسی قدر اندازہ ہو سکتا ہے ۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اُردو ان ایام میں محاوروں ، روزمروں اور ضرب الامثال سے مالامال ہے اور یہ خصوصیات ایک زبان میں اُسی وقت پیدا ہوں گی جب کہ وہ عہدِ طفولیت کو خیرباد کہہ کر مدارجِ شعوری تک ارتقا کر چکی ہو اور ایک حالت پر قائم ہو گئی ہو[2] ۔'' یہ زبان اس دور میں اس لائق ضرور ہو چکی تھی کہ اس میں ادبی شان پیدا کی جا سکے ، لیکن فارسی دربار سرکار کی زبان کی حیثیت میں برسرِاقتدار تھی ، اور اہلِ علم و ادب اُسے

---

[1] دیباچہ غرۃ الکمال : مطبع قیصریہ ، دہلی ۔

[2] مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۹۵ ۔

وہ اہمیت نہیں دے رہے تھے جو فارسی کو ملی ہوئی تھی ۔ اسی لیے ہر طرف بولے اور سمجھے جانے کے باوجود ، اس میں ادب و اسلوب کی کوئی زندہ روایت پیدا نہیں ہوئی ۔ اُس سے اُس دور میں زیادہ سے زیادہ دو کام لیے جا رہے تھے ؛ ایک تو یہ کہ اسے تفنّنِ طبع کے طور پر کبھی کبھار ہلکے پھلکے جذبات کے اظہار کے لیے استعمال کیا جا رہا تھا اور دوسرے صوفیائے کرام اور مصلحین اپنے خیالات کے اظہار کے لیے اُسے استعمال کر رہے تھے ۔

امیر خسرو ، ابوالحسن یمین الدین (۱۲۵۳ء—۱۳۲۵ء) نے اپنی صلاحیت کے چند قطرے اس زبان کے خون میں شامل کیے ہیں ۔ امیر خسرو ۹۹ تصانیف[1] کے مالک اور بنیادی طور پر فارسی کے شاعر اور عالم تھے ۔ اُن کا جو کُچھ اُردو کلام آج ملتا ہے اس میں امتدادِ زمانہ سے اتنی تبدیلیاں ہو چکی ہیں کہ اب اسے مستند نہیں مانا جا سکتا ۔ لیکن یہ بات مسلّم ہے کہ امیر خسرو نے اس زبان میں شاعری کی ہے ۔ ”غرّۃ الکمال“ کے دیباچے میں امیر خسرو نے خود اس امر کی تصدیق کی ہے کہ ”جزوے چند نظم ہندی نذرِ دوستان کردہ شدہ است ۔“ ان کے کلام کو دیکھ کر دو باتوں کا پتا چلتا ہے ؛ ایک یہ کہ اب یہ زبان قدیم آپ بھرنش کے دائرے سے باہر نکل آئی ہے اور دہلی و اطرافِ دہلی کی زبانوں سے مل کر اپنی تشکیل کے ایک نئے دور میں داخل ہو گئی ہے جس پر کھڑی بولی اور برج بھاشا دونوں اثر انداز ہوئی ہیں ۔ دوسرے یہ کہ وہ اب ’دھل منجھ کر اتنی صاف ہو گئی ہے کہ اُس میں شاعری کی جا سکے ۔ امیر خسرو نے خود اس شاعری کو کوئی اہمیت نہیں دی اس لیے اسے محفوظ کرنے یا کسی دیوان کا حصہ بنانے کا انھیں خیال نہیں آیا ۔ انھوں نے اسے تفنّنِ طبع کے طور پر استعمال کیا اور اس زبان کی شاعری میں وہی عمل کیا جو انھوں نے موسیقی میں کیا تھا کہ ایرانی موسیقی کو ہندوی موسیقی کے ساتھ ملا کر نئے راگ اور راگنیاں ایجاد کی تھیں ۔

اُردو شاعری میں امیر خسرو نے ایک طریقہ تو یہ اختیار کیا کہ ایک مصرع فارسی لکھا اور ایک مصرع اُردو ۔ دوسرا طریقہ یہ کہ آدھا مصرع فارسی اور آدھا مصرع اُردو کا رکھا ۔ تیسرا طریقہ یہ کہ دونوں مصرعے اُردو کے لائے ۔ اسی طرح بہت سی پہیلیاں ، کہہ مُکرنیاں اور انملیاں بھی اُن سے منسوب ہیں ۔

۱۔ ہفت اقلیم : امین احمد رازی ، مخطوطہ ۷۰۶ کرزن کالکشن ، ایشیاٹک سوسائٹی
آف بنگال (عکسی) ۔

''خالقِ باری'' بھی اُنھی کی تصنیف ہے جس میں صدیوں کی دھوپ چھاؤں نے اضافوں اور ملحقات سے اس کی شکل بدل کر رکھ دی اور آج محمود شیرانی جیسے فاضلِ اجلّ کو یہ شبہ ہوا کہ یہ امیر خسرو کی تصنیف نہیں ہے۔ امیر خسرو کا اُردو کلام، جس کو زیادہ مستند مانا جا سکتا ہے، وہ ہے جو قدیم تصانیف اور بیاضوں میں محفوظ رہ گیا ہے؛ مثلاً مُلّا وجہی کی 'سب رس'[۱] (۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ع) میں یہ دوہا نقل کیا گیا ہے:

پنکھا ہو کر میں ڈلی ساتی تیرا چاؤ
منجھ جلتی جنم گیا تیرے لیکھن باؤ

میر تقی میر نے 'نکات الشعراء'[۲] (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۱ع) میں یہ ریختہ دیا ہے:

زرگر پسرے چو ماہ پارا   کچھ گھڑیے سنواریے پکارا
نقدِ دلِ من گرفت و بشکست   پھر کچھ نہ گھڑا نہ کچھ سنوارا

ایک قدیم بیاض[۳] میں یہ ریختہ ملتا ہے:

ز حالِ مسکیں مکن تغافل دو رائے نیناں بنائے بتیاں
کہ تابِ ہجراں ندارم اے جاں نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں
شبانِ ہجراں دراز چوں زلف و روز وصلش چو عمر کوتاہ
سکھی پیا کوں جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں
یکایک از دل دو چشم جادو بصد فریبم ببرد تسکیں
کسے پڑی ہے جو جا سناوے پیارے پی کو ہماری بتیاں
چوں شمع سوزاں چوں ذرّہ حیراں ز مہر آں مہ بگشتم آخر
نہ نیند نیناں نہ انگ چیناں نہ آپ آوے نہ بھیجے پتیاں
بحقِ روزِ وصالِ دلبر کہ دادؔ ما را فریب خسرو
سپیت من کہ درائے راکھوں جو جائے پاؤں پیا کی کھتیاں

عبدالواسع ہانسوی[۴] کی تصنیف ''دستور العمل'' میں یہ ریختہ ملتا ہے:

از چل چلِ تو کارِ منِ زار شد کچل
من خود نمی چلم تو اگر می چلی بچل

۱- سب رس: ص ۲۰۳، مرتبّہ عبدالحق، انجمن ترقی اُردو، کراچی، ۱۹۵۳ع۔
۲- نکات الشعراء: مرتبّہ عبدالحق، ص ۲، انجمن ترقی اُردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۵ع۔
۳- بیاض: انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔
۴- بحوالہ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۲۹۵۔

حضرت نظام الدین اولیاء کے مزار پر خسرو کا یہ شعر درج ہے :

گوری سووے سیج پہ اور مکھ پہ ڈارے کیس
چل خسرو گھر آپنے ساجھ بھئی چوندیس

خسرو نے فارسی شاعری میں ایسی صنعت بھی استعمال کی ہے کہ وہ ایک طرف فارسی بھی رہے اور ساتھ ساتھ اس سے ہندوی معنی بھی نکلیں۔ دیباچہ 'غرۃ الکمال'[1] میں لکھا ہے کہ ''صنعتِ دیگر از ابہامے دیگر بربست کردہ ام کہ یک طرف ہمہ ہندوی می اُفتد'' :

آئی آئی یہاں بیاری آئی ماری ماری براہ ماری آئی

ان اشعارِ ریختہ کو پڑھ کر زبان و بیان کے لہجے ، آہنگ ، طرز اور ساخت سے واضح طور پر یوں محسوس ہوتا ہے کہ دو کلچر ایک دوسرے سے گلے مل رہے ہیں اور اس امتزاج سے ایک ''تیسرے کلچر'' کی بنیادیں اُستوار ہو رہی ہیں۔ اُردو زبان کے خد و خال بھی اسی کے ساتھ اُجاگر ہوتے ہیں اور یہ زبان اس ترقی پذیر تیسرے کلچر کی ترجمان بن جاتی ہے۔ ان اشعار کی تاریخی و لسانی اہمیت یہ ہے کہ ان سے اس دور کی زبان کے کینڈے ، رنگ روپ اور رواج کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ امیر خسرو کی ''خالقِ باری'' بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے۔

یہ ایک لغت ہے جس میں عربی و فارسی الفاظ کے ہندوی مترادفات و معنی نظم میں بیان کیے گئے ہیں۔ منظوم لغات کا یہ طریقۂ کار بہت پرانا ہے۔ عربی میں فنِ لغت کی سب سے قدیم کتاب ابو علی محمد قطرب النحوی کی ''مثلثات قطرب'' ہے جس میں ۳۲ اشعار میں ۳۰ الفاظ کے معنی بیان کیے گئے ہیں۔ ابونصر اسماعیل بن حماد الجوہری کی ''صحاح'' فنِ لغت میں کلاسیکل کتاب کا درجہ رکھتی ہے۔ فارسی میں ابونصر فراہی نے ۶۱۰ھ (۱۲۱۳ع) میں ''نصاب الصبیان'' لکھی جو درسِ نظامیہ میں صدیوں سے داخل ہے جس میں عربی لغات کو فارسی اشعار میں بیان کیا گیا ہے۔ امیر خسرو نے بھی اسی روایت کی پیروی میں ''خالق باری'' تصنیف کی۔ ''خالق باری'' کی ادبی و شاعرانہ اہمیت نہیں ہے لیکن اس کے مطالعے سے اُردو لفظوں کی قدامت اور اُن کے رواج کی داستان سامنے آتی ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اُس زمانے میں بھی اِس زبان کی یہ اہمیت تھی کہ فارسی ، عربی و ترکی جاننے والوں کے لیے اس زبان کے بنیادی الفاظ سے واقفیت ضروری

---

[1] دیباچہ غرۃ الکمال : ص ۶۳ ، مطبع قیصریہ دہلی۔

تھی ۔ 'خالق باری' کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں مختلف بولیاں ایک دوسرے سے آنکھ مچولی کھیل رہی ہیں اور لسانی سطح پر ایک ہل چل سی مچی ہوئی ہے ۔ امیر خسرو نے اس میں یا تو سنسکرت کے ثقیل الفاظ کو نرم و رواں بنا کر استعمال کیا ہے ، یا پھر ان لفظوں کو اسی طرح قبول کیا ہے جس طرح وہ بولے جاتے تھے ؛ مثلاً 'ششیی کے بجائے سس بمعنی چاند یا 'منشی کے بجائے منس بمعنی آدمی ۔ امتدادِ زمانہ سے اس کتاب میں اتنی تبدیلیاں اور اتنے اضافے ہوئے ہیں کہ آج یہ بتانا مشکل ہے کہ اس میں کون سے اشعار امیر خسرو کے لکھے ہوئے ہیں اور کون سے الحاق ہیں ، اسی لیے 'خالق باری' کے سلسلے میں اہلِ علم کے دو گروہ ہیں ۔ ایک گروہ اسے امیر خسرو کی تصنیف کہتا ہے اور دوسرا ضیاء الدین خسرو کی تصنیف بتاتا ہے ۔ پہلے گروہ کے نمائندہ محمد امین عباسی[۱] ہیں اور دوسرے گروہ کے ترجمان حافظ محمود شیرانی[۲] ہیں ۔ محمود شیرانی کا خیال ہے کہ ''اگر 'خالق باری' امیر خسرو کی تصنیف ہوتی تو اس عہد سے لے کر اب تک سینکڑوں کتابیں اس کی تقلید میں لکھی جا چکی ہوتیں . . . اس میں ہر قسم کی ترتیب کا التزام مفقود ہے ۔ مضمون ، الفاظ اور وزن میں کوئی ترتیب ملحوظ نہیں ہے ۔ ہندی الفاظ کے صحیح تلفظ کی کوئی پروا نہیں کی گئی . . . لفظ 'انگور' کا تلفظ جس طرح شعر میں باندھا گیا ہے وہ ہمیں پنجاب کی یاد دلاتا ہے ۔ 'انگور' کا یہ تلفظ امیر سے بعید ہے[۳] ۔'' 'آبِ حیات' میں لکھا ہے کہ ''خالق باری جس کا اختصار آج تک بچوں کا وظیفہ ہے ، کئی بڑی بڑی جلدوں میں تھی[۴] ۔'' محمد امین عباسی نے لکھا کہ ''یہ ایک حد تک قرینِ قیاس بھی ہے اس لیے کہ اس کے بحور کا اختلاف اس طرح پر کہ کوئی شعر کسی بحر میں ہے اور کوئی شعر کسی بحر میں ، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ کسی بڑے ذخیرے سے خوشہ چینی کر کے یہ مجموعہ حاصل ہوا ہے جس میں بحور کے اشتات کا لحاظ نہیں رہا[۵] ۔''

یہ دونوں زاویۂ نظر انتہا پسندانہ ہیں ۔ شیرانی صاحب یہ بات بھول گئے کہ امیر خسرو نے اپنا سارا ہندوی کلام تفنّنِ طبع کے طور پر لکھا تھا اور اس میں

۱- جواہر خسروی : مطبع انسٹی ٹیوٹ علی گڑھ کالج ، ۱۹۱۸ء ۔
۲- حفظ اللسان : مطبوعہ انجمن ترقی اردو دہلی ۔
۳- پنجاب میں اردو : ص ۱۸۲ - ۱۸۶ ۔
۴- آبِ حیات : ص ۷۱ ، بار چہاردہم ، مطبوعہ شیخ مبارک علی ، لاہور ۔
۵- جواہرِ خسروی : مقدمۂ خالق باری ، ص ۱۰ ۔

وہ سنجیدگی اور توجہ مفقود ہے جو فارسی میں ان کا طرۂ امتیاز ہے ۔ پھر اُن کے اس کلام میں زمانے کے ساتھ ساتھ اتنی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ اصل و نقل کا امتیاز باقی نہیں رہا ۔ ہندوی الفاظ کا وہی تلفّظ اس میں درج ہے جو اُس زمانے میں عوام میں مروج تھا ۔ اگر 'انگور' کا لفظ امیر خسرو نے پنجابی لہجہ و تلفظ میں استعمال کیا ہے تو اس کے یہ معنی کہاں ہوتے ہیں کہ انگور کا یہ تلفظ اُس زمانے میں رائج نہیں تھا ۔ جب کہ شیرانی صاحب ہم سب سے زیادہ اس بات کو جانتے تھے کہ اردو کا مولد پنجاب ہے اور زبان کے لہجے ، آہنگ اور تلفظ کی تشکیل پر اہلِ پنجاب نے سب سے زیادہ اور گہرا اثر ڈالا ہے ۔ کیا یہ ناانصافی نہیں ہے کہ ہم آج امیر خسرو سے یہ مطالبہ کریں کہ وہ انگور کو کجھور کے بجائے لنگور کا قافیہ بنائیں ؟ مولانا محمد حسین آزاد اور محمد امین عباسی نے بھی مبالغے سے کام لیا ہے کہ 'خالق باری' کو بڑی بڑی جلدوں کی ضخیم کتاب بنا دیا ۔ شیرانی صاحب نے اسے ضیاء الدین خسرو سے منسوب کیا ہے جنھوں نے اس کا نام ''حفظ اللسان'' رکھا تھا ۔ ہماری نظر سے کئی مخطوطات گزرے جن میں مختلف لوگوں نے نئے اشعار کے اضافے کے ساتھ 'خالق باری' کے لئے نئے نام رکھے ۔ جیسے ضیاء الدین خسرو نے کچھ اشعار کا اضافہ کر کے اس کا نام ''حفظ اللسان'' رکھا ، اسی طرح صفی نے اسے ''مطبوع الصبیان''[1] سے موسوم کیا ۔ لیکن یہ 'خالق باری' کو اپنانے کا طریقہ تھا ۔ عام طور پر اس قسم کی کتابوں کے نام کتاب کے پہلے شعر کے پہلے ایک یا دو الفاظ سے موسوم کیے جاتے تھے ۔ وصالی نے ، جو امیر خسرو کے پیر بھائی تھے ، ''مامقیماں'' لکھی تو اس کا نام بھی اسی التزام سے ''مامقیماں'' رکھا کہ یہ الفاظ پہلے شعر کے شروع میں آتے ہیں :

مامقیمانِ کوئے دلداریم رخ بدنیائے دوں نمی آریم

شیخ سعدی کی ''کریما'' بھی اسی نسبت سے ''کریما'' کہلاتی ہے ۔ اس کا پہلا شعر یہ ہے :

کریما بہ بخشائے بر حالِ ما کہ ہستم اسیرِ کمندِ ہوا

شرف الدین بخاری کی تصنیف ''نامِ حق'' کی وجہِ تسمیہ بھی یہی ہے :

نامِ حق بر زباں ہمی رانیم کہ بجان و دلش ہمی خوانیم

---

[1] ۱۔ مخطوطہ انجمن ترقی اُردو : کراچی ، تعداد ابیات ۱۴۴ ۔ یہ نادر قدیم مخطوطہ ہے جس سے خالق باری کی اصلیت پر روشنی پڑتی ہے ۔ (ج ۔ ج)

'خالق باری' بھی اسی مناسبت سے ''خالق باری'' ہے جس کا پہلا شعر یہ ہے :

خالق باری سرجن ہار   واحد ایک بڈا کرتار

تحقیق سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک ایسے زمانے میں جب مسلمان فارسی ، ترکی اور عربی بولتے اس سرزمین میں داخل ہو رہے تھے ، یہ ضروری تھا کہ ایک ایسی لغت مرتّب کی جائے جس میں عربی ، فارسی اور ترکی الفاظ کے مترادفات یہاں کی عام مروجہ زبان میں لکھے جائیں تاکہ آنے والے ان الفاظ کی مدد سے اپنی بات ٹوٹے پھوٹے الفاظ میں یہاں کے باشندوں تک پہنچا سکیں[1] ۔ یہ ایک مختصر سا رسالہ اسی مقصد کے پیش نظر امیر خسرو نے لکھا تھا جس کا نام پہلے شعر کے پہلے دو لفظوں سے مشہور ہو گیا ۔ یہ ایک ایسی تصنیف تھی جس پر ، اپنے ہندوی کلام کی طرح ، امیر خسرو نے نہ تو اظہارِ افتخار کیا اور نہ اُسے کوئی اہمیت دی ۔ اہلِ علم جانتے ہیں کہ غالب نے اپنی اسی نوع کی تصنیف ''قادر نامہ'' کو بھی اس قابل نہیں سمجھا تھا کہ اُسے اپنی تصانیف کی فہرست میں شامل کرے ۔ اگر اقبال بچوں کے لیے کوئی نصابی کتاب لکھتے تو ظاہر ہے کہ وہ بھی اُسے اپنی قابلِ ذکر تصانیف میں شمار نہ کرتے ۔ ''نظمِ ہندی'' کے یہ ''جزوے چند'' لکھ کر امیر خسرو نے ''نذرِ دوستاں'' کر دیے تھے ۔ وقت کے ساتھ ساتھ جب اس کی اہمیت و افادیت میں اضافہ ہوا تو آنے والی نسلوں نے اس میں حسبِ ضرورت اضافے کر کے اسے کچھ سے کچھ بنا دیا ، لیکن روایت کا سہرا اسی طرح امیر خسرو کے سر بندھا رہا ۔ ''مطبوع الصبیان'' کے مؤلف صفی نے لکھا ہے کہ اصل 'خالق باری' میں ۱۷۰ اشعار تھے ۔ اس کے بعد اس میں ۱۲۰ الحاق اشعار شامل ہو گئے اور پھر ان میں اور اضافہ ہوا ۔ صفی لکھتے ہیں کہ اگر وہ سارے اشعار ، جو وقتاً فوقتاً اس میں شامل کیے گئے ، ملا دیے جائیں تو ان کی تعداد ۳۵۵ ہو جاتی ہے[2] ۔ ''مطبوع الصبیان'' پر ابتدا میں یہ سرخی دی گئی ہے : ''کتاب مطبوع الصبیان عرف خالق باری تصنیف امیر خسرو دہلوی قدس سرہ العزیز'' ۔ وہ

---

[1] امیر خسرو نے مثنوی 'نہ سپہر' میں اسی خیال کا اس طرح اظہار کیا ہے :

ہست خطا و مغل و ترک و عرب   در سخن ہندوی ما دوختہ لب

[2] حفظ اللسان : مرتّبہ شیرانی میں تعداد اشعار ۲۳۵ ہے جو ۱۷۰ + ۶۵ سے بن جاتی ہے ۔ ''نول کشور کے مطبوعہ نسخے میں ۱۹۲ اشعار ہیں اور رائل ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ کے نسخے میں ۲۱۵ اشعار ہیں جن میں ۱۳۰ بیت مشترک ہیں باقی ۶۲ قلمی میں نہیں ہیں ۔'' جواہرِ خسروی ، ص ۲۱ ۔ (ج ۔ ج)

اشعار جن میں یہ سب باتیں بیان کی گئی ہیں ، یہ ہیں :

ز تلمیذان یکے احباب مسرور   کہ گوبند رام بود از نام مشہور
برغبت گفت کیں تنظیم تردیف   امیرے خسرو دہلی بہ تصنیف
بگفتا نام خالق باری او را   ولے ابیات او اُفتاد اینجا
کہ از فنِ عروضی و قوافی   شناور آشنائے بحرِ صافی
بہر بحرے کہ باشد کن تو یکجا   ز ابیات پراگندہ است و بیجا
برائے خاطرِ آن دوستدارے   قبول از چشم سر کردیم کارے
بصد محنت چو بنمودیم تالیف   بسعی تام این ابیات تصنیف
لغاتِ چند را در نظم کردیم   بہ نہجے ملحقات آنرا شمردیم
شمار یکصد و ہفتاد ابیات   ز تصنیف مصنف بود اثبات
ہمہ ابیات الحاق بہ تزئین   بہ تعداد آمدند یک صد و عشرین
کنی گر ضم ازان افراد دیگر   چنانچہ از قطع عنوان دیگر
چو بیت کہنہ و نو را کنی گنج   شوند سہصد ذکر پنجاہ و ہم پنج
منی را گرچہ این رغبت نبودہ   برائے خاطر یاران نمودہ

’خالق باری‘ کی پیروی میں بہت سی کتابیں لکھی گئیں جن میں ’نوسر ہار‘ (۹۰۹ھ/۱۵۰۳ء) والے اشرف بیابانی کی ”واحد باری“ ، اجے چند کی ”مثلِ خالق باری“ (۹۶۰ھ/۱۵۵۲ء) خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ۔ ”واحد باری“ بابر کے آنے سے تقریباً چوتھائی صدی پہلے کی تصنیف ہے اور اجے چند کی ”مثلِ خالق باری“ سلیم شاہ سوری کے دورِ حکومت کی تصنیف ہے ۔ حکیم یوسفی نے ، جو سکندر لودھی کے زمانے کا مشہور حکیم تھا ، اسی طرح کا ایک قصیدہ لکھا تھا جس میں مختلف اشیا و ادویہ کے فارسی ناموں کے اُردو مترادفات لکھے تھے ۔ ”خالق باری“ اپنی اولیت و افادیت کے اعتبار سے اس تمام عرصے میں اتنی مشہور و مقبول رہی کہ جب دو سو سال بعد اشرف بیابانی نے ”واحد باری“ لکھی تو اس میں آخری شعر وہی رکھا جو ”حفظ اللسان“ مرتّبہ شیرانی میں ملتا ہے اور جو ظاہر ہے ”حفظ اللسان“ میں ”خالق باری“ ہی سے آیا ہے ۔ ”واحد باری“ کا آخری شعر یہ ہے :

واحد باری ہوئی تمام   دنیا میں رہے اشرف کا نام

حفظ اللسان کا شعر یہ ہے :

خالق باری بھی تمام   دوہوں جگ رہیا خسرو نام

امیر خسرو مقدم ہیں ، اشرف بیابانی اُن کے بعد ہیں اور ضیاء الدین خسرو اُن کے بعد آتے ہیں ۔ سوال یہ ہے کہ آخر اشرف بیابانی کے ہاں تقریباً دو سو سال پہلے

'حفظ اللسان' کا یہ شعر کیسے درج ہو گیا ؟ ایسے میں ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ دونوں کی بنیاد امیر خسرو کی ''خالق باری'' کا شعر ہے ۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ضیاء الدین خسرو نے ''خالق باری'' کے ساتھ وہی عمل کیا جو صفی نے ''مطبوع الصبیان'' میں کیا کہ ''خالق باری'' کے اشعار میں اضافہ کر کے اُسے ضرورتِ زمانہ کے مطابق نئی ترتیب اور اضافے کے ساتھ مرتّب کر دیا ۔ بنیادی طور پر ''خالق باری'' امیر خسرو ہی کی تصنیف ہے جس میں زمانے کے ہاتھوں اتنی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ امیر خسرو کی اصل تصنیف کے حروف صدیوں کی گرد سے اَڑ گئے ہیں ۔

امیر خسرو ، جنھوں نے گیارہ بادشاہوں کی بادشاہی دیکھی ، فارسی کے ایسے باکمال شاعر تھے کہ خود اہلِ زبان ان کا لوہا مانتے تھے ۔ موسیقی کے ایسے اُستادِ بے بدل کہ اُن کی ایجادات و اختراعات آج تک علمِ موسیقی کا بیش بہا سرمایہ ہیں ۔ اردو زبان و ادب کے وہ شاعرِ اول جن کی مٹھاس آج بھی زبان میں شہد گھول رہی ہے ۔ امیر خسرو دو تہذیبوں کے امتزاج کے وہ گلِ نو رس ہیں جو اُبھرتی پھیلتی تہذیبوں کے ایسے ہی موڑ پر ظہور میں آتے ہیں اور خود تہذیب کی علامت بن جاتے ہیں ۔ امیر خسرو ''ہند مسلم ثقافت'' کی وہ زندہ علامت ہیں کہ رہتی دنیا تک وہ اس تہذیب کے اولین نمائندے کی حیثیت سے یادگار رہیں گے ۔ انھوں نے نہ صرف اپنے زمانے کے بلکہ آئندہ دور کے تہذیبی دھاروں کو بھی متاثر کیا ۔ ان کا اردو کلام ایک تبرک کی حیثیت رکھتا ہے اور یہ امر کہ بعد میں بہت سا کلام ان کے نام سے منسوب ہو گیا ، خود اُس بات کا اشارہ ہے کہ امیر خسرو ہمارے کلچر اور ہمارے طرزِ احساس کے ایسے نمائندے ہیں جو تہذیبوں کے خون میں شامل ہو کر خود کلچر بن جاتے ہیں ۔

امیر خسرو کے ایک ہم عصر اور ان کے پیر بھائی امیر حسن ، حسَن دہلوی[1] (م ۷۳۸ھ/۱۳۳۷ع) ہیں ، جنھیں عبدالرحمٰن جامی نے ''سعدیِ ہندوستان'' کہا ہے ۔ حسن دہلوی فارسی کے پُرگو ، قادر الکلام اور بے مثال شاعر تھے ۔ محمد تغلق کے زمانے میں برہان الدین غریب (م ۷۳۸ھ/۱۳۳۷ع) کے ساتھ دولت آباد چلے گئے تھے ۔ اُن کی ایک غزل[2] سے اُس دور کی زبان پر روشنی پڑتی ہے اور معلوم ہوتا

---

[1] ۔ تاریخِ وفات ''مخدوم اولیاء'' سے نکلتی ہے ۔

[2] ۔ قدیم بیاض انجمن ترقی اُردو ، کراچی ۔ اسی زمین میں امیر خسرو سے بھی ایک غزل منسوب ہے ۔ دیکھیے ''فارسی پر اُردو کا اثر'' از ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان ، اعلیٰ کتب خانہ ، ناظم آباد ، کراچی ۔

ہے کہ یہ زبان بھی ادبی سطح پر استعمال میں آکر اپنا نیا سفرِ ارتقا طے کرنے لگی تھی ۔ حسن نے بھی فارسی اور ہندی کو ملا کر وہی طریقہ اختیار کیا ہے جو امیر خسرو کے کلام کی خصوصیت ہے :

ہر لحظ آید در دلم دیکھوں اوسے ٹک جائے کر
گویم حکایت ہجر خود با آن صنم جیؤ لائے کر
آن سیم تن گوید مرا در کوئے ما آئی چرا
ماہی صفت تڑپھوں جو ٹک نہ دیکھوں . . . جائے کر
تا کے خورم خونِ جگر کاسیں کہوں دکھ جائے کر
سوزم فتادہ در تنم پیہ دے گئے سلگائے کر
گشتم چوں جوگی در بدر یابم اگر جائے خبر
پھر پھر رہیا بھوتوں نگر اجھوں نا ملیا آئے کر
بسیار گفتم این سخن اے دل بکس رغبت مکن
ان کی تباہی ات کٹھن بھوتوں کہے سمجھائے کر
بس حیلہ کردم اے حسن بے جاں شدم از دم بدم
کیسے رہوں تجھ جیئو بن تم لے گئے سنگ لائے کر

ممکن ہے نقل در نقل کے سبب اس غزل کے بعض الفاظ وہ نہ رہے ہوں جو حسن نے لکھے تھے ، لیکن لفظوں کے اِدھر اُدھر ہونے یا خفیف تبدیلی سے زبان کے مزاج اور اُٹھان پر کوئی خاص اثر نہیں پڑا ۔ جو بات قابلِ توجہ ہے وہ نیا لہجہ ہے جو ”عربی ایرانی تہذیب“ کا عطیہ ہے جس نے مردہ لفظوں میں جان بھی ڈال دی ہے اور ایک ایسی جھنکار پیدا کر دی ہے جو کانوں کو بھلی معلوم ہوتی ہے ۔ جس نے زبان کو نئے سفر اور نئی منزلوں کا راستہ بتا دیا ہے ۔ اس دور کی شاعری میں یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ ہندوی و فارسی اصنافِ سخن ایک ساتھ استعمال میں آ رہی ہیں ۔ امیر خسرو جہاں دوہے ، پہیلیاں ، کہہ مُکرنیاں کہہ رہے ہیں وہاں فارسی اصنافِ سخن کو بھی تصرّف میں لا رہے ہیں ۔ ”عربی ایرانی تہذیب“ ہندوی تہذیب میں سرایت کر رہی ہے اور چونکہ امتزاج کا عمل ابھی پورا نہیں ہوا ہے اس لیے یہ اثرات الگ الگ دیکھے اور محسوس کیے جا سکتے ہیں ۔ تہذیبی سطح پر یہ بات خاص طور پر قابلِ ذکر ہے کہ حسن کی غزل میں فارسی مصرعے ہندی مصرعوں پر غالب ہیں اور اپنے رنگ کو واضح طور پر اُجاگر کر رہے ہیں ۔

اس دور کی زبان ، اس کے رنگ ڈھنگ اور رواج کا اندازہ جہاں ہمیں فارسی تصانیف اور امیر خسرو کے اُردو کلام سے ہوتا ہے وہاں صوفیاے کرام کے ملفوظات بھی اہمیت رکھتے ہیں ۔ ان ملفوظات کا بڑا ذخیرہ مختلف تذکروں اور کتبِ تاریخ میں موجود ہے جہاں ہر فقرے کے ساتھ موقع و محل اور واقعے کی نشاندہی بھی کی گئی ہے ۔ فارسی تصانیف میں یہ فقرے جوں کے توں موجود ہیں ۔ اپنے بزرگوں کے فقروں کو بغیر کسی رد و بدل کے محفوظ رکھنا مسلمانوں کا مذہبی مزاج رہا ہے ۔ انھوں نے اپنے پیغمبرؐ کی بات چیت اور رشد و ہدایت کو ، حدیث کی شکل میں ، جس صحت کے ساتھ محفوظ رکھا ہے یہ خود تاریخِ انسانی کا ایک عظیم کارنامہ ہے ۔ اسی تہذیبی مزاج کے ساتھ اپنے صوفیاے کرام کے فقروں کو بھی انھوں نے محفوظ کیا ہے اور ان میں عمداً تحریف کی کبھی کوشش نہیں کی ۔ جہاں ایک ہی بزرگ کے مختلف فقروں میں زبان ، بیان اور لہجہ مختلف نظر آتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ فقرے مخاطب کی زبان ، اُس کے علم اور ذہنی سطح کو دیکھتے ہوئے ادا کیے گئے ہیں ۔ یہ ملفوظات اسی لیے آج بھی معتبر ماخذ کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان کے مطالعے سے اس دور کی زبان اور بیان کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے ۔

شیخ فرید الدین مسعود گنج شکر (۵۶۹ھ — ۶۶۴ھ/۱۱۷۳ع — ۱۲۶۵ع) جو ملتان کے رہنے والے اور خواجہ قطب الدین بختیار کاکی (م ۶۳۳ھ/۱۲۳۵ع) کے مرید و خلیفہ ہیں ، ان کے یہ فقرے مختلف تذکروں میں ملتے ہیں :

خواجہ بختیار کاکی نے آنکھ پر پٹی بندھی دیکھ کر دریافت کیا تو گنج شکر نے جواب دیا کہ ''آنکھ آئی ہے[۱]'' شیخ نے فرمایا : ''اگر آنکھ آئی ہے ، این را چرا بستہ آید؟ ۔'' اسی طرح مختلف مواقع پر یہ فقرے ان کی زبان سے نکلے :

۱- سرسہ کبھی سرسہ کبھی نرسہ[۲]
۲- خواہ کھوہ کھاہ خواہ دوہ کھاہ[۳]
۳- مادر مومناں ، پونیوں کا چاند بھی بالا ہوتا ہے[۴]
۴- ایک دو تین چار پنج چھ ہفت[۵]

۱- جواہر فریدی : ص ۲۰۸ ، وکٹوریہ پریس ، لاہور ۱۳۰۱ھ ۔
۲- ایضاً : ص ۲۷۵ ۔
۳- ایضاً : ص ۲۶۰ ۔
۴- سیر الاولیا : ص ۱۸۳ ، مطبوعہ محب ہند ، دہلی ۱۳۰۲ھ ۔
۵- جواہر فریدی : ص ۲۰۸ ، وکٹوریہ پریس لاہور ، ۱۳۰۱ھ ۔

شیخ باجن (۷۹۰ھ — ۹۱۲ھ/۱۳۸۸ء — ۱۵۰۶ء) نے گنج شکر کا ایک "دوہا"[1] نقل کیا ہے :

سائیں سیوت گل گئی ماس نرھیا دیہہ
تب لگ سائیں سیوساں جب لگ ہوسوں کیہہ

"جمعاتِ شاہیہ"[2] میں ایک جگہ درج ہے کہ "و گفتند بے ضرورت ایں چنین نمی باید کرد و البتہ بمسجد باید رفت" قول حضرت شکر گنج است : "اسا کیری یہی سو ربت ، جاؤں نانے کہ جاؤں مسیت ۔"

بابا فرید گنج شکر کے نام سے قدیم بیاضوں میں ریختہ بھی ملتے ہیں ، لیکن تحقیق سے نہیں کہا جا سکتا کہ یہ گنج شکر کا کلام[3] ہے یا کسی اور کا ۔ لیکن "خزائن رحمت اللہ" از شیخ باجن[4] میں جو اقوال ملتے ہیں وہ یقیناً انھی کے ہیں :

۱۔ راول دیول ہیے نہ جائیے بھاتا پہنہ روکھا کھائیے
۲ درویشنہ ابے ریت ہانی لوریں اور مسیت
۳۔ جس کا سائیں جاگتا سو کیوں سوے داس

شیخ حمید الدین ناگوری (۵۹۰ھ — ۶۷۳ھ/۱۱۹۳ء — ۱۲۷۴ء) سے اُن کے والد نے ایک موقع پر فرمایا "ہاں بابا کچھ کچھ[5] ۔" یہ فقرہ باپ نے بیٹے سے کہا تھا جس سے مولوی عبدالحق نے یہ نتیجہ نکالا کہ ان بزرگوں کے گھروں میں بھی یہ زبان بول چال کی زبان تھی ۔

امیر خسرو ۷۱۳ھ (۱۳۱۳ء) میں خواجہ نظام الدین اولیاء کے مرید ہوئے اور "افضل الفوائد"[6] میں خواجہ نظام الدین اولیاء (م ۷۲۵ھ/۱۳۲۵ء) کے ملفوظات بزبانِ فارسی جمع کیے ۔ ان ملفوظات میں کئی جگہ اُردو کے الفاظ بھی بے ساختگی و بے تکلفی کے ساتھ حضرت نظام الدین اولیاء کی زبان پر

---

[1] مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۱۴۰ ۔
[2] جمعاتِ شاہیہ : قلمی ، ورق ۹۲ ، انجمن ترقی اُردو ، کراچی ۔
[3] بابا فرید کا ایک ریختہ مقالات شیرانی ، جلد اول ، ص ۱۴۰ - ۱۴۱ میں درج ہے اور ۹ اشعار رسالہ "اُردو" کراچی ، اکتوبر ۱۹۵۰ء (ص ۲۲) میں شائع ہوئے ہیں ۔ نیز "اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام" از عبدالحق کے صفحہ ۹ - ۱۳ پر بھی کلام دیا گیا ہے ۔ یہ سب کلام تحقیق طلب ہے ۔
[4] خزائنِ رحمت اللہ : باب ہفتم ، قلمی ، انجمن ترقیٔ اُردو ، کراچی ۔
[5] اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام : از عبدالحق ، ص ۱۴ ۔
[6] افضل الفوائد : رضوی پریس دہلی ، ۱۳۰۵ھ ۔

آ گئے ہیں ، مثلاً ایک جگہ لکھا ہے کہ ''پارهٔ چند از طعام شب در پیش سلطان آورد'' - یا ایک اور جگہ لکھا ہے کہ ''بعد ازاں خواجہ چشم پُر آب کرد ہاہ ہاہ بگریست''۔ شیرانی صاحب نے لکھا ہے کہ ''شیخ نظام الدین اولیاء نے خود دوہرے کہے ہیں ۔ ہندی موسیقی سے ان کو اُلفت تھی اور پوربی سے تو گویا عشق تھا ۔ کتاب چشتیہ (ص ۷۶ ، ب) میں لکھا ہے : 'سلطان الاولیاء را پردهٔ پوربی بغایت خوش آمدے . . . می فرمودند کہ ما پیر شدیم و پوربی پیر نشد' . . . نظام الدین اولیاء کو ''جکری'' پر حال آیا تھا جس کے متعلق صاحب 'سیرالاولیاء' لکھتے ہیں کہ 'قوال جکری از مولانا وجیہ الدین بصوتے مرق می گفت و غالب ظن من آنست کہ این جکری بود (بینا بن ہیا جی ایسا سکھ میں پاسوں) حضرت سلطان المشائخ را این ہندوی اثر کرد[۱]'' ، ص ۵۱۲ -

شیخ شرف الدین بو علی قلندر پانی پتی (م ۷۲۴ھ/۱۳۲۳ع) نے شیخ نظام الدین کے جواب میں یہ دوہا لکھا تھا[۲] :

ساھرے نہ مانیوں پیو کے نہیں تہانو
کُنْہہ نہ بوجھی بات اوی دھنی سہاگن نانو

اور یہ دوہا مبارز خاں کو بھیجا تھا[۳] :

سجن سکارے جالیں گے اور نین مریں گے روئے
بدھنا ایسی رین کر بھور کدھی نہ ہوئے

شیخ بو علی قلندر نے ایک موقع پر امیر خسرو سے مخاطب ہو کر کہا ''تُرکا کچھ سمجھ دا ہے'' ۔

شیخ شرف الدین یحییٰ منیری (م ۷۸۲ھ/۱۳۸۰ع) کے کچھ مندرے ، دوہے ، فالنامے اور ملفوظات مشہور ہیں ۔ شیخ نے ایک موقع پر فرمایا : ''دیس[۴] بھلا پر دور ۔'' ایک اور موقع پر کہا : ''ہاٹ بھلی پرسا نہ کرے'' ۔ یہ دو دوہرے[۵]

۱- مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۲۹۳ -
۲- ایضاً : ص ۱۴۱ - ۱۴۲ -
۳- فرہنگ آصفیہ : مقدمہ جلد اول ۔
۴- نقوش سلیمانی : ص ۴۸ ، مطبوعہ کلیم پریس ، کراچی ۔
۵- پنجاب میں اُردو : ص ۱۹۶ -

بھی اس زمانے کی زبان پر روشنی ڈالتے ہیں :

۱- کالا ہنسا نہ ملا بسے سمندر تیر
پنکھ پسارے بکھ ہرے اورمل کرے سریر
درد رہے نہ پیڑ

۲- شرف حرف مالل کہیں درد کچھ نہ بسائے
گرد چھوئیں دربار کی سو درد دور ہو جائے

فالناموں میں جو زبان استعمال ہوئی ہے اس سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ یہ زبان سارے برِعظیم میں مروج تھی اور مختلف علاقوں کے لسانی اختلاف کے علاوہ زبان کا بنیادی کینڈا اور مزاج ایک تھا۔ فالنامے کے یہ چند فقرے[1] دیکھیے :

۱- جو من کا منسا سوئی ہووے
۲- من جن ڈولاؤ ، کرم لاگی ہے بات
۳- ناہیں ابھی ناہیں
۴- ناہیں ہے گا اور کام کروہ
۵- ابھی ناہیں ستاؤ جن اکتاؤ
۶- دور مت جاؤ کام ہو ستاؤ
۷- اب لک دن برے گئے اب سکھ ہوئے
۸- ابھی ناہیں ہوئے گا
۹- آس تمھاری ہوجے گی
۱۰- سری سہائے ہوئے تمھارا چنتا مت کرو

ملفوظات ، فقروں اور دوہروں کا ایک بڑا ذخیرہ ہے جن کی مدد سے اس دور کی زبان کا لسانی مطالعہ کر کے مختلف لسانی اثرات کے مل جل کر ایک ہو جانے کی داستان سنی جا سکتی ہے۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی (۸۶۰ھ — ۹۴۵ھ/ ۱۴۵۵ع — ۱۵۳۸ع) ، جو برج بھاشا کے شاعر اور الکھ داس تخلص کرتے تھے ، اپنے وقت کے بڑے عالم اور بزرگ تھے۔ عبدالصمد خواہر زادۂ ابو الفضل علامی نے 'اخبار الاصفیاء' میں انھیں ''مجتہدِ وقت'' اور ''مقتدائے زماں'' کے الفاظ سے یاد کیا ہے۔ اس زبان کا مزاج اُن پر اتنا حاوی تھا کہ وہ بات بات میں دوہے ،

---

[1] علمی نقوش : ڈاکٹر غلام مصطفٰی خاں ، ص ٦۴ ، اعلٰی کتب خانہ ، کراچی ، ۱۹۵۷ع۔

مقولے اور اشعار لاتے تھے ۔ یہ مزاج اُن کے خطوط میں بھی ملتا ہے اور دوسری تحریروں میں بھی ۔ بہلول صوفی کو ''قلندر آنکہ فوق الوصل جوید'' کے معنی سمجھاتے ہیں تو بار بار ''ہربت بسے ہارو میتؒ'' بھی دہراتے جاتے ہیں ۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ فارسی شعر کے حوالے سے روحانی مطالب بیان کر رہے ہیں اور اسی کے ساتھ دوہرے سے اس کی مزید تشریح کرتے جاتے ہیں ۔ ایک خط میں فارسی کا یہ شعر لکھا :

دوئی را نیست در حضرتِ تو همه عالم توئی و قدرتِ تو

اسی کے ساتھ یہ عبارت لکھی کہ ''دوہرۂ ہندوی از زبان اُستادِ خود یاد می آید و زیبا آمدے'' :

سائیں سمندرا پارا تھہ ہم تہ مچھلیاں
جلھرا چِن جل رہیں مریں تو جلھیں ما

''رشد نامہ'' میں شرلوک ، چولدہ ، عقدہ ، سبد اور دوہرے لکھے جن کی تعداد ۸۲ ہے ، جن میں سے چند یہ ہیں[۱] :

۱- جگ بھاایا چھوڑ کر ہوں تُج جوگن ہوں
باج پیاری ہے سکھی ایکو جگ نہ لئیوں

۲- جے پیئو سیج تو لیند نہ لیں جے پردیس تو یوں
برہ برودھی کامنی نا سکھ یوں نہ یوں

۳- جدھر دیکھوں ہے سکھی دیکھوں اور لکوئے
دیکھا بوجھہ بچار مُنہہ سبھی آپیں سوئے

۴- رہنی کیوں نہیں ناچوں سکھی جو پیہہ رنگ چڑھایا
تن من جیہہ سبھہ ایک رنگ دیکھا تو میں آپ گنوایا

۵- سبد : نہ کچھ نہ کچھ نہ کچھ جان
نہ کچھ میں نہ کچھ مد نہ کچھ پروان

۶- سبد : روتی ساتی گیان لگائے
رات کٹھے دن بسر جائے

''رُشد نامہ'' میں راگ راگنیوں کے مطابق بھی اشعار نظم کیے گئے ہیں ۔ راگ راگنیوں کے مطابق اشعار ترتیب دینا اس دور میں شاعری کا ایک مقبول صوفیانہ طرز تھا ۔ یہی طرز گرو گرنتھ صاحب میں بھی ملتا ہے اور گجرات کے

۱- معاصر : پٹنہ ، دسمبر ۱۹۵۷ع ، ص ۱۳۵-۱۸۱ ۔

صوفی شعرا شاہ باجن، قاضی محمود دریائی اور شاہ جیوگم دھنی کے ہاں بھی نظر آتا ہے۔ اور دکن میں جب اُردو کی روایت پروان چڑھی تو وہاں بھی جگت گرو (ابراہیم عادل شاہ ثانی) کی کتابِ نورس میں، میرانجی شمس العشاق، شاہ داول، برہان الدین جانم اور امین الدین اعلی تک یہ طرز اپنی روایت بناتا مقبول صوفیانہ طرزِ شاعری کی حیثیت میں نظر آتا ہے۔

"انوار العیون" میں عبدالقدوس گنگوہی نے اپنے پیر و مرشد شیخ احمد عبدالحق رُدولوی کے حالات، کشف و کرامات اور ملفوظات فارسی میں تحریر کیے ہیں۔ لیکن کہیں کہیں اس زبان کے الفاظ بھی فارسی عبارت میں در آئے ہیں۔ مثلاً ایک جگہ لکھا ہے کہ "بی بی ایں فقیر را بالطف می فرسودند بزبانِ ہندی۔ بیٹا احمد، آبہِ گرم موجود است[۱]۔" بہار کے ایک درویش کا نام "نیم لنگوٹی"[۲] لکھا ہے۔

صوفیاے کرام کے ملفوظات اور شاعری کے نمونے جو ہم نے پیش کیے ہیں ان کے مطالعے سے جہاں زبان کے مزاج کا اندازہ ہوتا ہے وہاں یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ یہ صوفیاے کرام برعظیم کے مختلف علاقوں میں رشد و ہدایت کی روشنی پھیلا رہے ہیں۔ بابا فرید گنج شکر ملتان کے رہنے والے ہیں۔ شیخ حمید الدین ناگوری وسطی ہند کے، بو علی قلندر پنجاب و ہریانہ کے، شیخ شرف الدین یحییٰ منیری بہار و بنگال کے، امیر خسرو دہلی کے اور شیخ عبدالقدوس گنگوہی اودھ کے۔ جو پنجاب میں تھا اس کی زبان پر وہاں کی بولی کا اثر ہے، جو بہار میں تھا اس کی زبان پر ماگدھی کا اثر ہے۔ کسی پر برج بھاشا کا اثر ہے اور کسی پر کھڑی بولی کا۔ کسی پر سرائیکی کا اثر ہے تو کسی پر زبانِ گجرات کا۔ لیکن بحیثیتِ مجموعی اس زبان کا کینڈا، رنگ ڈھنگ بنیادی طور پر ایک ہے۔ اور ابھی چونکہ یہ زبان اپنی تشکیل کے عبوری دور سے گزر رہی ہے اس لیے یہ اثرات الگ الگ دیکھے اور محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ ان نمونوں سے اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ یہ زبان اس دور میں ضرورت کی زبان بن کر سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی۔ فارسی تصانیف میں یہ اس لیے جھلکتی اور چھکتی بولتی نظر آتی ہے کہ یہ عام زبان تھی اور اس کے الفاظ اور محاوروں کے بغیر اہلِ علم اپنی بات پورے طور پر ادا نہیں کر سکتے تھے۔ جو بھی

۱۔ انوار العیون: ص ۱۹، گلزار ہندی پریس، لکھنؤ ۱۲۹۵ھ۔
۲۔ ایضاً: ص ۲۷۔

ملک گیر تحریک اُٹھتی وہ اسی زبان کا سہارا لیتی ۔ صوفیاے کرام نے اسی لیے اسے اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا ۔ مسلمانوں کے دورِ اقتدار میں یہی زبان استعمال میں آئی ۔ بھگتی تحریک کے علم برداروں نے اپنے عالمگیر پیغام کے لیے اسی زبان کو اپنایا ۔ لشکروں میں یہی زبان ابلاغ کا ذریعہ بنی ۔ ہم دیکھتے ہیں کہ کبیر پوربی ہو کر، گرو نانک پنجابی ہو کر اور نامدیو مرہٹی ہو کر اپنے پیغام کو دور دور تک پہنچانے کے لیے اُردو ہی کا سہارا لے رہے ہیں ۔

مسلمانوں کے ساتھ آنے اور پھیلنے والے نئے تہذیبی اثرات نے اس برعظیم میں بت پرستی اور ذات پات کے خلاف ایک ایسا شعور بیدار کیا کہ عوام بھی یہ سمجھنے لگے کہ نروان اور نجات کا راستہ صرف برہمنوں ہی کے قبضے میں نہیں ہے بلکہ جو بھی چاہے اُسے حاصل کر سکتا ہے ۔ اسی لیے ایسی تحریکیں بہت مقبول ہوئیں اور ان کے راہنما اور نمائندے بھی عوام ہی میں سے پیدا ہوئے ۔ کبیر جولاہے تھے، نامدیو ذات کے دھوبی تھے، سادنا سندھ کے قصائی تھے، روی داس ذات کے چمار تھے، دھرم داس بنئے تھے اور ستا ذات کے ڈوم تھے ۔ ان سب کا کلام ”گرو گرنتھ صاحب“ میں ملتا ہے ۔ یہ سب لوگ ایک ایسی زبان کو وسیلۂ اظہار بناتے ہیں جس کے ذریعے زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچا جا سکے ۔

نام دیو (۱۲۷۰ع — ۱۳۵۰ع) نے کہا کہ ”ایک پتھر کے بت کو خدا سمجھا جاتا ہے مگر ایک حقیقی خدا بالکل مختلف ہے“ ۔ نام دیو مرہٹی کا شاعر تھا لیکن ”گرو گرنتھ صاحب“ میں جو کلام درج ہے اُس سے اندازہ ہوتا ہے کہ نئی فکر نے زبان کے رنگ روپ کو بدل کر اتنا نکھار دیا تھا کہ اُس کی ایک امتیازی شکل بن گئی تھی ۔ نام دیو کے یہ دو شعر دیکھیے[1] :

مائے نہ ہوتی باپ نہ ہوتا کرم نہ ہوتی کائیا
ہم نہیں ہوتے تم نہیں ہوتے کون کہاں تے آیا
- - - - - - - - - - - - -
چند نہ ہوتا سور نہ ہوتا پانی پون ملایا
شاست نہ ہوتا بید نہ ہوتا کرم کہاں تے آیا

(گرو گرنتھ صاحب، راگ رام کلی نام دیو)

---

[1] گرو گرنتھ اور اُردو : عباداللہ گیانی، ص ۳۹، مرکزی اردو بورڈ، لاہور، ۱۹۶۶ع ۔

ایک مثال[۱] اور لیجیے :

میں اندھلے کی ٹیک تیرا نام کھوند کارہ (خوندکارہ)
میں گریب (غریب) میں مسکین تیرا نام ہے آدھارا
کریما رحیما (رحیا) اللہ تو گنی (غنی)
ھادرا (حاضرہ) ھدور (حضور) دربیس (درپیش) تومنی (منیح)
دریاؤ تو دھند تو بسیار تو دھنی
تو داتا تو بینا میں بیار کیا کری
نامے چہ سوامی بکھسند (بخشند) تو ہری
(گرو گرنتھ صاحب ، راگ تلنگ نام دیو)

بھگتی تحریک کا سب سے بڑا شاعر کبیر ہے ۔ کبیر (م ۱۵۱۸ع) بنارس کے رہنے والے اور ذات کے جولاہے تھے ۔ وہ مذہب و ملت اور ذات پات کی تفریق کو برا سمجھتے تھے ۔ توحید کی تلقین ان کا شیوہ اور بت پرستی و شرک کی مخالفت ان کا ایمان تھا ۔ کبیر نے اپنے کلام کے ذریعے انھی خیالات کو طرح طرح سے پیش کیا اور اس بات پر زور دیا کہ عشق ہی عرفانِ ذات کا ذریعہ ہے ۔ اسی سے آتما کو شانتی ملتی ہے ۔ رام اور رحیم ایک ہیں ۔ یہ وہ رام نہیں ہے جو سیتا کا شوہر اور راجہ دشرتھ کا بیٹا ہے بلکہ ”رام“ ”رحیم“ کا ہندوی نام ہے ۔ یہی اللہ ہے جو ہمہ صفات ہے ۔ ماوراٸی بھی ہے اور سرہانی بھی ۔ جس کی کوئی شکل نہیں ہے ، جو ہر جگہ موجود ہے ۔ انسان کا دل خدا کا گھر ہے ۔ عشق کے ذریعے خدا تک پہنچا جا سکتا ہے ۔ کبیر دنیا کو مایا جال کہتے ہیں ۔ خدا منزل ہے ۔ جسے خدا مل گیا اُسے سب کچھ مل گیا ۔ بے ثباتیِ دہر ان کا محبوب موضوع ہے ۔ انھیں ہندو اور مسلمان دونوں کا ایک ہی راستہ دکھائی دیتا ہے ۔ ایک وید پڑھتا ہے ، دوسرا قرآن ۔ ایک نماز پڑھتا ہے ، دوسرا پوجا کرتا ہے ۔ دل کی صفائی اور من کا پریم ہی اصل چیز ہے ۔ اگر انسان کے اندر یہ نہیں ہے تو پھر وہ انسان نہیں رہتا ۔ انھی خیالات کو کبیر نے ایسے دلآویز انداز میں پیش کیا ہے کہ آج بھی اُن کا کلام دلوں کو گرما دیتا ہے ۔ صداقت کی لپک ، خلوص کی آنچ اور عشق کی گرمی نے ان کی شاعری میں اثر آفرینی کا جادو جگایا ہے ۔ کبیر کی شاعری آج بھی زندہ شاعری ہے اور ہمارے خون میں گردش کر رہی ہے ۔ ”بیجک“ اور ”بانی“ اُن کے کلام کے مجموعے ہیں جن سے ذیل میں ہم

---

[۱] گرو گرنتھ اور اردو : ص ۳۶ ۔

چند دوہے نقل کرتے ہیں :

۱- نہائے دھوئے کیا بھیا جو من میل نہ جائے
مین سدا جل میں رہے دھوئے باس نہ جائے
۲- ہندو تُرک کی ایک راہ ہے ست گرو اِہے بتائی
کہی ہے کبیر سنو ہو سنتو رام نہ کہے او کھدائی
۳- پاہن پوجے ہری ملیں تو میں پوجوں پہاڑ
تانے یہ چاکی بھلی پیس کھائے سنسار
۴- دوئی جگدیش کہاں تے آئے کہو کون بھرمایا
اللہ رام کریم کیشو ہری حضرت نام دھرایا
۵- وہی مہادیو وہی محمدؐ برہما آدم کہیے
کوئی ہندو کوئی ترک کہاوے ایک جمی پر رہیے
۶- صاحب میرا ایک ہے دوجا کہا نہ جائے
دوجا صاحب جو کہوں صاحب کھرا رسائے
۷- سوئی میرا ایک تُو اور نہیں دوجا کوئے
جو صاحب دوجا کہے دوجا کل کا ہوئے
۸- جیوں تِل ماہیں تیل ہے جیوں چکمک میں آگ
تیرا سائیں تجھ میں بسے جاگ سکے تو جاگ
۹- کرتا ایک اور سب باجی
نہ کوئی پیر مسائکھ کاجی
۱۰- کبیرا سوئی پیر ہے جو جانے پرپیر
جو پرپیر نہ جانیے سو کاپھر بے پیر
۱۱- ست نام کڑوا لگے میٹھا لاگے دام
دُبدھا میں دونوں گئے مایا ملی نہ رام
۱۲- چلتی چاکی دیکھ کے دیا کبیرا روئے
دوئی پٹ بھیتر آئی کے ثابت گیا نہ کوئے
۱۳- ماٹی کہے کمہار سے تو کیا روندے موئے
اک دن ایسا ہونے کا میں روندوگی توہ
۱۴- چیونٹی چاول لے چلی بچ میں مل گئی دار
کہ کبیر دوؤ نا ملے اک سے دوجی ڈار

چند دوہے اور دیکھیے :

۱۵- کل کرے سو آج کر ، اج کرے سو اب
پل میں پرلے ہوئے گی پھیر کرے گا کب
۱۶- کال کرے سو آج کر ، آج ہے نیرے ہاتھ
کال کال تو کیا کرے ، کال ہے کال کے ساتھ
۱۷- ایک دن ایسا ہوئے گا سب سے پڑے بچھوئے
راجا رانا راؤ رنگ سادہ کیوں نہ ہوئے
۱۸- مالی آوت دیکھ کر کلیاں کریں پکار
پھولی پھولی چن لیے کال ہماری بار
۱۹- سمرن سرت لگائے کے مکھ تے کچھ نہ بول
باہر کے پٹ موند کے انتر کے پٹ کھول
۲۰- گہری ندیا اگم جل زور بہت ہے دھار
کھیوٹ سے پہلے ملو جو اُترا چاہو پار
۲۱- مرے تو مر جائیے چھوٹ پڑے جنجار
ایسا مرنا کو مرے دن میں سو سو بار
۲۲- کبیر اس سنسار کو سمجھاؤں کے بار
پونچ تو پکڑے بھیڑ کی اُترا چاہے پار
۲۳- ہاڑ جلے جوں لاکڑی کیس جلے جوں گھاس
سب تن جلتا دیکھ بھیا کبیر اداس
۲۴- کبیر سریر سرائے ہے کیا سوئے سکھ چین
سوانس نگارا باج کا باجت ہے دن رین

کبیر پورب کے رہنے والے ہیں لیکن اپنی شاعری میں وہ ایسی زبان استعمال کر رہے ہیں جسے ہر شخص آسانی سے سمجھ سکے تاکہ اُن کا پیغام سب تک پہنچ سکے ۔ ان کے ہاں وہ زبان ملتی ہے جو پنجاب سے بہار تک کی عام زبان تھی جس میں سنسکرت کے بند پانی کا نہیں ، بلکہ بھاشا کے بہتے دریا کے تازہ و شفاف پانی کا اثر تھا ۔ کبیر نے خود کہا تھا :

ع : سنسکرت ہے کوپ جل ، بھاشا بہتا نیر

اسی لیے انھوں نے عام زبان کو اسی انداز میں استعمال کیا جس طرح وہ بولی جا رہی تھی ۔ فارسی ، عربی و ترکی کے الفاظ بھی اسی طرح استعمال کیے جس طرح عوام انھیں بولتے تھے ۔ پھر یہی نہیں بلکہ لفظوں کو موڑ توڑ کر ، عروض اور

پنگل کی پروا کیے بغیر، وہ جس طرح چاہتے اپنی زبان کے مزاج میں سمو لیتے ۔ ''بھاشا بہتا نیر'' کے عقیدے نے اُن کے خیالات و عقائد کو سارے برعظیم کے کونے کونے تک پہنچا دیا ۔ اُن کے یہاں ''ایسے فارسی محاورے بھی موجود ہیں جو اُردو کے ذریعے عوام میں رائج تھے[1] ۔''

کبیر 'خ' کو 'کھ' سے، 'ق' کو 'ک' سے بدل دیتے ہیں جیسے 'تخت' کے بجائے 'تکھت'، 'خلق' کے بجائے 'کھلک' ۔ 'ض' اور 'ز' کو 'ج' سے بدل دیتے ہیں جیسے 'وضو' کو 'وجو'، 'غریب نواز' کو 'گریب نواج'، 'اندازہ' کو 'انداجا' ۔ 'ش' کو 'س' سے بدل دیتے ہیں جیسے 'کاشی' کو 'کاسی' ۔ 'غ' کو 'گ' سے اور ذال کو دال سے جیسے 'کاغذ' کو 'کاگد' ۔ کبیر عوام کے شاعر تھے اسی لیے ''اُن کی زبان عوام کی زبان تھی ۔ وہ جو کچھ کہتے تھے عوام کی زبان میں کہتے تھے ۔ الفاظ کی صحت کی اُن کو فکر نہیں ہے ۔ کبھی کبھی نظم کی ضرورت سے لفظوں کو توڑ موڑ ڈالتے تھے مثلاً 'کبیر' کو 'کبیّر'، 'کبرا'، 'کبیرا' ۔ 'بدلی' کو 'بدریا' ۔ 'محل' کو 'محلیا' ۔ 'درویش' کو 'درویسا'، 'مقام' کو 'مکاما'، 'غفلت' کو 'گپھلائی' ۔ 'کتاب' کو 'کتیب' ۔ 'اُپجے' کو 'اوپ جے' وغیرہ[2] ۔''

کبیر کے کلام میں عوامی زبان، لہجے، آہنگ اور ترنم کی وہ سادگی ہے جو فوراً دلوں میں اُتر جاتی ہے، بڑے سے بڑا خیال وہ ایسے سیدھے سادے انداز میں بیان کرنے پر قادر ہیں کہ صداقت بن کر وہ ہمارے اندر گھر کر لیتا ہے ۔ یہ وہ آفاقی صداقتیں ہیں جو وقت کے ساتھ نہیں بدلتیں اور ان کا رنگ روپ ہمیشہ تازہ رہتا ہے ۔ کبیر ساری عمر شاعری کے ذریعے اپنے خیالات کی تبلیغ کرتے رہے اور عشق و محبت کی گرمی سے عوام میں نئے شعور کی آگ روشن کرتے رہے، اور جب وہ مرے تو برعظیم کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک اُن کی آواز پوری توجہ سے سنی جا رہی تھی ۔ اس میں ہندو بھی شریک تھے اور مسلمان بھی ۔ انہوں نے دونوں قوموں کو انسانیت، توحید، آشتی اور شانتی کا راستہ دکھایا جو اُس وقت پھر گم ہو گیا جب ہندوؤں نے انھیں ہندو کہہ کر جلانے کا بندوبست کیا اور مسلمانوں نے انھیں مسلمان کہہ کر دفن کرنے کا انتظام کیا ۔ اس کی

---

[1] پنجاب میں اُردو : ص ۱۹۹ ۔

[2] کبیر صاحب : پنڈت منوہر لال زُتشی، ص ۱۲۹ - ۱۳۰، ہندوستانی ایکاڈیمی الہ آباد، ۱۹۳۰ء ۔

داستان ابوالفضل[1] کی زبانی سنیے :

> ”برخے بر آنکہ کبیر موحد آنجا آسودہ بسا حقائق از زبان گفت و کردار او امروز درمیان است از فراخی مشروب و بلندی نظر مسلمانان و ہندو دوست داشتے و چوں خامہ استخواں وا پرداخت برہمن بسوختن روئے آورد و مسلمان بگورستان بُردن ۔“

گرو گرنتھ میں جہاں اور سنتوں کا کلام ملتا ہے وہاں کبیر کا بھی بہت سا کلام موجود ہے ۔ دوہے کا نام لیتے ہی کبیر کا نام ذہن میں آ جاتا ہے ۔ گرو نانک (۱۴۶۹ع—۱۵۳۸ع) اور اُن کے جانشین بنیادی طور پر کبیر ہی کے مسلک کے پیرو ہیں ۔ کبیر کی فکر نے گرو نانک کے فکر اور خیال کو جنم دیا جو رفتہ رفتہ ایک نئے مذہب کی شکل میں ڈھل گئے ۔

گرو نانک نے کبیر کو اپنا پیشوا کہا ہے ۔ ۱۴۹۶ع میں نانک کی کبیر سے ملاقات بھی ہوئی تھی ۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی نے ، جن کا سالِ وفات وہی ہے جو گرو نانک کا ہے ، اپنے خطوط[2] میں گرونانک کا ایک دوہا لکھا ہے :

موہو پیاس نانک لہو پانی   پیو سو رانڈ سہاگن نانوں

اسی قسم کے اور بھی دوہے ملتے ہیں لیکن گرو نانک کا بیشتر کلام پنجابی میں ہے جس پر اُردو زبان کے مروجہ ذخیرۂ الفاظ کا اثر و رنگ گہرا ہے ۔ ”ان کے کلام میں پنجابی کے ساتھ کھڑی بولی کے اسما ، افعال اور ضمائر استعمال کیے گئے ہیں ۔ اسی طرح لک ، لاکھ ، بچھے ، پاچھے ، اُپتر ، اوپر بھی ملتے ہیں ۔ ’ڈ‘ کی آواز کے ساتھ ’ڑ‘ کی آواز بھی ملتی ہے ۔ مصادر میں وچارنا ، لکھنا ، بوجھنا ، بھاؤنا ، سہاونا ، پتیانا بھی ملتے ہیں ۔ ضمائر بیشتر کھڑی بولی کے استعمال کیے گئے ہیں ۔ عربی فارسی الفاظ بھی کثرت سے ملتے ہیں[3] ۔“ ’گرو گرنتھ صاحب‘ میں اُردو زبان کی جو شکل و صورت ملتی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے خیالات کی تبلیغ کے لیے اس زبان کا سہارا بھی لیا ۔ آئیے ’گرنتھ صاحب‘ میں گرو نانک کے کلام[4] کا مطالعہ کریں ۔ یہ چند نمونے دیکھیے :

۱۔ بابا اللہ اگم اپار

پاکی نائیں پاک تھائیں سچا پرودگار (پروردگار)

---

[1] آئینِ اکبری : جلد دوم ، ص ۸۲ ، نولکشور ۱۸۶۹ع ۔

[2] مکاتیبِ قدوسیہ : مکتوب نمبر ۱۵۹ ۔

[3] علی گڑھ تاریخ ادب اُردو : ص ۲۵ - ۲۶ ۔

[4] گرو گرنتھ اور اردو : ص ۶۵ - ۶۷ ، ۷۱ - ۷۲ ۔

پیر پیکامبر (پیغامبر) اور سہید (شہید)
سیکھ مسائک (شیخ مشائخ) کاجی (قاضی) مُلاّں
در درویس رسید (درویش رشید)
برکت تن کو اگلی پڑھدے رہن درود
(گرو گرنتھ صاحب ، ص ۵۳)

۲۔ مہر مسیت (مسجد) سدک مُسلاّ (صدق مُصلّیٰ)
ہک ہلال (حق حلال) کران (قرآن)
سرم (شرم) سنت سیل روجہ (روزہ) ہو ہو مسلمان
کرنی کابا (کعبہ) سچ پیر کلما (کلمہ) کرم نواج (نماز)
تسبیہ (تسبیح) ساتس بھاوسی نانک رکھے لاج
(گرو گرنتھ صاحب ، وار ماجھ محلہ ۱ ، ص ۱۴۰)

گرو نانک کے ہاں بھی فارسی عربی الفاظ اسی طرح ہندوی سانچے اور تلفّظ میں ڈھل رہے ہیں جس طرح کبیر کے ہاں نظر آتے ہیں اور یہ الفاظ اس لیے استعمال میں آ رہے ہیں کہ ان کے بغیر اظہار کا سرا ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے۔ یہ الفاظ اُس فکر کے باعث از خود چلے آ رہے ہیں جسے گرو نانک نے اصلاحِ معاشرہ اور عرفانِ ذات کے لیے قبول کر لیا ہے۔ دو ایک مثالیں اور دیکھیے :

۳۔ ہکم رجائی ساکھتی (حکم رضائی ساختی) درگہ سچ کبول (قبول)
ساھب (صاحب) لیکھا منگسی دلیا دیکھ نہ بھول
دل درواتی جو کرے درویسی (درویشی) دل راس
اِسک مہبت (عشق محبت) نانکا لیکھا کرتے پاس
(گرو گرنتھ صاحب ، مارو کی وار ، محلہ ۱ ، ص ۱۰۹۰)

۴۔ نانک دنیا کیسی ہوئی
سالک مت نہ رہیو کوئی
بھائی بندھی ہیت چکایا
دنیا کارن دین گنوایا
(گرو گرنتھ صاحب ، واراں تے دوھیک ، ص ۱۴۱۰)

’گرو گرنتھ صاحب‘ میں عربی فارسی الفاظ کی تعداد ، جو اُردو زبان کی لغت کا جزو ہیں ، تقریباً ۱۳۴۳ ہے۔ اس گنتی میں ایک لفظ کو ، اگر وہ ایک سے زیادہ بار استعمال ہوا ہے ، صرف ایک ہی بار گنا گیا ہے۔ اگر بحیثیتِ مجموعی ان الفاظ کی تعداد کو لیا جائے تو یہ کئی ہزار تک جا پہنچتے ہیں۔ ہر زبان کی

ساخت ، لہجے اور مزاج پر اُردو زبان کا اثر گہرا اور واضح ہے ۔

گرو نانک کے افکار پر اسلامی عقائد و افکار کی چھاپ بھی گہری ہے ۔ وہ بھی کبیر کی طرح وحدانیت پر عقیدہ رکھتے ہیں ، بت پرستی اور ظاہر داری کے خلاف ہیں ـــــ گرو نانک عوام کے آدمی تھے ، اسی لیے اُن کے حلقہٴ اثر میں وہی لوگ شامل ہوئے جو عوام سے تعلق رکھتے تھے ۔ گرو نانک کے پیروؤں میں ایک شاخ مسلمانوں[۱] کی بھی تھی لیکن اُن کی وفات کے بعد، جیسے جیسے سکھ منظّم ہو کر ایک علیحدہ جماعت بنتے گئے اور سیاسی حالات نے جیسے جیسے انھیں مسلمانوں سے دور کیا ، ویسے ویسے مسلمان پیروؤں کی تعداد گھٹتے گھٹتے ختم ہو گئی ۔ پھر یہ لوگ مسلمانوں کے عقیدے میں اُسی طرح واپس چلے آئے جیسے کبیر پنتھی رفتہ رفتہ ہندومت کی طرف واپس ہو کر دوبارہ بت پرست[۲] ہو گئے ۔

یہاں ہم نے مختلف نمونوں سے زبان کی کیفیت و کمیّت کی تصویر پیش کر دی ہے ۔ اب بحیثیتِ مجموعی ان سب حالات و عوامل پر نظر ڈالیے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ زبان شروع ہی سے کسی ایک علاقے تک محدود نہیں ہے بلکہ سارے برِعظیم میں بولی اور سمجھی جا رہی ہے اور مختلف علاقوں اور معاشرے کے مختلف طبقوں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ ہے ۔ اس زبان کی بیک وقت دو سطحیں ہیں ۔ ایک سطح پر وہ لوگ ہیں جو صرف و محض اسی زبان کو بولتے ہیں اور ایک سطح پر وہ لوگ ہیں جن کی مادری زبان تو دوسری ہے لیکن جب وہ اپنے معاشرتی و تہذیبی دائرے کی تنگنائیوں سے باہر نکلتے ہیں تو اپنے مافی‌الضمیر کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے اسی زبان کو استعمال کرتے ہیں ۔ اس مطالعے سے جہاں زبان کے ارتقا کی ایک واضح تصویر سامنے آتی ہے وہاں یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ یہ زبان محمد بن قاسم ، محمود غزنوی اور مسلمانوں کے اقتدار سے بہت پہلے سے یہاں موجود تھی اور اس کا حلقہٴ اثر وسیع تھا ۔ مسلمانوں نے اسے اپنی سیاسی و معاشرتی ضرورت کے تحت اپنایا اور اس میں تازہ خون شامل کرکے ، اپنی تہذیبی توانائی سے ، اُسے نئی زندگی اور نیا رنگ روپ بخشا اور ساتھ ہی ساتھ برِعظیم کے ایک گوشے سے دوسرے گوشے تک پھیلا دیا ۔ ہم نے یہ بھی دیکھا کہ فارسی تصانیف میں اس زبان کے الفاظ ، محاورے اور لہجے اپنا رنگ گھول رہے ہیں ۔ باہر سے آنے والے اپنے مافی‌الضمیر کے اظہار کے لیے

۱۔ برِعظیم پاک و ہند کی ملّتِ اسلامیہ : ص ۱۵۰ ۔
۲۔ امپیریل گزیٹئر آف انڈیا : جلد اول ، ص ۴۲۵ ۔

"خالق باری" جیسی کتابوں سے اس کے الفاظ سیکھ رہے ہیں۔ صوفیا اپنے خیالات و افکار کی تبلیغ کے لیے اسے استعمال کر رہے ہیں۔ ہر ملک گیر تحریک، خواہ وہ نظام الدین اولیاء کی ہو یا کبیر اور گرو نانک کی، اسی زبان کا سہارا لے رہی ہے۔ ساتھ ساتھ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ اسے سنجیدگی سے، علمی و ادبی سطح پر، استعمال کرنے کی طرف اہلِ علم کی توجہ نہیں ہے۔ ہاں تفنّنِ طبع کی بات دوسری ہے۔ شمالی ہند میں دربار سرکار کی سرپرستی سے محروم ہونے کے باعث اس کی تصانیف بےوقعت ہیں۔ معلوم نہیں اس تمام عرصے میں اس زبان میں کیا کیا لکھا گیا ہوگا جو ناقدری کے سبب ضائع ہو گیا۔ مسعود سعد سلمان (م - ۵۱۵ھ/۱۱۲۱ع) کا "دیوان ہندوی" جو آج ہماری آنکھوں کا سرمہ بنتا اسی ناقدری کے ہاتھوں گردِ راہ بن کر اڑ گیا۔ یہی زمانے کی ریت ہے۔ قدردانی کی قدریں بدلتی رہتی ہیں۔ آج جو لونڈی ہے کل ملکہ بن کر سر پر بیٹھتی اور دل پر حکمرانی کرتی ہے۔ کل جو ملکہ تھی آج نظروں سے گر کر لونڈی بن جاتی ہے۔

ابھی نئے تہذیبی عوامل کے زیرِ اثر سارے معاشرے میں چاروں طرف تبدیلیوں کے بادل اُٹھ ہی رہے تھے کہ ایک بار پھر برِ عظیم کے شمال مغرب سے توپوں کی گھن گرج اور برق رفتار گھوڑوں کی ٹاپوں کی آوازیں سنائی دینے لگتی ہیں اور ابراہیم لودھی اور رانا سانگا دونوں میدانِ جنگ میں اتر آتے ہیں۔

☆ ☆ ☆

دوسرا باب

بابر سے شاہجہان تک

(۱۵۲۵ع — ۱۶۵۷ع)

تہذیبی ، معاشرتی اور لسانی سطح پر یہ صورتِ حال تھی کہ ظہیر الدین محمد بابر (م ۔ ۱۵۳۰ع) برِ عظیم کے دریاؤں ، پہاڑوں اور میدانوں کو پار کرتا اس سرزمین میں داخل ہوتا ہے ؛ اور ۱۵۲۵ع سے ۱۵۲۹ع کے مختصر سے عرصے میں ابراہیم لودھی کو کچلتا ، رانا سانگا کو شکست دیتا ، بنگال و بہار کے افغانوں کو فتح کرتا ، ایک ایسی عظیم الشان سلطنت کی بنیاد ڈالتا ہے جس کا ذکر برِعظیم کی تاریخ آج بھی فخر سے کرتی ہے اور جس کا تہذیبی سرمایہ آج بھی ہمارے خون کے ساتھ گردش کر رہا ہے ۔ بابر برِعظیم میں آنے کے بعد تقریباً چھ سال زندہ رہتا ہے اور یہ دور اس کی زندگی کا ایک ایسا پُر آشوب دور ہے جس میں اسے ایک لمحے کو بھی چین یا فراغت نصیب نہیں ہوتی ۔ اُس کی مادری زبان تُرکی تھی لیکن یہاں اُسے ایک ایسی زبان سے سابقہ پڑا جو ایک طرف اس کی اپنی زبان سے مختلف تھی اور دوسری طرف جہاں وہ جاتا اسی سے واسطہ پڑتا ۔ اس مختصر سے عرصے میں بابر یہاں کے سینکڑوں ، ہزاروں آدمیوں سے ملاپ، انتظامی ، فوجی اور سیاسی امور میں اُسے قدم قدم پر اُن کی ضرورت محسوس ہوئی ۔ ''توزکِ بابری'' سے معلوم ہوتا ہے کہ اس مختصر سے عرصے میں بابر ، جو ایک متجسس روح کا مالک تھا ، اس زبان سے اتنا واقف ہو جاتا ہے کہ نہ صرف یہاں کے لوگوں کی بات سمجھ سکے بلکہ حسبِ ضرورت اپنی بات بھی اُن تک پہنچا سکے ۔ ''توزکِ بابری'' میں بابر نے متعدد الفاظ اس زبان کے استعمال کیے ہیں ۔ اگر یہ زبان بابر کو اس سارے علاقے میں ، جو اُس نے فتح کیا تھا ، نہ ملتی اور برِعظیم میں کوئی ایک مشترک زبان نہ ہوتی تو بابر کے لیے اس مشترک زبان کا سیکھنا ممکن نہ

ہوتا۔ پروفیسر محمود شیرانی[1] نے بابر کے اُنیس صفحات پر مشتمل 'ترکی دیوان' سے، جس کے حاشیے پر شاہ جہاں نے اپنے قلم سے تصدیق کی ہے کہ یہ شعر فردوس مکانی یعنی بابر بادشاہ[2] کا ہے، یہ شعر نقل کیا ہے:

'مجکا نہُوا کُچ ہوسِ مانک و موتی
فقرا ہلیغہ بس بو لغو سیدور پانی و روتی

پہلا مصرع تو بالکل صاف ہے کہ مجھ کو ہوس مانک و موتی نہ ہوئی۔ دوسرے مصرع کے معنی، جس میں پانی اور روٹی اُردو کے الفاظ آئے ہیں، یہ ہیں کہ فقیروں کے لیے پانی اور روٹی بس ہے۔

'تاریخ داؤدی'[3] میں مرقوم ہے کہ جب ابراہیم لودھی کا سر کاٹ کر بابر کے سامنے لایا گیا تو حاضرین میں سے کسی نے بےساختہ یہ شعر پڑھا:

"نتوے اوپر تھا بتیسا   پانی پت میں بھارت دیسا
آٹھیں رجب 'سکر بارا   بابر جیتا براہیم ہارا

بابر کے زمانے میں فارسی کے مشہور شاعر شیخ جمالی کنبوہ[4] (م - ۹۴۲ھ/ ۱۵۳۵ء) کا ذکر آتا ہے جن کا تذکرۂ مشائخ ''سیر العارفین'' مشہور ہے۔ مولانا جمالی نے فارسی کے ساتھ ساتھ اُردو میں بھی شعرگوئی کی ہے۔ اُن کی زبان فارسی آمیز ہے لیکن اُردو زبان کے نقوش صاف دیکھے جا سکتے ہیں:

خوار شدم زار شدم 'لٹ گیا   در رہِ عشقِ تو کمر 'ٹٹا ہے
گرچہ بدم گفت رقیبِ کثن   اس کا کہا مت کرو یہ 'جھٹا ہے
گاہ نگفتہ کہ جمالی تو بیٹھ   تہم کرو کیا اپنا کرم 'پھٹا ہے

---

[1] ۱- بابر کا ایک اور شعر ایک قدیم فارسی رسالے کے خاتمے پر ملتا ہے جو اس شعر:

یلوح الخط فی قرطاس دھرا   و کاتبہ رمیم فی التراب

کا لفظی ترجمہ ہے:

لکھیا رہے سہنس برس، جے نس راکھے کو
لکھن ہارا بابرا گل گل مٹی ہو

لیکن میرا خیال ہے کہ پہلا شعر بابر کا ہوگا اور اس کا ہندوی ترجمہ کسی اور نے کیا ہوگا۔ اورینٹل کالج میگزین اگست ۱۹۳۱ء، ص ۱۲۱۔

[2] ۲- مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد دوم، ص ۹، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔

[3] ۳- تاریخ داؤدی: ص ۱۷۶، فارسی (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

[4] ۴- مقالاتِ حافظ محمود شیرانی: جلد دوم، ص ۵۶۔

جمالی کا ایک اور ریختہ[1] بھی اسی رنگ میں ہے جس میں اُردو الفاظ اور محاوروں کو فارسی غزل کی ہیئت میں استعمال کیا گیا ہے :

آں پری رُخسار چوں شانہ بہ چوٹی می‌کند
جاں درازِ عاشقاں را عمر چھوٹی می کند
چشم را قصّاب سازد غمزہ را خنجر کند
عشق بازاں را بجدا لت بوٹی بوٹی می کند
چوں زند خنجر بہ جانم خون ز جانم می چکد
ہمچو مرغِ نیم بسمل لوٹ پوٹی می کند
بر درت آیم رقیبے گویمت در خانہ نیست
ایں چنیں بد بخت باید بات کھوٹی می کند
در رہِ عشقت جمالی گشتہ چوں حیران و زار
عاقبت از مفلسی در کوں لنگوٹی می کند

اسی فارسی غزل میں اُردو لفظوں کو اہتمام کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے اور یہ اُس دور میں غزل کا نیا مروجہ رنگ ہے ۔

حکیم یوسفی نے ، جو سکندر اودھی کے عہد سے لے کر ہمایوں کے دور تک زندہ رہتے ہیں ، ایک ''قصیدہ در لغاتِ ہندی'' لکھا جس میں مختلف اشیا اور دواؤں کے فارسی ناموں کے اُردو مترادفات قلم بند کیے ۔ یہ منظوم رسالہ ''خالق باری'' کے طرز پر ، طلبہ کے فائدے کے لیے لکھا گیا اور اُس میں اردو مترادفات اس لیے دیے گئے تاکہ ان اشیا اور ادویہ کی تصویر طلبہ کے ذہن نشین کرائی جا سکے ۔ چند اشعار[2] یہ ہیں :

آنکہ چشم و ناک بینی ، بھوں ابرو ، ہونٹ لب
دند دنداں ، کارہ گردن ، گوڈہ زانو ، مونڈ سر
کھال پوست و ہڑ مغز و استخواں گویند ہاڈ
انگلی انگشت باشد ، انگوٹھہ انگشت نر
ہست پیشانی متھہ ، سینہ چھاتی ، دست است ہتھ
مُوہ رو و چل رواں شو ، بیٹھ بنشیں ، دیکھ نگر

---

[1] بیاض : انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ، ۶۳۳/۳ ۔
[2] حفظ اللسان معروف بہ خالق باری : مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۸ ، انجمن ترقی اُردو دہلی ، ۱۹۴۴ع ۔

جیو جاں ، چُوچی است پستاں ، رِبت آب بینی است
موئے مژگاں را پلک خواں و کلیجہ داں جگر
گوسپند آمد بھیڑ ، بز بکری و اوٹھ اُشتر است
بلد گاؤ و فیل ہاتھی ، گورہ اسپ و گدہ خر
ریشم است ابریشم و کالہ سیہ ، اُجلہ سپید
سُرمہ کاجل ، مرچ فلفل ، سعد موٹھ و عود اگر
تھورہ اندک می شمر ، بسیار را می گو بہت
بد بُرہ می داں و چنگہ نیک اے نقد بشر

قدیم املا کو ، جو فارسی داں ہرات کا رہنے والا لکھ رہا ہے ، نظر انداز کرتے ہوئے وہ الفاظ ، جو ''قصیدہ در لغاتِ ہندی'' میں آئے ہیں ، آج بھی اُردو زبان کا سرمایہ ہیں اور اسی طرح بولے جاتے ہیں ۔ تلفّظ پر پنجابی لہجے کا اثر اس بات کی تصدیق کر رہا ہے کہ اُردو زبان کی تشکیل میں ابتدا ہی سے اہلِ پنجاب نے کیا خدمات انجام دی ہیں ۔ اگر 'خالق باری' میں امیر خسرو نے پنجابی تلفّظ کو اپنایا ہے اور انگور کا قافیہ کھجور باندھا ہے تو اس میں حیرت کی کیا بات ہے ؟ یہی اُردو کا بنیادی اور ابتدائی لہجہ تھا جس نے زبان میں داخل ہونے والے نئے الفاظ کو نیا لہجہ و تلفّظ دیا ۔ حکیم یوسفی کے ان سات اشعار میں جو ہم نے مثال و نمونہ کے طور پر پیش کیے ہیں ، استعمال ہونے والے الفاظ مثلاً آنکھ ، ناک ، بھوں ، ہونٹ ، دند ، سونڈ ، کھال ، ہاڈ ، انگلی ، انگوٹھا ، متھا (ماتھا) ، چھاتی ، ہاتھ ، مُنہ ، چل ، بیٹھ ، دیکھ ، جیو ، چُوچی ، رِیٹ ، پلک ، کلیجہ ، بھیڑ ، بکری ، اونٹ ، بلد ، ہاتھی ، گھوڑا ، گدھا ، کالا ، اُجلا ، کاجل ، مرچ ، موٹھ ، اگر ، تھوڑا ، بہت ، بُرا ، چنگا وغیرہ الفاظ آج بھی ہم اسی طرح بولتے ہیں ۔ اگر اس دور میں اُردو زبان سارے معاشرے میں نہ پھیل چکی ہوتی اور اس کا رواج اتنا عام نہ ہوتا تو پھر اہلِ قلم کو فارسی الفاظ اُردو زبان میں سمجھانے کی ضرورت کیوں پیش آتی ؟

اسی طرح سلیم شاہ سوری کے عہدِ حکومت میں ، جب کہ ہمایوں اپنی کھوئی ہوئی سلطنت حاصل کرنے کے لیے مارا مارا پھر رہا تھا ، اَجے چند بھٹناگر پسر دنی چند ، ساکن شہر سکندر آباد نے ۹۶۰ھ/۱۵۵۱ع میں ، خالق باری کی طرز پر ، ایک منظوم رسالہ[1] تصنیف کیا جس میں فارسی الفاظ کے اُردو

---

[1] مخطوطہ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

مترادفات بیان کیے ۔ چوں کہ مخطوطے پر کتاب کا نام درج نہیں تھا اس لیے مولوی عبدالحق نے اس کا نام 'مثلِ خالق باری'[1] رکھا ۔ 'مثلِ خالق باری' کو ۲۹ عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے ۔ جیسے مطبخ خانہ ، آب دار خانہ ، خزانہ خانہ ، فیل خانہ ، خیاط خانہ ، فراش خانہ وغیرہ اور ان الفاظ و محاورات کے ہندی مترادفات ، ہر عنوان کے تحت بیان کیے ہیں ، جو مخصوص موقع و محل پر استعمال میں آتے تھے ۔ 'مطبخ خانہ ، کے تحت یہ چند اشعار دیکھیے :

مطبخ ہندوی کہوں رسوئی   ہانڈی دیگہ کفچہ ہے ڈوئی
دال تمام معروف بدانی   چاول نام برنج بخوانی
خوب ماہی مچھلی جالہ[2]   لحم گوشت در ہندوی جانہ[2]
روغنِ زرد جو گھی کہو   شِیر بنوش دودھ ہی پیو
شکر شیرینی کھانڈ مٹھائی   تبر خرخرہ ترش کھٹائی
نمک دار در ہندوی سلونا   تلخ شدن ہے کڑوا ہونا
مزہ سواد ، خوب ہے نیکا   بدان بے نمک ہندوی پھیکا
اجیوچند قسمت نے پانا   لے خرخشہ جھگڑا پانا

"مثلِ خالق باری" میں جو الفاظ آئے ہیں وہ زیادہ تر اسما ہیں ۔ ضرورتِ شعری کے لیے کہیں کہیں افعال ، ضمائر ، صفات ، حروفِ ربط وغیرہ بھی استعمال میں آئے ہیں ۔ ان میں سے بیشتر الفاظ وہ ہیں جو آج بھی ہم اسی طرح بولتے ہیں ۔ مصنف نے ہر جگہ اختصار سے کام لیا ہے اور انھی الفاظ کو کتاب میں داخل کیا ہے جو بنیادی حیثیت رکھتے ہیں ۔ "مثلِ خالق باری" میں ہمیں ایک دبے دبے لہجے اور آہنگ کا احساس ہوتا ہے ۔ مثلاً :

تلخ شدن ہے کڑوا ہونا
کہہ نہ سکوں گفتم نتوانم
مہنگا بیچے گراں فروش
تنہا ماندن رہے اکیلا
زاغ سیہ ہے کوا کالا
پردہ پوش جو پردہ ڈھالکے
لاغر دبلا فربہ موٹا

---

[1] قدیم اردو : ڈاکٹر عبدالحق ، ص ۱۹۸—۲۰۷ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ، کراچی ، ۱۹۶۱ع ۔

[2] جالہ = جان ۔

اس لہجے کا احساس ہمیں نہ حکیم یوسفی کے ''قصیدہ در لغاتِ ہندی'' میں ہوتا ہے ، نہ امیر خسرو کی ''خالق باری'' میں ۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ بہت سے الفاظ اُردو کے ساتھ ایسے پیوست ہو گئے ہیں کہ مصنّف اُن کو بھی ''ہندوی'' کہہ رہا ہے ، مثلاً :

لحم گوشت در ہندوی جان
کرتہ نام پیراہن جان
صف گستراں بوریا بچھاؤ
نام سیاست سزا بکھان
تازیانہ چابک ہے جان

اِن مصرعوں میں گوشت ، کُرتہ ، بوریا ، سزا اور چابک فارسی لفظ ہیں جنھیں ہندوی لکھا گیا ہے ۔ وجہ یہ ہے کہ فارسی لفظ زبان میں اس طرح رس بس گئے تھے کہ بہ ظاہر تمیز کرنا مشکل ہو گیا تھا کہ کون سا لفظ فارسی ہے اور کون سا ہندوی[1] ۔''

اجیچند[2] اطرافِ دہلی کا رہنے والا ہے ، اسی لیے وہی زبان استعمال کر رہا ہے جو اُس کے چاروں طرف بولی جا رہی تھی ۔ یہ وہی زبان ہے جسے امیر خسرو ، ابوالفضل اور شاہ باجن نے ''زبانِ دہلوی'' کے نام سے موسوم کیا ہے اور جسے اجیچند ''ہندوی'' کے نام سے موسوم کر رہا ہے ۔

اکبرِ اعظم (۱۵۵۶ع—۱۶۰۵ع) کے دور تک پہنچتے پہنچتے یہ زبان مضبوط بنیادوں پر قائم ہو جاتی ہے ۔ اکبر اس زبان سے بخوبی واقف تھا اور اپنی ہندو رانیوں سے اسی زبان میں گفتگو کرتا تھا ۔ ہندوی موسیقی سے اس کی گہری دلچسپی اس بات کی دلیل ہے کہ یہ نئی تہذیب ، جس کی موسیقی ، زبان ، طرزِ لباس وغیرہ میں ہندوی اور عربی ایرانی کلچر مل کر ایک ہو گئے تھے ،

---

[1] قدیم اُردو : عبدالحق ، ص ۲۰۶ ۔

[2] مصنّف نے سنہ تصنیف ، نام ، ولدیت اور وطن کے بارے میں جو شعر لکھے ہیں وہ یہ ہیں :

در سن نہصد شصت حسابے   بتوفیق حق شد کتابے
اجیچند بھٹنا گر بندا   پسر دنیچند شعر کنندا
کرم بکرم فرماں داد   ساکن شہر سکندر آباد
متصل دار الملک مقام   حضرت دہلی نادر نام

مخطوطہ کتب خانۂ خاص انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

اکبر کے مزاج میں پوری طرح رسی بسی تھی۔ 'آئین اکبری' (۱۰۰۲ھ/۱۵۹۳ء) کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اکبر ایسے کلچر کو پروان چڑھانا چاہتا تھا جسے صحیح معنی میں ''تیسرا کلچر'' کہا جا سکے، جس میں ہندوی تہذیب عربی ایرانی تہذیب سے گھل مل کر ایک نئے سانچے میں ڈھل جائے اور جس میں ہندو اور مسلمان دونوں اپنائیت محسوس کر سکیں۔ یہی وہ کلچر ہے جسے آج بھی ہم مغل کلچر کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ اسی تہذیبی مزاج کے زیرِ اثر اکبر پھلوں کے، لوگوں کے، چیزوں کے اور جانوروں کے نئے نئے نام رکھتا جو عام طور پر اُردو فارسی الفاظ کو ملا کر بنائے جاتے، یا پھر خالصاً ہندوی نام ہوتے؛ مثلاً اکبر نے درباری لباس کا نام سرب گاتی، لنگی کا نام بہت گت، برقع کا چترگپت، موباف کا کیس گھن، پشمینے کی ایک خاص قسم کا نام پرم گرم، جوتے کا نام چرن دھرن رکھا۔ ''اکبر کے دربار میں ہندوستان کے ہر صوبے کے آدمی موجود تھے۔ پنجاب، سندھ، گجرات، بعض حصہ دکن، بنگالہ، بہار اور ہندوستان اُس کے قبضے میں تھے۔ مغل، ایرانی، تورانی، عرب، افغان اور ہندی اُس کی ملازمت میں تھے۔ دفتر کی زبان فارسی تھی لیکن دربار میں خالی فارسی سے کام نہیں چل سکتا تھا۔ اس موقع پر ہمیں بغیر ایک عالمگیر ہندی زبان کے وجود کے ماننے کے چارہ نہیں ہے جس میں راجپوتانے کے راجا، کابل کے پٹھان، گجراتی، سندھی، بنگالی، دکنی اور ہندوستانی و پنجابی گفتگو کر سکیں۔ ابو الفضل کے بعض اشاروں سے پایا جاتا ہے کہ کوئی نہ کوئی ایسی زبان ضرور موجود ہے جسے وہ 'زبانِ روزگار'، 'زبانِ ہندی' 'زبانِ وقت' کے ناموں سے یاد کرتے[1]۔'' 'آئین اکبری' میں ابو الفضل نے اس زبان کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے ہیں اور ان میں سے بیشتر الفاظ ایسے ہیں جو آج بھی اُردو زبان کے ذخیرے میں شامل ہیں۔

فیضی کے بارے میں تاریخوں میں آیا ہے کہ وہ ''برج بھاکا'' سے اچھی طرح واقف تھا اور اکبر کے بیٹے دانیال نے یہ زبان اسی سے سیکھی تھی[2]۔

اکبر کے دورِ حکومت ہی میں صوبہ سرحد میں پیر روشان (م ۹۸۰ھ/۱۵۷۲ء) کی مذہبی تحریک نے زور پکڑا۔ پیر روشان کی سب سے اہم تصنیف ''خیر البیان''[3]

---

[1] مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد دوم، ص ۱۵۔

[2] بزمِ تیموریہ: ص ۴۷، مطبوعہ دارالمصنفین اعظم گڑھ، ۱۹۴۸ء۔

[3] خیر البیان: (مرتّبہ حافظ محمد عبدالقدوس قاسمی)، مطبوعہ پشتو اکیڈمی ۱۹۶۷ء، پشاور یونیورسٹی، پشاور۔

ہے - اس میں بیک وقت چار زبانوں میں مطالب بیان کیے گئے ہیں - پہلے عربی، فارسی میں اور اس کے بعد پشتو اُردو میں - پیر روشان کو دسویں صدی ہجری کے صوبۂ سرحد میں بیٹھ کر عربی فارسی پشتو کے ساتھ اس زبان میں اپنے الہامی خیالات پیش کرنے کی ضرورت اسی لیے محسوس ہوئی کہ اس زبان کے ذریعے وہ اپنے پیغام کو سارے برعظیم میں پھیلا اور پہنچا سکتے تھے - "خیر البیان" شمال میں اس دور کی نثر کا واحد نمونہ ہے جس سے زبان کے عام کینڈے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے، اور اسی لیے تاریخی و لسانی اعتبار سے غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے :

> "اے بایزید ! لکھ وہ اکھر جسے سب جیب سہن جڑ تھیں - اس کارن جے نفع پاویں آدمیاں کچ کا - میں ناہیں جانتا بن قران کے اکھر اے سبحان - اے بایزید ! لکھنا اکھر کا تجھے ہے، دکھلاونا اور سکھلاونا مجھے ہے - لکھ میرے فرمان سہن، جیوں اکھر قران کے پہن، لکھ اکھر اوپر تکنا کے جزم اور نشان، جیو اکھر پچھانئی آدمیاں لکھ کوئی اکھر چار چار عیاں در حال سکھنے جے پڑھن آدمیاں -"

اس اقتباس میں برعظیم پاک و ہند کی مختلف زبانوں کے اثرات دھوپ چھاؤں کی طرح نظر آ رہے ہیں اور سب مل کر ایک ایسی زبان کے خون میں جذب ہو رہے ہیں جس کے ذریعے دیس پردیس کے لوگ اپنے دل کی بات کہہ سکیں -

اکبر کے دور کی شاعری کے اتنے نمونے ہمارے سامنے ضرور آ گئے ہیں جن کو دیکھ کر نہ صرف اس زبان کے بنتے ہوئے ادبی معیار کو سمجھا جا سکتا ہے بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اب یہ زبان ادبی زبان بننے لگی ہے - اس دور کے ادبی نمونوں کے مطالعے سے یہ دو باتیں سامنے آتی ہیں :

(۱) ایسی غزلیں اور اشعار لکھے جا رہے ہیں جن میں شعوری طور پر، اہتمام کے ساتھ، اُردو کے الفاظ اور محاورے استعمال کیے جا رہے ہیں - غزل کی ہیئت میں بحر، ردیف اور سارا مزاج فارسی ہے لیکن قافیے میں یا پھر قافیہ ردیف دونوں میں سارے الفاظ اُردو کے ہیں - یہ رنگ سکندر لودی کے زمانے سے شروع ہوتا ہے اور اکبر کے دور میں ایک عام مقبول رنگِ سخن بن جاتا ہے -

(۲) جہاں اشعار میں مکالمے کا رنگ در آیا ہے وہاں روزمرہ کی عام زبان استعمال میں آ گئی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ بات چیت

کی زبان ڈھل منجھ کر اتنی صاف ہوگئی تھی کہ اس میں اثر آفرینی
کی صلاحیت بھی پیدا ہو گئی تھی ۔

بہرام سقہ بخاری ، جس کی اکبر بہت عزت کرتا تھا اور جو ترکی و فارسی کا صاحبِ دیوان شاعر تھا ، رواجِ زمانہ کے مطابق ریختہ میں بھی دادِ سخن دیتا ہے ۔ بہرام سقہ بخاری کے ریختہ[1] میں بحر ، ہیئت اور مجموعی مزاج فارسی کا ہے لیکن ردیف و قافیہ اُردو کا ہے ۔ کہیں سارا مصرع اُردو کا ہے اور کسی جگہ اُردو الفاظ درمیان میں آ گئے ہیں :

باز ہندو بچہ قصد دلم دھرتی ہے
کوچہ نہیں جانو ازیں خستہ (کہ) کی کرتی ہے
چیں بر ابرو زدہ برستہ کتارہ بہ میاں
چل چل ایدل منگر تو چہ کنی او لرتی ہے
ہات مہندی لایہا دست فرو بردہ بہ خوں
کہ ہسے کشتہ ز دستاں غمش مرتی ہے
چشمِ او طرفہ غزالیست کہ در باغِ جہاں
ہمہ ریحان و گل و سنبلِ تر چرتی ہے
بتِ من سروِ سہی شرم ندارد ز قدت
خویشتن را بچہ رو ایں ہمہ او ہرتی ہے
آنکہ مردم کش او دم بدم از خونِ جگر
قدحِ چشمِ مرا از غمِ خود بھرتی ہے
چپ کر اے دل شدہ ملا ز غمِ یار منال
گر جفا رفت بہ جانِ تو میاں کرتی ہے

ادبی سطح پر زبان کے استعمال کی ایک صورت یہ ہے اور دوسری صورت وہ ہے جو ہمیں ’ملا‘ نوری کے شعر[2] میں ملتی ہے جس میں ایک مصرع خالص ٹکسالی فارسی زبان میں ہے اور دوسرا مصرع خالص با محاورہ اُردو میں ہے :

ہر کس کہ خیانت کند البتہ بترسد
بے چارۂ نوری نہ کرے ہے نہ ڈرے ہے

’نہ کرے ہے نہ ڈرے ہے‘ کے محاورے نے اثر آفرینی کا ایسا جادو جگا دیا ہے

---

[1] ۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم ، ص ۷۸ - ۷۹ ۔
[2] ۲۔ مخزنِ نکات : قائم چاند پوری ، ص ۳ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۲۹ع ۔

کہ مصرعے میں ضرب المثل بن جانے کی قوت پیدا ہو گئی ہے۔

ایک اور صورت جس میں روزمرہ کی زبان زیادہ جم کر سامنے آئی ہے، عشقی خاں عشقی (م ۹۹۰ھ/۱۵۸۲ع) کا فارسی قصیدہ "سرد و گرمِ زمانہ"[1] ہے جس میں اُردو و ترکی اشعار بھی اُس کے قلم سے نکل گئے ہیں۔ اس قصیدے میں عشقی، جو اکبر کے دور میں میر بخشی کے عہدے پر فائز تھا، یہ بتاتا ہے کہ جس شخص کی جاگیر بحال ہے اور اُس کے پاس دولت موجود ہے، ہر شخص اُس کے آگے پیچھے پھرتا ہے۔ اور جس کے پاس یہ نہیں ہے تو ہر شخص اُس سے آنکھیں چراتا ہے۔ خوشحال آدمی جب اپنے گھر جاتا ہے تو بیویاں آنکھیں بچھاتی ہیں اور دیدہ و دل فرشِ راہ کرتی ہیں۔ ترکی بیوی اُسے ترکی میں دعائیں دیتی ہے، تاجک بیوی فارسی میں کلماتِ خیر کہتی ہے اور جب ہندوستانی بیوی سے آمنا سامنا ہوتا ہے تو وہ کہتی ہے:

زنِ هندی ز یک طرف گوید   ہوں تری لونڈی تو مرا خوندگار
تم جو مجھ کوں پیار کرتے ہو   ہوں بھی کرتی ہوں تمھارہ پیار
اپنے کوتھے یہ میں بچھاوں پلنگ   اوس اوپر لیت جیو پاؤں پسار
بیچ توں لیٹ لونڈیاں چوگرد   حَرماں آس پاس تم بچکار

لیکن بد حال مرد جب اپنے گھر جاتا ہے تو ہر بیوی پھٹ پھٹ کرتی ہے اور اُس کی زندگی عذاب میں کر دیتی ہے۔ ایسے شخص سے ہندوستانی بیوی کہتی ہے:

زنِ هندی ز یک طرف گوید   تیری ماں کولی تیرا باپ چمار
جھوٹھ تجھ تھیں بہت سنا مت بول   سچ ترا ہوں کہوں مرا مت مار
تجھ تھیں مجھ کوں نہ روق و پانی   تجھ تھیں مجھ کوں نہیں سواد و سنگار
اب نہ راہوں ترے خدا کی سوں   نکلوں گی تمھارے گھر تھیں بہار

یہ اشعار جو "زنِ ہندی" کے منہ سے کہلوائے گئے ہیں، اس زمانے کی روزمرہ کی بات چیت کی زبان کو سامنے لاتے ہیں اور یہ بھی ظاہر کرتے ہیں کہ عورتیں گھروں میں اسی زبان میں بات چیت کرتی تھیں۔ یہ زبان بہت صاف ہے۔ اس میں ایک لہجہ ہے اور لہجے میں اثر ہے۔ اس میں مختلف زبانوں کے الفاظ ملے جلے ہیں۔ مثلاً 'تھیں' گجراتی میں، 'سوں' بمعنی 'میں' راجستھانی میں اور 'بچکار' پنجاب میں آج بھی بولا جاتا ہے۔ عشقی کے یہ اُردو اشعار عہدِ اکبری

---

[1] اورینٹل کالج میگزین: لاہور، اگست ۱۹۳۱ع، ص ۱۲۲ — ۱۲۵۔

کی زبان و بیان کے قابلِ قدر نمونے ہیں ۔

شیرانی مرحوم[1] نے ''جیمل تہار'' کی بیاض سے فیضی ، بیرم خاں اور جانی وغیرہ کے ریختے بھی نقل کیے ہیں جن میں زبان و بیان کی وہی صورت ہے جو ہمیں جمالی ، بہرام سقہ بخاری کے ریختوں میں ملتی ہے ۔ کہیں ایک مصرع فارسی میں ہے اور ایک مصرع اُردو میں اور کہیں آدھا فارسی میں اور آدھا اُردو میں ہے ۔ بحر فارسی ہے لیکن ردیف و قافیہ عام طور پر اُردو میں ہے ۔

نورالدین جہانگیر (۱۶۰۵ع—۱۶۲۷ع) ایک ہندو رانی کے بطن سے پیدا ہوا تھا اور وہ اپنی مادری زبان سے اچھی طرح واقف تھا ۔ ''تُوزکِ جہانگیری'' میں جس طرح جہانگیر نے اُردو زبان کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے ہیں ، اُن سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ یہ زبان جہانگیر کے مزاج میں رسی بسی تھی ۔ اکبر کی طرح جہانگیر کو بھی نئے نئے نام رکھنے کا شوق تھا اور یہ نام عام طور پر اُردو زبان میں ہوتے تھے ؛ مثلاً بخت جیت ، بنسی بدن ، روپ سندر ، فوج سنگھار وغیرہ ہاتھیوں کے نام رکھے ۔ جس زبان کو جہانگیر ''ہندی'' کہتا ہے ، یہ وہی زبان ہے جسے آج ہم اُردو کے نام سے جانتے ہیں ۔ ''توزک جہانگیری'' میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ ''بہ کالا پانی فرود آمدم کہ بزبان ہندی مراد آبِ سیاہ است ۔'' یا ایک اور جگہ لکھتا ہے کہ ''تا حال سفرہ دام کہ از دام ہائے مقرر است بزبان ہندی بھنور جال میگویند انداختہ بودم'' ۔ اسی طرح ''توزک'' کے فارسی اسلوبِ بیان پر ہندی محاوروں کی چھوٹ نظر آتی ہے اور یہی محاورے فارسی میں ترجمہ ہوکر اظہار کا وسیلہ بنتے ہیں ۔ سینکڑوں کی تعداد میں اُردو الفاظ ''توزک'' میں بکھرے پڑے ہیں : چنبہ ، تالاب ، گھڑی ، سنگھاسن ، بلی ، تھانہ ، بوٹا ، ہکا ، کٹوری ، کھچڑی ، باجرہ ، باڑی ، چوکیدار ، ٹیکہ ، گوٹ ، کٹارہ ، چبوترہ ، گولی ، اودبلاؤ ، مگرمچھ ، ڈاک چوکی ، جھروکہ ، سانون ، کٹرہ ، کوبل ، ہربل ، وغیرہ ان کی صرف چند مثالیں ہیں ۔

تاریخ اور تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں یہ زبان فارسی کے ساتھ ساتھ شاعری کی زبان بن گئی تھی ۔ لیکن شمال میں ، فارسی کے اقتدار کے باعث اُسے وہ درجہ حاصل نہیں تھا جو گجرات و دکن میں اُسے میسر تھا ۔ وہاں اُردو کو ، جو گُجری اور دکنی کے نام سے پکاری جاتی تھی ، نہ صرف سرکار دربار کی سرپرستی حاصل تھی بلکہ ادب کی باقاعدہ روایت بن سنور کر پھیل رہی تھی ۔

---

[1] مقالات شیرانی : جلد دوم ، ص ۸۳—۸۷ ۔

اسی لیے ادبی سطح پر اس دور میں جتنے نمونے ملتے ہیں وہ گجرات و دکن سے تعلق رکھتے ہیں ۔

جہانگیر کے آخری دور میں کوکب ولد قمر خاں نے (١٠٣٥ھ/١٦٢٥ع) میں "مجمع المضامین" کے نام سے ایک بیاض مرتب کی ۔ یہ "مجمع" جہانگیر کے نام معنون ہے ۔ "مجمع المضامین" ، جو جہانگیر کی نظر سے بھی گزرا تھا ، کوکب نے کئی حصوں میں تقسیم کیا ہے ۔ پہلے حصے میں سو مختلف شعرا کی مثنویات اور دواوین سے منتخب اشعار دیے گئے ہیں ۔ دوسرے حصے میں اکبری و جہانگیری عہد کے خوانین اور امرا کے اشعار دیے گئے ہیں ۔ اس کے بعد فردیات ، رباعیات ، قصائد ، قطعات ، ہجو و ہزل آتے ہیں ۔ اس کے بعد وہ اشعار دیے گئے ہیں جو کوکب نے بزبانِ ہندی لکھے ہیں ۔ آخر میں نثر کا حصہ ہے جس میں سیاحتِ دکن کے چشم دید حالات قلمبند کیے گئے ہیں ۔ اس حصے کا نام "سیر کوکب" رکھا ہے ۔ خود مصنّف نے لکھا ہے کہ "و بعدہ اشعاریست کہ مؤلفِ این کتاب بہ زبان ہندی گفتہ و بعد اشعار فارسی و ہندی پارۂ نثر است کہ در حالت تفرید و تجرید سیر بلاد روئے دادہ . . .[1]"

اسی دور میں شاہ محمد صالح لسبتی تھانیسری کا نام آتا ہے جو عہد جہانگیر کے فارسی کے مشہور شاعر تھے ۔ فارسی میں لسبتی اور ہندی میں لسہتی تخلص کرتے تھے ۔ فقیر منش الساں تھے ۔ صائب ہندوستان آیا تو ان کے ہاں مہمان رہا ۔ ہندی کلام ناپید ہے لیکن تذکروں میں لکھا ہے کہ "در زبان ہندی بھاکا کبت و دوہرہ موزون می نمود[2] ۔"

اس دور کی ساری کسر ایک ایسی تصنیف سے پوری ہو جاتی ہے جس میں بلند شاعرانہ سطح بھی ہے اور جس سے اس دور کے زبان و بیان کی پوری تصویر بھی سامنے آ جاتی ہے ۔ یہ شمالی ہند میں اس دور کی سب سے اہم نمائندہ اور قابلِ قدر تصنیف "بکٹ کہانی" ہے جس کے مصنّف محمد افضل ، افضل پانی پتی (م - ١٠٣٥ھ/١٦٢٥ع) ہیں - افضل پانی پتی نہ صرف فارسی و اُردو کے بلند پایہ شاعر تھے بلکہ فارسی نثر پر بھی یکساں قدرت رکھتے تھے ۔ معلمی ان کا پیشہ تھا ۔ پختہ عمر کو پہنچے تو ایک نو عمر ہندو لڑکی پر عاشق ہوگئے ۔ عشق نے جنون کی حالت اختیار کی ۔ زہد و تقویٰ چھوڑ کر گھربار کو خیرباد کہا اور دیوانہ وار

---

[1] مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم ، ص ٦١–٦٦ -

[2] تذکرۂ روز روشن : ص ٦٩٢ ، مطبع شاہ جہانی ، بھوپال ۔

پھرنے لگے ۔ بدنامی کے ڈر سے عزیزوں نے لڑکی کو متھرا بھیج دیا تو یہ بھی متھرا چلے گئے ۔ ایک دن وہ انھیں راستے میں نظر آئی ۔ بے چین ہو گئے ۔ اُسے روک کر بات کرنی چاہی تو اُس نے کہا کہ اس سفید داڑھی کے ساتھ تجھے شرم نہیں آتی ؟ افضل نے داڑھی منڈوا لی ، زنار پہنا ، گوپال نام رکھا اور ایک مندر کے پجاری کا چیلا بن کر دن رات پوجا پاٹ میں مصروف ہو گیا ۔ دن رات گُرو کی خدمت میں لگا رہتا ۔ سارے برہمنی علوم سیکھے اور جب گُرو کا انتقال ہوا تو گوپال نے اُس کی جگہ لے لی ۔ اس مندر کا دستور تھا کہ سال میں ایک مرتبہ عورتیں زیارت کو آتی تھیں ۔ اس موقع پر افضل نے ''اُسے'' بھی دیکھا ۔ رواج کے مطابق وہ قدم بوسی کے لیے جھکی ۔ افضل نے ہاتھ تھام لیا ، آنکھوں سے ملا اور پوچھا ''کیا مجھے پہچانتی ہے ؟'' اس نے دیکھا تو چہرہ گلابی ہو گیا اور اپنا ہاتھ افضل کے ہاتھ میں دے دیا ۔

افضل کی شخصیت اور شاعری پر اس عشق کا گہرا اثر پڑا ۔ اُن کی فارسی شاعری میں جو دل ربائی اور وجود کو جلا دینے والی ہلکی ہلکی آنچ کا احساس ہوتا ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے ۔ عشق کی یہی آگ ، فراق کی تڑپا دینے والی یہی کیفیت ، ہجر کا یہی اضطراب اور بے کلی افضل کی ''بکٹ کہانی'' میں رچ بس کر اثر آفرینی کا جادو جگاتی ہے ۔

افضل نے ''بکٹ کہانی'' ''بارہ ماسہ'' کی روایت میں لکھی ہے ۔ ''بارہ ماسہ'' خالص ہندوی چیز ہے ۔ سنسکرت میں اس کی کوئی روایت نہیں ملتی ۔ یہ خیال[1] کہ بارہ ماسہ ''رت ورنن'' کی ایک رو بہ تنزل ہیئت ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ''رت ورنن'' میں چار رُتوں کا بیان ہوتا ہے اور اس کے برخلاف ''بارہ ماسہ'' میں ہر مہینے کا ۔ پنجابی ، ہریانی ، برج ، اودھی اور اُردو میں اس کی روایت ملتی ہے ۔ ''گرو گرنتھ صاحب'' میں بھی بارہ ماسے ملتے ہیں ۔ ''بارہ ماسہ'' کی ایک قدیم طرز خواجہ مسعود سعد سلمان کے دیوانِ فارسی میں ملتی ہے جو مروجہ حال بارہ ماسہ کی اصل مانی جا سکتی ہے ۔ اور جسے وہ ''غزلیاتِ شہوریہ'' کے نام سے یاد کرتے ہیں ۔ بارہ فارسی مہینوں کے نام پر بارہ غزلیں لکھی گئی ہیں جو مختلف وزن اور ردیف و قافیہ میں ہیں ۔ ہر غزل میں سات سات شعر ہیں ، مطلع میں التزاماً بارہ ماسے کی

١۔ قدیم اُردو : جلد اول ، مرتبہ مسعود حسین خان ، ص ٣٨٧ ۔ عثمانیہ یونیورسٹی حیدر آباد ، ١٩٦٥ء ۔

طرح مہینے کا نام آتا ہے[1] - اب ایسے میں یا تو مسعود سعد سلمان نے بارہ ماسہ[2] کی روایت کو اپنا کر ''غزلیاتِ شہوریہ'' کا نام دیا یا پھر وہ خود اس کے موجد ہیں - اس سے اتنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ بارہ ماسہ بہت قدیم عوامی صنف ہے - افضل نے اسی عوامی صنف میں اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کے جوہر دکھائے ہیں -

''بکٹ کہانی'' میں افضل نے بارہ ماسہ کی روایت کے مطابق ، ایک عورت کی زبان سے ، جس کا پیا پردیس میں ہے ، ہجر و فراق کی گوناگوں کیفیات کا نقشہ کھینچا ہے - ہجر کی ایک ایک گھڑی سو سو مہینے کے برابر ہے - بدلتے مہینے اور موسم اُس کے درد و غم میں اضافہ کرتے ہیں - وہ چاند تاروں کو دیکھتی ہے ، اُمنڈتے اُٹھتے بادلوں پر نظر ڈالتی ہے - دیوالی اور ہولی میں وہ دوسروں کو رنگ رلیاں کرتے دیکھتی ہے تو بِرہ کی آگ اَور بھڑک اُٹھتی ہے - ایک ایک مہینہ وہ تصویرِ انتظار بن کر گن گن کر کاٹتی ہے اور جب بارہ مہینے گزر جاتے ہیں تو اس کا پیا واپس آ جاتا ہے اور ہجر ، وصال سے بدل جاتا ہے - یہ ہیئت بارہ ماسوں کی عام ہیئت ہے - افضل کی 'بکٹ کہانی' بھی اسی انداز سے شروع ہوتی ہے - ہجر میں تڑپتی ایک عورت اپنی سکھیوں سے مخاطب ہو کر اپنی داستانِ دل یوں بیان کرتی ہے :

سنو سکھیو بکٹ میری کہانی   بھئی ہوں عشق کے غم سوں دِوانی
نہ مجھ کو بھوک دن نا نیند راتا   بِرہ کے درد سوں سینہ پراتا
ارے یہ عشق ہے یا کیا بلا ہے   کہ جس کی آگ سے سب جگ جلا ہے
بکٹ مشکل اپٹ مشکل کہانی   دِوانی کی سنو سکھیو ، کہانی

یوں قصّے کی ابتدا ہوتی ہے اور ہر مہینے میں موسم کی تبدیلی کے ساتھ فراق کے جذبات و احساسات کو دلپذیر انداز میں پیش کیا گیا ہے - پہلا مہینہ ساون

---

[1] مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم ، ص ٣٨٩ — ٣٩٢ ۔

[2] انگریزی ادب میں بھی نظم کی ایک قسم ملتی ہے جسے ''شیپ ہرڈ کیلنڈر'' (Shepherd's Calender) کہا جاتا ہے - اسپنسر نے ١٥٧٩ع میں ایک ایسی ہی نظم ورجل اور تھیوکرائٹس کی پیروی میں لکھی تھی جس میں سال کے ہر مہینے کے حساب سے بارہ مختصر نظمیں تھیں - ہر نظم کی بحر الگ تھی - اس میں سوائے پہلی اور آخری نظم کے ، گڈریے آپس میں بات چیت کرتے دکھائے گئے ہیں - (ج - ج)

ہے۔ کالی گھٹائیں چاروں اور چھائی ہیں اور یہاں برہ کی فوج نے چڑھائی کی ہے:

ارے جب کوک کوئل نے سنائی   تمامی تن بدن میں آگ لگائی
اندھیری رات جگنو جگمگاتا   اری جلتی کے اوپر پھوس لاتا

ساون برسا تو چاروں طرف جل تھل ہو گیا۔ سارا عالم تو سرسبز ہو گیا لیکن نہالِ وصل اسی طرح سوکھا رہا۔ یہ ساون کا مہینہ بھی اسی تڑپ میں گزر گیا۔ "چلا ساون مگر ساجن نہ آئے" اور جب بھادوں آیا تو اس کی حالت یہ ہوگئی کہ:

گھٹا غم کی امڈ چھاتی سوں آئی   اری دو نین نے برکھا لگائی

کنوار آتا ہے تو فراق کی آگ اور بے چین کر دیتی ہے اور اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا کرے:

کہو کیسے جیوین پیو باج ناری   جنھیں روت گئی ہے عمر ساری
لکھوں پتیاں ارے اے کاگ لے جا   سلونے، سانورے مندر پیا ہا
کلیجہ کاڑ کر تجھ کو دکھاؤں   ترے دو پنکھ پر بلہار جاؤں
ارے یہ کاگ پاپی ٹک نہ مانے   مرم دل دردمندوں کا نہ جانے

لیکن آس باقی ہے:

کہ شاید جا کہے کوئی سجن کوں   سنے پھر آن کر، دیکھے ہمن کوں

کاتک کا مہینہ آتا ہے تو بے قراری اور بڑھ جاتی ہے:

گئی برسات رُت، نکھرا فلک سب   نمی‌دانم کہ ساجن گھر پھریں کب
پیا بن اکیلی کیسے رہوں ری   ستم اوپر ستم کیسے سہوں ری

اگھن کا مہینہ آتا ہے تو بے چینی اوڑ بڑھ جاتی ہے۔ "اٹھوں بیٹھوں چڑھوں ہر بام ہردم"۔ نصیحت دل کو چھلنی کر دیتی ہے اور وہ کہہ اٹھتی ہے:

نصیحت کر مجھے کاہے جلاؤ   کرو کچھ فکر پیارے سوں ملاؤ

پوس کا مہینہ اور ستم ڈھاتا ہے۔ وہ دوسروں کو اپنے اپنے پیا کے ساتھ دیکھتی ہے تو درد و غم و بے قراری اور بڑھ جاتی ہے۔ احساسِ تنہائی سانپ بچھو بن کر کاٹنے لگتا ہے:

کریں عشرت پیا سنگ ناریاں سب
میں ہی کانھوں اکیلی ہائے یا رب
اجی مُلاّں مِرا ٹک حال دیکھو
پیارے کے مِلن کی فال دیکھو

لکھو تعویذ پی آوے ہمارا
وگرنہ جائے ہے جیوڑا بچارا
ارے سیالو ، تمھیں ٹونا پڑھو رے
پیا کے وصل کی دعوت پڑھو رے
ارے گھر آ اگن میری بجھاوے
اری سکھیو کہاں لگ دکھ کہوں رے
کہ بے جاں ہو رہی جا کر خبر لے
کہ ٹک ہو جا ، دوانی کو صبر دے
چلا پوس اے سکھی آیا نہ کچھ ہاتھ
نہ سوئی سیج پر دلدار کے ساتھ

ماگھ آتا ہے تو آنسوؤں کے تار بندھ جاتے ہیں۔ طرح طرح کے اندیشے دل میں پیدا ہوتے ہیں۔ ایک دن سو سو برس ہو جاتا ہے اور محبوب کی یاد نشتر بن جاتی ہے :

نہ بھولے مجھ کو اک ساعت تری یاد   نہیں تو نے کیا مجکوں کبھی شاد
دغا بازی مسافر سوں نہ کیجے   اپنا دکھڑا غریبوں کو نہ دیجے
گیا سب جوبنا ہیہات ہیہات   نہ پوچھی یک ذرا ٹک آنے کے بات
جہاں ساجن بسے اُس دیس جاؤں   ارے یہ آگ تن من کی بجھاؤں
اگر غم ہے تمھیں میری اگن کا   کرو کچھ فکر پیارے کے ملن کا

پھاگن آتا ہے۔ وہ برہ کی حالت کا احوال بیان کرتی ہے۔ چیت آتا ہے، بیساکھ آتا ہے، جیٹھ آتا ہے اور پھر بارھواں مہینہ اساڑھ کا آ جاتا ہے۔ اُس کی دعا قبول ہو جاتی ہے اور وہ کیا دیکھتی ہے کہ اُس کی سہیلیاں منگل گا رہی ہیں۔ گھر بار آنگن میں روشنی ہی روشنی ہے کہ اتنے میں آنکھ کھل جاتی ہے :

یکایک آنکھ میری کھل گئی رے   نہ دیکھا کچھ ارے حیران ہوئی رے

اُس نے سکھیوں سے اپنا خواب سنایا اور پھر اُس کی تعبیر یہ نکلی کہ :

چہ می‌بینم لٹکتا آوتا ہے   یہ حسنش ماہ را شرماوتا ہے
کیا ہے اُن لباسِ زعفرانی   ہوئی ہوں دیکھ کر اُس کو دِوانی
اری میں دوڑ کر پاؤں پڑی جائے   پیا نے کر پکڑ، لینی گلے لائے

طویل ہجر کے بعد وصال میسر آتا ہے۔ عشق پر نازاں اپنی سکھیوں سے یوں

مخاطب ہوتی ہے :

اری اے بوالہوس؛ یو عشق بازی   نہ جانو چوپڑ و شطرنج بازی
اری آساں نہ جانو عشق کرنا   تمن اس آگ میں ہرگز نہ پڑنا
ہماری بات کو ہانسی نہ جانو   محبت خانہ ماسی نہ جانو
، ارے یہ عشق کا پھندا بکٹ ہے   لپٹ مشکل لپٹ مشکل نپٹ ہے

'بکٹ کہانی' ایک طویل نظم ہے جس میں وہ تسلسل موجود ہے جو طویل نظم کو اثر آفریں بنا دیتا ہے۔ عام بول چال کی زبان میں ہجر و وصال کی داستان اس طور پر سنائی گئی ہے کہ ایک رنگا رنگ تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ پوری نظم میں بیان کی ایسی روانی ہے جیسے جنگل میں بہتے چشموں میں ہوتی ہے۔ لہجہ، آہنگ اور ترنم میں ایک ایسا میٹھا پن ہے جو سچے عشق کی لذت سے پیدا ہوتا ہے۔ وفا کی گرمی، احساس کو جگانے والا انداز، دل کو مٹھی میں لے لینے والی کیفیت اور عشق و وفا کے مشرقی تصورات کا گہرا شعور اس طویل نظم کو اس دور کی اُردو شاعری کا ایک شاہکار بنا دیتا ہے۔ ہجر و فراق ایک کیفیت ہے لیکن اس کیفیت کے ہزار رنگ ہیں۔ موسم بدلتے ہیں تو کیفیت کا رنگ بھی بدل جاتا ہے۔ افضل نے ان مختلف رنگوں کو ایک ایسی ہم آہنگی کے ساتھ اجاگر کیا ہے کہ شعریت بھی باقی رہتی ہے اور ہجر کی داستان میں تنوّع بھی پیدا ہو جاتا ہے۔

وہ زبان جو 'بکٹ کہانی' میں استعمال ہوئی ہے، دکنی اردو کے مقابلے میں زیادہ تازہ، زیادہ صاف اور منجھی ہوئی ہے۔ اس کا مقابلہ غواصی کی مثنوی ''سیف الملوک بدیع الجمال'' (۱۰۳۵ھ ؟/۱۶۲۵ع) یا مقیمی کی ''چندر بدن و مہیار'' سے کیجیے تو شمالی و دکنی زبان کے فرق کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ شمال کی زبان، جو ہمیں ''بکٹ کہانی'' میں نظر آتی ہے، یہاں کی مختلف بولیوں اور فارسی کے اثر سے اپ بھرنشی اثرات کے دائرے سے نکل کر جدید ترقی یافتہ شکل اختیار کر چکی ہے۔ زبان و بیان کی یہی وہ شکل ہے جو ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے۔ ''بکٹ کہانی'' میں فارسی افعال و ضمائر کو بے تکلفی سے استعمال کیا گیا ہے۔ نظم میں جگہ جگہ فارسی اشعار بے تکلفی سے آتے چلے جاتے ہیں۔ کہیں ایک مصرع اردو میں ہے اور ایک فارسی میں، کہیں آدھا مصرع فارسی میں ہے اور آدھا اردو میں۔ یہ وہی شکل ہے جو امیر خسرو کے ہاں نظر آتی ہے لیکن بکٹ کہانی میں اردو نے غالب رنگ اختیار کر لیا ہے۔

'بکٹ کہانی' میں کل ۳۲۵ اشعار ہیں۔ ان میں فارسی اشعار کی تعداد ۴۱ ہے۔ ایسے اشعار جن میں ایک مصرع فارسی کا ہے اور ایک اردو کا، بیس ہیں۔ ایسے اشعار جن کے ایک مصرع میں آدھی فارسی اور آدھی اردو ہے، بیس ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جہاں فارسی اشعاز آتے ہیں وہاں روانی اور بہاؤ کا زیادہ احساس ہوتا ہے، حالانکہ اردو و فارسی اشعار کی بحر ایک ہے۔ فارسی اشعار بھی نظم کا جزو بن کر آتے ہیں اور اثر و تاثر کو گہرا کر دیتے ہیں۔ ان کے مقابلے میں اردو اشعار میں اتنی روانی، برجستگی اور بےساختگی کا احساس نہیں ہوتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ فارسی روایت، اردو کے مقابلے میں، زیادہ جاندار اور پرانی ہے۔ صدیوں کے مسلسل استعمال نے اس میں ایک ایسی رچاوٹ پیدا کر دی ہے جس کی طرف اردو اب بڑھ رہی ہے۔

چونکہ 'بکٹ کہانی' سے اس دور کی زبان و بیان کی ایک پوری تصویر سامنے آتی ہے اس لیے ضروری ہے کہ اس کا لسانی مطالعہ بھی کر لیا جائے:

(۱) بکٹ کہانی میں اکثر لام کو رائے مہملہ سے بدل دیا گیا ہے جیسے برنا (جلنا)، جارا (جالا بمعنی جلایا)، کاری (کالی)، بادر (بادل)، دواری (دیوالی)، ہوری (ہولی)، جری (جلی)، پھور (پھول)، مارا (مالا)، سانورا (سانولا)، ڈارنا (ڈالنا)[1]۔

(۲) عربی فارسی الفاظ میں 'ز' اور 'ذ' کو 'ج' سے اور 'غ' کو 'گ' سے بدل دیا گیا ہے۔ جیسے لرجا (لرزا)، داگ (داغ)[2]۔

(۳) ضمائر میں ہمیں، کیں، تو، تجھ، تہاری، تم، تمن، تمری، تمے، میں، مجھ، ہم اور ہمن وغیرہ ملتے ہیں[3]۔

(۴) حروفِ جار و استفہام میں سیتی (سے)، منیں (میں)، کہوں (کہیں)، نیں (نے)، لک (تک)، پا (پاس)، نال (ساتھ)، کاہے (کس لیے)، ہوئی (وہی) ملتے ہیں[4]۔

(۵) افعال کی صورت یہ ہے: ہمن چلت ہیں (ہم چلتے ہیں)، لوہاں چلت ہیں (لوئیں چلتی ہیں)، آوتا ہے (آتا ہے)، شرماوتا ہے (شرماتا

۱۔ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی: جلد دوم، ص ۱۰۱—۱۰۴۔
۲۔ قدیم اردو: جلد اول، مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین خاں ص ۳۹۹ — ۴۰۰۔
۳، ۴۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد دوم، ص ۱۰۱ — ۱۰۴۔

ہے) ، گاوتی ہے (گاتی ہے) ، آوتی ہیں (آتی ہیں) ، میں کروں تھی (میں کرتی تھی) ، لا گا (لگا) ، بجا مارو نگارا (نقارہ بجا دو) ، گاجے (گرجے) ، لوکا کر (چھپا کر) ، میں ڈرتی ہڑوں تھی (میں پڑی ڈرتی تھی) ، لا او (لاؤ) ، جلا او (جلاؤ) ، چھاڈو (چھوڑو) ، آوو (آؤ)[۱] -

(٦) اسما کی صورت یہ ہے : کاگت (کاغذ) ، دھوئیں (دھونی) ، بیکھہ (لباس) ، پھورن (پھنوار) ، باٹ (راستہ) ، بیاکل (بیکل) ، مرم (راز) ، بھمن (برہمن) ، ناد (بانسری) ، دلداوری (دلداری) ، سوھیلا (سہل) ، سونہہ (سوگند) ، نقل (نقشٗ) ، عہشد (عہد) ، صبر (صشبرٗ) کتشرم (کتسرمٗ)[۲] -

(۷) جمع کا طریقہ یہ ہے : کہیں "ان" لگا کر فارسی طریقے سے جمع بنائی گئی ہے لیکن عام طور پر "وں" لگا کر ہی بنائی گئی ہے - برج بھاشا کے طریقے سے "ن" لگا کر بھی جمع بنائی گئی ہے جیسے پگ کی جمع پگن[۳] -

(۸) حروف کی بعض قدیم شکلیں بھی ملتی ہیں جیسے موں ، میں ، میتی ، کوں ، اجھوں ، کیت (کہاں) ، موں (میں) ، کٹولو (کب تک) ، کاں لگ (کب تک) وغیرہ[۴] -

'پکٹ کہانی' کے زبان و بیان میں قابل توجہ بات یہ ہے کہ یہاں مختلف بولیوں کے اثرات نے مل جل کر اب اپنی ایک شکل بنا لی ہے - یہ شکل دکنی اردو کے معیاری ادبی روپ سے زیادہ خوبصورت اور پرکشش ہے - فارسی ، عربی اور ترکی زبانوں کے اثرات بھی ایک جان ہو کر زبان کے مزاج کا حصہ بن گئے ہیں - یہی وجہ ہے کہ آئندہ دور میں جب اورنگ زیب عالمگیر (م - ۱۷۰۷ء) کی فتوحات دکن کے ساتھ شمال اور جنوب مل کر ایک ہو جاتے ہیں تو دکن کی ادبی روایت زبان کے اسی معیار کو قبول کرکے پہلی بار ولی کی شاعری میں اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ جاتی ہے -

شاہجہان (۱۰۳۷ھ—۱۰۶۸ھ/۱۶۲۷ء—۱۶۵۷ء) کے زمانے میں اس زبان کے رواج کی جڑیں معاشرے میں اتنی پیوست ہو [illegible] ہیں کہ شاہی ملازمتوں کے لیے

---

[۱] ، ۲- مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم ، ص ۱۰۱—۱۰۳ -

[۳] ، ۴- قدیم اردو : مرتّبہ مسعود حسین خاں ، جلد اول ، ص ۲۹۹—۳۰۰ -

اس زبان سے واقف ہونا ضروری قرار دیا جاتا ہے۔ یہ حکمِ شاہی اس بات کی دلیل ہے کہ اُردو زبان سے واقف ہوئے بغیر، صرف فارسی کے سہارے، حکومت کا انتظام ممکن نہیں تھا۔ شاہجہان اس زبان سے نہ صرف واقف تھا بلکہ اس میں گفتگو بھی کر سکتا تھا۔ 'شاہجہان نامہ' میں ایک جگہ لکھا ہے کہ: ''بیشتر فارسی درکمال فصاحت و بلاغت تکلّم میفرماید و بعضے ہندوستانی زبانان‌کہ فارسی ندانند، بہ ہندوستانی[1]۔'' 'رقعات عالمگیری' سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہجہان حسبِ ضرورت اس زبان میں خط و کتابت بھی‌کرتا تھا۔ شمس اللہ قادری نے لکھا ہے کہ ''جس زمانے میں شجاع اور اورنگ زیب برسرِپیکار تھے تو شاہجہان نے ایک 'شقّہ' شجاع کو لکھا۔ یہ 'شقّہ' کسی طرح اورنگ زیب کو مل گیا اور اُس کی بنیاد پر اورنگ زیب نے بادشاہ کی خدمت میں ایک عریضہ ارسال کیا جس میں لکھا تھا کہ ''آں فرمانِ عالی کہ در زبانِ ہندی از دستخطِ خاص رقمے فرمودہ شاھد ایں معالی است[2]۔''

شاہجہان نے منجّموں کو حکم دیا کہ وہ نئی زیج ''زیجِ شاہجہانی'' تیار کریں۔ جب زیج تیار ہوئی تو بادشاہ نے حکم دیا کہ یونانی و ہندوستانی منجّم مل کر ہندوستانی زبان میں اس کا ترجمہ کریں۔ عبدالحمید کے الفاظ یہ ہیں: ''بحکمِ اقدس انجم شناسانِ ہندوستان باستصواب اختر شمارانِ یونان بہ ہندوستانی زبان ترجمہ نمودند[3]۔ شاہجہان کے دور کا ایک اور اہم واقعہ یہ ہے کہ وہ اپنا دارالحکومت آگرہ سے دہلی لے آتا ہے۔ آگرہ برج بھاشا کا علاقہ تھا اور متھرا و گوالیار اس کے اہم مراکز تھے۔ سکندر لودھی کے زمانے سے شاہجہان کے دورِ حکومت تک آگرہ حکومت کا مرکز تھا اور برج بھاشا کے اثرات، جو اس دور میں بھی ادب اور سنگیت کی زبان تھی، شمال کی زبان پر گہرے تھے۔ دارالحکومت کے دہلی آنے کے بعد کھڑی بولی کے بھاگ پھر گئے اور اس نے رفتہ رفتہ برج بھاشا کے اثر و نفوذ کو بہت کم مدت میں نکال باہر کیا۔ شاہجہان کے دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ ''ہندوستانی'' زبان نے اس دور میں خاص اہمیت و حیثیت حاصل کر لی ہے اور اس کا رواج، عمل دخل اور اثر و نفوذ اتنا بڑھ گیا ہے کہ یہ تیزی سے فارسی کی جگہ لے رہی ہے۔ اس کا احساس

۱- شاہجہان نامہ: جلد اول، ص ۱۳۲۔
۲- اُردوے قدیم: ص ۱۱۲، مطبوعہ نولکشور، ۱۹۳۰ع۔
۳- شاہجہان نامہ: جلد اول، ص ۲۷۸۔

بادشاہ ، حکام ، عمال ، امرا اور طبقۂ خواص کو بھی ہے ۔ شاہجہان کے دور میں اردو زبان کی ایک معیاری شکل بن گئی تھی اور اہلِ علم ، فارسی کے اقتدار کے باوجود ، اس میں بھی اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھا رہے تھے ۔ سیف خاں (۱۰۹۵ھ/۱۶۸۳ع) ، تربیت خان بخشی کا بیٹا ، اپنے زمانے کا خوش گو فارسی شاعر تھا ۔ 'صبح گلشن' میں لکھا ہے کہ "در موسیقی و مقاماتِ ہندی مہارتِ تامہ داشت ، رسالۂ راگ درپن و رقصِ ہندی بکمال تحقیق نگاشت[1] ۔"

شاہجہان کے دور میں ہمیں کوئی "بکٹ کہانی" جیسا ادب پارہ نہیں ملتا ۔ البتہ دو ایک غزلیں ایسی ضرور مل جاتی ہیں جن کے مطالعے سے اس دور کی زبان کے رنگ روپ اور نوعیت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے ۔ منشی ولی رام ولی کی غزل[2] ، جو عربی ، فارسی اور ہندی میں شعر کہتے تھے ، اس دور کی زبان پر کسی حد تک روشنی ضرور ڈالتی ہے :

چہ دل داری دریں دنیا کہ دنیا سے چلانا ہے
چہ دل بندی دریں عالم کہ سر پر چھوڑ جانا ہے
چو ہنگامِ اجل آید بکارت کس نہ لکھ آید
بھائی کاہ کی تیری وہی تیرا بچھانا ہے
قبا و چیرۂ رنگیں ہمہ از تن تو بکشایند
دینگے کفن کی چادر جو تیرا خاص بانا ہے
ہزاراں کھانا گر داری پُر از حلوا پُلا رنگیں
دیویں دو مشت اردادا جو تیرا خاص کھانا ہے
بہ مادر پدر فرزنداں برادرہا کہ می نازی
وہی تجھ کو جلائیں گے جناں پر بہت ٹھانا ہے
تو مہمان آمدی ایں جا شدی خود خانۂ خاوند
تو اپنے آپ کو بھولا کسی کو نا پچھانا ہے
شرابِ سرخ می‌نوشی ، اجل کر دی فراموشی
مرن کو دور مت سمجھو عجب یہ ٹک پیانا ہے

---

[1] تذکرۂ صبح گلشن : ص ۲۱۵ ، مطبع شاہجہانی بھوپال ۔
[2] پنجاب میں اردو : ص ۳۰۶ – ۳۰۷ ۔

طبیب دیدار میدارم کہ روز اول شفاعتہا
بسارو مت ولی را ما کہ آخر رام رانا ہے

شاہجہان کے عہد میں پنڈت چندربھان برہمن (۹۸۲ھ — ۱۰۷۳ھ/۱۵۷۴ — ۱۶۶۲ء) کا ذکر ملتا ہے۔ برہمن شاہجہان کے دور حکومت میں پہلے دارا شکوہ کے میر منشی رہے اور سعد اللہ خاں (م ۱۰۶۶ھ/۱۶۵۵ء) کی وفات کے بعد وزارت کے عہدے پر فائز ہوئے اور "رائے رایاں" کے خطاب سے نوازے گئے۔ برہمن بہ سلسلۂ ملازمت ایک عرصے تک لاہور میں بھی مقیم رہے۔ ان کی غزل کی زبان اور لہجے کے سبھاؤ میں نہ صرف فارسی غزل کی رچاوٹ ملتی ہے بلکہ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ زبان میں اتنی قوتِ اظہار پیدا ہو گئی ہے کہ احساسات و جذبات کو تیکھے پن کے ساتھ بیان کیا جا سکے۔ اب قوتِ اظہار نے اپنے ارتقا کی کئی منزلیں طے کر لی ہیں۔ واضح رہے کہ برہمن کی یہ غزل ولی دکنی کی شاعری سے بہت پہلے کی ہے:

خدا نے کس شہر اندر ہمن کو لائے ڈالا ہے
نہ دلبر ہے نہ ساقی ہے نہ شیشہ ہے نہ پیالا ہے
پیا کے ناؤں کی سمرن کیا چاہوں کروں کس سیں
نہ تسبی ہے نہ سمرن ہے نہ کنٹھی ہے نہ مالا ہے
خوباں کے باغ میں رونق ہوئے تو کس طرح یاراں
نہ دونا ہے نہ مروا ہے نہ سوسن ہے نہ لالا ہے
پیا کے ناؤں عاشق کوں قتل . . . یا عجب دیکھے
نہ برچھی ہے نہ کرچھے ہے نہ خنجر ہے نہ بھالا ہے
برہمن واسطے اشنان کے بھرتا ہے بکیا سیں
نہ گنگا ہے نہ جمنا ہے نہ ندی ہے نہ نالا ہے

ان صفحات میں ہم نے بابر سے شاہجہان کے دور تک اُردو زبان کے رواج، ارتقا، وسعت اور ادبی نمونوں کا جائزہ لیا ہے۔ ہم نے یہ بھی دیکھا کہ ناقدری کے باوجود یہ زبان اب فارسی کی جگہ لینے کی تیاری کر رہی ہے۔ شاہ و رعیت کے درمیان یہی زبان وسیلۂ اظہار ہے۔ ہندوستانی لشکر، جو اُردو کہلاتے تھے اور جن میں ہر علاقے کے لوگ موجود تھے، ایک دوسرے سے اسی زبان میں گفتگو کر رہے ہیں۔ مختلف زبانوں کے مزاج، الفاظ اور لہجوں کو سلیقے کے ساتھ جذب و ہم آہنگ کر کے ایک وحدت بنا دینے کی صلاحیت کی وجہ سے

بیاضِ قدیم : انجمن ترقیِ اُردو پاکستان، کراچی۔

بعد میں یہ زبان خود ''اردو'' کہلائی جانے لگتی ہے۔ یہ سب زبانوں کی زبان ہے۔ یہ سب میں ہے اور سب اس میں ہیں۔

اس زبان کے نمونوں کا مقابلہ اگر دکنی اردو کے ادب پاروں سے کیا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ شمال کی زبان زیادہ صاف اور نکھری ستھری ہے۔ یہاں کا لہجہ، لفظوں کا انتخاب اور اظہارِ بیان زیادہ سڈول اور شستہ ہے۔ ان نمونوں کو دیکھ کر یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اظہار کی سطح پر ابھی فصیح و غیر فصیح کا فرق واضح نہیں ہوا ہے۔ ان ادبی نمونوں کی حیثیت ان بکھرے ہوئے رنگا رنگ موتیوں کی سی ہے جو اپنی اپنی جگہ بیش بہا ہیں لیکن کسی ایسے بندۂ مولا صفات کے انتظار میں ہیں جو ان موتیوں کو پرو کر خوبصورت ہار بنا سکے — سیاسی، سماجی اور تہذیبی حالات بھی تیزی سے بدل رہے ہیں۔

* * *

تیسرا باب

دور اورنگ زیب

(۱۶۵۷ع — ۱۷۰۷ع)

کبیر کے احسان کو اُردو ادب کی تاریخ کبھی فراموش نہیں کر سکتی ۔ کبیر نے ایک ایسے زمانے میں ، جب یہ گری پڑی زبان نئی تہذیبی قوتوں کے سہارے اُٹھنے کے لیے ہاتھ پیرمار رہی تھی ، اس کی وسعت و اہمیت کو محسوس کر کے اپنی صلاحیتوں کے اظہار کا ذریعہ بنایا اور بہ آواز بلند اعلان کیا :

منسکرت ہے کوپ جل بھاشا بہتا نیر

یہ عوام کے نئے شعور کی آواز تھی اور مستقبل کا سورج اسی طرف سے طلوع ہو رہا تھا ۔ تاریخ شاہد ہے کہ تاریخ کا کوئی عمل ، کوئی واقعہ یا کوئی حادثہ بلاسبب اچانک وجود میں نہیں آ جاتا ۔ اُردو زبان بھی اپنی جدید شکل میں اچانک وجود میں نہیں آ گئی ۔ صدیوں کے معاشرتی ، تہذیبی ، سیاسی ، معاشی اور لسانی حالات و عوامل نے اس زبان کو سہارا دیا اور ضرورت نے مسلمانوں کے طویل اقتدار کے ساتھ اُسے ہندوستان کے ایک گوشے سے دوسرے گوشے تک پہنچا دیا ۔ اگر مغلوں کے زوال کے ساتھ اُردو زبان فارسی کی جگہ لینے لگی اور اس میں باقاعدہ ادب تخلیق ہونے لگا تو اس کے معنی یہ تھے کہ وہ مروجہ تہذیبی اور سماجی سانچا ، جو فارسی زبان کے لیے ایک دیوارِ مدافعت بنا ہوا تھا ، اب کمزور پڑ کر جواب دے رہا ہے ۔ جب تک مغلوں کا نظامِ فکر و عمل مضبوط اور ترقی پذیر رہا اور اُس میں معاشرے کی مختلف قوتوں اور عناصر کو یکجا کر کے ہم آہنگی و توازن پیدا کرنے کی صلاحیت باقی رہی ، فارسی زبان اُس کی پیٹھ پر چڑھی اور آنکھوں میں بیٹھی دل و دماغ پر حکمرانی کرتی رہی ۔ اکبر کا بنایا ہوا تہذیبی اور سماجی ڈھانچا شاہجہان کے دور میں اپنے عروج کی انتہائی بلندیوں تک پہنچ کر تاج محل ، لال قلعہ ، شاہی مسجد اور نظیری ، صائب و کلیم کی شاعری میں ظاہر ہو کر ،

تھک کر اتنا چور ہو جاتا ہے کہ اس میں زندگی کی نئی روح پھونکنے کے لیے نظامِ خیال کے مزید ایندھن کی ضرورت پڑتی ہے۔ لیکن منفی سماجی قوتیں اُسے اتنی بری طرح دبائے رکھتی ہیں کہ کوئلے کی طرح لہکتا خیال، متضاد عناصر میں ہم آہنگی پیدا کرنے والی قوت، زندگی میں حرارت پیدا کرنے والا عمل ایک رسم، ایک رواج بن کر سوکھنے اور مرجھانے لگتا ہے۔ مغل تہذیب کا اثر اتنا گہرا اور دور رس تھا کہ اُس نے سارے ہندوستانی سماج کا بنیادی ڈھانچا بدل دیا تھا۔ پہلی بار برِعظیم کی تاریخ ملک گیر سطح پر سیاسی اتحاد اور ایک تہذیبی وحدت کے تصوّر سے آشنا ہوئی تھی۔ تہذیب کا یہ نظام اتنا وسیع اور عالمگیر تھا کہ مسلمانوں کے علاوہ پہاڑی ریاستوں، راجستھان کے صحراؤں، وسطی ہند کے میدانوں اور شمال و جنوب کے ہندو راجاؤں نے بھی اپنی زندگی کا طرزِ فکر و عمل اسی کے مطابق بنا لیا تھا۔ تہذیب کا یہ سانچا معاشرے کے مزاج میں رس بس کر اتنی اہمیت اختیار کر گیا تھا کہ فرد اسے بدلنے کا تصور بھی اپنے ذہن میں نہیں لا سکتا تھا۔ ہر تہذیب اپنے نظامِ خیال کے ساتھ یوں ہی پیدا ہوتی ہے، پلتی بڑھتی ہے، جوان ہوتی ہے، بوڑھی ہوتی ہے اور پھر بیمار ہو کر ایڑیاں رگڑ رگڑ کر مر جاتی ہے۔ شاہجہان کے دور میں یہ تہذیب بوڑھی ہونے لگتی ہے لیکن روایت کی ظاہرا ٹیپ ٹاپ، معاشرے کو اس آکر نہ جانے والے بڑھاپے کا احساس نہیں ہونے دیتی۔ وہ تو خود تہذیب کے ساتھ بوڑھا ہو چکا ہوتا ہے۔ اس کے جذبہ و فکر میں عمل کی آگ خود ٹھنڈی پڑ چکی ہوتی ہے۔ معاشرے میں پیدا ہونے والا عدمِ توازن، بے یقینی، متضاد عناصر کی آویزش، چیزوں کے مربوط رشتوں کا بکھراؤ، نفسانفسی، بے اطمینانی اور انتشار، جو نظامِ خیال کے بوڑھا ہونے کی واضح علامتیں ہیں، اُسے محسوس تو ہوتی ہیں لیکن معاشرہ اسی رنگ میں رنگ کر ان کی طرف سے آنکھیں بند کر کے خود کو طرح طرح سے فریب دینے کی کوشش کرتا رہتا ہے۔ وہ زبان سے کچھ کہتا ہے لیکن اپنے عمل سے اسی شاخ کو کاٹنے میں لگا رہتا ہے جس پر اُس کا آشیانہ ہے۔

اورنگ زیب عالمگیر (۱۶۵۸ء—۱۷۰۷ء) تاج محل والے بوڑھے اور بیمار بادشاہ کو قید کر کے جب سلطنت کی باگ ڈور اپنے ہاتھ میں لیتا ہے تو تہذیب کی بجھتی آگ کا یہی منظر اُسے چاروں طرف سے گھیر لیتا ہے۔ اب صورتِ حال یہ ہے کہ معاشرے کا صحت مند توازن تیزی سے بگڑ کر اندر ہی اندر شر کی قوتوں کو اُبھار رہا ہے۔ نظامِ خیال کی ہم آہنگی کے نیچے دبی ہوئی کمزوریاں، زندگی کی ہر سطح پر سر اُٹھا رہی ہیں۔ نظامِ خیال کے تناور درخت پر اکاس بیل تیزی

سے پھیل کر اپنا جال بُن رہی ہے ۔ متضاد عناصر کو جوڑنے والا مسالا کمزور پڑ کر ان عناصر کو الگ الگ کر رہا ہے ۔ تہذیبی ماحول کا یہ باطنی عمل تھا جب اورنگ زیب عالمگیر بادشاہِ غازی برِعظیم کے نقشے پر اُبھرتا ہے اور ۱۶۹۰ع تک سارا برِعظیم ، کابل سے چاٹگام تک ، کشمیر سے کاویری تک ، اس کی قلمرو میں شامل ہو جاتا ہے ۔ پچاس سال تک اورنگ زیب عالمگیر نے ایک ایسی عظیم سلطنت پر حکمرانی کی جو رقبے ، آبادی اور دولت کے اعتبار سے اُس وقت کی دنیا میں سب سے بڑی مملکت تھی اور برِعظیم کی تاریخ میں نہ اس سے پہلے اور نہ اس کے بعد اتنی عظیم سلطنت کبھی وجود میں آئی تھی ۔ عالمگیر نے اپنی بہادری ، تنظیمی صلاحیت ، دانش اور حوصلے سے اپنے سارے دشمنوں کو شکست دے کر زیر تو کر لیا لیکن نظامِ خیال کی بجھتی آگ نے ان فتوحات میں استقلال پیدا نہیں ہونے دیا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہر چیز قوت کے زور سے اپنی جگہ بٹھائی جا رہی ہے لیکن اندر سے وہ ہر لمحے اُٹھنے کو تیار بیٹھی ہے ۔ اوپر سے سطحِ آب پُرسکون ہے لیکن اندر ہی اندر ایک ہولناک طوفان کروٹیں لے رہا ہے ۔ ہر دور کا اظہار اس کے ادب و فن میں ہوتا ہے ۔ اگر نظامِ خیال صحت مند ہے تو تخلیقی فنکاروں کے پاس زندگی کی ہر سطح پر کہنے کے لیے کچھ نہ کچھ ضرور ہوتا ہے ۔ چونکہ اب نظامِ خیال صحت مند نہیں ہے اسی لیے اس دور کے ادب و فن میں نہ ہمیں صحیح معنی میں عظمت نظر آتی ہے (ظاہر ہے کہ تکرار عظمت نہیں ہے) اور نہ وہ کشش جو دل و دماغ کو اپنی گرفت میں لے سکے ۔ خطاطی ، مصوری ، موسیقی ، فنِ تعمیر ، ادب ، تاریخ ، سائنس ، تعلیم اور دوسرے علوم و فنون ٹھہر کر صرف روایت کی لکیر کو پیٹ رہے ہیں ۔ نہ ان میں نئے تجربوں کا پتا چلتا ہے اور نہ فکر کی نئی اور تازہ جہات کا ۔ ایسے میں جب اورنگ زیب نے اس بوڑھے نظامِ خیال میں ایندھن فراہم کرنے کی کوشش کی تو وہ تہذیبی سانچا ، جس میں برِعظیم میں بسنے والی ساری قوموں کے لیے گنجائش موجود تھی ، ان تبدیلیوں کے زور سے ٹوٹنے لگا ۔ دیکھتے ہی دیکھتے چھتیں ٹپکنے لگیں ، دیواریں بوسیدہ ہو کر گرنے لگیں اور ساری عمارت کا رنگ روپ اُڑنے لگا ۔ اور جب بادشاہ دہلی سے دکن چلا گیا تو شر کی قوتیں عفریت بن کر معاشرے کو اُچکنے اور نگلنے لگیں ۔ بادشاہ کی توجہ جب اُس طرف مبذول کرائی گئی جو گرتی دیواروں کو اپنی آنکھوں سے دیکھ رہا تھا ، تو اُس نے یہی جواب دیا :

راجا چھوڑے نگری جو بھاوے سو ہووے

جب تہذیب کا سرچشمہ خشک ہونا شروع ہوا تو فارسی زبان کا دریا بھی اسی کے ساتھ خشک ہونے لگا اور فارسی زبان کی اہمیت و افادیت بھی اسی کے ساتھ کم ہونے لگی۔ اور وہ زبان، جو فارسی کے اقتدار کے سامنے نظروں سے گری ہوئی تھی، نئے رنگ روپ کے ساتھ اُبھرنے لگی۔ اورنگ زیب عالمگیر کے طویل دورِ حکومت میں یوں معلوم ہوتا ہے کہ اُردو زبان فارسی کی جگہ لینے کی تیاری کر رہی ہے۔

اس دور میں آردو زبان مدرسوں اور مکتبوں میں عام طور پر ذریعۂ تعلیم بن جاتی ہے۔ اورنگ زیب کے ابتدائی عہدِ حکومت اور آخری دور میں زبان کے رواج و استعمال میں غیر معمولی فرق نظر آتا ہے۔ دکن میں اُردو زبان و ادب کی روایت پر سے صدیاں گزر چکی ہیں۔ وہاں شاہانِ وقت نہ صرف اس کی سرپرستی کر رہے ہیں بلکہ خود اس میں دادِ سخن بھی دے رہے ہیں۔ اورنگ زیب کی فتوحات کے ساتھ جب شمال اور جنوب گھر آنگن بن جاتے ہیں تو دکن کے اثرات بھی تیزی سے شمال کے اہلِ علم و ادب کو متاثر کرتے ہیں اور یہ زبان یہاں بھی شاعری اور تصنیف و تالیف کی زبان بننے لگتی ہے۔ اورنگ زیب کے زمانے میں ایسی کتابیں کثرت سے نقل کی جاتی ہیں جو اُردو میں لکھی ہوئی تھیں۔ اس زمانے میں طلبہ فارسی زبان اسی طرح پڑھتے نظر آتے ہیں جس طرح آج طلبہ انگریزی زبان پڑھتے ہیں۔ تعلیمی و تدریسی سطح پر سب سے اہم اور نمائندہ نام میر عبدالواسع ہانسوی کا ہے۔

میر عبدالواسع ہانسوی عہدِ عالمگیر کے بزرگ ہیں اور اُردو زبان کی تاریخ میں ''غرائب اللغات'' کے مصنف کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ معلمی ان کا پیشہ تھا، لہٰذا طلبہ کے فائدے کے لیے انھوں نے بہت سی کتابیں لکھیں جن میں ''رسالۂ عبدالواسع''، ''شرح بوستان''، ''شرح زلیخا'' اور ''صمد باری'' معروف بہ ''جان پہچان'' ان کی معروف تصانیف ہیں۔ ''غرائب اللغات'' بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے جس میں ایسے اُردو الفاظ کے معنی لکھے گئے ہیں جو فارسی لغات میں نہیں ملتے۔ یہ اُردو زبان کی پہلی لغت ہے۔ تقریباً نصف صدی بعد جب سراج الدین علی خاں آرزو (۱۶۸۸ء—۱۷۵۵ء) نے ''غرائب اللغات'' کو بنیاد بنا کر اپنی لغت ''نوادر الالفاظ'' کے نام سے تالیف کی تو ''غرائب اللغات'' کی تصنیف کا مقصد واضح کرتے ہوئے لکھا کہ ''لغاتِ ہندی کہ فارسی یا عربی

یا ترکیٔ آن زبان زدِ اہلِ دیار کمتر بود ، در آن بامعانیٔ آن مرقوم فرمودہ[1] ۔" عبدالواسع کی یہ لغت چونکہ تدریسی ضرورت کے پیشِ نظر لکھی گئی تھی ، جس کا مقصد ابتدائی درجوں کے طلبہ کے ذہن میں معنی کی ایک ہلکی سی تصویر اُبھارنا تھا ، اس لیے لفظوں کے مختلف معانی کے باریک فرق کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی گئی ؛ مثلاً پہیلی کے معنی معمہ ، چیستان اور لغز کے دیے گئے ہیں ۔ اسی طرح الدوسا اور جلیبی کو ایک ہی چیز بتایا گیا ہے ۔ تکمہ ، گھنڈی ، بےکار اور بےکار میں کوئی فرق نہیں کیا ۔ مؤلف نے طلبہ کے ذہنی معیار کے پیشِ نظر اتنا بتا دینا کافی سمجھا کہ ٹھگ چور کو کہتے ہیں یا تیل کے معنی ِتلوں کے تیل کے ہوتے ہیں[2] ۔ اس لغت میں اُردو کے الفاظ اُسی املا میں لکھے گئے ہیں جس طرح عوام انھیں بولتے تھے ۔ مثلاً جچتہ (زچتہ) ، بجاوا (بزاوہ) ریحل (رحل) ، چرکھی (چرخی) ۔ انبالہ سے لے کر نواحِ میرٹھ تک یہ الفاظ آج بھی اسی طرح بولے جاتے ہیں ۔

"غرائب اللغات" اردو لغت نویسی کی روایت کی پہلی کڑی ہے ۔ اگر ہم اس لغت کو جدید فنِ لغت نویسی کے لحاظ سے دیکھیں گے تو ہمیں یقیناً مایوسی ہوگی ۔ کسی فن کے بانی کام کو شروع کر کے اس کی بنیاد ڈالتے ہیں اور پھر آنے والے اس کام کو آگے بڑھا کر مکمل کرتے ہیں ۔ یہی کام میر عبدالواسع ہانسوی نے کیا ۔ اُردو لغت نویسی کے بانی کی حیثیت سے اُن کی اہمیت ہمیشہ قائم رہے گی ۔ اس لغت کے مطالعے سے اُس دور کی زبان اور لفظوں کے استعمال کی داستان سنی جا سکتی ہے ۔ کسی زبان میں لغت کی ضرورت اسی وقت پیش آتی ہے جب وہ ارتقا کے منازل طے کر کے ادبی و علمی سطح پر استعمال کی جانے لگی ہو ۔

---

[1] نوادر الالفاظ : مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۳ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو کراچی ، ۱۹۵۱ع ۔

[2] ڈاکٹر عبداللہ نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ "جو شخص (میر عبدالواسع ہانسوی) گُھن کو ایک "کیرمِ چوب خوار" قرار دے اس کی قوتِ مشاہدہ اور عام معلومات کے بارے میں کون کلمۂ خیر کہہ سکتا ہے ۔" (اورینٹل کالج میگزین ، ص ۲۰ ، نومبر ۱۹۵۰ع) ۔ ہمارا خیال ہے گُھن اسی کیڑے کو کہتے ہیں جو لکڑی میں یا غلے میں لگتا ہے اور یہاں عبدالواسع نے کوئی غلطی نہیں کی ۔ (ج ۔ ج)

"صمدِ باری" جو "جان پہچان" کے نام سے بھی معروف ہے ، اسی سلسلے کی دوسری کڑی ہے جس میں عربی ، فارسی اور اُردو کے ہم معنی الفاظ ، اشعار میں بیان کیے گئے ہیں تاکہ طلبہ عربی و فارسی کے الفاظ اُردو کی مدد سے یاد کر سکیں ۔ "صمد باری" ، جیسا کہ مولانا شیرانی کا خیال ہے ، "خالق باری" سے کہیں بہتر اور مفید ہے ۔ یہ تین زبانوں کا نصاب ہے جسے آردو شعر میں لکھ کر طلبہ کی نصابی ضرورت پوری کی گئی ہے ۔

عبدالواسع سے یہ کتاب   تین زبانود کی ہے نصاب

اس کتاب[1] کی نوعیت اور مزاج کو سمجھنے کے لیے ہم "فارسی بابِ مصادر" سے چند شعر نقل کرتے ہیں :

خواندن نُوشتن ، فہمیدن جانو   پڑھنا لکھنا سمجھنا مانو
آوردن بردن سوختن کہیے   لانا لَیجانا جلانا کہیے
پختن سودن شالیدن جان   پکانا گِھسنا کھرچنا جان
تافتن بافتن ساختن جانو   بانٹنا بُننا سنوارنا پہچانو

اس دور میں جہاں طلبہ کے فائدے کے لیے نصابی کتابیں لکھی جا رہی ہیں وہاں عوام و خواص کے فائدے کے لیے مذہبی تصانیف بھی اسی زبان میں لکھی جا رہی ہیں ۔ مولانا شیخ عبداللہ انصاری نے ۱۰۷۴ھ/۱۶۶۳ء میں "فقہ ہندی"[2] کے نام سے ایک رسالہ لکھا جس میں اسلامی فقہ اور مسئلہ مسائل کو شعر کا جامہ پہنا کر اس طرح سمجھایا گیا ہے کہ عام آدمی — مرد عورت — بھی اس سے استفادہ کر سکے ۔ انداز اور لہجہ ایسا اختیار کیا گیا ہے کہ اُسے محفل میں ترنم سے بھی پڑھا جا سکتا ہے ۔ ہر مسئلے کے لیے الگ الگ فصل قائم کی گئی ہے جیسے "فصل در بیانِ ارکانِ ایمان" ، "فصل در بیانِ شرائطِ ایمان" ، "توحیدِ حق تعالیٰ" ، "در بیانِ ملائکاں" ، "قیامت و علامات" ، "فرائضِ ایمان" ، "واجباتِ ایمان" ، "واجباتِ اسلام" ، "در بیانِ گناہِ کبیرہ" ، "آبِ مقیّد و آبِ مطلق" ، "کشیدنِ آبِ چاہ" ، "وضو" ، "غسل" ، "حیض و نفاس" ، "مسحِ موزہ" ، وغیرہ ۔ عبداللہ انصاری "فقہ ہندی" میں علمِ شریعت اور

---

[1] جان پہچان : مخطوطہ مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔
[2] فقہِ ہندی : مخطوطہ انجمن ، کراچی ۔

مسئلہ مسائل کی اہمیت یوں واضح کرتے ہیں :

مطلب مسئلہ بوجھنا فرض عین کے جان
عربی ، ترکی ، فارسی ، ہندی یا افغان
علم شریعت بوجھنا فرض عین کے جان
بالغ عورت مرد کوں جو ہووے مسلمان

''فقہ ہندی'' اور اس قسم کی دوسری تصانیف سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اہلِ علم اس زبان کو اس لیے استعمال کر رہے ہیں کہ اُن کے اپنے مقاصد کو عام کرنے اور پھیلانے کا اب یہ ایک مؤثر ذریعہ ہے ۔ یہاں زبان میں ایک جماؤ اور قوّتِ اظہار کی بڑھتی ہوئی صلاحیت کا پتا چلتا ہے ۔

مذہبی تصانیف کے سلسلے میں ایک اور مصنّف شیخ محبوب عالم ساکن جھجر ہیں ۔ یہ بھی عہدِ عالمگیر کے بزرگ ہیں ۔ ان کی تین تصانیف ہم تک پہنچی ہیں : محشر نامہ[1] ، مسائلِ ہندی[2] اور درد نامہ[3]۔ یہ رسالے اسی ترتیب سے تصنیف ہوئے ہیں ۔ ''محشر نامہ'' کی زبان قدامت لیے ہوئے ہے ، ''مسائلِ ہندی'' کی زبان نسبتہً صاف ہے اور ''درد نامہ'' کی زبان اس سے بھی زیادہ صاف ہے ۔ ''مسائلِ ہندی'' کی وجہِ تالیف محبوب عالم نے یوں بیان کی ہے :

طالب بہت اس بار کی دیکھی سانجھی سوجھ
لکھی کتاب اس واسطے ہندی بولی بوجھ
اور مسلماں اب پڑھاں سیکھاں باتاں دین
ہندی کی بولی کے اندر بوجھاں راہ یقین

اب ''ہندوی بولی'' کی اہمیت یہ ہو گئی ہے کہ وہ مسلمانوں کو راہِ یقین دکھا رہی ہے ۔ ''درد نامہ'' میں روانی اور قوّتِ اظہار بڑھ جاتی ہے جس کا اندازہ اِن تین اشعار سے کیا جا سکتا ہے :

الٰہی تکبّر خودی کھینچ لے
مسلماں محبوب عالم کوں دے
کہے عشق سوں نعت احمد رسول
دو عالم میں ہو جائے مقبول پھول
پہل بات حضرت کے دکھ کی لکھے
پھر فوت نامہ نبی کا لکھے

---

۱ تا ۳۔ مخطوطات ، مملوکہ افسر صدیقی امروہوی ، کراچی ۔

ان نمونوں سے ، جو تاریخی و لسانی اعتبار سے قیمتی دستاویز کی حیثیت رکھتے ہیں ، اس بات کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ اُردو زبان مختلف لسانی اثرات قبول کر کے ، اپنی جدید شکل میں ، ایک ادبی زبان تو ضرور بن گئی ہے لیکن ابھی وہ اظہار و بیان کے اُس معیار تک نہیں پہنچی ہے جو فارسی کو حاصل ہے ۔ تدریسی و مذہبی سطح پر اُردو زبان تیزی سے فارسی کی جگہ لے ہی ہے لیکن فارسی کی اہمیت و حیثیت کم ہونے کے باجود ابھی باقی ہے ۔ اب فارسی کے نامی گرامی شعرا بھی رواجِ زمانہ کے مطابق اُردو میں دادِ سخن دینے لگے ہیں ۔ شیخ ناصر علی سرہندی (م ۱۶۹۷ء) کا اُردو کلام آج بھی اس زبان کی حالت ، کیفیت اور رواج کی داستان سنا رہا ہے ۔ یہ وہی ناصر علی ہیں جن کا ذکر ولی دکنی نے اپنے ایک شعر میں اس طرح کیا ہے :

اُچھل کر جا پڑے جوں مصرعِ برق اگر مطلع لکھوں ناصر علی کوں[1]

ناصر علی کی جو اُردو غزلیں ملتی ہیں اُن میں فارسی زبان کی رچاوٹ اور فارسی مضامین کو اُردو کا جامہ پہنانے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے ۔ ان غزلوں میں موسیقی کی جھنکار بھی ہے اور جذبہ و احساس کو اُردو زبان میں ادا کرنے کی قوت بھی ۔ یہ غزل[2] دیکھیے :

سجن کے حُسن کا قرآں پڑھیا ہے میں نظر کرکر
نہیں پائی غلط اوس میں دیکھیا زیر و زبر کرکر
معانی اور بیاں بہتر بدیع اس کو سمجھتا ہوں
پڑھی ہے حسن تیرے کی مطوّل جس فکر کرکر
کلام العشق پہنا کوں سنا حکمت سوں منطق سوں
وگرنہ اس مطوّل کوں رکھا تھا مختصر کرکر
اصول اور ہندسہ کب لگ پھروں۔ تکمیل اے یاراں
ہدایہ عشق کا غالب ہویا مجھ پر اثر کرکر
جرس قبھ کارواں کا سن علی آں شوخ بے پروا
کہا ہے بار ہستی کا ولے عزمِ سفر کرکر

---

[1] آب حیات : محمد حسین آزاد ، ص ۹۳ ۔
[2] از بیاض نوشتہ دور محمد شاہ ۱۱۶۱ھ ، بحوالہ پنجاب میں اُردو ، ص ۳۱۲ - ۳۱۳ ۔

اب ایک غزل[1] کے تین شعر اور دیکھیے :

چندر سے مکھ پر یہ خالِ مشکیں نپٹ بشوخی لٹک رہا ہے
عجب ہے یاراں کہ ایک زنگی بملکِ رومی اٹک رہا ہے
بتِ فراگی بقتلِ ہمنا رکھے جو پُرچیں جبیں دمادم
ہوا ہے جیونا جگت میں مشکل کہ تیغِ آبرو سرک رہا ہے
علی نفقر مقام جس کوں ہوا ہے حاصل ز وصلِ جاناں
چو چشمِ نرگس ہوا ہے حیراں بوصل دلدار چھک رہا ہے

ناصر علی کی غزل کے مزاج اور زبان و بیان پر دکنی روایت کے اثرات کو سمجھنے کے لیے یہ چار شعر[2] اور دیکھیے :

نین کے ساغر تمن کے بھیتر اجھوں لبالب موں بل پڑے گا
ہووئیگی نرگس خجل چمن موں کلوں کی اکھیاں میں گل پڑے گا
دو نین کاری تمن کی جانی حیران کرتی اوگن کے تائیں
خراب ہوگا تمام عالم جب ان نین موں کجل پڑے گا
تمن کے ابرو کمان دستے پلک ہے حاضر چو تیر ناوک
نظر غضب کی نہ دیکھ ساجن کوئی بچارا اوتھل پڑے گا
علی ملاحت ترے سجن کی اگر زلیخا سنے گی کیہوں
مصر میں سودا دگر ہووئیگا درم نہ یوسف کا مل پڑے گا

ان اشعار میں دو اثرات ، کہیں مل جل کر اور کہیں الگ الگ ، واضح طور پر نظر آتے ہیں ۔ ایک فارسی غزل کا اثر جو فارسی تراکیب ، بندشوں ، رمزیات علامات اور مضامین میں ملتا ہے اور دوسرا دکنی روایات اور زبان و بیان کا اثر ۔ فارسی کا اثر بارِ ہستی ، خالِ مشکین ، پُر چین جبین ، تیغِ ابرو ، چشمِ نرگس ، بوصلِ دلدار جیسی تراکیب میں واضح ہے ۔ دوسری اور خصوصیت کے ساتھ تیسری غزل کو اگر دکنی غزلیات میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا کہ یہ غزل علی کی ہے یا کسی دکنی شاعر کی ۔ یہاں الفاظ پر اور اُن الفاظ سے پیدا ہونے والے مزاج پر دکنی زبان و بیان کا اثر غالب ہے ۔ چندر سے مکھ پر ، ہوا ہے جیونا جگت میں مشکل ، نین کے ساغر ، تمن کے بھیتر ، تمن کے ابرو کمان دستے ، اجھوں ، ساجن ، موں ، سوں ، ہمنا ، کجل وہ ذخیرۂ الفاظ ہے جو دکنی اُردو شاعری

۱، ۲۔ از بیاضِ نوشتۂ دور محمد شاہ ۱۱۶۱ھ ، بحوالہ پنجاب میں اُردو ۔

کے ساتھ مخصوص ہے۔ علی کئی سال تک[1] اورنگ زیب عالمگیر کے وزیر اعظم ذوالفقار خاں کے دامنِ دولت سے وابستہ رہے اور بیجاپور میں تمام کیا۔ دکن میں اُردو کی روایت پرانی اور عام تھی۔ اُردو میں شاعری کرنے کا خیال بھی یقیناً اُنہیں وہیں آیا ہوگا اور انھوں نے اُسی رنگِ سخن و اظہارِ بیان کی پیروی کی ہوگی جو اُس وقت دکن میں مقبول تھا۔

ابھی ہم شمال میں بکھرے ہوئے موتیوں کو چن رہے ہیں لیکن اُدھر دکن میں اُردو ادب کی روایت کا دریا، صدیوں کی مسافت طے کر کے، پاٹ دار ہو چکا ہے۔ عالمگیر کی فتوحاتِ دکن کے ساتھ جب شمال اور جنوب صدیوں بعد مل کر ایک ہو جاتے ہیں تو ادبی روایت کی ہوائیں دکن سے شمالی ہند کی طرف تیزی سے چلنے لگتی ہیں اور وہ زبان جو چار صدی پہلے شمال سے دکن گئی تھی اب ادبی زبان بن کر خود شمال کے لیے ایک نمونہ، ایک معیار بن جاتی ہے۔ لیکن اس سے قبل کہ ہم دکنی ادب اور اُس کی روایت کا مطالعہ کریں، پہلے گجرات میں اُردو کی روایت کا مطالعہ اس لیے ضروری ہے کہ وہاں کی روایت دکن سے قدیم تر ہے اور اس روایت نے دکن کے ادب پر گہرے اثرات ڈالے ہیں۔

☆ ☆ ☆

---

[1] ماثرالکرام: آزاد بلگرامی، ص ۱۷۰، مطبوعہ حیدر آباد، ۱۹۱۳ع۔

فصل دوم

گُجری ادب اور اُس کی روایت

(۱۰۵۰ء – ۱۷۰۷ء)

پہلا باب

پانچویں صدی ہجری سے آٹھویں صدی ہجری تک

(۱۰۵۰ع—۱۴۰۰ع)

پچھلی فصل میں ہم نے شمالی ہند میں اُردو زبان کے رنگ روپ اور اُس کے ارتقا کا مطالعہ کیا ہے ۔ اس مطالعے کے دوران میں ہم نے دیکھا کہ وہ زبان جسے آج ہم اُردو کے نام سے جانتے ہیں ، برِعظیم کے دور دراز علاقوں میں بھی نہ صرف اپنے خد و خال بنا رہی ہے بلکہ گجرات و دکن میں ، شمالی ہند سے پہلے ، ادبی زبان کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے ۔ ہم نے یہ بھی لکھا ہے کہ مسلمانوں کی آمد کے وقت صورتِ حال یہ تھی کہ یہاں کی زبانوں کا ارتقا رک گیا تھا ۔ ذہنی و سیاسی انتشار نے سارے برِعظیم میں ڈیرہ جما رکھا تھا ۔ جہالت اور تنگ نظری نے عالمِ انسانیت کی کمر جھکا دی تھی ۔ اس صورتِ حال میں ہر وہ ترقی پذیر نظامِ خیال ، جو معاشرے کے انتشار کو اتحاد میں بدل سکے اور جہالت و تنگ نظری کی تاریکی کو فکر و نظر کی روشنی دے سکے ، قابلِ قبول ہو سکتا تھا ۔ پیاسی زمین منہ پھاڑے ایسے ہی نظامِ خیال کی آرزو مند تھی ۔

ایسے میں ہم دیکھتے ہیں کہ برِعظیم میں جہاں جہاں باہر سے آنے والی قومیں آ جا رہی ہیں یا آباد ہو گئی ہیں ، وہاں وہاں سیاسی ، تہذیبی ، معاشرتی و لسانی سطح پر تیزی سے تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں ۔ اُن کے خیالات یہاں کے باشندے قبول کر رہے ہیں ۔ مساوات و اخوّت کی اقدار انھیں شدت سے متاثر کر رہی ہیں اور اُن کی بولیوں میں باہر کی زبانوں کے الفاظ مل جل رہے ہیں ۔ عربوں کا تعلق گجرات سے خصوصاً اور مالابار ، ملتان اور سندھ سے عموماً بہت قدیم ہے ۔ عرب سیاحوں کی یادداشتیں آج بھی اس کی گواہی دے رہی ہیں ۔ "راجہ ولبھ رائے

کی مملکت میں صرف لاڑ کے علاقے میں ۳۰۴ھ (۹۱۶ء) میں تقریباً دس ہزار مسلمان آباد تھے۔ اور وہ مسلمان جو ہندوستان ہی میں پیدا ہوئے، بیاسرہ کہلاتے تھے[۱]۔" ان حالات میں مسلمانوں کے نظامِ حیات کے اثرات، وقت کی ضرورت کے ساتھ، آہستہ آہستہ معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر گئے اور ایک ایسی فضا اور ایسا ماحول پیدا ہو گیا کہ یہ اثرات آنے والے دور میں اور تیزی سے پھیل سکیں۔ اس میل جول سے عربی کے الفاظ یہاں کی بولیوں میں ملے اور پھر کچھ عرصے کے بعد فارسی کے الفاظ ان میں شیر و شکر ہوئے اور ایک ایسی کھچڑی تیار ہوئی جس نے اظہار میں سہولت پیدا کر دی۔

یہ بات واضح رہے کہ کوئی معاشرہ کسی دوسری زبان کے لفظوں کو بلاوجہ قبول نہیں کر لیتا۔ الفاظ تو خود خیال کی علامتیں ہوتے ہیں اور جب کوئی معاشرہ کسی دوسری زبان کے الفاظ قبول کرتا ہے تو وہ غیر شعوری طور پر ان خیالات کو قبول کرنے پر آمادگی کا اظہار کرتا ہے۔ عربی فارسی الفاظ کی آمیزش نے ایک طرف ان بولیوں میں حرکت پیدا کی اور دوسری طرف منجمد معاشرے میں عملِ حرکت کو بھی تیز تر کر دیا۔ یہ عمل ہم ہر اس علاقے میں دیکھتے ہیں جہاں مسلمان آباد ہو رہے ہیں۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ عربی فارسی کے الفاظ جس جس بولی میں گھل مل رہے ہیں، وہ بولی دوسرے علاقے کی بولی کی ہم شکل ہوتی جا رہی ہے اور خصوصیت کے ساتھ شورسینی پراکرت کی اپ بھرنشوں میں یہ مشابہت اتنی گہری ہو گئی ہے کہ ان کے خاندان کو ایک نظر میں آسانی کے ساتھ پہچانا جا سکتا ہے۔

تہذیبی سطح پر اس لسانی عمل نے گہرے اور دور رس اثرات چھوڑے ہیں۔ اُن علاقوں میں ان اثرات کے دائرے پہلے بنے جہاں عربی فارسی زبان اور مسلمانوں کے نظامِ خیال کے اثرات پہلے پہنچے، اور اُن علاقوں میں بعد میں بنے جہاں یہ اثرات بعد میں پہنچے۔ اسی لیے قدیم اُردو کے نمونے وقت کے ساتھ ساتھ مختلف علاقوں میں نظر آتے ہیں اور خصوصیت کے ساتھ، جیسا کہ ہم نے کہا ہے، ان اثرات سے شورسینی اپ بھرنشوں کے علاقوں میں یہ مشابہت اتنی واضح ہو جاتی ہے کہ وہ ایک ہی زبان کے مختلف روپ نظر آتے ہیں۔ یہ عمل ایک طویل عرصے تک جاری رہا۔ جب سلطنتِ دہلی قائم ہوئی اور مسلمانوں کی فتوحات شمال سے

---

[۱] ہندوستان عربوں کی نظر میں: ص ۳۰۹ - ۳۱۰، جلد اول، دارالمصنفین اعظم گڑھ، ۱۹۶۰ء۔

جنوب اور مشرق سے مغرب تک پھیلیں تو یہ فاتح اپنے ساتھ اسی زبان کا ایک روپ ، جو سندھ ، ملتان ، پنجاب و سرحد سے ہوتا ہوا دہلی آیا تھا اور یہاں کی زبانوں سے مل جل کر ایک صدی میں بن سنور کر تیار ہوا تھا ، ان علاقوں میں لے کر داخل ہوئے ۔ زبان کے اس روپ نے ایک طرف ملک گیر تہذیب کی پیدائش میں آسانیاں پیدا کیں اور دوسری طرف ہر علاقے کی بولیوں کے الفاظ قبول کر کے خود اس نے اپنے دامن کو بھی وسیع سے وسیع تر کر لیا ۔ ایک تو شورسینی اپ بھرنش کے راست خاندانی تعلق کی وجہ سے ، جس کا حلقۂ اثر پہلے ہی بہت پھیلا ہوا تھا ، اور دوسرے مختلف علاقوں کی زبانوں کے الفاظ کو فراغ دلی سے اپنانے اور سارے برعظیم میں سیاسی ، معاشی و معاشرتی ضرورت کے تحت عام طور پر کثرت سے استعمال میں آنے کی وجہ سے برعظیم کی بیشتر زبانوں کا مزاج اس زبان میں در آیا اور سب کے خون نے اس کے رنگ و نور میں نکھار پیدا کر دیا ۔ اسی لیے برعظیم کی زیادہ تر زبانیں اس کے اندر چھپی ہوئی محسوس ہوتی ہیں ۔ اور جب مختلف علاقوں کے لوگ اس زبان کا لسانی و تاریخی تجزیہ کرتے ہیں تو وہ اپنے علاقے کی زبان سے اس درجہ گہری مماثلت پاتے ہیں کہ اس کا مولد و منشا ہی اپنے علاقے کو قرار دیتے ہیں ۔

اسی زبان کا ایک روپ ہمیں گُجرات میں ملتا ہے جسے "گُجری" یا "بولی گجرات" کا نام دیا جاتا ہے ۔ تاریخ بتاتی ہے کہ جب گوجر قوم فاتح کی حیثیت سے ہندوستان میں داخل ہوئی تو اُس نے اپنے جنوبی مقبوضات کے تین حصے کیے ۔ سب سے بڑے حصے کا نام سہاراشٹر ، دوسرے کا گوجر راشٹر اور تیسرے کا سوراشٹر رکھا ۔ ہندوستان کے ترک فاتحوں نے گوجر راشٹر سے کہ اُن کی زبان سے ادا ہونا مشکل تھا ، گجرات بنا دیا[1] ۔ برعظیم کے مغرب اور مکران و سندھ کے نیچے ، خلیج کچھ سے ملحق علاقہ آج بھی ترک فاتحوں کے اسی نام "گجرات" سے موسوم ہے ۔ قدیم زمانے میں یہاں بھروچ ، کھمبایت اور سورت کی وہ بندرگاہیں قائم تھیں جہاں سے ساری دنیا میں تجارت ہوتی تھی ۔ ان شہروں کی حیثیت بین الاقوامی شہروں کی تھی کہ جہاں ہر ملک و دیار کے باشندے نظر آتے تھے ۔ گجرات کا علاقہ ہزاروں سال سے مختلف قوموں کی آماج گاہ رہا ہے ۔ ظہور اسلام سے قبل بھی عرب تاجر یہاں آباد تھے — یونانی یہاں آئے ، عربوں نے یہاں قدم جمائے ،

---

[1] ہندوستان عربوں کی نظر میں : جلد اول ، ص ۱۱ ، دارالمصنفین اعظم گڑھ ، ۱۹۶۰ع ۔

محمود غزنوی نے یہاں لشکر کشی کی اور غوری یہاں حملہ آور ہوئے۔ ۶۹۷ھ (۱۲۹۷ء) میں بیگ اُلغ خاں اور ملک نصرت کی قیادت اور ہندوستانی و سندھی فوج کی مدد سے علاء الدین خلجی (م ۱۳۱۵ء) نے گجرات کو فتح کر کے اپنی قلمرو میں شامل کر لیا۔ اس فتح کے ساتھ گجرات براہِ راست سلطنتِ دہلی کے زیرِ اثر آ گیا اور مسلمانوں کا نظامِ خیال اور اُن کی زبانیں اپنے اثرات یہاں کی زبانوں پر ڈالنے لگیں۔ علاء الدین خلجی کی فتح گجرات کے بعد فارسی زبان کے اثر نے تیزی سے اپنے قدم جمانے شروع کیے۔ یہ سلسلہ تقریباً ایک سو سال تک جاری رہا۔

جیسا کہ ہم نے ''تمہید''[1] میں لکھا ہے کہ یہ علاقہ دلی سے دور پڑتا تھا اس لیے علاء الدین خلجی نے سارے علاقے کو سو سو موضعات میں تقسیم کر کے انتظامی حلقے بنا دیے اور ہر حلقے پر ایک ترک افسر، جو شمال سے بھیجا گیا تھا، مقرر کیا۔ یہ ترک افسر، جو امیرِ صدہ کہلاتے تھے، اپنے اپنے حلقے کے حقیقی حکمران تھے۔ اس انتظامی ضرورت کے تحت بے شمار ترک خاندان اپنے متوسلین کے ساتھ گجرات کے طول و عرض میں آباد ہو گئے اور انھی کے ساتھ اُردو زبان کی جڑیں بھی، جو معاشرتی امور میں اور انتظامی سطح پر ابلاغ کا واحد ذریعہ تھی، گجرات کے سارے علاقے میں پھیل گئیں۔ اس تمام عرصے میں گجرات اور سلطنتِ دہلی کے دوسرے علاقے گھر آنگن بنے رہے اور ہر علاقے سے صوفیائے کرام، اہلِ علم و ادب اور تجارت پیشہ لوگ یہاں آتے رہے۔ سو سال کے عرصے میں صورتِ حال یہ ہو گئی کہ یہاں اُردو زبان عام طور پر بولی او سمجھی جانے لگی۔

امیرانِ صدہ کے بعد ہجرت کا دوسرا واقعہ ۸۰۰ھ (۱۳۹۷ء) میں پیش آیا جب یہ خبر آگ کی طرح شمالی ہند کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل گئی کہ امیر تیمور لشکرِ جرار کے ساتھ ہندوستان کی طرف بڑھ رہا ہے۔ سلطنتِ دہلی کا کمزور بادشاہ ناصر الدین محمود شاہ تغلق بھی اپنا پائے تخت چھوڑ کر گجرات بھاگ آیا[2]۔ ۸۰۱ھ (۱۳۹۸ء) میں امیر تیمور دریائے سندھ عبور کر کے ملتان پہنچا اور اسی سال وہاں سے دریائے جمنا کو پار کرتا دہلی پر حملہ آور ہوا اور دہلی کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ خواجہ بندہ نواز گیسودراز جیسے بزرگوں نے بھی اُسی زمانہ میں (۸۰۱ھ/۱۳۹۸ء) دہلی سے ہجرت کی۔ دہلی، اطرافِ دہلی اور

---

[1] دیکھیے ''تمہید''، ص ۱۲۔

[2] تفصیل کے لیے دیکھیے ''مرآۃ سکندری''، ص ۱۵، مطبع فتح الکریم بمبئی، بار اول ۱۳۰۸ھ۔

شمالی ہندوستان کے مختلف صوبوں سے گجرات کی طرف ہجرت[1] کا سبب یہ تھا کہ یہاں نہ صرف امن و امان قائم تھا بلکہ معاشی حالات بھی سازگار تھے ۔ ابھی اس واقعے کو دو تین سال ہی ہوئے تھے کہ ۸۰۴ھ (۱۴۰۱ء) میں امیر تیمور کے دوبارہ حملے کی خبریں گشت کرنے لگیں ۔ اسی زمانے میں فیروز شاہ بہمنی نے تیمور کے پاس اپنی سفارت بھیجی ۔ تیمور نے فیروز شاہ کو تحفے بھجوانے اور ایک تحریری فرمان بھی بھیجا کہ دکن ، گجرات اور مالوہ فیروز شاہ کو عطا کیے گئے[2] ۔ جب یہ خبر ہندوستان پہنچی تو شمالی ہند والوں نے یہ سوچ کر کہ یہ علاقے چونکہ امیر تیمور نے فیروز شاہ کو دے دیے ہیں اور حملے سے محفوظ رہیں گے ، گجرات و دکن کی طرف ہجرت شروع کردی ۔

تیموری حملے نے ایک طرف سلطنتِ دہلی کی بنیادیں ہلادیں اور دوسری طرف مرکزی سلطنت کے کمزور ہونے کے ساتھ ہی کئی صوبے خودمختار ہو گئے ۔ خود مختار ہونے والے صوبوں میں سے ایک صوبہ گجرات تھا جس کے حاکم ظفر خاں نے مظفر شاہ کا خطاب اختیار کر کے اپنے نام کا خطبہ پڑھوایا اور سکّہ جاری کیا[3] ۔ مظفر شاہ (م ۸۱۳ھ / ۱۴۱۰ء) نے اپنے دربار کو جانے کے لیے اہلِ علم و فضل کی خوب خوب سرپرستی کی اور اس کے بعد بھی سلاطینِ گجرات علما ، فضلا اور صوفیاے کرام کو معاشی و معاشرتی سطح پر ایسی سہولتیں بہم پہنچاتے رہے کہ وہ جوق در جوق گجرات کی طرف ہجرت کرتے رہے ۔ صاحبِ ''مرآۃ احمدی''[4] نے لکھا ہے کہ :

> ''چون همگی همّت والا نهمت سلاطین گجراتیه مصروف برواج دین مبین و حمایتِ بیضهٔ اسلام بود بخواهش تمام و ابرام مالا کلام اکثر بزرگان و اهل الله و علماء و فضلاء را در کمال احترام طلبداشته برعایت وجه معاش و حسن سلوک تکلیف سکنا درین دیار فرمود نگاه داشته اند و بعضی باستماع اوصاف حمیده و فضائل پسندیدهٔ سلاطین مذکور و نظر بر هدایت جمهور

۱۔ مرآۃ احمدی : جلد اول ، مصنفہ مرزا محمد حسن علی محمد خان بہادر ، تصحیح سید نواب علی ، ص ۴۳ ، مطبوعہ بپٹسٹ مشن پریس کلکتہ (۱۹۳۰ء) ۔

۲۔ تاریخ بہمنی سلطنت : عبدالمجید صدیقی ، ص ۱۰۳ ، ادارۂ ادبیات اردو حیدر آباد دکن ۔

۳۔ مرآۃ احمدی : جلد اول ، ۴۴ ۔

۴۔ خاتمۂ مرآۃ احمدی : ص ۲۴ ۔

وارد گشتہ توطن اختیار نمود ۔”

غرض کہ امیرانِ صدہ کے نظام نے ، گجرات کے پُر امن و مستحکم معاشی حالات نے ، شمال سے بار بار ہجرت کے عمل نے اور حکمرانِ گجرات کی فراخ دلی ، علم پروری اور اپنے دین کو پھیلانے کے جذبے نے ایسے سازگار حالات پیدا کر دیے کہ ”مسلمانوں نے من حیث القوم اُردو کو اپنی زبان تسلیم کر لیا[1] ۔“ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ سب سے پہلے اُردو زبان ادبی سطح پر اپنی روایت بناتی ہمیں گجرات ہی میں نظر آتی ہے ۔ جب گجرات میں اُردو روایت کا آغاز ہوا تو اُس وقت ایک طرف عربی و فارسی اور دوسری طرف سنسکرت ادب و زبان کی روایت تھی ۔ لیکن ”گُجری اُردو“ نے ان دونوں روایتوں کو رد کر کے خالص دیسی روایت کو اپنایا ۔ ہم دیکھتے ہیں کہ یہاں عوامی زبان اُردو عوامی اصناف کے ساتھ اُبھر رہی ہے اور بھجن کی شکل میں گانے کے لیے مخصوص راگ راگنیوں کو سامنے رکھ کر شعر ترتیب دیے جا رہے ہیں ۔ روایت کے ابتدائی دور میں ، پوری نویں اور دسویں صدی ہجری میں ، تقریباً دو سو سال تک ہمیں صرف و محض ”ہندی“ روایت ہی اپنا رنگ جاتی دکھائی دیتی ہے ۔ مغلوں کی فتحِ گجرات (۹۸۰ھ/۱۵۷۲ع) کے برسوں بعد ، کہیں گیارھویں صدی ہجری میں فارسی روایت اور اصناف اُس وقت اپنا رنگ دکھاتی ہیں جب دو سو سال میں ہندوی روایت و اصناف اپنا سارا زور دکھا کر سوکھنے لگتی ہیں اور نئے تخلیقی ذہنوں کو نئے راستوں کی تلاش شروع ہوتی ہے ۔ گجری ادب کی یہ خالص ہندوی روایت اس عرصے میں ڈھل منجھ کر اتنی صاف اور مقبول ہو جاتی ہے کہ بعد کی نسلیں بھی اپنے متصوفانہ خیالات کے اظہار کے لیے اسی روایت کی مخصوص ہیئت کو پسند کرتی ہیں ۔ ”مرشد نامہ“ میں شیخ عبدالقدوس گنگوہی (م ۹۴۵ھ/۱۵۳۸ع) اسی صنف کو استعمال کرتے ہیں ۔ ”گرو گرنتھ صاحب“ میں یہی ہیئت نظر آتی ہے ۔ دکن میں میرانجی شمس العشاق (۹۰۲ھ/۱۴۹۶ع) ابراہیم عادل شاہ جگت گرو (م ۱۰۳۶ھ/۱۶۲۶ع) ، برہان الدین جانم (۹۹۰ھ/۱۵۸۲ع) ، شاہ داول (۱۰۶۸ھ/۱۶۵۷ع) وغیرہ بھی اسی صنفِ سخن کو اپنا ذریعۂ اظہار بناتے ہیں ، یہاں تک کہ اٹھارھویں صدی عیسوی میں شاہ عبداللطیف بھٹائی (م ۱۷۵۲ع) بھی اپنے صوفیانہ خیالات کے لیے اسی ہیئت کو اپنے تصرّف میں لاتے ہیں ۔ اس ہیئت کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے اوزان ہندوی ہیں اور مختلف راگ راگنیوں

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۱۶۱ ۔

کے مطابق اشعار لکھے گئے ہیں ، جیسے در مقام دھناسری ، در مقام رام کلی ، در پردۂ بلاول ۔ مصرعے راگ راگنیوں کے مطابق ہونے کی وجہ سے چھوٹے بڑے ہوتے ہیں اور آج ہمیں ، اوزان کا تصور بدل جانے کے باعث ، ان میں وزن کا بھی پورا احساس نہیں ہوتا لیکن گانے کے لیے یہ موزوں ہیں ۔ اشعار کا موضوع تصوف ہے جس پر ویدانت کا اثر گہرا ہے ۔ فلسفۂ وحدت الوجود اس تصوف کی جان ہے ۔

گجرات میں قدیم اُردو کے جو نمونے ملتے ہیں ان میں یا تو صوفیاے کرام کے ملفوظات ہیں جن سے اس زمانے کی عام بول چال کی زبان کا اندازہ ہوتا ہے ، یا پھر شاعری کے وہ نمونے ہیں جو شاہ باجن ، قاضی محمود دریائی ، شاہ علی جیوگام دھنی اور خوب محمد چشتی کے قلم سے نکلے ۔ گجرات میں پہلی بار ہمیں اس زبان میں تخلیق کرنے کی مسلسل روایت کا پتا چلتا ہے جو اس دور میں اس طور پر کہیں نظر نہیں آتی ۔

اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ شمال سے آئی ہوئی زبان جب گجرات کی زبان میں گھل مل تو اس عملِ امتزاج سے زبان کی ایک ایسی شکل ظہور میں آئی جو بعد میں ممتاز ہو کر ”گجری اردو“ کہلائی ۔ علاء الدین خلجی کی فتح گجرات (۶۹۷ھ/۱۲۹۷ء) سے پہلے گجرات کی زبان ، جس پر عربی فارسی کے اثرات مسلسل پڑ رہے تھے ، کیا تھی ؟ اس کا کچھ اندازہ ہیم چندر کے اُن دوہوں[1] سے ہوتا ہے جو اس نے اپنی قواعد میں نقل کیے ہیں ، یا پھر ان چند نمونوں سے پتا چلتا ہے جو گجراتی رسم الخط میں ، اس زمانے کے مروجہ عوامی زبان میں لکھے گئے تھے ۔ ۶۹۷ھ (۱۲۹۷ء) سے تقریباً سوا دو سو سال پہلے ہماری نظر سید نورالدین محمد عرف ست گرو (م ۴۸۷ھ/۱۰۹۴ء) کے ”ست پنتھی رسائل“ پر پڑتی ہے جن میں ہندو وید اور یوگ کو ، اسلامی تصوف کے رنگ میں ، بھجنوں اور گیان کے روپ میں مرتب کیا گیا ہے ۔ یہ رسائل آج بھی خوجوں کے ہاں مقدس کلام کی حیثیت رکھتے ہیں ۔ اس کلام کو جب اردو رسم الخط میں لکھا جاتا ہے تو گجرات کی قدیم زبان کی شکل و صورت کا ایک خاکہ ہماری نظروں کے سامنے آ جاتا ہے ۔ اس کلام کا مزاج ، بحور و اوزان سب خالص ہندوی ہیں ۔ یہ دو

---

[1] ۱۔ دیکھیے تمہید ، ص ۷ ۔

نمونے دیکھیے :

۱- ست گرو کھے رے پیو پیو کرے
بن پیو پیو نہ پاوے کوے
مکھ جپن تاں جو پیو ملے
تو شرسانا نہ ہوئے رے[۱]

۲- ست گرو کھے رے جوٹھا مرنا تو سب جگ مرے
انے ساچا نہ مرے کوئے
آگُر گیانِ جے مرے
تبسے مری مرن نہ ہوئے[۲]۔

یہ اس زمانے کی مروجہ گجراتی کے قدیم ترین نمونے ہیں ۔ یہ زبان آج تقریباً نو سو سال گزر جانے کے بعد بھی اتنی اجنبی معلوم نہیں ہوتی کہ اُسے پہچانا نہ جا سکے ۔ اس سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ شورسینی پراکرت کا احاطۂ اثر ، جس کا ایک ترقی یافتہ روپ اردو ہے ، اتنا وسیع تھا کہ یہ اُس وقت بھی ایک ہند گیر زبان کی حیثیت رکھتی تھی ۔ اس کے افعال ، ترتیبِ الفاظ اور جملے کی ساخت وہی ہے جو آج بھی اردو زبان کی ہے ۔

☆ ☆ ☆

۱- نوائے ادب : بمبئی ، ص ۵۶ ، جولائی ۱۹۵۷ء ، جلد ۸ ۔
۲- ایضاً ۔

دوسرا باب

نویں اور دسویں صدی ہجری کے ملفوظات ، لغات ، کتبے

(۱۴۰۰ع–۱۶۰۰ع)

تیمور کے حملے (۸۰۱ھ/۱۳۹۸ء) کے بعد ، جو لوگ گجرات آتے ہیں اُن میں ایسے عظیم المرتبت صوفیائے کرام کے نام ملتے ہیں جن کی عظمت کے سامنے آج بھی ہمارے سر احترام سے جھک جاتے ہیں ۔ اس زمانے کی زبان کے لیے ہمیں اولیائے کرام کے اُن فقروں اور ملفوظات کے بکھرے ہوئے موتیوں کو بھی تلاش کرنا پڑتا ہے جو تاریخ اور تذکروں کے ہزاروں صفحات میں ادھر اُدھر ٹنکے ہوئے ہیں ۔ سید برہان الدین ابو محمد عبداللہ قطب عالم (م ۸۵۷ھ/۱۴۵۳ع) کے یہ فقرات نویں صدی ہجری کی زبان پر روشنی ڈالتے ہیں جو انھوں نے مختلف موقعوں پر اپنی زبان سے ادا کیے اور جن کی داستان تاریخوں میں درج ہے ۔ ایک موقع پر فرمایا :

(۱) ”کیا ہے ، لوہ ہے کہ لکڑ ہے کہ پتھر ہے[۱] ۔“

(۲) قطب العالم نے حضرت راجو قتال کی پیدائش پر شاہ محمود سے فرمایا :

”بھائی محمود خوش ہو ، اساں تھیں وڈا تسا تھیں وڈا سادڑے گھر جلال جہانیاں آیا[۲] ۔“

---

[۱] خاتمہ مرآۃ احمدی : (جلد سوم) ، ص ۲۷ ۔ اور تحفۃ الکرام : میر علی شیر قانع ٹھٹھوی ، جلد اول ، ص ۱۷ ، مطبع حسینی اثنا عشری بمبئی ۔

[۲] تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۱۸ ۔

(۳) ایک اور موقع پر فرمایا :

’’چشتیوں نے پکائی انے بخاریوں نے کھائی[۱]‘‘

(۴) ’جمعات شاہیہ‘ میں لکھا ہے کہ :

’’روز در حجرہ مشغولے ۔ حضرت قطبیہ در آمدم ۔ دیدم کہ اضطرابِ عظیم میکردند و بدست دیوار گرفتہ درونِ حجر میکردند و ہندیہ ۔ ’’ٹھ پر مین کھیڑیا سائیں پرم چمکانے‘‘ بر زبان مبارک جاری فرمودند[۲] ۔‘‘

(۵) تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں قوالی کا رواج عام تھا اور یہ قوالیاں عام طور پر ہندوی زبان میں ہوتی تھیں تا کہ ہر طبقے کے لوگ ان سے کیف و سرور حاصل کر سکیں ۔ ’جمعاتِ شاہیہ‘ سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے ۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ :

’’درین اثناء بر دربار قوالاں رسیدند و بزبان ہندی نقشے کہ مشتمل بر لعت حضرت مقدسہ سید عالم صلی اللہ علیہ وسلم بود آغاز کردند ۔ حضرت شاہیہ باستماع آن خوش وقت شدند و درود فرستاد[۳] ۔‘‘

اب حضرت قطب عالم کے فرزند شاہ عالم عرف شاہ منجھن (م ۸۸۸ھ/۱۴۸۳ع) کے یہ فقرے دیکھیے جو اُس دور کی عام بول چال کی زبان پر روشنی ڈالتے ہیں :

(۱) حضرت شاہیہ نے سلطان شاہ غزنی (م ۹۲۲ھ/۱۵۱۶ع)[۴] کے بارے میں کہا :

’’جو راجن جی او نہایا ہووے تو تجھ جیسے فقیروں کی برسوں تیں کناسی کرے[۵] ۔‘‘

(۲) ایک اور تذکرے میں یہ الفاظ ملتے ہیں :

’’حضرت شاہیہ ایشاں را در حجرۂ مبارک خود بردہ بزبان

۱- خاتمہ مرآۃ احمدی : ص ۴۷ اور تحفۃ الکرام ، جلد اول ، ص ۴۸ ۔

۲- جمعاتِ شاہیہ : (قلمی) ورق ۹۳ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

۳- جمعاتِ شاہیہ : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ، ص ۳ ۔

۴- خاتمہ مرآۃ احمدی : ص ۴۹ ۔

۵- ایضاً : ص ۴۸ ۔ تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۳۱ میں یہ فقرہ اس طرح ملتا ہے :
’’جو راجن جی کا اونہ بھایا ہووے تو تجھہ جیسے فقیروں کی برسوں تیں کناسی کرے ۔‘‘

هندی مناجات نمودند که 'راجن بکروتی بدل بکروتا' فرمودن همایون بود[۱]۔"

(۳) ایک اور موقع پر کہا :

"پلہ ڈوکرے یعنی بخواں اے پیرک[۲]۔"

(۴) 'جمعاتِ شاہیہ' میں ایک جگہ یہ الفاظ آتے ہیں :

"بعد از وصال حضرت قطبیہ در سر من فرو خواندند :
اے جھوھرہ بے ادبی بگذار و گستاخی مکن[۳]۔"

(۵) 'جمعاتِ شاہیہ' میں ایک گجراتی شعر ملتا ہے جس کو پڑھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ مولف جس زبان کو گجراتی کہہ رہا ہے، یہ وہی زبان ہے جسے آج ہم اُردو کے نام سے جانتے ہیں۔ حضرت شاہیہ نے فرمایا :

"من عاشق انکم که گندم نمانے جو فروش باشد بلکه مایه . . . مثل گجرالیست :
آلیں کہ کر جوری کہانے ۔ جوری کا کرری میٹھا لا گے[۴]۔"

(۶) تحفة الکرام میں لکھا ہے کہ :

"چون حضرت شاهیه نزدیک رسیدند توقف فرموده ایشان را بنام ایشان خواندند ۔ جواب نه داد ۔ بار دوم خواندند ۔ جواب نداد ۔ بار سوم خواندند ۔ جواب نداد ۔ تبسم کناں فرمودند :
ارے میاں الولک بولتے کیوں نہیں[۵]۔"

اسی طرح 'جمعات شاہیہ' میں اور فقرے بھی ملتے ہیں، مثلاً "والدین مخدوم سید محمد راجو قتال درمیان آمد که ایشان برادرِ خواجه و پسر خاله و مرید و خلیفهٔ حضرت سید الاقطاب مخدوم جہانیاں دام جلاله می باشد و اسم والدهٔ حضرت

۱۔ خاتمہ مرآة احمدی : ص ۴۰ ۔
۲۔ مرآة سکندری : ص ۶۵ ، بار اول ، مطبع فتح الکریم بمبئی ۱۳۰۸ھ ۔
۳۔ جمعات شاہیہ : قلمی ، ورق ۱۱ ۔
۴۔ ایضاً : ورق ۶۱ ۔ [جوری کا گڑ میٹھا لگتا ہے]
۵۔ تحفة الکرام : جلد اول ، ص ۸۱ ۔

ایشان جنت خاتون است ۔ حضرت مخدومیہ در حق ایشان بزبانِ اُچھ میفرمودند :

(۱) ”تساں راجے اساں خوجے یعنی تو بادشاہ و من وزیر[۱]۔“

ایک اور جگہ آیا ہے کہ ”روزے مخدوم سید راجو قدس سرہ بسلطان فیروز اتفاقِ ملاقات افتاد و در اول گفتہ از سلطان پرسیدند“ :

(۲) ”کاکا فیروز چنگا ہے[۲]۔“

سلطان مرحوم گفت حالا کہ خوزادہ پرسش فرمود :

”کاکا چنگا شد یعنی نیک شد[۲]۔“

’مرآۃ سکندری‘ میں لکھا ہے کہ سلطان محمود بیگرہ[۳] (۸۶۳ھ—۹۱۷ھ/۱۴۵۸ع—۱۵۱۱ع) نے ایک موقع پر کہا :

(۳) نیچی بیری سب کوئی جھوڑے[۴]۔

شیخ یحییٰ گجراتی کے متعلق ، جو نظام الدین اولیا کے مرید ، شیخ لطیف کے فرزند اور شیخ عزیز اللہ متوکل کے والد ہیں ، یہ مشہور تھا کہ :

(۴) ”وقت شیخ یحییٰ جیسا پڑے تیسا سہے ، اپنی پیڈن کسے نکہے[۵]۔“

سلطان قطب الدین نے ، جسے حضرت شاہیہ (شاہ عالم) سے حد درجہ عقیدت تھی ، ان کی مدح میں یہ شعر کہا :

(۵) منجھن شاہ جہانیاں جس دیتا سبحان
شاہوں کیرا شاہ توں دونہ جل تیری آن[۶]

سلطان سکندر نے ایک موقع پر یہ فقرہ ادا کیا :

(۶) ”پیر موا مرید جوگی ہوا ۔“

نویں اور دسویں صدی ہجری کے محوّلہ بالا ملفوظات کے مطالعے سے کئی باتیں سامنے آتی ہیں ؛ ایک تو یہ کہ زبان ابھی سیّال حالت میں ہے اور اس میں

---

[۱] جمعاتِ شاہیہ : (قلمی) انجمن ، ورق ۱۰۰ ۔
[۲] ایضاً ۔
[۳] مرآۃ سکندری میں لفظ بیگڑہ کے بارے میں لکھا ہے کہ ”بزبانِ گجرات ہندوانِ گجرات عددِ دو را گویند“ ، ص ۷۱ ۔
[۴] مرآۃ سکندری : ص ۱۱۱ ۔
[۵] مقالاتِ شیرانی : جلد اول ، ص ۱۵۰ ۔
[۶] جمعات شاہیہ : جلد پنجم (قلمی) بحوالہ نوائے ادب ، جلد ۵ ، اکتوبر ۱۹۵۴ع ، ص ۳۳ ۔

علاقائی اثرات تیزی سے جذب ہو کر اظہار کی قوت کو سہارا دے رہے ہیں ۔ دوسرے یہ کہ ان ملفوظات میں بیک وقت مختلف رنگ ، مختلف اثرات اور مختلف لہجے ایک دوسرے سے آنکھ مچولی کھیل رہے ہیں ۔ جو بھی اس زبان کو استعمال کرتا ہے ، اس میں اپنی مادری زبان کا رنگ شامل کر دیتا ہے ۔ اس طرح ہر اُس فقرے کو ہندوی کا نام دیا جا رہا ہے جس میں دوسری زبانوں کے الفاظ ملا جلا کر بولے جا رہے ہیں ۔ تیسرے یہ کہ ان ملفوظات کی زبان پر پنجابی ، سرائکی ، گجراتی ، برج بھاشا اور کھڑی بولی کے اثرات بہت واضح ہیں ، اور ان سب کو ملا جلا کر ایک کرنے کے عمل سے ایک ایسا رنگ اُبھر رہا ہے جو بادشاہوں سے لے کر فقیروں تک ، صوفیا سے لے کر عوام تک مقبول ہے ۔ ان ملفوظات اور فقروں سے اس بات کا بھی ثبوت ملتا ہے کہ مختلف طبقے اور مختلف علاقوں کے لوگ ایک دوسرے کی بات اسی زبان کے ذریعے سمجھتے ہیں اور باقی دوسری زبانیں اپنے اپنے علاقوں تک محدود ہیں ۔ اس معاشرتی ضرورت ، رواج اور استعمال سے اُردو زبان کا رنگ ابھرتا اور صاف ہوتا چلا گیا ۔

نویں اور دسویں صدی ہجری میں اس کا رواج اتنا عام ہو چکا تھا کہ مسجدوں اور مزاروں پر کتبے اسی زبان میں لگائے جاتے تھے ۔ رائے کھیڑ احمد آباد کی مسجد میں یہ کتبہ[1] (۹۶۳ھ/۱۵۵۵ع) آج بھی موجود ہے :

فنادنیں سمجھائے کر باندھے ساچی پال
بانو مسجد کے تئیں ھیجیں ملک جلال
تاریخ اس مسیت کی ہوئی سو یوں مشہور
"مسجد جامع کے بیچ ڈٹھایابے نور" (۹۶۳ھ)

شولا پور میں ایک کتبے[2] پر یہ الفاظ ملتے ہیں :

اللہ نگاہبان تو جی ہر دو جہاں
ہر دم کلیمہ کھو بابا جی ضابطخاں

ضابط خاں کا سالِ وفات ۹۹۹ھ (۱۵۹۰ع) ہے ۔

ان ملفوظات ، فقروں اور کتبوں کے بعد جب ہم شاہ وجیہ الدین علوی

---

[1] اس کتبے کا ایک نقش انجمن ترقی اُردو کے کتب خانۂ خاص میں موجود ہے ۔ (ج ۔ ج)

[2] ماہی "تحریر" دہلی ، شمارہ ۲ ، ص ۲۹۴ ۔

گجراتی (۹۱۰ھ—۹۹۸ھ/۱۵۰۴ع—۱۵۸۹ع)[1] کے ملفوظات ، فقروں اور فارسی عبارت میں استعمال کیے جانے والے اُردو زبان کے الفاظ کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں ان کی زبان زیادہ صاف نظر آتی ہے ۔ شاہ وجیہ الدین علوی ، شیخ محمد غوث گوالیری (م ۹۷۰ھ/۱۵۶۲ع) کے مرید تھے ۔ درس و تدریس ان کا پیشہ تھا اور ان کے شاگرد و مرید سارے گجرات میں پھیلے ہوئے تھے ۔ ان کے مریدوں نے ”بحرالحقائق“[2] کے نام سے ایک مجموعہ مرتّب کیا تھا جس میں سوال فارسی میں ہیں اور ان کے جواب ، جو شاہ وجیہ الدین نے دیے ہیں ، اُردو میں ہیں ۔ یہ چند جوابات دیکھیے جن سے اُس زمانے کی زبان کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

(۱) اپنوں کو کیا کشف ہوئے یا نہ ہوئے کام اس کا ہے ۔
(۲) کیا ہوا جو بھوکوں موا ۔ بھوکوں موے تیں کیا خدا کوں اپڑیا ۔ خدا کو اپڑنے کی استعداد ہور . . .
(۳) جیسی تجلی پکڑے تیسا ارادہ دیوے ۔ اگر عبد کی تجلی پکڑے عبدیت ارادہ دیوے ۔
(۴) عارف اسے کھویں جو خدا سے بھریا ہوئے ۔
(۵) اگر کسی کوں تھوڑی بھی صفا ہوئے جو حرام لقمہ کھاوے یا حرام فعل کرے تو تیچ پاوے ۔ دوجے بار بھی پاوے ۔ تیجے بار بھی پاوے ۔

اسی طرح ایک اور مخطوطہ[3] میں شاہ وجیہ الدین علوی کے بہت سے اُردو فقرے ملتے ہیں جو فارسی عبارت کے درمیان استعمال میں آتے ہیں ۔ ان میں سے چند یہاں نقل کیے جاتے ہیں :

(۶) رات دن خدا جنوں کی مدح کرے ۔
(۷) نہ نہ یوں تو ذوق نہ ہووے ۔
(۸) اپنوں کوں کیا فائدہ ۔

---

[1] ۱۔ خاتمہ مرآۃ احمدی میں سالِ وفات ۹۹۸ھ درج ہے ، ص ۷۰ ۔ اور اخبار الاخیار (فارسی) صفحہ ۱۵۹ پر سالِ وفات ۹۹۷ھ دیا ہے : ”وفاتِ او در سنہ سبع و تسعین و تسعمایۃ ۔“ مطبع مجتبائی دہلی ۱۳۰۹ھ ۔ (ج ۔ ج)

[2] ۲۔ بحرالحقائق مملوکہ افسر صدیقی امروہوی ۔

[3] ۳۔ علمی نقوش : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں ، ص ۹۷—۱۰۴ ، مطبوعہ اعلیٰ کتب خانہ ، ناظم آباد کراچی ، ۱۹۵۷ع ۔

(۹) آپیں جھکہ (جھک) مار کر قبول کرے گا ۔
(۱۰) جب ترق پکڑیں گے آپیں درس کہیں گے ۔
(۱۱) آقا شیخ عربی کا تقویٰ کہاں میرا مکان کہاں ۔
(۱۲) سب چھوڑ بیٹھے تو شتاب فائدہ ہو جاوے ۔
(۱۳) یک ہوں یا دو ہوں ۔
(۱۴) ایک گھری یا دو گھری یا چار گھری ۔
(۱۵) تمہی ایہاں رہتے ہو ۔
(۱۶) ولیوں کیاں صفتاں ہوتیاں ہیں ۔
(۱۷) فقیر پر فرض تو نہیں ۔

ان ملفوظات اور فقروں کا اگر نویں صدی ہجری کے ملفوظات اور فقروں سے مقابلہ کیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ دسویں صدی ہجری میں زبان نسبۃً زدیاہ صاف ہو گئی ہے۔ دوسری زبانوں کے اثرات یا تو اُردو زبان کا حصہ بن گئے ہیں یا پھر اُردو زبان کے لئے معیاری کینڈے سے خارج ہو گئے ہیں ۔ قطب عالم اور شاہ عالم کے ملفوظات میں جو اُکھڑا اُکھڑا پن ہے وہ شاہ وجیہ الدین علوی کے ملفوظات میں نہیں ملتا ۔ یہاں مقابلۃً شائستگی ، نرمی اور گھلاوٹ کا احساس ہوتا ہے ۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اس عرصے میں زبان ڈھل "منجھ کر اتنی ضرور نکھر گئی ہے کہ اب اسے زیادہ مؤثر طریقے سے استعمال میں لایا جا سکے ۔ ایک خاص اور قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ دکنی اُردو کے اثرات بھی شاہ صاحب کی زبان پر جمے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ مثلاً 'اہنیچ ہیں' (ہم ہی ہیں) میں 'چ' بمعنی 'ہی' دکنی اُردو میں مراٹھی سے آئی اور گجرات میں بھی جزوِ زبان بن گئی ۔ اسی طرح ''ولیوں کیاں صفتاں ہوتیاں ہیں'' میں پنجابی اثرات جو دکنی اُردو میں قدم قدم پر نظر آتے ہیں ، گجراتی اردو کو بھی متاثر کرتے ہیں ۔ دسویں صدی ہجری اس اعتبار سے خاص اہمیت کی حامل ہے کہ اس میں مختلف زبانیں ، مختلف لہجے ، مختلف اصول و قواعد ایک جان ہو کر اپنی ایک الگ شکل بنا لیتے ہیں ۔ شاہ وجیہ الدین علوی کی زبان شمال ، دکن اور گجرات کی زبان کو اپنے دامن میں اسی سطح پر سمیٹ لیتی ہے اور یہی اُن کے ملفوظات کی تاریخی اہمیت ہے ۔

ملفوظات کے مطالعے کے بعد نویں صدی ہجری کی اُس لغت کا ذکر بھی ضروری ہے جو تقریباً ۸۳۷ھ (۱۴۳۳ع) میں تصنیف ہوئی ۔ لغت کا نام 'بحرالفضائل' ہے اور مصنف کا نام فضل الدین بلخی ہے ۔ فضل الدین بلخی ، احمد آباد کے پاس

کری نامی ایک قصبے کے رہنے والے تھے اور اپنے علم و فضل کی وجہ سے شہرت رکھتے تھے ۔ 'بحرالفضائل' بنیادی طور پر عربی فارسی کی لغت ہے لیکن آج اس کی اہمیت ''باب چہاردہم'' کی وجہ سے ہے جس میں اُن ہندوی الفاظ کو جمع کیا گیا ہے جو فارسی شاعری میں استعمال کیے جا سکتے ہیں ۔ باب چہاردہم کا عنوان ''در الفاظ ہندوی کہ در نظم بکار آید'' قائم کیا گیا ہے ۔ لغت کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ مصنّف نے اسے مرتّب کرتے وقت ہندوی علوم و فنون ، اصطلاحات اور مختلف چیزوں کے مروج ناموں کو ذہن میں رکھا ہے ۔ ایک فصل میں ہندوستان کے پھولوں کے نام دیے گئے ہیں ۔ ان میں سے اکثر نام آج بھی اُردو زبان میں مستعمل ہیں ۔ مولانا شیرانی نے لکھا ہے کہ ''بلخی نے ڈھائی سو سے زیادہ ہندی الفاظ فارسی و عربی الفاظ کی تشریح کی غرض سے اپنی تالیف میں داخل کیے ہیں ۔ ان میں نصف سے زائد ایسے ہیں جو آج بھی اُردو میں بغیر کسی تغیّر و تبّدل کے بعینہ رائج ہیں ، جس سے صاف واضح ہو جاتا ہے کہ اُردو زبان ہمارے مزعومہ نظریے کے برخلاف مغلیہ عہد سے بہت قدیم ہے[۱] ۔'' ذیل میں ہم چند الفاظ کی فہرست ''بحرالفضائل'' سے نقل کرتے ہیں تاکہ اُردو زبان کے ، جو اس زمانے میں ہندی یا ہندوی کے نام سے موسوم تھی ، ذخیرۂ الفاظ کا اندازہ کیا جا سکے :

> ''جنبھائی (جماہی) ، پالک ، لرپھلہ ، گھرگھٹ (گیرگٹ) ، کنوار ، چونہ ،
> برھتہ ، 'جلاھہ ، چکناچور، کوڈھ (کوڑھ) دشمنانگی ، مانڈھ ، بڑی لونگ ،
> هری چولائی ، بیر ، بکھان کترنیں (کانا کانا) ، بھوج پتر ، تملائی ، جنجرو
> (گھونگھرو) ، اکھروت (اخروٹ) ، سوور (سُوَر) ، تانبہ ، کُدکُدی ،
> دھواں ، کوہن ، جوک ، سیدھی ، تھوڈوھی (ٹھوڑی) ، تھانہ ، چھاچھ ،
> کیس ، پھٹکری ، مسکہ ، کجور (کھجور) ، تھوھر ، ستّو ، تتری
> (تتلی) ، چیل ، چوتر (چوتڑ) ، پھرکی ، لٹّو ، صفیل (فصیل) ، سنداسی
> (سنڈاسی) ، ماندر (بندر) ، گونگہ (گھونگا) ، گینڈہ ، کرچھن (کرچھا) ،
> پھول ، کوٹھی ، چھچھوندری ، ڈھینگ ، کٹورہ ، مونڈن (عقیقہ) ، میتھی ،
> بھنگ ، گھاس ، پھٹکری ، کاچھہ (کچھوا) ۔''[۲] وغیرہ وغیرہ ۔

یہ لغت جس میں اردو زبان کے ڈھائی سو سے زیادہ الفاظ ہیں ، جغرافیہ ، ہیئت ، موسیقی اور عروض کی بابت معلومات بہم پہنچاتی ہے ۔ ''بحرالفضائل'' میں ایک اُردو

---

[۱] مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد اول : ص ۱۱۸ ۔

[۲] ایضاً : جلد اول ، ص ۱۲۱ — ۱۳۰ ۔

کا شعر بھی ملتا ہے جس سے اس بات کا مزید ثبوت ملتا ہے کہ یہی وہ زبان ہے جو مسلمانوں کے ساتھ سارے برعظیم میں پھیل کر اتنی عام ہو چکی تھی کہ ایک طرف اس کے الفاظ فارسی و عربی لغات میں معنی کی وضاحت کے لیے استعمال ہونے لگے تھے اور دوسری طرف اس کے اشعار خیالات و احساسات کی ترجمانی بھی کرنے لگے تھے ۔ شعر یہ ہے :

دیکھ پیکھ پیو پر گھر جاوے   تس لس نینو نیند نہ آوے

اسی زبان کو بلخی ''ہندوی'' کے نام سے موسوم کرتا ہے ۔ یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ ''بحرالفضائل'' کا مصنّف گجرات کا رہنے والا ہے ۔ علاء الدین خلجی (۶۹۵ھ—۷۱۵ھ/۱۲۹۵ع—۱۳۱۵ع) کے زمانے کا مشہور شاعر **فخر الدین قوّاس** جس نے ، 'فرہنگ نامہ' کے نام سے سب سے پہلے ایک ایسی لغت مرتّب کی جس میں ہندوی الفاظ معنی کی وضاحت کے لیے استعمال کیے گئے تھے ، غزنہ کا رہنے والا تھا ۔ اسی طرح رفیع حاجب خیرات ۷۷۳ھ (۱۳۷۱ع) میں 'دستور الافاضل' کے نام سے ، فیروز شاہ تغلق (۷۵۲ھ—۷۹۰ھ/۱۳۵۱ع—۱۳۸۸ع) کے عہد میں ، اسی قسم کی ایک فرہنگ مرتّب کرتا ہے ۔ **قاضی بدر الدین دہلوی** ۸۲۲ھ (۱۴۱۹ع) میں ''ادات الفضلا'' تالیف کرتے ہیں جس میں 'فرہنگ نامہ' اور 'دستور الافاضل' کی طرح ہندوی الفاظ ، معانی کی وضاحت کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں ۔ ان سب مصنّفوں کی مادری زبانیں مختلف ہیں لیکن ''ہندوی الفاظ لکھتے وقت وہ مقامی زبانوں سے قطع نظر کرکے صرف اُس خاص زبان کے الفاظ درج کرتے ہیں جو کم از کم ہندوستان کے مسلمانوں میں عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی تھی ۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ذخیرۂ الفاظ ان کتابوں میں عام ہے[۱]۔''

جو لسانی عمل گجرات کی اُردو زبان کے فقروں اور ملفوظات میں نظر آتا ہے کہ مختلف زبانوں کے الفاظ و اثرات نئے لہجوں کے ساتھ ایک دوسرے سے مل کر ایک ہو رہے ہیں ، وہی لسانی عمل سارے برعظیم کی طرح ، ان ناموں میں بھی نظر آتا ہے جو گجرات کے مسلمانوں نے اپنے بچوں کے رکھے یا اپنے بزرگوں کو جن ناموں سے پکارا ؛ مثلاً شاہ راجو قتال ، شاہ پیارن ، میاں جی ، قاضی چاہلندہ ، بابا ڈھوکل ، منجھن میاں ، سلطان محمود بیگڑہ ، الف خاں بھوکالی ، مولاجی ، سید بڈھن ، شاہ بھیکن ، میاں منجھلا ، جال پتھری ، بی‌بی جی ، موسیٰ سہاگ ،

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۱۰۲ - ۱۰۳ -

بابا خوجو ، بابا کرامت ، بی‌بی بیجہ ، مولانا میاں[1] وغیرہ ۔ یہ نام جہاں دو کلچروں سے مل کر "تیسرے کلچر" کے بننے کے عمل کو ظاہر کرتے ہیں ، وہاں اسی تیسرے کلچر کے لسانی عمل پر بھی روشنی ڈالتے ہیں ۔ اُردو اسی تیسری تہذیب کی نمائندہ علامت ہے جس میں سارے برعظیم کی لسانی و تہذیبی روح شامل ہے ۔

آئیے اب نویں اور دسویں صدی ہجری کے ممتاز شعرا کے کلام اور روایت کا مطالعہ کریں اور دیکھیں کہ شاعری کی اس روایت نے گجرات میں کیا کیا شکل اختیار کی اور آئندہ دور کی شاعری اور روایت کو کس طرح متاثر کیا ۔

☆ ☆ ☆

---

[1] یہ سب نام تحفۃ الکرام ، مرآۃ احمدی (جلد اول) ، خاتمۂ مرآۃ احمدی اور مرآۃ سکندری سے لیے گئے ہیں ۔

تیسرا باب

نویں اور دسویں صدی ہجری کی ادبی روایت

(۱۴۰۰ع — ۱۶۰۰ع)

اُردو شاعری پر سب سے پہلا اور گہرا اثر ہندوی روایت اور اسطور کا پڑتا ہے۔ وہ لوگ، جو یہ کہتے ہیں کہ اردو شاعری نے صرف و محض فارسی زبان و ادب اور اسلامی اثرات کو اپنایا اور ہندوی روایت و فکر کو نظرانداز کیا، بھول جاتے ہیں کہ اُردو زبان و ادب پر چھٹی صدی ہجری سے لے کر دسویں صدی ہجری تک ہندوی روایت ہی کی حکمرانی رہتی ہے۔ اردو شاعری کی پہلی روایت خالص ہندوی اصناف و اوزان پر قائم ہوتی ہے اور ہندو تصوف کے اسی رنگ کو قبول کرتی ہے جو سارے برعظیم میں ناتھ پنتھیوں، بھگتی کال اور نرگن واد کی شکل میں رائج تھا۔ خواجہ مسعود سعد سلمان، امیر خسرو، بابا فرید، بوعلی قلندر پانی پتی، شرف الدین یحییٰ منیری، کبیر، شیخ عبدالقدوس گنگوہی، شاہ باجن، قاضی محمود دریائی، علی جیو گام دھنی، گرو نانک، میرانجی شمس العشاق، برہان الدین جانم وغیرہ شمال سے لے کر جنوب تک اور مشرق سے مغرب تک اسی روایت کے پیرو ہیں۔ اس شاعری کی اصناف وہی ہیں جو برعظیم میں بھجن، گیت اور دوہروں کی شکل میں زمانۂ قدیم سے چلی آ رہی ہیں۔ لیکن جب اس روایت کو استعمال ہوتے ہوتے پانچ صدیاں گزر گئیں اور اس میں نئے ذہنوں کی تخلیقی پیاس بجھانے کی صلاحیت باقی نہ رہی تو آنے والی نسلوں نے رفتہ رفتہ اُسے ترک کر دیا اور فارسی زبان و ادب سے نئی قوت حاصل کرکے اپنی تخلیق کی آگ کو روشن رکھا۔ ہمارے اپنے زمانے میں جو حیثیت، نئے تخلیقی راستوں کی تلاش میں، انگریزی و مغربی ادبیات کو حاصل ہے، وہی حیثیت پہلے ہندوی روایت، اصناف و فکر کی رہتی ہے اور پانچ سو سال بعد یہی حیثیت فارسی ادب و فکر کو حاصل ہو جاتی ہے۔ رد و قبول کا یہ فطری عمل ہے۔ یہ قانونِ فطرت ہے کہ

سانی ذہن ایک ہی ڈگر، ایک ہی راستے پر ہمیشہ نہیں چل سکتا ۔ تبدیلی کا یہ عمل رک جائے تو سارا معاشرہ خود اندر سے گلنے سڑنے لگے ۔

گجرات میں تصوف نے جس طرح اپنا رنگ جما کر انسانوں کے دلوں پر حکمرانی کی اس کی نوعیت شمال سے مختلف تھی ۔ یہاں گہرے ہندوی اثرات نے اسلامی تصوف کے ساتھ مل کر ایک ایسا روپ دھارا جس نے ایک طرف اُن نومسلموں کو، جو قدیم ہندو روایت کے ہاتھوں پروان چڑھے تھے، اپنائیت کا احساس دلایا اور دوسری طرف اسلامی عقیدے نے اُن کی کایا کلپ بھی کر دی ۔ اتنے گہرے ہندوی اثرات کے ساتھ تصوف کا یہ رنگ ہمیں کہیں اور نہیں ملتا ۔ یہیں سے یہ روایت دکن پہنچ کر میراںجی شمس العشاق اور ان کے سلسلے میں برسوں پروان چڑھتی رہتی ہے ۔ یہاں موسیقی کا استعمال بھی زیادہ ملتا ہے ۔ جکری (ذکری) جو سازوں پر گائی جاتی تھی، مناجات، حمد اور ذکر خدا کا ایک نیا مقبول طریقہ قرار پاتی ہے ۔ کرشن مہاراج کا گہرا اثر بھی یہاں کی شاعری پر ملتا ہے ۔ وحدت الوجود اور دوسرے اسلامی تصوف کے نکات بھی ہندو اسطور کے ذریعے بیان کیے جاتے ہیں ۔ عشق و محبت کے تصورات پر بھگتی کال کا اثر واضح ہے ۔ گُجری اردو شاعری کی بحریں، اوزان اور اصناف بھی ہندوی ہیں ۔ فارسی کا اثر اتنا بھی نہیں ملتا کہ ہمیں فارسی اصنافِ شاعری، صنمیات و رمزیات کی مقبولیت و رواج کا احساس ہو سکے ۔ گُجری شاعری کو دیکھ کر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ یہاں نیا مذہب ایک نئے روپ میں ڈھل رہا ہے اور ایک ایسا ڈھانچا تیار ہو رہا ہے جس میں نومسلم ایک کشش، ایک دلکشی محسوس کر سکیں ۔ اس میں نئے عقیدے کی چُھوٹ بھی ہے اور قدیم ہندو روایت کی واضح جھلک بھی ۔ گجری شاعری کی روایت انھی اثرات سے مل کر بنتی اور نشو و نما پاتی ہے ۔

شیخ بہاء الدین باجن (۷۹۰ھ—۹۱۲ھ/۱۳۸۸ع—۱۵۰۶ع) تصوف اور شاعری کی اسی روایت کے ممتاز نمائندہ ہیں ۔ شیخ باجن برہانپور کے رہنے والے اور شیخ معزّ الدین کے بیٹے تھے ۔ موسیقی سے گہرا لگاؤ رکھتے تھے اور اسی مناسبت سے باجن تخلص رکھا ۔ ایک سو بائیس سال کی عمر میں انتقال ہوا ۔ شیخ رحمت اللہ کے مرید تھے ۔ قدیم اُردو میں شیخ باجن غیر معمولی اہمیت کے مالک ہیں ۔ ”خزائن رحمت اللہ“ کے نام سے فارسی نثر میں اُن کی ایک تصنیف یادگار ہے جس میں صوفیائے سلف کے کلمات کے علاوہ، خصوصیت کے ساتھ اپنے پیر و مرشد شیخ رحمت اللہ کے ملفوظات و اقوال جمع کیے گئے ہیں ۔ کتاب فارسی میں ہے لیکن باجن نے جابجا اپنا اردو کلام بھی دیا ہے ۔ اس کتاب کے ایک باب میں،

جیسے ''خزینۂ ہفتم'' کہا گیا ہے ، شیخ باجن نے دوسروں کے اقوال کے ساتھ ساتھ اپنے اشعار ، جکریاں اور دوہرے بھی دیے ہیں ۔ ان اشعار کی زبان نویں صدی ہجری کی زبان ہے اور ان میں اسلامی اور ہندوی اثرات مل جل کر ایک ایسی شکل اختیار کرتے ہیں جو گجری اردو کے ساتھ مخصوص ہے ۔ یہی اردو شاعری کی پہلی اور قدیم ترین روایت ہے ۔ ''خزائنِ رحمت اللہ'' کے ''خزینۂ ہفتم'' کی ابتدائی سطور اس لیے اہمیت رکھتی ہیں کہ ان میں باجن نے ''جکری'' کی تعریف کی ہے اور اس کے مقصد و ماہیت پر روشنی ڈالی ہے ۔ باجن نے لکھا ہے :

> ''در ذکرِ اشعار کہ مقولۂ ایں فقیر است ، بزبانِ ھندوی جکری خوانند و قوالانِ ھند آنرا در پردہ ھائے سرود می نوازند و می سرایند ۔ بعضے در مدح پیر دستگیر و وصفِ روضۂ ایشان و وصفِ وطنِ خود کہ گجرات است و بعضے در ذکرِ مقصدِ خود و مقصوداتِ مریدان و طالبان و بعضے در ذکرِ عشق و محبت[۱] ۔''

جکری (جکری ، ذکری کی گُجری شکل ہے) میں بنیادی طور پر ذکرِ خدا ، ذکرِ رسول ، ذکرِ پیر و مرشد ، ذکرِ تجرباتِ باطنی و وارداتِ روحانی کو اس طور پر ایسے اوزان اور ایسے عام فہم الفاظ میں لکھا جاتا تھا کہ اُسے گایا بھی جا سکے اور سازوں پر بجایا بھی جا سکے ۔ جکری کی حیثیت مختصر گیت یا راگ راگنیوں کے اُن بولوں کی تھی جنھیں گا بجا کر لوگوں کے اندر عالمِ وجد و سرور پیدا کیا جا سکے ۔ اس میں عشق و محبت کے جذبات بھی ہوتے تھے اور ایسے ناصحانہ مضامین بھی جن سے مریدوں اور طالبوں کی ہدایت ہو سکے ۔

ہیئت کے اعتبار سے جکری ، بھجن اور گیت ہی کی ایک شکل ہے جس میں دوہروں کا استعمال بھی کیا گیا ہے ۔ باجن کے ہاں اس کی عام ہیئت یہ ہے کہ ابتدائی اشعار ، جو ہم قافیہ ہوتے ہیں ، ''عقدہ'' کہلاتے ہیں ۔ اس کے بعد تین تین چارچار مصرعوں کے بند آتے ہیں جنھیں ''پین'' کہا جاتا ہے ۔ آخری بند جو عام طور پر تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے ، ''مخلص'' کہلاتا ہے ۔ پہلے دو مصرعے ہم قافیہ اور تیسرا الگ ، لیکن ہم وزن ہوتا ہے ۔ ہر ''گیت'' سے پہلے یہ واضح کر دیا جاتا ہے کہ اسے کس راگ کے مطابق لکھا گیا ہے ؛ مثلاً ''عقدہ در پردۂ صباحی'' ، ''عقدہ در پردۂ بلاوُل'' ، ''عقدہ در پردۂ کدار'' ، ''عقدہ در پردۂ للت'' وغیرہ ۔

۱- خزائن رحمت اللہ : شیخ باجن (قلمی) ، کتب خانۂ خاص انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

شیخ باجن نے اپنی زبان کو کہیں ''زبانِ ہندوی'' کہا ہے اور کہیں ''زبانِ دہلوی''، اور اس کے تحت جو گیت دیے ہیں وہ سب قدیم اردو کے نمونے ہیں۔ اس سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ زبانِ دہلوی اور زبانِ ہندوی دونوں ایک ہی زبان کے دو نام تھے۔ زبانِ دہلوی اُسے اس لیے کہا گیا ہے کہ یہ زبان گجرات میں دہلی ہی سے پہنچی تھی۔ اب اس زبان کی، جس طرح کہ وہ شیخ باجن کے ہاں استعمال میں آئی ہے، چند مثالیں دیکھیے :

عقدہ در پردۂ صباحی :

سب پھل باری تو ہیں بھولرا ہو بھر لیو باس
راول میرا راج کرے ری مندر کے پاس
باجن باجن تیرا تجھ باجیں نا جیون میرا

یہ زبان و بیان اور یہ انداز باجن کے کلام کا عام رنگ ہے۔ اس میں روایت اور اس کے رمز و کنایہ سب ہندوی ہیں اور لفظوں کی ترتیب اور وزن سے پیدا ہونے والی موسیقی کی جھنکار بھی ہندوی ہے۔ عقدہ کا ایک پین (بند) اور دیکھیے :

جب لگ جیبھ چلے ہے میری بیری کھوے شارہ پوراؤں
منہ لہو بھر لیوں تیرا ناؤں کریم و رحیم تیرا ناؤں
باجن جیو جیوے تجھ ناؤں   بھرپور رہیا توں سب کے ٹھاؤں
تجھ ناؤں کی میں ہوئی واری جاؤں

یہاں بھی ہندوی روح تصوف کا راگ جگا رہی ہے۔ یہی وہ رنگ ہے جو آگے چل کر گرو نانک کے کلام میں چمکا اور یہی انداز ہے جو گرنتھ صاحب میں بھگتوں کے کلام میں نظر آتا ہے۔ یہاں اسلامی تصوف کی روح، ہندوی رمز و کنایہ کے ذریعے خود کو ظاہر کرنے کی کوشش میں، اسی رنگ میں رنگ جاتی ہے۔ اب ہم باجن کا ایسا کلام پیش کرتے ہیں، جس میں عربی فارسی کے الفاظ نسبتاً زیادہ استعمال میں آئے ہیں۔ لیکن جس وزن میں وہ ڈھالے گئے ہیں، جو روح ان پر سایہ فگن ہے اور جس فکر سے اُنھیں ملا رہی ہے، وہ خالصاً ہندوی ہے۔ 'در پردۂ صباحی' کا یہ پین دیکھیے :

اللہ سیتیں جے کوئی ہوئے   اللہ اور جگ اس کا ہوئے
من مراد گھر بیٹھے پاوے   اس کو مار نہ سکیے کوئے

کوئی اللہ سیتیں اللہ کسے سہتیں باجن درویش ہر مناوے
اللہ ہوں کوچہ سہتیں بیٹھی جھکیاوے

ایک اور "عقدہ در پردۂ صباحی" کا یہ بین دیکھیے :

سیو بجے شیخ رحمت اللہ   شیخ سیویں ہائے اللہ
روشن گنبد برسے نور   حاجتمند کی حاجت پور
باغ سہاوا ہے دربار   واک چنیری ہور اناو
سابھر کنارے تمھارا تھانا   زیارت آوے شاہ شہالہ
شیخ عزیز اللہ تن قطب جہانگیر   باجن کو تمھیں ہو دستگیر
شاہ رحمت اللہ ہے سانچا پیر

یہاں بھی فکر و احساس پر ہندوی روایت اپنا رنگ چڑھا رہی ہے ۔ 'عقدہ در پردۂ للت' کا یہ بند پڑھیے اور دیکھیے کہ یہ ہم سے کیا کہہ رہا ہے اور کس روایت کو سامنے لا رہا ہے :

کھولو کھولو ری ہار دکھلاؤ مکھو
جس مکھو دیکھیں میری نینو جی سکھو
جس مکھو دیکھیں دکھ دلندر جاوے
شاہ رحمت کا درسن باجن باوے

باجن کا کلام پڑھتے ہوئے بار بار ذہن کبیر اور گرو گرنتھ صاحب کی طرف جاتا ہے اور اس طرزِ احساس کو ابھارتا ہے جو ان ہستیوں سے مخصوص ہے ۔ لیکن ان سے بہت پہلے شیخ باجن نے جکریوں کی شکل میں اسے اتنا مقبول بنا دیا تھا کہ یہ موسیقانہ شاعری کا عام رنگ بن کر سارے برِعظیم میں پھیل گیا تھا ۔ باجن کا یہ کلام ، نور الدین ست گرو (م - ۴۸۷ھ/۱۰۹۴ع) کی روایت کی ارتقائی شکل ہے ۔ اپنے زمانے کا یہ ایسا جدید رنگِ سخن تھا کہ آنے والی نسلوں نے اسے قبول کر کے اپنے فکر و احساس کے اظہار کا ذریعہ بنایا ۔ "عقدہ در پردۂ بلاول" کا یہ بند دیکھیے :

شرابِ محبت بھر بھر پیالے   آتشِ عشقت نقل لوالے
بس روئے رسول مالامالی   نبی رسول کی چنوں جالی
بھکاری آیا عیدی مانگے   ہیری کا کچھ تجھ دھر سالکے
صحت تن اور عمر دراز   رزق فراخ توفیق نماز
اوکن سکلی کن کر لیئیں   باجن کو دیکھن لیئیں

اور اس کے بعد ''عقدہ ٔدر پردۂ ثوری''[۱] پڑھیے :

عقدہ : کیوں نہ لاؤں چندنا اب ماہ پریالا بنا
بین : شہ جو لایا چندنا چوہا چولہ مہوکے
بوئی جو آئی لوشہ کی میرا جیورا ہوکے
جائی جوئی موگرا چن چن لایا مالی
کچھ کندری کچھ کھولے شہ تیری تالیں تھالی
مائی بہنے مل کر دیویوں آمیسا
یہ بنا بنی جیوے ری کور لک پریسا
تخلص : باجن تیرا باؤلا تجھ کارن تپے دھمکے
نبی محمد مصطفیٰؐ میں نور جگ میں جھمکے

موسیقی کی یہ روح ، لفظوں کی یہ حلاوت ، جذبے کی یہ حرارت ، جو باجن کے کلام میں رس گھولتی ہے ، آج بھی ہمیں اس لیے متاثر کرتی ہے کہ یہ موسیقی آج بھی زندہ ہے ۔ شیخ باجن کا کلام گانے بجانے کے لیے مخصوص سُروں کے مطابق ترتیب دیا گیا ہے ۔ اس میں ہند اسلامی تصوف کا مزاج سرایت کیے ہوئے ہے جو ہندو اور مسلمان دونوں کو متاثر کرتا ہے ۔ باجن کے کلام میں مزاج کی ٹھنڈک اور نرمی ، فقیرانہ صدا کا لوچ اور لہجے کی مٹھاس ہمیں آج بھی بھلی لگتی ہے ۔ شاہ باجن کے کلام میں اوزان سب ہندوی ہیں ۔ فارسی و عربی لفظوں کو بھی اسی مزاج میں ڈھالا گیا ہے ۔ جمع ، مضارع اور حاصل مصدر بنانے کے لیے بھی ہندوی طریقے استعمال کیے گئے ہیں ۔ اس زبان پر بیک وقت برج بھاشا ، کھڑی ، پنجابی ، سرائیکی ، گجراتی اور راجستھانی کے ملے جلے اثرات نظر آتے ہیں ۔ ان سب زبانوں کے اصول و قواعد بھی مل جل کر استعمال میں آئے ہیں ۔

نویں اور دسویں صدی ہجری کی اسی ادبی روایت کے دوسرے ممتاز نمائندے **قاضی محمود دریائی** (۸۷۴ھ—۹۴۱ھ/۱۴۶۹ع—۱۵۳۴ع)[۲] ہیں ۔ محمود دریائی گجرات

---

[۱] شاہ باجن کے کلام کے یہ نمونے ''خزائن رحمت اللہ'' (مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان) سے لیے گئے ہیں ۔

[۲] تحفۃ الکرام : جلد اول ، مطبوعہ بمبئی ، ص ۸۱ اور خزینۃ الاصفیا ، مطبع ثمر ہند لکھنؤ ، جلد دوم ، ص ۸۰ میں سالِ وفات ۹۲۰ھ دیا ہے ۔ مؤلف خزینۃ الاصفیا (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

کے اُن برگزیدہ صوفیا میں سے ہیں جن کا فیض آج بھی جاری ہے۔ قاضی صاحب گجرات کے خواجہ خضر کہلاتے ہیں۔ دریائی لقب کی وجہ بیان کرتے ہوئے صاحبِ 'تحفۃ الکرام' نے لکھا ہے کہ:

> "قاضی محمود بعد از رحلتِ پدر بر مسندِ ارشاد تمکّن جست۔ بزرگی و خوارق ایشان عالم را فروگرفت و خدمتِ عالم آب ہم بایشان تعلق داشت۔ اکثر در کشتیہائے تباہی گہ یاد ایشان مینمود بساحلِ مراد میرسیدند۔ ازیں سبب "دریائی" لقبِ خاص مقرر گشت[١]۔"

قاضی صاحب بیرپور کے رہنے والے اور اپنے والد قاضی حمید عرف شاہ چاپلندہ کے مرید تھے۔ شاہ چاپلندہ، شاہ قطب عالم سے ارادت رکھتے تھے۔ قاضی محمود اور شاہ عالم کے درمیان محبت کا گہرا رشتہ تھا۔ قاضی محمود دریائی انہیں منجھن شاہ کے نام سے پکارتے تھے۔ قاضی صاحب سے بہت سی کرامات بھی منسوب ہیں لیکن اُن کی شخصیت کی نمایاں خصوصیت ولولۂ عشق ہے۔ میر علی شیر قانع نے لکھا ہے کہ "ہنگامِ جوانی از مقامِ غوثیت در گزشتہ بمقامِ محبوبیت در رسیدند[٢]۔" مزاج کی اس کیفیت اور عشق کی اس گرمی کا اثر اُن کی شاعری پر گہرا ہے۔ یہی رنگ اُن کی شاعری و شخصیت کا نمایاں رنگ ہے۔ سب تذکرہ نویسوں نے اس خصوصیت کا ذکر کیا ہے۔ "مرآۃ احمدی" میں یہ الفاظ ملتے ہیں:

> "قاضی محمود از غلباتِ عشق پیوستہ بر حسبِ حال نقشِ عاشقانہ بعبارت ہندی در مقاماتِ ہندیہ بطرزِ دل پسند می بست[٣]۔"

(بقیہ حاشیہ گزشتہ صفحہ)

نے یہ قطعۂ تاریخ بھی درج کیا ہے:

حضرت محمود شیخ با کمال — مالک مشکل کشا محمود دان
شد چو زیں دنیائے فانی درجہاں — سالِ وصلِ او بگو شیخ ہدا

لیکن یہ اس لیے صحیح معلوم نہیں ہوتا کہ یہ اُن کی وطن کو واپسی کا سال ہے۔ مولوی عبدالحق نے قدیم اُردو، مطبوعہ کراچی، ص ۹۴ میں سالِ وفات ۹۴۱ھ دیا ہے۔ (ج۔ج)

[١] تحفۃ الکرام: جلد اول، ص ۹۷۔
[٢] ایضاً: ص ۹۷۔
[٣] خاتمۂ مرآۃ احمدی: مطبوعہ کلکتہ، ص ۱۲۱۔

"خزینۃ الاصفیا" سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے :

> "صاحبِ ذوق و محبت و عشق از عظمتے خلفائے شاہ عالم گجراتی است۔ اشعارِ عاشقانہ بزبانِ ھندی فرمودے کہ قوالانِ آں دیار بوقتِ سماع اشعارِ آنجناب بمجلسِ اصفیا میخوانند و بغایت موثر می باشند[1] ۔"

عشق کی اس شدّت کا قاضی محمود دیارئی پر یہ اثر تھا کہ ان کے سارے کلام سے اس جذبے کی گرمی کا احساس ہوتا ہے ۔ اس عشق کا اظہار اللہ ، رسولؐ اور مرشد کے ساتھ بھی ہے اور دین و دنیا کے سارے امور بھی اسی محور پر گھومتے ہیں ۔ عشق کی اس آگ کو وہ موسیقی کی نرمی اور پھوار سے ٹھنڈا کرتے ہیں ۔ ان کا بیشتر کلام ، شیخ باجن کی طرح ، گانے کے لیے لکھا گیا ہے ۔ موسیقی سے ان کی دلبستگی کا یہ عالم تھا کہ جب وقتِ مرگ قریب آیا تو محفلِ سماع منعقد کی ۔ وجد و حال کی کیفیت رقص کی کیفیت میں بدل گئی ۔ اسی حالت میں سجدے میں گر پڑے اور جان بحق تسلیم کردی ۔

قاضی محمود دریائی کے ضخیم دیوان[2] میں ، اُس دور کی مقبول و مروجہ روایت کے مطابق ہندوی روایت چہک چہک کر بول رہی ہے ۔ پورے دیوان کے مزاج لہجے اور اسلوب پر ، آہنگ اور ترنم پر ، اوزان و بحور پر ، اصناف اور انتخاب الفاظ پر ہندوی مزاج کی گہری چھاپ نظر آتی ہے ۔ قاضی صاحب کے کلام کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ اُردو شاعری کی روایت گجرات میں اس سطح پر آ گئی ہے جہاں اُسے ادب کے ایک معیار کے طور پر قبول کیا جا سکتا ہے ۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ زبان میں اظہار کا سلیقہ پیدا ہو گیا ہے اور اب بات کو زیادہ اعتماد کے ساتھ بیان کیا جا سکتا ہے ۔

قاضی محمود دریائی نے اپنے کلام کو مختلف راگ راگنیوں اور سُروں کے مطابق ترتیب دیا ہے ؛ مثلاً کلام پر جو عنوانات قائم کیے گئے ہیں وہ یہ ہیں : جکری در پردۂ بلاول ، در دھناسری ، در ملہار ، در کدراہ ، در کلیان ، در بھاکرہ ، در سارنگ ، در پردۂ رام کلی (پھر اس کی کئی قسمیں ہیں : وصالیہ ، عشقیہ ، طلبیہ ، فراقیہ ، توحید ، ترکِ غرور ، عداوتِ مدعی ، غمِ مدعی وغیرہ) در توڑی ، در اساوری وغیرہ ۔ وہ شیخ باجن کی روایتِ جکری کو اپنے اظہار کا ذریعہ بناتے

۱۔ خزینۃ الاصفیا : جلد دوم ، ص ۸۰ ، مطبوعہ ثمر ہند لکھنؤ ۔

۲۔ دیوان قاضی محمود دریائی : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ۔ کلام کا نمونہ اسی نسخے سے لیا گیا ہے ۔

اور اسے آگے بڑھاتے ہیں ۔ کلام میں اپنے والد و مرشد کا ذکر بار بار کرتے ہیں :

قاضی محمد تن شاہ چاپاندھا میرا سب دکھ کہ وہی اولاوے
محمد منوری سائیاں بجہ اس بن اور نہ بھاوئے

(در بلاول ، نمبر ۱۶ ، ص ۱۰)

اس زمانے میں ، ہندوی روایت کے مطابق ، شعرا اپنا ایک ہندوی تخلص بھی رکھ لیتے تھے جو عام طور پر ہندی شاعری میں لاتے تھے ۔ کبیر نے اپنے نام کے آگے داس کا لفظ بڑھا کر کبیر داس کر لیا ۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی نے اپنا ہندوی تخلص الکھ داس اختیار کیا ۔ اسی روایت کے مطابق محمود بھی بار بار اپنے نام کے ساتھ داس کا لفظ استعمال کرتے ہیں ۔ جیسے :

نبی محمد اللہ پیارا محمود داس سورا تاری

محمود دریائی کے کلام سے محسوس ہوتا ہے کہ ہندوی روایت کا رنگ اور گہرا ہو گیا ہے ۔ اس کا اثر زبان و بیان پر بھی ہے اور رمز و کنایہ پر بھی ۔ ”در بلاول“ سے یہ بند دیکھیے :

سائیں کن ایک بار اکھار ہوں دکھیا کروں جوہار
تیرے مکھڑے کے بلہار
محمود سائیں سیوک تیرا توں تو سمرت سائیں میرا
کریں پاری سار
امت نبی محمد کی یہ محمود تیرا داس
برکت پیر چاپلندھا سائیں پورویں من کی آس

”در دھناسری“ میں بھی یہی ہندوی رنگ و روایت غالب نظر آتے ہیں :

مجہ درسن سائیں کا بھاوے چنت میری اور ناوے
جب ہنس مکھ آپ دکھلاوے سب سہیاں پاوری لاوے
چھپ چاند اُبھار جاوے
اس روپ کاوے کہیّا دیکھ تاروں تیج نہ سہیّا
کر پیٹھ سورج مکھ رہیّا
منگل بدھ بر ھسپت آرے سُکتّر سنیچر ہار جوہارے
راہ کیسائیں لون اُتارے
قاضی محمد میرے من بھایا چاؤں چاپلندھا پیر میں پایا
اُن محمود کوں بہت ملایا

سارے کلام میں فراق کی کیفیت اور محبوب کے درشن کی تمنّا ہے ، اسی لیے انتظار میں ہردم آنکھیں کھلی ہیں ۔ معلوم نہیں محبوب کب آ جائے ۔ ”در بلاول“ کے یہ بول دیکھیے :

جاگ پیاری اب کیا سووے   رین کینی تیوں دن کیا کھووے
سوتی میت نہاوے کوئے   کھڑی رہا کن سووے سوئے
جس کے شہ کوں اونگ ناوے   سودھن کیوں سو رین گنواوے
جاگ جاگ نیہ نلاوے   سوتے بیٹھے کیوں شہ پاوے
محمود نہ جاگ نہ شہ کوں راوے   سو کر میت پیچھیں پچھتاوے

عشق کی یہی کیفیت بدلے ہوئے اشاروں کے ساتھ ”در دھناسری“ میں ملتی ہے :

نین رنگیلوں کے قربان   نین چھبیلوں کے قربان
نین جنجالوں کے قربان   نین سلونوں کے قربان
جن دیکھے سورہ کر دھو لے آہس کرے لدھان
دیکھت نین مرک میں موئی جھیل ہوئی لسوان
ہنکھی ہنتھی دیکھت موئی کالی کیتی جان

جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں ، قاضی محمود کا موضوعِ سخن عشق ہے اور اس عشق کی ہزار ادائیں ان کے کلام میں جھلکتی ہیں ۔ کبھی یہ عشقِ خدا اور عشقِ رسول میں ظاہر ہوتا ہے ، کبھی مرشد کی عقیدت میں ولولہ و وارفتگی بن جاتا ہے ۔ کبھی یہ فراق ہے اور کبھی ترکِ دنیا کے جذبے کو اُبھارتا ہے ۔ یہ سارا کلام ، پڑھنے سے زیادہ ، قوالوں کی زبان اور سازوں کے سنگیت میں اثر کا جادو جگاتا ہے ۔ اس زبان پر برج بھاشا اور گجراتی کا اثر گہرا ہے ۔ یہاں ہم محسوس کرتے ہیں کہ ہندوی روایت پوری طرح چھا گئی ہے ۔

اسی روایت کو گجرات کے ایک اور نامور بزرگ **شاہ علی محمد جیوگام دھنی** (م ۹۷۳ھ/۱۵۶۵ع) آگے بڑھا کر نقطۂ عروج تک پہنچا دیتے ہیں ۔ شاہ علی محمد جیوگام دھنی ، شاہ ابراہیم کے بیٹے تھے ۔ احمد آباد میں اُن کا مزار آج بھی مرجع خاص و عام ہے ۔

گام دھنی کا کلام پہلی مرتبہ اُن کے ایک مرید ابوالحسن ابن عبدالرحمٰن قریشی الاحمدی نے مرتّب کیا اور اس کا نام ”جواہرِ اسرار اللہ“ رکھا ۔ دوسری

مرتبہ[1] ان کے پوتے سید ابراہیم ابن شاہ مصطفیٰ نے اسے مرتّب کیا اور اس پر ایک دیباچہ لکھا جو طویل عربی عبارت سے شروع ہوتا ہے۔ سید ابراہیم نے وہ فارسی قصیدہ بھی اس میں شامل کر دیا جو پہلے مرتّب ابوالحسن نے تحریر کیا تھا۔ جہاں تک کلام کا تعلق ہے، وہ دونوں نسخوں میں یکساں ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ دوسرے مرتّب سید ابراہیم نے پورے کلام کو ابواب میں تقسیم کر دیا ہے۔ دیوان کی ترتیب میں یہ التزام رکھا ہے کہ جن نظموں کا پہلا لفظ الف سے شروع ہوتا ہے ان کو ایک جگہ کر دیا ہے اور جن کا پہلا لفظ ب سے شروع ہوتا ہے ان کو ایک ساتھ کر دیا ہے۔ اس طرح ہر حرف کا ایک باب مقرر کر دیا گیا ہے۔ ہر نظم کو "مکاشفہ" کہا گیا ہے۔ ہر نظم کئی بندوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کو ''نکتہ'' کا نام دیا گیا ہے۔ شیخ باجن نے اپنے گیت یا نظم کو ''عقدہ'' کا نام دیا تھا، ہر بند کو ''پین'' کہا تھا اور آخری بند کو ''تخلص'' کا نام دیا تھا۔ ہیئت دونوں کے ہاں ایک ہے۔ جیوگام دھنی کے ہاں ''پین'' ''نکتہ'' ہو جاتا ہے اور پوری نظم مکاشفہ کہلاتی ہے؛ مثلاً مکاشفہ، نکتۂ اول در عقدہ، نکتۂ دوم، نکتۂ سوم، نکتۂ چہارم در تخلص۔ "جواہر اسراراللہ" میں ایک سی حرفی بھی ملتی ہے جو پنجابی کی ایک مقبول صنف ہے اور شاید یہ اردو میں اب تک پہلی ''سی حرفی'' ہے۔

شاہ علی محمد جیوگام دھنی کا کلام فلسفۂ ہمہ اوست کا ترجمان ہے اور اس میں ''اثباتِ توحید و وجودِ واحد اور اسرار اللہ'' کو مختصر الفاظ میں اشاروں میں بیان کیا گیا ہے۔ گام دھنی بہت مشکل پسند شاعر ہیں اور ہر بات کو صرف اشاروں میں بیان کرنے کی وجہ سے ان کے کلام میں ابہام نمایاں ہو گیا ہے۔ سارا کلام وارداتِ قلبی، عرفانِ ذات کے مسائل اور صوفیانہ تجربات میں ڈوبا ہوا ہے۔ وہ مسائلِ تصوف کو طرح طرح سے پیش کرتے ہیں۔ کبھی تمثیل سے واضح کرتے ہیں اور کبھی قصہ کہانی کے ذریعے۔ صاحبِ مرآۃ احمدی نے لکھا ہے کہ

> جز نقش توحید نسرودے۔ دیوانے دارد ہندی۔ زبان در روش
> و معنی برابر دیوانِ مغربی است[2]۔"

---

[1] ہم نے سید ابراہیم کے مرتّبہ قلمی نسخے ''جواہر اسرار اللہ'' سے استفادہ کیا ہے جو انجمن ترقی اردو پاکستان کی ملکیت ہے۔

[2] خاتمۂ مرآۃ احمدی : ص ٦٥ اور تحفۃ الکرام : جلد اول، ص ۴۱۔

گام دھنی کے لیے توحید اور ہمہ اوست کا مسئلہ ساری کائنات پر حاوی ہے ۔ وہ ساری زندگی اور ساری دنیا کو اسی رنگ سے دیکھتے ہیں ۔ یہی ان کے کلام کا مرکز ہے ۔ مولانا شیرانی[1] نے لکھا ہے کہ ''معلوم ہوتا ہے کہ وہ صفات سے گزر کر عینِ ذات میں محو ہیں ۔ قلب پر وصالی کیفیت طاری ہے ۔ بشر ، شجر ، قمر ، پھول ، کلی ، غنچہ غرض تمام مظاہرِ قدرت میں محبوبِ حقیقی جلوہ نما ہے اور یہ اس کے نشۂ محبت سے سرشار ہیں ۔ اس سے رنگ رلیاں کرتے ہیں اور محظوظ ہوتے ہیں ۔ کبھی مجنوں بنتے ہیں ، کبھی لیلیٰ ، کبھی شیریں ہیں کبھی خسرو ، کبھی دولھا ہیں اور کبھی دلھن ۔ محبوب اُن کا بھیس بھرتا ہے اور یہ محبوب کا بہروپ اختیار کرتے ہیں ۔ وہ ان پر ناز کرتا ہے اور یہ اس پر ناز کرتے ہیں ۔ رنگ اڑاتے ہیں اور ہولی کھیلتے ہیں ۔ مختصر یہ کہ وہ اپنی محبت میں مگن ہیں ۔'' یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں سوز و ساز کی کیفیت آج بھی محسوس ہوتی ہے اور آج بھی ، جب کہ ان کے کلام کی زبان مشکل اور غیرمالوس نظر آتی ہے ، الفاظ اور اُن کا آہنگ و ترنم دل پر اثر کرتا ہے ۔ یہ سچے عاشق کے جذبۂ عشق کا سچا اظہار ہے ۔

ان کی شاعری کا مجموعی مزاج ہندوی ہے جس پر ہندوی اسطور ، روایت ، صنمیات و رمزیات کا گہرا رنگ چڑھا ہوا ہے ۔ ہمہ اوست کے فلسفے نے شاہ گام دھنی کے اندر دنیا کی رنگا رنگی اور تضاد کو ایک وحدت بنانے کی بصیرت عطا کردی ہے ۔ باجن اور محمود دریائی کا کلام بھی اسی ہندوی روایت کی کڑیاں ہیں لیکن گام دھنی کے کلام میں ہندوی روایت بہت گہری ہو کر ایک نیا رخ ، نیا رنگ اختیار کر لیتی ہے ۔ گام دھنی کا کلام ہندوی روایت کا نقطۂ کمال ہے ۔ لیکن یہاں ، اور یہ بہت دلچسپ بات ہے ، فارسی روایت کے اثرات بھی ہلکے ہلکے جذب ہوتے دکھائی دیتے ہیں ۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ بظاہر ہندوی روایت حاوی ہے لیکن لاشعور میں ''ردِ عمل کی تحریک'' نے سر اُٹھانا شروع کر دیا ہے ۔ یہ نقوش اِتنے دھندلے اور یہ اثر اِتنے پردوں میں چھپا ہوا ہے کہ گام دھنی کے کلام میں اسے اُڑتے بادل کے سائے کی طرح کبھی کبھی دیکھا جا سکتا ہے ۔ گام دھنی کے کلام کے ایک حصے میں ، اور ممکن ہے یہ آخری دور کا کلام ہو جب وہ ابلاغ کے نئے وسیلوں کی تلاش میں فارسی شاعری کی طرف گئے ہوں ، یہ احساس ہوتا ہے کہ فارسی روایت نے اپنا رنگ جمانا شروع کر دیا ہے

---

[1] مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۱۸۴ -

اور اسی رنگ کے ساتھ باجن ، قاضی محمود دریائی اور گام دھنی کے مخصوص رنگِ سخن کی روایت کا پھول کُمھلانے لگا ہے۔ گام دھنی کے ہاں فارسی مصرعوں کی گونج سنائی دیتی ہے ، فارسی بحروں کو استعمال کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ کبھی کبھی فارسی زبان کے روزمرہ و محاورہ ترجمہ ہو کر اظہار کا ذریعہ بنتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً[1] ع : ”جے تم لیلیٰ جویا لوڑو منجہ مجنوں کی لینوں دیکھو“ سعدی کے مشہور فقرے ”لیلیٰ را بچشمِ مجنوں باید دید“ کا ترجمہ معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح ”ساجن گھر میں کرے سو لٹکے اسے گگن پر ڈھونڈھن جانویں“ فارسی کے مصرع ”یار در خانہ و من گردِ جہاں میگردم“ سے متاثر معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح ”کان کرو بہ پرم کہانی“ میں کان کرو ”گوش کن“ کا ترجمہ ہے۔ ”دھن تجہ پر لٹکے کیوں لکرے تجہ جیسا ساتھی پیار دھرے“ میں لٹکے کرنا ”ناز کردن“ کا اور پیار دھرنا ”محبت داشتن“ کا ترجمہ ہے۔ اسی عمل کے زیرِ اثر جیو گام دھنی کے کلام میں فارسی اوزان کا بھی پتا چلتا ہے۔ مثلاً یہ اشعار :

یہ جیو تو رہتا نہیں   ہور من دوکھ سہتا نہیں
بجہ جگ کہے جمتا نہیں   پیو باج بجہ کمتا نہیں

”رجز مربع سالم“ کے وزن میں ہیں۔ اور یہ مصرعے :

اس بستی کا کیا ہتیارا   آج تمھوں کل دوجوں مارا
سو کیوں تس کوں دھرے پیارا

”ہزج مربع سالم“ کے وزن میں ہیں۔

آئیے اب گام دھنی کا کچھ کلام بھی دیکھیں تا کہ ان کی فکر ، ان کے احساس اور زبان و بیان کا نقش اجاگر ہو سکے۔

مکاشفہ نکتۂ اول در عقدہ :

آہیں کھیلوں آپ کیھلاؤں   آہیں آہس لیکل لاؤں

نکتۂ دوم :

میرا ناؤں منجھ ات بھاوے   میرا جیو منجھے پرچاوے
میرا نیہ منجھے سوں مانے   رہری اپنیں روپ لبھانے

---

[1] مقالات حافظ محمود شیرانی ، جلد اول ، ص ۱۸۷ — ۱۸۹۔

نکتۂ سوم :

لاکا لہہ سو منجھ سوں میٹھا   جد کا سودھن آپس دیٹھا
جیکو اپنیں روپ لبھاوے   سہیسو کینو نہ آپ سہراوے

نکتۂ چہارم در تخلص :

میں منجھ دھریا ناانوں سنگھاتی شاہ علیجو ہے منجھ ساتھی
منجھ بن کوئی نہیں جگ مانہاں جیری سہاگن ہوں . . .

مکاشفہ نکتۂ اول در عقدہ :

آپیں کھیلے آپ کیہلاوے   آپیں آپس لیکل لاوے

کام دھنی کی یہ عام ہیئت اور رنگِ کلام ہے۔ وحدت الوجود ان کا خاص موضوع ہے جسے وہ طرح طرح سے بیان کرتے ہیں :

بات پیا جس پوچھن جاۓ   کھالکھر کھولے کھاول آنے
رتی کا چھیہ نہانے

بوجھ پناں جی تمھوں دیا ہے   رتی کا کور بھاک کیا ہے
اس منہ بھی اُن بھیس لیا ہے

اسی موضوع کو وہ بار بار دہراتے ہیں اور ہر بار اس میں ایک نیا رنگ اُبھارتے ہیں۔ کبھی کہتے ہیں :

سہیّاں ملا ھور بھات پکاوے   آپیں کھاوے آپ کھلاوے
میہندی چُوٹی ھاتوں لاوے   کرپہ ابھرن آپ دکھاوے

اور کبھی کہتے ہیں :

احد واحد کی گھونگھٹ مانہاں   کرے تجلی ذات سونانہاں
وہی لاھوت ہو جبروت آوے   ملکوت ناسوت کے بھاو لیاوے
ولی سو انساں کامل تھاوے   پانچ جنہ حضرت آت دکھاوے

چند مثالیں اور دیکھیے :

۱- اتنی بات نبوجھی لوگاں آپ لبھاتا کری سو کوئے
علم قدرت جس تھورا ہووے کی مجبور بچارا ہوئے

۲- جمال جمال کھل بھل جاسی   جلال جلال مل ایکچ تھاسی
جے جس صفت دوسالی ہووے   وہی صفت اُس ذات ملاسی

۳- دوئی وجود کوں موجود ہونا یہ تو بات محال ہے لوکا
ایک حقیقت ہے کی آہے جان نمانوں کاہے بھوکا

۴۔ جیوں پھول کلی رنگ رلی وھی   جیوں نبی محمد علی وھی
تیوں علیمحمد ولی وھی

۵۔ آپس کوں توں پیو پچھانے   پیو کوں توں کو دور جانیں
تو کیوں پاوے یوں من آنے
شاہ علیجیو پیو پچھانوں   علیمحمد دوئی نجانوں
ایک وجود ہے من یوں آنوں

کلام کے اس انتخاب سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ زبان و بیان کی سطح پر کام دھنی نے باجن اور محمود دریائی کی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ یہاں وحدت الوجود اور ھمہ اوست کا فلسفہ طرح طرح سے اظہار کی راہ پاتا ہے۔ جمال اور جلال ، وحدت اور کثرت ، ذات اور صفات ، سمندر اور بوند ایک ہی تصویر کے دو رخ نظر آتے ہیں۔ اسی بات کو کام دھنی بار بار سمجھاتے ہیں۔ کبھی یہ کہہ کر کہ ”آپیں کھیاوں آپ کھلاؤں“ اور کبھی ”آپیں کھیلے آپ کھلاوے“ کہہ کر اور کبھی ”علی محمد دوئی نجانوں ، ایک وجود ہے من یوں آنوں“ کے اظہار سے۔ اور ہر بار کہنے والا یہ محسوس کرتا ہے کہ بات اب بھی پوری طرح بیان نہیں کی جا سکی ہے۔ اس تشنگی کے احساس سے کام دھنی کے ہاں ایک دکھ ، ایک کرب کا احساس جاگتا ہے اور وہ یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ نہ صرف وہ اپنے دل کی بات واضح نہیں کر سکے ہیں بلکہ لوگ بھی ان کی بات تک نہیں پہنچے ہیں۔ اسی لیے کبھی یہ کرب یوں ظاہر ہوتا ہے کہ ”بوجھہ پناں جے سمھوں دیا ہے“ اور کبھی ”اپنی بات نہ بوجھی لوکا“ کے الفاظ سے۔ شیخ باجن اور محمود دریائی نے اپنے صوفیانہ خیالات کو سنگیت کی زبان بنا کر پیش کیا ہے لیکن شاہ علی محمد جیو کام دھنی نے اسے پوری سنجیدگی سے اپنے منفرد تجربات و احساسات کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔

کام دھنی کا انتقال ۹۷۳ھ/۱۵۶۵ء میں ہوا۔ اُس وقت برعظیم پاک و ہند پر اکبر اعظم (۱۵۵۶ء—۱۶۰۵ء) کی حکومت تھی۔ کام دھنی کی وفات تک سلطنتِ گجرات قائم تھی لیکن ضعف و انتشار نے اسے اندر سے کھوکھلا کر دیا تھا۔ اسی زمانے میں تاریخ کے صفحات پر ایک اور نام اُبھرتا ہے اور اُس روایت کو اجاگر کر دیتا ہے جس کے ہلکے ہلکے نقوش ، فارسی اثرات کی شکل میں ، ہم جیو کام دھنی کے ہاں دیکھ چکے ہیں؛ شیخ خوب محمد چشتی فارسی روایت کے اِسی علم بردار کا نام ہے۔ شیخ خوب محمد چشتی (م۔ ۱۰۲۳ھ/۱۶۱۴ء) گجرات کے اُن صوفیائے کبار میں سے ہیں جن کا نام آج بھی عزت و احترام سے

لیا جاتا ہے۔ شیخ خوب ﷴ، کمال ﷴ سیستانی (م - ۹۷۹ھ/۱۵۷۱ء) کے مرید اور یگانۂ روزگار انسان تھے۔ فارسی زبان و بیان اور انشا پر انہیں کامل عبور حاصل تھا۔ ان کی مشہورِ زمانہ تصنیف "امواجِ خوبی" فارسی انشا کا خوب صورت نمونہ ہے۔ صاحبِ تحفۃ الکرام نے لکھا ہے کہ :

> "میاں خوب ﷴ چشتی درویشِ کامل و صاحبِ لسان و صاحبِ سخن بودند۔ در تصوف دستِ رسا داشتہ و بر 'جامِ جہان نما' شرح نوشتہ۔ امواجِ خوبی و خوب ترنگ نیز از ایشان یادگار مشہور و معروف است۔۔۔ تاریخ وصال "خوب تھے" گفتہ است[1]۔"

میاں خوب ﷴ کی اُردو مثنوی "خوب ترنگ" ۹۸۶ھ/۱۵۷۸ء کی تصنیف ہے اور چودہ سال بعد اس کتاب کو سامنے رکھ کر انہوں نے ۱۰۰۰ھ/۱۵۹۱ء میں "امواجِ خوبی" کے نام سے فارسی میں اس کی شرح لکھی۔ "امواجِ خوبی" میں زبان کے سلسلے میں 'عذر خواہی' کے عنوان سے انہوں نے ایک دلچسپ بات یہ لکھی کہ :

> "ہر یک شعرے بزبانِ خود تصنیف کردہ اند و میکنند و من بزبانِ گجراتی کہ باالفاظِ عجمی و عربی آمیز است ہمچناں گفتم عیش میکنید کہ لفظ را تغیّر دادہ نیاوردہ ام[2]۔"

اس بیان کے معنی یہ ہیں کہ شیخ خوب ﷴ چشتی نے گجراتی زبان استعمال کی ہے اور صرف اظہارِ مدعا کے لیے عربی و فارسی الفاظ کا سہارا لیا ہے۔ اگر عربی و فارسی الفاظ کو چھوڑ کر اس زبان کا تجزیہ کیا جائے تو یہ وہی زبان ہے جسے آج ہم اُردو کے نام سے موسوم کرتے ہیں اور جو اُس وقت خصوصاً مسلمانانِ گجرات کی عام اور ادبی اظہار کی واحد زبان تھی۔

خوب ﷴ چشتی کے زمانے میں سلطنتِ گجرات زوال پذیر ہو چکی تھی۔ انتشار نے ڈیرہ جما رکھا تھا اور نفاق نے سلطنت کی سالمیت کو اندر سے پارہ پارہ کر دیا تھا۔ اسی کمزوری سے فائدہ اٹھا کر اکبرِ اعظم نے ۹۸۰ھ/۱۵۷۲ء میں گجرات کو اپنی سلطنت میں شامل کر لیا۔ "خوب ترنگ" فتحِ گجرات کے چھ سال بعد ۹۸۶ھ/۱۵۷۸ء میں تالیف کی جاتی ہے۔ اُس وقت گجراتی تہذیب

---

[1] تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۶۷۔

[2] خوب ترنگ و شرح خوب ترنگ : (امواجِ خوبی) ، قلمی ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی۔

کی ساری قدریں اپنی جگہ سے ہل چکی تھیں ۔ شر کی قوتوں نے معاشرے کی مثبت قدروں کو مغلوب کر دیا تھا ۔ بے یقینی اور عدمِ تحفظ کے احساس نے اُس تخلیقی آگ کو بجھا دیا تھا جو صدیوں سے روشن تھی ۔ انھی تہذیبی حالات کا اثر تھا، کہ عشق کی وہ گرمی ، جو ہمیں جیوگام دھنی کے کلام ”جواہر اسرار اللہ“ میں ملتی ہے ، یا سوز و ساز کا وہ رنگ ترنگ جو شیخ باجن کے ”خزائنِ رحمت اللہ“ میں نظر آتا ہے ، یا محبت کا وہ رس اور جوش و ولولہ جو قاضی محمود دریائی کے ”دیوان“ میں ملتا ہے ، شیخ خوب محمد چشتی کی ”خوب ترنگ“ میں دکھائی نہیں دیتا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عشق کی آگ ٹھنڈی پڑ گئی ہے ۔ تصوف اب علم کی ایک شاخ بن کر رہ گیا ہے اور وارداتِ قلبیہ و تجرباتِ روحانی کے عناصر اس میں سے زائل ہو گئے ہیں ۔ ”خوب ترنگ“ میں خوب محمد چشتی علمی بحثیں کرتے ہیں ۔ اس میں اصطلاحات کی کثرت نظر آتی ہے ۔ یہاں قدرتِ بیان کا احساس تو ہوتا ہے ، یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مصنّف کی نظر علمِ تصوف پر نہ صرف گہری ہے بلکہ وہ اس پر عملاً ماہرانہ قدرت بھی رکھتے ہیں ، لیکن ساتھ ہی ساتھ عشق کی آگ ، سوز و ساز کی کیفیت اور احساس کی گرمی کے ٹھنڈا پڑ جانے کا بھی احساس ہوتا ہے ۔

”خوب ترنگ“[1] میں خوب محمد چشتی نے تصوف و اخلاق کے باریک عالمانہ نکات بیان کیے ہیں ۔ جیسا کہ مثنوی کے آغاز میں خوب محمد چشتی نے لکھا ہے کہ انھوں نے اس مثنوی میں اپنے پیر و مرشد شیخ کمال محمد سیستانی کے اقوال اور ہدایات کو نظم کا جامہ پہنا کر ”ایں مثنوی گجراتی را خطاب خوب ترنگ دادم“ اور یہ بھی واضح طور پر لکھا ہے کہ انھوں نے گجرات کی بولی میں عرب اور عجم کی بات شامل کی ہے :

جیوں دل عرب عجم کی بات   سُن بولی بولی گجرات

”عذر خواہی“ کے تحت ایک اور جگہ لکھا ہے کہ :

جیوں میری بولی مُنہ بات   عرب عجم ملا ایک سنگھات

یہ وہ ”نیا رجحان“ ہے جو خوب محمد چشتی کے قلم سے بار بار ظاہر ہو رہا ہے ۔ خوب محمد چشتی اس نئے رجحان کے اولین معمار ہیں جس کے بعد یہ رجحان دکن پہنچ کر اُردو زبان و شاعری کے دھارے کو بدل دیتا ہے اور فارسی روایت

---

[1] خوب ترنگ : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

رفتہ رفتہ ہندوی روایت کی جگہ لے لیتی ہے۔

''خوب ترنگ'' میں خوب محمد نے حضرت وحدت ، قوس احدیت ، قوس واحدیت ، حضرت الٰہیت ، قوس ظاہر وجود ، تمثیل مرایت ، حقایق موجودات ، ظہور عین حق ، ظہور عین عالم ، ذاتِ مطلق از اسقاطِ اضافات ، وجودے کہ قائم بوجودے ، نور وجود ، عین حجاب و منکشف حجاب ، احاطۂ افعالِ حق در عالم ، فاعل بصفاتست لہ بذات وغیرہ جیسے دقیق موضوعات پر قلم اٹھایا ہے۔ اس قسم کے موضوعات پر آج سے تقریباً چار سو سال پہلے کی اُردو میں لکھنے کی دشواریوں کو وہی لوگ جانتے ہیں جنھوں نے جوے شیر لانے کا ہنر سیکھا ہے۔ اس اعتبار سے یہ ایک بیش بہا تصنیف ہے اور اسی وجہ سے یہ کتاب اہلِ علم و فضل میں اتنی مقبول ہوئی کہ انھوں نے ''خوب ترنگ'' کو سامنے رکھ کر اسے اپنی تصانیف کا موضوع بنایا۔ محمد عاصم برہانپوری نے ''نغماتِ حیات'' کے نام سے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۱ء میں اس کا ترجمہ کیا اور شیخ محمد مخدوم (م - ۱۱۵۵ھ/۱۷۴۲ء) نے ، جو ارکاٹ کے رہنے والے تھے ، اس کے بعض مشکل ابیات کی شرح ''مفتاح التوحید'' کے نام سے لکھی[1]۔

''خوب ترنگ'' میں کہیں منقولاتِ شیخ محمد کو منظوم کیا گیا ہے ، کہیں تصوف کے باریک نکات حکایت کے پیرایے میں بیان کیے گئے ہیں۔ ایک جگہ شیخ چلیؒ کی حکایت بیان کی گئی ہے اور ایک مقام پر بلولت سوار کی داستان کے ذریعے تصوف کی باریکیاں سمجھائی گئی ہیں۔ شیخ چلیؒ کا قصہ دلچسپ ہے؛ لکھا ہے کہ ایک ہی احاطے میں شیخ چلیؒ کے چار مکان تھے۔ ایک دن وہ ایک مکان کی چھت پر چڑھا اور دیکھا کہ تین مکان تو ہیں ، چوتھا نہیں ہے۔ بہت پریشان ہوا کہ آخر کہاں چلا گیا۔ سوچا اس لیے روٹھ کر چلا گیا کہ پہلے میں نے اس کا خیال کیوں نہیں کیا۔ چھت سے نیچے اترا اور اُس کی تلاش میں نکل گیا تا کہ روٹھے کو منا کر لائے۔ لوگوں سے مکان کا ''حلیہ'' بیان کیا۔ کسی نے کہا کہ ہاں اس طرف جاتے دیکھا ہے۔ اُدھر بھاگا مگر وہاں بھی نہ ملا۔ اسی دوڑ دھوپ میں اتنا تھک گیا کہ سوچا ذرا دیر کسی مسجد میں آرام کر لوں ، پھر تلاش کو نکلوں گا۔ وہاں جو آیا تو اُسے کچھ قلندر بیٹھے نظر آئے۔ اُن سے اپنا احوال بیان کیا اور سو گیا۔ قلندروں کو جو مذاق سوجھا تو انھوں نے اس کی داڑھی مونچھ صاف کر دی۔ فجر کے وقت آنکھ کھلی تو وضو کی غرض سے

---

[1] اُردوے قدیم : شمس اللہ قادری ، نولکشور ، ۱۹۳۰ء ، ص ۵۱۔

حوض پر گیا ۔ وہاں جو اپنا عکس دیکھا تو کہا یہ تو میں نہیں ہوں ۔ شاید کوئی بھولا بسرا قلندر میری جگہ آ گیا ہے ۔ اب وہ خود اپنی تلاش میں نکلا ۔ آوازوں پر آوازیں دیں ، مسجد کا ایک ایک کونا چھان مارا لیکن وہ اپنے آپ کو نہ پا سکا ۔ خوب محمد چشتی نے تصوف کے اس باریک نکتے کو خوب صورتی سے بیان کیا ہے :

پانی میں مُکھ دیکھت بار　　بج داڑھی یوں دیا قرار
ہوں رہا مسجد مانہ سونے　　یہ منجھ بسرا تیں ہے کونے
کوئی قلندر ہے جِنہ تانہ　　بُھولا آیا میری تھانہ
جاؤں ڈھونڈہ منجھے لے آؤں　　واہ ہمیں ہوں منجھ کیوں پاؤں
پھر آئے مسجد کے دوار　　ہاکاں ماریں بہت پکار
ہو ہوں ہو ہوں کہ چِلاویں　　رہے ہوں ہب ہولکوں کیو پاویں

شیخ چِلی" کا یہ قصہ مولانا عبدالرحمٰن جامی (م۔ ۸۹۸ھ/۱۴۹۲ء) کی مثنوی "سلامان و ابسال" کے اُس کُرد کے قصّے سے ملتا ہے جو کوہ و صحرا سے شہر میں آیا اور یہاں کے ہنگامے کو دیکھ کر خیال کیا کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ اس ہنگامے میں گم ہو جائے ، اس لیے اپنی پہچان کے لیے سوتے وقت ایک کدو اپنے پیر سے باندھ لیا ۔ مردِ زیرک نے جو کُرد کو کدو باندھے سوتے دیکھا تو سمجھ گیا کہ معاملہ کیا ہے ؟ اُس نے چپکے سے کدو اُس کے پیر سے کھولا ، اپنے پیر سے باندھا اور وہیں سو گیا ۔ کُرد جب بیدار ہوا تو دیکھا کہ وہ کدو ، جو اُس نے اپنے پیر میں باندھا تھا ، کسی اور کے پیر میں بندھا ہے ۔ اُس نے مردِ زیرک کو آواز دی اور کہا :

ایں منم یا تو نمی دانم درست　　گر منم چوں ایں کدو بر پائے تست
ور توئی ایں من کجایم کیستم　　در شماری من نیایم چیستم ؟

جامی کے ہاں کُرد کا کردار پیش کیا گیا ہے ۔ خوب محمد چشتی کے ہاں شیخ چِلی" کا معروف کردار لایا گیا ہے ۔ کُرد اور شیخ چِلی" دونوں سادہ لوح ہیں ۔ دونوں اسی سادہ لوحی میں گم ہو جاتے ہیں اور اپنے آپ کو تلاش کرتے ہیں ۔ خوب محمد اور مولانا جامی دونوں نے عرفانِ ذات کے نکتے کو دلچسپ قصّے کے ذریعے بیان کیا ہے ۔ فارسی کے اظہار میں زور بیان مؤثر ہے لیکن خوب محمد چشتی نے بھی عوامی زبان میں اپنے مفہوم کو واضح ضرور کر دیا ہے ۔

تصوف کے انھی پیچیدہ نکتوں کو ، شیخ کمال محمد سیستانی کے منقولات کے طور پر ، بار بار سامنے لایا گیا ہے ۔ یہی اس مثنوی کا مقصد ہے ۔ "خوب ترنگ"

کی خوبی یہ ہے کہ اس میں ایک مشکل موضوع کو عام زبان میں کامیابی کے ساتھ سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ''بولی گجرات'' میں یہ اپنی نوعیت کی پہلی چیز ہے جس میں عربی و فارسی کی آمیزش نے زبان و بیان کو ایک نئے معیار سے آشنا کیا ہے۔ اس کے اوزان ، عین گُجری اُردو کی روایت کے مطابق ، ہندوی ہیں ، لیکن زبان میں فارسی عربی کے الفاظ کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ ''بعضے منقولاتِ شیخ کمال محمد'' کے یہ اشعار دیکھیے جن کے پڑھنے سے مثنوی کے مزاج ، موضوع ، رنگِ سخن اور زبان و بیان کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

ہے موجود سو کیتی شان   پہلوں اُس کا کر عرفان
اک موجود وجودی ہوئے   کس کی چھت ہر چھتا نہ سوئے
وہ اپنیں ذاتیج چھتاج   ذات نہ وہ چھت ماں محتاج
ہب دوجا موجود پچھان   وے موجود سو ذہنی جان
دھریا اُس کا ناٹوں صفات   ہاتھ لاو تب پائے ذات
سمع بصر نہیں لاگے ہاتھ   ذہنی ہے لازم چھت ساتھ
ہب موجود جو تیجی شان   کروں بیان سنیں دھر کان
وے موجود اضافی پائے   اسما اُن کا ناٹوں کہائے
کرے اضافت تنزیہ دس   اسم الٰہی کہیے تس
تشبیہ دھریں اضافت ہوئے   اسم گیانی وہ سب کوئے
جیوں ماٹی تنزیہ سوں جب   ارض زمین دھرتی کہیں تب
ماٹی تشبیہ سوں جب ٹھانوں   گھڑیاں کوز بتیری ناٹوں
پاوے ہر موجود اتال   دیکھ آرسی مانہ مثال
فرض کروں اک شخص سو کیوں   ہے موجود وجودج جیوں
وے ہب علم بصارت مات   دیکھ پچھانے ہر ہر گھات
یہ موجود سو ذہنی کیوں   موم مہین نرمائی جیوں
نرمائی کوں ہاتھ جو لائے   موم جو عین وجود سو پائے
موم مہین نرمائی مات   دکھلاوے کھوروں کی گھات
یہ موجود اضافی کیت   مومیں چھت کھوری کوں دیت
ہر موجود فرق سوں جان   صفت اضافت سمجھ پچھان
خدا تجھے سُجھاوے بات   پائے مراتب منہ توں ذات
یہ موجود وجود سو جان   زاہد ذات نہ من منہ آن
اینہاں وجود صفت لیں دیکھ   عین یہی موجود سو لیکھ

کہے وجود صفت توں جب   کھر کی شان سو بوجھے تب
حق کی ذات کہے کیوں تب   عدم وجود نہووے کب
رات ہووے بھادوں کی جب   دیکھو انکھیاں مینچ سو تب ،
تب بھی دیکھا جائے اندھیار   کہو اُجالا تیتی بار
توں خوبی سمجیا اس شان   ہیں کہوں ٹک سن دھر کان
عدم وجود اضافت ہوئے   ولی صفت مت کہوے کوئے

پوری مثنوی میں ایک تسلسل کا احساس ہوتا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ موضوع پر مصنّف کو قدرت حاصل ہے اور زبان و بیان کی کمزور روایت کے باوجود اپنی بات کہنے کی صلاحیت رکھتا ہے ۔ چند مثالیں اور دیکھیے ۔ ایک جگہ ”مرتبہ لاتعیّن کہ غیب ہویت ذاتِ مطلق است ، نمودن در خود“ کو دو شعروں میں اس طرح واضح کرتا ہے :

جیوں بصر تہیں دیکھیں سب   ولی بصر نہیں دیکھیں کب
ہے بھی نہیں بھی کہیا نجانے   مطلق قید مہیں نہیں آئے

”ظہور“ کے مسئلے کو کتنی سادگی اور آسانی کے ساتھ ان اشعار میں بیان کیا ہے :

ظہور پردا ہے اور شان   کرہں نہ پہلی شان گیان
پہلی شان نہ پایا جائے   عارف کوں اس منہ دکھلائے
تھاں نہ رنگ نہ صورت ہوئے   ضد نہیں اور مثل لکوئے

ایک اور جگہ علم کے مفہوم کو بڑے سلیقے سے واضح کیا ہے :

ہوں ہوں علم اسی مفہوم   عالم ، علم علم معلوم
جس نسبت یہ عالم ہوئے   اسم الٰہی کہے سوئے
جس نسبت معلوم سو پائے   تینہ ممکن مخلوص کلھائے

خوب محمد چشتی کے کلام کے مطالعے سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ زبان میں اظہار کی روایت اب اور آگے بڑھ گئی ہے ۔ ہندوی روایت پر فارسی کا رنگ و اثر غالب آنے لگا ہے ۔ ”بولی گجرات“ میں عربی فارسی الفاظ کا تناسب بڑھ گیا ہے ۔ اس تہذیبی عمل نے لسانی سطح پر اُردو زبان کے ارتقا کو نئی منزل کا راستہ دکھایا اور خوب محمد چشتی کے ساتھ باجن ، محمود دریائی اور گام دھنی کی زبان ایک نئے تشکیلی دور میں داخل ہوگئی ، ”خوب ترنگ“ زبان و بیان کے اسی عبوری دور کی نمائندگی کرتی ہے ۔

اب ایک دلچسپ سوال یہ سامنے آتا ہے کہ تاریخ کے اس تہذیبی موڑ پر

خوب محمد چشتی کو اس مثنوی کی شرح فارسی میں لکھنے کی ضرورت کیوں پیش آئی ؟ کیا یہ کام خوب محمد "بولی گجرات" میں نہیں کر سکتے تھے ؟ خوب محمد نے اس کی وجہ امواجِ خوبی (فارسی) میں یہ بتائی ہے :

> "اینجا قصد شعر مبین حفظِ مراتب نکرد کہ مضمون مراتب بغایت مغلق و اشکالے تمام دارد و اگر قصدِ رعایتِ شعر باشد از افہام مستمعان دور تر افتد کہ ما وسعنی فی الارض و لا سمی اسماء ھر کہ در زمین و آسمان نگنجد در وزن شعر و قافیہ چگونہ سنجد . . .[۱]۔"

اس اقتباس سے بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کی زبان میں اتنی سکت نہیں ہے کہ وہ اتنے دقیق ، اتنے گہرے اور باریک نکات کا پورے طور سے احاطہ کر سکے ۔ ایک طرف یہ کمزوری خود شاعری کی زبان میں موجود ہے اور ساتھ ساتھ جس زبان میں یہ شاعری کی جا رہی ہے ، خود اس کی کمزور روایت بھی اس کی ذمہ دار ہے ۔ اسی لیے خوب محمد چشتی نے ''امواجِ خوبی'' میں ان نکات کو حکایات ، تمثیلات حتیٰ کہ جدول کے ذریعے واضح کرنے کی کوشش کی ہے ۔ لیکن مصنف کے اپنے اس جواز کے باوجود ''امواجِ خوبی'' کو فارسی زبان میں لکھنے کے اسباب ہمیں اس دور کے سیاسی ، سماجی اور تہذیبی حالات میں ملتے ہیں ۔

اکبرِ اعظم کی فتحِ گجرات (۹۸۰ھ/۱۵۷۲ع) کے بعد جب مغل صوبے دار، حُکّام و عمال اور افواج یہاں آئیں تو سلطنتِ گجرات کا پرانا نظام درہم برہم ہو گیا اور وہ ساری اقدار ٹوٹنے لگیں جن پر سلاطینِ گجرات کا سیاسی و تہذیبی نظام قائم تھا ۔ فتحِ گجرات کے دس بارہ سال کے اندر اندر سیاسی و معاشرتی سطح پر اتنی تبدیلیاں آئیں کہ نئے معاشرتی ڈھانچے نے پرانے کی جگہ لے لی ۔ مغلوں کی سرکاری زبان فارسی تھی ۔ شمالی ہند میں سرکاری سطح پر فارسی ہی کا چرچا تھا ۔ وہی چرچا کم و بیش اُن صوبوں میں بھی تھا جو اکبرِ اعظم کی سلطنت میں شامل تھے ، اور واضح رہے کہ اکبر کی قلمرو میں تقریباً سارا ہندوستان شامل تھا ۔ فتح کے دس بارہ سال کے اندر اندر گجرات کے اہلِ علم و ادب پر بھی فارسی کا اثر گہرا ہونے لگا اور اسی کے ساتھ گُجری کا نہ صرف زور گھٹنے لگا بلکہ ادبی و تخلیقی سطح پر اس زبان کی کوئی خاص اہمیت باقی نہ رہی ۔ جو لوگ فارسی جانتے تھے ، معاشرے میں قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے ۔ رفتہ رفتہ صرف گُجری جاننے والوں کی وہی حیثیت رہ گئی جو برطانوی دور میں صرف اردو جاننے والوں کی تھی ۔

---

[۱] امواجِ خوبی : (قلمی) خوب محمد چشتی ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

صرف گُجری جاننے والوں پر ملازمتوں کے دروازے بند ہوگئے اور معاشرتی سطح پر وہ بے علم لوگوں کی فہرست میں شامل ہو گئے ۔ اسی تہذیبی اثر کے ساتھ فارسی روایت اپنی بحور ، اپنے اوزان ، اپنی اصناف ، تمثیلات ، رمزیات و صنمیات کے ساتھ گُجری اُردو پر بھی تیزی کے ساتھ اثر انداز ہونے لگی ۔ خالص ہندوی سانچوں کے بجائے فارسی سانچا اُس کی جگہ لینے لگا ۔ خوب محمد چشتی فارسی کے بلند پایہ انشا پرداز تھے ۔ نئے تہذیبی عوامل نے انہیں یہ موقع فراہم کیا کہ وہ فارسی میں اپنے خیالات کا اظہار کر کے ، خود کو بدلتے زمانے کے نئے تقاضوں کے مطابق بنا کر ، اپنی اہمیت اور قدر و قیمت کا احساس دلائیں ۔ ”خوب ترنگ“ انہوں نے ”بولی گجرات“ جاننے ، بولنے اور سمجھنے والوں کے لیے لکھی تھی ۔ ”امواجِ خوبی“ خصوصیت کے ساتھ اُن لوگوں کے لیے لکھی جو فارسی جانتے تھے تاکہ یہ نیا طبقہ بھی اُن کی فکر سے روشناس ہو سکے ۔ خوب محمد گجرات کی تہذیبی و سیاسی تاریخ کے ایسے موڑ پر پیدا ہوئے جب فارسی اثر ایک بڑھتے بھپاتے دریا کی طرح گجرات پر غالب آ رہا تھا ۔

اس بات کا ثبوت خوب محمد چشتی کی ایک اور تصنیف ”چھند چھنداں“ سے بھی ملتا ہے ۔ ”چھند چھنداں“ ایک منظوم رسالہ ہے جو ہندوی و فارسی عروض پر لکھا گیا ہے ، اور اس میں مصنّف نے فارسی عروض کو ہندوی عروض کے حوالے سے سمجھانے کی کوشش کی ہے ۔ منظوم اس لیے لکھا ہے کہ طلبہ کو یاد کرنے میں آسانی ہو ۔ جو تہذیبی اسباب ”خوب ترنگ“ کی شرح ”امواجِ خوبی“ کو فارسی زبان میں لکھنے کے تھے وہی اسباب فارسی عروض کو ہندوی عروض کے حوالے سے سمجھانے کے تھے ۔ باجن ، محمود دریائی اور گام دھنی کو یہ کام کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی لیکن بدلتے سیاسی و تہذیبی حالات نے خوب محمد چشتی کو فارسی زبان میں ”شرح“ لکھنے اور فارسی عروض کو سمجھانے کی ضرورت کا احساس دلایا ۔ تہذیبی و سیاسی اثرات کس طرح افراد اور معاشروں کی فکر کا رخ موڑ دیتے ہیں ، یہ کوئی ایسی دشوار بات نہیں ہے جس کی وضاحت کی ضرورت ہو ۔ تاریخ کے صفحات قدم قدم پر اس کی گواہی دے رہے ہیں ۔ اکبر کی فتحِ گجرات سے قبل فارسی اوزان میں شعر کہنے کا رواج کم و بیش خال خال تھا ۔ گجرات کے سیاسی و تہذیبی زوال کے ساتھ یہ عمل شروع ہوا جس کے دبے دبے نقوش ہم شاہ علی جیوگام دھنی کے ہاں دیکھ چکے ہیں ۔ خوب محمد چشتی کے زمانے میں گجرات کا زوال ایک حقیقت بن کر سامنے آ چکا تھا ، اور نئے نظام کے اثرات معاشرے کے باطن میں سرایت کر چکے تھے ۔ اسی لیے پہلی مرتبہ فارسی اوزان

کو اُردو شاعری میں استعمال کرنے کی ضرورت اور شعوری کوشش کا احساس ہمیں خوب محمد کے دور میں ہوتا ہے۔ یہ وہ عمل تھا جس نے اُردو زبان کے ارتقا کی سمت کو بدل کر اسے ایک نیا رخ دے دیا۔ خوب محمد چشتی اسی نئے ادبی و تہذیبی رجحان کے ترجمان و نمایندہ ہیں۔

یہاں اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ سلطنتِ گجرات کے زوال اور اکبر کی فتح گجرات کے بعد نئے سیاسی و تہذیبی حالات کے سورج نے گُجری اُردو کی روشنی کو ماند کردیا اور فارسی اثرات نے خود اُردو زبان و ادب کے مزاج میں وہ شگوفے کھلائے کہ رفتہ رفتہ ادب کا معیار اور فکر و خیال کا مرکزی نقطہ فارسی زبان و ادب بن گیا۔ اصناف سے لے کر اوزان و بحور تک، تشبیہ و استعارہ سے لے کر اسطور و رمزیات تک، اسالیب سے لے کر روزمرہ و محاورہ تک، سب میں فارسی اثرات کی دیوی سولہ سنگھار کیے نظر آنے لگی۔ یہ ایک ترقی پسند رجحان تھا۔ اس نے اُردو زبان کے خون میں نئی قوتوں کا اضافہ کیا اور اسے فکر و اظہار کے تنگ دائرے سے نکال کر وسیع تر میدانوں میں لا کھڑا کیا اور دیکھتے ہی دیکھتے اُردو ادب کا رنگ بدلنے لگا۔ ہندوی عروض کا دائرہ بہت تنگ تھا۔ اس میں بڑے ادب کی ایسی روایت بھی نہیں تھی جو اُسے نئے راستوں اور نئی منزلوں کا پتا دے سکے۔ جو کچھ اب تک قدیم اُردو میں تخلیق ہو چکا تھا اُس میں بغیر تبدیلی کے کچھ اور کرنا ممکن بھی نہیں رہا تھا۔ اسی لیے جب فارسی اثرات نے اپنا جلوہ دکھایا اور یہ اثرات اُردو ادب کی زندہ و ترقی پسند روایت بن کر دکن پہنچے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تخلیقی سطح پر ادب کو پر لگ گئے ہیں۔

گجرات اس وقت سارے برِعظیم میں اُردو زبان کا پہلا اور واحد مرکز تھا اسی لیے جب دکن میں اُردو کے نئے مراکز اُبھرے تو وہاں کے اہلِ علم و ادب نے قدرتی طور پر گُجری ادب کی روایت کو اپنایا۔ یہ انسانی فطرت ہے کہ جب انسان کوئی کام شروع کرتا ہے تو اس کی نظر ان لوگوں پر جاتی ہے جو اس سے پہلے یہ کام کر چکے ہیں۔ دکن میں جب اُردو ادب کا چرچا ہوا اور اُسے سرکار دربار کی سرپرستی حاصل ہوئی تو یہاں کے ادیبوں اور شاعروں کی نظر گجری ادب ہی پر گئی۔ اس ادب کو معیار تسلیم کرکے انھوں نے اس روایت کے اُن تمام عناصر کو اپنے ادب میں جذب کر لیا جو اُن حالات میں تہذیبی و لسانی سطح پر جذب کیے جا سکتے تھے۔ اسی لیے دکنی ادب کی باقاعدہ ابتدا اس نقطے سے ملحق ہے جہاں صدیوں کا سفر طے کر کے گُجری ادب پہنچا تھا۔ دکنی ادب

پر گُجری ادب کے اثرات کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ شاہ برہان الدین جانم (م - ۹۹۰ھ/۱۵۸۲ء؟) ، جو خاص دکن کے باشندے ہیں ، اپنی تصانیف میں کئی جگہ اپنی زبان کو ’’گُجری‘‘ کہتے ہیں ۔ ’’کلمۃ الحقائق‘‘[1] میں ایک جگہ لکھتے ہیں :

’’سبب یوں زبان گُجری نام ایں کتاب کلمۃ الحقائق‘‘

’’ارشاد نامہ‘‘[2] میں یہ شعر ملتا ہے :

یہ سب گُجری زبان   کر یہ آئینہ دیا نمان

’’حجۃ البقا‘‘[3] میں لکھتے ہیں :

جے ہوویں گیان بچاری   نہ دیکھیں بھاکا گُجری

شاہ برہان الدین جانم کے اپنی زبان کو گُجری کہنے کے معنی یہ تھے کہ تصنیف کرتے وقت اُن کے سامنے گُجری زبان و ادب ایک معیار کی حیثیت رکھتے تھے اور وہ تخلیقی سطح پر انھی کی پیروی کر رہے تھے ۔ اس سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ گُجری زبان و ادب کا اثر ، مغلوں کی فتح سے بہت پہلے ، سلطنتِ گجرات کے زمانے ہی میں ، ایک معیار بن کر دکن پہنچ چکا تھا ۔ شمس العشاق میرانجی کی شاعری ، زبان و بیان اور روایت اسی سے اپنا چراغ جلاتی ہے ۔ پروفیسر محی الدین زور بھی دبے الفاظ میں اس کا اعتراف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ’’ہو سکتا ہے گجرات کے اثر سے دکن کی ادبی زبان بڑی حد تک بدل گئی ہو اور جو لوگ اس متبدلہ زبان میں لکھتے تھے وہ اپنی زبان کو گُجری کہنے لگے[4]۔‘‘ یہ عمل بالکل اسی طرح ہوا جس طرح ولی کے زیرِ اثر اُردو شاعری کی جو تحریک شمالی ہند میں پروان چڑھی اس نے دکنی ادب ہی کو معیار بنا کر اس کی پیروی کی اور برسوں بعد بھی میر تقی میر نے یہ کہہ کر :

خوگر نہیں کچھ یوں ہی ہم ریختہ گوئی کے
معشوق جو تھا اپنا ، باشندہ دکن کا تھا

اس روایت کے گہرے اثرات کا اعتراف کیا ۔

گُجری اُردو کے اپنے مخصوص اوزان تھے ۔ اس کے پاس اپنی ہیئت تھی جس

---

[1] کلمۃ الحقائق : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔
[2] ارشاد نامہ : (قلمی) ، ایضاً ۔
[3] حجۃ البقا : (قلمی) ، ایضاً ۔
[4] اُردو شہ پارے : ص ۱۲ ، مطبوعہ ۱۹۲۹ء ، حیدر آباد دکن

میں دوہرے ، عقدہ ، مکاشفہ اور پہن شامل تھے ۔ تصوف و اخلاق کے موضوعات کو موسیقی کی مختلف راگ راگنیوں، کے مطابق شاعری کی زبان میں ترتیب دینے کی روایت تھی ؛ جیسے عقدہ در رام کلی ، عقدہ در پردۂ للت ، عقدہ در ٹوری وغیرہ ۔ دسویں صدی ہجری کے اواخر میں مثنوی کی روایت اور فارسی اثرات بھی گُجری اُردو میں شامل ہو گئے تھے ۔ اگر اس دور کے ”گُجری ادب“ کو ”دکنی ادب“ میں ملا دیا جائے تو ایک کو دوسرے سے شناخت کرنا مشکل ہوگا ۔ میرانجی ، اشرف بیابانی ، برہان الدین جانم ، شیخ داول ، ابراہیم شاہ ثانی جگت گرو کے ہاں یہی روایت کارفرما ہے ۔ جب میرانجی اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں تو ان کا رنگ یہ رہتا ہے :

کھڑ بھاکا چھوڑ دیجے چُن معنی مالک لیجے
جے مغز میٹھا لاگے تو کیوں من اُستھے بھاگے

اشرف بیابانی کے ہاں بھی یہی انداز اور یہی رنگ ہے :

سونے کی جیوں کھونٹی جڑ ہیرے مالک موتی جڑ
ایک ایک بول یہ موزوں آن تقریر ہندوی سب بکھان

جانم بھی اسی رنگ کو اپناتے ہیں اور گُجری روایت کی اسی ڈگر پر چلتے ہیں :

عیب نہ راکھیں ہندی بول معنی تو چک دیکھ دھنڈول
جوں کے موتی سمدر سات ڈابر میں جے لاگیں ہات

شیخ داول بھی اسی لکیر پر چل رہے ہیں :

اللہ واحد سرجن ہار جوں جگ عالم جس تھی بار
سگلا عالم کیا ظہور اپنے باطن کیرے نور

ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو کی کتاب ”نورس“ میں ، جس میں مختلف راگ راگنیوں کے مطابق اشعار ترتیب دیے گئے ہیں ، گُجری اُردو کی اسی روایت کی پیروی کا گہرا احساس ہوتا ہے ۔ ان اشعار کو پڑھ کر اب گجری اُردو کی روایت کے نمائندہ شاعروں کا صرف ایک ایک شعر ہی دیکھیے :

اللہ سیتیں جے کوئی ہوئے اللہ اور جگ اُس کا ہوئے (باجن)
جاگ پیاری اب کیا سووے رین کینی تیوں دن کیا کھووے
(محمود دریائی)

آپیں کھیلے آپ کھلاوے آپیں آپس لیکل آوے
(جیو گام دھنی)

ہب دوجا موجود پچھوان   وے موجود سو ذہنی جان
(خوب محمد چشتی)

یہ اثر ، جو ان مثالوں سے واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے ، نہ صرف اوزان ، ہیئت ، اصناف ، موضوعات اور رنگِ بیان میں نظر آتا ہے بلکہ گُجری اُردو کے لاتعداد الفاظ بھی دکنی اُردو کا سرمایہ بن گئے ؛ مثلاً دکنی ادبی زبان میں بڑیا ، مٹیا ، بولیا ، انپڑیا جیسے الفاظ گُجری ہی سے آئے ۔ اسی طرح ''مُلا'' وجہی کی تصنیف ''قطب مشتری''[۱] میں گمے (پسند ہو) ، پچھیں (پھر) ، آمنا (اس طرح کی) ، جوتا (دیکھتا) ، ہب (اب) ، لھاٹ کر (بھاگ کر) ، ماندگی (بیماری) ، نھاس (بھاگ) ، اوتاول (بے صبری) ، ڈوسا (بوڑھا) وغیرہ جو الفاظ ملتے ہیں ، وہ گُجری ہی سے دکنی میں گئے ہیں ۔ اسی طرح بہت سے فارسی عربی الفاظ ، جو بگڑی ہوئی شکل میں مخصوص املا کے ساتھ دکنی میں نظر آتے ہیں ، ان میں سے اکثر گُجری ہی سے گئے ہیں — روایت اسی طرح قابلِ قبول بنتی ہے اور یونہی چراغ سے چراغ جلا کر ارتقا کا عمل اپنا سفر جاری رکھتا ہے ۔

☆ ☆ ☆

چوتھا باب

دسویں ، گیارھویں اور بارھویں صدی ہجری میں گُجری اُردو روایت

(۱۶۰۰ع — ۱۷۰۷ع)

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، اکبر کی فتحِ گجرات (۹۸۰ھ/۱۵۷۲ع) کے بعد یہاں کا تہذیبی و سیاسی نقشہ کچھ اس طور پر بدلا کہ گُجری اُردو میں لکھنے والے اہلِ علم و ادب سرپرستی سے محروم اور ناقدری سے مجبور ہو گئے کہ ایسی ریاستوں میں ہجرت کر جائیں جہاں اُن کے علم و ہنر کی قدردانی ہو اور وہ فراغت سے زندگی بسر کر سکیں ۔ گجرات سے قریب دکن کی مختلف ریاستیں تھیں جہاں گُجری ادب کی روایت ایک زمانہ ہوا پہنچ چکی تھی اور اُردو زبان وہاں بھی پُھول رہی تھی ۔ دکن کے شاہانِ وقت نہ صرف اُس کی سرپرستی بلکہ خود بھی اس زبان میں شاعری کر رہے تھے ۔ اس تہذیبی ، معاشی و سیاسی صورتِ حال کا نتیجہ یہ ہوا کہ گجرات ویران ہونے لگا اور دکن کے ادبی مراکز اُبھرنے لگے ۔ گجرات سے جانے والے اہلِ علم و ادب کی فہرست خاصی طویل ہے لیکن جیسے ایک جگہ سے اُکھاڑا ہوا پودا دوسری جگہ عام طور پر بار آور نہیں ہوتا اسی طرح ہجرت کرنے والوں میں باجن ، جیوگام دھنی ، محمود دریائی اور خوب محمد چشتی جیسا بڑا نام نظر نہیں آتا ۔ یہ چاروں نام گُجری اُردو ادب کے ممتاز ترین نام ہیں ۔ یہ چاروں مشاہیر اس تہذیب کے پروردہ ہیں جو علاءالدین خلجی کی فتح (۶۹۷ھ/۱۲۹۷ع) کے بعد گجرات میں مختلف تہذیبی ، سماجی اور لسانی عوامل سے مِل جُل کر تیار ہوئی تھی ، جس میں اسلامی روایت نے ہاتھ ہندوی روایت سے مل کر ایک ایسی تنومندی پیدا کر دی تھی کہ اُس میں نئے رنگ روپ کے ساتھ تخلیقی قوتیں پیدا ہو گئی تھیں ۔ ہجرت کرنے والوں میں جہاں

شیخ احمد گجراتی کا نام سامنے آتا ہے جس نے محمد قلی قطب شاہ کے دربار میں اپنی دو طویل مثنویاں ''یوسف زلیخا'' و ''لیلیٰ مجنوں'' پیش کی تھیں اور جس کا ذکر ہم نے محمد قلی قطب شاہ کے ساتھ کیا ہے، وہاں سید محمد جونپوری (۸۴۷ھ — ۹۱۰ھ/۱۴۴۳ء — ۱۵۰۴ء) کے وہ پیرو بھی تھے جنھوں نے مہدوی عقیدے کے مطابق ''مہاجرت از وطن'' کے مذہبی فرض کو پورا کیا تھا۔

گجرات میں سید محمد مہدی اور اُن کے پیرووں کی علمی زبان تو فارسی تھی لیکن اُن کی روزمرہ کی زبان گجری اُردو تھی جس میں وہ اپنے خیالات کا اظہار کرتے تھے۔ مہدوی بزرگوں کے اقوال اور فقرے آج بھی تاریخ اور تذکروں میں محفوظ ہیں۔ تاریخ غریبی[1] (۱۱۷۰ھ/۱۷۵۶ء) کے مصنّف نے ہندوی کو ذریعۂ اظہار بنانے کا یہی جواز دیا ہے کہ سبھی ہندی میں اپنے مفہوم و مطلب کو بیان کرتے ہیں۔ قرآن کا مطلب بھی اسی زبان میں بیان کیا جاتا ہے۔ مہدی موعود نے بھی ہندی میں اپنے خیالات ارشاد فرمائے ہیں۔ خوند میر کی زبان پر بھی اسی کے الفاظ آئے ہیں۔ میاں مصطفیٰ نے بھی اسی زبان میں کہا ہے:

ہندی پر نا مارو طعنا　　سبھی بتاویں ہندی معنا
یہ جو ہے قرآن خدا کا　　ہندی کریں بیان سدا کا
لوگوں کوں جب کھول بتاویں　　ہندی میں کہہ کر سمجھاویں
ہندی مہدی ئیں فرمائی؟　　خوندمیر کے منہ پر آئی
کئی دوہرے ساکھی بات　　بولے کھول مبارک ذات
میاں مصطفیٰ نیں بھی کہی　　اور کسی کی پھر کیا رہی

سید محمد مہدی (م ۔ ۹۱۰ھ/۱۵۰۴ء) کے ملفوظات اور دوہرے تذکروں[2] میں محفوظ ہیں۔ ایک موقع پر کہا کہ ''اچھے جی اچھے''۔ ایک اور موقع پر فرمایا کہ ''شہ کی چوٹ شکر کی پوٹ''۔ تاریخِ سلیمانی میں اُن کا ایک جملہ ملتا ہے کہ ''بھتّیا بِسر جوکی جوکی''۔ مومن بیجاپوری نے ''عشق نامہ''[3] (اسرارِ عشق) (۱۰۹۱ھ/۱۶۸۰ء) کے نام سے ایک مثنوی لکھی ہے جس میں

---

[1] بحر النکات: قلمی، بحوالہ مقالات شیرانی، جلد دوم، ص ۲۰۷۔

[2] ملفوظاتِ حضرت سید محمد جونپوری: مخطوطۂ انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

[3] عشق نامہ، (اسرارِ عشق) کے چار مخطوطے انجمن میں محفوظ ہیں۔ یہ دو دوہرے ایک مخطوطے کے پہلے صفحے پر درج ہیں۔

سید محمد مہدی موعود کے حالاتِ زندگی و کرامات کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ ''اسرارِ عشق'' کے ابتدائی صفحے پر سید محمد کے یہ دو دوہرے بھی نقل کیے ہیں :

۱- چندر کہیں تراین کوں سورج دیکھو آئے
ایسا بھگولت جو بیٹھے دُشت پاپ جھڑ جائے

۲- تو روپ دیکہ جگ موہیا چند ترابن بھان
انہیں روپ بھن ہوو نکو ونہیں ہوئے آن

میاں مصطفٰی کے مکتوبات[1] میں آیا ہے کہ حضرت میراں جیو گاہ گاہ بزبانِ ہندوستان درمیانِ یارانِ خویش فرمودہ اند کہ ''ہموں تموں میانے خدا بھیتر کی محبت ہے جیو ، ہموں تموں میانے خدا بھیتر کی محبت ہے جیو ۔''

مہدی موعود کے داماد و جانشین سید خوندمیر (م - ۹۳۰ھ/۱۵۲۳ع) کا ایک دوہرہ بھی ایک قدیم بیاض[2] میں ملتا ہے ۔

ایک ملامت بھوکھ دکھ عالمگیری بار   چلن تمام رسول کے جن کے یہ اختیار

دسویں صدی ہجری میں جو خاندان گجرات سے ہجرت کرتے ہیں ان میں میاں مصطفٰی (م - ۹۸۴ھ/۱۵۷۶ع) کا خاندان بھی ہے ۔ یہ اصلاً بوہرہ تھے لیکن مہدی موعود کے عقیدے کو اختیار کر کے ایک ایسی جماعت کو راجپوتانہ میں قائم کیا جو آج بھی ''دائرہ'' کے نام سے موسوم ہے ۔ ان کے فارسی مکتوبات مشہور ہیں جن کے بارے میں مُلّا عبدالقادر بدایونی نے ''منتخب التواریخ'' میں لکھا ہے کہ ''از مکتوباتِ او بوئے فقر و فنا می آید'' ۔ اکبر کے دربار میں اُن سے مناظرے بھی ہوئے ۔ انھوں نے فارسی کے ساتھ ساتھ ریختہ میں بھی اپنے جذبات کا اظہار کیا ہے اور خاص طور پر گُجری اردو[3] میں اُن کا وہ ریختہ ، جب وہ خانِ اعظم کی قید و بند میں تھے ، اُن کے جذبات و احساسات کا موثر اظہار ہے :

وے چوکیں جو کہیں بُرا ہوا   ات دھل جو لیوں سیس پڑے
ہور ولیوں سوں بھی آئے اڑے   ہم اس پنتھ چالیں کھوڑے کھڑے
جو ہو جی ہم سوں نہیں جوا   وے چوکیں جو کہیں برا ہوا
کیا ہوا ہم جو بہرنگ ہوئے   کوئی ترواراں کوئی بھوکھہ موئے
کوئی رہے سو ہر جونے جوئے

---

[1] مکتوب ہفتاد و دوم : (مکتوباتِ میاں مصطفٰی ، قلمی) بحوالہ مقالاتِ شیرانی جلد دوم ، ص ۱۹۸ ۔

[2] بیاض (قلمی) مملوکہ افسر صدیقی ۔

[3] مقالات شیرانی ; جلد دوم ، ص ۱۷۷ ۔

جو پیو جی ہم سوں نہیں جوا   وے چوکیں جو کہیں برا ہوا
کیا ہوا جو مغلوں بند پڑے   لے ہکڑ جو بیڑیوں مانہہ جڑے
جوں چور سو آگل کٹے کھڑے
جو پیو جی ہم سوں نہیں جوا   وے چوکیں چو کہیں برا ہوا
کیا ہوا جو لوگوں برے کہے   کیا ہوا جو دکھ میں سوک رہے
کیا ہوا جو کروت سیس بہے
جو پیو جی ہم سوں نہیں جوا   وے چوکیں جو کہیں برا ہوا
کیا ہوا جو ہائے بہت ہلے   کیا ہوا جو ساتھی چھوڑ چلے
کیا ہوا جو اس پنتھ جلے بلے
جو پیو جی ہم سوں نہیں جوا   وے چوکیں جو کہیں برا ہوا

یہ اشعار آج بھی جذبات کی سیدھی سادی زبان میں ترجمانی کے سبب اثر رکھتے ہیں ۔ ''مثنوی فیضِ عام'' (۱۱۴۱ھ/۱۷۲۸ء) میں میاں مصطفیٰ کی زبان کو گُجری کہا گیا ہے : ع

''دیا کھول کر جواب گُجری زبان''

اور اُن کے یہ دو شعر[1] دیے ہیں :

رے جگ کے دھاتی ویٹھ ہیا   موہ جان ٹھگن یہ ییکھ کیا
من تن من جوبن وار دیا   موہ مرن جیون تجھ ساتھ دیا

میاں مصطفیٰ کے مکتوبات میں ایسے ریختہ[2] بھی ملتے ہیں جہاں فارسی اور گُجری اُردو ساتھ ساتھ استعمال کی گئی ہے ۔ ایک ریختہ یہ ہے :

اس لٹکے اوپر واری رے   اس غمزے کے بلہاری رے
دل برد بیک رفتار کہ خوش   دیں برد بیک گفتار کہ خوش
ناگہ متاعِ ہوش و خِرد   وابستہ بداں دستار کہ خوش
اس لٹکے اوپر واری رے   اس غمزے کے بلہاری رے

ہر دو فارسی اشعار کے بعد گُجری اُردو کا یہ شعر التزام کے ساتھ بار بار آتا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ گانے کے لیے لکھا گیا تھا ۔ یہی عمل ہمیں ایک اور ریختہ میں ملتا ہے جس میں پہلے دو شعر فارسی زبان میں آتے ہیں اور اُس کے بعد یہ شعر

---

[1] مقالاتِ شیرانی : جلد دوم ، ص ۲۰۰ ۔
[2] ایضاً ، ص ۱۹۹ ۔

آتا ہے :

جم جم شادیاں روزی سہیلا ساز واری گاؤ
لت لت خوبیاں ادکیاں خوشی کے تھال بھراؤ

اس کے بعد اس التزام کی صورت یہ ہو جاتی ہے :

ایکہ آں حاسد بدخو تلپی تل منجہ سوں لڑتا
ز سر کیں ہر کو سو بولوں بولوں اُڑتا
این دم از ہر زہ ہر سو سو خجل ہو رہا بارے
سویم آں دلبر خوش رو جو آیا ہنس ہنس پڑتا
جم جم شادیاں روزی سہیلا ساز واری گاؤ
نت لت خوبیاں ادکیاں خوشی کے تھالی بھراؤ

روئے آں مہوش ہرنا سو کدھیں بھی نہ بسرتا
جان ز ھجر رخ زیباش نس دن ڈسکی بھرتا
بگذشت آں ھمہ تشویش بھلا ہور امانی ؟
نو ہر شنگکی رعنا آئے پڑا لشکے کرتا
جم جم شادیاں روزی سہیلا ساز واری گاؤ
نت لت خوبیاں ادکیاں خوشی کے تھال بھراؤ

ان ملفوظات ، دوہروں اور ریختوں پر بھی ہندوی روایت کا اثر موجود ہے ، لیکن یہاں باجن ، جیوگام دھنی اور محمود دریائی کے مقابلے میں زبان و بیان آسان ہو گئے ہیں ۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ یہاں عام جذبات عام آدمی کی زبان میں ادا کیے جا رہے ہیں ۔ دوسرے یہ کہ باجن ، دریائی اور گام دھنی کی زبان پر موسیقی کے رمز و کنایہ کا اثر گہرا ہے اور اسی لیے سنسکرت سے زیادہ قریب ہے ۔ تیسرے یہ کہ ان کی ادبی روایت براہِ راست سرزمینِ گجرات پر پھل پھول رہی ہے اور وہیں کی زبان اور ماحول کا اثر قبول کر رہی ہے ۔ ان کے برخلاف ، جیسے احمد گجراتی کی زبان میں دکنی اثرات کی وجہ سے تبدیلی آتی ہے ، اسی طرح میاں مصطفیٰ کی زبان میں راجپوتانہ کے اثر کی وجہ سے یہ تغیّر زبان و ادا میں پیدا ہوتا ہے ۔ یہی اُردو کا مزاج رہا ہے کہ اُس نے اپنے دامن کو سمیٹنے کے بجائے ہمیشہ پھیلانے کی کوشش کی ہے ۔

سید محمد مہدی موعود کے چار واسطوں سے پوتے سید اسحٰق سرمست (م - ۱۰۱۴ھ/۱۶۰۵ء) کا کلام بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے ۔ سرمست گجرات سے ہجرت کر کے برہان پور کے قریب آباد ہو گئے تھے ۔ ان کی یہ غزل اُس دور

کے زبان و بیان پر روشنی ڈالتی ہے اور اس بات کا اظہار کرتی ہے کہ جیسے جیسے وقت کا فاصلہ بڑھتا گیا ، اردو زبان پر ہندی اثرات کم ہوتے گئے اور فارسی اثرات کا رنگ گہرا ہوتا گیا ۔ ابتدائی کئی صدیوں تک ہندوی روایت ہی واحد ادبی روایت بن کر حکمرانی کرتی ہے اور جب اس میں تخلیقی صلاحیت ، معاشرے میں تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ ، مرجھانے لگتی ہے تو فارسی روایت اس کی جگہ لے لیتی ہے ۔ سرمست کی غزل[1] میں ہندوی اور فارسی روایت کی 'چھوٹ بیک وقت نظر آتی ہے :

میرے جیو کوں پیو باج آرام نئیں   بجز عشق بازی مجھے کام نئیں
کلیجہ کے کیوں کھا سکے او کباب   کہ جے عشق کا پیا جام نئیں
کرے کیوں محبت کے کعبہ کا حج   بندھیا جے محبت کا احرام نئیں
ترا مکھ و تیہ بال آتے ہیں یاد   جو بھاتے مجھے صبح ہور شام نئیں .
ہوا کھر جدائی کی کلفت سوں گور   ولے کئیں بھی وصلت کا بسرام نئیں
ہر ایک پھل منے غم کا آغاز ہے   ولے درد کا کچھ بھی انجام نئیں
بچاروں کوں ہے عقل سرمست سوں   بجز عبد ہی کچھ اوسے کام نئیں

گجری اُردو کی روایت کے ایک اور پیرو عالم گجراتی نے ۱۰۸۷ھ/ ۱۶۷۶ع میں "وفات نامہ[2]" مرتب کیا :

خواجہ عالم ہو کے تم   عالم اوپر کرو رحم
ہزار برس پر اسّی اور سات   سنہ ہجرت ترتیب عالم بات

(۱۰۸۷ھ)

اس پر بھی ہندوی روایت غالب ہے ۔ وزن وہی ہے جو خوب محمد چشتی کی "خوب ترنگ" میں ملتا ہے یا اشرف کی "نوسر ہار" میں استعمال کیا گیا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ ہندوی بحر آٹھویں صدیِ ہجری سے گیارھویں صدی ہجری تک عام و مقبول رہی ۔ یہی بحر میرانجی ، جانم اور شاہ داول نے بھی استعمال کی ہے ۔ اسی بحر میں بہت سی مذہبی نوعیت کی نظمیں سارے برعظیم کے طول و عرض میں ملتی ہیں ۔ اس کی مقبولیت کا ایک سبب یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ بحر چھوٹی تھی اور ایسے محفلوں میں ترنم کے ساتھ نہ صرف پڑھا جا سکتا تھا بلکہ اشعار بھی آسانی سے یاد ہو جاتے تھے ۔ اسی لیے قدیم دور کی نصابی کتابیں ، جیسے صمد باری وغیرہ ، بھی اسی

---

[1] ۱۔ ملفوظاتِ حضرت سید محمد جونپوری : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

[2] ۲۔ وفات نامہ : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

بحر میں لکھی گئی ہیں۔ ”وفات نامہ“ اپنی قدامت کی وجہ سے اہم ہونے کے باوجود زبان و بیان کی سطح پر ایک تبّرک کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں ادبیت اتنی بھی نہیں ہے جتنی اس دور کی دوسری تحریروں میں ملتی ہے۔ عالم نے لفظوں کو وزن میں لانے کے لیے بےوجہ بگاڑا ہے۔ ساتھ ساتھ غیر مستند روایات کو بھی موضوعِ سخن بنایا ہے۔ عالم گجراتی کے اظہارِ بیان میں ”گاؤدی پن“ کا شدت سے احساس ہوتا ہے۔ ”مثلاً ذکرِ صعوبتِ مرضِ آں حضرت علیہ السلام“ کے یہ چند اشعار دیکھیے:

میمونہ کیاں تھے نبی   اس دن اُن کی باری تھی
اوتھاں نبی کوں ناسکھ آئے   عایشہ کے گھر جایا جائے
پوچھاں اُس تھی پھر پھر کو   کال میں رہوگا کس کے گھر
تب بیبیوں نیں پائی بات   سب راضی ہو پاتیں ہات
بی بی کے گھر لیائے در حال   نبی ہمارے ہوئے خوشحال
نبی کا دھکتا جو روڑ   پھر پھر سوتے پاسے موڑ
ایسی آئی تاپ ہر تاپ   پاس بیٹھے نلاوے تاب
ابو سعید نے پوچھا جائے   جوت تپی ہے نبی خدائے
چادر جو تم اوڑی ہے   جانے آگ پر چھوڑی ہے
تم جو ہے گے رسولِ خدا   تم کوں ایسا دھکتا ہے کیا
فرمایا کہ جوت بلا   البیاؤں پر آئی سدا

”وفات نامہ“ کی نوعیت اُسی قسم کی معلوم ہوتی ہے جیسی آج کل ہمارے دور میں میلاد کی ہے کہ اس کی محفلیں منعقد کی جاتی ہیں اور سیرۃ النبی کے بیان سے سامعین صوابِ دارین حاصل کرتے ہیں۔

گیارھویں صدی ہجری میں گُجری ادب کی طویل روایت، جس نے اُردو زبان کی اس وقت آبیاری کی، جب برعظیم میں اس کی کوئی اہمیت نہیں تھی، خاموش ہو جاتی ہے۔ گُجری اُردو کے ادیب و شاعر یہاں سے دکن اور اس کے اطراف میں چلے جاتے ہیں اور جو رہ جاتے ہیں اُن کی آواز بےاثر ہو جاتی ہے۔ مغلوں کی فتحِ گجرات کے بعد سلاطینِ دکن نے گجرات کے باکمالوں کی ایسی حوصلہ افزائی اور قدردانی کی کہ گجرات دیکھتے ہی دیکھتے ویران ہو گیا اور دکن نے مختصر سے عرصے میں مرکزی حیثیت اختیار کر لی۔ گیارھویں صدی ہجری کے اوائل میں گولکنڈہ پر اُردو کا صاحبِ دیوان شاعر بادشاہ محمد قلی قطب شاہ (م-۱۰۲۰ھ/ ۱۶۱۱ع) حکمرانی کر رہا ہے اور بیجا پور میں ”کتابِ نورس“ کے مصنف بادشاہ

ابراہیم عادل شاہ ثانی (م ۔ ۱۰۳۷ھ/۱۶۲۷ء) کی حکومت ہے۔ گولکنڈہ میں "ملا" وجہی اور غواصی موجود ہیں اور بیجاپور میں "ملا" نورالدین ظہوری ، ملک قمی ، ابوالقاسم فرشتہ ، عبدل ، شاہ برہان الدین جانم اور حسن شوق اپنی صلاحیتوں سے اُردو زبان کے جوہر نکھار رہے ہیں ۔ اہلِ علم و ادب سے سارا دکن جگمگا رہا ہے ۔ ہندوستان پر اکبر کے بعد جہانگیر کی شہنشاہی ہے ۔ گیارھویں صدی ہجری اُردو ادب کی تاریخ میں دکن کی صدی ہے ۔

(۲)

گیارھویں صدی ہجری میں اردو زبان دھل منجھ کر صاف ہو جاتی ہے اور اورنگ زیب کی فتحِ دکن کے بعد شمال اور جنوب تقریباً سوا تین سو سال بعد پھر ایک ہو جاتے ہیں ۔ اس ملاپ کے ساتھ اُردو زبان کا نیا معیارِ اسلوب ''ریختہ'' کے نام سے علاقائی سطحوں سے اُٹھ کر ، ہمہ گیر سطح پر سارے برعظیم کے لیے قابلِ قبول بن جاتا ہے ۔ ولی کی شاعری اسی نئے معیار کا پہلا نقطۂ عروج ہے ۔ اس نئے معیار میں سارے علاقوں کی زبانوں کے مخصوص مزاج کی چھوٹ بھی ہے اور وہ نیا رنگ بھی ہے جو سب رنگوں میں شامل ہے اور سب سے مل کر بنا ہے ۔ اسی کے ساتھ بارھویں صدی عیسوی میں اُردو زبان و ادب کی علاقائی تخصیص ختم ہو جاتی ہے اور شمال ، جنوب ، مشرق ، مغرب سب جگہ زبان کا ایک ہی ادبی معیار مقرر ہو جاتا ہے ۔ اسی نئے معیار کے ساتھ جب ہم سارے برعظیم میں تلاشِ ادب کے لیے نکلتے ہیں تو ہماری نظریں امین گجراتی کی مثنوی ''یوسف زلیخا'' پر ٹھہر جاتی ہیں ۔

گودھرہ کے رہنے والے امین نے ، اورنگ زیب کے آخری دور میں ، ۴۳ عنوانات کے تحت اپنی ۴۱۱۴ اشعار پر مشتمل مثنوی ''یوسف زلیخا''[۱] ۱۱۰۹ھ/۱۶۹۷ء میں مکمل کی اور اپنی زبان کو ''گوجری'' کے لفظ سے موسوم کیا :

زمانے شاہ اورنگ زیب کے میں
لکھی 'یوسف زلیخا' کوں امیں نیں
الٰہی توں ایسا عادل شہنشاہ
رکھیں جب لگ رہے قایم مہر ماہ

---

[۱] یوسف زلیخا : از امین (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

امیں نے گوجری کیتی سو یوں کر
کہ آپس تئیں رہے دنیا کے بھیتر
وجود اے ہے سو ہو جانے گا سب خاک
نہیں پاوے سو ڈھونڈا جیو اے پاک
نشانی تب رہے گی اے سخن رے
جو کچھ بولا امیں میٹھے بچن رے

یہ دور اُردو زبان میں فارسی اثرات کے پھیلنے ، بڑھنے اور جذب ہونے کا دور ہے ۔ اب اُردو زبان اپنی اصنافِ سخن ، اوازن و بحور ، زبان و بیان کے اسالیب ، صنعیات و رمزیات فارسی زبان کے ادب سے حاصل کر رہی ہے ۔ یہ پورا دور فارسی سے اُردو ترجموں کا دور ہے ۔ امین گجراتی نے بھی ”یوسف زلیخا“ کو فارسی سے ”گوجری“ میں لکھا :

الٰہی تیں منجھے توفیق جو دی   تو میں بھی فارسی سیں گوجری کی

امین کے بیان سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں فارسی کا رواج کم ہو گیا تھا اور اس نے ایسے ہی لوگوں کے لیے یہ مثنوی گوجری (قدیم اردو) میں لکھی تھی :

میں اس کے واسطے کیتی یہ گُجری   حقیقت سب عیاں ہووے اُنوں کی

یہ گوجری زبان ، جو امین نے یوسف زلیخا میں استعمال کی ہے ، ولی دکنی کے نئے معیارِ ریختہ سے قریب تر ہے ۔ اس مثنوی میں وہی ہیئت استعمال کی گئی ہے جو عام طور پر فارسی مثنویوں میں نظر آتی ہے ۔ مثنوی خدا کی تعریف سے شروع ہوتی ہے اور نعتِ رسول ؐ ، منقبت حضرتِ چہار یاراں ، تعریفِ پیغمبرانِ سلف کے بعد داستانِ یوسف کا آغاز وہاں سے ہوتا ہے جب وہ اپنی ”عمّہ“ کے ہاں جاتے ہیں ۔ اس کے بعد کم و بیش وہی روایت بیان میں آتی ہے جو عام طور پر حضرت یوسف سے منسوب ہے ۔ لیکن قصے کو بیان کرنے کے دوران جہیز ، شادی بیاہ ، سنگھار ، رسوم ، رواج اور دوسرے مناظر کی جو تصویریں پیش کی ہیں وہ مزاج کے اعتبار سے خالص [illegible] ہیں ۔ یہاں سوانگ ”یوسف زلیخا“ کے روایتی قصے کے ہر چیز ہندوستانی تہذیب و معاشرت سے تعلق رکھتی ہے ۔ مثنوی پڑھتے وقت محسوس ہوتا ہے کہ امین نے یہ مثنوی جذبہ و احساس میں ڈوب کر لکھی ہے اور وہ اسے ایک ایسا کارنامہ سمجھ کر انجام تک پہنچایا ہے جس سے اس کا نام دنیا میں باقی رہے ۔ فنی اثر آفرینی کے اعتبار سے امین گجراتی کی ”یوسف زلیخا“ ایک قابلِ قدر تصنیف ہے ۔ زلیخا ، حضرت یوسف کو خواب میں دیکھ کر عاشق

ہو جاتی ہے ۔ عشق کا اضطراب اور جلانے والی کیفیت زلیخا کو بے حال کیے دے رہی ہے ۔ امین اس کیفیتِ عشق کو اثر آفرینی کے ساتھ اس طرح بیان کرتا ہے :

زمانے کا ستم بسیار ہے رے   زمانان توں بڑا خونخوار ہے رے
کسی کو عشق بہتر ہے جلاتا   کسی کوں ہجر بہتر ہے رلاتا
محبت کی کسی کے سر میں تروار   لگاتا ہے انے ہے ڈالتا مار
نہیں اے دیکھ سکتا جگ میں شادی   اسے گنتی ہے سب کی نامرادی
زلیخا عشق بہتر شاد رہتی   ز درد و غم ہمیش آزاد رہتی
ایکا ایک عشق میں جا کر پڑی او   امیں بولے بیاں دھر کان سن لیو
رین کوں غم تی او مسند بچھا کر   بیٹھی با درد و زاری اوسکے اوپر
اکیلی سب سوں چھپ بیٹھی زلیخا   کیا تب یاد اُن قصّا رین کا
نین سوں ہور آنجھو کے جاتی   زباں سوں اُن سخن یونکر چلاتی
کہ اے موتی توں کہہ کس کان کا ہے   کہ توں بے مثل اور بے شان کا ہے
اگر توں شاہ ہے تو ٹھام بتلا   وگر معشوق ہے تو نام بتلا
اگر سورج اہے تو کس گگن کا   وگر چندر اہے تو کس انگن کا
مرے دل کوں چھپا کر لے گیا تیں   اپس کا نام مجھ کوں ناں کیا تیں
ہیں میں نام تیرا کس کوں پوچھوں   مقام اور ٹھام تیرا کس کوں پوچھوں
بِرہ میں تن جلایا ہے تیں میرا   ہیں تو ڈال پانی وصل کیرا
مثالِ پھول کھیلا تھا میرا مکھ   ہیں کملا گیا اب تیر رے دکھ
ترے اس عشق کیرے تیر کاری   لگے میرے کلیجے بیچ کاری
ترے اس عشق کا خنجر جو ہے تیز   ہوا ہے میرے کارن وے خونریز
ترے اس عشق کا ڈسیا منجھے ناگ   اٹھی مکلے بدن مجھ زہر کی آگ

ان اشعار سے شعرگوئی کی فنی سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے ۔ مثنوی میں موضوع کی ترتیب ، قصے کا تسلسل اور شاعر کی پُر گوئی قابلِ توجہ ہے ۔ اس مثنوی کو جب ہم بحیثیتِ مجموعی گجری ادب میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو یہ اس دور کا ایک ادبی کارنامہ معلوم ہوتی ہے ۔

امین میں طویل نظم لکھنے کی پوری صلاحیت ہے جس کا اظہار ان کی

دوسری مثنوی "تولّد نامہ[1]" سے بھی ہوتا ہے۔ 'تولّد نامہ' تقریباً ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ہے جس کے تین حصے ہیں۔ ایک تولّد نامہ، دوسرا معراج نامہ اور تیسرا وفات نامہ۔ گُجری ادب کی روایت موضوع کے اعتبار سے مذہبی ہے۔ یہی رنگ ہمیں یوسف زلیخا میں بھی نظر آتا ہے اور تولّد نامہ میں بھی۔ 'تولّد نامہ' میں امین نے آنحضرتؐ کی ولادت کا بیان کیا ہے۔ 'معراج نامہ' میں واقعہٓ معراج کی تفصیل بیان کی ہے اور 'وفات نامہ' میں وصالِ آنحضرتؐ کے حالاتِ وفات بیان کیے ہیں۔ امین کی شعری کاوشوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اُسے موضوع کو اظہار کے ہار میں گوندھنے کا اچھا سلیقہ ہے۔ اِس مثنوی کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسے محفلوں میں ہلکے ترنم کے ساتھ پڑھ کر سنانے جانے کے لیے لکھا گیا ہے۔ بحر لمبی اور رواں ہے اور الفاظ کو اس طور پر جمایا گیا ہے کہ شعر میں روانی و ترنم کو موثر طریقے سے اُبھارا جا سکے:

اب ہاں امیں کے دل میں اتے اہے ایک اور بات
مولود معراج کہہ چکا، کہنا ہے اب نامہ وفات
حضرت محمدؐ کی عمر تھی ساٹھ برس اوپر سو تین
ڈھونڈا کتابوں کے بھیتر اتنی عمر نکلی یقین
اتنی عمر بھیتر جو کچھ حضرت نے کیتے کام سب
ان کا بیاں جو میں کروں گزرے عمر ساری سو تب
یک دن محمد مصطفیٰؐ اندر مدینہ کے شہر
سگلے صحابوں ساتھ جا بیٹھے تھے مسجد کے بھتر
تب حق کیری درگہ سوں جبرئیل آئے اس گھڑی
آیت سو یک قران کے اُنھوں ہی اگل پڑی
کہیا کہ قراں کے بھیتر آیت یہ باق تھی رہی
اب حق تعالیٰ نے قراں تم کوں دیا پورا صحی
اور بھی خدا نے تم اوپر بھیجے درودان اور سلام
نبیوں کے سب تم سر دھنی ہو کے محمد لیک نام

پوری مثنوی اسی بیانیہ انداز سے چلتی ہے۔ یہاں مصنف کی ساری کوشش یہ ہے کہ وہ روایت کو لفظ بہ لفظ منظوم کر دے اس لیے اس میں جذبات کے وہ

---

[1] تولّد نامہ، معراج نامہ، وفات نامہ: (قلمی)، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

تیور نہیں ملتے جو 'یوسف زلیخا' میں نظر آتے ہیں ۔

محمد امین گجراتی کے ایک ہم عصر محمد فتح بلغی نے ، جو گودھرہ ہی کے رہنے والے ہیں ، امین کی فرمائش پر ایک مثنوی ''یوسف ثانی[1]'' کے نام سے تصنیف کی جس میں اسلام کے بنیادی قوانین کے علاوہ تجربہ و حکمت ، علم و دانش ، مسئلہ مسائل اور پند و نصائح کو مسلمانوں کے فائدے کے لیے چین کے بادشاہ اور بادشاہ زادی کی داستان کے ذریعے بیان کیا ہے ۔ اس مثنوی کی زبان اور بیان کا وہی رنگ روپ ہے جو اس دور میں ہمیں عام طور پر ملتا ہے ۔ بحر چھوٹی اور رواں ہے ۔

گیارھویں صدی ہجری کے اختتام تک اُردو زبان اتنی صاف ہو جاتی ہے اور فارسی روایت کا اثر اتنا گہرا ہو جاتا ہے کہ گجرات ، دکن اور شمالی ہند کی ادبی زبان و بیان اور اسالیب میں کوئی خاص فرق باقی نہیں رہتا ۔ اب اس کے مزاج میں وہ مقامی رنگ باقی نہیں رہا ہے جس کے سبب وہ گجرات میں گُجری اور دکن میں دکنی کہلا رہی تھی ۔ گیارھویں صدی ہجری کا محاورۂ زبان مقامی رنگ و اثر کا حامل تھا لیکن بارھویں صدی ہجری کا وسط قدیم اُردو ادب کی آخری حدِ فاصل ہے ۔ اب قدیم محاورے کی جگہ وہ جدید محاورۂ زبان لے لیتا ہے جو ''ریختہ'' کے نام سے سارے برِعظیم کے لیے جدید معیارِ سخن بن گیا ہے ۔ اورنگ زیب عالمگیر کی فتحِ دکن نے وہ سارے علاقائی امتیازات مٹا کر اس طرح ایک کر دیے کہ شمال کی زبان جہاں دکن کے معیارِ ادب و روایت کو قبول کرتی ہے وہاں زبان و بیان کی سطح پر خود دکنی محاورے کو اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے ۔ ''تذکرۂ مخزن شعرا'' جو کچھ بارھویں اور زیادہ تر تیرھویں صدی ہجری کے شعرا کا تذکرہ ہے ، قدیم اور جدید کے فرق کو خاص اہمیت دیتا ہے اور اُن شعرا کا ذکر تکلفاً تذکرے میں شامل کیا جاتا ہے جو قدیم محاورۂ زبان کے ترجمان ہیں ۔ ثناء اللہ ثنا کے ذکر میں لکھا ہے کہ ''محاورہ اش بامحاورۂ حال فرقے دارد و بعید مضامین درست می یابد[2] ۔'' ذاکر کے بیان میں لکھا ہے کہ ''قطع نظر از محاورۂ ایشاں کہ دریں وقت مروج است فرقے است بعید ۔ ایں یک دو شعر کہ بموجب زبان جدید گجرات از بیاض . . .[3] ۔'' بارھویں صدی ہجری میں

۱۔ مثنوی یوسف ثانی : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ مخزنِ شعرا یعنی تذکرۂ شعرائے گجرات : ص ۳۵ ، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو ہند ، ۱۹۳۳ع ۔

۳۔ ایضاً : ص ۴۱ ۔

محاورۂ زبان اور اسالیبِ بیان کی سطح پر جدید اور قدیم کا فرق بہت واضح ہو جاتا ہے۔ یہ وہ دور ہے کہ دکن کی نامور سلطنتیں تاریخ کی جھولی میں جا گری ہیں۔ نویں اور دسویں صدی ہجری میں گجرات کی تخلیقی ہوائیں سرزمینِ دکن کو تازہ دم کرتی ہیں۔ گیارھویں صدی ہجری میں دکن کا مینارۂ ادب نور اور روشنی پھیلا کر گیارھویں صدی ہجری کے اواخر میں اور بارھویں صدی ہجری کے پچیس تیس سال تک شمال کو راستہ دکھاتا ہے۔ ولی دکن سے دہلی آتے ہیں۔ میر عبدالولی عزلت، سورت سے دہلی اور دہلی سے دکن جاتے ہیں۔ اسمٰعیل امروہوی اور ناصر علی سرہندی دکن جا کر وہاں کی ادبی روایت سے متاثر ہوتے ہیں۔ اس سارے دور میں ایک چلت پھرت کا احساس ہوتا ہے۔ اثرات کے بادل ایک جگہ سے اٹھ کر دوسری جگہ برس رہے ہیں، لیکن بحیثیتِ مجموعی ہواؤں کا رخ شمال کی طرف ہے۔ اُردو زبان کا وہ کارواں، جو تقریباً چار صدی پہلے شمالی ہند کے مرکز سلطنت سے برعظیم کے مختلف صوبوں میں پہنچا تھا، گجرات سے ہوتا ہوا دکن پہنچتا ہے اور دکن سے پھر شمالی ہند واپس آ کر دائرے کو مکمل کر دیتا ہے۔ اُردو زبان و ادب کی ایک اکائی اسی دائرے کے ساتھ مکمل ہو جاتی ہے۔

لیکن ٹھہریے! شمال سے پہلے دکن کا سفر مقدم ہے۔ آیئے اُلٹے پاؤں لوٹ چلیں۔

☆ ☆ ☆

فصل سوم

اُردو بہمنی دور میں

(۷۵۰ھ — ۹۳۲ھ/۱۳۵۰ع — ۱۵۲۵ع)

پہلا باب

پس منظر ، مآخذ اور خصوصیات

(۱۳۵۰ع — ۱۵۲۵ع)

برعظیم پاک و ہند کے نقشے پر نظر ڈالیے تو دریائے نربدا اُسے دو حصوں میں تقسیم کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے ۔ شمال والے نربدا کے اُس پار کے سارے علاقے کو ، ہمیشہ کی طرح ، آج بھی دکن کے نام سے موسوم کرتے ہیں ۔ یہی وہ وسیع و عریض علاقہ ہے جہاں اُردو زبان و ادب کی قدیم روایت پروان چڑھی اور جہاں کی آب و ہوا ، موسم اور فضا اُسے ایسی راس آئی کہ تقریباً ساڑھے تین سو سال تک یہ ذہنِ انسانی کی آبیاری کرتی رہی ۔ قدیم زمانے میں دکن جانے کے لیے گجرات ایک عام راستہ تھا ۔ عام طور پر جو بھی فاتح آتا پہلے گجرات میں قدم جماتا اور پھر تسخیرِ دکن کے منصوبے بناتا ۔ تاریخ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ جب دہلی کے بادشاہ علاقائی حکومتوں کو اپنی قلم روِ سلطنت میں شامل کرتے تو وہاں کے اُمرا ، بے روزگار حکام اور فوجی افسران ملک کے اندرونی علاقوں میں آنے کے بجائے بیرونی علاقوں میں جانے کو ترجیح دیتے ۔ اسی لیے شمال سے گجرات اور دکن کی طرف ہجرت کا سلسلہ ہمیشہ جاری رہا ۔ صدیوں کے اس تاریخی عمل نے ، ہجرت اور آرجار نے ، تجارتی ، تہذیبی اور معاشرتی روابط نے گجرات و دکن کو ہمیشہ ایک دوسرے سے قریب رکھا اور یہ آڑے وقت میں بھی ایک دوسرے کے کام آتے رہے ۔ مالوہ کے بادشاہ محمود خلجی نے دکن پر حملہ کیا اور بہمنی سلطنت کے پائے تخت بیدر پر قبضہ کر لیا تو نظام شاہ بہمنی کی ماں مخدومہ جہاں نے والی گجرات محمود بیگڑہ سے مدد طلب کی جس نے ۲۰ ہزار سوار مدد کو بھیجے اور محمود خلجی کی فوجوں کو بیدر سے نکال کر

شکستِ فاش دی[1] ۔ علاء الدین خلجی کی فتحِ گجرات و دکن نے ان دونوں علاقوں کو ایک دوسرے سے قریب آنے میں اور مدد دی ۔ علاء الدین خلجی نے ، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، اپنے مفتوحہ علاقوں کے انتظام کو مؤثر و بہتر بنانے کے لیے ، گجرات و دکن کو سو سو گاؤں کے حلقوں میں تقسیم کر کے ، ہر حلقے پر ایک تُرک سردار مقرر کر دیا ۔ شمال سے آیا ہوا یہ تُرک سردار جو ”امیرِ صدہ“ کہلاتا تھا ، نہ صرف مالیات کا ذمہ دار تھا بلکہ اپنے حلقے کے نظم و نسق اور فوج کا بھی ذمہ دار تھا ۔ دیکھتے ہی دیکھتے یہ تُرک امیر اپنے لواحقین اور متوسلین کے ساتھ آباد ہو گئے اور امیرانِ صدہ کا نظام کامیابی کے ساتھ چلنے لگا ۔ یہ امیر اور اُن کے لواحقین و متوسلین ، جو مختلف صوبوں کے رہنے والے تھے ، اپنے اپنے گھروں میں اپنی اپنی بولیاں بولتے تھے لیکن جب آپس میں ملتے تو اس مشترک زبان میں بات کرتے جو وہ شمال سے اپنے ساتھ لائے تھے ۔ مقامی باشندے بھی اپنی زبان کے الفاظ شامل کر کے اسی زبان کے ذریعے اپنا مافی‌الضمیر ادا کرتے ۔ ابھی تیس بتیس سال کا عرصہ ہی گزرا تھا کہ ترک خاندان اور ان کے متوسلین یہاں اس طرح آباد ہو گئے کہ گجرات و دکن ان کا وطن بن گیا ۔ اس عرصے میں جو نسل یہاں پیدا ہوئی اُس کے لیے شمال کا تصور ایک دور دیس کے تصور کی حیثیت رکھتا تھا ۔

خلجیوں کے زوال کے بعد جب تغلقوں کی سلطنت قائم ہوئی اور محمد تغلق کا دورِ حکومت (۱۳۲۵ء—۱۳۵۱ء) آیا تو اس مہم جو بادشاہ نے ساری دنیا کو فتح کرنے اور اپنی سلطنت میں امن و امان اور استحکام قائم کرنے کی غرض سے طے کیا کہ دہلی کے بجائے دولت آباد (دیوگری) کو پائے تخت بنائے ۔ ارادے کے سچّے اور دُھن کے پکّے بادشاہ نے ۷۲۸ھ/۱۳۲۷ء میں حکم جاری کیا کہ دہلی کی ساری آبادی دولت آباد ہجرت کر جائے ۔ حکمِ حاکم مرگِ مفاجات ، درباری ، عمّال ، امرا ، شرفا ، تجّار ، پیشہ ور ، اہلِ حرفہ ، اربابِ ہنر ، نوکر چاکر ، متوسلین ، امیر غریب رختِ سفر باندھ کر دولت آباد کی طرف چل دیے ۔ ضیاء الدین برنی کا بیان ہے کہ عمارتوں اور محلوں میں کتّے بلی تک

---

[1] منتخب اللباب : جلد سوم ، ص ۵۷ (کلکتہ ۱۹۲۵ء) میں لکھا ہے ”نصیر خاں ازیں معنی آزردہ و آشفتہ خاطر گشتہ لشکر فراہم آوردہ و نوج گجرات برائے مدد طلبیدہ عازم تسخیر و غارتِ برار گردید ۔“

نہ رہے[1] تھے ۔ تاریخِ فرشتہ میں لکھا ہے کہ ''دہلی بنوعے ویران گشت کہ آواز ہیچ متنفسے بجز شغال و روباہ و جانورانِ صحرائی بگوش نمی رسید[2]''۔ محمد تغلق نے نہ صرف امیرانِ صدہ کے نظام کو بحال رکھا بلکہ نئی تدابیر سے اُسے اور مستحکم کیا ۔

اب اس صورتِ حال کا اندازہ کیجیے جب اتنی بڑی تعداد میں علاء الدین خلجی نے شمالی ہند کے لاتعداد خاندانوں کو دکن ، گجرات اور مالوہ میں حکمران بنا کر آباد کیا اور محمد تغلق ساری دلی کو اُٹھا کر دولت آباد لے گیا تو وہاں تہذیبی ، معاشرتی اور لسانی سطح پر کیا کیا تبدیلیاں آئی ہوں گی اور کتنے دوررس اثرات مرتب ہوئے ہوں گے ؟ جیسا کہ ہم ''تمہید[3]'' میں لکھ آئے ہیں کہ جس طرح عربوں نے ''سیاسی اور سرکاری اغراض کے لیے ایران کی مختلف زبانوں سے اُس زبان کو چن لیا جو مشرق ایران میں بولی جاتی تھی" اور اپنی فتوحات کے ساتھ ، اپنے نظامِ خیال کی قوت شامل کر کے ، اُسے ایران کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک پھیلا دیا ، اسی طرح برِعظیم میں بھی انھوں نے ایک ایسی زبان کو اپنا لیا جس کا حلقہ اثر پہلے ہی سے بہت وسیع تھا اور اپنی فتوحات کے ساتھ اُسے بھی شمال سے جنوب اور مشرق سے مغرب تک تیزی کے ساتھ پھیلنے میں مدد دی ۔ سرکاری زبان فارسی تھی لیکن عام معاملاتِ زندگی اسی نئی زبان میں طے ہوتے تھے ۔

ابھی اس لسانی و تہذیبی عمل پر سے نصف صدی بھی نہ گزری تھی کہ امیرانِ صدہ نے ، جن کے آپس میں ایک وسیع مربوط خاندان کی طرح گہرے مراسم قائم تھے ، محمد تغلق کے خلاف علمِ بغاوت بلند کردیا اور متحد ہوکر سارے دکن پر قبضہ کر لیا اور ایک امیر علاء الدین کو ۷۴۸ھ/۱۳۴۷ع میں اپنا بادشاہ منتخب کر لیا ، جس نے بہمنی کے لقب کے ساتھ ایک نئی سلطنت کی بنیاد ڈالی ۔ اب دکن کی سلطنت اُن لوگوں کے ہاتھ میں آ گئی تھی جو شمال کے ترک ہونے کے باوجود خود کو ''دکنی'' کہنے پر فخر کرتے تھے ۔ اس نئی سلطنت کی بنیاد میں شمال دشمنی کے جذبات شامل تھے ۔ شمال دشمنی کے جوش

۱۔ تاریخ فیروز شاہی : ضیاء الدین برنی (اردو) مرکزی اردو بورڈ ، لاہور ، ص ۶۷۳ ۔

۲۔ تاریخ فرشتہ : (نولکشور) دفتر دوم ۔

۳۔ تمہید : ص ۵ ۔

میں انھوں نے ، سیاسی لائحۂ عمل کے طور پر ، اُن تمام عناصر کو ابھارا جو شمال سے مختلف اور خصوصیت کے ساتھ سرزمینِ دکن سے تعلق رکھتے تھے ۔ ایک مؤثر نفسیاتی حربے کے طور پر بہمنیوں نے دل کھول کر مقامی روایات کی حوصلہ افزائی کی ۔ دیسی رسوم و رواج ، میلوں ٹھیلوں اور تہواروں کو ترقی دی ۔ باہمی ربط ضبط ، میل جول اور معاشرت و تہذیب کو گہرا کرنے کے لیے اُس زبان کی سرپرستی کی جو رنگا رنگ زبانوں کی اس سرزمین میں ، بین الاقوامی زبان کی حیثیت سے رائج تھی اور جسے آج ہم اُردو کے نام سے موسوم کرتے ہیں ۔ اس عمل سے جنوب نے شمال کے خلاف ایک تہذیبی دیوارِ مدافعت کھڑی کر دی اور برعظیم کے یہ دونوں حصے ایک طویل عرصے کے لیے ایک دوسرے سے کٹ کر رہ گئے ۔ اس کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ ۷۴۸ھ/۱۳۴۷ع سے لے کر تقریباً تین سو سال سے زیادہ عرصے تک یہ زبان ، جو شمالی ہند سے آئی تھی ، سرزمینِ دکن کے لسانی و تہذیبی اثرات قبول کرتی ہوئی آزادانہ طور پر نشو و نما پاتی رہی ۔ متحدہ محاذ کی یہی وہ زبان ہے جسے آج بھی ہم "دکنی اُردو" کے نام سے پکارتے ہیں اور جس کا ادب اُردو زبان کی تاریخ میں ایک اہم نشانِ راہ کی حیثیت رکھتا ہے ۔

دکن میں اُردو زبان کے پھیلنے ، بڑھنے ، پروان چڑھنے اور ایک بین الاقوامی زبان کی حیثیت اختیار کرنے کے دوسرے اسباب یہ تھے :

(۱) دکن میں تین بڑی زبانیں تلنگی ، کنڑی اور مرہٹی بولی جاتی تھیں ۔ ان کے علاوہ چھوٹی چھوٹی اور بہت سی زبانیں رائج تھیں ۔ لیکن کوئی بھی مشترک زبان ایسی نہیں تھی جو مختلف طبقوں اور علاقوں کے درمیان معاملات ، معاشرت اور میل جول کا ذریعہ بن سکے ۔ مسلمان جس زبان کو شمال سے اپنے ساتھ لائے تھے اور جس کے خون میں اُن کی قوتِ عمل اور نظامِ خیال کی توانائی شامل ہو گئی تھی ، یہ کام سلیقے کے ساتھ انجام دینے لگی ۔

(۲) مسلمانوں نے جب دکن فتح کیا اس وقت وہاں کے سیاسی حالات ابتر تھے ۔ چھوٹی چھوٹی ریاستیں قائم تھیں جو ایک دوسرے سے بر سر پیکار رہتی تھیں ۔ تہذیبی سطح پر یہاں کا تہذیبی و معاشرتی ڈھانچا کمزور ہو کر ٹوٹ چکا تھا ۔ مسلمانوں نے اپنی قوتِ عمل اور فکری توانائی سے اس میں نئی روح پھونکی اور وسیع تر اتحاد کا ایک نیا سبق دیا ۔ اُردو زبان وسیع تر اتحاد کی اسی قوت کے

سہارے دکن میں تیزی سے پھیلی اور ضرورت کی زبان بن کر کونٹھوں چڑھی ۔

(۳) کوئی فاتح اچانک حملہ نہیں کر دیتا بلکہ حملے کے لیے برسوں پہلے راستہ ہموار کیا جاتا ہے ۔ تاریخ شاہد ہے کہ یہ کام مبلغِ دین ، سیّاح اور تجارت پیشہ لوگ پہلے انجام دیتے ہیں جن کے ذریعے اس معاشرے کے اندرونی سیاسی و تہذیبی حالات ، معاشرے اور عوام کی نئی ضرورتیں ، جن کو پرانا نظامِ خیال دبا اور کچل رہا ہے ، طبقاتی و علاقائی تعصّبات ، آپس کی نفرتیں ، انتشار اور قوت و کمزوری کی صورتیں سامنے آتی ہیں اور فاتحوں کو دعوتِ عمل دیتی ہیں ۔ یہی عمل دکن میں ہوا ۔

علاء الدین خلجی کی فتحِ دکن سے بہت پہلے ہمیں ایسے بزرگانِ دین کے نام ملتے ہیں جو دکن کے مختلف علاقوں میں خاموشی سے اپنے اپنے کام میں مصروف ہیں ۔ حاجی رومی (م ۔ ۵۵۵ھ/۱۱۶۰ع) ، سید شاہ مومن (م ۔ ۵۹۷ھ/۱۲۰۰ع) ، بابا سید مظہر عالم (م ۔ ۶۲۲ھ/۱۲۲۵ع) ، شاہ جلال الدین گنج رواں (م ۔ ۶۴۴ھ/۱۲۴۶ع) ، سید احمد کبیر حیات قلندر (م ۔ ۶۵۹ھ/۱۲۶۰ع) ، بابا شرف الدین (م ۔ ۶۸۷ھ/۱۲۸۸ع) ، بابا شہاب الدین (م ۔ ۶۹۱ھ/۱۲۹۱ع) وہ چند برگزیدہ شخصیتیں ہیں جو سرزمینِ دکن پر تبلیغی و روحانی کام کر رہی ہیں ۔ علاء الدین کی فتح دکن کے بعد روحانی پیشوائی کے اس سلسلے کو اور فروغ حاصل ہوا اور یہاں ہمیں پیر مقصود (م ۔ ۷۰۰ھ/۱۳۰۰ع) ، پیر جمنا (م ۔ ۷۰۳ھ/۱۳۰۳ع) ، شاہ منتخب الدین زرزری بخش (م ۔ ۷۰۹ھ/۱۳۰۹ع) ، پیر مٹھے (م ۔ ۷۳۲ھ/۱۳۳۱ع) ، حضرت گیسو دراز کے والد سید یوسف شاہ راجو قتال (م ۔ ۷۳۶ھ/۱۳۳۵ع) ، شاہ برہان الدین غریب (م ۔ ۷۳۸ھ/۱۳۳۷ع) ، شیخ ضیاء الدین (م ۔ ۷۳۹ھ/۱۳۳۸ع) اور بہت سے دوسرے صوفیائے کرام دکن کے مختلف علاقوں میں سجادہ بچھائے درستیِ اخلاق و تبلیغِ دین میں مصروف نظر آتے ہیں ۔ ان بزرگوں نے یہاں کی مقامی زبانوں کے الفاظ شمال کی زبان میں ملا کر ایک ایسا ہیولیٰ تیار کیا جس سے اظہار کی مشکل حل ہوگئی ۔ اُردو زبان کی ابتدائی ترقی میں ان لوگوں کی نامعلوم کوششیں ناقابلِ فراموش ہیں ۔

سیاسی ، معاشرتی و تہذیبی سطح پر اگر یہ صورتِ حال نہ ہوتی ، جن کی تفصیل ہم نے ان صفحات میں بیان کی ہے ، تو ہندوی (قدیم اردو) کا دکن میں پھیلنا بھی ممکن نہ ہوتا ۔ اب یہ سوال کہ شمال سے آنے والے جو زبان اپنے ساتھ

لائے تھے اس کے نمونے کیا تھے ؟ اُس کی ساخت اور کینڈا کیا تھا ؟ اس لیے دشوار ہے کہ اس زبان کے باقاعدہ تحریری نمونے نہیں ملتے ۔ یہ زبان اُس وقت بول چال کی زبان تھی اس لیے اس کا اندازہ کرنے کے لیے بزرگانِ دین کے وہ فقرے ہماری مدد ضرور کرتے ہیں جو مختلف تاریخوں اور تذکروں میں آج بھی محفوظ ہیں ۔

حضرت شاہ برہان الدین غریب (م ۷۳۸ھ/۱۳۳۷ع) اپنے مرشد نظام الدین اولیا (م - ۷۲۶ھ/۱۳۲۵ع) کے حکم سے دکن آئے تو پیر و مرشد نے تاکید فرمائی کہ ان کی پیرزادی بی بی عائشہ (بنت ؟ بابا فرید گنج شکر) کی خدمت میں ضرور حاضر ہوتے رہنا ۔ ایک دن شاہ غریب بعد نماز جمعہ بی بی عائشہ کے گھر گئے تو ان کی لڑکی کو دیکھ کر مسکرائے ۔ بی بی عائشہ نے کہا : ”اے برہان الدین ! ساڈھی دھیہ کُنہ کیہا ہسدا ہے[۱]“ (اے برہان الدین ! ہماری لڑکی کو دیکھ کر کیوں ہنستا ہے) ۔ ایک دوسری تاریخ میں یہ جملہ اس طرح ملتا ہے کہ ”اساں دھی کے دسن جی ضرورت کیڑھی آہے[۲]“ (میری لڑکی کو دیکھنے کی کیا ضرورت ہے) ۔

زین الدین خلد آبادی (م - ۷۷۱ھ/۱۳۶۹ع) بسترِ مرگ پر تھے ۔ حاضرین میں سے کسی نے خیریت پوچھی ۔ انھوں نے جواب دیا : ”منجہ مت بلاوو[۳]۔“ ایسے لمحوں میں انسان وہی زبان بولتا ہے جسے وہ ساری زندگی ہر وقت استعمال کرتا رہا ہو ۔

شاہ کوچک ولی (۸۰۵ھ/۱۴۰۲ع) کے ، جو شاہ برہان الدین غریب کے خلیفہ ہیں اور بیڑ میں اُن کا مزار آج بھی موجود ہے ، یہ دو فقرے بھی تاریخوں میں محفوظ ہیں :

(الف) نہورے آئے نہورے جائے ، لالے کون تیرے بارے[۴] ۔
(ب) سید محمد اوس نہ پتیائے[۵] ۔

یہ جملے نہ خالص پنجابی ہیں اور نہ خالص سندھی ، سرائکی یا اُردو ہیں ۔ مختلف زبانوں کے اثرات ان میں ملے جلے نظر آ رہے ہیں ۔ ”دھی“ بمعنی بیٹی

۱- اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام : از عبدالحق ، ص ۲۱ ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۱۹۵۳ع ۔
۲- واقعاتِ مملکتِ بیجاپور : از بشیر الدین احمد ، حصہ سوم ، ص ۲۵۳ ۔
۳ تا ۵- تاریخ بیڑ : مطبوعہ حیدر آباد دکن ، ص ۱۴۰ ۔

کھڑی بولی میں بھی ہے اور پنجابی اور سرائکی میں بھی۔ "آہے" اور "کیڑا" جو دکنی اُردو میں عام طور پر نظر آتے ہیں، سندھی، سرائکی اور پنجابی میں آج بھی مستعمل ہیں: "منجھ مت بلاوو" کا لہجہ اس بات کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ اُردو کا بنیادی لہجہ اپنے دورِ تشکیل میں پنجابی لہجے سے شدید طور پر متاثر ہوا ہے۔ شاہ کوچک ولی کی زبان میں برج بھاشا اور گجری اُردو کے اثرات واضح اور ملے جلے ہیں۔ زبان سیّال حالت میں ہے اور اس بات کی طرف اشارہ کر رہی ہے کہ ہر شخص اور ہر طبقہ اپنی بات کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے اس زبان میں اپنی زبان کے الفاظ اور لہجہ شامل کر رہا ہے۔ قدیم ادب میں یہ اثرات بالکل ایسے الگ الگ نظر آتے ہیں جیسے ساون میں بادل الگ الگ ہوا میں تیرتے پھرتے ہیں۔ کہیں مطلع صاف ہے، کہیں سورج کی روشنی زمین کے ایک حصے کو منوّر رہی ہے، کہیں سیاہ بادل ہیں کہیں سرمئی، کوئی مغرب سے اُٹھ رہا ہے اور کوئی شمال سے ہلکے ہلکے تیرتا آ رہا ہے۔ ساری فضا میں ایک ہنگامے، ایک چلت پھرت کا احساس ہوتا ہے۔ بادل اُٹھ رہے ہیں، چل رہے ہیں مگر مل کر ایک نہیں ہوتے ہیں کہ ہم دیکھ کر یہ کہہ سکیں اب گھٹا چھا گئی ہے اور موسلا دھار بارش ہوا چاہتی ہے۔ تقریباً کئی صدیوں تک اثرات کے بادل مختلف سمتوں سے اُٹھ کر ملنے کی کوشش کرتے رہے اور جب یہ سب مل کر ایک ہوگئے تو ادب کے آسمان پر گہری گھٹا چھا گئی اور "ریختہ" کا نیا معیار ظہور میں آ گیا۔ اس کے بعد نہ دکنی رہی اور نہ گجری و دہلوی رہی بلکہ زبان و بیان کا ایک ایسا مشترک معیار قائم ہو گیا کہ سب اہلِ کمال اسی سطح پر اپنے تخلیقی جوہروں کی داد دینے لگے۔

قدیم دور کا ادب اسی لیے آج کی زبان سے مختلف ہے۔ یہ عبوری دور کا ادب ہے۔ اس میں مختلف اثرات الگ الگ اور وقت کے ساتھ ساتھ ایک دوسرے میں پیوست ہوتے نظر آتے ہیں۔ ہم آج اس سے اپنے وجدان کو آسودہ نہیں کر سکتے۔ ہم اس سے یقیناً اس طرح لطف اندوز بھی نہیں ہو سکتے جس طرح میر، غالب، اقبال کی شاعری سے ہوتے ہیں لیکن تلاش و تجزیہ سے ہمیں قدیم و جدید ادب میں ایک چھپے ہوئے اتحاد کا احساس ضرور ہوتا ہے۔

اُردو کی ابتدائی تشکیل کے زمانے میں اہلِ پنجاب و ملتان کا اثر برعظیم کی سیاست و معاشرت پر بہت گہرا رہا ہے۔ اسی لیے پنجاب کا لہجہ، آہنگ اور لے شروع ہی سے اس زبان کے خون میں شامل ہوگئی ہے۔ سونتی کمار چیٹرجی نے مختلف سیاسی و معاشرتی عوامل کا جائزہ لے کر ایک جگہ لکھا ہے کہ

"اس امر کا امکان بہت قوی ہے کہ پنجابی مسلمان ، جو "ترک افغانی فاتحین کے ہمراہ نئے دارالحکومت دہلی میں آئے ، سارے ہندوستانیوں میں سب سے زیادہ اہمیت کے مالک تھے ۔ وہ دہلی میں اپنی وہ بولی بولتے آئے جو دہلی کے شمالی اضلاع اور شمال مغربی علاقوں کی زبان سے حد درجہ مشابہت رکھتی تھی ۔ انھوں نے اس نئی زبان کو ، جو کاروباری زبان بن گئی تھی ، لہجہ دیا اور اس کے نقش و نگار بنانے سنوارنے میں اہم کردار ادا کیا[۱]" ۔ خون کے اسی گہرے رشتے کی وجہ سے اردو آج بھی پنجاب کی لاڈلی اور چہیتی ہے ۔

(۲)

اگر ہم اس دور کے ادب کا ، جسے ہم نے آسانی کے لیے "بہمنی دور" کے نام سے موسوم کیا ہے ، بحیثیتِ مجموعی جائزہ لیں تو یہاں ہمیں تین قسم کے موضوعات نظر آتے ہیں ۔ ایک مقبول موضوع تو یہ ہے کہ کسی دلچسپ ، عجیب اور معروف قصّے کو نظم کا جامہ پہنا دیا جاتا ہے اور اس کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ پڑھنے یا سننے والے کو نصیحت حاصل ہو ۔ قصّے کا انجام ہمیشہ طربیہ ہوتا ہے ۔ دوسرا موضوع یہ ہے کہ کسی مشہور مذہبی یا تاریخی واقعے کو داستانی دلچسپی کے ساتھ نظم کر دیا جاتا ہے ۔ یہاں چونکہ مذہبی جذبات کو آسودہ کرنے کا جذبہ کارفرما ہوتا ہے ، اس لیے ان روایات کو بھی شامل کر لیا جاتا ہے جو غیر مستند ہونے کے باوجود عوام میں رائج ہیں ۔ مذہبی یا تاریخی نوعیت کے قصوں میں بھی زیادہ زور عجیب و غریب اور محیّرالعقول واقعات پر دیا جاتا ہے ۔ تیسرا مقبول موضوع تصوّف و اخلاق ہے جو قدیم دور میں سب سے اہم اور سنجیدہ موضوع رہا ہے ۔ پہلے موضوع کی نمائندگی فخر دین نظامی اپنی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کے ذریعے کرتے ہیں جس میں راجہ کدم راؤ کی زندگی کے حیرت ناک اور دلچسپ واقعے کو بیان کیا گیا ہے ۔ دوسرے موضوع کے نمائندہ اشرف بیابانی ہیں جنھوں نے اپنی مثنوی "نوسر ہار" (۹۰۹ھ) میں شہادتِ امام حسین اور واقعۂ کربلا کو نظم کیا ہے جو آج کے مروجہ واقعے سے بالکل مختلف ہے ۔ تیسرے موضوع کے نمائندہ میرانجی شمس العشاق ہیں ،

۱۔ انڈو آرین اینڈ ہندی : (انگریزی) از سنیتی کمار چیٹرجی ، ص ۱۶۸ - ۱۶۹ ، ورنیکلر ریسرچ سوسائٹی ، گجرات ۱۹۴۲ء ۔

جنھوں نے تصوّف کے رموز کو شاعری کے پیرائے میں طالبوں کی ہدایت کے لیے بیان کیا ہے۔

غزل کا وجود، گُجری اُردو ادب کی طرح، اس دور میں بھی نہیں ملتا۔ ہندوی اوزان عام طور پر استعمال میں آ رہے ہیں اور فارسی بحور بھی وہی استعمال ہو رہی ہیں جو آہنگ اور مزاج کے اعتبار سے ہندوی اوزان سے قریب تر ہونے کا احساس دلاتی ہیں۔ طویل نظم کا عام رواج ہے۔ مختصر نظمیں بھی لکھی جا رہی ہیں جن میں کسی مذہبی، اخلاقی یا روحانی نکتے کو مریدوں اور طالبوں کی ہدایت کے لیے بیان کیا جاتا ہے۔ یہ نظمیں بنیادی طور پر گیت اور بھجنوں کی ہی ایک نئی شکل ہیں۔ گُجری اُردو اور اس دور کی زبان و بیان میں کوئی خاص فرق نہیں ہے۔ اگر میرانجی یا اشرف کے اشعار کو شاہ باجن، محمود دریائی اور کام دھنی کے کلام میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا۔ شاہ باجن کی روایت نے میرانجی کے رنگِ سخن کو شدت سے متاثر کیا اور انھوں نے زبان و بیان کا وہی رنگ اور اصنافِ سخن و ہیئت کا وہی ڈھنگ اپنایا جو گُجری اُردو میں ملتا ہے۔ تہذیبی سطح پر بیجاپور کا تعلق گجرات کے ساتھ بہت قدیم اور گہرا رہا ہے۔ گُجری روایت نے ابتدا ہی سے یہاں کے ادب اور زبان و بیان کو اپنے رنگ میں اس طور پر رنگا کہ نصرتی (م ۔ ١٠٨٥ھ/١٦٧٤ع) تک، یہ ہلکا پڑنے کے باوجود، بیجاپوری اسلوب کے مزاج میں زندہ و جاری رہا۔ یہاں کی زبان میں سنسکرتی و پراکرتی الفاظ، گُجری اُردو ہی کی طرح، کثرت سے استعمال میں آ رہے ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ ان زبانوں کے مشکل الفاظ کی تعداد کم ہوتی جاتی ہے اور مقابلتہً آسان الفاظ اُن کی جگہ لیتے جاتے ہیں۔ "کدم راؤ پدم راؤ" میں ایسے الفاظ کی تعداد زیادہ ہے۔ میرانجی کے ہاں ان کی تعداد کم ہو جاتی ہے اور روزمرہ کے وہ الفاظ، جو مقامی زبانوں میں اپنی بگڑی ہوئی شکل میں رائج تھے، اُن کی جگہ لے لیتے ہیں۔ اشرف کے ہاں ان کی تعداد اور کم ہو جاتی ہے۔

یہ وہی رجحان ہے جو آئندہ دور میں واضح شکل اختیار کر لیتا ہے۔

اس دور کے اہلِ علم و ادب نے اپنی زبان کو "ہندی" کہا ہے۔ اس دور میں اہلِ گجرات بھی اسے ہندی اور ہندوی ہی کے نام سے موسوم کر رہے ہیں۔ یہ زبان اس وقت تک ہندی یا ہندوی کہلاتی رہی جب تک یہ دکن میں خود اپنے پیروں پر کھڑی نہیں ہوگئی۔ جب دکن کے ماحول نے اسے شمال کی زبان سے رنگ روپ میں الگ کر دیا تو یہ بجائے ہندی کے دکنی کہلائی

جانے لگی۔ "بھوگ بل[1]" (۱۰۲۳ھ/۱۶۱۴ء) کا مصنّف قریشی پہلا شخص ہے جس نے اس زبان کو "دکھنی" کے نام سے پکارا۔ مولوی عبدالحق نے لکھا ہے کہ شمال سے "جو زبان جنوب کی طرف گئی، اس کی دو شاخیں ہو گئیں: دکن میں گئی تو دکنی لہجے اور الفاظ کے داخل ہونے سے دکنی کہلائی اور گجرات میں پہنچی تو وہاں کی مقامی خصوصیات کی وجہ سے گُجری یا گجراتی کہی جانے لگی[2]۔"

اس دور کی زبان تلفّظ کے سلسلے میں کسی اصول کی پابند نہیں ہے۔ ضرورتِ شعری کے مطابق جس لفظ کو جس طرح چاہا استعمال کر لیا۔ شعر میں سکتہ لفظ کو کھینچ کر پڑھنے سے دور ہو جاتا ہے اور کبھی متحرّک کو ساکن اور ساکن کو متحرّک کرنے سے وزن درست ہو جاتا ہے۔ جیسے عَقَلْ (عقْل)، عیشَق (عیشْق)، بُھل (بھول)، بُودہ (بُدھ بمعنی عقل)، چُوپ (چُپ)، ہوکم (حُکم)۔

ھ، ہ عام طور پر استعمال میں نہیں آتی جیسے مُج (مجھ)، الجا (الجھا)، تُج (تجھ)، اندے، (اندھے)، بُوجنا (بُوجھنا)۔ "ہ" کے بجائے "ی" کا استعمال بھی ملتا ہے جیسے پَیلا (پہلا)۔

میں، سوں، سیتی، تے اور تھی کے الفاظ "سے" کے لیے استعمال کیے جا رہے ہیں۔ مذکّر و مؤنّث میں کوئی باقاعدگی نہیں ہے۔ ایک ہی لفظ ایک جگہ مذکّر آیا ہے اور دوسری جگہ مؤنّث۔ یہ طریقہ بعد کے دور تک جاری رہا۔ ہر زبان کے ابتدائی ادبی دور میں یہی عمل ملتا ہے۔

املا کے باقاعدہ اصول مقرر نہیں ہیں۔ یائے معروف و مجہول میں کوئی فرق نہیں کیا جاتا۔ ٹ، ڈ، ڑ وغیرہ کو ت، د، ر لکھا جاتا ہے۔ اسی طرح لکھی کا املا "لی کھی" ملتا ہے۔ مُوقید (مُقیّد)۔ "ز" کے بجائے "ج" کا استعمال عام ہے۔

مراٹھی "چ" جس کے معنی "ہی" کے ہوتے ہیں، گُجری کی طرح دکنی ادب کے اس دور میں بھی ملتی ہے۔ فعل، اسم، ضمیر، صفت سب کے ساتھ

---

[1] بھوگ بل: از قریشی، رائل ایشیاٹک سوسائٹی، کلکتہ۔ عکسی نسخہ مخزونہ انجمن ترقی اُردو کراچی۔

[2] اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام: ص ۲۷، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی، ۱۹۵۳ء۔

"چ" لگا کر "ہی" کے معنی لیے جاتے ہیں جیسے ایہانچہ (یہاں ہی) وغیرہ ۔

"جے" بمعنی جو ، اگر اور حرفِ عطف "ہور" بمعنی اور استعمال کیا جاتا ہے ۔ "اہے" جو سرائکی و سندھی میں آج بھی مستعمل ہے ، قدیم اُردو میں کثرت سے استعمال کیا جا رہا ہے اور "اہیں" جمع کے طور پر استعمال ہو رہا ہے ۔ آئندہ دور میں "اتھا" (بمعنی تھا) "اتھیں" اور "اتھے" بھی ملتے ہیں ۔ "اہے" کی مثال : ع زینب اہے اُس کا نام (نوسرہار : اشرف) ۔

جمع "اں" لگا کر بھی بنائی جا رہی ہے جیسے مرداں ، دھاتاں وغیرہ ۔ جمع کا یہ طریقہ میرانجی کے ہاں ملتا ہے لیکن ساتھ ساتھ جمع بنانے کا وہ طریقہ بھی نظر آتا ہے جو آج اُردو میں رائج ہے ۔ میرانجی کے کلام میں بھاگوں (بھاگ بمعنی تقدیر) ، موتیوں ، بے فہموں (بے فہم ۔ بے سمجھ) ، پکوں (پگ) وغیرہ کی شکل میں جمع ملتی ہے ۔ "نوسرہار" میں اگرچہ "اں" لگا کر بھی جمع بنائی گئی ہے لیکن زیادہ تر دلبالوں (دنبال) ، موتیوں (موتی) ، آنکھوں (آنکھ) ، یاروں (یار) کے طریقے سے جمع بنائی گئی ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ "اں" لگا کر جمع بنانے کا طریقہ دسویں صدی ہجری کے وسط میں زیادہ مقبول ہوا ۔

ماضی مطلق بنانے کے لیے عام طور پر علامتِ مصدر گرانے کے بعد "یا" کا اضافہ کر دیا جاتا ہے جیسے پڑھنا ، دیکھنا ، لکھنا کا ماضی مطلق پڑھیا ، دیکھیا ، لکھیا بنایا گیا ہے ۔ "نوسرہار" میں مصدر "لاگنا" سے رُوون لاگا ، پھوٹن لاگا ، کوٹیں لاگا ، لرزن لاگا بھی ماضی مطلق کی شکلیں ملتی ہیں ۔

اس دور میں قریبی آواز کے مطابق قافیہ لانا جائز سمجھا جا رہا ہے ؛ جیسے 'لڑ' کا قافیہ 'پر' ، 'ہکٹو' کا قافیہ 'بھر' ، 'وقت' کا 'عقد' ، 'قصد' کا 'سخت' ، 'روز' کا 'فوج' ، 'شاہ' کا 'ارواح' ، 'نبی' کا 'شفیع' ، 'حد' کا 'گد' ، 'الیک' کا 'دبکہ' ۔ میرانجی کے ہاں قافیے زیادہ صحت کے ساتھ باندھے گئے ہیں ۔

وہ الفاظ جن میں دو "ٹ" آتی ہیں ، اُن میں پہلی "ٹ" کو "ت" سے بدل دیا جاتا ہے ؛ جیسے ٹوٹیاں (ٹوٹی ہوئی) کے بجائے توٹیاں ۔ یہ کنڑی کا اثر ہے اور آخر تک دکنی میں اس کی مثالیں ملتی ہیں ۔

دکنی میں ، گُجری کی طرح ، بعض الفاظ سنسکرت کے ملتے ہیں جیسے چتر ، لوپ ، اُتم ، سینسار وغیرہ ۔ یہ الفاظ براہِ راست سنسکرت سے نہیں آئے بلکہ اُن زبانوں سے آئے ہیں جن کے بولنے والوں نے ویدک دھرم قبول کر کے ان الفاظ کو قبول کر لیا تھا ۔ نظامی کے ہاں ان الفاظ کا استعمال زیادہ ہے ۔

اس دور میں گُجری کے الفاظ دکنی میں استعمال ہو رہے ہیں ؛ جیسے انجو

(آنسو)، گدھڑا (گدھا)، چاڑی (چغلی)، ناد (آواز)، پہلا (پہلا)، راوت (گھڑ سوار) وغیرہ۔

مرہٹی کے الفاظ بھی دکنی اُردو میں شامل ہو گئے ہیں؛ جیسے کالوا (تالاب)، گمتّ (تماشا)، چاڑ (مٹھاس)، پیکا (نقدی) وغیرہ۔

عربی فارسی کے الفاظ کا املا اس طرح ملتا ہے جیسے 'شیشہ' کو 'شیشا'، 'غصہ' کو 'غصا'، 'قبضہ' کو 'قبضا'، 'نفع' کو 'نفا'، 'شفیع' کو 'شفی'، 'تعجیل' کو 'تاجیل' وغیرہ لکھا گیا ہے۔

گُجری کی طرح اس دور میں 'ہار' اور 'پن' لگا کر مرکب الفاظ بھی بنائے جا رہے ہیں؛ جیسے سرجن ہار، کہن ہار، ایک پنا، دوپنا وغیرہ۔

اس دور کی زبان میں مختلف بولیوں کے الفاظ ایک دوسرے کے ہاتھ میں ہاتھ ڈالے محبت کی پینگیں بڑھا رہے ہیں۔ اِس بات کے مطالعے کے لیے کہ وہ کون کون سی زبانوں کے الفاظ اور اثرات تھے جو اُردو زبان کی چکی میں پس کر بعد میں ایک ہو گئے؟ اور اُن میں کیا کیا تبدیلیاں آئیں؟ نویں اور دسویں صدی ہجری کی تصانیف کا مطالعہ بے حد مفید اور دلچسپ ہے۔ مختلف زبانوں کے الفاظ کو اس طرح جذب کرنے کی غیر معمولی صلاحیت نے اُردو زبان کو سارے برِعظیم کی زبانوں کی ایک زبان بنا دیا ہے۔

آئیے اب چند واقعات اور سنین کو ذہن میں رکھتے ہوئے آگے چلیں۔ علاء الدین خلجی نے ۷۱۰ھ/۱۳۱۰ء تک دکن کو فتح کر کے اسے اپنی سلطنت میں شامل کر لیا تھا۔ ۷۲۸ھ/۱۳۲۷ء میں محمد شاہ تغلق نے اپنی سلطنت کے پائے تخت کو دولت آباد منتقل کرنے کا فیصلہ کیا اور دہلی کی ساری آبادی کو ہجرت کرنے کا فرمان جاری کیا۔ محمد تغلق کے آخری دورِ حکومت میں "امیرانِ صدہ" نے متحد ہو کر بغاوت کر دی۔ ۷۴۸ھ/۱۳۴۷ء میں دکن میں تغلق کی بادشاہی ختم ہو گئی اور بہمنی سلطنت وجود میں آ گئی۔ اس تمام عرصے میں اُردو زبان کا خمیر پورے طور پر تیار ہو چکا تھا اور اُس میں اتنی توانائی اور سکت پیدا ہو گئی تھی کہ اُسے ادبی سطح پر بھی استعمال کیا جا سکے۔ اگلے باب میں ہم نویں صدی ہجری کے بہمنی دور کی تصانیف کا جائزہ لیں گے۔

☆ ☆ ☆

دوسرا باب

ادب کی روایت نویں اور دسویں صدی ہجری کے اوائل میں

(نظامی سے اشرف تک)

(۱۴۳۰ع — ۱۵۲۵ع)

نویں صدی ہجری کی بہمنی دور کی بہت کم تصانیف ہم تک پہنچی ہیں ۔ لیکن اس کے باوجود (صوفیاے کرام کے ملفوظات کے علاوہ ، جن کا ذکر ہم پچھلے باب میں کر آئے ہیں) اتنی تصانیف اور رسالے ہمارے سامنے ضرور ہیں جن کے مطالعے سے اس دور کے زبان و بیان ، مذاقِ سخن اور رجحانات کا بخوبی اندازہ کیا جا سکے ۔ عین الدین گنج العلم (۷۰۶ھ—۷۹۵ھ/۱۳۰۶ع—۱۳۹۲ع) کا نام ہر ادبی تاریخ میں لیا جاتا ہے لیکن اُن کی کوئی دکنی تصنیف اب تک دستیاب نہیں ہوئی ، حتٰی کہ وہ تین رسالے ، جن کا ذکر شمس اللہ قادری نے "اردوئے قدیم[1]" میں کیا ہے ، ایک افسانے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے ۔ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز (م - ۸۲۵ھ/۱۴۲۱ع) (جو فیروز شاہ بہمنی کے زمانے میں گلبرگہ آئے) کی تصنیف "معراج العاشقین" بھی ، جو اب تک اُردو کی پہلی نثری تصنیف مانی جاتی رہی ہے ، نہ صرف اس دور کی تصنیف نہیں ہے بلکہ اس کے مصنف خواجہ گیسو دراز کے بجائے مخدوم شاہ حسینی بیجاپوری[2] ہیں جنھوں نے گیارھویں صدی ہجری کے نصف آخر یا بارھویں صدی کے اوائل میں "تلاوة الوجود" کے نام سے

۱۔ اردوئے قدیم : ص ۳۹ - ۴۰ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ، ۱۹۳۰ع ۔

۲۔ معراج العاشقین کا مصنف : از ڈاکٹر حفیظ قتیل ، مطبوعہ حیدرآباد دکن ، ۱۹۶۸ع ، ص ۲۹ و ۳۲ ۔

ایک رسالہ لکھا تھا۔ اس کی مزید تصدیق اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ شاہ محمد علی سامانی نے جو بارگاہ خواجہ بندہ نواز کے مرید و خادم تھے، "سیرِ محمدی[۱]" کے نام سے جو تالیف ۸۳۱ھ/۱۴۲۷ء میں کی تھی اور جس کے "باب پنجم" میں بندہ نواز کی ۳۷ تصانیف کا ذکر کیا ہے، کسی اُردو تصنیف کا حوالہ نہیں ملتا۔ اسی طرح خواجہ بندہ نواز کے بڑے صاحبزادے سید محمد اکبر حسینی (م - ۸۱۲ھ)، (جو اُن کی زندگی ہی میں وفات پا گئے تھے) کے کسی رسالے کو اُن کی تصنیف[۲] مان لینے کا اہلِ تحقیق کے پاس، جذباتی تحقیق کے علاوہ، کوئی جواز نہیں ہے[۳]۔

اس دور کی سب سے پہلی تصنیف، جو اب تک دریافت ہوئی ہے، فخر دین نظامی کی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ[۴]" ہے۔ اس مثنوی کا اب تک ایک نسخہ معلوم ہے جو ناقص الاوسط ہے اور کم از کم دو تین صفحات آخر کے بھی کم ہیں۔ یہ بھی معلوم نہیں ہے کہ اس مثنوی کا اصل نام کیا تھا۔ مثنوی کے دو مرکزی کرداروں کے نام پر اسے "کدم راؤ پدم راؤ" کا نام دے دیا گیا ہے۔ حمد، نعتِ رسول، مدحِ سلطان کے بعد، جو مثنوی کی عام ہیئت کے مطابق ہیں، "گفتن کدم راؤ با ناگنی" کی سرخی آتی ہے۔ "وجہِ تالیفِ کتاب" والا حصہ بھی مثنوی میں نہیں ہے۔ بیچ بیچ میں صفحات غائب ہونے کی وجہ سے قصے کا تسلسل پورے طور پر سمجھ میں نہیں آتا۔

مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ کدم راؤ راجہ ہے اور پدم راؤ اس کا وزیر ہے۔ پدم راؤ وزیر ناگ ہے جس کے سر پر راجہ کدم راؤ کی عنایت سے اب پدم بھی موجود ہے۔ ایک دن راجہ کدم راؤ دیکھتا ہے کہ "ناگنی"، جو اُتم ذات ہے، ایک نیچ ذات کے سانپ "کوڑیال" سے میل کھا رہی ہے۔ یہ

۱۔ سیر محمدی : ص ۱۰۲، مطبوعہ یونانی دواخانہ پریس، سبزی منڈی الہ آباد، ۱۳۴۷ھ۔

۲۔ مجلہ مکتبہ حیدر آباد دکن : ص ۱۸ — ۲۴، جلد ۱، شمارہ ۱، اپریل ۱۹۲۸ء۔

۳۔ اس بحث کے لیے دیکھیے مقدمہ "مثنوی کدم راؤ پدم راؤ" ص ۲۰ تا ۳۵، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی ۱۹۷۳ء۔

۴۔ کدم راؤ پدم راؤ : مخطوطہ کتب خانہ خاص انجمن ترقی اُردو پاکستان۔

دیکھ کر راجہ کدم راؤ آگ بگولہ ہو جاتا ہے ۔ وہیں کوڑیال کو مار دیتا ہے ۔ تلوار کا ایک ہاتھ ناگنی کے بھی مارتا ہے جس کی دم کٹ جاتی ہے اور وہ سر ڈال کر ایک جھاڑی میں جا پڑتی ہے ۔ افسردہ 'ور اُداس راجہ اپنے محل میں آتا ہے ۔ کسی سے بات نہیں کرتا اور خاموشی سے جا کر لیٹ جاتا ہے ۔ رانی نے جب راجہ کو غمگین دیکھا تو اُس کے پاس پہنچی اور وجہ دریافت کی ۔ راجہ نے بہت اصرار کے بعد ناگنی اور کوڑیال کے میل کا چشم دید واقعہ اُسے سنایا اور کہا اب مجھے یقین ہو گیا ہے کہ عورت اگر پری یا اپسرا بھی ہو تو اس کی وفاداری اور پاک بازی پر بھروسا نہیں کرنا چاہیے ۔ مجھے اسی بات کا غم کھائے جا رہا ہے ۔ چھری اگر سونے کی ہو تو بھی اسے پیٹ میں نہیں مارا جا سکتا ۔ میں تو اب وہ سانپ کا کاٹا ہوں جو رسّی سے بھی ڈرتا ہے ۔

رانی نے راجہ کو بہت سمجھایا اور کہا کہ پانچوں انگلیاں ایک سی نہیں ہوتیں ، میں تو تیری وفادار داسی ہوں ، لیکن کدم راؤ پر اس بات کا کوئی اثر نہیں ہوا ۔ پدم راؤ نے بھی سمجھایا لیکن اس کا بھی کوئی اثر نہیں ہوا ۔ دنیا سے اس کا دل بھر گیا اور اُس نے اب جوگیوں اور سنیاسیوں کی صحبت اختیار کرنے کا فیصلہ کیا اور لوگوں سے کہا کہ کسی باکمال جوگی کو لاؤ ۔ لوگ اکھر ناتھ جوگی کو لائے ۔ جوگی نے اپنے کمالات دکھائے اور لوہے کو سونا کر دکھایا ۔ اُس نے اکھر ناتھ جوگی کو انعام و اکرام سے نوازا اور اُس سے یہ فن سکھانے کی فرمائش کی ۔ اب راجہ کو جوگی کے بغیر چین نہیں آتا تھا ۔ جوگی نے راجہ کو دھنور بید اور امر بید سکھا دیے ۔ اس کے بعد یہ ہوا کہ اکھر ناتھ راجہ کے روپ میں آ گیا اور راج کرنے لگا ۔ ایک دن اس نے پدم راؤ سے ایک ”فرمائش نامعقول“ کی ۔ جب پدم راؤ نے اُسے پورا کرنے سے انکار کیا تو اکھر ناتھ نے ، جو اب راجہ بن گیا تھا ، اُس پر بہت لعن طعن کی ۔ راجہ کدم راؤ طوطی بن کر اِدھر اُدھر اُڑتا پھرتا تھا ۔ ایک دن اُڑتے اُڑتے اسے اپنا محل نظر آیا ۔ وہ محل میں پدم راؤ کے سامنے آیا ۔ سر زمین پر رکھا اور توبہ کی ۔ پدم راؤ سے کہا کہ میں کدم راؤ ہوں ۔ پدم راؤ نے یقین نہیں کیا ۔ کدم راؤ نے اُن باتوں کا حوالہ دیا جو صرف کدم راؤ اور پدم راؤ ہی کو معلوم تھیں ۔ یہ سن کر پدم راؤ نے اپنا پھن زمین پر رکھا اور رینگ کر اپنا سر طوطی کے پیروں میں رکھ دیا ۔ دونوں کے درمیان رازدارانہ بات چیت ہوئی اور پھر پدم راؤ نے ایک رات ، جب اکھر ناتھ گہری نیند سو رہا تھا ، چپکے سے جا کر اُس کے انگوٹھے میں کاٹ کھایا اور وہ مر گیا ۔ کدم راؤ منتر کے زور سے پھر اپنے اصلی روپ میں واپس

آ گیا ۔ اس کے بعد کدم راؤ محل میں جاتا ہے اور ہنسی خوشی سے دن گزارنے لگتا ہے ۔

یہ مثنوی خاندانِ بہمنی کے نویں بادشاہ سلطان احمد شاہ ولی بہمنی (۸۲۵ھ—۸۳۸ھ/۱۴۲۱ع—۱۴۳۴ع) کے زمانے میں ، جیسا کہ مثنوی کے ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے ، لکھی گئی :

شہنشہ بڑا شاہِ احمد کنوار   پرت پال ، سینسار ، کرتار آدھار
دھنیں تاج کا کون راجا ابھنگ   کنور شاہ کا شاہ احمد بھجنگ
لقب شہ علی آل بہمن ولی   ولی تھی بہت بُدھ تدِ آ گلی

یہ وہی بادشاہ ہے جو حضرت گیسو دراز کی دعاؤں کے نتیجے میں ، فیروز شاہ بہمنی کے بعد تختِ سلطنت پر بیٹھا ۔

مصنف نے بار بار اپنا نام ”فخر دین“ اور تخلص نظامی لکھا ہے ۔ اس قسم کے نام آج بھی پنجاب میں عام ہیں ۔ ”پرت نامہ“ کے مصنف فیروز کا اصل نام بھی ”قطب دین“ ہے ، جیسا کہ اس نے خود ”پرت نامہ“ کے ایک شعر میں صراحت کی ہے :

مجے ناؤں ہے قطب دیں قادری   تخلص سو فیروز ہے بیدری

”کدم راؤ پدم راؤ“ کی زبان بہت مشکل اور عسیر الفہم ہے ۔ اس پر سنسکرت و پراکرت اور علاقائی زبانوں کے الفاظ کا گہرا اثر ہے ۔ زبان و بیان اور لسانی خصوصیات کے اعتبار سے یہ ”بولی گجرات“ سے مماثل و قریب ہے ۔ اس کی زبان کے مشکل ہونے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ قصہ اپنے مزاج کے اعتبار سے ہندوی روایت و اسطور کا حامل ہے اور اسے بیان کرنے میں نظامی کو ان الفاظ کا سہارا لینا پڑا جو مثنوی کی تہذیب و معاشرت کو اُبھارنے کے لیے ضروری تھے ۔ یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ یہ مثنوی جس علاقے میں لکھی جا رہی ہے وہ کنڑی زبان کا علاقہ ہے جس کی سرحدیں مرہٹی کے علاقے سے بھی لگی ہوئی ہیں ۔ اس کی زبان اُسی ہندوی روایت کی حامل ہے جس کا ذکر ہم تفصیل سے ”گجری اُردو“ کے باب میں کر چکے ہیں ۔

”کدم راؤ پدم راؤ“ میں دو اسلوب ملتے ہیں ؛ ایک اسلوب وہ ہے جس پر ”ہندوی روایت“ کا اثر گہرا ہے اور جو مزاج کے اعتبار سے گجرات کے شاہ علی ، جو اسی دور میں دادِ سخن دے رہے ہیں اور قاضی محمود دریائی اور جیوِ گام دھنی سے قریب ہے اور جس اسلوب میں آنے والے دور میں ابراہیم عادل

شاہ ثانی اپنی ''کتابِ نورس'' لکھتا ہے ۔ دوسرا اسلوب وہ ہے جس پر وہ اثر جاری و ساری ہے جو بعد کے دور میں عبدل کے "ابراہیم نامہ" یا صنعتی کے ''قصہ بے نظیر'' میں نظر آتا ہے ۔ عبدل و صنعتی کا رنگِ سخن ہندوی روایت سے قریب ضرور ہے لیکن اُس دور کے اسلوب میں یہ تبدیلی آ جاتی ہے کہ اس پر فارسی زبان ، اس کے طرز ، لہجے اور آہنگ کا رنگ چڑھنے لگتا ہے اور اسی کے ساتھ ہندوی اسلوب کا رنگ ہلکا پڑنے لگتا ہے ۔ ''کدم راؤ پدم راؤ'' میں ہندوی روایت والے اسلوب کا عام رنگ ان اشعار میں دیکھیے جہاں کدم راؤ اپنی رانی کے بےحد اصرار اور خوشامد پر ناگنی اور کوڑیال (کوڑیالا سانپ) کے آپس میں میل کھانے کا واقعہ ، جو اس نے اپنی آنکھ سے دیکھا تھا ، یوں بیان کرتا ہے :

سنیا تھا کہ ناری دھرے بہت چھند   سو میں آج دیٹھا تری چھند بند
وہی چھند جب میں دیٹھا جگت میں   اسی ویل تھیں ہوں پڑیا دگت میں
سُجات ایک ناگن کُجات ایک سانپ   اسنگت دیٹھے کھیلتیں لانپ جھانپ
جو کرتار مجھ کوں کیا ہوئے راؤ   اسنگت کے کیوں دیکھ سکتوں انیاؤ
کھڑک کاڑھ دوکھا تہایا لکھار   اسی ٹھار کھورس کیا شب تہار
گئی لھاس ناگن پران آپ لے   پران آپ لے کر گئی پونچ دے
کہ اب لھیں کسی نار پتیاؤناں   لہ پتیاؤناں نہ تسے راؤ ناں
سہائی کنی آج ناگن کنار   پڑی جھاڑ تل چھوڑ کر مکھ بھنار
بہی دیکھ منجہ من بھکیا تری نانو   کہ جے اچھریاں ہوئے بھی نا پتیاؤ
تری نانو کا آنت جے آن ہوئے   کروں نہ اورکتن مروں جیو کھوئے
چھری ات کندن سی کہ جے ہوئے   اسنگت نہ تس گھال لے پیٹ کوئے
ددھا سانپ کا ہوئے جے کاوڑی   ڈرے کیوں نہ وہ دیکھ پھاندا پڑی
بڑے ساچ کہہ کر گئے بول اچوک   ددھا دود کا چھاچھا پیوے پھوک
تہیں فخر دین دیکھ الیاؤ راؤ   کہ بن دوس دھن پر ہری دکھ لاؤ
نظامی دھرم دکھ کیوں راؤ دے   کہ پت ورت گُن بات دھن سو کیے

اس زبان پر ، جیسا کہ ہم نے کہا ہے ، وہی رنگِ سخن غالب ہے جو گجری اُردو میں نظر آتا ہے ۔ زبان و بیان میں مختلف بولیوں کے الفاظ ملے جلے ہیں ۔ سنسکرت کے الفاظ کثرت سے استعمال میں آئے ہیں ۔ اس لسانی عمل اور اظہار کے رنگ نے مثنوی کی فارسی بحر (فعولن فعولن فعولن فعول) کو بھی اپنے مزاج کے پردے میں چھپا لیا ہے ۔ ان میں سے اکثر الفاظ مثلاً آکھنا (کہنا) ، چت (دل) ، ناری (عورت) ، چھند (بات ، فریب) ، دیٹھنا (دیکھنا) ، ویل (وقت) ،

ہموں (میں)، اُسجات (اُتم، اعلٰی ذات کا)، کجات (کم ذات، نیچ)، اسنگت (بُری صحبت)، لانپ جھانپ (مستی، اٹھکھیلیاں)، راؤ (راجہ)، کرتار (خدا)، آنیاؤ (ناانصاف)، کھڑگ (تلوار)، ٹھار (جگہ)، نہاس (بھاگنا)، پران (جان)، پُونچ (دُم)، بتال (راکشش)، پتیاؤ (بھروسا)، کپال (سر، کھوپڑی)، اچھریاں (پریاں، اپسرائیں)، کُسندن (سونا)، گھالنا (ڈالنا، مارنا)، پھاندا (پھندا، رسّی)، تِسے (اس کو)، دگ (دغدغہ)، کُنی (کی)، نانو (نام)، دوس (قصور)، دھن (عورت، محبوبہ)، پت ورت (شوہر کی وفادار)، ڈڈھا (ڈرا ہوا) وغیرہ الفاظ آج بھی برِعظیم کی مختلف زبانوں میں استعمال ہوتے ہیں۔ یہی وہ پہلی روایت ہے (جسے ہم نے ہندوی روایت کا نام دیا ہے) جس پر صدیوں تک اُردو زبان چلتی رہی اور جب اظہار کے لیے ان سے زیادہ عام فہم سجیلے الفاظ عوام کی زبان پر چڑھ گئے اور نئے تہذیبی اثرات معاشرے میں اچھی طرح رچ بس گئے تو یہ اور اسی قبیل کے دوسرے الفاظ دھیرے دھیرے ٹکسال باہر ہو گئے اور رفتہ رفتہ اُردو زبان اپنے ارتقائی منازل طے کرتی ہوئی جدید ادبی زبان کے دائرے میں داخل ہو گئی جس کا پہلا پھل ولی دکنی کی شاعری ہے۔

مثنوی کا دوسرا اسلوب، جس کا رنگ یہاں ہلکا اور دبا دبا سا ہے اور جس کی مثالیں مثنوی میں اِدھر اُدھر بکھری ہوئی ہیں، وہ ہے جو آئندہ دور میں بیجاپور کا ادبی اسلوب بن کر نکھرتا اور بنتا سنورتا ہے:

مجھے مارناں مار کے گھال دے
ولے آج اکھر مار نِیکال دے (شعر ۵۲۹)

بلایا مدھر بدھ کوں راؤ پاس
کہیا راؤ ہموں پھول، توں پھول باس (شعر ۵۳۹)

نموے پھول پیارا کدھیں باس بن
نہ سر گھال لے کوئی باس آس بن (شعر ۵۳۰)

سبھی ٹھانوٗ ہے سالپ کوڑھا چلے
اپس ٹھانوٗ وہ بھی سو سیدھا چلے (شعر ۵۶۲)

مدھر بُدھ توں ہے منجھے ہیر ٹھانوٗ
تجھے نانوٗ پردھان مُنج راؤ نانوٗ (شعر ۵۷۴)

بھلا بھی تُہیں مُنجہ بُرا بھی تُہیں
ترے پانے (ہموں) چھوڑ جاسوں کہیں (شعر ۶۲۸)

نہ پھیرے جے توں آج آپہان مُنجہ
نہ پردھان توں مُنجہ نہ ہوں راؤ تُجہ (شعر ٦٣٣)
جلو جیب منجہ جو بُرا تجہ کہوں
پر اوگھڑ سبد منجہ سُن کیوں رہوں (شعر ٦٤٧)
کہ جے بول میرا سُنے تِس کھول
کہ جے نہ سنے تِل کوڑی نہ رہوں (شعر ٦٥٠)
کہ جے بھید اپناں کہے کھول منجہ
پرایت دوانا کہے لوک تجہ (شعر ٦٨٩)
کنگن ہت کیا دیکھناں آرسی
اہے راج توں دیکھ کیوں ہارسی (شعر ٦٩٢)
سیاناں کہاوے ہور اپنا ایان
نجانے جو کس بول تہیں ہوئے ہان (شعر ٦٩١)
ننہے کی ننہی بُدّھ مانے نہ کوئے
ننہاں سو ننہاں جے نبی ہوت ہوئے (شعر ٦٩٤)
نڈر ہو نہ رہنا لگے سانپ دیکھ
منور سر کُچلنا پڑے دیکھ بیک (شعر ٧٠٠)
بچاریا ہری پنکھ کیتا اُڑوں
کہاں لگ اُڑوں جائے کیدھر پڑوں (شعر ٧٣٧)
ہری پنکھ دیٹھا پدم راؤ ہوئے
پدم راؤ جانے نہ یہ کون کوئے (شعر ٨١٤)
اکا یک کہوں کیوں اپس نانو ہوں
کدم راؤ پیرا نگر کا سو ہوں (شعر ٨٢٢)
جو کُنچ کال کرنا سو توں آج کر
نہ گھال آج کا کام توں کال پر (شعر ١٢٢)
بھلے کوں بھلائی کرے کُنچ نہوئے
بُرے کوں بھلائی کرے ہوئے توئے (شعر ٨٤٩)

مثنوی ”کدم راؤ پدم راؤ“ ساڑھے پانچ سو سال سے زیادہ پرانی تصنیف ہے اور اردو ادب کی اولین روایت کی نمائندہ ہے۔ جس کثرت سے اس میں ضرب الامثال اور محاورے استعمال ہوئے ہیں وہ اس بات کا ثبوت ہیں کہ یہ زبان صدیوں پرانی

ہے جو سینکڑوں سال کی مسافت طے کر کے ، اپنے ارتقا کی مختلف منزلوں سے گزر کر ادبی سطح پر استعمال میں آنے کے لائق بنی ہے ۔ سنسکرتی الفاظ کے استعمال کے علاوہ جہاں تک بیان کی چستی اور رچاوٹ کا تعلق ہے وہ "کدم راؤ پدم راؤ" میں موجود ہے ۔ یہاں بیان میں بے جا پھیلاؤ کا بھی احساس نہیں ہوتا بلکہ بات کو اختصار کے ساتھ بیان کرنے کا عمل ملتا ہے ۔ مثنوی میں استعمال ہونے والی ضرب الامثال میں سے شاید ہی کوئی ایسی ہو جو آج بھی اُردو زبان کے سرمائے میں شامل نہ ہو ۔ یہ چند مثالیں دیکھیے :

ع : سُکھی آپنا جیو تو سب جہاں = آپ سُکھی جہاں سُکھی
ع : نہوسی کدھیں پانچ انگل سمان = پانچوں انگلیاں کبھی برابر نہیں ہوتیں
ع : لبے بلی بھل چھینکا پڑیا ٹوٹ کر = بلی کے بھاگوں چھینکا ٹوٹا
نہ رووے کدھیں چور کی ماں پکار چور کی ماں کوٹھری میں سر دے کر
رووے گھال کر مُکھ کوٹھی منجھار = روتی ہے
ددھا سانپ کا ہونے جے کاوڑی
ڈرے کیوں نہ وہ دیکھ پھاندا پڑی = سانپ کا کاٹا رسّی سے بھی ڈرتا ہے
بڑے ساچ کہہ کر گئے بول اچوک دودھ کا جلا چھاچھ کو بھی پھونک
ددھا دود کا چھاچھا پیوے پھوک = مار مار کر پیتا ہے
ع : پسار آپنا اوڑنا دیکھ پاؤ = جتنی چادر اتنے پاؤں پھیلاؤ
بڑے ساچ کہہ کر گئے گُن سُگن
گھیوں پستے پسیا جائے گُھن = گیہوں کے ساتھ گھن بھی پس جاتا ہے

ایک جگہ نظامی[1] ہندوی معیارِ سخن پر بھی روشنی ڈالتا ہے :

دو آرت سبد جس کَنوت میں نہ ہوئے دو آرت سبد باج ریجھے نہ کوئے

---

[1] ١- نظامی کی ایک اور مثنوی "خوفنامہ" (بیاض قلمی انجمن قا ٦٢٧/٣) بھی ہماری نظر سے گزری جس کی زبان بمقابلہ "کدم راؤ پدم راؤ" کے بہت صاف اور فارسی اثرات کی حامل ہے ۔ اس مثنوی میں آخرت ، قیامت ، عذابِ جہنم اور روزِ حشر کا بیان کیا گیا ہے ۔ "خوف نامہ" کا اسلوب گیارھویں صدی ہجری کے آخری زمانے کے دکنی اسلوب سے قریب ہے جس میں ہندوی روایت ہلکی اور فارسی روایت کا رنگ گہرا ہونے لگا تھا ۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یہ "خوف نامہ" "کدم راؤ پدم راؤ" والے نظامی کا نہیں ہے ۔ (ج ۔ ج)

(دو آرت = ذو معنی ، سبد = لفظ ، کوت = شعر ، باج = بغیر ، ریجھنا = راغب ہونا)

یہی وہ معیارِ سخن ہے جو دوہروں کے مزاج میں رچا بسا ہے اور ولی کے بعد حاتم و آبرو کے دور میں ''ایہام گوئی'' کی شکل میں پسندیدہ رنگِ سخن بن کر اُبھرتا ہے ۔

فخر دین نظامی نے جس زمانے میں اپنی مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' لکھی ، اُسی زمانے میں حاجی دوام الدین مکی کا جوان بیٹا تعلقاتِ دنیوی ترک کر کے حجِ بیت اللہ کے لیے روانہ ہو گیا اور بارہ سال تک مدینۂ منورہ میں قیام کر کے واپس ہوا تو ایک ایسے خاندان کا بانی ہوا جس نے صدیوں تک دکن میں رُشد و ہدایت اور روحانی و اخلاقی درس کے سلسلے کو جاری رکھا ۔ اس نوجوان کا نام میرانجی تھا ۔

میرانجی شمس العشاق (م ۹۰۲ھ[1]/۱۴۹۶ء) ، شاہ کمال الدین بیابانی کے خلیفہ تھے جو جمال الدین مغربی کے واسطے سے خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کے سلسلے میں تھے ۔ میرانجی کے زمانۂ حیات ہی میں بہمنی سلطنت انتشار و افتراق کا شکار ہو چکی تھی ۔ سیاسی استحکام ختم ہو چکا تھا اور طبقاتی کشمکش نے نفرت کا ایسا بیج بو دیا تھا کہ معاشرتی و قومی یک جہتی پارہ پارہ ہو چکی تھی ۔ مرکز اتفاق

---

[1] انجمن ترقی اُردو پاکستان کے ایک نادر و واحد مخطوطے (قا ۱/۱۵۱) میں ، جو ۱۰٦۸ھ کا لکھا ہوا ہے اور جس میں سلسلۂ میرانجی کے بزرگوں جانم ، داول اور اعلٰی کا کلام شامل ہے ، ایک مرثیہ ملتا ہے جس میں یہ شعر ہے :

تاریخ حضرت سال نو سو ، اس پر اگلے بھی دو
دو دین مدت وفا شو ، جے کچھ حکم الاہی کا

جس سے تاریخِ وفات ۹۰۲ھ ظاہر ہوتی ہے ، لیکن اگلے شعر میں (ص ۵۳) ۲۵ شوال شب پنج شنبہ بھی لکھا ہے جس سے ۹۰۴ھ نکلتا ہے ۔ اسی مرثیے کے حاشیے پر ''شاہ حسین ذوق این تاریخ گفت است ، شمس العشاق ۹۰۲ھ'' کے الفاظ ملتے ہیں ۔ مخطوطے میں اس مرثیے پر برہان الدین جانم کا نام درج نہیں ہے ۔ آخری شعر یہ ہے :

سو ہی میراں منجہ پیر ہے ، اس روز کا دستگیر ہے
تجہ بن میں بے سیر ہے جیکچھ حکم الاہی کا

میرانجی کی چاروں تصانیف 'مغز مرغوب' ، 'شہادت التحقیق' ، 'خوش نغز' اور 'خوش نامہ' اسی ترتیب سے اس میں موجود ہیں ۔ (ج ۔ ج)

کمزور ہوکر بے دم ہو گیا تھا اور مختلف صوبوں کے حکام قریب قریب آزاد ہو چکے تھے ۔ میرانجی کی زندگی ہی میں بیجاپور میں عادل شاہی سلطنت (۱۴۹۰ع) وجود میں آ چکی تھی ۔ کمزور ، دم توڑتی ہوئی اور نام کی سلطنت پر محمود بہمنی (۱۴۸۲ع—۱۵۱۸ع) حکمراں تھا ۔ اُنھی کے زمانے میں بیدر آزاد ہو کر برید شاہی (۱۴۸۷ع) کا پائے تخت بن چکا تھا ۔ برار میں عماد شاہی (۱۴۸۷ع) اور احمد نگر میں نظام شاہی (۱۴۹۰ع) قائم ہو چکی تھیں ۔ قطب شاہی سلطنت کا قیام (۱۵۱۲ع) بھی چند سال کی بات تھی — عظیم بہمنی سلطنت کے ہاتھ ، پیر ، آنکھ ، ناک اور کان الگ الگ ہو چکے تھے ۔

بیجاپور کا تعلق گجرات سے ہمیشہ گہرا رہا ہے ۔ گجرات کی ادبی روایت صوفیائے کرام کے ذریعے سے بہت پہلے بیجاپور پہنچ چکی تھی ۔ اس ادبی روایت نے شاہ میرانجی کا دامنِ دل بھی اپنی طرف کھینچا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تصوّف کا بنیادی نظامِ فکر تو انھوں نے اپنے بزرگوں سے لیا لیکن اس کا اظہار اس روایت میں کیا جس کی نمائندگی شاہ باجن کر رہے تھے ۔ زبان و بیان کی اس روایت پر سنسکرت کا اثر بھی ہے ، برج بھاشا اور مقامی بولیوں کا بھی ۔ اسی لیے رنگ روپ میں شاہ میرانجی کی زبان گجری زبان ہی کا ارتقا معلوم ہوتی ہے ۔ اس زبان کو وہ ''ہندی'' کہتے ہیں ۔ غور سے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ میرانجی کی شاعری کے مزاج میں وہی رنگ ہے جس کی جھلک ہمیں نظامی کی ''کدم راؤ پدم راؤ'' میں ملتی ہے ۔ نظامی کے ہاں یہ رنگ سنسکرتی اثرات کی وجہ سے زیادہ گہرا ہے ۔ میرانجی کے ہاں عام بول چال کی زبان استعمال ہونے کی وجہ سے یہ رنگ نسبتہً ہلکا ہو گیا ہے ۔ نظامی ادبی زبان استعمال کر رہے ہیں ۔ میرانجی عوام سے مخاطب ہیں اس لیے اُن کی زبان عوامی رنگ میں رنگی ہوئی ہے ۔ زبان و بیان کا یہی وہ رنگ اور یہی وہ مزاج ہے جو بیجاپور کے ادبی اسلوب کو متعین کر کے اُسے گولکنڈا کے ادبی اسلوب سے الگ رکھتا ہے ۔

میرانجی کا موضوع تصوّف ہے اور وہ شاعری کو عوام کی تلقین اور اپنے مریدوں کی ہدایت کے لیے استعمال کرتے ہیں ۔ اُن کی چار طویل و مختصر نظمیں ہم تک پہنچی ہیں جن کے نام خوش نامہ ، خوش نغز ، شہادت التحقیق اور مغز مرغوب ہیں ۔ ''خوش نامہ[1]'' ایک سو ستر اشعار پر مشتمل ایک نظم ہے جس کا

---

[1] خوش نامہ : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

وزن ہندوی ہے اور جس میں خوش نامی ایک نیک سیرت لڑکی کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے اور اسی کے نام پر نظم کا نام ''خوش نامہ'' رکھا ہے :

اس خوش نامہ دھریا نام دوہا ایک سو ستر
دستا زیادہ پڑھے سونے تولھے خوشی کا چھتر

اشعار میں (جنھیں میرانجی دوہے کا نام دیتے ہیں) یہ تفصیل دی گئی ہے کہ یہ لڑکی چغتائی خاندان کی چشم و چراغ تھی ۔ اس کا باپ ترک اقشاق تھا ۔ جب وہ پیدا ہوئی تو مرشد نے اسے دیکھ کر اس کا نام خوش تجویز کیا ۔ خوش سیرت و کردار کے اعتبار سے علوی تھی اور بہت بھولی بھالی ، محبت کرنے والی تھی ۔ سب سے نرالی ، سب کی پیاری ، سُبھ نین ، ہنس مُکھ ، سب کی آنکھ کا تارا ۔ ایسی نیک بخت کہ دن رات اللہ سے لگاؤ رکھتی ۔ اتنی سمجھ دار کہ دوسرے اُس سے عقل سیکھتے ۔ ہر وقت اللہ سے ڈرتی اور کہتی کہ جہاں جہاں میں چھپتی ہوں ، وہاں وہاں تُو ہی نظر آتا ہے ۔ اسی لیے وہ کہتی :

اب نا چھپوں ، اب نا ڈروں ، ڈروں تو کہاں لگ ڈروں
ہمیں غریب نپالیے تیرے آستھی آما دھروں
ماتا جی بالک تھی روے جانا انہیں کدھر
آپ جس مارگ لا ہے میراں میں تو جاؤں تدھر

جب سترہ سال ایک ماہ نو دن کی ہوئی تو موت کا ہرکارہ آن پہنچا ۔ ایسی نیک بخت ، نیک سیرت لڑکی کا اتنی کم عمری میں مر جانا تعجب کی بات ضرور ہے ، لیکن یہ بات کہہ کر میرانجی خود ہی جواب دیتے ہیں کہ یہ اللہ کی رضا ہے ۔ اس کے بعد خوش کی موت سے اخلاق نتائج اور روحانی مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں ۔ نظم کی زبان غیر مانوس ہے لیکن جذبات کی سادگی پڑھنے والے کو آج بھی متاثر کرتی ہے ۔ اس نظم میں ایک ایسے دکھ ، ایک ایسے درد کا احساس ہوتا ہے جو غم کو صبر و ضبط کے پتھر تلے دبانے سے پیدا ہوتا ہے ۔ جس زمانے میں زبان کا یہ روپ رائج تھا ، اس نظم نے سننے والوں کے دل پر گہرا اثر کیا ہوگا ۔ نظم کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ لڑکی (خوش) ان کی چہیتی تھی ۔ آخری دو شعروں میں اس نظم کا نام بھی آیا ہے اور دعا بھی مانگی گئی ہے :

خوش خوش حالوں خوش خوشیاں خوشی رہے بھرپور
یہ خوش خوشیاں اللہ کیرا نورا اعلیٰ نور
کھنڈا خوش خوش نامہ تمت ہوا تمام
خوش سب کوئی دایم قایم جیتا خواص عدا۔

”خوش نغز[1]“ بہتّر اشعار اور نو ابواب پر مشتمل ہے ۔ ہر باب میں اشعار کی تعداد مختلف ہے ۔ ہر باب کا پہلا مصرع ”خوش پوچھی“ یا ”خوش کہی“ کے الفاظ سے شروع ہوتا ہے ۔ خوش دریافت کرتی ہے اور میرانجی اس کا جواب دیتے ہیں ۔ یہ نظم سوال اور جواب کی ہیئت میں لکھی گئی ہے جو آئندہ دور میں بھی صوفیائے کرام کے ہاں ایک عام اور مقبول ہیئت رہی ہے ۔ ”خوش نغز“ میں میرانجی عرفانِ روح ، عرفانِ عالم ، عرفانِ مراقبہ ، عرفانِ ذوقِ نور ، عمل میّا جی بر لاثقاں ، موتِ عارفاں ، بحثِ عقل و عشق ، بیانِ کرامات اور موحّد و ملحد جیسے مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں ۔ ساتواں باب ، جس میں عقل و عشق پر اظہار خیال کیا گیا ہے ، دلچسپ ہے ۔ زبان و بیان کے اعتبار سے یہ دونوں نظمیں ایک ہی مزاج اور ایک ہی رنگ کی حامل ہیں ۔ باب ہفتم ”بحثِ عقل و عشق“ ان کی شاعری کے عام رنگ روپ کا نمائندہ ہے ۔ یہی میرانجی کا رنگ ہے اور یہی ان کی شاعری پر غالب ہے :

خوش کہی مج کہو میرانجی عشق بڑا یا بودہ
پر کہیں میں آکھوں بیاں اسے دھرنا سُودہ
من کے کان دے کر سنؔ ری بہن ٹیک انیک
چنگی عشق بودہ کب سیتیں کیوں سلگائی دیکھ
بودہ پردھان کہے من راجے تجکوں عشق خطاب
جے تو کہیا نہ مُنسی میرا کیسو رہی حساب
عشق کہے من عقل پریشاں اگنت اچھے راج
عاروس کیرا ناز ہکاوے باندی کیرا کاج
عقل کہے بن کریں سنگار زیبے کیسو ناز
عشق کہے بن ہرم پیا جی کی تو اچھے ساز
بودہ کہے تو ہرم پیا کا جے تو اچھے سار
عشق کہے تو ہرم پیا اُسیر کھینچے ہار
بودہ کہے کُچ کھیلیا لوڑی ہاچھیں ایسی بات
عشق کہے یہ کھیل کھلانا سبھی اُس کے ہات
بودہ کہے ہوں تسلیم ہونا تو کُچ پرت رہے
عشق کہے جنو دینا بہتر دوکھ یہ کرنؔ سہے

---

[1] خوش نغز : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

عشق بودہ کے بول بیان کہیا خوش کے پاس
یہ کھن کیال کہو بوجھے ہوئے خاص الخاص

دونوں نظموں "خوش نامہ" اور "خوش نغز" کے اوزان ہندوی ہیں ۔ ذخیرۂ الفاظ میں عربی و فارسی الفاظ کی تعداد بمقابلہ نظامی کے بڑھ گئی ہے ۔ یہ وہ تہذیبی دھارا ہے جو رفتہ رفتہ ہندوی مزاج پر غالب آکر اُسے اپنے ساتھ بہائے لیے جا رہا ہے ۔ ان دونوں نظموں کی زبان میں مختلف بولیوں کے الفاظ مِل جُل کر آنکھ مچولی سی کھیل رہے ہیں ۔ گُجری کے ساتھ برج بھاشا ، پنجابی اور سرائکی کے اثرات بھی واضح ہیں ۔ یہی اثرات اُن کی دوسری نظموں میں بھی نظر آتے ہیں ۔

"شہادت التحقیق" میراںجی کی ایک طویل نظم ہے جو ۵۶۳ اشعار پر مشتمل ہے ۔ وزن اس کا بھی ہندوی ہے اور دوہے کی روایت یہاں بھی غالب ہے ۔ ایک دوہے (شعر) میں اپنی نظم کا نام بھی میراںجی نے ظاہر کیا ہے[1] :

اس نام ہے تحقیق سُن "شہادت‌التحقیق"

اس طویل نظم میں شریعت و طریقت کے مسائل قرآن و حدیث کی روشنی میں سمجھائے گئے ہیں ۔ شاعر کو اس بات کا احساس ہے کہ موضوع بڑا ہے اور وہ زبان جس میں وہ اپنے خیالات کا اظہار کر رہا ہے ، اتنی کمزور ہے کہ بات کو پورے طور پر بیان نہیں کیا جا سکتا ۔ چونکہ اُن کے مخاطب عوام ہیں اس لیے وہ اس بات کو نظم ہی میں واضح کر دیتے ہیں کہ وہ لوگ جو عربی و فارسی نہیں جانتے اُن کے لیے اس زبان میں یہ مسائل بیان کیے گئے ہیں ۔ پھر اعتماد کے ساتھ نظم میں یہ بات بھی کہہ دیتے ہیں کہ انسان کو زبان پر نہیں جانا چاہیے بلکہ مغز کو دیکھنا چاہیے ۔ اُن کے تلے معنی پر نظر رکھنی چاہیے جو بیان کیے گئے ہیں ۔ زبان کی حیثیت تو مٹی کی سی ہے اور معنی کی حیثیت سونے کی ہے ۔ جہاں سے بھی اپنا کام ہو وہاں سے کر لینا چاہیے ۔ مقصد تو کام سے ہے ، زبان میں کیا رکھا ہے :

کھوڑ بھاکا چھوڑ دیجے   چُن معنی مالک لیجے
جے مغز میٹھا لاگے   تو کیوں من اُستھے بھاگے
وہ مغز معنی لیئو   سب جھالے جھاڑ دیئو

۱۔ شہادت التحقیق : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

میرانجی نے اس نظم میں "سوالِ طالب" اور "جوابِ مرشد"، دونوں اشعار میں بیان کیے ہیں۔ سوال بھی تفصیل سے نظم کیے ہیں اور جواب بھی وضاحت سے دیے ہیں۔ سوال و جواب میں شریعت و طریقت کے بہت سے مسائل آ گئے ہیں۔ ان میں احادیثِ نبوی کی تشریح بھی آ گئی ہے اور واجب الوجود و مسائلِ سلوک بھی آ گئے ہیں۔ ایک جگہ مچھیرے کے جال اور بنسی کے کنایوں سے مسئلہ مسائل کی تشریح کی گئی ہے۔ اسی نظم میں ایک جگہ حضرت ابراہیمؑ و اسمٰعیلؑ کی روایت بیان کر کے اس کی توضیح کی گئی ہے۔ ایک جگہ رابعہ بصری کے قول کا حوالہ بھی دیا ہے۔ ایک اور مقام پر حروفِ تہجی کے ذریعے تصوّف کے نکات کا کنایہ کیا گیا ہے۔ یہاں حروفِ تہجی 'الف' کے بجائے 'ی' سے شروع ہوتے ہیں اور الف پر ختم ہوتے ہیں۔ اس کی شکل نظم میں اس طرح ملتی ہے:

ی ہے واو نون ، میم لام کاف کون
قاف ف غین عین ظ ط ضیاء معین
صاد شین بھی شین یہ حرف شغل کے تین
بھی زر ذال دال یہ ساتو شغل سنبھال
خے حے جیم ث ت ب الیف لیہ

پھر تصوّف کے نقطۂ نظر سے ان حرفوں کی ساتھ ساتھ تشریح بھی کی گئی ہے۔ میرانجی نے اس نظم میں بار بار فہم اور سمجھ پر زور دیا ہے اور بتایا ہے کہ جو بغیر سوچے سمجھے شریعت و طریقت پر چلتا ہے وہ عمر ضائع کرتا ہے:

ع: ہور بھوکٹ عمر کھووے

بے فہموں دیکھن آویں لو یک ہٹی نا پاویں

اور اسی لیے کہتے ہیں کہ:

بن بوجھیں دوش نا دیجے

پھر اس بات پر زور دیا ہے کہ اسی لیے پیر و مرشد کی ضرورت ہے۔ اس نظم میں بھی زبان و بیان کی وہی نوعیت ہے جو "خوش نامہ" اور "خوش نغز" میں ملتی ہے۔

میرانجی کی ایک اور مختصر نظم "مغز مرغوب"[۱] ہے جو آٹھ ابواب اور ۲۳ اشعار پر مشتمل ہے۔ اس نظم میں وجود ہائے چہار، خصالاتِ فرشتہا چار،

---

[۱] مغز مرغوب: (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

فہم ہائے چار ، نفس ہائے چار ، ذکر ہائے پنج نمود ، شہادتہائے چہار جیسے موضوعات کو نظم میں بیان کیا گیا ہے ۔ "شہادت التحقیق" کی بحر چھوٹی ہے جبکہ "مغز مرغوب" کی بحر لمبی ہے ۔ میرانجی کے ہاں زبان و بیان کا ایک ہی رنگ ملتا ہے ۔ بیان کا تنوع ان کے ہاں نہیں ہے اور ایک طرح کے اُکھڑے پن کا احساس ہوتا ہے ۔ آگے چل کر زبان و بیان کی یہی روایت شاہ برہان الدین جانم کے ہاں زیادہ جماؤ کے ساتھ ملتی ہے جو اپنی زبان کو "گُجری" کہتے ہیں ۔ "مغز مرغوب" میں ، "شہادت التحقیق" کی طرح ، اسی رنگ کی جھلک نظر آتی ہے جو شاہ جانم کے ہاں اپنا جماؤ دکھاتا ہے ۔ یہ چند اشعار دیکھیے :

الله ، محمد ، علی ، امام ، دایم اُن سوں حال
سب خاصوں سوں الله الله تو رکتھوں کیا کہال
مغز مرغوب دھریا جانو اس نسخے کا نام
مرشد موکھوں سمجھے تو ہوئے کشف تمام
بیس نظم اور تین زیادت اس کا سب حساب
ہر من پچھان کر لیہ ری تو ہر نعمت کا لاب
ذکر جلی مکہ بولے بیان قلبی دل میں راکھے
روحی مکھڑا دیکھے شہ کا ستری سوں سک چاکھے
خفی غیر ہر لا کرے ، الا الله اثبات
ہرتی بدھ الوہی نا باج کرو کی بات

یہاں وہ موضوعات بھی سامنے آنے لگتے ہیں جو شاہ برہان الدین جانم کے ہاں مخصوص فلسفۂ تصوّف بن کر اُبھرتے ہیں اور جن کو امین الدین اعلیٰ آگے بڑھا کر مکمل کر دیتے ہیں ۔ ان موضوعات پر آئندہ باب میں روشنی ڈالی گئی ہے ۔

میرانجی کے اندازِ بیان میں ادبی سے زیادہ عامی سطح ملتی ہے ۔ قدم قدم پر محسوس ہوتا ہے کہ اپنی بات کو شعر میں بیان کرنے کی بس ایک کوشش کی جا رہی ہے جو آج سرسری معلوم ہوتی ہے ۔ الفاظ کو ضرورتِ شعری کے مطابق موڑ توڑ لیا جاتا ہے ۔ کہیں کسی حرف کو گرا کر پڑھنے سے وزن کا سرا مل جاتا ہے اور کہیں سکتے کو دور کرنے کے لیے آواز کو کھینچ کر پڑھنا پڑتا ہے ۔ قافیوں کا بھی کوئی خاص اصول نہیں ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ پہاڑ کھودا جا رہا ہے اور ہزار دشواریوں سے راستہ بنایا جا رہا ہے ۔ یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے اپنی محنت اور صلاحیت سے زبان کے دریا کو بیان کے راستے پر ڈالا ۔ اگرچہ وہ ہمیں مشکل ، نامانوس اور بے معنی نظر آتے ہیں ۔ آج ہمیں اُن کی تحریروں

پر ہنسی آتی ہے ۔ اگر یہ لوگ اس دور میں اپنی صلاحیتوں کا خون اس زبان میں شامل نہ کرتے اور اس میں زبان و بیان کے نئے نئے تجربے (اور یہ سب حقیقت میں تجربے ہیں) نہ کرتے تو سرسوتی کی طرح اس زبان کا دریا بھی راستے ہی میں خشک ہو جاتا ۔ ہندی والے آج اس ادب کو اپنے رسم الخط میں منتقل کر کے اپنی تاریخ کو اُردو کی بیساکھیوں پر صدیوں پیچھے تک لے جا رہے ہیں ۔ یہ اُردو زبان کے وہ نمونے ہیں جو نویں صدی ہجری کی زبان پر نہ صرف روشنی ڈالتے ہیں بلکہ نقوشِ راہ کی حیثیت رکھتے ہیں ۔ ہم اس سرمائے سے مختلف تہذیبی دھاروں اور اثرات کا مطالعہ کرتے ہیں اور دیکھتے ہیں کہ کس کس اثر نے ہماری فکر ، ہمارے اظہار کو متاثر کیا ہے اور وہ کون سے اثرات تھے جو اُٹھے ، بڑھے اور غالب ہو گئے ۔ جس طرح کسی جہاز کی پرواز کو بہت دور تک دیکھنے کے لیے اُسے مسلسل ٹکٹکی باندھ کر دیکھنا پڑتا ہے ، اسی طرح اردو کی روایت کو دور تک دیکھنے اور سمجھنے کے لیے ان لوگوں کے زبان و بیان کی پرواز کو بھی مسلسل دیکھنے اور سمجھنے کی ضرورت ہے ۔

نویں صدی ہجری تک اس زبان کی جڑیں دکن ، گجرات اور مالوہ میں اتنی پیوست ہو جاتی ہیں کہ یہ نہ صرف ایک عام مشترک زبان کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے بلکہ اس میں ایسی تصانیف کا سلسلہ بھی شروع ہو جاتا ہے جن کا خطاب عوام سے تھا ۔ جو کام پہلے فارسی سے لیا جاتا تھا وہ اب اردو سے لیا جا رہا ہے ۔ اشرف بیابانی اس دور میں اسی ضرورت کو پورا کرتے ہیں ۔

میرانجی شمس العشاق (م - ۹۰۲ھ/۱۴۹۶ع) کے انتقال کے وقت اشرف بیابانی کی عمر ۳۸ سال تھی ۔ سید شاہ اشرف بیابانی (۸۶۴ھ—۹۳۵ھ/۱۴۵۹ع—۱۵۲۸ع) سید شاہ ضیاء الدین رفاعی بیابانی کے بڑے لڑکے تھے ۔ قتر آبادان کا مولد ہے ۔ ابتدائی تعلیم اپنے والد سے حاصل کر کے حقائق و معارف کی طرف متوجہ ہوئے ۔ ۸۹۵ھ/۱۴۸۹ع میں ان سے خلافت پائی اور ۹۰۹ھ/۱۵۰۳ع میں ان کے سجادہ نشین ہوئے[1] ۔ اشرف بیابانی کی تین تصانیف ہم تک پہنچی ہیں : "لازم المبتدی" ، "واحد باری" اور "نوسرہار" ۔ بعض تذکروں میں ان کی ایک اور تصنیف "قصہ آخرالزمان[2]" کا بھی ذکر آتا ہے ۔

۱- افسر صدیقی امروہوی : مخطوطاتِ انجمن ترقی اُردو ، جلد اول ، ص ۹۵ ، مطبوعہ ۱۹۶۵ع ۔

۲- پنج گنج : از سید شاہ محمد فاضل بیابانی ، ص ۹۴ ، مطبع دستگیری ، حیدر آباد دکن ۔

''لازم المبتدی[۱]'' ۱۹۸ اشعار پر مشتمل ایک طویل نظم ہے جسے ۳۶ عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے۔ اس نظم میں عورت اور مرد دونوں کے لیے اُن مسائل کو بیان کیا گیا ہے جن کی ضرورت روزمرہ کی زندگی میں عام طور پر پڑتی ہے؛ مثلاً بیانِ احکام بنائے اسلام، بیانِ احکام صفتِ ایمان، بیانِ جنب و حیض و نفاس، فرائضِ غسل، فرائضِ وضو، بیانِ تیمّم، فرائضِ نماز، سجدۂ سہو، بیانِ رکعتہائے نماز، بیانِ روزہ، بیانِ عیدین، فطرہ و قربانی، بیانِ غسل و کفنِ میت وغیرہ۔ نظم کی بحر ہندوی ہے، زبان صاف اور بیان اشکال سے پاک ہے۔ اس نظم سے اس دور کی عام بول چال کی زبان کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ ''بیانِ مُنتہاءِ غُسل گوید'' کے تحت یہ تین شعر ملتے ہیں:

مُسنّت غُسل کی بوجھیں پانچ ہات اور فُرج کُسوں دھوناں ساچ
پلیتی دور کر کپڑے سیں وُضُو کرنا پہلے غُسل میں
تین بار سر میں پانو لگ دھوناں پچھوں نماز پر طیار ہوناں

یہ نظم اشرف نے ''ہر وقت کام میں آنے'' کے لیے تصنیف کی تھی تاکہ عام آدمی فرائضِ مذہبی کو صحیح طریقے سے انجام دے سکے۔ اس بات کی طرف اُنھوں نے اپنے ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے:

لازم المبتدی اس کا نام پڑے جو ہر وقت آئے کا کام

''واحد باری[۲]'' عربی فارسی اُردو کی ایک منظوم لغت ہے جو امیر خسرو کی منظوم لغت ''خالق باری'' کی روایت سے تعلق رکھتی ہے۔ تقریباً سوا دو سو سال کے عرصے میں فرق یہ ہو گیا ہے کہ ''خالق باری'' میں ذریعۂ اظہار فارسی ہے اور اب ''واحد باری'' میں ذریعۂ اظہار عام مروجہ زبان ''اُردو'' ہے۔ واحد باری میں نہ صرف اُردو الفاظ کے فارسی عربی مترادفات لکھے گئے ہیں بلکہ موسیقی، عروض، ردیف و قافیہ اور اصنافِ سخن کو بھی سمجھایا گیا ہے۔ اُن کی صورت یہ ہے:

بحر ہے دریا آبِ فراخ کلام موزوں ہے ڈالی شاخ
نیم بیت کو مصرع بول دو مصرع کی بیت ہے کھول
رباعی کیا؟ چو مصرع جانؔ مخمس کیا؟ پنج مصرع خوان

---

[۱] لازم المبتدی: (قلمی)، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔
[۲] تذکرۂ مخطوطات ادارۂ ادبیاتِ اردو: جلد اول، ص ۲۸۵، حیدر آباد، دکن، ۱۳۶۲ھ۔

چند بیت کو قطعہ تو جان   از شعر و غزل سے کاٹ کے آن
کم از پنج بیت نہ آوے غزل   ہو ذکر اراق محبت مثل
قصیدہ غزل کا اول مطلع   تخلص آخر بیت کا مقطع
ردیف بعد از قافیہ آر   ایک گھوڑے ہر دو سوار

’’لازم المبتدی‘‘ کی طرح ’’واحد باری‘‘ کی زبان بھی آسان اور غیر پیچیدہ ہے۔ اس میں مصنف زیادہ سے زیادہ عام بول چال کی زبان سے قریب رہنے کی کوشش کرتا نظر آتا ہے۔ اسی لیے محاورے زبان و بیان میں از خود در آتے ہیں۔ یہ خصوصیت اشرف کی ہر تصنیف میں موجود ہے اور اس دور میں بامحاورہ زبان لکھنے کا یہ عمل اسے ایک انفرادیت بخشتا ہے۔

’’نوسرہار‘‘ (۹۰۹ھ/۱۵۰۳ع) میں بھی زبان و بیان کی یہی سطح برقرار رہتی ہے۔ اس ’’مثنوی‘‘ میں اشرف نے واقعۂ کربلا اور شہادت امام حسین کو موضوعِ سخن بنایا ہے:

باژاں کہتا ہندوی میں   قصۂ مقتل شاہ حسین

مصنف نے ’’واحد باری‘‘ اور ’’لازم المبتدی‘‘ کے برخلاف اس مثنوی کو خاص اہمیت دی ہے اور اس میں نہ صرف اپنی شاعری کی خوبیاں ظاہر کی ہیں بلکہ یہ بھی کہا ہے کہ یہ مثنوی اُس کا نام روشن رکھے گی:

سونے کی جیوں کھوٹی گھڑ   ہیرے مانک موتی جڑ
ایک ایک بول مانک مول   سیم ترازو میں تہیں تول
ہند ہرائی سونے تار   سجیں ہووا ’’نوسرہار‘‘
ہر ہر مصرے بالدے لڑ   رتن پدارت مانک جڑ
اے نوباباں نوسرہار   قیمت اس کی لاکھ ہزار

’’نوسرہار‘‘ نام رکھنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ مثنوی میں نو ابواب ہیں اور ہر باب ایک انمول ہار کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان نو بابوں کو بیس فصلوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ابواب کے عنوان، جیسا کہ اُس زمانے میں اور اس کے صدیوں بعد تک دستور رہا ہے، فارسی میں ہیں۔ اشرف بیابانی نے نوسرہار میں واقعۂ کربلا اور شہادتِ امام حسین کو اس طور پر بیان کیا ہے جو آج کے مروجہ واقعے سے قدرے مختلف ہے۔ یہاں یزید اگرچہ بظاہر اپنے سیاسی استحکام کے لیے جنگ کرتا ہے لیکن در پردہ اس کا مقصد کچھ اور بھی ہے۔ یزید کی پیدائش کا واقعہ بھی دلچسپ ہے؛ مثنوی میں بتایا گیا ہے کہ حضرت معاویہ

لاولد تھے اور انھوں نے عورت کے پاس نہ جانے کا عہد کر لیا تھا ۔ لیکن ایک رات جب وہ پیشاب کے لیے اُٹھے تو عضو تناسل پر کسی زہریلے بچھّو نے کاٹ لیا ۔ طبیبوں نے مشورہ دیا کہ جب تک وہ کسی عورت کے پاس نہیں جائیں گے آرام نہ ہوگا ۔ مجبوراً وہ ایک باندی سے ملے ۔ نتیجے میں حمل قرار پایا اور یزید تولّد ہوا ۔ اسی طرح حضرت حُر کے بجائے یزید کا لڑکا امام حسین سے مل جاتا ہے اور اپنے باپ کی فوجوں سے جنگ کرتا ہے ۔

نوسرہار کا اندازِ بیان اور لہجہ دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ مثنوی مجلسوں میں سنانے جانے کے لیے لکھی گئی ہے ، اسی لیے یہ بول چال کی زبان سے قریب ہے اور اس میں روزمرہ و محاورہ نے بیان کو زود اثر بنا دیا ہے ۔ اس دور کی کسی تصنیف میں یہ خصوصیت نظر نہیں آتی ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نوسرہار کی حیثیت اُس زمانے میں وہی تھی جو ”روضۃ الشہدا“ کی فارسی میں اور ”کربل کتھا“ کی اُردو میں رہی ہے ۔ وہ بامحاورہ زبان جو اشرف نے ”نوسرہار“ میں استعمال کی ہے ، ایک دن کا سفر طے کر کے یہاں تک نہیں پہنچی ہے ۔ محاورے کسی زبان میں ایک دم پیدا نہیں ہو جاتے ۔ جب زبان اپنے ارتقا کے ایک دور سے گزر کر طویل سفر طے کر چکتی ہے ، تب کہیں استعاروں میں بات کرنے کا سلیقہ پیدا ہوتا ہے ۔ اور جب یہ استعارے کثرتِ استعمال سے مردہ ہو جاتے ہیں تو زبان میں محاورہ بن کر اظہار کا وسیلہ بن جاتے ہیں اور عام آدمی روزمرہ کی زندگی میں انھی کے ذریعے اپنی بات میں چاشنی پیدا کر کے اثر کا جادو جگاتا ہے ۔ نوسرہار کی بامحاورہ زبان صدیوں کے اسی سفر کی نشان دہی کر رہی ہے ۔ اس میں جو محاورے استعمال میں آئے ہیں ، ان میں سے بہت سے آج بھی رائج ہیں ؛ مثلاً[1] ناتوں لینا (یاد کرنا) ، وقت آنا (موت قریب ہونا) ، اُٹھ جانا (مر جانا) ، غم کھانا (فکر کرنا) ، خوشی کرنا (مرضی پوری کرنا) ، زار بزار رونا (پھوٹ پھوٹ کر رونا) ، ہات آنا (حاصل ہونا) ، امید باندھنا (آرزو مند ہونا) ، صبر پکڑنا (صبر کرنا) ، ہاتھ ملنا (افسوس کرنا) ، کیا موں لے کر جینا (کس طرح زندگی بسر کرنا) ، پھل پانا (اچھا نتیجہ برآمد ہونا) ، من میں گانٹھ پکڑنا (دل میں کینہ رکھنا) ، بازی دینا (شکست دینا) ، بال بیکا کرنا (نقصان پہنچانا) ، آسمان ٹوٹ پڑنا (سخت مصیبت پڑنا) ، سر سے چھتر ڈھلنا (بے سہارا ہونا) ، ڈانواں ڈول ہونا

۱۔ نوسرہار : ڈاکٹر نذیر احمد ، مطبوعہ سہ ماہی ’اردو ادب‘ علی گڑھ ، ستمبر ۱۹۵۷ء ، ص ۵۹—۶۹ ۔

(متزلزل ہونا) ، قول کرنا (وعدہ کرنا) ، نہ ایدھر کے نہ اودھر کے ہونا (نہ یہاں کے نہ وہاں کے) ، جیسا کرنا ویسا بھرنا (جیسا کرو گے ویسا پاؤ گے کے معنی میں)، باٹ دیکھنا (انتظار کرنا) وغیرہ ۔ اس عمل نے ''نوسرہار'' کو اس دور کی ایک قابلِ قدر تصنیف بنا دیا ہے ۔ پھر شاعری کے اعتبار سے بھی اس کے بعض ٹکڑے آج بھی بھلے معلوم ہوتے ہیں ۔ مثلاً :

زینب ہے اُس کا نام   نین سلونے جوں بادام
ازحد صاحب حسن جمال   زیبا موزوں صورت حال
ماتھا جانوں سورج پاٹ   یا کے جالوں چاندا لاٹ
دانت بتیسی تیسی جان   جیسے ہیر نیہ کیری کھان
مرگاں جیسے لمبے بال   سندر سورج دونوں گال
چاند پیشانی دانت رتن   خنداں رو ہم میمیں تن
سکا صورت خوب ازحد   سیرا رنگ ہور موزوں قد

اسی طرح جنگ کے نقشے میں رزم کی کیفیت کا احساس ہوتا ہے اور شہادت کے بیان میں غم کے جذبات کی شدت محسوس ہوتی ہے ۔ مثنوی کے مطالعے سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ اشرف کو زبان کے اس عبوری دور میں بھی اپنے جذبات کے اظہار اور مختلف کیفیات کے بیان کا اتنا سلیقہ ضرور ہے جتنا ہم اس دور کے کسی اچھے شاعر سے توقع رکھ سکتے ہیں ۔ جب آج سے تقریباً پانچ سو سال پہلے کی تصنیف کے طور پر ہم نوسرہار کا مطالعہ کرتے ہیں تو اشرف بیابانی ہمیں مایوس نہیں کرتا ۔

میرانجی کی طرح اشرف بھی اپنی زبان کو ہندوی کہتا ہے ۔ شاہ باجن بھی اپنی زبان کو ہندی یا دہلوی کہتے ہیں ۔ ابھی اس کے لیے ''گجری'' یا ''دکنی'' کا لفظ استعمال نہیں ہوا ۔

اشرف کی تینوں نظمیں ایک طرح کے ہندوی اوزان میں لکھی گئی ہیں ۔ اس بحر میں خوبی یہ ہے کہ شعر آسانی سے زبان پر چڑھ جاتا ہے ۔ محاورے کی چھوٹ اور عام بول چال کی زبان اور لہجے نے لسانی نقطۂ نظر سے بھی اشرف کے کلام کو خاص اہمیت دے دی ہے ۔ ابھی دکنی زبان نے اپنی وہ مخصوص شکل نہیں بنائی ہے جو ہمیں آئندہ دور میں قطب شاہی یا عادل شاہی شعرا کے ہاں نظر آتی ہے ۔ ابھی اس پر اُس زبان کا اثر گہرا ہے جو دو سو سال پہلے گجرات اور دکن آئی تھی اور جس میں شمال کی زبان کا تازہ رنگ مختلف تہذیبی دھاروں اور انتقالِ آبادی کے ذریعے مسلسل شامل ہوتا رہا تھا ۔ اشرف بیابانی کے ہاں زبان و بیان آگے

بڑھتے محسوس ہوتے ہیں ۔

یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے اپنی صلاحیتوں کو اُردو زبان کے مزاج و خون میں شامل کر کے اسے آگے بڑھایا ہے ۔ اگر یہ لوگ ایسا نہ کرتے اور اس زبان کو اپنے اپنے انداز میں ، اپنی اپنی ضرورت کے مطابق ، استعمال نہ کرتے تو یہ زبان وقت کی قبر میں کبھی کی دفن ہو چکی ہوتی ۔ طویل نظم لکھنا ، اور وہ بھی ایسے دور میں جب خود زبان بیان کی سطح پر گھٹنیوں چل رہی تھی ، کوئی آسان کام نہیں تھا ۔ ان لوگوں نے زبان کو مختلف موضوعات سے آشنا کر کے اُسے جلد ہی کہیں سے کہیں پہنچا دیا ۔ قدیم اُردو مصنفین کا ہم پر یہی احسان ہے ۔

بہمنی دور میں اُردو چاروں طرف پھیل کر دکن کی سب سے بڑی اور واحد مشترک زبان بن جاتی ہے اور اس عظیم سلطنت کے مختلف علاقوں میں ایک ایسا سازگار ماحول پیدا ہو جاتا ہے کہ آئندہ دور میں ادبی تخلیق کے لیے راستہ صاف ہو جاتا ہے ۔ جو بیج اس دور میں پھوٹ کر پیڑ بنا اس کے پھل اُن سلطنتوں نے کھائے جو بہمنی سلطنت کی جانشین تھیں ۔ عادل شاہی اور قطب شاہی ، باقی تینوں سلطنتوں کے جواہر اپنے دامن میں سمیٹ کر دکنی ادب کی نمائندہ بن جاتی ہیں ۔ بہمنی دور میں ، گجرات کی طرح ، ہندوی روایت کی ہی توسیع ہوتی ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ فارسی زبان و تہذیب کے اثرات بڑھتے چلے جاتے ہیں ۔ نظامی خالص ہندوی روایت کا ترجمان ہے ۔ میرانجی کے ہاں فارسی طرز احساس اور تہذیب و زبان کے اثرات قدرے بڑھ جاتے ہیں ۔ اشرف بیابانی کے ہاں یہ اثرات ذخیرۂ الفاظ ، آہنگ اور اندازِ بیان کی سطح پر اور زیادہ ہو جاتے ہیں ۔ عادل شاہی دور میں یہ اثرات اور گہرے ہو جاتے ہیں اور اسی لیے اس دور کی زبان بہمنی دور کے مقابلے میں زبان و بیان کے جدید دائرے سے قریب تر ہو جاتی ہے ۔

یہ دور ساری دنیا میں بادشاہوں ، سلاطین ، شہزادوں اور امراء کا دور ہے ۔ ساری علمی و ادبی ، تہذیبی و معاشرتی ترقیاں انھی سے وابستہ ہیں ۔ جو چیز بادشاہ پسند کرتا ہے ، سارا معاشرہ اُسے پسند کرتا ہے ۔ ”ہر چیز کہ سلطان پسند د ہنر است کا“ کلیہ بادشاہِ وقت کی ”مرکزیت“ کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔ آئیے اب آگے چلیں ۔

☆ ☆ ☆

فصل چہارم

عادل شاہی دور

(۱۴۹۰ع — ۱۶۸۵ع)

پہلا باب

پس منظر ، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیات

(۱۲۹۰ع—۱۶۸۵ع)

دکنی ادب — گجری و ہندوی روایت کی توسیع :

بہمنی سلطنت کا سورج گہنا چکا تھا کہ محمد شاہ بہمنی (۸۶۷ھ—۸۸۷ھ/ ۱۴۶۲ع—۱۴۸۲ع) کے دورِ سلطنت میں سلاطینِ عثمانیہ کا ایک شہزادہ اپنی جان بچا کر ایران سے ہوتا ہوا ملکِ دکن پہنچا اور وزیراعظم محمود گاواں (م ـ ۸۸۶ھ/ ۱۴۸۱ع) کی سفارش پر شاہی چیلوں کے جرگے میں داخل ہو گیا ۔ شہزادہ نہایت ذہین ، وجیہ ، خوش سیرت اور محنتی تھا ۔ دیکھتے ہی دیکھتے اپنی قابلیت اور ذاتی جوہر کی بدولت ترقی کے زینے چڑھتا چلا گیا[1] اور مجلس رفیع و ملک الشرق[2] کے خطابات سے سرفراز ہوا ۔ یہاں تک کہ ۸۹۵ھ/۱۴۸۵ع میں عادل خاں کا خطاب پا کر بہمنی سلطنت کے صوبۂ بیجاپور کا حاکم بنا دیا گیا ۔ اور جب محمود شاہ بہمنی (۸۸۷ھ—۹۲۴ھ/۱۴۸۲ع—۱۵۱۸ع) کے دورِ حکومت میں فسادات اور خانہ جنگیاں شروع ہوئیں ، حالات ایسے بگڑے کہ سنبھالے نہ سنبھلے

---

[1] ـ خافی خاں لکھتا ہے کہ ''روز بروز از حدّت جوہرِ ذاتی بر آبرو مراتب او می افزود و خواجۂ جہان گیلانی متوجہ پرداخت احوال او بود تا بہ پایۂ امیران و سر لشکرانِ سلطان محمود رسید مخاطب بہ یوسف عادل خان بہمنی گردید و آخرکار چنانچہ بزبانِ قلم دادہ علم سلطنت بیجاپور در سنہ ۸۹۷ھ برافراشت ۔''
منتخب اللباب : ص ۲۷۱ ، انجمن آسیاٹی بنگالہ کلکتہ ، ۱۹۲۵ع ۔

[2] ـ واقعاتِ مملکتِ بیجاپور : بشیرالدین احمد ، جلد اول ، ص ۲۷ ۔

اور بہمنی سلطنت کے مختلف صوبے آزاد ہونے لگے ، تو اس نے بھی ۸۹۷ھ/ ۱۴۹۰ء میں اپنی خود مختاری کا اعلان کر دیا ۔ سلاطینِ عثمانیہ کا یہ شہزادہ ، عادل شاہی سلطنت کا بانی یوسف عادل شاہ تھا ۔ شعر و شاعری کا اسے بچپن سے شوق تھا ۔ خود بھی فارسی میں شعر کہتا تھا ۔ علما و فضلا ، اہلِ فن اور اربابِ ہنر کا بڑا قدردان تھا ۔ خود بادشاہ بنا تو اس ذوق کو اور ترقی دی ۔ ایران ، عرب و روم اور دور دراز مقامات سے ذی علم حضرات کو بلایا اور اُن کو سر پر بٹھایا ۔ ہر وقت قابل لوگوں کا مجمع اُس کے اِرد گِرد رہتا ۔

اس کے بیٹے اسمٰعیل عادل شاہ (۱۵۱۰ء—۱۵۳۴ء) کو بھی علم پروری اور ذوقِ شعری ورثے میں ملے تھے ۔ وفائی تخلص کرتا تھا اور فارسی میں اچھے شعر کہتا تھا ۔ باپ کی طرح یہ بھی ذی علم لوگوں اور علما و فصحا سے نہایت سیر چشمی سے سلوک کرتا تھا ۔ غرض کہ شروع ہی سے علم و ادب اور شعر و شاعری کا مذاق عادل شاہی سلطنت کی گھٹی میں پڑا ہوا تھا ۔ اس خاندان کے جتنے بادشاہ گزرے اُن سب میں یہ خصوصیت مشترک تھی ۔ علم و ادب اور شعر و شاعری کی شاہی سرپرستی نے اسے معاشرے میں مقبول ترین معیارِ شرافت بنا دیا ۔ بانیِ سلطنت یوسف عادل شاہ سے لے کر ابراہیم عادل شاہ ، علی عادل شاہ ، ابراہیم عادل شاہ ثانی ، سلطان محمد عادل شاہ ، علی عادل شاہ ثانی ، سب ادب و شعر کی اس روایت کو سینے سے لگائے رہے اور اس سرزمین پر علم و ادب کا پودا ایسا پھلا پھولا کہ خود سلطنت کو چار چاند لگ گئے ۔ اس دور میں اُردو اپنے ارتقا کی اُس منزل پر پہنچ چکی تھی جہاں اُسے عام طور پر ادبی و تخلیقی سطح پر استعمال کیا جا رہا تھا ۔ دکنیت کے جوش و جذبہ میں جہاں شروع ہی سے شاہانِ دکن اس کی سرپرستی کر رہے تھے وہاں اب وہ واحد قومی زبان کے طور پر قبول کر لی گئی تھی ۔ دفتری امور اسی زبان میں انجام دیے جا رہے تھے ۔ بادشاہوں کے دربار میں فارسی علما اور شعرا کے ساتھ ساتھ اُردو شعرا نہ صرف قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھے جا رہے تھے بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کی قدر و منزلت میں اضافہ ہوتا جاتا تھا ۔ علی عادل شاہ ثانی کے بیان میں خافی خاں[1] لکھتا ہے کہ :

> ”پادشاہے بودِ باہوش ۔ ۔ ۔ فضلاء و فصحاء را دوست داشتی و شاعران را حرمت نمودی ، خصوص در حقِ شاعرانِ ہندی زیادہ مراعات می فرمود ۔“

---

[1] منتخب اللباب : حصہ سوم ، ص ۳۵۹ - ۳۶۰ ۔

اگر اس دور کے شعرا ، علما اور مؤرخین کے کارناموں پر نظر ڈالی جائے تو ہندوستان میں مغلوں کے طویل دورِ حکومت کا مقابلہ کرے ۔ 'سہ نثر ظہوری' والے 'ملاؔ' ظہوری ، 'تاریخ فرشتہ' والے محمد قاسم فرشتہ ، 'تذکرۃ الملوک' والے رفیع الدین شیرازی کے ناموں کے ساتھ ساتھ برہان الدین جانم ، شیخ داول ، ملک 'قمی ، حکیم آتشی ، مرزا محمد مقیم ، عبدل ، صنعتی ، ملک 'خشنود ، رستمی ، حسن شوق ، امین الدین اعلیٰ ، میراں جی خدانما ، ہاشمی ، نصرتی وغیرہ اسی علم پرور سلطنت کے رنگا رنگ پھول ہیں ۔

بہمنی دورِ حکومت میں شاہی دفتر ہندوی زبان میں کر دیے گئے تھے ۔ یوسف عادل شاہ نے اپنے زمانۂ حکومت میں ہندوی (قدیم اُردو) کو ہٹا کر شاہی دفتر فارسی میں کر دیے لیکن ابراہیم عادل شاہ اول نے شاہی دفتروں کو پھر سے اُردو میں کر دیا ۔ 'تاریخ فرشتہ' سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے کہ ''. . : و دفتر فارسی برطرف ساختہ ہندوی کرد[1] ۔'' خافی خاں بھی اس باب میں یہی کہتا ہے کہ ''ابراہیم عادل شاہ دفتر فارسی کہ بجائے دفتر ہندوی جد و پدر او قرار دادہ بودند ، بر طرف نمودہ بدستور سابق ہندوی مقرر نمود[2] ۔'' ابراہیم عادل شاہ اول (۹۴۵ھ—۹۶۵ھ/۱۵۳۸ع—۱۵۵۷ع) کے بعد علی عادل شاہ اول (۹۶۵ھ—۹۸۸ھ/۱۵۵۷ع—۱۵۸۰ع) نے فارسی کو پھر دفتری زبان بنا دیا لیکن ادب و شعر کی سرپرستی بدستور قائم رہی ۔ جب ابراہیم عادل شاہ ثانی المعروف بہ ''جگت گُرو'' (۹۸۸ھ—۱۰۳۷ھ/۱۵۸۰ع—۱۶۲۷ع) تخت نشین ہوا تو اس نے دفتروں میں اُردو کو دوبارہ رائج کیا اور اُس کے بعد عادل شاہی حکومت کے زوال تک اُردو زبان ہی حکومت کے دفتروں کی زبان رہی ۔ جگت گُرو کی 'کتابِ نورس' اور علی عادل شاہ ثانی کی کلیات اس بات کی گواہ ہیں کہ ان لوگوں کا فارسی زبان سے خاندانی رشتہ تقریباً منقطع ہو گیا تھا اور اُردو زبان ہی اُن کی زبان ہوگئی تھی ۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گُرو کا 'پرامن زمانۂ حکومت علم و ادب و موسیقی کی ترقی کے لیے خاص اہمیت رکھتا ہے ۔ جب وہ تختِ سلطنت پر بیٹھا تو فتحِ گجرات (۹۸۰ھ) کو آٹھ برس ہو چکے تھے اور اکبر کی حکومت وہاں پورے طور پر قائم ہو چکی تھی ۔ گجرات کے اہلِ علم بدلے ہوئے حالات کو دیکھ کر قرب و جوار

۱- تاریخ فرشتہ : جلد دوم ، ص ۴۹ ، مطبوعہ پونا ۱۸۳۲ع -

۲- منتخب اللباب : حصہ سوم ، ص ۳۰۷ -

کے ان علاقوں کی طرف ہجرت کر رہے تھے جہاں اُن کے علم و ہنر کی قدردانی ہو سکتی تھی۔ تہذیبی اعتبار سے گجرات، بیجاپور سے سب سے زیادہ قریب تھا۔ صدیوں پرانے یہ تہذیبی رشتے اتنے گہرے تھے کہ دونوں علاقوں کے لوگ لباس، زبان، رسوم و رواج اور عادات و اطوار میں بڑی حد تک ایک دوسرے سے ہم آہنگ رکھتے تھے۔ تصوّف اور گُجری کی روایت کے اثرات پہلے سے بیجاپور میں پسندیدہ و مقبول تھے۔ بادشاہِ وقت نہ صرف خود شاعر تھا بلکہ گُجری کی اسی روایت کا پیرو اور اہلِ علم و ادب کا بڑا قدردان تھا۔ خود بادشاہ کے وزیر دلاور خان نے اپنے زمانۂ وزارت (۹۹۰ھ - ۹۹۸ھ/۱۵۸۲ع—۱۵۸۹ع) میں کارندوں کو تحفہ تحائف کے ساتھ اہلِ علم و فضل کے پاس گجرات و لاہور بھیجا اور اپنے ہاں آنے کی دعوت دی۔ گجرات کی بربادی بیجاپور کی آبادی کا سبب بنی۔ بہمنی ادب میں اور عادل شاہی کے ابتدائی دور میں یہ اثرات اتنے واضح اور دونوں کے زبان و بیان کا رنگ روپ، اصناف، اوزان و بحور، تصوّف اور اُس کے موضوعات ایک دوسرے سے اتنے ملتے جلتے ہیں کہ ان میں امتیاز مشکل ہے۔ لسانی سطح پر دیکھیے۔ یہ اثرات اور واضح ہو جاتے ہیں؛ مثلاً 'اچھنا' اور اس کے مشتقات اچھے، اچھو، اچھے، اچھوں، اچھتا، اچھے کا گجراتی 'اچھے' کا اثر ہے۔ ہمیں، ہمنا گجراتی 'ہمنے' کا اثر ہے۔ 'ہمنا' کی طرح 'ہمنے' بھی گجراتی میں فاعل اور مفعول دونوں حالتوں میں استعمال ہوتا ہے۔ 'اپن' ہم کے معنوں میں گجراتی ہے۔ چ حرفِ تخصیص کے طور پر دکنی میں بکثرت استعمال ہوتا ہے اور یہی استعمال اُس کا گجراتی اور مرہٹی میں ہے۔ گمنا (وقت گزرنا)، سوسنا (برداشت کرنا)، ابھال (بادل)، ایلاڑ (ورے)، پیلاڑ (پرے)، انجھو (آنسو)، ندرا (نیند) وغیرہ الفاظ خالص گجراتی ہیں۔ 'سی' قدیم دکنی میں مستقبل کے لیے استعمال ہوتا ہے، جیسے کرسی، جاسی۔ لیکن شاہ برہان نے اس کی دوسری صورتیں بھی استعمال کی ہیں، جیسے لاکرسیں، تا دیکھ سی، کرسوں وغیرہ۔ بیجاپور کی زبان میں یہ مماثلت اتنی زیادہ ہے کہ اسی وجہ سے بعض اوقات اسے گُجری سے موسوم کیا جاتا ہے[1]۔ خوب محمد چشتی (م - ۱۰۲۳ھ/۱۶۱۴ع) نے اپنی مثنوی خوب ترنگ[2] (۹۸٦ھ/۱۵۷۸ع) میں ایک جگہ یہ شعر لکھا ہے:

جیوں دل عرب عجم کی بات   سن بولی ''بولی گجرات''

---

[1] مولوی عبدالحق مرحوم: رسالہ 'اردو'، جولائی ۱۹۲۷ع۔

[2] خوب ترنگ: (قلمی)، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

اور ”عذر خواہی“ کے تحت ایک جگہ یہ شعر لکھا ہے :

جیوں میری بولی منہ بات　　عرب عجم ملا ایک سنگھات

یہ اشعار اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ ”بولی گجرات“ نے عرب و عجم کے فکری و لسانی اثرات سے اپنی نئی شکل بنائی تھی جو آگے چل کر ”گُجری“ کے نام سے موسوم ہوئی۔ خوب محمد نے اُسی تہذیبی، فکری اور لسانی اثر کا ذکر کیا ہے جس نے برِعظیم کی زبانوں میں نئی روح پھونک کر اُن کے عملِ ارتقا کو تیز تر کر دیا تھا۔ بولی گجرات کی بنیاد تو گجرات کی زبان ہے لیکن فارسی و عربی زبانوں کے اثرات نے ہندوی اور عرب و عجم کو ”ایک سنگھات“ ملا دیا ہے۔ یہی ”گُجری“ ہے۔ یہ شکل چونکہ گجرات میں، جو شورسینی آپ بھرنش کا علاقہ تھا، پہلے بنی اور پھر اس کے اثرات دکن پہنچے جہاں اس نے وقت کے جدید تقاضوں کی وجہ سے مقبولیت حاصل کی، تو گُجری نے نہ صرف تخلیقی ذہنوں کو متاثر کیا بلکہ دسویں صدی ہجری میں دکن کی زبان بھی گُجری کہلائی جانے لگی۔ میرانجی شمس العشاق کے بیٹے، شاہ برہان الدین جانم (م - ۹۹۰ھ/۱۵۸۲ء ؟) بیجاپور میں بیٹھ کر اپنی زبان کو بار بار گُجری کہتے ہیں :

یہ سب گُجری زبان　　کر یہ آئینہ دیا نمان　　(ارشاد نامہ[1])
جے ہووہں گیان بچاری　　نہ دیکھیں بھاکا گُجری　　(حجت البقا[2])
”سبب یوں زبان گُجری نام ایں کتاب کلمۃ الحقائق“ (کلمۃ الحقائق[3])

گُجری کے زبان و بیان کے مزاج پر، اس کے ذخیرۂ الفاظ و طرزِ فکر پر، اندازِ بیان، لہجہ، آہنگ اور اوزان پر، تشبیہ، استعارہ اور رمز و اشارہ پر سنسکرت و ہندوی اسطور و روایت کا رنگ گہرا ہے، حتیٰ کہ عربی و فارسی کے الفاظ بھی اسی رنگ میں رنگے ہوئے دبے دبے اور چُھپکے سے نظر آتے ہیں۔ فارسی طرزِ احساس اور تہذیبی اثرات کا رنگ مدھم اور اُڑا اُڑا سا ہے۔ بہمنی اور بیجاپوری ادبیات کے ابتدائی دور میں یہی رنگ غالب ہے۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ گُجری ادب اصل میں ہندوی روایت کی تجدید ہے۔ بہمنی دور کا ادب اسی روایت کی مزید تجدید و توسیع ہے اور بیجاپوری ادب — بیجاپوری ادب بھی اسی روایت و مزاج کی مزید توسیع ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ فارسی طرزِ احساس جیسے جیسے گہرا ہوتا جاتا ہے، ہندوی رنگ اسی اعتبار سے ہلکا پڑتا جاتا ہے۔ بیجاپور

---

۱ تا ۳۔ ارشاد نامہ : (قلمی) ۔ حجت البقا (قلمی) ۔ کلمۃ الحقائق (قلمی)، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

کے شاہ جانم ، جگت گُرو اور شیخ داول کے ہاں یہ گُجری روایت بڑی حد تک اپنی خالص شکل میں باقی رہتی ہے لیکن عبدل کے "ابراہیم نامہ" میں فارسی و ہندوی روایت کے درمیان کشمکش کا احساس ہونے لگتا ہے۔ مقیمی کی "چندر بدن مہیار" اور صنعتی کے "قصۂ بے نظیر" میں یہ عمل واضح طور پر تیز ہو جاتا ہے اور فارسی کا تہذیبی احساس و شعور اُبھرنے لگتا ہے۔ اسی کے ساتھ ہندوی رنگ بھی دبا دبا ، اُڑا اُڑا سا محسوس ہونے لگتا ہے۔ جب عادل شاہی سلطنت نے آنکھ کھولی تو بیجاپور میں گُجری روایت کے اثرات چاروں طرف پھیلے ہوئے تھے۔ اسی روایت نے یہاں کے لکھنے والوں میں گُجری کو معیارِ زبان و ادب کے طور پر قبول کرنے کا رجحان پیدا کیا۔ یہی وہ بنیادی رجحان تھا جس نے بیجاپور کی زبان پر گہرا اثر ڈالا۔ اسی اثر نے بیجاپور کے رنگِ بیان اور اسلوب کو گولکنڈا کے اسلوب سے الگ کر دیا۔ یہی دو دھارے اس وقت تک ساتھ ساتھ بہتے رہتے ہیں جب تک اورنگ زیب کی فتوحات شمال کو جنوب سے ملا کر ایک نہیں کر دیتیں۔ اسی کے ساتھ فارسی طرزِ احساس اور رنگِ بیان جدید اسلوب و اثر بن کر عالمگیر ہو جاتا ہے اور اسی لیے بیجاپور کے شعرا کا کلام آج ہمارے لیے اجنبی اور مشکل ہے۔ اگر اُردو زبان کا جدید اسلوب فارسی اسلوب و آہنگ سے نہ بنتا اور وہ بیجاپوری اسلوب کی روایت سے جنم لیتا تو آج بیجاپور کے شعرا کا کلام ، بمقابلہ گولکنڈا کے شعرا کے ، ہمارے لیے زیادہ آسان ہوتا۔ لیکن چونکہ ایسا نہیں ہوا اس لیے دکنی کا سب سے بڑا شاعر نصرتی جلد ہی ہماری نظروں سے اوجھل ہو گیا اور اس کے مرنے کے نتّوے سال بعد جب شفیق نے ۱۱۷۵ھ/ ۱۷۶۱ء میں اپنا تذکرہ "چمنستانِ شعرا" لکھا تو اس میں نصرتی کی تصانیف کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ بلکہ لکھا کہ "الفاظش بطور دکھنیاں بر زبانہا گراں می‌آید[1]" اور اس کے برخلاف جنابِ ولی دکنی آج بھی تاریخِ ادب میں سورج بن کر چمک رہے ہیں۔ تہذیب کے سانچے بدلنے کے ساتھ جب اسالیب بدلتے ہیں تو عظمتوں کا تصوّر اور معیار بھی بدل جاتا ہے۔ نصرتی بھی ، ہندوی روایت کی طرح ، تاریخ کی اسی "عادلانہ سفّاکی" کا شکار ہو گیا۔

یہ ضرور ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ فارسی طرزِ احساس بیجاپوری اسلوب کے خون میں زیادہ سے زیادہ مقدار میں شامل ہو کر اسے گُجری سے دور کرتا

۱۔ چمنستانِ شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۳۲۲ ، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ء ۔

جاتا ہے لیکن گُجری کے لسانی و تہذیبی خمیر سے اُٹھنے والی روایت کا مزاج بنیادی طور پر وہی رہتا ہے ۔ پراکرت اصل زبانوں کی لغات کو دل کھول کر استعمال کرنے سے ، پراکرتی اصولوں سے مرکبات وضع کرنے سے اور قدیم لسانی اثرات کے زندہ و باقی رہنے سے بیجاپوری اسلوب کے مزاج میں ایک الگ پن سا محسوس ہوتا ہے ۔ یہ اثر اُس وقت زیادہ شدت سے محسوس کیا جا سکتا ہے جب ''کلمۃ الحقائق'' کی نثر کا مقابلہ گولکنڈا کے وجہی کی ''سب رس'' سے کیا جائے، یا مقیمی کی مثنوی کو غوّاصی کی مثنوی کے ساتھ پڑھا جائے ۔ بیجاپور کے تہذیبی مزاج کی تشکیل ''ہندوستانیت'' کے زیرِ اثر ہوئی ۔ بیجاپور نے گُجری اُردو کی روایت کو اپنا کر دراصل ہندوستانیت کو اپنانے کی کوشش کا اظہار کیا ہے ۔ بیجاپوری اسلوب کے مطالعہ و تجزیہ سے معلوم ہوتا ہے کہ قدیم طرزِ احساس اپنی نئی زندگی کے لیے نئے اثرات و خیالات کو قبول تو کر رہا ہے لیکن اندر سے اس کی کوشش یہی ہے کہ ان اثرات کو بھی اپنے رنگ میں رنگ کر اپنے ہی تہذیبی سانچے میں اتارے ۔ یہاں ہمیں جذب و قبول کے عمل میں بھی ایک کٹّرپن کا احساس ہوتا ہے ۔ فارسی طرزِ احساس اور اسالیب و اصناف کے رواج کے ساتھ یہ کٹّرپن کم ضرور ہو جاتا ہے لیکن مزاج کا یہ رنگ بیجاپوری اسلوب پر آخر وقت تک جما رہتا ہے ۔ بیجاپوری اسلوب میں بنیادی طور پر فارسی اثر ہندوی اثر پر غالب نہیں ہے ۔ جب فارسی اثر کا رنگ گہرا ہوتا ہے اُس وقت بھی ہندوی رنگ اپنے وجود کو نہ صرف باقی رکھتا ہے بلکہ خود فارسی رنگ کو گدلا کر دیتا ہے ۔ مقامی زبانوں ، پراکرت و سنسکرت کے ذخیرۂ الفاظ اور مرکبات وضع کرنے کے طریقوں کے علاوہ اس اسلوب میں جو چیز خاص ہے وہ اس اسلوب کی آوازیں ہیں ۔ اس کا لہجہ ، آہنگ اور تیور ہیں جن میں ''ہندوی پن'' پنجے گاڑے ہوئے ہے ۔ یہاں باربار محسوس ہوتا ہے کہ قدیم طرزِ احساس (ہندوی) اپنی زندگی کے لیے نئے طرزِ احساس (فارسی) کا سہارا تو ضرور لے رہا ہے لیکن اپنی جگہ قائم ہے اور نئے طرزِ احساس کو اپنے اندر اُتارنے کی کوشش میں مصروف ہے ۔ اُس کے مزاج پر ان اثرات نے ایسا گہرا اثر ڈالا کہ گولکنڈا کے زیرِ اثر مقیمی سے لے کر نصرتی تک فارسی اثرات اور نئے طرزِ احساس کے بڑھ جانے کے باوجود بیجاپوری اسلوب کے لہجے اور آوازوں میں ، اس کے مزاج اور احساس میں یہ ہندوی پن آخر دم تک باقی رہتا ہے ۔

اسی مزاج کے زیرِ اثر بیجاپور کا فلسفۂ تصوّف بھی جنم لیتا ہے ۔ وجود کا فلسفہ بیجاپوری تصوف کا بنیادی فلسفہ ہے ۔ ساری عمارت اسی کی بنیاد پر کھڑی

کی گئی ہے۔ یہ عمل میرانجی سے شروع ہوتا ہے جو عرفانِ نفس پر زور دیتے ہیں، لیکن شاہ جانم اُسے ایک باقاعدہ شکل دے کر آب و آتش، خاک و باد کے تعلق سے وجود کا مطالعہ کرتے ہیں۔ جانم نے وجود کے چار مدارج مقرر کیے ہیں؛ واجب الوجود، ممکن الوجود، ممتنع الوجود اور عارف الوجود۔ نفس کا عرفان انھی مدارج کو طے کرنے سے حاصل ہو سکتا ہے۔ واجب الوجود وجودِ خاکی ہے۔ ممکن الوجود وجودِ روحانی ہے جو وجودِ خاکی میں اپنی صورت پذیری کرتا ہے۔ ممتنع الوجود میں اشیا کی صورتیں معدوم ہو جاتی ہیں اور بے کراں ظلمات سے واسطہ پڑتا ہے اور یہیں سے نور پیدا ہوتا ہے جس کی اُنتہا عارف الوجود ہے جو ''نورِ محمدی'' ہے۔ جانم آب و آتش، خاک و باد پر زور دیتے ہیں۔ امین الدین اعلیٰ اسے اور آگے بڑھاتے ہیں اور اس میں ہندو فلسفے کا پانچواں عنصر ''خالی'' اور شامل کر دیتے ہیں۔ ہر عنصر کے پانچ گُن ہیں اور اس سطح پر ہندو اور اسلامی فلسفہ' تصوف ایک دوسرے میں پیوست ہو جاتے ہیں۔ اس تصوف کی اصطلاحیں بھی عام اصطلاحوں سے الگ ہیں۔ پانچ عنصر اور پچیس گُنوں کے اس تصوّف کی مقبولیت کا راز یہی ہے کہ اس میں ہندوی روح نے اسلامی روح کو اپنا کر ایک ایسے امتزاج کو جنم دیا ہے جس میں ہندو مسلمان دونوں کشش محسوس کر سکیں۔ سارے برعظیم میں یہ دور اسلامی فکر و نظر کے زیرِ اثر نئے نئے مذاہب اور فلسفہ ہائے تصوّف کی پیدائش کا دور ہے۔ بھگتی تحریک بھی اسی بدلتے ہوئے طرزِ احساس کا نتیجہ ہے۔ کبیر داس اور گرونانک بھی اسی اندازِ فکر کے ترجمان ہیں۔ اس دور کی مرہٹی شاعری میں یہی فکری دھارا بہہ رہا ہے۔ گُنجری تصوّف میں یہ مخصوص اندازِ فکر اپنے ارتقا کی کئی منزلیں پہلے ہی طے کر چکا تھا۔ بیجاپور کے تصوّف نے اپنے ہندوی پن سے جو صورت بنائی وہ میرانجی، جانم اور امین الدین اعلیٰ سے ہوتی ہوئی سارے معاشرے میں تصوّف کی مقبول صورت بن جاتی ہے۔ اس پر بھی وہی مزاج غالب ہے جو بیجاپوری ~~اسلوب~~ کی انفرادیت ہے۔

عادل شاہی دور کی تخلیقی سرگرمیوں میں فنِ تعمیر، خطّاطی اور شعر و ادب کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ ادب میں تاریخی اور مذہبی موضوعات بھی شامل تھے لیکن سب سے زیادہ اہمیت شاعری کو حاصل تھی۔ شاعری، ہر قسم کے خیالات، خواہ وہ عاشقانہ و ناصحانہ ہوں یا صوفیانہ و رزمیہ ہوں، اظہار کا سب سے مقبول وسیلہ تھی۔ یہ معاشرہ شاعری کو ایک ایسا فن سمجھتا تھا جس سے آدمی کا نام ہمیشہ باقی رہتا ہے۔ اس کا اظہار کسی نہ کسی انداز میں اس دور کے

شعرا عام طور پر کر رہے ہیں ۔ صنعتی "قصہ بے نظیر" میں سخن کی اہمیت واضح کرتا ہے تو کہتا ہے :

اگر تجھ تے کچ نہ رہے یادگار   تو جینا نہ جینا ترا ایک سار
جو کچھ ہے شہادت اور غیب میں   سخن کے سماتا ہے آ جیب میں
رکھن ہار سرسبز دل کا چمن   سخن ہے سخن ہے سخن ہے سخن

عبدل "ابراہیم نامہ" میں اس بات کی طرف یوں اشارہ کرتا ہے :

نہ باقی رہے کچھ تو عالم نشان   اگر کچھ رہے تو بھی شعر جان

ملک خشنود "جنت سنگھار" میں کہتا ہے :

جکُچھ جگ میں بشر کا ہے نشانی   سو ہے نیکی و سعی سب ہے فانی
ہنر او لیں ہے سوں کھول کہنا   بھن اوبے جو دن ناؤں رہنا

اس رجحان نے شاعری کے باغ میں رنگا رنگ پھول کھلائے ۔ اب تک شاعری صرف و محض مقصد کا اظہار تھی لیکن اس دور میں شاعری کی اپنی ایک الگ اہمیت و حیثیت قائم ہو گئی ۔ اب شاعری صرف تک بندی نہیں رہی تھی بلکہ اس میں احساس ، جذبہ ، تخیل ، محاکات اور شعریت کی اہمیت ہوگئی تھی ۔ اس دور میں تخلیقی عمل اپنا رنگ جمانے لگتا ہے اور شاعری اپنے دامن میں ہر قسم کے موضوعات سمیٹنے لگتی ہے ۔

موضوعات میں تصوف و اخلاق کو خاص اہمیت حاصل ہے ۔ ابتدائی دور کی کم و بیش ساری تحریریں مذہب و تصوف کے موضوعات سے ہی تعلق رکھتی ہیں لیکن آگے چل کر اخلاقی اقدار زیادہ اہمیت اختیار کر لیتی ہیں ۔ موضوعات میں سب سے زیادہ زور حیرت ناک و محیرالعقول عناصر پر ہے ۔ تخیل کی پرواز انہونی کو ہونی کر دکھاتی ہے ۔ یہ رنگ عشقیہ مثنویوں میں بھی نظر آتا ہے اور اُن مذہبی قصوں میں بھی جن کا تانا بانا روایات سے بُنا جاتا ہے ۔ مقیمی کی عشقیہ مثنوی "چندر بدن مہیار" میں اور صنعتی کی مذہبی مثنوی "قصہ بے نظیر" میں بھی حیرت ناک کے عناصر کو ہی اُبھارا گیا ہے ۔ عشق اس معاشرے کا اوڑھنا بچھونا اور شاعری کا مقبول ترین موضوع ہے جو مقیمی و صنعتی کی مثنوی میں بھی موجود ہے اور نصرتی کی "گلشنِ عشق" اور ہاشمی کی مثنوی "قصہ" اور "یوسف زلیخا" میں بھی ۔ عشق کے علاوہ بادشاہوں کی جنگ کے حالات و واقعات کو بھی موضوعِ سخن بنایا جاتا ہے جیسے حسن شوقی نے "فتح نامہ نظام شاہ" میں ، مرزا مقیم نے "فتح نامہ بکھیری" میں یا نصرتی نے "علی نامہ" میں

بیان کیا ہے ۔ بادشاہ کی شادی یا عیش و عشرت کی محفلوں کو بھی شعر کے ذریعے بیان کرکے رنگ بھرا جا رہا ہے ۔ شوقی نے ''میزبانی نامہ'' میں سلطان محمد عادل شاہ کی ایک شادی کا نقشہ پیش کیا ہے ۔ اسی طرح بادشاہوں کی زندگی کے حالات کو بھی شاعری کے ذریعے بیان کیا جا رہا ہے ۔ عبدل نے ''ابراہیم نامہ'' میں ابراہیم عادل شاہ جگت گرو کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ بزرگانِ دین کے حالاتِ زندگی و کشف و کرامات کو بھی شعر کے پردے میں بیان کیا جا رہا ہے ۔ میر موہن نے مہدیِ موعود کے حالات و کرامات کو ''عشق نامہ'' میں بیان کیا ہے ۔ اسی طرح اُن مذہبی موضوعات کو بھی شاعری کا جامہ پہنایا جا رہا ہے جن میں سارا معاشرہ شریک ہے ۔ نجات نامے ، وفات نامے ، مولود نامے ، معراج نامے ، شہادت نامے اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں ۔ مذہب کے اراکین اور مسئلہ مسائل کو بھی موضوعِ سخن بنایا جا رہا ہے اور اس کا سبب صرف یہ ہے کہ یہ معاشرہ نثر کے مقابلے میں شاعری سے زیادہ متاثر ہوتا ہے ۔ شاہ داول نے عورتوں کی اصلاح اور اپنے شوہروں سے بہر صورت محبت کرنے کے موضوع کو ایک طویل نظم ''ناری نامہ'' میں بیان کیا ہے جس کے ہر بند کا چوتھا مصرع ''پیو باج کوئی پیارا نہیں'' بار بار شوہر کی اہمیت و حیثیت کو واضح کرتا ہے ۔ ایک تہذیبی اکائی کے طور پر یہ معاشرہ چونکہ ثابت و سالم ہے اسی لیے ہر بات کو پھیلا کر ، سارے پہلوؤں کے ساتھ بیان کرنے کو پسند کرتا ہے ۔ طویل نظمیں اور خصوصیت سے مثنوی اسی لیے مقبول صنفِ سخن ہے ۔

جب زبان پھیلتی اور ترقی کرتی ہے تو وہ اپنے قد کو اپنے سے قریب تر اور تہذیبی سطح پر غالب زبان کے معیار اور پیمانوں سے ناپتی ہے اور جن چیزوں اور خصوصیات کی اپنے اندر کمی پاتی ہے اسی زبان سے پورا کرنے کی کوشش کرتی ہے ۔ چوسر کے زمانے میں انگریزی زبان نے فرانسیسی زبان و ادب سے خود کو بنایا سنوارا اور اس زبان کے خیالات ، تلمیحات ، استعارات ، اندازِ بیان ، اصناف اور اسالیب سے اپنے دامن کو وسیع کیا ۔ اسی طرح اس زمانے میں دکن کے تخلیقی ذہنوں نے جب یہ محسوس کیا کہ ہندوی ادبیات سے اب زبان کو آگے نہیں بڑھایا جا سکتا اور جو کچھ لیا جا سکتا تھا لیا جا چکا ہے ، تو انھوں نے فارسی زبان و ادب کے خیالات ، تلمیحات ، اسالیب ، اصناف ، لہجہ و آہنگ کی طرف توجہ دی ۔ فارسی زبان ایک زندہ زبان تھی اور تہذیبی سطح پر اس دور میں اس کی وہی حیثیت تھی جو کم و بیش چوسر کے دور میں فرانسیسی زبان کی تھی ۔ اس رجحان نے اُردو زبان و ادب کو ایک نیا رخ ، نیا موڑ دیا اور اسی کے ساتھ

یہ آواز سنائی دینے لگی کہ :

رکھیا کم سہنسکرت کے اس میں بول   ادک ہوانے تے رکھیا ہوں اسول
(صنعتی : قصہٴ بے نظیر ، ۱۰۵۵ھ/۱۶۴۵ع)

یہ وہی رجحان تھا جو شمال میں ایک ڈیڑھ صدی پہلے شروع ہو چکا تھا اور جس کی وجہ سے وہاں اُردو زبان ، دکنی سے بہت پہلے ، جدید اسلوب سے قریب آ گئی تھی ۔ اس فرق کا اندازہ اُس وقت آسانی سے ہو سکتا ہے جب افضل پانی پتی کی ”بکٹ کہانی“ (۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ع) اور مقیمی کی مثنوی ”چندر بدن و مہیار“ کو ایک ساتھ پڑھا جائے ۔ دونوں تقریباً ایک ہی زمانے کی تصانیف ہیں ۔ دونوں کی زبان پر ہندوی اثرات موجود ہیں لیکن سنسکرتی اثرات نے مقیمی کی مثنوی کی زبان کو مشکل بنا دیا ہے اور برخلاف اس کے فارسی زبان کے اثرات نے افضل کی ”بکٹ کہانی“ کو موثر و شگفتہ بنا دیا ہے ۔ جیسے ہی دکن میں اس بات کو محسوس کیا گیا ، دکنی اُردو بھی سنسکرت کے اثرات سے آزاد ہوکر فارسی کی طرف جھکنے لگی ۔ اسی رجحان کے ساتھ فارسی سے ترجموں کا رواج بڑھنے لگا اور اسی کے ساتھ فارسی الفاظ ، تراکیب ، بندشیں ، تلمیحات ، اصناف ، اوزان و بحور ، اسالیب ، آہنگ اور لہجے بھی زبان کے مزاج میں شامل ہونے لگے ۔

جب یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اُردو زبان نے اپنی سرزمین کی تلمیحات ، چیزوں ، پرندوں ، دریا ، پہاڑ اور صنمیات کو چھوڑ کر فارسی زبان اور تہذیب کو اپنایا تو لوگ تہذیبی قوت کے عمل و اثر کو بھول جاتے ہیں جو زندہ طرزِ احساس اور تہذیب ، زوال پذیر یا بند تہذیب پر ڈالتا ہے ۔ ہر زبان چڑھتی ہوئی تہذیبی قوتوں کے ساتھ چڑھتی اور پھیلتی ہے اور اُسی کے ساتھ گرتی ہے ۔ اُردو زبان ، اپنی موجودہ شکل میں ، ایک نئی ادبی زبان تھی جس میں مختلف تہذیبی قوتوں نے خلاّقانہ عمل کیا تھا ۔ ابتدا میں اس نے ، گجرات میں بھی اور شمال و دکن میں بھی ، خالص ہندوی اثرات کو قبول کیا ، لیکن جب آگے بڑھنے کا راستہ نظر نہ آ رہا ہو اور تخلیقی ذہن اپنے اظہار میں رکاوٹ محسوس کر رہا ہو تو ظاہر ہے کہ وہ اُس طرف بڑھے گا جس طرف اُسے راستہ نظر آ رہا ہو ۔ اسی لیے فارسی اثرات فطری طور پر اُردو زبان میں در آئے ۔ یہ اس دور میں ایک فطری عمل تھا اور تہذیب کے اس موڑ پر اس کے علاوہ دوسرا راستہ ، دوسرا عمل ممکن نہیں تھا ۔ گجری اُردو خالص ہندوی اثرات کی گود میں پلی بڑھی تھی لیکن جب علی جیو گام دھنی کے ہاں یہ لیا ادبی اظہار اپنے نقطہٴ عروج کو پہنچ گیا تو

خوب محمد چشتی کے ہاں ردِ عمل کی تحریک میں ظاہر ہوا ۔ بھمنی دور میں نظامی سے لے کر میرانجی تک اور عادل شاہی دور کا ابتدائی ادب ، جس میں جانم ، جگت گُرو ، شاہ داول کی تحریریں شامل ہیں ، ہندوی اثرات ہی سے اپنی شکل و صورت بنا رہا ہے ۔ لیکن جب کسی تہذیب اور اُس کے ادبی اسالیب تخلیقی ذہنوں کے لیے وجہِ تسلی نہ ہوں تو ردِ عمل کی تحریک کا پیدا ہونا ایک فطری تہذیبی و لسانی عمل ہے ۔

سلطان محمد عادل شاہ کے دور میں اس ردِ عمل کی تحریک نے واضح شکل اختیار کر لی ۔ ”قطب شاہی“ میں یہ رجحان ، مخصوص تاریخی و تہذیبی حالات کی وجہ سے ، شروع ہی سے چل رہا تھا ۔ شمال بہت پہلے سے اس دائرے میں داخل ہو چکا تھا ۔ انھی حالات اور تہذیبی تقاضوں کے سبب فارسی اثرات زبان پر چھانے لگے اور فارسی بلبل ہندوستانی کوئل پر غالب آ گئی ۔ اسی لیے اس دور میں اس حسرت کا اظہار بھی ہو رہا ہے کہ افسوس ہمیں فارسی نہیں آتی ۔ فارسی میں کیسی کیسی چیزیں ہیں ۔ اگر یہ ہماری اپنی زبان میں ہوتیں تو کیا اچھا ہوتا ! اسی حسرت اور رجحان کے ساتھ ترجموں کا سلسلہ شروع ہوا اور فارسی تہذیب اُردو تہذیب میں ڈھلنے لگی ۔ 'خشنود کا ترجمہ' یوسف زلیخا اور ہشت بہشت ، رستمی کا چوبیس ہزار اشعار پر مشتمل خاور نامہ' فارسی کا اُردو ترجمہ اسی رجحان کے نمائندہ ہیں ۔ یہ عمل صرف ترجموں تک محدود نہیں تھا بلکہ فارسی زبان کے خیالات بھی اپنے لفظوں اور اپنی زبان میں ادا کیے جا رہے تھے ۔ اسی کے ساتھ فارسی اصنافِ سخن و بحور بھی اُردو زبان میں داخل ہوگئے اور ازکار رفتہ ہندوی بحور و اوزان رفتہ رفتہ ٹکسال باہر ہوگئے ۔ اس لقطہ' نظر سے فارسی اثرات کا مطالعہ کیجیے تو نہ صرف گل و بلبل کی روایت ، لیلیٰ مجنوں ، شیریں فرہاد کی تلمیحات کے معنی سمجھ میں آنے لگتے ہیں بلکہ اُردو زبان پر فارسی زبان کے اثرات کے اسباب بھی واضح ہو جاتے ہیں ۔

عادل شاہی دور میں جگت گُرو کے زمانے تک ہندوی اوزان کا استعمال زیادہ رہتا ہے لیکن عبدل کے ابراہیم نامہ (۱۰۱۲ھ/۱۶۰۳ء) سے لے کر ، پھر پورے دور میں فارسی اوزان و بحور چھا جاتے ہیں ۔ مثنوی کی مخصوص بحروں کے علاوہ غزل اور قصیدے میں ایسی بحریں استعمال کی جا رہی ہیں جن میں موسیقیت کی دلربائی موجود ہے ۔ اصنافِ سخن میں مثنوی سب سے زیادہ مقبول صنف ہے ، لیکن ساتھ ساتھ غزل کا رجحان بھی آہستہ آہستہ بڑھ رہا ہے ۔ غزل کو صرف و محض عورت سے باتیں کرنے کے لیے استعمال کیا جا رہا ہے ۔ اس کے ذریعے محبوب کی ہر ہر ادا

اور جسم کے خد و خال بیان کیے جا رہے ہیں اور عشق کا کُھل کر اظہار کیا جا رہا ہے۔ شاید ہی عشق کے "کھیل" کا کوئی پہلو ایسا ہو جس کا اظہار اس دور کی غزل میں نہ ہوا ہو۔ غزل کے نقش و نگار پہلی بار ایک باقاعدہ روایت کی شکل میں حسن شوقی کے ہاں اُبھرتے ہیں، جو نظام شاہی سلطنت کے زوال کے بعد عادل شاہی میں آ گیا تھا۔ اس کا مزاجِ شعر گولکنڈا کے مزاج سے زیادہ قریب ہے۔ وہ اُسی روایت کا نمائندہ ہے جس کے بانی گولکنڈا کے محمود، خیالی، فیروز اور محمد قلی قطب شاہ ہیں۔ وہ اردو غزل کی روایت کی وہ درمیانی کڑی ہے جو ولی کی شاعری سے جا ملتی ہے۔ شاہی و نصرتی کے ہاں غزل میں لذتِ جسم اور عشق کا جنسی پہلو کھل کر سامنے آتا ہے۔ ہاشمی کے ہاں غزل میں عورت کے جذبات کو، عورت کی زبان میں، عورت کی طرف سے بیان کیا جا رہا ہے۔ ہاشمی کی غزل ریختی کی پیش رو ہے۔ نصرتی کے دور کی غزل میں، جس میں شاہی، ہاشمی اور دوسرے بہت سے چھوٹے اور اوسط درجے کے شاعروں کی کاوشیں بھی شامل ہیں، تصورِ عشق جنسی پہلو کی ترجمانی کرتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ تہذیب میں زنانہ پن پیدا ہو گیا ہے اور تہذیب سے قوتِ عمل، مردانگی اور آگے بڑھنے والی تندی غائب ہو گئی ہے۔ غزل میں ہندوی روایت کی پیروی میں جذباتِ عشق کا اظہار عورت کی طرف سے ہو رہا ہے، لیکن ساتھ ساتھ مرد بھی اپنے جذبات کا اظہار کر رہا ہے۔ فارسی اثرات کے بڑھنے کے ساتھ ساتھ عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کا ہندی طریقہ کم ہوتا جاتا ہے۔ حسن شوقی کی غزل کے صرف ایک آدھ شعر ہی میں عورت کی طرف سے اظہارِ جذبات کیا گیا ہے لیکن نصرتی و شاہی کے ہاں یہ اظہار دونوں طرف سے ہوتا ہے۔

قصیدے کی صنف بھی اس دور میں اُبھر کر مقبول ہو جاتی ہے۔ اس کی ایک شکل تو اُن مثنویوں میں ملتی ہے جہاں شاعر بادشاہِ وقت کی مدح کرتا ہے جیسے "جنّت سنگھار" میں ملک خشنود محمد عادل شاہ کی مدح کرتا ہے یا پھر "فتح ناموں" میں جیسے حسن شوقی نے "فتح نامہ نظام شاہ" میں، مقیمی نے "فتح نامہ بکھیری" میں اور نصرتی نے "فتح نامہ بہلول خان" میں بادشاہِ وقت کی مدح کی ہے۔ اس کی ایک شکل وہ ہے جہاں کسی بزرگِ دین یا بادشاہ کے محل و باغ وغیرہ کی تعریف کی جاتی ہے، جیسے علی عادل شاہ شاہی نے حضرت گیسو دراز کی مدح لکھی ہے، یا اپنے محل و باغ کی تعریف میں قصیدہ لکھا ہے۔ لیکن جب یہ صنفِ سخن نصرتی کے "علی نامہ" میں جلوہ گر ہوتی ہے تو قصیدہ اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ جاتا ہے۔ یہ وہ قصیدے ہیں جو فارسی زبان کے بہترین

قصائد کو معیار و نمونہ بنا کر لکھے گئے ہیں اور آج بھی ، زبان و بیان کی قدامت کے باوجود ، فنی اعتبار سے ان کی حیثیت اتنی ہی مسلّم ہے جتنی سودا اور ذوق کے قصائد کی ہے۔ اسی طرح مثنوی کی روایت بھی اس دور میں پختہ ہو جاتی ہے۔ نصرتی کی ”گلشنِ عشق“ ، مقیمی کی ”چندر بدن و مہیار“ ، صنعتی کی ”قصۂ بے نظیر“ ، ہاشمی کی ”یوسف زلیخا“ وہ مثنویاں ہیں جو فنی اعتبار سے اُردو کی بہترین مثنویوں کے سامنے رکھی جا سکتی ہیں۔

اس دور میں مرثیہ بھی ایک مقبول صنفِ سخن کی حیثیت میں اپنی شکل بناتا ہے۔ عادل شاہی بادشاہ زیادہ تر شیعہ تھے۔ محرّم کے زمانے میں ان کے عقائد کا اظہار مجلسوں اور دوسری رسوم کے ذریعے ہوتا تھا۔ اسی لیے ہر موقع کی ضرورت کے مطابق مرثیہ نما نظمیں اور سلام لکھنے کا عام رواج تھا۔ شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو جس نے ایک آدھ مرثیہ مجلس کی ضرورت کے لیے نہ لکھا ہو۔ شاہی اور مرزا کے مرثیے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ان مرثیوں کے سلسلے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ زیادہ تر گانے کے لیے لکھے گئے ہیں۔ اسی لیے ان میں غنائی رنگ گہرا ہے۔ شاہی نے اپنے مرثیے مخصوص راگ راگنیوں کے مطابق تحریر کیے ہیں اور ہر مرثیے کے ساتھ ان راگ راگنیوں کے نام دیے ہیں جن میں ان کو پڑھ کر سنایا جانا چاہیے۔ ان مرثیوں میں قصہ پن کی بجائے غنائی رنگ غالب ہے۔ موضوع کے اعتبار سے انہیں مرثیہ کہا جا سکتا ہے لیکن مزاج و ہیئت کے اعتبار سے یہ ”گیت“ کے ذیل میں آتے ہیں۔

ہجو کی روایت بھی اسی دور میں سامنے آتی ہے۔ یہ ہجو کہیں تو غزل کے کسی شعر میں ملتی ہے اور کہیں باقاعدہ موضوع کی شکل میں ؛ مثلاً ملک خُشنود نے ہارون نامی گھوڑے کی ہجو لکھی ہے جو ایک قدیم بیاض میں ہماری نظر سے گزری اور جس کے دو شعر یہ ہیں :

رنگ میں حرامی ہور ہے سوں کا بڑا سر زور ہے
دُمچی چھپاتا چور ہے دل جوں بجر مُردار کا
انگے تیسو چلتا نئیں آہار میں ملتا نئیں
جوں کانڈ کچھ ہلتا نئیں کھلکا ہے او دو ہار کا

نصرتی نے بھی اپنے زمانے کے شاعروں کی ایک طویل ہجو لکھی ہے جس کا پہلا شعر یہ ہے :

سخن ور شعر کہنے تھی رہنا آج بہتر ہے
جماعت ہوڑہ گویاں کی کدھر کوچہ میں گھر گھر ہے

عادل شاہی دور میں گیت اور دوہروں کا رواج بھی باقی رہتا ہے۔ ابتدائی دور میں زیادہ اور بعد میں کم ہو جاتا ہے۔ یہ گیت دو قسم کے ہیں: ایک قسم وہ جس میں عشق و محبت کے جذبات کا اظہار کیا گیا ہے اور دوسری قسم وہ جس میں مذہب و تصوّف کو موضوع بنایا گیا ہے۔ دونوں میں ایک بات مشترک ہے، کہ وہ خصوصیت کے ساتھ راگ راگنیوں کے مطابق ترتیب دیے گئے ہیں۔ ''کتابِ نو رس'' میں گیتوں کی پہلی قسم اور برہان الدین جانم اور امین الدین اعلیٰ کے ہاں دوسری قسم ملتی ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے ان گیتوں میں گُجری روایت کی پیروی کی گئی ہے۔ اور ان میں اور شاہ باجن، قاضی محمود دریائی اور جیو گام دھنی کے گیتوں میں کوئی فرق نہیں ہے۔

اس دور میں نثر مذہبی موضوعات کے لیے مخصوص ہے۔ برہانؔ الدین جانم کی ''کلمۃ الحقائق'' میں شریعت و طریقت کے مسائل بیان کیے گئے ہیں اور اپنے مخصوص فلسفۂ تصوف کی تشریح کی گئی ہے۔ ساری نثر سوال و جواب کی شکل میں ہے۔ امین الدین اعلیٰ کے نثری رسائل ''گنجِ مخفی''، ''رسالۂ وجودیہ''، ''کلمۃ الاسرار''، وغیرہ کا موضوع بھی تصوّف ہے۔ اسی طرح میراں جی خدا نما کی ''شرح، شرح تمہیداتِ ہمدانی'' اور میراں یعقوب کی ''شمائل الاتقیا'' بھی اسی روایت کی کڑیاں ہیں۔ ''کلمۃ الحقائق'' کی نثر پر ہندوی رنگ غالب ہے لیکن میراں جی خدانما اور میراں یعقوب کے ہاں فارسی اسالیب کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے۔ جانم کی نثر کا میراں یعقوب کی نثر سے مقابلہ کیجیے تو اظہارِ بیان کے ارتقا کا واضح طور پر احساس ہوتا ہے۔

اس دور کی زبان میں ہمیں مختلف زبانوں کی ایک کھچڑی سی پکتی ہوئی دکھائی دیتی ہے جس میں مقامی زبانوں کے علاوہ کھڑی بولی، برج بھاشا، اودھی، سرائکی، پنجابی، راجستھانی، سنسکرت اور گُجری وغیرہ کے اثرات ایک ساتھ پک رہے ہیں۔ عربی، فارسی، ترکی الفاظ اس کھچڑی زبان میں ایک حلاوت پیدا کرکے اسے ایک نیا رنگ دے رہے ہیں۔ عربی فارسی کے لسانی و تہذیبی اثرات نے زبان کا خمیر اٹھنے اور جلد پک کر تیار ہو جانے کے عمل میں مدد دی۔

یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ اس دور میں قواعد کے اصول مقرر نہیں ہوئے ہیں اور مختلف زبانوں کے اصول ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں؛ مثلاً جمع بنانے کے تین طریقے بیک وقت استعمال ہو رہے ہیں؛ ''اں'' لگا کر بھی جمع بنائی جا رہی ہے، جیسے لوگ کی جمع لوگاں، گل کی گلاں، حوض کی حوضاں، پلک کی پلکھاں وغیرہ۔ ''وں'' لگا کر بھی جمع بنائی جا رہی ہے، جیسے سیخ کی

جمع میخوں ، پگ کی جمع پگوں ۔ جمع کا یہ طریقہ بہمنی دور میں زیادہ رائج تھا لیکن اس دور میں خال خال نظر آتا ہے ۔ برج بھاشا کے اصول سے بھی جمع بنائی جا رہی ہے جیسے نین سے نینن ، ڈنڈ سے ڈنڈن وغیرہ ۔ یہی عمل ماضی مطلق بنانے میں بھی ملتا ہے ۔ جہاں ایک طرف کہیا (کہا) ، لیایا (لایا) ، دیکھیا (دیکھا) ملتا ہے وہاں برج بھاشا کے اصول کے مطابق رہیو ، آیو ، بھیو ، کھو وغیرہ بھی استعمال میں آ رہے ہیں ۔

مذکّر و مؤنّث کے اصول بھی مقرّر نہیں ہیں ۔ ایک ہی لکھنے والے کے ہاں ایک لفظ مذکّر آتا ہے اور وہی الفاظ دوسری جگہ مؤنّث آتا ہے ۔ اسی طرح تلفّظ کا بھی کوئی معیار نہیں ہے ۔ ایک ہی لفظ کبھی متحرّک ہے اور کبھی ساکن ۔ جو چیز اہم ہے وہ ضرورتِ شعری ہے ۔ مثلاً حسن شوق کے ایک شعر میں تخت کو متحرّک بھی استعمال کیا گیا ہے اور ساکن بھی :

کسے بادشاہی تخت تاج دے   کسے تخت پر تے اٹھا راج لے

املا کا بھی کوئی یکساں معیار مقرر نہیں ہے ؛ مثلاً یہ الفاظ اپنی دونوں شکلوں میں ملتے ہیں : وضا ، وضع ۔ نفا ، نفع ۔ زمیر ، ضمیر ۔ ہوکم ، حکم ۔ خطرا ، خطرہ ۔ مرشید ، مرشد ۔ جوسا ، جثہ ۔ مشور ، مشہور وغیرہ ۔ ڑ ، ڈ ، ٹ ، کو ، ر ، د ، ت ، لکھا جا رہا ہے ۔ کہیں کہیں چار نقطوں سے کام لے کر ڑ ، ڈ ، ٹ کو ظاہر کیا گیا ہے ۔ اسی طرح ک اور گ میں عام طور پر کوئی فرق نہیں کیا جاتا ۔ یائے معروف و مجہول بھی ایک ہی طرح سے لکھی جاتی ہیں ۔ ہ اور ھ میں بھی کوئی فرق نہیں کیا جاتا ۔

اسی طرح قافیہ بھی قریبی آواز کا لحاظ رکھتے ہوئے باندھا جا رہا ہے ، جیسے روح کا قافیہ شروع ، اخص الخاص کا پاس ، حوس (حواس) کا نفس ، اولیا کا روسیاہ وغیرہ ۔

ان کے علاوہ اس دور کی چند اور لسانی خصوصیات یہ ہیں :

(١) اسما سے فعل بنانا — 'چتر' بمعنی تصویر اس سے 'چترنا' بنایا گیا ہے ۔ اسی طرح 'دیپ' سے 'دیپنا' وغیرہ ۔

(٢) عام طور پر لفظوں سے حرفِ علّت کم کر دیا جاتا ؛ جیسے سُرج (سورج) ، اُپر (اوپر) ، سار (سوار) ، بِچ (بیچ) ، سُنا (سونا) وغیرہ ۔

(٣) مشدّد حرف کو مخفّف استعمال کیا جاتا ہے ، جیسے اول (اوّل) ، چھجا (چھجّا) ، غصا (غصّہ) وغیرہ ۔

(۴) فاعل بنانے کے لیے ”ہار“ کا اضافہ کر لیا جاتا ہے؛ جیسے کرن ہار، مرجن ہار، رہن ہار، دیکھلان ہار، انپڑنہار، چاکھن ہار وغیرہ

اسی طرح ”پن“ سے بھی مرکّبات بنائے گئے ہیں؛ جیسے میں پن (انانیت)، ایک پن (وحدت)، دو پن (دُوئی)، ذات پن، توں پن وغیرہ۔ مرکّبات بنانے کا یہ طریقہ اس دور میں کثرت سے استعمال میں آتا ہے۔

(۵) ایک قابلِ ذکر خصوصیت یہ ہے کہ اگر فاعل جمع مؤنّث ہے تو فعل بھی جمع مؤنّث آتا ہے؛ مثلاً :

خوشی خرّمی میں اوبلتیاں چلیاں
اُکھرتیاں و پھرتیاں اوچھلتیاں چلیاں

(میزبانی نامہ : حسن شوق)

فاعل مؤنّث جمع ہونے سے اس شعر میں چھ فعل مؤنّث جمع میں استعمال کیے گئے ہیں۔

(۶) علامتِ فاعل ”نے“ کا استعمال اس دور میں بہت کم ملتا ہے۔ دکنی میں علامتِ فاعل نہیں ہے۔ لیکن ضمیر غائب میں خال خال ”نے“ کا استعمال اس طرح ملتا ہے :

ع : جہاندار نے میزبانی کریا (حسن شوق)
ع : جو بہرام نے سنواریا صلا (حسن شوق)

دوسری شکل اس کی یہ ہے :

مکھ موڑ چلی ہے چنچل نے گمان کر (شاہی)

(۷) افعالِ معاون کی یہ شکلیں ملتی ہیں :

ہے ۔ اہے ۔ اہیں
تھا ۔ اتھا ۔ اتھے ۔ اتھار
تھا ۔ تھیا ۔ تھیاں
اچھو ۔ اچھے ۔ اچھیں

(۸) ضمائر میں، ہمیں، مُجھ، مُجھے، میرا، ہموں، ہم، ہمن، ہمنا، توں، تُجھ، تُجھے، تیرا، تُمن، تُمنا، تہیں، تس، تم، اپے، اپیں، وو، وہ، اوس، اوسے، اُنن، اُنوں وغیرہ ملتے ہیں۔

(۹) اسم، ضمیر، فعل کے آخر ”چ“ بڑھانے سے ”ہی“ کے معنی پیدا ہو جاتے ہیں؛ جیسے دبناچ (دبنا ہی)، توچ (تو ہی)، اسیچ

(اسے ای)، کاچ (کا ای)۔ یہ طریقہ مرہٹی میں بھی ہے اور گُجری میں بھی۔ گُجری میں "ج" کا استعمال بھی ملتا ہے جو عادل شاہی دور میں بھی خال خال نظر آتا ہے۔

(۱۰) اس دور میں یہ الفاظ کثرت سے استعمال میں آ رہے ہیں:
رُکھ (درخت)، ناد (آواز)، رین دن (رات دن)، آنجھو (آنسو)، بھوئیں (زمین)، دھرتری (دھرتی)، پرگٹ (ظاہر)، اچھر (حرف)، نانو (نام)، کنچن (سونا)، سیس (سر)، نین (آنکھ)، پنکھ، پنکھی (پرندا)، رکت (خون)، دسن (دانت)، ڈونگر (پہاڑ)، پونگڑا (لڑکا)، لوا (لیا)، کالوا (لالا)، سور (سورج)، ابھال (بادل)، اچپل (چنچل، تیز، گھوڑا)۔ بھوتیک (بہت سے). وغیرہ وغیرہ۔

اس لسانی تجزیے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اُردو نے اپنی تعمیر و تشکیل کے دور میں برعظیم کی ہر زبان کے الفاظ، اثر اور اصولوں کو اپنے دامن میں سمیٹا ہے اور اسی لیے یہ زبان کم و بیش سب زبانوں کی زبان بن گئی ہے۔ آئیے اب اس دور کے ادب کا مطالعہ کریں۔

☆ ☆ ☆

دوسرا باب

گُجری روایت کی توسیع ، ہندوی روایت کا عروج

(۱۵۲۵ع—۱۶۲۷ع)

بہمنی دور سے لے کر عادل شاہی دور کے سو سال تک ہندوی روایت پھلتی پھولتی رہتی ہے اور ابراہیم عادل شاہ ثانی ، جگت گُرو (۹۸۸ھ—۱۰۳۷ھ/۱۵۸۰ع—۱۶۲۷ع) کے زمانے میں اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ جاتی ہے۔ جگت گُرو کی حکومت کے پہلے پچیس سال ہندوی روایت کے عروج کا اصل زمانہ ہے ۔ شاہ برہان الدین جانم کی تصانیف اور جگت گُرو کی ''کتابِ نورس'' اسی ہندوی روایت کی (جس میں گُجری روایت شامل ہے) نمائندگی کرتی ہیں ۔ اس کے بعد فارسی عربی تہذیب کے اثرات ، جو اب تک دبے دبے سے نظر آتے تھے ، اُبھرنے لگتے ہیں اور ہندوی و فارسی روایت کے درمیان ایک کشمکش کا احساس ہونے لگتا ہے جو عبدل کے ''ابراہیم نامہ'' میں واضح طور پر دکھائی دیتی ہے۔ اس دور میں تین رجحانات قابلِ ذکر ہیں ؛ ایک تو ہندوی روایت جس کے نمائندے جانم اور جگت گرو ہیں ۔ دوسرے رجحان کے نمائندے عبدل اور شہباز حسینی قادری ہیں جن کی تحریروں میں بنیادی روایت تو ہندوی ہے لیکن ساتھ ساتھ فارسی اثرات بھی دبتے ابھرتے دکھائی دیتے ہیں ۔ تیسرا رجحان خالص فارسی اثرات کا ہے جو غزل کی شکل میں اُبھر رہا ہے اور جس کی نمائندگی خواجہ محمد دیدار فانی (م ۔ ۱۰۱۶ھ/۱۶۰۷ع) کر رہے ہیں ۔ فانی کی حیثیت اس دور میں ایک جزیرے کی سی ہے ۔ اس باب میں ہم انھی رجحانات اور اُن کے نمائندوں کی تصانیفِ نظم و نثر کا مطالعہ کریں گے ۔

بیجاپور کی مخصوص ادبی روایت و تصوف کے نمائندہ شاہ برہان الدین جانم

(م ۔ ۹۹۰ھ؟/۱۵۸۲ع) ہیں ۔ برہان الدین جانم ، میرانجی شمس العشاق کے صاحب زادے اور خلیفہ تھے اور اپنے وقت کے صوفیائے کرام میں اُن کا شمار ہوتا تھا ۔ جانم نے اپنے والد کی روایت کو قائم رکھا اور تصنیف و تالیف کے ذریعے رشد و ہدایت کے فیض کو بھی جاری رکھا ۔ جانم بھی ہندوی روایت کے اُسی دھارے پر بہہ رہے ہیں جسے تقریباً سوا سو سال بعد اُردو زبان کا نیا معیارِ ریختہ ، ولی کی شکل میں ، مسترد کر دیتا ہے : اسی لیے آج ہم اسے اسلوب کی ”متروک روایت“ کا نام دے سکتے ہیں ۔ جانم کی دو خدمات قابلِ ذکر ہیں ؛ ایک تو یہ کہ انھوں نے تصوّف کے فلسفۂ وجود کو مرتّب کر کے اُسے ایک باقاعدہ شکل دی اور آب و آتش ، خاک و باد کے تعلق سے وجود کا مطالعہ کرکے اس کے چار مدارج واجب الوجود ، ممکن الوجود ، ممتنع الوجود اور عارف الوجود مقرر کیے ۔ دوسری یہ کہ تصوّف و اخلاق اور شریعت و طریقت کو اپنی تصانیفِ نظم و نثر کے ذریعے پیش کیا ۔ ان دوہری خدمات نے برہان الدین جانم کی شخصیت کو اہم بنا دیا ۔ مختلف نظموں کے علاوہ انھوں نے دو نثری تصانیف بھی یادگار چھوڑیں ۔ راگ راگنیوں کے مطابق گیت بھی ترتیب دیے اور دوہرے بھی لکھے ۔ جانم کا سارا کلام دیکھ کر گجرات کے شیخ باجن ، محمود دریائی اور جیوگام دھنی یاد آ جاتے ہیں ۔ روایت کے اعتبار سے جانم کا خمیر گُجری کی ادبی روایت و معیار سے اُٹھتا ہے جس کا اعتراف جانم نے بار بار اپنی نظم و نثر میں کیا ہے ۔ ”حجۃ البقا“ میں جہاں طالب و مرشد کا قصہ بیان کیا ہے ، یہ شعر ملتے ہیں :

سن اس کا سوال جواب کچھ بولوں دیکہ صواب
جے ہوویں گیان بچاری نہ دیکھیں بھا کا گُجری

”ارشاد نامہ“ میں ایک جگہ یہ شعر ملتا ہے :

یہ سب گُجری کیا زبان کر یہ آلینہ دیا نمان

اور ”کلمۃالحقائق“ میں ، جو جانم کی نثری تصنیف ہے ، یہ الفاظ ملتے ہیں : ”سبب یو زبان گجری نام ایں کتاب کلمۃالحقائق خلاصۂ بیان و تجلی عیان روشن شود ۔“

۱۔ ”ارشاد نامہ“ کا سنہ تصنیف (۹۹۰ھ) برہان الدین جانم نے اس شعر میں ظاہر کیا ہے :

ہجرتُ نہ صد نود مان ارشاد نامہ لکھیا جان

اس لیے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اُن کا انتقال یا تو ۹۹۰ھ میں یا اس کے کچھ عرصے بعد ہوا ۔ (ج ۔ ج)

ان حوالوں سے برہان الدین جانم کے ذہنی عمل ، گُجری روایت کی پیروی ، اصناف و اوزان اور زبان و بیان کی روایت کا سراغ ملتا ہے جو میراںجی سے ہوتی ہوئی ان تک پہنچی ہے ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ میراںجی نے ہندوی میں لکھنے کا جواز یہ دیا تھا کہ لوگ چونکہ عربی فارسی نہیں سمجھتے اس لیے وہ اس زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کر رہے ہیں ۔ لیکن اس کے برخلاف جانم اعتماد کے ساتھ اِسی زبان میں شاعری کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ہندوی میں شعر کہنا کوئی عیب کی بات نہیں ہے ۔ اصل چیز تو معنی ہیں :

عیب نہ را کہیں ہندی بول ۔ معنی تو ُچک دیکہ دھنڈول
جوں کے موتی سمدر سات ڈابر میں جے لاگیں ہات
موتیوں کیرا تھا الہار پرو کیتا ہاریں ہار
ہندی بولوں کیا بکھان جے گُر پرساد تھا منج گیان

اس سے اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ جانم کے زمانے تک اُردو زبان کی ادبی روایت اتنی پختہ ہو چکی تھی کہ اب اس میں اپنے خیالات کے اظہار کے لیے کسی معذرت کی ضرورت باقی نہیں رہی تھی ۔

وصیّت الہادی ، بشارت الذکر ، ُسکھ سہیلا ، منفعت الایمان ، فرمان از دیوان ، حجّت البقا اور ارشاد نامہ ان کی نمائندہ نظمیں ہیں اور کلمۃ الحقائق اور وجودیہ ان کی نثری تصانیف ہیں ۔ ان کے علاوہ ، جیسا کہ اوپر لکھا گیا ہے ، گیت ، دوہرے اور غزلیں بھی ملتی ہیں ۔ برہان الدین جانم کا موضوع تصوّف و اخلاق ہے اور ان کی شاعری و نثر کا مقصد اپنے مریدوں اور عقیدت مندوں کی ہدایت ہے ۔ یہی ان کی فکر و اظہار کا محور ہے ۔

''وصیت الہادی''[1] میں طالبوں کو ہدایت کی گئی ہے کہ مسلسل ذکر جلی سے منزلِ ناسوت حاصل ہو سکتی ہے ۔ طریقت کے لیے شریعت پر قائم رہنا ضروری ہے اور اللہ کی ذات میں کسی کو شریک کرنا شیطانی کام ہے ۔ وصیت الہادی میں ذکرِ قلبی اور راہِ حقیقت کی اہمیت واضح کی گئی ہے اور راہِ سلوک پر چلنے اور درجاتِ عرفان حاصل کرنے کے طریقے بھی بتائے گئے ہیں ۔ تسلیم و رضا وہ حقیقی راستہ ہے جو منزلِ مقصود تک لے جاتا ہے ۔ اس نظم کو سات حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر حصے میں سلوک کا ایک مسئلہ بیان کیا گیا ہے ۔ نظم

---

[1] ۱۔ وصیت الہادی : (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ جانم اپنے مریدوں پر یہ بات واضح کرنا چاہتے ہیں کہ وہ خود بھی ان منزلوں کو پا چکے ہیں اور ایسا ہی شخص پیرِ کامل ہوتا ہے : ظاہر باطن کا وہ دانا سکتا ہے سبحان   سب پر شاہد مطلق بینا تجہ پر لیہ برہان نظم مسلسل و مربوط ہے ۔ اوزان ہندوی ہیں اور زبان و بیان اور مزاج کے اعتبار سے اِسی روایت سے تعلق رکھتے ہے ۔ موضوع کی مناسبت کی وجہ سے عربی فارسی کے الفاظ کی تعداد بھی یقیناً بڑھ گئی ہے ۔

"بشارت الذکر"[1] ساٹھ اشعار پر مشتمل ایک نظم ہے جو پانچ ابواب میں تقسیم کی گئی ہے اور ہر باب میں ذکرِ جلی ، ذکرِ قلبی ، ذکرِ روحی ، ذکرِ سرّی اور ذکرِ خفی کے عنوانات کے تحت اپنے خیالات کا اظہار کیا گیا ہے ۔ اس نظم کی بحر فارسی ہے اور انداز بیان پر بھی فارسی اسلوب کا اثر نمایاں ہے ۔ "وصیت الہادی" کے بعد جب "بشارت الذکر" کو پڑھا جائے تو ہندوی اوزان کے "رُکے رُکے پن" اور فارسی کی رواں و زندہ بحر کے فرق و اثر کو محسوس کیا جا سکتا ہے :

ہے رویت مشاہدہ بےچوں نہاںؔ   چشمِ دلؔ حاصل وہ دیکھے عیاں
جبھیں اپ اپس دیکھیا پھیر کر   جیسیا کھرت موہے رہیا گھیر کر
پیا سانچہ مانیا جیسیا باس یوں   کلی پھول کھیلیا بھریا باس جوں

"مُکہ سہیلا"[2] برہان الدین جانم کا ایک "گیت" ہے جس میں عارفانہ خیالات نظم کیے گئے ہیں ۔ اس کا مزاج اور اس کی بحر ہندوی ہے اور ہر تین مصرعوں کے بعد چوتھا مصرع ہر بند میں دہرایا گیا ہے ۔ نظم کا ڈھنگ دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ گا کر سنانے کے لیے لکھی گئی ہے تاکہ اہلِ محفل طریقت کی باتیں ، شعر و موسیقی کی زبان میں ، سن کر وجد میں آ سکیں ۔ اس کے ایک بند میں شاہ میرانجی کو "مُکہ کا سرورؔ" کہا گیا ہے ۔ یہ گیت پڑھ کر قاضی محمود دریائی کا کلام یاد آنے لگتا ہے :

مُکہ کا سرورؔ شاہ میرانجی الت کرن لیہ مائی
سہسر جیوا ہوئے مُکہ میرے نہ پوری کرت بکھانی
آکھیں جانم سوگہ سہیلا چاکھیا ہوئے سو جانی
لوگاں یہ مت کچ الادھی جن بوجھہ بختوں لادھی

۱۔ بشارت الذکر : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔
۲۔ مُکہ سہیلا : (قلمی) ، ایضاً ۔

موسیقی کی ہندوی روایت کی وجہ سے یہ نظم (گیت) "کتابِ نورس" کے مزاج سے بھی قریب تر ہے۔

"منفعت الایمان"[1] میں بھی جانم نے صوفیانہ خیالات نظم کیے ہیں۔ یہ نظم حمد و نعت کے بعد دو حصوں میں تقسیم کر دی گئی ہے۔ پہلے حصے میں "اعتقادِ مُلحداں" بیان کیے گئے ہیں اور دوسرے حصے میں ان سے بچنے کی تلقین و نصیحت کی گئی ہے۔ نصیحت والے حصے میں اللہ تعالٰی کی احدیت اور قدرت پر روشنی ڈال کر قوتِ ایمان کا بیان کیا ہے۔ نظم کے پہلے حصے میں بتایا گیا ہے:

قرآن تفسیر اور کتاب   جیتا قول ہے سوال جواب
بعضے آکھیں جھوٹ جوت   آوے نا جاوے نا اس موت
محیط سب میں دستا ناد   بن اس بوجھیں سب ہے یاد
ان کی نظروں نہیں ظلات   سورج نکایا جیسا رات

"در بیانِ نصیحت" میں بتایا گیا ہے:

جن جن جانیا جیسا کوئے   بھل تس بدّھوں سمجھیا ہوئے
ہو سب ملحد قوم بچار   ایماں ناہیں ان کے ٹھار
ایک تِل نہ بیسیں ان کے پاس   اُنکوں دیکھت جانا نہاس
اُن خوب بوجھیں اپنا رب   جس تھی رچنک عالم سب

آخری اشعار میں یہ نتیجہ نکالا گیا ہے:

نبی ولی کے سب اقوال   سمجا ناہیں وہ کس حال
بوجھیں ناہیں راہِ سلوک   غفلت راہ لگ بھولے چوک
نہیں تو بھر بھر بھنورے یہان   بول بکار میں سر گردیان
یو فرمائے شاہ برہان   اس میں آبے نفع ایمان

اس نظم کی بحر بھی ہندوی ہے لیکن میرانجی کے مقابلے میں عربی و فارسی الفاظ کا تناسب اُسی طرح بڑھ گیا ہے جیسے مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کے مصنف نظامی کے مقابلے میں میرانجی کے ہاں یہ اثرات بڑھ گئے تھے۔ یہ الفاظ عام طور پر وہ ہیں جو صوفیا کے ہاں اصطلاحات کا درجہ رکھتے ہیں۔

"فرمان از دیوان"[2] کے عنوان سے جو نظم ملتی ہے اس میں حروفِ تہجی کو سلوک کے کنایوں کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ یہ مختصر نظم جو انتیس

---

[1] منفعت الایمان : (قلمی) ، انجمنِ ترقی اُردو پاکستان ، کراچی۔
[2] فرمان از دیوان : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

اشعار پر مشتمل ہے ، مزاج کے اعتبار سے جانم کی دوسری نظموں سے ملتی جلتی ہے ۔ حروفِ تہجی کی تشریح کا یہ طریقہ گُجری روایت میں بھی ملتا ہے اور میرانجی کے ہاں بھی ہم اسے دیکھ چکے ہیں ۔ رموز کی تشریح کا یہ طریقہ آج تک صوفیاے کرام کے ہاں رائج ہے ۔ اسی طرح ایک اور نظم ''نکتۂ واحد''[1] میں بھی حروفِ تہجی کو طریقت کے اصولوں کی وضاحت کے لیے استعمال کیا گیا ہے ۔ ''فرمان از دیوان'' کا رنگ یہ ہے :

الف ایمان اللہ پروان سب جگ نپایا
ایسی قدرت ُبہ بھانت رچیا آپس آپ چھپایا
ب بہروپ ان ایسا کیتا باقی اپنا کھیل
بازی کھیلے آپ کھلاوے بہبود رچنا میل
ت توکل نہ بوجھیا جاوے تن من آپ نہ ہیرے
ج خود ان اپس کھووے توحید مرشد کیرے

اسی طرح 'ی' تک تشریح کی گئی ہے ۔ اس نظم کی بحر ہندوی دوہروں کی بحر ہے ۔ نکتۂ واحد کی بحر بھی ہندوی ہے اور ہر تیسرا مصرع ہم قافیہ ہے ۔ درمیان کے ہر مصرعے کا قافیہ الگ ہے ۔ مثال کے طور پر یہ پانچ مصرعے پڑھیے :

نکتہ واحد اپیں احد ہے الف ذات اللہ صمد ہے
ب بہروپ کر اپیں ایک ، ت تمام سوں پرگٹ لیک .
ث ثابت کر اپسیں دیکھ نکتہ واحد اپیں احد ہے
ج جھنہ جانے دیکھ اس کا نور ، ح حاضر کر جان حضور
خ خالی نہیں اس بن اور نکتہ واحد اپیں احد ہے

''حجّت البقا''[2] جانم کی ایک طویل نظم ہے جو سولہ سو سے زیادہ اشعار پر مشتمل ہے ۔ اس نظم کا موضوع مرشد و طالب ہے جس میں ایک ایسے بےمرشد طالب کا قصہ بیان کیا گیا ہے جسے اپنے علم و فضل پر بڑا غرور تھا اور جو ہر وقت اپنے آپ میں رہتا تھا ۔ عبادت سے گریز کرتا تھا ، سیوا اور خدمت سے پرہیز کرتا تھا ۔ لیکن جب مرشد کی ہدایت میں آیا تو دنیا اس پر روشن ہوگئی اور وہ راہِ راست پر آ گیا ۔ جانم نے یہ بھی لکھا ہے کہ یہ بات چیت جو طالب و مرشد کے درمیان ہوئی ، ہوبہو حافظے کے زور سے نظم کر دی

---

[1] نکتۂ واحد : (قلمی) ، انجمنِ ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔
[2] حجّت البقا : (قلمی) ، ایضاً ۔

گئی ہے ۔ نظم کی زبان کو ''گُجری'' کہا گیا ہے ۔ اس کا پیرایۂ بیان یہ ہے کہ پہلے ''در حقِ طالب'' اشعار لکھے گئے ہیں ، پھر ''در حقِ مرشد'' اشعار آئے ہیں ۔ اس کے بعد نظم میں 'سوالِ طالب' اور 'جوابِ مرشد' کو نظم کیا گیا ہے اور تلقین کی گئی ہے کہ طالب کا کام یہ ہے کہ وہ خدا سے 'لو لگانے اور مرشد کی بات پر ایمان لائے ۔ جیسے نبیؐ نے کہا کہ قرآن اللہ کی کتاب ہے اور ہم ایمان لے آئے اور ساری کائنات روشن ہوگئی ۔ اسی طرح مرشد کی بات کو ماننا چاہیے کہ اس میں فائدے مضمر ہیں :

یو جانم لکھیا بول ۔ لیہ یک یک معنا کھول
جے ہوویں لوک عوام بے مرشد بے فہام

اسی طرح وہ لوک بھی اُس بے مرشد کی طرح راہِ راست پر آ جائیں گے جس نے یہ ساری باتیں سن کر مرشد کے پاؤں پکڑ لیے تھے اور جہلِ حرام چھوڑ کر ہدایت پا لی تھی ۔

یوں کہ کر پکڑیا پانوں مجہ تیری ہونا چھانوں
اُن چھوڑیا جہل حرام اور ملحد کیرا کام
پس جس کوں ایسا پیر اس روشن سب زمیر
اس فہم بھر ادراک و راہِ حقیقت پاک
پیرَ میرا اخص الخاص جے توحید اُس کے پاس
اس طالب آیا پاک بوجھہ خوب کیا ادراک

نظم کو کلامِ مرشد ، کلامِ مصنّف ، کلامِ طالب ، جوابِ مرشد وغیرہ کے عنوانات کے تحت پھیلایا گیا ہے ۔ اس کی بحر بھی ہندوی ہے اور اُن گنی چنی چند بحروں میں سے ہے جن میں قدرے روانی کا احساس ہوتا ہے ۔ اس نظم کو جانم کی بہترین نظم کہا جا سکتا ہے ۔

''ارشاد نامہ''[1] حجّت البقا سے بھی طویل نظم ہے جو ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ہے ۔ یہی وہ نظم ہے جس کا سنہ تصنیف ایک شعر میں ۹۹۰ھ/۱۵۸۲ع ظاہر کیا گیا ہے اور جس کی مدد سے ان کے دورِ حیات اور سالِ وفات کا تعیّن کیا جا سکتا ہے ۔ بحر اس کی بھی ہندوی ہے اور موضوعِ کلام بھی وہی ہے جو جانم کی دوسری نظموں میں ملتا ہے ۔ جانم نے نظم میں ایک جگہ اس کے

---

[1] ارشاد نامہ : (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

موضوع کی طرف خود بھی اشارہ کیا ہے :

شریعت طریقت حقیقت سوں   مجھے لیایا معرفت موں
ہے کچھ کیتا اس میں سوال   جواب انپڑیا ہے در حال

اس نظم میں حدوث و قدم ، ذات و صفات اور جبر و قدر جیسے مسائل پر بھی اظہارِ خیال کیا گیا ہے اور کفر و اسلام ، دوزخ و بہشت ، روح و نفس ، شہود و وجود ، سلوک و معرفت ، عرفان اور دیدارِ الٰہی ، تزکیۂ نفس ، مقاماتِ شیطانی وغیرہ جیسے موضوعات پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے ۔ یہ سب مسائل ، جیسا کہ دوسری نظموں میں بھی ملتا ہے ، سوالِ طالب اور جوابِ مرشد کے انداز میں لکھے گئے ہیں ۔ نظم کی طوالت اور یکسانیت اُکتا دینے والی ہے ۔ موضوع بڑا ہے اور اظہارِ بیان ابھی کُھٹنوں چل رہا ہے اس لیے اس میں وہ اثر بھی نہیں ہے جو جانم کی مختصر نظموں یا "حجتّ البقا" میں ملتا ہے ۔ یہ ضرور ہے کہ اس دور میں اُن لوگوں سے کسی فنی شعور کی اُمید رکھنا بے جا مطالبہ ہے ۔ ان کے ہاں تو مقصد کی اہمیت اظہار سے بالا تر رہتی ہے لیکن یہاں اتنے سلیقے کا بھی اظہار نہیں ہوتا جتنا اشرف کی "نوسر ہار" میں نظر آتا ہے ۔

برہان الدین جانم نے طویل و مختصر نظموں کے علاوہ گیت اور دوہرے بھی لکھے ہیں اور یہاں اسی روایت کی پیروی کی ہے جو گُجری ادب میں ملتی ہے ۔ دوہرے اور گیت ہندوی روایت سے تعلق رکھتے ہیں اور عوامی شاعری کا قدیم ترین نمونہ ہیں ۔ دوہرے کا موضوع انسانی سچائیاں اور دکھ سکھ ہیں جن کو عام زبان میں عام زندگی کے حوالے سے تعمیم کے رنگ میں پیش کیا جاتا ہے ۔ دنیا کی بے ثباتی ، فقیرانہ اندازِ نظر اور ایسے موضوعات جن سے روزمرہ کی زندگی میں واسطہ پڑتا ہے ، دوہروں میں رنگ گھولتے ہیں ۔ لہجے کی مٹھاس اور لوس ، بیان میں دل کو کھرچنے والا لوچ اور لفظوں کے استعمال میں تجربے کی گھلاوٹ رس بھرتی ہے ۔ لیکن جانم کے دوہروں اور گیتوں میں آج ہمیں اس لیے کوئی دلکشی محسوس نہیں ہوتی کہ یہ زبان و بیان کی متروک روایت سے تعلق رکھتے ہیں ۔ آج ان کی کوئی ادبی حیثیت نہیں ہے لیکن اُردو زبان کے راستے کے یہ وہ لسانی نقوش ہیں جس سے ہو کر اُردو زبان و ادب یہاں تک پہنچے ہیں ۔ اپنے زمانے میں یہ موتی ہیرے تھے ، آج پتھر روڑے ہیں :

سوکھ کا سروَر چھوڑ کر سکھی ڈابڑ بھرتیں پاں
گریں میلاوا سمدو سیتیں ہے موتیوں لا کے کہاں

جب لگ تن نہیں جھوڑیا جیو کوں تب لگ ہونا دور
جب لگ نظر نیں چھوڑے آنکھ کوں تب لگ ہونا دور
جب لگ سپنا نیں چھوڑیا کان کوں یو سب اعضا حال
جب لگ فہم نیں چھوڑیا دل کوں بوجھت ہو نرال
یوں سب تن میں من برتن دیکھ پھوڑیں اے سوکھ دوکھ
دوکھ سوکھ یک کترسی تو پاوے سہج کا سوکھ

شیخ باجن ، محمود دریائی اور گام دھنی کے ہاں ہم دیکھ چکے ہیں کہ انھوں نے راگ راگنیوں کے مطابق نغمیں (گیت) ترتیب دی ہیں۔ صوفیانہ شاعری کا یہ عام اور مقبول انداز رہا ہے۔ جانم نے جو گیت لکھے ہیں ان میں بھی بولوں کو راگ، راگنیوں کے مطابق لکھا گیا ہے اور اُس راگ کا نام بھی دے دیا ہے جس میں اُسے گا کر پڑھنا چاہیے مثلاً در مقامِ ملار عقدہ ، در مقامِ اڈنہ ، در مقامِ کوڑی ، در مقامِ کنڑا ، در مقامِ بلاول ، در مقامِ بھاکڑا وغیرہ۔ ان گیتوں پر ، جنھیں گجری روایت کی پیروی میں عقدہ یا مکاشفہ کا نام بھی دیا گیا ہے ، ہندو اسطور کا رنگ گہرا ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ یہ گیت موسیقی کی زبان میں لکھے گئے ہیں۔ یہاں سری کرشن بھی ہیں اور شیو بھی۔ موضوعات صوفیانہ ہیں۔ مرشد کی جوت سے سب اندھیارے ٹوٹ جاتے ہیں اور معشوق کا مشاہدہ ہو جاتا ہے۔ اپنی ذات کو اللہ کی ذات میں فنا کرنے سے عرفان حاصل ہوتا ہے۔ یہاں پوری انسانیت کو نیکی و ہمدردی کا درس دیا گیا ہے۔ ''در مقامِ ملار عقدہ'' یہ گیت دیکھیے جو ہیئت ، زبان و بیان اور فکر کے اعتبار سے گجری روایت کے عین مطابق ہے :

عُقدہ

بوج کر لیو کشت اپنا رے لال   بِن شِو میرا کوئی نا کرے سنبھال

بین

بجن سُورس شہ کے اچھے رے بول   مکھڑا خاصہ شہ کا ہے اے امول
دیکھت آوے شہ کوں پرم کاول

پین

چلو ری چال تو میں شہو کیری دہال   کھیلیاں باتاں بولیں اپنے رے خیال
کنت سیجری مت جاویں کیاں کھال
بولے جانم نیں کس کا مجال
شعر چڑیا ہات میرے کیوں لیجائیں کہاں اتال

زبان و بیان کا یہ وہ مخصوص رنگ ہے جس کا تعلق ہندوی روایت سے ہے لیکن اسی کے ساتھ کہیں کہیں وہ رنگِ بیان بھی ملتا ہے جہاں فارسی رنگ و اثر نے گیت کو پہلے رنگ سے الگ کر دیا ہے ۔ مثلاً "در مقامِ ابھنگ" میں جو گیت لکھا گیا ہے اس میں یہ رنگ بہت واضح ہے :

ہوا اس شہادت حال میں مراقبہ سوں رہنا
لے مشاہدہ معشوق کا عاشق اہسیں کہونا
جانم فانی ہو اس میں یا ۔ اس آپ میں لینا

دونوں گیتوں کے بولوں کے مجموعی تأثر سے دو رنگ ابھرتے ہیں ؛ ایک رنگ پر ہندوی اسطور و اسلوب غالب ہے اور دوسرے پر فارسی رنگ و اسلوب حاوی ہے ۔ اس دور کے ادب کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ یہاں ہمیں ان دو طرز ہائے احساس اور دو اسالیب کے درمیان کشمکش کا احساس ہونے لگتا ہے ۔ ابھی اُردو ادب نے چند صدیوں کا سفر طے کر کے صرف چند میل کی مسافت طے کی ہے ۔

یہی کشمکش ہمیں برہان الدین جانم کی نثر میں دکھائی دیتی ہے ، بلکہ شاعری کے مقابلے میں یہ دوسرا رنگ یہاں زیادہ نمایاں ہے ۔ "کلمۃ الحقائق"[1] اور "رسالۂ وجودیہ"[2] ان کی نثری تصانیف ہیں ۔ باقی دوسری نثری تصانیف "مشکوک" ہیں ۔ اُردو نثر کی تاریخ میں برہان الدین جانم کی اہمیت اُن کی اولیت ہے ۔ اُن سے پہلے کی کوئی نثری تصنیف ہم تک نہیں پہنچی ۔ اب یہ بات بھی پایۂ ثبوت کو پہنچ گئی ہے کہ "معراج العاشقین" خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی تصنیف نہیں ہے بلکہ گیارھویں صدی ہجری کے اواخر یا بارھویں صدی ہجری کے اوائل کی تصنیف ہے اور اس کے مصنّف مخدوم شاہ حسینی بیجاپوری ہیں ۔

"کلمۃ الحقائق" میں شریعت و طریقت کے مسائل بیان کیے گئے ہیں ۔ اس میں قدیم منطق و فلسفہ کے اُن موضوعات پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے جن

---

۱ ، ۲ - مخطوطاتِ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

ہر زمانۂ قدیم سے بحث ہوتی رہی ہے ؛ مثلاً خدا کی ذات و صفات ، قدیم و حادث ، ابتدا و انتہا ، خدا تھا تو کیوں تھا ؟ کہاں تھا ؟ بے چون و چگون تھا ؟ اسی طرح قدرت کیا ہے ؟ قدرت و خدا میں کیا فرق ہے ؟ جب کچھ نہیں تھا اور خدا تھا تو نورِ محمد کیوں ظہور میں آیا ؟ خدائے تعالیٰ کا دیدار کرنا جائز ہے کہ نہیں ؟ خدا سب سے اچھا کیوں ہے ؟ وہ اپنی قدرت میں محیط کیوں ہے اور ہماری روح میں کیوں محیط ہے ؟ روح اور امر کون ہیں ؟ تقدیر و تدبیر سے کیا مراد ہے ؟ عبادت کسے کہتے ہیں ؟ فکر سے کیا مراد ہے ؟ اسی طرح شریعت و طریقت کے مسائل مثلاً نفس کی قسمیں ، خیر و شر ، راہِ سلوک ، راہِ شریعت ، منزلِ ناسوت اور منزلِ ملکوت کے مسائل پر روشنی ڈالی ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ وجود کی کتنی قسمیں ہیں اور اِن کے کیا معنی ہیں ؟ مرشد کی کیا اہمیت ہے اور اُس سے کیا فائدے حاصل ہوتے ہیں ؟ ذکر ، مراقبہ اور اسماے الٰہی کے طریقے اور فوائد کیا ہیں ؟ یہ اور اسی قسم کے موضوعات پر سوال و جواب کے انداز میں روشنی ڈالی گئی ہے ۔ مرید سوال پوچھتا ہے ، مرشد جواب دیتا ہے ۔ فارسی جملے سوال اور جواب دونوں میں ساتھ ساتھ چلتے ہیں ، کہیں سوال فارسی میں ہے اور جواب اُردو میں ۔ کہیں سوال اُردو میں ہے اور جواب فارسی میں اور کہیں فارسی و اُردو ملی جلی چلتی ہیں ۔ برہان الدین جانم نے اپنی اس نثری تصنیف میں شریعت و طریقت کے اُن تمام مسائل کو یکجا کرنے کی کوشش کی ہے جو اُس زمانے میں رائج تھے، یا خود جانم کے فلسفۂ تصوف کے ساتھ مخصوص تھے ۔ موضوع کے لحاظ سے بھی یہ تصنیف اہمیت رکھتی ہے ۔

'کلمۃ الحقائق' کے سلسلے میں قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ یہاں ہندوی و فارسی طرزِ احساس کی کشمکش زیادہ اُبھر کر سامنے آتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ فارسی اسلوب و آہنگ غالب آنے کے لیے ہاتھ پیر مار رہا ہے اور اُردو نثر کا پہلا ادبی اسلوب اسی کشمکش کی کوکھ سے جنم لے رہا ہے ۔ مثلاً یہ اقتباس لیجیے :

> ”توں بندہ خدا تھے تو فعل تیرے وہ بھی خدا تھے ۔ جیسے تیری طاقت میں آوتا و کار کمال قدرت غالب آں خداست و نہ بینی کہ در کار دنیا نفسانی جہد کوشش تدبیر قوی دیکھلاتا و در کار خدائی یعنی کاہلی می‌کند انصاف نہ شوی درخور ۔“

یہ رنگِ بیان ”کلمۃ الحقائق“ میں عام ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُردو کا نثری اسلوب فارسی کے سہارے کھڑا ہونے کی کوشش کر رہا ہے ۔ اس کے لہجے

میں ، جملے کی ساخت میں وہی انداز ہے جو فارسی نثر میں ملتا ہے ۔ اسی کے زیرِ اثر جانم مسجّع و مقفّٰی عبارت لکھنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن جلد ہی ، بیان کی کمزور روایت کی وجہ سے ، یہ سرا ہاتھ سے چھوٹ چھوٹ جاتا ہے ۔ جانم کے ہاں یہ شعوری عمل ہے اور جہاں انھیں اظہار میں ذرا سی آسانی میسر آتی ہے وہاں وہ اسی نوع کی عبارت کو اختیار کر لیتے ہیں ؟ مثلاً کلمۃ الحقائق کے ابتدائی جملوں میں اسلوب کا یہ شعوری عمل بہت نمایاں ہے :

> "اللہ کرے سو ہوئے کہ قادر توانا سونے کہ قدیم القدیم کا بھی کرنہار ۔ سبھ سبھ سو تیرا ٹھار و سبھ ہوابھی توج تھی بار جدھاں کچھ نہیں ۔ یہی تھا نہیں ۔ دوجا شریک کوئی نہیں ۔ ایسا حال سمجھنا خدا تھی ۔ خدا کوں جس پر کرم خدا کا ہوئے ۔ سبب یوں زبان گجری نام ایں کتاب کلمۃ الحقائق خلاصہٗ بیاں و مجلہٗ عیاں روشن شود کہ خدائے تعالیٰ قدیم القدیم کیوں تھا ۔ ذات و صفاۃ و کل مخلوقات ابتدا و انتہا باقی و فانی قدیم و جدید با ہمہ و بےہمہ بدیں سبب سوال و جواب روشن کر دیکھلایا ہوئے انشاء اللہ تعالیٰ کہ خدائے تعالیٰ عالم الغیب والشہادت خدائے تعالیٰ کی نظر ادراک کرنہاری ہے ۔ جملہ مخلوقات پر بہاری نظر تھیں الپڑنہاری ہے ۔ ذات قدیمی پر کہ اگر اس کی کوئی قدیمی پوچھے تو شریک کھڑا رہیا ۔"

جانم نے اس زبان کو بھی "گجری" کہا ہے لیکن یہاں یہ زبان ایک نئے اسلوب ، ذخیرۂ الفاظ اور آہنگ سے روشناس ہو رہی ہے ۔ یہ جانم کا وہ اسلوب نہیں ہے جو عام طور پر اُن کی شاعری میں نظر آتا ہے ۔ وہاں یہ نقوش دبے دبے ہیں لیکن نثر میں یہ نقوش ابھرے ابھرے ہیں ۔ یہی اسلوب جانم کی دوسری تصنیف "رسالہٗ وجودیہ"۱ میں زیادہ کھل کر سامنے آیا ہے ۔ موضوع اس کا بھی تصوّف ہے جس میں "وجود" کے مسئلے پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے ۔ "وجودیہ" میں جابجا اشعار بھی آئے ہیں ۔ اس کی نثر میں فارسی اثر و آہنگ دکنی اسلوب میں جذب ہو گیا ہے اور اس میں ایک ترتیب ، ایک تسلسل بھی پیدا ہو چلا ہے ۔ اس بات کو ایک اقتباس سے سمجھا جا سکتا ہے :

> "اے آن واجب الوجود کہے سو یعنی کرنے کونا اس وجود پر لازم

۱- رسالہٗ وجودیہ : (قلمی) ، انجمنِ ترقیِ اردو پاکستان ، کراچی ۔

> ہوا ہے ، آدمی پر جیوں بارہ برس کا ہوئے لگ فرض لازم نہیں اس معنی واجب الوجود کہے یعنی لازم الوجود جوں چاول کا موڑ بھیتا بھرتس سوں تعلق ہے یوں لا کے خدایتعالیٰ کوں واجب الوجود کہتے ہیں ۔ ویسا اے اچھیگا او واجب ذات سوں دایم قایم ہے ۔ مقام ، شیطانی یعنی حلال ہور حرام یک کر سمجنا سو ۔ بات شریعت ، یعنی خدا کرو کہیا ہور نگاہ کرو کہیا ۔ دونوں سمج کر ملنا سو ۔ ذکرِ جلی ، یعنی خدا کا یاد کرنا اس تن سوں ظاہر سو ۔ نفسِ امارہ ، یعنی خدا منا کیا او کرو . . . منزل ناسوت یعنی حیوانات کی صفت ہونا کھانا پینا بھوگنا ولے کسی کی خبر نہیں یوں خدا کی یاد میں اپسیں فراموش کرنا سو ۔ دُسرا تن ممکن الوجود یعنی روحانی تن فرشتے کا ایسا حور کا ایسا اس تن میں او تن ہے سو باٹ ۔ طریقت یعنی باطن میں اس تن لگ الھڑناں سو ۔ ذکرِ قلبی یعنی اس تن سوں یاد کرنا خدا کا یعنی دلکی زبان سوں سو ۔ عقل وہم یعنی محمد کے نور میں خدا کی ذات یوں ہے جیوں پھول میں باس یوں سمج کر آیا سو ۔ ممتنع الوجود یعنی بسر اندھاری رات میں جیوں گھراں جھاڑاں پاڑاں ناں دسیں یوں کرنا سو باٹ ۔"

اس کے بعد سوال و جواب کے انداز میں تصوّف کے مسائل پر روشنی ڈالی ہے ۔ "کلمۃ الحقائق" اور "وجودیہ" کے اسلوب میں فرق یہ ہے کہ اول الذکر میں مسائل کو اصطلاحات کے ذریعے اشاروں میں بیان کیا گیا ہے لیکن "وجودیہ" میں مسائل کی وضاحت کی گئی ہے ۔ تشریح و وضاحت کی وجہ ہی سے وجودیہ میں نسبتہً باقاعدگی اور ترتیب آ گئی ہے اور یہ انداز امین الدین اعلیٰ کی نثر سے قریب تر ہوگیا ہے جو اسی روایت سے اپنے تصوّف ، اپنی شاعری اور اپنی نثر کا چراغ جلاتے ہیں ۔

جانم ، میرانجی سے زیادہ اعتماد کے ساتھ اُردو زبان میں اظہار کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ۔ وہ بنیادی طور پر میرانجی کی روایت کی تکرار ضرور کرتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ جانم کے ہاں میرانجی کی مخصوص فکر اور اسلوبِ بیان بھی آگے بڑھتے ہیں ۔ جانم اس متروک اسلوب و روایت کے نمائندہ ہیں جو گُجری کی کوکھ سے جنم لیتی ہے اور اسی لیے آج ان کے کلام میں ایک اُکتا دینے والی یکسانیت کا احساس ہوتا ہے ۔ کسی زندہ زبان و ادب کی روایت یونہی بنتی بگڑتی ہے ۔ اس کے بننے میں سینکڑوں آوازیں شامل ہوتی ہیں ۔ ان میں سے کچھ آگے

والی نسلوں کے لیے بے معنی ہو جاتی ہیں اور کچھ زندہ روایت کا حصہ بن کر ان کے دلوں کے ساتھ دھڑکنے لگتی ہیں ۔ جانم کی روایت بھی انھی آوازوں میں شامل ہو کر گم ہو جاتی ہے ۔

برہان الدین جانم کی وفات ابراہیم عادل شاہ ثانی کے دورِ حکومت میں ہوئی ۔ اس وقت ہندوستان پر شہنشاہ اکبر کی حکمرانی تھی اور گولکنڈا میں محمد قلی قطب شاہ (۹۸۸ھ — ۱۰۲۰ھ/۱۵۸۰ء — ۱۶۱۱ء) تختِ سلطنت پر متمکن تھا ۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی (۹۸۸ھ — ۱۰۳۷ھ/۱۵۸۰ء — ۱۶۲۷ء) موسیقی میں مہارت کی وجہ سے عرفِ عام میں "جگت گُرو" کے نام سے مشہور تھا ۔ ایک مصرعے میں اس نے خود اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے :

ابراہیم گانے بجانے پر چنگ جگت گرو ناد مورت خطاب پانے ۔ (گیت ۵۰)

عبدل نے بھی ابراہیم نامہ میں نورس کے تعلق سے اسے جگت گرو لکھا ہے :

اول تھے خدا یوں کیا آشکار   ہوا جگت گرو شاہ نورس نگار

ابراہیم عادل شاہ ثانی ہندوستانی روایت کا والہ و شیدا تھا ۔ دکنی اس کی مادری زبان تھی لیکن فارسی بھی خوب سمجھ لیتا تھا[1] ۔ تاریخ ، موسیقی اور شاعری سے اُسے گہری دل چسپی تھی اور علومِ مروجہ پر اسے قدرت حاصل تھی ۔ اپنی خاندانی روایت کے مطابق ذی علم ہستیوں اور اہلِ ہنر کا بے حد قدردان تھا ۔ اس سرپرستی کا نتیجہ یہ ہوا کہ دنیا جہان کے اہلِ کمال بیجاپور میں جمع ہو گئے اور انھوں نے علم و ادب کے ایسے کارنامے چھوڑے جن کی خوشبو آج بھی ذہنِ انسانی کو معطّر کر رہی ہے ۔ محمد قاسم فرشتہ ، رفیع الدین شیرازی ، مُلاّ ظہوری ، ملک قُمی ، ابوطالب کلیم ، سنجر کاشی ، شیخ عالم اللہ محدث ، شاہ صبغۃ اللہ اور دوسرے اہلِ علم و ادب مختلف مقامات سے آکر اِسی بادشاہ کے دربار سے وابستہ ہو گئے ۔ موسیقی و شاعری سے ابراہیم عادل شاہ ثانی کو اتنا گہرا لگاؤ تھا کہ وہ اپنی فرصت کا زیادہ وقت اِسی شوق کو پورا کرنے میں صرف کرتا ۔ "کتابِ نورس" اُس کے ذوقِ شاعری و موسیقی کا اظہار ہے ۔

"کتابِ نورس" (۱۰۰۶ھ/۱۵۹۷ء) میں جگت گرو نے مخصوص راگ

---

[1] اسد بیگ جو ۱۶۰۳ء میں بیجاپور میں مغل سفیر تھا ، لکھتا ہے کہ "فارسی خوب می فہمید ، امّا جواب نمی توانست گفت و بقدر شکستہ می گفت ۔" وقائع اسد بیگ : قلمی ، مولانا آزاد لائبریری ، علی گڑھ ، بحوالہ مقدمہ ابراہیم نامہ : ص ۱۲ ، مطبوعہ شعبۂ لسانیات علی گڑھ ۱۹۶۹ء ۔

راگنیوں کے مطابق الگ الگ گیت ترتیب دیے ہیں۔ اس میں سترہ راگوں کے تحت ۹۵ گیت اور سترہ دوہرے لکھے گئے ہیں۔ ہر گیت سے پہلے راگ کا نام دیا گیا ہے؛ جیسے دَر مقامِ رام کری نورس، درمقامِ بھیرو نورس، در مقامِ مارو نورس، در مقامِ اساوری نورس، در مقامِ دھناسری نورس، در مقامِ ملار نورس، در مقامِ کلیان نورس، در مقامِ توڈی نورس، در مقامِ کنڑا نورس، در مقامِ بھوپالی نورس وغیرہ۔ راگ راگنیوں کے مطابق گیت اور دوہرے لکھنے کا یہ وہی طریقہ ہے جو ہمیں گجرات کے شیخ باجن، کام دھنی اور محمود دریائی کے ہاں ملتا ہے اور جس کی پیروی بیجاپور کے جانم بھی کرتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ گجرات کے شعرا اور دکن کے جانم کے ہاں ان گیتوں کا موضوع تصوّف و اخلاق ہے اور ابراہیم کے ہاں عشقیہ رنگ غالب ہے۔ یہ عشق مجازی اور جسمانی ہے جس کا اظہار ان گیتوں میں خوب صورتی کے ساتھ کیا گیا ہے۔ جب گانے والے ان گیتوں کو سُر تال میں گاتے ہوں گے تو شاعری کے جوہر موسیقی کے طلسم کو دوبالا کر دیتے ہوں گے۔ گیتوں میں خیال کا حسن زبان کی دشواری پر حاوی آتے ہی دل کو مٹھی میں لے لیتا ہے۔ کتابِ نورس گیتوں کی تاریخ میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ان گیتوں میں حسن و جمال کی رعنائیوں، تخیّل کی سحرانگیز رنگینیوں، عشق کی دبی دبی آگ، پُر اثر تشبیہات اور ہجر و وصال کی رنگا رنگ کیفیات کا خوب صورت اظہار ملتا ہے۔ یہاں ایک ایسے عاشق کی تصویر اُبھرتی ہے جس نے ہمیشہ کامرانی کے قدم چومے ہیں۔ اور زندگی کے ساغر سے دل بھر کر شراب پی ہے۔ مست آنکھوں والی محبوبہ، بالوں کا جُوڑا کسے، ہونٹ کا بوسہ لیتی، مستانہ چال سے شراب کے دور چلاتی ابراہیم کو دیکھ کر اپنے جامے میں پھولی نہیں سماتی۔ محبوبہ کا جسم چاندی، ہونٹ سیب، جسم صندل، آنکھ شراب کی بوتل، کان سونے کے ساغر، زلف کی لٹ ناگ کا پھن، سخن موتی اور چہرہ چاند ہے، اور شاعر چکور کی طرح اس کی محبت میں گرفتار ہے۔ کپڑوں کے رنگ بھی گیتوں میں رنگ گھول رہے ہیں۔ ''در مقام بھیرو نورس'' کا یہ گیت دیکھیے:

پیارے چاندا آکھوں کتنے دین دُوئی دُکھی
من جاہے سُو رَس بھئی ہم تم کہ ہیں اب سکھی

بن

بجھا نو دیپک کوں ترا سُون دیکر آوے گا
گنبر گور حبب رہ جاسوس سب ندھ چھنداوے گا

بوہ بھائی تو دیکھ جا ٹاک دھاوے گا
ابراہیم تُسو جاگ ایسا پیو کہاں پاوے گا
سندھیاں، کر سنگار، لوب کنٹھ لاوے گا
رات تھوڑی تسدن تھُوت بُنا اُٹھ جاوے گا

[اے پیارے چاند! تجھ سے بتاؤں کہ دن میں ہم دونوں دکھی رہتے ہیں اس لیے اب جب کہ دل پسند رات آ گئی تو ہمیں خوش ہونا چاہیے ۔ چراغ کو بجھا دوں ورنہ ڈر ہے کہ کہیں سورج نکل نہ آئے اور یہ گھر کا جاسوس شبِ وصال کی تمام کیفیتوں کو رقیب سورج تک نہ پہنچا دے ۔ پو پھٹنے آئی ۔ دیکھ ایسا نہ ہو وہ چلا جائے ۔ اے ابراہیم! یہ وقت سونے کا نہیں ۔ ایسا دوست پھر نہ ملے گا ۔ شام کو پوری طرح آراستہ کر لینا چاہیے تاکہ دوست تیری طرف متوجہ ہو سکے ۔ رات تھوڑی باقی ہے ۔ عشق کی آگ تیز ہے ۔ افسوس کہ دوست بہت جلد رخصت ہو جائے گا[1]۔]

"کتابِ نورس" کے سب گیت جگت گرو کی روح کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ اس کی پسندیدہ چیزیں ، اس کے عقائد ، خواہشات اور خیالات ان گیتوں سے ظاہر ہوتے ہیں ۔ اُس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "اس دنیا میں دو چیزوں کی ضرورت ہے ؛ ایک طنبورا اور دوسری خوب صورت عورت" ۔ اپنے طنبورے کا ، جسے وہ موتی خاں کے نام سے پکارتا ہے ، اُس نے دو تین جگہ بڑی محبت سے ذکر کیا ہے اور خوب صورت عورت کے جسم کی خوش بو اور وصال کی رعنائیوں سے اپنے گیتوں میں گرمی پیدا کی ہے ۔ "نورس" سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ علم کا شیدائی ہے ۔ ایک جگہ کہتا ہے کہ "اے مُردہ دل بیوقوف! سن ، بغیر علم کے زندہ رہنا کتنا عجیب ہے ۔" ایک اور جگہ کہتا ہے کہ "اے ابراہیم! جس کو علم درکار ہو اُسے یک سُو ہو کر موسیقی کے اُستاد (سرستی) کی خدمت کرنا چاہیے ۔" گیتوں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ گانے بجانے میں اُسے اتنا انہاک تھا کہ دولت سے بھی اس کا دل بھر گیا تھا ۔ "ابراہیم گاتا بجاتا ہے اور اس کا دل لچھمی سے بیزار ہو گیا ہے" ۔ "سرستی دیوی ابراہیم سے خوش ہو گئی ۔

۱- کتابِ نورس : مرتبہ ڈاکٹر نذیر احمد ، ص ۱۱۹ - ۱۲۰ ، دانش محل لکھنؤ ۱۹۵۵ء (ترجمے کے نمونے اور حوالے اسی کتاب سے دیے گئے ہیں) ۔

اس وجہ سے اس کی آواز روز بروز دلکش ہوتی گئی'' ۔ ''ابراہیم جو موسیقی میں بڑا کامل ہے ، گا رہا ہے'' ۔ ایک جگہ اس نے اپنا حلیہ بھی بیان کیا ہے جس سے اس کے مزاج ، درویشانہ حالت اور شاہانہ وقار و علم دوستی کا پتا چلتا ہے ۔ لکھتا ہے کہ ''ایک ہاتھ میں ساز ہے ، دوسرے ہاتھ میں کتاب جس کو دیکھتا ہے اور نورس کے گیت گاتا جاتا ہے ، اس کا لباس زعفرانی ہے ، دانت کالے اور ناخن پر مہندی لگی ہے ۔ بڑا ہنرمند اور محبت کرنے والا ہے ، اس کے گلے میں بلّور کی مالا پڑی ہے ۔ اس کا عزیز شہر بدیاپور (بیجاپور) اور محبوب سواری ہاتھی ہے ۔ ابراہیم کے باپ علم کے دیوتا گنیش اور ماں پاک سرستی ہیں ۔''

کتاب نورس ایک طرف گانے والوں کے لیے موسیقی کے بول مہیا کرتی ہے اور دوسری طرف اس کے خالق کے مزاج ، پسند و ناپسند اور ذہنی کیفیت پر بھی روشنی ڈالتی ہے ۔ یہ کوئی مسلسل و مربوط نظم نہیں ہے بلکہ متفرق گیتوں کا مجموعہ ہے ۔ ان گیتوں پر ہندو دیومالا کا اثر گہرا ہے ۔ وہ سرستی کو ماں کہتا ہے اور اس سے زبردست عقیدت کا اظہار کرتا ہے ۔ گنیش ، شِو ، پاربتی ، ہنومان ، رام ، درگا ، اِندر کا ذکر محبت و عقیدت کے ساتھ بار بار کرتا ہے ۔ لیکن اس کے ساتھ وہ آنحضرتؐ اور مرشد خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کا ذکر بھی بڑی عقیدت کے ساتھ کرتا ہے ۔ کئی گیتوں میں بڑی صاحبہ (خدیجہ سلطان) کا ذکر بھی دعائیہ کلمات کے ساتھ کیا ہے اور اس عالی ہمت خاتون کی موجودگی پر اظہارِ خوشی کیا ہے ۔ ایک گیت میں خصوصیت کے ساتھ اپنی بیوی چاند سلطان کے حسن و جمال کی تعریف کرتا ہے کہ ''ایسی خوب صورت عورتیں کہاں ہوتی ہیں جو اتنی ہوشیار ، ساری خوبیوں کا مجسّمہ ، شیریں سخن ، عقل مند ، پاکیزہ خیال اور حلیم و بُردبار ہوں'' ۔ ان گیتوں میں اپنے محبوب ہاتھی آتش خاں کا ذکر بھی کرتا ہے ۔ کئی گیتوں میں اس نے مختلف راگ راگنیوں کی دیویوں کی تصویریں بھی کھینچی ہیں جن میں کرناٹی ، رام کری ، اساوری ، کیداری ، کلیانی ، بھیرو راگ کی تصویریں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ۔

یہ بات دلچسپ ہے کہ ابراہیم ہر راگ راگنی کے ساتھ ''نورس'' کا لفظ استعمال کرتا ہے ۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ لفظِ نورس اُسے بہت عزیز تھا اور اسی لیے اس نے اپنے محل ، اپنے سِکّے ، اپنے ہاتھی ، اپنے شہر ، اپنی کتاب ، اپنی پسندیدہ شراب اور جھنڈے وغیرہ کے نام کے ساتھ نورس کا لفظ لگا دیا تھا ۔ لیکن لفظِ نورس کی پسندیدگی اور کثرتِ استعمال کی اصل وجہ یہ تھی کہ اس

نے علمِ موسیقی میں کمال حاصل کر کے راگنیوں میں جو تبدیلیاں کی تھیں ، اور جو گائکی کے مروجہ طریقوں سے مختلف تھیں ، اُن کو وہ پورے معاشرے میں پھیلا کر مقبول بنانا چاہتا تھا ۔ اسی لیے ایک طرف اس نے ہر راگ کے ساتھ نورس کا لفظ لگا کر اُسے پرانے راگ سے الگ کر دیا اور دوسری طرف محل ، شہر ، جھنڈا ، سکہ ، ہاتھی ، کتاب وغیرہ کا نام نورس پر رکھ کر اسے اتنا عام کیا کہ سارے ملک کے ذہن میں نفسیاتی طور پر بادشاہ کی اختراعاتِ موسیقی کی دھاک بیٹھ گئی ۔ در اصل ابراہیم عادل شاہ ثانی کے نقطۂ نظر سے ”نورس“ موسیقی کا ایک الگ دبستان تھا جس کا بانی وہ خود تھا ۔ اس لیے گیتوں میں بھی نورس کا ذکر اس طرح کرتا ہے کہ اس کی اختراعاتِ موسیقی واضح ہو سکیں ۔ ایک گیت میں لکھتا ہے کہ ”نورس کی لزاکت کی ابتدا کر رہا ہوں ۔ کان لگا کر سنو اور دل میں اس کو جگہ دو ۔ اس کی تال چٹک ہے اور سُر مدھم ہے ۔ اس کی تاثیر عجیب و غریب ہے“ ۔ ایک اور گیت میں کہتا ہے ”اے دنیا کے بادشاہ ابراہیم ! نورس کے راگ راگنی کی آواز پر اِندر کے اکھاڑے کی پریاں فریفتہ ہیں“ ۔ ایک گیت میں کہتا ہے کہ ”چھوٹے دولھا دُلھن ایک ڈالی کے دو پھول معلوم ہوتے ہیں ۔ جنگل میں کھڑی نورس کے گیت گاتی ہے“ ۔ غرض کہ ہر چیز کا نام نورس رکھنے کا تعلق بنیادی طور پر اس کی اختراعاتِ موسیقی سے تھا اور اسی تعلق سے وہ عرفِ عام میں جگت گُرو کہلاتا تھا ۔ کم از کم تیس سال کی عمر تک اس کی زندگی کی دلچسپیوں کا واحد مرکز موسیقی تھی ۔ اُس نے ان اختراعاتِ موسیقی سے دوسروں کو روشناس کرانے کے لیے حکم دیا کہ ان گیتوں کا ترجمہ فارسی میں بھی کیا جائے تاکہ ”اہلِ عراق و خراسان را از ذوقِ ایں معانی محروم نخواست“ ۔ مشہورِ زمانہ ”سہ نثر ظہوری“ کی پہلی نثر ”کتابِ نورس“ ہی کا مقدمہ ہے ۔

”کتابِ نورس“ کے گیتوں کی زبان مشکل ہے اور آج اس سے لطف اندوز ہونا آسان نہیں ہے ۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ موسیقی کی فکر اور زبان پر سنسکرتی تہذیب کی گہری چھاپ ہے اسی لیے زبان و بیان ، تلمیحات اور اشارات ہندو دیومالا کے رنگ میں رنگے ہوئے ہیں ۔ دوسرے یہ کہ بیجاپور کے ادبی اسلوب و ہیئت پر شروع ہی سے یہ ہندوی رنگ گہرا رہا ہے ۔ میراںجی اور جانم کے ہاں ہم اسے دیکھ چکے ہیں ۔ گجرات کے باجن اور گام دھنی کے کلام میں بھی ہم اس کا مطالعہ کر چکے ہیں ۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی کے ہاں ، موضوع کی مناسبت سے ، یہ روایت نہ صرف گہری ہو جاتی ہے بلکہ نورس گیتوں کی زبان بیجاپور

میں گُجری روایت کا، اس کی ہیئت، اصناف اور زبان و بیان کا، نقطۂ عروج بن جاتی ہے۔ زبان کا یہ رنگ روپ اور اس کا اس طور پر استعمال ابراہیم کے بعد کسی دوسرے شاعر کے ہاں نہیں ملتا۔ گُجری اردو میں ایک ایسا ہی نقطۂ عروج کام دھنی کے ہاں پہنچا تھا اور اُس کے بعد خوب محمد چشتی کے ہاں ردِ عمل کی تحریک میں ظاہر ہوا تھا۔ یہی عمل ابراہیم کے بعد بیجاپور میں ہوا اور آنے والوں کی زبان پر فارسی اسلوب، لغت اور رمزیات کا رنگ چڑھتا چلا گیا۔ لیکن فارسی الفاظ کی تعداد بڑھ جانے اور اصناف و بحور کو اپنانے کے باوجود بیجاپوری اسلوب پر ”گُجریت“ کا اثر آخر تک باقی رہتا ہے۔ اور چونکہ یہ آج اردو کی متروک روایت ہے اس لیے بیجاپور کے صنعتی، مقیمی، نصرتی، شاہی اور ہاشمی کی زبان گولکنڈا کے محمود، فیروز، خیالی، وجہی، محمد قلی قطب شاہ اور غواصی کے مقابلے میں مشکل اور عسیر الفہم نظر آتی ہے۔

جگت گُرو نے نورس کے علاوہ بھی بہت سے گیت لکھے جو اب نایاب ہیں۔ پروفیسر مسعود حسین خاں[1] نے ابراہیم نامہ کے اس شعر سے:

کبھیں مل جو قوال ڈھاڑی سو آئے
نورس، بدھ پرکاس گاویں او گھائے

یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ”بدھ پرکاس“ ابراہیم عادل شاہ کی ایک اور تصنیف تھی۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی کی علم پروری نے جہاں فارسی زبان و ادب کو آگے بڑھایا وہاں دکنی نے بھی خوب ترقی کی۔ اسی زمانے میں عبدل نے ”ابراہیم نامہ“ کے نام سے ۱۰۱۲ھ/۱۶۰۳ع[2] میں ایک طویل مثنوی لکھی جس میں ابراہیم کی ذات و صفات کو موضوعِ سخن بنایا۔ ”ابراہیم نامہ“ فارسی مثنوی کی ہیئت اور فارسی بحر (فعولن فعولن فعولن فعول) میں لکھی گئی ہے اور یہاں واضح طور پر ہندوی و فارسی اسلوب و آہنگ میں کشمکش کا احساس ہوتا ہے۔ شاعر کا تخلص عبدل تھا جو مثنوی میں کئی جگہ آیا ہے لیکن اس کا پورا نام اور حالاتِ زندگی نامعلوم ہیں۔ ”ابراہیم نامہ“ کے اس شعر سے:

تو عبد الکیتی صفت کر شہ بیاں   رہی ہے سو بھر کر زمین آسماں

---

[1] مقدمۂ ابراہیم نامہ: ص ۲۳۔

[2] سن بھول گنوند یوں براہیم نام   کیا سہس پر برس بارہ تمام
(۱۰۱۲ھ) ابراہیم نامہ: شعر ۱۲۷۔

پروفیسر زور[١] نے یہ قیاس کیا ہے کہ شاید اس کا نام عبدالگنی (عبدالغنی) ہو۔ سخاوت مرزا[٢] کا خیال ہے کہ یہ عبدالگیتی ہے بمعنی دنیا کا بندہ۔ پروفیسر مسعود حسین خاں[٣] کا خیال ہے کہ ”عبدالکیتی“ میں ”عبدل“ اور ”کیتی“ (بمعنی کتنی) کو ملا کر لکھ دیا ہے۔ یہاں اس نے نام نہیں، صرف تخلص ظاہر کیا ہے۔ اور قرائن سے اس کا نام عبداللہ لکھا ہے۔ بہرحال اس کا نام عبدالغنی، عبدالگیتی یا عبداللہ ہو، اتنا وثوق کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ اس کا تخلص عبدل تھا اور وہ جگت گرو کے دربار سے وابستہ تھا اور یہ مثنوی اس نے بادشاہ کی فرمائش پر ہی لکھی تھی۔ بادشاہ شعر و ادب کو خاص اہمیت دیتا تھا اور سمجھتا تھا کہ نام و نشان کے لیے دنیا میں شاعری سے بڑھ کر کوئی اور چیز نہیں ہے۔ دربار میں فارسی کے فضلا و شعرا کو دیکھ کر عبدل کو یہ بھی احساس تھا کہ وہ فارسی میں اپنے کمالات کے جوہر ان کے مقابلے پر نہ دکھا سکے گا؛ لیکن جب بادشاہ نے کہا کہ جو تمھارے اپنے ملک کی زبان ہے اسی میں شعر کہو، عشق کے اسرار ہر زبان میں ہوتے ہیں اور شاعری کے حسن و کمال کو دیکھنے والے اُسے دیکھ لیتے ہیں، تو اس کی ہمت بندھی۔ عبدل نے لکھا ہے کہ:

اُنہی شاہ استاد کر سو نظر   بلایا جو عبدل کوں سر ہاتھ دھر
نوی بات مضمون کر ایک کتاب   نہ کو فکر گُندیا ہے تس کا جواب
لہ باق رہے کچھ تو عالم نشان   اگر کچھ رہے تو بچن شعر جان
زباں ہندوی مجہ سوں ہوں دہلوی   نہ جانوں عرب ہور عجم مثنوی
کہیا شاہ استاد عبدل سو یوں   توں ہر ایک زباں شعر کر بات کہوں
شعر فن سب ملک میں ایک دھات   عشق ایک پرگٹ چھپن روپ بات
زباں روپ پرگٹ جو جیں ملک کر   اسی بچن سوں شاعری بول دھر
سو توں شعر ہر ایک زباں بول یوں   بھرے جوت معنیٰ رتن تول توں
کہ کرتا فکر شعر میدان آؤ   دھٹ کر سو ادراک گوڑا دوڑاؤ
اگر لک امولک رتن جوت ہوئے   نہ بن جوہری تس پچھانے لو کوئے

١- تذکرۂ اردو مخطوطات: مرتّبہ محی الدین زور، جلد اول، ص ٢٦٧، مطبوعہ ادارۂ ادبیات اردو، حیدر آباد دکن۔

٢- تاریخ ادب اردو: مرتّبہ عبدالقیوم، جلد اول، مطبوعہ کراچی، ص ٣٧٨۔

٣- ابراہیم نامہ: مرتّبہ مسعود حسین خاں، ص ٧-٨، مطبوعہ شعبۂ لسانیات، علی گڑھ ١٩٦٩ع۔

ہریا کانچ ہور پاچ یک تول ہے   و لیکن بوجھن ہار تھے مول ہے

عبدل کے اس مصرع ''زبان ہندوی مجہ سوں ہوں دہلوی'' سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس کا تعلق دہلی سے تھا۔ ممکن ہے اس کا خاندان کسی وقت میں دہلی سے دکن آ کر آباد ہوگیا ہو اور عبدل نے اس مصرع میں اپنی اسی نسبت کی طرف اشارہ کیا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ خود جگت گُرو کی علم پروری کی شہرت سن کر بیجاپور آیا ہو۔ جیسا کہ ہم اس دور میں دیکھتے ہیں کہ دور دراز مقامات سے اہلِ علم بیجاپور کی طرف کھنچے چلے آ رہے ہیں اور اہلِ علم کے اس اجتماع کے سبب بیجاپور کا دوسرا نام ''بدیاپور نگر'' پڑ گیا ہے۔ عبدل نے ان سب باتوں کی طرف خود مثنوی میں اشارے کیے ہیں۔ ایک جگہ لکھا ہے:

منوں اب صفت شہ رہن تخت ٹھاؤں   بدیاپور نگر ہے بھی اس کا جو ناؤں

ایک اور جگہ لکھتا ہے:

بسے شہر درمیان سب بھیس کا   رہے لوک سکھ سوں چھپن دیس کا
جگتُو ملک عالم میں دکھیا پھرائے   بدیا پور نگر میں رہو سُکھ سوں آئے

اس مثنوی کو لکھتے وقت عبدل کے سامنے دو باتیں تھیں: ایک تو یہ کہ وہ کوئی ''نوی بات'' کہے اور ساتھ ساتھ ایسے کہے کہ اب تک کسی نے فکر کے ہار اس طرح نہ گوندھے ہوں۔ یہ بادشاہِ وقت کی فرمائش بھی تھی اور بیجاپور کے علمی و ادبی ماحول میں قدم جمانے کے لیے بھی ضروری تھا کہ بادشاہ خوش ہو جائے اور دوسرے بھی اس کے قائل ہو جائیں۔ یہ موضوع خود بادشاہ کی ذاتِ والا صفات ہو سکتی تھی جس کے ذریعے وہ براہِ راست بادشاہ کو خوش کر کے اس سے دادِ سخن لے سکتا تھا۔ اسی کے پیشِ نظر عبدل نے قصیدے کو مثنوی کی ہیئت سے ملا کر ایک ''نوی بات'' کہنے کا ارادہ کیا۔ ''ابراہیم نامہ'' اسی کوشش کا نتیجہ ہے جو ۱۳۰۰ اشعار کی شکل میں ہمارے سامنے ہے۔

''ابراہیم نامہ'' کو مثنوی کی عام ہیئت کے مطابق، مختلف عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے جس میں حمد، نعت، در مدحِ یاراں، در تعریفِ گیسو دراز کے بعد بادشاہ کی زندگی کے حالات، معمولات، پسند و ناپسند اور دوسری صفات کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ اس میں دربار و مجلس، محل و باغ، ذوقِ شعر و موسیقی، میزبانی و تقریبات پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے اور ہاتھی، گھوڑے، سلحدار، باغ، ہنگامِ بہار، شبِ حسن، مجلس وغیرہ کو بھی موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ اس مثنوی میں بادشاہ ایک جامع صفات شخصیت کے طور پر سامنے آتا

ہے جو ہر موضوع پر قدرت رکھتا ہے۔ بڑے بڑے شعرا اس کے آگے زانوے تلمذ تہہ کرتے ہیں اور بڑے بڑے گویئے اس کے سامنے کان پکڑتے ہیں۔ اس مثنوی کو لکھتے وقت ایک طرف تو عبدل نے حقیقت پسندی کو ملحوظ رکھا ہے تاکہ بادشاہِ وقت کی زندگی کے حالات اور اس کے معمولات کے ذکر میں کوئی ایسی غلطی نہ ہونے پائے جو بادشاہ کو ناگوار گزرے اور وہ کہے کہ یہ بات، یہ چیز، یہ مقام ایسے تو نہیں ہیں، اور ساتھ ساتھ ان سب چیزوں کے بیان میں شاعرانہ سطح اور حسن بھی برقرار رکھے۔ یہ دونوں سطحیں ''ابراہیم نامہ'' میں موجود ہیں اور اس عمل نے اس مثنوی کو قدیم ادب کی ایک قابلِ قدر تصنیف بنا دیا ہے۔

معاشرتی و تہذیبی نقطۂ نظر سے بھی اس مثنوی کی خاص اہمیت ہے۔ اس کے مطالعے سے اس دور کی زندگی، طور طریقے، رسوم و رواج، ادب آداب، اندازِ نشست و برخاست، لباس و زیورات، عمارات و آرائش، مجلسی زندگی، تقریبات، تفریحات، رقص و موسیقی کا عام ذوق، بادشاہ و شرفا کے معمولات کی ایک واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے۔

''ابراہیم نامہ'' کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ عبدل میں نہ صرف شعریت کا رچاؤ ہے بلکہ تخیّل سے ایوانِ شاعری سجانے کی بھی بڑی صلاحیت ہے۔ اس نے اپنی تخلیقی قوتوں سے ایک خشک موضوع میں زندگی کا رنگ بھر دیا ہے۔ ساری مثنوی میں ہندوی تلمیحات اور دیومالا کا استعمال کیا گیا ہے لیکن ساتھ ساتھ عربی ایرانی تلمیحات، صنعیات اور اشارات بھی استعمال میں آئے ہیں۔ جزئیات نگاری اس مثنوی کی ایک اور اہم خصوصیت ہے۔ عبدل نے ہر چیز کو، ہر باتؔ کو تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے اور واقعہ نگاری میں حقیقت پسندی کو شاعرانہ تخیّل کے ساتھ ملا کر ایسے دلکش انداز میں پیش کیا ہے کہ محل، باغ، مجلس، حسنِ نسوانی، شہر، آرائش، دربار، محفلِ رقص و سرود کی تصویریں آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہیں؛ مثلاً ایک جگہ دکھایا گیا ہے کہ محفل جمی ہے، بادشاہ تشریف فرما ہیں، آرائش اور سجاوٹ سے محل کا حسن دوبالا ہو رہا ہے کہ ناچنے گانے والیاں اپنے حسن و جمال کو بنائے سنوارے حاضر ہوتی ہیں:

کوئی بالوں درمیان یوں مانگ چیر
دِسے جیوں کسوٹی میں سونے کی کیر
کہ یا تارِ زر جیوں سُہاون دکھائے
پڑیا سیاہ ریشم کے درمیان آئے

کوئی باندھ جُوڑا دِسے یوں سمائے
سونے کے سرو پر بیٹھا مور آئے

کہ یا بیس کویل جو شمشاد پر
پکڑ پھول گل لعل مکھ چونچ کر

کوئی گُوند چوٹی لگی پیٹھ آئے
کندن کھاپ ترخیا جیوں درمیاں سہائے

کہ یا کھاپ سونے چڑھیا ناگ سیاہ
اُچھل جائے پکڑیا سو پھن سیس ماہ

کوئی رکھ جڑت سیس پھول سیس بال
رہیا جیوں مُشک واس پر آئے بال

کہ یا رات کی کوٹھری درمیان
رکھیا لائے دیوا سو سیس پھول جان

کوئی جڑت ٹیلا پشانی میں لائے
کھڑا سورج جیوں صبح میدان آئے

کوئی مشک ٹیلا پشانی میں دھر
پڑے چاند بچ جیوں سیاہی نظر

کوئی مُکھ اَدھر پر سو لعلی دھری
رکھے آرسی بچ کنول پنکھڑی

کہ یا ادکیھلیا پھول جاسُون لیائے
رکھیا خرش کافور پر آن لیائے

کوئی آکھڑیاں رہ سو جونتیاں
حسن حوض میں جیوں کنول دو لگیاں

کہ یا زیب سینا صدر عشق کا
رکھے پھول دو ڈھک مہر مشک کا

یہ رنگِ سخن ، یہ شاعرانہ تخیّل ، یہ تشبیہ اور استعارے ، یہ تصویر کشی ساری مثنوی کے حسن و دلکشی میں اضافہ کرتے ہیں۔ ''ابراہیم نامہ'' کا اندازِ بیان ، ذخیرۂ الفاظ اُسی روایت کا حامل ہے جو بیجاپور کے ادبی اسلوب کے ساتھ مخصوص ہے لیکن اس کا آہنگ اور لہجہ اب ہندوی نہیں رہا۔ یہ مثنوی اس اعتبار سے بیجاپور کی ادبی روایت میں ایک نئے موڑ کی حیثیت رکھتی ہے۔ ''ابراہیم نامہ'' کے زبان و بیان ، لہجہ و آہنگ ، بحر اور ہیئت سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ

اسلوب جو ”کتابِ نورس“ میں اپنے نقطۂ عروج کو پہنچا تھا، اب اس کے خلاف ردِ عمل شروع ہوگیا ہے اور فارسی اسلوب و آہنگ کے اثرات اندر ہی اندر اپنا رنگ جما رہے ہیں۔ اسی وجہ سے جانم اور جگت گرو کے مقابلے میں اس کے مزاج میں ایک حد تک اپنائیت کا احساس ہوتا ہے۔ ابراہیم نامہ اس ردِ عمل کی تحریک کا پہلا ادبی روپ ہے جس میں فارسی روایت اسی طرح آہستہ آہستہ گھل مل رہی ہے، جیسے لال دوا کا ایک دانہ پانی میں گھلتا جاتا ہے اور اپنے رنگ سے پانی کے رنگ کو بدلتا جاتا ہے۔ گھلنے کے اس عمل کو خاص طور پر ان اشعار میں دیکھیے جہاں ہندوی اثرات اور الفاظ کثرت سے استعمال میں آئے ہیں لیکن اس کے باوجود محسوس ہوتا ہے کہ فارسی اسلوب کے اثرات ان اشعار کے مزاج میں اپنا رنگ گھول کر ایک نکھار پیدا کر رہے ہیں۔ سخن کی تعریف میں عبدل کہتا ہے:

بچن بتیج ہے عقل کی مول کا　　بچن باس ہے عقل کے پھول کا
بچن روپ لاحق کیا جگ رچن　　بچن جوت پرگٹ ہو قدرت رتن
بچن لا رچیا سب یو عالم فنون　　بچن روپ پرگٹ ہو کُن فیکون
بچن درمیانہ رہ ازل ہور ابد　　رچیا تین تراوک لا کر سبد
نکل گیان دریا توی یک بچن بند　　اٹھیا شوق ہو موج مجہ دل سمند

یہاں فارسی عربی الفاظ کا تناسب بڑھ گیا ہے جس نے شاعری میں ایک ایسا لیا پن پیدا کر دیا ہے جو عادل شاہی دور میں اب تک نظر نہیں آتا۔ یہاں لہجے میں اور آواز میں بھی ایک تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ اس زمانے میں یہی ”جدیدیت“ تھی اور اسی جدیدیت کا اظہار عبدل کے ہاں ہو رہا ہے۔ ایک دلچسپ بات یہ بھی دکھائی دیتی ہے کہ اب عربی فارسی الفاظ دبے دبے، سہمے سہمے سے نظر نہیں آتے بلکہ وہ اُبھر کر اپنے وجود کی طرف متوجہ کر رہے ہیں اور احساس و خیال کے ترجمان بن گئے ہیں۔ یہ حیثیت انھیں پہلے حاصل نہیں تھی۔

عبدل شاعری کو، جانم کی طرح، صرف و محض مقصد کے لیے استعمال نہیں کر رہا ہے، بلکہ یہاں شاعرانہ سطح مقصد سے اوپر رہتی ہے۔ یہی شاعرانہ سطح پہلوی معنوی پر حاوی ہے، خواہ عبدل مدحیہ اشعار لکھ رہا ہو، بادشاہ کے عدل کی تعریف کر رہا ہو یا شبِ حسنِ مجلس کو بیان کر رہا ہو۔ بادشاہ کی تعریف

میں لکھتا ہے :

نہ ایسا سنا کنُو سو دیکھا عیاں
بدیا لچھمیں جوڑ دیوے دو دان

تمھن پاس رہ شاہ دونہو تو آئے
نظر دیکھ جس بھر ، سو رِدھ سِدھ پائے

سُرج جوت بارہ کالا لا گئی
دوجیں چاند سولہ کلا جاگئی

سُرج چاند دو مِل اٹھایس کلا
کلا روپ تن شاہ چوسٹھ کلا

اسی عدل تقوی چڑی نا ڈرے
لجا گھوسلا باز آنکھ میں کرے

سکوڑی زمین سمند بھر تیل نیر
رکھیا آن درمیان سو باق سُمیر

کہ یا شاہ کا دان دریا اپار
دے ہاتھ ہو کنول بچ آشکار

رہے ہنس جیو سب جگت بھول کر
عجب ہو کنول تھی رتن نو سو جھر

[میں نے ایسے کسی بادشاہ کا نام بھی نہیں سنا تھا جو علم و دولت دونوں سائل کو دیتا ہو ، مگر یہاں میں نے دیکھا کہ آپ کے قدموں میں دونوں ہر وقت حاضر رہتے ہیں اور جس کی طرف آپ نظر اٹھا کر دیکھ لیتے ہیں اسے فوق العادت طاقتوں سے مالامال کر دیتے ہیں ۔ سورج میں روشنی بارہ کلا ہوتی ہے اور چاند میں سولہ ۔ اِس طرح ان دونوں کلاؤں کا مجموعہ اٹھائیس کلا ہوتا ہے ، مگر بادشاہ میں چونسٹھ کلا ہیں ۔ (کلا ذومعنی استعمال کیا ہے ۔ روشنی کے حصے اور علم و ہنر) ۔ اس کے عدل و تقویٰ کی وجہ سے چڑیا بھی اتنی نڈر ہوگئی ہے کہ اپنا گھونسلا باز کی آنکھ میں بناتی ہے ۔ زمین نے سمندر کے پانی کو مثل تیل کے استعمال کیا ہے اور اس میں بجائے بتی سمیرو پہاڑ کو رکھا ہے ۔ بادشاہ کی بخشش و عطا

> مثل دریا کے ہے جس میں اس کا ہاتھ مثل کنول کے جلوہ آرا ہے اور تمام دنیا مثل ہنس کے خوشی کے مارے پھولی نہیں سماتی ۔ ایک حیرت انگیز بات یہ ہے کہ کنول میں سے ہیرے جواہرات جھڑ رہے ہیں[1]] ۔

شاعری کی یہ سطح ساری مثنوی میں برقرار رہتی ہے جو اس دور میں ایک نئی چیز ہے ۔ تہذیبی و لسانی سطح پر ابراہیم نامہ سے ایک نئے عملِ امتزاج کا آغاز ہوتا ہے ۔ اس مثنوی کی بحر اور اس کا آہنگ فارسی ہے ۔ اس میں مثنوی کی ہیئت اور قصیدے کے خد و خال ایک دوسرے میں گھل مل گئے ہیں ۔ اس دور میں ابراہیم نامہ کی اہمیت یہ ہے کہ اس سے اُردو زبان و ادب کے ایک نئے سفر کا آغاز ہوتا ہے ۔

لسانی اعتبار سے واحد جمع بنانے کے لیے وہی طریقہ استعمال کیا گیا ہے اور ضمائر ، اسم، صفت اور فعل کی وہی شکلیں ملتی ہیں جن کا ذکر ہم شروع میں کر چکے ہیں ۔ لیکن ''چ'' تاکیدی کا استعمال ، جو جانم کے ہاں ملتا ہے اور جو میرانجی کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے اور گُجری اُردو میں بھی ملتا ہے ، عبدل کے ہاں بالکل نہیں ہے ۔ اسی طرح ''نکو'' (نہیں ۔ نہ) جو دکنی کا کلیدی لفظ سمجھا جاتا ہے ، عبدل کے ہاں ایک دفعہ بھی استعمال میں نہیں آیا ۔ ابراہیم نامہ میں برج بھاشا کے الفاظ بھی کثرت سے استعمال میں آئے ہیں اور فارسی ، عربی کے الفاظ بھی تدبھو شکل میں استعمال کیے گئے ہیں ۔

قدیم بیاضوں میں ایک ایسے شاعر کا کلام ملتا ہے جس کا تخلص شہباز ہے ۔ چونکہ حضرت گیسودراز بھی عاشقِ شہباز کہلاتے ہیں اس لیے بعض اہلِ تحقیق[2] کو گمان گزرا کہ یہ کلام بھی خواجہ بندہ نواز گیسودراز کا ہے ۔ مثلاً ''کتابِ نورس'' میں گیسودراز کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے :

مخدوم سید محمد حسینی گیسو دراز عاشق شہباز سرفراز
تمھاری قبر سینہی سید محمد آچھے موتی

علی عادل شاہ ثانی شاہی نے ''مثمن در مدح سید محمد حسینی خواجہ گیسودراز

---

[1] ۱۔ ہندوستانی : الہ آباد ، جنوری ۱۹۳۲ع ، ص ۱۰۱ و ۱۰۲ ، پروفیسر بھگوت دیال ورما ۔

[2] ۲۔ قدیم اُردو کی ایک نایاب بیاض : از سخاوت مرزا ، مطبوعہ رسالہ 'اُردو' ، اکتوبر ۱۹۵۰ع ۔

بندہ نواز" میں بھی انھیں "عاشقِ شاہباز" ہی کہا ہے۔ شعر یہ ہے :

ترک قدم اس باٹ میں توں سب عمل زیبا کیا
تو ندا ہاتف نے مجُج آیا کہ عاشق شاہباز

کیا اس بنا پر کہ شاہباز کا لفظ ان اشعار میں آیا ہے، ہم اس کلام کو خواجہ بندہ نواز سے منسوب کر سکتے ہیں ؟ اکثر شعرا نے اپنے بزرگوں کے نام بار بار اپنے اشعار میں لیے ہیں ؛ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

راز نبوت تخت ہے سرتاج ولایت بخت ہے
ہر دو خلافت ضبط ہے برہان بن میراں اُپر

یا یہ مصرع : ""سکھ کا سرور شاہ میرانجی انت کرن لیہ مانی"
یا اس شعر میں :

سلطان انبیا کل جگہ داتار شاہ علی تن میو
سلطان سید احمد راجے ساروں کا تیں جیو

پہلا شعر امین الدین اعلیٰ کا ہے جو انھوں نے مدحِ برہان الدین جانم میں لکھا ہے۔ دوسرا مصرع جانم کے ""سکھ سہیلا" کا ہے اور تیسرا شعر شاہ علی محمد جیو گام دھنی کا ہے جو شیخ احمد کبیر کی مدح میں لکھا گیا ہے۔ قاضی محمود دریائی نے اپنے کلام میں بار بار شاہ چاپلندا کا ذکر کیا ہے۔ شیخ باجن بار بار اپنے پیر و مرشد رحمت اللہ کا نام لاتے ہیں۔ اگر اس طرح اشعار میں نام آ جانے کی وجہ سے وہ کلام ان بزرگوں سے منسوب کیا جانے لگے تو خاصی مشکل پڑے گی۔ قدیم اُردو کے مطالعے میں اس قسم کی غلط فہمیوں کو دور کرنا ضروری ہے۔ یہ کلام شہباز حسینی قادری بیجاپوری (م - ۱۰۱۵ھ[1]/۱۶۰۶ع) کا ہے، جو ہدایت اللہ حسینی کے پوتے تھے کہ جو بندہ نواز گیسو دراز کی اولاد میں سے تھے۔ یہ وہ شاہ شہباز (م ۹۳۴ھ[2]/۱۵۲۷ع) بھی نہیں ہیں جو محمد قلی قطب شاہ سے پہلے کے شاعر محمود کے مرشد تھے اور جو خود شاعر نہیں تھے۔ محمود کئی جگہ اپنے مرشد شاہ شہباز کا نام اپنے کلام میں لایا ہے — اس غلط فہمی کو دور رنے کے لیے کہ یہ کلام بھی حضرت گیسو دراز کا ہے، شہباز حسینی قادری کا ۔کر یہاں کیا گیا ہے ورنہ اُن کا کلام اتنا کمیاب ہے کہ ان کے بارے میں وئی رائے قائم نہیں کی جا سکتی۔ موضوع [3] ان کا بھی تصوّف ہے۔ اُن کے ہاں

۱- تذکرۂ اولیاے دکن : جلد اول، ص ۴۳۵ -
۲- برکات الاولیا : ص ۶۳ -

بیجاپوری اسلوب کا رنگ ہلکا ہے اور فارسی اثرات ہندوی اثرات کے ساتھ ملے جلے ہیں ۔ اس غزل کے علاوہ جس کا مقطع یہ ہے :

شہباز دُوجا نام نیں جب جیو اوپر لے آؤں میں
آرے تے سر تا پاؤں لگ آہس چڑاؤں دوئے کر

یہ غزل کئی قدیم بیاضوں[1] میں ہمیں ملی :

توں تو صحی ہے لشکری کر نفس گھوڑا مار توں
ہولے لوم نہ تجہ او چڑے ہس کھایگا آزار توں
سنتیج گھوڑا زور ہے یہ خیال اس کا ہور ہے
تن لوٹنیے کا چور ہے نہ چھوڑ اس بدٹھار توں
گھوڑے کوں بہتر گھوڑ ہے اس کوں نہ حکمت جوڑ ہے
ہر دم ذکر سوں توڑ ہے غافل نہ ہو ہوشیار توں
کر دست کلا دل گیان کا لغام دے خوش دھیان کا
چارا کیہلا ایمان کا رکھ باند اپنے دار توں
دوہیں رکاباں نیک بد رکھنا قدم توں دیکھ حد
کنچہ ہو پڑیگا دیکھ تد توبہ کی چابک مار توں
تب قید گھوڑا آیگا تجہ لا مکاں لے جایگا
تب عشق جھگڑا پایگا تد مار لے تروار توں
خوگر شریعت نعل بند زیں ہے طریقت زیر بند
حق ہے حقیقت پیش بند کر معرفت اختیار توں
شہباز اچہ خُد کھونے کر ہر دو جہاں دل دھوئے کر
دل جہاں اللہ یک ہونے کر تب پایگا دیدار توں

شہباز حسینی کی غزل میں موضوع کی مناسبت سے فارسی عربی الفاظ کا تناسب اتنا بڑھ گیا ہے کہ فارسی رنگِ سخن اس میں سے جھانکنے لگا ہے ۔ اس دور میں خواجہ محمد دیدار فانی (۹۴۷ھ—۱۰۱۶ھ[2]/۱۵۴۰ع—۱۶۰۷ع) اسی رنگ سخن کے نمائندہ شاعر ہیں ۔

۱۔ قلمی بیاض انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔
۲۔ اس شعر کے دوسرے مصرع سے تاریخِ وفات نکلتی ہے ۔ سروشے بتاریخ این واقعہ : ''بگو چشم روشن ز بوئے محمد'' (۱۰۱۶ھ) ۔ گلدستۂ صلحاے سورت : تالیف شیخ بہادر عرف شیخو میاں ، مطبع شہابی بمبئی ، ص ۷۱ ۔

خواجہ محمد دیدار فانی، شیراز کے رہنے والے تھے اور علی عادل شاہ اول (۹۶۵ھ——۹۸۸ھ/۱۵۵۷ء——۱۵۸۰ء) کے دورِ حکومت میں بیجاپور آئے اور تقربِ شاہی حاصل کر کے بادشاہِ وقت کی ناک کا بال بن گئے۔ فانی فارسی کے جیّد عالم، خوش گو شاعر اور علومِ متداولہ پر کامل دست گاہ رکھتے تھے۔ علی عادل شاہ اول کے دورِ حکومت اور فانی کے سالِ وفات (۱۰۱۶ھ/۱۶۰۷ء) کے پیشِ نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیجاپور آنے کے وقت ان کی عمر بیس اکیس سال سے زیادہ نہ ہوگی۔ بیجاپور آ کر بادشاہ کو اپنے استاد فتح اللہ شیرازی کا اتنا گرویدہ بنایا کہ علی عادل شاہ اول نے انھیں زرکثیر بھیج کر بیجاپور بلوایا اور فانی نے یہیں "کتبِ باقیہ را ہم بخدمتِ وے گزرانید[۱]۔" علی عادل شاہ اول کے انتقال کے چند سال بعد فتح اللہ شیرازی دربارِ اکبری میں چلے گئے اور فانی سلطنتِ نظام شاہی میں احمد نگر چلے گئے۔ اور پھر آخری عمر میں سورت چلے آئے جہاں ۶۹ سال کی عمر میں وفات پائی[۲]۔ "دیوانِ فارسی، شرحِ گلشنِ راز، حاشیۂ فصل الخطاب، شرح خطبۃ البیان اور شرح نفحات الانس جامی[۳]" کے علاوہ اور بہت سے چھوٹے چھوٹے رسالے بھی ان سے یادگار ہیں۔

بنیادی طور پر وہ فارسی کے شاعر و عالم ہیں لیکن رواجِ زمانہ کے مطابق انھوں نے اُردو میں بھی دادِ سخن دی ہے۔ ان کی اردو غزلوں کا مجموعی مزاج بیجاپور کے مخصوص اسلوب سے اتنا ہی الگ ہے جتنا "لیلیٰ مجنوں" اور "یوسف زلیخا" والے احمد گجراتی کا اپنے گجری اسلوب کی وجہ سے گولکنڈا میں یا نظام شاہی والے حسن شوق کا اسلوب گولکنڈا کی وجہ سے بیجاپور میں۔ مزاج اور اسلوب کے اعتبار سے فانی اسی روایت سے تعلق رکھتے ہیں جو شروع ہی سے گولکنڈا میں پھل پھول رہی ہے اور جس کے ابتدائی نمائندے محمود، فیروز، مُلّا خیالی اور محمد قلی قطب شاہ ہیں۔ اسی لیے آج جب ہم فانی کا مطالعہ جانم، جگت گُرو اور عبدل کے دور میں کرتے ہیں تو اُن کے ہاں جدید اسلوب اپنے نقش و نگار اُبھارتا دکھائی دیتا ہے اور اُن کے کلام کی حیثیت ایک جزیرے کی سی معلوم ہوتی ہے۔ فانی کے ہاں مصرعے کے مصرعے فارسی میں ملتے ہیں۔ فارسی غزلوں کی ردیف کو ترجمہ کر کے اُردو کا رنگ دیا گیا ہے جن سے فارسی

۱- تذکرۂ یدِ بیضا: آزاد بلگرامی، عکسی، مخزونۂ جامعہ کراچی۔
۲- محبوب الزمن: جلد دوم، ص ۸۸۷، مطبوعہ حیدر آباد دکن۔
۳- گلستۂ صلحائے سورت: ص ۶۹۔

لہجہ و آہنگ چھکتا بولتا سنائی دیتا ہے ۔ مثلاً ایک غزل میں کباب ، عذاب ، عتاب ، نقاب ، خراب قافیے ہیں اور 'کیا ہے' ردیف ہے ۔ اس میں تین اشعار کے پہلے مصرعے فارسی میں ہیں ، اشارات و صنمیات بھی فارسی ہیں اور موضوعات بھی فارسی غزل کی جھلک دکھا رہے ہیں :

مے مست ہے درس کے انکوں شراب کیا ہے
جس کا گزک جگر ہے اسکوں شراب کیا ہے
زاہد ز بیمِ دوزخ چنداں مرا مترساں
ہرہ کے دوکھ کے انگے دوزخ عذاب کیا ہے
از غمزہ ہائے خونی خوں کرد جانِ من را
مجھ سے اتیت اوپر اتنا عتاب کیا ہے
از راہِ وصلِ جانی جاں دہ اگر توانی
جن آپ کوں لوٹایا تسکوں خراب کیا ہے

یہی وہ رنگِ ریختہ ہے جو شمال میں اکبرِ اعظم کے دور سے مقبول ہو جاتا ہے اور سو سال بعد ولی دکنی کے ہاں ایک نیا معیارِ سخن بن کر عالم گیر ہو جاتا ہے ۔

فانی نے غزل کی ہئیت کو باقاعدگی کے ساتھ استعمال کیا ہے ۔ نو غزلوں میں سے ، جو ہمیں ملی ہیں ، آٹھ میں ردیف اور قافیہ دونوں ہیں ۔ غزل کی زمین بھی مشکل ہے ۔ ایک غزل میں کم ، علم ، دم قافیہ ہے اور ''کرنا'' ردیف ہے ۔ دوسری غزل میں شجر ، ہنر ، ضرر ، بشر ، پتھر قافیہ اور "آوے" ردیف ہے ۔ ایک اور غزل میں کھو ، بو ، ہو ، جو ، ڈھو ، دو قافیہ ہے اور ''نکو توں'' ردیف ہے ۔ ایک غزل کی زمین کھڑا کھڑا توں ، پڑا پڑا توں ، لڑا لڑا توں ہے ۔ ایک غزل میں لیتا ، سہتا ، بہتا ، جتا قافیہ اور اچہ ردیف ہے ۔ بحریں فارسی اور رواں ہیں ۔ تراکیب و بندش میں بھی فارسی اثرات نمایاں ہیں ۔

فانی کی غزلوں میں ناصحانہ انداز اختیار کیا گیا ہے اور خدا کا خوف ، تنگیٔ قبر ، سیم و زر سے نفرت ، احدیت ، واحدیت ، میں ہن ، 'تو ہن ، ظاہر و باطن ، ہوس و غفلت کو موضوعِ کلام بنایا گیا ہے ۔ یہاں شراب ، شرابِ معرفت ہے اور عشق ، عشقِ حقیقی ہے ۔ 'میں ہن اور 'تو ہن کا موضوع بار بار سامنے آتا ہے :

ارے اس یک ہنے کے باغ میں آ دوئی کا تخم ہرگز بو نکو توں

سدا یو نرض فانی تجھ اُپر ہے   خدا یک جان دیکھوں دو تکو توں

ایک مسلسل غزل اسی موضوع پر لکھی گئی ہے :

احدیت زمین وحدت بینچ   واحدیت تمام تجھ گلزار
جیو میں میرے سو مینچ پیو میرا   دل میں میرے سو میں میرا دلدار
گر کہے کوئی جو کیا ہو ہے ہن ہے   ہے یو ہے ہن اثیت غفّار
میں پنا نیں ہے ہنی ایسا   لو پنا ہوے جس سبب اظہار
ہے ہنے سوں ہے لاک منجہ توبہ   توں ہنے سوں لاک استغفار
میں پنا ہور توں پنا فانی   ہے یو دونوں توں جان بےاعتبار

چند اشعار اور دیکھیے :

جلیا ہے سب وقت مے ہنے کا ہنوز غافل ہوا ہے فانی
عبث کی کرتا ہے مغز خالی اسی سوں باتاں لڑا لڑا توں

کیوں مرغ دل ہوائے حقیقت میں اُڑ سکے
جب حرص کا بندیا اچھے دھاگا جو پر منے

شریعت بستی کرکن اوپر توں
حقیقت تھان پر ڈلتا رہتا اچھ

فانی نے اُردو غزل کو اپنے ابتدائی دور ہی میں فارسی روایت سے قریب تر کر دیا اور غزل کو اُس دور میں وہ رنگ روپ دیا کہ بیجاپوری اسلوب کے مقابلے میں یہ اُس وقت اجنبی لیکن قدیم غزل کی روایت میں ایک ایسا نیا پن لیے ہوئے ہے کہ فانی کی حیثیت وہی ہو جاتی ہے جو محمود ، فیروز ، محمد قلی قطب شاہ ، حسن شوق اور دوسرے شعرا کی اُردو غزل کی ابتدائی روایت کے متعین کرنے میں ہے ۔

اس دور میں اور بہت سے شعرا کا کلام ملتا ہے لیکن ان کے کلام میں کوئی ایسی خصوصیت نظر نہیں آتی کہ تذکرہ نویسی کے اصول کے مطابق انہیں بھی تاریخ ادب میں جگہ دی جائے ۔ **عاشق** کی ”چار پیر و چہاردہ خانوادہ“ اور **شاہ ابوالحسن قادری** کی مثنوی ”سکھ انجن“ میں کوئی ایسی بات نہیں ہے جو اس دور میں موضوع یا اسلوب کے اعتبار سے انہیں ممتاز کرتی ہو ۔ سردست ہم تبرکات کو نظرانداز کرتے ہوئے اُن شعرا کی طرف رجوع کرتے ہیں جنھوں

نے موضوع و اسلوب کے اعتبار سے ، شاعری اور زبان کی سطح پر ، قابلِ قدر خدمات انجام دی ہیں ۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو کی وفات ۱۰۳۷ھ/۱۶۲۷ع کا واقعہ ہے ۔ اسی سال شہنشاہِ ہند نورالدین جہانگیر بھی وفات پا جاتا ہے ۔ سلطان محمد عادل شاہ اور شاہجہاں کی حکومت کا آغاز بھی کم و بیش ایک ہی سال میں ہوتا ہے ۔ گیارھویں صدی ہجری کے سینتیس سال گزر چکے ہیں اور اس عرصے میں ہندوی روایت اور کمزور ہو کر فارسی روایت کے لیے تیزی سے جگہ خالی کر رہی ہے ۔

☆ ☆ ☆

تیسرا باب

ہندوی اور فارسی روایت کی کشمکش

(۱۶۲۷ع—۱۶۴۰ع)

علم و ادب کی روایت کا وہ پودا، جو جگت گُرو کے طویل دورِ حکومت میں پروان چڑھا تھا، سلطان محمد عادل شاہ (۱۰۳۷ھ—۱۰۶۷ھ/۱۶۲۷ع—۱۶۵۶ع) کے زمانۂ بادشاہت میں ایسا پھلا پھولا کہ اس کی خوش بو آج بھی ہمارے دل و دماغ کو معطّر کر رہی ہے۔ دکن میں بیجاپور اور گولکنڈا کی سلطنتیں ایسی تھیں جہاں حالات پُر امن تھے؛ اسی لیے احمد نگر، برار و بیدر سے بھی رفتہ رفتہ اہلِ علم و ادب یہاں چلے آئے اور یہ دونوں سلطنتیں اہلِ کمال کا مرکز بن گئیں۔ سلطان محمد عادل شاہ کا تیس سالہ دورِ حکومت اس اعتبار سے خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس زمانے میں ایک طرف ہمیں میرزا مقیم، مقیمی، صنعتی، رستمی، حسن شوق، ملک خُشنود، شاہ داول، خوش دہان اور امینؔ الدین اعلٰی کی آوازیں سنائی دے رہی ہیں اور دوسری طرف فارسی کے اہلِ کمال ایسی تصانیف پیش کر رہے ہیں جو آج بھی اس دور کے مطالعے کے لیے بنیادی ماخذ کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ظہور ابن ظہوری کا "محمد نامہ"، رفیع الدین شیرازی کی "احوالِ سلاطین" اور فزونی استر آبادی کی "فتوحاتِ عادل شاہی" اسی دور کے انمول موتی ہیں۔

اس دور کا اہم اور بنیادی رجحان یہ ہے کہ فارسی اثرات بیجاپور کے ہندوی اسلوب پر تیزی سے غالب آ رہے ہیں اور ہندوی اصناف و اوزان کی جگہ فارسی اصناف و بحور، رمزیات و تراکیب اور اسالیبِ بیان لے رہے ہیں۔ بیجاپوری اسلوب کا "کھٹر پن" انھی اثرات کے ساتھ نرم پڑ جاتا ہے اور اس میں ایک خوش گوار تبدیلی اور نکھار پیدا ہو جاتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اردو شعرا اب فارسی الفاظ و اسالیب کے استعمال پر اظہارِ افتخار کر رہے ہیں۔ "قصۂ بے نظیر"

والے صنعتی کا یہ شعر اسی رجحان کی ترجمانی کرتا ہے :

رکھیا کم سہنسکرت کے اس میں بول   ادک بولنے تے رکھیا ہوں امول

جگت گرو اور محمد قلی قطب شاہ کے زمانۂ حکومت کی طرح اس دور میں بھی بیجاپور اور گولکنڈا کے تعلقات خوش گوار اور دوستانہ رہے جس کے نتیجے میں پرورشِ علم و ادب کے لیے سازگار فضا قائم رہی ۔ گولکنڈا شروع ہی سے فارسی رجحانات کا علم بردار تھا ۔ وہاں کی ہوائیں جب بیجاپور پہنچیں تو انھوں نے یہاں کی فضا کا رنگ بھی بدل دیا ۔ یہ اثرات دو طرح سے آئے ۔ ایک تو اُس وقت جب عبداللہ قطب شاہ کی بہن سلطان محمد عادل شاہ کی ملکہ بن کر بیجاپور پہنچی اور اپنے ساتھ گولکنڈا کا رچا ہوا وہ مذاقِ سخن بھی لے کر آئی جس میں اس کی تربیت ہوئی تھی ۔ ملکہ خدیجہ سلطان جس ماحول میں پلی بڑھی تھی اس میں فارسی اثرات کی شیرینی نے رس گھولا تھا ۔ بیجاپور آ کر اپنی خاندانی روایت کے مطابق اُس نے شعرا کی سرپرستی کو جاری رکھا ۔ جہیز میں ساتھ آیا ہوا غلام ملک خشنود اسی زمانے میں چمکا ۔ اس نے امیر خسرو کی ”ہشت بہشت“ کا منظوم ترجمہ ”جنت سنگار“ کے نام سے کیا ۔ رستمی نے ملکہ کی فرمائش پر خاور نامۂ فارسی کا اُردو ترجمہ کیا جس کی رگ و پے میں فارسی طرزِ احساس و ادا جاری و ساری تھا ۔ چوبیس ہزار اشعار کی یہ مثنوی آج بھی اُردو زبان کی طویل ترین مثنوی ہے ۔ گولکنڈا کے ادبی اثر کی دوسری لہر اس وقت آئی جب ملک خشنود اہم سفارتی خدمات پر گولکنڈا بھیجا گیا اور عبداللہ قطب شاہ نے واپسی پر اپنے ملک الشعرا غواصی کو سفارت پر خشنود کے ہمراہ روانہ کیا ۔ غواصی اپنی مثنوی ”سیف الملوک و بدیع الجمال“ کے ذریعے یہاں پہلے سے متعارف تھا ۔ غواصی کے آنے کے بعد شعر و شاعری کی محفلیں جمیں اور غواصی کا رنگِ سخن بیجاپور میں مقبول ہوا ۔

اس دور میں مثنوی اہم صنفِ سخن کے طور پر بیجاپور میں اُبھرتی ہے اور شاعرانہ اظہار کا اہم ترین ذریعہ بن جاتی ہے ۔ بیجاپور کی کم و بیش سب مثنویاں غواصی کی مثنوی ”سیف الملوک و بدیع الجمال“ (۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ء) اور غواصی کے بہ حیثیتِ سفیر بیجاپور آنے (۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ء) کے بعد ہی لکھی جاتی ہیں ۔ ساتھ ساتھ غزل بھی آہستہ آہستہ اپنا رنگ جمانے لگتی ہے اور حسن شوقی کے آنے کے بعد ، غزل گوئی کے اعتبار سے بھی ، یہ دور اہم ہو جاتا ہے ۔ مرثیے کے خد و خال بھی اسی دور میں اُبھرتے دکھائی دیتے ہیں ۔ نثر اس دور میں مذہبی خیالات کے اظہار کا ذریعہ ہے اور خوش دہاں و امین الدین اعلیٰ کے ہاں میرانجی

و جانم کی روایت فارسی اسالیب و لغات کے زیرِ اثر اپنا رنگ بدلتی نظر آتی ہے۔ یہ دور فارسی اثرات کے پھیلنے اور مقبول ہونے کا دور ہے جس میں فارسی زبان سے اُردو ترجمے ایک نیا رنگ بھرتے ہیں۔ ادیب اور شعرا عام طور پر دونوں زبانوں سے واقف ہیں۔ اس دور کا مشہور فارسی شاعر میرزا مقیم بھی سلطان محمد عادل شاہ کے دربار سے وابستہ ہے۔

پروفیسر زور[1] اور نصیر الدین ہاشمی[2] کا خیال ہے کہ میرزا محمد مقیم وہی شخص ہے جس نے ''چندر بدن و مہیار'' نامی مثنوی لکھی اور مقیمی بطور تخلص استعمال کیا۔ مرتبِ ''چندر بدن و مہیار''[3] کا بھی یہی خیال ہے کہ ''مرزا محمد مقیم سلمی مقیمی مشہدی'' ایک ہی شخص ہے جس نے ایک طرف فارسی دیوانِ خمسہ و فارسی قصائد یادگار چھوڑے اور دوسری طرف ''چندر بدن و مہیار'' لکھ کر دکنی ادب میں ایک ممتاز مقام حاصل کیا۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ موصوف نے کتبِ تواریخ سے جتنے حوالے دیے ہیں اُن میں کسی نے ایک جگہ بھی میرزا محمد مقیم کا تخلص مقیمی ظاہر نہیں کیا ہے۔ ''برہانِ ماثر'' میں ''میراز محمد مقیم ابن میر محمد رضا رضوی مشہدی'' لکھا ہے۔ ''بساتین السلاطین'' میں جہاں ''معنی طرازی و لفظ پردازی و خطاطی'' کی تعریف کی ہے وہاں اُس کا نام میرزا محمد مقیم لکھا ہے۔ ''کتب خانۂ آصفیہ'' کے ''دیوانِ خمسہ'' کے ترقیمہ میں یہ الفاظ ملتے ہیں: ''مصنّفہ و کاتبۂ مرزا محمد مقیم سلمی''۔ ''گلدستۂ بیجاپور'' کے مصنّف نے بھی میرزا مقیم ہی لکھا ہے۔ ''حدیقۃ السلاطین'' کے مصنّف مرزا نظام الدین احمد نے بھی مُلّا محمد مقیم ہی لکھا ہے۔ فزونی نے بھی ''فتوحاتِ عادل شاہی'' میں مرزا مقیم لکھا ہے۔ ''احوالِ سلاطینِ بیجاپور'' میں جہاں یہ لکھا ہے کہ وہ اُردو میں بھی شاعری کرتا تھا وہاں اس کا نام میرزا مقیم ہی ظاہر کیا گیا ہے۔ غرض کہ کسی ایک جگہ بھی کسی مصنّف نے اسے مقیمی نہیں لکھا۔ ان شواہد کی روشنی میں یہ کیسے باور کیا جا سکتا ہے کہ مرزا محمد مقیم اور مقیمی ایک ہی شخص تھا؟ اب تصویر کا دوسرا رخ دیکھنے کے لیے ان چند باتوں

۱- اُردو شہ پارے: ص ۳۷، مطبوعہ حیدر آباد دکن، ۱۹۲۹ع۔
۲- دکن میں اُردو: ص ۱۵۴، مطبوعہ اُردو اکیڈمی سندھ کراچی، ۱۹۶۰ع۔
۳- چندر بدن و مہیار: مرتبہ محمد اکبر الدین صدیقی، ۱۹۵۶ع، مجلسِ اشاعتِ دکنی مخطوطات (مقدمہ، ص ۳ - ۲۳)۔

پر اور غور کیجیے :

(۱) امین ، جس نے ''چندر بدن و مہیار'' کی پیروی میں اپنی مثنوی ''بہرام و حسن بانو'' لکھی تو یوں اعتراف کیا کہ :

بکایک مرے دل پر آیا خیال
قصہ یک کہوں میں مقیمی مثال

(۲) اگر یہ بات تسلیم کر لی جائے کہ مرزا مقیم نے فارسی میں اپنا تخلص سلمی اور مقیم باندھا اور اُردو میں مقیمی تو اُس صورت میں کیا نتیجہ اخذ کیا جائے گا جب ایک نایاب و نادر فارسی مثنوی[1] میں ، جو راقم الحروف کو ملی ہے ، وہ اپنا تخلص مقیمی ہی لاتا ہے ۔ وہ شعر یہ ہے :

مقیمی نہ بینی دریں باغ کس
تماشا کند ہر یکے یک نفس

(۳) ایک قدیم بیاض[2] میں ایک ''فتح نامہ'' درج ہے جس کا نام ''فتح نامہ بکھیری'' ہے ۔ اُس کے ترقیمے میں یہ الفاظ ملتے ہیں ۔ ''مرتّب شد فتح نامہ بکھیری گفتار میرزا مقیم''۔

(۴) اسی بیاض[2] میں ''فتح نامہ بکھیری'' کے فوراً بعد ''چندر بدن و مہیار'' درج ہے جس کے ترقیمے میں یہ الفاظ ملتے ہیں — : ''مرتّب شد قصۂ مہیار و چندر بدن گفتار مقیمی'' ۔ یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ ایک ہی بیاض میں ، جو ایک ہی کاتب کے قلم سے لکھی گئی ہے ، میرزا مقیم اور مقیمی کے فرق کو باقی رکھا گیا ہے اور یہ دونوں کتابیں اُردو میں ہیں ، فارسی میں نہیں ۔

ان شواہد کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ میرزا مقیم اور مقیمی دو الگ الگ شخص ہیں ۔ اول الذکر بیجاپور میں سلطان محمد عادل شاہ کے دربار سے وابستہ تھا اور فارسی کا خوش گو شاعر تھا جس نے قلعۂ ابکھیری کی فتح کے موقع پر ''فتح نامہ'' مرتّب کر کے بادشاہ کی خدمت میں پیش کیا تھا ۔ اور مقیمی ''چندر بدن و مہیار'' کا مصنّف ہے جس نے کم از کم ایک

۱۔ فارسی مثنوی مصنّفہ مقیمی ، مخطوطۂ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۔
۲۔ بیاض قلمی انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

فارسی مثنوی بھی لکھی ہے اور دونوں مثنویوں میں اپنا تخلص مقیمی ہی استعمال کیا ہے ۔ مقیمی کسی بادشاہ کا متوسل نہیں تھا ۔ ''چندو بدن و مہیار'' میں کسی بادشاہ کی مدح میں کوئی شعر نہیں ملتا ۔ معلوم ہوتا ہے غواصی سے ملاقات کے بعد اور اسی کے تتبع میں اُس نے یہ مثنوی لکھی ۔ ذرا غور کیجیے کہ یہ اشعار زبانِ حال سے کیا کہہ رہے ہیں :

تتبع غواصی کا باندیا ہوں میں　　من مختصر لیا کے ماندیا ہوں میں
عنایت جو اُس کی ہوئی مجھ اُپر　　یو تب نظم قصّہ کیا سربسر

''عنایت'' کے لفظ میں بالمشافہ ملاقات کا اشارہ موجود ہے ۔ دوسرا مصرع ''یو تب نظم قصہ کیا سربسر'' اسی اشارے کو مکمل کرتا ہے جس میں غواصی کے ایما یا فرمائش پر ''چندر بدن و مہیار'' لکھنے کی طرف مزید اشارہ کیا گیا ہے ۔ مقیمی کے مطالعۂ کلام کو ذرا دیر کے لیے چھوڑ کر پہلے ہم میرزا مقیم کی طرف رجوع کرتے ہیں ۔

مرزا محمد مقیم ، جو دکن ہی میں ۱۰۱۰ھ—۱۰۱۵ھ/۱۶۰۱ع—۱۶۰۶ع کے درمیان پیدا ہوا اور جس نے ۱۰۷۵ھ—۱۰۸۰ھ/۱۶۶۴ع—۱۶۶۹ع کے درمیان وفات پائی[۱] ، اپنے وقت کا عالم ، فارسی کا خوش گو شاعر ، صاحبِ دیوان اور فنِ خطّاطی کا بڑا ماہر تھا ۔ خود اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا اس کا 'دیوان' سرسالار جنگ کے کتب خانے میں محفوظ ہے جس میں قصائد ، غزلیات ، ترجیع بند ، رباعیات ، قطعات ، مثنوی ، ساقی نامہ شامل ہیں ۔ اُس نے سلطان محمد عادل شاہ کی مدح میں بھی کئی قصیدے لکھے ہیں ۔ بادشاہ صحت یاب ہوئے تو اُس نے قصیدہ پیش کیا ۔ بادشاہ کی شادی (۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ع) ہوئی تو قطعۂ تاریخ لکھا ۔ علی عادل شاہ ثانی کی پیدائش (۱۰۴۷ھ/۱۶۳۷ع) پر بھی ایک قطعۂ تاریخ کہا ۔ گلدستۂ بیجاپور[۲] سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا مقیم ہندی (قدیم اُردو) میں بھی شعر کہتا تھا ۔ پروفیسر زور[۳] نے بھی ''احوالِ سلاطینِ بیجاپور'' کے حوالے سے لکھا ہے کہ وہ دکنی (قدیم اُردو) میں بھی شاعری کرتا تھا ۔

۱۔ مقدمۂ چندر بدن و مہیار : مرتّبہ اکبرالدین صدیقی ، ص ۱۹ ۔
۲۔ ایضاً : ص ۱۴ ۔
۳۔ اُردو شہ پارے : از پروفیسر محی الدین قادری زور ، ص ۴۸ ، مطبوعہ حیدرآباد دکن ، ۱۹۲۹ع ۔

یہ ہی صرف ایک اُردو مثنوی ''فتح نامہ بکھیری''[1] ہم تک پہنچی ہے جس میں اُس جنگ کا حال بیان کیا گیا ہے جو راجہ ایر بھدرا اور سلطان محمد عادل شاہ کے درمیان ۱۰۴۷ھ/۱۶۳۷ع میں لڑی گئی تھی۔ لیکن اس جنگ کا حال، جو تاریخوں میں درج ہے، اس سے بالکل مختلف ہے جو مثنوی میں بیان کیا گیا ہے۔ تاریخ میں لکھا ہے کہ جب ۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ع میں شاہ جہاں بادشاہ اور سلطان محمد عادل شاہ کے درمیان ''عہد نامہ'' ہوگیا، حسبِ قرارداد سلطان محمد عادل شاہ نے بیس لاکھ روپیہ سالانہ خراج دینا قبول کر لیا اور دریائے کشنا کے اُس جانب کا سارا ملک شاہ جہاں کو دے دیا تو اب سر سے وہ خطرہ بھی ٹل گیا جو دکن کی سلطنتوں کو شروع ہی سے مغلیہ سلطنت سے رہا تھا۔ جب اس دغدغے سے بادشاہ کو نجات مل گئی تو اُس نے ملک کرناٹک تسخیر کرنے کا ارادہ کیا۔ اس لڑائی کا رنگ مذہبی تھا۔ چنانچہ بادشاہ نے مجاہد اور غازی کا لقب اختیار کیا۔ سپہ سالار اندولہ خاں اور ملک ریحان کی سرکردگی میں پہلے ابکھیری پر چڑھائی کی۔ ملک ریحان سدی عنبر کا بیٹا کو قلعۂ شولاپور میں چھوڑ کر چار ہزار سوار لے کر اندولہ خاں سے جا ملا۔ ابکھیری میں راجہ ایر بھدرا مسلمانوں کا ٹڈی دل لشکر دیکھ کر گھبرا گیا اور تیس لاکھ ہُن دے کر صلح کر لی جس میں سے سولہ لاکھ تو نقد دیا اور باقی چودہ لاکھ تین سال کی اقساط میں ادا کرنے کا معاہدہ ہوا۔ ملک ریحان ابکھیری سے شولاپور چلا گیا اور قلعے پر قبضہ کر لیا۔ اندولہ خاں فتحِ قلعۂ شولاپور کے بعد اپنی جاگیرات ہوکیری اور رائے باک چلا گیا۔ راجہ بھدرا نے باوجود وعدے کے دو سال تک مقررہ قسط نہ بھیجی تو دوبارہ چڑھائی کرنی پڑی اور قلعے کو راجہ کے قبضے سے لے لیا گیا[2]۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میرزا مقیم نے اس ''دوبارہ چڑھائی'' کا احوال، جس کا ذکر تاریخوں میں تفصیل سے نہیں ملتا، ''فتح نامہ بکھیری'' میں بیان کیا ہے۔

''فتح نامہ بکھیری'' رات کے بیان سے شروع ہوتا ہے اور پھر اس کے بعد طلوعِ آفتاب اور صبح کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ دن نکلا تو بادشاہ رنگین قبا پہن کر تخت پر جلوہ افروز ہوا۔ جتنے خواص تھے وہ کورنش بجا لائے۔ بادشاہ نے

---

[1] فتح نامہ بکھیری: از میرزا مقیم، (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

[2] واقعاتِ مملکتِ بیجاپور: جلد اول، مصنفہٗ بشیر الدین احمد، ص ۲۵۴ - ۲۵۵۔

جتنے مقربین ، مثلاً مصطفیٰ خاں ، ابوالحسن ، اسد خاں اور شاہنواز خاں وغیرہ ، تھے ان کو خلوت میں بلا کر مشورہ کیا اور کہا کہ تم لوگ میرے دست و بازو ہو ۔ جس دن سے قلعہ بکھیری میرے ہاتھ سے نکلا ہے مجھے بہت ملال ہے ۔ یہ کہہ کر بادشاہ نے قسم کھائی اور کہا :

نہ چھوڑوں بکھیری نہ اوس پنڈ کوں   کھندل مار توڑوں کفر کنڈ کوں
دھروں ایک حربا سو تروار کا   جو تڑخے سینا پھوٹ کفّار کا

یہ سن کر خان بابا (مصطفیٰ خاں) نے بادشاہ کو تسلی دی اور کہا کہ بکھیری تو کیا ، جتنے رائے راجا ہیں ، سب میں تیرے قدموں میں لا کر ڈال سکتا ہوں ۔ بادشاہ نے حسبِ دستورِ زمانہ جوتشیوں سے دریافت کیا ۔ سامانِ جنگ فراہم کیا ، فوجیں آراستہ کیں اور سارے سرداروں کو ساتھ لے کر ، جن میں اخلاص خاں ، اسد خاں ، شہنواز خاں ، شاہ جی بھونسلا ، ممبا جی ، امبا جی ، اندولہ خاں ، یاقوت خاں ، ریحان سدی وغیرہ شامل تھے ، فتح بکھیری کے لیے بنکاپور روانہ ہو گیا ۔ نواب مصطفیٰ خاں کو قلعہ بکھیری کی طرف روانہ کیا ۔ قلعے کے قریب پڑاؤ ڈال کر مصطفیٰ خاں نے سیوپ نائک کے نام ایک خط لکھا ۔ مثنوی میں خط کی تفصیل یوں دی گئی ہے :

جو زینت کو چاہے تو نرمی سنور   دماں اژدہا سات گرمی اکر
ہوئے مست بکرا پڑے موت کوں   نہ بورا پرے شیر او دہوت سوں
لہنے مکھ سوں چکلے نیوالے نہ لے   جو لیوے تو اکثر وو ہلکے گلے
اتی مکھ سوں ہرگز تو گالڈے نہ کہا   تیرا ہو نچل تو اسی باٹ آ
جو سختی دھرے موم پانی منے   بھی پگھلے اگن مکھ کو جانے منے
گھنا مال و پیکا کہ تجھ پاس ہے   اچنبا جواہر جے کچھ خاص ہے
•برحمت خوشی پر نہ دھر خیال توں   ادب رکھ شہاں سوں نہ کر قال توں
سنے جب توں لکھیا پتا کان دھر   ہمہ اس حکمی کو سب مان کر
بمثل غلاماں اطاعت کرے   بشرطیکہ شہ کے دوارے پھرے
دے کر بھیج بیگی جو لکھیا قرار   وگر نیں تو اپنا جنازہ سنوار
اگر باج شہ کا دیا تو جیا   نہیں توں سمج توں کہ جیو تے گیا

اِدھر خط لے کر قاصد روانہ ہوا ، اُدھر مصطفیٰ خاں نے حملہ کر دیا ۔ میرزا مقیم نے یہاں جنگ کا نقشہ یوں کھینچا ہے :

نیکل تب ہو نواب اپس کوٹ سوں   کہا شیر حملہ بدر کوٹ سوں
جتنے مرد شمشیر زن سات تھے   جو مردی میں یک جیو یک ہات تھے

جتے سات بھانڈے و بت نال تھے دمادم جو بجلیاں کیرے خیال نپے
تفنگاں و تیراں چلے چھوٹ یوں ٹولاں جیوں ہوا ہر اوڑیں ٹوٹ یوں
بیک حملہ نوّاب چو شیر مست حصار و در و برجِ قلعہ شکست
ز ہیبت سوں پیاداں کے سینے پھوٹے چہ سینے جگر دل درونے پھوٹے
ہوئے خوار اپ دھاک ناچیز ہو منگے قول ناچار عاجز ہو
جو قابض کیا کوٹ خاں نامدار اوٹھیا صوتِ نصرت بھر در دیار

اس حملے سے راجہ کی فوج عاجز آ گئی اور سیوپ نائک نے پریشان ہو کر عریضہ لکھا۔ یہ خط میرزا مقیم کی زبانی سنیے کہ ان جذبات کا اظہار کیسے سلیقے سے کیا ہے:

بلرزید بر خود چو بید از صبا عریضہ لکھا تب او نرمی وفا
سیوا نام نایک میں دربار کا نہ دربار دیگر ہوں سرکار کا
جو چاہے تو خدمت میں حاضر اچھوں کرے جاں حوالے تو ناظر اچھوں
ولے یکِ عرض ہے جو مجہ پیار کر بنچالے یہاں تو نہ مجہ خوار کر
گنہ‌گار ہر چند ہوا تجہ نظر بخش مجہ و لیکن نہ دے کچھ ضرر
جو ماضی ہوا ہور مضی ہو گیا اپنا پیش حیلا و حرکت رہیا
یقیں شہ دراہے وطن ہینچ کر رہوں گا تو مر، شہ قدم ہینچ کر
وگر امن بخشے تو میں راض ہوں قدم بوسی کرنے کوں باساز ہوں

نواب مصطفیٰ خاں نے جب یہ خط پڑھا تو قاصد کو قول دیا کہ وہ سیوپ نائک کی جان بخشی کر دے گا اور پیغام بھیجا کہ:

ہاں بیگ زودی سوں مجہ پاس آ جو منگتا ہے زینت بزرگی رضا
بحقِ خداوندِ دانائے راز کہ تجہ میں کروں گا بڑا سرفراز

جب راجہ حاضر ہوا تو مصطفیٰ خاں نے حسبِ وعدہ عالی ظرفی کا ثبوت دیا:

چو آمد بدرگہ و کورنش نمود رکھیا سر قدم پر و خاں را ستود
اوٹھا سر کوں نواب صاحب شکوہ بہ چھاتی لگا ہور کہیا او گروہ
دلاسا دیا ہور کیا سرفراز کیا کوچ بعد از حکومت نواز

پھر مصطفیٰ خاں بادشاہ کی خدمت میں حاضر ہوا اور بادشاہ نے اسے خلعت و ترقی سے سرفراز کیا۔

اس دور میں یہ مثنوی اس لیے قابلِ توجہ ہے کہ اس میں فارسی طرز ادا، اسلوب اور لہجے کا رنگ بہت نکھر کر سامنے آتا ہے۔ اس میں فارسی عربی کے

الفاظ کی تعداد بہت بڑھ گئی ہے ۔ حتیٰ کہ بہت سے مصرعے اور اشعار فارسی آمیز اُردو یا خالص فارسی میں لکھے گئے ہیں ۔ مثلاً :

بلرزید بر خود چو بید از رضا　　عریضہ لکھا آب وو نرمی رضا
خبر ہائے خرّم ز فتح و ظفر　　سفارش ز راجے کہ گیرد اثر
زلیچہ ز کرمان اولک نمد　　ز نقرہ پلنگے چہ موزون قد
کیا مشک ریزی بھر دم پیام　　بتقریر و ترتیب زیبا تمام

تراکیب اور بندش پر فارسی کا اثر گہرا ہے ۔ اکثر جگہ اضافت بھی فارسی طریقے سے بتائی گئی ہے ۔ مثلاً بہ چھاتی لگا ۔ برحمت خوشی وغیرہ ۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ اکثر فارسی عربی الفاظ کو اسی شکل میں استعمال کیا گیا ہے جس طرح وہ اس زمانے میں بولے جاتے تھے ۔

مثنوی کے مطالعے سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ مرزا مقیم نے اسے بہت کم وقت میں پورا کیا ہے ۔ ابھی ایک بات پورے طور پر فنی تاثر کو قائم نہیں کر پاتی کہ دوسری شروع ہو جاتی ہے ۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ یہ فتح نامہ موجودہ بیاض میں جس مخطوطے سے نقل کیا گیا ہے ، ممکن ہے کاتب نے نقل کرتے وقت اس کے بہت سے اشعار درمیان سے چھوڑ کر اسے مختصر کر دیا ہو ۔ اس بات کا امکان یوں بڑھ جاتا ہے کہ اسی بیاض میں کاتب نے "فتح نامہ نظام شاہ" مصنفہٗ حسن شوقی کے ساتھ یہی عمل کیا ہے ۔ جنگ کے نقشے ، فوجوں کا کُوچ ، جنگ کی تیاری اور دوسرے مقامات پر ایک ناتمام تاثر کا احساس ہوتا ہے ۔ "فتح نامہ ایکھیری" میں مرزا مقیم نے محاورے اور ضرب الامثال کو جابجا استعمال کیا ہے جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ مقیم کو ، اپنی مادری زبان فارسی کی طرح ، دکنی اُردو پر بھی قدرت حاصل تھی ۔ اس مثنوی میں بیجاپوری اسلوب واضح طور پر فارسی اسلوب کے زیرِ اثر آ جاتا ہے ۔

اسی اسلوب اور رنگِ سخن میں مقیمی نے "چندر بدن و مہیار" کے نام سے ایک مثنوی لکھی اور اُس قصہٗ عشق کو موضوعِ سخن بنایا جو لیلیٰ مجنوں اور شیریں فرہاد کی طرح سارے دکن میں مشہور تھا ۔ یہ بیجاپور کی پہلی عشقیہ مثنوی ہے ۔ عشق انسانی فطرت کا بنیادی جذبہ ہے ۔ یہ وہ ابدی صداقت ہے جس کے پھول انسان کی پیدائش سے لے کر آج تک نہیں کمھلائے ۔ آج بھی انسان عشق کے قصوں سے اتنی ہی دلچسپی رکھتا ہے جتنی اسے پہلے تھی ۔ جب دو انسان ایک دوسرے سے عشق کرتے ہیں تو وہ آج بھی یہی سمجھتے ہیں کہ اس کائنات میں عشق کی یہ واردات پہلی دفعہ ہو رہی ہے ۔ مقیمی نے جب

''چندر بدن و مہیار'' کا یہ عجیب و غریب قصہ سنا تو اسے خیال ہوا کہ اسے سن کر لوگ لیلیٰ مجنوں کے قصے کو بھول جائیں گے ۔ وہ اس قصے سے اتنا متاثر ہوا کہ اشعار خود بخود اس کے منہ سے نکلنے لگے :

بھن درد ہو دل میں اُبلنے لگیا   نوی طرز خوش تر نکلنے لگیا

غواصی نے اس کی حوصلہ افزائی کی ۔ اس کی مثنوی ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' (۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ع) بھی مقیمی کے سامنے تھی لیکن غواصی کے تتبّع کے باوجود مقیمی نے اس بات کی طرف اپنی مثنوی میں اشارہ کیا ہے کہ اس نے غواصی کی ہو بہو نقل نہیں کی ہے بلکہ اپنا راستہ خود بنایا ہے اور ''نوی طرز خوش تر'' پیدا کرنے کی کوشش کی ہے :

ولے میں اپس کوں سراہا نہیں   شعر میں کسی کا پھراہا نہیں
سرانا پھرانا تنہا کام ہے   کرے اُن عمل یو کہ جو خام ہے

مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ جہاں تک قصے کو اس دور کے لئے اسلوبِ بیان میں، جس پر فارسی اثرات حاوی آ رہے تھے ، روانی سے بیان کرنے کا تعلق ہے ، مقیمی اس میں کامیاب ہے اور قصے کے مختلف سروں کو اس نے خوش اسلوبی سے جوڑا ہے ۔ مقیمی کی یہ مثنوی اتنی مشہور ہوئی کہ جب امین نے اپنی ''مثنوی بہرام و بانو حسن'' لکھنے کا ارادہ کیا ، جسے وہ مکمل نہ کر سکا اور جسے بعد میں دولت شاہ نے ۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ع میں پورا کیا ، تو جیسے مقیمی کی نظر غواصی کی مثنوی ''سیف الملوک بدیع الجمال'' پر گئی ، امین کی نظر مقیمی کی مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' پر پڑی جس کا اعتراف خود اس نے اپنی مثنوی میں اس طرح کیا ہے :

یکایک میرے دل پر آیا خیال   قصہ یک لکھوں میں مقیمی مثال

اس سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ''چندر بدن و مہیار'' غواصی کی مثنوی کے بعد اور امین کی مثنوی سے پہلے لکھی جا چکی تھی اور اس طرح اس کا زمانۂ تصنیف ۱۰۳۵ھ کے بعد اور ۱۰۵۰ھ سے پہلے متعین ہو جاتا ہے ۔ ''چندر بدن و مہیار'' سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ مقیمی کا تعلق دربار سے نہیں تھا ، اس لیے کہ بادشاہِ وقت کی مدح میں ایک شعر بھی مثنوی میں نہیں ملتا ۔

''چندر بدن و مہیار'' کا قصۂ عشق عجیب و غریب اور دلچسپ ہے ۔ اس میں ازمنۂ وسطیٰ کے داستانی مزاج — مافوق الفطرت عناصر — سے ایک ایسی دلچسپی اور حیرت ناکی پیدا کی گئی ہے کہ سننے والے کی آنکھیں پھٹی کی پھٹی رہ جاتی ہیں ۔ ازمنۂ وسطیٰ کے داستانی کردار عام طور پر شہزادے ، شہزادیاں ، سوداگر ،

تاجر اور درویش ہوتے تھے ۔ یہی کردار "چندر بدن و مہیار" میں نظر آتے ہیں ۔ چندر بدن ایک راجہ کی اکلوتی بیٹی ہے اور مہیار ایک تاجر کا صاحبِ جمال بیٹا ہے ۔ ایک دن مہیار سیر کرتا چندر بدن کے شہر آ نکلتا ہے ۔ یہ جاترا کے میلے کا زمانہ تھا ۔ یہاں وہ چندر بدن کو دیکھتا ہے اور پہلی ہی نظر میں عشق کا تیر اُسے گھائل کر دیتا ہے ۔ عقل و ہوش جاتے رہتے ہیں ۔ اسی عالمِ اضطراب میں وہ چندر بدن کے پاس جاتا ہے اور اظہارِ عشق کرتا ہے ۔ یہ سن کر وہ آگ بگولہ ہو جاتی ہے اور ٹھوکر مار کر مہیار سے کہتی ہے : ع

ہندو میں کہاں ہور ترک توں کہاں

اور یہ کہتی ہوئی چلی جاتی ہے ۔ مہیار پر عالمِ دیوانگی طاری ہو جاتا ہے ۔ وہ اس دور کے مثالی عاشق کی طرح گریبان پھاڑ کر ، سر منہ پر خاک ڈال کر دیوانہ وار پھرنے لگتا ہے ۔ کوچہ و دشت کی خاک چھانتا چھانتا وہ بیجانگر آ نکلتا ہے ۔ یہاں کا بادشاہ ، جو شکار پر نکلا تھا ، اسے دیکھ کر پوچھتا ہے کہ "تو کون ہے ، کس کا عاشق ہے ، تیری معشوقہ کون ہے اور کہاں ہے ؟ لیکن دیوانہ مہیاو کسی بات کا بھی جواب نہیں دیتا ۔ بادشاہ اُسے اپنے ساتھ لے آتا ہے اور پہلے اپنے محل میں بھیجتا ہے کہ وہ اپنی دلآرام کو پہچان لے ۔ پھر اپنے وزیر کے محل میں بھیجتا ہے ، پھر امیرانِ شہر کے اور آخر میں سارے شہر کے ہندو مسلمانوں کے ہاں بھیجتا ہے مگر مہیار کسی کی طرف ایک نظر اُٹھا کر بھی نہیں دیکھتا ۔ بادشاہ سب سے دریافت کرتا ہے اور پھر "پیر سیاح" سے پوچھتا ہے جو بتاتا ہے کہ مہیار فلاں راجہ کی بیٹی چندر بدن پر عاشق ہے ۔ بادشاہ مہیار کو لے کر راجہ کی سلطنت میں جاتا ہے اور قاصد کے ذریعے پیغام بھیجتا ہے ۔ راجہ بصد احترام یہ جواب دیتا ہے :

لکھیا ہے ہمارا سو ہندو جنم مسلمان کوں کیوں ہو ہندو حرم

اس واقعے کو ایک سال گزر جاتا ہے اور چندر بدن حسبِ معمول جاترا کے لیے آتی ہے ۔ مہیار اسے دیکھتا ہے تو دوڑ کر اس کے قدموں میں جا گرتا ہے ۔ عشق کی آگ چندر بدن کے دل میں بھی روشن ہو جاتی ہے مگر وہ بظاہر غصے کا اظہار کرتے ہوئے کہتی ہے : ع

جیتا ہے دوانے ، موا نیں ہنوز

مہیار یہ الفاظ سنتا ہے تو وہیں اُس کی روح پرواز کر جاتی ہے ۔ بادشاہ کو مہیار کے مرنے کی خبر ملتی ہے تو وہ بہت افسوس کرتا ہے ۔ تجہیز و تکفین کے بعد

جب لوگ اس کا جنازہ قبرستان کی طرف لے چلتے ہیں تو جنازہ ساری کوشش کے باوجود آگے نہیں بڑھتا۔ طے پاتا ہے کہ جس طرف یہ جاتا ہے جانے دیا جائے۔ جنازہ خود بخود چندر بدن کے محل کی طرف بڑھنے لگتا ہے اور وہاں پہنچ کر ٹھہر جاتا ہے۔ چندر بدن کو جب یہ خبر ملتی ہے تو وہ بھی چھجے پر آتی ہے۔ بادشاہ پیغام بھیجتا ہے کہ میت کو دفن کرنا ضروری ہے۔ اگر چندر بدن کوئی جتن کرے تو شاید مشکل آسان ہو۔ یہ سن کر راجہ بیٹی کے پاس جاتا ہے اور بیٹی کو یہ سارا ماجرا سناتا ہے۔ چندر بدن باپ سے کہتی ہے کہ مجھے اجازت دیجیے کہ میں جو چاہے کروں۔ باپ اجازت دے دیتا ہے۔ وہ محل کے اندر جاتی ہے، اپنی سب سہیلیوں کو بلاتی ہے، انھیں الوداع کہتی ہے اور بادشاہ سے کہلواتی ہے کہ ایک مسلمان عالم کو اندر بھیج دیجیے۔ مسلمان عالم چندر بدن کے پاس جاتا ہے اور وہ کلمہ پڑھ کر مسلمان ہو جاتی ہے۔ سب کو رخصت کرتی ہے۔ اندر جا کر پلنگ پر لیٹ جاتی ہے اور اسی وقت اس کی روح بھی پرواز کر جاتی ہے۔ اسی کے ساتھ جنازہ قبرستان کی طرف روانہ ہو جاتا ہے۔ جب مہیار کو قبر میں اُتارا جاتا ہے تو لوگ دیکھتے ہیں کہ چندر بدن بھی اسی کفن میں موجود ہے اور دونوں ایک دوسرے کے سینے سے لگ کر ایک تن ہو گئے ہیں۔ لوگ انھیں الگ کرنے کی کوشش کرتے ہیں مگر ناکام رہتے ہیں اور اسی طرح دفن کر دیتے ہیں۔ یہ منظر دیکھ کر بادشاہ اور سارا عالم روتا ہوا رخصت ہوتا ہے لیکن محبت کی یہ داستان زمانے کی کتاب میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے محفوظ ہو جاتی ہے۔

عشق و محبت کی ایسی حیرت ناک داستانیں، جن میں عاشق و معشوق کو مرنے کے بعد یکجا ہوتا دکھایا گیا ہے، بہت سی لکھی جا چکی ہیں۔ ہاشمی بیجاپوری کی مثنوی ”قصہ“ میں بھی عاشق و معشوق کا یہی انجام دکھایا گیا ہے۔ میر تقی میر کی مثنوی ”دریائے عشق“ میں بھی عاشق و معشوق مرنے کے بعد ایک دوسرے میں پیوست، دریا سے برآمد کیے جاتے ہیں۔ محمد باقر آگاہ کی مثنوی ”غرقابِ عشق“ کا بھی یہی انجام ہے۔ مصحفی کی مثنوی ”بحر المحبت“ بھی ”دریائے عشق“ سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے۔ سید محمد والا کی مثنوی ”طالب و موہنی“ بھی اسی مزاج کی حامل ہے۔ شاہ تراب کی مثنوی ”عشقِ صادق“ کا انجام بھی ”چندر بدن و مہیار“ سے ملتا جلتا ہے۔ ”چندر بدن و مہیار“ کا قصہ نہ صرف مقیمی نے لکھا ہے بلکہ اس کے ایک معاصر حکیم آتشی نے اسے فارسی میں بھی لکھا ہے۔ ایک اَور شاعر عشق نے بھی، جس کا حوالہ واقف کی مثنوی ”چندر بدن و مہیار“ میں ملتا ہے، اسے فارسی میں لکھا ہے۔

میرزا قاسم علی بیگ اخگر حیدر آبادی نے بھی اس قصے کو اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے[1]۔ اس طرح اس نوعیت کی مثنویوں کی ایک طویل فہرست مرتب کی جا سکتی ہے لیکن اوّلیت کا سہرا مقیمی ہی کے سر بندھتا ہے۔

مقیمی کا سارا زور قصے کو بیان کرنے پر صرف ہوا ہے۔ اسی لیے مثنوی میں کسی ایسے پہلو کو نہیں ابھارا گیا جہاں جذبات و احساسات کے اظہار کی شاعرانہ صورت پیدا ہوتی۔ شاعرانہ تخیّل، شاعرانہ نازک خیالی جو غواصی کی "سیف الملوک و بدیع الجمال" میں نظر آتی ہے "چندر بدن و مہیار" میں مفقود ہے۔ یہاں صرف قصہ بیان کیا جا رہا ہے اور یہی مقیمی کا مقصد ہے۔ لیکن جہاں کہیں مقیمی نے قصے کے نقوش ابھارنے کے لیے اپنے اظہار کو سنوارا ہے، جذبہ و احساس نے شعر میں تاثیر کو ایک حد تک گہرا کر دیا ہے؛ مثلاً جہاں مقیمی نے عشق کی تعریف کی ہے یا جہاں اس نے حسن اور جوانی کا ذکر کیا ہے، جذبے کی گرمی دل کو گرمانے لگتی ہے:

خلاصے میں سب کے پِرت ہے اول   پرت بن نہیں کوئی دوجا فضل
پرت بن عشق کئیں اُپجتا نہیں   کہ مرنا و جینا سمجتا نہیں
پرت ہیچ دانا دیوانہ کرے   پرت نے بیگانہ یگانہ کرے
پرت کی ندی اُلٹ اُبلتی اہے   پرت سوںج دنیا ہو چلتی اہے
پرت کی بھٹی پر کہ جس ٹھار ہے   ونا کے صدر کا وو سرکار ہے

لیکن یہ صورت بھی قصے میں کہیں کہیں پیدا ہوتی ہے۔ "چندر بدن و مہیار" میں بحیثیتِ مجموعی جذبۂ عشق کو تخیّل کے ذریعے شعریت کی رچاوٹ سے رنگنے اور نکھارنے کی کوشش نہیں ملتی۔

قصے کی بنیاد اس آویزش (Conflict) پر رکھی گئی ہے جو چندر بدن کے ہندو اور مہیار کے مسلمان ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔ اپنے ہندو ہونے کا چندر بدن اس وقت اظہار کرتی ہے جب مہیار پہلی دفعہ اس سے اظہارِ عشق کرتا ہے۔ دوسری دفعہ اس بات کا اظہار چندر بدن کا باپ اس وقت کرتا ہے جب بادشاہ مہیار کا پیغام قاصد کے ذریعے اس کے پاس بھیجتا ہے۔ اگر دو مذاہب، دو کلچروں میں یہ آویزش نہ ہوتی تو "چندر بدن و مہیار" کا یہ دردناک المیہ ہی پیدا نہ ہوتا۔

مثنوی کے اسلوب و طرزِ ادا پر دو اثرات ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ ایک

---

[1] مخطوطاتِ انجمن ترقی اردو: جلد اول، مرتّبہ افسر صدیقی امروہوی، ص ۲۳۶—۲۳۹۔

اثر ہندوی روایت کا نتیجہ ہے جس کے گہرے نقوش ہم جانم اور جگت گرو کے ہاں دیکھ چکے ہیں اور دوسرا اثر فارسی اسلوب کا ہے جو بیجاپور کے اسلوب پر تیزی سے حاوی آ رہا ہے۔ بعض اشعار پر ایک اثر نمایاں ہے؛ جیسے :

سنگیا ہاس کئیں اس چنچل کا اونے   چنچل ات جھبیلی نبھل کا اونے

بعض جگہ یہ دونوں اثرات ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ایک مصرعے میں ایک اثر اور دوسرے میں دوسرا؛ جیسے یہ شعر دیکھیے :

گتے گیاں وتاں ادک بےمثال   دھرے ایک فرزند صاحب جمال

لیکن بحیثیتِ مجموعی فارسی اسلوب و آہنگ کے اثرات غالب رہتے ہیں جن سے مثنوی کے اسلوب کی یہ شکل بنتی ہے :

دوجا کنیں شہر میں اتھا بخت ور   تجارت میں فاضل وو صاحب ہنر
ہنر ہور فراست میں کامل اتھا   فصاحت بلاغت میں فاضل اتھا
ولے عشق دل پر تھا حاصل بہت   اتھا خوب صورت کا مائل بہت
الہٰی مجے خوب صورت دکھا   پرم کا پیالہ سدا مجہ چکھا
نکالیک رحماں ہؤا مہرباں   دیا اس کوں معشوق کا وہں نشاں

”چندر بدن و مہیار“ دو اسالیب کی آمیزش و آویزش کے عبوری دور کی درمیانی کڑی کا درجہ رکھتی ہے۔ اسلوب کی سطح پر اس تخلیقی عمل میں آج ہمیں کوئی خاص معنویت نظر نہیں آتی لیکن اگر یہ لوگ اس دور میں یہ کام نہ کرتے تو ولی کا ظہور بھی سو سال کے اندر اندر نہیں ہو سکتا تھا۔ اس دور میں یہ ایک نیا اور مشکل کام تھا۔ جس طرح اعلیٰ تعلیم حاصل کر لینے کے بعد چھوٹی جماعت کی کتاب ہمارے اندر معنویت کا جذبہ پیدا نہیں کرتی، اسی طرح زبان و بیان کے ارتقا کی اس منزل پر پہنچ کر آج ہمیں مقیمی کے اسلوب کا ”نیا پن“ بھی صاف دکھائی نہیں دیتا۔ لیکن ارتقا کے راستے پر نظر جمائے چلیے تو اس دور میں مقیمی کا یہ دعویٰ بامعنی نظر آنے لگتا ہے :

زباں کا اِتا ہوں سچا جوہری   کروں نِت سخن سوں گہر گستری

مرزا مقیم اور مقیمی کی مثنویوں کے ساتھ بیجاپوری اسلوب، فارسی اسلوب کے زیر اثر آ کر گولکنڈا کے اسلوب سے قریب تر ہونے لگتا ہے اور یہی وہ رجحان ہے جو آگے چل کر زبان و بیان کے مختلف علاقائی معیاروں کو ایک کر دیتا ہے۔ محمد بن احمد عاجز اسی رجحان کو آگے بڑھاتا ہے۔ عاجز کی دو مثنویاں ”یوسف زلیخا“ (۱۰۴۴ھ/۱۶۳۴ء) اور ”لیلیٰ مجنوں“ (۱۰۴۶ھ/۱۶۳۶ء) ہم تک پہنچی ہیں۔

'یوسف زلیخا' میں عاجز نے اپنے اور اپنی کتاب کے بارے میں مفیدِ مطلب معلومات فراہم کر دی ہیں ۔ وہ ایک جگہ لکھتا ہے :

کھیا یو قصا بہوت اپروپ ہے ہوئے دکھنی سوں تو بہوت خوب ہے
لبی بعد ہجرت ہوتی یک ہزار چہل چار پر جا کیا پر قطار
محمد اہے نام احمد پدر تخلص میں عاجز ہوا سربسر

محمد بن احمد عاجز ، شیخ احمد گجراتی کا بیٹا تھا ۔ یہ وہی شیخ احمد ہیں جنھوں نے محمد قلی قطب شاہ کے دربار میں اپنی دو طویل مثنویاں یوسف زلیخا اور لیلٰی مجنوں پیش کی تھیں ۔ بیٹے نے بھی اپنے باپ کے نقشِ قدم پر چل کر اس دور کے رنگِ سخن کے مطابق یہی دو مثنویاں لکھیں ۔ 'یوسف زلیخا' میں سلطان محمد عادل شاہ کی مدح سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دربار میں پیش کی گئی تھی لیکن لیلٰی مجنوں میں ، جو یوسف زلیخا کے دو سال بعد لکھی گئی ، کسی بادشاہ یا امیر کی مدح میں کوئی شعر نہیں ملتا ۔ احمد نے نظامی کی مثنوی یوسف زلیخا کو اپنی مثنوی کی بنیاد بنایا تھا لیکن احمد اور محمد کی مثنویوں کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ محمد عاجز نے احمد کی مثنوی کو اپنی مثنوی کی بنیاد بنایا ہے ۔ عاجز کی مثنوی یوسف زلیخا کی ترتیب وہی ہے ۔ فرق صرف اتنا ہے کہ احمد نے اپنی مثنوی میں تفصیل اور جزئیات نگاری سے رنگ بھرا ہے اور محمد عاجز نے اسے مختصر کرکے ، قصے کے بیان میں تیزی پیدا کر دی ہے ۔ بیجاپوری مثنویوں کی یہ ایک عام خصوصیت ہے کہ ان میں زور قصے پر دیا جاتا ہے اور جزئیات نگاری کو زیادہ سے زیادہ ترک کیا جاتا ہے ۔ "چندر بدن و مہیار" میں یہی چیز موجود ہے ۔ عاجز کی یوسف زلیخا میں نہ منظر نگاری ، بزم کے نقشے ، خوابوں کا بیان تفصیل سے آئے ہیں اور نہ شادی کا رنگ ، احوالِ سفر ، یوسف کی نیلامی ، مصائبِ زنداں ، بھائیوں کی سفاکی ، سراپا اور دایہ کے حالات و کوائف تفصیل سے بیان ہوئے ہیں ۔ سارا زور ، جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں ، قصے کو تیزی سے بیان کر دینے پر ہے ۔ اسی لیے احمد کی مثنوی کے مقابلے میں محمد عاجز کی مثنوی مختصر ہے اور فنی اعتبار سے کمزور بھی ہے ۔ احمد نے محمد قلی قطب شاہ کی مدح میں بہت تفصیل سے کام لیا ہے اور حقِ مدح پوری طرح ادا کیا ہے لیکن عاجز نے مدح میں بھی اختصار سے کام لیا ہے اور سارا زور سخاوت و عدل پر دیا ہے ۔ ساتھ ساتھ مصطفٰی خاں وزیر اعظم اور اندولہ خاں سپہ سالار

۔ یوسف زلیخا : از محمد بن احمد عاجز ، (قلمی) انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

کی سخاوت و شجاعت کی بھی تعریف کی ہے :

تو سلطاں محمد سو عادل ہے شاہ   تو حاکم ہے اسلام کا دیں پناہ
توں خوش خُلق ہے انبیا اتقیا   اسم با مسمّا دیا تجھ دیا
بزرگی سلیماں کوں حاتم تھی تھا   سخاوت منے ختم حاتم تجھی تھا
سخاوت شجاعت لفر کی فقر   بزرگی توں دھرتا ہے خاتم بغر
سخاوت منے مصطفیٰ خاں تمام   شجاعت منے رُندلا سا غلام
عدل داد میں ہے تو ثانی عمر   دنیاں میں کہاوے نہ کوئی تجھ بغر
یہ تعریف کرنے میں عاجز زباں   یو عاجز زباں تھی نہوسی بیاں

زبان و بیان کی سطح پر محمد کی مثنوی احمد کی مثنوی سے کہیں زیادہ صاف اور فارسی اسلوب سے قریب تر ہے ۔ پچاس سال کے اندر اندر اسلوبِ بیان کی یہ تبدیلی اس بات کی علامت ہے کہ اُردو زبان ، تیزی کے ساتھ فارسی زبان کے زیرِ اثر ڈھل منجھ کر ایک نئے ادبی معیار کی طرف بڑھ رہی ہے ۔ احمد کی زبان پر گجری کا اثر گہرا ہے ۔ وہ فارسی و عربی کے الفاظ کو کم سے کم استعمال کرنے پر زور دیتا ہے جس کا اظہار اس نے خود ''یوسف زلیخا''[۱] میں کیا ہے :

عرب الفاظ اس قصے میں کم لیاؤں   نہ عربی فارسی بھوتیک میلاؤں

لیکن محمد بن احمد عاجز کے ہاں فارسی الفاظ نہ صرف کثرت سے استعمال میں آ رہے ہیں بلکہ اظہارِ بیان کو ایک نئے رنگِ ادا سے آشنا کر رہے ہیں ۔ ان دونوں مثنویوں کی زبان و بیان اور اسلوب کے مزاج کو سمجھنے کے لیے احمد اور محمد بن احمد عاجز کی مثنویوں کے اس مقام سے یہ چند اشعار دیکھیے جہاں حضرتِ زلیخا ، عزیزِ مصر کو پہلی بار دیکھ کر اپنی دایہ سے کہتی ہیں کہ یہ وہ شخص تو نہیں ہے جسے انھوں نے خواب میں دیکھا تھا ۔ مگر اب کیا ہو سکتا تھا؟ شادی ہو چکی تھی ۔ یہ دیکھ کر زلیخا رو پڑتی ہیں اور گڑگڑا گڑگڑا کر خدا سے دعا مانگتی ہیں ۔ اس بات کو محمد بن احمد عاجز یوں بیان کرتا ہے :

زلیخا کری رو رو زاری بہوت   ندا حق کا آیا ملے گا اُلرت
لکر غم توں یوں آج اس یار تھی   ہوبگی تو خوش حال دیدار تھی
عزیز مصر تجھی نہ کچھ کام ہے   اسے کام میانے دلارام ہے
اچھے موم کی کیلی جس قفل کوں   او دُرجک امانت رہے درز لوں

---

[۱] یوسف زلیخا : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

کہ شش پرک سُرج کوں ذرا دیکھے جب   توں خاطر اپنا جمع سیتی . . .
سنی حق تھی ہو بات ہوئی مہربان   ہانے دل کی مقصود وئیں . . .

احمد پہلے تفصیل کے ساتھ اس صورتِ حال پر پندرہ بیس اشعار میں روشنی ڈالتا ہے ، جذبات کی تصویر اُبھارتا ہے اور پھر یہ چند اشعار لکھتا ہے :

دینی آواز غیبی یہ بشارت   جو تج پڑو تیں رکھیا کرتار امانت
عزیزِ مصر ہو جے دل نہیں تج   ہن اس مقصود تھی حاصل نہیں تج
عزیز مصر تھی من بھاؤ ہے تج   سمت سائیں مُکت ہی چاؤ ہے تج
نہیں کچ ڈر تجے اس سنگ راہن   اچھوتا راھسی اس تھی تیرا دھن
نہیں فولاد کی اس پاس کیلی   دھرے جوں موم کیلی نرم ڈھیلی
تیری دھن درجک اس تھی کیوں کھلے گی   کانف الماس پر وہ کیوں چلے گی
زلیخا غیب تھی یہ خوش خبر پائی   دھرت سر دھر کے شکرانے منے آئی

محمد کی مثنوی کی بحر رواں اور فارسی اسلوب کے زیرِ اثر جدید اسلوب سے زیادہ قریب ہے ۔ یہی وہ تبدیلی ہے جو اس دور میں محمد بن احمد عاجز کو تاریخِ ادب میں قابلِ ذکر بناتی ہے ۔

اس زمانے میں جامی ، نظامی ، ہاتفی اور خسرو کی پیروی میں یہ رواج تھا کہ شاعر اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھانے کے لیے ہر رنگ کی مثنویاں لکھتے تھے ۔ رزمیہ و بزمیہ بھی اور عاشقانہ بھی ۔ عاشقانہ موضوعات میں یوسف زلیخا کے ساتھ لیلیٰ مجنوں کا قصہ بھی بہت مقبول تھا ۔ یوسف زلیخا طربیہ تھا اور لیلیٰ مجنوں المیہ ۔ احمد گجراتی نے مثنوی یوسف زلیخا لکھی اور اس کے بعد قصہ لیلیٰ مجنوں کو بھی اپنی ایک مثنوی کا موضوع بنایا ۔ احمد کی پیروی میں محمد عاجز نے بھی ان دونوں قصوں پر طبع آزمائی کی ۔ یوسف زلیخا ۱۰۴۴ھ/ ۱۶۳۴ء کی تصنیف ہے اور لیلیٰ مجنوں ۱۰۴۶ھ/۱۶۳۶ء کی ۔ مزاج کے اعتبار سے دونوں مثنویوں میں یہ بات مشترک ہے کہ قصہ تیزی کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے اور سارا زور صرف قصے پر ہے ۔

محمد بن احمد عاجز نے اپنی مثنوی لیلیٰ مجنوں کی بنیاد ہاتفی کی مثنوی پر رکھی ہے لیکن اس کا شعر بہ شعر لفظی ترجمہ نہیں کیا ۔ ہاتفی نے فارسی مثنوی کی روایت کے مطابق تفصیل سے کام لیا ہے ۔ جزئیات نگاری ، منظر کشی ، محاکات و تخیّل پر زور دیا ہے اور اس عمل سے مثنوی کا فنی اثر گہرا ہو گیا ہے ، لیکن عاجز نے اسے مختصر کر دیا ہے ۔ عاجز نے حسبِ ضرورت قصے میں

معمولی سی تبدیلی بھی کر لی ہے۔ ممکن ہے یہاں اس نے احمد کی لیلیٰ مجنوں سے استفادہ کیا ہو؛ مثلاً عاجز نے بچپن ہی سے لیلیٰ اور مجنوں کے خاندانوں میں تعلقات دکھائے ہیں۔ ہاتفی نے لیلیٰ مجنوں کی ملاقات پہلی بار مکتب میں دکھائی ہے۔ ہاتفی کے ہاں مجنوں کے ایک خواب کو بیان کیا گیا ہے۔ عاجز نے اس خواب کو ترک کر دیا ہے۔ لیکن اس اختصار اور تبدیلی کے باوجود عاجز کی مثنوی کے اکثر اشعار ہاتفی کی مثنوی کا لفظی ترجمہ ہیں[1]۔

یوسف زلیخا کی طرح، لیلیٰ مجنوں میں بھی، مثنوی کی تہذیبی فضا خالص ہندوستانی ہے اور لیلیٰ بھی زلیخا کی طرح اسی برِعظیم کی ایک عورت معلوم ہوتی ہے۔ اندازِ عشق، کیفیتِ ہجر و فراق، معیارِ حسن اور جذبات و احساسات بھی اسی برِعظیم کی روایت سے وابستہ ہیں۔ عاجز لیلیٰ کا سراپا بیان کرتا ہے تو اس سراپا کو پڑھ کر لیلیٰ کسی عرب قبیلے کی لڑکی معلوم نہیں ہوتی؛ مثلاً لیلیٰ کے سراپا کے یہ چند اشعار[2] دیکھیے:

نرم بال مختول عنبر فشاں   ختن میں اہے مُشک جس کا نشاں
لین دو مولے دیسیں چھند بھرے   جسے مِرگ دیکھے سو پھاندے پرے
چندر ایسے مُکھ میں ہے عیسی بھن   زلف ناگ رکھوال کرنے جتن
اہے ہنی جیوں سدِّ اسکندری   حسن کے سمندر میں ... زری
سو تس میں عجایب ہیں یاقوت لب   کیے ہیں خجل دالت ہیرے کے چھب
زنخداں منوّر ہے مہتاب سا   دسے مُکھ پانی میں گرداب سا
سِنے کا برہ اوٹھ سو کیتی منیّر   جوبن دو قُبے نور کے اِس اوپر
ہے نازک کمر اس کی جیوں عنکبوت   مگر اس میں مجنوں رہیا کر سکوت
ہے شمشاد قد اُس دلآرام کا   سو مجنوں کے کعبے منے تھا مکا
ہوئی اس کی چودہ برس کی عمر   سہوئی دونس جوبن کے جیوں دو چندر

اس برِعظیم کی تہذیبی چھاپ کے علاوہ، جو چیز عاجز کے کلام کو اہم بناتی ہے، یہ ہے کہ یہاں زبان و بیان اور اسلوب و آہنگ کا رخ اُسی "معیارِ ریختہ" کی طرف ہے جو تقریباً پچاس ساٹھ سال بعد ولی دکنی کے ہاں سورج بن کر چمکتا

---

[1] ۱۔ قدیم اُردو: جلد دوم، لیلیٰ مجنوں، از عاجز، مرتبہ ڈاکٹر غلام عمر خاں، ص ۱۹ - ۲۰۔

[2] ۲۔ لیلیٰ مجنوں: از محمد بن احمد عاجز، (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

ہے۔ اِسی رجحان کی وجہ سے جب ہم جانم ، جگت گُرو اور عبدل کا کلام پڑھ کر عاجز کے کلام کو پڑھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ سخت گرمی سے ہم کھلے میدان میں آ گئے ہیں۔ مرزا مقیم ، مقیمی اور عاجز کی مثنویوں کے بعد زبان و بیان کا رخ مقرر ہو جاتا ہے اور بیجاپوری اسلوب اب شعوری طور پر فارسی اسلوب سے وابستہ ہو جاتا ہے جس کی واضح شکل ہمیں ملک خشنود کی "جنت سنگار" ، صنعتی کے "قصہ بےنظیر" اور رستمی کے "خاور نامہ" میں نظر آتی ہے۔ حسن شوق بھی اسی زمانے میں نظام شاہی سلطنت کے خاتمے کے بعد بیجاپور آ جاتا ہے اور عادل شاہی سلطنت کے سفیر کی حیثیت سے قطب شاہی سلطنت میں بھیجا جاتا ہے۔ یہ ۱۰۴۳ھ کے غرّۂ شوال کا واقعہ[1] ہے۔ حسن شوق ایک کہنہ مشق شاعر تھا جس نے جنگ تالیکوٹ کے موقع پر ۹۷۲ھ/۱۵۶۴ء میں "فتح نامہ نظام شاہ" کے نام سے ایک طویل مثنوی لکھی تھی اور سلطان محمد عادل شاہ کی نواب مظفر خان کی بیٹی سے شادی کے موقعے پر ایک اور مثنوی "میزبانی نامہ" کے نام سے تحریر کی تھی۔ حسن شوق نے خصوصیت کے ساتھ اردو غزل کی روایت کو اتنا آگے بڑھایا کہ ولی دکنی اِسی روایت کا گلِ سرسبد ہے۔

☆ ☆ ☆

---

[1] حدیقۃ السلاطین ، مؤلفہ مرزا نظام الدین احمد ، ادارۂ ادبیات اُردو حیدرآباد دکن ، ۱۹۶۱ء کے الفاظ یہ ہیں: "در غرّۂ شوال مُلّا حسن شوق نام حاجبے از جانبِ عادل شاہ بپایۂ سریر سلطنت مصیر آمد و یادکار گزرانید و بہ تشریف و اسپ سرافراز شد۔" ص ۱۴۶۔

چوتھا باب

فارسی روایت کا رواج

(۱۶۴۰ع—۱۶۵۷ع)

سلطان محمد عادل شاہ کا دورِ سلطنت بیجاپور اور گولکنڈا کے مذاقِ سخن کا سنگم بن جاتا ہے۔ ایک طرف بادشاہ کی علم پروری اور دوسری طرف ملکہ خدیجہ سلطان کی سخن سنجی نے مل کر سونے پر سہاگے کا کام کیا۔ خدیجہ سلطان کی شادی کے موقع پر بے حساب جہیز کے علاوہ بہت سے غلام بھی ساتھ آئے تھے۔ انھی غلاموں میں ملک خشنود نامی ایک غلام بھی تھا جس نے بیجاپور آ کر اپنے حسنِ انتظام، وفاداری اور شاعرانہ صلاحیت کے سہارے اتنی ترقی کی کہ محمد عادل شاہ نے ۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ع میں اسے سفیر بنا کر گولکنڈا بھیجا۔ ملک خشنود اس دور کا ایک ممتاز شاعر ہے جس نے قصائد، غزلیں اور مرثیے بھی لکھے اور محمد عادل شاہ کی فرمائش پر امیر خسرو کی ''یوسف زلیخا'' اور ''ھشت بہشت'' کو بھی دکنی اردو میں منتقل کیا۔ ملک خشنود کی بیشتر چیزیں آج دستیاب نہیں ہیں۔ ''یوسف زلیخا'' نایاب ہے۔ ''جنت سنگار'' جو امیر خسرو کی مثنوی ''ھشت بہشت'' کا آزاد ترجمہ ہے، اور چند غزلوں، ایک ہجو اور ایک مرثیے کے علاوہ اور کچھ نہیں ملتا۔

''جنت سنگار[1]''، جس میں آٹھ جنتیں یعنی آٹھ محفلیں سجائی گئی ہیں، ۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ع میں مکمل ہوئی جس کا ذکر ملک خشنود نے خود مثنوی میں کیا ہے:

کہانی ات بولیا سخنور   کہ جیوں ہے آٹھ جنت آٹھ کوثر

---

[1] ڈاکٹر زور نے (اردو شہ پارے: ص ۳۹۔ دکنی ادب کی تاریخ: ص ۳۸) ملک خشنود کی ایک مثنوی کا نام ''بازارِ حسن'' لکھا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

بہشت تیوں پربکس کا ایک نام ہے   ملک ہور حور کوثر سب عام ہے
امولک بے بدل جیوں زر نگار ہے   جم اس کا ناؤں سو جنت سنگار ہے
"ملک خشنود" موتی صاف رولیا   اپس کے ناؤں کا تاریخ بولیا

جیسا کہ آخری مصرعے میں اشارہ کیا ہے ، "ملک خشنود" سے اس کا سنہ تصنیف ۱۰۵۰ھ نکلتا ہے ۔ خشنود نے امیر خسرو کی "ہشت بہشت" کو اُردو کا جامہ پہنانے کا کام سلطان محمد عادل شاہ کے حکم پر کیا :

کیے جب حکم عادل شاہ منجہ کوں   آ چُنیا خسروی کا ماہ منجہ کوں

اس مثنوی پر خشنود بار بار فخر کرتا ہے اور اُسے اپنی ایسی یادگار شمار کرتا ہے جس سے اس کا نام روشن رہے گا :

بندے خشنود کا نادر بچن ہے   جکوئی سمجا اوسے سب نو رتن ہے

"در خاتمہ کتاب جنت سنگار" میں بھی اپنی اس عظیم کوشش پر روشنی

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

ہے کہ "جنت سنگار" کے ناقص مخطوطے ، مخزونہ برٹش میوزم ، کے اس شعر کو دیکھ کر :

عجب یک تہار میں گلزار دیکھا   نچھل چوں حسن کا بازار دیکھا

زور مرحوم کو یہ خیال ہوا کہ اس مثنوی کا نام "بازارِ حسن" ہو سکتا ہے حالانکہ خشنود نے اپنی مثنوی کا نام بار بار "جنت سنگار" لکھا ہے ۔

"جنت سنگار" کے دو قلمی نسخے انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی کے کتب خانہ خاص میں محفوظ ہیں ۔ برٹش میوزم کا نسخہ ناقص ہے جس میں صرف ایک ہزار اشعار ہیں ۔ انجمن کے ایک نسخے میں ۳۱۶۰ شعر ہیں ۔ ملک خشنود نے ، جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے ، "جنت سنگار" کے اشعار کی تعداد ۳۲۲۵ بتائی ہے :

کہیا ہوں بیت کا نادر شمار ہے   جو ہے دو سو پچیس ہور تین ہزار ہے

انجمن کے اس مخطوطے میں تقریباً سوا چار صفحات درمیان میں خالی ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ کاتب نے جس نسخے سے اسے لکھا ہے اس میں یہ صفحات یا تو خراب ہوں گے یا پڑھے نہ جا سکے ہوں گے ۔ یہ صفحات اس نے اس لیے خالی چھوڑ دیے کہ کسی اور نسخے سے پورا کر دے گا ۔ ان خالی صفحات میں ۱۵-۱۶ شعر فی صفحہ کے حساب سے ۶۵ شعر ہونے چاہییں جو انجمن کے دوسرے ناقص نسخے میں موجود ہیں ۔ اس طرح "جنت سنگار" کا نسخہ مکمل ہو جاتا ہے اور اشعار کی تعداد ۳۱۶۰ + ۶۵ = ۳۲۲۵ ہو جاتی ہے ۔ (ج ۔ ج)

ڈالتا ہے ۔

دیا بوسہ عطارد جم قلم کوں   یوں کھولیا محبت کے علم کوں
خدا منجہ فہم کوں ات بل دیا ہے   قلم تو عنبر افشانی کیا ہے
عجب گلزار ہے سنگار بن کا   پھل فردوس کے نادر چمن کا
ستارے جیوں پھل آسمان میں ہیں   امولک نو رتن اس کہان میں ہیں
اہے نادر ورق میں خوب گفتار   کہ جوں اسکندری درپن میں جھلکار
اگر عارف کے من کوں ناو جھا کا   ولیکن عاقلاں کے من کوں بھا کا
اگر عارف ہوس اس پر کرے گا   نظر جنت سنگار اوپر دھرے گا
رکھیا جن ناؤں نیکی کا جہاں میں   سمج جیتا ہے او دونوں جہاں میں
جکچہ جگ میں بشر کا ہے نشانی   سو ہے نیکی و بعضے سب ہے فانی
ہنر اونیں مجے سوں کھول کہنا   بجن اوہے بہوت دن ناؤں رہنا
لکھیا ہوں عقل سوں نادر بہوت خوب   ہوا ہے تو کتاب ہو آج محبوب

''جنت سنگار'' میں مثنوی کی روایتی ہیئت کے مطابق حمد ِباری تعالٰی، نعت ِرسالت پناہ ، صفت ِمعراج ، منقبت ِچہار یار اور مدح ِمیر مومن (م ۱۰۳۴ھ/ ۱۶۲۴ع) کے بعد داستان کا آغاز کیا گیا ہے ۔ آغاز میں اُن قصہائے عیش و عشرت کے لیے زمین ہموار کی گئی ہے جو مثنوی میں بیان کیے جانے والے ہیں ۔ بادشاہ ِسکندر سپاہ ابوظفر سلطان محمد عادل شاہ کی مدح کے بعد اصل قصہ شروع ہوتا ہے ۔ شاہ بہرام کے لیے سات ملکوں سے سات حسین و جمیل دوشیزائیں منگائی جاتی ہیں اور سات رنگ کے سات محل تیار کیے جاتے ہیں ۔ بادشاہ ہر روز ایک محل میں ایک دوشیزہ کے ساتھ داد ِعیش دیتا ہے اور ایک قصہ سنتا ہے ۔ پہلی مجلس محل گلناری میں معشوقۂ تاتاری کے ساتھ سہ شنبہ کو شروع ہوتی ہے ۔ چہار شنبہ کو محل ِبنفش میں یہ محفل جمتی ہے ۔ پنجشنبہ کو صندل میں اور جمعہ کو محل ِکافوری میں بزم ِعیش مرتّب ہوتی ہے ۔ دو شنبہ کو محل ِسبز میں ، شنبہ کو محل ِمشکیں میں اور یک شنبہ کو محل ِزعفرانی میں ۔ اس طرح ہر رات نئی معشوقہ کے ساتھ بزم ترتیب دی گئی ہے اور ایک نئی داستان سنائی گئی ہے ۔ داستانیں دلچسپ اور حیرت انگیز ہیں ۔ جب سات دن گزر جاتے ہیں اور یہ محفلیں ِبرخاست ہو جاتی ہیں تو شاہ بہرام شکار کے لیے جاتے ہیں اور ایسے غائب ہوتے ہیں کہ آج تک معلوم نہیں کہ شاہ کو زمین کھا گئی یا آسمان ۔

بحیثیت ِمجموعی مختلف قصوں کا یہ مجموعہ ، جن کا مرکزی کردار شاہ بہرام ہے، دلچسپ ہے ۔ لیکن ملک خشنود اپنے ترجمے میں وہ دلچسپی پیدا نہ کر سکا

جو امیر خسرو کی اصل فارسی مثنوی میں زبان و بیان اور فنی پختگی کی وجہ سے پیدا ہوگئی ہے۔ "جنت سنگار" کو پڑھتے وقت یہ محسوس ہوتا ہے کہ خشنود میں مثنوی لکھنے کی طرف فطری رجحان نہیں ہے۔ وہ ترقی جو شاہی غلام سے سفیر کے عہدے تک خشنود نے کی اور جو عزت و احترام اسے دربار شاہی میں ملا وہ اس مخصوص مزاج ہی کی بدولت مل سکتا تھا جو بادشاہوں کے دربار میں ترقی کے لیے ضروری تھا اور جس مزاج کا اظہار قصیدے جیسی صنف کے ذریعے ہی ہو سکتا تھا۔ "جنت سنگار" میں حمد، نعت، منقبت، مدح میر مومن اور مدح محمد عادل شاہ میں جو جوش اور اظہار کی قوت محسوس ہوتی ہے وہ مثنوی کے بقیہ حصے میں خال خال دکھائی دیتی ہے۔ خشنود کی یہ شاعرانہ صلاحیت ایسے موقعوں پر بھی جم کر اُبھرتی ہے جہاں وہ خود اپنی تعریف کرتا یا شاعرانہ تعلّی سے کام لیتا ہے۔ قوتِ اظہار کے اس فرق کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ان حصوں کے علاوہ باقی مثنوی میں وہ کسی نہ کسی طرح "ہشت بہشت" کا پابند تھا۔ اور "ہشت بہشت" چونکہ خود امیر خسرو کی مثنویوں میں شاہکار کا درجہ رکھتی ہے اور نہ صرف "خمسہ" کی آخری بلکہ خود امیر خسرو کی بھی آخری مثنوی ہے جس میں "امیر خسرو کی شاعری پختگی اور پُرکاری کی اخیر حد تک پہنچ گئی ہے اور اس خصوصیت کے لحاظ سے فارسی زبان کی کوئی مثنوی اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی"[۱] اس لیے اس کا قدیم اُردو میں ترجمہ کرنا خود ایک بڑا تجربہ اور امتحان تھا۔ "ہشت بہشت" کے اندازِ بیان، اختصار پسندی، واقعہ نگاری، تسلسل و ربط، روانی اور فنی توازن کا وزن اُٹھانا ملک خشنود کی شاعرانہ صلاحیت سے باہر تھا۔ "جنت سنگار" کے ابتدائی حصے میں خشنود نے بیت بہ بیت ترجمہ کرنے کی کوشش کی لیکن جلد ہی اسے احساس ہو گیا کہ ہر شعر کا ایک شعر میں ترجمہ مشکل ہے اس لیے اس نے ترجمے کے مزاج کو اپنی سہولت کے مطابق بدل دیا۔ ہشت بہشت اور جنت سنگار کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ترجمہ مسلسل اور بیت بہ بیت نہیں ہے۔ کہیں اشعار چھوڑ دیے گئے ہیں۔ کہیں بڑھا دیے گئے ہیں۔ کہیں مفہوم کو لے کر اپنی زبان میں ادا کر دیا گیا ہے۔ کہیں ترجمے کو لفظی رکھا ہے۔ اکثر اشعار میں ردیف و قافیہ کو بدل دیا ہے۔ کہیں معنی میں تبدیلی کر دی ہے۔ کہیں رمزیات و تلمیحات کو بدل دیا ہے۔

---

[۱] شعرالعجم: شبلی نعمانی، حصہ دوم، ص ۱۶۳، مطبوعہ دارالمصنفین اعظم گڑھ۔

اس عمل نے اصل مثنوی کی اثر انگیزی کو بری طرح مجروح کیا ہے اور خسرو اور خشنود کے مزاج ایک دوسرے میں جذب نہیں ہو سکے ۔ آئیے اس بات کو چند مثالوں سے دیکھیں :

ہشت بہشت[1] از امیر خسرو	جنت سنکار[2] از خشنود
سخن آں بہ کہ بعد حمد خدائی	کہا ہوں حمد اول میں خدا کا
بود از نعت خواجۂ دو سرائی	کہا ہوں نعت بعد از مصطفیٰ کا
احمد آں مرسلِ خلاصۂ کون	محمد مصطفیٰ[3] محبوب رب کا
پردہ پوشِ اُمم بدامن عون	کہے سارے نبی توں تاج سب کا
میم احمد کہ در احد غرق است	کہ احمد احد میں بالدیا کمر بند
کمر خدمت از پے فرق است	جو یو بندا ہے او صاحب خداوند
احمد اندر احد کمربند است	نبی کا حق حبیب اللہ دیا ناؤں
یعنی ایں بندہ آں خداوند است	نبی کا چھوئیں یو کوئی دیکھیا نہیں چھاؤں

نعت شروع بہتر ہے اس لیے ملک خشنود اصل سے قریب تر رہنے کی کوشش کرتا ہے ، لیکن جب داستان پر آتا ہے اور زبان و بیان کے سرے تار و پود سے ایک نقش بناتے ہیں تو وہ نہ صرف اصل سے دور ہو جاتا ہے بلکہ احساس و جذبہ اور زورِ بیان کی وہ قوت جو "ہشت بہشت" میں محسوس ہوتی ہے "جنت سنکار" سے غائب ہونے لگتی ہے ۔ مثلاً "ہشت بہشت" کی داستانِ ہفتم کا مقابلہ "مجلس آراستن شاہ بہرام روز جمعہ در محل کافوری . . ." سے کیجیے تو ترجمے کی نوعیت بدل جاتی ہے اور اثر و تاثر کا فنی عنصر کمزور پڑتا محسوس ہوتا ہے ۔

ہشت بہشت	جنت سنکار
روز آدینہ کز خزانۂ نور	عجب [illegible] روز جمعہ تھا نورانی
سر بروں زد شمامۂ کافور	کیا بہرام اس دن شادمانی
کرد بہرام با ہزار امید	نچھل اس روز کا تھا نو جیو سور
جامہ کفور دام چوں ناہید	اچنبا بے بدل جیوں صاف کافور
لب پُر از خندہ چوں گل سوری	ہرت بہرام میں تھا دل پری کا
شد بگنبد سرائے کافوری	کیا کسوت عجایب مشتری کا

۱- ہشت بہشت : (قلمی) ، انجمن اُردو پاکستان ، کراچی ۔

۲- جنت سنکھار : ایضاً ۔

بلطافت نگارِ خوارزمی   کیا کافور مندھر میں نول شال
کرد ترتیب رونق بزمی   اچنبا کھن اوپر کا بےبدل مال
خدمت خاص را میان بر بست   چتر جاوید مہ دھن حورائی
ہمچو ہندوی آفتاب پرست   درس جیوں سور سارا جگ مکائی
از لبِ جام و جام لب پُر مے   کرے خدمت چتر شہ دھور کا یوں
گاہ می‌داد کہ گوارش مے   کرے پوجا برہمن سور کا جوں
شاہ با ایں بہار دیدہ فروز   پرت دھن کا کیا من میں اولالی
بادہ میخورد تا بآخر روز   لگیا شہ جھیلنے مد کی پیالی
شب چوں خورشید بست پردۂ تار   پیالا مست پیارے مست بہرام
شد فلک پُر ز صد ہزار نگار   سنجاری لک نتھا بن عشق بہرام
گفت با آفتاب سیم براں   ہوا جب رین زہرہ جگ مکایا
تا سگالد فسانہ چوں دگراں   کرن کی کیس جب چندر دکھایا
نازنیں چشمہائے ناز آلود   کہیا تو شاہ اس چندر بدن کوں
در کف پائے شاہِ عالم سود   چتر چنچل سکی محبوب دھن کوں
گفت کاے خسروِ زمین و زماں   اول بولیا کہانیاں چوں جو ناریاں
زیرِ فرمانِ تو ہمیں و ہماں   سہیلیاں بےبدل منجہ کیاں ساریاں
تا سپہرِ بلند برپایست   کہانی بول منجہ توں بھی سگھڑ نار
نورِ خورشید عالم آرایست   جو ہوئے بخت سوتے آج ہوشیار
چہ بود تحفہ مورِ بےجاں را   الہی دو نین میں دھن کی خماری
کہ کند پیش کش سلیماں را   مگر جاگے ہیں پیو سنگ رین ساری
لیک چوں دست من بذیل عطاست   کرے تسلیم شہکوں دھوں سو جانی
کرم شاہ پردہ پوش خطا است   دھرے شہ کے قدم اوپر پِشانی
نقد کم سکہ را عیار دہم   کہے توں بادشہ جگ کا جہاں گیر
کاسدی را رواج کار دہم   سدا تجہ دھاک سوں دشمن ہیں دل گیر

ترجمے میں اصل سے دور ہو جانے کی وجہ سے ”جنت سنگار“ کا وہ فنی اثر کمزور پڑ گیا ہے جس کی امید اصل کے مطابق رہنے سے کی جا سکتی تھی۔ ساری مثنوی میں کم و بیش ترجمے کا یہی رنگ ہے۔ لیکن ترجمے کے اس نقص کے

باوجود ملک خشنود قدیم اُردو کے اُن محسنوں میں شمار ہونا چاہیے جنھوں نے فارسی زبان کے ساتھ دکنی اُردو کو مانجھا اور اس میں وہ زور، وہ کس بل پیدا کرنے کی کوشش کی جس سے زبان کا دریا پاٹ دار ہو کر زیادہ روانی کے ساتھ بہنے لگا۔

اس مثنوی کے زبان و بیان کا وہی رنگ ہے جو عام طور پر اس دور کی اُردو میں ملتا ہے۔ لیکن ''ہشت بہشت'' کے تخلیقی اثر کی وجہ سے خود ''جنت سنگار'' پر فارسی اسلوب کا اثر گہرا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ خشنود، بیجاپور میں رہنے کے باوجود، بنیادی طور پر گولکنڈا کی فارسی اسلوب و آہنگ والی روایت کا تربیت یافتہ تھا۔ اور اس دور میں جب اس نے اپنی تخلیقی قوتوں کا اظہار کیا، خود بیجاپور پر فارسی طرزِ احساس اپنے مخصوص اسلوب و آہنگ کے ساتھ غالب آ رہا تھا اور دکن کی ہندوی تہذیب فارسی تہذیب کے آگے سپر ڈال رہی تھی۔

ملک خشنود کی شعری صلاحیتوں کا اندازہ ''جنت سنگار'' کے حمد، نعت، منقبت اور مدح کے اشعار سے ہوتا ہے۔ یہاں ایک زور، ایک گونج، ایک جھنکار کا احساس ہوتا ہے۔ لہجے کی بلند آہنگی ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے اور یہاں قصیدے کے نقوش دبے دبے سے اُبھرتے دکھائی دیتے ہیں۔ خشنود نے، جیسا کہ ہم نے پہلے کہا ہے، قصائد بھی لکھے اور غزلیں اور مرثیے بھی لکھے لیکن اب تک یہ سب چیزیں، اس کے حالاتِ زندگی کی طرح، پردۂ تاریکی میں ہیں۔ قدیم بیاضوں میں تلاش کرنے سے ہمیں خشنود کا ایک مرثیہ، ایک ہجو اور چار غزلیں ملی ہیں جن سے اس کے شعری مزاج اور تخلیقی صلاحیتوں کا کچھ اندازہ ہوتا ہے۔

خشنود کے ہاں، اُس دور کے دوسرے شاعروں کی طرح، غزل کا موضوع عورتوں سے باتیں کرنے تک محدود ہے۔ عشق کی دیوانگی، آنسوؤں کے موتی، بِرہ کی آگ، غم کا دریا، بے وفائی، وعدہ فراموشی اور رقیب یہی ملک خشنود کے موضوعات ہیں۔ غزل کا مقصد صرف عورت (جو محبوب ہے) کا ذکر اور اس کی اداؤں، وفاؤں اور جفاؤں کا بیان ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فارسی اصناف و بحور نے ہندوی اصناف و بحور کی جگہ لے لی ہے اور اظہار کے سانچوں کے ساتھ معاشرے کا طرزِ احساس بھی بدل گیا ہے۔ اب جانم، جگت گرو

اور عبدل کا رنگِ سخن پھیکا پڑ گیا ہے ۔ خشنود کی یہ غزل[1] دیکھیے :

اچپل چتر سگی کوں ہمارا سلام ہے
جس کے آدھر میں شہد تے میٹھا کلام ہے
جئو جوں چکور ہوا تجے دیکھت چندر مُکھی
مُنج من میں اشتیاق جو تیرا مدام ہے
تجہ باج کیوں جیووں کہ جگت دیک مجہ کہیں
ہو باج جن جیا اُسے جینا حرام ہے
پل پل کوں دل منے میرے نس دن سو توں ہے
جوں برہمن کے من میں سدا رام رام ہے
گر پیارا توں رکھے کہ تو خشنود سات مل
قربان تجہ پہ میں ہے میرا جئو تمام ہے

یہاں یہ بات واضح طور پر محسوس ہوتی ہے کہ وہ آویزش اور وہ کشمکش، جو ہندوی اور فارسی طرزِ احساس کے درمیان ایک عرصے سے جاری تھی، اب ختم ہونے کے قریب ہے اور فارسی طرزِ احساس کا رنگ غالب آ رہا ہے ۔ یہ اثر اس کے سارے کلام میں رنگ ابھرتا دکھائی دیتا ہے ۔ ایک اور غزل دیکھیے :

تمی مجھ پر میا پیاری تو جھوٹیں جئو لگاتے گئے
نین کے حاجباں بھیج کر اشارت سوں بلاتے گئے
بھونت قولاں کے وعدے دے کئیے مجھ سوں دغا بازی
تمی اوپر برہ کی آگ میں سمندر کیوں جلاتے گئے
دو تن کی بات سن سن کر کپٹ دل پر تو دھرتے ہیں
اتا سب بوج کر مجھ کوں پرم مدھ بھی پلاتے گئے
برہ کے بس کھٹے مجھ دیے سکھاں کا ڈنڈ نیارے نیں
آدھر کا مجہ پلا امرت مسیحا ہو جلاتے گئے
چنچل سکیاں سوں مل مل کر بنا اغیار ہوتے تھے
عجب معلوم ہوتا ہے جھوٹیں جھگڑا لگاتے گئے
نہ ہو عشق مشکل ہے حقیقت ہور مجازی کا
پرت ہوروں کوں لا مجھ سوں سواں جوتیاں تو کھاتے گئے

---

[1] بیاضِ قلمی، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۔

چتر خوشنود کے باتاں ہر سچیں میں کج دیوانے ہیں
کہے میں پیار سوں پیارے میرا ہو ہوں ہلانے گئے

اس غزل میں بھی یہی رنگ ، یہی اثر جاری و ساری ہے ۔ ایک غزل میں ناصحانہ انداز اختیار کیا گیا ہے جس کا ایک شعر یہ ہے :

اگر دنیا میں رکھنا ہے تو رکھ ایمان سوں یا رب
خزانا دے محبت کا ، رہوں تجھ دھیان سوں یا رب

ایک غزل نما نظم میں ہارون نامی گھوڑے کی بدخصلتی پر ہجویہ انداز میں شعر کہے گئے ہیں ۔ یہاں بھی خشنود کی صلاحیتِ شعرگوئی ابھرتی ہے اور زور دکھاتی محسوس ہوتی ہے :

ہارون گھوڑا اولکہن کھیکال ہے یک ہار کا
اوس کی بری خصلت ستی سینا پھوٹیا ہے سار کا
رنگ میں حرامی ہور ہے موں کا بڑا سر زور ہے
دمچی چھپاتا چور ہے دل جوں ہیر بردار کا
خوبی نہ اوس میں ماترا کھوٹا ہورا ہے دانت را
جاما چراغاں لاترا دل جوں ہیر گفتار کا
مارے اگر چابک کُبل دمچی کوں رکھتا ہے چگل
کھینچے تو نیں آتی نکل ہے وقتِ استغفار کا
انکے لسو چلتا نہیں آہار میں ملتا نئیں
جوں گانڈ کچھ ہلتا نہیں کھلکا ہے اودو ہار کا
خشنود توں گمبیر ہے تیرا نہ کج تقصیر ہے
کھوٹے سوں کیا تدبیر ہے نیں ہے گنہ اس سار کا

اسی طرح غزل کی ہیئت میں تیرہ اشعار پر مشتمل ایک مربع مرثیہ ملتا ہے جس میں غم کے جذبات کو آہ و زاری کی سطح تک ابھارنے کی شعوری کوشش کا احساس ہوتا ہے ۔ اس مرثیے کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ مرصّع ہے ۔ اس کا لہجہ و آہنگ بلند اور زور سے اونچی آواز میں بولتا ہوا محسوس ہوتا ہے ۔ ہر شعر میں تین ہم قافیہ الفاظ اور چوتھا قافیہ مطلع کی مناسبت سے لایا گیا ہے :

ماتم محترم کا لیچ تر جگ منے آیا عجب
دھرتی گگن پاتال میں بھر آگ سلگایا عجب
ٹوٹا قلم ترخیا زباں کیوں کر لکھوں غم کا بیاں
خم ہو رہیا سات آسماں غم نے بدل چھایا عجب

فردوس کا سب پھولبن روتا ہے نرگس یاسمن
پھاڑے ہے لالہ پیرہن لہو میں چمن نہایا عجب
مارے ہے شہ تجہ کربلاؔ سویے ہے دکہ لک لک بلا
مرتا ہے عالم تلملا گھر گھر سو دکھ دھایا عجب
سینا نبی کا چاک ہے سارا ملک غمناک ہے
عالم اڑاتا خاک ہے کیا خلق دکھ پایا عجب
شہ کا کٹے جب سر جدا سن فاطمہ روویں سدا
انصاف کر میرے خدا تیرا مجھے سایا عجب
سارے محب زاری کریں سمدور نینا کا بھریں
باطن سینا سے ہو بھربں ماتم خبر لیایا عجب
شہ کا بندا خشنود ہے دیکھن چرن مقصود ہے
شاہد میرا معبود ہے جن جگ کو پرچایا عجب

ملک خشنود کے ہاں فنی شعور ، شعرگوئی میں اہتام اور فنی سنگھار سے شاعری کو سنوارنے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے ۔ خشنود کا کلام اس بات کا بھی احساس دلاتا ہے کہ اب زبان و بیان کے دھارے کا رخ متعیّن ہو گیا ہے اور اب وہ ولی دکنی کی طرف بڑھ رہا ہے ۔ ملک خشنود ایک پرگو شاعر تھا ۔ قصیدہ ، ہجو ، غزل و مرثیہ بمقابلہ مثنوی کے اس کے مزاج سے زیادہ مناسبت رکھتے تھے ۔ اس نے فارسی روایت و اسالیب کو قدیم اردو زبان میں پیوست کرنے اور اس رجحان کو واضح شکل دینے میں قابلِ قدر خدمات انجام دی ہیں ۔

اردو زبان کا یہ دور فارسی اسلوب و آہنگ کے پھیلنے اور جذب ہونے کا دور ہے ۔ اس دور میں قصہ کہانیاں بھی فارسی سے اردو میں ترجمہ ہو رہی ہیں ۔ اظہار کے سانچے اور خیالات و اشارات بھی اردو کا جامہ پہن رہے ہیں اور اسی تہذیبی رجحان کے ساتھ معاشرے کا طرزِ احساس ، پسند و ناپسند کا معیار اور اس کا باطن اندر سے بدل رہا ہے ۔ ہندوی تہذیب اور اسالیب و اصناف ٹکسال باہر ہو رہے ہیں ۔ اسی کے ساتھ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ خود فارسی زبان کا عام رواج معاشرے میں روز بروز کم سے کم تر ہوتا جا رہا ہے اور رفتہ رفتہ اردو زبان فارسی کی جگہ لے رہی ہے ۔ لیکن فارسی کے عام رواج کے کم ہونے کے باوجود یہ معاشرہ فارسی زبان کی تہذیبی و تخلیقی روح کو ، اس کے تمام اصناف ، علامات ، رمزیات ، تلمیحات اور اسالیب کو اپنی زبان میں جذب کرنے کی پوری کوشش کر رہا ہے تاکہ اردو زبان بھی فارسی زبان کی سطح پر آ جائے ۔

اس دور کا یہ ایک غالب رجحان ہے۔ دوسرا رجحان طویل نظموں کی طرف ہے جو قصائد اور مثنویوں کی شکل میں نظر آتا ہے۔ سلطان محمد عادل شاہ کے تیس سالہ دور میں جتنی طویل نظمیں اور مثنویاں لکھی گئیں کسی اور دور میں مشکل سے نظر آئیں گی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فارسی کے زیرِ اثر اردو زبان کے تخلیقی سوتے پھوٹ نکلے ہیں۔

اسی دور میں مقیمی کی ''چندر بدن و مہیار'' کی پیروی میں امین نامی ایک شاعر نے ''بہرام و حسن بانو'' کے نام سے ''مقیمی مثال'' ایک مثنوی لکھنی شروع کی:

یکایک میرے دل پر آیا خیال　　قصہ یک لکھوں میں مقیمی مثال

لیکن ابھی امین کی یہ مثنوی پوری بھی نہ ہوئی تھی کہ موت کا نقارہ باج گیا اور اسے بے نیلِ مرام یہاں سے کوچ کرنا پڑا۔ امین، شاہ عالم کے مرید[۱] اور ایک صوفی منش انسان تھے۔ وہ کسی دربار سے وابستہ نہیں تھے۔ یہ ناتمام مثنوی بھی اور بہت سی لاتعداد تخلیقات کی طرح ضائع ہو جاتی اگر اس دور کے ایک اور صوفی شاعر دولت شاہ کو اسے پایۂ تکمیل تک پہنچانے کا خیال نہ آتا۔ موجودہ شکل میں، مثنوی ''بہرام و حسن بانو'' کے مطالعے سے یہ پتا نہیں چلتا کہ امین نے اسے کہاں تک لکھا تھا اور دولت شاہ نے اسے کہاں سے آگے بڑھایا اور مکمل کیا۔ دولت شاہ نے صرف ایک جگہ اتنا بتایا ہے کہ:

ہوئے بیت صد چار اور اک ہزار　　بیاں اس کا دولت کیا آشکار
امین نے ناقص رکھا تھا اسے　　کہ دولت نے پورا کیا اب اسے

ایک جگہ تاریخِ تصنیف بھی دی ہے:

سن ایک ہزار اور پنجاہ میں　　جمعہ روز۔۔۔ ربیع ماہ میں
بفضلِ الٰہی کیا میں نظم　　بتاریخ چہاروم کیتا ختم

برٹش میوزیم میں ایک فارسی قصہ[۲] بھی امین کا لکھا ہوا موجود ہے، اور ان دونوں کے مقابلے سے پتا چلتا ہے کہ یہ اردو مثنوی اسی فارسی مثنوی کا تقریباً ترجمہ[۳] ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اسی امین نے یہ قصہ پہلے فارسی میں لکھا تھا

۱۔ ''بہرام و حسن بانو'' میں ایک جگہ یہ شعر ملتا ہے:

امیں شاہ عالم ہمارے ہیں پیر　　ہیں روزِ محشر میں مرے دستگیر

۲۔ یورپ میں دکھنی مخطوطات: از نصیرالدین ہاشمی، ص ۲۱۹۔

۳۔ اردو شہ پارے: ص ۴۰۔

اور اپنی آخری عمر میں، مقیمی کی "چندر بدن و مہیار" کی مقبولیت اور فارسی زبان کے عام رواج کو کم ہوتے دیکھ کر، اس قصے کو عوام تک پہنچانے اور مقبول بنانے کے لیے اسے اردو میں لکھنے کا خیال آیا۔ فارسی اور اردو مثنویوں کے تقابل سے یہ بات اور واضح ہو جاتی ہے:

بہرام و حسن بانو، از امین (فارسی)	بہرام و حسن بانو، از امین (اردو)
کہ بنشیں پیش من اے دیو مہتر	دیا شاہ نے دیو کوں تب یہ جواب
ز استادن نشستن از تو بہتر	کہ آؤ اپن مل کے پیویں شراب
چرا ہستی تو استادہ بہ پیشم	گیا شہ کے نزدیک تسلیم کر
بیا بنشیں بخور ساغر ز دستم	بٹھایا شہنشاہ نے تعظیم کر
تو پیش من بخور مے من بہ پشت	دونوں مل بیٹھے ہوئے ہم کلام
وگرنہ من ہمی ترسم ز لشت	گئی شاہ کے دل کی دہشت تمام
نشست آن دیو پیش شاہ و مے را	کیا شاہ اور دیو نیں مے کشی
بخورد و گوش کرد آواز نے را	ہوئے آپ میں آپ دونو خوشی

قصے کے آغاز میں بھی ایک جگہ امین نے اس طرف اشارہ کیا ہے:

قصا فارسی سن کے پائی خبر　　خدا کی جو قدرت میں تھا یک شہر

کہیں اردو ترجمہ لفظی ہے، کہیں مفہوم لے کر اپنی زبان میں ادا کر دیا گیا ہے۔ کہیں چند اشعار کا اضافہ کر دیا گیا ہے لیکن قصے کی ترتیب، واقعات، مہمات اور جنگوں کا بیان، عشق، وصال اور عیش و عشرت کی تفصیل کم و بیش فارسی مثنوی کے مطابق ہے۔ "بہرام و حسن بانو" کی زبان اور بیان صاف ہیں اور فارسی اسلوب کا اثر نمایاں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ امین و دولت شاہ میں شعرگوئی کی اچھی صلاحیت ہے۔ مناظر، جذبات، جنگوں اور مہمات کے بیان کا سلیقہ ہے۔ شاعری کا معیار اُن کے سامنے یہ ہے کہ لفظوں کو بر محل استعمال کرنے سے وہ آبدار موتی بن جاتے ہیں اور اسی عمل سے شعر کا وقار قائم ہوتا ہے:

زباں پر ہے جس کے موتی آبدار　　اسی کے سخن کا ہے اکثر وقار

اس مثنوی میں فارسی و عربی تلمیحات کا عمل دخل بڑھ جاتا ہے اور ہندوی تلمیحات کم و بیش غائب ہو جاتی ہیں۔ یہ داستان دلچسپ اور رنگا رنگ ہے اور امین و دولت شاہ نے اسے سلیقے سے بیان کیا ہے۔ اسی لیے اس دور کی نئی شاعری کا

ایک قابلِ قدر نمونہ ہے ۔ "بہرام و حسن بانو" مشفیہ مثنوی کی اُس روایت کو ، جو مقیمی کی "چندر بدن" میں نظر آتی ہے ، آگے بڑھاتی ہے ؛ مثلاً ایک مقام پر دکھایا گیا ہے کہ دیو بہرام پر عاشق ہو جاتا ہے اور اُسے اٹھا کر باغ میں لے آتا ہے ۔ بہرام باغ میں سیر کر رہا ہے ۔ شہزادی حسن بانو اور اس کی تین سہیلیاں حوض میں نہا رہی ہیں اور آپس میں بہرام کا ذکر کر رہی ہیں ۔ بہرام حسن بانو کو دیکھ کر چپکے سے جاتا ہے اور ان سب کے کپڑے چھپا دیتا ہے ۔ جب یہ نہا کر حوض سے باہر آتی ہیں تو کپڑے نہ پا کر پریشان ہوتی ہیں ۔ اس صورتِ حال کو امین و دولت شاہ خوب‌صورتی سے یوں بیان کرتے ہیں :

اپس میں وہ کر آپ اپنا قرار   نہا کر پانی سیں آیاں بہار
نہ دیکھا اپس رخت کوں ٹھار کر   اوٹھیاں یہ ترت سینہ پر بار کر
وہ رونے لگیاں وہاں نپٹ زار زار   صبر کر گریباں کے تئیں پھاڑ پھاڑ
لگیاں ڈھونڈنے باغ بھیتر تمام   ہر یک ٹھار گذریاں وہ ہر ایک مقام
وہاں ڈھونڈیاں بہوت بیزار ہو   اپس میں وہ سب آپ لاچار ہو
کھڑیاں ہو اسی ٹھار کیتا آواز   کہ اے ذر و چھندی و حیلہ دراز
توں ہے آدمی یا فرشتہ مگر   کہ ہے جن پری دیو بیدادگر
تو ہے ، اپس کی کہے آ مراد   قسم ہے خدا کی کریں اس کو شاد
وہ سن شاہ واں سیتی آیا بہار   دیکھت شہ کی خوبی گیاں سدھ بسار
ترت سیتی ملکر یوں کیتی عرض   کہوں تم کوں ہم ساتھ کیا ہے غرض
جو کپڑے ہمارے رکھیں ہیں چھپا   جو کچ دل میں ہووے سو دیو تم بتا
انوں ساتھ تب شہ اوٹھا بول کر   چھپے راز دل کے سبھی کھول کر
تمارے جو ہے ساتھ بانو حسن   اُنے دل میں میرے کیا ہے وطن
میرا جیو اس پر ہوا ہے فدا   خدا اُس سیں مجہ کوں نہ راکھے جدا
یہ سن کر پریوں نیں دیا تب جواب   اوٹھا شرم کا مکھ سوں اپنجا نقاب
توں ہے شہ خرد مند روشن ضمیر   توں ہے جگ کے انسان میں بینظیر
ہماری زباں سیں کہیں کیا تجھے   یو ہے سب حقیقت ہویدا تجھے
عبث تم نے ہم سوں کیا ہے خیال   یہی بات ہونی نپٹ ہے محال
کہاں ہم پریزاد کہاں آدمی   کہاں آسماں اور کہاں ہے زمیں
کہا شہ نے ہرگز نہ ہونے یہ بات   مرا جی لگیا ہے اسی کے سنگات
مرے تئیں اسی ساتھ اب کام ہے   مرے دل میں اب یہ دل آرام ہے

اس مثنوی کے زبان و بیان ، لہجہ و آہنگ اور اندازِ فکر میں ایک ایسی

تبدیلی کا احساس ہوتا ہے کہ خود اس دور کے لیے جانم و عبدل کی زبان اجنبی ہو کر رہ جاتی ہے ۔ فارسی سے ترجموں کے رواج نے اس تبدیلی کو ایک واضح شکل دینے میں بہت مدد کی ۔ ہم نے کہیں اس بات کا اظہار کیا تھا کہ جب ادیبوں اور شاعروں کو اپنی تخلیقی قوتوں کے اظہار کے لیے موجودہ راستہ تنگ نظر آنے لگتا ہے تو وہ اس زبان و ادب کی طرف رجوع ہوتے ہیں جو تہذیبی و سیاسی سطح پر ان سے قریب تر ہو ۔ ابتدائی دور میں جو روایت اُن سے قریب تھی وہ ہندوی زبانوں کی روایت تھی ، اسی لیے اردو نے تقریباً پانچ سو سال سے زیادہ عرصے تک اس سے استفادہ کیا اور اپنے بنیادی لہجے ، اسلوب اور مزاج کی تشکیل میں دل کھول کر مدد لی ۔ لیکن جب اس روایت کا سوتا سوکھ گیا اور جو کچھ اس روایت سے لیا جا سکتا تھا لیا جا چکا تو اہلِ علم و ادب کی نظر فارسی زبان پر پڑی اور انھوں نے اس سے نئے خون کا اضافہ کر کے خود اُردو زبان و ادب کو فارسی کی سطح پر لانے کی کوشش کی ۔ جیسے جیسے اُردو کا عام رواج بڑھتا گیا ، ان کوششوں میں بھی اضافہ ہوتا گیا ۔ اسی احساس اور انداز فکر کے ساتھ اُردو میں ترجموں کا دور شروع ہوا ۔ سلطان محمد عادل شاہ کا دور فارسی سے اُردو ترجموں کے اعتبار سے بھی خاص اہمیت کا حامل ہے ۔ رستمی کا ”خاور نامہ“ بھی اسی خواہش کا نتیجہ ہے ۔ یہ بہت بڑا کام تھا ، کون کرتا ؟ لیکن جب ملکہ خدیجہ سلطان نے کہا کہ جو کوئی خاور نامہ فارسی کو اردو کا لباس پہنائے گا اسے نہ صرف انعام و اکرام سے نوازا جائے گا بلکہ اپنے زمانے کے شعرا میں ممتاز و سرافراز بھی سمجھا جائے گا[۱] تو کمال خاں رستمی نے اس کام کا بیڑا اُٹھایا اور ڈیڑھ سال کے عرصے میں فارسی ”خاور نامہ“ کا کم و بیش بیت بہ بیت ترجمہ کر دیا ۔ یہ ترجمہ ۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ع میں پایۂ تکمیل کو پہنچا ۔

کمال خاں رستمی ، اسماعیل خاں کا بیٹا تھا جسے عادل شاہیوں کی طرف سے خطاط خاں کا خطاب ملا تھا ۔ اسماعیل خاں کا خاندان چھ پشتوں سے دبیرِ شاہی کے عہدے پر فائز تھا ۔ کمال خاں رستمی نہ صرف علومِ مروجہ سے بہرہ ور تھا بلکہ فارسی قصائد و اُردو غزلیات کی وجہ سے بھی بیجاپور میں شہرت رکھتا تھا ۔ خاور نامہ فارسی ایک طویل مثنوی ہے جسے ابنِ حسام (۸۷۵ھ/۱۴۷۰ع) نے ۸۳۰ھ/۱۴۲۶ع میں ”شاہنامہ فردوسی“ کی روایت کو سامنے رکھ کر لکھا ۔

۱۔ خاور نامہ : مرتبہ شیخ چاند ، مطبوعہ ترقی اُردو بورڈ کراچی ، ۱۹۶۸ع ۔

اُس وقت تیموری سلطنت پر امیر تیمور کا بیٹا حکمران تھا۔ دکن میں احمد شاہ بہمنی کی سلطنت تھی اور گیسو دراز کے انتقال کو پانچ سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔

خاور نامۂ فارسی کے دو موجود مخطوطوں کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان دونوں کی ترتیب و تدوین میں بھی فرق ہے۔ ایک نسخے میں کچھ اشعار زیادہ ہیں جو دوسرے نسخے میں نہیں ہیں۔ اس بات کے پیشِ نظر جب خاور نامۂ دکنی سے ان مخطوطوں کا مقابلہ کیا جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ترجمہ کرتے وقت رستمی کے سامنے کوئی اور نسخہ تھا۔ خاور نامۂ دکنی کے واحد مخطوطے میں بجائے ۲۴۰۰۰ اشعار کے کل ۲۲۰۶۱ اشعار ہیں جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ نسخہ بھی مکمل نہیں ہے۔ دو ایک مقام پر بے ربطی کا احساس بھی اسی لیے ہوتا ہے۔ ترجمۂ دکنی بحیثیتِ مجموعی فارسی متن کے مطابق ہے لیکن بعض مقامات پر مطلب کی وضاحت کے لیے دو چار اشعار کا اضافہ کر دیا گیا ہے اور کہیں کہیں فارسی اشعار ترک کر دیے گئے ہیں۔ بعض اشعار کو آگے پیچھے، اوپر نیچے بھی کر دیا گیا ہے۔ جہاں تک ترجمے کا تعلق ہے ترجمہ زیادہ تر اصل کے مطابق ہے۔ بحر بھی ایک ہے۔ داستان کی ترتیب اور کہانی کے تسلسل کو بھی مترجم نے جوں کا توں برقرار رکھا ہے۔ اکثر قافیوں کو بھی اصل کے مطابق رکھا گیا ہے۔ ترجمے کی نوعیت اور مزاج کو سمجھنے کے لیے ہم فارسی و اُردو خاور نامہ سے چند اشعار درج کرتے ہیں:

خاور نامۂ فارسی	خاور نامۂ اُردو
نہد بر سر کوہ زریں کمر	رکھے کوہ زریں کمر کے اُپر
گہے چتر مشکیں گہے تاج زر	کدھیں تاجِ مشکیں کدھیں تاجِ زر
بر آرندۂ خیمۂ بے ستوں	اچایا ہے منڈپ او بن تھانب سوں
نگارندۂ سقفِ زنگار گوں	رنگایا ہے اسمان زنگار سوں
چہ میگویم از راز چرخ بلند	کہوں راز کیا چرخ کا کھول کر
نگہ کن بریں تیرہ خاک نژند	زمیں سات طبقاں رکھیا تول کر
بر آید عروس بہار از چمن	عروسِ بہار آ کرے انجمن
بروید گل و لالہ و نسترن	زمیں پر اٹھے لالہ ہور نسترن
بروں آید از غنچہ خاتونِ گل	باہر آئے غنچہ تھی گل در چمن
بسرسبزیِ تخت میمون گل	ہرے تخت پر بادشاہاں چمن

ز نور خرد روشنائیم بخش   مجھے عقل دے تا پچھانوں تجھے
ز بیگانگی آشنائیم بخش   صفت آپ زبان سوں بکھانوں تجھے

ان چند مثالوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ترجمہ کم و بیش اصل کے مطابق ہے۔ رستمی نے ایک ایسی زبان کی شاعری کا ترجمہ، جو اپنی پختگی کا اظہار تقریباً چھ سو سال پہلے "شاہنامہ فردوسی" میں کر چکی تھی، دکنی اُردو میں کر کے، جو ابھی اپنے دورِ تشکیل سے گزر رہی تھی، نہ صرف اپنے شاعرانہ کمال کا ثبوت دیا بلکہ خود اس زبان کی غیرمعمولی صلاحیتوں کو بھی سامنے لایا۔ چوبیس ہزار اشعار کی یہ اُردو مثنوی یقیناً ایک ایسا کارنامہ ہے جو رستمی کے نام کو ہمیشہ روشن رکھے گا۔ خود رستمی بھی اسے ایک معجزہ سمجھتا ہے:

کیا ترجمہ دکھنی ہور دلپذیر   بولیا معجزہ ہو کمال خاں دبیر

رستمی کی مشکلات کا اندازہ وہ لوگ کر سکتے ہیں جنھوں نے ایک زبان کی شاعری کو دوسری زبان میں ترجمہ کرنے کا کام کیا ہے اور خصوصیت سے جب وہ زبان دوسری زبان کے مقابلے میں ابھی اپنے لڑکپن کے دور سے گزر رہی ہو۔

"خاور نامہ" اردو زبان کی طویل ترین مثنوی ہے جس میں ۲۰۲ عنوانات قائم کیے گئے ہیں۔ یہ ایک فرضی داستان ہے جس کے مرکزی کردار حضرت علی ہیں۔ مزاج کے اعتبار سے یہ قصہ "داستانِ امیر حمزہ" فارسی سے ملتا جلتا ہے۔ "خاور نامہ" میں بھی معرکہ آرائیاں اور بہادری و شجاعت کے کارنامے ہیں۔ کفار کی فوجوں سے مسلمانوں کی جنگیں ہیں جن میں بالآخر مسلمان فتح یاب ہوتے ہیں۔ یہاں جادوگر بھی ہیں اور ساحر و عیّار بھی۔ حیرت انگیز واقعات بھی ہیں اور عجیب و غریب قصے بھی۔ قدم قدم پر مشکلات اور دشواریوں کا بیان بھی ہے لیکن ہمّت و استقلال، بہادری و مردانگی، اسلامی جوش و عقیدہ سے آخرکار مسلمان ان سب پر غالب آ جاتے ہیں اور کافروں کو ہزاروں لاکھوں کی تعداد میں مسلمان کر لیتے ہیں۔

یہ داستان آنحضرتؐ کی زندگی ہی میں شروع اور ختم ہوتی دکھائی گئی ہے۔ مسجدِ اقصیٰ میں آنحضرتؐ صحابہؓ کرام کے ساتھ تشریف فرما ہیں۔ صحابہؓ کرام اپنی اپنی بہادری کے کارنامے سنا رہے ہیں۔ سعد وقاص اپنی بہادری کا ذکر کرتے ہیں اور ابوالمعجن، جن کی تربیت حضرت علی نے کی تھی، اپنی شجاعت کی داستان سناتے ہیں۔ کسی بات پر دونوں میں تکرار ہو جاتی ہے۔ اس پر حضرت عمر چراغ پا ہو جاتے ہیں اور دونوں کو چابک سے مارتے ہیں۔ اس پر یہ لوگ وہاں سے غصے میں اٹھ کر، ہتھیار باندھ کر، اپنے اپنے گھوڑوں

پر سوار ہو کر ، الگ الگ سمتوں میں ، جنگل کی طرف چل دیتے ہیں ۔ ایک جگہ پھر دونوں کی ملاقات ہوتی ہے اور دونوں ایک دوسرے سے کہتے ہیں کہ جب تک وہ عمر سے بدلہ نہ لیں گے ، چین سے نہ بیٹھیں گے ۔ چلتے چلتے وہ ایک ایسے ملک میں پہنچے جس کا بادشاہ ہلال بن علقمہ تھا ۔ یہاں ان دونوں سورماؤں کی معرکہ آرائیاں شروع ہوتی ہیں اور خاور نامہ مختلف جنگوں ، بہادری و شجاعت کے کارناموں کے بیان کے ساتھ قدم قدم آگے بڑھتا ہے ۔ ادھر آنحضرتؐ جب دیکھتے ہیں کہ تین دن ہوگئے ہیں اور سعد وقاص اور ابوالمعجن مدینہ واپس نہیں آئے تو حکم دیتے ہیں کہ وہ جہاں ہوں انھیں لایا جائے ۔ حضرت علی اپنے غلام عنبر کے ساتھ ان کی تلاش میں نکلتے ہیں ۔ یہاں سے ’خاور نامہ‘ کا مرکزی کردار اور ہیرو داستان میں داخل ہو جاتا ہے اور پھر مختلف مراحل سے گزرتا ، منزلوں کو سر کرتا پہلے سعد وقاص سے ملتا ہے اور پھر ہزار مشکلات کے بعد ابوالمعجن سے ملاقات ہوتی ہے ۔ داستان میں کئی عورتیں بھی سامنے آتی ہیں جو بادشاہوں کی بیٹیاں ہیں یا بہنیں اور جو اسلام قبول کر کے مسلمانوں کے ساتھ دادِ شجاعت دیتی ہیں ۔ دل افروز ، نوادر کی بیٹی ہے جس کی شادی سعد وقاص سے ہو جاتی ہے ۔ بادشاہ جمشید کی بیٹی گل چہرہ اور جن پری رُخ بھی داستان میں اُبھرتی ہے ۔ صلصال شاہ کی ملکہ گلنار بھی اہم کردار کے طور پر سامنے آتی ہے جو صلصال کی موت کے بعد مسلمان ہو جاتی ہے ۔ عمرو اُمیہ حضرت علی کی فوج میں شامل ہیں اور اپنی عیاری سے نہ صرف داستان کو دلچسپ بنا دیتے ہیں بلکہ حضرت علی کی ہر وقت مدد بھی کرتے ہیں ۔ ”خاور نامہ“ کے عمرو اُمیہ مزاجاً داستانِ امیر حمزہ کے عمرو عیار ہی کا ایک روپ ہیں جو داستان میں عملِ حرکت پیدا کرتے ہیں ۔ ”خاور نامہ“ بھی ، جیسا کہ اُس زمانے کی ہر داستان میں ملتا ہے ، فتح یابیٔ اسلام پر ختم ہوتا ہے اور جب حضرت علی لاو لشکر اور مالِ غنیمت کے ساتھ مدینہ پہنچتے ہیں تو آنحضرتؐ اور دوسرے صحابہؓ کرام ، دوست احباب ، عزیز و اقارب ، چھوٹے بڑے سب مدینہ سے باہر آ کر ان کا استقبال کرتے ہیں اور اس طرح غمی خوشی سے بدل جاتی ہے ۔

”خاور نامہ“ کی داستان کا مزاج بھی قدیم داستانوں کے انداز پر اُٹھایا گیا ہے ۔ اس میں مذہبی جذبات ، جوشِ عمل اور جذبۂ جہاد کو اُبھارا گیا ہے اور محیرالعقول واقعات اور مافوق الفطرت عناصر سے دلچسپی اور حیرت کے عناصر پیدا کیے گئے ہیں ۔ انسان کی چھپی ہوئی خواہشیں ذرا سی دیر میں کسی غیر معمولی عمل سے اس طرح پوری ہو جاتی ہیں کہ داستان سننے والے کے دل کی کلی کھل جاتی ہے ۔ مشکلات ، مصائب اور جنگ و جدال سے داستان کے

مزاج میں تجسّس کا رنگ بھرا گیا ہے، اور جب یہ رنگ بھر جاتا ہے تو فتح کی خوشی یا وصل کی لذت سے سننے والوں کو ٹھنڈک بہم پہنچائی جاتی ہے۔ یہاں تخیّل کا عمل تیز اور قوتِ پرواز ذرا سی دیر میں منزلوں کی مسافت طے کر لیتی ہے۔ ”خاور نامہ“ میں داستان کا سانچا پیچیدہ ہے۔ داستان میں سے داستان نکلتی ہے اور پھر یہ سب آگے چل کر مرکزی کردار سے مل کر ایک وحدت میں تبدیل ہو جاتی ہیں اور داستان خوشی اور فتح و کامرانی کے ساتھ اختتام کو پہنچتی ہے۔ رستمی کا یہ شعر داستانوں کے اسی مزاج کی طرف اشارہ کرتا ہے:

خوشی سات آخر ہوئی داستان   جو بولیا ہوں میں قصّۂ باستان

طویل نظم میں اکثر ترتیب، ربط، تسلسل اور توازن صحیح طور پر برقرار نہ رہے اور شاعر کو مختلف کیفیات، جذبات، مناظر اور نقشوں کی منظرکشی پر عبور حاصل نہ ہو تو طویل نظم کا پڑھنا دشوار ہو جاتا ہے۔ ”خاور نامہ“ میں داستان کی ترتیب و تسلسل میں توازن بھی ہے اور ساتھ ساتھ دلچسپی و رنگینی بھی موجود ہے۔ مصنّف و مترجم دونوں نے شعوری طور پر اس دلچسپی کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔ ”خاور نامہ“ ایک رزمیہ داستان ہے جس میں مذہبی رنگ کے ساتھ ساتھ دلکشی و دلفریبی کے عناصر کو بھی موقع و محل کے مطابق ابھارا گیا ہے۔ چونکہ خاور نامہ' فارسی کے مصنف کے سامنے فارسی زبان کا شاہکار شاہنامہ' فردوسی تھا اس لیے اس کا تخلیقی اثر اس مثنوی کے مزاج و بیان میں رنگ گھولتا محسوس ہوتا ہے۔ یہی اثر خاور نامہ' اردو میں بھی اپنا رنگ جماتا ہے۔ یہ اردو زبان کی خوش قسمتی تھی کہ اپنی تشکیل کے ابتدائی دور ہی میں اس نے خود کو بنانے، سنوارنے اور نکھارنے کے لیے مسلسل موضوعات کو اظہار کا وسیلہ بنایا اور ایک ایسی زبان کے ترجموں سے خود کو مانجھا جو اس وقت ترقی پذیر قوتوں کے سہارے بڑھتی پھیلتی تہذیبی زبان کی حیثیت رکھتی تھی۔ یہ عمل سنسکرت یا کسی ہندوی زبان کے سہارے اس دور میں ممکن نہیں تھا۔ اس تخلیقی عمل سے اردو زبان میں بیان کی قدرت، اظہار کی آسانی پیدا ہو گئی اور نئے الفاظ، تراکیب و بندش، تلمیحات و رمزیات نے اردو زبان کے ذخیرۂ لغت میں شامل ہو کر، اس کی کایا کلپ کر دی۔

زندہ زبانیں ہمیشہ بول چال کی زبان سے اپنے مزاج، لہجے، آہنگ و اسلوب کی تشکیل کرتی ہیں۔ رستمی نے بھی خاور نامہ' فارسی کی سادہ و پُرکار زبان کا روزمرہ اور عام بول چال کی زبان میں ترجمہ کیا ہے۔ رستمی کا ترجمہ

ملک خوشنود کی "جنت سنگار" سے فنی اثر کے اعتبار سے کہیں بہتر ہے۔ اکثر اشعار ایسے ہیں جو سہلِ ممتنع ہیں اور جن میں نظم و نثر کی ترتیب ایک ہی رہتی ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ یہ عمل آج کا شاعر نہیں کر رہا ہے جب کہ زبان 'دھل 'منجھ کر ایک معیار پر آ چکی ہے۔ بلکہ آج سے تقریباً ساڑھے تین سو سال پہلے کا شاعر یہ کام اس وقت انجام دے رہا ہے جب زبان خود معیار کی تلاش میں سرگرداں تھی۔ شاہنامہ' فردوسی نے، اسلوبِ بیان و طرزِ ادا کی سطح پر، جو کچھ خاور نامہ' فارسی کو دیا اس کا ایک حصہ ترجمے کے ذریعے اردو زبان کے مزاج میں بھی شامل ہو گیا۔ خاور نامہ' اردو میں سینکڑوں الفاظ ایسے استعمال میں آئے ہیں جو آج اگرچہ ترک کر دیے گئے ہیں لیکن بنیادی طور پر اسلوبِ بیان، آہنگ و لہجہ اور طرزِ احساس کی وہ قوت اس میں موجود ہے جو آئندہ دور میں ایک "معیار" کے طور پر قبول کر لی جاتی ہے اور جس پر خود جدید اردو اسلوب کی بنیاد قائم ہے۔ ترقی یافتہ فارسی زبان کے سہارے ترجمے کی زبان بھی زورِ بیان سے آشنا ہو جاتی ہے اور اسی وجہ سے رستمی کا اسلوب بیجاپور کے ادبی اسلوب سے الگ ہو جاتا ہے کہ ترجمہ کرتے وقت رستمی کا تعلق براہِ راست فارسی زبان اور اس کے اسلوب سے تھا۔ مثلاً ایک موقع پر حضرت علی دشمن کو للکارتے ہیں اور اپنی بہادری و مردانگی کا اظہار رجزیہ انداز میں اس طرح کرتے ہیں ؛

میں او ہوں جو کھینچتا ہوں جب ذوالفقار
لہو سات بھرتا ہوں سب دشت و غار

میں او ہوں جو جھگڑے میں جنگی پلنگ
منجے دیکھ کر ہارتا او بی جنگ

میں او ہوں جو اندر صفِ کارزار
کاٹیا ہوں بی میں سینہ' ذوالخمار

میں او ہوں جو جب ہاتھ لیتا ہوں تیغ
اُچھاتا ہوں آتش ز دریا و میغ

میں او ہوں۔ جو از زور بازوئے من
نہیں ہے فلک ہم ترازوئے من

میں او ہوں جو گردوں ہے میرا کلاہ
سر سرکشاں ہے مری خاکِ راہ

میں او ہوں جو مجھ تاب ابروئے من
نہیں دیکھے کوئی آنکھ ہو روئے من
میں او سار ہوں جو بھی از ہیچ سوئے
نہیں دیکھیا پیٹ مجھ کوئی روئے

(رزمِ سپاہِ طہماس با سپاہِ علی علیہ السلام)

یہاں اظہار میں وہ قوت محسوس ہوتی ہے جو میدانِ جنگ کی نقشہ کشی کے لیے ضروری ہے ۔ الفاظ میں تیزی و تندی بھی ہے اور لہجے میں درشتی و افتخار بھی ۔ توازن کے ساتھ ساتھ دشمن کو للکارنے والی شخصیت کے بھاری بھرکم پن کا بھی احساس ہوتا ہے ۔ یہ تخلیقی و شاعرانہ عمل مثنوی میں جگہ جگہ ملتا ہے اور رستمی کے ترجمے کو اُردو ادب کی تاریخ میں ایک اہم مقام دیتا ہے ۔ ترجمہ اتنا اچھا اور زوردار ہے کہ قدیم زبان و بیان کے معیار سے دیکھا جائے تو اصل معلوم ہوتا ہے ۔ اس اعتبار سے رستمی اس دور کا ایک بڑا نام ہے ۔

رستمی نے دکنی میں اور جو کچھ لکھا وہ ہم تک نہیں پہنچا ۔لیکن قدیم بیاضوں میں اس کی چند غزلیں ہماری نظر سے ضرور گزری ہیں ۔ غزل ، مثنوی کے مقابلے میں ، کم اہم سہی لیکن شروع ہی سے ایک صنفِ سخن کی حیثیت سے دکن کے ادبیات میں ملتی ہے ۔ اس دور کی غزل کی روایت کے مطابق رستمی کی غزل کا موضوع بھی حسن و عشق کا بیان اور عورتوں سے باتیں کرنا ہے ۔ یہاں غمزہ ہے اور ناز و ادا ہیں ۔ شوخ مست ، بِرہ ، محبوب کے وعدے اور سُدہ بُدہ لُٹنے کا ذکر ہے ۔ یہ اُردو غزل کی روایت کے وہ اولین نقوش ہیں جن کی مدد سے قدیم اُردو غزل کے ارتقا کا مطالعہ کر کے اس رجحان کو تلاش کیا جا سکتا ہے جس کا نقطۂ عروج خود ولی دکنی کی غزل ہے ۔ اس تاریخی اہمیت کے پیش نظر رستمی کی یہ غزل دیکھیے :

مستی سوں چنچل سیج میں جب مست اوٹھے ہیں
شوخی سوں لین دو میری سُد بُد کو لوٹے ہیں
دو نین چھل دیک سو اس لوگ کہیں یوں
ہاگاں کے شکاراں کوں یو ہرنا جو چھوٹے ہیں
غمزے کیری بھالیاں کا لذت غیر کیا بوجھے
عاشق کوں یو پوچھو جو اسے دل میں پھوٹے ہیں
رُسناں سو تمن سوت ہے منجہ کیتوں روٹھے پھر
یو بات تو رُسنے کے نہیں گو کہ روٹھے ہیں

ہنسنے چمن عشاق کوں یو لہو نہ گھٹاتا
برہا کے دکھاں نے وکھٹیاں بہوت کھوٹے ہیں
دل عشق میں ٹوکڑے ہوا گر حیف نہ کرتا
ساندے جو محبت نے جو کوئی دل جو ٹوٹے ہیں
خوباں کرے وعدے کوں نکو رستمی دل لاؤ
تحقیق کہے جس سوں وہی جھوٹ موٹے ہیں

رستمی کے ''خاور نامہ'' اور اس کی غزل میں دو الگ الگ اسلوب نظر آتے ہیں۔ ''خاور نامہ'' میں ''نیا اسلوب''، فارسی زبان سے ترجمے کی وجہ سے، جم کر سامنے آیا ہے اور غزل میں وہ ابھی آہستہ آہستہ جذب ہو رہا ہے — یہی وہ فرق ہے جو ''خاور نامہ'' اور غزل کو الگ الگ کر رہا ہے۔

اس دور میں مثنوی کی صنف اتنی مقبول ہوئی کہ ہر شاعر کے دل میں یہ خیال جاگزیں ہوگیا کہ اپنے نام کو بقائے دوام دینے اور اپنی شہرت کو چارچاند لگانے کے لیے یہی صنفِ سخن بہترین ذریعہ ہے۔ صنعتی نے اپنے علم و فضل کے پیش نظر جب اپنے کام کا جائزہ لیا تو دیکھا کہ عمرِ عزیز کا ایک بڑا حصہ گزر گیا ہے لیکن اس نے ابھی تک کوئی ایسا کام نہیں کیا جو یادگار رہے۔ اپنی مثنوی ''قصہء بے نظیر'' میں اس کا ذکر تفصیل سے کیا ہے کہ ایک رات وہ اسی خیال میں غلطاں و پیچاں تھا اور خیالات فوج در فوج امڈے چلے آ رہے تھے۔ معنی کے گل چراغ کے مانند کھلے تھے کہ یہ بات دل میں آئی کہ جگ میں جینا ناپائدار ہے۔ یہاں دائم حیات کسی کو نہیں ہے مگر وہ انسان زندہ رہتا ہے جس سے کچھ یادگار رہے:

اگر تجھ تے کچ نا رہے یادگار   تو جینا نہ جینا ترا ایک سار

دل نے کہا کہ اولاد سے نام روشن رہتا ہے لیکن پھر یہ خیال آیا کہ سخن ہی غیر فانی ہے: ع

امر لگ رتن سو سخن ہے سخن

سخن کی یہ قوت ہے کہ وہ ایک پل میں آسمان سے کئی آفتاب لے آتا ہے۔ سخن کا بیان حق کا خزانہ ہے۔ یہ عالم الغیب کا گنج ہے۔ اسی کا گلزار سدا سرسبز رہتا ہے۔ سخن ایک ایسا انمول موتی ہے جو ہر شخص کے ہاتھ نہیں آتا۔ جیسے ہر صدف میں موتی نہیں ہوتا، ہر نافہ خوشبودار نہیں ہوتا، سب چیتل شیرِ نر نہیں ہوتے، سارے پرندے خوش ادا نہیں ہوتے، سارے ستارے آفتاب نہیں ہوتے، اسی طرح ''شعرِ سلیم'' بھی ہر شخص کے بس کا روگ نہیں ہے۔ اس معاشرے میں شعر و شاعری بنیادی قدر کا درجہ رکھتی تھی اور شاعری ہی سے لوگوں کی عظمت

پرکھی اور ناپی جاتی تھی ۔ اس بات کے دل میں آتے ہی صنعتی کی طبیعت میں جوش پیدا ہوا اور وہ سوچنے لگا کہ وہ کس قصے کے ترانے چھیڑے ؟ کس حکایت کے دریا میں تیرے ؟ کس من موہن یا گلبدن کی حکایت بیان کرے ؟ کس بادشاہ کی جنگ کی داستان سنائے ؟ اس معاشرے کے یہی دل پسند موضوعات تھے اور شعر و ادب میں انھی موضوعات سے اپنے تخلیقی جوہروں کی داد لی جاتی تھی ۔ وہ ابھی اسی ادھیڑ بُن میں تھا کہ :

سو اتنے میں مُلہم نے بجہ دل بہتر   کہا میں کہتا ہوں سو ہو نظم کر
تو آ اوس حکایت اپر نظام کر   نہ ہندیا کینے دُر سوں توں نظم کر

جب یہ الہام اس پر "آشکار" ہوا تو صنعتی نے اسے فارسی میں لکھنے کا ارادہ کیا لیکن عزیزوں اور دوستوں کا اصرار یہ تھا کہ :

اسے فارسی بولنا شوق تھا   ولے کے عزیزاں کوں یوں ذوق تھا
کہ دکھنی زباں سوں اسے بولنا   جو سبہی نے شوق ممن رولنا

ان اشعار سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ صنعتی کو فارسی زبان پر قدرت حاصل تھی اور وہ اس دور میں فارسی زبان کے عالم و شاعر کی حیثیت سے مشہور تھا ۔ فارسی کی بجائے دکھنی میں لکھنے کی وجہ ، جہاں عزیزوں کا اصرار تھا وہاں دکھنی کا عام رواج بھی اس بات کا متقاضی تھا کہ اسی زبان کو اظہار کا وسیلہ بنایا جائے تاکہ ہر شخص اس سے لطف اندوز ہو سکے ۔ اس طرح اس کا وہ مقصد بھی کہ کوئی ایسا کام کیا جائے جو یادگار رہے ، پورا ہو سکتا تھا ۔

جب زبان کا مسئلہ طے ہوگیا تو صنعتی کے سامنے اسلوب کا مسئلہ آیا ۔ اس وقت تک فارسی کے اثرات زبان و بیان اور طرزِ فکر پر گہرے ہو چکے تھے اور فارسی اسلوب اس دور کا "جدید اسلوب" تھا ۔ اپنی مثنوی لکھتے وقت صنعتی نے پورے معاشرے کی "آسانگی" (آسانی) کا خیال رکھا اور طے کیا کہ وہ ، بیجاپوری اسلوب کے برخلاف ، اس میں سنسکرت کے الفاظ کم از کم استعمال کرے گا اور اسے ایسی عام زبان میں لکھے گا جو آسانی سے سب کی سمجھ میں آ سکے :

رکھیا کم سہنسکرت کے اس میں بول   ادک بولنے نے رکھیا ہوں اصول
جسے فارسی کا نہ کچھ گیان ہے   سو دکھنی زباں اس کو آسان ہے
سو اس میں سہنسکرت کا ہے مراد   کیا اس تے آسانگی کا سواد
کیا اوس نے دکھنی میں آسان کر   جو ظاہر دسیں اس میں کئی کئی ہنر
ہنرمندگی اس میں ہے بے حساب   کہ تا پندگیراں کوں ہووے ثواب

صنعتی نے یہ ساری باتیں ''قصۂ بے نظیر'' میں بیان کی ہیں ۔ ان سے نہ صرف اُس دور کے تخلیقی گوشوں ، اندازِ فکر و نظر اور شعر و شاعری کی اہمیت پر روشنی پڑتی ہے بلکہ خود اس مثنوی کو لکھتے وقت جو اثرات کام کر رہے تھے اور جو ذہنی و تخلیقی کیفیات صنعتی پر حاوی تھیں ، ان کا بھی پتا چلتا ہے ۔ اس مثنوی میں گھرے فنی شعور ، تخلیقی کاوش اور ایک امنڈتے ہوئے دریا کا سا احساس ہوتا ہے ۔ اس میں روانی بھی ہے اور شاعرانہ تخیل کی پرواز بھی ۔ اس مثنوی میں قدرِ اول کی تخلیقی شان اور اُپج دکھائی دیتی ہے ۔ اس دور کے دوسرے شعرا کے برخلاف وہ پہلے سے طے کر لیتا ہے کہ اسے کیا کرنا ہے اور کیسے کرنا ہے ، اور شعوری طور پر اس میں فنی ''ہنرمندگی'' پیدا کرتا ہے ۔ وہ اُن خیالات پر بھی روشنی ڈالتا ہے جو شاعری کے لیے ضروری ہیں ؛ مثلاً وہ یہ بتاتا ہے کہ ''سخن'' کے لیے تخیل کی بلند پروازی ، بیان کی حلاوت و شیرینی اور اختصار و دلپذیری بنیادی شرائط ہیں ۔ سخن میں ''حق کے بیان'' اور محنت سے نمک پیدا ہوتا ہے ۔ ''حق کا بیان'' جذبات و احساسات کا سچائی اور خلوص کے ساتھ اظہار ہے ۔ اس معیار کو صنعتی ''شعرِ سلیم'' کا معیار بتاتا ہے ۔ تخلیقِ شعر و ادب کا یہی وہ معیار ہے جو آج تک قائم ہے ۔ ''قصۂ بے نظیر'' کو اپنی سچی یادگار بنانے کے لیے صنعتی نے اس میں یہ تمام خصوصیات پیدا کرنے کی کوشش کی ۔ شعور کی سطح پر اتنے گھرے اور واضح فنی احساس کا اظہار اتنی تفصیل و باقاعدگی سے صنعتی سے پہلے کسی شاعر نے نہیں کہا یا کم از کم ہم تک نہیں پہنچا ۔ جب ہم اس دور کی دوسری مثنویوں سے اس کا مقابلہ کرتے ہیں تو ہمیں ''قصۂ بے نظیر'' میں مقیمی کی ''چندر بدن و مہیار'' ، مرزا مقیم کے ''فتح نامہ بکھیری'' ، امین کی ''بہرام و حسن بانو'' ، خشنود کی ''جنت سنگار'' ، حسن شوقی کے ''میزبانی نامہ'' سے کہیں زیادہ شاعرانہ خصوصیات ، فنی اہتمام ، زور ، قوت اور روانی کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں ''سخن'' کا ایک نیا معیار اپنے نقش و نگار بناتا ہے جو پہلے معیار سے ممتاز بھی ہے اور آئندہ دور کی روایت سے براہِ راست پیوست بھی ۔

صنعتی کے حالاتِ زندگی کے بارے میں ہماری معلومات اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح نہ ہونے کے برابر ہیں ۔ بس اتنا معلوم ہے کہ صنعتی محمد عادل شاہ کے دور کا شاعر ہے ۔ اور چونکہ اس نے ''قصۂ بے نظیر'' میں سلطان محمد عادل شاہ کی مدح میں ایک باب قائم کیا ہے اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ وہ اس کے دربار

سے وابستہ تھا ۔ شاید یہ وہی ابراہیم خاں صبحی ہے جس کا ذکر محمد نامہ[1] (۱۰۵۱ھ/۱۶۴۱ع) میں ظہور ابن ظہوری نے ان الفاظ میں کیا ہے :

> ”در دقیقہ یابی و نکتہ دانی موجے است کہ از قلزمِ تفکّرش برخاستہ و از نازکیِ بیانش سوسن سیراب ہا آراستگی زبان خود را آراستہ ۔ در بزم گاہِ سخن سنجیش شعر فہمانِ سخن رس را تا مصرع نفس موزوں از سینہ بر زند دم زدن خیال محال است ۔ اندازۂ بلندش کمندے است کہ بر کنگرۂ گردوں پیچیدہ و فکرِ فلک پیوندش صد بند ایست کہ سرگرم شکار ملک و ملک گردیدہ و قصیدہ و غزل و معنی پیچیدہ و معانی رنگیں بر خجستہ ۔“

اور جیسا کہ اہلِ تحقیق نے لکھا ہے کہ صبحی ”کاتب کی غلطی سے بگڑ کر صنعتی ہو گیا[2] ۔“ وہ خصوصیات جو ظہور نے صبحی کے بارے میں ”محمد نامہ“ میں لکھی ہیں ”قصہ بے نظیر“ میں واضح طور پر نظر آتی ہیں ۔ ”قصہ بے نظیر“ سے جہاں اس کی فارسی دانی کا پتا چلتا ہے وہاں اس کا تفکّر ، اس کا شعور ، علمی گہرائی ، فنی نکات پر اس کی نظر اس بات کی مزید گواہی دیتے ہیں کہ معمولی حیثیت کا کوئی شاعر تخلیقی مسائل کے بارے میں اس طور پر نہیں سوچ سکتا تھا ۔ اس لیے جب تک کوئی اور بات[3] سامنے نہ آئے صنعتی اور ابراہیم خاں صبحی کو ایک مان لینے کے سوا کوئی چارہ نہیں ہے ۔

صنعتی نے قصہ بے نظیر ۱۰۵۵ھ/۱۶۴۵ع[4] میں لکھا جس میں حضرت تمیم انصاری صحابی کے عجیب و غریب اور حیرت انگیز واقعات کو ، صحتِ روایت کے ساتھ ، مربوط و متوازن قصے کی شکل میں ، فنی شعور کے ساتھ قلمبند کیا ۔ حمد ، نعت ، منقبت ، تعریفِ سخن ، تعریفِ محمد عادل شاہ اور وجہِ تالیف

---

[1] محمد نامہ : (قلمی) ، مملوکہ افسر صدیقی امروہوی ۔

[2] اردو شہ پارے : ص ۴۴ ؛ مقدمہ قصہ بے نظیر : مرتّبہ عبدالقادر سروری ، ص ب ؛ دکن میں اردو : کراچی ۱۹۶۰ع ، ص ۱۶۱ ۔

[3] ایک مثنوی بلعم و فغفور مصنّفہ شیخ داؤد صنعتی مطبوعہ مطبع حیدری بمبئی ۱۲۶۲ھ ہماری نظر سے گزری جس کا سنہ تصنیف ۱۱۵۹ھ ہے اور جس میں مصنّف نے بتایا ہے کہ مخدوم حسینی کے نامی خلف نے اسے ایک کتاب لا کر دی اور کہا کہ اسے نظم دکھنی میں کر دو ۔ لیکن یہ وہ صنعتی نہیں ہو سکتا جس کا ذکر اوپر آیا ہے ۔ (ج - ج)

[4] ہزار ایک پر سال پنجاہ و پنج   ہوئے تب ہُوا پُر جواہر ہو گنج
(”قصہ بے نظیر“ مطبوعہ) ۔

کے بعد ، جو ۴۰۵ اشعار پر مشتمل ہیں ، مثنوی کو صنعتی ایک ڈرامائی انداز سے شروع کرتا ہے ۔ بعدِ نمازِ فجر جب حضرت عمر وعظ فرما رہے تھے ، ایک عورت آئی اور کہا کہ چار سال سے اس کا شوہر لاپتا ہے ۔ وہ بھوک مر رہی ہے ۔ اُسے عقدِ ثانی کی اجازت دی جائے ۔ حضرت عمر نے اُسے تین سال اور انتظار کرنے کے لیے کہا اور اس کے نان و نفقہ کا انتظام کر دیا ۔ جب تین سال گزر گئے اور اس کا شوہر پھر بھی نہ آیا ، وہ پھر حضرت عمرؓ کے سامنے حاضر ہوئی ۔ اس بار عمر نے اُسے صرف چار ماہ انتظار کرنے کے لیے کہا ۔ جب چار ماہ بھی گزر گئے تو وہ پھر حاضر ہوئی ۔ اس بار حضرت عمر نے اُسے عقدِ ثانی کی اجازت دے دی اور ایک نوجوان سے اس کا نکاح پڑھوا دیا ۔ وہ نوجوان اُس عورت کے گھر گیا اور ساری رات عبادت میں گزارنے کا ارادہ کیا ۔ وہ عورت جب وضو کرنے کے لیے آنگن میں آئی تو اسے ایک نحیف و نزار شخص کھڑا ملا ۔ اس نے عورت سے مخاطب ہو کر کہا کہ میرا نام تمیم انصاری ہے ۔ عورت کو یقین نہیں آیا ۔ وہ اُسے کوئی جن سمجھی ۔ صبح کو یہ مقدمہ حضرت عمر کے سامنے پیش ہوا ۔ حضرت عمر نے حضرت علی کو یہ بات بتائی تو انھوں نے کہا کہ آنحضرتؐ نے یہ بات اُن سے کہی تھی ۔ پھر تمیم انصاری نے حضرت علی سے سب واقعات بیان کیے کہ کس طرح ایک دیو انھیں اُٹھا کر لے گیا اور پانچویں طبق پر جا پھینکا ۔ وہ کن کن مصائب اور مشکلات سے گزرے اور طرح طرح کے آفات و بلیات کا مقابلہ کرتے ، حضرت الیاس و حضرت خضر کی مدد سے سات سال چار ماہ میں مدینہ واپس پہنچے ہیں ۔ حضرت علی نے یہ واقعات سن کر فرمایا کہ یہ صحیح ہیں ۔ نبیؐ نے مجھے ان کی خبر دی تھی ۔ اس کے بعد حضرت تمیم انصاری کو غسل کرایا گیا اور وہ عورت اُن کو دے دی گئی ۔

صنعتی نے عجیب روایت اور مافوق الفطرت واقعات کو حضرت تمیم انصاری کے قصے سے اس طور پر مربوط کر دیا ہے کہ پڑھنے والے کو یقین آ جائے ۔ اس کی تصدیق حضرت علی کی زبانی نبیؐ کے حوالے سے کرائی گئی ہے تاکہ پڑھنے والے پر اس کی صحت و صداقت کی مُہر لگ جائے ۔ یہاں تک کہ وہ دعا بھی ، جس کو پڑھ کر تمیم انصاری بلاؤں کا مقابلہ کامیابی سے کرتے ہیں ، مقامِ دوم سے پہلے دے دی گئی ہے تاکہ پڑھنے والا اس قصے کے پیچ و خم اور حیرت ناک باتوں کو مذہبی عقیدت مندی کے ساتھ قبول کر لے ۔ شروع ہی سے صنعتی شعوری طور پر یہ کوشش کرتا ہے کہ قصے کی صداقت اور واقعات کی صحت کے سلسلے

میں یقین کا احساس پیدا کیا جا سکے - مثنوی میں جو جو کردار مثلاً دجّال ، حضرت الیاس۴ ، حضرت خضر۴ ، حضرت عمرؓ ، حضرت علیؓ اور تمیم انصاریؓ آتے ہیں ان کی تفصیل بھی عام روایت سے پوری مطابقت رکھتی ہے - مثنوی میں دلچسپی کو شروع سے آخر تک برقرار رکھا گیا ہے - مزاج کے اعتبار سے یہ مثنوی داستانی عناصر سے مرکب ہے - اس میں قصہ در قصہ بھی بیان کیا گیا ہے اور مافوق الفطرت عناصر سے بھی مدد لی گئی ہے - غیر معمولی واقعات بھی روایت کے سہارے قابلِ یقین بن جاتے ہیں - پھر جیسا کہ داستانوں میں طویل ہجر کے بعد وصال کی منزل آتی ہے ، قصۂ بے نظیر میں بھی تمیم انصاری سات سال چار ماہ لاپتا رہنے اور طرح طرح کی مشکلاتؔ سے گزرنے کے بعد آخرکار اپنی بیوی سے آ ملتے ہیں - استعجاب ، ڈرامائی انداز اور ناقابلِ یقین باتوں کو قابلِ یقین بنا کر فطری طریقے سے پیش کرنا اس مثنوی کی وہ خوبیاں ہیں جو ہمیں اس دور کی کسی دوسری مثنوی میں نہیں ملتیں -

زورِ بیان کے اعتبار سے بھی یہ مثنوی اس دور میں ممتاز حیثیت کی مالک ہے - پوری مثنوی کے مزاج پر ، اس کے اسلوب و آہنگ پر ، ذخیرۂ الفاظ و تراکیب پر فارسی اسلوب کا اثر غالب ہے - یہاں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ ایک نیا اسلوب نیا معیارِ سخن بن کر تخلیق کی راہوں کو کشادہ کر رہا ہے - "نوسرہ" کے بعد جب ہم عبدل کے ''ابراہیم نامہ'' کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں اندازِ فکر اور طرزِ ادا میں ایک تبدیلی کا احساس ہوتا ہے - مقیمی کے ہاں یہ اور کھل کر سامنے آتا ہے - محمد علی بن عاجز کی دونوں مثنویوں میں اس کے خد و خال اور اجاگر ہوتے ہیں - ملک خشنود کے ہاں اس کی ایک دبی دبی سی شکل بنتی ہے - لیکن صنعتی کے ہاں یہ رنگِ سخن ایک باقاعدہ شکل میں سامنے آ جاتا ہے - فنی اعتبار سے بھی یہ مثنوی ایک نئی بلندی کو چھو لیتی ہے - صنعتی کے ہاں اکثر و بیشتر عربی فارسی الفاظ صحیح تلفّظ کے ساتھ شعر میں استعمال کیے گئے ہیں - یہاں فن اور اسلوب کے لحاظ سے وہی مزاج و معیار نظر آتا ہے جو اچھی فارسی مثنویوں کی خصوصیت ہے - اسی لیے اس مثنوی کی بے ساختگی ، برجستگی اور روانی ہمیں متاثر کرتی ہے - یہ مثنوی بیجاپور کی ادبی روایت میں ایک تبدیلی ، ایک موڑ کا درجہ رکھتی ہے خصوصیت کے ساتھ حمد سے لے کر آغازِ قصہ تک کا حصہ شاعرانہ اعتبار سے وقیع ہے - یہاں صنعتی کا اشہبِ فکر آزادی کے ساتھ دوڑتا ہے اور اس کے تخیّل ، فکر اور تخلیقی و تنقیدی صلاحیتوں کو سامنے لاتا ہے - مثنوی کا یہ حصہ آج بھی اُردو کے معیاری اسلوب سے بہت قریب ہے ؛ مثلاً

حمد کے یہ چند شعر دیکھیے :

ثنا بول اول توں سبحان کا   جو خلّاق ہے جنّ و انسان کا
اپس عشق سوں اُس کو پیدا کیا   سو اپنی محبت سوں شیدا کیا
زمیں پر شیاطین کوں خوار کر   رکھیا نسلِ آدم کوں گلذار کر
توں پیدا کیا ہے سو موسٰی کو یوں   کیا غرق پانی میں فرعون جوں
ہوا جب مرض سخت ایوب کوں   شفا دے کیا پل میں اس خوب کوں
دکھا یوسفِ حسن کا یک جلا   زلیخا کے دل کوں کیا مبتلا
توں کر خضر و الیاس کوں یک مدد   دیا ان کوں بخشش حیاتِ ابد
توں یوں دوستاں کا مددگار ہے   بجز شرک سب کوں توں غفّار ہے

سخن کی تعریف میں یہ چند شعر دیکھیے جن سے صنعتی کی فکر اور اسلوب دونوں پر روشنی پڑتی ہے :

سخن گنج ہے عالم‌الغیب کا   سخن موج زن ملک لاریب کا
سخن بادشاہِ جہاں گیر ہے   سخن مس کے عالم کوں اکسیر ہے
سخن کا عجب کچہ قوی باز ہے   ازل تا ابد جس کوں پرواز ہے
عجب ہے سخن کا شجر سربلند   عجب ہے سخن کا سمند ارجمند
سخن کا عجب مرد ہے بالیقیں   سدا دار دیدار اوس ہے لعیں
سخن گر نہوتا تو اے لیک ذات   نہوتا کدہی شش جہت شش جہات
سخن فیض ہے عالم الغیب کا   سخن نقش ہے جیب کے حبیب کا
سخن کا سدا سبز گلزار ہے   سخن کا سدا گرم بازار ہے

یہ وہی اندازِ بیان ہے جو فارسی شاعری میں نظر آتا ہے۔ پوری مثنوی کے زبان و بیان پر یہی طرز، یہی لہجہ اور یہی اندازِ بیان غالب ہے۔ پھر جس طرح صنعتی نے دیو، پری، جنگل، میدان، دشت، صحرا، دن، رات، باغ و گلزار کے نقشے کھینچے ہیں ان سے زندگی کا احساس ہوتا ہے اور ایک تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ حضرت تمیم انصاری صبح کو جب اس جگہ سے روانہ ہوئے جہاں رات انھوں نے گزاری تھی تو احساسِ تنہائی انھیں بہت پریشان کرتا ہے۔ اس کا اظہار صنعتی اس طرح کرتا ہے :

دو رستا درختاں سگل سایہ دار   دسے باٹ سرسبز جوں نوبہار
جتا دشت صحرا ہوتا باغ تھا   ولے مجکوں تنہائی کا داغ تھا
اتھا بوستاں پر نہ تھے دوستاں   کہ زنداں ہے بےدوستاں بوستاں

نہ کس سات صحبت نہ کس سات بات   نہ تھا جز خدا کوئی میرے سنگات
نہ ہم جنس واں کوئی مجکوں ملے   چندر سور ہمراہ میرے چلے
چندر ہور سُورج حال مجہ دیک کر   گلاوے جلاوے گگن کے اوپر

غرض کہ قصے کی ترتیب ، خارجی مناظر اور جذبات و احساسات کی تصویر کشی ، حسنِ ادا اور زورِ بیان کے اعتبار سے صنعتی کی یہ مثنوی آج سے تقریباً سوا تین سو سال پہلے کے قدیم اُردو ادب میں گوہرِ شب چراغ کی حیثیت رکھتی ہے اور یہ واقعی ایک ایسی یادگار ہے جو اس کا نام تاریخِ ادب میں ہمیشہ زندہ رکھے گی ۔ صنعتی کی اس مثنوی کی حیثیت اُس پُل کی سی ہے جس پر سے گزر کر قدیم ادب طرزِ احساس و اسلوب کی نئی روایت کی طرف بڑھنے لگتا ہے ۔ قدیم اُردو کی روایت میں حسن شوقی کی حیثیت بھی ایک ایسے ہی درمیانی پُل کی ہے جس پر سے گزرے بغیر ولی کی روایت تک نہیں پہنچا جا سکتا ۔

☆ ☆ ☆

پانچواں باب

غزل کی روایت کا سراغ

(حسن شوقی م — ۱۶۳۳ع ؟)

اس دور میں فارسی اسلوب و آہنگ کے اثرات صرف عادل شاہی اور قطب شاہی سلطنتوں کے حدود ہی میں آہستہ آہستہ جذب ہوکر اُردو زبان کے راگ رنگ کو نہیں بدل رہے ہیں بلکہ پوری سرزمینِ دکن میں یہ تہذیبی عمل اور لسانی تبدیلیاں جاری ہیں ۔ حسن شوقی[1] کے کلام میں ، جو نظام شاہی سے وابستہ تھا ، یہ رنگ و آہنگ اُردو شاعری کو ایک خاص شکل دیتا ہوا سامنے آتا ہے ۔ حسن شوقی اپنے دور کا مسلّم الثبوت اُستاد تھا ۔ اس کی زندگی کا زیادہ حصہ نظام شاہی سلطنت میں گزرا لیکن جب مغلوں نے ۱۶۰۰ع میں نظام شاہی سلطنت کو فتح کیا اور بالآخر ۱۰۴۳ھ/۱۶۳۳ع میں شاہجہاں کے سپہ سالار مہابت خان نے دولت آباد اور کھڑکی کے قلعے فتح کر کے حسین نظام شاہ (۱۶۳۰ع—۱۶۳۳ع) کو گوالیار کے قلعے میں نظر بند کر دیا تو اس سسکتی اور دم توڑتی سلطنت کا ہمیشہ ہمیشہ کے لیے خاتمہ ہو گیا ۔ سلطنت کے آخری دنوں میں جب انتشار نے نظام شاہی سلطنت کو چاروں طرف سے گھیر لیا تو بوڑھا حسن شوقی بھی عادل شاہی سلطنت میں آ گیا ۔ حدیقۃ السلاطین[2] سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۰۴۳ھ/۱۶۳۳ع میں عادل شاہی سفیر کی حیثیت سے گولکنڈا بھیجا گیا تھا ۔ اُس وقت عادل شاہی سلطنت میں سلطان محمد کا دورِ حکومت تھا ۔ شعر و شاعری اور علم و ادب کی فضا سے پُر امن سلطنت منوّر تھی اور نیک دل بادشاہ کی علم پروری سے بیجاپور

---

[1] دیوانِ حسن شوقی : مرتّبہ جمیل جالبی ، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ، ۱۹۷۱ع ۔

[2] حدیقۃ السلاطین : مُلّا نظام الدین احمد ، ص ۱۴۶ ، مطبوعہ ادارۂ ادبیات اُردو حیدرآباد دکن ، ۱۹۶۱ع

جگمگا رہا تھا۔

حسن شوق کی صرف دو مثنویاں اور ۳۱ غزلیں ہمیں ملی ہیں۔ ایک مثنوی ''فتح نامۂ نظام شاہ'' ہے جو جنگِ تالیکوٹ (۹۷۲ھ/۱۵۶۴ع) کی فتح کے موقع پر لکھی گئی اور دوسری مثنوی ''میزبانی نامہ'' ہے جو نواب مظفر خاں کی لڑکی سے سلطان محمد عادل شاہ کی شادی کے موقع پر لکھی گئی۔ ایک قدیم بیاض[1] سے معلوم ہوا کہ حسن شوق نے شاہ حبیب اللہ (م - ۱۰۴۱ھ/۱۶۳۱ع) کے انتقال پر ''قطبِ آخرالزماں'' کے الفاظ سے تاریخِ وفات نکالی تھی۔ جیسا کہ گزر چکا ہے، ''حدیقۃ السلاطین'' سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۰۴۳ھ/۱۶۳۳ع میں وہ عادل شاہی سفیر کی حیثیت سے گولکنڈا بھیجا گیا تھا۔ گویا ۱۰۴۳ھ/۱۶۳۳ع میں حسن شوق زندہ تھا۔ ۹۷۲ھ/۱۵۶۴ع اور ۱۰۴۳ھ/۱۶۳۳ع کے درمیان ۷۱ سال کا عرصہ ہوتا ہے۔ اگر ۹۷۲ھ میں اُس کی عمر ۲۵-۲۶ سال بھی مان لی جائے تو ۱۰۴۳ھ میں اُس کی عمر ۹۷ سال کے قریب بنتی ہے اور اس عمر تک کسی کا زندہ رہ جانا تاریخ کا کوئی عجیب و غریب واقعہ ہرگز نہیں ہے۔ حضرتِ گیسو دراز نے ۱۰۵ سال کی عمر پائی۔ شاہ باجن کے والد نے ۱۲۰ سال کی عمر میں وفات پائی اور خود شاہ باجن ۱۲۳ سال کی عمر تک زندہ رہے۔ ابنِ نشاطی نے اپنی مثنوی ''پھولبن'' (۱۰۶۶ھ) کے ایک شعر میں حسن شوق کو اس طرح یاد کیا ہے:

حسن شوق اگر ہوتے تو فی الحال　　ہزاراں بھیجتے رحمت مجھ اپرال

گویا جب ''پھولبن'' لکھی گئی اس وقت حسن شوق وفات پا چکے تھے۔ اس طرح ہم حسن شوق کا سنہ ولادت ۹۴۸ھ اور سالِ وفات ۱۰۴۳ھ اور ۱۰۵۰ھ کے درمیان متعین کر سکتے ہیں۔

موجودہ مواد کی روشنی میں حسن شوق ایک مثنوی نگار اور غزل گو کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتا ہے۔ ''فتح نامۂ نظام شاہ''، جو موجودہ شکل میں ۶۲۰ اشعار پر مشتمل ہے، دکن کی مشہور جنگِ تالیکوٹ ۹۷۲ھ/۱۵۶۴ع کی فتح پر حسن شوق نے مرتب کیا تھا جس میں اپنے مربیؔ حسین نظام شاہ کو فاتحِ تالیکوٹ قرار دیا۔ یہ جنگ وجیانگر کے راجہ رام راج اور ابراہیم قطب شاہ، علی عادل شاہ اول، حسین نظام شاہ اور برید شاہ کی متحدہ افواج کے درمیان ہوئی جس میں رام راج کو شکستِ فاش ہوئی اور وجیانگر کی سلطنت ہمیشہ ہمیشہ

---

[1] ۱- بیاضِ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (قلمی)۔

کے لیے ختم ہو گئی ۔ رام راج کو حسین نظام شاہ سے ، جیسا کہ مثنوی سے معلوم ہوتا ہے ، سخت نفرت اور دشمنی تھی ۔ وہ کسی نہ کسی بہانے نظام شاہی سلطنت پر حملہ کرتا رہتا تھا ۔ دکن کی مسلم سلطنتوں میں آپس میں نفاق تھا ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ دکن کے بڑے حصے پر قابض ہوگیا اور طاقت ، دولت و ثروت کے نشے میں ایسا چُور ہوا کہ مسلمانوں کی بے عزتی کرنا اس کا شیوہ بن گیا ۔ تاریخِ فرشتہ[1] میں لکھا ہے کہ ''ہندو مسجدوں میں گھس آتے اور خدا کے گھر میں باجے بجاتے اور بُتوں کی پرستش کرتے ۔ رام راج مذہبِ اسلام کو اس قدر حقیر سمجھنے لگا تھا کہ مسلمان ایلچیوں کو دربار میں آنے نہیں دیتا تھا اور اگر کبھی عنایت کر کے اُن سے ملاقات کرتا تو اُن کو بیٹھنے کی اجازت نہیں دیتا تھا اور جب کبھی سوار ہوتا تو بڑے تکبّر و غرور کے ساتھ مسلمان ایلچیوں کو بہت دور تک پیادہ پا اپنی سواری کے ساتھ دوڑاتا ۔'' دکن کی مسلم سلطنتوں کے لیے رام راج ایک مستقل خطرہ بن گیا تھا ۔ کبھی ایک کا ملک دبا لیتا اور کبھی دوسرے کا ۔ مسلسل ذلّت اور خطرے نے ان چاروں بادشاہوں کو مجبور کیا کہ وہ آپس میں متّحد ہو کر رام راج کا زور توڑ دیں ۔ مصطفٰی خاں اُردستانی کی کوششوں سے چاروں بادشاہوں کے درمیان عہد و پیمان قائم ہوئے ، آپس میں شادی بیاہ کے رشتے استوار ہوئے اور جنگ کی زبردست تیاریاں شروع ہوگئیں ۔ جنگ میں حسین نظام شاہ قلب میں تھا ۔ میمنہ پر علی عادل شاہ اور میسرہ پر ابراہیم قطب شاہ و علی برید شاہ تھے ۔ رام راج نے اپنے آدمیوں کو حکم دیا کہ حسین نظام شاہ کا سر کاٹ کر لائیں اور علی عادل شاہ و ابراہیم قطب شاہ کو زندہ پکڑ کر لائیں تاکہ وہ اُنھیں اُن کی بقیہ عمر تک لوہے کے پنجروں میں قید رکھے[2] ۔ چنانچہ گھمسان کی لڑائی ہوئی اور متحدہ افواج کے پیر اکھڑنے لگے لیکن حسین نظام شاہ کی بہادری و جرأت نے رن کھم گاڑ دیے ۔ رام راج قتل ہوا اور متحدہ افواج نے وجیانگر کی اینٹ سے اینٹ بجا دی ۔ فتح کے جشن منائے گئے اور حسن شوق نے منظوم فتح نامہ حسین نظام شاہ کے حضور میں پیش کیا ۔

فتح نامۂ نظام شاہ میں حسن شوق نے حسین نظام شاہ کو اصل فاتح دکھایا ہے ۔ اس اعتبار سے احمد نگر کا نقطۂ نظر ، جنگی تیاریاں ، رام راج سے دشمنی اور دوسرے حالات و کوائف کی پوری تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے ۔

---

[1] ۱۔ تاریخِ فرشتہ : جلد چہارم ، ص ۶۳ ، دارالطبع جامعہ عثمانیہ ۱۹۳۲ع ۔

[2] ۲۔ تاریخِ وجیانگر : بشیرالدین احمد ، ص ۲۸۹ــ ۲۹۰ ۔

مثنوی کے ابتدائی حصے میں اُس اتحاد کی طرف اشارہ کیا ہے جو چاروں سلطنتوں کے درمیان ہوا تھا اور اس کے بعد نظم کے تیور، بیان اور تفصیل اس طور ہر سامنے آتے ہیں کہ باقی سارے بادشاہ غائب ہو جاتے ہیں اور مثنوی پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ جنگ صرف حسین نظام شاہ بحری اور رام راج کے درمیان ہی لڑی گئی تھی۔

فتح نامہؑ نظام شاہ کی ہیئت وہی ہے جو عام طور پر مثنویوں میں ملتی ہے۔ حمد اور نعت کے بعد مختلف عنوانات قائم کیے گئے ہیں جو سب کے سب، جیسا کہ اُس زمانے میں اور بعد تک دستور رہا، فارسی میں ہیں۔ مثنوی میں دکن کے سیاسی حالات کا پس منظر بیان نہیں کیا گیا ہے۔ مثنوی کے صرف سات اشعار میں اُس اتحاد کا ذکر کیا ہے جو سلاطینِ دکن کے درمیان ہو گیا تھا اور اس کے بعد جنگ کے اسباب کا بیان شروع ہو جاتا ہے۔ حسین نظام شاہ اور رام راج کے دَربار دکھائے گئے ہیں۔ قاصد پیغام لاتے اور لے جاتے دکھائے گئے ہیں۔ حسن شوق نے لفظوں سے ایسا نقشہ جمایا ہے کہ تصویر آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہے۔ جوش اور جذبات کو توازن کے ساتھ، آہستہ آہستہ، اُبھارا گیا ہے۔ رام راج اپنے وزیروں سے مشورے کے بعد حسین نظام شاہ کو لکھواتا ہے کہ وہ فلاں فلاں چیزیں بطور خراج کے بھیج دے۔ اِس فہرست میں نہ صرف وہ اشیا شامل تھیں جو حسین کی خاندانی روایت کا حصہ تھیں بلکہ اس میں اس کے وزیر اور سپہ سالار رومی خاں، مخدوم خواجہ جہاں اور اسد خاں وغیرہ کے نام بھی شامل تھے۔ یہ بھی لکھا تھا کہ اپنی ملکہ خونزا ہمایوں کی پائل بھی بھیجے۔ ساتھ ساتھ گائے کا گوشت کھانا چھوڑ دے اور مکتہ کی جگہ جنگماں کی پوجا کیا کرے۔ اگر یہ چیزیں ایک ایک کر کے نہ بھیجی گئیں تو:

نہ تُرکاں کو چھوڑوں نہ تُرکی کہاں اگر کیو رستم ہو حاضر ضہاں
نہ آبِ بھنور تا لبِ نربدا نہ چھوڑوں تونگر نہ چھوڑوں گدا
نہ چھوڑوں کدھیں کدخدایانِ ہند نہ چھوڑوں کدھیں کدخدایانِ سند
نہ چھوڑوں مُلا ہور نہ چھوڑوں فقیر نہ بڑکا نہ لڑکا نہ برنا نہ پیر
کروں دور بنیاد اسلام کی جو مانے دُرائے جگت رام کی

ہری داس قاصد یہ پیغام لے کر نظام شاہ کے پاس گیا تو یہاں حسن شوق نے حسین نظام شاہ کی بُردباری، بہادری اور بلندیؑ کردار کو صرف ایک شعر سے بڑی خوب صورتی سے اُبھارا ہے:

سو فرمان جب آن حاجب دیا لیے شاہ من لب تبسم کیا

اس کے بعد جنگ کی تیاری ، فوجوں کے کوچ کا نقشہ پیش کیا گیا ہے ۔ جنگ کا بیان بھی دلچسپ اور واقعاتی ہے ۔ گھمسان کا رن پڑا ۔ نظام شاہ نے ایسی شجاعت دکھائی کہ کشتوں کے پشتے لگا دیے ۔ رام راج زندہ پکڑ کر نظام شاہ کے سامنے لایا گیا اور اس کے حکم سے اس کا سر تن سے جدا کیا گیا ۔ اس کے بعد متحدہ افواج وجیانگر میں داخل ہوئیں اور شہر کی اینٹ سے اینٹ بجا دی ۔ اس کے بعد دعائیہ اشعار کے ساتھ مثنوی ختم ہو جاتی ہے ۔

"فتح نامۂ نظام شاہ" آج سے تقریباً سوا چار سو سال پرانی اُردو کا نمونہ ہے ۔ یہ مثنوی برہان الدین جانم کے "ارشاد نامہ" ۹۹۰ھ/۱۵۸۲ء ، ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گُرو کی "کتابِ نورس" ۱۰۰۶ھ/۱۵۹۷ء اور عبدل کے "ابراہیم نامہ" ۱۰۱۲ھ/۱۶۰۳ء سے بھی قدیم تر ہے ۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ محمد قلی قطب شاہ اور جگت گُرو جانم سے پہلے نظام شاہی سلطنت میں اُردو کتنی ترقی کر چکی تھی اور اس کا کینڈا اور رنگ روپ کیا تھا ؟ اس مثنوی کے مزاج اور اسلوب پر فارسی اثر نمایاں ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ قطب شاہی کی طرح نظام شاہی علاقے کی زبان پر بھی دسویں صدی ہجری میں فارسی اثرات اچھی طرح اپنا رنگ جما چکے تھے اور "کدم راؤ پدم راؤ" والی ہندوی روایت دم توڑ چکی تھی ۔ صرف بیجاپور کی زبان اور اسلوب پر ہندوی روایت کی چھاپ باقی تھی ۔

حسن شوق کے "فتح نامہ" میں شاعرانہ اظہارِ بیان بھی ہے اور موقع و محل کے مطابق تشبیہات بھی استعمال کی گئی ہیں ۔ زورِ بیان بھی ہے اور گرم و نرم لہجہ بھی ۔ اس قدرتِ بیان نے شوق کے اسلوب میں ایک ایسی روانی پیدا کر دی ہے کہ آج اِتنا زمانہ گزر جانے اور بے حساب الفاظ کے متروک ہو جانے کے باوجود شاعرانہ اثر انگیزی اور جذبات کا اُتار چڑھاؤ محسوس ہوتا ہے ۔ مثنوی کے مطالعے سے نہ صرف شوق کی قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے بلکہ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خود اُردو زبان میں ، بڑے موضوعات کو ، طویل نظموں کے ذریعے بیان کرنے کی صلاحیت بھی پیدا ہو چکی تھی ۔

مثنوی میں دو کردار خصوصیت کے ساتھ اُبھرے ہیں ۔ ایک حسین نظام شاہ کا اور دوسرا رام راج کا ۔ حسین نظام شاہ ایک بہادر ، جری سورما ، اعلیٰ منتظم اور عادل و عاقل بادشاہ کے روپ میں سامنے آتا ہے جس میں رواداری بھی ہے اور شرافت بھی ۔ رام راج ایک ایسا شخص نظر آتا ہے جس میں "نودولتیا پن" چوچھورا پن اور گھمنڈ ہے ، جس میں دولت و طاقت کا ایسا نشہ ہے کہ وہ کسی کو خاطر میں نہیں لاتا ۔ جو انتہائی ظالم ، سفاک ، متکبر ، سخت متعصب ،

تنگ نظر، بد تہذیب اور غصیل ہے، جس کے ہاں ستم نرہہ اور عدل لاغر ہے۔ مثنوی پڑھنے والے کو حسین نظام شاہ سے محبت اور رام راج سے نفرت کا شدید احساس پیدا ہوتا ہے۔ جب رام راج قتل کیا جاتا ہے اور اُس کا سر نیزے پر چڑھایا جاتا ہے تو پڑھنے والے کو ایسا سکون محسوس ہوتا ہے جیسے اُس کے مرنے سے جہان پاک ہو گیا ہے۔ اس کی موت کا نقشہ مثنوی کے ایک ایسے مقام پر جایا جاتا ہے جب پڑھنے والے کے دل میں رام راج کے خلاف نفرت کی آگ بری طرح بھڑک رہی ہے۔ جب رام راج سنگھاسن میں بیٹھا، اشرفیوں اور سونے کے ڈھیر رکھے نظر آتا ہے تو مثنوی نگار کے بیان سے پڑھنے والے کے اندر یہ جذبہ ابھر چکا ہوتا ہے کہ وہ اس سے سخت نفرت کا اظہار کرے اور جب جنگی ہاتھی اُسے اپنی سونڈ میں لپیٹ کر سوار کے پاس پہنچا دیتا ہے تو اُس کے دل کی کلی کھل جاتی ہے۔ موقع و محل کے مطابق حسن شوق شعوری طور پر ایسے اشعار لکھتا ہے کہ وہ اثر پیدا ہو جو وہ پیدا کرنا چاہتا ہے۔ یہ شعوری فنی عمل پوری مثنوی میں نظر آتا ہے۔

حسین نظام شاہ کے دربار کا نقشہ، جب وہ رام راج کا پہلا خط پڑھ کر اپنے وزیروں کو مشورے کے لیے طلب کرتا ہے، جس طور پر جایا گیا ہے اور جس انداز سے قسمیں کھاتا دکھایا گیا ہے، عرش و فرش ہلتے محسوس ہوتے ہیں اور پڑھنے والے میں جوش و جذبہ ابھرتا ہے۔ یہ جوشِ بیان ساری مثنوی میں ملتا ہے۔ جب فوجیں میدانِ جنگ کے لیے کوچ کرتی ہیں تو حسن شوق فنی کمال کے ساتھ اس منظر کو یوں پیش کرتا ہے:

پھر شہر و کشور تے غازی چلے   بُختی، مُغل، تُرک و تازی چلے
پس و پیش سیدے چلے ناولے   چپ و براست افغان رن باولے
طبل ٹھوک کرنائے زریں دماں   چلیا تند جیوں اژدہائے دماں
کمر بند، ترکش، منڈاسا سو خول   نہ دکنی نہ رومی نہ سمجھے مغول
چلیا کوچ پر کوچ شاہِ دکن   قبا، چار آہن، زرہ، پیرہن

پوری مثنوی میں ایک روانی، ایک تیز بہاؤ کا احساس ہوتا ہے اور یہ اسی وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب پڑھتے وقت جدید تلفظ اور ساکن و متحرک کا خیال نہ رکھا جائے۔ اس روانی میں ایک ایسے آہنگ کا احساس ہوتا ہے جیسے تاشے بج رہے ہوں۔ حسن شوق لفظوں کے استعمال پر پوری قدرت رکھتا ہے اور آہنگ کا احساس اس کی شاعری کا بنیادی وصف ہے؛ مثلاً اس فنی عمل کے لیے وہ ایسے الفاظ ایک ایسی ترتیب سے استعمال کرتا ہے جس میں ایک ہی حرف کا

بار بار استعمال ہوتا کہ ان حروف کی آوازوں کی تکرار اور ٹکراؤ سے ایک ایسا آہنگ و لہجہ پیدا ہو جو شاعرانہ فضا کو اثر انگیز بنا دے۔ مثلاً :

نظامیاں کوں فرمان یو لیکھ توں   جیتے قاعدے بندوی سیکھ توں
کہ سو گوبند جگ دیو گوپال ہے   سورکھ پال کرپال دیپال ہے

ایک اور جگہ :

پلے دھرت گرور چلے پایدل   گرج گھن گھٹا میگ ماتے جنگل
کرڑ ایک پایک ملیا کامگار   چنور ڈھال ڈھولے ڈھلے نامدار

سی طرح یہ چند مصرعے دیکھیے :

ع : جگا جوت جگ جھاپ جگ پاوڑا
ع : سو منگل متنگل سو جنگل کے جو
ع : سو تا دنگ بیدنگ بر دنگ میں

اس مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ حسن شوق کو رزم و بزم دونوں پر عبور حاصل ہے۔ وہ موقع و محل کے مطابق اسلوب و لہجہ اختیار کرتا ہے۔ پھر جیسا کردار ہے، زبان و بیان بھی اسی کی مناسبت سے استعمال کرتا ہے۔ رام راج کے زبان و بیان حسین نظام شاہ سے مختلف ہیں۔ مثنوی سے دونوں کی طرزِ معاشرت کا فرق بھی واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔ رام راج مسلمانوں سے نفرت دلا کر، اسلام کے خلاف جذبات اُبھار کر وزیروں اور لشکریوں میں جوش پیدا کرتا ہے۔ نظام شاہ اسلام کا نام لے کر اپنی فوجوں میں نئی روح پھونکتا ہے۔ مثنوی سے ہندو اور مسلم تہذیب کے مزاج کا فرق بھی سامنے آتا ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ دونوں کے درمیان تہذیب و طرزِ احساس کی کون سی دیوار حائل تھی؟

تاریخی حیثیت سے بھی اس مثنوی کے واقعات کم و بیش وہی ہیں جو ہمیں اس دور کی مستند تاریخوں میں ملتے ہیں لیکن نظام شاہ کی جنگی تیاریوں اور حالات و عوامل کی وہ تفصیلات، جو تاریخوں میں نہیں ملتیں، اس مثنوی سے سامنے آ جاتی ہیں۔ آج جب ہم اس مثنوی کو پڑھتے ہیں تو بحیثیتِ مجموعی ایسا نقش، اسلوب و طرز کا ایسا رنگ نہیں جمتا جو ادبی اظہار کے پختہ ہونے کے بعد ممکن ہوتا ہے۔ یہ مثنوی زبان کا جنگل کاٹنے، بیان کے پُر خار راستوں کو صاف کرنے، صحراؤں اور دلدلوں میں راستہ بنانے کی ایک انتہائی کامیاب کوشش ہے۔ ایک ایسے دور میں جب بیجاپور میں جانم کا ادبی اسلوب رائج ہے، دسویں صدی ہجری کی نظام شاہی سلطنت کے حسن شوق کا اسلوب قدیم دور میں "جدید اسلوب" کا نمائندہ ہے جس

میں فارسی رنگ و آہنگ نے نیا پن پیدا کیا ہے۔

قدیم دور کا یہی جدید اسلوب حسن شوق کی دوسری مثنوی "میزبانی نامہ" میں اور زیادہ نکھر کر ابھرا ہے۔ اس مثنوی میں، جیسا کہ ہم نے لکھا ہے، سلطان محمد عادل شاہ (۱۰۳۷ھ—۱۰۶۷ھ/۱۶۲۷ع—۱۶۵۶ع) کی اس شادی کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے جو نواب مظفر خاں کی لڑکی سے ہوئی تھی۔ "میزبانی نامہ" ۱۲۱۴ اشعار پر مشتمل ہے اور اسے چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ شروع میں 'حمد' اور 'مدحِ سلطان محمد' ملتی ہے اور باقی تین حصوں کے عنوانات یہ ہیں:

۱۔ مجلس آراستن و بخشش کردن سلطان محمد مردماں را در میزبانیِ خود۔
۲۔ در بیان شہر گشت سوار شدن سلطان محمد عادل شاہ۔
۳۔ در بیان مہمانی کردن سلطان محمد عادل شاہ را و دادن جہیز دختر نواب مظفر خاں۔

"میزبانی نامہ" میں حمد صرف پہلے شعر کے پہلے مصرعے میں لکھی گئی ہے اور دوسرے مصرعے سے سلطان محمد کی مدح شروع کر دی گئی ہے:

اول یاد کر پاک پروردگار   پچھیں شاد کر شاہِ عالی تبار

اس کے بعد بادشاہ کی شجاعت، سرفرازی، گردن فرازی، جوانوں کے ساتھ عیش و عشرت میں مشغول ہونے اور پیرِ دانا سے مشورہ کرنے کا بیان ہے۔ اس کے بعد آرائش اور ساز و سامان کا شاعرانہ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ ان سب چیزوں کو ایسی ترتیب اور سلیقے سے بیان کیا گیا ہے کہ جگہ، سجاوٹ اور سامان کی تصویر آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہے۔ جب حسن شوق آرائش کی اس تصویر کو لفظوں سے بنا چکتا ہے تو پھر بادشاہ کی آمد اور میزبانی کا بیان کرتا ہے۔ اس کے بعد بادشاہ کی سواری نکلتی ہے۔ اس بیان میں احساسِ خوشی و خرمی اُبلتا اچھلتا دکھائی دیتا ہے۔ جب یہ جلوس نواب مظفر خاں کے گھر پہنچتا ہے تو وہاں کی میزبانی کا نقشہ جمایا جاتا ہے اور پھر جہیز اور رخصتی کی تصویر کشی کی جاتی ہے۔

اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس سے اُس زمانے کے رسم و رواج، عادات و اطوار، طور طریقے، ادب آداب، کھانے پینے، پہننے اوڑھنے کے طریقے، اشیاے استعمال کی ایک تصویر اُبھرتی ہے اور آج سے کئی صدیاں پہلے کی معاشرت و تہذیب نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ اس تصویر میں "ہند مسلم ثقافت" کے وہ نقوش نظر آتے ہیں جو مغلیہ دور میں ملک گیر سطح پر اپنے عروج کو پہنچے۔ یہ وہ عناصر ہیں جن میں ہندوی مزاج و تہذیب، مسلمانوں کے رنگ میں

ں و نگار اور تہذیبی قشوت کے ساتھ ، اُبھرے تھے ۔ جن میں
ـــ نے ہجر کی مثبت قدریں بھی تھیں اور مسلمانوں کی ترقی پذیر تہذیبی
ـسوت بھی ۔

دوسری خصوصیت اس مثنوی کی یہ ہے کہ یہاں شوق کا قلم زیادہ جاؤ اور روانی کے ساتھ چلتا نظر آتا ہے ۔ اس میں شعریت بھی زیادہ ہے اور تخیّل کی پرواز بھی ۔ پوری مثنوی میں ایک چلت پھرت ، ایک ہنگامے ، ایک دھوم دھام کا احساس ہوتا ہے اور پڑھنے والے کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود بھی اس شادی میں شریک ہے ۔ مثنوی کے لہجے اور آہنگ میں شادمانی ، سرمستی اور خوشی کا احساس ہوتا ہے ۔ ساری فضا رنگین اور بھیگی ہوئی ہے اور چاروں طرف رنگ ہی رنگ بکھرے ہوئے ہیں ۔

قدیم زبان کا مزاج اور روایت یہاں بھی موجود ہے ، لیکن فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ ”فتح نامہ“ کے مقابلے میں زیادہ واضح ہو گیا ہے ۔ فارسی عربی الفاظ کی تعداد بھی بڑھ گئی ہے ؛ مثلاً شنگرف ، لاجورد ، ارژنگ ، مشبّک ، مینائے مینو ، بیت ِ ربی ، سر ِ سرفرازاں ، عیسیٰ مریم ، زرلیخ ِ زرد ، جدول ، گل ِ ارغوانی و لالا نفیس ، مشک ِ اذفر ، فلک کارگاہ ، ~~سیخ ِ سیمیں و زریں طناب ، بارگہ~~ رنگ آمیز ، ماہ ِ عالم ، مشجّر مطبّق ، غلامان ِ حلقہ بگوش ، کنیزان ِ زربفت پوش ، ملائک فریب ، ملائک شکار قسم کی تراکیب عام طور پر استعمال میں آئی ہیں ۔ ”فتح نامہ“ پر بھی فارسی اسلوب کا اثر ، اُس دور کی دوسری تحریروں کو دیکھتے ہوئے ، گہرا ہے لیکن ”میزبانی نامہ“ بڑی حد تک فارسی اثر کے رنگ میں رنگ جاتا ہے ۔ دونوں مثنویوں کے پہلے شعر ہی سے زبان و مزاج کا یہ فرق سامنے آ جاتا ہے ۔ ”فتح نامہ ٔ نظام شاہ“ کا پہلا شعر ہے :

الٰہی کرم کا کرن ہار توں　　ہے اول و آخر رہن ہار توں

اور ”میزبانی نامہ“ کا پہلا شعر ہے :

اول یاد کر پاک پروردگار　　پچھیں شاد کر شاہ ِ عالی تبار

”میزبانی نامہ“ میں قافیے بھی زیادہ صحت کے ساتھ باندھے گئے ہیں ۔ تلفّظ و املا بھی ”فتح نامہ“ کے مقابلے میں نکھر سنور گیا ہے ۔ ”میزبانی نامہ“ میں شاعری اور تخیّل نے مل کر مثنوی کے حسن میں اضافہ کیا ہے ۔ ایک جگہ حسن شوق یہ دکھاتا ہے کہ قیمتی پتھروں سے بنی ہوئی حوضیں ہیں اور اُن میں فوّارے چھوٹ رہے ہیں ۔ اس بات کو شاعرانہ انداز میں یوں بیان کرتا ہے :

جیتے حوض خانے رتے پشم کے　　پُھہارے سو عُشّاق کی چشم کے

آتش بازی چھوٹ رہی ہے ۔ ''ہوائی'' سے چنگاریاں ساری فضا میں بکھر رہی ہیں اس منظر کو یوں ادا کرتا ہے :

ہوایاں لتھیاں وو اتھیاں ناگنیاں   ہوا کے اوپر جا سنپولے جنیاں
(ہوائیاں نہیں تھیں بلکہ وہ ناگنیاں تھیں جنھوں نے ہوا میں اوپر جا کر سنپولے جنے)

ایک اور جگہ دھواں کہکشاں بن جاتا ہے :

للا کھینچ کر تیز آتش فشاں   دھنواں جا گگن میں ہوا کہکشاں

جب برات نواب مظفر خاں کے ہاں پہنچتی ہے تو دولہا دلہن کے بارے میں یہ خوب صورت پیرایہ اختیار کرتا ہے :

بیٹھا سور جب نور کا تاج کر   بیٹھی رات کوہ قاف میں لاج کر
سلیاں کوں آصف نے مہماں کیا   عجائب ، غرائب بہوت کچھ دیا
دیا چاند کوں سور کے سات کر   دیا نور کوں نور کے سات کر

حسین و جمیل دوشیزاؤں کے رنگ روپ کو کتنی خوب صورتی سے پیش کرتا ہے :

سنگل دیپ کیاں پدمنیاں بیشمار   سیہ نیشکر قد و جوبن انار
دہن تنگ ، نرم انگ ، باریک تر   شب قدر سے بال تاریک تر

ایک اور خصوصیت ، جو ''فتح نامہ'' میں بھی نظر آتی ہے ، ''میزبانی نامہ'' میں ایک انفرادیت بن کر ابھرتی ہے ۔ یہ خصوصیت خیال و احساس کو لفظوں کی نئی جھنکار اور یکساں حروف والے الفاظ کی تکرار سے ابھارنے کا شعور و سلیقہ ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ ''میزبانی نامہ'' میں طرح طرح کی آوازیں سنائی دیتی ہیں جن سے مثنوی کی فضا بننے میں بڑی مدد ملتی ہے ؛ مثلاً چھپا چھپ ، لبالب ، شباشب ، نگاراں نگار ، ہزاراں ہزار ، قطاراں قطار ، طبیلے طبیلے ، جھکجھکاٹ ، لکلکاٹ ، روارو ، دوادو ، ہٹ تٹ ، کھٹ پٹ وغیرہ الفاظ سے وہ ان رنگا رنگ آوازوں کو ابھارتا ہے ۔ یہی احساس موسیقی مثنوی کی فضا میں پھوار کی سی نرمی پیدا کر دیتا ہے ۔ طبل کی آواز سنیے : ع

طبل ڈھول جم جم کریں دھمدھاٹ

رقاصاؤں کی تیزی اور سرعت رفتاری دیکھیے : ع

بھمیریاں بھمیں یوں نہ بھرکیاں بھریں

یا

الابیں و ناچیں سو بیدنگ میں   سو نادنگ ہر دنگ بیدنگ میں

وجوان لڑکیوں کو دیکھیے :

سلونیاں سلکھن سگھڑ بس کیاں　　کنور کال کیاں بھنور چل کیاں

اگر اِن شعا، کی شعریت کو ، شاعرانہ تشبیہ اور حسنِ بیان کو ، تخیّل کی کرشمہ سازی کو قدیم زبان کی اجنبیت کے پردے ہٹا کر دیکھا جائے تو ایک حقیقی شاعر اپنی قادرالکلامی کے ساتھ شعر کے ساز چھیڑتا نظر آتا ہے جو اپنے زبان و بیان اور اسلوب سے اس دور کو ایک نیا رنگ روپ دے رہا ہے ۔ یہی شعریت حسن شوق کی غزلوں میں اور نکھر سنور کر سامنے آتی ہے ۔

حسن شوق کی غزلیں اُسی روایت کا ایک حصہ ہیں جس کے فراز پر ولی دکنی کی غزل کھڑی ہے ۔ یہ غزلیں اپنے مزاج کے اعتبار سے جدید غزل کی ابتدائی روایت اور رنگ روپ کا حصہ ہیں ۔ حسن شوق کے ذہن میں غزل کا واضح تصوّر ہے ۔ وہ غزل کو عورتوں سے باتیں کرنے اور عورتوں کی باتیں کرنے کا ذریعۂ اظہار سمجھتا ہے ۔ اس کی غزلوں کا بنیادی تصوّر یہی ہے ۔ وہ غزل میں جذباتِ عشق کا اظہار کرتا ہے ۔ محبوب کے حسن و جمال کی تعریف کرتا ہے اور عشقیہ جذبات کے مختلف رنگوں اور کیفیات کو غزل کے مزاج میں گھلاتا ملاتا نظر آتا ہے ۔ اس کی غزل خیال ، اسلوب ، لہجے اور طرزِ ادا میں فارسی غزل کی پیروی کرتی ہے ۔ شوق اس اثر کا خود اعتراف کرتا ہے اور اُن شاعروں کا ذکر بھی کرتا ہے جن سے وہ متاثر ہے ۔ یہاں خسرو ہلالی بھی ملتے ہیں اور انوری و عنصری بھی :

جب عاشقاں کی صف میں شوق غزل پڑے تو
کوئی خسروی ہلالی کوئی انوری کہتے ہیں
ہمارا حسن ہے شوق معلّم ذہن کوں تیرے
سبق کچھ عنصری کا یا درس کچھ انوری کا ہے

دوسری چیز جس پر حسن شوق اپنی غزل میں زور دیتا ہے ، مٹھاس اور گھلاوٹ ہے ۔ غزل کی روایت کی ابتدائی حالت ، زبان کی خامی اور بیان کے کُھردرے پن (آج کے لحاظ سے) کے باوجود مٹھاس اور شیرینی اس کی غزل کے وصف ہیں ۔ ایک مقطع میں شیرینی کی صفت بیان کر کے غزل کی روایت کے اسی وصف کو واضح کرتا ہے :

شوق شکر غزل کی کھنڈیاں سوں بانٹتا ہے
طوطیِ طبع کوں میرے یک من شکر نہ بھیجا

شقیہ جذبات کا ، مٹھاس اور گھلاوٹ کے ساتھ ، اظہار آج تک اُردو غزل کی روایت کا حصہ ہے ۔ لیکن اسی کے ساتھ جذبات کے اظہار کو مؤثر بنانے کے لیے اُردو غزل نے سوز و ساز کو بھی اپنے مزاج میں سمو کر ایک نیا رنگ دیا ہے ۔ حسن شوق نے فارسی غزل کے انتباع میں سوز و ساز کو اُردو غزل کے مزاج میں داخل کیا اور آج سے تقریباً چار سو سال پہلے ایک ایسا روپ دیا کہ نہ صرف اس کے ہمعصر اس کی غزل سے متاثر ہوئے بلکہ آنے والے زمانے کے شعرا بھی اسی روایت پر چلتے رہے ۔ خود ولی کی غزل روایت کے اسی ارتقائی عمل کا نتیجہ ہے :

اگر اس شعر تیرے کوں کوئی جا کر سُنا دیوے
تو اوس کے سوز کوں سُن کر دیکھو شوق حسن لرزے

"لرزنا" اثر کا انتہائی عمل ہے اور حسن شوق شعوری طور پر اس عمل کو اپنی غزل کے مزاج میں شامل کرتا ہے ۔

اس کی غزل ، قدیم زبان کے باوجود ، آج بھی بے کیف و بے اثر نہیں ہے بلکہ سوز و شیرینی کے ملے جلے اثرات دل کے تاروں کو آج بھی مرتعش کرتے ہیں ۔ اپنی غزلوں میں اس اثر کو پیدا کرنے کے لیے شوق عام طور پر رواں بحروں کا انتخاب کرتا ہے ۔ مثلاً مختلف غزلوں کے یہ چند اشعار دیکھیے :

عجب کیا ہے جو پاوے تون بقا توشہ فنا کا لے
اثر میرے دہن کا کچھ اگر راہِ عدم پکڑے
اگر مجنوں کی تربت پر گذر جاؤں دیوانہ ہو
کہ مجنوں حال میرے کوں جو دیکھے درکفن لرزے
اے ترکِ شوخ سرکش پیتی نہ سرکشی کر
میں با نیاز تجھ سوں ، تجھ سوں تو بےنیازی
یا زلف یا تحریر ہے یا دام عالمگیر ہے
یا سحر کی زنجیر ہے جگ کی پریشانی سبب
نرمل بدن نورانی ، ہے لیلۃ البدر تے
جگ میں ہوا اندھارا تجھ زلفِ شب قدر تے
تجھ زلف کے رین میں جھمکے مرنگ عذارا
کوئی چاند کوئی زہرا کوئی مشتری کہتے ہیں

شوق کی غزل میں تصوّر عشق مجازی ہے ۔ اس کا اظہار وہ بار بار مختلف انداز سے اپنی غزل میں کرتا ہے ۔ یہاں ناصح اور نصیحت کی روایت بھی اور

مذہبِ عشق اختیار کر کے اسلام و کفر کے درمیان کافری پر فخر کرنے کی روایت بھی ، اردو غزل میں داخل ہو جاتی ہے ۔ گل پیرہن ، شمع و پروانہ ، گل و بلبل ، گلزار و یاسمن ، ہشیار و دیوانہ ، زاہد و ناصح ، وامق و عذرا ، لیلیٰ مجنوں ، خسرو شیریں فرہاد ، زلفِ پیچاں اور رقیب کے اشارات و تلمیحات بھی غزل کی روایت میں جال سا بُنتے نظر آتے ہیں ۔ حسن شوق کے یہ چند اشعار دیکھیے :

نکر ناصح نصیحت مجہ بجز عاشق وفاداری
ہمیں کچھ اور سمجھے ہیں نمازی ہور نیازی میں
اگر عشقِ حقیقی میں نہیں صادق ہوا شوق
ولے مقصود خود حاصل کیا ہے عشق بازی میں
عشاق در حقیقت وے بھی کہے ہیں کافر
یعنی علم ہوا ہوں در مرکبِ مجازی
مجے زاہد ککر کیتے جتے اس شہر کے عالیم
ولے مجہ میں نہیں سمجے کے نکتا کافری کا ہے
شوق ہمارے عشق میں کئی زاہداں مشرک ہوئے
اس مذہبِ گفتار میں تیری مسلمانی کیدر
عاشق گری مذہب منے قبلہ مجازی نیں روا
قبلہ حقیقت کا یہی دلدار تجہ دیدار کا
تجہ زلف نے پیچاں اگر مشرک ہوا تو کیا عجب
اسلام میں جی ہے زبوں اور کفر میں بل کھٹ ہوا
کہیں وامق کہیں عذرا کہیں مجنوں کہیں لیلیٰ
کہیں خسرو کہیں شیریں کہیں فرہاد ہو ہے ہے
بن گل کیا ہے بلبل او گل بدن کہاں ہے
جن من ہریا ہمارا سو من ہرن کہاں ہے
کہے افسوں گراں مجہ کوں نہ کام افسوں گری کا ہے
کہیں ہوشیار نہ ہوسی دیوانہ کس پری کا ہے
در بزم ماہ رویاں خورشید ہے سریجن
میں شمع ہوں جلوں گی وہ ۔ انجمن کہاں ہے
اے بادِ نوبہاری گر توں گزر کرے گا
گلزار نے خبر لیا او یاسمن کہاں ہے

شمع کے سوز میں سکھ نیں ولے آرام ہے دن کوں
گھٹی ہے عمر سب میری سو نسدن جانگدازی میں

اِن اشعار میں فارسی روایت ، اس کے رمزیات و صنمیات ، غزل کے مزاج پر چھا گئے ہیں اور جتنی غزلیں اب تک مختلف شاعروں کی ہم نے پڑھیں ، حسن شوق کی غزل ان سب سے الگ دکھائی دیتی ہے ۔ یہی موضوعات ، یہی کنایات ، اوزان و بحور ، قافیہ و ردیف کا التزام آگے چل کر ، پھیل کر نکھر کر ، ولی کی غزل میں ایک نئے معیار کو چھوتا ہے ۔

حسن شوق کی غزل میں ''جسم'' کا احساس شدت سے ہوتا ہے ۔ وصال کی خوش بو اُڑتی ہوئی محسوس ہوتی ہے ۔ محبوب اور اُس کی ادائیں ، حسن و جمال کی دلربائیاں ، آنکھوں کا تیکھا پن ، خد وخال کا بانکپن ، موتی سے دانت ، کلیوں جیسے ہونٹ ، کٹھن ہیرے کی طرح تل ، سروِ قدی ، مُکھ نور کا دریا ، دلِ عاشق کو پھونک دینے والا سراپا اُس کی غزل کے مخصوص موضوعات ہیں ۔ یہاں غزل میں جذبات کا اظہار بھی اثرانگیز ہو جاتا ہے :

نین سو پھول نرگس کے کلی ناسکھ سو چمپی کی
گلالاں سوز گلشن میں سریجن کوئی لجائی میں
نین کے پانو کر جاؤں سجن جب گھر بلاوے مجھ
نہ جاگوں گی قیامت لگ اگر گل لگ سلاوے مجھ
نہ کر تعریف مجنوں کی کہ الماضی ولا یذکر
ہمارا عشق مستقبل ہوا ہے کارسازی میں
اژ ہند تا خراسان خوشبو کیا ہے عالم
اس شاہ مشکبو کا گل پیرہن کہاں ہے
خوباں کی انجمن میں لالن ہوئے ہیں ساقی
لرمل شراب تھکا یک جام بھر نہ بھیجا
شربت اپس آدھر کا گر مجھ پلاؤ پیارے
بےسُد ہوا ہے شوق تجھ عشق کے اثر تے
لباس خسروانی کر پھندوں سے سیم تر نکلے
سراسر ناز کا لشکر براہو بہار کر نکلے

حسن شوق کو احساس ہے کہ وہ غزل کی روایت کو نیا رنگ دے کر آگے بڑھا رہا ہے ۔ یہی احساس شاعرانہ تعلّی کے پیرایے میں اس کے مقطعوں میں ظاہر ہوتا ہے ۔ اُس کے مقطعے اس اعتبار سے خاص اہمیت رکھتے ہیں کہ وہ ان

میں اپنے اندازِ فکر ، معیارِ سخن اور انفرادیت پر روشنی ڈالتے . . . چند مقطعے اس سے پہلے مثالوں میں دیے جا چکے ہیں ۔ اب دو مقطعے اور دیکھیے :

جن یو غزل سنایا جلتیاں کوں پھر جلایا
وہ رندِ لاابالی شوق حسن کہاں ہے
شوق کی ہے پیاری ہنس ہنس کہے سو ساری
افضل غزل ہماری جوں سور ہے گگن میں

"افضل غزل" کے ان اشعار سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ یہ اُردو غزل کی روایت کے وہ ابتدائی نقوش ہیں جہاں خود غزل کی روایت جم کر ، پھیل کر ، کھل کر پہلی بار اس انداز میں اپنا رنگ دکھا رہی ہے ۔ شوق کے ہاں قافیہ اور ردیف دونوں غزل کا جزو بن کر آتے ہیں ۔ یہاں صنائعِ بدائع کا اہتمام بھی ملتا ہے ، تجنیس لفظی اور حسنِ تعلیل بھی حسنِ شعر میں اضافہ کرتے ہیں ۔ غزلِ مسلسل بھی ملتی ہے ۔ یہی سب خصوصیات یکجا ہو کر اور ایک باقاعدہ شکل بنا کر اُردو غزل کی روایت میں حسن شوق کو ایک انفرادیت عطا کرتی ہیں ۔

شوق کی غزل میں محبوب عورت ہے اور مرد اپنے عاشقانہ جذبات کا اظہار کرتا ہے ، لیکن ہندوی روایت کے مطابق دو چار جگہ عورت بھی اپنے جذبات کا اظہار کرتی ہے ۔

آج حسن شوق کی تشبیہات اس لیے پامال معلوم ہوتی ہیں کہ خود حسن شوق کے زمانے میں ، اور پھر اس کے بعد ، سینکڑوں شاعروں نے انھیں استعمال کرکے پامال کر دیا ہے ۔ لیکن جب آج سے تقریباً چار سو سال پہلے اُردو غزل میں حسن شوق نے بھووں کو محراب ، نینوں کو دیا ، زلف کو شبِ تاریک ، چہرے کو چاند ، مُکھ کو نور کا دریا ، زلف کو محربر ، دامِ عالمگیر ، سحر کی زنجیر کہا یا دسن موتی ، اَدھر کلیاں ، نیلم دل ، تل کٹھن ہیرا کہا ، دل کو سنگِ مرمر سے تشبیہ دی یا آنکھوں کو چاندی کی دوات کہا جن میں سیاہی بھری ہے تو اُس وقت یہ تخلیقی عمل غزل میں ایک نئی چیز تھا اور یہ تشبیہیں نادر اور اچھوتی اور یہ اندازِ بیان ، یہ اسلوب ، لہجہ و آہنگ ، یہ رچاوٹ غزل میں ایک منفرد چیز تھی ۔ اس نے نئی نئی زمینیں نکالیں ۔ خوب‌صورت بحروں میں قافیہ و ردیف کو معنوی رشتے میں پیوست کیا ۔ غزل کی ہیئت کو خارجی و داخلی‌اندازِ نظر سے استادانہ طریقے پر استعمال کیا ۔ اسی نئے پن اور انفرادیت کی وجہ سے نظام شاہی دربار کے اس شاعر کی شہرت سارے دکن میں پھیل گئی اور شوق کا تخلیقی عمل اس وقت کی شاعری میں ایک اثر بن کر قائم ہو گیا اور وہ سارے شعرائے دکن

کے لیے غزل کے ”جدید اسلوب“ کا نمائندہ بن گیا ۔

اسی لیے حسن شوق کی غزل کو بحیثیتِ مجموعی سارے دکن کے اُن شعرا کی غزل کے ساتھ رکھ کر دیکھنے کی ضرورت ہے جنھوں نے اُردو غزل کی روایت کو آگے بڑھایا ہے ۔ اس مطالعے کے لیے جب ہم محمد قلی قطب شاہ سے پہلے کے شعرا محمود ، فیروز اور خیالی کے کلام کے ساتھ حسن شوق کا کلام پڑھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ ایک کی آواز دوسرے کی آواز میں سے آ رہی ہے ۔ اگر ان سب کے کلام کو ، مقطع نکال کر ، ملا دیا جائے تو آج انھیں الگ الگ کرنا اور پہچاننا مشکل ہوگا ۔ حسن شوق ایک طرف اُسے اپنے بزرگ معاصر اور اسلاف شعرا کی آوازوں سے اپنی آواز بناتا ہے اور دوسری طرف اُسے اتنی واضح و منفرد بھی بنا دیتا ہے کہ اس کے نوجوان معاصر اور بعد میں آنے والے شعرا اپنانے کے لیے اس کی طرف لپکتے ہیں ۔ وہ دبا دبا پن جو محمود ، فیروز اور خیالی کے ہاں دکھائی دیتا ہے ، حسن شوق کے ہاں کُھلتا اور شوخ ہوتا دکھائی دیتا ہے ۔ یہ قدیم اُردو غزل کی روایت کا وہ الگ دھارا ہے جس میں محمود ، فیروز ، خیالی ، حسن شوق ، محمد قلی قطب شاہ اور پھر شاہی ، نصرتی ، ہاشمی اور ان کے بعد اَن گنت شعرائے غزل اپنا خونِ جگر شامل کرکے اس روایت کو ولی دکنی تک پہنچا دیتے ہیں ۔ اور ولی دکنی ان سب آوازوں کو اپنے اندر جذب کرکے اپنی الگ آواز بنا لیتا ہے ۔ اس روایت کے راستے میں حسن شوق ایک پُل کی حیثیت رکھتا ہے ۔

نوجوان معاصر اور آنے والے شعرا نے حسن شوق کو خراجِ تحسین پیش کر کے اس اثر کو تسلیم کیا ہے ۔ اگر ابنِ نشاطی ، حسن شوق کی شاعری اور اس کے اثر کو منفرد نہ سمجھتا تو وہ اپنے اسلاف شعرا کے ساتھ حسن شوق کا ذکر کیوں کرتا ؟

حسن شوق اگر ہوتے تو فی الحال
ہزاراں بھیجتے رحمت مجھ اُپرال

سید اعظم بیجاپوری نے ”داستانِ فتح جنگ“[۱] (۱۰۷۷ھ/۱۶۶۶ع) میں اس کی سلامت کی تعریف کی اور کہا :

سلامت میں جیوں شعر شوق حسن
ہنر فن منیں نصرتی کے بجن

خود نصرتی جب اپنی شاعری کی عظمت کا قد ، حسن شوق کی شاعری کے قد سے

---

[۱] بیاضِ قلمی انجمن ترقی اُردو ، کراچی ۔

ناپتا ہے تو ''علی نامہ'' کے ایک قصیدے میں کہہ اُٹھتا ہے :

دس پانچ بیت اس دھات میں کے ہیں تو شوق کیا ہوا
معلوم ہوتا شعر اگر کہتے تو اس بستار کا

یہ شعر اسی بحر اور ردیف و قافیہ میں ہے جس میں حسن شوق نے پوری ایک غزل کہی تھی اور جس کا مقطع یہ تھا :

دل جامِ جم ہے شاہ کا شوق نکر اظہار توں
شاہنشہہ عادل کنے حاجت نہیں گفتار کا

اس اعتراف کے علاوہ حسن شوق کے اثر[1] کو تلاش کرنے کا طریقہ یہ بھی ہے کہ آیا آئندہ نسل کے شعرا نے اس کے خیالات ، لہجہ ، انداز اور تراکیب کو اپنایا ہے ؟ کیا انھوں نے اس کی زمین میں غزلیں کہی ہیں ؟ کیا انھوں نے اس کی غزلوں کی تضمین کی ہے ؟ اس نقطۂ نظر سے جب ہم قدیم شعرا کا کلام اور قدیم بیاضیں ٹٹولتے ہیں تو ہمیں یہ اثرات بہت واضح نظر آتے ہیں ۔ شاہی کے کلام پر اس کا اثر واضح ہے ۔ اشرف ، تائب ، رحیمی ، قریشی اور یوسف پر حسن شوق کے اثرات گہرے ہیں ۔ یہ سب شعرا اس کی غزلوں پر غزلیں کہہ رہے ہیں ، اس کی غزلوں کی تضمین کر رہے ہیں ، اس کی غزلوں کے جواب میں دو غزلہ کہہ رہے ہیں ۔ جب اشرف شاعرانہ تعلّی کے انداز میں اپنی غزل کی انفرادیت کی طرف توجہ دلاتا ہے تو یہ راستہ وہ اکیلے طے نہیں کرتا بلکہ اُستاد شوق کی شاعرانہ شہرت کا سہارا لے کر یوں کہتا ہے :

سارے لوگاں کتے ہیں اشرف کا شعر سن کر
کیا پھر جیا ہے شوق یاراں مگر دکن میں

تائب ، جو شوق کی غزل ''انوری کتے ہیں ، مشتری کتے ہیں'' والی غزل کی تضمین کرتا ہے تو حسن شوق کو اُستاد کہہ کر پکارتا ہے : ع

استاد کے بچن سوں خورشید ہو پڑیا ہو

یوسف (''در جوابِ شوق'') کے دو غزلہ اور اس کے دوسرے کلام میں ، شوق کے اثر و رنگ کے ساتھ ساتھ ، ایک بات یہ بھی محسوس ہوتی ہے کہ یہ رنگ کچھ بدل رہا ہے اور یہاں بیک وقت ہلکی ہلکی اور دبی دبی سی وہ آواز بھی سنائی دیتی ہے جو ولی کے ہاں بہت واضح طور پر یا شمالی ہند میں فائز دہلوی کے ہاں

۱۔ اس پر تفصیل سے ہم نے ''دیوانِ حسن شوق'' کے مقدمے (ص ۳۵ تا ص ۳۸) میں بحث کی ہے ۔ مطبوعہ انجمن ترقی اُردو ، کراچی ۱۹۷۱ء ۔

سنائی دیتی ہے۔ جب یوسف کہتا ہے کہ :

بجلی جھلک لسک کر پاتال تل رہے جا
دیکھے جو خوش اُجالا تجھ نور کے جھلک کا

تو دوسرے مصرعے میں دو آوازیں — شوق اور ولی کی — ایک دوسرے کو کاٹ رہی ہیں اور یہاں حسن شوق کی آواز دوسری آواز میں جذب ہو رہی ہے۔ اثرات سائے کی طرح چلتے ہیں۔ کبھی سائے کی طرح یہ اثرات نظر آتے ہیں اور کبھی موجود ہونے کے باوجود چھپ جاتے ہیں۔ پوری گیارھویں صدی ہجری کی غزل پر حسن شوق کا اثر کسی نہ کسی شکل میں نظر آتا ہے اور رفتہ رفتہ اپنا رنگ دوسرے رنگوں میں ملا کر خود ہماری نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ ولی، اپنے سے پہلے کے شعرا کی، صدیوں کی اس کاوش اور امکانات کو سمیٹ کر انھیں شمالی ہند کی زبان سے ملا دیتا ہے اور اُردو غزل کو ایک نئے امکان سے آشنا کرتا ہے۔ اور جب ولی کے ہاں یہ روایت اپنی شکل و صورت بنا لیتی ہے تو وہ بھی نصرتی کی طرح اپنی شاعری کا مقابلہ اپنے سے پہلے کے اُس شاعر سے کرتا ہے جس کی روایت کو اس نے بنا سنوار کر نیا رنگ و نور دیا ہے

ہوجا ہے اگر جگ میں ولی پھر کے دُجے بار
رکھ شوق میرے شعر کا شوق حسن آوے

— روایت یوں ہی بنتی اور بدلتی ہے اور جب سینکڑوں شاعر برسوں تک اپنے خونِ جگر سے روایت کے درخت کی آبیاری کرتے ہیں تب کہیں ”تخلیق“ کا ایک سدا بہار پھول کھلتا ہے جسے کوئی ولی کہتا ہے، کوئی حافظ، سعدی، میر، غالب، اقبال کہتا ہے۔ کوئی دانتے، چوسر کے نام سے یاد کرتا ہے اور ہم حسن شوق جیسے شاعروں کو بھول جاتے ہیں — لیکن تاریخ کا کمپیوٹر اُن کی یاد اور اُن کے احسان کو ہمیشہ محفوظ رکھتا ہے۔

دکن پر ابھی سلطان محمد عادل شاہ کی بادشاہی ہے۔ برِّعظیم پر شاہجہاں حکومت کر رہا ہے اور سرزمینِ بیجاپور پر برہان الدین جانم کے بیٹے، امین الدین اعلیٰ اپنے دادا کی جلائی ہوئی شمعِ معرفت سے روحانیت کا اُجالا پھیلا رہے ہیں۔

* * *

چھٹا باب

مذہبی تصانیف پر فارسی اثرات

(۱۶۴۰ع — ۱۶۷۵ع)

جب تک ادبی تصانیف کی باقاعدہ روایت شروع نہیں ہوئی تھی ، مذہبی رسالے اور تصانیف ، صوفیاے کرام کے ملفوظات اور اقوال ہمارے لیے ایک نعمتِ غیر مترقبہ کا درجہ رکھتے تھے ۔ لیکن جب ادبی تصانیف کا سلسلہ شروع ہوا تو یہ مذہبی رسالے اپنے غیر ادبی اسلوب کی وجہ سے ادب کے دائرے سے خارج ہو گئے اور صرف اُنھی تحریروں اور تصانیف کو اہمیت دی گئی جو ادبی لحاظ سے دلچسپ تھیں ۔ اِسی لیے شاہ برہان الدین جانم (م۔ ۹۹۰ھ/۱۵۸۲ع) کے بعد سے اب تک ہم نے کسی غیر ادبی تصنیف کا ذکر نہیں کیا ۔ اگر میرانجی یا جانم اس دور میں ہوتے تو ان کی وہ اہمیت نہ ہوتی جو زمانی اعتبار سے تاریخِ ادب میں آج انھیں حاصل ہے ۔ روحانی مطالب کی ترویج و اشاعت کے لیے تصنیف و تالیف کی وہ روایت ، جو میرانجی نے قائم کی تھی ، اُن کے بعد بھی قائم رہی اور ان کے مریدوں اور اولاد نے صدیوں تک اسے پہلے سے زیادہ روشن رکھا ۔ برہان الدین جانم کا مطالعہ ہم کر چکے ہیں ۔ اب اس باب میں ہم اُن کے دو مریدوں — شیخ داول اور شیخ محمود خوش دہاں — اور اُن کے پوتے شاہ امین الدین اعلیٰ کی تصانیف اور خدمات کا جائزہ لیں گے ۔

شیخ داول ، شیخ محمود خوش دہاں اور امین الدین اعلیٰ کے ہاں موضوعات کم و بیش ایک جیسے ہیں ۔ اندازِ فکر اور بیان کا مزاج بھی ایک سا ہے حتٰی کہ ہیئت و اصناف بھی وہی ہیں جو ہمیں جانم کے ہاں ملتی ہیں ۔ کچھ فرق ہے تو وہ زبان و بیان کا ہے ۔ میرانجی کے اسلوب پر گجری و ہندوی کا اثر گہرا ہے ۔ جانم کے ہاں فارسی اثرات بڑھ جانے سے بیان میں ذرا نرمی آ گئی ہے ۔ شیخ داول ، خوش دہاں اور اعلیٰ کا اسلوب فارسی سے متاثر ہو کر اور صاف ہو گیا ہے ۔ یہ

تینوں بزرگ اس دور میں فارسی کے زیر اثر بدلے ہوئے بیجاپوری اسلوب کے نمایندہ ہیں۔

شیخ غلام محمد داول (م - ۱۰۶۸ھ/۱۶۵۷ع) صوفی اور شاعر تھے اور انہوں نے اپنے سلسلۂ تصوّف کے اُنھی موضوعات کو اپنی شاعری کے ذریعے پیش کیا ہے جو ہمیں میرانجی اور خصوصیت سے شاہ جانم کے ہاں ملتے ہیں۔ شیخ داول، شاہ جانم کے مرید تھے جس کا اظہار انہوں نے ”چہار شہادت“ کے ایک شعر میں بھی کیا ہے:

حق تھی بولوں چہار شہادت سانچی کر کا گیان
ساچا کر پیر و مرشد میرا حضرت شاہ برہان

اُن کے سنہ وفات کے سلسلے میں تاریخ اور تذکرے خاموش ہیں لیکن قدیم مخطوطات اور بیاضوں کے مطالعے کے دوران میں ”شرح تمہید ہمدانی“[1] (فارسی) کا ایک مخطوطہ نظر سے گزار جس کے آخر میں ”مرتّب شد بفرمانِ اللہ تعالیٰ بتاریخ بیست و دوم ماہ رجب ۱۰۶۷ھ کاتب الحروف شیخ داول“ کے الفاظ تحریر تھے۔ کچھ عرصے کے بعد ایک اور مخطوطہ ”رسالۂ عشقیہ قاضی ناگوری“[2] نظر سے گزرا جس کے آخر میں ”کاتب الحروف فقیرالحقیر فتح محمد ابن شاہ داول قادری“ کے الفاظ تحریر تھے۔ یہ مخطوطہ ۱۰۸۹ھ کا لکھا ہوا ہے۔ ان دو حوالوں سے دو باتوں کا پتا چلا۔ ایک تو یہ کہ کتابت شاہ داول کا پیشہ تھا جسے اُن کے بیٹے فتح محمد نے بھی اختیار کیا۔ دوسرے یہ کہ شاہ داول ۱۰۶۷ھ تک زندہ تھے۔ اسی عرصے میں ۱۰۶۸ھ کا لکھا ہوا ایک مخطوطہ[3] نظر سے گزرا جس میں میرانجی شمس العشاق، جانم، اعلیٰ اور شاہ داول وغیرہ کا کلام شامل ہے۔ اس میں شاہ داول کی نظم ”کشف الانوار“ کے اوپر یہ الفاظ درج ہیں۔ ”کشف الانوار از تصنیف شیخ داول رحمۃ اللہ علیہ“۔ اسی مخطوطے میں ایک اور جگہ ”خیال گفتار شیخ داول رحمۃ اللہ علیہ“ کے الفاظ لکھے ہوئے ہیں لیکن ”چہار شہاد“ پر، جو اسی بیاض کے شروع میں لکھی ہوئی ملتی ہے، نام کے ساتھ ”رحمۃ اللہ علیہ“

---

[1] شرح تمہید ہمدانی: (فارسی، قلمی)، کتب خانۂ خاص انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔
[2] رسالۂ عشقیہ قاضی ناگوری: (قلمی)، ایضاً۔
[3] شمس العشاق: (بیاض قلمی، ۱۰۶۸ھ، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

کے الفاظ درج نہیں ہیں ۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ شاہ داول نے ۱۰۶۸ھ میں وفات پائی جب کہ یہ بیاض لکھی جا رہی تھی ۔

شاہ داول کی ۱۰ نظمیں : چہار شہادت ، کشف الانوار ، کشف الوجود اور ناری نامہ اور کئی ''خیال'' ہمیں دستیاب ہوئے ۔ مطالعے کے دوران میں یہ چیز بار بار متوجہ کرتی ہے کہ داول نہ صرف برہان الدین جانم کے مرید ہیں بلکہ فکر و اظہار میں بھی اپنے مرشد کی پیروی کر رہے ہیں ۔ جانم کی طرح داول کے اوزان بھی ہندوی ہیں ۔ اُن کے ہاں عربی و فارسی الفاظ کی تعداد ضرور بڑھ گئی ہے لیکن اسلوب کے مزاج پر ہندوی اثر غالب ہے ۔ داول کے کلام کو جانم کے کلام میں ملا دیا جائے تو اسے آسانی سے الگ کرنا دشوار ہوگا ۔ ایک بات جو داول کے کلام کو جانم کے کلام سے ذرا سا الگ کرتی ہے وہ یہ ہے کہ داول کے کلام میں لوچ اور مٹھاس زیادہ ہے ۔

''چہار شہادت''[1] میں چار تن (وجود) کے مسئلے اور عینی و رسمی کے فرق کو بیان کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ جو شخص عشق کی خاطر اپنے چاروں تن پر قابو پا لیتا ہے وہ حق کی شہادت حق سے پا لیتا ہے ۔ اس بات کو وہ شاعری کی زبان میں اس لیے بیان کر رہے ہیں تا کہ طالبوں اور مریدوں کے اچھی طرح ذہن نشین ہو جائے :

چاروں تن پر چار شہادت چارو تن تھی مرنا
منھو غازی حق کی شہدت عشقوں جھگڑا کرنا
رسمی عینی ہر یک تن پر بوجھ لینا دو دھات
جے کوئی سہنا دل کا دانا اس، اسے سمجھے بات
پانچ ہوا سوں پہلا تن باندھیں پانچو وار
خاکی تن کا فعل ہوا تو رسمی دیکھ بچار
تن پر دکھ سکھ دیکھن ہارا اچھکر دل کے ٹھانوں
تن سوں بھوک ابھوک ہونا عینی اس کا نانوں
دوجے تن کے بوجھ شہدت نہ من کا پاد ِبساری
رسمی ممکن خطرا مارے دکھ میں سکھ لے تھاری
عینی دکھ سکھ من پر لاوے شاہد ہو کر دیکھے
دکھ سکھ پر ہو دیکھن ہارا دکھ سکھ من پر لیکھے

---

[1] ۔ چہار شہادت : بیاض قلمی انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

تسری تن میں غائب ہوئی اب نہیں کر بوجھے
دیکھت وہاں کچھ نظر پرنیا کر بن کیونکر سوجھے
رسم شہادت اسکوں کہنا غائب چھوڑ نرالا
غائب میں تھی گھر اسکوں دیکھے جیو جیالا
چارو تن سوں جیتے اچھکر موت کا پیالا پیا
حق کی مارگ دے سیس اپنا حق میں حق ہو جیا
داول اپنے چارو تن ہر یوں جن ہر چت بوجھیا
حق کی شہادت حق تھی پایا ۔ عشقوں جھگڑا بوجھیا

یہاں فکر کی سطح وہی ہے جو جانم کے ہاں ملتی ہے ۔ داول صرف اس کی مزید تشریح کر رہے ہیں ۔ یہ ضرور ہے کہ زبان و بیان جانم کے مقابلے میں صاف ہو گئے ہیں ۔ وہ اُکھڑا اُکھڑا کھردرا پن ، جو جانم کے کلام میں نظر آتا ہے ، داول کے ہاں کم و بیش غائب ہوجاتا ہے ۔ یہاں کڑے سے کڑے کو بجانے والی موسیقی کا احساس ، لوچ اور مٹھاس پیدا کر رہا ہے اور اظہار بیان قدرے جدید اسلوب سے قریب تر ہوگیا ہے ۔ لیکن جانم کے مزاج اور فکر کی بنیادی مماثلت اسی طرح باقی رہتی ہے ؛ مثلاً ''مثنوی شاہ برہان الدین جانم''[1] کے یہ چند اشعار دیکھیے :

ایک تھا دانا عاقل مرد اس کے دل میں آیا درد
مرشد کوں او پوچھیا بات دکھلا دیو مُج حق ذات
بھوت ہوا میں سرگرداں مُج کوں اس کا کہو نشان
تم ہو مرشد کامل ذات خلاصی میری تمارے ہات
جب یہ سنیا مرشد بول اس کے دل میں آئی کلول

اور اب شاہ داول کی نظم ''کشف الانوار''[2] کے یہ چند شعر دیکھیے :

یک تھا طالب صادق مرد دانا عاقل اہلِ درد
پوچھیا مرشد کوں یک سوال گذریا آج رات مُنجہ پر حال
حق کا واصل کامل ذات برتن بارا حق کے سات
اتنا سن کر مرشد خاص نعمت بھریا جس کے پاس
کہیا سن اے طالب پاک تج دھیر اس کا بولوں ساک

---

[1] ۱۔ مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔
[2] ۲۔ کشف الانوار : مخطوطہ انجمن ، کراچی ۔

یہاں داول اور جانم کی آوازیں مل جاتی ہیں اور فکر ، بیان ، لہجہ اور مجموعی مزاج تقریباً ایک ہو جاتا ہے ۔ اس کے بعد جانم و داول دونوں اپنے سلسلۂ تصوّف کے موضوعات طالب مرید کے سامنے بیان کرتے ہیں ۔ جانم نے اپنی مثنوی میں پانچ عناصر اور تن ، روح اور عرفان کی تشریح کی ہے ۔ داول نے نور نبیؐ کی اہمیت و طاقت پر روشنی ڈال کر چار تن کے موضوع کی تشریح کی ہے ۔ اس نظم کے شروع ہی امین الدین اعلیٰ کی نظم ''رموز السالکین'' کے ''جو اللہ پاک منزّہ ذات'' سے شروع ہوتی ہے ، چند اشعار بھی دیے گئے ہیں اور پھر اپنے اشعار کی روشنی میں نور ظہور ، جسم ، روح اور عرفان کی تشریح کی گئی ہے ۔

فکر و اسلوب کی یہی مناسبت ہمیں شاہ داول کی دوسری نظم ''کشف الوجود''[1] میں نظر آتی ہے ۔ یہاں بھی بحر ، موضوع اور اس کی ترتیب یہی ہے جو ''منفعت الایمان''[2] میں ملتی ہے ۔ دونوں نظموں کا پہلا مصرع ''اللہ احد سرجن ہار'' ایک ہے ۔ دونوں میں حمد و نعت کے بعد کم و بیش ایک ہی موضوع کی تشریح کی گئی ہے ۔ فرق ہے تو اسلوب کا ۔ جانم کے اسلوب پر ہندوی رنگ غالب ہے ، داول کے ہاں یہ رنگ فارسی کے زیر اثر ذرا کھل گیا ہے ۔ اسی لیے داول کے ہاں جانم کے مقابلے میں زیادہ روانی کا احساس ہوتا ہے ۔ پہلے جانم کی ''منفعت الایمان'' کے یہ اشعار پڑھیے :

اللہ واحد سرجن ہار   دو جگ اپنار رچیا اپار
سکلا عالم کیا ظہور   اپنے باطن کیری نور
غفلت کیتا پردا آڑ   سب جگ لپٹا اس میں ناڑ
بھوتوں خلق کیا بچار   بھولا سب جگ غفلت مار

اور اب شاہ داول کی نظم ''کشف الوجود'' سے یہ چند اشعار دیکھیے :

اللہ واحد سرجن ہار   چوں جگ عالم جس تھی بار
ظاہر باطن اپنا روپ   ذات منزّہ سہج سروپ
دایم قایم آپیں آپ   جو نا ہنگڑے ہور ماں باپ
کہنے لاوے کچھ مثال   جانے طرف نا وہم خیال
فہم تصوّر عقل گمان   قیاس آگہ نادر گیان
ذات منزّہ سب تے پاک   وہ نا آوے کس ادراک

---

[1] کشف الوجود : مخطوطۂ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔
[2] منفعت الایمان : مخطوطۂ انجمن ، ایضاً ۔

جانم اور داول کے کلام کے تقابلی مطالعے سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ مرید نہ صرف مرشد کے نقشِ قدم پر چل رہا ہے بلکہ وہ اپنی شعری صلاحیت کو بھی ، اپنی ذات کی انفرادیت کی طرح ، اپنے مرشد کی صلاحیت میں جذب کر رہا ہے۔ وہ اپنے خیالات کو صرف اُنھی موضوعات تک محدود کیے ہوئے ہے جن کا اظہار ''مرشد جانم'' پہلے کر چکے ہیں۔ مرید کا کام یہ ہے کہ وہ اُن کی تشریح کرے اور عام طالب تک پہنچائے۔

انھی خیالات کو شیخ داول نے اپنے ''خیال'' میں پیش کیا ہے۔ داول کے ہاں ''خیال'' اور غزل کی ہیئت ایک ہے۔ غزل کی طرح اس میں بھی مطلع ہوتا ہے اور آخری شعر میں تخلص لایا جاتا ہے۔ اس دور میں غزل صرف عورتوں سے باتیں کرنے ، اُن کے حسن و جمال کی تعریف کرنے اور مجازی عشقیہ جذبات کے اظہار کے لیے استعمال کی جا رہی تھی۔ داول نے غزل کی ہیئت کو صوفیانہ خیالات ، اخلاقی موضوعات اور عشقِ حقیقی کے اظہار کا ذریعہ بنایا اور اسے ''خیال'' کا نام دیا۔ ''خیال'' محفلِ حال و قال میں گانے کے لیے ہوتا تھا۔ اسی لیے اکثر ''خیال'' مخصوص راگ راگنیوں کے مطابق ترتیب دیے گئے ہیں۔ شاہ داول کے ''خیال'' میں ترکِ دنیا ، بےثباتیِ دہر ، دنیاے دوں ، خوفِ خدا ، خیالِ عاقبت ، احدیت اور خدا ، روح ، نور کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ شاہ داول کے ''خیال'' کو ''غزلیہ گیت'' کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اس میں غزل کی ہیئت بھی ہے اور گیت کا مزاج بھی ؛ مثلاً یہ ایک ''خیال'' دیکھیے :

سب چھوڑ اس دنیا کوں ہیں دیکھ جان ہارے
ہشیار ہو موئے پر افسوس کہاں ہارے
کیا فہم ہے بندیاں کوں نسدن لگے دھندیاں کوں
نہیں جانتے دندیاں کوں بھی آگ لان ہارے
شر شور ہے جنن تھی بیزار ہوئیں اُن تھی
یو پٹو کے کودن تھی دیکھ دل بھیران ہارے
دنیا یو باغِ شاہی بھو دھات یار آئی
کچھ یادگار بھائی لے وہاں لیجان ہارے
مہمان ہیں یہاں کے رہن ہار ہیں وہاں کے
بعد از دلیاں تھی بھالگے نہیں کوئی پان ہارے
داول ڈرے خطا کر بخشیں پیا عطا کر
مجہ کوں نہ اپ ستا کر اپ دھیر بلان ہارے

یہی موضوعات مختلف انداز سے بار بار ''خیال'' میں دہرائے جاتے ہیں۔ ایک خیال کے یہ دو شعر دیکھیے :

یک تل گھڑیی کے پاھونیں دایم یہاں کوئی نہ رہ سی
ویسے ویسے ماتی ملے تھے میر ہر جن کے چھتر
دے دان مجہ دیدار کا بھوکا پیا بھوجن کروں
داول کہے اس دان تھی نہیں دان بھی کوئی خوبتر

یہاں پنجابی الفاظ پاھونیں (پاونے بمعنی مہمان) رہ سی (رہے گا) پیا (پڑا ہوا) خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ واضح رہے کہ پنجابی زبان اور اس کے بولنے والوں نے شروع ہی سے اُردو زبان کی بنیادی لغت اور آہنگ کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

شا داول نے تقریباً ۱۲۳۰ اشعار پر مشتمل ایک نظم ''ناری نامہ[1]'' مربع ترجیع بند کی ہیئت میں بھی لکھی ہے جس میں مربع کا چوتھا مصرع ٹیپ کے مصرع کے طور پر ہر بار آیا ہے۔ داول نے یہ نظم ایک رات میں لکھی تھی : ع

کیتا فکر یک رات میں

اور اس میں عورتوں کی زبان میں ایسی عورتوں کو تلقین کی گئی ہے جن سے اُن کے شوہروں کے دل دُکھے ہوئے ہیں : ع

بولیا زناں کی بات میں

اس ''نظم'' میں دنیا کی بے ثباتی، دوزخ، جنّت، روزِ حشر اور قیامت کا ذکر کر کے سنّت کی پیروی اور اخلاقِ حسنہ کا درس دیا گیا ہے اور بتایا ہے کہ ہر بیوی کو اپنے شوہر سے، خواہ وہ کیسا بھی ہو، محبت کرنی چاہیے۔ اس طویل نظم میں مختلف حالات وکوائف پر اظہارِ خیال کر کے، جو عام خاندانی زندگی میں پیش آتے ہیں، بتایا گیا ہے کہ ایک عورت کا فرض ہے کہ وہ اپنے شوہر کو سکون بہم پہنچائے، اس کی وفادار اور جاں نثار رہے، وہ کام کرے جو شوہر کو پسند ہو۔ غصّہ اور سختی سے پرہیز کرے اور سوکن کے ساتھ بھی مل کر رہے۔ اس نظم میں ایک ایسی روانی ہے اور الفاظ ایسے سیدھے سادے روزمرہ کے استعمال کیے گئے ہیں کہ انہیں نہ صرف ترنم کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے بلکہ وہ آسانی کے ساتھ یاد بھی ہو سکتے ہیں۔ ساری نظم میں بات چیت کا سا لہجہ ہے اور ایک ایسا گمبھیر پن اور لوچ ہے کہ نظم دل پر اثر کرتی ہے۔

۱۔ ناری نامہ : (قلمی)، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

اس کا ناصحانہ انداز دل کو مُٹھی میں لے لینے والی کیفیت کا حامل ہے :

اندلا اگر مجنوب ہے   صورت طبع نا خوب ہے
جیسا اچھو محبوب ہے   پیو باج کوئی پیارا نہیں

جیسا اچھو جس دھات کا   تجہ چند پونم کی رات کا
روشن شمع ظلمات کا   پیو باج کوئی پیارا نہیں

جگ تے خلل نا آن دے   پیو جان منگنا جان دے
ہر حال پیو سُکھ ہان دے   پیو باج کوئی پیارا نہیں

مل سوکناں میں یوں رہنا   کچھ نہ دِسے سوکن ہنا
نہ دیکھ پرلیا آپنا   پیو باج کوئی پیارا نہیں

رغبت پیا کا فام کر   بھاتا اسے سو کام کر
جگ میں توں اپنا نام کر   پیو باج کوئی پیارا نہیں

یہ زبان و بیان تقریباً سوا تین سو سال پرانے ہیں۔ شاہ داول کی زبان ، فارسی کے زیر اثر آنے کے باعث ، ہمارے لیے آج بھی اجنبی نہیں ہے ۔ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں ذرا سی کوشش سے آج بھی ہم تک پہنچ رہا ہے ۔ وہ جانم کی روایت کے مُبصّر و مُفسّر ہیں اور جب بھی جانم کا نام آئے گا ، داول کا نام بھی انھی کے ساتھ لیا جائے گا ۔ یہی وہ روایت ہے جو جانم ، داول ، خوش دہاں سے ہوتی ہوئی امین الدین اعلیٰ تک پہنچتی ہے اور وہ اُسے مکمل کر دیتے ہیں ۔

شاہ برہان الدین جانم (م - ۹۹۰ھ/۱۵۸۲ع) کے دوسرے قابلِ ذکر خلیفہ ، جنھوں نے تصنیف و تالیف کی صوفیانہ روایت کو قائم رکھا ، شیخ محمود الحق خوش دہاں ہیں ۔ خوش دہاں ، شاہ ابوالحسن قادری (م - ۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ع) کے بھانجے تھے جن کی اُردو مثنوی ''سُکھ انجن[1]'' کا ذکر تذکروں میں آتا ہے ۔ خوش دہاں بیجاپور میں پیدا ہوئے لیکن ان کی تعلیم و تربیت بیدر میں ان کے نانا شاہ بدر الدین حبیب اللہ[2] کے ہاتھوں ہوئی ۔ اِسی وجہ سے ان کے اظہارِ بیان پر بیجاپوری اسلوب کا اثر کم اور فارسی اسلوب کا اثر زیادہ ہے ۔ تعلیم و تربیت کے بعد خوش دہاں بیجاپور چلے آئے اور جانم سے سلسلۂ چشت میں بیعت حاصل کی ۔ شاہ جانم کی وصیت کے مطابق خوش دہاں اُن کے بیٹے امین الدین اعلیٰ

---

[1] تذکرۂ مخطوطاتِ ادارۂ ادبیاتِ اردو ، حیدر آباد دکن ۔

[2] تذکرۂ اولیاے دکن : حصہ اول ، جلد سوم ، ص ۶۹۵ — ۶۹۶ ۔

(۹۹۰ھ--۱۰۸۶ھ/۱۵۸۲ع--۱۶۷۵ع) کے پیرِ تربیت اور اتالیق[۱] مقرر ہوئے۔ خوش دہاں کی سب سے اہم خدمت یہ ہے کہ انھوں نے، شاہ داول کی طرح، جانم کی تعلیم کو پھیلایا اور اپنے مشہور فارسی رسالے ''معرفت السلوک''[۲] میں جانم کے فلسفے کو وضاحت و دلائل کے ساتھ پیش کیا۔ ''معرفت السلوک'' میں وہ اِشکال اور بے ربطی نہیں ہے جو جانم کے نثری رسالے ''کلمۃ الحقائق'' میں ملتی ہے۔ یہاں ایک دل نشین ترتیب اور تصنیفی باقاعدگی کا احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ خوش دہاں جو کچھ لکھ رہے ہیں وہ پوری تفصیل کے ساتھ اُن کے ذہن میں آئینے کی طرح صاف ہے۔ ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع میں شاہ ولی اللہ قادری نے اس رسالے کا اُردو میں ترجمہ[۳] کیا۔ ''معرفت السلوک'' کے علاوہ خوش دہاں نے ایک اَور رسالہ[۴] بھی فارسی میں تصنیف کیا جس میں سوال و جواب کی شکل میں تصوّف کے مخصوص مسائل پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اُن کی ایک نظم بھی ایک قدیم بیاض میں نظر سے گزری ہے جس میں شاہ برہان الدین جانم کی مدح کی گئی ہے:

کامل حضرت شاہ برہان   برہان محبوب السبحان
شاہ برہان الدین ولی   جیسے مرتضیٰ علی
فرزند حضرت قطب آفاق   شاہ میراجی شمس عشاق
چڑتے دم سوں اللہ بول   اُترے تئیں بھی اللہ بول
ہر دم اللہ سوں مشغول   ہر دم اللہ کرے قبول
پلکھاں لگتیاں کھولتیاں ہیں   وہ بھی اللہ بولتیاں ہیں
اس سے توں بھی ہو مشغول   جی وو پلکھاں پڑے قبول

انھوں نے اَور کیا لکھا، ہمیں نہیں معلوم لیکن ایک اَور اُردو رسالہ تصوّف میں انھوں نے سوال و جواب کی شکل میں تعلیمِ جانم کو بیان کیا ہے۔ اس رسالے کے موضوعات وہی ہیں جو جانم کے ''کلمۃ الحقائق'' میں ملتے ہیں۔ سوالوں میں بھی یکسانیت ہے اور جوابات کی روح بھی ایک ہے۔ فرق یہ ہے کہ خوش دہاں

۱۔ اولیاے بیجاپور: از شاہ سیف اللہ قادری، ص ۱۲۴، مطبع صبغت اللّٰہی، رانچور۔
۲۔ معرفت السلوک: فارسی، (قلمی)، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔
۳۔ ترجمہ معرفت السلوک اُردو: (قلمی)، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔
۴۔ رسالہ تصوّف خوش دہاں: فارسی (قلمی)، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

نے اختصار سے کام لیا ہے اور کئی کئی سوالوں کو یک جا کر کے ان کے جواب ایک ساتھ دیے ہیں ۔ جانم کا مخاطب ''عام طالب'' تھا ۔ خوش دہاں کے مخاطب ''طالبِ صادق'' اور ''عارفانِ صاحبِ بصیرت'' ہیں جنھیں ''بطریقِ اشارت'' بات سمجھائی گئی ہے ۔ جانم کے ''کلمۃ الحقائق'' میں سوال اور جواب کہیں کہیں فارسی میں ہیں لیکن خوش دہاں کا سارا رسالہ اُردو میں ہے ۔ جانم کی زبان پر گُجری اور بیجاپوری اسلوب کا رنگ غالب ہے ، لیکن خوش دہاں کی زبان پر فارسی اسلوب و آہنگ حاوی ہے ، اسی لیے جانم کے اسلوب کے برخلاف یہ آج بھی ہمارے لیے اجنبی نہیں ہے ۔ جانم ''کون'' اور ''کیا'' میں فرق نہیں کرتے ۔ خوش دہاں ان لفظوں کا صحیح استعمال کرتے ہیں ۔ ان کے ہاں اور دوسرے الفاظ بھی صحت کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں ۔ سارا رسالہ چونکہ سوال و جواب کے پیرایے میں لکھا گیا ہے اس لیے اس میں مکالمے کا انداز اور بات چیت کا سا لہجہ در آیا ہے ۔ خیال صاف ہے اور ترتیبِ بیان میں باقاعدگی ہے ۔ جواب بھی ایک خاص ترتیب سے دیے گئے ہیں تاکہ وہ تہہ بہ تہہ جمتے چلے جائیں ۔ آج یہ باتیں ، جو اس رسالے میں بیان کی گئی ہیں ، مشکل نظر آتی ہیں لیکن اُس زمانے میں یہ عام باتیں تھیں ۔ اسی لیے ان کے بیان میں وضاحت کے بجائے عام طور پر اشاروں سے کام لیا جاتا تھا ۔ خوش دہاں کے ہاں نثر میں ایک جاؤ ہے ۔ جملے کی ساخت اور لفظوں کی ترتیب میں باضابطگی ہے جو جانم کی نثر میں ہمیں خال خال نظر آتی ہے ؛ مثلاً خوش دہاں جب کہتے ہیں کہ :

> ''اول ذکرِ جلی اللہ کا ناؤں ظاہر کے اعضا سوں ، ذکرِ قلبی باطن کی زبان سوں ہمیشہ ، بعد ازاں ذکر روحی مشاہدہ اس طریق سوں ۔ اول مرشد کی صورت دل میں مقابلہ پکڑنا ، اس صورت کوں دیکھنا سو روح کا نظر ہے ۔ اس دل میں یوں بولنا کہ صورت کوں دیکھتا سو کون ۔ کیا نظر پاک ہے ۔ عجیب لطیف بعد ازاں اس صورت پر تے نظر ثابت کرنا ۔ علاحدہ نظر معلّق رکھنا ۔ چند روز اس کا کثرت کرنا تا نظر کہے کہ میں علاحدہ نظر ہوں ۔ ظاہر باطن یک ہوئے ، بعد ازاں بھی اس نظر کوں قرار دینا کہ یو تو اس کا ہے میں نہیں ۔ اس وضع سوں چند روز گزرے تو وہم خودی کا دور ہوئے گا تو وو نظر نور ہووے ۔ اس میں دیدار وصال و فنا و بقا حاصل ہوئے گا ۔ یہاں عشق محبت زیادہ ہوے ۔ سرّی ذکر سو عشق ہے ، دیدار دیوے گا ۔ کہا ہے پاک خدا کی تجلی

لطیف مشاہدہ نور کی نظر میں پور حال حال خفی ذکر ہے[1] ۔"

یہاں نثر میں ایک ترتیب ، ایک باضابطگی ، ایک تسلسل اور ایک ربط کا احساس ہوتا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ نثر نے کسی حد تک اپنا راستہ مقرر کر لیا ہے ۔ فارسی اسلوب نے اس کو ایک نیا رنگ روپ دے دیا ہے اور اب ایک ایسی شکل نکل رہی ہے جو اُسے جدید ادبی اسلوب کے نئے معیار کی طرف لے جا رہی ہے ۔ یہی وہ خدمت ہے جو اس دور میں خوش دہاں نے انجام دی ۔ فکری سطح پر وہ جانم کی لکیر کے فقیر ہیں لیکن اسے مرتّب کر کے ایک باقاعدہ شکل دینے اور پھیلانے میں اُن کی خدمات نظرانداز نہیں کی جا سکتیں ۔ اگر خوش دہاں یہ کام نہ کرتے تو اُن کے شاگرد اور تربیت یافتہ امین الدین اعلٰی بھی اس کام کو آگے بڑھا کر مکمل نہ کر پاتے ۔

. شاہ امین الدین اعلٰی (۹۹۰ھ — ۱۰۸۶ھ[2]/۱۵۸۲ء—۱۶۷۵ء) دکن کے اُن چند برگزیدہ بزرگوں میں شمار ہوتے ہیں جن کا فیض آج بھی جاری ہے ۔ بیجاپور میں "شاہ پور دروازے سے دو میل کے فاصلے پر ایک بلند ٹیکری پر سفید براق گنبد کوسوں دور سے چمکتا[3]" آج بھی دعوتِ نظر دیتا ہے جس کے نیچے امین الدین اعلٰی عالمِ بےخودی[4] میں محوِ خواب ہیں ۔ اعلٰی اپنے والد برہان الدین جانم کی وفات کے چند ماہ بعد پیدا ہوئے ۔ خوش دہاں سے تعلیم و تربیت پا کر مسندِ خلافت پر بیٹھے اور اس خاندانی روایت کو آگے بڑھایا جو باپ دادا سے ہوتی ہوئی خلافت کے ساتھ انہیں ورثے میں ملی تھی ۔ ان سے بہت سی تصانیف یادگار ہیں جن میں سے "محب نامہ" ، "رموز السالکین" ، "کلامِ اعلٰی" اور "وجودیہ" نظم میں ہیں ۔ ان کے علاوہ انہوں نے خیالِ ریختہ اور غزلیں بھی لکھیں اور ساتھ ساتھ جانم کی روایت میں مخصوص راگ راگنیوں کے مطابق گیت اور دوہرے بھی ترتیب دیے ۔ ایک نظم جانم کی مدح میں بھی ملتی ہے ۔ اُن منظومات کے علاوہ "گفتار حضرت امین" ، "وجودیہ" اور "کلمۃ الاسرار"

---

[1] رسالہ محمود خوش دہاں بیجاپوری : مرتّبہ حمید الدین شاہد ، ص ۳۱ - ۳۲ ، مطبوعہ ایوانِ اُردو کراچی ، ۱۹۷۰ء ۔

[2] مادۂ تاریخ "ختم ولی" اور "شاہ امین الدین اعلٰی فرد قطب الاولیا" سے نکلتا ہے ۔ بیاض قلمی ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

[3] واقعاتِ مملکتِ بیجاپور : جلد دوم ، ص ۱۰۰ ۔

[4] شاہ امین الدین اعلٰی کا ارشاد ہے کہ "اے عزیزو ! حق تعالٰی کا وصل بغیر بےخودی کے ممکن نہیں ۔" واقعاتِ مملکتِ بیجاپور : جلد دوم ، ص ۱۰۱ ۔

نثری تصانیف ہیں ۔

امین الدین اعلیٰ کی ساری تصانیفِ نظم و نثر کا موضوع تصوّف و اخلاق ہے ۔ تصوّف میں اُن کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے تلاوت الوجود کے فلسفے کو مکمل کیا ۔ اس تصوّف کی بنیاد حدیث ”من عرف نفسہٗ فقد عرف ربّہ“ (جس نے اپنے نفس کو پہچانا اس نے اپنے خدا کو پہچانا) پر قائم ہے ۔ ”اس میں عرفانِ نفس کے لیے وجود کے تمام مراتب کا عرفان حاصل کرنے کی تعلیم دی جاتی ہے اور یہ تعلیم جانم سے زیادہ امین الدین اعلیٰ کی جدّتِ فکر و نظر کی مرہونِ منّت ہے ۔ مطالعۂ نفس کے پہلے مرحلے میں ، جس کو واجب الوجود کا نام دیا گیا ہے ، تنِ ناسوتی کے عناصرِ ترکیبی کا مطالعہ کیا جاتا ہے ۔ اس سلسلے میں جانم صرف چار عناصر آب و آتش و خاک و باد کا ذکر کرتے ہیں لیکن اعلیٰ ان عناصرِ اربعہ کے ساتھ ”خالی“ کو بھی ایک عنصر تسلیم کرتے ہیں ۔ اس کے علاوہ ہر عنصر کے پانچ پانچ گُن بھی بیان کرتے ہیں جس کی وجہ سے اُن کا تصوف پانچ عناصر اور پچیس گُن کا تصوف کہلاتا ہے[1] ۔“ اس فلسفے میں اسلامی اور ہندوی فلسفے کی روحیں ایک دوسرے میں پیوست ہو گئی ہیں ۔ اسی فلسفے کے مختلف پہلو اور مختلف شکلیں ، کبھی اشاروں میں اور کبھی تفصیل سے ، ان کی نظم و نثر میں بیان ہوئی ہیں ۔

”گفتارِ امینِ اعلیٰ“[2] کے عنوان سے جو طویل نظم ملتی ہے ، اس کا موضوع ”توحیدِ باری تعالیٰ“ ہے ۔ اس میں وحدت کے مسئلے پر روشنی ڈال کر ”وحدت الشہود“ کو واضح کیا ہے ۔ اس نظم کی ہندوی بحر وہی ہے جو گُجری میں ملتی ہے اور جسے میراںجی اور جانم نے بھی کثرت سے استعمال کیا ہے ۔ امین الدین اعلیٰ کے ہاں ہندوی بحر کے باوجود فارسی عربی الفاظ کی تعداد بڑھ گئی ہے جن کی وجہ سے لہجے اور رنگ روپ کا تاثر بدل گیا ہے ۔ اس تاثر کو اس وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب میراںجی اور جانم کے کلام کو پڑھ کر امین الدین اعلیٰ کے کلام کو پڑھا جائے ۔ اس نظم کے یہ چند اشعار دیکھیے :

نہیں ہے اللہ دوجا کوئے   اللہ سوں دیک سب کچھ ہوئے
سب سوں تن سب ہر دیک پاس   مطلق بنیا شاہد خاص

---

[1] معراج العاشقین کا مصنّف : از ڈاکٹر حفیظ قتیل ، حیدرآباد دکن ، ۱۹۶۸ع ، ص ۵۲ ۔

[2] مخطوطۂ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

جیو جوالا اس کا جان   سب سوں بن سب عین عیان
مطاق بالا امین پیئو   جاگ جگایا تم سب جیئو
عین ارادت جس کے ہات   جیو جوالا سب سے سنگات

اسی طرح ایک اور طویل نظم ''کلامِ شاہ امین الدین اعلیٰ''[1] کے عنوان سے ملتی ہے جس میں حمد کے بعد طالبوں کی ہدایت کے لیے شریعت و طریقت کے مسائل پر انھوں نے اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے روشنی ڈالی ہے ۔ مزاج اور زبان و بیان کے اعتبار سے اس نظم اور ''گفتارِ امین اعلیٰ'' میں کوئی خاص فرق نہیں ہے ۔

اعلیٰ کی ایک دوسری نظم ''رموز السالکین''[2] کی بحر بھی وہی ہے جو ان دو نظموں میں استعمال کی گئی ہے ۔ یہ ایک طویل نظم ہے جس میں پانچ عنوانات قائم کیے گئے ہیں — ''شناسِ نور و روح و دل و نفس ، تحریر تقریر شناس ، وصالِ حق نور و روح بادل و نفس در ہر موضع باید شناخت ، شناسِ عاشق اعلیٰ و ادنیٰ ، تحریر تقریر شناس تجرید و تفرید ، عذر ارباب و اختتام کتاب ۔'' ایک شعر میں اس نظم کا نام بھی دیا گیا ہے ۔

لانوں ہے رموز السالکین   سالکاں پر آنے یقیں

''رموز السالکین'' میں انھی موضوعات کو بیان کیا گیا ہے ۔ امین الدین اعلیٰ کے ہاں مسائل کے سمجھنے میں وہ دقت پیش نہیں آتی جو جانم کے ہاں آتی ہے ۔ یہاں فکر اور اظہار دونوں میں ربط و ترتیب نے افہام کو سہل بنا دیا ہے ۔ یہ سمجھنے کے لیے کہ موضوع ایک ہونے کے باوجود لسانی و تہذیبی تبدیلیاں اظہار کی سطح پر کیا عمل کرتی ہیں ، امین الدین اعلیٰ کی شاعری کا مطالعہ دلچسپ ہو جاتا ہے ۔ بدلی ہوئی اظہار کی روایت نے اعلیٰ کے کلام کو

۱۔ مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ رموز السالکین کے دو مخطوطے ہماری نظر سے گزرے (قا ۲/۲۸، قا ۱/۱۵۱ انجمن) ۔ اسی تصنیف کو مولوی عبدالحق نے بیک وقت جانم اور امین الدین اعلیٰ دونوں سے منسوب کیا ہے (قدیم اُردو : عبدالحق ، ص ۳۰ و ص ۵۲) ۔ یہی غلطی ''علی گڑھ تاریخ ادب اُردو'' جلد اول میں ملتی ہے ۔ ڈاکٹر نذیر احمد نے (ص ۲۲۸) اسے جانم سے منسوب کیا ہے اور نصیر الدین ہاشمی نے (ص ۲۸۹) اس نظم کو امین الدین اعلیٰ سے منسوب کیا ہے ۔ (جمیل جالبی)

ایک حد تک مؤثر بھی بنا دیا ہے۔ شناس نور و روح کے یہ شعر دیکھیے:

نور وہی جے مطلق نور   قید موقید تھی وہ دور
نور مشاہدہ ہے جمال   بوجھے نور ہے کا ہی حال
روح مجرّد دیکھن ہار   اُس تھی خارج دل بچار
حق کی راہ میں پکڑ یقیں   کیوں نا اس کوں ہوئے یقیں

''شناسِ عاشقِ اعلیٰ و ادنیٰ'' کے یہ شعر بھی اظہار کی روایت پر روشنی ڈالتے ہیں:

ادنیٰ عاشق اعلیٰ بوجھ   یہ دوتی مقصود آکھوں تجھ
عاشق ادنیٰ جیوں پتنگ   اعلیٰ موم بتی کا رنگ
پتنگ جوں دیپک پڑے تنہا   اپ جلجا کر ہوئے فنا
وے ولایت جیوں پتنگ   موم بتی سوں نبوت رنگ
یہ سب بوجھے آگ کا سوز   بوجھے مجلس شب اور روز

اس نظم کا پہلا شعر صوفیائے کرام میں ایک زمانے میں ضرب المثل کی حیثیت رکھتا تھا۔

اللہ پاک منزّہ ذات   اس سوں صفتاں قایم سات

دلچسپ بات یہ ہے کہ اپنی طویل نظموں میں اعلیٰ نے ایک ہی بحر استعمال کی ہے۔ یہی بحر ہمیں ان کی نظم ''وجودیہ'' میں ملتی ہے۔ اس رسالے کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں نظم اور نثر اُردو فارسی دونوں میں اپنے خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ جو کچھ فارسی نثر میں کہا گیا ہے اسے اُردو نظم میں بھی بیان کیا گیا ہے اور اس کے بعد اُردو نثر میں علوی و سفلی کے مدارج پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

''محب نامہ''[1] ایک عاشقانہ نظم ہے جس میں معشوق کا سراپا بیان کیا گیا ہے۔ اعلیٰ نے اس میں صرف ردیف کی پابندی کی ہے اور قافیے کو ترک کر دیا ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے یہ اسی طرح غزل سے قریب ہے جس طرح شاہ داول

۱- یہ سب کلام ۱۰۶۸ھ کے اسی مخطوطے میں ہے جس میں میرانجی، جانم اور داول کا کم و بیش سب کلام شامل ہے۔ یہ وہ اصل مخطوطہ ہے جس کی دو نقلیں حیدرآباد دکن میں اہلِ تحقیق کی آنکھوں کا سُرمہ بنی ہوئی ہیں۔ قا ۱۵۱/۱، کتب خانۂ خاص انجمن ترقی اُردو پاکستان۔ (جمیل جالبی)

کے ''خیال'' غزل کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں۔ ''محب نامہ'' کے مطلع کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہیں جس میں ''ہنو'' اور ''بہوں'' کو صوتی لحاظ سے قافیہ بنایا گیا ہے لیکن اس کے بعد صرف ردیف ''کوں'' باقی رہ جاتی ہے۔ یہاں پہلی مرتبہ ہمیں فارسی بحر نظر آتی ہے۔ بحر کی یہ تبدیلی تہذیب کی نئی سمت کی نشاندہی کر رہی ہے۔ بحر کی تبدیلی نے خود اظہار کو بدل کر جدید اسلوب سے قریب تر کر دیا ہے۔ مثال کے طور پر یہ دو شعر دیکھیے:

دنداں مثال بجلیاں رخشاں کلامؔ کرنیں
زہرہ دھرے نہ دیدہ خوبیں نہ چھاوٗنے کوں
چاہِ زنخ کا تیرا مانندِ حوضِ کوثر
مقتول نہیں جو تیرے انکار تے غسل کوں
نافہ جو ناف معطر ساماں کانِ خوشبو
دیتا برائے شہرت اُن چاشنی ِمشک کوں

فارسی بحر کی وجہ سے اعلٰی کا اظہارِ بیان اور طرزِ ادا بدل گیا ہے۔ یہاں ''رموز السالکین'' سے زیادہ فارسی اسلوب و آہنگ کا رنگ چڑھا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

امین الدین اعلٰی نے اسی ہیئت کو کئی جگہ استعمال کیا ہے۔ ''محب نامہ'' میں موضوع کے تسلسل کی وجہ سے اس ''غزل'' کا عنوان قائم کیا گیا تھا لیکن ایک اور نظم، جس میں میرانجی و جانم کے فیض کا ذکر کرکے طریقت کے متفرق موضوعات بیان کیے گئے ہیں۔ غزل[1] کا نام دیا گیا ہے۔ یہاں بھی ہیئت وہی ہے جو ''محب نامہ'' میں ملتی ہے۔ مطلع ہم قافیہ ہے اور اس کے بعد صرف ردیف ''امین'' باقی رہ جاتی ہے۔ اس غزل میں پندرہ اشعار ملتے ہیں:

تمت کیا یک غزل میں ابیات خاصے پنج و دہ
مفہوم کر ستار ہونا عیب جو ہونا امیں

اسی طرح ایک غزل ''خیالِ ریختہ''[2] کے عنوان سے ملتی ہے۔ اس میں قدیم روایتِ ریختہ کے مطابق (جو سارے شمالی ہندوستان میں امیر خسرو، حسن دہلوی، جامی، افضل پانی پتی وغیرہ کے ہاں ملتی ہے) آدھا مصرع فارسی

۱، ۲۔ مخطوطۂ انجمن، (۱۰۶۸ھ)۔

میں ہے اور آدھا اُردو میں ۔ اس غزل کے اشعار کی نوعیت یہ ہے :

ز دستم رفت عنانِ صبر ، رہیا نا ہوش منجہ میرا
بیانے ماہِ ظلاتم دھڑک دل کوں کے دیتا نہیں
منم پروانۂ آں شمع کہ دھوں جگ بیچ روشن ہے
بوزم دم بدم با او کہ وہ جلوا کسی ماں نہیں
بسازم کحل آں خاکے کہ تج پگ اوس پر گذرے
زہے دولت مرا باشد کہ نینوں انگ منج دو سر نہیں

امین الدین اعلیٰ کا کلام اُس رجحان کا پتا دیتا ہے جو رفتہ رفتہ بیجاپوری اسلوب پر غالب آ رہا ہے اور اُسے ہندوی اسلوب سے ہٹا کر فارسی اسلوب کی طرف لے جا رہا ہے ۔

یہی رنگِ سخن ہمیں "مدحِ برہان الدین جانم"[1] میں نظر آتا ہے ۔ یہاں فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ اَور واضح ہو گیا ہے ۔ ہیئت وہی ہے جو "محب نامہ" یا دوسری غزلوں میں استعمال کی گئی ہے ۔ "برہان بن میراں اُپر" ردیف ہے ۔ اس مدح کو پڑھ کر یہ بات اَور واضح ہو جاتی ہے کہ اب زبان اُس ملک گیر ادبی معیار کی طرف بڑھ رہی ہے جو آیندہ دور میں اظہار و اسلوب کا واحد معیار بننے والا ہے ۔ یہ اشعار دیکھیے ، ان میں فارسی اسلوب و الفاظ کے اثرات کتنے گہرے ہو گئے ہیں :

اکمل ولایت تج عطا ثابت ثبوت نافی خطا
خبر عین حق دیگر نہ تھا برہان بن میراں اُپر
علم لُدن مقدور تج تکنے خفی مکشوف تج
اشکال مشکل حل کیا برہان بن میراں اُپر
نیکو سرشت رحماں دیا عظام شاں یزداں کیا
احسن خلق حق تھی لیا برہان بن میراں اُپر
ہادی توں ہے راہِ خدا عامل توں ہے حق میں فدا
واعظ توں ہے راہے خدا برہان بن میراں اُپر
رکھیں امیں خادم کمیں دم دم سرن کل پر زمیں
مقبول ہو گفتار امیں برہان بن میراں اُپر

---

[1] مخطوطۂ انجمن ، (۱۰۶۸ھ) ۔

اسی اسلوب کا اثر اُن گیتوں اور دوہروں پر بھی چھا جاتا ہے جو گُجری روایت کی پیروی میں امین الدین اعلیٰ نے لکھے ہیں۔ ان گیتوں کی ہیئت اور رنگ کو ہم گجرات کے شاہ باجن، قاضی محمود دریائی اور شاہ علی جیوگام دھنی کے ہاں دیکھ چکے ہیں۔ دکن کے میرانجی، جانم اور ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گُرو کے ہاں بھی ان کا مطالعہ کر چکے ہیں۔ اعلیٰ بھی اپنی خاندانی روایت کی پیروی میں ایسے گیت مخصوص راگ راگنیوں کے مطابق ترتیب دیتے ہیں جو محفلِ سماع میں گا کر سنائے جا سکیں، لیکن اعلیٰ کے ہاں ان گیتوں میں طرزِ احساس اور نئے اسلوب نے اتنی تبدیلی کر دی ہے کہ یہ آج کے گیتوں کے زبان و بیان اور مزاج سے قریب تر ہو گئے ہیں۔ ''در مقامِ دھناسری''[1] کے یہ بول دیکھیے جن سے بدلے ہوئے مزاجِ سخن کا آسانی سے اندازہ ہو سکتا ہے:

جھولو جھولو اپنے پیا سوں   پہل میل جھولو کھولو
ذات پنے میں آیا نور   پاک محمد منزّہ نور
بھوک کارن کیا ظہور
او سے ہلاتی ہے روح جاری   سو ہے حیات کی باندھی ڈوری
بو آشنائی بالک ڈیری
ایسے پیلانا ذکر کا دودھ   تب تجھ آئے ساری سودھ
دیپا عقل سگلا بودھ
کیپا رحمت تجھ پر لیے   تیرا فضلیت سب پر ہے
محبوب معشوق اپنا تجھ کوں کہے
توں ہے اللہ کا پیارا   مطلق نور توں ہے سارا
شاہ امین الدین کیپے اظہارا

یہ اندازِ بیان امین الدین اعلیٰ کی نثر میں اور زیادہ کھل گیا ہے۔ ''وجودیہ''[2] میں جو باتیں بیان کی گئی ہیں وہ ''معراج العاشقین'' کے مطالب سے ملتی جلتی ہیں۔ ''وجودیہ'' کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آ جاتی ہے کہ ''معراج العاشقین'' حضرت بندہ نواز کی تصنیف نہیں ہے بلکہ سلسلہ امینیہ کے کسی مرید نے تصنیف کی ہے۔

۱، ۲- یہ چیزیں بھی مخطوطہ قا ۱/۱۵۱ سے لی گئی ہیں جو ۱۰۶۸ھ کا لکھا ہوا ہے۔ اس زمانے میں امین الدین اعلیٰ بقیدِ حیات تھے۔ (جمیل جالبی)

انداز بیان کے اعتبار سے اعلیٰ کی نثر ان کی شاعری سے زیادہ صاف ہے ۔ ''وجودیہ'' جس میں اُردو اشعار ، فارسی نثر اور اُردو عبارت کے ذریعے مطالب بیان کیے گئے ہیں ، اس لحاظ سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے کہ اس میں مو وع ہر وضاحت کے ساتھ روشنی ڈالی گئی ہے ۔ ''وجودیہ'' کا وہ حصہ جس میں اُردو نثر ملتی ہے ، علوی و سفلی کے مسئلے پر روشنی ڈالتا ہے لیکن یہ سب مسائل اعلیٰ کے مخصوص فلسفۂ تصوف کے اردگرد ہی گھومتے ہیں ۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''علوی کے مرتبے چار ہیں ۔ سفلی کے مرتبے چار ہیں ۔ اول مرتبہ علوی ۔ مرتبۂ اول مقام شہود ۔ مرتبۂ دوم مقام محبت ۔ مرتبۂ سیوم مقام حال ۔ مرتبۂ چہارم سفلی ۔ مرتبۂ اول تنگی لذت ۔ دویم شہوت ۔ سیوم خطرات نیک بتعاقِ دل ۔ چہارم ممتنع دیگر عروج و نزول آدمیاں کا ۔ کتا ہوں اول یوں ہوا ہے ۔ اول آدمی چہار صفتاں سوں تھا ۔ خدا کے علم "مثنہ (میں) نور روح و نفس دے ناداں وزا سوں تھا ۔ اس کی ایک تمثیل است ۔ جوں ماں باپ کوں معلوم اچھتا ہے کہ جو ہرا ہوے گا روزگار کرے گا ۔ یوں خدا کوں معلوم تھا روز میثاق کے وقت با زد صفتاں پختہ ہونے کوں یو چار عناصر دیے ۔ ماں کے پیٹ "مثنہ تھا تولکہ نور ہی مرتبے تھا ۔ بعد از تن بڑا ہوتا گیا تیوں تیوں دانائی و حرکات زیادہ ہوتے گیا کہ دانائی تعلق سوں ہوئی ۔ با علم یو دل ہی مرتبہ ہے کی ۔ یو دل تعلق صنوبری سوں ہے ۔ بازد نفس کا حرکات اس حواس خمسہ سوں ہے ۔ یو نفس امارہ ہے ۔ ایتال عروج کیا ۔ لوڑی نفس دل روح نور پچھانتا با مرشید سوں نہیں تو نہیں ۔ نفس چھوڑ دل چھوڑ روح چھوڑ نور کوں جانیا تو اسکوں ماں کے پیٹ میں کا حال آوے گا ۔ اس سوں خدائے تعالیٰ خشحال ہوے گا ۔ اس کوں مقام مرتبے ہیں ۔''

اعلیٰ کی یہ نثر ترتیب ، ربط اور جملوں کی ساخت کے اعتبار سے خوش دہان کی نثر سے آگے بڑھ جاتی ہے ۔ یہاں خوش دہان سے زیادہ قوت اظہار کا احساس ہوتا ہے ۔ فاعل ، مفعول اور فعل کی ترتیب میں بڑی حد تک باقاعدگی آ جاتی ہے ۔ اسی رنگ بیان سے ملتی جلتی نثر ''گفتار حضرت شاہ امین الدین اعلیٰ[۱]''

---

[۱] مخطوطہ ۱۰۶۸ھ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

ہے جس کے شروع میں "رموز السالکین" کے ابتدائی اشعار :

اللہ پاک منزّہ ذات   اس سوں صفتاں قایم سات

وغیرہ دیے گئے ہیں ۔ ان اشعار کے بعد نثر شروع ہوتی ہے جس میں وہی مسائلِ شریعت و طریقت بیان کیے گئے ہیں جو ہمیں "معراج العاشقین" میں ملتے ہیں ۔ یہاں نفس ، واجب الوجود ، ممکن الوجود ، ممتنع الوجود ، عارف الوجود ، شاہد الوجود ، صفت الوجود اور عناصر الوجود کی تشریح کی گئی ہے ۔ رسالے میں مختلف فقہوں کو الگ الگ مذہب کا نام دیا گیا ہے ؛ مثلاً "مذہب چہار است : اول حنفی ، دوم حنبلی ، سیوم مالکی اور چہارم شافعی" ۔ ان سب موضوعات کو اشاروں میں بیان کیا گیا ہے ۔ اس رسالے میں اعلٰی نے اکثر مقالات پر عبارت کو مسجّع و مقفّٰی رکھنے کی کوشش کی ہے ۔ یہ عمل بھی فارسی نثر کی پیروی میں کیا جا رہا ہے اور اُردو عبارت کو بھی اسی سطح پر لانے کی کوشش کی جا رہی ہے ۔ یہاں نثر میں شعر کا انداز و مزاج بھی شامل ہو رہا ہے ۔ جب ہم اس عبارت کو پڑھتے ہیں تو ہمارے ذہن میں "معراج العاشقین" کے ابتدائی حصے گھومنے لگتے ہیں :

> "خاصیت خاک ، موکّل فرشتہ ، مہتر جبرئیل ، رنگ زرد ، ڈکان اور گوشت ، استخوان اور پوست ، اے رے جیتے پشم سب جان خاکی دم ، خاصیتِ آب ، موکل فرشتہ مہتر میکائیل ، رنگ سرخ ، مغز آب منی ، اس لن کا تیز غنی ، پیش آب اور جلاب پانچواں خوبی آب ، خاصیت آتش موکل فرشتہ مہتر عزرائیل ، رنگ سیاہ ، پیاس اور بھوک ، یہ کھالے لدرا سوکھ ، کلا ملاویں چوران ، پانچو رکنو نسور ، خاصیت باد موکل فرشتہ مہتر اسرافیل ، رنگ سبز ہلن اور چلن بھی پسرن اور کانپن پھوکن سمتی پنج سجن منجوگ من خاصیت ہوا کچھ نہیں . . ."

لیکن ان دونوں نثری تصانیف کے برخلاف "کلمۃ الاسرار[1]" کے زبان و بیان اَور صاف ہوگئے ہیں ۔ اس کی ایک بنیادی وجہ یہ ہے کہ "وجودیہ" اور "گفتار" میں مخصوص فلسفہ تصوّف کو اشاروں میں بیان کیا گیا ہے جس کی وجہ سے آج یہ عبارت گنجلک اور مشکل نظر آتی ہے ۔ اس دور میں یہ اشارے اتنے عام تھے کہ ان کو وضاحت کے ساتھ کھول کر بیان کرنے کی ضرورت ہی نہیں تھی ۔ جیسے ارسطو و افلاطون کے زمانے میں فلسفہ و حکمت کے باریک اور

---

[1] کلمۃ الاسرار : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

دقیق نکات معاشرے کا عام آدمی بھی آسانی سے سمجھ لیتا تھا اسی طرح یہ معاشرہ بھی فلسفۂ تصوّف کے وہ باریک و دقیق نکات، جو آج ہمیں مشکل نظر آتے ہیں، آسانی سے سمجھ لیتا تھا ۔ ''کلمۃ الاسرار'' میں امین الدین اعلیٰ نے اپنے موضوع سے ہٹ کر ''کلمۂ طیبہ'' کی تشریح کی ہے ۔ یہاں اپنی بات کو اس طور پر سننے والے کے سامنے پیش کیا جا رہا ہے کہ وہ اچھی طرح اس کے ذہن نشیں ہو جائے ۔ اس لیے ''کلمۃ الاسرار'' کی نثر میں ایک تخلیقی شان پیدا ہو گئی ہے ۔ یہ تصنیف امین الدین اعلیٰ کی سب سے دل چسپ تصنیف ہے اور اُس دور کی نثر کا ایک قابلِ قدر نمونہ ہے ۔ واضح رہے کہ یہ نثر کم و بیش اُس زمانے میں لکھی جا رہی ہے جب اورنگ زیب عالمگیر نے شاہجہان کو قید کر لیا ہے اور خود شہنشاہِ ہند بن کر ابھی تختِ سلطنت پر بیٹھا ہے ۔

''کلمۃ الاسرار'' میں مرید سوال کرتا ہے اور مرشد جواب دیتا ہے، لیکن یہاں سوال و جواب الگ الگ نہیں ہیں جیسے ہمیں برہان الدین جانم کی ''کلمۃ الحقائق'' میں یا خوش دہاں کے ''رسالۂ تصوّف'' میں نظر آتے ہیں ۔ یہاں سوال و جواب مل کر ایک ہو گئے ہیں ۔ سوال پوچھے جانے کی اطلاع ہمیں جواب دینے والا ہی دیتا ہے ۔ مرشد پہلے کلمہ کے ظاہری معنی سمجھاتا ہے اور پھر باطنی معنی پر روشنی ڈالتا ہے ۔ ''لا'' کی تشریح کرتے ہوئے، مچھلی اور پانی کی حکایت بیان کر کے، نثر میں حکایتی عنصر کے اضافے سے دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے ۔ پھر مچھلی کی حکایت بیان کر کے کلمہ کے اسرار اُسی طرح داستانی انداز میں کھولے جاتے ہیں جس طرح ہفت منزل سر کرنے کے بعد داستانوں میں طلسم کھلتا ہے ۔ ''کلمۃ الاسرار'' کی نثر کو رُک رُک کر پڑھنے سے بات چیت کے لہجے کو محسوس کیا جا سکتا ہے اور اسی وقت اس نثر سے صحیح معنی میں لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے :

> ''مرید نے پوچھا مرشدِ کامل سوں کہ اے مرشد رہنما والی ہادی صاحبِ زمان کلمہ کا کیا معنا ہے؟ سو بوا و ہور مہربانی کر کے یو رمز مجہ پر کھولو ۔ تب مرشید نے فرمائے کہ کلمہ کا ظاہر معنا یو ہے کہ نہیں کوئی معبود بر حق مگر اللہ ہے ۔ ہور محمدؐ بھیجے گئے ہیں اوس معنی کوں برحق کہ جاننا ہور اللہ کو ایک کر ماننا ۔ تب ظاہر کا مسلمان ہوا ۔ لیکن کلمہ کا باطنی معنا اور ہے ۔ جب لگ اوس باطنی معنی کہ نہیں سمجیا تب لگ باطن میں مسلمان نہیں ہوا ۔ مثال اس کا یو ہے ۔

سورج کی دھوپ دیکھ کر معلوم کیا کہ سورج ہے، ہور دھوپ نکلتی ہے۔ اگر سورج نا ہوتا تو دھوپ نا نکلتی و لیکن سورج کوں دیکھا نہیں۔ یوں محمد صاحب کے معجزہ دیکھ کر معلوم کیا کہ اللہ ہے۔ تب محمد صاحب کے معجزے ظاہر ہوئے۔ اگر اللہ نہ ہوتا تو محمد کوں کون پہچانتا اور محمد کے معجزے کہاں سوں پیدا ہور ظاہر ہوتے۔ کلمہ کا ظاہر معنا بوجکر اتنا معلوم کرے و لیکن خدا کوں نہیں دیکھیا اور محمد کوں نہیں پہچانیا کہ اللہ کس کا ناؤں ہور محمد کس کا ناؤں ہے۔ یو بات نہیں معلوم کیا تو مسلمان باطن میں نہیں ہوا۔ تب مرید نے یو بات سن کر بہت عاجزی سوں کھڑا رہ کر مرشد کو سجدہ کیا ہور کہا اے مرشدِ برحق شتابی سوں کلمہ کا باطنی معنا بولو ہور یو نکتہ مجہ پر بیگی سوں کھولو وگر نیں تو مجہ پر بہوت بے قراری ہے۔ ہور یو دن نیں سب اندھیاری ہے۔”

یہی اندازِ تحریر ساری کتاب میں نظر آتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ کوئی درس یا وعظ تھا جو، کلمے کے اسرار کے موضوع پر، امین الدین اعلیٰ نے دیا تھا۔ کسی مرید یا طالب نے اسے قلمبند کر لیا اور پھر لکھ کر مرشد کے سامنے پیش کیا۔ مرشد نے اسے دیکھا اور اس کا نام ”کلمۃ الاسرار“ رکھا۔ اس طرح اس نثر میں دو ذہن اور دو مزاج مل کر ایک ہو گئے ہیں۔ ایک خود اعلیٰ کا اور دوسرا طالب یا مرید کا۔ غالباً اسی وجہ سے یہ نثر امین الدین اعلیٰ کی دوسری نثری تصانیف سے زیادہ دل چسپ اور صاف ہے۔

بنیادی طور پر اعلیٰ کی تصنیف و تالیف کا مقصد ادب تخلیق کرنا نہیں ہے بلکہ شریعت و طریقت اور تصوّف و اخلاق کے مسائل کو عوام و خواص تک پہنچانا ہے۔ جب ہم اعلیٰ کی تحریروں کو اُس دور کے دوسرے ادیبوں اور شاعروں کی تصانیف کے ساتھ رکھ کر دیکھتے ہیں تو یہ ادبی لحاظ سے کم مایہ معلوم ہوتی ہیں، لیکن ”مذہبی تحریروں“ کے نمائندہ کی حیثیت سے ان کا نام تاریخِ ادب میں ہمیشہ لیا جاتا رہے گا۔

امین الدین اعلیٰ کے دور تک بیجاپوری اسلوب پر فارسی اثرات اتنے حاوی ہو گئے تھے کہ وہ بڑی حد تک جدید اسلوب کے قریب آ گیا تھا لیکن اس کے مزاج کی مخصوص ”ہندویت“ اب بھی باقی تھی۔

امین الدین اعلیٰ کے بچپن اور جوانی میں جگت گُرو کی بادشاہی تھی ۔ ۱۰۳۷ھ/۱۶۲۷ع میں جب سلطان محمد عادل شاہ تختِ سلطنت پر متمکّن ہوا تو اعلیٰ کی عمر ۴۷ سال تھی ۔ اس کے انتقال کے وقت وہ ستّر سال کے ہو چکے تھے ۔ علی عادل شاہ ثانی کی وفات کے وقت (۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ع) بھی وہ زندہ تھے ۔ اس طرح سلطنتِ بیجاپور کا عروج و زوال انھوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا ۔ لیکن شاہی کا دور ، جب سلطنتِ بیجاپور سنبھالا لے رہی تھی ، خود دکنی ادب کے عروج کا دور تھا ۔

☆ ☆ ☆

ساتواں باب

دکنی ادب کا عروج

(۱۶۵۷ع—۱۶۷۵ع)

شاہی نے جب شعور کی آنکھ کھولی ، حسن شوق کی شاعری کی دھوم سارے دکن میں مچی ہوئی تھی اور خصوصیت سے اس کی غزل نئے شعرا کے لیے جدید اسلوب اور نئے معیارِ سخن کا نمونہ بن چکی تھی ۔ نئی نسل کے شعرا اس کی زمینوں میں غزلیں کہہ رہے تھے ، اس کی غزلوں کی تضمین کر رہے تھے اور اس کے اندازِ بیان کی پیروی کر کے اپنی انفرادیت کے خد و خال نمایاں کرنے میں مصروف تھے ۔ شاہی کی غزل پر بھی حسن شوق کے اثرات واضح ہیں ۔ حسن شوق کا یہ شعر پڑھ کر

تجہ نین کے اہن کوں ہو زاہداں دوانے
کوئی گوڑ ، کوئی بنگالہ ، کوئی سامری کتے ہیں

اب علی عادل شاہ ثانی شاہی کا یہ شعر پڑھیے :

مُج نین کے نگر میں لالن وطن کیے جب
تب انجمن کے لوکاں خلوت اسے کَتے ہیں

حسن شوق کی ایک اور غزل کا یہ شعر پڑھیے :

تجہ ناز کے بیداد تے ویران ہوا ہے کانورو
تجہ لب شکر کے قول تے معمور بنگالا ہوا

اور اب شاہی کی غزل کا یہ شعر دیکھیے :

سو ہے سو رنگ ڈورے سکل لوچن میں جَ تکسیر ہے
اس نین کی تاثیر نے سب گوڑ بنگالا ہوا

پہلی غزل میں شوق اور شاہی کے ہاں بحر ایک ہے ۔ شوق نے "ساوری ، مشتری ، الوری" قافیے اور "کتے ہیں" ردیف استعمال کی ہے ۔ شاہی نے ردیف

کو باقی رکھا ہے اور قافیہ کو صنعت، خلوت، وصلت، حکمت، عشرت کر دیا ہے۔ دوسری غزل میں دونوں کے ہاں بحر، ردیف و قافیہ ایک ہے لیکن شاہی نے، شوقی کی غزل کے پیشِ نظر یہ کوشش کی ہے کہ وہ قافیہ استعمال نہ کیا جائے جو استاد شوقی باندھ چکے ہیں۔ شوقی کی غزل میں سات شعر ہیں۔ شاہی کی اس غزل میں چودہ شعر ہیں۔ شوقی نے نالا، متوالا، کالا، بالا، بنگالا قافیے باندھے ہیں۔ شاہی نے متوالا اور بنگالا کے علاوہ شوقی کا کوئی قافیہ استعمال نہیں کیا بلکہ ہالا، جالا، اُجیالا، بھالا، لالا، گالا، بھالا، مالا، ڈالا، نروالا قافیے باندھے ہیں۔ شاہی نے شعوری طور پر اپنے مضامین کو الگ رکھنے کی کوشش کی ہے، لیکن جب شاہی مقطع پر آتا ہے تو "ترازو" کا کنایہ اس کے ہاں بھی در آتا ہے۔ شاہی کا مقطع ہے:

رب سس نے مل شاہی ایں جب تو لیا ہے تیرے حسن کوں
ڈنڈی دیے مُد کہکشاں آکاش سو تھالا ہوا

اور حسن شوقی کا مقطع یہ ہے:

شوقی ہماری ہرہ کا راساں جیوں جو کھیا فلک
پاسنگ اس میزان کا کاویل لر نالا ہوا

لیکن شوقی کی غزل کے مزاج اور فارسی رنگ و آہنگ کے اثرات قبول کرنے کے باوجود، شاہی کی شاعری میں بحیثیتِ مجموعی بیجاپوری اسلوب و روایت کی روح بول رہی ہے۔

علی عادل شاہ ثانی (۱۰۶۷ھ—۱۰۸۳ھ/۱۶۵۶ع—۱۶۷۲ع) تخلص شاہی، سلطان محمد عادل شاہ کا اکلوتا بیٹا اور عادل شاہی خاندان کا آٹھواں بادشاہ ۱۰۴۸ھ/۱۶۳۸ع میں ایک معمولی عورت کے بطن سے پیدا ہوا اور سلطان محمد کی حرم مُعلّی (گولکنڈا کے فرمانروا محمد قطب شاہ کی بیٹی اور سلطان عبداللہ قطب شاہ کی بہن) خدیجہ سلطان شہر بانو کی گود میں پل بڑھ کر جوان ہوا۔ بیجاپور کی ادبی فضا، عادل شاہی خاندان کی روایت اور خدیجہ سلطان کی تربیت سے ادب، شعر اور موسیقی اُس کی گھٹی میں پڑے تھے۔ دادا جگت گُرو کہلاتے تھے، پوتا "اُستاد عالم"[۱] کہلایا۔ علم پروری اور شعر و سخن کی قدر دانی اس کے

---

[۱] نصرتی نے 'علی نامہ' میں کئی جگہ علی کو اُستادِ عالم کہا ہے۔ مثلاً:

اے نصرتی جب توں منگے لکھنے مخمس بے بدل
لو قافیاں میں لیا بندھیا استادِ عالم کی غزل

خاندانی اوصاف تھے ۔ اُنیس سال کی عمر میں علی تخت پر بیٹھا تو انتشار کے سیاہ بادل معاشرے پر چھانے لگے ۔ امرا ذاتی ہوسِ اقتدار میں ایک دوسرے کے خلاف صف آرا ہو گئے اور بغاوتوں کی آندھیاں چلنے لگیں ۔ صورتِ حال یہ تھی کہ سازشوں کے باریک جال کے مضبوط پھندوں میں سارا معاشرہ گرفتار تھا ۔ مغل تاک میں بیٹھے تھے ، مرہٹے سرزمینِ دکن پر دندناتے پھر رہے تھے ۔ علی نے بڑی بہادری سے ان سب عفریتی قوتوں کا مقابلہ کیا اور فتح پائی ۔ مغل جنرل جے سنگھ کی شکستِ فاش (۱۰۷۷ھ/۱۶۶۶ع) بھی علی کے ہاتھوں ہوئی ۔ اس ہنگامہ پرور اور پُرآشوب دور کے باوجود علم و ادب کی سرپرستی اور ذوق اسی طرح باقی رہا اور عیش و عشرت کی مجلسیں بھی اسی طرح جمتی رہیں ۔ اس کے دربار سے بہت سے علما ، فضلا ، شعرا اور مؤرخ وابستہ تھے جن میں ابوالمعالی ، سید نور اللہ ، عبدالنبی ، سید کریم اللہ اور نصرتی کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ، دربار سے باہر امین الدین اعلیٰ ، سیوا ، ایاغی ، ہاشمی اور میرزا دادِ سخن دے رہے تھے ۔

علی فارسی میں بھی شاعری کرتا تھا لیکن اس کا بنیادی رجحان دکھنی کی طرف تھا ۔ ”بساتین السلاطین“[1] میں لکھا ہے کہ ”اکثر میل بجانبِ لغت خویش خاص یعنی بزبانِ دکھنی داشت ۔ برطبق الناس علیٰ دینِ ملوکہم شعرائے ہندی کو بسیار از خاکِ بیجاپور بر خواستہ اند خانہ بہ خانہ ہنگامۂ شعر تازہ گوئی گرم داشتہ اند ۔“ اس حوالے سے دو باتوں کا پتا چلتا ہے ؛ ایک تو یہ کہ بادشاہ کی مادری زبان دکھنی تھی اور اس کی طبیعت اسی زبان میں شعر گوئی کی طرف مائل تھی ۔ دوسرے یہ کہ اُس کے زمانۂ حکومت میں گھر گھر شعر و شاعری کا چرچا تھا ۔ خافی خاں[2] کے بیان سے بھی اس دور کے بیجاپور کے علمی و ادبی ماحول ، بادشاہ کے رجحانِ طبع اور زبان کی ترقی کا ثبوت ملتا ہے کہ ”مشہور فضلا و صلحا را دوست داشتی و شاعران را حرمت نمودی خصوص در حق شاعرانِ ہندی زیادہ مراعات میفرمود ۔ در عہدِ او ترجمۂ یوسف زلیخا تالیف ”ملا“ جامی ، و ترجمۂ روضۃ الشہدا و قصۂ منوہر و مدمالت کہ عاقل خان خوافی بہ نظم در آوردہ ، ”ملا“ نصرتی و دیگر شاعرانِ بیجاپور بزبانِ دکنی تالیف نمودہ ۔“ ”در حق شاعرانِ ہندی زیادہ مراعات میفرمود“ کے الفاظ اس دور میں اُردو زبان کی سرپرستی پر

---

[1] بساتین السلاطین : از میرزا ابراہیم زبیری ، ص ۴۳۰ ، مطبع سیدی حیدرآباد دکن ۔

[2] منتخب اللباب : ص ۳۵۹ - ۳۶۰ ، مطبوعہ کلکتہ ۔

روشنی ڈالتے ہیں ۔

بادشاہ جب خود شاعر ہو اور اپنی زبان کو عزیز بھی رکھتا ہو تو کیسے ممکن تھا کہ اُردوِ زبان کے بھاگ نہ پھرتے ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس دور میں اُردو زبان و شاعری نے بہت ترقی کی ۔ دکنی کا سب سے بڑا شاعر نصرتی بھی اسی دور میں دادِ سخن دیتا ہے ۔

شاہی نے مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ۔ اُس نے قصیدے ، مثنویاں اور غزلیں بھی لکھیں اور مراثی ، گیت ، کبت اور دوہرے بھی کہے ۔ اس کے اُردو دیوان میں چھ قصیدے ہیں ۔ پہلے چار قصیدے حمد ، نعت ، منقبت حضرت علی اور دوازدہ امام کی تعریف میں لکھے گئے ہیں ۔ باقی دو قصیدوں میں سے ایک حوض و علی داد محل و باغ کی تعریف میں ہے اور دوسرا قصیدہ ”چار در چار“ ایک دلربا کی تعریف میں ہے ۔ قصیدوں کی عام ہیئت وہی ہے جو فارسی قصائد میں ملتی ہے ۔ ان میں زورِ بیان بھی ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ شاہی اپنے ”ممدوحین“ کی تعریف دل سے کر رہا ہے ۔ اگر پہلے چار قصیدوں میں عقیدت و احترام کے ساتھ ممدوحین کے جلال و جمال کا اظہار ہوا ہے تو ”علی داد محل“ کی تعریف وہ ایسے خوش ہو کر کرتا ہے کہ قصیدے کے اشعار سے اس کے دل کی کلی خوشی کی نسیمِ سحر سے کھلتی معلوم ہوتی ہے ۔ شاہی کے قصیدوں میں ایک ’شکوہ ، بلند آہنگی اور موسیقانہ جھنکار کا احساس ہوتا ہے ۔ اس صنفِ سخن میں وہ ایک سچے شاعر کی حیثیت سے سامنے آتا ہے ۔ تشبیب ، گریز ، مدح اور دعا کے چاروں حصوں کو قصیدے میں اہتمام کے ساتھ نبھاتا ہے ۔ اس کے قصیدوں میں ’نصرتی کا اثر واضح طور پر جھلکتا ہے ۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ وہ نصرتی سے اصلاح لیتا ہو اور بادشاہِ وقت کے کلام میں اصلاح دیتے وقت ”ملازم شاعر“ اتنی اصلاح کر دیتا ہو کہ خود اس کا مزاج بادشاہ کی شاعری میں در آتا ہو ۔ یا پھر خود شاہی نے نصرتی کے قصیدوں کو معیار بنا کر اپنے قصیدوں کے مزاج میں رنگ بھرا ہو ۔ یہ اثر ہمیں لفظوں کے انتخاب میں ، لہجے اور اسلوب میں صاف نظر آتا ہے ۔ مثلاً ”قصیدہ در حمد“ کے ابتدائی اشعار کا ”گلشنِ عشق“ کے ان اشعار[1] سے

---

[1] ۱۔ گلشنِ عشق : از نصرتی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۳۰۔۳۸ ، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ، طبع اول ۱۹۵۲ع ۔

تلمیحات و تشبیہات میں بھی ظاہر ہوتے ہیں۔ یہاں اٹھکھیلیاں ہیں، رنگ رلیاں ہیں، محبوب کے ناز و ادا کے جلوے اور حسن و جمال کی دل ربائیاں ہیں۔ برہ بھی ہے اور وصل بھی لیکن برہ کا بیان وصل کی لذت بڑھانے کے لیے ہے۔ برہ کی آگ میں، شاہی نہیں، عورت جل رہی ہے اور وصل کے لیے بے قرار ہے۔ موسیقی کی جھنکار جامِ شراب سے مل کر عورت کے جسم میں پیوست ہو جاتی ہے۔ یہی شاہی کی شاعری کا مزاج ہے۔ یہی اُس کی غزل ہے اور یہی وہ طرز ہے جسے اس نے ''طرزِ شاہی'' کا نام دیا ہے:

پریت کی ریت سوں موہن کہے ہنس ہنس سنو شاہی
عجب شہرت ہوئی جگ میں ہماری عشق بازی کی

شاعری اس کے لیے اِنھی عاشقانہ جذبات کے اظہار کا نام ہے۔ اس کی ساری شاعری میں، خواہ وہ حمد یا منقبت ہو، مثنوی یا غزل ہو، گیت یا فارسی کلام ہو، یہی مزاج، یہی رنگ جاری و ساری ہے۔ اس کی شاعری میں لمس کا احساس شدّت سے ہوتا ہے۔ خیال صورت بن کر آتا ہے، جسم بن کر اُبھرتا ہے۔ قصیدہ ''چار در چار'' میں ایک دلربا نازنین کی تصویر بنائی گئی ہے جو انکار کے بعد وصل کا اقرار کرتی ہے۔ پھر کیا تھا، محفلِ عشرت جمتی ہے، محل سجایا جاتا ہے اور وصل کے شہد سے زندگی میں شیرینی پیدا کی جاتی ہے۔ ایسے موقعوں پر اس کا قلم موتی بکھیرتا ہے۔ اس کا تخیّل ویرانوں میں بہار لاتا ہے۔ یہی احساسِ وصل و جسم اس کی غزلوں کا بنیادی مزاج ہے:

بھرے چشمے اُدھر مَد کے لبوں میں لب ملانے تھیں
نین سو دھن چھکے ہو رہے نظارے کے پئے پیالے
تج نین کی نرمی کنے منگتے ہیں موتی آبرو
یا روپ کی توں کھان ہے یا حسن کا سمدور ہے
تج بال کالے دیک کر بادل پھریں حیران ہو
تج بھال اور تیلک کنے کیا چاند ہور کیا سُور ہے
تج گال کی تعریف سُن پنکج چھپے جا نیر میں
تج رنگ کے پرتاب سوں کنچن کا مُک رنجور ہے

حتٰی کہ یہ مزاج ''قصیدہ در منقبتِ حضرت امیرالمؤمنین'' میں بھی رنگ دکھاتا ہے۔ اگر یہ نہ معلوم ہو کہ یہ منقبت کے اشعار ہیں تو قصیدہ ''چار در چار''، غزلوں، گیتوں اور ان اشعار میں فرق کرنا مشکل ہوگا۔ یہاں علیؓ کو ''پیا'' کہہ کر خطاب کیا گیا ہے۔ شاعر شراب پی کر علیؓ کے مکھڑے

کا دیدار کرتا ہے۔ اُن کے ساتھ مل کر شراب پینا چاہتا ہے۔ یہاں بِرہ کی کیفیت ہے اور وصل کی خواہش میں وہ ویسے ہی تڑپ رہا ہے جیسے قصیدۂ ’’چار در چار،، میں خواہشِ وصل کے لیے۔ شاہی کے لیے محبوب ایک ہے ، اس سے وابستہ کیفیات و فضا ایک ہیں ، صرف روپ بدل جاتا ہے۔ اس منقبت کے چند اشعار پڑھیے اور ان کا مقابلہ غزل اور گیت کے اشعار سے کیجیے تو آپ کو کیفیت و مِزاج کی یکسانیت کا احساس ہوگا۔ جب بھی محبوب اس کا موضوع سخن بنتا ہے تو شاہی کے ہاں ڈوب جانے ، سرشار ہو جانے کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے :

آرے گلال مج کوں پیالا پلا میا کا
تا مست ہو کے دیکھوں مُکڑا علی پیا کا
جو بن بھڑک کتے ہیں پیوست ہو ملیں گے
آلنگ بدل رہوں اب بند کھول انگیا کا
مج دیکھ پیو چھتیاں ، من مست مد کی بتیاں
جلوے سدا جیا چھج ، حسرت سوں دُوتیا کا
تن کے مدن پورن میں ، پیو کی بھرا دورائی
لا گیا ہے بھوگ میٹھا دو دول مد پیا کا
پیو سات رات جاگوں پیالا پیا سوں مانگوں
پیالا سچا وہی ہے پیو ہات کے دیا کا
مے بُور کر پیالا پیو سیج میں پلاوے
لیئونگی من بھلا کر اُس سُور بھوگیا کا

غرض کہ بات کسی کی ہو وہ مے ، پیالا ، مستی ، انگیا ، چھاتیاں اور سیج وغیرہ کے اشاروں ہی سے اپنی بات بیان کرتا ہے۔ یہی مزاج اُس کی تشبیہات میں بھی ملتا ہے :

سیشا شراب کا یوں دِستا ہے سرخ رنگ میں
گویا شفق میانے خورشید ہے ضیا کا
دسے مج نین میں اس حوض ہو چندنا یو نِھل
دھریا ہے چاندنیں جیوں ٹیک آپس مُکھ کے آگل
فوارہ حوض میں نادر سہاوے روپ میں
گویا جیوں تال کے اوپر کھلیا ہے جل میں کنول

جنے اس لیر کو چاکھیا سو اُٹھا بول کہ یوں
گویا جوں شہد و لبن تے بھریا ہے حوض کا نل

یہ غزل کے اشعار نہیں ہیں لیکن قصیدے کے ان اشعار میں اور دوسری اصنافِ سخن میں بنیادی طور پر مزاج کا کوئی فرق نہیں ہے۔ صرف موضوع بدل جاتا ہے۔ اشارے، کنایے اور اظہار کے روپک وہی رہتے ہیں۔ موسیقی اُس کی روح میں تیر رہی ہے۔ ایسی بحور کا انتخاب، جن میں موسیقی کی دلربائی موجود ہو، اُس کے ہاں شعوری عمل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی لیے شاہی موسیقی کا اثر پیدا کرنے کے لیے میٹھی، رواں اور آہنگ بھری بحروں کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ چند متفرق اشعار دیکھیے:

شاہی عاشق اتا بولِ مناجات کُنج
تاکہ کرم جے یہ ہوئے بحر حسین و حسن
چنبیلی جو چھبیلی ہے یتی نازک نویلی ہے
کلاں کی نت سہیلی کر کِھلا مجلس میں لیایا ہے
عاشق دھرے ثابت قدم معشوق کی جب راہ میں
ہردے میں تب لاگے میٹھا معشوق گرچہ لڑ پڑے
بھرے معنٰی سوں یک یک بول دساوے افضل
دیکھانے طبع کی قوت شاہی اس بحر منے

موسیقی اور بحر کے حسنِ انتخاب کا ذکر وہ خود بھی کرتا ہے اور کہتا ہے: ع

ہارے کتا ہوں اِتا، چند سخن خوش وزن

یا

جتے بحر میں بحر میٹھا یو ولے ہے مشکل اگر بندھے کوئی
بندھیا ہے شاہی شعر یو تازا مدد ہوے جب امام ہارا

مطبوعہ کلیات[1] میں چھ قصیدے، تین مختصر مثنویاں، بیس غزلیں، ایک مخمّس، ایک مثمّن، ایک قطعہ، ایک رباعی[2]، ایک پہیلی اور تین فردیات کے علاوہ مراثی، گیت اور جھولنا بھی ملتے ہیں جنھیں گجرات و بیجاپور کی روایت کے

---

[1] کلیاتِ شاہی: مرتّبہ زینت ساجدہ، اُردو اکیڈمی حیدر آباد۔ کلیاتِ شاہی: مرتّبہ سید مبارز الدین رفعت، انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ۔

[2] ایک قدیم بیاض: (انجمن ترقی اُردو پاکستان قا ۶۲۹/۲) میں ہمیں چھ اور رباعیاں بھی ملی ہیں جو مطبوعہ کلیات میں شامل نہیں ہیں۔ (جمیل جالبی)

مطابق مختلف راگ راگنیوں کے تحت ترتیب دیا گیا ہے تاکہ انھیں مختلف موقعوں پر گا بجا کر سنایا جا سکے ۔ شاہی کے ہاں اصنافِ سخن اور بحور و اوزان زیادہ تر فارسی سے لیے گئے ہیں ۔ لیکن زبان کے مزاج پر ، فارسی اثرات بڑھ جانے کے باوجود ، بیجاپور کے مخصوص ادبی اسلوب کا رنگ گہرا ہے ۔ شاہی کے ہاں دو رنگ ساتھ ساتھ چلتے ہیں ۔ ایک ہندوی اسلوب کا رنگ ، جو "گجری اردو" کی روایت کی توسیع و ارتقا کی ''دکنی شکل'' ہے ۔ مثلاً :

مورت ترنگ کی دیکھ کر ابھر ہوئے گم تام سب
چنچل کی چپلائی ِ ترک چپلا گگن میں جا ڈرے

اور دوسرا رنگ :

فاطمہ رضؓ ہور مرتضیٰ رضؓ کا تھا جگرگوشہ سہی
او مبارک بج بدن سو نور سارا یا حسین

لرے حکم پر سر دیا ہے خدایا
لرے قرب کا دم لیا ہے خدایا

اور کہیں یہ دونوں رنگ ساتھ ساتھ چلتے ہیں ۔ جیسے :

بج فراقوں سور یو ِدستا اندھارا یا حسین رضؓ
قرۃالعینِ نبی کا تھا پیارا یا حسین رضؓ

آیا چندر یو جگ منے سکھ سب جدا ہوا
یو شور شر عشور کا گھر گھر لدا ہوا

شاہی تک آتے آتے عادل شاہی سلطنت کو قائم ہوئے تقریباً ہونے دو سو سال ہو گئے ہیں ۔ اس عرصے میں زبان و بیان میں زمین و آسمان کا فرق پیدا ہو گیا ہے ۔ ہندوی و فارسی طرزِ احساس کے درمیان جو کشمکش ہیدل کے دور میں نظر آتی ہے ، اِس دور تک آتے آتے ٹھنڈی پڑ گئی ہے اور فارسی اسلوب و طرزِ احساس کا رنگ حاوی آ گیا ہے ۔ دکن میں فارسی اسلوب و طرزِ احساس کی فتح در اصل شمال کی تہذیبی و سیاسی فتح ہے ۔ دکنی اردو کا سورج سیاسی اقتدار کے ساتھ ڈھل رہا ہے اور جیسے غروب کے وقت سورج کا حسن و جمال اپنے شباب پر ہوتا ہے اسی طرح دکنی شاعری کا شباب بھی نصرتی کے ساتھ اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ جاتا ہے ۔

محمد نصرت نصرتی (م ۱۰۸۵ھ/۱۶۷۴ع) پیدائشی شاعر تھا ۔ نصرتی کے والد نے ، جو پیشہ ور سلحدار اور اپنی بہادری و وفاداری کی وجہ سے عزت کی نگاہ سے

دیکھے جاتے تھے ، نصرتی کی تعلیم کا بہترین انتظام کیا اور اس وقت کے مشہور علما و فضلا سے تعلیم دلوائی ۔ "گلشنِ عشق" میں نصرتی نے خود اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے : ع

معلّم جو میرے جتے خاص تھے

کتب بینی کے ذوق نے علم کو اور جلا دی اور اس کی علمیت کا ایسا شہرہ ہوا کہ لوگ اُسے مُلا نصرتی کے نام سے پکارنے لگے ۔ شاعری کی اتنی دھوم تھی کہ محبت و احترام سے لوگ اُسے میاں نصرتیؔ کے نام سے بھی پکارتے تھے ۔ غالب کی طرح نصرتی کا خاندانی پیشہ بھی سپہ گری تھا اور غالب ہی کی طرح وہ ، سپہ گری کے بجائے ، اپنی شاعری کی بدولت دربار تک پہنچے اور ملک الشعرا کا خطاب پایا ۔ "نصرتی شہید اہے[1]" سے اُن کا سالِ وفات[2] ۱۰۸۵ھ/۱۶۷۴ع نکلتا ہے ۔ اس قطعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ نصرتی طبعی موت نہیں مرے بلکہ حاسدوں نے ، جو نصرتی کی شہرت کے آگے دب گئے تھے اور جن کی تعداد بہت تھی[3] اور جن کی اس نے نہ صرف ہجو[4] لکھی تھی بلکہ جن کا ذکر اُس نے اپنی شاعری میں کئی جگہ کیا ہے ، اُسے سازش کرکے قتل کرا دیا تھا ۔ غزل کے ایک مصرعے سے بھی اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ کسی منجّم نے بتایا تھا کہ اس کی جان کو خطرہ ہے : ع

کہتے ہیں مجھ منجّم اب تجھ خطر ہے جئو کا

---

[1] اُردو مخطوطات : کتب خانۂ سالار جنگ ، صفحہ ۶۰۱ پر نصیرالدین ہاشمی مرحوم نے یہ قطعۂ تاریخِ وفات دیا ہے :

ضربِ شمشیر سوں یو دنیا چھوڑ　　جا کے جنّت میں خوش ہو رہے
سالِ تاریخ آ ملایک نے　　یوں کہے "نصرتی شہید اہے"
۱۰۸۵ھ

[2] اُردو شہپارے صفحہ ۶۰ پر پروفیسر محی الدین زور مرحوم نے سالِ وفات ۱۰۸۱ھ دیا ہے ۔ تذکرۂ شعرائے دکن میں سالِ وفات ۱۰۹۵ھ دیا ہے لیکن "تاریخ اسکندری" (مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی) کے سالِ تصنیف ۱۰۸۳ھ کے پیش نظر قطعے کی تاریخِ وفات زیادہ قرینِ قیاس اور صحیح معلوم ہوتی ہے ۔ دیکھیے دیوانِ نصرتی : مرتّبہ جمیل جالبی ، مطبوعہ "صحیفہ" لاہور ، اکتوبر ۱۹۷۲ع ۔

[3] اُردو شہ پارے : ص ۶۲ ۔

[4] یہ ہجو دیوانِ نصرتی ، مرتّبہ جمیل جالبی میں شامل ہے ۔

نصرتی کے کلام سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ قاضی سید کریم اللہ ، شاہ ابوالمعالی اور شاہ نور اللہ وغیرہ اُس کے معاصرین تھے ۔ گلشنِ عشق (١٠٦٨ھ/١٦٥٧ع) ، علی نامہ (١٠٧٦ھ/١٦٦٥ع) ، تاریخ اسکندری[1] (١٠٨٣ھ/١٦٧٢ع) اور دیوانِ نصرتی[2] ، جس میں غزلیات ، قصائد ، مخمّس ، ہجو اور رباعیاں شامل ہیں ، اُس کی تصانیف ہیں ۔

مثنوی "گلشنِ عشق" لکھنے کا خیال نصرتی کو اُس وقت آیا جب دوستوں کی ایک محفل میں یہ ذکر چھڑا کہ فارسی شعرائے خوش کلام نے فنِ شاعری میں کمال کر دکھایا ہے لیکن دکھنی میں کسی نے کوئی قصہ قلم بند نہیں کیا ۔ صرف غواصی نے "سیف الملوک و بدیع الجمال" (١٠٣٥ھ/١٦٢٥ع) کا قصہ لکھا ہے ۔ یہ سن کر نبی ابن عبدالصمد نے ، جو سخن سنج اور شعر فہم تھا ، نصرتی سے کہا :

دکھن میں توں ہے آج نصرت قریں بلند شعر کے فن میں سحر آفریں
رکھے گا توں جس ٹھار اپنا قدم سکت کس جو واں آ سکے مار دم

ان اشعار سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ "گلشنِ عشق" لکھتے وقت نصرتی کی شہرت بحیثیتِ شاعر مسلّم ہو چکی تھی ۔ نبی ابنِ عبدالصمد کے یہ الفاظ سن کر نصرتی کے دل میں ایک عشقیہ مثنوی لکھنے کا خیال پیدا ہوا اور اُس نے فنِ شاعری کے میدان کو خالی دیکھ کر نئے نئے مضامین ، سلاست کی مٹھاس ، رنگین الفاظ اور طرزِ خوش کے ساتھ مثنوی لکھنے کا بیڑا اُٹھایا ۔

"گلشنِ عشق" (١٠٦٨ھ/١٦٥٧ع) نصرتی کی سب سے پہلی تصنیف ہے ۔ اس میں نصرتی نے منوہر و مدمالتی کی داستانِ عشق کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ یہ داستان ایک عرصے سے دکن میں مقبول تھی ۔ شیخ منجھن نامی ایک شخص نے اسے ہندی میں بھی لکھا تھا جو اب نایاب ہے لیکن جس کا حوالہ فارسی کی ایک کتاب "قصۂ کنور منوہر و مدمالت"[3] (١٠٥٩ھ/١٦٤٩ع) میں آیا ہے ۔ ١٠٦٥ھ/١٦٥٤ع میں اسی قصے کو عاقل خاں رازی عالم گیری نے اپنی

---

[1] "تاریخِ اسکندری" بھی ، جس کا دوسرا نام "فتح نامۂ بہلول خان" ہے ، "دیوانِ نصرتی" میں شامل ہے ۔ یہ شاید دنیا میں واحد نسخہ ہے ۔

[2] دیوانِ نصرتی : مرتّبہ جمیل جالبی ، مطبوعہ قوسین ، تھورنٹن روڈ ، لاہور ١٩٧٢ع ۔

[3] فہرستِ مخطوطاتِ فارسی برٹش میوزم ، جلد دوم ، ص ٨٠٣ ۔

مثنوی ''مہر و ماہ''[۱] کا موضوع بنایا ۔ نصرتی نے اس میں اتنا اضافہ کیا کہ اس قصے کے مرکزی کرداروں کے ساتھ چنپاوتی اور چندرسین کی داستانِ عشق کو شامل کرکے دوآتشہ بنا دیا ۔ نصرتی نے گلشنِ عشق میں اپنے ماخذ کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے ۔ یہ بھی تعجب کی بات ہے کہ سوائے گولکنڈا کے غواصی کی مثنوی ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' کے نصرتی نے بیجاپور میں لکھی جانے والی کسی مثنوی کا ذکر نہیں کیا ۔ حالانکہ ''گلشنِ عشق'' سے پہلے مقیمی کی ''چندر بدن و مہیار''، صنعتی کی ''قصۂ بے نظیر''، امین و دولت شاہ کی ''بہرام و حسن بانو''، ملک خشنود کی ''جنت سنگار''، عاجز کی ''یوسف زلیخا'' وغیرہ بیجاپور میں لکھی جا چکی تھیں ۔

''گلشنِ عشق'' میں قصے کا مزاج وہی ہے جو ازمنۂ وسطیٰ کی سب داستانوں میں ملتا ہے ۔ یہ بھی اور داستانوں کی طرح بادشاہ اور شہزادے شہزادیوں کی داستانِ عشق بیان کرتی ہے ۔ کنک گیر کا ایک راجہ تھا جس کا نام بکرم تھا ۔ خدا نے اُسے سب کچھ دیا تھا لیکن بیٹے کی نعمت سے وہ محروم تھا ۔ ایک دن وہ کھانا کھا رہا تھا کہ ایک فقیر نے سوال کیا ۔ راجہ اپنے کھانے کا تھال لے کر فقیر کے پاس گیا ۔ فقیر نے اسے دیکھا اور منہ پھیر لیا اور کہا کہ بانجھ کے گھر سے پانی لینا روا نہیں ہے ۔ یہ کہہ کر فقیر چلا گیا ۔ راجہ سکتے میں رہ گیا ۔ رانی کے سمجھانے بجھانے اور اصرار پر راجہ فقیر کی تلاش میں نکلا ۔ چلتے چلتے ایک جنگل سے گزرا تو دیکھا کہ پریاں نہا رہی ہیں ۔ راجہ دبے پاؤں وہاں پہنچا اور ان کے کپڑے چھپا دیے اور اُس وقت واپس کیے جب انھوں نے فقیر کے پاس پہنچانے کا وعدہ کیا ۔ حسبِ وعدہ پریوں نے راجہ کو فقیر کے پاس پہنچا دیا اور ایک ایک بال بھی راجہ کو دیا ۔ فقیر نے راجہ کو دیکھا تو ایک درخت کی طرف اشارہ کرکے کہا کہ اس کا پھل لے جا کر رانی کو کھلا ۔ راجہ پریوں کی مدد سے اپنے محل میں واپس آ گیا ۔ رانی کو وہ پھل کھلایا ۔ نو مہینے بعد راجہ کے ہاں چاند سا بیٹا پیدا ہوا ۔ زائچہ دیکھ کر منجّموں نے اس کا نام منوہر تجویز کیا اور کہا کہ جب وہ چودہ برس کا ہوگا تو ایک زبردست خطرے سے دو چار ہوگا، لیکن وہ اس خطرے سے کامیاب و کامگار لوٹے گا ۔ مشورے کے بعد طے پایا کہ اُسے ایک ایسے محل میں پرورش کیا جائے جہاں وہ آسمان نہ دیکھ سکے ۔ جب چار برس چار ماہ چار دن کا ہوا تو تعلیم کا سلسلہ شروع ہوا ۔ ایک رات جب

۱۔ نصرتی : از عبدالحق، ص ۱۹ — ۲۰، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی ۔

چاندنی چھٹکی ہوئی تھی، کچھ پریاں سیر کرتی ہوئی ادھر سے گزریں اور اس محل پر اتریں۔ کیا دیکھتی ہیں کہ ایک چاند سا شہزادہ سو رہا ہے۔ اُسے دیکھ کر وہ آپس میں باتیں کرنے لگیں کہ دنیا میں اس حسین شہزادے کا جوڑا کہاں ہوگا۔ ایک نے دوسری سے کہا کہ: ع

ہو ہرس تو جگ میں ہے جوڑ ہے

اس بات پر بحث بڑھی تو طے پایا کہ نو کی نو پریاں نو کھنڈ جائیں اور ہر کھنڈ میں شہزادے کا جوڑا تلاش کریں۔ آناً فاناً سب پریاں ادھر ادھر اُڑ گئیں۔ کچھ ہی دیر بعد آٹھ لوٹ آئیں اور سب مل کر نویں کا انتظار کرنے لگیں۔ اتنے میں نویں بھی آ گئی اور بتایا کہ سات دریا پار ایک دیس مہارس نگر ہے جس کا راجہ دھرم راج ہے۔ اُس کے ایک لڑکی ہے۔ گیارہ سال کی عمر، مدمالتی نام ہے۔ ایسی حسین کہ چاند دیکھے تو اس کے حسن پر شرمائے اور دل اس کا داغ داغ ہو جائے۔ پریوں نے سنا تو حیران رہ گئیں اور اُسے دیکھنے چلیں۔ جوڑا ملانے کے خیال سے منوہر کا پلنگ بھی ساتھ لے لیا۔

وہاں پہنچیں تو منوہر کا پلنگ مدمالتی کے پلنگ کے برابر رکھ دیا۔ منوہر کی آنکھ کھلی تو اُس نے مدمالتی کو دیکھا اور دل و جان سے اس پر فریفتہ ہو گیا۔ مدمالتی کی آنکھ کھلی تو اس کی نظر منوہر پر پڑی اور:

کہی کون ہے تو سو اظہار کر پری ہے کہ یا دیو یا ہے بشر

منوہر نے کہا یہ میرا محل ہے۔ مدمالتی نے کہا یہ میرا محل ہے۔ میں مہارس نگر کے راجہ دھرم راج کی بیٹی ہوں۔ مدمالتی بھی اِس اثنا میں منوہر پر عاشق ہوگئی۔ ایک نے دوسرے کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لیا اور انگوٹھیاں بدل لیں۔ دوئی کو برطرف کیا اور محبت پیار کی باتیں کرتے کرتے سو گئے۔ پریاں محل کی سیر کرکے واپس آئیں تو منوہر کا پلنگ ساتھ لے لیا اور اُس کے محل میں پہنچا دیا۔ صبح کو منوہر کی آنکھ کھلی تو وہ بہت گھبرایا۔ عشق کا تیر کاری لگا تھا۔ اس کی حالت خراب ہونے لگی۔ حکیموں، ویدوں، سنیاسیوں کو بلایا مگر افاقہ نہ ہوا۔ ایک دن منوہر نے دائی سے یہ واقعہ بیان کیا۔ دائی نے راجہ کو بتایا۔ راجہ نے مہارس نگر کی تلاش میں آدمی دوڑائے مگر وہ سب ناکام لوٹے۔ منوہر نے راجہ سے مہارس نگر جانے کی اجازت چاہی۔ راجہ نے بیٹے کی حالت دیکھ کر کلیجے پر پتھر رکھ کر اجازت دے دی۔

منوہر سامانِ سفر کے ساتھ جہاز پر سوار ہو کر دیارِ محبوب کی تلاش میں نکلا۔ سردیوں کی رات تھی۔ جہاز چلا جا رہا تھا کہ ایک پہاڑ جیسے اژدہے نے

جہاز کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیا۔ منوہر دکھ جھیلتا، مصیبت اُٹھاتا کسی نہ کسی طرح کنارے پر آ جاتا ہے۔ کنارے پر آتے ہی نئی مصیبتیں اسے گھیر لیتی ہیں۔ یہاں ایک مردِ بزرگ اس کی مدد کرتے ہیں، اُسے راستہ بتاتے ہیں اور ایک "چکتّر" بھی دیتے ہیں جس سے آفات کو دفع کیا جا سکتا ہے۔ منوہر مردِ بزرگ کے بتائے ہوئے راستے پر چلتے چلتے ایک باغ میں پہنچتا ہے۔ وہاں اسے ایک خوب صورت مکان دکھائی دیتا ہے۔ وہ اندر داخل ہوتا ہے اور دیکھتا ہے کہ ایک کم سن حسین دوشیزہ وہاں لیٹی ہے۔ منوہر اُس لڑکی سے اپنا حال بیان کرتا ہے۔ اور پھر اس کا حال دریافت کرتا ہے۔ یہاں داستان کی دوسری ہیروئن سامنے آتی ہے۔ وہ بتاتی ہے کہ اس کا نام چنپاوتی ہے۔ راجہ سورسّل کی بیٹی اور مدمالتی کی عزیز سہیلی ہے۔ اُسے ایک دیو اُٹھا کر یہاں لے آیا ہے۔ منوہر دیو سے مقابلہ کرتا ہے اور اُسے ہلاک کر کے چنپاوتی کے ساتھ کنچن نگر پہنچتا ہے اور چنپاوتی کو اُس کے ماں باپ سے ملاتا ہے۔ چنپاوتی کی ماں جب منوہر کی داستانِ عشق سنتی ہے تو مدد کے لیے تیار ہو جاتی ہے اور مدمالتی کو اپنے ہاں بلا لیتی ہے۔ یہاں منوہر سے اُس کی ملاقات ہوتی ہے اور وہ ایک دوسرے سے مل کر اپنے آپ کو بھول جاتے ہیں۔

دن گزرتے گئے اور پتا بھی نہ چلا۔ اتنے میں مدمالتی کی ماں بیٹی کے فراق میں تڑپ کر خود ہی پہنچ جاتی ہے۔ آتے ہی بیٹی کو پوچھتی ہے۔ چنپاوتی کی ماں اُسے بلواتی ہے لیکن اُسے قرار کہاں۔ خود بھی ساتھ ہو لیتی ہے۔ کیا دیکھتی ہے کہ مدمالتی اور منوہر دنیا و مافیہا سے بے خبر وصل کے آب میں غرق اور عشق کے خواب میں مست ہیں۔ یہ دیکھ کر ماں آگ بگولہ ہو گئی۔ پاس رکھے ہوئے شیشے سے گلاب مدمالتی کے منہ پر چھڑکا۔ گلاب کا چھڑکنا تھا کہ مدمالتی طوطی کے روپ میں تبدیل ہو کر پھر سے اُڑ گئی۔ طوطی اُڑتے اُڑتے ایک باغ میں اُتری۔ ایک راجہ کے بیٹے چندر سین نے اسے دیکھا اور اسے زندہ پکڑ لانے کا حکم دیا۔ لوگ اُسے کیا پکڑتے، وہ خود ہی جال میں اتر آئی۔ چندرسین ہر وقت اُسے اپنے ساتھ رکھتا مگر طوطی نہ کچھ کھاتی نہ پیتی اور ہر وقت چپ چپ اُداس بیٹھی رہتی۔ ایک دن چندر سین نے کہا کہ اے طوطی! اگر تو اپنا حال نہ بتائے گی تو میں جان دے دوں گا۔

طوطی اپنا حال بتاتی ہے اور چندر سین بچن دیتا ہے کہ وہ کنور کو تلاش کر کے لائے گا۔ اس نے طوطی کو ساتھ لیا اور مہارس نگر پہنچا۔ راجہ کو اطلاع پہنچائی۔ راجہ نے سنا تو دوڑتا ہوا آیا۔ طوطی کا جادو اتارا اور پھر

چندر سین ، راجہ دھرم راج کا خط لے کر راجہ سورمل کے ہاں کنک گیر پہنچا۔ منوہر جو عالمِ دیوانگی میں گلی کوچوں میں مارا مارا پھر رہا تھا ، بلوایا گیا۔ راجہ سورمل ، چندر سین اور منوہر کے ساتھ مہارس نگر پہنچے۔ وہاں بہت دھوم دھام سے شادی رچائی گئی۔ چندرسین چنپاوتی پر عاشق ہو گیا تھا۔ اُن کی شادی بھی دھوم دھام سے کی گئی۔ کچھ عرصے مہارس نگر میں قیام کر کے منوہر اور چندر سین اپنے اپنے ملکوں کو واپس چلے گئے اور یہاں قصہ بیانِ وصال پر ختم ہو جاتا ہے۔

نصرتی نے جم کر تفصیلات و جزئیات کے ساتھ اس داستانِ عشق کو بیان کیا ہے اور کوشش کی ہے کہ یہ مثنوی بھی زبان و بیان اور فن کے اعتبار سے اُسی معیار کی ہو جائے جس معیار کی مثنویاں فارسی زبان میں ملتی ہیں۔ قصے میں وہ تمام عناصر موجود ہیں جو اس دور کے دوسرے قصوں میں ملتے ہیں۔ یہاں طلسم بھی ہے اور دیو پریاں بھی ، صحرائے آتشیں بھی ہے اور جنگ و جدال بھی ، مہمات و مشکلات بھی ہیں اور فتح و نصرت بھی ، عشق میں دیوانگی کی شدت بھی اور منزلیں سر کر کے آرزوئے وصل کی تکمیل بھی۔ یہ معاشرہ مایوسی کو کفر جانتا تھا اور اس بات پر عقیدہ رکھتا تھا کہ ہر مشکل کے بعد راحت اور ہر تکلیف کے بعد آرام ہے۔ فراق کی دوزخ سے گزر کر ہی وصل کی جنت میسر آ سکتی ہے۔ اسی لیے اس تہذیب میں ناکامیوں کو کامیابی سے بدلنے اور ناممکن مہمات کو ممکن بنانے کا حوصلہ ملتا ہے۔

نصرتی کے سامنے ، جیسا کہ اُس نے خود بھی کہا ہے ، ”گلشنِ عشق“ لکھتے وقت فارسی مثنویوں کا معیار تھا۔ اُس نے دکنی زبان کو فارسی کے معیار پر لانے کی کوشش کی۔ اس تخلیقی عمل میں اس نے دکنی کی خصوصیات کو فارسی زبان کی خصوصیات سے ملا کر ایک نیا فنی معیار قائم کیا اور فخر کے ساتھ کہا کہ : ع

دکن کا کیا شعر جیوں فارسی

نصرتی کے اسی تخلیقی عمل کے ساتھ دکنی زبان اپنی قوتِ اظہار کے ایک نئے عروج پر پہنچ گئی۔ اسی کو نصرتی نے ”شعرِ تازہ“ کا نام دیا ہے :

دگر شعر ہندی کے بعضے ہنر   نہ سکتے ہیں لیا فارسی میں سنور
میں اس دو ہنر کے خلاصے کوں پا   کیا شعر تازہ دونو فن ملا

پہلے شعر سے اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ خود نصرتی کو دکنی زبان پر کس قدر اعتماد تھا۔

''گلشنِ عشق'' کا ڈھانچا اور ہیئت وہی ہے جو عام طور پر فارسی اور اس دور کی دوسری دکنی مثنویوں میں ملتی ہے۔ مثنوی کو مختلف عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے؛ مثلاً حمد، نعت، معراج، منقبت، مدحِ گیسو دراز، مدحِ بادشاہ، مدحِ بڑی صاحبہ کے بعد ''حسبِ حال'' کے تحت اپنے خاندان، اپنی تعلیم و تربیت، رجحانِ طبع، بچپن سے علی عادل شاہ سے تعلقات پر روشنی ڈالی ہے۔ پھر، جیسا کہ فارسی مثنویوں اور اُن کے زیرِ اثر دکنی مثنویوں کا طریقہ تھا، عقل و عشق کے موضوع پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ اُس کے بعد ''گلشن عشق'' لکھنے کے اسباب بتائے ہیں اور پھر قصے کی ابتدا ہوتی ہے۔ قصے میں تسلسل اور ربط بھی ہے اور دلچسپی بھی باقی رہتی ہے۔ نصرتی نے منوہر و مدمالتی اور چندر سین و چنپاوتی کے قصوں کو سلیقے اور خوب صورتی سے ایک ساتھ گوندھا ہے۔ طوالت اکثر مقام پر کھٹکتی ہے لیکن جیسے بہتے دریا پر بند نہیں باندھا جا سکتا اسی طرح نصرتی کی طبعِ رواں بھی جب جوش پر آتی ہے تو اُس کا رکنا محال ہو جاتا ہے۔ لیکن فنی اعتبار سے یہ طوالت اس لیے ضروری ہے کہ اس کے بغیر مثنوی میں وہ فضا اور تاثر پیدا نہیں ہو سکتا تھا جو اس مثنوی کی خصوصیت ہے۔ سوائے 'گلشنِ عشق' کے اور کسی حد تک صنعتی کی 'قصۂ بے نظیر' کے بیجاپور کی ساری مثنویوں کا زور قصے پر رہتا ہے۔ نتیجہ یہ کہ قصہ تو بیان ہو جاتا ہے لیکن فنی و تخلیقی اعتبار سے مثنوی بلند مرتبہ نہیں ہو پاتی۔ نصرتی باغوں، محلوں، جنگلوں، صحراؤں، سردی گرمی، چاندنی، تمازتِ آفتاب، طلوع و غروب، برف باری، شادی، آرائش، رسومات، صبح ابرات، فراق و وصال کی ایسی تصویریں بناتا ہے کہ مثنوی کی تخلیقی قوت میں غیر معمولی اضافہ ہو جاتا ہے۔ نصرتی میں بڑے کینوس پر ساری جزئیات کے ساتھ تصویر بنانے کی کمال صلاحیت ہے۔ پوری مثنوی میں ایک مصرا دوسرے مصرے سے مربوط ہے اور مثنوی کے ارتقا میں ایک اہتمام اور فن کو شعوری طور پر برتنے کا احساس ہوتا ہے؛ مثلاً عنوانات میں یہ اہتمام کیا گیا ہے کہ ہر حصہ ایک شعر سے شروع ہوتا ہے جو مثنوی کے عنوان کا کام دیتا ہے۔ عنوانات کے یہ سب اشعار ایک ہی بحر اور ایک ہی زمین میں ہیں۔ اگر ان سب کو یکجا کر دیا جائے تو ایک طرف پوری مثنوی کا خلاصہ سامنے آ جاتا ہے اور دوسری طرف ان کو ایک ساتھ پڑھنے سے ایک قصیدہ بھی بن جاتا ہے جس میں وہ تمام خصوصیات موجود ہیں جو ایک اچھے قصیدے میں ہونی چاہییں۔ اسی طریقۂ کار کو نصرتی نے ''علی نامہ'' میں بھی برتا ہے اور اسی

کی پیروی ہاشمی بیجاپوری نے اپنی طویل مثنوی ''یوسف زلیخا'' میں کی ہے۔

نصرتی کی شاعری کے جوہر وہاں کھلتے ہیں جہاں وہ مناظر، جذبات و کیفیات، مقامات کے نقشے، رسومات یا آرائش وغیرہ کی تصویر اُتارتا ہے۔ راجہ بکرم جب فقیر کی تلاش میں محل سے نکلتا ہے تو چلتے چلتے ایک جنگل میں پہنچتا ہے جہاں پریاں نہا رہی ہیں۔ یہاں نصرتی حوض اور جنگل کی خوبیاں بیان کرتا ہے۔ جب پریاں راجہ بکرم کو فقیر کے پاس لے جاتی ہیں تو نصرتی ''درویش و مکانِ دریش'' کے عنوان سے ۱۰۷ اشعار قلم بند کرتا ہے جس میں پریوں کا راجہ کو محل تک پہنچانے اور رانی سے حظِ وصل اُٹھانے تک کا حال بیان کیا ہے۔ اسی طرح جب مدمالتی طوطی بن کر اُڑ جاتی ہے تو ''تعریفِ مدمالتی در حالتِ طوطی شدنِ او'' کے تحت وہ خوب صورت اشعار کی ایک قطار لگا دیتا ہے۔ اسی طرح منوہر و مدمالتی کی شادی کو پورے جزئیات کے ساتھ بیان کیا ہے۔ یہاں تعریفِ آرائشِ محفل میں بھی پندرہ شعر لکھے ہیں۔ تعریفِ فرش وغیرہ کے سلسلے میں بھی ایک سو گیارہ شعر لکھے ہیں۔ اسی طرح شب گشت، آتش بازی، عقدِ منوہر و مدمالتی، تعریفِ جلوہ اور رخصتی وغیرہ پر بھی اتنی ہی تعداد میں اشعار کہے ہیں اور پھر احوالِ شبِ زفاف کو بھی ۱۹ اشعار میں بیان کیا ہے۔

اس تفصیل سے جہاں مثنوی کا ماحول بنتا اور فضا نکھرتی ہے، وہاں اس دور کی معاشرت و تہذیب کی بھی ایک تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ اور یہ وہ کام ہے جو ایک بڑا شاعر ہی انجام دے سکتا ہے۔ یہاں وہ صرف داستانِ عشق ہی بیان نہیں کر رہا ہے بلکہ اس دور کی داستانِ تہذیب و معاشرت بھی بیان کر رہا ہے۔ ''گلشنِ عشق'' میں شاعری بھی ہے اور ایسی شاعرانہ رنگین فضا بھی جو پڑھتے وقت ہمارے ذہن کا حصہ بن جاتی ہے۔ وہ ایسے مقامات سے بھی کامیابی سے گزر جاتا ہے جہاں ذرا سی لغزش اسے فحاشی کی کیچڑ میں ڈال سکتی تھی۔ منوہر و مدمالتی سیج پر دادِ عیش دے رہے ہیں۔ اس صورت کو وہ خوب صورت کنایوں میں اس طور پر بیان کرتا ہے کہ بات چھپی بھی رہتی ہے اور سامنے بھی آ جاتی ہے:

سبک تول پن دھن کا پڑتا چلیا
زبردست کا ہٹھ چڑتا چلیا
لیا جس کے جب بل سوں ٹک گھیر جوں
دمیا خوش لگر حسن کا زہر جوں

ویں قبض کرنے شتابی کیا
ہور یک پل منے فتح بابی کیا
عنایت کی کیلی سوں دربستہ گنج
گہر سنج ہوا کھول سربستہ گنج
دیکھا لیزہ بازی کی صنعت گری
کیا لے کے صاف سوں انگشتری
رہن سکھ کی جنّت میں وو سحر کار
لجایا شترسوئی کے ناکے تے پار
ہوا ایک گل تازہ یا خوش دماغ
کھلایا کلی ہو رہیا باغ باغ

ان اشعار کے بعد سر کے ٹوٹے موتی ، ہاتھ کے دستانے ، سر کے کگن ، ستاروں کے پھول ، موتیوں کی لڑیوں ، کھلے بال ، دبے ہوئے کرن پھول وغیرہ کی تفصیلات ایسے شاعرانہ انداز میں بیان کی ہیں کہ وصل کی واقعاتی تصویر پردوں کے پیچھے سے صاف نظر آتی ہے ۔

''گلشنِ عشق'' میں تصویرِ عشق کی وہی شدّت نظر آتی ہے جو پہاڑوں کو کاٹ کر دودھ کی نہر نکالنے کا حوصلہ دیتی ہے ۔ جو عاشق کو صحرا صحرا پھراتی ہے ۔ جہاں زمان و مکان کے پردے جذبۂ عشق سے اُٹھ جاتے ہیں ۔ اظہارِ بیان ایسا کہ قدیم زبان کے باوجود ایک اُمڈتے دریا کا احساس ہوتا ہے ۔ زورِ بیان اور جوشِ اظہار ایسا کہ الفاظ ہاتھ باندھے نصرتی کے سامنے کھڑے نظر آتے ہیں ۔ یہ مثنوی زبان و بیان کے اعتبار سے بیجاپوری اسلوب کے جدید روپ کا نقطۂ عروج ہے ۔ لیکن مزاج و ہیئت کے اعتبار سے یہ گولکنڈا کی مثنویوں سے قریب تر ہے ۔ اس میں قصے کو اُسی طرح اُٹھایا اور بیان کیا گیا ہے جس طرح احمد نے ''یوسف زلیخا'' میں یا وجہی نے ''قطب مشتری'' میں یا غواصی نے ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' میں ۔ نصرتی کی شاعری دکنی ادب کا نقطۂ عروج ہے اور ''علی نامہ'' خود نصرتی کا نقطۂ کمال اور دکنی ادب کا شاہنامہ ہے ۔

نصرتی نے ''گلشنِ عشق'' نبی بن عبدالصمد کی تحریک پر لکھی تھی اور ''علی نامہ'' قاضی کریم اللہ اور شاہ نور اللہ کی فرمائش پر ۔ یہ دونوں علی عادل شاہ کے دور کی وہ شخصیتیں تھیں ۔ جن کے تبحّرِ علمی کی دھوم سارے بیجاپور میں مچی ہوئی تھی ۔ ''گلشنِ عشق'' میں نصرتی نے عشق و بزم کے رنگ ابھارے

تھے۔ "علی نامہ"[1] میں رزم و مہمات کے نقشے پیش کیے ہیں۔ اس کی طرف "علی نامہ" کے آخر میں خود مصنّف نے اشارہ کیا ہے:

دیکھو بات منج عشق میں بے جواب   کہ ہے گلشنِ عشق حاضر کتاب
جو ہوتے ہیں معشوق و عاشق میں کام   کیا ہوں او سب ناز کہاں سوں تمام
دیکھیں رزمیہ گر کنے کا ہنر   براں شعر یو ہے سخن مختصر
سنواریا یک بزم کی انجمن   کھلایا ہوں خوش رزم کے پُھولبن
کتا ہوں سخن مختصر بے گماں   کہ یو شا نامہ دکھن کا ہے جان

علی عادل شاہ ثانی شاہی ۱۰۶۷ھ/۱۶۵۶ع میں تختِ سلطنت پر بیٹھا اور اس کے ابتدائی دس سال مختلف جنگوں اور مہمات میں گزرے۔ ۱۰۷۶ھ/۱۶۶۵ع کے آخر تک یہ سب مہمات کم و بیش ختم ہو جاتی ہیں اور بادشاہ اپنا سارا وقت عیش و عشرت میں گزارنے لگتا ہے۔ "علی نامہ" علی عادل شاہ کے ابتدائی دس برسوں کے دورِ حکومت کی منظوم تاریخ ہے۔ نصرتی نے "علی نامہ" میں ان تمام جنگوں، فتوحات، سیاسی واقعات اور معرکوں کو تفصیل سے پیش کیا ہے۔ اس میں ایک طرف اس دور کی حقیقی، جیتی جاگتی تصویر سامنے آ جاتی ہے اور دوسری طرف یہ ایک رزمیہ مثنوی کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ فردوسی نے "شاہنامہ" میں پورے ایران کی صدیوں پرانی تاریخ و تہذیب کو موضوعِ سخن بنایا تھا۔ نصرتی نے ایک دکنی سلطنت کے صرف دس سالہ دور کو اپنا موضوع بنایا ہے۔

علی نامہ ایک طویل رزمیہ مثنوی ہے۔ اس کی ہیئت وہی ہے جو گلشنِ عشق یا دکن کی دوسری بڑی مثنویوں میں ملتی ہے۔ اسے مختلف حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور گلشنِ عشق کی طرح، ہر حصے کے شروع میں، بطورِ عنوان ایک یا دو شعر دیے گئے ہیں۔ عنوان کے یہ اشعار ایک ہی بحر اور ایک ہی زمین میں لکھے گئے ہیں۔ ان سے ایک طرف نفسِ مضمون کی طرف اشارہ ملتا ہے اور دوسری طرف، اگر ان سب کو یکجا کر دیا جائے تو، ایک مکمل لامیہ قصیدہ بن جاتا ہے۔ مثنوی کی ابتدا حمد سے ہوتی ہے۔ پھر مناجات، نعت، ذکرِ معراج، منقبت، مدحِ سلطان علی عادل شاہ، سببِ نظمِ کتاب اور صفتِ جشنِ جلوس کے تحت اشعار لکھے گئے ہیں۔ اس کے بعد سیوا جی سے جنگ، جوہر صلابت خان کا

۱- علی نامہ: مرتّبہ عبدالمجید صدیقی، مطبوعہ سالار جنگ دکنی پبلشنگ کمیٹی ۱۹۵۹ع۔

سیوا جی سے جنگ کے لیے بھیجا جانا اور فتح پنالہ کو بیان کیا گیا ہے۔ چونکہ فتح قلعہ پنالہ علی کے دورِ حکومت کا ایک اہم واقعہ تھا اس لیے علی کی شان میں ایک قصیدہ بھی لکھا گیا ہے۔ فتحِ ملناڑ کے بعد علی عادل شاہ جوہر صلابت خان کو شکست دیتا ہے جو سیوا جی سے مل گیا تھا۔ اس فتح کے موقعے پر نصرتی نے ایک اور قصیدہ لکھا ہے۔ اس کے بعد قلعۂ رانجور کو موضوعِ کلام بنایا ہے اور آخر میں قطعۂ تاریخ مرگِ بد جوہر صلابت خاں لکھا ہے۔ علی عادل شاہ کی بیجاپور واپسی پر ایک اور قصیدہ لکھا ہے۔ عاشورہ کے بیان میں بھی ایک قصیدہ لکھا ہے۔ اس کے بعد فتح ملک ملناڑ کا حال بیان کیا ہے۔ سیوا جی اور شائستہ خاں کی جنگ کا حال لکھا ہے۔ ۱۶۶۴ء میں سیوا جی نے سورت کو تاخت و تاراج کر دیا تھا، اس کی تفصیل شاعرانہ ہنرمندی کے ساتھ بیان کی ہے۔ سیوا جی کے خلاف علی عادل شاہ اور اورنگ زیب کے اتحاد پر ایک مثنوی لکھی ہے۔ اس کے بعد خواص خاں کی سیوا جی سے لڑائی اور سیوا جی کی شکست کا حال بیان کیا ہے۔ جے سنگھ اور سیوا جی کی جنگ اور سیوا جی کی شکست اور جے سنگھ کا ایسے مراعات دینے کا واقعہ لکھا ہے۔ یہ مراعات مغلوں اور عادل شاہیوں کے درمیان معاہدے کے خلاف تھیں۔ نصرتی نے ان پہلوؤں کو خاص طور پر نمایاں کیا ہے۔ اس کے بعد نصرتی نے جے سنگھ سے جنگوں کا حال بیان کیا ہے۔ یہاں ان جنگی تیاریوں، مشوروں اور اندرونی حالات کو بھی تفصیل سے بیان کیا گیا ہے جو بیجاپور نے مغلوں کے خلاف کیں۔ ہر جنگ اور واقعے کی ذیلی سرخی بھی قائم کی گئی ہے۔ یہاں جے سنگھ سے اس بڑی جنگ کا حال بھی بیان کیا گیا ہے جس میں مغل میدانِ جنگ چھوڑ کر بھاگ گئے تھے۔ نصرتی نے عبداللہ قطب شاہ کی فوج اور مدد کا بھی ذکر کیا ہے۔ قطب شاہی سردار، نیک نام خان، کی دربار بیجاپور میں آمد کو تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ جے سنگھ کی شکست اور اس کی موت کا ذکر بڑی دلچسپ پیرایے میں کیا ہے اور اسی کے ساتھ ''علی نامہ'' ختم ہو جاتا ہے۔

فتح کے موقع پر جو بادشاہ کی مدح لکھی ہے، اسے قصیدے کا نام دیا ہے اور باقی ہر واقعے، ہر مہم اور ہر معرکے کو مثنوی کا نام دیا ہے۔ مہمات اور جنگوں کے نقشے، فوجوں کے مقابلے، لشکر آرائی، میدانِ جنگ، فوجوں کا کوچ، جنگ کی تیاری اور فتح و شکست کے واقعات کو شاعرانہ انداز میں تاریخی صحت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ''علی نامہ'' لکھتے وقت نصرتی کے سامنے شاہنامۂ فردوسی کی روایت

موجود تھی ۔ فنی سطح پر اس نے ”علی نامہ“ میں شاہنامہ کے معیار کو سامنے رکھا ہے ۔ اس معیار نے ”علی نامہ“ کو وہ انفرادیت بخشی کہ آج تک اُردو شاعری میں یہ اپنی شاعرانہ عظمت کی وجہ سے بے مثال ہے ۔

رزمیہ اُس مسلسل نظم کو کہا جاتا ہے جس میں کسی ایک یا ایک سے زیادہ اشخاص کے کارناموں کو اُجاگر کیا جائے ۔ رزمیہ میں اُس دور کی تہذیب ، اس کی معاشرت اور اس کا کلچر واقعات کا حصہ بن کر آتے ہیں ۔ اس طرح رزمیہ نظم صرف واقعات کا بیان ہی نہیں رہتی بلکہ اُس تہذیب کی تاریخ بھی بن جاتی ہے ۔ رزمیہ نظم میں واقعات وضاحت اور تفصیل کے ساتھ پُررونار اور پُر شکوہ انداز میں بیان کیے جاتے ہیں جس میں زورِ بیان سے ایسا لہجہ اور ایسی روانی پیدا کی جاتی ہے کہ اسے تیزی اور پُرجوش روانی کے ساتھ پڑھا جا سکے ۔ موقع و محل کے مطابق لہجے اور اسالیب بدلتے جاتے ہیں لیکن زورِ بیان اُسی طرح باقی رہتا ہے ۔ ان سب واقعات کا جال کسی ایک تاریخی یا مرکزی کردار کے گرد بُنا جاتا ہے ۔ کارناموں کی عظمت سے نظم کی عظمت اور نظم کی عظمت سے کارناموں کی عظمت بروئے کار آتی ہے ۔ ”علی نامہ“ اس اعتبار سے دکنی زبان کا شاہنامہ اور اُردو زبان کی پہلی اور واحد رزمیہ نظم ہے ۔ عبدل کے ”ابراہیم نامہ“ میں بادشاہ کی بزم کا حال بیان کیا گیا ہے ۔ ”خاور نامہ“ رستمی میں حضرت علیؓ مرکزی کردار کی حیثیت ضرور رکھتے ہیں لیکن ان کے سارے کارنامے خیالی ہیں ۔ ”علی نامہ“ نہ صرف صحیح تاریخی واقعات پر مبنی ہے بلکہ علی عادل شاہ ایک زندہ اور حقیقی شخصیت بھی ہے ۔ ”علی نامہ“ سے مغلوں کی اُن جنگی غلطیوں اور شکستوں کا حال بھی معلوم ہوتا ہے جن کا ذکر شمالی ہند کی کسی تاریخ میں نہیں ملتا ۔

”علی نامہ“ پڑھتے وقت یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعری کا ایک سمندر ہے جو موجیں مار رہا ہے ۔ خشک تاریخی واقعات کو جس شاعرانہ حسنِ بیان کے ساتھ نصرتی نے لکھا ہے وہ ایک ایسا کمال ہے جس تک کوئی دوسرا شاعر نہیں پہنچا ۔ طویل رزمیہ نظم لکھنا اور اس میں توازن ، حسن اور شاعرانہ خوب صورتی کو ہر موقع اور ہر سطح پر قائم رکھنا کسی معمولی ذہن کے شاعر کا کام نہیں ہے ۔ ایک ایسے دور میں جب اُردو زبان اظہار کے لئے معیاروں کی تلاش میں سرگرداں تھی ، ”علی نامہ“ عظمت کے مینار کا درجہ رکھتا ہے ۔

نصرتی کا قلم ایسی روانی اور چابک دستی سے خیال و جذبہ کو اظہار کے سانچے میں ڈھالتا ہے ، اس کا تخیّل فضا اور موضوع کو اس طور پر سمیٹتا ہے کہ میدانِ جنگ کے نقشے ، فوجوں کی معرکہ آرائی ، قلعوں کے محاصرے ، تلواروں

کی ہترش ، نیزوں کی یورش ، گھوڑوں کی چستی ، فوجوں کا دبدبہ اور ساری کیفیات و مناظر کی جیتی جاگتی تصویر آنکھوں کے سامنے ابھر جاتی ہے۔ "علی نامہ" میں نصرتی نے تاثر کا صور پھونک کر تاریخی واقعات میں شاعرانہ اثر آفرینی کا عنصر شامل کر دیا ہے اور یہی تخلیقی عمل اُس کی حقیقی عظمت کا ضامن ہے۔ میدانِ جنگ کی ایک ہلکی سی جھلک ان چند اشعار میں دیکھیے :

کھنا کھن تے کھڑکاں کے یوں شور اُٹھیا
جو تن میں پہاڑوں کے لرزا چھوٹیا

بلا نیند میں تھی سو ہوشیار ہوئی
اجل خوابِ غفلت تے بیدار ہوئی

سلاحاں میں کھڑکاں جو دھسنے لگے
اگن ہور وکت مل برسنے لگے

ہویاں لہو کیاں چھٹکاں ہوا پر بخار
سٹیں تیغ جیباں تے شعلے ہزار

بھریا لس کے کھڑکاں کی چنگیاں تے روپ
ہوا نرم چندنا سو سب گرم دھوپ

ہوا پر شراریاں کا ات کھیل تھا
اوڑے لہو سو تس آگ پر تیل تھا

فرنگاں پہ لہو کے کھلاے دسیں
ایناں پر تے دھاراں لہالے دسیں

ہون کو سرنگ رنگ پیدا ہوا
شفق ابر پر سب ہویدا ہوا

اب دوسرا رنگ دیکھیے۔ سیوا جی کے کردار کے خد و خال اِس طور پر اُبھارے ہیں کہ اس کی شخصیت و کردار کی تصویر لفظوں کے سامنے آ جاتی ہے :

جو کوئی کارِ بد کا جو پاپی ہے بد   ہوا ناؤں تس لعنتی تا ابد
خدا پاس نا اس کو بہبود ہے   خلائق کنے تو وہ مردود ہے
انا پات کوں کاڑ موذی کا نام   کہ قائم ہوا فتنہ جس تھی تمام
سیوا کر جو ایک فتنہ انگیز تھا   بڑا چور موذی و خونریز تھا
دکن کی زمیں بیچ تخمِ فساد   جو بیریا سو اول یہی بد نہاد
رعیت جتا خوار اوس شوم تھی   ہوا ملک ویرانہ تس بوم تھی
جو بد اصل تھا سو بڑا ہور نتھا   سکیا اس تھی صاحب سے باغی ہتا

کسی واقعے ، کسی منظر ، کسی مضمون ، کسی خیال و کیفیت کے اظہار میں بھی نصرتی کا قلم نہیں رکتا ۔ واقعہ نگاری ، تسلسلِ بیان اور قدرتِ اظہار اس کی وہ خصوصیات ہیں کہ دکنی اُردو کا کوئی شاعر اس کو نہیں پہنچتا ۔ جتنے الفاظ صرف ”علی نامہ“ میں نصرتی نے استعمال کیے ہیں ، شاید ہی کسی ایک طبع زاد نظم یا مثنوی میں استعمال ہوئے ہوں ۔ اُس نے ، اپنے متروک اسلوب کے باوجود ، اُردو زبان کو جس طور پر مانجھا ، صاف کیا اور آگے بڑھایا یہ اُسی کا کمالِ فن ہے ۔ جب نصرتی یہ دعویٰ کرتا ہے کہ :

قلم ہے مرا مست ہاتی تے چڑ   جدھر رُخ کیا ہے کیتا ککر
نشان آج منج طرز ہے بے مثال   صفاں میں سخن کے اتی ہر کی ڈھال
دیوے شعر منج دل کوں مرداں کے جوش   کہ ہر حرف ہے وستمِ زرہ پوش

تو یہ صرف شاعرانہ تعلّی نہیں ہے بلکہ اس کی شاعری کی وہ قوت اور اس کا حقیقی معیار ہے جو اس نے ”علی نامہ“ میں پیش کیا ہے ۔

”تاریخ اسکندری“ ، جس کا اصل نام ”فتح نامۂ بہلول خاں“[1] ہے ، نصرتی کی ایک اور تصنیف ہے جو ١٠٨٣ھ/١٦٧٢ء میں پایۂ تکمیل کو پہنچی ۔ نصرتی نے اس مثنوی کے آٹھویں شعر کے ایک مصرعے میں اس کے سالِ تصنیف کی طرف خود بھی اشارہ کیا ہے : ع

سہس ہور اسی پر جو تھے تین سال (١٠٨٣ھ/١٦٧٢ء)

علی عادل شاہ ثانی شاہی (م ١٠٨٣ھ/١٦٧٢ء) کے انتقال کے بعد جب اُس کا پانچ سالہ بیٹا سکندو تختِ سلطنت پر بیٹھا تو ایک بار پھر سرزمینِ دکن میں بھونچال آ گیا ۔ اِدھر امرا نے اقتدار کے لیے سازشیں شروع کردیں اور اُدھر سیوا جی نے قلعۂ پنالہ پر قبضہ کر لیا اور چاروں طرف یورش کرنے لگا ۔ خواص خاں نے سیوا جی کے مقابلے کے لیے بہلول خاں[2] کو بھیجا ۔ دو روز سخت مقابلہ رہا ۔ بہلول خاں نے ایسی پامردی اور ہمّت و استقلال سے سیوا جی کا مقابلہ کیا کہ اس کا لشکر منتشر ہو گیا اور دوسرے دن بہلول خاں (م ١٠٨٨ھ/١٦٧٧ء) نے لیا حملہ کرکے اُسے شکست دے دی ۔ نئے بادشاہ کو تخت نشین ہونے چند ہی ماہ

---

[1] مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ۔ اصل مخطوطے میں یہی نام دیا گیا ہے لیکن خود مثنوی میں نصرتی نے اسے ”تاریخ اسکندری“ کے نام سے موسوم کیا ہے : ع
کہنار ہو تاریخ اسکندری

[2] واقعاتِ مملکتِ بیجاپور : جلد اول ، ص ٣١٨ ۔

گزرے تھے اور یہ اُس کے دورِ سلطنت کی پہلی فتح تھی ۔ بادشاہ کی تخت نشینی کو نیک شگون سمجھا گیا اور سارے بیجاپور میں فتح کا جشن منایا گیا ۔ نصرتی نے اسی دو روزہ جنگ کو اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے ۔

مولوی عبدالحق نے 'گلشنِ عشق' اور 'علی نامہ' سے اس کا مقابلہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "یہاں نصرتی کے کلام میں وہ زور اور شگفتگی نہیں ہے جو اول الذکر دونوں مثنویوں میں ملتی ہے[۱] ۔" تاریخ اسکندری کا مقابلہ علی نامہ سے اس لیے نہیں کیا جا سکتا کہ "علی نامہ" علی عادل شاہ کے ہنگامہ پرور دس سالہ دور کی بڑی مہمات کی تاریخ ہے اور تاریخ اسکندری صرف دو روزہ جنگ کی داستان ہے جس میں سیوا جی سے قلعہ پنالہ واپس لیا گیا تھا ۔ اس کا مقابلہ پورے علی نامہ سے کرنے کے بجائے اگر کسی ایک جنگ کے بیان سے کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس میں وہی زورِ بیان ، وہی شگفتگی اور وہی شاعرانہ قوت موجود ہے جو نصرتی کے کلام کا طرۂ امتیاز ہے ۔ "تاریخ اسکندری" کو اگر علی نامہ میں ملا دیا جائے تو اس میں کوئی ایسا فرق محسوس نہیں ہوتا کہ اُسے کسی طرح بھی کمزور کہا جا سکے ۔ نصرتی کی شخصیت یہاں بھی اسی طرح موجود ہے جس طرح علی نامہ اور گلشنِ عشق میں ۔ یہاں بھی مثنوی کی وہی ہیئت ہے جو کم و بیش علی نامہ میں ملتی ہے ۔ مثنوی کو سات حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور اسے ان تمام مراحل سے گزارا ہے جن سے اس نوع کی مثنویاں گزرتی ہیں ۔ تیاری ، فوجوں کا کوچ ، آپس کے صلاح مشورے ، معرکہ آرائی ، لشکر کشی ، میدانِ جنگ سب کا بیان آیا ہے ۔ ساتویں حصے میں گھمسان کی جنگ اور بہلول خاں کی فتح کا حال بیان کیا ہے ۔ اس رنگِ سخن کو علی نامہ کی کسی جنگ کے حال میں ملا دیا جائے تو اس میں وہ ساری خصوصیات نظر آئیں گی جو نصرتی کی شاعری میں عام طور پر ملتی ہیں ۔ میدانِ جنگ میں سخت رن پڑ رہا ہے ۔ نصرتی تخیّل کی آنکھ سے اسے یوں بیان کرتا ہے :

پھوٹے کترہ نایاں نے دشمن کے گوش   گیا مغز بھیجا ہو جاگے نے ہوش
نقاریاں نے میداں بھرنے لگیا   کھڑا تھا سو چل رقص کرنے لگیا
جو نواب کر رُخ مخالف کے دھیر   برسنے لگیا صف سوں یک مشت تیر
دئے چھوڑ سو مرغِ تیراں شتاب   پئے بیٹھ ان سر کے کاساں میں آب
خدنگاں کو بھالیاں یہ کاریوں کرے   لہوچھو کہ مگرے ہیں پھانٹے بھرے

۱- نصرتی : از عبدالحق ، ص ۲۲۰ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، ۱۹۵۲ع ۔

دیے سر جب یک تیر بیٹھے پہ ٹول   لگے لھانسنے جیوں لگے پر وو کھول
جمی فوج یک پل میں ہوئی پھوٹ پھاٹ   ہکیک نہالسنے کوں دیے لا کہ ہاٹ
کہے توں کہ گدڑی پہ ہاتی چھوٹا   بھریا تھا ہنگامہ سو یک دم پھوٹا
نظر رن کے مُردیاں کوں دیکھت نوکی   کہے توں کہ پردا ہے کرناٹکی
ہوا کیچ یوں بھر کے لہو ٹھاؤں ٹھاؤں   پھسلنے لگے بھویں پہ تیراں کے پالوں
کیے حکم سب پر کہ اب بس کرو   چکاٹیاں پہ ظاہر نکو کس کرو
بھلے مرد کا مرد پر وار ہے   نگوڑیاں کو چپ دیکھنا عار ہے
کدھیں پھر کہ مُردے پکڑ آئیں گے   کریں گے سو اپنا مزا پائیں گے
یہی بات کر شکر حق لیا بجا   کھڑا رن پہ رہ شادیانے بجا

موقع و محل کے مطابق یہ زور بیان پوری مثنوی میں ملتا ہے ۔ یہاں بھی علی نامہ و گلشنِ عشق کی طرح نصرتی کی پُر گوئی اور قادر الکلامی کا احساس ہوتا ہے ۔ لیکن ”علی نامہ“ کے مقابلے میں ”تاریخ اسکندری“ میں ایک نمایاں فرق یہ ہے کہ یہاں زبان بدل رہی ہے اور اس میں فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ مقابلتہً گہرا ہو گیا ہے ۔

زبان کی شیرینی ، تخیّل کی پرواز اور چند الفاظ میں معنی کا دفتر بیان کر دینا نصرتی کی شاعری کی وہ خصوصیات ہیں جو ہمیں اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں اس طور پر نظر نہیں آتیں ۔ قصیدوں میں اس تخلیقی عمل نے ایک ایسا رنگ جمایا ہے کہ نصرتی اُردو کا پہلا بڑا قصیدہ نگار بن کر سامنے آتا ہے ۔ ”علی نامہ“ میں نصرتی کے سات قصیدے ملتے ہیں ۔ گلشنِ عشق اور علی نامہ کے عنوانات ملا کر دو اور قصیدے بن جاتے ہیں ۔ اگر ہجو ، مدحِ علی عادل شاہ ، قصیدہ گھوڑا مانگنے کی درخواست میں اور قصیدۂ چرخیات کو بھی شامل کر لیا جائے تو اس طرح نصرتی کے کل قصائد کی تعداد تیرہ ہوجاتی ہے اور یہ اتنی بڑی تعداد ہے اور ان کا معیار اتنا بلند ہے کہ اُردو کے بلند پایہ قصیدہ نگاروں میں نصرتی کا شمار کیا جانا چاہیے ۔

قصیدوں کا مطالعہ کرتے وقت یہ بات پیشِ نظر رکھنی چاہیے کہ قصیدے کا موضوع بنیادی طور پر مدح و تعریف ہے ۔ قصیدے میں شاعر اپنے ممدوح کی تعریف کرتا ہے ۔ اُس کی خوبیاں بیان کرتا ہے ۔ اس سے انتہائی عقیدت کا اظہار کرتا ہے ۔ اس کی شجاعت ، عقل و دانش ، عدل و سخاوت کی مدح کرتا ہے ۔ اسی لیے شاعرانہ مبالغہ قصیدے کے لیے ضروری ہے ۔ شاعرانہ مبالغے کے لیے ضروری

ہے کہ خیال اور اظہار دونوں میں شاعرانہ سطح باقی رہے ۔ یہ سطح مضمون آفرینی ، پُر شکوہ الفاظ کے خوب صورت استعمال اور متوجہ کرنے والے لہجے سے پیدا ہوتی ہے ۔ یہ بھی ضروری ہے کہ قصیدے سے شاعرانہ قوتوں کے علاوہ خود شاعر کی علمیت و قابلیت کا اظہار بھی ہو رہا ہو تاکہ ممدوح اس کی قادرالکلامی اور تبحرِ علمی سے متاثر ہوکر مبالغے کو قبول کر لے۔ گہری سنجیدگی ایک اچھے قصیدے کے لیے ضروری ہے ۔ نصرتی کے قصائد اس معیار پر پورے اترتے ہیں ۔ یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ اُس کے قصیدوں میں مبالغہ ، مبالغہ معلوم نہیں ہوتا ۔ علی نامہ میں مبالغہ اس لیے حقیقت پسندانہ معلوم ہوتا ہے کہ یہاں قصیدہ علی عادل شاہ کی کسی جنگی مہم اور فتح کے بعد لکھا گیا ہے ۔ یہ قصیدے چونکہ بادشاہ کے دس سالہ دورِ حکومت کی منظوم تاریخ کا حصہ بن کر آتے ہیں اس لیے یہاں مبالغہ غیر حقیقی معلوم نہیں ہوتا ۔ فتح کے بعد جس طرح اپنے بہادروں اور منتظموں کی تعریف بڑھا چڑھا کر دل سے کی جاتی ہے ، مدح کی یہی نوعیت ”علی نامہ“ کے قصائد کی ہو جاتی ہے ۔ نصرتی کے یہ قصیدے اپنے سیاق و سباق کے ساتھ سودا اور ذوق کے قصائد سے زیادہ فطری معلوم ہوتے ہیں ۔ اس بات کو یوں واضح کیا جا سکتا ہے کہ نصرتی نے علی عادل شاہ کی مدح میں جو الگ سے ایک قصیدہ لکھا ہے وہ تاثر کے اعتبار سے اتنا فطری معلوم نہیں ہوتا جتنے علی نامہ کے قصائد معلوم ہوتے ہیں ۔ یہ قصیدے تشبیب سے نہیں بلکہ براہِ راست مدح سے شروع ہوتے ہیں ، اور اس کا سبب یہ ہے کہ اُس قصیدے کے پس منظر میں وہ جنگ ہے جس کی فتح کا حال نصرتی پہلے بیان کر چکا ہے ۔ قصیدۂ عاشورہ اسی لیے مزاجاً مختلف ہے کہ مذہبی موضوع کی وجہ سے پہلے حمد ، نعت اور منقبت میں اشعار لکھے گئے ہیں اور پھر شہادت ، علم ، مرثیہ خوانی کا ذکر کر کے مطلع ثانی میں بادشاہ کی مدح کی گئی ہے ۔

ان قصیدوں میں نصرتی کی جولانیِ طبع ایک دریا کی طرح معلوم ہوتی ہے جو ہر جگہ اپنا راستہ بنا لیتا ہے ۔ منظر کشی اور مختلف کیفیات کے بیان کی وہ صلاحیت جو ہمیں گلشنِ عشق میں نظر آتی ہے اور رزمیہ واقعات کو شاعرانہ انداز میں جوش و جذبہ کے ساتھ بیان کرنے کی وہ صفت ، جو علی نامہ میں دکھائی دیتی ہے ، نصرتی کے قصیدوں میں مل کر ایک ہو گئی ہے ۔ قصیدۂ ملتاؤ ، جو علی نامہ کا آخری قصیدہ ہے اور دو سو بیس اشعار پر مشتمل ہے ، بیان کی رچاوٹ ، شوکت و شکوہ ، ترکیب اور قوتِ بیان کے باعث نصرتی کا شاہکار ہے ۔ اس قصیدے میں نصرتی نے مختصر الفاظ میں معنی کا دفتر بھر دیا ہے ۔ اسی طرح

نصرتی کا قصیدۂ چرخیہ[1] اپنے جوشِ عقیدت ، اندازِ بیان ، تخیّل و معنی آفرینی ، موسیقانہ آہنگ اور خوب صورت بحر کی وجہ سے ایک اور شاہکار قصیدہ ہے۔ یہ قصیدۂ چرخیہ ہے اور اس میں الفاظ و اصطلاحات چرخ سے متعلق لائی گئی ہیں اور نفسِ مضمون انھی کے ذریعے بیان کیا گیا ہے۔

سارے دکنی ادب میں اتنے بلند پایہ اور فارسی کے معیارِ سخن کے مطابق قصیدے ہمیں کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتے۔ بحیثیتِ مجموعی اردو قصائد کے ذکر میں جہاں ہم سودا اور ذوق کا اب تک نام لیتے آئے ہیں ، وہاں ہمیں مولانا نصرتی کا نام اُن کے ساتھ ہی نہیں بلکہ ان دونوں سے پہلے لینا چاہیے۔

تاریخ اور تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں مشاعروں کا عام رواج تھا اور ظاہر ہے مشاعروں میں فتح نامے ، قصیدے اور مثنویاں نہیں پڑھی جاتی ہوں گی۔ اس مقصد کے لیے ہر شاعر غزلیں اور رباعیاں کہتا ہوگا۔ اگر ترتیبِ زمانی کے ساتھ بہمنی دور سے لے کر عادل شاہی و قطب شاہی دور تک غزلوں کی روایت کا سراغ لگایا جائے تو ہمیں غزل کی ایک باقاعدہ روایت بنتی ، سنورتی اور پھیلتی دکھائی دے گی۔ شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو جس نے غزل نہ کہی ہو۔ مولانا نصرتی کی غزل بھی دکن کی اسی روایت کا ایک حصہ ہے۔ اس کی غزل پر مثنوی و قصیدہ کی طرح بیجاپوری اسلوب کا رنگ غالب ہے اور یہی وہ اسلوب ہے جو اس کی شاعری میں اپنے کمال کو پہنچتا ہے۔

دکنی غزل کے مزاج کے عین مطابق نصرتی کی غزل کا موضوع بھی عورت ہے جس سے وہ غزل کے اشعار میں اپنے عشق و محبت کے جذبات و خواہشات کا اظہار کرتا ہے۔ چند غزلیں ، ہندوی شاعری کی روایت میں ، ایسی بھی ہیں جن میں عورت اپنے عشق کی کیفیات کا اظہار کرتی ہے۔ نصرتی نے اپنی غزلوں میں اُن عام عاشقانہ جذبات کا اظہار کیا ہے جو عام طور ہر عشق میں پیش آتے ہیں۔ لیکن حسرت موہانی کی اصطلاح میں ، یہاں تصوّرِ عشق فاسقانہ ہے۔ نصرتی کی غزل میں ایک خصوصیت ، جو شاہی کی غزلوں میں کہیں نظر نہیں آتی ، جسم کو چُھونے اور اس سے لطف اندوز ہونے کی حسرت ہے۔ اس کی غزلوں میں ایک ندیدہ پن اور عورت کو دیکھ کر رال ٹپکنے کا احساس ہوتا ہے۔ یہ بات

---

[1] چرخیاۃ مولانا نصرتی : (قلمی) ؛ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی۔ یہ قصیدہ دیوانِ نصرتی مرتبہ جمیل جالبی میں شامل ہے۔

مختلف تذکروں سے معلوم ہوتی ہے کہ نصرتی اور شاہی کے قریبی تعلقات تھے۔ وہ نہ صرف اس کے دربار کا ملک الشعرا تھا بلکہ اس کا جلیس بھی تھا۔ جب شاہی کے ساتھ خلوت میں شعر و شاعری کی محفل جمتی ہوگی، شراب کے ساتھ شاہی اپنی من پسند عورتوں سے دادِ عیش دیتا ہوگا تو ایسے میں نصرتی کی حیثیت ایک تماشائی سے زیادہ نہ ہوتی ہوگی۔ ایسے ہوش ربا اور ایمان فروش ماحول میں نصرتی ندیدہ پن سے اس حسین عورت کو تک ہی سکتا ہوگا جو شاہی کے پہلو میں بیٹھی جام اور لب سے ماحول کو خواب آور بنا رہی ہوگی۔ اُس کی غزلیں اسی رنگِ محفل کا اظہار کرتی ہیں:

ہے نصرتی جگت میں جنم حُسن کا بھوکا
نعمت تجہ ایسی پائے پہ رہے دل صبور کیا
فارغ بکٹ ہیں مہر جو کرتا سو بیگ کر
اجنوں توں دیکھتی ہے عبث گھور گھوز کیا
خوباں کے دل کے پیار کا بندہ ہے نصرتی
کڑوا ہے دل تو مُوں کوں چکا تس شکر لکو

یہاں حسن و عشق کا وہ علوی تصوّر نہیں ہے جس کا اظہار اس نے علی نامہ اور گلشنِ عشق میں کیا ہے۔ یہاں نصرتی کی غزلوں کا تصوّرِ عشق عورت کے جسم سے پیاس بجھانے تک محدود ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے۔ ہر شعر میں پیاس بجھانے کی خواہش کا اظہار ہو رہا ہے:

چاکھیا ہوں جب آدھر تے تیرے شہدناب میں
مٹتا نہیں ہوں لب تے زمیں پر جلاب میں
چل وصل کا شربت چکا مجہ ایک ہنچالی
برھا کی اجل کی جو مبادا تلک آوے
اس خام سن میں دیکھو کیا پختگی کا فن ہے
دینے کوں وصل کاہل لینے کوں جثو اوتالی
سرمست نصرتی سوں چل سی نہ تجہ حریفی
خوباں کی بزم کا ہے وہ رندِ لاابالی
یوں تاتیاں کا ہار ہے تجہ ناف پر ڈھلک
زم زم کے جوں کُنوئے پہ لگی رہٹ کی گھڑی
تجہ دل تے پی ننھا لگے مجہ چک میں روز وصل
دستی شبِ فراق تیری زلف تے بڑی

عالم کی لب تے نصرتی پروا سٹیا مدام
جب تجہ شرابِ حسن کی مستی اسے چڑی

رات وصل لاتی ہے۔ محبوب ساتھ ہوتا ہے۔ اس لیے رات عزیز ہے:

مجہ نظر میں دن تے لاگے رات خوش
مل رہوں جس دل سوں تیرے سات خوش

بوسہ نئی زندگی بخشتا ہے:

حیات بخش لگیا بوسہ تجہ شکرلب کا
کہ تجہ اَدھر تے میرے جیو کوں بھر کے دان لیا

جب رات ہو، محبوب ساتھ ہو، بوسہ نئی زندگی بخش رہا ہو تو پھر سدھ بدھ کہاں رہتی ہے:

پرت کے مد کے بے سد کوں نہ پوچھو بات سُد بُد کی
کہ جیو سرمست ہونے میچ ہی لُٹتا ہے سب جس سوں

جب محبوب سینے کی کمان تان کر سامنے آتا ہے تو عاشق دل تھام کر جاتا ہے:

پکڑے یہ دل الگ سوں نکو چپ بھواں کوں تان
سپڑے شکار ہر تو چڑانی کمان کیا

اسی لیے ایسے میں جلوت کی نہیں خلوت کی ضرورت ہے:

بولیا ہو سنگ میں کہ اِدھر کان دھر تمکی
ٹک سن لے ہو کتا ہوں سو خلوت کی بات پلوں

جب محبوب ایسا ہو اور خلوت بھی میسر آ جائے تو جسم کے پھلوں کو توڑنے اور کھانے کی خواہش شدید تر ہو جاتی ہے:

تیرے او نار پھل پر ہت دھریا تو توڑ لیتوں نا
منجے اتنا بھی حاصل کیا نہ ہوتا تجہ جوانی کا

"نار پھل" پستان کے لیے کتنی خوب صورت ترکیب ہے۔ تقریباً تین سو سال بعد مہدی افادی "مقیاس الشباب" کی ترکیب تراشتا ہے جو نار پھل کے مقابلے میں میکانکی معلوم ہوتی ہے۔ نصرتی کے ہاں تصوّرِ عشق جنسی و جسمانی ہے۔ عورت بھی اسی قسم کے جذبات کا اظہار کرتی ہے:

میں مست ہو کر سیج میں بے تاب ہو رہی تھی نپٹ
ہاتاں پرم کی کاڑ کر منجہ کیوں جگاتا سا دسے

ہو ابھی آدھر ہر آدھر تس ہر لطافت کے ہنر
ایسا مکر منجہ سات کر جوں دلربا تا سا دیے
کشتی میری امید کی تھی برہ کے طوفان میں
تس ہر مدن گرداب ہو بھر بھر ڈباتا سا دیے

نصرتی کی غزل میں رنگ رلیاں منانے کا احساس ہوتا ہے ۔ اس میں جہاں نصرتی کی جنسی تشنگی اور دُور سے لذیذہ ہن سے تکتے رہنے کی مجبوری شامل ہے وہاں شاہی کی پسند کا بھی دخل ہے جس نے اسی قسم کے اشعار پر داد دی اور شاعری کو شراب کی طرح نازنینوں کے ساتھ دادِ عیش کے لیے استعمال کیا ۔ اُس نے شاہی کی فرمائش پر اسی قسم کی غزلیں لکھیں اور بادشاہِ وقت سے اس ہنر کی داد لی ۔ ایک مقطعے میں اس کی طرف اشارہ بھی کیا ہے :

غزل فرمانے پر شاہی کہیا اے نصرتی جتوں توں
جگت گُر ہن پسند کرنے کوں کر کوشش اپس سس سوں

نصرتی کی غزلوں میں تخیّل ، جذبہ اور معنی آفرینی کا وہ تخلیقی عمل ، جو اس کی طویل نظموں کی خصوصیت ہے ، نہیں ملتا ۔

نصرتی نے رباعیاں بھی لکھی ہیں جن میں سے چند حمد و نعت میں ہیں اور کچھ ناصحانہ و عاشقانہ ہیں ۔ ان رباعیوں کی زبان غزلوں کی زبان کے مقابلے میں زیادہ صاف ہے اور اُس جدید اسلوب سے قریب تر ہے جو آیندہ دور میں ولی کی شاعری میں اُبھرتا ہے ۔ اپنے دو مخمّسوں میں سے ایک میں محبوب کے حسن کی دلربائی کی تعریف کی ہے جس نے اُس کے وجود کو ہلا کر رکھ دیا ہے ۔ اسی لیے پہلے بند میں اس کا لہجہ دہائی کا لہجہ ہے اور ٹیپ کے مصرع ”فریاد ہے اے شاہا دلا داد ہمارا“ سے بھی یہی تڑپ محسوس ہوتی ہے ۔ برہ کی آگ میں عاشق جل رہا ہے اور وصل کا طالب ہے ۔ اس مخمّس میں عشق کے بعد اور وصل سے پہلے کی کیفیت کا اظہار کیا گیا ہے ۔ دوسرا مخمّس شاہی کی غزل کی تضمین ہے جس میں عشق کے ”کھیل“ کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ اس میں ”عشق“ کی آنکھ مچولی کا ویسا ہی تماشا ہو رہا ہے جیسے بلی پہلے اپنے شکار سے کھیلتی ہے ۔

بحیثیتِ شاعر نصرتی قدیم اُردو کے عظیم ترین شاعروں میں سے ایک ہے جس نے بزمیہ اور رزمیہ دونوں قسم کی طویل مثنویاں لکھ کر اپنی شاعرانہ عظمت کا لوہا منوایا ہے ۔ قصیدے میں اس کا نام سودا اور ذوق کے ساتھ لیا جانا چاہیے ۔ وہ

ایک باشعور فنکار ہے جسے یہ معلوم ہے کہ وہ کیا تخلیق کر رہا ہے اور اس کی ہیئت و نوعیت کیا ہونی چاہیے ۔ یہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ جب فنی اور شاعرانہ اعتبار سے وہ اتنا عظیم شاعر ہے تو آخر اب تک اردو ادب کی تاریخ میں نصرتی کو وہ مقام کیوں نہ مل سکا جو اس کے بعد کے شعرا میں سے ولی کو میسر آیا ؟ اس کی وجہ نصرتی کی شاعری نہیں بلکہ اظہار و بیان کی وہ روایت ہے جس میں نصرتی نے اپنے کمالِ شاعری کو پیش کیا اور جو مغلوں کی فتحِ دکن کے بعد ادب کے معیاری اسلوب کی حیثیت سے متروک ہو گئی ۔ نصرتی کی زبان معیاری دکنی تھی جس کے اظہار و بیان کا ایک نیا معیار خود نصرتی نے قائم کیا تھا : ع

دکن کا کیا شعر جوں فارسی

اگر دکن کی یہ سلطنتیں باقی رہتیں اور دکنی اُردو کا یہ روپ قائم رہتا تو آج بھی نصرتی قدیم دور کا سب سے بڑا شاعر قرار پاتا ۔ لیکن ہوا یہ کہ مغلوں کی فتح کے بعد شمالی ہند کی زبان دکنی ادب کی روایت پر غالب آ گئی اور تیزی سے سارے برّعظیم میں پھیل کر ادبی اظہار کا واحد معیار بن گئی ۔ یہ تہذیبی و لسانی تبدیلیوں کی ستم ظریفی ہے جو تاریخ کے موڑ پر اکثر اس طرح اچانک آتی ہیں کہ بڑے درخت گر جاتے ہیں اور پھر یہ ہوتا ہے کہ چھوٹے درخت بڑے نظر آنے لگتے ہیں ۔ اسی ستم ظریفی نے نصرتی کو چھوٹا اور ولی کو بڑا بنا دیا ۔ لچھمی نرائن شفیق نے نصرتی کے ذکر میں اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ ”اشعارِ او اکثر مضامینِ تازہ دارد و معانیِ بیگانہ را بالفاظ آشنا می‌سازد[1]“ لیکن ساتھ ہی ساتھ اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ ”الفاظش بطور دکھنیاں بر زبانہا گراں می آید[1]۔“ انھی تہذیبی و لسانی تبدیلیوں نے نصرتی جیسے عظیم شاعر کو ”جو بحیثیتِ شاعر ولی سے کہیں بلند ہے[2]“ ٹکسال باہر کر کے تاریخ کی جھولی میں پھینک دیا اور خود دکھنیوں کو اس کی ”زبان گراں“ گزرنے لگی ۔ شفیق نے اپنے تذکرے میں نصرتی کی کسی تصنیف کا ذکر نہیں کیا ۔ تہذیب کے سانچے بدلنے کے ساتھ جب اسلوب بدلتے ہیں تو عظمتیں کس طرح مٹ کر اپنی معنویت کھو دیتی ہیں ، نصرتی تاریخ کی اسی سفاکی کی مثال ہے ۔

---

[1] چمنستان شعرا : ص ۳۲۲ ، مطبوعہ انجمن ، ۱۹۲۸ع ۔
مقدمہ گلشنِ عشق : از عبدالحق ، ص ۱۲ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ، ۱۹۵۲ع ۔

فنی معیار کے اعتبار سے نصرتی کے دور کے شعرا نے خصوصیت کے ساتھ اس کا گہرا اثر قبول کیا ہے۔ ہاشمی بیجاپوری، جو نصرتی کے فوراً بعد کے دور کا سب سے بڑا شاعر ہے، فنی سطح پر نہ صرف نصرتی کی پیروی کر رہا ہے بلکہ اسے آگے بڑھانے کی کوشش بھی کر رہا ہے۔

☆ ☆ ☆

آٹھواں باب

نیا عبوری دَور

(١٦٥٧ع–١٦٨٥ع)

جیسا کہ گزر چکا ہے ، نصرتی نے اپنے دور کی شاعری پر دو گہرے اثرات چھوڑے ؛ پہلا اثر تو یہ تھا کہ اس نے زبان و بیان کا ایک ایسا معیار قائم کیا جس تک دکنی شاعری اب تک نہیں پہنچی تھی ۔ دوسرا اثر یہ تھا کہ اس نے ہیئت اور مواد کے گہرے رشتے کو واضح کیا اور اپنی شاعری میں ایک نئے فنی توازن کو قائم کیا ۔ پہلا اثر دکنی زبان و بیان کے ٹکسال باہر ہونے کے ساتھ ہی آئندہ نسل کے شعرا کے لیے زیادہ بامعنی نہیں رہا ۔ لیکن دوسرا اثر ادب کا فنی معیار بن کر نہ صرف آنے والے شعرا کے لیے قابلِ قبول رہا بلکہ انھوں نے اسے آگے بڑھانے کی کوشش کی ۔ ہاشمی کے ہاں یہ دونوں اثرات نظر آتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ یہ بات بھی شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ دکنی ادب کا اظہار بیان ، مقیمی کے دور کی طرح ، ایک بار پھر عبوری دور سے گزر رہا ہے ۔ ہاشمی کے ہاں یہ معلوم ہوتا ہے کہ زبان و بیان کا دریا ایک نیا موڑ لے رہا ہے اور اب اس کا رخ شمال کی طرف ہے ۔

یہ وہ دور ہے کہ شمالی ہند کے سیاسی ، تہذیبی و لسانی اثرات سارے دکن پر چھائے جا رہے ہیں ۔ گھٹا گھِری کھڑی ہے ۔ بس موسلادھار بارش ہوا چاہتی ہے ۔ اس دور میں دکن کی تہذیب سے وہ تندی و تیزی غائب ہو گئی تھی جو بڑھتی پھیلتی زندہ تہذیبوں کا خاصہ ہوتی ہے ۔ علی عادل شاہ ثانی شاہی نے اورنگ زیب عالم گیر سے صلح کر لی تھی اور سلطنتِ بیجاپور کے شمال کا حصہ ، جس میں شولاپور کا قلعہ بھی شامل تھا ، مغلوں کو دے دیا تھا ۔ ادھر سیوا جی کو چوتھ دے کر اُس کا منہ بند کر دیا تھا ۔ تاریخ بتاتی ہے کہ جب کوئی تہذیب ضعیف ہوتی ہے ، اُس میں نسائیت پیدا ہو جاتی ہے ۔ جسم و جنس کی تعریفیں ساری

تہذیب پر غالب آ جاتی ہیں اور خود غرضانہ بزدلی سب سے اہم قدر کا درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ قوتِ عمل، مردانہ پن، خود کو نئی قدروں اور خیالات کے ساتھ ہم آہنگ کر کے آگے بڑھنے کا جذبہ سرد پڑ جاتا ہے۔ علی و سکندر عادل شاہ کے دور میں سارے دکن کی تہذیب اس عمل سے گزرتی دکھائی دیتی ہے۔ شاہی اور نصرتی کی غزل تہذیب کے اسی زنانہ پن اور بے عملی کی ترجمانی کر رہی ہے۔ ہاشمی کی غزل بھی اسی مزاج کی ترجمان ہے جہاں یہ تہذیب مرنے سے پہلے "بابر بعیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست" کو فلسفۂ حیات تسلیم کر کے جشنِ مرگ منا رہی ہے اور ہر چیز کو مئے ناب میں ڈبو رہی ہے۔

سید میراں میاں خاں ہاشمی (م ۔ ۱۱۰۹ھ؟/۱۶۹۷ء) علی عادل شاہ ثانی (م ۔ ۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ء) کے عہد کا ممتاز شاعر اور شاہ ہاشم مہدوی (م ۔ ۱۰۸۰ھ/ ۱۶۶۹ء) کا مرید تھا۔ شاہ ہاشم نے اپنے نام کی مناسبت سے سید میراں کو ہاشمی تخلص سے نوازا تھا۔ مثنوی "یوسف زلیخا" میں، جہاں ہاشمی نے سید محمد مہدی جونپوری کی مدح لکھی ہے، وہاں اس بات کا بھی ذکر کیا ہے:

سکت کاں ہے اتنی بیاں دار میں   کروں وصف ہاشم کے اظہار میں
اسی کیچ کھر کا ہوں میں سرفراز   اونے ہاشمی مجھ کوں بولیا نواز

ہاشمی بچپن ہی میں آنکھوں کی بینائی سے محروم ہو گئے تھے۔ تذکرہ نویسوں نے انھیں پیدائشی اندھا بتایا ہے لیکن کلام کی داخلی شہادت سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ پیدائشی اندھے نہیں تھے؛ مثلاً رنگوں کا احساس کسی پیدائشی اندھے کو اس طور پر ہرگز نہیں ہو سکتا جس طور پر ہاشمی کے کلام میں محسوس ہوتا ہے۔ ہاشمی اندھے ہونے کے باوجود، ایک قادر الکلام اور پُرگو شاعر تھے۔ انھوں نے مثنویاں بھی لکھیں، قصیدے اور غزلیں بھی۔ سوائے دیوانِ ریختی کے ان کی دوسری چیزیں غیر مطبوعہ ہیں۔ ہماری نظر سے "مخمّس در نعت و مدح مہدی جونپوری"، "معراج نامہ"، "مثنوی عشقیہ"، "مثنوی یوسف زلیخا" اور "دیوانِ ہاشمی" گزرے ہیں۔

"مخمّس در نعت و مدح مہدی جونپوری[1]" ۸۰ بندوں پر مشتمل ایک مخمّس ہے جس میں حمد، نعت، معراج، مدح آلِ رسول و آلِ علی کے بعد مہدی جونپوری کی مدح لکھی ہے۔ اس کے بعد مہدی موعود کے پانچ صادقوں میراں سید محمود،

---

[1] مخمّس در نعت . . . : (قلمی)، بیاض انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

سید خوندمیر ، شاہ نعمت ، شاہ نظام اور شاہ دلاور کی مدح میں ایک ایک کہا ہے ۔ آخر میں اپنے مرشد شاہ ہاشم کی مدح میں چند بند لکھے ہیں ۔ مخمّس پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ نئے عقیدے (مہدوی) کی آگ نے ہاشمی کے عقیدت و عشق کو تیز کر دیا ہے ۔ اس کا احساس حمد ، نعت اور معراج کے بیان سے بھی ہوتا ہے اور آلِ رسول ، مہدیٔ مدعود اور سید ہاشم کی مدح سے بھی ۔ اس مخمّس میں زبان کا رنگ ڈھنگ وہ نہیں رہتا جو ہمیں نصرتی کے ملتا ہے ، بلکہ صاف ہو کر جدید اسلوب سے قریب ہو جاتا ہے ۔ حمد کا یہ ایک بند دیکھیے جس سے بدلی ہوئی زبان کے نئے روپ کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

فیضِ رؤف ہے وہ ناصر حامی ہے وہ قیوم لطیف قادر واحد کریم ہے وہ
رازق کبیر مالک صادق کلمہ ہے وہ رحمان وہاب حافظ قاسم وسیم ہے وہ
پتھر کرے گوہر کوں ، گوہر کرے پتھر کوں

زورِ بیان اس مخمّس کی اہم خصوصیت ہے ۔

”معراج نامہ“[1] ہشت کے اعتبار سے ایک مثنوی ہے جس میں معراج کے واقعے کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ قدیم ادب میں معراج نامے کی ایک طویل روایت ملتی ہے ۔ مذہبی نظموں اور مثنویوں میں خصوصیت کے ساتھ اور دوسری مثنویوں میں عام طور پر حمد ، نعت اور منقبت کے ساتھ معراج کے بیان میں بھی شاعر کچھ اشعار ضرور قلم بند کرتا تھا ، لیکن اس دور میں مثنوی کے علاوہ معراج کے واقعے کو الگ بھی نظم کا موضوع بنایا جاتا تھا ۔ یہ معراج نامے مذہبی محفلوں میں پڑھے جاتے تھے اور ان کی وہی حیثیت تھی جو آج میلاد ناموں کی ہے ۔

ہاشمی نے اپنے ”معراج نامہ“ میں اسی لیے ایسی رواں بحر رکھی ہے جسے آسانی کے ساتھ مخصوص لحن میں پڑھ کر اہلِ محفل کو گرمایا جا سکے ۔ لفظوں کی ترتیب میں ڈھولک کی سی موسیقی کا احساس ہوتا ہے ۔ ”معراج نامہ“ میں ہاشمی نے اس واقعے کی جزئیات کو تفصیل سے بیان کیا ہے اور قدم قدم پر سفر کی ساری تفصیلات اس طور پر بیان کی ہیں کہ معراج کا واقعہ نظروں کے سامنے آ جاتا ہے ۔ بیان کی پُراسراریت سے سننے والے کے ذہن پر جلال و جمال کا ہلکا سا پردہ پڑا رہتا ہے اور محفل میں مخصوص لحن کے ساتھ پڑھنے سے اس کے اثر میں اضافہ ہو جاتا ہے ۔ یہ ایک عوامی مثنوی ہے جو اپنی ترتیب ، مواد و ہیئت کو ایک کرنے کی فنی کوشش اور مجموعی ساخت کے اعتبار سے آج بھی قابلِ قدر ہے ۔ یہاں

---

[1] معراج نامہ : (قلمی) ، بیاض انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

وہی فنی توازن ملتا ہے جو نصرتی کے کلام کی بنیادی خصوصیت ہے ۔

”عشقیہ مثنوی“[1] جسے ایک قدیم بیاض میں ”قصہ“ کا نام دیا گیا ہے، ہاشمی کی دل چسپ ترین تصنیف ہے ۔ اس میں دو قصے ایک ساتھ بیان کیے گئے ہیں جنھیں خوب صورتی کے ساتھ جوڑ کر ایک کر دیا گیا ہے ۔ فنی اعتبار سے یہ چابک دستی، یہ توازن اور ہیئت و مواد کو ایک ساتھ گوندھنے کا یہ شعور ہمیں ہاشمی کی ہر مثنوی میں ملتا ہے ۔ عشق ہاشمی کا محبوب موضوع ہے ۔ اس کی ایک شکل اس کی غزلوں میں ملتی ہے اور دوسری شکل ”یوسف زلیخا“، ”قصہ“ اور ”معراج نامہ“ میں ملتی ہے ۔ ہاشمی جہاں کہیں اور جب کبھی عشقیہ جذبات کا اظہار کرتا ہے اُس کے ہاں مست ہو جانے اور مست کر دینے والی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے ۔ یہ کیفیت فنی وحدت کے ساتھ اس عشقیہ مثنوی (قصہ) میں خاص طور پر جم کر سامنے آئی ہے ۔

اس مثنوی میں کشمیر کے ایک نامور تاج دار کی حسین و جمیل بیٹی کی داستانِ عشق بیان کی گئی ہے جو اپنے محل کے چھجے پر چڑھ جاتی اور برہ کی آگ میں جلتی یہ شعر گایا کرتی :

چہار چیز کہ دل می برد کدام چہار
شراب و سبزہ و آبِ رواں و روئے نگار

ایک دن بادشاہ نے درد و غم کی آواز میں اسے یہ شعر پڑھتے سن لیا اور دریافت کیا کہ وہ کیا شعر پڑھ رہی تھی ؟ پہلے اُس نے انکار کیا لیکن باپ کے شدید اصرار پر بتایا کہ وہ یہ شعر پڑھ رہی تھی کہ :

چہار چیز کہ دل می برد کدام چہار
نماز و روزہ و تسبیح و توبہ و استغفار

بادشاہ نے شعر سنا تو چپ ضرور ہو گیا لیکن اس خیال سے کہ اس کا دل کہیں لگ گیا ہے، اسے جلال آ گیا ۔ فوراً خواجہ سرا کو طلب کیا اور اپنی تلوار دے کر حکم دیا کہ اس لڑکی کو کہیں دور صحرا میں لے جا کر قتل کر دے ۔ خواجہ سرا نے گورکن ساتھ لیے اور سُکھپال میں بٹھلا کر صحرا کی طرف چل دیا اور وہاں پہنچ کر شہزادی کو بکری کی طرح زمین پر پچھاڑا، سینے پر سوار ہوا اور مرغ کی طرح ذبح کر کے جیسے ہی ہٹا تو ایک عجیب نقش ظہور میں آیا ۔

۱۔ مثنوی عشقیہ : (قصہ)، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۔

شہزادی نے اپنے خون سے ایک پتھر پر یہ تحریر لکھی کہ :

جانانِ مرا بمن بیارید   ایں مردہ تنم بدو سپارید

اور جیسے ہی لکھ کر فارغ ہوئی ، اس کی روح پرواز کر گئی ۔ خواجہ سرا یہ پتھر لے کر بادشاہ کے حضور میں آیا اور سارا قصہ بیان کیا ۔ بادشاہ کو تعجب ہوا کہ سر تن سے جدا ہونے کے بعد شہزادی نے پتھر پر یہ شعر کیسے لکھ دیا ؟ اس بات کا اثر بادشاہ پر یہ ہوا کہ وہ ہر وقت یہ شعر پڑھنے لگا ۔ بادشاہ نے وزیروں کو بلایا اور کہا کہ شہر میں جتنے عالم ، "ملا" ، شاعر ، دانش ور اور سخن ور ہیں سب سے اس کے معنی پوچھے جائیں ۔ جو اس کا مطلب سمجھانے کا اسے سرفراز کیا جائے گا ورنہ قید کر دیا جائے گا ۔ سب نے اپنی اپنی عقل و دانش کے مطابق اس کا مطلب بیان کیا لیکن بادشاہ کسی سے مطمئن نہ ہوا اور سب کو قید میں ڈال دیا ۔ سارے شہر میں کہرام مچ گیا اور گھر گھر اسی بات کا چرچا رہنے لگا ۔ یہاں یہ قصہ ختم ہو جاتا ہے اور دوسرا قصہ شیخ سعدی اور بقال کے لڑکے کا شروع ہوتا ہے جس پر شیخ سعدی عاشق ہو گئے تھے اور جس نے ایک ایسی ترازو کی فرمائش کی تھی جس کے پلڑے یاقوت کے اور ڈنڈی زمرد کی ہو ۔ شیخ فرمائشِ محبوب کو پورا کرنے کی غرض سے شہر شہر قریہ قریہ پھرتے پھراتے کشمیر پہنچے اور ایک مسجد میں قیام کیا ۔ نماز کے بعد لوگ جمع ہوئے اور اسی شعر کے بارے میں بات کرنے لگے ۔ شیخ بھی اسی مجمعے میں شامل ہو گئے اور پوچھا کہ وہ کون سی بیت ہے ؟ بیت سنی تو شیخ نے کہا : "بادشاہ سے کہہ دو کہ وہ اس کا مطلب سمجھائیں گے ۔" بادشاہ کو مطلع کیا گیا اور پھر شیخ کو بادشاہ کی خدمت میں حاضر کیا گیا ۔ شیخ نے بادشاہ سے دریافت کیا کہ آخر اس شعر نے اس پر کیوں اور کیا اثر کیا ہے ؟ بادشاہ نے سارا واقعہ بیان کیا ۔ پتھر دکھایا اور پھر وہ شعر پڑھا ۔ شعر سنتے ہی شیخ نے کہا :

گر بوسہ زند بریں ابانم   گر زندہ شوم عجب مدارید

بادشاہ یہ سن کر حیران رہ گیا ۔ شیخ نے یہ بھی کہا کہ وہ جگہ بھی دکھائی جائے جہاں شہزادی شعر پڑھتی تھی ۔ بادشاہ اُسے چھجے پر لے گیا ۔ شیخ نے دور دور تک نظر دوڑائی تو کیا دیکھتا ہے کہ دور چارپائی پر ایک شخص پڑا ہے ۔ کبھی بیٹھتا ہے ، کبھی اُٹھتا ہے ، بسمل کی طرح تڑپتا ہے ، پارے کی طرح بے قرار ہے ، گریبان تار تار ہے ۔ شیخ سمجھ گئے کہ یہی وہ عاشقِ صادق ہے جس پر شہزادی فریفتہ تھی ۔ نیچے آ کر شیخ نے کہا کہ ایک عملدار

ساتھ کر دیجیے۔ وہ آ کر خبر کرے گا تو سب معلوم ہو جائے گا۔ شیخ عاشقِ صادق کے گھر پہنچے اور اس کا حال دریافت کیا۔ اُس نے حیل و حجّت اور انکار کے بعد کہا کہ اے فقیر! یہ بات کسی کو مت بتائیو۔ جب اُس کی یاد آتی ہے تو سارے بدن میں آگ بھر جاتی ہے۔ آخر "میں کب تک شمع کی طرح جلتا رہوں اور چاند کی طرح گھٹتا رہوں۔ مجھے موت بھی نہیں آتی کہ نابود ہو جاؤں۔ شیخ نے کہا کہ اے نوجوان! میں آج تجھے تیرے دلبر سے ملاتا ہوں۔ یہ سن کر نوجوان فقیر کے "پیروں میں گر گیا۔ شیخ اُسے اپنے ساتھ صحرا میں لائے اور محل دار سے کہا کہ تم جا کر بادشاہ اور گورکن کو ہمراہ لاؤ۔ بادشاہ آیا اور قریب ہی چھپ کر بیٹھ گیا۔ شیخ نے گورکن سے قبر کھودنے کے لیے کہا۔ جیسے ہی قبر کھلی، شہزادی کا چہرہ نظر آیا۔ عاشق نے آفتابِ حسن کو دیکھا، آنکھیں قدموں پر رکھیں، ایک گونہ قرار پایا اور جان نثار کر دی۔ بادشاہ غم سے نڈھال تھا۔ حکم دیا کہ دونوں کو ایک ہی قبر میں دفن کر دیا جائے۔ سب نے فاتحہ پڑھی اور واپس آ کر بادشاہ نے کہا کہ اے درویش! سوال کر۔ شیخ نے جانے کی اجازت چاہی مگر بادشاہ نے اصرار کیا تو شیخ نے کہا کہ مجھے ایک ایسی ترازو عطا ہو جس کے پلڑے یاقوت کے اور ڈنڈی زمرد کی ہو۔ بادشاہ نے شیخ کی خدمت میں ایک ایسی ہی ترازو پیش کی اور عزت کے ساتھ رخصت کیا۔ شیخ ترازو لے کر بقّال کے لڑکے کے پاس پہنچے اور یہ ترازو اُسے دی۔ اُس نے شیخ کی طرف التفات کیا اور خوش ہو کر اس میں لونگیں تولیں۔

یہ "قصہ" یہاں ختم ہو جاتا ہے لیکن جس خوبی، سلیقے اور فن کارانہ چابک دستی سے دونوں قصوں کو ملا کر بیان کیا گیا ہے، وہ ہاشمی کا کمالِ فن ہے۔ یہ مثنوی فنی پختگی کے اعتبار سے قدیم ادب میں ایک شاہکار کا درجہ رکھتی ہے۔ اس مثنوی میں عشق کا سوز اور جذبات کی شدّت کا بیان خوب صورتی سے کیا گیا ہے۔ زبان کی قدامت کے باوجود تخیّل کی پرواز نے مثنوی میں ایک ایسا رنگ بھرا ہے جو پڑھنے والے کے دل و دماغ کو شدت سے متاثر کرتا ہے۔ تصویر کشی ہاشمی کی وہ خصوصیت ہے جو بہت کم شاعروں کے ہاں نظر آتی ہے۔ بادشاہ کے حکم سے شہزادی کو سُکھپال میں بٹھا کر خواجہ سرا قتل کے لیے صحرا میں لے جاتا ہے اور اُسے پچھاڑ کر ذبح کر دیتا ہے۔ ہاشمی اس بات کو اس طور پر بیان کرتا ہے کہ ایک تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے:

بٹھا ایک سُکھپال میانے شتاب؛ چھپا برج کے بیچ جیوں آفتاب
برابر لے ایک گورکن کو وہیں شتابی سیں جا دور صحرا میں کیں

لیا خنجرِ تیز ہاتاں میں دو   قصاباں کی مانند خوں ریز ہو
نکالا جو ڈولی سوں اوس حور کوں   محبت کے پیالے کی مخمور کوں
ہمن گوسفند کے زمیں پر پچھاڑ   ہوا سیم تن کے سینے پر سوار
کیا مرغ کی سار بسمل اوسے   کیا آپ قہار بسمل اوسے
کہ بسمل کر اوسکوں ہوا وو کنار   کہ بے رحم ، کافر ، نجس ، نابکار

لفظوں سے تصویر کشی کا یہ تخلیقی عمل ہاشمی کی نہ صرف اس مثنوی میں بلکہ ساری شاعری میں بار بار محسوس ہوتا ہے ۔ اندھا ہاشمی چیزوں کو اپنی ظاہری آنکھ سے دیکھنے کی صلاحیت سے تو محروم تھا لیکن اپنے تخیّل کی آنکھ سے دیکھ کر لفظوں کے ذریعے بیان کرنے پر اچھی طرح قادر تھا ۔ اس مثنوی میں فارسی اُسلوب و آہنگ اور گہرا ہو گیا ہے ۔ یہاں زبان اپنے عبوری دور سے گزرتی ، آگے بڑھتی دکھائی دیتی ہے اور ہاشمی اسی عبوری دور کے زبان و بیان کا شاعر ہے ۔ ایک طرف وہ قدیم ادب کے زبان و بیان کا گہرا اثر لیے ہوئے ہے اور دوسری طرف وہ ولی کے زبان و بیان کے امکانات کو بھی اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے ۔

''یوسف زلیخا''[1] میں زبان و بیان کا قدیم رنگ پھیکا پڑ جاتا ہے اور جدید رنگِ بیان گہرا اور واضح ہو جاتا ہے ۔ ''یوسف زلیخا'' ہاشمی کی طویل ترین تخلیق ہے جو ۵۱۰۰ اشعار پر مشتمل ۱۰۹۹ھ/۱۶۸۷ع میں مکمل ہوئی :

مرتّب کیا میں یو قصّہ کوں تو   ہزار برس پر تھے نود پر سو نو

اس مثنوی کا بنیادی قصہ وہی ہے جو نظامی گنجوی ، امیر خسرو ، احمد گجراتی ، محمد بن احمد عاجز نے اپنی اپنی مثنویوں میں پیش کیا ہے ۔ مثنوی ۵۳ فصلوں میں تقسیم کی گئی ہے ۔ ہر فصل میں بطور عنوان ایک یا دو شعر دیے گئے ہیں ۔ اگر ان تمام عنوانی اشعار کو یکجا کر دیا جائے تو ایک مربوط نظم بن جاتی ہے ۔ یہاں ہاشمی نے نصرتی کی پیروی کی ہے جس نے ''گلشنِ عشق'' (۱۰۶۸ھ/۱۶۵۷ع) اور علی نامہ (۱۰۷۶ھ/۱۶۶۵ع) کے عنوانات میں یہی جدّت پیدا کی تھی ۔ یوسف زلیخا کے قصے پر مبنی جتنی مثنویاں اُردو میں لکھی گئی ہیں ، ہاشمی کی مثنوی سب سے طویل ہے ۔ ہاشمی کی ''یوسف زلیخا'' کے دس سال بعد ۱۱۰۹ھ/۱۶۹۷ع میں محمد امین گجراتی[2] نے ''یوسف زلیخا'' لکھی تو اس میں

---

[1] ۔ یوسف زلیخا ، ہاشمی بیجاپوری ، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی
[2] ۔ یوسف زلیخا ، از محمد امین گجراتی ، مخطوطہ انجمن ۔

۴۴ عنوانات کے تحت ۴۱۱۴ اشعار قلم بند کیے ۔

ہاشمی کی وہ خصوصیت ، جو یکساں طور پر یوسف زلیخا میں بھی ملتی ہے ، اس کی فنی قدرت اور مواد کو ہیئت میں ڈھالنے اور ایک توازن پیدا کرنے کی قابل قدر صلاحیت ہے ۔ قصے کی ترتیب ، مختلف و متضاد عناصر میں باہم ربط ، منظر کا بیان ، جذبات و احساسات کی تصویر کشی ، زور بیان ، الفاظ کو مؤثر طریقے سے استعمال کرنے کی صلاحیت وہ مزید خصوصیات ہیں جو اس دور میں اس مثنوی کو ایک بلند مقام عطا کرتی ہیں ۔ ہاشمی نے ان فارسی شعرا کے نام بھی لیے ہیں جن کے معیار سخن کو اس نے مثنوی لکھتے وقت پیش نظر رکھا تھا اور جن میں عنصری ، خاقانی ، نظامی ، سعدی ، خسرو اور جامی کے نام شامل ہیں ۔ ہاشمی کی نظر میں شاعری کا معیار سلاست بیان تھا جس پر اس نے کئی جگہ زور دیا ہے :

سلیس بول قصہ ہے گر ہوش مند   سلیس کوں کریں عاقلاں سب پسند
سلیس بولنا ہارکی کا ہے کام   سلیس کوں تو عزت ہے جگ میں تمام

سلیس کے لغوی معنی ہیں ’’آسان ، رواں ، ہموار ، وہ عبارت جس میں ثقیل الفاظ نہ ہوں اور بآسانی پڑھی جائے ، یا ایسے اشعار جن میں مشکل الفاظ نہ ہوں[۱]‘‘—’’سیدھی اور صاف اور عام فہم زبان‘‘[۲] ۔ سلاست بیان دنیا کی عظیم شاعری کی بنیادی صفت ہے ۔ شاہنامہ فردوسی ، مثنوی مولانا روم کی عظمت بھی اسی میں مضمر ہے کہ بڑی سے بڑی بات کو عام فہم اور صاف زبان میں بیان کیا گیا ہے ۔ ان معنی میں ہاشمی کی زبان آج ہمیں اسی طرح عام فہم نظر نہیں آتی جس طرح اہل ایران کی جدید نسل کو ’شاہنامہ‘ کی زبان عام فہم نظر نہیں آتی ۔ لیکن یہ ہاشمی کے اپنے زمانے اور اپنے معاشرے کی عام فہم زبان کا وہ سلیس روپ ہے جس کو خاص و عام بولتے اور سمجھتے تھے ۔ اس معیار سے دیکھیے تو ’’یوسف زلیخا‘‘ میں سلاست اور روانی بھی ہے اور سادگی و صفائی بھی ۔ دکنی میں لکھنے پر اس نے فخر کیا ہے : ع

تیرا شعر دکھنی ہے دکنیچ بول

یہی اس کی زبان ہے اور اسی زبان میں وہ اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھا رہا ہے ۔ آج بھی ہمیں سلاست کے اسی دکنی معیار سے اس مثنوی کا مطالعہ کرنا چاہیے ۔

۱- نوراللغات ، جلد سوم ، ص ۳۵۶ ، مطبوعہ ۱۹۲۹ع لکھنؤ ۔
۲- فرہنگ آصفیہ : جلد سوم ، ص ۹۲ (پہلا ایڈیشن) ۔

وہ اس مثنوی میں بیک وقت دو کام کر رہا ہے ؛ ایک تو یہ کہ وہ دکنی زبان کے امکانات کو بروئے کار لا کر اُسے نئی بلندی پر لے جا رہا ہے اور دوسرے یہ کہ جہاں ضرورت پڑتی ہے وہاں دوسری زبان (خصوصیت سے فارسی و عربی) کے الفاظ ، لہجہ اور اسلوب کو بھی اپنے تصرّف میں لا رہا ہے۔ اس کا اظہار اس نے ایک جگہ خود بھی کیا ہے :

اول قصد کر دکھنی بولی اوپر   ضرور آ پڑیا تو ملونی بھی کر

"ملونی" کر کے زبان و بیان کو سلیس بنانے کی شعوری کوشش کے باعث "یوسف زلیخا" کا اظہار بیان ، اس کی غزلوں کے مقابلے میں زیادہ صاف ، عام فہم اور رواں ہوگیا ہے۔

عشق ، جیسا کہ ہم پہلے بھی کہہ چکے ہیں ، ہاشمی کا محبوب موضوع ہے۔ جگہ جگہ وہ عشق کی اہمیت کو واضح کرتا ہے۔ اسے زندگی کا رازداں بتاتا ہے۔ اگر عشق نہ ہو تو عرش و فرش سب پریشان ہو کر بکھر جائیں :

اگر عشق نیں ہے تو شبنم یو رونے   گگن نت کے پھرتا پریشان ہوئے

ایک اور جگہ لکھتا ہے :

کہ جس عشق کا سب یو بستار ہے
وہی عشق معمور سب ٹھار ہے
نہیں عشق پیدا کیا آج کل
ہوا ہے یو پیدا ازل سوں اول
تدہاں عشق تھا جو نتھا کچھ مندان
زمیں ہور زماں کا نتھا کچھ نشاں
اوسی عشق سوں یو سو آدم حوا
اوسی عشق سوں سب یو عالم ہوا
اوسی عشق سوں غوث ہور قطب کر
اوسی عشق سوں یو کیا نیک تر
اوسی عشق سوں یو ملایک تمام
کھڑے رہے ہیں بندگی میں ہر صبح و شام
اوسی عشق سوں عشق بازاں کا ناوں
رہا ہے سو عالم منے ٹھاوں ٹھاوں

پلایا جسے عشق کا جام بھر
جنم نے اوتر تاج اوس نہی اثر

عشق کے انھی رنگا رنگ پہلوؤں سے ، جن میں مجازی و حقیقی عشق دونوں شامل ہیں ، ہاشمی کی شخصیت کی تعمیر ہوتی ہے اور عشق کا یہی تخلیقی عمل مختلف سطحوں پر اس کی شاعری میں رنگ گھولتا ہے ۔ "مخمس در نعت" اور "یوسف زلیخا" میں عشق کی نوعیت حقیقی ہے ۔ "قصہ" میں مجازی و حقیقی عشق کے تصوّرات ملے جلے ساتھ چلتے ہیں ۔ غزلوں میں عشق مجازی ہے جہاں وہ کُھل کھیلتا اور رنگ رلیاں کرتا دکھائی دیتا ہے ۔

"یوسف زلیخا" ہاشمی کے آخری زمانے کی تصنیف ہے ۔ اس میں فنی پختگی دوسری مثنویوں کے مقابلے میں زیادہ ہے ۔ ساخت اور ہیئت کے اعتبار سے یہ "علی نامہ" کے پائے کی تصنیف ہے ۔ اس مثنوی میں ایک چیز جو انسانی جذبات کو متاثر کرتی ہے ، الدھے ہاشمی کی آنکھوں کی آرزو ہے ۔ اپنی اس مجبوری پر اس کے آنسو نکل پڑتے ہیں ۔ ایک جگہ اپنے پیر و مرشد شاہ ہاشم کو مخاطب کر کے اپنی اس آرزو کا اظہار اس طرح کرتا ہے :

سکل علم کے فن سوں میں دُور ہوں
یو دونو انکھیاں بستہ معذور ہوں
شعر بولنے پر بھی پھرنا پڑے
سکھر ہونے تو کیا ہت کے مالدے پڑے
میرے ہات میں کچھ بھی ہوتا قلم
نہ اپسیں دیکھاتا میں عالم سوں کم
مشقّت بھی میری دیکھو تم ٹُک ایک
بولوں بیس بتیاں تو رہے یاد ایک
سمجتے ہیں یو بات ہے خاص و عام
یو موتی پرونا ہے انکھیاں کا کام
انکھیاں نیں پروؤں کیوں یو موتیاں کے ہار
رتن ڈُھنڈ کے کیوں لاؤں میں آبدار

یہ سن کر شاہ ہاشم جواب دیتے ہیں :

دیا شاہ ہاشم مجے یوں جواب   یقیں ہے مجے توں جو بولے کتاب
خدا پاس تے جس کوں امداد ہوئے   جو بولوں کہے تو وہے یاد ہوئے
دیکھت گیان میرا کہے جگ یو سب   ہزار انک نکھیاں دیا دل کوں رب

دیا ہے مجے حق باطن نظر لکو اس انکھیاں توں افسوس کر
خدا اپنی قدرت دکھانے بدل دیا ہے تجے تو ہنر بے بدل

جب زمانہ گزر جائے گا تو سب کو اس بات پر حیرت ہوگی کہ ایک اندھے نے کیا کمال دکھایا ہے :

تعجب یہی ہونے گا ٹھار ٹھار
انکھیاں لیں ، پرویا ہے موتیاں کا ہار
تعجب بھی ہونے گا یوں چار دہر
انکھیاں لیں کیا کیوں سو دریا کوں تیر

ایک اندھے کا اتنی طویل مثنوی لکھنا — نہ صرف یہ مثنوی لکھنا بلکہ غزلیات کا دیوان ، قصائد اور عشقیہ مثنوی وغیرہ بھی یادگار چھوڑنا — اُردو ادب کی تاریخ میں پہلا واقعہ ہے ۔ ہاشمی کے تخیّل نے وہ کر دکھایا جو آنکھ والے بھی نہ کر سکے ۔ ہاشمی بیجاپور کا آخری بڑا شاعر ہے جس نے دکھنی زبان کو اظہار کی نئی سطح دے کر اپنی شاعری میں محفوظ اور ساتھ ساتھ اُسے جدید اسلوب سے قریب تر بھی کر دیا ۔

ہاشمی بار بار غزلوں کے اشعار میں اپنے قصیدوں ، مثنویوں اور غزلیات پر اظہار فخر کرتا ہے :

غزلاں قصیدے مثنویاں ہے جیو میں تجھ بولنا
دھربت خیالاں تجھ اپر آتا ابھے گانے ہوس

ایک اور غزل میں :

غزلاں قصیدے مثنویاں تعریف میں دھن کے لئیچ ہیں
سچ اپس جے لگتا سو وو دیکھو یو ہر ہر کا بیاض

اس دور میں ایک تبدیلی واضح طور پر یہ محسوس ہوتی ہے کہ اب غزل بحیثیتِ صنفِ سخن ابھر کر مقبول ہو گئی ہے ۔ شعرا کے ہاں مثنویوں اور نظموں کے علاوہ خاصی بڑی تعداد میں غزلیں بھی ملنے لگی ہیں ۔ ”دیوانِ ہاشمی“[1] فارسی انداز پر حروفِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے جس میں ۳۲۸ غزلیں ہیں ۔ مختلف بیاضوں میں بہت سی غزلیں ایسی بھی نظر سے گزریں جو مطبوعہ دیوان میں شامل نہیں ہیں ۔

---

[1] دیوانِ ہاشمی : مرتّبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل ، ادارۂ ادبیاتِ اُردو ، حیدر آباد دکن ، ۱۹۶۱ء ۔

ہاشمی کی غزلوں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان میں ایک ہی بات یا جذبے کے مختلف پہلوؤں کو تسلسل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ زیادہ تر غزلیں اسی مزاج کی حامل ہیں جو غزلِ مسلسل کے ذیل میں لائی جا سکتی ہیں۔ دوسری خصوصیت یہ ہے کہ غزلوں میں اشعار کی تعداد دس پندرہ سے لے کر بیالیس تک ملتی ہے۔ جہاں طویل غزلوں سے ہاشمی کی پُرگوئی کا اندازہ ہوتا ہے، وہاں یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ابھی غزل کے مزاج میں مثنوی یا طویل نظم کا مزاج جاری و ساری ہے۔ اس میں سمٹاؤ کے بجائے پھیلاؤ اور ارتکاز کے بجائے توضیح کا عمل کام کر رہا ہے۔ تجربے کو سمیٹ کر غزل کے دو مصرعوں میں بیان کر دینے کا تخلیقی عمل ابھی غزل میں نہیں آیا ہے۔ تیسری خصوصیت یہ ہے کہ ہاشمی کی غزل شاہی اور نصرتی کی غزل کے مخصوص مزاج کو آگے بڑھا رہی ہے اور یہاں بھی رنگ رلیاں منانے، کُھل کھیلنے اور دادِ عیش دینے کا جذبہ کارفرما ہے۔ ہاشمی کا تصورِ عشق یہاں بوالہوسی کی سطح پر رہتا ہے۔ چوتھی خصوصیت یہ ہے کہ ہاشمی نے زیادہ تر اپنی غزلوں میں عورتوں کے جذبات کو عورتوں کی زبان اور محاورے میں بیان کیا ہے اور یہ غزلیں اپنے مزاج کے اعتبار سے ریختی کی صنف سے بے حد قریب ہیں۔ ریختی کا یہ انداز ہمیں شاہی، نصرتی اور کہیں کہیں حسن شوق کے ہاں بھی نظر آتا ہے لیکن ہاشمی کے ہاں یہ موضوع غالب ہے۔ اس طرح ان غزلوں میں دکن کی عورتوں کا ماحول، سامانِ آرائش، لباس، طور طریقے، زیورات، کھانے پینے کی چیزیں، موسیقی کے مخصوص و مقبول راگ، تفریح و چُہل اور زبان و محاورہ محفوظ ہوگئے ہیں۔ یہ غزلیں دکن کی ضعیف اور زوال پذیر تہذیب کی پوری طرح آئینہ دار ہیں۔

ہاشمی کی غزلوں کی ’’محبوبہ‘‘ ایک سانولی سلونی، سخت سینہ، گداز جسم، دلربائی میں کافر اور سیج پر کُھل کھیلنے والی عورت ہے۔ یہ عورت نہ رانی ہے نہ ملکہ یا شہزادی بلکہ ایک عام سی جوان عورت ہے جس کے اندر جنسی ہیجان و عشقیہ جذبات کی شدت ہچکولے لے رہی ہے اور جسم کا انگ انگ انگڑائیاں لے رہا ہے۔ یہ عورت اپنے پورے خد و خال کے ساتھ اس طور پر ہاشمی کی غزلوں میں اُبھری ہے کہ مصوّر اس کی تصویر بنا سکتا ہے۔ انہی خصوصیات کی وجہ سے ہاشمی کی غزلیں عورتوں اور مردوں میں یکساں مقبول تھیں۔ یہاں جسم اور جنس کے ہزار روپ ملتے ہیں۔ ’’سینے‘‘ کے بیان پر آتا ہے تو اُسے طرح طرح سے بیان کر کے سننے والے کے اندر اضطرابِ وصل یا اُسے چھونے کی

خواہش کو بیدار کر دیتا ہے :

تیرے سنگار کے بن میں تماشا میں لول دیکھا
سُترو کے جھاڑ کوں نرمل اناراں سے دو پھل دیکھا
ترا قد نیشکر جانو مکیاں جوبن چنبے کیاں دو
ترے سینے کے جل میانے کُنچن کے دو کنول دیکھا
سہاوے نارنجی چولی ہرے ڈالیاں منے تیرے
چھپے پاتاں میں جیوں نارنج یوں کُنچ پر انچل دیکھا
ترے اس نخلِ خرماں کوں جوبن امرت دو پھل لاگے
کچن کی گیند کوں نیلم جڑے سو میں اصل دیکھا
ہوا ہے ہاشمی مالی ترے سنگار کے بن میں
لگے تجھ قد کی ڈالی پر کچن دو پھل نچھل دیکھا

یہ محبوبہ اتنی کھلاڑ ، اتنی شوخ ، چنچل اور چُلبلی ہے کہ زاہد بھی دیکھے تو اس کی رال ٹپک پڑے :

جہاں بیٹھی وہاں گاتی ذرا شکتی نیں مرداں سوں
پڑا ہے ناؤں دو جگ میں چنچل گلون ملالی کا
نہ ٹھیرے اوڑھنی سر پر ، جنم شلوار پیڑو پر
لگیا سو میں تو دیکھی نیں ذرا داون ملالی کا

پیا کی جدائی اس سے گھڑی بھر کو برداشت نہیں ہوتی ۔ سیج پر پڑی تڑپ رہی ہے اور اپنی ہمجولی سے برملا کہہ رہی ہے :

پیا ایسے میں آئے تو گلے لگ کر گرم ہوں گی
کرم سی پیو کے ہوؤنگی دو دالا دان ٹھنڈ کالا

وصل کی تیاری ہے ۔ مرد اور عورت کے درمیان یہ مکالمہ سنیے :

کہا کیا عیب ہے بولو جو سینہ ہت سوں چُھنے کا
کہی میں جیوچ دیونگی ہو جو لیں گے ناتوں سینے کا
کہا میں کچھ دغا کر کے پکڑنے میں کریں گے کیا
کہی میں موئی سو سپڑوں کی موئے کیا ایسے جینے کا
کہا کچھ بھی زربنہ میں منگا دیتا ہوں راضی ہو
کہی لونڈیاں للچتیاں ہیں یوں ناؤں سن زرینے کا

کہا کیا عیب ہے بولو پٹھی تاڑی سیندھی پینا
کبھی اوپی عیب کوگے لیں موئی عورت کوں پینے کا
کہا پشواز میں چولی اوپر پھر شال کے سنتی
کبھی کچھ بھی دھرے جو کوئی اُسے لگ ہے دہنے کا

مرد اُسے دیکھتا ہے تو وہ سراپا ناز بن کر جواب دیتی ہے :

کوئی مرد جاتا دیکھ کر موں لیں چھپاتیاں شوخڑیاں
کی کی وقت لگ دیکھتیاں ہو دھیٹ نظراں گاڑ کر

پھر ہاشمی یہ نکتہ بھی بتاتا ہے :

کہ، جو کچھ وو راضی ہے سنو ہو ہاشمی بھربھر
جو کوئی عورت رہتی ہے چپ یکایک بات پکڑے پر

ہاشمی کی غزلیں پڑھتے ہوئے عہد شاہی دور کے میاں آبرو کی غزلیں یاد آنے لگتی ہیں جہاں تہذیبی سطح پر یہی عمل ہو رہا ہے ۔ اس نوع کی شاعری ہر تہذیب کے دورِ زوال کے آخر میں نظر آتی ہے اور اس بات کی کھلی علامت ہوتی ہے کہ اُسے اندر سے دیمک چاٹ گئی ہے ۔ لکھنؤ میں ریختی کا رواج بھی اسی زوال کا مظہر تھا ۔ رنگین ، انشا اور شاہ نصیر کی شاعری کے جھوٹے موتی بھی اسی بات کی علامت ہیں ۔ خود ہاشمی کی غزل بھی تہذیب کے اسی کھوکھلے پن کو ظاہر کر رہی ہے ۔ ہاشمی کے زمانے میں یہ تہذیب اپنا سفرِ حیات طے کر چکی تھی اور وہ جوشِ حیات اور ہمتِ مردانہ ، جو زندہ تہذیب کا جوہر ہوتی ہے ، ختم ہو چکی تھی ۔ اور "دفترِ بےمعنی" کو "غرقِ مےناب" کیا جا رہا تھا ۔ ہاشمی نے اِس تہذیب کو بدلنے ، اِس پر جعفر زٹلی کی طرح طنز کے تیر برسانے یا قہقہہ لگانے کی کوشش نہیں کی بلکہ اُسے قبول کر کے ، میاں آبرو کی طرح ، اس کا نمایندہ اور اس کی آواز بن گیا ۔ اپنی غزل میں اس نے وہی راگ الاپے اور وہی باتیں سنائیں جس کو معاشرہ دل و جان سے پسند کرتا تھا ۔ یہی ہاشمی کی خوبی ہے اور یہی اس کی کمزوری ۔

ایک دل چسپ بات یہ ہے کہ اندھے ہونے کے باوجود ہاشمی کے ہاں دیکھنے اور رنگوں کا احساس گہرا ہے ۔ یہ چند اشعار پڑھیے :

ہری چولی کی کیا تعریف کروں اودے ڈنڈارس کا
تو گوری خوب لگتا ہے تہبند تو لال اطلس کا
کالی لری دھڑی نے جامن کا رنگ کی رد
لب لال اچ اُڑایا لالے کی پرمڑی کا

گوری کا رنگ گورا چولی بنفشی زر کی
لگتی ہے لال چولی کیا خوب ہری تہبند پر
دکھلا کے سب زرینہ کیا جانے کیا کرے گی
دیکھت اُڑا ہے ہلنا نتھ کی تری لڑی کا

ان اشعار میں جنبش و حرکت کا جو احساس ، رنگوں کی جو تمیز ، جسمانی خطوط کے تیکھے پن کا جو اظہار اور دیکھنے کا جو شعور ملتا ہے وہ کسی مادر زاد اندھے کی شاعری میں بار نہیں پا سکتا ۔ اندھے کے ہاں تین چیزیں پیدا ہو جاتی ہیں ؛ ایک یہ کہ اس میں سماجی ذمہ داری کا احساس کم ہو جاتا ہے اس لیے کہ وہ بات کہتے وقت دوسروں کو دیکھ ہی نہیں رہا ہے ۔ دوسرے یہ کہ اس کا تخیّل و حافظہ غیر معمولی ہو جاتا ہے اور تیسرے یہ کہ موسیقی کا تصویری احساس بڑھ جاتا ہے ۔ یہ تینوں خصوصیات ہمیں ہاشمی کی شاعری میں ملتی ہیں ۔ تخیّل اس کی شاعری کی جان ہے ۔ احساسِ موسیقی اس کے ہاں روانی اور سلامت پیدا کر رہا ہے ۔ موسیقی میں چونکہ بنیادی طور پر کان کام کرتے ہیں اس لیے ہم دیکھتے ہیں کہ ہاشمی کے ہاں صنعتِ سہ حرفی اور تجنیسِ صوتی کثرت سے استعمال میں آئی ہیں ۔ اس قسم کے اشعار اُس کی غزلوں میں ہمیں بار بار ملتے ہیں :

ہمیں گال گورے گلگلے بھو کا کلی لگے
گوری گلا بھو گلگلا پیکی سوں گل گل بولنا
ہوا ہوں مال کا مالک مجھے سب مال معلوم ہے
ملک مل مال کچھ دیکھا جو بےمال والی ہے
جمعہ وو ہوئیگا بھی جم جم جنم جم جم جمعیت ہے
توں خاطر جمع رکھ جم جم جمعہ تیرے ہے جم جم کا
کیفی تو کیفی کی لہ ہوئیں سن کیفیت بھو کیف کا
ہو کیف کیفی کیف چھوڑ کبھی متالا ہوئیگا
ہر دھن کتی دھن دھن مجھے دھن کا دھنی ہو کاڑ دھن
انجن لگا دھن کا ترے پانوں تلے کی دیکھ ریت

فنی اعتبار سے ہاشمی اس دور کا صفِ اول کا شاعر ہے اور اُس کا نام نصرتی کے بعد ہی لیا جانا چاہیے ۔ زبان و بیان کی سطح پر وہ بیجاپوری اسلوب کے نئے عبوری دور کا شاعر ہے جس کا رشتہ ناتا ایک طرف اسلوبِ بیان کی پرانی روایت سے قائم ہے اور ساتھ ساتھ جدید اسلوب کے امکانات بھی اُس کے ہاں اپنا زور دکھا رہے ہیں ۔

ہاشمی عقیدے کے اعتبار سے مہدوی تھے اور جیسا کہ ہم نے لکھا ہے، خود اُن کا تخلص ان کے پیر ہاشم کا دیا ہوا تھا۔ عبدالمومن مومن (پ۔ ۱۰۵۰ھ/ ۱۶۴۰ع) سنیاپٹن کے رہنے والے اسی دور کے شاعر تھے جنہوں نے اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کو مہدوی تحریک کے عقائد کی تبلیغ پر صرف کر کے ثوابِ دارین حاصل کیا۔ "عشق نامہ"[۱] (اسرارِ عشق) اُن سے یادگار ایک ایسی مثنوی ہے جو دو ہزار سے زائد اشعار پر مشتمل ہے اور جس میں سید محمد مہدی موعود کے حالاتِ زندگی، کرامات، عقائد اور فکر و فلسفہ کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ یہ مثنوی ۱۰۹۱ھ[۲]/۱۶۸۰ع میں مکمل ہوئی۔ ابتدا میں جو عبارت ملتی ہے اس میں اسے "اسرارِ عشق" کا نام دیا گیا ہے لیکن خود مثنوی میں کئی جگہ اس کا نام "عشق نامہ" ملتا ہے: ع

رکھیا میں نالوں اس قصہ کا روشن عشق نامہ کر

مثنوی کو ۴۴ مقالوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ مثنوی کی ہیئت کے مطابق حمد، نعت، مناقبِ چہار یار کے بعد مقالۂ پنجم سے محمد مہدی موعود کی منقبت شروع ہوتی ہے۔ مقالۂ ششم میں مہدی موعود کے پانچ خلفا کی مدح کی جاتی ہے اور باقی مقالوں میں مہدی موعود کے حالاتِ زندگی، عقائد و کرامات کو بیان کیا گیا ہے۔ ہر مقالے کے عنوان کے ساتھ ایک شعر لکھا گیا ہے اور عنوانات کے یہ اشعار ایک ہی بحر اور زمین میں لکھے گئے ہیں۔ اگر ان سب کو یکجا کر دیا جائے تو ایک طرف مثنوی کا خلاصہ سامنے آ جاتا ہے اور دوسری طرف ایک قصیدہ بن جاتا ہے۔ یہ وہی جدّت ہے جو سب سے پہلے نصرتی کے ہاں "گلشنِ عشق" اور 'علی نامہ' میں نظر آتی ہے اور جسے بعد میں ہاشمی نے "یوسف زلیخا" میں برتا ہے۔ ہر مقالے میں اپنے پیر شاہ ابراہیم کا ذکر بڑے احترام و عقیدت سے کیا ہے۔ مثنوی کے آغاز میں مہدی موعود کے دو دوہرے بھی نقل کیے گئے ہیں جن سے پہلے یہ اُردو عبارت ملتی ہے:

> "تمام عالم مصطفٰی کے ولایت کا صفت کرنے بیچ موا۔ ہمارے 'ملا' نے دو گوجری دوہیاں میں مصطفٰی کے ولایت کی صفت کیا۔ دوہرہ اینست:

---

[۱] 'عشق نامہ' کے چار مخطوطات انجمن ترقی اردو کے کتب خانے میں موجود ہیں (۳/۲۰۶ ، ۳/۲۰۷ ، ۲/۳۶۴ ، ۲/۵۷)۔

الِ تصنیف مثنوی کے اس شعر میں دیا گیا ہے:

یو مبارک ختم مجھ فال   ہزار ایک ہور نود پر ایک تھا سال

چندر کہیں تراین کوں سورج دیکھو آئے
ایسا بھگونت جو بیٹھے دُشٹ پاپ جھڑ جائے
تو روپ دیکھ جگ موہیا چند تراین بھان
الیں روپ بھن ہوولکو ونہیں نہوئے آن"

مثنوی کا انداز بیانیہ ہے اور عقیدت و محبت کی لپک ساری مثنوی سے محسوس ہوتی ہے۔ اپنے محبوب و ممدوح سے عقیدت کا یہ عالم ہے کہ ثنا کرنے کے لیے بھی زبان کو "پُھل نیر" (عرقِ گلاب) سے دھونے کی ضرورت ہوتی ہے :

زباں پُھل نیر سوں دھو کر ثنا محبوب کا پڑھ توں
جو معشوقِ نہایت ہو کہ تھا عاشق ہدایت کا

یہ دلچسپ بات ہے کہ مہدوی عقیدے کے پیروکاروں نے کم و بیش سارے برِ عظیم میں، خواہ وہ راجستھان میں "دائرہ کے مہدوی" ہوں یا گجرات، دکن، کرناٹک اور مدراس کے مہدوی ہوں، اُردو زبان ہی کو اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ یہی عمل بیسویں صدی کے نئے مذہبی فرقے احمدی (قادیانی) کے ہاں بھی ملتا ہے جس کے بانی پر "وحی" اُردو زبان ہی میں نازل ہوتی تھی۔

"عشق نامہ" کے زبان و بیان پر دکنی اُردو کا رنگ روپ چھایا ہوا ہے لیکن اب بیجاپوری اسلوب کے اظہارِ بیان میں وہ کٹّرپن نہیں رہا ہے جو سو سال پہلے کی زبان میں نظر آتا ہے۔

لیکن اِسی دور میں جب ہماری نظر محمد امین ایاغی کے کلام پر جاتی ہے تو یہاں زبان و بیان کی سطح پر ایک ایسے بدلے ہوئے رنگ کا احساس ہوتا ہے جو ولی سے مل رہا ہے۔ ایاغی کا کلام غیر مطبوعہ ہے۔ بیسیوں غزلوں کے علاوہ اس کی مثنوی "نجات نامہ[1]" بھی قابلِ ذکر ہے۔ ایاغی، علی عادل شاہ ثانی (م - ۱۰۸۳ھ/۱٦۷۲ع) کے دور میں زندہ تھے اور نصرتی، ہاشمی، مومن اور مرزا وغیرہ کے معاصر تھے۔ مذہبی انسان اور شریعت کے سختی سے پابند تھے۔ پند و نصائح کو موضوع بنا کر علی عادل شاہ ثانی شاہی کے سامنے ایک مثنوی پیش کی جس میں بادشاہ کو نیکی اور انسانیت کا درس دے کر عاقبت کا خوف دلایا گیا ہے۔

---

[1] نجات نامہ ایاغی : (قلمی)، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی میں اس کے پانچ مخطوطے محفوظ ہیں۔

ایاغی کے ذہن میں اپنی مثنوی "نجات نامہ" لکھتے وقت یہ خیال تھا کہ اگر بادشاہ کو ، جو ساری قوتوں ، اچھائیوں اور برائیوں کا سرچشمہ ہے ، نیکی اور دین داری کی طرف راغب کیا جا سکے تو سارے معاشرے کی اصلاح ہو سکتی ہے ۔ علی عادل شاہ عیش پرست بادشاہ تھا اور اس کا اثر سارے معاشرے پر پڑ رہا تھا کہ خود معاشرہ بھی اسی رنگ میں رنگ گیا تھا ۔ ایسے میں ایاغی نے سب سے پہلے بادشاہ کی اصلاح کا بیڑا اُٹھایا :

کہے جبرئیل یوں علیہ السلام　　که دنیا میں اچھتا تو میں کوئی کام
نکرتا بجز بادشہ پاس جا　　مہم سازیِ بندگانِ خدا

"نجات نامہ" میں علی عادل شاہ ثانی کی جس طرح مدح کی گئی ہے اس میں اس کی عیش پرستی کو جان بوجھ کر نظرانداز کر کے اس بات کا ذکر کیا گیا ہے کہ وہ ایک ایسا بادشاہ ہے جو سنّت کو فرض سمجھ کر ادا کرتا ہے ۔ نماز کو کبھی ترک نہیں کرتا ۔ شب و روز دین پر استوار رہتا ہے ۔ برے کو برا کہنے سے نفسیاتی طور پر اُلٹا اثر پڑتا ہے ۔ مدح کے چند اشعار میں یہی نکتہ رکھا گیا ہے ۔ بادشاہ کی یہ مدح پند و نصائح کے درمیان میں آئی ہے اور پھر فوراً ہی بعد قیامت کا احوال بیان کر کے نفسیاتی طور پر بادشاہِ وقت کو عاقبت کا خوف دلا کر دین کی طرف آنے کی ترغیب دی گئی ہے ۔ اِس نفسیاتی عمل کو سلیقہ و خوب صورتی کے ساتھ اس نظم کے تار و پود میں یوں بُنا گیا ہے :

جکوئی نیں منیا محمدؐ کی بات　　قیامت میں چابے کا حسرت کے ہات
قیامت کا جس وقت دور آئے گا　　اجل کا پیالہ بھریا جائے گا
جتے جھاڑ ہور پہاڑ ہوئیں گے گرد　　زمیں پر نہ پھرتا اچھے کوئی فرد
گگن کا پھرانا پھراوینگے پھیر　　ستارے سٹینگے زمیں پر بکھیر
دہولارے تے بھر جائیگا سب گگن　　سٹیگا اوڑا ڈونگراں کوں پون
زمیں سربسر ہونگی ہموار یوں　　ز مشرق بمغرب کفِ دست جوں
نہ تارے اچھینگے نہ سات آسماں　　زمین و زماں کا چھپیگا نشاں
جتے جیوتے ہیں سو مر جائیں گے　　بجز حیّ و قیوم نہ پائیں گے
اکیلا اچھے گا اول جیثوں اتھا　　کہ اس باج بھی کوئی دوجا نہ تھا

پھر کہتا ہے :

عبادت کرو ہور عبادت کرو　　اجل دور لیں ذکر طاعت کرو
اگر بادشاہ ہے ، اگر ہے فقیر　　دونو بھی اجل کے دندھاں میں اسیر

وگر مست ہو کر بسر جائیں گے   بزاں ہو کو ہوشیار پشتائیں گے
پشیانی اُس وقت کیا کام آئے   جہنّم طرف مار کر جب لجائے
سدا نار ہے جیو اس تن منے   کہ جیوں گل ہے مہان گلشن منے

اس کے بعد بادشاہ سے مخاطب ہو کر کہتا ہے :

مسلاں محتاج کا کام کر   ادھوراں کو مٹ سرانجام کر
پریشان لوگاں میں آ جمع ہو   اونو گر پتنگ ہے تو توں شمع ہو
نہ جانوں روا کیوں رکھے کردگار   تو عشرت میں ، لوگاں سو در انتظار
اگر توں دنیا میں ہوا بادشاہ   کرم کر ہمیشہ بخلقِ خدا
امانت ہے یو سب یقیں جان ہو   قیامت میں پوچھے گا سبحان او
خبر لے بھوکا کون ، کھاتا ہے کون   امیں کون ہے ہور چراتا ہے کون
اگر راستی سوں کیا عدل یہاں   تجے اوستے بڑی بادشاہی ہے واں

مطلق العنان بادشاہ سے اس طرح مخاطب ہو کر اب اس کے اندر غیرت پیدا کرنے ، لیکی کا جذبہ اُبھارنے اور احساس کو زندہ کرنے کے لیے فوراً مخصوص انداز میں ملح کرتا ہے :

کروں ہر گھڑی شکر پروردگار   کہ اس دور میں ہے علی شہریار
زہے شاہِ عادل زہے بادشاہ   کہ سنّت کو جو فرض کرتا ادا
کدھیں ترک ہرگز کیا لیں نماز   کہ حق سات دھرتا ہے راز و نیاز

لیکن اصل مقصد مدح نہیں ، لیکی کی تلقین تھی - یہ تو نصیحت کو زیادہ موثر بنانے کا نفسیاتی حربہ تھا - یہاں سے فوراً گریز کرتا ہے اور کہتا ہے :

ایاغی کیدر توں چلا باٹ چھوڑ   سرِ رشتہؑ پند کوں یوں نہ توڑ
جو کچھ بولنا تھا سو بولوں بھی اب   قیامت کے احوال اب کھول سب

اسی تیور ، اسی لہجے اور اسی انداز میں پوری مثنوی لکھی گئی ہے - اس نظم کی زبان صاف ، رواں اور بیجاپوری اسلوب سے بڑی حد تک الگ ہے - اس میں ایک ایسے بہاؤ ، لوچ ، مٹھاس اور ترنگ کا احساس ہوتا ہے جیسے علی الصبح ، جب ہم نیند میں ہوں ، کوئی فقیر ناصحانہ کلام ترنم کے ساتھ پڑھتا ہمارے دروازے کے سامنے سے گزر جائے - ''نجات نامہ'' میں نہ شاعرانہ رنگینی ہے اور نہ وہ اسلوب جو نصرتی اور ہاشمی کے ہاں ملتا ہے - لیکن ساری نظم میں ایک سادہ و معصوم فضا قائم رہتی ہے جو اس کے بیانیہ انداز میں تاثر کا رنگ اور اثر آفرینی کا جادو جگاتی ہے - ''نجات نامہ'' میں مذہبی موضوع کے باوجود ایک ادبی شان باقی رہتی ہے -

یہی درویشانہ مزاج اور زبان و بیان کی یہی سادگی اس کی غزلوں میں بھی رنگ جاتی ہے۔ ایاغی کی غزلوں کا موضوع بھی محبوب ہے لیکن یہاں عشق میں شاہی، نصرتی اور ہاشمی کی طرح بوالہوسی نہیں ہے بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ عاشق سے شخصیت کی تعمیر ہو رہی ہے۔ ایاغی کی غزلوں کو پڑھتے ہوئے کبھی ہمارا دھیان حسن شوق کی غزلوں کی طرف جاتا ہے اور کبھی عراقی اور امیر خسرو یاد آنے لگتے ہیں۔ یہ غزل دیکھیے :

مرے من منے آج او دھیان ہے — کہ اُس مست خوں ریز کا دھیان ہے
جداں تے ترا زلف دیکھیا ہوں میں — تداں تے مرا من پریشان ہے
ہوا باد و باراں مرا جیو آج — ترے عشق کا دل میں طوفان ہے
تجے جیوتے میں زیادہ منگوں — ترے پر مرا جیو قربان ہے
دیا ہوں محبت منے جیو میں — محبت مرا جیو ایمان ہے
گنہ کیا ہوا ہے سو معلوم نیں — مجے دیکھ کے آج انجان ہے
سُرج تلملاتا ہے کھانے اوگال — جو دیکھیا ترے مُکھ منے پان ہے
زمیں پر سورج کوئی دیکھیا نہیں — ایاغی تجے دیکھ حیران ہے

یہی موثر سادگی ایاغی کی شاعری کا مزاج ہے۔ اس کی غزلوں میں ہمیں ایک ایسی رچاوٹ محسوس ہوتی ہے جو اس دور کے غزل گو شعرا میں کم کم نظر آتی ہے۔ یہاں غزل میں ہیئت کے اعتبار سے ایک باقاعدگی کا بھی احساس ہوتا ہے۔ قدیم شعرا کی طرح صرف ردیف پر غزل کی زمین قائم نہیں کی گئی ہے بلکہ قافیہ اور ردیف سے غزل کا آہنگ قائم کیا گیا ہے :

دیدار دیکھ تیرا حیران ہو رہیا ہوں
یک یک پلک تمہاری سورج مثال درپن

ایاغی نے سنگلاخ زمینوں میں بھی اچھی غزلیں لکھی ہیں۔ ایک غزل میں کل، جال اور بال قافیے ہیں اور انکھیاں ردیف ہے۔ ایک اور غزل میں سات، گھات، رات، بات قافیے ہیں اور چاند ردیف ہے۔ ایاغی کی غزل میں ایک نئے مزاج کا احساس ہوتا ہے جو نصرتی، شاہی اور ہاشمی سے بالکل مختلف ہے۔ یہاں ایک سنجیدگی اور ایک ٹھہراؤ کا پتا چلتا ہے۔ یہاں زبان کی اجنبیت اثر و تاثر کو پردوں میں نہیں چھپا رہی ہے بلکہ سوز و گداز کی ہلکی ہلکی آنچ ہمیں بھی لگ رہی ہے۔ ایاغی کے ہاں سادگی کو پانے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے جو ایک طرف حسن شوق کی غزل کو آگے بڑھا رہی ہے اور دوسری طرف ولی دکنی کی آواز سے بھی مل رہی ہے۔ غزل کی روایت میں محمد امین ایاغی کی یہی اہمیت ہے۔

غزل اور مرثیہ اس دور میں مقبول صنفِ سخن بن کر اُبھرتے ہیں ۔ مجلسوں اور محرم کے زمانے میں مختلف رسوم کا رواج سارے ملک میں عام تھا ۔ بادشاہ ان مذہبی رسومات کو عقیدت و احترام سے مناتا تھا اور شعرا ان مختلف رسومات کے لیے مرثیے لکھتے تھے ۔ اس دور میں کئی مرثیہ گویوں کے نام آتے ہیں لیکن ہاشمی و ایاغی کا معاصر مرزا بیجاپوری ان سب میں ممتاز حیثیت رکھتا ہے ۔ کہا جاتا ہے کہ وہ صرف نعت ، منقبت اور مرثیہ لکھتا تھا اور دوسری کسی صنفِ سخن میں طبع آزمائی نہ کرتا تھا ۔ اس کی تصدیق ''منتخب اللباب''[1] سے بھی ہوتی ہے جس میں علی عادل شاہ کے ذکر میں خافی خاں نے لکھا ہے کہ :

> ''و از جملہ شعرائے بیجاپور در آں عہد میرزا تخلص شاعرے بود کہ زبانِ خود را وقفِ حمد و نعت سیدالمرسلین و منقبتِ ائمہ طاہرین نمودہ ، ہرگز برائے احدے از شاہ و گدا شعر نہ گفت و مرثیہ بے شمار کہ در ماتمِ شہدائے کربلا گفتہ زبان زدِ خاص و عام مردمِ دکن و دیگر بلاد گردید ۔ روزے علی عادل شاہ میرزا را بحضورِ خود طلبید ، بعد عنایاتِ بے پایاں تکلیف نمود کہ در مدحِ پادشاہ زبان آشنا سازد ۔ در جواب التماس نمود زبانے کہ برائے حمد و نعت و منقبت وقف گردیدہ بحکمِ من نمالدہ ، بعدہ کہ مکرر سلطان تکلیف نمود یک دو مرثیہ از زبانِ سلطان بجائے اسمِ خود تخلصِ علی عادل شاہ قسمے داخل نمود کہ ذومعنیین واقع شدہ ۔''

اس اقتباس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مرزا کے مرثیے نہ صرف دکن کے خاص و عام میں مقبول تھے بلکہ دوسرے علاقوں میں بھی پسند کیے جاتے تھے ۔ مرثیوں کے زبان و بیان کے سلسلے میں یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ ان کی زبان مثنوی و قصیدہ کی زبان کے مقابلے میں زیادہ صاف اور فارسی اسلوب کے زیرِ اثر ہے ۔ خود بیجاپور کے مرثیوں میں ، یہاں تک کہ شاہی و نصرتی کے ہاں بھی ، بیجاپوری اسلوب کا رنگ پھیکا پڑ جاتا ہے ۔ زبان کے اسی اسلوب کی وجہ سے خود اورنگ زیب عالمگیر کی فوجوں میں بھی مرزا کے مرثیے مقبول تھے ۔

مرزا نے اپنے مرثیوں میں واقعاتِ کربلا ، شہادتِ امام حسین اور ظلمِ یزید کو غم انگیز انداز میں قلم بند کیا ہے ۔ شہادتِ امام حسین پر رونا چونکہ ثواب میں داخل ہے اس لیے مرزا بھی اپنے مرثیوں میں شعوری طور پر رونے رلانے کی

---

[1] منتخب اللباب : ص ۳۶۰ ، مطبوعہ کلکتہ ۔

کوشش کرتے ہیں :

زاری کرو عزیزاں یو ماتم ہے فرضِ عین
مظلوم ہوا جہاں منے نورِ نبی حسین
آیا عاشور جگ میں قیامت بنا ہوا
ہر شے کوں پھر حسین کا ماتم نوا ہوا
کرو زاری تمیں یاراں یو غم ہر شے رلایا ہے
اِسے غم کا قلابا کر زمیں اساں ہلایا ہے
حسین ابنِ علی کا غم محبّاں دل سوں کرنا ہے
اپس جیو کے گریباں میں جنم یو داغ دھرنا ہے
عزیزاں شہ کے ماتم سوں جگر لہو کر گلانا ہے
لہو کوں گال پانی کر نین سوں تب بہوانا ہے

مرثیے کے وہ سب موضوعات جو بعد کے دور میں جزئیات کی تفصیل کے ساتھ آئے ہیں، مرزا کے مرثیوں میں نظر آنے لگتے ہیں؛ مثلاً شمر کا ظلم، زینب کی آہ و زاری، شاہِ دُلدل سوار، جگر گوشۂ رسول، ساقیِ کوثر حسین، حضرت فاطمہ اور حضرت علی۔ مرزا کا ایک طویل مرثیہ[1] جو تقریباً تین سو اشعار پر مشتمل ہے اور جس کی ردیف ”کرو زاری مسلماناں“ ہے (صرف ردیف پر مرثیے کی ہیئت قائم کی گئی ہے) ہماری نظر سے گزرا جس میں میدانِ کربلا کے واقعات کو غم انگیز انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ یہاں پہلی بار مرثیے کا وہ رنگ اُبھرتا ہے جو آگے چل کر شمالی ہند کے مرثیہ گویوں کے ہاں داستانی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔

مرزا نے مختلف موقعوں اور مجالس کی ضرورت کے مطابق مرثیے لکھے۔ کسی مرثیے میں ’سوز‘ کا رنگ ملتا ہے اور کسی میں ’سلام‘ کا رنگ جھلکتا ہے۔ مرزا نے خود کو چونکہ مرثیے کے لیے وقف کر دیا تھا اس لیے جیسے غزل کی روایت اپنے پورے روپ میں حسن شوق کے ہاں پہلی بار نظر آتی ہے اسی طرح قدیم مرثیہ اپنے واضح خد و خال کے ساتھ مرزا کے ہاں اُبھرتا ہے۔ محرّم کا چاند دیکھا تو مرزا نے کہا:

محرّم عجب چاند پُر سوز ہے   قیامت کے روزاں میں یک روز ہے
اسی چاند میں سرور دیں حسین   ہوئے ہیں پریشان دس دن و رین

۱۔ بیاض: (قلمی)، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

محمد کدھیں دل دوکھائے نہ تھے   کدھیں کچھ علی غم بھائے نہ تھے
کیئی پرورش فاطمہ پیار سات   نہ رونے دیے تھے کدھیں دیس رات
تب اس وقت جد پاک یکدن تمام   مدینے کی مسجد میں رہے تھے امام

"سلام" کی وہی روایت مرزا کے ہاں ملتی ہے جو آج تک چلی آ رہی ہے :

ہادی رہبر حسین شاہ سلام علیک   فاضل محشر حسین شاہ سلامٌ علیک
ہے تو امامِ زماں نائبِ کون و مکان   مہتر ہر دو جہاں شاہ سلامٌ علیک
نورِ دلِ مصطفیٰ معدنِ صدق و صفا   صاحبِ صدر وفا شاہ سلامٌ علیک
سرورِ ہر خاص و عام مقصد ہر رنگ و نام   مجمع ہر صبح و شام شاہ سلامٌ علیک
صاحبِ صدرِ یقیں تختِ خلافت نشیں   روزی دنیا و دیں شاہ سلامٌ علیک
نورِ شہادت توئی تاجِ سعادت توئی   شیرِ شجاعت توئی شاہ سلامٌ علیک

آج جب ہم ان مرثیوں کا مقابلہ انیس و دبیر کے مرثیوں سے کرتے ہیں تو یہ کمزور اور پھیکے نظر آتے ہیں ۔ تاہم یہ جدید مرثیے کے اولین نقوش ہیں جو جدید مرثیہ نگاری سے تقریباً دو سو سال پہلے لکھے گئے ہیں ۔ یہ عام طور پر غزل کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں ۔ بعض مرثیے مربع میں ملتے ہیں اور چند مخمّس میں لکھے گئے ہیں ۔ ان میں جدید مرثیے کی طرح موضوع و مزاج وہی ہے کہ مخصوص مذہبی جذبات کو دل گداز اور غم انگیز پیرایے میں ابھارا جائے ۔ مرزا کے مرثیے اورنگ زیب کی فوجوں کے ساتھ شمالی ہند بھی پہنچے اور یہاں کی مجلسوں میں پڑھے گئے ۔ ایسے میں یہ بات ناممکن نہیں ہے کہ شمالی ہند کے پہلے ادبی دور کے مرثیوں پر مرزا کے مرثیوں کا اثر پڑا ہو جو یہاں کی مرثیے کی روایت پر اثر انداز ہو کر جذب ہو گیا اور پھر ہماری نظروں سے اوجھل ہوگیا ۔ اثر اسی طرح جذب ہوتا ہے اور آنے والی نسلیں بھول جاتی ہیں کہ یہ انداز فکر ، یہ اسلوب ، یہ موضوعات جو آج وہ استعمال کر رہی ہیں ، کہاں سے اور کب آئے تھے ۔ لیکن اگر اثر کو تسلسل کے ساتھ دیکھا جائے تو اس کی اصل تک پہنچا جا سکتا ہے اور روایت کی لکیر ایک سرے کو دوسرے سرے سے ملاتی صاف نظر آ سکتی ہے ۔ مرثیے کی روایت میں مرزا کی یہی تاریخی اہمیت ہے ۔

خاتمہ

علی عادل شاہ ثانی شاہی (م/۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ع) نے اپنے دورِ حکومت ہی میں اورنگ زیب سے صلح کر لی تھی اور سلطنتِ بیجاپور کا شمالی علاقہ مغلوں کو دے دیا تھا۔ علی کی وفات کے بعد یہ دم توڑتی سلطنت کچھ عرصے تک اور بلکتی سسکتی رہی۔ سکندر عادل شاہ اس علم پرور سلطنت کا آخری تاجدار تھا جس نے ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ع میں قلعے کی کنجیاں اورنگ زیب کے سپرد کر دیں اور تختِ سلطنت سے دست بردار ہو گیا۔ سلطنت بیجاپور کا خاتمہ بظاہر ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ع میں ہوا لیکن عملاً مُغل برسوں پہلے دکن پر حاوی ہو چکے تھے۔ اس کا اظہار اس دور کی شاعری میں بھی ہو رہا تھا۔ ہاشمی محبوبہ کی کالی دھڑی میں اپنے جی کے بیٹھنے کا ذکر کرتے ہیں تو یہ تشبیہ دیتے ہیں:

کالی دھڑی میں دھن تری بیٹھا ہے میرا جیو سو یوں
بیٹھا ہے کرناٹک میں جیوں سکہ سو عالمگیر کا

شریف[۱]، جو اس دور کا ایک اچھا غزل گو اور قصیدہ نگار شاعر ہے، صلح نامۂ علی عادل شاہ کے موقع پر علی کی شان میں قصیدہ لکھتا ہے[۱] تو مادۂ تاریخ نکالتے وقت یہ شعر اس کی زبان سے نکل جاتا ہے:

کہا میں سالِ تاریخ اس وضا مصراع ہو سارا
ہوا یوں صلح اورنگ زیب عادل شہ دہانے سے

۱۰۷۹ھ/۱۶۶۸ع

اورنگ زیب کی فتح بیجاپور کے ساتھ ہی فتحِ گولکنڈا (۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶ع) کا راستہ بھی ہموار ہو گیا اور شمال و جنوب مل کر ایک ہی سلطنت کا حصہ بن گئے۔ فتح کے ساتھ ہی مغلوں کا تہذیبی احساس طوفان کی طرح امڈا اور آندھی کی طرح پھیل گیا۔ شمال اور جنوب کے اس اتحاد سے جنوب کی ادبی روایت شمال کے

۱۔ قصیدہ در تعریفِ علی عادل شاہ: بیاض (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

اسلوب کے زیرِ اثر آتی چلی گئی اور ایک نئے معیارِ زبان و سخن کے لیے راستہ ہموار ہونے لگا ۔ اس واقعے کے برسوں بعد محمد باقر آگاہ (۱۱۵۰ھ/۱۷۳۷ع — ۱۲۲۰ھ/۱۸۰۵ع) نے ”گلزارِ عشق“[1] کے دیباچے میں حسرت و یاس کے ساتھ لکھا کہ :

> ”جب لگ ریاست سلاطینِ دکن کی قائم تھی ، زبان اونکی درمیانے اونکے راغ اور طعن و شماتت سے سالم تھی .... لیکن جب شاہانِ ہند اس گل زمینِ جنت نظیر کو تسخیر کیے ، طرز روزمرہ دکنی نہج محاورہ ہند سے تبدیل پائے تاآنکہ رفتہ رفتہ اس بات سے لوگوں کو شرم آنے لگی ۔“

نئے معیارِ اسلوب کی بنیادی صفت یہ تھی کہ قدیم اُردو کا مقامی رنگ اس میں باقی نہ رہا اور سارے برِ عظیم کا ادبی اظہار یکساں ہو گیا ۔ اب نہ بیجاپور و گولکنڈا کی دکنی اُردو رہی تھی اور نہ گجرات کی گجری ، بلکہ فارسی کے زیرِ اثر پروان چڑھنے والی شمال کی زبان جدید اسلوب کا معیار بن کر عالم گیر ہو گئی تھی — شمال و جنوب کے ایک ہو جانے کے بعد ”نئے ادب“ کی کیا صورت بنی ؟ اس کا کیا معیار قائم ہوا ؟ ولی کب اور کیسے ظہور میں آیا ؟ اس کا اصل کارنامہ کیا ہے ؟ یہ دیکھنے سے پہلے ضروری ہے کہ گولکنڈا کے ادب کا ، جو ابھی باقی رہ گیا ہے ، مطالعہ کرنے کے لیے پھر اُلٹے پاؤں واپس چلیں ۔

☆ ☆ ☆

۱۔ گلزارِ عشق : از محمد باقر آگاہ ، بیاض (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔ نیز ”دیباچہ گلزارِ عشق“ از محمد باقر آگاہ مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی ، مطبوعہ صحیفہ لاہور ، شمارہ نمبر ۶۲ ، جنوری ۱۹۷۳ع ۔

فصلِ پنجم

قطب شاہی دَور

(۱۵۱۸ع – ۱۶۸۶ع)

پہلا باب

پس منظر ، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیات

(۱۵۱۸ع — ۱۶۸۶ع)

بہمنی سلطنت اپنے زوال کی انتہا پر تھی کہ بیجاپور کی عادل شاہی سلطنت کے بانی ، یوسف خاں کی طرح ، ترک نژاد سلطان قلی بھی اپنی جان بچا کر ایران سے ملکِ دکن آیا اور محمود شاہ بہمنی (۸۸۷ھ — ۹۲۴ھ/۱۴۸۲ع — ۱۵۱۸ع) کے چیلوں کے زمرے میں داخل ہو گیا ۔ سلطان قلی ، ہمدان کے بادشاہ اویس قلی کا لڑکا تھا ۔ باپ نے اس کی تعلیم و تربیت کا بہترین انتظام کیا تھا ۔ سخت کوشی اور جانبازی اس کے خون میں شامل تھی ۔ دیکھتے ہی دیکھتے اپنی قابلیت ، جانبازی اور وفاداری کی بدولت تیزی سے ترقی کے زینے چڑھتا چلا گیا ۔ یہاں تک کہ ۹۰۱ھ/۱۴۹۵ع میں تلنگانہ کا صوبے دار بنا دیا گیا ۔ اس وقت بہمنی سلطنت آخری سانس لے رہی تھی ۔ کئی صوبے خود مختار ہو چکے تھے ۔ ۹۱۶ھ/۱۵۱۰ع تک یہ صورتِ حال ہو گئی تھی کہ خود بادشاہ امیر برید کے قبضے میں نظر بند تھا لیکن یارِ وفادار سلطان قلی نے محمود شاہ بہمنی کی زندگی تک اطاعت و وفاداری باقی رکھی اور اس کی وفات (۹۲۴ھ/۱۵۱۸ع) کے بعد اپنی خود مختاری کا اعلان کیا اور ایک ایسی سلطنت کی بنیاد رکھی جو کم و بیش ایک سو اسّی سال تک سرزمینِ دکن پر قائم رہی ۔ دکن کی یہ پانچوں سلطنتیں ظہیرالدین بابر (م - ۹۳۷ھ/۱۵۳۰ع) کے ہندوستان آنے سے پہلے وجود میں آ چکی تھیں ۔ سلطان قلی نے گولکنڈا کو ”محمد نگر“ کا نام دے کر اپنا پائے تخت بنایا جو دمشقی تلواروں اور ہیروں کے شہر کی حیثیت سے دنیا بھر میں مشہور تھا ۔ جس طرح دربار اودھ اور برِعظیم کے دوسرے چھوٹے بڑے دربار مغلیہ دربار کی طرز پر سجائے گئے تھے

اسی طرح دکن کی ان پانچوں سلطنتوں نے بھی اپنے دربار بہمنی سلطنت کی طرز پر آراستہ کیے ۔ بیجاپور کی سلطنت کنڑی اور مرہٹی کے علاقوں پر مشتمل تھی اور قطب شاہی سلطنت تلگو کے بیشتر علاقے کو محیط تھی ۔ جیسا کہ گزر چکا ہے ، ڈیڑھ سو سال کے عرصے میں اُردو ایک مشترک زبان کی حیثیت سے ساری بہمنی سلطنت میں جڑیں پکڑ چکی تھی اور جب یہ سلطنتیں دکن کے نقشے پر اُبھریں تو ان سب سلطنتوں کے حدود میں اُردو ایک عام بول چال کی زبان کے طور پر بازار ہاٹ میں بولی جا رہی تھی اور اس میں ادبی روایت کا سلسلہ شروع ہوئے ایک زمانہ گزر چکا تھا ۔ پہلے بادشاہوں کی زبان ترکی فارسی تھی لیکن تہذیبی ، معاشرتی اور سیاسی میل جول کی وجہ سے رفتہ رفتہ خود اُردو بادشاہوں کی زبان بن گئی ۔

برِعظیم پاک و ہند کے نقشے پر بہت سی سلطنتیں اُبھریں اور مٹ گئیں لیکن وہی سلطنتیں باقی رہیں جنھوں نے علم و ادب اور فنون و ہنر کی ترقی میں حصہ لیا ۔ قطب شاہی سلطنت ایسی بڑی سلطنت نہیں تھی کہ دوسری کوئی سلطنت اُس کا مقابلہ نہ کر سکے ، لیکن اس سلطنت نے علم و ادب اور تہذیب و تمدن کے چراغ کو اس طور پر روشن کیا کہ آج تک تاریخ میں خود اس کا نام روشن ہے ۔ بانیٔ سلطنت سلطان قلی قطب شاہ (۹۲۴ھ—۹۵۰ھ/۱۵۱۸ع—۱۵۴۳ع) کی ساری عمر معرکوں اور سلطنت کو مستحکم بنیادوں پر قائم کرنے کی کوشش میں گزری ۔ اپنے باپ کو قتل کر کے جب جمشید قلی (۹۵۰ھ—۹۵۷ھ/۱۵۴۳ع—۱۵۵۰ع) تخت پر بیٹھا تو وہ ، اپنی بدنفسیوں کی وجہ سے ، زیادہ دن حکومت نہ کر سکا اور جلد ہی اُس کی جگہ اس کے چھوٹے بھائی ابراہیم قطب شاہ نے لے لی ۔ جمشید بھی فارسی کا شاعر تھا لیکن ابراہیم قطب شاہ (۹۵۷ھ—۹۸۸ھ/۱۵۵۰ع—۱۵۸۰ع) کے پُر امن دورِ حکومت میں علم و ادب کو خوب ترقی ہوئی ۔ بادشاہ کئی زبانوں پر قدرت رکھتا تھا اور عربی ، فارسی اور دکنی کے علاوہ تلنگی بھی روانی سے بول سکتا تھا ۔ اس کے دربار میں علما و فضلا کا مجمع رہتا تھا جو سفر و حضر میں اُس کے ساتھ رہتے تھے ۔ مؤرخوں کا خیال ہے اگر ابراہیم کو تخت نہ ملتا تو قطب شاہی خاندان جمشید قلی پر ہی ختم ہو جاتا ۔ ابراہیم نے علوم و فنون کی ترقی میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا اور اپنے بیس سالہ دورِ حکومت میں ایسی فضا پیدا کر دی کہ علم و ادب کا پودا تناور درخت بن کر پھل پھول دینے لگا ۔

قطب شاہی بادشاہوں کی ایک مشترک خصوصیت یہ تھی کہ وہ سب کے سب اعلیٰ تعلیم سے بہرہ‌ور تھے ۔ انھوں نے ایک طرف اپنے نسلی خصائل باقی

رکھے اور اسلامی علوم کو ترقی دی اور دوسری طرف اپنے ملک کے تہذیب و تمدن کو اپنا کر ایک ''تیسرا کلچر'' پیدا کیا جس میں دونوں کلچروں کے صحت مند عناصر موجود تھے۔ ۹۸۸ھ/۱۵۸۰ء میں اُس کے انتقال کے وقت سلطنت مستحکم اور معاشرے میں آگے بڑھنے کی قوت موجود تھی اور ایک ایسی فضا قائم تھی کہ تہذیب کی کلی بس کھلنے ہی والی تھی۔ ابراہیم کے دور میں قاسم طبسی، حاجی ابر قوہی اور خور شاہ بن قباد الحسینی فارسی زبان کے عالم و شاعر تھے اور فیروز، محمود، ''مُلا'' خیالی اُردو زبان میں دادِ سخن دے رہے تھے۔ اُس نے تلگو زبان و ادب کی بھی سرپرستی کی اور تلگو شعرا نے ابراہیم قطب شاہ کی مدح میں بہت سی نظمیں لکھیں۔ ممکن ہے اُردو فارسی کے اور بھی بہت سے شعرا اس دور میں موجود ہوں لیکن اس دور کی بیشتر تصانیف، عبداللہ قطب شاہ کے دورِ حکومت میں ''خدا داد محل'' میں آگ لگ جانے سے، جہاں ابراہیم کا کتب خانہ خاص واقع تھا اور جس میں محمد قلی قطب شاہ اور محمد قطب شاہ نے اضافہ کیا تھا، جل کر خاک ہو گئیں۔ جو پودا ابراہیم نے لگایا تھا اُس کے پھل محمد قلی قطب شاہ نے کھائے۔ محمد قلی اور ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گُرو کا سالِ تخت نشینی (۹۸۸ھ/۱۵۸۰ء) ایک ہے۔ علم و ادب کا ذوق دونوں میں مشترک تھا۔ دونوں شاعر تھے۔ دونوں امن پسند تھے اور ایک ایسا تہذیبی ماحول پیدا کرنے کے خواہش مند تھے جس میں اہلِ علم اپنی صلاحیتوں کو پورے طور پر بروئے کار لا سکیں۔ تاریخ شاہد ہے کہ پُر امن ماحول اور مستحکم معاشرے میں کلچر کا پھول کھلتا ہے اور غیر مستحکم معاشرے اور عالمِ بے یقینی میں فرد و معاشرہ کی تخلیقی صلاحیتیں مرجھا کر سوکھ جاتی ہیں۔ دونوں بادشاہوں کے اسی مزاج کے باعث بیجاپور اور گولکنڈا کے درمیان صلح و امن کا معاہدہ ہو گیا اور اس معاہدے کو پائدار بنانے کے لیے محمد قلی قطب شاہ نے ۹۹۵ھ/۱۵۸۶ء میں اپنی بہن چاند سلطان کی شادی ابراہیم عادل شاہ ثانی سے کر دی جس کا ذکر بڑی محبت سے اس نے اپنے گیتوں میں کئی جگہ کیا ہے۔

محمد قلی قطب شاہ کا تینتیس سالہ دور اپنی ادبی سرگرمیوں، علمی کاوشوں اور فنی و تخلیقی کاموں کی وجہ سے ہمیشہ یادگار رہے گا۔ قطب شاہی سلطنت کا یہ زرین دور ہے جس پر اُردو و تلگی شاعری کی تاریخ ہمیشہ فخر کرتی رہے گی۔ اسی کے دورِ سلطنت میں شہر حیدر آباد بسا، نئی نئی عمارتیں تعمیر ہوئیں، باغوں کے نئے نئے طرز وجود میں آئے، فوارے اور نہریں نئے تیور سے زمین کے سینے پر رواں ہوئیں۔ دریاؤں کے کناروں پر سیرگاہیں بنیں۔ عبادت خانے، کتب خانے

اور مدرسے قائم ہوئے ۔ فنِ مصوری اور رقص و موسیقی کو ترقی ہوئی ۔ علما و فضلا نے معاشرے میں اہم مقام پایا ۔ علم کی بنا پر میر محمد مومن استر آبادی وکیل السلطنت مقرر ہوئے ۔ فارسی کے نامی شاعر میرزا محمد امین میر جملہ کی خدمت پر مامور ہوئے ۔ نامور وجہی اسی کے دربار کا شاعر ہے اور احمد گجراتی نے اسی کے دربار میں اپنی دو طویل مثنویاں ”یوسف زلیخا“ اور ”لیلیٰ مجنوں“ پیش کیں ۔ خود بادشاہ نہ صرف اپنے زمانے کا بڑا شاعر تھا بلکہ آج بھی ایک اہم اور پہلے صاحبِ دیوان شاعر کی حیثیت سے مشہور ہے ۔

اس کے مرنے کے بعد ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۱ع میں اس کا بھتیجا اور داماد محمد قطب شاہ (۱۰۲۰ھ—۱۰۳۵ھ/۱۶۱۱ع—۱۶۲۵ع) بادشاہ بنا تو اس نے بھی اس روایت کو زندہ و برقرار رکھا ۔ وہ ایک نیک دل ، شریف النفس اور مذہبی اللسان تھا ۔ اُس نے اپنے چچا کا کلیات مرتّب کیا اور اس پر ایک طویل منظوم دیباچہ بھی لکھا ۔ وہ خود بھی شاعر تھا اور ظل اللہ تخلص کرتا تھا ۔ فارسی شاعری اور مذہب و تاریخ کا دل دادہ تھا ۔ کتابیں پڑھنے اور اُن پر اپنی رائے لکھنے کا اُسے خاص شوق تھا ۔ اُس کا بیٹا عبداللہ قطب شاہ (۱۰۳۵ھ—۱۰۸۳ھ/۱۶۲۵ع—۱۶۷۲ع) بھی اپنے خاندان کی اِسی روایت میں پلا بڑھا تھا ۔ باپ دادا کی طرح وہ خود بھی شاعر تھا ۔ اس کا اُردو فارسی کلیات شائع ہو چکا ہے ۔ عبداللہ کے دورِ حکومت میں بہت سے نامور شاعر و نثر نگار پیدا ہوئے جن میں غواصی ، ابن نشاطی ، جنیدی ، طبعی ، میران جی حسن خدانما ، میران یعقوب ، سید بلاق وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ۔

سلطنت گولکنڈا کی دفتری زبان ہمیشہ فارسی رہی اور شیعیّت و فقہِ جعفریہ کے مشترک عقیدے کی وجہ سے ایران سے تعلقات و روابط بھی گہرے رہے ۔ ایرانی علماء آتے اور معزّز عہدوں پر فائز کیے جاتے ۔ مُلاّ محمد شریف وقوعی ، جمشید کے دربار کا ملک الشعرا ، ایران سے آیا تھا ۔ خور شاہ بن قبادالحسینی ، جو ابراہیم کا ندیمِ خاص تھا ، ایران سے آ کر دامنِ سلطنت سے وابستہ ہوا تھا ۔ محمد قلی قطب شاہ کے زمانے میں میر محمد مومن استر آبادی ، وکیلِ سلطنت ، مرزا محمد امین ، میر جملہ ایران ہی سے آئے تھے ۔ عبداللہ کے زمانے میں شمس الدین محمد علامہ ابنِ خاتون ، مُلاّ جمال الدین ، مُلاّ علی بن طیفور ، حسین آملی ، مُلاّ فتح اللہ سمنانی اور مُلاّ نظام الدین احمد[1] بھی ایران ہی سے آئے تھے ۔ غرضیکہ اس خاندان کے بادشاہوں

---

[1] اردوئے قدیم: شمس اللہ قادری ، ص ۵۶ - ۵۸ -

نے ایرانی تہذیب زبان اور ادب کو اتنی اہمیت دی کہ خود فارسی اسالیب، آہنگ، لہجہ، اصناف اور مذاقِ سخن ابتدا ہی میں یہاں کی مشترک زبان (اُردو) پر چھا گئے۔ جس طرح بیجاپوری اسلوب گُجری کے زیرِ اثر پروان چڑھ کر ہندوی رنگ و آہنگ کا حامل ہو گیا، اسی طرح گولکنڈا کا اسلوب فارسی کے زیرِ اثر پرورش پا کر فارسی رنگ و آہنگ سے قریب ہو گیا۔ یہی ان دونوں علاقوں کے اسلوب کے مزاج کا بنیادی فرق ہے۔ جانم اپنی زبان کو گُجری کہتے ہیں اور ہندوی اصناف اور اوزان استعمال کرتے ہیں۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی کے گیتوں میں بھی ہندوی اسطور اور اوزان کا استعمال ملتا ہے، لیکن ان کے برخلاف گولکنڈا میں ان کے معاصر فیروز، محمود اور خیالی پورے طور سے فارسی اسلوب، بحور اور اصناف کی پیروی کر رہے ہیں۔ دسویں صدی ہجری میں جب ہندوی اصناف کا رواج بیجاپور میں عام ہے، گولکنڈا میں غزل مقبول صنفِ سخن ہے۔ فارسی اسلوب و روایت کے اس اثر کا اندازہ محمد قلی قطب شاہ کے کلیات سے بھی کیا جا سکتا ہے جہاں ’’اُردو زبان اوزان و بحور، جذبات و تخیّل اور تشبیہ و محاورہ میں فارسی زبان کی تابع بنا دی گئی ہے اور ہندوی جذبات و تخیّلات و اوزان ترک کر دیے گئے ہیں[1]۔‘‘ یہ بات بھی واضح رہے کہ فارسی اسلوب، اصناف اور بحور کا باقاعدہ اور پہلا اثر گولکنڈا ہی سے بیجاپور اُس وقت پہنچتا ہے جب مقیمی، غواصی کے تتبع میں اپنی مثنوی ’’چندر بدن و مہیار‘‘ لکھتا ہے: ع

تتبع غواصی کا باندیا ہوں میں (مقیمی)

اور پھر اس کی پیروی میں امین ’’بہرام و حسن بانو‘‘ تصنیف کرتا ہے: ع

قصہ یک لکھوں میں مقیمی مثال (امین)

اس کا اثر صنعتی کے ’’قصہ بے نظیر‘‘ پر بھی پڑتا ہے اور وہ بھی بیجاپوری اسلوب کے برخلاف فارسی عربی الفاظ اور بحر کے علاوہ مثنوی کی صنفِ سخن کو اپناتا ہے اور اپنے زبان و بیان کی خصوصیت یہ بتاتا ہے کہ:

رکھیا کم سہنسکرت کے اس میں بول ادک بولنے تے رکھیا ہوں امول (صنعتی)

گولکنڈا کے ان اثرات نے خود بیجاپوری اسلوب کو بھی نرم بنا دیا ہے۔ گولکنڈا اور بیجاپور کے اسالیب کے مزاج و رنگ کے فرق کو ہم عصر شعرا کے کلام کے تقابلی مطالعے سے آسانی کے ساتھ سمجھا جا سکتا ہے۔ پہلے گولکنڈا کے شعرا کا

---

[1] مقالاتِ حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۲۰۰، مجلس ترقی ادب، لاہور۔

رنگ و اسلوب دیکھیے اور پھر بیجاپوری شعرا کا :

گولکنڈا

[ابراہیم قطب شاہ (۹۵۷ھ—۹۸۸ھ/۱۵۵۰ع—۱۵۸۰ع) کے دور کے شاعر]

(۱) فیروز : ''پرت نامہ'' قبل ۹۷۳ھ :

تمہیں قطبِ اقطاب جگ پیر ہے   تمہیں غوثِ اعظم جہانگیر ہے
تمہیں چاند ، باقی ولے تارینے   تو سلطان ، سردار ہیں سارینے
ولایت سوں جب توں اُچایا علَم   علَم تجہ تلیں ہیں ولی سب حشم
تمہیں نور دیدا نبی کا یقیں   تمہیں عینِ دستا علی کا یقیں
کہ باغِ علی کوں تو گلشن کیا   چراغِ حسن کوں تو روشن کیا

(۲) کلامِ محمد قلی قطب شاہ (۹۸۸ھ—۱۰۲۰ھ/۱۵۸۰ع—۱۶۱۱ع) :

تمہارا حسن سو قدرت تھی روشنی پایا
حوراں کا حسن ترے حسن انگے جیسے چراغ
شراب پھول کھلے تیرے باغِ نو خط میں
پلا توں ساقی سرمست منج کوں یک دو ایاغ
برہ کا باؤ منجے باورا کیا ہے اب
صبا کا باؤ معطر کریں توں میرا دماغ
معانی شکرِ خدا کر ، نہ کر توں غم ہرگز
نبی کے ناؤں تھی آتا توجھے خوشی کا سراغ

(۳) پھولبن : ابنِ نشاطی ، سنہ تصنیف ۱۰۶۶ھ/۱۶۵۵ع :

مجھے یکدن دیا ہاتف نے آواز
پرت کی داستاں کے اے سخن ساز
سخن کا آج ہو کر تو گُنہر سنج
سخن کا کھولتا نیں کیا سبب گنج
سخن کے پھول کی تاثیر تے توں
معطر کر جگ یک دھیر تے توں
سخن کوں فہم سوں کرتا ہے توں خوب
سلاست بات کا دھرتا ہے توں خوب
سخن کوں تو سنگارن جانتا ہے
سخن کوں تیرے سب کوئی مانتا ہے

عجب کچھ اس زمانے کے ہیں چالے
کبھی میٹھے کبھی کڑوے کسالے

بیجاپور

[علی عادل شاہ اول (۹۶۵ھ—۹۸۸ھ/۱۵۵۷ع—۱۵۸۰ع) کے دور کے شاعر]

(۱) بُرہان الدین جانم: "ارشاد نامہ" تصنیف ۹۹۰ھ:

اللہ سنوروں پہلیں آج   کیتا جن یہ دہوں جگ کاج
جگتر کیرا توں کرتار   سبھوں کیرا سرجنہار
ترلوک لرچے سمریں مل   لت بکھانے ہسو تلتل
دھرتی آکاس کیے ہتر   لیکھن بیٹھے کریں چتر
قیامت لگ جے کریں بھٹنت   نا تجھ قدرت ہوئے گنت

(۲) کلامِ ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو (۹۸۸ھ—۱۰۳۷ھ/۱۵۸۰ع—۱۶۲۷ع):

ہردم آوے پیارے تیرے عشق کی باؤ منج
وہی سلگانے جیو کو نہیں تو جاوے کا بُج
مست لین ہور اچھل امولے یوں رے
مول راکھیں جیو ساتھ تو اول ہوں دیوں رے
دوہرا: ریگ کر بھراؤں دم لن جو کیتی شیشی تاس
قال دیکھے جیو پیو کب آوے منج پاس
دوہرا: نورس سُور جنگ جگ جوتی آنڑ سرو گنی
پُوست سرستی ماتا ابراہیم پرساد بھئی دونی

(۳) علی نامہ: نصرتی، سنہ تصنیف ۱۰۷۶ھ/۱۶۶۵ع:

کیا میں بھن بیل کوں یوں بڑی   ہدی سو فلک کا چہ منلوا چڑی
سخن میں نہوئی ہو کرامت جلک   کوانا نہ ہرگز سخنور تلک
کہ یو شعر میں آج اس دھات سات   کہیا سو بڑے دبدبے کے سنگات
کسی کا بی نا ہت اپڑنا مگر   رکھیا ہوں بجا طاقِ گردوں اُپر
رتن دیکھ لیتے ہیں صاحب نظر   کہ اندلے انگے کیا رتن کیا پتھر
کہ حق فیض کا گنج ہے آن گنت   کیا بھوت کچھ لیٹ پایا سوں ہٹ

ان مثالوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ گولکنڈا کے اسلوب میں ابتدا ہی سے فارسی اثرات کی روح بول رہی ہے اور بیجاپور کے اسلوب میں ہندوی اثرات سرایت کیے ہوئے ہیں۔ اسی لیے گولکنڈا کے زبان و بیان اُس اسلوب سے قریب تر

ہیں جو ولی دکنی کے ہاں اپنا رنگ جاتا ہے اور اسی لیے محمد قلی قطب شاہ کی شاعری ، نصرتی بیجاپوری کے مقابلے میں ، ہمارے لیے آج بھی زیادہ قابلِ فہم ہے ۔ خود "ملا" وجہی کی "سب رس" اسی اسلوب اور اسی زبان و بیان کی لکھری ہوئی شکل ہے ۔ یہ اسلوب چونکہ فارسی کے زیرِ اثر پروان چڑھ رہا ہے ، جو شمال کی زبان کے مزاج سے بے حد مماثل ہے ، اسی لیے "سب رس" میں "ملا" وجہی ہندوستان کی زبان کی پیروی کرتا ہے اور اپنی زبان کو "زبانِ ہندوستان" ہی کہتا ہے ۔ گولکنڈا کے اسلوب کا آہنگ اور اُس کی موسیقی اس لیے بیجاپوری اسلوب کے آہنگ و موسیقی سے الگ ہے ۔

اصنافِ سخن میں دوہرے اور کبت بھی ملتے ہیں لیکن بیجاپوری ادب کے مقابلے میں ان کی حیثیت صرف منہ کا ذائقہ بدلنے کی ہے ورلہ گولکنڈا میں شروع ہی سے فارسی اصنافِ سخن کی پیروی کی جا رہی ہے ۔ گولکنڈا کے ابتدائی دور کے شعرا فیروز ، محمود ، "ملا" خیالی ، غزل اور مثنوی کی ہیئت میں دادِ سخن دے رہے ہیں ۔ محمد قلی قطب شاہ اور "ملا" وجہی بھی شعوری طور پر فارسی اصنافِ سخن کی پیروی کر رہے ہیں اور اُسے ایک جدید تخلیقی عمل کے طور پر قبول کیے ہوئے ہیں ۔ غزل ابتدا ہی سے ایک اہم اور مقبول صنفِ سخن کے طور پر گولکنڈا میں اُبھر رہی ہے ۔ محمود بنیادی طور پر غزل کا شاعر ہے ۔ فیروز غزل اور مثنوی دونوں کو ذریعۂ اظہار بنا رہے ہیں ۔ محمد قلی قطب شاہ کے ہاں بھی غزل ہی بنیادی درجہ رکھتی ہے ۔ وہ نظمیں بھی ، جو مسلسل موضوعات پر لکھی گئی ہیں ، ہیئت کے اعتبار سے غزلیں ہیں ۔

بیجاپور میں مثنویوں کی تعداد زیادہ ہے لیکن وہ مثنویاں جنھوں نے خود بیجاپور کے ادب کو متاثر کیا اور اس کا رخ موڑا ، گولکنڈا ہی میں لکھی گئیں ۔ وجہی کی "قطب مشتری" نے غواصی کو "سیف الملوک و بدیع الجمال" لکھنے پر اُکسایا ۔ غواصی کی اس مثنوی نے مقیمی کو متاثر کیا اور مقیمی کی مثنوی "چندر بدن و مہیار" نے خود بیجاپور کے ادب کے رخ کو موڑ دیا اور وہاں کے اسلوب کو پیرویٔ فارسی کے راستے پر ڈال دیا ۔ اس کے بعد جتنی مثنویاں لکھی گئیں وہ کم و بیش ، براہِ راست یا بالواسطہ مقیمی اور غواصی کا اثر قبول کرتی ہیں ۔ غواصی ، جس نے غزل اور دوسری اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی کی ، بنیادی طور پر مثنوی کا شاعر ہے ۔ اس کی تینوں مثنویاں — سیف الملوک و بدیع الجمال ، مینا ستونتی اور طوطی نامہ — گولکنڈا کے ادب کی اہم مثنویاں ہیں ۔ وجہی کی مثنوی "قطب مشتری" دکنی ادب کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے۔

ابن نشاطی کی مثنوی ''پھولبن'' نے بھی مثنوی کی روایت کو آگے بڑھایا۔

گولکنڈا میں قصیدے کا رواج بھی ملتا ہے۔ اس کی ایک شکل تو ان مثنویوں میں ملتی ہے جہاں بادشاہِ وقت کی مدح میں اشعار لکھے گئے ہیں۔ قصیدے کی یہ شکل ہمیں قطب مشتری اور سیف الملوک میں بھی ملتی ہے اور شیخ احمد کی مثنویوں یوسف زلیخا اور لیلیٰ مجنوں میں بھی۔ دوسری شکل ان مدحیہ اشعار کی شکل میں ملتی ہے جن میں حمد، نعت، منقبت، مدحِ چہار یار اور بزرگانِ دین کی شان میں اشعار لکھے گئے ہیں۔ محمد قلی قطب شاہ کے کلیات میں ایسے بارہ قصیدے ملتے ہیں۔ غواصی نے الگ سے بھی قصیدے کی صنف کو استعمال کیا ہے اور ظہیر فاریابی و کمال خجندی کی پیروی میں انھی کی زمینوں میں قصیدے لکھے ہیں۔ لیکن بحیثیتِ مجموعی گولکنڈا میں قصیدے کی اتنی بڑی روایت نہیں ملتی جتنی بیجاپور میں شاہی اور خصوصیت کے ساتھ نصرتی کے ہاں نظر آتی ہے۔

اسی طرح یہاں کے ادب میں مرثیے کی روایت بھی ملتی ہے۔ محمد قلی قطب شاہ نے کئی مراثی لکھے۔ غواصی اور عبداللہ قطب شاہ اور دوسرے شعرا نے بھی مرثیے میں طبع آزمائی کی لیکن قصیدے کی طرح بیجاپور میں مرثیے کی روایت زیادہ پختہ ہے۔ گولکنڈا میں کوئی بھی شاعر ایسا نہیں جو مرثیے میں مرزا بیجاپوری کا مقابلہ کر سکے۔ عام طور پر جو مرثیے، سلام اور سوز ملتے ہیں وہ مثنوی کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں۔ گولکنڈا کے ادب میں نہ صرف فارسی اصنافِ سخن کی پیروی کی گئی ہے بلکہ فارسی اوزان، بحور اور صنائع بدائع کو بھی شاعری میں استعمال کیا گیا ہے اور اسی وجہ سے گولکنڈا کے ادب کا رنگ و مزاج بیجاپور کے ادب سے الگ ہو جاتا ہے۔

ازمنۂ وسطیٰ کا یہ معاشرہ عشق و عاشقی کو زندگی میں سب سے اہم مقام دیتا تھا اور حیات و کائنات کے مسائل تک عشق ہی کے ذریعے پہنچتا تھا۔ اس عشق کے دو بڑے دائرے تھے: ایک عشقِ مجازی اور دوسرا عشقِ حقیقی۔ یہ دونوں دائرے زندگی کی ہر سطح پر کبھی ساتھ ساتھ اور کبھی ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہ تہذیب عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی کا سراغ لگاتی ہے اور یہ دونوں مل کر ایک اکائی بناتے ہیں۔ یہاں عشق سے زندگی کے کاکل بھی سنوارے جا رہے ہیں اور تہذیبِ نفس کا کام بھی لیا جا رہا ہے۔ عشق کی اس اہمیت اور معنی کے بغیر اس تہذیب کی تخلیقی قوتوں اور عوامل کو پورے طور پر نہیں سمجھا جا سکتا۔ ''قطب مشتری'' میں مُلّا وجہی نے عشق و عقل پر متعدد اشعار لکھے ہیں اور جم کر عشق و عقل کے تعلق سے اپنے نقطۂ نظر کا

اظہار کیا ہے۔ اپنی نثری تصنیف "سب رس" میں بھی عشق ہی کے راز کھولے ہیں۔ "سببِ تالیفِ کتاب" میں وجہی نے لکھا ہے کہ "حضور بلائے، پان دئے، بہوت مان دئے ہور فرمانے کہ انسان کے وجودیہ میں کچھہ عشق کا بیان کرنا اپنا ناؤں عیاں کرنا، کچھ نشان دھرنا"۔ "سیف الملوک و بدیع الجمال" کا موضوع بھی عشق ہے جس میں غواصی نے بتایا ہے:

کہ سیف الملوک ہور بدیع الجمال   یو دونوں ہیں عالم منے بے مثال
الن دوئے کا داستاں بول توں   سو دفترِ اُتن عشق کا کھول توں

ابنِ نشاطی نے بھی "پھولبن" میں عشق ہی کے راز کھولے ہیں:

سراسر عشق کے ہیں اس میں رازاں   کیے سو عشق بازی عشق بازاں

یہی اس دور کے ادب کا بنیادی موضوع ہے۔

ازمنۂ وسطیٰ کا معاشرہ "بادشاہوں" کا معاشرہ تھا اور سارا معاشرہ اسی "ادارے" کے اردگرد گھومتا تھا۔ اسی لیے اس دور کے ادب میں سارے کردار شہزادے شہزادیاں، بادشاہ وزیر، راجے مہاراجے ملتے ہیں۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ سر زمینِ دکن کی تہذیب، شمالی ہند کی طرح، فارسی تہذیب اور اس کے طرزِ احساس کے زیرِ اثر بدل کر ایک نئے قالب میں ڈھل رہی ہے۔ سیاست میں، انتظامِ سلطنت میں، فوجی تربیت و تنظیم میں، آدابِ محفل اور آرائش و زیبائش میں، لباس، کھانے پینے، رہنے سہنے، اُٹھنے بیٹھنے میں اسی تہذیب کی پیروی کی جا رہی ہے۔ یہی عمل ادبی سطح پر بھی ہو رہا ہے اور فارسی تصانیف کو، ان کے فکر و خیال کو اُردو کے قالب میں ڈھالا جا رہا ہے۔ اسی لیے یہ سارا دور اخذ و ترجمہ کا دور ہے۔ شاید ہی کوئی قابلِ ذکر تصنیف ایسی ہو جو فارسی سے نہ لی گئی ہو۔ مُلاّ وجہی کی "سب رس" فتّاحی کی تصنیف "دستورِ عشاق" کے نثری خلاصے "قصۂ حسن و دل" سے ماخوذ ہے۔ غواصی کی مثنوی "سیف الملوک و بدیع الجمال" کا موضوع و قصہ فارسی "الف لیلہ" سے لیا گیا ہے۔ "مینا ستونتی" بھی کسی فارسی رسالے سے ماخوذ ہے جیسا کہ غواصی نے خود بتایا ہے:

رسالہ اتھا فارسی ہو اول   کیا نظم دکنی سیتی بے بدل

"طوطی نامہ" نخشبی کی فارسی نثری تصنیف "طوطی نامہ" سے ماخوذ ہے۔ اس کا اعتراف غواصی نے ان الفاظ میں کیا ہے کہ:

ہوئے حضرتِ نخشبی مج مدد   دیا میں اسے تو رواج اس سند
پراگندہ خاطر نہ کر اس بدل   کیا ترجمہ مختصر اس بدل

ابن نشاطی کی ''پھولبن'' بھی ایک فارسی قصے ''بساتین'' کا ترجمہ ہے:

بساتیں جو حکایت فارسی ہے لطافت دیکھنے کی آرسی ہے
بچن کے باغ کی لے باغبانی بساتیں کی کئی سو ترجمانی

محمد قلی قطب شاہ نے حافظ کی غزلیں کی غزلیں اُردو میں ترجمہ کی ہیں۔ احمد کی لیلیٰ مجنوں اور یوسف زلیخا بھی فارسی سے ماخوذ اور ترجمہ ہیں۔ حتیٰ کہ گولکنڈا کے آخری دور میں جب میلاد ناموں، معراج ناموں، وفات ناموں اور واقعاتِ کربلا پر مثنویوں کا رواج بڑھا تو بھی شاعروں کی نظر فارسی زبان کی اسی قسم کی تصانیف پر پڑی۔ عبداللطیف نے وفات نامہ لکھا تو اُسے فارسی سے لے کر اُردو کا جامہ پہنایا اور بتایا:

گیا ترجمہ اسکوں دکھنی زباں ولے ہر کسے زیب ہونے عیاں
اتھے سال پیمبر کہ ہجرت کیرا ہوا اوسوقت دکھنی یو ترجمٗا

فارسی تہذیب ترجموں کے ذریعے ہندوی تہذیب کو ایک نئی توانائی اور ایک نیا نکھار دے رہی ہے۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ ترجمے کس طرح ایک تہذیب اور اس کے ادب کی کایا کلپ کر دیتے ہیں، دکنی ادب کا مطالعہ خاص دلچسپی کا حامل ہو جاتا ہے۔ اس عمل نے اُردو ادب کی پہلی روایت کو، جو خالص ہندوی روایت تھی، بدل کر فارسی تہذیب اور اس کے طرزِ احساس و روایت سے اس طور پر پیوست کیا کہ ایک نئی ''ہند ایرانی تہذیب'' وجود میں آ گئی جو ''ایرانی'' رنگ و آہنگ کی حامل ہوتے ہوئے بھی ''ہندوی'' تھی۔ اگر فارسی روایت ہندوی روایت کو اس طور پر نہ بدلتی تو اس برِعظیم کی قدیم تہذیب گل سڑ کر کبھی کی فنا ہو چکی ہوتی۔ اس تخلیقی عملِ امتزاج نے خود ہندوی طرزِ احساس کو نہ صرف فنا ہونے سے بچا لیا بلکہ ''اسلامی ایرانی'' اثرات کو اس برِعظیم کے ماحول و فضا میں رنگ کر ایک طرف ہندو تہذیب کو بدل دیا اور دوسری طرف یہاں کے مسلمانوں کو بھی ایسی تہذیب دی جس میں برِعظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے ہر علاقے کے مسلمان یکساں طور پر شریک تھے اور جسے آج ہم ''ہند مسلم ثقافت'' کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ خود اُردو زبان اسی تہذیبی عمل کا عظیم لسانی ثمر ہے۔

گولکنڈا میں نثر کی بھی بڑی روایت ملتی ہے۔ بیجاپور میں یہ روایت کمزور ہے۔ وہاں نثر عوامی سطح پر صرف تبلیغی مقاصد کے لیے استعمال میں آ رہی ہے اور اس میں ''ادبیت'' عنقا ہے۔ جانم کی ''کلمۃ الحقائق'' کو اولیت کا درجہ ضرور حاصل ہے لیکن گولکنڈا کی پہلی نثری تصنیف ''سب رس'' آج بھی تاریخی اعتبار

سے اُردو نثر کا شاہکار ہے۔ یہاں ادبیت بھی ہے اور فنکار کا وہ شعوری عمل بھی جو کسی تحریر کو ادب بناتا ہے۔ یہاں وجہی قدیم اُردو نثر کو فارسی نثر کی سطح پر لانے کی کوشش کر رہا ہے اور مخصوص فکر و منصوبہ کے ساتھ ایک نیا اسلوب بنا رہا ہے۔ وہ جو کچھ کر رہا ہے شعور کے ساتھ کر رہا ہے۔ یہاں اہتمام ہے، التزام ہے۔ اسی لیے کہتا ہے کہ:

> ”آج لگن اس جہان میں ہندوستان میں ہندی (اُردو) زباں سوں، اس لطافت اس چھنداں سوں نظم ہور نثر ملا کر، گلا کر نہیں بولیا . . . دانش کے تیشے سوں پہاڑ اٹھایا تو یہ شیریں پایا تو یوں ”نوی بات“ پیدا ہوئی۔“

ازمنۂ وسطیٰ کا یہ کلچر شاعرانہ کلچر تھا۔ شاعری کو نہ صرف زندگی میں سب سے اہم مقام حاصل تھا بلکہ یہ ایک عام خیال تھا کہ اس سے تا ابد نام روشن رہتا ہے۔ اس دور میں نثر کی کوئی خاص اہمیت نہیں تھی۔ وہ موضوعات بھی جو آج نثر اور صرف نثر میں ادا کیے جاتے ہیں، اُس زمانے میں نظم میں بیان کیے جاتے تھے۔ وجہی کی یہ کوشش کہ وہ نثر کو نظم میں گھلا کر ملا کر، ایک کر رہا ہے، اسی اندازِ فکر اور غالب تہذیبی رجحان کا نتیجہ ہے۔ پہلی بار خواجۂ بندہ نواز گیسودراز کی فارسی تصنیف ”شرحِ تمہیداتِ ہمدانی“ کے اُردو ترجمے میں نثر کے ایک الگ وجود کا احساس ہوتا ہے۔ ترجمہ کرتے وقت خدانما کے سامنے مقصد مذہبی تھا۔ وجہی کی طرح ”نوی بات“ پیدا کرنا نہیں تھا۔ لیکن نثر کی یہ روایت آگے چل کر میراں یعقوب تک پہنچی تو یہاں نثر کا الگ مزاج اور واضح ہو گیا۔ یہاں عبارت سادگی کی طرف آ گئی ہے اور اس میں ”نثریت“ کا احساس گہرا ہو گیا ہے۔ ”شمائل الاتقیا“ میں نثر وہ کام کر رہی ہے جو نظم کے ذریعے ممکن نہیں تھا۔ ”شرحِ تمہیدات“ کے ترجمے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ فلسفۂ تصوّف جو اب تک جانم اور بالخصوص اعلیٰ سے منسوب کیا جاتا رہا ہے، جس میں جانم نے آب و آتش اور خاک و باد کو بنیاد بنایا تھا اور جس میں امین الدین اعلیٰ نے ان عناصرِ اربعہ کے ساتھ خالی (خلا) یا ہوا کو بھی ایک عنصر تسلیم کیا تھا، در اصل اعلیٰ و جانم کی فکر کا نتیجہ نہیں تھا بلکہ اس کے خالق بھی خواجہ بندہ نواز گیسو دراز تھے جو کہتے ہیں کہ ”ہارے اپنی پچھالت کا عشق یتی رکھ کہ کیا ہوں۔ یا ماٹی ہوں یا پانی ہوں یا آگ ہوں یا بارا ہوں یا خالی ہوں یا نفس ہوں یا دل ہوں یا روح ہوں یا سر ہوں یا

ور ہوں[1] ۔” یہاں وہ سارے تصوّرات آ جاتے ہیں جو صدیوں تک مختلف شکلوں میں دکن میں مقبول رہے ہیں ۔ اس نقطۂ نظر سے بھی ”شرح“ کا مطالعہ خاص دل چسپی کا حامل ہے ۔

اس دور میں فارسی کے بجائے اُردو میں لکھنے کا رواج ، ماسوا اور وجوہ کے ، اس لیے بھی بڑھ گیا تھا کہ فارسی کے ذریعے معاشرے کی اکثریت تک پہنچنا اب ممکن نہیں رہا تھا ۔ اُردو وہ واحد زبان تھی جو نہ صرف چاروں طرف بولی جا رہی تھی بلکہ جس کے ذریعے عوام و خواص ، شاہ و گدا سب کو خطاب کیا جا سکتا تھا ۔ اسی لیے علی امین الدین نے جب میراں یعقوب سے ”شمائل الاتقیاء“ کو اُردو کا جامہ پہنانے کی فرمائش کی تو اُن کے پیشِ نظر بھی یہی مقصد تھا ۔ میراں یعقوب کے الفاظ یہ ہیں : ”جو کتاب شمائل الاتقیا کوں ہندی زبان میں لیاوے تا ہر کس کوں سمجیا جاوے ۔“ اسی وجہ سے پورے دکن میں فارسی نظم و نثر کے ترجمے اُردو میں ہو رہے ہیں ۔ عبداللطیف کا یہ شعر بھی اسی رجحان کی طرف اشارہ کرتا ہے :

کیا ترجمہ اسکوں دکھنی زباں   ولے ہر کسے زیب ہونے عیاں

لسانی نقطۂ نظر سے گولکنڈا کی زبان میں کم و بیش وہی خصوصیات ہیں جو ہمیں بیجاپوری زبان میں ملتی ہیں اور جن کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں بیجاپور کے سلسلے میں کر چکے ہیں ۔ تذکیر و تانیث ، واحد جمع کے طریقے ، فعل اور متعلقاتِ فعل کا استعمال ، اسما و صفات میں ”نا“ لگا کر مصدر بنانے کا طریقہ ، ’چ‘ تاکیدی کا استعمال ، متحرّک و ساکن الفاظ میں بے قاعدگی ، مستقبل کے لیے ”سی“ کا استعمال ؛ حرفِ اضافت کا جمع ہونا اور املا وغیرہ کی خصوصیات تقریباً یکساں ہیں ۔ جو کچھ فرق ہے وہ در اصل ذخیرۂ الفاظ اور ان الفاظ سے پیدا ہونے والی آوازوں کا ہے ۔ گولکنڈا کی زبان میں عربی فارسی کے الفاظ کثرت سے استعمال میں آ رہے ہیں اور یہاں کی زبان کو ایک نیا رنگ روپ دے رہے ہیں ۔

ان صفحات کے مطالعے سے گولکنڈا اور اس کے ادب کا ایک خاکہ سامنے آ جاتا ہے ۔ اب رہی یہ بات کہ اس ادب کے خد و خال کیا تھے اور اس کی انفرادی و نمایاں خصوصیات کیا تھیں ؟ ان کا مطالعہ ہم آیندہ صفحات میں کریں گے ۔

☆ ☆ ☆

۱۔ مترجمہ شرح تمہیداتِ ہمدانی : از میراں جی خدا نما ، (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

دوسرا باب

فارسی روایت کا آغاز

(۱۵۱۸ع—۱۵۸۰ع)

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، سلطنتِ گولکنڈا کے بانی سلطان قلی قطب شاہ کا دورِ حکومت ۹۲۴ھ/۱۵۱۸ع سے شروع ہوتا ہے اور اُس کے جانشین ابراہیم قطب شاہ کا عہدِ حکومت ۹۸۸ھ/۱۵۸۰ع میں ختم ہو جاتا ہے۔ اِس چونسٹھ سال کے عرصے میں بہت سے فارسی شعرا کے نام سامنے آتے ہیں۔ تاریخِ قطب شاہی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مُلاّ حسین طبسی نے، جو سلطانؔ قلی قطب شاہ کا قاضی القضاۃ اور ایرانی عالم تھا، ایک کتاب تصنیف کی تھی جس میں حلال اور حرام جانوروں کی بابت شرعی نقطہٗ نظر سے روشنی ڈالی تھی اور ان سب جانوروں اور پرندوں کا ذکر کیا تھا جو ہندوستان اور ایران میں پائے جاتے ہیں۔ طبسی نے جہاں فارسی و ترکی میں ان جانوروں اور پرندوں کے نام دیے تھے وہاں دکنی میں بھی ان کے مترادف الفاظ لکھے تھے۔ ان ناموں کو دیکھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس زمانے میں بھی دکنی ایک ایسی زبان تھی جس کی اہمیت، کسی ایسی کتاب میں جس کا مخاطب عام آدمی ہو، مُسلّم تھی۔ طبسی نے مکی (مکھی)، کویتر (کبوتر)، گدہ" (گدھا)، یتّدہ (ٹڈا)، ُترمتی (ایک شکاری پرندہ)، لالدکہ (لانڈکہ، بھیڑیا) اور لونبری (لومڑی) وغیرہ الفاظ اس کتاب میں درج کیے ہیں۔

بعد کے آنے والے شعرا نے اس دور کے چند اُردو شاعروں کا ذکر اپنے کلام میں کر کے ہمارے ذوقِ تجسّس کو تازہ کر دیا ہے۔ محمد قلی قطب شاہ (۹۸۸ھ—۱۰۲۰ھ/۱۵۸۰ع—۱۶۱۱ع) ظہیر فاریابی اور انوری کے ساتھ محمود اور فیروز کا

ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے :

اگر محمود ہور فیروز بےہوش ہویں عجب کیا ہے
ہوے بچ وصف نا کرسک ظہیر ہور انوری بےہوش

مُلاّ وجہی نے ”قطب مشتری“ میں انھیں جس طرح یاد کیا ہے، انداز ہوتا ہے کہ فیروز و محمود دونوں شاعری میں ”نادر“ تھے اور شاعری کا وہ مخصوص مزاج، جو وجہی کے کلام میں نظر آتا ہے، اُس کی داغ بیل انھی نے ڈالی تھی :

کہ فیروز محمود اچھتے جو آج   تو اس شعر کوں بہوت ہوتا رواج
کہ نادر تھے دونوں بی اس کام میں   کیا نیں کینے بول اجھوں فام میں

مُلاّ وجہی ”قطب مشتری“ میں ایک اور جگہ فیروز کو یاد کرتا ہے :

کہ فیروز آ خواب میں رات کوں   دعا دے کے چومے مرے ہات کوں
کہیا ہے توں یو شعر ایسا مُرس   کہ پڑنے کوں عالم کرے سب ہوس
توں ایسی طرز دل تے پنجا لوی   کہ دُسرے کریں سب تری پیروی

”پھولبن“ میں ابنِ نشاطی نے ”اُستاد فیروز“ کا ذکر اِن الفاظ میں کیا ہے :

نہیں وہ کیا کروں فیروز اُستاد   جو دیتے شاعری کا کچھ میری داد

اور مُلاّ خیالی کو یوں یاد کیا ہے :

اچھے تو دیکھتے مُلاّ خیالی   یوں میں برتیا ہوں سب صاحب کمالی

”داستانِ فتح جنگ“[1] میں سید اعظم نے خیالی کا ذکر یوں کیا :

خیالی کی فوجاں غواصی کی بحر   ہلالی کے گوہر ہور بحری کی لہر

آنے والی نسلوں کے شعرا نے جس انداز اور احترام سے فیروز، محمود اور خیالی کا ذکر کیا ہے اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ لوگ اپنے دور کے نامور شعرا تھے اور انھوں نے اپنے طرزِ سخن سے ایک ایسی راہ نکالی تھی جسے آنے والی نسلوں نے قبول کیا اور آگے بڑھایا۔ اسی لیے جب وہ اپنے کلام میں ان خصوصیات کو برتتے تو انھیں وہ لوگ یاد آ جاتے جنھوں نے اس مخصوص مزاج اور طرزِ سخن کی داغ بیل ڈالی تھی۔ فیروز، محمود اور خیالی کے کلام کے مطالعے سے (جو اب تک نایاب تھا) یہ بات سامنے آتی ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری میں فارسی اصناف، بحور، اسلوب، لہجہ، بندش و تراکیب اور صنعیات و اشارات کی پیروی کر کے دکنی اُردو کو، ہندوی روایت کے برخلاف، فارسی کے سانچے میں ڈھالنے کی شعوری کوشش کی تھی۔ آج جب ہم محمود،

۱۔ داستانِ فتح جنگ : از سید اعظم (قلمی)، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

فیروز اور خیالی کے کلام کا مقابلہ آنے والی نسلوں کے شعرا سے کرتے ہیں تو ہمیں ان کے کلام میں کوئی ایسی منفرد خصوصیت نظر نہیں آتی جس کی وجہ سے آنے والے شعرا نے انھیں یاد کیا تھا۔ ادب کی تاریخ شاہد ہے کہ جب زبان و بیان کے کسی امکان کو بعد کی نسلیں اپنے تصرّف میں لے آتی ہیں تو ایک زمانہ گزرنے کے بعد یہ سمجھنا دشوار ہو جاتا ہے کہ پیش رووں میں آخر ایسی کیا خصوصیت تھی جس کی پیروی ان لوگوں نے کی تھی۔ آج فیروز، محمود اور خیالی کی حیثیت اُس پھوک کی سی رہ جاتی ہے جس کا ست محمد قلی، وجہی، غواصی اور ابن نشاطی وغیرہ پی لیتے ہیں۔

فیروز بیدری، جس کا نام قطب دین قادری تھا، بہمنی سلطنت کے زوال کے بعد گولکنڈا چلا آیا۔ ”پرت نامہ“ کے ایک شعر میں اس نے اپنا نام، تخلص، سلسلہ اور وطن کو اس طرح ظاہر کیا ہے:

مُجھے ناؤں ہے قطب دیں قادری   تخلص سو فیروز ہے بیدری

مُلاّ وجہی نے اُن اشعار میں، جن کا ذکر اوپر آ چکا ہے، فیروز اور محمود کو جس انداز میں یاد کیا ہے، اُس سے معلوم ہوتا ہے کہ ”قطب مشتری“ کے سالِ تصنیف (۱۰۱۸ھ/۱۶۰۹ع) سے بہت پہلے ان دونوں کا انتقال ہو چکا تھا اور اُن کا کلام نئی نسل کے شعرا محمد قلی قطب شاہ اور وجہی وغیرہ کے لیے قابلِ تقلید تھا۔ فیروز کے ”پرت نامہ“ اور چند غزلوں کے علاوہ ہمارے پاس کوئی اور چیز نہیں ہے جس سے اُن کی پوری قدر و قیمت کا اندازہ لگا سکیں۔ لیکن یہ بات یقینی ہے کہ فیروز و محمود نے ایک نیم پختہ، ادھ کچری ادبی زبان میں فارسی زبان کا رس گھول کر جس روایت کو جنم دیا اُس نے گولکنڈا میں بالخصوص اُردو شاعری کے اسلوب کا رخ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے موڑ دیا۔ فیروز اور محمود کے زبان و بیان، بعد کے آنے والے شعرا سے بھی زیادہ صاف ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے شعوری طور پر اس زبان کے مزاج و معیار کو فارسی زبان کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی۔ بعد کے دور میں اصناف، بحور، اسلوب و لہجہ کے رنگ و آہنگ کا معیار و اثر تو قائم رہا لیکن ہندوی اور مقامی زبانوں کے الفاظ کا استعمال مقابلتہً کم تھا۔

”پرت نامہ“ ۱۲۱ اشعار پر مشتمل ایک مدحیہ نظم ہے جس میں فیروز نے حضرت عبدالقادر جیلانی کی مدح کر کے اپنے پیر و مرشد شیخ ابراہیم مخدوم جی

(م - ۹۷۳ھ/۱۵۶۵ع)[۱] کی مدح میں اشعار کہے ہیں اور اپنے پیر و مرشد کو اس طرح دعا دی ہے جس طرح ایک زندہ آدمی دوسرے زندہ آدمی کو دیتا ہے :

براہیم مخدوم جی جیونا   ہے صرف وحدت سدا پیونا

اس سے قطعی طور پر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فیروز نے ''پرت نامہ'' مخدوم جی کی وفات (۹۷۳ھ) سے پہلے تصنیف کیا تھا ۔

غور سے اس مدحیہ نظم کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس نظم کے لکھنے کا مقصد حضرت عبدالقادر جیلانی کی مدح نہیں ہے بلکہ یہ ساری پیش بندی اپنے پیر و مرشد مخدوم جی کی مدح کے لیے کی گئی ہے ۔ طریقہ یہ اختیار کیا گیا ہے کہ پہلے غوثِ اعظم کی تعریف کرکے انھیں : ع

علی بعد برحق امامِ ولی

اور

محی الدین سو پیر میرا اہے

کہا گیا ہے ۔ اور پھر لکھا ہے کہ ایک رات وقتِ سحر ، جو قبولِ دعا کا وقت ہے ، خواب میں ایک پُر نور گھر دیکھا ۔ پوچھنے پر معلوم ہوا کہ یہ محی الدینؒ کا آستانہ ہے ۔ شاعر گھر کے اندر جانے کی آرزو کرتا ہے تاکہ غوثِ اعظم کے دیدار سے مشرّف ہو ۔ اتنے میں درمیان کا پردہ اٹھ جاتا ہے اور وہ اندر داخل ہو جاتا ہے جہاں وہ غوثِ اعظم کو دیکھ کر اپنا سر ان کے قدموں پر رکھ دیتا ہے اور ہاتھ جوڑ کر سامنے کھڑا ہو جاتا ہے ۔ غوثِ اعظم اسے بیٹھنے کا اشارہ کرتے ہیں اور مرید ہونے کی بشارت دیتے ہیں ۔ اس کے بعد فیروز یہ کہہ کر گریز کرتا ہے کہ محی الدین (غوثِ اعظم) تو میرے خواب میں آئے تھے لیکن بیداری میں میں نے ''مخدوم جی'' کو پا لیا :

محی الدین ہم سونے میں آلیا   سو میں جاگ مخدوم جی پالیا

اس کے بعد ساری خصوصیات ، جو غوثِ اعظم کے سلسلے میں بیان کی ہیں ، مخدوم جی میں دیکھنے لگتا ہے اور ''محی الدین ثانی'' کہہ کر اس طرح مدح کرتا ہے :

محی الدین ثانی سو مخدوم جیو   ارے جیو اس ہت پرم تمد پیو
براہیم مخدوم جی جیونا   ہے صرف وحدت سدا پیونا
بڑا پیر مخدوم جی جگ منے   منگیں نعمتاں معتقد اس کنے

---

[۱] ''در سال نہصد و ہفتاد و سہ ہجری از دار پُرملال بقربِ ایزدِ متعال پیوست'' خزینۃ الاصفیا : جلد اول ، ص ۱۲۶ ، مطبع ثمر ہند ، لکھنؤ ، ۱۲۹۰ھ ۔

وہی پھول جس پھول کی باس توں   وہی جیو جس جیو کے پاس توں
کریماں کی مجلس کرامت تجھے   امیناں کی صف میں امامت تجھے
توں سلطان جگ کا و جگ میں فقیر   کہ سب بادشاہاں کوں توں دستگیر
سبحاں توں طلب دار کرتار کا   کہ ہے مست مدہوش دیدار کا
محبت کے دریا میں غوّاص توں   کہ سب موتیاں میں رتن خاص توں
جسے پیر مخدوم جی پاک ہے   اسے دین و دنیا میں کیا باک ہے
جسے پیر مخدوم جی عشق باز   وہی دو ہی جگ میں ہوا کارساز
سو مخدوم جی پیر فیروز کا   نگہبان فردا و امروز کا
جو تیری نظر مجھ پہ یکبار ہوئے   کہ سب خاک میری سونے کار ہوئے
محی الدین تیرا توں میرا میاں   توں میرے ، محی الدین کے درمیاں
کہیا تو کہ فیروز میرا مرید   بڑے بخت میرے جو تیرا مُرید

اس مدحیہ نظم کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ فیروز نے مرید ہونے کے فوراً بعد اسے لکھا تھا۔ اس نظم میں وہ روانی ، سلاست اور لہجہ محسوس ہوتا ہے جو فارسی زبان کے ساتھ مخصوص ہے۔ فیروز اُسی اسلوب اور طرزِ ادا کے بانی کی حیثیت رکھتا ہے۔ آج سے تقریباً سوا چار سو سال پہلے فارسی اسلوب کو قدیم اُردو کے اندر سمونے کی کوشش میں فیروز اور اس کے معاصر شعرا نے کتنا خونِ جگر صرف کیا ہوگا ، اس کا اندازہ وہ لوگ کر سکتے ہیں جنھوں نے کسی دوسری زبان کے اسلوب و مزاج کو اپنی زبان میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ جنھوں نے کسی مخصوص اسلوب کے رنگ و آہنگ کو اپنی تخلیقات میں اُبھارنے کا عمل کیا ہے یا انھوں نے گھنے جنگل میں ، جہاں انسان چلنا بھول جائے ، نیا راستہ بنانے کا کام کیا ہے۔ فیروز کے ہاں اسلوب و طرزِ بیان ہی بنیادی اہمیت رکھتا ہے جس کے ذریعے اس نے اُردو زبان میں ایک نئی شان اور ایک نئی تخلیقی قوت پیدا کرکے آنے والے شعرا کے لیے راستہ ہموار کر دیا۔ اگر فیروز ، محمود اور خیالی وغیرہ اس دور میں یہ کام انجام نہ دیتے تو محمد قلی قطب شاہ ، وجہی اور غواصی بھی زبان و بیان کے جنگل میں اسی طرح بھٹکتے رہتے جس طرح اُن کے بہت سے ہم عصر ، اس روایت سے الگ رہ کر ، بے نام و نشان رہ گئے۔

فارسی زبان : لہجہ ، آہنگ و اسلوب کا نور ظہور فیروز کی غزل میں بھی ہوتا ہے لیکن یہ عمل زیادہ چمک دمک کے ساتھ محمود اور حسن شوق کے ہاں نظر آتا ہے۔ جب فیروز اپنی غزل میں یہ اسلوب اور لہجہ پیدا کرتا ہے تو وہ

غزل کی اس روایت کی طرف قدم بڑھاتا ہے جس کے فراز پر آج حضرت ولی کھڑے ہیں :

یاقوت تے سرنگی دو لعل ہر آدھر تجھ
کیوں کر عقیق ہوں گے اس رنگ کے یمن میں
تیری کمر کی ہاری سکھ سکھ ہوا جو دبلا
جنوں تار پیرہن کا ، یہ تار پیرہن میں

”کیوں کر عقیق ہوں گے اس رنگ کے یمن میں“ یا ”جنوں تار پیرہن کا ، یہ تار پیرہن میں“ — یہ وہ لہجہ و طرزِ ادا ہے جو ایک نیا اسلوب ہے اور جو بعد میں مقبول ہو کر ، نئی نسل کے شعرا کے تصرف میں آ کر اتنا عام اور پامال ہو جاتا ہے کہ آج خود اہلِ نظر کو بھی نظر نہیں آتا کہ ان لوگوں کی کیا اہمیت تھی ۔ یہ میز جس پر میں لکھ رہا ہوں اور جو خوب صورت و آرام دہ ہے ، آج سینکڑوں ہزاروں بڑھئی نہ صرف اس جیسی بلکہ اس سے کہیں بہتر میزیں بنا سکتے ہیں ۔ لیکن اُس بڑھئی نے کتنا عظیم تخلیقی کارنامہ انجام دیا ہوگا جس نے برسوں کی محنت ، جد و جہد اور اپنے پورے شعور کے ساتھ پہلی میز بنائی ہوگی اور جو آج مجھے نہایت بھونڈی ، بد وضع اور ایک دلچسپ عجوبہ سی معلوم ہوتی ہے ۔ فیروز و محمود کے اسلوب کی بھی یہی حیثیت و اہمیت ہے ۔ فیروز کی اسی غزل کے چند شعر اور دیکھیے :

سرو قدت سہاوے جو نوبہار بن میں
نازک نہال پنچھا اس جیو کے چمن میں
دو نین ہر قدم تل میں فرش کر بچھاؤں
جوں ہنس چلے لٹک تے سو دھن ہنڈے الگن میں
جس بزم میں بھی جھمکے میرا جو چاند مس لس
روتا اچھوں و جلتا جنوں شمع انجمن میں
گوریاں سہیلیاں میں سب جگ کیاں ہساریاں
جب سانولی سکھی سوں مائل ہوا دکھن میں
فیروز جیے صمد کا دیکھن جمالِ صوری
ہر حال اس صنم کا آکھیں خیال من میں

اب فیروز کی ایک غزل اور پڑھیے :

سنگار بن کا سرو ہے سو خط ترا اے شہ پری
مُکھ پھول تے نازک دسے تو حور ہے یا استری

خوباں منیں ورساز توں خوش شکل خوش آواز توں
بہو رنگ کرتی ناز توں چنچل سلکھّن چھند بھری
یہ انگ باون باس کر ابھرن مکلّل راس کر
راتا مرصّع کاس کر مُکتی سو ہے چولی ہری
اے نار سب سنگار سوں پگ پائلاں جھنکار سوں
جب سیج آوے پیار سوں ہوسی بدھاوا ہم گھڑی
سو دھن کہے فیروزبا ایسے دِوانا کی کیا
تجہ کارِ نئیں تپیا پِیا جیو تو اہے مجہ یاوری

ان غزلوں کے مزاج میں ، اوزان و آہنگ اور قافیے کے اہتمام میں بھی رنگِ سخن اُبھرتا نظر آتا ہے ۔ اس میں گیتوں کی سی مٹھاس کا احساس اس لیے ہوتا ہے کہ پراکرتی الفاظ عشق کے جذبات کے ساتھ مل کر میٹھے ہو جاتے ہیں ۔ فیرؔوز کی غزلوں میں تصوّرِ عشق مجازی ہے لیکن اُس کا رخ عشقِ حقیقی کی طرف بھی ہے ۔ یہاں ہندوی و فارسی اثرات ایک نئے توازن کے ساتھ گلے مل رہے ہیں ۔ محبوب ''حور'' بھی ہے اور ''استری'' بھی ۔ وہ ''چنچل سلکوتّن چھند بھری'' بھی ہے اور ''خوش شکل و خوش آواز'' بھی ۔ ''تار پیراہن ، شمع انجمن ، سروقدی'' کا بھی ذکر ہے اور ''سانولی سکھی ، گوری سہیلی'' کا بھی ۔

''پرت نامہ'' اور فیروز کی غزلوں کی زبان پر ، جہاں فارسی اسلوب کا اثر اسے ایک نئی ادبی شکل دے رہا ہے ، وہاں پنجابی لہجہ و الفاظ کا اثر بھی نمایاں ہے ۔ یہ اثر سارے دکن اور سارے شمال میں ہمیں شروع ہی سے نظر آتا ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ اہلِ پنجاب شروع ہی سے اس زبان کی تشکیل و تعمیر میں شریک رہے ہیں اور اس کا بنیادی لہجہ اس زبان کے بولنے والوں کے خون سے پل بڑھ کر جوان ہوا ہے ۔ ''پرت نامہ'' اور غزلوں کے ان چند مصرعوں سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ یہ اثرات کس طرح ایک دوسرے سے گھل مل کر اب اُردو کے لہجے میں پیوست ہو گئے ہیں :

ع : تُجھیں عین دِستا علی کا یقیں (پرت نامہ)
ع : دِسیں جگ منے سب سیادت کے سیں ,,
ع : نہ روشن دِسے چندر جوں صُورتل ,,
ع : چھپایا سو کی منج تھی آ کھنا ,,
ع : پیا جیو تے تو اُن پاس ہے ,,

ع : جیوں ہنس چلے لٹک تے سو دھن ہنڈے انگن میں (غزل)
ع : گوریاں سہیلیاں میں سب جگ کیاں بساریاں ,,
ع : ہر حال اس صنم کا آکھیں خیال من میں ,,
ع : سو دھن کہے فیروزیا ایسے دوانا کی کیا ,,

اس دور کی زبان اِس نقطۂ نظر سے خاص اہمیت کی حامل ہے کہ ابھی مختلف لسانی اثرات ایک دوسرے کے ساتھ آنکھ مچولی سی کھیل رہے ہیں۔ وہ بیک وقت نظر بھی آ رہے ہیں اور چھپ بھی رہے ہیں۔

محمود کی شاعری میں یہ رنگِ سخن، یہ لہجہ اور یہ آہنگ زیادہ ابھر کر سامنے آتا ہے، اور اس کا ایک سبب یہ ہے کہ محمود کا کافی کلام ہمارے سامنے ہے جس کے ذریعے اس کی شاعری کا مطالعہ، فیروز کے مقابلے میں، زیادہ تفصیل کے ساتھ کیا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ ہم نے لکھا ہے، محمود کی اُستادی اور شہرت کا سبب بھی وہی تھا جو اُستاد فیروز کی شہرت کا تھا۔ محمود کے کلام کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ قدیم اُردو ادبی اسلوب کی سرحد میں داخل ہو گئی ہے اور فارسی اسلوب و لہجہ سے اپنے مزاج کی تربیت کر رہی ہے۔ فیروز کی طرح محمود بھی شمال سے دکن میں گیا تھا۔ وہ ایک قادر الکلام شاعر تھا جس نے اُردو کے علاوہ فارسی، افغانی اور پنجابی میں بھی شاعری کی تھی لیکن اس کی اصل شہرت اُردو کلام کی وجہ سے تھی:

شعر شیریں کا تیرا لے ہے رواج دکھنی منے
طوطیاں اپنے پراں کے ہند میں دفتر کئے (محمود)

محمود کے کلام سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ شاہ شہباز کا مرید تھا:

کہے شاہ شہباز محمود کوں
قدم رکھ توں ہر فن میانے ثبوت

محمود کوں شہباز بولے صریح کھول
تن خصلتاں کوں چھوڑ جو پاوے وصال کوں

ایک ''جھولنا'' میں، جو گُنجری کی ایک صنف ہے، شاہ شہباز کا اس طرح ذکر کرتا ہے:

تیرے نین سدا ہیں مست لالہ میرے دلکوں مار بیہوش کئے
میرے حال کوں دیکھ بےحال ہوئے لوگاں دیکھ کے مجھ خروش کئے

دیکھو پیر شہباز تک دیکھنے میں یاراں سب سگل مدہوش کئے
محمود دیکھ نجہاوں دل منیں تیرے جیو کوں پیو مےنوش کئے

شاہ شہباز ، جن کا اصل نام ملک شرف الدین بن ملک عبدالقدوس تھا ، شہر احمد آباد میں رہتے تھے اور شاہ علی خطیب (خلیفۂ مخدوم قطبِ عالم بخاری) کے مرید تھے ۔ احمد آباد کا حاکم آپ سے ناراض ہو گیا تو برہان پور چلے آئے[1] اور بادشاہِ خاندیس عینا عادل خاں نے قلعۂ اسیر کے قریب آپ کو رہنے کے لیے جگہ دی ۔ انھوں نے ۱۰ ربیع الآخر ۹۳۴ھ/۱۵۲۷ع میں وفات پائی ۔ ”مضامینِ حقائق و معارف میں ارشادات ان کے بہت ہیں[2] ۔“ پہلے دو شعروں میں محمود نے اپنے پیر کے انھی ارشادات کا ذکر کیا ہے ۔

”سب رس“ کے ایک قلمی نسخے کے ترقیمے سے معلوم ہوتا ہے کہ وجہی کا سلسلہ بھی ایک واسطے سے پیر شہباز سے ملتا ہے ۔ ترقیمے میں لکھا ہے کہ ”مولانا وجہی چشتی کے پیر شاہ علی متقی کے پیر میاں شاہ باز ایں ہمہ چشتی گزراست[3] ۔ اس ترقیمے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شاہ علی متقی ملتانی (م۔ ۹۷۵ھ/۱۵۶۷ع)[4] اور محمود کم و بیش ہم عصر تھے اور ’ملا‘ وجہی سے ایک نسل پہلے تھے ۔

محمود کا بیشتر کلام[5] غزلوں پر مشتمل ہے لیکن ساتھ ساتھ اس نے ’جھولنا ، مرثیہ ، قصّہ ، کبت اور دوہرے بھی لکھے ہیں ۔ کلام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ فارسی سے اس کا گہرا تعلق ہے اور وہ فارسی اسلوب ، مضامین رمز و کنایہ کو قادر الکلامی کے ساتھ اردو شاعری میں استعمال کر رہا ہے اور اسے ایک نیا رخ دے کر ایک نئے مزاج و لہجہ سے آشنا کر رہا ہے ۔ محمود کے کلام کو دیکھ کر اردو زبان کے اظہارِ بیان میں ایک واضح تبدیلی کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں غزل اپنی پوری ہیئت و خصوصیت کے ساتھ استعمال میں

۱۔ برکات الاولیا : مصنفۂ امام الدین احمد ، ص ۶۳ ۔
۲۔ تاریخِ برہان پور : ص ۱۰۵—۱۰۸ ، مطبوعہ شیخ چمن کونر تاجر کتب ، برہان پور ۔
۳۔ تذکرۂ مخطوطاتِ ادارۂ ادبیاتِ اردو ، ص ۳۲۳ ، مطبوعہ ادارۂ ادبیاتِ اردو ، حیدر آباد دکن ، جلد۳ ۔
۴۔ تاریخِ برہان پور : ص ۱۱۸ ۔
۵۔ بیاضِ قلمی : انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

آ رہی ہے ۔ اِن چند اشعار سے اُردو شاعری کے اس قدیم دور کے نئے رجحان، نئے اسلوب اور نئے طرزِ ادا کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

نرد بازی عشق کے دایم لکیا ہے کھیل نے
محمود عاجز کوں اپتا حیرت منے ششدر کیے
جو کوئی تمارے عشق کی حالت ستی ماہر ہوا
چھوڑیا سگل اسلام کوں تجہ زلف میں کافر ہوا
ظاہر گنگا کے جل ستی نہانا سو کچھ نیں اے بھن
خونِ جگر کے نیر سوں نہایا سو او طاہر ہوا
دو جگ ستی فارغ ہو اچھے رند و نظر باز
محمود دیوانہ ہو پھرے تیرے درس کا
دئی ہوں روشنی دلکوں مدد امداد رونے سوں
چراغِ بےبہا روشن کئے پانی ستی یاراں
ہرکہ محمود دنیا میں توں رسم آمیز عالم کوں
اپتا مُکہ موڑ کر بیٹھے جو تیرے تج جیو کے یاراں
گر کان ہیں تجہ کوں ارے اس باغ میں غنچے سگل
کرتے ہیں سو رجبان ستی تلقینِ خاموشی تجھے
مومن سبق اول ہے ہو بےتاج کوں مغرور رکھ
یو طفلِ دل تج عشق کے مکتب منے پڑتا ہجے
ہے ہاٹ یو دو روز کا توشا کمر کوں باند چل
مغرور ہو بیٹھا ہے کے اونچے طلا کاری چھجے
تیری برہ کی فوج نے دل شہر کا کینا لوٹے
رو رو کے تج محمود کا سینے اُپر کرتا بھجے
تیرے مست محمود کوں لے تمنا
تلتھے نا ہوسی اس میں تیری بڑائی
لکڑی ستی حیات ہے دنیا میں آگ کوں
منصور کوں ملاحضہ کچھ نیں ہے دار کا
میں کفشِ تعلق کوں سٹیا نقشِ پا نمط
دیوانے کوں پروا نہیں ہے خارزار کا
محمود کی صفت ستی محمود ہے خبر
اِس جگ میں نیں دسیا مجھے محمود سار کا

ایک غزل کے چار شعر اور دیکھیے :

ناکفر پچھانے دلِ حیراں و نہ دیں کوں
از نقشِ چپ و راست خبر نیں ہے نگیں کوں
آسودہ اہے عشق ز بیتابیٔ عشاق
نیں زلزلۂ خاک سوں غم چرخِ بریں کوں
ہرچند ہوس ہے تجہے اس جگ میں خوشالی
زنہار نکو کھول اہس چینِ جبیں کوں
ڈرتا ہوں میں اس مستِ سیہ چشم سوں آخر
بےدیں کرہی محمود سے سجّادہ نشیں کوں

یہ رنگِ سخن اِس طور پر ، اِس شکل میں ، اِس جاؤ کے ساتھ ہمیں محمود کے علاوہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ یہی وہ رنگِ سخن ہے جس کی روانی ، سلاست اور شیرینی کو اپنی شاعری میں دیکھ کر محمد قلی قطب شاہ کہہ اُٹھتا ہے کہ اگر محمود میرے یہ اشعار دیکھتا تو تعجب نہیں وہ بھی بےہوش ہو جاتا۔ یہی وہ رنگِ غزل ہے جو حسن شوق کے ہاں اُبھرتا ہے۔ ان منتخب اشعار میں ہمیں تغزّل کا احساس ہوتا ہے۔ اُردو غزل میں ایک نیا رجحان سانس لیتا دکھائی دیتا ہے۔ یہاں لفظوں کی ترکیب اور بندش سے ایک لہجہ بنتا اُبھرتا نظر آتا ہے اور جب ہم : ع ”ظاہر گنگاؔ کے جل سیتی نہالا سو کچہ نیں اے بہن“ کا مقابلہ : ع ”منصور کوں ملاحضہ کچہ نیں ہے دار کا“ یا : ع ”از نقشِ چپ و راست خبر نیں ہے نگیں کوں“ یا : ع ”رکھیے تجہ نگہ سوں حیا آشنائی“ سے کرتے ہیں تو اس نئے لہجے اور نئے اسلوب کا فرق سامنے آ جاتا ہے۔ اب ہندوی اثرات اُردو شاعری سے بھاپ بن کر اُڑ رہے ہیں اور ان کی جگہ فارسی اثرات لے رہے ہیں۔ لیکن یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ فارسی اسلوب و لہجہ ہندوی اسلوب و لہجہ سے مل کر ایک ایسی نئی شکل اور تبدیلی کو سامنے لا رہا ہے جو نہ خالص فارسی ہے اور نہ خالص ہندوی۔ جس میں نیا پن بھی ہے اور اپنا پن بھی۔ محمود کے ہاں یہ دونوں اثرات مل جل کر دو زبانوں کی تحلیل کا کام کر رہے ہیں۔ محمود اس دور میں اِنھی تبدیلیوں کا نمایندہ و ترجمان ہے۔

وہ بنیادی طور پر غزل کا شاعر ہے اور غزل کی ہیئت کو پورے طور پر استعمال میں لا رہا ہے۔ اس کے ہاں ہر غزل میں مطلع اور مقطع ملتا ہے۔ ہر غزل

میں کم از کم پانچ اشعار ضرور ہوتے ہیں۔ جہاں اشعار کی تعداد ایک ہی بحر، ردیف و قافیہ میں زیادہ ہے وہاں پانچ اشعار کے بعد نیا مطلع کہہ کر اُسے فارسی روایت کے مطابق دو غزلہ بنا دیتا ہے۔ ایک بھی غزل ایسی نہیں ہے، جیسا کہ ہم نے عادل شاہی دور کی غزل کے مطالعے میں لکھا ہے، کہ جہاں صرف ردیف پر غزل کی پشت قائم کی گئی ہو۔ محمود نے ہر غزل میں قافیہ بہر صورت قائم رکھا ہے۔ زیادہ تر غزلوں میں ردیف و قافیہ دونوں کا التزام ملتا ہے۔ اُس کے ہاں فارسی تراکیب اور بندشوں سے شعر میں ایک خوب صورت آہنگ کا احساس ہوتا ہے اور اس میں روانی، شیرینی اور برجستگی بڑھ جاتی ہے۔ رند و نظر باز، چراغِ بے بہا، رسم آمیز عالم، تلقینِ خاموشی، نقشِ چپ و راست، بیتابیٔ عشاق، چینِ جبیں، مستِ سیہ چشم، شورِ جرس، کمندِ عقل، ہنگامِ بہار، غیر از آفتاب، طفلِ دل، حیا آشنائی، لعل میگوں، دشنام یار، درد عشق، حسنِ عاقبت، لوحِ دل، کفشِ تعلق، زلزلۂ خاک، نظارۂ وصفِ خدا جیسی تراکیب سے وہ اپنی غزل میں ایک ایسی تازگی اور نئے پن کو جنم دیتا ہے جو اس دور کی شاعری میں ہمیں کہیں نظر نہیں آتا۔ یہی وہ ”تازگی“ ہے جو اس کی شاعری میں ”فرح بخش“ ہے:

دل تازگی آچھیگی فرح بخش روح کوں   محمود کا جو شعر عزیزاں ادا کراں

محمود کے ہاں موضوعاتِ غزل میں بھی تبدیلی آئی ہے۔ وہ غزل کو صرف و محض عورتوں سے باتیں کرنے یا عشقیہ جذبات کے اظہار کے لیے استعمال نہیں کرتا۔ اُس کے ہاں موضوعات میں تنوّع ہے۔ ایک غزل کے یہ چار شعر دیکھیے:

جو قدم راکھے سبک ساری کی رہ میں جیوں حباب
لیں ہے لغزش پانو کوں اُس کے اگر چلتا پر آب
آج ہور کل پر ایس کی زندگی نا گھال توں
جو توں کرتا ہے سو کر لے حق کے کاماں کوں شتاب
کب تلک بھٹکے گا توں بے بود کاماں کے پچھے
دیکھ توں دُنیا دُنی کوں جگ میں مانندِ سراب
سرد مہری بس کہ لوگاں کی دلاں میں جا کئی
مُکھ گرم کس کا دسیا نیں مجہ کوں غیر از آفتاب

یا یہ دو شعر دیکھیے:

حسنِ لیلیٰ کا تماشا دیکھ مجنوں مُکھ منے
کیوں گزرتا سربسر از آفتابِ عاشقاں

کے کھجاتا سر کوں بیٹھا جگ منے افسوس سوں
کر طلب محمود دلسوں از جنابِ عاشقاں

یہاں صرف محبوب کے سراپا ، حسنِ جسمانی اور ناز و انداز کا بیان نہیں ہو رہا ہے بلکہ غزل اپنے دامن میں زندگی کے مختلف تجربات بھی سمیٹتی محسوس ہوتی ہے ۔ اس کے ہاں غزلوں میں جسم کی وہ گرمی محسوس نہیں ہوتی جو محمد قلی کے ہاں نظر آتی ہے ۔ جو سو سال بعد نصرتی ، ہاشمی اور شاہی کے ہاں کھل کھیلتی ہے ۔ یہاں ایک طرح کا سوز ہے ۔ دبا دبا سا ناصحانہ انداز اور لہجہ دیکھ کر ولی کی غزل کے امکانات واضح ہو کر پہلی بار محمود کے ہاں اُبھرتے دکھائی دیتے ہیں ۔ مثال کے لیے یہ چند اشعار اَور دیکھیے :

شیخ و مَیں ہم مشرباں ہیں لیک ہنگامِ بہار
وو چھپیا پیوے شراب ہور میں پیوں پیدا شراب
جیو جدہاں ہمراہ ہووے باغ سوں بہتر ہے دشت
یہاں بھڑے بھربھر پیالے وھاں بھڑے مینا شراب
خلقتے رلدا منیں محمود نیناں کھول دیکہ
جیو شراب ہے ، دل شراب ہے ، سر شراب ہے ، پا شراب

اگر ان اشعار کو ، جن کے حوالے ہم نے اوپر دیے ہیں ، موضوع کے تنّوع کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ وہ موضوعات ہیں جو آیندہ دور کی غزل میں زیادہ اُبھر کر سامنے آتے ہیں ۔ محمود کی غزل میں جو لہجہ بنتا ہے وہ اُردو شاعری کے اسلوب میں ایک ایسا تیکھا پن پیدا کر رہا ہے جو ہمیں دلفریب یا محمود کی زبان میں ”دل نہاد“ معلوم ہوتا ہے ۔ جب وہ کہتا ہے : ع

”جیو شراب ہے دل شراب ہے سر شراب ہے پا شراب“

یا

ع : ”آسودہ اہے عشق ز بے تابیِ عشاق“

یا جب وہ کہتا ہے :

میرا حال دیکہ یک دگر بولتے ہیں عزیزاں ایتی سخت ہوتی جدائی

تو ہمیں پہلی بار غزل کے لہجے میں سبھاؤ ، تیور اور تیکھے پن کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں اُردو شاعری کے سُر اور لَے بدل رہے ہیں اور ایک نئی آواز سنائی دے رہی ہے جو فارسی کی آواز سے مماثل بھی ہے اور الگ بھی — یہی وہ تخلیقی عمل ہے جو محمود نے اُردو غزل میں کیا اور جس کے باعث آنے والے شعرا ایسے

خراج دیتے اور اس کی پیروی کرتے ہوئے اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھاتے رہے۔

محمود کی زبان میں قدامت ضرور ہے۔ اس میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو دکنی میں ملتی ہیں۔ جیسے : ع

"انکھیاں میریاں لگیاں گلنے تمھارے دکھ میں جنو گاراں"

میں اسم، ضمیر، فعل کی جمع ایک ہی طریقے سے بنائی گئی ہے یا اتھا، اہے، ناہوسی، نکو، وو، مٹنا، متی، دمنا، نجھاونا وغیرہ الفاظ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں لیکن بحیثیتِ مجموعی اس کے کلام پر غالب رنگ فارسی اسلوب کا ہے جو اس دور میں ایک نئے اور دلفریب تحفے کی حیثیت رکھتا ہے اور محمود کو اُردو غزل کی روایت کے معمار اول کی کرسی پر بٹھا دیتا ہے۔

مُلاؔ خیالی بھی فیروز و محمود کا ہم عصر ہے جس کی ایک غزل کے علاوہ ہمیں کوئی اور چیز نہیں ملی۔ اُس کی بنوائی ہوئی دو منزلہ خوب صورت مسجد قلعۂ گولکنڈا کے قریب آج بھی موجود ہے جس کے کتبے[1] کے آخری مصرعے "از برائے آں بود تاریخِ او رکنِ بہشت" کے دو لفظ "رکنِ بہشت" سے سالِ تعمیر ۹۷۷ھ/۱۵۶۹ع نکلتا ہے۔ گویا اس سال تک بوڑھا مُلاؔ خیالی زندہ تھا۔ ابنِ نشاطی اور سید اعظم نے خیالی کے "صاحبِ کمالی" ہونے اور اس کے تخیّل کی بلند پروازی کی جس طرح تعریف کی ہے اس کا ذکر اس باب کے شروع میں ہم کر چکے ہیں۔ ایک غزل کو دیکھ کر (اور یہ بھی پہلی بار منظرِ عام پر آ رہی ہے) خیالی کی تاریخی اہمیت کے بارے میں کوئی رائے قائم نہیں کی جا سکتی۔ اُس کی غزل میں وہی مزاج نظر آتا ہے جو فیروز، محمود اور حسن شوق کی غزلوں میں ملتا ہے۔ اس میں روانی، ردیف و قافیہ کا التزام اور فارسی اسلوب کی دھوپ ہندوی اسلوب کی چھاؤں سے اسی طرح مل رہی ہے جس طرح اُس کے دوسرے ہم عصروں کے ہاں ملتی دکھائی دیتی ہے۔ غزل[2] یہ ہے :

بالی سروپ سودھن جوں پوتلی نین میں
صاحب جمال ایسے سکھی نہ کوئی لنگھن میں

---

[1] ۱۔ سب رس : حیدرآباد دکن، اگست ۱۹۳۹ع۔
[2] ۲۔ قدیم بیاض (قلمی)، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

منسار کے چتارے لکھنے ملیں ہیں سارے
مُکھ دیکھ مُد بسارے گم ہو رہے اپن میں
تجھ کیس گھونگر والے بادل پٹیاں ہے کالے
تس مانگ کے اُجالے بجلیاں اُٹھیاں گگن میں
لہاریاں بھواں اٹل ہے کالا سمند کجل ہے
جل میں نین کمل ہے پُتلیاں بھنور نین میں
نارنج پھول جانی تس پھول آسمانی
دو پھول زعفرانی اُبجے ہیں سیم تن میں
ابجے اُتم رچ سوں دھج لے کھڑے ہیں سج سوں
ٹلسے نہ مست کج سوں ہوسی نہ کس پتن میں
مہکتے سو دونے گلالاں جھمکے سو جوت گالاں
کس نور کیاں ہلالاں چند سور ہے بدن میں
یہ بول بولتا ہوں موتی سوں رولتا ہوں
امرت گھولتا ہوں کھٹ دودھ کے رنجن میں
فارسی میں ہے ہلالی ترکی میں ہے جالی
دکھن میں ہے خیالی، ہے شاعری کے فن میں

خیالی نے اس غزل میں قافیے کا التزام اس طرح رکھا ہے کہ ہر مصرعے میں دو قافیے ہیں۔ تین قافیے ایک سے اور چوتھا قافیہ غزل کے عام قافیے کے مطابق۔ غزل کی ہیئت کا یہ روپ فیروز کی ایک غزل میں بھی ملتا ہے جس کے دو شعر یہ ہیں :

لا کے پلک دکھہ تاب میں یوں رات دیکھیا خواب میں
تجھ مکھ بھنواں محراب میں دو نین دیوے لائیا
جھمکت جبیں ناہید ہے تجھ مُکھ منے کا بھید ہے
روشن نہ تیوں خورشید ہے آنکھ بھر لکس دیکھلائیا

اور یہی عمل حسن شوق کے ہاں بھی ملتا ہے جب وہ کہتا ہے :

خوش مانگ لا سنوارے موتی دسیں ہو تارے
جیوں چاند سوں ستارے اوکھے ہیں سیام گہن میں
راتے نین سرنگ ہیں وو مست جوں ترنگ ہیں
کرتے اپسمیں جنگ ہیں مُکھ نور کے صحن میں

حسن شوق کی یہ غزل خیالی کی زمین میں ہے ۔ اسی زمین میں فیروز کی غزل کا حوالہ اوپر آ چکا ہے ۔ غزل کا یہ روپ دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ فیروز ، محمود ، خیالی اور حسن شوق کی تخلیقی کاوشوں کے زیرِ اثر دکن میں غزل اپنے قدم جما چکی تھی اور ان شعرا نے اُسے ایک ایسا نیا رنگ ، نیا رُخ اور نیا اسلوب و پختگی دے دی تھی جس کی وجہ سے ان کی استادی کی دھوم سارے دکن میں مچ گئی تھی ۔ لیکن جب ہماری نظریں اس روایت کی تلاش میں اور پیچھے کی طرف جاتی ہیں تو وہاں صدیوں کی گرد نے سب کچھ دبا دیا ہے ۔ شاید اب سے پچاس سال بعد ہم قدیم ادب کو ، نئی کھدائیوں کے بعد ، اور زیادہ بہتر طریقے پر سمجھنے کے اہل ہو سکیں گے ۔ یہ سب شعرا محمد قلی قطب شاہ اور مُلاّ وجہی کے پیش رو ہیں اور انھی کی روایت پر آنے والے شعرا اپنے کلام کی عمارت کھڑی کرتے ہیں ۔

☆ ☆ ☆

تیسرا باب

فارسی روایت کا رواج

(۱۵۸۰ع—۱۶۱۰ع)

گولکنڈا میں مُلاؔ خیالی کی تعمیرِ مسجد (۹۷۷ھ/۱۵۶۹ع) کے وقت محمد قلی قطب شاہ کی عمر چار سال تھی اور ابراہیم قطب شاہ کے دورِ حکومت میں ابھی دس سال کا عرصہ اور باق تھا ۔ بیجاپور میں علی عادل شاہ اول برسرِ حکومت تھا اور ہندوستان پر مغل شہنشاہ جلال الدین اکبر کو حکومت کرتے تیرہ سال کا عرصہ ہو چکا تھا ۔ دکن کی مشہور جنگ ''جنگِ تالیکوٹ'' کو چار سال ہو چکے تھے ۔ محمود ، فیروز اور مُلاؔ خیالی کی شاعری کی آواز سارے دکن میں گونج رہی تھی ۔ گولکنڈا کی سرکاری زبان فارسی تھی اور فارسی زبان کے شاعر و عالم نہ صرف قدر و منزلت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے بلکہ اعلیٰ منصبوں پر بھی فائز کیے جاتے تھے ۔ اُردو زبان بازار ہاٹ میں ، صوفیاے کرام کی خانقاہوں میں اور شعراے کرام کے کلام میں نظر آ رہی تھی ۔ خود بانیِ سلطنتِ گولکنڈا سلطان قلی کی اولاد دکن کی تہذیب و معاشرت میں رچ کر اب دکنی ہو گئی تھی ۔ وہ محلوں میں زیادہ تر مقامی زبانیں استعمال کرتی — اُردو اور تلگو ان کی زبانیں تھیں جن میں وہ عوام و خواص سے بات چیت کرتے ۔ سرکاری امور تحریری طور پر فارسی زبان میں اُسی طرح لکھے جاتے تھے جس طرح آج کل انگریزی میں لکھے جاتے ہیں ۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ نہ صرف یورپ بلکہ ایک حد تک ایشیا بھی نشاۃ الثانیہ کے دور سے گزر رہا ہے ۔

محمد قلی قطب شاہ (۹۷۳ھ—۱۰۲۰ھ/۱۵۶۵ع—۱۶۱۱ع) نے اسی ماحول میں آنکھ کھولی ۔ باپ (ابراہیم قطب شاہ) نے اس کی تعلیم کا معقول انتظام کیا تھا ۔ مجلاتی ماحول کی وجہ سے حسن پرستی اس کی گُھٹی میں پڑی تھی اور حسین و جمیل عورتوں کی صحبت اسے دل و جان سے عزیز تھی ۔ محمد قلی قطب شاہ

۹۸۸ھ/۱۵۸۰ء میں تختِ سلطنت پر بیٹھا اور تینتیس سال تک حکومت کر کے اڑتالیس سال کی عمر میں وفات پائی۔ وہ دکن کا پہلا بادشاہ ہے جس نے اسی برِعظیم کا لباس اختیار کیا۔ وہ امن پسند بادشاہ تھا اور اس کا دورِ حکومت سلطنتِ گولکنڈا کے عروج کا دور ہے۔ اس کے زمانۂ حکومت میں نئی نئی عمارتیں تعمیر ہوئیں۔ ''چہار مینار'' اس کے ذوقِ تعمیر کا آج بھی زندہ ثبوت ہے۔ حیدرآباد کا شہر اسی نے آباد کیا۔ مدرسے، کتب خانے اور نہریں بنوائیں۔ علم و ادب اور فنونِ لطیفہ کو ترقی ہوئی۔ پُر امن حالات نے خوش حالی کو پیدا کیا۔ اس دور میں محسوس ہوتا ہے کہ مسلمانوں کی تہذیبی قوتوں کے سہارے دکن کی تہذیب کے خد و خال ایک نئے روپ میں ڈھل رہے ہیں۔ وہ نئی نئی رسومات و تقریبات، جو محمد قلی قطب شاہ نے شروع کیں، اس کی زندگی میں ہر سال باقاعدگی سے منائی جاتی رہیں۔ محرّم کی رسومات، مسلمانوں کی مذہبی تقریبات جیسے عیدِ میلادالنبی، عیدِ سوری، عیدِ غدیر، عیدِ مولودِ علیؓ، شبِ معراج، شبِ برات، عید الفطر اور بقر عید کے علاوہ نوروز، بسنت، جشنِ برسات اور دوسری تقریبات بھی دھوم دھام سے منائی جاتی تھیں جن میں ساری رعایا دل سے شریک ہو کر جشن مناتی تھی۔ ان تقریبوں کے موقعے پر بادشاہ خود بھی نظمیں لکھتا تھا۔ محمد قلی قطب شاہ کا کلیات ایسی نظموں سے بھرا پڑا ہے۔

محمد قلی ایک پُرگو اور اردو زبان کا پہلا صاحبِ دیوان شاعر ہے۔ اُس سے پہلے بھی شعرا کا کلام ملتا ہے لیکن اب تک کسی نے اپنا دیوان فارسی طریقے سے بہ اعتبارِ حروفِ تہجی ترتیب نہیں دیا تھا۔ اُس کا اردو دیوان، جیسا کہ اُس کے وارثِ تخت و تاج، داماد اور بھتیجے سلطان محمد قطب شاہ نے اپنے منظوم دیباچے (۱۰۲۵ھ/۱۶۱۶ء) میں لکھا ہے، پچاس ہزار اشعار پر مشتمل تھا:

مکر شاہ کہے بیت پچاس ہزار   دھرے وصف اہس سو کہن بہوت عار

کلیات کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اپنی نجی صحبتوں میں وہ شاعری کی زبان ہی میں اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کرتا تھا۔ طبع کی روانی میں کوئی چیز اس کے راستے میں حائل نہیں ہو سکتی تھی، حتّٰی کہ بحر اور وزن کے مطابق جیسی ضرورت پڑتی تھی وہ اپنا تخلص لے آتا تھا۔ کلیات میں اُس نے سترہ تخلص استعمال کیے ہیں۔ کہیں محمد، محمد شاہ، محمد قلی، محمد قطب، قطبِ زماں، قطب شہ، محمد قطب شہ، محمد قطب شہ غازی تخلص لایا ہے اور کہیں محمد قطب شہ راجہ، محمد قطب شہ سلطان، قطب شہ نوابؔ، معانی، قطب معنی، قطب معنا،

قطب ، معانی اور ترکمان[1] باندھا ہے ۔ لیکن زیادہ تر معانی ، قطب ، قطب شہ اور ترکمان بطور تخلص استعمال کیے ہیں ۔

جیسا کہ ہم نے لکھا ہے ، محمد قلی قطب شاہ اُس دور کا فرد ہے جب یورپ ہی میں نہیں بلکہ ایشیا میں بھی ”نشاۃ الثانیہ“ کا دروازہ کُھل رہا ہے ۔ ہر سلطنت میں غیر معمولی قابلیت و صلاحیت کے حاکم نظر آ رہے ہیں اور اُن سے ہر فن کے صاحبانِ کمال اور اربابِ ہنر وابستہ ہیں ۔ انگلستان میں ملکہ ایلزبتھ اور شیکسپیئر و بیکن اپنے دور کے نمائندے ہیں ۔ ہندوستان میں اکبرِ اعظم اور ابوالفضل ، فیضی ، عُرفی ، خانخاناں اور مُلاّ عبدالقادر بدایونی مغلیہ سلطنت کی عظمتوں میں روشنی پیدا کر رہے ہیں ۔ ایران میں عباس صفوی تختِ سلطنت پر متمکّن ہے اور علم و ادب اور مذہب کے سامنے نئے نئے راستے کھل رہے ہیں ۔ اس دور میں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ایک نئی قسم کی وطنیت وجود میں آ رہی ہے ۔ برِعظیم کی سرزمین پر باہر سے آنے والی قومیں یہاں آباد ہو کر ایک نئے کلچر میں رنگ رہی ہیں اور یہاں کی تہذیب کو ایک نیا رخ اور نیا روپ دے رہی ہیں ۔ برِ عظیم کے دیسی کلچر کو اپنانے میں شہنشاہِ اکبر ، ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گُرو اور محمد قلی قطب شاہ پیش پیش ہیں ۔ اِسی اندازِ فکر سے جہاں انگلستان اور ایران میں ادب ، فلسفہ و دینیات کا عہدِ زریں وجود میں آتا ہے ، برِعظیم میں بھی علم و ادب اور مذہب و فلسفہ کے ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے ۔ یہ دور نئے خیالات کو قبول کرنے کی طرف مائل ہے اور اسی لیے نئے امتزاج کے خد و خال اُجاگر ہو رہے ہیں ۔

قرونِ وسطیٰ میں سماجی زندگی دو الگ الگ گروہوں میں بٹی ہوئی تھی ؛ ایک اعلیٰ طبقہ تھا جس کا تعلق بادشاہ اور اس کے دربار سے تھا ۔ یہ یورپ میں لاطینی اور برِعظیم پاک و ہند میں فارسی زبان و ادب کا دل دادہ تھا ۔ یہاں کا درباری شاعر ، انوری و خاقانی کے تتبّع میں ، قصیدے لکھتا اور سعدی و حافظ کی پیروی میں غزلیں کہتا ۔ دوسری طرف عوام کا طبقہ تھا جو علاقائی زبانوں میں گیت ، کبت اور دوہروں کے ذریعے اپنے خیالات و احساسات کا اظہار کرتا ۔ نشاۃ الثانیہ کے دور کی بنیادی صفت یہ ہے کہ اس میں عوامی روایت خواص کی روایت سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے ۔ چنانچہ محمد قلی قطب شاہ دکن کے عوام کی

---

[1] کلیات سلطان محمد قلی قطب شاہ : مرتبہ ڈاکٹر محی الدین زور ، حیدرآباد دکن ، ١٩٣٠ع ، مقدمہ ، ص ٣١ ۔

مشترک زبان میں خواص کی روایت کو ایک ایسی عوامی سطح پر لے آیا ہے جہاں عوام و خواص دونوں فکر و اظہار میں ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ اس نے کثرت سے ایسی نظمیں لکھیں جو عوامی شاعری سے تعلق رکھتی ہیں۔ محمد قلی قطب شاہ کے گیت آج بھی حیدرآباد دکن کی عورتوں کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ اسی کے ساتھ فارسی شاعری کی روایت کی پیروی میں، جو خواص کی روایت تھی، اس نے نہ صرف فارسی اصنافِ سخن، بحور و اوزان کو اپنایا بلکہ موضوعات، تلمیحات، صنمیات و اشارات کو بھی اپنی شاعری میں سمو دیا۔

محمد قلی قطب شاہ نے اپنی شاعری کو صرف ادب کے مخصوص موضوعات کے دائرے تک محدود نہیں رکھا بلکہ پوری زندگی کی ہر چھوٹی بڑی، اہم و غیر اہم بات کو شاعری کا موضوع بنایا۔ اس کی کلیات میں شاید ہی کوئی صنفِ سخن ایسی ہو جس پر طبع آزمائی نہ کی گئی ہو۔ اس میں قصیدے، مثنویاں، مرثیے بھی ہیں اور غزلیں، قطعات، نظمیں اور رباعیات بھی۔ موضوعات پر نظر ڈالیے تو مذہب، درباری زندگی، محلات کی رنگ رلیاں، مناظرِ قدرت، غریبوں کی زندگی کے واقعاتی حالات، ہندو مسلم رسومات، تقریبات، کھیل کود، تجارت پیشہ لوگوں کی زندگی، چُہل اور وصل کے نقشے، عشق و حسن کی وارداتیں اس کی شاعری کے دائرے میں داخل ہیں۔ اس کے کلیات کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اس دور کا ''تخیلی معمار'' ہے۔

تاریخی و تہذیبی اہمیت سے ہٹ کر محمد قلی کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو ہمیں اس کی دلچسپی کے دو مرکز نظر آتے ہیں؛ ایک مرکز ''مذہب'' ہے اور دوسرا ''عشق'' ہے۔ مذہب اس لیے عزیز ہے کہ اس کی مدد سے زندگی، حکومت، دولت، عروج اور دُنیوی اعزاز حاصل ہوا ہے اور عشق اس لیے عزیز ہے کہ اس سے زندگی میں رنگینی اور لذت حاصل ہوتی ہے۔ اس لیے عشق پر مذہب دونوں ساتھ ساتھ چلتے ہیں:

اسم محمد تھی اہے جگ میں سو خاقانی مُنجے
بندہ نبی کا جم اہے سُہتی ہے سلطانی مُنجے

صدقے نبی کے قطب شہ جم جم کرو مولود تم
حیدر کی برکت تھی سدا جگ اُپر فرماں کرو

ہزاراں رحمت ہے ُتج پر جو حیدر کا دھریا دامن
قطب شہ دو جگت میں سروری ہے تجہ و سرور تھی
دعائے اماماں تھی منج راج قائم　　خدا زندگانی کا پانی پلایا

مذہب کو دنیوی کامیابی کا ذریعہ سمجھنے کی بنا پر ہی اس کی توجہ مذہبی رسوم کی طرف ہے۔ یہاں تصوّرِ مذہب میں اخلاق و فکر کا وہ پہلو نہیں ہے جس کی بنا پر رسولِ خدا، حضرتِ علی اور آلِ رسول علویت کے نمائندے بن جاتے ہیں۔ محمد قلی کے لیے یہ عظیم ہستیاں اس لیے عظیم ہیں کہ وہ کسی غیبی مدد سے اُسے کامیاب بنا رہی ہیں۔ اس کا مذہب، ہندوؤں کی طرح، رسمی درجے کا ہے جس میں رسوم کی ادائیگی ہی اصل مذہب ہے۔ کلیات میں کثرت سے نظمیں مذہبی رسوم پر ملتی ہیں۔ ان کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسلام، جو ایک اخلاق مذہب تھا، محمد قلی کے دور میں، ہندو مذہب کی طرح، زندہ دلی اور مسرّت کوشی کا مذہب بن گیا ہے جس میں مذہبی شخصیتوں کی حیثیت مختلف بُتوں کی سی ہو کر رہ گئی ہے۔ یہی اندازِ فکر اُسے سرزمینِ دکن کی عوامی طرزِ زندگی کا شاعر بنا دیتا ہے اور اسی وجہ سے مناظرِ قدرت، رسومات، عیش و نشاط کی ہیجانی کیفیت اور وصل و حسن اس کی شاعری کے خاص موضوع بن جاتے ہیں۔ مثلاً ان سولہ نظموں کو سامنے رکھیے جن میں قدرت کے مظاہر کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ان نظموں میں موسم کی حالت و کیفیت کو بیان کیا گیا ہے۔ یہاں نیچرل شاعری کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے، برسات کے موسم کی دلفریبی بھی نظر آتی ہے۔ لیکن ”قطب شہ“ کے لیے یہ سب کچھ کیوں دلچسپ ہے؟ اس کا اندازہ حسب ذیل نظم سے ہو سکتا ہے:

رُوت آیا کلیاں کا ہوا راج　　ہری ڈال سر پھولاں کے تاج
مینھوں بُند کا لیو ہت پیالا　　روت ناریاں ساجیں ایکس تھی یک ساج
تن ٹھنڈت لرزت، جوبن گرجت　　پیا مکھ دیکھت کنچکی کس بکسے آج
ناری مُکھ جھمکے جیسے بجلی　　انجل پاوک میں مُسے اُس لاج
کیں پھول دِبسے ستارے اسماں　　اس زمانے کی ہری ہدنی آئے آج
چوندھر گرجت ہور مینھوں برست　　عشق کے چمنے چمن موراں کا ہے راج
حضرت مصطفٰی کے صدقے آتا برش کالا　　قطب شہ عشق کرو دن دن راج

اس نظم میں قدرتی منظر کو بیان کیا گیا ہے، لیکن ہندوی شاعری کی روایت کے مطابق، یہ بیان عورت کے حسن کے ساتھ ملا ہوا ہے۔ برسات اس لیے عزیز ہے کہ وہ جنسی ولولوں کو جگاتی ہے اور مذہبی جذبہ اسی تشکّر کا اظہار ہے جس کی طرف مقطع میں اشارہ کیا گیا ہے۔ بسنت کے تہوار والی نظم میں بھی

قدرت کا حسن ، عورت کا حسن اور عاشق کا اضطراب مل جل کر سامنے آتے ہیں اور یہ بھی نبیؐ کا طفیل ہے :

لبی صدقے قطبؔ شہ تالیں جم جم   سُہاویں رنگ بھرے حُسناں سُہانی

''قدرت'' سے براہِ راست عشق اور قدرت کا خود اہم موضوع بن جانا محمد قلی قطب شاہ کی کسی نظم میں نہیں ملتا ۔

محمد قلی کے لیے عورت اور وصل ہم معنی الفاظ تھے ۔ اُس کی بیسیوں محبوبائیں تھیں ۔ محلات کے علاوہ اُلیس کا ذکر اُس نے بڑے پیار سے کیا ہے اور اُن میں بھی ، بارہ اماموں کی رعایت سے ، بارہ زیادہ عزیز تھیں ۔

لبی صدقے بارا اماماں کرم تھی کرو عیش جم بارا پیاریوں سوں پیارے

مذہب اور عشق کی اس کے ہاں یہی نوعیت ہے ۔

''پیاریوں'' پر جو نظمیں لکھی گئی ہیں ، ان کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ ان میں ہر ''پیاری'' کی انفرادی خصوصیات سامنے آتی ہیں ۔ فارسی ، عربی اور اُردو شاعری کی روایت میں ''محبوب'' کے حسن اور خد و خال کی مبالغہ آمیز تعریف کی جاتی ہے ۔ دہن اتنا تنگ کہ نظر نہیں آتا ، کمر اتنی پتلی گویا ہے ہی نہیں ، آنکھیں اتنی بڑی اور نشیلی جیسے شراب کے پیالے ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ محبوب کی انفرادیت گم ہو گئی اور ہر شاعر کا محبوب ایک جیسا ہو گیا جو مثالی حسن کا کامل نمونہ تھا ۔ لیکن اس روایت کے برخلاف محمد قلی قطب شاہ کی ننھی ، ساونلی ، کنولی ، پیاری ، گوری ، چھبیلی ، لالا ، لالن ، موہن ، محبوب ، مشتری ، حیدر محل کے خد و خال ایک دوسری سے اتنے الگ ہیں کہ ان نظموں کی مدد سے مصوّر ہر ایک کی تصویر بنا سکتا ہے ۔ پیاریوں کی تصویریں حُسنِ ظاہر کی تصویریں ہیں اور ان میں محمد قلی قطب شاہ کی دلچسپی محض ِحسّی ہے ۔ ان نظموں سے ایک کھیل تماشے ، چھیڑ چھاڑ اور لذت پرستی کا احساس ہوتا ہے ۔ محمد قلی نے صرف ان کے حسن و جمال ہی کو موضوعِ شاعری نہیں بنایا ہے بلکہ ان سے اپنی ''عشق بازی'' کی داستان بھی سنائی ہے ۔ ان نظموں میں ہجر ، ناکامی اور غم کے جذبات کا اظہار نہیں ہوتا ۔ اضطراب کی نوعیت یہ ہے کہ اس سے حظِ وصل بڑھتا ہے ۔ یہ نظمیں ناز و ادا اور اختلاط کے لطف سے اُبلی پڑتی ہیں ۔ پروفیسر زور نے کلیات مرتّب کرتے وقت ان نظموں کو دو دائروں میں رکھا ہے ۔ ایک دائرہ ''ناز'' کا ہے جس میں ''پیاریوں'' کے عالمِ ناز کو بیان کیا گیا ہے اور دوسرا دائرہ ''نیاز'' کا ہے جس میں عاشق و معشوق کی صحبتِ خاص میں عاشق کا حال بیان کیا گیا ہے ۔ یہ

نظم دیکھیے جس کا عنوان ''انداز شباب'' ہے اور جس میں ایک پیاری کے عالمِ ناز کی تصویر کھینچی گئی ہے ۔ یہاں وصل سے پہلے کھیلنے کودنے کے عمل کا احساس ہوتا ہے :

یوں سیتی ہت راکھی ہے اپ کمر   سورج چند مُن جھمکے وو زر کمر
میں اس نور سوں لبدیا ہوں کیا عجب   دو جگ روشنی پایا کس نیں خبر
تو دوری ڈراوے مُنجے دور تھی   وو کیا بوجھے مودل میں ہے تو نگر
لہ اردھنگ سوں سیس اپر پائے انچل   کہ جیوں ابر چھاتا ہے سور و قمر
اچھوں دورا کرنا اچھو فرق نہیں   وو صورت ہے میری نظر کا بصر
کہتے لوگ جو کھو حُسن حُسن سوں   جو صراف ہوے کا بوجھے کا کھر
منجے اپنا کچھ نہیں کتے آپنا   کبھو نا کبھو پلجیا تیرے منتر
مکر حیلے کی دارو نہ بھاوے منجے   دو لعل لین تھی چڑھیا مُنج اثر
معانی کی باتاں تھی جھڑتا نمک   جے چاکھے کہے ہے نمک سوں شکر

نیاز والی نظموں میں وہ وصل کی تصویر کھینچتا ہے؛ مثلاً اُس کی ایک نظم ''نقشہ وصال'' میں اختلاطِ جسم کی یہ تصویر دیکھیے :

مُنج ناک دھن تُج ناک تھی دم باس کا دھرنا ہوس
دم باس دیکر توں اُسے دایم دیئے آہار عیش
تُج رُخ سیتی مُنج رُخ اہے نہیں اس تھی رُخ فرخ کہیں
رُخ سوں ملا رُخ کوں کہ ہے رخسار کوں رخسار عیش

پھر یہ تصویر یوں بیان کی جاتی ہے :

بھمّن کے دو بٹ سیتی دھن کُنچ کُنچ اپنا طول کر
ہم دونوں کُنچ سوں کُنچ لگا کُنچ کُنچ کریں ہر بار عیش
چھاتی سوں چھاتی ایک کر یک جیب ہور یک میت سوں
تج نکھ سیتی نکھ منج کرنے میں ہے ٹھاوے ٹھار عیش
میرے ترے روماولی جمنا و گنگا جوں مل اہیں
روں روں سو مچھلی ہوے کر کرتے ہیں تج گنگ دھار عیش
دونا بھی دو بھونرے اہیں سنگرام کے دریا منے
دو من ترا دو تیر ِتر کرتے اہیں اس ٹھار عیش
تج منج کمر کے کٹ منے ہیرت پکٹ سنہڑیا پکٹ
اس کٹ منے کرتا اہے دایم مدن کا بھار عیش

تیرے مرے پاواں سکی جوں ناگ ناگن مل رہے
صدقے نبی کرتا قطب کرتار تھی آہار عیش

ان اشعار میں جسم سے جسم ملنے کا سارا تاثر موجود ہے ۔ کچھ نظمیں ایسی ہیں جن کو "افسانۂ محبت" کے عنوان کے تحت جمع کیا گیا ہے ۔ ان میں عشق ، حسن ، محبت ، رقابت ، رشک اور عشق و عقل کے بارے میں عام باتیں بیان کی گئی ہیں ۔ یہاں محمد قلی کے فلسفۂ عشق کی ایک ہلکی سی جھلک دکھائی دیتی ہے جو سراسر جذباتی و حسیاتی ہے :

پرم آپنا چتر جگ پر سو چھایا   جہاں اپنا بنی چھایا اہس واں دکھایا
پرم پھول بن میں مکند باس مہکا   پرم آپنے ہات ارگج کلایا
سبھی عالماں آپ پڑن جانتے ہیں   نہیں کوئی وایا اے پیرت کا مایا
پرم کے سو پیمانے سوں مد پلا کر   پیا طاق ابرو سوں سجدا کرایا
عقل کے تخت پر پرم تخت بیٹھا   عشق عقل کے ہات اپسے لوایا
نہ عاشق کوں کٹتا ہے بن عشق یک تل   وو عاقل سدا جن پرت سوں گایا
پیارے سوں کمتا نبی صدقے قطبا   پرم اُس کوں ساجے جنے یوں گایا

اِس عشق میں کسی قسم کا ارتفاع نہیں ہے ۔ عیش ایک روزمرہ کی سی بات ہے ۔ اخلاق احساس کا اس میں شائبہ تک نظر نہیں آتا ، یہاں تک کہ جسمانی عیش کو نبی و علی سے متعلق کرنے میں بھی اُسے کسی قسم کی جھجک محسوس نہیں ہوتی ۔ حواس کی زندگی اس کے لیے وحدت کی زندگی ہے اور یہی اس کی شاعری کا بنیادی موضوع ہے جو طرح طرح سے اُس کے ہاں رنگ دکھاتا ہے ۔ اپنی شاعری کی رنگ رلیوں میں محمدؐ اور علیؓ کو اسی انداز سے وابستہ کر لیا گیا ہے جس طرح ہندو رسموں میں کرشن مہاراج کو شامل کر لیا گیا ہے ۔ محمد قلی قطب شاہ کی شاعری ہندوانہ رنگ (Paganism) میں رنگی ہوئی ہے ۔ عورت کے حسن اور جسم سے وہ کرشن کی طرح کھیلتا ہے ۔ عورت سے اس کا تعلق خالص جمالیاتی ہے اور یہ جمالیات اُس تصوّرِ مذہب کا حصہ ہے جس کی اہم ترین تصاویر کرشن اور گوپیوں کی رنگ رلیوں میں نظر آتی ہیں ۔ ہندوؤں کا عقیدہ ہے کہ عیش و عشرت کی زندگی جو کرشن کے ساتھ وابستہ ہے ، دراصل ہندو قوم میں جمالیاتی رجحان کو پھیلانے اور ترقی دینے کے لیے تھی ۔ عام آدمی کے جنسی رجحان کو محض بہیمی سطح پر رہنے دینے کے بجائے اُس میں حسن و مسرت کے عناصر کو محسوس کرانے کا یہ کامیاب ترین طریقہ تھا ۔ اسی لیے اجنتا اور ایلوڑا کے مجسمے اور تصاویر

جنسی تعلق کے مختلف آسنوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ ''کوک شاستر'' بھی جمالیاتی تربیت کا اہم علم ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کی شاعری کے پس منظر میں یہی تصورات کام کر رہے ہیں۔ وطنیت و قومیت کے اتنے زمینی تصور کے ساتھ اس دور کے مسلمان کا ذہن بھی صنمیاتی (Mythical) ہو گیا تھا۔ محمد قلی اسی مشرب اور طرزِ فکر کا نمایندہ ہے۔

محمد قلی قطب شاہ کی وہ نظمیں، جن کا ذکر ہم نے ابھی کیا ہے، صرف اس لحاظ سے نظمیں کہی جا سکتی ہیں کہ وہ خاص موضوعات پر لکھی گئی ہیں ورنہ ہر نظم فارم کے اعتبار سے غزل ہے۔ خیالات و فضا میں وہ ہندوی کلچر کا نمایندہ ہے لیکن اصنافِ سخن و بحور میں فارسی ادب کی پیروی کر رہا ہے۔ اس کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ فارسی شاعری سے پوری طرح واقف تھا۔ حافظ شیرازی کا اس کی شاعری پر اثر واضح ہے۔ انوری، خاقانی، نظامی، عنصری اور ظہیر فاریابی کے نام بھی اس کی شاعری میں آتے ہیں۔ محمود اور فیروز، جو بنیادی طور پر غزل گو شعرا تھے، کے تتبع میں وہ غزل کو بنیادی صنف کے طور پر استعمال کرتا ہے:

ہوا سر تھی غزل کہنے ہوس اس پوتلی خاطر
رتن سے شعر بوجھو جوہریاں ہم بھید و ہم روز

ایک اور جگہ کہتا ہے:

نبی صدقے قطب کو لدیا بھن اچھے ثریا سے
فلک پر ہو غزل من من کے ہووے مشتری بیہوش

غزل سے اس کی دل بستگی کا سبب یہ ہے کہ غزل کا موضوع عشق ہے اور قطب شاہ کے لیے شاعری کا محرک عشق اور صرف عشق ہے۔ باقی باتیں ذیلی حیثیت رکھتی ہیں یا پھر جذبۂ عشق سے ہی پیدا ہوتی ہیں۔ وہ بار بار اس بات کا ذکر کرتا ہے کہ:

عشق سوں بولیا غزل حضرت نبی صدقے قطب
صاف کے اوصاف میں کے صوف کی مشرب منجے
شعر معانی آن بندے موتی ہیں جگ میں حسن کے
ہر دے صدف موتی جمیا لب وار تیرے نام ہر
باتاں گھر سیاں نرملیاں واریا جو تیرے نانوں ہر
سو جانے کر اسمان ہر ہر اک بھن تارا ہوا

لیکن نظم اور غزل کی ہیئت ایک ہونے کے باجود فرق یہ ہے کہ محبوب کی تعریف جب غزل میں آتی ہے تو یہاں محبوب مادی و حقیقی نہیں رہتا بلکہ حسن کا ایک ایسا اشارہ بن جاتا ہے جو بڑی حد تک مجرّد ہے اور جو مؤنث کے بجائے مذکّر بن جاتا ہے۔ نظم میں وہ ایک مخصوص زندہ، جیتی جاگتی ''پیاری'' ہے جس کے حسن و جمالِ کی وہ واقعاتی تصویر پیش کرتا ہے۔

محمد قلی قطب شاہ حسن کا شاعر ہے۔ وہ روایتی پابندی جو تغزّل کے لیے ضروری ہے، اُس کے ہاں نہیں ہے مگر غزلوں میں، وہ فارسی شاعری اور حافظ کے زیرِ اثر، روایت کے بہت قریب آ جاتا ہے۔ اس کے عشق میں درد و غم، آہ و بکا، اضطراب و ناکامی نہیں ہے۔ اُس کا عشق طرب آمیز ہے۔ طلبِ وصل کی خواہش بھی چونکہ جلد ہی پوری ہو جاتی ہے اس لیے اُس میں وہ گہرائی نہیں ملتی جو فراق سے پیدا ہوتی ہے۔ یہاں عشق کی نوعیت دراصل "عشق بازی" کی ہے جس کا اظہار وہ بار بار کرتا ہے:

میں عاشق بیباک کھیلوں عشق بن آدھار ہوں
پیرت کے لا کاں پر اپن دل جیو کنوں ناوار سوں

ایک غزل میں وہ اپنے عشق کی تعبیر یوں کرتا ہے:

مرے مذہب کی باتاں کھول کر اب کیا پوچھینگے کو
ہمیں جانے و مذہب اے رقیباں کیا غرض ہمکو
پُھولاں کی شاخ پر بیٹھا ہے بھنورا نیہ سے جُھلتا
بھرے گا شہد سوں اب تو ہمن اللہ جیو کا جو
ابر رُوں رُوں کا چھاپا ہے تیرے مُکھ سور کے اوپر
او ابراں تھی چووے سہ بُند اس تھی دل کیا ہے خو
کئے بنیاد مستی کا ہمن دکھ زاہد و جاہل
کروں کعبہ میں سجدہ پر کدھر کوئی کھینگے مو
ازل تھی ہم ہمن میں یاری ہے اے پیر میخانہ
عجب کیا ہے چھپا کر دیو مئے منجکوں پیالی دو
مُو میں یک بات و دل میں بات یک میری نہیں عادت
تُمیں سُنگ دیکھو انگ میرا کہ پکڑیا نیہ کے مد تھی لو
پیارا عشق کا مجمر ہو سو تُہی روشنی پایا
اگر ہور عود عنبر سونگھہ کر دماغاں کوں کروں خوشبو

کروں تعریف میں کس دھات سوں میویاں کہ رنگاں کا
تمہوں جوبن کے مُلکیاں کوں لگیا ہے میوہ رنگیں ہو
بہشتی میوے ارزانی ہوئے ہیں اب معانی کوں
وقیاں اے ہراق دیکھہ کر جاتے ہیں جگ تھی مہو

اس غزل میں محمد قلی نے اپنے مذہبِ عشق پر روشنی ڈالی ہے اور عاشق کو بھوترے سے تشبیہ دی ہے۔ بھولرا جو ہر پھول پر بیٹھتا ہے، رس چوستا ہے اور اُڑ جاتا ہے۔ یہاں عاشق پروانہ نہیں ہے جو اپنی جان نثار کر دیتا ہے۔ حسن اس کے لیے ایک کیف ہے۔ عشق سے اسے فرحت حاصل ہوتی ہے۔ چوتھے، پانچویں اور ساتویں شعر میں عشقِ حقیقی کا اظہار بھی کیا گیا ہے جو حافظ اور فارسی شاعری کا اثر ہے۔ حافظ سے محمد قلی کے ذہنی قرب کا سبب یہ ہے کہ دونوں کے ہاں نشاط اور طرب کی کیفیت مشترک ہے لیکن دونوں کے ہاں سطح مختلف ہے۔ حافظ کے ہاں عشق آفاقیت لیے ہوئے ہے اور مستی کی سطح ''رفیع'' ہے۔ محمد قلی کے ہاں عشق جسمانی ہے اور مستی پست درجے کی ہے۔

اس کی ہر غزل ایک گیت کی طرح ایک جذبے، ایک مُوڈ کی ترجمان ہے۔ معلوم ہوتا ہے جیسے ایک چڑیا آئی، پیڑ پر بیٹھی اور بےساختگی کے ساتھ ایک گیت گا کر پُھر سے اُڑ گئی۔ اس کی شاعری میں ایک ایسا قدرتی راگ ہے جو آج بھی پڑھنے والے کو متاثر کرتا ہے۔ اس کا کلام خالص ترین سچی شاعری کا نمونہ ہے جس میں چڑیا کا راگ تو ہے لیکن فنی شعور نہیں ہے۔ ادب صرف و محض ''اُپج'' کا نام نہیں ہے بلکہ فطری رجحانات، جب ایک خاص توازن کے ساتھ شعور کی سطح پر مل جاتے ہیں، تو وقیع ادب ظہور میں آتا ہے۔ یہ توازن خواہ روایتی اثر سے پیدا ہوا ہو یا شعور سے وجود میں آیا ہو، بہرحال ضروری ہے۔ محمد قلی قطب شاہ تک اُردو شاعری اس توازن تک نہیں پہنچی تھی۔ اس کے ہاں ''امیجری'' کا کوئی نظام پیدا نہیں ہوتا۔ اُس کی شاعری زیادہ تر ''فینسی'' کے ذیل میں آتی ہے اور تخیّل کا کرشمہ معلوم نہیں ہوتی۔ اس کا کلیات جنگل میں اُگے ہوئے پھولوں کا سماں پیش کرتا ہے۔ روایت سے اُس کی شاعری کا تعلق ضرور ہے مگر اس کی طبعِ آزاد سطحی اثرات قبول کرکے رہ جاتی ہے۔

محمد قلی قطب شاہ نے کم و بیش سب اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے اور یہ اصنافِ سخن، ان کی بحور اور نظامِ عروض فارسی سے لیے گئے ہیں۔ بادشاہِ وقت کے اقبال و اقتدار نے اسے سارے معاشرے کے لیے ایک وقیع رجحان بنا دیا۔ محمود شیرانیؔ نے لکھا ہے کہ ''یہ فارسی عروض کی ہندی زبان میں اشاعت

تھی جس نے اُردو زبان کے مستقبل میں ہمیشہ کے لیے ایک ہنگامہ خیز انقلاب پیدا کر دیا۔ یہ انقلاب گیارھویں صدی ہجری (سترھویں صدی عیسوی) کے آغاز میں شروع ہوتا ہے اور اس کا پہلا نتیجہ محمد قلی قطب شاہ کا کلیات ہے۔ اس کلیات میں ہم دیکھتے ہیں کہ اُردو زبان، اوزان و بحور، جذبات و تخیّل اور تشبیہ و محاورے میں فارسی زبان کی تابع بنا دی گئی ہے اور ہندی جذبات و تخیّلات و اوزان ترک کر دیے گئے ہیں۔ اس تبدیلی نے اُردو زبان کے دائرے میں بے حد وسعت پیدا کر دی اور اس میں ہر قسم کے مطالب و خیالات کی ادائگی کے لیے استعداد آ گئی۔ دوہروں اور مثنوی کے اوزان محدود ہیں۔ اس پر طرّہ ان زبانوں کی تہی مائگی۔ بہرحال فارسی کے پیوند نے اُردو زبان کو ہر لحاظ سے مالا مال کر دیا[1]۔" یہ انقلاب جس کا ذکر پروفیسر شیرانی نے کیا ہے، دراصل دسویں صدی ہجری میں ہی شروع ہو چکا تھا اور محمود، فیروز، خیالی اور حسن شوق نے اسے ایک رخ، ایک شکل بھی دے دی تھی۔ لیکن محمد قلی نے اسے اتنی شدت سے اُبھارا کہ اس کا کلیات ان سب رجحانات کا مرکز بن گیا۔ اس کے کلام کی مقدار اور تنّوع بھی قابلِ تعریف ہے۔

شاعر کی حیثیت سے وہ حسن کا پرستار ہے۔ قدرتی مناظر کا حسن، عورتوں کا حسن و جمال اور مختلف رسومات کے حسین پہلو اس کی دلچسپی کا مرکز ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ کرشن کنھیا ہے جو جنگ سے امان پا کر مُرلی بجا رہا ہے اور تمام جنگل کے درخت اور گوپیاں اس کے چاروں طرف ناچ رہے ہیں۔ وہ جمالیاتی پہلو جس کو کرشن نے زندگی کی بنیاد ٹھہرایا تھا، محمد قلی کے کلام میں کھل کر سامنے آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کا کلام اپنی زندہ دلی کی وجہ سے آج بھی دلچسپ ہے۔ وہ حافظ کا اثر قبول کرتا ہے۔ حافظ کی بہت سی غزلوں کو اُردو کا جامہ پہناتا ہے لیکن تغزّل کی روایت کو اُردو میں منتقل کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ ساتھ ساتھ اتنی زمین ضرور ہموار کر جاتا ہے کہ آیندہ نسلیں اس پر اپنی عمارت کھڑی کر سکیں۔ وہ ایک ایسی چڑیا کی طرح ہے جسے گانے کے سوا کوئی کام نہیں ہے، مگر اس میں وہ فنکارانہ شعور نہیں ہے جو امیر خسرو، سعدی، حافظ، عرفی، انوری، خاقانی یا مولانا روم کے ہاں ملتا ہے۔ فکری

---

[1] مقالاتِ حافظ محمود شیرانی؛ جلد اول، ص ۲۰۰۔ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع۔

عنصر اور فنکارانہ شعور کی کمی کے باعث وہ عظیم شاعرانہ سطح تک پہنچنے میں بھی ناکام رہتا ہے لیکن اس کا کلام اپنے مخصوص مزاج، حسن پرستی، زندہ دلی اور تقریباً چار سو سال پرانا ہونے کی وجہ سے تاریخی و تہذیبی اعتبار سے آج بھی قابلِ توجہ ہے:

باتاں کی ہے نزاکت پن شاعراں نہ بوجھیں
دیتا خدا قطب کوں گفتار کا متاع

وہ میٹھا کلام ہے مگر اس کی مٹھاس راب یا گُڑ کی مٹھاس ہے جسے شکر میں تبدیل نہیں کیا جا سکا۔

(۲)

محمد قلی قطب شاہ کی تخت نشینی سے آٹھ سال پہلے ہی اکبر نے گجرات فتح کر لیا تھا اور وہاں کے اہلِ علم و ادب بڑی تعداد میں دکن کی ریاستوں میں چلے آئے تھے۔ گجرات سے گولکنڈا جانے والوں میں نمایاں نام شیخ احمد گجراتی کا ملتا ہے جس نے محمد قلی قطب شاہ کے دربار میں دو مثنویاں پیش کیں؛ ایک "لیلیٰ مجنوں" جس کے ۹۴ منتشر اوراق، جن میں تقریباً پانچ سو چالیس اشعار ہیں، پروفیسر محمود شیرانی کو دستیاب ہوئے تھے اور جو اب تک احمد کے کلام کا واحد نمونہ تھے۔ اس مثنوی کا بقیہ حصہ ناپید ہے۔ دوسری مثنوی "یوسف زلیخا" جو مجھے دستیاب ہوئی ہے تقریباً پونے چار ہزار اشعار پر مشتمل ہے اور ہر طرح مکمل ہے۔ اس مثنوی سے نہ صرف شیخ احمد کے حالات، وطن، علمیت، تعلیم، خلافت اور فنِ شاعری پر روشنی پڑتی ہے بلکہ قدیم دور کا ایک پُرگو، قادرالکلام شاعر بھی سامنے آتا ہے۔ شیخ احمد گجرات کا رہنے والا تھا جس کا ذکر اس نے اپنی ایک غزل کے مقطع میں بھی کیا ہے:

احمد دکھن کے خوباں ہوتیاں ہیں پُر ملاحت
تو توں دکھن کو اپنا گجرات کر کے سمجیا

جیسا کہ مثنوی "یوسف زلیخا" سے معلوم ہوتا ہے، محمد قلی نے اسے "نوازش نامہ" لکھ کر بلایا اور احمد بھی بادشاہ کی سخن پروری اور دکھن کی آب و ہوا کی خوبی سن کر چلا آیا۔ یہ اس کا پہلا سفرِ دکھن تھا۔ اس نے جیسا سنا تھا اسے ویسا ہی پایا۔ مثنوی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ احمد شاہ وجیہ الدین علوی

کا مرید تھا اور خلافت[1] بھی ان سے ملی تھی ۔ ''یوسف زلیخا'' میں ۴۳ اشعار ان کی مدح میں لکھے گئے ہیں اور یہ دعائیہ اشعار اس طور پر لکھے گئے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے شیخ وجیہ الدین ابھی زندہ ہیں :

الٰہی چھاؤں اس کی جم ٹھنڈی راکھہ   جو ہیں اس چھاؤں تل عالم سہس لاکہ

شاہ وجیہ الدین علوی کا انتقال ۹۹۸ھ/۱۵۸۹ع میں ہوا اور محمد قلی قطب شاہ ۹۸۸ھ/۱۵۸۰ع میں تختِ سلطنت پر بیٹھا ۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ احمد نے اپنی مثنوی ''یوسف زلیخا'' ۹۸۸ھ/۱۵۸۰ع اور ۹۹۷ھ/۱۵۸۸ع کے درمیانی عرصے میں لکھی ۔ اس اعتبار سے نظامی کی مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' کے بعد یہ پہلی معلوم مثنوی ہے ۔ عبدل کا ''ابراہیم نامہ'' ۱۰۱۲ھ/۱۶۰۳ع میں لکھا گیا ۔ وجہی کی ''قطب مشتری'' ۱۰۱۸ھ/۱۶۰۹ع کی تصنیف ہے ۔

''یوسف زلیخا'' کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ شیخ احمد عربی و فارسی ، تلنگی و سنسکرت سے بخوبی واقف تھا اور صرف و نحو ، علمِ بیان و معانی ، علمِ کلام و الٰہیات ، حکمت ، فقہ اور طب پر پورا عبور رکھتا تھا ۔ ''یوسف زلیخا'' میں جہاں احمد نے اپنی شاعری ، معنی آفرینی اور زورِ کلام کی تعریف میں یہ کہا ہے کہ اگر میں شاعری میں زور و اثر دکھاؤں تو جامی کے اشعار اس کے سامنے ''سست'' نظر آئیں :

سو کچ بالدھوں کتوت پر زور ات بل
جو دیسے سست اس کا نظم اِس تل

وہاں اپنی شاعری کی ایک بنیادی خصوصیت یہ بتاتی ہے کہ وہ اپنی زبان (ہندوی) میں عربی و فارسی الفاظ کو کم سے کم ملاتا ہے :

عرب الفاظ اس قصّے میں کم لیاؤں   نہ عربی فارسی بھولیک میلاؤں

یہ گجری اُردو کی بنیادی خصوصیت رہی ہے کہ اس نے دیسی الفاظ کو کثرت سے اپنے دامن میں جگہ دی ہے ۔ سارے قدیم گجری شعرا اسی زبان و بیان کے ترجمان ہیں ۔ اس اعتبار سے یہ مثنوی گجری اُردو کے ترق یافتہ زبان و بیان کا قابلِ قدر نمونہ ہے ۔ یہ رجحان قطب شاہی اسلوب سے مختلف تھا جہاں شروع ہی سے فارسی اثرات اپنا رنگ جمانے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ فیروز ، محمود اور 'ملا'

---

[1] روضۃ الاولیا ، صفحہ ۱۱۴ کے حاشیے پر شاہ وجیہ الدین علوی کے ۲۴ خلفا کے نام درج ہیں جن میں ۱۳ واں نام شیخ احمد کا ہے ۔

خیالی اسی اسلوب کے پیروکار ہیں اور خود محمد قلی قطب شاہ بھی فارسی زبان و بیان کے اثرات کو اپنی شاعری میں قبول کر رہا ہے۔

در اصل شیخ احمد کا یہ اسلوب بیجاپوری ادبی اسلوب سے قریب تھا جہاں کی زبان پر، اصنافِ سخن اور اوزان پر گجری زبان و بیان کے اثرات گہرے ہیں۔ میرانجی شمس العشاق، برہان الدین جانم، شیخ داول اور ابراہیم عادل شاہ ثانی کی شاعری اسی رنگ و اثر کی نمایندگی کرتی ہے۔ اس اثر نے بیجاپوری اسلوب کے رنگ کو اتنا بدلا کہ نصرتی تک، فارسی اثرات کے بڑھ جانے کے باوجود، یہی رنگ و اثر قائم رہتا ہے۔ ملاؔ وجہی کی ''قطب مشتری'' میں اور قلی قطب شاہ کے کلیات میں فارسی اسلوب، اوزان و بحور، اصناف، تشبیہ و استعارہ، صنعیات و رمزیات اپنا رنگ جاتے نظر آتے ہیں۔ ایک ایسے ادبی ماحول میں جب شیخ احمد نے اپنی مثنوی یوسف زلیخا لکھی اور اُس میں عربی و فارسی الفاظ ''کم ملانے'' کو وصفِ بیان جانا تو وہ اپنی ساری شاعرانہ خوبیوں کے باوجود گولکنڈا میں وہ مقبولیت و مرتبہ حاصل نہ کر سکا جو فارسی اثرات والے اسلوب کی وجہ سے وجہی اور دوسرے شعرا کو حاصل تھا۔ فارسی رنگِ سخن کی پیروی اس دور کا جدید اسلوب تھا اور احمد نے قدیم اسلوب میں طبع آزمائی کی تھی۔ اسی لیے ''یوسف زلیخا'' اور ''لیلٰی مجنوں'' جیسے کارنامے انجام دینے کے باوجود اس کی آواز آیندہ نسلوں تک نہ پہنچ سکی۔ اور جیسے جیسے جدید اسلوب کی خوشبو پھیلتی گئی، شیخ احمد کا نام بھی قابلِ ذکر شعرا کی فہرست سے خارج ہوتا گیا اور سوائے ابن نشاطی کی ''پھولبن'' (۱۰۶۶ھ/۱۶۵۵ء) کے اس شعر کے:

نہیں اِس وقت پر وہ شیخؔ احمد سخن کا دیکھتے باندھیا سو میں سد

اس کا ذکر کہیں نہیں ملتا۔ دیکھتے ہی دیکھتے اس جدید اسلوب نے سارے دکن کو اپنی لپیٹ میں لے لیا اور ہندوی روایت کا زور اسی کے ساتھ ٹوٹ گیا۔ بیجاپور کے صنعتی نے ''قصہ بےنظیر'' (۱۰۵۵ھ/۱۶۴۵ء) لکھا تو اس بدلتے ہوئے نئے معیار کا اظہار اس طرح کیا: ع

رکھیا کم سہنسکرت کے اس میں بول

اور جب یہ تحریک اپنے عروج پر پہنچی تو نصرتی نے ''علی نامہ'' (۱۰۷۶ھ/ ۱۶۶۵ء) میں لکھا کہ: ع

کیا شعر دکھنی کوں جیوں فارسی

شمال میں بھی یہی تحریک زور پکڑ چکی تھی اسی لیے کبیر نے نوُیں صدی ہجری

ای میں : ع

سنسکرت ہے کوپ جل ، بھاشا بہتا نیر

کہہ کر اسی رجحان کی طرف اشارہ کیا تھا ۔

شیخ احمد کی ”یوسف زلیخا“ فکر و احساس کے بڑے دھارے سے الگ ہونے کی وجہ سے تیزی سے زینتِ طاقِ نسیاں ہوگئی ۔ اس ناقدری کا احساس ہمیں دونوں مثنویوں کے تقابلی مطالعے سے ہوتا ہے ۔ ”یوسف زلیخا“ میں وہ اپنی علمیت ، اپنی خاندانی شرافت ، معاشی فراغت اور اپنی شان و حیثیت کا ذکر کرتا ہے :

کبھیں نعمت خدا کا کم ۔ نہ تھا مُنج
کدھیں روزی کے تیں کُچھ غم نہ تھا مُنج

نہ کد روزی کے تیں کدڑی ھنڈیا میں
نہ کس دروازے جا ماجب دھنڈیا میں

سدا مُنج کوں خدا عزّت سوں راکھیا
جو عزّت کوں میری کم کوئی ٹاکیا

ولے میں شاہ کا گن من اپد کر
پتیارا راکہ کر شہ کی سبد پر

ہوا ہر اس ملک کی بھی ہوس راکہ
تُرت اس تخت کہ لک انھڑیا ٹاکہ

بنیا تھا دور آمی کیرت سخن کی
لوک پایا اہاں سیرت دکھن تھی

[یوسف زلیخا]

لیکن جب اس نے ”لیلیٰ مجنوں“ کو دربار شاہی میں بادشاہ کے ارشاد پر پیش کیا تو ہرن چوکڑی بھول چکا تھا ۔ پریشانیٔ روزگار نے اُسے گھیر لیا تھا اور اب وہ مختلف ”شغلوں“ میں لگ کر اپنا پیٹ پال رہا تھا ۔ ”یوسف زلیخا“ کے مذکورہ اشعار سے ”لیلیٰ مجنوں“ کے اِن اشعار کا مقابلہ کیجیے اور دیکھیے وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں :

جو مُنج بخت گوں فتح باور ہوا   سو مُنج بخت کا سیوک انبر ہوا
جو شہ آپ تھی آپ منج یاد کر   منجے غم کی بندگی تھی آزاد کر
جو میں شاہ کا اس سر پر لیتا   ترت باغ لانے شتابی کیتا
پھوٹیک پریشانیٔ روزگار   اگرچے منجے ہے ملامت سو بار

بھوتیک شغلاں ستیں رات دن   نہ تھی منج فرصت پھلڑ یک پن
ولے آس دھر شہ کے فرمان پر   لگیا تن سنگرن ہو قصد دھر

[لیلٰی مجنوں]

"یوسف زلیخا" میں اُس نے اپنی خوش حالی پر ناز کیا ہے اور شاہ کے گُن اور دکن کی آب و ہوا کی تعریف سن کر یہاں آنے پر فخر کیا ہے، لیکن "لیلٰی مجنوں" میں وہ شاہ کے فرمان پر آس دھر کر حاضرِ دربار ہوتا ہے۔ "لیلٰی مجنوں" میں ہمیں اسلوب میں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ اس میں عربی و فارسی الفاظ کی تعداد بھی بڑھ جاتی ہے۔ اب اُس کا رنگ یہ ہے:

جو اس باغ ہر شہ کا داغ ہے   سو باغوں میں یہ باغ شہ باغ ہے
دھنی باغ کا شہ میں باغباں   بھنور باغ کا کیوں نہوے آسماں
جو اس باغ مہکار تھی جگ بھرے   سو سرمست کر قدسیاں کو دھرے
سو کج شہ کوں یہ تن مبارک رہو   جو اس تن تھی ہر روز نوروز ہو
شہنشہ کے ارکانِ دولت جے کوئے   مبارک اُنوں پر بھی یہ باغ ہوئے
جکوئی باغ کی باغبانی کرے   سو اس باغ تھی شادمانی کرے
دھنی باغ کا باغباں کوں نواز   بھو مرحمت سوں کرے سرافراز
جو احمد کرے آس دھر بن سنگار   سو اب شہ تھی پائے میتیں سنگار

[لیلٰی مجنوں]

اس رنگِ سخن اور اسلوب کا مقابلہ "یوسف زلیخا" سے کیجیے تو یہ فرق اور نمایاں ہو جاتا ہے۔ مثلاً زلیخا کے حسن کی تعریف میں وہ یوں گویا ہے:

نہ اُس کا رُوپ کوئی سکے سراوتن۔
نہ چتاری سکے چتر دیکھاون

سراوتن اپڑوں سر تھی چرن لگ
سکوں یہ دیکھ کس اس کی لگے پک

بسالی ناک سر کے بال کالے
گھنگر والے کُنڈل آسان کھالے

عجب وہ کیس ہندو سحرگر ہیں
جو پھروں وو دیسیں دایم نبر ہیں

جو بالوں مانڈ دیسیں مانگ اُجلی
جھمکتی ابر میں تھی جوں کے بجلی

پشانی چاند آدھا نور ادک ہوئے
جو دیسیں اُس تلیں چندر نوی دوئے

پشانی نور کا منبر سُہتن ہار
جو اُس میں دو دیسیں محراب الدکار

رہی وہ ناک میانے مُوکھ کے یوں
بنی انگلی ہُنم چند دو کٹے جوں

اَدھر دو لال جوں مرجان جوتی
دسن بتّیس نیکے ڈھال موتی

دسن موتی ادھر چشاں جل امرت
دیکھو چشمے منے موتی نوی رت

دسن ہنستے ادھر میں تھی دیسیں یوں
کلی جاسوں میں موتیاں کی پھولے جوں

کمل کی پنکھڑی ہے جھب انمول
جو لیاوے ہار امرت باس کے پھول

نیکے دو گال روشن آرسیاں دوئے
جو اُن کی چھاؤں پر چندر سورج ہوئے

دیسیں اُس مُکھ اُپر وہ تِل جو کالے
رہے حبشی بجے بتن کے لہالے

دیسیں موتیاں کیریاں سینپیاں سو دوکان
عجب سینپیاں جو ہے دونوں رتن کھان

کھڑی گردن چندن کولدن کلا کر
کلا کنتھی کنتھی کُنو کِل کلا کر

دیسے خوش صحن سینا صاف کوثر
پڑے دو بُربُرے نورانی اُس پر

بھرے مدرس کے دو نارنگ دیٹھے
بھنور کب نا اُٹھے بُھل کر جو بیٹھے

تنک پتلی کمر جوں بال آدھاک
جُوات اُس نازکی تھی باد کا دھاک

اُدک امرِت نرمل پیٹ آچھا
پڑیا جن ناف کے بھنورے لہ بانچھا
ولے اب ناف تھی زانوں کی حد تیں
لہ کچ ایہ! نہ وبسا کر کہوں میں

[یوسف زلیخا]

''یوسف زلیخا'' کے اسلوب میں ہندوی روایت چھک چھک کر بول رہی ہے ، اس لیے یہ اسلوب قطب شاہی دور میں قدیم اسلوب کا نمائندہ ہے ۔ ''یوسف زلیخا'' ۳۶۸۴ اشعار پر مشتمل ہے ۔ احمد نے اس مثنوی میں جامی اور خسرو کی ''یوسف زلیخا'' کو سامنے رکھا ہے ۔ قصّے کا ڈھانچا بھی کم و بیش وہی ہے ۔ بہت سے اشعار ترجمہ ہوکر آئے ہیں ؛ مثلاً باغ ، محل ، خواب ، قید خانہ ، ترنج کاٹنے کے واقعے کے اکثر اشعار مشترک ہیں ۔ لیکن اسی کے ساتھ ، زبان کی قدامت کے باوجود ، اس مثنوی میں زورِ کلام کا احساس ہوتا ہے ۔ جہاں سراپا بیان کیا ہے ، منظر کشی کی ہے یا جذبات کا اظہار کیا ہے ، وہاں شیخ احمد کے قلم میں زور اور توازنِ اظہار پیدا ہوگیا ہے ۔ طویل نظم لکھنا مشکل فن ہے ۔ اس میں عمارت تعمیر کرنے کا سا اہتمام کرنا پڑتا ہے ۔ شاعر کو مختلف موقع و محل کے مطابق شعر کہنے ، مختلف جذبات و احساسات کو بیان کرنے اور مختلف کیفیات و مناظر کے اظہار پر قدرت ضروری ہے ۔ چھوٹا شاعر طویل نظم لکھنے کی صلاحیت سے عاری ہوتا ہے ۔ شیخ احمد نے ''یوسف زلیخا'' میں اپنی شعرگوئی کی استعداد اور صلاحیت کا بھرپور مظاہرہ کیا ہے اور اس دور میں ہم اُسے وجہی ، غواصی ، مقیمی اور صنعتی کے ساتھ کھڑا کر سکتے ہیں ۔ اولیت کے اعتبار سے احمد اُردو مثنوی کی پہلی روایت کا بانی ہے ۔ دکن ، گجرات اور شمالی ہند کی سب معلوم مثنویاں ، ''کدم راؤ پدم راؤ'' کو چھوڑ کر ، یوسف زلیخا کے بعد ہی لکھی گئی ہیں ۔ یہ مثنوی اگر گولکنڈا کے بجائے بیجاپور میں لکھی جاتی تو اُسے وہی درجہ ملتا جو غواصی اور وجہی کی مثنویوں کو قطب شاہی دور میں اور مقیمی کی مثنوی کو عادل شاہی دور میں ملا تھا ۔ محمد قلی قطب شاہ سے زیادہ اس اسلوب کی داد اُسے جگت گُرو سے ملتی ۔ احمد یہ دیکھ کر کہ اُس سے کمتر درجے کے شعرا دادِ سخن پا رہے ہیں ، اپنی ایک غزل میں مدح ملک ور چھوڑ کر ، نمک کھانے کے باوجود ، شکایتِ زمانہ کی داستان رقم کرتا ہے :

مدح ملک ور چھوڑ کر دل میں ہجو کوئی بھائے ہیں
کہا شعر کے مضمون میں ناکارا حجّت پائے ہیں

ناچال پر اپنی نظر کر عیب دُسریاں کے چُولیں
بی‌بی کی مسند کے اُوپر باندی کوں کوئی بسلائے ہیں
پتی کے ہزاراں کی متاع نا جان کر اصراف سوں
در عیش و عشرت میں جتا لُولیاں سوں مل سب کھائے ہیں
کنچن بمن سب تھا سو تن اسکوں لا کر سک جتن
پیوستہ قبہاباں سوں ہو علّت اپس کِیّوں لائے ہیں
نا بولناں تھا شعر ہو کوئی دن بی کہسا آنے کا
ناحق اپس کوں چیک منے بدنام کر دکھلائے ہیں
حقِ نمک کا حق بڑا حق میں کتا ہوں ایں غلط
بڑکیاں کا اس نمکی بڑے بارے نمک تو کھائے ہیں
احمد توں چپ . . . . کے تیں اس ہند سیتی کیا غرض
کس کو روکھا کر بولنے تجہ کوں کنے فرمائے ہیں[۱]

دسویں صدی ہجری تک گجرات میں غزل کا وجود نہیں ملتا لیکن گیارھویں صدی ہجری میں غزل ایک اہم صنفِ سخن کی حیثیت سے اُبھرنے لگتی ہے اور دکن اس کا مرکز قرار پاتا ہے ۔ محمد قلی قطب شاہ نے نظام کو بھی غزل کی ہیئت میں استعمال کیا ہے ۔ غزل کی اِس مقبولیت کا اثر نہ صرف اُن شعرا پر پڑا جو گجرات میں تھے بلکہ اُن پر بھی جو گجرات سے دکن یا دوسرے علاقوں میں چلے گئے تھے ۔ شیخ احمد بھی غزل کو روشِ زمانہ کے مطابق ، عورتوں سے باتیں کرنے کے لیے ، استعمال کرتا ہے اور اس میں محبوب کے حسن و جمال اور عشق و عاشقی کے مضامین لاتا ہے ۔ حسن شوق کی زمین میں احمد کی یہ غزل[۱] دیکھیے :

گھونگھٹ جب زرزری مُکھ پر تے موہن دور کر نکلے
مقابل ہوئے نا ہرگز اگر سورِ سحر نکلے
عجب کل رات دھن سوں نوا یک معجزا دیکھیا
کہ سارے چاند دو نرمل سو یک چولیِ ہتر نکلے
چچل کی جب صفت لکھنے قلم میں ہانہ تیں لیتا
ایکا یک ہاتھہ میں میرے قلم ہو نیشکر نکلے
موہن کے غم سوں گل گل کر نین سوں رات دن میرے
کہ پانی ہو کے مجہ سارا کلیجہ ہور جگر نکلے

۱- بیاض قلمی ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

عجب کچھ حق کی قدرت ہے، نہیں دم مارنے جا کا
دیکھو حکمت سوں کیوں رب کی، بشر میں سے بشر نکلے
شکرلب لب کوں تجھ احمد لگے ہے سو مگر اُس تے
یو ہر یک بیت تجھ مُکھ تے میٹھی ہو خوبتر نکلے

غزل میں احمد فارسی روایت کی پیروی کر رہا ہے۔ اُس کی غزل کا مزاج وہی ہے جو دکن کے دوسرے شعرا کے ہاں عام طور پر ملتا ہے۔ یہ وہی روایت ہے جو محمود، فیروز، خیالی، قلی قطب شاہ اور حسن شوق کے ہاں رنگ جما رہی ہے اور فارسی غزل کے زیر اثر پروان چڑھ رہی ہے۔ اس سطح پر احمد اور دوسرے دکنی شعرا ایک ہو جاتے ہیں۔ احمد کی مثنوی ''لیلیٰ مجنوں'' کے ۵۰۰ اشعار کے علاوہ چونکہ اب تک کوئی اور چیز سامنے نہیں آئی تھی لہٰذا یہ بات بالکل نئی ہے کہ وہ نہ صرف غزلیں کہتا تھا بلکہ عید نامے اور قصیدے بھی اس نے لکھے ہیں:

کہیا ہوں عید نامے ہور قصیدے
جو ہیں وہ سب کتوت مارگ میں سیدے

[یوسف زلیخا، قلمی]

اُس کی ایک اور غزل بھی ہمارے لیے دلچسپی کا باعث ہوگی:

میٹھے بچن لرے من نا بات کر کے سمجیا
شیریں لباں ہو لیرے جوں شات کرکے سمجیا
والا ہریا جوبن پر دالی . . . . دیک کر میں
امرت پھلاں یہ گویا ہے بات کرکے سمجیا
بستاں میں ہے مکلّل سر پر ہے زر کا آنچل
جھلکاٹ دیک مُکھ کا شب برات کرکے سمجیا
دشمن کے بولنے کا نیں اعتبار مجھ کن
یک بات میں دو تن کے کے گھات کرکے سمجیا
کالاں اپر موہن کے بکھرے گئے سو زلفاں
آبِ حیات اوپر ظلمات کر کے سمجیا
احمد دکن کے خوباں ہوتیاں ہے پُر ملاحت
تو توں دکن کو اپنا گجرات کرکے سمجیا

احمد کی زبان کے سلسلے میں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ ''یوسف زلیخا'' اور ''لیلیٰ مجنوں'' دونوں میں روزمرہ، محاورے اور ضرب‌الامثال اسی طرح کثرت سے استعمال ہوئے ہیں جس طرح نظامی کی مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' میں دکھائی

دیتے ہیں۔ ''یوسف زلیخا'' اور ''کدم راؤ پدم راؤ'' کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں مثنویاں زبان و بیان کی ایک ہی روایت سے تعلق رکھتی ہیں۔ زبان و بیان کے اس مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ زبان جس میں نظامی یا احمد شاعری کر رہے ہیں، ایسی زبان نہیں ہے جو صرف سو پچاس سال ہی پرانی ہو بلکہ اس میں صدیوں کے لسانی عمل کی تخلیقی قوتیں شامل ہیں۔ ''یوسف زلیخا'' سے یہ چند مثالیں دیکھیے:

زلیخا جلبل یوسف کن آوے ولے یوسف نہ آگ اُسکی بجھاوے
(آگ بجھانا)
شرم گن کا اگر خطرا کدھیں آئے تو جوں چکنے گھڑے پر نیر ڈھل جائے
(چکنے گھڑے پر پانی ڈھلنا)
سو جوں نکلی یکایک بات پر بات کتہنَ لاگی کچ اپنا دکھ بی اُس سات
(بات پر بات)

یہی نہیں بلکہ فارسی امثال بھی ترجمہ ہو کر آئی ہیں۔ جیسے:

بڑے لوگاں تھی ایسی سچ خبر ہے کہ دیکھے ہور سنے کوں بہو انتر ہے

اس میں ''شنیدہ کے بود مانندِ دیدہ'' کا ترجمہ کیا گیا ہے۔

اسی طرح:

جیسے بِس چڑ رہیا ہوئے جیُو اُدھر مانہ
دیساور بِرہس آوے لگ رہے کالہ

میں ''تا تریاق از عراق آوردہ شود مارگزیدہ مردہ شود'' کی طرف اشارہ ہے۔

غرض کہ مختلف اثرات کے شیر و شکر ہونے سے پہلے زبان و بیان کی کیا حالت و کیفیت ہوتی ہے، اس کے لیے بھی نظامی کی مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' کی طرح، احمد کی مثنویوں خصوصاً ''یوسف و زلیخا'' کا مجموعہ ماہرینِ لسانیات کے لیے خاص دلچسپی کا سامان فراہم کرتا ہے۔

گجرات اور دکن کی ادبی روایت کے پس منظر میں شیخ احمد کی دونوں مثنویوں - یوسف زلیخا، لیلیٰ مجنوں — اور اس کی غزلوں کو دیکھیے تو وہ قدیم اردو ادب میں ایک دوراہے پر کھڑا نظر آتا ہے جہاں قدیم اسلوب (ہندوی اسلوب) کا ڈوبتا ہوا ستارہ اور جدید اسلوب (فارسی اسلوب) کا طلوع ہوتا ہوا سورج ایک ساتھ نظر آ رہے ہیں۔ اُس کے ہاں گجری اور دکنی ادب کی روایت و اسلوب بیک وقت ایک دوسرے سے الگ اور ملتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں — لیکن وہ پورے طور پر نہ اِدھر کا رہتا ہے اور نہ اُدھر کا۔

☆ ☆ ☆

چوتھا باب

فارسی روایت کا عروج نظم اور نثر میں

(۱۵۸۰ع—۱۶۴۰ع)

شیخ احمد کی حیثیت گولکنڈا کے ادب میں ایک جزیرے کی سی ہے، لیکن "ملا" وجہی قطب شاہی ماحول کا پروردہ اور اسی تہذیب میں پلا بڑھا تھا۔ قطب شاہی تہذیب کے اسی ماحول میں "ملا" اسداللہ وجہی[1] (م - ۱۰۷۰ھ/۱۶۵۹ع) کی آواز گولکنڈا کی فضاؤں میں گونجتی سنائی دیتی ہے۔ "ملا" وجہی، محمد قلی قطب شاہ کے دربار کا ملک الشعرا بھی تھا اور بادشاہ کی طرح پرگو و رند شاہد باز بھی۔ وہ فارسی کا شاعر بھی تھا اور اردو شاعری اور نثر میں بھی اس نے اپنے کمالِ فن کا اظہار کیا ہے۔ فارسی کلام میں اس کا تخلص "وجہی" بھی آیا ہے اور "وجیہی" و "وجیہ" بھی۔ "قطب مشتری" میں ہر جگہ تخلص وجہی آیا ہے۔لیکن "سب رس" میں ہر جگہ وجہی لکھا ہے۔ "حدیقۃ السلاطین"[2] میں بھی اسے "ملا" وجہی شاعرِ دکنی" لکھا ہے۔ مولوی عبدالحق[3] کا بیان ہے کہ "حدیقہ" قطب شاہی" میں اسے "وجیہی" لکھا گیا ہے۔ اُس زمانے میں ایک ہی لفظ کا املا مختلف طریقے سے لکھا جاتا تھا۔ کبھی خود شاعر ضرورتِ شعری سے

۱- دیوانِ وجیہ، فارسی مخطوطہ کتب خانہ سالار جنگ میں یہ شعر اُس کے نام و تخلص پر روشنی ڈالتا ہے:

اسمم اسداللہ و وجیہ است تخلص　　آرائش و کالبد بازار کلام است

۲- حدیقۃ السلاطین: ص ۱۳۰، "ملا" نظام الدین احمد، ادارۂ ادبیاتِ اردو، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ع۔

۳- مقدمہ "قطب مشتری": ص ۴ - ۵، مطبوعہ انجمن ترقیِ اردو کراچی، ۱۹۵۳ع۔

اور کبھی کاتب جس طرح چاہتے تھے لکھ دیتے تھے۔ "قطب مشتری" اور "سب رس" کے مطالعے سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ یہ دونوں تصانیف ایک ہی شخص کی ہیں جسے آپ وجہی کہیں یا وجہی کے نام سے پکاریں۔

وجہی کے بچپن میں محمود، فیروز اور خیالی کی شہرت، نئے طرزِ سخن کے باعث، سارے گولکنڈا میں پھیل چکی تھی۔ "سب رس" کے ایک قلمی نسخے کے ترقیمے میں لکھا ہے کہ "مولانا وجہی چشتی کے پیر شاہ علی متقی کے پیر میاں شاہ باز ایں ہمہ چشتی گزراست[1]۔" علی متقی ملتانی ۹۷۵ھ/۱۵۶۷ء میں وفات پاتے ہیں اور محمود کے پیر میاں شاہ باز ۹۳۴ھ/۱۵۲۷ء میں۔ گویا وجہی شاعروں کی اُس نسل و روایت سے تعلق رکھتا ہے جو محمود اور فیروز کے فوراً بعد ابھری۔ یہ روایت "پیرویِ فارسی" کی روایت تھی جس میں فارسی اسالیب، اصنافِ سخن اور بحور کو اپنانے کے ساتھ ساتھ اس بات پر بھی زور دیا جا رہا تھا کہ شاعری میں سلاست ہونی چاہیے۔ شعر میں ربط ہونا چاہیے اور ایسے الفاظ شاعری میں استعمال کرنے چاہییں جنھیں اساتذہ استعمال کر چکے ہیں۔ لفظ و معنی کا باہمی رشتہ شاعری کی خوبی ہے۔ الفاظ منتخب اور معنی بلند ہونے چاہییں۔ وجہی نے "قطب مشتری" میں انھی باتوں کو شاعری کی جان بتایا ہے۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ وجہی دوسرے دکنی شعرا کی طرح، صرف دکنی معاصرین سے اپنا مقابلہ نہیں کرتا، بلکہ سارے "ہندوستان" کے شعرا سے کرتا ہے:

نہ نپجے نہ لپجا ہے کُئن گیاں میں سو طوطی مُنج ایسا ہندوستان میں

"سب رس" میں بھی وہ اپنی زبان کو "زبانِ ہندوستان" کہتا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ وجہی شمالی ہند کی زبان کی اُس روایت کی پیروی کر رہا تھا جو فیروز و محمود کے ہاتھوں (یہ دونوں شمالی ہند کے رہنے والے اور اسی زبان کے پیروکار تھے) دکن میں پروان چڑھی تھی۔

ابنِ نشاطی نے "پھولبن" ۱۰۶۶ھ/۱۶۵۵ء میں لکھی اور اُن اساتذۂ کرام کا ذکر کیا جو اُس وقت وفات پا چکے تھے۔ "پھولبن" میں وجہی کا نام نہیں ملتا لیکن ۱۰۸۸ھ/۱۶۷۷ء میں جب طبعی "بہرام و گل اندام" لکھتا ہے تو وہ وجہی کو اُسی طرح خواب میں دیکھتا ہے جس طرح وجہی نے فیروز کو خواب

---

[1] تذکرۂ مخطوطاتِ ادارۂ ادبیاتِ اردو، ص ۳۲۲، ادارۂ ادبیات اُردو، حیدر آباد دکن، جلد ۳۔

میں دیکھا تھا اور اُس کے کلام کی داد دی تھی ۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ وجہی ۱۰۶۶ھ/۱۶۵۵ع کے بعد اور ۱۰۸۸ھ/۱۶۷۷ع سے پہلے وفات پا چکا تھا ۔ پروفیسر زور نے وجہی کا سالِ وفات ۱۰۷۰ھ[1]/۱۶۵۹ع کے قریب متعیّن کیا ہے ۔

وجہی سے کئی تصانیف یادگار ہیں ۔ ''دیوانِ وجیہ'' (فارسی) کا مخطوطہ کتب خانۂ سر سالار جنگ میں محفوظ ہے ۔ مثنوی ''قطب مشتری'' (۱۰۱۸ھ/۱۶۰۹ع) اور نثر میں ''سب رس'' (۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ع) شائع ہو چکی ہیں ۔ ان کے علاوہ قدیم بیاضوں میں چند غزلیں بھی ہماری نظر سے گزریں جو ''قطب مشتری'' اور ''سب رس'' کی غزلوں کے علاوہ[2] ہیں ۔ ایک اور تصنیف ''تاج الحقائق'' بھی وجہی سے منسوب کی جاتی ہے جو یقیناً وجہی کی تصنیف نہیں ہے ۔ کہیں کہیں سب رس اور تاج الحقائق کے موضوعات ایک دوسرے سے ضرور ٹکرا جاتے ہیں لیکن یہ وہ موضوعات ہیں جو اس زمانے میں عام تھے اور ان کی تاویل ہر شخص اپنے اپنے انداز میں کرتا تھا ۔ ''تاج الحقائق'' کے مصنّف ''وجیہ الدین محمد'' ہیں جن کی بات کو ''خدا کی بات'' کہا گیا ہے ۔ ''تاج الحقائق''[3] کی ابتدا ہی میں لکھا ہے کہ :

> ''کلام مولانا وجیہ الدین محمد . . . جنو کی بات خدا کی بات میں سند ۔ کتاب تاج الحقائق ، رواج الحقائق ، سراج الحقائق ، معراج الحقائق ، جس کتاب کوں مطالعے کرنے تے خدا پیگ پایا جائے ، وہی کتاب کو سب کتاباں پر فائق ۔ عشق سر ذات ہے ، عشق خلاصۂ موجودات ہے ، عشق صاحبِ کائنات ہے ۔ جان بی عشق ہے ہور عشق کی بات ہے . . . عاشق کوں اس سات چیز نے منا (منع) کرے ، خدائے تعالیٰ اُسے اس دنیا میں تے فنا کرے ۔''

اس کتاب (تاج الحقائق) کو ۱۲۷۴ھ/۱۸۵۷ع میں سید ابصار علی شاہ ، ابنِ سید

---

[1] ۔ علی گڑھ تاریخِ ادبِ اُردو : جلد اول ، ص ۳۸۰ ، مطبوعہ علی گڑھ یونیورسٹی ۱۹۶۲ع ۔

[2] ۔ نیاز فتح پوری مرحوم نے مجھے بتایا تھا کہ ''کلیاتِ وجہی'' کے نام سے ایک مخطوطہ نیشنل میوزم کراچی پاکستان میں موجود ہے جو باوجود کوشش کے مجھے نہ مل سکا ۔ (جمیل جالبی)

[3] ۔ تاج الحقائق : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

اکبر علی شاہ قادری نے عام فہم زبانِ ہندی میں لکھا اور اس کا سببِ تالیف آخر میں یوں بیان کیا :

> ''یہ کتاب حضرت مولانا وجیہ الدین صاحب قدس سرہ' نے دکنی زبان میں کہی تھی ، سو اس کے الفاظِ دکھنی ہر شخص کی سمجھ میں برابر نہیں آتے تھے ۔ سو اس فقیر الحقیر نے ہرتو سے بزرگوں کے اس رسالہ' دکھنی کو ہندی زبان میں ، جو رواجِ خلق اللہ کا ہے ، سو لکھا کہ اس زبانِ ہندی سے پڑھ کر سمجھیں اور فیض پاویں ۔''۱؎

ان شواہد کی روشنی میں ''تاج الحقائق'' کو مُلاؔ وجہی سے منسوب کرنا ''تحقیق الدھیر'' ہے ۔

وجہی کی ''قطب مشتری'' (۱۰۱۸ھ/۱۶۰۹ع) اردو کی قدیم ترین مثنویوں میں سے ایک ہے ۔ نظامی کی ''کدم راؤ پدم راؤ'' بہمنی دور کی تصنیف ہے جس کا زمانہ' تصنیف ۸۲۵ھ—۸۳۹ھ/۱۴۲۱ع—۱۴۳۵ع کا درمیانی زمانہ ہے۲؎ ۔ احمد گجراتی کی ''یوسف زلیخا'' جو محمد قلی قطب شاہ کے سامنے پیش کی گئی تھی ، ۹۹۸ھ/۱۵۸۹ع سے پہلے کی تصنیف ہے ۔ بیجاپور کے عبدل کا ''ابراہیم نامہ'' ۱۰۱۲ھ/۱۶۰۳ع کی تصنیف ہے ۔ لیکن ان سب مثنویوں کو سامنے رکھ کر جب ہم ''قطب مشتری'' کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ زبان و بیان کے اعتبار سے زیادہ نکھری ہوئی اور جدید اسلوب کی روایت سے قریب تر نظر آتی ہے ۔

''قطب مشتری'' محمد قلی قطب شاہ اور ''مشتری'' کے عشق کی داستان ہے اور اسی مناسبت سے اس کا نام ''قطب مشتری'' رکھا گیا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے یہ مشتری وہی ہے جو بھاگ متی کے نام سے مشہور تھی اور اپنے رقص و موسیقی اور حسن و جمال کی وجہ سے شہرت رکھتی تھی ۔ محمد قلی زمانہ' شہزادگی میں اس پر عاشق ہوا اور چونکہ یہ ایک رقاصہ تھی اس لیے بدنامی کے ڈر سے چھپ چھپ کر ملتا تھا ۔ لیکن عشق کہاں چھپتا ہے ؟ خوشبو کی طرح سارے عالم میں پھیل جاتا ہے :

جداں تے جو پیدا ہوا ہے یو جگ   پرت کوئی چھپا نیں سکیا آج لگ
محبت لگیا ہے جسے پیو کا   نیں کوچ پروا اُسے جیو کا
یہاں پادشاہی غلامی اہے   ہو بدنامی نیں ، نیک نامی اہے

۱؎ تاج الحقائق : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

۲؎ مخطوطاتِ انجمن ترقی اُردو : جلد اول ، مرتّبہ افسر امروہوی ، ص ۳۷۱ ۔

سو ہاتی ہے رسوائی یاری منے   کہ عاشق کوں عزت ہے خواری منے
محبت میں ہوتا جہاں جگ اسیر   برابر ہے واں پادشا ہور فقیر
[قطب مشتری]

ابراہیم قطب شاہ کو معلوم ہوا تو بیٹے کو سمجھایا لیکن جب جنونِ عشق کی یہ خبر ملی کہ طغیانی کے زمانے میں بھی ، جب دریائے موسٰی کے اُس پار جانے کے تمام راستے مسدود تھے ، شہزادے نے اپنی محبوبہ سے ملنے کے لیے دریا میں گھوڑا ڈال دیا ہے ، تو اُس نے نہ صرف دریائے موسٰی پر پُل بنوا دیا بلکہ خاموش بھی ہو رہا ۔ ۹۸۸ھ/۱۵۸۰ء میں محمد قلی قطب شاہ تخت پر بیٹھا تو بھاگ متی کے بھاگ اور پھرے ۔ ان کے معاصر فرشتہ نے لکھا ہے کہ ”پادشاہے بر فاحشہ بھاگ متی عاشق شدہ ہزار سوار ملازمِ او گردانیدہ[1] ۔“ کچھ عرصے کے بعد بھاگ متی کو اپنے حرم میں داخل کر لیا اور ”مشتری“ کے نام سے نوازا اور پھر ”حیدر محل“ کا خطاب عطا کیا ۔ کلیاتِ محمد قلی میں مشتری پر دو نظموں کے علاوہ کئی اور اشعار میں بھی اس کی طرف اشارے ملتے ہیں[2] ۔ وجہی نے اسی قصے کو داستان کا رنگ دے کر اپنی مثنوی ”قطب مشتری“ کا موضوع بنایا ہے ۔

پروفیسر زور نے مشتری کا سالِ وفات ۱۰۱۶ھ[3]/۱۶۰۷ء قیاس کیا ہے ۔ وجہی نے اپنے ایک شعر میں واضح کیا ہے کہ اس نے مثنوی کو صرف بارہ دن میں ۱۰۱۸ھ/۱۶۰۹ء میں مکمل کیا ہے :

تمام اس کیا دیس بارا منے   سنہ یک ہزار ہور اٹھارا منے

یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ خود بادشاہ کو اس عشقیہ مثنوی کا ہیرو بنانا بادشاہ کی اجازت یا حکم کے بغیر ممکن نہیں ہو سکتا تھا ۔ غالب گمان یہ ہے کہ کسی انتہائی جذباتی عالم میں بادشاہ نے اپنے دربار کے ملک الشعرا سے فرمائش کی ہوگی کہ اس کے اور مشتری کے عشق کو مثنوی کے پیرائے میں اس طور پر لکھے کہ قطب ، مشتری اور ان کا عشق امر ہو جائے ۔ ظاہر ہے کہ جب بھاگ متی ”مشتری“ اور ”حیدر محل“ بن گئی تو اور بادشاہ کے جنونِ عشق کا یہ عالم کہ ایک نیا شہر بسا کر اس کا نام پہلے بھاگ نگر اور حیدر محل کے خطاب کے بعد

۱۔ تاریخ فرشتہ : (فارسی) ، ص ۱۷۳ ، مطبوعہ نول کشور پریس ، لکھنؤ ۔
۲۔ مقدمہ کلیاتِ سلطان محمد قلی قطب شاہ ، ص ۷۹—۸۷ ۔
۳۔ ایضاً : ص ۸۸ ۔

حیدرآباد رکھ دیا تو وجہی کے لیے اُسے رقاصہ کے روپ میں دکھانا مناسب نہیں تھا۔ اس لیے وجہی نے مشتری کو بنگالہ کی شہزادی بنا دیا جسے خواب میں دیکھ کر محمد قلی عاشق ہو جاتا ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ مشتری کی چھوٹی بہن کی آواز کی اتنی تعریف کی گئی ہے کہ لحنِ داؤدی بھی اس کے سامنے ہیچ ہے۔ تہلکہ دریا کا قصہ بھی مثنوی میں موجود ہے جو دریائے موسیٰ کو طغیانی کے زمانے میں پار کرنے کا داستانی روپ ہے۔ مثنوی میں اُس گھوڑے کا بھی ذکر ہے جس پر بیٹھ کر بادشاہ دریا کو پار کرتا ہے، لیکن یہاں یہ گھوڑا "ترنگِ بادپا" بن کر سامنے آتا ہے۔ غرض کہ وجہی نے مثنوی میں داستان کے وہ سارے عناصر یک جا کر کے انھیں ایک ایسی شکل دے دی ہے جو ازمنۂ وسطیٰ کے داستانی رنگ سے مل گئی ہے۔ اس طرح بادشاہ کے عشق کا قصہ بھی بیان ہو گیا اور داستان کی روایت بھی اپنے سارے عناصرِ ترکیبی کے ساتھ باقی رہی۔ مثلاً قدیم داستانوں میں کم و بیش یہ عناصر ضرور ملیں گے:

(۱) اکلوتا شہزادہ کسی دور دراز ملک کی شہزادی کے حسن و جمال کی تعریف سن کر، یا خواب میں دیکھ کر، عاشق ہو جاتا ہے۔ یہ عشق مجنوں و فرہاد کے عشق سے کسی طرح کم نہیں ہوتا۔

(۲) عشق کی آگ میں جل جل کر جب شہزادے کی حالت غیر ہو جاتی ہے تو بادشاہ سے اجازت لے کر وہ شہزادی کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔

(۳) راستے میں طرح طرح کی مشکلات، آفات، مصائب سے دوچار ہوتا ہے۔ دیو زادوں سے جنگیں ہوتی ہیں، جادوگروں کے طلسم میں گرفتار ہوتا ہے لیکن شہزادہ اپنی بہادری، استقامت، غیبی امداد اور جذبۂ عشق سے ان سب کا مقابلہ کرتا شہزادی کے ملک میں جا پہنچتا ہے۔

(۴) کسی نہ کسی طرح شہزادی تک اُس کی رسائی ہوتی ہے۔ شہزادی بھی اس پر فریفتہ ہو جاتی ہے۔

(۵) پھر دونوں کی شادی ہو جاتی ہے اور شہزادہ کامیاب و کامگار اپنے ملک کو لوٹتا ہے۔

داستان کا بیرونی ڈھانچا کم و بیش یہی ہوتا ہے لیکن جزئیات میں فرق ہوتا ہے جس سے ہر داستان کا رنگ دوسری داستان سے الگ ہو جاتا ہے۔ یہی

سب عناصر ''قطب مشتری'' میں موجود ہیں۔ ''قطب مشتری'' کا قصہ بھی یوں شروع ہوتا ہے کہ ابراہیم قطب شاہ کے کوئی بیٹا نہیں تھا۔ دعاؤں کے بعد ایک چاند سا بیٹا پیدا ہوا۔ جوان ہوا تو اُس کے حسن اور بہادری کی دھوم مچ گئی۔ ایک رات خواب میں اُس نے ایک پری رُو کو دیکھا اور ہزار جان سے خوابوں کی شہزادی پر عاشق ہوگیا۔ اب جو آنکھ کھلی تو عجب عالم تھا۔ سوائے رونے کے اُسے کوئی چیز نہیں بھاتی تھی۔ بادشاہ کو معلوم ہوا تو بہت پریشان ہوا۔ شہزادے کے لیے کرناٹک، گجرات، چین و ماچین اور ایران کی دوشیزاؤں کو جمع کیا اور کہا:

قطب شہ کوں جیکوئی ریجھائے گی   بڑا مرتبہ سب میں وو پائے گی

لیکن شہزادے پر کسی کا جادو نہ چلا۔ بادشاہ نے شہزادے سے کرید کرید کر پوچھا تو اُس نے اپنے خواب کا واقعہ سنایا۔ اب تو بادشاہ کو اور فکر دامن گیر ہوئی۔ اُس نے مشورے کے لیے ''عطارد'' کو طلب کیا۔ عطارد اپنے زمانے کا لاثانی مصوّر اور ساری دنیا کا سفر کیے ہوئے تھا۔ بادشاہ کی بات سن کر عطارد نے کہا کہ اس وقت دنیا کی حسین ترین دوشیزہ بنگالے کی شہزادی مشتری ہے۔ اس کی ایک بہن زہرہ ہے جو حضرت داؤد سے زیادہ خوش الحان ہے۔ اُس نے کہا کہ مشتری کی ایک تصویر بھی اُس کے پاس ہے۔ تصویر لا کر بادشاہ کو دکھلائی۔ بادشاہ نے شہزادے کو دکھائی۔ تصویر دیکھ کر شہزادہ پہچان گیا کہ یہی وہ خوابوں کی پری ہے۔ اب شہزادہ اور عطارد سوداگر بن کر سفر پر روانہ ہوتے ہیں۔ دورانِ سفر میں مصائب جھیلتے ہیں۔ کبھی طوفانِ بلا خیز میں پھنس جاتے ہیں، کبھیں پہاڑ جیسے اژدہوں سے مقابلہ ہوتا ہے، کبھیں عامل و عابد سے ملاقات ہوتی ہے اور کبھیں بادشاہِ مغرب کی بیٹی سے۔ چلتے چلتے ایک ایسے مقام سے بھی گزرتے ہیں جہاں ایک راکسس رہتا تھا۔ شہزادہ اس کے قلعے کی طرف جاتا ہے تو وہاں اُسے ایک آدم زاد ملتا ہے۔ وہ اسے بتاتا ہے کہ یہ راکسس جہاں بھی آدم زاد کو دیکھتا ہے، پکڑ لیتا ہے۔ اُسے بھی اسی نے قید کر رکھا ہے اور وہ حلب کے بادشاہ سرطان خاں کے وزیراعظم اسد خاں کا بیٹا ہے۔ مریخ خاں نام ہے۔ خواب میں ایک پری رُو کو دیکھ کر عاشق و دیوانہ ہو گیا ہے اور اسی پری رُو کی تلاش میں، جس کا نام زہرہ ہے اور جو بنگالہ کی شہزادی ہے، نکلا ہے۔ جو لوگ ساتھ تھے وہ دغا دے گئے۔ اب میں اکیلا اس خرابے میں قید ہوں۔ پوچھنے پر محمد قلی نے اپنا حال بیان کیا اور کہا کہ اب ہم دونوں دوست ہیں اور ان دو مچھلیوں کی طرح ہیں جو ایک ہی جال میں پھنس گئی ہوں۔ ابھی یہ

پالیں ہو ہی رہی تھیں کہ سامنے سے راکسس آتا دکھائی دیتا ہے۔ شہزادہ آیۃ الکرسی کا حصار باندھتا ہے اور جنگ کر کے راکسس کو قتل کر دیتا ہے۔

اب یہ پھر سفر پر روانہ ہوتے ہیں اور ”قطعۂ گلستان“ میں پہنچتے ہیں جو پریوں کا علاقہ ہے۔ یہاں مہتاب پری شہزادے پر عاشق ہو جاتی ہے اور شہزادے کو محل میں بلواتی ہے۔ شہزادہ دورانِ ملاقات راکسس کو ہلاک کرنے کا واقعہ بیان کرتا ہے۔ یہ سن کر مہتاب پری خوش ہوتی ہے اور کہتی ہے کہ آج وہ بھی آزاد ہوگئی ہے۔ اس پر محفلِ عیش کا حکم دیا جاتا ہے اور شراب کا دور چلتا ہے۔ مثنوی میں وجہی یہ شعر لکھتا ہے:

کہ معشوق جاں نیں وہاں بھائے کیوں
پیالا پیا بن پیا جائے کیوں

محمد قلی قطب شاہ کی مشہور غزل کا یہ شعر بھی نظر میں رہے:

پیا باج پیالا پیا جائے نا پیا باج ایک تِل جیا جائے نا

شہزادہ مہتاب پری کے ساتھ عیش و عشرت میں مشغول ہوتا ہے تو عطارد، قطب شاہ سے بنگالہ جانے کی اجازت طلب کرتا ہے اور کہتا ہے کہ وہ جلد شہزادے کو وہاں بلوا لے گا۔ عطارد بنگالہ پہنچتا ہے اور شہزادی کے محل کے قریب ایک جگہ لے کر مصوری شروع کر دیتا ہے۔ اُس کے کمالِ فن کی شہرت سارے ملک میں پھیل جاتی ہے اور مشتری اسے بلوا کر محل کو آراستہ کرنے کا حکم دیتی ہے۔ عطارد دن رات لگ کر محل کو آراستہ کرتا ہے۔ مشتری دیکھتی ہے تو دنگ رہ جاتی ہے۔ اتنے میں اس کی نظر ایک تصویر پر پڑتی ہے جسے دیکھ کر مشتری دیوانی سی ہو کر پوچھتی ہے کہ یہ کس کی تصویر ہے؟ عطارد بتاتا ہے کہ قطب شاہ کی تصویر ہے لیکن ایک پری اُس پر عاشق ہو گئی ہے۔ مشتری یہ سن کر رونے لگتی ہے۔ عطارد یہ دیکھ کر کہتا ہے کہ وہ اُسے جلد بلوا دے گا اور شہزادے کو بلوانے کے لیے آدمی بھیجتا ہے۔ جیسے ہی شہزادے کو اطلاع ملتی ہے وہ مہتاب پری سے اجازت لے کر روانہ ہو جاتا ہے۔ مہتاب اُسے بطور نشانی ”ترنگِ بادپا“ دیتی ہے۔ بنگالہ پہنچ کر مشتری سے ملاقات ہوتی ہے۔ شراب کا دَور چلتا ہے اور دونوں اتنے مست ہو جاتے ہیں کہ عطارد کو کہنا پڑتا ہے کہ اے شہزادے: ع

تیرا مال ہے توں اُتاول نہ کر

شہزادہ مریخ خاں کا حال بھی بیان کرتا ہے اور طے ہوتا ہے کہ زہرہ سے شادی کر کے بنگالہ کی بادشاہی مریخ خاں کو دے دی جائے۔ اس کے بعد قطب شاہ

مشتری کے ہمراہ دکن روانہ ہوتا ہے اور وہاں ان دونوں کی دھوم دھام سے شادی ہوتی ہے اور باپ اپنی سلطنت قطب شاہ کو دے دیتا ہے۔ وجہی نے وصال کا جو بھرپور نقشہ رمزیہ انداز میں کھینچا ہے وہ اُردو شاعری میں یکتا اور بے مثال ہے۔

اب اس قصے کو داستانوں کے عام مزاج و ہیئت سے ملا کر دیکھیے تو اس میں سوائے جزئیات کے کوئی فرق نظر نہیں آئے گا۔ یہ عمل قرونِ وسطیٰ کے سارے ادبیات میں، تہذیبی فرق کے ساتھ، یکساں ملے گا۔

یہ مثنوی موجودہ شکل میں نامکمل ہے اس لیے قصے کے اُتار چڑھاؤ، تیور اور ارتقا کا پورا رنگ سامنے نہیں آتا لیکن اُس کے باوجود ''قطب مشتری'' شاعری کے اُس معیار پر پوری اترتی ہے جس کا اظہار مثنوی کے ابتدائی حصے میں ''در شرحِ شعر گوید'' اور ''وجہی تعریفِ شعرِ خود گوید'' کے تحت کرتا ہے۔ اس مثنوی کی سب سے اہم خصوصیت روانی و ربط ہے۔ ایک شعر دوسرے شعر میں اس طرح پیوست ہے جیسے ایک زنجیر کی مختلف کڑیاں۔ اسی وجہ سے اسے روانی اور تیزی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے۔ داستانی مثنوی میں روانی اور بہاؤ کا تخلیقی عمل مثنوی کی کامیابی و اثر آفرینی کے لیے ازبس ضروری ہوتا ہے۔ جب ہم نے مثنوی کے چند حصوں کو ایک ایسے شخص سے پڑھوا کر سنا جس کی مادری زبان دکنی تھی، تو وجہی کے لہجے کے سبھاؤ اور تیور کے اُتار چڑھاؤ سے نہ صرف قصے میں دلچسپی بڑھ گئی بلکہ شعر کی موسیقی و آہنگ نے بھی ہمیں متاثر کیا۔ زبان کی قدامت اور اجنبیت کے پردے اُٹھ گئے، شعریت کا احساس گہرا ہو گیا اور زبان و بیان سلیس نظر آنے لگے۔ ''قطب مشتری'' کی سلاست کا احساس اُس وقت اور ہو سکتا ہے جب اُسے اس دور کے دوسرے شعرا کے کلام کے ساتھ پڑھا جائے۔ اُس وقت یہ بات محسوس ہوگی کہ یہاں زبان و بیان لکھر رہے ہیں، زبان منجھ کر صاف ہو رہی ہے۔ الفاظ میں جذبہ و معنی کو سمیٹنے کی قوت بڑھ رہی ہے اور ''پیرویِ فارسی'' کی روایت تیزی سے فاصلے طے کر رہی ہے۔

''قطب مشتری'' میں ایک فنکارانہ شعور کا بھی احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شاعر تخلیق کرنے سے پہلے جانتا ہے کہ اُسے کیا کرنا ہے اور کیسے کرنا ہے؟ یہ شعور ہمیں محمد قلی قطب شاہ کی شاعری میں نہیں ملتا۔ وہ ایک چڑیا کی طرح گاتا چلا جاتا ہے لیکن وجہی کے ہاں یہ شعور، شعر کو بنانے سنوارنے پر

زور دینے کے عمل میں ، نظر آتا ہے ۔ ایک جگہ خود بھی کہتا ہے :

اگر خوب محبوب جوں سور ہے　　　سنوارے تو نورٌ علیٰ نور ہے

تخلیقی عمل کے اسی شعور نے وجہی کے ہاں سلاستِ بیان کو پیدا کیا ہے ۔ آج ''قطب مشتری'' صرف تاریخی اہمیت کی حامل ہے لیکن جب اسے آج سے تقریباً چار سو سال پہلے کے دور میں رکھ کر دیکھتے ہیں اور اس کا مقابلہ اُس دور کی شاعری سے کرتے ہیں تو وجہی قدیم دور میں صفِ اول کا شاعر اور یہ مثنوی اُس دور میں ایک کارنامہ معلوم ہوتی ہے ۔ یہ دور گولکنڈا میں فارسی رنگ و آہنگ کی جذب پذیری کا دور ہے ۔ تہذیب کا بیرونی ڈھانچا اور اُس کا باطن دونوں فارسی طرزِ احساس کو تیزی سے قبول کر رہے ہیں ۔ وجہی فارسی طرزِ احساس کی اُسی روایت کے ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے جو آگے چل کر ولی دکنی کی روایتِ ریختہ سے جا ملتی ہے ۔

''قطب مشتری'' نہ صرف نئی روایت ، مثنوی کی ہیئت ، قرونِ وسطیٰ کے داستانوی مزاج ، نئے رنگِ سخن اور زبان و بیان کے جدید اسلوب بلکہ شاعری کے اعتبار سے بھی قابلِ قدر تصنیف ہے ۔ اس میں جذبات و احساسات کو موزوں الفاظ اور خوب صورت تشبیہات کے ذریعے پیش کرنے کا عمل ملتا ہے ۔ حسبِ ضرورت منظر کشی بھی ہے اور بات کو اثر آفرینی کے ساتھ بیان کرنے کا سلیقہ بھی ۔ جذبات کے رنگا رنگ پہلوؤں کو وہ اپنے بیانیہ انداز میں اس خوب صورتی سے بیان کرتا ہے کہ پڑھنے والے میں شاعرانہ مسرت کا جذبہ بیدار ہو جاتا ہے ۔ مشتری قطب شاہ کی تصویر دیکھتی ہے اور عاشق ہو جاتی ہے ۔ آنسو آنکھوں سے جاری ہو جاتے ہیں ۔ اس کیفیت کو وجہی یوں بیان کرتا ہے :

رتن تھے سو تن پر انگارے ہوئے　　　کہ مُکھ چاند انجھو سو تارے ہوئے
دو بادام تھے اس چنچل نار کے　　　لگے دانے جھڑنے سو آنار کے

آنکھوں کو دو بادام کہنا اور آنسوؤں کے جھڑنے کو انار کے دانوں سے تشبیہ دینا کتنا خوب صورت خیال ہے ۔ قطب شاہ ، مریخ خاں سے ملا تو معلوم ہوا کہ وہ مشتری کی چھوٹی بہن زہرہ کے عشق میں دیوانہ ہے اور دونوں ایک ہی کشتی میں سوار ہیں ۔ وجہی اس کا اظہار اس طرح کرتا ہے :

تیرا ہور میرا سو یک حال ہے　　　دو مچھلیاں بچاریاں کوں یک جال ہے

قطب شاہ راکسس پر تیر چلاتا ہے اور وہ زمین پر گر پڑتا ہے ۔ وجہی اس منظر کو یوں بیان کرتا ہے :

کشش کر جو شہ تیر مارے سو وو　　　پڑیا بھیں پہ تل سیر اُپر پانوں ہو

اُلٹ یوں دِسے زخم کھا سیر میں   کہ جیوں عکس اچھے جھاڑ کا نیر میں
فرنگ میاں تے کاڑی شہ جان یوں   نکلتا ہے کنچلی میں تے سانپ جیوں

قطب شاہ مہتاب پری سے ملاقات کے لیے جاتا ہے تو وجہی مہتاب کے حسن کی یہ تصویر بناتا ہے:

اچھیں نین اُس کیس کالے منے   کہ بھلیاں دو سنپڑیاں ہیں جالے منے
اُچھلتیاں ہیں بجلیاں اپالاں تلیں   کہ نیناں جھمکتے ہیں بالاں تلیں
دِسے لالک اس نین بیچ یوں سنور   کہ سرخی سٹی کی سفید آب پر
سٹے لال ڈوریاں سوں پتلی کجل   کہ مرّیخ کے گھر میں آیا زحل
سو دھن کے تن اوپر دِسے یوں گھہر   کہ بیٹھے ہیں جگنے مگر سر و پر
یون عیش تے پھول جیوں کھیل کر   پلنگ پر وہ بیٹھے دونوں میل کر
پلنگ شاہ کے تیں جو واں لیائے تھے   سورج چاند جیسے اُسے پائے تھے
سو اُس سات مل یوں وو شہ جان تھے   کہ بلقیس سو جیوں سلیماں تھے
مکی شاہ سوں ایک ہو یوں اچھے   کہ میٹھائی سوں مل شکر جیوں اچھے
دِسے یوں تل اس مکھ میدان میں   کہ حبشی بجے ہے گلستان میں

وجہی نے مہتاب پری کے حسن کی تصویر کو ہر شعر میں ایک نئی تشبیہ کے ذریعے اُبھارا ہے اور مثنوی میں جس مقام پر یہ تصویر آتی ہے وہاں یہ رنگِ سخن مثنوی کے حسن و اثر میں غیرمعمولی اضافہ کرتا ہے۔ وجہی کا تخیّل، احساس، جذبے اور کیفیت کی تصویر اتنی صفائی کے ساتھ اُتارتا ہے اور اس تصویر میں لفظوں کے ذریعے مناسب رنگوں سے ایک ایسا ”زندہ پن“ پیدا کرتا ہے کہ شاعری اپنی دلکشی سے ہمیں مسحور کر دیتی ہے۔ قطعہٗ گلستان کی تصویر بھی، جو مہتاب پری کا مقام ہے، اس طور پر لفظوں سے بناتا ہے کہ مصوّر مُو قلم سے اُسے کاغذ پر منتقل کر سکتا ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ ”اُردو“ ابھی ”دکنی“ کی منزل سے گزر رہی ہے اور ”ریختہ“ کی منزل ابھی تقریباً ایک صدی کی مسافت پر ہے۔ لیکن وجہی روایت کی اُسی شاہراہ پر چل رہا ہے جس پر ہم آج بھی رواں ہیں۔ ادھر اُدھر سے منتخب کیے ہوئے یہ چند شعر دیکھیے کہ یہ اظہار کے کن سانچوں، طرزِ فکر اور اسلوب کی کس روایت کی نشان دہی کر رہے ہیں:

جو عاقل ہے یو بات مانے وہی   قدر اس ادا کی پچھانے وہی
عجب تحفے قدرت تے آنے لگے   کہ دیک اس ؐملک رشک کھانے لگے

عجب ایک اس وقت ہر مرد تھا   ہنرونِد عاقل جہاں گرد تھا
کدھیں روم میں تھا کدھیں شام میں   کہ استاد تھا وو ہر یک کام میں
ہر یک ملک اوپر گذر تھا اُسے   ہر یک شہر کا سب خبر تھا اُسے
اگر یار دلدار ہور اہل ہے   تو یو کام کرنا بہوت سہل ہے
کہے شاہ جو ہی تمہاری خوشی   تمہاری خوشی سو ہماری خوشی

یہ وہی فیروز و محمود والی روایت ہے جسے وجہی نے اپنی طویل مثنوی میں آگے بڑھایا ہے۔ لسانی نقطۂ نظر سے بھی یہاں ریختہ کی شہزادی مختلف زبانوں کے ساتھ آنکھ مچولی کھیلتی نظر آ رہی ہے۔

''پیرویٔ فارسی'' کی روایت وجہی کی دوسری تصنیف ''سب رس'' میں اور زیادہ اجاگر ہوئی ہے۔ ''قطب مشتری'' کی طرح ''سب رس'' بھی قصہ گوئی کے دائرے میں آتی ہے اور یہ دونوں تصانیفِ نظم و نثر اُردو زبان کے ارتقا کی ایک ہی منزل پر لکھی گئی ہیں اور دونوں اپنے دور کی نظم و نثر کی نمایندہ تصانیف ہیں۔ ''سب رس'' (۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ء) اُردو میں ''ادبی'' نثر کا پہلا نمونہ ہے۔ اس سے پہلے کی جو نثری تصانیف ملتی ہیں وہ مذہبی نوعیت کی ہیں اور ان میں وہ ادبی شان نہیں ہے جو ''سب رس'' کا طرۂ امتیاز ہے۔ ''قطب مشتری'' محمد قلی قطب شاہ (م ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۱ء) کی وفات سے دو سال پہلے لکھی گئی اور ''سب رس'' اس کے ستائیس سال بعد عبداللہ قطب شاہ (۱۰۳۵ھ—۱۰۸۳ھ/ ۱۶۲۵ء—۱۶۷۲ء) کی فرمائش پر لکھی گئی۔ ''سب رس'' کے زمانۂ تصنیف میں غواصی، جس کی ذہانت و شاعرانہ صلاحیتیں ''قطب مشتری'' کے زمانۂ تصنیف ہی میں وجہی کو پریشان کرنے لگی تھیں اور جس پر اس نے درپردہ ''قطب مشتری'' میں چوٹیں بھی کی تھیں، اپنی شہرت کے بامِ عروج پر پہنچ کر عبداللہ قطب شاہ کے دربار کا ملک الشعرا بن چکا تھا اور بے چارہ وجہی محمد قلی کی وفات کے بعد سے قعرِ گم نامی میں زندگی بسر کر رہا تھا۔ برسوں بعد یہ پہلا موقع تھا کہ بادشاہِ وقت نے اُس سے بیانِ عشق میں کتاب لکھنے کی فرمائش کی تھی۔ وجہی ''سببِ تالیفِ کتاب و مدحِ بادشاہ'' میں خود اس بات کا ذکر ان الفاظ میں کرتا ہے:

> ''صباح کے وقت، بیٹھے تخت، یکایک غیب تے رمز پا کر، دل میں اپنے کچھ لیا کر، وجہی نادر فن کوں، دریا دل گوہر سخن کوں، حضور بلائے، پان دیے، بہوت مان دیے ہور فرمائے کہ انسان کے وجودمیں کچھ عشق کا بیان کرنا، اپنا ناؤں عیاں کرنا، کچھ نشان

دھرنا ، وجہی ہوگنی ، گن بھرپا ، تسلیم کر کر سو ہر بات دھریا ۔ بہوت بڑا کام اندیشا ، بہوت بڑی فکر کریا ۔ بلند ہمتی کے بادل تے دانش کے میدان میں گفتاراں برسایا ۔ بادشاہ کے فرمانے پر چنتیا ، نوی تقطیع پیتیا کہ انگے کے آن ہارے ، ہمیں بھی کچھ تھے کر سمجیں بارے ۔ ہارے گُن کوں دیکھے سو ہمنا دیکھے ، گنگا دیکھے سو جمنا دیکھے ۔"

"ہمیں بھی کچھ تھے کر سمجیں بارے" کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وجہی کے ہاتھ یہ ایک ایسا نادر موقع آیا تھا کہ وہ اپنی صلاحیتوں کا ظہار کر کے بادشاہ کو سوچنے سمجھنے پر مجبور کرے کہ وہ بھی کچھ ہے ۔ یہ خود پرستی وجہی کی گُھٹی میں پڑی تھی ۔ "قطب مشتری" میں اور "سب رس" میں بھی اس نے اپنی تعریف میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی ہے ۔

"سب رس" محمد یحیٰی ابن سیبک فتاحی نیشاپوری کی تصنیف "دستورِ عشاق" (۸۴۰ھ/۱۴۳۶ء) کے نثری خلاصے "قصہ حسن و دل" سے ماخوذ ہے ۔ فتاحی کی اس تصنیف اور اس کے موضوع کی شہرت اتنی پھیل گئی تھی کہ اس نے اسی قصے کو مسجّع و مقفّی نثر میں ، جو ۴۵۰ سطروں پر مشتمل ہے ، دوبارہ لکھا اور ۸۴۳ھ/۱۴۳۹ء میں اپنی دوسری تصنیف "شبستانِ خیال" میں بھی پیش کیا ۔ یہ تصانیف اتنی مقبول ہوئیں کہ سروری (م ۔ ۹۶۹ھ/۱۵۶۱ء) نے ترکی زبان میں "شبستانِ خیال" کی شرح لکھی ۔ ترکی زبان کے دوسرے شاعروں مثلاً عمری ، لامعی ۹۳۸ھ/۱۵۳۱ء ، آہی ۹۲۳ھ/۱۵۱۷ء اور والی نے بھی دسویں صدی ہجری کے اواخر میں اس کی تقلید میں تصانیف کیں ۔ آرتھر براؤن (لندن ۱۸۰۱ء) اور ولیم پرائس نے ۱۸۲۸ء میں اسے انگریزی زبان میں شائع کیا ۔ جرمنی زبان میں ڈاکٹر روڈولف ڈوراک نے ۱۸۸۹ء میں اسے شائع کیا اور اسی کے ساتھ فتاحی کی سوانح عمری ، تمثیلیہ کے بارے میں ایک مضمون اور "قصہ حسن و دل" کی تمثیل کا خلاصہ بھی شائع کیا ۔ ادھر آر ۔ ایس ۔ گرین شیلڈ نے "دستورِ عشاق" کو مرتّب کر کے اصل متن کو اپنے مختصر انگریزی مقدمے کے ساتھ ۱۹۲۶ء میں لندن سے شائع کیا ۔ عہدِ عالمگیری میں خواجہ محمد عبدل نے ۱۰۹۵ھ/۱۶۸۳ء میں مرصّع نثرِ فارسی میں اُسے لکھا[1] ۔ ۱۰۵۴ھ/۱۶۴۴ء میں

---

[1] یہ سب معلومات آر ۔ ایس ۔ گرین شیلڈ نے ڈاکٹر روڈولف اور ڈاکٹر براؤن کے مقدموں سے حاصل کر کے اپنے انگریزی مقدمے میں درج کی ہیں ۔ دیکھیے "دستورِ عشاق" مطبوعہ لیوزک اینڈ کمپنی لندن ، مطبوعہ ۱۹۲۶ء ۔

داؤد ایلچی نے اسے فارسی میں لکھا اور بحرالعرفان حسین ذوق نے ۱۱۰۹ھ/۱۶۹۷ع میں ''وصال العاشقین'' کے نام سے دکنی اُردو میں نظم کیا۔ ۱۱۱۴ھ/۱۷۰۲ع میں مجرمی بیجاپوری نے بھی اسے اپنی مثنوی کا موضوع بنایا۔ غرض کہ اپنی تاریخِ تصنیف سے تقریباً تین سو سال تک یہ کتاب ایران، ترکی اور برِ عظیم کے اہلِ علم و ادب کو دعوتِ فکر و نظر دیتی رہی اور اُنیسویں اور بیسویں صدی کے اوائل تک یورپ کے ماہرینِ ادب کو متاثر کرتی رہی۔

قرینِ قیاس ہے کہ یہ مشہور و معروف تصنیف عبداللہ قطب شاہ کی نظر سے بھی گزری ہوگی اور اس نے ''دقایقِ عشق بازی'' کو ''حسن و دل'' کے انداز میں، دکنی میں، لکھنے کی مُلاؔ وجہی سے فرمائش کی ہوگی۔ ''عشق'' اس تہذیب کا محبوب ترین موضوع تھا جس کے ہزار پہلو اور ہر پہلو کے ہزار نکتے تھے۔ وجہی نے یہ کہیں نہیں لکھا کہ ''سب رس'' اس نے ''حسن و دل'' کو سامنے رکھ کر لکھی ہے۔ لیکن موضوع کی یکسانیت، رنگِ تمثیل، اندازِ تحریر، خود قصۂ حسن و دل کی اس دور میں مقبولیت اور تقابلی مطالعے سے یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ ''سب رس'' ''قصۂ حسن و دل'' ہی کا ثمرِ اُردو ہے۔ ''سب رس'' ایک تمثیل ہے جس کی طرف خود وجہی نے بھی ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ ''ناموس ہولیا کہ اس تازے آبِ حیات کا قصہ ایک تاویل دھرتا ہے، ایک تمثیل دھرتا ہے[1]۔''

اس سے پہلے کہ ہم ''سب رس'' کا بحیثیتِ تمثیل، داستان و نثر جائزہ لیں، ضروری ہے یہ دیکھ لیا جائے کہ تمثیل کیا ہے؟ اسے اتنی مقبولیت اس دور میں کیوں حاصل ہوئی اور اس کے بعد اُردو میں تمثیل کا کوئی اور قابلِ قدر نمونہ کیوں نہیں ملتا؟ اس بات کے جواب کے لیے ہماری نظر پروفیسر عزیز احمد[2] کے اُس فاضلانہ مضمون کی طرف جاتی ہے جس میں انہوں نے تفصیل سے اس موضوع پر روشنی ڈالی ہے۔ عزیز احمد نے لکھا ہے کہ ''بیانیہ ادب کی ایک قسم وہ ہوتی ہے جس میں حکایت یا بیان بوقتِ واحد دو سطحوں پر حرکت کرتا ہے۔ بیان

---

[1] سب رس : از مُلاؔ وجہی، مرتبہ عبدالحق، ص ۴۷، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو کراچی، ۱۹۵۲ع۔

[2] ''سب رس کے ماخذ و مماثلات'' : مطبوعہ رسالہ اُردو کراچی، جنوری اور اپریل ۱۹۵۰ع۔

کے ایک حقیقی معنی ہوتے ہیں اور ایک مجازی ۔ حقیقی معنی کے مختلف پہلوؤں کو مجازی اجسام دے دیے جاتے ہیں اور ان اجسام کے تعلق ، حرکت یا تصادم سے حقیقی معنی پیدا ہوتے ہیں ۔ اس قسم کے بیانیہ ادب کو مثالیہ (تمثیل) کہتے ہیں[1] ۔" تمثیل کی ایک قسم وہ ہے جس میں ظاہری کردار حیوانات ہوتے ہیں لیکن ہر حیوان کسی انسانی صفت کا مظہر ہوتا ہے ۔ "کلیلہ دمنہ" ، "انوار سہیلی" اور یورپ کے وہ تمام قصّے جو Bestranis اور Fabliause کے دائرے میں آتے ہیں ، اسی طرح کے ہیں ۔ مولانا روم کی مثنوی میں جانوروں والی حکایات کو بھی اسی زمرے میں شمار کیا جا سکتا ہے ۔ فرید الدین عطار کی مشہورِ زمانہ تصنیف "منطق الطیر" اور مولانا عبدالرحمٰن جامی کی مثنوی "سلامان و ابسال" اور چاسر کی تصنیف "پارلیمنٹ آوف فاؤلز" (Parliament of Fowls) بھی تمثیل کی مثالیں ہیں ۔ ایسے قصّوں اور تمثیل میں ایک مشترک بات یہ ہے کہ یہاں بھی قصّے کی ایک ظاہری اور ایک باطنی سطح ہوتی ہے ۔ ظاہری معنی مجازی ہوتے ہیں اور باطنی معنی حقیقی ہوتے ہیں اور کردار ان معنی کی علامت بن جاتے ہیں ۔ ان قصوں کا تعلق افلاطونی فلسفے سے واضح ہے کیونکہ یہ قصے "عین" (Ideal) کی ایک ناقص شکل کو پیش کرتے ہیں جس سے اصل "عین" کی طرف ذہن منتقل ہو جاتا ہے ۔

"کسی زبان یا تمدّن کا ادبی تسلسل دنیا بھر کے ادب کے تسلسل کا محض ایک حصہ ہے اور اس لحاظ سے "دستورِ عشاق" یا "سب رس" کا قصّہ خاص اہمیت رکھتا ہے کیونکہ 'سب رس' کے قصوں، کا افسانوں کے ایک ایسے عالم گیر سلسلے سے تعلق ہے جو ایران سے آئرستان تک پھیلا ہوا ہے ۔ یہ سلسلہ تلاش و تجسّس کے افسانوں کا ہے ۔ کبھی یہ تلاش کسی پھول کی ہوتی ہے جو پھول بھی ہے اور کوئی بڑی ہی بے مثل حسینہ بھی جیسے "گل بکاولی" یا "رومن ڈی لا روز" کا گلاب ۔ یہ ایک طرح سے رازِ عشق یا رازِ حیات یا رازِ حسن کی تلاش بھی ہے ۔ کبھی تلاش کے قصّوں میں ہیرو کا مقصود کوئی ظرفِ مقدّس یا نایاب پتھر ہے جو اعلیٰ ترین شوکت و شانِ شاہانہ کا رمز ہے ۔ قدیم فارسی داستانوں میں Huarens یا "فرِّ شاہانہ" کی تلاش ہے ۔ تلاش کے قصوں کا ایک گروہ وہ ہے جس میں چشمۂ آبِ حیات کی تلاش ہے ۔ یہ خضر اور سکندر کے قصّوں کے علاوہ

---

[1] سب رس کے مآخذ و مماثلات : مطبوعہ رسالہ اُردو کراچی ، جنوری ۔ اپریل ۱۹۵۰ء ، ص ۱۳ ۔

عبرانی اور اسلامی ادب میں بھی اکثر ملتی ہے۔ پھول اور چشمۂ آبِ حیات میں یقیناً تعلق ہے۔ تمام علامات کی تلاش یقیناً ایک حد تک مربوط ہے۔ بکاؤلی پھول بھی ہے، چشمہ بھی ہے اور عورت بھی۔ "سب رس" کے قصے میں چشمۂ آبِ حیوان چشمۂ دہن ہے۔ مغربی ادب میں بھی اسی طرح کا چشمہ اکثر ملتا ہے جس کے بڑے طلسماتی خصائص ہیں جیسے "رومن ڈی لا روز" میں "ہول اینڈ مِرر اوف لرسی مس" کے چشمے اور آئینے۔ دونوں کا مشرق داستانوں کے چشمۂ آبِ حیوان اور آئینۂ اسکندری سے تعلق معلوم ہوتا ہے اور آئینۂ سکندری کے وہی خصائص ہیں جو جمشید کے جامِ جہاں نما کے ہیں[۱]۔" "مثالیہ دراصل قرونِ وسطیٰ کی ذہنیت سے وابستہ ہے۔ اسی لیے "سب رس" کے بعد اردو میں مثالیہ (تمثیل) کے اور نمونے تو ملتے ہیں مگر وہ اس صنفِ ادب کا انحطاط ظاہر کرتے ہیں۔ مثالیہ عشق کی حد تک تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ نہ صرف اردو میں بلکہ فارسی میں بھی یہ "قصۂ حسن و دل" اتفاق ہی سے لکھا گیا۔ لیکن فارسی اور اردو غزل کے ایک ایک شعر میں اس رودادِ عشق کے مختلف واقعات دہرائے جاتے ہیں۔ اس لیے تعجب کی بات نہیں کہ پھر الگ سے اس قسم کے اور مثالیہ لکھنے کا کسی کو خیال نہیں آیا[۲]"، "ابہام اور اشاریت نے غزل کے ذریعے رفتہ رفتہ اتنا فروغ حاصل کر لیا کہ بیانیہ ادب میں مثالی رجحان گھٹتا چلا گیا اور ادھر خود بیانیہ ادب میں طلسماتی داستان کو اتنا فروغ ہوا کہ مثالیہ کے لیے گنجائش ہی باقی نہیں رہی۔ اس لیے "گلزار نسیم" میں ہمیں بیانیہ کے ایسے مقامات ملتے ہیں جو دراصل علامات و رموز ہیں؛ مثلاً خود گل بکاولی کی رمزیت یا رمزیت سے پہلے کی مثالی خصوصیات سب بالکل محو ہو چکی ہیں اور طلسم اور داستان کا جزو بن چکی ہیں۔ اس طرزِ مثالیہ اور داستان میں رشتہ ضرور ہے مگر یہ رشتہ انحطاط کا ہے کیونکہ رفتہ رفتہ مثالیہ کی جگہ طلسمات نے لے لی[۳]"، "مشرق افسانے میں طلسمات مقصود بالذات بن گئے۔ یہ ایک طرح سے زندگی سے فرار تھا۔ طلسمات کی بنیاد حیرت پر تھی، لیکن رفتہ رفتہ اس حیرت کدے کی تعمیر میں وہی خد و خال ابھر آئے جو مشرق فنِ تعمیر، مشرق مصوّری اور مشرق غزل میں نمایاں ہیں؛ یعنی متعیّن روایات اور اشکال کی بار بار تکرار۔ جب اسلامی تمدّن پر زوال آیا اور

۱، ۲، ۳- سب رس کے مآخذ و مماثلات: ص ۸ - ۹، ص ۱۰۹، ص ۶ - ۷، ص ۱۰۳، ص ۱۰۹، ص ۱۱۰۔

مغربی تمدّن کی فتح سے پہلے اس کی جگہ لینے والی کوئی اور زندہ تمدنی اساس باقی نہ رہی تو مثالیہ کا تو خاتمہ ہو گیا اور تلاش کا موضوع طلسمات کی نظر ہو گیا جو انحطاط کا انتہائی درجہ تھا[۱]۔‘‘ یہ عمل ’’سب رس‘‘ میں نہیں ہے - یہاں تمثیل اور اس کا رنگ ڈھنگ خالص رہتا ہے -

تمثیل کی نوعیت ، خصوصیت اور ’’سب رس‘‘ کو آفاقی روایت کے ساتھ ملا کر دیکھنے کے بعد ’’سب رس‘‘ میں بیان کیے ہوئے قصے کا خلاصہ ضروری ہو جاتا ہے تاکہ اُس کی تمثیل اور صفات واضح ہو جائیں - قصے کا مقام سیستان ہے - یہ تمثیلی مقام نہیں ہے - یہ وہی جگہ ہے جو رستم کی جائے پیدائش ہونے کی وجہ سے مشہور ہے - مگر ’’سب رس‘‘ میں یہاں کے بادشاہ کا نام ’’عقل‘‘ بتایا جاتا ہے - کائنات کے ذرے ذرے کا اس کے تابعِ فرماں ہونا ، جو ہمارے قصّوں کی عام بات ہے ، عقل کے سلسلے میں اہمیت رکھتا ہے - اس بادشاہ کا ایک لڑکا ’’دل‘‘ ہے جس کا نام تمثیلی ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی - لیکن اس نام میں اس وقت تمثیلی رنگ پیدا ہو جاتا ہے جب بتایا جاتا ہے کہ عقل نے دل کو تن کی مملکت بخش دی ہے - اس ابتدائیے کے بعد قصّہ شروع ہو جاتا ہے اور بتایا جاتا ہے کہ ’’عقل‘‘ کے دربار میں ہر قسم کے لوگ موجود ہیں اور شراب کا دور چل رہا ہے کہ ’’آبِ حیات‘‘ کا ذکر آ جاتا ہے اور بتایا جاتا ہے کہ جو شخص آبِ حیات پی لے وہ حضرتِ خضرؑ کی طرح تا ابد زندہ و قائم رہے - یہ سن کر دل آبِ حیات حاصل کرنے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے اور یہاں سے تلاش کا وہ سلسلہ شروع ہو جاتا ہے جو تمثیلی قصوں میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے -

دل کا جاسوس نظر ہے جو ہر جگہ پھرتا ہے اور ہر پل کی خبر لا کر دیتا ہے - چنانچہ قصّے کا دوسرا منظر یہ ہے کہ دل نظر سے آبِ حیات کا ذکر کرتا ہے اور نظر وعدہ کرتا ہے کہ اس کا پتا لگانے میں کوئی دقیقہ اُٹھا نہ رکھے گا - دل کو نظر کی باتوں سے بڑا سکون ملتا ہے - وہ اس کے عزم و حوصلہ کی داد دیتا ہے اور اُسے آبِ حیات کی تلاش میں روانہ کر دیتا ہے -

اب نظر کا سفر شروع ہوتا ہے - چلتے چلتے وہ ایک نہایت خوب صورت شہر میں پہنچتا ہے جس کا نام ’’عافیت‘‘ ہے اور جس کے بادشاہ کو ’’ناموس‘‘ کہتے ہیں - یہ بادشاہ بڑا مہمان نواز ہے - نظر اس کی خدمت میں حاضر ہو کر

۱- سب رس کے ماخذ و مماثلات : ص ۱۰۹ ، ۱۱۰ -

اپنا قصہ بیان کرتا ہے اور کہتا ہے کہ بغیر آبِ حیات لیے اپنے ملک ''تن'' میں واپس نہیں جاؤں گا۔ ناموس اس کے عزم سے متاثر ہو کر آبِ حیات کی لمبی چوڑی تعریف تو ضرور کرتا ہے لیکن اُسے حاصل کرنے کا کوئی طریقہ نہیں بتاتا۔ نظر اس سے رخصت لے کر اپنی راہ لیتا ہے۔ چلتے چلتے وہ ایک اونچے پہاڑ کے پاس پہنچتا ہے۔ دریافت کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ اس پہاڑ کا نام 'زہد ہے اور اس پر رزق نام کا ایک بوڑھا رہتا ہے۔ نظر اس بوڑھے کے پاس جا کر آبِ حیات کا پتا دریافت کرتا ہے۔ رزق کہتا ہے کہ آبِ حیات کا چشمہ تو جنّت میں ہے اور تم اُسے زمین پر تلاش کر رہے ہو۔ اگر تم اس کا پتا لگانا چاہتے ہو تو اس کی نشانیاں عاشقوں کے آنسوؤں میں دیکھو۔ نظر رزق کی بات مانتا تو ضرور ہے لیکن یہ بھی کہتا ہے کہ وہ اُسے تلاش کرکے رہے گا۔

یہاں سے چل کر نظر ایک جنگل میں پہنچتا ہے جہاں اُسے ایک فلک بوس قلعہ نظر آتا ہے۔ اس قلعے کا نام ہدایت ہے اور اس کا بادشاہ ہمّت ہے۔ نظر ایک مدت تک ہمّت کی خدمت کرتا رہتا ہے اور ایک دن موقع پا کر اُس سے آبِ حیات کا ذکر کرتا ہے۔ نظر اور ہمت کے درمیان بات چیت دلچسپ ہے۔ ہمت نظر کی ہنسی اُڑاتے ہوئے کہتا ہے کہ آبِ حیات کا پتا بتانے کی مجھ میں طاقت نہیں ہے۔ جو شخص بھی اسے حاصل کرنے کا خیال رکھتا ہو، اسے منع کرو۔ مجنوں، یوسف، زلیخا نے اس کی تلاش کی اور کچھ نہ پایا۔ میں ہمت ہوں لیکن میں بھی اس کا سراغ نہ لگا سکا۔ نظر ان باتوں سے مایوس نہیں ہوتا بلکہ کہتا ہے آپ ''ہمت'' ہیں۔ میری مدد کیجیے، شاید آپ میرا امتحان لے رہے ہیں۔ دنیا میں کوئی ایسا کام نہیں ہے جو آپ نہ کر سکیں۔ نظر کی بات سے خوش ہو کر ہمت بتاتا ہے کہ مشرق میں ایک ملک ہے۔ اُس کا بادشاہ عشق ہے جو ہر دل میں رہتا ہے اور جو انسان کو خدا سے بھی ملوا سکتا ہے۔ اس کے ایک بیٹی ہے جس کا نام حسن ہے۔ ہمت حسن کے اوصاف بیان کرنے میں بالکل شاعر ہو جاتا ہے۔ یہاں تمثیل نگار حسن کی صفات کو بھی اشخاص میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ناز، غمزہ، عشوہ، ادا، دلربائی، خوش نمائی اور لطافت کو حسن کی سہیلیاں بتایا گیا ہے۔ حسن شہرِ دیدار میں رہتی ہے۔ یہاں ایک باغ ہے جس کا نام رخسار ہے جس میں دہن نام کا ایک چشمہ ہے۔ اسی میں آبِ حیات ہے جسے حسن روز پیتی ہے۔ ہمت شہرِ دیدار تک پہنچنے کی دشواریوں کا بھی ذکر کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ راستے میں تمھیں سبکسار نام کا ایک شہر ملے گا۔ اس شہر کا محافظ رقیب ہے جو عشق بادشاہ کا تابعِ فرمان ہے اور کسی کو ملکِ عشق کی طرف

جانے نہیں دیتا ۔ لیکن اگر تم سبکسار کو پار کر لو گے تو تمھیں میرا بھائی قامت ملے گا جو تمھاری مدد کرے گا ۔ ہمت اپنے بھائی قامت کے نام ایک خط بھی دیتا ہے ۔

نظر وہاں سے مشرق کی طرف روانہ ہوتا ہے اور جب شہر سبکسار کی سرحد پر پہنچتا ہے تو پکڑ لیا جاتا ہے اور رقیب کے سامنے پیش کیا جاتا ہے ۔ یہاں نظر عقل سے کام لیتا ہے اور عقل سے پتھر کو بھی موم بنایا جا سکتا ہے ۔ اس موقع پر تمثیل میں ایک اُلجھاؤ پیدا ہو جاتا ہے ۔ شروع میں عقل کو بادشاہ بتایا گیا ہے ۔ اگر وہ کسی ہاتفِ غیبی کی طرح یہاں آتا تو تمثیل قائم رہتی مگر نظر خود کو عقل کا پُتلا بتا کر کہتا ہے کہ وہ حکیم ہے ۔ سرتاپا علم ہے اور مردہ میں جان ڈال سکتا ہے ، مٹی سے سونا بنا سکتا ہے ۔ رقیب جیسے سونے کا بڑا لالچ ہے ، یہ سنتے ہی کہتا ہے کہ مجھے بہت سا سونا بنا دو ۔ اب نظر کو اپنا مقصد حاصل کرنے کا موقع مل جاتا ہے اور کہتا ہے کہ سونا بنانے کے لیے دواؤں کی ضرورت ہے جو دیدار نامی شہر کے رخسار نامی باغ میں مل سکتی ہیں ۔ رقیب اُس کے ساتھ چل کر دوائیں جمع کرنے کا وعدہ کرتا ہے ۔ نظر اور رقیب دونوں شہر دیدار پہنچتے ہیں ۔ یہاں نظر کی قامت سے ملاقات ہوتی ہے جو اُسے رقیب کے ساتھ دیکھ کر تعجب کرتا ہے ۔ نظر اپنا سارا قصہ بیان کرتا ہے اور ہمت کا خط چپکے سے قامت کو دے دیتا ہے ۔ خط پڑھ کر قامت سیم ساق کو حکم دیتا ہے کہ وہ رقیب کی آنکھ بچا کر نظر کو چھپا دے ۔ سیم ساق نظر کو فرشِ فرح بخش کے پیچھے چھپا دیتا ہے ۔ رقیب نظر کو ہر جگہ تلاش کرتا ہے اور آخر کار مایوس ہو کر اپنے شہر واپس ہو جاتا ہے ۔

نظر اب شہرِ دیدار کی سیر کو نکلتا ہے ۔ شہر کا حسن اُسے محوِ حیرت کر دیتا ہے ۔ قامت اور نظر ابھی سیر میں محو ہیں کہ شہزادی حسن اپنی سہیلی لٹ کے ہمراہ دکھائی دیتی ہے ۔ لٹ نظر کو دیکھ کر پوچھتی ہے کہ تم کون ہو اور اس طرح گھبرا گھبرا کر کیوں دیکھ رہے ہو؟ نظر اُسے اپنے مقصد سے آگاہ کرتا ہے تو وہ کہتی ہے ”گھبرانے کی بات نہیں ہے ۔ خدا نے چاہا تو مراد بر آئے گی ۔“ وہ نظر کو اپنے بال بھی دیتی ہے اور کہتی ہے کہ اگر تمھیں میری مدد کی ضرورت پڑے تو ان کو جلانا ، میں تمھاری مدد کو آ جاؤں گی ۔ شہزادی حسن کے ساتھ ایک خادم غمزہ بھی ہے جو نظر کو دیکھ کر اس پر جھپٹتا ہے ۔ تلوار کھینچ کر اُسے مارنے ہی والا ہوتا ہے کہ نظر کے بازو پر بندھے ہوئے لعل پر اُس کی نظر پڑتی ہے ۔ غمزہ کو یاد آتا ہے کہ اس کی ماں نے اس کے

اور اُس کے بھائی کے بازوؤں پر ایک ہی رنگ کے لعل باندھے تھے۔ وہ اپنے بھائی کو پہچان لیتا ہے۔ دونوں بھائی، جو بچپن سے جدا ہو گئے تھے، ایک دوسرے سے بغل‌گیر ہو کر روتے ہیں۔ شہزادی حسن غمزہ کو بلا کر نظر کے بارے میں پوچھتی ہے۔ غمزہ اس کا تعارف کراتا ہے اور بتاتا ہے کہ اس کا بھائی جواہرات پرکھنے میں اپنا جواب نہیں رکھتا۔

شہزادی حُسن نظر کو اپنے پاس بلا کر اُس سے ایک انمول ہیرا پرکھواتی ہے۔ اس ہیرے میں ایک تصویر ہے جس کے بارے میں کوئی نہیں جانتا، مگر نظر اسے دیکھ کر کہتا ہے کہ یہ دل بادشاہ کی تصویر ہے اور یہ سنتے ہی حسن دل پر فدا ہو جاتی ہے۔ پھر وہ نظر سے تنہائی میں اپنے عشق کا حال بیان کرتی ہے اور کہتی ہے جس طرح بھی ہو مجھے دل سے ملا دو۔ نظر کے لیے اپنے مقصد کے اظہار کا موقع ہاتھ آتا ہے اور وہ کہتا ہے کہ دل کو یہاں لانا محال ہے۔ اُس کے والد عقل نے اُسے تن کے قلعے میں قید کر رکھا ہے۔ اس کو بلانے کی بس ایک ہی ترکیب ہے۔ بادشاہ آبِ حیات کی تلاش میں ہے۔ اگر آپ آبِ حیات کا پتا بتائیں تو وہ اُسے حاصل کرنے یہاں ضرور آئے گا۔ شہزادی وعدہ کرتی ہے کہ اگر دل یہاں آ جائے گا تو وہ اُسے آبِ حیات تک ضرور پہنچا دے گی۔ اس کے بعد وہ اپنے غلام خیال کو نظر کے ہمراہ دل کے پاس روانہ کرتی ہے اور نظر کو اپنی ایک انگوٹھی بھی دے دیتی ہے۔

خیال اور نظر شہرِ تن میں آتے ہیں۔ نظر دل سے اپنے سفر کا حال بیان کرتا ہے۔ دل کو معلوم ہوتا ہے کہ خیال مصوّر بھی ہے اور اس سے حسن کی تصویر بنواتا ہے۔ تصویر دیکھتا ہے تو دل حسن پر عاشق ہو جاتا ہے اور حسن کو حاصل کرنے کے لیے شہرِ تن سے روانہ ہونے کی تیاری کرتا ہے۔ اس وقت عقل بادشاہ کا وزیر وہم یہ سوچ کر کہ اگر دل نظر اور خیال کے کہنے پر چلا تو اس کی اہمیت ختم ہو جائے گی، عقل سے کہتا ہے کہ شہزادہ دل، نظر جاسوس کے ساتھ کہیں جا رہا ہے۔ اُس کے ہمراہ ایک اجنبی بھی ہے جو جادوگر معلوم ہوتا ہے۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ دھوکا دے۔ میں آپ کا نمک خوار ہوں اس لیے مناسب سمجھتا ہوں کہ آپ شہزادے کو اپنی بے‌پناہ قوت سے روک دیں۔ بادشاہ یہ سن کر خوش ہوتا ہے اور وہم کو گلے لگا کر کہتا ہے کہ ”میں تمھاری وفاداری سے بہت خوش ہوں۔ تم فوج بھیج کر دل اور نظر کو قید کر لو“۔ اور وہ سب لوگ قید کر لیے جاتے ہیں۔

اس قید سے نظر کے نکلنے کی ایک صورت سامنے آتی ہے ؛ اس کے پاس وہ انگوٹھی ہے جو شہزادی حسن نے اُسے دی تھی اور جس کی خصوصیت یہ ہے کہ جو شخص اسے منہ میں رکھ لے ، وہ کسی کو نظر نہیں آتا ۔ نظر اس انگوٹھی کو منہ میں رکھ کر قید سے باہر آتا ہے اور شہرِ دیدار پہنچتا ہے ۔ گھومتا پھرتا ایک باغ میں پہنچتا ہے اور وہاں چشمۂ آبِ حیات دیکھتا ہے ۔ اس کے دل میں آبِ حیات پینے کی خواہش پیدا ہوتی ہے ۔ وہ پانی پینے کے لیے جیسے ہی منہ کھولتا ہے ، انگوٹھی چشمے میں گر جاتی ہے اور چشمہ غائب ہو جاتا ہے ۔ اب وہ سب کو نظر آنے لگتا ہے ۔ رقیب جو اس کی تلاش میں پھر رہا ہے ، اسے پکڑ لیتا ہے ، خوب مارتا ہے اور قید کر دیتا ہے ۔ اس قید میں وہ لٹ کے بال جلاتا ہے اور لٹ آ کر اُسے قید سے نکال لیتی ہے اور شہر دیدار واپس لے جاتی ہے ۔ وہاں شہزادی حسن سے وہ اپنا سارا حال بیان کرتا ہے ۔ شہزادی افسردہ ہو کر کہتی ہے کہ وہ تو دل سے ملنے کے لیے ایک ایک دن گن رہی تھی ۔ پھر وہ غمزہ کو بلاتی ہے اور اسے اپنے عشق کا راز بتاتی ہے ، اور اسے کہتی ہے کہ تم غمزہ کے ساتھ جاؤ اور جلد سے جلد دل کو میرے پاس لے کر آؤ ۔

اُدھر عقل بادشاہ نے نظر کے فرار ہونے کے بعد قلعے پر سخت پہرہ لگوا دیا ہے اور حکم دیا ہے کہ نظر جہاں بھی ہو اسے فوراً قید کر لیا جائے ۔ عقل کا دستِ راست جہد اپنے بیٹے توبہ کو نظر بند رکھنے اور گرفتار کرنے پر مقرر کرتا ہے ۔ ادھر غمزہ اور نظر ، جو مسلسل سفر میں ہیں ، جب چلتے چلتے تھک جاتے ہیں تو ایک جگہ آرام کرتے ہیں اور وہیں سو جاتے ہیں ۔ یہ جگہ توبہ کے گھر سے قریب ہے ۔ صبح کو ان کی موجودگی کی خبر توبہ کو ہوتی ہے اور وہ اپنی فوج کے ذریعے غمزہ و نظر کا محاصرہ کر لیتا ہے ۔ جنگ ہوتی ہے ۔ غمزہ اور نظر توبہ کی فوج کو شکست دیتے ہیں اور اس کا قلعہ بھی لوٹ لیتے ہیں ۔ اس کے بعد دونوں قلندروں کا بھیس بدل کر شہرِ عافیت پہنچتے ہیں ۔ یہاں کا بادشاہ ناموس غمزہ کے آگے ہتھیار ڈال دیتا ہے ۔ دونوں فاتح اب شہر تن کی طرف بڑھتے ہیں ۔ غمزہ دعائے سیفی اپنے لشکر پر پھونک دیتا ہے اور سارا لشکر پرلوں میں تبدیل ہو جاتا ہے ۔

ادھر توبہ شکست کے بعد بادشاہ عقل کے پاس پہنچتا ہے اور اس سے غمزہ کی بہادری کا ذکر کرتا ہے ۔ عقل دل کو قید سے رہا کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شہزادی حسن کی فوج بہت زبردست ہے ۔ تم اس سے کیسے جیت سکتے ہو ۔ شہزادہ دل اس نصیحت کو نہیں سنتا اور مجبور ہو کر عقل کو فوج دے کر اُسے شہزادی حسن

کے شہر کا محاصرہ کرنے کی ہدایت کرتا ہے۔ یہاں سے قصّے کا مرکز نظر کے بجائے دل ہو جاتا ہے۔ وہ حسن کے باپ عشق کی فوج پر حملہ کرنے کے لیے نکلتا ہے۔ اُس کی فوج عقل کی فوج ہے اور اس کا سردار صبر ہے۔ یہ فوج ابھی تھوڑی دور ہی جاتی ہے کہ غمزہ کی فوج، جو ہرنیوں کی صورت میں ہے، سامنے آتی ہے۔ دل عقل کے حکم سے ان ہرنیوں کا پیچھا کرتا ہے اور دھوکا کھا کر جنگل میں پہنچ جاتا ہے۔ اس وقت نظر اور غمزہ، جو دل کو حسن کے پاس لے جانے کے لیے آ رہے ہیں، آپس میں صلاح مشورہ کر کے یہ طے کرتے ہیں کہ انھیں شہر دیدار واپس چلا جانا چاہیے اور وہاں دل کا انتظار کرنا چاہیے۔

عقل، دل اور اُن کی فوجیں ہرنوں کا پیچھا کرتے کرتے شہر دیدار کے قریب پہنچ جاتے ہیں۔ اس وقت غمزہ اور نظر حسن کے پاس پہنچ کر مشورہ کرتے ہیں اور طے پاتا ہے کہ حسن اپنے باپ عشق کو اطلاع دے۔ وہ عشق کو خط لکھتی ہے اور عقل کی فوج کشی کا حال بیان کرتی ہے۔ عشق خط پڑھ کر آگ بگولہ ہو جاتا ہے اور کہتا ہے کہ عقل کی یہ ہمت کہ میری بیٹی کے ملک پر حملہ کرے! اور اپنے سپہ سالارِ مہر کو حکم دیتا ہے کہ وہ جفا، مشقّت اور درد کو ساتھ لے جائے اور ایسا حملہ کرے کہ عقل کے ہوش ٹھکانے آ جائیں۔ دونوں فوجوں کا مقابلہ ہوتا ہے۔ مہر کی فوج کثیر ہے۔ عقل اُسے دیکھ کر پریشان ہو جاتا ہے۔ غمزہ، قامت، زلف عشق کی طرف سے لڑتے ہیں۔ دل بہت پریشان نظر آتا ہے۔ اُسے خوف ہے کہ اس جنگ کی وجہ سے وہ حسن سے اور بھی دور ہو جائے گا۔ مگر خوشبوئی نام کی عورت اس سے آ کر کہتی ہے کہ "پریشان مت ہو۔ میں تمھاری مدد کروں گی۔"

جنگ ہوتے چار دن گزر جاتے ہیں۔ دونوں طرف کی فوجیں جمی ہوئی ہیں۔ حسن اب پریشان ہوتی ہے اور اپنے خادم خال سے مشورہ کرتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اپنی بہن کو کوہ قاف سے بلوائیے۔ وہ بہادر بھی ہے اور عقل مند بھی۔ وہ عاشقوں پر ظلم کرنا جانتی ہے۔ آپ دونوں مل کر عقل کو یقیناً شکستِ فاش دے سکتی ہیں۔ خال عنبر کا ایک دانہ آگ پر رکھتا ہے اور حسن کی بہن آ موجود ہوتی ہے۔ حسن اپنی بہن سے اپنے عشق کا حال بیان کرتی ہے اور کہتی کہ وہ دل کو دل سے چاہتی ہے مگر اس کا باپ عقل ہمارے درمیان حائل ہے۔ حسن کی بہن کہتی ہے کہ اس کے پاس ایک تیر انداز ہلاک نامی ہے۔ وہ یہ جنگ فتح کر سکتا ہے۔

اب مہر اور ہلاک مل کر حملہ کرتے ہیں۔ ہلاک زخم پر زخم کھاتا،

حسن کی فوجوں کو چیرتا چلا جاتا ہے۔ وہ دل کے بھی تیر مارتا ہے اور دل زخمی ہو کر گر پڑتا ہے۔ وہ اُسی حالت میں دل کو اٹھا کر میدانِ جنگ سے باہر لے آتا ہے۔ عقل یہ دیکھ کر پریشان ہو جاتا ہے اور اس کی فوج بھاگ کھڑی ہوتی ہے۔ عقل بھی غائب ہو جاتا ہے اور تلاش کرنے پر بھی نہیں ملتا۔ حسن کی فتح ہوتی ہے اور دل اس کے قبضے میں آ جاتا ہے۔ وہ بےہوش ہے۔ حسن کے سامنے ہوش میں آتا ہے۔ زخموں سے چُور اور تکلیف سے نڈھال ہے۔ دل کو اس عالم میں دیکھ کر حسن اپنی راز داں دائی ناز سے کہتی ہے کہ وہ دل سے شادی کرنا چاہتی ہے۔ دل کو بچانے کی کوئی ترکیب کرو۔ ناز جواب دیتی ہے کہ فکر مت کرو۔ ادھر جنگ کے بعد مہر عشق بادشاہ کے پاس پہنچتا ہے اور جنگ کا حال بیان کرتا ہے کہ بادشاہ عقل فرار ہو گیا ہے اور اس کا بیٹا دل گرفتار کر لیا گیا ہے۔ عشق یہ سن کر بہت خوش ہوتا ہے اور کہتا ہے کہ بیوقوف عقل سے جو کام نہیں ہو سکتا تھا، وہ اُسے کرنے چلا تھا۔ اچھا ہوا اپنے کیے کی سزا پائی۔ اور حکم دیتا ہے کہ دل کے گلے میں طوق ڈال کر اُسے قید کر لیا جائے اور عقل جہاں بھی ہو، گرفتار کیا جائے۔ ناز، غمزہ اور عشوہ دل کی کڑی نگرانی کریں۔

مہر حسن کے پاس آ کر بادشاہ عشق کا فرمان سناتا ہے۔ ناز حسن کو مشورہ دیتی ہے کہ صبر کرو، سب کام ٹھیک ہو جائے گا۔ دل کو کہیں چھپا دیا جائے۔ چنانچہ دل کو چاہِ ذقن میں چھپا دیا جاتا ہے۔ اسی کنویں میں آبِ حیات کا چشمہ بھی ہے۔ اب حسن اور دل کے ملنے کی صورتیں سامنے آتی ہیں۔ سپہ سالار مہر کی بیٹی ساحرہ ہے۔ وہ دل کو آبِ حیات کے چشمے کے پاس کے چھجے پر لے آنے کا وعدہ کرتی ہے۔ حسن کی سہیلی زلف دل کو کنویں سے نکالتی ہے۔ وفا بھی وہاں آ جاتی ہے اور دل کو سمجھاتی ہے کہ حسن نے مجبور ہو کر تمھیں کنویں میں چھپایا ہے۔ اگر وہ ایسا نہ کرتی تو عشق تمھیں مروا دیتا۔ حسن تم کو جان سے زیادہ عزیز رکھتی ہے۔ اور پھر زلف اور وفا دل کو دلکش باغ میں لا کر چھوڑ جاتی ہیں۔ یہاں کی فضا کا دل پر یہ اثر ہوتا ہے کہ وہ بےخبر سو جاتا ہے۔

وفا حسن کو بتاتی ہے کہ دل باغ میں ہے۔ وہ دوڑ کر اُس کے پاس آتی ہے اور خوشی سے رونے لگتی ہے۔ اُس کے آنسو دل کے چہرے پر گرتے ہیں اور اُس کی آنکھ کھل جاتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے بغل گیر ہو جاتے ہیں۔ دل کو چھجے میں لا کر رکھا جاتا ہے اور حسن اس سے روز ملتی ہے۔ خیال

وفا اور تبسّم اس کا دل بہلاتے رہتے ہیں۔

یہاں ایک اور قصّہ کھڑا ہو جاتا ہے۔ رقیب کی بد ذات بیٹی غیر، جو حسن کے پاس رہتی ہے، دل پر عاشق ہو جاتی ہے۔ وہ سحر بھی جانتی ہے لہٰذا روپ بدل کر حسن کی صورت میں آ جاتی ہے اور خیال، وفا اور تبسّم کو حکم دے کر دل کو وصال کے چھجے میں بلواتی ہے اور اُس سے ہم آغوش ہو جاتی ہے۔ خیال یہ خبر حسن کو پہنچاتی ہے۔ حسن یہ سن کر زار و قطار رونے لگتی ہے۔ وصال کے چھجے میں آ کر غیر کو دل سے ہم آغوش دیکھتی ہے اور غیر کو سخت سست کہتی ہے۔ غیر سحر کے زور سے نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے۔ حسن کو دل کی بے وفائی پر بھی غصّہ آتا ہے اور حکم دیتی ہے کہ اُسے غضب کے قید خانے میں ڈال دو اور سخت نگرانی کرو۔ اُدھر غیر اپنے والد رقیب کے پاس پہنچ کر اپنا حال بیان کرتی ہے۔ وہ سحر کے ذریعے دل کو اُڑا لاتا ہے اور ہجراں نام کے قلعے میں قید کر دیتا ہے۔ یہاں دل پچھتاتا ہے۔ کبھی اپنے باپ عقل کو یاد کرتا ہے اور کبھی حسن کے حکم پر تعجب کرتا ہے۔ غیر اس کی حالتِ غیر دیکھ کر نادم ہوتی ہے اور حسن کو خط لکھتی ہے۔ اپنی غلطی کا اعتراف کرتی ہے اور دل کو معصوم بتاتی ہے۔ حسن خط پڑھ کر شرمندہ ہوتی ہے اور اس طرح حسن و دل میں صفائی ہو جاتی ہے۔

پھر قصّے کا خاص پلاٹ سامنے آتا ہے جو عقل و عشق کی جنگ سے تعلق رکھتا ہے۔ عقل کی فوج شکست کھا چکی تھی لیکن اس کا سپہ سالار صبر شہرِ ہدایت میں چلا جاتا ہے۔ اُس کی فوج کا ایک سپاہی ہمت فوج لے کر پھر شہر دیدار کی طرف بڑھتا ہے لیکن مشورے کے بعد یہ طے پاتا ہے کہ جنگ سے صلح بہتر ہے۔ اب ہمت، عشق بادشاہ سے ملاقات بڑھاتا ہے۔ اُس کو بہت سی کہانیاں سناتا ہے اور عقل بادشاہ کا ذکر بھی کرتا ہے۔ عشق ہمت کی باتوں سے خوش ہو کر کہتا ہے کہ وہ عقل کو اپنا وزیر بنائے گا۔ عشق جیسے بادشاہ کے پاس عقل جیسا وزیر ہونا چاہیے۔ ہمت کہتا ہے کہ وہم نے عقل کو گمراہ کر دیا تھا ورنہ یہ سب کچھ نہ ہوتا۔ چنانچہ ہمت عقل کے پاس جاتا ہے۔ عقل بھی عشق سے صلح مناسب سمجھتا ہے اور عشق کے پاس آتا ہے۔ عشق اُس کی بڑی قدر و منزلت کرتا ہے۔ اب حسن و دل کی شادی میں کوئی رکاوٹ نہیں رہ جاتی۔ رہا آبِ حیات کی تلاش کا مسئلہ تو ایک دن نظر، ہمت اور دل شراب کے نشے میں مست باغ میں آتے ہیں تو انہیں آبِ حیات کا چشمہ نظر آتا ہے۔ چشمے کے پاس ایک بزرگ بھی نظر آتے ہیں۔ ہمت دل سے کہتا ہے کہ یہ حضرت خضر ہیں۔

دل ان کی قدم بوسی کرتا ہے۔ خضر اُسے دعائیں دیتے ہیں۔ اب حسن و دل ہنسی خوشی ایک ساتھ رہتے ہیں۔ ”ایکس پر ایک صدقے ایکس پر ایک بلہار“۔ پھر وجہی بتاتے ہیں کہ اُن کے ہاں کئی بیٹے پیدا ہوئے۔ ان بیٹوں میں سے سب سے بڑا بیٹا یہ ”کتاب“ ہے۔ ”لایق قابل مستند“ جس کا ہر باب ہے۔

خالص اور بے میل تمثیل کی حیثیت سے ”سب رس“ ایک منفرد اور بے مثال تصنیف ہے لیکن قصے کی حیثیت سے اس میں کئی خامیاں نمایاں ہیں۔ سب رس میں قصہ بنیادی اہمیت ضرور رکھتا ہے لیکن جس طرح اسے پیش کیا گیا ہے اس میں پند و موعظت نے اتنا غلبہ حاصل کر لیا ہے کہ قصہ ذیلی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اگر عشق کا ذکر آ گیا تو وجہی صفحے کے صفحے اس کی تشریح میں لکھتا چلا جاتا ہے۔ اگر ”مانگنے“ کی بات آ گئی تو اس موضوع پر وجہی جو کچھ لکھ سکتا ہے لکھ دیتا ہے۔ غرض کہ وہ فنی توازن جو قصے اور پند و نصائح کے درمیان ہونا چاہیے تھا ”سب رس“ میں مفقود ہے۔ اسی لیے فنی اعتبار سے قصے کا کوئی مرکز باقی نہیں رہتا۔ سب رس میں ”آبِ حیات“ کی تلاش ایک ایسا مرکز بن سکتا تھا جس سے قصے میں اتحاد پیدا کیا جا سکتا تھا مگر یہ مرکز بھی، حسن و دل کے معاشقے میں، جو آبِ حبات کی تلاش کا محض ذریعہ تھا، غائب ہو جاتا ہے، یہاں تک کہ نظر وہ انگوٹھی بھی کھو بیٹھتا ہے جس سے اُسے آبِ حیات دکھائی دیا تھا۔ پھر یہی نہیں، اس انگوٹھی کو خود مصنف ہی بھول جاتا ہے۔ اس کے بعد تمام رزمیہ و بزمیہ واقعات میں آبِ حیات کا پھر کہیں ذکر نہیں آتا۔ جس چیز کی تلاش کے لیے قصہ لکھا جا رہا ہے، وہ غیر اہم ہو کر حسن و دل کے معاشقے اور عشق و عقل کی جنگ میں گم ہو جاتی ہے۔ یہ ”سب رس“ کی بنیادی کمزوری ہے۔ قصے کے اختتام پر جب حسن و دل کی شادی ہو جاتی ہے، مصنف کو آبِ حیات کا خیال آتا ہے اور مصنف بے دلی سے اسے یوں بیان کرتا ہے کہ ہمت، نظر اور دل اتفاق سے وہاں پہنچ جاتے ہیں۔ لیکن جمن و دل کے وصال کے بعد آبِ حیات کی نہ کوئی اہمیت باقی رہتی ہے اور نہ وہ داستان کا حصہ رہتا ہے۔ اس کے علاوہ عقل کی حرکات حد سے زیادہ بے عقلی پر مبنی ہیں؛ مثلاً وہ اپنے وزیر وہم کے کہنے سے دل کو نظربند کر دیتا ہے تاکہ وہ حسن تک نہ پہنچ سکے اور پھر خود ہی اُسے شہر دیدار پر، جہاں شہزادی حسن کی حکومت ہے، فوج کشی کے لیے روانہ کرتا ہے۔ نظر کی حرکات بھی قدم قدم پر قابلِ اعتراض نظر آتی ہیں۔ وہ انگوٹھی کھو دیتا ہے اور

اس لیے نہ قصّہ کو باز پُرس کرتا ہے اور نہ اس واقعے کو وہ خود کوئی اہمیت دیتا ہے ۔ نظر دل کو چھوڑ کر فرار ہو جاتا ہے اور بے وفا نہیں کہلاتا ۔ اس کی بعض خود غرضیاں اس کے کردار کی نفی کرتی ہیں ۔ عشق و عقل کی کشمکش ایک روایتی چیز ہے اور آخر میں دونوں کا ایک ہو جانا وہ عام درس ہے جو مسلمانوں کی فکر میں ہر جگہ نظر آتا ہے مگر شہر دیدار پر دل کی لشکرکشی کا کوئی اخلاقی جواز نہیں ہے ۔

قصہ تمثیل ہے اور اس کے سارے کردار بھی تمثیلی ہیں لیکن بہت سے ناموں کے کام مبہم ہو کر بے معنی ہو جاتے ہیں ۔ پھر یہ بات بھی غیر واضح بلکہ مبہم ہے کہ حسن کی انگوٹھی ، خوشبوئی ، وصال کے چھلے ، حسن کی ہمزاد غیر اور اس کی ساحرہ بہن سے کیا مراد لی جائے ؟ وجہی ان سب باتوں کو واضح کر سکتا تھا ، کیوں کہ وہ ہر جگہ طویل بیانات اور پند و موعظت کے دفتر کھول دیتا ہے ۔ مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تمثیل کے مخصوص ربط کا اُسے پورا شعور نہیں ہے ۔ اسی بے ربطی کی وجہ سے ”سب رس“ کا ڈھانچا اُس اونچی حویلی کی طرح ہو گیا ہے جس میں ہوا اور روشنی کا خیال نہ رکھا گیا ہو اور جس کے دالانوں ، کمروں اور صحن میں تناسب کو اہمیت نہ دی گئی ہو ۔

مخصوص فنی ربط کے نقطۂ نظر سے دیکھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ وجہی کی قوتِ تخیّل مرکب اور مربوط شکلیں یا مجسمے بنانے سے قاصر ہے ۔ وجہی کی اس تمثیل میں کوئی فرد یا تمثیلی کردار پورے طور پر مکمل یا مربوط نہیں ہے ۔ حسن اپنی کارگزاریوں کی بنا پر سب سے دلکش کردار بن سکتی تھی مگر ”سب رس“ کے قصے میں اس کے مختلف عوامل کو ربط دینا مشکل ہے ۔ دل داستان کا ہیرو ہے ۔ عشق اور عقل دو جلیل‌القدر بادشاہ ہیں لیکن ان کے حرکات و سکنات اُن کے تمثیلی نام سے پورے طور پر ربط نہیں رکھتے اور انسانی نفسیات سے بھی قریب نہیں ہیں ۔ پھر رقیب اور غیر کو جو کام دیا گیا ہے وہ اُن کے تمثیلی ناموں سے لگا نہیں کھاتا ۔ غیر حسن کی رقیب ہے اور وجہی اُسے سوکن کہہ کر سوکن کے برتاؤ پر صفحے کے صفحے سیاہ کرتا چلا جاتا ہے ۔ قصّہ اور وعظ کا وہ امتزاج جس سے تمثیل وجود میں آتی ہے ، ”سب رس“ میں اس لیے پورے طور پر پیدا نہیں ہو سکا کہ پند و موعظت کی طوالت قدم قدم پر آڑے آتی ہے ۔ اسی لیے سب رس میں دو دائرے ساتھ ساتھ چلتے ہیں ؛ ایک مضمون نگاری کا دائرہ اور دوسرا تمثیلی قصّے کا دائرہ اور یہ دونوں دائرے ایک دوسرے سے ہم آہنگ نہیں ہیں ۔

یہ تو ظاہر ہے کہ مسُلاً وجہی کا مقصد اپنے زمانے کی معاشرت یا اخلاق کی تصویر پیش کرنا نہیں ہے لیکن ''سب رس'' میں ایک ایسی دنیا ضرور سامنے آ جاتی ہے جو محض فرضی نہیں ہے۔ ''سب رس'' کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس کلچر میں بادشاہ سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے اور اس کا دربار ساری سرگرمیوں کا مرکز ہے جہاں سے مختلف جانباز و جان نثار اہم مہمات پر نکلتے ہیں۔ اس دور کی مختلف رسمیں اور تقریبات بھی ''سب رس'' میں ملتی ہیں۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ تصوّف اس کلچر میں مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔ بادشاہ کا اہم ترین وصف عدل ہے اور فیاضی اس کی دوسری صفت ہے۔ رعایا کی غم گساری بھی بادشاہ کا فرض ہے۔ چنانچہ بادشاہ فریادیں سنتا اور رعایا کی خبر گیری کرتا نظر آتا ہے۔ بادشاہ کی تلوار اور گھوڑے کی اس لیے تعریف کی جاتی ہے کہ یہ بادشاہت کی قوت کی علامتیں ہیں۔ رعایا بادشاہ کی اطاعت کو اپنا فرض سمجھتی ہے۔ سارا معاشرہ آقاؤں اور خادموں میں بٹا ہوا ہے۔ جن اخلاق اوصاف کی سب سے زیادہ قدر ہے وہ وفا، جانبازی اور جانثاری ہیں۔ مرد اور عورت کا تعلق بھی خاص نوعیت کا حامل ہے۔ مرد کی صفات میں قناعت و صبر کو اہمیت حاصل ہے۔ عورتوں کی صفات بھی تفصیل سے بیان کی گئی ہیں۔

بنیادی طور پر یہ مردوں کا معاشرہ ہے اور جو کچھ کیا یا لکھا جا رہا ہے، اس کے مخاطب صرف مرد ہیں۔ ایک قسم کی عورتیں وہ ہیں جو اصیل ہیں۔ جو اپنے مرد کو خدا سمجھتی ہیں اور اس سے ہر حال میں وفادار رہتی ہیں، مگر یہ بھی سوکن کا غم نہیں سہہ سکتیں۔ دوسری عورتیں وہ ہیں جن میں مکر بھرے ہیں۔ ان عورتوں کو قہرِ الٰہی بتایا گیا ہے۔ وجہی کے زمانے میں بیک وقت کئی کئی شادیوں کا رواج عام تھا اور سوکنوں کے جھگڑے گھر گھر پھیلے ہوئے تھے۔ بیجاپور کے شاہ داول نے بھی اسی زمانے میں اپنی طویل نظم ''ناری نامہ'' میں اسی مسئلے کو موضوعِ سخن بنایا تھا۔ ''سب رس'' کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مسافر نوازی بھی اس دور کی بنیادی صفت تھی۔ پریشانی کے عالم میں لوگ نجومیوں اور جوتشیوں سے بھی رجوع کرتے تھے۔ ''سب رس'' سے چھوٹے بڑے اور باپ بیٹے کے تعلقات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ بھلے برے کی تمیز کے سلسلے میں یہ بتایا گیا ہے کہ اگر آدمی آپ بھلا ہے تو دنیا بھی بھلی ہے۔ گدائی کو ایک لعنت بتایا گیا ہے اور گداؤں میں وہ لوگ ذلیل تر بتائے گئے ہیں جو شرم و حیا کو بالائے طاق رکھ کر مانگتے ہیں۔ راز داری کو بھی اس تہذیب میں بڑی اہمیت

حاصل ہے۔ لالچ اور ظاہر پرستی کو برا کہا گیا ہے۔ عشق اس معاشرے کا اوڑھنا بچھونا ہے۔ عشق کی مختلف قسموں کی بھی "سب رس" میں وضاحت کی گئی ہے۔ عشقِ مجازی کی تین قسمیں — سلامتی عشق، ہلاکتی عشق اور ملامتی عشق — بتائی گئی ہیں۔ یہ معاشرہ مافوق الفطرت چیزوں پر بھی عقیدہ رکھتا ہے اور وجہی نے تمثیل کے باوجود جگہ جگہ ان سے کام لیا ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مرد اور عورت کے جنسی تعلق کا اظہار اس معاشرے میں معیوب نہیں تھا۔ "قطب مشتری" میں، قطب و مشتری کے وصال کی جو تصویر کھینچی گئی ہے وہ اپنے حسنِ بیان کے اعتبار سے بے مثال و منفرد ہے۔ "سب رس" میں بھی وصال کو نئے مخصوص رنگ کے ساتھ وجہی نے اُبھارا ہے۔

تاریخی اعتبار سے "سب رس" کی اہمیت دوہری ہے؛ اولاً یہ کہ "خالص اور بے میل" تمثیل کے لحاظ سے ہمیشہ کی طرح یہ آج بھی منفرد ہے۔ ثانیاً یہ کہ "سب رس" اُردو نثر کا پہلا "ادبی" کارنامہ ہے۔ اگر اس کی نثر کا مقابلہ جانم کی "کلمۃ الحقائق" سے کیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ "سب رس" کا اسلوبِ بیان ادبی و علمی اسلوب کے دائرے میں آتا ہے اور "کلمۃ الحقائق" کی نثر اس صفت سے عاری ہے اور اس کی اہمیت صرف اولیت کی وجہ سے ہے۔ "کلمۃ الحقائق" میں ٹوٹے پھوٹے انداز میں مخصوص صوفیانہ خیالات کو بیان کیا گیا ہے جب کہ "سب رس" میں قرونِ وسطیٰ کے اُس عالمگیر قصے کو موضوعِ فکر بنایا گیا ہے جو اُس وقت کی ساری مہذب دنیا میں مقبول و معروف تھا۔ اس کے علاوہ سب رس کی زبان ایسے نئے لسانی و تہذیبی عناصر کے امتزاج سے بنی ہے جو اس دور میں ایک بالکل نئی چیز ہے۔ اور جس کے سرے فسانۂ عجائب، طلسمِ ہوشربا اور فسانۂ آزاد کی نثر سے ملے ہوئے ہیں۔ اس نئے اظہارِ بیان پر خود وجہی نے بھی اظہارِ افتخار کیا ہے اور اپنے اسلوب کی یہ خوبی بتاتی ہے کہ اس میں نظم اور نثر کی خصوصیات کو گھلا ملا کر ایک نئی لطافت اور ایک انی ادا پیدا کی گئی ہے۔ یہ پہلی آواز ہے جو اسلوبِ بیان اور طرزِ ادا کو خاص اہمیت دے رہی ہے۔ اب سے پہلے نثر کا مقصد صرف و محض عوام تک اپنی بات پہنچانا تھا۔ اس میں اسلوب کی کوئی اہمیت نہیں تھی۔ لیکن "سب رس" میں اسلوب کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔ دیکھیے وجہی ہم سے کیا کہہ رہا ہے:

"آج لگن اس جہان میں، ہندوستان میں، ہندی زبان سوں، اس لطافت اس چھنداں سوں، نظم ہور نثر ملا کر، گلا کر نہیں بولیا۔ اس بات کوں.

> اس لبات کوں ، یوں کوئی آب حیات میں نہیں گھولیا ، یوں غیب کا علم لیں کھولیا ۔“

سب رس کی نثر پر فارسی کا اثر صرف الفاظ و محاورات تک محدود نہیں ہے بلکہ اس کے اسلوب ، لہجے اور صرف پہلو پر چھایا ہوا ہے ۔ وجہی کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ فارسی اسلوب کو اس طور پر اُردو نثر میں ڈھال لیتا ہے کہ ادبی نثر نہ صرف ایک نئے ادبی اسلوب سے آشنا ہو جاتی ہے بلکہ یہ اسلوب آیندہ دور کے نثر نگاروں کے لیے بھی ایک معیار بن جاتا ہے ۔ اگر دیکھا جائے تو اس دور میں فارسی زبان کا اثر وہ حقیقی اثر تھا جس نے ”دکنی“ کو ”ریختہ“ اور پھر ”اُردو بنا دیا ۔ یہ ایک پہاڑ کام تھا جسے اس دور میں سر کرنا جوئے شیر لانے سے کم نہ تھا ۔ وجہی نے یہ کام شعوری طور پر انجام دیا اور ہمیں بتایا کہ :

> ”فرہاد ہو کر ، دونوں جہاں تے آزاد ہو کر ، دانش کے تیشے سوں پہاڑاں اُٹھایا تو یو شیریں پایا تو یو ”نِری باٹ“ پیدا ہوئی تو اس باٹ آیا ۔ نادانان اپنی باتاں میں یو بی ایک باٹ کر جانے ، ولے یو باٹ کیوں کاڑے کس وضع سوں نکلی ، محنت ایں سمجھے ، مشقت نیں پہچانے ۔“

وجہی نے ”سب رس“ لکھی تو اس کے سامنے کم از کم فارسی کے دو اسالیبِ بیان ضرور تھے ؛ ایک ”ملا“ ظہوری کا اسلوبِ نثر اور دوسرا خود فتاحی کے ”قصۂ حسن و دل“ کا مسجّع و مقفّیٰ اسلوب ۔ انھی اسالیب کی مدد سے اُس نے ”سب رس“ کے اسلوب کی ”نوی باٹ“ پیدا کی اور قدیم اُردو نثر کو ایک ہی جست میں کئی منزلیں طے کرا دیں ۔ اسی لیے زبان و بیان کی تبدیلی کے اعتبار سے ”سب رس“ اُردو نثر کی تاریخ میں ایک واقعے اور ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتی ہے ۔

جس معاشرت اور کلچر میں ”سب رس“ لکھی گئی وہ شاعرانہ کلچر تھا ۔ ہر وہ بات جو آج نثر میں زیادہ بہتر و مؤثر طریقے سے بیان کی جا سکتی ہے ، اُس زمانے میں شاعری کی زبان ہی میں مقبول و مؤثر ہو سکتی تھی ۔ ابوالفضل اور ”ملا“ ظہوری کی نثر اسی کلچر کا اظہار تھی ۔ خاقانی ، انوری اور قاآنی کے قصاید اسی کلچر کی آنکھ کا نور تھے ۔ مقاماتِ بدیعی ، مقاماتِ حریری ، مقاماتِ حمیدی ، تاریخ وصاف اور درۂ نادرہ جیسی کتابیں نصاب میں شامل تھیں اور اس نصاب کے ذریعے تعلیم پانے والا معاشرہ ان تصانیف کو اسلوبِ بیان کا کامل نمونہ سمجھتا تھا ۔ رنگینی اور رنگیں بیانی اس اسلوب کی نمایاں خصوصیات تھیں ۔ یہی شاعرانہ مزاج ، یہی رنگینی اور رنگیں بیانی ”سب رس“ کے طرز کی بھی جان ہیں ۔ اُردو نثر میں یہ

اسلوب بیان اس بات کی علامت ہے کہ دکنی تہذیب اب ہندوی روایت کو ترک کر کے اُس فارسی رنگ و آہنگ سے مل کر ایک ہو جانا چاہتی ہے جو اس دور میں سارے مغلیہ ہندوستان میں جاری و ساری تھا۔ سب رس کی نثر ''دکنیت'' کے بند قلعے کو توڑ کر باہر نکلنے کی خواہش کا بھرپور اظہار ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے کہ رنگینی، رنگیں بیانی اور نظم و نثر کو گھلا ملا کر ایک کرنے کے کیا معنی ہیں "سب رس" کو کہیں سے کھول کر پڑھ لیجیے، آپ کو یہ ہر جگہ نظر آئے گی؛ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے۔ مُلاّ وجہی یہاں شہزادی حسن کے شہر دلدار کا نقشہ پیش کرتا ہے:

> ''القصّہ کوہ قاف کے اُدھر ایک شہر ہے۔ اس شہر میں ایک باغ ہے کہ بہشت اس باغ کے رشک تے داغ ہے۔ جس کے پھول دیکھتے جیو آوے، اس باغ کوں بہشت سے کیوں تشبیہ دیا جاوے۔ صحن اس کا موتیاں سوں بھریا جوں تاریاں سوں گگن، بہشت اُس کے ایک باغ کے کونے کا چمن۔ ملایک آرزو دھرتے ہیں اس باغ میں آنے، حوراں ترستیاں ہیں اس باغ کے پھول کا طرّہ لانے۔
>
> بیت
>
> بلبل ہو کر نالے بھرے چمنے چمن سیراب ہو
> پھولاں کے خاطر جا پڑے کانٹیاں اُپر بے تاب ہو
>
> مجنوں لیلٰی نالیا، اپس کوں بہوت سنبھالیا۔ آخر دیوانہ ہوا اس باغ کے پھولاں باس تے، فرہاد کوہ میں آہ بھرتا ہے اجنوں اس باغ کے شیریں پھلاں کے آس تے۔ زلیخا جو بھرتی تھی یوسف کے آس پاس، سو اس باغ کی پائی تھی باس:
>
> بیت
>
> جدھر تدھر بھی حسن ہے جو دل جلاتا ہے
> کدھر اُدھر کی بلا عاشقاں پہ لیاتا ہے''[1]

اس اقتباس میں کثرت سے صنعتیں استعمال ہوئی ہیں۔ تشبیہ و استعارہ کے

---

[1] ۱- سب رس: از مُلاّ وجہی، مرتبہ عبدالحق، ص ٦۵، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی ۱۹۵۳ع۔

علاوہ تلمیحات و کنایات بھی استعمال میں آئے ہیں۔ یہاں نثر میں وہی رنگ نظر آ رہا ہے جو وجہی نے نظم میں استعمال کیا ہے۔ اس "بیان" کا مقابلہ اس قطعۂ گلستان کی تصویر سے کیجیے جس کا رنگ بھرا نقشہ وجہی نے "قطب مشتری[۱]" میں کھینچا ہے تو حسنِ بیان اور مزاج میں کوئی فرق نظر نہیں آئے گا۔ یہاں نظم و نثر کے مزاج ایک دوسرے سے مل گئے ہیں۔ مقفّٰی عبارت کے ذریعے قافیوں کا التزام بھی نظم کی طرح کیا گیا ہے اور یہی وہ "چھند" ہے جسے وجہی نظم و نثر کو ملا کر ایک کرنے کا عمل کہتا ہے۔

قرونِ وسطیٰ کے اس دور میں شاعرانہ نثر دنیا کے سارے ادبیات میں مقبول تھی۔ عربی فارسی ادب میں بھی اسی قسم کی نثر کا رواج تھا اور انگریزی و فرانسیسی نثر میں بھی۔ عہدِ ایلزبتھ میں، اور یہی مُلاّ وجہی کا زمانہ ہے، اس قسم کی نثر کے نمونے لائلی (Lyly) کی کتاب Euphues میں اور سڈنی (Sidney) کی کتاب آرکیڈیا (Arcadia) میں ملتے ہیں۔ لائلی کی نثر ایک قسم کی مقفّٰی نثر ہے اور سڈنی کی نثر میں حد سے زیادہ رنگیں بیانی ہے۔ "سب رس" کی نثر مقفّٰی بھی ہے اور رنگین بھی۔ یہ بات واضح رہے کہ چودھویں پندرھویں صدی عیسوی تک یورپ کی نظم و نثر میں وہ سارے استعارات، کنایات، تلمیحات زندہ و باقی تھے جو صنعتی دور کے ساتھ ازکار رفتہ ہوتے چلے گئے اور اب تیزی کے ساتھ مشرق کے ادبیات سے بھی خارج ہو کر مر رہے ہیں۔ اس لیے اس نثر سے لطف اندوز ہونے کے لیے جہاں قدیم الفاظ کی شُدبُد ضروری ہے، وہاں اُن تہذیبی عوامل اور مخصوص طرزِ احساس کو بھی پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے جس کے زیرِ اثر "سب رس" اور اس نوع کی دوسری تصالیف سہ نثر ظہوری، الشائے ابوالفضل اور فسانۂ عجائب وجود میں آئیں۔

وجہی نے یہ رنگینی جہاں شاعرانہ زبان کے استعمال سے پیدا کی ہے، وہاں مقفّٰی و مسجّع عبارت سے بھی اس کے حسن و دلکشی میں اضافہ کیا ہے۔ یہ سارا فن شعوری فن ہے اور اس کا تعلق اُن آرائشی فنون سے گہرا ہے جن کے نمونے ہم خطّاطی، بیل بُوٹوں اور نقش و نگار کی صورت میں مسلمانوں کے فنِ تعمیر میں دیکھتے ہیں۔ "سب رس" میں فارسی نثر کے برخلاف جملے چھوٹے چھوٹے ہیں اور اس کا سبب وہ آہنگ ہے جو قافیے کے ذریعے وجہی پڑھنے یا

۱- قطب مشتری: از مُلاّ وجہی، مرتّبہ عبدالحق، ص ۵۰ - ۵۱، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

سننے والے کے اندر پیدا کرنا چاہتا ہے۔ جملے اگر طویل ہوتے تو قافیے سے پیدا ہونے والا احساسِ آہنگ، فاصلے کے سبب، کمزور پڑ جاتا۔ اسی لیے جملے چھوٹے ہیں اور ان کے اندر بات چیت کا سا لہجہ در آیا ہے۔ یہ طرز ”وضاحت“ سے زیادہ ”بیان کرنے“ کے لیے موزوں ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے ایک مثال لیجیے۔ وجہی عقل کے موضوع پر روشنی ڈال رہا ہے:

> ”عقل نور ہے، عقل کی دوڑ بہوت دور ہے۔ عقل ہے تو آدمی کہواتے، عقل ہے تو خدا کوں پاتے۔ عقل اچھے تو تمیز کرے، برا اور بھلا جانے، عقل اچھے تو اپسکوں ہور دُسرے کوں پچھانے۔ عقل تے میر، عقل تے پیر۔ عقل تے بادشاہ عقل تے وزیر۔ عقل تے دنیا، عقل تے دولت، عقل تے چلتی سلطاناں کی سلطنت۔ عقل تے رہیا ہے ہو عالم کھڑیا، جس میں بہوت عقل وو بہوت بڑا۔ عقل سوں چلتی خدا کی خدائی، جتنی عقل اتنی بڑائی۔ عقل بغیر دل کوں نور نہیں، عقل کوں خدا کہنا بی کچھ دور نہیں۔ ذات ذات تے صفات ہے، ذات تے جو کچھ نکلیا سو بی ذات ہے۔ جوں آفتاب ہور اُس کا نور، اگر آفتابچہ نا اچھے تو نور کیوں ہوئے مشہور۔ اگر آفتابچہ میانے تے جاوے، نور آفتاب تے نکلیا تھا سو بی آفتابچہ میں سماوے۔ سور کوں نور کتے ہیں، نور ہے تو سور کتے ہیں۔ نوائے آفتاب ہے نیں تو آفتاب کو آفتاب کون کتا، اثر تے شراب ہے نیں تو شراب کوں شراب کون کتا۔ باس تے پھول نے شرف پایا، باس تے پھول پھول کہوایا۔ جوت تے جوہر نے پایا مول، معنے تے میٹھا لگتا بول۔“

یہ طرزِ ادا ساری کتاب میں عام ہے۔ لفظوں کی ترتیب بالکل اسی طرح قافیے کے زیر اثر ہے جس طرح شعر میں ہوتی ہے۔ آہنگ کا احساس بھی لفظوں کی ترتیب کو متاثر کر رہا ہے۔ اگر قافیے کا التزام نہ رکھا جاتا تو اس جملے میں ”عقل سوں چلتی خدا کی خدائی، جتنی عقل اتنی بڑائی“ الفاظ کی یہ ترتیب بھی باقی نہ رہتی۔ یہ اہتمام ”سب رس“ کی ہر سطر، ہر جملے میں موجود ہے۔

”سب رس“ میں دکنی زبان اسی طرح بدلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے جس طرح محمود و فیروز کے کلام میں شاعری کی زبان ایک نئے تال میل کا پتا دے رہی ہے، جس میں فارسی رنگ و آہنگ، اسلوب و لہجہ ایک نئی زندگی اور شعور کا پتا دے رہا ہے۔ وجہی نے اس عمل سے دکنی اردو کو شمال کی اردو سے ملانے کی شعوری کوشش کی اور اسی لیے اس زبان کو ”زبانِ ہندوستان“ کا نام

دیا ۔ یہ زبان اُردوے معلّی نہیں ہے اور “ریختہ” کے وجود میں آنے سے برسوں پہلے لکھی گئی ہے ، مگر دکنی نثر کو “ریختہ” کے راستے پر بہت دور تک لے جانے کی ایک یادگار اور قابلِ قدر کوشش ہے ۔ اگر “مڈل انگلش” کا جدید انگریزی سے مقابلہ کیا جائے تو وہ اس سے بے حد مختلف نظر آئے گی مگر وجہی کی زبان ولی کی زبان سے بہت زیادہ دور نہیں ہے ۔ اگر مڈل انگلش کے چوسر کو انگریزی زبان کا مُوجد کہا جا سکتا ہے تو پھر وجہی کو اردو کی ادبی نثر کا مُوجد کہنے میں کوئی چیز مانع نہیں ہے ۔ مسجّع و مقفّیٰ عبارت کی رنگینی ، طرزِ ادا کی ادبی سطح ، فارسی طرزِ احساس و اسلوب کا رنگ و آہنگ ، اُردو نثر کو “سہ نثر ظہوری” اور “قصہ حسن و دل” کی سطح پر لانے کی کوشش کے علاوہ وجہی کی یہ منفرد خصوصیت بھی قابلِ ذکر ہے کہ اس نے “قطب مشتری” میں نظم کو اور “سب رس” میں نثر کو نئی لطافت اور نئے چھند سے استعمال کیا ہے ۔ قدیم دور میں یہ دو کام اس سے پہلے ، اس انداز سے اور اس سطح پر اب تک کسی نے انجام نہیں دیے تھے ، اور اگر دیے بھی تھے تو کم از کم وہ ہم تک نہیں پہنچے ۔

☆ ☆ ☆

پانچواں باب

فارسی روایت کی توسیع

(۱۶۲۵ع—۱۶۷۲ع)

مُلاّ وجہی نے ، آپ کو یاد ہوگا ، اپنی مشہور زمانہ نثری تصنیف "سب رس" عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش پر لکھی تھی ۔ عبداللہ قطب شاہ اپنے نانا محمد قلی قطب شاہ (م ۔ ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۱ع) کی وفات کے تین سال بعد پیدا ہوا اور ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ع میں بارہ سال کی عمر میں تختِ سلطنت پر بیٹھا ۔ دونوں کی تربیت ایک ہی انداز پر ہوئی تھی ۔ دونوں پری جمالوں کی صحبت میں دادِ عیش دینے کے عادی تھے ۔ دونوں کی تعلیم کا معقول انتظام کیا گیا تھا ۔ دونوں موسیقی اور شاعری سے فطری لگاؤ رکھتے تھے ۔ اہلِ علم اور اربابِ ہنر کی سرپرستی ان کی گھٹی میں پڑی تھی ۔ دونوں عورت اور شراب کے رسیا تھے ۔ شعر اور راگ رنگ کے دلدادہ تھے ۔ رسوم اور تقاریبِ مذہبی و غیر مذہبی کو دھوم دھام سے منانے کو دل سے پسند کرتے تھے ۔ عبداللہ کے والد سلطان محمد قطب شاہ (۱۰۲۰ھ—۱۰۳۵ھ/۱۶۱۱ع—۱۶۲۵ع) کے دورِ حکومت میں یہ سب چیزیں موقوف کر دی گئی تھیں ۔ مزاج و تربیت کی اسی مناسبت کی وجہ سے عبداللہ نے اپنے نانا سلطان محمد قلی قطب شاہ کے نقشِ قدم پر چلنے کی کوشش کی اور دیکھتے ہی دیکھتے سلطنتِ گولکنڈا میں وہی ماحول پیدا ہوگیا ۔ غواصی نے "طوطی نامہ" میں لکھا :

کہیں یوں بہ حقِ علیِ ولی   کہ پھر جگ میں آیا محمد قلی

اور یہ بھی لکھا :

سخاوت میں جو دیکھتا ہوں تجے   سو مُج باج نئیں کوئی دستا مجے
ترا لطف اے شاہِ عالی صفات   دِسے خاص ہور عام پر ایک دھات

ڈوبے تھے ہنرمند سو پھیر کر   نکل آئے اُچ تدور میں تیر کر
دیا جیو پھر واگ پھوڑ رنگ کوں   کیا دُور میتیاں ہو کے زنگ کوں
ہدیاونت ملکے ملک کے تمام   تیرے شہر میں آ کئے سب مقام

عبداللہ کی شکل میں محمد قلی نے دوبارہ جنم ضرور لیا تھا لیکن بدقسمت بھی ایسا کہ اپنی ہی زندگی میں سب کچھ گنوا دیا۔ پیدا ہی ہوا تو وہ شاہی کتب خانہ جل کر خاک ہو گیا جس کی بنیاد دسویں صدی ہجری کے تقریباً وسط میں محمد قلی کے والد ابراہیم قطب شاہ نے رکھی تھی۔ نجومیوں نے پیش گوئی کی کہ بچہ باپ کے لیے بدشگون ہے۔ بارہ سال سے پہلے باپ کو بچے کی صورت نہیں دیکھنی چاہیے ورنہ جان کا خطرہ ہے۔ میر قطب الدین نعمت اللہ، مرزا شہرستانی، خواجہ مظفر علی، مولانا حسین یکے بعد دیگرے اتالیق مقرر ہوئے اور اللہ کو پیارے ہو گئے۔ بارہ سال کا ہوا تو جشن منایا گیا۔ بادشاہ نے لاڈلے بیٹے کو محل میں بلایا اور کچھ عرصے بعد جواں سال باپ بھی وفات پا گیا۔ تخت نشین ہوا تو اسی سال ملک عنبر مر گیا۔ ۱۰۳۷ھ/۱۶۲۷ء میں بیجاپور کا ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گُرو بھی وفات پا گیا۔ ملک عنبر اور جگت گُرو کی وفات نے دکن کے سیاسی توازن کو خراب کر دیا اور مغلوں کی بن آئی۔ رفتہ رفتہ سلطنت بھی ختم ہو گئی اور ۱۰۴۶ھ/۱۶۳۶ء میں مغلوں کے حملے اور پھر ”صلح نامہ“ نے رہی سہی کسر بھی پوری کر دی۔ اب بادشاہت بھی نام کی رہ گئی تھی لیکن صابر و شاکر اتنا کہ صلح نامے کے بعد ”ختم بالخیر والسعادۃ“ کی مُہر بنوا لی اور دادِ عیش دیتے ہوئے زندگی کے دن ہنستے کھیلتے گزارنے لگا:

ہو دنیا دو دن کی ہے مہماں، اسے کچ ٹھیر لیں
دل نہ باندھ اس سات توں خوش حال رہ یاں غم نہ کہا

”غم نہ کہا“ کی ردیف میں یہ پوری غزل عبداللہ قطب شاہ کے مخصوص مزاج کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ بابر نے کہا تھا کہ ”بابر بعیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست“[1]۔ بابر و عمر خیام کی طرح عبداللہ بھی اسی کا قائل تھا۔ اس کا اظہار وہ اپنی شاعری میں بار بار کرتا ہے:

سکھی اَمل کے پتل پتل ذوق کر لیں   دنیا میں کوئی نئیں آیا دوبارا

---

[1] یہ مصرع ابوالقاسم مرزا بابر کا ہے جو ظہیرالدین بابر کا چچا تھا۔ لیکن فرشتہ نے اسے ظہیرالدین بابر سے منسوب کیا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ (جمیل جالبی)

ساری شاعری اسی اندازِ نظر کی ترجمان ہے ۔ اُس کی شاعری میں شوخیاں ہیں ، وصل ہے ، چلبلاہٹیں ہیں ، چھیڑ چھاڑ اور راگ رنگ ہے ۔ ہجر اور ناکامی کا دور دور پتا نہیں چلتا ۔ عبداللہ قطب شاہ کی شاعری اُس کی زندگی کی عکاسی کرتی ہے ۔ جیسے اُس کی زندگی فکر اور تجربے کی گہرائی سے خالی تھی اسی طرح اُس کی شاعری بھی اسی رنگ ڈھنگ کا اظہار کرتی ہے ۔ سیدھے سادے سامنے کے جذبات ، سیدھے سادے الفاظ میں پیش کر دیے گئے ہیں ۔ ان میں تجربے کی تہہ داری اور جذبات کی گہرائی بالکل نہیں ہے ؛ مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے جو عبداللہ کی شاعری کے مزاج کی ترجمانی کرتے ہیں :

"سجیں تج روپ کے مجنوں ہو پھرتے
جو ہوتے آج کوں جمشید و دارا

لٹکتے آج پھولاں کے چمن میں
پیا کے ہاتھ میں لے ہات گھٹنا

ہوا کا وقت ہے خوش اس ہوا میں
صراحی ہور پیالی سات گھٹنا

پیاری لگی ہے پیاری ناری توں سیج آنا
بھانا توں بہوت کرتی تو کہوں تو دل کو بھانا

ہاں ناچ کرتے لے دن ہو کر گئے سہیلی
آناں مرے کنے ٹک کیتا کرے گی نانا

ترے ہونٹاں اِتے میٹھے ہیں موہن
کہ اپاوج اُس انگے لگتا ہے کھارا

معشوق وہی جو جس کے مکھ تھی
خورشید جمال وام لیتا

روزے کھلیں پیاری لیاری ہرم پیالا
جوبن پہ ہات مٹنے کرتا ہے من اُلالا

شیر ہے شراب موہن خرما سو تیرے آدھراں
کھولیا ہوں آج روزہ مینے سوں تج کو لالا

شراب ، پیالا ، محبت کا رس ، وصل ، عورت کے انگ انگ سے لطف ولذت اندوزی اس کی شاعری کے موضوعات ہیں ۔ جو کچھ ہے آج ہی حاصل کر لیا جائے ، کل

کی بات بے حاصل ہے :

آج کل کہتے للے لے دیس وعدے پر ولے
آج کا وعدہ لجا ہرگز صُبا پر توں تہا

محبوب کے ہونٹوں کے نُقل کے بغیر پیالے کا بھی لطف نہیں ہے :

تج اُدھر کے نُقل بِن ہوتا نہیں پیالی پہ جیو
گرچہ ساقی ہات میں پیالا لے کہتا ہے جیا

اب ذرا وصل کی داستان بھی سنیے :

شب رات خوش صُبا تلک یک رنگ اے سجن
خلوت تمام تج سوں منجے بے حجاب تھا
وو تن ملا لیے تھے (ولے) اُس وقت پہ میں
مُوں کھول بول کچ نہ سکی وقتِ خواب تھا
مل جا ترے خیال میں یوں محو ہوئے تھے جو
مُنوں میں کہنے کی بات کو نہ واں جواب تھا
چنگ ہور رباب مست ہوئے تھے اپس منے
لذت سوں راگ رنگ میں تو بے حساب تھا

محبوب آئے تو ”سونے“ کے لیے آئے ، خواب میں آئے تو کیا حاصل :

سجن سونے آناں کر سکھی پھر پھر کتا سولا
اگر سونے میں، آئے تو بھی اس سونے تھی کیا ہولا

عبداللہ کے ہاں بار بار یہی موضوعات سامنے آتے ہیں ۔ محبوب کا دیدارِ دولتِ جاوید ہے ۔ محبوب کے نور کے آگے سورج کی تعریف کرنے سے زبان بید کی طرح لرزنے لگتی ہے ۔ سرو قد کے ”جوبن“ کو دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ سَرو پر پھل کیسے آ گئے ۔ باغ کی سیر کو جاتا ہے تو سرو کو دیکھ کر محبوب یاد آ جاتا ہے اور وہ سرو سے لپٹ جاتا ہے ۔ یہی لپٹنا لپٹانا اس کی شاعری کا بنیادی محرّک ہے ۔ شاعری شراب و موسیقی کی طرح لذتِ وصل بڑھانے کا ایک عمل ہے ۔ علی عادل شاہ ثانی شاہی اور نصرتی کی غزل کا بھی یہی مزاج ہے ۔ ہاشمی بھی آنکھیں بند کیے اسی رنگ سے لطف لے رہے ہیں ۔ عبداللہ کے ہاں بھی محبوب وصل کے لیے بے قرار نظر آتا ہے اور اس کی تعریف میں رطب اللسان ہے :

ہن دیکھے یک تِل دل مرا سینے منے لپتا پیا
میں جانتی ہوں موہنی ! شہ من موہن نے کہا کیا

گیانی گنی گُن ہار کی چنچل چھبیلا نت جواں
کرتار اپی اوتار کر ایسے لول کوں لیما
بھرے جوبن منے جانی اچھالیا عشق طوفانی
نہ منج آن بھائے نہ پانی مگر شہ کُنج کیا لوٹا

پھر محبوب کا مقصد بھی یہی ہے کہ وہ لذت "دے" اور عاشق لذت "لے" :

جوانی وہی ہے جو عاشق کوں کام آئے
کہ عاشق ہے جانی نہ عاشق بچارا
توں محبوب مطلوب ہے حظ دینے ہاری
توں معشوق عاشق ہے حظ لینے ہارا
ہو لوچن ، ہو جوبن ، ہو گالاں ، ہو ہونٹاں
ہمیں اس کے عاشق یو حق ہے ہمارا
ملیا سیج پر تج سوں موہن پیاری
نبی صدقے عبداللہ سلطان پیارا

محمد قلی قطب شاہ کم و بیش اپنے سارے مقطعوں میں "نبی صدقے" کے الفاظ استعمال کرتا ہے ۔ عبداللہ قطب شاہ بھی اپنے مقطعوں میں یہی التزام کرتا ہے ۔ عبداللہ بھی محمد قلی ہی کی طرح مولود ، بسنت ، برسات اور دوسری تقریبات کے موقع پر اپنے جذبات کا اظہار شاعری میں کرتا ہے ۔ ایک خصوصیت عبداللہ کے ہاں یہ نمایاں ہے کہ وہ صنعتِ ایہام کا استعمال کرتا ہے ۔ اوپر دی ہوئی مثالوں میں کئی شعر ایسے ہیں جن میں ایہام سے وہی کام لیا جا رہا ہے جو شمالی ہند میں آبرو و حاتم کے دور میں لیا جاتا ہے ۔ اسی کے ساتھ عبداللہ موسیقی کا احساس پیدا کرنے کے لیے لفظوں کو سجا کر استعمال کرتا ہے ۔ بہت سی غزلوں میں صنعتِ لزوم مالا یلزم کا استعمال کیا گیا ہے ۔ ہر مصرعے میں ہم قافیہ الفاظ کے استعمال سے ایک لے ، ایک جھنکار پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے ۔ عبداللہ کے دیوان میں غزلیں کی غزلیں اسی صنعت میں ملتی ہیں اور اکثر غزلوں میں ایک ایک دو دو شعر اسی مزاج کے حامل ہیں ۔ مثلاً یہ دو شعر دیکھیے :

ہو عید ہمن ساجے ، نصرت کے بجیں باجے
ہے جگ کے نبی راجے دن دینِ محمد کا
صدقے نبی عبداللہ شہ کوں ہے مدد اللہ
پنج تن ہیں گوا باللہ دن دینِ محمد کا

یا یہ شعر دیکھیے :

میں اے لالا ، دِکھی قالا ، ہنگام آلا ہے دُھکالا
ہے متوالا توں پی پیالا ہو خوش حالا نہ کر چالا
رَیتن جاتی ، نہ لیند آتی ، لگا چھاتی منج اے ساقی
کہ کھواتی ہوں رنگ راتی ہوں میں مالی تری لالا

یہ عمل موسیقی کو شاعری سے ملانے کی کوشش سے پیدا ہوا ہے۔ عبداللہ شاعری کا بھی رسیا تھا اور موسیقی کا بھی۔ کہتے ہیں کہ جگت گُرو کی کتاب نورس کے جواب میں اُس نے ایک کتاب[1] تصنیف کی تھی۔ اس عمل کا تعلق ، معنی سے زیادہ لفظوں کو ملا کر ایک صوتی جھنکار پیدا کرنے تک محدود ہے تا کہ لفظوں کی لَے کے احساس سے ذہن کو متحرّک کیا جا سکے۔ یہ عمل ایک ایسی ہی کیفیت کا حامل ہے کہ جب شراب کے نشے میں دھت ہو کر پینے والا سونے لگے تو موسیقی کو تیز کر دیا جائے اور منہ پر ٹھنڈے پانی کا چھینٹا مارا جائے۔ عبداللہ اپنی غزلوں میں بھی عمل کرتا ہے۔ ذرا یہ غزل دیکھیے جو اُس کی معلوم غزلوں میں سب سے نمایندہ غزل کہی جا سکتی ہے :

چندو کلا تیرا گلا ہے لِرملا آچکلا
سو منج بُھلا کے مبتلا کیا گلا وو نِرملا
نین میں لا ، توں کاجلا ، یتا ہلا نکو کُھلا
لٹ اچپلا ہلوں ہلا کہ چلبلا ہے وو ہلا
سرا دلا ہے باولا آلا بلا منجے بُلا
جو مد پلا تجے گلا لیوؤں بھلا کے چنچلا
درنگ نہ لا ، نہ کر گلا کہ بِسملا سسوں مل آ
پرت بھلا وقت بلا لے آ گلا تِلتّلا
وو گُند کلا ترا گلا دکھا جلا نہ منج رلا
کلے کوں لا کلا ملا عمل کھلا نہ کر کلا
ترا جلا سو جھلجھلا دسے طلا تھے اکتّلا
توں ہے ہلا کہ اچپلا ہے جل لھلا میں غُلبلا

---

[1] دکنی ادب کی تاریخ : از ڈاکٹر محی الدین زور ، ص ۷۹ ، اُردو اکیڈمی سندھ ، کراچی جون ۱۹۶۰ع۔

نبی کے صدقے عبداللہ کدم کلا منے کوں لا
تجے پلا لیا ملا منگل گلا چندر کلا

اس میں طبلے کی سی تھاپ اور سارنگی کی سی لے نغمگی کا تاثر ضرور پیدا کر رہی ہے لیکن وہ حقیقی موسیقی جو روح میں اُتر جائے یہاں نہیں ملتی ۔ اس عمل میں وہ الفاظ کو بگاڑ کر استعمال کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتا جیسے اسی غزل میں تللاؔ (تعالیٰ اللہ) یا دوسری غزلوں میں گوشیارہ (گوشوارہ) گلا لا (گلِ لالہ) وغیرہ الفاظ ۔

بحیثیتِ مجموعی عبداللہ کی شاعری مُلمّع کی شاعری ہے ۔ وہ اُردو ادب کی روایت کو اپنی شاعری سے آگے نہیں بڑھاتا ۔ یہ ضرور ہے کہ محمد قلی قطب شاہ (م - ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۱ع) کے مقابلے میں اس کی زبان صاف ہو گئی ہے ۔ زبان و بیان پر ، طرزِ ادا پر ، ذخیرۂ الفاظ پر فارسی زبان و تہذیب کا رنگ گہرا ہو گیا ہے لیکن اُس کی اصل اہمیت تو علم و ادب کی سرپرستی میں پوشیدہ ہے جس کی وجہ سے ایران و توران اور روم و شام کے اہلِ کمال گولکنڈا میں آ کر جمع ہو گئے اور اپنی تصنیف و تالیف سے علم و ادب کے دریا بہا دیے ۔ اگر عبداللہ اس طور پر سرپرستی نہ کرتا تو محمد قطب شاہ (م - ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ع) کے دورِ حکومت کے خشک ماحول میں تخلیق کی کھیتیاں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے سوکھ کر رہ جاتیں ۔ مُلاّ وجہی نہ ''سب رس'' لکھتے ، نہ غواصی اپنی شاعری کے جوہر اس طرح دکھاتا اور نہ فارسی کی مشہور لغت ''برہانِ قاطع'' لکھی جاتی ۔ علامہ ابنِ خاتون ، مُلاّ جمال الدین ، مُلاّ علی بن طیفور ، مولانا حسین آملی ، مُلاّ فتح اللہ سمنانی اسی کے دربار سے وابستہ ہیں ۔ مُلاّ نظام الدین احمد کی ''حدیقۃ السلاطین'' آج بھی اس دَور کا مستند تاریخی ماخذ ہے ۔ ابنِ نشاطی ، جنیدی ، شاہ راجو ، سید بلاق ، میراں جی خدا نما ، یوسف ، تائب اور بہت سے دُوسرے ادیب و شاعر اسی دَور میں دادِ سخن دے رہے ہیں ۔ عبداللہ کے دَورِ حکومت کا ماحول علم و ادب کے لیے حد درجے سازگار تھا ۔ یہی عبداللہ (م - ۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ع) کی قدر و قیمت ہے اور اسی لیے ہم اُسے تاریخِ ادب میں نظر انداز کرنے کی غلطی نہیں کر سکتے ۔

غواصی ، عبداللہ کے دربار کا ملک الشعرا تھا اور جیسا کہ ہم وجہی کے مطالعے میں لکھ آئے ہیں ، ۱۰۱۸ھ/۱۶۰۹ع میں مُلاّ وجہی نے ''قطب مشتری'' لکھی تو اس وقت غواصی کی شہرت گولکنڈا میں اتنی پھیل چکی تھی کہ

خود پسند وجہی کو غواصی کی ذات میں اپنا حریف نظر آنے لگا تھا۔ ''قطب مشتری'' میں جہاں اُس نے اپنی شاعرانہ عظمت اور استعداد کے گن گائے ہیں وہاں غواصی پر واضح الفاظ میں چوٹیں کی ہیں :

اگر غوطے لک برس غواص کھائے
تو یک گوہر اس دھات اسولک نہ پائے
یو موتی نہیں وو جو غواص پائیں
یو موتی نہیں وو جو کس ہات آئیں
نہ نیچے نہ نیچا ہے گن گیان میں
سو طوطی منج ایسا ہندوستان میں

اور جب غواصی نے اپنی مثنوی ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' لکھی اور وجہی کی طرح اپنی شاعرانہ عظمت کے گیت گائے تو وہاں حریفوں سے مخاطب ہو کر باآوازِ بلند یہ بھی کہا کہ :

بجن کے سمند کا ہوں غواص میں
دھرنہار ہوں موتیاں خاص میں
جگت جوہری سب میرے پاس آئے
میرے خاص موتیاں کوں جیو کر لجائے
میرا گیان عجب شکرستان ہے
جو اس تھی میٹھا سب ہندوستان ہے
جتے ہیں جو طوطی ہندوستان کے
بھکاری ہیں منج شکرستان کے

غواصی نے جس کے نام کے سلسلے میں تاریخیں اور خود اس کی تصانیف خاموش ہیں ، غواصی اور غواص دو تخلص استعمال کیے ہیں۔ غواصی پیشے کے اعتبار سے سپاہی تھا اور رات کے وقت پہرے پر معمور تھا۔ اس کام سے وہ اتنا عاجز تھا کہ ایک قصیدے میں اس نے بادشاہ سے پہرہ داری سے معافی کی درخواست کی تھی :

پہرے تھی نیں پھرا مجے لڑنے لپٹ زہرا منجے
کر ماف یو پہرا مجے جم راج کر رے راج توں

اس قصیدے پر غواصی کو نہ صرف پہرے سے معافی مل گئی بلکہ اس کی قسمت کا ستارہ بھی چمک اٹھا۔ چند ہی سال میں وہ بادشاہ کا معتمد بن گیا اور ملکی سیاست

و درباری امور میں بھی اس کا عمل دخل بڑھ گیا۔ ۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ء میں عبداللہ قطب شاہ نے اُسے بیجاپور کے سفیر ملک خشنود کے ہمراہ گولکنڈا کا سفیر بنا کر روانہ کیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عسرت کے زمانے میں وجہی سے بھی غواصی کے تعلقات خوشگوار تھے۔ ایک قصیدے میں اپنی اور وجہی کی تعریف کرکے بادشاہ (محمد قطب شاہ) سے مہربانی کی درخواست کی تھی:

اس دکھن کے شاعراں میں بج شہنشاہ کے نزیک
ہے غواصی ہور وجہی شاعرِ حاضر جواب
عارفاں ہیں سو کتے ہیں یوں کہ آج اس دور میں
شیر ہیں یو شعر کے فن میں بحقِ بوتراب
اس ضعیفی ہور پیری وقت پر اے دستگیر
مہرباں ہو کچ ہمن دونوں کی جمعیّت کے باب

لیکن عبداللہ کا دورِ حکومت غواصی کے عروج اور شہرت کا دور ہے۔ کلیات کے علاوہ غواصی کی تین مثنویاں — مینا ستونتی، سیف الملوک بدیع الجمال اور طوطی نامہ — شائع ہو چکی ہیں۔ ان کے مطالعے سے ایک پُرگو اور قادرالکلام شاعر سامنے آتا ہے۔ بحیثیتِ ”اثر“ غواصی کی شاعری کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ ”سیف الملوک بدیع الجمال“ وہ مثنوی ہے جس نے بیجاپور میں مثنوی نگاری کو نہ صرف رواج دیا بلکہ اس کے رخ اور انداز کا دھارا بھی موڑ دیا۔ یہ مثنوی اپنے دور میں ایک نمونہ اور ایک مثال کی حیثیت رکھتی تھی۔ سب سے پہلے مقیمی نے غواصی کی تقلید میں ”چندر بدن و مہیار“ لکھی اور اعتراف کیا کہ:

تتبّع غواصی کا باندیا ہوں میں   سخن مختصر لیا کے سالدیا ہوں میں

اسی طرح آنے والے شعرا اُسے خراجِ تحسین ادا کرتے رہے۔ نصرتی نے کہا:

برے کچھ غواصی لبی کر خیال   کیا تازہ باغِ ”بدیع الجمال“
(گلشنِ عشق)

غوثیؔ بیجاپوری نے کہا:

بھر غواصی قصہٴ سیف الملوک   کہہ گیا کر شعر کے فن سے سلوک
(ریاضِ غوثیہ[1])

---

[1] مخطوطہٴ انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

عشرتی نے کہا :

غواصی اگر دیکھتا آج کوں موتی کے تمن جل میں ڈُب لاج سوں
عجب جیب کے دھر صدف لب سنبھار دعا کے گھر مجھ پہ کرتا نثار
(دیپک پتنگ[1] ۱۱۱۴ھ/۱۷۰۲ع)

یہاں تک کہ تیرھویں صدی میں حسین نے "بہارِ دانش" کے اپنے ترجمے "طوطی نامہ"[2] میں لکھا :

غواصی کا باعث ہے اے نیکنام کہ ہندی ہوا طوطی نامہ تمام !

غرض کہ دو ڈھائی سو سال تک غواصی کا نام دکن کے طول و عرض میں گونجتا رہا ۔

غواصی کی تینوں مثنویاں فارسی سے اخذ و ترجمہ ہیں ۔ "مینا ستونتی" کے بارے میں غواصی نے خود لکھا ہے کہ :

رسالہ اتھا فارسی ہو اول کیا نظم دکنی سیتی بے بدل

"مینا ستونتی" کا مرکزی خیال عصمت ، حیا اور عفت کی اقدار ہیں جنہیں کہانی کے روپ میں انسانی کرداروں کی زندگی میں دکھایا گیا ہے ۔ مثنوی کی ابتدا حسبِ دستور حمد ، نعت وغیرہ سے ہوتی ہے ۔ اس کے بعد بادشاہ بالا کنور کی حسین و جمیل لڑکی چندا کی داستانِ عشق ہے جو ایک نوجوان چرواہے لورک پر عاشق ہو جاتی ہے اور اُسے اپنے پاس بلاتی ہے ۔ لورک کی حسین بیوی مینا ہے جس سے وہ بڑی محبت کرتا ہے مگر چندا لورک کو رام کر لیتی ہے اور بہت سا مال و دولت لے کر اس کے ساتھ فرار ہو جاتی ہے ۔ بادشاہ مینا کے حسن و جمال کا حال سن کر ایک کُٹنی کو اس کے پاس بھیجتا ہے ۔ کُٹنی مینا کے پیٹ میں گھس کر اس کے گھر آ رہتی ہے ۔ ان دونوں کے درمیان بات چیت قصّے کے مرکزی خیال کو آگے بڑھاتی ہے ۔ کُٹنی طرح طرح سے مینا کو بہلاتی پھسلاتی ہے مگر مینا اپنی عصمت کے سلسلے میں اتنی پختہ ہے کہ کسی طرح بھی کٹنی کے کہنے میں نہیں آتی ۔ مینا کو بہلانے پھسلانے کے لیے کٹنی بہت سی حکایتیں سناتی ہے ۔ ان کے جواب میں مینا اپنے مطلب کی حکایتیں سناتی ہے ۔ آخرکار ہار جھک مار کر کٹنی بادشاہ کے پاس آتی ہے ۔ کٹنی کی بات سن کر بادشاہ خود مینا کے گھر جاتا ہے اور

---

[1] دیپک پتنگ : از عشرتی (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

[2] طوطی نامہ منظوم : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

چھپ کر کشٹی اور مینا کی باتیں سنتا ہے۔ مینا کی گفتگو سے وہ اتنا متاثر ہوتا ہے کہ سامنے آ کر وہ اُسے داد دیتا ہے اور حکم دیتا ہے کہ لورک اور چندا کو پکڑ کر لایا جائے۔ جب وہ دونوں بادشاہ کے سامنے پیش کیے جاتے ہیں تو بادشاہ لورک کو مینا کے پاس بھجوا دیتا ہے، چندا کو سنگسار کرا دیتا ہے اور کُٹنی کا سر منڈوا کر، گدھے پر سوار کر کے سارے شہر میں پھرواتا ہے۔ قصّے میں کوئی واقعیت نہیں ہے۔ ساری کشمکش کا مرکز تصوّرِ عصمت ہے جس کی حفاظت مینا کا مثالی کردار کر رہا ہے اور جس کو ڈھانے کی کوشش میں بادشاہ، جو ساری طاقت کا مرکز ہے، لگا ہوا ہے۔ آخر میں مینا کی فتح ہوتی ہے اور مثنوی کا اخلاقی مقصد پورا ہو جاتا ہے۔ مختلف حکایات کے بیان سے مثنوی میں شروع سے آخر تک دلچسپی باقی رہتی ہے اور ساتھ ساتھ دو نقطہائے نظر، دو متضاد اخلاقی قدروں کی توضیح بھی ہوتی رہتی ہے۔

"مینا ستونتی" ایک ہندوستانی الاصل قصہ[۱] تھا جو ساتویں صدی ہجری میں ایک عوامی کہانی کی حیثیت سے مقبول تھا اور جسے قدیم ہندی بھاشا میں داؤد نے "چنداین" (۷۸۹ھ/۱۳۸۷ع) میں فیروز شاہ تغلق کے زمانے میں لکھا اور میاں سادھن نے "مینا ست" میں اسی قصے کو موضوعِ سخن بنایا۔ بنگالی زبان میں دولت قاضی نے سترھویں صدی عیسوی کے اوائل میں "ستی مینا و لور چند رانی" کے نام سے اور حمیدی نے فارسی میں ۱۰۱۶ھ/۱۶۰۷ع میں "عصمت نامہ" کے نام سے اسی قصے کو اپنے طور سے لکھا۔

سارے دکنی ادب کی طرح اس مثنوی کی بھی یہ خصوصیت قابلِ ذکر ہے کہ فارسی قصے کو سامنے رکھ کر، ترجمہ و اخذ کرنے کے باوجود، غواصی نے اسے دکنی مزاج اور رنگ روپ میں ڈھال دیا ہے۔ قصے کو پڑھتے وقت، نہ ماحول اور فضا سے اور نہ کردار و معاشرت سے، یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ قصہ فارسی سے اُردو میں آیا ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ کردار ہندو ہونے کے باوجود روح، مزاج، معاشرت اور اندازِ فکر میں مسلمان ہیں۔ چندا کو سزا دی جاتی ہے تو اسے سنگسار کر دیا جاتا ہے۔ مینا عصمت و حیا کے سلسلے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتی ہے تو محسوس ہوتا ہے کہ ایک مسلمان عورت

۱۔ مینا ستونتی: مرتّبہ غلام عمر خاں (قدیم اُردو) جلد اول، ص ۶۲، مطبوعہ حیدر آباد دکن۔

اپنے مذہبی عقائد اور تصوّرات کے سہارے اپنا ما فی الضمیر ادا کر رہی ہے۔ مینا اور دُوتی (کُٹنی) کی بات چیت سے اُس زمانے کے واقعاتی حالات سامنے آتے ہیں۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں عورتوں کا طرزِ عمل کیا تھا؟ مرد کس طرح سوچتے تھے؟ وہ کون سے مکر و فریب تھے جو عورتوں میں عام تھے؟ دو یا دو سے زیادہ شادیوں کا عام رواج تھا اور سوکنوں کی لڑائیاں اور جلاپا ہر گھر میں روزمرہ کا معمول تھا۔ غواصی نے موقع و محل کے مطابق ان سب باتوں کو مثنوی میں پیش کیا ہے۔ دُوتی اور مینا کے درمیان بات چیت اور مکالموں میں واقعیت کے ساتھ ساتھ مادی اور عینی قدروں کی کشمکش بھی سامنے آتی ہے۔ غواصی نے ہر جگہ زبان و بیان کو کرداروں کی مناسبت سے استعال کیا ہے۔ جہاں مینا اور دوتی کے درمیان بات چیت ہوتی ہے وہاں دکن کی عورتوں کی بامحاورہ زبان سے اظہار کے روپ کو سنوارا ہے۔ دوتی کہتی ہے:

بتا کیوں تو کُتوال ہر من دھری
بتا کیوں لرا جان اس پر کری
لو آخر ہے گندی جنم کھوئینگی
اُرا کہا اُرے گود میں سوئینگی
ہلل گڑ گڑاوے گرجنے میتی
ہکیلی سینا پھٹ مرے کانپتی
تجے بولتے مُنج ہکیا ہے مینا
تو اپ بھاوتی ہے تجے کیا کنا
دیکھو پیل بھینساں کوں شیرنی سٹا
بغیر کھالس ان کوں نہ لاگے مٹھا
مشہور بات ہے جل متی سنگ نہ پائے
سہی علتاں جائے ، عادت نہ جائے

یہ سن کر مینا جواب دیتی ہے:

اِتا سن ہو ناچیز کُٹنی جُھوٹی   کتی ہوں اِتا مُن تو بختاں پُھٹی
دغا دینے منگتی ہے کُٹنی چھنال   متی اپنے ست کوں جو رکھنا سنبھال
میں سمجی ، توں تحقیق مکرِ زناں   بڑی بھار کی سوں ہے ملنا تمنا
اپیں دائی ہو کر سو کرتی تمکو   شکر میں زہر ہور زہر میں شکر

بادشاہ جب مینا سے بات کرتا ہے تو اُس کا لہجہ اور انداز گفتگو الگ ہے۔ چندا

اور لورک بات کرتے ہیں تو ان کا اسلوبِ گفتار الگ ہے۔ ”مینا ستونتی“ میں لہجوں کا تنوع خاص طور پر قابلِ توجہ ہے۔ زبان کی قدامت نے اس مثنوی کے حسن کو ہم سے چھین لیا ہے لیکن قدیم زبان و بیان کی واقفیت کے ساتھ اسے پڑھا جائے تو اس میں روانی، شیرینی اور اثر آفرینی کا آج بھی احساس ہوتا ہے۔

جیسا کہ کتب خانۂ سالار جنگ[1] کے نسخے کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے، ”سیف الملوک بدیع الجمال“ سلطان محمد قطب شاہ (۱۰۲۰ھ—۱۰۳۵ھ/۱۶۱۱ع—۱۶۲۵ع) کے زمانۂ حیات میں لکھی گئی ہے:

سو سلطاں محمد قطب شاہ گنبھیر   جگ آدھار ہے ہور جگ دستگیر

لیکن بادشاہ کے مزاج کے باعث یہ پیش نہ کی جا سکی اور ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ع میں جب اس کا انتقال ہوا تو غواصی نے چند شعر حذف کرکے اور چند کا اضافہ کرکے اسے عبداللہ قطب شاہ کے حضور میں پیش کر دیا۔ غواصی نے اس مثنوی کا سنہ تصنیف اس شعر میں:

برس یک ہزار ہور پنج تیس میں   کیا ختم یو نظم دن تیس میں

۱۰۳۵ھ بتایا ہے جسے اُس نے تیس دن میں مکمل کیا۔ لیکن اس مثنوی کے کچھ نسخوں میں سنہ تصنیف ۱۰۲۵ھ اور ۱۰۲۷ھ[2] بھی ملتا ہے جو شواہد کی روشنی میں غلط معلوم نہیں ہوتا۔

”سیف الملوک بدیع الجمال“ کسی فارسی مثنوی کا ترجمہ نہیں ہے بلکہ اس کا قصہ ”الف لیلہ“ سے اخذ کیا گیا ہے اور غواصی نے اسے اپنے انداز میں نظم کا جامہ پہنا دیا ہے۔ ”الف لیلہ“ میں ”بادشاہ محمد بن مبالک اور تاجر حسن[3]“ کے تحت ”سیف الملوک بدیع الجمال“ کا قصہ بیان کیا گیا ہے جو ۷۵۷ ویں رات سے شروع ہوتا ہے اور ۷۷۸ ویں رات پر ختم ہوتا ہے۔ غواصی کی ”سیف الملوک بدیع الجمال“ کا قصہ اور اس کے کردار وہی ہیں جو الف لیلہ میں ملتے ہیں اور غواصی نے جہاں اس میں تبدیلی کی ہے، اس سے قصے میں اور

۱- وضاحتی فہرست مخطوطاتِ کتب خانۂ سالار جنگ: ص ۵۸۶۔

۲- مقدمۂ کلیاتِ غواصی: مرتبہ محمد بن عمر، ص ۸-۹ ادارۂ ادبیاتِ اُردو، حیدر آباد دکن، ۱۹۵۹ع۔

۳- ترجمۂ الف لیلہ و لیلہ: از ڈاکٹر ابوالحسن منصور احمد مرحوم، جلد پنجم، ص ۴۵۳ — ۴۵۹، (انجمن ترقی اُردو ہند دہلی ۱۹۴۵ع) اور جلد ششم، ص ۱—۷۷۔

فطری پن پیدا ہو گیا ہے ؛ مثلاً الف لیلہ میں یہ بیان کیا گیا ہے کہ جب سیف الملوک جنّوں کے بادشاہ ملک ارزق کے بیٹے کو ہلاک کر کے سرالعینچ کی شہزادی دولت خاتون کو ، جو اس کی قید میں تھی ، آزاد کرا کے طویل سفر کے بعد سرالدیپ پہنچتا ہے اور دولت خاتون کو اس کے باپ کے سپرد کر کے اس شہر کے گلی کوچوں کی سیر کو نکلتا ہے اور اس کی نظر ایک جوان[1] پر پڑتی ہے ، جو ساعد سے مشابہ ہے ، تو وہ اپنے نوکروں سے اسے محل میں لے جانے کے لیے کہتا ہے ۔ نوکر اُسے قید میں ڈال دیتے ہیں اور سیف الملوک بھی اس نوجوان کو بھول جاتا ہے ۔ پھر کہیں ایک مہینے بعد اسے یاد آتا ہے جو سیف الملوک اور ساعد کی رفاقت ، محبت اور ملنے کی شدید خواہش کے پیش نظر بالکل غیر فطری بات معلوم ہوتی ہے ۔ غواصی نے قید میں ڈالنے اور ایک مہینے بعد بلانے کے واقعے کو حذف کر دیا ہے اور یہ دکھایا[2] ہے کہ شہزادہ جلدی سے اپنے محل میں آتا ہے اور ساعد کو بلاتا ہے ۔ اس سے قصے میں زیادہ فطری پن پیدا ہو گیا ہے ۔

جیسا کہ ہم نے وجہی کے مطالعے میں لکھا ہے ، قرونِ وسطیٰ کی داستانوں کا ڈھانچا کم و بیش ایک سا ہوتا ہے ۔ صرف قصے کی جزئیات میں فرق ہوتا ہے ۔ وجہی کی ”قطب مشتری“ میں قطب شاہ مشتری کو خواب میں دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے ۔ غواصی کے ہاں سیف الملوک تصویر دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے ۔ دونوں عاشقوں میں بے قراری و اضطراب کی نوعیت ایک سی ہے ۔ عشق کی آگ دونوں کو دنیا جہان میں لیے لیے پھرتی ہے اور وہ ہر مصیبت و آفت کا مقابلہ کرتے ؛ دیووں ، جنّوں اور راکشسوں سے لڑتے قطعِ منازل اور طے مراحل کے بعد منزلِ مراد کو پہنچتے ہیں ۔ یہی عوامل وجہی و غواصی کی مثنویوں میں کام کر رہے ہیں ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مثنوی ”سیف الملوک بدیع الجمال“ کی ہیئت ، ترتیب اور رنگ ڈھنگ کم و بیش وہی ہے جو وجہی کی ”قطب مشتری“ میں ملتا ہے ۔ اس میں بھی حمد ، نعت ، منقبت اور مدحِ عبداللہ قطب شاہ کے بعد وجہی کی ”قطب مشتری“ کی طرح ”در حسبِ حال خود گوید“ کے عنوان کے تحت شاعرانہ دعوے کیے گئے ہیں اور اُس چوٹ کا جواب دیا گیا ہے جو وجہی نے

---

[1] ترجمۂ الف لیلہ و لیلہ : ص ۵۱ - ۵۲ ۔

[2] سیف الملوک بدیع الجمال : مرتبہ میر سعادت علی رضوی ، ص ۱۱۱ ، مطبوعہ حیدر آباد دکن ۔

غواصی پر کی تھی ۔ وجہی نے قطب اور مشتری کے وصال کی خوب صورت تصویر کھینچی ہے ۔ غواصی نے بھی تفصیل سے اسے پیش کیا ہے ۔ دونوں کے خاتمے کی نوعیت بھی ایک سی ہے ۔ ان دونوں مثنویوں کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ غواصی نے ”سیف الملوک و بدیع الجمال“ وجہی کی ”قطب مشتری“ کے جواب میں لکھی ہے اور اس میں اُسی روایت کو آگے بڑھایا ہے ۔

”سیف الملوک بدیع الجمال“ کی پہلی خصوصیت ، جو آج بھی متاثر کرتی ہے ، سادگی ہے ۔ غواصی اپنی بات عام زبان میں بغیر مبالغے کے بیان کرتا چلا جاتا ہے ۔ اس کے ہاں جذبات میں وہ شدّت نہیں ہے جو وجہی کے ہاں ملتی ہے اور نہ سراپا کے بیان میں وہ شاعرانہ مبالغہ ہے جو وجہی کی مثنوی کی نمایاں خصوصیت ہے ۔ ”سیف الملوک بدیع الجمال“ سے غواصی کی قادرالکلامی کا اندازہ ہوتا ہے ۔ اسے مختلف کیفیات و مناظرِ حسن و قدرت بیان کرنے پر پورا عبور حاصل ہے ۔ وہ مناظر کے بیان سے قصے کو اُبھارنے کا کام لیتا ہے اور سراپا کی تصویریں مثنوی کی فضا بنانے کے لیے اختصار کے ساتھ سامنے لاتا ہے ۔ وجہی کے ہاں تفصیل ہے ، غواصی کے ہاں اختصار ہے ۔ وجہی کے ہاں شاعرانہ بیان پُر زور ہے ، غواصی کے ہاں زور قصے پر ہے ۔ سیف الملوک ، بدیع الجمال کی تصویر دیکھنے سے پہلے رات کو ساعد کے ساتھ شراب پیتا ہے ۔ غواصی اس منظر کو صرف چار شعروں میں بیان کرکے قصے کی طرف رجوع ہو جاتا ہے :

عجب رات نرمل تھی اُس دن کی رات
جھمکتے تھے نوراں میں لک دہات دہات
نکل آئے کر چاند تاریاں سیتی
جھمکتا اتھا جگمگاریاں سیتی
نپھل چندنا سب میں پڑتا اتھا
سو جیوں دودھ کیرا وو دریا اتھا
بنے بن ہوں یک مکاتی اتھی
چمن در چمن لک لکاتی اتھی

غواصی کے منظر ، سراپا اور جذبات نگاری اصل قصے کی فضا میں ہلکا سا رنگ بھرنے کے لیے آتے ہیں ۔ وجہی اس عمل میں زیادہ خوب صورت تشبیہات ، استعارات اور صنائع سے کام لے کر تیز رنگ بھرتا ہے ۔ اگر وجہی کی ’مشتری‘ کی تصویر کو غواصی کی ’بدیع الجمال‘ کی تصویر سے ملا کر دیکھا جائے تو رنگوں

کا یہ فرق واضح طور پر سامنے آ جاتا ہے ۔ وجہی کے ہاں راکشس اور دیو بھوت کی تصویریں کمزور ہیں ۔ غواصی کے ہاں یہ تصویریں زیادہ اُجاگر ہیں ۔ غواصی نے ”زنگن ڈائن“ اور اس کے باپ ”بڑا بھوت“ کی جو قلمی تصویریں پیش کی ہیں انھیں نہ صرف مصوّر اپنے موقلم سے بنا سکتا ہے بلکہ پڑھنے والے کے سامنے بھی ایک زندہ ڈائن اور چلتا پھرتا بھوت آ جاتا ہے :

پتا کوچ بدشکل چہرہ اتھا
جو دیکھن کسے اوسکوں زہرہ نہ تھا
فرشتے بھی ڈرتے اتھے عرش پر
اُتر آونے اس زمیں فرش پر
بڑا بھوت کہتے سو تھا آپ وو
کہ تھا سارے بھوتاں کیرا باپ وو
گیا ہونٹ اُپر کا جو یک دھیر کوں
لگیا تھا پیشانی اورنگ سیر کوں
تلیں کا یوں آیا اتھا لڑک ہونٹ
جو تھا اس کے گورکیاں منے۔ فرق بھوت
لنبا قد لنبی ناک چوڑے ہلاخ
دیسے غار کے ناد لبداں فراخ
بڑے ڈانگرے سنار کے کان دو
اجڑ گھر کیرے کھوڑ جو ران دو
مسے کالے اس کے اتھے منہ اُپر
مکھیاں بھنبھناتی ہیں جیوں گُوہ اُپر
الگوٹھیاں بدل آپ نے ساز کے
خوش انگلیاں میں پہنا ڈلے پیاز کے

”سیف الملک بدیع الجمال“ عشقیہ مثنوی ہے ۔ اس میں بزم کا بیان پرزور ہے لیکن جہاں جنگ کے نقشے پیش کیے گئے ہیں وہ کمزور ہیں ۔ سپاہی پیشہ ہونے کے باجود غواصی کو رزمیہ مناظر سے طبعی مناسبت معلوم نہیں ہوتی ۔

اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں غواصی نے ”سخن“ کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے کہ تخلیقِ عالم میں سخن کی اہمیت سب سے زیادہ ہے ۔ انسان اور حیوان میں یہی مابہ‌الامتیاز ہے ۔ ساتھ ساتھ معیارِ شاعری پر بھی روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے کہ ربط شاعری کے لیے ضروری ہے ۔ تخیّل ،

نیا مضمون ، نئی تشبیہ ، رس بھرے الفاظ ، نئی طرز ، سلاست ، نزاکت ، تازگی ، لطافت اور سحر (اثر آفرینی) شاعری کی جان ہیں ۔ اسی معیار کو سامنے رکھ کر غواصی نے یہ مثنوی لکھی جو آیندہ نسل اور اس کے معاصرین کے لیے ایک نمونہ بن گئی ۔

غواصی کے ہاں دکنی اور پراکرتی الفاظ وجہی کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہیں ۔ اسی لیے اس مثنوی کا اثر بیجاپور کے شعرا نے ، اپنے مخصوص تہذیبی مزاج کی وجہ سے ، جس کا ذکر بیجاپوری ادب کے سلسلے میں آ چکا ہے ، بمقابلہ ''قطب مشتری'' کے زیادہ قبول کیا ہے ۔ اس مثنوی نے بیجاپوری ادب میں انقلاب پیدا کر کے اس کا رخ موڑ دیا ۔ اس کی زبان مقیمی ، امین اور صنعتی کی زبان سے قریب ہے ۔ یہ وہ مثنوی ہے جس نے بیجاپوری اسلوب میں فارسی رنگ و آہنگ کو قبول کرنے کا رجحان پیدا کیا اور فارسی اصنافِ سخن کے لیے راستہ ہموار کر دیا ۔ ''سیف الملوک بدیع الجمال'' میں زور قصے پر ہے اور قصہ تیزی سے چلتا ہے ۔ یہی خصوصیت مقیمی سے لے کر بعد تک کے شعرائے بیجاپور کی مثنویوں میں مشترک طور پر نظر آتی ہے ۔

''سیف الملوک بدیع الجمال'' الف لیلہ کی نثری داستان سے ماخوذ ہے اور طوطی نامہ[1] (۱۰۴۹ھ/۱۶۳۹ع) ضیاء الدین نخشبی کی نثری تصنیف (۷۳۰ھ/۱۳۲۹ع) ''طوطی نامہ'' سے ماخوذ ہے ۔ ''طوطی نامہ'' کا اصل ماخذ سنسکرت زبان کی ایک کتاب ''شکاسب تتی'' ہے جس میں طوطے کی زبان سے ستر کہانیاں کہلوائی گئی ہیں ۔ نخشبی کے ''طوطی نامہ'' کو سامنے رکھ کر ، جس میں باوہ کہانیاں لکھی گئی ہیں ، ابوالفضل نے بھی فارسی میں اس کا خلاصہ لکھا ۔ بعد میں مُلا قادری نے ۱۰۷۳ھ/۱۶۶۲ع میں آسان فارسی میں اور حیدر بخش حیدری نے گلکرائسٹ کی فرمائش پر ، ۱۲۱۶ھ/۱۸۰۱ع میں ''طوطا کہانی'' کے نام سے اسے آسان اُردو میں لکھا ۔ غواصی کا ماخذ نخشبی کا ''طوطی نامہ'' ہے جیسا کہ اس نے اپنی مثنوی کے آخر میں لکھا ہے :

ہوئے حضرتِ نخشبی مُج مدد   دیا میں اسے تو رواج اس سند

غواصی نے صرف پینتالیس کہانیوں کو اپنے ''طوطی نامہ'' کا موضوع بنایا ہے اور لکھا ہے کہ اس میں وضع وضع کی باتیں آئی ہیں اور طرح طرح کی حکایتیں

---

[1] ۱۔ مقدمہ طوطی نامہ : مرتبہ میر سعادت علی رضوی ، ص ۳۰ - ۳۵ ، حیدر آباد دکن ، ۱۳۵۷ھ ۔

بیان ہوئی ہیں اس لیے یہ داستان نہیں بلکہ بوستان ہے :

نہیں داستاں ہے ، ہو ہے بوستاں
عجب کیا جو خوش اوس تے ہووے جہاں

بوستان سے مراد یہ ہے کہ یہ ایک مسلسل قصے کے بجائے مختلف حکایات پر مشتمل ہے ۔

"طوطی نامہ" غواصی کے آخری دور کی تصنیف ہے ۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ وہ بوڑھا ہو چکا تھا اور فارغ البالی کی زندگی گزار رہا تھا ۔ مثنوی کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ معیار شاعری ، جس کا ذکر اس نے "سیف الملوک" میں کیا تھا ، اُسے "طوطی نامہ" میں بڑی حد تک حاصل کر لیا ہے ۔ طوطی نامہ میں قدیم دکنی زبان کی وہ چھاپ ، جو "سیف الملوک" اور "مینا ستونتی" میں نظر آتی ہے ، ہلکی پڑ جاتی ہے اور فارسی اسلوب و آہنگ کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے ۔ اس بنیادی تبدیلی سے خود اس دور کی زبان میں تبدیلی کا پتا چلتا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ "دکنی" ، "ریختہ" کے نئے معیارِ سخن کی طرف بڑھ رہی ہے ۔ زبان کی اِسی تبدیلی اور فارسی الفاظ و اسلوب کی وجہ سے "طوطی نامہ" آج بھی بمقابلہ سیف الملوک اور مینا ستونتی کے دلچسپی سے پڑھا جا سکتا ہے ۔

"طوطی نامہ" میں اثر آفرینی کا عنصر بھی اسی لیے بڑھ گیا ہے کہ غواصی کو اپنی بات اختصار کے ساتھ کہنے پر زیادہ قدرت حاصل ہو گئی ہے اور فارسی الفاظ و اسلوب کے اثر نے اس میں ایک رچاوٹ پیدا کر دی ہے ۔ بھرتی کے الفاظ جو اس کی دوسری مثنویوں میں اکثر نظر آتے ہیں ، یہاں بہت کم ہو گئے ہیں ۔ بیان میں تیزی اور احساس و خیال کو گرفت میں لا کر لفظوں کے ذریعے بیان کرنے کی قدرت بھی بڑھ گئی ہے ۔ رنگوں کی شوخی اور کم ہو گئی ہے ۔ سلاست و روانی نے اس میں طرزِ ادا کی سطح پر ایک نئی روح پھونک دی ہے ۔ یہاں بیان کی کشتی متلاطم لہروں پر نہیں بہہ رہی ہے بلکہ پُرسکون لہروں پر ڈولتی چلی جا رہی ہے ۔ یہاں غواصی وہ غواصی نہیں رہتا جو دوسری مثنویوں میں نظر آتا ہے ۔

"طوطی نامہ" میں وہ قناعت پسندی ، دنیا سے کنارہ کشی اختیار کرنے ، عشقِ الٰہی کے بحرِ عرفاں میں غواصی کرنے اور خوابِ گراں سے بیدار ہونے کا درس دیتا ہے ۔ اب وہ فانی دنیا کے علائق سے دل توڑ کر ازلی و ابدی حیات کا غواص ہونا چاہتا ہے ۔ دنیا کو وہ ایک ایسی برقع پوش عورت سے تشبیہ دیتا ہے جس کا ایک ہاتھ انسان کے لہو میں ڈوبا ہوا ہے اور دوسرا ہاتھ مہندی سے رچا ہوا

ہے ۔ وہ ایک ہاتھ سے لوگوں کو مارتی اور دوسرے سے جِلاتی ہے ۔ اسی لیے وہ حضرتِ عیسیٰؑ سے یہ کہتی نظر آتی ہے :

مری آرزو میں جے کوئی عمر کھوئے　　تھے نامرد اُن میں نہ تھا مرد کوئے

"طوطی نامہ" میں سارا زور اخلاقی اقدار پر ہے اور تصوّف کا مزاج بھی مختلف حکایات پر غالب آ گیا ہے ۔

یہ مثنویاں آج اپنی زبان کی قدامت کی وجہ سے کوئی بڑا شعری کارنامہ معلوم نہیں ہوتیں لیکن اُردو شاعری کی روایت کو بنانے سنوارنے اور آگے بڑھانے میں انھوں نے ناقابلِ فراموش کردار ادا کیا ہے اور یہی ان کی وہ تاریخی اہمیت ہے کہ ہم آج بھی ان کے بارے میں جاننے اور معلومات حاصل کرنے میں دلچسپی لیتے ہیں ۔ یہ وہ پُل ہیں جن پر سے گزرے بغیر اُردو روایت و تاریخ کی سیر نہیں کی جا سکتی ۔

غواصی نے مثنویوں کے علاوہ قصیدے ، غزلیں ، نظمیں ، رباعیاں ، ترکیب بند اور مرثیے بھی لکھے ہیں ۔ غواصی نے قصیدے کو اپنے دور کے دوسرے شعرا کے مقابلے میں زیادہ کامیابی سے استعمال کیا ہے ۔ قصیدے میں ، جیسا کہ اس نے خود اعتراف کیا ہے ، وہ ظہیر فاریابی اور کمال خجندی کا پیرو ہے ۔ اُن کی زمینوں میں اُس نے کئی قصیدے لکھے ہیں ۔ الفاظ کا رکھ رکھاؤ اور شان و شکوہ کا اثر اس نے قصیدے میں ضرور پیدا کیا ہے لیکن یہاں وہ اپنی مثنویوں کی طرح روایت کو آگے نہیں بڑھاتا اور یہ کام بیجاپور کے نصرتی کے لیے چھوڑ دیتا ہے جو اُردو قصیدے کو فارسی قصیدے کے معیار پر لے آتا ہے ۔

غواصی کی کچھ نظمیں جو حضرت علیؓ ، غوثِ اعظم ، پیر حیدر یا شاہ ، ملکہ حیات بخشی بیگم ، بادشاہ کی سیر بھونگیر ، آئینہ بندیِ شاہی محل ، شب برات ، سیر چاندنی ، بقر عید ، برسات ، سرما ، بیوفا دنیا وغیرہ کے موضوعات پر لکھی گئی ہیں ، قصیدے کی ہیئت میں نہ ہونے کے باوجود ، قصیدے کے الگ الگ ٹکڑے معلوم ہوتی ہیں ۔ افراد کے بارے میں جو نظمیں ہیں ان میں مختصر مدح کے ساتھ "دعائیہ" انداز سے ایک خاص رنگ پیدا ہوگیا ہے ۔ مناظرِ قدرت کی نظموں میں قصیدے کی تشبیب کا سا رنگ آ گیا ہے ۔ یہ نظمیں ، محمد قلی قطب شاہ کی نظموں کی طرح ، غزل کی ہیئت میں لکھی گئی ہیں ۔ ان میں سے کئی نظموں میں شوخی ، جنسی لپک ، چھیڑ چھاڑ اور مزہ لینے کا رنگ اُبھرتا ہے ۔ خصوصیت کے ساتھ اُن نظموں میں جو موسمِ سرما اور سہیلی کے بارے میں لکھی گئی ہیں ۔

حسن و عشق غواصی کا خاص موضوع ہے مگر مثنویوں سے زیادہ یہ موضوع غزل میں ابھر کر سامنے آتا ہے۔ غواصی بھی غزل کو عورتوں سے باتیں کرنے، ان کے غمزہ و عشوہ، شوخی و طراری اور حسن و جمال کے اظہار کے لیے استعمال کرتا ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کی غزلوں کی طرح غواصی کی غزلیں بھی گیتوں کے مزاج سے قریب ہیں۔ بیشتر غزلیں مسلسل ہیں اور ایک ہی کیفیت، تاثر اور خیال کا اظہار کرتی ہیں۔ اس کی چند غزلوں میں ڈھولک کی تھاپ سے پیدا ہونے والا ایک ایسا راگ ضرور محسوس ہوتا ہے جو آج بھی دل کو موہ لیتا ہے۔ یہ راگ زیادہ تر چھوٹی بحروں کی نرم خرام غزلوں میں محسوس ہوتا ہے۔ مثلاً یہ غزل دیکھیے:

کھلے سر تھے گلزار الحمدُ للہ   الھیا جگ میں مہکار الحمدُ للہ
جہاں کا تہاں آج دیتے ہیں جلوا   سعادت کے آثار الحمدُ للہ
سوئے بخت میرے جو تھے آج لگ سو   دیئے جاگ یکبار، الحمدُ للہ
بہوت دن چھپیں لال کا آج روزی   ہوا منجکوں دیدار الحمدُ للہ
مرے ذوق شوق ہور آنند کیرا   ہوا گرم بازار الحمدُ للہ
نظر منج غواصی اپر کر کرم کی   نوازیا وو غفّار الحمدُ للہ

غواصی کی غزلوں میں عشق کا تصوّر مجازی بھی ہے اور حقیقی بھی۔ وصل کا لطف بھی ہے اور ہجر کا اضطراب بھی۔ باطن کے رموز بھی ہیں اور عالمِ مستی کی کیفیت بھی۔ لیکن زبان و بیان، رنگ و آہنگ کے اعتبار سے ان کی وہ اہمیت نہیں ہے جو محمود، حسن شوق اور ایک حد تک محمد قلی قطب شاہ کی غزلوں کی ہے۔ غواصی کا اصل میدان مثنوی ہے اور اس کے بعد قصیدہ ہے۔ جولانیِ طبع میں وہ محمد قلی قطب شاہ سے کم سہیؔ مگر فن کاری اور فن کی ذمہ داری کے اعتبار سے وہ بہت آگے ہے اور قدیم مثنوی کی روایت میں ایک سنگِ میل کا درجہ رکھتا ہے۔ معیارِ شاعری، اور 'سخن' کے بارے میں غواصی نے جو کچھ لکھا ہے وہ آج بھی ہمارے لیے بامعنی ہے۔ اس کے ہاں محمد قلی سے زیادہ فکر اور توازن کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن جب ہم وجہی سے اس کا مقابلہ کرتے ہیں تو وجہی آج بھی اس لیے قد آور نظر آتا ہے کہ اس نے نظم و نثر دونوں کا رخ اس روایت کی طرف موڑا ہے جس کے فراز پر آگے چل کر ولی دکنی کھڑا نظر آتا ہے— لیکن

اس کے برخلاف غواصی نے فارسی اسلوب اور اصنافِ سخن قبول کرنے کے باوجود وجہی کی پیرویِ فارسی اور زبانِ ہندوستان والی روایت کا رخ بیجاپوری اسلوب کی طرف موڑا ہے ۔ اس عمل سے جہاں غواصی بیجاپور کے نئے ادب کے لیے ایک اہم اثر بن گیا وہاں یہ اثر ہندوی روایت والے اسلوب کو بھی فارسی روایت کے زیر اثر لے آیا اور بیجاپوری اسلوب و روایت کا رخ فارسی اسلوب کی طرف مڑ گیا — اور یہ کوئی ایسا معمولی کارنامہ نہیں ہے جسے ہم نظرانداز کرنے کی جرأت یا غلطی کر سکتے ہیں ۔

دوسرے شعرا :

عبداللہ کے دورِ حکومت میں قطب زاری نے اپنے مرشد شاہ ابوالحسن[1] کی فرمائش پر ، حضرت یوسف شاہ راجو قتال کی مشہور فارسی تصنیف ''تحفۃ النصائح[2] '' (۷۹۵ھ/۱۳۹۲ء) کا دکھنی میں منظوم ترجمہ کیا ۔ یہ ترجمہ ۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ء میں مکمل ہوا ۔ ''تحفۃ النصائح'' شاہ راجو قتال نے اپنے بیٹے خواجہ بندہ نواز گیسودراز کے لیے لکھی تھی :

گوید همی یوسف گدا در وعظ سخنے چند را
از بہرِ خلفِ خوش لقا بوالفتح آں نور بصر

'تحفۃ النصائح' ۵۴ ابواب اور ۶۹۰ اشعار پر مشتمل ہے ۔ شاہ راجو قتال نے ، جو اپنے زمانے کے برگزیدہ بزرگ اور فارسی[3] کے خوش گو شاعر تھے ، اس تصنیف میں دین و دنیا کی ساری نصیحتیں اور معلومات اپنے بیٹے کی تعلیم و تربیت کے لیے فراہم کی ہیں ۔ توحیدِ باری ، احکام و ارکانِ ایمان ، عقائد ، عقوبتِ گور ، بیانِ علم و فضل ، قضائے حاجت ، وضو ، غُسل ، آدابِ جامہ پوشیدن ، آب خوردن ، طعام خوردن ، در بیانِ پیری و جوانی ، لاغ بازی ، نرد شطرنج ، سماع ، رقص و سرود ، بخل و سخا ، امرِ معروف و نہی منکر ، آوردنِ عروس بخانہ و مجامعتِ او ۔ غرض کہ کوئی معلوم موضوع ایسا نہیں ہے جس پر اس کتاب میں اظہارِ خیال نہ کیا گیا ہو ۔

۱۔ محبوبِ ذی المنن ، تذکرۂ اولیائے دکن : جلد اول ، ص ۳۴ ۔
۲۔ تحفۃ النصائح : (فارسی) ، قلمی ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔
۳۔ دیوان شاہ راجو قتال : (فارسی) ، مجموعۂ یازدہ رسائل ، مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

"تحفۃالنصائح" کی حیثیت اُس دور میں وہی تھی جو ہمارے زمانے میں مولانا اشرف علی تھانوی کے "بہشتی زیور" کی ہے۔

قطب زاری کا ترجمہ ۷۸۶ اشعار اور ۵۸ ابواب پر مشتمل ہے[1]۔ زبان و بیان کی صفائی اور پیروی فارسی والی روایت کو اس ترجمے میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ تہذیبی نقطۂ نظر سے یہ کتاب خاص اہمیت رکھتی ہے۔ اس کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور میں پسند و نا پسند کے کیا معیار تھے؟ ادب و آداب کے کیا طریقے تھے؟ تہذیب و تمیز میں کن باتوں کو اہمیت دی جاتی تھی؟ لباس، کھانے پینے اور رہنے سہنے کے کیا طریقے تھے؟ "جنس" کی معاشرے میں کیا اہمیت تھی؟ اور اس کی تعلیم بھی تربیت کا ایک حصہ سمجھی جاتی تھی۔ اس کتاب سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس معاشرے کے طرزِ فکر و عمل پر کن خیالات و عقائد کی گہری چھاپ تھی۔

اکثر اہلِ الرائے نے زاری کو "قطبی و زاری"[2] لکھا ہے۔ قطبی اور زاری دو الگ الگ شاعر ہیں۔ "تحفۃ النصائح" کے مترجم کا نام قطب اور تخلص زاری ہے (رازی[3] نہیں) اور قطبی دوسرا شاعر ہے جس کی دو نظمیں "مینا نامہ" اور "چڑیا نامہ" ہماری نظر سے گزری ہیں۔ قطب نام اور زاری تخلص کی تصدیق جہاں "تحفۃ النصائح" کے مذکورہ مخطوطے سے ہوتی ہے وہاں اس شعر کے پہلے مصرعے سے بھی اس لفظ کی معنویت پر روشنی پڑتی ہے:

بندیاں میں سب کمتر اہے زاری تخلص قطب کا
تحفہ کیا دکھنی زبان شہ کی رضا لے سیس دھر

قطبی نے (جو قطب زاری نہیں ہے) "مینا نامہ"[4] اور "چڑیا نامہ"[5] میں صوفیانہ خیالات کا اظہار کیا ہے۔ "مینا نامہ" سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ غوث اعظم کے سلسلے میں بیعت تھا۔ "مینا نامہ" میں اُس نے بار بار قطبی تخلص استعمال

---

[1] تحفۃ النصائح (اُردو): قطب زاری، مخطوطۂ انجمن ترقی اردو، پاکستان، کراچی۔

[2] دکن میں اُردو: ص ۹۳، اُردو اکیڈمی سندھ کراچی، ۱۹۶۰ع۔

[3] اُردوئے قدیم: ص ۶۸، مطبوعہ نولکشور پریس، لکھنؤ ۱۹۳۰ع۔

[4] مینا نامہ: (قلمی)، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

[5] چڑیا نامہ: (قلمی)، مملوکہ افسر امروہوی صدیقی، کراچی۔

کیا ہے:

منو کچھ کہا کہے قطبی کی مینا   کہ جس مینا کو نادلدین جینا

نظم کے آخر میں یہ شعر ملتا ہے:

ارے قطبی نہ کر توں فکر بھاری   کہ ہے تو غوث الاعظم کا بھکاری

ایک اَور جگہ ہے: ع

قطب ِدوّار کا کتّا ہے قطبی

قدیم بیاضوں[1] میں قطبی کی غزلیں اور مرثیے بھی ملتے ہیں اور اس دور میں جب غزل و مرثیہ نے اپنے ارتقا کی کئی منزلیں طے کرلی ہیں، ان کی حیثیت تبرّک سے زیادہ نہیں ہے۔

اسی زمانے میں شیخ محمد مظہر الدین شیخ فخرالدین ابنِ نشاطی نے ایک فارسی قصے ''بساتین الانس'' (مصنّفہ احمد حسن دبیر عیدروسی) کو سامنے رکھ کر ''پُھولبن'' کے نام سے ۱۰۶۶ھ[2]/۱۶۵۵ع میں دکھنی میں نظم کیا:

بساتیں جو حکایت فارسی ہے   لطافت دیکھنے کی آرسی ہے
بجن کے باغ کی لے باغبانی   بساتیں کی کئی سو ترجمانی

''پُھولبن'' میں عبداللہ قطب شاہ کی مدح میں بھی ۳۸ شعر لکھے گئے ہیں۔ عبداللہ کے دور کا عام و مقبول موضوع عشق ہے۔ وجہی کی ''سب رس'' میں ''انسان کے وجودیچہ میں کچھ عشق کرنا'' موضوعِ کتاب ہے۔ غواصی کی ''سیف الملوک بدیع الجمال'' بھی داستانِ عشق ہے۔ ''طوطی نامہ'' میں بھی عشق کی داستان کے ذریعے اخلاق اقدار بیان کی گئی ہیں۔ ابنِ نشاطی نے ''پُھولبن'' میں عشق اور

۱- بیاض قلمی انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

۲- ''پُھولبَن'' کے زیادہ تر مخطوطات میں یہ شعر ملتا ہے:

اتھا تاریخ لایا تو ہو گلزار
اگیارا سو کوں کم تھے تیس ہو چار

شیخ چاند (مرتّبِ پُھولبَن مطبوعہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی) نے پُھولبن کے ناقص نسخے کی بنیاد پر ''تیس'' کے بجائے ''بیست'' کے لفظ کو دیکھ کر اس کا سنہ تصنیف، عبدالقادر سروری مرحوم سے اتفاق کرتے ہوئے، ۱۰۷۶ھ مقرر کیا ہے۔ ''اگیارہ سو'' کے ساتھ تیس کا لفظ بمقابلہ ''بیست'' کے زیادہ موزوں معلوم ہوتا ہے۔ ہمارا خیال ہے کہ پُھولبن کا سنہ تصنیف ۱۰۶۶ھ ہی ہے۔ (ج - ج)

عشق بازی کے راز کھولے ہیں :

مراسر عشق کے ہے اس میں رازاں کئے سو عشق بازی عشق بازاں

ازمنۂ وسطیٰ کا ذہن بادشاہ اور شہزادوں شہزادیوں کے علاوہ کسی اور داستان کا تصوّر مشکل سے کر سکتا تھا ۔ ''پھولبن'' میں بھی کنچن پٹن کے بادشاہ کی کہانی پیش کی گئی ہے جو خواب میں ایک درویش کو دیکھتا ہے اور اس کی تلاش میں اپنے خادم کو روانہ کرتا ہے ۔ خادم کسی نہ کسی طرح درویش کو تلاش کرکے بادشاہ کی خدمت میں پیش کرتا ہے ۔ یہ درویش بادشاہ کو کشمیر کے بادشاہ اور گل و بلبل کی ایک عجیب و غریب داستان سناتا ہے جس میں کشمیر کا بادشاہ اسم اعظم کی انگوٹھی سے گل و بلبل کو انسانی روپ میں واپس لے آتا ہے اور ان دونوں کی شادی کرکے شہزادے کو اپنے درباریوں میں شامل کر لیتا ہے ۔ ایک دن کشمیر کا بادشاہ شہزادے سے قصّے کی فرمائش کرتا ہے اور شہزادہ اُسے وہ کہانی سناتا ہے جو ایک جوگی نے کسی بادشاہ کو اس کی فکر مندی و پریشانی دور کرنے کے لیے سنائی تھی ، اور جس نے بادشاہ کو ایک ایسا منتر بھی سکھایا تھا جس سے وہ خود کو ہرن یا طوطے کے روپ میں تبدیل کر سکتا تھا ۔ یہاں یہ قصہ مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' سے مشابہ ہو جاتا ہے ۔ بادشاہ اپنے وزیر کے فریب میں آ کر اپنا روپ تبدیل کر لیتا ہے اور گوناگوں مشکلات سے گزرتا آخرکار اپنے اصلی روپ میں واپس آ جاتا ہے اور دوبارہ تخت نشین ہو کر دادِ عیش دیتا ہے ۔ ایک دن بادشاہ اپنے ایک وزیر سے پوچھتا ہے کہ آخر بدبخت وزیر نے ایک عورت کے پیچھے ، مجھ سے حاصل کیا ہوا تخت و تاج ، کیوں اور کیسے گنوایا ؟ تو وزیر اسے ملکِ عجم کے بادشاہ کا قصہ سناتا ہے ۔ اور یہاں 'پھولبن' کی آخری اور طویل داستانِ شہزادۂ مصر ہمایوں اور شہزادیٔ عجم سمن بر بیان ہوتی ہے ۔

''پھولبن'' بھی سارے داستانی ادب کی طرح قصہ در قصہ کی تکنیک میں لکھی گئی ہے ۔ کہانی بیان کرنے کا طریقہ وہی ہے جو ''الف لیلہ'' میں ملتا ہے ۔ اور نہ صرف اس دور کی ساری مثنویوں میں بلکہ انیسویں صدی عیسوی تک کی ساری منظوم و منثور داستانوں میں نظر آتا ہے ۔

ابنِ نشاطی نے ۴۴۷۱ اشعار کی اس مثنوی میں سلیقے کے ساتھ اپنے شاعرانہ جوہر دکھائے ہیں ۔ چاندنی رات ، طلوع و غروبِ آفتاب اور باغ کے مناظر دلچسپ ہیں اور رزم و بزم کے نقشے بھی توازن کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں ۔ حتیٰ کہ ابنِ نشاطی نے قصہ در قصہ کے بیان میں بھی فنی توازن کو برقرار رکھا

ہے اور ہر مقام پر قصے کے مرکزی کردار اور قصے کی بنیادی اہمیت کا خیال رکھا ہے۔ مثنوی میں بہت سے کردار آتے ہیں اور ابن نشاطی ان کرداروں کے خد و خال قابلِ ذکر انفرادیت کے ساتھ، شعر کی زبان میں، اس طور پر اُبھارتا ہے کہ کردار ہمارے ذہن میں محفوظ رہ جاتے ہیں۔ بادشاہ خواب میں ایک درویش کو دیکھتا ہے۔ ابن نشاطی اس درویش کی تصویر یوں پیش کرتا ہے:

سو دیکھا خواب میں درویش کوں ایک ، دنیا کے عاقبت اندیش کوں ایک
ہے تن پر پیرہن اُوجلا چھبیلا   کمر باندیا ہے ایک باریک شیلا
بندیا ہے چھوڑ شملا سر ہو دستار   عصا پکڑیا ہے یک رنگیں طرح دار
کہ ہے مکھ پر عبادت کا تجلی   لیا ہے ہات میں اپنے مصلّی
اگرچہ لوہو سوں سب آنگ خالی   ولے سجدے کی تھی اوس مکھ پو لالی
کھڑیا ہے آ کو یوں دربار انگے او   شہنشہ کے مبارک دار انگے او
کھڑے اُچھتے ہیں جیوں ہر یک کوئی آ   رضا کی انتظاری سات گویا

ایسی تصویریں 'پھولبن' میں بار بار ہمارے سامنے آتی ہیں۔ 'پھولبن' کی ایک خصوصیت اس کا زورِ بیان ہے۔ اس زورِ بیان کو پیدا کرنے کے لیے وہ کثرت سے موزوں تشبیہات کا استعمال کرتا ہے جس سے خیال و احساس اجاگر ہو کر سامنے آ جاتے ہیں؛ مثلاً دربار میں بادشاہ بیٹھا ہے۔ یہ ایک عام سی بات ہے۔ لیکن ابن نشاطی بادشاہ کی بڑائی، اہمیت، شان اور دبدبے کو "رضوان" کے حوالے سے اس طور پر اُبھارتا ہے کہ سارا ماحول زندہ ہو جاتا ہے:

دسیا اوس ٹھار پر یوں او جہانباں   کہ جیئوں فردوس میں بیٹھا ہے رضوان

خادم ڈھونڈتے ڈھونڈتے درویش تک پہنچتا ہے اور زمین پر سر رکھ کر اس سے مخاطب ہوتا ہے۔ یہ کہہ کر کہ جیسے قلم نقطے پر اپنا سر رکھتا ہے، ابن نشاطی نے اس منظر کو کتنا جیتا جاگتا بنا دیا ہے:

رکھیا خادم اوسے دیکھ سیس بھئیں پر   نقط پر جیوں قلم رکھتا اپے سر

اسی طرح بادشاہ اور درویش کی ملاقات کو وہ یوں بیان کرتا ہے:

ملیا القصہ آ درویش شہ سوں   کیا گویا قِران برجیس مہ سوں

گلِ لالہ میں کالا زیرہ اس طرح دکھائی دیتا ہے:

دسے یوں پھول میں لالے کے کالے   چُوا جیئوں لعل کے پیالے میں کھالے

عشق میں ضعفِ جسمانی کی تصویر دیکھیے:

ضعیف ایسا ہوا اوس درد سوں میں   اجل منجھہ پیرہن میں ڈھنڈ سکے نیں

اظہار کا یہ تخلیقی عمل 'پھولبن' میں ہر جگہ ملتا ہے اور اس خصوصیت کی وجہ سے 'پھولبن' کا طرز ''ادبی طرز ادا'' بن جاتا ہے ۔

ابن نشاطی بنیادی طور پر انشا پرداز تھا لیکن اس دور میں شعر و شاعری کی قدر و منزلت دیکھ کر اُسے یہ خیال پیدا ہوا کہ وہ بھی اپنی جودتِ طبع کا اظہار شاعری کے ذریعے کرے ۔ عالمِ جوانی میں اُس نے 'پھولبن' لکھی اور یہ اُس کی شاعری کا پہلا اور آخری نمونہ ہے ۔ 'پھولبن' میں اس نے خود اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے :

اہے انشا ہو میرا میل دایم　　طبیعت کوں میری ہے حظ ملایم
سمجھ ہر کس کوں میرا طبع ہولا　　ککر میں ایک دکھایا ہوں نمونا

اس موقع پر اسے وہ اساتذہ یاد آتے ہیں جو اس کی شاعری کی ، حقیقی معنی میں ، داد دے سکتے تھے :

نہیں او کیا کروں فیروز اُستاد　　جو دیتے شاعری کا کچھ میری داد
اہے صد حیف جو لیں سید محمود　　کتیتے پانی کو پانی 'دود کوں 'دود
نہیں اس وقت پر او شیخ احمد　　سخن کا دیکھتے باندیا سو میں حد
حسن شوقی اگر ہوتے تو فی الحال　　ہزاراں بھیجتے رحمت منجھہ اُپرال
اچھے تو دیکھتے 'ملا' خیالی　　ہو میں پرتیا ہوں سو صاحب کمالی

یہاں یہ سوال سامنے آتا ہے کہ آخر ابن لشاطی کو فیروز ، محمود ، احمد ، حسن شوقی اور خیالی کیوں یاد آئے ؟ اس کا جواب ہمیں اس دور کی روایت میں ملتا ہے ۔ یہ وہ اساتذۂ کرام تھے جنھوں نے فارسی رنگ و آہنگ ، اسالیب و اصناف کی روایت کو اُردو شاعری اور زبان کے مزاج میں سمونے کا تخلیقی عمل کیا تھا ۔ شیخ احمد گجرات سے گولکنڈا آئے اور ''یوسف زلیخا'' لکھی تو اس میں عربی و فارسی الفاظ سے اجتناب کا درس دیا لیکن ''لیلٰی مجنوں'' میں وہ اس رنگِ سخن کو ترک کر کے گولکنڈا کے ہم عصر شعرا کی طرح ، فارسی اسلوب کی ''جدید تحریک'' پر چلتے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ خصوصیت سے احمد کی غزلیں تو فیروز ، محمود ، خیالی اور شوقی کی طرح اسی نئے رجحان کی نمایندہ ہیں ۔ فیروز ، محمود اور خیالی ، محمد قلی قطب شاہ سے پہلے کے شاعر ہیں اور ۹۸۰ھ/۱۵۷۲ء سے پہلے وفات پا چکے تھے ۔ حسن شوقی نے طویل عمر پائی اور ابن نشاطی نے جب شعور کی آنکھ کھولی تو سارے دکن میں اُستاد شوقی کا نام نہ صرف گونج رہا تھا بلکہ شوقی اُس روایت کے منفرد نمایندہ بن چکے تھے جس پر آگے چل کر

حضرت ولی لزولِ اجلال فرمانے والے تھے ۔ شاعری کی اسی روایت کو ابن نشاطی نے بھی قبول کیا اور "پھولبن" میں فارسی رنگ ، اسلوب اور اندازِ فکر کے پھول کھلائے ۔ اس تخلیقی رجحان کو قبول کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ 'پھولبن' کے اظہار میں روانی آ گئی ، اندازِ بیان سنور گیا اور ایک ایسی سادگی پیدا ہوگئی جو آج بھی بھلی معلوم ہوتی ہے ۔

ابنِ نشاطی کے انشا پرداز ہونے کے باعث 'پھولبن' میں یہ خصوصیت پیدا ہوگئی ہے کہ دوسرے شعرا کے برخلاف اس میں عربی و فارسی الفاظ صحتِ املا و تلفّظ کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں ۔ یہاں ضرورتِ شعری کے لیے صحتِ تلفّظ و املا کو قربان کرنے کی کم سے کم کوشش کی گئی ہے ۔ اسی سلسلے کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ اس مثنوی میں حسنِ شعری کے جوہر نکھارنے کے لیے صنائع بدائع کو شعوری طور پر استعمال کیا گیا ہے ۔ قافیے کی صحت کا بھی خیال رکھا گیا ہے اور فارسی فنِ شاعری کے ہنر کو بھی التزام کے ساتھ برتا گیا ہے ۔ آج سے تقریباً سوا تین سو سال پہلے کی شاعری میں ابن نشاطی کا یہ شعوری ہنر خاص اہمیت کا حامل ہو جاتا ہے ۔ اس کی طرف اس نے "پھولبن" میں بھی اشارے کیے ہیں :

جکوئی صنعت سمجھتا ہے سو گیانی
وہی سمجھے میری یو نکتہ دانی

وہی سمجھے سمجھ ہے جسکوں کچھہ بات
جو میں باندیا ہوں یو صنعت سوں ابیات

ہنر کوئی نیں دیکھیا سو میں دیکھایا
صنائع ایک کم چالیس لیایا

ہریک مصرعہ اوپر ہو کر بجد خوب
رکھیا ہوں قافیہ لیا مستند خوب

'پھولبن' کی یہ انفرادیت ہے کہ ابن نشاطی نے "نظم" میں "انشا" کی خوبیاں شامل کر دی ہیں ۔

"پھولبن" کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اس دور میں غزل کا مرتبہ ساری دوسری اصنافِ سخن کے مقابلے میں سب سے بلند تھا اور اسی لیے ابن نشاطی مثنوی لکھتے وقت اپنی نظم گوئی کا جواز پیش کرتا ہے ۔ غزل اور نظم کی یہ بحث ، جو پہلی بار ابن نشاطی نے اٹھائی ہے ، اُردو فارسی میں آج بھی جاری ہے ۔ ابن نشاطی نے لکھا ہے کہ اگر غزل نہ کہی جائے تو یہ کوئی

"خامی" کی بات نہیں ہے ۔ اور دلیل یہ دی ہے کہ آخر فردوسی اور نظامی نے کون سی غزلیں کہی ہیں :

غزل کا مرتبہ گرچہ اول ہے   ولے ہر بیت میرا ایک غزل ہے
غزل گر لیں کہے تو لیں ہے خامی   جو کچھ بولے سو ظاہر ہے نظامی
غزل نیں طوس کے استاد کوں ایک   ہنر ازما کو شہنامہ منے دیک

ابن نشاطی تک پہنچتے پہنچتے غزل کی وہ روایت ، جو محمود ، فیروز اور خیالی نے فارسی شاعری کی پیروی میں اختیار کی تھی اور درمیان میں جس کا سب سے ممتاز نمایندہ حسن شوق تھا ، اس دور میں سب سے بلند مرتبہ صنفِ سخن بن کر معاشرے میں رواج پا چکی تھی ۔ ادب ، ذہن ، فکر ، معاشرت ، کلچر اور خیال کی تاریخ میں یہ کبھی نہیں ہوتا کہ ایک شخص آئے اور ظلمات کے جنگل میں ایک دم سے سیدھا اپنا راستہ بناتا چلا جائے ۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب برسوں تک بہت سوں نے اپنے اپنے طور پر اس جنگل میں سے بار بار گزرنے کی کوشش کی ہو اور اس کوشش سے ایسے حالات پیدا کر دیے ہوں کہ ایک شخص آئے اور ان سب کی کوششوں اور کاوشوں سے فائدہ اٹھاتا ، فکر و عمل کے دکھ جھیلتا ، راستہ بناتا ، اس پر سے گزرتا چلا جائے ۔ اگر اس دور تک غزل کو یہ مرتبہ حاصل نہ ہو چکا ہوتا تو ولی دکنی کی غزل بھی اس طور پر وجود میں نہیں آ سکتی تھی ۔ ارتقا کی ہر منزل پر ایک ایسا ہی ولی پیدا ہوتا ہے جو اپنے پیش رووں کی ساری صلاحیتوں ، دریافتوں اور امکانات کو سمیٹ کر اپنی ذات میں جمع کر لیتا ہے اور اس روایت کو سورج بنا کر چمکا دیتا ہے ۔ ابن نشاطی کے محولہ بالا یہ تین شعر اردو شاعری کے ایک اہم ادبی رجحان کو سامنے لاتے ہیں ۔

ابن نشاطی نے شاعری کے دو بنیادی اصول بتائے ہیں :

۱- صنائع بدائع ، صحتِ قافیہ اور خوب صورت تشبیہات شاعری کی جان ہیں ۔

۲- فنِ شاعری عالی فن ضرور ہے لیکن "خالی بات" سے کام نہیں چلتا جب تک کہ اس میں کوئی نصیحت پوشیدہ نہ ہو ؛ "نصیحت" اور "صنعت" کے مل کر ایک ہو جانے سے بلند شاعری وجود میں آتی ہے ۔

ابن نشاطی نے شاعری کے اسی راستے پر کامیابی سے چلنے کی کوشش کی ہے ۔ یہ اہمیت اس دور کے دوسرے شاعر جنیدی کو حاصل نہ ہو سکی جس نے

۱۰۶۴ھ/۱۶۵۳ء میں "ماہ پیکر"[۱] کے نام سے ایک مثنوی لکھی تھی اور جسے عبداللہ قطب شاہ نے ۱۰۴۰ھ/۱۶۳۰ء میں 'سرنوبت' کے عہدے پر فائز کیا تھا۔

اس زمانے میں معراج نامے، وفات نامے اور قلندر نامے کثرت سے لکھے گئے۔ ان کو پڑھنے کے لیے محفلیں منعقد ہوتیں، شیرینی تقسیم ہوتی اور منّت پوری ہونے پر میلاد اور بیانِ معراج کی محفلیں مانی جاتیں۔ معاشرے میں عام رواج کی وجہ سے اکثر شعرا نے ان موضوعات پر طبع آزمائی کی۔

سید بلاقی نے ۱۰۵۶ھ/۱۶۴۶ء میں "معراج نامہ"[۲] کے نام سے ایک نظم لکھی جس کے نسخے پیرس، لندن، حیدرآباد اور کراچی کے کتب خانوں میں محفوظ ہیں۔ ان نسخوں کی کثرت سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ "معراج نامہ" اپنے دور میں بہت مقبول تھا اور محفلِ میلاد کی معاشرتی و مذہبی ضرورت کے پیشِ نظر لکھا گیا تھا:

اگر کوئی پڑے گا تو اوسکوں ثواب
نہ کہنے میں آتا ہے اوسکا حساب

اس کی بحر رواں ہے جسے مخصوص ترنم میں لَے کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے۔ بلاقی کا یہ "معراج نامہ" ایک صدی سے زیادہ عرصے تک اتنا مقبول رہا کہ باقر آگاہ (م - ۱۲۲۰ھ/۱۸۰۵ء) نے "ہشت بہشت"[۳] میں اور شہمیر کے مرید شاہ کمال (م - ۱۱۷۸ھ/۱۷۶۴ء) نے اپنے "معراج نامہ"[۴] میں اس کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ بلاقی نے اپنے معراج نامے میں غلط روایات بھی نظم کر دی ہیں۔

بلاقی کسی دربار سے وابستہ نہیں تھا اسی لیے اپنے "معراج نامہ" میں سلاطین گولکنڈا کے عقائد کے برخلاف "چار یاراں" کی مدح بھی لکھی ہے۔ اس مثنوی کی عبارت تکلّف و تصنّع سے پاک ہے اور اظہار بیان سیدھا سادہ ہے۔ عوامی رنگ

۱۔ اس مثنوی کا ایک نسخہ کتب خانۂ ٹیپو سلطان میں موجود تھا۔ "اردوئے قدیم" ص ۷۰۔ اور دو نسخے امپریل لائبریری کلکتہ اور ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں موجود ہیں "دکن میں اردو" ص ۹۸۔

۲۔ معراج نامہ: (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان کے علاوہ آٹھ اور قلمی نسخے میری نظر سے گزرے جن میں سنہ تصنیف ۱۰۵۶ھ دیا گیا ہے۔ (جمیل جالبی)

۳۔ ہشت بہشت: از محمد باقر آگاہ (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۴۔ معراج نامہ: از شاہ کمال (قلمی)، ایضاً۔

پیدا کرنے کے لیے بلاقی نے ایسی ضعیف روایات کو بھی شعر کا جامہ پہنایا ہے جو عوام میں مقبول و مروج تھیں ؛ مثلاً یہودی کی وہ روایت جس میں بتایا گیا ہے کہ جیسے ہی وہ نہانے کے لیے پانی میں اترا اور ڈبکی لگائی تو ایک حسین و جمیل عورت کی شکل میں تبدیل ہوگیا ۔ عورت بننے کے بعد اُس کے حسن و جمال کی تعریف بلاقی نے ویسے ہی مبالغہ آمیز انداز میں کی ہے جیسی ہمیں بدیع الجمال ، زلیخا ، مشتری ، چندر بدن اور سمن بر وغیرہ کے ذکر میں ملتی ہے ۔

عبداللطیف نے اس دور میں مولود نامے اور وفات نامے لکھے ۔ نصیرالدین ہاشمی[1] مرحوم نے عبداللطیف کا تخلّص عاجز بتایا ہے جو صحیح نہیں ہے ۔ عاجز لغوی معنی میں اسی طرح استعمال ہوا ہے جس طرح احقر ، خاکسار اور خادم کے الفاظ نام کے ساتھ آج بھی لکھے جاتے ہیں ۔ عبداللطیف کا وفات نامہ[2] (۱۰۷۴ھ/۱۶۶۳ع) اس زمانے میں بہت مقبول ہوا ۔ اس میں آنحضرتؐ کی وفات کے حالات تفصیل سے نظم کیے گئے ہیں ۔ یہاں تک کہ غُسلِ میّت اور تجہیز و تکفین اور صحابہؓ کرام کے تاثرات بھی دل نشیں انداز میں بیان کیے گئے ہیں ۔ شعر میں پورا نام عبداللطیف بطور تخلص استعمال کیا ہے ۔ زبان و بیان میں زور ، قوت اور روانی کا احساس تو ہوتا ہے لیکن بحیثیتِ مجموعی وہ ادبیت و شعریت ، جس سے روایت آگے بڑھتی ہے ، عبداللطیف کے ''وفات نامے'' میں نظر نہیں آتی ۔ یہاں زبان صاف ہونے کے باوجود ادبی سطح پر روایت کی بے مزہ تکرار کا احساس ہوتا ہے ۔ عبداللطیف نے وفات نامے میں یہ بھی بتایا ہے کہ اُس نے اسے فارسی سے دکھنی میں ترجمہ کیا ہے ۔ آخری شعر میں ، جیسا کہ ہم نے کہا ہے ، عاجز کا لفظ لغوی معنی میں استعمال ہوا ہے :

کیا ترجمہ اسکوں دکھنی زباں   ولے ہر کسے زیب ہونے عیاں
اتھے سال پیمبر کہ ہجرت کیرا   ہوا اوس وقت دکھنی یو ترجما
کہ دس سو اوپر شصت ہور چہاردہ   اٹھا چاند اول ربیع نیک ماہ
کہ ہوں بندہ عاجز بدرگاہ اللہ   کہ عبداللطیف دین عسکر اللہ

معظّم نے ۱۰۸۰ھ/۱۶۶۹ع میں ''معراج نامہ[3]'' لکھا اور اسی زمانے میں

وضاحتی

۱- فہرست مخطوطات کتب خانہ سالار جنگ ۔

۲- وفات نامہ : عبداللطیف ، مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

۳- معراج نامہ معظّم (قلمی) ، ایضاً ۔

"قلندر نامہ[1]" کے نام سے ایک نظم بھی تحریر کی ۔ 'معراج نامہ' میں واقعاتِ معراجؐ کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ اس کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کا ہر عنوان ایک شعر سے شروع ہوتا ہے اور عنوان کے سب اشعار ایک ہی بحر اور ردیف و قافیہ میں لکھے گئے ہیں ۔ ان سب اشعار کو اگر یکجا کر دیا جائے تو ایک الگ نظم بن جاتی ہے جس میں سارے "معراج نامہ" کا خلاصہ آ جاتا ہے ۔ اس دور میں زبان و بیان کا عام کینڈا اتنا بدل جاتا ہے کہ یہ تیزی کے ساتھ پچھلے پچیس سال کی زبان سے مختلف ہو جاتی ہے ۔ اسی لیے معظّم کے "معراج نامہ" اور "قلندر نامہ" کی زبان نسبۃً صاف معلوم ہوتی ہے ۔ "قلندر نامہ" میں معظّم نے قلندری کی اہمیت اور قلندر کی صفات پر روشنی ڈالی ہے ۔ "قلندر نامہ" کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ معظّم امین الدین اعلیٰ (م۔ ۱۰۸۶ھ/۱۶۷۵ع) کا مرید تھا :

مجھے پر یو سب راز کھولے امین   حقیقت انوں کا یو بولے امین

معظّم نے غزلیں[2] بھی لکھی ہیں لیکن یہ غزلیں اُردو شاعری کی روایت کی تکرار تو کرتی ہیں ، اُسے آگے نہیں بڑھاتیں ۔ معظّم نے "سہ حرفی" بھی لکھی ہے ۔ "سہ حرفی" کی روایت گام دھنی ، میرانجی شمس العشاق ، برہان الدین جانم اور امین الدین اعلیٰ کے ہاں بھی ملتی ہے اور پنجابی کی خاص صنفِ سخن ہے جس میں حروفِ تہجّی کے اعتبار سے ہر شعر کا پہلا لفظ لایا جاتا ہے ۔ یہی اہتمام معظّم نے کیا ہے :

الف احد میں مخفی تھا سو شوقوں باہر آیا
حرف حرف میں روپ بدل کر لیم کا گھنگٹ لایا
ب باندا رشتہ روزِ ازل سوں عشق محبت سارا
کل میں جنکوں حق نے کیا پیتم پیارا

اسی انداز سے ساری نظم چلتی ہے ۔

غواصی کی "مینا ستونتی" اتنی مقبول ہوئی کہ اس قصے کی تفصیل اور جزئیات کو چھوڑ کر کئی شاعروں نے اسے اپنی اپنی مثنویوں کا موضوع بنایا ۔

۱۔ قلندر نامہ معظّم : (قلمی) ، مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔
۲۔ بیاض (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

مہدوی نے ۱۰۸۰ھ/۱۶۶۹ع میں اسی قصے کو "مینا و لورک"[1] کے نام سے قلم بند کیا۔ یہاں قصہ تیزی کے ساتھ آگے بڑھتا ہے اور حیا و عفّت کے وہ اخلاق پہلو، جن پر غواصی نے زور دیا ہے، کم و بیش غالب ہو جاتے ہیں۔ اس مثنوی کی زبان غواصی کی زبان سے قریب تر ہے اور زبان کا "ریختہ" کے معیار کی طرف بڑھنے کا رجحان بھی بلحاً اور دبا دبا سا ہے۔

اُردو نثر :

وجہی کی "سب رس" (۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ع) میں، جس کا تفصیلی مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں، دو باتیں قابلِ ذکر تھیں؛ ایک تو یہ کہ وجہی نے پہلی بار اُردو نثر کو فارسی نثر کی سطح پر لانے کے لیے شعوری کوشش کی تھی اور دوسرے یہ کہ اس عمل سے اُردو نثر کو ایک ادبی اسلوب بھی دیا تھا۔ "سب رس" پہلی تصنیف ہے جس کا موضوع مذہبی نہیں ہے اور جس کا اسلوب ادبی اسلوب کے دائرے میں آتا ہے۔ وجہی کو اسی لیے ہم "طرز کا فنکار" کہہ سکتے ہیں۔ وجہی سے پہلے اور اُس کے بعد کے مذہبی رسائل میں، جو تبلیغی مقصد کو کم علم عوام تک پہنچانے کے لیے لکھے گئے تھے، اسلوب کی کوئی اہمیت نہیں تھی۔ اگر کسی تصنیف میں ادبی صفات آ بھی گئی ہیں تو وہ محض ضمنی بلکہ اتفاق ہیں۔

یہ دَور بنیادی طور پر فارسی سے ترجمے کا دَور ہے۔ اصناف و بحور اور اسالیب کی پیروی کے ساتھ ساتھ گیارھویں صدی ہجری کی ساری قابلِ ذکر تصانیفِ نظم و نثر فارسی سے ترجمہ یا اخذ کی گئی ہیں۔ ترجموں کے ذریعے فارسی تہذیب اور اس کا طرزِ احساس نہ صرف اُردو تہذیب و ادب کے گلے کا ہار بن جاتے ہیں بلکہ برعظیم کی تہذیب اور اس کے ادب کو بھی نیا رنگ و نور اور نئی زندگی عطا کرتے ہیں۔ چھوٹے چھوٹے متفرق مذہبی رسائل کے علاوہ اس دَور میں دو نام خاص طور پر قابلِ توجہ ہیں؛ ایک میرانجی خدانما کا اور دوسرا میراں یعقوب کا۔ ان دونوں بزرگوں نے فارسی تصانیف کو اُردو کے قالب میں ڈھالا اور اس کے محاوروں، روزمرہ، لہجے اور آہنگ کو اُردو میں اس طور پر سمویا کہ مذہبی نثر نے بھی منفرد شکل اختیار کر لی۔ اس نثر پر قرآنی اسلوب،

---

[1] مینا و لورک: (قلمی) مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

طرز اور ساخت کا اثر گہرا ہے ۔

میراں جی حسین خدا نما (۱۰۰۴ھ[1] — ۱۰۷۴ھ[2]/۱۵۹۵ء — ۱۶۶۳ء) عبداللہ قطب شاہ کی سرکار میں سواروں کے جمعدار[3] تھے ۔ دیانت و فرض شناسی کی وجہ سے بادشاہ کو اُن پر بڑا اعتماد تھا ۔ کسی سلسلے میں بادشاہ نے سفارت پر انھیں بیجاپور بھی بھیجا تھا ۔ واپس ہو رہے تھے کہ معلوم ہوا امین الدین اعلیٰ (م - ۱۰۸۶ھ/۱۶۷۵ء) حجرۂ چلّہ کشی سے باہر آئے ہیں ۔ میراں جی بھی دیدار کے لیے گئے اور اعلیٰ کے اس سوال پر کہ ”یہ پتھر کیا کہتا ہے؟“ جب خدا نما نے یہ جواب دیا کہ ”یہ پتھر کہتا ہے جو امین الدین تھا وہ خدا ہوا ۔ جو خدا تھا وہ امین الدین ہوا“ تو وہ اُن کا ہاتھ پکڑ کر حجرے میں لے گئے اور چند ساعت میں اپنا مثل بنا کر رخصت کیا ۔ میراں جی فنا فی الشیخ کا درجہ حاصل کرکے باہر آئے تو امین الدین اعلیٰ نے فرمایا کہ ”جو امین الدین تھا وہ میراں ہوا ۔ جو میراں تھا وہ امین الدین ہوا[4] ۔“ حیدر آباد واپس آ کر شاہی ملازمت ترک کر دی اور یادِ الٰہی میں مصروف ہو گئے ۔ اسی زمانے میں اپنے خیالات کی اشاعت و تبلیغ کے لیے چند رسالے تالیف و ترجمہ کیے جن میں ”چہار وجود“ ”شرحِ تمہیداتِ ہمدانی“ اور ”رسالۂ قربیہ“ قابلِ ذکر ہیں ۔

”چہار وجود“ میں خدا نما نے سوال و جواب کی شکل میں تصوّف کے اس مخصوص فلسفے کی تشریح کی ہے جو جانم اور اعلیٰ کے سلسلے کے ساتھ مختّص ہے ۔ اس رسالے میں خدانما نے تصوّفِ امینیہ کے اُن تمام بنیادی تصورات کو سمیٹ کر یکجا کر دیا ہے جس پر متعدد رسالے لکھے گئے ہیں ۔ اس رسالے کی خصوصیت اس کا اختصار ہے ۔ اس کے مطالعے سے تصوّفِ امینیہ کا خلاصہ سامنے آ جاتا ہے ۔ ”کلمۃ الحقائق“ کی طرح پہلے سوال آتا ہے جو طالب کی طرف سے ہے ، پھر اس

---

[1] قدیم اُردو : جلد دوم ، ”شمائل الاتقیاء“ مرتبہ بدیع حسینی ، ص ۱۴۹ ، حیدر آباد دکن ، ۱۹۶۷ء ۔

[2] قدیم اُردو : جلد دوم ، ص ۱۴۹ بحوالہ شمائل الاتقیاء قلمی ، ص ۲/ب ۔ کتب خانۂ سالار جنگ حیدر آباد — تذکرۂ اولیائے دکن : جلد دوم ، ص ۹۵۹ میں سنہ وفات ۱۰۷۰ھ دیا ہے ۔ خدانما کے سلسلے میں میراں یعقوب کا ماخذ سب سے مستند مانا جا سکتا ہے اور انھوں نے ۱۰۷۴ھ لکھا ہے ۔ (ج - چ)

[3] تذکرۂ اولیائے دکن : جلد دوم ، ص ۹۵۵ ۔

[4] تذکرۂ اولیائے دکن : جلد دوم ، ص ۹۵۶ - ۹۵۷ ۔

کا جواب آتا ہے جو مرشد کی طرف سے ہے۔ طالب سوال کرتا ہے کہ چہار وجود کیا ہیں؟ مرشد جواب دیتے ہیں کہ:

> ''واجب‌الوجود میں چہار وجود ہے؛ یعنی واجب کا واجب الوجود ہور واجب کا ممکن الوجود ہور واجب کا ممتنع الوجود ہور واجب کا عارف‌الوجود۔ ہور چہار وجود ممکن کے؛ ممکن کا واجب‌الوجود ہور ممکن کا ممتنع الوجود ہور ممکن کا ممکن الوجود ہور ممکن کا عارف الوجود۔ ہور چہار وجود ممتنع کے؛ ممتنع الوجود کا واجب الوجود ہور ممتنع الوجود کا ممکن الوجود ہور ممتنع الوجود کا ممتنع الوجود ہور ممتنع الوجود کا عارف الوجود۔ ہور چہار وجود عارف کے؛ عارف کا واجب الوجود عارف کا ممکن الوجود عارف کا ممتنع الوجود عارف کا عارف الوجود۔ بیان اس وجوداں کا یہ ہے[۱] ...'' ''ہور عارف کا ممکن الوجود او ہے بندے پنے کی دو تائی کی یاد سوں اور خدا پنے کی یکتائی کی یاد سوں گذر کر او ہاں نفی ہوا تو اس دوتو یادوں کی فراموشی سوچہ عارف کا ممکن الوجود۔ اور عارف کا عارف الوجود او ہے تمام اپس کوں فراموش کیا بعد ازاں سمع کے مقام کوں پونچکر جمیع الجمع سوں نور محمدی کوں بوجیا اور اس حال میں راحت پایا[۲]۔''

اس نثر میں کسی طرز کی تلاش بے‌سُود ہے۔ یہاں فارسی و عربی الفاظ اظہار کے سلسلے میں بنیادی کردار ادا کر رہے ہیں اور یہی وہ اثر ہے جو اس دور کی زبان پر گہرا ہے اور اُسے بدل کر ایک نیا رنگ دے رہا ہے۔ یہ رنگ زیادہ جم کر خدا نما کی ''شرحِ تمہیداتِ ہمدانی'' کے ترجمے میں آیا ہے۔

''تمہیداتِ ہمدانی'' عربی زبان کی مشہور تصنیف ہے جسے ابوالفضائل عبداللہ بن محمد عین القضاۃ ہمدانی (م- ۵۲۳ھ/۱۱۲۸ع) نے لکھا تھا۔ عین‌القضاۃ شیخ محمد بن حمویہ کے شاگرد اور شیخ احمد غزالی کے تربیت یافتہ تھے[۳]۔ اس میں شرع و عقائد اور تصوّف و سلوک کے مسائل کو قرآن و احادیث کی روشنی میں بیان کیا گیا ہے۔ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز (م - ۸۲۵ھ/۱۴۲۱ع) نے تقریباً تین سو سال بعد فارسی زبان میں اس کی شرح لکھی جو صوفیائے کرام اور اہلِ علم میں بہت مقبول

۱، ۲- چہار وجود: از خدا نما (قلمی)، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

۳- قدیم اُردو: جلد دوم، ص ۱۱۷، مرتّبہ مسعود حسین خان، حیدرآباد دکن۔

ہوئی ۔ میراں جی حسین خدا نما نے گیسو دراز کی اسی "شرح" کا دکنی اُردو (۱۰۶۶ھ) میں ترجمہ کیا ہے ۔ "شرحِ تمہیداتِ ہمدانی" (۱۰۶۶ھ[1]) کا دکنی ترجمہ اصل فارسی "شرح" کے مطابق ہے ۔ مقابلہ کرنے سے معلوم ہوا کہ کہیں کہیں وضاحت کے لیے خدا نما نے چند الفاظ یا چند جملوں کا اضافہ بھی کر دیا ہے لیکن بحیثیتِ مجموعی یہ ترجمہ لفظی ہے ۔

دکنی ترجمہ دس ابواب پر مشتمل ہے جس میں توحیدِ باری تعالیٰ ، پیر و مرید ، عالمِ سہ ، شناختنِ خدا ، شناختنِ حق ، شناختِ روح ، شناختنِ عشق ، شناختِ مقصودِ قرآن ، بیانِ کفر اور بیانِ فرضِ مقصود کو موضوع بنایا گیا ہے ۔ کتاب پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ شریعت و طریقت بنیادی طور پر ایک ہیں ۔ ساری کتاب میں سلوک و معرفت کے مسائل کی تشریح قرآن ، حدیث اور شرع کی روشنی میں کی گئی ہے ۔ خدا نما مترجم ہیں اس لیے ہمارے لیے موضوع سے زیادہ ان کا ترجمہ اور طرز اہمیت رکھتا ہے ۔ اب تک کی ساری نثری تحریروں کو دیکھ کر (سوائے "سب رس" کے) جب ہم "شرحِ تمہیداتِ ہمدانی" کے ترجمے کو دیکھتے ہیں تو یہاں ، گولکنڈا کی شاعری کی طرح ، فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ غالب نظر آتا ہے ۔ جانم و اعلیٰ کی نثر میں جو "ہندویت" تھی وہ یہاں نظر نہیں آتی ۔ فارسی زبان کے اثرات نے ترجمے میں سادگی پیدا کر دی ہے اور اس ترجمے کی نثر کو مذہبی نثر کی روایت سے ملا دیا ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے ہم "چھٹے باب" سے ، جس میں "عشق" کی تشریح کی گئی ہے ، ایک اقتباس نقل کرتے ہیں :

> "اے دوست عشق فرض ہے خدا کے انپڑنے کوں ، سب عالم پر ۔ آہ افسوس ! اگر خدا کا عشق نہیں رکھ سکتا ہے تو ہارے اپنی پچھانت کا عشق یتی رکھ کہ کیا ہوں ۔ یا ماٹی ہوں یا پانی ہوں یا آگ ہوں یا ہارا ہوں یا خالی ہوں یا نفس ہوں یا دل ہوں یا روح ہوں یا سر ہوں یا نُور ہوں ۔ ہارے اے قدرت یتی اپنی آشنائی کی معلوم ہووے تو خوب ہے ۔ آہ افسوس عشق کوں کوئی کیا کہہ سکے گا ہور عشق کی نشانی کون دے سکے گا ۔ ہور کوئی صفت کیا کر سکے گا ۔ عشق میں پاؤں او رکھ سکے گا جے کوئی اپس تھی بیگانہ ہے ۔ سو او عشق آگ ہے ۔ جس جا کا

---

[1] قدیم اُردو : جلد دوم ، ص ۱۵۵ (حاشیہ) ایضاً ۔

جاتا ہے اُسے جالتا ہے ۔ اِس باج دُسرے کوں رکھتا نہیں ۔ اپنا رنگ کرتا ہے . . . اس کا معنی عشق میں جسے جیو نہیں ہے او آ سکے گا ۔ جیو بھی ہونا ہور عشق بھی ہونا یوں توں ناچہ ہوسی ۔ ہور عشق تھی جے کوئی پھربا اُسے دارو نہیں ۔ عشق میں جیکوئی کہے کہ اے عشق ہے تو او عشق نہوئے ۔ اے دوست خدا کو انپڑنا فرض ہے ہور ابلاگ ہے کہ جس جان تھی خدا کوں انپڑیا جاتا ہے کر ، یوں خدا کے طالباں ہر عاشق ہونا فرض ہے ۔ عشق بندے کوں لگ انپڑایا ہے ۔ کر عشق اس بدل فرض ہوا ہے خدا کی باٹ میں ۔ اے دوست مجنوں کی ناد توں ہو جوں او لیلٰی کا ناؤں سن کر عاشق ہوا ہور جیو کی بازی کھیلیا ۔ جیکوئی لیلٰی کے عشق تھی کنارے ہے اُسے کیا خبر ہے ہور کیا فکر ہے ۔ مجنوں ہر فرض تھا لیلٰی کا ہور تجھ پر خدا کا فرض کیا نہیں ہے کہ توں خدا کا عاشق ہوا ہور خدا کا ناؤں او جنُوں لیا ، یوں لینا ہور خدا کا جمالِ صورت دیکھنا . . .[1] ۔“

خدا نما کی نثر ناہموار ہے ۔ کہیں عبارت صاف ہے اور کہیں گنجلک ۔ کہیں نثر آنے والے دَور کے معیار کی جھلک دکھا رہی ہے اور کہیں مذہبی رسائل کی نثر کے کچے پن کا اظہار کر رہی ہے ۔ لیکن جب ہم اس نثر کو برہان الدین جانم کی ”کلمۃ الحقائق“ کے ساتھ رکھ کر پڑھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ نثر زور ، وضاحت اور قوتِ اظہار میں بہت آگے بڑھ گئی ہے ۔ یہاں جملے کی ساخت بھی بدل گئی ہے ۔ فاعل مفعول اور فعل کی ترتیب میں بھی ایک باقاعدگی آ گئی ہے ۔ گہرے فارسی اثرات کے رنگ و آہنگ نے جانم کی نثر کی ”مجذوبیت“ کو کسی حد تک ”جاذبیت“ میں تبدیل کر دیا ہے ۔ یہاں بات پڑھنے والے تک زیادہ آسانی سے پہنچ رہی ہے ۔ اس نثر سے نہ صرف زبان کے ارتقا کا پتا چلتا ہے بلکہ ابلاغ کی قوتوں کی نشو و نما کا بھی اندازہ ہوتا ہے ۔ خدا نما کے رسالے ”چہار وجود“ اور ”شرحِ تمہیداتِ ہمدانی“ کی نثر میں جو فرق محسوس ہوتا ہے اس کا سبب یہ ہے کہ فارسی ”شرح“ کے مصنّف (گیسو دراز) کی فکر نے ، جو آئینے کی

---

[1] شرحِ تمہیداتِ ہمدانی : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی میں اس کے تین نسخے ہیں ۔ عبارت کے بیچ میں جہاں نقطے لگائے گئے ہیں وہاں فارسی کی رباعیاں درج تھیں ۔ (ج ۔ ج)

طرح صاف ہے اور اسلوب نے ، جو رواں اور واضح ہے ، خود خدا نما کی نثر کو شدت سے متاثر کیا ہے ۔ ترجمے کس طرح زبان و بیان کے اسالیب کو متاثر کرتے اور بدلتے ہیں ؟ ''شرحِ تمہیداتِ ہمدانی'' کا یہ ترجمہ اس کا ثبوت ہے ۔ اس ترجمے میں طرز کی کوئی انفرادیت نہیں ہے لیکن یہاں مذہبی نثر ایک ایسی شکل بنانے میں ضرور کامیاب ہو گئی ہے جس پر آنے والی نسلوں کے لیے چلنا نسبتہً آسان ہوگیا ہے ۔ میراں یعقوب کا ترجمہ ''شمائل الاتقیا'' نثر کی اسی روایت کو آگے بڑھاتا ہے ۔

میراں یعقوب نے خدا نما سے فیضِ تربیت حاصل کیا تھا ۔ اور جیسا کہ ''شمائل الاتقیا''[1] کے دیباچے میں لکھا ہے ، ''ہمیشہ انو کی عنایت کی نظر سوں پرورش پاتا تھا ، ہور دن دن اس شعور ہور ہوش میں آتا تھا ۔ جب بلوغیت میں آکر دستِ بیعت کا نعمت پایا تب ارشاد ہور تلقین کی لذت سوں اگھایا ۔ شریعت ، طریقت کے وزا وزا (وضع وضع) کے میوے چکھائے ، ہور حقیقت و معرفت کے جنس جنس تماشے دیکھائے ۔ میرے ظاہر کوں پاک کیے ، ذکر ہور مراقباں سوں ہور باطن کوں صاف کیے فکر ہور مشاہدیاں سوں[2] ۔'' خدا نما کے انتقال (۱۰۷۴ھ/۱۶۶۳ع) کے بعد جب ان کے بیٹے علی امین الدین سجادہ نشین ہوئے تو انھوں نے ''اپنی حیات کے وقت میں منجے اشارت کیے تھے جو کتاب ''شمائل الاتقیاء'' کوں ہندی زبان میں لیاوے تا ہرکس کوں سمجھیا جاوے ۔ اس وقت منجے پھیا نہیں تاکہ اونو یک ہزار ستر پر آٹھویں سال کوں رحلت کیے بزاں انو کے بھانجے ، عارفِ حق رسیدے ، عارفاں کے نور دیدے ، مصطفٰی کے کلجے ، مرتضٰی کے نین شاہ میراں ابن سید حسین سلمہ اللہ تعالٰی کے خلافت کے زمانے میں لکھنے کا شروع کیا اور ۱۰۸۴ھ/۱۶۷۳ع میں مکمل کیا[3] ۔''

'شمائل الاتقیا' رکن عماد الدین دبیر معنوی کی تصنیف تھی جو شاہ برہان الدین غریب (م - ۷۳۸ھ/۱۳۳۷ع) کے مرید اور اپنے وقت کے ایک جیّد عالم اور وسیع المطالعہ انسان تھے ۔ میراں یعقوب نے لکھا ہے کہ ''انو بہوت مدت لگ بزرگاں کے بہوت کتاباں ہور رسالے مطالعہ کئے تھے ۔ اس کتاباں تھی ہر یک بیان علحدہ کر کر یو کتاب فارسی لکھے ۔'' حضرت غریب اُس وقت تک وفات پا

۱- شمائل الاتقیا : (قلمی) ، سنہ کتابت ۱۱۵۰ھ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

۲ ، ۳- ایضاً ، ص ۱۳ - ۱۴ ۔

چکے تھے ۔

''شمائل الاتقیا'' دکنی اکیانوے بیان ، چار ابواب اور ۱۲۹۹ صفحات پر مشتمل ایک ضخیم تصنیف ہے ۔ باب کے لیے میراں یعقوب نے ''قسم'' کا لفظ استعمال کیا ہے اور ہر ''قسم'' کے تحت مختلف ''بیان'' (موضوع) لکھے گئے ہیں ۔ سارے عنوانات بھی اُردو میں دے گئے ہیں ، مثلاً :

> ''پہلا قسم طریقت کے لوگاں کے خوب افعال کے بیان میں ہور سالکاں کے مقاماں ہور مریداں کے مراداں کا ۔ اس قسم میں دو اگلے پچاس بیان ہیں ۔''
>
> ''دوسرا قسم پیغمبراں ہور خاص الخاص ولیاں کے احوال کے بیان میں دو اگلے تیس بیان سوں ہے ۔''

کتاب کے نام اور موضوع کے بارے میں بتایا گیا ہے کہ : ''اس کتاب میں پرہیزگاراں کیاں خصلتاں ہور ولیاں کیاں پاکیاں ہور اصفیا کے احوال ہور صالحاں کے بڑے خصلتاں کیاں پاکیاں ہیں ۔ اس سبب سوں اس کتاب کا ناؤں شمائل الاتقیاء کر رکھیا گیا ہے[1] ۔'' ساتھ ساتھ اُن کتابوں اور رسائل کے نام[2] بھی دے دیے گئے ہیں جن سے استفادہ کیا گیا ہے ۔

''شمائل الاتقیا'' چونکہ ترجمہ ہے اس لیے موضوع سے زیادہ اس کے اسلوب یا طرز کی اہمیت ہے ۔ اصل اور ترجمے کو ملایا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ترجمہ لفظی ہے اور مصنف نے کہیں کہیں وضاحت کے لیے اپنی طرف سے چند جملوں کا اضافہ کر دیا ہے تاکہ عبارت کا مطلب پورے طور سے پڑھنے والے تک پہنچ جائے ۔ ان ''اضافوں'' کے اندازِ بیان میں دلچسپ بات یہ ہے کہ میراں یعقوب کے اظہار میں سادگی کے ساتھ ساتھ رنگینی بھی شامل ہو گئی ہے ۔ یہاں ایک ایسی شگفتگی کا احساس ہوتا ہے جو ان جملوں کو ترجمے کی نثر سے الگ کر دیتی ہے ؛ مثلاً ایک جگہ ترجمے سے ہٹ کر ان جملوں کا اضافہ کرتے ہیں :

> ''جھوٹ کیوں ہے ۔ جوں چودویں رات کا چاند ۔ جوں جوں دن جاتے تیوں تیوں کم ہوتا ۔ ہور سچ جوں پہلا چاند ہے ۔ روز روز روشن ہوتا ہے ۔''

---

[1] شمائل الاتقیا : (قلمی) سنہ کتابت ۱۱۵۰ھ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ، ص ۲۴ - ۲۵ ۔

[2] ایضاً : ص ۱۶ — ۲۴ ۔

"شمائل الاتقیا" کی نثر اتنی سادہ اور "غیر شاعرانہ" ہے کہ "تمہیدات ہمدانی" کے بعد پہلی بار شدت سے نثر کے اپنے الگ وجود کا احساس ہوتا ہے۔ قدیم دور میں نثر اور شاعری کی حدیں اس درجے ملی ہوئی تھیں کہ ان کو الگ الگ کرنا ممکن نہیں تھا۔ وجہی کی "سب رس" میں نہ صرف خیال، انداز، استعارات و تشبیہات میں بلکہ نحوی ترکیب میں بھی شاعری کا عنصر غالب ہے۔ دوسری مذہبی تصانیف میں اظہار کے بھونڈے پن کی وجہ سے نثر کا وجود ہی بے معنی ہو جاتا ہے۔ لیکن "شمائل الاتقیا" میں نثر اس مقصد کو پورا کر رہی ہے جو شاعری سے پورا نہیں ہو سکتا تھا۔ اسی لیے اس ترجمے میں نثر کے اپنے الگ وجود کا احساس ہوتا ہے۔ یہ نثر سادہ بھی ہے اور روزمرہ کی زبان سے قریب بھی۔ اس میں جدید نثر کے رنگ کی جھلک، اڑتے بادلوں کے سائے کی طرح دیکھی جا سکتی ہے۔ یہاں وہ نثر اپنے خد و خال اُجاگر کر لیتی ہے جو انیسویں صدی تک مذہبی موضوعات کے ساتھ مخصوص رہتی ہے اور جس اندازِ بیان میں شاہ عبدالقادر نے قرآنِ پاک کا ترجمہ کیا اور جسے "موضح القرآن" میں بھی استعمال کیا۔ میراں یعقوب نے آیاتِ قرآنی کا جس انداز میں ترجمہ کیا، وہی انداز شاہ عبدالقادر کے ترجمے میں نظر آتا ہے۔ مثلاً:

۱۔ "یغفر لک اللہ ما تقدم من ذنبک و ما تاخر" کا ترجمہ "یعنی بخشیا خدائے تعالیٰ تیرے گناہ اول ہور آخر کے۔"

۲۔ "و اذن فی الناس بالحج یاتوک رجالا" کا ترجمہ "یعنی رضا دے لوگاں کوں حج کی جو آویں تیرے پاس۔"

یہ اُردو عبارت قرآن پاک کے ترجموں کی اُسی روایت کا حصہ ہے جو آیندہ دور میں بھی باقی رہی اور جس پر خود قرآن کے اسلوب نے گہرا اثر ڈالا ہے۔

"شمائل الاتقیا" کے اسلوب میں جگہ جگہ اظہارِ بیان کی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اصل فارسی کتاب مختلف مصنفوں کی مختلف کتابوں اور رسائل کی مدد سے مرتب کی گئی تھی۔ کہیں "کشف المحجوب" کا حوالہ ہے اور کہیں "روح الارواح" کا۔ کہیں رسالۂ امام غزالی کا اقتباس دیا ہے اور کہیں "لوائح" کا۔ ان تصانیف کے اسالیب پر نہ صرف اُس زمانے کی نثر کا مزاج غالب ہے بلکہ ہر مصنف کی اپنی شخصیت کی چھاپ بھی ہے۔ اسی لیے اُردو ترجمے میں بھی مختلف اسالیب اور لہجوں کا احساس ہوتا ہے۔ "شمائل" کی ساری عبارت میں وہ یکسانیت و ہمواری نہیں ہے جو کسی ایک مصنف کی ساری کتاب کے ترجمے میں پیدا ہو سکتی ہے۔ اس میں کئی اسالیب بیک وقت اُبھرتے ہیں جو نثر کے

نقطۂ نظر سے دلچسپ ہیں ۔ اس بات کو ''کشف المحجوب'' ، ''روح الارواح'' اور ''قشیری'' کے اقتباسات کے ترجموں کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے :

١- ''جس پتھر پر سال میں ایک بار خدا کی نظر ہوتی ہے اس کا زیارت کرنا فرض ہے ۔ تو دل کا تواف ہور زیارت کرنا اس تھی بہتر ہے کہ دل پر ہر روز تین سو ساٹھ بار خدا کے لطف کی نظر ہے ۔''
(کشف المحجوب)

٢- ''ظاہر کا کعبہ پتھراں کا ہے ، ہور باطن کا کعبہ اسراراں کا ۔ وہاں خلق تواف (طواف) کرتے ہیں ، جہاں خالق کے کرم ہور مدد چو پھیرا پھرتے ہیں ۔ وہاں مقام ہے ابراہیم خلیل کا ، یہاں مکان ہے ربِ جلیل کا ۔ وہاں ایک چشمہ ہے زمزم ، یہاں پیالے ہیں محبت کے دم بدم ۔ وہاں حجرِ اسود ہے ، یہاں نور احمد ہے ۔''
(روح الارواح)

٣- ''مہتر ابراہیم اپنے فرزند اسماعیل کوں کہے کہ میں سونا دیکھیا جو تجے ذبح کرتا ہوں ۔ اسماعیل کہے اگر تمیں نا سوتے تو ایسا نہ دیکھتے ۔''
(قشیری)

ان سب ترجموں میں الگ الگ لہجے اور اسلوب کا ہلکا ہلکا سا احساس ہوتا ہے ۔ یہی وہ لہجے ہیں جنھوں نے مذہبی نثر کی آبیاری کی اور جس کی ترقی یافتہ شکل میں واعظ اور عالمِ دین آج بھی تلقین فرماتے ہیں ۔

''شمائل الاتقیا'' میں میراں یعقوب نے نہ صرف فارسی اشعار کا اُردو ترجمہ کیا ہے بلکہ تصوّف و شریعت کی اصطلاحات کو بھی اُردو کا جامہ پہنایا ہے ؛ مثلاً وحدت کے لیے 'ایک پنا' ، 'دوئی کے لیے 'دو پنا' ، کثرت کے لیے 'بہوت پنا' ، عدم کے لیے 'نہیں پنا' ، آدمیت کے لیے 'آدمی پنا' ، خودی کے لیے 'میں پنا' ۔ اسی طرح ''ہارا'' لگا کر متعدد مرکبات بنائے گئے ہیں ۔ اس کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں گنتی کرنے کا کیا طریقہ تھا ؛ مثلاً انچاس کے لیے ایک کم پچاس ، اکیاون کے لیے ایک اگلا پچاس ، بتیس کے لیے دو اگلے تیس ، باون کے لیے دو اگلے پچاس وغیرہ ۔ ''شمائل الاتقیا'' کی زبان بامحاورہ ہے اور جو روزمرہ اس میں استعمال کیے گئے ہیں اُن میں سے بیشتر آج بھی ہماری زبان پر چڑھے ہوئے ہیں ۔ لسانی نقطۂ نظر سے بھی یہ ایک اہم اور قابلِ قدر تصنیف ہے ۔

اگر اُردو نثر کے ارتقا کا مطالعہ ''کلمۃ الحقائق'' سے ''شمائل الاتقیا'' تک کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ بول چال کی زبان فارسی و عربی کے خزانوں سے

زیادہ سے زیادہ استفادہ کرکے مالا مال ہو رہی ہے اور اسی کے ساتھ اس میں قوتِ اظہار بھی بڑھ رہی ہے۔ ان تصانیف میں انفرادیت تلاش کرنا بے معنی سی بات ہے۔ طرز کی انفرادیت کا سوال تو اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ادبی زبان پورے طور پر وجود میں آ جائے۔ اگر ہمیں ''شمائل الاتقیا'' کی سادگی اپنی طرف متوجہ کرتی ہے تو وہ بھی شعوری نہیں ہے اور اگر کہیں عبارت میں رنگینی پیدا ہو جاتی ہے تو وہ بھی کسی فرد کے مخصوص تخیّل کو سامنے نہیں لاتی۔ یہ شعوری سطح صرف وجہی کی ''سب رس'' میں ملتی ہے جہاں وہ نثر اور شاعری کو ملا کر ایک کر رہا ہے۔ ''شمائل'' میں جو ادبی صفات آ گئی ہیں وہ محض ضمنی ہیں۔ مترجم کا مقصد ادبی بالکل نہیں ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ ''شمائل'' کی نثر وجہی کی نثر سے زیادہ نثریت رکھتی ہے — اُردو نثر کی تاریخ میں ''شمائل الاتقیا'' کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

ابھی تہذیبی سطح پر ادبی و علمی سرگرمیاں جاری تھیں کہ ''ختم بالخیر والسعادۃ'' والی مُہر، جو عبداللہ قطب شاہ نے شاہ جہاں سے ۱۰۴۶ھ/۱۶۳۶ع کے ''معاہدے'' کے بعد بنوائی تھی، شہنشاہ عزرائیل نے خود عبداللہ کی زندگی کے فرمان پر ثبت کر دی اور اطلاع آئی کہ ۳ محرم ۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ع کو روق شکل عبداللہ قطب شاہ کا انتقال ہوگیا ہے اور اس کی جگہ اس کا چھوٹا داماد ابوالحسن تانا شاہ تختِ سلطنت پر متمکّن ہو گیا ہے۔

* * *

چھٹا باب

فارسی روایت کی تکرار

(۱۶۷۲ء—۱۶۸۶ء)

جس طرح کوئی تہذیب اچانک اپنے عروج پر نہیں پہنچ جاتی ، اسی طرح وہ اچانک زوال پذیر بھی نہیں ہو جاتی ۔ عروج تہذیبی قوتوں کے شعوری عمل کا نام ہے اور جب شعور کا عمل معاشرے کی مختلف و متضاد قوتوں کو ایک وحدت کے رشتے میں پرونے کی صلاحیت سے عاری ہو جاتا ہے تو زوال کا عمل شروع ہو جاتا ہے اور پھر معاشرہ منفی قوتوں کے سہارے جدھر ہوا لے جائے چلتا رہتا ہے ، تاآنکہ کوئی قوی تہذیب اسے فتح کرکے رفتہ رفتہ اپنے اندر جذب کر لیتی ہے ۔ بہمنی سلطنت کے زوال و انتشار کے بھی یہی اسباب تھے ۔ مغلیہ سلطنت کے زوال کی داستان بھی انھی عوامل میں پوشیدہ ہے ۔ سلطنتِ بیجاپور و گولکنڈا کی بربادی کے بھی یہی اسباب تھے ۔ زوال پذیر معاشرے میں فرد صرف اپنی ذات کو مرکز بنا کر زندگی کا سفر طے کرنے لگتا ہے ۔ تنگ نظری ، مفاد پرستی ، علاقائی تعصّبات اور ملک فروشی حکمراں قوتیں بن جاتی ہیں ۔ اجتماعی شعور معاشرے کے وسیع تر مفاد سے اتنا کٹ جاتا ہے کہ فرد اپنی ناک سے آگے دیکھنے کی قوت سے محروم ہو جاتا ہے ۔ معاشرہ فرد فرد اور ہر فرد ایک دوسرے کی بربادی کو ایک ایسا عمل سمجھتا ہے جس سے گویا اس کا کوئی تعلق ہی نہیں ہے ۔ صاحبانِ اقتدار سے لے کر دانشوروں تک سب اسی ڈگر پر چلتے ہیں ۔ منفی قدریں مثبت قدروں کی جگہ لے لیتی ہیں ۔ یہی صورتِ حال ابوالحسن تانا شاہ (۱۰۸۳ھ—۱۰۹۸ھ/۱۶۷۲ء—۱۶۸۶ء) متوفی ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ء کے دورِ حکومت میں نظر آتی ہے ۔ دیواریں گر رہی ہیں اور تخلیقی قوتیں بجھ گئی ہیں ۔ شاعری ، جو ہر تہذیب کی روح کی ترجمانی کرتی ہے ، تہذیب کے اسی ضعف کا اظہار کر رہی ہے ۔ اس دور میں ہمیں کوئی وجہی یا غواصی جیسا شاعر نظر نہیں آتا ۔

کوئی اہلِ علم ایسا نہیں ہے جو اپنے پیش روؤں کی ہمسری کر سکے ۔ اب امین الدین اعلیٰ اور میراں جی خدا نما کی بجائے "سیاست دان" شاہ راجو کی بزرگی کے ڈنکے بج رہے ہیں ۔ شاہ راجو (م ۔ ۱۰۹۳ھ[1]/۱۶۸۲ع) ابوالحسن کے مرشد ہیں اور بادشاہ ، جیسا کہ طبعی نے لکھا ہے ، پیدل چل کر اپنے مرشد کے گھر جاتا ہے :

ولی تو بڑا ہے ککر شاہ راجو چل آیا ہے شہ تیرے گھر شاہ راجو
دکن کا کیا بادشاہ بوالحسن کوں ترا تخت دیکر چھتر شاہ راجو

تانا شاہ کا خطاب بھی مرشد کا دیا ہوا ہے ۔ شمع گل ہو رہی ہے اور اس گم ہوتی ہوئی روشنی میں ابوالحسن تختِ سلطنت پر بیٹھا بڑھتی ہوئی تاریکی کو دیکھ رہا ہے ۔ اسی لیے یہ دور پرانی روایت کی تکرار کا دور ہے ۔ اس دور میں ایک بھی مثنوی ایسی نہیں ملتی جو "قطب مشتری" یا "سیف الملوک بدیع الجمال" کا مقابلہ کر سکے ۔ ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ ادب کی طویل روایت اور شمال کے گہرے اثرات کی وجہ سے زبان و بیان میں صفائی و روانی پیدا ہوگئی ہے اور زبان و بیان کے نئے معیار کے خد و خال صاف نظر آ رہے ہیں ۔ یہ خصوصیت خود ابوالحسن تانا شاہ کے کلام میں بھی ملتی ہے ۔ فارسی تراکیب اور بندشوں میں ویسے ہی تیور نظر آنے لگے ہیں جو آگے چل کر "ریختہ" کا معیار بنتے ہیں ۔ ابوالحسن کی یہ غزل[2] دیکھیے :

اے سروِ گلبدن تو ذرا ٹک چمن میں آ
جیوں گل شگفتہ ہو کو مری انجمن میں آ

۱۔ "اردوئے قدیم" از شمس اللہ قادری (ص ۷۰) میں شاہ راجو کا سالِ وفات ۱۰۶۳ھ/۱۶۵۲ع دیا گیا ہے ، لیکن "دکن میں اردو" مطبوعہ کراچی کے ص ۱۱۴ پر ۱۰۹۳ھ/۱۶۸۳ع دیا گیا ہے ۔ ۱۰۸۱ھ/۱۶۷۰ع میں طبعی نے جب "بہرام و گل اندام" لکھی اُس وقت شاہ راجو ، جیسا کہ مدح کے اشعار سے ظاہر ہوتا ہے ، زندہ تھے ۔ تاریخِ خورشید جاہی مطبوعہ مطبعِ خورشیدیہ حیدر آباد ، ص ۲۵۲ پر سالِ وفات ۱۰۹۳ھ/۱۶۸۳ع دیا گیا ہے اور لکھا ہے کہ مغلوں کی فتحِ گولکنڈا (۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶ع) سے پانچ سال پہلے اُن کا انتقال ہوا تھا ۔ تذکرۂ اولیائے دکن جلد اول (ص ۳۴۱) میں لکھا ہے کہ بعض سنہ وفات ۱۰۹۲ھ/۱۶۸۲ع بتاتے ہیں اور بعض ۱۰۹۶ھ/۱۶۸۴ع ۔ ان سب حوالوں کی روشنی میں ۱۰۹۳ھ/۱۶۸۳ع زیادہ صحیح معلوم ہوتا ہے ۔ (ج ۔ ج)

۲۔ دکن میں اردو : مطبوعہ کراچی ، ص ۶۸ ۔

کب لگ رہے گا جیوں لبِ تصویر بے سخن
اے شوخ خود پسند توں ٹک بھی سخن میں آ
چاہتا ہوں وصفِ قد میں کروں فکر شعر کی
اے معنیِ بلند شتابی سوں من میں آ
اے جانِ بوالحسن توں اچھے خوش لٹک ستی
. بنہیرِ قبا کوں کھول کے صحنِ چمن میں آ

اس غزل کا فارسی انداز ، لہجہ ، رنگِ سخن اسے ولی دکنی کی آواز سے قریب تر کر رہا ہے ۔ ابوالحسن کی ایک اور غزل بھی جو ”کوئی کچھ کتے کوئی کچھ کتے“[1] والی ردیف میں ہے ، اسی مزاج کی حامل ہے ۔

غزل اس فرد فرد تہذیب میں بحیثیتِ صنفِ سخن ایک بلند مرتبہ حاصل کر لیتی ہے ۔ مثنوی بھی مقبول صنفِ سخن کی حیثیت میں باقی رہتی ہے لیکن اب عشق کی جگہ مذہبی موضوعات لے لیتے ہیں ۔ مولود نامے ، وفات نامے اور معراج نامے وغیرہ کثرت سے لکھے جا رہے ہیں ۔ مذہب کی جگہ مذہبی رسوم نے لے لی ہے ۔

اس دور کے شاعروں میں طبعی سب سے زیادہ قابلِ توجہ ہے جس نے مذاقِ زمانہ کے مطابق اگرچہ غزلیں بھی لکھیں لیکن اُس کا اصل کارنامہ مثنوی ”بہرام و گل اندام“ ہے ۔ طبعی ، ابوالحسن تانا شاہ کا پیر بھائی تھا ۔ اس مثنوی میں اُس نے اپنے مرشد شاہ راجو اور بادشاہِ وقت ابوالحسن دونوں کی مدح میں اشعار لکھے ہیں ۔ ”بہرام و گل اندام“ جو ۱۳۴۰ اشعار پر مشتمل ہے ، چالیس دن کے عرصے میں ۱۰۸۱ھ/۱۶۷۰ع میں پایۂ تکمیل کو پہنچی[2] ۔ ابوالحسن کی تخت نشینی کا سال ۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ع ہے اور اس مثنوی میں ابوالحسن کو شاہِ دکن کہا گیا ہے :

شہِ بوالحسن سچ توں شاہِ دکن   تجے شاہ راجو مدد بوالحسن

ہو سکتا ہے کہ ۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ع میں جب ابوالحسن تخت نشیں ہوا ، طبعی نے مدح کے اشعار کا اضافہ کر کے مثنوی کو بادشاہ کی خدمت میں پیش کر دیا ہو ۔ یا

---

[1] دکن میں اُردو : مطبوعہ کراچی ، ص ۶۸ ۔

[2] طبعی نے خود لکھا ہے :

کیا ہوں میں چالیس دن میں کتاب   بہوت فکر کر رات، دن بے حساب
گنا بیت بیتاں کوں میں ایک دل   ہزار اور ہے تین سو پر چہل
اتھا سال تاریخ کا خوب نیک   سنہ یک ہزار اور ہشتاد ییک

پھر شاہ راجو کی پیش گوئی کے پیشِ نظر کہ "ابوالحسن بادشاہ ہوگا" ۱۰۸۱ھ ۱۶۷۰ع میں جب یہ مثنوی لکھی تو اُسے شاہِ دکن کہہ کر ہی مخاطب کیا ہو۔

"بہرام و گل اندام" کا قصہ دکن اور سارے برِعظیم میں مقبول رہا ہے جسے بہت سے شعرا نے نظم کیا ہے۔ امین کی مثنوی "بہرام و حسن بانو" ("حسن بانو" گل اندام کا دکنی روپ ہے) کا ذکر پہلے آ چکا ہے جو امین کی بے وقت موت کی وجہ سے ادھوری رہ گئی تھی اور جسے ۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ع میں دولت شاہ نے مکمل کیا تھا۔ امیر خسرو نے "ہشت بہشت" کے نام سے جو مثنوی لکھی تھی وہ بھی اسی قصے کو بنیاد بناتی ہے۔ اسی مثنوی کا ترجمہ ملک خشنود نے "جنت سنگار" کے نام سے اُردو میں کیا تھا۔ اسی موضوع پر گجراتی، پنجابی اور اُردو نثر میں کئی لوگوں[1] نے طبع آزمائی کی ہے۔ اگر امین و دولت اور ملک خشنود کی مثنویوں سے طبعی کی مثنوی کا مقابلہ کیا جائے تو یہ زبان و بیان، فن اور ترتیبِ قصہ کے اعتبار سے زیادہ پختہ معلوم ہوتی ہے۔

طبعی نے اپنی مثنوی کی بنیاد فارسی شاعر نظامی کی مثنوی پر رکھی ہے۔ نظامی نے "ھفت پیکر" میں اور ہاتفی نے "ھفت منظر" میں ایران کے خاندانِ ساسانیہ کے چودھویں بادشاہ بہرام گور کی حکایات کو موضوعِ سخن بنایا تھا۔ اور "سات" کی اہمیت یہ تھی کہ بہرام گور کی سات بیویاں تھیں جو سات باغوں میں رہتی تھیں[2]۔ طبعی کی مثنوی کی ایک خصوصیت تو یہ ہے کہ شعریت اور قصے کے اتار چڑھاؤ سے اس میں مثنوی کا فن ترقی یافتہ شکل میں نظر آتا ہے۔ دوسری خصوصیت یہ ہے کہ مثنوی میں اشعار کی تعداد اور عنوانات کی تقسیم میں ایک باضابطگی ملتی ہے؛ مثلاً ہر عنوان کے تحت ایک ہی تعداد میں اشعار لکھے گئے ہیں۔ مدحِ ابوالحسن میں جتنے اشعار لکھے گئے ہیں اُتنے ہی اشعار شاہ راجو کی مدح میں لکھے گئے ہیں۔ قصے کے دوران میں ایک موقع ایسا آتا ہے کہ بہرام گور کا باپ اسے سات نصیحتیں کرتا ہے۔ طبعی نے ہر نصیحت کو بالالتزام سات سات شعروں میں لکھا ہے[3]۔ اس مثنوی میں قدم قدم پر ایک اہتمام کا احساس

---

[1] مجلہ مکتبہ: جلد ۲، شمارہ ۲، نومبر ۱۹۲۸ع "بہرام گور دکھن میں" از پروفیسر محی الدین قادری زور، ص ۲۷ — ۳۵۔

[2] اُردوئے قدیم: شمس اللہ قادری، ص ۷۰۔

[3] مجلہ مکتبہ: حیدر آباد دکن، جلد ۲، شمارہ ۲، ۱۹۲۸ع، ص ۴۸ و ۴۱۔

ہوتا ہے ؛ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ طبعی دکنی مثنویوں کی روایت سے باخبر تھا ؛ مثلاً جس طرح وجہی نے "قطب مشتری" میں اُستادانِ فن کو خواب میں دیکھنے اور اُن سے اپنے فن کی داد طلب کرنے کا ذکر کیا ہے اسی طرح طبعی نے وجہی کو خواب میں دیکھنے کا ذکر کیا ہے جو طبعی سے کہہ رہا ہے : ع

کیا بات طبعی تیری نوی

ایک اَور خصوصیت اس مثنوی کی یہ ہے کہ اس کی زبان اور اسلوبِ بیان "ریختہ" سے قریب تر ہو گیا ہے ، اسی لیے اس مثنوی کو آج بھی آسانی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے ۔ اس میں بہت سے الفاظ مثلاً چھترپتی ، سور چندر ، منے ، لہار ، جگ ، اچھنا ، چنتا ، اُچانا وغیرہ ضرور استعمال میں آئے ہیں ، لیکن یہ الفاظ "ریختہ" کے نئے معیار کے ابتدائی دور میں ، حتیٰ کہ ولی دکنی کے ہاں بھی ، کثرت سے استعمال ہوئے ہیں ۔ طبعی کی یہ مثنوی شمال کی زبان کے گہرے اثرات کے تحت بدلتی ہوئی زبان کی ترجمان ہے ۔

"بہرام و گل اندام" کی بحر بھی وہی ہے جو نظامی نے "ہفت پیکر" میں استعمال کی ہے ۔ فارسی عربی الفاظ کو بھی صحیح تلفظ اور صحت کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے ۔ فنی اعتبار سے اس میں ایک توازن ، ناپ تول اور ہیئت کے طول و عرض کے تناسب کا احساس ہوتا ہے ۔ قصے میں تسلسل بھی ہے اور ترتیب بھی ، ان تمام چیزوں نے مل کر ادبی و فنی اعتبار سے اس کی قدر و قیمت میں اضافہ کر دیا ہے ۔ "بہرام و گل اندام" اس دور کی بہترین مثنوی ہے جس نے فنی سطح کے ساتھ ساتھ زبان و بیان کی نئی روایت کی طرف آگے قدم بڑھایا ہے ۔

اسی دور میں محب نے "معجزۂ فاطمہ" کے نام سے ایک مثنوی لکھی ۔ اس مثنوی کا موضوع حضرتِ فاطمہ رض ہیں ۔ اس میں ابوالحسن تانا شاہ کی مدح میں جو اشعار لکھے گئے ہیں ان میں بتایا گیا ہے کہ بادشاہ نیک دل ، عالم اور عدل پرور ہے اور اس کے بارے میں جو غلط فہمیاں دشمنوں نے پھیلائی ہیں وہ غلط ہیں ۔ تاریخوں سے معلوم ہوتا ہے کہ ابوالحسن فقیر منش اور درویش صفت انسان تھا ۔ عیاشی اور شراب نوشی سے پرہیز[1] کرتا تھا ۔ مثنوی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ محب ، شاہ راجو سے عقیدت رکھتا تھا ۔ مثنوی میں زورِ بیان بھی ہے اور صفائی و سادگی بھی ۔ اس دور کی زبان عبداللہ قطب شاہ کے دور کی زبان کے مقابلے میں بڑی حد تک بدل گئی ہے اور زبان و بیان کے جدید دائرے سے بہت قریب آ گئی ہے ۔

---

[1] تاریخ گولکنڈا : عبدالمجید صدیقی ، ص ۱۸۶ — ۱۸۷ ۔

اس دور میں انتشار اور مغلوں کے حملے کے خوف نے ایسے حالات پیدا کر دیے تھے کہ سارا معاشرہ مذہب میں سکون تلاش کر رہا تھا اور مذہب ، جیسا کہ ہم نے پہلے لکھا ہے ، پیری مریدی اور مذہبی رسوم کے دائرے میں محدود تھا۔ یہ رجحان عبداللہ قطب شاہ کے مغلوں سے معاہدے (۱۰۴۶ھ/۱۶۳۶ع) کے بعد سے زیادہ ہو گیا تھا اور ابوالحسن کے دورِ حکومت میں تو یہ غالب رجحان بن گیا تھا۔ اسی لیے مذہبی نظمیں اور مثنویاں اس دور میں کثرت سے لکھی گئیں۔ مختار کا "مولود نامہ"[1] اس زمانے میں بہت مقبول ہوا۔ اس مولود نامے میں ، جو ۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ع میں لکھا گیا ، مختار نے آنحضرت صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی پیدائش کے حالات و واقعات کو نظم کیا ہے اور ساتھ ساتھ درود کی فضیلت ، نورِ محمدی ، امتِ محمدی ، خُلق و فضیلتِ عرب ، معجزات اور شمائل وغیرہ پر روشنی ڈالی ہے۔ اپنی دوسری تصنیف "معراج نامہ"[2] میں ، جو تقریباً تین ہزار اشعار پر مشتمل اور ۱۰۹۳ھ/۱۶۸۲ع کی تصنیف ہے ، مختار نے واقعاتِ معراج کو تفصیل سے ، ان روایات کا سہارا لے کر جو عوام و خواص میں مقبول تھیں ، بیان کیا ہے۔ اس دور کی دوسری مثنویوں کی طرح اس کے زبان و بیان بھی صاف اور بحیثیتِ مجموعی ریختہ کے رنگ روپ سے قریب تر ہیں۔ لسانی نقطۂ نظر سے اس مثنوی کی اہمیت یہ ہے کہ اس سے زبان اور ذخیرۂ الفاظ کی تبدیلیوں کو دریافت کیا جا سکتا ہے۔ اس کی زبان طبعی کی مثنوی سے بھی زیادہ صاف اور نکھری ستھری ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

چھٹے آسماں پر نبی جب چڑھے　　دیکھے واں عجایب تماشے بڑے
نبی جب چڑھے ہیں اس اسمان پر　　اتھا پردہ دار اسے کہتے نظر
اوعائیل ہے نانوں اس کا مدام　　کہتے تھے اسے پردہ دار اس مقام
پیمبر کئے ہیں تو اوس کوں سلام　　ادب سوں علیکی دیا ہے تمام

فتاحی کا "مولود نامہ"[3] (۱۰۸۴ھ/۱۶۷۳ع) ، جو مختار کے "مولود نامہ" کے ایک سال بعد لکھا گیا ، تقریباً ۲۷۰۰ اشعار پر مشتمل ہے اور اس میں بھی بحر اور ترتیبِ واقعات کا وہی ڈھنگ ہے جسے آسانی کے ساتھ ترنم سے محفلِ میلاد

۱- مولود نامہ : مختار (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔
۲- معراج نامہ : مختار (قلمی) ، ایضاً۔
۳- مولود نامہ : فتاحی (قلمی) ، ایضاً۔

میں پڑھا جا سکے ۔ موضوع کے بیان میں روایات اور احادیث و قرآن سے مدد لی گئی ہے اور اس میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے اُن ضعیف روایات کا بھی سہارا لیا گیا ہے جن کی حیثیت قصّے سے زیادہ کچھ نہیں ہے ۔ فتاحی کے ''مولود نامہ'' میں روزمرہ کی زبان استعمال کی گئی ہے ۔ لہجے میں بات چیت اور داستان گوئی کے سے انداز کا احساس ہوتا ہے ۔

''پند نامہ''[1] شغلی بھی ، جو ۱۹۰ ابیات پر مشتمل ہے ، اسی رجحان کے سلسلے کی کڑی ہے ۔ یہ کسی فارسی کتاب کا منظوم ترجمہ ہے ۔ وجہِ تالیف یہ بتائی گئی ہے کہ فارسی میں اس کے معنی سمجھنے مشکل تھے ، اس لیے لوگوں کے لیے دکھنی میں ترجمہ کر کے اسے مثل آرسی کے بنا دیا ہے ۔ ''پند نامہ'' کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں لوگ اس قسم کی کتابوں کو عام طور پر پڑھتے تھے اور ان کا عقیدہ تھا کہ ان کے پڑھنے سے ''عذاب و گناہ'' دھل جاتے ہیں اور مرادیں بر آتی ہیں ۔

سو ہو پندنامہ سنے تو ثواب   تو اوسکوں نھوسی قبر کا عذاب

شغلی کے پند نامے کی زبان فتاحی اور مختار کے مقابلے میں ''ریختہ'' کے بجائے ''دکھنی'' سے قریب ہے ۔

ضعیفی اس دور کا ایک اَور عالم و شاعر تھا جس نے کئی کتابیں مذہبی موضوعات پر تصنیف کیں ، لیکن فقہ کی کتاب ''ہدایات الہندی'' دکن میں بہت مقبول ہوئی ۔ اس مثنوی[2] میں ضعیفی نے شریعت ، طریقت ، حقیقت اور وحدت و معرفت کے فرق کو سمجھایا ہے اور قرآن و احادیث کی روشنی میں وضاحت کی ہے ۔ زبان و بیان میں واعظ کا سا انداز اور تمثیلی رنگ ملتا ہے ۔ اس کی زبان بھی عام بول چال کی زبان سے قریب ہونے کی وجہ سے صاف اور رواں ہے ؛ مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں :

کہ فرمائے ہیں دیکھ بندہ نواز
یہ حسینی و گیسودراز

یہ پالھو محل کی مثال اس روش
کہے ہیں سو کہتا ہوں میں تیرے پیش

١- پند نامہ : شغلی (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔
٢- ہدایات الہندی : از ضعیفی (قلمی) ، (نقل) مملوکہ افسر صدیقی امروہوی ، کراچی ۔

شریعت سو یک جھاڑ ہے یا فراخ
طریقت اسی جھاڑ کی دیکھ شاخ

حقیقت سو اس جھاڑ کا پھول ہے
ثمر معرفت اس کا مقبول ہے

یو پھل بیج کا بیج وحدت پچھان
کہ لیتے ہیں جس تے یہ . . . چھان

یو وحدت سو ہے تخم اصلی ایکیچ
کہ کے پھول پھل ہوویں دیکھ اوس کے بیچ

شریعت کہیں جھاڑ موں اس بدل
اول جھاڑ کر لیویں پھول اور پھل

خواص نے ۱۰۹۰ھ/۱۶۷۹ء میں ایک مثنوی ''قصہ' حسینی'' لکھی جس میں امام حسینؓ کے متعلق ایک فرضی قصّے کو بنیاد بنایا گیا ہے۔

میوک نے ۱۰۹۲ھ/۱۶۸۱ء میں "جنگ نامہ' محمد حنیف'' کے نام سے ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ایک مثنوی لکھی۔ اس قصے میں امام حسینؓ کے بھائی محمد حنیف کی یزید سے جنگ اور بہادری کی داستان قلمبند کی گئی ہے۔ اس مثنوی کا ترجمہ سندھی زبان میں بھی ہو چکا ہے[1]۔

قدرتی نے دس ہزار اشعار پر مشتمل ایک طویل مثنوی قصص الانبیاء قلم بند کی جس میں مختلف انبیاؑ کے حالات، روایات و قصص کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ نہ صرف طوالت کے اعتبار سے یہ مثنوی قابلِ ذکر ہے بلکہ اسے روانی کے ساتھ پڑھا بھی جا سکتا ہے۔ قدرتی کو اظہارِ بیان پر قدرت حاصل تھی لیکن یہاں مثنوی کی روایت آگے نہیں بڑھتی۔ روایت کی تکرار اس دور کی خصوصیت ہے۔ کم و بیش ہر شاعر کے ہاں یہی عمل نظر آتا ہے۔

اولیا نے ''قصہ' ابوشحمہ'' کے نام سے ۱۰۹۰ھ/۱۶۷۹ء میں ایک مثنوی لکھی جس میں حضرت عمرؓ اپنے بیٹے ابوشحمہ کو حالتِ نشہ میں ایک عورت سے ہم بستری کرنے پر شرعی سزا دیتے دکھائے گئے ہیں۔ اس قصّے کی حیثیت صرف افسانے کی ہے لیکن اس سے شرعی احکام کی اہمیت ضرور سامنے آتی ہے۔

فائز اس دور کا ایک اور شاعر ہے جس نے کسی فارسی قصہ' نثر سے اخذ

---

[1] مخطوطاتِ جامع مسجد بمبئی: اسلامک ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، بمبئی۔

کرکے ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ''رضوان شاہ و روح افزا'' ۱۰۹۴ھ/۱۶۸۲ء میں تصنیف کی۔ فائز کو یہ مثنوی لکھنے کا خیال اس لیے آیا کہ وہ بھی کوئی ایسا کام کر چلے کہ مرنے کے بعد ''خوش یادگاری'' رہے۔ اس نے یہ بھی لکھا ہے کہ اُسے شاعری کی مشق نہیں تھی۔ لیکن ''تقلید'' نے اُس میں یہ کام کرنے کی صلاحیت پیدا کر دی۔ فائز کسی دربار سے وابستہ نہیں تھا اس لیے بادشاہِ وقت کی مدح میں کوئی شعر نہیں ملتا۔ حمد، نعت اور مدحِ صحابہ کے بعد قصّہ شروع ہو جاتا ہے۔ قصّہ پری جادو اور دوسرے مافوق‌الفطرت عناصر سے پُر ہے اور اس میں شہزادۂ چین رضوان شاہ، روح افزا پری کے عشق میں گرفتار ہو کر طرح طرح کی مصیبتیں جھیلتا آخرکار کامیاب و کامگار ہوتا ہے۔ قصے میں وہی رنگ ہے جو ہمیں دوسری عشقیہ داستانوں میں ملتا ہے۔ قدیم داستانوں کے تین بنیادی عنصر یعنی عشق کی شدت، پُر خطر مہمات اور ہجر وصال کی رنگینی یہاں بھی تار و پود بنتے نظر آتے ہیں۔ زبان و بیان کے اعتبار سے، اس دور کی دوسری تصانیف کی طرح، یہ مثنوی قابلِ توجہ ہے۔ دکھنی اُردو کا رنگ روپ اس قدر بدل گیا ہے کہ یہ مثنوی معیارِ ''ریختہ'' کے ابتدائی دور کی اہم ترجمان بن جاتی ہے۔ عربی و فارسی الفاظ، بندش و تراکیب، زبان و بیان کے سلسلے میں بنیادی کردار ادا کر رہے ہیں۔ اس مثنوی میں دکھنی اُردو دم توڑتی، نئی زندگی کے لیے اپنی وفاداریاں بدلتی اور اظہار کے نئے وسیلے تلاش کرتی دکھائی دیتی ہے۔

اس دور میں مذہبی مثنویاں زیادہ تعداد میں لکھی گئیں۔ طبعی کی ''بہرام و گل اندام'' اور فائز کی ''رضوان شاہ و روح افزا''[1] ہی وہ مثنویاں ہیں جو گولکنڈا کے آخری دور کی اصل یادگاریں ہیں۔ طبعی کی مثنوی معیارِ ریختہ سے قریب ضرور ہے لیکن فائز کی مثنوی قریب تر ہے۔ تہذیب کی عمارت کچھ گر چکی ہے اور کچھ تیزی سے گزر رہی ہے لیکن یہ معاشرہ پرانی قدروں کو اب بھی سینے سے لگائے ہوئے ہے۔ اُسے ابھی اَحساس نہیں ہے کہ دکھنی اُردو کا دور ختم ہو گیا ہے اور اب نئی زبان کا سورج نئی تمازت کے ساتھ اُبھر رہا ہے۔ وہ اب بھی یہی کہہ رہا ہے:

کتیک فارسی کو بھی دکنی کرے
او لوگاں قیامت تلک نیں مرے

---

[1] مثنوی رضوان شاہ و روح افزا: از فائز، مرتبہ سید محمد، مجلسِ اشاعتِ دکنی مخطوطات، ۱۹۵۶ء، طبع اول۔

اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کے عنوانات نثر میں لکھے گئے ہیں۔ یہ روش اس سے پہلے کسی اور مثنوی میں نظر نہیں آتی۔ پہلے عنوانات صرف فارسی میں ہوتے تھے۔ پھر نصرتی، ہاشمی، میر عبدالمومن اور ابن نشاطی نے عنوانات اُردو شعر میں لکھے۔ فائز نے پہلی بار مثنوی کے عنوانات اُردو نثر میں لکھنے کی روش ڈالی جس کی نوعیت یہ ہے:

۱- یہ او ہے فرزند کو واسطے تعلیم کے استاداں مقرر کیا سو بیاں۔
۲- یہ او ہے رضوان شاہ کی دائی خبر سن کر شہزادے کے نزدیک آ کر گھر کوں بھجوائی سو بیاں۔
۳- دائی نے اول سے آخر تک رضوان کا احوال روح افزا کو سنائی سو بیاں۔
۴- یہ او ہے یعقوب مغربی کو ڈبّی اسمِ اعظم کی کس طور پر ملی سو بیاں۔

اس دور کے ادب کے مطالعے سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں:

۱- دکھنی ادب کی روایت اب دم توڑ چکی ہے اور زبان و بیان کی سطح پر، معاشرتی و تہذیبی انتشار کے ساتھ، اس میں آگے بڑھنے اور پھیلنے کے امکانات ختم ہو گئے ہیں۔
۲- اس دور میں دکھنی "ریختہ" بننے کے عمل سے گزر رہی ہے۔ نہ اب وہ ویسی دکھنی رہی ہے جیسی ہمیں محمد قلی قطب شاہ، غواصی اور ابن نشاطی کے ہاں نظر آتی ہے اور نہ ویسی ریختہ جو ہمیں آیندہ دور میں ولی، سراج، داؤد اور قاسم کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔ زبان نئی تشکیل کے دور سے گزر رہی ہے۔
۳- اس دور میں روایت اور موضوعات کی تکرار ملتی ہے۔ جدّت اور نئے پن کا حوصلہ مفقود ہے۔ مذہبی موضوعات نے دوبارہ مقبولیت حاصل کر لی ہے جن میں مذہب کی روح غائب اور صرف رسم پرستی کا عمل دخل بڑھ گیا ہے۔ اس دور کا ادب پچھلے دور کے ادب کا منہ چڑا رہا ہے اور تیلی کے ناٹے کی طرح ایک محدود دائرے میں گھوم رہا ہے۔

جب ذہن پست اور حوصلے شکست ہو جائیں تو دشمن فتح یاب ہو جاتا ہے۔ مغلوں نے اس صورتِ حال سے فائدہ اٹھاتے ہوئے گولکنڈا پر حملہ کر دیا

اور جیسے ہی وہ اندر داخل ہوئے قلعہ "فتح گولکنڈا مبارک باد"[١] ١٠٩٨ھ/ ١٦٨٦ع کے نعروں سے گونج اٹھا۔ اِس کے ساتھ ہی قطب شاہی سلطنت ختم ہوگئی اور با رونق شہر ویران ہو گئے۔ علم و ادب کا آتش کدہ سرد پڑ گیا۔ خرابیوں نے ہر طرف ڈیرے ڈال دیے۔ نعمت خاں عالی نے اپنے "شہر آشوب"[٢] میں لکھا ہے:

دریں مُلکِ خراب امروز کس را نیست سامانے
چو گنجِ افتاده اند اہلِ ہنر در کنجِ ویرانے
بہ آں حدّے رسیده خلق را افلاس و ناداری
کہ معنی ہم ندارد ایں زماں حرفِ سخندانے

دکھنی سخن دانوں کے الفاظ معنی سے عاری ہوگئے۔ دکھنی زبان کی روایت ادبی معیار کے دائرے سے باہر ہونے لگی اور اسی دائرے کے افق سے "ریختہ" کا سورج طلوع ہونے لگا۔

☆ ☆ ☆

---

[١] تاریخ گولکنڈا: عبدالمجید صدیقی، ص ٢٤٣، مطبوعہ مکتبۂ ابراہیمیہ، حیدرآباد دکن۔

[٢] ایضاً، ص ٢٤٧۔

ساتواں باب

دکنی روایت کا خاتمہ

مغلوں کی فتح کے بعد دکن کی ساری سلطنتوں کے حدود مٹ کر ایک ہوگئے اور معاشرتی ، تہذیبی اور لسانی سطح پر ایک کھچڑی سی پکنے لگی ۔ فتح بیجاپور ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ع اور فتح گولکنڈا ۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶ع کا واقعہ ہے ۔ اسی طرح ایک سال کے فرق سے ان دونوں سلطنتوں کے آخری تاجدار بھی اس جہان سے رخصت ہوگئے ۔ ۱۱۱۱ھ/۱۶۹۹ع میں سکندر عادل شاہ اور ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ع میں ابوالحسن تانا شاہ وفات پا گئے ۔ جیسے گنگا جمنا مل کر ایک ساتھ بہنے کے باوجود بہت دور تک الگ الگ نظر آتی رہتی ہیں اور دور سے ہی اُن کو پہچانا جا سکتا ہے ، اسی طرح زبان و بیان کے نئے ادبی معیار ”ریختہ“ کے ہمہ گیر رواج سے پہلے دکنی اور ریختہ کے دھارے ایک عرصے تک تہذیبی و لسانی سطح پر ملنے کے باوجود الگ الگ نظر آتے رہے ۔ لیکن ”جدید دکنی“ میں شمال کی زبان اور نئے گنگا جمنی کلچر کی اتنی آمیزش ہو چکی تھی کہ یہ قدیم دکنی سے کم اور ریختہ سے زیادہ قریب تھی ۔ ذوق اور بحری تو وہ شاعر ہیں جنھوں نے اپنی آنکھوں سے دکنی کو ”ریختہ“ بنتے دیکھا تھا ۔

حسین ذوق جو اپنی بزرگی کے سبب سے ”بحر العرفان“ کے لقب سے ملقّب تھے ، حسن شوق کے بیٹے اور خان محمد کے مرید تھے ۔ آن سے دو مثنویاں — ”وصال العاشقین“[1] (۱۱۰۹ھ/۱۶۹۷ع) ، ”نزہت العاشقین“[2] (۱۱۱ ؛ھ/۱۶۹۹ع)

---

[1] وصال العاشقین : حسین ذوق (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔ مثنوی کے اس مصرعے سے :

حسین ذوق کہتا ہے ایک جلوہ

تاریخِ تصنیف ۱۱۰۹ھ نکلتی ہے ۔ (جمیل جالبی)

[2] نزہت العاشقین : حسین ذوق (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔ (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

اور بہت سی غزلیں یادگار ہیں۔

''وصال العاشقین'' میں ذوق نے ''ملا'' وجہی کی نثری تصنیف ''سب رس'' کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور کہا ہے کہ وجہی نے ایک تار لے کر اس قصہ حسن و دل کا ہار بنایا ہے، لیکن اس قصے میں معنی و معرفت کے لاکھوں تار ہیں جن سے ہزاروں ہار گوندھے جائیں گے:

مگر اے حسن دل کا خوش سرشتہ
لبھایا بن کو میرے فر نوشتہ

اگرچہ اے سرشتہ لے اول بھی
گندے ہیں ہار مُلّاں شیخ وجہی

رکھے ہیں ہار کا تس ناؤں ''سب رس''
ولیکن اے سرشتۂ نہیں کتا بس

ہوا کیا جو اُوں یک؟ تار لے کر
گندے اپنے موافق ہار لے کر

سرشتہ اے دھرے کئی لاکھ تاراں
گندے جاویں گے ہاراں کئی ہزاراں

ہوا اس تے جو مجہ کوں شوق بھر کر
گندیا میں بھی جو اس تے ذوق دھر کر

اس مثنوی کے خاتمے پر ذوق نے چند اشعار اورنگ زیب عالمگیر (م-۱۱۱۹ھ/ ۱۷۰۷ء) کی مدح میں بھی لکھے ہیں:

جو ہے اس وقت اورنگ زیب عالی
نبی کے شرع کے گلشن کا مالی

(بقیہ حاشیہ گذشتہ صفحہ)

مثنوی کا نام اور سالِ تصنیف ان اشعار میں بتایا گیا ہے:

بیاں عشق کے قرب کا کر یقیں
رکھیا ناؤں سو نزہت العاشقیں

نبی کے سو ہجرت کے بعد از کمال
اگیارہ صدی پر اگیارہ تھے سال

(۱۱۱۱ھ)

(حمسا، جالبی)

عبادت کے ہنر دوڑا کے بالذات
رکھا تازے ہیں دینداراں کے پُھل پات
سہاوے تام عالمگیر اسکوں
کینا لازم ہے جگ کا پیر اسکوں

"سب رس" کے قصے میں لاکھوں تاروں کا ذکر کرنے کے باوجود ذوق کے ہاں اس مثنوی میں کوئی ایسی ندرت یا جدّت نہیں ہے جس پر اظہارِ خیال کیا جائے ۔ البتہ زبان و بیان کی سطح پر اس میں ایک ایسا "نیا پن" ضرور محسوس ہوتا ہے جو اسے بیجاپوری اسلوب سے دور اور جدید زبان سے قریب کر دیتا ہے ۔

"نزہت العاشقین" میں ذوق نے منصور حلاج کے قصے کو نظم کا جامہ پہنایا ہے ۔ قصے کا آغاز بھی دلچسپ پیرائے میں کیا گیا ہے ۔ منصور حلاج کی ایک بہن تھیں ۔ صاحبِ عصمت اور خدا رس ۔ رات کو ان کا دستور تھا کہ نہا دھو کر کپڑے بدل کر ، خوشبو لگا کر باہر نکل جاتیں اور صحرا میں ایک مکان میں چلی جاتیں ۔ لوگوں کو شبہ ہوا اور انھوں نے منصور سے اس کا ذکر کیا ۔ منصور نے ایک رات اپنی بہن کا پیچھا کیا ۔ جب تین پہر گزر گئے اور ایک پہر رات باقی رہ گئی تو دیکھا کہ نور کا طبق لیے آسمان سے فرشتے اُترے اور ایک پیالہ بہن کے ہاتھ میں دیا ۔ جب وہ اُسے پینے لگیں تو منصور سامنے آ گئے اور کہا کہ اس میں سے مجھے بھی دو ۔ میں تمھارا سگا بھائی ہوں ۔ بہن ششدر رہ گئی اور کہا "یہ ایسی شراب ہے ، اگر پیو گے تو شمع کی طرح جلتے رہو گے ۔" اصرار پر جو کچھ بچا تھا دے دیا ۔ منصور نے ایک گھونٹ پیا ، طبیعت میں جوش پیدا ہوا اور آگ بھڑک اُٹھی :

تردّد کے ڈویاں کو دے ڈال کر
موئے فکر ملاح اڑے گھال کر
عقل کا منجم فہم کی کتاب
مٹیا دھو کو دیکھیا سو طغیانِ آب
گئے ہوش کے سب چراغاں ہو گُل
چڑایا اثر معرفت کا سو پُل
پڑیا جا سو وحدت کے گرداب میں
دوئی چھپ گئی وصل کے آب میں

گیا جی جو منصور کا بیچ آب
اناالحق کے نکلے بجن کے حباب
اناالحق اناالحق بجز اے بجن
بجن کا شریک کوئی تھا واں بجن

منصور کا جب یہ حال ہوا تو عالموں نے خلیفہ حسین سلطان کو اطلاع دی۔ خلیفہ نے کہا کہ میں منصور کو قتل کرانا نہیں چاہتا لیکن عالموں نے انھیں قتل کرا دیا۔ مثنوی کے آخر میں وحدت الوجود کے مسئلے پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔

یہ مثنوی بھی دکنی اُردو میں لکھی گئی ہے لیکن زبان و بیان پر جو اثرات ہمیں ''وصال العاشقین'' میں نظر آتے ہیں وہ یہاں بھی نمایاں ہیں۔ اشعار میں روانی کا احساس ہوتا ہے۔ قصے میں ایک باضابطہ ترتیب بھی دکھائی دیتی ہے۔ فارسی تراکیب، لہجہ و آہنگ اور نئے روزمرہ و محاورہ نے اس میں ایک زندہ پن پیدا کر دیا ہے۔ قدیم دکنی شعرا کے برخلاف فارسی و عربی الفاظ کو عام طور پر صحیح تلفّظ کے ساتھ اشعار میں استعمال کیا گیا ہے۔

ذوق کی غزلوں میں، دو باتوں کا احساس ہوتا ہے؛ ایک تو یہ کہ بیجاپوری ہونے کے باعث، زبان میں نئی تبدیلیوں کے باوجود، زبان و بیان پر دکنی مزاج اب بھی حاوی ہے۔ دوسرے یہ کہ غزل کی روایت اب بیجاپور میں بھی اتنی پختہ ہو چکی ہے کہ سنگلاخ زمینوں میں غزلیں کہنے کا رواج ہو گیا ہے۔ غزل کا موضوع اب بھی ''محبوب'' ہے لیکن پہلے سامنے کی باتیں کہی جاتی تھیں، اب ہر شاعر پامال مضامین سے بچ کر اپنا الگ راستہ بنانے کی فکر کر رہا ہے۔ اس دور کی غزل میں فنی شعور زیادہ گہرا ہو گیا ہے۔ ذوق کی غزلیں اسی رجحان کی ترجمانی کرتی ہیں۔

ذوق کے ہم عصر قاضی محمود بحری (م - ۱۱۳۰ھ[1]/۱۷۱۷ء) بھی تصوّف و شاعری میں ممتاز حیثیت کے مالک تھے۔ قادرالکلام ایسے کہ ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ء تک اُردو فارسی میں پچاس ہزار اشعار کہہ چکے تھے۔ جب اورنگ زیب عالمگیر

---

[1] ''داخل مجلس رسول اللہ'' سے تاریخِ وفات ۱۱۳۰ھ نکلتی ہے۔ گوگی (مدراس) میں مزار ہے۔ شاہ محمد باقر (م - ۱۰۷۳ھ/۱۶۶۲ء) کے مرید تھے۔ (ج - ج)

نے ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ع میں بیجاپور فتح کیا اور بحری حیدرآباد روانہ ہوئے تو راستے میں ڈاکوؤں نے حملہ کیا اور سارا سامان مع کلام غت ربود ہو گیا۔ وہ کلام جو آج دستیاب ہے اس میں زیادہ حصہ ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ع کے بعد کا ہے۔ اُردو دیوان کے علاوہ مثنوی ''من لگن'' (۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ع) اور ''بنکاب نامہ'' اُن سے یادگار ہے۔ مثنوی ''من لگن'' کے خاص خاص حصوں کو بحری نے فارسی نثر میں بھی لکھا اور ''عروسِ عرفان'' (۱۱۱۶ھ/۱۷۰۴ع) نام رکھا۔ اُن کے کلیات[1] میں جملہ اصنافِ سخن ملتی ہیں۔

''بنکاب نامہ''[2] میں (بنکاب یعنی بھنگ آب، بھنگ کا پانی) بارہ بند ہیں۔ ہر بند کو ''جام'' کا نام دیا گیا ہے اور ہر جام میں بھنگ کی تعریف اس طور پر کی گئی ہے کہ اس سے روحانیت کے اسرارِ نہاں اور عشقِ حقیقی کی باطنی صفات سامنے آتی ہیں۔

مثنوی ''من لگن'' کا موضوع بھی تصوّف ہے۔ اس میں تصوّف کے ایسے ہی اصول بیان کیے گئے ہیں جو جانم و اعلیٰ کے ہاں ملتے ہیں۔ فلسفۂ وحدت الوجود پر روشنی ڈال کر تزکیۂ نفس و اصلاحِ اخلاق کا درس دیا گیا ہے۔ فنی اعتبار سے اس میں وہ تسلسل نہیں ہے جو دوسری دکنی مثنویوں میں ملتا ہے۔ ''من لگن'' الگ الگ ٹکڑوں پر مشتمل ہے جن میں حکایت و تمثیل کے ذریعے تصوّف کے رموز و نکات سمجھائے گئے ہیں۔ پوری مثنوی میں ایک مخصوص راگ کا احساس ہوتا ہے جو زبان کی قدامت کے باوجود آج بھی روح پر اثر انداز ہوتا ہے۔ عشق کی آگ اور اس کا سوز و گداز بحری کی شاعری میں اثر و تاثر کو گہرا کر دیتا ہے۔

بحری کی غزلوں میں جو چیز ہمیں متاثر کرتی ہے وہ اُن کا راگ ہے۔ یہ راگ عشق کی آگ سے اور دمک اُٹھا ہے۔ عشق کی آگ سے راگ پیدا ہوتا ہے جس کا اظہار بحری کی شاعری میں ہوتا ہے۔ عشق ہی اُن کا ذریعہ ہے اور عشق ہی اُن کی منزل ہے۔ وہ عشق کو طرح طرح سے بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن عشق تو حدِ اظہار سے پرے ہے:

آگ عشق کی دل منے لگی تھی　　بھر تن میں تمام تک ہکی تھی
یو عشق برا ہے یا بھلا ہے　　یو دیو ہے بھوت ہے بلا ہے

۱، ۲۔ کلیات بحری: مرتبہ ڈاکٹر محمد حفیظ سید، مطبوعہ نولکشور پریس لکھنؤ۔

پھر خود سے سوال پوچھتے ہیں ۔ سمجھ میں نہیں آتا یہ کیا ہے اور اسے کیسے بیان کریں :

یا مجھ میں نوا ہوا ہے پیدا یا جگ میں اول نے ہے ہویدا

بحری کے تصور عشق میں عشقِ مجازی و حقیقی کی سرحدیں مل کر ایک ہو گئی ہیں ۔ بحری کی غزلیں اسی روایت کی ترجمانی کر رہی ہیں جس پر شروع میں ولی چلے تھے ۔ اگر بحری کی غزلوں کو ولی کے ابتدائی دور کے کلام میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا ۔ اسی لیے بحری کی چند غزلیں ولی سے بھی منسوب[1] ہو گئی ہیں ۔

بحری کی زبان بنیادی طور پر دکنی ہے لیکن اس پر نئی زبان کے معیار کا رنگ بھی گہرا ہے ۔ بحری بھی فارسی روایت سے روشنی لے رہے ہیں اور فارسی روزمرہ و محاورہ کو اپنی زبان میں منتقل کر رہے ہیں ۔ بہت سے فارسی اشعار کے ترجمے بھی اُن کے کلام میں ملتے ہیں ۔ بحری کی زبان میں ایک کشمکش کا احساس ہوتا ہے ۔ کبھی ان کی نگاہ گنگ و جمن کی طرف اُٹھتی ہے اور کبھی سرزمینِ دکن ان کا دامنِ دل اپنی طرف کھینچتی ہے ۔ کبھی شمال کی زبان ان کے کلام میں در آتی ہے اور کبھی محاورۂ دکن غالب آ جاتا ہے لیکن آخر میں وہ دکن اور دکنی ہی سے سمجھوتہ کر لیتے ہیں :

بحری کوں دکھن یوں ہے کہ جیوں لل کوں دمن ہے
اس نل کوں ہے لازم جو دمن چھوڑ نہ جانا

یہی وہ احساس ہے جس کی وجہ سے بحری کی زبان ''ریختہ'' کی طرف جھکاؤ کے باجود بنیادی طور پر دکنی رہتی ہے ۔ شعرگوئی کی اعلیٰ صلاحیت اور قادر الکلامی کے باوجود وہ زبان کے اس الاؤ سے گرمی حاصل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں جو اب بجھ گیا ہے ۔ بحری کی زبان اُسی عبوری دور کی زبان ہے جب دکنی ادب اور زبان و روایت کی بڑی جھیل سارے برِعظیم کے سمندر سے مل رہی تھی ۔ زبان جب بدلتی ہے تو کیا رنگ لاتی ہے ، اس کا اندازہ ہاشمی بیجاپوری ، محمود بحری ، طبعی ، فائز اور بیجاپور و گولکنڈا کے آخری دور کے شعرا کے کلام سے کیا جا سکتا ہے ۔ اب ایک طرف ولی کی شاعری ، ''ریختہ''

۱۔ مقدمہ مثنوی ''من لگن'' ؛ ص ۳۴ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۱۹۵۵ء ۔

کا نیا معیار سخن قائم کر کے ، دکنی ادب کی طویل روایت کو ، نئی ہمہ گیر زبان کے سانچے میں ڈھال کر فارسی روایت کو ، جس کا آغاز ادبی سطح پر فیروز ، محمود ، خیالی ، محمد قلی قطب شاہ اور حسن شوق وغیرہ نے کیا تھا ، دوام بخش رہی ہے اور دوسری طرف ذوق ، بحری ، ہاشمی ، وجدی ، ولی ویلوری اور بہت سے نامور اور بے نام شعرا دکنی زبان کی بجھتی ہوئی آگ کو روشن کر رہے ہیں ۔ یہاں تک کہ مولوی محمد باقر آگاہ (۱۱۵۰ھ—۱۲۲۰ھ/۱۷۳۷ع—۱۸۰۵ع) ولی دکنی کے انتقال کے برسوں بعد بھی زبان و بیان کی اسی دکنی روایت کو سینے سے لگائے نظر آتے ہیں ۔ باقر آگاہ نے ۱۲۱۱ھ/۱۷۹۶ع میں جب مثنوی ”گلزارِ عشق“ تصنیف کی ، جس میں رضوان شاہ و روح افزا کے قصے کو فارسی نثر سے دکنی اُردو میں نظم کیا ، تو اس کے دیباچے میں لکھا :

> ”مقصود اس تمہید سے یہ ہے کہ اکثر جاہلانِ بے معنی و ہرزہ درایانِ لایعنی زبانِ دکنی پر اعتراض اور گلشنِ عشق و علی نامہ پر اعتراض کرتے ہیں اور جہلِ مرکب سے نہیں جانتے کہ جب تک ریاستِ سلاطینِ دکن کی قائم تھی زبان اونکی درمیانے اونکے خوب رائج اور طعن و شماتت سے سالم تھی ۔ اکثر شعرا کہ مثل نشاطی و فراق و شوق و خوشنود و غواصی و ذوق و ہاشمی و شغلی و بحری و نصرتی و مہتاب وغیرہم کے کہ بے حساب ہیں ، اپنی زبان میں قصائد و غزلیات و مثنویات و مقطعات نظم کیے اور داد سخن وری کا دئے . . . جب شاہانِ ہند اس گل زمینِ جنت نظیر کو تسخیر کیے ، طرز روزمرۂ دکنی نہجِ محاورۂ ہند سے تبدیل پائے ، تا آنکہ رفتہ رفتہ اس بات سے لوگوں کو شرم آنے لگی اور ہندوستان میں مدت تک زبانِ ہندی کہ اوسے برج بھاکا کہتے ہیں . رواج رکھتی تھی ۔ اگرچہ لغت سہنسکرت اونکی اصل اصول اور مخزنِ فنون فروع و اصول ہے ، پیچھے محاورۂ برج میں الفاظ عربی و فارسی بتدریج داخل ہونے لگے اور اسلوب خالص کو اوسکے کھونے لگے جب سے اس آمیزش کے یہ زبان ”ریختہ“ مسمٰی ہوئی[۱] ۔“

محمد باقر آگاہ کی زبان دکنی ہوتے ہوئے بھی اُردو زبان کے جدید محاورے کے رنگ میں رنگ گئی ہے اور سوائے چند مخصوص دکنی الفاظ و روزمرہ کے یہ ”ریختہ“

---

[۱] گلزارِ عشق : (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

سے مختلف نہیں ہے ۔ اس دکنی اثر کا وہ یہ جواز پیش کرتے ہیں کہ ”جب زبان قدیم دکنی اوس سبب سے کہ آگے مرقوم ہوا ، اس عصر میں رائج نہیں ہے ، اوسے چھوڑ دیا اور محاورہ صاف و شستہ کو کہ قریب روزمرۂ اُردو کے ہے ، اختیار کیا اور صرف اس بھاکے میں کہنے دو چیز مانع ہوئی ۔ اول یہ کہ تاثر وطن یعنی دکن اوس میں باقی رہے ، کیا واسطے کہ اجداد پدری و مادری اس عاصی کے اور سب قوم اوسکی بیجاپوری ہیں ۔ دوسرے یہ کہ بعضے اوضاع اوس محاورہ میرے دلنہاد نہیں[1] ۔“

محمد باقر آگاہ کی اس عبارت سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مغلوں کی تسخیرِ دکن کے بعد ”روزمرۂ دکنی“ ”محاورۂ ہند“ سے بدل گیا اور عربی و فارسی الفاظ کی آمیزش سے ، جو شمال کی زبان میں پہلے ہی راہ پا کر جزوِ بدن بن چکے تھے ، زبان کا نیا معیار ”ریختہ“ کے نام سے رائج ہو گیا ۔ معیار ریختہ دکن اور شمال کی ادبی و تہذیبی روایت کے ایک ہو جانے سے وجود میں آیا تھا جس میں فارسی مضامین ، اشارات و کنایات ، روایت و طرزِ فکر کی پیروی ادب و شعر کا نیا معیار ٹھہرا تھا ۔ اس نئے رجحان میں غزل کی روایت نے سب سے زیادہ اہمیت حاصل کر لی تھی ۔ جب دکنی کا اثر ختم ہوا اور بحیثیت ادبی زبان کے اس کا سرچشمہ سوکھنے لگا اور شمال کی زبان کا محاورہ صاف شستہ و معیاری سمجھا جانے لگا تو دکنی میں لکھنے والے ادیب و شاعر جدید اور زندہ روایت کے دھارے سے الگ ہو گئے اور ان کی آواز تاریخِ ادب کے کانوں کو گراں گزرنے لگی ۔ محمد باقر آگاہ اور شاہ تراب قسم کے شعرا و ادیب تاریخ کی اسی بے رحمی کا شکار ہو گئے ۔ یہ وہ لوگ تھے جنھوں نے جدید ادبی زبان کو اس وقت پیچھے کی طرف لے جانے کی کوشش کی تھی جب نہ دکنی زبان کی رسم باقی رہی تھی اور نہ بدلے ہوئے تہذیبی و معاشرتی حالات میں اس کی کوئی قدر و قیمت تھی ۔ یہ کوشش بالکل ویسی ہی تھی جیسے آج کوئی ولی کی زبان میں شعر کہنے کی سعی کرے ۔ ایک ایسا ہی واقعہ اس وقت پیش آیا جب منشی محمد ابراہیم سے کسی انگریز حاکم نے ”انوار سہیلی“ کا ”بعینہ زبانِ دکھنی میں ترجمہ“ کرنے کی فرمائش کی تو انھوں نے دیباچے میں اعتراف کیا کہ ”اس کا ترجمہ زبانِ دکھنی میں دشوار ترین امورات کہنا چاہیے“ ۔

---

[1] دیباچۂ گلزار عشق : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

منشی محمد ابراہیم نے لکھا :

> ”ان دلوں میں ان کے مزاج نازک فہم زبان دکھنی کی فہمیدگی پر مایل ہے اور اس غریب سے تیاری زبان پر مایل . . . لہٰذا دعاگو چاہتا ہے کہ فارسی انوار سہیلی کے تمہیدات مسلسل و نقلیات مفصّل کو بعینہ زبان دکھنی میں ترجمہ کرے ۔ تب وہ صاحب عالی مناقب فرمائے کہ اس امر شایستہ و کار بایستہ سے سردارانِ ذی شان و حاکمانِ زمان کی خدمت میں باعث نام آوری ہوگی اور زبانِ مذکور بھی از سرِ نو زندگی پاویگی . . . توقع ہے کہ اس کتاب کو زبانِ دکھنی میں کہ عوام الناس اس ملک کے بزاری اور بزاری ، عورت اور مرد ، چھوٹے اور بڑے بولتے چالتے ہیں ، زیبِ تسطیر فرماویں . . . اس کا ترجمہ زبانِ دکھنی میں دشوار ترین امورات کہا چاہیے اور مجھ سے زبانِ عوام ترک ہو کر مدتِ مدید گزرے ۔ اب اس کا اعادہ بہت مشکل[۱] ۔“

۱۸۲۴ء میں جب منشی محمد ابراہیم نے یہ سطور لکھیں تو اس زبانِ عوام (دکھنی) کو ”ترک ہو کر مدتِ مدید“ گزر چکی تھی اور اب سوائے نئے معیار ریختہ کے سارے برعظیم میں کوئی اور روپ باقی نہیں رہا تھا ۔ گجرات ، دکن ، پنجاب ، یوپی ، دہلی ، بہار ، وسطی ہند ، بنگال اور سندھ وغیرہ میں سب جگہ ادبی اظہار کا یہی معیار قائم تھا ۔ مغلوں کی فتح کا سب سے اہم اثر یہ ہوا کہ شمال اور جنوب کی حد بندیاں مٹ گئیں ۔ جنوب والوں نے شمال کے صاف و شستہ محاورے کو اپنا لیا اور شمال والوں نے دکن کی طویل ادبی روایت کو سینے سے لگا کر اپنے دل میں اتار لیا ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ تخلیق کی پیاسی سرزمین پر سارے برعظیم میں وہ موسلادھار بارش ہوئی کہ جل تھل ہو گیا ۔

یہ سطور ہم نے صرف دکنی روایت کو آخر تک دیکھنے اور سمجھنے کے لیے لکھی ہیں تاکہ جس طرح ہم نے اسے بڑھتے پھیلتے دیکھا ہے اسی طرح اسے مرجھا کر سوکھتا ہوا بھی دیکھ لیں ، ورنہ بات تو ابوالحسن تانا شاہ اور علی عادل شاہ ثانی کے دور پر ختم ہو جاتی ہے ۔ اس کے بعد تو ”ریختہ“ کی روایت کا دور ہے جو پہلے دبی دبی کمزور نظر آتی ہے اور پھر مغلوں کی تسخیرِ دکن کے بعد سب

---

[۱] انوار سہیلی : ترجمہ دکھنی نثر ، از منشی محمد ابراہیم ، مطبوعہ کالج پریس مدراس ، ۱۸۲۴ء ۔

سے بلند مقام حاصل کر لیتی ہے۔ ولی دکنی اسی روایت اور لئے ادبی معیار کا سب سے پہلا اور اہم نمایندہ ہے۔ باقر آگاہ بھی اس کی تصدیق کرتے ہیں :

”جیسا ثنائی و ظہوری نظم و نثرِ فارسی میں بانی طرز جدید کے ہوئے ، ولی گجراتی غزل و ریختہ کی ایجاد میں سبھوں کا مبدا اور استاد ہے۔ بعد اوسکے جو سخن سنجانِ ہند بروز کیے بےشبہ اس نہج کو اوس سے لیے اور مِن بعد اوسکو باسلوبِ خاص مخصوص کر دیے اور اُسے اُردو کی بھاکا سے موسوم کیے[1]۔“

☆ ☆ ☆

---

[1] دیباچہ گلزار عشق : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی۔

فصل ششم

فارسی روایت کا
نیا عروج : ریختہ

(۱۶۸۵ع – ۱۷۵۰ع)۔

پہلا باب

ولی دکنی

ولی تک آتے آتے اُردو شاعری کی روایت تین سو سال سے بھی زیادہ پرانی ہو چکی تھی۔ اس روایت میں دو رجحانات نے رنگ بھرا تھا۔ پہلے ہندوی اصناف اور مزاج و اسطور نے ـــــ اور جب اس رنگِ سخن میں آگے بڑھنے اور تخلیقی ذہنوں کو سیراب کرنے کی صلاحیت باقی نہ رہی اور جو کچھ اس سے لیا جا سکتا تھا وہ لیا جا چکا تو پھر فارسی روایت نے اس کی جگہ لینی شروع کی۔ فارسی اثرات، لال دوا کے دانے کی طرح، آہستہ آہستہ گھل کر اس کا رنگ بدلتے رہے۔ ولی تک جب یہ روایت پہنچی تو اُس وقت سارے دکن میں فارسی اصنافِ سخن، فارسی بحور، صنمیات و رمزیات اور علامات و اسالیب کا رجحان پورے طور پر جڑ پکڑ چکا تھا۔ دکنی ادب میں مثنویات، غزلیات اور قصائد وغیرہ کا ایک عظیم الشان ذخیرہ موجود تھا اور سینکڑوں چھوٹے بڑے شاعروں نے اپنے خونِ جگر سے اس روایت کے پودے کو سینچا تھا۔ عالمگیر کی فتحِ دکن نے اس رجحان کو اَور تقویت بخشی۔ شمال اور جنوب مل کر ایک ہوئے تو شمال کی عوامی زبان (جو مسلمانوں کے زیرِ اثر فارسی عربی اثرات اور تہذیبی قوتوں کے سہارے بن سنور کر بولی کی سطح سے زبان کی حدود میں داخل ہو چکی تھی) دکن پر چھا گئی۔ ولی کا کارنامہ یہ ہے کہ اُس نے شمال کی زبان کو دکونی ادب کی طویل روایت سے ملا کر ایک کر دیا، اور ساتھ ساتھ فارسی ادب کی رچاوٹ سے اس میں اتنی رنگا رنگ آوازیں شامل کر دیں اور امکانات کے اتنے سرے بھی اُبھار دیے کہ آیندہ دو سو سال تک اُردو شاعری انھی امکانات کے ستاروں سے روشنی حاصل کرتی رہی۔ اسی لیے ولی آیندہ دو سو سال کی شاعری کے نظامِ شمسی کا وہ سورج ہے جس کے دائرۂ کشش میں اُردو شاعری کے مختلف سیارے گردش کرتے ہیں۔

تاریخ کا مطالعہ بتاتا ہے کہ ایک تہذیب یافتہ قوم فاتحین سے شکست کھا کر

پسپا ضرور ہو جاتی ہے لیکن اس کی تہذیب دیکھتے ہی دیکھتے خود فاتح کی تہذیب کو فتح کر لیتی ہے ۔ تہذیبی فتح زمینی فتح سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے ۔ بظاہر اورنگ زیب عالمگیر نے دکن کو فتح کر لیا تھا لیکن جب ولی کی شخصیت میں شمال اور جنوب کی تہذیبوں کا امتزاج عمل میں آیا تو ولی کی شاعری نے دکن سے اُٹھ کر دلی کو فتح کر لیا اور زبان و بیان کے اس نئے معیار کا آغاز ہوا جسے برسوں تک ”ریختہ“ کے نام سے موسوم کیا جاتا رہا اور جس کی ممتاز ترین نمایندہ صنف ”غزل“ ہے ۔ ولی ”غزل و ریختہ کی اِس ایجاد میں سبھوں کا مبدا اور استاد ہے[۱] ۔“ اور جیسا میر حسن نے کہا ہے کہ ”ابتدائے ریختہ ازوست ۔ اول استادیِ این فن بنامِ اوست[۲] ۔“

ریختہ — ہندوی ، گجری ، دکنی (یہ اُردو زبان کے علاقائی معیاروں کے نام تھے اور دکنی اس کی آخری کڑی تھی) کی وہ ارتقائی شکل تھی جس کے ساتھ اُردو زبان و بیان کا علاقائی رنگ روپ ختم ہو گیا اور زبان نے ملک گیر سطح کا نیا معیار تلاش کر لیا ۔ آردوے معلیٰ اور اُردو اس کے ارتقا کی مزید کڑیاں ہیں ۔ ریختہ کی تین خصوصیات قابلِ ذکر ہیں : ایک تو یہ کہ اس نے ”پیرویِ فارسی“ کے راستے کو اختیار کیا ۔ دوسرے ”بے ساختگی“ اس کی بنیادی خصوصیت ٹھہری اور تیسرے زبان و بیان کا یہ نیا ”ملک گیر“ روپ ایسا تھا جو بے تکلف سب کی سمجھ میں آتا تھا اور جسے سارے علاقوں نے واحد ادبی معیار کے طور پر قبول کر لیا تھا ۔ اگر شمال اور جنوب مل کر ایک نہ ہوئے ہوتے تو ولی بھی اُس مقام پر نہیں پہنچ سکتا تھا جہاں وہ آج کھڑا ہے ۔

دلی اور اورنگ آباد جب گھر آنگن بنے تو ولی بھی ۱۱۱۲ھ[۳]/۱۷۰۰ء میں سید ابوالمعالی کے ہمراہ[۴] دلی کے سفر پر روانہ ہوا ۔ یہیں شاہ سعد اللہ گلشن (م ۔ ۱۱۴۱ھ/۱۷۲۸ء) سے اس کی ملاقات ہوئی اور آردو ادب کا وہ تاریخی واقعہ پیش آیا جس نے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے زبان و ادب کا رخ بدل دیا ۔ شاہ گلشن نے

۱۔ دیباچہ گلزارِ عشق : از محمد باقر آگاہ (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۔
۲۔ تذکرۂ میر حسن : ص ۱۸۴ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ہند ۔
۳ ، ۴۔ مخزنِ نکات : قائم چاند پوری کے الفاظ یہ ہیں : ”در سنہ چہل و چہار از جلوس عالمگیر بادشاہ ہمراہ میر ابوالمعالی نام سید پسرے کہ دلش فریفتۂ او بود ، بہ جہاں آباد آمد“ ، ص ۲۱ ، ۲۲ ۔ مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۶ء ۔

ولی کا کلام سنا[1] تو مشورہ دیا کہ ”ایں ہمہ مضامینِ فارسی کہ بیکار افتادہ اند ، در ریختۂ خود بکار ببر ، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت[2] ۔“ یہ بات ولی کے دل کو ایسی لگی کہ اس نے اپنے رنگِ سخن کو فارسی روایت کے مطابق ڈھالنے کا عمل شروع کر دیا اور نتیجے میں ایک ایسا کیمیاوی امتزاج وجود میں آیا جس نے اُردو شاعری کے سامنے ایک نیا راستہ کھول دیا جو ضرورتِ زمانہ کے عین مطابق تھا ۔ ولی کی یہی اولیت و اہمیت ہے کہ اس نے ”ایک زبان کو دوسری سے ایسا بے معلوم جوڑ لگایا کہ آج تک زمانے نے کئی پلٹے کھائے مگر پیوند میں جنبش نہیں آئی[3] ۔“ جب ولی کا دیوان جلوسِ محمد شاہی کے دوسرے سال[4] ۱۱۳۱ھ/ ۱۷۱۸ع میں دلی پہنچا اور وہاں کے شعرا نے اس میں وہ رنگ و نور دیکھا ، جس کے دیکھنے کو ان کی آنکھیں ترستی تھیں ، تو انھوں نے بھی ، فارسی کو چھوڑ کر ، اسی رنگِ سخن کی پیروی شروع کر دی ۔ اسی کے ساتھ ”نئی شاعری“ کا آغاز ہوگیا اور اُردو ادب قدیم دور سے ”جدید دور“ میں داخل ہو گیا ۔

ولی کی فطرت امتزاجی تھی ۔ چوسر کی طرح اوائلِ عمر میں وہ بھی رائج الوقت دکنی زبان اور اس کی روایت پر چلتا رہا لیکن سفرِ دہلی کے بعد ایسا چولا بدلا کہ خود اُردو ادب کی روایتِ جدید کا معیارِ اول بن گیا ۔ یہ بات غیر ضروری ہے کہ اس نے درسِ نظامیہ پورا کیا تھا یا نہیں ، ”بدر چاچ“ اور ”شمس بازغہ“ پڑھی تھی یا نہیں ۔ لیکن اس کے کلام سے یہی اندازہ ہوتا ہے کہ اُس کے پاس اتنا علم ضرور تھا جتنے علم کی اُسے ضرورت تھی ۔ ولی سے پہلے کے شعرا بھی فارسی عربی شعر و ادب کی اصناف سے واقف تھے مگر ولی ان اصناف کو اُردو میں منتقل کرتے ہوئے ان کی بنیادوں تک پہنچ گیا اور انھیں ریختہ کا جزو بنا دیا ۔ وہ ایک باشعور شاعر تھا اور اس سطح پر اپنے سب پیش روؤں سے آگے تھا ۔ اُس

۱- ”نکات الشعرا“ از میر تقی میر کے الفاظ یہ ہیں کہ ”بخدمت میاں گلشن صاحب رفت و از اشعار خود پارۂ خواند“ ، ص ۹۴ ، مطبوعہ نظامی پریس بدایوں ۔

۲- نکات الشعرا : ص ۹۴ ۔

۳- آبِ حیات : محمد حسین آزاد ، ص ۸۹ مطبوعہ لاہور (بار چہاردہم) ۔

۴- ”تذکرۂ ہندی“ از مصحفی کے الفاظ یہ ہیں کہ ”در سنہ دویم فردوس آرام گاہ دیوانِ ولی در شاہجہاں آباد آمدہ و اشعارش بر زبانِ خورد و بزرگ جاری گشتہ“ ، ص ۸۰ ، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد دکن ، طبع اول ، ۱۹۳۳ع ۔

نے مزاجِ ریختہ کے مطابق فارسی اوز عربی سے مناسب بحور تلاش کیں اور انہیں اُردو کے قالب میں ڈھال دیا۔ ساتھ ساتھ انتخابِ الفاظ سے اُردو شاعری کا مزاج مقرر کیا۔ نہ صرف فارسی تراکیب کو اپنایا بلکہ نئی تراکیب تراش کر اُردو زبان کو ایک نیا رنگ بھی دیا۔ جدید اصطلاح میں یوں کہنا چاہیے کہ فنکارانہ حیثیت سے ولی سے پہلے کے شعرا ''رومانوی'' تھے۔ ولی پہلا شخص ہے جس کے شاعرانہ مزاج کو ''کلاسیکل'' کہا جا سکتا ہے۔ اُس کی تخلیقی قوّت اور ذہنی فطرت بھی داد کے قابل ہے۔ اُس نے جو کچھ کیا وہ اس طرح قبول کر لیا گیا جیسے سب لوگ اسی کی تلاش میں تھے۔ محمد قلی قطب شاہ اپنے فطری زور میں جنگل کی ایک چڑیا کی طرح یکساں راگ الاپتا چلا جاتا ہے لیکن ولی کے ہاں راگ کے تنّوع کا احساس ہوتا ہے۔ نصرتی بحیثیتِ ''شاعر'' ولی سے بڑا ہے لیکن اس کے زبان و بیان، فارسی عربی الفاظ کی آمیزش کے باوجود، مخصوص بیجاپوری رنگ کی وجہ سے اس سطح پر نہیں آتے جہاں ولی پہنچ کر اپنی صلاحیتوں کا اظہار کرتا ہے۔ ولی اپنی متوازن طبیعت سے فارسی، دکنی اور شمال کی زبان کو اس طرح ملا کر ایک کر دیتا ہے کہ وہ علاقائی سطح سے بلند ہو کر ہمہ گیر ہو جاتی ہے۔ اس کی فطرت میں جہاں جینئس اور فن کا امتزاج نظر آتا ہے وہاں وہ قوّتِ محترکہ بھی نظر آتی ہے جو رہبرِ اول میں ہوتی ہے — انھی اسباب کی بنا پر ولی ہمیشہ اردو شاعری کا ''بابا آدم'' کہلایا جاتا رہے گا۔

اس سے پہلے کہ ہم ولی کی شاعری کا مطالعہ کریں، ضروری ہے کہ اس کے نام، وطن اور سالِ وفات کے سلسلے میں چند بنیادی باتوں پر (جن پر اتنی بحث ہو چکی ہے کہ اب یہ بحث خود تاریخِ ادب کا حصہ بن گئی ہے) غور کر لیا جائے۔

(۲)

مختلف تذکرہ نویسوں نے ولی کے مختلف نام لکھے ہیں جن میں لفظ ولی مشترک ہے۔ گلشنِ ہند، تذکرۂ میر حسن، تذکرۂ گلشنِ سخن، مخزن نکات، سخن شعرا، آثار الشعرا اور ولی گجراتی از ظہیرالدین مدنی میں اُن کا نام ''ولی اللہ'' یا ''شاہ ولی اللہ'' لکھا ہے۔ مخزنِ شعرا، چمنستان شعرا، تذکرۂ ریختہ گویاں، مجموعۂ نغز، تذکرۂ مسرت افزا وغیرہ میں ''محمد ولی'' بتایا گیا ہے۔ گلشنِ گفتار مصنّفہ حمید اورنگ آبادی (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۱ع) میں ولی کا نام ''ولی محمد'' بتایا گیا ہے۔ ولی کے محبوب دوست سید ابوالمعالی کے لڑکے سید محمد تقی کے نقل کردہ

دیوانِ ولی (۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ع) کے پہلے صفحے پر یہ عبارت ملتی ہے :

> ''تصنیفِ مغفرت پناہ میاں ولی محمد متوطن دکھن[۱]۔''

اور آخر میں یہ تحریر ملتی ہے :

> ''تمّت تمام شد دیوانِ مغفرت نشان میاں ولی محمد متوطن دکھن بتاریخ دویم شہر ذیقعدہ ۱۱۵۶ھ یازدہ ہزار و پنجاہ و شش ہجری بروز پنجشنبہ بوقت صبح تحریر یافت ۔ مالک و کاتب ایں دیوان عاجز المذنب محمد تقی ولد سید ابوالمعالی است ۔ کسے دعویٰ کند باطل است[۲] ۔''

پنجاب یونیورسٹی میں دیوانِ ولی کے ایک قلمی نسخے میں ، جو جلوسِ محمد شاہی کے آٹھویں سال یعنی ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع کا لکھا ہوا ہے ، یہ عبارت ملتی ہے .

> ''دیوانِ اشعارِ ولی مسمی سید ولی محمد مرحوم بتاریخ چہاردہم شہر محرم الحرام سنہ ۸ از جلوسِ میمنت مانوس محمد شاہ بادشاہ غازی خلد اللہ ملکہ و سلطانہ روز چہار شنبہ وقت چاشت در بلدۂ خیرالبلاد احمد آباد حمیت عن العناد بخطِ فقیر حقیر اضعف العباد و کاب محبوب سبحانی نمود بے بود ثناء اللہ فانی سمت انجام و صورت اتمام پذیرفت[۳]۔''

غرض کہ اُن تذکروں میں جو زمانی اعتبار سے ولی کے دور سے قریب ہیں ، ولی کا نام ''محمد ولی'' لکھا گیا ہے اور ''گلشنِ گفتار'' میں ، جو دورِ ولی سے قریب‌تر ہے ، ولی کا نام ''ولی محمد'' لکھا گیا ہے ۔ اس نام کی مزید تصدیق ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع کے ثناء اللہ کے لکھے ہوئے ''دیوانِ ولی'' سے بھی ہوتی ہے اور ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ع کے اس دیوانِ ولی سے بھی جو ولی کے عزیز ترین دوست سید ابوالمعالی (جن کے ساتھ ولی نے ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ع میں دہلی کا سفر کیا تھا اور جن کا ذکر ولی نے اپنی غزل میں بھی کیا ہے) کے لڑکے سید محمد تقی نے اپنے ہاتھ سے لکھا تھا ۔ غور کرنے کی بات یہ ہے کہ اگر سید محمد تقی کو اپنے والد کے عزیز ترین دوست کا صحیح نام بھی معلوم نہیں تھا تو ایسی صورت میں اب ہم کس محقق پر اعتماد کر سکتے ہیں ؟ اگر سید نجیب اشرف ندوی مرحوم کو ۱۱۰۷ھ/۱۶۹۵ع کا ایک ''تمسک نامہ'' مل گیا ''جس میں بحیثیتِ گواہ ولی اور اس کے دو بیٹوں کے

---

۱ ، ۲۔ دیوانِ ولی : (قلمی) ، مخزونہ انڈیا آفس لائبریری لندن ۔

۳۔ بحوالہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ، بابت نومبر ۱۹۴۱ع ، ص ۱۶ ۔

دستخط ہیں'' تو اس سے یہ کیسے ثابت ہوا کہ یہ وہی ولی ہے جو اُردو شاعری کا بابا آدم ہے۔ ان شواہد کی روشنی میں یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ حضرت ولی کا نام ولی محمد تھا اُور ولی اللہ کوئی اور بزرگ تھے جن کا تعلق وجیہ الدین علوی گجراتی (۹۹۸ھ/۱۵۸۹ع) کے خاندان سے تھا۔

وطن کے سلسلے کی بحث کے مطالعے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ولی کے باپ یا دادا گجرات سے دکن ہجرت کر گئے تھے۔ اس ہجرت اور دکن میں رہنے کے باوجود گجرات سے اُن کا تعلق باقی تھا۔ لیکن جیسے کہ غالب اکبر آباد سے اور ڈپٹی نذیر احمد بجنور سے دہلی آ کر دہلوی ہو گئے تھے، اسی طرح ولی بھی گجرات سے تعلق رکھنے کے باوجود دکن میں آ کر دکنی ہو گئے تھے۔ ولی نے اپنے اشعار میں کئی جگہ اپنے وطن کی طرف اشارہ کیا ہے؛ مثلاً یہ دو شعر دیکھیے:

ہو مکھ کی شمع سوں روشن ہے ہفت اقلیم کی مجلس
ولی پروانگی کرتا تری ملکِ دکھن بھیتر

ولی ایران و توراں میں ہے مشہور   اگرچہ شاعرِ ملکِ دکھن ہے

دلچسپ بات یہ ہے کہ نہ احمد آباد کی مشہور تاریخ "تاریخِ احمدی" (۱۱۵۰ھ/ ۱۷۳۷ع) مصنفہ متّن لال میں اور نہ ''تحفۃ الکرام'' میں ولی کا ذکر ملتا ہے۔ کیا ممکن تھا کہ ولی جیسا مشہور شاعر احمد آباد میں دفن ہوا ہوتا اور اس کا ذکر شعرا و مشاہیرِ احمد آباد میں نہ آتا؟ بہرحال بڑا شاعر پوری قوم کا سرمایہ ہوتا ہے اور اس کی شخصیت علاقائیت سے بلند تر ہوکر آفاق کی منزل کو چھو لیتی ہے۔ خود ولی نے بھی یہی کہا ہے:

ہرگز ولی کے پاس تم باتاں وطن کی مت کہو
جو لیہ کے کوچے میں ہے اُسکوں وطن سے کیا غرض

ولی کو خاکِ دکن سے نسبت ہو یا سرزمینِ گجرات سے، یہ بحث اب اس لیے بے معنی ہے کہ وہ اُردو کلچر کا جزو بن چکا ہے۔

۱- ولی گجراتی: از ظہیرالدین مدنی، سلسلۂ مطبوعات انجمن اسلام اُردو ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، نمبر ۱، بمبئی ۱۹۵۰ع۔

نام اور وطن کی بحث کے بعد اب ہم ولی کے سنہ وفات[1] کی طرف آتے ہیں؛ ولی کا سنہ وفات ہم شعبان بوقت عصر ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء بتایا گیا ہے اور اس کی بنیاد وہ قطعۂ تاریخ وفات ہے جو دیوان ولی کے جامع مسجد بمبئی کے قلمی نسخے[2] کے آخر میں درج ہے اور جسے سب سے پہلے مولوی عبدالحق مرحوم[3] نے دریافت کیا تھا۔ قطعہ یہ ہے:

مطلع دیوان عشق میںؔد ارباب دل   والی ملک سخن صاحب عرفاں ولی
سال وفاتش خرد از سر الہام گفت   باد پناہ ولی ساقی کوثر علی
(۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء)

یہ قطعۂ تاریخ وفات اِن وجوہ کی بنا پر صحیح معلوم نہیں ہوتا:

(۱) ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء کے بعد تک ہمیں ولی کے زندہ رہنے کا ثبوت ملتا ہے۔

(۲) یہ بات مصدقہ ہے کہ ولی جواں سال نہیں بلکہ عمر طبعی کو پہنچ کر مرے۔ اُن کے مرشد، اُستاد، ساتھی وغیرہ ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء کے بیس پچیس تیس سال بعد تک زندہ رہے۔

(۳) اگر ولی، جیسا کہ "مخزن نکات"[4] میں لکھا ہے، ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ء میں دہلی آئے اور شاہ گلشن سے ملے تو یہ کیسے ممکن ہے کہ صرف سات سال کے عرصے میں وہ اپنا رنگ بدل کر دیوان بھی مرتب کر دیتے اور ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء تک وہ حیثیت بھی حاصل کر لیتے جو ولی سے مختص ہے۔ ولی کا دیوان اُن کی زندگی میں مرتب ہو چکا تھا جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہے:

شاعروں میں اُس کا نام کیا
جب ولی نے کیا ہو دیوان جمع

اور اس بات میں کسی شبہہ کی ذرا سی بھی گنجائش نہیں ہے کہ جب ولی نے یہ شعر لکھا، وہ یقیناً زندہ تھے۔

---

[1] اس بحث کے لیے دیکھیے "ولی کا سال وفات" از جمیل جالبی، مطبوعہ جشن صد سالہ نمبر، اورینٹل کالج میگزین، ۱۹۷۲ء، لاہور۔
[2] فہرست مخطوطات جامع مسجد بمبئی: ص ۵۴۸۔ دیوان ولی: نشان ۴۲۷۹۔
[3] ولی کے سنہ وفات کی تحقیق: ص ۱۹۶، رسالہ "اُردو" جنوری ۱۹۳۴ء۔
[4] مخزن نکات: از قائم چاند پوری، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۲۱۔

(۴) اس بات کا کسی کے پاس کوئی حتمی ثبوت نہیں ہے کہ شاہ گلشن سے ولی کی ملاقات دلی میں نہیں ہوئی[1] ۔

(٥) ولی کا دیوان ، جیسا کہ مصحفی نے تذکرۂ ہندی[2] میں لکھا ہے کہ ''در سنہ دویم فردوس آرامگاہ دیوانِ ولی در شاہجہان آباد آمدہ و اشعارش بر زبانِ خورد و بزرگ جاری گشتہ'' آخر ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ع میں کیوں آیا ۔ ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع سے ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ع تک یہ کہاں رہا ؟ اورنگ زیب نے گولکنڈا ۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶ع میں اور بیجاپور ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ع میں فتح کر لیا تھا ۔ اس دیوان کے اس سے پہلے نہ آنے کے کیا اسباب تھے ؟ یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ع تک دلی" میں اُردو شاعری کا آغاز ہو چکا تھا ۔ فائز ، حاتم ، آبرو وغیرہ دادِ سخن دے رہے تھے ۔

آئیے اب مندرجہ بالا باتوں پر غور کریں ؛ فراق اور ولی کا ذکر اکثر تذکرہ نویسوں اور اہلِ تحقیق نے کیا ہے ۔ ولی نے فراق کے ایک مصرعے کی تضمین بھی کی تھی :

ولی مصرع فراق کا پڑھوں تب ، جب کہ وہ ظالم
کمر سوں کھینچتا خنجر ، چڑھاتا آستیں آوے

ان دونوں کی چشمک کا ذکر بھی آیا ہے اور اس سلسلے میں ولی کا یہ شعر بار بار نقل کیا گیا ہے :

ترے اشعار ایسے لئیں فراق کہ جس پر رشک آوے گا ولی کوں

ان اشعار سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ولی اور فراق ہم عصر تھے ۔ فراق کا سنہ ولادت ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ع ہے جس کا ذکر خود فراق نے اپنی مثنوی ''مراۃالحشر''[3] میں اپنے چار سالہ بیٹے کو مخاطب کر کے کیا ہے ۔ وہ اشعار

---

[1] ۱- محمد اکرام چغتائی نے ''ولی اور شاہ گلشن کی ملاقات'' میں یہ بحث اُٹھائی ہے جو قیاس پر مبنی ہے ، اُردو نامہ ، ۲۳ واں شمارہ ، بابت مارچ ۱۹۶۶ع ۔

[2] ۲- تذکرۂ ہندی : از مصحفی ، ص ۸۰ ۔

[3] ۳- مراۃ الحشر : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

لے ہیں :

مرے سن ہے چالیس کے چار کم توں چوتھے میں اب لیا رکھیا ہے قدم
توے ہور مرے مل کے چالیس سال کتے ہیں کہ چالیس میں ہے کمال

یہ مثنوی ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ء میں لکھی گئی جیسا کہ ان اشعار کے آخری مصرعے سے ظاہر ہوتا ہے :

کیا قصد تاریخ جب بولنا ہو اجمال تفصیل کے کھولنا
تو مجہ دل کیا اس وڑا انتخاب یو دیکھو جو ہے بابرکت کتاب

(۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ء) .

گویا ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ء میں فراق کی عمر ۳۶ سال تھی جب کہ ولی کے انتقال کو چودہ پندرہ سال ہو چکے تھے ۔ ولی کے انتقال کے وقت ، اگر غلطی سے ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء کو صحیح مان لیا جائے ، فراق کی عمر ۲۲ سال بنتی ہے ۔ ظاہر ہے کہ ولی نے وہ غزلیں جن میں فراق کا ذکر آیا ہے، ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء میں بستر مرگ پر نہیں لکھی ہوں گی ۔ وہ یقیناً پہلے کی ہوں گی ۔ یہ بات قرین قیاس نہیں ہے کہ ولی جو ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء تک اپنی شہرت کے بام عروج پر پہنچ چکا تھا ، اٹھارہ انیس سال کے لونڈے کے منہ آئے اور اس کے مصرعے پر گرہ لگائے[۱] ۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ فراق اپنی مثنوی "مرآۃ الحشر" (۱۱۳۳ھ/ ۱۷۲۰ء) میں یہ لکھ رہا ہے کہ اس کی ساری عمر فارسی میں صرف ہوئی اور دکھنی میں وہ سرسری طور پر شعر کہتا ہے ۔ وہ اشعار یہ ہیں :

مری عمر سب فارسی میں سری کہوں شعر دکھنی تو میں سرسری
بکادے وقت جیب میں کھولتا یو دکھنی بچن گاہ گہ بولتا
لپٹ کم کیا ہوں میں دکھنی بچن رکھیا لیں ہوں اتنے کوں لے کر جتن

پھر اسی مثنوی میں فراق نے جن مرحوم شعرا کا ذکر کیا ہے ان میں نصرتی اور حسن شوقی تو شامل ہیں لیکن ولی کا ذکر نہیں ہے ۔ ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ء تک ولی کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی ۔ اور یہ ممکن نہیں تھا کہ وہ مر چکا ہوتا اور فراق اس کا ذکر مرحوم شعرا کے ساتھ نہ کرتا ۔ اس وقت خود فراق کی

۱۔ وہ شعر یہ ہے :

ولی مصرع فراق کا پڑھوں تب جب کہ وہ ظالم
کمر سوں کھینچتا خنجر ، چڑھاتا آستیں آوے

عمر ۳۶ سال تھی۔ لیکن وجدی ۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱ع میں جب اپنی مثنوی "مخزنِ عشق"[۱] لکھتا ہے تو اس میں ولی کو مرحوم شعرا کی فہرست میں شامل کرتا ہے۔ وجدی کے اشعار یہ ہیں:

غواصی، ہاشمی، طالب سخن سنج　　ظہیر الدیں جو ہے اسرار کا گنج
ولی کے وصف جے بولوں سو تھوڑا　　کہاں اوسکے تلازم کوں ہے جوڑا
کہاں لگ شاعراں کے یو گنوں نالو　　خدا کی مغفرت اون پر اچھو چھانو

ان اشعار سے معلوم ہوا کہ ۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱ع میں ولی مرحوم ہو چکے تھے جن کی مغفرت کے لیے وجدی دعاگو ہے۔ ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع مطابق ۸ جلوس محمد شاہی کے ثناء اللہ کے لکھے ہوئے نسخے میں، جس کا ترقیمہ ہم ولی کے نام کے سلسلے میں پہلے نقل کر چکے ہیں، "دیوانِ اشعار ولی مسمی سید ولی محمد مرحوم" کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع میں ولی وفات پا چکے تھے۔ ان شواہد کی روشنی میں ولی کا سالِ وفات ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع کے بجائے ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ع کے بعد اور ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع سے پہلے متعین ہوتا ہے۔ یہ اتنا سیدھا سادہ حساب ہے کہ اس میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں رہتی۔

اس بات کا مزید ثبوت اس سے بھی ملتا ہے کہ ولی کے مرشد، اُستاد اور دوست سب کے سب ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع کے بہت بعد وفات پاتے ہیں۔ شاہ گلشن کا انتقال[۲] ۱۱۴۱ھ/۱۷۲۸ع میں ہوتا ہے۔ خود فراق کا انتقال ۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱ع کا واقعہ ہے۔ مولانا نور الدین صدیقی سہروردی کا سالِ وفات ۱۱۵۵ھ[۳]/۱۷۴۲ع ہے۔ علی رضا سرہندی، ولی کے مرشد تھے۔ ایک شعر میں ان کا ذکر یوں آیا ہے:

بادشاہِ نجف ولی اللہ　　پیر کامل علی رضا بابا

علی رضا کی وفات ۱۱۴۲ھ[۴]/۱۷۲۹ع میں ہوتی ہے۔ مولانا نور الدین صدیقی

۱۔ مخزنِ عشق: از وجدی (قلمی)، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔
۲۔ سروِ آزاد: از میر غلام علی آزاد بلگرامی، ص ۱۹۹، مطبوعہ حیدرآباد دکن ۱۹۱۳ع۔
۳۔ ولی گجراتی: از ڈاکٹر ظہیر الدین مدنی، ص ۶۱۔
۴۔ تحفۃ الکرام: جلد اول، ص ۶۸۔

کے بڑے صاحب زادے شیخ محمد صالح عرف پیر بابا کا انتقال[۱] ۱۱۴۷ھ/۱۷۳۴ع میں ہوتا ہے۔ علی رضا سرہندی کے ایک مرید شاہ رحمت اللہ کا انتقال[۲] ۱۱۴۹ھ/۱۷۳۶ع میں ہوتا ہے۔ اسی طرح ولی نے ایک شعر میں دہلی کے صوبیدار محمد یار خان کا ذکر کیا ہے۔ قاضی احمد میاں اختر جونا گڑھی[۳] مرحوم کا خیال ہے کہ قیامِ دہلی کے زمانے میں اُن سے ولی کی ملاقات ہوئی ہوگی۔ وہ شعر یہ ہے:

کیوں نہ ہوئے عشق سوں آباد یہ ہندوستاں
حسن کی "دلی" کا صوبہ ہے محمد یار خان

محمد یار خان ولد اعتاد خان ۱۱۰۸ھ/۱۶۹۶ع میں دارالخلافۂ دہلی کا صوبے دار مقرر ہوا۔ ۱۱۱۴ھ/۱۷۰۲ع میں فوج داریِ مراد آباد کا اضافہ ہوا اور ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع تک وہ اس عہدے پر فائز رہا۔ بہادر شاہ اول کے زمانۂ حکومت میں "کارِ نظامت و نگہبانیِ قلعۂ دہلی" پر مقرر ہوا۔ فرخ سیر کے زمانے میں "ہرچند آمد و رفتِ دربار نداشت امّا بنام صوبہ داری گاہ بیگاہ مقدمات خبر باو رجوع میشد و در ہنگام اقتدار ساداتِ بارہہ خانسامانی باو سپرد نمود۔ بعد از فرخ سیر ہرچند کارے نداشت امّا جاگیرش تا آخر عمر بحال بود۔ در عہد محمد شاہ ہم دو سہ مرتبہ بطلب بارِیابِ بادشاہی شدہ[۴]۔" اس سے معلوم ہوا کہ محمد یار خان بھی عہدِ محمد شاہی تک زندہ رہا۔ ان حالات کی روشنی میں ولی کو ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع ہی میں مار کر تحقیق کے دروازے بند کر کے بیٹھ جانا تاریخ کا ایک دلچسپ واقعہ ہے۔ جلوسِ محمد شاہی کے دوسرے سال یعنی ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ع میں جب ولی کا دیوان دہلی آیا تو اس وقت ولی یقیناً زندہ تھے۔

(۳)

ولی محمد، ولی دکنی نے (جن کا انتقال ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ع—۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع کے درمیانی عرصے میں ہوا) جب شعور کی آنکھ کھولی تو دکنی کلچر کی وہ تہذیبی

۱۔ تحفۃ الکرام: جلد اول، ص ۳۸۔
۲۔ تذکرۂ اولیاے دکن: جلد اول، ص ۳۶۴۔
۳۔ رسالہ "معنف": علی گڑھ، شمارہ ۱۲، ص ۱۳۴۔
۴۔ ماثرالامرا: جلد سوم، ص ۱۱۷ (فارسی)۔

اکائی پارہ پارہ ہو چکی تھی جس نے کئی سو سال تک معاشرتی، معاشی، مادی اور ذہنی و روحانی سطح پر اس کلچر کے سارے اجزا کو مربوط و ہم آہنگ کر رکھا تھا۔ اس وقت حسن شوق اور اس کے شاگردوں اور پیروؤں کی آوازیں سارے دکن میں گونج رہی تھیں اور غزل کی روایت، جو محمود، فیروز، خیالی سے ہوتی ہوئی حسن شوق تک پہنچ کر نئے امکانات کو بروئے کار لائی تھی، اس دور کے جدید تہذیبی تقاضوں کو پورا کر رہی تھی۔ اس صنفِ سخن میں چھوٹے بڑے تجربات و احساسات اور فکر و خیال کے ٹکڑوں کو الگ الگ ایک فارم میں بیان کرنے کی زبردست صلاحیت موجود تھی۔ شمالی ہند کا تخلیقی ذہن اس وقت ایک شدید اندرونی کشمکش کا شکار تھا۔ وہ فارسی کو ذریعۂ اظہار کے طور پر باقی تو رکھنا چاہتا تھا لیکن یہ بھی محسوس کر رہا تھا کہ فارسی میں اس کی تخلیقی قوتوں اور صلاحیتوں کا اظہار بہت دشوار ہے۔ اس صورتِ حال میں جب ولی نے دکن کی ادبی روایت کو فارسی روایت کے قالب میں ڈھالا تو ایک ایسی روشنی پیدا ہوئی کہ شمال کے اہلِ کمال بھی، فارسی کو چھوڑ کر، اسی کی طرف لپکے۔ ولی کی شاعری کے اس نئے رنگ و روپ نے بیک وقت تخلیقی ذہنوں کی اس خواہش کو بھی آسودہ کر دیا کہ وہ فارسی کو چھوڑنا نہیں چاہتے تھے اور اس دشواری کو بھی دور کر دیا کہ تخلیقی قوتوں کا اظہار فارسی میں اُن کے لیے بہت دشوار ہو گیا تھا۔

جب ولی نے غزل کو اظہار کا ذریعہ بنایا اس وقت کم و بیش ساری دکنی روایت میں غزل کا تصوّر یہ تھا کہ اس سے صرف و محض عورتوں سے ”باتیں کرنے“ یا اُن کی باتیں کرنے کا کام لیا جاتا تھا۔ حسن و جمال، ناز و ادا، اٹھکھیلیاں، رنگ رلیاں، اقرار و انکارِ وصل، جنس و جسم، خارجی پہلو یہی عام موضوعات تھے۔ ولی سے پہلے کی غزل میں کسی گہرے تجربے، احساس، یا حیات و کائنات کے شعور کا پتا نہیں چلتا۔ شاہی، نصرتی اور ہاشمی کے ہاں بھی یہی تصوّر ہے اور محمد قلی قطب شاہ، وجہی، عبداللہ اور غواصی کے ہاں بھی یہی عمل نظر آتا ہے۔ لے دے کے محمود اور حسن شوق کے ہاں اس تصوّر میں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے اور موضوعات کے اعتبار سے ذرا تنوع پیدا ہو جاتا ہے۔ ولی نے اسی روایت کو اپنا کر، اس میں زندگی کے رنگا رنگ تجربات، تصوّف اور داخلیت کو سمو کر غزل کے دائرے کو پوری زندگی پر پھیلا دیا۔ اس طرح ولی نے اپنی زندگی میں بیک وقت دو سطحوں پر دو شاعروں کا کام انجام دیا:

(۱) ولی نے شمال اور جنوب کی زبان کو ملا کر ایک ایسا ادبی روپ

دیا جو بیک وقت دونوں کے لیے قابلِ قبول تھا ۔ اظہار کے اُس روپ نے اُردو کو فارسی کی جگہ بٹھا دیا ۔ یہ اُس وقت سارے معاشرے کی شدید خواہش اور ضرورت تھی ۔

(۲) ولی نے غزل کو ، اس جدید زبان کے ساتھ ، اپنے اظہار کا ذریعہ بنا کر ، جب اس کے موضاعات میں مجازی و حقیقی دونوں پہلوؤں کو ملا کر ایک کیا اور غزل کی خارجیت و ''نسوانیت'' کو دبا کر اپنے داخلی جذبات و احساسات اور وارداتِ قلبیہ کے اظہار کا ذریعہ بنایا تو یہ ایک ایسی صنفِ ادب بن گئی جس میں زندگی کے ہر رنگ کے تجربات کو بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی ۔ اسی کے ساتھ حسن و عشق ، غمِ جاناں و غمِ دوراں اُردو غزل کی نئی علامتیں بن گئیں اور انسانی زندگی کے چھوٹے بڑے تجربات غزل کے دامن میں سمٹ آئے ۔

اس کام کے علاوہ ، جیسا کہ ہر بڑا شاعر کرتا ہے ، ولی نے قدیم روایت کے بہترین اور زندہ اجزا کو اپنی شاعری میں سمیٹ لیا اور اُن تمام آوازوں کو اپنی آواز میں جذب کر لیا جو تاریخ کے ساز کے مختلف تاروں سے نکل رہی تھیں ۔ ولی دکنی کی شاعری میں سارے قدیم دور کی روح بھی بول رہی ہے اور ساتھ ساتھ آنے والی نسلوں کو نئے امکانات سے متعارف بھی کرا رہی ہے ۔ اس کام کو پورا کرنے کے لیے ولی نے اُن تمام زمینوں میں غزلیں کہیں جن میں قدیم شعرائے دکن محمود ، فیروز ، خیالی ، حسن شوق ، محمد قلی قطب شاہ ، نصرتی اور شاہی وغیرہ نے دادِ سخن دی تھی اور ساتھ ساتھ ایسی فارسی زمینوں میں بھی غزلیں لکھیں جو اُردو کے مزاج سے مطابقت رکھتی تھیں ۔ اگر اس زاویۂ نظر سے آپ زیرِ نظر ''تاریخِ ادب'' کے اُن صفحات کا مطالعہ کریں جہاں قدیم شعرا کا مطالعہ کیا گیا ہے تو آپ دیکھیں گے کہ ولی کی آواز ان سب آوازوں سے مل بھی رہی ہے اور اُن سے الگ بھی ہے ۔ ولی محبوب کا سراپا بیان کر رہا ہے تو اس میں ''خارجیت'' کے ساتھ ''داخلیت'' بھی شامل ہو گئی ہے ۔ غزل کی یہ روایت ، جو آیندہ دور میں اپنے عروج کو پہنچی ، اس کا سرچشمہ ولی کی غزل ہے ۔ جتنے مضامین اُردو غزل سے وابستہ ہیں وہ سب ولی کے ہاں ملتے ہیں ۔ اسی لیے ولی کا نام اپنی اولیت اور روایت کے بانی کی حیثیت سے ہمیشہ سرِفہرست و زندہ رہے گا ۔

غزل عاشقانہ شاعری کی ایک صنف ہے اور حسن و عشق سے پیدا ہونے

والے جذبات و احساسات کی رنگا رنگ کیفیات کا اظہار غزل میں ہوتا ہے۔ ولی کی شاعری میں بھی حسن و عشق کا یہی جلوہ نظر آتا ہے لیکن یہاں ایک ایسے سوز اور عشق کے ایسے سادہ و پیچیدہ تجربے کا اظہار ہوتا ہے جو ایک طرف اُردو شاعری میں ایک نئی چیز ہے اور دوسری طرف ہر ”زندہ انسان“ کے دل کی آواز ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

حسن تھا پردۂ تجرید میں سب سوں آزاد　　طالبِ عشق ہوا صورتِ انسان میں آ
جلوہ کر جب سوں وو جمال ہوا　　نورِ خورشید پائمال ہوا
ہے ترا حسن ہمیشہ یکساں　　جنّت سوں بہار کیوں کہ جاوے
عشق کی راہ کے مسافر کو　　ہر قدم تجھ گلی میں منزل ہے
اے نورِ جان و دیدہ ترے انتظار میں　　مدت ہوئی پلک سوں پلک آشنا نہیں
سفرِ عشق کا اگر ہے خیال　　ہمّت دل کوں زادِ راہ کرو
گل و بلبل کا گرم ہے بازار　　اس چمن میں جدھر نگاہ کرو
اے ولی طرزِ عشق آساں نیں　　آزمایا ہوں میں کہ مشکل ہے

عشق میں عاشق پر جو کچھ گزرتی ہے اس کا بیان بھی احساس و جذبے کی اسی سطح پر ہوا ہے جس میں سوز نے ایک ایسا لوچ پیدا کر دیا ہے کہ ولی کے شعر پڑھنے یا سننے والے کے دل کو مٹھی میں لے لیتے ہیں :

عشق کے ہاتھ سے ہوئے دل ریش　　جگ میں کیا بادشاہ ، کیا درویش
جو ہوا رازِ عشق سے آگاہ　　وہ زمانے کا فخرِ رازی ہے
جسے عشق کا تیر کاری لگے　　اُسے زندگی کیوں نہ بھاری لگے
پھر میری خبر لینے وہ صیّاد نہ آیا　　شاید کہ مرا حال اُسے یاد نہ آیا
شرابِ شوق سے سرشار ہیں ہم　　کبھی بےخود ، کبھی ہشیار ہیں ہم

نہ ڈھونڈو شہر میں فرہاد و مجنوں کا ٹھکانا تم
کہ ہے عشّاق کا مسکن کبھو صحرا کبھو پربت

غرض کہ عشق کی مختلف کیفیات ، محبت و وفا کے رشتے اور رازِ عشق کا بیان ولی کی غزل میں جم کر آیا ہے اور ایسے امکانات کو بروئے کار لایا ہے جن سے اُردو شاعری کے سامنے نئے راستے کھل جاتے ہیں۔

ولی کے تصوّرِ عشق میں وفاداری بشرطِ استواری کا عقیدہ بہت اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں عاشق نہ بوالہوس ہے کہ حسن پرستی شعار کر لے اور نہ ہرجائی ہے کہ

در در جھانکتا پھرے ۔ اس وفاداری کے سبب سے اُس کے ہاں جلنے ، تڑپنے اور اندر ہی اندر عشق کی آگ میں سلگنے کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے ۔ وہ شاہی اور نصرتی کی طرح اپنے ”شکار“ سے کھیلتا نظر نہیں آتا بلکہ معشوق کی ہر ہر ادا اور اس کے خد و خال سے گرمیِ عشق کو تیز کر کے اپنی کیفیت ، جذبے اور سوز کو گہرا کرتا ہے ۔ شاہی جب محبوب کو دیکھتا ہے تو اس کے ہاتھ اُس کے جسم کی طرف بڑھتے ہیں اور سیج کے پھول مہکنے لگتے ہیں :

جوبن پھڑک کتے ہیں پیو مست ہو ملیں گے
آلنگ بدل رہوں اب بند کھول انگیا کا

نصرتی کہتا ہے :

یوں تاتیاں کا ہار ہے تجہ ناف پر ڈھلک
زم زم کے جوں کوئے پہ لگی رہٹ کی گھڑی
بکڑے پہ دل الگ سوں نکو چپ بھواں کو تان
سنہڑے شکار پر تو چڑاتی کہاں کیا

لیکن ولی اپنے محبوب کو دیکھتا ہے تو کہتا ہے :

لب پہ دلبر کے جلوہ گر ہے جو خال　　حوضِ کوثر پہ جیوں کھڑا ہے بلال
آو سر سے قدم تلک جھلک میں　　گویا ہے قصیدہ انوری کا
نہ جانوں خط ترا کس بے خطا پر　　چلا ہے آج فوجِ شام لے کر

آنکھیں ہیں پہ خوبانِ جہاں کی کہ لگی ہیں
بوٹی نہیں نرگس کی صنم تیری قبا پر
صنعت کے مصوّر نے صباحت کے صفے پر
تصویر بنائی ہے ترے نور کو حل کر
لگتا ہے مجکو پنجہٗ خُورشید رعشہ دار
دیکھا ہوں جب سے دستِ نگاریں نگار کا

یہاں رنگ رلیاں منانے ، جنسی تشنگی کو لذّتِ وصل سے بجھانے اور عاشق کے ندیدے پن کا احساس نہیں ہوتا ۔ ولی کے ہاں عشق میں ایک شائستگی ہے ، سنجیدگی اور گہرائی ہے ، ضبط اور ٹھہراؤ ہے ۔ یہاں اُردو غزل میں تصوّرِ عشق پہلی بار علوی سطح پر اُبھر کر سامنے آتا ہے ۔ اس فرق کو واضح طور پر سمجھنے کے لیے نصرتی اور ولی کے یہ دونوں شعر دوبارہ دیکھیے ۔ نصرتی کہتا ہے :

یوں تاتیاں کا ہار ہے تجہ ناف پر ڈھلک
زم زم کے جوں کوئے پہ لگی رہٹ کی گھڑی

ولی کہتا ہے :

لب پہ دلبر کے جلوہ گر ہے جو خال   حوضِ کوثر پہ جیوں کھڑا ہے بلال

نصرتی محبوب کی ناف کا تاثر بیان کر رہا ہے اور ولی خال کا۔ دونوں میں مذہبی روایت سے مدد لی گئی ہے۔ نصرتی زم زم کا ذکر کرتا ہے، ولی حوضِ کوثر اور بلال حبشی کا ذکر کرتا ہے۔ لیکن دونوں کے مزاج میں زمین آسمان کا فرق محسوس ہوتا ہے۔ ولی کے ہاں شائستگی اور علویت ہے۔ نصرتی کے ہاں ندیدہ پن اور ''بھوک'' ہے۔ نصرتی کے لہجے میں کھینچا تانی کا احساس اس لیے ہوتا ہے کہ یہ آواز مردہ اور یہ لہجہ متروک ہو چکا ہے۔ ولی کے ہاں ایک مردانہ آواز سنائی دیتی ہے اور وہ لہجہ دکھائی دیتا ہے جو آج بھی اُردو شاعری کا زندہ لہجہ ہے۔ یہاں فارسی روایت اُردو مزاج سے شیر و شکر ہو کر ایک ایسی شکل بنا رہی ہے جس میں ''ہندوی'' روح کی جھلک اور چھاپ بھی ہے اور ایرانی روح کی آواز بھی۔ یہی وہ ''ہند ایرانی'' روح ہے جس سے برِعظیم کے مسلمانوں کی مخصوص تہذیب نے جنم لیا ہے، جسے ہم عرفِ عام ''ہند مسلم ثقافت'' کا نام دیتے ہیں اور جس میں سارے برِعظیم کے مسلمان مشترک طور پر شریک ہیں اور اُردو زبان جس کی نمایندہ علامت ہے :

اس معانی کوں بوالہوس ناداں   کیوں کہ سمجھے ولی نے کیا پایا

قدیم غزل میں، مثنوی کے زیرِ اثر، محبوب کا سراپا بیان کرنا ایک عام موضوع تھا۔ اس موضوع کو ولی نے بھی قائم رکھا لیکن اس کے مزاج کی سنجیدگی، شائستگی اور احساسِ لطافت اُسے اُس سطح پر نہیں آنے دیتے جس پر محمد قلی، شاہی، نصرتی اور ہاشمی اتر آتے ہیں۔ ولی کی یہ مسلسل غزل دیکھیے جس میں اس نے محبوب کا سراپا بیان کیا ہے۔ یہاں ایک جیتی جاگتی عورت کی تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے اور دل نشیں تاثرات کا نقشہ ہمیں مسحور کر لیتا ہے۔ یہاں خارجیت میں داخلیت مل جل گئی ہے :

مت غصّے کے شعلے سوں جلتے کوں جلاتی جا
ٹک مہر کے پانی سوں یہ آگ بجھاتی جا
تجھ چال کی قیمت سوں نہیں دل ہے مرا واقف
اے ناز بھری چنچل ٹک بھاؤ بتاتی جا
اس رین اندھیری میں مت بھول پڑوں تس سوں
ٹک پاؤں کے بچھوؤں کی آواز سناتی جا

تجھ دل کے کبوتر کوں پکڑا ہے تری لٹ نے
یہ کام دھرم کا ہے ٹک اس کو چھڑاتی جا
تجھ مکھ کی پرستش میں گئی عمر مری ساری
اے بُت کی پُجن ہاری اس بُت کو پجاتی جا
تجھ عشق میں جل جل کر سب تن کو کیا کاجل
یہ روشنی افزا ہے انکھیاں کو لگاتی جا
تجھ عشق میں دل جل جل کر جوگی کی لیا صورت
یکبار ارے موہن چھاتی سوں لگاتی جا
تجھ گھر کی طرف سندر آتا ہے ولی دائم
مشتاق ہے درسن کا ٹک درس دکھاتی جا

ولی کی یہ غزل خاص طور پر ہم نے اس لیے انتخاب کی ہے کہ اس میں قدیم رنگِ سخن جھلک رہا ہے۔ قدیم غزل کی طرح اس کے ذخیرۂ الفاظ اور انداز میں گیت کی مٹھاس شامل ہے۔ لیکن اس میں بھی دو باتیں قابلِ توجہ ہیں۔ ایک تو وہ علوی تصوّر جس کا ذکر ہم اوپر کر چکے ہیں؛ اور دوسرے وہ نئی ”آواز“ جو ”آنکھوں کو لگاتی جا“ ”پانی سوں یہ آگ بجھاتی جا“ ”آواز سناتی جا“ کے لہجے میں محسوس ہوتی ہے اور جو آج بھی اُردو شاعری اور زبان کی زندہ آواز ہے۔ قدیم اُردو شاعری میں یہ آواز خال خال ہے اور وہ بھی دبی دبی اور سہمی سہمی سی سنائی دیتی ہے، لیکن ولی کے ہاں سب آوازیں اور لہجے زندہ ہو جاتے ہیں۔ یہی وہ فرق ہے جو اس قدیم رنگ کی غزل میں بھی ہمیں دکھائی دیتا ہے اور جو ولی کو قدیم شعرا سے الگ کر کے سرخیلِ شعرائے جدید بنا دیتا ہے۔ آئیے اب آگے چلیں۔

ولی کا عشق خیالی نہیں بلکہ حقیقی ہے۔ اس نے ”عشقِ مجاز“ کے اُن تمام پہلوؤں کا تجربہ حاصل کیا ہے جو ہند ایرانی روایت کے مطابق، عشق کی پہلی منزل ہے:

در وادیٔ حقیقت جن نے قدم رکھا ہے اول قدم ہے اس کا عشقِ مجاز کرنا

اور اس کے بعد اس عشق کے سرے عشقِ حقیقی سے ملا دیے ہیں:

عارفاں پر ہمیشہ روشن ہے کہ فنِ عاشقی عجب فن ہے

اس تصوّرِ عشق کے ذریعے ولی تصوّف کی روایت کو اپنے موضوعات کے پھیلاؤ اور کم و بیش ساری علامات کے ساتھ اُردو شاعری کے دامن میں سمیٹ لیتا ہے اور اپنے نئے لہجے اور زندہ آوازوں سے ان میں ایک ایسا رنگ بھر دیتا ہے جو

آنے والی نسلوں کی نظروں میں کھب جاتا ہے ۔ یہاں شائستگی و لطافت کے ساتھ ایک نرم روی ، بے نیازی ، درویشانہ قناعت کا احساس ہوتا ہے ۔ ولی کے دیوان کی بیشتر غزلیں اسی رنگ میں ملتی ہیں :

ہر ایک سوں متواضع ہو سروری یہ ہے   سنبھال کشتیٔ دل کو قلندری یہ ہے
نکال خاطرِ فاتر سوں جامِ جم کا خیال   صفا کر آئنہ دل کا سکندری یہ ہے
خیالِ یار کو رکھ اپنے دل میں محکم کر   کہ عاشقاں کے نزک شیشۂ پری یہ ہے

چند شعر اور سنیے :

زندگی جامِ عیش ہے ، لیکن   فائدہ کیا اگر مدام نہیں
خودی سے اولاً خالی ہو اے دل   اگر اُس شمعِ روشن کی لگن ہے
پایا ہوں ولی سلطنتِ ملکِ قناعت
اب تخت و چتر حق میں مرے ارض و سما ہے
طمع مال کی سربسر عیب ہے   خیالاتِ گنجِ جہاں سر سے ٹال

"وادیٔ حقیقت" میں "یار" سے زیادہ "خیالِ یار" اہم ہو جاتا ہے ۔ یہاں بھی عشقِ مجاز کے اظہار کی طرح یہ محسوس ہوتا ہے کہ بات شاعر کے دل کے نہاں خانے سے نکل رہی ہے ۔ چونکہ وہ سچائی شعار ہے اس لیے زاہد ، واعظ ، ناصح پر پھبتی کسنے کا اظہار بھی ولی کی شاعری میں ہو رہا ہے ۔ تصوّف کے لحاظ سے یہ فکر کا منفی پہلو ہے لیکن زاہد کی مذمت سے ، واعظ کی پگڑی اُچھالنے سے ، ناصح پر پھبتی کسنے سے اخلاق کا وہ درس مقصود ہے جو سخت دلی اور ریا کاری کے پرزے اُڑاتا ہے ۔ اس قسم کی شاعری کا مقصد اخلاق سے نفرت دلانا نہیں ہے بلکہ سچے اخلاق کی طرف لانا ہے ۔ جب ولی کہتے ہیں :

زاہد کو مثلِ دانۂ تسبیح ایک آن
کوچے ستی رہا سوں نکلنا محال ہے
شیخ مت گھر سے نکل آج کہ خوباں کے حضور
گول دستار تری باعثِ رسوائی ہے
حقیقت سے تری مدت سے ہم واقف ہیں اے زاہد
عبث ہم پختہ مغزوں سے نہ کر اظہارِ خامی کا
کیا بے خبر ہوا ہے معلّمِ صنم کو دیکھ
مکتب میں اُس کے بھول گیا ہے کتاب آج
آلودہ کیوں نہ ہووے دامانِ پاک زاہد
جب دستِ نازنیں میں جامِ شراب ہووے

تو وہ منافقت ، سنگ دلی اور قول و فعل کے تضاد کی مذمت کرتے ہیں ۔ جہاں وہ خود ناصح کی حیثیت میں سامنے آتے ہیں وہاں اُن کی شاعری میں تعمیم کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ زندگی کے سمندر میں گہرا غوطہ لگا کر وہ عقل و دانش کا ایک سچا موتی لائے ہیں ۔ یہ وہ رنگِ سخن ہے جو آئندہ دور کی شاعری میں بہت مقبول ہوا :

سختی کے بعد عیش کا اُمیدوار رہ   آخر ہے روزہ دار کو اک روز عید یاں
مجھ کو پہنچی ہے آرسی سے یہ بات   صاف دل وقت کا سکندر ہے
بھروسا نہیں دولتِ تیز کا   عجب نیں کہ تا ظہر آوے زوال

ولی کے ہاں ایسے اشعار کی کثرت ہے جو زندگی کے گہرے اور رنگا رنگ تجربات کو سامنے لا کر ہمارے شعور و احساس کا حصہ بنا دیتے ہیں ۔ سیدھے سادے لفظوں میں جذبے کی گہرائی سے پیدا ہونے والا تاثر پڑھنے والے کے دل پر اثر کرتا ہے اور ولی کے اشعار ہماری زبان پر چڑھ کر ، ہمارے سوئے ہوئے جذبوں کو جگا کر ، شعور کو وسیع اور اظہار کو سہل بنا کر ، ہمارا کتھارسس ، ہماری تہذیب کر دیتے ہیں ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

بات رہ جانے کی قاصد وقت رہنے کا نہیں
دل تڑپتا ہے شتابی لا خبر دلدار کی

شغل بہتر ہے عشق بازی کا   کیا حقیقی و کیا مجازی کا
شبِ فرقت میں مونس و ہمدم   بے قراری و آہ و زاری ہے
مفلسی سب بہار کھوتی ہے   مرد کا اعتبار کھوتی ہے
باعثِ رسوائیِ عالم ولی   مفلسی ہے ، مفلسی ہے ، مفلسی
پھر میری خبر لینے وہ صیّاد نہ آیا   شاید کہ مرا حال اُسے یاد نہ آیا
صد حیف کہ وہ یار میرے پاس نہ آیا   میرا سخنِ راست اُسے راس نہ آیا
ایسا بسا ہے آ کر تیرا خیال جی میں   مشکل ہے جی سے تجھ کو اب امتیاز کرنا

ولی اُس گوہرِ کانِ حیا کی کیا کہوں خوبی
مرے گھر اِس طرح آتا ہے جیوں سینے میں راز آوے

ان اشعار میں ہمیں تنوّع کا احساس ہوتا ہے ۔ اس عمل سے ولی نے غزل کا دامن اتنا وسیع کر دیا کہ اس میں ہر قسم کے خیالات ، موضوعات ، احساسات ، جذبات ، تجربات اور واردات کے اظہار کا سلیقہ پیدا ہو گیا اور اُردو غزل کو وہ رنگِ سخن مل گیا جو آج بھی زندہ و باقی ہے ۔

یہ رنگِ سخن ولی نے ہندوی اور فارسی پھولوں کے رنگ و بو سے بنایا ہے۔ جن اثرات کو انھوں نے اپنی غزل میں سمویا ان میں فکرِ رسا، معنی و مضمون آفرینی، لفظ و معنی کا رشتہ، اثر آفرینی و درد، حلاوت، چاشنی و شیرینی، لطافت و شوق انگیزی وہ بنیادی خصوصیات ہیں جنھیں ولی نے اُردو شاعری اور خصوصیت سے غزل کا جزو بنا دیا ہے۔ جن فارسی شعرا سے ولی نے یہ اثرات قبول کر کے اپنے فکر و احساس کا حصہ بنایا ہے اُن میں انوری، جمالی، جامی، عُرفی، خاقانی، فردوسی، ہلالی، فیضی، قدسی، طالب: شیدا، خسرو، صائب اور شوکت وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ اس معیار و اثر کا ذکر ولی نے اپنے دیوان میں جابجا کیا ہے:

اے ولی تجھ سخن کو وہ پہنچے   جس کو حق نے دیا ہے فکرِ رسا
ولی تو بحرِ معنی کا ہے غوّاص   ہر اک مصرع ترا موتیاں کی لڑ ہے
اے ولی لگتا ہے ہر دل کوں عزیز   شعر تیرا بس کہ شوق انگیز ہے
ہر سخن تیرا لطافت سے ولی   مثلِ گوہر زینتِ ہر گوش ہے
گرچہ پابندِ لفظ ہوں لیکن   دل مرا عاشقِ معانی ہے
ولی شعر میرا سراسر ہے درد   خط و خال کی بات ہے خال خال

ولی شیریں زبانی کی نہیں ہے چاشنی سب کو
حلاوت فہم کو میرا سخن شہد و شکرِ دستا

یہی معیارِ شاعری ولی کے مخصوص رنگِ سخن کو جنم دیتا ہے۔ وہ ہر سمت میں جاتا ہے، ہر رنگِ سخن کو دیکھتا ہے، ہر موضوع کو بیان کرتا ہے، ہر چھوٹے بڑے تجربے کو لفظوں سے پکڑتا ہے لیکن اس کی فکرِ رسا، شیریں زبانی، حلاوت و لطافت کے دامن کو نہیں چھوڑتی۔ غزل چونکہ بنیادی طور پر صنفِ نازک سے کلام کرنے کا نام ہے اس لیے غزل کے طرز کا کمال سادگی، نرمی، شیرینی اور شوق انگیزی مانا گیا ہے۔ فکرِ رسا کا کمال یہ ہے کہ وہ ایک ایسے طرز کو اختیار کرے جس کی بنیادی صفت سادگی ہو۔ یہ سادگی جب اپنے کمال کو پہنچتی ہے تو ایک طرف اثر و تاثیر کے اعتبار سے گہری ہو جاتی ہے اور دوسری طرف اس کا طرزِ ادا نرم ہو کر بات چیت کی زبان سے مل جاتا ہے۔ اس سطح پر نظم و نثر کے حدود میں امتیاز باقی نہیں رہتا۔ فنِ شاعری میں اسے سہلِ ممتنع کہا جاتا ہے۔ یہ تخلیقی سطح کا ایک اعلیٰ درجہ ہے اور ہر بڑے شاعر نے اظہار کے اس درجے پر پہنچ کر اظہارِ افتخار کیا ہے۔

مشکل پسند غالب بھی اپنے خطوط میں دوسروں کو اس سادگی کی طرف متوجہ کرتے ہیں ۔ ولی بھی سہلِ ممتنع کی اس پُر اثر سادگی تک پہنچ جاتے ہیں اور یہ سادگی مشکل زمینوں میں بھی قائم رہتی ہے :

آشنائی نہیں تو جاتا ہوں   کیا کروں جی اُداس ہوتا ہے
کیونکہ کپڑے رنگوں ترے غم میں   عاشقی میں لباس ہوتا ہے
تجھ جدائی میں نہیں اکیلا میں   درد و غم آس پاس ہوتا ہے
کم نگاہی سوں دیکھتے ہیں ولے   کام اپنا تمام کرتے ہیں
دشمنِ دیں کا دین دشمن ہے   راہزن کا چراغ دشمن ہے
جسے عشق کا تیر کاری لگے   اُسے زندگی کیوں نہ بھاری لگے
آج سرسبز کوہ و صحرا ہے   ہر طرف سیر ہے تماشا ہے
نہ بوجھو خود بخود موہن میں اَڑ ہے   رقیبِ روسیہ فتنہ کی جڑ ہے

یہ صرف چند مثالیں ہیں ۔ ولی کے کلام کی یہ بنیادی خصوصیت ہے ۔ یہ سادگی اکثر غزلوں میں عام سوال جواب اور مکالمے کا رنگ اختیار کر لیتی ہے مثلاً :

بولیا مری نگاہ کی قیمت ہے دو جہاں
جس دیکھنے سوں دل میں ترے ہے طرب عجب
اس دولتِ عظیم کوں یوں مفت مانگنا
لگتی ہے مجکوں بات تری بے ادب عجب

ولی کے ہاں یہ سادگی پُر فن ہے ۔ یہ اُس کا طرزِ ادا ہے جس میں وہ صنائع بدائع کی رنگ آمیزی بھی بڑے سلیقے سے کرتا ہے ۔ یہ صنائع ولی کے ہاں احساس و اظہار کے ساتھ مل کر ایک ہو جانے سے از خود پیدا ہوتے ہیں ۔ ان سے اُس کی شاعری میں اثر و تاثر اور حسنِ بیان پیدا ہوتا ہے ۔ تشبیہ و استعارہ ، تجنیس ، تلمیح ، حسنِ تعلیل ، تجاہلِ عارفانہ ، صنعتِ عکس ، ایراد المثل ، مراۃ النظیر ، مستزاد ، محاکات اور ایہام وغیرہ اس کے ہاں فنی اثر اور روانی میں اضافہ کرتے ہیں ۔ ولی کا کمال یہ ہے کہ اُس نے اُردو غزل میں یہ سب خصوصیات شامل کر کے آنے والی نسلوں کو ایک ایسے راستے پر لگا دیا کہ آیندہ دو سو سال تک اُردو شاعری اسی کے بتائے ہوئے راستے پر چلتی رہی ۔ صنعتِ ایہام کو جس خوبی سے ولی نے استعمال کیا ہے ، بہت کم شاعر اس کو پہنچ سکے ہیں ۔ یہی وہ خصوصیت تھی جس کو شمالی ہند کے شعرا کی پہلی نسل نے ولی کی شاعری کی بنیادی صفت مان کر زمین آسمان کے قلابے ملا دیے ۔ ولی نے مجاز و حقیقت کو

معنی کی سطح پر ملا کر ایک کرنے کی کوشش میں اس صنعت کو استعمال کیا تھا اور رمز و اشارہ سے معنی کے حسنِ بیان کو ابھارا تھا ۔ اسی لیے صنعتِ ایہام ولی کے ہاں لطف دیتی ہے :

موسٰی جو آ کے دیکھے تجھ نور کا تماشا
اس کو پہاڑ ہووے پھر طُور کا تماشا

اعجازِ حسن دیکھ کے وہ روئے با عرق   پیدا کیا ہے چشمۂ آتش سے آب آج
بھروسا نہیں دولتِ تیز کا   عجب نہیں کہ تا ظہر آوے زوال

معرکے میں عشق کے ہر بوالہوس کا کام کیا
دیکھ حالت کیا ہوئی منصور سے سردار کی

نہ جانوں خط ترا کس بے خطا پر   چلا ہے آج فوجِ شام لے کر

میر ، سودا ، غالب ، مصحفی اور مومن کے ہاں بھی ایسے اشعار ملتے ہیں لیکن کہیں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ الفاظ سے دو معنی پیدا کرنے کی بالجبر کوشش کی جا رہی ہے ۔ آیندہ دور میں جب صنعتِ ایہام ذریعے کے بجائے منزل بن گئی تو یہ اُردو شاعری کی ایک ایسی ”طوائف“ بن گئی ، جس کے حیا سوز پھکڑپن پر ، اگلی نسل کے شعرا میرزا مظہر جانجاناں ، حاتم اور میر و سودا وغیرہ بھی کانوں پر ہاتھ دھرنے لگے ۔

غرض کہ ولی کی شاعری میں اتنے پہلو ، اتنے موضوعات ، اتنے تجرباتِ زندگی سمٹ آئے ہیں کہ جس پہلو سے اُردو غزل کو دیکھیے اس کی واضح ابتدا ولی سے ہوتی ہے ۔ ولی کی غزل میں اُردو غزل کی کم و بیش وہ ساری آوازیں سنائی دیتی ہیں جو سراج سے لے کر داغ تک مختلف شاعروں کی انفرادیت کی نشانیاں بنیں اور جن سے آج تک ”بزمِ معنی کی شمع روشن ہے[1] ۔“

ولی کی ایک اور خصوصیت اُن کا وہ مخصوص راگ اور وہ لَے ہے جس سے اردو شاعری پہلی بار بھرپور طریقے سے آشنا ہوئی اور یہ راگ اور لَے خود اُردو شاعری سے مخصوص ہوگئے ۔ اس راگ کو مسلسل غزلوں میں واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے ۔ شعروں کا مجموعی راگ ایک ہی احساس کے پھیلاؤ سے ہم آہنگ ہو کر سُروں کو بیدار کرتا ہے اور راگ کا نرم خرام دریا بہنے لگتا ہے ۔

---

[1] ولی کا شعر ہے :
اے ولی صاحبِ سخن کی زباں ، بزمِ معنی کی شمع روشن ہے

لمبی بحروں کی غزلوں میں یہ راگ پھیل گیا ہے اور اس میں ایک آہستہ روی پیدا ہوگئی ہے ، لیکن چھوٹی بحروں کی غزلوں میں یہ راگ اپنی تیزی سے اثر کو گہرا کر دیتا ہے ۔ ولی کی لَے ، اس کے ترنم اور لہجے سے اردو شاعری کا مخصوص ترنم اور لہجہ قائم ہوتا ہے — اُردو شاعری کے قدرتی راگ (Rhythm) کو دریافت کرنے میں بھی اولیت کا سہرا ولی ہی کے سر بندھتا ہے :

اس شعر کی یہ طرح نکالا ہے جب ولی
یو اختراع سن کے رہے دل میں سب عجب

(۲)

صفیر بلگرامی[۱] نے ولی کے اشعار کو زبان کے لحاظ سے تین قسموں میں تقسیم کیا ہے ۔ پہلی قسم میں وہ اشعار دیے گئے ہیں جو خاص اُس وقت کی زبان میں ہیں اور جن میں تبدیلی نہیں ہو سکتی ۔ دوسری قسم میں وہ اشعار دیے گئے ہیں جن کے لفظوں کی تبدیلی سے اس وقت کی زبان بن سکتی ہے اور تیسری قسم میں وہ اشعار دیے گئے ہیں جو بالکل اِس وقت کی زبان اور تراکیب کے معلوم ہوتے ہیں ۔ ایک وہ اشعار جو سودا ، میر اور مصحفی کے زمانے تک کی زبان میں ہیں اور دوسرے وہ جو ناسخ سے لے کر حال کے زمانے تک کی زبان میں ہیں ۔ پہلی قسم یعنی ایسے اشعار کی تعداد بہت کم ہے جن میں خالص دکنی ، گُجری اور ہندوی الفاظ استعمال کیے گئے ہیں لیکن یہ زبان بھی ، اگر اس کا مقابلہ قدیم شعرا سے کیا جائے تو بہت صاف اور سادہ نظر آئے گی ۔ دیوان میں دوسری قسم کے اشعار کی تعداد کافی ہے اور ان میں چند مخصوص الفاظ ، جو دکنی میں رائج تھے ، استعمال میں لائے گئے ہیں ۔ بحیثیتِ مجموعی ان کی زبان بھی تیسری قسم کے اشعار جیسی ہے ۔ تیسری قسم کے اشعار ہمارے دور کی زبان جیسے ہیں ۔ زبان کی سطح پر ایک طرف ولی نے گزشتہ دو سو سال کی زبان کو جدید رنگ سے ملا کر اپنی شاعری میں جذب کیا اور دوسری طرف اُسے آیندہ آنے والی دو صدیوں کی زبان سے بھی ملادیا ۔ اس طرح دسویں صدی ہجری سے لے کر تیرھویں صدی ہجری تک کی زبان ولی کے کلام میں موجود ہے ۔ یہ وہ تعمیری صلاحیت ہے

---

[۱] جلوۂ خضر : سید فرزند احمد صفیر بلگرامی ، ص ۶۹ — ۷۶ ، مطبوعہ مطبع نور الانوار ، آرہ ، بار اول ۔

جس کی داد ہمیشہ دی جاتی رہے گی۔

ولی کی غیر معمولی زبان دانی اور تعمیری صلاحیت و شعور پر ہمیں ذرا دیر کو حیرت ضرور ہوتی ہے لیکن تہذیبی اور سماجی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ دکن میں زبان کی دو صورتیں ہو گئی تھیں۔ ایک وہ جو دولت آباد کے علاقے سے باہر دکن کے دراوڑی علاقوں میں رائج تھی۔ اس زبان کو شمال کے مرکز دہلی سے تعلق رکھنے کے کم مواقع ملے تھے۔ دوسری وہ زبان جو دولت آباد اور اس کے نواح میں رائج تھی اور جس کا مرکز اس وقت اورنگ آباد تھا۔ دولت آباد اورنگ آباد سے صرف سات میل کے فاصلے پر واقع ہے۔ مغلوں کے حملوں اور فتوحات کا اثر یہ ہوا کہ ایک بار پھر شمالی ہند والے دولت آباد کے علاقے میں آباد ہو گئے اور شمال کی زبان یہاں کے گلی کوچوں میں رائج ہو گئی۔ یہی وہ زبان ہے جو ولی کو ایک حد تک بنی بنائی ملی اور جسے اپنا کر تخلیقی صلاحیتوں سے اپنی شاعری میں نکھارا جس میں فارسی طرزِ احساس نے، کلچر، زبان، اسالیب، لہجے، موضوع، ذخیرۂ الفاظ اور محاوروں نے ایک ایسا مخصوص رنگِ زبان و سخن پیدا کیا جو ولی کے ساتھ مخصوص ہے۔ اگر دکن میں شاعری کی اتنی پرانی روایت موجود نہ ہوتی اور شمال کی زبان اس طور پر دکن نہ پہنچتی تو ولی کے لیے یہ کارنامہ انجام دینا بھی ممکن نہ ہوتا۔ ولی سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی تبدیلیوں کے ایک ایسے دور میں پیدا ہوئے جب خود معاشرے کو، زبان کو، شاعری کو ایک ایسے ہی شخص کی ضرورت تھی جو دکن کی ادبی روایت کو شمال کی زبان اور فارسی روایت سے ملا کر ایک ایسا رنگ پیدا کر دے جو نہ صرف سب کے لیے قابلِ قبول ہو بلکہ جس میں تخلیقی ذہنوں کو نئے امکانات بھی نظر آئیں۔ یہی کام ولی دکنی نے انجام دیا۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ولی کے ہاں زبان کا ارتقا ایک طرف دکھنی سے ریختہ کی طرف ہو رہا ہے اور ساتھ ساتھ ریختہ سے اُردوے معلّٰی کی طرف بھی۔ یہ دو نسلوں کا کام ولی نے خود انجام دیا۔ ولی کے بعد آگے چل کر اُردو کے "دو اسکول" ہوگئے؛ ایک وہ شاعر جن کے کلام میں بقول فراق گورکھپوری "اُردو پن" پایا جاتا ہے اور دوسرے وہ جن کے کلام میں "فارسی پن" ملتا ہے۔ ولی ان دونوں سکولوں کے پیش رو ہیں۔ تاریخِ ادب کا تقابلی مطالعہ بتاتا ہے کہ ولی اُردو کو اُس مقام سے کہیں آگے لے گئے جو مقام انگریزی زبان کے چوسر کے ہاں نظر آتا ہے۔ ولی کے ہم عصر ڈرائڈن کی زبان ارتقا کے لحاظ سے ولی سے آگے ضرور ہے لیکن اسپنسر کی زبان اور ولی کی زبان ایک ہی درجۂ ارتقا

پر کھڑی دکھائی دیتی ہیں ۔ ولی نے اُردو زبان کو ایک ایسے مقام پر پہنچایا جہاں سے اس کے ارتقا کی ہر صورت کا آغاز ہو سکتا تھا ۔ اسی لیے ولی کی زبان آیندہ کی زبان کی نشان دہی کرتی ہے ۔

اس رنگِ زبان و بیان کے لکھارنے میں ولی نے ، جیسا کہ ہم لکھ چکے ہیں ، فارسی زبان سے دل کھول کر استفادہ کیا اور اس کے ضرب الامثال ، روزمرہ اور اشعار کو ریختہ کے قالب میں ڈھالا ۔ ولی کے ترجموں کی خصوصیت یہ ہے کہ اس نے فارسی زبان کی ''دوشیزگی'' کو بھی اپنے ریختہ میں قائم رکھا ہے ۔ ایسے اشعار کا شمار ممکن نہیں ہے جن میں ولی کے اشعار خیال و اظہار کی سطح پر فارسی اشعار سے ٹکراتے ہیں لیکن ایسے اشعار کی مثالیں ضرور دی جا سکتی ہیں جن میں ولی نے فارسی شعر کا ریختہ میں ترجمہ کیا ہے یا فارسی زمین کو اپنی غزل میں استعمال کیا ہے ۔ ''شعر الہند''[1] میں ایسی کئی مثالیں دی گئی ہیں ۔ امیر خسرو کی مشہور غزل ہے :

جاں ز تن بردی و در جانی ہنوز   دردہا دادی و درمانی ہنوز

اسی زمین میں ولی کا شعر دیکھیے :

تو ہے رشکِ ماہِ کنعانی ہنوز   تجھ کو ہے خوباں میں سلطانی ہنوز

نظیری کی غزل کا مطلع ہے :

چہ خوش است با دو یکدل سرِ حرف باز کردن
سخنِ نہفتہ گفتن ، گلہ دراز کردن

ولی کی غزل کا ایک شعر اسی زمین میں دیکھیے :

ہے ناز میں صنم کا زلفاں دراز کرناں   فتنہ کا عاشقاں پر دروازہ باز کرناں

نظیری کی غزل کے اس شعر کو :

چناں گرفتہ جا بمیانِ جانِ شیریں   کہ تواں ترا و جاں را ز ہم امتیاز کردن

ولی نے اس طرح ''ریختایا'' ہے :

ایسا بسا ہے آ کر تیرا خیال جیو میں
مشکل ہے جیو سوں تجھکو اب امتیاز کرنا

---

[1] شعر الہند : حصہ اول ، عبدالسلام ندوی ، ص ۲۷ - ۲۸ ، مطبع معارف ، اعظم گڑھ ، طبع سوم ، ۱۹۳۲ع ۔

امیر خسرو[1] کا شعر ہے :

از سرِ بالینِ من برخیز اے ناداں طبیب
درد مندِ عشق را دارو بجز دیدار نیست

ولی نے اس مضمون کو اس طرح باندھا ہے :

مجھ درد پر دوا نہ کرو تم حکیم کا بن وصل نیں علاج برہ کے سقیم کا

خواجہ حافظ کا مصرع ہے : ع

بہ آب و رنگ و خال و خط چہ حاجت روئے زیبا را

ولی نے اس مصرعے کو یوں اپنایا ہے :

لباسِ خوب کی حاجت نہیں حق کے سنوارے کو

نظیری کا شعر ہے :

تحقیقِ حالِ ما ز نگہ می تواں نمود حرفے ز حالِ خویش بہ سیما نوشتہ ایم

ولی کا شعر ہے :

ہم نے قدم رنجہ کیا میری طرف آج
ہر نقشِ قدم صفحۂ سیما پہ لکھا ہوں[2]

اسی طرح فارسی محاوروں کے ترجمے بھی کثرت سے کیے ہیں ۔ چند مثالیں[3] یہ ہیں :

دل بستن = دل باندھنا

ع : ولی جن نے نہ باندھیا دل کوں اپنے نونہالاں سے

خوش آمدن = خوش آنا

ع : نہ جاؤں صحنِ گلشن میں کہ خوش آتا نہیں مجھ کوں

دم زدن = دم مارنا

ع : بھبھوت مُکھ پہ لیا دم مارتی ہے خاک ساری کا

دامن گرفتن = دامن پکڑنا

ع : تو بہتر یوں ہے جا دامن پکڑ عشقِ مجازی کا

شیوہ گرفتن = شیوہ لینا

ع : لیا ہے اس سبب دل نے مرے شیوہ گدائی کا

روا داشتن = روا رکھنا

ع : رکھتا ہے کیوں جفا کو مجھ پر روا اے ظالم

---

[1] ، ۲- ولی گجراتی : از ڈاکٹر ظہیرالدین مدنی ، ص ۱۳۰ ۔
[3] ایضاً ص ۱۳۴-۱۳۹ ۔

آب کردن = آب کرنا

ع : اے ولی دل کو آب کرتی ہے

نماز کردن = نماز کرنا

ع سکرتی ہیں تیری پلکاں مل کر نماز گویا

گرم شدن بازار = بازار گرم ہونا

ع : ہوا ہے گرم تیرے عشق کا بازار ہر جانب

عبارت بودن = عبارت ہونا

ع : وہ زلف و رُخ کہ جن سے عبارت ہے دن و رات

حساب گرفتن = حساب لینا

ع : لیتا ہے اس کے ناز و ادا کا حساب آج

تماشا کردن = تماشا کرنا

ع : مجھ مکھ کا نور جب سوں تماشا کیا ولی

کمَر بستن = کمر باندھنا

ع : آیا جو کمر باندھ کے تو جور و جفا پر

جا کردن = جا کرنا

ع : گوہر اُس کی نظر میں جا نہ کرے

چشم داشتن = چشم رکھنا

ع : چشم رکھتا ہوں اے سجن کہ پڑھوں

جفا کشیدن = جفا کھینچنا

ع : سدا عاشقاں کھینچتے ہیں جفا

بتنگ شدن = بتنگ ہونا

ع : اے دوستاں بتنگ ہوا ہوں میں ہوش سے

فارسی محاوروں اور روزمرہ کے ترجموں کا یہ رجحان نہ صرف ولی کے بعد کے دور میں نظر آتا ہے بلکہ میر و سودا ، ناسخ و آتش ، میر حسن و انیس اور غالب و اقبال تک قائم رہتا ہے ۔ اس رجحان نے اُردو شاعری کے دامن کو وسیع کر کے اظہار کی قوتوں کو دوبالا کیا ہے ۔ آج ترجموں کا یہی رجحان انگریزی محاوروں ، فقروں اور روزمرہ کے ذریعے اُردو زبان کے دامن کو وسیع کر رہا ہے ۔

غزل ، جس کا مطالعہ ہم نے تفصیل سے کیا ہے ، ولی کے ہاں بنیادی صنفِ سخن کی حیثیت رکھتی ہے ۔ اس میں وہ ساری خصوصیاتِ شاعری آ جاتی :

ہیں جن کی وجہ سے ولی اُردو شاعری کا باوا آدم کہلاتا ہے۔ لیکن ”کلیات“ میں غزل کے علاوہ اور اصنافِ سخن بھی ملتی ہیں۔ قصیدہ، جو بادشاہوں کے دور میں شاعری کا خاص میدان تھا، ولی کے ہاں بھی ملتا ہے لیکن اس صنفِ سخن کو اس نے کبھی بادشاہ یا امیر کی مدح کے لیے استعمال نہیں کیا بلکہ حمد، نعت، منقبت اور مدحِ مرشدِ طریقت کے لیے استعمال کیا ہے۔ ولی کے قصیدے طویل نہیں ہیں اور نہ ان میں مشکل بحروں میں طبع آزمائی کر کے قادر الکلامی دکھائی گئی ہے البتہ اچھوتے خیالات، شوکتِ الفاظ اور زورِ طبیعت کے اوصاف سے ان کے قصیدے ضرور معمور ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاہ گلشن سے ملاقات سے پہلے ولی کی توجہ قصیدوں کی طرف رہی کیونکہ ان قصیدوں میں دکنی اثر بمقابلہ غزل کے زیادہ ہے۔

قصیدوں کے علاوہ کچھ ترکیب بند اور ترجیع بند بھی ملتے ہیں جن میں قصیدوں کا رنگ غالب ہے۔ ان میں شاہ وجیہ الدین کی مدح والا ترجیع بند خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ جیسے غالب نے اکثر اپنی غزلوں میں مدحیہ شعر کہہ کر حقِ دوستی ادا کرنے کی کوشش کی ہے، اسی طرح ولی کے ہاں بھی غزل کے اشعار میں مختلف دوست احباب اور بزرگوں کے نام آتے ہیں جن میں سید ابوالمعالی، گوبند لال، امرت لال، کھیم داس، محمد مراد، محمد یار خان، علی رضا اور شمس الدین وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ مجموعی حیثیت سے ولی کے قصیدے اور دوسری اصنافِ سخن محض تاریخی دلچسپی رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں قصیدے کی وہ نوعیت نہیں ہے جو نصرتی کے ہاں ملتی ہے جہاں یہ صنف پہلی بار اپنے عروج و کمال کو پہنچ جاتی ہے۔

ولی نے ”قطعات“ بھی لکھے ہیں جن میں تعریفِ گجرات و تعریفِ شہر سورت قابلِ ذکر ہے۔ رباعیوں کا موضوع بے ثباتیِ دہر، نعتِ رسول اور درسِ اخلاق ہے۔ کچھ رباعیوں میں وارداتِ عشق بھی بیان کیے گئے ہیں۔ ان سب اصنافِ شاعری کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ولی کی صلاحیتوں کے جوہر غزل اور صرف غزل میں کھلے ہیں۔

ولی بحیثیت ”اثر“ ایک بڑا شاعر ہے۔ اس اثر کو سمجھنے کا ایک طریقہ تو یہ ہے کہ دیکھا جائے کہ وہ صنفِ سخن اور رنگِ کلام جو ولی نے کمال خوبی سے استعمال کیا اس سے اس کے اپنے دور کے شعرا کس حد تک متاثر ہوئے اور بعد کے شعرا نے اسے کس حد تک قبول کیا۔ اگر کوئی بڑا شاعر

ایسا ہے جو ایک رنگِ سخن بنا کر اس کے سارے امکانات کو خود ہی اپنے تصرّف میں لے آتا ہے تو ایسے شاعر کا فیض اُس شاعر کے مقابلے میں کم ہوتا ہے جو اپنا رنگِ سخن بنانے کے باوجود امکانات کے سرے نکال کر دوسروں کے لیے چھوڑ جاتا ہے۔ ولی ایک ایسا ہی شاعر ہے جس نے امکانات کا وسیع راستہ آنے والے شعرا کے سامنے کھول دیا اور جس پر چل کر اُردو غزل وہاں پہنچ گئی جہاں وہ آج نظر آتی ہے۔ ولی کے بعد آنے والے شعرا نے غزل کو بنیادی صنفِ سخن کی حیثیت سے قبول کر لیا اور ولی کی غزل کے رجحانات اُردو غزل کے بنیادی رجحانات بن گئے۔ یہ بات یاد رہے کہ آگے چل کر جتنے رجحانات نمایاں ہوئے وہ خواہ عشقیہ شاعری کا رجحان ہو یا ایہام پسندی کا، لکھنوی شاعری کی خارجیت اور مسّی چوٹی والی شاعری ہو، مسائلِ تصوّف کے بیان والی شاعری ہو یا ایسی شاعری ہو جس میں داخلیت اور رنگا رنگ تجربات کا بیان ہو یا اصلاحِ زبان و بیان کی تحریک ہو، سب کا مبدأ ولی ہے۔ ولی کا اجتہاد اتنا بڑا ہے کہ اُردو غزل نے جو رخ بھی بدلا اس میں ولی ہی کو رہبر پایا۔ چاسر نے جیسے فرانسیسی زبان و ادب کی مدد سے انگریزی زبان و ادب کو ایک نیا معیار دیا، ویسے ہی ولی نے فارسی کی مدد سے اُردو کو ایک نیا اور بڑا معیار عطا کیا۔ اسی لیے زبان کو ایک معیار پر لانے، غزل کو مضبوط بنیادوں پر کھڑا کرنے اور اُردو شاعری کو ایک نیا رخ دینے والے کی حیثیت سے ولی کا بابِ سخن[۱] تاقیامت کھلا رہے گا۔

☆ ☆ ☆

---

[۱] ولی کا شعر ہے:

راہِ مضمونِ تازہ بند نہیں
تا قیامت کھلا ہے بابِ سخن

دوسرا باب

معاصرینِ ولی اور بعد کی نسل

عہد آفریں شاعر کی پیدائش کسی تہذیب کی زندگی میں ایک عظیم واقعہ ہوتی ہے۔ ایسا شاعر تہذیب کے جس لمحے میں پیدا ہوتا ہے اور تہذیب کے وہ عوامل جو اس کی پیدائش کا موجب بنتے ہیں، پورے طور پر اس کے قبضۂ قدرت میں ہوتے ہیں۔ روحِ عصر اس کے خون میں گردش کر رہی ہوتی ہے اور اس کی زبان زمانے کی زبان بن جاتی ہے۔ وہ جو کچھ لکھتا ہے معاشرے کی روح اس سے آسودہ ہوتی ہے اور معاشرہ اس کے افکار و اظہار کو قبول کرنے کے لیے اندر سے تیار ہوتا ہے۔ ولی دکنی، جس کا تفصیلی مطالعہ ہم پچھلے باب میں کر چکے ہیں، تہذیب کے ایک ایسے ہی لمحے میں پیدا ہوا اور اسی لیے اس کی آواز سارے برِعظیم میں گونج گئی اور اس کی شاعری کا ڈنکا چاروں طرف بجنے لگا۔ اس نے زبان و بیان کو ایک نیا معیار دیا۔ غزل کو کرسیِ صدارت پر بٹھا دیا اور اپنی شاعری سے امکانات کے اتنے سرے ابھارے کہ ولی کا اثر زمانے کے ساتھ ساتھ بڑھتا اور پھیلتا چلا گیا۔ اس کے معاصرین اور فوراً بعد کی نسل نے اس کی پیروی دو طرح سے کی؛ ایک یہ کہ ولی کے رنگِ سخن ہی میں شعر کہنے کی کوشش کی اور دوسرے اس کے مختلف رنگوں میں سے ایک رنگ لے کر اسے اس کثرت سے استعمال کیا کہ جلد ہی اس رنگ کے خلاف ردِ عمل کی تحریک کا آغاز ہو گیا اور اب شعرا نے اس کی شاعری کے دوسرے رنگ کو اختیار کرنا شروع کیا۔ اس طرح مختلف ادوار میں مختلف شعرا ابھرے جن پر ولی کی استادی کی مُہر واضح طور پر ثبت ہے۔ داؤد نے ولی کے رنگ میں شعر کہے اور کہا:

کہتے ہیں سب اہلِ سخن اس شعر کوں سن کر
تجھ طبع میں داؤد ولی کا اثر آیا
سند یو بس ہے تجھے مصرعِ ولی داؤد
کہ تجکوں شورِ قیامت سے بے نیاز کیا

سراج نے اُس کی عشقیہ شاعری کے رنگ کو اپنایا اور دعویٰ کیا:

تجھ مثال اے سراج بعد ولی　　کوئی صاحب سخن نہیں دیکھا

شمالی ہند میں آبرو و حاتم نے ایہام کے رنگ کو اپنایا اور کہا:

آبرو شعر ہے ترا اعجاز　　گو ولی کا سخن کرامت ہے

حاتم نے کہا:

حاتم یہ فنِ شعر میں کچھ تو بھی کم نہیں
لیکن ولی ولی ہے جہاں میں سخن کے بیچ

اور "دیوان زادہ"[۱] کے دیباچے میں ولی کے اثر اور اُستادی کا واشگاف الفاظ میں یوں اعتراف کیا کہ:

"در شعرِ فارسی پیروِ میرزا صائب است و در ریختہ ولی را اُستاد میداند۔"

اشرف، رضا اور ثنا وغیرہ ولی کے شاگرد ہیں۔ فراق، آزاد، داؤد، سراج اور قاسم وغیرہ اس کے معاصر اور فوراً بعد کی نسل کے شعرا ہیں۔ فائز، حاتم، آبرو، یک رنگ، ناجی، مضمون وغیرہ نے اُس کی آنکھیں دیکھی تھیں اور اس کا کلام سنا یا پڑھا تھا۔ یہ وہ شعرا ہیں جو ولی کی آخری عمر میں مشہور ہونا شروع ہوئے یا اُس کی وفات کے بعد شہرت کے دربار میں داخل ہوئے۔

سید محمد فراق[۲] (۱۰۹۷ھ—۱۱۴۴ھ/۱۶۸۵ع—۱۷۳۱ع) ولی کا وہ ہم عصر[۳] ہے جس کا ذکر خود ولی نے اپنے کلام میں دو جگہ کیا ہے۔ ایک جگہ فراق کے دعوے کا جواب دیتے ہوئے:

ترے اشعار ایسے نیں فراق　　کہ جس پر رشک آوے گا ولی کوں

اور دوسری جگہ فراق کے مصرع پر گیرہ لگاتے ہوئے:

ولی مصرع فراق کا پڑھوں تب جب کہ وہ ظالم
کمر سوں کھینچتا خنجر، چڑھاتا آستیں آوے

فراق کی ساری عمر فارسی گوئی میں گزری اور دکنی کی طرف اُس کی توجہ[۴] بعد میں

۱- شاہ حاتم — حالات و کلام: مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ص ۶۱، مکتبۂ خیابانِ ادب لاہور، ۱۹۶۴ع۔

۲- فراق تخلص ہے میرا مدام　　ولے اصل سید محمد ہے نام
"مراۃ الحشر" مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

۳- مجموعۂ نغز: قدرت اللہ قاسم، ص ۳۹۸، پنجاب یونیورسٹی لاہور۔

۴- "مراۃ الحشر": (قلمی) میں فراق نے لکھا ہے:
میری عمر سب فارسی میں سری　　کہوں شعر دکھنی تو میں سرسری

ہوئی۔ جن شعرا نے دہلی کا سفر کیا تھا ان میں ولی ، آزاد اور بیچارہ کے علاوہ فراق کا نام تذکروں[1] میں آتا ہے۔ فراق کے کلام کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر ”دکنی زبان“ کا شاعر ہے جس کے پیرایۂ اظہار پر ”ریختہ“ نے اتنا گہرا اثر ڈالا کہ وہ آج بھی آسانی کے ساتھ سمجھ میں آ جاتا ہے۔ پورے طور پر ریختہ کو اختیار نہ کرنے کا سبب فراق کی وہ بیجاپوری زبان[2] تھی جو اُس کی گُھٹی میں پڑی ہوئی تھی۔ اسی لیے اُس کی شاعری ولی کے لیے کوئی قابلِ رشک چیز نہیں تھی۔

فراق نے غزلیں بھی لکھی ہیں اور ایک طویل مثنوی ”مراۃ الحشر“ (۱۱۳۳ھ/ ۱۷۲۰ع) بھی تصنیف کی ہے۔ غزلوں میں قدیم شعرائے دکن کے مقابلے میں فراق کی زبان اتنی صاف ہوگئی ہے کہ ریختہ کی گہری چھاپ اس پر ملتی ہے۔ لیکن بیجاپوری اسلوب کی وجہ سے متروک دکنی الفاظ کا اثر بہت واضح ہے۔ فراق کی شاعری کی زبان ولی کے دَورِ اول کی زبان سے مزاجاً قریب ہے۔ غزلوں میں دو قسم کے موضوعات ملتے ہیں ؛ ایک تو عشقیہ جس میں جذباتِ عشق ، خواہشِ وصل ، ہجر کی تڑپ ، محبوب کی ہر ہر ادا پر جان و دل سے فریفتہ ہونے کا اظہار ملتا ہے اور دوسرا ناصحانہ ہے جس میں قناعت پر زور ، ہوس و طمع سے نفرت ، دشمن کو معاف کر دینے کی تلقین ، درویشی ، نیکی اور عزلت نشینی کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ بعض اشعار میں بیان کی صفائی بھی قابلِ توجہ ہے۔ عاشقانہ اشعار جذبے کے اظہار کی وجہ سے آج بھی کسی حد تک متاثر کرتے ہیں۔ یہ چند اشعار دیکھیے :

مجھے اے حسن کا صاق لباں کا مے پیلاتا نئیں
ارے ظالم میں مرتا ہوں تجے کچھ رحم آتا نئیں

---

[1] قائم نے ”مخزنِ نکات“ میں لکھا ہے : ”چنانچہ ابن عزیز (فقیر اللہ آزاد) و شخصے فراق تخلص کہ بندہ از احوالش کما ینبغی اطلاع ندارم ، در زمانے کہ محمد یار خان صوبیدار دہلی بود ، بہ اتفاق ہم برائے دیدنِ وے بہ دارالخلافہ آمدند“ ، ص ۱۸ ، مطبوعہ مجلس ترقی ادب ، لاہور۔

[2] ”مراۃ الحشر“ کے پانچویں باب کے عنوان سے بھی فراق کے نام اور وطن پر روشنی پڑتی ہے :

وصف سید محمد کا بکر (کذا)   رہے مدینے میں چھوڑ بیجاپور

لکو سورج کوں مُوں دیکھلا کہ آب و تاب کھونے گا
مثل مشہور جگ میں ہے جلے کوں کوئی جلاتا نئیں
گرمی کدی سردی کدی ، سرخی کدی، زردی کدی
ہر آن میں کئی رنگ ہیں ، نئیں عاشقاں کی یک صفت
مُنجہ اس مکتب مجازی میں جو عشق اُستاد نہ ہوتا
تو میرے دل کی کثرت کا سبق برباد نہ ہوتا
ہمنا کے دل کو جس دم تم لے چلے پیارے
مونہہ تکتے رہ گئے یہ ہمدم سبھی بچارے
فراق کشتہ ہوں اُس آن کا جس دم کہ وہ ظالم
کمر سوں کھینچتا خنجر ، چڑھاتا آستیں آوے

ناصحانہ انداز کی ایک غزل[1] دیکھیے :

سچتے دنیاں کا کام نا لینا   بات مٹ کر یو جام نا لینا
پھوڑ شیشہ بھتر یو جام پچھاڑ   اے حلالی حرام نا لینا
جگ میں درویش جو ہے مستغنی   خسرواں کا سلام نا لینا
جو قلندر ہے اصل گوشہ نشیں   . بھیک اُس کا غلام نا لینا
دوستی دوستاں سوں سب ہی کریں   خصم تے انتقام نا لینا
شکر کرنا جو کچھ دیا سو خدا   منّتِ صبح و شام نا لینا
عشق کا خاص نام لیو تو لیو   بوں ہوس[2] ہر کدام نا لینا
اے فراق سخن کی قیمت کوں   بس ہے تحسین ، دام نا لینا

زبان و بیان کا یہی انداز فراق کی مثنوی ”مراۃ الحشر“[3] (۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ع) میں نظر آتا ہے ۔ ”مراۃ الحشر“ میں قیامت کے واقعات اور علامات کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ ساری مثنوی ۲۲ ابواب میں تقسیم کی گئی ہے اور

۱۔ یہ غزل اور اوپر کے متفرّق اشعار قلمی بیاض انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی سے لیے گئے ہیں ۔
۲۔ بوالہوس ۔
۳۔ سالِ تصنیف ”مراۃ الحشر“ :

تو مجھ دل کیا اس وزا انتخاب   یو دیکھو جو ہے با برکت کتاب
(۱۱۳۳ھ)

(قلمی ، انجمن)

ہر باب ایک شعر سے شروع ہوتا ہے جو بطور عنوان لکھا گیا ہے۔ ان تمام عنوانات کے اشعار کو، جو ایک ہی بحر اور قافیے میں لکھے گئے ہیں، جمع کرنے سے ایک قصیدہ بن جاتا ہے جس سے پوری مثنوی کا اجمالی خاکہ نظر کے سامنے آ جاتا ہے۔ عنوانات کا یہ وہی طریقہ ہے جو نصرتی کے ''علی نامہ'' میں ہاشمی کی ''یوسف زلیخا'' اور دوسری بیجاپوری تصانیف میں ملتا ہے۔ اس مثنوی میں فراق نے روزِ حشر اور قیامت کی دس علامتوں کی تفصیل، جزا و سزا، میدانِ حشر و پل صراط کے ذکر سے نیکی کی تلقین کی ہے۔ اس مثنوی سے جہاں فراق کے حالاتِ زندگی، وطن، عمر، علمیت و استعداد اور عقائد پر روشنی پڑتی ہے وہاں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی اُس نے اپنے چار سالہ بیٹے کے لیے لکھی تھی جو بڑا ہو کر اس سے پند اور نیکی کا درس حاصل کرے گا۔ مثنوی لکھتے وقت فراق کی عمر ٣٦ سال[1] تھی۔ ''مراۃ الحشر'' زبان و بیان اور ہیئت و فن کے اعتبار سے دکنی مثنویوں کی روایت میں کوئی اضافہ نہیں کرتی۔ ولی کے معاصرین میں جب فراق کو دیکھتے ہیں تو وہ ولی تو کجا سراج، داؤد اور قاسم کے قد کو بھی نہیں پہنچتا۔ اس کی ادبی خدمت یہ ہے کہ اس نے شاعری کی روایت کو دہلی میں مقبول و مروج کرنے میں حصہ لیا اور شعرائے دہلی نے فراق اور آزاد کے رنگِ سخن کی پیروی کی[2]۔

فقیر اللہ آزاد (جن کو کئی تذکرہ نگاروں نے محمد فاضل آزاد بھی لکھا ہے) کے ایک شعر کے مصرعِ ثانی پر بھی ولی دکنی نے گرہ لگائی تھی۔ آزاد کا شعر یہ ہے:

سب صنعتیں جہاں کی آزاد ہم کو آئیں
پر جسؔ سے یار ملتا ایسا ہنر نہ آیا

ولی کا شعر یہ ہے:

آزاد سے سنیا ہوں یہ مصرعہ مناسب   جس سے کہ یار ملتا ایسا ہنر نہ آیا

میر تقی میر[3] نے لکھا کہ ''بسیار بصفا حرف میزد۔''

ناظرین! یہ وہ دور ہے کہ دہلی میں شعرا کا ایک ایسا گروہ پیدا ہو چکا ہے جو باقاعدگی سے ریختہ میں دادِ سخن دے رہا ہے۔ جس کے لیے شاعری کی

---

[1] اس کا حوالہ ولی کے سالِ وفات کے سلسلے میں پچھلے باب میں آ چکا ہے۔
[2] مخزنِ نکات: از قائم چاند پوری، (مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن)، ص ١٨۔
[3] نکات الشعرا: از میر تقی میر، ص ١٠٠، مطبوعہ نظامی پریس بدایوں۔

بنیادی صنف غزل ہے اور ایہام حسنِ شاعری کا درجہ رکھتا ہے۔ اس رنگِ سخن کے اثرات دکن تک پہنچ رہے ہیں اور یہاں کے شعرا کی نئی نسل بھی اس کی طرف جھک رہی ہے۔ لیکن اس جھکاؤ کے باوجود ایہام یہاں کی شاعری کا بنیادی رجحان نہیں ہے، بلکہ بیشتر ولی کی شاعری کی پیروی کر کے دادِ تکرار دے رہے ہیں۔ ولی کے فوراً بعد کے شعرا میں مرزا داؤد بیگ، داؤد اورنگ آبادی (م - ۱۱۵۷ھ[1]/۱۷۴۴ع) وہ صاحبِ دیوان شاعر ہے جس نے ولی کے رنگِ سخن کی شعوری طور پر پیروی کی اور بار بار خود کو ولیِ ثانی کہہ کر اظہارِ افتخار کیا:

حق نے بعد از ولی مجھے داؤد　　صوبۂ شاعری بحال کیا
ولی ثانی نہیں داؤد لیکن　　غزل کہتا ہے ہر ایک با تلازم
علی کی ہے قسم! سن شعر میرا　　کہے عالم ولی ثانی یہی ہے

کبھی کہتا ہے:

کہتے ہیں سب اہلِ سخن اس شعر کوں سن کر
تجھ طبع میں داؤد ولی کا اثر آیا
کاں ہے اس وقت میں ولی داؤد
جو کہوں میں سخن کا والیؔ ہوں
بعد از ولی ہوئے ہیں کئی شاعراں، ولیکن
داؤد شعر تیرا مشہور ہے دکن میں

اسے یہ بات بھی ناگوار گزرتی ہے کہ کوئی ولی کے دیوان پر اعتراض کرے:

ولایت کے ہے دفتر سوں وو منکر　　رکھے جو نام دیوانِ ولی کوں

داؤد نے متعدد غزلیں ولی کی زمین میں کہی ہیں اور ولی کے بہت سے مصرعوں پر گرہیں لگائی ہیں، مثلاً:

ہوا معلوم مصرع سوں ولی کے　　پری رخساروں سوں ملنا ہنر ہے
راست اے داؤد کہتا ہے ولی　　عشق میں صبر و رضا درکار ہے

---

[1] "چمنستان شعرا" ص ۸۸، (مطبوعہ انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد) میں جو قطعہ داؤد کی تاریخِ وفات کا لکھا ہے اس کے آخری مصرعے میں "برفتہ میرزا داؤد از فانی جہاں" سے ۱۱۶۸ھ/۱۷۵۴ع نکلتے ہیں اور عبارت میں لکھے ہوئے "در سنہ سبع و خمسین و مائۃ و الف" سے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع ہوتے ہیں۔ چونکہ قطعۂ تاریخِ وفات میں غلطی ہو سکتی ہے اسی لیے ہم نے ۱۱۵۷ھ سالِ وفات لکھا ہے۔ (جمیل جالبی)

پڑھو ناصح انگے مصرع ولی کا   نصیحت عاشقاں کوں کب روا ہے

ان اشعار کے پیشِ نظر یہ فیصلہ کرنا مشکل نہیں ہے کہ داؤد نے اپنے رنگِ سخن کی تشکیل میں ولی کی پیروی کی ہے اور کھلے دل سے ولی کی اُستادی اور عظمت کا اعتراف کیا ہے۔ جس طرح ایہام گویوں نے ولی کی اس خصوصیت کو اپنی شاعری کی بنیاد بنایا، اسی طرح داؤد نے محبوب کے خد و خال بیان کرنے والی خصوصیت سے اپنی شاعری کا ایک امتیازی رنگ پیدا کیا۔ داؤد کی شاعری کی نمایاں خصوصیت یہی ہے کہ وہ اکثر اشعار میں محبوب، اُس کے حسن و جمال اور خد و خال کا ذکر لاتا ہے۔ یہ عمل اس کے ہاں اتنا شعوری ہے کہ خود بھی بار بار اپنے سننے والوں کو متوجہ کرتا ہے:

کیا شاید پرِ بلبل سوں مسطر ہر ورق اوپر
کہ مجھ دیوان میں مضموں نہیں جز وصفِ گل رو کا

دیکھ داؤد ہے غزل تیری   مصحفِ حسنِ یار کی تفسیر
گل بدن کے خیال میں داؤد   مثلِ گلزار خوش بہار ہیں ہم
سبز خط کا وصف کرتا ہے رقم   ہو میسر گر زمرد کا قلم

لیکن جب اس مضمون کی تکرار پر سننے والے معترض ہوئے تو داؤد نے اپنا رنگ بدلا اور خد و خال کے علاوہ دوسرے معاملاتِ حسن و عشق کو بھی موضوعِ سخن بنایا۔ ناصحانہ اشعار بھی غزل میں شامل کیے۔ ایک جگہ خد و خال والی شاعری پر معترضوں کو یوں جواب دیتا ہے:

نہیں داؤد کے دیوان میں خط و خال کا مضموں
ورق الٹا اگر دیکھو نظر میں خال خال آوے

اس تبدیلی کے لیے بھی اس نے ولی ہی سے فیض حاصل کیا۔ ولی کے ہاں تنوع ہے اور مختلف آوازیں گونجتی سنائی دیتی ہیں۔ لیکن داؤد کے ہاں نہ صرف تنوع نہیں ہے بلکہ اس کا کلام ولی کے صرف ایک رنگ کی تکرار کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی لیے اس کے کلام میں یکسانیت ہے۔ نہ اس میں ولی کی طرح اظہارِ جذبات کی اثر انگیزی ہے اور نہ جذبۂ عشق کو شدت کے ساتھ محسوس کر کے اس کی رنگا رنگی کو بیان کرنے کی قوت ہے۔ وہ بڑے شاعر کے فوراً بعد آنے والے دوسرے درجے کے اُن شعرا کی صف میں کھڑا ہے جو لکیر کے فقیر بن کر بڑے شاعر کی آواز کو سناتے رہتے ہیں: ع

تجھ دوس کے درس کا تکرار ہے

اور آنے والوں کو ردِ عمل کے طور پر نئے اندازِ سخن کے لیے تیار کرتے

رہتے ہیں۔

لیکن داؤد کے زبان و بیان بہت صاف ہیں۔ قدامت کے جو اثرات اس میں گاہ گاہ نظر آتے ہیں انھیں لفظوں کی تبدیلی سے آج کی زبان میں بدلا جا سکتا ہے۔ فراق کی زبان سے داؤد کی زبان کا مقابلہ کیا جائے تو فراق کی زبان قدیم اور متروک الفاظ کی حامل نظر آتی ہے۔ داؤد کی زبان پر سوں، کوں، ستی، سیتی، منے اور تئیں وغیرہ الفاظ ضرور چڑھے ہوئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو شمالی ہند میں فائز، اسماعیل امروہوی، حاتم اور آبرو وغیرہ کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ اس زمانے کی یہی جدید زبان تھی۔ رفتہ رفتہ فارسی اثرات اور نئے لفظوں نے انھیں ٹکسال باہر کر دیا اور آج یہ ہمیں گراں گزرتے ہیں۔ ولی کے بعد کے شعراء میں داؤد کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے ولی کی روایت کی تکرار سے ریختہ ولی کو عام اور مقبول بنانے میں بساط بھر حصہ لیا۔ لیکن سراج اس روایت کی تکرار نہیں کرتے بلکہ ولی کے عشقیہ رنگِ سخن کو اپنی شخصیت کی انفرادیت سے مانجھ کر آگے بڑھاتے ہیں۔ اسی لیے جب سراج کی شاعری کے سامنے داؤد کی شاعری کا چراغ ماند پڑنے لگا تو اس نے ہارے ہوئے جواری کی طرح کہا:

جب سوں روشن ہے مجھ سخن کا شمع   رشک سیتیں سراج جلتا ہے
شعر داؤد کا مثالِ خار   حاسدوں کے جگر میں ملتا ہے

یہ ایک نفسیاتی عمل ہے۔ یہاں سراج نہیں بلکہ خود داؤد رشک کی آگ میں جل رہا ہے۔ سراج جب سنتے ہیں تو صرف اتنا کہتے ہیں:

کام جاہل کا ہے سخن چینی   اے سراج اس کو توں جواب نہ دے

جب شمال اور جنوب گھر آنگن بن گئے ہوں تو یہ کیسے ممکن تھا کہ ایہام کے اثرات دکن نہ پہنچتے۔ دیوانِ داؤد میں بھی ایک شعر ملتا ہے جس میں صنعتِ ایہام کے معتبر ہونے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے:

عالم میں معتبر ہے اکثر سخن اوسی کا
مثلِ قلم جہاں میں جو ”دو زباں“ ہوا ہے

داؤد نے بھی اس صنعت کو استعمال کیا ہے لیکن اسے اپنے ”دیوان“ میں ”فردیاتِ ایہام“ کی سرخی کے تحت الگ جمع کر دیا ہے۔ داؤد کے دیوان میں جہاں صنعتِ ایہام استعمال ہوئی ہے وہاں یہ، ولی کی طرح، حسنِ بیان کو بڑھاتی ہے، لیکن ”فردیاتِ ایہام“ میں جہاں شمالی ہند کے شعرا کی پیروی کی گئی ہے، یہ تصنّع اور بناوٹ کا گھورا بن گئی ہے اور اس سے ایک جھوٹے مزے کا

احساس ہوتا ہے۔ مثلاً چند شعر دیکھیے:

مجھ کو میدا اگر میسر ہوئے اور کا دیکھنا روا نیں ہے
وو سنارن روپ درسن ہے عجب تاؤ دیتی روز مجھ سونے کے تئیں
زرگر اب مجھ سوں زرگری مت کر بھاؤ بتلا شتاب سونے کا

کیوں نہ دیکھوں اوس کے سینے کوں مدام
کیا عجب درزن کا سینہ بند ہے

یہ داؤد کا رنگِ سخن نہیں ہے۔ یہ اشعار اس نے رواجِ زمانہ کے مطابق صرف اپنے دیوان کی زینت بڑھانے کے لیے لکھے ہیں اور اس بات کا ثبوت ہیں کہ اب تک دکن نے شمالی ہند میں شاعری کا چراغ روشن کیا تھا اور اب شمالی ہند دکن میں اثر بن کر رفتہ رفتہ پھیل رہا ہے۔ یہی زمانے کی ریت ہے — کبھی کے دن بڑے اور کبھی کی راتیں بڑی۔

عدالتِ تاریخ کی دستاویز شاہد ہے کہ ولی دکنی کے بعد وہ صوبۂ شاعری[1]، جس کی بحالی کا دعویٰ داؤد اورنگ آبادی نے کیا تھا، **سراج اورنگ آبادی کے** نام بحال ہوگیا۔

سید سراج الدین سراج اورنگ آبادی (۱۱۲۸ھ — ۱۱۷۷ھ/۱۷۱۵ع — ۱۷۶۳ع) ولی کے بعد اور دورِ میر و سودا سے پہلے کے درمیانی عرصے کے سب سے بڑے شاعر ہیں جن کی پُرگوئی، جوشِ طبع اور رنگِ سخن کو کوئی دوسرا نہیں پہنچتا۔ سراج کے کلام سے یہ بات شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ یہ ”آواز“ اُردو شاعری میں پہلی بار سنی جا رہی ہے۔ اس میں ایک ایسی خود سپردگی اور ایک ایسی سرشاری ہے جو اب تک کسی شاعر کے ہاں اس طرح سمٹ کر، جم کر سامنے نہیں آئی تھی۔ سراج کی شخصیت کی تعمیر میں جن عناصر نے حصہ لیا تھا ان میں عالمِ جذب و کیف سے پیدا ہونے والی ’محویت“ نے بنیادی رنگ بھرا تھا۔ عشق کے غلبے نے نشۂ بےخودی کو جنم دیا تھا۔ فارسی زبان و ادب کے گہرے شغف نے اظہار کے وسیلوں کو بہتر و موثر بنانے میں مدد دی تھی۔ ذہانت کا یہ عالم کہ بہت کم عمری ہی میں تعلیم سے فارغ ہو گئے اور جب بارہ سال کے ہوئے تو سرشارئ عشق نے جنون کی کیفیت اختیار کر لی اور سراج اسی

---

[1] داؤد کا شعر ہے:

حق نے بعد از ولی مجھے داؤد صوبۂ شاعری بحال کیا

کیفیت میں صحرا نورد ہو گئے ۔ دن رات گھومتے اور شاہ برہان الدین غریب (۶۵۴ھ—۷۳۸ھ/۱۲۵۶ع—۱۳۳۷ع) کے مزار پر منزل کرتے ۔ اسی عالمِ بے خودی میں فارسی اشعار منہ سے بے ساختہ جاری ہوتے ۔ سراج نے لکھا ہے کہ ''اگر آں اشعار تمام بہ تحریر می آمد ، دیوانے ضخیم ترتیب می یافت[1] ۔'' ۱۱۴۷ھ/۱۷۳۴ع میں آتشِ شوق کا یہ شعلہ ، جو تخلیق کی آگ کو روشن کیے ہوئے تھا ، ٹھنڈا پڑنا شروع ہوا اور اسی سال وہ شاہ عبدالرحمٰن چشتی (م - ۱۱۶۲ھ/۱۷۴۸ع) کے مرید ہو گئے - ۱۱۵۲ھ[2]/۱۷۳۹ع میں ان کے محبوب ''برادرِ طریق'' عبدالرسول خاں نے دیوان مرتّب کیا اور جب اپنے پیر و مرشد کی خدمت میں پیش کیا تو حکم ہوا کہ شعرگوئی ترک کر دی جائے ۔ ''منتخب دیوانہا'' (۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵ع) کے دیباچے میں ، جس میں فارسی شعرا کے کلام کا ردیف وار انتخاب کیا گیا ہے ، سراج نے لکھا ہے :

> ''در آں ایام برائے پاسِ خاطرِ عزیز عبدالرسول خاں صاحب کہ برادرِ طریق ایں فقیر اند ، اکثر اشعارِ آبدار در زبانِ ریختہ بسلکِ سطور منسلک گشت ۔ ایشاں آں جواہرِ متفرق را کہ قریب پنج ہزار بیت بود ، بہ ترتیبِ دیوان مردف نمود ، حصہٗ مشتاقانِ خاص گردید و رفتہ رفتہ شہرۂ تمام یافت کہ بعام ہم رسید و فقیر بعد چندے بلباسِ فاخرۂ ''الفقر فخری'' ممتاز گردید و از ہماں روز موافقِ امرِ مرشد بر حق تا حالتِ تحریر کہ سالِ ہفدہم است ، دستِ زباں از دامنِ سخن موزوں کشید[3] ۔''

سراج کا ضخیم کلیات جس میں غزلیں ، مثنویاں ، قصیدے ، ترجیع بند ، مخمّسات اور رباعیات شامل ہیں ، صرف پانچ چھ سال کے عرصے میں لکھا گیا ۔ ۱۱۵۲ھ/

۱- دیباچہٗ ''منتخب دیوانہا'' ، بحوالہٗ چمنستانِ شعراء : ص ۳۹۹ ، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ، ۱۹۲۸ع -

۲- کلیاتِ سراج مطبوعہ ، ص ۵۲۲ پر یہ شعر ملتے ہیں :

جب کیا جزوِ پریشانِ سخن شیرازہ بند
تھے برس چوبیس میری عمرِ بے بنیاد کے
سال ہجری تھے ہزار و یک صد و پنجاہ و دو
واقفِ علمِ لدنیؔ صاحبِ ارشاد کے

۳- چمنستانِ شعراء : ص ۳۹۹ - ۴۰۰ ۔

۱۷۳۹ع میں جب یہ دیوان مرتّب ہوا اُس وقت سراج کی عمر[1] چوبیس سال تھی اور اپنی عمرِ طبعی کا نصف سفر طے کر چکے تھے ۔ اس کے بعد انھوں نے شاعری ترک کر دی اور دریائے تصوّف میں ڈوب کر ایسے برگزیدہ صوفی بن گئے کہ اولیاے کرام کے تذکرے سراج کے صاحبِ کمال ہونے کی تصدیق کرتے ہیں ۔ سراج کا شاعری ترک کرنا ، جو ایک فطری شاعر کے لیے غیر فطری بات ہے ، ذرا دیر کو ہمیں حیرت میں ضرور ڈالتا ہے ۔ لیکن ان کی شخصیت اور شاعری کے مزاج کے پیشِ نظر معلوم ہوتا ہے کہ عشق کی وہ آگ ، جو اُن کے تخلیقی راستوں کو روشن کیے ہوئے تھی ، جیسے ہی بجھنی شروع ہوئی ، شاعری کی شمع بھی اسی کے ساتھ گل ہونے لگی ۔ خود سراج کو بھی اس بات کا احساس تھا :

نہیں رہا سخنِ آبدار کا موتی   سراج طبع کے سب جوہروں کو رول چکا

فطری رجحان زندگی بھر انسان کے ساتھ رہتا ہے ۔ اگر کم ہو جاتا ہے تو عادت اُسے سہارا دیتی ہے ۔ میر انیس کا یہ کہنا : ع

گھٹا جوشِ مشقِ سخن بڑھ گئی ہے

اسی بات کی طرف اشارہ ہے کہ فطری زور گھٹنے پر مشق اُسے سہارا دیتی ہے ۔ فطری شاعر کے لیے شاعری کرنا اور سانس لینا ایک سا عمل ہے ۔ لیکن تخلیق کے کرشمے بھی عجیب و غریب ہوتے ہیں ۔ بعض لوگوں میں شاعرانہ فطرت اور تخلیقی قوت ایک مدت تک زور دکھا کر غائب ہو جاتی ہے اور اس کا سبب وہ مخصوص جذبہ ہوتا ہے جس کے محور پر اُن کی تخلیقی قوت گردش کر رہی ہے ۔ سراج کے ہاں غلبۂ عشق بنیادی جذبہ تھا اور اسی کے تار و پود سے اُن کی شاعری نے اپنے نقش و نگار بنائے تھے ۔ جب تک شباب کا سورج نصف النہار پر رہا ، یہ جذبہ بھی سراج پر غالب رہا (شاعری ترک کرتے وقت سراج کی عمر چوبیس سال تھی) اور وہ عشق میں جلتے ہوئے شوق کے شعلوں کی داستان سناتے رہے ، لیکن جب یہ سرد پڑنا شروع ہوا تو اسی کے ساتھ اُن کی شاعری کی دیوی نے ، جو سولہ سنگار کیے ہردم اُن کے سامنے رہتی تھی ، ہاتھ کی چوڑیاں توڑ دیں ، بال نوچ ڈالے ، سنگھار ختم کر دیا اور دیکھتے ہی دیکھتے بوڑھی ہو گئی ۔ شاعری ترک کرنے کا جو حکم اُن کے مرشد نے دیا تھا دراصل وہ خود سراج کے دل کی آواز تھی ۔ آخر اس حکم کو قبول کرنے والے تو خود سراج ہی تھے ؟ پھر جو

---

[1] ۱- کلیاتِ سراج : مطبوعہ ، ص ۵۲۲ ۔ اشعار کے لیے دیکھیے حاشیہ نمبر ۲ ، صفحۂ سابق) ۔

شعلہ تیزی سے لپکتا ہے (سراج کا ضخیم کلیات پانچ چھ سال کے عرصے میں لکھا گیا) وہ اُسی تیزی سے بجھ بھی جاتا ہے۔ ہمارے اپنے دور کے شعرا میں مجاز اس عمل کی مثال ہے جو تیزی سے اٹھا اور ساری فضا پر چھا گیا اور جب پانچ سات سال کے عرصے میں بجھا تو مرتے مر گیا لیکن اپنی شاعری کے چراغ کو دوبارہ روشن نہ کر سکا۔

سراج کے ضخیم ”کلیات“ میں سو دو سو اشعار کو چھوڑ کر، تصوّرِ عشق خالصاً مجازی ہے اور سراج کی شاعری کا مقصد بھی یہی ہے کہ وہ اپنے اشعار کے ذریعے اپنی کیفیتِ عشق کو اپنے محبوب تک پہنچائیں۔ یہاں وہ اُس سے براہِ راست مخاطب ہیں۔ وہ بار بار کہتے ہیں:

اے جانِ سراج ایک غزل درد کی سن جا
مجموعۂ احوال ہے دیوان ہمارا
تو مقصدِ سراجِ غزل خواں ہے جیوں کہ گل
جانِ نظر ہے بلبلِ خوشگو کی چشم کا
میں وقت پا کے اس کو سناؤں گا یہ غزل
دردِ دلِ سراج مگر کچھ اثر کرے

اسی لیے محبوب کی پسند و ناپسند اور اپنے جذبے کا برملا اظہار سراج کے لیے معیار شاعری ہے اور اسی لیے جذبۂ عشق کا ابلاغ اُن کے ہاں اتنی شدت کے ساتھ کُھل کر ہوتا ہے کہ اس طرزِ تخاطب نے، لطافتِ احساس نے، سرشاری و بےخودی کی کیفیت نے اس میں ایک رنگ کو، ایک آواز کو، جو اُردو شاعری میں اس طور پر پہلی بار سامنے آتی ہے، جنم دیا ہے۔ دیکھیے سراج ہم سے کیا کہہ رہے ہیں:

اے سراج اب شعر تیرا یار کوں آیا پسند
کیا بلا کچھ سحر ہے معنی نگاری میں تری
اے سراج اس منتخب دیوان کے سب ریختے
جامۂ مژگانِ خوباں میں ہیں لایق صاد کے
اثر ہے دردِ جگر کا مرے سخن میں سراج
عجب نہیں ہے اگر ہوئے یار کوں مرغوب

سراج کا محبوب ایک زندہ، جیتا جاگتا اور گوشت پوست کا انسان ہے جس کے عشق میں وہ جل رہے ہیں اور جس سے براہِ راست ابلاغ کا نتیجہ اُن کی شاعری ہے۔ ساری دکنی غزل میں شاعر براہِ راست محبوب سے باتیں کرتا دکھائی دیتا

ہے لیکن اس میں داخلی جذبات کے بجائے خارجی و جنسی کیفیت پر زیادہ زور ہے۔ یہاں محبوب وقت گزاری کا، پہلو گرمانے کا، آرزوے وصل کی تسکین کا ذریعہ ہے اور شاعری اس جذبے میں نمک کا کام کر رہی ہے تاکہ لذتِ وصل دوبالا ہو سکے۔ محمد قلی قطب شاہ، علی عادل، نصرتی، عبداللہ قطب شاہ اور ہاشمی کی غزل میں یہی عمل ملتا ہے۔ فیروز، محمود اور حسن شوقی کے ہاں دونوں قسم کے جذبات مل جل گئے ہیں لیکن ابھی پورے طور پر ان کی تہذیب و تطہیر نہیں ہوئی ہے۔ اُن کے جذبات کا پانی ابھی گدلا ہے۔ یہ عملِ تقطیر زبان اور فکر دونوں سطح پر ولی کے ہاں پہلی بار ہوتا ہے اور سراج کے ہاں مُقطّر اور صاف و شفاف ہو کر ریختہ کے پودے کو تر و تازہ کر دیتا ہے۔ تہذیبِ جذبات کی یہی صورت شدتِ عشق میں تپ کر سراج کی شاعری کو ایسا رنگ و بو بخشتی ہے کہ سراج کی شاعری اُردو شاعری کی ایک منفرد آواز بن جاتی ہے اور ڈھائی سو سال گزر جانے کے باوجود آج بھی تازہ دم اور زندہ آواز ہے۔

سراج میں مختلف عشقیہ کیفیات میں تمیز کرنے اور انھیں الفاظ کی گرفت میں لے آنے کی زبردست صلاحیت ہے۔ عشق نے اُن کے اندر ایک ایسا آہنگ اور احساسِ موسیقی پیدا کیا ہے کہ الفاظ ولی سے کہیں زیادہ شگفتہ اور تر و تازہ نظر آتے ہیں۔ سراج کے عشقیہ جذبات میں ایک گرمی، جلانے اور تڑپانے والی کیفیت بہت نمایاں ہے اور یہ کیفیت جب سرشاری و بےخودی سے پیدا ہونے والے آہنگ، آواز اور لَے کو ساتھ لے کر الفاظ کے بطن میں اُترتی ہے تو الفاظ زندہ ہو جاتے ہیں اور شعر منہ سے بولنے لگتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ عشق میں انتہائی شدت ہے، وارفتگی ہے، عالمِ جذب و شوق میں صحرا صحرا پھرنے اور گریبان چاک کرنے کا احساس ہے، لیکن اسی کے ساتھ اظہارِ بیان میں ایک نپا تُلاپن، ایک توازن ہے۔ یہاں دل اور دماغ بیک وقت مل کر ایک وحدت بناتے ہیں۔ اسی تخلیقی عمل میں سراج کی عظمت کا راز چھپا ہوا ہے۔ یہی وہ شعور ہے جو انھیں صفِ اول کا شاعر بنا دیتا ہے اور ولی کی روایتِ ریختہ تیزی سے اپنا چولا بدل کر اتنی آگے بڑھ جاتی ہے کہ میر کی شاعری، امکان کے افق پر، اُبھرنے لگتی ہے۔

ہمارے ہاں یہ غلط فہمی عام ہے کہ صرف دل کی شاعری بڑی شاعری ہوتی ہے۔ الگ الگ دل کی شاعری اور دماغ کی شاعری کا نتیجہ بہت معمولی ہوتا ہے۔ اعلیٰ ترین شاعری وہ ہے جس میں دل و دماغ دونوں مل کر ایک ہو جائیں۔ سراج، میر، سودا، درد، غالب اور اقبال سب کے سب بیک وقت دل و دماغ

دونوں کے شاعر ہیں۔ ان کا شعوری عنصر لاشعور میں ایسا پیوست ہے کہ وہ الہام کے درجے پر پہنچ گیا ہے۔ کالرج نے شاعری کے سلسلے میں یہی بتایا ہے کہ بڑی شاعری میں شعور و لاشعور دونوں کا اہم حصہ ہوتا ہے۔ سراج کے ہاں بھی جذبے کی شدت اور اظہار کا توازن شعور و لاشعور کے اسی سنگم کا نتیجہ ہے۔ عشق ان کے ہاں آگ کا مینہ برسا رہا ہے، شوق کے شعلوں کو بھڑکا رہا ہے۔ درد کے سمندر کو متلاطم کر رہا ہے لیکن مزاج میں موجیں لیتی سرشاری و وارفتگی، بے خودی و خود سپردگی، بے نیازی و درویشی، جس نے صبر و ضبط کو اس میں سمو کر توازن پیدا کر دیا ہے، جب اظہار کا راستہ تلاش کرتی ہے تو لفظوں کو ٹھنڈے پانی میں بجھا کر نکالتی ہے۔ اسی تخلیقی عمل سے سراج کی شاعری پیدا ہوتی ہے۔ یہ چند اشعار دیکھیے جن میں سراج اس آگ کا اظہار کر رہا ہے جو اس کے وجود کو جلا رہی ہے لیکن یہاں بھی اظہار کا توازن اثرانگیز ہے:

جل گیا شوق کے شعلوں میں سراج   اپنی دانست میں بے جا نہ کیا
خاموش نہ ہو سوز سراج آج کی شب پوچھ
بھڑکی ہے مرے دل میں ترے غم کی اگن بول
سراج اشعار تیرے کیا بلا ہیں   بھبھوکے ہیں مگر سوزِ جگر کے
دل مرا خوں پذیرِ غم ہے سراج   ہجر کی آگ کا سمندر ہے
اے سراج ہر مصرع درد کا سمندر ہے   چاہیے سخن میرا آگ میں جلا دیجے
بھڑکے ہیں مرے دل میں برہ آگ کے شعلے
وو جانِ سراج آ کے بجھاوے تو بجا ہے
ہوں ترے ابرِ کرم کا تشنہ لب   آگ کا مینہ کیوں تو برسانے لگا

اور جب یہ آگ ٹھنڈی ہوئی تو سراج کی شاعری کا شعلہ بھی سرد ہو کر بجھ گیا اور سراج نے مرشد کے کہنے پر شاعری ترک کر دی۔

سراج کی عشقیہ شاعری تہذیبِ جذبات کا کام کرتی ہے اور پڑھنے والے کے لیے ایک ”کیتھارسس“ کا درجہ رکھتی ہے، اسی لیے وہ اثر انگیز ہے۔ یہاں درد و غم، الم و ناکامی، ہجر، جانکاہی اور مصائب ڈھاتے نہیں ہیں بلکہ اپنے توازن، نرمی، ضبط اور گداختگی سے سہارا دیتے ہیں۔ یہاں غم میں بھی سرشاری و ”سرمستی“ محسوس ہوتی ہے۔ یہ چند شعر پڑھیے:

زنجیر بھلی قید بھلی موت بھی جیوں تیوں
پن حق نہ کرے کس کوں گرفتار کسی کا

دامن تلک بھی ہائے مرا دسترس نہیں
کیا خاک میں ملی ہیں مری جاں فشانیاں
تڑپناں تلملاناں غم میں جلناں خاک ہو جاناں
یہی ہے افتخار اپناں ، یہی ہے اعتبار اپناں
ہم فقیروں پر ستم ، جیتے رہو   خوب کرتے ہو بجا کرتے ہو تم
ہجر کی راتوں میں لازم ہے بیانِ زلفِ یار
نیند تو جاتی رہی ہے ، قصہ خوانی کیجیے
تجھ جدائی میں مرے سر پہ غضب کیسا ہے
رات آئی ہے مری جان کو ، دن بیتا ہے
تم جلد اگر آؤ تو بہتر ہے وگرنہ
بیتاب ہوں میں کاش کے اب آئے قیامت

اب دو شعر اور دیکھیے :

سراج آنے میں اس جادو نظر کے   شکیب و طاقت و آرام آیا
مری آنکھوں کے دونوں پٹ کھلے تھے انتظاری میں
سو ویسے میں یکایک دیکھتا کیا ہوں کہ آتا ہے

اس آخری شعر کے لہجے اور مضمون کو ولی دکنی کے اس شعر سے ملا کر دیکھیے کہ روایت کتنی آگے بڑھ گئی ہے :

اے نورِ جان و دیدہ ترے انتظار میں   مدت ہوئی پلک سوں پلک آشنا نہیں

سراج کے ہاں غم و الم کے بیان میں صرف درد و ہجر و ناکامی و اضطراب کا ذکر نہیں ہے بلکہ عشق اپنی پوری کیفیت اور جذبات کے پھیلاؤ کے ساتھ سامنے آتا ہے ۔ پورا محبوب بھی اپنی ہر ادا ، لباس ، سنگھار اور نزاکت کے ساتھ سامنے آتا ہے ، لیکن یہ سب چیزیں بھی ”کیفیت“ بن کر شعر میں ظاہر ہوتی ہیں جن میں اظہار کا سلیقہ خوبصورت رنگ بھرتا ہے ۔ یہ محبوب کے خد و خال کا دلپذیر اظہار ہے :

ڈورے نہیں ہیں سُرخ تری چشمِ مست میں
شاید چڑھا ہے خون کسی بے گناہ کا

ترے دہن کی مِسّی سے مجھے ہوا معلوم   نماز شام کا ہے وقت اب نہایت تنگ
تجھ قبا پر ہے نرگسی بُوٹا   گویا نرگس کا پھول ابھی ٹوٹا

نیند سے کھل گئیں مری آنکھیں سو دیکھا یار کو
یا اندھارا اس قدر تھا ، یا اُجالا ہو گیا

یار جب پیشِ نظر ہوتا ہے   دل مرا زیر و زبر ہوتا ہے

سب پر ہے کرم ، مجھ پہ ستم ، کیا ہے دورنگی
دل دار کسی کا ہے ، دل آزار کسی کا

جدا جب سیں ہوا وو دلبرِ جادو نظر مجھ سیں
جدا ہوتا نہیں یک آن خاطر سیں خیال اُس کا

دن بدن اب لطف تیرا ہم پہ کم ہونے لگا
یا تو تھا ویسا کرم یا یہ ستم ہونے لگا

سراج ان کیفیات کو بیان کرتا چلا جاتا ہے لیکن پھر بھی محسوس کرتا ہے کہ بات اب بھی پوری طرح بیان نہیں ہوئی ۔ عشق اس کی زندگی کا دائرہ ہے ۔ محبوب اس کا مرکزی نقطہ ہے اور شاعری اسی کا اظہار ہے :

اُس پھول سے چہرے کو جو کوئی یاد کرے گا
ہر آن میں سو سو چمن ایجاد کرے گا

لیکن سو سو چمن ایجاد کرنے کے باوجود عشق پھر بھی ایک معمہ رہتا ہے اور وہ خود سے پوچھتا ہے :

عشق کا نام گرچہ ہے مشہور   میں تعجب میں ہوں کہ کیا شے ہے

سخن کی آگ بھی اسی سے بھڑک رہی ہے ۔ رنگینی ، لطافت اور لہجے کا تیکھا پن بھی اسی کا ثمرہ ہے ۔ سرشاریِ عشق کی اسی آتشِ تیز نے جب درویشانہ بے نیازی کے ساتھ آہنگِ اظہار کے دامن کو تھاما تو اُردو شاعری میں پہلی بار ہمیں حقیقی عشقیہ شاعری کی والہانہ آواز سنائی دی جو بہت صاف ، اُجلی ، سریلی اور گمبھیر ہے ۔ اس عشقیہ شاعری میں امکانات کے اتنے رنگ ظاہر ہو رہے ہیں کہ کلیاتِ سراج پڑھتے وقت میرزا مظہر جانجاناں ، میر ، درد ، سوز ، مصحفی ، آتش ، غالب ، مومن ، حالی اور اقبال وغیرہ کی آوازیں ہمارے ذہن میں گونجنے لگتی ہیں اور ان کے مصرعے ، اشعار ، تراکیب اور بندشیں ذہن کے دریچوں سے جھانکنے لگتے ہیں ۔ سراج نے عشقیہ شاعری کی اُس فطری آواز ، موسیقی و آہنگ کو تلاش کر لیا تھا جو آج تک تخلیق کے ساز جگا رہی ہے — جب تک اُردو میں عشقیہ شاعری ہوتی رہے گی ، سراج کی آواز بھی ہمیں سنائی دیتی رہے گی ۔

پوری اُردو شاعری کے اس منظر میں ، سراج کی شاعری کو رکھ کر دیکھا جائے تو وہ اُردو شاعری کے راستے پر ایک ایسی مرکزی جگہ کھڑے ہیں جہاں سے

میر ، درد ، مصحفی ، آتش ، مومن ، غالب اور اقبال کی روایت کے راستے صاف نظر آ رہے ہیں ۔ سراج نے اُردو شاعری کے بنیادی راگ کو جگایا ہے اس لیے اُن کی آواز سارے بڑے شاعروں کی آواز ، لَے اور لہجے میں موجود ہے ۔ سراج ولی کی روایت کو بھی اپنے جذبۂ عشق سے اتنا آگے لے جاتے ہیں کہ اُن کی شاعری کو پڑھتے وقت ہمیں یہ خیال بھی نہیں آتا کہ ہم ولی کے فوراً بعد کی نسل کے شاعر کا کلام پڑھ رہے ہیں ۔ سراج کے کلام میں ولی سے زیادہ اچھے عشقیہ اشعار کی تعداد ملے گی اور اگر اس تعداد کا مقابلہ دوسرے بڑے شاعروں کے اچھے اشعار کی تعداد سے کیا جائے تو سراج یہاں بھی ہمیں مایوس نہیں کرتے ۔ ہم کلیاتِ سراج سے کچھ ایسے منتخب اشعار نقل کرتے ہیں جن کو پڑھ کر آپ آنے والے دور کے بہت سے شعرا کی آوازیں سن سکیں گے ۔ یہ سب آوازیں آپ کی جانی پہچانی ہیں :

شعلہ رُو جام بکف بزم میں آتا ہے سراج
گردنِ شمع کوں کیا باک ہے ڈھل جانے کا
میرے جگر کے درد کا چارہ کب آئے گا
یک بار ہو گیا ہے دوبارہ کب آئے گا
ہر صفحہ اُس کے حسن کی تعریف کے طفیل
گلشن ہوا ، بہار ہوا ، بوستاں ہوا
مجھ میں غم دست و گریباں نہ ہوا تھا سو ہوا
چاک سینے کا نمایاں نہ ہوا تھا سو ہوا
قبلہ رُو رحم کیا مجھ پہ خط آغازی کا
کافرِ ہند مسلماں نہ ہوا تھا سو ہوا
وحشی ہوا ہوں دلبرِ گلرو کی چشم کا   کیا کام میرے سامنے آہو کی چشم کا
ہوش عاشق کا سلامت کیوں رہے   لب بلا ، بالا بلا ، ابرو بلا
میں نہ جانا تھا کہ تو یوں بے وفا ہو جائے گا
آشنا ہو اس قدر نا آشنا ہو جائے گا
مانندِ شانہ چاک مرا سینہ کیوں نہ ہوئے
تجھ زلف کے خیال میں آشفتہ حال تھا
وصل کے دن شبِ ہجراں کی حقیقت مت پوچھ
بھول جاتی ہے مجھے صبح کو پھر شام کی بات

جالئی ہے وہ زلفِ عقدہ کشا میرے آشفتہ خواب کی تعبیر
کھونے کھرے کوں اب ذرا پچھانے لگا
ہم نے سکھائی یار کوں صراف کی نظر

اے سراج آبِ خضر لیں درکار رشتۂ زلف بس ہے ، عمر دراز
دیوانے کوں مت شورِ جنوں یاد دلاؤ ہرگز نہ سناؤ اسے زنجیر کی آواز

روشن ہے اے سراج کہ فانی ہے سب جہان
مطرب غلط ہے ، جام غلط ، انجمن غلط
دیکھ کر خالِ رخِ یار ہؤا یوں معلوم
سفرِ راہِ محبت میں خطر ہے تل تل
کس طرح کیجئے فکر شررِ افشانیِ اشک
جب کہ پانی میں لگی آگ بجھانا مشکل
آتی ہے مجھے دیکھ کے گل رو کی گلی یاد
اے بلبلِ بےتاب مجھے اپنا وطن بول

وقت ہے اب نمازِ مغرب کا چاند رخ ، لب شفق ، ہے گیسو شام
کرے گا عاشقِ بےتاب کا جگر صد چاک
تری نگاہ کے خنجر میں یوں ہوا معلوم

ہم شہیدوں پر ستم ، جیتے رہو خوب کرتے ہو ، بجا کرتے ہو تم
سراج آتشِ عشق میں جل گیا ہے پتنگوں کی آخر یہی ہیں سزائیں

میری نظر میں آتش دوزخ ہے سیرِ باغ
بےدوست کیونکہ جاؤں میں تنہا بہشت میں
نہ پوچھو خود بخود کرتا ہوں تعریف اس کے قامت کی
کہ یہ مضمون مجکوں عالمِ بالا سیں آتے ہیں

بندگی میں مجھے قبول کرو میں تمہارا غلام ہوتا ہوں
یار کوں بےحجاب دیکھا ہوں میں سمجھتا ہوں خواب دیکھا ہوں
گھٹا ہم ، اشک پانی ، آہ بجلی برستا ہے عجب برسات تم بِن
دلِ دیوانہ میرا آ گیا ہے تری زلفوں کے سایے کی جھپٹ میں
روز و شب اس کے پاس رہتا ہوں غیرِ دل کوئی مرا رقیب نہیں

ارے غم صبح آنے کی خبر ہے سرو قامت کے
قیامت کل کوں آتی ہے عمل کر لے تو آج اپنا

قرار و صبر و دل و دین و عقل و ہوش گیا
جو کچھ ہوا سو ترے انتظار کے ہاتھوں
نہ روئی شمع بھی حسرت سیں پروانے کی تربت پر
کہ کوئی تھا عاشق اپناں ، خاکسار اپناں ، نثار اپناں
خدا کے واسطے ٹک رحم کی آنکھوں ستی دیکھو
مجھے کر جانتے ہو تم شہید اپناں ، شکار اپناں
عبیر کوں بار نہ دیو اپنی گلی میں ہرگز
گلشنِ خُلد میں کچھ کام نہیں خاروں کوں
عجب طرح کا بدن میں لباس رکھتے ہیں
کہ جس لباس میں پھولوں کی باس رکھتے ہیں
بہشتِ غم میں ہم دل کے چمن کوں تازگی دیتے
یہ اپنی چشمِ پُرنم چشمۂ تسنیم کرتے ہیں
اس میں بہتر ہے صورتِ دیوار   جس میں سامانِ دل ربائی نہیں
تری آنکھوں کی کیفیت چمن میں دیکھ کر نرگس
خجالت سیں گئی ہے ڈوب شبنم کے پسینوں میں
جسے ہے راحتِ دل قدرِ عشق کیا بوجھے
کہ سنگِ راہِ محبت ہے منزلِ تسکیں
پاتا نہیں گلشن میں سراغِ دلِ وحشی
ٹک کام کرو ، دامنِ صحرا کی خبر لیو
دلِ آشفتہ کا مرے احوال   اس کی زلفِ سیاہ سیں پوچھو
دل ہمارا غریب خانہ ہے   کہ گہ اُس طرف بھی آتا رہ
عجب ہے خوشنما اس دلبرِ مغرور کا طُرّہ
رکھا ہے کیا مگر دستار اُوپر نور کا طُرّہ
عشق ہے یا بلا قیامت ہے   ایک جی پر ہزار رسوائی
جان جاتا ہے اب تو آ جانی   ہجر کی آگ پر چھڑک پانی
موئے مژگاں ہیں مری چشم میں برچھی کی انی
بلکہ ہر مو ہے ترے ہجر میں ہیرے کی کنی
خار ہو آنکھ میں سلتا ہے مری برگِ سمن
جب سیں دیکھا ہوں مہی اُس یار کی نازک بدنی

کیا ہے عید کے دن وعدۂ وصل   بتاؤ عید کا اب چاند کب ہے
دیوانہ قیدِ ہوش سیں آزاد ہو گیا   شکرِ خدا کہ پالوں کی زنجیر کٹ گئی
دل شیفتۂ زلف گرہ دار ہوا ہے   ہر تار کے سودے میں گرفتار ہوا ہے
بازار جہاں سیر کیا نقد خرد لے   دل جنسِ محبت کا خریدار ہوا ہے
جہاں غم کی آتش جلوہ گر ہے   وہاں دوزخ کا قصّہ مختصر ہے
قیامت چشم ہیں اُس مو کمر کے   عجب چنچل ہرن پالے ہیں گھر کے
گوہرِ اشک سب سمائے ہیں   آج دامن وسیع میرا ہے
تنہا نہیں ہوں دشتِ محبت میں اے صنم   غم سات درد قافلہ اور دکھ رفیق ہے
خنجرِ عشق کا جو بسمل ہے   تشنۂ آبِ تیغِ قاتل ہے
جو چڑھا دار پر ہؤا منصور   یہ محبّت کی پہلی منزل ہے

افسوس کہ ظالم نے مجھے یوں بھی نہ پوچھا
کیا درد ہے اس عاشقِ کامل کوں ہمارے

یار کی وضع بےحجابی ہے   شوخ ہے، مست ہے، شرابی ہے
وو زلفِ پُرشکن لگتی نہیں ہات   مجھے ساری پریشانی یہی ہے
عجب وو مو کمر خورشید رو ہے   نزاکت جس کے قد میں موبمو ہے
تیری آنکھوں میں کیا بلاۓ ہے   ہوش کھونے کوں نشۂ مے ہے

اس کے دامن کوں اگر ہاتھ لگا دیں عاشق
تند ہو گرد کی مانند کھٹکتا جاوۓ

شاید کہ عزمِ سیرِ گلستاں ہے یار کوں
لینے کوں پیشوا آے بوۓ سمن گئی

خاکسار ہیں عاشق، تجھ جنابِ عالی کے
حشر لگ ترا دامن چھوڑ کر نہ جاویں گے

گلِ داغِ جگر کوں تازہ کرنے   ہوئی آنسو کی نہر آنکھوں سے جاری

خودی ہے کفر اگر ہم اُٹھیں تو یہ جاوے
ہمارے بعد خودی جانے یا خدا جانے

محبت کے نشے ہیں خاص انساں واسطے ورنہ
فرشتے یہ شرابیں پی کے مستانے ہوئے ہوتے

دل مرا بےقرار ہوتا ہے   بسملِ انتظار ہوتا ہے
بوریاۓ بےریاۓ دشتِ فقر   ہے مجھے تختِ سلیماں کی مثال

آہ میری ہے صورِ اسرافیل   جل گئے جس سبب پرِ جبریل
جو ہوا ہے شہیدِ خنجرِ یار   کعبۂ عشق کا ہے اسماعیل
صنم ہزار ہوا پھر وہی صنم کا صنم   کہ اصل ہستیِ نابود ہے عدم کا عدم

ان اشعار کو پڑھ کر آپ نے بھی محسوس کیا ہوگا کہ سراج کی آواز میں آیندہ آنے والے بہت سے شعرا کی آوازیں گونج رہی ہیں۔ یہ وہ آوازیں ہیں جو مستقبل میں مختلف شاعروں میں واضح اور نمایاں ہوتی ہیں۔ یونہی چراغ سے چراغ جلتا ہے۔ اُردو شاعری میں سراج کی اہمیت اسی لیے بڑھ جاتی ہے۔

عشق کے بعد جس موضوع نے سراج کی شاعری کو متاثر کیا وہ تصوّف اور اخلاق و فلسفہ ہے۔ یہاں بھی وارداتِ قلبیہ ہی راگ جگاتے ہیں۔ مذہبی تجربات اور انسانی تجربات مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ یہاں نصیحت بھی ہے اور درسِ اخلاق بھی لیکن وارفتگی و سرشاری کی وہ لہر جو ان کے عشقیہ کلام میں ہے، یہاں بھی دوڑ رہی ہے؛ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

کسی کو رازِ نہاں کی خبر لیں   ہماری بات کوں ہم جانتے ہیں

راہِ خدا پرستی اول ہے خود پرستی
ہستی میں نیستی ہے اور نیستی میں ہستی
جلنے میں شمع بولی مجکوں سراج یک شب
کرتی ہے ہر بلندی آخر کوں عزمِ پستی
شرابِ معرفت پی کر جو کوئی مجذوب ہوتا ہے
در و دیوار اس کوں مظہرِ محبوب ہوتا ہے
دوستی اور دشمنی کا نئیں ہے ہرگز اعتبار
مہربانی ہیچ ہے، نا مہربانی ہیچ ہے

دورنگی خوب نئیں یک رنگ ہو جا   سراپا موم ہو یا سنگ ہو جا

عشق سراج کی زندگی میں سب سے اہم قدر کا درجہ رکھتا ہے۔ عقل اور دوسری قدریں سب اس کے بعد آتی ہیں۔ اسی لیے وہ عقل پر عشق ہی کو فوقیت دیتے ہیں۔ کبھی کہتے ہیں:

سراج یوں مجھے استادِ مہرباں نے کہا
کہ علمِ عشق سیں بہتر نہیں ہے اور علوم
اگر خواہش ہے تجکوں اے سراج آزاد ہونے کی
کمندِ عقل کوں ہرگز گلے کا ہار مت کیجو

اور کبھی کہتے ہیں :

عشق اور عقل میں ہوئی ہے شرط جیت اور ہار کا تماشا ہے

دریاے بےخودی کوں نہیں انتہا سراج
غـوّاصِ عقل و ہوش کوں واں بھول چوک ہے

موضوعِ سخن کچھ ہو ، عشق کی لہر سب میں یکساں دوڑ رہی ہے ۔ اسی نے ان کے کلام میں گداختگی اور سوز کو جنم دیا ہے اور والہانہ پن نے اظہارِ بیان کی اس سادگی ، بےساختگی اور شگفتگی کو پختہ تر کیا ہے جو ولی سے شروع ہوتی ہے اور میر کے ہاں کمال کو پہنچتی ہے ۔ اس سادگی میں ایک ایسا درد ہے جس سے الفاظ میں سحر اور ترنم پیدا ہوتا ہے ۔ اسی سے سراج کے ہاں آواز کا نظام اور لفظوں کی صوتی ترتیب جنم لیتی ہے ۔ یہ ہر بڑے شاعر کی پہلی نشانی ہے ۔ سراج کے ہاں بھی ہر شعر میں ایک مخصوص ترنم ہے ۔ اُن کی ایک غزل تو ایسی ہے جس میں سراج کے کلام کی ساری خصوصیات ایک جگہ سمٹ آئی ہیں ۔ اس دور تک کے شاعروں میں ولی کے علاوہ شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو جس کے کلام سے صرف ایک غزل ایسی پیش کی جا سکے جو پورے طور سے اس شاعر کے مزاج و شخصیت کی ترجمانی بھی کرتی ہو اور اُردو شاعری کی بہترین غزلوں میں بھی شمار کی جا سکتی ہو ۔ سراج اس معیار پر بھی پورے اُترتے ہیں ۔ سراج کی یہ غزل دیکھیے :

خبرِ تحیّرِ عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو ُتو رہا ، نہ تو َمیں رہا ، جو رہی سو بےخبری رہی
شہِ بےخودی نے عطا کیا مجھے اب لباسِ برہنگی
نہ خرد کی بخیہ گری رہی ، نہ جنوں کی پردہ دری رہی
کبھی سمتِ غیب سیں کیا ہوا کہ چمن ظہور کا جل گیا
مگر ایک شاخِ نہالِ غم جسے دل کہو سو ہری رہی
نظرِ تغافلِ یار کا گلہ کس زباں سیں بیاں کروں
کہ شرابِ صد قدح آرزو ُخمِ دل میں تھی سو بھری رہی
وو عجب گھڑی تھی میں جس گھڑی لیا درس نسخۂ عشق کا
کہ کتاب عقل کی طاق میں جوں دھری تھی تیونہی دھری رہی
ترے جوشِ حیرتِ حسن کا اثر اس قدر سیں یہاں ہوا
کہ نہ آئنے میں رہی جلا ، نہ پری کوں جلوہ گری رہی

کیا خاک آتشِ عشق نے دلِ بےنوائے سراج کوں
نہ خطر رہا ، نہ حذر رہا مگر ایک بے خطری رہی

ولی کے کام کو سراج نے آگے بڑھایا ۔ سراج کے ہاں بمقابلہ ولی کے جذبات زیادہ صحت کے ساتھ بیان ہو رہے ہیں ۔ ولی کے اشعار میں اکثر لہجہ دبا دبا سا معلوم ہوتا ہے لیکن سراج کے ہاں یہ کھل جاتا ہے اور اس میں تیزی اور شفافی زیادہ آ جاتی ہے ۔ فارسی روایت کی وہ جلوہ گری جو ولی دکنی کے ہاں نظر آتی ہے ، سراج کے ہاں اَور زیادہ رچ کر گھری ہو جاتی ہے اور دلآویز تراکیب اور بندشوں کا ایک ایسا ذخیرہ وجود میں آتا ہے جو اُردو شاعری کا بیش بہا سرمایہ ہے ۔ یہ تراکیب دیکھیے جو اظہار کے وسیلوں کو آسان اور پُر اثر بنا رہی ہیں ۔ ان میں میر ، غالب ، اقبالؔ اور دوسرے شعرا کی لئے کس قدر شامل ہے ؛ مثلاً زخمیِ تیغِ انتظار ، تشنۂ زخمِ کفِ قاتل ، کمندِ پیچ و تابِ زلف ، سرمۂ دیدۂ جان ، روزہ دارانِ جدائی ، سودائیِ بازارِ محبت ، خیالِ عکسِ رخِ یار ، لذتِ نعمتِ دیدار ، سرمایۂ آشفتہ دلی ، شہادت گہِ زخمِ تیغِ محرابی ، محوِ خیالِ حلقۂ کاکل ، کمندِ حلقۂ گیسو ، خیالِ عارضِ گلرنگ ، پیچ و تابِ حلقۂ زنجیر ، خندۂ دلداں نما ، جلوۂ خورشید رُو ، باغبانِ گلشنِ خوش فکری ، خیالِ نرگسِ عنبر سرشت ، بسملِ خونیں کفن ، خیالِ قامتِ گل رُو ، مہِ طناز ، زلفِ گرہ دار ، موجِ خونِ دل ، غنچۂ داغِ جنوں ، رگِ برگِ گلِ سودا ، خمارِ شوق ، خمیازۂ بےطاقتی ، حیلۂ مردمِ بیمار ، شرحِ بےتابیِ دل ، شربتِ خونِ جگر ، خلشِ سینۂ افگار ، لذتِ دیدار ، شکوۂ طرزِ تغافل ، دامِ اُلفت ، ناخنِ پنجۂ فراق ، بیانِ سوزِ بےتابی ، سوارِ توسنِ معنی ، بیانِ شامِ جدائی ، مشعلِ سوزِ جگر وغیرہ ایسی تراکیب ہیں جنھوں نے سراج کے کلام میں ترنم کے اثر کو گہرا کر کے اُردو روایت کو خوب سے خوب تر بنانے میں مدد کی ہے ۔

جیسا کہ ہم پہلے لکھ چکے ہیں ، عشق سراج کی فکر کا مرکزی نقطہ ہے ۔ یہی لہر اُن کی شخصیت اور مزاج میں رواں دواں ہے اور یہی لہر اُن کے دوسرے کلام کی طرح مثنویوں میں بھی جاری و ساری ہے ۔ سوزِ محبت ہی نے اُن کی شخصیت میں خاکساری ، انکسار ، خوش مذاقی ، بےنیازی اور جلال و جمال کی صفات پیدا کر کے وسیع المشربی اور فراخ دلی کو جنم دیا تھا ۔ سراج نے چھوٹی بڑی بارہ مثنویاں لکھی ہیں ۔ ”بوستانِ خیال“ اُن کی مثنویوں میں سب سے زیادہ اہم اس لیے ہے کہ یہی ایک طویل مثنوی ہے اور اس میں کچھ نہ کچھ

آہستہ پن بھی ملتا ہے ۔ باقی گیارہ مثنویاں ان معنی میں، تو مثنویاں ہیں کہ وہ مثنوی کی بحر میں لکھی گئی ہیں اور ان میں ابیات کا التزام ملتا ہے لیکن مزاج کے اعتبار سے یہ نظم اور غزلِ مسلسل کی ملی جلی شکلیں ہیں ۔ "بوستانِ خیال" کے موضوع کا اظہار مثنوی کے ابتدائی اشعار میں کر دیا گیا ہے :

ارے ہم نشینو! مرا دکھ سنو   مرے دل کے گلشن کی کلیاں چنو
مرے ہر عجب طرح کے درد ہیں   کہ سب درد اس درد کے گرد ہیں
کہوں کیا کلیجے میں سوراخ ہے   مری داستاں شاخ در شاخ ہے
اگر سنگ بھی، حال میرا سنے   تو حیرت سے چکرت میں جا سر دھنے

اسی کیفیتِ ہجر کا بیان ساری مثنوی میں کیا گیا ہے ۔ عاشق باغ میں جاتا ہے مگر اسے سکون نہیں ملتا ۔ محفلِ خوباں میں جاتا ہے اور وہاں ایک "سردار زادہ" کو دیکھتا ہے جس کا حسن بے مثال ہے ۔ یہی سردار زادہ مثنوی کا ہیرو ہے ۔ شاعر اس سے اپنے عشق کا اظہار کرتا ہے ۔ سردار زادہ بھی اظہار تعلق کرتا ہے لیکن شاعر کی بے قراری بڑھتی رہتی ہے ۔ کچھ عرصے کے بعد وہ شوخ سراپا ناز بے وفائی کرتا ہے ۔ شاعر اس کی بے وفائی کو دیکھ کر سنگ دل یار کی حکایت بیان کرتا ہے مگر محبوب پر اس کا کوئی اثر نہیں ہوتا ۔ شاعر اسی طرح بے وفائی، ہجر و اضطراب کی آگ میں جلتا رہتا ہے اور اس کی زندگی تلخ تر ہو جاتی ہے ۔ مثنوی مناجات پر ختم ہوتی ہے جس میں غم سے نجات پانے اور "بتوں" کی طرف سے دل پھیر دینے کی دعا مانگی گئی ہے :

گزر گئی مری بت پرستی میں عمر   گئی غفلت و جہل و مستی میں عمر
میں اب چاہتا ہوں کہ ہوشیار ہوں   اب اس خوابِ غفلت سے بیدار ہوں

یہاں سے عشقِ مجازی کا رخ عشقِ حقیقی کی طرف ہو جاتا ہے ۔ یہ مثنوی دو دن میں لکھی گئی ہے اور اس کے اشعار کی تعداد اور سالِ تصنیف ایک ہے ۔ یہ مثنوی اپنی روانی، سادگی اور شدید عشقیہ کیفیات کے بے باکانہ اظہار کی وجہ سے پُر اثر ہے اور ریختہ کی مثنویوں کی ابتدائی روایت میں ایک اہم کڑی کا درجہ رکھتی ہے ۔ سراج کی غزل کا مزاج یہاں بھی موجود ہے ۔

سراج "عشق" کے شاعر ہیں اور عشقیہ شاعری کی روایت کو مستحکم بنیادوں پر قائم کرتے ہیں ۔ یہ سارا کلام اُس دور کا ہے جب وہ عشقِ مجازی کے دور سے گزر رہے ہیں ۔ بعنوانِ شباب کا دریا چڑھا ہوا ہے اور حساس سراج کے تارِ عشق ہوا کے ہلکے سے جھونکے سے مرتعش ہو کر مترنم ہو جاتے ہیں اور

اسی عالمِ سرشاری میں یہ ترنم لفظوں میں ڈھلنے لگتا ہے :

دیوانہ قیدِ ہوش سے آزاد ہو گیا　　شکرِ خدا کہ پاؤں کی زنجیر کٹ گئی

سراج کی زبان عشقیہ شاعری کی فطری زبان ہے جس میں احساس کے ترنم نے سوز و ساز کی کیفیت پیدا کر دی ہے ۔ انھوں نے اُردو شاعری کو ایک بڑا ذخیرۂ الفاظ اور انھیں استعمال کرنے کا سلیقہ دیا ہے ۔ سنگلاخ زمینوں اور مشکل ردیفوں میں غزلوں کو پڑھ کر یہ احساس نہیں ہوتا کہ سراج کی شعری قوت کو انھوں نے دبا دیا ہے ۔ یگانہ جیسا جیوٹ شاعر جب : ع

خبرِ تحیّرِ عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی

والی زمین میں غزل کہتا ہے تو سراج کی غزل کا منہ چڑاتا معلوم ہوتا ہے ۔ سراج کی شاعری کی قدر و قیمت کا اندازہ اُس وقت خصوصیت سے ہوتا ہے جب اسے دوسرے بڑے شاعروں کے ساتھ پڑھا جائے ۔ سراج کا جذبۂ عشق اتنا قوی اور قوّتِ اظہار اتنی جاندار ہے کہ احساس و الفاظ مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور معمولی سی بات بھی مزہ دینے لگتی ہے :

آج کی رات مرا چاند نظر آیا ہے
چاندنی دُود سی چھٹکی ہے مرے آنگن میں

محاورے اور ضرب الامثال بڑی احساس سے مل کر منہ سے بولنے لگتے ہیں :

کیا ہوا گرچہ یار ہے نزدیک　　آنکھ اوجھل پہاڑ اوجھل ہے

کیوں پکار کر بلبل راز فاش کرتی ہے
شاخِ گل کی سُولی پر باغ میں چڑھا دیجے

ہائے جی کے سودے میں روز کا ہے ہنگامہ
چوک سے عناصر کے یہ دکاں اُٹھا دیجے

عشق دونوں طرف سے ہوتا ہے　　کیوں بجے ایک ہات سوں تالی

سراج قدرِ اول کے شاعر ہیں اور اُن کے کلام میں دوامی شاعری کے ایسے عناصر موجود ہیں کہ اس کے کچھ حصے نہ صرف ہمیشہ دلچسپی سے پڑھے جائیں گے بلکہ وہ اُردو زبان کے کلچر کا جزوِ لاینفک بن گئے ہیں ۔ سراج نے اُردو شاعری کو ایک نیا معیار دیا اور عشقیہ شاعری کی روایت کو ولی سے لے کر میر تک پہنچا دیا ۔ ولی اگر چوسر کی طرح ہمہ گیر ہیں تو سراج انگریزی شاعر لینگ لینڈ (Lang Land) کی طرح اُردو شاعری میں مخصوص عشقیہ روایت کے بانی ہیں ۔

سراج اورنگ آبادی کی وفات پر سارے شہر میں سوگ منایا گیا۔ وفات کے وقت ان کی بزرگی کی شہرت دور دور تک پہنچ چکی تھی اور شاعری کا ڈنکا ہر طرف بج رہا تھا۔ خاصی تعداد میں اُن کے شاگرد موجود تھے جن میں ضیاء الدین پروانہ، مرزا محمود خاں نثار، محمد عطا ضیا، مرزا مغل کمتر، لالہ جی کشن بیجان، میر مہدی متین معروف ہیں۔ اس زمانے کے اہم لوگوں نے اُن کی تاریخِ وفات کے قطعات لکھے جن میں میر غلام علی آزاد بلگرامی، میر اولاد محمد خاں ذکا، ضیاء الدین پروانہ اور لچھمی نرائن شفیق کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ سراج کی وفات پر اُن کے معاصر شاہ قاسم علی قاسم نے بھی اظہارِ افسوس کرتے ہوئے لکھا:

شاہ قاسم علی ہزار افسوس   یار ہمدرد اوٹھ گئے وو سراج

شاہ قاسم علی قاسم، جن کا انتقال بارھویں صدی کے اواخر میں ہوا، ایک پُرگو شاعر تھے۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ ولی اور سراج کے بعد روایتِ ریختہ نے کتنی ترقی کی، قاسم کے دیوان کا مطالعہ ضروری ہو جاتا ہے۔ قاسم کے زمانۂ حیات میں دکن کے معروف شعرا ایک طرف اور شمالی ہند کے آبرو، حاتم، آرزو، یک رنگ، ناجی، مظہر جانجاناں وغیرہ دوسری طرف نظر آتے ہیں اور دونوں گروہ اب ایک زبان ہو رہے ہیں۔ اب گجرات میں بھی معیارِ سخن وہی ہے جو دکن اور شمال میں ہے۔ ریختہ کے سلسلے میں شاعروں کی تعلّی سے ویسی ہی خوشی کا اظہار ہو رہا ہے جیسے کوئی تلاش کرنے والا نیا ملک دریافت کر کے خوش ہوتا ہے۔ اب ریختہ کے شاعر کی آواز سارے برعظیم میں گونج رہی ہے۔ فارسی کا رواج تیزی سے کم ہو رہا ہے اور اب برعظیم کی تہذیب اُس زبان کی طرف رجوع کر رہی ہے جسے اُس نے اسی سرزمین پر اپنی صدیوں کی تخلیقی صلاحیتوں سے پال پوس کر بڑا کیا تھا۔

شاہ قاسم کے دیوان[۱] کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ دکن و شمال میں ایک ہی زمین میں غزلیں کہنے کا رواج بڑھ رہا ہے اور یہ اس بات کی علامت ہے کہ ریختہ کی شاعری اب ملک گیر سطح پر پھیل گئی ہے۔ قاسم کے دیوان میں جانجاناں، آبرو، حاتم، آرزو، تاباں اور یقین کی غزلوں کی زمینیں صاف دکھائی دے رہی ہیں۔ اثرات کے اس اختلاط نے شاعری میں نئی قوتوں اور نئے حوصلوں کے امکانات

---

[۱] دیوانِ شاہ قاسم: مرتبّہ سخاوت مرزا (غیر مطبوعہ)، مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

کو روشن کر دیا ہے۔ شاہ قاسم کے کلام سے کسی خاص رنگِ سخن کا پتا نہیں چلتا۔ وہ ولی یا سراج کی طرح منفرد شاعر نہیں ہیں بلکہ روایت کی تکرار کے شاعر ہیں۔ ان کی خوبی، جیسا کہ شفیق نے لکھا ہے، یہ ہے کہ "مضامینِ صاف و شستہ می جوید و شعر را بہ نہایت غدوبت می گوید[1]۔" ان کے دیوان میں مخمس و ترجیع بند بھی ہیں لیکن بنیادی طور پر وہ غزل کے شاعر ہیں۔ ان کی عشقیہ کیفیات میں سطحیت کا احساس ہوتا ہے۔ وہ شدتِ اثر اور قوتِ اظہار جو ولی یا سراج کے ہاں ملتی ہے، قاسم کے ہاں نہیں ہے۔ تصوّف کے مضامین بھی جذبے سے عاری ہیں؛ مثلاً یہ تین شعر دیکھیے:

ذات کے طالب کو ہرگز گفتگو سے کام نیں
زاہدوں کو ہو مبارک کعبہ و بامن کو دیر
جو آپ خوش تو جہاں خوش یہ بات ہے مشہور
ہے اپنے دم سے رفیق آشنا برادر خوب
مت دل کسی کا توڑ، مروت اسی میں ہے
رکھ خاطر آشنا کی، محبت اسی میں ہے

یہاں ایک "اوپری پن" اور بغیر جذبے کی شاعری کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں شعر دل کے نہاں خانے سے نہیں نکل رہا ہے بلکہ مضمون باندھنے کی کوشش میں علمِ عروض کا سہارا لیا جا رہا ہے:

دل تمہارا مجھ سے گر بیزار ہے   خوش رہو میرا بھی اللہ یار ہے
میں جس کو دل دیا سو وہ دشمن ہوا مرا
قاسم میں کیا کروں یہ زمانا بھلا نہیں

لٹک چلنا ادا میں مسکرانا   یہ خوبی کس میں ہے یارو بتانا
کفِ افسوس اوس کا ہے قیامت   اڑا دیتا ہے ظالم تالیوں میں
اوس کاکل نے دل لپٹا ہے   کیا بلائیں گئی ہیں، سر پر سے
ہمارا طفلِ دل کرتا ہے شوخی   سجن اس کو ذرا آنکھیں دکھانا

ساری شاعری کا زور محاورے، ضرب المثل اور ایہام پر ہے جن سے شاعری میں شوخی پیدا کرنے کا کام لیا جا رہا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعری ایک ٹھٹھول یا ایک "مزیدار" مشغلہ بن گئی ہے۔ لیکن جہاں تک زبان کا تعلق ہے،

---

[1] چمنستانِ شعرا : ص ۵۰۷ -

وہ صاف ہو کر سارے برعظیم میں ایک ہی سطح پر آ گئی ہے ۔

اس دور میں متعدد شعرا دادِ سخن دے رہے ہیں ۔ عارف الدین خاں عاجز (م۔ ۱۱۷۷ھ/۱۷۶۳ع[1]) ہوی ہیں کہ اپنے ایہام کی وجہ سے اور لچھمی نرائن شفیق (۱۲۲۳ھ/۱۸۰۸ع) ہوی کہ اپنے تذکروں اور تاریخ گوئی کی وجہ سے شہرت رکھتے ہیں — لیکن اب جمیل جالبی! آخر کس کس کاؔ ذکر کرو گے ؟ تاریخ میں تو صرف اُنوی لوگوں کا ذکر ہو سکتا ہے جو روایت کے اصل دھارے پر بہہ رہے ہیں ۔ اور وہ لوگ جو اصل دھارے سے دور یا الگ ہیں یا صرف "نقل" اور "تکرار" کے ذریعے ادب و شاعری کا تبرک تقسیم کر رہے ہیں ، ان کا ذکر تذکرہ نویسوں پر چھوڑ دو کہ یہ ان کا کام ہے اور تم آگے بڑھو ۔

☆ ☆ ☆

۱- گلِ عجایب : اسد علی خاں تمنّا اورنگ آبادی ، ص ۸۴ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ، ۱۹۳۶ع ۔

اختتامیہ

اس جلد کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ زبان جسے آج ہم اُردو کے نام سے پکارتے ہیں، ایک ایسی زبان ہے جو سارے برعظیم پاک و ہند میں عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی ہے اور عہدِ حاضر کے تقاضوں کے عین مطابق رابطے کی واحد مشترک زبان ہے اور قومی و ملک گیر مسائل پر اظہارِ خیال کے لیے یہی زبان استعمال میں آتی ہے۔ اس زبان کی تاریخ برعظیم میں مسلمانوں کی آمد کی تاریخ سے شروع ہوتی ہے جسے وہ اسی سر زمین سے اُٹھا کر سینے سے لگاتے ہیں اور اپنی زبانوں کے الفاظ ملا کر، اپنی فکر، تخلیقی صلاحیت اور نظامِ خیال کی قوتوں سے سہارا دے کر برعظیم پاک و ہند کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیلا دیتے ہیں۔ اور جس طرح فتوحاتِ ایران کے زمانے میں فارسی زبان کو ایک رسم الخط دیا تھا اُسی طرح اسے بھی ایک رسم الخط دے دیتے ہیں۔ "بولی" سے "زبان" بننے کے عمل سے گزر کر صدیوں بعد جب یہ بڑی ہوتی ہے تو ادب کا تخلیقی عمل آہستہ آہستہ سر نکالتا ہے۔ کبھی اس زبان کے الفاظ خود فارسی "عبارت" میں اظہار کو سہل بناتے ہیں جس کی مثالیں مسعود سعد سلمان (م - ۵۱۵ھ/۱۱۲۱ع) کے دیوانِ فارسی اور امیر خسرو (م - ۷۲۵ھ/۱۳۲۵ع) کے فارسی کلام میں بھی ملتی ہیں اور تاریخِ فیروز شاہی، آئینِ اکبری اور ذخیرۃ الخوانین میں بھی۔ کبھی صوفیائے کرام اپنی بات عوام تک پہنچانے کے لیے اسے استعمال میں لا رہے ہیں اور کبھی کبیر داس جیسے عوامی شاعر اور گُرو نانک جیسے مصلح اپنے فکر و خیال اور فلسفۂ حیات کو سارے معاشرے میں عام کرنے کے لیے اسے وسیلۂ اظہار بنا رہے ہیں۔ جہاں کہیں مختلف بولیاں بولنے والوں کو اپنی بات ایک دوسرے تک پہنچانے کی ضرورت پڑتی ہے وہاں یہ زبان ازخود نمودار ہو جاتی ہے۔ اسی لیے یہ زبان ہمیں کم و بیش سارے برعظیم میں کسی نہ کسی شکل میں ضرور نظر آتی ہے۔ اس زبان کا مولد ہر وہ علاقہ ہے جہاں "مختلف الزبان" لوگ آپس میں مل جل رہے ہیں۔

ملنے جلنے کا یہ عمل خواہ پنجاب و سندھ میں ہو رہا ہو یا دہلی ، شمالی ہندوستان ، دکن اور گجرات میں ۔ یہ زبان ہر زبان سے مل کر شیر و شکر ہو جاتی ہے اور ایک ایسی شکل اختیار کر لیتی ہے جو انھی حالات میں پیدا ہونے والی کسی دوسرے علاقے کی زبان سے مشابہ ہوتی ہے ۔ اس میں دوسری زبانوں کے الفاظ اپنے اندر جذب کرنے کی ایسی صلاحیت ہے کہ جو لفظ اس کے مزاج کے نظامِ کشش میں آیا اسی کا ہو رہا ۔ اس میں جدید ہند آریائی زبانوں میں سے کم و بیش ہر ایک کی ایسی خصوصیات پائی جاتی ہیں جو اسے بڑھانے اور اس کے اظہار کو وسیع تر کرنے میں مدد کر سکیں ۔ اس زبان نے برعظیم کی ساری جدید ہند آریائی زبانوں کی اُن خصوصیات کو اپنا لیا جن میں ملک گیر سطح پر تصرّف میں آنے کی صلاحیت موجود تھی ۔ محمود شیرانی اسے پنجاب کی زبان کہتے ہیں ۔ سندھی اور سرائکی والے اس کا مولد و منشا سندھ و ملتان کو قرار دیتے ہیں ۔ گجرات والے اس کی جائے پیدائش گجرات کو بتاتے ہیں ۔ دکن والے اسے اپنی زبان کہتے ہیں ۔ دہلی والے دہلی کو اس کا مولد بتاتے ہیں ۔ یو ۔ پی والے اسے کھڑی بولی سے منسوب کرتے ہیں ۔ محمد حسین آزاد اس کا رشتہ ناتا برج بھاشا سے جوڑتے ہیں ۔ ہریانی ، راجستھانی اور اودھی اور اردھ ماگدھی والے اسے اپنے اپنے علاقوں سے ملاتے ہیں ۔ اس اندازِ فکر کا سبب یہ ہے کہ قدیم زمانے سے وہ زبان جو ہندی ، ہندوی ، گُجری ، دکنی وغیرہ کے نام سے پکاری جاتی رہی اور دورِ جدید میں ریختہ ، اُردوے معلّٰی ، اُردو اور ہندوستانی کے نام سے موسوم کی جاتی رہی ، وہ برعظیم کی ساری زبانوں کے (ریاضی کی اصطلاح میں) ”عاد اعظم مشترک“ کی حیثیت رکھتی ہے ۔ اس کا تجربہ ہمیں اُس وقت خاص طور پر ہوا جب ”دیوانِ حسن شوقی“ مرتّب کرتے وقت حسن شوقی کی ایک مثنوی ”میزبانی نامہ“ کے ابتدائی سو شعر ہم نے پنجابی ، سندھی ، سرائکی ، پشتو ، گجراتی ، مرہٹی اور بلوچی بولنے والوں کو دے دیے اور اُن سے اپنی اپنی زبانوں کے الفاظ کی فہرست بنانے کے لیے کہا ۔ فارسی ، عربی ، ترکی اور ہندوی کے الفاظ کی فہرست ہم نے خود بنائی ۔ جب یہ فہرستیں آئیں تو معلوم ہوا کہ اب ایک لفظ بھی ایسا باقی نہیں رہا تھا جسے ہم خالص اُردو کا لفظ کہہ سکیں ۔ یہی عمل صرف و نحو کی سطح پر ہوا ۔ ہر اصول ایسا تھا جس پر دوسری زبان والے اپنا دعویٰ کرتے تھے ۔ اس تجربے کو بڑھا کر اگر برعظیم پاک و ہند کی دوسری بولیوں اور زبانوں کو بھی شامل کر لیا جاتا تو یہی نتیجہ نکلتا ۔ غرض کہ اس زبان میں آریائی و دراوڑی الفاظ و اصولِ قواعد بھی موجود ہیں اور سامی و تورانی بھی ۔ لیکن سب

اس حد تک اور اس توازن سے ملے جلے ہیں کہ اس کی قوتِ اظہار کو بڑھاتے ہیں اور مل کر ایک اکائی بناتے ہیں ۔ برِعظیم کی اسی لسانی وحدت اور کم و بیش ساری زبانوں کے عاد اعظم مشترک کا نام ''اردو'' ہے ۔

مختلف زمانوں میں اس کے مراکز بدلتے رہے ۔ جیسا کہ اس جلد کے مطالعے سے اندازہ ہوا ہوگا ، پہلے سارے شمال میں اس نے رنگ جمایا ۔ پھر ایک خاص زمانے میں گجرات اس کا مرکز رہا اور وہاں سے اکبر کی فتحِ گجرات (۹۸۰ھ/۱۵۷۲ء) کے بعد یہ مرکز دکن پہنچ گیا جہاں بہمنی دورِ سلطنت میں یہ زبان پہلے ہی جڑ پکڑ چکی تھی ۔ اورنگ زیب کی فتوحاتِ دکن نے جب شمال اور جنوب کو ملا کر ایک کرّ دیا تو ایک ایسا معیارِ زبان و ادب ، جسے اُس زمانے میں اور پھر بعد تک ''ریختہ'' کے نام سے پکارا جاتا رہا ، وجود میں آ گیا ۔ ولی دکنی کے بعد اس کا نیا مرکز دہلی قرار پایا ۔ اب شمال نے دکن کی روایتِ ادب سے فیض پا کر اپنے خونِ جگر سے اسے سینچا اور اس میں شعر و ادب کے بیش بہا جواہر پاروں کا اضافہ کیا ۔ روایت کے دھارے کے راستوں کو اس جلد کے ایک ساتھ مطالعے سے دریافت کیا جا سکتا ہے ۔ پہلے اس زبان کی روایت نے دیسی عناصر سے دل کھول کر استفادہ کیا ۔ ہندوی زبانوں کے الفاظ ، تلمیحات ، اسطور ، علامات ، تشبیہات اور اصناف و اوزان کو اظہار کا ذریعہ بنایا اور اس میں سے وہ سارا رس نچوڑ لیا جو نچوڑا جا سکتا تھا ۔

شمال میں امیر خسرو سے لے کر شاہجہاں کے دور تک یہی اثرات کارفرما رہے ہیں ۔ دکن میں ''کدم راؤ پدم راؤ'' والے نظامی سے میراں جی شمس العشاق تک اسی ہندوی روایت کا عمل دخل رہتا ہے ۔ گجرات کا ادب شروع سے ہندوی روایت کے زیرِ اثر رہتا ہے ۔ یہاں پہلی مرتبہ فارسی اثرات کی بہت ہلکی سی جھلک شاہ علی جیوگام دھنی کے ہاں محسوس ہوتی ہے اور پھر خوب محمد چشتی فارسی اصناف ، بحور اور علامات استعمال کرتے نظر آتے ہیں ۔ یہ اثرات بیجاپور میں ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گُرو (م - ۱۰۳۷ھ/۱۶۲۷ء) کے دور تک باقی رہتے ہیں ۔ جگت گُرو کی تصنیف ''کتابِ نورس'' گہرے ہندوی اثرات کا اظہار کرتی ہے ۔ عبدل کے ''ابراہیم نامہ'' میں ہندوی اثرات دبنے شروع ہوتے ہیں اور فارسی اثرات نمایاں ہوتے ہیں ۔ فارسی و ہندوی اثرات کی یہ کشمکش صنعتی ، مقیمی ، شاہی ، نصرتی اور ہاشمی کے ہاں جاری رہتی ہے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ فارسی اثرات ، لال دوا کے دانے کی طرح ، اس روایت کا رنگ بدلتے رہتے ہیں ۔ بحور و اصناف تو عبدل کے ''ابراہیم نامہ'' کے بعد سے فارسی ہو جاتے ہیں لیکن بیجاپوری اسلوب کے

بطن میں ہندوی طرزِ احساس اور ذخیرۂ الفاظ آخر وقت تک زندہ و باقی رہتے ہیں۔ اُدھر گولکنڈا میں فارسی اثرات شروع ہی سے نمایاں ہیں لیکن یہاں بھی ہندوی اثرات بنیادی کردار ادا کر رہے ہیں۔ خود محمد قلی قطب شاہ کے کلیات میں، جہاں فارسی اثرات، اصناف و بحور اور ذخیرۂ الفاظ اور آہنگ و لہجہ اُس کے رنگِ سخن کو نکھار رہے ہیں، وہاں ہندوی اسطور، روایت اور ذخیرۂ الفاظ کا رنگ بھی چوکھا ہے۔ وجہی کی مثنوی ”قطب مشتری“ میں بھی یہ اثرات موجود ہیں۔ غواصی کی ”سیف الملوک بدیع الجمال“ میں بھی یہ واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ لیکن وجہی کی ”سب رس“ میں فارسی اثرات گہرے ہو جاتے ہیں اور عبداللہ قطب شاہ کے طویل دورِ حکومت میں فارسی روایت ادب کی واحد روایت بن جاتی ہے۔ لیکن اس کی ”زمین“ اب بھی ہندوی ہی رہتی ہے۔ اس روایت کو جمانے میں اورنگ زیب کی طویل مہماتِ دکن نے بہت مدد کی۔ مغلوں کی زبان فارسی تھی اور خود شمال کی اُردو پر فارسی الفاظ کا اثر گہرا تھا۔ مغلوں کی فتوحات کے ساتھ ساتھ فارسی اثرات بڑھتے گئے اور شمال کی زبان نے جنوب کی زبان پر اثر ڈالنا شروع کیا۔ فاتح نے مفتوح کی زبان کو متاثر کیا تو مفتوح تہذیب نے فاتح تہذیب کے بطن میں اپنی ادبی روایت اور طرزِ احساس کو پیوست کر دیا۔ فاتح و مفتوح تہذیب کے اسی سنگم پر ولی دکنی کی آواز نے سب کو لہلوٹ کر دیا۔ ولی نے قدیم ادب کی روایت کے زندہ عناصر کو اپنے تصرف میں لا کر فکر و اظہار کی سطح پر ایک نیا معیار قائم کیا جو ”ریختہ“ کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ یہ وہ نئی سطح تھی جہاں شمال، جنوب اور سارے برعظیم کے تخلیقی ذہنوں کی آرزوئیں تکمیل پا رہی تھیں۔ ولی کا یہ معیارِ ریختہ اتنا مقبول ہوا کہ سورت کے عبدالولی عزلت، دکن کے داؤد و سراج، گجرات کے یوسف زلیخا والے امین، پنجاب کے ناصر علی سرہندی اور شاہ مراد، سندھ کے میر محمود صابر، سرحد کے عبدالرحمٰن بابا، بہار کے عبدالقادر بیدل، دہلی کے فائز، جعفر زٹلی، آبرو، شاہ حاتم، کرناٹک کے شاہ تراب، مدراس کے محمد باقر آگاہ اور برعظیم کے طول و عرض میں چھوٹے بڑے سب شاعروں نے اس نئے معیار کو واحد ادبی معیار کے طور پر تسلیم کر لیا۔ ولی کا یہی کارنامہ ہے کہ اُس نے فارسی روایت کو اُردو کے قالب میں ڈھال کر ایک طرف معاشرے کی اُس خواہش کو بھی پورا کر دیا کہ وہ فارسی روایت کو اپنائے رکھنا چاہتا تھا اور ساتھ ساتھ اس مشکل کو بھی حل کر دیا کہ فارسی میں اپنی تخلیقی قوتوں کا اظہار نئی نسل کے لیے دشوار ہو گیا تھا۔ اس طرح ولی نے اُردو زبان و ادب کے ارتقا کو جدید دائرے

میں داخل کر دیا اور فارسی روایت کو ایک نیا عروج دے کر اسے اُردو زبان و ادب کا مقدّر بنا دیا۔ اسی روایتِ زبان و ادب کے فروغ کی وجہ سے نصرتی، جو ولی دکنی سے بڑا شاعر تھا، ٹکسال باہر ہو کر تاریخ کی جھولی میں جا گرا اور ولی دکنی کا نام آج بھی اسی طرح زندہ ہے۔

قدیم ادب انہی اثرات اور روایت کے اُتار چڑھاؤ سے عبارت ہے اور قدیم روایت کی لہروں کا پیچ و تاب انہی رجحانات کی عکاسی کرتا ہے۔ مردہ یا ناکارہ روایت کو چھوڑ کر، عصرِ حاضر کے تقاضوں کے مطابق، زندہ طرزِ احساس کو اپنانا ہمیشہ سے تخلیقی ذہنوں کا شیوہ رہا ہے۔ یہ یونہی ہوتا آیا ہے اور یونہی ہوتا رہے گا۔

☆ ☆ ☆

ضمیمے

پاکستان میں اُردو

پنجاب اور اُردو

> ''اُردو زبان اور لٹریچر کی تاریخ کے لیے جس قدر مسالہ ممکن ہو جمع کرنا ضروری ہے۔ غالباً پنجاب میں بھی کچھ پرانا مسالہ موجود ہے۔ اگر اس کے جمع کرنے میں کسی کو کامیابی ہوگئی تو مؤرخِ اُردو کے لیے نئے سوالات پیدا ہوں گے''۔
>
> (ماخوذ از مکتوبِ علامہ اقبال، ۷ مئی ۱۹۲۵ء)

(۱)

قدیم ادب کے اس تفصیلی مطالعے سے ہم روایت کی دھوپ چھاؤں اور اُس کے اُتار چڑھاؤ کے منظر کو اپنی آنکھوں سے دیکھ چکے ہیں۔ شمالی ہند، گجرات اور دکن کے ادبیات کا مطا'عہ کرتے ہوئے ہم نے اہلِ پنجاب کی خدمات اور زبانِ اُردو سے ان کے گہرے قدیم تعلق کا ذکر اس جلد میں جابجا کیا ہے۔ ہم نے یہ بھی لکھا ہے کہ پنجابی لہجہ، آہنگ، تلفّظ اور محاورہ شروع ہی سے اُردو زبان کے مزاج اور خون میں شامل رہا ہے۔ اُردو کو اہلِ پنجاب ہی نے اپنے سینے سے دودھ پلا کر پالا پوسا اور بڑا کیا ہے۔ اُردو کی روایت اور تاریخ میں پنجاب اُسی طرح شامل ہے جس طرح انسانی رگوں کے اندر دوڑتے ہوئے تازہ خون میں سرخ و سفید جسیمے۔ تاریخ گواہ ہے کہ شمال سے جو لوگ دکن، گجرات اور مالوہ کی طرف گئے اور وہ لوگ بھی جو دہلی میں آباد ہوئے، جن میں بادشاہوں سے لے کر سپاہی پیشہ اور دوسرے سب طبقوں کے لوگ شامل تھے، پنجاب و ملتان و سرحد کی طرف سے آ کر برِعظیم کے طول و عرض میں پھیلے تھے۔ اِسی لیے پنجاب اور اُردو کے تعلق کو دیکھنے کے لیے نہ صرف اُن مشاہیر کی خدمات کا جائزہ لینا ہوگا جو ساری عمر پنجاب میں رہے بلکہ اُن کا بھی جو پنجاب سے جا کر سارے برِعظیم کے طول و عرض میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے جوہر دکھاتے رہے۔ پروفیسر محمود شیرانی اپنی معرکۃالآرا تصنیف ''پنجاب میں اُردو''

میں اس بات کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں :

> ”غزنویوں کے قبضے میں تمام پنجاب ، سندھ اور ملتان تھا ۔ ہانسی ، سرستی اور میرٹھ تک ان کے قبضے میں تھے ، بلکہ یوں کہیے دہلی کے قریب تک پھیلے ہوئے تھے ۔ اتنے بڑے علاقے کے مالی و ملکی انتظام کے لیے عمّال کو اس ملک کی زبان سیکھنی ضروری تھی ۔ چونکہ لاہور ہند کا دارالسلطنت تھا اس لیے ظاہر ہے کہ اس خطّے کی زبان کو اس عہد کی حکومت اور مسلمانوں نے ترجیح دی ہوگی ۔ یہ خیال کرنا کہ جب تک مسلمان پنجاب میں آباد رہے ، انھوں نے کسی ہندی زبان سے سروکار نہ رکھا اور جب پنجاب سے دہلی گئے تب برج بھاشا اختیار کی ، ایک ناقابل قبول خیال ہے[1] . . . قطب الدین کے فوجی اور دیگر متوسلین پنجاب سے کوئی ایسی زبان اپنے ہمراہ لے کر روانہ ہوتے ہیں جس میں خود مسلمان قومیں ایک دوسرے سے تکلم کر سکیں[2] . . . دلچسپی کا امر یہ ہے کہ غیاث الدین پنجابیوں کے لشکر کے ساتھ دہلی میں داخل ہوتا ہے جس نے وہاں آباد ہو کر دہلی کی زبان پر بے حد اثر ڈالا ہوگا . . . جب نارمنوں کی فتح نے انگریزی زبان پر ایک نہ مٹنے والا اثر ڈالا اور ہمیشہ کے لیے اس کی رفتار کو بدل دیا تو ہم اندازہ کر سکتے ہیں کہ دہلی پر ان پنجابیوں نے کس قدر اثر ڈالا ہوگا . . . تغلقوں کے عہد میں دہلی میں جس قسم کی زبان بولی جاتی تھی ، اگر ہم کو اس کے نمونے دیکھنا ہیں تو قدیم دکنی اُردو کے ادبیات دیکھنے چاہییں[3]۔“

سونتی‌کمار چٹرجی نے بھی کم و بیش اسی خیال کا اظہار حسب ذیل الفاظ میں کیا ہے کہ :

> ”پنجابی مسلمان جو ترک افغان فاتحین کے ہمراہ نئے دارالحکومت دہلی میں آئے ، سارے ہندوستانیوں میں سب سے زیادہ اہمیت کے مالک تھے ۔ وہ دہلی میں اپنی وہ بولی بولتے آئے تھے جو دہلی کے شمالی اضلاع اور

---

[1] پنجاب میں اُردو : از حافظ محمود شیرانی ، کتاب نما لاہور ، طبع سوم ، ص ۵۶ - ۵۷ ۔

[2] ایضاً : ص ۶۷ ۔

[3] ایضاً : ص ۷۰ ۔

شمال مغربی علاقوں کی زبان سے حد درجہ مشابہت رکھتی تھی۔ انھوں نے اس زبان کو، جو کاروباری زبان بن گئی تھی، لہجہ و آہنگ دیا اور اس کے نقش و نگار کو بنانے سنوارنے میں اہم کردار ادا کیا[1]۔”

قدیم دکنی اور گجری ادب میں یہ اثر اس لیے واضح اور نمایاں ہے کہ ابھی مختلف لہجے، مختلف اثرات اور الفاظ و آہنگ مل کر ایک نہیں ہوئے ہیں۔ جب یہ اثرات ایک وحدت بن کر مخصوص شکل اختیار کر لیتے ہیں تو ہم اس بات کو بھول جاتے ہیں کہ اُردو زبان کی یہ مخصوص شکل، آہنگ اور لہجہ کن کن اثرات سے مل کر بنا تھا۔

تاریخ شاہد ہے کہ پنجاب و سرحد کے علاقے ہی وہ علاقے ہیں جو ہمیشہ سے فاتحینِ برعظیم کی گزرگاہ رہے ہیں اور یہی وہ علاقے ہیں جہاں مسلمانوں کا واسطہ سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی سطح پر یہاں کے باشندوں سے پڑا جن میں بودھوں اور ہندوؤں کے علاوہ دوسری اقوام بھی شامل تھیں۔ اہلِ اسلام سندھ میں پہلی صدی ہجری میں آ گئے تھے جن کے اثرات کا مطالعہ ہم ”سندھ میں اُردو“ کے تحت آئندہ باب میں کریں گے۔ لیکن مسلمانوں کی آمد کا اصل و حقیقی راستہ یہی تھا جس کے اثرات اس برعظیم کی آئندہ تاریخ پر گہرے پڑے۔ یہی وہ علاقہ ہے جہاں دو تہذیبیں، دو تمدن اور دو عقیدے ایک دوسرے سے ملے اور پھر یہ اثرات سارے برعظیم میں پھیل گئے۔ ۳۶۷ھ/۹۷۷ع میں الپتگین نے سرحد و پنجاب کے کوہستانی علاقوں پر حملہ کیا اور اس کے بعد اس کے جانشین سلطان سبکتگین نے ۳۷۸ھ/۹۸۸ع میں جےپال کے حملے کے جواب میں حملہ کیا اور اسے شکست دے کر لمغان سے پشاور تک کے علاقے پر قبضہ کرکے اپنی حکومت کی بنیاد ڈالی۔ سلطان سبکتگین کے بعد محمود غزنوی نے ۳۹۰ھ/۱۰۰۰ع اور پھر ۳۹۱ھ/۱۰۰۱ع میں حملہ کرکے پنجاب کو فتح کر لیا اور ۴۰۵ھ/۱۰۱۴ع میں اسے اپنی سلطنت میں شامل کر لیا۔ اس کے بعد ۵۸۸ھ/۱۱۹۲ع تک آلِ غزنہ یہاں حکومت کرتے رہے۔ دیسی باشندوں کی ایک بہت بڑی تعداد نے یہیں سب سے پہلے اسلام قبول کیا اور ایک کثیر تعداد میں تُرک، افغان، ایرانی اور دوسری مسلم اقوام بھی سب سے پہلے اسی علاقے میں آ کر مستقلاً آباد ہوئیں۔

---

[1] انڈو آرین اینڈ ہندی: ایس۔ کے۔ چٹرجی، ص ۱۶۸ - ۱۶۹، ورنیکلر ریسرچ سوسائٹی، گجرات، ۱۹۴۲ع۔

لاہور اسی ''نئے کلچر کا ابتدائی مرکز تھا[۱]۔''

تہذیبی اور سیاسی سطح پر اس وقت یہ معاشرہ ایک منجمد معاشرہ تھا۔ مسلمانوں کی ترقی پذیر تہذیب، عقیدہ، زبان اور معاشرت نے اس میں عملِ حرکت پیدا کر دیا؛ اسی کے ساتھ مسلمانوں کے الفاظ یہاں کی زبانوں میں شامل ہونے لگے اور رفتہ رفتہ ایک ایسی مخلوط و مشترک زبان وجود میں آنے لگی جسے سہولت اور ضرورت کے لیے دونوں قومیں استعمال کرتی تھیں۔ آنے والے مسلمان ہندوؤں کے الفاظ صحیح تلفّظ و لہجہ سے ادا نہیں کر سکتے ہوں گے۔ اسی طرح ہندو عربی اور فارسی کے الفاظ اپنے مخصوص صوتی نظام کے مطابق ادا کرتے ہوں گے۔ اور چونکہ ایک دوسرے کے الفاظ کا استعمال اس دور کی معاشرتی ضرورت تھی اس لیے لفظوں کی یہ بگڑی ہوئی شکل عام و مروج ہو کر ایک نئے روپ میں ڈھل گئی ہوگی اور یہی اُردو کی ابتدائی شکل ہوگی؛ یعنی ایک ایسی زبان جس میں اس علاقے کی مختلف زبانیں بولنے والے لوگ ایک دوسرے سے گفتگو کرتے ہوں گے۔ مسعود سعد سلمان (م - ۵۱۵ھ/۱۱۲۱ع) کا ''دیوانِ ہندی'' اس دور کی اسی مروجہ و عام زبان میں ہوگا۔ اگر یہ دستیاب ہو جاتا تو لسانی مسائل کی بہت سی گتھیاں سلجھ جاتیں اور اُردو زبان کے ارتقا کی گم شدہ کڑیاں مل جاتیں۔ اسی کے پیشِ نظر شیر علی خاں سرخوش لکھتے ہیں کہ ''اُردو زبان کی نہایت ابتدائی شکل و صورت پنجابی ہی ہے[۲]'' ۔ اور ''اُردو قدیم پنجابی سے ماخوذ ہے[۳]''۔ پنجابی کے بارے میں پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی مرحوم کا یہ خیال بھی قابلِ توجہ ہے کہ ''پنجابی کے بارے میں دو خاص باتیں ذکر کے قابل ہیں؛ ایک تو یہ کہ شورسینی پراکرت کے آثار جس قدر پنجابی میں پائے جاتے ہیں اور آج تک موجود ہیں، اتنے کسی اور زبان میں نہیں پائے جاتے۔ اور دوسرے یہ کہ غیر ملکی الفاظ سے مہمان نوازی کا برتاؤ سب سے پہلے اس کے حصے میں آیا[۴]۔''

یہ مہمان نوازی پنجاب کے لیے کوئی نئی چیز نہیں تھی۔ صدیوں سے جو قومیں یہاں آئیں، نہ صرف ان کی تہذیب و تمدّن کے اثرات اس علاقے کی تہذیب

---

[۱] کیفیہ: از برجموہن دتا تریہ کیفی، ص ۲۲، مکتبۂ معین الادب لاہور، طبع دوم، ۱۹۵۰ع۔

[۲] تذکرۂ اعجازِ سخن: حصہ اول، صفحہ ز، سلسلہ ستم ظریف بکڈپو، لاہور۔

[۳] ایضاً، صفحہ خ۔

[۴] کیفیہ: ص ۵۷۔

میں سرایت کرتے گئے بلکہ مختلف زبانوں کے الفاظ بھی یہاں کی عام بول چال کی زبان میں شامل ہوتے رہے۔ آریوں کی آمد سے پہلے دراوڑ اور دراوڑوں سے قبل منڈا نامی قبائل یہاں آباد تھے۔ ان کے الفاظ آج بھی پنجابی اور اس کے واسطے سے اُردو میں موجود ہیں ؛ مثلاً ''مُنڈی'' پنجابی اور اُردو میں سر کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اسی طرح ''کھُری'' پنجابی میں کھُر بمعنی "پیر آج بھی مستعمل ہے۔ قدیم اُردو میں ''کھُر'' انہی معنی میں استعمال ہوتا تھا لیکن اب اُردو میں ''کھُر'' صرف جانور کے پاؤں کے لیے مخصوص ہے۔ منڈی لفظ ''پیڑھی'' بمعنی نسل آج بھی پنجابی اور اُردو میں مستعمل ہے۔ ''مُندرا'' بمعنی 'بالی' پنجابی اور اُردو میں آج بھی استعمال ہوتا ہے۔ اسی طرح مُنڈی میں ''چُولا'' پنجابی میں 'چلتھا اور اُردو میں ''چولہا'' ہے۔ کاجر (کاجل) ، آنچل ، بھٹی ، تسلا ، چینی پھندا وغیرہ مُنڈی الفاظ آج بھی پنجابی و اُردو میں عام و مستعمل ہیں۔ تلاش کرنے سے ایسے الفاظ کی طویل فہرست بنائی جا سکتی ہے۔

اسی طرح یونانیوں کے دورِ حکومت میں یونانی اثرات بھی پنجابی زبان میں شامل ہو جاتے ہیں ؛ مثلاً یونانی[1] الفاظ کانون ، دپھترا ، بھیلگم ، تاپھو ، کُنری وغیرہ پنجابی میں کَنُون ، دپھتر ، بلگم ، تبوت اور کُڑی کی شکل میں اور اُردو میں قانون ، دفتر ، بلغم ، تابوت ، کُڑی (لڑکی) کی شکل میں آج بھی ملتے ہیں۔ اسی طرح اہلِ پنجاب کی زبان میں ساکا ، کُشان ، گوجر ، جاٹ اور اُن اقوام کی زبان کے الفاظ بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ یہ اثرات جتنے گہرے اور کثرت سے تھے اسی لحاظ سے زبان و تہذیب کا ڈھانچا بھی بدلتا گیا۔ مسلمانوں کے اثرات گہرے اور دور رس تھے جنھوں نے اس تہذیب اور زبان کو ایک نیا روپ عطا کیا۔ جب مسلمان اس علاقے سے نکل کر برعظیم کے طول و عرض میں پھیل گئے تو اُن کی یہی عام مشترک رابطے کی زبان نئے علاقوں کے لسانی و تہذیبی اثرات قبول کرتی ہوئی اُن کی فتوحات کے ساتھ برعظیم میں پھیلتی چلی گئی۔ اس زبان کا اثر دیکھنا ہو تو قدیم اُردو کے ابتدائی نمونے دیکھیے۔ آپ کو دونوں زبانوں میں گہری مماثلت و مشابہت کا احساس ہوگا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جیسے جیسے پیچھے کی طرف چلتے جائیے ، اس قربت کا احساس بھی بڑھتا جائے گا۔ آج جب اُردو زبان کا معیار اور کینڈا مقرر ہوگیا ہے اور مختلف اثرات مل کر ایک جان ہو گئے ہیں ، اس

۱۔ علاقائی ادب مغربی پاکستان ؛ جلد اول ، ص ۲۱۸ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور۔

اولین تعلق کو محسوس کرنا خاصا مشکل ہو گیا ہے ۔ لیکن قدیم دکنی اور پنجابی کے تلفّظ ، لہجہ ، افعال ، ضمائر ، ذخیرۂ الفاظ ، علامتِ فاعل ”نے“ کا نہ پایا جانا اور جملوں کی ساخت کے مطالعے سے اس بات کی آج بھی تصدیق ہو سکتی ہے ۔

اس صدی کے اوائل[1] میں ، جب اہلِ پنجاب اس بات کا دعویٰ کر رہے تھے کہ اُردو کا مولد پنجاب ہے اور اہلِ زبان اس دعوے کو تسلیم کرنے میں پس و پیش کر رہے تھے ، اس وقت تک قدیم اُردو کے وہ مخطوطات سامنے نہیں آئے تھے جو ۱۹۲۰ع کے بعد[2] شائع ہوئے اور جن کے مطالعے سے یہ بات سامنے آئی کہ پنجاب کا اُردو سے وہی تعلق ہے جو ایک ماں کا اپنی بیٹی سے ہوتا ہے ۔ بیٹی بیاہ کر کہیں چلی جائے لیکن ماں اور بیٹی کا ازلی رشتہ اسی طرح قائم رہتا ہے ۔ اور چونکہ ماں کبھی ڈائن نہیں بن سکتی اسی لیے اُردو اور اہلِ پنجاب کا یہ رشتہ ناتا آج بھی اُسی طرح قائم ہے ۔ پنجاب کے مسلمانوں نے اس سطح پر ہمیشہ قومی نقطۂ نظر کا ثبوت دیا اور کبھی سمجھوتا نہیں کیا ۔ ۱۹۰۸ع میں جب ڈاکٹر پرتول چندر چٹرجی وائس چانسلر پنجاب یونیورسٹی[3] نے سالانہ جلسۂ تقسیمِ انعامات منعقدہ ۲۲ دسمبر ۱۹۰۸ع کی افتتاحی تقریر میں یہ تجویز پیش کی کہ صوبہ پنجاب کے مدارس میں اُردو کے بجائے پنجابی زبان کو رائج کیا جائے تو علامہ اقبال ، علی امام ، منشی محبوب عالم ، منشی سراج الدین اور دوسرے اہلِ علم اس تحریک کے خلاف نبرد آزما ہوگئے اور اسے ناکام بنا دیا ۔ اس دور

۱- یہ بحث ہمیں اس صدی کے اوائل میں بہت سے رسالوں اور اخباروں میں ملتی ہے ۔ ”مخزن“ لاہور ۱۹۰۳ع میں یہ بحث شروع ہوئی اور مختلف اوقات میں ۱۹۱۹ع تک جاری رہی ۔ ”سول اینڈ ملٹری گزٹ“ ۱۵ جنوری ۱۹۰۵ع اور ”اُردوئے معلیٰ“ نے بھی اس بحث میں حصہ لیا ۔ ”پیسہ اخبار“ لاہور میں برسوں یہ بحث چھڑی رہی اور اہلِ پنجاب نے دعویٰ کیا کہ ”اُردو زبان در اصل منجھی ہوئی پنجابی زبان ہے ۔ اس کے افعال عموماً پنجابی ہیں مگر تھوڑی سی نفیس تبدیلی کے ساتھ استعمال میں لائے گئے ہیں“ (پیسہ اخبار ، ۲۵ مارچ ۱۹۰۹غ ، ص ۳) ۔ بحوالہ ”پنجاب میں اُردو“ از محمد اکرام چغتائی ، ص ۳۷۰ ، سالنامہ ”فنون“ لاہور ۱۹۶۹ع ۔

۲- حیدر آباد دکن میں دکنی مخطوطات کی اشاعت کا سلسلہ کم و بیش ۱۹۲۰ع کے بعد سے شروع ہوا ۔

۳- پنجاب یونیورسٹی کیلنڈر ۱۹۰۹ع - ۱۹۱۰ع ، ص ۵۱۵ — ۵۲۸ ، بحوالہ پنجاب میں اُردو ، محمد اکرام چغتائی ، ص ۳۷۰ ۔

کے اخبار اور رسالے اس بات کے شاہد ہیں۔

سرخوش نے ۱۹۲۲ع میں "تذکرۂ اعجاز سخن" اسی نقطۂ نظر سے مرتب کیا اور اس ساری بحث کے لیے راہ ہموار کر دی جسے ۱۹۲۸ع میں پروفیسر محمود خاں شیرانی نے اپنی تصنیف "پنجاب میں اُردو" میں زیادہ تفصیل کے ساتھ لکھا۔ سرخوش نے اس بحث سے یہی نتیجہ نکالا تھا کہ "اردوے قدیم پنجابی سے ماخوذ ہے[1]۔" پنڈت کیفی بھی طویل بحث کے بعد اسی نتیجے پر پہنچے اور کہا کہ "اُردو زبان پنجاب میں پیدا ہوئی[2]۔" شیرانی نے بھی تاریخی اور تہذیبی و لسانی دھاروں کی روشنی میں یہی نتیجہ اخذ کیا کہ "اُردو اور پنجابی کی صرف کا ڈول تمام تر ایک ہی منصوبے کے زیر اثر تیار ہوا ہے[3]۔" آئیے اب لگے ہاتھوں اُن عوامل کو بھی دیکھتے چلیں جن کی بنا پر ایک ایسی تہذیبی و لسانی فضا تیار ہوئی جس میں اُردو زبان کی نشو و نما کے لیے راستہ ہموار ہو گیا۔ اس سلسلے میں یہ چند باتیں قابلِ توجہ ہیں:

(۱) پنجاب، جس کا نام بھی مسلمانوں کا رکھا ہوا ہے، ہمیشہ سے مختلف اقوام کی آماج گاہ یا راہگزار رہا ہے؛ اس لیے اس علاقے کی زبان پر دوسرے علاقوں کی زبان کے مقابلے میں، سب سے زیادہ بیرونی الفاظ سب سے پہلے داخل ہو کر جزوِ زبان بن گئے۔ دراوڑوں سے پہلے کی منڈا قوم سے لے کر مسلمانوں کی آمد تک یہ سلسلہ ہمیشہ اور مسلسل جاری رہا ہے۔ اسی لیے یہاں کے لوگوں میں جذب و قبول، مہمان نوازی، کھلے دل سے نئی باتوں اور نئی چیزوں کو قبول کرنے کا رجحان زیادہ رہا ہے۔

(۲) مسلمانوں کی آمد سے بہت پہلے جو مشترک زبان یہاں رائج تھی اس میں مختلف زبانوں کے اثرات نے ایک ایسی لسانی شکل پیدا کر دی تھی جسے مختلف اقوام آسانی سے استعمال کر سکیں۔ یہ بات قرینِ قیاس ہے کہ آج کی طرح اُس وقت بھی مختلف علاقوں کے لوگ مختلف بولیاں بولتے ہوں گے لیکن مختلف علاقوں کے درمیان رابطے

---

[1] تذکرۂ اعجاز سخن: حصہ اول، صفحہ خ۔

[2] کیفیہ: ص ۵۹۔

[3] پنجاب میں اُردو: ص ۱۱۳۔

کے لیے ایک ایسی زبان استعمال میں آتی ہوگی جسے سب علاقوں کے لوگ سمجھتے اور بولتے ہوں گے ۔ یہ زبان ہمیں یہاں کے مذہبی مبلّغ استعمال کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ۔ یہ مذہبی مبلّغ بودھ مذہب سے تعلق رکھتے تھے لیکن اس مذہب کے زوال کے ساتھ ہی ان کے خیالات پر ہندو یوگیوں کا اثر بہت نمایاں ہوگیا تھا ۔ یہ مذہبی مبلّغ 'سدھی کہلاتے تھے ۔ بابا گورکھ ناتھ انھی سدھوؤں میں سے ایک تھے اور ناتھ پنتھی اصولوں کی تبلیغ کرتے تھے ۔ پنجاب کے علاقے میں ناتھ پنتھیوں کا زور تھا اور نمک کی پہاڑیوں کے قریب بالا ناتھ جوگی کا مٹھ اُن کا مرکز تھا ۔ گورکھ ناتھ کا زمانہ پرتھوی راج کے عہد سے کچھ بعد کا زمانہ ہے ۔ ان کے خیالات پر اسلامی فکر کا گہرا اثر ملتا ہے ۔ یہ لوگ مورتی پوجا کے خلاف تھے ، مذہبی رسوم کو برا سمجھتے تھے ، ظاہر پرستی کے خلاف تھے اور ذات پات کو برا سمجھتے تھے ۔ ان کے نزدیک ایشور ایک تھا اور اس تک پہنچنے کا ذریعہ معرفتِ نفس تھا ، نہ کہ مذہبی رسوم یا تیرتھ یاترا[1] ۔ اب سوال یہ ہے کہ گورکھ ناتھ اور اُن کے ناتھ پنتھی مبلّغ کیا زبان استعمال کرتے تھے جس کے ذریعے اُن کا پیغام مختلف زبانیں بولنے والے لوگوں تک پہنچ سکا ؟ پنجاب کی اس مشترک زبان کی تلاش میں ہماری نظر گورکھ ناتھ اور اُن کے مریدوں کی کتابوں پر جاتی ہے ۔ یہ کتابیں زیادہ تر سنسکرت تصانیف کا ترجمہ ہیں اور ان میں زبان کا یہ رنگ ملتا ہے :

سوامی تم ہی گُرو گوسائیں
اسہی جوسش سبد ایک بوجھبا
نِرانکھے چیلا کواڑ بدھ رہے
ست گرو ہوئی سا پُچھیا کہے[2]

یہ زبان تقریباً ایک ہزار سال کے بعد بھی ہمارے لیے اتنی اجنبی

---

[1] ہندی ادب کی تاریخ : ڈاکٹر محمد حسن ، ص ۲۸۹ ، انجمن ترقی اردو ہند ، علی گڑھ ، ۱۹۵۵ع ۔

[2] ہندی ادب کی تاریخ : ص ۲۳ اور ص ۲۸۹ ۔

نہیں ہے کہ ہم اس کے خاندان کو نہ پہچان سکیں یا اپنی موجود زبان سے اس کا رشتہ ناتا نہ معلوم کر سکیں۔ ”سوامی تم ہی گرو گوسائیں“ آج بھی اسی طرح ادا کیا جاتا ہے۔ یہ مذہبی مبلغ اسی زبان کو اپنے خیالات کی ترویج و اشاعت کے لیے استعمال کرتے تھے اور یہی وہ زبان تھی جسے پنجاب میں مختلف علاقوں کے لوگ یکساں طور پر سمجھتے تھے۔

(۳) جب مسلمان برعظیم کے اس حصے میں داخل ہوئے اور اسے فتح کر کے اپنی سلطنت میں شامل کیا تو نئے تہذیبی اثرات اور معاشرتی ضرورت کے تحت اس زبان میں مسلمانوں کی زبانوں کے الفاظ داخل ہونے لگے اور اس کی تشکیلِ نو کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ مسلمانوں کا کلچر فاتح قوم کا کلچر تھا جس میں آگے بڑھنے اور پھیلنے کی پوری قوت تھی۔ الفاظ خیالات کا ذریعۂ اظہار ہوتے ہیں۔ الفاظ کے ساتھ نئے خیالات بھی اس کلچر کے رگ و پے میں سرایت کرنے لگے اور یہاں کے منجمد معاشرے کے اندر عملِ حرکت پیدا ہو گیا۔ ”عربی ایرانی کلچر“ کی روح نے یہاں کی زندگی کو نیا رنگ روپ عطا کیا اور اسی کے ساتھ اس قدیم زبان کی بنیادوں پر اُردو زبان کا نیا ہیولیٰ بھی تیار ہونے لگا۔ اس بات کو سونتی کمار چٹرجی سے سنیے۔ دیکھیے وہ کیا کہتے ہیں:

> ”اگر ہندوستان پر مسلم قبضہ نہ بھی ہوتا تو بھی لسانی تبدیلیاں رونما ہوتیں اور ایک نیا لسانی دور شروع ہو کر رہتا؛ لیکن جدید ہند آریائی زبانوں کی پیدائش اور اُن کے اندر ادب کی تخلیق اتنی جلد نہ ہوتی اگر مسلمانوں کے زیرِ اثر ایک نئے تہذیبی دور کا آغاز نہ ہوتا[1]۔“

قیاس کیا جا سکتا ہے کہ مسعود سعد سلمان (م - ۵۱۵ھ/۱۱۲۱ع) نے جو زبان اپنے ہندوی دیوان میں استعمال کی تھی وہ یہی زبان ہوگی جسے پنجاب میں ناتھ پنتھی استعمال کرتے تھے اور جس کا دائرۂ اثر سارے علاقوں میں پھیلا ہوا تھا۔ اگر فرق ہوگا تو یہ

---

[1] انڈو آرین اینڈ ہندی: ص ۹۰۔

کہ اس میں عربی ، فارسی ، ترکی الفاظ زیادہ تعداد میں ہوں گے اور فکر پر اسلامی رنگ غالب ہوگا ۔

یہ سارے حالات و عوامل ، تاریخی شواہد ، تہذیبی و لسانی دھارے اس بات کی نشان دہی کرتے ہیں کہ اُردو کا مولد پنجاب ہے اور جیسا کہ نامور فاضل پروفیسر حمید احمد خاں صاحب نے لکھا ہے کہ ''اُردو اور پنجابی ان معنی میں دو مختلف زبانیں نہیں ہیں جن معنی میں فرانسیسی اور جرمن زبانیں ہیں[۱] ۔'' اسی علاقے سے یہ زبان برعظیم کے طول و عرض میں پھیلی اور پھر مختلف لسانی و تہذیبی اثرات نے صدیوں کے سفر کے بعد ، جو شمال سے شروع ہو کر جنوب کے انتہائی گوشوں تک پہنچ گیا ، اُسے وہ شکل دے دی جو آج ہمیں نظر آتی ہے ۔ اسی لیے پنجاب میں اس زبان میں تصنیف و تالیف کا سلسلہ ہمیں ابتدائی دور ہی سے نظر آتا ہے ۔ ''یہ امر اس موجودہ نسل کے لیے باعثِ حیرت ہو مگر مجھ کو اس صداقت کے اظہار میں کوئی تامل نہیں ہے کہ اور صوبوں سے قطع نظر اُردو زبان پنجاب میں قدیم سے ملکی زبان مان لی گئی ہے ۔ ہمارے اسلاف کا رویہ اس مسئلے کے متعلق بالکل واضح اور قطعی تھا[۲] ۔'' پروفیسر شیرانی ایک اور جگہ لکھتے ہیں کہ ''اُردو زبان اس صوبے میں اس قدر مقبول رہی ہے کہ خود اہلِ پنجاب نے اس زبان میں نصاب تیار کیے ہیں ۔ ان میں سب سے قدیم مولوی اسحاق لاہوری کا ایک نصاب (فرح الصبیان) ہے جو بہ عہدِ شاہجہاں ۱۰۵۷ھ/۱۶۴۷ع کے قریب تالیف ہوتا ہے[۳]'' . . . ''بچوں کی تعلیم میں بھی اس (زبان) سے کام لیا جا رہا ہے[۴] ۔''

(۲)

پروفیسر حمید احمد خاں نے اپنے اسی مضمون میں ، جس کا حوالہ پچھلے صفحات میں دیا گیا ہے ، لکھا ہے کہ ''قدیم اُردو حیرت ناک حد تک پنجابی کی

۱- The Common Structural basis of Urdu and Panjabi, p. 81, Published in "Pakistan Linguistics, 1962", Lahore.

۲- مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد دوم ، ص ۱۱۹ - ۱۲۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۶ع ۔

۳- ایضاً : ص ۱۲۲ ۔

۴- ایضاً : ص ۱۲۷ ۔

طرح معلوم ہوتی ہے"۔ آئیے اس بات کو دیکھنے کے لیے قدیم اردو کا مطالعہ کریں۔ گجرات میں جس زبان کے نمونے ملتے ہیں ان کو دیکھ کر اس دور کی مروجہ زبان اور اس پر مختلف اثرات کا اندازہ آج بھی لگایا جا سکتا ہے۔ قطب عالم (م - ۸۵۷ھ/۱۴۵۳ع) نے حضرت راجو قتال کی پیدائش پر گجرات کے شاہ محمود سے فرمایا:

"بھائی محمود خوش ہو، اساں تھیں وڈا تسا تھیں وڈا سانڈے گھر جلال
جہانیاں آیا[1]۔"

ایک اور موقع پر فرمایا:

"کیا ہے لوہ ہے کہ لکڑ ہے کہ پتھر ہے[2]۔"

حضرت قطب عالم کے فرزند شاہ عالم عرف شاہ منجھن (م-۸۸۸ھ/۱۴۸۳ع) کے بھی بہت سے فقرے قدیم اردو کے ابتدائی خد و خال اور اس کے مزاج و نوعیت پر روشنی ڈالتے ہیں:

"پلہ ڈوکرے، یعنی بخواں اے پیرک[3]۔"

"جمعاتِ شاہیہ" کے یہ فقرے دیکھیے:

"تساں راجے اساں خوجے، یعنی تو بادشاہ و من وزیر[4]۔"

ایک اور جگہ یہ واقعہ ملتا ہے کہ "مذکور شد کہ روزے مخدوم سید راجو قدس سرہٗ بسلطان فیروز اتفاقِ ملاقات افتاد و در اول گفتہ از سلطان پرسیدند "کاکا فیروز چنگا ہے"۔ سلطان مرحوم گفت کہ خوزادہ پرسش فرمود "کاکا چنگا شد یعنی لیک شد[5]۔"

زبان و بیان پر یہی اثرات دکن میں ملتے ہیں اور واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ صرف و نحو، ذخیرۂ الفاظ، تلفظ اور لہجہ و آہنگ پر پنجابی کے اثرات گہرے ہیں۔ حضرت شاہ برہان الدین غریب (م - ۷۳۸ھ/۱۳۳۷ع) سے بی بی عائشہ

۱- تحفۃ الکرام: مصنفہ علی شیر قانع، جلد اول، ص ۱۸، مطبع حسینی اثنا عشری، بمبئی۔

۲- خاتمہ مرآۃ احمدی: ص ۲۷، مرتبہ سید نواب علی۔

۳- مرآۃ سکندری، ص ۶۵، مطبع فتح الکریم، بمبئی ۱۳۰۸ھ، بار اول، مطبوعہ بپٹسٹ پریس کلکتہ، ۱۹۲۸ع۔

۴- جمعاتِ شاہیہ: (قلمی)، مخزونہ انجمن ترقیِ اردو، پاکستان۔

۵ جمعاتِ شاہیہ: (قلمی)، مخزونہ انجمن ترقیِ اردو پاکستان، کراچی۔

(بنت بابا فرید گنج شکر ؟) نے کہا :

''اے برہان الدین ساڈی دھیہ کُس کیا ہنسدا ہے[1] ۔''

زین الدین ُخلد آبادی (م ۔ ۷۷۱ھ/۱۳۶۹ع) کا ایک فقرہ ملتا ہے ۔ وہ بستر مرگ پر تھے کہ کسی نے ان کی طبیعت پوچھی ۔ جواب دیا :

''منجہ مت ہلاوو[2] ۔''

شاہ باجن (م ۔ ۹۱۲ھ/۱۵۰۶ع) کے کلام کو دیکھا جائے تو یہاں بھی یہی رنگ نظر آتا ہے ۔ چند اشعار اور مصرعے دیکھیے :

ع : باجن میت بچھوڑا جس کوں ہووے
ع : آگیں دریا ڈراونا کیوں اتریسی پار

کن کن ابھرن موندری دے پرم پیالا پیا
باجن جے کچھ کھٹیا سبھہ کلالن لیا

قاضی محمود دریائی (م ۔ ۹۴۱ھ/۱۵۳۴ع) ، شاہ علی محمد جیو گام دھنی (م ۔ ۹۷۳ھ/۱۵۶۵ع) اور خوب محمد چشتی (م ۔ ۱۰۲۳ھ/۱۶۱۴ع) کے ہاں بھی زبان و بیان کا یہی ابتدائی روپ نظر آتا ہے :

ع : جد تمھارے امت شاہ نبی ایں معراج کی رات (گام دھنی)

لاکا نہہ سو مُنجہ سوں میٹھا جد کا سو دھن آپس دیٹھا
جیکو اپنیں روپ لبھاوے سھبسو کینو نہ آپ سھراوے
(گام دھنی)

قاضی محمد تن شاہ چایلندھا میرا سب دکھ کہ وہی اولاوے
محمد سنوری سائیاں مجہ اس بن اور نہ بھائے
(محمود دریائی)

پانی میں مُکھہ دیکھت بار بج داڑھی یوں دیا قرار
کوئی قلندر ہے جنہ تالہ بھولا آیا میری تھانہ
پھر آئے مسجد کے دوار ھاکاں ماریں بہت پکار

---

[1] ۱۔ اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیاے کرام کا کام : از عبدالحق ، ص ۲۱ ، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو ، پاکستان ، ۱۹۵۳ع ۔

[2] ۲۔ تاریخ پیڑ : ص ۱۴۰ ، مطبوعہ حیدر آباد دکن ۔

ہو ہوں ہو ہوں کہ چی لاویں   رہے ہوں ھب ھولکوں کیو پاویں
(خوب محمد چشتی)

کیرا، دنت، لوڑنا، سٹنا، کریسوں، ڈیسوں، ہلنا، الرہسی، جے، کھٹیا، مسیت، اوکھا، ڈرویشنہ، ایہی، گھلٹ، رومنا، رلنا، لکنا، لاگا، نیہ، منجہ، ڈیٹھا، داڈھی، ھاکاں اور اسی قسم کے سینکڑوں الفاظ ہیں جو پنجابی اور قدیم اُردو میں مشترک ہیں۔ نہ صرف یہ بلکہ لہجہ، آہنگ اور اندازِ بیان بھی ایک دوسرے کے قریب ہیں۔ قدیم اُردو اور پنجابی میں ایک ایسی گہری مشابہت ہے کہ دور ہی سے دیکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ یہ ایک ہی زبان کے دو روپ ہیں: ایک روپ علاقائی ہے اور دوسرا بین العلاقائی۔

آئیے اب ذرا دیر کے لیے گجرات سے دکن کی طرف چلتے ہیں۔ اُردو زبان کی پہلی معلوم مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ"[۱] ہے جس کے مصنف فخر دینِ نظامی ہیں۔ یہ مثنوی سلطان احمد شاہ ولی بہمنی (۸۲۵ھ—۸۳۸ھ/۱۴۲۱ع—۱۴۳۴ع) کے دورِ حکومت میں لکھی گئی۔ اس مثنوی کے زبان و بیان، صرف، ذخیرۂ الفاظ اور لہجے پر بھی یہی رنگ نمایاں ہے۔ یہ چند مصرعے ملاحظہ کیجیے اور دیکھیے کہ یہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں:

ع: نہوسی کدھیں پانچ انگل سمان
ع: لہے بلی پھل چھٹکا پڑیا ٹوٹ کر

نہ رووے کدھیں چور کی ماں پکار   رووے گہال کر منکھ کوٹھی منجھار

ع: ددھا سانپ کا ہوئے جے کاوڑی
ع: ددھا دود کا چھاچھا پیوے پھوک

کنگن ہتّ کیا دیکھناں آرسی   اپے راج توں دیکہ کیوں پارسی

کیا ان مصرعوں اور اشعار کے تلفّظ، لہجے، آہنگ اور الفاظ کو دیکھ کر یہ محسوس نہیں ہوتا کہ پنجابی زبان اپنے ارتقا کی ایک منزل سے گزر رہی ہے؟ یہی اثرات ہمیں میرانجی شمس العشاق (م - ۹۰۲ھ/۱۴۹۶ع) کے زبان و بیان پر ملتے ہیں اور یہی اثرات ہمیں سید شاہ اشرف بیابانی (۸۶۴ھ—۹۳۵ھ/۱۴۵۹ع—۱۵۲۸ع) کے کلام میں ملتے ہیں۔ لازم المبتدی، واحد باری اور نوسر ہار ان کی

---

[۱] کدم راؤ پدم راؤ: مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی: مطبوعہ انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی ۱۹۷۳ع۔

تصانیف ہیں جن میں رنگِ بیان ، لہجہ اور بحور ایک سی ہیں ۔ ”لازم المتبدی“[1] کے یہ تین شعر پڑھیے جو ”بیانِ سنّتہا و غسل گوید“ کے تحت لکھے گئے ہیں :

سنّت غسل کی بوجھیں پانچ   ہات اور فرج کوں دھوناں مانج
پلیتی دور کر کپڑے سیں   وضّو کرناں پہل غسل میں
تین بار سر سیں پانو لگ دھوناں   پچھوں نماز پر طیار ہوناں

”نوسر ہار“ کے یہ دو شعر دیکھیے :

زینب اہے اس کا نام   لین سلونے جوں بادام
از حد صاحب حسن جمال   زیبا موزوں صورت حال

قدیم اُردو کا یہ انداز ، یہ رنگ روپ ، یہ لہجہ اور ذخیرۂ الفاظ وہی ہے جو ہمیں پنجاب کے شعرا میں نظر آتا ہے ۔

دکن کے بیجاپوری اسلوب پر بھی پنجابی لہجہ اور الفاظ کا رنگ چوکھا ہے جو ہمیں برہان الدین جانم (م - ٩٩٠ھ ؟/١٥٨٢ع) ، مرزا مقیم ، مقیمی ، ملک خشنود ، دولت شاہ ، رستمی ، شاہ داول اور امین الدین اعلیٰ وغیرہ کے ہاں بھی نظر آتا ہے ۔ اس رنگ کو دیکھنے اور سمجھنے کے لیے ہم یہاں چند مثالیں درج کرتے ہیں ۔ ”فتح نامہ بکھیری“ از مرزا مقیم کے یہ دو شعر دیکھیے :

نہ چھوڑوں بکھیری نہ اوس پنڈ کوں   کھندل مار توڑوں کفر کنڈ کوں
دھروں اک حربا سو تروار کا   جو تڑخے سینا پھوٹ کفّار کا

یہ بیجاپوری اسلوب کا عمومی رنگ ہے ۔ ”چندر بدن و مہیار“ مصنّفہ مقیمی کے یہ چند اشعار دیکھیے :

خلاصے میں سب کے پرت ہے اول   پرت بن نہیں کوئی دُوجا فضل
پرت بن عشق کئیں اُپجتا نہیں   کہ مرنا و جینا سمجتا نہیں

دوجا کئیں شہر میں اتھا بخت ور   تجارت میں فاضل وو صاحب ہنر
ہنر ہور فراست میں کامل اتھا   فصاحت بلاغت میں فاضل اتھا

اور یہی اثرات ہمیں گولکنڈا کے ادب میں نظر آتے ہیں ۔ قطب دین فیروز ، جس کی وفات دسویں صدی ہجری کے اواخر میں ہوئی ، کے کلام پر بھی یہی

---

[1] لازم المبتدی : مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

لہجہ، تلفظ اور ذخیرۂ الفاظ غالب ہے۔ یہی رنگِ بیان ہمیں محمود کے ہاں بھی نظر آتا ہے۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ فیروز و محمود دونوں محمد قلی قطب شاہ (م - ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۱ع) سے پہلی نسل کے شعرا ہیں جنھیں اپنے ایک شعر میں محمد قلی قطب شاہ نے اس طرح یاد کیا ہے:

اگر محمود ہور فیروز بےہوش ہوہیں عجب کیا ہے
ہوے جج وصف نا کر سک ظہیر ہور انوری بےہوش

فیروز کے ”پرت نامہ“ کے ان اشعار کا لہجہ اور رنگ دیکھیے۔ کیا اُردے قدیم کا یہ لہجہ پنجابی لہجے ہی کی ایک شکل نہیں ہے؟:

محی الدین ہم سونے میں آئیا   سو میں جاگ مخدوم جی پائیا
محی الدین ثانی سو مخدوم جیو   ارے جیو اس ہت پرم مد پیو
بڑا پیر مخدوم جی جگ منے   منگیں نعمتاں معتقد اس کنے
کریماں کی مجلس کرامت تھے   امیناں کی صف میں امامت تھے
جے پیر مخدوم جی پاک ہے   اسے دین و دنیا میں کیا باک ہے

”پرت نامہ“ اور غزل کے یہ چند مصرعے اور دیکھیے:

ع: تُجھیں عینِ دستا علی کا یقیں   (پرت نامہ)
ع: چھپایا سو کی منج تھی آکھنا   (پرت نامہ)
ع: پیا جیو تے تو ہُن پاس ہے   (پرت نامہ)
ع: جیوں ہنس چلے لٹک تے سو دھن پدمے انگن میں   (غزل)
ع: گوریاں سہیلیاں میں سب جگ کیاں بساریاں   (غزل)

فیروز کی غزل کے یہ دو تین شعر اور دیکھیے:

سنگار بن کا سرو ہے سو خط ترا اے شہ پری
مُکھ پھول تے نازک دِسے تو حور ہے یا استری
خوباں منیں ور ساز توں خوش شکل خوش آواز توں
بہو رنگ کرتی ناز توں چنچل سلکھن چھند بھری
اے نار سب سنگار سوں پگ پائلاں جھنکار سوں
جب سیج آوے پیار سوں ہوسی بدھاوا ہم گھڑی

محمود کے کلام میں بھی یہی رنگ غالب ہے۔ محمود نے اُردو فارسی کے علاوہ افغانی و پنجابی میں بھی شاعری کی ہے۔ یہ چند اُردو شعر دیکھیے:

تیرے مست محمود کوں لے مَتا
لنھے لا ہوسی اس میں تیری بڑائی

میں کفش آعاق کوں مٹیا نقش پا ثمن
دیوانے کوں پروا نہیں ہے خارزار کا
محمود کی صفت متی محمود ہے خبر
اس جگ میں نیں دسیا مجے محمود سار کا

مُلاّ خیالی بھی اسی رنگ میں رنگا ہوا ہے :

منسار کے چتارے لکھنے مایں ہیں سارے
مُکہ دیکہ مُد ہمارے گم ہو رہے اپن میں
اپجے اتم رچ سوں دھج لے کھڑے ہیں سج سوں
ٹلسے نہ مست کج سوں ہوسی نہ کس ہتن میں

احمد گجراتی ، جسے پروفیسر محمود شیرانی نے احمد دکنی لکھا ہے اور جس کی ایک "مثنوی لیلیٰ مجنوں" کے ۹۴ منتشر اوراق ، جن میں ۵۴۰ شعر تھے ، انھیں ملے تھے ، اپنے وقت کا ایک قادرالکلام شاعر تھا ۔ اس کی ایک مثنوی ، جو "لیلیٰ مجنوں" سے پہلے لکھی گئی ، "یوسف زلیخا"[1] ہے ۔ "یوسف زلیخا" بھی "لیلیٰ مجنوں" کی طرح سلطان محمد قلی قطب شاہ (م - ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۱ع) کے حضور میں پیش کی گئی ۔ یہ مثنوی ، جو تقریباً پونے چار ہزار اشعار پر مشتمل ہے اور ۹۸۸ھ/۱۵۸۰ع اور ۹۹۷ھ/۱۵۸۸ع کے درمیانی عرصے میں لکھی گئی ، قدیم اُردو کا بیش بہا سرمایہ ہے ۔ اس پر بھی وہی رنگ ، انداز، لہجہ اور ذخیرۂ الفاظ غالب ہے جو قدیم اُردو اور پنجابی کو ایک ہی زبان کے دو روپ بنا دیتا ہے ۔ تعریفِ حسن زلیخا کے یہ چند شعر دیکھیے :

نہ اُس کا روپ کوئی سکے سراون   نہ چتّاری سکے چتّر دیکھاون
سراوں انپڑوں سر تھی چرن لگ   سکوں یہ دیکہ کس اس کی لکے پگ
بسالی ناک سر کے بال کالے   گھنگر والے کُنڈل آسان گھالے

---

[1] "یوسف زلیخا" کے مکمل قلمی نسخے کی نقل راقم الحروف کے پاس محفوظ ہے ۔ یہ شاید دنیا کا واحد نسخہ ہے ۔ "لیلیٰ مجنوں" کے ۹۴ منتشر اوراق ، جو شیرانی صاحب کے ذخیرے میں شامل تھے ، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور کے ذخیرۂ شیرانی میں اب موجود نہیں ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی ضائع ہو گئے ہیں ۔ (جمیل جالبی)

عجب وو کیس ہندو سحرگر ہیں جو پھروں وو دیسیں دایم نبر ہیں
جو بالوں مانہ دیسیں مانگ اُجلی جھمکتی ابر میں تھی جوں کے بجلی
پشانی چاند ادھا نور ادک ہونے جو دیسیں آس تلیں چندر نوی دونے

دیسیں موتیاں کیریاں مینپیاں سو دو کان
عجب مینپیاں جو ہے دونوں رتن کھان

قدیم اُردو اور پنجابی کی مشابہت و مماثلت کے مطالعے کے سلسلے میں مختلف شعرا کے کلام سے اتنی بہت سی مثالیں اس لیے دی گئی ہیں تاکہ ایک نظر میں دیکھ کر اس رشتہ و تعلق کو سمجھا جا سکے۔ محمد قلی قطب شاہ (م - ١٠٢٠ھ/ ١٦١١ء) کے کلام میں بھی یہ رنگ گہرا ہے۔ یہ بات اس کے چند اشعار اور مصرعے پڑھنے سے واضح ہو سکتی ہے:

محمد ناؤں تھی بستا محمد کا اے فن مارا
سو طوباں سوں سہانا ہے جنت ممنے چمن مارا
دیسے فانوس کا درمیانے تے جوں جوت دیوے کا
سو تیوں دستا دولاں میں تھی سیویاں کا برن مارا

ع : سو اس غنچے کے باساں توں لگیا جگ مگمگن مارا
ع : سو خوشے داکھ لا کھاں کے ثریا سنبلا ہے جوں

کھنے گھالس پر توں چھانوں سٹ اپنے کرم سوں
کہ جیوں سٹتا ہے چھانوں اپ گھانس پر وو قدِ شمشاد

پنجابی کا یہ اثر صرف شاعری ہی میں نہیں بلکہ نثر میں بھی اپنا رنگ دکھاتا ہے۔ یہ اس دور کے زبان و بیان کا عام رنگ ہے۔ مثلاً وجہی (١٠٧٠ھ/١٦٥٩ء) کی ”سب رس“ میں، اس کے باوجود کہ اس پر فارسی روایت کے اسلوب و مزاج کا رنگ گہرا ہے، پنجابی اثرات قدم قدم پر نمایاں ہیں۔ مثلاً یہ چند جملے دیکھیے:

١۔ ”یو کتاب سب کتاباں کا سرتاج، سب باتاں کا راج، ہر بات میں سو سو معراج . . . اس کتاب کوں کون سینے پر تے ہلامی۔ اس کتاب بغیر کوئی اپنا وقت ہلاسی نا۔“
٢۔ ”بعضے کہتے ہیں کہ خدا کوں اس نظر سوں دیکھیا نا جامی۔ نظر سوں خدا کوں دیکھیں گے تو خدا نظر میں نہ آمی۔“

۳۔ ''یوں کہے تو اس کے دسنے وضا ۔وں یاں ہی دستا ہے ۔''

ابنِ نشاطی کے زبان و بیان پر بھی یہ اثر جاری و ساری ہے ؛ مثلاً "پھولبن" کے یہ چند اشعار دیکھیے :

بندیا ہے چھوڑ ِشملہ سر ہو دستار   عصا پکڑیا ہے یک رنگیں طرح دار
کھڑیا ہے آ کو یوں دربار انکے او   شہنشہ کے مبارک دار انکے او
کھڑے اچھتے ہیں جیوں ہر یک کوئی آ
رضا کی انتظاری ِ سات گویا
دسے یوں پھول میں لالے کے کالے   چوا جیوں لعل کے پیالے میں گھالے
ضعیف ایسا ہوا اوس درد سوں میں   اجل منجھ پیرہن میں ڈھنڈ سکے ہیں
ع : دسیا اوس ٹھار پر یوں او جہانباں

اس اعتبار سے جب کلیاتِ ولی کو دیکھتے ہیں تو وہاں بھی یہ اثرات لہجے کی شکل میں اور ذخیرۂ الفاظ کے روپ میں جابجا نظر آتے ہیں ؛ مثلاً یہ وہ چند الفاظ[1] ہیں جو ''کلیاتِ ولی'' میں عام طور پر استعمال میں آتے ہیں ۔

باتاں ، آنکھاں ، باندھیا ، کہیا ، پرت ، پران ، تس سوں (اس واسطے) ، جالے (جلانے) ، جوکھنا (تولنا) ، چاکھا ، چڈھیا ، چندر ، دڑاڑ ، دمنا ، ڈُبی (ڈوبی) ، مُتتے (سوتے ہوئے) ، مَتنا (ڈال دینا) ، مدہ متنا (عقل گنوانا) ، سُکھتا (سوکھا) ، لوہو (لہو) ، لُون (نمک) ، لَٹ پٹا (البیلا) ، میٹھا (میٹھا) ، منگے (مانگے) ، تال (پاس ، ساتھ) ، نَو (ناخن) ، بے گی (بے) ، ہٹیلا (ضدی) ، ہاٹ (دوکان) ، داڑم (انار) ، ہور (اور) ۔ ولی کے کلام میں ان الفاظ کے استعمال کی نوعیت یہ ہے :

کہتا ہوں تیرے نام کو میں ورد زباں کا
کیتا ہوں ترے شکر کو عنوان بیاں کا
ع : نظر آیا مجھے اک شاہ جواں اسوار تازی کا
ع : جب سے دیکھا پیچ تیری لٹ پٹی دستار کا
ع : اہلِ دانش نہ جائیں اس کے نزیک

یہی وہ لہجہ ، آہنگ اور ذخیرۂ الفاظ ہے جس کی بہت سی مثالیں وضاحت کے لیے ہم نے درج کی ہیں اور جس نے اُردو زبان کی تشکیل میں بنیادی کردار ادا کیا ہے ۔ یہ شروع ہی سے اُردو زبان کے خون میں شامل رہا ہے ۔ ابتدائی

---

[1] کیفیہ : ص ۵۱ ۔

دور میں ، جیسا کہ ہم نے دیکھا ، یہ رنگ و اثر بہت واضح اور نمایاں ہے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ جب مختلف اثرات گھُل مل کر ایک شکل بنا لیتے ہیں تو پنجابی ماں کا اثر و رنگ بھی دوسرے اثرات کے ساتھ مل کر ایک جان ہو جاتا ہے ۔ لیکن یہ اثر و رنگ صدیوں میں جا کر اس طرح رفتہ رفتہ جذب ہوا ہے کہ اس کا سراغ لگانا اب بھی مشکل نہیں ہے ۔

اُردو اور پنجابی کی اس قربت کا مزید اندازہ لگانے کے لیے ضروری ہے کہ کچھ مثالیں خالص پنجابی شعرا کے کلام سے بھی دی جائیں تا کہ قارئین تصویر کا دوسرا رخ دیکھ کر اس ازلی مشابہت و قربت کا احساس کر سکیں ۔ شاہ حسین (١٠٠٨ھ/١٥٩٩ع) کی یہ کافی دیکھیے :

ربّا میرے حال دا محرم توں
اندر توں باہر توں روم روم وچ توں
توں ہی تاناں توں ہی باناں سب کُجھ میرا توں
کہے حُسین فقیر سائیں دا میں ناہیں سبھ توں

اس کافی کی زبان ، بیان ، لہجے اور رنگ میں کوئی ایسا فرق نہیں ہے ۔ یہ ایک ہی زبان کے دو روپ معلوم ہوتے ہیں ۔ روما روم قدیم اُردو میں بھی آتا ہے ۔ توں ، تاناں ، باناں ، ربّا ، سبھ اِسی املا اور معنی میں قدیم اُردو میں بھی عام ہیں ۔ ایک اور مصرع دیکھیے :

ع : ساجن تُمرے روسڑے موہے آدر کرے نہ کوئے

روسڑے بمعنی روسنا ، روٹھنا ۔ ساجن ، تُمرے ، موہے ، آدر ، کوئے یہ سب الفاظ قدیم اُردو میں عام طور پر مستعمل ہیں ۔ اسی طرح شاہ حسین کے کلام کے بیشتر الفاظ مثلاً دیہاڑے ، نماناں ، چلناں ، رلناں ، ساوناں ، پچھتاوناں وغیرہ قدیم اُردو میں بھی مشترک ہیں ۔ اسی طرح فارسی ، عربی اور ترکی الفاظ کا ذخیرہ بھی یکساں ہے ۔ جملے کی ساخت اور قواعدِ صرف بھی ایک ہے ۔

شاہ حسین سے برسوں پہلے بابا نانک (٩٤٥ھ/١٥٣٨ع) ہو گزرے ہیں ۔ ان کا یہ دوہا دیکھیے کہ اس میں اور قدیم اُردو میں بھلا کیا فرق ہے :

ساس ماس سب جیو تمھارا تو ہے کھرا پیارا
نانک شاعر ایو کہت ہے سچے پروردگارا

یہ دوہا اُسی طرح قدیم اُردو کہا جا سکتا ہے جس طرح اسے پنجابی کہا جا سکتا ہے ۔

بابا فرید گنج شکر (م۔ ٦٦٣ھ/١٢٦٥ء)، جو بابا نانک (م۔ ٩٤٥ھ/١٥٣٨ء) سے تقریباً تین سو سال پہلے گزرے ہیں ، ان کے کلام میں اور قدیم اُردو میں بھی کوئی فرق نہیں ہے ۔ مثلاً یہ اشعار[1] دیکھیے :

راول دیول ہم نجانا پھانا چہند اوکھا کھانہ
ہم درویشنہ ابھی ریت پاتی لوڑیں ہور مسیت
بیٹھے اچھیں ٹھنڈی جہانر جو کچھ دیوے سو ہی کھانو

عبداللہ عبدی جو دسویں اور گیارھویں صدی ہجری کے بزرگ ہیں ، پنجابی کے مشہور شاعر ہیں ۔ ان کے یہ چند اشعار پڑھیے[2] :

پُچھ عبداللہ جوانی تائیں کیا کجھ میرا حال
جوہر خوبی میری آہی کا نہ رہیا حال
ہور امید نہ کیجے کئی باجھ امید الٰہی
رَب صاحب جس دنیا خلقی حد قدیمی آہی

یہ اشعار اسی طرح پنجابی ہیں جس طرح انھیں قدیم اُردو کہا جا سکتا ہے ۔ زبان و بیان کی یہی یکسانیت پیلوکوی کے ہاں دکھائی دیتی ہے ۔ ''مرزا صاحباں'' کی داستانِ عشق میں بھی قدیم اُردو کا مزاج جھلک رہا ہے ۔ حافظ برخوردار کی ''یوسف زُلیخا'' ، ''مرزا صاحباں'' اور ''سسی پنوں'' میں بھی یہی رنگ ہے ۔ سلطان باہو (م۔ ١١٠٢ھ/١٦٩٠ء) کے کلام میں بھی قدیم اُردو کا یہی مزاج نمایاں ہے ، مثلاً یہ چند ابیات دیکھیے :

ایمان سلامت ہر کوئی منگے عشق سلامت کوئی ہُو
منگن ایمان شرماون عشقوں دل نوں غیرت ہوئی ہُو

---

[1] پروفیسر شیرانی نے (مقالاتِ حافظ محمود شیرانی ، جلد اول ، ص ١٧٣) ان اشعار کو شاہ باجن سے منسوب کیا ہے ، مگر یہ بات اس لیے درست نہیں ہے کہ ''خزائنِ رحمت اللہ'' (قلمی انجمن ترقیِ اُردو پاکستان ، کراچی) کے ''باب ہفتم'' میں خود شاہ باجن نے ان اشعار کو بابا فرید سے منسوب کیا ہے ۔ (جمیل جالبی) ۔

[2] پنجابی ادب و تاریخ : مؤلفہ شمیم چودھری ، ص ٥٧ ، میاں مولا بخش کُشتہ اینڈ سنز ، لاہور ، (طبع اول) ۔

جس منزل نوں عشق پچھانے ایمان خبر نہ کوئی ھو
میرا عشق سلامت رکھیں باھُو ایمانوں دیاں دھروئی ھو

یا

پڑھ پڑھ علم ہزار کتاباں عالم ہوئے سارے ھو
اک حرف عشق دا نہ پڑھ جانن بُھلے پھرن بچارے ھو
اک نگاہ جے عاشق دیکھے لکھ ہزار تارے ھو
نگاہ لکھ جے عالم دیکھے کسے نہ کدھی چاڑھے ھو

احمد گوجر کی ہیر کو وارث شاہ کی ہیر پر اولیت حاصل ہے ، لیکن ذخیرۂ الفاظ میں یہاں بھی وہی یکسانیت ہے جو دوسرے پنجابی شعرا کے کلام میں نظر آتی ہے۔ شاہ شرف ، صدیق لالی اور سید بلھے شاہ (م - ١١٧١ھ/١٧٥٧ع) کے کلام کو بھی بیک وقت پنجابی اور قدیم اُردو کہا جا سکتا ہے ۔ وارث شاہ ، جن کا کلام ٹھیٹ پنجابی کہا جاتا ہے ، اس کے بارے میں کیفی لکھتے ہیں کہ :

> ”اگر ڑ اور ڑے کے لاحقوں کو اور چند مقامی خصوصیات کو نکال دیں تو وارث شاہ کی زبان اور ہماری اُنیسویں صدی کے ابتدائی برسوں کی زبان میں کم فرق پایا جائے گا[1]۔“

پنجابی اور اُردو کے اشتراک اور ایک ہی زبان کے دو روپ ہونے کی ہم نے جو مثالیں دی ہیں ان کے مطالعے سے دونوں زبانوں کی قربت کی ایک تصویر ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ لسانی مطالعے اور اُردو پنجابی کی مشترک خصوصیات کو ہم یہاں اس لیے زیر بحث نہیں لائے ہیں کہ اسے ایک الگ باب کے تحت ہم آیندہ صفحات میں پیش کریں گے ۔

(٣)

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، اُردو اور پنجابی ایک ہی زبان کے دو روپ ہیں جن میں سے ایک روپ مختلف لسانی ، تہذیبی و معاشرتی اثرات سے مل کر ایک ملک گیر زبان میں تبدیل ہو گیا جسے مختلف زمانوں میں مختلف ناموں سے پکارا جاتا رہا اور جسے آج ہم ”اُردو“ کے نام سے موسوم کرتے ہیں ، اور ایک روپ جغرافیائی حدود میں پرورش پا کر اپنی ایک واضح شکل بنانے میں کامیاب ہوا

---

[1] ١- کیفیہ : ص ٥٧ -

جسے آج ہم پنجابی کے نام سے موسوم کرتے ہیں ۔ آئیے اب دیکھیں کہ علاقۂ پنجاب میں زبان کے اس ملک گیر روپ کی داستان کیا ہے اور یہ کن ارتقائی منازل سے گزر کر یہاں پہنچی ہے ۔

اس سلسلے میں سب سے پہلا قابلِ ذکر نام مسعود سعد سلمان (۴۳۸ھ—۵۱۵ھ/۱۰۴۶ع—۱۱۲۱ع) کا ہمارے سامنے آتا ہے ۔ وہ اپنے زمانے کے بہت بڑے شاعر تھے اور ان کے تین دیوان تھے جن میں فارسی عربی کے علاوہ ایک دیوان ہندی میں تھا ۔ محمد عوفی نے ''لباب الالباب''[1] میں لکھا ہے کہ :

> ''او را سہ دیوان ست ۔ یکے بتازی و یکے بپارسی و یکے بہندوی ۔''

جس کی تصدیق امیر خسرو (م - ۷۲۵ھ/۱۳۲۵ع) کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ :

> ''پیش ازیں شاہانِ سخن کسے را سہ دیوان نبودہ مگر مرا کہ خسروِ ممالکِ کلامے ۔ مسعود سعد سلمان را اگر ہست امّا آں سہ دیوان در عبارتِ عربی و فارسی و ہندی است و در پارسی مجرّد کسے سخن را سہ قسم نکردہ جز من[2] ۔''

دیوان ہندوی کا ذکر صرف کتبِ تاریخ میں آتا ہے لیکن آج یہ دیوان ناپید ہے ۔ ان تاریخی حوالوں سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں :

(۱) مسعود سعد سلمان ، جن کی مادری زبان فارسی تھی ، ہندوی بولنے اور لکھنے پر اُسی طرح قدرت رکھتے تھے جیسے آج اہلِ پنجاب رکھتے ہیں ۔

(۲) مسعود سعد سلمان کے زمانے میں ، جو پنجاب میں آلِ غزنہ کی حکومت کا دور ہے اور جس کا دارالحکومت لاہور ہے ، ہندوی زبان ایسی زبان تھی جسے اُس وقت بھی اتنی اہمیت حاصل تھی کہ مسعود سعد سلمان جیسا شاعر عربی و فارسی کے ساتھ اس زبان میں بھی دیوان مرتّب کرے ۔

(۳) یہ دیوان بہ اعتبارِ حروفِ تہجی مرتّب کیا گیا ہوگا اور اس کا وہی ڈھنگ ہوگا جو عام طور پر اس دور کے دواوینِ فارسی میں ملتا ہے اور جو خود مسعود سعد سلمان کے دیوانِ فارسی میں ہمیں دکھائی دیتا ہے ۔

---

[1] لباب الالباب : ص ۲۴۶ ، جلد دوم ، مطبوعہ کیمبرج ، ۱۹۰۲ع -

[2] دیباچہ غرّۃ الکمال : ص ۶۶ ، مطبع قیصریہ ، دہلی -

(۴) مسعود سعد سلمان کے دیوانِ فارسی میں بھی اس زبان کے الفاظ در آئے ہیں جن کو دیکھ کر یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ برِعظیم کے فارسی شعرا کے لیے بھی یہ ممکن نہیں رہا تھا[1] کہ وہ اس زبان کے الفاظ کے بغیر اپنی بات پورے طور پر ادا کر سکیں ؛ مثلاً[1] :

ع : چو فغفور بر تختم و فور بر ''کت''

چو رعد ز ابر بغرید کوس محمودی   برآمد از پس دیوار حصن ''مارا مار''
''برشکال'' اے بہار ہندوستاں   اے نجات از بلائے تابستاں

''کت'' کے معنی ''فرہنگ نامۂ قواس''[2] میں یہ دیے گئے ہیں :

''تخت ہندواں باشد میان بافتہ''

بحرالفضائل ، شرف نامۂ احمد منیری اور مؤیدالفضلا میں ''کھت'' کا لفظ دیا ہے اور معنی وہی ہیں۔ ہمارے ہاں ''کھت'' کی موجودہ شکل ''کھٹ'' اور ''کھاٹ'' ہے ۔ اسی سے ''کھٹیا'' بنا ہے ۔

مسعود سعد سلمان چھٹی صدی ہجری کے اوائل یعنی ۵۱۵ھ/۱۱۲۱ع میں وفات پا جاتے ہیں ۔ ان کی وفات کے ۵۴ سال بعد شیخ فرید الدین مسعود گنج شکر ۵۶۹ھ/۱۱۷۳ع میں کوٹھوال کے مقام پر پیدا ہوتے ہیں اور ۶۰۰ھ/۱۲۰۳ع میں پاک پٹن آ کر یہیں ۶۶۴ھ/۱۲۶۵ع میں وفات پاتے ہیں ۔ بابا فرید ، خواجہ قطب الدین بختیار کاکی (م - ۶۳۳ھ/۱۲۳۵ع) کے مرید و خلیفہ تھے ۔ انھوں نے بھی شاعری کی اور اُردو کو اپنا پیغام پھیلانے کا ذریعہ بنایا ۔ اُن کے کلام کے دو قدیم مآخذ ہیں ؛ ایک شاہ باجن گجراتی (۷۹۰ھ—۹۱۲ھ/۱۳۱۹ع—۱۵۰۶ع) کی تصنیف ''خزینۂ رحمت اللہ''[3] جس کے ''باب ہفتم'' میں باجن نے ضمناً بابا فرید کے کچھ اشعار و اقوال نقل کیے ہیں ۔ تین اشعار ہم گزشتہ صفحات میں درج

---

[1] اس پر تفصیلی بحث کے لیے دیکھیے ''فارسی پر اُردو کا اثر'' از ڈاکٹر غلام مصطفٰی خاں ، مطبوعہ ۱۹۶۱ع ، کراچی اور ''مقالات حافظ محمود شیرانی'' جلد اول ، از ص ۵۴ تا ۱۶۰ ۔

[2] مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۵۸ ۔

[3] خزائنِ رحمت اللہ : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

کر چکے ہیں۔ ان کے علاوہ ایک جگہ یہ قول ملتا ہے:

جس کا سائیں جاگتا سو کیوں سوے داس

ان کے علاوہ کچھ کلام مولوی عبدالحق مرحوم نے اپنی مشہور تصنیف ''اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام'' میں دیا ہے جو اتنا صاف ہے کہ گمان گزرتا ہے کہ یہ کلام الحاقی یا ترمیم شدہ ہے۔ بابا فرید کے کلام کا دوسرا ماخذ گرو گرنتھ صاحب ہے۔ ایک عرصے سے اس پر بحث ہوتی رہی ہے کہ آیا یہ کلام بابا فرید کا ہے یا حضرت دیوان ابراہیم (م - ٩٦٠ھ/١٥٥٢ء) کا ہے جو فرید ثانی اور ثالث فرید کے نام سے مشہور ہیں۔ یہ بابا نانک کے ہم عصر تھے اور بابا نانک دورانِ سفر اُن سے ملے بھی تھے[١]۔ شیرانی مرحوم نے ''پنجاب میں اُردو''[٢] میں لکھا ہے کہ:

> ''خواجہ مسعود سعد سلمان کے بعد پنجابی کے پہلے شاعر شیخ فریدالدین مسعود (م - ٦٦٤ھ/١٢٦٥ء) ہیں۔ سکھوں کا بیان ہے کہ وہ فریدالدین ابراہیم ہیں جو گورو نانک کے معاصر ہیں۔ ان کے کلام کا کسی قدر حصہ اتفاق سے سکھوں کی مقدس کتاب 'گرنتھ صاحب' میں محفوظ ہے۔''

لیکن بعد میں جب مزید تحقیق کی روشنی میں اور باتیں سامنے آئیں تو انھوں نے لکھا کہ:

> ''یہ معلوم کرنا بالفعل دشوار ہے کہ یہ کلام آیا فریدِ اول سے تعلق رکھتا ہے یا فریدِ ثانی سے۔ سکھوں کے 'گرنتھ صاحب' میں جو مجموعۂ کلام ہے وہ فریدِ ثانی کا مانا جاتا ہے[٣]۔''

ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ نے اپنے ایک طویل مضمون ''بابا فرید گنج شکر، شیخ ابراہیم اور فرید ثانی'' میں، جو کئی قسطوں میں شائع ہوا[٤]، اس موضوع پر مفصّل بحث کی ہے اور بتایا ہے کہ:

> ''١٦٠٤ء میں تالیف شدہ ''آد گرنتھ'' میں جو کلام شیخ فرید کی طرف

---

[١] اورینٹل کالج میگزین: ص ٨٧، فروری ١٩٣٨ء۔
[٢] پنجاب میں اُردو: ص ٩٢۔
[٣] مقالاتِ حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ١٤١۔
[٤] اس مضمون کی پہلی قسط اورینٹل کالج میگزین ماہ فروری ١٩٣٨ء، ص ٧٥ سے شروع ہوتی ہے اور اس کا سلسلہ فروری ١٩٣٩ء تک جاری رہتا ہے۔

منسوب ہے ، وہ اُن شیخ فرید ثانی کا نہیں ہے اور نہ وہ شلوک جن پر تنقید کے رنگ میں نانک (١٤٦٩ع—١٥٣٨ع) اور امر داس (١٤٧٩ع—١٥٧٤ع) نے جوابی شلوک لکھے ، شیخ فرید ثانی کا کلام ہے[1] ۔"

اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ "نانک اور امر داس کا کلام جوابی ہے[2] ۔" ساتھ ساتھ لسانی مطالعے اور موضوعات کی داخلی شہادت سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا ہے کہ "گرنتھ صاحب" میں یہ کلام بابا فرید گنج شکر کا ہے ۔ یہ بات ویسے بھی قرینِ قیاس معلوم ہوتی ہے کہ جب بابا نانک تلاشِ حق میں نکلے تو وہ پاک پٹن بھی گئے اور وہاں شیخ ابراہیم سے بابا فرید کا کلام حاصل کر کے نہ صرف اُسے قبول کیا بلکہ اس کے جواب میں شلوک اور دوہرے بھی لکھے ۔ پروفیسر قاضی فضل حق کا بھی یہی خیال ہے کہ :

"گرنتھ صاحب میں جو کلام فرید کے نام پر درج ہے ، اس کے اکثر و بیشتر حصے کے مصنّف خواجہ فرید الدین مسعود گنج شکر ہی ہیں[3] ۔"

ذیل میں ہم "گرنتھ صاحب" سے کلامِ فرید درج کرتے ہیں :

فریدا رتی رت نہ نکلے جے تن چیرے کوئے
جو تن رتے رب سیتوں تن تن رت نہ ہوئے[4]
فریدا میں جانیا دکھ مجھ کوں دکھ سبائیے جگ
اوچے چڑھ کے دیکھیا تاں گھر گھر ایہا اگ[4]

تیری پنہ خدائے توں بخشندگی شیخ فریدے خیر دیجے بندگی[5]
کالی کوئل توں کیت گُن کالی اپنے پریتم کے ہوں برہے جالی[6]
اُس اوپر ہے مارگ میرا شیخ فریدا پنتھ سمہار سویرا[6]

---

[1] اورینٹل کالج میگزین : فروری ١٩٣٨ع ، ص ٧٧ ۔
[2] ایضاً ؛ ص ٧٨ - ٧٩ ۔
[3] ایضاً : فروری ١٩٣٣ع ، ص ٥٠ ۔
[4] ایضاً : فروری ١٩٣٨ع ، ص ٨١ ۔
[5] ایضاً : مئی ١٩٣٨ع ، ص ٣١ ۔
[6] ایضاً : ص ٣٢ ۔

کچھ اور کلام[1] دیکھیے :

فریدا جے توں عقل لطیف ہیں ، کالے لکھ نہ لیکھ
آنپڑے گریوان میں سر نیواں کر کے دیکھ
فریدا کالے میںڈے کپڑے کالا مینڈا ویس
گنہی بھریا میں پھراں لوک کہن درویش
کوک فریدا کوک جیوں راکھا جوار
جت لگ ٹانڈا نہ گرے تب لگ کوک پکار
فریدا کن مصلی صوف گل دل کاتی گڑوات
باہر دسے چانناں ، دل اندھیری رات

عظیم صوفی بابا فرید کا یہ کلام قدیم اُردو کا وہ قابلِ قدر نمونہ ہے جس سے چھٹی اور ساتویں صدی ہجری کی زبان کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے - یہی وہ زبان تھی جس میں برعظیم کے مسلمان صوفی اور ہندو جوگی ، مختلف زبانیں بولنے والوں کے درمیان ، اپنے خیالات کی اشاعت کرتے تھے - یہی زبان ، جس پر چھٹی اور ساتویں صدی ہجری کے مقابلے میں عربی ، فارسی اور ترکی کے الفاظ کی چھاپ کم تھی ، ناتھ پنتھی اپنے خیالات کی ترویج کے لیے استعمال کر رہے تھے - موہن سنگھ دیوانہ کا خیال ہے کہ :

> ”فرید گنج شکر سے پہلے ناتھ پنتھی جوگ اپنا صوبجاتی اصوات سے مزیّن ہندوی کلام سارے شمالی ہند میں عوام تک پہنچا چکے تھے - الہی لسانی خصوصیات والا کلام فرید نے کہا ملتانی لہجے میں اور مسلمانی رنگ میں[2] -“

اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ابتدا ہی سے زبان کا یہ روپ ملک گیر رواج کا حامل تھا اور عام طور پر سارے شمال میں سمجھا جاتا تھا - جو شخص بھی اپنی بات ، اپنی زبان بولنے والوں کے علاوہ ، دوسری زبانیں بولنے والوں تک پہنچانا چاہتا تھا ، وہ زبان کے اسی روپ کو استعمال میں لاتا تھا - بابا فرید کے بعض ملفوظات اور اقوال میں بھی زبان کا یہی رنگ روپ نظر آتا ہے - تاریخ میں آیا ہے خواجہ قطب الدین بختیار کاکیؒ نے جب بابا فرید کی آنکھ پر پٹی بندھی

---

[1] شہر غزل : ص ۴ ، مطبوعہ بزم فکر و ادب ، منٹگمری ، ۱۹۵۹ع -
[2] اورینٹل کالج میگزین : ص ۶۳ ، فروری ۱۹۳۹ع -

دیکھی تو دریافت کیا ۔ بابا فرید نے جواب دیا کہ ”آنکھ آئی ہے“ ۔ شیخ نے فرمایا کہ ”اگر انکھ آئی ہے ایں را چرا بستہ اید[1] ۔“ اسی طرح مختلف مواقع پر یہ فقرے اُن کی زبان سے نکلے :

۱۔ ”مادر مومناں پونیوں کا چاند بھی بالا ہوتا ہے[2]۔“
۲۔ ”خواہ کھوہ کھاہ خواہ دوہ کھاہ[3]۔“

بابا فرید کے کلام کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اُردو زبان اپنے ابتدائی دور میں کیا تھی اور پھر کن کن اثرات سے ترقی کرتی ہوئی کیا سے کیا ہو گئی ۔ یہ ہماری خوش قسمتی ہے کہ چھٹی صدی ہجری سے لے کر بعد کے دور تک اس زبان کے نمونے محفوظ ہیں ۔

بابا فرید کے کلام میں زبان کی قدامت کے باوجود ایک بےساختگی اور بات کے دل سے نکلنے کا احساس ہوتا ہے ۔ اُن کے لہجے میں ایک درویشانہ بےنیازی اور ایک فقیرانہ استغنا کا پتا چلتا ہے ۔ اُن کی آواز میں ایک ایسا گمبھیر پن ہے جو آج بھی ہمیں متاثر کرتا ہے ۔ یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے اس ملک گیر زبان کی گہری بنیادیں رکھیں اور اپنا پیغام ، اپنے زمانے کی ملک گیر زبان کے ذریعے سارے برِعظیم میں پھیلا کر عظیم تر ہوگئے ۔

شیخ شرف الدین بو علی قلندر پانی پتی (م۔ ۷۲۴ھ/۱۳۲۳ء) بھی ایک ایسے ہی بزرگ ہیں جنھوں نے اپنا پیغام پہنچانے کے لیے اسی زبان کو استعمال کیا ۔ مبارز خاں کو انھوں نے ایک دوہا[4] بھیجا :

سجن سکارے جائیں گے اور نین مریں گے روئے
بدھنا ایسی رین کر بھور کدھی نہ ہوئے

ایک موقع پر امیر خسرو سے مخاطب ہو کر فرمایا :

”ترکا کچھ سمجھ دا ہے“

اگر ہم ان اقوال ، ملفوظات اور کلام کا مقابلہ ، برِعظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے صوفیاے کرام کے کلام سے کریں تو یہ تین باتیں سامنے آتی ہیں :
(۱) ان سب صوفیاے کرام کی زبان پر اپنی اپنی علاقائی زبانوں کا اثر

۱۔ جواہرِ فریدی : ص ۲۰۸ ، وکٹوریہ پریس ، لاہور ، ۱۳۰۱ھ ۔
۲۔ سیرالاولیا : ص ۱۸۳ ، مطبوعہ محب ہند دہلی ، ۱۳۰۲ھ ۔
۳۔ جواہرِ فریدی : ص ۲۷۵ ۔
۴۔ مقدمہ فرہنگِ آصفیہ : جلد اول ۔

گہرا ہے۔ بابا فرید کی زبان پر سرائکی کا اثر ہے۔ بو علی قلندر کی زبان پر پنجابی کا اثر ہے۔ امیر خسرو کی زبان پر دہلی و یوپی کی زبان کا اثر ہے اور شیخ شرف الدین یحییٰ منیری کی زبان پر ماگدھی کا اثر ہے۔

(۲) لیکن علاقائی اثرات کے باوجود ان سب کی زبان کا ڈھانچا، اس کا کینڈا اور رنگ ڈھنگ بنیادی طور پر ایک ہے۔ اور چونکہ ابھی زبان اپنے عبوری دور سے گزر رہی ہے اس لیے اُس معیار تک نہیں پہنچی کہ جہاں ہر علاقے کا رہنے والا کسی معیّنہ معیار کی پیروی کر سکے۔ ابھی زبان کو اپنے عبوری دور سے گزر کر، ایک معیار تک پہنچنے کے لیے، صدیوں کا سفر درکار ہے۔

(۳) عربی فارسی الفاظ اپنی تدبھو (بگڑی ہوئی) شکل میں استعمال ہو رہے ہیں اور جب صدیوں کا سفر طے کر کے یہ الفاظ زبان کا جزو بن جاتے ہیں تو تب کہیں جا کر یہ اپنا شین قاف دوبارہ درست کرتے ہیں۔ برِعظیم کے مختلف علاقوں میں رہنے والے دیہاتی آج بھی یہ الفاظ عام طور پر تدبھو شکل ہی میں بولتے ہیں۔ مثلاً پُرسلات (پل صراط)، درویسی (درویشی)، گری وان (گریبان)، ساکھ (شاخ)، کھاک (خاک)، درواجا (دروازہ)، کاگد (کاغذ)، اجرا ایل (عزرائیل)، وکھت (وقت)، مسیت (مسجد)، ھک (حق)، کران (قرآن)، نزیک (نزدیک)۔ ایسے الفاظ کی ایک طویل فہرست بنائی جا سکتی ہے۔ الفاظ کی یہ بگڑی ہوئی شکل ہمیں یکساں طور پر نہ صرف بابا فرید کے ہاں ملتی ہے بلکہ اس دور کے کم و بیش سارے صوفیاے کرام کے ہاں بھی نظر آتی ہے۔ بیشتر صوفیا عربی و فارسی کے عالم تھے لیکن جب وہ اس زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے تو الفاظ کو اسی شکل میں استعمال کرتے جس شکل میں وہ عوام میں رائج تھے۔ لفظوں کی یہی شکل ہمیں ”گرنتھ صاحب“ میں نظر آتی ہے اور یہی شکل گُجری اور دکنی اُردو میں دکھائی دیتی ہے۔ قدیم اُردو کی یہ بنیادی خصوصیت ہے۔

گرو نانک (۸۷۳ھ—۹۴۵ھ/۱۴۶۹ء—۱۵۳۸ء) نے بھی اپنا پیغام پھیلانے کے لیے شعر ہی کو ذریعۂ اظہار بنایا تھا۔ وہ پنجابی کے شاعر تھے لیکن اُن کے اکثر دوہرے اسی رنگِ زبان میں رنگے ہوئے ہیں جو ہمیں بابا فرید کے

کلام میں دکھائی دیتا ہے۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی نے ، جن کا سالِ وفات وہی ہے جو گرو نانک کا ہے ، اپنے خطوط[1] میں بابا نانک کا ایک دوہا نقل کیا ہے :

مدہو پیاس نانک لہو پانی   پیو سو رانڈ سہاگن ناتوں

"آبِ حیات" میں محمد حسین آزاد نے ایک اور دوہرا دیا ہے :

ساس ماس سب جیو تمھارا تو ہے کھرا پیارا
نانک ساعر ایہو کہت ہے سچے پروردگارا

اب ہم "گرنتھ صاحب" سے گرو نانک کے چند دوہے دیتے ہیں :

لمی لمی ندی وہے کندھیں کیرے ہیت
بیڑے نوں کپٹر کیا کرے جے پاتن رہے بمچیت[2]
کاکا چونڈ نہ پنجرا بسے تاں اُڈر جاہیں
جت پنجرے میرا سہہ دسے ماس نہ تدو کھاہیں[2]
کیا ہنس کیا بگلا جاں کنوں ندر کرے
جو تس بھاوے نانکا کاگوں ہنس کرے[3]
آپے ہٹی ، قام آپ ، اُہر لیکھ بھی تُوں
ایکو کہیے نانکا دُوجا کاہے کُنوں[4]
نانک کہیے سہیلیو سہہ کھرا پیارا
ہم سہہ کیریاں داسیاں سچا خصم ہمارا[5]

"گرنتھ صاحب" میں عربی فارسی الفاظ اور صوفیانہ خیالات کا اثر گہرا ہے۔ یہاں بھی یہ الفاظ اُسی طرح استعمال میں آ رہے ہیں جس طرح بابا فرید اور دوسرے صوفیاے کرام کے ہاں ملتے ہیں۔ یہ الفاظ ضرورتِ اظہار بن کر خود اس زبان کے رنگ و مزاج کو بدل رہے ہیں ، مثلاً :

مہر مسیت (مسجد) صدک مُصلا (صدق مصلیٰ)
ھک حلال (حق حلال) کران (قرآن)
سرم (شرم) سنت سیل روجہ (روزہ) ھو ھو مسلمان

۱- مکاتیبِ قدوسیہ : مکتوب ۱۵۹ -
۲- اورینٹل کالج میگزین : ص ۲۶ ، مئی ۱۹۳۸ع -
۳- ایضاً : ص ۲۷ -
۴- ایضاً : ص ۲۸ ، مئی ۱۹۳۸ع -
۵- ایضاً : ص ۷۷ ، نومبر ۱۹۳۸ع -

کرنی کابا (کعبہ) سچ پیر کلما (کلمہ) کرم نواج (نماز)
تسبیہ (تسبیح) ساتس بھاوسی نانک رکھے لاج

(گرو گرنتھ صاحب ، وار ماجھہ محلہ ۱ ، ص ۱۴۰)

ایک مثال اور دیکھیے :

نانک دنیا کیسی ہوئی   سالک مت نہ رہیو کوئی
بھائی بندھی ہیت چکایا   دنیا کارن دین گنوایا

(گروگرنتھ صاحب ، واراں تے دوھیک ، ص ۱۲۴۰)

گرو نانک کے کلام میں جس زبان کا نمونہ ملتا ہے وہ بھی عبوری دور اور مغلوں کی آمد سے پہلے کی زبان ہے ۔ دکن میں جو اُردو پھل پھول رہی ہے اس میں اور اس زبان میں کچھ بہت زیادہ بنیادی فرق نہیں ہے ۔ گرو نانک ۹۴۵ھ/ ۱۵۳۸ء میں وفات پاتے ہیں اور اسی سال پنجاب کی سرزمین پر ایک بچہ پیدا ہوتا ہے جس کا نام حسین رکھا جاتا ہے ۔ یہ بچہ آگے چل کر مادھو لال حسین کے نام سے مشہور ہوتا ہے ۔

شاہ حسین (۹۴۵ھ—۱۰۰۸ھ/۱۵۳۸ء—۱۵۹۹ء) ، جن کی یاد میں شالیمار باغ کے باہر آج بھی میلہ چراغاں دھوم دھام سے منایا جاتا ہے ، پنجابی کے وہ عظیم شاعر ہیں جن کا کلام اہلِ پنجاب کی روح میں اتر گیا ہے ۔ اُن کے کلام میں اثر انگیزی ، بےساختگی ، روانی اور گہری موسیقی کا احساس ہوتا ہے ۔ زیادہ تر موضوعات بے ثباتیِ زمانہ سے متعلق ہیں ۔ وہ انکساری اور بے نیازی کا درس دیتے ہیں اور چرخہ ، سالو ، پونی وغیرہ جیسے استعاروں سے کام لیتے ہیں جن سے عام آدمی واقف ہے ۔ ”کافی“ کی ایجاد کا سہرا بھی ان کے سر ہے ۔ انھی کی پیروی میں کافیوں کا رواج نہ صرف پنجاب میں عام ہوا بلکہ سندھ و ملتان میں بھی کافی مقبول ترین صنفِ سخن قرار پائی شاہ عبداللطیف بھٹائی (م ۔ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) نے بھی اپنے کلام میں شاہ حسین کو خراجِ عقیدت پیش کیا ہے ۔ اس زمانے کے عام رجحان کی طرح ان کے کلام میں بھی عربی فارسی کے الفاظ استعمال میں آتے ہیں لیکن یہ اکثر تدبھو شکل میں آتے ہیں ۔ شاہ حسین کے کلام میں سوزِ عشق سازِ حسن کے ساتھ مل کر ایک ایسا ترنم پیدا کرتا ہے کہ سننے والا عالمِ محویت

میں آ جاتا ہے ۔ اُن کا کلام شائع ہو گیا ہے۔ جو زبان و بیان کے اعتبار سے ایسا کلام ہے کہ اُردو داں بھی بغیر پنجابی زبان سے واقفیت حاصل کیے اُسے سمجھ سکتا ہے ۔ اس زبان کا بنیادی ڈھانچا وہی ہے جو اُردو زبان کا ہے ۔ اسی لیے شاہ حسین کا کلام قدیم اُردو کے ذیل میں آتا ہے ۔ شاہ حسین کا دور شہنشاہ اکبر کا دور ہے ۔ شاہ حسین نے اپنی کافیوں کو الگ راگ راگنیوں کے مطابق اُسی طرح ترتیب دیا ہے جیسے شاہ باجن ، شاہ علی جیوگام دھنی اور محمود دریائی نے گجرات میں اور میرانجی شمس العشاق ، برہان الدین جانم ، امین الدین اعلیٰ اور شاہ داول نے دکن میں دیا ہے ۔ ''راگ اساوری'' میں ، جو ملتان کے علاقے کا مقبول راگ ہے ، یہ کافی[1] دیکھیے :

کدی سمجھ نداناں گھر کتھے ای سمجھ ندانا
آپ کمینہ تیری عقل کمینی کون کہے توں دانا
اینہیں راہیں جاندے ڈٹھڑے میر ملک سلطاناں
اپے مارے تے اپے جیوائے عزرائیل بہانا
کہے حسین فقیر سائیں دا بن مصلحت اُٹھ جانا

''راگ تلنگ'' میں یہ کافی[1] پڑھیے :

جہاں ویکھو تہاں کپٹ ہے کہوں نہ پیو چین
دغا باز سنسار تے گوشہ پکڑ حسین
من چاہے محبوب کو تن چاہے سُکھ چین
دوئے راجے کی سیدھ میں کیسے بنے حسین

''راگ تلنگ'' میں ایک اَور کافی[1] دیکھیے :

جگ میں جیون تھوڑا کون کرے جنجال
کیندے گھوڑے ھستی مندر کیندا ہے دھن مال
کہاں گئے مُلّاں ، کہاں گئے قاضی ، کہاں گئے کٹک ہزاراں
ایہہ دنیا دن دوئے پیارے ہر دم نام سمال
کہے حسین فقیر سائیں داں جھوٹا سبھ بیوپار

---

[1] کافیاں شاہ حسین : مطبوعہ مجلس شاہ حسین ، لاہور ، ۱۹۶۶ع ، ص ۲۴ ، ۳۱ ، ۳۶ علی الترتیب ۔

یہ مثالیں میں نے اس لیے دی ہیں تاکہ اردو داں طبقہ شاہ حسین کے زبان و بیان اور اردوے قدیم کے ارتقا میں ان کی اہمیت سے واقف ہو سکے۔ شاہ حسین بیک وقت قدیم اردو اور پنجابی کے شاعر ہیں جن کا کلام اب تک تاریخِ ادبِ اردو کی نظر سے اوجھل رہا ہے۔ "راگ رام کلی" کی یہ ایک اور کافی ملاحظہ کیجیے:

لک بوجھ من ہیں کون ہے سبھ ویکھ اوا کون ہے
من اور ہے تن اور ہے من کا وسیلہ پون ہے
بندہ بنایا جاپ کوں، توں کیا لبھانا پاپ کوں
تیں سبھی کیہ کیا آپ کوں
اک شاہ حسین فقیر ہے تسوں نہ آکھو پیر ہے
جگ جاتا ویکھ وہیر ہے (ص ۶۰)

اسی طرح کئی اور کافیاں بھی ہیں جو قدیم اردو کا نمونہ ہیں۔ پنجابی کلام میں بھی مصرع کے مصرع اردو کے آتے جاتے ہیں۔ شاہ حسین اردو کے یہ مصرعے عمداً نہیں لاتے بلکہ یہ زبان بھی ان کی زبان پر اسی طرح چڑھی ہے جیسے پنجابی زبان، مثلاً:

ع: توں ہی تاناں توں ہی باناں سبھ کجھ میرا توں (ص ۱۷)
ع: کہے حسین فقیر سائیں دا خلقت گئی ادھوری (ص ۱۸)
ع: کہے حسین فقیر سائیں دا ہوئے گئی پربھات (ص ۱۹)
ع: کوئی پیری، کوئی دولی، شاہ حسین پھنڈی (ص ۲۶)
ع: کالے ہرنا چر کیوں شاہ حسین دے تنتے (ص ۴۳)

شاہ حسین کے بعد پنجاب میں مولانا عبداللہ عبدی کی آواز سنائی دیتی ہے جو اپنی صلاحیتوں کے قلم کو تبلیغِ دین اور عام آدمی کی تعلیم و اصلاح کے لیے استعمال کر رہے ہیں۔ مولانا عبداللہ عبدی "جہانگیر کے عہد سے شروع کر کے شاہجہاں کے آخری ایام تک برابر چالیس سال تک تصنیف و تالیف میں مصروف رہے۔ شرعیات ان کا میدان ہے اور اس میں انہوں نے تمام عمر گزار دی۔ ان کی پہلی تصنیف "تحفہ" ۱۰۲۵ھ/۱۶۱۶ء میں اور آخری کتاب "خیرالعاشقین"[1]

---

[1] پنجاب میں اردو (کتاب نما لاہور، طبع سوم، ۱۹۶۳ء) میں، صفحہ ۳۰۶ پر شیرانی مرحوم مولانا عبدی کے رسالہ فقہ ہندی کا ذکر کرتے ہیں جو ۱۰۷۴ھ

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

۱۰۶۵ھ/۱۶۵۴ع میں ختم ہوئی ۔ ''خلاصہ'' ۱۰۳۴ھ/۱۶۲۴ع میں ''انواع العلوم'' ۱۰۴۴ھ/۱۶۳۴ع میں ، ''خیرالعاشقین کلاں'' ۱۰۵۴ھ/۱۶۴۴ع میں اور ''سرابجی'' ۱۰۵۸ھ/۱۶۴۸ع میں نظم ہوئیں[۱] ۔'' ان کا سارا کلام پنجابی میں ہے لیکن ایک تو اسلامی طرز فکر کی وجہ سے اور دوسرے عربی ، فارسی اور شرعی و مذہبی الفاظ کے استعمال کی وجہ سے ان کی زبان ہمارے لیے اجنبی نہیں ہے اور اس کے اکثر اشعار پر وہی رنگ چڑھا نظر آتا ہے جو قدیم اُردو کا رنگ ہے ۔ جہاں علاقائی رنگ گہرا رہتا ہے وہ پنجابی بن جاتا ہے اور جہاں وہ ملک گیر سطح پر اُلٹتے ہیں وہاں ان کا رنگ و انداز قدیم اُردو کا ہو جاتا ہے ۔ اس رنگ کے یہ چند اشعار دیکھیے ۔

ایہہ سائل کردا سوال اب عتیں جے کرے آمد قبول
عشق محبت تیری آوے غیروں طلب نہ مول
عشق رب دا ہتھہ نہ آوے کرکے تھکے زاری
جدھر کدھر دھکتے مکتے تھینے نال خواری
سوت عبداللہ لیڑے آئی ساعت گھڑی ٹھکانہ
جو فرمایا پاک منزّہ عزرائیل دکھاتا[۲]

شیخ بہاء الدین برناوی بھی اسی دور سے تعلق رکھتے ہیں ۔ آپ علم موسیقی میں بحر بے کراں تھے ۔ ''کتابِ چشتیہ''[۳] میں لکھا ہے کہ انھوں نے جکری ، خیال ، قول و ترانہ ، ساورہ ، دُھرپد ، بشن وغیرہ میں اشعار لکھے ہیں ۔ یوں تو وہ ہندی ، فارسی ، پنجابی تینوں زبانوں میں اشعار لکھتے تھے لیکن ہندی میں اکثر لکھتے تھے ۔ چونکہ ان کا کوئی تخلص نہیں تھا اس لیے ان کا کلام دوسروں کے

(بقیہ حاشیہ صفحہٴ گذشتہ)

میں بعہدِ عالمگیر تصنیف ہوتا ہے ۔ صفحہ ۹۳ پر ''خیرالعاشقین'' کو مولانا عبدی کی آخری تصنیف بتایا گیا ہے جو ۱۰۶۵ع میں لکھی گئی ۔ اور صفحہ ۳۱۹ پر اسپرنگر کی تردید میں لکھتے ہیں کہ ''فقہ ہندی'' کا مصنف عبدی ہے نہ کہ محمد جیون ۔ ان دونوں میں سے ایک ہی بات درست ہو سکتی ہے ۔ (جمیل جالبی)

۱- پنجاب میں اُردو : ص ۹۳ ۔
۲- شہر غزل : ص ۷ ، بزم فکر و ادب ، منٹگمری ، ۱۹۵۹ع
۳- بحوالہ پنجاب میں اُردو : ص ۲۴۷ ۔

نام سے مشہور ہوگیا۔ گانے کے لیے لکھنے کے باعث ان کی زبان پر پوربی اور برج بھاشا کا اثر گہرا ہے۔ آج تک موسیقی کی زبان برج بھاشا سمجھی جاتی ہے۔ ان کے اکثر اشعار اور بول گانے والوں کی زبان پر چڑھے ہیں اور بہت سے تو ضرب المثل کا درجہ رکھتے ہیں؛ مثلاً یہ شعر دیکھیے:

ان نین کا یہی بسیکھ ہوں تجھ ویکھوں توں منجھ ویکھ

گیارھویں صدی ہجری میں ایک اور بزرگ کا نام ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہ بزرگ حاجی محمد نوشہ (۹۵۹ھ—۱۰۶۴ھ/۱۵۵۱ع—۱۶۵۳ع) ہیں جو ''گنج بخش'' کے خطاب سے مشہور ہیں۔ یہ وہی حاجی نوشہ ہیں جن کا ذکر وارث شاہ نے اپنی ''ہیر'' میں اس طرح کیا ہے:

ع: حاجی نوشہ جویں نوشاہیاں دا انے بھگت کبیر جلاہیاں دا

''مرآۃ سکندری''[1] سے معلوم ہوتا ہے کہ حاجی محمد نوشہ کے والد تبلیغِ اسلام کے لیے بغداد سے آئے تھے۔ ''مرآۃ سکندری'' کے الفاظ یہ ہیں: ''صلاح آثار تقویٰ شعار سید قطب قادری از بغداد آمدہ بودند۔'' محمد نوشہ یہیں پیدا ہوئے اور بڑے ہوکر اپنے وقت کے صوفیائے کبار میں شمار ہوئے۔ پنجاب میں سلسلۂ نوشاہیہ کے بانی بھی وہی ہیں۔ عہدِ شاہجہانی میں وفات پائی۔ اُردو میں ان کا رسالہ ''گنج الاسرار''[2] مشہور ہے جس میں معرفتِ نفس کے لیے عبادت، ریاضت اور اذکار و اشغال کے طریقے بیان کیے گئے ہیں۔ آخری شعر میں خود موضوع کی طرف اشارہ کیا گیا ہے:

یہ سالک عابد کے کام نوشہ ظاہر کیے تمام

زبان و بیان صاف ہے بلکہ اکثر اوقات زبان و بیان کو دیکھ کر گمان گزرتا ہے کہ یہ حاجی محمد نوشہ کی تصنیف نہیں ہے بلکہ بعد میں کسی مریدِ باصفا نے اپنے مرشد کے خیالات سالکانِ طریقت کی ہدایت کے لیے منظوم کر دیے ہیں۔ اس بات کو یوں اور تقویت پہنچتی ہے کہ مقاماتِ حاجی بادشاہ ۱۱۰۷ھ/۱۶۹۵ع، ثواقب المناقب ۱۱۲۶ھ/۱۷۱۴ع، تذکرۂ نوشاہیہ ۱۱۴۲ھ/۱۷۲۹ع، تحائفِ قدسیہ ۱۱۸۶ھ/۱۷۷۲ع میں حاجی محمد نوشہ کی کسی تصنیف کا ذکر نہیں ملتا۔ اس کی زبان بارھویں صدی ہجری کی زبان معلوم ہوتی ہے۔ اگر اس تصنیف کو حاجی

---

[1] مرآۃ سکندری: ص ۲۹۷۔

[2] گنج الاسرار: مرتبہ سید شرافت نوشاہی، ناشر انجمن ساداتِ نوشاہیہ، ساہن پال شریف، ضلع گجرات، ۱۳۸۴ھ۔

محمد نوشہ ہی کی تصنیف مان لیا جائے تو ”گنج الاسرار“ اُردو ادب کی تاریخ میں اپنے زبان و بیان کی وجہ سے ایک خاص اہمیت کی حامل ہو جاتی ہے۔

”گنج الاسرار“ ۱۶۴ اشعار پر مشتمل ہے اور ان اشعار سے شروع ہوتی ہے:

جس ذات کا اللہ ناؤں   اُس کا تجھے بتاؤں ٹھاؤں
کم ایک سے تین ہزار   اتنے نام دھرے کرتار
اتنے ہوون جس کے ناؤں   کیونکر چھپتا اس کا ٹھاؤں
حق ہے باقی عالم فانی   فانی کی نان رہی نشانی

آگے چل کر پیر و مرشد کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہیں:

طاعت اوہ جو پیر فرماوے   اپنا کیا کجھ کام نہ آوے
دارو وہ جو دیوے حکیم   آپ دارو کہا کرے سقیم
کلام خدا کی دارو کھانان   جس جانان پرحق کر مانان
جو فرماوے تجھ کون پیر   اس پر چلیں تو ہو فقیر
محض خدا رسول کی خاطر   یہ نسخہ میں کیتا ساطر

آگے وہ طریقے اور ریاضتیں بیان کرتے ہیں جن پر عمل کرنے سے انسان کامل بن جاتا ہے۔ یہ سب ریاضتیں حق کا واصل ہونے کے لیے ہیں:

گم کر اپنا آپ اے غافل   جے ہونا ہے حق کا واصل
اس کا اسم ہے اسم خدا   کیا ہو اس کی صفت ادا

زبان و بیان پر پنجاب کا مخصوص لہجہ اور ہندی زبان کے مخصوص الفاظ لطف دیتے ہیں۔ بحر بھی چھوٹی استعمال کی ہے جو ہمیں دکن میں فیروز کے ”پرت نامہ“، اشرف کی ”واحد باری“ اور ”لازم المبتدی“ میں ملتی ہے۔ یہی بحر میرانجی اور جانم اور گجرات کے شاہ باجن نے استعمال کی ہے۔ اس بحر کی خوبی یہ ہے کہ احساسِ ترنم کی وجہ سے شعر آسانی سے یاد ہو جاتا ہے۔ حاجی محمد نوشہ کا دور وہ دور ہے کہ مذہب تصوّف کی نت نئی صورتوں میں ساری زندگی کا مرکز ہے اور شعرا، صوفیا اور دوسرے اہلِ علم انھی افکار و خیالات کی تشریح و ترویج کر رہے ہیں تاکہ نیکی و انسانیت کو پھیلا کر معاشرے کی اصلاح کر سکیں۔

گیارھویں صدی ہجری میں شیخ عثمان جالندھری کا نام بھی تاریخوں میں آتا ہے۔ یہ مجدد الف ثانی (م - ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ع) کے پیر بھائی تھے۔ ان کے بارے میں اور کچھ معلوم نہیں ہے۔ اکبر کے دور سے بہت پہلے یہ رواج عام سا ہوگیا تھا کہ فارسی گو شعرا کبھی کبھی ریختہ میں بھی طبع آزمائی کر لیتے تھے۔ ریختہ کی شکل یہ تھی کہ ایک مصرع فارسی کا ہوتا تھا اور ایک مصرع اُردو کا

یا پھر نصف مصرع فارسی اور نصف اُردو ہوتا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ شیخ عثمان بھی فارسی کے شاعر تھے اور رواجِ زمانہ کے مطابق کچھ کلام انھوں نے ریختہ میں بھی لکھا۔ اُن کی وہ غزل جو دست بردِ زمانہ سے محفوظ رہ گئی ہے، سوائے ردیف "آؤ پیارے حبیب" کے ساری کی ساری فارسی میں ہے۔ بہرام سقا بخاری کی اسی قسم کی غزل ہم اس جلد کی فصل اول کے دوسرے باب میں درج کر چکے ہیں۔ شیخ عثمان کی غزل کے یہ تین شعر[1] دیکھیے جن سے ساری غزل کے مزاج اور رنگ کا اندازہ ہو سکتا ہے:

عاشقِ دیوانہ ام آؤ پیارے حبیب
از ہمہ بیگانہ ام آؤ پیارے حبیب
اے دل و دیں جانِ من دردِ تو درمانِ من
ذکرِ تو سامانِ من آؤ پیارے حبیب
بر دلِ عثمان غریب رحمتِ خود کن قریب
زانکہ تو ہستی مجیب آؤ پیارے حبیب

اسی انداز کی ایک غزل شیخ جنید کی ملتی ہے جس میں آدھا مصرع فارسی کا اور آدھا اُردو کا ہے۔ شیخ جنید کون تھے؟ یہ نامعلوم ہے لیکن رنگِ سخن اور ایک ہی بیاض میں ہونے کے باعث قیاس کیا جا سکتا ہے کہ وہ شیخ عثمان کے دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ موضوع دنیا کی بے ثباتی ہے اور بتایا گیا ہے کہ سوداگر، منعم، رئیس، بادشاہ سب مر گئے اور اب ان کا نام و نشان بھی باقی نہیں رہا۔ اس غزل کے یہ دو شعر دیکھیے جو شیرانی نے "پنجاب میں اُردو" میں دیے ہیں:

دلا غافل چہ می خسپی کہ اپنی میح تہیں ڈریئے
چو روزِ مرگ در پیش است اتنی نیند کیوں کریئے
چہ مغروری دریں دنیا سدا اس جگ نہیں رہنا
ہمیں راہے کہ درپیش است سبھی اس پنتھ سے چلنا

لیکن کیا یہ کلام جنید ہی کا ہے؟ اس کے بارے میں کوئی حتمی رائے نہیں دی جا سکتی کیونکہ ایک بیاض[2] مرقومہ ۱۱۲۸ھ/۱۷۱۵ء میں یہی ملمّع شیخ فرید الدین کے نام سے درج ہے۔

---

[1] پنجاب میں اُردو: ص ۳۱۴ - ۳۱۵۔

[2] پنجاب میں اُردو: مضمون قاضی فضل حق، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین، فروری ۱۹۳۲ء، ص ۴۸۔

اسی دور میں اسی رنگ کی ایک غزل منشی ولی رام کی ملتی ہے جن کا تخلص ولی تھا اور جو دارا شکوہ کے مشیرِ خاص اور فارسی و عربی و ہندی کے شاعر تھے۔ یہ تین شعر دیکھیے کہ اس دور میں ریختہ کا رنگ اور ڈھنگ کیا تھا۔ اس نوع کی غزلوں کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو کلچر فارسی کلچر کے بطن سے پیدا ہو کر اب فارسی کی جگہ لے رہا ہے :۔

چه دلداری دریں دنیا که دنیا سے چلانا ہے
چه دل بندی دریں عالم که سر پر چھوڑ جانا ہے
قبا و چہرۂ رنگین همه از تن تو بکشایند
رہیں گے کفن کی چادر جو تیرا خاص بانا ہے
طلب دیدار میدارم که روز اول شفاعتها
بسارو مت ولی راما که آخر رام راما ہے

۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ع میں مجدّد الف ثانیؒ نے وفات پائی اور اسی سال افضل پانی پتی نے دارِ فانی سے کوچ کیا۔ برِعظیم پر جہانگیر کی بادشاہی تھی۔ افضل پانی پتی (م۔ ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ع) نے "بکٹ کہانی" کے نام سے ایک ایسی بلند پایہ نظم لکھی کہ یہ طویل نظم نہ صرف اُس دور کی شاعری میں ایک بلند مقام رکھتی ہے بلکہ اُردو ادب کی تاریخ میں بھی سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ اسی جلد کی فصلِ اول کے دوسرے باب میں ہم نے تفصیل سے اس نظم کا جائزہ لیا ہے۔ افضل پانی پتی فارسی و اُردو کے بلند پایہ شاعر تھے اور فارسی نثر پر بھی یکساں قدرت رکھتے تھے۔ معلمّی ان کا پیشہ تھا۔ پختہ عمر کو پہنچے تو ایک ہندو لڑکی پر عاشق ہوگئے اور زہد و تقویٰ، گھر بار چھوڑ کر دیوانہ وار پھرنے لگے۔ ہجر کا یہی اضطراب افضل کی "بکٹ کہانی" میں رچ بس کر اثر آفرینی کا جادو جگاتا ہے۔

"بکٹ کہانی" بارہ ماسہ کی روایت میں لکھی گئی ہے۔ بارہ ماسہ خالص ہندوی صنفِ سخن ہے۔ سنسکرت میں اس کی کوئی روایت نہیں ملتی۔ یہ خیال[۱] کہ بارہ ماسہ رُت ورنن کی ایک رو بہ تنزّل ہیئت ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ رُت ورنن میں چار رُتوں کا بیان ہوتا ہے اور بارہ ماسہ میں ہر مہینے کا۔ پنجابی،

۱۔ قدیم اُردو، جلد اول : مرتبہ مسعود حسین خاں، ص ۲۸۷، شعبۂ اُردو عثمانیہ یونیورسٹی، حیدر آباد دکن، ۱۹۶۵ع۔

ہریانی ، برج بھاشا ، اودھی اور اُردو میں اس کی روایت ملتی ہے۔ گرو گرنتھ صاحب میں بھی بارہ ماسے ملتے ہیں۔ بارہ ماسے کی ایک قدیم طرز مسعود سعد سلمان (م-۵۱۵ھ/۱۱۲۱ع) کے دیوانِ فارسی میں بھی ملتی ہے جسے وہ "غزلیاتِ شہوریہ" کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔

"بکٹ کہانی" میں افضل نے ایک عورت کی زبان سے ، جس کا پیا پردیس میں ہے ، ہجر و فراق کی گوناگوں کیفیات کا نقشہ کھینچا ہے۔ جو نیا مہینہ آتا ہے وہ ہجر کی آگ میں از سرِ نو جلنے لگتی ہے۔ اس نظم کی ایک خوبی یہ ہے کہ یہاں بِرہ کی کیفیت موسم کے مطابق بدلتی رہتی ہے اور ہر موسم میں بِرہ کی ایک الگ کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔

"بکٹ کہانی" ایک مکمل نظم ہے جس میں وہ تسلسل موجود ہے جو طویل نظم کو اثر آفریں بنا دیتا ہے۔ نظم میں بیان کی ایسی روانی ہے جیسے جنگل میں بہتے چشموں کی ہوتی ہے۔ لہجے میں ایسی مٹھاس ہے جو سچے عشق کی لذت سے پیدا ہوتی ہے۔ وہ زبان جو اس نظم میں استعمال ہوئی ہے دکنی اُردو کے مقابلے میں زیادہ تازہ ، زیادہ صاف اور شستہ ہے۔ اس کا مقابلہ غواصی کی مثنوی "سیف الملوک بدیع الجمال" یا مقیمی کی "چندر بدن و مہیار" سے کیجیے ، جو کم و بیش اسی دور میں لکھی گئی ہیں ، تو شمالی و دکنی زبان کے فرق کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ یہاں زبان ایک نئے معیار کو چھوتی دکھائی دیتی ہے۔ نظم میں فارسی اشعار جگہ جگہ آتے ہیں۔ کہیں ایک مصرع اُردو میں ہے اور ایک فارسی میں ، کہیں آدھا مصرع فارسی میں اور آدھا اُردو میں۔ لیکن یہاں پہلی بار یہ احساس ہوتا ہے کہ اُردو کا اپنا انفرادی رنگ قائم ہو گیا ہے جو زبان و بیان پر بھی غالب آ گیا ہے اور جس نے اب اپنی ایک شکل بھی بنالی ہے۔

جیسا کہ ہم نے کہا ہے ، اثر انگیزی اس نظم کی بنیادی خصوصیت ہے۔ پوس کا مہینہ ہے۔ بِرہ میں جلتی ناری تصوّر میں اپنے پیا کو دوسری عورتوں کے ساتھ دیکھتی ہے۔ اس تصوّر کے ساتھ ہی درد و غم اور بے قراری بڑھ جاتی ہے۔ احساسِ تنہائی سانپ بچھو بن کر کاٹنے لگتا ہے۔ اس احساسِ فراق و بے کسی کو افضل اس طرح بیان کرتا ہے :

کریں عشرت پیا سنگ ناریاں سب   میں ہی کالھوں اکیلی ہائے یارب
ابی مُلّاں مرا ٹک حال دیکھو   پیارے کے ملن کی فال دیکھو
لکھو تعویذ پی آوے ہمارا   وگرنہ جائے ہے جیوڑا بچارا

ارے میانو تمھیں ٹونا پڑھو رے   پیا کے وصل کی دعوت پڑھو رے
ارے گھر آ اگن میری بجھاوے   اری سکھیو کہاں لگ دُکھ کہوں رے
کہ بے جاں ہو رہی جا کر خبر لے   کہ ٹک ہو جا ، دِوانی کو صبر دے
چلا پوس اے سکھی آیا نہ کچھ ہاتھ   نہ سوئی سیج پر دل دار کے ساتھ

ماگھ آتا ہے تو آنسوؤں کا تار بندھ جاتا ہے ۔ طرح طرح کے اندیشے دل میں پیدا ہوتے ہیں ۔ ایک دن سو سو برس کا ہو جاتا ہے اور محبوب کی یاد نشتر بن جاتی ہے :

نہ بھولے مجھ کو اک ساعت تری یاد   نہیں تو نے کیا مجکوں کبھی شاد
دغا بازی مسافر سوں نہ کیجے   ایتا دُکھڑا غریبوں کو نہ دیجے
گیا سب جوبنا ہیہات ہیہات   نہ پوچھی یک ذرا ٹک آئے کے بات
جہاں ساجن بسے اُس دیس جاؤں   ارے یہ آگ تن من کی بجھاؤں
اگر غم ہے تمھیں میری اگن کا   کرو کچھ فکر پیارے کے ملن کا

اسی دلچسپی کے ساتھ نظم بڑھتی رہتی ہے ۔ زبان و بیان کے ارتقاء کے سلسلے میں ''بکٹ کہانی'' غیرمعمولی اہمیت کی حامل ہے ۔

یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر مولانا غنیمت کنجاہی (م - ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ع) کا ذکر نہ کیا جائے ۔ غنیمت کنجاہی اپنے وقت کے جیّد عالم اور فارسی کے مشہور شاعر اور انشا پرداز تھے ۔ ''دیوانِ غنیمت'' ، ''مثنوی نیرنگِ عشق'' اور ''انشاے غنیمت'' ان سے یادگار ہیں ۔ فارسی کے ساتھ ساتھ انھوں نے اُردو میں بھی شاعری کی ۔ قاضی فضل حق[1] نے بیاض مملوکہ پروفیسر ضیا محمد سے ان کی ایک رباعی نقل کی ہے جس میں رواجِ زمانہ کے مطابق ، جو فارسی گو شعرا سے مخصوص تھا ، اُردو و فارسی ، ریختہ کے انداز میں لکھی ہے :

جو گئے داد دل بہ گلبدناں   رنگِ او ہمچو رنگِ نافرماں
گفتمش ''تیرا یار لالہ ہے''   گفت با داغِ دل کہ ''ہاںبو ، ہاں''

اس رباعی میں اُردو کے صرف دو جملے ہیں لیکن ان سے اس دَور کی زبان اور لہجے پر روشنی ضرور پڑتی ہے ۔

---

[1] اورینٹل کالج میگزین : ص ۵۲ ، فروری ۱۹۲۳ع ۔

یہ وہ دور ہے کہ فارسی کا طوطی اب بھی سارے برعظیم میں بول رہا ہے لیکن ساتھ ساتھ ہمارے اُردو کی آواز بھی دلوں کو موہ رہی ہے ۔ ناصر علی سرہندی (۱۰۴۸ھ—۱۱۰۸ھ/۱۶۳۸ع—۱۶۹۶ع) اس دور کے عظیم المرتبت شاعر ہیں اور دکن میں اُردو کے چرچے کی وجہ سے گاہ گاہ اُردو میں بھی مشقِ سخن کر رہے ہیں ۔ ولی دکنی سے ناصر علی کی ملاقات بھی تذکروں میں مذکور ہے[1] ۔ ''آبِ حیات'' میں بھی محمد حسین آزاد نے اس ملاقات کا ذکر کیا ہے[2] ۔ یہ بھی مذکور ہے کہ ولی نے ایک شعر میں ناصر علی پر چوٹ کی تھی جس کا جواب یا تو خود ناصر علی نے یا پھر اس کے کسی شاگرد نے دیا تھا ۔ ولی نے کہا تھا :

اوچھل کر جا پڑے جوں مصرعِ برق   اگر مصرع لکھوں ناصر علی کوں

اس شعر کا جواب اس طرح آیا :

باعجازِ سخن گر اوڑ چلے تُو   ولی ہرگز نہ پہنچے گا علی کوں[3]

اس زمانے کی ریت کے مطابق علم و ادب کی سرپرستی نوابوں اور رئیسوں کا شیوہ تھا ۔ ناصر علی سرہندی بھی ساری عمر کسی نہ کسی رئیس یا نواب کے دامنِ سرپرستی سے وابستہ رہے ۔ شروع میں سیف خاں سے وابستہ رہے اور ۱۱۰۰ھ/۱۶۸۸ع میں عالم گیر کے لشکر کے ساتھ بیجاپور پہنچے اور نواب ذوالفقار خاں نصرت جنگ کے ملازم ہوگئے ۔ اس کے بعد دکن سے دہلی آئے اور یہیں ۱۱۰۸ھ/۱۶۹۶ع میں داعیِ اجل کو لبیک کہا ۔

اُن کے حالات سے پتا چلتا ہے کہ جب ناصر علی دکن پہنچے تو شمال کے برخلاف وہاں اُردو شعر و سخن کا چرچا عام تھا ۔ ولی کی شاعری کا طوطی بول رہا تھا اور ان کو نئے معیارِ سخن کا منفرد نمائندہ سمجھا جا رہا تھا ۔ اسی زمانے میں

---

[1] خزینۃ العلوم : از درگا پرشاد نادر، ص ۹۴۴ ، لاہور، ۱۸۷۹ع ۔

[2] آبِ حیات : ص ۹۳-۹۴ ۔

[3] یہ شعر دیوانِ ولی قلمی مکتوبہ ۱۱۶۱ھ ، مخزونہ پنجاب پبلک لائبریری کے ورق ۵۲ الف پر اس طرح سے ملتا ہے :

زاعجازِ سخن گر اڈ چلے تیں   نہ پہنچے گا ولی ہرگز علی کوں

اور کاتب کے علاوہ کسی اَور کے قلم سے یہ عبارت درج ہے : ''مگر یہ شعر عزیزاللہ دکنی کے دیوان میں بھی درج ہے ۔'' بحوالہ اُردو نامہ ، شمارہ ۲۲ ، مضمون 'دیوانِ ولی' از محمد اکرام چغتائی ، ص ۵۲ ۔

ناصر علی سرہندی نے ریختہ کی طرف بھی توجہ کی اور اُردو شاعری میں دکنی روایت، اسلوب اور موضوعات کی پیروی کی۔ اسی لیے اگر ان کے کلام کو دکنی شعرا کے کلام میں ملا دیا جائے تو اُسے شناخت کرنا دشوار ہوگا۔ فارسی شاعری اُن کی انفرادیت کا طرۂ امتیاز تھی۔ اُردو شاعری زمانے کی ریت کا اظہار تھی۔ اس میں کسی انفرادیت کی تلاش کرنا لاحاصل ہے۔ وہ بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے اور اپنے زمانے کے مقبول و منفرد شعرائے فارسی میں شمار ہوتے تھے۔ انھوں نے اُردو میں شاعری کی تو ضرور ہے لیکن اُسے کوئی اہمیت نہیں دی۔ اسی لیے ان کا اُردو کلام دست بردِ زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکا۔ پروفیسر شیرانی نے ''پنجاب میں اُردو'' میں اُن کی ڈھائی غزلیں دی ہیں لیکن ذخیرۂ شیرانی پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں محمد اکرام چغتائی[1] کو ان کے تین ریختہ، جو چراغ، شمع اور پچیسی سے متعلق ہیں، کے علاوہ تین غزلیں اور بھی ملی ہیں۔

ناصر علی سرہندی کے اُردو کلام میں یہ چند باتیں قابلِ توجہ ہیں:

(۱) اُن کی اُردو شاعری پر بھی فارسی شاعری اور اس کے موضوعات اور رمز و کنایہ کا اثر غالب ہے۔

(۲) بہت سے دوسرے شعرا کے مقابلے میں ان کے زبان و بیان پر فارسی تراکیب اور بندشوں کا اثر زیادہ ہے۔

(۳) موضوعِ سخن عشق ہے اور دکنی شاعری کی روایت کی طرح محبوب کے حسن و جمال، ناز و ادا اور خد و خال کی تعریف شاعری میں نمایاں ہے۔ جیسا کہ ہم دکنی ادب کے مطالعے میں لکھ چکے ہیں، یہ موضوعات اس دور کی شاعری میں عام تھے اور صنفِ غزل فقط محبوب سے مخاطب ہونے اور محبوب سے باتیں کرنے کے لیے ہی استعمال کی جاتی تھی۔ اس کے علاوہ دوسرا موضوع تصوّف تھا جس نے سارے معاشرے میں ایک مرکزی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ ناصر علی سرہندی کے ہم عصر مرزا عبدالقادر بیدل شاعری میں صوفیانہ و فلسفیانہ خیالات کے لیے ہی مشہور تھے۔

---

[1] پنجاب میں اُردو: (مزید تحقیق)، ص ۳۷۸ تا ۳۸۰، مطبوعہ سالنامہ ''فنون'' ۱۹۶۹ع، لاہور۔

چراغ سے متعلق ریختہ میں ناصر علی نے بیان کیا ہے کہ محبوب کی آمد آمد ہے اور اسی لیے اُس نے آنسوؤں کا تیل ڈال کر اور پلکوں کی بتیاں بنا کر آنکھوں کے چراغ روشن کر رکھے ہیں۔ موضوع اس ریختہؑ چراغ کا بھی محبوب ہے لیکن سارے اشارے چراغ سے لیے گئے ہیں۔ چراغ جو برہ کی علامت ہے، جو فراق کا اشارہ ہے۔ اسی طرح دوسرے ریختہ میں شمع کے اشارے سے اپنے جذباتِ فراق کا اظہار کیا گیا ہے۔ وہ فراقِ محبوب میں شمع کے مانند جل رہی ہے:

ساجن کے عشق منتّی آتش میں ہوں میں تتّی
میں موم کی ہوں بتّی مجلس بھیتر ٹہلوں گی
لالن جو دیکھوں اپنا میں سب کا چھوڑوں جپنا
نا نیند مجکوں سپنا ساجن سوں جا رُلوں گی

پوری غزل میں شمع کے اشاروں سے جذباتِ ہجر و اضطراب بیان کیے گئے ہیں۔ ریختہ پچیسی میں پچیسی کے اشاروں سے تمنائے وصل کا اظہار کیا گیا ہے۔ پچیسی کھیلنے کے لیے وہ اپنے محبوب کو گھر بلا رہی ہے اور اپنے بدن کی بساط کو محبوب کے سامنے بچھانے کے لیے آمادہ ہے:

کھیلن کارن پچیسی کے شہ اپنا گھر بلاؤں گی
بساط اپنا بدن کر کر جیا پاسا لڑہاؤں گی
اگر جیتے میرا ساجن نہ کچھ غم ہے میرے دل کوں
جو ہاروں گی سجن آگے سجن کی میں کہاؤں گی
پڑیں جب (کذا) دس مجکوں نباہوں گوت اپنی کوں
کروں شادی جیتیں اوپر دہری اپنی گندہاؤں گی
کہا شاعر علی نیں یوں کہ جیتن ہار بےمعنی
اگر پاؤں ایمان اپنا تو واری وار جاؤں گی

ہندوی شاعری کی روایت کے مطابق ان تینوں ریختوں میں اظہارِ جذبات عورت کی طرف سے کیا گیا ہے۔

ناصر علی کے معلوم اُردو کلام میں دو باتیں اَور بھی قابلِ ذکر ہیں؛ یہ وہ دو دھارے ہیں جو بیک وقت ہر شاعر کے ہاں کہیں دب کر اور کہیں اُبھر کر سامنے آتے ہیں:

(۱) ناصر علی کے ہاں کچھ اشعار ایسے ہیں جن میں خالص دکنی اسلوب

اور لہجے میں اظہار جذبات کیا گیا ہے ۔ اس اسلوب پر بیجاپوری اسلوب کا رنگ غالب ہے ۔ اس میں پراکرتی و سنسکرتی الفاظ استعمال کیے گئے ہیں ۔ ایسے اشعار میں انجھو ، اکھیاں ، نین ، کاری ، کجل ، ساجن ، کارے ، بھیتر ، بلنا ، سریجن ، سوں ، متی ، تتی ، اوتھل ، دوارے ، کارن ، نمانا ، پگ ، اُر ، کیتی ، میتی ، لالن ، آونے ، تے ، میس ، نیہہ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں ۔ فارسی اور عربی الفاظ بھی بگڑی ہوئی تدبھو شکل میں آئے ہیں ۔ تلفظ میں متحرک الفاظ کو ساکن اور ساکن الفاظ کو متحرک استعمال کیا گیا ہے ۔ قدیم اُردو میں عربی فارسی الفاظ کی یہی مروجہ و مسلمہ شکل تھی ۔ ریختہ چراغ ، ریختہ شمع اور ریختہ پچیسی اسی اسلوب کی مثالیں ہیں ۔

(۲) کچھ کلام ایسا ہے جس میں عربی و فارسی الفاظ کی کثرت ہے اور ان لفظوں نے غزل کے رنگ کو بدل دیا ہے ۔ رمز و کنایہ اور اشارے بھی فارسی سے لیے گئے ہیں ؛ مثلاً یہ غزل دیکھیے :

سجن کے حسن کا قرآں پڑھیا ہے میں نظر کر کر
نہیں پائی غلط اوس میں دیکھیا زیر و زبر کر کر
ترے غم کا مجھے سرجن ہوبا ہے کافیہ کافی
شرح مُلاّں درس میں سوں سُنی ہے بس ہدر کر کر
معانی اور بیاں بہتر بدیع اس کو سمجھتا ہوں
پڑھی ہے حسن تیرے کی مطوّل جس فکر کر کر
کلام العشق ہمنا کوں منا حکمت سوں منطق موں
وگرنہ اس مطوّل کوں رکھا تھا مختصر کر کر
اصول اور ہندسہ کب لک پھروں تکمیل اے یاراں
ہدایہ عشق کا غالب ہو یا مجہ پر اثر کر کر
بگردِ روئے ساجن کے ہوبا پیدا خطِ مشکیں
لیا ملکِ سلیمانی مگر موراں مکر کر کر
جرس تجہ کارواں کا من علی آں شوخِ بے پروا
کیا ہے بار ہستی کا ولے عزمِ سفر کر کر

ناصر علی کے ہاں یہ دونوں دھارے ساتھ ساتھ بہہ رہے ہیں - اسی لیے ولی دکنی کی طرح یا اپنے فارسی کلام کی طرح وہ اردو میں کسی انفرادیت کا رنگ نہیں جماتے - بحیثیتِ مجموعی ناصر علی کی شاعری ولی دکنی کے ابتدائی دور کی شاعری کے رنگ سے زیادہ قریب ہے - یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے فارسی شاعری میں غیر معمولی اہمیت رکھنے کے باوجود ، اُردو شاعری کو اہمیت دے کر اس روایت کو بھی آگے بڑھانے میں خدمات انجام دی ہیں -

یہی کام اس دور میں شاہ مراد بن قاضی جان محمد (م - ۱۱۱۴ھ/۱۷۰۲ع) نے انجام دیا - مراد نام کے کئی بزرگ گزرے ہیں - ایک سید شاہ مراد[۱] ہیں جو ڈیرہ اسماعیل خاں کے قریب ایک گاؤں لولدا میں مدفون ہیں اور جن کے پیر و مرشد سلطان نورنگ شاہ خلیفۂ سلطان باہو ہیں - ایک شاہ محمد مراد[۱] شرقپوری ہیں جن کی وفات ۱۱۷۶ھ/۱۷۶۲ع میں ہوئی - ایک اور بزرگ مراد شاہ لاہوری (م - ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۰ع) ہیں جن کا مزار شاہدرہ میں ہے اور جن کی تصالیفِ اُردو "نامۂ مراد" ، "مراد المحبّین" ، "دیوانِ مراد" اور "مگس نامہ" وغیرہ ہیں - مراد شاہ لاہوری کا ذکر آیندہ صفحات میں آئے گا - زیرِ مطالعہ شاہ مراد ، ناصر علی کے معاصر ہیں اور اپنے زہد و تقویٰ اور فیضِ عام کی وجہ سے ان کا مزار آج تک مرجعِ خلائق ہے - یہ عام طور پر باوا صاحب کے نام سے پکارے جاتے ہیں - ایک شعر میں اپنے وطن کی طرف اس طرح اشارہ کیا ہے :

سب دانگل تے نیلاب کناں دھن کھیبی تے پٹھوار کناں
جتھے خوباں لکھ ہزار کنال ہے خانپور اپنا دیس بناں

خالق محمد بخش نے اپنی مثنوی سیف الملوک میں اُن کا ذکر اس طرح کیا ہے :

شاہ مراد جنہے دے کتھے سخن مراداں والے
محبوباں دے گھنڈ لہاون واہ مستاں دے چالے

شاہ مراد فارسی ، اُردو اور پنجابی کے شاعر تھے - اُن کے کلام کو ہم اس

۱- "کلامِ شاہ مراد خانپوری" : مرتّبہ انوار بیگ اعوان ، صفحہ ب اور ج ، بزمِ ثقافت چکوال ضلع جہلم ، ۱۹۶۶ع - اس سے پہلے "گلزار شاہ مراد" کے نام سے سراج الدین بن قاضی فیض عالم نے ۱۹۰۸ع میں ان کا کلام شائع کیا تھا اور اس کے بعد ۱۹۶۶ع میں اُردو مجلس چکوال نے کلام شاہ مراد کے نام سے ان کے فارسی ، اُردو اور پنجابی کلام کو شائع کیا -

طرح تقسیم کر سکتے ہیں :

۱- وہ کلام جو فارسی میں ہے ۔
۲- وہ کلام جو اُردو میں ہے ۔
۳- وہ کلام جو پنجابی میں ہے ۔
۴- وہ کلامِ ریختہ جس میں ایک مصرع فارسی میں ہے اور ایک اُردو میں ۔
۵- وہ کلام جس میں ایک مصرع فارسی میں ہے اور ایک پنجابی میں ۔

پنجابی کلام پر بھی قدیم اُردو کی چھاپ گہری ہے ۔ بحیثیتِ مجموعی کلام کا رنگ عاشقانہ ہے ۔ ان کی شاعری میں قدامت کے باوجود صاف اشعار بھی نظر آتے ہیں :

ہنسنا سیاہ دلی ہے ، رونا صفائے باطن
بےمول موتی آنسو ہے خوب نقد من کیا
کریو طوافِ کعبہ اکبر مکتہ ہے پاس تیرے ؟
حج کا سفر بڑا ہے نزدیک سے مڑن کیا
ہر دم جو آوے حق سے عالم ہوئے معطّر
عنبر کیا سمن کیا اور نافۂ ختن کیا
دلبر جو ہور ہووے مر جاوے یا جدا ہو
بن یار حق ہمیشہ اور میت کیا سجن کیا
شاہا مراد میری تیرا دیدار مجھ کو
بن دیکھنے سے تیرے جینا عبس[1] رہن کیا

اکثر قدیم شعرا نے ذیل کی زمین میں طبع آزمائی کی ہے ۔ اس زمین میں شاہ مراد کے چند شعر بھی دیکھیے :

ہر بات تیری ہے شکر یا شہد شیریں ہے مگر
یا دُرِ مکنون یا گُہر یا پھول ہے گلزار کا
جاں مول دل کا یار ہے دیگر مرادش پار ہے
آیا مرا درکار ہے دیدار اُس دلدار کا

شاہ مراد کی شاعری کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ پنجاب میں اُردو زبان اب کس رنگ میں رنگ گئی ہے ۔ ان اشعار کو پڑھ کر قدیم شعرا اور ولی دکنی کے

---

[1] عبس = عبث ۔

رنگ کی جھلک دکھائی دیتی ہے :

تب دل گیا چمن سے جب مُکھ دیکھا سجن کا
خوش طرح سے کھڑا قد کیا سرو ہے چمن کا

آنکھیں تیری سپاہی ظالم نہیں عدل کچھ
فرہاد کُوک میری آخر پڑی ہے ہر ہر
جو عشق ہے سو ایمان کچھ فرق ناہیں لا شک
عاشق چلا سفر پر لکھیو میری قبر پر

کیا صورت پری جیسٹی سجن کی حق بنائی ہے
کیا قامت پڑا غوغا قیامت روز آئی ہے

یا رب ملے مجھے وہ جو چاند سے عجب ہے
جب چن سجن کا جگ میں سورج کی جوت کیا ہے

شرابِ بیخودی سے مست ہو ہر آن اور ہردم
نشہ وحدت میں سرخوش ہو کے کثرت کو بھلاتا جا

اب کیا کرنے کہو رے جیا جب آنکھوں سے وہ دُور ہوا
تن لکڑی جل اگن بنی سب سینہ گرم تنور ہوا

وہ قد پیا کیا قیامت ہے یا شعلۂ نور کرامت ہے
وہ قامت نہیں قیامت ہے یا دھوم پڑی یا شور ہوا

شاہ مراد کی اُردو شاعری میں وہ سارے موضوعات مثلاً جذباتِ عشق ، تعریفِ خد و خالِ محبوب اور تصوّف موجود ہیں جو اس دور میں سارے برِعظیم کی اُردو شاعری میں نظر آتے ہیں۔ پنجاب کے دور افتادہ مقام پر بیٹھے ہوئے بھی شاہ مراد اُردو شاعری کی عام تحریک سے وابستہ ہیں۔ اس بات سے یہ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اُردو شاعری کی تحریک شمال سے جنوب تک برِعظیم کے کونے

کونے میں پہنچ گئی تھی۔

شاہ مراد کا دور اورنگ زیب عالمگیر بادشاہِ غازی کا دور ہے۔ اسی زمانے میں ان کے ایک اور معاصر میر عبدالواسع ہانسوی کا ذکر آتا ہے جو تاریخِ ادب میں "غرائب اللغات" کے مصنّف کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ معلّمی ان کا پیشہ تھا۔ طلبہ کے فوائد کے لیے انھوں نے بہت سی کتابیں لکھی ہیں جن میں رسالۂ عبدالواسع، شرحِ بوستان، شرحِ زلیخا اور حمدِ باری معروف بہ "جان پہچان" مشہور ہیں۔ "غرائب اللغات" بھی "جان پہچان" کے سلسلے کی کڑی ہے جس میں ایسے اُردو الفاظ کے معنی بیان کیے گئے ہیں جو فارسی لغات میں نہیں ملتے۔ یہ اُردو زبان کی پہلی لغت ہے۔ تقریباً نصف صدی بعد جب سراج الدین علی خان آرزو (١٦٨٧ع—١٧٥٥ع) نے غرائب اللغات کو بنیاد بنا کر اپنی لغت "نوادرالالفاظ" کے نام سے تالیف کی تو "غرائب اللغات" کی تالیف کا مقصد بیان کرتے ہوئے لکھا کہ "لغاتِ ہندی کہ فارسی یا عربی یا ترکی آں زبان زدِ اہلِ دیار کمتر بود در آں معنی آں مرقوم فرمودہ[1]۔" عبدالواسع ہانسوی نے یہ لغت تدریسی ضرورت کے لیے لکھی تھی جس کا مقصد ابتدائی جماعت کے طلبہ کے ذہن میں معنی کی ایک ہلکی سی تصویر ابھارنا تھا۔ اسی لیے لفظوں کے باریک فرق کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اس لغت میں اُردو زبان کے الفاظ اُسی املا میں لکھے گئے ہیں جس طرح وہ عام طور پر بولے جاتے تھے؛ مثلاً جچّہ (زچہ)، رِحَل (رحل)، چرکھی (چرخی) وغیرہ۔ "غرائب اللغات" اُردو لغت نویسی کا نقشِ اول ہے۔ اگر اس لغت کو ہم جدید فنِ لغت نویسی کے معیار سے دیکھیں گے تو ہمیں یقیناً مایوسی ہوگی۔ کسی فن کے بانی کام کو شروع کرکے اس کی بنیاد ڈالتے ہیں اور آنے والی نسلیں اس کام کو آگے بڑھا کر اسے پایۂ تکمیل تک پہنچاتی ہیں۔ یہی ابتدائی کام میر عبدالواسع ہانسوی نے انجام دیا اور اس اعتبار سے ان کی اہمیت ہمیشہ قائم رہے گی۔ اس لغت کے مطالعے سے اس دور کی زبان اور الفاظ کے استعمال کی داستان سنی جا سکتی ہے۔ کسی زبان میں لغت کی ضرورت اُس وقت پیش آتی ہے جب وہ ارتقا کے منازل طے کرکے ادبی و علمی سطح پر استعمال کی جانے لگی ہو۔

---

[1] نوادر الالفاظ: مؤلفہ سراج الدین علی خان آرزو، مرتبّہ ڈاکٹر سید عبداللہ، ص ۳، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی، ١٩٥١ع۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ''اردو زبان اس صوبے میں اتنی مقبول رہی ہے کہ خود اہلِ پنجاب نے اس زبان میں نصاب تیار کیے ہیں[1]۔'' مولوی اسحٰق لاہوری کی تالیف "فرح الصبیان" کا ذکر بھی ہم پہلے کر چکے ہیں جو شاہجہاں کے دور میں ۱۰۵۷ھ/۱۶۴۷ء کے قریب تالیف کی جاتی ہے ۔ عبدالواسع کی ''حمدِ باری'' بھی اسی نصابی سلسلے کی ایک کڑی ہے ۔ ''حمد باری''[2] میں عربی فارسی اور اردو کے ہم معنی الفاظ اشعار میں بیان کیے گئے ہیں تاکہ طلبہ اردو کی مدد سے عربی فارسی الفاظ یاد کر سکیں ۔ حمد باری ، جو خالق باری سے زیادہ مفید کتاب ہے ، تین زبانوں کا نصاب ہے ؛ جیسا کہ میر عبدالواسع نے خود بیان کیا ہے :

عبدالواسع ہے یہ کتاب تین زبانوں کی ہے نصاب

اس کتاب کو پڑھ کر ایک تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ صاحبِ کتاب کو طلبہ کی ضرورت ، رجحان اور مزاج کا پورا اندازہ ہے اور دوسرے یہ کہ اس میں معلمّانہ صلاحیتیں اعلیٰ درجے کی ہیں ۔ وہ اشعار کو اس انداز سے لکھتے ہیں کہ طلبہ انھیں آسانی سے یاد کر سکیں ؛ مثلاً ''فارسی بابِ مصادر'' کے یہ چار شعر پڑھ کر آپ میر عبدالواسع کے سادہ و مفید اندازِ بیان کو محسوس کر سکیں گے :

خواندن نوشتن فہمیدن جانو پڑھنا لکھنا سمجھنا مانو
آوردن بردن سوختن کہیے لانا لیجانا جلانا کہیے
پختن سودن شالیدن جان پکانا گِھسنا کھرچنا جانَ
تافتن بافتن ساختن جانو بالٹنا بُنتا سنوارنا مانو

یہی رنگِ بیان ساری تصنیف میں جاری و ساری ہے ۔

اسی دور میں ہمیں ایک تیز اور جان دار آواز سنائی دیتی ہے ؛ یہ آواز اس دور کے بہت مشہور اور بہت بدنام شاعر میر جعفر زٹلی (م ۔ ۱۱۲۵ھ ؟/۱۷۱۳ء) کی ہے ۔ میر جعفر زٹلی نارنول کے رہنے والے تھے لیکن زندگی کا بیشتر حصہ انھوں نے دلی میں گزارا ۔ ملازمت کے سلسلے میں شہزادہ کام بخش کے سواروں میں دکن میں بھی رہے ۔ ان کی زندگی کے حالات کم و بیش نامعلوم ہیں ۔ ادھر ادھر سے جو حالات ملتے ہیں وہ سب قیاسی ہیں اور کلام کو سامنے رکھ کر دلچسپ حکایات کی شکل میں بیان کیے گئے ہیں ۔

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم ، ص ۱۲۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۔
۲۔ مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

لسانی ، تہذیبی اور تاریخی اعتبار سے جعفر کا کلام غیرمعمولی اہمیت کا حامل ہے ۔ غزل کو انھوں نے اپنے خیالات کے اظہار کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ نظم گوئی اور مثنوی کے ذریعے اپنے خیالات کو پیش کیا ہے ۔ ان کے کلیات میں فارسی کلام بھی ہے اور اُردو کلام بھی لیکن فارسی میں اُردو اور اُردو میں فارسی مل کر ایک کھچڑی سی بن گئی ہے ۔ میر جعفر زٹلی اس دور کا واحد شاعر ہے جو اپنے دور کا نمایندہ اور اس دور کی تہذیب و معاشرت کا ترجمان ہے ۔ میر تقی میر نے انھیں ''نادرۂ زماں و اعجوبۂ دوراں''[۱] کے الفاظ سے یاد کیا ہے ۔ لچھمی نرائن شفیق نے ''دریدہ دہن و شوخ مزاج . . . اشعارش عالمگیر''[۲] کے الفاظ میں ان کا ذکر کیا ہے ۔ قدرت اللہ شوق نے ''چنیں شخص اعجوبۂ روزگار تاحال بہ ظہور نیامدہ''[۳] اور قائم چاند پوری نے ''کلامش در عوام شہرتِ تام داشت''[۴] کے الفاظ سے جعفر کی اہمیت کا اعتراف کیا ہے ۔ جعفر زٹلی اپنے فن کا پہلا اور آخری آدمی تھا ۔ اس کے فن کی سب نے داد دی ہے ۔ اس زمانے میں جب انتشار چاروں طرف پھیلا ہوا تھا ، روز روز بادشاہ بدل رہے تھے ، صدیوں پرانی تہذیب کی بنیادیں ہل چکی تھیں ، میر جعفر زٹلی نے ہجو ، طنز اور زٹل کے ذریعے اس معاشرے کو متوجہ کرنے اور زوال کا احساس دلانے کی کوشش کی ہے ۔ اس سطح پر اس نے کسی کو نہیں بخشا ۔ فرخ سیر تخت پر بیٹھا تو اس نے بادشاہ کا ''سکہ'' یوں لکھا :

سکہ زد بر گندم و موٹھ و مٹر   پادشاہے تسمہ کش فرخ سیر

یہ سکہ سچائی کی آواز تھی ؛ خزانہ خالی تھا ، بدنظمی اور فسادات کا دور دورہ تھا اور معاشی حالات ابتر تھے ۔ ایسے میں بادشاہ اپنا سکہ جاری کرنے کے لیے سونا چاندی کہاں سے لاتا ۔ ظاہر ہے ایسے دور میں ''گندم و موٹھ و مٹر'' پر ہی سکہ جاری کیا جا سکتا تھا ۔ فرخ سیر تک یہ سکہ پہنچا تو اُس نے جعفر زٹلی کو قتل کرادیا[۵] ۔

۱۔ نکات الشعرا : ص ۳۱ ۔
۲۔ چمنستانِ شعرا : ص ٦٧ - ٦٨ ۔
۳۔ طبقات : ص ۲۸ ۔
۴۔ مخزنِ نکات : ص ۱۳ ۔
۵۔ تذکرۂ شورش : ص ١٦٣ ۔

جعفر زٹلی حاضر جواب ، بےباک ، نڈر اور صاف گو انسان تھا۔ سچائی اس کی سب سے بڑی خوبی تھی اور سچ کی یہی کڑوی گولی معاشرے کے حلق سے نہیں اُترتی تھی۔ جعفر کی آواز ایک ایسے انسان کی آواز ہے جو اپنی آنکھوں سے معاشرے کی گرتی ہوئی دیوار کو دیکھ کر غم و غصہ میں زور زور سے قہقہے لگا رہا ہے۔ وہ اس لیے ہنس رہا ہے کہ آپ کو رلائے۔ وہ اس لیے چیختا اور چنگھاڑتا ہے کہ معاشرے کے بہرے کانوں تک اس کی آواز پہنچ سکے۔ ایک ایسے معاشرے میں ، جہاں لوگ اندھے ، بہرے ہو گئے ہوں ، زٹل کا طرزِ اظہار ہی مؤثر ذریعہ ہو سکتا ہے۔ جعفر اپنی ہجو و زٹل کا جواز بھی یہی پیش کرتا ہے :

نہ ایں ہجو از راہِ حرص و ہواست دل آزار را ہجو کردن رواست

انتشار کے گہرے کُہر نے جس طرح معاشرے کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا اس کی داستان تاریخ کے صفحات پر بکھری پڑی ہے۔ اخلاص نامی شے معاشرے میں باقی نہیں رہی تھی۔ اس پس منظر میں جعفر زٹلی کی آواز سنیے تو وہ بامعنی معلوم ہوتی ہے :

"گیا اخلاص عالم سے ، عجب یہ دور آیا ہے
ڈرے سب خلق ظالم سے ، عجب یہ دور آیا ہے
بہت سے مکر جو جانے اوسی کو سب کوئی مانے
کھرا کھوٹا نہ پہچانے ، عجب یہ دور آیا ہے
چغل کرتے پھریں چُغلے ، بھکل کرتے پھریں بھکلے
دغل کرتے پھریں دغلے ، عجب یہ دور آیا ہے
نہ یاروں میں رہی یاری ، نہ بھائیوں میں وفاداری
محبّت اٹھ گئی ساری ، عجب یہ دور آیا ہے
بہت لڑکے پھریں کوئی کہ دہلی ڈھونڈتے سونی
مراویں کُون بےدونی ، عجب یہ دور آیا ہے

اس دور میں نوکریوں کا کیا حال تھا؟ یہ بھی میر جعفر زٹلی کی زبانی سنیے :

صاحب عجب بیداد ہے ، محنت ہمہ برباد ہے
اے دوستاں فریاد ہے ، یہ نوکری کا حظ ہے
ہم نام کوں اسوار ہیں ، روزگار سیں بیزار ہیں
یارو ہمیشہ خوار ہیں ، یہ نوکری کا حظ ہے
نوکر فدائی خان کے ، محتاج آدھے نان کے
تابع ہیں بےایمان کے ، یہ نوکری کا حظ ہے

دُبلے ٹٹو جھبلے ڈھے جن کی دُمیں گنڈ میں دئے
بازار کے بنئے ہنسے ، یہ نوکری کا حظ ہے

میر جعفر اپنی فحش کلامی کی وجہ سے بدنام ہے لیکن اس کی شاعری کو اس زاویے سے دیکھیے تو اس کے قہقہوں میں آنسوؤں کا احساس ہوتا ہے ۔ اس کی شاعری میں اس دَور کی روح بولتی نظر آتی ہے ۔ وہ روح جو مسخ ہو چکی ہے اور جس میں زندگی کا حوصلہ باقی نہیں رہا ہے ۔ اسی لیے جب وہ معاشرے کو آئینہ دکھاتا ہے تو اس میں غم و غصّہ سے دانتوں کو پیسنے اور ہونٹوں کو کاٹنے کا جذبہ بھی شامل ہو جاتا ہے ۔ اسی وجہ سے اس کی زبان میں ٹھولکنے ، کاٹنے اور بھنبھوڑنے کی قوت کا احساس ہوتا ہے ۔ اورنگ زیب کی وفات کے بعد معاشرے میں جو کچھ ہوا اس کی داستان جعفر سے اس کے مخصوص انداز میں سنیے :

صدائے توپ و بندوق است ہر سو   بسر اسباب و صندوق است ہر سو
جھٹاجھٹ و پھٹاپھٹ است ہر سو   کٹاکٹ و لٹالٹ است ہر سو
بہ ہر سو مار مار و دھاڑ دھاڑ است   اوچھل چال و تبر خنجر کٹار است

زمانۂ جنگ میں بادشاہوں کی یہ حالت ہو گئی ہے :

زہے شاہِ شاہاں ، کہ روزِ وغا   نہ ہلّد نہ جنبد نہ کلّد زجا

میر جعفر زٹلی کے کلام کو ہم چار حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

(۱) وہ حصہ جس میں بے ثباتیِ دہر ، پیری اور بڑھاپے ، بے وفائی اور مکر و فریب کو موضوع بنایا گیا ہے ۔ اس کلام میں سنجیدگی ہے اور بیان میں درد اور حلاوت بھی ۔

(۲) وہ حصہ جس میں اُس زمانے کے حالات پر روشنی ڈالی گئی ہے ۔ یہاں وہ بے خوف و خطر اپنی ہر بات کو نہایت بے باکی اور سچائی سے بیان کر دیتا ہے ۔ یہاں اظہار میں فحش اور غیر فحش ، مبتذل اور غیر مبتذل الفاظ کا کوئی الگ الگ تصوّر نہیں ہے ۔ جعفر کی مثنوی ”ظفر نامہ بادشاہ عالمگیر غازی“ کو اس سلسلے میں پیش کیا جا سکتا ہے ۔ بادشاہ کی تعریف وہ ان الفاظ میں کرتا ہے :

زہے دھاکِ اورنگ زیبِ بلی   در اقلیمِ دکّن پڑی کھلبلی
در آں پیر سالی و ضعفِ بدن   بچائی دھاچوکڑی در دکن
مہالوڑ ، جودھاولی بے بدل   چو انبر ز قائم چو پربت اٹل
چرن دھرنے جوں بھیم ارجن گئے   جبل مار کر سب پلیتھن گئے

آگے چل کر اس انتشار کے اصل وجوہ یعنی اورنگ زیب کے بیٹوں کے بارے میں لکھتا ہے :

اگر اتفاق جواناں شود   بیک لحظہ سب سے تمنا شود
و لیکن و ناکس منافق پسر   نمودند ابتر مہم پدر
مگرمچھ کیاں ڈال کر نین کوں   کھلونا کیا شاہِ پربین کوں
جہاں ہونے ایسے کاچھن کپوت   لگے باپ کے مونہہ کالک بھبھوت
دگر شاہ اعظم ہونے بے خبر   بہ رسوائی انداخت کارِ پدر
غنیمت زنانند و مردم کُشند   بہ ایں کار و اطوار باہم خوشند
شب و روز مشتاق ٹھٹھ تال کا   گرفتار عاشق مٹک چال کا
سدا دیکھتا ویکھتا ہو رہے   چڑھا کر نشا مست ہو سو رہے
رہے رات دن . . . کے ذکر میں   بہ لہو و لعب . . . کی فکر میں
سوم معدن شر و کانِ فساد   رگ چترچوں ٹرٹوں بر کشاد
چہارم پسر ڈومنی کا جناں   برع میں رہے جیوں . . . میں . . .

یہاں مبتذل الفاظ صرف طنز کے لیے نہیں آ رہے ہیں بلکہ جذبات کی صحیح عکاسی کر رہے ہیں۔ ان الفاظ کے ذریعے چھپی ہوئی حقیقت کا پردہ فاش کیا جا رہا ہے۔

(۳) وہ حصہ جس میں میر جعفر زٹلی نے ظالم حاکموں، جابر حکمرانوں، بے ایمان وزیروں اور غیر منصف کوتوالوں کو ہدفِ ہجو و ملامت بنایا ہے اور ان کے ظلم و ستم، جبر و ناانصافی، مکر و فریب، خود غرضی و بزدلی اور ریا کاری کی پول کھولی ہے۔ اس کے اس قسم کے کلام میں کہیں بھی یہ محسوس نہیں ہوتا کہ وہ مزہ لے رہا ہے یا شاعری اس کے لیے تفریحِ طبع کا ذریعہ ہے۔ یہاں بھی خلوص کی مہک ہمیں اپنی طرف کھینچ لیتی ہے۔

(۴) وہ حصہ جس میں ظرافت اور پھکڑپن کا اظہار کیا گیا ہے۔ یہ حصہ بھی پُرلطف اور دلچسپ ہے اور یہاں بھی وہ کسی کو نہیں بخشتا۔ نہ خود کو، نہ اپنے دوستوں کو، نہ اپنی بیوی کو، نہ بادشاہ اور بادشاہ زادوں کو، نہ امیر امرا کو اور نہ معاشرے کی معروف شخصیتوں کو۔ کتخدائیِ میرزا جعفر اور فالنامے وغیرہ اسی ذیل میں آتے ہیں۔

جعفر نے ہجویہ و طنزیہ شاعری کی روایت قائم کی۔ اس کی شاعری کا مزاج شہر آشوب کا مزاج ہے۔ اس دور کے معاشرتی و تہذیبی حالات کی تصویر، سیاسی و اخلاقی عوامل اور روحانی انحطاط کی ایک واضح تصویر اس کے کلیات[1] میں نظر آتی ہے۔ اس کے کلام میں رباعیاں، دوہرے، مثنویاں، نظمیں، قطعے، نصیحت نامے، فالنامے، ظفر نامے، ہجویات سب کچھ ملتا ہے اور اس کلام کے ہر شعر اور ہر مصرعے پر اس کی شخصیت کی چھاپ ہے۔ اس کی شاعری خیالی شاعری سے ہٹ کر حقیقی اور واقعاتی شاعری کی نمایندہ مثال ہے : ع

جعفر سخن سچ خوب ہے جو ہر کہیں مرغوب ہے

جعفر نے نثر بھی لکھی ہے جو فارسی میں ہے لیکن اس میں جو نئی نئی تراکیب اور بندشیں تراشی گئی ہیں، جو اصطلاحات وضع کی گئی ہیں، جو ضرب الامثال اور کہاوتیں لکھی گئی ہیں وہ اُردو زبان کا بہترین سرمایہ ہیں۔ چند مثالیں دیکھیے :

کھڑکھڑاہٹ الرعد فی الکھرام، اڑیل العارات و کڑڑات الکھنڈرات، کھٹم کھٹا و لٹھوکم ٹھاکا، اوٹھ اوٹھ خدمت دس بیٹھ مجرا، بھینٹ چھانٹ۔ اس نوع کی ”اختراعات“ نثرِ فارسی میں عام ہیں۔ جعفر کی نثر وقائع معلّٰی، عرض داشت، رقعہ جات، شرح اور وقائع چھبرہ پر مشتمل ہے۔ ہر بات کو طنز، ظرافت، تمسخر اور ہجویہ انداز میں لکھا گیا ہے۔ یہ فارسی نثر، اُردو محاورات، ضرب الامثال کا بیش بہا ذخیرہ ہے جس کی تفصیل ”تاریخِ ادبِ اُردو“ کی جلد دوم میں آئے گی۔

اس مطالعے سے ہم اس بات کا اندازہ آسانی سے کر سکتے ہیں کہ اُردو ابتدا ہی سے پنجاب میں ایک علمی، ادبی اور فارسی زبان کی حیثیت سے رائج رہی ہے جس کی نشو و نما میں سر زمینِ پنجاب کے ذہین ترین افراد نے اپنی صلاحیتوں

---

[1] راقم الحروف نے ”کلیاتِ جعفر زٹلی“ انڈیا آفس لائبریری کے نسخے کو بنیاد بنا کر اب سے دس سال پہلے مرتب کیا تھا۔ اس کی کتابت بھی ہو گئی تھی لیکن چونکہ یہ مسئلہ طے نہ ہو سکا کہ آیا اُردو کی کلاسیکی کتابوں میں ”غیر شریفانہ الفاظ“ جوں کے توں برقرار رکھے جائیں یا ان کو حذف کر کے نقطے لگا دیے جائیں، یہ کلیات ابھی تک غیر مطبوعہ ہے۔ میرے پاس اس کی آفسٹ کتابت محفوظ ہے۔ یہ کلیات جعفر زٹلی کا پہلا مکمل و مستند نسخہ ہوتا۔ (جمیل جالبی)

کے جوہر شامل کرکے اسے جلا بخشی ہے ۔ گیارھویں صدی کے اواخر اور بارھویں صدی کے اوائل میں ہمیں پنجاب کے شہر بٹالہ میں اُردو زبان و ادب کا ایک مرکز اُبھرتا دکھائی دیتا ہے جس کے روحِ رواں شیخ ابو الفرح محمد فاضل الدین بٹالوی ہیں ۔ شیخ فاضل الدین ، شیخ محمد افضل لاہوری کے مرید تھے ۔ شیخ محمد افضل خود بھی شاعر تھے اور انھی کی روایتِ تصوّف و شعر کو ان کے لائق مرید محمد افضل الدین بٹالوی نے آگے بڑھایا ۔ قاضی فضل حق کو ، چودھری محمد یعقوب کی وساطت سے ، ایک ضخیم بیاض دستیاب ہوئی تھی جس میں سلسلۂ قادریہ بٹالویہ کے اکثر مشائخ اور ان کے متوسلین کا فارسی ، اُردو اور پنجابی کلام دیا گیا تھا[1] ۔ اسی بیاض سے انھوں نے شیخ محمد افضل لاہوری کی ایک نظم بھی نقل کی ہے جو حضرت غوث اعظم سے اظہارِ عقیدت کے طور پر قلم بند کی گئی ہے :

اے شاہِ شاہاں پیرِ من لیبی خبر نامرد کی
کرنا توجہ از کرم پاؤں خلاصی درد کی
دن رین تجھ بِن زار ہوں بیکس پریشاں خوار ہوں
قربان تیرے نام پر سنئی حقیقت فرد کی
پنکھی اکیلا میں پھنسا ، تھرتھر تڑپتا ہے جیا
اس ہاتھ بیری کٹھن کے دیکھی جو تیزی گرد کی(؟)
پھانسی پھنسا ہوں سخت تر اس وقت پر کرنا کرم
مشکل کشا ہو جلد تر پھانسی کٹو اس درد کی
وچ قعر دریا درد کے بےکل ہویا ہوں رین دن
یا غوث اعظم محی دیں زاری سنوں اس مرد کی
چوہٹ پڑا ہوں گرد میں جگ سے پھٹا ہوں اکیلا
تجھ بن نہ کوئی پاس ہے لک مار لے اس فرد کی
حرّیف وہ بدمست ہے چاہتا ہے بازی چھین لے
چورنگ پڑا ہوں غم ستی کرنی مدد رنگ زرد کی
جتی گئی اوڑک ہوئی اب میں پڑا ہوں پاؤں پر
کر کر تصدّق پاؤں کا بازی ہرو نامرد کی

---

[1] اورینٹل کالج میگزین : ص ۶۰ ، فروری ۱۹۳۳ء ۔

مجھ بن نہ کوئی ہے مرا اے شاہِ شاہاں دستگیر
کر کر نظر اک مہر کی فریاد سن دم سرد کی
محجوب ہو گوشہ پڑا تن پر نہ پردا پاک ہے
پردہ ایماں بخشو مجھے حرمت نہیں بے پرد کی
تم شہ غریب نواز ہو ہر سروراں سرتاج ہو
بنتی سنوں اے بادشاہ افضل مسافر مرد کی

اس نظم کو پڑھنے سے ایک قابلِ توجہ بات یہ سامنے آتی ہے کہ اب سارے برِعظیم کی طرح ، پنجاب میں بھی ، مقامی اثرات جذب ہو کر ایک عالمگیر معیار کی طرف بڑھ رہے ہیں جو ”ریختہ“ کا نیا معیار ہے اور جس کے نمایندہ اُردو شاعری کے باوا آدم حضرت ولی دکنی ہیں۔

شیخ ابو الفرح محمد فاضل الدین بٹالوی (م - ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۸ع) کے دَور تک آتے آتے ولی کا یہ نیا معیارِ ریختہ پوری طرح جڑ پکڑ لیتا ہے۔ ولی کی یہ اہمیت ہے کہ اس نے اپنے نئے رنگِ سخن کو مقبول بنا کر دوسروں کو اس پر چلنے کا راستہ دکھایا۔ ولی کے ساتھ ہی اُردو زبان و شاعری کے خد و خال اور انفرادیت متعیّن ہو جاتی ہے جسے سارے برِعظیم کے صاحبِ سخن معیار کے طور پر قبول کر لیتے ہیں۔ فاضل الدین بٹالوی کا کلام اسی نئے رنگِ سخن کا ترجمان ہے۔ جب وہ کہتے ہیں :

عرش اور فرش پر دیکھو جو محبوب رب کا ہے
تمامی دین دنیا موں محمدؐ ہے محمدؐ ہے
تمام اوراقِ ہستی ہی پڑھے ہیں جان و دل سوں میں
خدا کے سِرّ کا دفتر محمدؐ ہے محمدؐ ہے
ہویا ہے جان و تن میرا ستارا نور روشن کا
گئی ظلمات جاں سوں سب محمدؐ ہے محمدؐ ہے
احد احمد تمھیں دیکھو کرم میں جب نوازا ہے
خدا کے فیض کا مظہر محمدؐ ہے محمدؐ ہے
نواز و فضل کر اپنا طفیلِ شاہِ محی الدین
کہے فاضل لکھو دل پر محمدؐ ہے محمدؐ ہے

تو وہ اسی رنگِ سخن کا اظہار کرتے ہیں۔ اُن کے سارے کلام میں یہ رنگِ سخن

نہیں ہے۔ قدیم رنگ کا سایہ اور جدید رنگ کی روشنی ملے جلے ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ ان کے ہاں بحیثیتِ مجموعی ایک عبوری دور کا احساس ہوتا ہے جب زبان بدلتی ہے، لہجے اور اسالیب بدلتے ہیں تو زبان و بیان کی بھی صورت ہوتی ہے۔ فاضل الدین بٹالوی نے ایک طرف تصوّف و شاعری کی روایت کو پنجاب میں آگے بڑھایا اور اسے ایسی اہمیت دی کہ ان کے بعد بھی اُن کے جانشینوں اور مریدوں میں شاعری کا چرچا جاری رہا، اور دوسری طرف اپنی شاعری کے ذریعے نئے معیار ریختہ کو پنجاب میں پھیلانے میں مدد دی۔ یہ انہی کا فیض تھا کہ پنجاب میں اُردو کا ایک نیا مرکز بٹالہ میں اُبھرا۔

شیخ محمد افضل لاہوری کے دوسرے مرید شیخ محمد نور کا ذکر بھی ضروری ہے۔ شیخ محمد نور بھی تصوّف و شاعری کے اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں جس میں محمد فاضل الدین بٹالوی رنگے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ شیخ محمد نور کا زیادہ‌تر کلام حمد و نعت میں ہے۔ ان کے کلام پر قدیم رنگِ سخن حاوی ہے۔ یہ ولی کے ابتدائی کلام سے مماثل ہے۔ ان چند اشعار سے ان کے رنگ کا اندازہ کیا جا سکتا ہے:

دیوے خدا توفیق گر تم کا اسم ہردم پھڑوں
تجھ اسم اعظم اسم ہے مشہور ہے عالم بھیتر
پوچھا ہے کر تحقیق میں عالی ترے درجات ہے
صدقہ علی حسنین کا آ فرق مجھ کے قدم دھر
عصیاں موں میں غرقاب ہوں لیکن نہیں مجھ سے ہوئی
تجھ بار ہی میں آ گرا ہوں ناتواں بےبال و پر
کر کر تصدّق نانو کے باطن مرے کی لے خبر
رکھ شاد دنیا دین موں مجھ نفس شیطاں کا نہ ڈر
بن دیکھنے تجھ اے شاہا زندگی مری برباد ہے
چہرا مبارک مجھ دکھا تجھ موں فدا دل جان و سر
افضل سائیں نائب ترے میرے پھڑے نے دست جی
برکت اونھوں کے نام کی مجھ سیں گواہر شور و شر
میں نور عاجز رات دن ہے ورد تیری مدح کا
واصل خدا کا کر مجھے بے رنج ہے محنت ضرور

شیخ محمد فاضل لدین بٹالوی کے بیٹے اور جانشین غلام قادر شاہ (۱۷۶۰ - ۱۸/ ۲ ع) اپنے وقت کے بڑے بزرگ اور متعدد تصانیف کے مالک تھے۔ ان کی ایک تصنیف ''صفاء المرآت'' کا ذکر پروفیسر شیرانی نے بھی کیا ہے۔ غلام قادر شاہ کی ایک مثنوی ''رمزالعاشقین'' ہے جس میں انھوں نے رموز تصوّف کو شعر کی زبان میں بیان کیا ہے۔ اس کی بحر چھوٹی اور یہ وہی مقبول بحر ہے جسے شاہ باجن، میرانجی، جانم، اشرف اور فیروز نے بھی استعمال کیا ہے۔ بقولِ شیرانی پنجابی کی تمام خصوصیات اس مثنوی میں موجود ہیں :

سات مراتب بوجھ پیارے   ہر ہر کے ہیں حکم نیارے
ست گر موں تو کر تحقیق   ناں ہوں ملحد ناں زندہ،
فرق ار جمع موں فرق پچھان   پھر دونوں کو ایک ہی جان
بوجھ لیئو تنزیہ کوں خوب   ناں ہو ملحد ناں عجود
بھی تشبیہ کوں جالوں لیک   پھر دونوں کوں ما: ن ا
ظاہر موں ہے وحدت کثرت   باطن موں ہے کثرت وحدت

مثنوی "رمزالعاشقین" میں آیاتِ قرآنی اور عربی عبارات، اصطلاحات و اشاراتِ تصوّف کثرت سے استعمال میں آئے ہیں۔ فکری لحاظ سے خوب محمد چشتی کی مثنوی ''خوب ترنگ'' کی طرح یہ ایک عالمانہ مثنوی ہے جسے عالمِ تصوف کا رازداں ہی سمجھ سکتا ہے۔ بحیثیتِ مجموعی غلام قادر شاہ کے کلام کا موضوع بھی مذہب و تصوّف ہے۔ ان کی غزلیں حمد و نعت کے رنگ میں رنگی ہوئی ہیں۔ منقبت بھی ان کا خاص موضوع ہے جو زیادہ تر حضرت غوثِ اعظم کی شان میں لکھی گئی ہیں۔ غزلوں میں فراق و ہجر کی کیفیات کو بیان کیا گیا ہے۔ شاعرانہ اشارے اور علامات مجازی نوعیت کے ہیں لیکن جابجا حقیقت و معرفت کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں۔ یہ غزل پڑھیے جسے غلام قادر شاہ کی نمایندہ غزل[۲] کہا جا سکتا ہے :

پیا جن مُکھ ترا دیکھا اُسے پھر کیا دکھانا ہے
چکھا جن رس تیرے لب کا اسے پھر کیا چکھانا ہے

---

[۱] - پنجاب میں اُردو : ص ۲۳۵ -

[۲] - اورینٹل کالج میگزین : ص ۶۷ - ۶۸، فروری ۱۹۳۲ع

ہوا ہے دل مرا کولا بِرہ کی آگ کے بھیتر
ایسی جرق انگاری کوں کہو اب کیا جرانا ہے
نہ عاقل ہوں نہ دیوانہ، نہ محرم ہوں نہ بیگانہ
ایسے بیہوش بے خود کوں کہو پھر کیا بتانا ہے
جدائی سے جرے غالم، جروں میں روبرو ہردم
ایسے مجنوں دیوانہ کوں کہو پھر کیا ستانا ہے
گرا کر شیشۂ دل کوں لگے جور و جفا کرنے
خدا سے ٹک ڈرو ظالم گرے کوں کیا گرانا ہے
پیا کا درس جن پایا ہویا ناداں نہ جانے کچھ
لیا جن سبق وحدت کا اسے کیا پھر پڑھانا ہے
فنا کے بحرِ قلزم موں پڑا یہ دل گیا گزرا
نہ جاگے روزِ محشر کے اسے پھر کیا جگانا ہے
پیا جن جام وحدت کا نہ راکھے خوف سولی کا
اناالحق جب ہو یا الحق اوسے پھر کیا ڈرانا ہے
سنوں ہر جا سخن تیرا دیکھوں سبھ موں رخن تیرا
ترا ہوں میں سجن تیرا مجھے پھر کیا لبھانا ہے
غلام شاہ فاضل کا کہے دل موں سنو یارو
دیکھا میں شاہ محی الدین مجھے پھر کیا دکھانا ہے

اس غزل کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اُردو زبان ایک نئے سانچے میں ڈھل رہی ہے۔ لفظوں اور لہجوں کے پرانے پتّے جھڑ رہے ہیں اور نئے پھوٹ رہے ہیں۔

غلام قادر شاہ کے علاوہ حیات، محمد جان، نصیر الحق نصیرا، امامی، ناظمی، علیم، جلال الدین جلالا، شیخ محمد حاجی، امام بخش قادری، علی، کامی، جانی، خلدی، بُدھ سنگھ، میر صابر، خفیہ بیگم، نامدار خاں دت، محمد غوث بٹالوی (م-١١٩٨ھ/١٧٨٣ء) اور دل محمد دلشاد پسروری وہ شعرا ہیں جنھوں نے اسی روایت میں شاعری کی اور اُردو شاعری کی جڑیں پنجاب میں گہری کیں۔ ان سب لوگوں کی کاوشوں کی وجہ سے آج اُردو کے بغیر پنجاب اور پنجاب کے بغیر اُردو کوئی معنی نہیں رکھتے۔

یہ جائزہ نامکمل رہ جائے گا اگر ہم پنجاب کے پانچ اور شاعروں کا ذکر نہ کریں - ہماری مراد بُلھے شاہ (م - ۱۱۷۱ھ/۱۷۵۷ع) ، وارث شاہ جنھوں نے ۱۱۸۰ھ/۱۷۶۶ع میں اپنی مشہور زمانہ تصنیف "ہیر" لکھی ، مراد شاہ (م - ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۰ع) شاکر اور اشرف نوشاہی سے ہے - خصوصاً بُلھے شاہ اور وارث شاہ تو وہ بزرگ ہیں جنھوں نے پنجاب کی روح کو شدت سے متاثر کیا اور آج بھی اہلِ پنجاب اُن کی شاعری سے عالمِ وجد میں آ جاتے ہیں -

بُلھے شاہ (م - ۱۱۷۱ھ ؟/۱۷۵۷ع) ایک عابد و زاہد ، صاحب جذب و سکر اور عشق و محبت سے سرشار بزرگ تھے جن کے اشعار معارف و توحید سے پُر ہیں - ان کی زبان سادہ لیکن پُرجوش ، ان کے خیالات عام لیکن گہرے ہیں - بنیادی طور پر بُلھے شاہ پنجابی زبان کے شاعر ہیں لیکن ان کے کلیات[۱] کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے کلام کا لہجہ ، اندازِ بیان اور ذخیرۂ الفاظ قدیم اُردو کے اس رنگِ سخن سے مشابہت رکھتا ہے جس کی نمایندگی گجرات میں شاہ باجن ، شاہ علی جیوگام دھنی اور محمود دریائی نے اور دکن میں میرانجی ، جانم ، شاہ داول اور امین الدین اعلیٰ نے کی تھی - بُلھے شاہ کے کلام کو زبان و بیان کے اعتبار سے چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :

(۱) خالص پنجابی کلام -
(۲) وہ پنجابی کلام جس میں اُردو بھی ملی جلی ساتھ ساتھ چلتی ہے -
(۳) اُردو کلام جس میں دوہرے بھی شامل ہیں -
(۴) وہ گیت جن میں ہندو اسطور کی مدد سے معرفت و توحید کے نغمے گائے گئے ہیں -

بُلھے شاہ کے ہاں خالص پنجابی کلام میں بھی ایسے الفاظ و تراکیب کا بڑا ذخیرہ ملتا ہے جو اُردو اور پنجابی دونوں میں مشترک ہے - پنجابی کلام کے بیچ بیچ میں اُردو مصرعے اور بند اس طرح ملے جلے سامنے آتے ہیں کہ یوں محسوس ہوتا ہے گویا اُردو اور پنجابی دونوں ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں - مثلاً ایک کافی کا یہ شعر دیکھیے :

بلھے شاہ نے شاہاں دا مکھڑا گھنگھٹ کھول دکھائیں
اپنے سنگ رُلائیں پیارے اپنے سنگ رُلائیں

---

[۱] کلیات بُلھے شاہ : باہتمام ڈاکٹر فقیر محمد فقیر ، پنجابی ادبی اکادمی ، لاہور ، ۱۹۶۴ع -

اسی طرح ایک اور جگہ :

کُن کہیا فیکون کہا۔   بے چونی دا چون بنایا
خاطر تیری جگت بنایا   سر پر چھتر لولاکی دا

ان دونوں مثالوں میں ایک لفظ بھی ایسا نہیں ہے جو قدیم اُردو میں استعمال نہ ہوا ہو بلکہ لہجہ بھی وہی ہے ۔ ایک اور کافی دیکھیے :

کدی اپنی آکھ بلاؤ گے

میں جاگی سب جگ سویا ہے   کھلی پلک تاں الله کے رویا ہے
جز مستی کام نہ ہویا ہے   کدی مست الست بناؤ گے
کدی اپنی آکھ بلاؤ گے

میں اپنا من کباب کیا   انکھوں کا عرق شراب کیا
رگ تاراں بِج رُباب کہا   کیا مت کا نام بلاؤ نے
کدی اپنی آکھ بلاؤ گے

ایسی متعدد مثالیں بُلھے شاہ کے کلام سے پیش کی جا سکتی ہیں جن میں یا تو مصرعے کے مصرعے صاف اُردو کے ہیں یا پھر ایک آدھ لفظ کے تغیّر سے وہ مصرعے اُردو میں تبدیل کیے جا سکتے ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ شاہ حسین ، سلطان باہو اور بلھے شاہ پنجاب کے ایسے شاعر ہیں جن کا کلام اُردو داں اور پنجابی داں دونوں کو یکساں متاثر کرتا ہے ۔

تیسرا رنگِ سخن وہ ہے جو پورے طور پر اُردو ہے ۔ ایسے کلام کی بہت سی مثالیں بُلھے شاہ کے کلیات میں ملتی ہیں ۔ مثلاً یہ کافی دیکھیے :

پیا پیا کرتے ہمیں پیا ہوئے اب پیا کس نوں کہئے
ہجر وصل ہم دونوں چھوڑے اب کس کے ہو رہئے
پیا پیا کرتے ہمیں پیا ہوئے اب پیا کس نوں کہئے
مجنوں لال دیوانے وانگوں اب لیلیٰ ہو رہئے
پیا پیا کرتے ہمیں پیا ہوئے اب پیا کس نوں کہئے
بُلھا شوہ گھر میرے آئے اب کیوں طعنے سہئے
پیا پیا کرتے ہمیں پیا ہوئے اب پیا کس نوں کہئے

ایک اور کافی کے یہ ابتدائی اشعار پڑھیے :

رین گئی لٹکے سب تارے
اب تو جاگ مسافر پیارے

آواگون سرائیں ڈیرے ساتھ تیار مسافر تیرے
تیں نہ سنیوں کوچ نگارے اب تو جاگ مسافر پیارے
رین گئی لٹکے سب تارے
اب تو جاگ مسافر پیارے

یہ اُسی قدر اُردو ہے جس قدر اسے پنجابی کہا جا سکتا ہے۔ یہ وہ سطح ہے جہاں اُردو اور پنجابی ایک ہو جاتی ہیں۔ اب ہم بلھے شاہ کی ایک ایسی کافی درج کرتے ہیں جو دراصل غزل کے انداز میں لکھی گئی ہے اور جس کی نغمگی نے دلچسپی اور اثر کا جادو جگا دیا ہے:

بنو تم عشق کی بازی ملائک ہوں کہاں راضی
یہاں پروہوں ہر ہے کا جی ویکھاں پھر کون ہارے گا
ساجن کی بھال اُن ہوئی ہیں لہو لین بھر روئی
نچے ہم لاہ کر لوئی حیرت کے پتور مارے گا
مہورت پوچھ کر جاؤں ساجن کا ویکھنے پاؤں
اُسے میں لے گلے لاؤں نہیں پھر خود گزارے گا
عشق کی تیغ سے موئی نہیں وہ ذات کی دوئی
اور پیا پیا کر موئی مویاں پھر روح چتارے گا
ساجن کی بھال سر دیا لہو مدھ اپنا پیا
کفن باہوں سے سی لیا لحد بیں پا اُتارے گا
بلھا شاہ عشق ہے تیرا اُسی نے جی لیا میرا
میرے گھر بار کو پھیرا ویکھاں سر کون وارے گا

بُلھے شاہ نے ”ہوری“ کے عنوان سے ایک کافی لکھی ہے جس میں وحدت و معرفت اور تصوف و طریقت کو پیش کیا ہے۔ یہ ’ہوری‘ بھی اُردو میں ہے اور اپنی نوعیت کے اعتبار سے دلچسپ ہے:

ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ
نام نبی کی رتن چڑھی بوند پڑی اللہ اللہ
رنگ رنگیلی اوہی کھلاوے جو سکھی ہووے فنا فی اللہ
ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ

الستُ بربکم پیتم بولے سب سکھیاں نے گھنگھٹ کھولے
قالوا بلیٰ ہی یوں کر بولے لا الہ الا اللہ
ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ
نحنُ اقرب کی بنسی بجائی ، من عرف نفسہٗ کی کوک سنائی
"فثم" وجہ اللہ کی دھوم مچائی وچ دربار رسول اللہ
ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ
ہاتھ جوڑ کر پاؤں پڑوں گی ، عاجز ہو کر بنتی کروں گی
جھگڑا کر بھر جھولی لوں گی نور محمد صلی اللہ
ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ
فاذکرونی کی ہوری بناؤں واشکرولی پیا کو رجھاؤں
ایسے پیا کے میں بل بل جاؤں کیسا پیا سبحان اللہ
ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ
صبغتہ اللہ کی بھر پچکاری اللہ الصمد پیا منہ پر ماری
نور نبی دا حق سے جاری نور محمد صلی اللہ
بُلھا شوہ دی دھوم مچی ہے لا الہ الا اللہ
ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ

زبان و بیان کا یہی رنگ بلھے شاہ کے دوہروں میں بھی ملتا ہے ۔ ان دوہروں کا فقیرانہ لہجہ انہیں پُرتاثیر و پُرکیف بنا دیتا ہے ۔ یہ چند دوہرے دیکھیے :

اس کا مکھ ایک جوت ہے گھنگھٹ ہے سنسار
گھنگھٹ میں وہ چھپ گیا مُکھ پر آنچل ڈار

ان کو مُکھ دکھلائے ہے جن سے اس کی پیت
ان کو ہی ملتا ہے وہ جو اس کے ہیں میت

منہ دکھلاوے اور چھپے چھل بل ہے جگ دیس
پاس رہے اور نہ ملے اس کے بسوے بھیس

بُلھا پینڈے پڑے پریم کے کیا پینڈا آواگون
اندھے کو اندھا مل گیا راہ بتاوے کون

بُلھیا اچھے دن تو پچھے گئے جب ہر سے کیا نہ ہیت
اب پچھتاوا کیا کرے جب چڑیاں چُگ گئیں کھیت

بُلھے شاہ اوہ کون ہے اُتم تیرا یار
اوسی کے ہاتھ قرآن ہے اوسی گل زنّار

ہم نے بُلھے شاہ کا اُردو کلام یہاں اس لیے کافی تعداد میں دیا ہے کہ اب تک بُلھے شاہ کو ، شاہ حسین اور سلطان باہو کی طرح ، قدیم شعرائے اُردو کی صف میں جگہ نہیں دی گئی تھی ۔ اس کلام کے مطالعے سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ بلھے شاہ کی اردو شاعری کتنی پُر تاثیر اور رس بھری ہے ۔ یہی اثر و تاثیر ان کے گیتوں میں نظر آتا ہے ۔ ان پر گیتوں کے روایت کے مطابق ہندوی اسطور کا رنگ غالب ہے ۔ گیتوں کا مزاج ہمیشہ سے یہی رہا ہے ۔ یہ گیت خواہ ابراہیم علی عادلِ شاہ ثانی، شاہ باجن ، علی جیو گام دھنی اور قاضی محمود دریائی کے ہوں یا دورِ جدید میں عظمت اللہ خاں ، آرزو لکھنوی اور میراجی کے ہوں ، سب میں یہی رنگ ڈھنگ اور یہی چھب نظر آتی ہے ۔ بلھے شاہ نے بھی اپنے گیتوں میں اسی روایت کی پیروی کی ہے ۔ ان گیتوں کو بھی بلھے شاہ نے کافیوں کا نام دیا ہے ۔ گیت اور کافی دونوں گانے کے لیے ترتیب دیے جاتے ہیں لیکن گیتوں پر ہندوی اسطور کا اثر اُسے کافیوں سے مزاج و نوعیت میں مختلف کر دیتا ہے ۔ یہ گیت پڑھیے :

اُلٹی گنگا بہایو رے سادھو تب ہر درسن پائے
پریم کی پونی ہاتھ میں لیجو گُنجھ مروڑی پڑنے نہ دیجو
گیان کا تکلا دھیان کا چرخہ اُلٹا پھیر پھوائے
اُلٹے پاؤں پر کُنبھہ کرن جائے تب لنکا کا بھیدا پائے
دھنیسر لُٹیا بن لچھمن باق تب انحد ناد بجائے
ایہ گت گُر کی پر یوں پاوے گُر کا سیوک تبھی سدائے
امرت منڈل موں تب ایسی دے کے ہری ہر ہو جائے
اُلٹی گنگا بہایو رے سادھو تب ہر درسن پائے

یہاں گنگا ، سادھو ، ہر ، درشن ، لنکا ، دھنیسر ، لچھمن ، امرت ، منڈل ، ہری ہر جیسے اسطوری اشاروں نے اس کافی میں گیت کا مزاج پیدا کر دیا ہے ۔ اظہار کی

گھلاوٹ نے، بیان کے لوچ نے اس میں اثر کو گہرا کر دیا ہے۔ اس میں ایسے استعاروں سے کام لیا گیا ہے جو عام ہیں۔ ایک اور گیت دیکھیے جس میں نقطۂ نظر تصوفِ اسلامی ہے لیکن یہاں بھی ایسے اسطور اور کنائے استعمال کیے گئے ہیں جن سے معاشرے کا ہر شخص واقف ہے۔ اسی لیے یہ گیت ہر خاص و عام کے لیے پُر لطف اور موثر بن جاتا ہے

گھر میں گنگا آئی سنتو گھر میں گنگا آئی
آپے مُرلی آپ کنہیا آپے جدو
آپ گوپیا آپ گلڑیا آپے ویت لھائی
انحد دوار کا لاما گوپیا کنگن دست چڑھائی
موُنڈ منڈا موہے ہرینی لو رین کناں میں پائی
سرت پھل لھا اتو رے کسائیں تھوڑی کرو بڈھائی
گھر میں گنگا آئی سنتو گھر میں گنگا آئی

بلھے شاہ کے کلام کا موضوع توحید ہے۔ یہ رنگ اُن کی کافیوں میں بھی نمایاں ہے اور ان کے گیتوں اور اس "ہوری" میں بھی جس کو ہم اوپر لکھ چکے ہیں۔ ہر جگہ وہ درویشانہ انداز میں، فقیرانہ صدا کی گھلاوٹ اور لوچ کے ساتھ توحید، اللہ اور معرفتِ نفس کے خیالات کو شاعری میں پیش کرتے ہیں۔ ان کے کلام کی بنیادی خصوصیت سادگی ہے۔ یہ سادگی بیان میں بھی ہے اور فکر میں بھی۔ اسی لیے ان کا کلام تقریباً ڈھائی سو سال سے خاص و عام کی زبان پر چڑھا ہوا ہے۔ آج بھی پنجاب کے طول و عرض میں فقیر چمٹا بجاتے اور قوال محفلوں کو گرماتے بلھے شاہ کو خراجِ عقیدت پیش کرتے ہیں۔ یہ وہ لوگ تھے جو رنگ، نسل، قوم و مذہب سے بلند ہو کر ساری انسانی برادری کو درسِ انسانیت دیتے تھے اور اسی میں اُن کی عظمت کا راز مضمر تھا۔

تصوّف، مذہب اور انسانیت و اخلاق کی یہی جوت وارث شاہ نے اپنی مشہورِ زمانہ تصنیف "ہیر" میں جگائی ہے۔ وارث شاہ نے "ہیر" ۱۱۸۰ھ/ ۱۷۶۶ء میں لکھی:

ع: سن باراں سے اسّیا سی ہجری لمّے دیس دے وچ تیار ہوئی

یہ وہ دور ہے کہ مغلوں کا آفتابِ اقتدار غروب ہو رہا ہے اور انگریزوں کے قدم تیزی سے جمتے جا رہے ہیں۔ سارے برِعظیم کی طرح پنجاب میں بھی انتشار کی آندھیاں چل رہی ہیں۔

ہیر رانجھا کی داستانِ عشق ابراہیم لودی کے زمانے کا واقعہ ہے۔ یہ واقعہ اتنا مشہور ہوا کہ برعظیم میں اس کی وہی حیثیت ہو گئی جو عرب میں لیلیٰ مجنوں یا ایران میں شیریں فرہاد کی تھی۔ اکبر بادشاہ کے زمانے میں اس کے ایک درباری شاعر گنگ بھٹ نے اس قصّے کو ہندی زبان میں لکھا جس پر عبدالرحیم خانخاناں نے اُسے انعام و اکرام سے نوازا[1]۔

وارث شاہ کی ''ہیر'' پنجابی زبان کی شاہکار نظم ہے لیکن جہاں تک ذخیرۂ الفاظ کا تعلق ہے اس میں ایسے الفاظ کثرت سے آئے ہیں جو اُردو اور پنجابی میں مشترک ہیں۔ پنڈت کیفی نے ایسے الفاظ کی ایک فہرست[2] دی ہے جن میں سے چند یہ ہیں:

جگ، مُول (ابتدا)، انگلی، سبھے (سب)، کُنّی، دھندڑے، (دھندے)، ڈھلک، (ڈلک۔ شعاع)، سنج (شام)، سویر، ہتھو ہتھ (ہاتھوں ہاتھ)، کاہندا (کاندھا)، جیبھہ (زبان)، لٹکدار (دلآویز)، من کے (مان کر) گبھرو (گبرو)، مندر، جھنجھٹ، پنجر، آرسی، تراہنا (ڈرانا)، پراہنا (مہمان)، بھتا (بھات۔ چاول)، چھالا، لاڈلا، بھابی، دیور، نہال، نہ بنے گی (گزارا نہ ہوگا)، توڑ (آخر)، کواری (کنوارن)، سِدّھا (سیدھا)، اٹھکھیلیاں، کڈھنا (نکالنا۔ کاڑھنا)، ٹھٹھولیاں، سوکن، جوبن، جُتّیاں (جوتیاں)، ٹھکنی، پٹّی (سر کے بال)، ڈنگر، مُورکھ، مُکھڑا، اڑد بازار (اردو بازار)، لہولہان، متوالی، رسیلی، مُشٹنڈا، ڈوم ڈھاڈی وغیرہ۔ کیفی صاحب[3] نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''قریباً یہ سارے الفاظ اُردو میں بولے جاتے ہیں۔ زیادہ تر فرق لہجے کا ہے۔ لسانی اور صرفی تخالف بہت ہی تھوڑا ہے۔ بعض لفظ ایسے ہیں جو علیحدہ نہیں بولے جاتے بلکہ ایک مترادف لفظ کے ساتھ بولے جاتے ہیں جیسے گورا چِٹا، بھلا چنگا'' وغیرہ۔

الفاظ کے علاوہ ''ہیر'' میں بہت سے مصرعے ایسے بھی ملتے ہیں جو کم و بیش اُردو اور پنجابی میں مشترک ہیں۔ یہ چند مصرعے پڑھیے:

ع: مُلّاں آ کہیا ''او نامعقول جٹا'' فرض کیج کے رات گذار جائیں
ع: فجر ہُندی توں اگّوں ای اُٹھ ایتھوں سر کیج کے مسجدوں نکل جائیں

---

[1] ۱- ہیر وارث شاہ: مرتبہ چودھری محمد افضل خاں، ص ۳۰۰ - ۳۰۱، مکتبۂ پنج دریا لاہور، ۱۹۶۹ع۔

[2] ۲، ۳- کیفیہ: ص ۵۷ - ۵۸۔

ع : اک گھڑی نہ چین ہے اوس لڈھی کیہا ٹھوکیو پریم دا بان میاں
ع : دل فکر نے گھیریا بند ہویا ۔ رانجھا جیو غوطے کھانے لگ بیٹھا
ع : آواز آئی بجھ رانجھیا او تیرا صبح مقابلہ ہو رہیا

ان مصرعوں میں اُردو کی آوازیں ، اس کا لہجہ ، اس کے الفاظ پنجابی کے ساتھ گلے ملتے نظر آتے ہیں ۔ ”ہیر“ جیسی ٹھیٹھ پنجابی تصنیف میں بھی اُردو ساتھ ساتھ چلتی نظر آتی ہے ۔

وارث شاہ کی ہیر اتنی مشہور ہوئی کہ ان کا دوسرا کلام غیراہم ہو کر رہ گیا ۔ ان کا اُردو کلام بھی اسی وجہ سے دست بردِ زمانہ ہوگیا ۔ لیکن قدیم بیاضوں میں اُن کی ایک آدھ غزل اب بھی نظر آ جاتی ہے ۔ شیرانی صاحب نے اُن کی ایک غزل کے دس شعر مولوی محبوب عالم کی بیاض سے ”پنجاب میں اُردو“[1] میں نقل کیے ہیں جن میں سے چند یہ ہیں :

جس دن کے ساجن بچھڑے ہیں تس دن کا دل بیمار ہویا
اب کٹھن بنا کیا فکر کروں گھر بار سبھی بیار ہویا
دن رات تمام آرام نہیں ، اب شام پڑی وہ شام نہیں
وہ ساقی صاحب جام نہیں ، اب پینا ہے دشوار ہویا
بن جانی جان خراب بھی ، یا آتشِ شوق کباب بھی
جوں ماہی بحر بے آب بھی لت روون ساتھ بیمار ہویا
مجھے پی اپنے کو لیاؤ رے یا مجھ سوں تُپی پھولجاؤ رے
یہ اگن فراق بجھاؤ رے سب تن من جل انگار ہویا
تب مجنوں کامل ہویا تھا جب لیلیٰ کہہ کر رویا تھا
وہ یک دم سیج نہ سویا تھا اب لگ لیک شمار ہویا
سو میں اب مجنوں وار بھی ، پردیس بدیس خوار بھی
اوس پی اپنے کی بار بھی اب میرا بھی اعتبار ہویا
جب وارث شاہ کہلایا نے تب روح سوں روح ملایا نے
تب سیج سہاگ سولایا نے جیو جان مخزن اسرار ہویا

۱- پنجاب میں اُردو : ص ۱۰۰ ۔

اس غزل میں فراق و ہجر کی مضطرب کر دینے والی لَے نے ایک ایسا سوز پیدا کر دیا ہے کہ شعر دل میں اُتر جاتا ہے۔ اس غزل سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ وارث شاہ کو اُردو زبان پر بڑی قدرت حاصل تھی اور وہ مٹھاس، نغمگی اور لوچ جو "ہیر" میں ملتے ہیں، وہی ان کی اس غزل میں جاری و ساری ہیں۔

"ہیر" کی تصنیف کے چار سال بعد مراد شاہ پیدا ہوئے۔ غلام رکن الدین مراد شاہ ولد کرم شاہ (۱۱۸۴ھ—۱۲۱۵ھ/۱۷۷۰ء—۱۸۰۰ء) اُن شاعروں میں سب سے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے زبانِ لکھنؤ کا بیج سرزمینِ پنجاب میں لگایا۔ وہ ایک ذہین و طبّاع انسان تھے اور شاعرانہ ملکہ ان کو قدرت سے ودیعت ہوا تھا۔ اٹھارہ سال کی عمر میں ایک منظوم خط لکھنؤ سے اپنے کسی عزیز کو لکھا جو "نامۂ مراد"[1] کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ اکتیس سال کی عمر میں وفات پائی۔ کئی تصانیف ان سے یادگار ہیں۔ اُردو میں "نامۂ مراد" کے علاوہ "مراد المحبین"[2]، "مکس نامہ"[1]، "سُوش نامہ"[1] اور "دیوانِ مراد"[3] قلمی غیر مطبوعہ ہم تک پہنچے ہیں۔ مثنوی "مراد العاشقین" اور فارسی ترجیع بند "سامریداں" اُن کی تصانیف ہیں۔

"نامۂ مراد" (۱۲۰۳ھ/۱۷۸۸ء) میں، جو ایک منظوم خط ہے، مراد شاہ نے ذاتی اور گھریلو باتوں کے ساتھ ساتھ اپنے خیالات کا اظہار بھی کیا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ شاہانِ اودھ کی داد و دہش اور علم پروری سے لکھنؤ جگمگا رہا ہے۔ شعر و شاعری کا چرچا عام ہے۔ بڑے بڑے اساتذۂ فن لکھنؤ میں موجود ہیں۔ لکھنؤ کے زبان و بیان اور رنگِ شاعری کا اثر مراد شاہ پر بھی گہرا پڑا۔ "نامۂ مراد" میں ابتدائی سوا ۹ اشعار فارسی میں ہیں اور اس کے بعد اُردو اشعار مختلف عنوانات کے تحت لکھے گئے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ منظوم خط بہت کم وقت میں لکھا گیا تھا۔ قاصد جانے والا تھا لیکن مراد شاہ کو اپنی طبّاعی و ذہانت پر بھروسا تھا۔ اس کا اظہار انھوں نے اس خط میں خود بھی کیا ہے:

شتابی اس لیے اتنی مجھے ہے　　　کہ قاصد جلد فرصت کم مجھے ہے

---

[1] "نامۂ مراد": شائع کردہ غلام دستگیر نامی، متولی اوقاف اشرف، لاہور۔ طبع ثانی ۱۳۷۰ھ جس میں مکس نامہ اور موش نامہ بھی شامل ہیں۔

[2] سہ ماہی "اُردو" دہلی، اکتوبر ۴۲ء میں ڈاکٹر محمد باقر کے مقدمے کے ساتھ شائع ہوا۔

[3] ملکیت غلام دستگیر نامی۔

تیری بھی طبع گو تیز و رسا ہے   مگر قاصد بھی تو بادِ صبا ہے

”نامہ مراد“ کی زبان صاف ، بامحاورہ اور بیان رواں دواں ہے ۔ ”ذکرِ قبولیتِ اُردو“ کے سلسلے میں لکھتے ہیں :

وہ اُردو کیا ہے یہ ہندی زباں ہے   کہ جس کا قائل اب سارا جہاں ہے
کلام اب تجھ سے میں ہندی زباں میں   کروں ، شہرت ہو تا سارے جہاں میں
کہ اب وسعت میں اس کی سب سخنداں   سمندِ طبع کو کرتے ہیں جولاں
لطافت یہ نکالی ہے اسی میں ۔   کہ فرماتے نہیں کچھ فارسی میں
اسی کا شہرہ اب ہو جائے سب تک   یہاں سے تا بایران بل عرب تک
خصوصاً شعر اب شاعر یہاں کے   نہیں کہتے بجز ہندی زباں کے
غرض ہندی کا یہ چرچا یہاں ہے   کہ شعرِ فرس مطعونِ زماں ہے
یہ شہرت ہے اب اس مضمونِ پُر کی   نہ کوئی فارسی پوچھے نہ تُرکی
نہیں ہندی سخن میں نقص ممکن   لطافت ہے بہت سی اس میں لیکن
فصاحت فارسی سے جب نکالی   لطافت شعر میں ہندی کے ڈالی
مذاق اس کے یہ ہیں مفتون ہم سب   عجب لذت ہے اس میں اور پھر اب
پسندِ طبعِ وزرا و شہاں ہے   غرض جو کچھ ہے اب اُردو زباں ہے

یہی روانی ، یہی انداز بیان سارے خط میں جاری و ساری رہتا ہے ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مراد شاہ یہاں اُردو کا لفظ اُردو زبان کے معنی میں استعمال کررہے ہیں ۔ مصحفی نے بھی اپنے ایک شعر میں لفظ اُردو کو زبانِ اُردو کے معنی میں استعمال کیا ہے ؛

خدا رکھے زباں ہم نے سنی ہے میر و مرزا کی ۔
کہیں کس منہ سے ہم اے مصحفی اُردو ہماری ہے

”خدا رکھے“ سے شیرانی صاحب نے یہ نتیجہ نکالا[۱] ہے کہ اس شعر کے وقت میر و مرزا زندہ تھے ، یعنی مصحفی کا یہ شعر ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۰ء سے پہلے لکھا گیا ہوگا ۔ تحسین نے ”نو طرزِ مرصع“ (۱۱۷۴ھ/۱۷۶۰ء) میں بھی ”اُردو“ کا لفظ زبانِ اُردو کے معنی میں استعمال کیا ہے ۔ مصحفی نے ”تذکرۂ ہندی“ (۱۲۰۹ھ/۱۷۹۴ء) میں بھی اُردو کا لفظ زبانِ اُردو کے لیے استعمال کیا ہے ۔ اُن سے پہلے

---

[۱] اورینٹل کالج میگزین : مئی ۱۹۳۱ء ، ص ۳۴ ۔

میر محمدی مائل دہلوی نے اپنے ''قطعہ'' میں جو ۱۱۷۶ھ/۱۷۶۲ء سے قبل لکھا گیا تھا، اُردو کا لفظ تین بار اُردو زبان کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ مائل سے پہلے سراج الدین علی خان آرزو (م۔ ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵ء) نے اپنی تالیف ''نوادرالالفاظ'' میں اُردو کے لفظ کو زبان کے معنی میں کئی بار استعمال کیا ہے[۱]۔

''مکّس نامہ'' اور ''مُوش نامہ'' مراد شاہ کی ایسی مثنویاں ہیں جن میں مکھی اور چوہے کو علامت بنا کر اس دور کے حالات اور ظلم و جبر کے خلاف آواز اُٹھائی گئی ہے۔ جب احتساب سخت ہو، ظلم و ناانصافی نے اہلِ قلم کو خوف زدہ کر دیا ہو، آزادیِ اظہار عنقا بن گئی ہو تو یہی اشاراتی بیان سب سے مؤثر ذریعۂ اظہار بن جاتا ہے۔ یہی تخلیقی عمل ہمیں ان دونوں مثنویوں میں نظر آتا ہے۔ ہم چند اشعار یہاں نقل کرتے ہیں جن سے اس مثنوی کے اندازِ بیان اور اشاروں کا اندازہ کیا جا سکتا ہے:

شہر لاہور قبۂ اسلام   روشن آفاق میں ہے جس کا نام
تھا بہشتِ بریں بروئے زمیں   عجب انسان تھے اس مکان کے مکیں
اولیاء و مشائخ و سادات   علماء اک سے اک ستودہ صفات

۱۔ اس بحث کے لیے دیکھیے ''اُردوے قدیم کے متعلق چند تصریحات'' از ڈاکٹر محمد باقر، ص ۳۱ - ۳۶، اورینٹل کالج میگزین، فروری ۱۹۳۱ء اور ''اُردوے قدیم کے متعلق چند تصریحات'' از پروفیسر محمود شیرانی، ص ۳۲ — ۳۰۔ اورینٹل کالج میگزین مئی ۱۹۳۱ء۔ میر محمدی مائل دہلوی (م۔ قبل ۱۲۲۱ھ) کے ''قطعہ'' کی اشاعت کے بعد جو ۱۱۷۶ھ سے قبل کا لکھا ہوا ہے، چونکہ مائل کا دیوان ۱۱۷۶ھ میں صاف و مرتّب ہوا، یہ بات سامنے آتی ہے کہ اُردو کے لفظ کو زبان کے معنی میں انھوں نے بھی استعمال کیا ہے۔ وہ شعر یہ ہیں:

بولے وہ سن کے اُردو کا میں پوچھتا تھا حال
تم کھول بیٹھے دفتر اس شہر کا بھلا
مشہور [illegible] اُردو کا تھا ہندوی لقب
اگلے سفینوں بیچ یہ لکھ گئے ہیں سب ملا
شاہِ جہاں کے عہد سے خلقت کے بیچ میں
ہندوی تو (نام) مٹ گیا، اُردو لقب چلا

بحوالہ ''مائل دہلوی کا ایک اہم تاریخی قطعہ'' از محمد اکرام چغتائی، نقوش لاہور، دسمبر ۱۹۶۶ء، ص ۲۳۰۔

شاعر و شعر فہم لائقِ شعر   طبع موزونِ فہم ، لائقِ شعر
شہر تھا یہ کہ کانِ عام و ادب   کان کیا بلکہ جانِ علم و ادب
رشکِ آبادیِ جہاں تھا یہ   الغرض خوب ہی مکاں تھا یہ
کوئی اس پر پڑا جو بُوم قدم   ہے اب اس کا وجود رشکِ عدم
نہ وہ رونق نہ وہ صفائی ہے   مکھیّوں کی غرض دوہائی ہے
زر تو شاہِ زماں سدھارے لے   مکھیّوں کو گئے اجارہ دے
اسی صورت سے آگے احمد شاہ   تھا گیا چھوڑ چیونٹیوں کی سپاہ
اب ہیں پر مکھیوں سے سب ناچار   ہیں یہ گردن پہ آہ سب کی سوار

اس وقت پنجاب میں سکھوں کی حکومت تھی ۔ ہر طرف مار دھاڑ ، ظلم و جبر کا دور دورہ تھا ۔ اس پس منظر میں اس مثنوی کو پڑھیے تو اس میں اظہارِ جذبات کے ساتھ ایک دنیائے معنی نظر آئے گی ۔ یہی خصوصیت مراد شاہ کی مثنوی ''مُوش نامہ'' میں ملتی ہے ۔

مراد شاہ نے قصۂ چہار درویش کو ''مراد المحبیّن'' کے نام سے ۱۲۱۲ھ/ ۱۷۹۷ع میں نظم کرنا شروع کیا اور صرف پہلے درویش کی سیر لکھ کر اسے نامکمل چھوڑ دیا ۔ ''مراد المحبیّن'' کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی لاہور میں لکھی گئی :

بسالِ غریب و بماہِ صیام   بشہرِ لہالور عالی مقام

''نامۂ مراد'' میں بھی ''لہالور'' کا لفظ لاہور کے ساتھ استعمال میں آیا ہے :

وہی لاہور ہے شہرِ لہالور   جو دارالسلطنت کر ہے وہ مشہور

اُردو نظم میں سب سے پہلے مراد شاہ نے اس قصے کو منظوم کیا ہے ۔ یہ قصہ انھوں نے ایک دوست حکیم علیم اللہ ابن محمد حیات کی فرمائش پر نظم کیا ۔ مثنوی کو مختلف عنوانات کے تحت مرتّب کیا گیا ہے ۔ روایتِ مثنوی کے مطابق پہلے توحیدِ باری تعالیٰ میں اشعار لکھے گئے ہیں ، پھر نعتِ محمد مصطفیٰؐ میں شعر کہے گئے ہیں ۔ اس کے بعد اس تصنیف کے اسباب پر روشنی ڈالی گئی ہے :

یہ قصّہ جو ہے چار درویش کا   اگر نظم ہو تو بہت ہے بجا
و لیکن ہو اُردو زباں میں بیاں   کہ بھاتی ہے ہر ایک کو یہ زباں

اس کے بعد آغازِ داستان کی سرخی آتی ہے اور پھر درویشِ دلریش کی داستان بیان ہوتی ہے اور اسی پر یہ مثنوی ''تمام شد حکایتِ درویش اول'' کے الفاظ کے ساتھ ختم ہو جاتی ہے ۔ کل اشعار کی تعداد تقریباً ۱۵۰۰ ہے ۔

اس مثنوی کو پڑھنے وقت محسوس ہوتا ہے کہ ایک قادر الکلام پُرگو شاعر شعر کہہ رہا ہے ۔ لہجے کی مٹھاس ، بات کرنے کا سا انداز ، سادہ و رواں طرز اس مثنوی میں دریا پر بہتی ہوئی کشتی کا سا سماں پیدا کر دیتا ہے ۔ پہلا درویش اپنی داستان بیان کرتا ہے اور کہتا ہے کہ وہ خندق سے صندوق لے کر آتا ہے اور اُسے گھوڑے پر رکھ کر چلتا ہے ۔ اس صورتِ حال کو مراد شاہ کی زبانی سنیے :

غرض اس خزانے کے ساتھ اوس کو لا   دیا آگے گھوڑے کے اوپر لگا
نہ پہلو میں پُھولا سماتا تھا دل   کہ یکبارگی یوں گیا مال مل
کہوں یا رب آویں جواہر نکل   نہ سمجھا کہ لایا ہوں سر پر اجل
نہیں مال یہ آفتِ جان ہے   مری مرگ کا اس میں سامان ہے
غرض شہر سے دور جنگل میں جا   جہاں آنے جانے کا رستہ نہ تھا
لگا دیکھنے کھول صندوق کو   وہ دیکھا کسی نے جو دیکھا نہ ہو
کہ اک نازنیں غیرتِ حور ہے   یہ زخموں سے سارا بدن چُور ہے
سراپا میں اس کا بیاں کیا کروں   زباں لال ہوتی ہے دل غرقِ خوں
وہ تھی ایک ہی شکل تصویر کی   مصوّر نے قدرت کے تحریر کی
وہی مادرِ دہر نے ایک جنی   بنا اور بنی پر نہ ایسی بنی
کوئی شکل دوں جس سے نسبت اوسے   ہو یا حسن قامت قیامت اوسے
کہ زہرہ یہ مریخ نے رشک کھا   فلک کو سکھا اوس کو زخمی کیا
غرض دیکھ اوسے میں تو غش کر گیا   مویا اس پہ ایسا کہ بس مر گیا
کہ اے وائے یہ کیا سے کیا ہو گیا   ابھی ایک طلسمات سا ہو گیا

ساری مثنوی میں یہی انداز اور رنگِ بیان قائم رہتا ہے ۔ زبان سلیس ، رواں اور بامحاورہ ہے اور مراد شاہ اس پر ایسی قدرت کا اظہار کرتے ہیں اور قصے کو ایسی خوبی سے بیان کرتے ہیں کہ شروع سے آخر تک دلچسپی برقرار رہتی ہے ۔ بامحاورہ زبان کا استعمال ساری مثنوی میں قدم قدم پر نظر آتا ہے :

یہ مُردہ سا تن گر تہہ خاک ہو   تو بہتر ہے خس کم جہاں پاک ہو

ٹھکانے تب آئے کچھ اس کے مزاج   لگا دے کے دل کرنے اوس کا علاج

لگا کرے اس طرح جب غور وہ   لگی ہونے آج اور کل اَور وہ

عزیزو یہ میں ُمن کے ُمن ہو گیا   گیا دل کہیں کا کہیں جو گیا

نہ میں اوس کے آگے نہ دم بھر سکا   نہ اثبات اس بات کا کر سکا

میں اس بات سے سخت بیزار ہوں   تکلّف کی ہرگز نہ میں یار ہوں

ہوں مایوس اولٹا پھرا پاؤں میں
جب آیا تو کیا دیکھوں وہاں چھاؤں میں

لیکن زبان و بیان کی ان خوبیوں کے ساتھ ساتھ پنجابی زبان کی وہ خصوصیات بھی، جو قدیم اُردو میں نظر آتی ہیں، اس مثنوی میں ملتی ہیں۔ مثلاً :

ع : میں اوس وقت کیوں نہ وہ خط پھڑ لیا   (پھڑ لیا = پڑھ لیا)

یہاں علامتِ فاعل "نے" غائب ہے، جیسے بلھے شاہ کے ہاں :

ع : "میں اپنا من کباب کیا"

یہی صورت اکثر شعرائے دہلی کے ہاں بھی ملتی ہے۔ کبھی وہ "نے" استعمال کرتے ہیں، کبھی نہیں کرتے؛ مثلاً میر محمدی مائل دہلوی (م۔ قبل ۱۲۲۱ھ/ ۱۸۰۶ع) کے قطعے کا ایک مصرع ہے :

ع : لیکن جو میں سنا ہے وہ کہتا ہوں برملا

لیکن وارث شاہ کے ہاں "نے" کا استعمال مل جاتا ہے، جیسے :

ع : دل فکر نے گھیریا بند ہویا رانجھا جیو غوطے کھائے لگ بیٹھا

پنجابی خصوصیات کی چند مثالیں اور دیکھیے :

ع : لگی کل کی گل لونڈیوں کے ہاتھ   (گل = بات)
ع : امیروں کیاں لڑکیاں صبح و شام   (کیاں = کی، بہ صیغۂ جمع)
ع : دعائیں انھوں کی لیا کیجیے   (انھوں کی = اُن کی)
ع : ہویا میں کھڑا چڑھ کے خندق پہ آ   (ہویا = ہوا)

یہ ساری خصوصیات قدیم اُردو اور خصوصیت سے دکنی میں بھی ملتی ہیں۔

مراد شاہ کے دور تک آتے آتے پنجاب میں وہی معیاری زبان اختیار کر لی جاتی ہے جو شمال سے جنوب تک سارے برِعظیم میں یکساں طور پر استعمال میں آ رہی ہے۔ مراد شاہ کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے اس زبان و بیان کے جدید ترین، نکھرے ہوئے اور شستہ و شائستہ روپ کو پنجاب میں عام کیا۔

بارھویں صدی ہجری میں شاکر نامی ایک شاعر اٹک (ضلع کیمبلپور) میں دادِ سخن دیتا ہے۔ وہ بنیادی طور پر فارسی کا شاعر ہے لیکن اس کے دیوان[1] میں تین غزلیں اور ایک دوہا اردو زبان میں بھی ملتا ہے۔ شاکر کون تھا؟ اس کا پورا نام کیا تھا؟ یہ معلوم نہیں ہو سکا۔ البتہ فارسی دیوان کے مطالعے سے اتنا پتا چلتا ہے کہ وہ حضرت یحییٰ اٹک کا، جو حضرت بابا [illegible] (م ۱۱۳۰ھ/۱۷۱۶ء) کے نام سے مشہور تھے، پوتا تھا۔ حضرت بابا [illegible] کا سلسلہ دو واسطوں سے حضرت مجدد الف ثانی سے جا ملتا ہے۔ فارسی کلام کے ایک شعر سے، جو شاکر نے اپنے کسی بیٹے کی وفات پر لکھا ہے، معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۱۸۶ھ/۷۳-۱۷۷۲ء تک زندہ تھا۔ شعر یہ ہے:

بود از ہجرت ہزار و ہفت صد و ہشتاد و شش
چار شنبہ وقت پیشیں قطع شد لختِ جگر

زبان و بیان کے اعتبار سے شاکر کا اردو کلام قدیم اردو سے [illegible] قریب ہے۔ بلکہ جیسا کہ پروفیسر سعداللہ خاں کلیم نے لکھا ہے، کہ ''اس میں جو متروکات استعمال ہوئے ہیں وہ ولی کی زبان سے بھی ہمیں پیچھے [illegible] رہے ہیں اور وہ اس وجہ سے ہے کہ شاعر اردو زبان میں ادب کی ان ٹکسالوں سے جہاں نئے نئے انداز گھڑے جا رہے ہیں، دور [illegible] ہے۔'' دلچسپ بات یہ ہے کہ شاکر نے تین غزلوں میں سے دو میں مشکل زمین میں طبع آزمائی کی ہے۔ ایک غزل جس میں مطلع نہیں ہے، ردیف ''کوئی کچھ کہتا کوئی کچھ کہتا'' ہے۔ دوسری غزل کی ردیف ''نہ ہوگی'' اور قافیہ جہاں، کہاں، جاں وغیرہ ہے۔ اس میں مطلع دوسرے شعر میں آیا ہے۔ تیسری غزل میں دہائی، سیاہی، عطائی قافیہ ہے اور ''ہے'' ردیف ہے۔ شاکر کے اردو کلام کو دیکھ کر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ پنجاب کے دور دراز کے علاقوں میں بھی اردو کی تحریک اور اس میں سخن گوئی کا رواج عام تھا۔ وہ

---

[1] دیوان شاکر مرتّبہ نذر صابری و سید رفیق بخاری، ص ۱۳۲-۱۳۴، مجلس نوادراتِ علمیہ اٹک، کیمبلپور، ۱۹۷۰ء۔

شعر : جو صرف فارسی یا پنجابی زبان میں شاعری کرتے تھے ، اُردو میں بھی ضرور سعر نہتے تھے ۔ آج شاکر کی شاعری ، اور خصوصاً اس دور میں جب ولی نے اُردو شاعری کو نیا رخ دے کر انقلاب پیدا کر دیا تھا ، تبرّک کی حیثیت رکھتی ہے لیکن اس سے پنجاب اور اُردو کے گہرے رشتے ناتے پر روشنی پڑتی ہے ۔ شاکر کی غزلوں کے چند شعر یہ ہیں :

مایی جمال و خوبی کوئی دلستاں نہوگی
جھ سار کی چھبیلی اللہ جہاں نہوگی
تیری کمر سی نازک جگ میں نہیں کو ثانی
اللہ کہ جگ میں ایسی کوئی مو میاں نہوگی
جانی تیرے درس کوں بسمل ہوا ہے شاکر
رود آ وگرنہ تن موں یہ ذرہ جاں نہوگی

جھ مژگاں کوں کوئی ناوک کہتا کوئی تیر کوئی پلک کہ
کوئی چلہ دنک کہتا کوئی کچھ کہتا کوئی کچھ کہتا

تپا ہے سینہ جدائی کی آگ میں جوں تنور
جگر کباب بھیا رحم کر جدائی ہے

مراد شاہ کے ایک اور ہم عصر عزیزالدین اشرف نوشاہی کا نام بھی پنجاب میں اُردو کی خدمت کے سلسلے میں ممتاز ہے ۔ اشرف نوشاہی نے ١٢٢٠ھ/١٨٠٥ع میں ''کنزالرحمۃ'' کے نام سے فارسی میں ایک کتاب لکھی جس میں اپنے سلسلے کے پیر مرشد حاجی محمد نوشہ (م - ١٠٦٤ھ/١٦٥٣ع) کے حالاتِ زندگی کے ساتھ ساتھ اُن کی اولاد اور خلفا کے حالات و کرامات بھی نظم میں بیان کیے ہیں ۔ اشرف نوشاہی اُردو ، پنجابی اور فارسی تینوں زبانوں کے شاعر تھے[1] ۔

تیرھویں صدی ہجری کا یہ دور شمالی ہند میں اُردو شاعری کا اہم ترین دور ہے ۔ سرزمینِ لکھنؤ اور دہلی کی فضا لاتعداد چھوٹے اور بڑے شاعروں کی آواز سے گونج رہی ہے ۔ اب پنجاب میں بھی زبان و بیان کے نئے معیارِ سخن کی پیروی

---

[1] ۱ - پنجاب میں اُردو : از قاضی فضل حق ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین ، ص ٨٨ ، فروری ١٩٣٣ع ۔

کی جا رہی ہے ۔ اس لحاظ سے جب ہم اشرف نوشاہی کا معلوم کلام دیکھتے ہیں تو وہ ہمیں اکثر اسی قدیم معیار کی پیروی کرتے نظر آتے ہیں جو اب متروک ہو چکا ہے اور جس کے جدید رنگ کی مثال ہم مراد شاہ کے کلام میں دیکھ چکے ہیں ۔ ان کا زیادہ تر کلام اس رنگ میں ہے :

بروزِ حشر باقر با صفا   ز اہوالِ دوزخ چھڈا دیوے گا
زہے پیشوا شاہِ موسی رضا   دلوں کہاں مراداں پچا دیوے گا
ہوبا مہدیِ پاک آخر زماں   قرش دین کا تجہ وچھا دیوے گا

لیکن اسی کے ساتھ بعض غزلیں اور اشعار اتنے ہی صاف ہیں جیسے فاضل الدین بٹالوی ، غلام قادر شاہ یا مراد شاہ کے ہاں ملتے ہیں ۔ مثلاً یہ غزل[1] دیکھیے :

بہار آئی ہے اے بلبل چمن میں آشیاں کیجے
گلوں کے آونے کی تہنیت وردِ زباں کیجے
چمن میں جام ہے مے ہے سجن ہے اور ساقی ہے
چلو یارو شتابی سیں چمن میں جا مکاں کیجے
نہ کیجو بے وفائی سوں غرورت حسن کی ہرگز
وفاداری میں ہر لحظہ بہار بے خزاں کیجے
کلی ہر لے کھڑا ہوں جان تیرے کے تصدق ہو
اگر نیں مانتا مجھ کوں تو آ کر امتحاں کیجے
ملامت کا نشانہ ہو رہا اشرف لرے در ہر
نگہ سوں تیر آرش اور ابرو کی کہاں کیجے

اس طرح کی غزلیں اور دوسری کئی غزلوں کے متفرق اشعار زبان و بیان کے اعتبار سے ایسے ہی صاف ہیں ۔ گیارھویں صدی کے نصف آخر سے اُردو زبان میں اتنی تیزی سے تبدیلیاں آئی ہیں کہ دیکھتے ہی دیکھتے وہ جدید رنگِ بیان سے ہم کنار ہو گئی ۔ معلوم ہوتا ہے کہ اشرف نوشاہی نے قدیم اور جدید دونوں رنگوں کو آتے اور جاتے دیکھا ہے اور خود کو بھی اسی کے ساتھ بدلنے کی کوشش کی ہے ۔

اشرف نوشاہی کی شاعری عشقیہ شاعری ہے ۔ یہاں ناز و ادا کے کرشمے بھی ہیں اور خد و خالِ محبوب کے حسن و جمال کی رعنائیاں بھی ۔ یہ تین شعر دیکھیے :

سجن نے رخ اوپر وہ زلفِ پیچاپیچ ڈالی ہے
کہو کیا چاند چودس پر گویا یہ رات کالی ہے

---

[1] اورینٹل کالج میگزین ؛ ص ٩٠ ، مئی ١٩٣٧ع ۔

مجھے امید تھی اس ماہ رُو سیں کام پاؤں گا
کہ جانا تھا یقیں کرکے کہ آخر چاند خالی ہے
تیری اس خوش ادائی میں رقیبوں کو نہیں پرواہ
کہ اشرف عشق تیرے میں دیوانہ لاابالی ہے

اشرف کی ایک غزل ہے جس کی ردیف 'یک طرف' اور قافیہ 'رقیباں'، 'پریشاں'، 'قراں'، 'حیراں' وغیرہ ہے۔ اس مشکل زمین میں اشرف نے کئی اچھے شعر نکالے ہیں۔ مثلاً:

میخانہ میں جا کر دکھا، اوس خوبرو کا عشق ہے
خُم یک طرف مے یک طرف، ساقی پریشاں یک طرف
عاشق بیچارہ در اوپر گھائل کھڑا ہے سربسر
سر یک طرف، پا یک طرف، تن یک طرف، جاں یک طرف

یا یہ شعر دیکھیے:

جب نہ تھا عشق کیا گزرتی تھی غم کی روح پر نگہ نہ پڑتی تھی

ان اشعار میں شعریت بھی ہے اور فنی اعتبار سے سنگلاخ زمینوں میں شعر کہنے کی کوشش بھی۔ اس دور تک آتے آتے زبان و بیان کے سب دھارے مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ قدیم انداز جدید طرز و اسلوب میں جذب ہو کر ایک نیا روپ دھار لیتا ہے۔ اشرف لوشاہی کے ہاں قدیم اور جدید دونوں رنگ الگ الگ بھی نظر آتے ہیں اور مل کر ایک ہوتے ہوئے بھی۔

پنجاب میں اُردو کی داستان صرف حدودِ پنجاب تک محدود نہیں ہے بلکہ سارے برعظیم کے کونے کونے میں پھیلی ہوئی ہے۔ سودا کے معاصر فدوی لاہوری لکھنؤ میں دادِ سخن دے رہے ہیں۔ سرہند کے رہنے والے انعام اللہ خاں یقین جو مجدد الف ثانیؒ کے پڑپوتے اور نواب اظہر الدین خاں کے بیٹے ہیں، سرزمینِ پنجاب سے تعلق رکھتے ہیں۔ جفت فروشوں کے جھگڑے کا مشہور شاعر بے نوا پٹیالے کا رہنے والا ہے۔ "چمنستان شعرا" کے مؤلف لچھمی نرائن شفیق لاہور کے کھتری تھے جن کے والد منسا رام، جو خود بھی شاعر تھے، لاہور سے اورنگ آباد چلے گئے تھے۔ نساخ کے "سخنِ شعرا" سے معلوم ہوتا ہے کہ حدر علی حیدر اور قاسم علی قاسم بھی پنجاب کے رہنے والے تھے۔ "تذکرۂ بے جگر" میں ان کے کلام کا نمونہ بھی ملتا ہے۔ میر اکبر علی اختر، مصحفی و جرأت کے شاگرد بھی پنجاب کے باشندے تھے۔ مصحفی کے شاگرد غلام شاہ مظلوم بھی یہیں کے رہنے والے تھے۔ "ریاض الفصحا" میں محمد احمد لاہوری کا ذکر بھی آتا ہے۔

شاگردِ مومن خورشید احمد خورشید بھی یہیں کے باشندے تھے ۔ میر حسن کے تذکرے سے معلوم ہوتا ہے کہ عزلت کے شاگرد عبداللہ تجرّد پنجاب کے رہنے والے تھے ۔ امام بخش ناسخ ، عبدالحکیم لاہوری اور “گل بکاولی” کے مصنف نہال چند بھی پنجاب کے مکین تھے ۔ شیر علی افسوس نارنول کے رہنے والے تھے ۔ غرض کہ اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو ایک طویل فہرست ایسے شعرا و مصنفین کی مرتّب کی جا سکتی ہے جو سرزمینِ پنجاب سے تعلق رکھتے تھے اور جنھوں نے دامنِ اُردو کو وسیع سے وسیع تر کیا ہے ۔ اُردو اور پنجاب شروع ہی سے اسی طرح ایک لفظ کے دو رخ ہیں جس طرح اُردو اور پنجابی ایک زبان کے دو روپ ہیں ۔ اُردو ادب کی جدید تحریکیں تو بڑی حد تک پنجاب ہی کی مرہونِ منت ہیں ۔

بہرحال اُردو شاعری کی روایت کے مطالعے سے ، جو ناتھ پنتھیوں کے کلام اور پھر چھٹی صدی ہجری سے آج تک مسلسل سرزمینِ پنجاب پر جاری و ساری ہے ، یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ زبان ، جسے مسلمانوں نے یہیں سے اُٹھایا ، سینے سے لگایا اور اپنی فتوحات کے ساتھ سارے برِعظیم میں پھیلا دیا ، ایک ایسی زبان تھی جو یہاں مختلف علاقائی زبانوں کے درمیان ایک بین العلاقائی زبان کی حیثیت سے شروع ہی سے موجود اور رائج تھی ۔ اسی لیے آج تک پنجابی اور اُردو ایک ہی زبان کے دو روپ نظر آتے ہیں ۔ مغربی پاکستان کی سب زبانوں میں جو چیز مشترک ہے وہ اُردو زبان اور اُس کا ذخیرۂ الفاظ ہے جس میں اسلامی روح اس طرح سرایت کیے ہوئے ہے کہ اسلام اور اُردو ایک دوسرے کے ترجمان اور علامت بن گئے ہیں ۔

وہ سامراجی قوتیں جو پاکستان کو ٹکڑے ٹکڑے کرنے کی سازشیں کر رہی ہیں اسی لیے “مختلف الزبان” آبادیوں کو ایک دوسرے سے الگ کرنے اور اپنا اُلو سیدھا کرنے کی کوشش میں ہیں ۔ ان کا بنیادی منصوبہ یہی ہے کہ اسلام اور اُردو کو ، جو آج تک جوڑنے اور متحد رکھنے کا کام کر رہے ہیں ، کھرچ کر کمزور اور بے اثر کر دیا جائے ۔ نتیجے میں اس ایک ہزار سالہ “مسلم ثقافت” کے قلعۂ عظیم کی مضبوط دیواروں کی اینٹیں نفرت کی چھینی سے خود بخود ایک ایک کر کے گر جائیں گی اور یہ وہ وقت ہوگا کہ سامراجی قوتوں کا شیر سب بیلوں کو ایک ایک کر کے کھا جائے گا ۔ اسپین کی تاریخ سے ہمیں یہی سبق ملتا ہے ۔ برِعظیم میں باہر سے آنے والی قوموں اور فاتحین کی تاریخ بھی ہمیں یہی داستان سنا رہی ہے ۔ کہاں ہیں باختر کے وہ یونانی ، وہ جری راجپوت ، وہ عظیم گوجر اور جاٹ جنھوں نے صدیوں اس برِعظیم پر حکومت کی ۔

کہاں ہیں وہ عظیم کشان ، ساکا اور ہُن ؟ کہاں ہیں وہ عظیم فاتح ابھیر جن کی زبان اَبھیرنش سارے برعظیم کی زبانوں کو جدید ہند آریائی زبانوں کے دائرے میں داخل کرنے کا سبب بنی ۔ کہاں ہیں مہاتما گوتم بودھ کے پیرو جو سارے برعظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے تھے — سب کے سب اندرونی انتشار و اختلاف ، باہمی نفرت اور ضعفِ اقتدار کے ساتھ سامراجی دباؤ ، تشدّد ، جان و مال کے خوفِ زبان اور قوتِ جذب کے عمل سے رفتہ رفتہ صفحۂ ہستی سے مٹ گئے : ع

کالے ہرنا چر گیوں شاہ حسین دے بنّتے

اور اب ان کا نام تاریخ کی پرانی کتابوں میں عبرت کے لیے مدفون ہے اور اُن کی تاریخ ، اگر ہم شعور کی آنکھ کھول کر دیکھیں ، آج بھی ہمارے لیے تازیانۂ عبرت ہے ۔

ان سطور کے بعد آئیے اب ہم ''سندھ میں اُردو'' کی روایت کا سراغ لگاتے ہیں ۔

☆ ☆ ☆

سندھ میں اُردو

(۱)

پنجابی ، ملتانی اور اُردو کے اس قدیم گہرے اور حقیقی رشتے سے واقف ہوکر جب ہم پنجابی ، ملتانی اور سندھی کا جائزہ لیتے ہیں تو یہ بھی ایک دوسرے سے بہت قریب نظر آتی ہیں ۔ اہلِ تحقیق[1] کی رائے ہے کہ ملتانی اور سندھی ایک دوسرے سے الگ ہونے سے پہلے ایک تھیں اور آج بھی سندھی بولنے والے کے لیے سرائیکی اور سرائیکی بولنے والے کے لیے سندھی زبان اجنبی نہیں ہے ۔ جس طرح ملتانی و پنجابی سے اُردو کا گہرا رشتہ و تعلق ہے اسی طرح سندھی سے بھی اُردو کا ویسا ہی بنیادی و قدیم" رشتہ ہے ۔ جیسا کہ ہم پہلے لکھ چکے ہیں ، اُردو زبان ہر اس علاقے میں تیزی سے پروان چڑھی جہاں مختلف اقوام کو سیاسی اور معاشرتی سطح پر ، ایک دوسرے سے ملنے جلنے کی ضرورت پیش آئی ۔ تاریخ شاہد ہے کہ مسلمانوں کی آمد سب سے پہلے سندھ میں ہوئی اور معاشرتی سطح پر ملنے جلنے کی ضرورت بھی سب سے پہلے یہیں پیش آئی ۔ موہنجو دڑو کی طرح ، آج تاریخ کی گرد کی دبیز تہہ نے اس تعلق سے پیدا ہونے والی زبان پر ظلماتِ ماضی کے پہاڑ کھڑے کر دیے ہیں اور جو کچھ تھا وہ بھی نظروں سے اوجھل ہو گیا ہے ۔ لیکن پھر بھی تاریخ کا مطالعہ کچھ نہ کچھ نشان دہی ضرور کرتا ہے جس سے واضح نتائج نکالے جا سکتے ہیں ۔

جیسے برج بھاشا اور اودھی ، شورسینی آپ بھرنش کی شاخیں ہیں ، اسی طرح کیکئی اور ٹکی پشاچی آپ بھرانش کی شاخیں ہیں ۔ اول الذکر شاخ نے سندھی اور ملتانی کو دودھ پلایا اور دوسری نے لہندا اور پنجابی کو ۔ شورسینی آپ بھرنش کا گہرا اثر پنجاب ، راجپوتانہ اور گجرات کے ذریعے سندھ میں پھیل چکا تھا اور

---

[1] ۱۔ ملتانی زبان اور اس کا اُردو سے تعلق : ڈاکٹر مہر عبدالحق ، ص ۲۷۳ ، اُردو اکادمی بہاولپور ، ۱۹٦۷ع ۔

جب محمد بن قاسم نے سندھ کو فتح کیا تو یہاں ایک ایسی کھچڑی زبان تھی جو پساچی اثرات بھی رکھتی تھی اور شورسینی بھی۔ اسی زبان کو، جو ملتان سے ساحلِ سمندر تک بولی جاتی تھی، اہلِ عرب سندھی کہتے ہیں۔ اور وہ زبان جو گجرات، راجپوتانہ، مشرق و مغربی پنجاب اور وسطی ہند میں رائج تھی، ہندی کے نام سے موسوم تھی۔ داہر کے والد کے بارے میں ”تاریخ معصومی“ میں لکھا ہے کہ:

”او علمِ محاسبہ و لغاتِ سندی و ہندی خوب می دانست[1]۔“

مسلمانوں کے آنے کے ساتھ مفتوح علاقے کی تہذیب، معاشرت اور زبان پر وہی اثر ہوا جو آریاؤں، پساچیوں اور ابھیروں کی فتوحات[2] سے یہاں کی تہذیب اور زبانوں پر ہوا تھا۔ فاتح و مفتوح جب تہذیبی، معاشرتی، معاشی، سیاسی اور لسانی سطح پر ایک دوسرے سے ملے تو ایک پچ میل قسم کی زبان اپنے خد و خال اجاگر کرنے لگی تھی جس میں سامی، ایرانی، تورانی اور دوسری بولیوں نے مل جل کر لسانی کھچڑی پکانے کا عمل کیا تھا۔

عربوں کی حکومت سندھ و ملتان پر ٧١٢ع سے ١٠٢٦ع تک قائم رہی۔ انہوں نے اپنے نظامِ خیال کی قوت سے ان علاقوں میں وحدت کا تصور پیدا کر کے معاشرتی زندگی کی رفتار کو نہ صرف تیز کر دیا بلکہ تہذیبی و لسانی عوامل میں بھی ایک نئی روح پھونک دی۔ اس نئی سیاسی و معاشرتی صورتِ حال نے لسانی سطح پر ایک ایسی زبان کی ضرورت کو ابھارا جس کے ذریعے اس علاقے میں رہنے اور بسنے والی مختلف اقوام ایک دوسرے سے ابلاغ کر سکیں۔ سندھ کو جس اسلامی لشکر نے فتح کیا اس میں فارسی اور عربی بولنے والے لوگ شامل تھے۔ وہ عمل جو عربوں کی فتح نے سرزمینِ ایران میں کیا، وہی عمل سندھ میں کیا۔ یہ سیاسی تقاضا بھی تھا اور وقت کی اہم ضرورت بھی۔ ”عربوں نے جب ایران فتح کیا تو سیاسی و سرکاری اغراض کے لیے ایران کی مختلف زبانوں سے ایک زبان کو چن لیا۔ یہ زبان مشرق ایران میں بولی جاتی تھی اگرچہ ہم غلطی سے اسے خطۂ فارس کی طرف منسوب کرتے ہیں۔ اسی طرح جب مسلمان سندھ و پنجاب

---

[1] تاریخِ معصومی: (فارسی) : ص ١١۔

[2] تفصیل کے لیے اس جلد کی تمہید (اُردو زبان اور اس کے پھیلنے کے اسباب) دیکھیے۔

پر قابض ہو گئے تو یہاں بھی یہی ضرورت محسوس ہوئی ہوگی[1]۔" سید سلیمان ندوی مرحوم کا بھی یہی خیال ہے کہ:

> "مسلمان سب سے پہلے سندھ میں پہنچے ہیں، اس لیے قرین قیاس یہی ہے کہ جس کو ہم آج اُردو کہتے ہیں اُس کا ہیولیٰ اسی وادیِ سندھ میں تیار ہوا ہوگا . . . جس کی حد اس زمانے میں ملتان سے لے کر بھکر اور ٹھٹھہ کے سواحل تک پھیلی ہوئی تھی۔ موجودہ اُردو ان ہی بولیوں کی ترقی یافتہ اور اصلاح شدہ شکل ہے؛ یعنی جس کو آج ہم اُردو کہتے ہیں اس کا آغاز ان ہی بولیوں میں عربی و فارسی کے میل سے ہوا اور آگے چل کر دارالسلطنت دہلی کی بولی سے، جس کو دہلوی کہتے ہیں، مل کر معیاری زبان بن گئی[2]۔"

اسی بات کو سید حسام الدین راشدی اس طرح دہراتے ہیں کہ:

> "اُردو ہندو مسلمانوں کی وہ مشترک زبان ہے جو مسلمانوں کی ہندوستان میں آمد اور حکومت اور تمدنی روابط کی بدولت اس طرح وجود میں آئی کہ اسلامی زبانوں کے ہزارہا الفاظ ہندی زبانوں میں شامل ہو گئے اور اہلِ ہند، ہندو ہوں یا مسلمان، انھیں سمجھنے اور بولنے لگے۔ بے شبہ اُردو کو اپنی موجودہ معیاری شکل اختیار کرنے میں بہت مدت صرف ہوئی اور مختلف مدارج و مراحل سے گزرنا پڑا لیکن اگر اس کے وجود میں آنے کا وہ سبب، جو اوپر بیان ہوا، مُسلّم ہے تو یہ بھی مُسلّمہ حقیقت ہے کہ مسلمان سب سے پہلے سندھ میں آئے اور یہیں اُن کی زبان عربی اور پھر فارسی کا ہندی زبانوں سے ارتباط و اختلاط شروع ہوا۔ لہٰذا یہ ایک واضح اور یقینی امر ہے کہ اُردو کا اصلی مولد سندھ ہے[3]۔"

غرض کہ یہ زبان اپنی ابتدائی شکل میں سندھ و ملتان کے علاقے میں عربوں کے زیرِاثر بننی شروع ہوئی۔ محمود غزنوی کے بعد جب آلِ غزلہ نے سندھ و پنجاب اور میرٹھ تک کے علاقے پر اپنی حکومت قائم کر کے لاہور کو اپنا دارالحکومت بنایا تو یہ "نئی زبان" ۱۰۲۶ع سے ۱۱۸۲ع تک اپنے خد و خال

---

[1] پنجاب میں اُردو: ص ۳۸۔

[2] نقوشِ سلیمانی: ص ۳۱ — ۳۳ و ص ۳۴ - ۳۵، مطبوعہ کراچی۔

[3] اُردو زبان کا اصلی مولد — سندھ: رسالہ "اُردو" کراچی، اپریل ۱۹۵۱ع۔

اس علاقے میں بناتی سنوارتی رہی - غوریوں کے ساتھ جب دہلی زیرِ نگیں آ گیا اور قطب الدین ایبک برِعظیم کا پہلا بادشاہ بنا تو اختلاط و ارتباط کا عمل اور تیز ہو گیا - ۱۲۱۰ع میں التتمش اپنا دارالحکومت لاہور سے دہلی لے آیا اور اسی کے ساتھ پنجاب ، ملتان اور سندھ کی اس کھچڑی زبان کا اقتدار دہلی پر بھی قائم ہوگیا ۔ یہاں اس کا واسطہ دہلی اور اس کے قرب و جوار میں بولی جانے والی بولیوں سے پڑا جنھوں نے اس کی ہیئت ، ساخت اور شکل و صورت کو شدّت سے متاثر کر کے اُسے ایک نیا روپ دے دیا - مسلمانوں کی فتوحات کے ساتھ یہ زبان گجرات ، دکن ، مالوہ اور دوسرے علاقوں میں بھی پھیل گئی اور سارے برِعظیم میں واحد مشترک زبان کی حیثیت سے اُبھرنے لگی - جو کام ایک زمانے میں اپ بھرنش نے اور پھر شورسینی اپ بھرنش نے ملک گیر سطح پر انجام دیا تھا ، وہی رابطے کی زبان کا کام اس نے انجام دیا اور آج تک دے رہی ہے - محمد تغلق کے آخری زمانے میں جب دکن شمال سے کٹ گیا تو بہمنی سلطنت کے قیام (۷۴۸ھ/۱۳۴۷ع) کے ساتھ دکن میں آزادانہ طور پر ، نئے لسانی اثرات کو جذب کر کے ، پرورش پاتی رہی اور جلد ہی تخلیقِ ادب کی سرحدوں میں داخل ہو گئی - اورنگ زیب عالمگیر کی فتح دکن کے بعد جب شمال اور جنوب مل کر ایک بار پھر ایک ہو گئے تو دکنی زبان و ادب کی روایت شمال کی ترقی یافتہ زبان سے مل کر ایک نئے معیار سے آشنا ہوئی جو سارے برِعظیم کے لیے یکساں طور پر قابلِ قبول تھا - اگر ہم اس زبان کی تاریخ پر نظر ڈالیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ اس زبان نے قدم قدم چل کر سارے برِعظیم کا سفر طے کیا ہے اور ہر علاقے کی زبان سے مل کر اس کی خصوصیات کو اپنے اندر جذب کیا ہے -

(۲)

آئیے اب اس پس منظر میں سندھ کی صورتِ حال کا جائزہ لیں ؛ ۹۳ھ/۷۱۲ع میں نوجوان عرب سپہ سالار محمد بن قاسم نے سندھ کے راجا داہر کو شکست دے کر سندھ و ملتان فتح کر لیا - فتحِ سندھ کے اثرات گہرے اور دُور رس تھے - یہ پہلا موقع تھا کہ عربوں اور ایرانیوں کو یہاں کے لوگوں سے مل جل کر رہنے کی ضرورت پیش آئی تھی - عرب فاتحین میں نئے نظامِ خیال اور عقیدے کی آگ روشن تھی اور ابھی تک خود غرضیوں کی ریت نے اس آگ کو بجھانے کا عمل شروع نہیں کیا تھا - مسلمان آئے تو یہاں مستقل طور پر آباد ہو گئے - فاتح و مفتوح کا رشتہ جلد ختم ہوگیا اور معاشرتی ، تہذیبی و لسانی ارتباط و اختلاط کا عمل شروع ہو گیا -

سو برس کے اندر اندر ایسے علما نظر آنے لگے جو یہاں کی زبانوں سے خوب واقف تھے اور سندھی ، ہندی ، عربی اور فارسی کے ماہر تھے ۔ بزرگ بن شہر یار نے ’’عجائب الہند‘‘ میں لکھا ہے کہ یہاں کے راجا نے جو جورا اور کشمیر بالا اور کشمیر زیریں کے علاقوں پر قابض تھا ، منصورہ کے امیر منصور عبداللہ بن عمر بن عبدالعزیز کو خط لکھ کر فرمائش کی کہ ہندی زبان میں اس کے لیے اسلامی احکام و قوانین کی تفسیر و تشریح کی جائے ۔ عبداللہ نے منصورہ کے ایک آدمی کو ، جو عراق کا رہنے والا تھا لیکن جس کی پرورش و پرداخت ہندوستان میں ہوئی تھی ، بلایا اور راجا کی فرمائش بتائی ۔ اس عراقی عالم نے ایک قصیدہ تیار کیا اور اس میں وہ تمام باتیں ، جو راجا چاہتا تھا ، بیان کر دیں اور راجا کے پاس بھیج دیا ۔ راجا نے اسے بہت پسند کیا اور قصیدہ نگار کو اپنے پاس بھیجنے کی فرمائش کی ۔ منصور عبداللہ نے اُسے راجا کے پاس بھیج دیا ۔ تین سال بعد جب وہ واپس آیا تو اس نے بتایا کہ راجا نے اُس سے ’’ہندی زبان‘‘ میں قرآنِ مجید کی تفسیر لکھنے کی فرمائش کی تھی جو اُس نے پوری کر دی ہے[1] ۔ ’’عجائب الہند‘‘[2] کے الفاظ یہ ہیں :

’’ان یفسر لہ شریعۃ الاسلام بالھندیہ‘‘

’’شریعتِ اسلام کا ہندی میں حال لکھے‘‘۔

’’ان یفسر لہ شریعۃ القرآن بالھندیہ‘‘

’’قرآن کا ہندی میں مطلب بیان کرے‘‘

ہندی و سندھی کا وہ فرق یاد رہے جو ہم نے راجا داہر کے والد کے سلسلے میں ’’تاریخِ معصومی‘‘ کے حوالے سے پہلے لکھا ہے کہ ’’او علمِ محاسبہ و لغاتِ سندھی و ہندی خوب می دانست‘‘ ۔ ’’عجائب الہند‘‘ ۲۷۰ھ کی تصنیف ہے ۔

اصطخری ، جو ۳۴۰ھ/۹۵۱ء میں یہاں آیا ، لکھتا ہے کہ ’’سندھ کے مشہور شہروں میں منصورہ ہے اور سندھی زبان میں اس کا نام ’’برہمن آباد‘‘ ہے . . . لوگ تجارت پیشہ اور سندھی اور عربی زبانیں بولتے ہیں[3] ۔‘‘ وہ یہ بھی لکھتا ہے

---

[1] ہندوستان عربوں کی نظر میں : جلد اول ، ص ۱۹۳—۱۹۵ ، مطبوعہ دارالمصنفین اعظم گڑھ ۔

[2] عجائب الہند : از بزرگ بن شہریار ، ص ۳ ، بحوالہ نقوشِ ملتانی ، ص ۵۹ و ص ۶۱ ، مطبوعہ کراچی ۔

[3] ہندوستان عربوں کی نظر میں : جلد اول ، ص ۳۶۵ و ۳۸۶ ۔

کہ ”منصورہ ، ملتان اور اُن کے مضافات کے باشندوں کی زبان سندھی اور عربی ہے ۔ مکران والوں کی زبان فارسی و مکرانی ہے[1] ۔“

اصطخری، کے اس بیان سے کئی زبانوں کے ایک ساتھ رائج ہونے کا پتا چلتا ہے ۔ اور ظاہر ہے کہ آپس میں ملنے جلنے سے ایک زبان کے الفاظ دوسری زبان میں شامل ہو کر ایک ایسی زبان کا ہیولٰی تیار کرنے میں مدد کر رہے ہوں گے جس کی مدد سے ایک مشترک زبان کی معاشرتی ضرورت پوری ہو سکے ۔ خود ”برہمن آباد“ کا مرکب اس نئی مشترک زبان کے ہیولے کی طرف اشارہ کر رہا ہے ۔ اس مرکب میں دو تہذیبیں مل کر ایک تیسری تہذیب کی طرف قدم بڑھا رہی ہیں اور ایک ایسی زبان کو اُبھار رہی ہیں جو تیسرے کلچر کی مشترک زبان بننے کی صلاحیت رکھتی ہو ۔

۳۷۵ھ/۹۸۵ع میں بشاری مقدسی نے لکھا کہ ”ملتان بھی منصورہ کی طرح ہے مگر منصورہ زیادہ آباد ہے . . . فارسی زبان عموماً سمجھی جاتی ہے[2] ۔“ عربی فارسی کے ہردم استعمال نے ایک مشترک زبان کو اُبھرنے بڑھنے اور پھیلنے میں بہت مدد دی اور دو تین سو سال کے اندر اندر وہ اس قابل ہوگئی کہ اس میں شعر و شاعری بھی کی جا سکے ۔ کالنجر کے راجا اندا نے سلطان محمود کی مدح میں ہندی ہی میں اشعار لکھے اور بادشاہ کے پاس بھجوائے ۔ ”تاریخ فرشتہ“ کے الفاظ یہ ہیں کہ ”اندا بزبانِ ہندی در مدحِ سلطان شعرے گفتہ نزدِ او فرستاد ۔ سلطان آنرا بفضلائے ہند و عرب و عجم کہ در ملازمتِ او بودند ، نمودہ ہمگی تحسین و آفرین کردند ۔“ ظاہر ہے کہ یہ زبانِ ہندی وہی تھی جس کے الفاظ شعرائے فارسی کے کلام میں سرایت کر گئے تھے اور جو آج بھی اُردو زبان میں رائج ہیں ؛ مثلاً حکیم سنائی (۴۶۴ھ — ۵۴۵ھ/۱۰۷۱ع — ۱۱۵۰ع) کا یہ شعر دیکھیے :

اسامی دریں عالم است از لہ حاشا　　چہ آب و چہ نان و چہ میدہ و چہ پانی

یا مسعود سعد سلمان (م ۔ ۵۱۵ھ/۱۱۲۱ع) کا یہ مصرع دیکھیے : ع

برآمد از پس دیوار حصن ”مارا مار“

”پانی“ کا لفظ آج بھی اُردو زبان میں ہر شخص کی زبان پر چڑھا ہوا ہے ۔ آب ، نان ، میدہ ، اسامی ، عالم ، حاشا ، یہ وہ الفاظ ہیں جو اُردو کے ذخیرۂ الفاظ میں

---

[1] ۔ ہندوستان عربوں کی نظر میں : جلد اولؒ ، ص ۳۷۵ ۔

[2] ۔ ایضاً ، ص ۳۹۰ ۔

معاشرتی اختلاط سے شامل ہوگئے ہیں۔ اسی طرح ”مارا مارا“ کے الفاظ آج بھی اسی طرح استعمال ہوتے ہیں۔ اصطخری ”نیبو“ کے ذکر میں لکھتا ہے کہ سندھی زبان میں اسے ”لیمون“ کہتے ہیں۔ یہ لفظ آج بھی سندھی زبان میں اسی طرح استعمال ہوتا ہے۔ پروفیسر محمود شیرانی نے ایسے الفاظ کی ایک طویل فہرست[۱] غزنویوں اور سلطنتِ دہلی کے زمانے کی فارسی تصانیف سے مرتّب کی ہے جن کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ فارسی زبان میں سینکڑوں الفاظ اس زبان کے داخل ہو گئے تھے۔

سندھ کی اس ملی جلی زبان کا ایک قدیم ترین نمونہ شمس سراج عفیف[۲] کی ”تاریخ فیروز شاہی“ میں ملتا ہے۔ محمد تغلق نے ۷۵۱ھ/۱۳۵۰ع میں ٹھٹھہ پر حملہ کیا اور اسی حملے کے دوران مر گیا۔ دس برس بعد فیروز شاہ تغلق نے حملہ کیا اور وہ ناکام و بیمار ہو کر واپس لوٹا۔ اس سے ٹھٹھہ والے اتنے خوش ہوئے کہ یہ فقرہ زبان زدِ خاص و عام ہو گیا:

”برکت شیخ پٹھا، ایک مُوا ایک نٹھا“

جس کے معنی یہ ہیں کہ شیخ پٹھا (۵۶۰ھ—۶۰۶ھ/۱۱۶۴ع—۱۲۰۹ع) کی برکت سے ایک مر گیا اور ایک بھاگ گیا۔ ”برکت“ اور ”مُوا“ تو آج بھی اردو زبان کے مروج ذخیرۂ الفاظ میں شامل ہیں اور ”نٹھا“ راجستھانی اور پنجابی وغیرہ میں ہمیشہ سے مستعمل ہے۔ اس فقرے کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ اس میں ”برہمن آباد“ کی طرح، جس کا ذکر اوپر آ چکا ہے، کئی زبانیں مل کر ایک نیا سنگم بنا رہی ہیں۔ یہی مزاج اُردو زبان کا مزاج ہے۔

شیخ فرید بھکّری نے، جو نہ صرف سندھ میں پیدا ہوئے بلکہ جن کے آبا و اجداد کا وطن بھی بھکر تھا، ۱۰۶۰ھ—۱۰۶۱ھ/۱۷۴۷ع—۱۷۴۸ع میں ”ذخیرۃ الخوانین“ کے نام سے دورِ مغلیہ کے نامور لوگوں کے حالات مرتّب کیے۔ اس تصنیف میں اکثر ایسے الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو اُس زمانے کی زبان کے عام الفاظ تھے اور سندھ میں اُردوئے قدیم کے خد و خال پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ”ذخیرۃ الخوانین“[۳] سے ایسے چند جملے یہاں لکھے جاتے ہیں:

(۱) ”نوابؔ صف شکن خان ولد سید یوسف خان رضوی تھالہ داری

---

[۱] مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۵۴ تا ۱۰۱۔

[۲] تاریخ فیروز شاہی: ص ۳۳۱، مطبوعہ دارالطبع جامعہ عثمانیہ سرکار، ۱۹۳۸ع۔

[۳] ذخیرۃ الخوانین: (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

آنجا داشت۔“

(۲) ”خنجر بیگ چغتائی امرائے قدیم ایں سلسلہ بود۔ در فنونِ جزئیات و علمِ حکمت خصوصاً در موسیقی ممتاز بود و طبع نظمے داشت۔ در باب اکھاڑہ مثنوی مشہور دارد۔“

(۳) راجہ رام داس کچھواہہ کے بیان میں ہندی زبان کا ایک دوہا بھی شیخ فرید بھکری نے نقل کیا ہے:

”کب (کوی) گنگ باد فروشی کہ در ہند قرین او گزشتہ بیت بزبانِ ہندی در مدح او گفتہ۔ مطلعش این است۔

کہاں لوبکہاں کروں او دات رامداس تیری
دہبی مال کوں حمّال ہیربت ہیں“

(۴) ”دیانت رائے مہتہ ہیر جی نام داشت۔ تارکِ دنیا گشت و بلباس سنا سیان در آمد۔“

(۵) ”در تتہ را بحسب آب و ہوا و میوہ ترشّحات باران بہشت روئے زمین میتواں گفت و در ہر خانہ بھتی شراب و آواز دھولکی است۔“

(۶) حکیم علی کے بیان میں ایک جگہ ”پوری“ (پُڑیا) کا لفظ استعمال کیا ہے:

”حکیم یک پوری دارو را در کوزۂ آب انداختہ ہم آب بستہ شد۔“

(۷) ”ذخیرۃ الخوانین“ میں ایک جگہ ہندی زبان کا حوالہ اس طرح آتا ہے کہ:

”سر را برداشتہ بزبانِ ہندی پُرسید کہ اوتار راجہ رام چند شد۔“

(۸) میر محمد فاضل کے سلسلے میں لکھا ہے کہ وہ ہندی زبان میں فصاحت کے ساتھ ”کافی“ لکھتا تھا جو مقبول تھی۔ شیخ فرید بھکری کے الفاظ یہ ہیں:

”دوم میر محمد فاضل (ابن میر صفائی) شعر بزبانِ ہندی از قسم کافی بکمال فصاحت میگفت و قبولیت داشتہ۔“

مُلاّ عبدالقادر بدایونی کے ایک بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ سندھی فقیر ہندی گیت گاتے ہوئے سارے برِعظیم میں پھرتے تھے۔ مُلاّ بدایونی نے لکھا ہے کہ شیخ تلقین فرما رہے تھے کہ اتنے میں:

”برخلافِ روشِ شیخ دو درویشِ سندی از بیرونِ در لغمۂ سرود ہندی

بآوازے حزیں خراشیدہ میکردند و حال بر من از تاثیر آں وقت متغیر شد[1] ـ"

سید محمد میر عدل عہدِ اکبری کے منصب داروں میں تھے ۔ ۹۸۳ھ/۱۵۷۵ء میں بھکر و سندھ کے گورنر بنا کر بھیجے گئے لیکن دو ہی برس بعد پچاسی سال کی عمر میں وفات پاگئے ۔ اُن کے پانچ لڑکے تھے ۔ سید ابوالفضل ، سید ابوالقاسم اور سید ابوالمعالی وغیرہ ۔ سید ابوالقاسم اور ابوالمعالی نے راجا جے مل فتح سنگھ کے مقابلے میں جو بہادری کے کارنامے انجام دیے ، یہ دوہے[2] سندھ ، راجستھان اور شمالی ہند میں مشہور ہوگئے :

‘دل بادل کنجُرو گھنا فوج کافر لوکائے
عادل محمد کے مہابلی ُسندر قاسم شاہے
پڑی دھاکے چوٹ تھرتھر کانپے کوٹ
. . . . جانے چھپے گھر اوٹ
‘دھُنت پکڑ کے جانے چھپو ہندو ہے دھر لاج
جرس کا بندولا ہو ُچھٹا جیسے معالی قاسم باج
تارے ہم چلیں تم چلے چلے خان سلطان
معالی قاسم جب چلیں جب پچھم اُبھگے بھان

ہمایوں کے زمانے میں جب سندھ کے حالات خراب ہوئے تو دو سندھی عالم شیخ قاسم اور شیخ طاہر سندھ کے قصبہ پاتری سے ۹۵۰ھ/۱۵۴۳ء کے قریب ہجرت کرکے احمد آباد اور وہاں سے ایلچپور (برار) میں جا کر آباد ہو گئے ۔ اُن کے صاحبزادے شیخ عیسیٰ (۹۶۲ھ—۱۰۳۱ھ/۱۵۵۴ء—۱۶۲۱ء) ، جو مسیح الاولیاء کے نام سے مشہور ہیں ، والیِ خاندیس شاہ فاروق کے بار بار کہنے سے برہان پور چلے آئے ۔ برہان پور میں ایک پورا محلہ "سندھی پورہ" کے نام سے آج تک موجود ہے[3] ۔ مسیح الاولیاء کا یہ دوہا اُن کے ملفوظات میں محفوظ ہے ۔ شیخ برہان الدین راز الہٰی نے فرمایا کہ :

"روزے بعالی حضرت مسیح الاولیا التماس نمودہ شد کہ دلیا چہ باشد

---

[1] منتخب التواریخ : حصہ سوم ، ص ۲۲ ، مطبوعہ کالج پریس کلکتہ ، ۱۸۶۹ء ۔
[2] تاریخِ امروہہ : جلد اول ، از محمود احمد عباسی ، ص ۳۰۹ ، مطبوعہ دہلی ۔
[3] برہانپور کے سندھی اولیاء : سید محمد مطیع اللہ راشد برہانپوری ، ص ۴۷ ، مطبوعہ سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد ۔

تا بداں اجتناب نمودہ آید ۔ فرمودند ۔ دوہرہ

جے ہر کوں بسراوے سہی دنیا نانوں اسی کا کہی"

غرض کہ ان شواہد کے ٹکڑوں کو جوڑ کر جب دیکھا جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ مسلمانوں کے آنے کے بعد سرزمین سندھ پر ایک ایسی زبان کا رواج ہوگیا تھا جس میں ایک زبان کے بولنے والے دوسری زبان کے بولنے والے سے اظہار مدعا کرتے تھے ۔ محمد بن قاسم سے لے کر دورِ مغلیہ تک اس زبان کا رواج اور اثر و نفوذ بڑھتا گیا اور یہ ایک ایسی زبان بن گئی جو عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی تھی ۔ جیسے سندھ کے عمر کوٹ میں پیدا ہونے والا بچہ آگے چل کر شہنشاہِ ہند اکبر اعظم کے نام سے مشہور ہوا ، اسی طرح سندھ و ملتان میں پروان چڑھنے والی یہ زبان پنجاب اور ترک افغانوں کی توانائیوں کو جذب کر کے صدیوں بعد دہلی پہنچی اور وہاں کی بولیوں سے نیا رنگ و نور لے کر جلد ہی مسلمانوں کی فتوحات کے ساتھ سارے برِعظیم کی مشترک زبان بن گئی اور اب بارہ سو سال بعد پھر اپنے وطنِ مالوف واپس آکر دائرہ کو مکمل کرتی ہے جو محمد بن قاسم کی فتحِ سندھ ۹۳ھ/۷۱۲ع کے فوراً بعد سے بننا شروع ہوا تھا ۔

(۳)

سندھ میں اُردو شاعری کی روایت خود سندھی شاعری کی تحریری روایت سے زیادہ قدیم ہے ۔ سندھی زبان میں قدیم شاعری کے نمونے شاید اس لیے نہیں ملتے[۳۰] ، شمالی ہند کی طرح ، یہاں بھی علمی و ادبی زبان کی حیثیت سے ، صرف و محض فارسی کا دور دورہ تھا اور دوسرے یہ کہ انگریزوں نے فتحِ سندھ (۱۸۴۳ع) کے بعد اس زبان کے رسم الخط کو مدون کیا اور لکھنے کے لیے باون حروف مقرر کیے ۔ اسی لیے سندھ میں فارسی تصالیف کا بیش بہا ذخیرہ آج بھی موجود ہے ۔ جیسے مسعود سعد سلمان اور امیر خسرو کا ہندوی کلام ناقدریِ زمانہ کے باعث ضائع ہوگیا اور فارسی کلام آج تک محفوظ ہے ، ایسے ہی سندھی کے قدیم نمونے بھی ضائع ہوگئے ۔ تاریخ میں مذکور ہے کہ سمّوں کے دورِ حکومت میں حماد بن شیخ رشید الدین جمالی نے ، جو شیخ جمال اوچ والے کے نواسے تھے ، جوش اور وجد میں آکر جام تماچی اور اس کے بیٹے کے حق میں سندھی ابیات میں دعا فرمائی تھی لیکن یہ اشعار بھی آج ناپید ہیں ۔ شاہ عبدالکریم بلڑی والے (م - ۱۱۳۰ھ/ ۱۷۱۷ع) نے سب سے پہلے کبیر کے دوہوں کی پیروی میں سندھی میں "دوہڑے"

لکھے اور ان کے بعد شاہ عبداللطیف بھٹائی (م - ١١٦٥ھ/١٧٥٢ع) نے سندھی شاعری کو دوہڑوں اور ابیات کی شکل میں ایک نئی زندگی بخشی ۔ سید ثابت علی ملتانی (١١٥٣ھ—١٢٢٥ھ/١٧٤٠ع—١٨١٠ع) پہلے شاعر ہیں جنھوں نے دوہڑوں کی بحروں کو چھوڑ کر عربی عروض کے قافیہ و بحر کے مطابق سندھی و سرائیکی زبان میں شاعری کی ۔ ثابت علی کی پیروی میں خلیفہ گل محمد (١٢٢٤ھ—١٢٧٣ھ/١٨٠٩ع—١٨٥٦ع) نے باقاعدہ اپنا دیوان مرتّب کیا ۔ خلیفہ گل محمد سندھی کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر ہیں ۔ اُن کے بعد سچل سرمست (١١٥٢ھ—١٢٤٢ھ/١٧٣٩ع—١٨٢٨ع) کا نام آتا ہے جنھوں نے بُلھے شاہ کی پیروی میں سندھی میں ''کافیاں'' لکھیں ۔ سچل سرمت سندھی میں ''کافی'' کے موجد ہیں ۔ ثابت علی نے بھی اُردو میں شاعری کی لیکن سچل سرمست سے تو ایک پورا دیوان یادگار ہے ۔ اس پس منظر میں دیکھیے تو سندھ میں اُردو شاعری کی تحریری روایت مُلاّ عبدالحکیم عطا ٹھٹھوی (١٠٤٠ھ—١١٤٠ھ/١٦٣٠ع—١٧٢٧ع) کی اُردو شاعری میں نظر آتی ہے جو شاہ عبدالحکیم بلڑی والے سے مقدم ہیں ۔

سندھ ہمیشہ علم و ادب کا مرکز رہا ہے اور برعظیم و ایران کے بے شمار شعرا اور اہلِ علم و فضل نے اس سرزمین کو اپنے قدومِ میمنت لزوم سے شرف بخشا ہے ۔ مرزا صائب ، علی حزیں ، والہ داغستانی ، عبدالجلیل بلگرامی ، سید غلام علی آزاد بلگرامی ، سید محمد شاعر بلگرامی اور سید فضائل علی خاں بے قید وہ لوگ ہیں جن کے نام نامی آج بھی برِعظیم کی تاریخ میں محفوظ ہیں ۔ ''مقالات الشعرا'' میں ، جو سندھ کے فارسی شعراء کا تذکرہ ہے ، اور جس کے نامور مصنف میر علی شیر قانع ٹھٹھوی ہیں ، ایسے بہت سے شعرا کا ذکر ملتا ہے جنھوں نے فارسی کے ساتھ ساتھ اُردو میں بھی شاعری کی ۔ مُلاّ عبدالحکیم عطا ، حفیظ الدین علی ، جعفر علی بینوا ، محمد سعید راہبر ، عبدالجیل بلگرامی ، غلام علی آزاد بلگرامی ، میر محمد صابر ، معین الدین تسلیم و بیراگی ، حیدر الدین کامل ، خود صاحبِ مقالات الشعرا میر علی شیر قانع ، پرسرام مشتری ، آفتاب رائے رسوا ، حسام الدین حسام لاہوری ، میر سید محمد شاعر بلگرامی ، حکیم میر اسد اللہ خان غالب اور عبدالسبحان فائز کے نام قابلِ ذکر ہیں ۔ ''مقالات الشعرا'' کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ سندھ میں فارسی کے ساتھ ساتھ اُردو کا بھی چرچا تھا اور اس کا سبب یہ تھا کہ یہ وہ زبان تھی جو سندھ کو برعظیم کے دوسرے علاقوں سے ملانے کا کام انجام دیتی تھی ۔ خود شاہ عبداللطیف بھٹائی (م - ١١٦٥ھ/١٧٥١ع)

کی زبان ایسی ہی سہل زبان ہے جس میں پنجابی، بلوچی، سرائیکی، کچھی، لاڑی، تھریلی، بروہی، راجستھانی اور اردو ہندی کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ لوگ شاہ لطیف کے کلام کے اکثر حصوں کو مشکل سے سمجھتے ہیں۔ ''تاریخِ شعرائے سندھ'' میں محمد ہدایت علی تارک نے لکھا ہے کہ ''شاہ کا کلام قدیم زبان کی وجہ سے ایسا مشکل ہے کہ قرب و جوار کے لوگ تو بالکل نہیں سمجھتے بلکہ وہی سندھی جو بہت با علم ہوں، سمجھ سکتے ہیں[1]۔'' اسی کے پیشِ نظر سندھ کے نامور عالم مرزا قلیچ بیگ (م۔ ۱۹۲۹ء) نے شاہ کے کلام کے مشکل الفاظ اور اُن کے معانی ''لغاتِ لطیفی'' کے نام سے شائع کیے تھے۔

شاہ لطیف نے اپنے کلام کو مخصوص سُروں کے مطابق ترتیب دیا ہے جیسے سُر کلیان، سُر یمن، سُر کھمبات، سُر سورٹھ، سُر رام کلی، سُر بلاول وغیرہ۔ شاعری کو سُروں کے مطابق ترتیب دینے کا رواج تصوّف کے زیرِ اثر قدیم اُردو کی پہلی باقاعدہ شعری روایت ہے۔ نویں صدی ہجری کے اوائل میں یہ روایت گجرات کے شاہ باجن (۷۹۰ھ—۹۱۲ھ/۱۳۸۸ء—۱۵۰۶ء)، قاضی محمود دریائی (۸۷۴ھ—۹۴۱ھ/۱۴۶۹ء—۱۵۳۴ء) اور شاہ علی محمد جیو گام دھنی (م۔ ۹۷۳ھ/۱۵۶۵ء) کے ہاں ملتی ہے جنھوں نے اپنے کلام کو ''در مقامِ رام کلی، در پردۂ بلاول، در دھناسری، در مقامِ سارنگ، در مقامِ توڑی، در مقامِ کدارہ'' وغیرہ کے تحت مرتّب کیا ہے۔ یہ کلام بنیادی طور پر گانے بجانے کے لیے ہوتا تھا جس میں صوفیانہ خیالات نظم کیے جاتے تھے اور عشق کی گرمی اس میں اثر و تاثر کو جگاتی تھی۔ یہ روایت دکن میں ہمیں بہمنی سلطنت کے آخری دور کے صوفی شاعر میرانجی شمس العشاق (م۔ ۹۰۲ھ/۱۴۹۶ء) کے ہاں بھی ملتی ہے اور برہان الدین جانم (م۔ ۹۹۰ھ/۱۵۸۲ء)، شاہ داول (م۔ ۱۰۶۸ھ/۱۶۵۷ء)، اور امین الدین اعلیٰ (م۔ ۱۰۸۵ھ/۱۶۷۴ء) تک جاری و ساری رہتی ہے۔ ''گرو گرنتھ صاحب'' میں بھی شاعری کی اسی ہیئت کو استعمال کیا گیا ہے۔ اس طرح شاہ عبداللطیف بھٹائی کا کلام، ہیئت کے اعتبار سے بھی، اُردو شاعری کی قدیم ترین روایت سے وابستہ ہے۔

شاہ کے کلام میں جابجا ہندی دوہرے ملتے ہیں اور اُن کے کلام میں استعمال ہونے والے سینکڑوں الفاظ سندھی اور اُردو کا مشترک سرمایہ ہیں؛ مثلاً جگت،

---

[1] تاریخ شعرائے سندھ: محمد ہدایت علی تارک، ص ۱۷، مطبوعہ عزیز المطابع، برقی پریس بہاولپور، ۱۹۴۵ء۔

رات ، تیل فلیل (پھلیل) ، طعنہ ، سہاگ ، ڈولا ، آمن ، آرام ، پرزا ، پلنگ ، پرانا ، ساغ ، صباح ، حال قربان ، سریر ، آلیا ، لکھیا (قدیم دکنی اُردو کی طرح) ، فراق ، سیج ، داتا ، وسیلو (وسیلہ) ، مشاہدو (مشاہدہ) ، مستورات ، ساتھی ، جانتہار (قدیم اُردو میں "ہار" لگا کر کثرت سے اسمِ فاعل بنائے گئے ہیں جیسے سرجنہار ، لکھن ہار ، پہچان ہار وغیرہ) ، لوا‌ڑیا ، مسیت (مسجد : مسیت کا لفظ میر تقی میر نے بھی استعمال کیا ہے) ، پرت ، قلب ، قرب ، مہار ، قطار ، صدقو (صدقہ) ، بندہ ، کارن ، نصیب ، تازو (تازہ) ، ڈیرا ، ملاقات ، مقابل ، بیگانہ ، الکھے ، عرض ، آس ، ساعت ، صبر ، واجا ، ونگ محل ، اشارو (اشارہ) ، پہلی رات ، دانی ، درماندی ، غلغلو (غلغلہ) وغیرہ وہ چند الفاظ ہیں جو ہم نے "شاہ جو رسالو"[1] کے پندرہ بیس صفحات کی سرسری ورق گردانی سے لے لیے ہیں ۔

"سُر بیراگی ہندی" کو چھوڑ کر ، جس کے بارے میں سندھ کے اہلِ علم کا خیال ہے کہ یہ الحاق کلام ہے ، (اس میں دوسرے شعرا کے منتخب ہندی دوہروں کو سُر بیراگی کے مطابق اسی طرح ترتیب دیا گیا ہے جیسے سُر سورٹھ اور سُر کھمبات وغیرہ کو) جب ہم شاہ کے بقیہ کلام پر نظر ڈالتے ہیں تو وہاں بھی ہندوی اثر ملا جلا ، ہاتھ میں ہاتھ ڈالے اور دوسری زبانوں کے ساتھ آنکھ مچولی کھیلتا نظر آتا ہے ۔ شاہ کا کلام مختلف لسانی اثرات کو گھلانے ملانے کا ایک تخلیقی عمل ہے ۔ لسانی سطح پر اس آنکھ مچولی کی یہ چند مثالیں دیکھیے :

(۱) کہن آ کھاں کوئی نہ بتاوے بات
ہی واتا لون لوگوں نے اپنی صاحب دی . . . (ص ۲۲۴)

(۲) ہم سوں ساتھ کیا ہے ہم سوں سیل کیا ہے جو کچھ کرنا کر رہیاں کے کیو
قافلو زنکوں زود بیانی ، مرد زن ِجہ مات کوا لکنا "لوک" لیا ہے ۔
(ص ۱۲۳)

---

[1] شاہ کے کلام کے یہ حوالے (الفاظ اور اشعار دونوں کے) ۱۸٦۷ء کے اس مطبوعہ نسخے سے لیے گئے ہیں جو پہلی بار قاضی ابراہیم نے بمبئی سے شائع کیا تھا ۔ اس سے پہلے ٹرمپ نے ۱۸٦٦ء میں "شاہ جو رسالہ" جرمنی سے چھپوایا تھا ۔ اُردو میں "رسالہٗ شاہ عبداللطیف" کے نام سے شیخ ایاز نے منظوم ترجمہ کیا جو ۱۹٦۳ء میں سندھ یونیورسٹی حیدر آباد سے شائع ہوا ۔ (جمیل جالبی)

(۳) داغ سینے پر غم کا ہے ماتم کا یا علی
جنڈ لے آیا خبر لے آیا سوز کرو شاہ قاسم کا (ص ۱۱۴)

(۴) مہندی لاون ڈے شاہ جی مہندی لاون ڈے
قاسم شاہ سبج وچھاوں دی ڈے
مہندی تیڈی رنگ رنگیلی چوٹھا لال گلال
ماہی ڈتنی سہرا خبر نمانشیدی نال (ص ۱۱۳)

(۵) ورد وظیفا وسریا نہ کار ہی نماز (ص ۳۵۳)

(۶) جے بھائیں جوگی تھیاں تاں ونجھاء چھڈ وجود

محبت سندو منجھ دل میں دکھانج دود
الفت رکھ الکھ سیں اندر میں افزود
وحدت کے وجود میں نالکا کر نمود
نفی کر کوں نفس کے ذلت ڈیہی زود
تھی خفی سے خشنود تہ نالگار سیں ناتھ کے (ص ۲۹۹)

دو مثالیں اور دیکھیے :

(۷) کبھی کروں پھیرے کملا کلی میرے
کیوں نہیں آندا کیوں نہیں جاندا میں عاجز بندی نمالیو تیری
(ص ۳۰۰)

(۸) کون بجھے کجھ دلدار ہادی بنا کون مجھے اللہ والی کرم کرے گا
رب دلیاں دا قفل کھولے گا

ایہی گالیاں چنگیاں لوکو یار اساڈے دل دا
روزِ ازل کن عشق ہر لوسوں نام سائیں دا

درس کدھو میں تکّی رمز لیناں دی لوکو لوک واقف نہیں تل دا (ص ۴۰۵)

یہاں عشق کی وہی آگ روشن ہے جو گُجری اُردو کے قاضی محمود دریائی اور شاہ جیوگام دھنی کے ہاں نظر آتی ہے۔ ان مثالوں سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ خود شاہ لطیف کے کلام میں یہ زبان کیا کردار ادا کر رہی ہے اور شاہ صاحب کا اس زبان سے کتنا گہرا تعلق تھا۔ اس نقطۂ نظر سے شاہ کا کلام لسانی مطالعے کے نئے نئے پہلوؤں کو سامنے لاتا ہے اور کسی صاحبِ نظر کا منتظر ہے۔

جیسا کہ گزر چکا ہے ، سندھ میں اُردو شاعری کی روایت کا پتا تاریخ اور تذکروں سے چلتا ہے لیکن یہ تذکرے چونکہ بنیادی طور پر فارسی شعرا کے ہیں اس لیے ان میں فارسی نمونۂ کلام تو دیا گیا ہے لیکن سوائے ایک آدھ جگہ کے ، اُردو اشعار کے نمونے نہیں ملتے ۔ صرف اتنا لکھ دیا گیا ہے کہ فلاں شاعر ہندی میں بھی شعر کہتا تھا ۔ جن شعرا کا اُردو کلام ان تذکروں میں آ گیا ہے اُن میں مُلّا عبدالحکیم ٹھٹھوی[1] (۱۰۴۰ھ—۱۱۴۰ھ/۱۶۳۰ع—۱۷۲۷ع) سب سے قدیم ہیں ۔ عطا نے طویل عمر پائی ۔ اُن کا زمانۂ حیات وہی ہے جو دکنی شعر نصرتی ، شاہی ، ہاشمی اور ولی دکنی کا ہے ۔ عطا فارسی کے شاعر تھے اسی لیے اُن کے اُردو کلام پر بھی فارسی کا اثر گہرا ہے ۔ کبھی قدیم طرزِ ریختہ کے مطابق ایک مصرع فارسی اور ایک اُردو میں لکھتے ہیں اور کبھی آدھا مصرع فارسی آدھا اُردو میں لاتے ہیں ، مثلاً :

ز ہا افراط افطارِ فقیراں   کیتوں رجنا بہ آدھی بھوک رہتا
بہ خود خونِ جگر پیتا و جیتا   بہ درد و داغ ہم آغوش رہتا

چند اشعار اور دیکھیے :

چوں مجنوں ذو فنونِ زار اینجا   کہ بے پروا ز خود بے ہوش رہتا
مسافر راہ میں آب و غذا خوش   کز اشک و آہ دوشا دوش رہتا
عطا اس بھوک سوں ہم لوک رہتا   ز خوردن ساگ لونی سوک رہتا

ایک اور شعر سنیے :

ہشیار کھیلنا دکھ اپنا نہ سوجھنا   سب چھوڑنا نہ مال پرایا سمیٹنا

زبان و بیان کے اعتبار سے یہ کلام قدیم دور میں قابلِ قدر ہے ۔

شیخ وُرُو کا نام بھی "مقالات الشعرا"[2] میں آیا ہے ۔ عالمِ جوانی میں نواب سیف اللہ خاں کے آخری زمانۂ حکومت (۱۱۳۷ھ—۱۱۴۲ھ/۱۷۲۴ع—۱۷۲۹ع) میں انھوں نے قتل کے الزام میں پھانسی پائی ۔ شیخ ورو ہجو گو تھے ۔ لٹھہ

---

[1] سندھ میں اُردو شاعری : مرتبہ ڈاکٹر نبی بخش خاں بلوچ ، ص ۱ — ۴ مطبوعہ مہران آرٹس کونسل حیدر آباد ، ۱۹۶۷ع ۔
مقالات الشعراء : میر علی شیر قانع ، مرتبہ سید حسام الدین راشدی ، ص ۴۴۲ — ۴۴۳ ، مطبوعہ سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد ، ۱۹۵۷ع ۔

[2] مقالات الشعراء : ص ۸۲۸ ۔

کے مفتی کی مذمّت میں اُس غزل کا یہ شعر ، جو حافظ شیرازی کی زمین میں لکھی گئی تھی ، زبان زدِ خاص و عام تھا :

الا یا ایہّا المفتی شدہ ریش تو جنگلہا
اُکھاڑوں بال یک یک کر ، بناؤں خوب کتّلہا

میر حیدر الدین کامل (م - ١١٦٣ھ/١٧٥٠ع) کے زمانے میں کلہوڑا خاندان بر سرِ اقتدار تھا لیکن ٹھٹھہ اب بھی مُغل گورنر کے ماتحت تھا ۔ ڈاکٹر بلوچ[1] نے لکھا ہے کہ "مغلیہ سلطنت کے دور میں اُردو کے شعرا وقتاً فوقتاً سندھ میں آتے تھے اور مقامی شعرا و ادبا سے ان کی ملاقاتیں ہوتی تھیں" ۔ شمالی ہند اور سندھ کے درمیان اس آمد و رفت نے اُردو شاعری کے نئے اثرات و رجحانات کو یہاں بھی پروان چڑھایا ۔ اسی لیے ولی دکنی کے بعد جب اُردو شاعری کا رواج دہلی میں ہوا اور حاتم ، آبرو اور ناجی وغیرہ کی شہرت عام ہوئی تو ایہام ، جو ان شعرا کا بنیادی رجحانِ سخن تھا ، سندھ میں بھی شاعری کا مقبول رجحان بن گیا ۔ میر حیدر الدین کامل سندھ میں اسی رجحان کے قابلِ قدر نمایندہ ہیں ۔ میر علی شیر قانع نے ، جو کامل کے شاگرد تھے ، لکھا ہے کہ "در ایہام ہندی بےمثل و دہرہ و کبت و نکاتِ غریب و صفات عجیب و سایر اقسام از ایشان بسیار بر زبانہاست . . . اشعار ہندی ایشان عالمگیر است[2] ۔"

صنعتِ ایہام کامل کے کلام میں لطف دیتی ہے اور چونکہ یہ اُس زمانے کا مقبول ترین رجحان تھا اس لیے یقیناً یہ اشعار مشہور ہو کر نہ صرف سندھ میں مقبول ہوئے ہوں گے ، جیسا کہ قانع کے بیان سے معلوم ہوتا ہے ، بلکہ شمالی ہند کے مرکز تک بھی پہنچے ہوں گے ۔ کامل کے زبان و بیان صاف ہیں ۔ انھیں محاورے پر پوری قدرت حاصل ہے اور صنعتِ ایہام کے ذریعے پُرلطف معنویت پیدا کرنے کا اُنھیں سلیقہ ہے ۔ یہ چند اشعار دیکھیے ۔ ان میں اور شمالی ہند و دکن کے اشعار میں کوئی فرق نہیں ہے :

پیارے لڑکے ہمیں ستانا کیا
ہر گھڑی لڑ کے روس جانا کیا

١۔ سندھ میں اردو شاعری : ص ٥ ۔
٢۔ مقالات الشعرا : ص ٦٧١ ۔

یار جانا کی بات جانی میں
ہر نہ جانے تو پھر نہ جانا کیا
خال رخسار پر اچنبھا ہے
کال کے کھیت میں اُگا ہے تِل
عشق اب ڈول ہے زلیخا کا
اُس سوں آگے ہے چاہ میں یوسف
کلکل پکل پکل کے محبت کی راہ میں
پانی ہوئی زلیخا یوسف کی چاہ میں
وعدے ہوئے دروغ جو اس لب سوں ہم سنے
یہ لعل قیمتی دیکھو جھوٹا نکل کیا
لبوں دلبر کے میرے قتل پر بِیڑا اٹھایا ہے
خدایا خون سوں میرے تو اسکوں سُرخرو کرنا

کامل کی شاعری پر آبرو کا اثر واضح ہے۔ اگر ان اشعار کو اُس دور کے شمالی ہند کے ایہام گویوں کے کلام میں ملا دیا جائے تو مزاج* اور رنگِ سخن کے اعتبار سے ان میں امتیاز کرنا مشکل ہوگا۔ ان اشعار میں اظہارِ بیان بھی معیاری ہے اور صنعتِ ایہام کو بامحاورہ زبان میں سلیقے سے استعمال کیا گیا ہے۔

بارھویں صدی ہجری کے نصف آخر میں میر محمود صابر (م - ۱۱۸۵ھ/ ۱۷۷۱ع) نے ''شوق افزا'' کے نام سے اپنا اُردو دیوان یادگار چھوڑا۔ ''شوق افزا''[1] میں چھ سو سولہ غزلیں ہیں:

شوقِ تاریخ تھا ز نو دیواں   تا رہے دوستاں کے پاس نشاں

اس زمانے میں ولی کی شہرت سندھ میں پھیل چکی تھی۔ آج بھی دیوانِ ولی کے متعدد قلمی نسخے سندھ کے ذاتی کتب خانوں کی زینت ہیں۔ میر محمود صابر کی نظر سے بھی ولی کا دیوان گزرا تھا اور انھوں نے اسی کی پیروی کی تھی۔ وہ خود کہتے ہیں:

سن ریختہ ولی کا، دل خوش ہوا ہے صابر
حقّا ز فکرِ روشن ہے انوری کے مانند

---

[1] مخطوطہ ''شوق افزا''؛ مملوکہ سندھ یونیورسٹی، حیدر آباد۔

ایک اور جگہ لکھتے ہیں :

گر ریختہ ولی کا لبریز ہے شکر سوں
مضمونِ شعرِ صابر قند و شکر تری ہے

میر محمود صابر کی شاعری اپنے اندازِ بیان کی رچاوٹ ، زبان کی صفائی اور مضمون آفرینی کے اعتبار سے دلچسپ ہے ۔ اگر صابر کے کلام کو بحیثیتِ مجموعی اُس دور کی اُردو شاعری کے ساتھ پڑھا جائے تو اس میں کم و بیش وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو اُس دور کی شاعری سے مختص ہیں ۔ صابر کے کلام کی سنجیدگی اور احساس و جذبے کی سادگی ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے ۔ جیسے دکن میں داؤد اور قاسم ، شمالی ہند میں فائز و حاتم ولی کی روایت کی پیروی کر کے اسے پھیلا رہے ہیں ، اسی طرح سندھ میں میر محمود صابر یہی کام انجام دے رہے ہیں ۔ یہ چند اشعار دیکھیے :

ز حیرت دیدۂ حیراں نہ کھولوں غیر کے مُکھ پر
چو آئینہ بچشمِ شوق دیکھوں گر نگار اپنا
چو ذرہ لگ رہوں خورشیدِ عالم تاب کے پگ سوں
جو اس کی راہ پر دیکھوں غبار اپنا وقار اپنا
حیراں ہے ترا مور میاں دیکھ مصوّر
کس تاب سوں وہ پیچ لکھے موئے کمر کا
تجھ لب کے مٹھائی کی ، چکھی چاشنی جس نے
شربت اُسے تریاق ہوا قند و شکر کا

جب سوں بچھڑا ہے ہم سوں من موہن   ہر نفس زہر ہے مرے تن کا
کیوں نہ کاری گھٹا میں مینہ برسے   موسم آیا انجھوؤں کے ساون کا
دل پپیہا ہے یاد میں تیرے   سیر کر ڈال ڈال ، بنٔ بن کا
خمِ زلفِ شکن کے بوسے کارن   کبھی شانہ ، کبھی بادِ صبا ہوں
اگرچہ رند ہوں در عشقِ خوباں   ولے خوش ہوں کہ مست و بے ریا ہوں
کبھی خوش ہوں ز شوقِ وصل صابر   کبھی ناخوش ز ہجرِ دل ربا ہوں
پیم کے گھاؤ آج رستے ہیں   سرخ انجھوں کے مینہ برستے ہیں

صابر کا کلام اُستادانہ کلام ہے ۔ مشکل زمینوں میں بھی اچھے شعر نکالے ہیں ۔

ٹھہر ۔ پکڑ ، جکڑ قافیہ اور ”کون سکیگا“ ردیف میں یہ شعر دیکھیے :

ابرو کی کماں کھینچ جو توں کھولیگا گھونگھٹ
پلکاں کے خدنگ آگے ٹھہر کون سکے گا
ہیں کاتبِ قدرت خطِ یاقوت کے حیراں
تفسیر ترے حسن کی پڑ (ھ) کون سکے گا
صابر ہے ترے عشق میں مشہور وگرنہ
تجہ لیہ میں دم عشق کا بھر کون سکے گا

سخن ، نین ، دہن ، ہرن قافیہ اور ”سمجھو“ ردیف میں دیکھیے کیسے استادانہ شعر نکالے ہیں :

رقیباں ساتھ ملنا ، سیر کرنا ، باغ میں جانا
نہیں لایق کہ گلرویاں کی خواری ہے سجن سمجھو
مبادا نرگسِ بیمار و گل کی چشمِ بد لاگے
نہ جاؤں ہر گھڑی گلزار میں شہلا نین سمجھو

”اِدھر سوں یو اُدھر سوں وو“ کی ردیف میں یہ شعر دیکھیے :

نین دریا ہوے رو رو اِدھر سوں یو اُدھر سوں وو
بہے گنگا و جمنا ہو اِدھر سوں یو اُدھر سوں وو
پتنگ و شمع نت آویں بِرہ کی آگ سلگاویں
دل و جاں میرا بھڑکاویں اِدھر سوں ہو اُدھر سوں وو

”کوئی کچھ کہے کوئی کچھ کہے“ کی ردیف میں صابر کا ایک شعر دیکھیے :

کوئی دل ربا جانی کہے ، کوئی یوسفِ ثانی کہے
کوئی حرزِ ایمانی کہے ، کوئی کچھ کہے کوئی کچھ کہے

صابر کے ہاں ہمیں ایک لہجے کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں شعر شاعر کی شخصیت اور اس کے جذبے کا اظہار کر رہے ہیں ۔ ہر شعر میں لہجہ محسوس ہوتا ہے ۔ کہیں واضح ہے اور کہیں دبا دبا ۔ اس لہجے کو محسوس کرنے کے لیے یہ دو شعر پڑھیے :

پایا نہ چاند مکھ کے مقابل کا دلربا
سب ہند و سندھ دیکھ کے ڈھونڈا دکھن دکھن

کس سروِ خوش خرام کا شیدا ہے فاختہ
کُوکُو پکارتی ہے کہ پھر پھر چمن چمن

صابر کا کلام تبرّک کی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ وہ سندھ میں ولی کے معیار سخن کی شمع جلا کر اُردو شاعری کو اُسی معیار پر قائم کرتا نظر آتا ہے۔ اُس کے ہاں اُردو کلام صرف منہ کا ذایقہ بدلنے یا بیک وقت کئی زبانوں پر قدرتِ اظہار کی نمائش کی حیثیت نہیں رکھتا۔ یہاں ایک سنجیدہ کاوش، ایک لہجہ، اُستادانہ قدرت اور شاعری کو ایک معیار تک لے جانے کا احساس ہوتا ہے۔ یہی وہ معیار ہے جسے صابر اپنی شاعری میں دریافت کر رہا ہے:

اہلِ معنی پسند کرتے ہیں تازہ مضمون و انتخابِ سخن

میر حیدر الدین کامل کے بھتیجے میر حفیظ الدین علی (م ۱۱۹۰ھ/۱۷۷٦ع) بھی اسی دور کے شاعر ہیں۔ "مقالات الشعرا"[1] میں اُن کے دو شعر ملتے ہیں جن میں صنعتِ ایہام کو صرف ایک معنی کی مناسبت سے نہیں بلکہ بیک وقت چار چار پانچ پانچ معانی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ اسی لیے اُن کے اشعار ایک معمہ بن کر رہ گئے ہیں۔ قانع نے لکھا ہے کہ "فہمِ آن بر ہمہ کس از قبیل دشوار ... کلام وے در ہندوی طرز ایہام واقع، اما چہ ایہام کہ از دو سہ و چہار پنج معنی ہم گاہ گاہے تجاوز دارد" اور یہ لکھ کر اُن کے ایسے اشعار درج کیے ہیں جو نسبتہً آسان اور عام فہم ہیں:

اچار ہوا کھٹا پاپڑ لینی ہے مچھی
سرکا بنا تو آ کے سونی سلونی اچھّی
پہلی ہے کیوں کناری سونا نہیں مہر کا
چونے مُبھی ہیں باتیں موتی تو دیکھ لرکا[2]

قانع نے میر حفیظ الدین علی کو "خسروِ ثانی" لکھا ہے۔ اس کا سبب یہ ہو سکتا ہے کہ اُن کے اشعار معنی کے اعتبار سے پہیلی، کہہ مکرنی کے دائرے میں آتے ہیں، اور یہ وہ چیز ہے جس کی وجہ سے امیر خسرو کا اُردو کلام مشہور ہے ورنہ شیرینی

۱۔ مقالات الشعرا : ص ۱۸۲ ۔

۔ ڈاکٹر ابی بخش خاں بلوچ نے ان دونوں شعروں کی تشریح کی ہے۔ دیکھیے "سندھ میں اُردو شاعری"، ص ۲۵ - ۲٦ ۔

اور لطافت میں حفیظ الدین علی کو امیر خسرو سے کوئی نسبت نہیں ہے :

میاں محمد سرفراز عباسی (م - ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ء) سندھ کے تاجدار اور فارسی کے شاعر تھے ۔ قدیم بیاضوں میں اُن کا اُردو کلام بھی ملتا ہے ۔ ایک فارسی قطعے میں ایک مصرع اُردو کا خوبصورتی سے نظم کیا ہے جس سے عالمِ وصل کی کیفیت نظروں کے سامنے آ جاتی ہے :

دوش دیدم خجستہ دخترکے   ایستادہ بناز در برکے
دست بگرفتمش بہ ہندی گفت   ”چھوڑ دے ہاتھ چوڑیاں کَرکے“

دو اور شعر دیکھیے جن میں احساس و جذبہ کے ساتھ لہجہ بھی شامل ہو گیا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ سرفراز عباسی کے شاعرانہ مزاج کو اُردو شاعری سے خاص مناسبت تھی :

قفس کے بیچ میں بلبل کہاں فریاد کیا کیجے
لکھا قسمت کا ہونا تھا چمن کوں یاد کیا کیجے
ارے بلبل کسے پر باندھتی ہے آشیاں اپنا
نہ گل اپنا نہ باغ اپنا نہ لطفِ باغباں اپنا

یہ وہ زمینیں ہیں جو اس وقت دکن اور دہلی سے لے کر سندھ تک مقبول تھیں اور جن میں اس دور کے زیادہ تر شعرا نے طبع آزمائی کی ہے ۔ سراج ، داؤد اور مظہر جانجاناں وغیرہ کی غزلیں انھی زمینوں میں ملتی ہیں ۔

اِسی دور کے شاعروں میں روحل خاں روحل کا نام بھی آتا ہے جو بلوچوں کے زنگیچہ خاندان سے تعلق رکھتا تھا ۔ روحل کی شاعری میں توحید ، نفی و اثبات اور ہمہ اوست کے موضوعات ملتے ہیں ۔ ڈاکٹر بلوچ نے لکھا ہے کہ ان کے کلام سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ روحل سچل سرمست کے پیش رو تھے ۔ اُن کا کلام بھگتی تحریک کے زیرِ اثر تصوّف میں ڈوبا ہوا ہے ۔ درویشی اُن کی شاعری کا مزاج ہے اور ترکِ دنیا ، ذکرِ الٰہی اور عشق ان کے خاص موضوعات ہیں ۔ روحل خود کو کبیر داس کہتے ہیں :

ہوں میں سکل سوں لیارا
میں داس کبیرا کہایا
کہت روحل ہم روحل ناہیں
کبیر روپ ہمارا

اُردو شاعری کی یہ روایت مختلف رنگوں میں سرزمینِ سندھ پر پھلتی پھولتی رہی اور آگے چل کر حافظ عبدالوہاب سچل سرمست (١١٥٢ھ—١٢٤٢ھ/ ١٧٣٩ع—١٨٢٦ع) کے ہاں وہ جم کر نکھری۔ سچل سرمست سرائکی، سندھی اور اُردو کے شاعر ہیں۔ اُردو میں ایک دیوان اُن سے یادگار ہے۔ اُن کے کلام کا بنیادی موضوع تصوّف ہے۔ وحدت الوجود اور ہمہ اوست اُن کا فلسفۂ حیات ہے۔ عاشقی و درویشی ان کا مزاج ہے۔ ذکر اور بےنیازی اُن کے کلام کی جان ہے۔ سچل سرمست کے اُردو کلام کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنی بات کو سادگی سے بیان کرنے پر قدرت رکھتے ہیں۔ اُن کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ شمالی ہند کی طرح اب سندھ میں بھی زبان و بیان نکھر گئے ہیں اور یہاں بھی وہی معیار قائم ہو گیا ہے۔ سچل کے کلام میں ایک دھیمے دھیمے بولتے ہوئے لہجے کا احساس ہوتا ہے جو پُر اثر ہے:

مری آنکھوں نے اے دلبر، عجب اسرار دیکھا تھا
میانِ ابر اُس خورشید کا انوار دیکھا تھا
مرا تو کام تھا اُس ہادی و رہبر کی صورت سے
اسی صورت کا میں نے ہر جگہ دیدار دیکھا تھا
برابر ہیں بھرجا جس طرح سورج کی یہ کرنیں
ہر مظہر اسی انداز سے انظار دیکھا تھا

”عشق“ اُن کی شاعری کا خاص موضوع ہے جس میں مجازی و حقیقی دونوں پہلو نمایاں ہیں۔ اسی لیے وہ خود کو ”ہم گوئے ہم چوگاں“ کہتے ہیں جس سے فلسفۂ ہمہ اوست پر بھی روشنی پڑتی ہے:

سچّل نہ میرا نام ہے وہ نام میرا پاک ہے
میں خود سراپا عشق ہوں ہم گوئے ہم چوگان ہوں
آخر یہ مطلب پا لیا مرشد نے یہ ہم سے کہا
بن عشق دلبر کے سچل کیا کفر کیا اسلام ہے

سچل کے ہاں عشق کا تصوّر سرمستی اور جنون کا ہے جس میں سوائے محبت کے کوئی اور چیز یاد نہیں رہتی۔ اس کا اظہار بار بار اور طرح طرح سے وہ اپنے کلام

میں کرتے ہیں ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

عاشق جلا دے آگ میں ساری کتابوں کے ورق
اک نام میرا یاد کر یہ دوست کا پیغام ہے
نے ورد خواں ، نے متّقی ، زاہد نہ میں عابد بنا
مجنوں ہوں مفتوں ہوں دیوانہ ہوں مستانہ ہوں

یہی وہ معیار ہے جس سے وہ “بشر” کو دیکھنے کی تلقین کرتے ہیں ۔ یوں اگر دیکھا جائے تو گدا بھی سلطان نظر آنے لگتا ہے :

صورت بشر کی ہے مری ، ظاہر گداگر ہوں بنا
باطن کو پہچانے مرے سلطان ہوں سلطان ہوں

عشق کی اسی سطح پر عاشق اور معشوق اور خود عشق ایک ہو جاتے ہیں ۔ یہی ہمہ اوست ہے :

میں یار ہوں ، کہ ہوں خود ، کچھ بھی نہیں تفاوت
سمجھا “انا معی” کو دیگر کلام کیا ہے
برائے خواہش الفت ہوا اظہار وہ بیچوں
اسی دنیا میں وہ دلدار بن انسان آیا ہے
وہی ظاہر وہی باطن ، وہ ہم تم کا نگہباں ہے
نکل اس کفر اور اسلام کی حد سے یہ فرماں ہے

“اسی” کا پرتو محبوب کی شکل میں سچل کو ہنساتا اور رلاتا ہے ۔ وصل فراق بن جاتا ہے اور فراق وصل :

جاں سے وہ بے جان ہے اُس کے دام میں جو بھی آیا ہے
دو جگ اس کے ّپر میں چھپے ہیں سچل پھر بھی چھایا ہے
دلبر کے در پہ میں تو دیوانہ ہو رہا ہوں
یارو میں دو جہاں سے بیگانہ ہو رہا ہوں

وصل فراق بن جائے تو پھر جدائی ، انتظار ، بے قراری ، بے ہوشی اور بے نیازی ایک مستقل کیفیت بن جاتی ہے ۔ سچل کا کلام اسی کیفیت کا اظہار کرتا ہے :

مجھ کو فنا کرے گی جاناں تری جدائی
فرقت میں تیری در در کرتا ہوں میں گدائی

تیرے فراق سے میں دیوانہ بن چکا ہوں
مجھ کو ہوئی ہے حاصل اُلفت میں جگ ہنسائی
دو چار دن کا میلہ دو چار دن فراق
سیکھی کہاں ہے تو نے یہ رسمِ آشنائی
آؤ سنو اے یارو ! ہے عشق انتظاری
آرام ہے نہ پل بھر ہردم ہے بےقراری

ہجر کی یہی کیفیت ، برہ کی یہی آگ ، فراق میں دھیمے دھیمے سلگنے کا یہ عمل سچل کی شاعری میں اُبھرتا ہے جس کا اظہار وہ بار بار اپنے کلام میں کرتے ہیں ۔ دوہے کے انداز میں غزل کا یہ شعر دیکھیے ۔ یہاں "برہ" بھی مجسّم ہوکر سامنے آتا ہے :

برہا ہے سب مشکل بازی کون رہے ہاتھ لگانے کا
جس نے ہاتھ لگایا اس کو سارا ہوش گنوانے کا

سچل سرمست کا کلام اپنی سادگی ، جذبۂ عشق اور مخصوص موضوعات کے اظہار کی رچاوٹ کی وجہ سے اُردو شاعری کی مخصوص روایت ہی کا ایک حصہ ہے ۔ سچل کے ہاں وہی معیاری زبان استعمال ہوئی ہے جسے ولی نے "ریختہ" کے نام سے ایک نیا معیار دے کر نئی زندگی بخشی تھی اور جو سراج ، حاتم ، آبرو ، مظہر سے ہوتی ہوئی میر ، سودا ، درد تک نئی بلندیوں کو چھو لیتی ہے ۔ سچل کے زبان و بیان اسی روایت کا حصہ ہیں ۔

جیسا کہ ہم نے دیکھا ، سندھ میں اُردو شاعری کی روایت ہر دور میں پروان چڑھتی رہی ۔ قیامِ پاکستان (۱۹۴۷ء) کے ساتھ برِعظیم پاک و ہند کے مختلف علاقوں سے جب وسیع پیمانے پر ہجرت کا سلسلہ شروع ہوا تو تھوڑے ہی عرصے میں یہ زبان سندھ کے طول و عرض میں ایک عام مشترک زبان کی حیثیت سے بولی جانے لگی اور آج اہلِ سندھ ، جن میں زبان سیکھنے اور اپنانے کی بے پناہ خداداد صلاحیت ہے ، اس زبان کو اُسی طرح روانی کے ساتھ بولتے اور لکھتے ہیں جس طرح برعظیم کے دوسرے لوگ اسے بولتے اور لکھتے ہیں ۔ آج کراچی ، حیدر آباد ، سکھر اور دوسرے چھوٹے بڑے شہر اُردو کے ایسے مرکز بن گئے ہیں کہ سارے برِعظیم کی نظریں اُن پر لگی ہوئی ہیں ۔ یہی وہ زبان ہے جس کے بارے میں سندھ

کے نامور مفکّر علامہ آئی ۔ آئی ۔ قاضی نے لکھا تھا کہ ”اردو بین الاقوامیت ، بین الاقوامی قومیت کی علامت ہے ۔ یہ زبان دنیا کی تین عظیم تہذیبوں یعنی ہند آرائی (انڈو جرمینک) ، سامی اور منگول تہذیبوں کا سنگم ہے ۔ یہ زبان سارے ایشیا کی لنگوا فرینکا بننے کے لیے موزوں ہے[2]۔“

☆ ☆ ☆

---

[2] Casual Peep at Sophia : by Allama I. I. Kazi (P. 119), Published by Sindhi Adabi Board, Hyderabad, 1967,

لسانی اشتراک

(اردو ، پنجابی ، سرائکی ، سندھی)

ایشیا کی لنگوا فرینکا بننے کی صلاحیت رکھنے والی یہ زبان اس صلاحیت کی اس لیے حامل ہے کہ اس نے گزشتہ بارہ سو سال کے معلوم سفر کے دوران میں نہ صرف برعظیم پاک و ہند کی کم و بیش سب زبانوں کی خصوصیات کو جذب کیا ہے بلکہ بیرونی زبانوں — مثلاً فارسی ، عربی ، ترکی ، یونانی ، پرتگالی اور انگریزی وغیرہ — سے بھی خوب خوب استفادہ کیا ہے ۔ برعظیم کی مختلف زبانوں سے اگر اُردو کی گرامر کا مقابلہ کیا جائے تو ذخیرۂ الفاظ کے علاوہ صرف و نحو کے بہت سے اصول مشترک نظر آئیں گے ۔ پنجابی ، سرائکی اور سندھی تو خصوصیت سے اُردو سے قریب ترین زبانیں ہیں ۔ آئیے اس بات کو قواعد کے چند اصولوں میں تلاش کریں ۔

مصدر :

اُردو اور پنجابی میں مصدر ایک ہی طریقے سے بنائے جاتے ہیں ؛ یعنی دونوں میں علامت ''نا'' امر کے آخر میں لگانے سے مصدر بن جاتا ہے جیسے آنا ، جانا ، دوڑنا وغیرہ ۔ سرائکی کا مصدر ''ن'' ساکن پر اور سندھی کا ''ن'' متحرّک پیش پر ختم ہوتا ہے ۔

تذکیر و تانیث :

تذکیر و تانیث اُردو ، پنجابی ، سرائکی اور سندھی میں ایک ہی طریقے سے بنتے ہیں ؛ مثلاً جو مذکّر لفظ ''الف'' پر ختم ہوتا ہے اس کی تانیث ''ی'' لگا کر بنائی جاتی ہے جیسے بکرا سے بکری ، کالا سے کالی ، مرغا سے مرغی ، موٹا سے موٹی ۔ اگر مذکّر الفاظ حرفِ صحیح پر ختم ہوں تو اُردو ، پنجابی اور سرائکی تینوں زبانوں میں تانیث بنانے کے لیے ''نی'' لگا دیتے ہیں ؛ جیسے اونٹ سے اونٹنی ، فقیر سے فقیرنی ، نٹ سے نٹنی ، زمیندار سے زمیندارنی وغیرہ ۔ سندھی میں حرفِ صحیح

نہیں ہوتا ۔ آخری حرف متحرّک رہتا ہے اور تانیث اُسی طریقے سے بنتی ہے جیسے اُن مذکر الفاظ کی جو ”ی“ پر ختم ہوتے ہیں ۔ تانیث میں ”ی“ ”ن“ سے بدل جاتی ہے ۔ ایسے مذکّر الفاظ جو ”ی“ پر ختم ہوتے ہیں ، تانیث بنانے کا اُردو ، پنجابی ، سرائکی اور سندھی میں ایک ہی طریقہ ہے جیسے میراثی سے میراثن ، تیلی سے تیلن ، قصائی سے قصائن ، بھائی سے بہن ، جوگی سے جوگن ، درزی سے درزن ۔ سندھی میں آخری حرف زیر کے ساتھ متحرّک رہتا ہے ۔

اسما یا اسماے صفات :

اُردو ، پنجابی ، سرائکی میں اسما یا اسمائے صفات الف پر ختم ہوتے ہیں ، جیسے گھوڑا ، لڑکا ، مُنڈا ، بڑا ، وڈا وغیرہ ۔ سندھی میں اسماء یا اسمائے صفات ، برج بھاشا کی طرح ، واؤ مجہول پر ختم ہوتے ہیں جیسے گھوڑو ، چھوکرو ، وڈو وغیرہ ۔ چاروں زبانوں میں اسما یا اسمائے صفات تذکیر و تانیث اور جمع واحد میں اپنے موصوف کی حالت کے مطابق ہوتے ہیں ؛ جیسے کالا گھوڑا ، اچھی لڑکی ۔ پنجابی ، سرائکی اور سندھی میں جمع مؤنث کی حالت میں اسم ِ صفت اور موصوف دونوں جمع ہو جاتے ہیں ؛ جیسے اونچیاں گھوڑیاں (سرائکی ، پنجابی) ، اُچیوں گھوڑیوں (سندھی) ۔ قدیم اُردو (دکنی وغیرہ) میں یہی طریقہ رائج تھا کہ فعل تذکیر و تانیث اور واحد جمع میں اپنے فاعل کے مطابق آتا تھا ؛ مثلاً حسن شوق کا یہ شعر دیکھیے :

خوشی خرمی میں اوبلتیاں چلیاں
اکھرتیاں و بھرتیاں اوچھلتیاں چلیاں (حسن شوق)

سودا کے دور تک بھی یہی طریقہ رائج تھا ۔ مثلاً :

جب لبوں پر یار کے مِسّی کی دھڑیاں دیکھیاں
جوں زحل کی ساعتیں اس دل پہ کڑیاں دیکھیاں (سودا)

پنجابی ، سرائکی ، سندھی میں بھی یہی طریقہ ہے ؛ مثلاً سندھی میں کہیں گے چھوکرو آیو ، چھوکرا آیا ، چھوکری آئی ، چھوکریوں آئیوں ۔

اضافت :

اُردو ، پنجابی ، سرائکی اور سندھی میں اضافت اپنے افعال کی تذکیر و تانیث اور واحد جمع کے مطابق ہوتی ہے ۔ قدیم اُردو میں بالکل یہی طریقہ رائج تھا ۔

ماضی مطلق :

اُردو ، پنجابی ، سرائکی اور سندھی میں ماضی مطلق ایک ہی طریقے سے بنتا ہے - جیسے :

	واحد غائب	جمع غائب	واحد حاضر	جمع حاضر	واحد متکلم	جمع متکلم
اُردو :	وہ آیا	وہ آئے	تو آیا	تم آئے	میں آیا	ہم آئے
پنجابی :	اوہ آیا	اوہ آئے	توں آیا	تُسی آئے	میں آیا	اَسی آئے
سرائکی :	او آیا	او آئے	توں آیا	تساں آئے	میں آیا	اَساں آئے
سندھی :	ہو آیو	ہو آیا اُہے آیا	توں آئیں	توھیں آیا توہاں آیا	ما آیُم ما آیُس آءون آیس	اسیں آیاسیں/سُون اساں آیاسیں/سُون

مضارع :

اُردو ، پنجابی ، سرائکی اور سندھی میں مضارع کا ایک ہی طریقہ ہے - اُردو ، پنجابی مصدر=آنا - سندھی میں ''آنا'' کو ''اچن'' کہتے ہیں - گردان یہ ہے :

اُردو :	وہ آئے	وہ آئیں	تو آئے	تم آؤ	میں آؤں	ہم آئیں
پنجابی :	اوہ آوے	اوہ آون	تو آویں	تُسی آؤ	میں آواں	اسی آئیے
سرائکی :	او آوے	او آون	تو آویں	تساں آؤ	میں آواں	اساں آؤں
سندھی :	ہو اَچے	ہو اَچن	تو اچیں	توھیں اچو	آءون اچاں	اسیّں اَچّوں

اصولِ قواعد کے اشتراک کی یہ صرف چند مثالیں تھیں - ذخیرۂ الفاظ ، سابقے لاحقے ، تراکیب و بندش اور اظہار بیان کے بنیادی سانچے ، جملوں کی ساخت ، لہجے ، روایات ، صنعیات ، تلمیحات و اشارات اور طرزِ فکر و احساس بھی کم و بیش مشترک ہیں -

☆ ☆ ☆

سرحد میں اُردو روایت

وہ اسباب و عوامل جو سندھ ، ملتان ، پنجاب ، دہلی ، یو ۔ پی ، بہار ، گجرات ، مالوہ اور دکن وغیرہ میں اُردو کی پیدائش ، ترقی اور ترویج کے تھے ، وہی معاشرتی ، سیاسی ، تہذیبی و لسانی اسباب و عوامل اس علاقے میں موجود تھے جس کے ایک حصے کو آج ہم صوبہ سرحد کے نام سے موسوم کرتے ہیں ۔ صوبہ سرحد کے اہلِ علم جب ان حالات و اسباب کا تجزیہ کرتے ہیں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ''اُردو کی جنم بھومی درحقیقت سرحد کا کوہستانی خطہ ہے ۔ اُردو جو سنسکرت اور فارسی کے اختلاط کا نتیجہ تھی ، اُس کا خمیر سرحد کے سنگلاخ ماحول میں اُس وقت سے تیار ہو رہا تھا جب ایرانیوں نے پہلے پہل ہندوستان پر دھاوے بولنے شروع کیے ۔ ایرانیوں کی آمد کا آغاز ۱۰۰۱ع میں محمود غزنوی کے حملوں سے ہوا اور سترھویں صدی عیسوی میں نادر شاہ درانی کے عہد تک مسلسل طور پر یہ یلغار جاری رہی[1] ۔'' ''اُردو نے پشتو کے بطن سے جنم لیا ۔ ''ہند کو'' اس کی ابتدائی شکل ہے جو آج بھی شمال مغربی صوبہ سرحد کے مرکزی شہروں میں رائج ہے ۔ اس کے لوک گیت اب بھی قدیم اُردو کی یاد تازہ کرتے ہیں ۔ یہ لوک گیت سرحد کے علاوہ ہندوستان کے اُن مقامات پر بھی ملتے ہیں جہاں جہاں افغان ، پشتو اور ''ہند کو'' کے بیج لے کر پہنچے اور وہاں انھوں نے اُردو زبان کا پودا لگایا[2] ۔'' ''چار بیت'' کی صنفِ شاعری سوائے پشتو اور اُردو کے کسی اور زبان میں نہیں ہے ۔ یہ بھی پشتو ہی کے زیرِ اثر اُردو میں آئی ۔ پیر روشان کی تصنیف ''خیرالبیان'' جو اُردو نثر کی قدیم ترین تصنیف ہے اور ۹۲۸ھ/۱۵۲۱ع میں لکھی گئی ، اُردو اور پشتو کے قدیم ترین تعلق پر روشنی ڈالتی ہے[3] ۔''

۱- سرحد میں اُردو : مرتّبہ فارغ بخاری ، ص ۱۳۳ ، سنگ میل پشاور ، سرحد نمبر ۔
۲- ادبیاتِ سرحد : جلد سوم ، مرتّبہ فارغ بخاری ، ص ۱۲۶ ، نیا مکتبہ پشاور ، ۱۹۵۵ع ۔
۳- ایضاً ، ص ۵۱ ۔

ایک اور فاضل محقّق امتیاز علی خاں عرشی نے بھی ، جنھوں نے اُردو اور پشتو کے تعلق پر اولین اور قابلِ قدر کام کیا ہے ، یہی نتیجہ نکالا ہے کہ ”اُردو زبان کی پیدائش کا سب سے بڑا سبب ہندوستان میں افغانوں کی آمد تھی اور اس نئی زبان میں عربی ، فارسی ، ترکی اور مغلی کا سب نہیں تو بہت بڑا حصہ بھی افغانوں ہی کی زبان اور ان ہی کی وساطت سے داخل ہوا ہے ۔ خود ان زبانوں کے بولنے والوں کے ذریعے سے بہت کم لفظ یہاں آئے تھے ۔ یہ لوگ ہندوستان میں آنے سے صدیوں پہلے اسلام لا چکے تھے اور نسلوں سے عربی زبان ان کی مذہبی مقدس زبان قرار پا گئی تھی، اس لیے ان کے ساتھ عربی الفاظ بھی آئے ۔کچھ عربی الفاظ ان کی فارسی بولی میں دخیل تھے اور پشتو میں بھی ۔ اس بنا پر عوام و خواص اور مغربی و مشرقی دونوں قسم کے افغانوں کے ذریعے سے اُردو میں داخل ہوئے ۔ ترکی زبان افغانستان کے کچھ علاقے کی زبان بھی تھی ۔ جب افغانی ہندوستان میں وارد ہوئے تو اُن کے ساتھ سب زبانیں بھی آئیں اور رفتہ رفتہ یہاں کی دیسی زبانوں میں بھی اُن کے الفاظ داخل ہو گئے ۔ چونکہ افغانوں نے اپنا ہندوستانی دفتر بھی فارسی ہی میں رکھا تھا اس لیے قدرتی طور پر فارسی اور وہ عربی الفاظ زیادہ اختیار کیے گئے جو فارسی میں آزادنہ استعمال کیے جاتے تھے ، لیکن اس کے ساتھ بہت سے خالص پشتو لفظ بھی داخل ہوئے ۔ ان پشتو الفاظ کی فہرست میں وہ سب الفاظ داخل ہیں جو اصلاً سنسکرت سے تعلق رکھتے ہیں لیکن ان کی مروجہ شکل ہندی میں نہیں پائی جاتی اور اس لیے یہ کہنا چاہیے کہ وہ افغانستان میں ڈھل کر یہاں آئی ہے ۔ اسی طرح پشتو اور اُردو کے مشترک لفظ بھی ، جن کی سنسکرتی یا پراکرتی اصل نامعلوم یا مشتبہ ہے اُس وقت تک پشتو ہی کے تسلیم کیے جائیں گے جب تک ان کی سنسکرتی یا پراکرتی اصل کا قرار واقعی پتا نہ چل سکے . . . ہماری زبان میں بہت سے عربی ، فارسی اور ترکی لفظ اپنے اصلی تلفّظ سے ہٹ گئے ہیں ۔ ہو سکتا ہے کہ یہ سب تغیّرات ہندی لہجے کا نتیجہ ہوں ۔ لیکن جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ افغانی بھی ان لفظوں کو بالکل ہمارے مطابق بولتے ہیں تو یہ سوال آتا ہے کہ کیا ہم نے ان سکّوں کو ڈھالا اور یہاں سے افغانستان بھیجا یا وہاں سے ڈھلے ڈھلائے ہم تک پہنچے[1]؟“

---

[1] اُردو زبان کی بناوٹ میں پشتو کا حصہ : از امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۹۳۷ - ۹۳۹ ، مطبوعہ ”اُردو ادب کے آٹھ سال“ ، کتاب منزل کشمیری بازار لاہور۔

کرنل راورٹی بھی پشتو لغت کے مقدمے میں اسی قسم کے خیالات کا اظہار کرتا ہے اور لکھتا ہے کہ پشتو زبان میں بہت سے لفظ ایسے ملتے ہیں جو اُردو میں بھی نظر آتے ہیں مگر ان سب کا سراغ واضح طور پر سنسکرت میں نہیں ملتا ۔ کم از کم اُس وقت تک کہ انھیں کسی اور اصلی زبان کا ثابت کیا جائے خالص پشتو اصطلاحیں سمجھنے کی طرف مائل ہوں جو بالکل اُسی طرح ریختہ میں شامل ہو کر گھل مل گئی ہیں جیسے سنسکرت ، عربی ، فارسی بلکہ پرتگالی اور ملیالم کے لفظ ۔ محمود غزنوی کے حملے کے بعد سے یہاں (ہندوستان) ان کی مستقل بستیاں آباد ہیں اور اُن کی اولاد ہندوستانی پٹھان کہلاتی ہے جو ہندوستانی مسلمانوں کا ایک بڑا حصہ شمار ہوتے ہیں اور تقریباً سب کے سب اُردو بولتے ہیں[1] ۔‘‘

’’ہندوستانی پٹھان‘‘ اس برِعظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے ہیں اور آج تک ان لوگوں کے مزاج میں وہ نسلی خصائص موجود ہیں جو سرحد کے پٹھانوں میں عام طور پر پائے جاتے ہیں ۔ دہلی سلطنت کے سارے بادشاہ اور اُن کے بہت سے عمال و متوسلین اسی علاقے سے آئے تھے ۔ علاؤ الدین خلجی کا خاندان بھی اسی علاقے سے گیا تھا ۔ امیرانِ صدہ کا جو جال علاء الدین خلجی نے گجرات ، مالوہ اور دکن کے طول و عرض میں پھیلایا تھا اور جسے بعد میں محمد تغلق نے اور مستحکم کیا ، ان میں متعدد خاندان اسی علاقے سے آنے والوں پر مشتمل تھے ۔ لودی خاندان کے بادشاہ اسی علاقے سے آ کر برِعظیم کے بادشاہ بنے تھے ۔ شیر شاہ سوری اسی علاقے سے برِعظیم میں قسمت آزمائی کے لیے آیا تھا ۔ تاجروں ، سوداگروں کے علاوہ درویشوں اور عالموں کی ایک موثر تعداد بھی یہیں سے گئی تھی ۔ خواجہ معین الدین چشتی ، قطب الدین بختیار کاکی ، مجدد الف ثانی اور دوسرے بہت سے اہل اللہ نے یہیں سے ہجرت کی تھی اور اپنی روحانیت کے نور سے برِعظیم کی آنکھیں روشن کی تھیں ۔ ’’ظاہر ہے کہ جو قوم ہندوستان میں اتنے مختلف بھیسوں کے اندر سینکڑوں ہزاروں برس سے آ جا اور رہ رہی ہو اس کا یہاں کے تہذیب و تمدن ، سیاست و معاشرت اور زبان و ادب پر اثر انداز نہ ہونا کس طرح باور کیا جا سکتا ہے[2] ۔‘‘

پٹھانوں نے اُردو زبان کو اور اُردو زبان نے پٹھانوں کو اتنا کچھ دیا ہے

۱۔ مقدمہ پشتو انگریزی لغت : مرتبہ کرنل راورٹی ، مطبوعہ لندن ، ۱۸۶۰ع ۔
۲۔ اُردو زبان کی بناوٹ . . . : ص ۱۱۹ ۔

کہ ایک کی شخصیت دوسرے میں جھلکنے لگی ہے - تاریخ کے صفحات کی سرسری ورق گردانی سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ملکی ، فوجی و انتظامی خدمات پر یہ لوگ کتنی کثیر تعداد میں مامور تھے - مغلوں نے چونکہ سلطنت لودیوں سے لی تھی ، جو پٹھان تھے ، اسی لیے مغلوں کی سیاسی طور پر یہ کوشش رہی کہ انھیں اس طرح دبا کر رکھا جائے کہ یہ سر نہ اُٹھا سکیں - مغلوں کی راجپوت دوستی اسی پالیسی کا نتیجہ تھی - مغلیہ تاریخوں میں قدم قدم پر پٹھان دشمنی کا احساس ہوتا ہے - اسی لیے آج ہم اُردو زبان و ادب کی تاریخ لکھتے ہیں تو پٹھانوں کی خدمات کو فراموش کر دیتے ہیں - اگر محمد بن قاسم کی فتوحات کے ساتھ وادیِ سندھ میں اتنے گہرے لسانی تغیّرات ہوئے اور آلِ غزنہ کے دورِ حکومت میں پنجاب کی زبان میں غیر معمولی تبدیلیاں آئیں تو کوئی وجہ نہیں ہے کہ ان تبدیلیوں میں پٹھانوں کی زبان و معاشرت نے حصہ نہ لیا ہو - ایسے سینکڑوں اُردو کے ٹکسالی الفاظ پشتو ہی سے آئے ہیں - مثلاً[1] :

پشتو	اُردو	
انکڑ کنک خڑ	انکٹڑ کھنکڑ	آڑ کباڑ
اوش	ُپوش	
ُبوتے	ُبوتہ	جوان ُبوتہ ہوگئی
پخ	پخ	
پرکٹے	پرکٹا	گیڑ
لن لوش	لن لوش	
ٹس ُٹس	ٹس ُٹس	بندوق کی آواز - یونہی ٹس ُٹس ہوکر رہ گئی
حال احوال	حال احوال	
پریان	حیران ، پریان	
خلتہ	خلتہ	تھیلا ، پاجامے کو کاٹتے وقت تھیلا بنا تے ہیں جسے خلتہ کہتے ہیں -
ڈوزہ ، ڈوزے	ڈزیں مارنا	شیخی بگھارنا
سنڈہ	سنڈا	سنڈا مسٹنڈا

---

[1] اُردو زبان کی بناوٹ میں پشتو کا حصہ : ص ۹۱۲ — ۹۲۵ -

سودہ	سادہ سودہ	
کڑہ دڑہ	کھڑا بڑا	جیسے میرا بچہ کھڑا بڑا ۔
کیر	کھیر	حویلی سے ملحق بڑا سا احاطہ ۔
وخت	وخت	وقت
یار	یار	عاشق

پشتو اور اُردو میں نہ صرف ذخیرۂ الفاظ اور تہذیبی اثرات کا بیشتر سرمایہ مشترک ہے بلکہ فارسی اثرات نے فکر و اظہار کی سطح پر دونوں زبانوں کو ایک دوسرے سے اور قریب کر دیا ہے ۔ اُردو اور پشتو کے لسانی ، تہذیبی اور تاریخی تعلق کا مطالعہ کسی محمود شیرانی کا منتظر ہے ۔

پٹھانوں نے اُردو زبان کی جو خدمات "ہندوستانی پٹھان" بن کر انجام دی ہیں ان سے تاریخِ ادب کا مطالعہ کرنے والا بے خبر نہیں ہے ۔ اُردو کے پٹھان شعرا ، ادبا اور مصنّفین کی ایک طویل فہرست ہے جو صدیوں کی تاریخ میں بکھری پڑی ہے ۔ اُردو نثر کا قدیم ترین نمونہ "خیر البیان" مصنّفہ بایزید انصاری (م ۔ ۹۸۰ھ/۱۵۷۲ع) میں ملتا ہے ۔ "خیرالبیان" میں پیر روشان بایزید انصاری نے اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے اپنے اسلامی عقائد کو پیش کیا ہے اور اپنی اس تصنیف میں ایک ہی بات کو چار زبانوں میں لکھا ہے ۔ پہلے عربی میں ، پھر فارسی میں ، پھر پشتو میں اور اس کے بعد اُردو میں ۔ بیک وقت یہ چار زبانیں اس لیے استعمال کی گئی ہیں تاکہ پیر روشان کے عقائد و خیالات ساری دنیائے اسلام ، صوبہ سرحد اور برعظیم میں پھیل سکیں ۔ یہ نثر اپنی قدامت کی وجہ سے آج بھی لسانی نقطۂ نظر سے غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے ۔ ساڑھے چار سو سال سے زیادہ کا عرصہ کسی زبان کی تاریخ میں ایک بہت طویل عرصہ ہوتا ہے ۔ بایزید کہتے ہیں[1] :

> "لکھ کتاب کے آغاز کے بیان جن کے سارے اکتھر سہن بسم اللہ ، تمام ۔ میں نہ گنوانونگا مزدوری انہن کی جے لکھیں پرن بگارن اکھر کہ تمکنی پرن لکھیں اسی کارن جے سبھی ہوئے بیان . . . قران میں ہے (گا عیان) ۔" (ص ۱)

۱- خیرالبیان : مصنّفہ بایزید انصاری ، مرتّبہ حافظ محمد عبدالقدوس قاسمی ، ص ۱ — ۲ ، مطبوعہ پشتو اکیڈمی پشاور یونیورسٹی ۱۹۶۷ع ۔

> ”لکھ وہ اکھر جے سب جیب سہن جڑ تھیں ، اس کارن جے نفع پاؤں اومیاں توں سبحان ہے کج کا میں ناہیں جانتا بن قران کے اکھر رے سبحان ۔“ (ص ٣)

> ”لکھنا اکھر کا تجھہ سی ہے ، دکھلاونا اور سکھلاونا مجھ سی ہے ، لکھ میرے فرمان سہن جیوں اکھر قران کی ہن کی ہن ، لکھ کوئی اکھر اور پر تمکنا کہ جزم کہ اور نشان جے وہ اکھر پچانہن ، او میاں ! لکھ کوئی اکھر چار چار عیان درہاں سکھنے جے پڑھیں تو سانس نکالہن کوئی دویں بھہ اکھر سہن اومیاں ! ۔“ (ص ٣)

بایزید انصاری کے ، عربی فارسی پشتو کے ساتھ ، اُردو زبان میں اپنے خیالات کے اظہار سے اس بات کی مزید تصدیق ہو جاتی ہے کہ اس زمانے میں بھی ، یہی وہ زبان تھی جس سے سارے برِعظیم کے لوگوں کو مخاطب کیا جا سکتا تھا ۔ یہی حیثیت اس زبان کو آج بھی حاصل ہے ۔

پشتو زبان بہت قدیم زبان ہے لیکن اس کے ادب کی مسلسل تاریخ بہت پرانی نہیں ہے ۔ **خوشحال خان خٹک** (١٠٢٢ھ—١١٠٠ھ/١٦١٣ع—١٦٨٨ع) وہ پہلا شاعر ہے جس نے پشتو کو رسم الخط بھی دیا اور اسی میں اپنی شاعری سے نئی روح پھونکی ۔ وہ خود کہتا ہے :

> ”نظم ہو خواہ نثر خواہ رسم الخط ، ہر لحاظ سے پشتو زبان پر میرا احسان ہے ۔ کیونکہ پہلے اس میں نہ خط تھا اور نہ کوئی کتاب ۔ تو میں نے اس میں کئی کتابیں تصنیف کر ڈالیں[1] ۔“

> ”پشتو زبان ایک تو مشکل ہے ۔ دوسرے اس میں بحر نہیں ملتی ۔ مجھے یہ چند بحریں بڑی مشکل سے ہاتھ آئیں[2] ۔“

اس حرّیت پسند شاعر نے ساری زندگی پشتو کی خدمت میں صرف کر دی لیکن جب ہم اس کے کلام کا مطالعہ کرتے ہیں تو مشترک سرمایۂ الفاظ ، اندازِ فکر ، فارسی اثرات ، بحور و اوزان کے علاوہ ہم دیکھتے ہیں کہ اُردو زبان کی شیرینی بھی اس کا دامنِ دل اپنی طرف کھینچتی ہے ۔ ایک غزل[3] میں وہ

١۔ منتخباتِ خوشحال خان خٹک : ص ٢٧١ ، مطبوعہ پشتو اکیڈمی پشاور ۔

٢۔ ایضاً : ص ١٩٧ ۔

٣۔ سنگ میل : پشاور ، سرحد نمبر ، ص ٢٣٥ ۔ ٢٣٦ ۔

اُردو کے الفاظ التزام کے ساتھ استعمال کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے :

پہ سینہ کنبرم داودہ مینہ پھر جاگی
حا اوستا محبت گورہ کیسے لاگی
در رقیب دینا دِ یادہ شوہ کہ خسہ شوہ
سپینہ خوایہٗ پہ خندہ راکڑہ پھر بھاگی
پہ بازئے بازئے وجلے گٹل نہ شے
خکہ ما پہ مسخر و وڑنے بے جاگی
زہ خوشحال چہ لالہ ورایہ در بنکارہ شوم
پہ خندائے وے چہ آؤ میرا بے راگی

عبدالرحمان بابا (۱۰۴۲ھ—۱۱۱۸ھ/۱۶۳۲ع—۱۷۰۶ع) بھی اسی زمانے کے شاعر ہیں ۔ جب انھوں نے شعور کی آنکھ کھولی تو خوشحال خاں خٹک کی شاعری صوبہ سرحد کی فضاؤں میں گونج رہی تھی ۔ رحمان بابا نے پشتو کے ساتھ ساتھ اُردو میں بھی شاعری کی ۔ غزلِ ریختہ[1] کے یہ اشعار ایک طرف اُردو زبان سے رحمان بابا کے تعلق کی اور دوسری طرف اس صوبے میں اُردو کے رواج کی داستان سنا رہے ہیں ۔ زبان صاف ہے ، بیان پر فارسی کا اثر گہرا ہے اور ہیئت وہی استعمال کی گئی ہے جو مغلیہ دور میں ریختہ کی شکل میں سارے شمالی ہند میں ملتی ہے ۔ رحمان بابا کی یہ غزل پڑھیے :

بوصلِ تو مارا کجا هات ہے　　کہ وصلے تو خیلے بڑی بات ہے
بکونے تو گفتم کہ مسکن کنم　　ولے کے مرا این دراجات ہے
خمِ زلفِ تو گوشہٗ ابروان　　دلم را عجائب مقامات ہے
ہمیں دادی دشنام و گالی مرا　　ہمویم ہمیں از تو سوغات ہے
نگاہم نہ امروز خونم بریخت　　کہ دانم ترا ہمچو عادات ہے
ز آغوش رحمان مرو بارقیب　　کہ ایں سفلہ بدخوئی و بدذات ہے

غرض کہ اُردو شاعری و زبان کی روایت کسی نہ کسی شکل میں ہر زمانے میں صوبہٗ سرحد میں نظر آتی ہے ۔ پشتو بولنے والا جب اُردو کو اپناتا ہے تو وہ جلد ہی اُس معیاری زبان پر عبور حاصل کر لیتا ہے جس میں ہر علاقے کے لکھنے والے ایک سطح پر برابر کے شریک ہیں ۔

---

[1] دیوان عبدالرحمان بابا : ص ۲۷۷ ، پشتو اکیڈمی پشاور ۔

میر و میرزا کا "دور ہے اور اُردو شاعری ایک نئے نقطہ" عروج کو چُھو رہی ہے کہ **قاسم علی خاں آفریدی فصیح** ، شیریں اور سادہ زبان میں اپنی غزل کے لئے چھیڑتا ہے ۔ اس کی غزل میں اُستادانہ رنگ بھی ہے اور قادر الکلامی بھی ۔ ردیف کی معنویت ، قافیے کا شعور اور مخصوص لہجہ اس کی شاعری میں ایسا رنگ بھرتا ہے کہ اس کی شاعری ہر پڑھنے والے کی توجہ اپنی طرف کھینچتی ہے ۔ قاسم علی خاں کا دیوان ، جس کا مخطوطہ پشاور یونیورسٹی میں محفوظ ہے ، شائع ہو چکا ہے اور کافی کلام ضائع ہونے کے باوجود اس دیوان میں دو سو کے قریب غزلیں ہیں ۔ یہ چند اشعار دیکھیے جن سے قاسم علی خاں کے رنگِ سخن کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

وہ آپ دکھانے کو ، صورت مجھے آتا ہے
جب اپنی نحوست کے ایام نکلتے ہیں
وحدت کا تماشا ہی کثرت کے مظاہر ہیں
آغاز سے ہر شے کے انجام نکلتے ہیں
کسی سے میں تری وصلت کی التجا نہ کروں
مروں برشک پہ اظہارِ مدعا نہ کروں
ازل سے تا ابد تک آفریدی ساتھ ہے اُس کے
میانِ دوستی صاحب سلامت ہو تو ایسی ہو

قاسم علی خاں آفریدی کا کلام دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ دوسرے شعرا کا کلام دست بردِ زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکا ورنہ یہ کلام بذاتِ خود سرحد میں اُردو شاعری کی ماضی میں پھیلی ہوئی روایت کی طرف اشارہ کر رہا ہے ۔

قاسم علی خاں کے دور میں ایک اور شاعر مولوی محمد عثمان قیس (م ۱۲۴۰ھ/ ۱۸۲۴ء) کا کلام بھی ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتا ہے ۔ دیکھیے کیسا خوب صورت شعر کہا ہے :

رُخِ پُر نور سے گیسو نہ ہٹے آج تلک
مجھ سیہ بخت کی قسمت میں سحر ہو نہ سکی

ایک اور شعر سنیے :

"ملک کرتے ہیں ذکر اس کا ، فلک کرتا ہے فکر اس کا
قضا اس کی طلب جُو ہے ، قدر حاضر پئے خدمت

حیدر پشاوری[1] (۱۷۲۶ء—۱۸۰۰ء) نے آٹھ دیوان مکمل کیے تھے جس کی طرف ایک شعر میں خود اشارہ کیا ہے :

پیرِ کہنہ تری تحریص بڑھی جاتی ہے   آٹھ دیوانوں کی تکمیل پہ قانع نہ ہوا

یہ سب دیوان دست بردِ زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکے لیکن چند غزلیں آج بھی اُن سے یادگار ہیں۔ چند اشعار دیکھیے جن سے حیدر کی اُستادی، قادر الکلامی اور جوان فکری کا اندازہ ہو سکتا ہے :

قاصد بیاں نہ کیجیو اس طرح حالِ دل
حالت مری کو سن کے وہ حیران رہ نہ جائے
تم وقتِ نزع بھی جو نہ آؤ تو خوب ہے
مجھ پر کسی کا کوئی احسان رہ نہ جائے
لڑکپن میں نزاکت ہے، ادا ہے، چلبلا پن ہے
غضب ڈھائے گا یہ نامِ خدا اک دن جواں ہو کر
گل ہنس کے ہوا گویا جو تو ہے وہی میں ہوں
اے بلبلِ خوش لہجہ جو تو ہے وہی میں ہوں
تم اور اس جگہ یہ عجب انقلاب ہے
ہم اپنے گھر میں دیکھ کے تم کو حیران ہیں
میں اور خفا ہوں آپ سے جی توبہ کیجیے
سچ پوچھیے تو آپ تو حیدر کی جان ہیں

ان اشعار میں ایک رعنائی، ایک تازگی ہے۔ بیان صاف اور سادہ ہے۔ زبان روزمرہ اور محاورے کی چاشنی لیے ہوئے ہے اور مزاج کی شوخی اشعار میں شگفتگی کا رنگ بھر رہی ہے۔

صوبہ سرحد کے علاقے میں امن کم اور انتشار زیادہ رہا ہے۔ ایک تو یہ علاقہ ہمیشہ سے فاتحین کی گزرگاہ رہا ہے۔ دوسرے یہاں سے ہندوستان کی طرف ہجرت کا لامتناہی سلسلہ رہا ہے۔ اس لیے یہاں کے پیڑ پودوں نے پھل پھول برِعظیم کے مختلف حصوں میں جا کر دیے اور اُردو زبان کی رونق میں اضافہ کیا۔ اور وہ لوگ جو یہاں رہ کر اپنی صلاحیتوں کی داد دیتے رہے، ان کا کام جلد جلد آنے والے

---

[1] ادبیاتِ سرحد: جلد سوم، فارغ بخاری، ص ۱۳۰، نیا مکتبہ پشاور ۱۹۵۵ء۔

انقلابات کی آندھیوں نے برباد کر دیا ۔ مہاراجہ رنجیت سنگھ کے زمانۂ حکومت میں یہاں کی بہت سی چیزیں زیر و زبر ہوگئیں لیکن انگریزوں کی حکومت کے بعد جب حالات پُرامن ہوئے تو ہم دیکھتے ہیں کہ انیسویں صدی کے وسط سے اب تک اُردو شعر و ادب کا چراغ یہاں کسی وقت بھی نہیں بجھا بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ روشن سے روشن تر ہوتا جا رہا ہے ۔

☆ ☆ ☆

بلوچستان کی اردو روایت

ایک لاکھ چونتیس ہزار دو مربع میل کے بنجر پہاڑوں اور سنگلاخ چٹانوں والے اس بے آب و گیاہ علاقے کی ، جس کے شمال میں افغانستان اور مغرب میں ایران واقع ہے ، نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بیک وقت کئی زبانیں بولی جاتی ہیں اور زیادہ تر لوگوں کی مادری زبانیں دو ہیں ۔ یہاں پشتو بولنے والے پٹھان بھی آباد ہیں اور بلوچی و براہوئی قبائل بھی ۔ یہی اس صوبے کی تین بڑی آبادیاں اور اُن کی تین خاص زبانیں ہیں ۔ باقی بولیاں انھی کی شاخیں ہیں ۔ بلوچی وسطی ایران کی ایک بولی ہے جو بقول گریرسن[1] ایرانی بولیوں میں قدیم ترین بولی ہے ۔ اس بولی پر کُردی کی بھی گہری چھاپ ہے ۔ براہوئی دراوڑی زبان کہی جاتی ہے ۔ بارکھان کے علاقے میں ایک زبان اور بولی جاتی ہے جسے عرفِ عام میں ”کھیت رانی“ کہتے ہیں ۔ اس زبان میں عربی ، فارسی ، براہوئی ، سرائکی ، پشتو اور بلوچی اثرات مل جل کر کھچڑی بن گئے ہیں اور بلوچستان میں اس کھچڑی زبان کو وہی حیثیت حاصل ہے جو صوبہ سرحد کے علاقے میں ”ہندکو“ کو حاصل ہے ۔ صدیوں سے مختلف زبانوں سے واسطہ رہنے کی وجہ سے یہاں کے لوگوں میں زبانیں سیکھنے اور انھیں اپنانے کی غیرمعمولی صلاحیت پیدا ہوگئی ہے ۔

براہوئی اور بلوچی زبانوں میں ادب کی روایت کمزور ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ خانہ بدوش زندگی اور کمزور مادی و معاشی وسائل نے اس روایت کو پروان چڑھنے نہیں دیا ۔ لیکن قدیم بلوچی شاعری میں نہ صرف انسانی رشتوں کا گہرا شعور ملتا ہے بلکہ اُس میں خالص اور بے میل شاعری کے ایسے خوبصورت نمونے بھی ملتے ہیں جن سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت صنعتی دور کی زندگی نے ہم سے چھین لی ہے ۔ پاکستان کی سب زبانوں میں چند باتیں مشترک ہیں ۔

---

[1] دی امپیریل گزیٹیئر آف انڈیا ; جلد اول ، ص ۳۵۳ ، مطبوعہ آکسفورڈ ، ۱۹۰۹ء ۔

ایک تو یہ کہ اسلامی عقاید اور اُن کو بیان کرنے والے الفاظ کا ذخیرہ سب زبانوں میں مشترک ہے۔ قرآن پاک میں تقریباً اسّی ہزار الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں سے تقریباً دو ہزار بنیادی الفاظ ہیں۔ باقی اُن کی مختلف شکلیں اور تکرار ہیں۔ اُردو میں کم و بیش پانچ سو سے زیادہ بنیادی الفاظ ہمارے اظہار کا وسیلہ ہیں۔ یہ الفاظ پاکستان کی سب زبانوں کا مشترک سرمایہ ہیں۔ دوسرے یہ کہ فارسی الفاظ، تلمیحات، رمزیات، بندش و تراکیب کا ذخیرہ بھی ان سب زبانوں میں مشترک ہے۔ اُردو زبان میں اُن الفاظ کا سب سے بڑا ذخیرہ ہے۔ اس سطح پر بھی پاکستان کی سب زبانوں کا اُردو سے گہرا رشتہ ہے۔ تیسرے یہ کہ پاکستان کی ہر زبان کے متعدد الفاظ اُردو کے ذخیرۂ الفاظ کا ایسا حصہ بن گئے ہیں کہ اب ان کو الگ کرنا ممکن نہیں ہے؛ مثلاً[1] براہوئی کے بہت سے الفاظ، جو دراوڑی زبان ہے، اُردو میں جذب ہو گئے ہیں جن میں سے چند یہ ہیں:

اکاڑی، ھتّہ، انکل، بابو، بچو، بدنی (بدھنی، بدھنا، مٹی کا لوٹا)، بھرتی، بیڑی (زنجیر)، بوھاری (جھاڑو، اُردو میں جھاڑو بوہارو یا جھاڑ بوہار آتا ہے۔ جھاڑو، جھاڑ کلمہ اور بوہارو، بوہار مہمل)، چکھی (چکھنا)، چخ، چپ چپ، چوکھاٹ، (چوکھٹ)، چلم، چوٹی، دانی، دھوبی، ٗدھون (دھواں)، ڈبی (ڈبیا)، ڈنڈ (جرمانہ)، ڈنڈا، ڈنگ: (ڈنک؛ جیسے ڈنک مارنا)، ڈول، ڈوم، سمبھال (سنبھال)، کجّل (کاجل)، کھڈ، گڑبڑ، کڑی (زنجیر کا ایک ٹکڑا)، کورا (جیسے کورا کپڑا)، کنڈ، کونڈا، گاڈی (گاڑی)، گھوڑی، گڈی (پتنگ)، لٹ (لٹھ)، لنگ، لوٹ (لوٹ کا مال)، ماڑی (کئی منزلہ مکان)، موچی، نہ (نہیں کے معنی میں)، تاج، ہڈ (ہڈی)، ٹولا (گروہ کے معنی میں)، تول، تولہ، ٹوکری، پاپ، پچھاڑی (پچھاڑی)، ٗپورا، جانی (معشوقہ کے معنی میں)، جاڑ (جھاڑ، درخت)، جھٹ (جیسے جھٹ پٹ)، جی، بلّہ وغیرہ وغیرہ۔

بلوچی چونکہ ایرانی زبان کی شاخ ہے اس لیے اس میں فارسی الفاظ کی کثرت ہے اور یہ سرمایہ بلوچی اور اُردو میں زیادہ تر مشترک ہے۔ سولھویں صدی عیسوی میں، جب ہمایوں بادشاہ شیر شاہ سوری سے شکست کھا کر بھاگا تو ایران جاتے

۱- براہوئی اور اُردو: از کامل القادری، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین نومبر ۱۹۶۲ع، ص ۳۷ تا ۷۶۔

ہوئے بلوچستان سے گزرا ۔ یہاں کے سردار نے اُسے پناہ دی اور جب ہمایوں ایران سے فوج جمع کر کے واپس ہوا تو میر چاکر خاں بھی اس کے ساتھ ہو لیا ۔ ہمایوں سے اورنگ زیب تک بلوچستان کا تعلق دہلی سے ہمیشہ قائم رہا ۔ اس تعلق کی بنا پر بلوچستان کی اس دور کی رزمیہ نظموں میں اُردو زبان کا رنگ روپ جھلکتا ہے ۔ جیسا کہ پنجاب ، سندھ اور سرحد کے اہلِ علم اپنے اپنے علاقوں کو سیاسی ، معاشرتی اور تہذیبی وجوہ کی بنا پر اُردو کا گہوارۂ اولیں بتاتے ہیں اسی طرح جب بلوچستان کے ماہرینِ تاریخ و ادب اس علاقے کے معاشرتی و تہذیبی عوامل کا جائزہ لیتے ہیں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ :

> ”اردو کی تشکیل کی ابتدا بلوچستان سے ہوئی کیونکہ یہی بلوچستان ہے جو خلافتِ مشرق کا صوبہ طوران ہوتا تھا اور محمد بن قاسم کی مہم کے بعد ایک زمانے تک اس علاقے میں عربی ، فارسی اور سندھی زبانیں بولنے والے لشکریوں کا میل ملاپ ہوتا رہا اور اُن کی بول چال سے ایک نئی زبان تشکیل پانے لگی ۔ اس نظریے کے ثبوت میں متعدد داخلی و خارجی شہادتیں موجود ہیں[1] ۔“

اس لسانی و تہذیبی اشتراک کے علاوہ بلوچستان میں اُردو کی باقاعدہ روایت اٹھارویں صدی عیسوی سے شروع ہو جاتی ہے ۔ کئی زبانوں کا علاقہ ہونے کی وجہ سے سارے بلوچستان کی عام بول چال کی زبان بھی اُردو ہے ۔ عربی مدارس میں ہمیشہ کی طرح آج بھی ذریعۂ تعلیم اُردو ہے ۔ انگریزوں کے دورِ حکومت میں یہاں کی دفتری و عدالتی زبان اُردو ہو جاتی ہے اور اسی کے ساتھ اُردو اخبارات ، ہفت روزہ ، پندرہ روزہ کی ایک مسلسل روایت بھی قائم ہو جاتی ہے ۔ خط و کتابت میں بھی اُردو زبان ہی عام طور پر استعمال کی جاتی ہے ۔ اُنیسویں صدی کے اوائل میں اُردو شاعری کا چرچا بھی عام ہو جاتا ہے ۔ نائب محمد حسن براہوئی کا اُردو دیوان اس روایت کی نشان دہی کرتا ہے ۔ محمد حسن کا کلام[2] زبان و بیان کے اعتبار سے صاف اور سادہ ہے ۔ اس پر فارسی کا اثر بھی گہرا ہے ۔ اس کے کلام کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ بلوچستان کا پہلا شاعر نہیں ہے ،

۱۔ براہوئی اور اردو : از کامل القادری ، ص ۳۶ ، اورینٹل کالج میگزین ، نومبر ۱۹۶۲ع ۔

۲۔ بلوچستان میں اُردو : ص ۳۲۲ ، ڈاکٹر انعام الحق کوثر ، مطبوعہ مرکزی اُردو بورڈ لاہور ، ۱۹۶۸ع ۔

بلکہ اس سے پہلے کے شعرا کا کلام یا تو دست بردِ زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکا یا کسی نجی کتب خانے کی زینت بنا ہوا ہے اور دریافت کا منتظر ہے۔ محمد حسن کے چند اشعار دیکھیے:

ہے شفا بخشِ جانِ عشاقاں　لعل دو آب دار ج لب کا
مُکھ میں ترا جو برقعہ اٹھایا چمن میں باد
خوشبو اسی سبب میں صفیرِ لالہ زار ہے
ترے مُکھ نے چھپایا ہے صنم اس چار اشیا کو
قمر کو، مشتری کو، شمس کو، خورشیدِ اعلا کو
کو تار تار زلفِ پریشاں کو باغ میں
ہر تارِ مُو کو رشتہٗ صد برہمن کرو
تم اس زلفِ پریشاں کو کرو ژولیدہ و برہم
کہ کھولے گا کفِ صیّاد دام آہستہ آہستہ

محمد حسن کے صاحبزادے میر مولا داد خاں (م - ۱۹۰۶ء) بھی فارسی و اُردو کے شاعر تھے۔ انھوں نے بھی غزل کو اپنا ذریعۂ اظہار بنایا اور اس میں سیدھے سادے عاشقانہ جذبات کو پیش کیا۔ سردار خیر بخش مری، سید عابد شاہ عابد، سید غلام علی الماس، عبدالحق زبور، یوسف عزیز مگسی اور پیر بخش وغیرہ نے انیسویں اور بیسویں صدی میں خاص طور پر اُردو میں دادِ سخن دی ہے۔ نئی نسل میں کئی بلند پایہ شعرا، دوسرے صوبوں کی طرح، بلوچستان میں بھی اپنی ذہنی کاوشوں سے اُردو زبان کے سرمایۂ ادب میں اضافہ کر رہے ہیں۔

☆ ☆ ☆

اشاریہ

مرتّبہٗ ابنِ حسن قیصر

۱- کُتب ... ۷۱۵

۲- اشخاص ... ۷۳۶

۳- مقامات ... ۷۶۷

۴- موضوعات ... ۷۷۵

۱. کتب

الف

آبِ حیات : ۳۰ ، ح ۸۱ ، ح ۵۳۱ ، ۶۲۱ ، ۶۳۲ -
آثار الشعرا : ۵۳۲ -
آدگرنتھ : ۶۱۶ -
آرکیڈیا : ۳۶۲ -
آئین اکبری : ح ۳۷ ، ۵۷ ، ۵۸۶ -
آئینہ بندی شاہی محل (نظم) : ۳۸۳ -
ابراہیم نامہ (مثنوی) : ۱۶۳ ، ۱۸۸ ، ۱۹۱ ، ۱۹۲ ، ۲۰۱ ، ۲۱۳ ، ۲۱۹ ، ح ۲۲۰ ، نوی بات کہنے کا ارادہ ۲۲۱ ، پلاٹ ۲۲۱ — ۲۲۲ ، ہندوی تلمیحات اور دیومالا ۲۲۲ ، جزئیات نگاری ۲۲۳ — ۲۲۴ ؛ بادشاہ کی تعریف ۲۲۵ — ۲۲۶ ، اہمیت ۲۲۶ ، ۲۴۷ ، ۲۸۳ ، ۳۳۱ ، ۳۲۳ ، ۳۲۵ ، ۵۸۸ -
احوالِ سلاطینِ بیجاپور : ۲۳۳ ، ۲۳۵ ، ۲۳۷ -
اخبار الاخیار (فارسی) : ح ۱۰۰ -
اخبار الاصفیا : ۳۹ -
ادات الفضلا : ۱۰۳ -
ادبیاتِ سرحد (جلد سوم) : ح ۶۹۹ ، ح ۷۰۷ -
'اردو' اورنگ آباد : ح ۱۸۶ -
اردو ادب کے آٹھ سال : ۷۰۰ -
'اردو' ، کراچی : ح ۳۷ -
اردو زبان کا اصل مولد : ح ۶۷۳ -
اردو زبان کی بناوٹ میں پشتو کا حصہ : ۷۰۰ ، ۷۰۲ -
اردو شہ پارے : ح ۱۲۹ ، ح ۲۳۵ ، ح ۲۳۷ ، ۲۵۲ ، ۲۶۲ ، ۳۳۰ -
اردو کی ابتدائی نشو ونما میں صوفیائے کرام کا کام : ح ۳۷ ، ح ۱۵۲ ، ح ۱۵۶ ، ح ۶۰۴ ، ۶۱۶ -
اردوے قدیم : ۱۱ ، ح ۷۰ ، ۱۲۲ ، ۱۵۹ ، ح ۳۸۴ ، ح ۳۸۶ ، ح ۳۹۳ ، ح ۵۰۷ ، ح ۵۰۹ -
اردوے قدیم کے متعلق چند تصریحات : ح ۶۶۱ -
ارشاد نامہ (مثنوی) : ۱۲۹ ، ۱۸۷ ، ۲۰۲ ، ۲۰۳ ، تعدادِ اشعار ۲۰۷ ، سنہ تصنیف ۲۰۷ ، موضوع ، زبان و بیان : ۲۰۷ - ۲۰۸ ، ۲۸۳ ، ۳۸۷ -
افضل الفوائد : ح ۳۷ -
الف لیلہ : ۳۹۰ ، ۳۷۷ ، ۳۸۱ ، ۳۸۸ -

الف لیلہ (اردو ترجمہ جلد ۵ اور ۸) : ح ۴۷۷، ح ۴۷۸ -
امپیریل گزیٹئر آف انڈیا (جلد اول) : ح ۴، ح ۶، ح ۴۹، ح ۷۹ -
امواجِ خوبی (فارسی) : ۱۲۰، ۱۲۶، ۱۲۷ -
انڈو آرین اینڈ ہندی : ح ۱۰، ح ۱۵۴، ح ۵۹۵، ح ۶۱۰ -
انشاے ابوالفضل : ۴۶۲ -
انشاے غنیمت : ۶۳۱ -
انوارالعیون : ۴۱ -
انوار سہیلی : ۴۴۶ -
انوار سہیلی : (دکنی میں ترجمہ) : ۵۲۴، ۵۲۵ -
انواع العلوم : ۶۲۵ -
اولیاے بیجاپور : ح ۳۰۶ -
اورینٹل کالج میگزین لاہور : اگست ۱۹۳۱ع : ح ۵۲، ح ۶۰ - فروری ۱۹۳۳ع : ح ۶۱۷، ح ۶۳۱، ح ۶۴۶، ح ۶۹۴ - مئی ۱۹۳۷ع : ح ۶۶۷ - فروری ۱۹۳۸ع — فروری ۱۹۳۹ع : ح ۶۱۶ - مئی اور نومبر ۱۹۳۸ع : ح ۶۲۱ - فروری ۱۹۳۹ع : ح ۶۱۸ - مئی ۱۹۴۱ع : ح ۶۶۰ - نومبر ۱۹۴۱ع : ح ۵۳۳ - نومبر ۱۹۵۴ : ح ۷۸ -

ب

بابرنامہ (اردو) : ۱۱، ۵۱ -
بادشاہ محمد بن سبالک اور تاجر حسن (الف لیلہ کی ایک داستان) : ۴۷۷ -
بادشاہ کی سیر بھونگیر (نظم) : ۴۸۲ -
باقی : ۴۲ -
بحرالحقائق : (میں شاہ وجیہ الدین علوی کے چند جملے) ۱۰۰ -
بحر الفضائل (عربی فارسی لغت) : ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۶۱۵ -
بحر المحبت : (مثنوی) : ۲۴۴ -
بحر النکات : ۱۳۳ -
بدرچاچ : ۵۳۱ -
بدھ پرکاس : ۲۱۹ -
براہوئی اور اردو : ح ۷۱۰، ح ۷۱۱ -
برسات (نظم) : ۴۸۳ -
برِ عظیم پاک و ہند کی ملتِ اسلامیہ : ح ۲۲، ح ۳۹ -
برکات الاولیا : ح ۲۲۷، ح ۴۰۲ -
برہان پور کے سندھی اولیا : ح ۶۷۹ -
برہانِ قاطع : ۴۷۱ -
برہانِ مآثر : (میں میرزا مقیم کا کلام) ۲۳۵ -
بساتین : ۳۹۱ -
بساتین الانس : ۴۸۷ -
بساتین السلاطین : ۲۳۵، ۳۲۲ -
بشارت الذکر : ۲۰۳، ۲۰۴ -
بقر عید (نظم) : ۴۸۷ -

بکٹ کہانی (قدیم اُردو ، جلد اول) :
۶۲ — ۶۹ ، بارہ ماسہ کی روایت
۶۳ ، اقتباسات ۶۴ — ۶۷ ، تبصرہ
۶۷ — ۶۸ ، زبان ۶۷ — ۶۹ ،
اشعار کی تعداد اور نوعیت ۶۸ ،
لسانی مطالعہ ۶۸ — ۶۹ ، ۷۱ ،
۱۹۳ ، ایک مکمل نظم ۶۳۰ ،
زبان و بیان ۶۳۰ — ۶۳۱ ۔
بلعم و فغفور (مثنوی) : ح ۲۷۵ ۔
بلوچستان میں اُردو : ح ۶۱۱ ۔
بنگب نامہ : ۵۲۱ ۔
بوستانِ خیال (مثنوی) : موضوع اور پلاٹ ۵۸۰ ۔
بہار دانش : ۴۷۴ ۔
بہرام دکن میں : ح ۵۰۹ ۔
بہرام و حسن بانو (مثنوی) : ۲۳۶ ،
۲۴۲ ، تعدادِ اشعار و سنہ تصنیف
۲۶۲ ، اسی نام کی فارسی مثنوی
کا ترجمہ ۲۶۳ ، دونوں مثنویوں
کا تقابلی مطالعہ ۲۶۳ ، زبان و بیان
۲۶۳ — ۲۶۵ ، ۲۷۴ ، ۳۳۲ ،
۳۸۵ ، ۵۰۹ ۔
بہرام و حسن بانو (فارسی مثنوی) : ۲۶۲ ۔
بہرام و گل اندام (مثنوی) : ۴۳۳ ،
۵۰۷ ، تعداد اشعار اور سنہ تصنیف
۵۰۸ ، مآخذ ۵۰۹ ، زبان و بیان
۵۰۹ — ۵۱۰ ، ۵۱۴ ۔
بہشتی زیور : ۴۸۶ ۔
بھوگ بل : ۱۵۶ ۔
بیاض جہمل تہار : ۶۱ ۔
بیاض مجمع المضامین : مرتّب کے ہندی اشعار ۶۲ ۔
بیجک : ۴۲ ۔
بےوفا دلیا (نظم) : ۴۸۳ ۔

پ

پارلیمنٹ آف فاؤلز : ۴۴۶ ۔
پاکستان لنگولسٹکس (لاہور) : ح ۶۰۲ ۔
پُران : ۵ ۔
پرت نامہ (مثنوی) : ۱۶۲ ، ۳۸۶ ،
۳۹۶ ، تعدادِ اشعار اور موضوع
۳۹۶ — ۳۹۷ ، سنہ تصنیف ۳۹۸ ،
۴۰۰ ، پنجابی زبان کے اثرات
۶۰۷ ، ۶۲۷ ۔
پشتو انگریزی لغت : ۷۰۱ ۔
پنج گنج : ح ۱۷۷ ۔
پنجاب میں اُردو : (از حافظ محمود شیرانی) : ۸ ، ح ۲۳ ، ح ۳۰ ،
ح ۳۸ ، ح ۴۶ ، ۷۱ ، ح ۸۱ ،
ح ۸۲ ، ۵۹۳ ، ح ۵۹۴ ، ۵۹۹ ،
۶۱۶ ، ح ۶۲۴ — ح ۶۲۵ ،
۶۲۸ ، ح ۶۴۹ ، ۶۵۸ ،
ح ۶۷۳ ۔
پنجاب میں اردو (از قاضی فضل حق) : ح ۶۲۸ ، ح ۶۶۶ ۔
پنجاب میں اردو (محمد اکرام چغتائی) : ح ۵۹۸ ، ح ۶۳۳ ۔

پنجاب یونیورسٹی کیلنڈر ۱۹۰۹ء — ۱۹۱۰ء : ح ۵۹۸ ۔
پنجابی ادب و تاریخ : ح ۶۱۲ ۔
پندنامہ (مثنوی) : ماخذ ، وجہِ تالیف اور زبان و بیان ۵۱۲ ۔
پُھولبن (مثنوی) : ۲۸۱ ، ۲۸۶ ، ۳۸۹ ، ۳۹۰ ، ۳۹۱ ، ۳۹۵ ، ۴۲۴ ، ۴۳۳ ، سنہ تصنیف ۳۸۷ ، پلاٹ ۳۸۸ ، زبان و بیان ۳۸۸ — ۳۹۱ ، پنجابی زبان کے اثرات ۶۱۰ ۔
پیسہ اخبار، لاہور : ح ۵۹۸ ۔

ت

تاج الحقائق : کس کی تصنیف ہے ؟ ۴۲۴ ، عام فہم ہندی زبان میں اشاعت ۴۳۵ ۔
تاریخِ ادبِ اردو ، جلد اول : (مرتبہ عبدالقیوم) ح ۲۲۰ ۔
تاریخ ادبِ اردو : (از جمیل جالبی ، جلد دوم زیرِ ترتیب) ، ۶۳۵ ۔
تاریخِ احمدی : ۵۳۴ ۔
تاریخِ اسکندری (فتح نامہ بہلول خاں) : ح ۳۳۰ ، سنہ تصنیف ۳۴۲ ، پلاٹ ۳۴۳—۳۴۴ ، مثنوی 'گلشن عشق' اور 'علی نامہ' سے تقابلی مطالعہ ۳۴۴ ، فن ، زبان اور بیان ۳۴۵ ۔
تاریخِ امروہہ : (جلد اول) ، ح ۶۷۹ ۔
تاریخِ برہان پور : ح ۴۰۲ ۔
تاریخِ بہمنی سلطنت : ح ۹۱ ۔
تاریخِ بیڑ : ح ۱۵۲ ، ح ۶۰۴ ۔
تاریخِ خورشید جاہی : ح ۵۰۷ ۔
تاریخِ داؤدی : ۵۲ ۔
تاریخِ سلیمانی : ۱۳۳ ۔
تاریخِ شعرائے سندھ : ۶۸۲ ۔
تاریخِ غریبی : ۱۳۳ ۔
تاریخِ فرشتہ : ۱۴۹ ، ۱۸۵ ، ۲۸۲ ، ۶۷۶ ۔
تاریخِ فرشتہ (دفتر دوم) : لولکشور ، ح ۱۴۹ ۔
تاریخِ فرشتہ (فارسی) : لولکشور ، لکھنؤ ، ۳۳۶ ۔
تاریخِ فیروز شاہی : (از شمس سراج عفیف) ، ۵۸۶ ، ملی جلی زبان کا ایک فقرہ ۶۷۷ ۔
تاریخِ فیروز شاہی : (از ضیاء الدین برنی) ۲۴ ، ح ۱۴۹ ۔
تاریخِ قطب شاہی : ۳۹۴ ۔
تاریخِ گولکنڈا : ح ۵۱۰ ، ح ۵۱۶ ۔
تاریخِ معصومی (فارسی) : ۶۷۴ ، ۶۷۵ ۔
تاریخِ وجیانگر : ح ۲۸۲ ۔
تاریخِ وصّاف : ۴۶۰ ۔
تحائفِ قدسیہ : ۶۲۶ ۔
'تحریر' دہلی (شمارہ ۲) : ح ۹۹ ۔
تحفہ : ۶۲۴ ۔
تحفۃ الکرام (جلد اول) : ح ۹۵ ، ح ۹۶ ، ۹۷ ، ح ۱۰۴ ، ح ۱۱۰ ، ح ۱۱۱ ، ۱۲۰ ، ۵۳۴ ،

: ۵۳۸ ، ح ۶۰۳ ۔
تحفۃ النصائح : (از قطب زاری) تعارف ح ۴۸۶ ، اہمیت ۴۸۶ ۔
تحفۃ النصائح (فارسی) : (از شاہ یوسف راجو قتال) ، موضوع اور مختصر حال ۴۸۵ — ۴۸۶ ۔
تذکرۂ اردو مخطوطات ، (جلد اول) : ح ۱۷۵ ، ح ۲۲۰ ۔
تذکرۂ اعجاز سخن (جلد اول) : ح ۵۹۶ ، ۵۹۹ ۔
تذکرۂ اولیاے دکن (جلد اول) : ح ۲۲۷ ، ۵۰۷ ۔ (جلد دوم) ح ۴۹۷ ۔ (جلد سوم کا حصۂ اول) ح ۳۰۵ ۔
تذکرۂ بے جگر : ۶۶۸ ۔
تذکرۂ روز روشن : ح ۶۲ ۔
تذکرۂ ریختہ گویاں : ۵۳۲ ۔
تذکرۂ شعراے دکن : ح ۳۳۰ ۔
تذکرۂ شورش : ح ۶۴۱ ۔
تذکرۂ صبح گلشن : ۷۱ ۔
تذکرۂ گلشن سخن : ۵۳۲ ۔
تذکرۂ مخزن شعرا یعنی تذکرۂ شعراے گجرات : ۱۴۳ ۔
تذکرۂ مخطوطات اردو : ح ۳۰۵ ۔ (جلد سوم) ح ۴۰۲ ، ح ۴۳۳ ۔
تذکرۂ مسرت افزا : ۵۳۲ ۔
تذکرۂ میر حسن : ح ۵۳۰ ، ۵۳۲ ۔
تذکرۂ نوشاہیہ : ۶۲۶ ۔
تذکرۂ ہندی : ح ۵۳۱ ، ۵۷۶ ، لفظ 'اردو' کا زبان اردو کے لیے استعمال ۶۶۰ ۔
تذکرۂ ید بیضا : ح ۲۲۹ ۔
تذکرۃ الملوک : ۱۸۵ ۔
تغلق نامہ (مثنوی) : ایک ہندی فقرہ ۲۳ ۔
تلاوۃ الوجود : ۱۵۹ ۔
تمدن ہند پر اسلامی اثرات : ۸ ، ۹ ، ۱۰ ۔
تمہیدات ہمدانی (عربی) : ۴۹۸ ۔
تمہیدات ہمدانی (دکنی) : ۵۰۳ ۔
توزک بابری : (دیکھیے بابر نامہ) ۔
توزک جہانگیری : اردو الفاظ ۶۱ ۔
تولد نامہ : تعداد اشعار ۱۴۲ ، کے حصے 'معراج نامہ' اور 'وفات نامہ' ۱۴۲ ۔
تھیوکراٹس : ۶۴ ۔

ث

ثواقب المناقب : ۶۲۶ ۔

ج

جلوۂ خضر : ح ۵۵۱ ۔
'جمعات شاہیہ : ح ۳۷ ، ۹۶ ، گجراتی زبان کا ایک شعر ۹۷ ، ح ۹۸ ، ۶۰۳ ۔
جنت سنگھار (مثنوی) : ۱۹۱ ، ۱۹۴ ، ۱۹۵ ، ۲۳۴ ، ۲۵۱ ، امیر خسرو کی مثنوی 'ہشت بہشت' کا آزاد ترجمہ ۲۵۲ ، وجہ تصنیف

۲۵۲ — ۲۵۳ ، پلاٹ ۲۵۴ ،
'جنّت سنگھار' اور 'ہشت بہشت' کا
تقابلی مطالعہ ۲۵۵—۲۵۷ ، فارسی
اسلوب کا اثر ۲۵۸ ، ۲۷۰ ،
۲۷۴ ، ۳۳۲ ، ۵۰۹ -
جنگ نامۂ محمد حنیف (مثنوی) : سنہ
تصنیف ، تعدادِ اشعار اور پلاٹ
۵۱۳ ، سندھی زبان میں ترجمہ
۵۱۳ -
جواہرِ اسرار اللہ یعنی دیوانِ شاہ علی
محمد جیو گام دھنی : ۱۱۴ ، دیوان
کی ترتیب ۱۱۵ ، اردو زبان میں
پہلی سی حرفی ۱۱۵ ، ۱۲۱ -
جواہرِ خسروی : ح ۳۰ ، ح ۳۲ -
جواہرِ فریدی : ح ۳۶ ، ح ۶۱۹ -

چ

چار پیر و چہاردہ خانوادہ : ۲۳۱ -
چرخیاۃ نصرتی : ح ۳۴۷ -
چڑیا نامہ : ۴۸۶ -
چمنستانِ شعرا : ۱۸۸ ، ح ۳۵۱ ،
۵۳۲ ، ۵۶۳ ، ح ۵۶۷ ، ح
۶۴۱ ، ۶۶۸ -
چنداین ، قدیم ہندی بھاشا میں :
۴۷۵ -
چندربدن و مہیار (مثنوی از مقیمی) :
۶۷ ، ۱۸۸ ، ۱۹۱ ، ۱۹۳ ، ۱۹۶ ،
۲۳۵ ، ۲۳۶ ، ۲۳۷ ، بیجاپور کی
پہلی عشقیہ مثنوی ۲۳۱ ، رسالۂ
تصنیف ۲۴۲ ، پلاٹ ۲۴۳ — ۲۴۴ ،
فارسی تراجم ۲۴۴ — ۲۴۵ ، زبان و
بیان ۲۴۶ ، ۲۴۷ ، ۲۶۲ ،
۲۶۲ ، ۲۶۴ ، ۲۷۴ ، ۳۳۲ ،
۳۸۵ ، ۳۸۸ ، ۴۷۳ ، پنجابی زبان
کے اثرات ۶۰۶ ، ۶۳۰ -
چندر بدن و مہیار (فارسی) : از واقف ،
۲۴۴ -
چہار شہادت : تصوف امینیہ کا خلاصہ
۴۹۷ ، زبان و بیان ۴۹۸ ، ۵۰۰ -
چھند چھنداں (منظوم رسالہ) : ۱۲۷ -

ح

حاشیۂ فصل الخطاب : ۲۲۹ -
حجۃ البقا : ۱۲۹ ، ۱۸۷ ، ۲۰۲ ،
جانم کی ایک طویل نظم ۲۰۳ ،
موضوع ۲۰۶ — ۲۰۷ ، ۲۰۸ -
حدیقۃ السلاطین : ۲۳۵ ، ح ۲۵۱ ،
۲۸۰ ، ۲۸۱ ، ۴۳۲ ، ۴۷۱ -
حضرت علی (نظم) : ۴۱۳ -
حفظ اللسان : ح ۳۰ ، ۳۱ ، ۳۳ ،
۳۴ ، ح ۵۳ -
حیدر پاشاہ ، پیر ، (نظم) : ۴۸۳ -

خ

خاتمۂ مرآۃ احمدی : ح ۱۵ ، ح ۹۱ ،
ح ۹۵ ، ح ۹۶ ، ح ۱۰۰ ،
ح ۱۰۴ ، ح ۱۱۱ ، ح ۱۱۵ ،
ح ۶۰۳ -

خالق باری: ۲۸، اہمیت ۲۹—۳۰، تصنیف کے متعلق اہلِ علم کی مختلف آرا ۳۰، محمود شیرانی کی رائے ۳۰، محمد حسین آزاد کا خیال ۳۰، محمد امین عباسی کی تحقیق ۳۰، مولف کا استدلال ۳۰—۳۳، اشعار کی تعداد ۳۲، ۳۴، ۵۰، ۵۴، ۵۶، ۷۹، ۱۷۵، ۶۳۰۔

خاور نامہ (مثنوی): (از کمال خاں رستمی) ۱۹۴، اردو کی طویل ترین مثنوی ۲۳۴، ۲۵۱، وجہِ تصنیف اور سنہ تصنیف ۲۶۵، تعدادِ اشعار ۲۶۶، خاور نامہ فارسی سے تقابلی مطالعہ ۲۶۶—۲۶۷، پلاٹ ۲۶۷—۲۶۹، ترتیب و تسلسل ۲۶۹، زبان و بیان ۲۶۹—۲۷۰، تاریخِ ادب اردو میں مقام ۲۷۱—۲۷۲، ۳۴۱۔

خاور نامۂ فارسی: (از ابنِ حسام)، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۹، ۲۷۰۔

خزائن الفتوح: ۲۴۔

خزائن رحمت اللہ: ۳۷، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۰، ۱۲۱، ۶۱۲، ۶۱۵۔

خزینۃ الاصفیا: (جلد اول) ح ۳۹۷۔ (جلد دوم) ح ۱۱۰—ح ۱۱۱، ۱۱۲۔

خزینۃ العلوم: ح ۶۳۲۔

خلاصہ: ۶۲۵۔

خلاصۃ التواریخ: ۲۳۔

خمسۂ کیفی: ۱۰۔

خوب ترنگ (مثنوی): ۱۲۰، اخلاق اور تصوّف کے عالمانہ نکات ۱۲۱، ایک نیا رجحان ۱۲۱، موضوع ۱۲۱، شیخ چلی کی حکایت ۱۲۱—۱۲۲، جامی کے کُرد اور چشتی کے شیخ چلّی میں مماثلت ۱۲۳، زبان و بیان ۱۲۴—۱۲۵، ہندوی روایت پر فارسی زبان کا رنگ و اثر ۱۲۵، عبوری دور کی نمائندہ مثنوی ۱۲۵، فارسی زبان میں اس کی شرح ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۷، ۱۸۶، ۶۳۹۔

خوش نامہ (مثنوی): ۱۶۸، پلاٹ ۱۶۹، زبان و بیان اور جذبات نگاری ۱۶۹، ۱۷۲۔

خوش نغز (مثنوی): ح ۱۶۷، تصوّف کے مسائل ۱۷۰، ہندوی اوزان ۱۷۱، مختلف بولیوں کے الفاظ کا عام استعمال ۱۷۱، ۱۷۲۔

خوف نامہ: ح ۱۶۶، اسلوب ح ۱۶۶، موضوع ح ۱۶۶، مصنّف ح ۱۶۶۔

'خیال': کیا ہے؟ وضاحت ۳۰۳—۳۰۴۔

خیرالبیان: ۵۷—۵۸، اردو نثر کی قدیم ترین تصنیف ۶۹۹، چار زبانوں یعنی عربی، فارسی، پشتو اور اردو میں ایک کتاب ۷۰۳—۷۰۴۔

خیرالعاشقین کلاں: ۶۲۴، ۶۲۵۔

د

داستانِ امیر حمزہ (فارسی) : ۲۶۷ ، ۲۶۸ -
داستانِ فتح جنگ (مثنوی) : ۲۹۵ ، ۳۹۵ -
درد نامہ : ۸۰ -
درۂ نادرہ : ۴۶۰ -
دریاے عشق (مثنوی) : ۲۴۴ -
دستور الافاضل : ۱۰۳ -
دستور العمل : ۲۸ -
دستورِ عشاق : ۳۹۰ ، اس کا خلاصہ 'قصۂ حسن و دل' ۴۴۴ ، اشاعت از لیوزک اینڈ کمپنی لندن ۱۹۲۶ ع ح ۴۴۴ ، ۴۴۶ -
دستور عشاق (از گرین شیلڈ) : ۴۴۴ -
دکن میں اردو : ح ۲۳۵ ، ح ۴۸۶ ، ح ۴۹۳ ، ح ۵۰۷ ، ح ۵۰۸ -
دکنی ادب کی تاریخ : ح ۲۵۲ ، ح ۴۷۰ -
دیپک پتنگ (مثنوی) : ح ۴۷۴ -
دیوانِ حسن شوق : ۲۸۶ ، ح ۲۹۶ -
دیوانِ خمسہ و قصائدِ فارسی : ۲۳۵ -
دیوانِ داؤد (میں فردیاتِ ایہام) : ۵۶۵ -
دیوانِ سچل سرمست : ۶۹۲ -
دیوانِ شاکر (فارسی) : میں اردو کلام ۶۶۵—۶۶۶ -
دیوانِ شاہ راجو قتال (فارسی) : ح ۴۸۵ -
دیوانِ عبدالرحمن بابا : ح ۷۰۵ -
دیوانِ عزیزاللہ دکنی : ح ۶۳۲ -
دیوانِ غنیمت (فارسی) : ۶۳۱ -
دیوانِ مسعود سعد سلمان (فارسی) : ۲۴ ، ۶۱۵ -
دیوانِ فانی : ۲۲۹ -
دیوانِ شاہ قاسم : ۵۸۳ ، مشمولات ۵۸۴ ، صنعتِ ایہام کا عام استعمال ۵۸۴ ، زبان ۵۸۴ -
دیوانِ قاسم علی خان : ۷۰۶ -
دیوانِ میر محمدی مائل دہلوی : ح ۶۶۱ -
دیوانِ قاضی محمود دریائی : ۱۱۲ ، ہندوی روایت ، کلام کی ترتیب ۱۱۲—۱۱۳ -
دیوانِ مراد شاہ لاہوری : ۶۳۶ ، ۶۵۹ -
دیوانِ مقیمی : ۲۳۷ -
دیوانِ نالب (محمد حسن براہوئی) : ۷۱۱ -
دیوانِ نصرتی : ح ۳۳۰ ، ح ۳۳۱ ، ح ۳۴۷ -
دیوانِ وجیہ : ح ۴۳۲ ، ۴۳۴ -
دیوانِ ولی : ۵۳۱ ، ۵۳۶ ، غزل ولی سے پہلے ۵۴۰—۵۴۱ ، ۵۶۳ -
دیوانِ ولی : (قلمی ، مخزونہ پنجاب پبلک لائبریری لاہور) ح ۶۳۲ -
دیوانِ ولی : (قلمی ، مخزونہ جامع مسجد بمبئی) ۵۳۵ -

دیوانِ ولی : (مکتوبہ ثناءاللہ) ، ۵۳۳، ۵۳۸ -
دیوانِ ولی : (مکتوبہ سید محمد تقی) ۵۲۲—۵۳۳ -
دیوان ولی : (مضمون از محمد اکرام چغتائی) ح ۶۳۲ -
دیوانِ ہاشمی : تعارف ۳۶۳ ، تعدادِ غزلیات ۳۶۳ ، غزلوں کی خصوصیت ۳۶۴ ، مصنف کا محبوب ۳۶۴—۳۶۶ ، شاعر کا احساسِ رنگ و بو ۳۶۶—۳۶۷ ، زبان و بیان ۳۶۶—۳۶۷ -
دیوان ہندی مسعود سعد سلمان (ناپید) : ۵۹۶ ، ۶۱۴ -
دیوان زادۂ شاہ حاتم : ۵۹۹ -
دیول رانی و خضر خان (مثنوی) : ۲۴ -

ذ

ذخیرۃ الخوانین : ۵۸۶ ، میں قدیم اُردو کے چند الفاظ ۶۷۷—۶۷۸ -

ر

راگ درپن و رقص ، ہندی : ۱۷ -
رسالۂ امام غزالی : ۵۰۳ -
رسالۂ تصوّف : ۲۹۹ -
رسالۂ شاہ عبد اللّطیف (منظوم) : ح ۶۸۳ -
رسالۂ عبدالواسع : ۷۷ ، ۶۳۹ -
رسالۂ عشقیہ : ۲۹۹ -
رسالۂ قربیہ : ۴۹۷ -
رسالۂ محمود خوش دہان : ح ۳۸۰ -
رسالۂ وجودیہ : (از امین الدین اعلیٰ) : ۱۹۷ -
رسالۂ وجودیہ : (از شاہ برہان الدین جانم) : ایک نثری تصنیف ۲۰۳ ، ۲۱۰ ، اردو کی تاحال معلوم اولین تصنیف ۲۱۰ ، موضوع ۲۱۲ اور ’کلمۃ الحقائق‘ کے اسلوب کا فرق ۲۱۳ -
رشد نامہ : ۴۰۴ -
رضوان شاہ و روح افزا (مثنوی) : تعدادِ اشعار اور سنہ تصنیف ۵۱۴ ، پلاٹ ۵۱۴ ، زبان و بیان ۵۱۴ ، مثنوی کے عنوانات پہلی بار نثر میں : ۵۱۵ -
رقعاتِ عالمگیری : ۷۰ -
رگ وید : ۶ -
رمزالعاشقین (پنجابی مثنوی) : ایک عالمانہ مثنوی ۶۴۹ -
رموز السالکین (مثنوی) : ۳۰۸ ، اس کا مصنف؟ ح ۳۱۰ ، ۳۱۲ ، ۳۱۶ -
روح الارواح : ۵۰۳ ، ۵۰۴ -
روضۃ الاولیا : ح ۴۲۳ -
روضۃ الشہدا : ۱۷۷ ، ۳۲۲ -
رومن ڈی لا روز : ۴۴۶ ، ۴۴۷ -
ریاض الفصحا : ۶۶۸ -
ریاض غوثیہ : ۴۷۳ -
ریختۂ پچیسی : ۶۳۳ ، ۶۳۴ ، ۶۳۵ -
ریختۂ چراغ : ۶۳۳ ، ۶۳۴ ، ۶۳۵ -

ریختۂ شمع : ۶۳۳ ، ۶۳۴ ، ۶۳۵ -

ز

زیجِ شاہ جہانی (فارسی) : ہندوستانی زبان میں ترجمہ ۷۰ -

س

سب رس : ۲۸ ، ۱۸۹ ، ۳۸۸ ، ۳۹۰ ، گولکنڈا کی پہلی نثری تصنیف ۳۹۱ ، ۴۰۲ ، ح ۴۰۷ ، ۴۳۲ ، ۴۳۳ ، سنہ تصنیف ۴۳۴ ، اُردو میں ادبی نثر کا پہلا نمونہ ۴۴۳ ، سببِ تالیف ۴۴۳—۴۴۴ ، مآخذ اور قبولِ عام ۴۴۴—۴۴۵ ، ایک عالمگیر تصور سے تعلق ۴۴۶—۴۴۸ ، پلاٹ ۴۴۸—۴۵۶ ، تنقید و تبصرہ ۴۵۶—۴۶۴ ، ۴۶۵ ، ۴۷۱ ، ۴۸۷ ، دو قابلِ ذکر امور ۴۹۶ ، ۴۹۹ ، ۵۰۳ ، ۵۰۵ ، ۵۱۸ ، ۵۱۹ ، ۵۸۹ ، میں پنجابی زبان کے اثرات ۶۰۹ -
سب رس کے مآخذ اور مماثلات : ح ۴۴۵ ، ح ۴۴۶ ، ح ۴۴۷ ، ح ۴۴۸ -
ست پنتھی رسائل : ۹۳ -
ستی مینا و لورچند رانی (بنگالی) : ۴۷۵ -
سخنِ شعرا : ۵۳۲ ، ۶۶۸ -
سداہیمچندر شیدا نوشاسن : ۷ -
سراجی : ۶۲۵ -
سرحد میں اُردو : ح ۶۹۹ -
سرد و گرمِ زمانہ (فارسی قصیدہ) : ۶۰ -
سرما (نظم) : ۴۸۳ -
سروِ آزاد : ح ۵۳۸ -
سسی پُنوں (پنجابی مثنوی) : ۶۱۲ -
سُکھ انجن (مثنوی) : ۲۳۱ ، ۳۰۵ -
سُکھ سُہیلا (گیت) : عارفانہ خیالات ۲۰۴ — ۲۰۵ ، ۲۲۷ -
سلامان و ابسال (مثنوی) : عبدالرحمان جامی کے کُرد کے قصّے اور خوب محمد چشتی کی حکایتِ شیخ چلّی میں مماثلت ۱۲۳ ، ۴۴۶ -
سندھ میں اُردو شاعری : ح ۶۸۵ ، ح ۶۹۰ -
'سنگ میل' پشاور (ماہنامہ) سرحد نمبر : ح ۷۰۴ -
سول اینڈ ملٹری گزٹ لاہور : ح ۵۹۸ -
سہ نثر ظہوری : ۱۸۵ ، ۲۱۸ -
سیر الاولیا : ۲۴ ، ح ۳۶ -
سیر العارفین : ۵۲ -
سیر چاندنی (نظم) : ۴۸۳ -
سیر ہدی : ۱۶۰ -
سیف الملوک و بدیع الجمال (مثنوی از غواصی) : ۶۷ ، ۲۳۴ ، ۲۴۲ ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹ ، ۳۹۰ ، ۴۷۲ ، ۴۷۳ ، سنہ تصنیف ۴۷۷ ، ماخذ ۴۷۷ — ۴۷۸ ، ہیئت و ترتیب ۴۷۸ ، خصوصیات

۴۷۹ ، تنقید و تبصرہ ۴۷۹ — ۴۸۱ ، زبان ۴۸۱ ، ۴۸۲ ، ۴۸۷ ، ۵۰۷ ، ۵۸۹ ، ۶۳۰ -
سیف الملوک : (پنجابی مثنوی از خالق محمد بخش) ۶۳۶ -

ش

شاہ جو رسالو : (مرتبۂ قاضی ابراہیم) اردو اور سندھی کے مشترک الفاظ ۶۸۲ — ۶۸۴ ، الحاق کلام ۶۸۳ -
شاہ جو رسالو : (مرتبۂ ٹرمپ) ح ۶۸۳ -
شاہ جہاں نامہ : ۷۰ -
شاہ حاتم — حالات و کلام : ح ۵۵۹ -
شاہ نامۂ فردوسی : ۲۶۵ ، ۲۶۷ ، ۲۶۹ ، ۲۷۰ ، ۳۳۹ ، ۳۴۰ ، ۳۶۰ -
شب برات (نظم) : ۴۸۳ -
شبستانِ خیال : ۴۴۴ -
شرحِ بوستان : ۷۷ ، ۶۳۹ -
شرحِ تاج الحقائق : ۴۳۴ -
شرحِ تمہیداتِ ہمدانی : (از میراں جی حسین خدا نما) ۱۹۷ ، ۴۹۷ ، ماخذ ۴۹۸ — ۴۹۹ ، موضوع ۴۹۹ ، زبان و بیان ۵۰۰ — ۵۰۱ -
شرحِ تمہیدات ہمدانی ، فارسی : (از خواجہ بندہ نواز گیسو دراز) ۲۹۹ ، ۳۹۱ ، ۳۹۳ ، ۴۹۹ ، ۵۰۰ -
شرحِ جامِ جہاں نما : ۱۲۰ -
شرحِ خطبة البیان : ۲۲۹ -
شرحِ زلیخا : ۷۷ ، ۲۳۹ -
شرحِ شبستان خیال (ترکی) : ۴۴۴ -
شرحِ گلشنِ راز : ۲۲۹ -
شرح نفحات الانس جامی : ۲۲۹ -
شرف نامۂ احمد منیری : ۶۱۵ -
شعرالعجم ، حصۂ دوم : ح ۲۵۵ -
شعر الہند ، حصۂ اول : ح ۵۵۳ -
شکاسب تی : ۴۸۱ -
شمائل الاتقیا : (از میراں یعقوب) ۱۹۷ ، ۳۹۲ ، ۳۹۳ ، ح ۴۹۷ ، ۵۰۱ ، ماخذ ۵۰۲ ، زبان و بیان ۵۰۲ — ۵۰۵ -
شمائل الاتقیا ، فارسی : (از رکن عماد الدین دبیر معنوی) ۵۰۱ -
شمسِ بازغہ : ۵۲۱ -
شوق افزا (دیوانِ میر محمود صابر) : ۶۸۷ -
شہادت التحقیق : ح ۱۶۷ ، تعدادِ اشعار ۱۷۱ ، موضوع ۱۷۱ — ۱۷۲ ، ۱۷۳ -
شہر آشوب ، فارسی : ۵۱۶ -
شہرِ غزل : ح ۶۱۸ ، ح ۶۲۵ -
شیپ ہرڈ کیلنڈر : ۶۴ -

ص

صحاح : ۲۹ -
صحیفہ ، لاہور : ح ۳۳۰ -
صفا المرآۃ : ۶۳۹ -

صمہ باری معروف بہ 'جان پہچان' : ۷۷ ، ۷۹ ، ۱۳۹ ، ۶۳۹ ، ۶۴۰ -

ط

طالب و موہنی (مثنوی) : ۲۴۴ -
طبقات الشعرا : ح ۶۴۱ -
طبقاتِ ناصری ، ۲۴ -
طلسمِ ہوش ربا : ۴۵۹ -
طوطا کہانی : ۴۸۱ -
طوطی نامہ : (از نخشبی) : ۳۹۰ ، ۴۸۱ -
طوطی نامہ : (آسان فارسی میں ، از "ملا" قادری) ۴۸۱ -
طوطی نامہ : (مثنوی) (از غواصی) ، ۳۸۸ ، ۴۶۵ ، فارسی قصے سے اخذ و ترجمہ ۴۷۴ و ۴۸۱ ، زبان و بیان ۴۸۲ ، اخلاق اقدار پر زور ۴۸۲—۴۸۳ ، ۴۸۷ -
طوطی نامہ ، منظوم : (از حسین) ح ۴۷۴ -

ظ

ظفرنامہ بادشاہ عالمگیر غازی : ۶۴۱ -

ع

عجائب الہند : ۶۷۵ -
عروسِ عرفان : ۵۲۱ -
عشقِ صادق (مثنوی) : ۲۴۴ -
عشق نامہ / اسرارِ عشق (مثنوی) : تعارف ۳۶۸ ، زبان و بیان ۳۶۹ -
عصمت نامہ ، فارسی : ۴۷۵ -
علاقائی ادب مغربی پاکستان ، جلد اول : ح ۵۹۷ -
علمی نقوش : ح ۳۹ ، ح ۱۰۰ -
علی گڑھ تاریخِ ادبِ اُردو : (جلد اول) ح ۴۷ ، ح ۳۱۰ ، ح ۴۲۴ -
علی نامہ (مثنوی) : ۱۹۱ ، ۱۹۵ ، ۲۹۶ ، ح ۳۲۱ ، ۳۳۱ ، ۳۳۶ ، نصرتی کا نقطۂ کمال ۳۳۸ ، پلاٹ ۳۳۹ ، رزمیہ کیا ہے؟ ۳۴۱ ، زبان و بیان اور فن ۳۴۱—۳۴۳ ، ۳۴۴ ، ۳۴۵ ، ۳۵۹ ، ۳۶۲ ، ۳۶۸ ، ۳۸۷ ، ۴۲۴ ، ۵۲۴ ، ۵۶۲ -

غ

غرائب اللغات : ۷۷ ، ۷۸ ، اُردو کی پہلی لغت ۶۳۹ ، تالیف کا مقصد ۶۳۹ ، املا ۶۳۹ -
غرقابِ عشق : ۲۴۴ -
غرّۃ الکمال : ۲۳ ، ح ۲۶ ، ۲۷ ، ۲۹ ، ح ۶۱۴ -
غوثِ اعظم (نظم) : ۴۸۳ -

ف

فارسی پر اُردو کا اثر : ح ۳۴ ، ح ۶۱۵ -
فتح نامہ بکھیری : ۱۹۱ ، ۱۹۵ ، ۲۳۶ ، مثنوی کی روایت اور تاریخی واقعات میں تضاد ۲۳۸ ، واقعہ نگاری

۲۲۹ — ۲۴۱ ، زبان و بیان اور اسلوب ۲۴۰ — ۲۴۱ ، زبان و بیان پر فارسی اثرات ۲۴۰ — ۲۴۱ ، ۲۷۴ ، ۶۰۶ ۔

فتح نامۂ بہلول خان : ۱۹۵ ۔

فتح نامۂ نظام شاہ : ۱۹۱ ، ۱۹۵ ، ۲۴۱ ، ۲۵۱ ، ۲۸۱ ، ۲۸۲ ، پلاٹ ۲۸۳ ، زبان اور بیان پر فارسی اثرات ۲۸۴ ، انداز بیان ۲۸۴ ، دو اہم کردار ۲۸۴ — ۲۸۵ ، الفاظ کے استعمال پر قدرت ۲۸۵ — ۲۸۶ ، رزم اور بزم کی عکاسی ۲۸۶ ، جدید اسلوب ۲۸۷ ، ۲۸۸ ، ۲۸۹ ۔

فتوحات عادل شاہی : ۲۳۳ ، ۲۳۵ ۔

فرح الصبیان : ۶۰۲ ، ۶۴۰ ۔

فرمان از دیوان (نظم) : ۲۰۳ ، ۲۰۵ ، ۶۰۶ ۔

فرہنگ آصفیہ (جلد اول) : ح ۳۸ ، ح ۶۱۹ ۔ جلد سوم : ح ۳۶۰ ۔

فرہنگ نامہ : معنی کی وضاحت کے لیے ہندوی الفاظ کا استعمال ۱۰۴ ، ۶۱۵ ۔

فسانۂ آزاد : ۴۹۵ ۔

فسانۂ عجائب : ۴۵۹ ، ۴۶۲ ۔

فقہ ہندی : مصنف کون ؟ ح ۶۲۴ — ح ۶۲۵ ۔

فہرست آردو مخطوطات کتب خانۂ سالار جنگ : ح ۳۷۰ ۔

فہرست مخطوطات انجمن ترقی اُردو : (جلد اول) ح ۱۷۴ ، ح ۲۴۴ ۔

فہرست مخطوطات جامع مسجد بمبئی : ح ۵۳۵ ۔

فہرست مخطوطات فارسی برٹش میوزیم (جلد دوم) : ح ۳۳۱ ۔

فیض عام (مثنوی) : ۱۳۵ ۔

ق

قادر نامہ : ۳۲ ۔

قدیم اردو : (از عبدالحق) ح ۵۵ ، ح ۵۶ ، ح ۱۱۱ ، ح ۳۱۰ ۔

قدیم اردو ، جلد اول : (مرتبہ مسعود حسین خان) ح ۶۳ ، ح ۶۸ ، ح ۶۹ ، ح ۶۲۹ ۔ جلد دوم : ح ۲۵۰ ، ح ۴۹۹ ۔

قدیم اردو کی ایک نایاب بیاض : ح ۲۲۶ ۔

قران السعدین (مثنوی) : ۲۴ ۔

قرآن شریف : ۴۳ ، ۴۸ ، ۱۳۳ ، ۱۴۲ ، ۱۷۱ ، ۲۰۷ ، ۴۹۸ ، ۴۹۹ ، ۵۰۳ ، ۵۱۲ ، ۶۵۵ ، ۷۰۳ ، ۷۱۰ ، آیۃ الکرسی ۴۳۹ ، ہندی زبان میں تفسیر ۶۷۵ ۔

قشیری : ۵۰۴ ۔

قصہ : (از ہاشمی) ۱۹۱ ، ۲۴۴ ۔

قصۂ آخرالزمان : ۱۷۴ ۔

قصۂ ابوشحمہ : سنہ تصنیف اور پلاٹ ۵۱۲ ۔

قصہ بے نظیر (مثنوی) : ۱۶۳ ، ۱۸۸ ، ۱۹۱ ، ۱۹۳ ، ۱۹۶ ، ۲۳۳ ، ۲۵۱ ، سبب تصنیف ۲۷۲ — ۲۷۳ ، فنی احساس ۲۷۳ — ۲۷۴ ، سنہ تصنیف ۲۷۵ ، موضوع ۲۷۵ — ۲۷۷ ؛ زبان و بیان ۲۷۷ ، ۲۷۹ ، ۳۳۲ ، ۳۳۶ ، ۳۸۵ ، ۴۲۴ -
قصہ حسن و دل : ۳۹۰ ، ۴۴۵ ، ۴۴۷ ! ۴۶۴ ، ۵۱۸ -
قصہ حسینی (مثنوی) : سنہ تصنیف اور مختصر حال ۵۱۳ -
قصہ کنور منوہر اور مدمالت (فارسی) : ۳۳۱ -
قصیدۂ چار در چار : (از شاہی) ۳۲۳ ، ۳۲۶ ، ۳۴۷ -
قصیدۂ چرخیہ : (از شاہی) ، ۳۲۵ -
قصیدۂ چرخیہ : (از نصرتی) ، ۳۲۴ ، ۳۴۷ -
قصیدہ در حمد : (از شاہی) ، ۳۲۳ -
قصیدہ در لغات ہندی : (از حکیم یوسفی) ۵۳—۵۴ ، ۵۶ -
قصیدہ در مدح علی داد محل : (از شاہی) ۳۲۳ -
قصیدۂ عاشورہ (از نصرتی) : ۳۴۶ -
قصیدۂ لامیہ : (از سودا) ۳۲۵ -
قصیدۂ لامیہ : (از شاہی) ۳۲۵ -
قصیدۂ لامیہ : (از محسن کاکوروی) ۳۲۵ -
قصیدۂ لامیہ : (از نصرتی) ۳۲۵ -
قصیدۂ ملناز : قوت بیان کا شاہ کار ۳۴۶ -
قصیدۂ منقبت حضرت علیؓ و دوازدہ امام : ۳۲۳ ، ۳۲۶ -
قصیدۂ نعتیہ : ، ۳۲۳ -
٭قطب مشتری (مثنوی) : ۱۳۱ ، ۳۳۸ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹ ، ۳۹۵ ، ۳۹۶ ، ۴۲۴ ، ۴۳۲ ، ۴۳۳ ، سنہ تصنیف ۴۳۴ ، وجہ تسمیہ ۴۳۵ ، اصل واقعے سے انحراف اور اضافہ ۴۳۶—۴۳۷ ، عام داستانی عناصر ۴۳۸ ، پلاٹ ۴۳۸—۴۴۰ ، زبان و بیان اور فن ۴۴۰—۴۴۳ ؛ ۴۵۹ ، ۴۶۲ ، ۴۶۴ ، ۴۷۱ ، ۴۷۲ ، ۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۸۱ ، ۵۰۷ ، ۵۱۰ ، ۵۸۹ -
قلندر نامہ : ۴۹۵ -

ک

کافیاں شاہ حسین : ح ۶۲۳ -
کاوی ال ام کاسا : ۵ -
کبیر صاحب : ح ۴۶ -
کتاب چشتیہ : ۳۸ ، ۶۲۵ -
کتاب لورس : ۴۱ ، ۱۳۰ ، ۱۳۸—۱۳۹ ، ۱۶۳ ، ۱۸۵ ، ۲۰۱ ، ۲۰۵ ، مندرجات ۲۱۴ ، موضوع ۲۱۵ ، مصنف کے ذاتی عقائد، خیالات اور خواہشات کا اظہار ۲۱۶ ، مصنف کا حلیہ ۲۱۷ ، ہندو دیومالا کے اثرات ۲۱۷ ،

لفظِ 'نورس' دل چسپی کی وجہ ۲۱۷—۲۱۸ ، زبان و بیان ۲۱۸—۲۱۹ ، ۲۲۴ ، ۲۲۶ ، ۲۷۷ ، ۲۸۴ ، ۲۹۷ ، ۳۲۵ ، ۴۷۰ ، ۵۸۸ -

کدم راؤ پدم راؤ (مثنوی) : ۱۵۵ ، مخطوطے کی کیفیت ۱۶۰ ، بترتیب جمیل جالبی ، اشاعت کراچی : ح ۱۶۰ ، مختصر کہانی ۱۶۰ — ۱۶۲ ، کا زمانۂ تصنیف ۱۶۲ ، مصنّف کا نام ۱۶۲ ، زبان ۱۶۲ ، دو نمایاں اسلوب ۱۶۲—۱۶۵ ، ہندو روایات و اسطور ۱۶۵ ، ضرب‌الامثال اور محاورے ۱۶۵ — ۱۶۶ ، ہندوی معیارِ سخن ۱۶۶—۱۶۷ ، ۱۶۸ ، ۲۰۵ ، ۲۸۴ ، ۴۲۳ ، ۴۲۸ ، ۴۳۰ ، ۴۳۵ ، ۴۸۸ ، ۵۸۸ ، ۶۰۵ -

کربل کتھا : ۱۷۷ -

کریما : ۳۱ -

کشف الانوار : ۲۹۹ ، ۳۰۰ -

کشف المحجوب : ۵۰۳ ، ۵۰۴ -

کشف الوجود (نظم) : ۳۰۰ -

کلامِ اعلٰی : ۳۰۸ -

کلامِ شاہ مراد خاں خانپوری : ح ۶۳۶ -

کلمۃ الاسرار : ۱۹۷ ، ۳۰۸ ، کلمۂ طیّبہ کی شرح ۳۱۷ ، زبان و بیان ۳۱۷ -

کلمۃ الحقائق : ۱۲۹ ، ۱۸۷ ، ۱۸۹ ، ۱۹۷ ، ۲۰۲ ، ۲۱۰ ، موضوعات ۲۱۱ ، زبان و بیان ۲۱۲ ، ۳۰۶ ، ۳۰۷ ، ۳۱۷ ، ۳۹۱ ، ۴۵۹ ، ۴۹۷ ، ۵۰۰ ، ۵۰۴ -

کلیاتِ بحری : ح ۵۲۱ -

کلیاتِ بُلھے شاہ : کلام کی زبان و بیان کے اعتبار سے تقسیم ۶۵۱—۶۵۳ ، کافیاں ، ہوری اور دوہرے ۶۵۳—۶۵۵ ، گیتوں میں ہندوی اسطور ۶۵۵ ، گیت اور کافی کا فرق ۶۵۵ ، موضوع ۶۵۶ ، پنجاب میں مقبولیت ۶۵۶ -

کلیاتِ جعفر زٹلی : مندرجات ۶۴۱ و ۶۴۵ ، جدید ترتیب و تہذیب ح ۶۴۵ -

کلیاتِ سراج اورنگ آبادی : دیوان کی ترتیب ۵۶۷ ، ترکِ شاعری ۵۶۷ ، شاعر کا تصوّرِ عشق اور شاعری ۵۶۹—۵۷۸ ، تصوّف ، اخلاق اور فلسفہ ۵۷۸—۵۸۰ ، اردو کے شاعروں میں مقام ۵۸۲—۵۸۳ -

کلیاتِ شاہی : (مرتّبہ زینت ساجدہ) ح ۳۲۸ -

کلیاتِ شاہی : (مرتّبہ سید مبارز الدین) ح ۳۲۸ ، مندرجات ۳۲۸—۳۲۹ ، فارسی اثرات اور بیجاپوری اسلوب ۳۲۹ -

کلیاتِ عبداللہ قطب شاہ : ۳۸۴ -

مرآۃ الحشر (مثنوی) : ۵۳۶ — ۵۳۷ ، ح ۵۵۹ ، موضوع ۵۶۱ ، عنوانات ۵۶۲ ، زبان و بیان اور ہیئت ۵۶۲ -

مراد العاشقین (مثنوی) : ۶۵۹ -

مراد المحبین (مثنوی) : ۶۳۶ ، ۶۵۹ ، قصۂ چہار درویش منظوم ۶۶۲ ، مختصر حال ۶۶۲ ، زبان و بیان ۶۶۳ — ۶۶۵ -

مرزا صاحباں (پنجابی مثنوی) : ۶۱۲ -

مرشد نامہ : ۹۲ -

مسائلِ ہندی : ۸۰ -

مطبوع الصبیان : ۳۱ ، ۳۲ ، ۳۴ -

معاصر ، پٹنہ (ماہنامہ) : ح ۴۰ -

معجزۂ فاطمہ (مثنوی) : ۵۱۰ -

معراج العاشقین : ۱۵۹ ، ۱۶۰ ، ۲۱۰ ، مصنّف(؟) ۳۱۴ — ۳۱۵ ، ۳۱۶ -

معراج العاشقین کا مصنّف : ح ۱۵۹ ، ح ۳۰۹ -

معراج نامہ : (از سید بلاق) مقبولیت ۴۹۳ ، زبان و بیان ۴۹۳ — ۴۹۴ ، ضعیف روایات ۴۹۴ -

معراج نامہ : (از شاہ کمال) ۴۹۳ -

معراج نامہ : (از مختار) ۵۱۱ -

معراج نامہ : (از معظم) ۴۹۴ ، خصوصیت ، زبان اور بیان ۴۹۴ -

معراج نامہ : (از ہاشمی) ۳۵۴ ، انداز بیان ۳۵۵ -

معرفت السلوک ، فارسی : ح ۳۰۶ -

مغز مرغوب : ح ۱۶۷ ، ۱۷۲ — ۱۷۳ -

مفتاح التوحید : (مثنوی خوب ترنگ کے بعض مشکل اشعار کی شرح) ۱۲۲ -

مفرّح القلوب : ۲۶ -

مقالات الشعرا : (سندھ کے فارسی شعرا کا تذکرہ) ۶۸۱ ، ح ۶۸۵ ، ۶۹۰ -

مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد اول : ۱۱ ، ح ۲۳ ، ح ۲۴ ، ح ۲۵ ، ح ۲۶ ، ۲۸ ، ح ۳۷ ، ح ۳۸ ، ح ۹۲ ، ح ۹۸ ، ح ۱۰۲ ، ح ۱۰۳ ، ح ۱۱۷ ، ۳۸۵ ، ح ۴۲۱ ، ح ۶۱۲ ، ح ۶۱۵ ، ح ۶۱۶ ، ح ۶۷۷ - جلد دوم : ح ۵۲ ، ح ۵۹ ، ح ۶۱ ، ح ۶۲ ، ح ۶۴ ، ح ۶۸ ، ح ۶۹ ، ح ۱۳۴ ، ح ۱۳۵ ، ح ۶۰۲ -

مقاماتِ بدیعی : ۴۶۰ -

مقاماتِ حاجی بادشاہ : ۶۲۶ -

مقاماتِ حریری : ۴۶۰ -

مقاماتِ حمیدی : ۴۶۰ -

مکاتیبِ قدوسیہ : ۴۷ ، ح ۶۲۱ -

مکتوباتِ میاں مصطفیٰ (جلد دوم) : ۱۳۴ ، ۱۳۵ -

مکس نامہ (مثنوی) : ۶۳۶ ، ۶۵۹ ، ایک اشارتی تحقیق ۶۶۱ ، ۶۶۲ -

ملتانی زبان اور اس کا اُردو سے تعلق : ح ۶۷۱ -

ملفوظاتِ حضرت سید محمد جونپوری : ح ۱۳۴ ، ح ۱۳۷ -

ملکہ حیات بخشی بیگم : ۴۸۳ -
من لگن (مثنوی) : سنہ تصنیف ۵۲۱ ،
موضوع ۵۲۱ ، ح ۵۲۲ -
منتخب التواریخ : ۱۳۴ ، ۶۷۹ ،
منتخب اللباب : ۱۴ ، ح ۱۴۸ ،
ح ۱۸۲ ، ح ۱۸۴ ، ح ۳۲۲ -
منتخب دیوانہا : ۵۶۷ -
منتخبات خوش حال خاں خٹک :
ح ۷۰۴ -
منطق الطیر (مثنوی) : ۴۴۶ -
منفعت الایمان (مثنوی) : ۲۰۳ ،
صوفیانہ خیالات ، ہندوی بحر ۲۰۵ ،
۳۰۲ -
منوہر و مدمالت (قصہ) : ۳۲۲ -
موش نامہ : ایک اشارتی تعلیق : ۶۵۹ ،
۶۶۰ ، ۶۶۱ ، ۶۶۲ -
موضح القرآن : ۵۰۳ -
مولود نامہ : (از فتاحی) سنہ تصنیف و
تعداد اشعار ۵۱۱ ، مآخذ ، زبان
اور بیان ۵۱۲ -
مولود نامہ : (از مختار) سنہ تصنیف ،
زبان و بیان ۵۱۱ -
مؤید الفضلا : ۶۱۵ -
مہابھارت : ۴ ، ۵ -
مہابھاشیا : ۵ -
مہر و ماہ (فارسی مثنوی) : ۳۳۱ ،
۳۳۲ -
میزبانی نامہ (مثنوی) : ۱۹۲ ، ۲۵۱ ،
۲۷۴ ، ۲۸۱ ، تعداد اشعار اور
حصے ۲۸۷ ، پلاٹ ۲۸۷ ، خصوصیات
۲۸۷ — ۲۸۸ ، زبان و بیان ۲۸۸ —
۲۹۰ -
میناست : ۴۷۵ -
مینا ستونتی (مثنوی) : ۳۸۸ ، ۳۹۰ ،
۴۷۳ ، مآخذ و قبول عام ۴۷۴ —
۴۷۵ ، پلاٹ ۴۷۴ — ۴۷۵ ،
خصوصیات ۴۷۴ — ۴۷۵ ، زبان
و بیان ۴۷۶ — ۴۷۷ ، ۴۸۲ ،
مقبولیت ۴۹۶ -
مینا نامہ (مثنوی) : ۴۸۶ -
مینا و لورک : ۴۹۶ ، زبان و بیان
۴۹۶ -

ن

ناٹیا شاستر : ۵ -
ناری نامہ : موضوع اور ہیئت ۱۹۲ ،
۳۰۰ ، زبان و بیان ۳۰۴ —
۳۰۵ ، ۴۵۸ -
نام حق : ۳۱ -
نامۂ مراد : ۶۳۶ ، سنہ تصنیف
۶۵۹ ، زبان و بیان ۶۶۰ ، لفظ
'اردو' اردو زبان کے لیے ۶۶۰ -
نجات نامہ (مثنوی) : ۳۶۹ ، موضوع
۳۷۰ — ۳۷۱ ، زبان و بیان
۳۷۰ -
نزہت العاشقین : ۵۱۷ ، سنہ تصنیف
۵۱۷ ، پلاٹ ۵۱۹ — ۵۲۰ ،
زبان ۵۲۰ -
نصاب الصبیان : ۲۹ -

نصرتی : ح ۳۴۴ ۔
اثباتِ حیات : ۱۲۲ ۔
نقوشِ سلیمانی : ح ۳۸ ، ح ۶۷۳ ، ح ۶۷۵ ۔
نکات الشعرا : ۲۸ ، ح ۵۳۱ ، ح ۵۶۲ ، ح ۶۳۱ ۔
نکتۂ واحد : (ہندی دوہروں کی بحر میں ایک نظم) موضوع ۲۰۶ ۔
نوادر الالفاظ : ۷۷ ، ۷۸ ، غرائب اللغات کی تالیف کا مقصد ۶۳۹ ، لفظ 'اُردو' کا اُردو زبان کے معنی میں استعمال ۶۶۱ ۔
نوائے ادب (سہ ماہی) : ح ۱۳۱ ۔
نور اللغات : ح ۳۶۰ ۔
نوسرہار : ۱۵۷ ، ۱۷۴ ، ۱۷۶ ، زبان و بیان ۱۷۷ ، ۶۰۵ ، ۶۰۶ ۔
نوطرز مرصع : لفظ 'اُردو' کا اُردو زبان کے معنی میں استعمال ۶۶۰ ۔
نہ سپہر (مثنوی) : ۳۲ ۔
نیرنگِ عشق : (فارسی مثنوی) ۶۳۱ ۔

و

واحد باری : ۳۳ ، ۱۷۴ ، ذریعۂ اظہار ۱۷۵ ، زبان ۱۷۶ ، ۶۰۵ ۔
واقعاتِ مملکتِ بیجاپور ، جلد اول : ح ۱۸۳ ، ح ۲۳۸ ۔ جلد دوم : ح ۱۰۰ ، ح ۳۰۸ ۔ جلد سوم : ح ۱۵۲ ۔
وجودیہ : ۳۰۸ ، معراج العاشقین سے مماثلت ۳۱۴ ، موضوع ، زبان اور بیان ۳۱۵ ۔
وصال العاشقین (مثنوی) : ۴۴۵ ، سنہ تصنیف ۵۱۷ ، ماخذ ۵۱۸ ، زبان و بیان میں نیا پن ۵۱۹ ۔
وصیت الہادی : موضوع ۲۰۳ ، ہیئت ، زبان اور بیان ۲۰۴ ۔
وفات نامہ : (از عالم گجراتی) ۱۳۷ ، ۱۳۸ ۔
وفات نامہ : (از عبد اللطیف) ۳۹۱ ، موضوع ۳۹۴ ، ماخذ ۳۹۴ ، زبان و بیان ۳۹۴ ۔
وقائع اسد بیگ : ۲۱۴ ۔
وکرامور واسپا : ۵ ۔
ولی اور شاہ گلشن کی ملاقات : ح ۵۳۶ ۔
ولی کا سالِ وفات : ح ۵۳۵ ۔
ولی کے سنہ وفات کی تحقیق : ح ۵۳۵ ۔
ولی گجراتی : ۵۳۲ ، ح ۵۳۴ ، ح ۵۳۸ ، ح ۵۵۴ ۔
وید : ۹۲ ۔

ہ

ہدایات الہندی (مثنوی) : موضوع ، زبان اور بیان ۵۱۲ ۔
ہسٹری اینڈ کلچر آف دی انڈین پیپل : جلد دوم ۵ ، جلد چہارم ۶ ، جلد پنجم ۷ ۔
ہشت بہشت : (مثنوی از امیر خسرو) ۲۳۴ ، ۲۵۲ ، ۲۵۵ ، ۲۵۶ ، ۲۵۸ ، ۵۰۹ ۔

ہشت بہشت : (از باقر آگاہ) ۴۹۳ -
ہفت اقلیم : ح ۲۷ -
ہفت پیکر (مثنوی) : ۵۰۹ ، ۵۱۰ -
ہفت منظر (مثنوی) : ۵۹ -
ہندوستان عربوں کی نظر میں : ح ۸۸ ، ح ۸۹ ، ح ۶۷۵ ، ح ۶۷۶ -
ہندوستانی (سماہی) : ح ۲۲۶ -
ہندی ادب کی تاریخ : ۷ ، ۹ ، ح ۶۰۰ -
ہیر : (پنجابی مثنوی از احمد گوجر) ۶۱۳ -
ہیر وارث شاہ (مثنوی) : ۶۱۳ ، ۶۲۶ ، ۶۵۱ ، سنہ تصنیف ۶۵۶ ، اردو اور پنجابی کے مشترک الفاظ ۶۵۷ -

ی

یورپ میں دکھنی مخطوطات : ح۲۶۲-
یوسفِ ثانی (مثنوی از محمد فتح بلخی) : موضوع اور زبان و بیان ۱۴۳ -
یوسف زلیخا : (مثنوی از شیخ احمد گجراتی) ۱۳۳، ۲۲۹، ۲۳۷، ۲۳۸، ۳۳۸ ، ۳۸۴ ، ۳۸۹ ، ۳۹۱ ، تعدادِ اشعار ۴۲۲ ، سنہ تصنیف ۴۲۳ ، عدمِ مقبولیت کے اسباب ۴۲۴—۴۲۵ ، مثنوی لیلیٰ مجنوں سے اس کا مقابلہ ۴۲۵—۴۲۸ ، زبان و بیان ۴۳۰ ، کدم راؤ پدم راؤ سے تقابلی مطالعہ ۴۳۱ ، ۴۳۵ ، ۴۹۰ ، پنجابی اثرات ۶۰۸ -
یوسف زلیخا (مثنوی از امین گجراتی) : تعدادِ اشعار ۱۳۹ ، سنہ تصنیف ۱۳۹ ، فارسی سے اردو ترجموں کا دور ۱۴۰ ، پلاٹ ۱۴۰—۱۴۱ ، ۱۴۲ ، ۱۴۳ ، ۳۵۹ ، ۵۸۹ -
یوسف زلیخا (مثنوی از ملک خوشنود) : ۱۹۴ ، ۲۵۲ -
یوسف زلیخا (مثنوی از محمد بن احمد عاجز) : ۲۳۲ ، ۲۴۶ ، احمد گجراتی کی مثنوی سے تقابلی مطالعہ ۲۴۷—۲۴۸ -
یوسف زلیخا(مثنوی ہاشمی بیجاپوری) : ۱۹۱ ، ۱۹۶ ، ۳۳۷ ، ۳۵۴ ، ۳۵۶ ، تعدادِ اشعار و سنہ تصنیف ۳۵۹ ، ماخذ ۳۵۹ ، زبان و بیان ۳۶۰—۳۶۳ ، مصنف کا معیار شاعری ۳۶۰ ، عشق ہاشمی کا محبوب موضوع ۳۶۱—۳۶۲ ، ۳۶۸ ، ۵۶۲ -
یوسف زلیخا (پنجابی مثنوی از حافظ برخوردار) : ۶۱۲ -
یوسف زلیخا (فارسی مثنوی از مُلّا جامی) ، ۳۲۲ -
یوسف زلیخا (فارسی مثنوی از امیر خسرو) : ۲۵۲ -
یوسف زلیخا (فارسی مثنوی از نظامی) : ۲۳۷ -

* * *

۲۔ اشخاص

الف

آبرو ، شاہ مبارک : ۱۶۷ ، ۳۶۶ ، ۴۶۹ ، ۵۳۶ ، ۵۵۹ ، ۵۶۵ ، ۵۸۳ ، ۵۸۹ ، ۶۸۶ ، ۶۸۷ ، ۶۹۴ ۔
آتش ، خواجہ حیدر علی : ۵۵۵ ، ۵۷۳ ، ۵۷۴ ۔
آدمؑ (حضرت) : ۴۴ ۔
آرزو ، سراج الدین علی خان : ۷۷ ، ۵۸۳ ، ۶۳۹ ، ۶۶۱ ۔
آرزو لکھنوی : ۶۵۵ ۔
آزاد ، فقیر اللہ / محمد فاضل : ۵۵۹ ، ۵۶۰ ، ۵۶۲ ۔
آزاد ، مولانا محمد حسین : ۳۱ ، ۵۸۷ ، ۶۲۱ ، ۶۳۲ ۔
آزاد بلگرامی ، غلام علی : ۵۸۳ ، ۶۸۱ ۔
آصف : ۲۸۹ ۔
آگاہ ، محمد باقر : ۲۴۴ ، ۳۷۷ ، ۴۹۳ ، دکنی زبان پر اعتراض کا جواب ۵۲۳ ، اپنی زبان پر دکنی اثرات کا جواز ۵۲۴ ، ۵۲۶ ، ۵۸۹ ۔
آہی (ایک ترک شاعر) : ۴۴۴ ۔
ابراہیمؑ (حضرت) : ۱۷۲ ، ۵۰۴ ۔
ابراہیم عادل شاہ : ۱۸۴ ، ۱۸۵ ، ۳۸۵ ۔
ابراہیم عادل شاہ ثانی ، جگت گُرو : ۴۱ ، ۹۲ ، ۱۳۰ ، ۱۳۹ ، ۱۶۲—۱۶۳ ، ۱۷۴ ، ۱۸۵ ، ۱۸۸ ، ۱۹۲ ، ۱۹۴ ، ۲۰۱ ، ۲۱۴ ، ۲۱۵ ، ۲۱۶ ، ۲۱۷ ، ۲۱۸ ، ۲۱۹ ، ۲۲۰ ، ۲۲۴ ، ۲۲۹ ، ۲۳۲ ، ۲۳۳ ، ۲۳۴ ، ۲۴۶ ، ۲۵۱ ، ۲۵۸ ، ۲۸۴ ، ۳۱۴ ، ۳۱۹ ، ۳۲۱ ، ۳۲۵ ، ۳۸۳ ، ۳۸۷ ، ۴۱۲ ، ۴۲۴ ، ۴۲۸ ، ۴۶۶ ، ۴۷۰ ، ۵۸۸ ۔
ابراہیم علی عادل شاہ ثانی : ۶۵۵ ۔
ابراہیم قطب شاہ : ۲۸۱ ، ۲۸۲ ، ۳۸۲ ، ۳۸۴ ، ۳۸۶ ، ۳۹۴ ، ۴۱۰ ، ۴۳۶ ، ۴۳۸ ، ۴۶۶ ۔
ابراہیم لودھی : ۵۰ ، ۵۱ ، ۵۲ ، ۶۵۷ ۔
ابراہیم مخدوم جی (شیخ) : ۳۹۶ ، ۳۹۷ ، ۳۹۸ ۔
ابرقوہی (حاجی) : ۳۸۳ ۔

ابصار علی شاہ ابن سید اکبر علی شاہ قادری (سید) : ۴۳۵ ۔
ابن حسام : ۲۶۵ ۔
ابن خاتون، شمس الدین محمد : ۳۸۴، ۴۷۱ ۔
ابن نشاطی : ۲۸۱، ۲۹۵، ۳۸۴، ۳۸۶، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۵، ۳۹۶، ۴۰۷، ۴۳۳، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۹۰، ۴۹۱، شاعری کے دو بنیادی اصول ۴۹۲، ۵۱۵، ۵۲۳، ۶۱۰ ۔
ابوالحسن (سلطان محمد عادل شاہ کا ایک امیر) : ۲۳۹ ۔
ابوالحسن ابن عبد الرحمان قریشی الاحمدی : ۱۱۴، ۱۱۵ ۔
ابوالحسن تانا شاہ : ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۷، ۵۲۵ ۔
ابوالحسن قادری (شاہ) : ۲۳۱، ۳۰۵، ۴۸۵ ۔
ابوالفرج : ۲۳ ۔
ابوالفضل (سیّد) : ۶۷۹ ۔
ابوالقاسم (سید) : ۶۷۹ ۔
ابوالمعالی، سید (ہم عصر ولی) : ۵۳۰، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۵۶، ۶۷۹ ۔
ابو المعالی، شاہ (ہم عصر نصرتی) : ۳۲۲، ۳۳۱ ۔
ابوالمحجن : ۲۶۷، ۲۶۸ ۔
ابو سعیدؓ : ۱۳۸ ۔
ابو شحمہ : ۵۱۳ ۔
ابو علی محمد قطرب النحوی : ۲۹ ۔
ابو نصر اسماعیل بن حماد الجوہری : ۲۹ ۔
ابو نصر فراہی : ۲۹ ۔
اجے چند بھٹناگر پسر دُنی چند : ۳۳، ۵۴، ۵۶ ۔
احمد شاہ ولی بہمنی : ۱۶۲، ۲۶۶، ۶۰۵ ۔
احمد عبدالحق ردولوی (شیخ) : ۴۱ ۔
احمد کبیر حیات قلندر (شیخ) : ۱۵۱، ۲۲۷ ۔
احمد گجراتی (شیخ) : ۱۳۳، ۱۳۶، ۲۲۹، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۳۳۸، ۳۵۹، ۳۸۴، ۳۸۹، ۴۲۲، علمی استعداد ۴۲۳، تصانیف ۴۲۳، گولکنڈا میں عدم مقبولیت کے اسباب ۴۲۴، غزلیات ۴۲۹—۴۳۰، اردو ادب میں مقام ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۵، ۴۹۰، ۶۰۸ ۔
احمد گوجر : ۶۱۳ ۔
اختر، میر اکبر علی : ۶۶۸ ۔
اختر جوناگڑھی، قاضی احمد میاں : ۵۷۹ ۔
اخگر حیدر آبادی، میرزا قاسم علی بیگ : ۲۴۵ ۔
اخلاص خان : ۲۳۹ ۔

ارجن : ۶۴۴ ۔
ارسطو : ۳۱۶ ۔
اسپرنگر : ۶۱۵ ۔
اسپنسر : ۵۵۲ ۔
اُستاد عالم : (دیکھیے علی عادل شاہ ثانی) ۔
اسحٰق لاہوری (مولوی) : ۶۰۲ ، ۶۴۰ ۔
اسد خان (محمد عادل شاہ کا ایک امیر) : ۲۳۹ ، ۲۸۳ ۔
اسد خان (مثنوی ”قطب مشتری“ کا ایک کردار) : ۴۳۸ ۔
اسرائیل : ۳۱۶ ۔
اسماعیلؑ (حضرت) : ۱۷۲ ۔
اسماعیل امروہوی : ۱۴۴ ، ۵۶۵ ۔
اسماعیل خان : ۲۶۵ ۔
اسماعیل عادل شاہ : ۱۸۴ وفائی تخلص ۱۸۴ ۔
اشرف بیابانی (سید، شاہ) : ۳۳ ، ۱۳۰ ، ۱۳۷ ، ۱۵۵ ، ۱۵۷ ، ۱۷۴ ، ۱۷۵ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ، ۲۹۶ ، ۵۵۹ ، ۶۰۵ ، ۶۲۷ ، ۶۴۹ ۔
اشرف علی تھانوی (مولانا) : ۴۸۶ ۔
اشرف نوشاہی : ۶۵۱ ، ۶۶۶ ، ۶۶۷ ، زبان و بیان اور موضوع ۶۶۷—۶۶۸ ۔
اصطخری : ۶۷۵ ، ۶۷۷ ۔
اعتماد خان : ۵۳۹ ۔
اعظم شاہ : ۶۴۴ ۔
اعلیٰ ، امین الدین : ۴۱ ، ح ۱۶۷ ، ۱۷۳ ، ۱۸۵ ، ۱۹۰ ، ۱۹۷ ، ۲۲۷ ، ۲۳۳ ، ۲۳۴ ، ۲۹۸ ، ۲۹۹ ، ۳۰۵ ، ۳۰۷ ، تعلیم و تربیت ۳۰۸ ، تصانیف ۳۰۸ ، خیال ، گیت اور دوہرے ۳۰۸ ، تصانیف کا موضوع ۳۰۹ ، طویل نظموں کی بحریں ۳۱۱ ، غزلیات ۳۱۲ ، اسلوب ۳۱۳ ، گیتوں اور دوہروں کی زبان ۳۱۴ ، تصنیف و تالیف کا مقصد ۳۱۸ ، ۳۲۲ ، ۳۹۲ ، ۴۹۵ ، ۴۹۷ ، ۴۹۹ ، ۵۰۷ ، ۵۲۱ ، ۶۰۶ ، ۶۲۳ ، ۶۵۱ ، ۶۸۲ ۔
افسوس ، شیر علی : ۶۶۹ ۔
افضل پانی پتی ، محمد افضل : حالاتِ زندگی ۶۲—۶۴ ، شاعری ۶۳ ، ۶۴ ، ۱۹۳ ، ۳۱۲ ، ۶۲۹ ، ۶۳۰ ۔
افلاطون : ۳۱۶ ۔
اقبال ، ڈاکٹر ، علامہ محمد اقبال : ۳۲ ، ۱۵۳ ، ۲۹۷ ، ۵۵۵ ، ۵۷۰ ، ۵۷۳ ، ۵۷۴ ، ۵۸۰ ، ۵۹۳ ، ۵۹۸ ۔
اکبر اعظم : ۵۶ ، ۵۷ ، اُس دور کی شاعری ۵۸—۵۹ ، ۶۰ ، ۷۴ ، ۱۱۹ ، ۱۲۰ ، ۱۲۶ ، ۱۲۷ ، ۱۲۸ ، ۱۳۲ ، ۱۳۴ ، ۱۳۹ ، ۱۸۵ ، ۲۱۴ ، ۲۳۰ ، ۴۱۰ ، ۴۱۲ ، ۴۲۲ ، ۵۸۸ ، ۶۲۳ ، ۶۲۷ ، ۶۵۷ ، ۶۸۰ ۔

اکھرناتھ جوگی (مثنوی کدم راؤ پدم راؤ کا ایک کردار) : ۱۶۱ -
الپتگین : ۵۶۵ -
التتمش : ۶۷۴ -
الف خان بھوکالی : ۱۰۳ -
الکھ داس : (دیکھیے شیخ عبدالقدوس گنگوہی) -
الہاس ، سید غلام علی : ۷۱۲ -
الیاس[۳] (حضرت) : ۲۷۶ ، ۲۷۷ -
امام بخش قادری : ۶۵۰ -
امامی : ۶۵۰ -
امرت لال : ۵۵۶ -
امرداس ، گرو : ۶۱۷ -
امبا جی : ۲۳۹ -
امیر : (دیکھیے امیر خسرو) -
امیر برید : ۳۸۱ -
امیر تیمور گورگان : ۱۴ ، ۱۵ ، ۹۰ ، ۹۱ ، ۹۵ ، ۲۶۶ -
امین (صاحبِ مثنوی "یوسف زلیخا") : ۱۳۹—۱۴۲ ، ۱۴۳ ، ۵۸۹ -
امین (صاحبِ مثنوی "بہرام و حسن بانو") : ۲۳۲ ، ۲۷۴ ، ۳۳۲ ، ۳۸۵ ، ۴۸۱ ، ۵۰۹ -
اِندر : ۲۱۷ ، ۲۱۸ -
اندولہ خان : ۲۳۸ ، ۲۳۹ ، ۲۴۷ -
انشا ، انشاء اللہ خان : ۳۶۶ -
انندا (راجا) : ۶۷۶ -
انوری : ۲۹۰ ، ۳۹۴ ، ۳۹۵ ، ۴۱۸ ، ۴۲۱ ، ۴۶۰ ، ۵۴۸ ، ۶۰۷ -
انیس (میر) : ۳۷۵ ، ۵۵۵ -
اورنگ زیب عالمگیر : ۶۹ ، ۷۰ ، ۷۵ ، ۷۶ ، ۷۷ ، ۸۰ ، ۸۳ ، ۱۳۹ ، ۱۴۳ ، ۱۸۸ ، ۳۱۷ ، ۳۵۳ ، ۳۷۳ ، ۳۷۵ ، ۳۷۶ ، ۵۱۸ ، ۵۱۹ ، ۵۲۰ ، ۵۲۹ ، ۵۳۰ ، ۵۳۶ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ ، ح ۶۲۵ ، ۶۳۲ ، ۶۳۹ ، ۶۴۳ ، ۶۴۴ ، ۶۷۴ ، ۷۱۱ -
اولیا : ۵۱۳ -
اویس قلی : ۳۸۱ -
ایاغی ، محمد امین : ۳۲۲ ، تصانیف ۳۶۹ ، زبان و بیان ۳۶۹ ، غزلیات ۳۷۲—۳۷۳ -
ابربھدرا (راجا) : ۲۳۸ -
ایلزبتھ (ملکہ) : ۴۱۲ ، ۴۶۲ -

ب

بابا خوجو : ۱۰۴ -
بابا ڈھوکل : ۱۰۳ -
بابا فرید ، شیخ فرید الدین مسعود گنج شکر : چند اُردو فقرے ۳۶ ، ایک دوہا ، ریختہ اور اقوال ۳۷ ، ۴۱ ، ۱۰۵ ، ۱۵۲ ، ۶۱۲ کلام کے دو مآخذ ۶۱۵—۶۱۷ ، ۶۱۸ ، ۶۱۹ ، ۶۲۰ ، ۶۲۱ ، ۶۲۸ -
بابا کرامتہ : ۱۰۴ -
بابر ، ابوالقاسم مرزا : ۴۶۶ -
بابر ، ظہیر الدین : ۱۱ ، ۵۱ ، ترکی دیوان ۵۲ ، ۷۲ ، ۳۵۴ ، ۳۸۱ ،

ح ۴۶۶ ۔
باجن ، شیخ بہاء الدین (شاہ) : ۳۷ ، ۴۱ ، ۵۶ ، ۹۳ ، ۱۰۵ ، ادبی خدمات ۱۰۶ — ۱۰۹ ، ان کے کلام پر رائے ۱۱۰ ، ۱۱۲ ، ۱۱۵ ، ۱۱۶ ، ۱۱۷ ، ۱۱۹ ، ۱۲۱ ، ۱۲۵ ، ۱۲۷ ، ۱۳۰ ، ۱۳۲ ، ۱۳۶ ، ۱۵۵ ، ۱۶۲ ، ۱۶۸ ، ۱۷۸ ، ۱۹۷ ، ۲۰۲ ، گیت ۲۰۹ ، ۲۱۵ ، ۲۱۸ ، ۲۲۷ ، ۲۸۱ ، ۳۱۴ ، ۶۰۴ ، ح ۶۱۲ ، ۶۱۵ ، ۶۲۳ ، ۶۲۷ ، ۶۴۹ ، ۶۵۵ ۔
بالا کنور : (مثنوی ”مینا ستونتی“ کا ایک کردار) ۴۷۴ ۔
بالا ناتھ جوگی : ۶۰۰ ۔
باوا صاحب ، شاہ مراد بن قاضی جان محمد : ۶۳۶ ، مراد نام کے تین بزرگ ۶۳۶ ، کلام کی تقسیم ۶۳۷ ، موضوعات ۶۳۸ ۔
بایزید : ۵۸ ۔
بحری ، قاضی محمود : ۳۹۵ ، ۵۱۷ ، تصانیف ۵۲۱ ، غزلیات ۵۲۱ ، تصوّر عشق ۵۲۱ — ۵۲۲ ، زبان و بیان ۵۲۲ ، ۵۲۳ ۔
بدر الدین حبیب اللہ (شاہ) : ۳۰۵ ۔
بدر الدین دہلوی (قاضی) : ۱۰۳ ۔
بدھ سنگھ : ۶۵۰ ۔
بدیع الجمال (مثنوی ”سیف الملوک و بدیع الجمال“ کا ایک کردار) : ۴۷۹ ، ۴۹۳ ۔
براؤن ، آرتھر : ۴۴۴ ۔
برہان الدین راز الٰہی (شیخ) : ۶۰۴ ، ۶۷۹ ۔
برہما : ۴۴ ۔
برہمن ، پنڈت چندربھان : ایک غزل ۷۲ ۔
برید شاہ : ۲۸۱ ۔
بڑی صاحبہ : (دیکھیے ملکہ خدیجہ سلطان شہر بانو) ۔
بزرگ بن شہریار : ۶۷۵ ۔
بشاری مقدسی : ۶۷۶ ۔
بطلیموس (یونانی جغرافیہ داں) : ۵ ۔
بکاولی : ۴۴۷ ۔
بکرم (مثنوی ”گلشن عشق“ کا ایک کردار) : ۳۳۲ ، ۳۳۷ ۔
بلاقی (سید) : ۳۸۴ ، ۴۷۱ ، ۴۹۳ ، ۴۹۴ ۔
بلخی : (دیکھیے فضل الدین بلخی) ۔
بلقیس : ۴۴۲ ۔
بلھے شاہ : ۶۱۳ ، ۶۵۱ — ۶۵۶ ۔
بوعلی قلندر پانی پتی ، شیخ شرف الدین : دو دوہے اور قول ۳۸ ، ۴۱ ، ۱۰۵ ، ۶۱۹ ، ۶۲۰ ۔
بہاء الدین برناوی (شیخ) : ۶۲۵ ۔
بہادر شاہ اول : ۵۳۹ ۔
بھاگ متی (مشتری ، حیدر محل) : ۴۳۵ ، ۴۳۶ ۔

بھامبھا : ۵ ۔
بہرام (مثنوی "بہرام و حسن بانو" کا ہیرو) : ۲۶۳ ۔
بہرام سقہ بخاری : نمونۂ کلام ۵۹ ، ۶۱ ، ریختہ ۶۲۸ ۔
بہرام گور : ۵۰۹ ۔
بہلول خان : ۳۴۳ ، ۳۴۴ ۔
بہلول صوفی : ۴۰ ۔
بھیم : ۶۴۳ ۔
بیبی بیجہ : ۱۰۴ ۔
بیبی جی : ۱۰۳ ۔
بے جان ، لالہ جے کشن : ۵۸۳ ۔
بیچارہ : ۵۶۰ ۔
بیدل ، عبدالقادر : ۵۸۹ ، ۶۳۳ ۔
بیرم خان : ریختے ۶۱ ۔
بے قید ، سید فضائل علی خان : ۶۸۱ ۔
بیکن : ۳۱۲ ۔
بیک الغ خان : ۹۰ ۔
بے نوا ، جعفر علی : ۶۶۸ ، ۶۸۱ ۔

پ

پاربتی : ۲۱۷ ۔
پرائس ، ولیم : ۴۴۴ ۔
پرتول چندر چٹرجی : ۵۹۸ ۔
پرتھوی راج : ۶۰۰ ۔
پروانہ ، ضیاء الدین : ۵۸۳ ۔
پری رخ (مثنوی "خاور نامہ" کا ایک کردار) : ۲۶۸ ۔
پیاری : ۴۱۵ ۔
پیر بابا ، شیخ محمد صالح : ۵۴۹ ۔
پیر بخش : ۷۱۲ ۔
پیر جینا : ۱۵۱ ۔
پیر دست گیر : ۱۰۷ ۔
پیر روشان : ۵۷ ، ۵۸ ۔
پیر سیّاح : ۳۴۳ ۔
پیر مٹھے : ۱۵۱ ۔
پیر مقصود : ۱۵۱ ۔
پیلوکوی : ۶۱۲ ۔

ت

تاباں ، میر عبدالحئی : ۵۸۳ ۔
تاج الدین مفتی الملک : ۲۶ ۔
تارا چند : ۸ ، ۹ ۔
تارک ، محمد ہدایت علی : ۶۸۲ ۔
تائب : ۲۹۶ ، ۴۷۱ ۔
تجرّد ، عبداللہ : ۶۶۹ ۔
تحسین : ۶۶۰ ۔
تربیت خان بخشی : ۷۱ ۔
تمیم انصاریؓ (حضرت) : ۷۵ ، ۲۷۶ ، ۲۷۷ ، ۲۷۸ ۔

ث

ثابت علی ملتانی ، سید : عربی عروض کے مطابق سندھی اور سرائکی شاعری : ۶۸۱ ۔
ثالث فرید : (دیکھیے دیوان ابراہیم) ۔
ثنا (شاگردِ ولی دکنی) : ۵۵۹ ۔
ثناءاللہ : ۵۳ ، ۵۳۸ ۔
ثنائی : ۵۲۶ ۔

ج

جام تماچی : ۶۸۰ -
جامی ، عبدالرحمٰن : ۳۴ ، ۱۲۳ ، ۲۴۹ ، ۳۶۰ ، ۴۲۳ ، ۴۲۸ ، ۴۳۶ -
جانم ، شاہ برہان الدین : ۱۴ ، ۹۲ ، ۱۰۵ ، ۱۲۹ ، ۱۳۰ ، ۱۴۷ ، ۱۳۹ ، ۱۶۷ ح ، ۱۷۳ ، ۱۸۵ ، ۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۱۹۰ ، ۱۹۴ ، ۲۰۱ ، تصانیف ، نظم و نثر ۲۰۲ ، ۲۰۳ ، ۲۰۴ ، ۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۰۷ ، ۲۰۸ ، گیت ۲۰۹ ، ہندوی اسطور کا رنگ ، گجری روایت اور صوفیانہ موضوعات ۲۰۹—۲۱۰ ، ۲۱۱ ، ۲۱۲ ، ۲۱۳ ، ۲۱۴ ، ۲۱۵ ، ۲۱۸ ، ۲۲۴ ، ۲۲۶ ، ۲۲۷ ، ۲۲۹ ، ۲۳۵ ، ۲۴۶ ، ۲۵۱ ، ۲۵۸ ، ۲۶۵ ، ۲۸۴ ، ۲۸۶ ، ۲۹۷ ، ۲۹۸ ، ۲۹۹ ، ۳۰۰ ، ۳۰۱ ، ۳۰۲ ، ۳۰۳ ، ۳۰۵ ، ۳۰۶ ، جانم اور خوش دہاں کی نثر کا فرق ۳۰۷—۳۰۸ ، ۳۰۹ ، ۳۱۰ ، ح ، ۳۱۱ ، ۳۱۴ ، ۳۱۷ ، ۳۸۵ ، ۳۸۷ ، ۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۴۲۴ ، ۴۵۹ ، ۴۹۵ ، ۴۹۹ ، ۵۰۰ ، ۵۱۱ ، ۶۰۶ ، ۶۲۳ ، ۶۲۷ ، ۶۴۹ ، ۶۵۱ ، ۶۸۲ -
جانی : ریختے ۶۱ ، ۶۵۰ -
جبرئیل : ۱۴۲ ، ۳۱۶ ، ۳۷۰ -
جرأت ، شیخ قلندر بخش : ۶۶۸ -
جعفر زٹلی : ۳۶۶ ، ۵۸۹ ، ۶۴۰ ، تذکرہ نویسوں کی رائے ۶۴۱ ، کلام پر تنقید و تبصرہ ۶۴۱—۶۴۳ ، کلام کی تقسیم ۶۴۳—۶۴۴ ، ہجویہ اور طنزیہ شاعری کی روایت ۶۴۵ ، فارسی نثر ۶۴۵ -
جگت گرو : (دیکھیے ابراہیم عادل شاہ ثانی) -
جگدیش : ۴۴ -
جلال الدین گنج رواں (شاہ) : ۱۵۱ -
جلالا ، جلال الدین : ۶۵۰ -
جمال الدین (مُلاّ) : ۳۸۴ ، ۴۷۱ -
جمال الدین مغربی : ۱۶۷ -
جمال پتھری : ۱۰۳ -
جمالی : ۶۱ ، ۳۱۲ ، ۵۴۸ -
جمالی (ترکی زبان کا ایک شاعر) : ۴۰۸ -
جمالی کنبوہ (شیخ) : چند اردو اشعار ۵۲—۵۳ -
جمشید (مثنوی "خاور نامہ" کا ایک کردار) : ۲۶۸ -
جمشید : ۴۴۷ ، ۴۶۷ -
جمشید قلی : ۳۸۲ ، ۳۸۴ -
جمیل جالبی : ۵۸۵ -
جنّت خاتون : ۹۸ -
جنیدی : ۳۸۴ ، ۴۷۱ ، ۴۹۲ -

جوہر ، صلابت خاں : ۳۳۹ ، ۳۴۰ ۔
جہانگیر ، نورالدین : ۶۱ ، ۱۳۹ ، ۲۳۲ ، ۶۲۴ ۔
جےپال : ۵۹۵ ۔
جے سنگھ : ۳۲۲ ، ۳۴۰ ۔
جےمل فتح سنگھ (راجا) : ۳۴۰ ۔

چ

چاکر خاں ، میر : ۷۱۱ ۔
چاند سلطان (زوجہٴ ابراہیم عادل شاہ ثانی) : ۲۱۷ ، ۳۸۳ ۔
چنپاوتی (مثنوی ''گلشنِ عشق'' کا ایک کردار) : ۳۳۴ ، ۳۳۵ ۔
چندا (مثنوی ''مینا ستونتی'' کی ہیروئن) : ۴۷۴ ، ۴۷۵ ، ۴۷۶ ۔
چندر بدن (مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' کا ایک کردار) : ۲۴۳ ، ۲۴۴ ، ۴۹۴ ۔
چندر سین (مثنوی ''گلشنِ عشق'' کا ایک کردار) : ۳۳۴ ، ۳۳۵ ۔
چوسر/چاسر : ۴ ، ۱۹۲ ، ۲۹۷ ، ۴۳۶ ، ۴۶۴ ، ۵۴۱ ، ۵۵۲ ، ۵۵۷ ، ۵۸۲ ۔
چھبیلی : ۴۱۵ ۔

ح

حاتم ، شاہ ظہورالدین : ۱۹۷ ، ۲۴۸ ، ۴۶۹ ، ۵۳۶ ، ۵۵۰ ، ۵۵۹ ، ۵۶۵ ، ۵۸۳ ، ۵۸۹ ، ۶۸۶ ، ۶۸۸ ، ۶۹۴ ۔
حاجی رومی : ۱۵۱ ۔
حافظ برخوردار : ۶۱۲ ۔
حافظ شیرازی (خواجہ) : ۲۹۷ ، ۳۹۱ ، ۴۱۲ ، ۴۱۸ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ۵۵۴ ، ۶۸۶ ۔
حالی ، خواجہ الطاف حسین : ۵۷۳ ۔
حبیب اللہ (شاہ) : ۲۸۱ ۔
حُر : ۱۷۷ ۔
حسام الدین راشدی : ۶۷۳ ۔
حسام لاہوری ، حسام الدین : ۶۸۱ ۔
حسنؓ (امام) : ۳۸۶ ۔
حسن بانو (مثنوی ''بہرام و حسن بانو'' کی ہیروئن) : ۲۶۴ ، ۵۰۹ ۔
حسن دہلوی ، امیر حسن : ۳۴ ، ایک غزل ۳۵ ، ۳۱۲ ۔
حسن شوق : ۱۳۹ ، ۱۸۵ ، ۱۹۱ ، ۱۹۲ ، ۱۹۵ ، ۲۲۹ ، ۲۳۱ ، ۲۳۳ ، ۲۳۴ ، ۲۴۱ ، ۲۵۱ ، ۲۷۴ ، ۲۷۹ ، ۲۸۰ ، دستیاب کلام ۲۸۱ ، سنہ ولادت و وفات ۲۸۲ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ، ۲۸۶ ، ۲۸۷ ، ۲۸۸ ، غزلیات ۲۹۰ — ۲۹۳ ، مقطعے ۲۹۳ — ۲۹۴ ، صنائع بدائع کا اہتمام ۲۹۴ — ۲۹۵ ، ان کے ہم عصر شعرا ۲۹۵ ، اثرات ۲۹۶ — ۲۹۷ ، ۳۲۰ ، ۳۲۱ ، ۳۶۴ ، ۳۷۲ ، ۳۷۴ ،

۳۹۸ ، ۴۰۳ ، ۴۰۷ ، ۴۰۸ ،
۴۰۹ ، ۴۲۹ ، ۴۳۰ ، ۴۸۴ ،
۴۹۰ ، ۵۱۷ ، ۵۲۳ ، ۵۳۷ ،
۶۹۷ ۔
حسینؓ (امام) : ۱۷۶ ، ۱۷۷ ،
۳۲۹ ، ۳۷۳ ، ۳۷۵ ، ۵۱۳ ۔
حسین ، مولانا (مصنفِ 'طوطی نامہ') :
۳۶۶ ، ۳۷۴ ۔
حسین آملی (مولانا) : ۳۸۴ ، ۴۷۱ ۔
حسین ذوق ، بحرالعرفان (شاہ) : ح
۱۶۷ ، ۴۳۵ ، ۵۱۷ ، ۵۱۸ ،
۵۱۹ ، غزلیات ۵۲۰ ، ۵۲۳ ۔
حسین طبسی (مُلّا) : ۳۹۴ ۔
حسین نظام شاہ : ۲۸۰ ، ۲۸۱ ،
۲۸۲ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ،
۲۸۶ ۔
حسینی بیجاپوری (مخدوم ، شاہ) :
۱۵۹ ۔
حضرت شاہیہ : (دیکھیے شاہ عالم عرف
شاہ منجھن) ۔
حضرت قطبیہ : (دیکھیے قطب عالم
سید برہان الدین ابو محمد عبداللہ) ۔
حفیظ الدین علی (میر) : ۶۸۱ ، کلام
میں ایہام : ۶۹۰ ۔
حکیم آتشی : ۱۸۵ ، ۲۴۴ ۔
حکیم سنائی : ۲۴ ، ۶۷۶ ۔
حکیم علی : ۶۷۸ ۔
حکیم یوسفی : ۳۳ ، ۵۳ ، ۵۶ ۔
حماد بن شیخ ر[illegible] جمالی :
۶۸۰ ۔
حمید احمد خاں : ۶۰۲ ۔
حمید الدین ناگوری (شیخ) ۳۷ ،
۴۱ ۔
حمیدی : ۴۷۵ ۔
حیات (پنجابی زبان کا ایک شاعر) :
۶۵۰ ۔
حیدر ، حیدر علی : ۶۶۸ ۔
حیدر پشاوری : ۷۰۷ ۔
حیدر محل : ۴۱۵ ۔
حیدری ، حیدر بخش : ۴۸۱ ۔

خ

خالق ، محمد بخش : ۶۳۶ ۔
خافی خاں : ۱۴ ، ۱۸۴ ، ۳۲۲ ،
۳۷۳ ۔
خاقانی : ۳۶۰ ، ۴۱۲ ، ۴۱۸ ،
۴۲۱ ، ۴۶۰ ، ۵۴۸ ۔
خانِ اعظم : ۱۴۳ ۔
خانخاناں ، عبدالرحیم : ۴۱۲ ، ۶۵۷ ۔
خان محمد : ۵۱۷ ۔
خدیجہ سلطان شہر بانو ، بڑی صاحبہ
(ملکہ) : ۲۱۷ ، ۲۳۴ ، ۲۵۲ ،
۲۶۵ ، ۳۲۱ ۔
خسرو (امیر) : ۲۳ ، ۲۴ ، ۲۵ ، ۲۶ ،
اردو کلام ۲۷–۲۹ ، مستند اردو
کلام ۲۸ ، ایک دوہا 'سب رس'
میں ۲۸ ، ریختہ 'نکات الشعرا' میں
۲۸ ، ایک اور ریختہ ایک قدیم
بیاض میں ۲۸ ، ایک اور ریختہ

'دستور العمل' میں ۲۸ ؛ ایک اُردو شعر نظام الدین اولیاء کے مزار پر ۲۹ ، فارسی شاعری کی ایک صنعت ۲۹ ، ہندوی کلام ۳۰–۳۲ ، ۳۳ ، ۳۵ ، ۳۶ ، ۳۷ ، ۳۸ ، ۴۱ ، ۵۴ ، ۵۶ ، ۶۷ ، ۱۰۵ ، ۱۱۶ ، ۱۷۵ ، ۲۳۴ ، ۲۴۹ ، ۲۵۵ ، ۲۹۲ ، ۳۱۲ ، ۳۵۹ ، ۳۶۰ ، ۳۷۲ ، ۴۲۱ ، ۴۲۸ ، ۵۰۹ ، ۵۴۸ ، ۵۵۳ ، ۵۵۴ ، ۵۸۶ ، ۵۸۸ ، ۶۱۴ ، ۶۱۹ ، ۶۲۰ ، ۶۸۰ ، ۶۹۰ ، ۶۹۱ ۔

خسرو ، ضیاءالدین : ۳۰ ، ۳۱ ، ۳۳ ، ۳۴ ۔

خسرو خاں نمک حرام : ۲۳ ۔

خسرو ہلالی : ۲۹۰ ۔

خضر۴ (حضرت) : ۲۵۶ ، ۲۷۷ ، ۴۳۶ ، ۴۴۸ ، ۴۵۵ ، ۴۵۶ ۔

خلدی : ۶۵۰ ۔

خفیہ بیگم : ۶۵۰ ۔

خنجربیگ چغتائی : ۶۷۸ ۔

خواجہ بندہ نواز گیسو دراز : ۹۰ ، ۱۵۱ ، ۱۵۹ ، ۱۶۰ ، ۱۶۲ ، ۱۶۷ ، ۱۹۵ ، ۲۱۰ ، ۲۱۷ ، ۲۲۶ ، ۲۲۷ ، ۲۶۶ ، ۲۸۱ ، ۳۱۴ ، ۳۹۲ ، ۴۸۵ ، ۴۹۸ ، ۴۹۹ ، ۵۰۰ ، ۵۱۲ ۔

خواجہ جہان گیلانی : ح ۱۸۳ ۔

خواص خاں : ۳۴۳ ، ۵۱۳ ۔

خوب محمد چشتی : ۹۳ ، ۱۱۹ ، تصانیف ۱۲۰ ، موضوع ۱۲۱ ، ۱۲۷ ، ۱۲۸ ، ۱۳۱ ، ۱۳۲ ، ۱۸۶ ، ۱۸۷ ، ۱۹۴ ، ۲۱۹ ، ۵۸۸ ، ۶۰۵ ۔

خور شاہ بن قباد الحسینی : ۳۸۳ ، ۳۸۴ ۔

خورشید ، خورشید احمد : ۶۶۹ ۔

خوش : ۱۶۹ ۔

خوش حال خان خٹک : ۴۰۷ ، کلام میں اردو الفاظ ۷۰۵ ۔

خوش دہان ، شیخ محمود الحق : ۲۳۳ ، ۲۳۴ ، ۲۹۸ ، تعلیم و تربیت ۳۰۵ ، تصانیف ۳۰۶ ، زبان و بیان ۳۰۷ ، خوشدہان اور جانم کی نثر کا فرق ۳۰۷ ، ۳۰۸ ، ۳۱۵ ، ۳۱۷ ۔

خوند میر (سید) : ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۳۵۵ ۔

خولزا ہمایوں (ملکہ) : ۲۸۳ ۔

خیالی : ۱۹۵ ، ۲۱۹ ، ۲۲۹ ، ۲۹۵ ، ۳۸۳ ، ۳۸۵ ، ۳۸۸ ، ۳۹۵ ، ۳۹۶ ، ۳۹۸ ، ۴۰۷ ، ۴۰۸ ، ۴۰۹ ، ۴۱۰ ، ۴۲۴ ، ۴۳۰ ، ۴۳۳ ، ۴۹۰ ، ۴۹۲ ، ۵۲۳ ، ۵۳۰ ، ۵۴۱ ، ۶۰۸ ۔

خیر بخش مری (سردار) : ۷۱۲ ۔

د

دارا : ۴۶۷ ۔

دارا شکوہ : ۷۲ ۔
داغ ، نواب مرزا خاں : ۵۵۰ ۔
دانتے : ۲۹۷ ۔
داندن : ۵ ۔
دانیال خلفِ اکبر اعظم : ۵۷ ۔
داول ، شیخ غلام محمد : ۳۱ ، ۹۲ ، ۱۳۰ ، ۱۳۷ ، ۱۶۷ ح ، ۱۸۵ ، ۱۸۸ ، ۱۹۲ ، ۱۹۴ ، ۲۲۳ ، ۲۹۸ ، تاریخِ وفات ۲۹۹ — ۳۰۰ ، شاعری میں جانم کی پیروی اور مماثلت ۳۰۰ — ۳۰۳ ، ۳۰۴ ، ۳۰۵ ، ۳۰۶ ، ۳۱۱ ح ، ۴۲۴ ، ۴۵۸ ، ۶۰۶ ، ۶۲۳ ، ۶۵۱ ، ۶۸۲ ۔
داؤد (حضرت) : ۴۳۸ ۔
داؤد ایلچی : ۴۴۵ ۔
داؤد اورنگ آبادی ، مرزا داؤد بیگ : ۴۷۵ ، ۵۱۵ ، ۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۵۶۲ ، ولی دکنی کی پیروی ۵۶۳ — ۵۶۴ ، زبان و بیان ۵۶۵ اور ۵۶۶ ، ۵۸۹ ، ۶۸۸ ، ۶۹۱ ۔
داہر (راجا) : ۶۷۲ ، ۶۷۵ ۔
دبیر ، مرزا سلامت علی : ۳۷۵ ۔
دجّال : ۲۷۷ ۔
درد ، خواجہ میر : ۵۷۰ ، ۵۷۳ ، ۵۷۴ ، ۶۹۴ ۔
دُرگا : ۲۱۷ ۔
دشرتھ (راجا) : ۴۳ ۔
دلاور خاں : ۱۸۶ ۔
دلشاد بسروری ، دل محمد : ۶۵۰ ۔
دمن : ۵۲۲ ۔
دوام الدین مکی (حاجی) : ۱۶۷ ۔
دولت خاتون (مثنوی "سیف الملوک و بدیع الجمال" کا ایک کردار) : ۴۷۸ ۔
دولت شاہ : ۲۴۲ ، ۲۶۲ ، ۳۳۲ ، ۵۰۹ ، ۶۰۶ ۔
دولت قاضی : ۴۷۵ ۔
دھرم داس : ۴۲ ۔
دھرم راج (مثنوی "گلشن عشق" کا ایک کردار) : ۳۳۴ ۔
دھنیسر : ۶۵۵ ۔
دیالت رائے مہتہ پیر جی : ۶۷۸ ۔
دیوان ابراہیم : ۶۱۶ ، ۶۱۷ ۔
دیوانہ ، موہن سنگھ : ۶۱۶ ۔

ڈ

ڈرائڈن : ۵۵۲ ۔
ڈوراک ، روڈ ولف : ۴۴۴ ۔

ذ

ذکا ، اولاد محمد خاں : ۵۸۳ ۔
ذوالفقار خاں : ۸۳ ۔
ذوالفقار خاں نصرت جنگ : ۶۳۲ ۔
ذوق ، شیخ محمد ابراہیم : ۱۹۶ ، ۳۴۶ ، ۳۴۷ ، ۳۵۰ ۔

ر

رابعہ بصری (حضرت) : ۱۷۲ ۔

راجن : ۹۶ ، ۹۷ -
راجو قتال ، سید محمد یوسف شاہ : ۹۵ ، ۹۷ ، ۹۸ ، ۱۰۳ ، ۱۵۱ ، ۳۸۵ ، ۶۰۳ -
رام : ۴۳ ، ۲۱۷ -
رام چندر (راجا) : ۶۷۸ -
رام داس کچھواہہ (راجا) : ہندی زبان میں ایک دوہا ۶۷۸ -
رام راج (راجا) : ۲۸۱ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ، ۲۸۶ -
رانا سانگا : ۵۰ ، ۵۱ -
راورتی : ۷۰۱ -
راہبر ، محمد سعید : ۶۸۱ -
رحمت اللہ (شاہ) : ۱۰۶ ، ۱۰۹ ، ۲۲۷ ، ۵۳۹ -
رحیمی : ۲۹۶ -
رُدرت : ۵ ، ۶ -
رستم : ۲۸۳ ، ۴۴۸ -
رستمی : ۱۸۵ ، ۱۹۴ ، ۲۳۳ ، ۲۳۴ ، ۲۵۱ ، ۳۴۱ ، ۶۰۶ -
رسوا ، آفتاب رائے : ۶۸۱ -
رضا : ۵۵۹ -
رضوان : ۴۷۹ -
رضوان شاہ (مثنوی "رضوان شاہ و روح افزا" کا ہیرو) : ۵۱۴ -
رفیع الدین شیرازی : ۱۸۵ ، ۲۱۴ ، ۲۳۳ -
رفیع حاجب خیرات : ۱۰۳ -
رنجیت سنگھ (مہا راجا) : ۷۰۸ -
رنگین ، سعادت یار خاں : ۳۶۶ -
روح افزا (مثنوی رضوان شاہ و روح افزا کی ہیروئن) : ۵۱۴ -
روحل ، روحل خاں : شاعری کا مزاج ۶۹۱ -
رومی خاں : ۲۸۳ -
روی داس : ۴۲ -
ریحان سدی : ۲۳۹ -

ز

زبور ، عبدالحق : ۷۱۲ -
زلیخا (حضرت) : ۸۲ ، ۲۴۸ ، ۲۴۹ ، ۲۵۰ ، ۴۴۹ ، ۴۹۴ -
زور ، محی الدین قادری : ۱۲۹ ، ۲۲۰ ، ۲۳۵ ، ۲۵۲ح ، ۲۵۳ح ، ۴۱۵ ، ۴۳۴ ، ۴۳۶ -
زہرہ (مثنوی "قطب مشتری" کا ایک کردار) : ۴۳۸ ، ۴۳۹ ، ۴۴۱ -
زین الدین خلد آبادی : ۱۵۲ ، ۶۰۴ -
زینب رضؓ (حضرت) : ۱۵۷ ، ۱۷۸ ، ۳۷۴ -

س

سادنا : ۴۲ -
ساعد (مثنوی "سیف الملوک و بدیع الجمال" کا ایک کردار) : ۴۷۸ ، ۴۷۹ -
ساونلی : ۴۱۵ -
سبکتگین (سلطان) : ۸ ، ۹ ، ۵۹۵ -
ستا : ۴۲ -

سجان رائے : ۲۳ ۔
سچّل سرمست ، حافظ عبدالوہاب :
کافیاں اور اُردو دیوان ۶۸۱ ،
۶۹۱ ، کلام کا بنیادی موضوع
۶۹۲ ، تصوّرِ عشق ۶۹۲ —
۶۹۳ ، زبان ۶۹۳ ۔
سخاوت مرزا : ۲۲۰ ۔
سدی عنبر : ۲۳۸ ۔
سڈنی : ۴۶۲ ۔
سراج الدین ، منشی (ہم عصرِ علامہ
اقبال) : ۵۹۸ ۔
سراج اورنگ آبادی ، سید سراج الدین :
۵۱۵ ، ۵۵۰ ، ۵۵۹ ، ۵۶۲ ،
۵۶۵ ، ۵۶۶ ، تصوّرِ عشق ۵۶۹ ،
سراج کا محبوب ۵۶۹ — ۵۷۰ ، اُردو
شاعری میں اہمیت ۵۷۸ ، اخلاق ،
فلسفہ اور تصوف ۵۷۸ — ۵۷۹ ،
مثنویاں ۵۸۰ ، شاگرد ۵۸۳ ،
۵۸۴ ، ۵۸۹ ، ۶۹۱ ، ۶۹۳ ۔
سرخوش ، شیر علی خاں : ۵۹۶ ،
۵۹۹ ۔
سرستی دیوی : ۲۱۶ ، ۲۱۷ ، ۲۸۷ ،
۵۹۴ ۔
سرطان خاں (مثنوی ''قطب مشتری'' کا
ایک کردار) : ۴۳۸ ۔
سرمست ، سید اسحاق : ۱۳۶ ، ۱۳۷ ۔
سروری ، عبدالقادر : ۴۴۴ ، ح ۴۸۷ ۔
سعداللہ خاں : ۷۲ ۔
سعد وقاص : ۲۶۷ ، ۲۶۸ ۔
سعدی ، شیخ مصلح الدین : ۳۱ ،
۲۹۷ ، ۳۵۷ ، ۳۵۸ ، ۳۶۰ ،
۴۱۲ ، ۴۲۱ ۔
سعدیٔ ہندوستان : (دیکھیے حسن
دہلوی ، امیر حسن) ۔
سکندر اعظم : ۴۳۶ ۔
سکندر خلفِ علی عادل شاہ : ۲۴۳ ۔
سکندر عادل شاہ : ۳۵۴ ، ۳۷۶ ،
۵۱۷ ۔
سکندر علی عادل شاہ : ۵۱۷ ۔
سکندر لودھی : ۳۴ ، ۵۳ ، ۷۰ ۔
سلطان الاولیا : (دیکھیے شیخ نظام الدین
اولیا) ۔
سلطان المشائخ : (دیکھیے شیخ نظام
الدین اولیا) ۔
سلطان باہو : ۶۱۲ ، ۶۳۶ ، ۶۵۵ ۔
سلطان سکندر : ۹۸ ۔
سلطان شاہ غزنی : ۹۶ ۔
سلطان فیروز : ۹۸ ، ۶۰۳ ۔
سلطان قلی : ۳۸۱ ، ۴۱۰ ۔
سلمی : ۲۳۶ ۔
سلیم شاہ سوری : ۳۴ ، ۵۴ ۔
سلیمانؑ (حضرت) : ۲۴۸ ، ۲۸۹ ،
۴۴۲ ،
سمن بر (مثنوی ''پھولبن'' کا ایک
کردار) : ۳۸۸ ، ۳۹۳ ۔
سمندر گپت : ۵ ۔
سنتو رام : ۴۴ ۔

سنجر کاشی : ۲۱۴ ۔
سودا ، مرزا رفیع الدین : ۱۹۶ ،
۳۲۵ ، ۳۴۶ ، ۳۴۷ ، ۳۵۰ ،
۵۵۰ ، ۵۵۱ ، ۵۵۵ ، ۵۶۶ ،
۵۷۰ ، ۶۶۰ ، ۶۶۸ ، ۶۹۴ ،
۶۹۷ ، ۷۰۶ ۔
سوز ، سید محمد میر : ۵۷۲ ۔
سوئتی کمار چٹرجی : ۱۰ ، ۱۵۳ ،
۵۹۴ ، ح ۵۹۵ ، ۶۰۱ ۔
سیتا : ۴۲ ۔
سید ابراہیم ابن شاہ مصطفیٰ : ۱۱۵ ۔
سید اعظم بیجاپوری : ۲۹۵ ، ۳۹۵ ،
۴۰۷ ۔
سید سلیمان ندوی : ۶۷۳ ۔
سید قطب قادری : ۶۲۶ ۔
سید محمد : ۱۵۲ ۔
سید محمد بن سید مبارک کرمانی : ۲۴ ۔
سید محمد جونپوری مہدی موعود :
۱۲۳ ، ۱۲۴ ، ۱۳۶ ، ۱۹۲ ،
۲۵۴ ، ۲۵۵ ، ۲۶۸ ۔
سید محمد میر عدل : ۶۷۹ ۔
سیف الملوک (مثنوی ”سیف الملوک و بدیع الجمال“ کا ایک کردار) :
۴۷۸ ، ۴۷۹ ۔
سیف اللہ خاں (نواب) : ۶۸۵ ۔
سیف خاں . ۷۱ ، ۶۳۲ ۔
سیوا : ۳۲۲ ۔
سیواجی : ۳۴۰ ، ۳۴۲ ، ۳۴۳ ،
۳۴۴ ۔
سیوب نالک : ۲۲۹ ، ۲۴۰ ۔
سیوک : ۵۱۳ ۔

ش

شاعر بلگرامی ، سید محمد : ۶۸۱ ۔
شاکر : ۶۵۱ ، ۶۶۵ ۔
شاہ باز : ۴۳۳ ۔
شاہ برہان : ۱۳۲ ۔
شاہ بہرام (مثنوی ”جنت سنگار“ کا ایک کردار) : ۲۵۴ ، ۲۵۶ ۔
شاہ بھیکن : ۱۰۳ ۔
شاہ بہارن : ۱۰۳ ۔
شاہ تراب : ۲۴۴ ، ۵۲۴ ، ۵۸۹ ۔
شاہ جہاں : ۵۲ ، ۶۹ ، ۷۰ ، ۷۱ ،
۷۲ ، ۷۴ ، ۷۵ ، ۲۳۲ ، ۲۳۸ ،
۲۸۰ ، ۲۹۷ ، ۳۱۷ ، ۵۰۵ ،
۵۸۸ ، ۶۰۲ ، ۶۲۴ ۔
شاہ جی بھونسلا : ۲۲۹ ۔
شاہ چاپلندہ ، قاضی حمید محمد تن :
۱۰۳ ، ۱۱۱ ، ۱۱۳ ، ۶۰۴ ۔
شاہ حسین ، مادھو لال : ۶۱۱ ،
۶۲۲ ، ۶۲۳ ، ۶۲۴ ، ۶۵۲ ،
۶۷۰ ۔
شاہ دلاور : ۲۵۵ ۔
شاہ راجو : ۴۷۱ ، ۵۰۷ ، ۵۰۸ ،
۵۰۹ ، ۵۱۰ ۔
شاہ شجاع : ۷۰ ۔
شاہ شرف : ۶۱۳ ۔
شاہ شہباز ، ملک شرف الدین خلف ملک عبدالقدوس : ۲۲۷ ، ۴۰۱ ،
۴۰۲ ۔

شاہ عالم عرف شاہ منجھن : ۹۶ ،
۹۷ ، ۹۸ ، ۱۰۱ ، ۱۱۱ ، ۱۱۲ ،
۲۶۲ ، ۶۰۳ ۔
شاہ علی خطیب : ۴۰۲ ۔
شاہ علی متقی ملتانی : ۴۰۲ ، ۴۳۳ ۔
شاہ فاروق والیِ خاندیس : ۶۷۹ ۔
شاہ کمال : ۴۹۳ ۔
شاہ محمود : ۹۵ ، ۶۰۳ ۔
شاہ مراد بن قاضی جان محمد : ۶۳۶ ۔
شاہ مراد خانپوری : ۶۳۶
شاہ مومن : ۱۵۱ ۔
شاہ نظام : ۳۵۵ ۔
شاہ نعمت : ۳۵۵ ۔
شاہ نواز خاں : ۲۳۹ ۔
شاہ ہاشم مہدوی : ۳۵۴ ، ۳۵۵ ،
۳۶۲ ، ۳۶۸ ۔
شاہی ، علی عادل شاہ ثانی : ۱۸۴ ،
۱۸۵ ، ۱۹۵ ، مرثیے ۱۹۶ ،
۲۱۹ ، ۲۲۶ ، ۲۲۷ ، ۲۵۳ ،
۲۹۵ ، ۲۹۶ ، ۳۱۹ ، غزل
پر حسن شوق کے اثرات ۳۲۰ —
۳۲۱ ، شاعری میں بیجاپوری
اسلوب ۳۲۱ ، درباری علما اور
شعرا ۳۲۲ ، اُردو زبان کی سرپرستی
۳۲۲ — ۳۲۳ ، مجموعۂ کلام
۳۲۳ ، قصائد ۳۲۳ — ۳۲۵ ،
بیان اور تخیّل ۳۲۵ — ۳۲۸ ،
بحروں کا انتخاب ۳۲۸ ، ۳۳۹ ،
۳۴۰ ، ۳۴۳ ، ۳۴۴ ، ۳۴۸ ،
۳۴۹ ، ۳۵۰ ، ۳۵۴ ، ۳۶۳ ،
۳۶۹ ، ۳۷۰ ، ۳۷۲ ، ۳۷۳ ،
۳۷۶ ، ۳۸۹ ، ۴۰۶ ، ۴۶۸ ،
۵۲۵ ، ۵۴۰ ، ۵۴۱ ، ۵۴۴ ،
۶۸۵ ۔
شرف الدین (بابا) : ۱۵۱ ۔
شرف الدین بخاری : ۳۱ ۔
شرف الدین یحییٰ منیری (شیخ) :
کنج مندرے ، دوہے ، فالنامے اور
ملفوظات ۳۸ — ۳۹ ، ۴۱ ، ۱۰۵ ،
۶۲۰ ۔
شریف : ۳۷۶ ۔
شغلی : ۵۱۲ ، ۵۲۳ ۔
شفیق ، لچھمی نرائن : ۱۸۸ ، ۳۵۱ ،
۵۸۳ ، ۵۸۴ ، ۶۴۱ ، ۶۶۸ ۔
شمر : ۳۷۴ ۔
شمس الدین : ۵۵۶ ۔
شمس اللہ قادری : ۷۰ ، ۱۵۹ ۔
شمس سراج عفیف : ۲۵ ، ۶۷۷ ۔
شوق ، قدرت اللہ : ۶۴۱ ۔
شوکت : ۵۴۸ ۔
شہاب الدین (بابا) : ۱۵۱ ۔
شہباز حسینی قادری بیجاپوری : ۲۰۱ ،
۲۲۶ ، ۲۲۷ ، ۲۲۸ ۔
شہ میر : ۴۹۳ ۔
شیخ : (دیکھیے مصلح الدین سعدی) ۔
شیخ ابراہیم : ۶۱۷ ۔
شیخ بڈھا : ۶۷۷ ۔
شیخ جمال : ۶۸۰ ۔
شیخ جنید : ۶۲۸ ۔
شیخ چاند : ح ۴۸۷ ۔

شیخ طاہر : ۶۷۹ ۔
شیخ عثمان جالندھری : ۶۲۷ ، ریختہ کلام ۶۲۸ ۔
شیخ عیسیٰ گجراتی : ۹۸ ۔
شیخ عیسیٰ مسیح الاولیا : ۶۷۹ ، ایک دوہا ۶۸۰ ۔
شیخ فرید بھکری : ۶۷۷ ۔
شیخ قاسم : ۶۷۹ ۔
شیخ لطیف : ۹۸ ۔
شیخ منجھن (مصنفِ داستان ''منوہر و مدمالتی'' بزبانِ ہندی) : ۳۳۱ ۔
شیخ ورو : ۶۸۵ ۔
شیدا : ۵۴۸ ۔
شیر شاہ سوری : ۷۱۰ ۔
شیرانی ، حافظ محمود : ۱۱ ، ۲۸ ، ۳۰ ، ۳۱ ، ۳۳ ، ۳۸ ، ۵۲ ، ۶۱ ، ۷۹ ، ۱۰۲ ، ۱۱۶ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ۴۲۲ ، ۵۸۳ ، ۵۹۳ ، ۵۹۹ ، ۶۰۲ ، ۶۱۶ ، ۶۲۸ ، ۶۳۳ ، ۶۳۹ ، ۶۵۸ ، ۶۶۰ ، ۶۷۷ ، ۷۰۳ ۔
شبلی : ۱۱۶ ، ۲۹۲ ۔
شیکسپیئر ، ولیم : ۴۱۲ ۔
شیو : ۲۰۹ ، ۲۱۷ ۔

ص

صابر ، میر محمود : ۵۸۹ ، ولی دکنی کی پیروی ۶۸۷ — ۶۸۸ ، شاعری ۶۸۸ — ۶۹۰ ۔
صائب : ۶۲ ، ۷۴ ، ۵۴۸ ، ۵۵۹ ، ۶۸۱ ۔
صبحی ، ابراہیم خان : ۲۷۵ ۔
صبغۃ اللہ (شاہ) : ۲۱۴ ۔
صدیق لالی : ۶۱۳ ۔
صف شکن خان (نواب) ولد سید یوسف خان رضوی : ۶۷۷ ۔
صفی : ۳۱ ، ۳۳ ، ۳۴ ۔
صفیر بلگرامی : ۵۵۱ ۔
صلصال شاہ : (''خاور نامہ'' کا ایک کردار) : ۲۶۸ ۔
صنعتی : ۱۶۳ ، ۱۸۵ ، ۱۸۸ ، ۱۹۱ ، ۱۹۲ ، ۱۹۶ ، ۲۱۹ ، ۲۳۳ ، ۲۳۴ ، ۲۵۱ ، ۲۷۲ ، ۲۷۳ ، حالاتِ زندگی ۲۷۴ — ۲۷۵ ، کیا صنعتی اور ابراہیم خان صبحی ایک ہی آدمی ہے ؟ ۲۷۵ ، شعرِ سلیم کا معیار ۲۷۴ اور ۲۷۸ ، مصوری ۲۷۸ — ۲۷۹ ، ۳۳۲ ، ۳۸۵ ، ۴۲۴ ، ۴۲۸ ، ۴۸۱ ۔
صنعتی ، شیخ داؤد : ح ۲۷۵ ۔

ض

ضابط خان : ۹۹ ۔
ضعیفی : ۵۱۲ ۔
ضیاءالدین (شیخ) : ۱۵۱ ۔
ضیاءالدین برنی : ۱۴۸ ۔
ضیاءالدین رفاعی بیابانی (سید ، شاہ) : ۱۷۴ ۔
ضیا محمد : ۶۳۱ ۔

ط

طالب : ۵۳۸ ، ۵۴۸
طبعی : ۳۸۴ ، ۴۳۳ ، ۵۰۸—۵۱۰ ،
۵۱۴ ، ۵۲۲ -
طہماس : ۲۷۰ -

ظ

ظہور ابن ظہوری : ۲۳۳ ، ۲۷۵ -
ظہوری ، ملا نورالدین : ۱۳۹ ،
۱۸۵ ، ۲۱۴ ، ۴۶۰ ، ۵۲۶ ،
۵۳۸ ،
ظہیر فاریابی : ۳۸۹ ، ۳۹۴ ،
۳۹۵ ، ۴۱۸ ، ۴۸۴ ، ۶۰۷ -

ع

عابد ، سید عابد شاہ : ۷۴۲ -
عاجز ، محمد بن احمد : ۲۴۷ ، ۲۵۱ ،
۳۳۲ ، ۳۵۹ ، ۴۰۳ -
عاشق : ۲۳۱ -
عالم گجراتی : ۱۲۷ ، ۱۲۸ -
عالی ، نعمت خاں : ۵۱۶ -
عائشہؓ (حضرت) : ۱۲۸ -
عائشہ (بی بی) بنت بابا فرید گنج شکر ؟
۱۵۲ ، ۶۰۳ -
عباس صفوی (شاہ) : ۴۱۲ -
عبدالجلیل بلگرامی : ۶۸۱ -
عبدالحق ، مولوی : ۳۷ ، ۵۵ ،
۱۵۶ ، ح ۱۸۶ ، ۲۴۴ ، ۵۲۵ ،
۶۱۶ -
عبدالحکیم لاہوری : ۶۶۹ -
عبدالحمید : ۷۰ -
عبدالرحمٰن بابا : ۵۸۹ ، پشتو اور
اردو شاعری ۷۰۵ -
عبدالرحمٰن چشتی (شاہ) : ۵۶۷ -
عبدالرسول خاں : ترتیبِ دیوانِ سراج
اورنگ آبادی ۵۶۷ -
عبدالسلام ندوی : ح ۵۵۳ -
عبدالصمد : ۳۹ -
عبدالقادر بدایونی : ۱۳۴ ، ۴۱۲ ،
۶۷۸ -
عبدالقادر جیلانی (حضرت ، شیخ) :
۳۹۶ ، ۳۹۷ ، ۵۰۳ -
عبدالقدوس گنگوہی (شیخ) : دوہے اور
مقولے وغیرہ ۳۹—۴۰ ، ۴۷ ،
۱۰۵ ، الکھ داس تخلص ۱۱۳ ،
۶۲۰ -
عبدالکریم (شاہ) : ۶۸۰ ، سندھی میں
دوہرے ۶۸۲ -
عبداللطیف : ۳۹۳ ، کیا تخلص عاجز
تھا ؟ ۳۹۴ -
عبداللطیف بھٹائی (شاہ) : ۹۲ ، ۶۲۲ ،
۶۸۱ ، زبان ۶۸۲ ، کلام کی
ترتیب ۶۸۲ ، کلام میں اردو
اور سندھی کے مشترک الفاظ
۶۸۲—۶۸۳ -
عبداللہ (سید) : ۵۴۰ -
عبداللہ انصاری (شیخ) : ۷۹ -
عبداللہ قطب شاہ : ۲۳۴ ، ۳۲۱ ،
۳۴۰ ، ۳۸۷ ، ۳۸۳ تا ۴۴۳ ،

۴۴۵ ؛ ۴۶۵ ، ۴۶۶ ؛ شاعری کا مزاج ۴۶۶–۴۶۹ ، صنعتِ ایہام ولزوم مالایلزم ۴۶۹ ، زبان و بیان ۴۷۱ ، ۴۷۳ ، ، ۴۷۹ ، ۴۸۵ ، ۴۸۷ ، ۴۹۳ ، ۴۹۷ ، ۵۰۵ ، ۵۱۰ ، ۵۱۱ ، ۵۷۰ ، ۵۸۹ ۔
عبدالنبی : ۳۲۲ ۔
عبدالواسع ہانسوی : ۲۸ ، تصانیف ۷۷ ، اردو زبان کی پہلی لغت ۷۷ ، تالیف کا مقصد ۷۷–۷۸ ، ۷۹ ، ۶۳۹ ۔
عبدل : ۱۳۹ ، ۱۶۳ ، ۱۸۵ ، ۱۸۸ ، شعر و شاعری کی اہمیت ۱۹۱ ، ۱۹۲ ، ۱۹۴ ، ۲۰۱ ، ۲۱۴ ، ۲۱۹ ، نام اور وطن ۲۲۰ ، ۲۲۹ ، ۲۵۱ ، ۲۵۹ ، ۲۶۵ ، ۲۷۷ ، ۲۸۳ ، ۳۲۹ ، ۳۴۱ ، ۴۳۵ ، ۵۸۸ ۔
عبدی ، عبداللہ : ۶۱۲ ، ۶۲۴ ، ۶۲۵ ۔
عذرا : ۲۹۲ ۔
عراق : ۳۷۲ ۔
عرشی ، امتیاز علی خاں : اردو زبان کی پیدائش ۷۰۰ ۔
عرفی : ۴۱۲ ، ۴۲۱ ، ۵۴۸ ۔
عزرائیل : ۳۱۶ ، ۵۰۵ ، ۶۲۳ ۔
عزلت ، عبدالولی : ۱۴۴ ، ۵۸۹ ، ۶۶۹ ۔
عزیز احمد : ۴۴۵ ۔
عزیزاللہ متوکل (شیخ) : ۹۸ ، ۱۰۹ ۔
عزیز مصر : ۲۴۸ ، ۲۴۹ ۔
عشرتی : ۴۷۴ ۔
عشق : ۲۴۴ ۔
عشقی ، عشقی خاں : ۶۰ ۔
عطا ٹھٹھوی ، ملّا عبدالحکیم : اردو شاعری ۶۸۱ ، ۶۸۵ ۔
عطّار (مثنوی "قطب مشتری" کا ایک کردار) : ۴۳۸ ۔
عطّار ، شیخ فریدالدین : ۴۴۶ ۔
عطارد : ۴۳۹ ۔
عظمت اللہ خاں : ۶۵۵ ۔
علّامی ، ابوالفضل : ۳۹ ، ۴۷ ، ۵۶ ، ۵۷ ، ۴۱۲ ، ۴۶۰ ، ۴۸۱ ۔
علاءالدین بہمنی (امیر) : ۱۴۹ ۔
علاءالدین خلجی : ۱۲ ، ۹۰ ، ۹۲ ، ۱۰۳ ، ۱۳۲ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۱ ، ۷۰۱ ۔
علم اللہ محدث (شیخ) : ۲۱۴ ۔
علیؓ (حضرت) : ۱۱۹ ، ۱۷۳ ، ۲۶۷ ، ۲۶۸ ، ۲۷۰ ، ۲۷۱ ، ۲۷۶ ، ۲۷۷ ، ۳۲۳ ، ۳۲۶ ، ۳۲۷ ، ۳۲۹ ، ۳۴۱ ، ۳۷۴ ، ۳۷۵ ، ۳۸۶ ، ۴۱۳ ، ۴۱۴ ، ۴۱۷ ، ۴۶۵ ، ۴۷۳ ، ۵۰۱ ، ۵۶۳ ۔
علی (ایک پنجابی شاعر) : ۶۵۰ ۔
علی ، ناصر علی : ۸۳ ۔

علی امام : ۵۹۸ -
علی ، امین الدین : ۳۹۴ ، ۵۰۱ -
علی برید شاہ : ۲۸۲ -
علی بن طیفور (مُلّا) : ۳۸۴ ، ۴۷۱ -
علی حزیں : ۶۸۱ -
علی رضا سرہندی : ۵۳۸ ، ۵۳۹ ،
۵۵۶ -
علی عادل شاہ اول : ۱۸۴ ، ۱۸۵ ،
۲۲۹ ، ۲۸۱ ، ۲۸۲ ، ۳۸۷ ، ۴۱۰ -
علی عادل شاہ ثانی : ۱۸۴ ، ۱۸۵ ،
۳۱۹ ، ۳۳۶ ، ۳۳۸ ، ۳۵۴ ،
۳۷۳ ، ۵۷۰ -
علی متقی ملتانی : ۴۳۳ -
علی محمد جیوگام دھنی : ۴۱ ، ۹۳ ،
۱۰۵ ، ۱۱۴ — ۱۱۹ ، ترتیبِ
دیوان ۱۱۵ ، اردو کی پہلی سی حرف
۱۱۵ ، مشکل پسندی ، ایہام
اور صوفیانہ مسائل ۱۱۵ — ۱۱۶ ،
ہندی روایت ۱۱۶ ، فارسی
روایت کی ابتدا ۱۱۶ — ۱۱۷ ،
فارسی بحور اور اوزان ۱۱۷ ،
۱۱۸ ، ۱۱۹ ، ۱۲۱ ، ۱۲۵ ،
۱۲۷ ، ۱۳۰ ، ۱۳۲ ، ۱۵۵ ،
۱۶۲ ، ۱۹۳ ، ۱۹۷ ، ۲۰۲ ،
گیت ۲۰۹ ، ۲۱۵ ، ۲۱۸ ،
۲۱۹ ، ۲۲۷ ، ۳۱۴ ، ۴۹۵ ،
۵۸۸ ، ۶۰۴ ، ۶۲۳ ، ۶۵۱ ،
۶۵۵ ، ۶۸۲ ، ۶۸۴ -
علم : ۶۵۰ -
علیم اللہ ابن محمد حیات : ۶۶۲ -

عمرؓ (حضرت) : ۲۶۷ ، ۲۶۸ ،
۲۷۶ ، ۲۷۷ ، ۵۱۳ -
عمر خیام : ۴۶۶ -
عمرو اُمیہ : ۲۶۸ -
عمرو عیّار : ۲۶۸ -
عمری : ۴۴۴ -
عنصری : ۲۹۰ ، ۳۶۰ ، ۴۱۸ -
عین الدین گنج العلم : ۱۵۹ -
عین القضاۃ ہمدانی : ۴۹۸ -
عینا عادل خان (بادشاہِ خالدیس) :
۴۰۲ -

غ

غالب ، مرزا اسد اللہ خان : ۳۲ ،
۱۵۳ ، ۲۹۷ ، ۳۲۰ ، ۵۴۹ ،
۵۵۰ ، ۵۵۵ ، ۵۵۶ ، ۵۷۰ ،
۵۷۳ ، ۵۷۴ ، ۵۸۰ -
غالب ، میر اسد اللہ خان : ۶۸۱ -
غریب ، شاہ برہان الدین : ۳۴ ،
۱۵۱ ، ۱۵۲ ، ۵۰۱ ، ۵۶۷ ،
۶۰۲ -
غزالی ، شیخ احمد (امام) : ۴۹۸ -
غلام رکن الدین مراد شاہ : تصانیف
۶۵۹ ، لکھنؤ کے رنگِ شاعری
کا اثر ۶۵۹ ، ۶۶۰ ، ۶۶۱ ،
۶۶۲ ، ۶۶۳ ، ۶۶۴ ، ۶۶۵ -
غلام قادر شاہ : تصانیف ۶۴۹ ،
موضوع ۶۴۹ ، ۶۵۰ ، ۶۶۷ -
غنیمت کنجاہی : ریختہ کی ایک رباعی
۶۳۱ -

غواصی : ۶۷ ، ۱۸۹ ، ۲۱۹-۰ ،
خطاب ملک الشعرا ۲۳۴ ، ۲۳۷ ،
۲۴۲ ، ۳۳۲ ، ۳۳۸ ، ۳۸۴ ،
۳۸۵ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹ ، ۳۹۰ ،
۳۹۵ ، ۳۹۶ ، ۳۹۸ ، ۴۲۸ ،
۴۶۵ ، ۴۷۱ ، دو تخلص ۴۷۲ ،
تصانیف ۴۷۳ ، شعرا کا خراجِ
تحسین ۴۷۳—۴۷۴ ، ۴۷۸ ،
۴۷۹ ، مختلف اصنافِ سخن
۴۸۳ ، قصیدے اور نظمیں
۴۸۳ ، خاص موضوع ۴۸۴ ،
غزلیات ۴۸۴ ، ۴۸۷ ، ۴۹۶ ،
۵۰۶ ، ۵۱۵ ، ۵۲۳ ، ۵۴۸ ،
۵۴۰ ، ۵۸۹ ، ۶۳۰ -
غوثِ اعظم : ۴۸۶ ، ۴۸۷ ،
۶۴۶ ، ۶۴۹ -
غوثی بیجاپوری : ۴۷۳ -
غیاث الدین : ۵۹۴ -
غیاث الدین تغلق : ۲۳ -

ف

فاضل الدین بٹالوی : ۶۶۷ -
فاطمہؓ (حضرت) : ۳۲۹ ، ۳۷۴ ،
۳۷۵ -
فانی ، خواجہ محمد دیدار : ۲۰۱ ،
۲۲۸ ، ۲۲۹ ، اردو غزلیات
۲۲۹—۲۳۱ -
فائز دہلوی : ۲۹۶ ، ۵۱۲ ، ۵۱۴ ،
۵۲۲ ، ۵۳۶ ، ۵۵۹ ، ۵۶۵ ،
۵۸۹ ، ۶۸۸ -
فائز ، عبدالسبحان : ۶۸۱ -
فتاحی : ۳۹۰ ، ۴۴۴ ، ۵۱۱—۵۱۲ -
فتح اللہ سمنانی (ملا) : ۳۸۴ ، ۴۷۱ -
فتح اللہ شیرازی : ۲۲۹ -
فتح محمد ابن شاہ داول قادری : ۲۹۹ -
فدوی لاہوری : ۶۶۸ -
فراق گورکھپوری : ۵۵۲ -
فراق ، سید محمد : ۵۲۳ ، ۵۳۶ ،
۵۳۷ ، ۵۳۸ ، ۵۵۹ ، تصانیف
۵۶۰ ، زبان و بیان ۵۶۰ ، ۵۶۲ -
فرخ سیر : ۵۳۹ ، ۶۴۱ -
فردوسی : ۳۳۹ ، ۴۹۲ ، ۵۴۸ -
فرشتہ ، محمد قاسم : ۱۳۹ ، ۱۸۵ ،
۲۱۴ ، ح ۴۶۶ -
فرہاد : ۲۹۲ ، ۴۳۷ ، ۵۴۳ -
فرید اول : (دیکھیے بابا فرید الدین
گنج شکر) -
فرید ثانی : (دیکھیے دیوانؔ ابراہیم) -
فزونی استر آبادی : ۲۳۴ -
فضل الدین بلخی : ۱۰۱ ، ۱۰۲ ،
۱۰۳ -
فضل حق (قاضی) : ۶۱۷ ، ۶۳۱ ،
۶۴۶ -
فیروز ، قطب دین قادری : ۱۶۲ ،
۱۹۵ ، ۲۱۹ ، ۲۲۹ ، ۲۳۱ ،
۲۹۵ ، ۳۸۳ ، ۳۸۵ ، ۳۸۶ ،
۳۸۸ ، ۳۹۴ ، ۳۹۵ ، ۳۹۶ ،
غزل ۳۹۸—۴۰۰ ، زبان و بیان
۴۰۰ ، ۴۰۱ ، ۴۰۷ ، ۴۰۹ ،
۴۱۰ ، ۴۱۸ ، ۴۲۲ ، ۴۳۰ ،

۴۲۲ ، ۴۳۴ ، ۴۶۳ ، ۴۹۰
۴۹۲ ، ۵۲۳ ، ۵۴۰ ، ۵۴۱ ،
۵۷۰ ، ۶۰۶ ، ۶۲۷ ، ۶۴۹ -
فیروز شاہ بہمنی : ۹۱ ، ۱۵۹ ،
۱۶۲ -
فیروز شاہ تغلق : ۱۰۳ ، ۴۷۵ ،
۶۷۷ -
فیضی : ۵۷ ، ریختے ۶۱ ، ۴۱۲ ،
۵۴۸ -

ق

قاآنی : ۴۶۰ -
قاسم دکنی ، شاہ قاسم علی : ۵۱۵ ،
۵۵۹ ، ۵۸۳ ، ۶۶۲ ، ۶۶۸ ،
۶۸۸ -
قاسم طبسی : ۳۸۳ -
قاسم علی خاں آفریدی : ۷۰۶ -
قاضی - آئی - آئی : ۶۹۵ -
؟ قانع ٹھٹھوی ، میر علی شیر : ۱۱۱ ،
۶۸۱ ، ۶۸۶ ، ۶۹۰ -
قائم چاندپوری : ۶۴۱ -
قدرق : ۵۱۳ -
قدسی : ۵۴۸ -
قریشی : ۱۵۶ ، ۲۹۶ -
قطب الدین ایبک : ۱۱ ، ۹۸ ،
۵۹۴ ، ۶۷۴ -
قطب الدین بختیار کاکی (خواجہ) :
۳۶ ، ۶۱۵ ، ۶۱۸ ، ۷۰۱ -
قطب زاری : ۴۸۵ ، قطبی اور زاری
ایک ہی شخص ہے ؟ ۴۸۶ -

قطب شاہ : ۴۴۱ ، ۴۴۲ -
قطب عالم ، سید برہان الدین ابو محمد
عبداللہ : ۹۵ ، ۹۶ ، ۱۰۱ ، ۱۱۱ ،
۶۰۳ -
قطب عالم بخاری : ۴۰۲ -
قطبی : ۴۸۶ ، ۴۸۷ -
قلی قطب شاہ : ۳۸۲ ، ۳۹۴ -
قلیچ بیگ (مرزا) : ۶۸۲ -
قواس ، فخرالدین : ۱۰۳ -
قیس ، مولوی محمد عثمان : ۷۰۶ -

ک

کالرج : ۵۷۱ -
کالی داس : ۵ -
کام بخش (شہزادہ) : ۶۴۰ -
کامل ، حیدرالدین : ۶۸۱ ، کلام میں
صنعتِ ایہام ۶۸۶—۶۸۷ ، ۶۹۰ -
کامی : ۶۵۰ -
کبیر : ۴۲ ، تعلیماتِ ۴۳ ، دوہے
۴۴—۴۵ ، زبان ۴۵—۴۶ ، ۴۷ ،
۵۰ ، ۷۴ ، ۱۰۵ ، ۱۰۹ ، تخلص
داس ۱۱۴ ، ۱۹۰ ، ۴۲۴ ،
۵۸۶ ، ۶۹۱ -
کرشن مہاراج : ۱۰۶ ، ۲۰۹ ،
۴۱۷ ، ۴۲۱ ، ۶۵۶ -
کرم شاہ : ۶۵۹ -
کریم اللہ (سید) : ۳۲۲ ، ۳۳۱ -
کریم اللہ (قاضی) : ۳۳۸ -
کلیم : ۷۴ -
کلیم ، ابو طالب : ۲۱۴ -

کلیم ، سعداللہ خاں : ۶۶۵ ۔
کمال الدین بیابانی (شاہ) : ۱۶۷ ۔
کمال خجندی : ۳۸۹ ، ۴۸۳ ۔
کمال محمد سیستانی : ۱۲۰ ، ۱۲۱ ، ۱۲۳ ، ۱۲۴ ۔
کمتر ، مرزا مغل : ۵۸۳ ۔
کنبھ کرن : ۶۵۵ ۔
کنولی : ۴۱۵ ۔
کنہیا : (دیکھیے کرشن مہاراج) ۔
کوچک ولی (شاہ) : ۱۵۲ ، ۱۵۳ ۔
کوکب ولد قمر خاں : ۶۲ ۔
کھیم داس : ۵۵۶ ۔
کیفی ، پنڈت برج موہن دتاتریہ : ۱۰ ، ۵۹۶ ، ۵۹۹ ، ۶۱۳ ۔

گ

گجرات کے خواجہ خضر : (دیکھیے قاضی محمود دریائی) ۔
گرو نانک : ۳۲ ، کلام ۳۷—۳۸ ، ۳۹ ، مسلمان پیرو ، ۴۹ ، ۵۰ ، ۱۰۵ ، ۱۰۸ ، ۱۹۰ ، ۵۸۹ ، ۶۱۱ ، ۶۱۶ ، ۶۱۷ ، ۶۲۱ ، ۶۲۲ ۔
گریرسن : ۴ ، ۷۰۹ ۔
گرین شیلڈ ، آر ۔ ایس : ۴۴۴ ۔
گل اندام (مثنوی ”بہرام و گل اندام“ کی ہیروئن) : ۵۰۹ ۔
گل بکاولی : ۴۳۶ ۔
گل چہرہ (”خاور نامہ“ کا ایک کردار) : ۲۶۸ ۔
گلشن ، شاہ سعداللہ : ۵۳۰ ، ح ۵۳۱ ، ۵۳۵ ، ۵۳۶ ، ۵۳۸ ، ۵۵۶ ۔
گلکرائسٹ : ۴۸۱ ۔
گل محمد (خلیفہ) : دیوان کی تدوین ۶۸۱ ۔
گلنار (”خاور نامہ“ کا ایک کردار) : ۲۶۸ ۔
گنج شکر : (دیکھیے بابا فرید الدین مسعود گنج شکر) ۔
گنگ بھٹ : ۶۵۷ ۔
گنیش ۲۱۷ ۔
گوبند رام : ۳۳ ۔
گوبند لال : ۵۵۶ ۔
گوپال (افضل پانی پتی کا ہندی نام) : ۶۳ ۔
گوتم بدھ (مہاتما) : ۶۷۰ ۔
گورکھ ناتھ (بابا) : ۶۰۰ ۔
گوری : ۴۱۵ ۔
گیو : ۲۸۴ ۔

ل

لالا : ۴۱۵ ۔
لالن : ۴۱۵ ۔
لامعی : ۴۴۴ ۔
لاتلی : ۴۶۲ ۔
لچھمن : ۶۵۵ ۔
لچھمی دیوی : ۲۱۶ ۔
لورک (مثنوی ”مینا ستونتی“ کا ایک کردار) : ۴۷۴ ، ۴۷۵ ، ۴۷۷ ۔

لیلیٰ : ۱۱۶ ، ۲۵۰ ، ۲۹۲ ،
۳۰۵ ، ۶۵۲ ۔
لینگ لینڈ : ۵۸۲ ۔

م

مائل دہلوی ، میر مہدی : اردو زبان
کے معنی میں لفظ 'اردو' کا استعمال
۶۶۱ ، ۶۶۴ ۔
مبارز خاں : ۳۸ ، ۶۱۹ ۔
متن لال : ۵۳۴ ۔
متین ، میر مہدی : ۵۸۳ ۔
مجاز لکھنوی : ۵۶۹ ۔
مجدد الف ثانیؒ : ۶۲۹ ، ۶۶۵ ، ۷۰۱ ۔
مجرمی بیجاپوری : ۴۴۵ ۔
مجنوں : ۱۱۶ ، ۱۱۷ ، ۲۵۰ ،
۲۹۲ ، ۲۹۳ ، ۳۰۵ ، ۳۳۷ ،
۴۴۹ ، ۴۶۷ ، ۵۴۲ ، ۶۵۲ ۔
محب : ۵۱۰ ۔
محبوب : ۴۱۵ ۔
محبوب عالم (شیخ) : ۸۰ ۔
محبوب عالم (منشی) : ۵۹۸ ۔
محبوب عالم (مولوی) : ۶۵۸ ۔
محسن کاکوروی : ۳۲۵ ۔
محمدؐ (حضرت) : ۳۶ ، ۴۴ ، ۹۶ ،
۱۱۰ ، ۱۱۳ ، ۱۱۹ ، ۱۳۸ ،
۱۴۲ ، ۱۷۳ ، ۲۰۷ ، ۲۲۷ ،
۲۵۶ ، ۲۶۷ ، ۲۶۸ ، ۲۷۶ ،
۳۱۸ ، ۳۶۸ ، ۳۷۰ ، ۳۷۳ ،
۳۷۵ ، ۳۸۶ ، ۴۱۳ ، ۴۱۴ ،
۴۱۵ ، ۴۱۷ ، ۴۱۸ ، ۴۶۹ ،
۴۹۴ ، ۵۰۱ ، ۵۱۱ ، ۵۱۸ ،
۵۲۰ ، ۶۴۷ ، ۶۶۲ ۔
محمد بن حمویہ (شیخ) : ۴۹۸ ۔
محمد بن قاسم : ۷ ، ۱۱ ، ۳۹ ، ۶۷۲ ،
۶۷۴ ، ۶۸۰ ، ۷۰۲ ۔
محمد ابراہیم (منشی) : ۵۲۴ ، ۵۲۵ ۔
محمد احمد لاہوری : ۶۶۸ ۔
محمد افضل لاہوری (شیخ): ۶۳۶ ، ۶۳۸ ۔
محمد اکبر حسینی (سید) : ۱۶۰ ۔
محمد اکرام چغتائی : ح ۵۳۶ ، ۶۲۳ ۔
محمد امین (میرزا) : ۳۸۴ ۔
محمد امین عباسی : ۳۰ ، ۳۱ ۔
محمد امین گجراتی : ۳۵۹ ۔
محمد باقر : ح ۵۲۰ ۔
محمد تغلق (سلطان) : ۱۱ ، ۱۳ ، ۱۴ ،
۳۴ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۸ ،
۶۷۴ ، ۶۷۷ ، ۷۰۱ ۔
محمد تقی (سید) : ۵۳۲ ، ۵۳۳ ۔
محمد جان : ۶۵۰ ۔
محمد جامی (شیخ) : ۶۵۰ ۔
محمد حنیف : ۵۱۳ ۔
محمد سرفراز عباسی : اردو کلام ۶۹۱ ۔
محمد شاہ بادشاہ غازی : ۵۳۳ ۔
محمد شاہ بہمنی : ۱۸۴ ۔
محمد شریف وقوعی (مُلّا) : ۳۸۴ ۔
محمد عادل شاہ (سلطان) : ۱۸۴ ، ۱۹۲ ،
۱۹۴ ، ۱۹۵ ، ۲۳۲ ، ۲۳۳ ،
۲۳۴ ، ۲۳۵ ، ۲۳۷ ، ۲۳۸ ،
۲۴۷ ، ۲۴۸ ، ۲۵۱ ، ۲۵۲ ،
۲۵۳ ، ۲۵۴ ، ۲۵۵ ، ۲۶۲ ،

۲۶۵ ، ۲۷۴ ، ۲۷۵ ، ۲۸۰ ، ۲۸۱ ، ۲۸۷ ، ۲۹۷ ، ۳۱۹ ۔
ﷴ عاصم برہان پوری : ۱۲۲ ۔
ﷴ عبدل (خواجہ) : ۴۴۴ ۔
ﷴ علی بن عاجز : ۲۷۷ ۔
ﷴ علی سامانی (شاہ) : ۱۶۰ ۔
ﷴ عوف : ۲۳ ، ۶۱۴ ۔
ﷴ غوث بٹالوی : ۶۵۰ ۔
ﷴ غوث گوالیری (شیخ) : ۱۰۰ ۔
ﷴ فاضل (میر) ابن میر صفائی : ۶۷۸ ۔
ﷴ فاضل الدین بٹالوی : ۶۴۶ ، پنجاب میں اُردو کی ترویج ۶۴۷ ، ۶۴۸ ، ۶۴۹ ۔
ﷴ فتح بلخی : ۱۴۳ ۔
ﷴ قطب شاہ : ۳۲۱ ، تخلص ظل‌اللہ ۳۸۴ ، ۴۱۱ ، ۴۶۵ ، ۴۷۱ ، ۴۷۷ ۔
ﷴ قلی قطب شاہ : ۱۳۳ ، ۱۳۸ ، ۱۹۵ ، ۲۱۴ ، ۲۱۹ ، ۲۲۷ ، ۲۲۹ ، ۲۳۱ ، ۲۳۴ ، ۲۴۷ ، ۲۸۴ ، ۲۹۵ ، ۳۸۳ ، ۳۸۵ ، ۳۸۶ ، ۳۹۱ ، ۳۹۶ ، ۳۹۸ ، ۴۰۴ ، ۴۰۶ ، ۴۰۹ ، ۴۱۰ ، اُردو زبان کا پہلا صاحبِ دیوان شاعر ۴۱۱ ، سترہ تخلص ۴۱۱ — ۴۱۲ ، مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی ۴۱۳ ، دلچسپی کے دو مرکز — مذہب اور عشق ۴۱۳ ، پیاریاں ۴۱۵ ، تصوّرِ عشق ۴۱۷ ، ہندوی جمالیاتی تصوّر ۴۱۷ — ۴۱۸ ، شاعری کا محرّک عشق ۴۱۸ — ۴۲۰ ، حافظ سے ذہنی قرب ۴۲۰ ، اُردو شعرا میں مقام ۴۲۱ — ۴۲۲ ، ۴۲۳ ، ۴۲۴ ، ۴۲۸ ، ۴۲۹ ، ۴۳۰ ، ۴۳۵ ، ۴۳۶ ، ۴۳۷ ، ۴۳۸ ، ۴۳۹ ، ۴۴۰ ، ۴۴۴ ، ۴۵۹ ، ۴۶۵ ، ۴۶۶ ، ۴۶۸ ، ۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۸۳ ، ۴۸۴ ، ۴۹۰ ، ۵۱۵ ، ۵۲۳ ، ۵۳۲ ، ۵۴۰ ، ۵۴۴ ، ۵۷۰ ، ۵۸۹ ، ۶۰۷ ، ۶۰۹ ۔
ﷴ مخدوم (شیخ) : ۱۲۲ ۔
ﷴ مراد : ۵۵۶ ۔
ﷴ مراد شرقپوری (شاہ) : ۶۲۶ ۔
ﷴ مقیم سلمی مقیمی مشہدی (مرزا) : ۱۸۵ ، ۱۹۱ ، ۲۳۵ ، کیا تخلص مقیمی تھا ؟ ۲۳۵ — ۲۳۶ ، ۲۳۸ ، ۲۴۶ ، ۲۵۱ ، ۲۷۴ ۔
ﷴ مومن استرآبادی : ۳۸۴ ۔
ﷴ نور : کلام ۶۴۸ ۔
ﷴ نوشہ گنج بخش (سلسلہ نوشاہیہ کے بانی) : ۶۲۶ ، ۶۶۶ ۔
ﷴ یار خان : ۵۳۹ ، ۵۵۶ ، ح ۵۶۰ ۔
ﷴ یعقوب : ۶۴۶ ۔
محمود : ۱۹۵ ، ۲۱۹ ، ۲۲۷ ، ۲۲۹ ، ۲۳۱ ، ۲۹۵ ، ۳۸۳ ، ۳۸۵ ، ۳۸۸ ، ۳۹۴ ، ۳۹۵ ، ۳۹۶ ، ۳۹۸ ، ۳۹۹ ، مختلف زبانوں میں شاعری

۴۰۱ ، مجموعۂ کلام ۴۰۲ ، زبان
و بیان ۴۰۳ ، اُردو غزل میں
ایک نیا رجحان ۴۰۴ — ۴۰۹ ،
۴۱۰ ، ۴۱۸ ، ۴۲۳ ، ۴۳۰ ،
۴۳۳ ، ۴۴۳ ، ۴۶۳ ، ۴۸۴ ،
۴۹۰ ، ۴۹۲ ، ۵۲۳ ، ۵۴۰ ،
۵۴۱ ، ۵۷۰ ، ۶۰۷ ، ۶۰۸ ۔
محمود بہمنی : ۱۶۸ ، ۱۸۳ ، ۳۸۱ ۔
محمود بیگڑا (سلطان) : ۹۸ ، ۱۰۳ ،
۱۴۷ ۔
محمود خلجی : ۱۴۷ ۔
محمود دریائی (قاضی) : ۱۴ ، ۹۳ ،
۱۰۵ ، لقبِ ’دریائی‘ اختیار
کرنے کی وجہ ۱۱۱ ، ترتیبِ
دیوان اور عنوانات ۱۱۲ ، تخلص
داس ۱۱۳ ، موضوعِ سخن
زبان و بیان پر برج بھاشا اور
گجراتی زبان کے اثرات ۱۱۴ ،
۱۱۶ ، ۱۱۷ ، ۱۱۹ ، ۱۲۲ ،
۱۲۵ ، ۱۲۷ ، ۱۳۰ ، ۱۳۲ ،
۱۳۶ ، ۱۵۵ ، ۱۶۲ ، ۱۹۷ ،
۲۰۲ ، گیت ۲۰۹ ، ۲۱۵ ،
۳۱۴ ، ۶۰۴ ۔
محمود غزنوی (سلطان) : ۸ ، ۹ ،
۱۱ ، ۱۲ ، ۴۹ ، ۹۰ ، ۵۹۵ ،
۶۵۱ ، ۶۵۵ ، ۶۷۳ ، ۶۷۶ ،
۶۸۲ ، ۶۹۹ ، ۷۰۱ ۔
محمود گاواں : ۱۸۳ ۔
محی الدین (شاہ) : ۳۹۷ ، ۳۹۸ ،
۶۴۷ ۔
مختار : ۵۱۱ ، ۵۱۲ ۔
مخدوم جہانیاں (سید الاقطاب) : ۹۷ ۔
مخدوم خواجۂ جہاں : ۲۸۳ ۔
مخدومۂ جہاں : ۱۴۷ ۔
مدمالتی (مثنوی ”گلشنِ عشق“ کا ایک
کردار) : ۳۳۳ ، ۳۳۴ ، ۳۳۷ ۔
مراد شاہ : ۶۵۱ ، ۶۶۶ ، ۶۶۷ ۔
مراد شاہ لاہوری : ۶۳۶ ، ۶۵۹ ،
۶۶۱ ، ۶۶۲ ، ۶۶۳ ، ۶۶۴ ،
۶۶۵ ۔
مرزا بیجاپوری : مرثیے ۱۹۶ ،
۳۶۹ ، ۳۷۳ ، مقبولیت ۳۷۳ ، زبان
و بیان ۳۷۳ — ۳۷۵ ، مرثیوں
میں مختلف رنگ ۳۷۴ ، سلام کی
روایت ۳۷۵ ، اہمیت ۳۷۵ ،
۳۸۹ ۔
مرزا شہرستانی : ۴۶۶ ۔
مریخ خاں (مثنوی ”قطب مشتری“ کا
ایک کردار) : ۴۳۸ ، ۴۳۹ ،
۴۴۱ ۔
مسعود حسین خاں : ۲۱۹ ، ۲۲۰ ۔
مسعود سعد سلمان : ہندوی کے پہلے
شاعر ۲۳ ، ۲۴ ، ہندوی دیوان
۵۰ ، ۶۳ ، ۶۴ ، ۱۰۵ ، ۵۸۶ ،
۵۹۶ ، ۶۰۱ ، ۶۱۴ ، ۶۱۵ ،
۶۱۶ ، ۶۷۶ ، ۶۸۰ ۔
مشتری (مثنوی ”قطب مشتری“ کی
ہیروئن) : ۴۱۵ ، ۴۳۵ ، ۴۳۷ ،
۴۳۸ ، ۴۳۹ ، ۴۴۰ ، ۴۴۱ ،
۴۵۹ ، ۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۹۴ ۔

مشتری ، پرس رام : ۶۸۱ ۔
مصحفی غلام ہمدانی : ۳۴۴ ، ۵۳۶ ، ۵۵۰ ، ۵۵۱ ، ۵۷۳ ، ۵۷۴ ، ۶۶۰ ، ۶۶۸ ۔
مصطفیٰ (میاں) : ۱۳۵ ۔
مصطفیٰ خاں (خان بابا) : ۲۲۹ ، ۲۳۰ ۔
مصطفیٰ خاں : ۲۴۷ ، ۲۴۸ ۔
مصطفیٰ خاں اردستانی : ۲۸۲ ۔
مضمون ؛ میر شرف الدین : ۵۵۹ ۔
مظفر خاں (نواب) : ۱۵۱ ، ۲۸۱ ، ۲۸۷ ، ۲۸۹ ۔
مظفر شاہ (ہمایوں ظفر خاں) : ۱۵ ، ۹۱ ۔
مظفر علی (خواجہ) : ۴۶۶ ۔
مظلوم ، غلام شاہ : ۶۶۸ ۔
مظہر جانِ جاناں (میرزا) : ۵۵۰ ، ۵۷۳ ، ۵۸۳ ، ۶۹۱ ، ۶۹۴ ۔
مظہرِ عالم (بابا سید) : ۱۵۱ ۔
معزّ الدین : ۱۰۶ ۔
معظّم : ۴۹۴ ، غزلیات اور سی حرفی ۴۹۵ ۔
معین الدین چشتی (خواجہ) : ۴۰۱ ۔
مقیمی : ۶۷ ، ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۱۹۱ ، ۱۹۳ ، ۱۹۵ ، ۱۹۶ ، ۲۱۹ ، ۲۳۳ ، ۲۳۷ ، ۲۵۱ ، ۲۶۲ ، ۲۷۴ ، ۲۷۷ ، ۳۳۲ ، ۳۵۲ ، ۳۸۵ ، ۳۸۸ ، ۴۲۸ ، ۴۷۳ ، ۴۸۱ ، ۶۰۶ ، ۶۳۰ ۔
ملاؔ قادری : ۴۸۱ ۔
ملاؔ لوری : ایک شعر ۵۹ ۔
ملک ازرق (مثنوی "سیف الملوک و بدیع الجمال" کا ایک کردار) : ۴۷۸ ۔
ملک جلال : ۹۹ ۔
ملک خشنود : ۱۸۵ ، ۱۹۱ ، ۱۹۴ ، ۱۹۵ ، ۱۹۶ ، ۲۳۳ ، ۲۳۴ ، ۲۵۱ ، اور "بازارِ حسن" نامی مثنوی ح ۲۵۲ — ح ۲۵۳ ، ۲۵۲ — ۲۵۶ تصانیف ۲۵۸ ، غزل کا عمومی موضوع ۲۵۸ ، غزلیات ۲۵۹ — ۲۶۰ ، ہجویات ۲۶۰ ، ایک مسبّع مرثیہ ۲۶۰ – ۲۶۱ ، ادبی خدمات ۲۶۱ ، ۲۷۴ ، ۲۷۷ ، ۳۳۲ ، ۴۷۳ ، ۵۰۹ ، ۵۲۳ ، ۶۰۶ ۔
ملک رحمان : ۲۳۸ ۔
ملک عنبر : ۴۶۶ ۔
ملک قُمّی : ۱۳۹ ، ۱۸۵ ، ۲۱۴ ۔
ملک طالب : ۱۲ ۔
ملک نصرت : ۹۰ ۔
مما جی : ۲۳۹ ۔
منتخب الدین زرزری بخش (شاہ) : ۱۵۱ ۔
منجھن شاہ : (دیکھیے شاہ عالم) ۔
منجھن میاں : ۱۰۳ ۔
منسا رام : ۶۶۸ ۔
منصور حلاج : ۴۰۲ ، ۴۰۳ ، ۵۱۹ ، ۵۲۰ ۔

۴۰۶ ، ۴۲۴ ، ۴۶۸ ، ۴۷۳ ، ۴۸۳ ، ۵۱۵ ، ۵۲۳ ، ۵۳۲ ، ۵۳۷ ، ۵۴۰ ، ۵۴۱ ، ۵۴۳ ، ۵۴۴ ، ۵۵۶ ، ۵۶۲ ، ۵۷۰ ، ۵۹۰ ، ۶۸۵ -
نصیر ، شاہ نصیرالدین : ۳۶۶ -
نصیرالدین ہاشمی : ۲۳۵ ، ۳۱۰ ، ۳۹۴ -
نصیر خاں : ح ۱۴۸ -
نصیرا ، نصیرالحق : ۶۵۰ -
نظام الدین احمد (ملا) : ۳۸۴ ، ۴۷۱ -
نظام الدین اولیا : ۲۹ ، ۳۷ ، ۳۸ ، ۵۰ ، ۹۸ ، ۱۵۲ -
نظام شاہ بہمنی : ۱۴۷ ، ۲۲۹ -
نظامی ، فخر دین : ۱۵۷ ، ۱۶۰ ، ۱۶۲—۱۶۷ ، ۱۶۸ ، ۱۷۱ ، ۱۷۹ ، ۱۹۴ ، ۲۰۵ ، ۴۳۰ ، ۴۳۱ ، ۴۳۵ ، ۵۸۸ ، ۶۰۵ -
نظامی عروضی سمرقندی : ۲۴۹ -
نظامی گنجوی : ۳۵۹ ، ۳۶۰ ، ۴۱۸ ، ۴۹۲ ، ۵۰۹ ، ۵۱۰ -
نظیری : ۴۷ ، ۵۵۳ ، ۵۵۴ -
نعمت ، میر قطب الدین : ۳۶۶ -
نل : ۵۲۲ -
نہی : ۴۱۵ -
نورالدین صدیقی سہروردی : ۵۳۸ -
نورالدین محمد عرف ست گرو : ۹۳ ، ۹۴ ، ۱۰۹ -
نوراللہ (شاہ) : ۳۲۲ ، ۳۳۱ ، ۳۳۸ -
نورنگ شاہ (سلطان) : ۶۳۶ -
نیاز فتح پوری : ح ۴۳۴ -
نیک نام خاں : ۳۴۰ -
نیم لنگوٹی (بہار کے ایک درویش) : ۴۱ -

و

وارث شاہ : ۶۱۳ ، ۶۲۶ ، ۶۵۱ ، ۶۵۶ ، ۶۵۷ ، اردو کلام ۶۵۸ ، ۶۵۹ ، ۶۶۴ -
واقف : ۴۴۲ -
والا ، سید محمد : ۴۴۲ -
والہ داغستانی : ۶۸۱ -
والی : ۴۴۴ -
وامق : ۲۹۲ -
وجدی : ۵۲۳ ، ۵۳۸ -
وجہی (ملا) : ۲۸ ، ۱۳۱ ، ۱۳۹ ، ۱۸۹ ، ۲۱۹ ، ۳۳۸ ، ۳۸۴ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹ ، ۳۹۰ ، ۳۹۵ ، ۳۹۶ ، ۳۹۸ ، ۴۰۹ ، ۴۲۴ ، ۴۲۸ ، تین تخلص ۴۳۲—۴۳۳ ، پیروی" فارسی کی روایت سے تعلق ۴۳۳ ، سالِ وفات ۴۴۳ ، اردو کی ادبی نثر کا موجد ۴۶۴ ، ۴۶۵ ، ۴۷۱ ، ۴۷۲ ، ۴۷۳ ، ۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۸۰ ، ۴۸۱ ، ۴۸۲ ، ۴۸۵ ، ۴۸۷ ، ۵۰۳ ، ۵۰۵ ، ۵۰۶ ، ۵۱۰ ، ۵۱۸ ، ۵۴۰ ، ۵۸۹ -

وجیہ‌الدین علوی (شاہ) : ۳۸ ، ۹۹ ، ۱۰۰ ، ۴۲۳ ، ۵۲۳ ، ۵۵۶ ۔
وجیہ الدین محمد : ۳۳۴ ، ۳۳۵ ۔
وجل : ۶۳ ۔
وصالی : ۳۱ ۔
ولبھ رائے (راجا) : ۸۷ ۔
ولی ، ولی رام : ایک غزل ۷۱— ۷۲ ، ۶۲۹ ۔
ولی اللہ : ۵۲۴ ۔
ولی دکنی : ۷ ، ۷۲ ، ۸۱ ، ۱۲۹ ، ۱۳۹ ، ۱۴۴ ، ۱۶۴ ، ۱۸۸ ، ۱۹۵ ، ۲۱۰ ، ۲۳۰ ، ۲۴۶ ، ۲۵۰ ، ۲۶۱ ، ۲۷۱ ، ۲۷۹ ، ۲۹۰ ، ۲۹۳ ، ۲۹۵ ، ۲۹۶ ، ۲۹۷ ، ۳۵۰ ، ۳۵۱ ، ۳۵۹ ، ۳۶۹ ، ۳۷۲ ، ۳۸۸ ، ۳۹۹ ، ۴۰۶ ، ۴۴۱ ، ۴۶۴ ، ۴۸۴ ، ۴۹۱ ، ۴۹۲ ، ۵۰۸ ، ۵۱۰ ، ۵۱۵ ، ۵۲۲ ، ۵۲۳ ، ۵۲۴ ، ۵۲۶ ، کارنامہ ۵۲۹ ، سفرِ دہلی ۵۳۰ ، شاہ گلشن کا مشورہ ۵۳۱ ، اردو شاعری کا بابا آدم ۵۳۲ ، نام ۵۳۲—۵۳۴ ، وطن ۵۳۴ ، سنہِ وفات ۵۳۵—۵۳۹ ، غزل ۵۴۰—۵۵۱ ، تصورِ عشق ۵۴۲—۵۴۳ ، ولی اور نصرتی کے وجدان کا فرق ۵۴۳—۵۴۴ ، ولی کے ہاں تصوف کی روایت ۵۴۵—۵۴۶ ، شاعری میں اخلاقی پہلو ۵۴۶—۵۴۷ ، صنائع بدائع ۵۴۹ ، کلام کی زبان کے اعتبار سے تقسیم ۵۵۱ ، زبان ۵۵۲—۵۵۳ ، فارسی زبان سے اخذ و ترجمہ ۵۵۳—۵۵۵ ، قصائد اور دیگر اصنافِ سخن ۵۵۶ ، ۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۵۶۰ ، ۵۶۲ ، ۵۶۳ ، ۵۶۶ ، ۵۷۰ ، ۵۷۲ ، ۵۷۴ ، ۵۷۹ ، ۵۸۰ ، ۵۸۲ ، ۵۸۳ ، ۵۸۴ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ ، ۵۹۰ ، ۶۲۶ ، ۶۲۷ ، ۶۴۷ ، ۶۶۵ ، ۶۶۶ ، ۶۸۵ ، ۶۸۶ ، ۶۸۷ ، ۶۸۸ ، ۶۹۰ ، ۶۹۴ ۔
ولی ویلوری : ۵۲۳ ۔

ہاتفی : ۲۴۹ ، ۵۰۹ ۔
ہاشمی بیجاپوری ، سید میراں میاں خان : ۱۸۵ ، ۱۹۱ ، ۱۹۵ ، ۱۹۶ ، ۲۱۹ ، ۲۴۴ ، ۲۹۵ ، ۳۲۲ ، ۳۵۲ ، ۳۵۳ ، تفصیلِ کلام ۳۵۴ ، ۳۶۹ ، ۳۷۱ ، ۳۷۲ ، ۳۷۶ ، ۴۰۶ ، ۵۱۵ ، ۵۲۲ ، ۵۲۳ ، ۵۳۸ ، ۵۴۰ ، ۵۴۴ ، ۵۶۲ ، ۵۷۰ ، ۶۸۵ ۔
ہدایت اللہ حسینی : ۲۲۷ ۔
ہری داس : ۲۸۳ ۔
ہلال بن علقمہ : ۲۶۸ ۔
ہلالی : ۳۹۵ ، ۴۰۸ ، ۵۴۸ ۔
ہمایون : ۵۳ ، ۵۴ ، ۶۷۹ ، ۷۱۰ ، ۷۱۱ ۔

ہنونت : ۲۱۷ ۔
ہیم چندر : ۵ ، ۷ ، ۹۳ ۔

ی

یاقوت خان : ۲۳۹ ۔
یمینی اٹکی (بابا جی) : ۶۶۵ ۔
یزید : ۱۷۶ ، ۱۷۷ ، ۳۷۳ ، ۵۱۳ ۔
یعقوب مغربی (مثنوی ''رضوان شاہ و روح افزا'' کا ایک کردار) : ۵۱۵ ۔
یقین ، انعام اللہ خان : ۵۸۳ ، ۶۶۸ ۔
یکرنگ ، مصطفیٰ خان : ۵۵۹ ، ۵۸۳ ۔
یوسفؑ (حضرت) : ۸۲ ، ۱۳۰ ، ۲۳۷ ، ۳۳۹ ۔
یوسف : ۲۹۶ ، ۲۹۷ ، ۳۷۱ ۔
یوسف خان : ۳۸۱ ۔
یوسف عادل شاہ بہمنی : ۱۸۳ ، ۱۸۴ ، ۱۸۵ ۔
یوسف عزیز مگسی : ۷۱۲ ۔

☆ ☆ ☆

۳۔ مقامات

الف

آگرہ : ۷۰ -
آلرستان : ۴۴۶ -
ابکھیری : ۲۳۸ ، ۲۳۹ -
اٹلی : ۶ -
اجنتا : ۴۱۷ -
احمد آباد : ۱۰۱ ، ۱۱۴ ، ۴۰۲ ، ۵۳۳ ، ۵۳۴ ، ۶۷۹ -
احمد نگر : ۱۶۸ ، ۲۲۹ ، ۲۳۳ -
ارکاٹ : ۱۲۲ -
اسپین : ۶۶۹ -
اسیر کا قلعہ : ۴۰۲ -
افغانستان : ۷۰۰ ، ۷۰۹ -
امریکہ : ۲۵ -
انبالہ : ۷۸ -
انگلستان : ۲۵ ، ۴۱۲ -
اُوچ : ۶۸۰ -
اودھ : ۴۱ -
اورنگ آباد دکن : ۵۳۰ ، ۵۵۲ ، ۶۶۸ -
ایران : ۸ ، ۲۵ ، ۲۶ ، ۱۴۹ ، ۱۸۳ ، ۱۸۴ ، ۳۳۹ ، ۳۸۱ ، ۳۸۴ ، ۳۹۴ ، ۴۱۲ ، ۴۳۸ ، ۴۴۵ ، ۴۴۶ ، ۴۷۱ ، ۵۰۹ ، ۵۳۴ ، ۵۸۶ ، ۶۵۷ ، ۶۷۲ ، ۶۸۱ ، ۷۰۹ ، ۷۱۰ ، مشرق ۸ ، ۱۴۹ ، ۶۷۲ ، وسطی ۷۰۹ -
ایشیا : ۴۱۰ ، ۴۱۲ ، ۶۹۶ -
ایلچپور (برار) : ۶۷۹ -
ایلورا : ۴۱۷ -

ب

باختر : ۶۶۹ -
بارکھان : ۷۰۹ -
بٹالہ : ۶۴۶ -
بدہاپور/بدہا نگر : (دیکھیے بیجاپور) -
برار : ۱۴۸ ، ۱۶۸ ، ۲۲۳ -
برعظیم پاک و ہند : ۲ ، ۳ ، ۴ ، ۵ ، ۶ ، ۸ ، ۹ ، ۱۱ ، ۱۴ ، ۱۵ ، ۱۷ ، ۲۱ ، ۲۵ ، ۲۶ ، ۳۹ ، ۴۱ ، ۴۶ ، ۴۹ ، ۵۱ ، ۵۸ ، ۷۶ ، ۸۷ ، ۸۹ ، ۱۰۳ ، ۱۰۴ ، ۱۰۵ ، ۱۰۹ ، ۱۱۹ ، ۱۲۸ ، ۱۳۷ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۴۳ ، ۱۴۴ ، ۱۴۷ ، ۱۴۹ ، ۱۵۰ ، ۱۵۳ ، ۱۸۷ ، ۱۹۰ ، ۲۰۰ ، ۲۵۰ ، ۲۹۷ ، ۳۵۱ ،

۳۶۹ ، ۳۸۱ ، ۳۸۲ ، ۳۹۱ ،
۴۱۱ ، ۴۱۲ ، ۴۴۵ ، ۵۰۹ ،
۵۲۲ ، ۵۲۵ ، ۵۳۷ ، ۵۴۴ ،
۵۸۳ ، ۵۸۶ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ ،
۵۹۳ ، ۵۹۵ ، ۵۹۷ ، ۶۰۱ ،
۶۰۲ ، ۶۱۵ ، ۶۱۸ ، ۶۱۹ ،
۶۲۰ ، ۶۲۹ ، ۶۳۲ ، ۶۳۸ ،
۶۴۷ ، ۶۵۶ ، ۶۶۵ ، ۶۶۸ ،
۶۶۹ ، ۶۷۰ ، ۶۷۴ ، ،
۶۸۰ ، ۶۸۱ ، ۶۹۴ ، ۶۹۶ ،
۷۰۱ ، ۷۰۳ ، ۷۰۷ -
بغداد : ۶۲۶ -
بلڑنی : ۶۸۰ -
بلوچستان : ۷۰۹ ، اردو کی ابتدا
۷۱۱ ، ۷۱۲ -
بنارس : ۴۳ -
بنگلور : ۲۲۹ -
بنگال : ۷ ، ۴۱ ، ۵۱ ، ۵۷ ،
۳۲۰ ، ۴۳۷ ، ۴۳۸ ، ۴۳۹ ،
۵۲۵ -
بہار : ۴۱ ، ۴۵ ، ۵۱ ، ۵۷ ،
۵۲۵ ، ۵۸۹ ، ۶۹۹ -
بھارت : ۵۲ -
بھاگ نگر : (دیکھیے حیدرآباد دکن) -
بھروچ : ۸۹ -
بھکر : ۶۷۳ ، ۶۷۷ ، ۶۷۹ -
بیت اللہ : ۱۶۷ -
بیجاپور : ۸۳ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ ،
۱۵۵ ، ۱۶۸ ، ۱۸۳ ، ۱۸۶ ،
۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۲۰۱ ،
۲۱۳ ، ۲۱۷ ، ۲۱۹ ، ۲۲۱ ،
۲۲۹ ، ۲۳۳ ، ۲۳۴ ، ۲۳۶ ،
۲۴۱ ، ۲۴۳ ، ۲۵۱ ، ۲۵۲ ،
۲۵۸ ، ۲۶۵ ، ۲۸۰ ، ۲۸۶ ، ۳۰۵ ،
۳۰۸ ، ۳۲۳ ، ۳۲۸ ، ۳۳۲ ،
۳۳۶ ، ۳۴۰ ، ۳۴۴ ، ۳۵۳ ،
۳۶۳ ، ۳۷۳ ، ۳۸۱ ، ۳۸۲ ،
۳۸۳ ، ۳۸۵ ، ۳۸۷ ، ۳۸۹ ،
۳۹۱ ، ۴۱۰ ، ۴۲۸ ، ۴۳۵ ،
۴۵۸ ، ۴۶۶ ، ۴۷۳ ، ۴۸۱ ،
۴۸ ، ۴۹۷ ، ۵۲۰ ، ۵۲۱ ،
۵۲۲ ، ۵۳۶ ، ح ۵۶۰ ، ۵۸۸ ،
۶۳۲ -
بیدر : ۱۴۷ ، ۱۶۸ ، ۲۳۳ ، ۳۰۵ -
بیڑ : ۱۵۲ -

پ

پاتری : ۶۷۹ -
پاک پٹن : ۶۱۵ ، ۶۱۷ -
پاکستان : قیام ۶۹۴ ، ۷۰۹ ، ۷۱۰ ،
مغربی ۶۶۹ -
پٹھوار : ۶۳۶ -
پٹیالہ : ۶۶۸
پشاور : ۵۹۵ -
پٹنی : ۶ -
پنالہ کا قلعہ : ۲۴۳ ، ۲۴۴ -
پنجاب : ۳ ، ۴ ، ۵ ، ۷ ، ۸ ، ۹ ،
۱۱ ، ۱۲ ، اردو زبان سے رشتہ
۲۲ ، ۲۳ ، ۳۰ ، ۴۱ ، ۴۵ ،
۵۷ ، ۶۰ ، ۸۹ ، ۱۵۳ ، ۱۵۴ ،

۱۶۲ ، ۵۲۵ ، ۵۸۷ ، ۵۸۹ ،
۵۹۲ ، ۵۹۴ ، ۵۹۵ ، ۵۹۸ ،
۵۹۹ ، ۶۰۱ ، ۶۰۲ ، ۶۱۴ ،
۶۲۲ ، ۶۲۴ ، ۶۲۶ ، ۶۲۷ ،
۶۳۷ ، ۶۴۰ ، ۶۴۵ ، ۶۴۶ ،
۶۴۷ ، ۶۴۸ ، ۶۵۱ ، ۶۵۶ ،
۶۵۹ ، ۶۶۲ ، ۶۶۴ ، ۶۶۵ ،
۶۶۶ ، ۶۶۸ ، ۶۶۹ ، ۶۷۱ ،
۶۷۲ ، ۶۷۳ ، ۶۷۴ ، ۶۸۰ ،
۶۹۹ ، ۷۰۲ ، ۷۱۱ ۔
پیر پور : ۱۱۱ ۔
پیرس : ۴۹۲ ۔

ت

تاج محل : ۷۴ ، ۷۵ ۔
تلنگانہ : ۳۸۱ ۔
توران : ۴۷۱ ، ۵۲۴ ۔

ٹ

ٹھٹھہ : ۶۷۳ ، ۶۷۷ ، ۶۸۹ ،
۶۸۶ ۔

ج

جامع مسجد بمبئی : ۵۳۵ ۔
جمنا (دریا) : ۷۲ ، ۹۰ ، ۴۱۶ ،
۴۴۴ ، ۵۱۷ ، ۵۲۲ ۔
جنکاں : ۲۸۳ ۔
جورا : ۶۷۵ ۔
جہجہر : ۸۰ ۔

چ

چاٹگام : ۷۶ ۔
چہار مینار : ۴۱۱ ۔
چین : ۱۴۳ ، ۴۳۸ ۔

ح

حلب : ۴۳۸ ۔
حجر اسود : ۵۰۴ ۔
حوضِ کوثر : ۵۴۴ ۔
حیدرآباد دکن : ۳۸۳ ، ۴۱۱ ،
۴۱۳ ، ۴۳۶ ، ۴۳۷ ، ۴۹۳ ،
۴۹۷ ، ۵۲۱ ، ۵۹۸ ح ۔
حیدرآباد سندھ : ۶۹۴ ۔

خ

خان پور : ۶۳۶ ۔
خاندیس : ۴۰۲ ۔
ختن : ۲۵۰ ۔
خداداد محل : ۳۸۲ ۔
خراسان : ۲۱۸ ، ۲۹۲ ۔

د

دکن : ۳ ، ۵ ، ۱۲ ، ۱۳ ، ۱۴۰ ،
۱۵ ، ۱۶ ، ۲۲ ، ۴۱ ، ۵۷ ،
۶۱ ، ۶۲ ، ۷۶ ، ۷۷ ، ۸۳ ،
۸۷ ، ۹۱ ، ۹۶ ، ۱۰۱ ، ۱۰۶ ،
۱۲۱ ، ۱۲۸ ، ۱۲۹ ، ۱۳۲ ،
۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۴۳ ، ۱۴۴ ،
۱۴۷ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۰ ،
۱۵۱ ، ۱۵۲ ، ۱۵۵ ، ۱۵۸ ،
۱۷۴ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ، ۱۸۳ ،

۱۸۴ ، ۱۸۷ ، ۱۹۲ ، ۱۹۳ ،
۲۱۵ ، ۲۳۳ ، ۲۳۷ ، ۲۳۸ ،
۲۴۱ ، ۲۶۶ ، ۲۸۰ ، ۲۸۲ ،
۲۸۳ ، ۲۹۵ ، ۲۹۶ ، ۲۹۷ ،
۳۱۴ ، ۳۲۰ ، ۳۲۹ ، ۳۴۲ ،
۳۴۳ ، ۳۵۱ ، ۳۵۳ ، ۳۶۹ ،
۳۷۶ ، ۳۸۱ ، ۳۸۲ ، ۳۹۰ ،
۴۰۰ ، ۴۰۱ ، ۴۰۸ ، ۴۰۹ ،
۴۱۰ ، ۴۱۱ ، ۴۱۴ ، ۴۲۲ ،
۴۲۶ ، ۴۲۹ ، ۴۳۰ ، ۴۳۳ ،
۴۴۰ ، ۴۶۶ ، ۴۹۰ ، ۵۰۸ ،
۵۰۹ ، ۵۲۲ ، ۵۲۴ ، ۵۲۵ ، ۵۲۹ ،
۵۳۰ ، ۵۳۴ ، دکن کے دراوڑی
علاقے ۵۵۲ ، دکن میں زبان کی
دو صورتیں ۵۶۳ ، ۵۶۶ ، ۵۸۲ ،
۵۸۷ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ ، ۵۹۵ ،
۶۰۳ ، ۶۰۵ ، ۶۰۹ ، ۶۲۲ ،
۶۲۳ ، ۶۲۷ ، ۶۳۲ ، ۶۴۰ ،
۶۴۳ ، ۶۷۴ ، ۶۸۲ ، ۶۸۶ ،
۶۸۸ ، ۶۸۹ ، ۶۹۱ ، ۶۹۹ ،
۷۰۱۔
دوآبہ گنگ و جمن : ۴۔
دولت آباد/دیوگری : ۱۳ ، ۱۴ ،
۳۴ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۸ ،
۲۸۰ ، ۵۵۲۔
دہلی/دلی : ۳ ، ۱۱ ، ۱۲ ، ۱۳ ،
۱۴ ، ۱۵ ، ۲۲ ، ۲۷ ، ۳۳ ،
۴۱ ، ۵۶ ، دلی کی شاعری ۶۹ ،
۷۰ ، ۷۶ ، ۸۹ ، ۹۰ ، ۱۰۸ ،
۱۴۳ ، ۱۴۷ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ :
۱۵۴ ، ۱۵۸ ، ۲۰۰ ، ۵۲۵ ،
۵۳۰ ، ح ، ۵۳۱ ، ۵۳۵ ، ۵۳۶ ،
دلی کا قلعہ ۵۳۹ ، ۵۵۲ ، ح ، ۵۶۰ ،
۵۶۲ ، ۵۸۷ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ ،
۵۹۳ ، ۵۹۴ ، ۶۲۰ ، ۶۳۲ ،
۶۴۰ ، ۶۶۶ ، ۶۷۳ ، ۶۷۴ ،
۶۸۰ ، ۶۸۶ ، ۶۹۱ ، ۶۹۹ ،
۷۱۱۔

ڈ

ڈہلن : ۴۴۴۔
ڈیرہ اسماعیل خاں : ۶۳۶۔

ر

راجپوتانہ : ۵ ، ۷ ، ۱۳۴ ، ۱۳۶ ،
۶۷۱ ، ۶۷۲۔
راجستھان : ۷۵ ، ۳۶۹ ، ۶۷۹۔
راس کماری : ۴۔
رانے پاک : ۲۳۸۔
راٹھور کا قلعہ : ۳۴۰۔
رانے کھیڑ ، احمد آباد : ۹۹۔
روم : ۱۵ ، ۱۸۴ ، ۴۴۳ ، ۴۷۱۔

ز

زم زم : ۵۴۴۔

س

سدِ سکندری : ۲۵۰۔
سراندیپ : ۴۷۸۔

سرحد (شمال مغربی سرحدی صوبہ) : ۳ ، ۱۱ ، ۵۷ ، ۸۹ ، ۵۸۹ ، ۵۹۳ ، ۵۹۵ ، ۶۹۹ ، ۷۰۱ ، ۷۰۵ ، ۷۰۷ ، ۷۰۹ ، ۷۱۱ -
سرسوتی (دریا) : ۵ ، ۱۷۴ -
سرہند : ۶۶۸ -
سکندر آباد : ۵۴ -
سکھر : ۶۹۴ -
سندھ : ۳ ، ۴ ، ۷ ، ۸ ، ۱۰ ، ۱۱ ، ۱۲ ، ۴۲ ، ۵۷ ، ۸۷ ، ۸۹ ، ۵۲۵ ، ۵۸۷ ، ۵۸۹ ، ۵۹۴ ، ۵۹۵ ، ۶۲۲ ، ۶۷۰ ، ۶۷۱ ، ۶۷۴ ، ۶۸۰ ، ۶۸۱ ، ۶۸۵ ، ۶۸۶ ، ۶۸۹ ، ۶۹۰ ، ۶۹۱ ، ۶۹۲ ، ۶۹۴ ، ۶۹۹ ، ۷۰۲ ، ۷۱۱ -
سندھ (دریا) : ۹۰ -
سندھو : ۵ -
سندھی پورہ : ۶۷۹ -
سوالکھ : ۸۹ -
سوراشٹر : ۵ -
سورت : ۸۹ ، ۱۴۴ ، ۲۲۹ ، ۵۸۹ -
سیستان : ۴۴۸ -
سینا پٹن : ۳۶۸ -

ش

شالیمار باغ : ۶۲۲ -
شام : ۱۵ ، ۴۴۲ ، ۴۷۱ -
شاہ پور دروازہ : ۳۰۸ -
شاہدرہ : ۶۳۶ -
شاہی مسجد دہلی : ۷۴ -
شمال : (دیکھیے ہندوستان شمالی) -
شولاپور : ۹۹ ، ۲۴۸ ، ۳۵۳ -
شیراز : ۲۲۹ -

ع

عجم : ۱۵ ، ۱۲۱ ، ۱۸۶ ، ۱۸۷ ، ۲۲۰ ، ۴۸۸ ، ۶۷۶ -
عراق : ۲۱۸ ، ۶۷۵ -
عرب : ۱۵ ، ۱۲۱ ، ۱۸۴ ، ۱۸۶ ، ۱۸۷ ، ۲۲۰ ، ۵۱۱ ، ۶۷۶ -
علی داد محل : ۳۲۴ -
عمر کوٹ : ۶۸۰ -

غ

غزنہ : ۱۰۳ -
غزنی : ۸ -

ف

فارس : ۸ -
فقیر آباد : ۱۷۴ -

ق

قاف (کوہ) : ۳۶۱ -
قلعۂ گلستان : ۴۳۹ ، ۴۶۲ -
قندھار : ۵ -

ک

کابل : ۵۷ ، ۷۶ -

کالنجر : ۶۷۶ ۔
کاویری (دریا) : ۷۶ ۔
کچھ (خلیج) : ۸۹ ۔
کراچی : ۴۹۳ ، ۶۹۴ ۔
کرناٹک : ۲۳۸ ، ۲۶۹ ، ۳۷۶ ،
۴۳۸ ، ۵۸۹ ۔
کری : ۱۰۲ ۔
کشمیر : ۴ ، ۷ ، ۷۶ ، ۳۵۶ ،
۳۵۷ ، ۴۸۸ ، ۶۷۵ ۔
کشنا (دریا) : ۲۳۸ ۔
کعبہ : ۴۸ ، ۱۳۷ ، ۵۰۴ ۔
کنجن پٹن : ۴۸۷ ۔
کنک گیر : ۳۳۲ ، ۳۳۵ ۔
کوٹھوال : ۶۱۵ ۔
کھڑکی کا قلعہ : ۲۸۰ ۔
کھمبایت : ۸۹ ۔

گ

گجرات : ۳ ، ۷ ، ۱۲ ، ۱۳ ، ۱۴ ،
۱۵ ، ۱۶ ، ۲۲ ، ۴۰ ، ۵۷ ،
۶۱ ، ۶۲ ، ۸۳ ، ۸۷ ، ۸۹ ،
۹۰ ، ۹۱ ، اُردو کی ابتدا ۹۲ ،
۹۳ ، ۹۵ ، ۱۰۰ ، ۱۰۱ ، ۱۰۳ ،
۱۰۴ ، ۱۰۶ ، ۱۰۸ ، ۱۱۰ ،
۱۱۱ ، ۱۱۳ ، ۱۱۹ ، ۱۲۶ ،
۱۲۷ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۳۴ ،
۱۳۶ ، ۱۳۸ ، ۱۴۳ ، ۱۴۷ ،
۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۵ ، ۱۶۲ ،
۱۶۸ ، ۱۷۳ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ،
۱۸۵ ، ۱۸۶ ، ۱۸۷ ، ۱۹۳ ،
۲۰۲ ، ۲۱۸ ، ۳۱۳ ، ۳۲۸ ،
۳۶۹ ، ۴۲۲ ، ۴۲۸ ، ۴۳۰ ،
۴۳۸ ، ۴۹۰ ، ۵۲۵ ، ۵۳۴ ،
۵۵۶ ، ۵۷۳ ، ۵۸۳ ، ۵۸۷ ،
۵۸۸ ، ۵۸۹ ، ۵۹۳ ، ۶۰۳ ،
۶۰۵ ، ۶۲۳ ، ۶۲۷ ، ۶۵۱ ،
۶۷۱ ، ۶۷۲ ، ۶۷۴ ، ۶۸۲ ،
۶۹۹ ۔
گلبرگہ : ۱۵۹ ۔
گنگا (دریا) : ۷۲ ، ۳۰۳ ، ۳۰۴ ،
۴۱۶ ، ۴۳۴ ، ۵۱۷ ، ۵۲۲ ،
۶۵۵ ، ۶۵۶ ۔
گوالیار : ۷۰ ، ۲۸۰ ۔
گودہرہ : ۱۳۹ ، ۱۴۳ ۔
گوگی ، مدراس : ح ۵۲۰ ۔
گولکنڈا : ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۸۸ ،
۱۸۹ ، ۱۹۵ ، ۲۱۳ ، ۲۲۹ ،
۲۳۳ ، ۲۳۴ ، ۲۵۲ ، ۲۵۸ ،
۲۸۰ ، ۲۸۱ ، ۳۲۱ ، ۳۳۲ ،
۳۳۸ ، ۳۷۶ ، ۳۸۱ ، ۳۸۵ ،
۳۸۷ ، میں لٹر ۳۹۱ — ۳۹۳ ،
۳۹۶ ، ۴۱۰ ، ۴۲۲ ، ۴۲۸ ،
۴۳۲ ، ۴۴۱ ، ۴۷۱ ، ۴۷۳ ،
۴۹۰ ، ۴۹۳ ، ۵۱۳ ، ۵۱۵ ،
۵۲۲ ، ۵۲۶ ، ۵۸۹ ۔
گولکنڈا کا قلعہ : ۴۰۷ ۔

ل

لاڑ : ۸۸ ۔
لال قلعہ : ۷۴ ۔

لاہور : ۹ ، ۲۳ ، ۷۲ ، ۱۸۶ ، ۵۹۴ ، ۶۱۴ ، ۶۶۱ ، ۶۶۸ ، ۶۷۳ ، ۶۷۴ ۔
لکھنؤ : ۳۶۶ ، ۶۵۹ ، ۶۶۶ ، ۶۶۸ ۔
لمغان : ۵۹۵ ۔
لندن : ۴۴۴ ، ۴۹۳ ۔
لنکا : ۶۵۵ ۔
لولدا : ۶۳۶ ۔

م

ماچین : ۴۳۸ ۔
مالابار : ۸۷ ۔
مالوہ : ۱۲ ، ۱۳ ، ۱۴ ، ۲۲ ، ۹۱ ، ۱۴۷ ، ۱۴۹ ، ۱۷۴ ، ۵۹۴ ، ۶۷۴ ، ۶۹۹ ، ۷۰۱ ۔
متھرا : ۶۳ ، ۷۰ ۔
محمد نگر : (دیکھیے گولکنڈا) ۔
مدراس : ۳۶۹ ، ۵۸۹ ۔
مدینۂ منورہ : ۱۴۲ ، ۱۶۷ ، ۲۶۸ ، ۲۷۶ ، ۳۷۵ ، ح ۵۶۰ ۔
مدھیہ دیس : ۴ ۔
مراد آباد : ۵۳۹ ۔
مسجدِ اقصیٰ : ۲۶۷ ۔
مصر : ۸۲ ۔
مقدونیا : ۸ ۔
مکران : ۸۹ ، ۶۷۶ ۔
مکۂ معظمہ : ۲۸۳ ۔
ملتان : ۳ ، ۷ ، ۸ ، ۱۰ ، ۱۱ ، ۱۲ ، ۳۶ ، ۴۱ ، ۸۷ ، ۸۹ ، ۹۰ ، ۱۵۳ ، ۵۸۷ ، ۵۹۳ ، ۵۹۴ ، ۶۲۲ ، ۶۲۳ ، ۶۷۲ ، ۶۷۳ ، ۶۷۴ ، ۶۷۶ ، ۶۸۰ ، ۶۹۹ ۔
منصورہ/ برہمن آباد : ۶۷۵ ، ۶۷۶ ۔
موسیٰ (دریا) : ۴۳۶ ، ۴۳۷ ۔
موہنجودڑو : ۶۷۱ ۔
مہارانو : ۸۹ ۔
مہاراشٹر : ۷ ۔
سہارس نگر : ۳۳۲ ، ۳۳۴ ، ۳۳۵ ۔
میدانِ کربلا : ۳۷۴ ۔
میرٹھ : ۸ ، ۱۱ ، ۷۸ ، ۵۹۴ ، ۶۷۳ ۔

ن

نارنول : ۶۳۰ ۔
نربدا (دریا) : ۱۴۷ ۔
نیپال : ۷ ۔

و

وجیانگر : ۲۸۱ ، ۲۸۲ ، ۲۸۴ ۔
وسطی ہندوستان : (دیکھیے ہندوستانِ وسطی) ۔

ہانسی : ۵۹۴ ۔
ہرات : ۵ ۔
ہریانہ : ۴۱ ۔
ہمالیہ (کوہ) : ۴ ۔

ہمدان : ۳۸۱ ۔
ہندوستان : ۸ ، ۱۰ ، ۱۱ ، ۱۴ ،
۱۵ ، ۵۷ ، ۶۲ ، ۷۰ ، ۷۴ ،
۹۱ ، ۱۰۲ ، ۱۰۳ ، ۱۰۷ ،
۱۲۶ ، ۱۳۹ ، ۱۸۵ ، ۲۱۴ ،
۲۹۳ ، ۳۸۱ ، ۳۸۸ ، ۳۹۲ ،
۳۹۴ ، ۴۱۰ ، ۴۱۲ ، ۴۳۳ ،
۴۵۹ ، ۴۷۲ ، ۵۲۳ ، ۵۲۶ ،
۵۳۹ ، ۵۹۴ ، ۶۰۱ ، ۶۷۳ ،
۶۷۵ ، ۶۷۶ ، ۶۸۹ ، ۶۹۹ ،
۷۰۰ ، ۷۰۷ ، جنوبی ۶۹ ، ۷۵ ،
۷۷ ، ۸۳ ، ۸۹ ، ۱۳۹ ، ۱۵۶ ،
۱۸۸ ، ۵۲۹ ، ۵۳۰ ، ۵۶۵ ،
۶۰۲ ، ۶۳۸ ، ۶۶۵ ، ۶۷۴ ،
شمالی ۷ ، ۱۲ ، ۱۳ ، ۱۴ ، ۱۶ ،
۲۲ ، ۵۰ ، ۶۱ ، ۶۲ ، ۶۹ ،
۷۰ ، ۷۳ ، ۷۵ ، ۷۷ ، ۸۳ ،
۸۷ ، ۸۸ ، ۸۹ ، ۹۰ ، ۹۱ ،
۹۲ ، ۹۳ ، ۱۰۱ ، ۱۰۶ ،
۱۲۶ ، ۱۲۹ ، ۱۳۹ ، ۱۴۳ ،
۱۴۴ ، ۱۴۷ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ،
۱۵۰ ، ۱۵۱ ، ۱۵۶ ، ۱۷۸ ،
۱۸۸ ، ۱۹۳ ، ۱۹۴ ، ۲۳۰ ،
۲۹۶ ، ۲۹۷ ، ۳۱۲ ، ۳۲۹ ،
۳۴۱ ، ۳۵۱ ، ۳۵۳ ، ۳۷۴ ،
۳۷۵ ، ۳۸۸ ، ۳۹۰ ، ۴۰۱ ،
۴۲۴ ، ۴۲۸ ، ۴۳۳ ، ۴۶۳ ،
۴۶۸ ، ۵۰۷ ، ۵۱۰ ، ۵۱۷ ،
۵۲۲ ، ۵۲۴ ، ۵۲۹ ، ۵۳۰ ،
۵۴۰ ، ۵۴۹ ، ۵۵۲ ، ۵۵۹ ،
۵۶۵ ، ۵۶۶ ، ۵۸۳ ، ۵۸۷ ،
۵۸۸ ، ۵۸۹ ، ۵۹۳ ، ۶۰۲ ،
۶۱۸ ، ۶۳۲ ، ۶۳۸ ، ۶۶۵ ،
۶۶۶ ، ۶۷۴ ، ۶۷۹ ، ۶۸۰ ،
۶۸۶ ، ۶۸۷ ، ۶۸۸ ، شمالی مغربی
۴ ، ۹ ، مغربی ۸ ، ۸۹ ،
وسطی ۵ ، ۴۱ ، ۵۲۵ ، ۶۷۲ ۔
ہوکیری : ۲۳۸ ۔

ی

یوپی : ۵۲۵ ، ۵۸۷ ، ۶۲۰ ،
۶۹۹ ۔
یورپ : ۴۱۰ ، ۴۱۲ ، ۴۴۵ ۔
یونان : ۸ ۔

☆ ☆ ☆

۴۔ موضوعات

الف

آبِ حیات : ۴۴۶ ، ۴۴۸ ، ۴۴۹ ، ۴۵۱ ، ۴۵۴ ، ۴۵۵ ، ۴۵۶ ۔
آریا : ۴ ، ۹ ، ۱۰ ، ۵۹۷ ، ۶۷۲ ۔
آریائی الفاظ : ۵۸۷ ۔
آلِ رسولؐ : ۲۵۴ ، ۳۵۵ ، ۴۱۴ ۔
آلِ علیؓ : ۳۵۴ ۔
آلِ مزلہ : ۵۹۵ ، ۶۱۴ ، ۶۷۳ ، ۶۷۷ ، ۷۰۲ ۔
آلِ محمود : ۸ ، ۹ ، ۱۲ ۔
آئمۂ طاہرین : ۲۷۳ ۔
آئینۂ سکندری : ۴۴۷ ۔
ابھیر : ۵ ، ۶۷۰ ، ۶۷۲ ۔
ابھیرنش : ۶۷۰ ۔
اپ بھرنش : ۴ ، ۵ ، ۶ ، ۷ ، ۲۷ ، ۶۷ ، ۸۸ ، ۶۷۴ ۔
احادیثِ نبوی : ۱۷۲ ۔
احمدی/قادیانی : ۳۶۹ ۔
اڈانہ (راگ) : ۲۰۹ ۔
اردماگدھی : ۵۸۷ ۔
اردماگدھی اپ بھرنش : ۷ ۔
اُردو : ۴ ، ۶ ، ۷ ، ۱۱ ، ۲۳ ، ۳۱ ، ۳۳ ، ۳۶ ، ۳۷ ، ۴۱ ، ۴۲ ، ۴۶ ، ۵۶ ، ۵۸ ، ۵۹ ، ۶۰ ، ۶۱ ، ۶۳ ، ۷۳ ، ۷۹ ، ۸۳ ، ۹۲ ، ۱۰۴ ، ۱۲۶ ، ۱۳۶ ، ۱۳۸ ، ۱۵۰ ، ۱۵۲ ، ۱۵۳ ، ۱۵۴ ، ۱۵۷ ، ۱۸۴ ، ۱۸۵ ، ۱۹۴ ، ۲۰۰ ، ۲۱۹ ، ۲۶۱ ، ۲۶۳ ، ۲۷۷ ، ۳۸۲ ، ۳۹۰ ، ۳۹۳ ، ۴۰۰ ، ۴۰۱ ، ۴۱۵ ، ۴۴۲ ، ۴۶۰ ، ۵۰۳ ، ۵۰۹ ، ۵۲۰ ، ۵۲۶ ، ۵۴۱ ، ۵۸۷ ، ۵۸۹ ، ۵۹۷ ، ۶۰۲ ، ۶۱۱ ، ۶۱۵ ، ۶۲۲ ، ۶۲۶ ، ۶۲۷ ، ۶۲۸ ، ۶۳۰ ، ۶۳۱ ، ۶۳۶ ، ۶۴۰ ، ۶۵۱ ، ۶۵۳ ، ۶۵۸ ، ۶۶۰ ، ۶۶۵ ، ۶۶۶ ، ۶۶۸ ، ۶۶۹ ، ۶۷۰ ، ۶۷۱ ، ۶۷۳ ، ۶۸۱ ، ۶۸۲ ، ۶۹۹ ، ۷۰۰ ، ۷۰۱ ، ۷۰۳ ، ۷۰۴ ، ۷۱۰ ۔
اردو ادب : ۱ ، ۷۴ ، ۱۳۹ ، ۱۶۵ ، ۱۷۴ ، ۱۷۷ ، ۳۵۱ ، ۳۶۳ ، ۳۹۱ ، ۴۷۱ ، ایک تاریخی واقعہ ۵۳۰ — ۵۳۱ ، جدید دور ۵۳۱ ، ۶۲۷ ، ۶۲۹ ۔

اُردو الفاظ : ابو الفرج کے کلام ،
مسعود سعد سلمان کے فارسی دیوان ،
حکیم سنائی ، طبقاتِ ناصری ، قران
السعدین ، خزائن الفتوح ، دیول
رانی و خضر خاں ، تاریخ فیروز شاہی
اور سیر الاولیا میں ۲۳—۲۴ ، ۷۷ ،
۶۳۹ ، اُردو الفاظ اور محاورے
فارسی تصانیف میں ۲۳ — ۲۷ ۔
اُردو تہذیب : ۱۹۴ ، اور ادب ۴۹۶ ۔
اُردو رسم الخط : ۹۳ ۔
اُردو روایت : ۱۷۴ ، گجرات میں
ابتدا ۹۲ ، تاریخ ۴۸۳ ۔
اُردو زبان : ۱ ، ۲ ، ۳ ، تشکیل
و ترویج کے ضمن میں چند واقعات
۱۱—۱۵ ، اُردو کی ترقی اور صوفیائے
کرام ۱۵ ، شمال سے پہلے گجرات
اور دکن میں ادبی زبان کا درجہ
۱۶ — ۱۷ ، ۲۱ ، ۲۵ ، ۲۶ ،
۲۹ ، ۴۹ ، ۵۴ ، ۵۷ ، ۷۰ ،
۷۱ ، ۷۲ ، ۷۴ ، ۷۷ ، ۸۱ ،
۸۷ ، ۹۰ ، ۹۴ ، ۹۹ ، ۱۰۰ ،
۱۰۱ ، ۱۰۲ ، ۱۰۳ ، ۱۲۵ ،
۱۲۸ ، ۱۳۲ ، ۱۳۷ ، ۱۳۸ ،
۱۳۹ ، ۱۴۰ ، ۱۴۳ ، ۱۴۴ ،
دکن میں پروان چڑھنے کے اسباب
۵۰ — ۱۵۱ ، ۱۵۸ ، ۱۶۴ ،
۱۷۴ ، ۱۷۹ ، ۱۸۸ ، ۱۹۳ ،
۱۹۴ ، ۲۰۲ ، جانم کے عہد میں
۲۰۳ ، ۲۴۸ ، ۲۶۲ ، ۲۶۹ ،
۲۸۰ ، ۳۲۲ ، ۳۲۳ ، ۳۴۳ ،
۳۶۹ ، ۳۸۳ ۳۸۵ ، ۴۰۲ ،
۴۱۰ ، ۵۳۰ ، ۵۹۳ ، ۵۹۵ ،
۵۹۶ ، نشو و نما میں معاون اسباب
۵۹۹ — ۶۰۱ ، ۶۰۵ ، ۶۱۰ ،
۶۱۹ ، ۶۲۳ ، ۶۲۷ ، ۶۴۰ ،
۶۴۵ ، ۶۴۷ ، ۶۶۷ ، ۶۷۶ ،
۷۱۲ ۔
اُردو زبان و ادب : ۳۴ ، ۷۷ ،
۱۲۱ ، ۱۲۸ ، ۱۳۹ ، ۱۴۴ ،
۱۴۷ ، ۱۹۲ ، ۲۶۵ ، ۵۸۹ ،
۵۹۰ ، ۷۰۲ ۔
اُردو شعرا : ۳ ، قدیم ۶۵۵ ۔
اُردو شاعری : امیر خسرو ۲۷ ، ہندوی
اثرات ۱۰۵ — ۱۰۶ ، ۱۲۸ ،
۱۲۹ ، ۳۸۳ ، ۳۹۶ ، ۴۰۳ ،
۴۰۴ ، ۴۲۰ ، ۵۲۹ ، ۵۳۲ ،
۵۳۴ ، ۵۴۲ ، ۵۴۴ ، ۵۴۵ ،
۵۴۸ ، ۵۵۰ ، ۵۵۱ ، ۵۵۵ ،
۵۵۶ ، ۵۵۷ ، ۵۶۹ ، ۵۷۰ ،
۵۷۳ ، ۵۷۴ ، ۵۸۲ ، ۶۳۶ ،
۶۳۸ ، ۶۵۰ ، ۶۶۶ ، ۶۸۰ ،
۶۸۲ ، ۶۸۵ ، ۶۹۰ ، ۶۹۱ ،
۶۹۲ ، ۶۹۴ ، ۷۰۶ ۔
اُردو غزل کی روایت : ۴۹۵ ۔
اُردو کا بنیادی اور ابتدائی لہجہ :
۵۴ ۔
اُردو کا قدیم ترین نام : ۲۳ ۔
اُردو کلچر : ۶۲۹ ۔

اردو لغت نویسی : ۷۸ ۔
اردو میں براہوئی الفاظ : ۷۱۰ ۔
اردو میں تمثیل کے نمونے : ۴۴۷ ۔
اردو محاورے : فارسی تصانیف میں ۲۵ — ۲۶ ، امیر خسرو کی تصانیف میں ۲۵ ، شمس سراج عفیف کے ہاں ۲۵ ، مفرّح القلوب میں ۲۶ ۔
اردو نثر : ۴۹۶ ۔
اردو نظام شاہی دور میں : ۲۸۴ ۔
اردوے قدیم : ۹۳ ، ۱۰۶ ، ۱۰۸ ، ۱۴۰ ، ۱۵۷ ، ۲۵۸ ، ۲۶۱ ، ۲۷۱ ، ۳۵۰ ، ۴۰۱ ، ۵۹۶ ، ۵۹۷ ، ۵۹۸ ، ۵۹۹ ، ۶۰۲ ، ۶۰۳ ، ۶۰۶ ، ۶۰۷ ، ۶۰۸ ، ۶۰۹ ، ۶۱۱ ، ۶۱۲ ، ۶۱۳ ، ۶۱۸ ، ۶۲۳ ، ۶۲۴ ، ۶۲۵ ، ۶۳۵ ، ۶۳۷ ، ۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۶۴ ، ۶۶۵ ، ۶۷۷ ، ۶۸۲ ، ۶۹۷ ، ۶۹۹ ، ادب ۲۷۹ ، ادب کی آخری حدِّ فاصل ۱۴۳ ، نثر ۴۶۰ ۔
اردوے معلّیٰ : ۴۶۴ ، ۵۳۰ ، ۵۵۲ ، ۵۸۷ ۔
ازمنۂ وسطیٰ : ۴۸۸ ، کا معاشرہ ۳۸۹ ۔ ۳۹۰ ۔
اساڑھ : ۶۶۰ ۔
اساوری (راگ) : ۱۱۲ ، ۲۱۵ ، ۲۱۷ ۔
اسلام : ۹۱ ، ۱۴۳ ، ۲۸۲ ، ۷۰۰ ۔
اسلامی ادب : ۴۴۷ ۔
اسلامی تصوّف : ۹۳ ، ۱۰۶ ، ۱۰۸ ، ۱۳۰ ۔
اسلامی روایت : ۱۳۲ ۔
اسمِ اعظم : ۴۸۸ ، ۵۱۵ ۔
اسما یا اسمائے صفات : اردو ، پنجابی اور سرائکی میں ۶۹۷ ۔
اضافت : اردو ، پنجابی ، سرائکی اور سندھی میں ۶۹۷ ۔
افغان : ۵۱ ، ۵۷ ، ۸۰ ، ۲۸۵ ، ۵۱۴ ، ۵۹۵ ، ۶۹۹ ، ۷۰۰ ۔
افغانی (زبان) : ۴۰۱ ، ۶۰۷ ۔
افلاطونی فلسفہ : ۴۴۶ ۔
اکھن : ۶۵ ۔
امربیل : ۱۶۱ ۔
امیرانِ صدہ : ۱۲ ، ۱۴ ، ۹۰ ، ۹۲ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۸ ، ۷۰۱ ۔
انگریز : ۶۵۶ ، ۷۰۸ ، ۷۱۱ ، سندھی زبان کے رسم الخط کی تدوین ۶۸۰ ۔
انگریزی : ۲ ، ۳ ، ۲۵ ، ۷۷ ، ۱۰۵ ، ۱۹۲ ، ۴۱۰ ، ۴۴۴ ، ۴۶۲ ، ۴۶۴ ، ۵۵۵ ، ۵۹۴ ، ۶۹۶ ۔
انگریزی زبان و ادب : ح ۶۴ ، ۵۵۷ ۔
انملیاں : ۲۷ ۔
اودھی : ۷ ، ۱۹۳ ، ۱۹۷ ، ۵۸۷ ، ۶۳۰ ، ۶۷۱ ۔
اہلِ پنجاب : ۵۷ ، ۴۰۰ ، ۶۱۴ ۔

آہلِ عرب : ۶۷۲ ، ۶۷۴ -
ایرانی : ۵۷ ، ۵۹۵ ، ۶۷۲ ، ۶۷۴ ، ۶۹۹ -
ایرانی تلمیحات : ۲۲۲ -
ایرانی تہذیب : ۳۸۵ -
ایرانی موسیقی : ۲۷ -
ایمن (راگ) : ۶۸۲ -

ب

بارہ امام : ۴۱۵ -
بارہ ماسہ : ۶۳ ، اور رُت ورنن کا فرق ۶۲۹ ، دیگر زبانوں میں روایت ۶۳۰ ، مسعود سعد سلمان کے دیوانِ فارسی میں غزلیاتِ شہوریہ ۶۳۰ -
بخاری (اہلِ بخارا) : ۹۶ -
براہوی : ۷۰۹ ، الفاظ اُردو میں ۷۱۰ -
براہوی (قوم) : ۷۰۹ -
بدھ مت : ۸ ، ۵۹۵ ، ۶۰۰ -
برج بھاشا/بھاکا : ۳ ، ۷ ، ۲۷ ، ۳۹ ، ۴۱ ، ۵۷ ، ۶۳ ، ۷۰ ، ۹۹ ، ۱۱۰ ، ۱۵۳ ، ۱۶۸ ، ۱۷۱ ، ۱۹۷ ، ۲۲۶ ، ۵۲۳ ، ۵۸۷ ، ۵۹۴ ، ۶۳۰ ، ۶۷۱ -
برطانوی دورِ حکومت (برعظیم میں) : ۱۲۶ -
برمی : ۶۸۲ -
برہمن : ۸ -
برید شاہی سلطنت : ۱۶۸ -
بسنت : ۴۱۴ -
بشن (راگ) : ۶۲۵ -
بلاول (راگ) : ۹۳ ، ۱۰۷ ، ۱۰۹ ، ۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۱۴ ، ۲۰۹ ، ۶۸۲ -
بلوچی : ۶۸۲ ، ۷۰۹ ، ۷۱۰ -
بنگالی : ۵۷ ، ۴۷۵ -
بولی گجرات : (دیکھیے گجراتی) -
بوہرہ : ۱۳۴ -
بھادوں : ۶۵ -
بھاشا : ۴۵ ، ۴۶ ، ۷۴ ، ۴۲۵ -
بھاکرہ/بھاکڑہ (راگ) : ۱۱۲ ، ۲۰۹ -
بھجن : ۱۷ ، ۹۲ ، ۹۳ ، ۱۰۵ ، ۱۰۷ ، ۱۵۵ -
بھگتی تحریک/کال : ۱۷ ، ۴۲ ، ۴۳ ، ۱۰۵ ، ۱۰۶ ، ۱۹۰ ، ۶۹۱ -
بہمنی سلطنت : اس کی بنیاد ۱۴ ، ۱۴۷ ، ۱۵۷ ، ۱۶۷ ، ۱۶۸ ، ۱۷۹ ، ۱۸۳ ، ۱۸۴ ، ۲۴۷ ، ۳۸۱ ، ۳۸۲ ، ۳۹۶ ، ۴۳۵ ، ۵۰۶ ، ۵۸۸ ، ۶۷۴ ، ۶۸۲ -
بھوپالی (راگ) : ۲۱۵ -
بھیرو (راگ) : ۲۱۵ ، ۲۱۷ -
بیاسرہ : ۸۸ -
بیالیہ ادب : ۴۴۵ — ۴۴۶ -
بیجاپوری ادب : ۳۸۹ ، ۴۸۱ -
بیجاپوری اسلوب : ۱۵۵ ، ۱۶۴ ، ۱۶۸ ، ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۲۰۱۸ ، ۲۱۹ ،

۲۲۳، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۴۱، ۲۴۶، ۲۵۱، ۲۷۳، ۲۹۹، ۳۰۵، ۳۰۷، ۳۱۳، ۳۲۱، ۳۲۹، ۳۳۸، ۳۶۷، ۳۶۹، ۴۲۴، ۴۸۹، ۴۸۵، ۵۱۹، ۵۶۰، ۵۸۸، ۶۰۶، ۶۲۵۔

بیجاپوری تصوف: فلسفۂ وجود ۱۸۹ — ۱۹۰۔

بیجاپوری رنگ: ۵۳۲۔

بیجاپوری روایت: ۲۷۷۔

بیجاپوری زبان: ۳۹۲، ۵۶۰۔

بیجاپوری نثر: ۳۹۱۔

بیجاپوری اور گولکنڈا کے اسلوب کا فرق: ۳۸۵ — ۳۸۹۔

بیراگ بندی (راگ): ۶۸۳۔

پ

پارسی: (دیکھیے فارسی)۔

پٹھان: ۵۷، ۷۰۲، ۷۰۹۔

پراکرت: ۵، ۶، ۱۶۲، ۱۸۹۔

پراکرت الفاظ: ۲۱، ۱۵۵، ۴۰۰، ۴۸۱۔

پرتگالی: ۶۹۶، ۷۰۱۔

پرتگالی الفاظ: ۲۱۔

پرتول چندر چٹرجی: کی تجویز ۵۹۵۔

پساچی: ۴، ۸، ۶۷۲۔

پساچی اپ بھرنش: ۷، ۶۷۱۔

پشتو: ۵۸، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۱، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۹۔

پشتو رسم الخط: ۷۰۴۔

پنجابی: ۳، ۷، ۶۳، ۹۹، ۱۰۰، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۷۱، ۱۹۷، ۳۰۴، ۴۰۱، ۴۹۵، ۵۰۹، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۵، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۱، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۶، ۶۲۰، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۹، ۶۵۱، ۶۵۳، ۶۵۸، ۶۶۴، ۶۶۹، ۶۷۱، ۶۷۷، ۶۸۲، ۶۹۶۔

پنجابی اثرات: ۶۰۹۔

پنجابی الفاظ: ۳۰۴۔

پنجابی لہجہ: ۵۴، ۱۵۳، ۴۰۰۔

پنجاب کے شعرا: ۶۰۶۔

پورب: ۴۵۔

پوربی: ۳۸، ۴۲۶۔

پوس: ۶۵، ۶۶، ۶۳۰۔

پھاگن: ۶۶۔

پہلی: ۲۷، ۳۵۔

پیروی فارسی: ۴۴۰، ۴۴۳۔

پیٹ: ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۵، ۱۳۰۔

ت

تاجک: ۶۰۔

تازی: ۲۸۵۔

تخلص: ۱۰۷، ۱۱۵۔

تذکیر و تانیث اُردو ، پنجابی ، سرائکی اور سندھی میں : ۶۹۷ — ۶۹۸ ۔
ترانہ (راگ) : ۶۲۵ ۔
ترک : ۱۳ ، ح ۳۲ ، ۴۴ ، ۸۰ ، ۲۸۵ ، ۵۹۴ ، ۵۹۵ ۔
ترک افسر : ۱۲ ، ۹۰ ۔
ترک افغان : ۶۸۰ ۔
ترک خاندان : ۱۲ ، ۱۴ ، ۹۰ ۔
ترکی : ۲ ، ۱۳ ، ۲۹ ، ۳۲ ، ۴۵ ، ۵۱ ، ۵۹ ، ۶۰ ، ۶۹ ، ۷۸ ، ۱۹۷ ، ۲۸۲ ، ۳۹۴ ، ۴۰۸ ، ۴۴۴ ، ۴۴۵ ، ۶۳۹ ، ۶۶۰ ، ۶۹۶ ، ۷۰۰ ۔
ترکی الفاظ/لغات : ۳ ، ۲۱ ، ۲۲ ، ۶۰۲ ، ۶۱۸ ۔
تغلق (قبیلہ) : ۵۹۴ ۔
تلگو : ۲۸۲ ، ۴۱۰ ۔
تلنگ (راگ) : ۴۳ ، ۶۲۳ ۔
تلنگی : ۱۵۰ ، ۲۸۲ ، ۴۲۳ ، شاعری ۲۸۳ ۔
تمثیل کیا ہے ؟ : ۴۴۵ — ۴۴۶ ۔
تمدنِ اسلامی : ۴۴۷ ۔
توحیدِ باری تعالیٰ : ۳۰۹ ۔
توڈی (راگ) : ۲۱۵ ۔
تورانی : ۵۷ ، ۵۸۷ ، ۶۷۲ ۔
ـڑی (راگ) : ۱۱۲ ، ۶۸۲ ۔
تھریلی : ۶۸۲ ۔
تیسرا کلچر (مغل کلچر) : ۵۷ ، ۱۰۴ ، ۲۸۳ ۔

ٹ

ٹکی : ۶۷۱ ۔
ٹوری (راگ) : ۱۱۰ ، ۱۳۰ ۔

ج

جاٹ : ۵۹۷ ، ۶۶۹ ۔
جامِ جم/جمشید : ۴۴۷ ، ۵۴۶ ۔
جدید آریائی زبانیں : ۶ ۔
جدید اُردو اسلوب : ۲۷۰ ، ۲۷۴ ۔
جدید رومانس زبانیں : ۶ ۔
جدید ہند آریائی زبانیں : ۴ ، ۶ ، ۱۰ ، ۵۸۷ ، ۶۰۱ ، ۶۷۰ ۔
جرمن زبانیں : ۶۰۲ ۔
جشن : برسات ۴۱۱ ، بسنت ۴۱۱ ، بقر عید ۴۱۱ ، شب برات ۴۱۱ ، شبِ معراج ۴۱۱ ، عیدالفطر ۴۱۱ ، عیدِ سوری ۴۱۱ ، عیدغدیر ۴۱۱ ، عیدِ مولودِ علیؓ ۴۱۱ ، عیدِ میلاد النبیؐ ۴۱۱ ، عیدِ نوروز ۴۱۱ ۔
جکری : ۳۸ ، ۱۰۶ ، کیا ہے ؟ ۱۰۷ ، ۱۰۹ ، ۱۱۲ ، راگ ۶۲۵ ۔
جنگِ تالی کوٹ : ۲۵۱ ، واقعات ۲۸۱ — ۲۸۲ ، ۴۱۰ ۔
جھولنا : ۴۰۱ ۔
جیٹھ : ۶۶ ۔
جین مت : ۸ ۔

چ

چار بیت : ۶۹۹ -
چشتی (اہلِ چشت) : ۹۶ -
چغتائی (قبیلہ) : ۱۶۹ ، ۲۸۵ -
چولدہ : ۴۰ -
چیت : ۶۶ -

ح

حروفِ تہجی : ۱۷۲ -
حنبلی : ۳۱۶ -

خ

خطا (اہلِ خطا) : ح ۳۲ -
خوجے : ۹۳ -
خیال (موسیقی) : ۲۲ ، ۶۲۵ -

د

دائرہ : ۱۳۴ -
دراوڑ : ۵۹۷ ، ۵۹۹ -
دراوڑی : ۵۸۷ ، ۷۰۹ ، ۷۱۰ -
دربار اکبری : ۴۲۹ -
دربار اودھ : ۳۸۱ -
درسِ نظامیہ : ۲۹ ، ۵۳۱ -
دکنی (اہلِ دکن) : ۵۷ ، ۲۸۵ -
دکنی تہذیب : ۲۵۳ ، ۳۵۴ ، ۴۶۱ ، ۵۳۹ -
دکنی : ۳ ، ۶ ، ۱۲ ، ۱۴ ، ۶۱ ، ۶۷ ، ۱۳۱ ، ۱۴۳ ، ۱۵۳ ، ۱۵۵ ، ۱۵۶ ، ۱۵۷ ، ۱۷۸ ، ۱۸۶ ، ۱۸۸ ، ۱۹۲ ، ۲۱۴ ، ۲۱۹ ، ۲۲۶ ، ۲۳۷ ، ۲۷۳ ، ۳۲۲ ، ۳۲۳ ، ۳۳۱ ، ۳۳۵ ، ۳۳۶ ، ۳۵۳ ، ۳۶۰ ، ۳۶۱ ، ۳۶۳ ، ۳۸۲ ، ۴۰۷ ، ۴۲۴ ، ۴۳۵ ، ۴۴۲ ، ۴۴۵ ، ۴۶۰ ، ۴۶۳ ، ۴۸۱ ، ۴۸۲ ، ۴۸۵ — ۴۸۶ ، ۴۹۴ ، ۵۱۲ ، ۵۱۶ ، ۵۱۷ ، ۵۲۲ ، ۵۲۳ ، ۵۲۵ ، ۵۳۰ ، ۵۳۱ ، ۵۳۲ ، ۵۵۱ ، ۵۵۲ ، ۵۵۹ ، ۵۶۰ ، ۵۸۷ ، ۶۳۰ ، ۶۶۴ ، ۶۷۴ -
دکنی ادب : ۱۵ ، ۲۲ ، ۸۳ ، ۱۲۸ ، ۱۲۹ ، ۱۳۰ ، ۱۴۹ ، ۲۳۵ ، ۳۱۹ ، ۳۴۷ ، ۳۵۱ ، ۳۵۳ ، ۳۹۱ ، ۴۳۱ ، ۴۷۵ ، ۵۱۵ ، ۵۲۲ ، ۵۲۳ ، ۵۲۹ -
دکنی ادبی روایت : ۶۹ ، ۵۴۰ -
دکنی اُردو : ۶۷ ، ۶۹ ، ۷۳ ، ۱۰۱ ، ۱۳۱ ، ۱۵۰ ، ۱۵۳ ، ۱۹۳ ، ۲۴۱ ، ۲۵۸ ، ۳۲۹ ، ۳۴۳ ، ۳۵۱ ، ۳۶۹ ، ۳۹۵ ، ۴۴۵ ، ۵۱۴ ، ۶۲۰ ، ۶۳۰ -
دکنی الفاظ : ۵۶۰ -
دکنی ، جدید : ۵۱۷ -
دکنی روایت : ۸۲ ، ۵۲۳ ، ۵۲۵ ، ۶۳۳ -
دکنی روزمرہ : ۵۲۳ -
دکنی شاعری : ۳۲۹ ، ۳۵۳ -
دکنی شعرا : ۵۲۰ ، ۵۶۰ ، ۶۳۳ -

دکنی ، قدیم : ۵۲۴ ، ۵۹۴ ، ۵۹۵ ،
۵۹۸ ۔
دکنی مخطوطات کی اشاعت : ح
۵۹۸ ۔
دوہا/دوہرے : ۵ ، ۳۵ ، ۱۰۵ ،
۱۰۷ ، ۱۳۰ ، ۱۳۶ ، دوہا اور
کبت گولکنڈا میں ۲۸۸ ۔
دھرپد (راگ) : ۲۲ ، ۶۲۵ ۔
دہلوی (زبان) : ۳ ، ۶ ، ۵۶ ،
۱۰۸ ، ۱۵۳ ، ۱۷۸ ، ۲۲۰ ،
۲۲۱ ، ۶۷۳ ۔
دھناسری (راگ) : ۹۳ ، ۱۱۲ ،
۱۱۳ ، ۱۱۴ ، ۲۱۵ ، ۳۱۴ ،
۶۸۲ ۔
دھنورید : ۱۶۱ ۔
دیوالی : ۶۴ ۔

ر

راجپوت ۸ ، ۶۶۹ ، ۷۰۲ ۔
راجپوت ریاستیں : ۸ ۔
راجستھانی : ۷ ، ۶۰ ، ۱۱۰ ،
۱۹۷ ، ۵۸۷ ، ۶۷۷ ، ۶۸۲ ۔
رام کری/رام کلی (راگ) : ۴۲ ، ۹۳ ،
۱۱۲ ، ۱۳۰ ، ۲۱۵ ، ۲۱۷ ،
۶۲۴ ، ۶۸۲ ۔
رت ورلن : ۶۳ ، ۶۲۹ ۔
رجز مربع سالم : ۱۱۷ ۔
ریختہ : ۷ ، ۱۲۹ ، ۱۳۴ ، ۱۳۵ ، ۱۳۶ ،
۱۳۹ ، ۱۴۰ ، کی ابتدا ۱۴۳ ،
۱۵۳ ، ۲۰۲ ، ۴۴۱ ، ۴۴۲ ،
۴۴۳ ، ۴۶۰ ، ۴۶۴ ، ۴۸۲ ،
۴۹۶ ، ۵۰۹ ، ۵۱۲ ، ۵۱۴ ،
۵۱۵ ، ۵۱۶ ، ۵۱۷ ، ۵۲۲ ،
۵۲۳ ، ۵۲۵ ، ۵۳۰ ، ۵۳۱ ،
۵۵۲ ، ۵۵۳ ، ۵۶۰ ، ۵۶۲ ،
۵۷۰ ، ۵۸۷ ، ۵۸۷ ، ۵۸۹ ،
۶۲۷ ، ۶۳۳ ، ۶۴۷ ، ۶۹۴ ،
۷۰۱ ، اشعار ۲۹ ۔
ریختی : ۱۹۵ ۔

ز

زبانِ اُجہ : ۹۸ ۔
زبانِ روزگار : ۵۷ ۔
زبانِ لکھنو : ۶۵۹ ۔
زبانِ وقت : ۵۷ ۔
زبانِ ہندوستان : ۲ ، ۲۸۸ ، ۴۲۳ ،
۴۶۳ ، ۴۸۵ ۔
زبانِ ہندی : ۵۷ ۔
زنگیچہ خاندان : ۶۹۱ ۔

س

ساداتِ بارہہ : ۵۳۹ ۔
سارنگ : ۱۱۲ ، ۶۸۲ ۔
ساسانیہ ، خاندان : ۵۰۹ ۔
ساکا : ۵۹۷ ، ۶۷۰ ۔
سامی : ۵۸۷ ، تہذیب ۶۹۵ ۔
ساورہ (راگ) : ۶۲۵ ۔
ساون ۶۴ ، ۱۵۷ ۔
سبد : ۲ ۔

سدھی (مذہبی مبلّغ) : ۶۰۰ ۔
سرائکی : ۷ ، ۳۱ ، ۹۹ ، ۱۱۰ ،
۱۵۲ ، ۱۵۳ ، ۱۵۷ ، ۱۷۱ ،
۱۹۷ ، ۵۸۷ ، ۶۲۰ ، ۶۷۱ ،
۶۸۱ ، ۶۸۲ ، ۶۹۶ ، ۷۰۹ ۔
سِکھ : ۳۹ ، ۶۱۶ ، ۶۶۲ ۔
سلاطینِ دکن : ۵۲۳ ۔
سلاطینِ عثمانیہ : ۱۸۳ ، ۱۸۴ ۔
سلاطینِ گجرات : ۹۱ ۔
سلطنتِ بیجاپور : (دیکھیے عادل شاہی سلطنت) ۔
سلطنتِ دہلی : ۱۲ ، ۱۳ ، ۱۴ ،
۱۵ ، ۸۸ ، ۹۰ ، ۹۱ ، ۷۰۱ ۔
سلطنتِ گجرات : ۱۱۹ ، ۱۲۶ ،
۱۲۸ ، ۱۲۹ ۔
سمّوں کا دورِ حکومت (سندھ میں) :
۶۸۰ ۔
سندھی : ۵۷ ، ۱۵۲ ، ۱۵۳ ، ۱۵۷ ،
۵۸۷ ، ۶۷۱ ، ۶۷۵ ، ۶۷۶ ،
۶۷۷ ، ۶۹۶ ۔
سندھی سرائیکی : ۳ ۔
سندھی شاعری : ۶۸۰ ۔
سندھی فقیر : ۶۷۸ ۔
سنسکرت : ۵ ، ۶ ، ۲۱ ، ۳۰ ،
۳۵ ، ۶۳ ، ۷۴ ، ۹۲ ، ۱۳۶ ،
۱۵۷ ، ۱۶۲ ، ۱۶۳ ، ۱۶۸ ،
۱۸۹ ، ۱۹۳ ، ۱۹۷ ، ۲۳۴ ،
۲۶۹ ، ۲۷۳ ، ۲۸۵ ، ۳۲۳ ،
۳۲۴ ، ۳۲۵ ، ۳۸۱ ، ۵۴۳ ،
۶۰۰ ، ۶۲۹ ، ۶۹۹ ، ۷۰۰ ،
۷۰۱ ۔
سنسکرتی اثرات : ۱۹۳ ۔
سنسکرتی اسطور و روایت : ۱۸۷ ۔
سنسکرتی الفاظ : ۲۱ ، ۱۵۵ ،
۸۳۵ ۔
سنسکرتی تہذیب : ۲۱۸ ۔
سنّی (اہل سنّت و الجماعت) : ۳۱۶ ۔
سورٹھ : ۶۸۲ ، ۶۸۳ ۔
سہل ممتنع : ۵۳۸ ، ۵۳۹ ۔
سی حرفی : ۱۱۵ ۔
سیرۃ النبیؐ : ۱۳۸ ۔

ش

شافعی : ۳۱۶ ۔
شاہانِ اودھ : ۶۵۹ ۔
شاہانِ ہند : ۵۲۳ ۔
شرلوک : ۳۰ ۔
شعرائے دہلی : ۵۶۲ ، ۶۶۳ ۔
شورسینی : ۸ ، ۶۷۲ ، اپ بھرنش ۷ ،
۸۹ ، ۱۸۷ ، ۶۷۱ ، ۶۷۳ ،
پراکرت ۸۸ ، ۹۴ ۔
شہدائے کربلا : ۲۷۳ ۔
شیریں فرہاد : ۲۳۱ ، ۶۵۷ ۔

ص

صباحی (راگ) : ۱۰۷ ، ۱۰۸ ،
۱۰۹ ۔
صنعت : ایرادالمثل ۵۳۹ ، ایہام
۵۳۹ ، ۵۵۰ ، ۵۵۹ ، ۵۶۳ ،

۵۶۵ ، تجاہلِ عارفانہ ۵۴۹ ، تجنیس ۵۴۹ ، تشبیہ و استعارہ ۵۴۹ ، تلمیح ۵۴۹ ، حسن تعلیل ۵۴۹ ، عکس ۵۴۹ ، مراعاۃالنظیر ۵۴۹ ، مستزاد -

ع

عادِ اعظم مشترک : ۵۸۸ -
عادل شاہی دور : زبان ۱۹۷—۲۰۰ ، گیت اور دوہرے ، گیتوں کی دو قسمیں ۱۹۷ ، مرثیہ ۱۹۶ ، نثر ۱۹۷ ، ہجو ۱۹۶ -
عادل شاہی سلطنت : ۱۶۸ ، ۱۷۹ ، ۱۸۴ ، ۱۸۵ ، ۱۸۶ ، ۱۸۸ ، ۱۹۰ ، ۱۹۴ ، ۱۹۵ ، ۲۰۱ ، ۲۵۱ ، ۲۸۰ ، ۳۲۹ ، ۳۴۷ ، ۳۷۶ ، ۳۸۱ ، ۴۰۵ ، ۴۲۸ ، ۵۰۶ -
عبرانی ادب : ۴۴۷ -
عرب (قوم) : ۸ ، ح ۴۲ ، ۵۷ ، ۸۰ ، ۸۷ ، ۸۹ ، ۶۵۷ -
عرب تاجر : ۸۹ -
عرب سیاح : ۸۷ -
عربی ایرانی تہذیب : ۹ ، ۳۵ ، ۵۶ ، ۵۷ ، ۶۰۱ -
عربی ایرانی ہندی تہذیب : ۴ -
عربی (زبان) : ۲ ، ۸ ، ۱۳ ، ۲۳ ، ۴۲ ، ۴۵ ، ۴۸ ، ۵۸ ، ۶۹ ، ۷۷ ، ۷۹ ، ۸۸ ، ۹۲ ، ۹۳ ، ۱۰۸ ، ۱۱۵ ، ۱۲۰ ، ۱۳۱ ، ۱۵۸ ، ۱۸۷ ، ۱۹۷ ، ۲۰۳ ، ۳۸۲ ، ۴۱۵ ، ۴۲۳ ، ۵۰۴ ، ۵۸۷ ، ۶۱۴ ، ۶۲۹ ، ۶۳۹ ، ۶۳۰ ، ۶۷۲ ، ۶۷۳ ، ۶۷۵ ، ۶۷۶ ، ۶۹۶ ، ۷۰۰ ، ۷۰۱ ، ۷۰۴ ، ۷۱۱ -
عربی ادب : ۴۶۲ -
عربی الفاظ : ۳ ، ۲۱ ، ۲۲ ، ۲۹ ، ۱۰۲ ، ۱۰۳ ، ۱۱۰ ، ۱۲۴ ، ۲۰۵ ، ۲۲۴ ، ۲۲۶ ، ۲۲۸ ، ۲۴۱ ، ۲۴۸ ، ۲۷۷ ، ۳۰۰ ، ۴۲۴ ، ۴۹۰ ، ۴۹۱ ، ۵۱۴ ، ۵۲۳ ، ۵۲۴ ، ۵۳۲ ، ۵۹۶ ، ۶۰۲ ، ۶۱۸ ، ۶۲۰ ، ۶۲۱ ، ۶۲۲ ، ۶۲۵ ، ۶۳۵ -
عربی تلمیحات : ۲۲۲ -
عقدہ : ۴۰ ، ۱۰۷ ، ۱۰۸ ، ۱۱۵ ، ۱۳۰ -
عماد شاہی سلطنت : ۱۶۸ -

غ

غزل : ۱۵۵ ، کیا ہے ؟ ۵۴۱ ، ولی سے قبل ۵۴۰ — ۵۴۱ -
غزلیاتِ شہوریہ : ۶۳ — ۶۴ -
غزنوی (قبیلہ) : ۵۹۴ -
غوری (قبیلہ) : ۸ ، ۹۰ ، ۶۷۴ -

ف

فارسی : ۲ ، ۸ ، ۱۳ ، ۱۶ ، ۲۲ ، ۲۳ ، ۲۵ ، ۲۶ ، ۲۷ ، ۳۱ ،

۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶،
۳۷، ۴۰، ۴۱، ۴۵، ۵۶،
۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۷،
۶۹، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۷،
۷۹، ۸۱، ۸۸، ۹۲، ۹۳،
۱۰۰، ۱۰۸، ۱۲۰، ۱۲۶،
۱۲۷، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۱،
۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۹،
۱۵۸، ۱۶۳، ۱۷۴، ۱۷۷،
۱۷۹، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۷،
۱۸۹، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۷،
۲۰۳، ۲۱۴، ۲۲۰، ۲۳۰،
۲۶۱، ۲۶۲، ۲۷۳، ۲۹۸،
۳۰۵، ۳۲۲، ۳۳۱، ۳۳۵، ۳۳۶،
۳۸، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۸،
۳۹، ۳۹۴، ۴۰۱، ۴۰۶،
۴۰۸، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۲۳،
۴۴۵، ۴۶۰، ۴۹۴، ۵۰۳،
۵۰۴، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۲۰،
۵۲۱، ۵۲۷، ۵۳۰، ۵۳۱،
، ۵۵۹، ۵۸۷،
۵۸۹، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۲۵،
۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰،
۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۶، ۶۳۹،
۶۶۰، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۷۲،
۶۷۳، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷،
۶۸۰، ۶۹۱، ۶۹۶، ۶۹۹،
۷۰۰، ۷۰۱، ۷۰۳، ۷۰۴،
۷۰۵، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱ -

فارسی اثرات : ۱۳۷، ۲۳۳، ۴۲۴، ۵۶۵، ۵۸۸، ۵۸۹،
فارسی ادب : ۳، کے ترجموں کا ہندوی تہذیب پر اثر ۳۹۱، ۴۶۲، ۵۲۹ -
فارسی اسلوب : ۱۸۸، ۲۱۹، ۲۲۴، ۲۴۱، ۲۴۶، ۲۵۱، ۲۷۷، ۲۸۰، ۲۸۸، ۳۰۵، ۳۱۳، ۳۴۵، ۳۵۹، ۳۷۳، ۳۸۵، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۴، ۴۰۷، ۴۲۴، ۴۳۱، ۴۶۰، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۸۲، ۴۸۵، ۴۹۱، و آہنگ ۲۱۹، ۲۲۴، ۳۰۷ -
فارسی اسلوب بیان : ۶۱
فارسی اصناف سخن : ۳۵، ۱۶، ۱۹۳، ۲۵۸، ۳۲۹، ۳۹۵، ۴۱۳، ۴۸۱، ۵۲۹، ۵۸۸ -
فارسی الفاظ : ۳، ۲۱، ۲۲، ۲۹، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۱۰، ۱۲۴، ۱۷۱، ۱۹۳، ۲۰۵، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۳۱، ۲۳۸، ۲۷۷، ۴۲۴، ۴۸۲، ۴۹۰، ۴۹۱، ۵۱۴، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۳۲، ۵۹۶، ۶۰۲، ۶۱۸، ۶۲۲، ۶۲۵، ۶۳۵ -
فارسی اوزان و بحور : ۱۲۷، ۱۵۵، ۱۶۳، ۱۹۴ -
فارسی بن : ۵۵۲ -
فارسی پھول : ۵۴۸ -

فارسی تصانیف : میں اُردو الفاظ ۲۳–
۲۷ -
فارسی تہذیب : ۱۹۴ ، ۳۹۰ ، ۳۹۱ ،
۴۹۶ ، ۶۲۹ -
فارسی رنگ و آہنگ : ۳۲۱ ، ۴۴۱ ،
۴۶۱ ، ۴۶۳ ، ۴۹۰ -
فارسی روایت : ۹۲ ، ۱۲۱ ، ۱۲۷ ،
۱۴۳ ، ۱۸۸ ، ۲۳۲ ، ۲۶۱ ،
۴۰۵ ، ۴۳۰ ، ۵۲۲ ، ۵۲۳ ،
۵۲۹ ، ۵۳۱ ، ۵۴۰ ، ۵۴۴ ،
۵۵۲ ، ۵۸۰ ، ۵۸۹ ، ۶۰۹ -
فارسی زبان : ۷۷ ، ۹۰ ، ۱۰۵ ،
۱۴۰ ، ۱۹۳ ، ۱۹۵ ، سے اردو
ترجمے ۲۲۵ ، ۲۵۵ ، ۲۵۸ ،
۲۶۳ ، ۲۷۰ ، ۳۹۶ ، ۴۶۰ ،
۴۷۱ ، ۶۴۵ ، و ادب ۱۰۵ ،
۱۹۲ ، ۲۱۹ ، ۴۱۲ ، ۵۶۶ -
فارسی شاعری : ۴۱۳ ، ۴۲۰ ،
۴۹۱ ، ۴۹۲ ، ۶۲۶ -
فارسی شعرا : ۵۴۸ ، ۶۸۵ -
فارسی طرز احساس : ۲۵۹ ، ۴۲۹ ،
۵۵۲ -
فارسی عربی اثرات : ۵۲۹ -
فارسی عربی بحور : ۵۳۲ -
فارسی عربی تلمیحات : ۲۶۳ -
فارسی عربی تہذیب : ۲۰۱ -
فارسی عربی شعر و ادب : ۵۲۱ -
فارسی قصائد : ۳۲۳ ، قصیدے کی
روایت ۳۲۵ -
فارسی محاورے : ۴۶ -
فارسی نظم و نثر : ۴۹۶ ، ۵۲۶ -
فالنامے : ۳۹ -
فتحِ بیجاپور : ۵۱۷ -
فتح قلعہ پنالہ : ۳۴۰ -
فتح گولکنڈا : ۵۱۷ -
فتح ملناڑ : ۳۴۰ -
فرانسیسی : ۲ ، ۳ ، ۱۹۲ ، ۳۶۲ ،
۵۵۷ -
فقہِ جعفریہ : ۳۸۴ -
فنِ تعمیر ، مشرق : ۴۴۷ -

ق

قادریہ بٹالویہ ، سلسلہ : ۶۴۶ -
قدیم داستانیں : مشترک عناصر ۴۲۷ -
قدیم ویدک بولیاں : ۶ -
قرآنی اسلوب : ۴۹۶ -
قرونِ وسطیٰ : ۴۱۲ ، ۴۵۹ ، ۴۶۲ ،
اور مثالیہ ۴۴۷ ، کا داستانوی
مزاج ۴۴۱ ، کی داستانیں ۴۴۰ ،
۴۷۸ -
قصۂ چندرسین و چنپاوتی : ۳۳۶ -
قصۂ منوہر و مدمالتی : ۳۳۶ -
قصیدہ : ۱۹۵ ، لوازمات ۳۴۵–
۳۴۶ ، نصرتی کے قصیدے ۳۴۵–
۳۴۷ ، گولکنڈا میں ۳۸۹ -
قطب شاہی اسلوب/گولکنڈا روایت :
۴۲۴ -
قطب شاہی سلطنت : ۱۶۸ ، ۱۷۹ ،
۱۹۴ ، ۲۵۱ ، ۲۸۰ ، ۳۴۷ ،

۳۸۲ ، ۳۸۴ ، ۳۹۴ ، ۴۱۱ ،
۴۲۸ ، ۴۳۲ ، ۴۶۵ ، ۵۰۶ ،
۵۱۶ ۔
قلندر نامے : ۴۹۳ ۔
قول (راگ) : ۶۲۵ ۔
قوالی : ۹۶ ۔

ک

کاتک : ۶۵ ۔
کافی : کی ایجاد ۶۲۲ ۔
کبیر پنتھی : ۹۴ ۔
کچھی : ۶۸۲ ۔
کدار (راگ) : ۱۰۷ ۔
کداره : ۱۱۲ ، ۶۸۲ ۔
کُردی : ۷۰۹ ۔
کرناٹی ۲۱۷ ۔
کشان : ۵۹۷ ، ۶۷۰ ۔
کلچر ۔ عربی ایرانی ۲۱ مسلمانوں کا
۲ ، ۱۰ ، ہندوستان کا ۲ ، ہندوی
۲۱ ۔ اور قومیت دکن میں ۱۴ ۔
کلہوڑا خاندان : ۶۸۶ ۔
کلیان (راگ) : ۱۱۲ ، ۲۱۷ ، ۶۸۲ ۔
کلیانی : ۲۱۵ ۔
کنڑا (راگ) : ۲۰۹ ، ۲۱۵ ۔
کنڑی (راگ) : ۱۵۰ ، ۱۶۲ ، ۳۸۲ ۔
کنوار : ۶۵
کوڑی (راگ) : ۲۰۹ ۔
کوک شاستر : ۴۱۸ ۔
کھہ مُکرلیاں : ۲۷ ، ۳۵ ۔
کھڑی بولی : ۳ ، ۶ ، ۷ ، ۲۷ ، ۴۱ ،
۷۰ ، ۹۹ ، ۱۱۰ ، ۱۵۳ ، ۹۷
۵۸۷ ۔
کھمبات (راگ) : ۶۸۲ ، ۶۸۳ ۔
کھیت رانی : ۷۰۹ ۔
کیکئی : ۶۷۱ ۔

گ

گُجری/گجراتی/گجروی/بولی گجرات/
گوجری : ۳ ، ۶ ، ۷ ، ۱۳ ، ۴۱ ،
۵۷ ، ۶۰ ، ۶۱ ، ۸۹ ، ۹۴ ،
۹۷ ، ۹۹ ، ۱۱۰ ، ۱۲۰ ، ۱۲۱ ،
۱۲۶ ، ۱۲۷ ، ۱۳۱ ، ۱۳۵ ،
۱۳۹ ، ۱۴۰ ، ۱۴۳ ، ۱۵۶ ،
۱۵۷ ، ۱۵۸ ، ۱۶۴ ، ۱۶۸ ،
۱۷۱ ، ۱۷۳ ، ۱۷۸ ، ۱۸۶ ،
۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۱۹۷ ،
۲۱۲ ، ۲۴۸ ، ۲۹۸ ، ۳۰۷ ،
۳۶۸ ، ۳۸۵ ، ۴۰۱ ، ۴۲۴ ،
۵۰۹ ، ۵۳۰ ، ۵۵۱ ، ۵۸۷ ،
۵۹۵ ، ۶۲۰ ۔
گُجری ادب : ۱۵ ، ۲۲ ، ۹۲ ،
۱۲۸ ، ۱۲۹ ، ۱۳۰ ، ۱۳۲ ،
۱۳۸ ، ۱۴۱ ، ۱۸۷ ، ۴۳۱ ۔
گُجری اُردو : ۹۲ ، ۹۳ ، ۱۰۱ ،
۱۰۷ ، ۱۲۸ ، ۱۳۰ ، ۱۳۱ ،
۱۱۰ ، ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۳۵ ،
۱۳۸ ، ۱۵۳ ، ۱۸۹ ،
۱۵ ، ۲۱۹ ، ۳۰ ، ۳۲۹ ،
۶ ، اردو کی رقابت ۱۲۴ ۔

شاعری ۱۰۶ ، میں غزل کا فقدان ۱۵۵ ۔
گُجری اسلوب : ۲۲۹ ۔
گجراتی رسم الخط : ۹۳ ۔
گُجری روایت : ۱۳۰ ، ۱۵۵ ، ۱۶۸ ، ۱۸۶ ، ۱۸۸ ، ۱۹۷ ، ۲۰۱ ، ۲۰۲ ، ۲۰۳ ، ۲۱۹ ، ۳۱۴ ۔
گوجر : ۸۹ ، ۵۹۷ ، ۶۶۹ ۔
گوجر رالھ : ۸۹ ۔
گولکنڈا کا ادب : ۳۸۹ ، فارسی اصنافِ سخن کی پیروی ۳۸۹ ، ۶۰۶ ۔
گولکنڈا کا ادبی اسلوب : ۱۶۸ ، ۲۴۶ ، ۳۸۵ ، اور بیجاپوری اسلوب کا فرق ۳۸۵–۳۸۹ ۔
گولکنڈا کی زبان : ۳۹۳ ۔
گولکنڈا کی سلطنت : (دیکھیے قطب شاہی سلطنت) ۔
گولکنڈا کی شاعری : ۴۹۹ ، میں مرثیہ ۳۸۹ ۔
گیان : ۹۳ ۔
گیت : ۱۰۵ ، ۱۰۷ ، ۱۵۵ ، گیت اور دوہرے از برہان الدین جانم ۲۰۸–۲۰۹ ۔

ل

لاڑی : ۶۸۲ ۔
لاطینی : ۶ ، ۴۱۲ ۔
لاہوری : ۳ ، ۶ ۔
لحنِ داؤدی : ۴۳۷ ۔
لکھنوی شاعری . ۵۵۷ ۔
للت (راگ) : ۱۰۷ ، ۱۰۹ ، ۱۳۰ ۔
لودھی/لودی : ۱۱ ، ۷۰۱ ، ۷۰۲ ۔
لہندا : ۶۷۱ ۔
لیلٰی مجنوں : ۲۴۱ ، ۲۴۲ ، ۲۴۹ ، ۶۵۷ ۔

م

مارو (راگ) : ۲۱۵ ۔
ماضی مطلق : اردو ، پنجابی ، سرائیکی اور سندھی میں ۶۹۸ ۔
ماگدھی : ۴۱ ، ۶۲۰ ، اپ بھرنش ۷ ۔
ماکھ : ۶۶ ، ۶۲۱ ۔
مالکی : ۳۱۶ ۔
مثنوی : کی روایت ۱۹۶ ، گولکنڈا میں ۳۸۸– ۳۸۹ ۔
محاورۂ بند : ۵۲۳ ۔
محرّم : ۳۴۷ ، کی رسومات/عزاداری ۴۱۱ ۔
محمد شاہی دور : ۳۶۶ ۔
مرثیہ : ۱۹۶ ، گولکنڈا میں ۳۸۹ ۔
مرق (راگ) : ۳۸ ۔
مراٹھی : ۴۲ ، ۱۰۱ ، ۱۵۰ ، ۱۵۶ ، ۱۵۸ ، ۱۶۲ ، ۱۸۶ ، ۳۸۲ ، شاعری ۱۹۰ ۔
مرہٹے : ۳۲۲ ۔
مسلم تہذیب : ۲۸۶ ، ۶۰۱ ، ۶۶۹ ۔
مسلمان : ۲ ، ۳ ، ۴ ، ۷ ، ۹ ، ۱۱ ، ۱۶ ، ۲۱ ، ۳۲ ، ۳۵ ، ۴۲ ، ۴۳ ، ۴۶ ، ۴۷ ، ۴۸ ، ۷۴ ، ۷۵ ، ۸۰ ، ۸۷ ، ۸۸ ، ۹۰ ، ۹۲ ، ۱۰۳ ،

۱۱۰ ، ۱۲۳ ، ۱۵۰ ، ۵۹۴ ،
۵۹۵ ، ۵۹۶ ، ۵۹۷ ، ۵۹۹ ،
۶۰۰ ، ۶۶۹ ، ۶۷۱ ، ۶۷۲ ،
۶۷۳ ، ۶۷۴ ، ۶۸۰ ، ہندوستانی
۷۰۱ -
مشاعرے : ۳۴۷ -
مصدر : اردو اور پنجابی کے ۶۹۶ -
مصوّری ، مشرق : ۴۴۷ -
مضارع : اردو ، پنجابی ، سرائیکی اور
سندھی میں ۶۹۸ -
معراج نامے : ۳۹۳ ، ۵۰۸ -
مغربی ادبیات : ۱۰۵ ، ۴۴۷ -
مغربی تمدّن : ۴۴۸ -
مغل : ح ۳۲ ، ۵۷ ، ۷۴ ، ۹۲ ،
۱۲۹ ، ۱۳۵ ، ۱۳۸ ، ۲۸۰ ،
۲۸۵ ، ۳۲۲ ، ۴۶۶ ، ۵۱۵ ،
۵۱۷ ، ۵۲۴ ، ۵۲۵ ، ۵۵۲ ،
۵۸۹ ، ۶۵۶ ، ۷۰۰ ، ۷۰۲ ،
تہذیب ۷۵ -
مغلیہ دربار : ۳۸۱ -
مغلیہ سلطنت : ۱۰۲ ، ۲۳۸ ،
۴۱۲ ، ۵۰۶ ، ۶۸۰ ، ۶۸۶ ،
۷۰۵ -
مقولے : ۴۰ -
مکاشفہ : ۱۱۵ ، ۱۳۰ -
مکرانی : ۶۷۶ -
ملار (راگ) : ۲۰۹ ، ۲۱۵ -
ملتانی : ۶۱۸ ، ۶۷۱ -
ملفوظاتِ (صوفیائے کرام) : ۳۶ ،
۳۹ ، ۴۱ ، ۹۳ ، ۹۸ ، ۹۹ ،
۱۰۰ ، ۱۰۱ ، ۱۳۶ -
ملہار (راگ) : ۱۱۲ -
ملیالم : ۷۰۱ -
منڈا قبائل : ۵۹۷ ، ۵۹۹ -
منگل (راگ) : ۶۶ -
منگول تہذیب : ۶۹۵ -
مولود نامے : ۵۰۸ -
مہاراشٹری اپ بھرنش : ۷ -
مہدوی : ۳۶۹ ، ۴۶۹ -
میلاد (شریف) : ۱۳۸ -
میلۂ چر غاں : ۶۲۲ -

ن

ناتھ پنتھ : ۱۰۵ -
ناتھ پنتھی (جوگی) : ۹ ، کی تصانیف
کی زبان ۹ ، ۶۰۰ ، ۶۰۱ ،
۶۱۸ ، ۶۶۹ -
نارمن : ۲ ، ۵۹۴ -
نرگن واد : ۱۰۵ -
نشاۃ الثانیہ : ۴۱۰ ، ۴۱۲ -
نظام شاہی سلطنت : ۱۶۸ ، ۱۹۵ ،
۲۲۹ ، ۲۵۱ ، ۲۸۰ ، ۲۸۲ ،
۲۸۳ -
نظم : طویل ۱۵۵ ، مختصر ۱۵۵ -
نکتہ : ۱۰۵ -

و

واجب الوجود (فلسفہ) : ۱۵۲ -
واقعۂ کربلا : ۱۷۶ ، ۳۷۳ -
وحدت الشہود (فلسفہ) : ۳۰۹ -

وحدت الوجود (فلسفہ) : ۹۳ ، ۱۰۶ ،
۱۱ ، ۱۱۹ ، ۵۲۰ ، ۵۲۱ ۔
وہاب نامے : ۴۹۳ ، ۵۰۸ ۔
ویدانت : ۹۳ ۔
ویدک دھرم : ۱۵۷ ۔
وی بھرشٹ/وی بھاشا (ابھیروں کی
زبان) : ۵ ۔

ہ

ہجو کی روایت : ۱۹۶ ۔
ہریانی : ۶۳ ، ۵۸۷ ، ۶۳۰ ۔
ہزج مربّع سالم : ۱۱۷ ۔
ہمہ اوست (فلسفہ) : ۱۱۹ ۔
ہُن . ۶۷ ۔
ہند آریائی تہذیب : ۶۹۵ ۔
ہند اسلامی تصوف : ۱۱۰ ۔
ہند ایرانی تہذیب : ۳۹۱ ۔
ہند ایرانی روایت : ۵۴۵ ۔
ہند ایرانی روح : ۵۴۴ ۔
ہندکو : ۶۹۹ ، ۷۰۹ ۔
ہند مسلم ثقافت : ۳۴ ، ۲۸۷ ،
۳۹۱ ، ۵۴۴ ۔
ہندو : ۴۳ ، ۴۴ ، ۴۶ ، ۴۸ ،
۱۱۰ ، ۵۹۵ ، ۵۹۶ ، ۶۷۳ ۔
ہندو ادب : ۱۰ ۔
ہندو اسطور : ۱۰۶ ۔
ہندو تصوف : ۱۰۵ ۔
ہندو تمدّن : ۱۰ ، ۲۸۶ ۔
ہندو حکمت : ۱۰
ہندو دیومالا : ۲۱۷ ، ۱۸
ہندو ذہن : ۱۰ ۔
ہندو رانیاں : ۵۶ ۔
ہندو روایت : ۱۰۶ ۔
ہندو فن : ۱۰ ۔
ہندو مت : ۸ ، ۱۰ ، ۴۹ ، ۴۱۳ ،
۴۹۹ ۔
ہندو موسیقی : ۲۲ ۔
ہندو یوگ : ۶۰۰ ۔
ہندوار : ۲۳ ۔
ہندوستانی (اہلِ ہند) : ۵۷ ، ۶۰ ،
۸۰ ، ۵۸۷ ، ساج ۷۵ ۔
ہندوستانی (زبان) : ۷۰ ۔
ہندوستانی فارسی : ۳۵ ۔
ہندوی : ۶ ، ۱۴ ، ۲۳ ، ۲۶ ،
۲۹ ، ۵۶ ، ۹۹ ، ۱۲۷ ، ۱۵۱ ،
۱۷۸ ، ۱۸۵ ، ۱۸۷ ، ۱۸۹
۲۲۰ ، ۲۲۱ ، ۲۹۸ ، ۵۳۰ ،
۶۱۴ ، آواز ۹ ، اثرات ۱۹۳
۱۹۴ ، ۳۸۷ ، ۴۰۴ ، ۵۸۸ ،
۵۸۹ ، ادبیات ۱۹۲ ، اسطور
۱۰۵ ، اسلوب ۱۶۳ ، ۲۱۹ ،
۲۳۳ ، ۳۱۳ ، ۳۲۹ ، ۴۰۷ ،
۴۳۱ ، اصنافِ سخن ۳۵ ، ۲۵۸ ،
۳۸۵ ، ۵۲۹ ۔
ہندوی الفاظ : ۳۱ ، ۱۰۲ ، ۵۵۱ ۔
ہندوی اوزان : ۹۲ ، ۱۱۰ ، ۱۵۵ ،
۱۷۸ ، ۱۹۴ ۔
ہندوی بحور : ۱۳۷ ، ۱۹۴ ، ۳۰۹ ۔
ہندوی بھول : ۵۴۸ ۔

ہندوی تلمیحات : ۲۶۳ -
ہندوی تہذیب : ۳۵ ، ۵۶ ، ۵۷ ،
۲۵۸ ، ۲۶۱ ، ۳۹۱ -
ہندوی دیومالا : ۲۲۲ -
ہندوی روایت : ۱۰۵ ، ۱۰۹ ،
۱۱۳ ، ۱۲۲ ، ۱۳۲ ، ۱۳۶ ،
۱۳۷ ، ۱۶۲ ، ۱۶۳ ، ۱۶۴ ،
۱۷۹ ، ۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۱۹۵ ،
اور فارسی روایت کے درمیان
کش مکش ۲۰۱ ؛ بہمنی دور سے
عادل شاہی دور کے سو سال تک
۲۰۱ ، ۲۰۲ ، ۲۳۲ ، ۲۴۶ ،
۲۸۴ ، ۲۹۴ ، ۴۲۴ ، ۴۶۱ ،
۴۸۵ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ -
ہندوی روح : ۵۴۴ -
ہندوی زبان : ۹۶ ، ۱۰۸ ، ۱۸۵ ،
کی روایت ۲۶۵ -
ہندوی ، سخن : ح ۳۲ -
ہندوی شاعری : ۶۳۴ -
ہندوی طرز : ۳۲۹ ، ۵۸۹ ، احساس
۲۵۹ -
ہندوی عروض : ۱۲۷ ، ۱۲۸ -
ہندوی علوم و فنون : ۱۰۲ -
ہندوی مترادفات : ۲۹ -
ہندوی موسیقی : ۲۷ ، ۵۶ -
ہندی : ۳ ، ۷ ، ۳۵ ، ۴۱ ، ۱۰۳ ،
۱۱۱ ، ۱۱۲ ، ۱۳۰ ، ۱۳۳ ،
۱۵۵ ، ۱۶۸ ، ۲۳۷ ، ۳۹۳ ،
۵۸۷ ، ۶۲۵ ، ۶۲۷ ، ۶۲۹ ،
۶۶۰ ، ۶۷۲ ، ۶۷۵ ، ۶۷۶ ،
۶۸۲ ، اثرات ۱۳۷ ، اصناف و
اوزان ۱۰۵ ، الفاظ ۳۰ ، ۷۷ ،
بولی ۸۰ ، قدیم ۴۷۵ ، روایت ۹۲ ،
زبان ۷۰ ، ۹۷ ، ۴۳۵ ، ۵۰۱ ،
۵۲۳ -
ہندی شاعری : ۱۱۳ ، نظم ۳۲ -
ہندی محاورے : ۶۱ -
ہندی موسیقی : ۳۸ -
ہولی : ۶۴ ، ۱۱۶ -
ہیر رانجھا : ۶۵۷ -

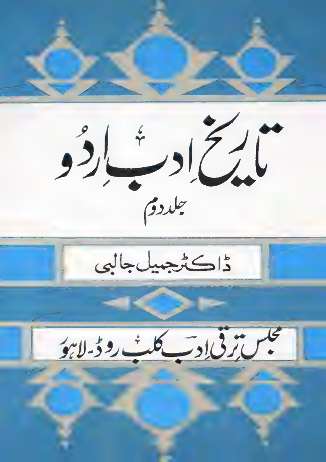
ی

یوسف زلیخا : ۲۴۹ -
یوک : ۹۳ -
یونانی : ۸۹ ، ۵۹۷ ، ۶۶۹ ،
۶۹۶ -
یونانی الفاظ : ۵۹۷ -

* * *

مجلسِ ترقیٔ ادب کی چند مطبوعات

۱ـ	قوموں کی شکست و زوال کے اسباب کا مطالعہ : از ڈاکٹر آغا افتخار حسین	70/-
۲ـ	نفسیاتی تنقید : از ڈاکٹر سلیم اختر	60/-
۳ـ	مقالات عبدالقادر : مرتبہ محمد حنیف شاہد	35/-
۴ـ	ذکر رسول ۔ مثنوی رومی میں : از ڈاکٹر خواجہ حمید یزدانی	25/-
۵ـ	البیان : از سید عابد علی عابد	60/-
۶ـ	تعلیقات خطبات گارساں دتاسی : از ڈاکٹر سید سلطان محمود حسین	70/-
۷ـ	مسعود حسن رضوی ادیب ۔ احوال و آثار : از ڈاکٹر طاہر تونسوی	90/-
۸ـ	قائد اعظم اور آزادی کی تحریک : از پروفیسر جیلانی کامران	50/-
۹ـ	ادبی تحقیق : از ڈاکٹر جمیل جالبی	120/-
۱۰ـ	عہدِ رسالت میں نعت : از ارشاد شاکر اعوان	75/-
۱۱ـ	تاریخِ ادب اردو : (جلد اول) از ڈاکٹر جمیل جالبی	100/-
۱۲ـ	تاریخِ ادب اردو : (جلد دوم) از ڈاکٹر جمیل جالبی	300/-
۱۳ـ	سندھ میں اردو شاعری : از ڈاکٹر نبی بخش بلوچ	30/-
۱۴ـ	فلسفۂ شریعت اسلام : از صبحی محمصانی	115/-
۱۵ـ	نظامِ معاشرہ اور تعلیم : (طبع دوم)' از برٹرینڈ رسل' مترجمہ جی آر ۔ عزیز	40/-
۱۶ـ	فیضِ بیدل : از ڈاکٹر عبدالغنی	40/-
۱۷ـ	محمد حسین آزاد ــ احول و آثار : از ڈاکٹر محمد صادق	24/-
۱۸ـ	عبدالرحمن چغتائی ــ فن اور شخصیت : مرتبہ ڈاکٹر وزیر آغا	55/-



تاریخِ ادبِ اردو

جلد دوم

ڈاکٹر جمیل جالبی

مجلس ترقیِ ادب کلب روڈ۔ لاہور

تاریخِ ادبِ اُردو

جلد دوم

حصّہ اوّل

(اٹھارویں صدی)

از

ڈاکٹر جمیل جالبی

پی ایچ - ڈی ، ڈی لٹ

مجلسِ ترقّیِ ادب ° لاہور

جملہ حقوق محفوظ

طبع سوم: مارچ ۱۹۹۳ء

تعداد : ۱۱۰۰

ناشر : احمد ندیم قاسمی
ناظم مجلس ترقی ادب ، لاہور

مطبع : سعادت آرٹ پریس A-19 ایبٹ روڈ لاہور

طابع : توفیق الرحمٰن

قیمت : ۳۰۰ روپے

انتساب

محمد سہیل خاں (سہیل جالبی) کے نام
جو بھائی بھی ہے اور بیٹا بھی

ع تم سلامت رہو ہزار برس

جمیل جالبی

ترتیب

پیش لفظ - - - - - - - - - - - - - - ۱۱

تمہید :

پہلا باب اٹھارویں صدی : سیاسی منظر، طرزِ فکر
تہذیبی و معاشرتی رویے - - - - - - - - - - - ۱
دوسرا باب اُردو شاعری : رواج، کشمکش، اثرات،
محرکات و میلانات - - - - - - - - - - - - ۲۰

فصل اول :

شمالی ہند میں اُردو شاعری کی ابتدائی روایت

پہلا باب (الف) مذہبی شاعری - - - - - - - - - - - ۴۳
روشن علی روشن : عاشور نامہ - - - - - - - - ۴۵
(ب) لسانی خصوصیات، شمال و دکن کی زبانوں کا فرق - - - ۵۳
(ج) مرثیے کی روایت - - - - - - - - - - - ۶۴
دوسرا باب رزم نامے - - - - - - - - - - - - ۷۶
جنگ نامہ عالم علی خاں : غضنفر حسین - - - - - - - ۷۷
وقائع ثنا : سیّد زاہد ثنا - - - - - - - - - ۸۱
تیسرا باب طنز و ہجو کی روایت : جعفر زٹلی - - - - - - - ۹۰

فصل دوم:

پہلا باب فارسی کے ریختہ گو : - - - - - - - - - - ۱۲۱
میرزا معزالدین محمد موسوی فطرت ۱۲۲ ؛
خواجہ عبدالاحد، وحدت وگل ۱۲۳ ؛ میرزا عبدالقادر بیدل ۱۲۴ ؛
میرزا عبدالغنی بیگ قبول کشمیری ۱۲۷ ؛ شیخ سعداللہ گلشن ۱۲۸ ؛
شرف الدین علی خاں پیام اکبرآبادی ۱۳۱ ؛ مرزا محمد رضا قزلباش
خاں امید ۱۳۲ ؛ نواب عمدة الملک امیر خاں انجام ۱۳۶۔
دوسرا باب فارسی کے ریختہ گو : - - - - - - - - - - - - - ۱۳۹
سراج الدین علی خاں آرزو ۱۴۸ ؛ انندرام مخلص ۱۶۴ ؛
لالہ ٹیک چند بہار دہلوی ۱۶۸ ؛ نواب ذوالقدر درگاہ قلی خاں درگاہ
۱۷۰ ؛ میر غلام علی آزاد بلگرامی ۱۷۳۔

فصل سوم:

پہلا باب ولی دکنی کے اثرات، تخلیقی رویے، شاعری کی
پہلی تحریک : ایہام گوئی - - - - - - - - - - ۱۸۷
دوسرا باب ایہام گو شعرا : شاہ مبارک آبرو - - - - - - - - ۲۱۰
تیسرا باب دوسرے ایہام گو شعراء : - - - - - - - - - - ۲۴۱
محمد شاکر ناجی ۲۴۲ ؛ شرف الدین مضمون ۲۵۷ ؛
مصطفیٰ خان یکرنگ ۲۶۱ ؛ احسن اللہ احسن ۲۶۵ ؛
شاہ ولی اللہ اشتیاق ۲۶۶ ؛ سعادت علی امروہوی ۲۶۷ ؛
عبدالوہاب یکرو ۲۶۸ ؛ میر محمد سجاد ۲۷۳۔
چوتھا باب غیر ایہام گو شعرا : - - - - - - - - - - - - ۲۸۸
اشرف گجراتی ۲۸۹ ؛ محمد رضی رضی ۲۹۹ ؛ ثناءاللہ ثنا ۳۰۰ ؛
نواب صدرالدین محمد خاں فائز ۳۰۱ ؛ عبیداللہ خاں مبتلا ۳۰۶ ؛
شاہ تراب علی تراب ۳۰۹ ؛ میر محمود صابر ۳۱۹ ؛ سید عبدالولی عزلت ۳۲۵ ؛

فصل چہارم:
ردِ عمل کی تحریک

پہلا باب — اسباب، خصوصیات، معیارِ سخن ۳۴۷
دوسرا باب — ردِ عمل کے شعرا: ۳۵۹
مرزا مظہر جانجاں ۳۵۹؛ انعام اللہ خاں یقین ۳۷۱؛
میر عبدالحی تاباں ۳۸۴؛ میر محمد باقر حزیں وظہور ۳۹۰؛
محمد فقیہہ دردمند ۳۹۴؛ اشرف علی خاں فغاں ۳۹۸؛
خواجہ احسن الدین خاں بیان ۴۰۷۔
تیسرا باب — ردِ عمل کے شعرا: شاہ حاتم ۴۲۶

فصل پنجم:
ردِ عمل کی تحریک کی توسیع

پہلا باب — میر و سودا کا دور — ادبی و لسانی خصوصیات ۴۶۹
دوسرا باب — محمد تقی میر — حیات، سیرت، تصانیف ۵۰۲
تیسرا باب — محمد تقی میر — مطالعۂ شاعری ۵۴۲
چوتھا باب — مرزا محمد رفیع سودا ۶۴۹
پانچواں باب — خواجہ میر درد ۷۲۳
چھٹا باب — قائم چاند پوری ۷۶۴؛ محمد میر سوز ۷۹۳ ۷۶۴
خواجہ محمد میر اثر ۷۹۹۔
ساتواں باب — میر حسن ۸۱۸
آٹھواں باب — دوسرے شعرا: ۸۴۸
جعفر علی حسرت ۸۴۹؛ میر محمدی بیدار ۸۹۹؛
قدرت اللہ قدرت ۹۰۸؛ ہدایت اللہ ہدایت ۹۱۷؛
ہیبت قلی خاں حسرت ۹۲۰۔

نواں باب　چند اور شعرا : - - - - - - - - - - - ۹۳۲
شیخ رکن الدین عشق ۹۳۳ ؛ مرزا محمد علی فدوی ۹۳۹ ؛
شیخ غلام علی راسخ ۹۴۵ ؛ محمد روشن جوشش ۹۶۱ ؛
محمد عابد دل ۹۶۷ ؛ شیر محمد خان ایمان ۹۶۹۔

فصل ششم

اٹھارویں صدی میں اُردو نثر

پہلا باب　اُردو نثر کے رجحانات، اسالیب و ادبی خصوصیات - - - ۹۸۲
دوسرا باب　تنقیدی نثر اور اسالیب : - - - - - - - - - ۹۹۹
سید برکت اللہ عشقی : عوارف ہندی ۹۹۹ ؛
مرزا جان طپش دہلوی : شمس البیان فی مصطلحات ۱۰۰۳ ؛
سید عبدالولی عزلت : اُردو دیوان کا پہلا اُردو دیباچہ ۱۰۰۶ ؛
مرزا علی نقی انصاف حیدر آبادی ۱۰۰۸ ؛ مرزا محمد رفیع سودا ۱۰۰۸ ؛
محمد باقر آگاہ ایلوری کے اُردو دیباچے ۱۰۱۰۔
تیسرا باب　مذہبی تصانیف اور اسالیب :- - - - - - - - ۱۰۲۵
فضل علی فضلی : کربل کتھا ۱۰۲۵ ؛ شاہ معین الدین حسین علی :
فتوح المعین ۱۰۴۱ ؛ شاہ مراد اللہ انصاری سنبھلی : تفسیر مرادیہ ۱۰۴۲ ؛
شاہ محمد رفیع الدین : اُردو ترجمہ قرآن ۱۰۴۹ ؛ شاہ عبدالقادر ترجمہ
موضح قرآن ۱۰۵۴ ؛ حکیم محمد شریف خاں ترجمہ و تفسیر قرآن ۱۰۶۰ ؛
بنجمن شلزے : تراجم بائبل، لغات وغیرہ ۱۰۶۱ ؛ ٹیری
ٹامس کوربیٹ ؛ فرٹیر ؛ کیپسٹین ؛ ٹورونینسس ؛ کاسیانو بیلی گاٹی ؛
جوشیا کیٹلر ؛ ہیڈلے ؛ فرگوسن ؛ لیبے ڈیف ؛ رابرٹ ہاڈے لنگ ؛
ہنری مارٹن ؛ ترجمہ بھگوت گیتا : مول رام۔
چوتھا باب　تاریخی نثر اور اس کا اسلوب : - - - - - - - - - ۱۰۷۴

سیدرستم علی بجنوری : قصۂ و احوالِ روہیلہ ۱۰۷۴ -

پانچواں باب   افسانوی تصانیف اور اسالیب - - - - - - - - - - ۱۰۸۲

عیسوی خاں : قصہ مہر افروز و دلبر ۱۰۸۲ ؛

محمد حسین خاں عطا حسین : نو طرزِ مرصع ۱۰۹۴ ؛

منشی مہر چند کھتری لاہوری : نو آئینِ ہندی ۱۱۰۸ ؛

شاہ عالم ثانی آفتاب : عجائب القصص ۱۱۱۱ ؛

سید شاہ حسین حقیقت : جذبِ عشق ۱۱۲۲ -

اشاریہ :

کتب و منظومات - - - - - - - - - - - - - - - - ۱۱۳۵

مقالات - - - - - - - - - - - - - - - ۱۱۶۵

رسائل و جرائد - - - - - - - - - - - - - - ۱۱۶۷

موضوعات - - - - - - - - - - - - - - ۱۱۶۹

لسانیات - - - - - - - - - - - - - - ۱۱۷۲

علمی ادبی ادارے، کتب خانے، پریس وغیرہ - - - - - ۱۱۷۶

اشخاص - - - - - - - - - - - - - - - - - - ۱۱۸۴

اقوام و ملل - - - - - - - - - - - - - - ۱۲۳۲

افسانوی کردار - - - - - - - - - - - - - ۱۲۳۳

مقامات - - - - - - - - - - - - - - - - - ۱۲۳۵

محلے، عمارات، باغات، دریا، پہاڑ وغیرہ - - - - - - - ۱۲۴۳

افسانوی مقامات وغیرہ - - - - - - - - - - - ۱۲۴۵

متفرقات - - - - - - - - - - - - - - - - - ۱۲۴۶

* * *

پیش لفظ

''تاریخِ ادبِ اُردو'' کی جلد دوم آپ کے سامنے ہے جسے ، پڑھنے والوں کی آسانی کی خاطر ، دو حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے ۔ یہ جلد ، جو کم و بیش اٹھارویں صدی عیسوی کا احاطہ کرتی ہے ، اپنی جگہ مکمل بھی ہے اور اگلی پچھلی جلدوں سے پوری طرح مربوط بھی ۔ جلد اول ۱۹۷۵ع میں شائع ہوئی تھی اور جلد دوم پر میں نے ۱۹۷۴ع ہی میں کام شروع کر دیا تھا ، جو تقریباً ۸ سال بعد مارچ ۱۹۸۲ع میں مکمل ہوئی ۔ یہ عرصہ ایسے گزر گیا جیسے کل کی بات ہو ۔ اس طویل مدت کی وجہ یہ تھی کہ میں نے ادبی تاریخ نویسی کی بنیاد دوسروں کی آراء یا سنی سنائی باتوں پر نہیں رکھی ، بلکہ سارے کلیات ، ساری تصانیف ، کم و بیش سارے اصل تاریخی ، ادبی و غیر ادبی مآخذ سے براہ راست استفادہ کرکے روحِ ادب تک پہنچنے کی کوشش کی ہے اور پوری ذمہ داری و شعور کے ساتھ ، کم سے کم لفظوں میں ، اسے بیان کر دیا ہے ۔ ویسے بھی جب آپ کسی ایک شاعر یا مصنف کا ڈوب کر مطالعہ کرتے ہیں تو پھر دوسرے شاعر یا مصنف کا مطالعہ کرنے کے لیے ذہن کو نئے سرے سے تیار کرنا پڑتا ہے تاکہ زیر مطالعہ شاعر یا مصنف آپ کی تخلیقی و تنقیدی شخصیت کا حصہ بن جائے ۔ تاریخ لکھتے ہوئے میں نے ہر شاعر و مصنف کے ساتھ اسی طرح شب و روز بسر کیے ہیں ۔

اگر ''ادب'' زندگی کا آئینہ ہے تو ادب کی ''تاریخ'' کو بھی ایسا آئینہ ہونا چاہیے جس میں ساری زندگی کی روح کا عکس نظر آئے ۔ میں نے ''تاریخِ ادبِ اُردو'' کو ایک ایسا ہی آئینہ بنانے کی کوشش کی ہے ۔ بنیادی طور پر میں نے ''ادب'' کو ادب کی حیثیت سے دیکھا ہے لیکن کلچر ، فکر اور تاریخ کے تخلیقی امتزاج سے میں نے تاریخِ ادب کو ایک وحدت ، ایک اکائی بنانے کی کوشش کی ہے ۔ یہاں ادبی تاریخ کی سطح پر تحقیق ، تنقید اور کلچر مل کر ایک ہو گئے ہیں ۔ تحقیق سے میں نے حقائق و واقعات کی صحت و درستی کا تعین کیا ہے ۔ تنقیدی شعور سے ، صحیح نتائج تک پہنچ کر ، تاریخی زاویہ دیا ہے اور

کا جوہر ہے۔ ادب میں زندگی کے تنوع کو دریافت کرکے، تفہیمِ ادب کو وسعت دینے کی کوشش کی ہے۔ آپ کو ان صفحات میں اسی لیے تحقیق میں تنقیدی شعور اور تنقید میں تحقیقی روشنی نظر آئے گی۔ یہی امتزاج ''تاریخِ ادبِ اُردو'' کا نمایاں پہلو اور اس کی انفرادیت ہے۔

اسی امتزاج کے ساتھ آپ کو اس ''تاریخ'' میں کئی سطحیں ملیں گی۔ تنقیدی و فکری سطح بھی اور تحقیقی و تہذیبی سطح بھی۔ روایت و تبدیلی کا سفر بھی اور شاعروں، مصنفوں کا تجزیہ بھی۔ سوانحی حالات بھی اور تصانیف کا مطالعہ بھی۔ اسلوب و طرز کا تجزیہ بھی اور لسانی تبدیلیوں کے مباحث بھی، اور ان سب کے ساتھ ایک اسلوبِ بیان بھی۔ ایسا اسلوب جو آئینے کی طرح صاف و شفاف ہو، رواں و شگفتہ ہو اور عام بول چال کی زبان سے قریب ہوتے ہوئے بھی "ادبی" ہو۔ تاریخِ ادب لکھتے ہوئے میں نے رنگین، شاعرانہ اسلوب سے حتی الوسع دامن بچایا ہے تاکہ اسلوب کی رنگینی اصل تاریخ کو ماند نہ کردے۔ جہاں بے ضرورت فارسی و عربی الفاظ سے گریز کیا ہے وہاں حسبِ ضرورت اضافتوں کا استعمال بھی کیا ہے اور کہیں غیر عربی و فارسی لفظوں میں اضافت و عطف استعمال کرکے اُردو نثر کے لحن اور آہنگ کو ابھارا ہے تاکہ پڑھنے والا، شاعری کے آہنگ کی طرح، نثر کے لحن سے بھی لطف اندوز ہو سکے اور یہ نثر ایسی ہو جو ادبی تاریخ کے مزاج سے پوری مطابقت رکھتی ہو۔ یہ کام طویل اور پیچیدہ جملوں سے بھی لیا گیا ہے اور چھوٹے جملوں سے بھی۔ اگر تاریخ پڑھتے ہوئے آپ کو جملوں کی طوالت اور پیچیدگی کا احساس نہیں ہوا تو اس کے معنی یہ ہیں کہ میں نثر لکھنے میں ناکام نہیں رہا۔

تاریخ کا کام صرف یہ نہیں ہے کہ وہ واقعات و حقائق کا محض اندراج کردے بلکہ ضروری ہے کہ مختلف سِروں کو باہمی ربط دے کر ایک ایسی تنظیم میں لے آئے کہ یہ تصویر پڑھنے والے کے ذہن پر نقش ہو جائے اور ادب کا حقیقی، تاریخی ارتقا بھی نظروں کے سامنے آ جائے۔ تاریخ یک وقت کیوں اور کیسے کا جواب بھی ہے جس میں مختلف عوامل اور رجحانات کی وجہ دریافت کرکے انہیں ایک مشترک رشتے میں پرونا ہوتا ہے۔ تاریخِ ادب میں جہاں کسی دور کے اپنے معیار اور نظامِ اقدار کی مدد سے ادب کا مطالعہ کیا جاتا ہے وہاں ساتھ ساتھ دائمی ادبی معیاروں سے بھی تخلیقات کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ تاریخِ ادب پڑھتے ہوئے یہ بات بھی محسوس ہونی چاہیے کہ جہاں مخصوص

واقعات و رجحانات شخصیتوں کو جنم دے رہے ہیں ، وہاں ادبی شخصیتیں بھی واقعات و رجحانات کو جنم دے کر تاریخی دھارے کو نئی جہت دے رہی ہیں ۔ زندگی میں جو حرکت و عمل نظر آتے ہیں ان کی واضح جھلک ادبی تاریخ میں بھی نظر آنی چاہیے ۔ ادبی تاریخ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آنی چاہیے کہ حال کا ماضی سے کیا رشتہ ہے اور یہ بات بھی کہ حال ماضی کو کیسے بدلتا رہتا ہے ؟ یہ رشتے نظامِ اقدار میں بھی ملیں گے اور تخلیقی عمل میں بھی ۔ روایت پرستی میں بھی اور روایت شکنی میں بھی ۔ ادب کے مورخ کے لیے ضروری ہے کہ اس میں بیک وقت تاریخی شعور بھی ہو اور قوتِ تجزیہ بھی ۔ نتائج اخذ کرنے کی صلاحیت بھی ہو اور گہری تنقیدی نظر بھی ۔ تحقیقی مزاج و تربیت بھی ہو اور گہرا لسانی شعور بھی ۔ اس نے نہ صرف اپنے ادب کا “مربوط” مطالعہ کیا ہو بلکہ قدیم و جدید بلکہ جدید تر ادب پر بھی گہری نظر رکھتا ہو ۔ اس میں واقعات کو منطقی ترتیب سے بیان کرنے کی ایسی صلاحیت ہو کہ روایت کی تشکیل ، تعمیر اور پھر مختلف عوامل کے زیر اثر پیدا ہونے والی تبدیلی کے تدریجی سفر کو بھی تاریخِ ادب میں واضح طور پر دکھا سکے ۔ تاریخِ ادب نہ صرف ادب کی بلکہ سماجی تبدیلیوں کے زیر اثر زبان و بیان کی تبدیلیوں کی تاریخ بھی ہوتی ہے ۔ ادب کی تاریخ میں ان تخلیقات کا مطالعہ بھی آ جاتا ہے جنھوں نے اپنے دور میں معاشرے کو متاثر کیا اور سماجی تبدیلی کے ساتھ بے جان ہو کر تاریخ کی جھولی میں جا گریں اور ان کا بھی ، جو قدیم ہوتے ہوئے بھی ، آج اسی طرح زندہ و موجود ہیں ۔ تاریخ کا کام ادبی روایت کو اپنے اصل خدوخال کے ساتھ اجاگر کرنا ہوتا ہے اور پھر اس روایت سے پیدا ہونے والی اس انفرادیت کو بھی جس سے ایک تخلیقی شخصیت اور دوسری تخلیقی شخصیت میں لطیف و نازک فرق پیدا ہوتا ہے ۔ کہیں یہ انفرادیت محض تجربے کی انفرادیت ہوتی ہے اور کہیں یہ انفرادیت ، زمان و مکان سے آزاد ہو کر ، آفاقیت بن جاتی ہے ۔ اسی سے مختلف شخصیتوں کا ، ان کے اپنے دور میں اور پھر آج تک کی تاریخ میں ، مقام متعین ہوتا ہے ۔ اسی سے یہ مسئلہ بھی طے ہو جاتا ہے کہ کس ادبی شخصیت کا ذکر تاریخ میں کیا جانا چاہیے اور کتنا ؟ ادبی تاریخ لکھتے ہوئے یہ اور اس قسم کے بے شمار مسائل سامنے آتے ہیں ۔ میں نے “تاریخِ ادبِ اُردو” میں حتی الوسع یہی کوشش کی ہے ۔

میں نے ادوار کی زمانی تقسیم کے ساتھ ، روایت کی تشکیل و تعمیر اور ردِ عمل و تبدیلی کو بنیادی طور پر سامنے رکھا ہے تاکہ زمانی ترتیب ، روایت

کا سفر اور روحِ ادب یک وقت سامنے آ جائیں ۔ جدید ادبی تاریخ کے ادوار کی تقسیم اسی طرح ہونی چاہیے ۔ متقدمین ، متوسطین اور متاخرین کی جو تقسیم ، پہلی بار قائم چاند پوری نے اپنے تذکرے "مخزنِ نکات" میں کی تھی ، وہ اب یقیناً بے معنی ہو گئی ہے ۔

میں نے ان تمام مباحث کو بھی تاریخ کے دامن میں سمیٹنے اور صاف کرنے کی کوشش کی ہے جن پر مختلف زاویوں سے صاحبانِ علم و ادب اظہار خیال کر چکے ہیں ۔ تاریخِ ادبِ اُردو میں میں نے کم و بیش ہر بات کو حوالے اور سند کے ساتھ پیش کیا ہے ۔ یہاں آپ کو تنقید کی مختلف صورتیں بھی ملیں گی ۔ تحقیقی و معروضی بھی اور نفسیاتی و سماجی بھی ۔ تہذیبی و نظریاتی بھی اور عملی و تجزیاتی بھی ۔ تشریحی و لسانیاتی بھی اور اخلاق و جمالیاتی بھی اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر تخلیقی و تاریخی شخصیت کا مطالعہ ایک ہی معیار اور ایک ہی پیمانے سے نہیں کرنا چاہیے ۔ تخلیقی رنگا رنگی اور روایت کے تنوع کے پیشِ نظر ، تنقیدی معیار اور زاویے بھی حسبِ ضرورت بدلتے رہنے چاہئیں تاکہ انفرادیت کا لطیف فرق واضح ہو سکے ۔ میں نے تنقیدی رائے دیتے وقت بے جا تعمیم ، بے بنیاد کلیوں اور ہر مصنف کے لیے یکساں الفاظ و صفات کے استعمال سے گریز کیا ہے ۔ جن مصنفوں کی تصانیف غیرمطبوعہ تھیں ان کے اقتباسات ، اپنے نقطۂ نظر یا تنقیدی رائے کی وضاحت کے لیے ، اس لیے زیادہ دیے ہیں کہ یہ مخطوطات قاری کی دسترس سے باہر ہیں ۔

ہمارے ہاں اب تک شاعروں اور مصنفوں کے مستند و مربوط حالاتِ زندگی بھی مرتب نہیں ہوئے ۔ ولادت و وفات اور اہم واقعات کے مستند سنین بھی متعین نہیں ہوئے ۔ اکثر تصانیف و دواوین کے زمانۂ تصنیف بھی غیر متعین ہیں ۔ مستند متن بھی موجود نہیں ہیں ۔ ادبی تاریخ کا مواد اور اکثر تصانیف ، مخطوطوں کی شکل میں ، دنیا کے مختلف کتب خانوں میں بکھرے ہوئے ہیں ۔ میں نے حتی المقدور اس تمام خطی و کمیاب مواد سے تاریخ لکھنے میں استفادہ کیا ہے ۔ مختصراً یہ کہ تاریخِ ادبِ اُردو لکھنے کے لیے میں نے وہ سب کچھ کیا جو میرے بس میں تھا ۔

زیرِ نظر دور کا بنیادی سنہ ہجری ہے ، اسی لیے اس کو بنیادی طور پر استعمال کیا ہے لیکن آج کے پڑھنے والوں کی سہولت کے لیے عیسوی سنین بھی ساتھ دے دیے ہیں ۔ پڑھنے والوں کی آسانی کے لیے سارے حواشی بھی ہر باب کے آخر میں جمع کر دیے ہیں اور ان کی ترتیب کے حوالے متن میں درج کر دیے

ہیں ۔ ان حواشی میں کتابوں کے حوالوں کے علاوہ بعض مفید نکات بھی ملیں گے ۔ بعض ایسے حوالے ، جن کا مطالعہ قاری کے لیے ضروری تھا ، اُسی صفحے پر درج کر دیے گئے ہیں ۔ جلد دوم کی فہرست مختصر ہے لیکن ''اشاریے'' کی مدد سے ، جو مفصل ہے ، آپ اپنے حوالے یا موضوعات و شخصیات وغیرہ کو بہ آسانی تلاش کر سکتے ہیں ۔ سارے موضوعات متعلقہ مصنف یا صنفِ ادب کے تحت درج کر دیے گئے ہیں اور جو ان کے علاوہ ہیں انہیں متفرق موضوعات کے تحت درج کر دیا گیا ہے ۔ اسی لیے ''موضوعات'' کا اشاریہ مختصر ہے ۔

میں مجلسِ ترقیِ ادب کے ناظمِ اعلیٰ محبّی جناب احمد ندیم قاسمی صاحب کا انتہائی شکر گزار ہوں جنھوں نے میرے اس کام میں ہمیشہ دلچسپی لی ، حوصلہ بڑھایا اور حسن و خوبی کے ساتھ اسے شائع کیا ۔ میں مہتممِ مطبوعات جناب احمد رضا صاحب کا بھی ممنون ہوں جنھوں نے پوری دلچسپی سے اس ضخیم کتاب کے پروف پڑھے اور سلیقے سے اسے طبع کیا ۔

۱۲ جون ۱۹۸۲ء

جمیل جالبی

پہلا باب

تمہید

اٹھارویں صدی : سیاسی منظر ، طرزِ فکر ، تہذیبی و معاشرتی رویے

اٹھارویں صدی عیسوی کی پہلی صبح کا سورج طلوع ہوا تو برعظیم میں رقبے ، آبادی اور دولت کے اعتبار سے ایک ایسی عظیم سلطنت قائم تھی جس کے حدود کابل و کشمیر اور کوہ ہمالیہ کی فلک بوس چوٹیوں سے لے کر کم و بیش راس کماری تک پھیلے ہوئے تھے ۔ اسّی سالہ اورنگ زیب عالمگیر اس عظیم الشان سلطنت کا شہنشاہ تھا ۔ خود برعظیم کی تاریخ میں اس سے پہلے ایسی عظیم سلطنت وجود میں نہیں آئی تھی ۔ مغلوں نے برعظیم کو نہ صرف سیاسی اتحاد سے روشناس کرکے ایک نیا قومی تصور دیا تھا بلکہ ایک وسیع تہذیبی ہم آہنگی پیدا کرکے ایسا سیاسی و تہذیبی ڈھانچا بھی تیار کیا تھا جس میں معاشرے کی تخلیقی و فکری صلاحیتیں پھل پھول سکیں ۔ سترھویں صدی اس تہذیب کا نقطۂ عروج ہے اور اٹھارویں صدی اس عظیم سلطنت کے زوال کی داستان ہے ۔ وہ نظامِ خیال جس نے اس عظیم سلطنت کو جنم دیا تھا اب قوتِ عمل اور آگے بڑھنے ، پھیلنے کی صلاحیت سے محروم ہو چکا تھا اور اسی لیے تاج محل والی تہذیب کی دیو ہیکل عمارت کے ستون ایک ایک کرکے گرنے لگے تھے ۔ اورنگ زیب عالمگیر کی وفات (۱۱۱۸ھ/ ۱۷۰۷ء) اس صدی کا پہلا اور سب سے اہم واقعہ ہے جس کے بعد ، پچاس سال کے عرصے میں ، نااہل جانشینوں کی بے طاقتی ، خانہ جنگی ، عیش پرست امرا کی باہمی آویزش ، عسکری قوت کی کمزوری اور سلطنت کے وسیع تر مفاد میں اتحاد کے جذبے کے فقدان نے اس وسیع و عریض سلطنت کو پارہ پارہ کر دیا ۔

جیسے ہی اورنگ زیب کی آنکھ بند ہوئی جانشینی کی جنگ شروع ہوگئی اور بڑا بیٹا معظم کامیاب ہوکر بہادر شاہ کے لقب سے تختِ سلطنت پر بیٹھ گیا۔ چار سال گزرے تھے کہ ۱۱۲۴ھ/۱۷۱۲ء میں وہ وفات پا گیا۔ بہادر شاہ کے مرتے ہی اس کے بیٹوں میں جانشینی کی جنگ شروع ہوگئی اور باپ کی لاش بغیر دفنائے ایک مہینے تک یوں ہی رکھی رہی۔ اس جنگ کے نتیجے میں جہاں دار شاہ تختِ سلطنت پر متمکن ہوا۔ وہ افیم کا عادی اور شراب کا رسیا تھا۔ اس کے عادات و اطوار میں نہ شاہانہ وقار تھا اور نہ وہ توازن و حوصلہ جو اب تک مغل بادشاہوں کا خاصہ رہا تھا۔ وہ دن رات لال کنور کے ساتھ دادِ عیش دیتا اور شرافت و شائستگی کے سارے حدود توڑ کر مبتذل جنسی اطوار میں ملوث رہتا۔ رنڈی بھڑوے اسے گھیرے رہتے۔ امرا و عمائدین کی پگڑیاں اچھلتیں۔ انتظامِ سلطنت چند ہی ماہ میں بکھر کر تباہ و برباد ہونے لگا۔ بادشاہ کے ان طور طریقوں نے سارے معاشرے کو متاثر کیا۔ ابتذال نے شائستگی کی جگہ لے لی۔ اخلاق قدریں بے وقعت ہوکر پامال ہونے لگیں۔ گیارہ مہینے کی حکومت میں خزانہ خالی ہوگیا اور مغل بادشاہ کے جلال و جبروت کا تصور ہوا ہوگیا۔ ۱۱۲۴ھ/۱۷۱۲ء میں جہاں دار شاہ قتل کر دیا گیا اور ساداتِ بارہہ کی مدد سے فرخ سیر تختِ سلطنت پر بیٹھا۔ فرخ سیر غیر مستقل مزاج، کمزور طبیعت کا انسان تھا۔ وہ انتظامی صلاحیت سے عاری اور امراء کے ہاتھوں میں کٹھ پتلی تھا۔ فرخ سیر نے ساداتِ بارہہ سے جان چھڑانے کے لیے جب ان کے خلاف سازش کی تو نتیجے میں وہ قید ہوا، اندھا کیا گیا اور ذلت و رسوائی کے ساتھ ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ء میں قتل کر دیا گیا۔ اس کے دورِ حکومت میں سلطنت کا توازن اور بگڑ گیا۔ دبی ہوئی منفی قوتیں سر اٹھانے لگیں اور انتشار کے بادل معاشرے پر چھانے لگے۔

فرخ سیر کے دورِ سلطنت میں ایک ایسا اہم واقعہ پیش آیا جس نے آگے چل کر برعظیم کی تاریخ کا راستہ بدل دیا۔ ۱۱۲۸ھ/۱۷۱۵ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی نے تجارتی مراعات حاصل کرنے کے لیے فرخ سیر کے دربار میں اپنی سفارت بھیجی جس میں ولیم ہیملٹن بھی شامل تھا۔ بادشاہ بیمار تھا، ہیملٹن نے اس کا علاج کیا اور وہ صحت یاب ہوگیا۔ بادشاہ نے خوش ہوکر ایسٹ انڈیا کمپنی کو ساری مطلوبہ تجارتی مراعات دے دیں۔ ان مراعات کی رو سے، بغیر محصول ادا کیے انہیں بنگال میں تجارت کے حقوق مل گئے۔ کلکتہ کے اطراف میں مزید زمین مل گئی۔ حیدرآباد کے صوبے میں بغیر محصول ادا کیے تجارت کے حقوق بحال کر دیے گئے۔ مدراس میں معمولی کرایہ اور سورت میں دس ہزار روپے سالانہ

ادا کرکے ہر قسم کے محصول سے معافی مل گئی ۔ ساتھ ہی ساتھ کمپنی کے سکے کو ساری مغل سلطنت میں چلانے کی اجازت بھی مل گئی ۔

فرخ سیر کے بعد سادات بارہہ نے رفیع الدرجات کو تختِ طاؤس پر بٹھایا ۔ بیس سالہ رفیع الدرجات تپ دق کا مریض تھا ۔ بیماری کی وجہ سے ناکارہ ہو چکا تھا ۔ دو ماہ بعد اس کے بڑے بھائی رفیع الدولہ کو ، شاہ جہان ثانی کے خطاب کے ساتھ ، تخت پر بٹھایا ۔ یہ بھی افیم کا عادی اور بیمار تھا ۔ تین ماہ بعد اللہ کو پیارا ہو گیا ۔ اس کے بعد ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ء میں بہادر شاہ کے پوتے اور جہاں شاہ کے بیٹے ، روشن اختر کو محمد شاہ کے خطاب سے تختِ سلطنت پر متمکن کیا ۔ اورنگ زیب کی وفات کے بارہ سال کے اندر اندر یہ چھٹا بادشاہ تھا جو مسندِ حکومت پر بیٹھا تھا ۔ محمد شاہ ، جو عرفِ عام میں محمد شاہ رنگیلا کے نام سے معروف ہے ، ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء تک تختِ سلطنت پر متمکن رہا ۔ اس کے دورِ حکومت میں ایوانِ سلطنت کے ستون ایک ایک کرکے گرتے رہے اور وہ اس زوال کو محض تماشائی بنا ''غرقِ مے ناب'' کرتا رہا ۔ تقریباً تیس سال کے عرصے میں ، سارے برعظیم میں پھیلی ہوئی مغلیہ سلطنت ، بکھر گئی ، اسی لیے اسے ''خاتم السلاطین بابریہ''[۱] کہا جاتا ہے ۔

محمد شاہ کے زمانے میں امراء نے ، جن میں حسین علی خاں ، عبداللہ خاں ، ذوالفقار خاں اور سعادت خاں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ، اقتدار کی ہوس میں سلطنت کو سازشوں اور خانہ جنگیوں میں ملوث کرکے انتشار کی ان طاقتوں کو اُبھارا جو اب تک سر چھپائے بیٹھی تھیں ۔ نتیجے میں معاشرہ اندر سے کمزور اور اس کا اتحاد پارہ پارہ ہو گیا ۔ آپس کی ذاتی نفرتوں نے فرد کو اندھا کردیا ۔ معاشی مسائل شدید اور بے روزگاری عام ہو گئی ۔ یہی وہ وقت ہوتا ہے جب بیرونی حملہ آوروں کے لیے راستہ صاف ہو جاتا ہے ۔ ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء میں نادر شاہ کا حملہ اسی صورتِ حال کا منطقی نتیجہ تھا ۔ امرا کی ریشہ دوانیوں ، خود غرضیوں ، سازشوں اور غداریوں کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ جب آصف جاہ نظام الملک نے نادر شاہ سے معاہدہ کرکے یہ طے کر لیا کہ نادر شاہ ، محمد شاہ کو بحال رکھے گا اور محمد شاہ دو کروڑ روپے اسے پیش کرے گا ، تو برہان الملک سعادت خاں نے یہ دیکھ کر کہ خانِ دوراں کی وفات کے بعد اب امیرالامرا کا عہدہ نظام الملک کو مل جائے گا ، نادر شاہ سے کہا کہ :

> ''محمد شاہ کے لشکر میں سوائے آصف جاہ کوئی دوسرا شخص حکم صادر نہیں کر سکتا اور مبلغ دو کروڑ روپے کیا حیثیت رکھتے ہیں کہ

ہندوستان کی اتنی سی دولت پر قناعت کر لی جائے۔ دو کروڑ روپے کا تو تنہا یہ غلام اپنے گھر سے دینے کا عہد کرتا ہے اور بے شمار دولت بادشاہ، امراء، مہاجنوں اور تاجروں کے گھر سے عائد سرکار کی جا سکتی ہے بشرطیکہ شاہجہاں آباد تک کہ تیس چالیس کوس سے زیادہ مسافت پر نہیں ہے، آپ تشریف لے جائیں۔ نادر شاہ یہ خبر سن کر خوش ہوا۔"[2]

اگر برہان الملک سعادت خاں یہ غداری نہ کرتا اور نادر شاہ کو دہلی آنے کی دعوت نہ دیتا تو دہلی کی تباہی و بربادی کا وہ سانحہ پیش نہ آتا جس نے مغلیہ سلطنت کی کمر توڑ کر رکھ دی اور جس میں بیس ہزار[3] اور بقول فریزر[4] ایک لاکھ بیس ہزار سے لے کر ڈیڑھ لاکھ مرد عورت ہندو مسلمان تہ تیغ ہوئے۔ تجارت، معاشی سرگرمیاں، مال و دولت، گھر بار، عزت و ناموس سب خاک میں مل گئے۔ آنند رام مخلص نے لکھا ہے کہ "تقدیر کی نیرنگی سے (دلّی) اس درجہ زخمی ہو چکی ہے کہ اب اس دارالعشق کو پھر سے اصلی حالت میں آنے کے لیے ایک طویل عمر چاہیے۔"[5] نادر شاہ واپس ہوا تو صوبہ کابل اور دریائے سندھ کے مغرب کا سارا علاقہ اپنی سلطنت میں شامل کر کے برعظیم کی دولت اپنے ساتھ سمیٹ کر لے گیا۔[6] ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء میں محمد شاہ کی وفات تک کم و بیش سارا ہندوستان مختلف صوبوں اور علاقوں میں تقسیم ہو چکا تھا جن پر خود مختار صوبے دار حکمرانی کر رہے تھے اور مرکزی حکومت کا اقتدار دوآبہ گنگ و جمن کے صرف ایک حصے پر قائم تھا۔[7] سودا نے اپنے "شہرآشوب" میں اسی صورت حال کی طرف اشارہ کیا ہے:

سپاہی رکھتے تھے نوکر امیر، دولت مند
سو آمد ان کی تو جاگیر سے ہوئی ہے بند
کیا ہے ملک کو مدت سے سرکشوں نے پسند
جو ایک شخص ہے بائیس صوبے کا خاوند
رہی نہ اس کے تصرف میں فوج داری کول

محمد شاہ کی وفات سے تقریباً تین مہینے پہلے ۱۱۶۱ھ/ جنوری ۱۷۴۸ء میں احمد شاہ ابدالی کے حملوں کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ پہلے حملے میں احمد شاہ ابدالی شکست کھا کر واپس چلا گیا لیکن اس کے بعد اس کے حملوں کا ایک نیا سلسلہ قائم ہو گیا اور کشمیر، پنجاب و ملتان اس کے قبضے میں آ گئے۔ اس کے بعد کی داستان علاقی سازشوں، خواجہ سراؤں اور امرا کی ریشہ دوانیوں، غداریوں

اور خود غرضیوں کی داستان ہے۔ ۱۱۶۶ھ/۱۷۵۳ء میں عمادالملک غازی الدین خاں اور صفدر جنگ کے درمیان چھ ماہ تک خانہ جنگی ہوتی رہی۔ ادھر مرہٹے، سکھ، روہیلے اور جاٹ اپنی شورشوں سے سلطنت کے در و دیوار ہلاتے رہے۔ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں عمادالملک اور ہولکر نے احمد شاہ بادشاہ کو معزول کرکے اسے اور اس کی ماں دونوں کو اندھا کردیا اور جہاں دار شاہ کے بڑے بیٹے، عزبز الدین کو عالمگیر ثانی کے خطاب کے ساتھ تخت پر بٹھا دیا۔ ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ء کی جنگِ پلاسی میں بنگال کے نواب سراج الدولہ کو شکست دے کر انگریزوں نے بنگال میں اپنا اقتدار قائم کر لیا۔ ۱۱۷۳ھ،۱۷۵۹ء میں عمادالملک نے عالمگیر ثانی کو کسی فقیرِ باکرامت سے ملاقات کے بہانے فیروز شاہ کے کوٹلے میں لے جا کر قتل کرادیا اور ننگی لاش کو دریائے جمنا کے کنارے پھنکوا دیا۔ عالی گہر نے، جو اس وقت بہار میں تھا، وہیں اپنی بادشاہت کا اعلان کیا اور ادھر عمادالملک نے کام بخش کے پوتے محی الملت کو شاہ جہاں ثالث کے خطاب کے ساتھ تخت پر بٹھا دیا، لیکن ۱۱۷۴ھ/۱۷۶۱ء میں، تیسری جنگ پانی پت میں فتح یاب ہوکر، احمد شاہ ابدالی نے شاہ عالم ثانی کو بادشاہِ ہند تسلیم کر لیا۔ شاہ عالم ثانی اُس وقت دہلی سے دور اپنے مقدر سے لڑ رہا تھا۔ ۱۱۷۸ھ/۱۷۶۴ء میں شجاع الدولہ نے بادشاہ کی اجازت سے انگریزوں پر حملہ کیا اور اس جنگ میں، جو 'جنگِ بکسر' کے نام سے تاریخ میں موسوم ہے، انگریزوں نے شاہی افواج کو شکست دے کر شاہ عالم ثانی کو اپنی حفاظت میں لے لیا اور ۱۱۷۹ھ/۱۷۶۵ء میں بنگال، بہار اور اڑیسہ کی دیوانی کی سند اس سے حاصل کر لی۔ شاہ عالم ثانی کو الہ آباد میں قیام کے لیے کہا گیا اور جنرل اسمتھ کو بادشاہ کی نگرانی کے لیے وہاں چھوڑ دیا گیا۔ بادشاہ شہر میں رہتا تھا اور جنرل اسمتھ قلعے میں قیام کرتا تھا۔ کچھ عرصے بعد انگریزوں نے پچاس لاکھ روپے کے بدلے اودھ شجاع الدولہ کو دے دیا۔ ۱۱۸۸ھ/۱۷۷۴ء میں شجاع الدولہ نے انگریزوں کی مدد سے روہیلہ سردار حافظ رحمت خاں کو شکست دی۔ رحمت خاں میدانِ جنگ میں مارے گئے اور اسی کے ساتھ روہیلوں کا زور بھی ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ٹوٹ گیا۔ انگریزوں اور فرانسیسیوں کی جنگِ اقتدار میں کرناٹک کی تیسری جنگ کے بعد فرانسیسیوں کی طاقت بھی ختم ہوگئی۔ ۱۲۱۳ھ/۱۷۹۹ء میں انگریزوں نے ٹیپو سلطان کو شکست دے کر اپنے اس زبردست حریف کو بھی راستے سے ہٹا دیا۔ ۱۲۱۴ھ/۱۸۰۰ء کو نانا فرنویس بھی وفات پاگئے اور اسی کے ساتھ مرہٹہ قوت بھی بکھر گئی۔ اب صرف انگریز

برعظیم کی سب سے بڑی طاقت بن کر اُبھر آئے تھے۔ ۱۲۱۸ھ/۱۸۰۳ء میں جب جنرل لیک کی فوجیں دہلی میں داخل ہوئیں تو اندھا بادشاہ شاہ عالم ثانی، جسے ۱۲۰۲ھ/۱۷۸۸ء میں غلام قادر روہیلہ نے آنکھوں سے محروم کر دیا تھا، بے بسی کے عالم میں پھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے اس کے استقبال کے لیے موجود تھا۔ انگریزوں نے بادشاہ کو اپنی حفاظت میں لے کر اس کا وظیفہ مقرر کردیا اور اسی کے ساتھ برعظیم کا اقتدارِ اعلیٰ انگریزوں کے ہاتھ میں چلا گیا۔

ان واقعات کا ذکر اس لیے ضروری تھا کہ یہی وہ واقعات ہیں جنھوں نے اس صدی کے معاشرے اور اس کی تخلیقی صلاحیتوں کو مجروح و متاثر کرکے اٹھارویں صدی کے رویوں اور میلانات کی تشکیل کی۔ آئیے دیکھیں کہ اس دور کا معاشرہ کن رویوں کا اظہار کر رہا ہے اور یہ رویے ادب میں کس صورت میں ظاہر ہو رہے ہیں۔

(۲)

اٹھارویں صدی کے ان حالات و عوامل کا اثر یہ ہوا کہ اس روایتی معاشرے کے فرد کے کردار میں بحران پیدا ہوگیا۔ کردار کے اس بحران کی وجہ سے فرد کی زندگی سے وہ توازن جاتا رہا جو خیر و شر کے درمیان امتیاز پیدا کرتا ہے اور مثبت اصولِ زندگی اور اخلاق اقدار ستون کا کام کرتے ہیں جن کے تحفظ کے لیے فرد جدوجہد کرتا ہے، منفی قوتوں کا مقابلہ کرتا ہے اور کردار کی بلندی کو معاشرے میں قائم کرکے اسے زندگی میں اہم مقام دیتا ہے۔ اس کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ حکمران طبقے کے اندر قوتِ عمل مفلوج ہوگئی۔ عیش پرستی، گروہ بندی، خود غرضی اور تنگ نظری نے اس کی جگہ لے لی۔ ملک و ملت کے اہم اور بنیادی مسائل نظرانداز ہونے لگے، سیاسی فہم اور بصیرت عنقا ہوگئے۔ فرد کو اب کسی ایک چیز پر یقین نہیں رہا اور "نوبت یہاں تک پہنچی کہ اورنگ زیب، عالمگیر کے بجائے ایک محمد شاہ دہلی کے تخت پر بیٹھا اور آصفؔ جاہ نظام الملک جیسے دانش مند منتظم کے نظم و نسق میں دربار کے مسخرے اور شُہدے روڑے اٹکانے لگے۔ وہ ملت جو سپاہی پیدا کرتی تھی اب بانکے پیدا کرنے لگی۔ پیشہ ور سپہ سالار بھی میدانِ جنگ کی طرف پالکیوں میں جانے لگے۔ مذہب کی جگہ اوہام پرستی نے لے لی۔ ملی اور مذہبی وفاداریاں خود غرضی کا شکار ہوگئیں۔ صرف ایک سلطنت ہی کو زوال نہیں آیا تھا بلکہ ایک ملت اپنے بلند اخلاق مقام سے پستی کے گڑھے میں گر گئی تھی اور اس نے

وہ سب کچھ خاک میں ملا دیا تھا جو اس کی عظمت و قوت کا باعث تھا۔''۸ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سارا معاشرہ اندھا، بہرہ اور گونگا ہوگیا ہے۔ نہ دیکھتا ہے، نہ سنتا ہے اور نہ سچ بولتا ہے۔ بس زیرِ ناف کارہائے نمایاں انجام دینے میں مصروف ہے:

لعل خیمہ جو ہے سپہر اساس   پالیں ہیں رنڈیوں کی اس کے پاس
ہے زنا و شراب بے وسواس   رعب کر لیجیے یہیں سے قیاس
قصہ کوتاہ رئیس ہے عیاش

(درحالِ لشکر: محمد تقی میر)

اگر اس معاشرے کو مجموعی حیثیت سے دیکھا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ احساسِ اقدار ختم ہوگیا ہے۔ فرد کے طرزِ عمل میں فرض شناسی کے بجائے خود غرضی آ گئی ہے۔ اوہام پرستی اور ضعیف الاعتقادی نے حقیقی مذہب کی جگہ لے لی ہے۔ عمل کی جگہ، جس پر ہر معاشرے کی ترقی کا دارومدار ہے، خواب، تعویذ گنڈوں اور جھاڑ پھونک نے لے لی ہے۔ عدمِ تحفظ کے احساس نے، جو مسلسل انتشار کا لازمی نتیجہ ہے، بے یقینی کو فرد کے مزاج کا حصہ بنا دیا ہے۔ آنے والے کل پر یقین نہیں ہے اسی لیے وہ اپنے لیے سب کچھ آج ہی کر لینا چاہتا ہے۔ سارا معاشرہ عدمِ توازن کی بیماری میں مبتلا ہے۔ اسی لیے، جیسا کہ شاہ ولی اللہ نے لکھا ہے، پیداوار اور تصرف کے درمیان کوئی تعلق باقی نہیں رہا۔ جن گروہوں کو معاشرے کی فلاح و بہبود کا محافظ ہونا چاہیے تھا وہ اس کا خون چوسنے لگے۔ جو کچھ وہ صرف کرتے اس کے معاوضے میں کوئی خدمت انجام دینے کے بجائے اُنھوں نے اپنی حالت اس قدر تباہ کر لی کہ غارت گرانہ استحصال یا محض بیکاری کو اپنا وتیرہ بنا لیا۔۹ اس بیماری میں جو طبقہ مبتلا تھا وہ حکمران طبقہ تھا جس میں درباری، امراء، وزراء، عائدین اور عمال شامل تھے، جن کے پاس طاقت بھی تھی اور دولت بھی۔ اسی لیے وہ جو کچھ کرتے تھے اس کا اثر معاشرے پر، عوام پر پڑنا لازمی تھا۔ سارا معاشرہ ان سے متاثر ہو رہا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ سارا معاشرہ بھی ویسا ہی ہوگیا جیسے وہ خود تھے۔۱۰

اس پوری صدی میں سترھویں صدی کا بوڑھا نظامِ خیال دم توڑتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس میں ہر سطح پر وقت کے تقاضوں کے مطابق تبدیلی کی ضرورت تھی لیکن کوئی ایسا بادشاہ یا راہنما سامنے نہیں آیا جو اس ضرورت کو پورا کر سکتا۔ نظامِ خیال کے منجمد ہو جانے کی وجہ سے سارا نظامِ سلطنت بھی ناکارہ ہوگیا۔

فوج بھی ناکارہ ہوگئی ۔ فتنے سر اُٹھانے لگے ۔ فرقہ پرستی اور گروہ بندی نے نفرتوں کو گہرا کردیا ۔ کسی کے سامنے کوئی مقصد نہیں رہا ۔ زندگی بے جہت ہوگئی ۔ پہلے ایرانی و تورانی امرا کی آویزشوں نے سلطنت کو کمزور کیا ، پھر اس میں افغانی اور ہندوستانی امرا شامل ہوگئے ۔ ان کی رقابتیں کمزور مغل بادشاہوں کے دور کی نمایاں خصوصیت بن گئیں اور ان کے زوال کا بنیادی سبب بھی ۔ یہی صورتِ حال عباسیوں کے دور میں ایرانی امرا نے پیدا کی تھی ۔[۱۱] اسی کے ساتھ فرسودہ جاگیرداری اور منصب داری نظام کی خرابیاں اس طور پر اُبھر کر سامنے آئیں کہ زرخیز زمینیں بنجر ہونے لگیں ۔ کسان ، جو غلام کا سا درجہ رکھتا تھا اور زمین سے کسی وقت بھی بے دخل کیا جا سکتا تھا ، زمین سے لاتعلق ہوگیا ۔ لگان کی جبری وصولی کے ظالمانہ نظام نے اسے مجبور کر دیا کہ وہ محنت مزدوری کے لیے شہروں کا رخ کرے ۔ امراء و وزیر اپنے فرائض سے غافل ہوکر اپنے عہدے اور اقتدار بڑھانے کے لیے سلطنت کی سیاست میں دخل انداز ہونے لگے ۔ احکاماتِ شاہی بے اثر ہوگئے ۔ بادشاہ نام کا بادشاہ اور امرا کے ہاتھوں میں کٹھ پتلی کی حیثیت رکھتا تھا جسے میلے کپڑوں کی طرح کسی وقت بھی بدلا جا سکتا تھا ۔ بدعنوانیاں اور رشوت ستانی عام ہوگئی ۔ اسرافِ بے جا کی وبائی بیماری میں سارا معاشرہ مبتلا ہوگیا ۔ حکومت کی آمدنی اتنی گھٹی کہ متوسلین اور افواج کی تنخواہیں ادا کرنا ممکن نہیں رہا :

گھوڑا لے ، اگر نوکری کرتے ہیں کسو کی
تنخواہ کا پھر عالمِ بالا پہ مکاں ہے (سودا)

ناجی ، سودا ، میر ، شاہ حاتم وغیرہ کے شہر آشوب اسی صورتِ حال پر روشنی ڈالتے ہیں ۔ ڈاکٹر تارا چند نے لکھا ہے[۱۲] کہ اٹھارویں صدی کے نصف آخر کا برِعظیم ایک جنگل معلوم ہوتا ہے جس میں خوفناک انسانی درندے بستے ہیں ، جن میں جانوروں کی سی خود غرضی اور قوت حاصل کرنے کا حیوانی جذبہ ہے ۔ جن میں نہ اخلاقی قدریں ہیں اور نہ دور اندیشی ۔ جن کے لیے فریب ، دھوکا ، سازشیں وقتی مقصد کے حصول کا ذریعہ ہیں ۔ سارا معاشرہ بے جہت و بے مقصد ہے جس کے سامنے کوئی ایسی منزل نہیں ہے جس سے فرد اور معاشرے کی زندگی میں معنویت پیدا ہوتی ہے ۔

اٹھارویں صدی میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ فکر و ذہن ایک جگہ ٹھہر گئے ہیں ۔ سارا معاشرہ ماضی کے ضابطوں ، اصولوں اور قوانین کو بغیر کسی تبدیلی کے قبول کیے ہوئے ہے ۔ رسم پرستی اس کا مزاج ہے ۔ وہ مستقبل کے

بجائے ماضی پر تکیہ کیے ہوئے ہے اور یہ ماضی اس کے حال کو متاثر نہیں کرتا۔ معاشرے کی روح مردہ ہوگئی ہے۔ باطن میں گھپ اندھیرا ہے، اسی لیے وہ اسے لطیفوں سے پیدا ہونے والے قہقہوں، راگ رنگ کی محفلوں، جنسی بد اطواریوں، شراب نوشی، چراغاں اور دن رات کی سیر و تفریح میں بہلا دینا چاہتا ہے۔ اس معاشرے کی حیثیت ایک ہارے ہوئے جواری کی سی ہے۔ معاشی بدحالی اپنا رنگ دکھا رہی ہے۔ جیسے جیسے انگریزی اقتدار بڑھتا اور پھیلتا جا رہا ہے ویسے ویسے لوٹ کھسوٹ اور بدحالی بھی بڑھ رہی ہے۔ ۱۱۷۹ھ/ ۱۷۶۵ء میں انگریزوں نے شاہ عالم ثانی سے بنگال، بہار اور اڑیسہ کی دیوانی کی سند ایسٹ انڈیا کمپنی کے نام لکھوا لی تھی۔ اس کے بعد ہی سے ان علاقوں کی معاشی حالت خراب تر ہونے لگی۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے رچرڈ بیچر نے کورٹ اوف ڈائریکٹرز کے نام اپنی خفیہ رپورٹ میں لکھا کہ ''ایک انگریز کے لیے یہ تکلیف دہ امر ہے کہ کمپنی کو دیوانی ملنے کے بعد سے اس ملک کے لوگوں کی حالت پہلے سے بھی خراب ہوگئی ہے۔ یہ نفیس ملک، جو من مانی مطلق العنان حکومت میں پھلا پھولا، اب بربادی کے کنارے آ لگا ہے۔''[۱۲] ایک طرف ذرائع پیداوار فرسودہ اور ناکارہ تھے اور دوسری طرف حکومت کی کمزوری و نااہلی نے معاشرے کو اندھے کنویں میں ڈھکیل دیا تھا۔ جب بھی کسی معاشرے میں یہ صورتِ حال پیدا ہوتی ہے تو تاریخ یکساں طور پر اپنے واقعات کو دہراتی ہے۔ 'ول ڈیورانٹ' عالمی تاریخ کے مطالعے کے بعد اس نتیجے پر پہنچا کہ ''جب ایک نظامِ خیال دم توڑتا ہے اور دوسرا اس کی جگہ لینے کے عمل سے گزرتا ہے تو اس درمیانی عرصے میں سارا معاشرہ عیش پرستی، آرام طلبی، بدعنوانی اور اخلاق بدحالی کے اضطراب، میں مبتلا اور شدت کے ساتھ پرانے رسوم اور طور طریقوں سے وابستہ رہتا ہے۔ وطن کی محبت بے معنی ہو جاتی ہے۔ اندرونی خلفشار اور خانہ جنگیوں سے معاشرہ کمزور سے کمزور تر ہوتا جاتا ہے اور بالآخر کوئی دوسری قوم اس معاشرے کو شکستِ فاش دے کر اس کے مقدر کے لکھے کو پورا کر دیتی ہے۔''[۱۳] یہی صورت اس معاشرے کے ساتھ پیش آئی اور سات سمندر پار سے آئی ہوئی قوموں میں سے ایک نے اپنے آگے بڑھنے والے نظامِ خیال، تجارتی و قومی مقاصد، موثر آلاتِ حرب کے ساتھ اس ڈوبتے ہوئے معاشرے پر اپنا اقتدار قائم کرلیا۔

(۳)

آئیے اب اس معاشرے کے طرزِ فکر اور عام تہذیبی و معاشرتی رویوں کو

بھی دیکھتے چلیں تاکہ اس کے باطن کی تصویر بھی سامنے آجائے۔ اس معاشرے میں شرافت و نجابت کا تعلق خون کے رشتے سے وابستہ تھا۔ ”سیّد اپنی لڑکی ایسے مغل زادے کو دیتا جس پر مرزا کا اطلاق ہوسکے اور خواجہ زادہ کو بھی۔ شیخوں میں سادات، مرزا اور خواجہ سے قرابت داری نہیں ہوتی۔“[۱۵] ذات پات کا یہی وہ تصور تھا جو ہندو معاشرے میں ہمیشہ سے مذہبی اہمیت کا حامل رہا ہے۔ یہی صورت مسلمانوں کی عملی زندگی میں بھی پیدا ہوگئی تھی۔ ”رکاب دار، باورچی، کبابی، نان بائی یہ سب ایک مرتبے کے اور آپس میں بھائی، بھیجے، ماموں، بھانجے، سالے، بہنوئی، خسر داماد سب ہی ہوتے ہیں اور فیل‌بان بھی رذیل الاصل ہیں۔“[۱۶] مقد، سائیس، دیگیں مانجنے والا، کہار، باورچی، پالکی کے کہار یہ سب مسلمان ہیں اور ان سب پیشہ وروں میں رذیل ہیں۔“[۱۷] ”پیادے، شاگرد پیشہ، چوب دار، فرّاش، خدمت‌گار کو کوئی بھی اپنے ساتھ ایک ہی برتن میں کھانا نہیں کھلاتا۔“[۱۸] ”دلاک (نائی) جو جراح یا دوکان دار ہوگئے ہیں ان کو ہندو مسلمان حکیم صاحب کہتے ہیں لیکن انھیں اشراف میں شمار نہیں کیا جاتا۔“[۱۹] اس معاشرے میں یہی حیثیت کسان کی تھی۔ ”کسان درحقیقت اشراف کی صنف ہی سے باہر ہیں۔ ان کو قصبات کے شرفاء بھی لاوارث خدمت‌گار سمجھتے ہیں۔“[۲۰] لیکن اس کے برخلاف صاحبِ ثروت لوگوں کے معاشرتی درجے کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ”جب ہولی جلانے میں تین دن باقی رہ جاتے ہیں تو زرد رنگ چھوڑ کر نالے کا کیچڑ، عام طور پر بلا کسی تفریق کے، اچھالتے ہیں چاہے اس کی زد میں ہندو ہو یا مسلمان، رذیل ہو یا شریف، بشرطیکہ وہ صاحبِ ثروت نہ ہو۔“[۲۱] یہ سارا معاشرہ پیشوں کے اعتبار سے مختلف طبقوں میں تقسیم ہوگیا تھا اور اعمال کے بجائے پیشے سے فرد کا معاشرتی درجہ متعین ہوتا تھا۔

مسلمان اس دور میں معیار شرافت و تہذیب کے نمائندہ تھے۔ ”ہندوؤں میں جو شخص کھانے پینے میں، تحصیلِ معاش اور حسنِ بیان میں مسلمانوں سے زیادہ قریب ہوتا وہ زیادہ شریف سمجھا جاتا۔ اس دور میں معیارِ شرافت وہ تھا جس کے مسلمان پابند تھے۔ اس لحاظ سے اتالیا اور کشمیری برہمنوں کے سوائے کھتری اور کایتھ لوگوں کی شرافت وبس اور راجپوت فرقے کی شرافت سے اعلیٰ و ارفع تھی کیونکہ راجپوت لوگ فارسی سے متعارف نہیں تھے۔“[۲۲] مسلمانوں میں معیارِ شرافت یہ تھا کہ وہ نوکر پیشہ ہو، دربار سرکار میں پہنچ رکھتا ہو یا کسی امیر کا مصاحب ہو۔ سیّد کی سیادت اور مرزا کی مرزائی چاہے ہندی

ہو یا غیرسندی لیکن ضروری بات یہ تھی کہ وہ بادشاہ کے دربار میں یا امرا کی سرکار میں پہنچ رکھتا ہو، سپاہیوں میں نوکر ہو یا امیروں کا مصاحب ہو اور کسی دوکان پر نہ کبھی خود بیٹھا ہو اور نہ اس کے بزرگ بیٹھے ہوں۔"۲۳ یہ اس دور کے معیارِ شرافت تھے اسی لیے اس دور کے شاعر، ادیب اور اہلِ علم کسی نہ کسی دربار سے وابستہ ہوتے تھے۔ میر اور سودا ساری عمر کسی امیر، نواب یا راجہ کے دربار سے وابستہ رہے۔

اس معاشرے میں توہمات اور رسم پرستی نے اصل مذہب کی جگہ لے لی تھی۔ رسم و توہم پرستی کا یہ عالم تھا کہ "اگر کوئی رسم رہ جائے تو خصوصاً عورتیں کسی بھی بعد میں پیدا ہونے والی تکلیف کو اس رسم کے توڑنے کے سبب سے سمجھتی ہیں۔ عورتوں کے نزدیک جو کچھ ہوتا ہے اس کی وجہ رسومات کا ترک کرنا ہوتا ہے۔"۲۴ "شاہ مدار کی بدھی ہر سال کالے نشان کے ساتھ طولِ عمر اور سلامتی کے لیے بچوں کے گلے میں ڈالتے ہیں اور شیخ سدّو کی نیاز کا بکرا ذبح کرتے ہیں۔ یعنی یہ علمِ دین کا عدمِ رواج ہے کیوں کہ اگر ان شہروں میں علمِ دین رائج ہوتا تو یہ سب رسمیں کیوں رواج پاتیں۔"۲۵ ان رسوم و توہمات میں ہندو مسلمان سب شریک تھے۔ اکثر ہندو "حضرت شیخ عبدالقادر جیلانی کے نام کی ہنسلی اپنے بچوں کے گلے میں ڈالتے ہیں اور نیاز کا کھانا پکواتے ہیں اور اپنے بچوں کے نام کا تعزیہ مسلمانوں کے گھروں سے اٹھواتے ہیں۔ کچھ لوگ صوفیوں کے عقائد کی پیروی کر کے اپنے بھائیوں سے چھُپ کر مسلمانوں کو عرس کے لیے روپیہ دیتے ہیں اور کسی چشتیہ، قادریہ یا سہروردیہ بزرگ کا عرس کراتے ہیں۔ ان میں سے کچھ لوگ اپنی عورتوں کو پردے میں بٹھاتے ہیں اور مسلمانوں کی تقلید میں انھیں چوپالہ کی سواری میں اپنے رشتہ داروں کے ہاں بھیجتے ہیں۔ شاہ مدار کی نذر کے لیے اپنے بچوں کے سر پر چوٹی رکھتے ہیں۔ جب بچہ اس عمر کو پہنچ جاتا ہے جس کی نیت انھوں نے چوٹی رکھواتے وقت کی تھی تو اسے شاہ مدار کے مزار پر لے جاتے ہیں جو مکن پور میں واقع ہے اور وہاں جا کر اس کے بالوں کو منڈواتے ہیں اور دیگوں میں نذر کا کھانا پکوا کر مساکین و غربا کو کھلواتے ہیں۔ شاہ مدار کی پرستش زیادہ تر پورب کے ہندوؤں میں اور خاص طور سے کائستھوں کے فرقے میں ہوتی ہے۔ پنجاب کے ہندو سرور سلطان سے عقیدت رکھتے ہیں۔ شاہ مدار کی طرح سرور سلطان بھی رذیل مسلمانوں اور شریف ہندوؤں کے حاجت روا سمجھے جاتے ہیں۔"۲۶ اصل مذہب سے ہٹنے کی ایک عام سی مثال یہ ہے کہ "بیوہ لڑکی کو دوسری شادی سے محروم

رکھتے ہیں چاہے وہ سولہ سال یا اس سے بھی کم عمری میں بیوہ ہوگئی ہو۔ ایسا کرنے والے کو نہایت ذلیل، کمینہ اور کم رتبہ سمجھتے ہیں۔ اگر لڑکی بذاتِ خود ہزار مردوں سے تعلق پیدا کرے تو اس سے نہیں جھجھکتے مگر اپنی خوشی اور دلی رغبت سے اس کا نکاح ایک دوسرے مرد سے نہیں کرتے۔”[۲۷] رسم پرستی کا یہ عالم تھا کہ ساری زندگی چھوٹی بڑی رسموں سے عبارت تھی اور ان رسموں پر بے دریغ روپیہ خرچ کیا جاتا تھا۔ مرزا قتیل نے لکھا ہے کہ شادی بیاہ کے موقع پر لڑکی اور لڑکے کو زرد کپڑے پہنانا، کلائی میں ریشمی کلاوا باندھنا، عقد سے فارغ ہونے تک دولھا کے ہاتھ میں لوہے کا ہتھیار پکڑے رہنا، ان کے علاوہ ساچق، مائیوں بٹھانا، مہندی لے جانا، سہرا باندھنا، راستہ روکنا، نیگ مانگنا، سلامی لینا، رقص و سرود، روشن چوکی، بابا فرید کا پرڑہ، جہیز، پنجری اور چوتھی کی رسمیں عام ہیں۔”[۲۸] شادی بیاہ پر کئی کئی دن تک ساری برادری اور دوست احباب کو کھانا کھلانا ایک عام بات تھی۔ بسنت آتا تو سب لوگ عام طور پر بسنت کی تہنیت تیز صاحبِ مزار کی مدح میں اشعار گاتے۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کی ٹولیاں تماشے کے لیے ان کے ساتھ نکلتیں۔ پری پیکر لولی بھڑکیلے لباس پہن کر قبروں پر جا کر رقص کرتے۔ ہر شہر کے بزرگوں کے مزاروں پر جا کر مطربوں اور لولیوں کے رقص و سرود کرنے کا مقصد تمام سال کے بابرکت گزر جانے کا شکریہ ادا کرنا ہوتا۔ پنجاب کے شہروں میں عورت اور مرد، کیا ہندو اور کیا بازاری اور نوکر پیشہ مسلمان، سب کے سب پیلے لباس پہن کر کاغذ کے ہزاروں پیلے پتنگ زرد ڈوری سے ہوا میں اڑاتے۔ پنجاب کے شہروں میں سے کوئی بھی شہر ایسا نہیں ہے جہاں یہ تماشا نہ ہوتا ہو۔”[۲۹] عورتیں یا تو رسم و رواج، نذرنیاز میں مصروف رہتیں یا تعویذ گنڈوں کے لیے پیروں کی خدمت میں حاضر ہوتیں تاکہ ان کی مرادیں بر آ سکیں۔ لذیذ غذائیں کھانا، شوخ اور بھڑکیلے لباس پہننا اور دن رات کی آرائش میں مشغول رہنا اس دور کی عورتوں کی عام روش تھی۔

پیر پرستی اس معاشرے کا عام پسندیدہ رویہ تھا جس میں امیر و غریب، شاہ و گدا سب شامل تھے۔ محمد شاہ رنگیلا کے بارے میں آیا ہے کہ ”جب جوانی کی آگ کی حدت سرد پڑی تو وہ شکستہ خاطر ہو گیا۔ اواخر عمر میں فقرا کی صحبت پسند کرتا تھا اور ان کے ساتھ بیٹھتا تھا۔”[۳۰] عالمگیر ثانی حضرت نظام الدین اولیا کے مزار پر اکثر حاضر ہوتا۔ غازی الدین عمادالملک نے عالمگیر ثانی کو کسی فقیر باکرامت سے ملاقات کے بہانے ہی فیروز شاہ کے کوٹلے میں قتل کرا

دیا تھا ۔ بزرگانِ دین و صوفیائے کرام میں اچھے لوگ بھی تھے لیکن عام طور پر معاشرہ جھوٹے ، مکار اور نام کے پیروں سے بھرا ہوا تھا جہاں ہر قسم کے گل کھلتے ۔ اس قسم کے واقعات عام تھے کہ مشائخ شہر یا ان کے خلیفہ طالب و مطلوب کا ہاتھ پکڑ لیتے اور دونوں کو اپنا مرید بنا لیتے ۔ پھر ان دینی بھائی اور دینی بہن کو اپنے جد امجد کے عرس کے دن اپنے گھر بلا کر حضرت مقربِ درگاہِ الٰہی کے حجرۂ عبادت کو شاہی عیش محل کا باعث بنا دیتے ۔ شاہجہاں آباد میں تو بزرگوں کے عرس کے موقع پر سینکڑوں کی مشکلیں آسان ہو جاتیں ۔[۳۱] حضرت سلطان المشائخ کے مزار پر ہر چہارشنبہ کو جمہور خواص و عوام احرامِ زیارت باندھنے جاتے اور وہاں "مطربوں کے نغمات کی کثرت کانوں کو گراں گزرتی ہے اور ہر گوشہ و کنار میں نقال و رقاص خوش ادائیوں میں مشغول رہتے ہیں ۔"[۳۲] اور "مسلمان ہندو آدابِ زیارت بجا لانے میں یکساں ہیں ۔"[۳۳] "حضرت شاہ ترکمان بیابانی کے مزار پر چراغوں اور قندیلوں کی کثرت سے صحنِ فلک منور ہو جاتا ہے اور لاتعداد پھولوں کی خوشبودار ہوا کی موجیں ان کی درگاہ کو سرمایۂ سکون بنا دیتی ہیں ۔"[۳۴] حضرت شاہ حسن رسول نما کے مزار پر "طرح طرح کی تزئین و آرائش کی جاتی ہے ۔ عرس کی صبح کو دہلی کے تمام نقال شام تک مجرا کرتے ہوئے زیارت کرنے والوں کو بہت محظوظ کرتے ہیں ۔"[۳۵] بہادر شاہ اول خلد منزل کے عرس کے موقع پر "عشرت پسند لوگ ہر طرف اپنے محبوبوں کے ساتھ بغل میں ہاتھ ڈالے اور عیاش ہر کوچہ و بازار میں نفسانی شہوت کی قوت میں رقصاں (نظر آتے ہیں) ۔ شرابی بے خوفِ محتسب سیاہ مستی کی تلاش میں اور شہوت طلب ، بغیر جھجک کے ، شاہد پرستی میں مصروف رہتے ہیں ۔ زاہدوں کی توبہ توڑنے والے نوعمر لڑکوں کا ہجوم (ہوتا ہے) ۔ آہو پسرانِ عشقِ بے مثال سے زہد و تقویٰ کی بنیادیں برہم کرتے ہیں . . . کوچہ و بازار نواب اور رؤساء سے بھرے ہوئے ہیں اور چاروں طرف امیروں فقیروں کا شور ہوتا ہے ۔ مطربوں اور قوالوں کی تعداد مکھیوں سے اور محتاجوں فقیروں کی تعداد بھڑوں سے زیادہ ہوتی ہے ۔ مختصر یہ کہ اس شہر کے وضیع و شریف نفسانی خواہشات کے وسوسوں کو ترغیب دیتے ہیں اور جسمانی لذت سے فائز ہوتے ہیں ۔"[۳۶] حضرت شاہ ترکمان کے عرس کے موقع پر ساتویں رات کو "سب ناچنے والے ایک عزیز کی قبر پر ، جو احدی پورہ میں دفن ہے ، حاضر ہوتے ہیں اور اس کی قبر کو شراب ناب سے غسل دیتے ہیں ۔"[۳۷] ناجی کا شعر اس دور کے اسی رویے کا اظہار کرتا ہے :

صباح حشر کوں دفع خمار کی خاطر گلابی خوب ہے شمع مزار کی خاطر

امرد پرستی اس دور کے مزاج میں شامل ہے جس کا اظہار اس دور کی شاعری میں پورے طور پر آبرو، ناجی، یکرنگ اور دوسرے شاعروں کے ہاں ہو رہا ہے۔ اعظم خاں کے ذکر میں آیا ہے کہ ”اس کی طبیعت امرد پسند ہے اور اس کا مزاج حسینوں کی محبت میں گرفتار ہے۔ اس کی جاگیروں کی آمدنی اسی فرقے پر خرچ ہوتی ہے . . . جہاں کہیں سے کسی خوبصورت لڑکے کی خبر ملتی ہے اسے اپنی دوستی کے جال میں پھانس لیتا ہے۔“[۳۸] مرزا منّو کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اس فن (امرد پرستی) میں یگانۂ روزگار ہے۔ اکثر امیر زادے اس علم کے ضروری احکام اس سے لیتے ہیں اور اس کی شاگردی پر فخر کرتے ہیں۔“[۳۹] وزیر الممالک بھی اسی شوق میں مبتلا تھا اور ہر روز ایک ”پیکرِ تازہ“ (اپنے) جادو سے تسخیر کرتا۔[۴۰] رئیس المخنثین و انیس القوادین تقی بھگت بادشاہ کا منظورِ نظر تھا:[۴۱]

جا بجا سبزہ، تماشا، باغ اور معشوق و مے
خضر نے بھی عمر بھر دیکھا نہیں دلی سا شہر (ناجی)

عام طور پر مسلمانوں کے گھروں پر روزانہ لولیوں کا رقص ہوتا اور رات کو اس میں بہروپوں اور نقالوں کا اضافہ ہو جاتا۔[۴۲] شراب کا استعمال عام تھا۔ بعض امیر زادے اور شرفا عورتوں کے ساتھ بیٹھ کر شراب پیتے۔ گھروں میں لونڈیوں کی اولادیں عام تھیں۔[۴۳] طوائف اس دور میں اتنی اہم ہوگئی تھی کہ شرفا و امرا ان سے ملنے کے لیے بے چین رہتے۔ وزیر الممالک اعتماد الدولہ نے ایک مرتبہ مرصّع جام و صراحی پہنیائے فیل سوار کو (جو اُس زمانے کی مشہور طوائفیں تھیں) بھیجیں تو وہ ستر ہزار روپے قیمت کی تھیں۔[۴۴] اور یکم ایک مشہور طوائف تھی جو پاجامہ نہیں پہنتی تھی اور ”قلم نقاش کی رنگ آمیزی سے بدنِ اسفل کو اس طرح رنگین پائجامے کی صورت دیتی کہ رومی کمخواب کے تھان کی پھول پتیوں اور اس کے بنائے ہوئے نقش و نگار میں کوئی فرق محسوس نہ ہوتا اور امرا کی محفلوں میں وہ اسی طرح جاتی۔“[۴۵]

اس تفصیل سے اٹھارویں صدی کے مزاج، اس کے طرزِ معاشرت، اس کے اخلاق اور اس کے کردار کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ بہادری، شجاعت اور عسکریت کے عناصر ضائع ہو چکے ہیں۔ عدمِ تحفظ کے احساس نے معاشرے کو بے عمل و مفلوج کر دیا ہے۔ اسی لیے یہ معاشرہ وہ راستہ اختیار کرتا ہے جس پر چل کر اس پُر آشوب زمانے کو وقتی طور پر بھلا سکے۔ اس خود فراموشی کے لیے وہ ایک طرف شراب پر تکیہ کرتا ہے، میلے ٹھیلوں، عرس، چراغاں،

گانے بجانے اور عیش کوشی میں پناہ ڈھونڈتا ہے اور دوسری طرف تلاشِ سکون میں تصوف اور پیری مریدی کا سہارا لیتا ہے۔ بادشاہ سے لے کر عوام تک سب یہی کر رہے ہیں۔ اس معاشرے نے بزم آرائی، صہبا پرستی اور عیش کوشی کو تصوف سے ملا کر ایسے بھی اپنے لیے مفید مطلب بنا لیا ہے۔ یہ معاشرہ ثنویت کا شکار ہے۔ اس کی شخصیت اور مذہبی وحدت دو ٹکڑے ہوگئی ہے۔ عورت اور مرد دونوں اسے محبوب ہیں۔ عشقِ مجازی اور عشقِ حقیقی ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ صوفی بزرگ شاہ ترکمان کے مزار کو شرابِ ناب سے غسل دیا جا رہا ہے۔ ایک طرف مجازی و حقیقی معنی کو ملا کر صنعت ایہام کو اس نے اپنا محبوب تخلیقی رجحان بنا لیا ہے اور دوسری طرف ضلع جگت سے محفلیں زعفران زار بن رہی ہیں۔ ان تمام مشاغل میں وہ روح موجود نہیں ہے جس سے معاشرہ آگے بڑھتا ہے۔ اس کے سامنے نہ کوئی جہت ہے اور نہ عظیم اجتماعی مقاصد۔ قوم و ملک کی فلاح و ترقی کا تصور فرد کے ذہن سے معدوم ہو چکا ہے۔ اسی لیے اس صدی میں ہمیں سورما اور بہادر نظر نہیں آتے بلکہ ان کی جگہ سازشی، سفلے، بانکے، رنڈی بھڑوے اور خواجہ سرا ملتے ہیں جنھوں نے سرکار دربار پر اپنا قبضہ جما رکھا ہے۔ معاشی حالات ابتر ہیں، خزانہ خالی ہے، تجارت بحران کا شکار ہے، دستکار اور کاریگر پریشان حال ہیں۔ کسان کے لیے پیٹ پالنا اور محصول ادا کرنا ناممکن ہوگیا ہے۔ ملک کی دولت غیر مفید اور غیر پیداواری کاموں پر صرف ہو رہی ہے۔ ذرائع پیداوار اس طور پر ناکارہ ہوگئے ہیں کہ نئے ذرائع پیداوار کی تلاش وقت کی ضرورت بن گئی ہے۔

اس صورتِ حال کے ساتھ اٹھارویں صدی کی ایک اور قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ مرکزیت کے ختم ہونے کے ساتھ ہی برِعظیم کے طول و عرض میں چھوٹے بڑے تہذیبی جزیرے وجود میں آ جاتے ہیں اور یہ نئے تہذیبی جزیرے اپنے درباروں کو مغلیہ دربار کے انداز پر سجاتے ہیں۔ ان درباروں میں نئی بات یہ ہے کہ فارسی زبان اور ایرانی تہذیب ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے اور اس کی جگہ اُردو زبان اور ہندوستانی تہذیب لے لیتی ہے۔ اس نئی بنتی ہوئی تہذیب کا رخ عوام کی طرف ہے۔ علم و ادب، جو اب تک فارسی زبان کے تعلق سے خواص کی جاگیر تھا، نئی زبان کے اُبھرنے اور اہمیت اختیار کرنے کے ساتھ ہی عوام بھی اس میں شریک ہو جاتے ہیں اور فارسی زبان، اس کا ادب اور اس کے اسالیب و اصناف اس نئی ادبی زبان میں جذب ہونے لگتے ہیں۔ شمالی ہند میں اٹھارویں صدی سے پہلے اُردو زبان میں لکھنا کوئی قابلِ ذکر بات نہیں تھی

لیکن اس صدی کے ختم ہونے سے پہلے ہی اُردو زبان نہ صرف فارسی کی جگہ لے لیتی ہے بلکہ ادبی زبان بن کر برِعظیم کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل جاتی ہے۔ اُردو زبان کی فتح دراصل برِعظیم کے عوام کی فتح تھی جس میں ہر مذہب و عقیدہ کے لوگ شریک تھے۔ جب انگریزوں کا اقتدار قائم ہوا تو اُردو کو نہ صرف ہندو مسلمان ایک ساتھ استعمال کر رہے تھے بلکہ معاشرے کی جڑوں تک پہنچنے کے لیے خود انگریز بھی اس زبان کو سیکھ کر وسیلۂ ابلاغ بنا رہے تھے۔

اس صدی میں یہ عمل کیسے ہوا؟ وہ کون سے عوامل تھے جن کے باعث اُردو نے فارسی کی جگہ لے لی؟ کیا یہ عملِ تبدیلی تاریخی و تہذیبی تقاضوں کے مطابق تھا؟ اگلے باب میں ہم انھی محرکات، میلانات، کشمکش اور اس دور کے تخلیقی سرچشموں کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

۱۔ ”خاتم السلاطین بابریہ است چہ بعد او سلطنت غیر از نام چیز دیگر ندارد“ سیر المتاخرین (جلد سوم) مصنفہ غلام حسین خان طباطبائی، ص ۸۷۰، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۸۶۶ع۔

۲۔ سیر المتاخرین: غلام حسین خاں طباطبائی (جلد دوم)، ص ۴۰۴، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۸۶۶ع۔

۳۔ تاریخ جہان کشائے نادری: محمد مہدی استر آبادی، ص ۲۰۱، مطبع حیدری بمبئی ۱۲۹۳ھ۔

۴۔ دی ہسٹری اوف نادر شاہ: جیمس فریزر، ص ۱۸۵، مطبوعہ لندن۔

۵۔ بدائع وقائع: انند رام مخلص، ص ۸۱، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور، شمارہ ۱۰۲، اگست ۱۹۵۰ع۔

۶۔ دی کیمبرج ہسٹری اوف انڈیا (جلد چہارم) (مغلیہ دور)، ص ۳۶۳، مطبوعہ کیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۳۷ع۔

۷۔ ایضاً، ص ۴۷۳۔

۸۔ برعظیم پاک و ہند کی ملتِ اسلامیہ: ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی، ص ۲۲۲، مطبوعہ کراچی یونیورسٹی کراچی ۱۹۶۷ع۔

۹۔ برعظیم پاک و ہند کی ملتِ اسلامیہ: ص ۲۳۹۔

۱۰- ہسٹری اوف دی فریڈم مومنٹ (جلد اول) ، ص ۴۷ ، پاکستان ہسٹاریکل سوسائٹی کراچی ۱۹۵۷ع -

۱۱- اے لٹریری ہسٹری اوف پرشیا (جلد اول) - ایڈروڈ جی براؤن ، ص ۲۵۲ کیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۶۴ع -

۱۲- ہسٹری اوف فریڈم مومنٹ ان انڈیا (جلد اول) : ڈاکٹر تارا چند ، ص ۵۲ ، پبلیکیشن ڈویزن گورنمنٹ اوف انڈیا ، دہلی ۱۹۶۱ع -

۱۳- این ایڈوانسڈ ہسٹری اوف انڈیا : مرتبہ آر سی مجمدار وغیرہ ، ص ۶۷۵ ، مطبوعہ میکملن اینڈ کمپنی لمیٹڈ ، نیو یارک ۱۹۵۸ع -

۱۴- The Lessons of History: Will and Ariel Durrant p. 93, Simon and Schuster, New York (Seventh Printing) 1968.

۱۵- ہفت تماشا : مرزا محمد حسن قتیل ، ترجمہ ڈاکٹر محمد عمر ، ص ۱۳۷ ، مکتبہ برہان اُردو بازار دہلی ۱۹۶۸ع -

۱۶- ہفت تماشا : ص ۱۶۰ - ۱۷- ایضاً ، ص ۱۶۱ -
۱۸- ایضاً ، ۱۵۸ - ۱۹- ایضاً ، ص ۱۵۹ -
۲۰- ایضاً ، ص ۱۶۲ - ۲۱- ایضاً ، ص ۹۲ -
۲۲- ایضاً ، ص ۹۷ - ۲۳- ایضاً ، ص ۱۳۶ -
۲۴- ایضاً ، ص ۱۳۱ ، ۱۳۲ - ۲۵- ایضاً ، ص ۱۷۶ -
۲۶- ایضاً ، ص ۹۸ ، ۱۰۱ - ۲۷- ایضاً ، ص ۱۴۸ -
۲۸- ایضاً ، ۱۳۲ تا ۱۵۲ - ۲۹- ایضاً ، ص ۸۸ ، ۸۹ -
۳۰- سیرالمتاخرین (جلد سوم) ، ص ۸۷۰ - ۳۱- ہفت تماشا ، ص ۱۶۵ -

۳۲- مرقع دہلی : نواب ذوالقدر درگاہ قلی خان سالار جنگ ، ص ۶ ، مطبع و سنہ اشاعت ندارد -

۳۳- ایضاً ، ص ۷ - ۳۴- ایضا ، ص ۸ -
۳۵- ایضاً ، ص ۹ - ۳۶- ایضاً ، ص ۱۲ -
۳۷- ایضاً ، ص ۳۲ - ۳۸- ایضاً ، ص ۲۷ -
۳۹- ایضاً ، ص ۲۷ - ۴۰- ایضاً ، ص ۳۳ -
۴۱- ایضا ، ص ۶۴ - ۶۵ - ۴۲- ہفت تماشا : ص ۹۲ -
۴۳- ایضاً ، ص ۱۶۳ - ۴۴- مرقع دہلی : مقدمہ ص ۲۶ -
۴۵- مرقع دہلی : ص ۷۵ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۳ و ۴ ”که درلشکر محمد شاه‌غیر آصف جاه احدے مصدر امرے نمی تواند شد و مبلغ دو کرور روپیه چه مایهٔ اعتبار داشته باشد که از دولت هندوستان بایں قدر قناعت توان نمود ۔ دو کرور روپیه تنها غلام تعهد می نماید که از خانهٔ خود بدهد و زر ہائے بے شمار از خانهٔ پادشاه و امرا و مهاجنان و تجار عائد سرکار می تواند شد بشرطیکه تا بشاہجهان آباد که سی چهل کروه زیاده مسافت ندارد و نهضتے بعمل آید ۔ نادر شاه باستماع این خبر متبشر گشته ۔“

ص ۴ ”از بوقلمونیہائے تقدیر این گونه اش چشم زخمی رسید که اکنون عمر طویلے می باید که ایں دارالعشق یک باره بحالت اصلی آید ۔“

ص ۱۲ ”چون آتش حدت جوانی فرو نشسته شکسته خاطریہایش گرفته بود ۔ در اواخر عمر به صحبت فقراء خوش بود با اینها می نشست ۔“

ص ۱۳ ”از کثرت نغمات مطربان سامعه گرانی بہم می رساند و در ہر گوشه و کنار نقال و رقاص داد خوش ادائیہا می دهند ۔“

ص ۱۴ ”مسلمین و هنود در تقدیم شرائط زیارت یکسانند ۔“

ص ۱۴ ”از کثرت چراغان و قنادیل صحن فلک نورانی می شود و از وفور گلہا موج نکہت گل در رواق آرام گاهش جمعیت آباد است ۔“

ص ۱۴ ”وضع تزئین و آرائش بکار می رود ۔ صبح عرس جمیع قوالان دہلی تا شام بمجرا پرداخته احتظاظ وافی بزائران می رسانند ۔“

ص ۱۳ ”معاشران با محبوبان خود در ہر گوشه و کنار دست در بغل و عیاشان در ہر کوچه و بازار بہول مشتہیات نفسانی در رقص حمل ، مےخواران بے اندیشهٔ محتسب در تلاش میه مستی و شہوت طلبان بے واهمهٔ مزاحمت سرگرم شاهد پرستی ۔ ہجوم امارد نوخطان توبه شکن زہاد و آہو پسران بعشق بے مثال برہم زن بنیاد صلاح . . . کوچه و بازار از نواب و خوانین لبریز و گوشه و کنار از امیر و فقیر شور انگیز ، مطرب و قوال از مگس زیاده تر و محتاج و سائل از پشه افزون تر ۔ قصه مختصر بایں ترتیب

وضیع و شریف این دیار هواجس نفسانی ترتیب می دهند و بمستلذات
جسانی فایز می شوند ۔“

ص ۱۳ ”ارباب رقص بهشت مجموعی بر قبر عزیزی که در احدی پوره
مدفون ست حاضر گشته قبرش را بشراب ناب می شویند ۔“

ص ۱۴ ”طبیعتش امارد پسند است و مزاجش بمحبت ساده رویان در هر جا
از مردے رنگینی خبر می یابد در کمند رفاقت خود می اندازد ۔“

ص ۱۴ ”درین فن سحرکاریها یگانه ، اکثرے از امرازاده ها احکام ضروری
این علم ازو یاد می گیرند و از شاگردیش فخر می کنند ۔“

ص ۱۴ ”بدن اسفل را برنگ آمیز هائے خامه نقاش باسلوب قطعه پاجامه
رنگین می کنند و بے شائبه تفاوت گل و برگ که در تهان کیمخاب
بند رومی می باشد بقلم می کشند و در محافل امرا میروند ۔“

• • •

دوسرا باب

اُردو شاعری : رواج ، کشمکش ، اثرات ، محرکات و میلانات

اس پس منظر میں ، جس کا مطالعہ ہم نے پچھلے باب میں کیا ہے ، یہ بات ذرا دیر کو حیرت میں ڈال دیتی ہے کہ عین اس دورِ انتشار میں ، جب عظیم مغلیہ سلطنت کے در و دیوار گر رہے ہیں اور معاشرہ زوال کی انتہائی پستیوں کو چھو رہا ہے ، اُردو ادب اور اس کی روایت کیسے ظہور میں آ گئی ؟ اُردو شمال کے لیے کوئی اجنبی زبان نہیں تھی ۔ یہ یہیں کی زبان تھی اور صدیوں سے برِعظیم میں ایک عام و مشترک زبان کی حیثیت سے رائج تھی ۔ خود دکن میں پندرھویں صدی عیسوی کے اوائل سے اس میں باقاعدہ ادب کی روایت کا آغاز ہو چکا تھا اور تین سو سال کے عرصے میں وہاں اُردو زبان و ادب کی کم و بیش وہی اہمیت ہوگئی تھی جو شمال میں فارسی زبان و ادب کی تھی ۔ فارسی مغلیہ سلطنت کی دفتری و سرکاری زبان اور شائستگی ، تہذیب اور تعلیم یافتہ ہونے کی علامت تھی ۔ دربار سرکار تک رسائی کے لیے فارسی دانی ویسے ہی ضروری تھی جیسے انگریزی عہد میں انگریزی دانی ضروری تھی ۔ فارسی زبان سے معاشرے کا معاشی مسئلہ وابستہ تھا ، اس لیے یہ اُس وقت تک رائج رہی جب تک مغلیہ سلطنت اپنی مرکزیت کے ساتھ قائم رہی ۔ جیسے ہی اٹھارویں صدی عیسوی میں عملِ زوال شروع ہوا فارسی کا اثر بھی کم ہونے لگا اور اس کی جگہ ملک گیر زبان کی حیثیت سے اُردو لینے لگی ۔ زبانیں بھی ، تہذیبوں کی طرح ، آرام سے رفتہ رفتہ پس پردہ جاتی ہیں ، اسی لیے فارسی کے پورے طور پر منظر سے ہٹنے اور اُردو کے پورے طور پر سامنے آنے میں لمبا عرصہ لگا ۔ ایک مدت تک یہ دونوں دھارے ساتھ ساتھ بہتے رہے ۔ فارسی گو ریختہ اور ریختہ گو فارسی میں شعر کہتے رہے لیکن اس صدی کے خاتمے تک فارسی زبان کا دھارا سرچشمۂ اقتدار سے کٹ کر قریب قریب خشک ہوگیا اور اُردو کا دریا پاٹ دار ہو کر بہنے لگا ۔

اکبر ، جہانگیر ، شاہجہان اور اورنگ زیب[1] اُردو زبان سے واقف تھے اور حسبِ ضرورت اسے بولتے تھے لیکن جہاندار شاہ کی تخت نشینی کے بعد عوام کا اثر و رسوخ قلعۂ معلّٰی میں اتنا بڑھا کہ لال کنور ملکہ بن گئی ۔ الوپ بائی نے عزیز الدین عالمگیر ثانی کو اور ادھم بائی نے محمد شاہ کے محل کی زینت بن کر احمد شاہ بادشاہ کو جنم دیا ۔ اسی زمانے میں اُردو سرکار دربار کی غیر سرکاری زبان بن کر قلعۂ معلّٰی میں باقاعدہ رائج ہوگئی ۔ جلد ہی اس کا ٹکسالی روزمرہ و محاورہ عوام و خواص کے لیے مستند بن گیا اور قلعۂ معلّٰی کی اردو ”اُردوئے معلّٰی“ کہلانے لگی ۔ خود محمد شاہ نے اُردو میں طبع آزمائی کی ہے ۔[2] آبرو ، تاجی ، یک رنگ وغیرہ اسی دور کے شاعر ہیں ۔ احمد شاہ کے دودھ شریک بھائی اشرف علی خاں فغاں کا دیوان بھی شائع ہو چکا ہے ۔ عالمگیر ثانی خود اُردو کا شاعر تھا ۔ اس کے اشعار بیاضوں میں ملتے ہیں ۔[3] عالمگیر ثانی کا بیٹا ، شاہ عالم ثانی نہ صرف اُردو ، پنجابی ، ہندی اور فارسی کا شاعر تھا بلکہ اس نے ’عجائب القصص‘ کے نام سے ایک طویل داستان بھی لکھی جو اُردو نثر کے ارتقا میں تاریخی اہمیت کی حامل ہے ۔ قلعۂ معلّٰی میں اُردوئے معلّٰی کی یہ روایت باقاعدہ طور پر محمد شاہ سے بہادر شاہ ظفر تک جاری رہتی ہے اور اُردو ادب کی روایت کو ’پروقار اور بارتبہ بناتی ہے ۔ اُردو زبان کی سرپرستی اور تخلیقی استعمال نے عوام و خواص کے درمیان اُس وسیع خلیج کو بھی پاٹ دیا جو اب تک دونوں کے درمیان حائل تھی ۔ اسی کے ساتھ عوام کی تخلیقی صلاحیتوں کا سوتا اس طور پر ’پھوٹا کہ گلی کوچوں میں شعر و شاعری کا چرچا ہونے لگا ۔ خواص اور اہلِ علم و ادب اب بھی فارسی ہی میں دادِ سخن دے رہے تھے اور اُردو میں محض تفنّنِ طبع کے طور پر کبھی کبھار دو چار شعر کہہ لیتے تھے ۔ لیکن ان بدلے ہوئے حالات میں ایک واقعہ ایسا پیش آیا جس نے نئی نسل کی توجہ فارسی سے ہٹا کر اُردو زبان کی طرف کردی ۔ یہ واقعہ ”معارضۂ آرزو و حزیں“ تھا ، جو پیش تو اس صدی میں آیا لیکن اس کی تاریخ بہت پرانی تھی ۔

برِعظیم کے لوگوں نے ، جن میں مسلمان اور ہندو دونوں شامل تھے ، فارسی زبان سیکھنے اور اس میں پوری مہارت و قدرت حاصل کرنے کے لیے بڑی محنت کی تھی ۔ اُنھوں نے ہر ہر لفظ ، محاورہ و روزمرہ کو نہایت توجہ سے سیکھا تھا اور مفہوم و معانی کی باریکیوں سے اہلِ زبان ہی کی طرح واقف ہو گئے تھے ۔ لغت نویسی کا جو کام یہاں ہوا وہ ایران میں بھی نہ ہو سکا ۔ صرف و نحو پر یہاں اعلٰی درجے کی تصانیف فارسی زبان میں لکھی گئیں ۔ امیر خسرو ، فیضی و

ابوالفضل جیسے شاعر و انشا پرداز برِعظیم سے اُٹھے لیکن ایرانی ہمیشہ ان کی فارسی پر اعتراض کرتے اور غیر اہلِ زبان کی تخلیقی و علمی کاوشوں کو مسترد کرتے رہے۔ مغلوں کے زمانے میں ایرانی اہلِ علم کی بڑی تعداد کے یہاں آنے کی وجہ سے اس رویے میں اور شدت پیدا ہوگئی۔ اکبری دور میں عرفی اور فیضی کا تنازعہ مشہور ہے۔ شاہجہان کے دور میں منیر لاہوری نے ''کارنامہ منیر'' میں ایرانیوں کے اسی قسم کے اعتراضات کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ''اگر ایرانی فارسی میں سینکڑوں غلطیاں کرے تو اس پر کوئی اعتراض نہیں کرتے اور اگر کوئی ہندی نژاد، تیغِ ہندی کی طرح، اپنے جوہرِ ذاتی آشکار کرتا ہے تو اس کی تعریف نہیں کرتے۔ اُس زمانے میں اس شاعر کو کامیابی حاصل نہیں ہوتی اور اس کی فصاحت تسلیم نہیں کی جاتی جس کی پیدائش ملکِ بالا (ایران) میں نہیں ہوتی۔''[۴] ''ملا'' شیدا ایرانیوں کے اس رویے سے اس قدر ناخوش تھا کہ ان کا مذاق اڑاتا اور ان کی زبان دانی پر اعتراض کرتا۔[۵] خوشگو نے اپنے تذکرے میں شیدا کی ایک کتاب کا دیباچہ نقل کیا ہے جس سے ایرانیوں کے اس متکبرانہ رویے کا اندازہ ہوتا ہے:

> ''ہندوستانی ہونے کی بنا پر ایرانی میری قدر نہیں کرتے۔ بات یہ ہے کہ صرف ایرانی یا ہندوستانی ہونے پر فخر کرنا باعث سند نہیں ہے۔ انسان کی قدر و منزلت اس کے جوہرِ ذاتی سے ہوتی ہے، اور اگر ایرانی اس طعن و تشنیع سے کام لیتے ہیں کہ فارسی ہماری زبان ہے اور زبان سے کام نہیں لیتے اور اگر زبان سے کام نہیں لیتے تو مذاقِ سخن سے نا آشنا رہتے ہیں۔''[۶]

ایرانیوں کے اعتراض کے دو وجوہ تھے۔ ایک یہ کہ اہلِ ہند وہ فارسی لکھتے تھے جو اُنھوں نے کتابوں میں پڑھی تھی اور دوسرے اپنے ملک کی مخصوص تہذیبی و معاشرتی صورتوں کے اظہار کے لیے اکثر ایسے الفاظ، روزمرہ و محاورہ استعمال کرتے تھے جو ایرانیوں کے لیے نامانوس تھے۔ ہر ملک کی مخصوص تہذیب کے اظہار کے لیے اس ملک کی عام زبان سے نئے الفاظ لینے اور نئے روزمرہ و محاورہ وضع کرنے پڑتے ہیں، جو ایک فطری عمل ہے۔ خود ایرانیوں کی شاعری میں، جو برِعظیم میں لکھی گئی، متعدد ایسے الفاظ و محاورات ملتے ہیں جن سے اہلِ ایران ناواقف تھے۔ یہ اعتراضات اُس وقت تک تو اُٹھتے اور دبتے رہے جب تک مغلیہ سلطنت اپنی مرکزیت کے ساتھ قائم تھی لیکن زوالِ سلطنت کے ساتھ ہی جب فارسی کو زوال ہوا اور ایرانی احساسِ برتری میں اب بھی اسی قسم

کے اعتراضات کرتے رہے تو پھر یہ جنگ دوبدو ہونے لگی ۔ یہ مادہ اُس وقت پھٹا جب شیخ محمد علی حزیں (م ۱۱۸۰ھ/۱۷۶۶ع) ، ۱۱۴۷ھ/۳۵-۱۷۳۴ع میں واردِ دہلی ہوئے ۔ ۱۱۵۴ھ/۱۷۴۱ع میں "تذکرۃ الاحوال" لکھا جس کے بارے میں حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ "گویا رسالہ لکھنے کی غرض و غایت ہندوستان اور ہندوستانیوں کی مذمّت ہے ۔"۷ حزیں تنک مزاج اور متکبّر انسان تھے ۔ انھوں نے جب ہندوستانیوں کی فارسی پر اعتراض کیا تو لوگوں نے سند میں سراج الدین علی خاں آرزو کو پیش کیا ۔ حزیں نے جواباً آرزو کی فارسی و فارسی دانی پر بھی اعتراض کیا اور اسی زمانے میں انھوں نے ہند اور اہلِ ہند کی ہجویں بھی لکھیں ۔ آرزو ، جو اس دور کے مسلّم الثبوت استاد اور جیّد عالم تھے ، میدان میں آگئے ۔ یہ تنازعہ ۱۱۵۴ھ اور ۱۱۵۶ھ (۱۷۴۱ع اور ۱۷۴۳ع) کے درمیان شروع ہوا اور اسی زمانے میں اُنھوں نے اپنا رسالہ "تنبیہ الغافلین" لکھا ۔۸ آرزو کا نقطۂ نظر یہ تھا :

(۱) "ایران کی ترکی ، بعض الفاظ و تراکیب میں ، توران کی ترکی سے مختلف ہے ، حالانکہ ترکی توران و ترکستان کی زبان ہے ، نہ کہ ایران کی زبان ۔"۹

(۲) "(نہ صرف) عربی و ترکی بلکہ ارمنی زبان کے الفاظ کا استعمال فارسی زبان میں مسلّم ہے ۔ باقی رہے ہندی الفاظ تو وہ بھی مؤلف کے مذہب میں ، اس زمانے میں ، ممنوع نہیں ہیں ۔"۱۰

(۳) "مستند فارسی کا اطلاق اُس فارسی پر ہوتا ہے جو زبان اُردو اور دربارِ شاہی میں بولی جاتی ہے ۔ ہر فارسی گو کے لیے ، خواہ وہ ایرانی ہو یا غیر ایرانی ، زبان اُردو میں شعر کہنا ضروری ہے ۔"۱۱

(۴) ایرانی شعرا کی کورانہ تقلید جائز نہیں ۔ نظم میں بحر ، قافیے اور ردیف کی قیود اور بعض لفظی و معنوی التزامات کے باعث قواعدِ زبان کی خلاف ورزیاں اور روزمرہ اور محاورے کی غلطیاں ہوتی رہتی ہیں ۔ پھر جب یہ دیکھا جاتا ہے کہ ہندوستان میں بڑے بڑے پختہ گو شاعر ہیں ، جن کی مادری زبان ریختہ ہے ، نظم ریختہ میں غلطیاں کر جاتے ہیں تو شعرائے ایران سے نظمِ فارسی میں غلطیاں ہونا کیوں مستبعد سمجھا جائے ۔۱۲

(۵) غیر زبان کے اکتساب کی استعداد میں ہندوستانی ایرانیوں پر فوقیت رکھتے ہیں ۔ اس جہت سے کہ ہندوستانی فارسی دان فارسی زبان کا

وسیع اور غائر مطالعہ کرنے کے باعث یکسر مفرس ہوگئے ۔ ان کا
رتبہ بہ لحاظ زبان دانی ایرانیوں سے ہرگز کم نہیں ہے ۔[13]

ان باتوں کو آرزو نے 'مثمر' میں بھی لکھا ہے ۔ 'دادِ سخن' (۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء)[14] میں بھی تحریر کیا ہے اور اپنے تذکرے مجمع النفائس (۱۱۶۴ھ/۱۷۵۰-۵۱ء)[15] میں بھی جابجا اشارے کیے ہیں ۔ اپنے نقطۂ نظر کو واضح کرنے کے لیے آرزو نے شیخ علی حزیں کے اشعار پر ، جن کی تعداد والہ داغستانی نے ۵۰۰ بتائی ہے ، اپنے رسالے 'تنبیہ الغافلین' میں تنقید کی اور زبان و بیان اور فکر و معنی کی غلطیاں واضح کیں ۔ 'مجمع النفائس' میں بھی حزیں کے دیوان کے بارے میں یہی لکھا ہے کہ "یہ دیوان جو مشہور ہے چوتھا دیوان ہے اور پہلے تین دیوان افغانوں کی شورش میں ضائع ہوگئے ۔ بہرحال یہ دیوان بھی کہ دوبارہ میرے مطالعے میں آیا ، اس درجے کا نہیں ہے جیسا کہ شیخ اور ان کے معتقدین گمان یا یقین کرتے ہیں ۔"[16] ایرانی اور ہندوستانی فارسی دانوں کے اس تنازعے کی گونج سارے برعظیم کے علمی و ادبی حلقوں میں سنی گئی ۔ آرزو نے یہاں کے شعرا کو بجائے فارسی کے اُردو زبان میں شاعری کرنے کی ترغیب دی ۔ محمد شاہی دور کے سب سے بڑے شاعر آبرو ان کے شاگرد تھے ۔[17] نئی نسل کے شعرا میں میر و سودا نے ان کی ہی صحبت سے فیض اُٹھایا تھا ۔ مضمون و درد بھی ان کے تربیت یافتہ تھے ۔ یک رنگ ، ٹیک چند بہار ، بے نوا ، انند رام مخلص وغیرہ بھی ان کے شاگرد و تربیت یافتہ تھے ۔ اس دور میں آرزو نے ایک مشہور نقاد اور ادبی راہنما کا کام انجام دیا ۔ نوجوانوں میں ریختہ (اُردو شاعری) کا ذوق پیدا کرنے کے لیے ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو اپنے گھر پر محفلِ مراختہ کا اہتمام کیا ، جس کا ذکر حاکم لاہوری نے اپنے تذکرے 'مردم دیدہ' میں بھی کیا ہے ۔[18] مشاعرہ کے وزن پر مراختہ کا لفظ بھی اسی زمانے میں تراشا گیا ۔[19] اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ نئی نسل کے شعرا نے فارسی میں کہنا ترک کر دیا اور پوری توجہ ریختہ پر صرف کردی ۔ یہاں تک کہ فارسی گو بھی ، رواجِ زمانہ کے مطابق ، منہ کا ذائقہ بدلنے کے لیے ریختہ میں شاعری کرنے لگے ۔

اس صدی کی آخری چوتھائی میں جب سودا و مکین کا معارضہ[20] ہوا تو اس کی بنیاد میں بھی ایرانی اہلِ زبان اور ہندوستانی فارسی گویوں کا مسئلہ موجود تھا ۔ سودا نے جو قطعہ لکھا وہ ایک طرف آرزو کا اور دوسری طرف اس دور کی نئی نسل کے شعرا کا نقطۂ نظر پیش کرتا ہے ، جس سے یہ بات واضح طور پر سامنے آ جاتی ہے کہ نوجوان شعرا اس دور میں کیا سوچ رہے تھے ، اُردو شاعری

کے بارے میں ان کا کیا رویہ تھا ، فارسی کے سلسلے میں ان کا اندازِ نظر کیا تھا اور اب ان کی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار کے لیے کون سا راستہ تھا ؟ سودا کے شعر یہ ہیں :

جو چاہے یہ کہ کہے ہند کا زباں داں شعر
تو بہتر اس کے لیے ریختہ کا ہے آئیں
وگرنہ کہہ کے وہ کیوں شعرِ فارسی ناحق
ہمیشہ فارسی داں کا ہو موردِ نفریں
کوئی زباں ہو ، لازم ہے خوبیِ مضموں
زبانِ فرس پر کچھ منحصر سخن تو نہیں
اگر فہیم ہے تو تو چشمِ دل سے کر تو نظر
زباں کا مرتبہ سعدی سے لے کے تا بہ حزیں
کہاں تک تو ان کی زباں کو درست بولے گا
زبان اپنی میں تو باندھ معنیِ رنگیں

اب صورتِ حال یہ تھی کہ ایک طرف مغلیہ سلطنت کے زوال کے ساتھ فارسی زبان کا اقتدار گھٹتا گیا تھا اور دوسری طرف نئی نسل کے دل میں یہ بات بیٹھ گئی تھی کہ ہم کتنی بھی کوشش کریں ایرانیوں کے معیارِ فارسی تک نہیں پہنچ سکتے۔ اس لیے مناسب یہ ہے کہ ریختہ کا آئین اپنایا جائے ۔ اس رجحان نے شمال کی ادبی فضا کو ایسا بدلا کہ اُردو زبان و ادب عوام و خواص کی معاشرت میں داخل ہوگئے لیکن اس رجحان کی پیدائش میں جہاں ان سب عوامل نے کام کیا وہاں دکنی ادب کی روایت نے بھی شمال کی ادبی روایت کے لیے مضبوط بنیادیں فراہم کیں ۔

اورنگ زیب عالمگیر کی فتح دکن کے بعد شمال و جنوب کے درمیان جو دیوار کھڑی تھی وہ دور ہوگئی تھی اور یہ دونوں علاقے گھر آنگن بن گئے تھے ۔ فارسی کے مشہور شاعر ناصر علی دکن گئے تو وہ بھی دکنی اُردو میں غزلیں کہنے لگے ۔ میر جعفر زٹلی کی شاعری کے زبان و بیان پر دکنی ادب کی روایت کا اثر نمایاں ہے ۔ فائز ، مبتلا ، آبرو ، ناجی اور شاہ حاتم کے 'دیوانِ قدیم' کی شاعری پر یہ اثرات نمایاں اور واضح ہیں ۔ محمد شاہ کا دور آتے آتے ان اثرات کی آر جار کو تقریباً پون صدی کا عرصہ گزر چکا تھا کہ محمد شاہ کے دوسرے سالِ جلوس (۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء) میں دیوانِ ولی دلی پہنچا ۔[۲۱] یہ دیوان ریختہ میں تھا اور فارسی روایت کے عین مطابق حروف تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا تھا ۔

اس میں زبان تو اُردو تھی لیکن بندش و تراکیب ، استعارات و تشبیہات کا حسن ، لفظوں کا جاؤ اور استعمال کرنے کا انداز ، سادگی و تازہ گوئی ، مضمون آفرینی و ایہام میں وہی دلکشی تھی جو فارسی شاعری کا طرۂ امتیاز تھی ۔ ولی کی غزل صرف عورتوں سے باتیں کرنے تک محدود نہیں تھی بلکہ اس میں فارسی غزل کی طرح صوفیانہ و حکیمانہ اور اخلاقی مضامین بھی باندھے گئے تھے ۔ اس میں غزل کے علاوہ دوسری اصنافِ سخن بھی تھیں ۔ شمالی ہند کے شعرا کو اس دیوان میں اپنی تخلیقی آرزوؤں اور اپنے شاعرانہ آدرش کا جلوہ نظر آیا ۔ اس دیوان نے ذرا سی دیر میں ایک آگ سی لگا دی ۔ ہر محفل میں اس کے چرچے ہونے لگے اور ہر جگہ ولی کے اشعار پڑھے جانے لگے ۔ قوال اور گویے بھی ولی کی غزلیں گانے لگے ۔ مصحفی نے شاہ حاتم کے حوالے سے لکھا ہے کہ ”فردوس آرام گاہ (محمد شاہ) کے دوسرے سالِ جلوس میں دیوان ولی شاہجہاں آباد آیا اور اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہوگئے ۔“[۲۲] مرزا محمد حسن قتیل نے بھی کلامِ ولی کی مقبولیت اور گلی کوچوں میں پڑھے جانے کی گواہی ان الفاظ میں دی ہے :

> ”کایستوں کا فرقہ ہندوؤں کے باقی تمام فرقوں سے زیادہ ان چیزوں کا اہتمام کرتا ہے ۔ شراب پی کر ، مستی کے عالم میں بھروپ بھرتے ہیں ۔ پھر فارسی کی عبارتیں ، گلستان کے اشعار یا ولی دکھنی کے ریختہ کی غزلیں گا گا کر پڑھتے ہیں ۔“[۲۳]

دیوانِ ولی نے شمالی ہند کی شاعری پر گہرا اثر ڈالا اور دکن کی طویل ادبی روایت شمال کی ادبی روایت کا حصہ بن گئی ۔ اٹھارویں صدی شمال و جنوب کے ادبی و تہذیبی اثرات کے ساتھ جذب ہوکر ایک نئی عالمگیر روایت کی تشکیل و ترویج کی صدی ہے ۔ اُردو شاعری کی پہلی ادبی تحریک یعنی ایہام گوئی بھی دیوانِ ولی کے زیرِ اثر پروان چڑھی ۔ ان سب تہذیبی ، سیاسی و معاشرتی عوامل نے مل کر اس صدی میں اُردو کو وہ رواج دیا کہ صدی کے ختم ہونے تک یہ برِعظیم کی سب سے ممتاز ادبی زبان بن گئی اور اس کا ادب نہ صرف دوسری علاقائی زبانوں کےلیے ایک نمونہ بن گیا بلکہ سارے برِعظیم میں اس زبان میں ادب تخلیق ہونے لگا ۔

اردو شاعری کے سلسلے میں ایک بات بار بار کہی جاتی ہے کہ یہ دورِ زوال کی پیداوار ہے لیکن اس بات کو اگر تاریخی و تہذیبی تناظر میں دیکھا جائے تو اس دور کی فارسی شاعری کو تو دورِ زوال کی شاعری کہہ سکتے ہیں کیونکہ یہ اُسی تہذیب کی ترجمانی کر رہی ہے جو ٹھنڈی ہوکر منجمد ہو رہی ہے ۔ اُردو زبان و شاعری تو اس دور میں ان نئی انقلابی ، سماجی ، معاشی ، معاشرتی و

لسانی تبدیلیوں کے ہراول دستے کی حیثیت رکھتی ہے جو تیزی کے ساتھ برعظیم میں پھیلنے والی ہیں۔ فارسی کے زوال کے ساتھ ہی اُردو کا رواج و عروج وہ پہلا انقلاب تھا جس کے آئینے میں آنے والے دور کا عکس دیکھا جا سکتا تھا۔ اُردو زبان و ادب نے ایک طرف مرنے والی تہذیب کے سارے زندہ عناصر اپنے اندر جذب کر کے برعظیم کی تہذیب کا زندہ حصہ بنا دیا اور اس طرح خود یہ زبان دو عظیم تہذیبوں کا سنگم بن کر، نئی تخلیقی قوتوں کے ساتھ، ایک بدیسی زبان پر غالب آ گئی اور دوسری دیسی زبانوں کے لیے بھی راستہ صاف کردیا۔ طبقۂ خواص پس پشت چلا گیا اور طبقۂ عوام نئے خون اور نئی قوتوں کے ساتھ، اس زبان کے وسیلے سے، اس دور کی تخلیقی سرگرمیوں میں شامل ہوگیا۔ اٹھارویں صدی عوامی قوتوں کے ابھرنے کی صدی ہے۔ اگر اردو تحریک میں عوام شریک نہ ہوتے تو اس دور زوال میں، جب عظیم مغلیہ سلطنت تیزی سے ٹوٹ رہی تھی، اس معاشرے کے تخلیقی جوہر مردہ ہو جاتے اور انھیں بیدار کرنے میں اتنا طویل عرصہ لگتا کہ وہ آزادی جو ۱۹۴۷ء میں حاصل ہوئی، بہت لمبے عرصے کے بعد حاصل ہوتی۔ اس دور میں اٹھنے والی اس عوامی اُردو تحریک نے معاشرے کی تخلیقی روح کو مردہ ہونے سے بچا لیا، اسی لیے یہ تحریک آگ کی طرح پھیلی اور ملک گیر تحریک بن گئی۔ وہ لوگ جو تہذیبی قوتوں کی تاریخی اہمیت کو جانتے ہیں اس بات کی اہمیت و معنویت کو سمجھ سکتے ہیں۔ انگریزوں نے اس کی اہمیت کو سمجھ لیا تھا اور اسی لیے اس عوامی تحریک کا زور توڑنے کے لیے، جس میں ہندو مسلمان سب شریک تھے، متوازی ہندی تحریک کی پیٹھ تھپکی اور ایسے عناصر کو اُبھارا جو ہندو مسلمانوں کو تہذیبی و لسانی سطح پر الگ الگ کر کے، ان میں الگ الگ قومی شعور پیدا کرنے میں مدد دے سکیں، جس میں بالآخر وہ کامیاب بھی ہوئے۔

اب ایک سوال یہ سامنے آتا ہے کہ جب اٹھارویں صدی عیسوی میں مغلیہ سلطنت کا شیرازہ بکھرا اور نئی نسل نے سراج الدین علی خان آرزو کے زیرِ اثر ایرانی اہلِ زبان کے خلاف ردِ عمل کا اظہار کر کے فارسی کے بجائے اُردو کو اپنے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنایا تو آخر وہ ہندوستانی اثرات کے بجائے فارسی شعر و ادب کی طرف کیوں رجوع ہوئے؟ اگر تہذیبی و معاشرتی حالات کو سامنے رکھا جائے تو اس کا جواب خود بخود مل جاتا ہے۔ فارسی زبان سلاطین دہلی سے لے کر اٹھارویں صدی تک سرکار دربار کی زبان تھی۔ اس زبان میں علم و ادب کا بڑا سرمایہ موجود تھا۔ یہ واحد ادبی و علمی زبان تھی جو تہذیبی سطح پر

دوسری زبانوں کے مقابلے میں سب سے قریب تھی ۔ اس زبان کی روایتِ ادب اس دور کے برعظیم کے تہذیبی مزاج کا حصہ تھی ۔ اس لیے جب اُردو شاعری کا آغاز ہوا تو اس کے شاعر نمونوں اور سانچوں کے لیے فطری طور پر فارسی زبان و ادب ہی کی طرف رجوع ہوئے ۔ بالکل یہی عمل خود فارسی زبان و ادب کے ساتھ اُس وقت ہوا تھا جب عربوں نے ایران فتح کیا ۔ اُس وقت ، اُردو کی طرح ، فارسی میں بھی ادب و شعر کا کوئی باقاعدہ نظام یا روایت نہیں تھی ۔ قبلِ اسلام کی فارسی شاعری ہم تک نہیں پہنچی بلکہ اسلام کے دو سو سال بعد تک فارسی شاعری کے قابلِ ذکر نمونے نہیں ملتے اور جو نمونے ملتے ہیں ان سے پتا چلتا ہے کہ وہ لوگ ، جنھوں نے فارسی شاعری کے یہ نمونے چھوڑے ہیں ، خود عربی زبان پر پوری قدرت رکھتے تھے ۔ اُنھوں نے اپنی شاعری میں عربی شاعری کے اصناف و بحور اور موضوعات کی پیروی کی ہے ۔ عرب حکومت کے استحکام کے ساتھ ہی اہلِ فارس عربی زبان کے مطالعے میں روز افزوں دلچسپی لینے گئے ۔ اس وقت عربی دربار سرکار اور تہذیب و شائستگی کی زبان تھی ۔ وہ فارسی شعرا جو عرب حکمرانوں کے سامنے قصیدے پڑھتے تھے ، عربوں ہی کی زبان میں پڑھتے تھے ۔[۲۳] اسی لیے جب ایران میں فارسی شاعری کا آغاز ہوا تو فارسی شعرا نے عربی شاعری کے اصناف ، موضوعات ، اسالیب ، اوزان و بحور اور نظامِ عروض کو اختیار کر لیا ۔ منوچہری اپنے قصیدوں میں پوری طرح عربی قصائد کی پیروی کرتا ہے ۔ اس دور میں چونکہ عربی زبان اور اس کا ادب عجمیوں کے تہذیبی مزاج سے قریب تر تھا اسی لیے فارسی زبان عربی زبان کے سانچے میں ڈھل گئی اور اس دور میں یہ ایک بالکل فطری تہذیبی و تخلیقی عمل تھا ۔ بالکل یہی صورت اُردو کے ساتھ پیش آئی اور اس نے بھی تہذیبی سطح پر اپنے سے قریب ترین زبان فارسی کے اصناف و بحور ، موضوعات و اسالیب اختیار کر لیے ۔ فارسی شاعر انوری کے لیے جیسے عربی شعرا ایک مثالی نمونے کا درجہ رکھتے تھے :

شاعری دانی کدامیں قوم کردند آنکہ بود
ابتدا شاں امراء القیس انتہا شاں بو فراس (انوری)

اسی طرح اُردو شاعروں کے لیے فارسی شعرا نمونے کا درجہ رکھتے تھے :

پیارا حسن ہے شوق معلم ذہن کوں تیرے
سبق کچھ عنصری کا یا درس کچھ انوری کا ہے (حسن شوق)

نصرتی جہاں فخر کے ساتھ یہ کہتا ہے کہ ”دکن کا کیا شعر جیوں فارسی“ ، وہاں اپنی شاعری میں فارسی کے ہنر کو ملا کر ”شعرِ تازہ“ کی بنیاد رکھنے کا بھی

دعویٰ کرتا ہے :

دگر شعر ہندی کے بعضے ہنر   نہ سکتے ہیں لیا فارسی میں سنور
میں اس دو ہنر کے خلاصے کوں پا   کیا شعر تازہ دونوں فن ملا

یہی لے ہمیں ولی کے ہاں سنائی دیتی ہے :

ترا مکھ مشرق ، حسن انوری ، جلوہ جمالی ہے
نین جامی ، جبیں فردوسی و ابرو ہلالی ہے

یا

عرفی و انوری و خاقانی   مجھ کو دیتے ہیں سب حسابِ سخن

یہ فارسی روایت اُردو زبان و ادب کے مزاج کی تشکیل و تعمیر میں وہی کردار ادا کرتی ہے جو عربی روایت نے فارسی زبان و ادب کے مزاج کی تشکیل میں کیا تھا ۔ محمد تقی میر بھی اپنی شعری روایت کا سراغ دیتے ہوئے یہی کہتے ہیں :

تبعیّت سے فارسی کے جو میں نے ہندی شعر کہے
سارے ترک بچے اب ظالم پڑھتے ہیں ایران کے بیچ

فارسی زبان و ادب کے یہ اثرات صرف اردو تک محدود نہیں تھے بلکہ برِعظیم کی مختلف علاقائی زبانوں مثلاً مرہٹی ، تلگو ، پشتو ، کشمیری ، پنجابی اور سندھی وغیرہ پر بھی واضح ہیں ۔ تہذیبی اثرات کے رنگین خوشبودار دریا میں جب کوئی معاشرہ نہاتا ہے تو اس کا رنگ اور خوشبو اس کے جسم و روح میں اُتر جاتے ہیں ۔ پھر یہی رنگ اسے اچھے لگتے ہیں اور یہی خوشبو اسے بھاتی ہے ۔ ساری تہذیبوں کی تاریخ اس بات کی شاہد ہے ۔ اس دور میں فارسی شعر و ادب کی تاریخ اتنی بڑی تھی کہ نہ صرف اُردو پر بلکہ عثانی دور کی ترکی شاعری پر بھی اس کے اثرات اتنے گہرے پڑے کہ وہاں بھی ترکی زندگی اور اس کے مناظر کے بجائے فارسی آوازیں ، خوشبوئیں ، علامات و رمزیات ، تراکیب و بندش شاملِ شاعری ہوگئیں ۔[۲۵] برِعظیم کے معاشرے نے اس دور میں فارسی کو ترک ضرور کر دیا تھا لیکن یہ معاشرہ اندر سے فارسی زبان و ادب اور تہذیب کا اسی طرح والہ و شیدا تھا ۔ اس نے اسے ترک کرتے وقت اس سے نفرت نہیں کی بلکہ یہ راستہ نکالا کہ اپنی زبان میں اس تہذیب کے سارے عناصر ، اس کے سارے سانچے ، اس کا طرزِ احساس ، اس کے اسالیبِ بیان ، اس کے اصنافِ سخن ، اس کے بحور و اوزان ، اس کے علامات و رمزیات جذب کرکے اپنی زبان کو اس جیسا بنا کر فارسی کی جگہ بٹھا دیا ۔ اس طرح وہ فارسی زبان ، ادب و تہذیب سے وابستہ بھی رہا اور ساتھ ساتھ اس سے الگ و ممتاز بھی ۔ اب کسی ہندی نژاد شاعر کو کسی

والا لژاد ایرانی سے اصلاحِ سخن کی ضرورت نہیں رہی تھی۔ وہ فارسی روایت سے وابستہ ہوتے ہوئے بھی آزاد تھا۔ اس دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ اُردو کو وسیلۂ اظہار بناتے ہی معاشرے کی تخلیقی قوتوں کو پر لگ گئے اور اٹھارویں صدی ابھی ختم بھی نہ ہوئی تھی کہ لاتعداد چھوٹے بڑے شاعروں نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے ایسے ادبی سرمائے کا اضافہ کیا کہ اُردو ادب کی پختہ، جاندار روایت قائم ہوگئی اور اس کے بہت سے شاعروں کا کلام سچے شعری تجربوں کے بھرپور اظہار کی وجہ سے لافانی ہوگیا۔

فارسی زبان و ادب کے اثرات کو اس دور میں جذب و قبول کرنے کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ اُردو زبان و ادب نے بہت کم عرصے میں خود کو دریافت کرلیا اور اس کا دریا فارسی کے سرچشمے سے فیض یاب ہوکر پاٹ دار ہوگیا۔ اُردو نے اپ بھرنش کی قدیم ترین صنف دوہے کو بھی اپنایا۔ میر نے فارسی بحر کے ایک رکن کو گھٹا کر ہندی جیسی بحر میں بھی غزلیں کہیں لیکن ہندی بحور چونکہ محدود تھیں اس لیے فارسی نظامِ عروض کو اپنا کر اُردو شاعری میں وسعت اور تنوع پیدا ہوگئے۔ نظامِ عروض اور اصنافِ سخن میں چولی دامن کا ساتھ ہوتا ہے۔ فارسی میں اظہار کے سانچے وسیع اور وقت کے تقاضوں کے مطابق تھے اس لیے اُردو نے قصیدہ، مثنوی، غزل، رباعی، قطعہ، مسمّط اور اس کی آٹھوں قسمیں یعنی مثلّث، مربّع، مخمّس، مسدّس، مسبّع، مثمّن، متسّع اور معشّر کو بھی اپنا لیا۔ ان کے علاوہ ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد اور فرد کو بھی قبول کیا اور ساتھ ساتھ حمد، نعت، منقبت، ہجو، واسوخت، مرثیہ، شہر آشوب اور تاریخ گوئی کو بھی زندگی کے رنگا رنگ تجربات کے اظہار کے لیے پوری روایت کے ساتھ قبول کر لیا۔ اٹھارویں صدی ہی میں یہ سب اصناف سخن استعمال میں آنے لگتی ہیں۔ کلیاتِ میر، کلیاتِ میر حسن اور کلیاتِ جعفر علی حسرت میں بحیثیت مجموعی یہ سب اصنافِ سخن موجود ہیں۔

ان کے علاوہ صوفیانہ شاعری کی بنیادی روایت بھی فارسی ہی سے اُردو میں آتی ہے اور صوفیانہ اصطلاحات مثلاً وحدت الوجود، عرفانِ نفس، ناسوت و ملکوت، جبروت و لاہوت، فنا فی اللہ، جبر و قدر، نور مطلق، خوف و رجا، حقیقت و مجاز، ظل، تجددِ امثال، مشاہدۂ وجدانی، مرتبۂ یقین وغیرہ بھی فارسی تصوف ہی سے آتی ہیں۔ اخلاقی تخلیقات میں پند و نصائح کا وہی انداز ہے جو گلستان و بوستان، انوار سہیلی، منطق الطیر، اخلاق جلالی، اخلاق ناصری، اخلاق محسنی اور سیاست نامہ وغیرہ میں نظر آتا ہے۔ رزمیہ مثنویوں میں شاہنامۂ فردوسی

مثالی نمونہ بن جاتا ہے۔ غزل ابتدائی دور میں قلی قطب شاہ، حسن شوق، شاہی اور نصرتی وغیرہ کے ہاں عورتوں سے باتیں کرنے تک محدود تھی، لیکن ولی کی شاعری میں وہ مضامینِ اخلاق و حکمت، پند و نصائح، تصوف و سلوک، عشق و محبت، تجربات و مشاہدات بھی شامل ہوگئے جو فارسی غزل کی خصوصیت رہے ہیں۔ یہی عمل قصیدہ، رباعی، مثنوی، ہجو، شہر آشوب اور واسوخت میں ملتا ہے۔ اسی طرح فارسی کے سارے صنائع بدائع بھی اُردو شاعری کا حصہ بن جاتے ہیں۔ شاعرانہ تعلّی، تجاہلِ عارفانہ اور مبالغہ بھی اردو شاعری کے مزاج میں شامل ہو جاتے ہیں۔ اسی کے ساتھ وہ تلمیحات مثلاً جمشید و سکندر، شیریں خسرو، فرہاد، رستم و سہراب اور عربی شاعری کی وہ ساری تلمیحات لیلٰی مجنوں، یوسف زلیخا وغیرہ، جو فارسی میں مستعمل تھیں، اردو شاعری میں آ جاتی ہیں۔ حسن و عشق کے تصورات اور ان کے اظہار کے بنیادی الفاظ مثلاً جور و ستم، وفا و جفا، غمزہ و ادا، گریبان، دامن، ساقی، جام و سبو، رشک، رقیب، جنوں، شکوہ و شکایت، اشک و آہ، گل و بلبل، جذبات و احساسات کے اظہار کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔ اسی طرح آبِ حیات، آئینۂ سکندر، سدِ سکندری، جام جم، چاہ نخشب، دیوارِ چین، دار و منصور، صبرِ ایوب، گریۂ یعقوب، برقِ تجلی، موسیٰ و طور، دمِ عیسیٰ، سحرِ سامری، جوئے شیر، تیشۂ فرہاد، فغفورِ چین، گنجِ قارون، کوہ قاف، کوہ بے ستون، کوہ کن، اصحابِ کہف، گلزارِ خلیل، آتشِ نمرود، ماہِ کنعان، تخت سلیمان، طوفانِ نوح، عدلِ نوشیرواں[۲۶] وغیرہ تلمیحات اردو زبان کا ذخیرہ بن کر اس کے اظہار کا وسیلہ بن جاتی ہیں۔ محتسب و واعظ، زاہد و ناصح، اور ساقی و پیر مغاں بھی فارسی کے اثر سے اُردو میں آ جاتے ہیں۔ عشق اور رنگِ عشق حتٰی کہ امرد پرستی بھی فارسی ہی سے اُردو شاعری میں آتی ہے۔ محمد شاہی دور کے فوراً بعد کی شاعری اس امرد پرستی کا بلا جھجک اظہار کرتی ہوئی فارسی ہی کی طرح عشقِ مجازی کو عشقِ حقیقی کا زینہ بنا دیتی ہے۔ محبوب کے لیے فعل مذکر کا استعمال بھی فارسی شاعری کے زیرِ اثر ہی اُردو شاعری میں آتا ہے۔ نثر میں بھی فارسی جملے کی ساخت کا اثر اردو جملے کی ساخت پر اس صدی میں حاوی رہتا ہے۔ فارسی کا یہ اثر اس دور میں ایک ایسا ہی فطری تہذیبی عمل ہے جیسے انیسویں صدی کے آخر سے آج تک انگریزی ادب اُردو ادب کو متاثر کر رہا ہے اور نئی اصنافِ ادب مثلاً سونیٹ، آزاد نظم، نظمِ معرّا، ناول، ناولٹ، مختصر کہانی، رپورتاژ، ڈرامہ، تنقید، پروزپوئم وغیرہ اُردو میں

عام و مروّج ہو گئی ہیں۔ یہاں تک کہ انگریزی جملے کی ساخت نے اردو جملے کی ساخت کو بھی متاثر کیا ہے۔ ہر تہذیب کی مثبت قدریں جدید تقاضوں کو پورا کرنے والے خیالات و اقدار اور ان سے وابستہ الفاظ و اصطلاحات اسی طرح دوسری زبانوں اور تہذیبوں کو متاثر کرکے، متاثر ہونے والی تہذیب اور اس کے تخلیقی ذہنوں کو بدلتے رہتے ہیں اور عملِ ارتقا کو آگے بڑھاتے ہیں۔ اسی لیے غیر زبانوں کے ترجمے خلاق ذہنوں کے لیے مہمیز کا کام دیتے ہیں۔ اٹھارویں صدی میں اردو شاعری کے دورِ تشکیل میں اور برِعظیم کی تاریخ کے اس موڑ پر، یہی اثرات اُردو زبان میں آ سکتے تھے اور اسی لیے یہی آئے۔ وہ لوگ جو اردو ادب پر فارسی اثرات کی قبولیت اور برِعظیم کے جغرافیائی، تاریخی و اسطوری اثرات سے گریز کا الزام لگاتے ہیں اس دور کی تہذیبی قوتوں کو فراموش کر کے مسائل کو صرف جذبات کی آنکھ سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

اس دور میں نہ صرف ہزاروں فارسی تراکیب اردو زبان کا حصہ بن گئیں بلکہ ہمارے شاعروں نے بے شمار ایسی نئی تراکیب خود بھی وضع کیں جن سے زبان کا اظہار اور اس کی شائستگی دوچند ہو گئی۔[۲۷] ایسی تراکیب کی مثالیں ہم نے میر و سودا کے ذیل میں آئندہ صفحات میں درج کی ہیں۔ ان کے علاوہ اس دور میں دو کام اور ہوئے۔ ایک یہ کہ بے شمار فارسی محاورے ترجمہ ہو کر اردو زبان و محاورہ کا حصہ بن گئے اور دوسرے یہ کہ فارسی کے سینکڑوں، ہزاروں اشعار اردو میں ترجمہ ہو کر ہمارا شعری سرمایہ بن گئے۔ یہ فارسی شاعری کو اردو شاعری کے قالب میں ڈھالنے کی کوشش تھی۔ جب ایک تہذیب دوسری تہذیب کو اپنے اندر جذب کرتی ہے تو اس کی ہمیشہ یہی صورت ہوتی ہے۔ جب ایرانی شاعری نے عربی زبان کی تہذیب کو اپنے اندر جذب کیا تو وہاں بھی یہی عمل ہوا۔ شبلی نے لکھا ہے کہ "اول اول ایرانی شعرا عربی شاعری سامنے رکھ کر کہتے تھے۔ مشق کی ابتدا یہ تھی کہ عربی اشعار کا لفظی ترجمہ کرتے تھے۔ آج بہت سے فارسی قطعے، فرد بلکہ قصیدے موجود ہیں جن کو عام لوگ ایران کا سرمایہ سمجھتے ہیں لیکن درحقیقت وہ عربی اشعار کے ترجمے ہیں۔"[۲۸] یہی صورت اس دور میں اردو میں ہوئی جس کی چند مثالیں یہاں درج کی جاتی ہیں تاکہ ان اثرات کی نوعیت واضح ہو سکے:

ایسا بسا ہے آ کر تیرا خیال جیو میں
مشکل ہے جیو سوں کوں اب امتیاز کرنا (ولی)

نہ چناں گرفتہ ای جاں بہ میانِ جانِ شیریں
کہ تواں ترا و جاں را ز ہم امتیاز کردن (نظیری)
تم نے قدم رنجہ کیا میری طرف آج
یہ نقشِ قدم صفحۂ سیا پہ لکھا ہوں (ولی)
تحقیقِ حالِ ما زنگہ می تواں نمود
حرفے ز حالِ خویش بہ سیا نوشتہ ایم (نظیری)
رازِ دیر و حرم افشا نہ کریں ہم ہرگز
ورنہ کیا چیز ہے یاں اپنی نظر سے باہر (سودا)
مصلحت نیست کہ از پردہ بروں افتد راز
ورنہ در محفلِ رنداں خبرے نیست کہ نیست (حافظ)

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو مرے ہاتھ سے لیجو کہ چلا میں (سودا)
بسوئے یارِ من ازیں مست ولا می آید
ساغر از دست بگیرید من از کار شدم (نظیری)

آلودۂ قطراتِ عرق دیکھ جبیں کو
اختر پڑے جھانکے ہیں فلک پر سے زمیں کو (سودا)
آلودۂ قطرات عرق دیدہ جبیں را
اختر ز فلک می نگرد روئے زمیں را (قدسی)

ہوا سوار وو شاید مرا شہنشہِ حسن
کہ آفتاب نے زریں نشان کھول دیے (سودا)
سوار شد مگر آں پادشاہِ کشورِ حسن
کہ آفتاب گشادہ نشان زریں را
عام حکمِ شراب کرتا ہوں محتسب کو کباب کرتا ہوں (میر)
عام حکمِ شراب می خواہم محتسب را کباب می خواہم
(امیر خسرو)

کھلا نشے میں جو پگڑی کا پیچ اس کے میر
سمندِ ناز پہ اک اور تازیانہ ہوا (میر)
ز فرطِ نشہ چو واگشت طرّہ بر دستار
سمندِ ناز ترا تازیانہ دیگر شد

پایا نہ یوں کہ کریے اس کی طرف اشارہ
یوں تو جہاں میں ہم نے اس کو کہاں نہ پایا (میر)
مشکل حکایتے است کہ ہر ذرہ عین اوست
امّا نمی تواں کہ اشارت باو کنند (فغانی)
کیا بدن ہوئے گا کہ جس کے کھولتے جامے کے بند
برگِ گل کی طرح ہر ناخن معطّر ہو گیا (یقین)
ناخن تمام گشت معطّر چو برگِ گل
بندِ قبائے کیست کہ وا می کنیم ما (مخلص)
ہم نے کیا کیا نہ ترے غم میں اے محبوب کیا
صبرِ ایّوب کیا ، گریہ ٔ یعقوب کیا (مضمون)
در فراق تو چہا اے بتِ محبوب کنم
صبرِ ایّوب کنم ، گریہ ٔ یعقوب کنم
(مظہر یا مخلص کاشی)
خالِ لب آفتِ جاں تھا مجھے معلوم نہ تھا
دام دانے میں نہاں تھا مجھے معلوم نہ تھا (بقاء اللہ بقا)
خالِ لب آفتِ جاں بود نمی دانستم
دام در دانہ نہاں بود نمی دانستم

دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ اثر صرف اُردو شاعری تک محدود نہیں تھا بلکہ خود بہاری لال جیسے ہندی کے بڑے شاعر نے بھی کثرت سے فارسی اشعار کا دوہوں کی صورت میں ترجمہ کیا ہے :

یار ہر سو کہ رود دیدہ ہماں سو گردد
چشم من خاصیت قبلہ نما پیدا کرد
سب ہے لئیں سمہات نہیں جلت میں دی ییٹھ
وا ہے لین گہرات پہ قبلہ نما یو دیٹھ (بہاری)
غم عشقت زبس بگداخت جسم ناتوانم را
ہما عینک نہد تا باز بیند استخوانم را (شوکت)
کرے بہرہ ایسے تا گیل نجہالدے نیچ
دیتی ہوں چشماں جگن چاہے لے نمیچ (بہاری)
ز بسکہ درد تو در جان ناتوان من است
ہلاک می طلبد ہر کہ مہربان من است (تقی اوحدی)

کیا کہوں وا کے دسا پر را پن کے ایس
برہ احوال لکھیں مریو بھیوا میس (بہاری)
ہر کہ زما پیام برد دید بچشم ما رخش
حیرت چشم قاصد است عینک دوربین ما (ناصر علی)
واہی کے چت چڑھ گئے مل سندیس وہ بال
دور بین عینک کیے ، قاصد کے درک لال (بہاری)
ز پائے تا بہ سرش ہر کجا کہ می نگرم
کرشمہ دامنِ دل می کشد کہ جا ایں جاست (خان زمان امانی)
جت دیکھوں لت ہی رہوں انگ انگ تسپار
نکھ سکھ اوں کہوں سکھی سکی نہ گنت تہار (بہاری)

اسی صدی کے ایک غیرمعروف شاعر یوسف علی خاں نے اپنی کتاب ”گلشنِ ہند“ میں استادانِ فارسی کے دو سو پانچ اشعار دوہروں کی صورت میں ترجمہ کیے ہیں۔[۲۹]

یہ چند اشعار ان فارسی اثرات کا ثبوت ہیں جن کا ذکر ہم نے اُوپر کیا ہے۔ یہ اثرات اردو شاعری پر بھی ویسے ہی پڑے جیسے ہندی شاعری پر اور اس کی وجہ یہ تھی کہ فارسی کا دائرۂ فکر وسیع تھا ، اردو اور ہندی کا محدود۔ فارسی شاعری حیات و کائنات کے بے شمار موضوعات کا احاطہ کرتی تھی جبکہ یہ وسعت اردو اور دوسری زبانوں میں نہیں تھی۔ اس قسم کے ترجموں کے علاوہ بے شمار اشعار ایسے ہیں جن میں فارسی شاعری کے مضامین کو اردو شاعروں نے اپنے تجربے کے ساتھ ملا کر پیش کیا ہے اور ساتھ ساتھ اپنے مشاہدات ، تجربات ، احساسات اور جذبات کو بھی بالکل نئے انداز سے بیان کیا ہے۔ جیسے جدید اردو ادب پر انگریزی اور مغربی ادب کے اثرات واضح ہیں اسی طرح اٹھارویں صدی فارسی اثرات کا آئینہ ہے۔ انسان جیسے اکیلا نہیں رہ سکتا اسی طرح کوئی معاشرہ بھی دوسرے معاشروں سے کٹ کر زندہ نہیں رہ سکتا۔ یہی اثرات خلاق ذہنوں میں تخلیقی محرکات کو جنم دیتے ہیں ، فکر و خیال کی نئی دنیائیں آباد کرتے ہیں اور بدلتے زمانے کے تقاضوں کے مطابق خود کو ڈھالنے کی صلاحیت کو زندہ رکھتے ہیں۔ انھی اثرات سے مثبت تبدیلی کا عمل معاشرے میں جاری و ساری رہتا ہے جس میں روایت کا تسلسل بھی ہوتا ہے اور زندگی کو آگے بڑھانے کا حوصلہ بھی۔ روایت یوں ہی بنتی ہے ، یوں ہی بدلتی ہے اور یوں ہی معاشرے کو آگے بڑھا کر زندہ رکھتی ہے۔ جیسے آج ہم فارسی اثرات کو

اس طور پر قبول کرنے کی کوشش بھی کریں تو نہیں کر سکتے ، اسی طرح اس دور میں اگر انھیں ترک کرنے کی کوشش بھی کرتے تو کامیاب نہ ہوتے ۔ تاریخی قوتیں ہر معاشرے کو اپنے دائرۂ کشش میں رکھ کر بدلتی ، ڈھالتی اور آگے بڑھاتی ہیں ۔ یہی قدرت کا نظام ہے اور ادب کی تاریخ انھی فطری تہذیبی و تاریخی قوتوں ، دھاروں اور لہروں کے اُتار چڑھاؤ کی داستان ہے ۔ شمالی ہند میں اُردو شعر و ادب کی تحریک انھی عوامل کے زیرِ اثر مقبول و مروّج ہو کر سارے برِعظیم میں پھیل گئی ۔ تاجی نے کہا :

بلندی سُن کے تاجی ریختے کی   ہوا ہے پست شہرہ فارسی کا

اور جب مصحفی کا زمانہ آیا تو انھوں نے لکھا :

> ”ہندوستان میں فارسی شعر گوئی کا رواج ریختے کے مقابلے میں کم ہے اور ریختہ ہمارے زمانے میں فارسی کے اعلیٰ مرتبے کو پہنچ چکا ہے بلکہ اس سے بہتر ہو گیا ہے ۔“[۳۰]

ان حالات میں اُردو زبان و ادب نے ، تیزی کے ساتھ ، فارسی کی جگہ لے لی اور ادب کی روایت اپنے نقش و نگار بنانے لگی ۔ اگلے باب میں ہم اُردو ادب کی ابتدائی روایت اور تخلیقات کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱۔ تاریخِ ادبِ اُردو (جلد اول) : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۵۷ تا ۷۰ ، مطبوعہ مجلس ترقی اَدب لاہور ۱۹۷۵ء ۔

۲۔ بزم تیموریہ ، مرتبہ سید صباح الدین عبدالرحمٰن ، ص ۳۰۶ ، اعظم گڑھ ۱۹۴۸ء ۔

۳۔ ایضاً ، ص ۳۱۶ ۔

۴۔ منشورات تمنا عظیم آبادی ، نسخۂ کتب خانۂ مشرقیہ پٹنہ ۔ مخطوطہ ورق ۳۳۴ ، بحوالہ ”عہدِ شاہ جہانی کا ایک ادبی مناقشہ اور غالب“ از قاضی عبدالودود ، ص ۱۵۲ معاصر نمبر ۵ پٹنہ ۔

۵۔ سفینۂ خوشگو : بندرا بن داس خوشگو ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۳۲۲ ، مطبوعہ ادارۂ تحقیقات عربی و فارسی پٹنہ ۱۹۵۹ء ۔

۶۔ مخزن الغرائب (قلمی) : ص ۳۰۴ بحوالہ معاصر حصہ ۵ ، ص ۱۵۹ پٹنہ ۔

۷۔ مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۶۴ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ۔

۸- دادِ سخن : سراج الدین علی خان آرزو ، پیش‌گفتار ص ۲۱ ، مطبوعہ مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۴ع -

۹- داد سخن : ص ۸ -

۱۰- مثمر (قلمی) : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۶۶ ، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور -

۱۱ ، ۱۲ ، ۱۳- معارضۂ حزین و آرزو : منوہر سہائے انور ، ص ۲۰ و ۲۱ ، معاصر حصہ و پٹنہ -

۱۴- دادِ سخن ، پیش گفتار ص ۲۱ -

۱۵- مجمع النفائس (قلمی) مخزولہ قومی عجائب خانہ کراچی -

۱۶- ایضاً : ورق ۹۲ ب -

۱۷- مجمع النفائس (قلمی) ، ص ۳۷۶ -

۱۸- مردم دیدہ : ص ۸۰ -

۱۹- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، مرتبہ شروانی ، ص ۱۵۶ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -

۲۰- سودا و مکین : قاضی عبدالودود ، ص ۶۷ تا ص ۸۳ ، معاصر حصہ اول پٹنہ اور 'معارضۂ سودا و مکین پر کچھ نئی روشنی' اثر الدولہ فیاض الدین حیلو ، ص ۶۷ تا ۷۶ معاصر ۱۹ پٹنہ -

۲۱- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۰ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۳۳ع -

۲۲- ایضاً : ص ۸۰ -

۲۳- ہفت تماشا : مرزا محمد حسن قتیل ، ترجمہ ڈاکٹر محمد عمر ، ص ۹۳ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ع -

۲۴- Influence of Arabic Poetry on the Perisan Poetry : Dr. U. M. Daudpota, p. 14, Bombay 1934.

۲۵- اسلامک کلچر : عزیز احمد ، ص ۲۵۲ ، مطبوعہ آکسفورڈ یونیورسٹی پریس ۱۹۶۶ع -

۲۶- فارسی شاعری کا اثر اُردو شاعری پر : ڈاکٹر عبدالحق ، ص ۲۰۰ ، شعبہ تحقیق و اشاعت مدرسہ عالیہ ڈھاکہ ۱۹۶۳ع -

۲۷- مصحفی نے اعتراف کیا ہے کہ "این ہمہ شیرینی کہ در ریختہ دارم طفیل فارسی است" تذکرۂ ہندی ، ص ۲۸۸ -

۲۸- شعر العجم (جلد چہارم) : شبلی نعمانی ، ص ۱۲۱ ، معارف پریس اعظم گڑھ طبع دوم ۱۹۱۸ع -

۲۹- اُردوے قدیم ـــ دکن اور پنجاب میں : ڈاکٹر محمد باقر ، ص ۶۶-۷۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ع -

۳۰- تذکرۂ ہندی گویاں : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۴۸ و حاشیہ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۲۲ ''چہ اگر فارسی در فارسی صد جا غلط کند در سخن او سخن نمی کنند و ہندی نژادے چوں تیغ ہندی جوہر ذاتی را آشکار سازد دم از تحسین نمی زنند - درین عہد صاحب سخنے کہ نژاد گل او ملک بالا نبود کار او بالا نمی گیرد و پایۂ فصاحت والا نمی گردد -''

ص ۲۷ ''ایرانیاں مرا بہندی نژاد بودن بمقدارے نہ نہند . . . حرف آنست کہ ایرانی و ہندی بودن فخر را سند نگردد ، پایۂ مرد بہ نسبت ذاتی باشد و اگر ایرانیاں زبانِ طعن کشایند کہ فارسی زبان ماست و زبان را بکام نیابند و اگر زبان بکام نباشد بمذاق سخن آشنا نبود -''

ص ۲۳ ''گویا علتِ غائی نوشتنِ رسالہ مذمت ہند و اہل ہند است -''

ص ۲۳ ''ترکیِ ایران در بعض الفاظ و تراکیب مخالفِ ترکیِ توران است و حال آنکہ ترکی زبانِ توران و ترکستان است نہ زبان ایران -''

ص ۲۷ "آوردن الفاظ عربیہ و ترکیہ بلکہ زبان ارامنہ در فارسی مسلّم ست - باقی ماند الفاظ ہندی و آن نیز بمذہبِ مؤلف دریں زمان ممنوع لیست -''

ص ۲۴ ''این دیوان کہ شہرت دارد دیوان چہارم است و سابق سہ دیوان در فترتِ افاغنہ تلف شد - بہرحال دیوان مذکور ہم کہ مکرر بہ مطالعہ درآمد بہ آن درجہ کہ مظنون یا متیقن ، شیخ و جامعۂ نصیرپان اوست لیست -''

ص ۲۶ ”در سنہ دویم فردوس آرام کہ دیوان ولی در شاہجہان آباد آمدہ
و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ ۔“

ص ۳۶ ”رواجِ شعر فارسی در ہندوستان بہ نسبتِ ریختہ کم است و
ریختہ ہم فی زماننا بہ پایۂ اعلیٰ فارسی رسیدہ بلکہ ازو بہتر
گردیدہ ۔“

* * *

فصل اول

شمالی ہند میں اردو شاعری کی ابتدائی روایت

پہلا باب

(الف) مذہبی شاعری

(ب) لسانی خصوصیات، شمال و دکن کی زبانوں کا فرق

سترھویں صدی عیسوی کے دکنی ادب پر نظر ڈالیں تو ہمیں اُردو ادب کی ایک جان دار روایت ملتی ہے جس کا طویل ماضی بھی ہے اور شاندار حال بھی۔ مغلوں کی فتح دکن کے بعد، جو فتح بیجاپور (۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ء) اور فتح گولکنڈہ (۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶ء) کے ساتھ مکمل ہوگئی، دکن پر گہرے سیاسی، معاشرتی، تہذیبی و لسانی اثرات مرتّب ہوئے جن کے زیر اثر وہاں کا تہذیبی ڈھانچا بدلنے لگا۔ ان اثرات نے ایک طرف اُردو کے رواج کو تیز کیا اور دوسری طرف شمال و جنوب گھر آنگن بن گئے۔ شمال کی زبان، جو پہلے سے اورنگ آباد میں بولی جاتی تھی، دکن کے دوسرے علاقوں میں بھی ادبی زبان بننے لگی۔ ولی دکنی نے اسی لسانی روپ کو نئے شعری رجحانات سے ملا کر امتیاز پیدا کیا۔ اس بدلی ہوئی سیاسی صورت حال نے دکن کو نڈھال کر دیا اور اس کا تخلیقی اعتماد زائل ہونے لگا۔ اگر دکن کی اس دور کی زبان کا شمال کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو نظر آتا ہے کہ وہ ایک دوسرے سے بہت قریب آ گئی ہیں۔ ولی دکنی، سراج اورنگ آبادی، امین گودھری اور آبرو، ناجی، مضمون کی زبان میں دکنی و شمالی کا زیادہ فرق باقی نہیں رہا۔ ایک طرف سیاسی فتح نے دکن کو وہ دکن نہ رہنے دیا جو وہ فتح سے پہلے تھا اور دوسری طرف خود شمال بھی زوال کی لپیٹ میں آ گیا۔ اورنگ زیب کے فوراً بعد، جس کے شخصی تدبّر سے سیاسی و تہذیبی زوال رُکا ہوا تھا، شمال کا روحانی خلفشار اور داخلی انتشار ابھر کر سامنے آ گیا، جا بجا معاشرتی و سیاسی نظام اپنی معنویت کھونے

لگا اور اس تہذیب کے کششِ ثقل سے مختلف سیارے ٹوٹ ٹوٹ کر الگ ہونے لگے ۔ اب یہ تہذیب ثابت و سالم نہ رہی تھی ۔ اس کی اکائی ٹوٹ گئی تھی ۔ جب یہ صورت حال ہوتی ہے تو نثر سے طویل جملے اور شاعری سے طویل نظمیں غائب ہونے لگتی ہیں ۔ اسی لیے سترھویں صدی کے آخر میں خود دکن میں ، جہاں طویل جنگ ناموں ، میزبانی ناموں اور مثنویوں وغیرہ کی ایک بڑی روایت تھی ، غزل مقبول ہونے لگی ۔ اس دور میں ولی دکنی کی عام مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ وہ طویل نظموں یا مثنویوں کے بجائے غزل کا شاعر تھا ۔

سیاسی و معاشرتی سطح پر اب سارے برعظیم میں ایک سی صورت حال تھی ۔ معاشرہ انتشار کا شکار تھا اور فرد کا سکون دالوں کی طرح بکھر گیا تھا ۔ اس پُر آشوب دور کا فرد تلاشِ سکون میں ایک طرف تصوف کی چھتری کے نیچے آ کھڑا ہوا اور دوسری طرف مذہبی رسوم کی ادائیگی کو اپنی خواہشات کے پورا ہونے کا وسیلہ سمجھنے لگا ۔ اس دور میں مختلف مذہبی رسوم مثلاً نذر نیاز ، میلاد ، مجلسوں نے حقیقی مذہب کی جگہ لے لی اور ان رسومات کے ساتھ ایسے توہمات وابستہ ہو گئے کہ فرد ، انھیں ترک کرکے ، ذاتی پریشانیوں اور آفات و بلیّات کا خطرہ مول لینے کو تیار نہیں تھا ۔ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ منتوں کا رواج عام ہے ، مزاروں پر چادریں چڑھائی جا رہی ہیں ، ٹونے ٹوٹکے کیے جا رہے ہیں ، نذر نیاز دِلائی جا رہی ہے ۔ دنیوی خوش حالی کے لیے وظیفے پڑھے جا رہے ہیں اور تعویذ گنڈوں سے مرادیں بر آنے کے خواب دیکھے جا رہے ہیں ۔ بکھرتی ہوئی تہذیبوں میں اسی قسم کی رسومات حقیقی مذہب کی جگہ لے لیتی ہیں ۔ اسی لیے سترھویں صدی کے اواخر اور اٹھارویں صدی میں ہمیں اس قسم کی بے شمار نظمیں ملتی ہیں جن میں میلاد نامے ، معراج نامے ، پند نامے ، شہادت نامے ، وفات نامے اور جنگ نامے شامل ہیں ۔ یہ جنگ نامے یا شہادت نامے کسی نئی جنگ کو بیان نہیں کرتے ، جیسے ”فتح نامۂ نظام شاہ“ میں حسن شوق نے جنگ تالیکوٹ یا ”علی نامہ“ میں نصرتی نے علی عادل شاہ ثانی کی جنگوں اور دس سالہ دورِ حکومت کو موضوعِ سخن بنایا تھا ۔ اب یہ جنگ نامے رسمی مذہبی جذبات کو آسودہ کر رہے ہیں جن میں خیالی معجزات کے بیان سے ایمان کو پختہ کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے ۔ ان سب نظموں میں کرامات اور غیر مستند روایات کو اہمیت دی جا رہی ہے ۔ مختار کا مولود نامہ ، معراج نامہ ، قتباحی کا مولود نامہ (۱۰۹۵ھ/۸۴ - ۱۶۸۳ع) ، اولیا کا قصہ ابو شحمہ (۱۰۹۰ھ/ ۱۶۷۹ع) ، محب کی مثنوی معجزۂ فاطمہ ، خواص کی مثنوی قصہ حسینی

(۱۰۹۰ھ/۱۶۷۹ء)، میوک کا جنگ نامہ، محمد حنیف (۱۰۹۲ھ/۱۶۸۱ء)، احمد کا وفات نامہ حضرت فاطمہ (۱۱۳۷ھ/۲۵-۱۷۲۴ء)، روشن علی کا عاشور نامہ (۱۱۰۰ھ/۸۹-۱۶۸۸ء)، اسمعیل امروہوی کی مثنوی وفات نامہ بی بی فاطمہ (۱۱۰۵ھ/۹۴-۱۶۹۳ء) اور مثنوی معجزۂ انار (۱۱۲۰ھ/۱۷۰۸ء) قسم کی مثنویاں یکساں طور پر دکن و شمال میں ملتی ہیں۔ مذہبی نظموں میں، ان کے علاوہ اس قسم کی مثنویاں بھی ملتی ہیں جن میں انسان کو نصیحت کی جا رہی ہے یا عبرت دلا کر اصلاحِ احوال کی ترغیب دی جا رہی ہے۔ حسین ذوق کی مثنوی وصال العاشقین (۱۱۰۹ھ/۹۸-۱۶۹۷ء)، نزہت العاشقین (۱۱۱۱ھ/۱۷۰۰-۱۶۹۹ء)، قاضی محمود بحری کی مثنوی من لگن (۱۱۱۲ھ/۱-۱۷۰۰ء)، فراقی کی مثنوی مراۃ الحشر (۱۱۳۳ھ/۲۱-۱۷۲۰ء) میں ہندو تصوف کا امتزاج ملتا ہے۔ ان کے علاوہ مذہب کی رسمی ضرورت پوری کرنے کے لیے شمال و جنوب میں مرثیوں کا رواج بھی عام ہو گیا ہے۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ ان مذہبی نظموں میں عام طور پر کوئی گہرا روحانی تجربہ شامل نہیں ہے۔ ان کا مقصد، جذباتی سطح پر سننے یا پڑھنے والوں کے عقیدے کو کرامات اور غیرمستند افسانوی روایات کے بیان سے آسودہ کرنا ہے۔ یہ کام واقعات کربلا کو افسانوی روایات کے ذریعے، غم و اندوہ کی فضا پیدا کرکے، مرثیوں میں اس طرح انجام دیا جا رہا ہے کہ سننے والوں پر رقت طاری ہو جائے اور وہ آہ و بکا سے ثواب حاصل کر سکیں۔ اس قسم کی نظموں کی روایت اٹھارویں صدی عیسوی میں دکن سے شمال پہنچتی ہے۔ دکن کی مذہبی نظموں کا ذکر ہم جلد اول میں کر چکے ہیں۔ یہاں ہم شمال کی مذہبی نظموں کا مطالعہ کریں گے اور چونکہ ان نظموں کی کوئی خاص ادبی اہمیت نہیں ہے اس لیے اس دور کی زبان اور شمال و جنوب کی زبان کے فرق کو سمجھنے کے لیے ان کا تقابلی لسانی جائزہ بھی لیں گے۔

روشن علی روشن نے ''عاشور نامہ''[۱۰۶] سنہ ۱۱۰۰ھ/ ۸۹-۱۶۸۸ء میں لکھا، جیسا کہ ان دو اشعار سے ظاہر ہوتا ہے:

بتاریخ دسویں و ماہِ صفر
ہوا اس کا انجام وقتِ فجر (شعر ۳۵۳۳)
ہزار اوپر یک صد میں بیتیں تمام
بروز دو شنبہ، صفر، وقتِ شام (شعر ۳۵۴۴)

روشن علی کا ذکر کسی تذکرے میں نہیں ملتا ۔ وہ اپنے دور کے کوئی معروف شاعر نہیں تھے ۔ ان کی اہمیت یہ ہے کہ ایک ایسے دور میں ، جب اُردو زبان کا ادبی رواج شمال میں ہوا ، انھوں نے روزمرہ کی زبان میں ۳۵۴۴ اشعار پر مشتمل عاشور نامہ تصنیف کیا جو اس دور کی عام زبان کی ترجمانی کرتا ہے ۔ عاشور نامہ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا پورا نام روشن علی اور تخلص روشن تھا :

اے روشن علی مختصر کہہ کتاب
کہاں تک کہے معجزے باصواب (شعر ۲۸۳)
روشن مختصر کر شہیدوں کی بات
بیان وار بولے ہو صد جزو کتاب (شعر ۱۳۸۳)

منقبتِ 'چار یار' سے معلوم ہوتا ہے کہ روشن علی سنّی العقیدہ مسلمان تھے[۲] ۔ ان کا پیشہ امامت تھا اور وہ مسجد کے ایک حجرے میں رہتے تھے[۳] ۔ اس شعر سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اُنھوں نے ''سہارنگ پور'' میں سکونت اختیار کر لی تھی :

یہ کر سیر دنیا موافق قدر
سکونت کیا تھا سہارنگ پور شہر (شعر ۶۲)

عاشور نامہ کے مرتّب و مقدمہ نگار مسعود حسین خان نے سہارنگ پور کو سہارن پور سمجھ کر یہ سوال اُٹھایا کہ ''سہارن پور کو روشن علی سہارنگ پور کیوں لکھتا ہے ؟ اس کی وجہ سمجھ میں نہیں آتی''[۴] ۔ حالانکہ سہارنگ پور ایک الگ شہر کا نام ہے جس کا ذکر تاریخوں میں آتا ہے ۔

آثار اکبری میں لکھا ہے کہ ''خانوآں (خانوہ) ایک مقام ہے جو فتح پور سیکری سے مغرب کی جانب چار کوس پر واقع ہے اور ریاست بھرت پور میں شامل ہے ۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ۱۳ جمادی الثانی ۹۳۳ھ/۱۵۲۶ع کو بابر نے مارواڑ کے راجہ سنگرام عرف رانا سانگا کو شکست دے کر خاندانِ مغلیہ کے قدم مضبوطی کے ساتھ ہندوستان میں جما دیے تھے ۔ رانا سانگا کے ساتھ دو لاکھ ایک ہزار سپاہی تھے جن میں سے ۸۰ ہزار اس کے اپنے تھے ۔ اس کے علاوہ صلاح الدین والیِ سارنگ پور (مالوہ) کے تیس ہزار ، حسن خان حاکمِ میوات کے بارہ ہزار . . . ۔''[۵] اسی طرح ایک اور تاریخ میں آیا ہے کہ ''ملّو خان نے ۹۳۳ھ/۱۵۲۶ع میں مانڈو پر قبضہ کیا اور قادر شاہ کے نام سے حکومت کرنے

لگا ۔ ابھی چھے برس بھی نہ گزرے تھے کہ شیر شاہ نے ، جو ہمایوں کے چلے جانے کے بعد دہلی کی بادشاہت پر قبضہ کر چکا تھا ، مانلو پر حملہ کیا ۔ قادر شاہ نے اطاعت قبول کر لی اور شیر شاہ نے اپنے وزیر اور عزیز شجاع خاں کو یہاں کا حاکم مقرر کیا اور وہ علاقہ ، جو اُجین اور سارنگ پور کے چاروں طرف ہے ، اس کے سپرد کر دیا“ ۔٦ حاکمِ مالوہ ، سلطان باز بہادر، اسی شجاع خاں کا بیٹا تھا ۔ ان حوالوں سے یہ بات واضح ہوئی کہ سہارنگ پور سہارن پور نہیں ہے بلکہ یہ مالوہ کے علاقے کا شہر سارنگ پور ہے جو اجین اور بھوپال سے قریب ہے اور جہاں روشن علی نے اقامت اختیار کر لی تھی ۔

روشن علی نے بار بار اپنے اشعار میں لکھا ہے کہ وہ ہندوی زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کر رہا ہے ۔ کہیں وہ اس زبان کو ، جو آج اُردو کے نام سے موسوم ہے ، ہندوی کہتا ہے اور کہیں ہندی یا ہندوستانی ، جیسا کہ ان اشعار سے ظاہر ہے :

دیکھا تھا کتابوں میں یہ ہی کلام
نظم ہندوی کرکے بولا تمام (شعر ۲۸۲)
یہ عاشور نامہ یہ ہندی زباں
کہوں کربلا کی لڑائی عیاں (شعر ۷۰)
یہ روشن علی نے سنا تھا بیاں
زبانِ ہندوستانی میں بولا عیاں (شعر ۳۵۱۷)

وہ اپنی اس تصنیف کو کہیں ”عاشور نامہ“ کہتا ہے ، جیسا کہ اُوپر کے شعر سے ظاہر ہے اور کہیں ”جنگ نامہ“ کہتا ہے :

کہ اس جنگ نامہ کو ہندی کروں
فہم عقل اتنا نہیں میں دھروں (شعر ۸۴)

درحقیقت یہ عاشور نامہ بھی ہے اور جنگ نامہ بھی ۔ اس میں روشن علی نے واقعاتِ کربلا اور جنگ نامۂ محمد حنیف کو ملا کر ایک کر دیا ہے ۔ محمد حنیف ظالم یزید کو ہلاک کرتے ہیں اور سننے والے عاشور نامہ کو سن کر اطمینان کا سانس لیتے ہیں ۔ روشن علی نے واقعاتِ کربلا اور واقعاتِ محمد حنیف کو ملا کر نہ صرف داستان کو مکمل کر دیا ہے بلکہ ولین کو ہلاک کرکے ٹریجیڈی کو کامیڈی میں بدل دیا ہے ۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ عاشور نامہ اپنے دور میں مقبول رہا ہوگا ۔

روشن علی نے عاشور نامہ میں ان معتبر و غیر معتبر روایات کو استعمال کیا ہے جو اس زمانے میں مروّج تھیں ۔ اگر واقعاتِ کربلا کا ابتدا سے بیسویں صدی تک مطالعہ کیا جائے تو ان میں ایک ارتقا نظر آتا ہے ۔ یہ بذاتِ خود ایک دلچسپ موضوع ہے ۔ زیرِ نظر ”عاشور نامہ“ میں مثنوی کی روایت کے مطابق پہلے حمد ہے ، پھر نعت اور خلفائے راشدین کی منقبت کے بعد وجہِ تصنیف بیان کی گئی ہے ۔ عاشور نامہ کا آغاز امام حسن و حسین کے معجزات و خواب سے ہوتا ہے ۔ یہاں رسولِ خدا ، حضرت علی و حضرت فاطمہ کے ذکر سے مثنوی کی فضا تیار کی جاتی ہے ۔ اس کے بعد روشن علی نے لکھا ہے کہ ایک دن امیر معاویہ نے یزید کو بلا کر کہا کہ مدینے میں ایک شخص زید رہتا ہے جو بہت خوب صورت ہے اور میں بہت دن سے اس پر مبتلا ہوں ۔ خدا کے واسطے اس سے ملاؤ ۔ یہ سوال روشن علی کے لیے بے معنی ہے کہ عربوں کا امرد پرستی کی طرف رجحان نہیں تھا ۔ پھر باپ بیٹے کو بلا کر ایسی بات کیسے کہتا ؟ پھر امیر معاویہ خود خلیفۂ وقت تھے ، وہ براہِ راست زید کو بلوا سکتے تھے ۔ انھیں یزید کا وسیلہ اختیار کرنے کی کیا ضرورت تھی ؟ بہرحال روشن علی نے لکھا ہے کہ یزید یہ سن کر فکرمند ہوا اور ایک نوشتہ لکھ کر حاکمِ مدینہ کو روانہ کیا ۔ قاصد وہاں پہنچا تو حاکم نے زید کو بلوا کر کہا کہ یہ تیرے فائدے کی بات ہے اگر تو یزید کی بہن کو قبول کر لے اور اپنی بیوی کو طلاق دے دے ۔ اس نے اپنی بیوی کو طلاق دے دی اور یزید کے پاس ملک شام پہنچا ۔ زید کو دیکھ کر یزید اپنے محل میں گیا اور واپس آ کر کہا کہ ”میری بہن یہ کہتی ہے کہ تو نے اپنی حسین و جمیل بیوی کو کیوں طلاق دی ؟ اگر طلاق دینے کی وجہ حاکمِ وقت کا حکم یا تیرا لالچ تھا تو پھر تو مجھے بھی کسی لالچ میں آ کر طلاق دے سکتا ہے ۔ زید یہ سن کر بہت افسردہ ہوا اور مدینہ واپس آ گیا ۔ امیر معاویہ سے زید کی ملاقات ہوئی یا نہیں ، اس بات کا کوئی ذکر نہیں ملتا ۔ البتہ یہ بتایا گیا ہے کہ پھر یزید نے موسیٰ اشعری کے ذریعے زید کی عورت کو پیغامِ نکاح بھیجا لیکن اس عورت نے یزید کو قبول کرنے سے انکار کر دیا اور امام حسن سے نکاح کر لیا ۔ موسیٰ اشعری نے یزید کو خبر دی ۔ اس نے سنا تو آگ بگولہ ہو گیا اور کہا :

جو میں بادشاہی کا قابض ہوں
اول میں حسن کو سو جیو سے گنوں (شعر ۳۶۹)

دویم میں حسین کو نہ چھوڑوں کبھی
ماروں ان کو ایک ایک کرکے سبھی (شعر ۳۷۰)

اور یہیں سے دشمنی کی بنیاد گہری ہو گئی ۔ جب یزید تخت پر بیٹھا تو اس نے امام حسن و حسین سے انتقام کے لیے منصوبے بنائے ۔ واقعۂ کربلا اسی دشمنی کا نتیجہ تھا ۔ تخت نشینی کے بعد یزید نے عتبہ کو لکھا کہ وہ دھوکے فریب سے انھیں قتل کردے :

حسن اور حسین کو تو کچھ فند کر
گنا دے جہاں سے مکر چھند کر (شعر ۳۷۹)

اس کے بعد یزید نے دوسرا خط بھیجا جس میں یہ کام نہ ہونے کی صورت میں خود عتبہ کو قتل کرنے کی دھمکی تھی ۔ عتبہ نے خط پڑھا تو اس کے پیروں تلے کی زمین نکل گئی ۔ اس نے سوچا کہ حسن کو کیسے ٹھکانے لگایا جائے ۔ ایک کٹنی سے رابطہ پیدا کیا ۔ اس نے جا کر امام حسن کی ایک بیوی کو بھڑکایا اور کہا کہ اس کے پاس ایک ایسی چیز ہے کہ اگر تو حسن کو کھلا دے تو وہ دوسری بیویوں کے بجائے صرف تیرا ہی ہوکر رہے ۔ نادان عورت تھی ۔ کٹنی کے بہکانے میں آ گئی اور ایک دن جب حسن شکار سے واپس آئے تو کھانے میں ملا کر وہ چیز انھیں کھلا دی ۔ یہ زہر تھا ۔ حسن وفات پا گئے ۔ وفات کے وقت انھوں نے قاسم کو بلایا اور یہ وصیت کی کہ ہمیشہ چچا (حسین) کا حکم ماننا ۔ امام حسن کی وفات کے بعد یزید نے مکہ کے سرداروں کو خط لکھا کہ اگر تم حسین سے دوستی کرو گے تو میں تمھیں قتل کرا دوں گا اور اگر حسین کو مکہ سے نکال دو گے تو انعام و اکرام سے نوازوں گا :

حسین میرا دشمن ہے جانی سدا
کیا اس نے مجھ کو بہو سے جدا (شعر ٦٨٥)
بغیر اس کو مارے نہیں مجھ کو چین
مجھے قتل اس کا ہوا فرضِ عین (شعر ٦٨٦)

سرداروں نے سوچ کر طے کیا کہ کوفیوں سے کہا جائے کہ وہ حسین کو خط لکھیں ۔ عماد نے انھیں ایک خط لکھا کہ اہلِ کوفہ آپ کے ہاتھ پر بیعت کرنے کے لیے بے چین ہیں اور اگر وقت پڑا تو وہ آپ کے ساتھ مل کر دشمن سے جنگ کرنے سے بھی دریغ نہیں کریں گے ۔ حسین ان کے فریب میں آ گئے اور اہل خانہ کے ساتھ کوفہ روانہ ہوگئے ۔ اس کے بعد روشن علی نے جنگ کی

تفصیل دی ہے جو حُر کی شہادت کے بیان سے شروع ہوتی ہے اور پھر باری باری سب میدانِ جنگ میں جاتے ہیں اور شہید ہوتے ہیں۔ جب قاسم جانے لگے تو حسین نے کہا :

بولے شہ نہ تیرا ابھی کام ہے
حسن مجتبٰی کا تو ہی نام ہے (شعر ۱۵۱۷)
ہماری رضا تم اُوپر ہے نہیں
نہ جاؤ جدا ہو کے لڑنے کے تئیں (شعر ۱۵۱۸)

لیکن حضرت قاسم نے اصرار کیا اور جب امام حسین نے دیکھا کہ اب اجازت کے سوا کوئی چارہ نہیں ہے تو وہ غصے میں ان کا ہاتھ پکڑ کر خیمے میں لے گئے۔ سب کی رضا سے حضرت قاسم کے سہرا بندھا اور نکاح پڑھایا گیا۔ روشن علی نے لکھا ہے کہ خوشی کے اس موقع پر عورتوں نے منگل گائے۔ دوسرے مرثیہ گویوں کی طرح روشن علی کا بھی یہ مسئلہ نہیں ہے کہ وہ سوچے کہ میدانِ جنگ میں، جہاں بیشتر افراد شہید ہو چکے ہیں، عورتیں منگل کیسے گا سکتی ہیں۔ اس موقع پر سہرا کہاں سے میسر آ سکتا ہے؟ بہرحال نکاح کے بعد ابھی حضرت قاسم اپنی بیوی کے پاس گئے ہی تھے کہ میدانِ جنگ سے فوجِ یزید نے پکارا :

کہ میدان خالی ہے آؤ شتاب
لڑو آن کر ہم ستی بے جواب (شعر ۱۵۶۵)
بہت وقت گزرا نہ آیا کوئی
سبھی مر گئے یا بچا ہے کوئی (شعر ۱۵۶۶)

یہ سن کر جناب قاسم میدانِ جنگ میں گئے اور نہایت بہادری سے لڑتے ہوئے جامِ شہادت پیا۔ ان کے بعد علی اکبر بن حسین گئے، وہ بھی شہید ہوئے۔ علی اصغر کے تیر لگنے کا بھی واقعہ بیان کیا ہے۔ حضرت زین العابدین نے اجازت چاہی تو حسین نے کہا کہ تم بیمار ہو، اسی وقت اپنا سجادہ نشین مقرر کیا اور دعا دی کہ سارے اولیاء، قطب، غوث تیری نسل سے ہوں گے اور خود میدانِ جنگ میں چلے گئے۔ اس کے بعد امام حسین کی بہادری، شجاعت اور شہادت کو تفصیل سے بیان کیا ہے۔ ان کی شہادت کے بعد اہلِ خاندان پر کیا گزری اس کا حال مختلف افسانوی روایات کے ساتھ بیان کیا ہے اور لکھا ہے :

ستر دو بہتّر ہوئے ہیں شہید
بہ حکمِ الٰہی بہ قہر یزید (شعر ۱۴۳۱)

اس کے بعد مختلف روایات ، واقعات اور خواب بیان کیے گئے ہیں ۔ یہاں سے جنگ محمد حنیف 'عاشور نامہ' میں شامل ہو جاتی ہے ۔ اس میں روشن علی نے بیان کیا ہے کہ کس طرح یزید قتل کیا جاتا ہے اور کس طرح حضرت زین العابدین کو تخت پر بٹھا کر تاج ان کے سر پر رکھا جاتا ہے اور ان کے نام کا خطبہ پڑھا جاتا ہے ۔ دعا پر 'عاشور نامہ' ختم ہو جاتا ہے ۔

'عاشور نامہ' آج کے معیار سے کوئی ادبی تصنیف نہیں ہے لیکن یہ ایک ایسی تصنیف ضرور ہے جس سے شمال میں اُردو زبان کے ارتقا کا سراغ ملتا ہے ۔ یہ ایک مثنوی ہے جو عوام کی جذباتی ضرورت پوری کرنے اور ثوابِ دارین حاصل کرنے کے لیے لکھی گئی ہے ۔ اس دور میں ، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، مذہب کی حقیقی روح مردہ ہو چکی تھی اور رسوم ، مذہبی تقریبات ، مجالس و محافل نے اس کی جگہ لے لی تھی ۔ ایسی محفلوں میں ثواب حاصل کرنے کی غرض سے عزیز و اقارب ، دوست احباب اور اہلِ محلہ ایک جگہ جمع ہو جاتے ۔ ایک شخص ایسی مذہبی نظموں کو ترنم یا تحت اللفظ سے پڑھتا ۔ لوگ توجہ سے سنتے ۔ واقعاتِ کربلا پر آنسو بہاتے ، سینہ کوبی کرتے اور سر پیٹتے ۔ اس کے بعد فاتحہ ہوتی اور اہلِ محفل میں شیرینی تقسیم ہوتی ۔ اُس دور میں ایسی بہت سی نظمیں لکھی گئیں لیکن ضائع ہوگئیں ۔ اسی لیے روشن علی کا 'عاشور نامہ' ، اس دور کی زبان کے تعلق سے ، خاص اہمیت اختیار کر لیتا ہے ۔

عاشور نامہ کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں عوام کی زبان ، عوام کے تلفظ و لہجہ کے ساتھ استعمال ہوئی ہے ۔ اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں لفظوں کا تلفظ کیا تھا ۔ روزمرہ و محاورہ کی کیا صورت تھی ۔ عربی فارسی ، ترکی و ہندی الفاظ کس طرح بولے جاتے تھے ۔ عاشور نامہ کی زبان اس دور کی خالص اُردو ہے ۔ اس میں فارسی تراکیب بھی کم کم استعمال ہوئی ہیں ۔ زبان صاف و رواں ہے اور اظہار بیان کی کمزور روایت کے باوجود روشن علی کو اظہار پر قدرت حاصل ہے ۔ حمد و نعت کے یہ چند شعر دیکھیے :

کروں پہلے توحید ایزد تعال
نہ ہے ذات کو اس کی ہرگز زوال (شعر ۱)
الٰہی تری ذات ہے لم یزل
جہاں سب میں معمور تو ہر شکل (شعر ۲)
توئی ذوالجلال اور توئی والکرم
ہوا ایک پل میں سو تیرا رحم (شعر ۳)

تو بے چوں چگولست قادر کریم
تو واحد ، احد ، ایک ، راحم ، رحیم (شعر ۴)
زمیں آسماں ہیں تجھی سے مقیم
ازل سے ابد تک ہے تو ہی کریم (شعر ۹)
نبی الخلائق ، شفیع الامم
اسی ذات پر ہے نبوت ختم (شعر ۳۰)
ترے نور سے ہیں یہ روشن مدام
سنوارے فلک ساتوں آخر تمام (شعر ۳۷)
ترے نور سے عرش و کرسی کیا
شرف سب نبیوں کا تجھ کو دیا (شعر ۳۸)
ترے نور سے سب کیے یہ عیاں
نہ طاقت زباں کو جو بولوں بیاں (شعر ۴۰)
سبھی مرسلاں میں تو ہے تاج سر
شفاعت کرو گے بہ روز حشر (شعر ۴۴)
درودیں ہزاروں ہیں تجھ ذات پر
و بر آل مجمع کمالات پر (شعر ۴۵)

حمد و نعت میں عربی و فارسی الفاظ زیادہ استعمال ہوئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جن سے ان پڑھ اور تعلیم یافتہ دونوں ، مذہبی مناسبت کی وجہ سے ، مالوس ہوتے ہیں۔ لیکن آگے چل کر اظہار بیان میں عام زبان شامل ہو جاتی ہے ؛ مثلاً میدانِ جنگ کا بیان دیکھیے :

دروازے شہر کے کیے سارے بند   کیا نرغہ ، ان کو اٹھایا یہ دند
ہزاروں سواراں و پیادہ دیگر   ہوئے گرد مسلم کے سب آن کر
لگی ہونے چوطرف سے مار مار   چلے تیر ، شمشیر ، جمدھر ، کٹار
رفیق تھے جو ان کے بہادر جواں   تلواروں سے مارے بہت کوفیاں
جدھر کو پھریں وہ بہادر جواں   نہ طاقت کسی کو جو آوے وہاں
جو آوے مقابل وہ جاوے نہیں   اسی خوف سے کوئی آوے نہیں
کریں جس پہ حملہ اسے ڈالیں مار   گئے ہٹ کے آخر وہ سب نابکار
یزیدی کا لشکر جو بھاگا وہاں   گئے چھوڑ کر کھیت سب کوفیاں
کریں مصلحت مل کے وہ سب جنے   بساری رہے شرم اس کے گنے

اگر یہ سنے گا یزیدی خبر   وہ لعنت کرے گا ہمارے اوپر
کہ چالیس اسواروں سے لشکر ہٹا   جگر ہے مرا اس کے غم سے پھٹا
یزید ہم کو مارے گا پھر گھیر کر   یہ لازم ہے سب کو لڑو کھیت پر
چلو پھر کے تم اس کو پکا کریں   اکیلا اسے کرکے سر کاٹ لیں
یہ سن بات لشکر وہ جلدی پھرا   جو پھرتے ہی ظالم نے ایسا کیا
یہ بد ذات تھا سارے لشکر کے بیچ   برائی کی معلوم تھی اونچ نیچ
اگر یہ نہ بد ہوتا لشکر عیاں   نہ طاقت تھی لشکر کو آوے وہاں
رفیق ان کے جو تھے ہوئے سب شہید   ہوا نور رحمت کا ان پر پدید
کہا پھر یہ مسلم نے اے کوفیاں   مسلمان بھی ہے کوئی با ایماں
کوزہ ایک پانی کا لاوے شتاب   کہ دینا ہے آخر خدا کو جواب
یہ سن کوفیوں نے تلے سر کیا   نہ پانی انھوں نے میسّر کیا
الھی بیچ تھا ایک حبشی جواں   مشک بھر کے پانی کی لایا وہاں
کہ مسلم پیو پانی تم سیر ہو   انھوں نے دعا کی تری خیر ہو
کری حق نے یارو دعا وہ قبول   وہ حبشی اسی وقت پایا حصول

(ص ۸۳، ۸۴)

'عاشور نامہ' کو لکھے ہوئے تین سو سال ہو چکے ہیں لیکن اس کی زبان بنیادی طور پر وہی ہے جو ہم آج بھی بولتے ہیں۔ ادبی لحاظ سے آج اس کی کوئی قابلِ ذکر اہمیت نہیں ہے لیکن زبان و بیان کے ارتقا میں ۳۵۴۴ اشعار کی یہ طویل مثنوی یقیناً اہمیت رکھتی ہے۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ اس دور میں زبان کا کیا کینڈا تھا ؟ اس پر کون کون سے اثرات کام کر رہے تھے۔ عام زبان کا لہجہ اور عربی فارسی ترکی ہندی الفاظ کا تلفظ کیا تھا۔ اس لیے ضروری ہے کہ شمال کی اس مثنوی کا اس زاویے سے بھی مطالعہ کر لیا جائے اور دیکھا جائے کہ اس دور میں شمال اور دکن کی زبان میں کیا فرق تھا اور اس فرق کی کیا نوعیت تھی ؟

(ب) لسانی خصوصیات ، شمال و دکن کی زبانوں کا فرق :

شاہ حاتم نے ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵-۵۶ء میں جب "دیوان زادہ" کا دیباچہ لکھا تو بتایا کہ اُردو میں فارسی فعل و حرف کو استعمال کرنا صحیح نہیں ہے اور آبرو (م ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ء) کا یہ شعر بھی لکھا :

جو کہ لاوے ریختے میں فارسی کے فعل و حرف
لغو ہیں گے فعل اس کے ریختے میں حرف ہے

لیکن یہ تقریباً نصف صدی بعد کی بات ہے۔ حاتم کے "دیوان قدیم" میں خود اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ روشن علی کے دور میں فارسی کے فعل و حرف عام طور پر ادبی زبان میں استعمال ہوتے تھے۔ عاشور نامہ میں اس کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں، مثلاً:

فارسی حرف "بر" کا استعمال
ع تو گلزار آتش کیا "بر" خلیل (شعر ۸)
فارسی حرف "از" کا استعمال
ع کہ کیا حکم ہو "از" اماماں مکر (شعر ۴۷)
فارسی حرف "در" کا استعمال
ع و "در" روم شام و شرق و غرب (شعر ۵۳۰)

حاتم نے اپنے دور کی زبان کے اصولوں میں ایک اصول یہ بھی بتایا ہے کہ عربی و فارسی کے الفاظ صحیح تلفظ کے مطابق استعمال کرنے چاہییں لیکن روشن علی کے دور میں یہ الفاظ اسی طرح لکھے جاتے تھے جس طرح یہ بولے جاتے تھے۔ عاشور نامے میں کثرت سے اس کی مثالیں ملتی ہیں، مثلاً:

شَکَل ع جہاں سب میں معمور تو ہر شکل (شعر ۲)
خَلَق ع ہے خالق خلق کا رب العالمین (شعر ۱۸)
حَشَر ع حشر تک جو کوئی لیوے اس کا نام (شعر ۲۶)
خَتَم ع اسی ذات پر ہے نبوت ختم (شعر ۳۰)
شَرْفْ ع دیا شرف حق نے سو ان کو نہ مال (شعر ۵۰)
ظُلَم ع یہ غربت اونھوں کے ظلم ظالماں (شعر ۶۶)
فِکَر ع فکر دل میں اپنے تو اب مت دھرے (شعر ۱۰۰)
اَصْلْ ع ہے تعبیر اس خواب کی یہ اصل (شعر ۱۲۷)
بُغَضْ ع بغض اس کے دل میں ہے سو گیان کر (شعر ۳۸۹)

دَرْخَتْ ع و درخت سے جس دم أتارا أنے (شعر ۹۴۳)
جَبَر ع سہو اپنے اُوپر قہر اور جبر (شعر ۹۹۶)

ایک جگہ صِفْتْ باندھا ہے اور دوسری جگہ صحیح تلفظ کے ساتھ صِفَتْ بھی باندھا ہے:

صِفْتْ ع تری جگ میں ہے صفت لیکن عیاں (شعر ۱۱)
صِفَتْ ع زباں کو سکت دے صفت بولنا (شعر ۱۲)

بہت سے الفاظ جو آج تشدید کے ساتھ بولے جاتے ہیں، روشن علی کے دور میں بغیر تشدید کے بھی مستعمل تھے۔ اسی طرح وہ الفاظ جن میں تشدید نہیں ہے، تشدید سے بھی بولے جاتے تھے، خصوصاً ضرورتِ شعری کے لیے اس قسم کے تصرفات جائز تھے، مثلاً:

بغیر تشدید کے:

قضا اور قدرت یہ صادق سَچا
جو کچھ تو کرے گا بجھے وہ اَچھا (شعر ۶۲)
ع قصا مختصر پیاس کا جوش تھا (شعر ۵۰۴)

یہاں لفظ سچا، اچھا اور قصا بغیر تشدید کے استعمال ہوئے ہیں۔

تشدید کے ساتھ:

ہوئے پاک کپڑے گودی ابّ سوں (شعر ۱۳۳)
رنگا رنگ کوّڑ سبھی چن کر (شعر ۲۰۲)
دیے وہ شہیدوں کی جگّہ خدا (شعر ۲۱۷)
وہ کدبانو سلّام آ کر کہا (شعر ۴۳۸)
کری بات قبوّل یہ شاہ کی (شعر ۱۱۰۶)

'عاشور نامہ' میں اسمائے ضمائر کی مختلف صورتیں ایک ساتھ استعمال میں آئی ہیں جن میں سے بہت سی بعد کے دور میں ترک ہو گئیں۔ چند صورتیں یہ ہیں:
وہ (شعر ۶۷۶)، تو، مجھ، میں (۶۸۲)، میرا، تم، (۶۰۲)، میرے، میری (۶۷۲)، ہم (۵۸۳)، ہمن (۵۸۴)، اولھوں (۴۹۲)، انھو (۴۸۸)، انے

(١۴٠) ، أن (٦٩٨) ، تمنٗ (١٩٢) ، تمھیں ، تمیں ، (٣٩٦) ، یہ (٥٨٨) ، ترا (٨٨٩) ، تمرے (٦٢٦) ، تمھاری (۷٠٠) ، تیرے (۷٠٢) وغیرہ ۔

اسی طرح اس دور میں نون غنہ کا استعمال عام طور پر ہوتا تھا ۔ یہی صورت ہمیں عاشور نامہ میں ملتی ہے ، مثلاً :

ع نبی جا دلاسا دیوؤ فاطماں (شعر ١٩٠)
ع پونچھا سوز سیتی اے دل بند من (شعر ١٩٢)
ع چلے کوچ در کوچ وے ظالماں (شعر ٨١٦)

یہاں نون غنہ کا استعمال زائد ہے لیکن اب بھرنش میں ں عام طور پر اسی طرح استعمال ہوتا تھا اور زبان پر یہ اثرات ابھی باقی تھے ۔

”عاشور نامہ“ میں واحد لفظ کی جمع زیادہ تر ”وں“ اور ”ی ں“ لگا کر بنائی گئی ہے ۔ مثلاً :
ماتوں (شعر ۳۷) ، نبیوں (٣٨) ، دوستوں (٥۷) ، عاشوروں (٦٨) ، شاہزادوں (١٨١) ، کپڑوں (٢٠٣) ، سرداروں (٣٩٥) ، سوکنوں (۴۷٢) ، تیغیں (١١٦٣) وغیرہ ، لیکن بعض الفاظ کی جمع ”اں“ لگا کر بھی بنائی گئی ہے ۔ مثلاً :

مرسلاں (۴۴) ، شہیداں (١١٨) ، ہزاراں ، سواراں (٨۴٩) وغیرہ ۔ ان کے علاوہ مبارک بادیاں (١٣٥) ، دختریں (۴١٦) بھی ملتی ہیں ۔ اسی دور میں واحد سے جمع بنانے کی یہ سب صورتیں ایک ساتھ رائج تھیں ۔

جہاں تک حرف کا تعلق ہے ، ان میں تے (۴١) ، سیتی (٥٣) ، ستی (١٥٢) ، منے (٣٢١) ، أوپر بمعنی پر (۴٨٣ و ١١٣٨) کے علاوہ بہتر ، کدھی ، اتا ، سوں (سے) ، موں (میں) ، انی ، کوں (کو) اتے (اتنے) وغیرہ بھی ملتے ہیں ۔ اس دور میں کم و بیش سب حرف ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں ۔ فارسی حرف از ، بر ، در ، بہ بھی ساتھ ساتھ حسب ضرورت استعمال ہو رہے ہیں ۔

بہت سے الفاظ جو آج مؤنث ہیں اُس زمانے میں مذکر بولے جاتے تھے ۔ مثلاً :

وجہ ع وجہ اس کا میں نے یہ ظاہر کرا (شعر ٥٢)
عقل ع ولے عقل اتنے کہاں ہے مرا (شعر ٨٢)
ندا ع اسی وقت حق سے یہ آیا ندا (شعر ٦٢٠)
سزا ع بے ادبی کری تھی سزا یہ ملا (شعر ١٠٦١)

علامت فاعلی ”نے“ کا استعمال دکنی اُردو کے برخلاف شمال کی زبان میں عام تھا ۔ یہی صورت عاشور نامہ میں ملتی ہے ۔ مثلاً :

ع فرمایا انھوں نے تو سن اے فقیر (شعر ٩٣)

ع گیا عرض میں نے کہو تم بیاں (شعر ۹۵)
ع عجب حق تعالیٰ نے کی تھی وہ رات (شعر ۱۰۳)

لیکن کہیں علامت فاعلی ”نے“ حذف بھی کر دی گئی ہے۔ مثلاً :

ع فرمایا انھوں تو سن بات عین (شعر ۹۶)
ع موافق قصوں کے خبر میں دیا (شعر ۱۰۵)

اسی طرح ”کر“ یا ”کے“ بھی کہیں حذف کر دیے ہیں۔ مثلاً :

ع یہ سن بات ایسا ہوا شاد دل (شعر ۹۷)
ع اسی وقت اُٹھ میں قدم پر گرا (شعر ۹۸)

لیکن اکثر موجود بھی ہے جیسے :

ع رضا حق کے اُوپر سو راضی رہیں (شعر ۳۸۷)

حرف کی ایک دلچسپ صورت یہ ملتی ہے کہ دو حروف ایک ساتھ استعمال کیے گئے ہیں۔ یہ صورت قصہ ”مہر افروز و دلبر“ اور ”کربل کتھا“ میں بھی ملتی ہے، جو بعد کے دور میں ترک کر دی گئی۔ مثلاً :

ع سوال ان کے کا کچھ دیا نہیں جواب (شعر ۱۸۲)
ع کرامت شہوں کی کا حد ہے کہاں (شعر ۲۸۳)
ع یہ مضمون لکھ کرکے قاصد بلا (شعر ۲۹۹)
ع قربان گرد ان کے کے پھرتا تھا میں (شعر ۱۹۰۲)

عاشور نامہ میں تھے، تھی، تھا کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں اتھا، اتھی، اتھیں بھی استعمال ہوئے ہیں۔ مثلاً :

ع ترے بھید میں کنت کنزاً اتھا (شعر ۱۵)
ع کہ تقدیر اب کی اتھی سو ہوئی (شعر ۵۳۲)
ع کہ گھر بیچ بیٹھیں اتھیں فاطماں (شعر ۶۰۹)

فعل کی دوسری صورتیں وہی ہیں جو میر و سودا کے دور تک ملتی ہیں۔ مثلاً :
آوتے (۲۰۱)، سووتے (۲۵۱)، سوؤتا (۴۹۹)، کھوؤتے (۶۴۹)، آئے کر (۶۴)، سمجھائے کر (۳۲۵)، ہے گا (۴۸۰)، ہوئے گا (۲۹۸)، ہیں گے (۴۵۰)، ہے گی (۶۰۸) وغیرہ۔

ماضی مطلق کی وہی شکل ملتی ہے جو شمال سے مخصوص ہے اور آج بھی اُردو میں اسی طرح مستعمل ہے۔ مثلاً :

ع کتب معتبر سے سنا یا پڑھا (شعر ۱۱۵)
ع مدینے کو بھیجا شتابی چلا (شعر ۲۹۹)

ع لکھے کو جو دیکھا تو اس زید نے (شعر ۲۰۱)
ع وہ پیالہ شہادت انھوں نے چکھا

یہ صورت دکنی اُردو کے ماضی مطلق سے مختلف ہے جہاں سنا کے بجائے سنیا ، پڑھا کے بجائے پڑھیا ، بھیجا کے بجائے بھیجیا ، چلا کے بجائے چلیا ، دیکھا کے بجائے دیکھیا اور چکھا کے بجائے چکھیا استعمال ہوتا ہے -

عاشور نامہ کے چند اور لسانی پہلو قابل غور ہیں :

(۱) ایک جگہ ہار لگا کر مرکب بنایا ہے - یہ دکنی میں عام ہے لیکن شمال کی زبان میں اس کا استعمال کم ہے :

ع حکم تب ہوا اس کرنہار کا (شعر ۲۳۲)

(۲) واؤ عطف کا استعمال عربی و فارسی الفاظ کے علاوہ ہندی الفاظ کے ساتھ بھی عام طور پر کیا گیا ہے - یہ صورت اس پوری صدی میں نثر اور شاعری دونوں میں ملتی ہے - اس کو ہمیں پھر اختیار کر لینا چاہیے - اس سے زبان کی قوتِ اظہار کے ساتھ اچھی نثر لکھنے میں آسانی پیدا ہوگی - عاشور نامہ میں واؤ عطف کی چند صورتیں یہ ہیں :

ع نین سوتے ہیں و دل جاگتا (شعر ۸۳)
ع یتیم ہوں گے پیاسے و تشنہ سبھی (شعر ۲۳۰)
ع کہ بھائی و چاکر سبھی ان کرے (شعر ۱۳۵۱)

اسی طرح رات و دن (۹۳۰) ، جورو اپنی و لڑکے (۹۶۱) ، حسین سے و تم سے (۱۱۳۰) ، دنیا و دکھ (۱۳۳۷) وغیرہ ملتے ہیں -

(۳) لفظوں کا املا اسی طرح لکھا جا رہا ہے جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں - مثلاً :

بلکل (بالکل) ع لکھو ہم کو احوال بلکل سبھی
الودا (الوداع) ع ہوئے شاہ ثانی ستی الودا
شرو (شروع) ع صبح ہوتے میں نے شرو ہی کیا (شعر ۱۰۵)
واہ ویلا (واویلا) ع کیا واہ ویلا انے بہت سا (شعر ۱۳۰)

اسی طرح زعم کو ”زوم“ لکھا گیا ہے - بغل کو بگال (۱۶۰) ، سنبھال کو سمھال (۹۳۳) ، دکھایا کو دیکھایا (۷۰۵) ، تغیّر کو تاغیر (۱۱۲۱) شیرینی کو شرنی (۱۳۹۷) وغیرہ -

(۴) ”بھی“ کا استعمال بھی دلچسپ ہے - یہ محمد شاہی دور میں مستعمل تھا خصوصاً اس دور کے مرثیہ گویوں کے ہاں عام تھا - ’عاشور نامہ‘ میں اس کا

استعمال اس طرح ہوا ہے :

ع بھی افلاک ساتوں پڑی کھلبلی (شعر ۵۱۱)
ع بھی صندوق کے تئیں طلب شہ کیا (شعر ۱۸۵۸)

"بھی" کا یہ استعمال دکن میں بھی ملتا ہے ۔ مثلاً :

ع بھی پھر پڑیا ہے جگ شور و شر میں[8] (عشقی)

(۵) عوام میں آج کی طرح اس دور میں بھی "مع" کے بجائے "بمعہ" رائج تھا ۔ یہی صورت عاشور نامہ میں ملتی ہے ۔ مثلاً :

ع بمعہ کشتی تینوں کو رکھ ایک جا (شعر ۵۵۳)
ع رکابا بمعہ اسپ دونوں قلم (شعر ۱۲۰۶)
ع بمعہ گھوڑوں دونوں گرے نابکار (شعر ۱۲۰۷)

'عاشور نامہ' میں دوسرے الفاظ بھی اسی طرح استعمال کیے گئے[9] ہیں جیسے وہ بولے جاتے تھے ، مثلاً مہربانی کے بجائے مہربانگی ، اتنی کے بجائے اتی ، کتنے کے بجائے کتے وغیرہ :

ع مہربانگی سے و رخصت کیا (شعر ۷۲۷)
ع میرے دل میں تب فکر اتی ہوئی (شعر ۱۹۲۶)
ع کتے مارے موذی وہ دوزخ گئے (شعر ۲۰۳۸)

(٦) اس دور میں "ڈ" کا استعمال کثرت سے تھا ۔ "نوادر الالفاظ" میں اس کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں ۔ عاشور نامہ میں ، جو ۱۱۰۰ھ کی تصنیف ہے ، ڈ کا استعمال بہت کم ہے ۔ ممکن ہے مخطوطے کے کاتب نے اپنی طرف سے یہ تبدیلی کر دی ہو :

ع کمر باندھ بڑھیا نے لے ہاتھ ڈھالپ (شعر ۱۷۲۲)

(۷) روشن علی نے قافیوں کے استعمال میں بھی آزادی کو روا رکھا ہے : مثلاً عقل اور دل کا قافیہ باندھا ہے (۳۸۱) ، الودا اور غلغلا (٦۳۰) ، حر اور بہتر (۸۰۷) ، آئے اور پانی (۸۱۲) طفل اور عقل (۱۰۷۱) کو بطور قافیہ استعمال کیا ہے ۔

(۸) عاشور نامہ میں بہت سے الفاظ ایسے بھی نظر آئے جو دکنی اُردو میں عام طور پر استعمال ہوتے ہیں ۔ مثلاً :

بیگ (٦۳٦) ، میانے (۸۸۸) ، دند (۲۰۳۳) ، گپت (۱٦) ، پرگٹ (۱٦) ، ادھک (۱۵۳) ، چت (۳٦۰) ، بلہار (۵۸۸) ، اچرج (۱۸۰۵) وغیرہ اور ان کا استعمال شمال کی زبان میں کم ہے ۔

عاشور نامہ کی زبان کا اگر اسمٰعیل امروہوی (م ۱۱۲۳ھ/۱۷۱۱ع)[۹] کی مثنوی ''وفات نامہ بی‌بی فاطمہ'' اور ''مثنوی معجزۂ انار'' کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو شمال اور جنوب کی زبانوں اور ان کے لہجوں کا فرق سامنے آ جاتا ہے۔ یہ دونوں ایک ہی زبان کے روپ ہیں۔ اسمٰعیل امروہوی شمال سے تعلق رکھتے ہیں[ف۱] لیکن دکن میں بسلسلۂ ملازمت طویل قیام کی وجہ سے انھوں نے یہ دونوں مثنویاں دکنی اُردو میں لکھی ہیں۔ قیام کے علاوہ دوسری وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ دکنی ادب کی روایت، شمال کی ادبی روایت سے زیادہ قدیم ہے۔ اسمعیل امروہوی نے اسی ادبی زبان کو اپنا معیار بنایا اور اسی میں اپنی مثنویاں لکھیں۔ اس بات کا ثبوت ہمیں فارسی گو ناصر علی کی اُردو غزلوں سے بھی ملتا ہے جو دکن کے دوران قیام لکھی گئیں اور ان میں زبان کا وہی روپ اختیار کیا گیا جو معاصر دکنی شعرا کے ہاں ملتا ہے۔ اس صورت میں اسمٰعیل امروہوی کو شمالی ہند کی زبان کا نمایندہ یا ان کی مثنویوں کو ''دلی کی قدیم ترین مثنویاں'' کہنا صحیح نہیں ہے۔ ان کا مطالعہ دکنی روایتِ ادب کے ساتھ ہی کیا جانا چاہیے۔ اگر اسمٰعیل امروہوی کی ان دونوں مثنویوں ـــــ ''وفات نامہ'' (۱۱۰۵ھ/۹۴-۱۶۹۳ع)[ف۲] اور ''معجزۂ انار'' (۱۱۲۰ھ/۱۷۰۸ع)[ف۳] کا مقابلہ

ف۱۔ اسمٰعیل امروہہ کے رہنے والے تھے جس کا ذکر انھوں نے اپنی مثنویوں میں خود کیا ہے:

ع وطن امروھا میرا ہے شہر نام (شعر ۳۱۱)، وفات نامہ بی‌بی فاطمہ، ص ۱۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۹ع۔

ع کہ ہے امروھا شہر میرا وطن (شعر ۱۳۰)، مثنوی معجزۂ انار، ص ۱٦۵، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۹ع۔

ف۲۔ اتھے سال ہجری نبی کے عیاں + گیارہ سو اور پانچ تھے بوجھہ جان (۱۱۰۵ھ) اُردو کی دو قدیم مثنویاں، نائب حسین نقوی، ص ۱۳۰، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۹ع۔

ف۳۔ گیارہ سو اُوپر بیست سن تھے لبی + اسی روز قصہ کہا میں سبھی (۱۱۲۰ھ)، ایضاً۔ فاضل مرتّب نے میر اسمعیل امروہوی کا جو شجرۂ نسب دیا ہے ([illegible] میں انھیں سید شرف الدین شاہ ولایت (م ۷۸۳ھ/۱۳۸۱ع) (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

جن کے اشعار کی تعداد علی‌الترتیب ۳۱۹ اور ۱۴۸ ہے ، اس دور کے دوسرے دکنی شعرا مثلاً اولیا ، محب کے وفات ناموں ، مختار و فتاحی کے میلاد ناموں ، حسین ذوق کی مثنویوں وصال العاشقین (۱۱۰۹ھ/۹۸-۱۶۹۷ع) اور نزہت العاشقین (۱۱۱۱ھ/۱۷۰۰ - ۱۶۹۹ع) سے کیا جائے تو یہ کوئی قابلِ ذکر مثنویاں نظر نہیں آتیں - اسمعیل امروہوی کی یہ دونوں مثنویاں چونکہ قریب قریب اسی دور میں دکنی اُردو کی روایت میں لکھی گئی ہیں اس لیے ’’عاشورنامہ‘‘ کے ساتھ ’’وفات نامہ‘‘ اور ’’معجزۂ انار‘‘ کے تقابلی مطالعے سے شمال اور دکن کی زبانوں کا فرق سامنے آ جائے گا - آئیے دیکھیں اسمعیل امروہوی کی ان دونوں مثنویوں میں زبان کی کیا نوعیت ہے ؟

(۱) ’’عاشور نامہ‘‘ میں ماضی مطلق پڑھنا سے پڑھا ، چلنا سے چلا ، دیکھنا سے دیکھا بنایا گیا ہے جب کہ ’’وفات نامہ بی‌بی فاطمہ‘‘ اور مثنوی ’’معجزۂ انار‘‘ دونوں میں لینا سے لیوتا ، پڑھنا سے پڑھیا ، دیکھنا سے دیکھیا ، کہنا سے کہیا بنایا گیا ہے اور ماضی مطلق بنانے کا یہ طریقہ دکنی اُردو کے ساتھ مخصوص ہے ، جیسے :

ع ترا نام ہردم کوئی لیوتا (شعر ۲ وفات نامہ)
ع پڑھیا نعت جو میں کہیا دل کہ زود (شعر ۱۹ وفات نامہ)
ع دیکھیا ایک بارات عرش کے اُوپر (شعر ۸۴ وفات نامہ)
ع دوجی بات تم شرف جو پائیا (شعر ۹۷ وفات نامہ)
ع خدا نے منافق کو دکھلائیا (شعر ۹۷ وفات نامہ)
ع غصے ہو گیا بولیا آشکار (شعر ۳۴ معجزۂ انار)

(۲) ’’عاشور نامہ‘‘ میں لفظوں کی جمع عام طور پر ’’اں‘‘ لگا کر نہیں بنائی

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

کی چھٹی پشت میں دکھایا ہے - شاہ ولایت اور اسمٰعیل امروہوی کی وفات میں ۴۳۰ سال کا وقفہ ہے - ایک صدی میں تین پشتیں شمار ہوتی ہیں - اس طرح اسمٰعیل کو شاہ ولایت کی نویں پشت میں ہونا چاہیے لیکن یہاں اسمٰعیل چھٹی پشت میں آ جاتے ہیں - اس لیے یہ سوال پھر باقی رہ جاتا ہے کہ یہ کون سے اسمٰعیل ہیں ؟ وہ جن کا ذکر فاضل مرتب نے کیا ہے یا کوئی اور ؟ (ج - ج)

گئی لیکن اسمعیل امروہوی کے ہاں ، دکنی کی طرح ، یہی قاعدہ استعمال کیا گیا ہے۔ مثلاً :

ع یہی چاہئے عورتاں جو مرد (شعر ۲۰۹ وفات نامہ)
ع نبی ادمیاں بیچ کیتا خدا (شعر ۱۷ وفات نامہ)
ع ارے لوگاں غافل رہونا مدام (شعر ۲۸۱ وفات نامہ)
ع کبیراں صغیراں فقیراں تراس (شعر ۲ معجزۂ انار)

اسمعیل کے ہاں جمع کی ایک اور صورت بھی ملتی ہے جو شمال کی اُردو میں مشکل سے نظر آئے گی :

ع ہمن عاجزن کا تو ہیں دستگیر (شعر ۱۲ وفات نامہ)
ع جو چادر اٹھے دوستن کی لیوے (شعر ۲۷ وفات نامہ)

(۳) عاشور نامہ میں ج یا چ تاکیدی بمعنی ”ہی“ (جو دکنی میں مرہٹی کے اثر سے آیا ہے اور نہ صرف کثرت سے استعمال ہوا ہے بلکہ لفظ ”نکو“ کی طرح دکنی اُردو کی پہچان بن گیا ہے) کی ایک مثال بھی نہیں ملتی لیکن اسمعیل امروہوی کے ہاں یہ بار بار استعمال ہوا ہے۔ مثلاً :

ع کہ تھا آب کوثر اسی کاچ فام (شعر ۵۹ وفات نامہ)
ع دوجے بچہ حسین اور حریاج تھا (شعر ۵۷ وفات نامہ)
ع اسے بھی منائے موں بھریاج تھا (شعر ۷۵ وفات نامہ)
ع بی‌بی کو دھیج اپنا دیتاج سب (شعر ۷۷ وفات نامہ)
ع دنی پانچ دن کا ہے سنیاج جان (شعر ۳۰٦ وفات نامہ)
کہا میں مدینے میں رہتاج ہوں
یہی بات سچ مان کہتاج ہوں (شعر ۵۸ معجزۂ انار)

(۴) اسمعیل کی مثنویوں کی زبان پر وہ اثرات بھی نظر آتے ہیں جو گجرات سے دکن گئے تھے۔ مثلاً مصدر اچھنا ، اور اچھے ، اچھی ، تروت وغیرہ۔ یہ دکنی میں عام ہیں اور اسمعیل کے ہاں عام طور پر ملتے ہیں۔ مثلاً

ع تمہارا شکم بیچ بولا اچھے (شعر ۳۱ وفات نامہ)
ع کہو تم ہمن ساتھ کیسے اچھی (شعر ۹۴ وفات نامہ)
ع کچا گچ بھرہا نور میں تروت (شعر ۵۲ وفات نامہ)
ع ملک موت جد آئے بیٹھے ترت (شعر ۱۲۴ وفات نامہ)

(۵) اسی طرح اسمعیل کی مثنویوں میں ، دوسری دکنی مثنویوں کی طرح ، پراکرتی الفاظ کا اثر و استعمال زیادہ ہے ، مثلاً وفات نامہ میں سمرت دھنی ،

دھرتری ، سنگات ، انوپ ، ایتال ، ایبال ، باج ، بکھان ، تبروت ، جھلکار ، جھومک وغیرہ الفاظ ملتے ہیں جو دکنی میں عام ہیں ۔

(۶) جہاں تک ضمائر کا تعلق ہے ، وہ کم و بیش ذرا سی بدلی ہوئی شکل کے ساتھ شمال اور دکن دونوں جگہ یکساں ہیں ۔ عاشور نامہ کے ضمائر ہم لکھ آئے ہیں ۔ وفات نامہ اور معجزۂ انار میں اسمائے ضمائر اور ان کی مختلف صورتیں یہ ہیں :

وفات نامہ : توں (۳) ، تیں (۹) ، ہمن (۳۸ ، ۳۹) ، یو (۳۱) ، انوں (۴۰ ، ۱۵۷) ، اون (۷۰) ، اونو (۸۶) ، میں (۱۲۹) ، تمن (۱۳۶) ، ممتاں (۱۳۷) ، مجہ (۱۴۱) ، مجھے (۱۴۳ ، ۱۵۳) ، تمے (۱۵۵) ، تم (۱۵۶ ، ۱۶۴) ۔

"معجزۂ انار" میں ان کے علاوہ ایک صورت "تمو" بھی ملتی ہے :

ع ثواباں حشر گوں تمو سیں جوئی (شعر ۱۲۷)

عاشور نامہ میں وہ ، تو ، تم ، میں ، ہم کا استعمال نسبتاً زیادہ ہے ۔

(۷) یہی صورت حروف کے ساتھ ہے ۔ "وفات نامہ" میں نے ، سیتی ، سیں ، سوں ، منے ، موں ، آنگے کے علاوہ 'تھیں' بمعنی 'سے' اور 'منیں' بمعنی 'میں' بھی استعمال ہوئے ہیں ۔ جہاں تک فارسی حروف کا تعلق ہے اُن کا استعمال عاشور نامہ کی طرح اسمعیل کے ہاں بھی عام ہے ۔ مثلاً :

ع کہا کوئی ایسا نہیں در جہاں (شعر ۲۷ ، معجزۂ انار)
ع دیکھے کیا بی‌بی کوں جو در خواب میں (شعر ۲۸۰ ، وفات نامہ)

(۸) عاشور نامہ میں اتھا اور اتھی وغیرہ کا استعمال کم ہے ۔ اسمعیل کے ہاں اتھا ، اتھی اور "اہے" کا استعمال دکنی اُردو کی طرح عام ہے ۔

فعل کی دوسری صورتیں کم و بیش ، سوائے ماضی مطلق کے ، وہی ہیں ۔ مثلاً ہیں گے (وفات نامہ ۱۲) ، آئے گے ، جائے گے (۱۲۷) ، دیوئ (۲۸۲) ، جائے کر ، ہوئے کر (۲۸۶) ، غصے ہو گیا (معجزۂ انار ۲۴) ، ظاہر کریں (۲۹) ، پکڑ لاویں (۳۱) ، آوے (۵۰) وغیرہ ۔

اسمعیل کے ہاں ایسے مصادر بھی ملتے ہیں جو شمال میں مستعمل نہیں ہیں ۔ مثلاً :

ع ہر اک آرزو کی پوراتا ہے آس (ص ۲ ، معجزۂ انار)

(۹) جہاں تک متحرک لفظوں کو ساکن اور ساکن کو متحرک استعمال کرنے کا تعلق ہے عاشور نامہ اور اسمعیل کی دونوں مثنویوں میں یکساں صورت ہے ۔ عاشور نامہ کے مطالعے میں ہم ایسے الفاظ کی مثالیں دے آئے ہیں ۔ اسمعیل

کے ہاں رِزْق (وفات نامہ ۶) ، اَبَر (۷) ، بَخُتْ (۱۷) ، وُقَتْ (۵۰) ، بَخَش (۱۰۳) حَشَر ، دَرَد (۲۰۹) ، عَقَل (۴۲) حُکَم (۳۲) وغیرہ ۔ یہ عمل شمال اور دکن میں یکساں ہے ۔

(۱۰) شمال و دکن میں مشدّد و غیر مشدّد الفاظ کے استعمال کی نوعیت بھی یکساں ہے ۔ مثلاً :

ع غُصے ہو گیا بولیا آشکار (معجزۂ انار ۳۴)
ع برکتّت اسی معجزے کا خدا (معجزۂ انار ۱۳۳)

(۱۱) جہاں تک تلفظ و املا کا تعلق ہے اسمعیل کے ہاں بھی ، روشن علی کی طرح ، لفظ اسی طرح لکھا جا رہا ہے جس طرح وہ بولا جا رہا ہے مثلاً دھیج (جہیز) وفات نامہ ۷۱ ، ۸۹ ، بیبی (بی بی) ۲۲ ، ۳۴ ، غمگی (غمگیں) ۸۰ ، قست (قصد) ۱۶۹ ، الدیشا (۱۷۳) ، ملک موت (ملک الموت) ۱۹۵ ، ۲۱۱ ، کھلابلی (کھلبلی) ۲۳۳ وغیرہ ۔

(۱۲) دکنی میں زیادہ اور شمال میں کم اضافت کے بجائے ”ے“ کا استعمال ہوتا ہے ۔ اسمٰعیل کے ہاں بھی یہ صورت نظر آتی ہے ۔ مثلاً :

سخن یو سنیا کافرے نابکار (۳۴ معجزۂ انار)

(۱۳) دکنی میں حرف گرا کر مرکب بنانے کا طریقہ عام ہے ۔ یہ صورت عاشور نامہ میں کم اور اسمعیل کے ہاں کثرت سے ملتی ہے ۔ مثلاً :

ع ٹھکانا جنت بیچ اوس دیوتا (۲ وفات نامہ)
ع پیدائش کریں اُن اُوپر بھوتری (۷ وفات نامہ)
ع کہ بد نفس لاگا ہے انساں دنبال (۱۱ وفات نامہ)
ع رفاقت خدیجہ کرو جا ابھی (۴۷ وفات نامہ)
ع لے گر فاطمہ کوں انوں پاس تے (۵۸ وفات نامہ)
ع حُوراں تیرے لئے کھڑی ہیں انوب (۱۷۱ وفات نامہ)

اسمٰعیل نے جہاں ’کے‘ ’کر‘ استعمال کیا ہے وہ محض بھرتی کے لیے ہے تاکہ شعر ساقط الوزن نہ ہو جائے ۔ مثلاً

ع سحر کوں اذاں کے وقت کے اُوپر (۵۰ وفات نامہ)

عاشور نامہ اور اسمعیل کی مثنویوں کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ روشن علی شمال کی زبان لکھ رہے ہیں اور اسمعیل امروہوی اس کا دکنی روپ استعمال کر رہے ہیں ۔ یہ بات یاد رہے کہ اس دور میں لفظوں کو اسی صورت

میں استعمال کرنا ، جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں ، اس بات کی دلیل نہیں ہے کہ شاعر یا مصنف جاہل یا کم سواد ہے ۔ ناصر علی کی اُردو شاعری میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ جن الفاظ کو وہ اپنی فارسی شاعری میں پوری صحت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں انھی الفاظ کو اُردو میں اس طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں ۔ یہی صورت ہمیں دوسرے فارسی شعرا خان آرزو ٹیک چند بہار ، انند رام مخلص ، سعداللہ گلشن ، شرف الدین خاں پیام وغیرہ کے ہاں بھی ملتی ہے ۔ اس دور کی زبان کو پوری طرح سمجھنے کے لیے ہم اسی دور کے فارسی کے ریختہ گویوں کے ہاں سے چند مثالیں درج کرتے ہیں :

ساکن و متحرک اور کے محزوف کی مثالیں :

ع   خَلَقْ کو تشنگی دیدار تجھ گل کی حابی ہے   (انند رام مخلص)

ع   زُلَفْ ہیں یوں پڑی اوس گردن اُوپر   (مخلص)

ع   کوئی کس ساتھ ایسی فصلِ گل میں دل کو پرچاوے
(ٹیک چند بہار)

ع   بھرا ہے درد مندی کا دھواں اس کے دماغ اندر   (مخلص)

علامتِ فاعلی ''نے'' کو محزوف کرنے کی مثال :

ع   زلف کے کھول جب تم بال ڈالے   (مخلص)

اسمائے ضمائر میں ہمے (ہمیں) ، تماریں ، یو ، تمارے ، اون ، اوس مخلص کے ہاں ملتے ہیں ۔ وو (وہ) بیدل کے ہاں اور 'مج' گلشن کے ہاں ملتے ہیں ۔

مخلص کے ہاں ڈ کا استعمال ملتا ہے جیسے نپھوڈا ، اوڈن وغیرہ ۔ اسی طرح جمع کی بھی ساری شکلیں ملتی ہیں ۔ مخلص کے ہاں زلفیاں ، زلفاں ، گلشن کے ہاں الجھواں ، بہار کے ہاں دلبروں اور عذابوں ملتی ہیں ۔ حروف میں ، سیں ، منے ، سوں مخلص کے ہاں اور لگ (تک) ، کوں گلشن کے ہاں ملتے ہیں ۔ اسی طرح تلفظ و املا میں اکھیاں (الکھیاں) ، سبھ (سب) ، بیچ (بیچ) مخلص کے ہاں ، لیں (نے) بیدل کے ہاں ، بگانہ (بیگانہ) دوانا (دیوانہ) جھونٹا (جھوٹا) آرزو کے ہاں ۔ تڑپھ (تڑپ) انجام کے ہاں ، کوڈھب (کڈھب) اُمید کے ہاں ، اور زکات (زکٰوۃ) پیام کے ہاں ملتے ہیں ۔ آرزو نے جان اور کانٹھ کو مذکر باندھا ہے ۔

اب اگر فارسی گویوں کے ہاں بھی یہی صورتیں ملتی ہیں اور وہ الفاظ کو جس طرح بول رہے ہیں اسی طرح اپنی اُردو شاعری میں باندھ رہے ہیں ،

مذکر و مؤنث کو اپنے دور کے مطابق استعمال کر رہے ہیں ، جمع بھی اسی طریقے سے بنا رہے ہیں جس طرح سارا معاشرہ بنا رہا ہے اور ضمائر ، حرف ، فعل کی وہی شکلیں استعمال کر رہے ہیں جو ان کے دور میں مروج ہیں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اس دور میں زبان کی یہی مروجہ صورت تھی اور یہی زبان اس دور میں مستند تھی ۔

اس مطالعے سے اب یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس دور میں زبان کا رنگ روپ اور اس کا کینڈا کیا تھا اور یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ اُردو زبان تشکیلی دور سے گزر رہی ہے اسی لیے اس میں تیزی کے ساتھ تبدیلیاں آ رہی ہیں اور اس کے اصول مقرر ہو رہے ہیں ۔ شاہ حاتم کے 'دیوانِ قدیم' اور 'دیوانِ جدید' کا فرق بھی اسی لسانی تبدیلی کا نتیجہ تھا ۔ اس مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ شمال اور دکن کی زبان میں کوئی بہت بنیادی فرق نہیں ہے ۔ آبرو ، ناجی ، فائز اور ولی دکنی ، اشرف گجراتی اور سراج اورنگ آبادی کے زبان و بیان کم و بیش یکساں ہیں ۔ دکنی اُردو اور شمال کی زبان میں جو فرق ہے وہ یہ ہے :

(۱) دکن کی زبان پر پراکرتوں اور مقامی بولیوں کا اثر زیادہ ہے اس لیے وہاں کی اُردو میں ان زبانوں کے الفاظ عام طور پر استعمال ہوتے ہیں ۔ شمال میں ان کی جگہ زیادہ تر فارسی ، عربی اور ترکی کے الفاظ اپنی اصلی یا بگڑی ہوئی شکل میں استعمال ہوتے ہیں ۔

(۲) دکنی میں ماضی مطلق بنانے کا طریقہ شمال سے مختلف ہے ۔ شمال میں مصدر پڑھنا سے پڑھا اور سننا سے سنا بنایا جاتا ہے اور دکن میں پڑھیا ، سنیا بنایا جاتا ہے ۔

(۳) دکنی میں ، مرہٹی کے زیر اثر ، لفظ کے ساتھ ج یا چ لگا کر ''ہی'' کے معنی پیدا کیے جاتے ہیں ۔ جیسے رہتاج ، کاچ ۔ یہ صورت شمال میں نام کو نہیں ملتی ۔

(۴) شمال کی زبان زیادہ بامحاورہ ، صاف اور رواں ہے ۔ یہ زبان شمال کے جن علاقوں میں بولی جاتی ہے وہاں یہ دوسری مقامی بولیوں پر غالب ہے ۔ لیکن دکن میں یہ صورت نہیں ہے ۔ وہاں یہ زبان دوسری حاوی و عام زبانوں کے درمیان بولی جا رہی ہے ۔ اسی لیے دکنی اُردو میں ، ان زبانوں کے اثرات کی وجہ سے ، بھاری پن سا پیدا ہو گیا ہے ۔

(٥) شمال میں نفی کے لیے نہ ، نئیں اور نہیں استعمال کیے جاتے ہیں۔ دکنی میں ، مرہٹی کے زیر اثر ''نکو'' بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ شمال کے شاعروں میں یکرو اور مبتلا نے ''نکو'' کا استعمال ولی کی غزل کی ردیف ''نکو کرو'' میں غزل کہنے یا ولی کی پیروی میں ولی کی زبان کے مخصوص الفاظ استعمال کرنے کی وجہ سے کیا ہے ، لیکن بحیثیت مجموعی لفظ 'نکو' کے استعمال کی مثالیں دو چار سے زیادہ نہیں ملیں گی۔

اسی طرح دکنی اُردو میں بعض الفاظ ایسے ہیں جو عام طور پر استعمال ہوتے ہیں لیکن شمال میں یہ الفاظ عام طور پر استعمال نہیں ہوتے۔ مثلاً

مشنا ، اچھنا (ہونا) ، باج (بغیر) ، تھے (بمعنی سے) ، ہور (اور) ، چوکدھن (چاروں طرف) ، تٹ (ٹوٹ) ، بیگ (جلد ، جلدی) انپڑنا (داخل ہونا ، پہنچنا) ، نجھانا (غور سے دیکھنا) ، دھولارا (دھواں) ، جم (ہمیشہ) ، دنکر (سورج) ، اتال (اب) ، ادک (زیادہ) ، نمن (مانند ، مثل) وغیرہ۔

(٣)

اس بات کا اعادہ بے محل نہ ہوگا کہ دکنی اور شمال کی زبان چونکہ اُردو زبان ہی کے دو روپ تھے اس لیے دورِ عالمگیری میں جب شمال اور جنوب ایک ہوئے تو سیاسی غلبے کے ساتھ ایک طرف شمال کی زبان دکن کی ادبی زبان بننے لگی اور دوسری طرف دکن کی ادبی روایت شمال کی ادبی روایت بننے لگی۔ یہ ایک ایسا غیر معمولی امتزاجی عمل تھا کہ زبان و ادب کی ان دو روایات کے ملنے سے سارے برعظیم میں اُردو زبان کا ایک معیاری روپ اور مشترک روایت وجود میں آ گئی جیسے پنجاب ، سندھ ، یو پی ، گجرات ، دکن ، وسطی ہند ، بنگال ، بہار ، دہلی اور برعظیم کے دوسرے علاقوں میں ، ادبی سطح پر یکساں معیار کے ساتھ ، استعمال کیا جانے لگا۔ شمال اور دکن کے ایک ہو جانے کا دوسرا اثر یہ ہوا کہ ان دونوں خطوں میں آر جار بڑھ گئی اور ایک جگہ کے اثرات دوسری جگہ تیزی کے ساتھ پھیلنے لگے۔ شاہی دکنی کے ذیل میں قائم چاند پوری نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ''ان پچاس برسوں میں اس کے ابیاتِ مراثی ہندوستان کے شہروں میں مشہور رہے ہیں۔''[١٠٠] اس کی تصدیق میر حسن کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ ''زیادہ تر مرثیہ کہتا ہے جسے ملک

ہندوستان میں ہاتھوں ہاتھ لیتے ہیں۔[۱۱] اس بات کا ثبوت ایک قدیم بیاض[۱۲] کے اس شعر سے بھی ملتا ہے:

از دکھن بیت غم آلود رسیدہ است مرا
اے محبان ہمہ ہا دل ستی منظور کرو

دکن میں مرثیے کی طویل روایت تھی اس لیے جب یہ مرثیے شمال میں پہنچے تو بہت مقبول ہوئے۔ اس مقبولیت کی وجہ یہ بھی تھی کہ ان مرثیوں کی زبان اُردو تھی اور شمال میں مجلس خوانی فارسی میں ہوتی تھی جو عام طور پر اہلِ مجلس کی سمجھ میں نہ آتی تھی۔ فضلی نے "کربل کتھا" اس لیے اُردو میں لکھی تھی کہ "معانی اس کے (فارسی روضۃ الشہدا) نساء و عورات کی سمجھ میں نہ آتے تھے"۔[۱۳] دکنی مرثیوں کو دیکھ کر شمال کے شاعروں نے بھی اُردو میں مرثیے کہنے شروع کیے۔ ابتدائی دور کے ان مرثیوں کی زبان پر فارسی کا اثر اتنا گہرا ہے کہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ فارسی میں ذرا سی اُردو ملا دی گئی ہے۔ ان مرثیوں کو ہم بگڑی ہوئی فارسی کے مرثیے کہہ سکتے ہیں۔ اس دور کے شمال کے مرثیوں کا اگر دکن کے مرثیوں سے مقابلہ کیا جائے تو دکنی مرثیے اُردو کے مرثیے نظر آتے ہیں جن میں زبان و بیان کا سلیقہ اور اظہار کی رچاوٹ بھی ہے، لیکن شمال کے مرثیے آدھے تیتر آدھے بٹیر ہیں جن پر فارسیت اتنی غالب ہے کہ یہ کھچڑی ہضم نہیں ہوتی۔ شمال و دکن کے مرثیوں کے لیے ہماری نظر دو بیاضوں پر پڑتی ہے۔ ایک "بیاض مراثی" مملوکہ پروفیسر مسعود حسین رضوی ادیب اور دوسری "بیاض مراثی" مرتبہ افسر صدیقی امروہوی۔ پہلی بیاض میں زیادہ تر شمال کے مرثیہ گویوں کے اور دوسری میں دکن کے مرثیہ گویوں کے مراثی ہیں۔ پہلی بیاض کا سنہ کتابت ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۸ء ہے۔ اس میں ۱۵۰ مرثیے شامل ہیں جن میں ۶۸ صلاح کے، ۵ قربان علی کے، تین تین قاسم، خادم اور سعید کے۔ دو دو صادق اور کلیم کے اور باقی ۱۲ دوسرے شاعروں کا ایک ایک مرثیہ ہے۔ باقی مرثیوں میں شاعر کا نام نہیں ہے۔ ان مرثیوں میں ایک مرثیہ "مثلث" ہے۔ دو مثنوی کی ہیئت میں ہیں۔ چھ مربع، گیارہ مخمس اور ۹۳ غزل کی ہیئت میں ہیں۔[۱۴] دوسری بیاض میں ۶۳ شعرا کے ۱۳۲ مرثیے، ۸ سلام، ایک مستزاد، ۲ مثنویاں، ایک اور مثنوی کے ۲۲ شعر اور ۳ نوحے فارسی کے شامل ہیں۔ یہ بیاض ۱۱۱۷ھ/۱۷۰۵ء میں لکھی جا رہی تھی اور اس میں کل اشعار کی تعداد ۳۱۹۶ ہے۔[۱۵] اگر ان دونوں بیاضوں کے مرثیوں کو ایک ساتھ پڑھا جائے تو شمال اور دکن کے مرثیوں کے رنگ روپ،

زبان و بیان کی صورت اور نوعیت سامنے آ جاتی ہے :

شمالی ہند کے مرثیے

مرثیہ گو صلاح

با دل غمگیں و چشمِ خوں فشاں تس دن صلاح
در الم زیں ماجرا ہے ، یا امیر المومنین
تلخ از زندگانی نیست مجھ کوں ، اے صلاح
زانکہ میرا ہادی و رہبر گیا ہے الوداع
جز گریہ شغل نیست دریں غم مجھے ، صلاح
دل از نشاط و عیش رمیدن گرفت باز
ہے آرزوئے خواندنِ یہ مرثیہ صلاح
در کربلا گرفتہ بکف ہائے ہائے ہائے

پھر دہا آیا ، اٹھا آشوب محشر ، یا امام
اہلِ عالم سب ہوئے غم سے مکدر یا امام
می دمیدے کاش اسرافیل صور خویشتن
جب گرا توں درمیانِ ہر دو لشکر یا امام
در حضور تو گئے مارے ز جورِ کوفیاں
دو پسر تیرے علی اکبر و اصغر یا امام
چوں صلاح آید بہ بہشت روزِ محشر ، تشنہ لب
کر اسے سیراب توں از حوضِ کوثر یا امام

مرثیہ گو قربان علی

می شدے قربانِ شہ قربان علی   گر بدے اُس وقت حاضر ہائے ہائے

مرثیہ گو خادم

عباں صد افسوس در کربلا   سر از پیکرِ شہ ز تیغِ جفا
جدا ہے جدا ہے جدا ہے جدا

مرثیہ گو صادق

جس وقت شہ گرا تھا بیتاب کربلا موں
برسا ز چشمِ انجم خوناب کربلا موں

خورشیدِ دیں چھپا ہے بے سہریِ فلک سوں
گرید ز اشک شبنم مہتاب کربلا موں

مرثیہ گو ہدایت

یوسف زغم در چاہ شد، یونس بہ بطن ماہ شد
آدم کا دل پر آہ شد ، سلطان دیں کا چل بسا

مرثیہ گو غلام سرور

جنازہ آج شاہاں کا بنایا یا رسول اللہ
ملائک سیس دے روتے اٹھایا ، یا رسول اللہ
جنازہ آج ہے شہزادگانِ ہردو عالم کا
جسے جبریل گھوارہ جھلایا یا رسول اللہ

لا اعلم

نان از لختِ جگر آتشِ غم سوں بہ یزید
خونِ دل سوں خورش دس دن عاشور کرو

دکن کے مرثیے

مرثیہ گو احمد

کاٹیا نبی کے دل کے چمن کے نہال کوں
کیا دیوے گا جواب صبا ذوالجلال کوں
کیوں حشر میں کریں گے شفاعت تجھے رسول
ستمیں توں ہٹ پکڑ کے دوکھا ہے آل کوں

مرثیہ گو اشرف

جو گود میں نبی کی اتھا سر حسین کا
کیوں خاک میں پڑا ہے سو افسر حسین کا
غمگیں قلم ہوا ہے رقم لکھ کے ماتمی
غم سے بھریا ہے لوح سو دفتر حسین کا

مرثیہ گو اکبر

اے سرور انبیا سو تمہارا حسین ہے
تربت میں جا پڑیا سو تمہارا حسین ہے
تنہا غریب و بے کس و بے مونس و رفیق
دلدار کوئی نہ تھا سو تمہارا حسین ہے

لڑتا ہے کافراں سوں اکیلا وو شہسوار
سلطانِ کربلا مو تمھارا حسین ہے

مرثیہ گو روحی

جب گھر منے نہ پائے پیارے حسین کوں
رو رو کے اہل بیت پکارے حسین کوں
کیوں گھول کر دیے ہیں ہلاہل وو ظالماں
دیکھو حسن کا حال بلارے حسین کوں
روحی نین کے نیر گھڑی میں گھڑے بھرے
جب لگ نہ دیکھے شاہ پیارے حسین کوں

مرثیہ گو مرزا

افسوس جب کہ حشر میں آویں گی فاطمہ
پُرخون جامہ ہاتھ میں لاویں گی فاطمہ
رو رو کے سب فلک کوں رلاویں گی فاطمہ
پیہات کیا کہوں کہ خدا کے نزیک جا
پایا پکڑ عرش کا ہلاویں گی فاطمہ
جن جن نے جیو امام کے اوپر فدا کیا
رحمت کا خلعت ان کو پناویں گی فاطمہ

مرثیہ گو مریدی

آیا محرم دھاؤں کر شہ کے پڑے سب پاؤں پو
دونوں جہاں میں ناؤ کر جب یا علی موسٰی رضا
حضرت نبی کی ذات ہے قرآن میں آیات ہے
کوثر پو شہ کا بات ہے جب یا علی موسٰی رضا

مرثیہ گو قادر

السلام اے شاہ مرداں السلام　　السلام اے شیر یزداں السلام
السلام اے بازوئے حیدر حسن　　زہر قاتل کے توں مہماں السلام

دکن اور شمال کے مرثیوں کو ایک ساتھ پڑھیے تو یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں :

(۱) شمال کے مرثیوں میں فارسی پن اتنا زیادہ ہے کہ انھیں بگڑی ہوئی فارسی کے مرثیے کہا جائے تو مناسب ہے ، جب کہ دکن کے مرثیوں

میں اُردو پن زیادہ ہے ۔

(۲) شمال کے مرثیوں میں ایک اُکھڑا اُکھڑا پن محسوس ہوتا ہے جب کہ دکنی مرثیوں میں ایک جماؤ اور طویل روایت کی پشت پناہی کا احساس ہوتا ہے ۔

(۳) شمال کے مرثیوں میں موقع و محل کے مطابق بحروں کے انتخاب میں کوئی شعوری عمل نہیں ملتا ، جب کہ دکن کے مرثیوں میں نسبتاً شیریں اور رواں بحروں کا انتخاب کیا گیا ہے تاکہ انھیں مجلسوں میں پڑھ کر اثر پیدا کیا جا سکے ۔

(۴) شمال کے مرثیوں کی کوئی ادبی اہمیت نہیں جب کہ یہ دکنی مرثیے مرثیہ نگاری کے ارتقا کی ایک کڑی ہیں ۔

(۵) لسانی نقطہ' نظر سے بھی شمال کے مرثیوں کی کوئی اہمیت نہیں ہے بلکہ اس دور کی زبان کی نمائندگی غزل میں زیادہ ہو رہی ہے ۔ ''عاشور نامہ'' میں روشن علی نے جو زبان استعمال کی ہے وہ شمال کی نمائندہ زبان ہے ۔ دکن کے مراثی کی زبان ، چند الفاظ کو چھوڑ کر ، اس زبان سے قریب تر ہے ، حالانکہ یہ دکنی مرثیے شمال کے مرثیوں سے کم از کم پچاس سال پہلے کے ہیں ۔

شمال میں اس صورت حال کی وجہ یہ تھی کہ یہاں اٹھارویں صدی کے اوائل میں اردو مرثیے کا آغاز ہوا اسی لیے ان مرثیوں میں زبان و بیان کے لحاظ سے وہ سارا بھونڈا پن موجود ہے جو کسی روایت کے آغاز میں ملتا ہے ۔ پھر یہ مرثیے کسی ادبی ضرورت یا تخلیقی تقاضوں سے مجبور ہو کر نہیں بلکہ مذہب کی رسمی و مجلسی ضرورت کے لیے لکھے جا رہے تھے ۔ زبان و بیان کیسے بھی ہوتے ، جہاں امام حسن و حسین یا حضرت فاطمہ ، سکینہ ، حضرت قاسم ، علی اکبر و علی اصغر کا نام آتا اور ان پر ظلم و ستم کا اشارہ ملتا اہلِ مجلس بین کرنے لگتے ۔ بین کرنا مذہبی لحاظ سے ثوابِ اخروی حاصل کرنے کا ذریعہ تھا ۔ اسی لیے ہر شاعر کو ، خواہ وہ کیسا ہی مرثیہ لکھتا ، بے حد داد ملتی اور معاشرے میں مرثیہ گو یا نوحہ خواں کی حیثیت سے وہ عزت و احترام کا مستحق ٹھہرتا ۔ پہلے مرثیے فارسی میں ہوتے تھے جو اہلِ مجلس کی سمجھ میں کم آتے تھے ، اب مرثیے اردو میں لکھے جا رہے تھے اور اہلِ مجلس کی سمجھ میں خوب آ رہے تھے ، اسی لیے اس دور کے شاعروں کے ہاتھ شہرت و عزت کا

ایک آسان ذریعہ آ گیا ۔ جس شاعر کا کسی دوسری صنفِ سخن میں چراغ نہ جلتا وہ مرثیہ کہنے لگتا ، اسی لیے ”بگڑا شاعر مرثیہ گو“ ایک سچائی بن کر سب کی زبان پر چڑھ گیا اور یہ فقرہ نسلاً بعد نسلٍ اس دور سے ہوتا ہوا ہم تک پہنچا ۔ عزلت نے اپنے مرثیے میں یہ شعر کہہ کر اسی صورتِ حال کی طرف اشارہ کیا تھا :

خام مضمون مرثیہ لکھنے سوں چپ رہنا بھلا
پختہ درد آمیز عزلت نت تو احوالات بول

عزلت چاہتے تھے کہ مرثیے میں کوئی نیا مضمون ، کوئی ادبی شان ہو تاکہ مرثیے میں شاعری کی سطح بلند ہو سکے لیکن ایک بگڑے شاعر مرثیہ گو رضا نے جب عزلت کا یہ اعتراض سنا تو جواب دیا کہ ادبی شعری سطح مرثیے کے لیے بے ضرورت ہے ۔[16] مرثیے کا مقصد تو صرف یہ ہے کہ ”مظلومِ بے سر“ کا بیان کیا جائے تاکہ محبان اشک بار ہو جائیں :

اے عزیزاں گرچہ عزلت مرثیے میں یوں کہا
خام مضمون مرثیہ لکھنے سوں چپ رہنا بھلا
لیکن اس مظلومِ بے سر کا بیاں کرنا روا
تاکہ سن کر یو بیاں ہوویں محباں اشک بار

دکنی مرثیہ گو تقی نے بھی اسی بات کی طرف اشارہ کیا ہے :

شہ کی مداحی کا ہے فخر تقی گو یاراں
یہ دم شاعری نہ دعویٔ استادی ہے[17]

مرثیوں کی اسی غیر شاعرانہ روش کو دیکھ کر قائم نے مرزا علی قلی ندیم کے احوال میں لکھا کہ ”مرثیہ کہ بالفعل ادب سے عاری نظم ہے (آج کل) لوگوں کو مرغوب ہے ۔“[18] ندیم نے مرثیہ گوئی ترک کر دی اور شعر ریختہ میں مشغول ہو گئے ۔ پروفیسر ادیب نے اپنی بیاض مراثی مکتوبہ ۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۸ء سے اس دور کے مرثیہ گویوں کی جو خصوصیات بیان کی ہیں ان کی نوعیت یہ ہے جیسے ڈھیر سارے بھوسے میں ایک دانہ چاول کا تلاش کیا جائے اور اسے چٹکی میں پکڑ کر سب کو دکھایا جائے ۔ ان مرثیوں میں لسانی و ادبی نقطۂ نظر سے کوئی خصوصیت ایسی نہیں ہے جو اس سے بہتر صورت میں اس دور کی دوسری اصناف سخن میں نہ ملتی ہو ۔

مذہبی شاعری کے ساتھ ساتھ اس دور میں رزم نامے بھی لکھے گئے جو مرثیوں سے زیادہ شمال و دکن کے زبان و بیان کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ اگلے باب میں ہم ان رزم ناموں کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱- عاشور نامہ : روشن علی ، مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین خاں و سید سفارش حسین رضوی ، شعبۂ لسانیات مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ۱۹۷۲ء -

۲- ایضاً : شعر ۴۶ تا ۴۹ -

۳- ایضاً : شعر ۷۶ و ۷۷ -

۴- ایضاً : ص ۴ -

۵- آثار اکبری (تاریخ فتح پور سیکری) : سید احمد مارہروی ، ص ۱۹۷ ، اکبر پریس آگرہ ۱۳۲۴ھ -

۶- مانڈو : غلام یزدانی ، مترجم مرزا محمد بشیر ، ص ۲۰ ، (مفید عام پریس آگرہ) و انجمن ترقی اُردو دہلی ۱۹۴۲ء -

۷- اکبری دربار کا دوسرا ماہر موسیقی سلطان باز بہادر حکمران مالوہ تھا جو اکبر کی لشکر کشی کے بعد شاہی دربار سے وابستہ ہو گیا تھا ۔ ابوالفضل نے ''آئین اکبری'' میں لکھا ہے کہ گانے میں اس کی مثال نہ تھی ۔ اس کے گانے کا مخصوص طرز بازخانی کے نام سے مشہور ہے - روپ متی سے اس کا عشق بھی مشہور ہے ۔ اس عشق نے اس کے نغموں کو کیف ، سوز اور درد عطا کیا . . . وہ ساز و آہنگ دونوں کا ماہر تھا ۔ مالوہ میں اس کے دوہے اب تک گائے جاتے ہیں'' ۔ تمدنی جلوے : سید صباح الدین عبدالرحمٰن ، ص ۵۳۹ ، معارف پریس اعظم گڑھ ۱۹۶۳ء -

۸- بیاضِ مراثی : مرتبہ افسر صدیقی ، ص ۷۹ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء -

۹- اُردو کی دو قدیم مثنویاں : نائب حسین نقوی ، ص ۷۸ ، دانش محل لکھنؤ ۱۹۷۰ء -

۱۰- مخزن نکات : ص ۱۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء -

۱۱- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۹۳ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء -

۱۲- ماہی ''تحریر'' دلی ، شمارہ ۱۶ ، ص ۲۷ -

۱۳- کربل کتھا : فضل علی فضلی ، مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد ، ص ۳۷ ، ادارۂ تحقیقاتِ اُردو پٹنہ ۱۹۶۵ء -

۱۴- ماہی ''تحریر'' ، دلی ، شمارہ ۱۶ ، ص ۵ و ۱۲ -

۱۵- بیاض مراثی : مرتبہ افسر صدیقی امروہوی ، مقدمہ ص 'ع' ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء -

۱۶- اُردو شہ پارے : محی الدین قادری زور ، ص ۱۵۳ ، مطبع مکتبۂ ابراہیمیہ ، حیدر آباد دکن ۱۹۲۹ء -

۱۷- بیاض مراثی : مرتبہ افسر صدیقی امروہوی ، ص ۱۹ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء -

۱۸- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۶۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۶۷ ''بریں پنجاہ سال ابیات مرثیہ اش در بلادِ ہندوستان اشتہار داشت ۔''

ص ۶۸ ''بیشتر مرثیہ می گفت ۔ در ولایت ہندوستان دست بہ دست می آوردند ۔''

ص ۷۳ ''مرثیہ بالفعل کہ گفتن احوال بے ادبانہ دلنشین مردم است ۔''

• • •

دوسرا باب

رزم نامے

مذہبی شاعری کے مطالعے کے بعد اب ہم اس دور کے رزم ناموں کی طرف آتے ہیں ۔ رزم نامے کے بارے میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ یہ رزمیہ نظموں (ایپک) سے مختلف نظم ہے ۔ ”رزم نامہ“ اس طویل بیانیہ نظم کو کہتے ہیں جس میں شاعر نے کسی ایسی جنگ کا حال بیان کیا ہو جس کا وہ خود عینی شاہد تھا یا اس نے یہ حالات کسی معتبر راوی سے سنے تھے ۔ رزم نامہ مثنوی کی ہیئت میں یا تو خود فاتح کی فرمائش پر لکھا جاتا تھا یا شاعر فاتح سے انعام و اکرام پانے کی امید میں خود لکھ کر پیش کرتا تھا یا پھر اس جنگ کے حالات و واقعات سے متاثر ہو کر سب کے فائدے کے لیے انھیں از خود موضوعِ سخن بناتا تھا ۔ برخلاف اس کے رزمیہ اس جامع ، طویل ، بیانیہ نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی قوم کی شجاعت و بہادری کے کارناموں کو اس طور پر بیان کیا گیا ہو کہ اس قوم کی تہذیب کی روح ، شاعرانہ اظہارِ بیان اور کرداروں کے ذریعے، پوری گہرائی کے ساتھ سامنے آ جائے ۔ رزمیہ نظم (ایپک) کے لیے ضروری ہے کہ اس کا اسلوب پُر وقار اور علویت لیے ہوئے ہو اور اس میں واقعات ، فن ، شاعرانہ جدّت اور نظم کی ساخت گھل مل کر ایک جان ہو گئے ہوں ۔ یونانی شاعر ہومر کی نظمیں ایلیڈ اور اوڈیسی یورپ کے ادب میں شاہکار رزمیہ نظمیں شمار ہوتی ہیں ۔ مشرق کے ادب میں مہا بھارت اور شاہنامہ فردوسی اسی ذیل میں آتی ہیں ۔ نصرتی نے ”علی نامہ“ میں علی عادل شاہ ثانی۔ شاہی کی جنگوں اور دس سالہ دورِ حکومت کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ یہ مثنوی بیانیہ نظم شاعرانہ حسنِ بیان ، اسلوب ، ساخت اور واقعات کے اعتبار سے اردو زبان کی پہلی رزمیہ نظم[1] کہی جا سکتی ہے ۔ حسن شوق نے ”فتح نامہ نظام شاہ“ میں جنگ تالیکوٹ (۹۷۲ھ / ۱۵۶۵ع) کو موضوعِ سخن بنایا ہے ؛ جس میں دکن کے بادشاہوں نے وجیانگر کے راجہ کو شکست دی تھی ، لیکن یہ طویل بیانیہ نظم رزمیہ (ایپک) کے معیار پر پوری نہیں اترتی ۔ ”جنگ نامہ

عالم علی خاں'' بھی اسی قسم کی ایک طویل نظم ہے جس میں نواب آصف جاہ نظام الملک اور عالم علی خاں، صوبیدار دکن کی ایک جنگ کو موضوعِ شاعری بنایا گیا ہے۔ یہ نظم بھی اپنی ساخت اور اپنے مزاج کی وجہ سے رزم نامے کے ذیل میں آتی ہے۔

جنگ نامۂ عالم علی خاں[2]، ۴۹۱ اشعار پر مشتمل، ایک مجہول الاحوال شاعر غضنفر حسین کی بیانیہ نظم ہے جس میں ہارنے والے عالم علی خاں کو ہیرو بنا کر اس جنگ کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ نظم پڑھ کر عالم علی خاں سے محبت و ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ غضنفر حسین نے یہ نظم کسی کی فرمائش پر نہیں لکھی بلکہ جنگ کے واقعات اور عالم علی خاں کی بہادری سے متاثر ہو کر از خود اسے لکھا ہے۔ شاعر نے اپنا نام نظم کے آخر میں اس طرح ظاہر کیا ہے:

نہ ہے دل کوں راحت نہ خاطر کوں چین
کہیا ہے یو قصہ غضنفر حسین (شعر ۴۹۰)

اور بتایا ہے کہ ۱۲ رجب کو عالم علی خاں نے مہدی باغ میں خیمے گاڑے اور جمعرات کے دن یکم ربیع الاول ۱۱۳۲ھ/یکم جنوری ۱۷۲۰ع کو وہ میدانِ جنگ میں بہادری سے لڑتا ہوا مارا گیا:

اتھا بارواں ماہِ رجب کا چاند
چلیا گھر سے شمشیر بکمر کوں باند (شعر ۱۴۲)
کہا جا کے ڈیرا دیو میدان میں
مہدی باغ کے خوب اوچان میں (شعر ۱۳۹)
ہزار ہور سو تیس تھے دو اُپر
نبیؐ کی ہجرت کوں سن کان دھر (شعر ۴۸۵)
پڑیا چاند ربیع الاول کا آیا نظر
ہوا آخرت کا یو حکایت خبر (شعر ۴۸۶)
اتھا دن عزیزاں جمعرات کا
ہوا شہرہ وا ختم اس بات کا (شعر ۴۸۷)

ولیم اروِن نے اس جنگ کو اپنی ''تاریخ'' میں تفصیل سے بیان کیا ہے اور اسے ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع کا ہی واقعہ بتایا ہے۔[3] رزم نامے کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ اس واقعے کے بہت عرصے بعد نہیں لکھا گیا اور شاید غضنفر حسین اس جنگ میں موجود تھا یا یہ حالات اس نے کسی معتبر راوی

سے منے تھے ۔ یہ مثنوی دکنی اردو میں لکھی گئی ہے اور اس میں دکنی زبان کی وہ عام خصوصیات ، جن کا ذکر ہم پچھلے باب میں کر چکے ہیں ، موجود ہیں ۔

مثنوی کی روایت کے مطابق حمد ، نعت اور منقبت چہار یار کے بعد جنگ نامہ شروع ہوتا ہے ۔ عالم علی خاں بخشی الممالک امیر الامراء حسین علی خاں کا بھتیجا اور متبنٰی تھا اور بیس سال کی عمر میں دکن کا صوبیدار بنا کر بھیجا گیا تھا ۔ غضنفر حسین کو اس عالی نژاد نوجوان سے پوری ہمدردی ہے ۔ وہ اس کے حسن و جمال ، شجاعت و بہادری ، سخاوت و کشادہ دلی اور اخلاص کی تعریف کر کے اس کے کردار کو ابھارتا ہے ۔ جب سید عالم علی خاں کو یہ خبر ملتی ہے کہ نظام الملک فوج کے ساتھ دریائے نربدا پار کر کے دکن کی طرف بڑھ رہا ہے تو وہ ارکانِ دولت کو مشورے کے لیے طلب کرتا ہے اور جنگ کی تیاری کا حکم دیتا ہے ۔ محل میں جا کر عالم علی خاں ساری روئداد ماں کو سناتا ہے ۔ ماں سالاروں کو بلا کر انھیں نمک حلالی کی قسم دیتی ہے اور بیٹے کو شہر سے باہر تک رخصت کرنے کے لیے آتی ہے ۔ عالم علی خاں بھدی باغ کی اونچائی پر اپنے خیمے نصب کرا دیتا ہے ۔ چالیس ہزار فوج اس کے ساتھ ہے ۔ نظام الملک کو جب معلوم ہوتا ہے کہ جنگ یقینی ہے تو وہ عالم علی خاں کو پیغام بھیجتا ہے کہ جنگ کرنے سے کیا حاصل ہے ؟ میں دکن کا صوبیدار ہوں ، بہتر یہ ہے کہ تم اپنے چچا کے پاس واپس چلے جاؤ ۔ لیکن عالم علی خاں اس پیغام کا یہ جواب لکھواتا ہے کہ میری عمر کم ضرور ہے لیکن میں لڑکا نہیں ہوں اور دکن کا صوبیدار ہوں ۔ تم یہاں کیوں آئے ہو ۔ اور یہ بھی لکھواتا ہے کہ :

اگر لاکھ دو لاکھ موجاں ملیں
کہ جس سے طبق سب زمیں کے ہلیں (شعر ۱۹۴)
میں وو شخص ہوں جو ٹلن ہار نہیں
شجاعت میری کس پر اظہار نہیں (شعر ۱۹۵)
اگر ہے حیاتی تو غم نہیں مجھے
اگر موت ہے تو وہم نہیں مجھے (شعر ۱۹۶)
رضا پر میں راضی ہوں جو ہے رضا
وہی ہوئے گا جو کرے گا خدا (شعر ۱۹۸)

اس کے بعد وہ اپنی فوج کو لے کر ندی پار اتر جاتا ہے اور دونوں

فوجیں آمنے سامنے صف آرا ہو جاتی ہیں ۔ ماہ شوال کی چھ تاریخ اتوار کے دن جاسوس خبر دیتے ہیں کہ نظام الملک نے جنگ کا نقارہ بجا دیا ہے ۔ یہ سن کر وہ بھی فوج کو تیاری کا حکم دیتا ہے اور ساز و سامان سے لیس ہو کر میدانِ جنگ میں آ جاتا ہے ۔ اتنے میں جاسوس یہ خبر دیتا ہے کہ آپ کے امیروں کے دل نظام الملک نے اپنے ہاتھ میں لے لیے ہیں لیکن عالم علی خاں یہی کہتا ہے کہ لوگ میرے وفادار ہیں ۔ اتنے میں نظام الملک کا لشکر نمودار ہوتا ہے ۔ عالم علی خاں کے حوصلے بلند ہیں ۔ وہ غالب خاں کو ہراول دستہ دے کر سلیم خاں ، مٹھے خاں ، دلیل خاں ، مہدی بیگ اور مرزا علی کو اس کے ساتھ کر دیتا ہے اور کل فوج کو امین خاں کی کمان میں دے دیتا ہے ۔ امین خاں عالم علی کو بتاتا ہے کہ ہراول دستہ بہت آگے نکل گیا ہے تو وہ عمر خاں کو دستِ چپ پر رکھ کر مرہٹوں کی ساری فوج بھی اس کے ساتھ کر دیتا ہے ۔ اس کے بعد ساری فوج حرکت میں آ جاتی ہے اور زبردست رن پڑتا ہے ۔ اسی اثنا میں عالم علی کی فوج اس کے ہودے سے دور ہو کر ادھر اُدھر بکھر جاتی ہے ۔ یہ دیکھ کر عالم علی خاں فوج کو بلاتا ہے :

بلانے لگے فوج کوں آؤ رے　　فتح ہے فتح کوئی مت جاؤ رے
پھرو رے پھرو ننگ سوں دور ہے　　نمک کھا کے بھاگے سو مزدور ہے
کھڑا رن میں میدا پس ذات سوں　　گئی فوج ساری نکل ہات سوں

غالب خاں ، مہر خاں ، شیخ اکبر اب بھی ساتھ تھے ۔ اب تیروں کی لڑائی شروع ہوئی ۔ ایک تیر مہاوت کے لگا اور وہ نیچے گر گیا ۔ تہور خاں کے ایک گولہ لگا اور وہ بھی ہاتھی سے گر گیا ۔ اب صرف عالم علی خاں اور ہاتھی رہ گئے ۔ اس نے ہمت نہیں ہاری اور شجاعت و بہادری کے ساتھ لڑتا رہا ۔ اتنے میں اس کے منہ پر پانچ تیر لگے اور اس کے گال کے پار ہو گئے ۔ اس کے اپنے ترکش میں کوئی تیر باقی نہ رہا تھا ۔ اس نے انھی تیروں کو نکال کر کمان میں رکھ کر پھینکنا شروع کیا ۔ اتنے میں ایک تیر کان پر اور ایک پیشانی پر لگا ۔ اس نے وہ تیر بھی نکال کر دشمن کی فوج پر مارے کہ اسی اثناء میں ایک ہودہ سوار نے قریب آ کر ایسا تیر مارا کہ جس کا جواب عالم علی نہ دے سکا ۔ اس نے ہاتھی آگے بڑھایا کہ اتنے میں کسی پیرزادہ فقیر نے ، جو نظام الملک معلوم ہوتا تھا ، ایک ایسا تیر مارا کہ عالم علی ہودے میں بے ہوش ہو کر گر پڑا ۔ اس وقت تک ۳۶ تیر جسم کو چھلنی کر چکے تھے ۔ خون کے فوارے سارے جسم سے پھوٹ رہے تھے کہ ایک گولی لگنے سے عالم

علی خاں کی روح پرواز کر گئی ۔ جب ماں کو بیٹے کے مرنے کی خبر ملی تو قیامت گزر گئی ۔ اس موقع پر غضنفر حسین نے ماں کے جذبات کا پر اثر انداز میں اظہار کیا ہے :

ہوا غل بڑا کل محل میں تمام
جو کھانا و پانی ہوا سب حرام (شعر ۳۷۶)
کہی ماں نے فرزند میرے نونہال
ہوا دیکھنا مجھ کوں تیرا محال (شعر ۳۷۷)
کہاں ہے وہ فرزند عالم علی
تیرے دوکھ سوں سر پاؤں لگ میں چلی (شعر ۳۷۸)
دوجا لا میرے جیو کے ایوان کا
ستارا میرے ملک میدان کا (شعر ۳۸۰)
میرے زیب زینت کا تھا گل گلاب
لڑا کر کیا سب چمن کوں خراب (شعر ۳۸۱)
ہوا عیش آرام میں کیا خلل
عجب جیو تن سوں نہ جاوے نکل (شعر ۳۸۲)
ہزار آرزو اور ارمان سوں
میں پالی تھی عالم علی خاں کوں (شعر ۳۸۳)
کہاں او کہاں اوس کی خانی گئی
سکل خاک میں اوس کی جوانی گئی (شعر ۳۸۴)
پکڑ ہات سولہی تھی یا رب تجھے
سبب کیا سو پھر نا دکھایا مجھے (شعر ۳۹۴)
تھی امید یہ دل میں دیدار کی
میرے فوج لشکر کے سردار کی (شعر ۳۹۵)
ارے کوئی اس غم کی دارو بتاؤ
مجھے اس عذاباں سوں یگی چھڑاؤ (شعر ۳۹۷)
ہو بے ہوش سو بار یک بار بار
انکھیاں تے لہو روئے وو زار زار (شعر ۳۹۸)

جب عالم علی خاں کے مرنے کی اطلاع حسین علی خاں کو پہنچی تو وہ نظام الملک سے انتقام لینے کے لیے اپنی فوج کے ساتھ دکن کی طرف چل پڑا

لیکن راستے ہی میں اسے بھی قتل کر دیا گیا۔ اس کے بعد غضنفر حسین نے بے ثباتیِ دہر اور بے وفائیِ دنیا کے بارے میں متعدد اشعار لکھ کر مثنوی کو ختم کر دیا ہے :

یو دنیا دغاباز مکّار ہے
ہوس اب جتانے میں عیّار ہے (شعر ۳۶۸)
فہم بے خبر اور عقل حیران ہے
دیکھو دوستاں گیا یو طوفان ہے (شعر ۳۶۹)
دنیا کی محبت ہے بالکل خراب
یو دستا ہے پانی اوپر جیوں حباب (شعر ۳۷۰)
اگر مال دھن لاکھ در لاکھ ہے
سمجھ دیکھ آخر وطن خاک ہے (شعر ۳۷۱)
جسے کچھ سمجھ بوجھ ادراک ہے
دنیا کی آلائش سوں وہ پاک ہے (شعر ۳۷۳)
مرے گا مرے گا رے مر جانے گا
جو کچھ بھاں کیا ہے سو وھاں پائے گا (شعر ۳۷۴)

اس مثنوی کی ایک اہمیت یہ ہے کہ اس میں تاریخی واقعات کو سنہ، تاریخ، دن اور فوجی سرداروں کے صحیح ناموں کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ اس اعتبار سے یہ ایک معتبر ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے۔ دوسرے زبان و بیان کے لحاظ سے یہ مثنوی (جنگ نامہ) اس مرتی ہوئی دکنی ادبی روایت کا ایک حصہ ہے، جو اٹھارھویں صدی کے اوائل تک ابھی نظر آ رہی ہے اور جلد ہی شمال و جنوب کی ادبی روایت کے ایک ہو جانے کے ساتھ، نظروں سے اوجھل ہونے والی ہے۔ تیسرے یہ ایک مربوط مثنوی ہے جس میں مصنف نے واقعات، میدانِ جنگ کے نقشے اور فوجوں کے کوچ کو شاعرانہ جذبات کے ساتھ پیش کیا ہے۔ معاصر تاریخی واقعات کو شاعری میں بیان کرنا کوئی آسان کام نہیں تھا اور غضنفر حسین نے اپنی مخصوص دکنی روایت میں، آج سے تقریباً پونے تین سو سال پہلے، اسے خاصی ہنرمندی سے انجام دیا ہے۔

سید زاہد ثنا ایک اور مجہول الاحوال شاعر ہیں جنھوں نے پانی پت کی تیسری جنگ کو موضوعِ سخن بنا کر، ۲۱۱۹ اشعار پر مشتمل ''وقائع ثنا'' کے نام سے ایک رزم نامہ ۱۱۷۴ھ اور ۱۱۷۶ھ (۱۷۶۰ع اور ۱۷۶۲ع) کے درمیان لکھا۔ سید زاہد ثنا قصبہ کراری الہ آباد کے رہنے والے تھے۔ مثنوی میں اپنا

نام ، تخلص ، وطن اور خاندان اس طرح بیان کیا ہے :

مصنف کا سُن نام جو نا سُنا　　اسم زاہد ہے اور تخلص ثنا
ہے سادات کا کمتریں خادماں　　او پشتین سے ہے کراری مکاں

موضوع اور تاریخِ تصنیف کا ذکر ان اشعار میں کیا ہے :

سنو عرض میری اے صاحب کمال
حدیقہ سخن کا ہوں میں نونہال

کہا جنگ میں شاہ دراّن کی
خلیفہ نبی ظلِّ سبحان کی
کیا نظم در ریختہ بیت ہا
حقیقت تمام ، ابتدا ، انتہا
سنا تھا جو کچھ اور آنکھوں دکھا
جدا کر حقیقت وقائع لکھا
تھی سن ہجراں سیّدِ نامدار
ہزار اور صد اور ہفتاد چار (۱۱۷۴ھ)
کرو سیر جو تم وقائع ثنا
کہیں بیت کے بیچ دیکھو خطا
بخوش روزِ شنبہ بوقتِ سحر
و در چار سن شاہ عالی گہر
نہے ہجرت کے سن یاز ہفتاد و شش
او تاریخ شعبان کی بھی دو شش (۱۱۷۶ھ)
ثنا نے کیا یہ وقائع تمام
محمد نبیؐ پر درود و سلام

''وقائع ثنا'' کی اہمیت یہ ہے کہ یہ اسی سال لکھی جانی شروع ہوئی جس سال جنگِ پانی پت لڑی گئی ۔ اس میں وہ واقعات بیان کیے گئے ہیں جو مصنف نے خود دیکھے یا سنے تھے اور یہ وہ واقعات ہیں جو کسی تاریخ میں اس تفصیل سے نہیں ملتے ۔ اس اعتبار سے یہ ایک معتبر ، معاصر تاریخی ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے ۔ پانی پت کی تیسری جنگ وہ آخری جنگ ہے جس نے ایک طرف مرہٹہ قوت و اقتدار کو ختم کر دیا اور دوسری طرف مغلیہ سلطنت بھی ایسی کمزور پڑی کہ انگریز برعظیم پر تیزی کے ساتھ اپنا اثر و اقتدار جمانے میں

کامیاب ہونے لگے ۔

مثنوی کی روایت کے مطابق ''وقائع ثنا''ف حمد سے شروع ہوتی ہے اور نعت ، منقبت چہار یار و ائمہ معصومین کے بعد سبب تالیف بیان کیا گیا ہے جس میں مصنف نے اپنا نام ، وطن اور سال تصنیف وغیرہ پر روشنی ڈالی ہے ۔ اس کے بعد وقائع شروع ہوتے ہیں جنھیں سات حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر حصے کے تحت واقعات جنگ بیان کیے گئے ہیں :

وقائع اول : در صفت ثانہا و عملداری او ۔ در تغیر گردن ملہار از ہندوستان بحال شدن جھنکو و جنگ نمودن جھنکو در سکرتال ۔

وقائع دوم : فرستادن ایلچی غازی الدین خان بطرف شاہ درانی ۔ جواب آوردن ایلچی و رخصت شدن غازی الدین خان از بادشاہ برائے شجاع الدولہ بہادر بنابر صلح نجیب خان و جھنکو در سکرتال ۔

وقائع سوم : متوجہ شدن ظل سبحانی خلیفۃ الرحمان احمد شاہ درانی بطرف ہندوستان ۔

وقائع چہارم : شنیدن وزیر (عماد الملک غازی الدین خان) آمدن شاہ درانی و مصلحت کردن با مصاحبان خود و کشتن بادشاہ عالمگیر ثانی را ۔

وقائع پنجم : شنیدن راؤ جھنکو آمد آمد شاہ درانی و مقابل شدن میدان قرنال در شاہ جہان آباد و شکست خوردن جھنکو و غازی الدین خان و غارت شدن شاہ جہان آباد ۔

ف۔ محمد اجمل خان مرحوم نے سماہی ہندوستانی الہ آباد کے اکتوبر ۱۹۳۵ء ، جلد ۴ شمارہ ۴ میں اس مخطوطے کے بارے میں ایک طویل تعارفی مضمون لکھا تھا جس سے ہم نے استفادہ کیا ہے ۔ اس مضمون میں فاضل مقالہ نگار نے بتایا ہے کہ یہ مخطوطہ انھیں اپنے وطن قصبہ گوتنی میں ملا تھا جو دریائے گنگا کے کنارے کڑے اور مانک پور کے درمیان واقع ہے اور پٹھانوں کی پرانی بستی ہے ۔ ''وقائع ثنا'' کا ترقیمہ یہ ہے ''بعون اللہ تعالٰی بتاریخ دوازدہم ربیع الثانی سنہ ۱۲۰۴ ہجری بخاطر داشت محمد نقی خان ، ساکن گوتنی از خط خام میر عدل جانسی در پرگنہ حسن پور مقام بہاری پور متصل سرسا برائے خاطر برخوردار ذوالفقار خان تحریر یافت ۔ بساعت نیک باتمام رسید ۔

ہر کہ خواند دعا طمع دارم زانکہ من بندہ گنہ گارم''

وقائع ششم : رسید ہرکارہ در دکن خبر رسانیدن ناناجیو از ہزیمت جھنکو و غازی الدین خان و روانہ شدن بھاؤ جی ویسواس راؤ بمقابلہ شاہ درانی ۔

وقائع ہفتم : برآمدن مرہٹہ از لشکر و جنگ کردن شاہ درانی و کشتہ شدن بھاؤ ویسواس راؤ و فتح یافتن شاہ درانی ۔

''وقائع ثنا'' شمالی ہند کا پہلا معلوم رزم نامہ ہے جس میں تفصیل سے تیسری جنگِ پانی پت کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ ملہار راؤ ہند کا صوبیدار تھا لیکن نانا فرنویس نے اس کے بجائے جھنکو راؤ کو ہند کا صوبیدار مقرر کر دیا ۔ ملہار راؤ ہند سے واقف تھا اور ہندو مسلمان دونوں میں مقبول تھا ۔ جھنکو راؤ بد فطرت تھا ۔ ثنا نے اسے ع ''بہت بد ہے یہ طفلِ ناکردہ کار'' کہا ہے ۔

جھنکو راؤ نے آتے ہی دلّی پر حملہ کر دیا ۔ اس وقت عماد الملک غازی الدین خاں وزیر تھا اور مغلیہ سلطنت کمزور تھی ۔ اس نے صلاح کر لی اور طے پایا کہ شمشیر و خلعت کے ساتھ پنجاب کی دیوانی جھنکو راؤ کو دے دی جائے ۔ پنجاب کی دیوانی کی سند پا کر جھنکو راؤ پنجاب کی طرف روانہ ہو گیا ۔ نجیب الدولہ نے جب مرہٹوں کے آنے کی خبر سنی تو اس نے بھی جھنکو راؤ سے صلاح کر لی اور طے کیا کہ غازی الدین خاں کو نکال کر بخشی گری نجیب الدولہ کو دلوائی جائے ۔ باغپت کے قریب جب جھنکو راؤ نے اودھ پر حملہ کرنے کا منصوبہ بنایا تو نجیب الدولہ وہاں سے چلا گیا اور سکرتال کے مقام پر مرہٹوں سے جنگ میں پسپا ہوا ۔ شکست کے بعد اس نے احمد شاہ ابدالی کو ہندوستان پر حملہ کرنے کی دعوت دی لیکن ابدالی نے موسم برسات کے بعد آنے کے لیے کہا ۔ ادھر غازی الدین خاں کو جب یہ معلوم ہوا تو اس نے بھی زر و جواہر کے ساتھ ابدالی کو پیغام بھیجا کہ آپ کے آنے کی ضرورت اس لیے نہیں ہے کہ یہاں مرہٹے فوج اور سرداروں کے ساتھ دندناتے پھر رہے ہیں ۔ احمد شاہ ابدالی نے اس بات کا سخت جواب بھجوایا ۔ عماد الملک غازی الدین خاں نے بادشاہ سے کہا کہ اگر آپ باہر نکل کر ابدالی سے جنگ کریں تو ہم اسے شکست دے دیں گے ۔ بادشاہ نے جواب دیا کہ ہمارے پاس نہ فوج ہے نہ روپیہ ۔ ہم کیسے جنگ کر سکتے ہیں ۔ ثنا نے اس بات کو مثنوی میں جس طرح بیان کیا ہے اس سے مغلیہ سلطنت کے نہاں خانوں کی تصویر سامنے آتی ہے :

چھپا کچھ نہیں تجھ سوں اے نورِ چشم
لگہ کر تو ہی کچھ بھی ہے خیل و حشم
نہ ماہی مراتب نہ جھنڈا نشان
رہے نہ مرے ہاتھ گجنال بان
نہ نوبت نقارے ، نہ کرنائیاں
نہ جھانجھیں نفیریں ، نہ سرنائیاں
نہ ضربیں رہیں اب نہ گھوڑنالیاں
نہ رہڑو نہ لمچھر نہ چھوچھکتیاں
نہیں ساتھ میرے رسالے بلی
نہ الا شاہی اور نہیں کابلی
نہ احدی رہے ، نا رہے گرزدار
نہ ساتھی رہے وے مغل پنج ہزار
نہ فراش ہیں ، اور نہیں خیمہ گاہ
نہیں ساتھ مردانِ جنگی سپاہ
نہ لشکر کہیں اب نہ اردو بزار
نہ بقال ، صرّاف ، نہ بیلدار
نہ آمد کہن کی نہ گنجینہ پر
رہے نہ مرے ساتھ صندوق زر
ایسے طالع میرے پھنسے پابہ گل
ہوئے سنگ سوں سنگ بھی سنگ دل
جواہر گئے اپنی پھر کہاں کوں
چلے موتی دریائے عمّان کوں
رہا نہ مرے ساتھ کچھ ساز سوں
بہ دو گوش و بینی کہاں جا سکوں
سپہ مغلئی سوں گئی روٹھ گھروں
چھتر تخت گیا لے میں سر پر دھروں
اگر مرضی ہے تیری اب خواہ نخواہ
پڑوں باہر اب چھوڑ آرام گاہ
خلق دیکھ میری بلند افسری
کریں گے بہت ریش خندی تری

کریں گے اپس میں یہ سب قیل قال
وزیر نے کیا بادشاہ کا یہ حال

بادشاہ نے یہ کہہ کر انکار کر دیا لیکن غازی الدین خاں عماد الملک کو مرہٹوں کے ساتھ مل کر احمد شاہ ابدالی سے جنگ کرنے کا اختیار دے دیا ۔ عماد الملک دہلی سے شاہدرہ آیا ۔ وہاں سے فرخ نگر ڈیرہ کیا ۔ نجیب خاں نے شجاع الدولہ سے مدد مانگی ۔ شجاع الدولہ نے مرہٹوں کو صلاح کا پیغام بھیجا اور جھنکو راؤ کو اس بات پر راضی کر لیا کہ وہ لاہور کی طرف روانہ ہو جائے تاکہ وہیں احمد شاہ ابدالی کا مقابلہ کر سکے ۔ جیسے ہی احمد شاہ ابدالی نے اٹک پار کیا مرہٹوں سے اس کا مقابلہ ہوا جس میں مرہٹوں کو شکست ہوئی ۔ ادھر بادشاہ کو احمد شاہ ابدالی کے آنے کی خبر ملی تو وہ یہ سوچ کر خوش ہوا کہ اب غازی الدین خاں سے اسے نجات مل جائے گی ۔ غازی الدین خاں نے ، جو اس خبر سے پریشان تھا ، بادشاہ سے کہا کہ پہلے روہیلوں کا قلع قمع کر دیا جائے تاکہ پھر مرہٹوں کو ساتھ لے کر ابدالی کا مقابلہ کیا جا سکے لیکن بادشاہ نے کہا :

مری بات تحقیق جانو تمہیں　　شہنشہ سوں لڑنے کی طاقت نہیں
اکیلا کوئی فوج کوں موڑتا　　کہیں یک چنا بھاڑ کوں پھوڑتا

غازی الدین خاں نے بادشاہ کا یہ جواب سنا تو طے کیا کہ اب اس کانٹے ہی کو راستے سے ہٹا دینا مناسب ہے ۔ ایک دن اس نے بادشاہ کو بتایا کہ خراسان سے دو خدا رسیدہ فقیر آئے ہیں ۔ ان سے چل کر دعا کے لیے کہیے کہ کسی طرح احمد شاہ ابدالی کی بلا ٹل جائے ۔ بادشاہ جو مزاجاً فقیر پرست تھا ، راضی ہو گیا ۔ نہا دھو کر وضو کیا اور کوٹلہ پہنچا ۔ فقیروں نے بادشاہ کا استقبال کیا اور ذرا سی دیر بعد خنجر سے ہلاک کر کے اسے فصیل سے باہر پھینک دیا ۔ اس کے بعد غازی الدین خاں نے جہاندار شاہ کے پوتے کو شاہ جہان ثانی کے لقب سے تخت پر بٹھا دیا اور خود دہلی سے مکرتال آ گیا ۔ راؤ جھنکو نے اس کی پیشوائی کی ۔ ادھر سے ابدالیوں کی فوج بھی آ گئی ۔ زبردست مقابلہ ہوا اور مرہٹوں کو پھر شکست کا منہ دیکھنا پڑا ۔ غازی الدین خاں نے مرہٹوں کو دلّی چلنے کا مشورہ دیا ۔ ان کا تعاقب کرتے ہوئے احمد شاہ ابدالی کی فوج بھی دلی پہنچ گئی اور شہر میں گھس کر وہ قتل عام کیا کہ اہلِ دہلی نادر شاہ کو بھول گئے ۔ احمد شاہ ابدالی کو خبر ملی کہ اب جھنکو اور ملہار راؤ نے نارنول میں ڈیرہ ڈالا ہے ۔ وہ وہاں پہنچا اور اس جنگ میں بھی

مرہٹوں کو شکست ہوئی ۔ پیشوا کو جب معلوم ہوا کہ جھنکو راؤ کو شکست ہو گئی ہے اور وزیر نے بادشاہ کو قتل کرا دیا ہے تو وہ رنج و غم کے ساتھ طیش میں آ گیا اور اپنے بھائی بھاؤ کو ، اپنے فرزند پیشوا ویسواس راؤ کے ساتھ ، مقابلے کے لیے روانہ کیا ۔ غازی الدین خاں نے شاہ جہان ثانی کو قید کردیا اور عالی گہر کو تخت پر بٹھا دیا ۔ مرہٹوں نے کنج پورہ پہنچ کر ابراہیم خاں گاردی کے توپ خانے سے قطب شاہ صمد خاں کو ہلاک کر دیا اور ایک سردار نجابت خاں کو گرفتار کر لیا ۔ احمد شاہ ابدالی نے یہ خبر سنی تو غم و غصہ کے ساتھ دریائے جمنا کو پار کیا ۔ ادھر بھاؤ ، ویسواس راؤ اور ابراہیم خاں گاردی نے طے کیا کہ فوج کو ایک بڑا لنگر بنا کر گھیرا جائے اور توپ خانے کی مار دی جائے ۔ یہ لنگر پانی پت اور گوہانہ کے درمیان بنایا گیا ۔ کئی روز تک دونوں طرف سے گولہ باری ہوتی رہی ۔ چونکہ مرہٹے لنگر کے اندر محصور ہوگئے تھے اس لیے کچھ روز بعد رسد بند ہو گئی ، آدمی اور جانور بھوکوں مرنے لگے اور یہ حالت ہوگئی :

دیکھیں خواب میں لقمہ دیتا کوئی　　جو جاگے تو ہے مشت خاکی ہوئی
سمجھ خواب کوں تب بہت روتے　　اس حسرت ستیں جان کو کھوتے
ہوئے کتنے بے آب و دانہ فنا　　تڑپتے پڑے جو رہے ما لنا
کہا لوگوں نے بھاؤ بھائی ستیں　　نہیں طاقت اب بے نوائی ستیں
اگر مرنا ہے تو نکل کر مرو　　نہیں کوچ کر شہر دہلی چلو

مرہٹے لنگر سے باہر آئے ، زبردست رن پڑا ، مرہٹوں کو شکست ہوئی اور دو لاکھ آدمی مارے گئے ۔ احمد شاہ ابدالی نے سجدۂ شکر ادا کیا اور ملک کا انتظام کر کے ولایت واپس چلا گیا ۔

یہ ہے ان واقعات کا خلاصہ جو 'وقائع ثنا' میں بیان کیے گئے ہیں ۔ ادبی لحاظ سے اس کی زبان روزمرہ کی عام زبان ہے ۔ اس میں موضوع کے پھیلاؤ کے باوجود عربی و فارسی کے ادق و مشکل الفاظ استعمال نہیں ہوئے ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ مصنف اس واقعے سے شدت سے متاثر ہے اسی لیے اس کے بیان میں جوش و روانی ہے ۔ اس رزم نامے کے اظہارِ بیان میں ایک ایسا آہنگ ہے کہ پر اثر انداز سے محفل میں پڑھ کر سنایا جا سکتا ہے ۔ ساری مثنوی کا آہنگ اور لہجہ موضوع سے مناسبت رکھتا ہے ۔ 'وقائع ثنا' میں چونکہ برعظیم کی ایک تاریخ ساز جنگ کو بیان کیا گیا ہے اس لیے اس کے مزاج پر ہندوستانیت غالب ہے ۔ چیزوں کے نام ، آلاتِ جنگ اور ساز و سامان کے وہی نام دیے گئے ہیں جو

اُس وقت مروج و عام تھے ۔ پوری مثنوی کے اسلوب پر اردو پن حاوی ہے ۔ ثنا نے جہاں رزم کے نقشے جمائے ہیں اور ان کے بیان پر توجہ دی ہے وہاں بزم کا نقشہ بھی سلیقے سے جایا ہے ۔ راؤ جھنکو نے پنجاب فتح کر لیا ہے اور اس فتح کی خوشی میں جشن منایا جا رہا ہے ۔ اس کا اظہار ثنا یوں کرتے ہیں :

کی خاطر جمع ملک کے کام سوں   بیٹھے جشن میں بہت آرام سوں
کہا میرے خاصے مصاحب بلا   او جا مے کا شیشہ و ساغر لیا
بلا اب جو ہیں مطربِ دکھنی   الاپیں بسنا ماڑہا راگنی
کوئی لے کمانچہ رباب ارغنوں   کوئی دھمد ھمیں، ڈھولکیں، جھنجھنوں
کوئی دف ، دوتارہ ، کوئی جلترنگ   کوئی تال مردنگ مہور مورچنگ
ہوا راستہ سب چلیں کنچنی   چھوڑیں مکھ اوپر زلف کی ناگنی
گولدہ او شالہ کر خوب موئے سیاہ   لیا شب نے گویا سورج کی پناہ
رکھا فرق نازک بسر با شکوہ   ندی بہہ چلی درمیانِ دو کوہ
پہن سر اوپر سور اور [illegible]   چمکتا زمرد و ہیرا چنی
پہن بالیاں اور ٹیکا سجہ   کرنپول بھی خوب موتی لگا
ایسا زیب رخ گوشوارہ ہوا   گویا متصل ماہ تارہ ہوا
سجا بازوبند اور جہانگیریاں   او پاؤں میں پازیب چوراسیاں
لگایا پشانی میں غازہ شتاب   نمودار تھا قوس پر آفتاب
کھنچا آنکھوں میں سرمہ دنبالہ دار   کنول میں چھپے بچگاں سیاہ مار
رکھا خالِ مشکیں زنخدان پر   سیہ زاغ بیٹھا گلستان پر
کیا سرخ ہاتھوں کو مہندی رچا   شفق نے لیا دیکھ کر منہ چھپا
پہن زر و زیور جھمک کر چلیں   گویا رات کوں شعلۂ آتشیں

اس مثنوی کی زبان اپنے دور کی نمائندہ زبان ہے ۔ اس میں اظہار کی رچاوٹ بھی ہے اور شاعرانہ حسنِ بیان بھی ۔ وہ الفاظ جیسے کوں ، او ، متیں ، سوں ، کدھیں ، تسیں وغیرہ آج متروک ہوگئے ہیں لیکن اس زمانے میں یہ معیاری اور ٹکسالی زبان کا حصہ تھے ۔ "وقائع ثنا" اس دور کی ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے جس سے ایک طرف اس بات کا پتا چلتا ہے کہ اردو میں وسیع موضوعات کو بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی تھی اور دوسری طرف اس کا ایک ادبی معیار بھی مقرر ہو گیا تھا اسی لیے سوا دو سو سال بعد آج بھی اس مثنوی سے لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے ۔ ''وقائع ثنا'' اردو زبان کے گنے چنے چند رزم ناموں

میں اپنی ساخت ، واقعات کی ترتیب اور اندازِ بیان کی وجہ سے اس دور کی ایک قابلِ ذکر تصنیف ہے ۔

اس دور کے ادب کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو ادب نے نہ صرف اس دور کی زندگی کی ترجمانی کی ہے بلکہ اس کی روح کے نہاں خانوں کو بھی آئینہ دکھایا ہے ۔ یہی کام اس دور میں جعفر زٹلی نے انجام دیا ۔

حواشی

۱۔ تاریخ ادب اُردو (جلد اول) : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۳۳۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء ۔

۲۔ جنگ نامہ عالم علی خاں : غضنفر حسین ، مرتبہ مولوی عبدالحق ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۲ء ۔

۳۔ لیٹر مغلز : ولیم ارون ، ص ۳۹ - ۶۰ ، مرتبہ جادو ناتھ سرکار ، یونیورسل بکس لاہور ۔

* * *

تیسرا باب

طنز و ہجو کی روایت : جعفر زٹلی

شمال میں سترھویں صدی کے آخر اور اٹھارویں صدی کے شروع کا پہلا بھرپور شاعر مرزا محمد جعفر ہے جو اپنی روایت کا خود ہی خالق ہے اور خود ہی خاتم ۔ جعفر نے طنز و ہجو سے اپنے دور کے روح و مزاج کی ایسی ترجمانی کہ پونے تین سو سال کا عرصہ گزر جانے کے باوجود اس کا نام آج بھی زندہ ہے ۔

مرزا محمد جعفر نے ، جو عرف عام میں جعفر زٹلی (م ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع) کے نام سے موسوم ہے ، جب شاعری شروع کی تو مغلیہ تہذیب کی اکائی ، بظاہر ثابت و سالم نظر آنے کے باوجود ، اندر سے ٹوٹ رہی تھی ۔ انسانیت اور محبت و خلوص کے رشتے بوسیدہ ہو رہے تھے ۔ شر ، فساد اور بغاوت کے بادل گھرے گھڑے تھے ۔ عدل و اعتدال معاشرے سے رخصت ہو رہا تھا ۔ شمشیر و سناں ، اور طاؤس و رباب کے درمیان توازن ختم ہو رہا تھا ۔ بیرونی طاقتیں برعظیم کے ساحلوں پر قدم جما رہی تھیں اور شمالی سرحدوں پر موقع کی تاک میں تھیں ۔ معاشرتی رشتے بکھر رہے تھے اور صلاحیت پھٹے کپڑوں پیدل چل رہی تھی اور مکاری و عیاری ، خدام کی جمعیت کے ساتھ ، پالکی میں سوار معاشرے میں اہمیت حاصل کر رہی تھی ۔ تہذیب کے اس موڑ پر انسان کے تین رویے ہو سکتے ہیں ۔ ایک یہ کہ وہ بھی اسی رنگ میں رنگ جائے اور خارش زدہ کتے کو سنہری جھول کے ساتھ مخمل کے گدے پر بٹھائے رکھے اور ”کامیاب“ زندگی بسر کرنے کے لیے منفی قوتوں ، بدمعاشیوں اور بے ایمانیوں کو ذریعہ نجات بنائے ۔ دوسرا رویہ یہ ہو سکتا ہے کہ ان برائیوں کو برا سمجھ کر ترکِ تعلق کا رویہ اختیار کر لے ۔ تیسرا یہ ہو سکتا ہے کہ ان قوتوں کا مقابلہ کرے اور سچائی کا علم بلند رکھے ۔ شاہ ولی اللہ نے اس دور میں یہی رویہ اختیار کیا ۔ جعفر بھی اسی تیسرے رویے کا انسان ہے جو اس دور میں معاشرے اور اس کے بگڑے ہوئے افراد کو کاٹنے ، بھنبھوڑنے ، زخمی کرنے اور انھیں ان کی اصل

شکل دکھانے کا کام کر رہا ہے ۔ جعفر نے معاشرے سے سمجھوتا نہیں کیا بلکہ طنز و ہجو کی تلوار سے اس معاشرے کے رویوں پر ، اس کی مکاریوں ، عیاریوں اور منافقتوں پر گہرا وار کیا ۔ ایک ایسے دور میں ہجو ، ہزل اور طنز ہی وہ ذریعہ ہے جس سے منافقت کے چہرے سے نقاب اُٹھا کر معاشرے کو آئینہ دکھایا جا سکتا ہے ۔

جعفر کے حالاتِ زندگی کسی تذکرے یا تصنیف میں نہیں ملتے ۔ نکات الشعرا ، مخزن نکات ، چمنستان شعرا ، تذکرۂ شورش ، تذکرۂ میر حسن اور مجموعۂ نغز وغیرہ میں جو حالات درج ہیں وہ بہت مختصر ہیں اور ان سے صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ جعفر ، جعفر زٹلی کے نام سے مشہور تھا ۔ نادرۂ زمان اور اعجوبۂ دوران تھا ، زبانِ گزیدہ رکھتا تھا ۔[1] قائم نے لکھا ہے کہ ”سخن وری کی بنیاد زیادہ تر ہزل پر تھی ، اس بنا پر وہ زٹلی کہلانے لگا تھا اور اسی باعث اس کے کلام نے عوام میں مقبولیت حاصل کر لی تھی ۔“[2] شفیق اورنگ آبادی نے لکھا ہے کہ ”منہ پھٹ اور شوخ مزاج آدمی تھا . . . ۔ اس کے اشعار مشہورِ عالم اور محتاج تحریر نہیں ہیں ۔ مضامین صاف اور روزمرہ کے مطابق ہوتے تھے ۔ محمد اعظم بادشاہ کا قول تھا کہ اگر جعفر زٹل نہ کہتا تو ملک الشعرا کا درجہ پاتا ۔ یقیناً اس کے روزمرہ کا انداز جداگانہ طرز رکھتا ہے . . . ۔ اس کے وقائع اور رقعات مشہور آفاق ہیں ۔“[3] شورش نے لکھا ہے ”ساکن شاہ جہان آباد . . . اپنا ثانی نہیں رکھتا تھا ۔ استعداد درست رکھتا تھا ۔ اس فن میں اپنے وقت کا کامل ہو گیا تھا ۔“[4] فرخ سیر کا سکہ لکھنے پر ”بادشاہ کا مزاج برہم ہوا ۔ ان کو جنّت بھجوا دیا ۔“[5] مجموعۂ نغز میں لکھا ہے کہ ”جعفر زٹلی سادات نارنول میں سے تھا ، طبع رسا رکھتا تھا ۔“[6] روز روشن میں لکھا ہے کہ ”مردے مزاح و ہزال و ذی علم و موزوں طبع از نواحِ دہلی بود ۔“[7] صرف یہ حالات ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نارنول کا رہنے والا تھا اور دہلی میں مدت سے سکونت رکھتا تھا ۔ ذی علم و موزوں طبع تھا ۔ اپنے فن میں نادرۂ زمان تھا اور اس کا کلام عالمگیر و مشہور تھا ۔ زٹل نہ کہتا تو ملک الشعرا ہوتا ۔ اس کا طرز علیحدہ و منفرد ہے ۔ اس نے نظم اور نثر دونوں میں اپنے جوہر کا کمال دکھایا ہے ۔ انیسویں صدی کے آخر میں ”زر جعفری“[8] کے نام سے جو کتاب شائع ہوئی تھی اس میں جعفر کے کلیات کو سامنے رکھ کر محض قصہ کہانیوں کے خالی پیچ لڑائے گئے ہیں ۔ جعفر کا پورا نام محمد جعفر تھا ۔ وہ میر نہیں میرزا تھے جیسا کہ اس مثنوی سے ظاہر ہوتا ہے جو جعفر نے ”کتخدائیِ میرزا جعفر“

کے نام سے اپنی بیوی کی ہجو میں لکھی تھی۔

مرزا محمد جعفر خود کو بھی جعفر زٹلی کے نام سے موسوم کرتے ہیں جیسا کہ اکثر اشعار اور رقعات نثر سے معلوم ہوتا ہے:

کشتیِ جعفر زٹلی در بھنور افتادہ است
ڈبکوں ڈبکوں می‌کند از یک توجہ پار کن (عرضداشت)
غریب، عاجزِ مسکین زٹلی ام جعفر
ہزار شکر کہ زور و نہ زہرہ دارم من
(ابیات نامہ بے بہرہ داری)

"مفلس یکرنگ جعفر زٹلی آنکہ چند دام از پرگنہ کفرآباد حال اسلام آباد در چراگاہ فدوی تنخواہ بود۔" (عرضداشت)

محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ "اورنگ زیب کی تخت نشینی اور میر جعفر کی ولادت ایک ہی سال کے واقعے ہیں۔"[۹] لیکن اس کا کوئی ثبوت بہم نہیں پہنچایا۔ مرزا جعفر کے دور کا تعین کرنے کے لیے ہماری نظر "کلیات جعفر زٹلی"[۱۰] کے اس قطعے پر پڑتی ہے:

میاں دانش آمد، بہ ہندوستاں چو زاغِ زیاں کار در بوستاں
من اورا بہ غیرے چہ نسبت کنم کجا سر کجا کالد اے دوستاں

'سروِ آزاد' میں آزاد بلگرامی نے لکھا ہے کہ دانش کا نام میر رضی بن ابو تراب رضوی مشہدی تھا۔ شاہ جہاں کے عہد میں اپنے والد کے ساتھ ہندوستان آیا اور ۱۰۶۵ھ/۱۶۵۴-۵۵ء میں شاہ جہاں کے دربار میں قصیدہ پیش کرکے دو ہزار روپے صلہ پایا۔ کچھ عرصے بعد شاہزادہ دارا شکوہ کا ملازم ہوگیا اور شہزادہ ایک شعر سن کر اتنا خوش ہوا کہ ایک لاکھ روپیہ مرحمت فرمایا۔ دانش شاہزادہ محمد شجاع کے ساتھ بنگالہ میں بھی رہا۔ وہاں سے حیدرآباد دکن چلا گیا اور عبداللہ قطب شاہ سے وابستہ ہوگیا۔ ۱۰۷۲ھ/۱۶۶۱-۶۲ء میں عبداللہ قطب شاہ نے اسے اپنا نائب الزیارت مقرر کرکے روضۂ رضویہ کی زیارت کے لیے روانہ کیا۔ ۱۰۷۶ھ/۱۶۶۵-۶۶ء میں وفات پائی۔[۱۱] ان حالات سے اندازہ ہوتا ہے کہ جعفر کا یہ قطعہ ۱۰۶۵ھ اور ۱۰۷۲ھ (۱۶۵۴ اور ۱۶۶۲ء) کے درمیان لکھا گیا ہوگا اور اس وقت وہ جوان ہوگا۔ اورنگ زیب کی تخت نشینی ۱۰۶۸ھ/۱۶۵۸ء کا واقعہ ہے اس لیے یہ کہنا کہ جعفر کی پیدائش اور اورنگ زیب کی تخت نشینی ایک ہی سال کے واقعے ہیں کسی طرح صحیح نہیں ہے۔

جعفر کے دورِ حیات کا تعین چند اور قطعات وغیرہ سے بھی ہوتا ہے۔

"کلیاتِ جعفر زٹلی" میں "تاریخ ابجد خانی" کے عنوان سے چار مصرعوں کا یہ قطعہ ملتا ہے :

چو ابجد خانی آمد بوعلی را   کہ ہست از شوم طبعی سخت مدرک
بتاریخِ خطابِ خانیِ او   بگوشِ دل خرد گفتا "چغل سگ"

چغل سگ سے ۱۱۱۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔

کلیات میں ایک سجع، اورنگ زیب کے تیسرے بیٹے اعظم شاہ کی مدح میں بھی ملتا ہے :

نگین سلیماں کہ تابندہ بود   ہمیں اسم اعظم برو کندہ بود

اورنگ زیب عالمگیر کی وفات پر بھی اس نے ایک قطعہ تاریخ وفات لکھا :

شاہِ اورنگ زیب عالمگیر   بود قدسی سرشت از لیکی
گفت تاریخِ رحلتش جعفر   بادشاہے بہشت از لیکی

آخری مصرع سے ۱۱۱۸ھ/۱۷۰۷ء برآمد ہوتے ہیں :

کلیات میں ہجو بہادر شاہ کے نام سے بھی ایک قطعہ ملتا ہے :

اے شاہِ زناں تاجِ شہاں بر سرِ تو   یاجوج و ماجوج بود لشکرِ تو
آثارِ قیامت ز جبینت آشکار   دجّال توئی و خانِ خاناں خرِ تو

ایک اور نظم "کاندو نامہ" میں یہ شعر ملتا ہے :

بادشاہی ہے بہادر شاہ کی   بن بنا کر کند مروا کھیلیے

بہادر شاہ کی بادشاہی ۱۱۱۸ھ سے ۱۱۲۴ھ (۱۷۰۷ھ سے ۱۷۱۲ء) تک رہی۔ کلیات میں خان جہاں بہادر کوکلتاش کی ایک ہجو ملتی ہے۔ یہ ایک عالمگیری سردار تھا جس نے ۱۱۰۹ھ[۱۲]/۹۸-۱۶۹۷ء میں وفات پائی۔ کلیات میں "ہجو شاکر خان فوج دار" کے نام سے ایک نظم ملتی ہے۔ نواب شاکر خان کو اورنگ زیب نے ۱۱۱۰ھ/۹۹-۱۶۹۸ء میں حکومت شاہ جہاں آباد سے سرفراز کیا تھا اور بیدل نے چند فقراتِ تاریخ لکھ کر نواب کی خدمت میں بھیجے تھے جن سے ۱۱۱۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔[۱۳] کلیات میں روح اللہ خاں کا ذکر بھی آتا ہے جن کا سال وفات ۱۱۰۳ھ/۹۲-۱۶۹۱ء ہے۔[۱۴] فرخ سیر نے تخت پر بیٹھتے ہی، میر جملہ کے مشورے پر، مخالف گروہ کے بہت سے لوگوں کو قتل کرادیا تھا جن میں سعداللہ خاں، ہدایت کیش، سیدی قاسم، شاہ قدرت اللہ الہ آبادی اور ذوالفقار خاں امیرالامراء شامل تھے۔ ذوالفقار خاں کے دیوان سبھا چند کی زبان کٹوا دی تھی۔ جہاندار شاہ کے بڑے بیٹے عزالدین کو،

محمد اعظم شاہ کے بیٹے والا تبار کو اور اپنے چھوٹے بھائی ہمایوں بخت کو ، جس کی عمر دس سال تھی ، اندھا کرا دیا تھا ۔ کچھ عرصے بعد شادمان خواص اور جعفر زٹلی کو بھی نئی بادشاہت کی تضحیک پر قتل کرا دیا ۔[۱۵] زیادہ تر لوگ تسمہ کشی سے ہلاک کرائے گئے ۔[۱۶] اس سے سارے شہر میں غم و غصہ اور خوف و ہراس پھیل گیا ۔ جعفر زٹلی بھی اس قتلِ عام کا عینی شاہد تھا ۔ فرخ سیر کے نام کا سکہ جب مسکوک ہوا تو اس پر یہ شعر لکھا گیا :

سکہ زد از فضلِ حق بر سیم و زر　　　پادشاہِ بحر و بر فرخ سیر[۱۷]

جعفر زٹلی نے اس کے جواب میں یہ "سکتہ" لکھ کر اپنے غم و غصہ کا اظہار کیا :

سکتہ زد بر گندم و موٹھ و مٹر　　　بادشاہے تسمہ کش فرخ سیر

یہ شعر جیسے ہی جعفر زٹلی کے منہ سے نکلا لوگوں کے جذبات کا ترجمان بن کر مشہور ہو گیا ۔ بادشاہ کو خبر پہنچی تو اسے بھی قتل کرا دیا ۔ ایک بیاض[۱۸] میں جعفر زٹلی کی یہ تاریخ وفات ملتی ہے :

چو جعفر زٹلی تہہِ خاک شد
خرد گفت "خس کم جہاں پاک شد"

لیکن اس سے ۱۱۰۶ھ/۱۶۹۴-۹۵ء برآمد ہوتے ہیں اور محولہ بالا شواہد کی روشنی میں یہ تاریخ ہرگز صحیح نہیں ہو سکتی ۔ ایک اور بیاض[۱۹] میں یہ قطعہ تاریخ وفات ملتا ہے :

چھوٹے سب با وفا جیون کے ساتھی　　　لگی تن من میں اب ویتاگ کی آگ
"حویلی" چھوڑ ، یو بولا زٹلی　　　"اندھیری گور میں لٹکن لگے پاگ"

(۱۱۸۹ - ۶۴ = ۱۱۲۵ھ)

چوتھے مصرعے سے ۱۱۸۹ھ نکلتے ہیں ۔ اس میں سے حویلی کے ۶۴ نکالنے سے سنہ وفات ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ء برآمد ہوتے ہیں ۔ شورش نے لکھا ہے کہ عہد فرخ سیر میں ایک شعر کہنے پر قتل کرا دیا گیا تھا ۔[۲۰] جعفر نے لمبی عمر پائی ۔ ایک قطعے میں خود اپنی عمر ۶۰ سال بتاتی ہے :

جعفر بہ لہو و لعبِ جہاں عمر باختہ
یک دم بہ فکرِ توشۂ عقبیٰ نہ ساختہ
در عمر شصت سال دو زن کردہ بابلے
ہست ایں مثل قدیم کہ یک گز دو فاختہ

ان حوالوں سے جعفر زٹلی کے دور کا کسی حد تک تعین ہو جاتا ہے کہ وہ شاہ جہان کے آخری دور میں جوان تھا ۔ شاعری کرتا تھا اور فرخ سیر کے دور میں ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳-۱۲ء میں قتل ہوا ۔

مرزا محمد جعفر زٹلی ذہین ، طبّاع ، تیز مزاج ، حاضر جواب اور اکڑفوں والے انسان تھے ۔ زبان میں ایسی کاٹ کہ جس پر چل گئی ٹکڑے ٹکڑے کر دیا ۔ قادر الکلام ایسا کہ جس بات کو جس طرح چاہا ادا کر دیا ۔ قوتِ اختراع ایسی کہ اظہارِ بیان کے لیے بے شمار نئے الفاظ و تراکیب وضع کر ڈالیں ۔ بیدل کے دوست و معاصر بندرابن داس خوش گو نے لکھا ہے کہ :

> ایک رات جعفر زٹلی ، جو اپنے دور کا ہجو نگار اور فحش گو تھا ، ان (بیدل) کی تعریف میں ایک مثنوی کہہ کر لایا ۔ ابھی یہ پہلا مصرع ہی ”چہ فیضی چہ عرفی بہ پیش تو بھش“ پڑھا تھا کہ (بیدل نے) فرمایا ”آپ نے بڑا کرم کیا کہ تشریف لائے ۔ ہم فقیر بیدل ہیں ۔ ہمیں یہ حق نہیں پہنچتا کہ ایسی حکایات سنیں جو استادوں کے حق میں کہی جائیں ۔ جیب سے دو اشرفیاں نکال کر اپنے مداح کو عنایت کیں اور خاموش ہو گئے ۔ حاضرینِ مجلس نے بشمول فقیر خوش گو ہرچند گزارش کی کہ اگر آپ اجازت دیں تو وہ اس کا مصرع ثانی پڑھے جس سے پتا چلے کہ لفظ بھش کا قافیہ اس نے کیا نظم کیا ہے مگر قبول نہ کیا گیا ۔“۲۱

میر حسن نے لکھا ہے کہ ایک روز بیدل کے ہاں گئے ۔ میرزا شعر گوئی میں منہمک تھے ۔ متوجہ نہ ہوئے ۔ مرزا جعفر نے پوچھا کہ صاحب و قبلہ کون سا مصرع فرمایا ہے ۔ بیدل نے کہا :

ع لالہ بر سینہ داغ چوں دارد

جعفر نے کہا اس میں تامل کی کیا بات ہے اور برجستہ یہ مصرع پڑھا :

ع چوبکے سبز زیر کوں دارد“۲۲

شفیق نے لکھا ہے کہ یہ ایک سجع ”محمد اشرف“ نام کے کسی شخص کے لیے لکھا :

ع محمد اشرفِ پیغمبران است

محمد اشرف نے توجہ نہ دی ۔ جعفر نے دل برداشتہ ہو کر یہ مصرع کہا :

ع نہ ایں اشرف کہ مردودِ زمان است۲۳

فخر النساء بیگم خان جہان بہادر کی بیٹی تھیں ۔ جعفر نے مدحیہ اشعار لکھ کر بھیجے ۔ نواب زادی نے دیوان کو حکم دیا کہ مرزا جعفر کو تیس

روپے دے دیے جائیں ۔ دیوان کی نیت میں فتور آ گیا اور ۳۰ کے بجائے پانچ روپے تھما دیے ۔ جعفر کو پتا چلا تو فتح خاں کی ہجو اور فخر النساء بیگم کی مدح میں یہ قطعہ لکھا :

جو میں نے مدح بیگم کی بنائی   لکھی اور جائے گر میں پڑھ سنائی
زہے دھرماتما کا شکر بیٹی   سخی داتا بہادر کی ہے بیٹی
ز عصمت مریم و بلقیس ثانی   خدا کے ناؤں کی عاشق دیوانی
دلائے تیس لیکن پانچ لکلے   الٰہی فتح خاں کی کانچ نکلے

جعفر دکن میں شہزادہ کام بخش کے سواروں میں شامل تھے اور مورچل کی خدمت پر مامور تھے ۔ جعفر اس خدمت سے تنگ آگئے اور بادشاہزادے سے عرض کی لیکن شنوائی نہ ہوئی ۔ ایک نظم لکھی اور نوکری چھوڑ دی :

بر خس و خاشاک بسر نوکری   نزد خرد بہتر ازیں نوکری
جعفر ازیں کنج اکھسی مورچل   شرم حضوری مکن اور چھوڑ چل

نوکری چھوڑ کر شہزادہ کام بخش کی ہجو لکھی :

زہے شاہِ والا گہر کام بخش   کہ غچئیِ بز کرد و پچی و پخش
دہم بز بیک دست پھیلائے کر   دیا ٹھیل ڈنو کو پہنائے کر
فضولی مکن جعفر اکنوں خموش   کہ حق پردہ پوش است حق پردہ پوش

نوکری چھوڑنے کے بعد مالی حالت خراب ہو گئی اور جعفر کو اس ہجو کے بعد وہاں سے بھاگنا پڑا جس کا اظہار ایک نظم ”حسب خود گفتہ شد“ میں کیا ہے ۔ یہ نظم جعفر کی بہترین نظموں میں شمار کی جا سکتی ہے - چند شعر دیکھیے :

در بیکسی افتادیٔ با درد و غم آبادیٔ
مفلس شدی و دربدر کہہ جعفر اب کیسی بنی
از ہجوِ آں سلطانِ خود کردی پریشاں جانِ خود
واماندۂ بے بال و پر کہہ جعفر اب کیسی بنی
آں دیدنِ شہزادہ کوں ، آں ساقی و آں بادہ کوں
کردی خطا خود سربسر کہہ جعفر اب کیسی بنی
مرہونِ خار و خس شدی ، ممنونِ ہر ناکس شدی
گشتی چوں سنگِ رہ گزر کہہ جعفر اب کیسی بنی
دل کوں ٹھکانے لاؤ اب کر صبر مت پچھتاؤ اب
ہرگز مکو بارِ دگر کہہ جعفر اب کیسی بنی

از لفظِ بے معنیِ خود از حرفِ لایعنیِ خود
محتاج از ہر خشک و تر کہہ جعفر اب کیسی بنی

جعفر کو اب تک صرف ہزال و زٹلی سمجھ کر نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ کسی نے تاریخی، تہذیبی و لسانی زاویے سے جعفر کے کلام کا اندازہ نہیں لگایا۔ وہ ایک منفرد شاعر ہے جس کے کلام سے نہ صرف اس دور کے حالات و عوامل کا پتا چلتا ہے بلکہ معاشرتی و تہذیبی گراوٹ اور سیاسی و اخلاق زوال کے بنیادی اسباب کا بھی پتا چلتا ہے۔ جعفر نے غزل کو اپنے اظہار کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ اپنے مخصوص مزاج کی تندی و تیزی، راست بازی و حق گوئی کے باعث بے باکی کے ساتھ ایسی نظمیں لکھیں جن کے احاطۂ اثر میں سارا معاشرہ آگیا۔ اس دور میں جعفر زٹلی ہی ایک ایسا شاعر ہے جس کے ہاں اپنے دور کی بھرپور ترجمانی ہوتی ہے۔ اس کے کلام سے اس دور کی روح کی تصویر اُتاری جا سکتی ہے۔ اورنگ زیب کا پورا دور اس کی نظروں کے سامنے گزرا تھا۔ اس نے اس کا عروج بھی دیکھا تھا اور ڈھلتے سورج کے سائے کو بھی اور اورنگ زیب کی وفات کے بعد اس انتشار کو بھی جس نے اس عظیم سلطنت اور صدیوں پرانی جمی جمائی تہذیب کی بنیادوں کو تیز آندھی کی طرح ہلا کر رکھ دیا تھا۔ اس کا کلام شمالی ہند میں لسانی ارتقا کی پہلی کڑی اور تہذیبی و تاریخی اعتبار سے ایک دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔

سچائی جعفر کی سب سے بڑی خوبی ہے:

ع کپٹ کھوٹ میرے سخن میں نہیں

اس سچائی کے اظہار میں جہاں وہ دوسروں کو نہیں بخشتا وہاں خود کو بھی معاف نہیں کرتا۔ اس سچائی کا اظہار اس کی ساری شاعری اور نثر میں ہوتا ہے:

جعفر زٹلی از لبِ تو جوت بہتر است
در آب داریِ سخنت موت بہتر است
در حقِ بندگانِ خدا آنچہ گفتہ ای
لاحول می کنم کہ ز تو بھوت بہتر است

ایک جگہ وہ اس بات کا اظہار کرتا ہے کہ یہ عجیب زمانہ آیا ہے جہاں سنجیدگی بے معنی ہو گئی ہے اور ہرزہ گوئی محبوب بن گئی ہے:

مرا عجب ز تقاضائے وقت می آید
کہ ہرزہ گوئی عزیز و مظفر و منصور (دراختلافِ زمانہ)

اس دور میں جہاں ہرزہ گوئی عزیز و مظفر و منصور ہوگئی ہو ، جعفر کی آواز ایک ایسے انسان کی آواز ہے جو اپنی آنکھوں سے معاشرے کی گرتی دیواروں کو دیکھ کر غم و غصہ میں زور زور سے قہقہے لگا رہا ہے ۔ وہ اس لیے ہنس رہا ہے کہ آپ کو رلائے ۔ وہ اس لیے چیختا اور چنگھاڑتا ہے کہ معاشرے کے بہرے کانوں تک اس کی آواز پہنچ سکے ۔ ایک ایسے معاشرے میں جہاں لوگ اندھے اور بہرے ہو گئے ہوں ، جہاں سنجیدگیِ فکر مفقود ہوگئی ہو ، ہجو و طنز اور زٹل سے بہتر اظہار کا اور کیا ذریعہ ہو سکتا ہے ؟ وہ معاشرے کو آئینہ دکھا رہا ہے اور اس لیے جو بات اس کے منہ سے نکلتی ہے ، کوٹھوں چڑھ جاتی ہے اور سب کی زبان بن جاتی ہے ۔ بحیثیت مجموعی اس کی شاعری سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ زوال پذیر معاشرے کے ڈھیر پر کھڑا ہنس رہا ہے ۔ اس کی ہنسی غموں کی اس انتہا سے پیدا ہوئی ہے جہاں انسان ہر چیز سے بے نیاز ہو کر ہنستا ہے ۔ اس کی ہنسی اور اس کا طنز اپنے اندر اتنی کڑواہٹ رکھتا ہے کہ آدمی کے لیے اس کا نگلنا دشوار ہو جاتا ہے ۔ جعفر کو احساس ہے کہ قدریں بدل گئی ہیں ۔ نیکی و خیر ، بہادری و شجاعت کی جگہ شر ، بزدلی اور سازش نے لے لی ہے ۔ ہر شخص بغیر محنت کے وہ سب کچھ حاصل کر لینا چاہتا ہے جس سے زندگی عیش و عشرت میں بسر کی جا سکے ۔ کوئی اخلاق جرم ایسا نہیں ہے جس کا ارتکاب اس معاشرے میں نہ ہو رہا ہو ۔ شرفا رذیل ہو گئے ہیں ۔ بادشاہ طوائفوں کے ساتھ دادِ عیش دے رہے ہیں ۔ شراب اور طاؤس و رباب نے قدر اول کا درجہ حاصل کر لیا ہے اور وہ توازن ختم ہو گیا ہے جو ایک صحت مند معاشرہ محنت اور عیش کے درمیان قائم رکھتا ہے ۔ جعفر کی ہجو ، اس کا طنز و قہقہہ بے بسی کی اس انتہا سے پیدا ہوتا ہے جہاں انسان ہر چیز سے بے نیاز ہو کر گالیاں بکنے لگتا ہے ، ہنسنے لگتا ہے یا بالکل خاموش ہو جاتا ہے ۔ اسی لیے اس کی شاعری میں زہر بھرا طنز اور اتنی کڑواہٹ ہے کہ معاشرے کے لیے اس کا نگلنا دشوار ہو جاتا ہے ۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس نے زوال پذیر معاشرے کو ننگا کر دیا ہے جہاں مربوط تہذیبی رشتے اس لیے بکھر رہے ہیں کہ حاکم و حکمران منفی قدروں کے حمام میں ایک ساتھ نہاتے ہوئے تہذیب کے خاتمے کے بندوبست میں مصروف ہیں ۔ اس صورت حال میں جعفر گرتی دیواروں کے ملبے پر کھڑا طنز و ہجو کے تیر برسا رہا ہے ۔ ابتذال و پستی کے اس دور میں ایک بے باک ، سچے انسان کے لیے اپنی زبان پر قابو رکھنا مشکل ہوتا ہے ۔ ایسے میں معاشرے کا پردہ اسی انداز سے فاش کیا جا سکتا ہے :

ع کہے جعفر پورکھ سیانا عجب یہ دور آیا ہے

جعفر اپنی ہجو گوئی کا بھی یہی جواز پیش کرتا ہے :

نہ ایں ہجو از راہِ حرص و ہواست   دل آزاد را ہجو کردن رواست

جس معاشرے نے ذہن کے دریچے اس طرح بند کر لیے ہوں کہ ان کی کنڈیاں بھی زنگ آلودہ ہوچکی ہوں ، وہاں سنجیدہ و روایتی انداز کے بجائے ، چیر دینے والی آواز ہی سے ”عقل مندوں“ کی حماقتوں کا راز فاش کیا جا سکتا تھا ۔ غزل کے ذریعے یہ کام انجام نہیں دیا جا سکتا تھا ۔ اس تخلیقی عمل کو بروئے کار لانے کے لیے ضروری تھا کہ ایسی زبان استعمال کی جائے جس میں شور بھی ہو ، متوجہ کرنے والی قوت بھی اور ساتھ ساتھ اثر انگیزی بھی تاکہ سچی بات کا کانٹا سننے والے کے ضمیر میں اس طرح کھٹکے کہ اس کی نیند حرام ہو جائے ، جس میں تلوار جیسی کاٹ ہو ، زہر میں بجھے ہوئے تیر کا سا اثر ہو اور منہ پھیر دینے والا ایسا طمانچہ ہو کہ ریاکاری کا آئینہ زبان کے پتھر سے ٹکرا کر چکنا چور ہو جائے ۔ مردہ احساس کو دوبارہ زندہ کرنے اور منفی عمل سے مثبت عمل کی طرف لانے کے لیے یہی طریقۂ کار ہو سکتا تھا ۔ مرزا جعفر زٹلی نے اس دور میں اپنی شاعری سے یہی کام انجام دیا ہے ۔

جعفر کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ تہذیب کا وہ عمل جو امیر خسرو کے دور میں زندہ نامیاتی اور ترقی پسند تھا ، اب مردہ ہو کر بکھرا چاہتا ہے ۔ اب وہ تہذیب ایک دوسری تہذیب میں جذب ہو رہی ہے ۔ غالب تہذیب مغلوب ہو کر دیسی تہذیب میں اپنا سر چھپا رہی ہے اور چاروں طرف چھائے ہوئے گرد و غبار میں ایک نیا چہرہ دھندلا دھندلا لیکن صاف نظر آ رہا ہے ۔ ایک نئی زبان اپنا راستہ بنا رہی ہے ۔ اس زبان سے جو جعفر نے استعمال کی ہے ، یوں محسوس ہوتا ہے کہ فارسی کی آواز دب رہی ہے اور نئی زبان کی آواز ابھر رہی ہے ۔ جعفر کی شاعری کے اس لسانی عمل کو تہذیبی سطح پر دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس نے فارسی و اردو کے پیوند سے ان دونوں زبانوں کی صلاحیتوں کو جس طرح استعمال کیا ہے اس میں ایک زوال پذیر کلچر نڈھال ہو کر عوام کے کلچر اور زبان کا سہارا لے رہا ہے ۔ جب دو کلچر ایک دوسرے سے قریب آتے ہیں تو قوی کلچر کمزور کلچر پر رفتہ رفتہ غالب آ جاتا ہے ۔ امیر خسرو کی شاعری میں ہم دیکھتے ہیں کہ دو کلچر مل کر ایک شکل ضرور بنا رہے ہیں لیکن اس پر مسلمانوں کا متحرک کلچر اور طرز احساس غالب ہے اور دیسی تہذیب کے اجزا ، قوت بہم پہنچانے کے باوجود ، مواد کا کام کر رہے ہیں ۔

موسیقی کی دھنیں ، راگ راگنیاں ، ساز ، لباس ، کھانے ، رہن سہن کے طریقے ، رسم و رواج ، باغات اور نہریں سب پر یہی طرز احساس حاوی ہے ۔ یہ تہذیبی عمل جو امیر خسرو کے ہاں پھیلتا بڑھتا نظر آتا ہے جعفر زٹلی کے ہاں اس کا متضاد رخ سامنے آتا ہے ۔ امیر خسرو کے دور کا کلچر طلوع آفتاب کا منظر پیش کرتا ہے اور جعفر کا دور غروبِ آفتاب کا منظر پیش کرتا ہے ۔ اس دور میں وہ کلچر مغلوب ہو کر دوسرے کلچر میں جذب ہو کر ایک تیسرے کلچر کے خد و خال اُبھار رہا ہے ۔ یہ تیسرا کلچر اُردو زبان کا کلچر تھا جس میں فارسی کلچر کے زندہ عناصر بھی شامل تھے اور دیسی عناصر کی بنیادیں اور روح بھی ۔ یہ اس کلچر کی نشان دہی کر رہا ہے جس میں برعظیم کا قومی کلچر بننے کی صلاحیت تھی ۔ جعفر کے زبان و بیان کو دیکھیے ۔ اس کے انداز بیان میں ، لفظوں کی ترتیب و انتخاب میں ، مرکبات اور بندشوں میں ، فعل و مشتقاتِ فعل میں دیسی اثر چھایا ہوا ہے ۔ وہی الفاظ لطف دے رہے ہیں جو اس تیسرے کلچر کی ترجمانی کر رہے ہیں ۔ امیر خسرو دیسی کو بدیسی سے ملا کر جو کچھ بنا رہے ہیں اس پر فارسی طرز احساس غالب ہے ۔ افضل کی 'بکٹ کہانی' میں جہاں فارسی آ رہی ہے وہاں اظہار میں روانی پیدا ہو رہی ہے اور جہاں مصرع اُردو میں ہے وہاں اکھڑا اکھڑا پن محسوس ہوتا ہے ۔ جعفر کے ہاں دیسی لفظوں میں توت اور زندگی کی لپک محسوس ہوتی ہے اور فارسی الفاظ پھیکے پھیکے ، اُترے اُترے سے معلوم ہوتے ہیں ۔ جعفر کا ایک شعر ہے :

تربوزہ و خربوزہ ترسد گر ترا بدست
یک سبز پھالک کھیرۂ بالم غنیمت است

پہلے مصرع میں تربوزہ و خربوزہ کی اہمیت مسلّم ہے لیکن اس شعر کا سارا مزا ''یک سبز پھالک کھیرۂ بالم'' سے پیدا ہو رہا ہے ۔ دوسرے مصرعے کی تہذیب پہلے مصرع کی تہذیب پر غالب ہے ۔ ایک اور شعر دیکھیے :

زہے شاہِ شاہاں کہ روزِ وغا   نہ ہلتد نہ جُنبد نہ ٹلتد زجا

یہاں فارسی زبان اور تہذیب ہندوی مزاج میں ڈھل کر نیا روپ دھار رہی ہے ۔ پہلا مصرع روایتی سا معلوم ہوتا ہے لیکن دوسرا مصرع ، جس میں فارسی انداز پر ہلنا سے ہلتد اور ٹلنا سے ٹلتد بنایا گیا ہے ، انہیں دو نئے لفظوں سے پُر اثر اور پُرلطف بنا گیا ہے ۔ ہلتد اور ٹلتد فارسی و ہندی مزاجوں کے وصل سے تیسرے کلچر کی نشاندہی کر رہے ہیں ۔ اورنگ زیب کے مرنے کے بعد اس عظیم سلطنت

میں جو کچھ ہوا جعفر اسے یوں بیان کرتا ہے :

صدائے توپ و بندوق است ہر سو　　بسر اسباب و صندوق است ہر سو
بھٹاجھٹ و پھٹاپھٹ است ہر سو　　کٹاکٹ و لٹالٹ است ہر سو
بہر جا مار مار و دھاڑ دھاڑ است　　اوچھل چال و تبر خنجر کٹار است

جعفر فارسی زبان میں نظم لکھ رہا ہے لیکن ہندوی زبان کا اثر فارسی پر غالب آ رہا ہے ۔ اس کے کلام میں یہی رنگ اور یہی اثر نمایاں ہے ۔ امیر خسرو تہذیب کے ایک موڑ پر اور جعفر زٹلی تہذیب کے دوسرے موڑ پر کھڑے ہیں ۔ آگے چل کر اکبر الہ آبادی تہذیب کے ایک اور موڑ پر کھڑے نظر آتے ہیں ۔ اکبر الہ آبادی تک آتے آتے اُردو زبان سارے برعظیم کی زبان بن چکی تھی جسے ہندو ، مسلمان ، سکھ ، عیسائی ، پارسی ، انگریز سب استعمال کر رہے تھے لیکن اب اس پر باہر سے آنے والی ایک نئی زبان اور اس کا کلچر اثر انداز ہو رہا ہے ۔ اکبر الہ آبادی بظاہر انگریزی لفظوں اور تہذیبی علامتوں مثلاً ڈاسن کا جوتا ، پائنیر ، ٹی ، لیمونیڈ ، کالج ، مس ، وہسکی وغیرہ الفاظ طنز و تفنن کے طور پر استعمال کر رہے تھے لیکن یہاں ان کی وہی حیثیت ہے جو جعفر کی فارسی میں ہندوی لفظوں کی تھی ۔ جیسے جعفر کی شاعری سے پتا چلتا ہے کہ فارسی زبان و تہذیب پر دیسی زبان و تہذیب غالب آ رہی ہے اسی طرح اکبر الہ آبادی کے ہاں دیسی تہذیب پر مغربی تہذیب غالب آتی دکھائی دیتی ہے ۔ اکبر کی شاعری میں انگریزی الفاظ ویسے ہی شعر کی اثر انگریزی میں اضافہ کر رہے ہیں جیسے جعفر کے ہاں ہلّد و ٹلّد ، لٹکنلہ و مٹکنلہ اثر پیدا کر رہے ہیں ۔ جیسے اکبر کی شاعری کا مبالغہ آج حقیقت بن کر ہماری نظروں کے سامنے ہے اسی طرح جعفر زٹلی کا مبالغہ اسی صدی میں بہت جلد حقیقت بن کر سامنے آ جاتا ہے ۔ کسی تہذیب کی روح کا مطالعہ اس کے ادب کے ذریعے کیا جا سکتا ہے اور جعفر کی شاعری اس اعتبار سے بھی غیر معمولی اہمیت رکھتی ہے ۔

جعفر کی شاعری کو چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ۔ ایک حصہ اس شاعری پر مشتمل ہے جس میں بے ثباتیِ دہر ، جوانی اور بڑھاپا ، احساسِ فنا ، عبرت اور اخلاقی اقدار کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ اس نوع کی شاعری میں ربِ یسّر ، بے ثباتی دہر ، در صفتِ تنزلِ حسن و جوبن گفتہ ، کلڑ نامہ دربیان ضعیفی ، در صفتِ پیری گفتہ وغیرہ نظمیں شامل ہیں ۔ ان نظموں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ جعفر کو جوانی کے چلے جانے کا شدید احساس ہے اور یہ احساس بھی ہے کہ ہر چیز فنا ہو جائے گی ، صرف اعمال ساتھ جائیں گے ، اسی

لیے کل کی فکر کرنی چاہیے۔ ”رب یسّر“ میں طوطی سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ اس ”پنجرۂ تن“ سے محبت کرنا بے کار ہے۔ اس میں نہ تو رہے گا اور نہ یہ پنجرہ۔ اس شاعری سے گہری سنجیدگی اور ذہنی فکرمندی کا احساس ہوتا ہے۔ احساسِ فنا کا یہی موضوع بار بار آتا ہے۔ ”بے ثباتیِ دہر“ کی ردیف ”کہ آخر خاک ہو جانا“ نظم کی فضا میں تاسف، عبرت اور موت کے احساس کو اُجاگر کرتی ہے:

اگر غافل سو تو ہووے، لحہ میں رات دن رووے
پلک بھر نیند کیوں سووے کہ آخر خاک ہو جانا
جنوں کے لاکھ تھے گھوڑے، سدا زربفت کے جوڑے
اونھوں کو موت نے توڑے کہ آخر خاک ہو جانا
ہزاروں شہر کے راجا، جنو مکھ چاند سے لاجا
نقارہ موت کا باجا، کہ آخر خاک ہو جانا

’کاڑ نامہ دربیان ضعیفی‘ کا موضوع بھی یہی ہے۔ دیوار کو کلتّر لگ گیا ہے جس سے آثار کو خطرہ پیدا ہو گیا ہے، اینٹیں پرانی ہو کر گھس گئی ہیں، مٹی گرنے لگی ہے۔ اس صورت حال کو دیکھ کر شاعر خود سے پوچھتا ہے کہ اب کیا کرنا چاہیے اور اس بات کو وہ طرح طرح سے بیان کرتا ہے:

برلن ہوا ہے جھرجھرا لاگا نکلنے کھوجرا
کیا مستھاں کمھاڑ کوں کہہ جعفر اب کیا کیجیے
جوبن چلا ہے روس کر گھر بار سارا موس کر
پوچھا نہیں سنگار کوں کہہ جعفر اب کیا کیجیے
یہ پھول تو جھڑ جائے گا کھل کر بہت پچھتائے گا
لکتے سجن گل عذار کوں کہہ جعفر اب کیا کیجیے
مرکب تو تیرا لنگ ہے کوئی نہ تیرے سنگ ہے
کیوں کر چلو گے پار کوں کہہ جعفر اب کیا کیجیے

اثر انگیزی جعفرؔ کی ایک ایسی خصوصیت ہے جو ہر رنگِ سخن میں یکساں طور پر نظر آتی ہے اسی لیے اس کی شاعری بحیثیت مجموعی ہمیں متاثر کرتی ہے۔

دوسرا حصہ وہ ہے جس سے اس دور کے حالات و واقعات پر روشنی پڑتی ہے۔ یہاں وہ بے خوف و خطر اپنی بات کو سچائی کے ساتھ بیان کر دیتا ہے۔ اظہار میں فحش و غیر فحش الفاظ ساتھ ساتھ استعمال ہوتے ہیں۔ بنیادی اہمیت

اس سچائی کی ہے جو بیان کی جا رہی ہے ۔ رنڈیاں ، لونڈے اور ہیجڑے سارے معاشرے پر چھائے ہوئے ہیں اور سارا معاشرہ انھی بازیوں میں مصروف ہے ۔ جعفر دیکھتا ہے تو کہتا ہے :

رواجِ ہاہا و ہو ہو در چمن بسیار   وقار لولی و ہیجڑہ بہر کجا موفور

ساری قدریں زیر و زبر ہیں ۔ شریف زادے پریشان حال اور حرام زادے خوش حال ہیں ۔ فقیہ لنگے پاؤں پھر رہے ہیں اور چار جام بدست ہیں ۔ علی نقی اور محمد شریف سرگرداں ہیں ۔ جمعہ و فیروز کروفر سے زندگی بسر کر رہے ہیں ۔ باپ اور بیٹے کا رشتہ کمزور ہو گیا ہے ۔ عورتوں میں بے حیائی ، شہوت پرستی اور جسم فروشی عام ہو گئی ہے ۔ صدق و محبت اور مہر و وفا جیسی قدریں ختم ہو گئی ہیں ۔ علم و ادب ناقدری کا شکار ہے ۔ ظلم کے خلاف آواز اُٹھانے والا کوئی نہیں ہے ۔ بھائیوں میں وفاداری نہیں رہی ۔ سچائی ختم ہو گئی ہے ۔ سارا معاشرہ جھوٹ میں مبتلا ہے ۔ جو مکار ہے وہ کامگار ہے ۔ خوشامدی زر و جواہر رکھتے ہیں اور حق گو ذلیل و خوار ہیں ۔ اس صورت حال کو جعفر نے اپنی دو نظموں ”در اختلافِ زمانہ“ اور ”دور نامہ گوبد“ میں اثر انگیزی کے ساتھ بیان کرکے معاشرے کی جیتی جاگتی تصویر اتاری ہے :

گیا اخلاص عالم سے عجب یہ دور آیا ہے
ڈرے سب خلق ظالم سے عجب یہ دور آیا ہے
نہ یاروں میں رہی یاری نہ بھائیوں میں وفاداری
محبت اُٹھ گئی ساری ، عجب یہ دور آیا ہے
نہ بولے راستی کوئی ، عمر سب جھوٹ میں کھوئی
اتاری شرم کی لوئی ، عجب یہ دور آیا ہے
بہت سے مکر جو جانے ، اوسی کو سب کوئی مانے
کھرا کھوٹا نہ پہچانے ، عجب یہ دور آیا ہے
چغل کرتے پھریں چغلے ، بھکل کرتے پھریں بھکلے
دغل کرتے پھریں دغلے ، عجب یہ دور آیا ہے
خوشامد سب کریں زر کی ، چہ بیگانہ چہ باگھر کی
ملاوے بات سب ہر کی ، عجب یہ دور آیا ہے
سپاہی حق نہیں پاویں ، نت اُٹھ اُٹھ چوکیاں جاویں
قرض لے لے سبھی کھاویں ، عجب یہ دور آیا ہے

خصم کو جورو اُٹھ مارے ، گریباں باپ کا پھاڑے
زنوں سے مرد بھی ہارے ، عجب یہ دور آیا ہے
بہت لڑکے پھریں گونی کہ دہلی ڈھونڈتے سونی
مراوہی کون ہے دونی ، عجب یہ دور آیا ہے

ایک اور نظم ”دستور العمل و نصیحت نامہ موافق زمانہ میگوید“ میں جعفر ایک اچھی اور ایک بری بات کا مقابلہ کرتا ہے ۔ اس نظم سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں گھر کے اندر اور گھر کے باہر کیا صورت تھی ۔ عورتیں مردوں سے لڑتی تھیں ، سالے اپنی بہن کے ساتھ بہنوئی کے ہاں رہتے تھے ، داماد لالچی ہو گئے تھے ، بڑے بڑے جہیز مانگتے تھے ۔ عورتیں عیش پرست ہو گئی تھیں ۔ لچک اور مٹک عورتوں میں عام تھی ۔ رانڈ آنکھوں میں کاجل اور ہاتھ میں مہندی لگاتی تھی ۔ سوار ٹٹو کرائے پر لے کر فوج میں شریک ہوتے تھے ، قاضی خوئے بد میں جامع ہو گئے تھے ۔ دلبر سیم و زر کے لالچ میں مبتلا تھے ۔ لوگ عام طور پر جھوٹ بولتے تھے ۔ ایفائے عہد کا کوئی پاس نہیں تھا ۔ سارا معاشرہ جہل کا شکار اور اس پر نازاں تھا ۔ باندیوں سے بچے پیدا ہوتے تھے ۔ بیٹا بے فیض اور بھائی بیگانہ ہو گیا تھا ۔ لنگوٹیا یار دولت کا یار تھا ۔ قاضی شرع کا کسی کو ڈر نہیں تھا ۔ دیانت دار عامل کا کوئی پرسان حال نہیں تھا ۔ یہ سب باتیں کہہ کر وہ کہتا ہے :

جعفر زباں را بند کن باراستی پیوند کن
دل خستہ را خورسند کن زیں شیوہ را بگزار بہ

اورنگ زیب عالمگیر کے بارے میں جعفر نے مختلف انداز سے تین نظمیں اور ایک قطعہ تاریخ وفات لکھا ہے اور ان حالات پر روشنی ڈالی ہے جو عالمگیر کی زندگی میں اس کے بیٹوں نے اس کے لیے پیدا کر دیے تھے ۔ ان تینوں نظموں ـــــ ”ظفر نامہ بادشاہِ عالمگیر غازی“ ، ”عالمگیر اورنگ زیب گردی“ ، ”در وفات اورنگ زیب عالمگیر بادشاہ غازی“ میں ”ظفر نامہ“ فتح دکن کے بارے میں ہے ۔ دوسری نظم میں وفات اورنگ زیب کے بعد بیٹوں میں جنگِ تخت نشینی کو موضوع بنایا ہے اور تیسری نظم میں اورنگ زیب کا مرثیہ لکھا ہے ۔ اس کے کردار ، شجاعت و بہادری ، تدبّر و حکمت ، تقویٰ و پاک بازی کی تعریف کرکے اس صورت حال پر روشنی ڈالی ہے جس سے سارا ملک دو چار تھا ۔ اورنگ زیب کے بیٹوں کے بارے میں جعفر کہتا ہے کہ چاروں ناخلف ہیں ۔

اگر ایک بیٹا بھی باپ کے راستے پر چلتا تو شہنشاہ کا سکّہ چاند پر چلتا۔ ان نظموں میں جعفر نے جو کچھ محسوس کیا سچائی سے اسے بیان کر دیا۔ اس نے عالمگیر کے کسی بیٹے کو نہیں بخشا۔ معظم کامیاب ہو کر جب بہادر شاہ اول کے نام سے تخت پر بیٹھا، اس وقت بھی اسے گمراہ کہہ کر سارے معاشرے کے جذبات کی ترجمانی کی۔ یہی وہ سچائی ہے جو آج بھی جعفر کی شاعری میں اثر و تاثیر کا رس گھول رہی ہے۔ وہ اورنگ زیب کو ملک و ملت کے لیے ایک اہم و ضروری شخصیت قرار دیتا ہے :

دریغا عدل و دین بے او دو نیم است   عروس سلطنت بے او مقیم است
کہاں اب پائیے ایسا شہنشاہ   مکمل، اِکمل و کامل، دل آگہ

یہ حصۂ شاعری نہ صرف تاریخی لحاظ سے اہم ہے بلکہ اس دور کے مختلف رویوں کی ترجمانی بھی کرتا ہے۔ اس میں گہری سنجیدگی، سچے جذبات کے ساتھ مل کر ایک ایسی تصویر ابھارتی ہے جس سے اس دور کا باطن اور زیر سطح بہنے والی لہریں سامنے آ جاتی ہیں۔ یہاں فحش لفظ بھی فحش نہیں رہتا بلکہ ابلاغ کو آگے بڑھانے کا وسیلہ بن جاتا ہے۔

جعفر کی شاعری کا تیسرا حصہ ہجویات پر مشتمل ہے جس میں اس نے ظالم حاکموں، جابر حکمرانوں، بے ایمان وزیروں، بزدل فوجیوں، رشوت خور دیوان اور کوتوالوں کی پول کھول کر ان کے ظلم و جبر، غفلت شعاری، منافقت و ریاکاری پر طنز و ہجو کے زہریلے تیر برسائے ہیں۔ وہ بے خوف و خطر پوری بے باکی سے اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ انھیں رسوا و ذلیل کرتا ہے اور ایسا لہجہ اور ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے کہ اس کی بات لوگوں کی زبان پر چڑھ جائے۔ اس حصۂ شاعری میں بھی مزاح یا تفریح کے بجائے غصہ و بیزاری اور گہرے خلوص کا احساس ہوتا ہے۔ وہ غصہ و بیزاری میں ک ل چ کا استعمال اسی بے تکلفی سے کرتا ہے جس بے تکلفی سے وہ دوسرے الفاظ اپنا مافی الضمیر اور اپنے اُبلتے ہوئے جذبات کے اظہار کے لیے کرتا ہے۔ اس کی ہجویات میں درد، کرب اور گہرے دکھ کے ساتھ اس دور کی روح نظر آتی ہے جو مسخ ہو کر بے حوصلہ ہو گئی ہے۔ اس کے لہجے میں تندی ہے، اس کی زبان میں ٹھوکنے، کاٹنے، بھنبھوڑنے اور کچوکے دینے کی قوت ہے۔ وہ اُردو فارسی کو ایک ساتھ استعمال کرتا ہے جس سے اس کی شاعری میں ایک انوکھی دل کشی پیدا ہو گئی ہے۔ جعفر اپنی ہجویات میں لفظوں کی تپتی ہوئی سلاخوں سے روح پر چرکے لگاتا ہے اور معاشرے کو، حاکموں کو غیرت دلانے کے

لیے ان کے منہ پر تھوکتا ہے ۔ اس نے اپنی شاعری سے اُردو زبان کو ایک نئی توانائی دی ہے اور شاعری کا ایک مقصد بھی متعین کیا ہے ۔ ایک ایسے دور میں جب خلوص بے معنی ہو چکا ہو ، محبت ، مروت ، شرافت و نیکی کی قدریں مردہ ہو چکی ہوں ، اور مکر و فریب ، لوٹ کھسوٹ ، امرد پرستی ، زنانہ پن ، بے حیائی و اوباشی زندہ قدریں بن گئی ہوں ، جعفر کی آواز ایک سچے انسان کی زندہ آواز بن کر اُبھرتی ہے اور اپنی طرف بُلاتی ہے ۔ اس کی شاعری میں قمری و بلبل کی نغمہ سنجیاں نہیں ہیں ۔ وہ خیال کے طوطا مینا نہیں اُڑاتا بلکہ واقعاتی شاعری سے اپنے دور کی ترجمانی کرتا ہے ۔ اس کی شاعری میں ایک ہنگامے ، ایک شور ، اکھاڑ پچھاڑ اور چلت پھرت کا احساس ہوتا ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بھیڑ میں ، جہاں شور سے کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی ، جعفر چیخ چیخ کر لوگوں کو اصل حقیقت سے روشناس کرا رہا ہے ۔ ایسے میں اس سے صرف شائستہ و پاکیزہ روایتی زبان کی توقع رکھنا ایک بے جا مطالبہ ہے ؟ کیا آپ بھیڑ میں صرف آپ جناب سے گفتگو کرکے لوگوں تک اپنی بات پہنچا سکتے ہیں ۔ بھوسری نامہ ، کند مروا ، ہجو خان جہان بہادر مہم دکن را ، ہجو کوتوال شہر ، ہجو فتح خاں ، ہجو رائے رایاں ، ہجو دھرم داس ، ہجو دائم خاں ، ہجو شاکر خان فوج دار ظالم ، ہجو چوکی نویس ، ہجو سبھا چند دیوان ، ہجو عصمت بیگم نواسی معمور خاں ، ہجو رحمت بالو ، ہجو مرزا خدا یار خاں کوتوال دہلی وغیرہ اسی نوع کی نظمیں ہیں ۔

جعفر کی شاعری کا چوتھا حصہ وہ ہے جس میں طنز ، ظرافت میں چھپا ہوا ہے ۔ یہاں وہ اپنی تکلیف پر خود بھی ہنستا ہے اور دوسروں کو بھی ہنساتا ہے ۔ کتخدائی میرزا جعفر ، جُوں نامہ اور چاروں فالنامے اسی ذیل میں آتے ہیں ۔ وہ صورت حال جس پر ہنستا ہے یا تو حالاتِ زمانہ کی پیدا کی ہوئی ہے یا پھر خود جعفر کی اپنی غلطی سے پیدا ہوئی ہے لیکن جیسے وہ دوسروں کو ان کی غلطی پر معاف نہیں کرتا ، اسی طرح وہ خود کو بھی اپنی غلطی پر معاف نہیں کرتا ۔

جعفر کو زبان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اسے جس طرح چاہتا ہے اپنے تصرف میں لے آتا ہے ۔ محاورات و ضرب الامثال کو اس طور پر بے ساختہ استعمال کرتا ہے کہ شعر میں جان پڑ جاتی ہے ۔ جتنی ضرب الامثال اور محاورے اس کی نظم و نثر میں استعمال ہوئے ہیں اس دور میں کسی ایک شاعر یا ادیب کے ہاں مشکل سے ملیں گے ۔

اس کے اسلوب کی ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ وہ لفظوں سے ایسی

آوازیں پیدا کرتا ہے جن سے ایک طرف جذبہ و خیال واضح ہو جاتا ہے اور دوسری طرف اس کی شاعری میں چلت پھرت کا احساس پیدا ہو جاتا ہے۔ اس عمل سے ایک فضا بنتی ہے اور طنز و ہجو کا گہرا اثر پیدا ہوتا ہے۔ اورنگ زیب کی بہادری، مردانگی اور پامردی سے جم کر لڑنے کی صفت کو ان دو مصرعوں سے اس طرح ابھارتا ہے:

زہے شاہ شاہاں کہ روز وغا   نہ ہلّد نہ جنبد نہ ٹلّد زجا

اورنگ زیب کے بعد برعظیم میں جو صورت حال پیدا ہوئی اس کی تصویر ان آوازوں سے یوں اُجاگر کرتا ہے:

صدائے توپ و بندوق است ہر سو   بسر اسباب و صندوق است ہر سو
جھٹاجھٹ و پھٹاپھٹ است ہر سو   کٹاکٹ و لٹالٹ است ہر سو
بہ ہر جا مارمار و دھاڑ دھاڑ است   اوچھل چال و تبر خنجر کٹار است
دوا دو ہر طرف بھاچھڑ پڑی ہے   جدھر دیکھوں تدھر چاچڑ پڑی ہے

یہ چند مثالیں اور دیکھیے جن میں لفظی آوازوں سے معنی سمجھے بغیر مفہوم واضح ہو جاتا ہے:

چغل کرتے پھریں چغلے، بھکل کرتے پھریں بھکلے
دغل کرتے پھریں دغلے، عجب یہ دور آیا ہے
(دور نامہ گوید)

توبہ ازیں مسکن روز فراخ
روز و شب آوازۂ بھس پوں پٹاخ (در احوال نوکری)
تھکا تھک تھک است ہر حال او
پھٹا پھٹ پھٹ است ہر فال او (ہجو کوتوال شہر)

ع لٹکنڈہ و مٹکنڈہ برفتار جو ہے سو (درپند و نصیحت محبوب)
ع بوقت غچ غچا غچ غرۂ تو (ہجو عصمت بیگم)
ع بڑی چنچل مٹک.جھٹمل لٹک چال (ہجو عصمت بیگم)

جعفر کی شاعری میں یہ سب لفظی آوازیں ابلاغ کو آگے بڑھاتی ہیں۔ اس عمل سے جعفر کا جذبہ و احساس، اس کا غصہ، قلب و ذہن کی کیفیات پڑھنے یا سننے والے تک آسانی سے پہنچ جاتی ہیں۔ وہ ایک باشعور فن کار ہے اور نہایت سنجیدگی سے زبان کو استعمال کرتا ہے۔ ابلاغ کو مزید موثر بنانے کے لیے وہ موقع و محل کے مطابق نئے نئے نام تخلیق کرتا ہے۔ یہ کام شاعری میں کم اور نثر میں زیادہ کرتا ہے۔ ان ناموں سے ایک فضا بنتی ہے۔ اس شخصیت کی

تصویر اُبھرتی ہے۔ طنز کی کاٹ اور مزاح کی چاشنی پیدا ہوتی ہے۔ جعفر کے کلیات میں ایسے ناموں کی خاصی بڑی تعداد ہے اور ان کی نوعیت یہ ہے: مرزا غچ غچ بیگ، بچھو بیگ، مرزا گنڈبھوڑ، لوٹ کھسوٹ خاں روہیلہ، مردم آزار خاں، قاضی رشوت طلب خاں، تنگ ظرف خاں، زمانہ ساز خاں، خوشامد علی خاں، فصل بٹور خاں، لعنت قلی خاں، نفس پرور خاں، خصیہ خانم، اچھل بانو، بھلکن النساء، گوبر چند وکیل، چوتا نندن وکیل، راجہ پھوکم داس، بھنکار چند، لالہ پشم نرائن، شاہ لکھٹو، نواب ذکر الدولہ، نواب کیر جنگ، حاجی تڑ تڑ وغیرہ۔ ان ناموں کو دیکھیے اور ان کی معنویت پر غور کیجیے تو یہ نام مفہوم کو، خیال کو اور شخصیت کی تصویر کو ابھار کر بات کو موثر بنانے کا کام انجام دیتے ہیں۔ وہ ہندوی الفاظ کو عربی فارسی الفاظ اور عربی فارسی الفاظ کو ہندوی الفاظ کے ساتھ ایسے گوندھتا ہے کہ وہ ایک جان ہو جاتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کئی زبانوں کی قوت سے وہ اُردو زبان کی آبیاری کر رہا ہے۔

جعفر زٹلی نے اُردو میں ہجویہ و طنزیہ شاعری کی بھرپور روایت قائم کی۔ نہ اس دور میں اس کا کوئی حریف تھا اور نہ آج ہے۔ اس کی ہجویہ شاعری کا مزاج شہر آشوب کا مزاج ہے۔ اس کے لہجے سے آئندہ دور میں لکھے جانے والے شہر آشوبوں کا لہجہ متعین ہوتا ہے۔ اس کے موضوعات اور زبان و بیان مقرر ہوتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

ہم نام کوں اسوار ہیں، روزگار سیں بیزار ہیں
یارو ہمیشہ خوار ہیں، یہ نوکری کا حظ ہے
نوکر فدائی خان کے، محتاج آدھے نان کے
تابین بے ایمان کے، یہ نوکری کا حظ ہے
دوبلے ٹٹو جھیلے ڈھے جن کی دمیں گنڈ میں دبے
بازار کے بنیے ہنسے، یہ نوکوی کا حظ ہے
گھوڑا رہا بھوکا سدا در فاقہ شد میاںِ گدا
بے کہے میرے خدا یہ نوکوی کا حظ ہے

اور پھر ان اشعار کے لہجے، طرز ادا اور موضوع کا مقابلہ حاتم، سودا، ناجی، میر وغیرہ کے شہر آشوبوں سے کیجیے تو آپ اس اثر و مماثلت کو محسوس کر سکیں گے۔ اس کی شاعری میں اس کا اپنا دور بھرپور انداز سے موجود ہے۔

اس کے کلام میں رباعیاں ، دوہرے اور قطعات بھی ہیں اور مثنویاں ، نظمیں ، نصحیت نامے ، فالنامے ، ظفر نامے اور ہجویں بھی ہیں لیکن ہر شعر پر اس کی شخصیت کی گہری چھاپ ہے ۔ اس کی شاعری واقعاتی شاعری کی مثال ہے ۔ ع جعفر سخن سچ خوب ہے جو ہر کہیں مرغوب ہے ۔ وہ اپنی روایت خود بناتا ہے اور خود ہی اس میں رنگ بھر کر مقبول عام بھی بنا دیتا ہے ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ خود کو زٹلی اور اپنے دیوان کو "زٹل نامہ" کہتا ہے ۔ لیکن اس کی ہجویات میں ، اس کی زٹل میں ، اس کی سنجیدہ شاعری میں ہر جگہ اخلاق رنگ غالب ہے اور یہی جعفر کا بنیادی رنگ ہے ۔

جعفر کی شخصیت کا اظہار یکساں طور پر شاعری میں بھی ہوا ہے اور نثر میں بھی ۔ اس دور میں فارسی دفتری و سرکاری زبان تھی اور عرض داشتیں ، رقعے ، وقائع دربار وغیرہ اسی زبان میں لکھے جاتے تھے ۔ جعفر نے طنزیہ ، ہجویہ اور مزاحیہ نثر کے لیے یہی نمونے استعمال کیے ہیں ، اسی لیے اس کی ساری نثر فارسی میں ہے لیکن اس نارسی کو فارسی اس لیے نہیں کہا جا سکتا کہ بنیادی الفاظ ، محاورات ، کہاوتیں اور ضرب الامثال ، کم و بیش سب کے سب ، اُردو کے استعمال کیے گئے ہیں ۔ اس نثر کو پڑھتے ہوئے نارسی سے جی الجھتا ہے اور اُردو زبان کے الفاظ گھٹی ہوئی فضا میں تازہ ہوا کے جھونکے معلوم ہوتے ہیں ۔ جعفر کی نثر میں لسانی و تہذیبی سطح پر فارسی و اُردو کے درمیان ایک کش مکش اور ایک اکھاڑ پچھاڑ کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں فارسی عربی ترکی اور اُردو کے گڈ مڈ ہونے سے ایک لسانی کھچڑی سی پکتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور یہ صورت بنتی ہے :

> "کھڑ کھڑاہٹ الرعد فی الکھرام" ، "موسلادھار و ایل الکیچڑ والبوچھاڑ" ، "اڑیل العمارات و گڑبڑات الکھنڈرات" ، "اوٹھ اوٹھ خدمت دس بیٹھ مجرا" ، "برسا برسی" ۔ "باتِ بھولی بھالی" ۔ "بھینٹ چھانٹ" ۔

جعفر لفظوں کو اپنے مزاج کی مناسبت اور اظہار کی ضرورت کے لحاظ سے جس طرح چاہتا ہے استعمال کرتا ہے اور وہ ہاتھ باندھے اس کی خدمت کے لیے ہر دم آمادہ رہتے ہیں ۔ اس استعمال سے اس کے نثری اسلوب کی یہ شکل بنتی ہے :

> "گفتم نشنیدہ کہ بخت اوڑ گئے اور بلندی رہ گئی ۔ حالا کجا مطلب راگ و کجا سہاگ و بھاگ ۔ گفتم کہ نیکو گفتہ اند ۔ بے درد قصائی

> تو کیا جانے پیر پرائی ۔ باسماع ازیں نغمہ بہم برآمدہ گفت انچہ کہ دلائی
> بدہ ، گفتم ارے میرا تھا سو تیرا ہوا ۔ از برائے خدا ٹک دیکھن دے ۔
> گفتم کھاؤ است ۔ مردہ دوزخ جائے یا بہشت ، مجھے حلوہ مالڈے سے کام ۔
> اپنے لین مجھے دے تو کھلاوتی بھر بھر مال ۔‘‘

اس نثر کو دیکھیے تو اس میں اُردو ضرب الامثال اظہار کا بنیادی وسیلہ ہیں اور فارسی کی حیثیت اس تھالی کی سی ہے جس میں یہ شیرینی رکھی گئی ہے ۔

جعفر زٹلی کی نثر کو پانچ عنوانات کے تحت تقسیم کیا جا سکتا ہے ۔
(۱) وقائع دربار معلیٰ (۲) عرضداشت (۳) رقعہ جات (۴) شرح (۵) وقائع چہرہ

”وقائع دربار معلیٰ“ میں جعفر نے شاہی روزنامچے کا پیرایہ اختیار کیا ہے ۔ دربار جما ہوا ہے ، بادشاہ کے حضور میں مسائل و مقدمات پیش کیے جا رہے ہیں اور بادشاہ سلامت مقدمہ سن کر جامع و مختصر حکم صادر فرما رہے ہیں اور یہ حکم موقع و محل کے مطابق ، کسی اُردو کہاوت یا ضرب المثل کی شکل میں ہوتا ہے جس کا تعلق ان واقعات ، شکایات و مقدمات سے بھی ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ طنز و تمسخر بھی اس میں موجود ہوتا ہے ۔ ”وقائع دربار معلیٰ“ کا طرز اور انداز و لہجہ وہی ہے جو شاہی وقائع نویس کا ہوتا ہے ۔ ان ”وقائع“ کی تعداد کم و بیش ۱۷۵ ہے ۔ ان میں سے چند وقائع ایسے ہیں جن سے دور عالمگیری پر روشنی پڑتی ہے اور زیادہ تر ایسے ہیں جن سے محمد معظم بہادر شاہ اول کے زمانے کے حالات و انتشار کا پتا چلتا ہے ۔ ”وقائع دربار معلیٰ“ کی ابتدائی سطور ہی میں جعفر نے واضح کر دیا ہے کہ یہ بہادر شاہ کے دورِ حکومت میں لکھے گئے ہیں ۔

> ”وقائع دربار معلیٰ ، حضرت ظل سبحانی ، خلیفۃ الرحمانی ، حماقت پناہ ، غفلت دست گاہ ، بادشاہ بے ہوش ، محمد معظم شاہ بہادر ، اخبارات دربار معلیٰ ، ڈھونگ ڈھانگ ۔ ۔ ۔ ۔“

سببِ تالیف بیان کرتے ہوئے جعفر نے لکھا ہے کہ :

> ”بعرض رسید کہ مرزا جعفر زٹلی بیکار نشستہ است ۔ بتالیفِ الفاظِ لایعنی مشغول می باشد و واقع ہائے امثال بدایع جمع می سازد ۔ حکم شد بیٹھا بنیاں پلڑے تولے ۔“

اس کی شاعری کی طرح ”وقائع“ سے بھی جعفر کی ذہانت و طباعی ، جودت و ذکاوت کا پتا چلتا ہے ۔ چھوٹے چھوٹے واقعات کے بیان سے ایک طرف ظرافت

کا رنگ جمایا گیا ہے اور ساتھ ساتھ حالاتِ زمانہ پر طنز کے تیر برسائے گئے ہیں۔ اس دور میں یہ وقائع بہت مقبول ہوئے اور بہت سے ادیبوں اور شاعروں نے اسی پیرائے میں ایسی عبارتیں لکھیں۔ جعفر کے انتقال کے برسوں بعد سعادت یار خان رنگین نے "اخبارِ رنگین" میں یہی پیرایہ اختیار کیا ہے اور اپنے دور کے حالات و واقعات کو بیان کیا ہے۔ جعفر نے اُردو ضرب الامثال کو بڑی ہنرمندی سے استعمال کیا ہے۔ خان جہاں نے اپنی صوبیداری کے زمانے میں اہلِ لاہور پر جو ظلم و ستم ڈھایا وہ تاریخ کا حصہ ہے۔ اس پس منظر کو سامنے رکھتے ہوئے جعفر کے 'وقائع' کی یہ عبارت پڑھیے اور دیکھیے کہ ضرب المثل معنی و مفہوم کو کتنی وسعت دے رہی ہے:

"ناظر صفاً صفتا التماس نمود کہ لاہور ارم ثانی است۔ صوبہ دار ایں جا
خان جہاں بہادر مقرر شد۔ حکم شد:
باندر کے ہاتھ ناریل۔"

اورنگ زیب عالمگیر نے اپنی بادشاہت کا زیادہ وقت مہماتِ دکن میں صرف کیا۔ شمالی ہند میں بادشاہ کی مسلسل عدم موجودگی سے صورت حال خراب ہونے لگی اور انتشار کا دھواں اندر ہی اندر گھٹنے لگا۔ جعفر نے اس بات کو کئی "وقائع" میں بیان کیا ہے:

(الف) "کچل بیگ بانو عرض نمود کہ از مدت مدید قدم مبارک حضرت
در ملک دکن روز بروز بیشتر است۔ مبادا سلطان محمد خان اگر
باکسے دیگراں بطرف ملک موروث بتازد و باخیال فاسدہ پردازد۔
فرمودند: راجا چھوڑے نگری جھو بھاوے سو ہووے۔"

(ب) "عصمت پناہ بی بی چرخا چورٹی التماس نمود کہ حضرت در تسخیر
ملک چناں مشغول اند کہ از خرابی ہندوستان خبر ندارند۔ فرمودند:
اوکھلی میں سردینا، دھمکوں سے کیا ڈرنا۔"

(ج) "روز آلت بیگم عرض نمود کہ بدولت شہنشاہی دکن بسیار دیدند۔
حالا بہ ہندوستان مراجعت فرمایند۔ فرمودند:
ان نینوں کا یہی بسیکھ، وہ بھی دیکھا یہ بھی دیکھ۔"

وقائع میں جعفر نے تاریخ و وقت کا بھی التزام رکھا ہے لیکن یہاں از راہِ مزاح کبھی وقت کو گز، جریب، بالشت سے ناپا جاتا ہے اور کبھی نخرہ، دھول، مسکی، جاہی سے جس کی یہ صورت بنتی ہے:

— لغایت یک گز دو توزہ دور برآمدہ دیوان عام فرمودند ۔
— لغایت نیم نخرہ و چہار پلک روز برآمدہ عدالت فرمودند ۔
— لغایت یک بوند و چہار چھینٹ روز برآمدہ غسل خانہ فرمودند ۔
— لغایت نیم مسکی روز برآمدہ غسل خانہ فرمودند ۔
— لغایت یک تولہ چہار ماشہ دور برآمدہ دیوان فرمودند ۔
— بتاریخ ۳۲ یوم الجمہائی یک ہچکی و پنج خمیازہ روز برآمدہ دیوان فرمودند ۔

یہ انداز سارے ''وقائع'' میں قائم رہتا ہے ۔ کچھ وقائع ایسے ہیں جن میں جعفر زٹلی نے اپنے بارے میں لکھا ہے :

(الف) ''بعرض رسید کہ مرزا جعفر زٹلی از جمعا خاک روب قرض گرفتہ بود ، الحال ہر چہ او می‌گوید ، بجان منت قبول می‌کند ۔ فرمودند :
'دبی بلی چوہوں پاس کان کتراوے' ۔''

(ب) ''بعرض رسید کہ دولت مندان بہ جعفر زٹلی متواتر عنایت و رعایت تابہ شکوہ نہ پردازد و ہجو ہیچ نگوید ۔ فرمودند :
'دہنِ سگ بہ لقمہ دوختہ بہ' ۔''

(ج) ''بعرض رسید کہ میر محمد جعفر مصنف زٹل نامہ مدح الامرا گفتہ بود ۔ یک صد و پنجاہ روپیہ یافتہ است ۔ فرمودند :
'اونٹھ کے مونہہ زیرا' ۔''

اسی طرح تمام 'وقائع' کے ساتھ ایک ضرب المثل نتھی ہے اور جعفر کی نثر میں یہ بڑی تعداد میں محفوظ ہو گئی ہیں ۔ اپنے سارے تمسخر و ہزل کے باوجود ان وقائع میں بھی اخلاق سطح ہر جگہ موجود ہے ۔

یہی رنگِ نثر ''عرضداشت'' میں ملتا ہے ۔ یہاں پیرایۂ بیان اس درخواست کا ہے جو کسی بادشاہ یا امیر کے حضور میں عرضِ مدعا کے لیے پیش کی جاتی ہے ۔ انھی عرضداشتوں میں سے ایک عرضداشت وہ ہے جس میں خان جہاں بہادر کی صوبہ داری کے دور میں لاہور و اہل لاہور پر جو کچھ بیتی اسے اپنے مخصوص طنزیہ و ہجویہ انداز میں بیان کیا ہے ۔ ایک عرضداشت میں مولی مقدم ، موضع مستھی ، پرگنہ پالک ، سرکار سوپا ، صوبہ میم کی طرف سے ''داد خواہی'' کی گئی ہے ۔ ایک عرضداشت میں اپنی مفلسی کا رونا رویا گیا ہے ۔ عرضداشت میں پیرایۂ اظہار کی صورت یہ ہے :

''مفلس یک رنگ جعفر زٹلی آنکہ چند دام از پرگنہ کفر آباد حال

اسلام آباد در چراگاہ فدوی\ تنخواہ بود ، بعضے کسان سرکار بلست او بر 'جس کی لاٹھی اُس کی بھینس'

شدند و ہمہ محصول او را غبن نمودہ چٹ ہضم کردند ۔ ازیں سبب احوال فدوی ٹوٹروں گشتہ

ایک تو تھی اٹیرن دوجے کھائی بھاگ

ہر چند کھڑ کھڑاہٹ نمودم پیش رفت نشد

میرا تھا سو تیرا ہوا برائے فدوی بھکن دے

لاچار شدہ بزار کروفر اوٹھ چل نمودہ در جناب عالی رسیدم فرمودہ بودند کہ پروانہ مع از تنخواہ عنایت خواہد شد ۔ تاحال بہادری کام گل صفا

دوبدھا میں دوؤ گئے مابا ملی نہ رام

انچہ مبلغ شصت روپیہ عنایت شدہ بود جیسے

تتّے توے پر بوند

قرض داران ہمہ دست بدست بردند تاہم مخلصی نشد

اودھار کا دیا مہانی کیے ، لونڈوں مار دیوانی کئے

از آمد و رفت فدوی را سرگردانی بسیار رودادہ

تیلی بیل کو گھرئی کوس پچاس

جیسے ملے مل ، گوس کاس ، علی الخصوص در موسم کھینچ و کھانچ گود کو لانچ از حد زیادہ کشیدہ ہنوز

دوبی کا کتا گھر کا نہ گھاٹ کا

ہیہات ہیہات ہرچند پریشانی کشیدم دالہٗ مقصود از فیض نچیدم

بھرے سمندر گھوکھا ہاتھ

چو دریں دھوم مالا کلام دارد اُمیدوار است تا کشتی جھکڑ جھول ہلے پار گردد ۔ الانتظار اشد الموت :

بھوک گئے بھوجن ملے جاڑا گئے قبائے
جوبن گئے تریا ملے یہ تینوں دہو بہائے
کشتی جعفر زٹلی در بھنور افتادہ است
ڈبکوں ڈبکوں می کند از یک توجہ پار کن''

ایک عرض داشت میں اتنے ضرب الامثال استعمال ہوئے ہیں اور سارا مفہوم ، سارا مدعا ، حالانکہ عرض داشت فارسی میں ہے ، انھی کی مدد سے بیان ہوا ہے ۔

یہاں بھی فارسی کی حیثیت محض اس کاغذ کی سی ہے جس پر یہ عرض داشت لکھی گئی ہے ۔ ان ضرب الامثال کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو زبان کی جڑیں برعظیم کی مٹی میں کتنی گہری ہیں ۔

''رقعہ جات'' میں طنز و تمسخر کو خط کے پیرائے میں بیان کیا گیا ہے ۔ یہاں بھی جعفر کا مخصوص مزاج اسی طرح جاری ہے جس طرح نثر کے اور حصوں میں ۔ یہ رقعے بھی فارسی میں ہیں لیکن اُردو کے الفاظ اور کہاوتیں معنی کی کشتی اسی طرح کھیتے ہیں جس طرح وقائع اور عرض داشت میں ۔ ایک رقعہ میر کریم اللہ کے نام ہے جو موسم برسات کی شکایت اور اس کے احوال میں لکھا گیا ہے ۔ ایک رقعہ برائے شادی کتخدائی لکھا گیا ہے ۔ ایک رقعہ میں میر جعفر نے اپنے اور ملا ساھو کے مناقشے کا حال درج کیا ہے ۔ وہ رقعہ جو میر کریم اللہ کے نام ہے اس میں جعفر خود کو بھی نہیں بخشتا ۔ یہ خصوصیت اس کی شاعری میں بھی نظر آتی ہے اور نثر میں بھی ۔ سچائی اور بے باکی اس کا مزاج ہے اور اسی لیے اس کی بات سننے یا پڑھنے والے کے دل میں بیٹھ جاتی ہے ۔ ہجو گو کے لیے غصے اور سچائی کا امتزاج ہی ہجو و طنز میں زندگی کا رس گھولتا ہے ۔ یہ رقعہ دیکھیے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بیان کے سیلاب سے اظہار کا دریا چڑھ گیا ہے :

> ''التماس فقیر حقیر جعفر زٹلی نکھٹو زمانہ چکنا چور ، فقط حال بخت زبون طالع نگوں توبڑ توون ، کندہ مال کوکڑوں کوں ، بستہ بول غٹرغوں یعنی مرزا جعفر جھڑک چوں آنکہ ۔
>
> میر کریم اللہ مسکین بندۂ من سلامت چوں نامہ کھڑ کھڑاہٹ الرعد فی الکھرام و کھڑبڑات البرق فی القوام بوسر رسید ۔ دریں ہنگام گھٹا گھور دادر مور مسخر است ۔ دربں موسم بولد بالد موسلادھار و اہل الکیچڑ و البوچھاڑ ، اڑ ربل العمارات و کڑبڑات الکھنڈرات از سببِ برسا برسی فی الفج غیج یعنی شدت کچ کاچ کوچہ ہا ، چھجہ ہا آگیں اکراہ می ورزد ۔ بجھینٹ چھنٹ مقیق الشوق کورق الشجار ارزد ۔ اگر توجہ عالی شامل حال گردد ، بندہ گودکاد ہلتے پار گردد ۔
>
> کشتی جعفر زٹلی در بھنور افتادہ است
> ڈبکوں ڈبکوں می کند از یک توجہ پار کن''

''شرح'' کا مزاج بھی نثر کے اعتبار سے یہی ہے ۔ اس میں جعفر نے پروانہ ، تنخواہ اور نکاح نامہ وغیرہ کو اپنے مخصوص انداز میں لکھا ہے ۔

"وقائع چھرہ" میں جعفر نے مختلف شخصیتوں کے "چھرے" لکھے ہیں۔ یہاں بھی ہر ہر سطر پر اس کے مزاج و شخصیت کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔ ایک وقائع میں مہاراجہ سبھاچند پیش کار میر بخشی ذوالفقار خاں کا چھرہ پیش کیا ہے۔ دوسرے میں دو غارہ بانو دختر میرزا ذوالفقار بیگ کا چھرہ لکھا ہے۔ تیسرے میں میرزا موسل کے خد و خال واضح کیے ہیں۔ جعفر نے ذوالفقار خاں کا ذکر شاعری و نثر دونوں میں برائی سے کیا ہے۔ وہ وہی میر بخشی ذوالفقار خاں ہیں جنھیں فرخ سیر نے تسمہ کشی کے ذریعے قتل کرا دیا تھا اور ان کی لاش کو اولدھی کرکے ہاتھی کی دم سے بندھوا کر سارے شہر میں پھروایا تھا۔

جعفر نے نظم و نثر دونوں میں ہجو، طنز اور ہزل کی روایت قائم کرکے اسے اتنا آگے بڑھایا کہ وہ خود اس دبستان کا منفرد نمائندہ بن گیا۔ یہ روایت اس کے دور ہی میں نہیں بلکہ آنے والے دور میں، بھی مقبول و قائم رہی۔ اس نے موضوعات، لہجے اور طرز بیان کے اعتبار سے اُردو کی ہجویہ شاعری کو بھی متاثر کیا ہے۔ اُردو کے بڑے ہجو نگار مرزا رفیع سودا کے موضوعات اور لہجے پر جعفر کا اثر نمایاں ہے۔ رنگین کی شاعری اور نثر پر بھی جعفر کا اثر واضح ہے۔ برکت اللہ عشقی (م ۱۱۴۲ھ/۱۷۲۹ء) نے "عوارف ہندی" میں، جس کا ذکر آگے آئے گا، جعفر زٹلی ہی کی طرح ضرب الامثال کو اپنے خیالات کے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ جعفر کے رنگ میں رقعے لکھنے کا رواج نہ صرف اس کے دور میں عام ہو گیا تھا بلکہ بعد کی نسل بھی اسی کے نقش قدم پر چلی ہے۔ قائم چاند پوری نے خواجہ اکرم کے بارے میں لکھا ہے کہ "اکثر رقعات میر جعفر کے انداز میں تحریر کیے ہیں۔"۲۴ یہ وہی خواجہ اکرم ہیں جنھوں نے "مخزن نکات" کے الفاظ سے قائم کے تذکرے کا مادۂ تاریخ نکالا تھا۔ جعفر کا اثر شاہ حاتم کے اُس مزاحیہ نثری نسخے پر بھی واضح ہے جسے، شاہ کمال نے اپنے تذکرے "مجمع الانتخاب،" میں درج کیا ہے اور جسے ہم نے حاتم کے ذیل میں آگے درج کیا ہے۔ جعفر کے اثرات کا سراغ لگایا جائے تو، وہ نظیر اکبر آبادی کے ہاں بھی نظر آتے ہیں اور اودھ پنچ کے ایڈیٹر منشی سجاد حسین کے ہاں بھی۔ کلیات جعفر میں اٹل کا ذکر کئی جگہ آیا ہے۔ ایک، رقعہ، میں لکھا ہے کہ:

> "اے اٹل زن کہ ازیں گہ غیب چرا ملامت می بری و کجا بھٹیڑہ میخوری، وکہاوت نشیدہ کہ جہاں درخت نہیں تہاں ارنڈی درخت ہے۔"

ایک رقعہ "کلیات" میں درج ہے جو اٹل نارا ولی نے جعفر زٹلی کو لکھا ہے۔ یہ رقعہ "پناہ لڑائی و چوڑائی میر جعفر بڑے بھائی" سے شروع ہوتا ہے، جس

میں ہم وطن ہونے کے ناتے سے ''اومنگ ملاپ و اشتیاق'' کا اظہار کیا ہے۔ جعفر کی طرف سے اس کا منظوم جواب کلیات میں موجود ہے جس سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اٹل نے اپنا کلام زٹلی کو اصلاح کے لیے بھیجا تھا۔ اٹل اسی رنگ میں نظم و نثر لکھ کر جعفر کی روایت کو پھیلا رہا ہے۔ غلام علی آزاد بلگرامی نے لکھا ہے[۲۵] کہ علامہ میر عبدالجلیل حسینی واسطی بلگرامی کا تخلص بھی اٹل تھا اور انھوں نے ''عہدِ جوانی کے آغاز میں کچھ پتیالہ اشعار بھی کہے'' اور اس بات پر زور دیا ہے کہ وہ لوگ جو ان اشعار کو کسی دوسرے سے نسبت دیتے ہیں غلط ہے ''یقیناً انھی کا نتیجہ فکر ہیں''۔ سید مقبول صمدانی نے لکھا ہے کہ ''اس رنگ میں بھی میر صاحب (عبدالجلیل بلگرامی) نے اس دور کے مذاق طبائع کے اعتبار سے بعض نہایت لطیف اشعار کہہ ڈالے ہیں۔ ان کا ترجیع بند مشہور ہے۔''[۲۶] علامہ میر عبدالجلیل کے اس رنگِ شاعری پر جعفر زٹلی کا اثر نمایاں ہے۔

جعفر کا دور پُر آشوب دور تھا۔ ایک بڑی تہذیب سنبھالا لے رہی تھی۔ جعفر زٹلی طنز و ہجو کے ذریعے اس کی مسخ روح کو آئینہ دکھاتا ہے اور دوسری طرف ایہام گو شعرا اس جشن فنا میں شریک ہو کر اس کی ترجمانی کرتے ہیں۔ زٹل اور ایہام گوئی ہی اس دور کے ترجمان بن سکتے تھے اور یہی ہوا۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم تحریک ایہام کا جائزہ لیں، ضروری ہے کہ ان شاعروں کا مطالعہ کرتے چلیں جو بنیادی طور پر تو فارسی کے شاعر ہیں لیکن گاہ گاہ ریختہ میں شعر کہہ کر اُردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھا رہے ہیں۔

حواشی

۱۔ نکات الشعرا: محمد تقی میر، مرتبہ حبیب الرحمٰن خان شروانی، ص ۳۱، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع۔

۲۔ مخزن نکات: قائم چاند پوری، ص ۳۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع۔

۳۔ چمنستان شعرا: لچھمی نرائن شفیق، ص ۶۷ و ۶۹، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ع۔

۴۔ ۵۔ دو تذکرے (جلد اول)، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۱۶۱، ۱۶۳، معاصر پٹنہ۔ بہار۔

۶- مجموعۂ نغز : میر قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۱۶۷ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -

۷- روزِ روشن : محمد مظفر حسین صبا ، ص ۱۶۸ ، کتاب خانۂ رازی ، طہران ، ۱۳۴۳ -

۸- زرِ جعفری : ہندوستانی سیکولیٹر ، ملک چنن دین تاجر کتب لاہور ، ۱۸۹۰ع -

۹- پنجاب میں اُردو : محمود شیرانی ، ص ۲۵۸ ، طبع دوم ، مکتبہ معین الادب لاہور -

۱۰- مخطوطۂ کلیاتِ جعفر زٹلی ۱۲۱۱ھ : کاتب شجاعت علی حسینی ساکن موضع کڑکاواں ، مخزونہ انڈیا آفس لائبریری لندن (نمبر ۱۷۵ ، پی) - ہم نے اسی مخطوطے سے استفادہ کیا ہے -

۱۱- سرورِ آزاد : میر غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۸۷ ، ۸۸ ، مطبع رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ع -

۱۲- قاموس المشاہیر : (جلد اول) مرتبہ نظامی بدایونی ، ص ۲۲۰ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۴ع -

۱۳- مفتاح التواریخ : ص ۲۹۰ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۲۸۴ھ -

۱۴- ایضاً : ص ۲۸۷ -

۱۵- دی کیمبرج ہسٹری آف انڈیا : (جلد چہارم) ، ص ۳۳۲ ، مطبوعہ کیمبرج ۱۹۳۷ع -

۱۶- اس کی تفصیل سیر المتاخرین (جلد دوم) ص ۳۹۵ پر ملتی ہے - مطبوعہ نولکشور ۱۸۷۶ع -

۱۷- مفتاح التواریخ : ص ۳۰۱ -

۱۸- تذکرۂ مخطوطات ادارۂ ادبیات اُردو (جلد پنجم) : ڈاکٹر سید محی الدین قادری زورؔ ، ص ۲۶۷ ، ادارۂ ادبیات اُردو حیدر آباد دکن ۱۹۵۹ع -

۱۹- قدیم قلمی بیاض ، مملوکہ مرزا غفران علی بیگ ، کراچی -

۲۰- تذکرۂ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ، ص ۱۶۳ -

۲۱- سفینۂ خوشگو : بندرا بن داس خوشگو ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۱۳ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -

۲۲- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۴۰ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ع -

۲۳- چمنستان شعرا : ص ۶۹ ، انجمن ترق اُردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ع -
۲۴- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۱۷۶ ، مجلس ترق ادب لاہور ۱۹۶۶ع -
۲۵- سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۲۸۵ ، مطبع رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ع -
۲۶- حیات جلیل : مقبول صمدانی ، حصہ دوم ، ص ۲۷ ، رام نرائن لال الہ آباد ۱۹۲۹ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۹۱	”چوں اساس سخن وری اکثر بر ہزل گزاشت بناء علیہ زٹلیش می گفتند و ازانجا کہ کلامش در عوام شہرت تام می یافت ۔“
ص ۹۱	”مردے دریدہ دھن و شوخ مزاج بودہ است . . . اشعارش عالمگیر و مستغنی از تحریر است ۔ مضامین صاف روزمرہ او اکثر بہم می رسند ۔ محمد اعظم شاہ بادشاہ می گفت کہ اگر جعفر را زٹل نبودے ملک الشعرا بودے ۔ حاشا کہ طرز روزمرہ او طرز علیحدہ می دارد . . . وقائع و رقعاتش مشہور آفاق است ۔“
ص ۹۱	”ساکن شاہجہان آباد . . . مثل خود نداشت ، استعداد درست داشت ۔ درین فن کامل وقت خود گردید ۔“
ص ۹۱	”مزاجِ بادشاہ برہم گشت ۔ ایشاں را بجنت فرستاد ۔“
ص ۹۱	”جعفر زٹلی مردے بود از سادات نارنول ، طبع رسا داشت ۔“
ص ۹۱	”مردے مزاح و ہزال و ذی علم و موزوں طبع از نواحِ دہلی بود ۔“
ص ۱۱۵	”اکثر رقعات برویہ میر جعفر بر طرازد“ ۔
ص ۱۱۶	”در آغاز عہد شباب برخے اشعار یتیمانہ در سلک نظم کشید ۔“
ص ۱۱۶	”بلا ریب زادہ فکر ایشان است ۔“

• • •

فصل دوم

پہلا باب

فارسی کے ریختہ گو : بیدل ، شاہ گلشن وغیرہ

موسم بدلتا ہے تو بہت پہلے سے جانے والے موسم اور آنے والے موسم میں کشمکش شروع ہو جاتی ہے ۔ یہ آنکھ مچولی اتنی آہستہ رو ہوتی ہے کہ نئے موسم کی خبر ہمیں اُس وقت ہوتی ہے جب وہ واقعی آ چکتا ہے ۔ یہی صورت روایت کے ساتھ ہے جو موسم کی طرح وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی جاتی ہے اور معاشرے کو اس تبدیلی کی خبر اُس وقت ہوتی ہے جب وہ اسے قبول کر چکتا ہے ۔ فارسی کے عدمِ رواج سے اُردو کے رواج تک ہمیں معاشرتی و تہذیبی سطح پر یہی کشمکش نظر آتی ہے ۔ اورنگ زیب عالمگیر کے دورِ حکومت میں ہند و ایران کے سفارتی تعلقات منقطع ہو گئے تھے اور اسی کے ساتھ شعرا اور علما وغیرہ کی آمد کا سلسلہ بھی بند ہو گیا تھا ۔[1] اورنگ زیب کے اس سیاسی فیصلے نے بھی فارسی کے اثرات کو متاثر و مجروح کیا ۔ اس دور میں بظاہر فارسی کا اقتدار قائم تھا لیکن زیرِ سطح نئی لہریں اٹھنے کے لیے تیار تھیں ۔ اہلِ علم و ادب فارسی کو سینے سے لگائے ہوئے تھے لیکن اُردو کی تحریک بھی ساتھ ساتھ زور پکڑ رہی تھی ۔ فارسی کے نامی گرامی شاعر ، تفننِ طبع کے طور پر ، اب اردو میں بھی شعر کہہ رہے تھے ۔ ان کا یہ عمل آنے والے موسم کی نشاندہی کر رہا تھا ۔ اٹھارویں صدی کے وسط تک یہ صورت ہو گئی کہ اُردو شاعری کا رواج عام ہو گیا اور فارسی گویوں کی تعداد کم سے کم تر ہونے لگی ۔ اس کی تصدیق آرزو بھی ان الفاظ میں کرتے ہیں :

> ”معلوم ہو کہ اس سرگزشت کا مطمحِ نظر ہندوستان کے شعرائے ریختہ کے حالات ہیں اور وہ (ریختہ) ایسا شعر ہے جو اہلِ اردوئے ہند ہندی زبان میں غالباً شعر فارسی کے انداز میں کہتے ہیں اور وہ اس وقت ہندوستان میں زیادہ رائج ہے اور زمانۂ سابق میں وہیں کی زبان میں ، دکن میں مروج تھا ۔“[2]

فارسی گویوں نے محض تفننِ طبع کے لیے ریختہ میں شاعری کی لیکن عبوری دور

میں ان کی اسی توجہ سے معاشرے میں اُردو کا وقار و مرتبہ بلند ہونے لگا۔ فارسی کے ریختہ گویوں کی اُردو شاعری ، ان کی فارسی شاعری کے مقابلے میں ، کوئی اہمیت نہیں رکھتی لیکن یہ لوگ اپنی ریختہ گوئی کی وجہ ہی سے تاریخ کا اس لیے حصہ ہیں کہ انھوں نے ، دالستہ یا نادانستہ ، اُردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھانے میں حصہ لیا ہے ۔ ان میں مولوی عبدالغنی قبول ، شاہ وحدت ، شاہ گلشن ، بیدل ، امید ، انجام ، پیام ، آرزو ، مخلص ، بہار ، درگاہ اور آزاد بلگرامی وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ۔

میرزا معزالدین محمد موسوی[۳] (۱۰۵۰ھ—۱۱۰۱ھ/۱۶۴۰ع—۱۶۸۹-۹۰ع) کا ذکر (جو عالمگیری سردار اور فارسی کے صاحبِ دیوان شاعر تھے جنھوں نے پہلے فطرت اور بعد میں اپنا نسب ظاہر کرنے کے لیے موسوی تخلص اختیار کیا)[۴] اردو شعرا کے تذکروں میں سب سے پہلے محمد تقی میر نے اپنے "اوستاد و پیر و مرشد"[۵] سراج الدین علی خان آرزو کے تذکرے "مجمع النفائس" کے حوالے سے کیا اور "واللہ اعلم" کے الفاظ کے ساتھ ان کا یہ شعر درج کیا :

از زلفِ سیاہِ تو بدل دھوم پڑی ہے　　　در خانۂ آئینہ گھٹا جھوم پڑی ہے

اس کے بعد سے یہ شعر اور موسوی کا ذکر عام طور پر اُردو شعرا کے تذکروں میں آنے لگا ۔ قدرت اللہ قاسم[۶] نے اپنے تذکرے میں اسی شعر کو آرزو سے منسوب کیا ہے اور مرزا محمد رفیع سودا کے تذکرے کے حوالے سے اس کی یہ صورت دی ہے :

اوس زلفِ سیاہ فام کی کیا دھوم پڑی ہے
آئینہ کے گلشن میں گھٹا جھوم پڑی ہے

اور لکھا ہے کہ واللہ اعلم یہ شعر اس شکل میں تھا یا مرزا سودا نے تصرّف کیا ہے ۔ ایک نہایت معمولی شعر پر تذکروں میں بار بار ان کا ذکر آنا یقیناً خوش بختی کی دلیل ہے لیکن اس کے وجوہ خود اس دور میں ملیں گے ۔ موسوی خان ایرانی النسل عالمگیری سردار اور اپنے دور کے پُرگو فارسی شاعر تھے اور "خوش خیالی و معنی طرازی و شعر فہمی و انشا پردازی"[۷] میں نظیر نہیں رکھتے تھے ۔ اس اعتبار سے وہ صاحبِ فن بھی تھے اور صاحبِ اقتدار بھی ۔ ایسی صورت میں اگر وہ اُردو شاعری میں دلچسپی لے کر ایک آدہ شعر یا ایک آدہ مصرع بھی کہتے تو اس دور میں اس کی وہی اہمیت ہوتی جو قدیم دور میں صوفیائے کرام کے ان فقروں کی تھی جو کسی موقع پر ان کے منہ سے نکل کر عوام کے سینوں میں محفوظ ہوگئے تھے ۔ اس شعر نے ابتدائی دور کے اُردو

شاعروں میں وہ اعتماد پیدا کیا جس کی اس وقت انھیں ضرورت تھی ۔

خواجہ عبدالاحد : (م ١١٢٦ھ/١٧١٤ع) فارسی میں جن کا تخلص وحدت اور ریختہ میں گل تھا ، شاہ گل کے نام سے معروف تھے ۔ شاہ گل حضرت مجدد الف ثانی (م ١٠٣٤ھ/١٦٢٤ع) کے پوتے ، صاحبِ دیوان شاعر اور نقشبندیہ سلسلے کے صاحبِ کمال بزرگ تھے ۔ شیخ سعد اللہ گلشن ان ہی کے مرید اور تربیت یافتہ تھے ۔ اسرار الفقر ، نواقض الروافض ، تصنیف شریف ، گلشنِ وحدت[9] (مکاتیب) ان کی تصانیف ہیں ۔ ان کی شاعری میں تصوف کا رنگ غالب ہے ۔

شاہ گل کی ایک اردو غزل میر محمدی مائل دہلوی کے اُس قطعے[10] میں ملتی ہے جو مائل نے اُردو شاعری کی منظوم تاریخ کے احوال میں لکھا ہے ۔ مائل نے یہ شعر لکھ کر :

استاد شعر ریختہ گزرے ہیں شاہ گل
ہر اک کی شاعری کا ملا جن سے سلسلا
گلشن نے ان سے فیض اٹھایا ہے مدتوں
جن کے چراغ سیتی ولی کا دیا جلا
پڑھتا ہوں شاہ گل کا میں اک ریختہ ولے
دے داد اس سخن کی تو اب اس کی عاقلا

پھر شاہ گل کی یہ غزل دی ہے :

ذرا تو سوچ اے غافل کہ کیا دم کا ٹھکانا ہے
نکل ہی جب گیا تن سوں تو پھر اپنا بگانا ہے
مسافر توں ہے اور دنیا سرائے ، بھول مت غافل
سفر ملکِ عدم آخر تجھے درپیش آنا ہے
لگاتا ہے عبث دولت پہ کیوں دل کوں کہ اب ناحق
نہ جاوے سنگ کچھ ہرگز ، یہاں سب چھوڑ جانا ہے
نہ بھائی بند ہے کوئی ، نہ یار و آشنا کوئی
ٹک اک جو غور سے دیکھو تو مطلب کا زمانا ہے
لگاؤ یاد میں اس کی نجات اپنی اگر چاہے
عبث دنیا کے دھندے میں ہوا گل کیوں دِوانا ہے

اس غزل میں فقر و درویشی ، بے ثباتیِ دہر اور فنا و موت کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے اور یہ وہی موضوع اور لہجہ ہے جو اس نوع کی شاعری میں جعفر زٹلی کے ہاں بھی ملتا ہے ۔ اس غزل میں جو مزاج کی سنجیدگی نظر آتی ہے

وہ نقشبندیہ سلسلے کے شعرا کی ایک خصوصیت رہی ہے ۔ یہاں شعر تفننِ طبع کا ذریعہ نہیں ہے بلکہ فکر و احساس کی سچائی کا اظہار ہے ۔ سنجیدہ گوئی کا یہ وہ رجحان ہے جو آئندہ دور میں مرزا مظہر جانجاناں کے زیرِ اثر ایک تحریک بن کر اُبھرتا ہے ۔

میرزا عبدالقادر بیدل : (۱۰۵۴ھ ۱۱ — ۱۱۳۳ھ/۱۶۴۴ء — ۱۷۲۰ء) برعظیم کے ان متاخرین فارسی شعرا میں ممتاز ترین حیثیت رکھتے ہیں جن کی شہرت برعظیم سے نکل کر ایران و افغانستان اور ماوراءالنہر تک پہنچتی ہے ۔ افغانستان میں تو بیدل آج بھی فارسی کے مقبول ترین شاعروں میں سے ایک ہیں ۔ بیدل اُردو کے شاعر نہیں ہیں لیکن ان کا اثر اُردو شاعری پر بہت گہرا پڑا ہے ۔ بیدل کے اثر کی دو صورتیں ہیں ۔ ایک ''طرزِ بیدل'' ، جو نئی تراکیب ، خوبصورت بندشوں ، لطیف استعاروں اور نادر تشبیہات کا مرکب ہے اور دوسرے ''فکرِ بیدل'' ، جس میں خیالات کو تجرباتِ باطنی اور وارداتِ قلبی نے آئینہ دکھایا ہے ۔ بیدل نے اپنی گہری فکر اور وسیع مطالب کو کم سے کم لفظوں میں اس خوبصورتی سے پیش کیا ہے کہ جب پڑھنے والا اس شاعرانہ تجربے کی تخلیقی روشنی سے روشناس ہوتا ہے تو اسے کلام بیدل کے ادراک میں ایک دنیائے معانی نظر آتی ہے ۔ بیدل کی شاعری کا اثر فغاں ، میرزا مظہر ، میر ، درد اور شاہ قدرت کی شاعری میں بھی نظر آتا ہے ۔ انیسویں صدی میں غالب کے ابتدائی اُردو و فارسی کلام[ف] پر بھی بیدل کے گہرے اثرات پڑے ہیں ۔ اقبال کی شاعری

[ف] پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں بیدل کی دو مثنویوں 'محیط اعظم' اور 'طور معرفت' کے قلمی نسخے موجود ہیں ۔ یہ اس لحاظ سے بے حد اہمیت کے حامل ہیں کہ ان کے اصل مالک میرزا اسد اللہ خاں غالب ہیں ۔ 'طور معرفت' کے پہلے صفحے پر غالب کی مہر کا نشان موجود ہے جس پر تاریخ ۱۲۳۱ھ/۱۸۱۵-۱۶ء درج ہے ۔ اس مہر کے اُوپر غالب نے اپنے ہاتھ سے شکستہ نستعلیق میں اس مثنوی کی تعریف میں یہ شعر لکھا ہے :

ازیں صحیفہ بنوعے ظہور معرفت است　که ذرہ ذرہ چراغان طور معرفت است

اسی طرح غالب نے مثنوی محیط اعظم کی تعریف میں یہ شعر لکھا ہے :

ہر حبابے را کہ موجش گل کند جام جم است
آب حیوان ، آب جوئے از محیطِ اعظم است

۱۲۳۱ھ میں یہ مثنویاں غالب کے زیرِ مطالعہ تھیں جب کہ ان کی عمر ۱۹ سال تھی ۔ (''روح بیدل'' از ڈاکٹر عبدالغنی ، ص ۱۳۷ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۸ء) ۔

پر ، جو انھیں استاد کامل اور متفکر شاعر کہتے ہیں ، بیدل کے اثرات واضح ہیں ۔ بیدل کا اندازِ بیان بھی منفرد ہے اور ان کے خیالات بھی اور یہ اندازِ بیان خیالات کا تابع ہے ۔ اظہار کے لیے جو تراکیب وہ وضع کرتے ہیں انھیں خیال سے الگ نہیں کیا جا سکتا ۔ تصوف ، تجرباتِ روحانی ، مسئلہ توحید اور انسان ، خدا اور کائنات کے رشتوں اور ان سے پیدا ہونے والے ادراک نے ان کی فکر کو جنم دیا ہے جس میں حرکت کا احساس ہوتا ہے ۔

بیدل اپنے دور میں شاعر اور انسان دونوں حیثیتوں سے قابلِ احترام شخصیت کے مالک تھے ۔ اورنگ زیب عالمگیر نے اپنے رقعات میں بیدل کے اشعار استعمال کیے ہیں ۔[۱۲] اسی دور کی بیشتر مقتدر شخصیتوں سے ان کے ذاتی مراسم تھے اور شہر کے چھوٹے بڑے سرِ شام ان کے گھر آ کر ان کی صحبت سے فیض یاب ہوتے تھے ۔[۱۳] خوشگو نے یہ بھی لکھا ہے کہ متاخرین میں سے کسی شاعر نے اس عزت و آبرو کے ساتھ زندگی بسر نہیں کی ۔ جوانی میں وہ اپنے وطن راج محل سے متھرا آ گئے اور ۱۰۹۶ھ (۱۶۸۴-۸۵ء) میں مستقل طور پر دہلی میں آباد ہو گئے ۔ یہاں نواب شکر اللہ خاں نے پانچ ہزار روپے میں ایک حویلی خرید کر نذر کر دی اور دو روپیہ یومیہ مقرر کر دیا جو مرتے دم تک ملتا رہا ۔ وفات تک کم و بیش دہلی میں رہے لیکن فرخ سیر کے قتل کے واقعے سے متاثر ہو کر جب یہ قطعہ تاریخِ وفات[۱۴] لکھا :

دیدی کہ چہ با شاہِ گرامی کردند　　صد جور و جفا بر راہ خامی کردند
تاریخ چو از خرد بجستم فرمود　　''سادات بوے نمک حرامی کردند''
(۱۱۳۱ھ)

تو اتنا مشہور ہوا کہ وہ اپنی جان کے خوف سے نواب عبدالصمد خاں کے پاس لاہور چلے گئے اور سادات بارہہ کے زوال کے بعد دہلی واپس آ کر چند ماہ بعد وفات پا گئے اور اپنی حویلی کے صحن ہی میں سپردِ خاک کر دیے گئے ۔

میرزا عبدالقادر بیدل ، جنھوں نے فارسی میں ۹۹ ہزار اشعار لکھے[15] ، جن میں مثنویاں ــ محیط اعظم (ساقی نامہ) ، طلسم حیرت ، طور معرفت ، عرفان ، تنبیہ المہوسین ، ساٹھ ہزار سے زائد اشعارِ غزل ، انیس قصائد (نعت و منقبت) ، رباعیات ، مخمسات ، تراکیب بند ، ترجیع بند ، قطعات ، مربع ، مستزاد وغیرہ شامل ہیں اور جنھوں نے نثر فارسی میں ''چہار عناصر'' لکھی اور ''رقعات بیدل'' کے نام سے اپنے مکاتیب مرتب کیے ، ان کے اردو میں صرف چار شعر بتائے جاتے ہیں ۔ دو شعر ''نکات الشعرا'' میں ہیں ۔ یہ ایک شعر ''جلوۂ خضر''[۱۶]

میں ہے :

شہرۂ حسن سے از بسکہ وہ محجوب ہوا
اپنے چہرے سے جھگڑتا ہے کہ کیوں خوب ہوا

اور ایک کبت رسالہ اردو[۱۷] میں شائع ہوا تھا :

سر اوپر کوئی نہیں تب دشمن آہن کیس
پٹنہ نگری چھاڑ دیں اب بیدل چلے بدیس

پہلا شعر خواجہ میر درد[۱۸] کا ہے جو غلطی سے بیدل سے منسوب ہو گیا ہے ۔ کبت کے سلسلے میں ایسا کوئی ثبوت نہیں ملتا کہ بیدل ہندی میں بھی شاعری کرتے تھے ، البتہ اس کا ثبوت ملتا ہے کہ وہ ہندوی نہیں سمجھتے تھے ۔ جب ایک بار چنتا من کا کبت پڑھ کر بیدل کو سنایا گیا تو اُنھوں نے کہا ''میں ہندوی نہیں سمجھتا ، مجھے سمجھا دو ۔'' یہ واقعہ سید محمد ابن عبدالجلیل بلگرامی کی موجودگی میں پیش آیا جسے اُنھوں نے اپنے روزنامچے ''تبصرة الناظرین'' میں لکھا ہے ۔[۱۹] اب لے دے کے صرف دو ہی شعر رہ جاتے ہیں جو میر نے اپنے تذکرے ''نکات الشعرا'' میں دیے ہیں ۔ ان میں ایک مطلع ہے اور ایک مقطع ۔ قائم چاند پوری نے بھی یہی دو شعر دیے ہیں اور لکھا ہے کہ ''اس عہد کے اکثر استاد ہوشمندی کے ساتھ اشعار ریختہ موزوں کرتے تھے ، چنانچہ قدوة السالکین ، زبدة الواصلین میرزا عبدالقادر بیدل رحمة اللہ علیہ نے بھی اس زبان میں ایک غزل کہی جس کا مطلع و مقطع یہ ہے ۔[۲۰] خوش قسمتی سے یہی غزل ، جو پانچ اشعار پر مشتمل ہے ، ہمیں مولانا غلام کبریا خاں افغانی کی بیاض سے دستیاب ہوئی ۔ بیدل کی وہ پوری غزل یہ ہے :

مت پوچھ دل کی باتیں ، وو دل کہاں ہے ہم میں
اس تخم بے نشاں کا حاصل کہاں ہے ہم میں
موجوں کی زد میں آئی جب کشتیِ تعیّن
بحرِ فنا پکارا ساحل کہاں ہے ہم میں
خارج نیں کی ہے پیدا تمثال آئینے میں
جو ہم میں ہے نمایاں داخل کہاں ہے ہم میں
سوزِ نہاں میں کب کا وو خاک ہو چکا ہے
اب دل کو ڈھونڈتے ہو اب دل کہاں ہے ہم میں
جب دل کے آستاں پے عشق آن کے پکارا
پردے میں یار بولا بیدل کہاں ہے ہم میں

یہ وہ زمانہ تھا کہ ریختہ کا رواج بڑھ رہا تھا اور فارسی گو بھی گاہے گاہے ریختہ میں شعر کہنے لگے تھے ۔ اس غزل کی زبان صاف ہے ۔ فارسی کا رنگ و اثر نمایاں ہے لیکن اس میں وہ پختگی نہیں ہے جو میرزا بیدل کی فارسی غزلوں میں نظر آتی ہے ۔ یہ صورت ان سب فارسی کے ریختہ گویوں کے ہاں یکساں ہے جو بنیادی طور پر فارسی میں شاعری کر رہے تھے ۔ آرزو کی ریختہ کو دیکھ کر یہ ہرگز نہیں کہا جا سکتا کہ یہ وہی صاحبِ دیوان شاعر اور فاضل اجل ہیں جن کی فارسی گوئی کا شہرہ سارے برِعظیم میں پھیلا ہوا ہے ۔ نئی روایت کی ابتدا اسی طرح ہوتی ہے لیکن بیدل کی اس غزل کو اس دور کی شاعری میں رکھ کر دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ اس میں مزاجاً وہ رنگِ سخن ہے جو شاہ گل کے ہاں نظر آتا ہے اور جو آئندہ دور میں مرزا مظہر کے زیرِ اثر اُبھرتا ہے ۔

میرزا عبدالغنی بیگ قبول کشمیری : (م ۱۱۳۹ھ[۲۱]/۲۷-۱۷۲۶ع) ان سے دو شعر ریختہ اور ایک رباعی منسوب ہے لیکن یہ بات بھی اب واضح ہوگئی[۲۲] ہے کہ ایک شعر ان کے بیٹے میرزا گرامی کا ہے اور رباعی قائم چاند پوری کی ہے ۔ دوسرا یہ شعر جسے تذکرۂ ہندی میں مصحفی نے ، مجموعۂ نغز میں قاسم نے ، عمدۂ منتخبہ میں سرور نے اور گلشنِ بیخار میں شیفتہ نے قبول سے منسوب کیا ہے :

دل یوں خیالِ زلف میں پھرتا ہے نعرہ زن
تاریک شب میں جیسے کوئی پاسباں پھرے

اس دور کی شاعری کے زبان و بیان اور خود قبول کشمیری کے مزاج ایہام گوئی کے پیش نظر اسے قبول سے منسوب کرنا مشکل ہے ۔ لیکن اس کے باوجود اس دور کی اُردو شاعری پر قبول کا براہِ راست اثر پڑا ہے ۔ قبول فارسی کے پرگو صاحبِ دیوان شاعر اور ایہام گوئی کے اس رجحان کے ممتاز نمائندہ تھے جو خود اُردو میں شعری تحریک بن کر تیزی سے رواج پا رہا تھا ۔ نئے اُردو شعرا نے قبول کے رنگ ایہام کا اثر قبول کر کے اپنی شاعری کو جِلا دی ۔ اس دور کے فارسی گویوں کی یہی اہمیت ہے کہ ان کے چراغ سے اُردو شعرا نے اپنی شاعری کا چراغ روشن کیا اور ان کے کلام کی خصوصیات کو ، ہنرمندیوں اور باریکیوں کو اپنی شاعری میں رچایا ۔ اگر یہ لوگ اُردو شاعروں کے درمیان فارسی شاعری نہ کر رہے ہوتے اور شاعری بھی ایسی ، جو خود اس دور کے تہذیبی مزاج کے عین مطابق تھی ، تو اُردو شاعری کی مقبولیت اتنی تیزی کے ساتھ نہ ہو پاتی ۔ ان شعرا کی یہی تاریخی اہمیت ہے ۔

شیخ سعد اللہ گلشن (۱۰۷۵ھ[ف] — ۱۱۴۰ھ/۱۶۶۴-۶۵ع — ۱۷۲۷ع) شاہ گل کے مرشد اور بیدل کے شاگرد تھے ۔ میر محمدی مائل نے اپنے قطعے میں، جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے، شاہ گلشن کی وہ غزل دی ہے جو اُنھوں نے تبرک اور نمونے کے طور پر ولی دکنی کو دی تھی اور جو آج بھی دیوانِ ولی[۲۳] میں نظر آتی ہے ۔ شیخ سعد اللہ، جنھوں نے اپنے مرشد کے نام کی مناسبت سے گلشن تخلص اختیار کیا تھا، فارسی کے صاحب دیوان اور پرگو شاعر تھے ۔ ان کی فارسی شاعری میں فکرِ شعر کی وہی سنجیدہ روایت ملتی ہے جس میں واردات قلبیہ کو تخلیق شاعری کی بنیاد بنایا جاتا ہے ۔ اس غزل[۲۴] میں بھی، جو شاہ گلشن نے ولی دکنی کو دی تھی، یہی روایت کارفرما ہے ۔ شاہ گلشن کے شاگرد خوشگو نے لکھا ہے[۲۵] کہ شاہ گلشن نثر شاعرانہ مسجع و رنگین لکھتے تھے ۔ ان کے کلیات میں ایک لاکھ بیس ہزار اشعار تھے جنھیں سات دواوین میں تقسیم کیا گیا تھا ۔ فنِ موسیقی میں ایسی مہارت رکھتے تھے کہ کاملانِ فن انھیں شعر و سرود میں اپنے زمانے کا امیر خسرو کہتے تھے ۔ شاہ گلشن کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے ولی دکنی کو یہ مشورہ دیا تھا کہ ”یہ تمام فارسی مضامین جن سے اب تک کسی نے کام نہیں لیا اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ، تم سے کون باز پرس

[ف] غلام علی آزاد بلگرامی نے (سرو آزاد ص ۱۹۹، لاہور ۱۹۱۳ع) شاہ گلشن کا سال وفات ۱۱۴۱ھ دیا ہے لیکن بندرا بن داس خوشگو نے، جو شاہ گلشن کا شاگرد ہے اور ان سے دو ہزار سے زیادہ بار ملا ہے (”فقیر زیادہ از دو ہزار بار گلہائے فیض از صحبت آن گلشنِ فیض چیدہ“ — سفینۂ خوشگو دفتر ثالث ص ۱۶۷، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع) نہ صرف ان کا سال وفات ۱۱۴۰ھ دیا ہے بلکہ اس مصرع ”جائے گلشن بہ بہشت ابدی“ سے تاریخ رحلت ۱۱۴۰ھ/۱۷۲۷ع نکالنے کے علاوہ یہ معلومات بھی فراہم کی ہیں کہ اُنھوں نے ۶۵ سال کی عمر میں حویلی محمد ناصر میں، جو صدر بازار میں واقع ہے، مرضِ اسہال میں ۲۱ روز مبتلا و صاحب فراش رہ کر یک شنبہ ۲۱ جمادی الاولی ۱۱۴۰ھ کو وفات پائی اور احدی پوری میں مدفون ہوئے (سفینۂ خوشگو ص ۱۶۸) ۔ خوشگو گلشن کا شاگرد اور ان سے بہت قریب تھا ۔ ان تفصیلات کو دیکھ کر، جو خوشگو نے دی ہیں، سال وفات ۱۱۴۰ھ ہی صحیح معلوم ہوتا ہے اور چونکہ وفات کے وقت عمر ۶۵ سال بتائی ہے اس لیے سال پیدائش ۱۰۷۵ھ/۱۶۶۴-۶۵ع متعین ہو جاتا ہے ۔ (ج ۔ ج)

کرے گا۔"۲٦ اس مشورے میں ولی دکنی کو ایک دنیائے معانی نظر آئی اور اسی کے زیر اثر اُنھوں نے نہ صرف فارسی شاعری کے تنوع کو اپنی شاعری میں سمویا بلکہ صنائع بدائع ، تراکیب و بندش ، رنگینی و سرمستی اور تصوف و اخلاق کے مضامین بھی اپنی غزل میں باندھ کر فارسی شعرا کے انداز پر اُردو میں اپنا دیوان مرتب کیا جس نے شمالی ہند کے شعرا کی پہلی نسل کو اس طور پر متاثر کیا کہ اُردو شاعری کی باقاعدہ روایت کا آغاز ہوگیا۔ شاہ گلشن کی غزل کی حیثیت اس تبرک کی تھی جو درویش و فقیر کبھی کبھار کسی کو دے دیتے ہیں اور لینے والا باعث برکت سمجھ کر اسے حفاظت سے رکھتا ہے۔ ولی نے بھی یہی کیا اور اس غزل میں تخلص شامل کر کے اپنے دیوان میں محفوظ کر لیا۔ دیوانِ ولی میں اس غزل کے ۹ شعر ہیں۔ مائل کے قطعے میں ۸ شعر ہیں اور یہ شعر شامل نہیں ہے :

کیا کہوں تجھ قد کی خوبی سروِ عریاں کے حضور
خود بخود رسوا ہے اس کوں پھر کے کیا رسوا کروں

مائل کے قطعے میں گلشن تخلص اس طرح آیا ہے :

آرزو دل میں یہی گلشن کے ہے مرنے کے وقت
سرو قد کوں دیکھ سیرِ عالمِ بالا کروں

دیوانِ ولی میں ولی کا تخلص اس طرح آیا ہے :

آرزو دل میں یہی ہے وقت مرنے کے ولی
سرو قد کوں دیکھ سیرِ عالمِ بالا کروں

گلشن کے ہاں مقطع کے پہلے مصرعے میں چستی اور روانی ہے اور تخلص مصرعے کا جزو بن کر آیا ہے۔ ولی کے مصرعے میں اوپری پن کا احساس ہوتا ہے اور تخلص لانے کے لیے لفظوں کو آگے پیچھے کیا گیا ہے۔

اب اس سوال کے لیے جس پر بہت بحث ہو چکی ہے ، کہ شاہ گلشن کی ملاقات ولی سے کہاں ہوئی ، ہمیں اختصار کے ساتھ شاہ گلشن کے حالاتِ زندگی پر نظر ڈالنی ہوگی۔ شاہ گلشن کے اسلاف اکبر بادشاہ کی فتح گجرات کے بعد برہان پور آ گئے تھے۔ شاہ گلشن یہیں سے دہلی آئے۲۷ اور صاحبِ 'کلمات الشعرا' محمد افضل سرخوش سے مشق سخن کرنے لگے ، بعد میں بیدل سے وابستہ ہو گئے۔۲۸ "کلمات الشعرا" کے ان الفاظ سے کہ "طبع درست رکھتا ہے" اور اسی

تذکرے کے ایک دوسرے قلمی نسخے کے الفاظ سے کہ ''آزادانہ طبع و صاحب فکر جوان ہے ، سات آٹھ سال میرے سامنے مشق کی ہے''[۲۹] یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ جوانی میں ہی دہلی آ گئے تھے ۔ یہاں کچھ عرصہ قیام کر کے وہ ''ارادۂ سیاحت''[۳۰] سے نکل کھڑے ہوئے اور ''۲۲ سال احمد آباد ، گجرات و اورنگ آباد اور دوسرے بلادِ دکن میں گھومتے رہے ۔ اس کے بعد بیس سال دہلی میں رہے''[۳۱] اور یہیں ۱۱۴۰ھ/۱۷۲۷ع[۳۲] میں وفات پائی ۔ خوشگو شاہ گلشن کا شاگرد اور ان سے بہت قریب تھا جس کا ثبوت ان تفصیلی معلومات کے علاوہ ، جو شاہ گلشن کے ذیل میں خوشگو نے دی ہیں ، یہ جملے بھی گہرے مراسم اور قربت پر روشنی ڈالتے ہیں ''اکثر میرے غریب خانے پر قدم رنجہ فرماتے تھے اور ہندوانہ کھانوں کی فرمائش کرتے ۔ میں نے دو ہزار سے زیادہ مرتبہ حاضرِ خدمت ہوکر ان کے گلشنِ فیض سے گل چینی کی ہے ۔''[۳۳] اس بحث سے یہ بات سامنے آئی کہ ۱۱۲۰ھ/۱۷۰۸ع سے وفات ۱۱۴۰ھ/۱۷۲۷ع تک شاہ گلشن دہلی میں رہے ۔ اس سے پہلے کے ۲۲ سال یعنی ۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶-۸۷ع سے ۱۱۲۰ھ/۱۷۰۸ع تک وہ احمد آباد گجرات ، اورنگ آباد اور دوسرے بلاد دکن میں گھومتے رہے ۔ محمد افضل سرخوش نے جب کلمات الشعرا میں ان کا حال درج کیا اس وقت وہ گجرات میں تھے (فی الحال گجرات میں زندگی بسر کرتا ہے)[۳۴] کلمات الشعرا ۱۰۹۳ھ/۱۶۸۲ع میں مکمل ہوا لیکن ۱۱۱۵ھ/۱۷۰۳ع تک اس میں اضافے ہوتے رہے ۔[۳۵] اس کے معنی یہ ہوئے کہ سرخوش نے شاہ گلشن کا حال ۱۰۹۸ھ اور ۱۱۱۵ع کے درمیان لکھا جب کہ وہ گجرات میں تھے اور ولی سے شاہ گلشن کی ملاقات ۱۰۹۸ھ اور ۱۱۲۰ع کے درمیان احمد آباد یا اورنگ آباد میں کہیں ہوئی ۔ واضح رہے کہ ولی کا سال وفات ، جیسا کہ اب تک کہا جاتا رہا ہے ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع نہیں ہے بلکہ ۱۱۳۳ھ کے بعد اور ۱۱۳۸ھ سے پہلے (۱۷۲۰ع — ۱۷۲۵ع کے درمیان) متعین ہوتا ہے ۔[۳۶]

تاریخِ ادب میں شاہ گلشن اُردو شاعر کی حیثیت سے اہمیت نہیں رکھتے ۔ ان کی اصل اہمیت یہ ہے کہ اُنھوں نے ولی دکنی میں وہ شعور پیدا کیا جس نے ولی کی شاعری کا وہ رنگ ، لہجہ اور طرز متعین کیا جس پر چل کر اُردو غزل نے اپنی روایت قائم کی ۔ کچھ لوگ ساری عمر محنت کرتے ہیں اور ان کا نام تاریخ میں محفوظ نہیں ہوتا ۔ کچھ ایک کام کرتے ہیں یا خیال کا بیج وقت کی زمین میں ڈالتے ہیں اور امر ہو جاتے ہیں ۔ شیخ سعد اللہ گلشن ان خوش بختوں میں سے ہیں جن کا نام اُردو ادب کی تاریخ میں ولی کے تعلق سے ہمیشہ لیا جاتا رہے گا ۔

شرف الدین علی خان پیام اکبر آبادی : (م ۱۱۵۷ھ[ف]/۱۷۴۴ء) محمد شاہی دور میں فارسی کے زبردست[۳۷] صاحبِ دیوان شاعر اور انشا پرداز تھے۔[۳۸] قائم چاند پوری نے لکھا ہے کہ "نظم ہائے رنگین و نثر ہائے متین دارد۔"[۳۹] شورش نے ان کے دیوان ریختہ کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ "ظاہرا دیوان ریختہ بھی مرتب کیا تھا لیکن وہ دستیاب نہ ہو سکا۔"[۴۰] میر نے بھی یہی لکھا ہے کہ "ریختہ میں بھی صاحبِ دیوان (ہے)"[۴۱] لیکن کسی نے پیام کے دیوانِ ریختہ کو دیکھنے کا ذکر نہیں کیا اور نہ اب تک یہ دریافت ہو سکا ہے۔ تذکروں میں پیام کے چھ سات شعر ملتے ہیں جن میں سوائے رنگ ایہام کے کوئی قابلِ ذکر خصوصیت نہیں ہے۔ اس کی تصدیق میر حسن کے اس جملے سے بھی ہوتی ہے کہ "ریختہ بھی ایہام کے انداز میں کہا ہے جو اس وقت رائج تھا۔"[۴۲] پیام، آرزو کے ہم وطن اور ہم محلہ تھے۔ آرزو نے ان کی فارسی شاعری کی بہت تعریف کی ہے اور لکھا[۴۳] ہے کہ ہم وطنی و ہم محلگی کے باعث پیام ان کے ساتھ محشور تھا اور ساتھ بیٹھ کر شاعری کرتا تھا جس میں ان کا مشورہ بھی شامل ہوتا تھا۔ پیام نے دو ایک رسالے بھی ان (آرزو) سے پڑھے تھے۔ جب پیام کا رتبۂ شاعری استادی کے درجے پر پہنچا اور دوست احباب جیسے میاں علی عظیم خلف شاہ ناصر علی وغیرہ پیام کی تربیتِ شاعری کو آرزو سے نسبت دینے لگے تو اس نے

ف۔ سفر نامۂ مخلص ص ۱۲ (مرتبہ ڈاکٹر سید اظہر علی مطبوعہ ہندوستان پریس رام پور ۱۹۴۶ء) پیام کی تاریخ وفات ۲۸ محرم الحرام ۱۱۵۷ھ دی ہے۔ دیوان تاباں (مطبوعہ انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ء ص ۲۷۱) میں تاباں نے "تجکوں جنت ہوئی نصیب پیام" سے سال وفات ۱۱۵۷ھ نکالا ہے۔ مقالات الشعرا (مولفہ قیام الدین حیرت اکبر آبادی، مطبوعہ علمی مجلس دہلی ۱۹۶۸ء) میں پیام کا سال وفات ۱۱۶۶ھ دیا ہے۔ تذکرہ گل رعنا، (مولفہ لچھمی نرائن شفیق، تین تذکرے مرتبہ نثار احمد فاروق، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ء ص ۲۲۱) میں "در اواسط عشرہ خامس بعد مائتہ و الف واقع شد" یعنی ۱۱۵۰ھ کے بعد لکھا ہے۔ ۱۱۶۶ھ سالِ وفات اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ) کے وقت پیام زندہ نہیں تھے۔ مجمع النفائس (۱۱۶۴ھ) میں آرزو نے انھیں مرحوم لکھا ہے۔ بدائع وقائع (۱۱۵۱ھ) میں مخلص نے پیام کو سلمہ تعالیٰ لکھا ہے۔ مخلص نے جس سے پیام کے ۲۵ سال سے گہرے مراسم تھے، سال وفات ۱۱۵۷ھ دیا ہے جس کی تصدیق تاباں کے قطعہ تاریخ وفات سے بھی ہوتی ہے اور اسی لیے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ء صحیح ہے۔ (ج - ج)

اس نسبتِ شاعری سے انکار کرتے ہوئے یہ رباعی لکھی:

از خوابِ عدم پیام تا چشم کشود   کسبِ سخن از اکابرِ خویش نمود
تعلیم کرش بشعر بے شرکتِ غیر   عموئے خودش محمد حامد بود

نادر شاہ کے قتلِ عام کے واقعے سے متاثر ہو کر رنگِ ایہام میں پیام نے یہ دو شعر کہے تھے جو انند رام مخلص نے اپنی تصنیف "وقائع بدائع"[۳۳] میں درج کیے ہیں:

دہلی کے کج کلاہ لڑکوں نے   کام عشاق کا تمام کیا
ایک عاشق نظر نہیں آتا   ٹوپی والوں نے قتلِ عام کیا

قدرت اللہ قاسم[۳۵] نے لکھا ہے کہ پہلے شعر کا دوسرا مصرع ولی دکنی کے اس شعر کا ہے۔ شاید توارد ہوگیا ہو:

غمزۂ شوخ نے بہ نیم نگاہ   کام عشاق کا تمام کیا

پیام اس دور کے اتنے اہم شاعر تھے کہ میر محمد افضل ثابت الہ آبادی نے اپنے قصیدۂ دالیہ میں آرزو اور فائز کے ساتھ پیام کا ذکر کیا ہے:

اگر قبول نداری ز من چرا لکنی   ز آرزو و پیام و ز فائز استشہاد[۳۶]

پیام جیسے استادِ وقت کا ریختہ میں شعر کہنا اس دور کے اردو شعرا کے لیے ایک ایسی حوصلہ افزائی تھی جس سے تخلیقی اعتماد پیدا ہوتا ہے۔ ان کے یہ شعر:

بات منصور کی فضولی ہے   ورنہ عاشق گواہ سولی ہے
تم ہو بوس و کنار کی صورت   ہم ہیں امیدوار کی صورت
بے نوا ہوں زکاتِ حسن کی دے   او میاں مال دار کی صورت
لام نستعلیق کا ہے اس بتِ کافر کی زلف
ہم تو کافر ہوں اگر بندے نہ ہوں اسلام کے

آج کوئی اہمیت نہیں رکھتے لیکن اس دور میں، اور دوسرے فارسی کے ریختہ گویوں کی طرح، انھوں نے بھی اردو تحریک کو بالواسطہ آگے بڑھایا ہے۔ امید کا نام بھی اس دور کے ایسے ہی شاعروں میں قابلِ ذکر ہے۔

مرزا محمد رضا قزلباش خان امید ہمدانی (۱۰۸۹ھ — ۱۱۵۹ھ[ف]/۱۶۷۸ع —

ف۔ "صاحبِ تاریخِ ہندی کے بیان کے مطابق وفات ۱۱۵۹ھ کے وقت امید کی عمر تقریباً ۷۰ برس تھی۔ اس حساب سے ۱۰۸۹ھ سال پیدائش قرار پاتا ہے۔" مرزا محمد قزلباش خان امید: مشفق خواجہ ص ۲۲ حاشیہ، مطبوعہ

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

۱۷۳۶ء) فارسی کے ان ریختہ گویوں میں سے تھے جو بہادر شاہ اول کے ابتدائی[۴۷] دور میں فارسی بولتے ہوئے اصفہان سے برعظیم آئے اور یہاں کے ماحول سے اس درجہ اور اتنی جلد متاثر ہوئے کہ فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شعر کہنے لگے ۔ اُس زمانے میں ایرانیوں کے لیے اردو میں شعر کہنا خود ان کے لیے بھی وجہ عزت اس لیے ہو گیا تھا کہ ایک ایسا شخص معاشرے میں حیرت و عزت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا ۔ سید حسن رسول نما کے عرس میں نوجوان محمد تقی میر کو دور سے دیکھ کر ہی امید نے کہا "آپ سن کر خوش ہوں گے کہ ان دنوں میں ؔمیں نے ریختہ کے دو شعر موزوں کیے ہیں ۔"[۴۸] جہاندار شاہ کے دور سے خود قلعہؐ معلیٰ کے ماحول پر ہندوستانی ماحول چھا گیا تھا اور اس ماحول کا اثر عوام و خواص سب پر پڑ رہا تھا ۔

امید برعظیم میں آئے تو بخشی الممالک ذوالفقار خاں بہادر نصرت جنگ کی مدد سے قزلباش خاں کے خطاب اور منصب ہزاری پر سرفراز ہوئے ۔ کچھ عرصے بعد نظام الملک آصف جاہ کے متوسل ہوگئے اور جب نظام الملک محمد شاہ کی طلبی پر ۱۱۵۰ھ میں دلی آئے تو امید بھی ان کے ساتھ آئے اور ایسے آئے کہ پھر یہیں کے ہو رہے ۔[۴۹] اس وقت کی دلی طرب و نشاط کی دلّی تھی ۔ امید بھی جلد ہی اس رنگ میں رنگ گئے ۔ ابراہیم خاں خلیل نے لکھا ہے کہ "وسیع المشربی ، تجرّد اور آزادی کے ساتھ زندگی گزارتا تھا ۔"[۵۰] امید خوش خلق ، رنگین صحبت اور ہندی موسیقی سے بخوبی واقف تھے ۔ قائشال نے لکھا ہے کہ "اس حُسن سے ترنم ریز ہوتا تھا کہ پیشہ ور گانے والے اس کی آواز سن کر حیرت میں رہ جاتے تھے ۔ اس کے مکان پر حسینوں کا جمگھٹ رہتا تھا ۔ تماشائے رقص دیکھنے کا حد سے زیادہ شوق رکھتا تھا ۔"[۵۱] خوش باش ، یارباش ،

(بقیہ حاشیہ صفحہؐ گزشتہ)

نوائے ادب بمبئی اکتوبر ۱۹۷۶ء ۔

غلام علی آزاد بلگرامی نے ع "یافتہ ، جان دادہ قزلباش خان" تاریخ وفات ۱۱۵۹ھ نکالی ہے ۔ سرو آزاد ص ۲۱۰ مطبع دخانی رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ء اور سید عبدالوہاب افتخار نے بھی "در سن تسع و خمسین و مائۃ و الف (۱۱۵۹ھ) در اختیار کردن سفر آخرت رضا بہ قضا داد" لکھا ہے ۔ تذکرہ بے نظیر ص ۲۵ ، الہ آباد ۱۹۴۰ء ۔ تاریخ مظفری (قلمی) میں شمس الدین فقیر کی کہی ہوئی تاریخ وفات درج ہے ۔ دیکھیے ص ۱۶۲ ، مخطوطہ مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۔

گرم جوش اور میرزا مزاج امید یہاں کے معاشرے میں ایسے گھل مل گئے تھے کہ اس جیسے ہی ہو گئے تھے ۔ جو کچھ جاگیر سے آتا وہ شعر لوازی اور راگ رنگ میں اڑا دیتے ۔[۵۲] خان آرزو ، شمس الدین فقیر ، والہ داغستانی ، محمد تقی میر ، آزاد بلگرامی ، حاکم لاہوری ، اشرف علی خان فغاں ، مرزا زکی ندیم اور اس دور کے دوسرے مشاہیر سے امید کے ذاتی مراسم تھے ۔ نعمت خان سدا رنگ کے ایسے عاشق کہ کہتے تھے نعمت خان جس دن تو سازِ ہستی کو ایک کونے میں رکھ دے گا خدا کی قسم میں بھی قانونِ زندگی کے تار توڑ ڈالوں گا ۔ ابتدا میں مرزا طاہر وحید کی شاگردی اختیار کی اور بعد میں اپنی غزلیں میر نجات کو دکھانے لگے ۔[۵۳] ایک ضخیم فارسی دیوان یادگار چھوڑا جس میں قریب سات ہزار اشعار ہوں گے ۔[۵۴]

برِعظیم کی تہذیب امید کے مزاج میں اس درجہ رچ بس گئی تھی کہ وہ یہاں کی شاعری ، موسیقی ، رقص ، جگت اور لطیفہ گوئی سے پوری طرح لطف اندوز ہونے لگے تھے ۔ قائشال نے لکھا ہے کہ ”حالانکہ وہ ولایت (ایران) میں پیدا ہوا تھا لیکن اپنی عقلِ رسا سے کبت و دوہرے کے مطالب سمجھ لیتا تھا ۔“[۵۵] تذکروں میں امید کے جو اردو شعر ملتے ہیں ان کی تعداد بارہ[۵۶] ہے ۔ دو شعر نکات الشعرا میں ہیں ، ایک مخزن نکات میں ہے اور ۹ گلشن ہند میں جس میں دو غزلیں پانچ پانچ شعر کی ہیں جن میں ایک شعر وہی ہے جو نکات الشعرا میں ہے اور تبدیلی کے ساتھ مخزن نکات میں بھی آیا ہے ۔ ان کے علاوہ ایک مصرع پر اشرف علی خان فغاں نے بھی گرہ لگائی ہے ۔ امید کے وہ اشعار یہ ہیں :

یار بن گھر میں عجب صحبت ہے   در و دیوار سے اب صحبت ہے
دل ہمارا اسے کرتا ہے رات   غیر سے جو سر شب صحبت ہے
درد دل اس سے جو ہم نے نہ کہا   ایسی حاصل ہوئی کب صحبت ہے
دہر میں پاسِ نفس لازم ہے   شیشہ و سنگ یہ سب صحبت ہے
دست اغیار ہے زیرِ سرِ یار   آج امید کوڈھب صحبت ہے

ایک اور غزل یہ ہے :

با نازِ حور و حسنِ ملک ، جلوۂ پری
بامن کی بیٹی ایک مری آنکھ میں کھڑی
رفتم بہ پیش و گفتم جانم فدائے تست
غصہ گیا و گالی دیا اور دگر لڑی

ایسی نہ سیتا اور نہ بھوانی نہ رادھکا
کرتار نے نہ ایسی کوئی دوسری گھڑی
گفتم کہ تیرے پاؤں پڑم اور بلا لیم
گفتا کہ ڈاڑھی جار مغل تجھ کو کیا پڑی
گفتم امید وصل پہ ہم تیرے جیتا ہوں
گفتا کہ چل پرے وئی مارے تجھے مری

دوسرے دو شعر[۵۷] یہ ہیں :

تیری آنکھوں کو دیکھ ڈرتا ہوں　　　الحفیظ الحفیظ کرتا ہوں
ٹال دیتا ہے ہنس کے راتوں میں　　　رو کے کہتا ہوں جب میں حال اپنا

اشرف علی خاں فغاں کا وہ شعر ، جس میں امید کے مصرع پر گرہ لگائی ہے ، یہ ہے :

شاہد حال ہے یہ مصرع امید فغاں　　　کاہے کو بولتے ہیں مردم آگاہ غلط

ان اشعار کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ قیام دہلی کے زمانے میں رواج ریختہ کے زیر اثر امید نے اردو میں شاعری کی تاکہ وہ یہاں کی صحبتوں میں اپنی جگہ بنا سکیں ۔ ان کے ذہن میں ریختہ کا اب بھی وہی تصور ہے جس میں ایک مصرع فارسی کا اور ایک مصرع اردو کا ہوتا تھا اور جس کے نمونے ہمیں اکبری دور اور اس کے بعد کثرت سے ملتے ہیں ۔ وہ اسی انداز میں اردو الفاظ کو فارسی قواعد کے مطابق ڈھال کر اپنی ریختہ شاعری میں استعمال کرتے ہیں ، مثلاً پاؤں پڑم اور بلا لیم ۔ ساتھ ساتھ فارسی روزمرہ و محاورہ کا اردو میں لفظی ترجمہ کر کے بھی اپنے شعر میں استعمال کرتے ہیں جیسے آنکھ میں کھڑی (پڑی) در نظر افتادن کا ترجمہ ہے یا ڈاڑھی جار ، ریش سوختہ کا ترجمہ ہے ۔ بعض الفاظ ان کی زبان سے صحیح ادا نہیں ہوتے اس لیے انھیں شعر میں اسی طرح باندھتے ہیں جس طرح وہ انھیں بولتے ہیں ، مثلاً ”کوڈھب“ بجائے کڈھب ۔ ان کے لہجے اور تلفظ کے بارے میں حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ”تقریباً چالیس سال سے اس ملک میں ہے (لیکن) اس کی زبان سے ہندوستانی لہجہ اچھی طرح ادا نہیں ہوتا ، البتہ اس ملک کی زبان خوب سمجھتا ہے ۔[۵۸] اُمید کے مصرعوں کی ساخت کو دیکھیے ۔ جہاں وہ فارسی ترکیب سے مصرع کو سنوارتا ہے مصرع چست رہتا ہے اور جہاں وہ اردو زبان استعمال کرتا ہے مصرع سست ہو جاتا

ہے مثلاً ع : ایسی حاصل ہوئی کب صحبت ہے ۔ امید کے ہاں ریختہ میں ہندوستانی تلمیحات بھی استعمال ہوئی ہیں مثلاً سیتا ، بھوانی ، رادھکا ، اور کرتار وغیرہ ۔ بحیثیتِ مجموعی امید کی شاعری فارسی و اردو کا کچا پکا مرکب ہے لیکن انجام کے ہاں زبان و بیان بہتر صورت میں ملتے ہیں ۔

نواب عمدۃ الملک امیر خان انجام (م ۲۳ ذالحجہ ۱۱۵۹ھ/۲۷ دسمبر ۱۷۴۶ء) جن کا اصل نام محمد اسحاق تھا ، عالمگیری سردار ، صوبیدار کابل نواب امیر خاں کے بیٹے اور حضرت شاہ نعمت اللہ ولی کرمانی کی اولاد[۶۰] میں سے تھے ۔ محمد شاہ کے عہد میں دربار سے منسلک ہوئے اور ذہانت و فطانت ، ظرافت و حاضر جوابی اور لطیفہ گوئی کی وجہ سے بہت جلد بادشاہ کے منہ چڑھ گئے ۔ اس دور میں علم مجلسی ہر چیز سے زیادہ اہمیت رکھتا تھا اور انجام اس میں طاق تھے ۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ بزم نے رزم کی اور سیج نے میج[ف] کی جگہ لے لی تھی ۔ مہذب انسان وہ سمجھا جاتا تھا جو رقص و موسیقی سے گہری دلچسپی رکھتا ہو ، عشق پیشہ ہو ، شاعر ہو ، حاضر جواب اور لطیفہ باز ہو ۔ اپنے چست فقروں سے محفل کو متوجہ کر سکتا ہو ۔ اصراف بے جا کا شکار ہو ۔ طمطراق سے رہتا ہو ، خدمتگاروں کے ساتھ پالکی میں چلتا ہو ۔ تلوار کے بجائے زبان سے کام لیتا ہو ۔ انجام میں یہ سب خصوصیات موجود تھیں اسی لیے وہ تیزی سے ترقی کے زینے چڑھتا چلا گیا اور اس کا شمار امرائے کبار میں ہونے لگا ۔ اس کا حلقۂ احباب بہت وسیع تھا ۔ آرزو ، حاتم ، انسان ، زکی ، تاجی ، خوشگو ، والہ داغستانی اور احسان وغیرہ اس سے وابستہ تھے ۔ شیخ علی حزین دہلی آئے تو انجام کے ہاں ٹھہرے اور انجام ہی نے انھیں بادشاہ کے حضور میں پیش کیا ۔[۶۱] موتمن الدولہ اسحاق خاں شوستری اور اسد الدولہ اسد یار خاں انسان بھی انجام کے ساختہ و پرداختہ تھے ۔ علم موسیقی اس حد تک جانتے تھے کہ اس فن کے استاد ان کی شاگردی پر فخر کرتے تھے ۔[۶۲] اس دور کے بیشتر نامی گویے اور خوش ادا رقاصائیں ان سے واسطہ رکھتے تھے ۔ نوربائی ڈومنی کا ذکر ”مرقع دہلی“ میں آیا ہے ۔ وہ بھی انجام کی منظورِ نظر تھی اور انجام ہی کی طرح فقرہ بازی میں طاق تھی ۔ ایک دن انجام کم خواب کا پاجامہ پہنے ہوئے تھے کہ نور بائی آ گئی ۔ نواب صاحب کو دیکھ کر کہا ”نواب صاحب آج

[ف] ۔ ‘میج’ میں نے یہ لفظ سیج کے قافیہ پر میدانِ جنگ کے معنی میں وضع کیا ہے ۔ (ج ۔ ج)

گیا کافر پاجامہ پہنا ہے۔" انجام نے سنا تو بے ساختہ کہا کہ "درو اندکے مسلمانی ہم ہست"[٦٣] یعنی اس کے اندر تھوڑی سی مسلمانی بھی ہے۔

محمد شاہ کا دربار اکبر و عالمگیر کا دربار نہیں تھا جہاں امور سلطنت طے ہوتے تھے۔ اب نہ سلطنت رہی تھی اور نہ امور۔ اسی لیے دربار معلٰی میں فقرہ بازی اور لطیفہ گوئی ہوتی۔ ہر امیر بادشاہ کو ایسی ہی دلپذیر باتوں سے لبھانے کی کوشش کرتا۔ دربار معلٰی میں امرائے عظام جمع تھے۔ کسی نے کہا کہ مُلا دو پیازہ کا قول ہے کہ جس پیشہ ور کے نام کے آخر میں "بان" یا "گر" آتا ہے وہ مفسد ہوتا ہے جیسے رتھ بان، فیل بان، آہن گر وغیرہ۔ انجام نے مخاطب سے فوراً کہا "ہاں سچ کہتے ہو مہربان"[٦٤] بادشاہ اور امرائے عظام ہنس پڑے۔ دربار معلٰی کشت زعفران بن گیا اور امور سلطنت طے ہو گئے۔ بادشاہ کے پاجامے میں مکھی گھس گئی۔ انجام نے کہا جہاں پناہ آپ کیوں ملول ہوتے ہیں۔ آپ ہی گوہ کھائے گی اور نکل جائے گی[٦٥]۔ بادشاہ ہنس پڑے۔ ملال ذرا دیر کو دور ہو گیا۔ ایک دن بادشاہ نے انجام سے سوال کیا کہ پوت، سپوت اور کپوت میں کیا فرق ہے۔ انجام نے فوراً جواب دیا حضرت! پوت اسے کہتے ہیں کہ اس کا باپ بھی بادشاہ ہو جیسے حضور والا ہیں۔ کپوت اسے کہتے ہیں کہ باپ تو ہفت ہزاری سردار ہو اور اس کا بیٹا دانے دانے کو محتاج ہو جیسے یہ آپ کا غلام۔ سپوت اسے کہتے ہیں کہ باپ تو دانے دانے کو محتاج تھا لیکن بیٹا صاحب حشمت و جاہ ہو جیسے نواب برہان الملک۔ سعادت خاں نے سنا تو بھنّا گیا اور فوراً شیخ سعدی کا یہ شعر پڑھا:

پسرِ نوح با بداں بنشست　　　خاندانِ نبوتش گم شد

انجام نے جواب دیا اور وہ جو شیخ سعدی نے کہا تھا:

سگِ اصحابِ کہف روزے چند　　　پئے نیکاں گرفت و مردم شد[٦٦]

اسی حاضر جوابی سے انجام برسوں تک سارے دربار پر چھایا رہا۔ مرہٹوں نے امیر الامرا کے بھائی مظفر خان کے لشکر کی رسد بند کردی اور مجبور ہو کر امیر الامراء نے لشکر کو واپس بلا لیا۔ واپس آئے تو انجام نے اس واقعے کی یہ تاریخ[٦٧] کہی:

رفتند بر مرہٹہ و خوردند ہر دو گوہ
تاریخ گفت ہاتف بخشی وزیر اوہ　　　(۱۱۴۷ھ)

ایک اور موقع پر جب مرہٹوں کے ہاتھوں شاہی فوج کی خواری ہوئی اور شکست کھا کر نواب خانِ دوران دلی آئے تو انجام نے کہا :

نواب آئے ہارے بھاگ آئے[۶۸]

امیر خان انجام نے نادر شاہ کو بھی اپنی بذلہ سنجی سے نہایت محظوظ کیا اور ۷ صفر ۱۱۵۲ھ کو جب بادشاہ واپس ہوا تو انجام بخشی گری سوم سے سرفراز ہوا ۔[۶۹] نظام الملک آصف جاہ اور اعتماد الدولہ قمر الدین خان کے عرض کرنے سے کہ "اگر عمدۃ الملک آپ کی خدمت میں رہیں گے تو ہم نہیں رہیں گے"[۷۰] بادشاہ نے اسی سال انجام کو الہ آباد کی صوبیداری پر بھیج دیا ۔[۷۱] ۱۱۵۶ھ / ۱۷۴۳ء میں بادشاہ نے پھر طلب کیا ۔ یہاں آ کر بادشاہ پر انجام کا دباؤ بڑھ گیا ۔ اس کی بے ادبی سے بادشاہ ناراض ہو گیا اور ایک دن جب وہ دربار آنے کے لیے دیوانِ خاص میں داخل ہو ہی رہا تھا کہ ایک شخص نے پیچھے سے ایسا جمدھر مارا کہ وہیں ڈھیر ہو گیا ۔ بے اولاد ہونے کی وجہ سے اموال کی ضبطی کا حکم ہوا لیکن نوکروں نے، جن کی تنخواہیں چودہ مہینے سے چڑھی ہوئی تھیں، اموال اور لاش پر قبضہ کر لیا ۔ چار دن بعد جب تنخواہ کا فیصلہ ہوا تو انجام کی میت دفن ہوئی ۔[۷۲] ناجی کا یہ شعر اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے :

کیوں شہیدِ عشق کے تابوت پر کرتے ہو جنگ
لے چلے ہو دھوم میں یارو یہ سوڑا ہے مگر

شاہ حاتم نے ۵ شعر کا قطعۂ تاریخِ وفات لکھا جس کے اس مصرع کے آخری چار الفاظ سے ۱۱۵۹ھ / ۱۷۴۶ء برآمد ہوتے ہیں : ع

ہائے حاتم امیر خان جی مرد[۷۳]

انجام اپنے دور کا نمائندہ امیر تھا اسی لیے ہم نے اس کے حالاتِ زندگی اور واقعات کو قدرے تفصیل سے لکھا ہے تاکہ اس دور کے تہذیبی مزاج اور اس دور کے مہذب السان کی تصویر اجاگر ہو سکے ۔

انجام بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے لیکن اپنی ذہانت اور طویل قیام کی وجہ سے اردو زبان پر بھی عبور رکھتے تھے ۔ اُنھوں نے بہت سی پہیلیاں اور کہہ مُکرنیاں بھی کہیں[۷۴] ۔ پہیلی اور مکرنی اس دور میں علمِ مجلسی کا ایک حصہ تھی اور عوام و خواص ان کے بُوجھنے میں یکساں دلچسپی لیتے تھے ۔ فارسی

شاعری میں وہ بیدل کے شاگرد تھے اور ریختہ میں آرزو سے مشورہ کرتے تھے۔ شاعری ان کی مجلسی ضرورت اور دوسری تہذیبی سرگرمیوں کا صرف ایک حصہ تھی اس لیے اُنھوں نے جو کچھ کہا اس کے نمونے فارسی و اُردو تذکروں میں محفوظ ہیں اور یہی ان کے معلوم کلام کی کل کائنات ہے۔ مرزا علی لطف نے اپنے تذکرے ''گلشن ہند'' میں انجام کی یہ دو غزلیں دی ہیں :

کیوں ہلایا بھیڑ میں کیا مجھ سے نادانی ہوئی
دختر رز بزم میں آ شرم سے پانی ہوئی
کل محیطِ عشق کے صدموں سے پانی تھی نجات
کشتیِ دل بے طرح کچھ آج طوفانی ہوئی
ہر پری تمثال جوں آئینہ رکھتا تھا عزیز
ٹوٹتے ہی دل کے مجھ کو سخت حیرانی ہوئی
نعش میری دیکھ کے مقتل میں یوں کہنے لگے
کچھ تو یہ صورت نظر آتی ہے پہچانی ہوئی
کیا کہوں انجام میں اس عشق کے آغاز کوں
دوست داروں کی محبت دشمنِ جانی ہوئی

دوسری غزل یہ ہے :

ٹک تو فرصت دے کہ ہو لیں رخصت اے صیاد ہم
مدتوں اس باغ کے سائے میں تھے آباد ہم
منہ ترا تکتے ہیں سب اقلیم حسن و عشق کے
تو ہی بتلا دے کریں کس سے تری فریاد ہم
دل تو ہے داغِ غلامی سے تری طاؤس وار
سامنے قمری کے گو ہیں سرو ساں آزاد ہم
اب کسی نے دل جلایا مہربانی سے تو کیا
عمر مانندِ شرر جب کر چلے برباد ہم
ساتھ اپنے سر کے تھا انجام پاس۔ تمکنت
شکر ہے تڑپھے نہ زیرِ خنجرِ فولاد ہم

ان کے چند متفرق شعر[65] یہ ہیں :

ہم سوں چھپا کے اور سے آنکھیں ملا گیا
ظالم کسی کو مار، کسی کو جلا گیا

قفس کے بیچ بلبل نے تڑپھ کر جی دیا اپنا
کسو بے درد نے شاید کہا ہوگا بہار آئی
گیا مری آہ، کیا صنم کی نگاہ
ایک ترکش کے تیر ہیں واللہ
چاک کو تقدیر کے ممکن نہیں ہرگز رفو
سوزنِ تدبیر بھی گو سو برس سیتی رہے
دور سے آئے تھے ساقی سن کے میخانے کو ہم
پر ترستے ہی چلے اب ایک پیمانے کو ہم
کیوں نہیں لیتا ہماری تو خبر اے بے خبر
کیا ترے عاشق ہوئے تھے درد و غم کھانے کو ہم

طبیعت کی بزلہ سنجی کے باوجود انجام کی شاعری میں سنجیدگی اور ٹھہراؤ کا احساس ہوتا ہے۔ اوپر دی ہوئی دونوں غزلوں میں بیدل کے رنگِ سخن کا سایہ دکھائی دیتا ہے۔ محیطِ عشق، کشتیِ دل، پری تمثال اور آئینہ وہ مرکبات اور الفاظ ہیں جو بیدل کے ہاں نظر آتے ہیں۔ انجام کی شاعری میں دو باتیں اور قابلِ توجہ ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی زبان صاف ہے، الفاظ اس دور کے لحاظ سے جماؤ کے ساتھ استعمال میں آرہے ہیں۔ قافیہ و ردیف ایک دوسرے سے مربوط اور دونوں مصرعے ایک دوسرے سے پیوست ہیں۔ یہاں وہ اُکھڑا اُکھڑا پن نہیں ہے جو قزلباش خاں امید کی شاعری میں ملتا ہے۔ دوسرے یہ کہ انجام اپنے خیالات اور جذبات کے اظہار کے لیے وہی علامات و اشارات استعمال کرتے ہیں جو فارسی شاعری میں استعمال ہوتے آئے ہیں؛ مثلاً بزم، کشتی، آئینہ، صیاد، باغ، حسن و عشق، داغ، طاؤس، قمری، سرو، شرر، خنجر، پند، واعظ، قفس، بلبل، بہار، تیر، ترکش، چاک، رفو، سوزن، تقدیر، تدبیر، ساقی، میخانہ، پیمانہ، درد و غم وغیرہ۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اس دور کے فارسی کے ریختہ گویوں میں انجام یقیناً قابلِ توجہ ہیں۔

محمد شاہی دور کی تہذیب کے تقاضے پورا کرنے کے لیے، جس میں مردانہ پن کے بجائے زنانہ پن پیدا ہوگیا تھا، انجام نے ریختہ کے مقابلے میں ایک نئی صنفِ سخن "ریختی" کے نام سے ایجاد کی۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ "ریختہ کے مقابلے میں جو مذکر لفظ ہے (اس نے) ریختی تصنیف کی۔"[۶۶] یہ وہی صنفِ سخن ہے جو اودھ کی تہذیب میں، جہاں محمد شاہی دور کا رنگ دربار اور معاشرے پر چھایا ہوا تھا، نہایت مقبول ہوئی۔ انجام کی ریختی کے نمونے ہم تک

نہیں پہنچے لیکن ایجاد و اولیت کا سہرا انھی کے سر ہے۔

اٹھارویں صدی تقریباً آدھی گزر چکی ہے۔ اُردو شاعری میں ہر طرف ایہام کا چرچا ہے اور اس کے اثرات سارے برعظیم میں شمال سے دکن تک پھیل گئے ہیں۔ فارسی شاعری کا رواج تیزی سے کم ہو رہا ہے لیکن اب بھی بہت سے ایسے قابلِ ذکر فارسی شعرا موجود ہیں جو ریختہ میں خود بھی کہہ رہے ہیں اور اُردو شاعری کو متاثر بھی کر رہے ہیں۔ اگلے باب میں ہم فارسی کے ایسے ہی دوسرے ریختہ گو شعرا کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

۱- اسلامک کلچر: (انگریزی) عزیز احمد، ص ۲۵۱، آکسفورڈ یونیورسٹی پریس ۱۹۶۶ع۔

۲- دادِ سخن (۱۱۵۹ھ): سراج الدین علی خان آرزو، مرتبہ ڈاکٹر سید محمد اکرم ص ۷، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، راولپنڈی ۱۹۷۴ع۔

۳- ”افضلِ اہلِ زمانہ“ تاریخِ ولادت ہے اور ”معزّ الدین محمد موسوی رفت“ تاریخِ وفات ہے۔ کلمات الشعرا: محمد افضل سرخوش، ص ۱۰۰ و ۱۰۲، مطبوعہ شیخ مبارک علی لاہور۔

۴- مفتاح التواریخ: طامس ولیم بیل، ص ۲۸۶، نولکشور پریس کانپور ۱۸۶۷ع۔

۵- نکات الشعرا: ص ۴، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع۔

۶- مجموعۂ نغز: قدرت اللہ قاسم، (حصہ اول) ص ۲۵، مرتبہ حافظ محمود شیرانی، سلسلۂ نشریات کلیہ پنجاب لاہور ۱۹۳۳ع۔

۷- کلمات الشعرا: محمد افضل سرخوش، ص ۹۸، شیخ مبارک علی، لاہور۔

۸- روزِ روشن: مظفر حسین صبا، ص ۸۹۴، کتب خانہ رازی، طہران ۱۳۴۳ھ۔

۹- گلشنِ وحدت: مرتبہ مولانا عبداللہ خاں و پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں، ص ۳، ادارۂ مجددیہ ناظم آباد کراچی ۱۹۶۶ع۔

۱۰- مائل دہلوی کا ایک اہم تاریخی قطعہ: محمد اکرام چغتائی، ص ۲۳۷ تا ۲۴۵ مطبوعہ فنون لاہور، شمارہ نمبر ۷، دسمبر ۱۹۶۶ع۔ مائل کا یہ تاریخی قطعہ اکرام چغتائی کو اس قلمی بیاض سے ملا جو پنجاب یونیورسٹی لاہور کے ذخیرۂ کیفی دہلوی میں موجود ہے اور بقولِ مرتب یہ قطعہ ۱۱۷۶ھ سے قبل کا ہے۔

۱۱- لفظ ''انتخاب'' سے تاریخ ولادت اور ع ''از عالم رفت میرزا بیدل گفت'' سے تاریخ وفات نکلتی ہیں - سفینۂ خوشگو : بندرابن داس خوشگو ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۰۵ اور ص ۱۲۳ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -

۱۲- سفینۂ خوشگو : بندرابن داس خوشگو ، ص ۱۱۵ ، مرتبہ عطا کاکوی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -

۱۳- ایضاً : ص ۱۱۴ -

۱۴- جلوۂ خضر (حصہ اول) : سید فرزند احمد بلگرامی ، ص ۹۵ ، مطبع نور الانوار آرہ ۱۳۰۲ھ -

۱۵- سفینۂ خوشگو : ص ۱۲۳ -

۱۶- جلوۂ خضر : ص ۹۸ -

۱۷- رسالہ اُردو : ص ۵۸ ، اورنگ آباد ، جنوری ۱۹۲۳ع -

۱۸- دیوانِ خواجہ میر درد (قلمی) : مخزولہ برٹش میوزیم لندن ، عکس مملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی لاہور -

۱۹- جلوۂ خضر : ص ۹۷ -

۲۰- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۲۳ ، مجلس ترق ادب لاہور ۱۹۶۶ع -

۲۱- ''گنج معنی بود کرد افلاک در زیر زمین'' سے ۱۱۳۹ھ برآمد ہوتے ہیں — سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۱۲۷ ، رفاہ عام پریس لاہور ۱۹۱۳ع -

۲۲- میرزا عبدالغنی بیگ قبول : ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، ص ۸۱ ، ۸۲ سہ ماہی ''اُردو'' کراچی شمارہ ۳ ، ۱۹۶۹ع -

۲۳- دیوان ولی : مرتبہ نور الحسن ہاشمی ، ص ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، انجمن ترق اُردو پاکستان کراچی ۱۹۵۴ع -

۲۴- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۶ ، مجلس ترق ادب لاہور ۱۹۶۸ع -

۲۵- سفینۂ خوشگو : ص ۱۶۷ -

۲۶- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، مرتبہ حبیب الرحمٰن شروانی ، ص ۹۴ ، نظامی پریس بدایوں ، ۱۹۲۲ع -

۲۷- سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۱۹۹ ، مطبع رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ع -

۲۸- کلیات الشعرا : محمد افضل سرخوش ، ص ۹۶ ، شیخ مبارک علی تاجر کتب لاہور -

۲۹- ایضاً : ص ۹۶ و حاشیہ ص ۹۶ -

۳۰- سرو آزاد : ص ۱۹۹ - ۳۱- سفینۂ خوشگو : ص ۱۶۵ -

۳۲- ایضاً : ص ۱۶۸ - ۳۳- ایضاً : ص ۱۶۷ -

۳۴- کلیات الشعرا : ص ۹۶ - ۳۵- ایضاً : ص ۱۲ - ۱۳ -

۳۶- اس بحث کے لیے دیکھیے ولی کا سال وفات ۔ ڈاکٹر جمیل جالبی ۵۳ تا ۶۸ جشن نامہ یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور دسمبر ۱۹۷۲ع اور تاریخ ادب اُردو (جلد اول) ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۵۳۵ تا ۵۳۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۷۵ع -

۳۷- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۶۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -

۳۸- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۲۷ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۸ع -

۳۹- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۵۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -

۴۰- تذکرۂ شورش : دو تذکرے ، جلد اول ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۹۲ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -

۴۱- نکات الشعرا : مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، ص ۲۷ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -

۴۲- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، ص ۳۴ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ع -

۴۳- مجمع النفائس (قلمی) سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۵۹ ، مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -

۴۴- وقائع بدائع : انند رام مخلص ، ص ۸۳ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور اگست ۱۹۵۰ع -

۴۵- مجموعۂ نغز : حکیم قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۱۳۱ ، ترقی اُردو بورڈ دہلی ۱۹۷۳ع -

۴۶- تذکرہ گل رعنا : لچھمی نرائن شفیق (تین تذکرے ، مرتبہ نثار احمد فاروقی) ص ۲۲۱ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ع -

۴۷- ”در ابتدائے سلطنت خلد منزل بہادر شاہ بہ ہندوستان رسید و بدستگیری نواب ذوالفقار خان نصرت جنگ خلف الصدق آصف الدولہ اسد خان بمنصب ہزاری و خطاب قزلباش خان معزز و ممتاز گردید“ - تاریخ مظفری (قلمی) مصنفہ محمد علی خان انصاری ، سنہ تصنیف ۱۲۰۲ھ ، مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۴۸- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۷ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -

۴۹- سرو آزاد ، ص ۲۱۰ -

۵۰- صحفِ ابراہیم ، قلمی نسخہ برلن (شاعر نمبر ۳۵۳) ، عکس مملوکہ مشفق خواجہ کراچی -

۵۱- تحفۃ الشعرا : مرزا افضل بیگ خان قاقشال ، ص ۱۰۱ ، مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل مطبوعہ ادارہ ادبیات اُردو ۱۹۶۱ع -

۵۲- سفینۂ خوشگو : بندرابن داس خوشگو ، ص ۲۵۰ ، مرتبہ عطا کاکوی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -

۵۳- عقدِ ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، مرتبہ مولوی عبدالحق ، ص ۷ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ع -

۵۴- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۶ ، مطبوعہ پٹنہ بہار ۱۹۵۸ع -

۵۵- تحفۃ الشعرا : ص ۱۰۰ ، ۱۰۱ -

۵۶- نکات الشعرا : ص ۷ ، ۸ - مخزن نکات : مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۷۵ - گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۰ ، دارالاشاعت پنجاب ۱۹۰۶ع -

۵۷- مجموعۂ نغز میں اُمید کے ترجمے میں (ص ۷۱) ایک اور شعر ملتا ہے :

ہار گھر جاتا ہے یارو کیا کروں ہائے گھر جاتا ہے یارو کیا کروں

یہ شعر اس لیے مشکوک ہو جاتا ہے کہ گردیزی نے تذکرۂ ریختہ گویاں ، (ص ۱۰۱) میں اسے مغل خان سبقت از اقربائے نواب نظام الملک آصف جاہ کا بتایا ہے اور تحفۃ الشعرا میں قاقشال نے اسے میر یحییٰ مخاطب بہ عاشق علی خان ایما کا بتایا ہے جو خوشحال خان قاقشال کا صبیہ زادہ تھا (ص ۱۵۱) -

۵۸- مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۴۸ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ، فروری ۱۹۵۵ع تا نومبر ۱۹۶۰ع -

۵۹- تاریخ مظفری (قلمی) ص ۱۶۲ ، مخزولہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۶۰- احوال و آثار حضرت شاہ نعمت اللہ ولی کرمانی : مرزا ضیاء الدین بیگ ، ص ۲۴۴ ، کراچی ۱۹۷۵ع -

۶۱- عقد ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۰ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ع -

۶۲- تذکرۂ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۲۹ ، مطبوعہ "معاصر" پٹنہ -

۶۳- ۶۴- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۱۷ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -

۶۵- ۶۶- طبقات الشعرا : ص ۷۰ -

۶۷- ۶۸- مفتاح التواریخ : طامس ولیم بیل ، ص ۳۲۴ ، مطبع نولکشور کانپور ۱۸۶۷ع -

۶۹- انجام : کلب علی خان فائق ، ص ۵ و ۶ ، اورینٹل کالج میگزین لاہور ، جلد ۳۷ ، عدد ۱ ، نومبر ۱۹۶۰ع -

۷۰- گل رعنا : لچھمی نرائن شفیق ، ورق ۳۴ ب ، مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور -

۷۱- "یک ہزار و یک صد و پنجاہ و دو بہ صوبیداری الہ آباد مقرر کردہ مرخّص نمود" تذکرۂ بے جگر (قلمی) انڈیا آفس ، عکس مملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی لاہور -

۷۲- مفتاح التواریخ : ص ۳۲۵ -

۷۳ دیوانِ قدیم شاہ حاتم : مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۷۴- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۱۴ -

۷۵- شعر ۱ ، ۲ گلشن سخن (مردان علی خان مبتلا ، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۱۵۱ ، انجمن ترقی اُردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ع) میں ، شعر ۳ مسرت افزا (ابوالحسن امیر الدین احمد عرف امراللہ الہ آبادی ، ترجمہ ڈاکٹر مجیب قریشی ، ص ۳۱ ، عام مجلسی کتب خانہ دہلی ۱۹۶۸ع) میں اور شعر ۴ ، ۵ ، ۶ طبقات الشعرا (قدرت اللہ شوق ، ص ۶۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع) میں درج ہیں -

۷۶- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۶۸ ، ۶۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۲۱ ”و تیز بدان کہ نظر ایں ماجرا احوال شعرائے ریختہؐ ہند است و آن شعرے است بہ زبان ہندی اہل اردوئے ہند غالباً بطریق شعر فارسی و آن الحال بسیار رائج ہندوستان است و سابق در دکن رواج داشت بہ زبان ہماں ملک ۔“

ص ۱۲۶ ”اکثر استادان آن وقت از راہ ہوش شعر ریختہ موزون می نمود ۔ چنانچہ قدوۃ السالکین ، زبدۃ الواصلین میرزا عبدالقادر بیدل رحمۃ اللہ علیہ نیز درین زبان غزلے گفتہ کہ مطلع و مقطع اش این ست ۔“

ص ۱۲۸ ”این ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہؐ خود بکار ببر ، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت ۔“

ص ۱۲۹ ”طبعے درست دارد ۔“

ص ۱۳۰ ”جوانے آزادانہ طبع و صاحب فکر است ، ہفت ہشت سال پیشِ فقیر مشق کردہ ۔“

ص ۱۳۰ ”اکثر بہ ویرانہ ام قدم رنجہ می فرمود و فرمائش اطعمہؐ ہندوانہ می نمود ۔ فقیر زیادہ از دو ہزار بار گلہائے فیض از صحبت آن گلشن فیض چیدہ ۔

ص ۱۳۰ (الحال در گجرات بسر می برد) ۔“

ص ۱۳۱ ”ظاہرا دیوان ریختہ مرتب ہم ساختہ ، دیوانش بہم نرسیدہ ۔“

ص ۱۳۱ ”صاحب دیوان ریختہ نیز ۔“

ص ۱۳۱ ”ریختہ نیز بہ طور ایہام کہ رائج آن وقت بود می گفت ۔“

ص ۱۳۲ ”خوش باشد کہ من درین ایام دو شعر ریختۂ موزون کردہ ام ۔“

ص ۱۳۲ ”بوسعتِ مشرب مجرّدانہ و بے قیدانہ زندگی می کرد ۔“

ص ۱۳۲ ”بہ قانونے سرود می‌خواند کہ مطربان کسبی باسماع نوائے آن] درمقام حیرت می آمدند ، در کلبہ اش مجمع خوبان می شد ۔ بدیدنِ تماشائے رقص شوق مفرط داشت ۔“

ص ۱۳۳ ”باآنکہ ولایت زا بود اما از عقل رسا مضامین کبت و دوہرہ می فہمید ۔“

ص ۱۳۵ ”قریب چہل سال کہ درین ملک است زبانش بلہجۂ ہندی خوب نمی گیرد و لیکن زبان این ملک را خوب می فہمد ۔“

ص ۱۳۶ ”نواب صاحب ! امروز چہ ازارکافر پوشیدہ اند ۔“

ص ۱۳۸ ”اگر عمدۃ الملک در حضور می باشد بودند ماتمی شود ۔“

ص ۱۴۰ ”مقابل ریختہ کہ لفظے است مذکر ریختی تصنیف نمودہ ۔“

* * *

دوسرا باب

فارسی کے ریختہ گو : آرزو ، مخلص وغیرہ

سراج الدین علی خان آرزو (۱۰۹۹ھ[1] — ۱۱۶۹ھ/۱۶۸۷-۸۸ — ۱۷۵۶ع) جن کا پورا نام شیخ سراج الدین علی ، خطاب استعداد خان اور تخلص آرزو تھا ، بنیادی طور پر فارسی کے شاعر اور عالم تھے ۔ اُردو میں انھوں نے تقریباً ۲۷ شعر کہے ہیں ۔ اشعار کی یہ تعداد ہرگز ایسی نہیں ہے کہ ان کے حوالے سے آرزو کو تاریخِ ادب میں کوئی جگہ دی جائے لیکن اس دور کی ایک پر اثر علمی و ادبی شخصیت کی حیثیت سے اُنھوں نے ایسے گہرے اثرات چھوڑے کہ ریختہ نے فارسی کی جگہ لے لی ۔ انھوں نے اس دور کے نوجوان شعرا کو ریختہ کی طرف متوجہ کیا ، ان کی تربیت کی ، انھیں راستہ دکھایا اور بقول میر ”اس فنِ بے اعتبار کو ، جسے ہم نے اختیار کر لیا ہے (آرزو نے) معتبر بنایا ۔“[2] میر نے یہ بھی لکھا ہے کہ ”تمام ثقہ استادانِ فنِ ریختہ بھی انھی بزرگوار کے شاگرد ہیں ۔“[3] میر نے آرزو کو ”اوستاد و پیر و مرشدِ بندہ“[4] کہا ہے ۔ سودا ، میر اور درد نے ان سے فیض تربیت پایا ہے ۔[5] شاہ مبارک آبرو کو خود آرزو نے اپنا شاگرد بتایا ہے ۔[6] مضمون[7] ، یک رنگ ، انند رام مخلص اور ٹیک چند بہار بھی ان کے شاگرد ہیں ۔[8] اگر اس دور پر نظر ڈالی جائے تو آرزو اس پر چھائے ہوئے ہیں ۔ انھوں نے نئی نسل کے شعرا کو نہ صرف ریختہ گوئی کی طرف مائل کیا بلکہ انھیں اصولِ فن بھی سمجھائے اور ایک ایسا اعتماد پیدا کیا کہ وہ ریختہ گوئی پر فخر کرنے لگے ۔ ریختہ کی ترویج و اشاعت کے لیے اپنے مکان پر ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو مشاعرے کے مقابلے میں ”مراختے“ کی محفلیں منعقد کیں ۔ میر درد سے حاکم لاہوری کی دو بار ملاقات یہیں ہوئی تھی ۔[9]

شمال میں اُردو شاعری کا آغاز ایہام گوئی سے ہوا اور برسوں اس کا ایسا زور شور رہا کہ دوسرے رنگِ سخن اس کے آگے ماند پڑ گئے ۔ آرزو نے خود بھی اسی رنگ میں شعر کہے لیکن اس دور میں ان کا ایک کارنامہ یہ بھی ہے

کہ "فارسی شاعری کا رخ تمثیل گوئی سے موڑ کر تازہ گوئی کی طرف کر دیا ۔"[۱۰] اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جب ایہام گوئی کا زور ٹوٹا اور اُردو شاعری کا رخ ، جس کے سرخیل مرزا مظہر جان جاناں تھے ، تازہ گوئی کی طرف ہو گیا تو پھر یہی روایت اُردو غزل کی بنیادی روایت بن گئی ۔ اس اعتبار سے آرزو نے دوہرا کام انجام دیا اور ایک رنگِ سخن کے خاتمے پر جب مرزا مظہر کے زیرِ اثر دوسرا رنگِ سخن رائج ہوا تو اس کی بنیاد میں بھی آرزو کا اثر موجود تھا ۔ پہلے رنگِ سخن کے "استادِ بے مثل" آبرو ہیں ، جو آرزو کے شاگرد ہیں اور دوسرے رنگِ سخن کے نامور شعرا میر ، سودا اور درد ہیں جو کہ آرزو ہی کے شاگرد و تربیت یافتہ ہیں ۔

خان آرزو نے جس دور میں شعور کی آنکھ کھولی وہ پُرآشوب دور تھا ۔ مغلیہ سلطنت کا سورج غروب ہو رہا تھا ۔ مرہٹوں کا عروج و زوال ، صوبے داروں کی خود مختاری ، جاٹوں اور سکھوں کی شورشیں ، نادر شاہ کا حملہ اور قتل عام ، احمد شاہ ابدالی کے پے در پے حملے سب ان کی آنکھوں کے سامنے ہوئے لیکن آرزو ، جو محمد شاہ کی تخت نشینی کے فوراً بعد ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ع میں دہلی آئے ، تقریباً ۳۷ سال تک (سوائے ۱۱۴۷ھ/۱۷۳۴ع میں نواب موتمن الدولہ اسحق خاں شوستری کے ساتھ دکن جانے کے) یہیں تصنیف و تالیف میں مصروف رہے ۔ اس زمانے میں ان کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی ۔ جب حالات بگڑے اور نواب سالار جنگ کو ، جن کے والد موتمن الدولہ اسحق خاں شوشتری سے وہ بیس سال وابستہ رہے ، دہلی چھوڑ کر لکھنؤ جانا پڑا تو وہ خان آرزو کو بھی اپنے ہمراہ لے گئے ۔ یہ قافلہ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ع کے بالکل آخر میں لکھنؤ پہنچا ۔[۱۱] آرزو جانے کو تو چلے گئے اور میر نے ان پر "طمع"[۱۲] کا الزام بھی لگایا لیکن سولہ مہینے بعد ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ/۲۷ جنوری ۱۷۵۶ع کو وہیں وفات پا گئے اور وصیت کے مطابق ان کی میت تدفین کے لیے دہلی لائی گئی اور یہیں اپنے مکان میں ، جو بیرون وکیل پورہ[۱۳] انند رام مخلص کے مکان کے قریب بنوایا تھا ، دفن کر دیے گئے ۔ اکبر آباد ان کی جائے پیدائش تھی ۔ گوالیار میں ان کی ننھیال تھی ۔ باپ کی طرف سے حضرت نصیرالدین چراغ دہلی کے بھانجے شیخ کمال الدین سے اور ماں کی طرف سے حضرت غوث گوالیاری شطاری سے ان کا سلسلۂ نسب ملتا ہے ۔[۱۳] ان کے والد شیخ حسام الدین بھی شاعر تھے اور حسامی تخلص کرتے تھے جنھوں نے ایک مثنوی "حسن و عشق" کے نام سے لکھی تھی ۔ خود آرزو نے اپنے تذکرے میں[۱۵]

اپنے والد کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ انھوں نے ”قصہ کامروپ و کام لتا“ کو متین و پرزور انداز میں موزوں کیا تھا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی ، جو آرزو کی پیدائش سے ٢٨ سال پہلے ١٠٧١ھ/٦١ - ١٦٦٠ع میں لکھی گئی تھی ، ان کی نظر سے نہیں گزری یا پھر اپنے والد کے احوال لکھتے وقت ان کے سامنے نہیں تھی ۔ اس میں کامروپ و کام لتا کی داستانِ عشق کو نہیں بلکہ ”منوہر و مدمالتی“ کے قصے کو مثنویف کا موضوع بنایا ہے ۔ یہی غلطی غلام علی آزاد بلگرامی نے سرو آزاد میں اور شفیق نے ”چمنستان شعرا“ میں کی ہے ۔ یہ وہی قصہ ہے جسے غواصی نے اپنی مثنوی ”گلشنِ عشق“ میں بھی بیان کیا ہے ۔

ف ۔ اس مثنوی کا نام ”حسن و عشق“ ہے جیسا کہ اس شعر سے واضح ہے :

سخن کز حرف حسن و عشق خواندم
ہم او را نامِ ”حسن و عشق“ ماندم (ورق ١٠٦ ب)

یہ مثنوی ١٠٧١ھ/٦١ - ١٦٦٠ع میں تصنیف ہوئی :

ز تاریخِ عرب کردم شمارے
بہ ہفتاد و یک افزودم ہزارے (١٠٧١ھ)
(ورق ١٠٨ الف)

اس مثنوی میں ”کامروپ و کام لتا“ کی نہیں بلکہ منوہر و مدمالت کی داستان نظم کی گئی ہے جیسا کہ ان اشعار سے واضح ہے :

ز نیکوئی منوہر کرد نامش
بدست تربیت داد انتظامش (ورق ١٩ ب)
سخن دانے کہ تاریخ جہاں خواند
سخن از حال مدمالت چنیں راند (ورق ٢٠ الف)

مثنوی میں حسامی اور حسام الدین دونوں بطور تخلص آئے ہیں :

حسام الدیں چہ داری استطاعت
کہ گوئی نعتِ او ، اے بے بضاعت (ورق ٩)
حسامی ہاں بمطلب زود باشی
زباں را کند کن در خود تراشی (ورق ٢٣ ب)

اس میں مدح بادشاہ کے تحت اورنگ زیب عالمگیر کے دکن سے آگرہ آنے کا بھی ذکر ملتا ہے ۔ اس مثنوی کے اختتامیہ اشعار سے یہ بات بھی سامنے

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

خان آرزو شاعر بھی تھے اور عالم ، نقاد ، ماہر لسانیات ، محقق اور لغت نویس بھی ۔ وہ فارسی ، اُردو اور سنسکرت کے علاوہ کئی علاقائی زبانوں مثلاً پنجابی ، برج بھاشا ، ہریانی اور اودھی وغیرہ سے بھی واقف تھے ۔ موسیقی ، فنِ تاریخ گوئی اور علمِ عروض میں بھی استادی کا درجہ رکھتے تھے ۔ ان کی تصانیف میں حد درجہ تنوع ہے ۔ فارسی میں لکھے جانے کے باوجود ان تصانیف کا اُردو زبان و ادب پر گہرا اثر پڑا ہے ۔ اس اثر کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ اس دور میں تعلیم یافتہ لوگ فارسی زبان سے اسی طرح واقف تھے جس طرح آج کے تعلیم یافتہ انگریزی زبان سے واقف ہیں ۔ خان آرزو کی شخصیت و اثرات کے مطالعے کے لیے ضروری ہے کہ ان کی تصانیف[۱۶] کے تنوع کو بھی ایک نظر دیکھ لیا جائے :

دواوین : دیوانِ آرزو ، جس میں غزلیات ، قصائد اور مختصر مثنویاں شامل ہیں ۔
دیوانِ آرزو ، شفیعائی شیرازی کے دیوان کے جواب میں ۔
دیوانِ آرزو ، دیوانِ سلیم کے جواب میں ۔
دیوانِ آرزو ، دیوانِ فغانی کے جواب میں ۔
دیوانِ آرزو ، آخری عمر کا کلام ۔

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

آتی ہے کہ حسام الدین حسامی اکبر آباد کے رہنے والے نہیں تھے بلکہ ان کا تعلق حصار سے تھا :

چو در خاک حصار ابی لالہ بشکفت
حصار سبز گلشن آفریں گفت
حصار دلکشا شہر دل افروز
کہ بادہ ہمچو نام خویش فیروز
وطن گاہ من و نزہت گہ دہر
زمین فیض بخش و عنبریں بحر

یہ نسخہ ، جیسا کہ اس کے ترقیمے سے ظاہر ہوتا ہے ، ”فتح اللہ الحمیمی الجائسی نے روز دو شنبہ نہم شہر ربیع الاول سنہ ہزار و نود ہجری در بلدہ بخیرہ بندر سورت“ میں لکھا ۔ یہ مخطوطہ (ق $\frac{۳}{۲۲۶}$) انجمن ترقی اُردو کراچی کے ذخیرے میں موجود ہے ۔ (ج ۔ ج)

دیوانِ آرزو ، دیوانِ کمال خجندی کے جواب میں ۔ یہ صرف ردیف دال تک ہے ۔

مثنویات : مثنوی ”شورِ عشق“ ، معروف بہ ”سوز و ساز“ ۔ زلالی کی مثنوی ’محمود و ایاز‘ کے جواب میں ۔

مثنوی ”جوش و خروش“ ، لومی کی مثنوی ”سوز و گداز“ کے جواب میں ۔

مثنوی ”مہر و ماہ“ شاعر سلیم کی مثنوی ”قضا و قدر“ کے جواب میں ۔

مثنوی ”عالمِ آب“ ، ساقی نامۂ ظہوری کے جواب میں ۔

لغات : سراج اللغات ـــــ قدیم فارسی الفاظ کے بیان میں ۔ اس میں تقریباً چالیس ہزار الفاظ شامل ہیں ۔

چراغِ ہدایت ـــــ شعرائے متاخرین کے وہ الفاظ و اصطلاحات ، جو قدیم کتابوں میں نہیں ملتے ۔ تقریباً پانچ ہزار الفاظ ۔ آرزو نے مقدمے میں لکھا ہے کہ ”اس کتاب میں درج ہونے والے لغات دو قسم کے ہیں ۔ پہلی قسم ان الفاظ کی ہے جن کے معنی مشکل ہیں اور اکثر اہلِ ہند ان سے واقف نہیں ہیں ۔ دوسری قسم ان لغات کی ہے جن کے معنی تو معلوم ہیں لیکن ان کی صحت کے بارے میں بعض حضرات کو ، فصحائے اہلِ زبان کی بول چال کے مطابق ماننے میں ، تردد پیدا ہوگیا ہے . . . اس لیے زبان دانانِ ایران و توران کے لیے نہیں بلکہ فارسی گویانِ ہند کے لیے یہ نسخہ مفید ہے ۔“[۱۷]

”نوادر الالفاظ“ میں آرزو نے عبدالواسع ہانسوی کی تالیف ”غرایب اللغات“ کی تصحیح و ترمیم کی ہے ۔ اس میں اُردو کے تقریباً پانچ ہزار الفاظ کی فارسی زبان میں تشریح کی گئی ہے ۔ ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ء میں یہ زیر تالیف تھی ۔[۱۸]

علمِ لغت : مثمر ـــــ یہ کتاب جلال الدین سیوطی کی تصنیف ”المزہر“ کے طرز پر لکھی گئی ہے لیکن اس کا دائرہ زیادہ وسیع ہے ۔ یہ ۱۴۱ اصلوں پر مشتمل ہے جن میں فصیح و ردی ، مفرد و شاذ ، آشنا و غریب ابدال ، امالہ ، توافقِ الفاظ ، تعریف الفاظ فارسیہ ،

مشترک و مترادف اور توابع کے اصولوں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ۱۹

فن بلاغت : عطیۂ کبریٰ ـــ علمِ بیان میں۔
موہبتِ عظمٰی ـــ علمِ معانی میں۔

شرح : خیابان ـــ شرح گلستان سعدی، شگوفہ زار ـ شرح سکندر نامہ، شرح قصائدِ عرفی۔

سراج وہاج ـــ حافظ کے ایک شعر کی تشریح میں۔ شرح گل کشتی اور شرح مختصر المعانی کا ذکر بھی آیا ہے لیکن کوئی نسخہ معلوم نہیں ہے۔ ۲۰

نقد و نظر : تنبیہ الغافلین ـــ حزیںؒ کے اشعار پر تنقید۔ ”مجمع النفائس“ میں آرزو نے اپنی تصانیف کی جو فہرست دی ہے اس میں ”تنبیہ العارفین“ لکھا ہے۔ ۲۱ ممکن ہے یہ کتابت کی غلطی ہو۔

سراج منیر ـــ ابوالبرکات منیر لاہوری نے عرفی، طالب، زلالی اور ظہوری کے کلام پر جو اعتراضات کیے ہیں آرزو نے ان کا رد لکھا ہے۔

داد سخن ـــ ملاؒ شیدا نے قدسی کے کلام پر منظوم تنقید لکھی۔ منیر لاہوری نے اس کا محاکمہ کیا۔ آرزو نے منیر کے اس منظوم محاکمے پر تنقید لکھی اور ابتدا میں تین مقدمے اور آخر میں خاتمہ لکھا۔

تذکرہ : مجمع النفائس ـــ اس میں ۱۷۳۵ فارسی شعرا کے حالات اور ان کے کلام کا انتخاب درج ہے۔ یہ ۱۱۶۴ھ/۱۷۵۰-۵۱ء میں مکمل ہوا۔ آرزو کے ایک شاگرد سناتھ سنگھ بیدار نے قطعہ تاریخ تکمیل لکھا جس کے آخری مصرع ”گلزار خیال اہل معنی جہاں“ سے ۱۱۶۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔

متفرقات : پیام شوق ـــ خطوط کا مجموعہ۔
گلزار خیال ـــ موسم بہار اور ہولی۔
آبروئے سخن ـــ در صفت حوض و فوارہ و تاک۔

آرزو شاعروں کے شاعر اور ناقدوں کے ناقد تھے۔ انھوں نے لسانی، علمی اور ادبی و شعری مسائل پر ناقدانہ انداز سے اس طور پر رجحانات و خیالات کا

احاطہ کیا ہے کہ اس دور کے شعرا اور اہلِ علم و ادب نے ان سے روشنی حاصل کی ۔ اُردو کے تعلق سے ان کی اولیات یہ ہیں :

(۱) آرزو نے اُردو زبان کی لسانی تحقیق کی بنیاد رکھی اور فارسی سے اُردو الفاظ کا مقابلہ کرکے تقابلی مطالعے کی بنیاد ڈالی ۔ انھوں نے نہ صرف اُردو و فارسی کے توافق کا مطالعہ کیا بلکہ سنسکرت و فارسی کا بھی مطالعہ کیا ۔ ”مثمر“ میں خود اس بات کا اظہار کیا ہے ۔

(۲) ‘اُردو’ کا لفظ زبان اُردو کے معنی میں سب سے پہلے آرزو نے نوادر الالفاظ۲۲ میں کئی جگہ استعمال کیا ہے ، مثلاً :

(الف) ”و در اُردوئے معلٰی می باشیم شنیدہ ایم ۔“

(ب) ”لیکن لفظ مذکور و متعارف اردوئے بادشاہی و زبان اکبر آباد و شاہ جہاں آباد نیست ۔“

(ج) ”لیکن لکھنوڑا در عرف اُردو وغیرہ بہ معنی حرف ناز و غرور است ۔“

(د) ”لیکن بڑبھنا زبان اُردو و اہل شہر بالیست ۔“

(۳) آرزو نے اُردو شعرا میں اعتماد پیدا کرکے انھیں ریختہ میں بطرزِ فارسی شعر کہنے پر مائل کیا ۔

(۴) آرزو نے سبکِ ہندی کو سبکِ ایرانی کے مقابلے میں کھڑا کرکے ، برعظیم کے مخصوص تہذیبی ، معاشرتی و لسانی اثرات کے پیش نظر ، وہ اہمیت دی جس سے ایرانی اسے اب تک محروم کیے ہوئے تھے ۔ اسی بحث کے ذیل میں اُردو زبان کے قواعد ، اس کے صرف و نحو اور لغات کے بارے میں بھی جا بجا اشارے کیے ۔ اُردو املا کے اصول بھی ساتھ ساتھ مقرر کیے ۔

(۵) آرزو نے لغت نویسی میں بھی الفاظ کے معنی ، نہایت اختصار لیکن صفائی کے ساتھ بیان کرنے کی طرح ڈالی ۔

ان خدمات اور ان اثرات کے علاوہ ، جن کا ذکر اُوپر آ چکا ہے ، اُردو لغت نویسی اور اُردو شاعری کے ذیل میں آرزو کی خدمات کا مطالعہ بھی ضروری ہے ۔

میر عبدالواسع ہانسوی نے عہد اورنگ زیب میں ”غرائب اللغات“ کے نام

سے طلبہ کے فائدے کے لیے ایک لغت لکھی جس میں مخصوص اُردو الفاظ کے معنی فارسی زبان میں اور ہم معنی فارسی الفاظ کے حوالے سے درج کیے ۔ عبدالواسع ہانسوی کا مقصد یہ تھا کہ ''غیر معروف نام ، بہت سی اشیا اور نامانوس الفاظ کے معنی عام لوگوں کے لیے صاف عبارت اور واضح اشارات میں بیان کرے تاکہ اس سے پورا فائدہ اور عام نفع حاصل ہو''[٢٣] خان آرزو کی نظر سے ''غرائبؔ اللغات'' گزری تو انھیں محسوس ہوا کہ اس میں نہ صرف لفظوں کی تشریح جامع نہیں ہے بلکہ بعض الفاظ کے معنی بھی صحیح بیان نہیں کیے گئے ہیں ۔ آرزو نے اس لغت میں بہت سے ایسے الفاظ شامل کیے جو سنسکرت ، فارسی اور ترکی کے الفاظ ہوتے ہوئے بھی اُردو زبان کا حصہ بن چکے تھے ۔ اور از سر نو ''غرائب اللغات'' کے معنی کی تشریح کی اور اس کا نام ''نوادر الالفاظ'' رکھا ۔ اس لغت کا مقصد بیان کرتے ہوئے آرزو نے لکھا ''ہندوستان جنت نشان کے ایک فاضل کامگار اور عالم نامدار نے فنِ لغت میں ایک کتاب تالیف کی ہے جس کا نام ''غرائب اللغات'' ہے اور ہندی کے ایسے الفاظ کو ، جن کے فارسی عربی یا ترکی متبادل الفاظ یہاں کے لوگوں میں زیادہ مستعمل نہیں ، ان کے معنی کے ساتھ درج کیا ہے ۔ ان معانی کے بیان کرنے میں کہیں کہیں غلطی اور تساہل نظر آیا اس لیے اس باب میں ایک نسخہ ترتیب دیا ۔ جس جگہ کوئی غلطی معلوم ہوئی اس کی طرف اشارہ کر دیا اور اپنی ناقص رائے کے مطابق اس پر اضافہ بھی کیا ہے''[٢٤] :

آرزو کا دائرۂ کار عبدالواسع ہانسوی سے زیادہ وسیع تھا ۔ ''غرائب اللغات'' ''نوادر الالفاظ'' کی بنیاد ضرور ہے اور اس کے کم و بیش سارے الفاظ اس میں شامل ہیں لیکن معانی کی نئی تشریح ، الفاظ کے اضافے ، لسانی مباحث ، تلفظ و املا کے نکات کی وجہ سے یہ ایک نئی تالیف بن گئی ہے ۔ عبدالواسع ہانسوی نے اُردو کے مروجہ الفاظ کو اسی لہجے اور تلفظ کے ساتھ غرائب میں لکھا تھا جس طرح وہ عوام میں بولے جاتے تھے ، مثلاً جچہ (زچہ) ، ریحل (رحل) ، آفتاوا (آفتابہ) ، پجاوا (پزاوہ) ، چرکھی (چرخی) وغیرہ ۔ یہ الفاظ آج بھی عوام اسی طرح بولتے ہیں ۔ اسی طرح ''غرائب'' میں عبدالواسع ہانسوی نے ''چھرا'' کے معنی ''اُسترا'' دیے ہیں ۔ آج یہ لفظ ان معنی میں استعمال نہیں ہوتا ۔ استرا نائی کے پاس ہوتا ہے اور چھرا قصائی یا ڈاکو کے پاس ۔ لیکن امیر خسرو کے زمانے سے لے کر اٹھارویں صدی تک چھرا استرا کے معنی ہی میں استعمال ہوتا تھا ۔ نظامی نے پندرھویں صدی کے اوائل میں اپنی مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ''[٢٥]

میں اسے انھی معنی میں استعمال کیا ہے :

مرو وہ دولنگی جو ہو دھر سیتیں   شکر در دہاں اُسترہ آستیں

خود آرزو نے بھی لکھا ہے کہ ”امیر خسرو کے منظومہ رسالے میں چھرے کے معنی اُسترے کے ہیں اور ہندوستان کے قصبات میں اسی طرح بولا جاتا ہے۔[٢٦] ہانسوی نے اپنی لغت میں الفاظ کا عام و مروج تلفظ و املا استعمال کیا تھا جب کہ آرزو نے فصحا کا معیار پیش نظر رکھا تھا۔ اسی لیے ”نوادر، غرائب پر ایک مفید اضافہ اور ایک الگ تالیف کی حیثیت رکھتی ہے۔ ”نوادر“ میں آرزو نے مندرجہ ذیل امور کا بھی اضافہ کیا۔

(١) آرزو نے تشریح الفاظ کے دوران فارسی و اُردو الفاظ کے مخارج پر بحث کرکے تقابلی لسانی مطالعے کی بنیاد رکھی جسے وہ ”توافق لسانین“ کا نام دیتے ہیں۔ جس لفظ کے تحت یہ بحث آتی ہے آرزو یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ لفظ ترکی ہے، عربی یا فارسی ہے یا ہندی کتابی (سنسکرت) ہے۔ لفظ ”ہری“ کے تحت بتایا ہے کہ ترکی میں اسے ”ساچق“ کہتے ہیں۔ چکو، ترکی لفظ ”چقو“ کا اُردو روپ ہے۔ ”چلون“ کے ذیل میں بتایا ہے کہ اس کا فارسی مترادف ”چیق“ ہے جو ترکی لفظ ”چغ“ کی فارسی شکل ہے۔ لفظ ”چیرا“ کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ اُردو لفظ ہے جو ”بسبب علمیت“ فارسی میں مستعمل ہو گیا ہے۔ ”دلال“ کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ لفظ عربی ہے۔ ”غول“ ترکی لفظ ہے۔ کجاوا، جس کے معنی ”محمل شتر“ ہیں، فارسی لفظ ہے۔ اسی طرح معنی کی تشریح کرتے ہوئے یہ بھی واضح کرتے جاتے ہیں کہ فارسی روزمرہ کے لیے اُردو میں کیا روزمرہ ہے، مثلاً ”ابر شود“ کے ذیل میں لکھا ہے کہ اس کا اُردو مترادف ”بادل اُٹھے“ ہے۔ ”جنیت“ کے ذیل میں لکھا ہے کہ جنہت پنجابی کا لفظ ہے اور اس کے لیے ہندوستان میں ’برات‘ کا لفظ مستعمل ہے۔ جہاں کہیں کوئی لفظ ”غلط عوام“ ہوتا ہے آرزو اس کی بھی نشان‌دہی کرتے جاتے ہیں مثلاً ”روش“ عوام میں ”روس“ ہو گیا ہے۔ کنگرہ، عوام میں کنگورہ ہو گیا ہے۔ اسی طرح وہ ہندی کتابی (سنسکرت)، گوالیاری، جسے وہ افصح زبان ہائے ہند کہتے ہیں، راجستھانی، کشمیری، پنجابی، زبانِ اکبر آباد، زبانِ شاہ جہاں آباد کا بھی جا بجا حوالہ دیتے جاتے ہیں۔

”توافقِ لسانین پر آرزو نے بہت زور دیا ہے اور اسے اپنی اوّلیت شمار کیا ہے۔ ”مثمر“ میں لکھا ہے کہ ”فارسی و ہندی کے کثیر التعداد اہل لغت اور اس فن کے دوسرے محققوں کے باوجود ہندی و فارسی زبان کے توافق کو

دریافت کرنے میں آج تک سوائے فقیر آرزو کے کسی نے کوئی کام نہیں کیا ہے ۔”[۲۷] توافقِ لسانین کے تعلق سے ”نوادر“ میں جابجا اشارے کیے ہیں جو ہمیں ابھر ، آپ ، اجوائن ، آچار ، اڈا ، است ، اگست ، الاچی ، انگشت ، اوربب ، بڑ ، بسورنا ، بھو ، ناو ، پرمیو ، پھونک ، پیلو ، تانا ، ترونا ، ترمتی ، ٹھل ، ٹھوک ، توبڑا ، ٹوپ ، جرا ، چھاج ، چاکو ، چار ، چھوکرا ، چوہرا ، چوچی ، داد ، داکھ ، دھانے ، رندک ، ریٹھا ، سن ، گھڑی ، کچھوا ، کف ، کلال ، کیس ، کاجر ، گردن ، گوہ ، لترا ، لٹو ، لنگر ، لنگوٹا ، ماپ ، مگرمچھ ، مہانی ، ناخدا ، نری ، ہچکی وغیرہ کے تحت خاص طور پر ملتے ہیں ۔ اس اعتبار سے نوادر الالفاظ صرف لغت ہی نہیں بلکہ اُردو علم اللسان کی پہلی کتاب ہے ۔

(۲) معانی کی تشریح کرتے ہوئے آرزو دلچسپ معلومات بھی فراہم کرتے جاتے ہیں ، مثلاً آڑو کے ذیل میں یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ پھل پہلے ہندوستان میں نہیں ہوتا تھا لیکن اب شاہ جہان آباد کے باغات میں ہوتا ہے ۔ یہاں کا آڑو ترش ہوتا ہے جب کہ کابل ، کشمیر اور ولایت کا شیریں ، رس دار اور ملائم ہوتا ہے ۔ ارتھی بمعنی جنازہ موتے لکھ کر یہ بھی وضاحت کرتے ہیں کہ مسلمانوں کے جنازے پر اس کا اطلاق نہیں ہوتا ۔ تنباکو کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ اکبر بادشاہ کے عہد میں اس کا رواج ہوا ۔ پہلے یہ ملک فرنگ سے دکن آیا اور اس کے بعد ہندوستان میں مروج ہوا ۔ جیہر کے سلسلے میں جہاں یہ بتاتے ہیں کہ یہ ایک زیور ہے جسے ہندو اور دہقانی عورتیں پیر میں پہنتی ہیں وہاں یہ بھی بتاتے ہیں کہ ”گوجری“ بھی اسی طرح کا زیور ہے اور ”پاو رنجن“ بھی اسی میل کا زیور ہے جس کا گجرات و راجپوتانہ میں رواج ہے ۔ ”ڈلی“ کی تشریح کرتے ہوئے یہ بھی بتاتے ہیں کہ ”ڈلی“ دراصل شاہ جہان آباد کا قدیم نام تھا اور دال مہملہ سے بدل کر دلی ہو گیا اور دہلی اسی لفظ کا معرّب ہے ۔ کھاٹ کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ یہ فارسی لفظ کت کی شکل ہے جس کے معنی لغت میں تخت و سریر کے ہیں ۔ تاریخ کی کتابوں میں آیا ہے کہ جب شاہ رخ مرزا کے ایلچی اور دوسرے بادشاہ زادے ملکِ خطا و ختن پہنچے تو شاہی ملازمین نے شاہی حکم کے مطابق ہر ایک کے لیے ”کت“ مہیا کیے تاکہ وہ رات کو ان پر سو سکیں ۔ اس سے معلوم ہوا کہ ہندوستان کے علاوہ بھی کھٹ کا رواج تھا ۔

تشریح کے دوران کہیں کہیں کوئی واقعہ یا لطیفہ بھی لکھ دیتے ہیں ، مثلاً لفظ ”بگھار“ کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ نواب مغفور و مبرور موتمن الدولہ مرحوم نے بتایا کہ ایک روز ایک مغل سے لفظ بگھار کے بارے میں پوچھا کہ

اسے فارسی میں کیا کہتے ہیں۔ چونکہ اسے معلوم نہ تھا یا بھول گیا تھا، بہت دیر تک سوچتا رہا۔ پھر کہنے لگا کہ ”بگار“ تو خود فارسی کا لفظ ہے اور اہلِ ہند نے اسے اختیار کر لیا ہے حالانکہ یہ بات صحیح نہیں تھی۔ اسی طرح یسن کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ ایک ظریف نے سلاطینِ ہند کی کسی بیگم کو لکھا کہ ‘سنبوسہ’ بے سن کی خواہش ہے۔ بیگم سمجھ گئیں اور لکھا کہ ‘سنبوسہ’ بے سن پیغام سے کبھی نہیں ملتا۔ نکتہ یہ ہے کہ ‘سنبوسہ’ اگر بغیر س اور ن کے پڑھا جائے تو بوسہ رہ جاتا ہے۔ ظریف نے بوسے کی خواہش کی تھی اور بیگم نے جواب دیا تھا کہ بوسہ بے پیغام کہاں مل سکتا ہے؟

(۳) ”نوادر“ میں آرزو اصولِ املا و اصولِ لغت کی طرف بھی اکثر اشارات کرتے ہیں، مثلاً ایک اصول وہ یہ بتاتے ہیں کہ جہلا کے لہجے اور تلفظ کو سند کا درجہ نہیں دیا جا سکتا۔ کسی لفظ کو سند کا درجہ اسی وقت دیا جا سکتا ہے جب وہ لفظ عوام و خواص، جاہل و تعلیم یافتہ میں یکساں طور پر بولا جانے لگے۔[۲۸] ایسی صورت میں یہ لفظ اسی تلفظ کے ساتھ داخلِ لغت ہونا چاہیے جس طرح وہ بولا جاتا ہے، مثلاً ”خط زن“ دراصل ”قط زن“ ہے اور چونکہ اہلِ ہند قاف، صاد، ضاد، طا، ظا، عین، غین، فا کو صحیح ادا نہیں کر سکتے اس لیے لفظوں کی بگڑی ہوئی شکل کو لغت میں لانا بے جا ہے جیسے جہلا مسجد کو مہجد کہتے ہیں لیکن مہجد کو سند کا درجہ ہرگز نہیں دیا جا سکتا۔ البتہ مہجد کو اگر عوام و خواص یکساں طور پر استعمال کرنے لگیں تو اس صورت میں یہ لفظ مستند ہو جائے گا۔[۲۹]

(۴) آرزو یہ بھی لکھتے ہیں کہ اگر کوئی قادرِ سخن جیسے امیر خسرو وغیرہ کسی اُردو لفظ یا روزمرہ کا فارسی میں ترجمہ کرکے استعمال کرے تو جائز ہے لیکن غیر قادرِ سخن کو اس کی اجازت نہیں دی جا سکتی۔[۳۰] دادِ سخن (۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء) کے مقدمہ دوم[۳۱] میں بھی آرزو نے اسی نقطۂ نظر کی وضاحت کی ہے۔

(۵) املا کے سلسلے میں آرزو بتاتے ہیں کہ وہ لفظ جو ہائے مختفی پر ختم ہوتا ہے اہل ہند الف لاتے ہیں جیسے لالا (لالہ)، چلّا (چلّہ) لیکن فارسیان ایسے ہندی لفظ کو، جو الف پر ختم ہوتا ہے، ہائے مختفی سے لکھتے ہیں جیسے بنگالا کو بنگالہ، مالوا کو مالوہ، روپیا کو روپیہ۔ اس لیے اُردو میں اس قسم کے الفاظ کو ہائے مختفی سے لکھنا غلط ہے۔[۳۲] چمچا فارسی لفظ ہے کہ اہلِ ہند اسے الف سے بولتے اور لکھتے ہیں۔[۳۳] اسی طرح پھندنا، فقشا الف سے لکھا جاتا

ہے[۳۴] اور غلولہ ، جو فارسی لفظ ہے ، اسے بھی غلولا ہی لکھا اور بولا جاتا ہے[۳۵] اور یہ صحیح ہے ۔ عالمگیر نے اپنے دفاتر کو یہ ہدایت دی تھی کہ سارے ہندوی الفاظ مثلاً بنگالہ ، مالوہ ، لسوڑہ وغیرہ کو ہائے مختفی کے بجائے فارسی عبارت میں الف سے لکھنا چاہیے ۔ آرزو کی رائے یہ ہے کہ ایسے الفاظ کو ہندی میں ہائے مختفی سے اور فارسی میں الف سے لکھنا محض غلط اور تحقیق سے غفلت کا نتیجہ ہے ۔[۳۶]

(٦) نوادر کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ کون سے الفاظ تھے جو دوسری زبانوں مثلاً فارسی ، ترکی و عربی سے آ کر اُردو کا جزو بن گئے ، مثلاً ادا ، آن ، اسپغول ، آفتاوا ، اوریب ، بقچا ، پتاوا ، چپاتی ، چاکو ، خود ، نواڑ ، سوغات جلاہہ ، شاہ بالا[۳۷] وغیرہ اس زمانے میں اُردو زبان کا حصہ بن چکے تھے ۔

اس زمانے میں بہت سے الفاظ جیسے اوکسانا ، اَولجھانا ، چڑاونا ، لٹاونا واؤ کے ساتھ بولے اور لکھے جاتے تھے ، آج یہی الفاظ اُکسانا ، اُلجھانا ، چڑانا اور لٹانا بولے جاتے ہیں ۔ اسی طرح اس زمانے میں بڑھنا ، بالپھنا بولے جاتے تھے ۔ آج انھیں بڑہنا ، بالپنا بولتے ہیں ۔ ہر شائستہ زبان کی طرح اُردو کا بھی یہی مزاج رہا ہے کہ وہ کرختگی کو نرمی و ملائمت سے بدل دے ۔ یہی عمل ان الفاظ میں ، جو آج ڑ سے بولے جاتے ہیں اس دور میں ڈ سے بولے جاتے تھے ، مثلاً بڈھنا ، باڈھ ، پیڈو ، چھوڈنا ، ساڈھو ، گڈھی ، کاڈھا ، گڈیا ، ماڈھی ، مسوڈھا وغیرہ ۔ یو ۔ پی کے اضلاع سہارنپور ، مظفر نگر ، میرٹھ اور نواح دہلی و انبالہ میں آج بھی یہ الفاظ ڈ کے ساتھ قصباتیوں کے منہ سے سننے میں آتے ہیں ۔ نوادر میں ان سب الفاظ کی یہی شکل ملتی ہے ۔

(٧) نوادر الالفاظ کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں لفظوں کی تشریح اور معنی نویسی اس طور پر کی گئی ہے کہ فعل ، خیال یا چیز کی تصویر اور معنی کا باریک فرق سامنے آ جاتا ہے ، مثلاً یہ چند الفاظ اور ان کی تشریح دیکھیے :

انگڑائی : حالتے کہ بہ سبب کاہلی یا مرض دست بالا کردہ کشیدگی در بدن پیدا شود ۔ (ص ۴۰)

اولگھ : مقدمۂ خواب ۔ (ص ۴۴)

اولٹے پاؤں پھرنا : بر قفا برگشتن بطوریکہ رفتہ باشد ۔ (ص ۴٦)

باسی : چیزے کہ شب برآن گزرد مثل طعام و گل ۔ (ص ۵٦)

بھاپ : بخارے کہ از آبِ گرم از دیگ طعام وغیرہ

و از زمین عفن و دہان آدمی ہنگام زمستان برآید ۔ (ص ۶۰)

بڑبڑانا : از خشم آہستہ آہستہ سخن گفتن باخود ۔ (ص ۷۲)

بسورنا : ساختن رو برائے گریہ چنانکہ اکثر اطفال را باشد ۔ (ص ۷۴)

بھوبھل : خاکستر سوزاں کہ در آتش مانده باشد ۔ (ص ۸۷)

بولدا باندی : کم کم بارانِ ابر ۔ (ص ۸۹)

پُڑی یا پُڑا : کاغذے کہ چیزے درآں نہادہ پیچند مثل قرلفل و الاچی ۔ (ص ۱۱۵)

تالی : ہر دو دست بہم زدن کہ صدا برآید ۔ (ص ۱۳۱)

چٹاخ سے چوماں لینا : بوسہ گرفتن باآواز ۔ (ص ۲۰۰)

دیورانی جٹھانی : دو زن کہ در نکاح دو برادر باشند ۔ زنِ برادرِ کلاں را جٹھانی و زن برادر خورد را دیورانی خوانند ۔ (ص ۲۳۶)

گیلڑ : پسر شوئے از زن دیگر و پسر زن از شوئے دیگر ۔ اگر پسر باشد پُسندر و اگر دختر باشد دُختندر ۔ (ص ۳۸۵)

لغت نویسی میں تشریحِ معنی سب سے اہم کام ہے ۔ حالت ، کیفیت ، اشیا اور فعل کو کم سے کم لفظوں میں اس طرح بیان کیا جائے کہ اس کے معنی لغت دیکھنے والے کے سامنے روشن ہو جائیں ۔ اس لحاظ سے بھی آرزو ایک اہم لغت نگار ہیں ۔

آرزو اس دور کی ایک عظیم علمی و ادبی شخصیت تھے جس میں ان کی ''خوش طبعی ، لطیفہ گوئی ، ظرافت اور رنگین مزاجی''[۳۸] نے چار چاند لگا دیے تھے ۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ''ان کا مرتبہ والا ریختہ سے بالا تر ہے لیکن کبھی کبھی تفننِ طبع کے طور پر ایک دو شعر اپنی طبعِ عالی سے کہہ لیتے ہیں ۔''[۳۹] اُردو میں ان کا کوئی دیوان نہیں ہے لیکن مختلف تذکروں میں کلام کے جو نمونے ملتے ہیں ان کے مطالعے سے ، فارسی کلام کی طرح اُردو کلام میں بھی ایک ٹھہراؤ اور سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے ۔ روزمرہ و محاورہ کے برجستہ استعمال سے ان کے شعر میں حسن کا اضافہ ہو جاتا ہے ۔ ان کے مضامین اور تراکیب و بندش پر فارسی اثرات واضح ہیں ۔ آرزو کی اُردو شاعری فارسی کے

دوسرے ریختہ گویوں کے مقابلے میں زیادہ پختہ شاعری ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

جان تجھ پر کچھ اعتماد نہیں   زندگانی کا کیا بھروسا ہے

اس شعر میں ''جان'' سے صنعت ایہام پیدا کی گئی ہے لیکن یہاں ایہام جزوِ شعر بن گیا ہے ۔ ایک اور غزل کے یہ چار شعر دیکھیے :

رات پروانے کی اُلفت ستی روتے روتے
شمع نے جان دیا صبح کے ہوتے ہوتے
داغ چھوٹا نہیں ، یہ کس کا لہو ہے قاتل
ہاتھ بھی دکھ گئے دامن ترا دھوتے دھوتے
کس پریرو سے ہوئی شب کو مری چشم دوچار
کہ میں دیوانہ اٹھا خواب سے سوتے سوتے
غیر لوٹے ہے صنم مفت ترے خط کی بہار
ہم یونہی اشک کے دانے رہے بوتے بوتے

ان اشعار میں جذبات و احساسات پختگیِ اظہار کے ساتھ مل کر آئے ہیں اور معلوم نہیں ہوتا کہ یہ اشعار شمالی ہند کے ابتدائی دور میں لکھے گئے ہیں ۔ جب آرزو کہتے ہیں :

عبث دل بیکسی پہ اپنی توں ہر وقت روتا ہے
نہ کر غم اے دوانے عشق میں ایسا ہی ہوتا ہے
مے خانے بیچ جا کر شیشے تمام توڑے
زاہد نے آج اپنے دل کے پھپھولے پھوڑے

تو وہ اُردو غزل کی ابتدائی روایت کو آگے بڑھاتے ہیں اور نئی نسل کے شعرا میں ایک اعتماد پیدا کرتے ہیں ۔ ان کی ایک غزل ہے :

آتا ہے صبح اُٹھ کر تیری برابری کو
کیا دن لگے ہیں دیکھو خورشیدِ خاوری کو
دل مارنے کا نسخہ پہنچا ہے عاشقوں تک
کیا کوئی جانتا ہے اس کیمیا گری کو
اُس تند خو صنم سے ملنے لگا ہے جب سے
ہر کوئی مانتا ہے میری دلاوری کو
اپنی فسوں گری سے اب ہم تو ہار بیٹھے
بادِ صبا یہ کہنا اُس دل ربا پری کو

اب خواب میں ہم اس کی صورت کو ہیں ترستے
اے آرزو ہوا کیا بختوں کی یاوری کو

آرزو کی ایک اور غزل ہے :

فلک نے رنج تیر آہ سے میرے زبس کھینچا
لبوں تک دل سے شب نالے کو میں نے نیم رس کھینچا
مرے شوخِ خراباتی کی کیفیت نہ کچھ پوچھو
بہارِ حسن کو دی آب اس نے جب چرس[۳۰] کھینچا
رہا جوش بہار اس فصل گر یوں ہی تو بلبل نے
چمن میں دستِ گلچیں سے عجب رنج اس برس کھینچا
کہا یوں صاحبِ محمل نے سن کر سوز مجنوں کا
تکلف کیا جو نالہ بے اثر مثلِ جرس کھینچا
نزاکت رشتۂ اُلفت کی دیکھو سانس دشمن کی
خبردار آرزو ٹک گرم کر تارِ نفس کھینچا

یہ غزلیں اس دور کے رنگِ شاعری سے مختلف ہیں ۔ ان میں نہ صنعتِ ایہام ہے اور نہ وہ ابتذال جو محمد شاہی دور کی زوال آمادہ تہذیب کے باعث معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر گیا تھا ۔ یہاں ہمیں فارسی شاعری کی سنجیدگی اور تازہ گوئی کی خوشبو محسوس ہوتی ہے ۔ یہاں ایک لہجے کا سا احساس ہوتا ہے اور زبان و بیان میں رچاوٹ سی محسوس ہوتی ہے ۔ ان غزلوں میں اس مزاج کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں جو میر ، درد اور سودا کی شاعری میں نکھرتا ہے ۔ لیکن آرزو اس دور کے شاعر ہیں جب ایہام نے ہر رنگِ سخن کو دبا دیا تھا ۔ مراختوں میں بھی ایہام مقبول تھا اسی لیے ان کے ہاں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو اس دور کی ترجمانی اور ایہام گویوں کی ہم نوائی کرتے ہیں :

ہرگز نظر نہ آیا ہم کو سجن ہمارا
گویا کہ تھا چھلاوا وہ من ہرن ہمارا
تیرے دہن کے آگے دم مارنا غلط ہے
غنچے نے گانٹھ باندھا آخر سخن ہمارا
دریا عرق میں ڈوبا تجھ سیم تن کے آگے
موتی نے کان پکڑے تیرے سخن کے آگے
کھول کر بند قبا کو ملک دل غارت کیا
کیا حصارِ قلبِ دلبر نے کھلے بندوں کیا

وعدے تھے سب دروغ جو اس لب سے ہم سنے
گیا لعل قیمتی دیکھو جھوٹھا نکل گیا
رکھے سپارۂ دل کھول آگے عندلیبوں کے
چمن کے بیچ گویا پھول ہیں تیرے شہیدوں کے

آرزو نے ایہام گویوں کی بھی راہنمائی کی اور اس دور کے پسندیدہ رنگ سخن میں شعر کہہ کر ان میں بھی اعتماد پیدا کیا ۔ آبرو ، یک رنگ ، مضمون وغیرہ ان کے شاگرد تھے ۔ ساتھ ساتھ اس رنگ سخن میں بھی شعر کہے جسے تازہ گوئی کہا جاتا ہے اور جس سے ایہام گویوں کے بعد کی نسل میں اعتماد پیدا ہوا ۔ سودا ، میر اور درد وغیرہ بھی ان کے تربیت یافتہ تھے ۔ مرزا مظہر جان جاناں اسی رنگِ سخن کے نقاشِ اول ہیں ۔

اس دور میں آرزو کی خدمت یہ ہے کہ اُنھوں نے شاعروں کی دو نسلوں کی آبیاری کی اور فکر و فن کی سطح پر اس طرح راہنمائی کی کہ تخلیقی ذہن ان راستوں پر چل نکلا جو آرزو نے مقرر کیے تھے ۔ فنِ شعر میں ان کی رائے سارے برعظیم میں مستند مانی جاتی تھی ۔ دہلی کے فارسی و ریختہ گو ان کی رائے کو حدیثِ قدسی کا سا درجہ دیتے تھے ۔ شعرا اور اہلِ علم و ادب اپنا کلام اور مسودات انھیں اصلاح کے لیے بھیجتے تھے ۔ خوشگو نے اپنا تذکرہ سفینۂ خوشگو اصلاح کے لیے ان کی خدمت میں پیش کیا تھا ۔[٣١] مخلص ان سے مشورہ سخن کرتے تھے ۔[٣٢] حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ”میں نے اپنا دیوان ان کی خدمت میں پیش کیا کہ غور و فکر کی نظر سے دیکھ کر اس کے حسن و قبح سے آگاہی بخشیں ۔“[٣٣] خواجہ محمد یحییٰ خاں خرد نے بھی اپنی غزل آرزو کے سامنے اصلاح کے لیے پیش کی ۔[٣٤] عاشقی نے نشترِ عشق میں لکھا ہے کہ میرزا محمد رفیع سودا ”موزونیتِ طبع کی وجہ سے ابتدا میں فارسی میں شاعری کرتا تھا اور سراج الدین علی خاں آرزو سے اصلاح لیتا تھا ۔“[٣٥] گردیزی نے لکھا ہے کہ ”میاں آبرو و میاں مضمون ، جنھوں نے ریختہ کی بنیاد رکھی ہے ، ان سے استفادۂ سخن کیا ہے اور انھی سے زبانِ ریختہ حاصل کی ہے ۔“[٣٦] ٹیک چند بہار نے اپنی مشہور لغت ”بہار عجم“ میں ان سے استفادہ کیا ہے ۔ انند رام مخلص نے ”مراۃ الاصلاح“ میں بھی ان سے فیض اٹھایا ہے ۔ ایسے راہنما ، جو اپنے دور کو اس طور پر متاثر کرتے ہیں ، کبھی کبھار پیدا ہوتے ہیں ۔ میر قدرت اللہ قاسم نے کتنا صحیح لکھا ہے کہ ”جیسے امام ابو حنیفہ علماے اہلِ حق کے امام کہلاتے ہیں اسی طرح شعرائے اُردو خان آرزو کے عیال کہلائے جاتے رہیں گے ۔“[٣٧]

آنند رام مخلص اور ٹیک چند بہار بھی رواجِ زمانہ اور آرزو کی تحریکِ ریختہ کے زیر اثر ہی ریختہ گوئی کی طرف مائل ہوئے۔

آنند رام مخلص ۱۱۱۱ھ[۴۸] - ۱۱۶۴ھ (۱۷۰۰ - ۱۶۹۹ — ۵۱ - ۱۷۵۰ء) بنیادی طور پر فارسی کے شاعر اور انشا پرداز تھے۔ تین پشتوں سے فارسی زبان اس خاندان کی روزی کا وسیلہ اور عزت کا ذریعہ تھی۔ بدائع وقائع میں مخلص نے لکھا ہے کہ اس کے دادا گجپت رائے کی بدولت امیر الامراء صمصام الدولہ کے والد امارت کو پہنچے تھے اور ان کے والد راجہ ہردے رام نے صمصام الدولہ کو پچاس ہزار روپے دربار سے دلوائے تھے اور احمد آباد کا صوبے دار مقرر کرایا تھا۔ راجہ ہردے رام محمد شاہ کے وزیر اعظم اعتماد الدولہ محمد امین خاں بہادر نصرت جنگ کے وکیل تھے۔[۴۹] اس خاندانی پس منظر میں مخلص ۱۱۳۲ھ/ ۲۰ - ۱۷۱۹ء میں اعتماد الدولہ کے وکیل کے عہدے پر مامور ہوئے اور ۱۱۵۴ھ/ ۴۱ - ۱۷۴۰ء میں ''رائے رایاں'' کا خطاب ملا۔[۵۰] خاندانی عزت، شاہی ملازمت اور ذوقِ شاعری مخلص نے ورثے میں پائے تھے۔ کتابوں کے ایسے رسیا کہ اپنے ذوق کی ہر کتاب اپنے کتب خانے کے لیے نقل کرا لیتے۔ مخلص نے خود لکھا ہے کہ ''کتب خانہ میری زندگی کا حاصل ہے۔''[۵۱] پہلے بیدل سے مشق سخن کی اور پھر آرزو سے ''مشورہ و مربوط''[۵۲] رہے۔ آرزو نے لکھا ہے کہ ''اس کے حسنِ اخلاق، انسانیت اور وفا کوشی کے بارے میں کہاں تک لکھا جائے۔ شاہ جہاں آباد میں فقیر آرزو کا قیام اسی کے اخلاص کے باعث ہے۔ گزشتہ ۳۲ سال سے آج تک اس نے محبت و مودت سے پہلو تہی نہیں کی ہے۔[۵۳] خوشگو نے لکھا ہے کہ پہلے طرز صائب میں دیوان مرتب کیا اور اس کے بعد میرزا رضی دانش کے طرز میں شاعری کی۔ فارسی دیوان تقریباً دس ہزار اشعار پر مشتمل تھا۔ ''اس کی طرح کا معنی تلاش اور خوش بیان شاعر موجودہ وقت میں کمیاب ہے۔''[۵۴] آرزو نے لکھا ہے کہ ''فنِ شعر و انشا میں اس کی بہت سی کتابیں ہیں۔''[۵۵] لیکن کتابوں کی تفصیل نہیں دی۔ لچھمی نرائن شفیق نے لکھا ہے کہ ''اس کی فارسی شاعری کہ بہت مٹھاس رکھتی ہے، عوام و خواص کی زبان پر جاری ہے۔''[۵۶] مخلص کی شہرت کے دو اسباب تھے۔ ایک ان کی خاندانی وجاہت اور دربار سے وابستگی اور دوسرے فارسی دانی، شاعری و انشا پردازی۔ ان کی تصانیفِ نثر سے جہاں اس دور کے حالات و واقعات پر روشنی پڑتی ہے وہاں تاریخ کے وہ گوشے بھی سامنے آتے ہیں جو عام طور پر کتبِ تاریخ میں نہیں ملتے۔ مخلص کی تصانیف یہ ہیں:

(۱) کارنامۂ عشق[۵۷] (۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱ - ۳۲ع) ، اس میں شاہزادہ گوہر اور ملکہ مملوکات کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے ۔

(۲) رقعات (۱۱۴۹ھ/۱۷۳۶ - ۳۷ع) ۔ اس مجموعے میں ۳۵ خطوط شامل ہیں جن میں سے ۸ آرزو کے نام ، تین وزیر اعظم قمر الدین اعتماد الدولہ کے نام ، دو شرف الدین علی پیام کے نام اور ایک ایک فقیر اللہ آفریں لاہوری ، محمد یار ، قزلباش خاں اُمید وغیرہ کے نام ہیں ۔

(۳) گلدستۂ اسرار[۵۸] ، اس میں وہ خطوط شامل ہیں جو نادر شاہ نے صوبے دار کابل کو بھیجے اور صوبے دار کابل نے تعمیل حکم کے لیے مخلص کو بھیج دیے ۔

(۴) ہنگامۂ عشق (۱۱۵۲ھ/۱۷۳۹ - ۴۰ع) ، اس میں ملک محمد جائسی کی پدماوت کے اس قصہ کو ، جو کنور سندر سین اور رانی چندر پربھا کی داستان عشق پر مشتمل ہے ، مخلص نے اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے ۔

(۵) مرآۃ الاصطلاح (۱۱۵۸ھ/۱۷۴۵ع) ، اس میں مخلص نے ان تازہ فارسی اصطلاحات و محاورات کی تشریح کی ہے جو قدیم فارسی لغات میں نہیں ملتے ۔ اس میں دلچسپ واقعات اور حکایات و اقوال بھی دوران تشریح درج کر دیے گئے ہیں اور کہیں کہیں فارسی الفاظ و اصطلاحات کے اُردو مترادفات بھی دیے گئے ہیں ۔ اس میں معاشرتی و تاریخی واقعات ، سوانحی اشارے ، ادبی نکتے ، رسوم و رواج اور مفید معلومات بھی جابجا ملتی ہیں ۔ ”یہ کتاب نہ ہوتی تو مخلص کے بعض معاصر شعرا کے متعلق ایک حرف بھی لکھنا دشوار تھا ۔“[۵۹]

(۶) چمنستان (۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع) ، اس میں زیادہ تر وہ حکایات و اقوال درج ہیں جو ”مرآۃ الاصطلاح“ اور ”وقائع بدائع“ میں آ چکی ہیں ۔

(۷) وقائع بدائع ،[۶۰] اس میں ایسے اہم تاریخی و معاشرتی حالات درج ہیں جو اور کہیں نہیں ملتے ۔ اس میں جو کچھ لکھا گیا ہے ، مخلص ان کا عینی شاہد ہے ۔ اس میں وہ حصہ خاص طور پر قابل ذکر ہے جس میں نادر شاہ کے حملے اور قیامِ دہلی کا ذکر ہے ۔ اس سے برہان الملک سعادت خاں کی وہ سازش بھی سامنے آتی ہے جو اس نے نظام الملک اور بادشاہ کے خلاف نادر شاہ سے مل کر کی تھی ۔

(۸) دیوان فارسی مع رباعیات ، اس کی تاریخ کتابت ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع ہے

اور اس کا ایک نسخہ انڈیا آفس لائبریری میں موجود ہے ۔

(۹) سفر نامہ ، صفر ۱۱۵۸ھ/۲۷ فروری ۱۷۴۵ء کو محمد شاہ نے نواب سید علی محمد خاں بہادر کے خلاف اعلانِ جنگ کرکے بن گڑھ پر حملہ کیا ۔ یہ محمد شاہ کی آخری لشکر کشی تھی جس میں وہ خود شریک تھا ۔ مخلص نے اس سفر و جنگ کا روزنامچہ لکھا ہے ۔ اس سے حالات سفر کے ساتھ ساتھ امرا کی باہمی آویزشوں ، ریشہ دوانیوں کی داستان اور سیاسی اور ملکی صورت حال بھی سامنے آتی ہے ۔

(۱۰) پری خانہ ، (۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱-۳۲ء) مخلص کو خطاطی و مصوری کا بھی شوق تھا ۔ ”پری خانہ“ خطاطی و مصوری کا مرقع ہے جس کا دیباچہ مخلص نے لکھا ہے ۔ یہ وہی مرقع ہے جس کے بارے میں خوشگو نے لکھا ہے کہ ”اس خوبی کا کوئی دیباچہ نظر سے نہیں گزرا ۔“[٦١] اور مخلص کے وہ تین شعر بھی دیے ہیں جو ”برسر تصویرے“ اس نے لکھے ہیں ۔

مخلص کی شخصیت اور اس کے فن کو ایک ساتھ دیکھا جائے تو وہ ایک ایسا وضع دار ، شریف النفس اور مہذب و روایتی انسان نظر آتا ہے جو تہذیب و معاشرت کے مقررہ راستوں پر سلیقے سے چلنے کی صلاحیت رکھتا ہے ۔ اس کی نثری تصالیف کی اہمیت یہ ہے کہ ان سے اس دور کے تاریخی ، سیاسی و معاشرتی حالات و کوائف سامنے آتے ہیں ۔ اُردو ادب کی تاریخ میں اس کی اہمیت یہ ہے کہ فارسی کا انشا پرداز و پُرگو شاعر اور صاحب اقتدار ہونے کے باوجود اس نے ریختہ میں شاعری کرکے اس دور کے ریختہ گویوں میں اعتماد پیدا کیا ۔ مولانا امتیاز علی عرشی نے کلیاتِ نظمِ فارسی سے مخلص کا وہ اُردو کلام مرتب کیا ہے جو ”اشعارِ ریختہ کہ کبھی کبھی تفریحِ طبع کے طور پر کہنے میں آئے ہیں“[٦٢] کے تحت مخلص نے کلیات فارسی کے آخر میں جمع کر دیا تھا ۔ مخلص نے اپنے فارسی و اُردو اشعار کا ایک التخاب بھی کیا تھا جو خدا بخش لائبریری پٹنہ میں محفوظ ہے ۔ اس انتخاب میں اُردو کے منتخب اشعار کی تعداد ۲۱ ہے ۔ ۲۰ اشعار تو وہ ہیں جو رام پور کے نسخے میں ملتے ہیں اور ایک شعر ایسا ہے جو صرف اس ”انتخاب“ میں ہے ۔ مخلص کے کل اشعار کی تعداد ۳۲ ہے ۔ مخلص کے رنگ سخن کو دیکھنے کے لیے یہ غزل پڑھیے :

کریں گے فصلِ گل سے دھوم ، آشنا ہے باغباں اپنا
قدیمی صاحب اپنا ، مشفق اپنا ، مہرباں اپنا

خدا سے ٹک تو ڈر شیریں ، خبر لے اس بیچارے کی
گیا فرھاد نے تیشے سے سر لوہو لہان اپنا
ہوا کی کچھ طرح ہے اور گل نے رنگ بدلا ہے
اٹھا لے اس چمن میں عندلیب اب آشیاں اپنا
بھرا ہے دردمندی کا دھواں اس کے دماغ اندر
دکھایا چاہیے لالہ کوں داغِ خوں چکاں اپنا
غزالاں بیچ چرچا ہے ترے مژگان و ابرو کا
ہمے بھی ٹک دکھاہو اے میاں ترکش کماں اپنا

اور پھر یہ چند شعر دیکھیے :

چشمِ دنبالہ دار پیارے کی   من ہرن ہیں ہرن منارے کی
زلف ہٹھے منے چھپانا کیا   ہم سے بھی پیچ اے ہمارے کی

جنوں پیدا کر اے دل ، عقل اگر ہے
بہار آئی دوانے ، کچھ خبر ہے ؟
خلق کوں تشنگی دیدار تجھ گل کی جالی ہے
عرق سے لیں تری چاہِ ذقن گویا گلالی ہے
مل کے اون مژگاں نے ابر سوں کیا دل کو تلف
مسجد جامع میں گویا ہو رہی ہے جنگِ صف
دھوم آونے کی کس کی گلشن منے پڑی ہے
ہاتھ ارگجے کا پیالہ نرگس لیے کھڑی ہے

مشک کا دل ختن میں ڈولا ہے   پیچ زلفاں کا کس نے کھولا ہے
ہے ہوا میں پتنگ اس گل کا   یا پری کا اڑن کھٹولا ہے

صبا یوں عرض کر ان لاڈلی زلفوں کی خدمت میں
بھلا ہے یا برا ہے ، دل دوانا پھر تمھارا ہے
چھپا مت آوتی ہے توں صبا اس گل کے کوچے میں
بیاں بارے تو کر کس حال میں مخلص ہمارا ہے

مخلص کے اُردو کلام میں کوئی خاص بات نہیں ہے ۔ اس کے زبان و بیان ایہام گویوں سے ملتے جلتے ہیں جن پر ولی کی شاعری اور زبان و بیان کا گہرا اثر تھا لیکن تفنن طبع کے باوجود سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے ۔ ریختہ میں بھی مخلص وہی علامات و اشارات مثلاً فصل گل ، باغباں ، چمن ، عندلیب ، گلشن ، نرگس ، فرھاد ، تیشہ ، لہو ، مژگاں ، ابرو ، ترکش ، کماں ، چشم ، جنوں ،

دل ، عقل ، بہار ، خط ، لب ، زلف ، قفس ، مشک ، حنا ، صبا ، کوچہ ، داغ ، دوانہ استعمال کرتا ہے جو اس کی فارسی شاعری میں ملتی ہیں ۔ اس کے موضوعات بھی وہی ہیں ۔ مخلص اور اس کا فن اسی دور کے پروردہ ہیں ۔ وہ اسی تہذیب کا حصہ ہے اور بالکل اسی جیسا رہنا چاہتا ہے ۔ یہی مخلص کی قوت ہے اور تخلیقی سطح پر یہی اس کی کمزوری بھی ۔ لیکن ٹیک چند بہار کی ریختہ میں ہمیں جذبے کی کمک اور احساس کی گرمی سی محسوس ہوتی ہے ۔

لالہ ٹیک چند بہار دہلوی ۱۰۹۹ھ[ف] — ۱۱۸۰ھ (۱۶۸۷-۸۸ — ۱۷۶۶-۶۷ع) بھی بنیادی طور پر فارسی زبان کے عالم و شاعر اور آرزو کے شاگرد تھے ۔ ان کی مشہور زمانہ لغت "بہار عجم" فارسی زبان کی اہم و مستند لغت ہے ۔ فارسی زبان اور اس کے استعمالِ الفاظ پر بہار کی گہری نظر تھی ۔[۶۳] اُنھوں نے بطور سیاحت ایران کا سفر بھی کیا تھا ۔[۶۴] منشی دیبی پرشاد بشاش نے لکھا ہے کہ

[ف] ۔ بہار کے سنینِ ولادت و وفات نہیں ملتے لیکن وہ اشارات جو خود بہار نے "بہار عجم" میں دیے ہیں ان سے ان دونوں سنین کا تعین ہو سکتا ہے ۔ بہار عجم ۲۰ سال کی مسلسل محنت کے بعد ۱۱۵۲ھ/۱۷۳۹-۴۰ع میں مکمل ہوئی ۔ "یادگار فقیر حقیر بہار" اس کا مادۂ تاریخ ہے ۔ جیسا کہ خود "بہار عجم" کے دیباچے (ص ۳ ، جلد اول ، مطبع سراجی محمد سعادت علی خان ۱۸۶۶ع) میں لکھا ہے کہ "خاکسار بے اعتبار بہار کہ اس نیازمند کو آغاز شعور سے اس وقت تک کہ عمر طبعی ۵۳ سال ہو چکی ہے ۔" گویا ۱۱۵۲ھ میں بہار کی عمر ۵۳ سال تھی ۔ اس طرح سال پیدائش ۱۰۹۹ھ بنتا ہے ۔ ۱۱۵۲ھ کے بعد بھی بہار مسلسل "بہار عجم" میں ترمیم و تنسیخ کرتے رہے اور جیسا کہ "بہار عجم" کے خاتمے سے معلوم ہوتا ہے ، اُنھوں نے اسے سات بار صاف کیا اور آٹھویں بار پھر صاف کرنا چاہتے تھے کہ قویٰ نے ضعف پیری کی وجہ سے جواب دے دیا ۔ آخری وقت میں ان کے شاگرد الدرمن نے یہ آخری اور ساتواں مسودہ کچھ اور کتابوں کے ساتھ ٹیک چند بہار سے حاصل کر لیا (بہار عجم ، جلد دوم ، ص ۸۰۳) اور ۱۱۸۲ھ/۱۷۶۸-۶۹ع میں اس کی نقل تیار کی ۔ اگر نقل کرنے میں اسے دو سال کا عرصہ بھی لگا جو دونوں جلدوں کی ضخامت کو دیکھتے ہوئے کچھ زیادہ نہیں ہے تو بہار کا سال وفات ۱۱۸۰ھ/۱۷۶۶-۶۷ع متعین کیا جا سکتا ہے ۔ (ج ۔ ج)

بہار عجم ، جواہر الحروف ، ابطال ضرورت ، نوادر المصادر ، بہار بوستان ان کی تصالیف ہیں۔[٦٥] ڈاکٹر عبداللہ نے ان کی ایک اور تصنیف "جواہر الترکیب" کا نام لیا ہے۔[٦٦] وہ فارسی کے اچھے شاعر تھے لیکن لغت نویس کی حیثیت سے ان کی شہرت ایسی پھیلی کہ ان کی شاعرانہ حیثیت دب کر رہ گئی - ان کا فارسی کلام سوائے چند تذکروں کے کہیں نہیں ملتا اور اُردو کلام بھی صرف وہی ہے جو تذکروں میں محفوظ رہ گیا ہے - بہار کے اُردو کلام کو دیکھ کر ایک لہجے کا احساس ہوتا ہے - انہیں زبان و بیان پر مخلص کے مقابلے میں کہیں زیادہ قدرت حاصل ہے - یہ چند شعر دیکھیے :

کرے وہ سلطنت ، یہ عشق میں شیریں کے سر دیوے
تکلف بر طرف خسرو کو کیا فرہاد سے نسبت
کہتے ہیں عندلیب گرفتار مجھ کو دیکھ
اُمید چھوٹنے کی نہیں اس بہار بیچ
دل ہمارا لے کے کیوں انکار کرتے ہو سجن
کس سے یہ سیکھے ہو تم لے کر مُکر جانے کی طرح
وہی یک ریسماں ہے جس کو ہم تم تار کہتے ہیں
کہیں تسبیح کا رشتہ ، کہیں زنّار کہتے ہیں
اگر جلوہ نہیں ہے کفر کا اسلام میں ظاہر
سلیمانی کے خط کو دیکھ کیوں زنّار کہتے ہیں
نہیں اس شوخ سا رنگیں ادا گل
اگر رنگیں ہوا تو کیا ہوا گل
گیا ہے عشق کی رہ بیچ ہا برہنہ بہار
تمام دشت ہے پُرخار دیکھیے کیا ہو
ناز بے جا و لطف بے موقع
دلبروں کی ادا ہے کیا کیا کچھ
کوئی کس ساتھ فصلِ گل میں دل کو پرچاوے
نہ ساقی ہے ، نہ ساغر ہے ، نہ مطرب ہے ، نہ ہمدم ہے
ہمیں واعظ ڈراتا کیوں ہے دوزخ کے عذابوں سے
معاصی گو ہمارے بیش ہوں کچھ مغفرت کم ہے
نہیں معلوم کیا حکمت ہے شیخ اس آفرینش میں
ہمیں ایسا خراباتی کیا ، تجھ کوں مناجاتی

بہار کے کلام میں فارسی روایتِ غزل کے واضح اثرات نظر آتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ اُردو پن بھی نمایاں ہے اور یہی اُردو پن ان کے ہاں ایک لہجے کو جنم دے رہا ہے۔ یہ وہ دور ہے کہ ہر طرف ایہام گوئی کا چرچا ہے۔ بہار کے ہاں بھی یہ رنگِ شاعری ملتا ہے:

اسی درگاہ سے حاجت روا ہوتی ہے عالم کی
جہاں دیتے ہو بِن مانگے فضولی ہے طلب لالا
منظورِ سیرِ لالہ جو ہو اس بہار بیچ
پھولا ہے خوب دیکھ دلِ داغ دار بیچ
کنعاں نے ماہ مصر میں کب سلطنت کری
کم ہی کوئی عزیز ہوا، ہو وطن کے بیچ

بہار کے ہاں زبان و بیان صاف ہیں۔ لفظوں کو موقع و محل کے مطابق برتنے کا سلیقہ بھی ہے۔ زبان کی یہ صورت ان شعرا کے ہاں نظر آتی ہے جن کی بنیادی زبان اُردو ہے، اسی لیے جب ہم بہار کے کلام کا مقابلہ قزلباش خان اُمید یا مخلص سے کرتے ہیں تو ہمیں بہار کے کلام میں قدرتِ اظہار اور رچاوٹ کا احساس ہوتا ہے۔ ان کی زبان آرزو کی زبان جیسی ہے۔

خانِ دوراں، نواب ذوالقدر درگاہ قلی خاں "درگاہ ۱۱۲۳ھ۶۷ – ۱۱۸۰ھ (۱۷۱۰ — ۶۷ - ۱۷۶۶ء) ان شعرا میں ہیں جنھوں نے نہ صرف فارسی و اُردو دونوں زبانوں میں شاعری کی بلکہ ایک ایسی قابل ذکر تصنیف بھی یادگار چھوڑی جو محمد شاہی دور کی تہذیبی و معاشرتی صورتِ حال پر روشنی ڈالتی ہے۔ "مرقعِ دہلی" اس دور کی روح اور اس کے مزاج کی ترجمانی کرتی ہے۔ اس کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس وقت معاشرے اور فرد کے محبوب مشغلے کیا تھے۔ مزاروں پر لوگ جاتے تھے تو وہاں کیا ہوتا تھا۔ عیش پرستی، بزم آرائی، رنگین مزاجی، نغمہ سرائی، میرزائیت، مے نوشی، رقص و سرود، امرد پرستی، مخنث بازی میں بادشاہ و امرا سے لے کر عوام تک ملوث تھے۔ مرقعِ دہلی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں کن کن بزرگوں کے مزاروں پر عرس ہوتا تھا اور وہاں کیا گل کھلتے تھے۔ کون سے صوفیا معاشرے میں عزت کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے، کون سی طوائفیں اور ڈومنیاں تھیں جن کی ادائے دلفریب پر سارا معاشرہ لہلوٹ تھا۔ بازاروں کا کیا حال تھا اور وہاں کس قسم کی اشیا فروخت ہوتی تھیں۔ کون کون سے شعرا دادِ سخن دے رہے تھے۔ اس کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ معاشرہ اپنا توازن کھو کر

یک رخا ہوگیا تھا اور بے اخلاق لوگ، جو اعلیٰ صفات سے عاری تھے، بادشاہ اور امرائے کبار کی شکل میں اعلیٰ منصبوں پر فائز تھے۔ مرقع دہلی ایک عینی شاہد کا روزنامچہ ہے جس میں وہ سب کچھ درج کر دیا گیا ہے جو اس نے اپنی آنکھ سے دیکھا۔ درگاہ قلی خاں جوانی میں نظام الملک آصف جاہ کے ہمراہ ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۸ - ۳۹ء میں دکن سے دلی آئے۔ نادر شاہ کے حملے کے وقت وہ دہلی میں موجود تھے۔ نادر شاہ کے حملے اور قتل عام کے بعد جو کچھ ملک و قوم پر گزری اس کا اثر محمد شاہ پر یہ پڑا کہ اس نے ساز و نوا کو یکم قلم موقوف کر دیا۔ ”سوانح نادر شاہی سے بادشاہ دین پناہ کا مزاج ساز و نوا سے منحرف ہوگیا اور ارباب نغمہ کو بالکلیہ موقوف کر دیا۔“٦٨ مرقع دہلی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں ریختہ کا رواج عام ہوگیا تھا۔ منقبت کہنے میں جاوید خان،٦٩ مرثیہ گوئی میں مسکین، حزین اور غمگین شہرت رکھتے تھے۔۷۰ محمد نعیم ریختہ میں ایسی شاعری کرتا تھا جیسے فارسیاں فارسی میں کرتے تھے۔۷۱ محفلوں میں فارسی اور ریختہ کے اشعار ساتھ ساتھ پڑھے جاتے تھے۔ خود مرقع دہلی کا مصنف فارسی نثر میں اپنی بات کے اظہار کے لیے اُردو الفاظ و مرکبات کا سہارا لیتا ہے، مثلاً ”در ہمیں محفل چھل پہل ڈھاڑے وارد شدہ بود۔“۷۲

اسد خاں اورنگ آبادی نے درگاہ کے یہ تین شعر اپنے تذکرے میں درج کیے ہیں:۷۳

بغیر اس کے کہو کون شاہ مرداں ہے
خدا نے سیف دیا اور رسول نے دختر

مرثیے کے دو شعر یہ ہیں:

پکھراج غم سے زرد، زمرد ہے زہر نوش
موتی کے دل میں چھید ہے، لیلم سیاہ پوش
اس دکھ سے آتشِ دلِ یاقوت ہے خموش
مرجاں لہو و لعلِ بدخشاں لہو لہو

پہلا شعر درگاہ کے اس قصیدے کا ہے جو منقبت میں لکھا گیا تھا۔ یہ قصیدہ کسی ایسے سفر کے دوران لکھا گیا جو درگاہ کو ”بلائے ناگہانی“ کے طور پر پیش آیا تھا۔ حالات خراب تھے، قحط و قلت نے ایسی صورت پیدا کر دی تھی کہ جنس جواہرات کے مول بک رہی تھی اور درگاہ کو کسی ایسی جنگ سے واسطہ تھا جس میں نہ فتح ہوتی تھی نہ شکست۔ گولۂ توپ اور صدائے بان

کے ہر وقت کے شور سے کان پھٹے جاتے تھے ۔ درگاہ اسی تردد میں تھے کہ آنکھ لگ گئی ۔ خواب میں ایک ''پیر نورانی'' کو دیکھا جنھوں نے :

کہا کہاں عنایت سے کیا ہے فکر تجھے
ہے تیرے کام کا حامی امامِ جنؔ و بشر
شہ سریر کرامت ، امیر کل امیر
ولیِ حضرت مولوا وصیِ پیغمبر

ان کے بعد حضرت علی کی مدح میں ۱۸ اشعار لکھے ہیں ۔ اس قصیدے کا ابتدائی حصہ اس لیے قابلِ ذکر ہے کہ اس سے اس دور کے معاشرتی و تمدنی حالات پر روشنی پڑتی ہے :

اسیر پنجہؔ تعذیب صامت و ناطق
غریق لجہؔ تخریب ہے گا سب لشکر
نہیں ہے تختہؔ بازار پر اناج کی جنس
نہ غلہ بلکہ سبھی نقد و جنس ہے کمتر
گیہوں کی جنس ہے نایاب مثل آدم خوب
مثالؔ ہن نظر آتی نہیں ہے اب تنور
مگر ذخیرہ کیا ہوئے ماش خوروں نے
ہے دال ان کی رکاکت پہ باکمال ہنر
ہوا ہے قحط سے دیکھو دو باجرا عالم
نہیں ہے ہمتِ اک جو کسی میں بل کمتر
نظر بچا کے نکلتے نہ ہوویں ترب و جوار
فقیر و سائل و محتاج نوکر و چاکر
جوار رحمت حق میں ہوئے ہیں سب غربا
کہیں جوار جوار از رجوع جوع بقر
غنی فقیر سبھی مبتلا بسرغ بسرغ
دھیان ہوش نہیں ہے کسی میں سب مضطر
نکل گیا ہے رئیسوں کا بھی پلیتھن اب
تلاش دال اُڑاتے ہیں دوڑتے گھر گھر
خراب حال ہوا ہے دواب بیچا سب
زبون و خستہ و مجروح ، لنگ اور لاغر

ہوا ہے تلی و السی کا تیل گھی کے عوض
بجائے روغن بادام ہے کا تیل گرر
نہ دیکھی خواب میں دیکھی کسی نے ترکاری
چنے کا ساگ کبھو اور گرر کبھو گاجر
ہوا ہے قحط سے سب ذی حیات کو تہوکا
بشر کو جوع بقر اور بقر کو جوع شتر
غرضکہ سخت مصیبت میں ہیں وضیع و شریف
غنی فقیر سبھی احتیاج سے مضطر
تمام روز کمر بستہ سب غنی و دنی
ہے زیر بار دواب غریب شام و سحر
رئیس وقت ہے قائم نفیر درہمہ وقت
زبان طوطیٔ بے نطق طائر بے پر
ہوئی ہے خلق پہ کیا شاق مرجعیت غیر
ہزار حیف مسیحا صفت ہیں تابع خر

اس قصیدے کے زبان و بیان اتنے صاف ہیں کہ یہ دور سودا و میر کا نمونۂ شاعری معلوم ہوتا ہے۔ فارسی تراکیب کا جاؤ، الفاظ کا دروبست، لہجے کی گرمی اور خلوص پڑھنے والے کو متاثر کرتے ہیں۔ اس پر فارسی قصیدے کی روایت کا اثر نمایاں ہے۔ اُردو زبان کے دکنی روپ کے بجائے اس میں شمال کی جدید زبان اور روزمرہ استعمال ہوا ہے۔ یہ قصیدہ منقبت میں لکھا گیا ہے لیکن اس میں شہر آشوب کا مزاج رنگ بھر رہا ہے۔ یہ قصیدہ اس دور کے فارسی کے ایک ریختہ گو کا قابل ذکر نمونہ ہے۔

میر غلام علی آزاد بلگرامی ۱۱۱۶ھ[۷۴] – ۱۲۰۰ھ (۱۷۰۴-۵–۱۷۸۶ء)
جن کے شاگرد سارے برعظیم میں پھیلے ہوئے تھے اور جن کے علم و فضل کی دھوم مچی ہوئی تھی، بنیادی طور پر فارسی و عربی کے شاعر و عالم تھے۔ ان کا اُردو کلام اتنا کم ملتا ہے کہ ان کی شاعری کے بارے میں کوئی رائے نہیں دی جا سکتی۔ آزاد بلگرامی نے اپنے حالاتِ زندگی نہ صرف 'سرو آزاد' اور دوسری تصانیف میں خود لکھے ہیں[۷۵] بلکہ کم و بیش ہر فارسی تذکرے میں، جو ان کی زندگی یا وفات کے بعد لکھا گیا، ان کے حالات درج ہیں۔ ان کے شاگرد تمنا اورنگ آبادی نے 'گل عجائب' میں لکھا ہے کہ "جو اشعار ان کے دیوان فصیح البیان سے انتخاب ہوئے، اس سیر گہ کے ناظرین کے سامنے پیش کیے

جاتے ہیں''۷۶ اور آزاد بلگرامی کے یہ دو شعر دیے ہیں :

باغ میں جانا ہے میرا کام کا
شوق ہے مجھ کو گلابی جام کا
کہوں کیا اُس کی بے پروائیوں سے دل پریشاں ہے
نہ آیا ایک دم مجھ پاس جس کا نام جاناں ہے

تمنا اورنگ آبادی کے اس بیان سے پتا چلتا ہے کہ آزاد بلگرامی نے اپنا اُردو دیوان بھی ترتیب دیا تھا ۔ اس امر کی تصدیق کہ وہ اُردو میں بھی شاعری کرتے تھے ، تین اور ذرائع سے بھی ہوتی ہے ۔ خان آرزو نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ آزاد بلگرامی نے ''قصیدۂ عربی اور ایک ہندی غزل کے ساتھ جواب بھیجا ۔''۷۷ حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ''پہلے بھی بڑے شوق کے ساتھ ہندی میں جواب لکھا تھا ۔''۷۸ ایک اور جگہ لکھا ہے کہ ''ایک روز خان مغفور آرزو مرحوم کے مکان پر جانے کا اتفاق ہوا ۔ ان ایام میں ان کی ہندوی مع تین جزو نقل کی اور ایک تالیف میں ، جس کا نام انتخابِ حاکم ہے شامل کر لی ۔''۷۹ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ ''حضرت آزاد اگرچہ عربی فارسی کے شاعرِ مسلّم الثبوت تھے مگر حسبِ رواجِ زمانہ پہلے کبھی کبھی بھاکا میں بھی کچھ کہہ لیتے تھے ۔ چنانچہ سید علی مصطفیٰؒ خلف سید نور الہدی کی ''تاریخ میلاد'' میں ایک قطعہ فارسی میں فرمایا ہے ۔ اُس کے آخر میں ایک شعر عربی اور ایک شعر بھاکا میں بھی لگایا ہے ۔ وہ یہ ہے :

بھلی تاریکھ ہندی موں بکھانی   رہے آنند موں یہ پتر گیانی

اور کبھی کبھی حسبِ رواجِ زمانہ اُردو میں بھی فرمایا ہے ۔ چنانچہ ایک شعر تذکرۂ ''سخنِ شعرا'' میں لکھا ہے :

گیا دھواں دھار اوس مسی سے اوس کے ہے تحریرلب
دل جلوں کا یہ ہے دودِ آہ دامن گیر لب۸۰

ان شواہد کے بعد مقبول صمدانی کا یہ کہنا کہ ''آزاد ہندی یا ہندوستانی میں شعر نہیں کہتے تھے ، وہ اس کو اپنے مرتبۂ عالی سے پست و دون سمجھتے تھے''۸۱ کسی طرح صحیح نہیں ہے ۔

آزاد بلگرامی ، جنھوں نے تقریباً پوری بارھویں صدی ہجری اپنی آنکھ سے دیکھی تھی ، علم و فضل کے اعتبار سے اس صدی کی ایک عظیم شخصیت تھے ۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''ان کی عربی کو دوسرے فنون پر ترجیح حاصل ہے ۔ ان کی عربی تصانیف عرب سے یمن تک پہنچ چکی ہیں اور فصحا و بلغا میں مقبول

ہیں ۔”[۸۲] عربی میں اُنھوں نے دو دیوان یادگار چھوڑے ۔ دیوانِ فارسی کے علاوہ ’السبعۃ السیارہ‘ میں سات دیوان شامل ہیں جن میں ۱۱۷۹ھ تا ۱۱۹۴ھ (۶۶ - ۱۷۶۵ تا ۱۷۸۰ء) کا کلام شامل ہے ۔ بہت سے اُردو شعرا ان کے شاگرد تھے ۔ آج ان کی اہمیت ان کے تذکروں ماثر الکرام (۱۱۶۶ھ/۵۳-۱۷۵۲ء) سرو آزاد (۱۱۶۶ھ) ، خزانۂ عامرہ (۱۱۶۷ھ/۵۴ - ۱۷۵۳ء) کی وجہ سے ہے جو مستند ماخذ کا درجہ رکھتے ہیں ۔ ایک اور کتاب نواب صمصام الدولہ شاہنواز خاں کی ”ماثر الامرا“ ہے ۔ اس کتاب کے مصنف تو شاہنواز خاں ہیں لیکن ۱۱۷۱ھ/۵۸ - ۱۷۵۷ء میں وہ ایک جنگ میں کام آئے اور ان کا گھر بار بھی لٹ گیا ۔ اسی لوٹ میں ”ماثر الامراء“ کا مسودہ بھی منتشر ہو گیا ۔ آزاد بلگرامی نے ان بکھرے ہوئے اوراق کو یکجا کیا اور جو حصے ضائع ہو گئے تھے انھیں دوبارہ لکھ کر از سرِ نو مرتب کیا ۔ آج یہ کتاب بھی ایک بنیادی ماخذ کا درجہ رکھتی ہے ۔

اٹھارویں صدی عیسوی میں اُردو فارسی کی جگہ ضرور لے رہی تھی لیکن اثر کے اعتبار سے فارسی زبان و ادب کی اہمیت باق تھی اور نئے اُردو شعرا و ادبا اسی ادب سے فیض حاصل کر رہے تھے ۔ دنیا کے ہر ادب میں جب ایک زبان کی جگہ دوسری زبان لیتی ہے تو ہمیشہ یہی عمل ہوتا ہے ۔ انگلستان میں جب انگریزی نے فرانسیسی کی جگہ لی تو چوسر اپنے اسالیب ، اظہار کے سانچوں ، اصناف سخن و موضوعات کے لیے فرانسیسی ادب کو نمونہ بنا کر انگریزی زبان میں اپنی تخلیقات کو ایک صورت دیتا ہے ۔ یہی کام آگے چل کر اسپنسر کرتا ہے ۔ ایران میں فارسی نے عربی کی جگہ لی تو فارسیوں نے اسالیب ، اصناف ، موضوعات ، بحور و اوزان کو عربی سے لے کر اپنے ادب اور طرز احساس کا حصہ بنا لیا ۔ اٹلی میں جب اطالوی زبان نے لاطینی کی جگہ لی اور دانتے نے ”طربیۂ خداوندی“ اطالوی زبان میں لکھی تو کہا کہ اس نے لاطینی کے بجائے اطالوی زبان اس لیے استعمال کی ہے کہ ”ان لوگوں کے علم میں اضافہ کرے جو اندھوں کی طرح یہ سمجھتے ہوئے گلیوں میں پھرتے ہیں کہ جو چیزیں واقعی ان کے سامنے ہیں ، وہ ان کے پیچھے ہیں ۔“[۸۳] لیکن اس کے باوجود موضوعات ، اسالیب اور اظہار کے بنیادی سانچے لاطینی زبان ہی سے حاصل کیے ۔ یہی صورت رومیوں کے ساتھ اُس وقت پیش آئی تھی جب انھوں نے یونانی کے بجائے لاطینی کو ذریعۂ اظہار بنایا ۔ انھوں نے بھی اپنے ادب کے چراغ کو یونانی ادب ، اصناف ، موضوعات اور اصولوں کے چراغ سے روشن کیا ۔ ہوریس نے کہا ”میرے دوستو ! میں یہ

کہوں گا کہ آپ دن رات یونانی شاہکاروں اور نمونوں کا مطالعہ کریں۔''[۸۴] یہی صورت اٹھارویں صدی میں اُردو زبان و ادب کے ساتھ پیش آئی۔ یہی صورت اس سے پہلے دکنی اُردو ادب کو پیش آئی تھی۔ اسی لیے اس دور میں وہ تمام فارسی شعرا جو اُردو میں صرف تفننِ طبع کے لیے لکھ رہے تھے، خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ انھوں نے اس دور کے اُردو شعرا اور ان کے فکر و احساس کو براہ راست متاثر کیا۔ فارسی شعرا اُردو شاعروں کے لیے ایک نمونے کا درجہ رکھتے تھے اسی لیے اُردو شاعری پر ان کا گہرا اثر پڑا ہے۔ ایہام گوئی کے پیچھے عبدالغنی قبول کشمیری کی شاعری تھی۔ تمثیلیہ شاعری کے پیچھے بیدل اور دوسرے فارسی شعرائے متاخرین کی شاعری تھی۔ تازہ گوئی کے پیچھے خان آرزو اور مرزا مظہر کی فارسی شاعری تھی۔ اگر یہ فارسی گو شعرا اُردو شعرا کے درمیان شاعری نہ کر رہے ہوتے تو اتنی جلد میر، سودا اور درد جیسے شاعر پیدا نہیں ہو سکتے تھے۔ یہی وہ صورت حال تھی جس میں شاہ گلشن نے ولی دکنی کو یہ مشورہ دیا تھا کہ ''یہ سب مضامینِ فارسی کہ اب تک کام میں نہیں آئے ہیں انھیں اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ۔''[۸۵] اور اسی پس منظر میں اس کے معنی بھی سمجھ میں آ سکتے ہیں۔ یہ مشورہ تہذیب کے اسی موڑ پر دیا جا سکتا تھا اور اسی موڑ پر قبول بھی کیا جا سکتا تھا۔ سترھویں صدی میں یہ مشورہ یقیناً بے معنی و بے اثر ہوتا۔ فارسی شعرا کی یہی اہمیت ہے کہ انھوں نے اُردو شعرا کو راستہ دکھایا، انھیں اُردو زبان میں شعر کہنے کے گُر سکھائے، ان کی تربیت کی اور ان کے تخلیقی مسائل کو حل کرکے اُردو شاعری کو فارسی شاعری کا نعم البدل بنا دیا۔ اس سے معاشرے کی وہ چھپی ہوئی خواہش بھی پوری ہوگئی کہ وہ فارسی کو سینے سے لگائے رکھنا چاہتا تھا لیکن ساتھ ساتھ اظہار میں دشواری بھی محسوس کر رہا تھا اور اس عنوان ایرانیوں کے طعنے سننے کو بھی تیار نہ تھا۔ اس دور کی اُردو شاعری نے اس معاشرے کی یہ خواہش بھی پوری کردی۔ یہ وہ صورتِ حال تھی جس میں ولی دکنی کا اثر آگ کی طرح پھیل گیا۔

حواشی

۱۔ ''لزل غیب'' سے تاریخ ولادت برآمد ہوتی ہے۔ سفینۂ خوشگو: بندرابن داس خوشگو، ص ۳۱۴، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع، ''بگو، آن جان معنی آرزو رفت'' سے تاریخ وفات نکلتی ہے۔ سرو آزاد: غلام علی آزاد بلگرامی،

ص ۲۳۱ ، مطبع رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ع -

۲- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، مرتبہ حبیب الرحمن خاں شروانی ، ص ۳ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -

۳- نکات الشعرا : ص ۳ -

۴- ایضاً : ص ۴ -

٥- مجموعۂ نغز : حکیم ابوالقاسم میر قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۴ ، ترقی اُردو بورڈ دہلی ۱۹۷۳ع -

٦- مجمع النفائس (قلمی) : سراج الدین علی خاں آرزو ، ص ۳۷٦ ، مخزونہ قومی عجائب خانہ ، کراچی -

۷- نکات الشعرا : ص ١٦ -

۸- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۴۲ ، ٦۴ ، ٦۸ ، ۱۳۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ١٩٦٦ع -

۹- مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، ص ۸۰ ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، اورینٹل کالج میگزین لاہور -

۱۰- اُردو دائرۂ معارف اسلامیہ (جلد اول) ص ٦۱ ، لاہور ۱۹٦۴ع -

۱۱- دادِ سخن : سراج الدین علی خاں آرزو ، مرتبہ سید محمد اکرم ، پیش گفتار ص ۱۸ ، انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۵ع -

۱۲- ذکر میر : محمد تقی میر ، ص ۷٥ ، انجمن اُردو پریس اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ع -

۱۳- سفینۂ خوشگو : بندرابن داس خوشگو ، ص ۳۲۰ ، ادارۂ تحقیقات عربی و فارسی پٹنہ بہار ۱۹٥۹ع -

۱۴- سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۲۲۷ ، مطبع دخانی رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ع -

۱٥- مجمع النفائس (قلمی) ورق ۸٦ ، مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -

۱٦- تذکرہ مجمع النفائس (قلمی) ، آرزو ، ورق ۳۴ ب ، قومی عجائب خانہ کراچی اور "داد سخن" آرزو ، مرتبہ دکٹر سید محمد اکرم ، ص ۱۸ ، ۱۹ ، انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۴ع -

۱۷- چراغ ہدایت : آرزو ، ص ۲ ، مطبوعہ علی بھائی شرف علی اینڈ کمپنی پرائیویٹ لمیٹڈ بمبئی ۱۳۹۰ھ -

۱۸- لفظ بیساکھی کے ذیل میں اس مسئلہ کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ دیکھیے نوادر

الالفاظ : مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۹۶ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان
کراچی ۱۹۵۱ع -
۱۹- اُردو دائرہ معارف اسلامیہ (جلد اول) ص ۶۵ ، لاہور ۱۹۶۴ع - "مشعر"
ڈاکٹر سید عبداللہ نے پنجاب یونیورسٹی لائبریری کے مخطوطے سے مرتب
کرکے اورینٹل کالج میگزین میں قسط وار شائع کر دی ہے -
۲۰- اُردو دائرہ معارف اسلامیہ (جلد اول) ، ص ۶۵ -
۲۱- مجمع النفائس کی وہ عبارت یہ ہے "رسالہ تنبیہ العارفین مشتمل بر اعتراضات
بر اشعار شیخ علی حزیں قریب سہ ہزار بیت" (قلمی) (ورق ۳۴ ب)
مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -
۲۲- نوادر الالفاظ : آرزو ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ (الف) ص ۲۱۴ ، (ب)
ص ۲۴۸ ، (ج) ص ۳۴ ، (د) ص ۴۴۱ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان
کراچی ۱۹۵۱ع -
۲۳- غرائب اللغات (قلمی) : انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -
۲۴- نوادر الالفاظ : ص ۳ -
۲۵- مثنوی گدم راؤ پدم راؤ : فخر دین نظامی، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، شعر
نمبر ۶۲۵ ، ص ۵۵ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳ع -
۲۶- نوادر الالفاظ : ص ۲۰۷ -
۲۷- مباحث : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۵۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ع -
۲۸- نوادر الالفاظ : ص ۲۴ - ۲۹- ایضاً : ص ۲۲۹ -
۳۰- ایضاً : ص ۵۱ و ۲۲۲ - ۳۱- داد سخن : ص ۷ -
۳۲- نوادر الالفاظ ، ص ۷۶ ، ص ۲۰۹ - ۳۳- ایضاً : ص ۲۱۳ -
۳۴- ایضاً : ص ۲۵۰ - ۳۵- ایضاً : ص ۳۰۶ -
۳۶- ایضاً : ص ۲۱۰ -
۳۷- مقدمہ نوادر الالفاظ : مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۳۶ -
۳۸- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۱ و ۲۲ ، دارالاشاعت لاہور ۱۹۰۶ع -
۳۹- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، ص ۲۴ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -
۴۰- چرس : دلو کلاں کہ گاواں کشند - نوادر الالفاظ ۲۰۲ -
۴۱- سفینۂ خوشگو : بندرابن داس خوشگو ، ص ۳۱۸ ، مرتبہ عطا کاکوی ،
ادارہ تحقیقات عربی و فارسی پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -
۴۲- ایضاً : ص ۳۳۱ - ۴۳- مردم دیدہ : ص ۵۷ -

۴۴۔ ایضاً : ص ۵۷ ، ۵۸ ۔

۴۵۔ دستور الفصاحت : سید احمد علی یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۱۵ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ع ۔

۴۶۔ تذکرہ ریختہ گویاں : سید فتح علی حسینی گردیزی ، ص ۷ ، انجمن ترق اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع ۔

۴۷۔ مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، ص ۷ ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع ۔

۴۸۔ مراۃ الاصطلاح لکھتے وقت مخلص ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ع میں اپنی عمر ۴۵ سال بتاتے ہیں جس سے ان کا سال پیدائش ۱۱۱۱ھ/۱۶۹۹ع متعین ہوتا ہے ۔
دیباچہ سفر نامۂ مخلص : ڈاکٹر سید اظہر علی ، ص ۷ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۶ع ۔
نشتر عشق (قلمی) : حسین قلی خاں ، جلد دوم ، ورق ۳۲ ب ، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں سالِ وفات ۱۱۶۴ھ درج ہے اور الفاظ یہ ہیں :
"وفات مخلص بعارضہ نفث الدم در سنہ یک ہزار و یک صد و شصت و چہار واقع شد ۔"

۴۹۔ سفرنامۂ مخلص : ص ۷ (دیباچہ) ۔

۵۰۔ ایضاً : ص ۲۰ ۔ ۵۱۔ ایضاً : ص ۲۴ ۔

۵۲ ، ۵۳۔ مجمع النفائس : آرزو (قلمی) ورق ۳۳۹ ب ، قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان ۔

۵۴۔ سفینۂ خوشگو : ص ۳۳۳ ۔ ۵۵۔ مجمع النفائس : ورق ۳۳۹ ب ۔

۵۶۔ چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۲۸۵ ، انجمن ترق اُردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ع ۔

۵۷۔ ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۱۱۷ ، مجلس ترق ادب لاہور ۱۹۶۷ع ۔

۵۸۔ سفرنامۂ مخلص : دیباچہ ص ۴۰ ۔

۵۹۔ سفرنامۂ مخلص : (دیباچہ) ص ۴۴ ۔

۶۰۔ اقتباس وقائع بدائع ، مرتبہ مولوی محمد شفیع ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ، شمارہ نومبر ۱۹۴۱ع تا نومبر ۱۹۵۰ع ۔

۶۱۔ سفینۂ خوشگو : ص ۳۳۳ ۔

۶۲۔ آنند رام مخلص کے اُردو شعر : امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۵۰ - ۵۹ ،

معاصر حصہ اول ، پٹنہ ، بہار ۔

٦٣- مجموعۂ نغز : ص ١١۴ ، ١١٥ ۔

٦۴- گلشن ہند : ص ٦۴ ۔

٦٥- تذکرۂ آثار الشعرائے ہنود : منشی دیبی پرشاد بشاش ، حصہ دوم ، ص ٢٢ ، مطبع رضوی دہلی ١٨٨٥ع ۔

٦٦- ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ١٦۴ ، مجلس ترقی ادب لاہور ١٩٦۷ع ۔

٦۷- مرقع دہلی : درگاہ قلی خان (مقدمہ) ص ١١ و ٥٣ ۔ مطبع و سنہ ندارد ۔

٦٨- ایضاً : ص ٨٠ ۔ ٦٩- ایضاً : ص ٥٠ ۔

۷٠- ایضاً (مقدمہ) ، ص ٥١ ۔

۷١- ایضاً : ص ٥٥ ۔ ۷٢- ایضاً : ص ٦٠ ۔

۷٣- گل عجائب : اسد خاں تمنا اورنگ آبادی ، ص ٥١ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ١٩٣٦ع ۔

۷۴- آزاد بلگرامی : عبدالرزاق قریشی ، ص ٦٥ ، معارف ١ جلد ٨٩ ، اعظم گڑھ ، جنوری ١٩٦٢ع ۔ ''آہ غلام علی آزاد'' سے سالِ وفات برآمد ہوتا ہے ، ص ٣٥ ۔

۷٥- ''ترجمہ خود را در کتب تصنیف و تالیف تفصیلاً مرقوم ساختہ و درمیان احوال و کسب کمال خود خوب پرداختہ'' ۔ گل عجائب : اسد اللہ خان تمنا اورنگ آبادی ، ص ٣ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ١٩٣٦ع ۔

۷٦- ایضاً : ص ٣ ۔

۷۷- مجمع النفائس (قلمی) ، ص ٩ ، مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان ۔

۷٨- مردم دیده : ص ٣۴ ۔ ۷٩- ایضاً : ص ٣٥ ۔

٨٠- جلوۂ خضر : (جلد اول) ، ص ١٠۷ ، مطبع نور الانوار آره ، ١٣٠٢ھ ۔

٨١- حیات جلیل (حصہ دوم) : سید مقبول احمد صمدانی ، ص ١۷٥ ، ١۷٦ ، ناشر رام نرائن لال الہ آباد ١٩٢٩ع ۔

٨٢- عقدِ ثریا : ص ٩ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ، ١٩٣۴ع ۔

٨٣- ارسطو سے ایلیٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، (طبع دوم) ، ص ٢٢٢ ، نیشنل بک فاؤنڈیشن کراچی ١٩۷٥ع ۔

٨۴- ایضاً : ص ٢٣٠ ۔

٨٥- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ٩۴ ، نظامی پریس بدایوں ١٩٢٢ع ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۴۸ ”این فن بے اعتبار را کہ ما اختیار کردہ ایم اعتبار دادہ ۔“

ص ۱۴۸ ”ہمہ استادان مضبوط فن ریختہ ہم شاگردان آن بزرگوارند ۔“

ص ۱۵۲ ”لغات مندرجہ این کتاب دو قسم است ۔ قسم اول الفاظیست کہ معنی آن مشکل بود و اکثر اہل ہند برآن اطلاع نداشتند ۔ قسم دوم لغاتیکہ معنی آن اگرچہ معروف و معلوم بود لیکن در صحیح بودن آن از روزمرہ فصحائے اہل زبان بعضے را تردد بہم رسیدہ . . . چون برخے از فارسی گویان ہند را تصرف گونہ در زبان فارسی بسبب اختلاط زبان ہندی دست و دادہ آوردن . . . پس ای نسخہ مفید ست مر فارسی گویان ہند را نہ زبان دانان ایران و توران ۔“

ص ۱۵۴ ”اسمائے غیر مشہور و اشیائے موفورہ و الفاظ غیر مانوسہ معانی بین الانام مذکورہ را بہ عبارات واضحہ و اشارات لائحہ بیان نماید تا فائدہ آن عام و نفع آن تام باشد ۔“

ص ۱۵۵ ”یکے از فضلائے کامگار و علمائے نامدار ہندوستان جنت نشان کتاب در فن لغت تالیف نمودہ مسمیٰ بہ غرائب اللغات و لغات ہندی کہ فارسی یا عربی یا ترکی آن زبان زد اہل دیار کمتر بود در آن با معانی آن مرقوم فرمودہ چون در بیان معانی الفاظ تساہلے یا مقمے بہ نظر آمد ، لہذا نسخہ دریں باب بقلم آوردہ ، جائیکہ سہو و خطائے معلوم گرد اشارت بدان نمودہ و نیز آنچہ بہ تتبع ناقص ای کمال دوست درآمد برآن افزود ۔“

ص ۱۵۶ ”در رسالہ منظومہ امیر خسرو چھرا بہ معنی استرہ است و در قصبات ہندوستان نیز ہمیں است ۔“

ص ۱۵۶ ”تا الیوم ہیچ کس بہ دریافت توافق زبان ہندی و فارسی با آن ہمہ کثرت اہل لغت چہ فارسی و چہ ہندی و دیگر عقلان بہ ایں فن متہنہ نہ شدہ اند الا فقیر آرزو ۔“

ص ۱۶۰ ”مرتبہ والایش از ریختہ بالاتر است اما گاہ گاہ بہ تقریبے بنا بر

تفنن ِ طبع یک دو بیت از طبع عالیش سر می زد ۔“

ص ۱۶۳ ”دیوان خود را بخدمتش بردم که بنظر تعمق و تامل مطالعہ نموده از حسن و قبحش آگاہی باید بخشید ۔“

ص ۱۶۴ ”بسبب موزونیت طبع بآغاز حال تلاش نظم فارسی می کرد و از سراج الدین علی خان آرزو تخلص اصلاح می گرفت ۔“

ص ۱۶۳ ”میان آبرو و میان مضمون کہ بنائے ریختہ ایشان ریختہ اند استنباط سخن باو دادند و زبان ریختہ ازو گرفتہ اند ۔“

ص ۱۶۵ ”کتاب خانہ حاصل ِ عمر ِ من است ۔“

ص ۱۶۵ ”حسن ِ اخلاق و آدمیت و وفایش تا کجا نوشتہ شد ۔ باعث بودن فقیر ِ آرزو در شاہجہان آباد دہلی اخلاص اوست ۔ از مدت سی و سہ سال تا الیوم سررشتہ کمال محبت و مودت را از دست ندادہ ۔“

ص ۱۶۵ ”شاعرے معنی تلاش خوش زبانی مثل او دریں جزو زمان کمیاب است ۔“

ص ۱۶۵ ”در فن شعر و انشا کتب متعددہ دارد ۔“

ص ۱۶۵ ”شعر فارسیش کہ خیلے عزوبت دارد برالسنہ عوام و خواص جاری است ۔“

ص ۱۶۶ ”بخوبی آں ہیچ دیباچہ بنظری نیامدہ ۔“

ص ۱۶۶ ”اشعار ریختہ کہ گاہے بنا بر تفریح طبع گفتہ می شود ۔“

ص ۱۶۸ ”خاکسار بے اعتبار بہارکہ ایں نیازمند را از بدو ِ شعور تا ایں زمان کہ سال پنجاہ و سوم از عمر طبعی است ۔“

ص ۱۷۱ ”از سوانح نادر شاہی مزاج پادشاہ دین پناہ از استماع ساز و نوا انحراف ورزیدہ و ارباب ِ نغمہ را یک قلم موقوف گردیدہ ۔“

ص ۱۷۴ ”اشعاریکہ از دیوان فصیح البیان او التقاط و اقتباس یافتہ ، برنظارگیان ِ ایں سیرگاہ چنیں عرض می شود ۔“

ص ۱۷۵ ”ما قصیدہ عربی و یک غزل ہندوی جوابے فرستادہ ۔“

ص ۱۷۳	''سابق از کمال شوق ہندوی جوابے فرستادہ ۔''
ص ۱۷۳	''روزے بخانہ خان مغفور آرزوئے مرحوم اتفاق افتاد ۔ در بیان ایام ہندوی ایشان مع سہ جزو نقل برداشت و در نسخہ مسمی بہ ''انتخاب حاکم'' مرقوم نمود ۔''
ص ۱۷۳	''عریش بر فنون دیگر ترجیح دارد ۔ تصانیف او بہ لغت عرب تا بہ یمن رسیدہ و مقبول فصحا و بلغا گردیدہ ۔''
ص ۱۷۶	''این ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختۂ خود بکار برد ۔''

● ● ●

فصل سوم

پہلا باب

ولی دکنی کے اثرات ، تخلیقی رویے

شاعری کی پہلی تحریک : ایہام گوئی

ولی دکنی کا دیوان جعفر زٹلی کی وفات کے سات سال بعد ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع میں دلّی پہنچا اور ایسا مقبول ہوا کہ اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہوگئے ۔[1] اس دیوان کو دیکھ کر شمال کے شعرا میں یہ ولولہ پیدا ہوا کہ وہ بھی ایسی ہی شاعری اور ایسا ہی دیوان مرتب کریں ۔ اس سے پہلے شمال والوں نے فارسی انداز سے مرتب کیا ہوا دیوانِ اردو نہیں دیکھا تھا ۔ ولی کا دیوان ان کے سامنے پہلا باقاعدہ اردو دیوان تھا جیسا کہ حاتم کے بیان سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ ”جس شخص نے اس فن میں سب سے پہلے دیوان مرتب کیا وہ (ولی) تھا ۔“[2] اس دیوان کی غزلیں تو اردو میں تھیں لیکن مزاج ، آہنگ ، تراکیب و بندش اور مضامین کے اعتبار سے وہ فارسی غزلوں کی طرح تھیں ۔ اس دیوان میں ، فارسی شعرا کے دواوین کی طرح ، حقیقی جذبات و احساسات کی ترجمانی بھی تھی ، فلسفہ و تصوف ، حسن و عشق بھی تھا اور زندگی کے عام تجربات و مشاہدات بھی ۔ اس میں مسلماتِ شاعری بھی وہی تھے جن کی اس دور کے شعرا نے تعلیم پائی تھی اور جن کے وہ عادی تھے ۔ اس کلام کو دیکھ کر نئے شعرا کو یوں محسوس ہوا کہ یہی وہ شاعری ہے جس کی انھیں تلاش تھی اور یہ کہ وہ خود بھی ایسی ہی شاعری کر سکتے ہیں کیونکہ یہ شاعری فارسی کے بجائے اردو میں تھی ۔ دیوان ولی نے ان کی جہت متعین کر کے تخلیقی قوتوں کو ایک کھلا راستہ دکھا دیا ۔ دیوان ولی کا یہ اثر بر عظیم کے سارے اردو شعرا پر پڑا اور دیوانِ ولی سب کے لیے ایک نمونہ بن گیا ۔ دکن میں سراج اورنگ آبادی ، داؤد اورنگ آبادی ، فقیر اللہ آزاد ، شاہ قاسم علی قاسم اور شاہ تراب وغیرہ اسی رنگِ سخن کی پیروی کر کے اس پر فخر کر رہے ہیں ۔ گجرات میں اشرف ، ثناءاللہ ثنا ، رضی ، عبدالولی عزلت ، پنجاب میں

شاہ مراد[۳]، سندھ میں میر محمود صابر، دہلی میں آبرو، ناجی، مضمون، حاتم، یکرنگ اور فائز وغیرہ دیوان ولی کو آنکھوں کا سرمہ بنائے ہوئے ہیں۔ ولی دکنی کے اس اثر کا اظہار و اعتراف عام طور پر اس دور کے شعرا نے اپنے کلام میں کیا ہے۔ یہ چند اشعار دیکھیے جن سے اس اعترافِ اثر کا کچھ اندازہ ہو سکے گا:

تجھ مثال اے سراج بعد ولی
کوئی صاحب سخن نہیں دیکھا
(سراج اورنگ آبادی)

کہتے ہیں سب اہل سخن اس شعر کوں سن کر
تجھ طبع میں داؤد ولی کا اثر آیا
(داؤد اورنگ آبادی)

حق نے بعد از ولی مجھے داؤد
صوبۂ شاعری بحال کیا
(داؤد اورنگ آبادی)

علی کی ہے قسم سن شعر تیرا
کہے عالم ولی ثانی یہی ہے
(داؤد اورنگ آبادی)

سن ریختہ ولی کا، دل خوش ہوا ہے صابر
حقا ز فکر روشن ہے الوری کے مانند (میر محمود صابر)
گر ریختہ ولی کا لبریز ہے شکر سوں
مضمونِ شعر صابر قند و شکر تری ہے (میر محمود صابر)
آبرو شعر ہے ترا اعجاز
گو ولی کا سخن کرامت ہے (آبرو)
ولی ریختے بیچ استاد ہے
کہے آبرو کیونکہ اس کا جواب (آبرو)
و لیکن تتبع میں کہنا سخن
کرے فیض سوں فکر میں کامیاب (آبرو)
حاتم یہ فن شعر میں کچھ تو بھی کم نہیں
لیکن ولی ولی ہے جہاں میں سخن کے بیچ (حاتم)

ہے جب سوں شعر تیرا شعر ولی سے ہم رنگ
اشرف ترے سخن کی نت آرزو ہے دل میں (اشرف گجراتی)
ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی ریختہ بولیا
سخن ہے مبتذل جگ میں زبانِ اصفہانی کا (اشرف گجراتی)
جو قبرستاں میں کوئی شعر ناجی کا پڑھے جاکر
کفن کو چاک کر کر آفریں کہتا ولی نکلے (ناجی)
پروانہ جل تراب ہوا سو عجب ہے کیا
روشن سراج دل سوں ولی کا سخن ہوا (شاہ تراب)

ہر بڑے شاعر کی طرح دیوان ولی میں بھی بہت سے رنگ موجود تھے۔ ہر شاعر نے، اپنی پسند کے مطابق، ولی کی شاعری سے اپنا محبوب رنگ چن لیا۔ آبرو، مضمون، ناجی اور حاتم نے فارسی شعرائے متاخرین کی مروجہ روایت کے زیر اثر، جس میں ایہام گوئی نمایاں میلان کا درجہ رکھتی تھی، دیوان ولی سے متاثر ہو کر اپنی شاعری کی بنیاد ایہام گوئی پر رکھی۔ یہ طرزِ شاعری، چونکہ تقاضائے وقت کے مطابق اور اس دور کے مزاج کا حامل تھا، اتنا مقبول ہوا کہ بر عظیم کے سب چھوٹے بڑے شاعروں کا پسندیدہ طرز بن گیا۔ یہ بات ذرا دیر کو حیرت میں ضرور ڈالتی ہے کہ ایہام گوئی، ولی کا بنیادی رنگِ سخن نہ ہونے کے باوجود، کیسے شمال میں ریختہ کے عام رواج کے ساتھ، ایک غالب رجحان کی شکل اختیار کر گئی۔ یہ نظامِ قدرت ہے کہ موسم اور زمین کے مطابق فصل اُگتی ہے۔ گرمی کی فصل سردی میں اور سردی کی فصل گرمی میں پیدا نہیں ہو سکتی۔ اسی طرح جو تہذیبی موسم اور معاشرتی زمین، شمال میں موجود تھی اس میں ایہام گوئی کے رجحان کا پروان چڑھنا ایک فطری عمل تھا۔

یہ دور بر عظیم کی تاریخ میں ایک انتہائی بحرانی دور تھا۔ پرانی اقدار، جن پر معاشرے کا ڈھانچا قائم تھا، جامد ہو جانے کی وجہ سے بے اثر و بے معنی ہو گئی تھیں اور معاشرے کے باطن اور اس کی روح سے ان کا رشتہ کمزور پڑ گیا تھا۔ عام زندگی میں ان اقدار کی عملی افادیت کی بے اثری نے فرد کے قول و فعل میں تضاد پیدا کر دیا تھا۔ وہ کہتا کچھ تھا، کرتا کچھ تھا۔ معاشرتی رشتے کمزور پڑ گئے تھے، اجتماعی مفاد کا موتی کوڑے کرکٹ میں گم ہو گیا تھا اور شاخوں کا تعلق تنے سے انتہائی کمزور پڑ گیا تھا:

دلی میں دردِ دل کوں کوئی پوچھتا نہیں
مجھ کوں قسم ہے خواجہ قطب کے مزار کی (آبرو)

تیزی کے ساتھ بادشاہ پر بادشاہ بدل رہے تھے اور آنے والے کو خود پتا نہیں تھا کہ اس کی بادشاہت کتنے دن قائم رہے گی ۔ جب حکمران خود بے یقینی کا شکار ہو جائے تو ملکی انتظام اور قوم سے اس کے فلاحی رشتے منقطع ہو جاتے ہیں ۔ ایرانی و تورانی امرا ، ملک و قوم سے بے نیاز ہو کر ، اپنے ذاتی مفاد کے لیے ایک دوسرے سے دست و گریباں تھے ۔ سعادت خاں برہان الملک نے امیر الامرائی کا عہدہ حاصل کرنے کے لیے ، جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں ، واپس جاتے ہوئے نادر شاہ کو دلی بلا کر وہ قتلِ عام کرایا جس کی تلخ یادوں کا خون آج بھی تاریخ کے حافظے میں محفوظ ہے ۔

آدمی درکار نئیں سرکار میں حیوان ڈھونڈھ
کون بوجھے یاں سپاہی کے تئیں گھوڑا نہیں (آبرو)

اس دور میں ہر چیز اپنی جگہ سے ہٹ گئی تھی ۔ امراء ، اکابرین اور خود بادشاہ ساری معاشرتی و اخلاق برائیوں میں ملوث تھے ۔ ہر شخص اسرافِ بے جا کی بیماری میں مبتلا اپنے کھوکھلے پن کو چھپانے کے لیے ظاہری نمائش پر زور دے رہا تھا ۔ اس کا ظاہر اس کے باطن سے مختلف تھا ۔ ثنویت کا تضاد فرد کو اندر ہی اندر گھن کی طرح کھا رہا تھا ۔ سارے معاشرے کو ہر چیز اور ہر بات کے دو رخ اور دو معنی نظر آ رہے تھے ۔ وہی چیز اور وہی بات کامیاب تھی جس کے دو رخ تھے ۔ اسی تہذیبی ، معاشرتی اور سیاسی ماحول میں ، فارسی شعرائے متاخرین کی طرح ، نئے اُردو شعرا بھی ایہام گوئی کی طرف متوجہ ہوئے اور دیکھتے ہی دیکھتے یہ رنگِ سخن اتنا مقبول ہوا کہ اُردو شاعری کی ”پہلی ادبی تحریک“ بن گیا ۔ ایہام گوئی کی بنیاد ”معنی یابی و تلاشِ مضمون تازہ“ پر رکھی گئی تھی اور اس میں یہ چھپی ہوئی خواہش بھی شامل تھی کہ وہ معنی ، جو زندگی میں باقی نہیں رہے تھے ، انہیں شاعری میں تلاش کیا جائے ۔

اس تہذیب کے مزاج کا ایک پہلو یہ بھی تھا کہ یہ گھر سے باہر گلی کوچوں میں نکل آئی تھی اور اپنا اظہار بازاروں ، میلوں ٹھیلوں ، عُرسوں اور ہاؤ ہو اور ناؤ نوش کی محفلوں میں کر رہی تھی ۔ بیوی گھر کی چار دیواری میں بند تھی اور طوائف کے کوٹھے کھلے تھے جہاں راگ رنگ کی محفلیں جمتیں ، مے نوشی سے کیف و سرور کو مصنوعی طور پر پیدا کیا جاتا اور طوائف کے کھلے جسم ، ناز و ادا اور لٹک مٹک سے جنسی جذبات برانگیختہ کیے جاتے ۔ فقرے بازی ، ضلع جُگت ، لطیفوں اور پھبتیوں سے جام زندگی میں مزا پیدا کیا جاتا ۔ ایہام ، رعایتِ لفظی اور ذو معنی الفاظ اس ماحول اور ان محفلوں

میں زیادہ مزا دیتے ۔ جو اس فن میں جتنا طاق ہوتا اتنا ہی کامیاب ہوتا ۔ عمدۃ الملک امیر خان انجام کی کامیابی کا بھی یہی راز تھا ۔ ایہام گوئی اسی تہذیبی فضا کی کوکھ سے پیدا ہوئی اور محمد شاہی دور سے پوری طرح ہم آہنگ ہو گئی ۔ اس دور کی ساری زندگی خود ایہام کا درجہ رکھتی تھی ۔ ہر چیز اور ہر عمل کے دو معنی ہوگئے تھے ۔ مثلاً بادشاہ اب بھی موجود تھا لیکن بادشاہ وہ بادشاہ نہیں رہا تھا جو کبھی اکبر ، جہانگیر ، شاہ جہان اور اورنگ زیب تھا ۔ پہلے بادشاہ انتظامی امور اور میدانِ کارزار سے تھک کر کچھ وقت تفریح میں گزارنے کے لیے دادِ عیش ضرور دیتا تھا لیکن وہ صرف عیاش نہیں تھا ۔ اس کے عیش اور ذمہ داری میں ایک توازن قائم تھا ، لیکن اس دور میں بادشاہ اور عیاش ایک ہی تصویر کے دو رخ تھے ۔ اسی طرح امراء کا کارِ منصبی بھی وہ نہیں رہا تھا ۔ تلوار باندھنا امراء کے لیے ضروری تھا تا کہ وقتِ نبرد اسے استعمال کرسکیں ۔ اب زرنگار تلواریں نیام میں رکھی جاتی تھیں تا کہ انھیں دیکھ کر امیر کے منصب کا تعین کیا جا سکے ۔ اب تلوار صرف دکھاوے کی چیز بن گئی تھی ۔ سپاہی بانکا بن گیا تھا جس کی زبان میں تلوار کی کاٹ آ گئی تھی ۔ عیش پرستی اس تہذیب کا عام رویہ تھا ۔ یہ عام مشاہدہ ہے کہ جب فرد عیش پرستی کی دنیا میں داخل ہوتا ہے تو وہ ایسے موقعوں پر اشارے اور کنائے استعمال کرتا ہے ۔ وہ اپنے دل کی بات چھپانا بھی چاہتا ہے اور اس کا اظہار بھی کرنا چاہتا ہے ۔ اس کے لیے وہ ذو معنی الفاظ استعمال کرتا ہے جس سے جاننے والے پر تو انکشاف ہو جائے لیکن دوسروں سے وہ بات چھپی بھی رہے ۔ عشق و عاشقی کے سلسلے میں تو ایسی زبان اور بھی ضروری ہو جاتی ہے ۔ ایہام گوئی اس معاشرے کی اسی لیے معاشرتی و تہذیبی ضرورت تھی ۔

ایہام کی نوعیت یہ ہے کہ شاعر پورے شعر یا اس کے جزو سے دو معنی پیدا کرتا ہے یا پھر ایک ذو معنی لفظ کے استعمال سے دو مطالب بہم پہنچاتا ہے ۔ یہ دونوں صورتیں صنائع میں داخل ہیں ۔ اول الذکر کو ادماج اور آخر الذکر کو ایہام کہتے ہیں ۔ ایہام کے معنی یہ ہیں کہ وہ لفظ ذو معنی ہو جس پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے اور ان دونوں معنی میں سے ایک معنی قریب ہوں اور دوسرے بعید ۔ اپنے شعر میں شاعر کی مراد معنی بعید سے ہو قریب سے نہیں ۔ یہ بات واضح رہے کہ ایہام میں شعر کا مطلب ایک ہی ہوتا ہے دو نہیں ہوتے ۔ وہ لوگ جو ایہام کا رشتہ سنسکرت کے ”سلیش“[۴] سے جوڑتے ہیں ، بھول جاتے ہیں کہ سلیش اور ایہام میں بنیادی فرق یہی ہے کہ سلیش میں ایک شعر کے تین

تین چار چار معنی ہوتے ہیں جبکہ ایہام میں صرف ایک معنی ہوتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ایہام کا شعر پڑھ کر ذہن دونوں معنوں کی طرف جاتا ہے لیکن جلد ہی ایک معنی کو تلاش کر لیتا ہے اور اسی تلاش کے عمل سے وہ شعر سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ اس دور کے ایہام گویوں نے عام طور پر لفظوں ہی سے ایہام پیدا کیا ہے۔ دوہے میں، جو اپ بھرنش کی قدیم ترین صنف شاعری ہے، عام طور پر یہی صورت ملتی ہے۔ اس کا اثر بھی اس دور کی شاعری نے قبول کیا ہے۔

صنائع اگر شعر میں اعتدال کے ساتھ استعمال کیے جائیں تو شاعری میں اثر انگیزی بڑھ جاتی ہے۔ ''صنائع اس وقت زیادہ موثر ہوں گے جب اس بات کا پتا نہ چلے کہ یہ صنائع ہیں۔''[۵] اس دور میں جب ایہام گوئی کا رواج شروع ہوا تو ہر شاعر اسی کوشش میں لگ گیا کہ وہ ایہام گوئی میں ایک دوسرے سے بازی لے جائے۔ اعتدال، جو اس معاشرے کا مزاج نہیں تھا، ایہام گوئی میں بھی باقی نہ رہا اور تلاشِ ایہام میں مبتذل و بازاری مضامین شاعری میں در آئے اور ایہام کی یہ خوبصورتی:

مجھے ان کہنہ افلاکوں میں رہنا خوش نہیں آتا
بنایا اپنے دل کا ہم نے اور ہی ایک نو محلا (آبرو)

اِس پست سطح پر آ گئی:

دکھنی پسر کے زخم حائل کوں سر کتا
بولا کہ میں کُتا ہوں ترا اور گلے پٹا (آبرو)

نان جو بھیجے تو میدا ظلم کا مت رکھ روا
حشر میں ظالم کا آئینہ ہے دوزخ کا توا (تاجی)

اور اس کی وجہ یہ تھی کہ ہر شعر میں ایہام لانے کی کوشش کی وجہ سے اعتدال کا سرا ان کے ہاتھ سے چھوٹ گیا تھا۔

صنعتِ ایہام ایسی کوئی قابلِ ملامت چیز نہیں ہے۔ تہذیب یافتہ درباروں میں ایہام تہذیب و شائستگی کی علامت اور بات کو کھل کر کہنے کے بجائے مُکتّھم میں بیان کرنے کا پسندیدہ طریقہ سمجھا جاتا رہا ہے۔ انگلستان میں ملکہ ایلزبتھ کے دربار میں ایہام کا بہت زور تھا۔ اس دور کے شاعر اور ڈرامہ نگار اس صنعت کو عام طور پر استعمال کرتے تھے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں میں ایہام (PUN) کثرت سے استعمال ہوا ہے۔ یہ رجحان، محمد شاہی دور کی طرح، جب وہاں بھی بہت بڑھ گیا تو آئندہ دور میں، مرزا مظہر جانجاں کی طرح، ڈاکٹر جونسن نے اس کے خلاف مہم چلائی اور اسے مبتذل کہہ کر رد کر دیا۔ فرانس

میں لوئی چہاردہم کے عہد میں بھی ایہام کا عام رواج تھا۔ ادبیاتِ عالم کی تاریخ بتاتی ہے کہ جب ایک رجحان کثرتِ استعمال سے پامال ہو جاتا ہے تو نئی نسلیں نئے رجحانات کی تلاش میں اس رجحان کو مبتذل کہہ کر رد کر دیتی ہیں۔ یہی صورت محمد شاہ کے آخری دور میں بھی پیش آئی، ورنہ ایہام بھی ایک ایسی ہی صنعتِ شعر ہے جیسی مراعاۃ النظیر، حسن تعلیل اور مبالغہ وغیرہ ہیں۔ جہاں ایہام سلیقے سے استعمال ہوا ہے وہاں الفاظ کی ترتیب سے معنی میں تہ داری پیدا ہو گئی ہے۔ ایہام گو شعرا الفاظ کو ہنرمندی کے ساتھ استعمال کر کے الفاظ کی لفظی و معنوی مناسبتوں سے ایک معنوی ربط اور موسیقیانہ آہنگ پیدا کرتے ہیں۔ اکثر اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں خوبصورت نقش اُبھرتا ہے۔ یہ فن زر دوزی اور در و دیوار پر پھول پتیاں بنانے کے فن سے قریبی مناسبت رکھتا ہے۔ جیسے نقش و نگار کا فن آرٹ کے درجے سے گرکر محض دستکاری (Craft) کے درجے پر آ گیا تھا اسی طرح شاعری میں لفظوں سے معنی کے نقش بنانے کا عمل بھی ”دستکاری“ کی سطح پر آ کر زوال پذیر ہوگیا۔ شاعر فطری طور پر آہنگ اور مناسبتیں تلاش کرتا ہے۔ عظیم شاعری میں الفاظ کے اسی تخلیقی عمل سے ایک ہم آہنگی پیدا کی جاتی ہے جس سے معنی آفرینی اور اس کے اظہار میں مدد ملتی ہے۔ ع: ”از جان و جہان بگزر تا جانِ جہان بینی“ میں مولانا روم نے جان و جہان اور جانِ جہان میں لفظوں کے اُلٹ پھیر سے معنی پیدا کرکے اس حقیقت کا اظہار کیا ہے جو تصوف کی جان ہے۔

ایہام گوئی اتنا آسان فن نہیں ہے جتنا بظاہر نظر آتا ہے۔ ایک طرف مضمون پیدا کرنا اور دوسری طرف اس مضمون کے لیے ایک ایسا لفظ تلاش کرنا جس سے شعر کے مفہوم کو دوہری سطح پر معنی کے رشتے میں پرویا جاسکے، آسان بات نہیں ہے۔ اس کے لیے علم، ہنر، مشق اور سنجیدہ کاوش کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ سنجیدگی، اپنے معنوی ابتذال کے باوجود، ہمیں ہر ایہام گو شاعر کے ہاں نظر آتی ہے۔ صنعت ایہام میں چند ایسی خوبیاں ہیں کہ اوسط درجے کے مذاق کے لوگ بھی شعر سے متاثر و لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ ایہام گویوں کے ہاں لفظِ تازہ کی تلاش سے نہ صرف زبان میں الفاظ و مرکبات کی تعداد بڑھی بلکہ اُردو شاعری کا ایک مخصوص لہجہ بھی تشکیل پانے لگا جو فارسی سے متاثر ہونے کے باوجود اس سے الگ اور ممتاز تھا۔ ایہام گویوں کی اس کوشش سے سینکڑوں ہندوی و مقامی الفاظ اس طور پر استعمال ہوئے کہ اُردو زبان کا جزو بن گئے۔ نہ صرف الفاظ بلکہ ہندی شاعری کے مضامین، خیالات اور اس کے امکانات بھی اُردو شاعری کے

تصرّف میں آ گئے ۔ ایہام گوئی شاعری و زبان کا ایک فطری طرز ہے لیکن جب اس دور کے شعرا نے اصولِ شعر کے طور پر اسے کثرت سے استعمال کیا تو یہ طرز پامال ہو کر مبتذل ہو گیا اور نئی نسل کے شعرا نئے رجحانات کی تلاش میں ”تازہ گوئی“ کی طرف چلے گئے ۔ اس کے علاوہ ایک وجہ اور بھی ہوئی کہ نادر شاہ کے حملے اور قتلِ عام کے بعد اس معاشرے کا انداز فکر اور رویہ بھی بدل گیا تھا ۔ خود محمد شاہ ، جو اپنی رنگ رلیوں کی وجہ سے رنگیلا کہلاتا تھا ، فقیروں کی صحبت میں بیٹھنے لگا۔[۶] فقیروں کی صحبت میں بیٹھنا اس بات کا اشارہ تھا کہ ہوا کا رخ بدل گیا ہے ۔ ہوا کا رخ بدلنے سے یہ رجحان بھی اپنے تہذیبی سوتوں سے کٹ کر تیزی سے مُردہ ہونے لگا ۔

اس دور کا دوسرا قابل ذکر رویہ ”عشق“ ہے ۔ اس عشق کا تعلق کسی گہری روحانی واردات کی باطنی کیفیت سے نہیں ہے بلکہ دوسرے معاشرتی عوامل کی طرح اس کا سارا زور ظاہر پرستی پر ہے ۔ اسی لیے محمد شاہی دور کی شاعری میں کسی گہرے باطنی تجربے سے پیدا ہونے والے سوز و گداز کا پتا نہیں چلتا ۔ یہ عشق چلتا پھرتا عشق ہے ۔ کسی عورت کو دیکھا ، اور یہ عورت عام طور پر طوائف ہے جسے مال و دولت سے حاصل کیا جا سکتا ہے ، چند روز اس کے عشق میں مبتلا رہے ، آہیں بھریں ، گھر در کے چکر کاٹے ، اس کے ملنے والوں سے ملے اور جب وصال نصیب ہوا تو کچھ عرصے کے بعد عشق کا خمار بھی اتر گیا اور اب عاشق نئے عشق کے لیے پھر سے تیار ہو گیا ۔ اسی لیے اس دور میں عاشق بھی ہر جائی ہے اور معشوق بھی ۔ دونوں ذرا دیر کو ، دیوار پر قطار میں چڑھنے اترنے والی چیونٹیوں کی طرح ، ملتے ہیں اور پھر جدا ہو جاتے ہیں ۔ یہ دور اور اس کا عشق مزے لینے اور گل چھرّے اڑانے کا دور ہے ۔ اس عشق میں جسم کو چھو کر گرمی پیدا کرنے اور زیست کے مزے لینے کی شدید خواہش ملتی ہے ۔ گالی بھی اسی لیے مزا دیتی ہے ۔ آبرو کے یہ شعر اس دور کے تصورِ عشق کی ترجمانی کرتے ہیں :

ہنس ہاتھ کا پکڑنا کیا سحر ہے پیارے
پھونکا ہے تم نے منتر گویا کہ ہم کوں چُھو کر
لگے ہے شیریں اس کو ساری اپنی عمر کی تلخی
مزہ پایا ہے جن عاشق نیں تیرے من کے گالی کا

اس عشق میں ، جو محض جسم کی آگ بجھانے کی خواہش کا شریفانہ نام ہے ، عیش و طرب اور جوش و مستی شامل ہے جس کو آسودہ کرنے کے لیے ایک

سے ایک طرح دار رنڈی ، نک سک سے درست لونڈے اور عاشقوں کا قتل عام کرنے والے ہیجڑے موجود ہیں ۔ ان کے علاوہ بانکے ہیں ، چھبیلے ہیں ، چھل چھبیلے ہیں ، نظر باز ہیں جن سے سارا معاشرہ مزا لے رہا ہے ۔ یہ ساری تہذیب مزے لینے کی خواہش میں مبتلا ہے ۔ یہ مزا گھر میں نہیں بازار میں ملتا ہے جہاں ایک طرف طوائف ہے اور دوسری طرف امرد ہیں :

مل گیا تھا باغ میں معشوق اک نک دار سا
رنگ و رو میں پھول کی مانند ، سج میں خار سا (آبرو)

اس تہذیب کے باطن میں گھوپ اندھیرا ہے ۔ ظاہر بھی تاریک ہے ۔ باطن میں روشنی پیدا کرنا بڑی جاندار اور صحت مند تہذیبوں کا کام ہے ، اس لیے یہ تہذیب ہردم ”چراغاں“ سے اپنی آنکھوں کو خیرہ کرنے میں مصروف ہے ۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ عرس کے موقع پر ، مذہبی تقاریب پر مزاروں کو بقعۂ نور بنایا جا رہا ہے ۔ گلی کوچے روشن کیے جا رہے ہیں ۔ ”مرقع دہلی“ کے حوالے سے اس کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں ۔ مزا اپنے میں یہ تہذیب اتنی دیوانی ہو گئی ہے کہ مزاروں کو بھی شراب ناب سے غسل دیا جا رہا ہے ۔ اس کے عشق میں ، شراب نوشی میں ، عرسوں اور میلے ٹھیلوں میں ، ہاؤ ہو میں ، ضلع جگت اور اور ایہام میں ”مزا“ لے کر اپنی تقدیر کو بھلانے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے ۔ اس بے فکری میں ، جو ہمیں اس معاشرے میں نظر آتی ہے ، بنیادی طور پر فکر سے نظریں چرانے کی چھپی ہوئی خواہش اپنا کام کر رہی ہے ۔ ”بابر بعیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست“ اس تہذیب کا مزاج ہے ۔ محمد شاہ کو جب نادر شاہ کے دلی میں داخل ہونے کی خبر ملتی ہے تو یہ کہتے ہوئے کہ ”این دفتر بے معنی غرق مئے ناب اولیٰ“ قاصد کے ہاتھ سے پروانہ لے کر اسے شراب میں ڈبو دیتا ہے ۔ یہ حقیقت سے آنکھیں نہ ملانے اور فکر کو بے فکری میں ڈبونے کا نفسیاتی اظہار ہے ۔ یہی مزاج اس دور کے عشق میں بھی موجود ہے اور یہی انداز عشق اس کی موسیقی میں ، اس کے مذہب اور رسوم مذہب میں ، میلے ٹھیلوں اور اس کی شاعری میں ظاہر ہو رہا ہے ۔ عاشق کا مزاج یہ ہے کہ اگر معشوق ہاتھ نہیں آیا تو زیادہ سے زیادہ یہی نقصان ہوا کہ معشوق کی گلی میں دوچار چکر لگانے کی محنت اکارت گئی ۔ آبرو چونکہ اس تہذیب کا نمائندہ شاعر ہے اس لیے اس کے ہاں اس عشق کی ساری صورتیں سامنے آتی ہیں :

عاشق کا کیا گیا جو گیا بوالہوس نیں شوق
دن چار تجھ گلی منیں آ کر بھٹک گیا

شمشیر کھینچ جب کہ چلا بوالہوس کی اور
تب چھوڑ آبرو کوں گلی سیں سٹک گیا

معشوق بھی عاشقوں کے ہجوم میں گھرا ہوا ہے اسی لیے اسے ایسے کرتب کرنے پڑتے ہیں کہ جان بچی رہے ع ”تیری جو بات ہے اے حکمتی سو فن سے خالی نہیں“ - یہاں عشق کے بالکل وہی معنی ہیں جو آج کل مغرب میں love کے ہیں جو یکسر جنسی و جسمانی ہے۔ عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی تک پہنچنے کی بات اس تہذیب میں بے معنی ہے۔ یہ تو جسم کا معاشرہ ہے اور یہی اس کی منزل ہے :

پیار سے ہرگز نہ آیا بر میں وہ نازک خیال
عاشقی کرنا ہمارا سخت بے حاصل ہوا (آبرو)
جو لونڈا پاک ہے سو خوار ہے ٹکڑے کے تئیں عاجز
وہی راجا ہے دلی میں جو عاشق کے تلے پڑ جا (آبرو)
وہ ہے سونا جو ہووے خوب کس میں
وہ ہے دلبر جو ہووے اپنے بس میں (مضمون)

اس تصورِ عشق میں بے ثباتی ، گزرتے وقت کے عارضی ہونے اور مستقبل پر بے یقینی کا احساس موجود ہے۔ اسی لیے یہ معاشرہ یارباشی ، محفل آرائی ، عیش و نشاط ، میلے ٹھیلے ، عورت ، لڑکے ، شراب میں ڈوب کر زیست کا مزا پانے میں لگا ہوا ہے۔ اس دور کی شاعری ، اپنے سے پہلے اور بعد کی شاعری سے اسی لیے مزاج میں بالکل مختلف ہے۔ ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اس دور کے ادب میں کسی صاحبِ کردار ، بہادر یا مردِ میدان کا کہیں ذکر نہیں آتا۔ جعفر زٹلی کے کلیات میں ، سوائے اورنگ زیب عالمگیر کے ، ایک بھی شخصیت ایسی نہیں ہے جو معاشرتی برائیوں میں ملوث نہ ہو۔ ”مرقع دہلی“ میں بھی کسی بہادر یا مدبّر کا ذکر نہیں ملتا جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ دور ایسے افراد سے خالی تھا۔ یہ دور ہند ایرانی تہذیب کے زوال کا نقطۂ عروج تھا۔

اس دور اور اس دور کی شاعری کا ایک اور نمایاں رجحان ”امرد پرستی“ ہے۔ ہندی شاعری میں عورت مرد سے اظہارِ عشق کرتی ہے۔ عربی شاعری میں مرد عورت سے اظہارِ عشق کرتا ہے۔ فارسی شاعری میں مرد اپنے جذباتِ عشق کا اظہار مرد سے کرتا ہے۔ خاقانی ، انوری ، سعدی ، حافظ ، ظہیر فاریابی ، امیر خسرو ، نظیری ، صائب ، کلیم ، بیدل ، ناصر علی ، جلال اسیر ، عبدالغنی قبول سب کے کلام میں اس نوع کے اشعار ملتے ہیں۔ لڑکوں سے عشق کرنا ایران میں عام تھا جس میں عوام و خواص اور شعرا سب ملوث تھے۔ دقیقی کے ذکر میں ”آتشکدہ“

میں لکھا ہے کہ ایک ترکی غلام نے ، جس پر وہ عاشق تھا ، اسے قتل کر دیا تھا۔ [۸] سراج الدین علی خان آرزو نے اپنے تذکرے میں بہت سے فارسی شعرا کے ایسے ہی واقعات لکھے ہیں۔ کلیم سوزنی سمرقندی کے بارے میں لکھا ہے کہ عاشق پیشگی میں مشہور تھا۔ ایک سوزن گر کے لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اسی مناسبت سے سوزنی تخلص اختیار کیا۔ [۹] "ملا" شمسی ہمدانی کو اس کے محبوب ہمایوں نے قتل کر دیا تھا۔ [۱۰] محمد ابراہیم شوکتی جب ہندوستان آیا تو ایک راجپوت لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اس سے حرکتِ ناشائستہ کی درخواست کی۔ لڑکے نے اسے قتل کردیا۔ [۱۱] "ملا" طاہر نائینی شاہ عباس صفوی کے ایک خانہ زاد پر عاشق ہو گیا اور اسے اپنے حجرے میں لے گیا۔ یہ خبر جب بادشاہ کو ملی تو "ملا" طاہر کو بلوایا اور تپتے ہوئے لوہے کو اُٹھا کر "ملا" طاہر کو دیا کہ اسے بوسہ دے۔ اس نے بوسہ دیا تو اس کے لب و دہن جل گئے اور اسی ترتیب سے اس کے دوسرے اعضا بھی جلا دیے۔ بعد میں کسی خواص کے کہنے سے اس کی جان بخش دی۔ [۱۲] رشکی ہمدانی کسی علاقہ بند کے لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اسی سبب سے علاقہ بندی (رسّی بنانے) کا ہنر سیکھا اور اس میں استادی کا درجہ حاصل کیا۔ [۱۳] محمد سعید سرمد ٹھٹھہ کے ابھی چند نامی ایک لڑکے پر عاشق ہو گیا۔ ترکِ دنیا کر کے سنیاسیوں کی مانند مادر زاد برہنہ اپنے معشوق کے دروازے پر جا بیٹھا۔ لڑکے کے باپ نے عشق کی پاکی کے خیال سے اسے اپنے گھر میں جگہ دے دی اور بیٹے کو اس سے ملنے کی اجازت بھی دے دی۔ وہیں سرمد نے ابھی چند کو توریت ، زبور اور دوسرے صحائف کی تعلیم دی۔ [۱۴] امرد پرستی کا یہ رجحان آئندہ دور میں بھی نظر آتا ہے۔ میر اور سودا کی شاعری میں بھی امرد پرستی کی طرف واضح میلان ملتا ہے۔ ناسخ کے دو لونڈوں ، میرزائی اور بانکے بہاری شجاعت ، کے نام سعادت خان ناصر نے اپنے تذکرے میں دیے ہیں۔ [۱۵] آفتاب رائے رسوا کے بارے میں لکھا ہے کہ ولولۂ عشق سے ترکِ ننگ و نام کر کے کوچہ و بازار میں پھرتا تھا اور یہ شعر پڑھتا تھا: [۱۶]

رسوا ہوا ، خراب ہوا ، دربدر ہوا
اس عاشقی کے تکیے میں جس کا گزر ہوا

محمد شاہی دور سے پہلے ہی امرد پرستی کا رجحان عام ہوگیا تھا۔ جعفر زٹلیؔ نے بھی کئی نظموں میں اس کا ذکر کیا ہے :

لونڈے پھریں ہیں گھر بہ گھر کھاویں نوالے تربتر
بھوکے پھریں چاکر نفر ، بیبی برے احوال میں

غرض کہ فارسی و اُردو تذکروں میں اس نوع کی عاشقی کے حوالے عام طور پر ملتے ہیں لیکن محمد شاہی دور امرد پرستی کی مقبولیت کا نقطۂ عروج تھا۔ اس دور میں لڑکوں نے غیر معمولی اہمیت حاصل کر لی تھی۔ ان کو اپنے ساتھ رکھنا اور ان کے پیچھے دیوانہ ہونا ایک عام بات تھی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ لڑکوں سے عشق کی ایک پوری روایت اس دور میں جنم لیتی ہے۔ محمد شاہی دور کے امرائے عظام میں اعظم خاں کا نام بھی آتا ہے۔ وہ اپنی امرد پرستی کی وجہ سے خاص شہرت رکھتا تھا۔ مرزا منّو اس دور کے ایک اور امیر زادے تھے جو فنِ امرد پرستی میں اتنے طاق تھے کہ اکثر امیر زادے اس علم کے ضروری گُر ان سے سیکھتے تھے۔[۱۷] اس دور میں فنِ امرد پرستی نے اتنی ترقی کی کہ نہ صرف استادی شاگردی کے رشتے قائم ہوگئے بلکہ لڑکوں کی سجاوٹ، وضع قطع، آرائش اور حسن و جمال کے طور طریقے بھی مقرر ہوگئے۔ آبرو نے پوری ایک مثنوی ”در موعظۂ آرائشِ معشوق“ کے عنوان سے اس موضوع پر قلم بند کی ہے جس میں بتایا ہے کہ حسن و جمال کو نکھارنے کے لیے لڑکے کو کون کون سے طریقے اختیار کرنے چاہئیں اور اپنی شخصیت کو پُرکشش بنانے کے لیے کون سا لباس اور کیا وضع قطع اختیار کرنی چاہیے۔ یہ مثنوی معاشرے کے مزاج و ضرورت کے عین مطابق تھی اسی لیے بہت مقبول ہوئی۔ عاشقوں نے سر دھنا اور معشوقوں نے حرزِ جان بنا کر گلے سے لگایا۔

اس معاشرے نے امرد پرستی کیوں اختیار کی؟ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ مرد نے عورت کو باہر کی دنیا سے کاٹ کر چار دیواری میں بند کر دیا تھا۔ ہر بڑے گھر میں مردانے اور زنانے الگ الگ ہوتے تھے جن میں ہر طرح کی پردہ داری ہوتی تھی۔ پردہ دار عورت سے اظہارِ عشق کرنا نہایت معیوب اور بے غیرتی کی بات سمجھی جاتی تھی۔ پھر اس معاشرے میں عورت نے اپنی وہ حیثیت بھی کھو دی تھی جو متوازن معاشروں میں عورت کی ہوتی ہے۔ زوال کے زیرِ اثر اقدار کے بکھرنے سے جو تبدیلیاں اندر ہی اندر معاشرے میں آ رہی تھیں ان کا شدید دباؤ معاشرے کو اپنی گرفت میں لے کر بحرانی کیفیت پیدا کر رہا تھا۔ اس بحرانی کیفیت اور زیر سطح تبدیلیوں کے دباؤ سے نظریں بچانے اور گرتی دیواروں کی طرف سے پیٹھ موڑنے کے لیے اس معاشرے نے یہ کوشش کی کہ زندگی سے خوشیوں اور مسرتوں کے آخری قطرے بھی نچوڑ لے۔ یہ تہذیب اور اس کا نظامِ خیال چونکہ منجمد ہو چکا تھا اور خود کو تبدیل کرنے پر آمادہ نہیں تھا، اس لیے خوشیوں کی تلاش ایک جھوٹا اور غیر فطری عمل تھا۔ ایسے

میں جب حقیقی مسرتوں سے یہ معاشرہ محروم ہونے لگا تو اس نے خوشیوں کا عارضی بدل تلاش کر لیا ۔ امرد پرستی بھی خوشیوں کی تلاش میں ایک بدل کی حیثیت رکھتی ہے ۔ ہر طرف کُھل کھیلا جا رہا ہے ، محفلیں سجائی جا رہی ہیں اور صدیوں کی دولت ، جاگیریں ، جائدادیں جھوٹی خوشیوں کے حصول پر اڑائی جا رہی ہیں ۔ کوئی منزل ، کوئی جہت اور مقصد چونکہ اس معاشرے کے سامنے نہیں تھا اس لیے اس کا ہر عمل اور ہر فعل فکر و خیال سے عاری تھا ۔ سارا زور موسیقی راگ ، رنگ ، رقص و سرود ، ناٹک ، داستان ، سوانگ اور شراب و دلآرام پر تھا ۔ یہ عمل ایک صحت مند معاشرے میں بھی ہو سکتا ہے لیکن یہ ساری چیزیں زندہ و متحرک نظامِ خیال کی ایک شاخ کے طور پر پھلتی پھولتی ہیں ۔ خود سارا پیڑ نہیں بن جاتیں ۔ یہاں سارا پیڑ تو سوکھ رہا تھا صرف ایک آدھ شاخ ہری تھی ۔ ادب چونکہ زندگی کا آئینہ ہے اس لیے اس معاشرے کے سارے رویے اس دور کے ادب میں ظاہر ہو رہے ہیں ۔ آبرو اس دور کا نمائندہ شاعر ہے جس کی شاعری میں اس تہذیب کی روح رنگ رلیاں مناتی ، بولتی ، چہکتی اور چہلیں کرتی نظر آتی ہے ۔ آبرو کی شاعری میں ، اس دور کی عام تہذیب کی طرح ، ازدواجی رشتوں کی مسرتوں کا سراغ نہیں ملتا ۔ یہاں عاشق بھی جھوٹا ہے اور معشوق بھی ۔ دونوں عیار ہیں اور خوش وقتی اور وقتی رشتے کے طلب گار ہیں ۔ جب بھی کوئی بڑی تہذیب گرتی ہے تو یہ عمل اسی صورت میں نظر آتا ہے ۔ دن رات سورج کی روشنی میں رہنے والی برطانوی سلطنت آج ایک جزیرے میں محصور ہو گئی ہے ۔ وہاں بھی امرد پرستی کو قانونی طور پر تسلیم کر لیا گیا ہے ۔ یونانی تہذیب کو دیکھیے تو ہومر والے معاشرے میں خاوند کے لیے بیوی اور بیوی کے لیے خاوند ایک خاص اہمیت رکھتے ہیں ، لیکن ہومر کے چھ سو سال بعد ہم دیکھتے ہیں کہ عورت اس معاشرے میں الگ تھلگ ہو کر تہذیبی دھارے سے کٹ گئی ہے اور زن بیزاری ایک عام رجحان بن کر سارے معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر گیا ہے ۔ عورت کی جو ذمہ داریاں ہومر کے دور میں تھیں وہ اب باقی نہیں رہی تھیں ۔ وہ تہذیبی سطح پر بے آواز اور معاشرتی سطح پر ناکارہ تھی ۔ محمد شاہی دور کی ”بیگم“ کے ساتھ جو تصور وابستہ ہے یونان کے اس دور کی عورت پر بھی اس کا اطلاق ہوتا ہے ۔ خاندانی اکائی کمزور پڑ گئی ہے اور مرد عورت کا رشتہ شریفانہ مجبوری کا ہو کر رہ گیا ہے ۔ محمد شاہی دور کی عورت سچی محبت کی پیاس میں تڑپ رہی ہے ۔ باپ اور بچوں کا رشتہ کمزور پڑ گیا ہے اور سب ایک بے یقینی کے خوف میں مبتلا ہیں ۔ یونانی معاشرے

نے اس دور میں اپنے جذباتی تقاضوں اور خوش وقتی کے لیے محفلیں آراستہ کر کے ان محفلوں کو پیشہ ور عورتوں اور نوخیز لڑکوں سے آباد کر لیا تھا - یہی صورت محمد شاہی دور میں نظر آتی ہے - جیسے پیشہ ور عورتوں کا ایک طبقہ یونان میں پیدا ہو گیا تھا اسی طرح محمد شاہی دور میں پیشہ ور عورتوں کا ایک لشکر اس پیشے میں داخل ہو گیا - پیسے اور عزت کے ساتھ امراء کے دربار تک رسائی کا یہی سیدھا اور کامیاب راستہ تھا - ان عورتوں نے اپنے اندر وہ ساری خصوصیات پیدا کیں جن کو اس دور کا مرد دل سے چاہتا تھا - یہ پیشہ ور عورتیں جنسی اعتبار سے ایک شعلہ تھیں ، ذہنی طور پر شراب کی طرح تازہ دم کرنے والی اور ناز و ادا ، خوش کلامی ، عشوہ طرازی ، ایہام ، ضلع جگت و لطیفہ بازی سے دل کو موہ لینے والی - اس عورت کا درجہ اس معاشرے میں بیوی سے بلند تر تھا - دوسری طرف نئے مزے کے لیے نوخیز لڑکے تھے جنھیں دیکھ کر معاشرے کے ہر فرد پر گہرا اثر ہوتا تھا - ذرا آبرو ، ناجی و مضمون کے یہ اشعار دیکھیے کہ وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں اور کس رویے کا اظہار کر رہے ہیں :

صباحت بیچ گویا ماہِ کنعانی ہے وہ لونڈا
ملاحت بیچ سر تا پا نمک دانی ہے وہ لونڈا (آبرو)

بدن مخمل سیتی اس کا صفا اور نرم و رنگیں تر
گویا سر تا قدم باناتِ سلطانی ہے وہ لونڈا (آبرو)

سر اوپر لال چیرا اور دہن جوں غنچۂ رنگیں
بہار مدعا ، لعلِ بدخشانی ہے یہ لڑکا (ناجی)

قیامت قامت اوس کا دیکھ کے انجم کے جوں خوباں
چمکتا ہے ہر لنگِ مہر تورانی ہے یہ لڑکا (ناجی)

چلا کشتی میں آگے سے جو وہ محبوب جاتا ہے
کبھی آنکھیں بھر آتی ہیں کبھی جی ڈوب جاتا ہے (مضمون)

یہی صورت یونانی معاشرے میں نظر آتی ہے - زنوفون (Xenophon) نے سمپوزیم میں لکھا ہے[۱۸] کہ ایک امیر کبیر کالیاس (Callias ، ق - م - ۴۲۴) کے ہاں دعوت تھی - سب کھانے پر بیٹھ چکے تھے کہ اتنے میں ایک نوجوان حسین لڑکا آٹولیکس (Autolycus) داخل ہوا - اسے دیکھتے ہی ساری محفل کو سانپ سونگھ گیا - ساری محفل ایسی بے خود تھی کہ جب بھانڈ نے لطائف و ظرائف سے محفل کو محظوظ کرنا چاہا تو اس نے محسوس کیا کہ اس کی باتوں میں کوئی دلچسپی نہیں لے رہا ہے - یہی حال محمد شاہی دور کا تھا - نوخیز لڑکوں کو دیکھ

کر عشق کی آگ سلگنے لگتی۔ رقابت سے عاشقِ مہجور جلنے لگتا۔ محبوب سے ملنے کے لیے عاجزی دکھاتا۔ اس کی گلی کے چکر لگاتا۔ اپنی باوفائی کی قسمیں کھاتا۔ اس کے آستان کی جبہہ سائی کرتا۔ اسے دیکھتا تو بات بھی نہ کرسکتا۔ چونکہ محبوب لڑکا ہے اس لیے جفاکار بھی ہے اور جفا جو بھی۔ ہرجائی بھی ہے اور بے وفا بھی۔ عام طور پر یہ محبت چہرے پر سبزہ اُگنے کے کچھ دن بعد تک رہتی اور پھر کافور ہو جاتی۔ عاشق نئے معشوق کی تلاش کر لیتا اور معشوق خود عاشقوں کی صف میں داخل ہو جاتا۔

دونوں طرف سیں داڑھی خورشید رو کے دوڑی
دیکھو زوال ہارو، آیا بُرا زمانہ (آبرو)

اسی لیے حسن کا تصور یہ ہے کہ وہ فانی ہے۔ عشق بھی وقتی و عارضی ہے۔ افلاطون نے اپنے ابتدائی مکالمات میں لڑکے سے عشق کے تصور پر ایسی بلند و بالا عمارت تعمیر کی ہے کہ وہ روحانیت کو چھونے لگتی ہے۔ اس نے لڑکے کی محبت کو حقیقتِ اعلیٰ تک پہنچنے کا ایک طریق بتایا ہے۔[۱۹] یہی وہ تصور ہے جسے ہمارے صوفیائے کرام نے عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی تک پہنچنے کا ذریعہ بتایا ہے اور جسے ''المجاز قنطرة الحقیقة'' کے فقرے سے ادا کیا جاتا ہے۔ اپنی تہذیبی و فکری روایت کے زیر اثر افلاطون نے اس روایت کو علویت عطا کی۔ یہ تصور یونان سے ایران آیا اور وہاں سے برعظیم آ کر مذہبی و معاشرتی سطح پر خوب پروان چڑھا۔ لیکن محمد شاہی دور میں نہ کوئی سقراط تھا، نہ کوئی افلاطون اس لیے یہاں امرد پرستی خوش وقتی اور دل بہلاوے کے دائرے سے باہر نہ نکل سکی۔ اس دور کی شاعری پر حقیقی تصوف کا بھی کوئی گہرا اثر نہیں ہے۔ اس میں تعویذ گنڈے والے صوفیہ تو نظر آتے ہیں لیکن کوئی چراغ دہلی، کوئی گیسو دراز یا کوئی نظام الدین اولیا نظر نہیں آتا۔ بہرحال امرد پرستی کی یہی فارسی روایت محمد شاہی دور کے سازگار تہذیبی ماحول کے زیراثر، اردو شاعری میں جذب ہو کر اس کی روایت کا حصہ بن گئی جس کا واضح اظہار اس دور کے ایہام گویوں کی شاعری میں ہوا ہے۔ آبرو اسی تہذیبی فضا اور ذہنی ماحول کا ترجمان ہے۔

(۲)

اب ایک مسئلہ، جس پر اہلِ علم و ادب بہت بحث کر چکے ہیں، یہ ہے کہ شمالی ہند میں اُردو شاعری کے اس پہلے باقاعدہ دور میں، دیوان کی ترتیب کے اعتبار سے، اولیت کا شرف کس شاعر کو حاصل ہے؟ جعفر زٹلی کے علاوہ

اس دور کے تین شاعر سامنے آتے ہیں۔ ایک آبرو، دوسرے حاتم اور تیسرے فائز۔ حاتم نے ''دیوان زادہ'' کے دیباچے میں لکھا ہے کہ عزیز الدین عالمگیر ثانی کے تیسرے سالِ جلوس ۲۰ میں اس نے ''دیوان قدیم'' سے انتخاب کر کے ''دیوان زادہ'' کے نام سے اپنا نیا دیوان تیار کیا۔ عالمگیر ثانی ۱۰ شعبان ۱۱۶۷ھ سے ۸ ربیع الثانی ۱۱۷۳ھ (۲ جون ۱۷۵۴ء سے ۲۹ نومبر ۱۷۵۹ء) تک برسرِ تخت رہا۔ عالمگیر ثانی کا تیسرا سال ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ء میں شروع ہوتا ہے جس کے معنی یہ ہوئے کہ دیوان زادہ ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ء میں مرتب ہوا۔ نسخۂ لاہور کے دیباچے میں حاتم نے لکھا ہے کہ ''دیوانِ قدیم پچیس سال سے ہندوستان میں مشہور ہے۔''[۲۱] اس سے یہ بات سامنے آئی کہ حاتم نے 'دیوان قدیم' ۲۵ - ۱۱۶۹ = ۱۱۴۴ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ء میں مرتب کیا تھا۔ دیوان زادہ کے ایک اور نسخے[۲۲] میں حاتم کا ایک شعر ملتا ہے:

اٹھتیس برس ہوئے کہ حاتم
مشّاق قدیم و کہنہ گو ہوں

یہی شعر اٹھتیس کے بجائے چالیس عدد کے ساتھ ''دیوان زادہ'' نسخۂ لاہور میں ۱۱۶۴ھ کے تحت ملتا ہے۔ شعر کی ان دونوں صورتوں سے معلوم ہوا کہ شاہ حاتم ۳۸ - ۱۱۶۴ = ۱۱۲۶ (۱۷۱۴ء) یا ۴۰ - ۱۱۶۴ = ۱۱۲۴ھ (۱۷۱۲ء) سے ریختہ میں شاعری کر رہے تھے۔ دیوان زادہ کے دیباچے کے ایک اور نسخے میں حاتم نے لکھا ہے کہ ''۱۱۲۹ھ سے ۱۱۶۹ھ تک کہ چالیس سال ہوتے ہیں، نقدِ عمر اس فن میں صرف کیا۔''[۲۳] پہلے حساب سے ۱۱۲۴ یا ۱۱۲۶ھ (۱۷۱۲ یا ۱۷۱۴ء) اور دوسرے حوالے سے حاتم کی شاعری کا سال آغاز ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۷ء) ہوتا ہے۔ ان شواہد سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ حاتم کی شاعری بہر صورت دیوانِ ولی کی آمد سے پہلے شروع ہو چکی تھی۔ مصحفی نے حاتم کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

> ''ایک روز فقیر سے بیان کیا کہ فردوس آرام گاہ (محمد شاہ) کے دوسرے سالِ (جلوس) میں ولی کا دیوان دہلی پہنچا اور اس (دیوان) کے اشعار ہر چھوٹے بڑے کی زبان پر جاری ہو گئے۔ (یہاں کے) دو تین شاعروں نے، جن سے ناجی، مضمون و آبرو مراد ہے، ہندی شعر گوئی کے لیے ایہام کو بنیاد قرار دیا۔''[۲۴]

اس بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ ولی کا دیوان محمد شاہ کی تخت نشینی کے دوسرے سال یعنی ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء میں دلی آیا اور چھوٹے بڑے کی زبان پر چڑھ گیا۔ دوسرے یہ کہ حاتم نے ناجی، مضمون و آبرو کے

ساتھ مل کر ریختہ میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھی ۔ جہاں تک اردو شاعری کا تعلق ہے وہ دیوانِ ولی کی آمد سے پہلے بھی شمال اور خصوصاً دلی میں ہو رہی تھی ۔ حاتم ۱۱۲۴ یا ۱۱۲۶ یا ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۲ یا ۱۷۱۴ یا ۱۷۱۷ء) ریختہ میں شاعری کر رہے تھے ۔ آبرو اپنا دوسرا دیوان بھی ، جس کا ذکر آگے آئے گا ، ۱۱۴۴ھ میں مرتب کر چکے تھے ۔ اب ان حقائق کی روشنی میں پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کا یہ اقتباس پڑھیے :

> ”حاتم ۱۱۲۸ھ سے فارسی میں شاعری کر رہے تھے مگر جب محمد شاہی عہد کے دوسرے سال یعنی ۱۱۳۲ھ میں ولی کا دیوان دہلی آیا اور ان کا کلام ہر طبقے میں مقبول ہوا تو حاتم نے ناجی ، مضمون اور آبرو کے ساتھ اردو میں شعر کہنا شروع کیا ۔ فائز اپنا کلیات ، جس میں اُردو دیوان بھی شامل ہے ، ۱۱۲۷ھ میں مرتب کر چکے تھے ۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز کا کلیات مرتب ہو چکنے کے ایک سال بعد حاتم نے فارسی میں اور پانچ سال بعد اردو میں شعر کہنا شروع کیا ۔ اس طرح حاتم اور ان کے ساتھ اردو شاعری شروع کرنے والے تمام شاعروں پر فائز کا تقدم ثابت ہے ۔“۲۵

اگر اس عبارت کا مقابلہ مُصحفی کی محولہ بالا عبارت سے کیا جائے تو اس میں حاتم نے کہیں اپنی فارسی شاعری کا ذکر نہیں کیا ۔ حاتم نے اپنی اردو شاعری کے آغاز کا بھی کہیں ذکر نہیں کیا بلکہ اردو شاعری میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھنے کا ذکر کیا ہے ۔ اردو شاعری کی بنیاد رکھنا اور اردو شاعری میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھنا —— شعر ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ داد —— میں جو واضح فرق ہے اس پر کسی بحث کی ضرورت نہیں ہے ۔ پھر پروفیسر ادیب کی یہ دلیل کہ حاتم ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء سے پہلے فارسی میں شاعری کر رہے تھے ، دیوان زادہ کے مخطوطات کی موجودگی میں از خود یوں رد ہو جاتی ہے کہ دیوان زادہ کے نسخۂ رام پور میں ۱۱۳۰ھ کی اردو غزل موجود ہے اور نسخۂ لاہور میں ۱۱۳۱ھ (۱۹-۱۷۱۸ء) کی دو طرحی غزلیں موجود ہیں ۔ ان غزلوں کی موجودگی سے پتا چلتا ہے کہ دیوان ولی کی آمد سے پہلے بھی حاتم اردو میں شاعری کر رہے تھے اور لفظ ”طرحی“ سے اس بات کا مزید ثبوت ملتا ہے کہ مراختوں (ریختہ کے مشاعروں) کا عام رواج ہو گیا تھا ۔ پھر ۱۱۳۰ھ/۱۸-۱۷۱۷ء اور ۱۱۳۱ھ/ ۱۹-۱۷۱۸ء کی غزلیں دیکھیے ، ان میں ایہام دلِ عاشق کی طرح تلاش کرنا پڑے گا ۔

اب اس بات کو بھی دیکھتے چلیں کہ فائز کا اردو دیوان کیا واقعی ۱۱۲۷ھ میں مرتب ہو چکا تھا ؟ فائز نے اپنے خطبے میں ترتیب و تکمیلِ کلیات کے بارے میں لکھا ہے کہ :

> ”پوشیدہ نہ رہے کہ یہ رسالہ ، جیسا کہ مذکور ہوا ، جوانی کے آغاز میں لکھا جا چکا تھا ۔ ان اشعار میں سے میرے ایک منشی نے اپنی موافقِ طبع انتخاب کر رکھا تھا ۔ اکثر دوستوں نے اس کلام منتخب کی نقلیں کر لی تھیں اور فقیر اس خیال سے کہ کلام میں رطب و یابس سب کچھ ہوتا ہے ، اس پر نظر ثانی کا ارادہ رکھتا تھا ، لیکن پندرہ سال تک ایسا نہ ہو سکا کیونکہ دوسرے مشاغل مانع رہے ۔ اس مدت کے گزر جانے کے بعد ۱۱۴۲ھ میں کچھ فرصت نصیب ہوئی تو اس مجموعے پر نظر ثانی کی اور اس کام میں ایک سال کے قریب صرف ہوا ۔“۲٦

اس عبارت سے یہ پتا چلا کہ فائز نے اپنا کلیات مرتب کرنے کا کام ۱۱۴۲ھ/ ۳۰-۱۷۲۹ء میں شروع کیا اور ۱۱۴۳ھ/۳۱-۱۷۳۰ء میں اپنے سارے کلام پر نظر ثانی کرکے اسے ترتیب دیا ۔ پندرہ سال پہلے ان کے منشی نے ایک انتخاب ، اپنی پسند کے مطابق ، تیار کیا تھا جس کی نقلیں بھی لوگ لے گئے تھے لیکن مصروفیت کی وجہ سے یہ خود اپنے کلام پر نظرثانی نہ کر سکے تھے ۔ اس اقتباس کے پیش نظر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ۱۱۲۷ھ کے کلیات میں فارسی کے علاوہ اردو کلام بھی شامل تھا ۔ ۱۱۲۷ھ/۱۵-۱۷۱۴ء کے کلیات میں اردو کلام کے نہ ہونے کا ایک ثبوت یہ ہے کہ کلیات فائز کے معلوم نسخوں میں سے ایک نسخہ ایسا ہے جس میں اردو کلام شامل نہیں ہے اور جس کا ذکر پروفیسر ادیب نے خود ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”تیسرا (نسخہ) پنجاب یونیورسٹی لاہور میں ہے جس میں فائز کا اردو دیوان نہیں ہے ۔“۲۷ کلیات فائز کا ایک طلائی جدولوں والا نسخہ گیلانی لائبریری اُچ (پاکستان) میں محفوظ ہے۲۸ جس پر تاریخِ کتابت تو درج نہیں ہے لیکن صدر الدین فائز کی ۱۱۴۰ھ/۲۸-۱۷۲۷ء کی مہر ثبت ہے ۔ اس میں بھی اردو کلام موجود نہیں ہے ۔ نسخۂ دہلی اور نسخہ لاہور کے سلسلے میں قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ ان دونوں کے فارسی اشعار کے زبان و بیان میں جا بجا اختلاف ملتا ہے جس سے اس بات کو مزید تقویت پہنچتی ہے کہ نسخۂ لاہور نظر ثانی سے پہلے کا وہی نسخہ ہے جو ۱۱۲۷ھ/۱۵-۱۷۱۴ء میں مرتب ہو چکا تھا اور جس پر پندرہ سال بعد نظرثانی کر کے فائز نے نئے کلیات میں ۱۱۴۳ھ/

۳۱ - ۱۷۳۰ع تک کا سارا کلام شامل کردیا تھا۔

اب رہا یہ سوال کہ فائز نے اردو شاعری کب شروع کی؟ تو خود ان کے دیوانِ اردو کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ولی دکنی سے بہت متاثر ہیں۔ اردو دیوان کی ۶۴ غزلوں میں سے ۳۳ غزلیں ولی کی زمین میں کہی گئی ہیں۔ فائز کے لہجے، آہنگ اور ذخیرۂ الفاظ پر ولی کا واضح اور گہرا اثر ہے۔ اس بات سے یہ بھی نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز نے اردو شاعری دیوانِ ولی کی آمد کے بعد ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع میں یا اس کے بعد شروع کی اور جب ۱۱۴۳ھ/ ۳۱ - ۱۷۳۰ع میں اپنا کلیات مرتب کیا تو دس گیارہ سال کا اردو شاعری کا اپنا سرمایہ بھی آخر میں شامل کردیا۔ فائز بہت زود گو تھے۔ خطبۂ کلیات میں خود لکھا ہے کہ ”اکثر ایک دن میں ایک سو بیس اشعار اور دماغ چاق و چوبند ہو تو اس سے بھی زیادہ ہو جاتے تھے۔[۲۹] اس بات کا مزید ثبوت کہ فائز نے اردو شاعری کا آغاز ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع یا اس کے بعد کیا، چند اور باتوں سے بھی ملتا ہے۔

قاضی عبدالودود[۳۰] نے لکھا ہے کہ فائز نے اپنی ایک مثنوی میں عالمگیر کی وفات کے بعد بادشاہوں کے عبرت ناک انجام کا ذکر کیا ہے۔ اس میں سارے بادشاہوں کا ذکر آتا ہے۔ ایک مصرع میں ”پس از وے محمد شہ آمد پدید“ محمد شاہ کا بھی ذکر آیا ہے جس کا سال تخت نشینی ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ع ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ یہ مثنوی ۱۱۲۷ھ/۱۵ - ۱۷۱۴ع میں نہیں لکھی گئی ہوگی۔ آکسفورڈ یونیورسٹی کی فہرستِ مخطوطات میں ایک مثنوی کا ذکر ہے جو ۱۱۳۴ھ/۲۲ - ۱۷۲۱ع میں لکھی گئی جس کا سال تصنیف ”دولت خانۂ والا“ سے برآمد ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مثنوی بھی ۱۱۲۷ھ/۱۵ - ۱۷۱۴ع میں موجود نہیں ہوگی۔ فائز نے اپنی ایک غزل کے مقطع میں یکرنگ کا ایک مصرع تضمین کیا ہے:

فائز کو بھایا مصرع یکرنگ اے سجن
”گر تم ملوگے غیر سے دیکھو گے ہم نہیں“

گویا کہ جب فائز نے یہ غزل کہی اس وقت یکرنگ بحیثیتِ شاعر مشہور تھے۔ اگر فائز ۱۱۲۷ھ/۱۵ - ۱۷۱۴ع میں اپنا دیوان اردو مرتب کر چکے ہوتے تو یہ کیسے ممکن تھا کہ دلی میں جہاں آبرو، حاتم، مضمون، ناجی اور یکرنگ وغیرہ موجود تھے، اس کا کوئی ذکر نہ کرتے۔ پھر میر، گردیزی اور قائم نے اپنے تذکروں میں بحیثیتِ اردو شاعر فائز کا ذکر تک نہیں کیا جس سے اس بات

کا ثبوت ملتا ہے کہ فائز اپنے دور میں فارسی گو کی حیثیت سے تو معروف تھے لیکن ان کا اردو کلام اس دور میں قابل ذکر نہیں تھا۔ انھوں نے رواج زمانہ کے مطابق دیوانِ ولی کے آنے کے بعد ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء میں یا اس کے بعد اردو میں شاعری شروع کی۔ قاضی عبدالودود بھی اسی نتیجے پر پہنچے کہ ”یہ نتیجہ نکالنا تو درکنار، کلیات کے نسخۂ ۱۱۴۲ھ/۳۰-۱۷۲۹ء میں دیوان اردو کے شمول کی بنا پر یہ کہنا بھی ممکن نہیں کہ ۱۱۲۷ھ/۱۵-۱۷۱۴ء میں فائز کی ریختہ گوئی کا آغاز ہو چکا تھا۔“[۳۱]

اب ہم آبرو کی طرف آتے ہیں۔ دیوانِ آبرو کے اب تک جتنے قلمی نسخے دستیاب ہوئے ہیں ان میں قدیم ترین مخطوطہ وہ ہے جو انجمن ترقی اردو پاکستان میں محفوظ ہے۔ اس مخطوطے کا سنہ کتابت ۲۹ صفر ۱۱۴۴ھ/۲۲ اگست ۱۷۳۱ء ہے اور ترقیمے کی عبارت یہ ہے:

> ”تمت دیوان ریختہ محمد مبارک آبرو سلمہ اللہ تعالیٰ بروز یکشنبہ بتاریخ بست و نہم صفر۔ ختم اللہ بالخیر والظفر در عہد محمد شاہ بادشاہ غازی سنہ ۱۳ جلوس والا قلمی شد۔“[۳۲]

محمد شاہ کا سالِ تخت نشینی ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ء ہے اور تیرھواں سالِ جلوس ۱۱۴۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ء میں پڑتا ہے جو اس دیوان کا سالِ کتابت ہے۔ اس وقت آبرو (م ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ء) زندہ تھے۔ انجمن کا یہ مخطوطہ نہ صرف ناقص الاول و آخر ہے بلکہ غلط جلد بندی کی وجہ سے اس کے صفحات آگے پیچھے جڑ گئے ہیں۔ اسی لئے فہرستِ مخطوطاتِ انجمن کے مؤلف افسر صدیقی امروہوی نے اسے ”بے ترتیب مجموعۂ کلام“[۳۳] کہا ہے۔ اس میں دراصل آبرو کے دو دیوان شامل ہیں۔ محولہ بالا ترقیمہ دیوان اول کا ہے۔ دوسرے دیوان کا ترقیمہ ناقص الآخر ہونے کی وجہ سے موجود نہیں ہے۔[۳۴] خوشگو نے لکھا ہے کہ ”دیوانے ضخیم و خوب تازہ ازیں عالم جمع کردہ۔“[۳۵] شفیق نے لکھا ہے کہ ”بمشق ریختہ . . . دیوانے ضخیم از ریختہ جمع کردہ بسیار متین و مملو“[۳۶]۔ لیکن موجودہ مطبوعہ و قلمی دواوین کے مختلف نسخوں کو دیکھ کر انھیں کسی طرح بھی قابل ذکر حد تک ضخیم نہیں کہا جا سکتا۔ انجمن کے اس مخطوطے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آبرو کے یہ دونوں دیوان ایک ساتھ ۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱ء میں کتابت ہوئے جس کے معنی یہ ہیں کہ کم از کم پہلا دیوان دوسرے دیوان سے پہلے مرتب ہو چکا تھا۔ اگر دوسرے دیوان کے سالِ کتابت ہی کو سالِ ترتیب مان لیا جائے تو پہلا دیوان اس سے کم از کم پانچ سات سال پہلے مرتب

ہو چکا ہو گا جس کے معنی یہ ہیں کہ آبرو کا دیوان اول ۱۱۳۷ یا ۱۱۳۹ھ (۱۷۲۴ - ۲۵ یا ۱۷۲۶ - ۲۷ء) میں مرتب ہو چکا تھا۔ ۱۱۳۲ھ میں، جیسا کہ ہم نے اگلے باب میں لکھا ہے، آبرو کی عمر تقریباً ۳۸ سال تھی اور انہیں شعر کہتے ہوئے کم و بیش بیس سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔ گویا آبرو کی شاعری کا آغاز ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ - ۱ء کے لگ بھگ ہوا، جب کہ حاتم کی شاعری کا آغاز ۱۱۲۴ یا ۱۱۲۶ یا ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۲ یا ۱۷۱۴ یا ۱۷۱۷) میں ہوا اور فائز کی اردو شاعری کا آغاز ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء یا اس کے بعد ہوا۔ جہاں تک اردو دیوان کے مرتب ہونے کا تعلق ہے، آبرو کا دیوانِ اول ۱۱۳۹ھ (۱۷۲۶ - ۲۷ء) یا اس سے پہلے مرتب ہو چکا تھا۔ فائز کا دیوان اردو ۱۱۴۳ھ (۱۷۳۰ - ۳۱ء) میں مرتب ہوا اور شاہ حاتم کا دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ (۱۷۳۱ - ۳۲ء) میں مرتب ہوا۔ ابھی تک چونکہ ناجی، یک رنگ اور مضمون وغیرہ کی شاعری کے آغاز کے سنین کا پتا نہیں ہے اس لیے شمالی ہند کے ریختہ گو شعرا میں آبرو پہلے صاحبِ دیوان شاعر ہیں جنہوں نے ولی کے انداز پر اپنا دیوان ریختہ مرتب کیا۔

اگلے باب میں ہم شمالی ہند کے اسی پہلے صاحبِ دیوان شاعر، محمد شاہی تہذیب کے نمائندہ اور ایہام گویوں کے سرخیل نجم الدین شاہ مبارک آبرو کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

۱۔ تذکرۂ ہندی: غلام ہمدانی مصحفی، ص ۸۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن (طبع اول)، ۱۹۳۳ء۔

۲۔ اے کیٹالاگ اوف دی عربیک، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس: اے اسپرنگر، ص ۶۱۱ کلکتہ ۱۸۵۴ء۔

۳۔ تاریخِ ادبِ اردو: ڈاکٹر جمیل جالبی (جلد اول) ص ۶۳۶ - ۶۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء۔

۴۔ اردو شاعری میں ایہام گوئی: مولوی عبدالحق، قومی زبان کراچی ۱۹۶۱ء۔

۵۔ ارسطو سے ایلیٹ تک: ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۵۲، نیشنل بک فاونڈیشن کراچی ۱۹۷۵ء۔

۶۔ سیر المتاخرین: غلام حسین طباطبائی (جلد سوم) ص ۸۲۰، مطبع نولکشور ۱۲۸۳ھ/۱۸۶۶ء۔

۷- مرقع دہلی : درگاہ قلی خان ، ص ۳۲ ، (حضرت شاہ رسول نما کے ذکر میں) مطبع و سنہ ندارد -

۸- آتشکدۂ آذر : لطف علی بیگ آذر ، مرتبہ حسن سادات ناصری ص مطبوعاتِ امیرکبیر ۱۳۳۶ -

۹- مجمع النفائس : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۱۳۶ ، قلمی ، مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -

۱۰- ایضاً : ص ۱۸۸ -

۱۱- ایضاً : ۱۸۹ -

۱۲- ایضاً : ص ۲۲۱ -

۱۳- ایضاً : ص ۱۱۶ -

۱۴- ایضاً : ص ۱۷۳ -

۱۵- خوش معرکۂ زیبا : سعادت خان ناصر (جلد دوم) مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۵۸ - ۶۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء -

۱۶- ایضاً : ص ۵۱۳ -

۱۷- مرقع دہلی : درگاہ قلی خان ، ص ۲۷ ، سنہ و مطبع ندارد -

۱۸- دی نیچرل ہسٹری اوف لو : مورٹن ایم ہنٹ ، ص ۴۲ ، گرووانک ، نیو یارک ۱۹۵۹ء -

۱۹- ایضاً : ص ۴۷ -

۲۰- اے کیٹالاگ اوف دی عربک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اے اسپرنگر ، ص ۶۱۱ کلکتہ ۱۸۵۴ء -

۲۱- دیوان زادہ : شاہ حاتم ، مرتّبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار ، ص ۳۹ ، مکتبۂ خیابان لاہور ۱۹۷۵ء -

۲۲- دیوان زدہ : شاہ حاتم ، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی -

۲۳- اے کیٹالاگ : اسپرنگر ، ص ۶۱۱ -

۲۴- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۰ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء -

۲۵- قائم دہلوی اور دیوان قائم : مرتّبہ مسعود حسن رضوی ادیب (طبع دوم) ص ۷۷ ، ۷۸ ، انجمن ترقی اردو ہند ، علی گڑھ ۱۹۶۵ء -

۲۶- ایضاً : ص ۱۹۰ -

۲۷- ایضاً : ص ۹۹ -

۲۸- مخطوطاتِ گیلانی لائبریری اُچ : مرتّبہ ڈاکٹر غلام سرور ، اندراج نمبر ۳۲۸ ، ص ۳۷ ، اردو اکادمی بہاولپور ، ۱۹۶۰ء -

۲۹- قائم دہلوی اور دیوان قائم : ص ۱۸۷ -

۳۰- عیارستان : قاضی عبدالودود ، ص ۱ تا ۱۷ ، سلسلہ مطبوعات ادارۂ

تحقیقات اردو ، پٹنہ بہار ، اکتوبر ۱۹۵۷ع -

۳۱- ایضاً : ص ٦ -

۳۲- دیوان آبرو : (مخطوطہ) انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی -

۳۳- فہرست مخطوطات انجمن ترقی اردو : مرتّبہ افسر صدیقی امروہوی ، جلد اول ص ۱۵۷ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹٦۵ع -

۳۴- جائزہ مخطوطات اردو : مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۲۹۹ — ۳۰۴ ، مرکزی اردو بورڈ ، لاہور ۱۹۷۹ع -

۳۵- سفینۂ خوشگو : بندرا بن داس خوشگو ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۹۵ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -

۳٦- گل رعنا : لچھمی نرائن شفیق (تین تذکرے ، مرتّبہ نثار احمد فاروقی) ص ۲۱۰ ، مکتبۂ برہان دہلی ۱۹٦۹ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۸۷ ”اول کسے کہ دریں فن دیوان ترتیب نمود او بود ۔“

ص ۲۰۲ ”دیوان قدیم از بیست و پنج سال در بلاد ہند مشہور دارد ۔“

ص ۲۰۲ ”روزے پیش فقیر نقل می کرد کہ در سنہ دویم فردوس آرام گاہ دیوان ولی در شاہجہان آباد آمدہ و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ ۔ با دو سہ کس کہ مراد از ناجی و مضمون و آبرو باشد ، بنائے شعر ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ داد“۔

ص ۲۰۴ ”مخفی نماند کہ این رسالہ در ابتدائے سن شباب چناں چہ مذکور شد مرقوم شدہ بود ۔ من جملہ آن اشعار منشیے داشتم کہ موافق طبع خود پارہ انتخاب کردہ بود ۔ از روئے آن منتخب اکثر عزیزان نقول برداشتہ بودند و فقیر برآن کہ رطب و یابس در کلام می باشد ارادۂ نظر ثانی برآن داشت ، لیکن تا پانزدہ سال میسر نیامد کہ اشغال دیگر درمیان بود ۔ بعد از انقضائے این مدت در سنہ یک ہزار ویک صد و چہل و دو فرصتے اتفاق افتاد ۔ نظر ثانی برآن مجموعہ کردم ۔ قریب یک سال درین کار کشید ۔“

ص ۲۰۵ ”اکثر در روزے صد و بیست بیت و زیادہ از آن کہ دماغ چاق می بود گفتہ می شد ۔“

• • •

دوسرا باب

ایہام گو شعرا : آبرو

آبرو ، جن کا نام نجم الدین اور عرفیت شاہ مبارکؔ تھیؔ ، محمد غوث گوالیاری شطاری کی اولاد میں سے تھے ۔ گوالیار میں پیدا ہوئے ۔ ابتدائے جوانی ہی میں دہلی آ گئے[۱] اور پھر یہیں کے ہو رہے ۔ سراج الدین علی خان آرزو کے شاگرد اور رشتہ دار تھے ۔ آرزو نے لکھا ہے کہ ”شاہ مبارک آبرو تخلص ، فقیر آرزو کے قرابت دار بھی ہیں اور شاگرد بھی ہیں ، فن ریختہ کے بے مثل استاد ہیں ۔“[۲] شاہی ملازمت کے سلسلے میں ایک عرصے تک سید فتح علی خان گردیزی کے والد سید عوض علی خان کی رفاقت میں نارنول میں بھی رہے ۔[۳] درویش منش ، قلندر مشرب اور حسن پرست تھے ۔[۴] ایک آنکھ میں شاید پھولا تھا جسے طنزاً مرزا مظہر جان جاناں نے ”کانٹھ“ کہا ہے ۔ میر نے بھی لکھا ہے کہ ان کی ایک آنکھ بیکار ہوگئی تھی ۔[۵] چہرے پر داڑھی تھی اور ہاتھ میں عصا رکھتے تھے ۔[۶] فارسی میں بھی شعر کہتے تھے ۔ خوشگو نے اپنے تذکرے میں آبرو کے تین فارسی اشعار بھی دیے ہیں اور لکھا ہے کہ ”فارسی شاعری میں بھی زبان درست رکھتے ہیں ۔“ یہ بھی لکھا ہے کہ ریختہ گو آبرو کو صائب وقت کہتے تھے ۔ خوشگو نے یہ فقرۂ نثر ــــ ”ریختہ آبرو ، آبروئے شعر ریختہ“ ــــ آبرو کی تعریف میں کہا تھا ۔ آبرو اکثر خوشگو کے گھر آتے تھے اور رات کو وہیں رہ جاتے تھے ۔[۷] قائم نے لکھا ہے[۸] کہ ایک محفل میں آبرو نے بے لوا سے بے اعتنائی برتی ۔ بہت دیر بعد

فٹ۔ دیوان آبرو (مخطوطۂ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی) ص ۱۰۲ ، ایک غزل کا مقطع ہے :

مبارک نام تیری آبرو کا کیوں نہ ہو جگ میں
اثر ہے یہ تیرے دیدار کی فرخندہ فالی کا

جب دونوں کی آنکھیں چار ہوئیں تو بے نوا نے کہا کہ حضرت! آپ اپنے مخلصوں سے ایسا تغافل برتتے ہیں گویا آپ کی آنکھ میں ہمارے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔ چونکہ آبرو کے ایک آنکھ نہیں تھی اس لیے یہ لطیفہ بر محل رہا۔ سعادت خان ناصر نے لکھا ہے[۹] کہ ایک بار مرزا مظہر اور آبرو میں مکابرہ ہوا۔ مرزا نے آبرو کی مذمت میں یہ شعر کہا:

آبرو کی آنکھ میں ایک گانٹھ ہے
آبرو سب شاعروں کی ... ٹٹھ ہے

آبرو نے جواباً یہ شعر کہا:

جب ستی ست پر چڑھے تو پان کھانا رسم ہے
آبرو جگ میں رہے تو جانِ جاناں پشم ہے

آبرو سید شاہ کمال بخاری کے بیٹے میر مکھن پاکباز سے تعلقِ خاطر رکھتے تھے۔ کئی اشعار میں اپنے اس تعلقِ خاطر کا اظہار کیا ہے:

مکھن میاں غضب ہیں فقیراں کے حال پر
آتا ہے ان کو جوش جمالی کمال پر

خوشگو کے مطابق آبرو نے ۲۴ رجب ۱۱۴۶ھ/۲۱ دسمبر ۱۷۳۳ء کو وفات پائی اور سید حسن رسول نما کے مزار کے نزدیک مدفون ہوئے۔[۱۰] اسی قلمی بیاض میں، جس میں جعفر زٹلی کا قطعۂ تاریخ وفات درج تھا اور جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے، شاکر ناجی کا یہ ایک شعر درج ہے جس سے آبرو کے سالِ وفات کی مزید تصدیق ہوتی ہے:

بتاں ہیں سنگ دل، تاریخ کا مصرع سنا ناجی
"کہ بے لطفی میں جن کی آبرو نے جی دیا مر مر"

دوسرے مصرع سے ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ء برآمد ہوتے ہیں[ف]۔ سناتھ سنگھ بیدار نے،

[ف] مطبوعہ دیوان شاکر ناجی (مرتبہ ڈاکٹر فضل الحق، ادارہ صبح ادب دہلی ۱۹۶۸ء) میں دوسرے مصرع میں "جن کی" کے بجائے "اون کی" اور "جی" کے بجائے "جیو" درج ہے۔ اس سے ۱۱۵۶ھ نکلتے ہیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ مذکورہ بیاض میں جس طرح دوسرا مصرع درج ہے وہی صحیح ہے۔ اس دور میں "جیو" اور "جی" دونوں استعمال ہوتے تھے۔ مطبوعہ دیوان کے ص ۷۰ کے تیسرے شعر میں "جیو" کا لفظ آیا ہے مگر حاشیے میں، دوسرے قلمی نسخے کے حوالے سے "جیو" کے بجائے "جی" کا لفظ درج کیا گیا ہے۔ (ج۔ ج)

جو آبرو کا قطعۂ تاریخِ وفات لکھا تھا، اس کے چوتھے شعر سے بھی ۱۱۴۶ھ ہی نکلتے ہیں:

ہاتف از دیــدہ آب ریختہ گفت　　آبرو بود آبروئے سخن[ف]

خیراتی لعل بے جگر نے بھی اپنے تذکرے میں ”بہ بست و چہارم رجب سنہ ست و اربعین و مائہ و الف واگزاشت“[۱۱] (۱۱۴۶ھ) ہی لکھا ہے۔ ان تمام شواہد کی روشنی میں آبرو کی تاریخ وفات ۲۴ رجب ۱۱۴۶ھ/۲۱ دسمبر ۱۷۳۳ء ہمیشہ کے لیے طے ہو جاتی ہے۔

مصحفی نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”اس کی عمر پچاس سے متجاوز ہوئی ہوگی کہ گھوڑے کی دولتی سے زندگی ختم ہوگئی۔“[۱۲] اس بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ وفات کے وقت آبرو کی عمر پچاس سے متجاوز تھی اور دوسرے ان کی وفات گھوڑے کی دولتی سے واقع ہوئی تھی۔ اگر وفات کے وقت ان کی عمر ۵۲ سال مان لی جائے تو آبرو کا سال ولادت ۱۰۹۴ھ/۱۶۸۳ء متعین ہوتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے ۱۰۹۵ھ/۱۲۸۴ء متعین کیا ہے۔[۱۳]

(۲)

آبرو نے جس ماحول میں شعور کی کھولی حسن پرستی، عشق بازی، بزم آرائی اور مجلسیت، خوش وقتی، امرد پرستی اور میرزائیت، زندگی سے وقتی لذت، جسمانی لطف اور نشاط حاصل کرنے کی خواہش، رندی اور کیف و سرور سے سرمست ہو جانے کی آرزو، حقیقت سے آنکھیں چرانے اور زندگی کے مسائل سے آنکھیں بچانے کا عمل، اس دور کے تہذیبی رویوں میں رچا ہوا تھا۔ اس تہذیب نے حقائق سے بھاگ کر نشاط، چہل اور مجاز کے دامن میں پناہ لی تھی اور اسی نفسیات نے اس دور کے انسان کو اپنے سانچے میں ڈھالا تھا۔ اس دور میں فارسی والی روایت دم توڑ رہی تھی اور دیسی روایت سارے فنونِ لطیفہ میں تیزی کے ساتھ اُبھر رہی تھی۔ اردو زبان و ادب کی ترقی، رواج و مقبولیت بھی اسی روایت کا حصہ تھی۔ شاہ مبارک آبرو وہ شاعر ہیں جنھوں نے اس دور

[ف] اس کے دوسرے مصرع سے ۱۱۵۰ھ نکلتے ہیں۔ اس میں سے بطور تخرجہ اگر آب کے ۳ عدد نکال دیے جائیں تو سنہ وفات ۱۱۴۶ھ برآمد ہوتا ہے۔ (مجموعۂ تواریخ [قلمی]۔ سناتھ سنگھ بیدار، ص ۹۲، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی)۔

کی روح کو اپنی شاعری میں سمویا اور پوری سنجیدگی کے ساتھ اردو شاعری کی طرف توجہ دی ۔

آبرو نے جب شاعری کا آغاز کیا تو فارسی روایت کے علاوہ بھاکا شاعری بھی ان کے سامنے تھی ۔ گوالیار ، جہاں کے آبرو رہنے والے تھے ، بھاکا کا علاقہ تھا ۔ بھاکا شاعری عوام میں مقبول تھی اور اس کے دوہرے لوگوں کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے جنھیں وہ چوپالوں میں اور عام بات چیت کے دوران ، اپنے جذبات و خیالات کی ترجمانی کے لیے ، استعمال کرتے تھے ۔ آبرو نے اپنی شاعری میں اصنافِ سخن تو فارسی کے برقرار رکھے اور صنعیات ، اسطور و تلمیحات فارسی و ہندی دونوں سے لے کر محمد شاہی دور کا تہذیبی مزاج اس میں شامل کردیا ۔ ساتھ ساتھ اپنی شاعری کی زبان میں بھاکا کے الفاظ بھی اسی طرح استعمال کیے جس طرح وہ عوام و خواص میں بولے جاتے تھے ۔ آبرو کی شاعری کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہاں فارسی اور دیسی روایتیں اس طور پر گھل مل رہی ہیں کہ اس عملِ امتزاج میں بحیثیتِ مجموعی دیسی مزاج اُبھرتا ہے ۔ اسی لیے اس شاعری کے رنگ و مزاج اور زبان و بیان میں "ہندوستانی پن" نمایاں ہے اور برعظیم کے موسم ، اس کے دن رات ، تہوار ، رسوم ، راگ رنگ ، مزاج و مذاق کی چھاپ گہری ہے ۔ آبرو نے اردو غزل میں ان عناصر کو اور بھاکا کے کبت اور دہروں کی روایت کو شامل کر کے ایک نیا رنگِ سخن پیدا کیا جو ، اس دور کے تہذیبی مزاج کی مناسبت سے ، اتنا مقبول ہوا کہ سب شاعروں نے اسی رنگِ سخن کی پیروی کی ۔ اس شاعری میں محمد شاہی دور کا نشہ شامل ہے ۔ محمد شاہی دور کو نہ معاشرے کی تنظیمِ نو کا مسئلہ پریشان کر رہا تھا اور نہ ملک و سلطنت کے جغرافیائی حدود کے کوئی معنی باقی رہ گئے تھے ۔ بادشاہ ہر چیز سے بے نیاز ، لال قلعے کی چہار دیواری میں بند ، رنگ رلیاں منانے میں مصروف تھا اور سارا معاشرہ بھی حالتِ نشہ میں بادشاہ کے ساتھ رنگ رلیاں منا رہا تھا ۔ ہر طرف رقص و موسیقی اور جشن و طرب کی محفلیں جمی ہوئی تھیں جہاں ناچنے گانے والیاں اور کشمیری لڑکوں کے طائفے نشے کے لطف و نشاط کو بڑھا رہے تھے ۔ دیوانِ آبرو اسی تہذیبی روح اور مذاق کا آئینہ ہے ۔

دیوان آبرو کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کی روح دو چیزوں پر جان دیتی ہے ـــــ ایسی بات جس سے مزا آئے اور ذرا دیر کو طبیعت خوش ہو جائے ، یا پھر ایسی بات جس میں بے ثباتی دہر و بے وفائیِ زمانہ کا ذکر ہو

تاکہ احساسِ غم سے نشاطِ زیست کے لیے ذہن کو تیار کیا جائے۔ اندھیرے کی اس لیے ضرورت ہے تاکہ پھر روشنی سے زیادہ لطف اٹھایا جا سکے۔ بنیادی طور پر یہ بھی مزے کو دوبالا کرنے کا ایک طریقہ تھا۔ شراب کی کثرت، رقص و موسیقی، حال سے بے حال کرنے والی قوالی، چھپی ہوئی خواہشات کو آسودہ کرنے والی داستانیں، دل بہلانے والے ناٹک، بہروپ اور سوانگ، سجاوٹ اور روشنی پر حد سے زیادہ زور، مخصوص انداز کی عاشق مزاجی اور حسن پرستی اسی مزے کی مختلف صورتیں تھیں۔ خوش وقتی اور اپنے سارے لوازمات کے ساتھ مجلس آرائی بھی اسی مزے کو حاصل کرنے کا وسیلہ تھی۔ آبرو کی شاعری میں یہ سب پہلو موجود ہیں اور آبرو اسی مزے اور مجلس کا شاعر ہے۔ یہ مجلس کیا ہے؟ اسے خود آبرو کی زبان سے سنتے چلیے:

مجلس میں دل خوشی کو جو چاہیے سو شے تھی
میں تھا و یار تھے سب، معشوق تھا و مے تھی

یہی مجلس اس دور کا مرکزی تہذیبی ادارہ ہے اور آبرو کی شاعری اسی مجلس کی داستان گو ہے۔ ایہام گوئی، رعایت لفظی، مزے دار باتوں اور روزمرہ کے مشاہدات کا اظہار اسی مجلسیت کا حصہ ہیں۔ اسی لیے آبرو اپنی شاعری میں عشق و عاشقی کی وہ باتیں بھی بیان کرتا ہے جن کا اہلِ مجلس کو پہلے سے تجربہ ہے اور جنھیں شعر کے پیرائے میں سن کر وہ اپنی یادوں کے مزے سے خوش ہو جاتے ہیں۔ آبرو کی شاعری میں نئے تجربات کا اظہار نہیں ہے۔ یہ شاعری بے نام احساس کو لفظوں کا جامہ نہیں پہناتی بلکہ ان تجربوں کا اظہار کرتی ہے جن سے اہلِ مجلس پہلے سے واقف ہیں۔ جب آبرو کہتے ہیں[14]:

ڈھکاوتے ہیں ہم کوں کمربند باندھ باندھ
کھولیں ابھی تو جائے میاں کا بھرم نکل
کھلکھلا کر پھول غنچے کی طرح جاتا ہے موند
بے تکلف ہنس کے جب عاشق میں شرماتا ہے وہ
چمن میں شمع کی مانند کلیاں گل ہوئیں بجھ بجھ
یہاں سے بات نکلی تھی تمھارے پان کھانے کی
ہمیں شادی نئی ہے اور خوش وقتی ہے یہ تازی
کہ اپنی زلف میرے یار نیں پھولوں میں باسی ہے
جھمک دکھا نگہ کی، دل چھین لے چلی ہے
یہ کس لری انکھیوں کوں سکھلا دیا چھنالا

مشتاقِ عذر خواہی نہیں آبرو تو گیا ہے
یوں روٹھ روٹھ چلنا ، چل چل کے پھر ٹھٹھکنا
دل بیچ کھب گیا ہے تیری کمر کا کسنا
پٹکے کے آنچلوں کا کیا اس طرح اڑسنا

تو وہ اپنے شعر سے اہلِ مجلس کے مزے کو حقّے کی طرح تازہ کر دیتے ہیں ۔ آبرو کی شاعری میں وہ سب چیزیں ، باتیں اور عام رویے ملتے ہیں جنھیں محمد شاہی دور کا مجلسی انسان دل سے چاہتا ہے ۔ عشق بازی کے لیے نقد خرچنے کی ضرورت ہے جب ہی سودا بن سکتا ہے :

مفلس تو صید بازی کر کے نہ ہو دوانا
سودا بنے گا اس کا جن نیں کہ نقد خرچا

عشق بازاری عورت سے کیا جا رہا ہے یا نک دار معشوق سے جو باغ میں اتفاق سے مل جاتا ہے :

مل گیا تھا باغ میں معشوق اک نک دار سا
رنگ و رو میں پھول کی مانند ، سج میں خار سا
نمکیں گویا کباب ہیں پھیکے شراب کے
بوسا ہے تجھ لباں کا مزے دار چٹ پٹا

چوپڑ بھی اس لیے کھیلی جا رہی ہے کہ محبوب کو قریب لانے کا ذریعہ ہے :

چوپڑ کے کھیلنے کا سارا ہے یہ خلاصا
شاید کبھی وہ لڑکا بیٹھے ہمارے پاس آ

مجلس جنگل یا گاؤں میں نہیں جم سکتی اسی لیے شہر عزیز ہے :

مجنون تو باولا تھا جن راہ لی جنگل کی
سیانا وہی کہ جس نیں کہ شہر کی ہوا لی

اشعار بھی اسی لیے دل میں چبھ رہے ہیں کہ ان میں چہرۂ نکدار کی تعریف ہے :

سر بسر تعریف ہے اس چہرۂ نکدار کی
سب کے دل میں کیوں نہ چبھ جاں آبرو تیرے نکات
اس سیہ چشم اور سیہ خط اور سیہ ابرو کے کلم
ریختے میں تم اگر برتو تو کارستان کہو

یہ مجلسیت اور اس سے پیدا ہونے والا مزا ، جہاں عام دلچسپ اور من پسند باتوں کے اظہار سے پیدا کیا جا رہا ہے وہاں اخلاق اور پند و نصیحت کی باتوں سے بھی یہی کام لیا جا رہا ہے تاکہ ذرا دیر کے لیے احساس کو جھنجھوڑ کر

زندہ کر دیا جائے اور سننے والا ٹھنڈی سانس بھر کر خوش وقتی کی طرف زیادہ توجہ و انہماک سے واپس آ سکے ۔ متضاد رنگ دکھا کر ایک رنگ کی اہمیت کو اجاگر کرنا اور مزے کی یکسانیت کو توڑ کر ذہن کو نئے سرے سے مزے کے لیے تیار کرنا ۔ زندہ احساس کو دہانے کے لیے طوائف کے کوٹھے پر جانے سے پہلے دو رکعت نماز پڑھنے کا عمل تاکہ خوش وقتی میں پورے مزے اور بے فکری سے لگا جا سکے ۔ آبرو جب اخلاق درس دیتا ہے تو اس کی بھی یہی نوعیت ہے ۔ اس میں کسی تجربے یا گہری فکر کا دخل نہیں ہے بلکہ ایسے اشعار اہلِ مجلس کے منہ کا مزا بدلنے کے لیے آتے ہیں :

انسان ہے تو کبر سیں کہتا ہے کیوں انا
آدم تو ہم سنا ہے کہ وہ خاک سے بنا
زبانی ہے شجاعت ان سبھوں کی
امیر اس جگ کے ہیں سب شیر قالی
زنا کے وقت دل کے تھرتھرانے سیں ہوا روشن
کہ ایسے وقت میں یارو خدا کا عرش ہلتا ہے

اسی مجلسیت کے زیرِ اثر اس دور کا تصورِ حسن و عشق پیدا ہوتا ہے ۔ اس تصور میں کسی قسم کی علویت نہیں ہے ۔ یہ سراسر جسم اور لذت کا نتیجہ ہے ۔ حسن بازاری عورت یا لونڈے میں تلاش کیا جا رہا ہے جو اس وقت تک باقی رہتا ہے جب تک جیب گرم ہے اور چہرے پر سبزہ نہیں اُگا ہے ۔ اس عشق میں آندھی کا سا زور تو ہے جو ذرا دیر کو اٹھتی ہے اور پھر بیٹھ جاتی ہے لیکن سمندر کی سی گہرائی نہیں ہے ۔ آبرو کا عاشق بھی ایک پیشہ ور عاشق ہے جو لڑکوں اور بازاری عورتوں سے عشق کرتا ہے ، ان سے کھیلتا ہے ، ان کے ناز و ادا اور چٹک مٹک سے لطف اندوز ہوتا ہے ، جسم کی آگ بجھاتا ہے اور جب کوئی اور نظر آتا ہے تو پھر رخ پھیر کر اس کے عشق میں مبتلا ہو جاتا ہے ۔ عشق کرنا اس دور میں مردانگی کی نشانی ہے :

ع نامرد وہ کہاوے جو عشق سے ہٹا ہے

رستم اس مرد کی کھاتے ہیں قسم زوروں کی
تاب لاتا ہے جو کوئی عشق کے جھجکوروں کی

آبرو اسی عشق کے ترجمان ہیں :

عشق کی شمشیر کے جو مرد ہوتے ہیں قتیل
ان کو مشہد جنت اور جریانِ خوں ہے سلسبیل

وہیں پاؤ گے یارو آبرو کوں
جہاں کہیں عاشقاں کا ہوئے دنگل

حسن یہ ہے اور یہاں ملتا ہے :

جگت کے لالچی معشوق بے مفلس سیں نہیں ملتے
ہوئی ہے وصل سیں مانع ہمیں بے دستگاہی یہ
دکھے کوئی اس طرح کے لالچی کو کب تلک بھلا
چلی جاتی ہے فرمائش کبھی یہ لا ، کبھی وہ لا

یہ تہذیب حسن و عشق اور جسم و وصل کو ردیف و قافیہ سمجھ کر قبول کرتی ہے اور خصوصیت کے ساتھ لڑکوں میں تلاش کر کے اپنے تہذیبی رویوں اور شاعری سے اس کا فکری جواز تلاش کرتی ہے ۔ آبرو اور اس دور کے دوسرے شعرا اسی لیے کھل کر امرد پرستی کا اظہار کر رہے ہیں :

کسی سے پیار کی گرمی کیا چاہے تو آتش ہے
ملا چاہے تو کوئی رنگ ہو پانی ہے وہ لونڈا
مذاقِ شوق کوں دے ہے مٹھاس اس کی مزے داری
تمام عالم کے خوباں بیچ خوبانی ہے وہ لونڈا
ہوئی محکم بنا اس ریختے کی مدح اس کی سوں
کہ معشوق کے کارستان میں بانی ہے وہ لونڈا

یہ ایک اور شعر پڑھیے :

لب بند ہو گئے ہیں کہوں کیونکے اس کی بات
لونڈا نہیں ، مزے کا ہے یہ حبتہ النبات

امرد پرستی اس دور کا تہذیبی رویہ ہے جس کا اظہار کھل کر بغیر کسی جھجک کے آبرو یوں کرتا ہے :

جو لونڈا چھوڑ کر رنڈی کوں چاہے
وہ کوئی عاشق نہیں ہے ، بوالہوس ہے

امرد پرستی کی ایک پوری روایت اس دور میں جنم لیتی ہے ۔ لڑکوں کی وضع قطع ، سجاوٹ ، لباس و آرائش اور دوسرے طور طریقے مقرر ہو جاتے ہیں ۔ آبرو نے ایک طویل مثنوی ”در موعظۂ آرائشِ معشوق“ اسی موضوع پر لکھی ہے جس میں بتایا ہے کہ معشوق کو اپنے حسن و جمال میں اضافہ کرنے ، اپنے بانکپن اور لکداری کو نمایاں کرنے کے لیے کیا طرزِ عمل اور کون سا طرزِ آرائش ، اندازِ گفتار ، طریقِ نشست و برخاست اختیار کرنا چاہیے تاکہ وہ معشوقیت

سے پورے طور پر متصف ہو سکے ۔ اس مثنوی میں آبرو نے ایک ایک تفصیل دی ہے جس کے پڑھنے سے اس دور کا تصورِ حسن اور اندازِ عشق سامنے آتا ہے ۔ حسن و عشق کا یہ تصور اس دور کی مخصوص مجلسیت کا ایک حصہ ہے ۔ آبرو کی شاعری کے خدو خال بھی مجلسیت کے اسی عمل سے بنتے سنورتے ہیں اور اسی کی ترجمانی کرتے ہیں :

تب کہا میں نے کہ میرے سب سخن
وصف میں خوباں کے ہیں پھر نامہ بن
یا بیاں ہے ان کے رنگ روئی کا
ذکر ہے یا خال ہے خط موئی کا
یا کہ قصہ ہے ادا و ناز کا
یا فسانہ شوخی و انداز کا
طرح ہے سب ان کے ماند و بود کی
طور ہے ان کے زیان و سود کی

موسیقی بھی چونکہ اسی مجلسیت کا ایک حصہ ہے اسی لیے آبرو کی شاعری میں موسیقی کی اصطلاحیں اور موسیقاروں کا ذکر کثرت سے آتا ہے ۔ نعمت خاں سدا رنگ کی تعریف میں تو کئی اشعار ملتے ہیں اور اس پوری غزل سے ع ”تم آگرے چلے ہو سجن ، کیا کریں گے ہم“ اس کے تعلقِ خاطر کا پتا چلتا ہے ۔ کئی غزلوں میں ممولا اور پتنا کا ذکر بھی آیا ہے ۔ اس مجلسیت سے جو تصویر بنتی ہے اس میں ہندوستانی پن بہت نمایاں ہے ۔ آبرو کی شاعری پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ دیسی روایت نے اب اچھی طرح اپنے قدم جما لیے ہیں ۔ اٹھارویں صدی اسی روایت کے جماؤ اور پھیلاؤ کی صدی ہے ۔

ایہام گوئی بھی اسی تہذیبی فضا کا ایک حصہ ہے ۔ ایہام گوئی میں شاعر ایک طرف ذو معنی الفاظ تلاش کرتا ہے اور دوسری طرف ان میں معنی کا ربط بھی پیدا کرتا ہے ۔ یہ عمل کتنا ہی مصنوعی کیوں نہ ہو اس کے لیے جان کھپانا اور خون جگر صرف کرنا پڑتا ہے ۔ اس کے لیے علم کی بھی ضرورت تھی اور فکر و تخیل کے ذریعہ معنی پیدا کرنے کی صلاحیت کی بھی ، تاکہ شعر میں دلچسپ اور حیرت زا مضامین پیدا کیے جا سکیں ۔ سننے والوں میں حیرت اور تلاشِ معنی کے ذریعے دلچسپی پیدا کرنا ایہام گوئی کا اصل فن تھا ۔ آبرو نے اس تلاش میں ہندوی الفاظ کو کھنگالا ، فارسی و عربی لغات کو ٹٹولا ، دوہروں اور کبت کے عمومی مزاج کو اپنی شاعری میں سمویا اور اس دور کے تہذیبی

تقاضوں کو اپنی تخلیقی صلاحیت سے پورا کر دیا ۔ اس تخلیقی عمل سے اردو زبان میں وسعت اور تنوع پیدا ہوا ۔ لفظوں کو معنی و مضمون کے ساتھ برتنے ، محاوروں اور ضرب الامثال کو سلیقے سے استعمال کرنے اور زبان سے آزادی کے ساتھ کُھل کھیلنے کا حوصلہ پیدا ہوا ۔ آج ان اشعار کے مضامین سے بازاری پن کا احساس ہوتا ہے لیکن اس بازاری پن کے باوجود ان میں گہری سنجیدگی بھی موجود ہے ۔ ایہام کی جتنی ممکن صورتیں ہوسکتی تھیں ، آبرو نے کم و بیش اپنی شاعری میں ان سب کا اظہار کر دیا اور اس رنگ سخن کے سارے امکانات کو اپنے تصّرف میں لا کر ایک طرف اسے اس دور کا مقبول ترین رجحان بنا دیا اور دوسری طرف آنے والی نسلوں کے لیے راستہ بھی بند کر دیا ۔ آئندہ دور میں مرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر ابھرنے والی "ردِ عمل کی تحریک" بھی اسی کا نتیجہ تھی ۔ آبرو کی شاعری میں ایہام کے جو رنگ ابھرتے ہیں انھیں ان چند مثالوں کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے :

(۱) ہر ایک سبز ہے ہندوستان کا معشوق
بجا ہے نام کہ بالم رکھا ہے کھیروں کا

[بالم کھیرے کی ایک قسم ہے جو تراوٹ ، مہک اور ٹھنڈک کی وجہ سے مشہور ہے ۔ بالم محبوب کو بھی کہتے ہیں ، بالم کھیرے سے کرشن کنھیا نے بھی جنم لیا تھا ۔ سبز اور معشوق میں معنوی ربط موجود ہے] ۔

(۲) ہوتے ہیں اہلِ زر خواہانِ دولت خوابِ غفلت میں
جیسے سوتا ہے یارو فرش پہ مخمل کے کھہ سوجا

[زر کے معنی سونا ، سونا کے معنی لیند ۔ خواہانِ دولت کا خوابِ غفلت سے تعلق بھی واضح ہے ۔ یہاں الفاظ و معنی دونوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے] ۔

(۳) سیانے کوں عاشقی میں خواری بڑا کسب ہے
چاہیے کہ بھاڑ جھونکے جو دل کا ہوئے دانا

[دانا عقلمند ، دانہ بمعنی دانہ جیسے چاول کا دانہ ۔ سیانے اور دانا سے بھاڑ جھونکنے کے محاورے کو استعمال کر کے معنی میں رنگینی پیدا کی گئی ہے] ۔

(۴) ملنے کے شوق میں ہم گھر بار سب گنوایا
مدت میں گھر ہمارے آیا تو ِگھر نہ پایا

[گھر اور ِگھر کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا ہے] ۔

(۵) حُسن کے چرچا غیر لیں جا کر چھچھوندر چھوڑ دی
گھر جلا عاشق کا ان لوگوں کا کیا ٹوٹا ہوا

[چھچھوندر ایک قسم کا لمبوترا سا چوہا ۔ چھچھوندر ایک قسم کی آتش بازی ۔ چھچھوندر چھوڑنا (محاورہ) کنایتہً شگوفہ چھوڑنا ، فساد کرا دینا ۔ ٹوٹا = سگرٹ نما سگار کی طرح کی آتش بازی ۔ ٹوٹا = نقصان خسارہ ۔ ان سب کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا ہے] ۔

(۶) دل منیں ظالم نیں آ اب گھر کیا بسنا کیا
ان مجھے بے بس کیا ، پر میں اسے بس نا کیا

[بسنا ، آباد ہونا ۔ بس کرنا ، قبضہ کرنا ۔ بس نا ، صرف انکار ہی کرنا ۔ گھر کرنا ، دل میں جگہ کرنا ۔ ان سب کو ملا کر معنوی و لفظی ربط کے ساتھ ایہام پیدا کیا گیا ہے] ۔

(۷) ترے اے غنچہ لب دم کے اثر سوں
چلم میں ہو گیا ہے گل تماکو

[گل ، پھول ۔ چلم کے جلے ہوئے تمباکو کو بھی گل کہتے ہیں ۔ گل ہونا کنایتہً جل جانا ، بجھ جانا ۔ اسی کے ساتھ غنچہ ، لب اور دم کے الفاظ بھی معنی پیدا کر رہے ہیں] ۔

(۸) معشوق سانولا ہو تو کرتا ہے دل کوں پیار
کالے کی چاہ خلق میں ظاہر ہے من کے ساتھ

من ، دل ، طبیعت ۔ من ، وہ مہرہ جو کالے سانپ کے پیٹ میں ہوتا ہے اور جس وقت سانپ شبِ تاریک میں اس کو اُگلتا ہے تو وہ شعلے کی طرح چمکنے لگتا ہے ۔ سنسکرت میں قیمتی پتھر کو کہتے ہیں ۔ کالا بمعنی سانپ اور زلف کے لیے بھی آتا ہے] :

(۹) ہنس ہاتھ کو پکڑنا کیا سحر ہے پیارے
پھونکا ہے تم نے منتر گویا کہ ہم چُھو کر

[سحر ، جادو ، طلسم ۔ منتر پھونکنا ، جادو کرنا ۔ چھو کر ، چھونے سے ۔ چھو کرنا ، منتر پھونکنا] ۔

(۱۰) قول آبرو کا تھا کہ نہ جاؤں گا اس گلی
ہو کر کے بے قرار دیکھو آج پھر گیا

[پھر جانا ، قول سے پھرنا ، زبان دے کر پھر جانا ۔ پھر گیا ، دوبارہ گیا ۔ دو معنی لفظوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے] ۔

ان چند مثالوں سے آبرو کے ہاں ایہام کی نوعیت کا اندازہ ہو جاتا ہے ۔ یہ عمل جہاں مصنوعی و شعوری ہے وہاں حد درجہ ہنرمندی کا بھی طالب ہے ۔

ذرا سی لغزش سے معنی کا رشتہ ٹوٹ کر شعر کو بے ربط بنا سکتا ہے۔ لفظوں کو اس طور پر استعمال کرنے سے یہ فائدہ ہوا کہ دیسی زبانوں اور بولی ٹھولی کے وہ الفاظ جو اردو زبان کے مزاج میں جذب کیے جا سکتے تھے ان کا امتحان ہوگیا اور بہت سے الفاظ خراد پر چڑھ کر خارج ہوگئے۔ لفظوں کے گورکھ دھندے اور جال بننے سے زبان میں بیان و معنی کے درمیان ربط پیدا کرنے کا سلیقہ پیدا ہوگیا اور یہ بھی معلوم ہو گیا کہ بھاکا شاعری کی یک رخی روایت کہاں تک ساتھ دے سکتی ہے۔ اس مزاج کے شامل ہونے سے اردو شاعری کا رنگ بھاکا اور فارسی دونوں سے الگ ہو گیا۔ آبرو کی شاعری پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہم بحیثیتِ مجموعی ایک الگ زبان کی شاعری پڑھ رہے ہیں جو نہ فارسی ہے نہ بھاکا۔

آبرو کے ہاں اُردو شاعری ہندوی بھاکا شاعری کے ان امکانات کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے جو جذب کیے جا سکتے تھے: مثلاً یہ غزل دیکھیے:

کہیں کیا تم سوں بیدرد لوگو کسی سے جی کا مرم نہ پایا
کبھی نہ بوجھی پیتا ہماری برہ نیں کیا اب ہمیں ستایا
لگا ہے برہا جگر کوں کھانے ہوئے ہیں تیروں کے ہم نشانے
دیویں ہیں سوتیں ہمن کوں طعنے کہ تجھ کوں کبھوں نہ منہ لگایا
رکھی نہ دل میں کسی کی چنتا، گلے میں ڈالی برہ کی کنٹھا
درس کی خاطر تمھارے متتا بھکارن اپنا برن بنایا
لگی ہیں جی پر برہ کی گھاتیں، تلپھ تلپھ کر بجائیں راتیں
تمھاری جن نیں بنائیں باتیں اکارت اپنا جنم گنوایا
گلا بمولا یہ سب عبث ہے اپس کے اوچھے کرم کا جس ہے
ہمارا پیارے کہھو کیا بس ہے تمھارے جی میں اگر یوں آیا
جو دکھ پڑے کا سہا کروں گی، جیسے کہھو گے رہا کروں گی
تمن کوں نس دن دعا کروں گی، سکھی سلامت رہو خدایا

ان اشعار میں وہی مزاج ہے جو ہندی گیتوں اور دوہروں کا مزاج ہے۔ یہاں محبوب مرد ہے اور عاشق عورت، جو بھاکا شاعری کی خصوصیت ہے۔ امرد پرستی کے باوجود آبرو اس اثر کو قبول کرتا ہے۔ بحیثیت مجموعی آبرو کی شاعری میں فارسی و ہندوی الفاظ ہاتھ میں ہاتھ ڈالے نظر آتے ہیں۔ ٹیسو کے پھول اور گلِ نسترن ایک ساتھ ہیں۔ عید و شب برات، بسنت رت اور ہولی، سیام کنھیا اور علی و پیغمبر، سب مل جل کر ایک ہو رہے ہیں اور ایک ایسا

گینڈا تیار ہو رہا ہے جس سے ابلاغ سہل ہو رہا ہے اور تخلیقی ذہن یہ محسوس کر رہا ہے کہ اب اس کی صلاحیتیں فارسی کے مقابلے میں زیادہ فطری طور پر بروئے کار آ رہی ہیں اور ساتھ ساتھ عوام سے بھی اس کا براہ راست رشتہ قائم ہو گیا ہے ۔ یہ تہذیبی اثرات صرف شاعری تک محدود نہیں ہیں بلکہ موسیقی ، رقص ، مصوری ، آدابِ مجلس ، رسوم و رواج اور زندگی کے سب امور میں مقبول ہو کر معاشرے کی ہیئت اور اس کے رنگ روپ بدل رہے ہیں ۔ شاعری میں آبرو انھی میلانات کا ترجمان ہے ۔

ایہام گوئی اور ہندوی شاعری کے اثرات کے ساتھ ساتھ آبرو کے ہاں فارسی شعرائے متاخرین اور خصوصاً صائب کے اثرات بھی واضح ہیں لیکن یہ اثرات ایسے گھل مل گئے ہیں کہ انھیں الگ کرنا ممکن نہیں ہے ۔ صائب مثالیہ شاعری کا نمائندہ شاعر ہے ۔ مثالیہ شاعری میں پہلے مصرع میں کوئی دعویٰ کیا جاتا ہے اور پھر اس دعوے کو ثابت کرنے کے لیے شاعرانہ دلیل لائی جاتی ہے ۔ آبرو کی شاعری میں ایہام کے ساتھ یہ طرزِ سخن عام طور پر نظر آتا ہے :

آگ اور روئی اکٹھی کرنی نہیں مناسب
رکھتے ہو داغِ دل پر میرے عبث یہ پھوہا
جوں سپاہی مورچے کی آڑ میں کرتا ہے چوٹ
یوں تمھارے وار کرتے ہیں لین مژگاں کی اوٹ
دو مصرعہ پر بھواں کے خال یہ ظالم جو بیٹھا ہے
ملی ہے آج شامی کو حکومت اہلِ بیت اوپر
شوق بن دل میں نہیں دم مار سکتے آہ گرم
تب دھواں حقے میں نکلے جب چلم پر ہوئے آگ
جھمک منہ کی گھٹی تب میں گھٹا آرام لوگوں کا
کہ کم ہوتی ہے گرمی جس قدر خورشید ڈھلتا ہے
نہ تھی دم مارنے کی ہم کوں قدرت جب چلا اٹھ کر
کہ اول بند ہوتی ہے زباں تب جی نکلتا ہے

صائب کے مخصوص رنگ سخن کا یہ اثر اس دور کے کم و بیش سب اردو شعرا کے ہاں ملتا ہے ۔ آبرو نے اس رنگ میں ایہام کو ملا کر اسے ایک ایسی صورت دی ہے جس میں اس دور کا مزاج و مذاق بھی شامل ہو گیا ہے ۔

آبرو ایک قادر الکلام شاعر ہے ۔ وہ مشکل سے مشکل زمینوں میں بھی ، اس دور میں جب کہ روایت اپنی ابتدائی منزل میں ہے ، مربوط و رواں شعر نکالتا

اور مشکل قافیوں کو با معنی انداز میں اپنے تصرف میں لاتا ہے۔ محاورات و ضرب الامثال کو اس طور پر اشعار میں لاتا ہے کہ اس کے بہت سے اشعار نہ صرف اس کے دور میں زبان پر چڑھ گئے بلکہ آج بھی زبان زد ہیں :

تمھاری لوگ کہتے ہیں کمر ہے   کہاں ہے کس طرح کی ہے کدھر ہے
آج پھر ہم میں کر دیا ہے اداس   ان رقیبوں کا جائے ستیاناس
ہر طرف عشق کی لگی ہے ہاٹ   دل ہمارا ہوا ہے بارہ باٹ
کریں جو بندگی ہوویں گنہگار   بتوں کی کچھ نرالی ہے خدائی

یہی صورت اس کے ہاں تشبیہ و استعارہ میں نظر آتی ہے جن کے استعمال سے وہ معنی و احساس کی تصویر کو واضح کر دیتا ہے :

یوں چلا آوتا ہے خوباں بیچ
فوج کے بیچ جوں نواب آتا
یوں دل ہمارا عشق کی آتش میں خوش ہوا
بھن کر تمام آگ میں کھلتا ہے جوں چنا
بے کل ہوا ہوں اب تو تری زلف میں سجن
شب ہے دراز، نیند ہماری اُچٹ گئی
دیے میں جوں بتی ہو یوں دہکتی ہے زباں مکھ میں
کروں جس رات کے اندر بیاں سوز نہانی کا

آبرو کے ہاں رعایتِ لفظی اور تجنیس کی وہ صورت بھی نظر آتی ہے جو آئندہ صدی میں لکھنوی شعرا کے کلام میں زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ اگر آبرو کے ایسے اشعار کو ان شعرا کے کلام میں ملا دیا جائے تو ان کا پہچاننا مشکل ہوگا؛ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

کم مت گنو یہ بخت سیاہوں کا رنگ زرد
سونا وہی جو ہووے کسوٹی کسا ہوا
انداز میں زیادہ نپٹ ناز خوش نہیں
جو خال حد میں زیادہ بڑھا سو مسا ہوا
رخسار کے گل اوپر شبنم ہے یہ پسینا
کیا سرخ ڈانک پر ہے الماس کا نگا
رجالے بھی لگے اب ہونے
چماروں نیں کسب پکڑا نری کا۔

آبرو کا کلام پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنی شاعری میں فارسی

شاعری کی بیشتر فنی خصوصیات کو شامل کر کے اسے فارسی کا ہم رتبہ بنانے کی شعوری کوشش کر رہا ہے؛ مثلاً صنائع کے استعمال اور ردیف و قافیہ کے التزام کے علاوہ فارسی شاعری میں مترادفات کو ایک ساتھ استعمال کر کے حسنِ بیان کو پُر اثر بنایا جاتا ہے ۔ آبرو نے اس انداز کو بھی سلیقے سے استعمال کیا ہے :

بار سوں جا کے مرے درد کا بستار کہو
غم کہو ، رنج کہو ، حسرت و آزار کہو
بے وفا ہے شوخ ہے بے رحم ہے بیزار ہے
جو کہو سب ہے ولیکن کیجیے کیا ، یار ہے
عبث بے دل کرو مت آبرو کو
مسافر ہے ، شکستہ ہے ، گدا ہے

اس طرز ادا میں روزمرہ کی گفتگو کے لہجے نے جان ڈال کر اسے دل کی بات بنا دیا ہے ۔ آئندہ دور کی شاعری میں یہی انداز مقبول ہوا ۔

آبرو کے سلسلے میں ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کے بعض اشعار پڑھتے ہوئے غالب کے اشعار ذہن میں گھومنے لگتے ہیں ؛ مثلاً آبرو کا یہ شعر پڑھتے ہوئے :

لگے ہے شیریں اس کو ساری اپنی عمر کی تلخی
مزہ پایا ہے جن عاشق نیں تیرے سن کے گالی کا

غالب کا یہ شعر ذہن میں آیا :

کتنے شیریں ہیں تیرے لب کہ رقیب
گالیاں کھا کے بے مزہ نہ ہوا

آبرو کا یہ شعر پڑھ کر :

برچھی کی طرح توڑ جگر پار ہو گئی
تیری نگہ نے جب کہ کیا آبرو پہ وار

غالب کا یہ شعر یاد آیا :

دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی
دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی

اسی طرح آبرو کا یہ شعر پڑھتے ہوئے :

مرتا وہی ہے جس کوں ملے یار پیار میں
ہو جس کا دوست دشمنی اوس کوں اوسی سے ہے

غالب کا یہ شعر ذہن میں آیا :

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

آبرو کا یہ شعر پڑھ کر :

میٹھا لگا ہے مجھ کوں تیرے لباں سیں ‘کیا خوب’
اک بار پھر کے کہہ لے اپنی زباں سے ‘کیا خوب’

غالب کا یہ شعر یاد آیا :

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں

ان اشعار میں یا تو الفاظ و تراکیب کی یکسانیت ہے یا پھر غالب کی غزل آبرو کی زمین سے لگی ہوئی ہے یا پھر دونوں کے مضامین میں مشابہت ہے۔ لیکن خصوصیت کے ساتھ غالب کے ابتدائی کلام کو دیکھ کر، جب وہ طرزِ بیدل میں ریختہ کہہ رہے تھے اور اشعار میں مثالیہ طرز، ایہام و رعایت لفظی استعمال کر رہے تھے، یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ غالب کے تخلیقی ماخذ اور ذہنی اثرات میں سے ایک ماخذ و اثر آبرو بھی تھا۔ آبرو ہی کی طرح غالب نے بھی منقبت، مدح اور مرثیہ غزل کی ہیئت میں لکھے ہیں۔ روایت کے اثرات اسی طرح پھیلتے اور خیال و بیان کے حسنِ صورت کو لکھار کر اسے کہیں سے کہیں پہنچا دیتے ہیں۔ آبرو بعدِ ولی اُردو شاعری کا اولین اور اہم رکن ہے۔

کوئی چھوٹا شاعر اپنے دور کا ممتاز نمائندہ نہیں بن سکتا۔ نمائندہ شاعر بننے کے لیے ضروری ہے کہ اس میں تخلیقی صلاحیتیں اعلیٰ درجے کی ہوں اور وہ اپنے دور کی تہذیب میں پوری طرح رچا ہوا ہو۔ وہ ماضی سے بھی باخبر ہو اور حال سے بھی اور ساتھ ساتھ ماضی کو حال میں جذب کرنا اور اسے بدل کر ایک نئی شکل دینا بھی جانتا ہو۔ وہ روایت کا حصہ بھی ہو اور اسے آگے بھی بڑھا رہا ہو۔ اس دور کے دوسرے شعرا کے برخلاف آبرو میں یہ ساری خصوصیات موجود تھیں، اسی لیے ایہام گوئی کے ساتھ ساتھ جب سچا احساس و جذبہ شاعری کے تخلیقی عمل میں شامل ہوا تو ایسے آب دار موتی ہاتھ آئے کہ ڈھائی سو سال سے زیادہ عرصہ گزرنے کے باوجود اس کے بہت سے اشعار آج بھی ہمارے دامنِ دل کو اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ ان اشعار پر آبرو کی شخصیت کی چھاپ بھی ہے اور لہجے کا سبھاؤ بھی۔ ان اشعار میں تنوع و رنگارنگی بھی ہے اور کئی ایسے لہجے ابھرتے ہیں جو آئندہ دور کی شاعری میں زیادہ اجاگر ہوئے

ہیں ۔ ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ ان میں وہ رنگ موجود ہے جو ایہام کے خلاف ”ردِ عمل کی تحریک“ میں آئندہ دور کا رنگِ سخن بنتا ہے ۔ جب آبرو کہتے ہیں :

یوں آبرو بناوے دل میں ہزار باتیں
جب روبرو ہو تیرے گفتار بھول جاوے
اب روبرو ہے یار ، نہیں بولتا سو کیوں
قصے وہ آبرو کے بنائے کدھر گئے

تو یہ خیال اور یہ تجربہ آئندہ دور میں ، جب اُردو شاعری اظہار و بیان پر زیادہ قادر ہو جاتی ہے ، محمد تقی میر کے ہاں زیادہ منجھ کر یوں سامنے آتا ہے :

کہتے تو ہیں یوں کہتے یوں کہتے جو یار آتا
سب کہنے کی باتیں ہیں ، کچھ بھی نہ کہا جاتا
جی میں تھا اس سے ملیے تو کیا کیا نہ کہیے میر
پھر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر

آبرو کی شاعری کا یہی وہ حصہ ہے جس میں جذبوں کی صداقت اور احساس کی سچائی اثر و تاثیر جگاتی ہے ۔ اس میں حسن بیان بھی ہے ، روزمرہ اور محاورے کی رچاوٹ لہجے میں رس بھی گھول رہی ہے اور طرز ادا میں بدلتی ہوئی نئی زبان کی پختگی کے آثار بھی نمایاں ہیں ۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ اشعار شاعر کے دل کی گہرائیوں سے نکلے ہیں اور حالِ دل سنا رہے ہیں ۔ ان اشعار کی خوشبو وہی ہے جو آئندہ دور میں زیادہ رچاوٹ اور پختگی کے ساتھ اُردو شاعری کو معطر کرتی ہے ۔ اسی لیے زبان کی قدامت اور متروک الفاظ کے استعمال کے باوجود یہ حصۂ شاعری ہمارے لیے آج بھی پُر اثر و دل کش ہے ۔ یہ اشعار دیکھیے :

آیا ہے صبح نیند سے اُٹھ کر رسا ہوا
جامہ گلے میں رات کا پھولوں بسا ہوا
پوچھے اگر جو آبرو کے حال کی خبر
کہنا تمھارے درد سوں ہجراں کے مر گیا
لگن سے تیں جب ملانے گیا
دل اندر مرے وہ سمانے گیا
مل گئیں آپس میں دو نظریں ایک عالم ہو گیا
جو کہ ہونا تھا سو کچھ آنکھوں میں باہم ہو گیا

جدائی کے زمانے کی سجن کیا زیادتی کہیے
کہ اس ظالم کی ہم پر جو گھڑی گزری سو جگ بیتا
جو غم گزرا ہے مجھ پر عاشقی میں
سو میں ہی جانتا ہوں یا مرا دل
پھرتے تھے دشت دشت دیوانے کدھر گئے
وے عاشقی کے ہائے زمانے کدھر گئے
میں گم ہوا جو عشق کی رہ میں تو کیا عجب
مجنوں و کوہکن سے نہ جانے کدھر گئے
کیا ہے بے خبر دونوں جہاں سے
محبت کے نشے میں کیا اثر ہے
کرتے تو ہو تغافل پر حال آبرو کا
دیکھو جو تم پیارے بے اختیار رو دو
دور خاموش بیٹھ رہتا ہوں
اس طرح حال دل کا کہتا ہوں
انکھیوں نیں رات کیا جادو کیا تھا
مگر کاجل دوالی کا دیا تھا
سر سوں لگا کے پاؤں تلک دل ہوا ہوں میں
یاں لگ ہنر میں عشق کے کامل ہوا ہوں میں
ہاتھ آوے اگر جو عمر خضر
بیٹھ کر اس کا انتظار کروں
کچھ ٹھہرتی نہیں کہ کیا ہوگی
اس دلِ بے قرار کی صورت
تمھارا دل اگر ہم میں پھرا ہے
تو بہتر ہے، ہمارا بھی خدا ہے
گیا ہوا مر گیا اگر فرہاد
روح پتھر سے سر پٹکتی ہے
ایک لہر لطف کی ہمیں بس ہے
غم کے دریا سوں پار کرنے کوں
زندگانی تو ہر طرح کاٹی
مر کے پھر جھولنا قیامت ہے

دل میں آیا خیال اس کا جبھی
آ گیا تب ہمارے جی میں جی
اے نالہ ہائے شوق اگر تم میں درد ہے
اس بے وفا کے دل منیں جا کر اثر کرو
دلدار کی گلی میں مکرر گئے ہیں ہم
ہو آئے ہیں ابھی و پھر آ کر گئے ہیں ہم

یہ اشعار اپنی قدامت کے باوجود نہ صرف ہمارے جذبات کو آسودہ کر رہے ہیں بلکہ ان کے باطن میں چھپے ہوئے تجربے آج بھی ہم تک پہنچ رہے ہیں ۔ جب آبرو کہتا ہے :

آئی تو تھی لہر کہ کہوں حال دل کا سب
پر رونے لیں بات کی فرصت نہ دی مجھے
ہم سیں چرائی اور سیں اکھیاں ملا گیا
ظالم کسی کو مار ، کسی کو جلا گیا
مرے پیارے سیں قاصد اتنی دل کی بات جا کہنا
کہ جانے سیں تمہارے جان کو مشکل ہے اب رہنا
سخن اوروں کا تشنا ہو کے سنتا اور سب کہتا
مگر اک آبرو کی بات جب کہتا تو پی جاتا
یارو ہمارا حال سجن سے بیاں کرو
ایسی طرح کرو کہ اسے مہرباں کرو
یارو کوئی کہے کہ کبھی یوں بھی ہوئے گا
باتیں کریں گے بیٹھ کے آپس میں پیار کی
افسوس ہے کہ ہم کوں دلدار بھول جاوے
وہ شوق ، وہ محبت ، وہ پیار بھول جاوے
بے رحم و بے وفا و تنک رخ و تند خو
تجھ کوں ہزار ناؤں سجن دھر گئے ہیں ہم
بے وفا ہے شوخ ہے بے رحم ہے بیزار ہے
جو کچھو سب کچھ ہے لیکن کیجیے کیا یار ہے
کمرو کے شوق میں نہ ہمیں دربدر گئے
اس عاشقی کے بیچ ہزاروں کے گھر گئے

دیکھ گل کوں دل دوانا کیوں نہ ہو
اس پری رو کی ہے اس میں بُو میاں

تو وہ انسان کے آفاقی جذبات کی ترجمانی کرتا ہے ۔ یہاں شعر ایہام برائے ایہام نہیں کہا جا رہا ہے ۔ یہاں ذو معنی لفظوں کی مدد سے معنی میں ربط پیدا نہیں کیا جا رہا ہے بلکہ صنائع ، ایہام اور دوسری فنی خصوصیات ، فطری طور پر ، جذبے کے اظہار کا سہارا بن رہی ہیں ۔ یہ وہ شعر ہیں جو آج بھی ہمیں اسی طرح متاثر کرتے ہیں جس طرح اپنے دور میں سننے والوں کو کرتے تھے ۔ آبرو ایک ایسے دور میں جب شمال میں غزل کی روایت متعین نہیں ہوئی تھی ، اپنا الگ راستہ بنا کر خود اُردو غزل کی پہلی روایت بن جاتا ہے جسے اس دور کے سارے شعرا نے ، جو برعظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے تھے ، قبول کرکے عام کردیا اور بعد میں بھی ، رد عمل کی تحریک نے ایہام گوئی کو ترک کرنے کے باوجود ، اس حصہٗ شاعری کو قبول کر لیا ۔ آبرو ایہام گویوں کا سرخیل ضرور ہے اور محمد شاہی مزاج کی مناسبت سے اس کا یہی پہلو زیادہ اجاگر و مقبول ہوا لیکن ایک بڑے شاعر کی طرح اس میں اچھی اور سچی شاعری کے امکانات اور موثر و دل پذیر شاعری کی قابلِ ذکر مثالیں موجود ہیں ۔ آبرو نے خود اپنے تخلیقی مزاج کی طرف ایک شعر میں اشارہ کیا ہے :

مجھے ان کہنہ املاکوں میں رہنا خوش نہیں آتا
بنایا اپنے دل کا ہم نیں اور ہی ایک نومحلا

آبرو کے ہاں ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اس کے ہاں موسم ، رت ، باغ ، پھول اور منظر جذبہ و احساس کا حصہ بن کر ابھرتے ہیں ۔ یہ وہی امکان ہے جو آئندہ دور میں میر کی شاعری میں پوری انفرادیت کے ساتھ ابھرتا ہے ۔ آبرو کے یہ دو چار شعر اور پڑھتے چلیے :

ٹیسو کے پھول نہیں ہے دہکتے ہیں کوئلے
آئی جنوں میں آگ برہ کی لگا بسنت
یہ سبزہ اور یہ آبِ رواں اور ابر یہ گھرا
دوانا ٹئیں کہ اب گھر میں رہوں میں چھوڑ کر صحرا
جاڑے کی رات اُلٹ گئی گرمی کا دن گھٹا
مکھڑے سیں زلف جب کہ سجن تم نے دی اُٹھا
گلی اکیلی ہے پیارے ، اندھیری راتیں ہیں
اگر ملو تو سجن سو طرح کی گھاتیں ہیں

جب چمن میں جا کے پیارے تم نے زُلفیں کھولیاں
لے گئی بادِ صبا خوشبو کی بھر بھر جھولیاں

ان متفرق اشعار کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آبرو کی شاعری میں نہ صرف اس کے اپنے دور کا اظہار ہوا ہے بلکہ آنے والے دور کے امکانات کے جگنو بھی اس میں چمک رہے ہیں۔ آنے والے دور نے ایہام گوئی کو ترک کرکے آبرو کی شاعری کے صرف ایک حصے کو رد کیا تھا، پورے آبرو کو نہیں۔ پورا آبرو تو اس دور میں اُردو شاعری کی آبرو ہے اور آج اتنا عرصہ گزرنے کے بعد بھی ہم اسے تاریخ ادب میں ایک بلند مقام دینے پر مجبور ہیں :

عزت ہے جوہری کی جو قیمتی ہو گوہر
ہے آبرو ہمن کوں جگ میں سخن ہمارا

آبرو ایک قادر الکلام "معنی یاب اور متین خیال"[۱۵] شاعر تھا جس کا پورا کلام اب تک شائع نہیں ہوا۔ ایک ایسا شاعر شعر کہتے وقت جن فنی و تخلیقی امور کا خیال کرتا ہے ان کا اظہار کبھی کبھار اپنی شاعری میں بھی کر دیتا ہے۔ آبرو کے کلام کے مطالعے سے جو تصورِ شاعری سامنے آتا ہے وہ یہ ہے :

(۱) صرف قافیے ملانے سے شاعری تخلیق نہیں کی جا سکتی۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ اچھے مضامین شعر میں باندھے جائیں :

شعر کو مضمون سیتی قدر ہو ہے آبرو
قافیہ سیتی ملایا قافیا تو کیا ہوا
دعویٰ ہے جس کوں شعر کی نوت کا آبرو
مضموں کے آ کے بوجھ اٹھاوے ہمن کے نال

(۲) شاعری کے لیے طبع کی روانی اور نئی فکر ضروری ہے۔ اس سے شعر میں جان پڑتی ہے اور شاعری زندہ رہتی ہے۔ جس کے پاس ایسی فکر ہوگی اسی شاعر کے بت کی پرستش ہوگی :

ع : رواں نہیں طبع جس کی شعر تر کی طرز پانے کی
جب آبرو کا بیاہ ہوا بکرِ فکر میں
تب شاعروں نے ناؤں رکھا اس کا بت بنا

یہ بھی ضروری ہے کہ اس میں دلِ گداختہ کے نالے اور کیفیاتِ قلبی بھی شامل ہوں :

فکر بحر شعر میں دل کوں عبث مت خوں کرو
فاختا کی ضرب سیکھو نالے کوں موزوں کرو

(۳) قافیے کے ساتھ اگر ردیف بھی شعر میں ہو تو اس سے حسن شعر میں اضافہ ہو جاتا ہے :

پیرو حسن و عشق موزوں ہے   خوش لگے قافیے کے ساتھ ردیف

اور شگفتہ زمین سے شعر کی آبرو بڑھ جاتی ہے :

تجھ شعر کی شگفتہ زمیں دیکھ آبرو
لالہ کی طرح جل کے ہوا داغ داغ دل

(۴) شاعری کا مقصد یہ ہے کہ حسن و عشق کے تجربے بیان کیے جائیں۔ خصوصاً ایسے تجربے جنھیں سن کر محبوب خوش ہو اور پسند کرے :

سنگ دل نیں آج دل دے کر سنا
آبرو نے شعر کا پایا صلا
کرتا ہوں اس کے حسن کی جھلکار کی صفت
جا شعر آبرو کا سنا الوری کے تئیں

جب یہ سب چیزیں ہوں تو ریختہ بنتا ہے :

ریختے کا کام تب ہوتا ہے جب سو چیز ہو
آب اور گل کے سوا کچھ ہے یہ اے گلکار کار

اور پھر اس کی دھوم مچ جاتی ہے :

کیوں نہ آ کر اس کے سننے کوں کریں سب یار بھیڑ
آبرو یہ ریختا تو نیں کہا ہے دھوم کا

آبرو نے اپنی شاعری میں اپنے بہت سے معاصرین کا ذکر کیا ہے جن میں موسیقار بھی شامل ہیں اور رقاص بھی ، شاعر اور امرد بھی اور دوسرے لوگ بھی۔ جمال کا ذکر دو جگہ آیا ہے۔ عبدالرحیم ، ولی میاں ، معین الدین حسن ، صاحب رائے ، جس نے مسلمان ہو کر غلام حسین نام رکھ لیا تھا ، ردیف بنا کر ایک غزل کہی ہے۔ مولا ، میر مکھن پاکباز ، پنّا اور نعمت خاں سدارنگ کا ذکر کئی غزلوں میں آیا ہے۔ شاہ بوالحسن کا ذکر بھی کلام میں آیا ہے۔ اپنے پیش روؤں میں سے بوعلی ، حافظ و انوری کا بھی ذکر کیا ہے۔ حافظ کو تو وہ کمالِ شعر سمجھتا ہے اور اپنے معتقد ہونے کا ذکر کرتا ہے :

آبرو شعر کے کمال میں ہے   معتقد حافظ شیراز کا

ان کے علاوہ ولی دکنی ، شاکر ناجی ، مصطفیٰ خاں یک رنگ ، عبدالوہاب یکرو کا ذکر بھی آیا ہے۔ اس دور میں آبرو کے اثر کا اندازہ ان کے شاگردوں کی تعداد کے علاوہ اس امر سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ ایہام گوئی مقبول ترین

رنگِ سخن بن کر سارے برعظیم میں پھیل گیا تھا ۔ عبدالوہاب یکرو[۱۶] ، جن کا دیوان برٹش میوزیم کے کتب خانہ مشرق میں دیوانِ مبتلا کے ساتھ بندھا ہوا ہے ، آبرو کے شاگرد تھے ۔ آبرو کے دوسرے شاگردوں میں سبحان[۱۷] کا نام بھی آتا ہے ۔ محمد محسن ندوی ، ناجی اور آبرو دونوں کے شاگرد تھے لیکن حسب اشتہار آبرو کے شاگرد تھے ۔[۱۸] اورنگ آباد میں سید غلام غلام آبرو کے شاگرد تھے اور خود کو ان کا ہمشیرزادہ کہتے تھے ۔ مقطع میں آبرو ، صادق ، مبارک ، بے ہمتا و غلام کے الفاظ اکثر استعمال کرتے تھے ۔[۱۹] صلاح الدین میر مکھن پاکباز ، یک رنگ کے شاگرد تھے لیکن آبرو سے ان کا تعلق خاطر مشہور ہے ۔[۲۰] شہاب الدین ثاقب[۲۱] اور محمد عارف عارف[۲۲] بھی آبرو کے شاگرد تھے ۔ محمد تقی میر نے لکھا ہے کہ میر سجاد اکبر آبادی ریختہ میں آبرو کے شاگرد تھے ۔[۲۳] ان شاگردوں کے علاوہ ایسے شعرا بھی ہیں جنھوں نے براہِ راست زانوے تلمّذ تو تہ نہیں کیا لیکن آبرو کے رنگِ سخن سے فیض اٹھایا ہے اور ان کی تعداد خاصی بڑی ہے ۔

(۳)

لسانی زاویہ نظر سے آبرو کے کلام میں چونکہ کم و بیش وہ ساری خصوصیات ملتی ہیں جو اس دور کی زبان میں موجود و قابل ذکر ہیں اس لیے آبرو کی زبان کا مطالعہ محمد شاہی دور کی زبان کے مطالعے کا درجہ رکھتا ہے ۔ آبرو کی زبان پر ، جیسا کہ اُوپر دیے ہوئے اشعار کے مطالعے سے اندازہ ہوا ہوگا ، مختلف زبانوں مثلاً بھاکا ، کھڑی بولی ، پنجابی ، ہریانی ، راجستھانی ، ہندوی اور دکنی اُردو کے ملے جلے اثرات نمایاں ہیں ۔ ادبی زبان ابھی بن سنور رہی ہے ۔ املا اور قواعد کے اصول پورے طور پر مقرر نہیں ہوئے ہیں ۔ وہ الفاظ ، جو آئندہ دور میں متروک ہو جاتے ہیں اور وہ الفاظ جو ان کی جگہ لیتے ہیں ، آبرو کے ہاں ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں ۔ آبرو کی زبان اور دکنی اُردو میں بنیادی طور پر کوئی فرق نہیں ہے ۔ بنیادی فرق لہجے کا تھا یا ان چند الفاظ مثلاً نکو، مشا ، یگ ، اتال ، اپڑنا وغیرہ کا تھا جو شمال کے برخلاف دکنی اُردو میں عام طور پر استعمال ہوتے تھے ۔ ایک فرق 'چ' تاکیدی کا تھا جسے کسی لفظ کے آخر میں لگا کر ، مرہٹی کی طرح "ہی" کے معنی پیدا کیے جاتے تھے یا پھر ماضی مطلق بنانے کا فرق تھا ۔ شمال میں باندھنا ، کہنا ، کرنا مصادر سے باندھا ، کہا ، کیا ماضی مطلق اور دکن میں "باندھیا ، کہیا ، کریا" بنایا جاتا تھا ۔

شمال و دکن کی زبانوں کا تقابلی مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ بس یہی فرق آبرو اور دوسرے معاصر دکنی شعرا کی زبان میں نظر آتا ہے۔ آبرو کی زبان کے مطالعے کے بعد یہ نظریہ غلط ہو جاتا ہے کہ دکنی اُردو اور شمال کی اُردو دو مختلف زبانیں ہیں۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے آبرو کے یہ تین شعر پڑھیے:

کیونکر بھرن انجھو کی انکھیاں سیتی پڑی لٹیں
عاشق کوں آ پڑی ہے ہجراں کی رات بھرنی
جیسے کوئی منصور کے جوں جان کرتے ہیں فدا
وے سپاہی عاشقوں کی فوج کے سردار ہیں
قدر بوجھو دلِ خون خوارۂ عاشق کی اگر
سر چڑھا گل کے نمن زینتِ دستار کرو

ان اشعار کو اگر کسی دکنی شاعر کے کلام میں ملا دیا جائے تو امتیاز کرنا دشوار ہوگا۔ آبرو کے ہاں بحیثیت مجموعی زبان کا یہی رنگ ہے لیکن ساتھ ساتھ اس تبدیلی کا بھی احساس ہوتا ہے جو خود اُردو زبان میں آ رہی ہے، اسی لیے آبرو کے ہاں زبان و بیان کے قدیم و جدید دونوں روپ ایک ساتھ ملتے ہیں مثلاً آبرو کے ہاں "منیں" اور "میں" دونوں ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں:

منیں: ع قامت کا سب جگت منیں بالا ہوا ہے نام
میں: ع کیوں تیر مارتے ہو تم غیر کے جگر میں

آبرو کا ایک شعر ہے:

تجھ تجلی کی صفت کیوں کر بیاں میں آ سکے
دیکھ کر تیری جھمک بے ہوش ہو جا ہے کلیم

پہلے مصرع میں "تجھ تجلی کی صفت" وہ انداز بیان ہے جو متروک ہو رہا ہے اور دوسرے مصرع میں "دیکھ کر تیری جھمک" وہ انداز ہے جو آئندہ دور میں مستند ہونے والا ہے۔ آبرو کے ہاں یہ دونوں صورتیں ایک ساتھ استعمال ہو رہی ہیں۔ آبرو کے زبان و بیان کا رشتہ ایک طرف ماضی سے اور دوسری طرف آنے والے دور کی زبان سے قائم ہے۔ اسی لیے اس کی زبان عبوری دور کی زبان ہے۔

اُردو زبان کی تحریک عوامی تحریک تھی۔ آبرو کی زبان کا سرچشمہ بھی عوام کی زبان ہے۔ وہ الفاظ، محاورات اور روزمرہ کو اسی طرح استعمال کر رہا ہے جس طرح وہ عوام میں رائج تھے۔ مثلاً شہر کا نام "آگرہ" ہے لیکن اسے

عام طور پر ”آگرے“ بولا جاتا ہے ۔ آبرو بھی اس لفظ کو اسی طرح استعمال کرتا ہے ۔ ع : ”تم آگرے چلے ہو سجن کیا کریں گے ہم“ ۔ یہی صورت اور الفاظ کے ساتھ ہے ، مثلاً :

چھپے (چاہیے) : ع جی میں بھی پیارا کچھ اک چھپے کہ تجھ کوں وہ کہوں
جان (جانیں) : ع عاشق پیت کے مارے روتے ہوئے جدھر جان
بھلیاں ۔ اتے ۔ بے : ع اتے جو غرفش کرتے ہو بے باتیں نہیں بھلیاں
بچتھی (بچھلی) : ع ڈوب کر بچتھی کوں جوں کر کاکلا
دسخط (دستخط) : ع نوخطی کے دکھانے کے دسخط
گاھق (گاھک) : ع گاھق جو اس بازار میں کے ہیں
سپارش (سفارش) : ع سپارش سیں مرا سرکش نپٹ بیزار ہوتا ہے
کسائی (قصائی) : ع کب لگ رہے گا بچھڑا ٹک آ مل اے کسائی
مزاخ (مذاق) : ع عاشق ستاؤنے کوں سمجھتا ہے کیا مزاخ

ان الفاظ کو عوام کے انداز میں استعمال کرنے سے آبرو کی بے مائگی ثابت نہیں ہوتی بلکہ یہ رجحان سامنے آتا ہے کہ اس دور میں زبان کا رخ عوام کی طرف تھا ، اور فارسی عربی اور دوسرے الفاظ اسی طرح ادبی سطح پر استعمال میں آتے تھے جس طرح وہ عام طور پر بولے جاتے تھے اور یہی صورت مستند تھی ۔ یہ وہ رجحان ہے جسے ہمیں آج کے دور میں پھر سے اپنانے کی ضرورت ہے ۔ اُردو ایک الگ زبان ہے اور اس میں فارسی و عربی کے الفاظ اسی طرح بولے اور استعمال کیے جانے چاہئیں جس طرح وہ اس کے صوتی نظام سے ہم آہنگ ہوتے ہیں ۔

آبرو کے دور میں یہی اصول لکھنے میں استعمال ہوتے تھے ۔ جو لفظ جس طرح بولا جاتا تھا اسی طرح لکھا بھی جاتا تھا ، مثلاً آبرو کے ہاں بے بجائے یہ ، پے بجائے پہ ، کوئے بجائے کنوہیں ، من لیں بجائے سننے ، سونہری بجائے سنہری ، تسبی بجائے تسبیح ، مصرا بجائے مصرع ، بانگیں بجائے باگیں ، چولکنا بجائے چوکنا ، جوٹھا بجائے جھوٹا ، پرگھنا بجائے پرگنہ ، مڑوڑ بجائے مروڑ وغیرہ ملتے ہیں ۔ اسی طرح عربی فارسی کے وہ الفاظ جو ”ہ“ پر ختم ہوتے ہیں لیکن بولے ”الف“ سے جاتے ہیں ان کو بھی اس دور میں الف ہی سے لکھا جاتا ہے ۔ مثلاً :

رتبا (رتبہ) : ع گیا رتبا نظر سیں گر پری کا
تبا (تباہ) : ع تبا ہے حال تیرے زلف کے اسیروں کا
مژدا (مژدہ) : ع سب عاشقوں میں ہم کوں مژدا ہے آبرو کا

سرثیا (مرثیہ) : ع یوں عبث پڑھتا پھرا جو مرثیا تو کیا ہوا
قبلا (قبلہ) : ع عاشق مگر خدایا قبلا ہے حاجیوں کا

یہی صورت میکدا (میکدہ) ، غنچا (غنچہ) ، نشا (نشہ) ، آئنا (آئینہ) ، بندا (بندہ) فتنا (فتنہ) ، رشتا (رشتہ) ، دبدبا (دبدبہ) ، ارادا (ارادہ) ، غصا (غصہ) ، جلوا (جلوہ) ، وغیرہ میں ملتی ہے۔ اسی طرح دعوا (دعویٰ) ، امبر (انبر) ، عبس (عبث) ہے۔ عبس کو تو آبرو نے برس ، دس اور مگس کا قافیہ بنایا ہے ع ”آبرو کا جیو جاتا ہے عبس“ ۔ لیکن ساتھ ساتھ ”عبث“ بھی لکھا ہے جیسا کہ اُوپر کے چوتھے مصرع میں نظر آتا ہے۔

آبرو ہندی اور فارسی عربی الفاظ کو حرفِ اضافت سے ملا دیتا ہے۔ اس طریقے کو ، جدید دور کے تقاضوں کے پیش نظر ، ہمیں پھر اپنانا چاہیے۔ میں نے خود اس جلد میں کئی حرف اضافت اور واؤ عطف کو فارسی و اُردو الفاظ کے درمیان اسی طرح استعمال کیا ہے۔ آبرو کے ہاں جو صورت ملتی ہے وہ یہ ہے :

تیغِ بھوں : ع مشکل ہے تیغِ بھوں کے اشارے کا بوجھنا
گالِ پُرصفا : ع جس گالِ پر صفا میں نظریں نہیں ٹھہرتیں

اسی طرح فارسی ”بہ“ لگا کر دو دیسی لفظوں کو جوڑا جا رہا ہے مثلاً :

گھر بہ گھر : ع گھر بہ گھر جاجا کے تم کھاتے ہو جو بنگلے کے پان
دن بہ دن : ع بڑھے ہے دن بدن مجھ مکھ کی تاب آہستہ آہستہ

یہی صورت واؤ عطف کے ساتھ ہے :

ع تان چوگاں تھی و دل تھا گیند
ع ہو آئے ہیں ابھی و پھر آ کے گئے ہیں ہم
ع طرح ملاپ و محبت کی پھیر ڈالی ہے
ع سوتا تجا و بھوک گنوائی ہوا یہ روپ
ع پھوڑ آئنا و توڑ سکندر کی سد کے تئیں

اسی طرح ”جان و جی ، دریا و آنسو ، روٹھ و لیکن ، لگائی و لہ بیڑا ، تھا و بار ، تھا و ہے“ میں واؤ عطف استعمال کی ہے۔ یہ وہ صورت ہے جو اُردو زبان کے مزاج کے مطابق ہے اور جسے اب پھر اپنا لینا چاہیے۔ یہی وہ ”اُردو پن“ ہے جو آبرو کی زبان میں ہمیں ملتا ہے اور یہی اس دور کی نمائندہ زبان ہے۔

آبرو کے ہاں زیادہ تر جمع ”اں“ لگا کر بنائی گئی ہے۔ مثلاً سروراں ، رقیباں ، باتاں ، لباں ، حریفاں وغیرہ لیکن ساتھ ساتھ جمع کی دوسری جدید

صورتیں بھی ملتی ہیں ۔ مثلاً :

ع   یوں ہزاروں آرزوؤں کا رکھا ہے نام عشق
ع   آنسے ہو جائے دیواروں میں دل
ع   لوگوں کے دل کوں لیا ہے تمھوں نیں بانگ دل
ع   علاج ان کا مگر جھگڑیں و لائیں ہیں
ع   یے رنڈیاں ہیں کہ چرخا ہمیشہ کاتیں ہیں

بعض مصرعے ایسے ہیں جن میں جمع کے دونوں طریقے ایک ساتھ استعمال ہوئے ہیں ۔ مثلاً :

ع   غیر کی انکھیوں میں انکھیاں مت ملا رے اس قدر

حروف ، افعال اور ضمائر کے ساتھ بھی یہی صورت ہے کہ قدیم و جدید دونوں ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں ۔ یہی صورت علامت فاعل "نے / نیں" کے ساتھ ہے ۔ کہیں "نے" محذوف ہے اور کہیں جدید استعمال کے عین مطابق موجود ہے ۔ مثلاً "نے" محذوف کی مثال :

ع   یوں آبرو میں دل کوں تم سخت جو کیا ہے

"نے" موجود کی مثال : ع   تم نیں سیکھی ہے یہ کہاں کی طرح

اسی طرح "کو" "کے" کہیں محذوف کر دیا گیا ہے اور کہیں جدید اصول و قواعد کے مطابق موجود ہے ۔ مثلاً :

"کو" محذوف کی مثال : ع   بوسا لباں میں دینے کہا کہہ کے پھر گیا
"کے" محذوف کی مثال : ع   آبرو ہجر بیچ مرتا ہے

ایک ہی مصرع میں "کو" موجود بھی ہے اور محذوف بھی ۔ مثلاً :

ع   رخسار کے گل اوپر شبنم ہے یہ پسینا

اور بعض مصرعوں میں "کی ۔ کے ۔ کا" جدید اصول و قواعد کے مطابق استعمال کیے گئے ہیں ۔ مثلاً :

ع   راگ کی خوب صورتی کے کوچ کا ڈنکا بجا

یہی صورت ضمائر کے ساتھ ہے ۔ ضمائر میں ہمن ۔ وو ۔ تمن بھی استعمال ہو رہے ہیں اور ہم ۔ وہ ۔ تم ۔ میں وغیرہ بھی ۔ اسی طرح افعال میں "دیکھنا" مصدر کی مختلف صورتیں بھی استعمال ہو رہی ہیں اور "دکھلاونا" کی بھی ۔ "آنا" کی بھی اور "آونا" کی بھی ۔ بلانا بھی اور بلاونا بھی ۔ اسی طرح بھڑبھڑاونا ۔ ازماونا ۔ مسکراونا ۔ اڑاونا ۔ ستاونا مصادر کی مختلف شکلیں بھی ۔ مثلاً :

ع   کوئی شاہ کوئی گدا کہاوے جیسا جس کا ہنا نصیب

ع یوں چلا آوتا ہے خوباں بیچ
ع سر میں بلاوتی ہے تمھاری گلی اٹھا
ع یوں ترپھڑاوتا ہے دل شوق میں ہمارا
ع دکھلاوتے ہو مہندی جس کوں سجن رچا کر

اور ان کے ساتھ ہی مصدر کی جدید صورتیں بھی۔ مثلاً :

ع کہو اے آبرو کیوں کر جئے گا درد و غم سیتی
ع دور خاموش بیٹھ رہتا ہوں
ع ستم کرنے کوں پھر کیوں اس قدر تیار ہوتے ہیں
ع نہیں معلوم کہ یہ دیکھ رہی ہے کس کوں
ع کہے ہیں فتح ہم نیں ریختے کے آبرو قلعے

آبرو کے ہاں لفظوں میں ''ن'' کا استعمال، اس دور کی زبان کی طرح، عام ہے جس سے اس دور کے لہجے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً ساونوں (ساون)، برساونوں (برساون)، کرناں (کرنا)، مرناں (مرنا)، کوں (کو)، سیں (سے)، نیں (نے)، دنیاں (دنیا) وغیرہ۔

اکثر الفاظ ''ھ'' کے ساتھ استعمال ہو رہے ہیں۔ مثلاً بھوہ (ہوہ)، بگھولے (بگولے)، تڑپھ (تڑپ)، پرگھنا (پرگنہ)، جیبھ (جیب بمعنی زبان) وغیرہ۔

اسی طرح اکثر الفاظ جو آج ''ڑ'' کے ساتھ بولے جاتے ہیں اور میر کے دور میں بھی ''ڑ'' کے ساتھ بولے جاتے تھے، آبرو کے ہاں ''ڈ'' سے ملتے ہیں۔ مثلاً :

کاڈھا (کاڑھا) : ع ہنر دیکھو کہ سیدھی انگلیوں سیں ہم نیں گھیو کاڈھا
بڈھاؤ (بڑھاؤ) : ع چیں بہ جبیں ہو شوق کے میرے بڈھاؤں کوں

اسی طرح بڈھیاں (بڑھیاں، جمع بڑھیا کی)، کاڈھ (کاڑھ) وغیرہ۔ خان آرزو کی اُردو لغت ''نوادر الالفاظ'' میں اکثر الفاظ ''ڑ'' کے بجائے ''ڈ'' سے ملتے ہیں۔ یہی اس دور میں مستند صورت تھی۔ آج بھی اہلِ پنجاب اور یو پی کے قصبوں میں ''ڈ'' کا استعمال اسی طرح ملتا ہے۔

آبرو نے حرف نفی ''مت'' اور ''نہ'' کو ایک ساتھ استعمال کیا ہے۔[۲۴] دو حروفِ نفی کو ایک ساتھ استعمال کرنا یقیناً غلط ہے۔ ممکن ہے اس دور میں عوام میں یونہی بولا جاتا ہو اور آبرو نے وہیں سے سند لی ہو۔ آبرو کے ہاں اس کی صورت یہ ہے :

عیب ہے غیر سے اپنا نہ مل مت نہ مل اس سیں آبرو کے مط

بھلا ملتا نہیں تو مت نہ مل ہر خوش رہ ہم میں
کہ خوب اس طرح میں بھی کچھ مرے دل کی خلاصی ہے

بعض الفاظ جو آج مولث بولے جاتے ہیں آبرو کے ہاں مذکر استعمال ہوئے ہیں ۔ اس زمانے میں یہی ان کا صحیح استعمال تھا ۔ یہی صورت اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں بھی ملتی ہے ۔ ”توجہ ، جان ، باس ، سیر“ مذکر باندھے گئے ہیں ۔

آبرو نے اس دور کے رواج کے مطابق بعض عربی و فارسی الفاظ کو نئے طریقے سے وضع کیا ہے ۔ مثلاً :

ع ہر مل گئے تو سلام علیکی تو ہے ضرور
ع تیری چشم سیہ کرتی ہے عاشق ساتھ کافریاں
ع آبرو کوں چاہتے ہو تو دروغی مت بنو

اسی طرح خالص اُردو طریقے سے منکرپن ، گورائی (گورا پن) ، چُھٹکی (چھوٹی) وغیرہ الفاظ وضع کیے گئے ہیں ۔ اس طرح کے کئی الفاظ ہمیں عیسوی خان بہادر کی داستان ”مہرافروز و دلبر“ میں بھی ملتے ہیں ۔

آبرو کے دور میں فارسی حرف و فعل اُردو عبارت میں کثرت سے استعمال ہو رہے تھے ۔ مثلاً :

فارسی حرف بر : ع تو گلزار آتش کیا بر خلیل
فارسی حرف در : ع کیا کوئی ایسا نہیں در جہاں
فارسی فعل خواندن : ع ہے آرزوے خواندن یہ مرثیہ صلاح

آبرو نے فارسی حرف و فعل کے اس طور پر استعمال کے خلاف آواز بلند کی اور ریختہ گویوں کو مشورہ دیا :

وقت جن کا ریختے کی شاعری میں صرف ہے
ان سنی کہتا ہوں بوجھو حرف میرا ژرف ہے
جو کہ لاوے ریختے میں فارسی کے فعل و حرف
لغو ہیں گے فعل اس کے ، ریختے میں حرف ہے[۲۵]

فارسی فعل و حرف کے استعمال کی یہ صورت ہمیں آبرو کے ہاں نظر نہیں آتی ۔ ناجی کے ہاں بھی ، سوائے ایک آدھ جگہ کے ، حرف و فعل کا یہ استعمال نہیں ملتا ۔ آبرو کے زیر اثر مضمون ، یک رنگ ، شاہ حاتم ، سجاد اور یکرو وغیرہ کے ہاں بھی یہ صورت نہیں ملتی ۔ اس تبدیلی سے اُردو اظہار بیان فارسی اثرات سے مزید آزاد ہو گیا اور اظہار کی قوت بڑھ گئی ۔

آبرو ایک سنجیدہ اور باشعور شاعر تھا ۔ اس نے زبان کو سلیقے ، احتیاط اور اہتمام سے استعمال کیا ۔ اُردو غزل کو ایک لہجہ دیا جو ولی دکنی سے قریب ہونے کے باوجود اس سے الگ ہے ۔ آبرو کے ہاں زبان و بیان کا ارتقا ملتا ہے ۔ آبرو کی زبان کے سرے ایک طرف ولی دکنی اور اس کے معاصرین کی زبان سے اور دوسری طرف مرزا مظہر ، سودا اور میر کی زبان سے ملے ہوئے ہیں ۔ اگر آبرو (م ۱۱۳۶ھ/۱۷۲۳ع) کے زبان و بیان کا مقابلہ روشن علی کے 'عاشور نامہ' (۱۱۰۰ھ / ۸۹ - ۱۶۸۸ع) کی زبان سے کیا جائے تو ہمیں آبرو کے ہاں زبان بہت آگے بڑھی ہوئی معلوم ہوتی ہے ۔ اُردو عوامی قوتوں کی فتح کی علامت تھی ۔ آبرو کے ساتھ اس نے اپنی فتوحات کو مستحکم کر لیا ۔ آبرو تاریخی اعتبار سے ایک بڑا شاعر ہے اور اُردو شاعری کی روایت میں اس کا درجہ اتنا ہی بلند ہے جتنا کسی دوسرے بڑے شاعر کا :

ناجی سخن ہے خوب ترا گرچہ مثل شمع
لیکن زباں مزے کی لگی آبرو کے ہاتھ

اگلے باب میں ہم شاکر ناجی اور اس دور کے دوسرے ایہام گویوں کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۹ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع ۔
۲- مجمع النفائس (قلمی) : مولانا نسبتی تھانیسری کے ذکر میں ، ص ۲۷۶ ، قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان ۔
۳- تذکرۂ ریختہ گویاں : فتح علی گردیزی ، مرتبہ مولوی عبدالحق ، ص ۸ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع ۔
۴- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، ص ۳۴ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع ۔
۵- نکات الشعرا : ص ۹ ۔
۶- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۷ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع ۔
۷- سفینہ خوشگو : بندرا بن داس خوشگو ، ص ۱۹۵ ، پٹنہ ، بہار ۱۹۵۹ع ۔
۸- مخزن نکات : ص ۵۹ ۔
۹- خوش معرکۂ زیبا : (جلد اول) مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۱۳۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ع ۔

۱۰- سفینۂ خوشگو : ص ۱۹۵ -

۱۱- تذکرۂ بے جگر : (قلمی) ص ۲۵ ، انڈیا آفس لائبریری لندن ۔

۱۲- تذکرہ ہندی : ص ۷ -

۱۳- تعین زمانہ : مطبوعہ ''معاصر'' جلد ۲ ، حصہ ۸ ، ص ۱۱۸ ، پٹنہ ، بہار -

۱۴- دیوان آبرو : مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن ، ادارہ تصنیف علی گڑھ ۔ سنہ ندارد ۔

۱۵- چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۹ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ، ۱۹۲۸ع -

۱۶- چمنستان شعرا : ص ۲۲۶ -

۱۷- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، (جلد دوم) ، ص ۳۸۸ ، مطبوعہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -

۱۸- ایضاً : ص ۳۸ -

۱۹- چمنستان شعرا : ص ۵۵۷ -

۲۰- ایضاً : ص ۵۱ -

۲۱- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۵۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع-

۲۲- مجموعۂ نغز : (جلد دوم) ، ص ۳۷۸ -

۲۳- نکات الشعرا : ص ۲۶ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -

۲۴- مخطوطات انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ، مرتبہ افسر صدیقی امروہوی (جلد اول) ، ص ۱۳۹ ، کراچی ۱۹۶۵ع -

۲۵- دیوان زادہ : شاہ حاتم ، مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۳۹ - ۴۰ ، مکتبۂ خیابانِ ادب لاہور ۱۹۷۵ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۲۱۰ ''شاہ مبارک آبرو تخلص کہ ہم قرابتی و ہم شاگرد فقیرِ آرزو بود و در فن ریختہ استاد بے مثل است ۔''

ص ۲۱۰ ''در شعر پارسی ہم زبان درست داشت ۔''

ص ۲۱۲ ''عمرش از پنجاہ متجاوز خواہد بود کہ بآسیبِ پائے اسپ پائے حیاتش فرو رفتہ ۔''

• • •

تیسرا باب

ایہام گو شعرا : ناجی وغیرہ

اُردو تحریک ، آزادی کی تحریک تھی جس نے تخلیقی ذہنوں میں ایک نیا شعور پیدا کرکے معاشرے کی اس چھپی ہوئی خواہش کو پورا کیا جو اپنی تخلیقی قوتوں کا اظہار ، فارسی کے بجائے ، اُردو میں کرنا چاہتا تھا ۔ ایہام گوئی کی تحریک بھی بنیادی طور پر اُردو کے رواج کی تحریک تھی ، اسی لیے اس کے مزاج میں اُردو پن اور ہندوستانیت زیادہ ہے ۔ جیسے جیسے اُردو کا رواج بڑھتا گیا ویسے ویسے فارسی کا چلن گھٹتا گیا ۔ شاکر ناجی کا یہ شعر اسی بات کا اظہار کرتا ہے :

بلندی سن کے ناجی ریختے کی　　ہوا ہے پست شہرہ فارسی کا

ایہام‌گو شعرا کا کلام آج پھیکا ، سیٹھا اور بے مزہ معلوم ہوتا ہے ۔ اس میں اظہار کا کچا پن محسوس ہوتا ہے ۔ اس میں لفظِ تازہ کی تلاش میں کھینچ تان کر مضمون پیدا کرنے کی کوشش کا بھی احساس ہوتا ہے ، لیکن اگر ان شعرا کی خدمات کو اس دور کے پس منظر میں رکھ کر دیکھا جائے تو ان کی کوششیں بامعنی اور ان کی شاعری باوقعت دکھائی دیتی ہے ۔ اس دور کی شاعری اردو شاعری کی روایت کا ویسے ہی ناگزیر حصہ ہے جیسے کسی تناور درخت کی جڑیں اس کی زندگی کی اساس ہوتی ہیں ۔ جن شاعروں نے اس دور میں اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھایا اور ایہام کے کم و بیش سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر آنے والی نسلوں کے سارے راستے بند کر دیے ان میں آبرو کے علاوہ ، جن کا ذکر پچھلے باب میں ہم تفصیل سے کر چکے ہیں ، شاکر ناجی ، شرف الدین مضمون ، شاہ حاتم ، مصطفیٰ خاں یک رنگ ، احسن‌اللہ احسن ، شاہ ولی اللہ اشتیاق ، سعادت علی امروہوی ، میر محمد سجاد ، بیتاب ، میر مکھن پاکباز ، کمترین ، عارف الدین خاں عاجز ، فضلی اورنگ آبادی اور عبدالوہاب یکرو کے نام آتے ہیں ، لیکن وہ شعرا جنھوں نے ایہام گوئی کی بنیاد

رکھی ان میں ناجی ، مضمون ، آبرو اور حاتم مرکزی حیثیت رکھتے ہیں ۔ آبرو نے ناجی و مضمون کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے ۔ ناجی نے مضمون و آبرو کا اور مضمون نے آبرو و ناجی کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے ، لیکن ان میں سے کسی نے حاتم کا ذکر نہیں کیا حالانکہ حاتم نے ''دیوان زادہ'' کے دیباچے میں انہیں اپنا معاصر بتایا ہے اور مصحفی نے حاتم ہی کے حوالے سے لکھا ہے کہ جلوس محمد شاہ کے دوسرے سال جب دیوانِ ولی دلی آیا اور اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہو گئے تو حاتم نے ناجی ، مضمون اور آبرو کے ساتھ مل کر ایہام گوئی کی بنیاد رکھی ۔[1] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں آبرو ، مضمون اور ناجی کے سامنے شاہ حاتم ، جن کی عمر ۱۱۳۲ھ/۲۰۔۱۷۱۹ء میں اکیس سال تھی ، کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتے تھے اور وہ ان استادانِ فن کے ساتھ لگے ، ان کے رنگِ سخن کی پیروی کر کے خود کو دریافت کرنے میں مصروف تھے ۔ حاتم نے آبرو ، ناجی اور مضمون کی زمینوں میں غزلیں اور جوابی غزلیں[2] بھی کہی ہیں لیکن ان شعرا نے حاتم کو کوئی اہمیت نہیں دی ۔ شاہ حاتم کی شہرت اور استادی کی دھوم بہت بعد کی بات ہے ۔ اسی لیے ہم اس دور میں ، حاتم کو چھوڑ کر پہلے ناجی ، مضمون اور یکرنگ کا اور پھر دوسرے ایہام گویوں کا مطالعہ کریں گے ۔

محمد شاکر ناجی (م ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ء) دلی کے رہنے والے تھے ۔[3] وہ وہیں پیدا ہوئے ، پلے بڑھے اور وفات پائی ۔ محمد تقی میر نے ، جو ان سے دو ایک بار ملے تھے ، لکھا ہے کہ ان کے منہ پر چیچک کے داغ تھے اور وہ پیشے کے اعتبار سے سپاہی تھے[4] ۔ قائم چاند پوری کے بھائی منعم سے ناجی کے مراسم تھے اور ناجی ان کے گھر بھی آتے تھے ۔ قائم نے اپنی کم عمری میں دو تین بار انہیں دیکھا تھا ۔ ظریف الطبع انسان تھے[5] ۔ ظرافت و مزاح کا یہ جوہر نواب عمدۃ الملک امیر خاں انجام کی صحبت میں نکھرا تھا ۔ اپنے ایک قصیدے میں بھی ناجی نے اس طرف اشارہ کیا ہے :

تم اپنی مہر سیں اب تربیت کرو جس کو
ہو اس کا ہوش جدا ، ذہن اور ذکا اور ہی

غزل کے ایک شعر میں بھی انجام کی باتوں کے جادو کا ذکر کیا ہے :

نواب امیر خاں کی باتیں ہیں سحر ناجی
دعوے کو موہنی کے ایک ہی گواہ بس ہے

ناجی ، امیر خاں انجام کے متوسل تھے جس کا ثبوت وہ چھ قصیدے ہیں جو دیوان

ناجی[۶] میں ملتے ہیں۔ قاسم نے بھی یہی لکھا ہے کہ "ایک مدت تک نواب عمدۃ الملک امیر خاں بہادر مغفور کی سرکار دولت مدار میں بڑی عزت و احترام کے ساتھ خاطر خواہ زندگی بسر کی"۔[۷] ناجی فارسی میں بھی شعر کہتے تھے جس کا ثبوت وہ تین فارسی شعر ہیں جو اردو دیوان (مخطوطہ پٹیالہ) میں موجود ہیں۔[۸] سعادت خاں ناصر کے تذکرے سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔[۹]

ناجی کے سال وفات کے بارے میں معاصر تذکرے خاموش ہیں۔ میر نے صرف اتنا لکھا ہے کہ "جوانی میں دنیا سے گزر گئے۔"[۱۰] بعد کے تذکرہ نگاروں میں شورش نے بھی جوانی میں مرنے کا ذکر کیا ہے۔[۱۱] نساخ نے سالِ وفات ۱۱۶۸ھ/۱۷۵۴-۵۵ع دیا ہے[۱۲] جو اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں میر نے انھیں مرحوم بتایا ہے۔ اس لیے ناجی کے سالِ وفات کے لیے ہمیں داخلی شواہد سے مدد لینی ہوگی۔ اس سلسلے میں یہ چند باتیں قابلِ توجہ ہیں:

(۱) ناجی نے آبرو کا سالِ وفات (۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ع) اپنی غزل کے ایک مصرع "کہ بے لطفی سیں جن کی آبرو نے جی دیا مر مر" سے نکالا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ع میں ناجی زندہ تھے۔ ناجی نے اپنے کئی اشعار میں آبرو کو مرنے کے بعد بھی یاد کیا ہے۔[۱۳]

(۲) دہلی پر نادر شاہ کے حملے کے وقت ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ع میں ناجی زندہ تھے۔ اس کا ثبوت مخمس شہر آشوب کے وہ دو بند ہیں جنھیں قاسم نے اپنے تذکرے[۱۴] میں نقل کیا ہے اور جن سے نادر شاہ کے حملے کے بعد دلی کے حالات پر روشنی پڑتی ہے۔ اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ۱۱۵۱ — ۱۱۵۲ھ (۱۷۳۹ - ۱۷۴۰ع) تک ناجی زندہ تھے۔

(۳) میر نے ناجی سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے۔ میر نادر شاہ کے حملے کے بعد ۱۱۵۲ھ/۱۷۴۰ع میں دلی آئے۔ اس لیے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ناجی سے میر کی ملاقات ۱۱۵۲ھ/۱۷۴۰ع میں یا اس کے بعد ہوئی ہوگی۔

(۴) حاتم نے ناجی کی زمین میں تین غزلیں ۱۱۳۷ھ، ۱۱۴۲ھ اور ۱۱۵۵ھ میں لکھیں۔[۱۵] قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ناجی ۱۱۵۵ھ/۱۷۴۲-۴۳ع میں زندہ تھے۔

(۵) ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں جب میر نے اپنا تذکرہ مکمل کیا تو ناجی وفات پا چکے تھے ۔

(۶) نواب امیر خاں انجام ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء میں قتل ہوئے ۔ ''غم عمدہ''[۱۶] سے سالِ وفات نکلتا ہے ۔

سوال یہ ہے کہ کیا ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء میں ناجی زندہ تھے ؟ دیوان ناجی میں انجام کی مدح میں قصائد موجود ہیں ۔ غزل کے اشعار میں بھی ناجی نے انجام کا ذکر کیا ہے لیکن ان کے مرنے پر کوئی قطعۂ تاریخِ وفات نہیں لکھا حالانکہ وہ ان کے متوسل تھے ۔ اس لیے قیاس یہ ہے کہ ناجی ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء سے پہلے وفات پا چکے تھے ۔ لیکن یہ قیاس بھی اس لیے غلط ثابت ہو جاتا ہے کہ ناجی نے ایک شعر میں انجام کے مرنے کے بعد جو کچھ ہوا اس کی طرف واضح اشارہ کیا ہے ۔ مفتاح التواریخ میں لکھا ہے کہ قتل کے بعد جب لاش گھر پہنچی تو ملازمین نے میت کو اس وقت تک اُٹھنے نہیں دیا جب تک ان کی چودہ مہینے کی تنخواہیں نہیں مل گئیں ۔ انجام مرنے کے چوتھے دن دفن کیے گئے ۔[۱۷] اب اس واقعے کی روشنی میں ناجی کا یہ شعر[۱۸] پڑھیے جس میں اس جھگڑے کی طرف ، غزل اور ایہام کے مخصوص مزاج کے ساتھ ، واضح اشارہ ملتا ہے :

کیوں شہیدِ عشق کے تابوت پر کرتے ہو جنگ
لے چلے ہو دھوم سیں یارو یہ سوڑا ہے مگر

اب یہ سوال سامنے آتا ہے کہ آخر ناجی نے انجام کی موت پر قطعۂ تاریخ وفات یا غزل کے شعر میں نام لے کر اس المناک واقعے کا ذکر کیوں نہیں کیا ؟ اس کا جواب آسان ہے ۔ بادشاہ وقت محمد شاہ آخری دنوں میں انجام سے ناراض ہو گیا تھا اور انجام بادشاہ کے ایما پر قتل کیے گئے تھے جس کا ذکر ''تاریخ مظفری'' میں ان الفاظ میں آیا ہے :

> ''اسے بادشاہ کا قرب اس حد تک حاصل ہو گیا تھا کہ اکثر خلوت و جلوت میں آنحضرت کی قربت و مصاحبت حاصل رہتی تھی ، لیکن آخر عمر میں محبت نے دشمنی (کی صورت) اس حد تک اختیار کر لی کہ بادشاہ کے اشارے سے ایک ملازم نے ۲۳ ذی الحجہ ۱۱۵۹ھ کو دیوانِ خاص کے پہلے دروازے میں قدم رکھتے ہی تیز کٹار کے حملے سے قتل کر دیا اور قاتل خود بھی اسی جگہ قتل ہو گیا ۔''[۱۹]

اس صورت میں جب بادشاہِ وقت نے خود انجام کو قتل کرایا تھا ، دلی کے

کسی شاعر کا تاریخِ وفات لکھنا یا نام لے کر شعر میں آنسو بہانا یا اس کے قتل پر آہ و فغاں کرنا مصلحتِ وقت کے خلاف تھا۔ ناجی اس دور کی ایک معروف شخصیت تھی اور وہ انجام کے متوسل بھی تھے۔ اگر وہ ایسا کرتے تو عتابِ شاہی کا شکار ہو سکتے تھے۔ فرخ سیر نے ایک ''سکّہ'' لکھنے پر جعفر زٹلی کو قتل کرا دیا تھا۔ بادشاہ اس واقعے کو چھپانا چاہتا تھا اسی لیے قاتل کو بھی اسی وقت ٹھکانے لگوا دیا تھا کہ ثبوت ہی باقی نہ رہے۔ ان حالات میں ناجی کیسے مرثیہ یا قطعہٗ تاریخِ وفات لکھتے؟

اس بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء میں ناجی زندہ تھے لیکن ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں، جیسا کہ ''نکات الشعرا'' سے معلوم ہوتا ہے، وہ زندہ نہیں تھے۔ اس طرح ناجی کا انتقال ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء کے بعد اور ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء سے بہت پہلے ہوا۔ بہت پہلے اس لیے کہ اگر یہ واقعہ ۱۱۶۵ یا ۱۱۶۴ھ یا ۱۱۶۳ھ کا ہوتا تو میر یہ لکھتے کہ حال ہی کا یا چند سال پہلے کا واقعہ ہے۔ اس لیے ناجی کا سال وفات کم و بیش ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ء قیاس کیا جا سکتا ہے۔

ناجی کے بارے میں اکثر تذکرہ نویس یہ لکھتے آئے ہیں کہ وہ ہزال تھے، ہجو گو تھے۔ یہ غلط فہمی اس لیے پیدا ہوئی کہ میر نے ان کے بارے میں یہ لکھ دیا تھا کہ ''اس کا مزاج زیادہ تر ہزل کی طرف مائل تھا۔''[۲۰] قائم نے یہ لکھا تھا کہ ''اس کا مزاج مزاح کی طرف بہت مائل تھا۔''[۲۱] گردیزی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''اس کی طبیعت اکثر ہجو گوئی کی طرف مائل تھی۔''[۲۲] میر، قائم اور گردیزی نے یہ جملے ناجی کے مزاج کے بارے میں لکھے تھے نہ کہ ان کی شاعری کے بارے میں۔ بعد کے تذکرہ نگاروں نے مزاح و ہزل کے الفاظ کو ان کی شاعری پر چسپاں کرکے یہ خصوصیت ان کی شاعری سے منسوب کر دی۔ دیوان ناجی کے نسخے میر و قائم کے زمانے میں بھی، جب ایہام گوئی کا رواج ختم ہو چکا تھا، کمیاب تھے۔ اس لیے بعد کے دور میں ناجی کی شاعری کے بارے میں سنی سنائی باتوں پر رائے قائم کرکے یہی بات عام طور پر ناجی کی شاعری کے بارے میں کہی جانے لگی۔ اگر دیوان ناجی کا مطالعہ کیا جائے تو اس بات کی تردید خود بخود ہو جاتی ہے۔ اس میں نہ ہجو ہے، نہ مزاح ہے، نہ ہزل ہے بلکہ سارا دیوان شروع سے آخر تک ایہام میں ڈوبا ہوا ہے۔ ناجی اپنی شاعری میں اسی دائرے میں رہتے ہیں۔ وہ آبرو سے بھی زیادہ ایہام گو ہیں۔ ایہام گوئی ناجی کے لیے ایمانِ شاعری ہے۔ یہی ان کی شاعری کا مقصد اور یہی ان کی منزل ہے۔ ناجی خود بھی اپنی شاعری کو اسی

لیے محکم اساس سمجھتے ہیں کہ اس کی بنیاد ایہام پر قائم ہے :

ریختا ناجی کا ہے محکم اساس   بات میری بانیِ ایہام ہے

ایک اور شعر میں کہتے ہیں :

گرچہ ایہام کا ہم کوں ہے سلیقہ ناجی
بات اچھی نہ ملے خوب سخن گوئی تو ہو

اور اسی لیے وہ اپنی شاعری کو لافانی سمجھتے ہیں :

جان ہے گویا کہ ناجی کا سخن   مر گیا پر لئیں ہوا فانی ہنوز

ناجی کے ہاں غزلیں کی غزلیں اسی رنگ میں رنگی ہوئی ہیں۔ ایہام کو برتنے کی اس شعوری کوشش کی وجہ سے ناجی کی شاعری جذبہ و احساس سے عاری ہو گئی اور ان کے دیوان میں بہت کم اشعار ایسے رہ گئے جو آج ہماری توجہ کو اپنی طرف مبذول کرا سکیں۔ ناجی کو زمین و آسمان کے درمیان ہر شے اور ہر عمل میں ایہام اور صرف ایہام نظر آتا ہے۔ ناجی کے ہاں ایہام کی کثرت و نوعیت کو سمجھنے کے لیے یہ چند اشعار دیکھیے :

چابک سوار کس کی بجلی ہوئی ہے شاگرد
کچھ سرسری سا سیکھا تھا بے طرح کا کاوا
قوسِ قزح سے چرچا کرتا تھا تجھ بھواں کا
شاید کہ سر پھرا ہے اب پھر کر آسماں کا
قرآں کی ، میرِ باغ یہ جھوٹی قسم نہ کھا
سیپارہ کیوں ہے غنچہ اگر تو ہنسا نہ تھا
رقیبوں سے مرے اے جان جاں تجھ کوں گرچہ ہے خویشی
ولے ہرگز روا نئیں ان سکوں اوپر کرم کرنا
موتی آکر لگا تھا کان اوس کے
'در 'در اوس کوں کہے میں گوش ہوا
یار کی رالوں اوپر ناجی سر رکھا ہے آج
مت لگا ہاتھ اوسے تکیہ ہے اس درویش کا
محبت میں علی کی دیکھ ناجی
ہوا ہے دل مرا اب حیدر آباد
کچھ نہ سمجھا مس کا سونا ہو ہے یا سونے کا مس
مال احمق کا کھل ہتے نے کھایا موس موس

ہو مریدوں میں نصیر الدین سا گل
سوزِ دل کا جو کہ ہے روشن چراغ
حشر میں پاک باز ہے ناجی
بد عمل جائیں گے سقر کی طرف
امردی پیارے کی ہوئی ہم سیں جدا مکتب میں صرف
اب تو خط نکلا، ملیں گے کیوں نہ اس میں کیا ہے حرف
خط کی خبریں عبث اڑائی ہیں
باتیاں اوس کی سب ہوائی ہیں
قطبِ دیں کے نام سیں ناجی کو نعمت دے اله
بختیار فضل تیرا ایک ہے کاکی ہے یہ
شیریں لباں کا فرماں لالا بجا ہنسی لئیں
ہو کوہ کن سا عاشق سر ہر پہاڑ جب لے
ناجی دہن کو دیکھ سخن مختصر کیا
گرچہ سجن کی زلف کا قصہ طویل ہے

ان اشعار میں لفظِ تازہ کو معنی سے ربط دینے کی کوشش میں ایہام طرح طرح سے پیدا کیا گیا ہے ۔ کہیں ایہام لفظی ہے ، کہیں ایہامِ تناسب ہے ۔ کہیں املا کے فرق سے اور کہیں ذومعنی الفاظ کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا ہے ۔ کہیں ابتذال کو چھپانے کے لیے ایہام کا سہارا لیا گیا ہے ۔ کہیں لفظوں کی آوازوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے ۔ شاید ہی ایہام کی کوئی ممکن صورت ایسی ہو جو ناجی کے کلام میں استعمال نہ ہوئی ہو ۔ ان اشعار کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ناجی وہی ہنرمندی دکھا رہے ہیں جو کشیدہ کاری اور زر دوزی کے کام میں دکھائی جاتی ہے ۔ ظاہر ہے کہ جب شاعر خود پر اس قسم کی پابندی لگا لے اور لفظوں کو صرف ایہام کی گرفت میں لانے کی ادھیڑ بن میں لگا رہے تو شاعری جذبہ و احساس سے کٹ کر پھیکی اور بے مزہ ہو جائے گی ۔ اس دور کے افق پر جہاں ایہام کی شفق پھول رہی تھی ، ناجی ایک ایسے پرندے کی طرح نظر آتا ہے جو ایہام کے پنجرے میں بند ہے اور اسی پنجرے کو کائنات سمجھ کر اپنی پرواز کا تماشا دکھا رہا ہے ۔ اپنی غزلوں میں ناجی ذہین ، طباع اور ظریف الطبع انسان ہونے کے بجائے ایک ایسا مستری نظر آتا ہے جو ہمیشہ ایک ہی چیز بناتا ہے ۔ لیکن شہر آشوب یا قصائد میں وہ حقیقی ناجی سامنے آتا ہے جس کے اثرات حاتم و سودا کی شاعری پر واضح طور پر پڑے ہیں ۔

"مخمس" کے یہ دو بند[۲۳] پڑھیے جن میں اس دور کے حالات کی موثر تصویر دردمندی کے ساتھ پیش کی ہے :

لڑتے ہوئے نہ برس بیس اون کو بیتے تھے
دعا کے زور سے دائی ددوں کی جیتے تھے
شرابیں گھر کی نکالے مزے سے پیتے تھے
نگار و نقش میں ظاہر گویا-کہ چیتے تھے
گلے میں ہیکلیں ، بازو اُوپر طلا کی نال
قضا سے بچ گیا مرنا نہیں تو لھانا تھا
کہ میں نشان کے ہاتھی اُوپر نشانا تھا
نہ پانی پینے کو پایا وہاں ، نہ کھانا تھا
ملے تھی دہان جو لشکر تمام چھانا تھا
نہ ظرف و مطبخ و دوکان ، نہ غلہ و بقّال

اس مخمس کا ناجی ، ایہام گو ناجی سے مزاج و فکر میں بالکل مختلف ہے ۔ دراصل ناجی کی شاعرانہ صلاحیت کا یہی وہ امکان تھا جسے ایہام نے چاٹ لیا ۔

موضوع کے اعتبار سے ناجی کی شاعری ایک پیشہ ور "عشق باز" کی شاعری ہے ۔ اس عشق بازی کے دو مرکز ہیں ـــــ ایک طوائف اور دُوسرا لڑکا ۔ طوائف کم اور لڑکا زیادہ ۔ یہی لڑکا ناجی کی شاعری میں کھل کھیلتا ، دھومیں مچاتا ، ستم ڈھاتا ، بالکپن دکھاتا نظر آتا ہے ۔ یہی اس کی شاعری کا محبوب اور یہی عاشق کی آرزو ہے :

باغ ہو ، مینا ہو ، زر ہو اور ساقی شوخ
بہتر اس سے نئیں قسم ایماں کی ناجی کو مراد
قسم کیفی کی میں لڑکا نہیں پاؤں تو اے ناجی
کہاں جیوے برنگ ناگ جن کے جنم کھوٹی ہے

اس معشوق کو رام کرنے کا ہنر ہی عاشق کے نزدیک محبت کا فن ہے :

خوباں کے رام کرنے کا آیا ہنر ہمیں
استاد ہو گئے ہیں محبت کے فن میں ہم
جو لڑکا نام میں امرد پرستوں کے چڑھے چونکے
میں اوس کوں پیچ دے باتوں میں لگ جاتا ہوں جوں لاما
نبات و قند و مصری اوس کوں جو اشراف زادہ ہو
ولے ناجی لونڈے کوں میں پھسلاتا ہوں گنّے سے

یہاں عاشق بھی اوباش ہے اور معشوق بھی ۔ اسی ''اوباشیت'' سے ، جو محمد شاہی دور کی روح میں رچی بسی ہوئی ہے ، ناجی کی شاعری اپنے نقش و نگار بناتی ہے ۔ اس دور کے لڑکے سے ، جو ناجی کی شاعری کا محبوب ہے ، آپ بھی ملتے چلیے :

مجھے وسواس آتا ہے گلے ملنے سیتی اوس کے
کہ بانکا ہے ، نکھٹو ہے ، ستم گر ہے ، شرابی ہے
ناجی اس میں چھپے نہ کوئی چوری
ہے کٹیلا چپل ، بڑا چھندی
بوسے کے وقت ناجی ایسا ترش وہ بولا
میٹھا نہ کہہ کہ جس میں ہوگئی ہے جیبھ کھٹی

ان میں کوئی سنار کا لڑکا ہے ، کوئی نانبائی کا ، کوئی میٹد پسر ہے ، کوئی ظفر خاں ہے ، کوئی رمضانی ہے ۔ یہ رمضانی تو وہی لڑکا ہے جس کا ذکر آبرو کی شاعری میں بھی کئی جگہ آیا ہے اور جس کا ذکر ''مرقع دہلی''[۲۳] میں درگاہ قلی خاں نے تفصیل سے کیا ہے ۔ محمد شاہی دور میں امرد پرستی نہ کوئی عیب تھی اور نہ اسے کوئی منفی طرزِ عمل سمجھا جاتا تھا ۔ آبرو اور ناجی کی شاعری کے حوالے سے اس معاشرے کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ معاشرہ سچی محبت کا بھوکا اور اسی کی تلاش میں سرگرداں تھا ۔ اس کی باطنی زندگی تاریکیوں میں ڈوبی ہوئی تھی ۔ اس کے جذبات سرد اور اس کے حوصلے پست تھے جسے وہ ایک طرف میلے ٹھیلوں ، ہاؤ ہو اور ناؤ نوش میں بہلانا چاہتا تھا اور دوسری طرف اپنی مردانگی کے اظہار کے لیے امرد پرستی کا سہارا لے رہا تھا ۔ یہ مردوں کا ایسا نامرد معاشرہ تھا جو اپنا زنانہ پن چھپانے کے لیے امرد پرستی میں مبتلا تھا ۔ اس کی خاندانی وحدت بکھر چکی تھی ۔ ناجی کی شاعری اس معاشرے کے اسی رخ کی ترجمانی کرتی ہے ۔

یہ امرد پرستی عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی کی طرف لے جانے والی بھی نہیں تھی بلکہ یہ خالص جنسی رجحان کی حامل تھی ۔ یہ جنسی جذبہ لباس اور جاذبِ توجہ لوازمات سے بھڑکتا ہے ۔ اپنے جسم کو چھپانے کے لیے لباس کی دریافت نے نسلِ انسانی کو فنا ہونے سے بچایا ہے ورنہ انسانی تاریخ میں ننگے پھرتے ہوئے مرد عورت اپنے بجھتے ہوئے جنسی جذبات سے مایوس ہو چکے تھے ۔ لباس نے ان میں دوبارہ جنسی جذبات ابھار کر نسلِ انسانی کی افزائش کو نئی زندگی بخشی ۔ اسی لیے آج تک عشقیہ شاعری میں لباس اور آرائشِ جمال بڑی اہمیت رکھتے ہیں ۔ یہی اہمیت ان اعضائے جسمانی کی ہے جو چھپ کر ظاہر

ہوتے ہیں اور ظاہر ہو کر چھپتے ہیں۔ اعضائے جسمانی کا ذکر ہر زبان کی عشقیہ شاعری میں ملے گا۔ نفسیات کی اصطلاح میں یہ اعضا پسندی (Fetishism) ہے جو جادوئی دور سے انسان کو ورثے میں ملا ہے۔ ناجی کی شاعری میں لباس اور اعضائے جسمانی بار بار نئے نئے انداز میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ع ’’قیامت ہے جھمک بازوے تعویذِ طلائی کی‘‘ ع ’’سر اوپر لال چیرا اور دہن جوں غنچۂ رنگیں۔‘‘ کبھی قامت قیامت ڈھاتا ہے، کبھی رخ کا ذکر آتا ہے کہ جس کی تاب یوسفِ مصری بھی نہیں لا سکتا۔ چشمِ سیہ دل کو عقاب کی طرح گھیر لیتی ہے۔ مژگاں نشترِ فصّاد کا کام کرتی ہیں۔ ابرو میں ہلال نظر آتا ہے۔ صورت قبلۂ مقصود ہے۔ چہرہ درِ یتیم کے مانند صفا ہے۔ لب مثلِ مسیح جاں بخش ہے۔ کمر کو دیکھ کر مانی و بہزاد اپنے گھر کی طرف پھر جاتے ہیں۔ مخمور آنکھوں کو دیکھنے والے ساغر کو ہاتھ نہیں لگاتے۔ دہن کو دیکھ کر عقل گم ہے۔ چاہِ ذقن میں یوسف اسیر ہو جاتا ہے۔ ناجی کی شاعری میں ویسے تو سارے اعضائے جسمانی اہمیت رکھتے ہیں لیکن کمر و دہن کا ذکر طرح طرح سے اور بار بار آتا ہے:

قیامت قامت اس کا جنّے دیکھا سو ہوا بسمل
مگر سر تا قدم تیغِ سلیمانی ہے یہ لڑکا
قدِ موزوں ہے اس کا مثلِ الف
دہن اس کا ہے میم کے مانند
جب دہن اور وہ کمر یاد آتی ہے یار کی
عقل گم ہووے ہے کیفیت ہے اس کی گومگو
کمر کی بات سنتے ہیں یہ کچھ پائی نہیں جاتی
کہے ہیں بال وے، پر خیال میں میرے نہیں آتی

کمر اور دہن کا تعلق براہِ راست جنسی جذبات ہی سے نہیں بلکہ جنسی ارادوں سے بھی ہے۔ اس لیے ناجی کے ہاں ان دونوں اعضائے جسمانی کی پرستش کا شدید احساس ہوتا ہے۔

ناجی شاعرانہ سطح پر دو قسم کی کاوشیں اور کرتے ہیں۔ ایک کا تعلق اخلاق مضامین سے ہے اور دوسری کا مضمون یابی سے، جو فارسی شعرائے متاخرین کا مخصوص رنگ ہے۔ اس میں صائب کا اثر بھی شامل ہے لیکن اخلاق و مثالیہ دونوں اثرات کو وہ ایہام کے رنگ میں رنگ دیتے ہیں اور ان کی یہ

صورت بنتی ہے ۔ پہلے اخلاق مضامین کی نوعیت دیکھیے :

بلند آواز سے گھڑیال کہتا ہے کہ اے ظالم
کٹی یہ بھی گھڑی تجھ عمر سیں اب لگ نئیں چیتا
غم نہ کھا روزگار کا ناجی
گر ہے پروردگار سے مطلب
گر سلیماں کا تخت دیں مت لے
کہ سب آخر کوں جائے گا برباد
جرموں کی روسیاہی غافل کے حق میں شب ہے
بس عمر ساری اپنی کھوتا ہے وہ تو سو کر
آدمی کا دل شکستہ ہو ہے سن کر حرف سخت
دیکھ اے بدمست پتھر سیں نہ کر شیشے کوں چور

فارسی شعرائے متاخرین اور صائب کے اثرات سے ایہام کی نوعیت یہ ہو جاتی ہے :

جو ہنس کر ایک بوسہ دے تو اور لالچ ہے پھر جاری
کہ ہر قانع کوں عزت پیشتر طامع کے تئیں ذلت
روح جلوا تب کرے جب تن کوں دے پہلے گداز
ایک جر رہتی ہے فانوس اور گل ہوتی ہے شمع
بحر وحدت میں نہ رکھ ہرگز قدم ایک خضر بن
پالوں پھسلا پھر نہیں تھمتا خیال اندیش کا

ان اشعار کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ناجی کا ایہام شعر کے مضمون کو ابھرنے ، اٹھنے نہیں دیتا اسی لیے نصیحت و اخلاق مشورہ بھی بناوٹی معلوم ہوتا ہے ۔ ایہام سائے کی طرح یہاں بھی ناجی کے ساتھ ہے اور اس کے شاعرانہ جوہروں کو کھا رہا ہے ۔

ناجی کے ہاں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ وہ ہر بات کو پیچ دے کر بیان کرتا ہے ۔ اس کی دو وجہیں ہیں ۔ ایک یہ کہ اس عمل کے بغیر ایہام کو استعمال نہیں کیا جا سکتا اور دوسرے یہ کہ فارسی شعرائے متاخرین کی دقت پسندی ، مضمون آفرینی اور خیال بندی کو ، جو جلال اسیر ، ناصر علی ، قبول کشمیری اور بیدل وغیرہ کے ہاں ملتی ہے ، وہ اپنا ایک انفرادی رنگ دینے کی کوشش کرتا ہے ، لیکن اس کے تخلیقی نتائج ، ایہام کی وجہ سے ، مایوس کن نکلتے ہیں ۔ اگرچہ ناجی نے یہ غزلیں بڑی محنت ، کوشش اور کاوش سے کہی ہوں گی لیکن یہاں چونکہ دل کی بات بیان نہیں کی جا رہی ہے بلکہ ایہام کو ساری

کائنات میں تلاش کیا جا رہا ہے ، اس لیے اس میں جذبہ و احساس اور تجربے کے نہ ہونے کی وجہ سے شعر پھیکے ، تغزل سے عاری اور بے اثر نظر آتے ہیں ۔ جہاں ناجی اس اثر سے ذرا سا آزاد ہوتا ہے اور ذرا سا جذبہ یا دبا دبا سا احساس شعر میں شامل ہو جاتا ہے ، جسے وہ ایہام پر قربان کرنے کے لیے ہردم آمادہ رہتا ہے ، تو اس کا شعر اوپر اٹھنے لگتا ہے اور یہ صورت بنتی ہے :

روٹھا ہے اب وہ یار جو ہم سیں جدا نہ تھا
ہوں بے وفا ہوا کہ گویا آشنا نہ تھا
نمکین حسن دیکھ کر پی کا
رنگ گل کا لگا مجھے پھیکا
سب مل اس کوں کہیں مبارک باد
نام پوچھا پیا نے ناجی کا
جنتے دیکھا اوسے نظر بھر کر
پھر کر اس کوں نہ اپنا ہوش ہوا
ہوئی ہے صبح ٹک مکھڑا دکھاؤ گے تو کیا ہوگا
اگر ایک پہر کوں مجھ پاس آؤ گے تو کیا ہوگا
دیکھ بلبل یہ گردش افلاک
گل نے اپنا کیا گریباں چاک
لے جا ہے شہر شہر پھراوے ہے دشت دشت
کرتا ہے آدمی کوں نہایت خراب دل
مہربانی میں ہوں یا غصے میں
پیاری لگتی ہیں پیار کی باتیں

نہ سیر باغ ، نہ ملنا ، نہ میٹھی باتیں ہیں
یہ دن بہار کے اے یار یوں ہی جاتے ہیں

جن کو خوباں سے آشنائی نہیں
وہ تو ڈوبے ہوئے ازل کے ہیں

ملتے تھے دم بدم ، وہ زمانے کیدھر گئے
وہ بالکپن ، وہ طور ، وہ بانے کیدھر گئے

کہاں میں تم کو پہنچی ہے روایت
کہ عاشق پر ستم کرنا روا ہے

کیا فردا کا وعدہ سرو قد نے
قیامت کا جو دن سنتے تھے کل ہے
چلا جب روٹھ پیدل ہو کے تب میں بول اٹھا رو کر
کہ اے ظالم برستے میں بھی کرتا ہے سفر کوئی
اور ناجی کوں کون دے ہے جواب
در پہ تیرے اگر صدا نہ کرے
ہند کی زلف میں ناجی کا نکلنا نہ ہوا
پا بہ زنجیر ہوئی مجکوں بہ حب الوطنی
ہری رو ہے گل و بلبل ہے رنگ و ابرو مینا ہے
چمن میں دوڑ چل اے دل کہ یہ وقتِ تماشا ہے
تجھ کو کیوں کر جدا کروں اے جاں
زندگانی بہت ہی پیاری ہے

ان اشعار میں ناجی نے ایہام کو اس طور پر استعمال کیا ہے کہ وہ شعری ضرورت بن گیا ہے اور لہجے میں آواز کی کھنک بھی شامل ہوگئی ہے ، لیکن یہ اشعار ایہام کو ناجی کی نمائندگی نہیں کرتے بلکہ اس امکان کو سامنے لاتے ہیں جو ناجی کے اندر موجود تھا اور جسے ایہام پرستی کے جوش میں وہ اپنے تصرف میں نہ لا سکا ۔

ناجی اپنی غزلوں میں قرآن کے حوالے اکثر لاتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس نے ایہام کی تلاش میں ہر اس کتاب ، لغت اور علم کو کھنگالا جس سے ایہام گوئی میں مدد مل سکتی تھی ۔ اکثر غزلوں میں ایک آدھ نعتیہ شعر بھی مل جاتا ہے جس سے رسول خداؐ سے اس کی عقیدت و محبت کا پتا چلتا ہے ۔ اس کے اشعار میں ، ایہام کے باوجود ، اس دور کے حالات کی طرف اشارے بھی ملتے ہیں ، مثلاً شاہی ملازمتوں کا حال خراب تھا اور یہ خرابی ایسی تھی کہ بیان سے باہر ہے :

سب سن کر بیاں ہوا ہوں بہرا کچھ حال نہ پوچھ نوکری کا

ایک شعر میں روشن اختر محمد شاہ کا ذکر اس طرح کیا ہے :

ہے فتح اوس کی جس کے سر پر ہوا روشن اختر
دکن تلک بچھاوے گر ہو مدد ستارا

ایک شعر میں مرہٹوں کی شورش کا ذکر کیا ہے اور بتایا ہے کہ بادشاہ کی حیثیت ایک مہرے سے زیادہ نہیں ہے بلکہ خطرہ یہ ہے کہ کہیں یہ مہرہ ہی

نہ ہٹ جائے :

ملک دکھن بیچ دی دلی کے سب شیروں کو کشت
مرہٹا اب ہند میں پھیلا ہے اس مہرے کی خیر

بڑے بڑے ارکانِ سلطنت گوشہ نشین ہوگئے تھے اور بادشاہ دشمنوں کے ہاتھ میں کٹھ پتلی بن گیا تھا :

ہے بجا ناجی جو ہوں عزلت نشیں ارکانِ ہند
دور اعدا کا تصرف متصل سب صرفِ خاص

اس دور میں ڈوم ڈھاریوں ، قوالوں اور کلاونتوں کی بن آئی تھی ۔ لال کنور کے سگے بھائی خوش حال خاں کو اکبر آباد کی صوبے داری اور پنج ہزاری منصب عطا ہوا تھا اور اس کے چچیرے بھائی نعمت خاں سدا رنگ کو (جس کی مدح میں آبرو اور ناجی کے دواوین میں اشعار موجود ہیں) منصب عطا ہوا تھا ۔۲۵ قلعہ میخانہ بن گیا تھا جس پر عورتوں کی حکمرانی تھی :

جو سالا شاہ کا ہو کر کرے ظلم اس سیں مت بولو
محل کی زینت اوس کی بہن وہ پیاری کا بھائی ہے
ہوا معلوم خم خانے میں تریا راج ہے بے شک
ہر ایک سجدے میں مے یاں دخترِ رز کی خدائی ہے

ایک اور شعر میں اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ بساطِ ہند پر جتنے مہرے اور اراکینِ سلطنت ہیں وہ سب بے زور ہیں اور اب وہ دن دور نہیں ہے جب خود بادشاہ کو مات ہو جائے گی :

بساطِ ہند میں بے زور ہیں مُہرے جتے دیکھے
ہوئی جاتی ہے بازی مات وہ مشتاق سب شہ کے

اور دلی کی یہ صورت تھی :

جا بجا سبزہ ، تماشا ، باغ اور معشوق و مے
خضر کے بھی عمر بھر دیکھا نہیں دلی سا شہر

یوں تو ناجی کے کلام میں مضمون اور ولی دکنی کا ذکر بھی آیا ہے لیکن سب سے زیادہ ذکر جس شاعر کا آیا ہے وہ آبرو ہے ۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ ناجی نے آبرو کے ساتھ مل کر ایہام گوئی کی بنیاد رکھی تھی ۔ دوسرے آبرو ، ناجی کے لیے ایک ''اثر'' کی حیثیت رکھتا ہے ۔ یہ اثر دیوان ناجی کے ہر صفحے پر نظر آتا ہے ۔ خاصی بڑی تعداد میں ناجی کی غزلیں آبرو کی زمینوں میں ہیں ۔ ناجی نے آبرو کے کئی مصرعے تضمین کیے ہیں ۔ آبرو کی

غزلوں کے قافیوں کو اپنے انداز سے باندھ کر نئے مضامین پیدا کیے ہیں۔ کبھی اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ آبرو کے سوا کوئی بھی ناجی سے آگے نہیں بڑھ سکتا۔ ایک شعر میں آبرو کی ایک آنکھ کا جواز فلسفۂ توحید سے پیش کیا ہے۔ ایک شعر میں اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ آبرو سے سخن کی پرورش ہو رہی تھی، اب آبرو نہیں رہا تو ناجی کی شاعری بھی رک گئی ہے۔ کہیں یہ بتایا ہے کہ مزے کی زبان تو دراصل آبرو کی ہے۔ غرض کہ وہ شاعر، جس کا اثر سب سے زیادہ ناجی نے قبول کیا، آبرو ہے۔ ناجی کو اپنی شاعری پر بڑا زعم تھا:

جسے دعویٰ ہو ہم سیں ہمدمی کا شعر میں ناجی
اسے کہتا ہوں بارے اس طرح کی ایک غزل کہہ لا

حاتم اور دوسرے ہم عصر شعرا نے ناجی کے جواب میں غزلیں لکھیں اور دعوئ استادی کو آئینہ دکھایا۔

ناجی یقیناً ایک قادر الکلام اور اپنے زمانے کے رنگ کے ایک پُر گو شاعر تھے۔ ان کے دیوان میں رباعیات بھی ہیں، فردیات بھی۔ قصائد بھی ہیں اور مراثی بھی۔ مخمس بھی ہیں اور قطعات بھی۔ غزل کے علاوہ ان اصناف کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ناجی کو ان اصناف سے گہری مناسبت تھی۔ قصائد میں ناجی نے براہِ راست فارسی اساتذہ سے استفادہ کیا ہے لیکن ان میں ہندوستانی فضا، ہندو اسطور بھی ایسے ہی ساتھ ساتھ موجود ہیں جس طرح فارسی اثرات ایہام میں نظر آتے ہیں۔ ان قصائد میں زورِ بیان بھی ہے، نازک خیالی اور معنی آفرینی بھی۔ غزلوں کے مقابلے میں عربی فارسی الفاظ کا استعمال بھی زیادہ ہے اور ساتھ ساتھ ایہام کا استعمال بھی نہایت کم ہے۔ ناجی کے ان قصائد میں تشبیب اور گریز نہیں ہے۔ قصیدہ براہِ راست مدح سے شروع ہو کر دعا پر ختم ہو جاتا ہے۔ چھ قصیدے امیر خاں انجام کی مدح میں، ایک قصیدہ نوازش علی خاں کی مدح میں اور ایک مخمس نعمت خاں سدا رنگ کی مدح میں ہے۔ ان قصائد پر فارسی قصیدہ گو انوری و خاقانی کا اثر نمایاں ہے۔ قصائد میں جس مہارت و قدرت کے ساتھ ناجی نے قافیوں کا استعمال کیا ہے وہ یقیناً قابلِ ذکر بات ہے۔ ایک قصیدے میں ”اور ہی“ کی ردیف کو بڑی فنی چابک دستی کے ساتھ نبھایا ہے۔ ناجی کے یہ قصائد آنے والے دور میں سودا کے قصائد کے لیے راستہ ہموار کرتے ہیں۔

دیوان ناجی کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ناجی اور اس دور کے دوسرے

شعرا نے ایہام کو کثرت سے اور قافیہ و ردیف کو سلیقہ و ہنرمندی سے استعمال کر کے اردو شاعری کی روایت کو بہت کم وقت میں بہت آگے بڑھایا ہے ۔ اگر آبرو و ناجی وغیرہ اس دور میں سنجیدگی و جگر کاوی کے ساتھ یہ کام نہ کرتے تو ریختہ کا اقتدار فارسی پر اتنی جلد قائم نہ ہو سکتا ۔

ناجی کے مرثیے بھی اس دور میں فنی اعتبار سے خاص اہمیت رکھتے ہیں ۔ قدیم بیاضوں میں اس دور کے جو مرثیے ملتے ہیں وہ بگڑی شاعری کے ذیل میں آتے ہیں لیکن ناجی نے مرثیے پر بھی اپنے نقوش ثبت کیے ہیں اور یہ مراثی تاریخی اہمیت کے حامل ہیں ۔ اب تک چونکہ مرثیے کی ہیئت مقرر نہیں ہوئی تھی اس لیے ناجی کے کچھ مرثیے غزل کی ہیئت میں ہیں ۔ ایک مرثیے میں ناجی نے ایک خاص ہیئت وضع کی ہے ۔ یہ مرثیہ بظاہر مربع کی ہیئت میں ہے لیکن شکل بدلی ہوئی ہے ۔ پہلے بند میں چاروں مصرعے ہم قافیہ ہیں ۔ اس کے بعد کے بندوں میں پہلے تین مصرعے ہم قافیہ ہیں لیکن چوتھا مصرع پہلے بند کے چوتھے مصرع کا ہم قافیہ ہے اور یہی صورت آگے کے ہر بند میں رکھی گئی ہے ۔ اس طرح قافیہ کی مناسبت سے سارے مرثیوں کو ہیئت کے اعتبار سے ایک ربط دیا گیا ہے ۔ اس ہیئت کو دیکھ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ واقعات کو بیان کرنے میں شاعر کو غزل کی ہیئت میں تنگیِ داماں کا احساس ہو رہا ہے اسی لیے اس نے ایک ایسی ہیئت اختیار کی جس سے ایک طرف غزل کے آہنگ کو قائم رکھا جا سکے اور ساتھ ساتھ یہ ہیئت پھیل کر مفیدِ مطلب بھی ہو جائے ۔ مرثیے کی یہ ہیئت ناجی کی ایجاد اور تاریخِ مرثیہ گوئی میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتی ہے ۔

لسانی سطح پر ناجی کی زبان ، املا اور تلفظ میں وہی خصوصیات ملتی ہیں جو آبرو کے ہاں ملتی ہیں اور جن کا مطالعہ ہم پچھلے باب میں کر چکے ہیں ، البتہ چند باتیں آبرو سے الگ اور قابلِ توجہ ہیں :

(١) ناجی نے ایک نئے طریقے سے ”غزال“ کی جمع ”غزالے“ بنائی ہے ۔ ع :
”غزالے دیکھ اوسے گئے چوکڑی بھول“ ۔

(٢) ”سجانا“ مصدر سے ”سجایا“ ماضی مطلق بنایا جاتا ہے ۔ ناجی نے ”سجایا“ کے بجائے ”سجا“ ماضی مطلق کے طور پر استعمال کیا ہے ع :
”کہہ ، تیرا اے لال چیرا آج یہ کنتے سجا“ ۔ مضمون کے ہاں بھی یہی صورت ملتی ہے ، ع : ”سجن جب سے تم لال چیرا سجا“ ۔

(٣) علامتِ اضافت کے لیے ”ے“ کا استعمال دکنی ادب میں تو ملتا ہے

لیکن شمال میں عام طور پر زیر لگایا جاتا ہے۔ ناجی نے کئی اشعار میں علامتِ اضافت کے لیے ''ے'' استعمال کی ہے، مثلاً ع: ''کھڑا ہے یک قدم پر سروے آزاد'' یا ع ''یہ کس کی مصلحت ہے اے شہے حسن''۔

(۴) آبرو نے فارسی کے فعل و حرف کے استعمال کو ریختے میں معیوب قرار دیا تھا لیکن اس دور کے بگڑے شاعر یعنی مرثیہ گویوں کے ہاں فارسی کے فعل و حرف کا استعمال عام تھا جس کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں۔ ناجی کے ہاں بھی عام طور پر فارسی فعل و حرف کا استعمال نہیں ہے لیکن ایک آدھ جگہ فارسی حرف کا استعمال نظر آتا ہے مثلاً ع ''چمکتی تھی وہ بجلی میں کناری اس کی 'در' دامن''۔

(۵) ''کبھو'' کا لفظ ادبی سطح پر پہلی بار ناجی کے ہاں استعمال ہوا ہے جو میر کے دور میں عام و مستند ہو جاتا ہے ع ''کبھو مستا ہو یا مہنگا نہیں موقوف غلے پر''۔ مضمون کے ہاں بھی ''کبھو'' کا استعمال ملتا ہے۔

(۶) ناجی نے ایک جگہ ''سجدہ'' سے ''سجدئیت'' بنایا ہے ع ''سجدئیت کا مزا ہم تھا کہ نادانی تھی''۔ یہ وہی رجحان ہے جس سے آگے چل کر بے شمار الفاظ وضع کیے گئے ہیں۔

تاریخی اعتبار سے، آبرو کے بعد، شاکر ناجی اس دور کا اہم شاعر ہوتے ہوئے بھی محدود شاعر ہے جس نے نہایت سنجیدگی سے شاعری میں پھبی کاری کا کام اس کثرت سے کر کے، نادر شاہ کے قتل عام کے بعد بدلے ہوئے حالات میں، نئی نسل کے شعرا کو اپنے لیے نیا راستہ تلاش کرنے پر مجبور کیا۔ ناجی اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہے جس نے شمالی ہند میں اردو شاعری کو، اس ابتدائی دور میں، ایک اعتماد بخشا۔

ایہام گوئی کی بنیاد رکھنے والوں میں تیسرا شاعر شیخ شرف الدین مضمون (م ۱۱۴۷ھ[ف]/ ۱۷۳۴-۳۵ع) ہے۔ مضمون نے اپنے ایک شعر میں خود اس بات

ف۔ میر عبدالحی تاباں نے مضمون کی وفات پر قطعۂ تاریخ وفات لکھا جو پانچ اشعار پر مشتمل دیوانِ تاباں (ص ۲۷۱ - ۲۷۲، مطبوعہ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ع) میں موجود ہے اور جس کے آخری شعر کے دوسرے

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

کی طرف اشارہ کیا ہے :

ہوا ہے جگ میں مضموں شہرہ تیرا   طرح ایہام کی جب سیں نکالی

مضمون جاجِ مئو اکبر آباد کے رہنے والے اور بابا فرید گنج شکر کی اولاد میں سے تھے۔[۲۶] اپنے دو شعروں میں اس نسبت جدی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے :

کریں کیوں نہ شکر لبوں کو مرید   کہ دادا ہمارا ہے بابا فرید
لبِ شیریں سے دے مضموں کو میٹھا   کہ ہے فرزند وہ گنج شکر کا

شروع جوانی میں شاہجہاں آباد آ کر زینت المساجد میں سکونت اختیار کر لی تھی۔[۲۷] ساری عمر اسی مسجد میں رہے اور یہیں وفات پائی۔ مرنے کے وقت دوست احباب جمع تھے اور قیامت کا ذکر کر رہے تھے۔ ان کی باتیں سن کر مضمون نے یہ شعر پڑھا اور اسی کے ساتھ روح پرواز کر گئی۔[۲۸]

شور محشر سیتی واعظ نہ ڈرا مضموں کو
ہجر کے صدمے اٹھاتا ہے، قیامت کیا ہے

مضمون، سراج الدین علی خان آرزو کے شاگرد تھے اور چونکہ نزلے کے سبب ان کے سارے دانت گر گئے تھے اس لیے آرزو انہیں ''شاعر بیدانہ'' کہتے تھے۔[۲۹] طبعاً ظریف، ہشاش بشاش اور محفل آرا تھے۔ میر نے لکھا ہے کہ مختلف اصناف سخن میں کوئی دو سو شعر ان کے دیوان میں ہوں گے۔ شفیق نے دیوان میں تین سو شعر بتائے ہیں۔[۳۰] مضمون کم گو لیکن خوش فکر تھے۔ خود ایک شعر میں

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

مصرعے کے پہلے چھ لفظوں سے ۱۱۴۷ھ (۱۷۳۴ - ۳۵ء) برآمد ہوتے ہیں ع ''کہ موئے ہے ہے میاں مضموں کہا''۔ قائم نے مخزن نکات میں لکھا ہے کہ ''مدت دہ سال است کہ بہ اجل طبعی درگزشت'' یہ تذکرہ ۱۱۶۸ھ/ ۱۷۵۴ - ۵۵ء میں مکمل ہوا۔ مخزن نکات اس کا تاریخی نام ہے۔ اس حساب سے ۱۱۵۸ھ نکلتے ہیں۔ یادگار شعرا (ص ۱۸۹) میں بھی یہی سنہ دیا ہے جو غلط ہے۔ جناب امتیاز علی عرشی کی تحقیق کے مطابق یہ تذکرہ بصورت بیاض ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ء میں لکھا جانا شروع ہوا۔ (دیباچہ دستور الفصاحت، ص ۵۹، رامپور ۱۹۴۳ء)۔ قائم نے ولی اللہ اشتیاق کا ذکر ۱۱۵۷ھ میں لکھا اور بتایا کہ سات سال ہوئے وفات پائی۔ اشتیاق کا سال وفات ۱۱۵۰ھ/ ۱۷۳۷ - ۳۸ء ہے۔ مضمون کے بارے میں لکھا کہ دس سال ہوئے وفات پائی۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ مضمون کا تذکرہ بھی قائم نے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ء میں لکھا اور دس سال کی مدت بتا کر ان کے سالِ وفات ۱۱۴۷ھ/۱۷۳۴ - ۳۵ء کی نشاندہی کی۔ (ج - ج)۔

اپنی کم گوئی کی طرف اشارہ کیا ہے :

درد دل سے جس طرح پہلو اٹھتا ہے کراہ
اس طرح ایک شعر مضموں بھی نکھے ہے گاہ گاہ

مضمون کا دیوان نایاب ہے۔ مختلف تذکروں میں جو اشعار ملتے ہیں ان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر ایہام گو ہیں ، لیکن چونکہ کم گو تھے اور شعر صرف اس وقت کہتے جب کوئی نیا مضمون سوجھتا اس لیے ان کے اشعار ، ایہام گوئی کے باوجود ، شگفتہ و دلنشین ہیں۔ مضمون کے ہاں عام طور پر ایہام گوئی میں کھینچ تان کر مضمون پیدا کرنے کی کوشش کا احساس نہیں ہوتا بلکہ ان کے اشعار میں اکثر صنعت ایہام مضمون کا حصہ بن جاتی ہے اور شعر میں صفائی و بے ساختگی پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

گرے ہے دار بھی کامل کو سرتاج
ہوا منصور سے نکتہ یہ حل آج

مضموں شکر کر کہ ترا نام سن رقیب
غصے سے بھوت ہو گیا لیکن جلا تو ہے

کرنا تھا نقش روئے زمیں پر ہمیں مراد
قالی اگر نہیں تو نہیں بوریا تو ہے

نظر آتا نہیں وہ ماہ رو کیوں
گزرتا ہے مجھے یہ چاند خالی

ترا مکھ ہے سرچشمۂ آفتاب
نہ لاوے ترے حسن کی ماہ تاب

تاریخ ادب کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ کسی ایک مخصوص تہذیبی فضا اور مخصوص دور میں صرف ایک ہی بڑا شاعر ہوتا ہے جو اپنے دور کی روح و تہذیب کے کسی مخصوص رخ کے سارے امکانات اپنے تصرف میں لے آتا ہے اور باقی دوسرے شعرا یا تو خود اس بڑے شاعر کے خیالات و احساسات کی ترویج کرتے ، پھیلاتے اور مقبول بناتے ہیں اور یا پھر اس بڑے شاعر کے رنگ سخن کی پیروی کرتے ہیں۔ اس دور کی تہذیبی روح کو آبرو نے اپنی شاعری میں سمیٹ لیا تھا ، اسی لیے اس دور کے سارے ایہام گو اس دائرۂ سخن سے باہر نہیں نکلتے۔ وہ یا تو ویسے ہی اشعار یا پھر آبرو سے کم تر شعر کہہ رہے ہیں۔ مضمون کا اچھے سے اچھا شعر آبرو کے اچھے شعر سے اچھا نہیں ہوتا۔

اگر مضمون کے یہ اشعار آبرو کے کلام میں ملا دیے جائیں تو شناخت دشوار ہوگی :

بہت گل رخساں کا ہوا رنگ زرد
سجن جب سے تم لال چیرا سجا
خوبوں کو جانتا تھا گرمی کریں گے مجھ سے
دل سرد ہوگیا ہے جب سے پڑا ہے پالا
جس طرح سے رہے مال کے اوپر کالا
یوں رہے زلف ترے منہ کے اوپر مار کے پیچ
نہ دیتا غیر کو نزدیک آنے
اگر ہوتا وو لڑکا دور اندیش
کہا طفلاں کی خاطر ریختہ کو
وگرنہ شعر کہتا فارسی کا
بکے ہے اس قدر واعظ شب و روز
لگا ہے بھوت گویا اس کو بڑ کا

یہاں وہی مزاج ، وہی انداز ، وہی طرز ہے جو آبرو کے ساتھ مخصوص ہے اور اس طرز میں اس دور کا کوئی شاعر اس سے آگے نہیں نکلتا ۔ یہی صورت مضمون کے ان اشعار کے ساتھ ہے جہاں وہ ایہام میں احساس و جذبہ کو شامل کرتے ہیں لیکن یہاں بھی وہ آبرو سے بہتر شعر نہیں کہہ پاتے ۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

ہم نے کیا کیا نہ ترے غم میں اے محبوب کیا
صبرِ ایوب کیا ، گریہ؂ یعقوب کیا
میرے پیغام کو تو اے قاصد
کہیو سب سے اسے جدا کر کے
چلا کشتی میں آگے سیں جو وہ محبوب جاتا ہے
کبھو آنکھیں بھر آتی ہیں کبھو جی ڈوب جاتا ہے
بسہ میرا اشک قاصد کی طرح اک دم نہیں تھمتا
کسی بیتاب کا گویا لیے مکتوب جاتا ہے
یار کے قول کو نہیں ہے قرار
اس سبب دل کوں بے قراری ہے
گر حرفِ حق زباں سے ہماری کبھو سنے
احوال اپنا دیکھ کے حلاج سر دھنے

کیا سمجھ بلبل نے باندھا ہے چمن میں آشیاں
ایک تو گل بے وفا اور تس پہ جور باغباں

یہ اچھے ، صاف ستھرے ، شگفتہ اشعار ضرور ہیں لیکن یہ شعر چونکہ اُس دور کے ایک مخصوص مزاج اور رخ کو پیش کر رہے ہیں جو آبرو کے مزاج میں حلول کر گیا ہے اس لیے یہ اشعار بھی آبرو کے دائرے سے باہر نہیں نکلتے ۔ تخلیقی قوتیں اور تہذیبی عوامل اسی طرح ادب و شعر میں ظاہر ہوتے ہیں اور روایت یونہی بنتی ، بگڑتی اور بدلتی ہے ۔

مضمون اپنے تخلص کو اس خوبصورتی سے استعمال کرتا ہے کہ صنعتِ ایہام دلکش ہو جاتی ہے :

گدا ہو کر کیا مت کر ، اِتی تعریف لڑکوں کی
کہ ان باتوں ستی مضمون ترا اسلوب جاتا ہے
اگر پاؤں تو مضمون کوں رکھوں باندھ
کروں کیا جو نہیں لگتا مرے ہات
کیا ہوا جو خط مرا پڑھتا نہیں
جانتا ہے خوب وہ مضمون کو

ایک شعر ولی دکنی سے منسوب کر کے اکثر دلیل کے طور پر پیش کیا جاتا ہے کہ ولی دکنی محمد شاہ کے عہد میں دلی آئے تھے ، لیکن یہ شعر مضمون کا ہے :

اس گدا کا دل لیا دلّی نے چھین
کوئی کہے جا کر محمد شاہ سوں

مضمون کی زمین میں حاتم کی تین غزلیں ۱۱۳۶ھ، ۱۱۳۶ھ اور ۱۱۴۷ھ کی کہی ہوئی 'دیوان زادہ' میں موجود ہیں ۔ کم گو ہونے کے باوجود وہ بحیثیتِ مجموعی خوش گو شاعر تھے ۔ زبان و بیان میں احتیاط اور سلیقے کا پتا چلتا ہے ۔ محاورے کو خوبصورتی سے شعر میں استعمال کرتے ہیں ۔ اس دور میں وہ ایہام گوئی کے ممتاز شاعر تھے اور اسی لیے اس دور کے ساتھ ان کا نام بھی تاریخ میں چلا آتا ہے :

نہیں چلا افسوں کسی کا جن اوپر
ریختہ اس کو ہوا جادو مرا

مصطفیٰ خاں یکرنگ بھی مضمون کے معاصر اور انھیں کے طرز میں شعر کہتے تھے ۔ مبتلا نے لکھا ہے کہ ''اگرچہ اس کا طرز کلام شرف الدین مضمون کی طرح ہے لیکن فصاحتِ بیان اور تازگیِ مضامین اس سے زیادہ ہے ۔''[۳۱]
حاتم نے ''دیوان زادہ'' کے دیباچے[۳۲] میں ان کا نام غلام مصطفیٰ لکھا ہے اور

میر[۳۳]، گردیزی[۳۴]، قائم[۳۵]، شفیق[۳۶] نے مصطفیٰ خان لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔ خود یکرنگ نے اپنے ایک شعر میں اپنا نام مصطفیٰ خان ظاہر کیا ہے:

اس کو مت بوجھو اوروں کی طرح　　مصطفیٰ خان آشنا یک‌رنگ ہے

یکرنگ، خانِ جہان لودھی کے نبیرہ اور محمد شاہ کے منصب دار تھے۔[۳۷] صاحبِ دیوان تھے۔ قائم[۳۸] نے دیوان کے اشعار کی تعداد ۵۰۰ کے قریب بتائی ہے۔ مبتلا[۳۹] نے لکھا ہے کہ "اس کا ایک ہزار ابیات کا دیوان نظر سے گزرا۔" اور یہ بات اس لیے صحیح ہے کہ اسپرنگر[۴۰] کی نظر سے یکرنگ کے دو دیوان گزرے تھے جن کی تفصیل اس نے یہ دی ہے کہ ۸۵ صفحات کے دیوان کے ہر صفحے پر ۱۳ شعر درج ہیں۔ اس طرح اشعار کی تعداد ۱۱۰۵ ہو جاتی ہے اور مبتلا کا یہ لکھنا کہ اشعار کی تعداد ایک ہزار ہے، صحیح معلوم ہوتا ہے۔ یکرنگ کا سال وفات معلوم نہیں ہو سکا[ف]۔ آبرو نے اپنے دیوان میں یکرنگ کا ذکر کیا ہے:

آبرو یکرنگ نیں تفسیر اس خط کی لکھی
صفحۂ سادہ رقم ہونے میں قرآں ہو گیا
سخن یکرنگ کا سب گانٹھ باندھ
کہ یہ گوہر ہیں بحرِ آبرو کے

فائز نے بھی یکرنگ کے ایک مصرع پر گرہ لگائی ہے:

فائز کو بھایا مصرع یکرنگ اے سجن
گر تم ملو گے غیر سے دیکھو گے ہم نہیں

ایک شعر میں یکرنگ نے مرزا مظہر جانجانان کا ذکر کیا ہے:

یکرنگ نے تلاش کیا ہے بہت منو
مظہر سا اس جہاں میں کوئی میرزا نہیں

یکرنگ کا کلام ایہام کے رنگ میں ضرور ہے لیکن اس کے ہاں ایہام کی وہ شدید صورت نہیں ملتی جو آبرو و ناجی کے ہاں نظر آتی ہے۔ اس کے کلام میں قدیم زبان اور ہندی اثرات بھی اتنے کم ہو گئے ہیں کہ اسے مظہر اور مضمون

ف۔ آبرو کی وفات ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ء میں، مضمون کی ۱۱۴۷ھ/۳۵-۱۷۳۴ء میں، ولی اللہ اشتیاق کی ۱۱۵۰ھ/۳۸-۱۷۳۷ء میں، فائز کی صفر ۱۱۵۱ھ/ مئی ۱۷۳۸ء میں ہوئی۔ قیاساً کہا جا سکتا ہے کہ ہم عصر یکرنگ کی وفات بھی آگے پیچھے کم و بیش چار پانچ سال کے عرصے میں ہوئی ہوگی۔

کے رنگِ سخن کی درمیانی کڑی کہا جا سکتا ہے۔ اس کے ہاں وہ رنگِ سخن بھی ہے جو آبرو، ناجی اور مضمون کے ہاں ملتا ہے اور وہ رنگِ سخن بھی جو مرزا مظہر اور ان کے زیرِ اثر "ردِ عمل کی تحریک" میں نظر آتا ہے۔ اس کے کلام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایہام کا رنگ اُڑ رہا ہے اور نئی شاعری کا رنگ جم رہا ہے۔ آبرو اور ناجی کے کلام کے بعد یکرنگ کے بعض اشعار پڑھ کر تازہ دم کرنے والی ہوا کے جھونکے کا احساس ہوتا ہے۔ اس کے کلام میں سادگی بھی ہے اور جذبات و احساسات کا اظہار بھی۔ یکرنگ کا کلام اسی تبدیلی کا نقیب ہے۔ جب ہم یکرنگ کے یہ شعر پڑھتے ہیں تو ہمیں آبرو اور ناجی یاد نہیں آتے بلکہ نئی نسل کے شعرا کی طرف دھیان جاتا ہے:

عبث تو بے کسی پر اپنی کیوں ہر وقت روتا ہے
نہ کر غم اے دوانے عشق میں ایسا بھی ہوتا ہے
چاہتا ہے کہ کہے عشق کی باتیں یکرنگ
کیا کرے ہائے اسے طاقتِ گفتار نہیں
کیا جانیے وصال ترا ہو کسے نصیب
ہم تو ترے فراق میں اے یار مر گئے
نہ کبھو یہ کہ یار جاتا ہے
میرا صبر و قرار جاتا ہے
محبت کا عجب یکرنگ ہے رنگ
کبھو عاشق، کبھو معشوق ہیں ہم
نہ تو ملنے کے اب قابل رہا ہے
نہ مجھ کو وہ دماغ اور دل رہا ہے
خیالِ چشم و ابرو کرکے تیرا
کوئی مسجد گیا، کوئی خرابات

یہاں ایک لہجہ اور احساس و جذبہ کے اظہار سے پیدا ہونے والی بے ساختگی محسوس ہوتی ہے۔ ایک ایسی بے ساختگی جو ایہام کے فوراً بعد کی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔ یکرنگ کے ہاں شعر ایہام کا نہیں بلکہ ایہام شعر کا تابع ہے۔ اسی لیے مضمون کی طرح یکرنگ کے ہاں بھی ایک شگفتگی کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً رنگِ ایہام کے یہ چند شعر دیکھیے:

تجھ زلف کا یہ دل ہے گرفتار بال بال
یکرنگ کا سخن میں خلاف ایک مو نہیں

مجھے مت بوجھ پیارے اپنا دشمن
کوئی دشمن بھی ہو ہے اپنی جان کا
پارسائی اور جوانی کیوں کے ہو
ایک جا گہ آگ پانی کیوں کے ہو
لگے ہے جا کے کالوں میں بتوں کے
سخن یک رنگ کا گویا گہر ہے
مجھ کو معلوم یوں ہوا کل ہے
بھول جاتے ہیں اس سے دولت مند
جدائی سے تری اے صندلی رنگ
مجھے یہ زندگانی دردِ سر ہے

یہ دونوں رنگ سخن یکرنگ کی شاعری کے مجموعی رنگ ہیں۔ یکرنگ ادھر بھی ہیں اُدھر بھی۔ اسی لیے ان کے کلام میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے جو انھیں آبرو و ناجی یا آنے والے دور کے شعرا سے ممتاز کر سکے۔ عبوری دور کے شعرا کا یہی مقدر ہے اور یکرنگ اپنے سارے ایہام کے باوجود عبوری دور کے شاعر ہیں۔

یکرنگ کی زبان صاف ہے۔ محاورے کی رچاوٹ اس کے کلام میں مزا دیتی ہے اور خصوصیت کے ساتھ شعر کا دوسرا مصرع اپنی برجستگی و بے ساختگی کے باعث سنتے ہی زبان پر چڑھ جاتا ہے۔ وہ اشعار، جو ہم اوپر لکھ آئے ہیں، پڑھیے اور دیکھیے کہ دوسرا مصرع پہلے مصرع سے کہیں زیادہ چست ہے اور سنتے ہی ذہن میں محفوظ ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ مصرعے دیکھیے:

ع کوئی دشمن بھی ہو گا اپنی جاں کا
ع سب خوبیاں ہیں تم میں ولے اک وفا نہیں
ع ہم تو ترے فراق میں اے یار مر گئے
ع نہ کر غم اے دوانے عشق میں ایسا بھی ہوتا ہے
ع کیا کرے ہائے اسے طاقتِ گفتار نہیں
ع زندگی کس کو جہاں میں کچھو در کار نہیں
ع سخن یکرنگ کا گویا گہر ہے
ع مجھے یہ زندگانی درد سر ہے

یہ ایسے مصرعے ہیں جو عام و متداول جذبات کو زبان دے کر ہمارے احساسات و خیالات کی ترجمانی کرنے لگتے ہیں۔ یکرنگ کے کلام میں اسی لیے ایک ہلکی سی خوشبو کا احساس ہوتا ہے:

نہ کر گوہر سیتی ہرگز برابر   اگر معلوم ہے رتبہ سخن کا

آبرو و ناجی کے ایک اور معاصر **احسن اللہ احسن** (۱۱۵۰ھ؟/۳۸-۱۷۳۷ء) ہیں جن کا کلام اس دور کے مقبولِ عام رجحان کے زیرِ اثر سراسر ایہام میں ڈوبا ہوا ہے۔ وہ محمد شاہی دور میں دہلی میں موجود تھے اور صاحبِ دیوان تھے۔ تذکرہ گلشن سخن میں مبتلا نے حروف تہجی کے اعتبار سے احسن کے کلام کا انتخاب دیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا دیوان مبتلا کی نظر سے گزرا تھا۔ قائم کے اس جملے ''یہ ابیات کہ اس کے دیوان کی ورق گردانی کے بعد سامنے آئے''[۳۱] سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ احسن کا دیوان قائم کی نظر سے گزرا تھا۔ گردیزی نے احسن کی وفات کے بارے میں لکھا ہے کہ ''سالے چند زین پیش چشم از نظارۂ دنیا پوشید۔''[۳۲] گردیزی کا تذکرہ ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/ ۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء کو مکمل ہوا لیکن جناب امتیاز علی خاں عرشی کی تحقیق کے مطابق اس کا آغاز ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ء میں ہو چکا تھا۔ اگر ''سالے چند'' سے گردیزی کی مراد ۱۱۵۶ھ سے چند سال پہلے ہے تو پھر احسن کی وفات بھی ۱۱۵۰ھ/۳۸-۱۷۳۷ء کے لگ بھگ ہوئی ہوگی۔

احسن اللہ احسن ایہام گو شاعر ہیں لیکن ان کے ایہام میں کوئی ایسی امتیازی خصوصیت نہیں ہے کہ ہم انہیں اس رنگِ سخن میں منفرد کہہ سکیں۔ ان کے ہاں ایہام کی اچھی مثالیں ضرور مل جاتی ہیں لیکن ان کے اشعار آبرو کی روایت کو آگے نہیں بڑھاتے بلکہ اس کی تکرار کرتے ہیں۔ ہر دور میں ہر بڑے شاعر کے ساتھ دوسرے درجے کے متعدد شعرا کا ایک گروہ ہوتا ہے جو اس دور کے مقبول رنگِ سخن کو، جس کی نمائندگی اس دور کا بڑا شاعر کرتا ہے، پھیلانے، بڑھانے اور مقبول بنانے کا کام کرتے ہیں۔ احسن اللہ احسن بھی اس دور میں یہی کام کرتے ہیں اور چونکہ یہ کام انھوں نے بہت سے دوسرے شاعروں سے بہتر طور پر انجام دیا ہے اس لیے ان کا نام بھی تاریخ کے حاشیے میں محفوظ رہ گیا ہے۔ احسن کے رنگِ کلام کو دیکھنے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے:

کھول کر بندِ قبا دل مرا غارت کیا
یہ حصارِ قلب دلبر نے کھلے بندوں کیا
چمکنا زلف مشکیں میں ہر ایک دُر گوشواروں کا
گھٹا کی شب برات اندر تماشا ہے ستاروں کا
آونا خط کا جدائی کے سبب ہر ہے دلیل
دیکھنا اس کا نہ ہو یارب نصیبوں میں لکھا

اے میاں کٹ موئے کمر سے ہم
کیسی تلوار درمیاں ہے آج
نگہ کی تیغِ کج سے کٹ گیا دل
لین سے چاہتا ہے خوں بہا دل
صبا کبھو اگر جاوے ہے تو اس شوخ دلبر سوں
کہ کر کے قول پرسوں کا گئے برسوں ہوئے برسوں
معما اوس دہن کا یوں کُھلا ہم پر تبسم سے
کہ ان میٹھے لباں کوں یہ جگہ بوسے کی خالی ہے
کوئی تسبیح اور زنار کے جھگڑوں میں کیا بولے
یہ دونوں ایک ہیں آپس میں ان کے بیچ رشتہ ہے
آگ سی میرے دل کو لگتی ہے
جل رہا ہوں حنا کے ہاتھوں سے
یہ مضمونِ خط ہے احسن اللہ
کہ حسنِ ماہ رویاں عارضی ہے
اودھر لگہ کی تیغ اور ایدھر سنانِ آہ
اس کشمکش میں عمر ہماری بھی کٹ گئی

ان اشعار میں وہی خیالات ، وہی مضامین اور وہی رنگِ سخن ہے جو آبرو و تاجی کے کلام میں ملتا ہے ۔ یہ سب شعرا اسی تہذیبی ماحول سے قوت حاصل کر رہے ہیں جس کی ترجمانی آبرو نے کی ہے ۔

یہی صورت شاہ ولی اللہ اشتیاق (م ١١٥٠ھ/١٧٣٧-٣٨ع)[٣٣] کے کلام میں نظر آتی ہے ۔ شاہ ولی اللہ اشتیاق ، شاہ ولی اللہ محدث دہلوی نہیں ہیں ، جیسا کہ ''گلشنِ ہند'' میں لکھا[٣٤] ہے ، بلکہ حضرت مجدد الف ثانی کی اولاد میں سے ہیں ۔ آزاد بلگرامی نے انھیں نبیرۂ شاہ گل لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ جب محمد فقیہ دردمند ١١٣٦ھ/٢٤-١٧٢٣ع میں دکن سے دلی آئے تو شاہ اشتیاق ہی نے ان کی تعلیم و ترتیب کی ۔[٣٥] اشتیاق ذی علم شخص تھے اور فیروز شاہ کے کوٹلے میں درویشانہ زندگی بسر کرتے تھے ۔[٣٦] مرزا عبدالغنی قبول کشمیری کے شاگرد تھے ۔[٣٧] میر نے لکھا ہے کہ ''کبھی کبھی فکرِ ریختہ کرتے تھے'' ۔[٣٨] ایک طرف فارسی گو ایہام بند قبول کشمیری کی شاگردی اور دوسری طرف محمد شاہی دور کا تہذیبی ماحول ۔ اشتیاق نے بھی ایہام گوئی کو ہی پسند کیا ۔ درویش ہونے کے

باوجود اشتیاق کے ہاں بھی امرد ، شراب اور اسی قسم کے موضوعات ملتے ہیں :

لڑکوں کے پتھروں کی لگے کیونکہ اس کو چوٹ
ہر ایک گردباد ہے مجنوں کو دھول کوٹ
دوبالا ہوگی مخموری عبث آنکھوں کو ملتا ہے
پیالہ اور بھی پی لے سجن یہ دور چلتا ہے

زبان و بیان پر بھی وہی اثرات کارفرما ہیں جو آبرو اور اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں نظر آتے ہیں :

آخر تو ہوئے گا لیاؤ قیامت کے دن پیا
جیو ہات سے چھڑا کے جو دامن جھٹک گئے
اب اشتیاق کیا میں کروں راہِ عشق طے
ایک تو پڑی ہے سالج دوجے پانو تھک گئے

چمنستان شعرا اور گلشن ہند میں اشتیاق کی ایک ایک غزل درج ہے ۔ ان غزلوں میں بھی ایہام کا رنگ غالب ہے ۔

یہی رنگِ سخن سعادت علی امروہوی کا ہے ۔ یہ وہی میر سعادت ہیں جنھوں نے محمد تقی میر کو ریختہ میں شعر کہنے کی ترغیب دی تھی[۴۹] اور جن کے بارے میں قائم نے لکھا ہے کہ "ریختہ کو بہت تلاش سے کہتا ہے اور اپنے ہم عصروں میں امتیاز رکھتا ہے ۔"[۵۰] محمد تقی میر نے ان کا ذکر صیغہ ماضی میں کیا ہے ۔ گویا ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء سے پہلے ہی وہ وفات پا چکے تھے ۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ میر سعادت نے ایک مثنوی "لیلی مجنوں" کے نام سے لکھی تھی جس میں اُس زمانے کے ایک مشہور عشق کی داستان قلم‌بند کی تھی ۔ سعادت کے مناقب بھی اس زمانے میں مشہور تھے ۔ میر سعادت صاحبِ دیوان تھے جس کا پہلا شعر یہ تھا[۵۱] :

واللہ جو سرِ لوح ترا نام نہ ہوتا   ہرگز کسی آغاز کا انجام نہ ہوتا

یہ دیوان اب نایاب ہے ۔ مختلف تذکروں میں سعادت علی امروہوی کے جو اشعار ملتے ہیں ان میں ایہام کا رنگ غالب ہے :

یار سے جو رقیب لڑتے ہیں
یہ ہمارے نصیب لڑتے ہیں
پیپے کی طرح دارو کے شیشے
زبانِ حال سے کہتے ہیں پی پی

اہلِ زر کے سیم تست ہوتے ہیں رام
صید ہوں ہیں جس جگہ دیکھیں ہیں دام
ہوش کھو دیتی ہیں میرا اس کی آنکھیں ہے پرمت
بس کہ ہوں کم ظرف دو پیالوں میں ہو جاتا ہوں مست
کیا صید آہوئے دل ، آ سواری ہے میاں تم نے
کمر کی ڈاب نہیں کھولی گویا چیتے کی ڈوری تھی
کس سے پوچھوں دل مرا چوری گیا زلفوں میں رات
ایک جو شانہ ہے سو وہ تیل میں ڈالے ہے بات

ان اشعار میں کوئی ایسی منفرد خصوصیت نہیں ہے جس پر اظہار رائے کیا جائے۔ یہ وہی رنگِ سخن ہے جو مختلف رنگوں میں مل کر ، کبھی ہلکا کبھی تیز ، اس دور کے مختلف شعرا کے ہاں ظاہر ہو رہا ہے۔ یہی صورت یکرو کے ہاں ملتی ہے لیکن وہ ایک طرح سے ان سے مختلف بھی ہے۔

عبدالوہاب یکرو (وفات قبل ١١٦٥ھ/١٧٥٠ء)[٥٢] کا ذکر معاصر تذکرہ نگاروں نے ضرور کیا ہے لیکن ان کے بارے میں کسی قسم کی معلومات فراہم نہیں کیں۔ میر نے بھی ان کے حالات سے لا علمی کا اظہار کر کے صرف اتنا لکھا ہے کہ دو تین بار مجالسِ ریختہ میں دیکھا تھا۔ یکرو کے بارے میں معلومات کا ذریعہ ہمارے پاس ان کے دیوان[٥٣] کا وہ واحد معلوم نسخہ ہے جو برٹش میوزیم میں ”دیوان مبتلا“ کے ساتھ بندھا ہوا ہے۔ اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ دہلی میں رہتے تھے لیکن ان کا اصل وطن سنام تھا :

کرو گے بے وفائی جان جو تم اس طرح میتی
تو یکرو چھوڑ دہلی راہ تب سنام کوں لے گا

ایک اور شعر میں بطور ایہام اپنے وطن کی طرف اشارہ کیا ہے :

جبی ہو وصل ہالسی سے حصار پیرہن (ہو) تب
تیرا یکرو سنامی ہے ، نہیں ہرگز سمانے کا

ہالسی ، حصار ، سنام ، سمانہ یہ سب دہلی کے قریب اور ہندوستانی پنجاب و ہریانہ کے علاقوں میں واقع ہیں۔ یکرو ، آبرو کے شاگرد تھے اور یکرو تخلص بھی آبرو ہی کا دیا ہوا تھا ، جس کا اظہار یکرو نے اپنے مخمس کے اس بند میں کیا ہے :

ملت سیں فکرِ ریختہ میں دل مرا رہا
اب تک مجھے تخلصِ نادر ملا نہ تھا

استاد آبرو نیں تخلص مرا کہا
یکرو ہوا ہے تب میں مرے رنگ کوں جلا
اس مہر کوں اونہا کی تفضیل کہا گرو

آبرو نے بھی یکرو کے ایک مصرع پر گرہ لگائی ہے :

دعا کرتا ہوں سن کر آبرو یکرو کا یہ مصرا
”ترے پیوستہ ابرو کیوں نہ ہوویں مسجد جامع“

یہ غزل دیوان یکرو میں موجود ہے ۔ اسپرنگر نے بھی ایک ”دیوان یکرو“۵۴ کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ اس دیوان کا پہلا شعر یہ ہے :

مجھ جان و دل کو لذتِ داغِ جگر دیا
ہر مو میرا زبان ہے شکرِ خدا کیا

لیکن یہ شعر موجودہ دیوان میں نہیں ہے ۔ اسی طرح تذکروں میں یکرو کے کچھ اشعار ایسے ملتے ہیں جو دیوان میں نہیں ہیں ۔ مثلاً :

ہے دل پہ میرے داغ ترے ہجر کے کئی
گنتے میں جن کے عمر مری سب گزر گئی
گھر زلیخا کا جا کیا روشن
اٹھ گیا نور دیدۂ یعقوب

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یا تو یہ وہ اشعار تھے جو یکرو نے اپنا دیوان مرتب کرتے وقت قلم زد کر دیے یا پھر یہ اشعار اُس دیوان میں موجود تھے جو ضائع ہو گیا تھا ۔ خوب چند ذکا نے لکھا ہے کہ ”کئی مجلد اپنی منتخب غزلیات کو جمع کیا (اور) ایک مختصر دیوان مرتب کیا مگر ضائع ہوگیا ۔ جب اس نے دیکھا کہ تدبیر تقدیر کے موافق نہیں ہے تو اس نے شاعری ترک کردی ۔۵۵

دیوان یکرو میں آبرو کا ذکر کئی اشعار میں آیا ہے :

سن آبرو کا مصرع یکرو ہوا ہے ٹکڑے
اک بار پھر کے کہہ لے اپنی زبان سے کیا خوب
یکرو بھی آبرو کے سخن سن ہوا خراب
اس عاشقی کے بیچ ہزاروں کے گھر گئے
یکرو سن آبرو کے سخن رووتا ہے زار
وے عاشقی کے ہائے زمانے کدھر گئے
نہیں کہتے وے ہرگز اور کی بات
جو کوئی طالب ہیں یکرو آبرو کے

ہے فیضِ آبرو سیں میری نظر بلند اب
کیونکے نہ ہووے یکرو مجھ فکر کوں رسائی

دیوانِ یکرو کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس نے اپنی تخلیقی قوت کے اظہار کے لیے دو اثرات قبول کیے ۔ ایک اپنے استاد آبرو کا اثر ، جس نے اس دور کے عام رواج کے مطابق اسے ایہام گوئی کی طرف راغب کیا اور دوسرا ولی دکنی کا اثر جس سے اس نے اپنے زبان و بیان کا رنگ حاصل کیا ۔ یکرو کا کلام سراسر ایہام ہے لیکن یہ ایہام بیشتر ولی کے زبان و بیان میں ہے ۔ یکرو نے متعدد غزلیں ولی کی زمین میں اسی رنگ اور اسی طرز میں کہی ہیں ۔ یہ زبان و بیان اسے اتنے پسند تھے کہ یکرو ایسے الفاظ بھی ، جو دکنی اردو کے ساتھ مخصوص ہیں ، اپنی غزلوں میں استعمال کر لیتا ہے ۔ مثلاً لفظ ''نکو'' بھی یکرو نے استعمال کیا ہے :

کیوں صحبت بداں میں نکو روئے بیٹھ کر
بدلے ہے طور غم ستی یکرو کا جی گھٹا
مجھ کوں واعظ نکو نصیحت کر
پیار جس سے ملے بتا وو فن

لفظ ''نکو'' شمال میں سوائے عبیداللہ خان مبتلا کے ، جس نے زمین ولی کی پیروی میں اسے ردیف کے طور پر استعمال کیا ہے ، کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا ۔

یکرو کے ہاں ایہام کا وہی رنگ اور انداز ہے جو اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں نظر آتا ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

رقیباں آگ میں جل کر ہوئے راکھ
جبھی ٹک گرم ہو عاشق نیں گھورا
مست انکھیاں کا دیکھ دنبالا
دل مرا ہو گیا ہے متوالا
بر میں یکرو کے کیوں نہ آیا ہائے
دے گیا مجھ کوں سرو قد بالا
نہیں ہے ریختہ کی بحر کا یار
سمجھ مت شعر اس کوں پارسی کا
گنتا ہوں وصف دنداں وسمی کے
مزا لیتا ہوں اب تل چاولی کا

کہا اے سیم بر تیرے سوا کوئی یاد آتا ہے
تمھارے شوق سیتی دل ہے مالا مال عاشق کا
گُل بدن ہائے ہم سیت کیوں رُوسا
ہم ترا لڑکے نئیں لیا بوسا
جھلکار تجھ دسن کی دیکھی ہے جب سیں لالا
گلتا ہے رشک سیتی لولو ہوا ہے لالا
جہاں جاتا ہے صاحب حسن رکھتے ہیں عزیز اس کوں
نہیں محتاج یوسف مصر میں ماں باپ بھائی کا
دیکھ زہرہ جبیں کا چاہِ زنخ
گر پڑے شیخ اگرچہ ہو ہاروت
کیوں ترازو نہ تیرِ مژگاں ہو
دل ہمارا چلا تھا عشق کی باٹ
آتشِ عشق میں رہا تھا دھنس
دل مرا ہے صنم سمندر آج
کیوں نہ ہوں ماہِ آسماں سے خوب
دلربا کا ہے نام عالم چند
لیا ہے گھیر تیرے خال و خط نے لعل شیریں کوں
لگا قندھار کوں آ کر مگر یہ ہند کا لشکر
چشم میری ستیں چلی ندیاں
جب سے بچھڑا ہوں تجھ سے اے سرو
ماہ رو آ ملو شتابی میں
ہجر سیں تن منیں رہا نہیں ماس
سرو قد تجھ نگاہ کی لوکیں
سال و مہ دل منیں رہے ہیں سال
دیکھ تجھ سر میں جامۂ ململ
خوش قداں ہاتھ کسو گئے ہیں مل
مت سبک جان شعر یکرو کے
ہر یک مصراع سرو موزوں ہے
پہنچ جائے ہے مرعت میں جہاں تہاں
غزل میری ہے اے یکرو غزالی

یکرو کے رنگِ ایہام پر آبرو کے طرزِ ایہام کا اثر بہت واضح ہے ۔ یہی صورت یکرو کے ہاں وصفِ حسن و ذکرِ محبوب کے اشعار میں ملتی ہے ۔ یہ موضوعِ سخن بھی اس دور کا عام موضوع تھا جو ہمیں ولی ، آبرو ، تاجی ، اشرف ، فائز ، مبتلا سبھی کے ہاں ملتا ہے ۔ ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ دیوانِ یکرو میں چھوٹی بحر کی غزلیں عام طور پر نسبتہً اچھی ہیں ۔ وہ فنی لحاظ سے اپنی شاعری کو صنائع بدائع سے بھی سنوارتا ہے ۔ دوہرے قافیوں مثلاً بسیار یار ، غم‌خوار خوار ، اظہار یار ، لاچار چار وغیرہ کا استعمال کرتا ہے یا تار تر ، بار بر ، خار خر ، مار مر جیسے قافیے استعمال کرتا ہے ۔ غزلوں میں نعت کے اشعار بھی ملتے ہیں اور ان میں بھی صنعتِ ایہام کو استعمال کیا ہے :

جگت کے خوبرو مارے تری انکھیاں کے مارے ہیں
کہ تم تو اک اشارے سے کرو ہو ماہ کے تئیں شق
سبھی پیغمبراں پیشیں دلوں کے بیچ آتے ہیں
تمھی ہو شاہ ان کے اور اے سب مل تری بندق

اس دور کی شاعری میں جذبہ و احساس ایہام گوئی کی وجہ سے دب گئے تھے اسی لیے اس دور کی شاعری دستکاری کا نمونہ تو بن گئی لیکن شاعری نہیں رہی ۔ یہی صورت عام طور پر یکرو کے ہاں ملتی ہے ۔ لیکن جہاں ایہام جزو شعر بن جاتا ہے یا ایہام کا اثر ایک حد تک دب جاتا ہے وہاں جذبے کے ابھرنے سے شعر کی رنگت نکھر جاتی ہے اور شعر کا یہ رنگ ہو جاتا ہے :

جب کہ پہرا ہے تیں لباسِ زریں
اک قد آدم ہوئی ہے آگ بلند
حیف اس گل میں وفاداری کی رنگ و بو نہیں
خوبصورت ہے و لیکن خوشنما ، خوش خو نہیں
اگر وہ گُل بدن دریا پہ نہانے بے حجاب آوے
تعجب نئیں کہ سب پانی سیتی بوئے گلاب آوے
قدِ دلبراں کوں دیکھ خم ہووے
نیشکر کس قدر وسیلا ہے
باد سب آوتا ہے عطر آمیز
کس نے کاکل کا پیچ کھولا ہے
جب تلک شمع رو ہے محفل میں
میری انکھیاں منیں اجالا ہے

من میں کاکل کی تشنگی نہ بجھے
جی کی یہ لاگی پیاسی ہے

یکرو روایت ایہام اور طرز ولی کی پیروی کا شاعر ہے ۔ اس کا اپنا کوئی انفرادی رنگ نہیں ہے ۔ اس کے ہاں زبان و بیان بھی آگے نہیں بڑھتے ۔ اس کا ذخیرۂ الفاظ بھی وہی ہے جو ولی یا آبرو کے ہاں ملتا ہے ۔ یکرو ان شاعروں میں سے ہے جو اپنے دور کے بڑے شاعروں کی پیروی کر کے ، روایت کی تکرار سے ، ایسے اس حد تک نامقبول بنا دیتے ہیں کہ نئی نسل کے شعرا اس سے اکتا کر اپنے لیے نیا راستہ تلاش کرنے میں لگ جاتے ہیں ۔ یکرو نے ، میر سجاد کی طرح ، ایہام گوئی میں رد عمل کی تحریک کے رنگ و اثر کو بھی شامل نہیں کیا اسی لیے وہ اپنے دور میں قابلِ ذکر شاعر ہوتے ہوئے بھی بقولِ میر ”ہیچمدانِ فنِ ریختہ“ بن کر رہ گئے ، اسی لیے آج یکرو ہمیں ایک تھکا ہوا شاعر نظر آتا ہے ۔

یکرو نے مثمن ترجیع بند بھی لکھے ہیں ، ترکیب بند مخمس میں چند مرثیے بھی کہے ہیں ۔ ولی کی غزل کے علاوہ اپنی غزلوں کا خمسہ بھی کیا ہے لیکن یہاں بھی وہی انداز اور وہی رنگ ہے جو ہمیں اس کی غزلوں میں نظر آتا ہے ۔ یکرو کے برخلاف میر سجاد کے ہاں ایہام کی یہ صورت نہیں ہے ۔

میر محمد سجاد (م درمیان ۱۲۱۴ و ۱۲۲۱ھ/۱۷۹۹ و ۱۸۰۶ء) ایہام گو شعرا میں اس لیے ایک ممتاز حیثیت رکھتے ہیں کہ ایہام کے عدمِ رواج کے بعد انھوں نے ”ردِ عمل کی تحریک“ کے زیر اثر تازہ گوئی کے اثرات کو ایہام میں جذب کر کے ایک ایسی تازگی دی کہ سجاد کی شاعری میر و سودا کے دور میں بھی قابلِ توجہ بن گئی ۔ میر محمد سجاد میر محمد اعظم کے بیٹے اور محمد اکرم خاں کے پوتے تھے ۔ یہ وہ محمد اکرم خاں ہیں جو بادشاہِ وقت کے منشی کی حیثیت سے میر منشی یحییٰ خاں کے ساتھ کام کرتے تھے ۔ اکبر آباد سجاد کا وطن تھا لیکن ان کی تعلیم و تربیت دہلی میں ہوئی ۔ علمِ طب ، طلسمات ، انشا پردازی اور خوش نویسی میں مہارت اور شعر فہمی میں بلند درجہ رکھتے تھے ۔[۵۶] میر حسن نے ان کے بارے میں یہ بھی لکھا ہے کہ ”جن امور میں دخل دیا ، کمال پر پہنچا دیا ۔“[۵۷] دلی میں ان کے گھر پر محفل مشاعرہ ہوتی تھی جس میں محمد تقی میر بھی شریک ہوتے تھے ۔[۵۸] میر نے لکھا ہے کہ ”اس کا کلام استادی کے درجے پر پہنچا ہوا ہے ۔“[۵۹] قائم چاند پوری نے لکھا ہے کہ ”میر سجاد ایک مستعد جوان ہے ۔“ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے ان کا ذکر بھی دوسرے ایہام گویوں ، آبرو ، ناجی اور اشتیاق وغیرہ کے ساتھ اپنے تذکرے کے آغاز کے

وقت ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ء میں ہی لکھا تھا ۔ خواجہ احسن‌الدین خان بیان (م ۱۲۱۳ھ/۱۷۹۸ء)[۶۰] نے اپنی مثنوی ”ردالایراد سخن بہ میر سجاد“ میں جہاں میر سجاد کی بزرگی کا ذکر کیا ہے وہاں انھیں ”قبلۂ شعرا“ اور ”شہر استاد“ کے الفاظ سے بھی موسوم کیا ہے :

کیا کروں ان کی بزرگی کا بیاں
شکرِ احساں سے مجھے فرصت کہاں
میں سنا ہے یوں کہا سجاد نے
قبلۂ شعرا و شہر استاد نے

اپنی غزل کے ایک شعر میں بھی سجاد کی شاعری کا اعتراف کیا ہے :

کیا اس زمیں میں زور طبیعت کروں بیاں
مضموں اسی کا لے گیا سجاد لوٹ کر[۶۱]

اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سجاد ، ایہام گوئی کے باوجود ، علم و فن میں مہارت اور اپنی خوش فکری کی وجہ سے استاد شہر سمجھے جاتے تھے ۔ کم و بیش سارے تذکرہ نویسوں نے لکھا ہے کہ وہ آبرو (م ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ء) کے شاگرد تھے ۔ صرف ”مسرت افزا“ میں سجاد کے کسی دوست میر مہدی کے حوالے سے لکھا ہے کہ وہ میاں مضمون (م ۱۱۴۷ھ/۱۷۳۴-۳۵ء) سے اصلاحِ سخن لیتے تھے ۔[۶۲] ممکن ہے آبرو کی وفات کے بعد وہ میاں مضمون سے مشورۂ سخن کرنے لگے ہوں ۔ طبقات الشعرا (۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵ء) ، تذکرۂ شورش (۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ء) اور گلزار ابراہیم (۱۱۹۸ھ/۱۷۸۴ء) میں سجاد کا ذکر صیغۂ حال میں کیا گیا ہے ۔ میر حسن نے اپنے تذکرے میں جب سجاد کا حال لکھا وہ اس وقت اکبر آباد ہی میں تھے جیسا کہ ان الفاظ سے معلوم ہوتا ہے : ”اکبرآباد کی پرانی بستی میں مقیم ہیں ۔“[۶۳] میر حسن کا تذکرہ ۱۱۸۴ھ اور ۱۱۹۲ھ (۱۷۷۰ء - ۱۷۷۸ء) کے درمیان لکھا گیا ۔ شاہ کمال نے اپنے تذکرے ”مجمع الانتخاب“ میں لکھا ہے کہ ”فی الحال فقیر ان کو لکھنؤ میں چھوڑ کر آیا ہے ۔ خدائے پاک سلامت رکھے ۔“[۶۴] اور یہ بھی لکھا ہے کہ ”میر سجاد پرانے ایہام گویوں میں ہے اور بہت عمر رسیدہ اور حکمت میں بھی کمال مہارت رکھتا ہے ۔“[۶۵] مجمع الانتخاب کا آغاز ۱۱۹۹ھ/۱۷۸۴-۸۵ء کے بعد ہوا اور ۱۲۱۸ھ/۱۸۰۱-۲ء میں مکمل ہوا ۔[۶۶] شاہ کمال نے لکھنؤ آصف الدولہ کی وفات (۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ء) کے ڈیڑھ دو سال بعد چھوڑا ۔“[۶۷] گویا شاہ کمال جب ۱۲۱۴ھ/۱۷۹۹-۱۸۰۰ء میں لکھنؤ سے چلے اس وقت میر محمد سجاد ”بہت

عمر رسیدہ" تھے اور وہاں موجود تھے۔ مجموعۂ نغز (۱۲۲۱ھ/۷-۱۸۰۶ع) اور ریاض الفصحاء (۱۲۳۶ھ/۲۱-۱۸۲۰ع) میں سجاد کا ذکر صیغۂ ماضی میں کیا گیا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ سجاد نے طویل عمر پا کر ۱۲۱۴ھ اور ۱۲۲۱ھ (۱۷۹۹ اور ۱۸۰۶ع) کے درمیان وفات پائی۔

انڈیا آفس لائبریری میں سجاد کا ایک مختصر دیوان[ف]، جس سے ہم نے استفادہ کیا ہے، موجود ہے۔ یہ دیوان ۴۹ اوراق پر مشتمل ہے اور اشعار کی تعداد تقریباً ۱۶۵۰ ہے۔ قائم نے دیوان سجاد کے اشعار کی تعداد قریب سات سو بتائی ہے۔[۶۸] اس کے معنی یہ ہیں کہ انڈیا آفس کے "دیوان سجاد" میں بعد کا کلام بھی شامل ہے۔ سجاد چونکہ طبعاً کمال پسند تھے اور شعر کو بنا سنوار کر پوری احتیاط کے ساتھ کہتے تھے اس لیے طویل عمر پانے کے باوجود انھوں نے بہت کم کہا ہے۔ کمال پسندی کی طرف خود بھی اپنے ایک شعر میں اشارہ کیا ہے:

لگتا ہے خوب کان میں سجاد ہر ایک کے
موتی کی طرح شعر جو کوئی جاوتا ہے ڈھل

ان کے دیوان میں زیادہ تر دو، تین یا چار اشعار کی غزلیں ہیں۔ ایک ایک شعر (فردیات) کی تعداد بھی خاصی ہے جنھیں حروفِ تہجی کے اعتبار سے دیوان میں شامل کیا گیا ہے۔ ایسی غزلیں، جن میں پانچ سات شعر ہوں، بہت کم ہیں۔ ایک غزل میں جب چھ شعر ہوگئے تو ساتویں شعر میں اپنے طولِ کلام کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا:

سجاد یہ نہ تیرا طول کلام ہرگز   کاغذ گیا لبڑ سب ہی ہوئی روشنائی

سجاد کی شاعری کا بنیادی وصف ایہام ہے۔ میر حسن[۶۹] کو ان کے ایہام میں درد مندی کی چاشنی اور میر[۷۰] کو ان کے اشعار میں تہ داری نظر آئی۔

[ف] اسپرنگر نے شاہانِ اودھ کے کتب خانوں کی وضاحتی فہرست میں ایک "دیوان سجاد" کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ دیوان نواز علی سجاد کا نہیں ہے جو اس وقت زندہ ہیں اور لکھنؤ میں رہتے ہیں بلکہ یہ دوسرے سجاد ہیں۔ ۳۲۲ صفحات کے اس دیوان میں غزلیات اور کچھ قطعات کے علاوہ آصف الدولہ کی مدح میں قصائد بھی شامل ہیں۔ اس دیوان کا پہلا شعر یہ ہے:

مطلع دیواں کروں ہوں ابتدا   پہلے بسم اللہ ہے نامِ خدا

یہ مطلع انڈیا آفس کے دیوان میں نہیں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ کوئی تیسرے سجاد ہیں۔ (کیٹالاگ: اسپرنگر، ص ۶۲۶، کلکتہ ۱۸۵۴ع) - ج - ج

گردیزی[۷۱] اور شفیق[۷۲] کو ان کے اشعار آبرو سے بہتر معلوم ہوئے ۔ قائم[۷۳] کو ان کے ہاں الفاظِ رنگین سے معنی کو اوجِ سربلندی تک پہنچانے کی صفت دکھائی دی اور ان کے ایہام کے بارے میں یہ قطعہ لکھا :

شعر گر چشمِ وصف میں وہ کہے   رہے معنی میں اس کے یوں ایہام
گر تو باور کہ جس طرح دو مغز   ہسو ہیں توام میانِ یک بادام

دیوانِ سجاد کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ سجاد نے ایہام میں لطف و رنگینی پیدا کی ہے اور لفظِ تازہ سے معنی پیدا کرنے کے باوجود احساس و جذبہ کو بھی شعر میں شامل کیا ہے ، اسی لیے ان کے اشعار میں درد مندی اور جذبۂ عشق کے سوز کا احساس ہوتا ہے ۔ استاد آبرو کی شاعری کا ایک حصہ بھی اسی رنگ کا حامل ہے ۔ شاگرد سجاد کے ہاں ، اس دور کے مذاقِ شعر میں تبدیلی کی وجہ سے ، یہ رنگ ذرا تیز ہوگیا ہے ۔ جیساکہ ہم لکھ آئے ہیں کہ نادر شاہ کے حملے اور قتلِ عام کے بعد سے معاشرے کے رویوں میں تبدیلیاں آنی شروع ہو گئی تھیں اور اسی کے ساتھ ایہام گوئی کا زور بھی ٹوٹنے لگا تھا ۔ سارا معاشرہ لہولہان تھا اور اب اسے حقیقت کے دو رُخوں کے بجائے صرف ایک ہی رخ نظر آنے لگا تھا ۔ میرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر شاعری کی نئی تحریک کا سورج طلوع ہو رہا تھا اور ”سخنِ بے تلاش“ ایہام گوئی کی جگہ لے رہا تھا ۔ شاہ حاتم ، جو آبرو ، ناجی اور مضمون کے زمانے سے شاعری کر رہے تھے ، اپنے رنگِ سخن کو بدل کر نئے رنگ میں شعر کہنے لگے تھے ۔ سجاد کی شاعری بھی ، بدلے ہوئے حالات میں ، اس نئے رنگ سخن سے متاثر ہوئی اور ایہام میں دردمندی کی چاشنی کی وجہ سے اس زمانے میں بھی پسندیدگی کی نظر سے دیکھی جانے لگی ۔ سجاد نئے دور میں قدیم دور کے ایک ایسے نمائندہ تھے جو اپنے بدلے ہوئے ایہام کی وجہ سے اس دور میں بھی قابلِ قبول ہو گئے تھے ۔ اسی تخلیقی عمل سے ان کی شاعرانہ انفرادیت پیدا ہوتی ہے ۔ ذو معنی الفاظ کی تلاش سے نئے مضامین پیدا کرنا کوئی آسان کام نہیں تھا اسی لیے ایہام گویوں نے تلاشِ ایہام میں ابتذال و غیر ابتذال کے حدود مٹا دیے تھے ۔ سجاد نے اپنی شاعری میں ان حدود کو دوبارہ قائم کیا اور لفظوں کو شعر میں پوری احتیاط کے ساتھ استعمال کیا ۔ اس عمل سے ان کی شاعری میں حسن و اثر پیدا ہوگیا اور رنگینی بڑھ گئی ۔ یہی وہ رنگِ ایہام ہے جس کے سجاد نمائندہ ہیں :

سجاد سب تلاش کریں اس زمین میں
کہہ کب سکے ہے کوئی اس ایہام کا تلاش

سجاد کے اس مخصوص رنگِ ایہام کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے :

جتنے چمن کے بیچ بٹھاتے ہیں نونہال
تعظیم تیری کرتے ہیں سب اٹھ کے سرو قد
نہیں ہم سے ہوتا ہم آغوش بھی
محبت کی رکھتا ہے بوسوں کنار
قبضے مرے میں ہرگز آئی نہ بانہہ تیری
بازو پکڑ کے میں نے لاچار ہاتھ کھینچا
کیا ہوں قاصدِ دل کو روانہ اس کی طرف
مرا بھی نام لکھو عاشقوں کے ناموں میں
ہمیشہ کم نما رکھ کر یہ اپنا چاند سا مکھڑا
مہینوں تک ہمیں غرّا ہی بتلاتے ہیں ملنے سے
زاہد کی گول پگڑی لڑکوں کے بیچ دے ہے
بارو پڑے ہیں دیکھو ایسے یہ شہر شملے

یہ ایہام کا وہ رنگ ہے جس میں تلاش معنی کو، سنجیدگی کے ساتھ اور ابتذال سے بچ کر ایک صورت دی گئی ہے۔ دوسری صورت وہ ہے جہاں، رد عمل کی تحریک کے زیر اثر، وہ جذبہ و احساس کو ایہام میں اس طور پر شامل کر دیتے ہیں کہ ایہام کا رنگ کھِل اٹھتا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے اور ان کا مقابلہ اوپر دیے ہوئے اشعار سے کیجیے، ایہام کی ان دونوں صورتوں کا فرق واضح ہو جائے گا:

ہم تو دیوانے ہیں جو زلف میں ہوتے ہیں اسیر
ورنہ زنجیر کا عالم میں نہیں ہے توڑا
پھرتے ہو یوں چھپے چھپے ہم سے
تم کو اے شوخ ہم نے دیکھ لیا
بسکہ دیکھی ہے سنگ دل کی راہ
دیدۂ انتظار گشی ہے پتھرا
جل بجھا شمع یہ ہرچند تو کیا ہوتا ہے
عشق کی آگ میں پروانے کے پر جلتے ہیں
کیا کریں پاؤں بھی کہ جنگل میں
کچھ نہیں آبلوں سے چل سکتا

یہاں ایہام میں جذبہ و احساس کا ہلکا سا خمیر شامل ہو گیا ہے۔ یہ رنگ

سجاد کی شاعری میں وقت کے ساتھ ساتھ گہرا ہوتا جاتا ہے۔ کاوش اور غور و فکر کے علاوہ صحتِ زبان اور فنی احتیاط بھی بڑھتی جاتی ہے اور وہ رنگِ شاعری پیدا ہوتا ہے جو سجاد کا مخصوص رلگ ہے جس میں عشقیہ جذبات اور زندگی کے دوسرے تجربے بھی شاملِ شاعری ہو گئے ہیں۔ اس امتزاج سے سجاد کے ہاں جو صورت بنتی ہے وہ یہ ہے :

عشق میں جائے گا کہیں مارا
بے طرح دل ہوا ہے آوارا
ہول ہے دل میں خار سا گڑتا
غنچہ لب بات بات میں اڑتا
ہزاروں فصل گل گلشن میں آئیں اور گئیں لیکن
جنوں کا سلسلہ میرا کہیں انجام نئیں پاتا
آشفتہ دلی زلف پریشاں سے کہوں گا
جا درد کے تئیں درد کے درماں سے کہوں گا
بتوں کی بھی یہ یاد دو روز ہے
ہمیشہ رہے نام اللہ کا
میں کیا اس اپنے دل کی گدازی کروں بیاں
پتھر کی سل پہ جاوے ہے پگھلا وہ موم سا
غم کیا بوچھار کرتا ہے جھڑی ساون کی دیکھ
بوندیاں پڑتی ہیں جوں جوں جان اور بھیگے ہے رات
اس فصلِ گل میں جوشِ جنوں کا ہوا ہے قہر
جنگل میں آ بھرا ہے نکل کر تمام شہر
ایک تو خارِ دشت پاؤں میں
دوسرے رات ہجر کی سر پر
آنے کا خواب میں بھی نہیں وہ کبھی مگر
سجاد تو گیا ہے عبث کس خیال میں
مژہ کے جس طرح خنجر لگے ہیں
زیادہ چاہیے کم تر لگے ہیں
میں جو اس کی گلی میں جاتا ہوں
دل کو کچھ گم ہوا سا پاتا ہوں

دل مرا کیونکہ ہائے خون نہ ہو
یوں بہار آئے اور جنون نہ ہو
تیرے کہنے سے کون باہر جائے
جان گر تو ہی گھر کے اندر ہو
رات اور زلف کا وو افسانہ
قصّہ کوتہ بڑی کہانی ہے
نہیں تو جو سنتا ہے میرا سخن
یہ کہنے کو اک بات رہ جائے گی

سجاد کے اس دبے دبے سے مختلف لہجے کو اُس وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب ان اشعار کو دوسرے ایہام گویوں کے ساتھ پڑھا جائے۔ یہ لہجہ نہ صرف ایہام گویوں سے بھی ذرا سا مختلف ہے بلکہ مظہر، میر اور درد کے لہجوں سے بھی مختلف ہے۔

سجاد کی شاعری کا بنیادی جذبہ عشق ہے۔ ان کے کلام میں دردمندی کی چاشنی اسی جذبے سے پیدا ہوئی ہے۔ یہ عشق ایک زندہ انسان کا عشق ہے جس کی جڑیں انسانی زندگی کے رشتوں میں پیوست ہیں۔ وہ رشتے جن سے حسن کی تاثیر اور چیزوں کو دیکھنے کے انداز بدل جاتے ہیں لیکن یہ رشتے پورے طور پر سجاد کی گرفت میں نہیں آتے۔ وہ اسے محسوس کرنا چاہتے ہیں، لفظوں کی گرفت میں لانا چاہتے ہیں مگر وہ ان کے ہاتھ سے پھسل جاتے ہیں، اسی لیے وہ یا تو سوال اٹھا کر رہ جاتے ہیں یا اسے عام روایتی الفاظ میں بیان کر دیتے ہیں:

خدا ہی پار لگاوے یہ عشق کا کھیوا
ہمیشہ ورنہ یہ کشتی تباہ رہتی ہے
نہیں معلوم ہے وہ عشق کیا چیز
کہ جس سے خوش نہیں آتی ہے کچھ شے
مت اختیار کیجو اس عاشقی کو ہرگز
مشکل نہیں ہے اس سے پھر آگے کوئی پیشا

لیکن اس جذبے کو چونکہ ان کے نوجوان معاصر زیادہ بہتر طور پر بیان کر رہے ہیں اس لیے ان کے سامنے ایہام کو سجاد کی شاعری، رنگِ سخن کی تبدیلی کے باوجود، بے رنگ سی رہتی ہے۔ سجاد کے اس شعر پر میر بھی وجد

میں آ گئے تھے :

عشق کی ناؤ پار کیا ہووے[ف] جو یہ کشتی تری تو بس ڈوبی

میر نے لکھا ہے کہ ” اس کے تمام اشعار سبحان اللہ لیکن اس شعر کو دیکھ کر وجد آ گیا ۔ چونکہ اس شعر کو پڑھنے سے مجھے بہت لطف حاصل ہوا ، چاہتا ہوں کہ سو مرتبہ (بار بار) لکھوں“۔[۴۳] اس عشق میں روح اور جسم دونوں شامل ہیں ۔ میر کے ہاں متعدد اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں اعضائے جسمانی کے حسن و اثر کو بیان کیا گیا ہے ۔ یہی صورت ہمیں سجاد کے ہاں ذرا کھردرے انداز میں ملتی ہے ۔ سجاد کے ہاں لب کی نازکی گلاب کی سی پنکھڑی نہیں بن پاتی ۔ سجاد کے ہاں جسم جسم رہتا ہے ۔ میر کے ہاں جسم بھی احساس میں تبدیل ہوکر کیفیت بن جاتا ہے ۔ سجاد کے ہاں اظہار جسم کی یہ صورت ہے :

ساق سیمیں اگرچہ ہیں تیری
آرسی سے یہ صاف تر ہے ران
سینے پہ جان صاف تری چھاتیاں نہیں
ہیں ایک صندلی پہ دھری دو جھالیاں
ابرو تلے یہ کافر پلکیں نہ بوجھیو تم
محراب میں نمازی صف باندھ کر کھڑے ہیں
دیکھ مہدی لگے ان ہاتھوں کو
پھول آ کر لگے ہیں پالوں کو
دل کی گرہیں مٹھیاں ابھری ہیں یہ
سخت کالٹوں سے کو ، نہ پستاں کہو
کیوں لپٹتی ہے زلف گالوں سے
کیا مگر دن لگے ہیں راتوں کو

دکنی شاعری میں عام طور پر محبوب عورت ہے لیکن شمال کے ابتدائی دور کی شاعری میں ، خصوصاً ایہام گویوں کے ہاں ، محبوب لڑکا ہے ۔ شاہ کی غزل میں سجاد کے ہاں عورت اور اس کا حسن و جمال مرکز توجہ بنتا ہے جو اس دور میں تہذیبی رویے کی تبدیلی کی نشانی ہے ۔

[ف] دیوان سجاد (انڈیا آفس لائبریری) میں یہ مصرع اس طرح ہے : ”عشق کی ناؤ ہوئے کیا کھیوا“ اور نکات الشعرا میں جیسے اوپر درج ہے ۔

بحیثیتِ مجموعی سجاد اس دور کے ایک قابلِ ذکر شاعر ہیں۔ وہ ایہام گوئی اور سخن بے تلاش کی درمیانی کڑی کا درجہ رکھتے ہیں۔ انھوں نے ایہام گوئی میں نئے شعری رجحانات کو ملا کر ہلکا سا نیا رنگ پیدا کرکے روایت کو آگے ضرور بڑھایا ہے لیکن ایہام گوئی میں وہ آبرو سے آگے نہیں بڑھے اور نئے رنگ شاعری میں وہ مظہر، میر، درد اور سودا کے برابر بھی نہیں آئے اس لیے وہ ایک قابلِ ذکر شاعر ہوتے ہوئے بھی تاریخ کے صفحات پر دوسرے درجے کے شاعر کی حیثیت میں باقی رہ جاتے ہیں۔

آبرو کو چھوڑ کر یہ سب شعرا، جن کا ذکر ہم نے ان صفحات میں کیا ہے، دوسرے درجے کے شاعر ہیں لیکن ان شعرا نے اس دور میں بڑے شاعر کو بڑا بنانے میں وہی کام کیا جو ہر دور میں دوسرے درجے کے شاعر کرتے ہیں۔ ایہام گوئی شمال میں اُردو شاعری کی پہلی تحریک تھی جس نے اپنے عہد کے تقاضوں کو پورا کیا تھا۔ آبرو اس کے سارے امکانات پورے طور پر اپنے تصرف میں لا چکے تھے۔ ناجی اور دوسرے درجے کے شعرا کثرتِ استعمال سے اس رنگِ سخن کو بے اثر بنا چکے تھے اسی لیے جیسے ہی نادر شاہ کے حملے کے بعد معاشرے کا اندازِ فکر بدلا، ایہام کا دریا بھی اترنے لگا اور نیا رنگِ سخن، جسے ”سخنِ بے تلاش“ کا نام دیا گیا، اس کی جگہ لینے لگا۔

ایہام گو شعرا نے بحیثیتِ مجموعی زبان کو طرح طرح سے استعمال کرکے اس لائق بنا دیا کہ اب اس سے کچھ اور کام لیے جا سکیں۔ ایہام گویوں نے لفظوں کی تلاش میں ساری زبان کو کھنگال ڈالا اور ایسے الفاظ بھی زبان میں شامل کردیے جو اس سے پہلے کبھی استعمال میں نہیں آئے تھے۔ جیسے بچپن کے نقوش، انسانی ذہن پر انمٹ اثرات مرتب کرتے ہیں اسی طرح اُردو شاعری کے اس دور نے زبان و بیان پر ایسے نقوش ثبت کیے جن کا اثر آئندہ دور پر گہرا پڑا۔ بہت سے امکانات، جو اس دور میں دبے دبے اور اُبھے بجھے سے تھے، آئندہ دور میں اُبھر کر کھل گئے اور اُردو شاعری کا مزاج، لہجہ و آہنگ متعین ہونے لگا۔ ایہام گوئی کے اس دور میں اگر زبان و خیال میں اچھے اور برے کی تمیز کا احساس نہیں ہوتا۔ تو اس میں شاعر کا نہیں بلکہ زبان و ادب کی اس کمزور روایت کا ہاتھ ہے جو ابھی اپنے تشکیلی دور سے گزر رہی ہے۔ بچپن میں تو پیغمبروں نے بھی دہکتی آگ کو ہاتھ میں پکڑ لیا ہے۔ آخر اُردو شاعری کے ابتدائی دور میں یہ تمیز کہاں سے آتی؟ اس دور کا رجحان اگر ایک طرف ایہام گوئی کی طرف ہے تو دوسری طرف یہ تلاش بھی جاری ہے کہ بات کو

سہولت کے ساتھ اظہار کی انگوٹھی میں کیسے جڑ دیا جائے۔ ان لوگوں کے اشعار آج ناپختہ اور بے مزہ سے معلوم ہوتے ہیں لیکن اس دور کو سامنے رکھیے اور دیکھیے کہ انھیں ذرا ذرا سی بات کے اظہار میں کتنی مشکلات کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے۔ یہ وہ لوگ تھے جنھوں نے گھنے جنگل کو کاٹ کر ایک کچا راستہ بنایا تھا جسے آنے والی نسلوں نے وسیع اور پختہ کیا۔

تاریخ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ دوسرے درجے کے شعرا جہاں اپنے دور کے بڑے شاعر کو بڑا بناتے ہیں، وہاں ان شعرا کی کاوشوں کے بغیر آنے والے دور میں اول درجے کے شعرا بھی تخلیقی کارنامے انجام نہیں دے سکتے۔ ایک پختہ دماغ شاعر اگر ناپختہ دور میں پیدا ہوگا تو اس کی تخلیقی کاوشیں بھی ناپختہ ہوں گی۔ ایک مصنف یا شاعر انفرادی طور پر اپنی زبان کو ترقی دینے میں بہت کچھ کر سکتا ہے لیکن اپنی زبان کو وہ اس وقت تک پختگی کے درجے پر نہیں پہنچا سکتا جب تک اس کے پیش رووں نے اسے ایسا تیار نہ کر دیا ہو کہ وہ اپنے طور پر، اپنے انداز میں اس کمی کو دور کر دے جو اس وقت زبان میں محسوس ہو رہی ہے۔ روایت کے تعلق سے اس دور کے شعرا کا یہی کارنامہ ہے کہ انھوں نے زبانِ شعر کو پوری محنت سے گوندھا، اس کے چند امکانات کو پورے طور پر اپنے تصرف میں لا کر آنے والوں کے لیے راستہ ہند کر دیا اور ساتھ ساتھ نئے امکانات کی بشارت دے کر ہنسی خوشی محفل سے رخصت ہو گئے۔ ایہام گویوں کا یہ کوئی ایسا معمولی کام نہیں ہے جسے کسی طرح بھی نظر انداز کیا جا سکتا ہو۔ روایت اسی طرح آگے بڑھتی ہے اور تخلیقی عمل اسی طرح رُو پذیر ہوتا ہے۔

لیکن اس سے پہلے کہ ہم آگے بڑھیں، اس دور کے ان دوسرے "غیر ایہام گو" شعرا کا بھی مطالعہ کرتے چلیں جنھوں نے ولی دکنی کے اثرات کو قبول کرکے اُردو روایت کو پھیلایا اور بڑھایا ہے۔ یہ وہ شاعر ہیں جو ولی کے زیرِاثر اُردو میں شاعری تو کر رہے ہیں لیکن ویسی شاعری نہیں کر رہے ہیں جیسی آبرو، ناجی، مضمون، یکرنگ اور سجاد وغیرہ نے کی تھی۔ ایہام گویوں اور غیر ایہام گویوں کے یہی وہ دو دھارے ہیں جن سے اس دور کی شاعری عبارت ہے اور جن کی کوکھ سے "ردِعمل کی تحریک" جنم لیتی ہے۔

حواشی

۱۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۰ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء ۔

۲۔ دیکھیے دیوان زادہ : شاہ حاتم ، خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ء ۔

۳۔ مخزن نکات : قائم چاند پوری ، ص ۴۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء ۔

۴۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۲۴ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء ۔

۵۔ مخزن نکات : ص ۴۷ ۔

۶۔ دیوان ناجی : مرتبہ ڈاکٹر فضل الحق ، ادارہ صبح ادب دہلی ۱۹۶۸ء ۔

۷۔ مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۵۷ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء ۔

۸۔ دیوان ناجی : مقدمہ ، ص ۲۰ ۔

۹۔ خوش معرکۂ زیبا : مرتبہ مشفق خواجہ (جلد اول) ، ص ۱۳۴ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء ۔

۱۰۔ نکات الشعرا : ص ۲۴ ۔

۱۱۔ دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم ، ص ۲۷۰ ، پٹنہ ، بہار ۱۹۶۳ء ۔

۱۲۔ سخن شعرا : عبدالغفور نسّاخ ، ص ۴۸۷ ، نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء ۔

۱۳۔ دیوان ناجی : ص ۱۷۸ - ۱۸۰ ۔

۱۴۔ مجموعۂ نغز : ص ۲۵۸ ۔

۱۵۔ دیوان زادہ : (نسخۂ لاہور) مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۱۱ ، ۲۴ ، ۶۲ ، خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ء ۔

۱۶۔ تاریخ مظفری : محمد علی خاں انصاری (قلمی) ، ص ۱۶۲ ، مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۔

۱۷۔ مفتاح التواریخ : ولیم بیل ، ص ۳۲۵ ، نولکشور لکھنؤ ۱۲۸۴ھ ۔

۱۸۔ دیوان ناجی : ص ۱۰۱ ۔

۱۹۔ تاریخ مظفری (قلمی) : ص ۱۶۲ ۔

۲۰۔ نکات الشعرا : ص ۲۳ ۔

۲۱۔ مخزن نکات : ص ۴۷ ۔

۲۲۔ تذکرۂ ریختہ گویاں : ص ۱۴۱ ، مرتبہ عبدالحق ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ، ۱۹۳۳ء ۔

۲۳- یہ مخمس نایاب ہے ۔ اس کے یہی دو بند ملتے ہیں جو مجموعہٗ نغز (قدرت اللہ قاسم ، جلد دوم ، ص ۲۵۸ مطبوعہ لاہور ۱۹۲۳ع) میں درج ہیں ۔

۲۴- مرقع دہلی : درگاہ قلی خاں ، ص ۸۷ ، مطبع و سنہ ندارد ۔

۲۵- تاریخ ہندوستان : ذکاء اللہ ، جلد نہم ، ص ۸۹ - ۹۰ ، شمس المطابع دہلی ، ۱۸۹۸ع ۔

۲۶- تذکرۂ ریختہ گویاں : گردیزی ، ص ۱۳۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع ۔

۲۷- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۱۶ ۔

۲۸- تذکرۂ مسرت افزا : امر اللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۹۸ مطبوعہ 'معاصر' پٹنہ ، بہار ۔

۲۹- نکات الشعرا : مرتبہ ڈاکٹر محمود الٰہی ، ص ۳۴ ، مطبوعہ ادارہ تصنیف دہلی ۱۹۷۲ع ۔

۳۰- چمنستان شعرا ، ص ۲۵۵ ۔

۳۱- گلشن سخن : مردان علی خاں مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۲۶۲ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۵ع ۔

۳۲- دیوان زادہ : ص ۳۸ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ع ۔

۳۳- نکات الشعرا : ص ۱۸ ۔

۳۴- تذکرۂ ریختہ گویاں : ص ۱۶۴ ۔

۳۵- مخزن نکات : ص ۴۲ ۔

۳۶- چمنستان شعرا : ص ۲۲۲ ۔

۳۷- تذکرۂ عشقی (دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد) ، ص ۲۳۳ ، پٹنہ بہار ۱۹۶۳ع ۔

۳۸- مخزن نکات : ۴۲ ۔

۳۹- گلشن سخن : ص ۲۶۲ ۔

۴۰- اے کیٹالاگ : اسپرنگر ، ص ۶۴۲ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع ۔

۴۱- مخزن نکات : ص ۵۵ ۔

۴۲- تذکرۂ ریختہ گویاں : ص ۱۸ ۔

۴۳- مقدمہٗ دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۵۱ ، رام پور ۱۹۴۳ع ۔

۴۴- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۳۴ ، دارالاشاعت پنجاب لاہور ۱۹۰۶ع ۔

۴۵- سرو آزاد : ص ۲۳۳ -   ۴۶- نکات الشعرا : ص ۷ -

۴۷- ہمیشہ بہار : کشن چند اخلاص ، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۱۸ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳ء -

۴۸- نکات الشعرا : ص ۷ -

۴۹- ذکر میر : محمد تقی میر ، ص ۶۷ ، مرتبہ عبدالحق ، انجمن اُردو پریس ، اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ء -

۵۰- مخزن نکات : ص ۴۳ - ۴۴ -

۵۱- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، ص ۷۹ - ۸۰ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء -

۵۲- نکات الشعرا میں میر نے یکرو کا ذکر صیغۂ ماضی میں کیا ہے۔ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ میں مکمل ہوا اور اس وقت یکرو زندہ نہیں تھے -

۵۳- برٹش میوزیم کا دیوانِ یکرو ، جیسا کہ ہم نے عبیداللہ خاں مبتلا کے ذیل میں بحث کی ہے ، ۱۱ شعبان المعظم ۱۱۷۰ھ کو مکمل ہوا تھا - ہم نے اسی دیوان سے استفادہ کیا ہے -

۵۴- اے کیٹالاگ اوف دی عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینو سکرپٹ : ص ۶۴۲ ، کلکتہ ۱۸۵۴ء -

۵۵- عیار الشعرا : (قلمی) خوب چند ذکا ، (عکس) مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۵۶- ۵۷- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۸۰ -

۵۸- ۵۹- نکات الشعرا : ص ۶۲ -

۶۰- دستور الفصاحت : ص ۸۳ -

۶۱- دیوان بیان : مرتبہ ثاقب رضوی ، ص ۱۵۲ ، مجلس اشاعت ادب دہلی - سنہ ندارد - ہم نے اسی دیوان سے استفادہ کیا ہے -

۶۲- تذکرۂ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۰۶ ، ادارہ تحقیقات اُردو ، پٹنہ -

۶۳- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۸۰ -

۶۴- ۶۵- مجمع الانتخاب : (قلمی) شاہ کمال ، ورق ۲۶۱ ، عکس مملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی لاہور -

۶۶- ۶۷- تین تذکرے : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، مقدمہ ص ۷ ، ص ۱۵ ، مکتبۂ برہان ، اُردو بازار دلی ۱۹۶۸ء -

۶۸- مخزن نکات : ص ۷۰ -
۶۹- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۸۰ -
۷۰- نکات الشعرا : ص ۶۲ -
۷۱- تذکرۂ ریختہ گویاں : ص ۸۲ -
۷۲- چمنستان شعرا : ص ۳۷۹ -
۷۳- مخزن نکات : ص ۶۹ - ۷۰ -
۷۴- نکات الشعرا : ص ۷۵ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۲۴۳ ”مدتے در سرکار دولت مدار نواب غفران مآب عمدة الملک امیر خان بہادر بعزت تمام و حرمت تام ایام بکام دل بسر می‌برد ۔“

ص ۲۴۳ ”جوان از جہان رفت ۔“

ص ۲۴۴ ”تقرب سلطانی بداں مرتبہ او را دست داد کہ بیشتر در خلوت و جلوت مونس و ندیم آنحضرت بود لیکن در آخر عمر محبت متبدل بخصومت شد تا آنکہ بایمائے بادشاہ یکے از ملازمانش بزخم کٹار آبدار بتاریخ بیست و سیوم ذی الحجہ سنہ یک ہزار و یک صد و پنجاہ و نہ بدروازۂ اول دیوان خاص از ہم گزرانید و قاتلِ او نیز ہمان جا کشتہ گردید ۔“

ص ۲۴۵ ”مزاجش بیشتر مائل بہ ہزل بود ۔“

ص ۲۴۵ ”مزاجش خیلے مائل بہ مزاح بود ۔“

ص ۲۴۵ ”طبعش اکثر مائل بہ ہاجی بود ۔“

ص ۲۶۱ ”ہرچند شیوۂ کلامش بطرزِ شرف الدینِ مضمون اما فصاحتِ بیان و تازگیِ مضامین زیادہ ازو دارد ۔“

ص ۲۶۲ ”دیوانش ہزار بیت دیدہ شد ۔“

ص ۲۶۵ ”ابیاتے کہ بعد غربال کردن دیوانش بہ نظر آوردہ ام ۔“

ص ۲۶۷ ”ریختہ را بسیار بہ تلاش می‌گفت و در اقران و امثال خود امتیاز داشت ۔“

ص ۲۶۹ ”چند بار غزلیاتِ منتخبِ خود فراہم آوردہ ، دیوانے مختصر ترتیب دادہ برباد رفت ۔ چون تدبیرِ موافق تقدیر ندید موصوف از سخن گوئی درگزشت ۔“

ص ۲۷۳ ”در ہر امور کہ دخل نمودہ آن را بہ کمال رسانیدہ ۔“
ص ۲۷۳ ”سخنِ او بپایۂ استادی رسیدہ ۔“
ص ۲۷۳ ”میر سجاد جوانے است مستعد ۔“
ص ۲۷۴ ”در اکبر آباد بہ مساکن قدیم استقامت دارند ۔“
ص ۲۷۴ ”حالا فقیر او را در لکھنؤ گزاشتہ آمد ۔ حق تعالیٰ سلامت دارد ۔“
ص ۲۷۴ ”میر سجاد از ایہام گویانِ قدیم است و بسیار مردِ بزرگ و در
حکمت ہم مہارت کمال دارد ۔“
ص ۲۷۴ ”بسیار مرد بزرگ ۔“
ص ۲۸۰ ”ہمہ شعر سبحان اللہ لیکن از دیدن ایں شعر تواجد دست ہم
می دھد ۔ از بسکہ از خواندن ایں شعر حظے برمیدارم میخواہم کہ
بصد جا بنویسم ۔“

● ● ●

چوتھا باب

غیر ایہام گو شعرا : اشرف ، فائز وغیرہ

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں ، ولی دکنی نے اس دور پر ایسا گہرا اثر ڈالا کہ اس دور کے شعرا میں نہ صرف تخلیقی اعتماد بحال ہوگیا بلکہ انھیں اپنے سامنے ایک کھلا راستہ بھی نظر آیا ۔ دیوانِ ولی نے اس دور میں تین کام کیے ۔ ایک یہ کہ اس دور کے تخلیقی ذہن میں یہ شعور پیدا کیا کہ اُردو میں بھی ویسی ہی شاعری کی جا سکتی ہے جیسی فارسی میں کی جاتی رہی ہے ۔ دوسرے انھیں غزل کی اہمیت کا احساس دلا کر غزل کی حکمرانی ساری دوسری اصنافِ سخن پر قائم کر دی ۔ تیسرے وہ شاعر اہم ٹھہرا جو ، ولی دکنی کی طرح ، صاحبِ دیوان ہو ، یعنی جس نے حروفِ تہجی کے اعتبار سے غزلیات کا دیوان ترتیب دیا ہو :

سخن ور ہے وہی جو صاحبِ دیوان ہو تاجی
نہیں یک فردیوں کی تاب یہ ممکن کہ شاعر ہوں

ولی دکنی کا یہ اثر موضوعاتِ شاعری ، زبان و بیان اور اس دور کی غزلوں کی زمینوں کے علاوہ اس رجحان میں بھی نمایاں ہے جسے ہم ''پیروی فارسی'' کے رجحان کا نام دیتے ہیں ، جس کے زیر اثر اُردو شاعری نے فارسی شاعری کے موضوعات ، اصناف ، بحور ، اصولِ فن ، تراکیب و بندش ، استعارات و کنایات کو قبول کر لیا اور سینکڑوں محاورات ، ضرب الامثال و اشعار ترجمہ ہو کر اُردو زبان و شاعری کا حصہ بن گئے ۔ اس دور میں دیوانِ ولی نے ایک ایسا احساسِ آزادی پیدا کیا کہ بے شمار شعرا اُردو میں طبع آزمائی کرنے لگے اور طرحی زمینوں میں غزلیں کہہ کر مراختوں میں شریک ہونے لگے ۔ ان شاعروں میں ہر طبقے کے لوگ شامل تھے ۔ ہندو بھی مسلمان بھی ، امرا و رؤسا بھی ، بادشاہ اور منصب دار بھی ، فقیر اور درویش بھی ، سقے ، حجام ، معمار اور فیل بان بھی ۔ ان شعرا کو دیکھنا ہو تو مختلف تذکروں میں ان کا کلام اور حالات مل جائیں گے ۔ محمود شیرانی نے ''مجموعۂ نغز'' کے دیباچے[1] میں جہاں اٹھارویں

صدی عیسوی میں ذوقِ شاعری کے عام رواج پر روشنی ڈالی ہے وہاں مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والے شعرا کے نام بھی دیے ہیں ۔ اُردو شاعری کے عام چلن کا سبب دراصل وہ احساسِ آزادی تھا جو فارسی زبان کے تسلط کے خاتمے کے ساتھ ہی معاشرے میں پیدا ہوا تھا اور جس سے معاشرے کے بند تخلیقی سوتے کھل گئے تھے ۔ دیوانِ ولی نے اس دور میں اسی ضرورت کو پورا اور اسی خلا کو پُر کیا ۔ ولی کے زیرِ اثر جن شعرا نے دادِ سخن دی ان میں ایہام گویوں کا ذکر پہلے آ چکا ہے ۔ اب اس باب میں ہم ان قابلِ ذکر ”غیر ایہام گو شعرا“ کا ذکر کریں گے جنھوں نے ولی کے قدم سے قدم ملا کر شاعری کی اور اس روایت کو مقبول بنایا ۔ یہ شعرا سارے برِعظیم میں پھیلے ہوئے ہیں ۔ سراج ، قاسم ، داؤد وغیرہ کا ذکر دکنی روایت کے ذیل میں ”جلد اول“ میں آ چکا ہے ۔ اشرف گجراتی بھی انھی شاعروں میں شامل ہے جس نے ولی کے چراغ سے اپنی شاعری کا چراغ روشن کیا ۔

قدیم تذکروں اور بیاضوں میں اشرف نام کے تین شاعروں کا ذکر آیا ہے ۔ ایک سید شاہ اشرف بیابانی[2] (۸۶۴ھ — ۹۳۵ھ/۱۴۵۹-۶۰ — ۱۵۲۸-۲۹ع) جن کی تین تصانیف لازم المبتدی ، واحد باری اور نوسرہار ہم تک پہنچی ہیں اور جو نہ صرف محمد قلی قطب شاہ (م ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۲ع) بلکہ مثنوی 'یوسف زلیخا' اور 'لیلٰی مجنوں' کے مصنف احمد گجراتی سے بھی پہلی نسل کے شاعر ہیں ۔ دوسرا اشرف ، حسن شوقی کے فوراً بعد اور ولی دکنی سے پہلی نسل کا شاعر ہے جس کا کلام قدیم بیاضوں میں ملتا ہے اور جو حسن شوقی کے رنگِ سخن کی اسی طرح پیروی کرتا ہے جس طرح استاد ولی کے نوجوان معاصر اس کی پیروی کر رہے ہیں :

سارے لوگاں کہتے ہیں اشرف کا شعر سن کر
کیا پھر جیا ہے شوقی یاراں مگر دکھن میں[3]

تیسرا شاعر محمد اشرف ، اشرف گجراتی[4] ہے جو خود کو ”اشرف الموسوی المدنی الشاہی“ لکھتا ہے ۔ اس کے دیوان[ف] کے ہر جزو کی پیشانی کے کونے پر یہی

[ف] دیوان اشرف (قلمی) مخزونہ قومی عجائب خانہ ، کراچی ۔ ان صفحات میں اشعار کے حوالے اسی مخطوطے سے دیے گئے ہیں ۔ سارے دیوان کے حاشیوں پر ، کاتبِ دیوان کے قلم سے مختلف قلم سے ، اشعار اور مصرعوں میں رد و بدل
(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

الفاظ لکھے ہوئے ہیں ۔ موسوی اپنے والد شیخ محمد موسیٰ مدنی کی مناسبت سے ، مدنی وطنِ اسلاف کے تعلق سے جس کی طرف ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے :

طینت میری یوں عاشقِ خاکِ مدنی ہے
جیوں یادِ یمن محوِ نسیم عربی ہے

اور شاہی حضرت شاہیہ شاہ عالم بخاری سے ارادت و عقیدت کی نسبت ہے جس کا اظہار اس شعر میں کیا ہے :

پیر اشرف کے شاہ عالم ہیں   خلف الصدق سید الاقطاب

قاضی احمد میاں اختر جوناگڑھی نے "اعراس نامہ" کے حوالے سے ، جو بزرگانِ احمد آباد و گجرات کی وفات کی تاریخوں کا ایک معتبر مجموعہ ہے ، بتایا ہے کہ اشرف کی تاریخ وفات ۸ ربیع الثانی درج ہے لیکن اس پر کوئی سال درج نہیں ہے ۔ البتہ ان کے دادا میاں حسن محمد مدنی کی تاریخ وفات ۱۱ ربیع الثانی ۱۰۹۸ھ/۱۴ فروری ۱۶۸۷ء درج ہے ۔ ایک اور دستاویز سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ ۱۱۲۴ھ/۱۷۱۲ء کے بعد محمد موسیٰ کے ورثا میں تقسیمِ میراث ہوئی تھی ۔ یہ فرخ سیر کا دورِ حکومت تھا ۔ اشرف نے اپنے دیوان کے ایک شعر میں نادر شاہ کے حملے کی طرف بھی اشارہ کیا ہے :

یا الٰہی دفع کر اس ظالمِ بدبخت کوں
جس کی بے مہری و سختی سوں فسادِ ہند ہے

ایک اور شعر میں ملکِ ہند کے حالات کی طرف اشارہ کیا ہے :

بسکہ ہے اندھیر ملکِ ہند میں   زلف کے کوچے میں مارا مار ہے

اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ نادر شاہ کے حملے کے وقت ، جو محمد شاہ کے دور میں ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء میں ہوا ، اشرف زندہ تھا ۔ انجمن ترقی اُردو ہند کے

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

اور اضافوں سے اس قیاس کو تقویت پہنچتی ہے کہ یہ اشرف گجراتی کا اپنا نسخہ تھا ۔ اس کے علاوہ ایک نسخہ انجمن ترقی اُردو ہند کی ملکیت ہے اور دوسرا پروفیسر نجیب اشرف ندوی مرحوم کی ملکیت تھا ۔ جنگ نامہ حیدر (جس کا ذکر نصیرالدین ہاشمی نے "یورپ میں دکھنی مخطوطات" ص ۳۴۷ میں کیا ہے) کے زبان و بیان کو دیکھتے ہوئے اسے اشرف گجراتی سے منسوب کرنا مشکل ہے ۔ اسی طرح ان مرثیوں کو ، جو بیاضِ مراثی میں اشرف کے نام سے ملتے ہیں ، اس اشرف سے منسوب نہیں کیا جا سکتا ۔ وہ کوئی اور اشرف معلوم ہوتا ہے ۔ (ج ۔ ج)

دیوانِ اشرف کے مخطوطے پر سنہ کتابت ۱۱۲۹ھ/۱۷۱۶ء درج ہے ۔ ان شواہد سے ان باتوں کی تصدیق ہوتی ہے :

(۱) اشرف گجراتی کا دیوان ۱۱۲۹ھ/۱۷۱۶ء تک مرتب ہو چکا تھا ۔
(۲) اشرف کی وفات ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء کے بعد ہوئی ۔
(۳) شمالی ہند میں ولی کے اثرات ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء سے پھیلنے شروع ہوئے ، جب کہ دکن و گجرات میں یہ اثرات بہت پہلے سے پھیل چکے تھے ۔ واضح رہے کہ ولی دکنی کا سالِ وفات ۱۱۱۹ھ/۸ - ۱۷۰۷ء نہیں ہے بلکہ اس کی وفات ۱۱۳۳ھ اور ۱۱۳۸ھ (۱۷۲۰ — ۱۷۲۵ء) کے درمیان ہوئی ۔[٦]

دیوانِ اشرف کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اسے علومِ متداولہ پر دسترس حاصل تھی :

بدیع و معنی و منطق ، تصوّف و حکمت
ہر یک علم کوں میرا کلام ہے جامع
ہے اشرف کوں ہر فن میں اپنا کمال
کہ جیوں کوئی اچھے کامل ایک فن

شاعری میں اشرف ہند و دکن کے شعرا کے مقابلے میں خود کو ممتاز و باکمال سمجھتا تھا :

سخن اشرف کا کیوں نہ ہوئے دلچسپ
آج وو شاعری میں ہے ممتاز
ہوا سرمشق ہر یک صاحبِ طبع
سخن اشرف ترا ملکِ دکھن میں
شعرِ ہندی میں جو اشرف کا سخن ہے بے نظیر
آج وو استادِ ہر یک اوستادِ ہند ہے

دیوان اشرف میں ، دیوانِ ولی کی طرح ، بہت سے محبوبوں کے نام آتے ہیں جن میں حبیب اللہ ، افغان پسر اشرف خاں ، ابنائی داس ، امیر الدین کے علاوہ رشکِ حور و تصور لورالعین کا نام بھی آتا ہے ۔ ولی کے دیوان میں سید ابوالمعالی کا کئی جگہ ذکر آیا ہے ۔ سیّد معالی کا ذکر اشرف کے دیوان میں بھی آیا ہے :

معالی حسن میں سب سے بڑا ہے
اسے دیکھن کوں کئی عالم کھڑا ہے

جگت کے خوبرو سارے نہ ہوئیں کیوں حکم میں اس کے
دیارِ حسن میں فرخ سیر مسند معالی ہے

اشرف گجراتی بار بار ولی کے اثرات کا اعتراف اور ان پر اظہار افتخار کرتا ہے :

ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی ریختہ بولیا
سخن ہے مبتذل جگ میں زبانِ اصفہانی کا
شعر کہنے میں ہے اشرف کوں ولی کا مرتبہ
اس سبب سب شاعراں ہیں صدق سوں اس کے مرید
ہے جب سوں شعر تیرا شعرِ ولی سے ہم رنگ
اشرف ترے سخن کی لت آرزو ہے دل میں

کئی اشعار میں ولی کے مصرعوں پر گرہ لگائی ہے۔ ایک مقطع سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ولی نے اپنی ایک غزل اشرف کو دی تھی جسے اشرف نے مقطع میں اس نوازش کا اعتراف کرکے اپنے دیوان میں اسی طرح شامل کر لیا جس طرح شیخ سعد اللہ گلشن کی دی ہوئی غزل کو ولی نے تبرک کے طور پر اپنے دیوان میں شامل کر لیا تھا :

ولی نے یو غزل اشرف کرم سوں تجھ کو بخشی ہے
سو اپنے نام سوں اس کوں کیا جاری لکو پوچھو

اور پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہہ کر ، جس میں زیادہ تر وہ قافیے استعمال نہیں کیے جو ولی نے اپنی غزل میں کیے تھے ؛ شامل دیوان کی۔ کئی اشعار ایسے ہیں جو ولی و اشرف کے دواوین میں ذرا سی تبدیلی کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ مثلاً ولی کا یہ شعر اکثر بطور حوالہ آتا ہے :

شاعروں میں آپس کا نام کیا   جب ولی نے کیا یو دیوان جمع

اشرف کے دیوان میں اس طرح ملتا ہے :

شاعروں میں اپس کا نام کیا
جب سوں اشرف کیا یو دیوان جمع

ولی اور اشرف کے دواوین میں کم و بیش ۱۵ غزلیں مشترک ہیں[ف]۔ یوں تو

[ف] یہ غزلیں زیادہ تر وہ ہیں جو نولکشور اور مطبع حیدری کے مطبوعہ دیوانِ ولی میں ملتی ہیں۔ اس کا قوی امکان ہے کہ یہ غزلیں دراصل اشرف گجراتی

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

اس دور کے دوسرے شعرا مثلاً سراج ، قاسم ، داؤد ، آبرو ، ناجی ، حاتم ، عزلت ، تراب وغیرہ نے ولی کے اثرات کو قبول کیا ہے لیکن اشرف جیسا ہم رنگِ ولی شاعر کوئی دوسرا نہیں ہے - یہی رنگِ شاعری اس کا مقصودِ شاعری ہے - ایہام گویوں کے برخلاف اشرف بار بار دل اور شعر کے تعلق پر زور دیتا ہے :

ع غیر دل کتنیں نہیں اس میں جو کچھ مذکور ہے
ع ہر سخن دل کے صدف میں ہے گہر

اشرف بنیادی طور پر ولی کی طرح عشقیہ شاعر ہے - عشق سے اس کی روح میں بالیدگی آتی ہے - حسن کے تصور سے اس کے دل کی کلی کھلتی ہے - وہ عشق کی وسعت کا تماشا کرتا ہے تو روئے زمین اسے تنگ نظر آتی ہے :

عشق کے عالم کی وسعت کا تماشا جو کیا
عرصۂ روئے زمیں اس کی نظر میں تنگ ہے
ہے اشرف کا دل بلبلِ باغِ عشق
حقیقی اچھو یا مجازی اچھو

عشق اور حسن میں چونکہ چولی دامن کا ساتھ ہے اس لیے ہر عشقیہ شاعر کی طرح ، اشرف کی شاعری میں بھی ، عشق کبھی حسنِ محبوب کے ذکر میں ظاہر

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

کی ہوں اور ان غزلوں میں رنگِ ولی دکنی دیکھ کر مطبوعہ دیوان مرتب کرنے والوں نے تخلص بدل کر دیوانِ ولی میں شامل کر دی ہوں - اشرف نے ولی کی زمینوں میں متعدد غزلیں کہی ہیں لیکن اکثر یہ التزام کیا ہے کہ وہ قافیے استعال نہ کرے جو ولی استعال کر چکا ہے - وہ غزل جو ولی نے از راہِ محبت اشرف کو دی تھی اسے بھی اشرف نے ولی کی غزل کہہ کر مقطع میں اعتراف کرکے شاملِ دیوان کیا ہے اور پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہی ہے - اس لیے یہ بات قرین قیاس معلوم نہیں ہوتی کہ اشرف نے یہ غزلیں دیوانِ ولی سے لے کر مقطع میں اپنا تخلص ڈال کر شامل کر لی ہوں - ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ کام ان مرتبین نے کیا ہے جنھوں نے اپنے مرتبہ دیوان میں دوسرے مطبوعہ دیوانِ ولی سے زیادہ غزلیں شامل کرنے کے جوش میں اشرف کی غزلوں کے مقطعوں میں ولی کا تخلص شامل کر دیا ہے - ولی پر کام کرنے والوں کے لیے یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہے - (ج - ج)

ہوتا ہے اور کبھی محبوب کے ناز و ادا کی دل ربائی میں۔ عشق میں ہجر سے تڑپ پیدا ہوتی ہے۔ تصورِ وصل سے احساسِ نشاط پیدا ہوتا ہے۔ عاشق چونکہ ذاتِ محبوب میں کسی کو شریک نہیں کر سکتا اس لیے رشک و رقابت کے جذبات پیدا ہونا فطری امر ہے۔ یہ وہ دائمی و آفاقی جذبات ہیں جو قلبِ عاشق میں پیدا ہوتے ہیں اور ہمیشہ پیدا ہوتے رہیں گے۔ اسی لیے عشقیہ شاعری میں ہر شاعر اپنے مزاج، سماجی ماحول اور روایتِ عشق کے زیرِ اثر عشق کو ہر بار نئے سرے سے دریافت کرتا ہے۔ نصرتی کے ہاں عشق آرزوئے وصل کی جسمانی خواہش ہے۔ سراج اورنگ آبادی کے ہاں یہ آگ کی طرح جلنا اور جلاتا ہے۔ ولی کے ہاں یہ آگ شعلہ بن کر نہیں بھڑکتی بلکہ اندر ہی اندر سلگتی اور سلگاتی ہے۔ اشرف کے ہاں عشق تصورِ محبوب میں محو رہنے، ذکرِ محبوب سے دل خوش کرنے اور دکھ اٹھانے کا عمل ہے:

جو کوئی عشق کے کارواں کا ہے میر
ہر یک نالہ اس کا ہے بانگِ جرس
نالۂ درد جو کیا انشا
ہے رقم اس کا حرفِ سوز و گداز
گر ہے خواہش کہ جگ میں نام کرو
کوچۂ عشق میں مقام کرو
اے اشرف کیوں نہ ہوں میں مست و بیخود
مئے جامِ محبت بے اثر نئیں

اشرف تقریباً پونے تین سو سال پہلے کی زبان میں اظہارِ عشق کر رہا ہے اس لیے آج اس کی شاعری کی عشقیہ لے اس طرح ہم تک نہیں پہنچتی جس طرح وہ اپنے دور میں پہنچی ہوگی۔ یہ وہ پُر سوز و گداز رنگِ شاعری ہے جو ہمیں محمد شاہی دور کے آبرو و ناجی کے ہاں نظر نہیں آتا۔ یہاں عشق میں ایک کیفیت و پاکیزگی ہے، اسی لیے محبوب سے زیادہ خیالِ محبوب عزیز ہے:

ہے خیالِ چشمِ مستِ یار سوں مستی مجھے
نشاہ ہے ازبسکہ اس میں بادۂ انگور کا
تصویر اس پری کی اگر ہے خیال میں
دل کوں مثالِ آئینہ حیران کر رکھو

چونکہ عشق کا اظہار ذکرِ محبوب کے وسیلے سے ہوتا ہے اس لیے اشرف کی شاعری میں محبوب اور اس کے وصف و حسن کا ذکر بھی بار بار آتا ہے۔ اس

میں ، ایہام گویوں یا فائز دہلوی کی شاعری کی طرح ، محبوب کے حسن و جمال کے ظاہری رنگ روپ کا سرسری اظہار نہیں ہے بلکہ کیفِ عشق سے پیوستہ ہونے کے باعث احساس و جذبہ کا اظہار بھی ہو رہا ہے ، اسی لیے یہ اثر انگیز بھی ہے ۔ اشرف کے یہ چند شعر دیکھیے :

تجھ چشمِ فسوں ساز کا از بس کیا ہوں وصف
پایا ہوں لقب جگ منیں میں سحر بیاں کا
سدا تجھ وصف میں کرتا ہوں اے گلرو غزل خوانی
جہاں کے باغ میں مجھ سا نہیں کوئی بلبلِ شیدا
یک مصرع موزوں نہ کیا باغِ جہاں میں
جس فکر میں وو غیرتِ شمشاد نہ آیا
بھرے جب توں بالوں کے جوڑے میں پھول
ترا میں پھولوں کا دونا ہوا
اس آئینہ رو کی دیکھ تصویر
حیرت سوں جگت ہے نقشِ دیوار
یاد تیری زلف و رخ کی ہے مجھے
ہر صباح و شام و ہر لیل و نہار
چہرہ تیرا ہے رشکِ مہرِ منیر
حسن جس کا ہے جگ میں عالمگیر
کیوں چھوپاتی ہے اپنے سینے کوں
دل میں آتا ہے کچھ کا کچھ وسواس
مہر ہے یک ذرۂ حسنِ جہاں افروز دوست
چاند سوں تشبیہ اس کے رخ کوں دینا ہے غلط
جن نے دیکھا خالِ زیرِ لعلِ میگونِ نگار
یوں کہا سرخی کی ب لیجے ہے سیاہی کا نقط
کیوں نہ تجھ کو دیکھ کر سجدا کروں اے قبلہ رو
مکتہ تیرا بیت الحرم ، ابرو خمِ محراب ہے

ان اشعار میں عشق حسن کے پردے میں ظاہر ہو رہا ہے ۔ دل کی گہرائیوں میں پیدا ہونے والے جذبات و احساسات کو پیرایۂ اظہار دیا جا رہا ہے ۔ لیکن اشرف کی عشقیہ شاعری میں وہ نکھار نہیں ہے جو آنے والے دور کے شعرا کے ہاں نظر آتا ہے ۔ یہ شاعری آنے والی نسلوں کے لیے خام مواد کا کام دے رہی ہے ۔

اگر اشرف اور اس جیسے دوسرے شعرا جذبہ و احساس کی روایت کو تجربے کی آگ پر اس طرح نہ تاپتے تو آنے والے شعرا کے لیے اس روایت کو بنانے ، سنوارنے اور اس میں اعلیٰ درجے کی شاعری جلد تخلیق کرنے کے امکانات بھی ماند پڑ جاتے ۔ جب اشرف کہتا ہے :

دل میں تھا تجھ سیں کچھ میں عرض کروں
لیک دہشت سوں بھول گئے تقریر

تو آبرو اسی تجربے کو اس انداز میں آگے بڑھاتا ہے :

یوں آبرو بناوے دل میں ہزار باتیں
جب روبرو ہو تیرے گفتار بھول جاوے

اشرف کے ہاں ایک آنچ کی کسر محسوس ہوتی ہے ۔ آبرو کے ہاں یہ کسر کسی حد تک پوری ہو جاتی ہے لیکن جب یہ روایت میر تک پہنچتی ہے تو وہ اس تجربے کو مکمل کرکے اس جذبے پر اپنی مہر ثبت کر دیتا ہے اور اس کا شعر دنیا زمانے کے عاشقوں کے دل کا ترجمان بن جاتا ہے :

کہتے تو ہیں یوں کہتے ، یوں کہتے جو یار آتا
سب کہنے کی باتیں ہیں ، کچھ بھی نہ کہا جاتا

خیال و تجربے کی روایت یوں ہی قدم قدم آگے بڑھتی ہے اور تخلیق کا سورج دھیرے دھیرے نصف النہار پر آتا ہے ۔ روایت کا یہ عمل نہ صرف شاعری میں بلکہ فکر و خیال اور مادے و اشیا کی دنیا میں بھی اسی طرح ہوتا ہے ۔ اشیا کی طرح خیال بھی اسی طرح تکمیل پاتا ہے ۔ وہ میز جس پر کاپی دھرے میں یہ سطور لکھ رہا ہوں ، اُس پہلی بھونڈی اور بد وضع میز سے یقیناً مختلف ہے لیکن دراصل یہ اسی پہلی میز کی روایت کی ایک ارتقائی شکل ہے ۔ جس معاشرے میں زندگی کی ہر سطح پر روایت موجود ہوتی ہے وہ معاشرہ ہر سمت میں آگے بڑھتا ہے اور جہاں یہ روایت سماجی و تہذیبی قوتوں سے کٹ کر بے اثر ہوجاتی ہے ، معاشرے کی مادی و ذہنی ترقی بھی رک جاتی ہے ۔ اسی لیے روایت کا زندگی سے براہِ راست تعلق رہنا ضروری ہے تاکہ وہ زندگی کے درمیان سے گزرتی ہوئی ، زندگی کے شعور سے خود بھی بدلتی رہے اور معاشرے کو بھی بدلتی رہے ۔ زندہ روایت کے یہی معنی ہیں ۔ اشرف اسی لیے اُردو شاعری کی روایت کا حصہ ہے ۔ اس نے ولی کی روایت کی پیروی کرکے اسے پھیلایا اور بڑھایا ہے اور تاریخ میں ایک قابلِ ذکر دوسرے درجے کے شاعر کی حیثیت سے اپنی جگہ بنائی ہے ۔ اشرف کے ان چند اشعار میں ، جو آپ آئندہ سطور میں پڑھیں گے ، جذبہ و

احساس اور خیال میں ہمیں کچا پن سا محسوس ہوگا ۔ ان میں یقیناً وہ مزا ضرور ہے جو کچے پھل میں ہوتا ہے لیکن یہی وہ پھل ہے جو آئندہ دور میں جا کر پکتا ہے ۔ ان اشعار کو پڑھتے ہوئے مختلف شعرا کے اشعار آپ کے ذہن کے دریچوں پر دستک دیں گے لیکن دستک دینے والوں میں اشرف کا کوئی شعر نہیں ہوگا ۔ روایت کے لیے خام مواد فراہم کرنے والے شعرا یہی خدمت انجام دیتے ہیں ۔ ایک ملک لوہا پیدا کرتا ہے ۔ دوسرا ملک اُس سے مشین بناتا ہے ۔ لوگ مشین کو دیکھتے ہیں اور لوہے کو بھول جاتے ہیں ۔ یہی عمل تخلیقی سطح پر روایت کے ساتھ ہوتا ہے ۔ اشرف جب دل کی گہرائیوں سے اپنے جذبوں کا اظہار کرتا ہے تو وہ بھی تخلیقی سطح پر یہی کام کرتا ہے :

تجھ شوق میں چشموں سوں میرے چشمے ہیں جاری
اے شوخ ٹک آ سیر کر اس آبِ رواں کا
نہ جانوں کس روش کا درد ہے گا
کہ رنگِ روئے عاشق زرد ہے گا
فراقِ دوست نے مجھ دل کوں اضطراب دیا
قرار و طاقت و تاب و سکون و صبر لیا
اس قدر جور و جفا مجھ پر نہ کر
عاشقاں پر ظلم ہرگز نئیں روا
نہیں کوئی بوجھتا کیا آگ ہے اشرف کے سینے میں
اگر توں بوجھتا ہے آ بوجھا اے حسن کے دریا

نبض میری دیکھ کر بولے طبیب
عشق کے بیمار کے کچھ نئیں علاج
غم سوں تیرے بس کہ رویا زار زار
دردِ دل میرا ہوا ہے آشکار
آتشِ عشق کی حرارت دیکھ
آگ جل جل ہوئی ہے خاکستر

بھربا ہوں سوزِ غم تجھ باج جس کے دل منیں اس کوں
گگن میں یوں دسیں اختر دھکیں مجمر میں جیوں اخگر

مجھ دل کوں چاک مثلِ گل اے گلبدن نہ کر
سختی ہمارے جیو پہ اے نازک بدن نہ کر

تجھ مسیحا دل سوں چہتا ہوں علاج
چارہ سازِ دردمنداں بوجھ کر
دل میں میرے ہے رات دن اشرف
اس پری رو کے دیکھنے کی ہوس
دیکھ توں اس کے دہن کوں اشرف
مفرِ راہِ عدم ہے در پیش
بجھے کیوں غیرِ آبِ وصلِ جاناں
برہ کی آگ لاگے جس کے تن میں
تجھ حسن کے محل میں انکھیاں ہیں دو جھروکے
ان کے اُپر ہیں دایم دو سایہ بان ابرو
اس قبلہ رو کی یاد کوں ایمان کر رکھو
کافر کوں اپنے دل کے مسلمان کر رکھو
دل میرا بے قرار تھا تجھ باج
دیکھ تجھ کوں قرار آیا ہے
جلوہ گر دل میں ہے خیال تیرا
جیوں کہ روشن دیے میں باتی ہے
کیوں نہ روؤں میں یاد کرکے تجھے
اس جھڑی کی ہوا خوش آتی ہے

عشق اُردو غزل کی بنیادی روایت ہے جس میں ہزاروں چھوٹے بڑے شاعروں نے اپنے جذبات و محسوسات کا اظہار کیا ہے اور حیات و کائنات کے تجربات کو اپنی مخصوص زبان میں بیان کیا ہے۔ اشرف نے بھی اپنے طور پر غزل میں یہی کام کیا ہے۔ اس کی غزل میں تنوع ہے۔ ولی دکنی کی طرح اس کی غزل میں بھی اخلاق و تصوّف، حسن و عشق، نعت و منقبت، ملک و وطن غزل کے مزاج میں ڈھل کر آئے ہیں۔ مختلف صنائع بدائع، جن میں ایہام، حسنِ تعلیل، مراعاۃ النظیر، صنعتِ تضاد، صنعتِ ردالعجز علی الصدر، تجنیسِ تام، صنعتِ ترصیع وغیرہ شامل ہیں، اس طور پر جزوِ شعر بن گئے ہیں کہ شعر پڑھتے ہوئے پتا بھی نہیں چلتا کہ اشرف نے صنائع کا التزام کیا ہے۔ اس نے ایہام گویوں کی طرح گریبان پھاڑ کر صنعت ایہام کا استعمال نہیں کیا بلکہ ایہام اس کے ہاں شعر کا حسن بن کر آتا ہے۔ لیکن یہ اس کا رنگِ سخن نہیں ہے۔ وہ تو عشق کا شاعر ہے اور اسی دائرے کے اندر رہتا ہے۔ اس کے دیوان میں پانچ شعر کی ایک

بے نقط غزل بھی ستی ہے اور ایک فارسی ملمع بھی ملتا ہے ۔ اس کی بہت سی غزلیں مردف ہیں جن میں ردیف کو قافیہ قرار دیا ہے ۔ قافیے میں بھی اکثر تصرف کرتا ہے ۔ اشرف نے حافظ و صائب کی بھی پیروی کی ہے اور نعت رسول میں متعدد اشعار گرمیِ قلب و خلوصِ دل سے لکھے ہیں ۔ اس کے زبان و بیان ، ولی دکنی کی طرح ، صاف و رواں ہیں ۔ اشرف کی زبان اور شمال کی زبان میں ، سوائے چند الفاظ کے ، کوئی بنیادی فرق نہیں ہے ۔ اشرف اس دور کا وہ شاعر ہے جو ولی کا ہم عصر و دوست ہونے کے علاوہ ، اس کی شاعری کا عاشق اور اس کے رنگِ سخن کا پورے طور پر پیروکار ہے ۔ اس رنگ کی گہری مشابہت کی وجہ سے اشرف کی بہت سی غزلیں شاید دیوانِ ولی میں بھی شامل ہو گئی ہیں ۔ کسی بڑے شاعر کے رنگِ سخن کی پیروی کرنے والا خود اس کا ہم رتبہ شاعر نہیں بن سکتا ، اسی لیے اشرف بھی روایت کی تکرار کرنے اور مقبول بنانے والے دوسری صف کے شاعروں میں شامل ہے :

ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی ریختہ بولیا
سخن ہے مبتذل جگ میں زبانِ اصفہانی کا

اشرف گجراتی نے اپنے معاصرین میں صرف ایک شاعر محمد رضی رضی کا ذکر کیا ہے اور اس کے تین مصرعوں پر گرہ لگائی ہے ۔ قرینِ قیاس یہ ہے کہ اشرف نے یہ غزلیں رضی کی زمین میں کہی ہیں ۔ اشرف کے وہ شعر یہ ہیں :

اس مصرع رضی کا اشرف ہے دل سوں بھوکا
ہے غم ہمارے غم کوں کھاتا نہیں سبب کیا

اس مصرعِ رضی سوں ہے اشرف مجھے لگن
جیوں عشق بیچ عشق میں دل دل ہوا ہوں میں

یاد کر اشرف یو مصراعِ رضی
مصحفِ گل کا سبق بلبل پڑھے

محمد رضی رضی کے بارے میں حمید اورنگ آبادی نے لکھا ہے کہ وہ احمد آباد کا رہنے والا ، جوان ، خوش ظاہر اور ولی محمد ولی کا شاگردِ رشید تھا اور جوانی میں مر گیا تھا ۔ اشرف نے اپنی ایک غزل میں دعویٰ کیا تھا کہ :

یہ شعر سن کے کہے ہیں صد آفریں اشرف
تمام شاعرِ ملکِ دکن سخن کی قسم

رضی نے اس کے جواب میں یہ غزل کہی :

خرابِ نرگسِ مستانہ ہوں لین کی قسم
برنگِ بلبلِ دیوانہ ہوں چمن کی قسم
جمالِ انجمن آرائے شمع رخ بسہ کرے
شبِ وصال میں پروانہ ہوں لگن کی قسم
عذابِ روزِ قیامت سیں کچھ نہیں پروا
شہیدِ خنجرِ جانانہ ہوں کفن کی قسم
پیا کی چشم کی وحشت کوں دیکھ جیوں مجنوں
شکارِ دامنِ ویرانہ ہوں ہرن کی قسم
دیکھا ہے جب سیں رضی پیچ و تاب طرۂ یار
مزار خاک سیں جیوں شانہ ہوں شکن کی قسم

رضی کا کلام نایاب ہے ۔ اس کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ولی دکنی کا شاگرد رضی اپنے دور کا ایک ایسا شاعر تھا جس کے تین مصرعوں کی تضمین اشرف نے کی ہے ۔

شیخ ثناء اللہ ثنا بھی ولی دکنی کے شاگرد تھے ۔ فائق نے انھیں ولی کے اجلّ تلامذہ میں شمار کیا ہے ۔ یہ بھی احمد آباد کے شیخ زادوں میں سے تھے اور مولانا محمد نور الدین حسین صدیقی السہروردی (م ۱۱۵۵ھ/۱۷۴۲ء) کے مرید تھے ۔ محمد شاہ کے زمانے میں کسی ہنگامے میں زخمی ہو کر وفات پائی اور اس طرح ''اپنی بیش قیمت زندگی صدقِ دل کے ساتھ اپنے پیر پر قربان کر دی ۔''[۸] فائق کے اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی مذہبی جھگڑے میں شہید ہوئے جس کا تعلق ان کے پیر کی ذات و عقائد سے تھا ۔ ثناء اللہ ثنا کے ہاتھ کا لکھا ہوا دیوانِ ولی کا مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں محفوظ ہے جو ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ء میں مکمل ہوا ۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ثنا نے ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ء کے بعد وفات پائی ۔ رضی کی طرح ثنا کا کلام بھی نایاب ہے ۔ فائق نے رضی کے یہ تین شعر دیے ہیں :

یہ ہو گئی ہے اسے نام سے ثنا کے ضد
کہ ثنا خدا کی بھی وہ بت نہیں کیا کرتا
ثنا کا کام یہی ہے کہ اپنے منہ سے ہمیں
سدا ثنا دہنِ یار کی کیا کرتا

آ کے اس قاتلِ خوں ریز کے مقتل میں ثنا
جس نے سر اپنا جھکایا وہ سرافراز ہوا

ان اشعار سے صرف اتنا اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے زبان و بیان صاف ہیں اور مقطع میں وہ تخلص سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ ثنا بھی ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو شاگردِ ولی ہو کر ولی کے رنگِ سخن کو پھیلاتے ہیں۔ شمال میں اسی روایت کے علم بردار صدر الدین محمد فائز ہیں۔

نواب صدر الدین محمد خان فائز (۱۱۰۲ھ[۹] - صفر ۱۱۵۱ھ[۱۰]/۹۱-۱۶۹۰ — مئی ۱۷۳۸ء) عالمگیری سردار محمد خلیل زبردست خان (م ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ء) کے بیٹے تھے۔ تین پشتوں سے ان کا خاندان دہلی میں آباد تھا۔ زبردست خان سے علی مردان خان تک سب کا شمار امرائے ہند میں ہوتا تھا۔ فائز بھی منصب، امارت اور جاگیر سے سرفراز تھے۔ علومِ متداولہ پر دستگاہ رکھتے تھے۔ بھگوان داس ہندی نے لکھا ہے کہ ”اس میں اکثر علوم جمع تھے۔ خاص طور پر اعمالِ سیمیا اور صنائع بدائع میں اسے یدِطولیٰ حاصل تھا۔“[۱۱] عربی، فارسی و اُردو پر بھی قدرت حاصل تھی جس کا اظہار فائز کی مختلف تصانیف اور خطبۂ کلیات سے ہوتا ہے۔ علمِ صرف و نحو، ہیئت، طب، منطق اور مذہبیات پر ان کے رسالے دیکھ کر ان علوم سے ان کے شغف کا پتا چلتا ہے۔ عالمگیر کی وفات کے بعد مغلیہ سلطنت کا زوال اور روز روز بادشاہوں کی تبدیلیاں یہ سب ان کے سامنے کے واقعات ہیں۔ محمد شاہ کی وفات سے تقریباً دس سال پہلے اور آبرو کی وفات کے تقریباً پانچ سال بعد وفات پائی۔ کیا فائز دہلوی شمالی ہند کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر تھے؟ اس پر تفصیلی بحث ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز نے اُردو شاعری دلی میں دیوانِ ولی کے آنے کے بعد شروع کی اور ۱۱۴۳ھ/۳۱-۱۷۳۰ء میں جب اپنا کلیات مرتب کیا تو دس گیارہ سال کا اُردو شاعری کا سرمایہ بھی اس میں شامل کر دیا۔ ہم نے یہ بھی لکھا ہے کہ آبرو کی شاعری کا آغاز ۱۱۱۲ھ/۱-۱۷۰۰ء کے لگ بھگ ہو چکا تھا۔ شاہ حاتم کی شاعری کا آغاز ۱۱۲۴ھ اور ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۲ء و ۱۷۱۶ء) کے مابین ہوا تھا۔ آبرو کا پہلا دیوان ۱۱۳۹ھ/۲۷-۱۷۲۶ء سے پہلے اور دوسرا دیوان ۱۱۴۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ء تک مرتب ہو چکا تھا۔ حاتم کا دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ میں اور فائز کا دیوان اُردو ۱۱۴۳ھ میں مرتب ہوا تھا۔ فائز، آبرو، ناجی، یکرنگ، مضمون، آرزو اور انجام وغیرہ کے معاصر ہیں اور ان اُردو شعرا میں شامل ہیں جنھوں نے ولی کے زیرِ اثر ریختہ کا چراغ

روشن کیا۔ فائز کی بائیس تصانیف کی تفصیل پروفیسر ادیب نے دیوانِ فائز کے مقدمے میں دی ہے[۱۲] جن میں سے اکیس فارسی زبان میں ہیں اور بائیسویں تصنیف ”دیوان اُردو“ ہے۔ مقدمۂ کلیات میں خود فائز نے تعدادِ اشعار کی جو تفصیل دی ہے اس کے مطابق غزلیاتِ ریختہ کے اشعار کی تعداد ۴۵۱ ہے اور مثنویاتِ ریختہ کے اشعار کی تعداد ۵۰۳ ہے، لیکن کلیات میں غزلوں کے اشعار کی تعداد ۱۷۶ اور مثنویوں کے ابیات کی تعداد ۳۶۷ ہے۔ کلیاتِ فائز، قومی عجائب خانہ کراچی کے مخطوطے میں بھی اشعار کی یہی تعداد ہے۔ پروفیسر ادیب کے مرتبہ دیوانِ ریختہ[۱۳] میں غزلوں کی تعداد ۶۴ اور شعروں کی مجموعی تعداد ۳۰۷ ہے۔ اس میں پندرہ مثنویاں ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۳۹۴ ہے۔

فائز ایہام گو شاعر نہیں ہیں۔ انھوں نے ولی دکنی کا اثر قبول کرکے اس رنگِ سخن کو اپنایا جو ان کے تخلیقی مزاج سے قریب تھا۔ فائز کی ۶۴ غزلوں میں سے ۳۳ غزلیں ولی کی زمین میں ہیں۔ اپنے مزاج و شعری محرکات کے بارے میں فائز نے خطبۂ کلیات میں لکھا ہے کہ:

> ”آغازِ شباب میں مزاج میں حدّت اور طبیعت میں شوخی حد درجہ تھی، اسی کے ساتھ رغبت عشق اور حسینوں سے تعلق کے باعث شعر گوئی اور غزل سرائی کا آغاز ہوگیا تھا۔ اس خاکسار نے دوسرے شاعروں کی طرح مضمون کے لیے کبھی کوشش و فکر نہیں کی۔ شوق کے غلبے میں جو کچھ دل میں آیا اسے بے تامل لکھ دیا۔“[۱۴]

اس اقتباس سے، فائز کے شعری محرکات کے بارے میں، دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ وصفِ حسنِ خوباں ان کی شاعری کا محبوب موضوع ہے، دوسرے وہ اور شاعروں کی طرح تلاشِ مضمون میں سعی و فکر کے قائل نہیں تھے بلکہ ’غلباتِ شوق‘ میں، جو ان کے دل میں آتا تھا، اسے بے توقف شعر کا جامہ پہنا دیتے تھے۔ یہی دونوں خصوصیات ان کے اُردو کلام میں نظر آتی ہیں۔ فائز کے ہاں جذبے یا احساس کی گہرائی نہیں ہے بلکہ وہ سامنے کی باتیں رواں اور صاف انداز میں بیان کر دیتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

جب سجیلے خرام کرتے ہیں
ہر طرف قتلِ عام کرتے ہیں
مکھ دکھا، چھب بنا، لباس سنوار
عاشقوں کو غلام کرتے ہیں

بھواں تیری شمشیر و زلفاں کمند
پلک تیری جیسے کٹاری لگے
وہی قدر فائز کی جانے بہت
جسے عشق کا زخم کاری لگے
لیلیٰ مجنوں کا ذکر سرد ہوا
اب ہماری تمھاری باری ہے
اے سیہ مست میری انکھیوں کے
لال بادل کی تجھ جھڑی ہے یاد
دل شکنجے میں نہ ڈالو میرا
زلف کو گوندہ بنایا نہ کرو
ترچھی نگاہ کرنا ، کترا کے بات سننا
مجلس میں عاشقوں کی انداز ہے سراپا

اپنی شاعری میں فائز زیادہ تر اُن جذبوں کا اظہار کرتے ہیں جو محبوب کے حسن ، اس کے ناز و ادا ، شوخی و طنازی ، ترچھی نگاہ ، مور سی چال اور اندازِ دلبری سے دلِ عاشق میں پیدا ہوتے ہیں۔ یا وہ محبوب کے اعضا مثلاً بال ، پلک ، نین ، کمر ، دانت ، بازو ، ہاتھ ، دہن ، مکھ ، لب اور قد کے اوصاف شاعری میں بیان کرتے ہیں۔ لباسِ محبوب مثلاً ساری ، اوڑھنی ، چیرہ ، جامہ اور آزار وغیرہ بھی اسی کا حصہ ہیں۔ ذکرِ محبوب سے ، جسے طرح طرح سے مخاطب کرکے کبھی نور رخ ، پری ، چاند ، جادوگر صیاد کہتے ہیں اور کبھی پری زاد خوب رو فرشتہ ، دلربا ، سریجن ، موہن اور نازنین کہتے ہیں ، ان کی شاعری میں محویت والی ایک کیفیت سی پیدا ہو جاتی ہے :

غمزہ نگہ تغافل انکھیاں سیاہ چنچل
یا رب نظر نہ لاگے انداز ہے سراپا
ہل ہل مٹک کے دیکھے ڈگ ڈگ چلے لٹک کر
وہ شوخ چنچل چھبیلا طنّاز ہے سراپا
بھواں تیری شمشیر ، زلفاں کمند
پلک تیری جیسے کٹاری لگے
گال گل ، نین نرگسِ شہلا
زلف سنبل مگر یو گلشن ہے

پیچ بھایا مجھ کوں تجھ دستار کا
بند ہے دل طرّۂ زرتار کا
منھ پھول سے رنگیں تھا و ساری تھی اس پری
کھترانی ایک دیکھی میں پنگھٹ پہ جیوں پری
چیرہ سالو ، ازار چوڑی دار
جامۂ بسمہ خوب زیبا ہے

فائز کی محبوبہ نچلے طبقے کی عورت ہے جو کبھی پنگھٹ پر ملتی ہے جسے بالھ پکڑ کر وہ گھر چلنے کے لیے کہتے ہیں اور کبھی نہان ، ہولی یا میلے ٹھیلے کے موقع پر اسے دیکھتے ہیں اور اس کے حسنِ دل ربا پر فریفتہ ہو کر شعر میں اس کے وصفِ حسن کو بیان کر دیتے ہیں ۔ محبوب کا جسم ان کے لیے محرکِ شاعری ہے ۔ ''نہان نگمبود'' کے موقع پر جب وہ کھترانیوں کو دیکھتے ہیں تو ان کا یہی اندازِ نظر شعر میں در آتا ہے :

ہر اک تار سورج سی سوبھا دھرے
کھڑی ہو سورج کی تپسیا کرے
نین دو کنول اور دو گل ہیں گلال
کلی چنپے کی ناک کو ہو مثال
دو جوبن سے سینہ ہے گلشن مگل
لگے جس میں پستاں سے امرت کے پھل
دو روماولی دیوے گلشن کو آب
اسی چشمۂ ناف پر دل حباب
کہوں آگے کیا شرم کی بات ہے
کہ امرت کا چشمہ بہ ظلمات ہے
نظارہ أناں کا کروں صبح و شام
مجھے رات دن ہے لکویاں سے کام

محمد شاہی دور کا یہی تہذیبی مزاج تھا ۔ اس کا اظہار ایہام گو شعرا کے ہاں بھی ہوا ہے اور فائز کی طرح دوسرے شعرا کے ہاں بھی ۔ اس دور کی شاعری شوقِ جسم کی شاعری ہے ۔ ولی کے دیوان کو پڑھیے تو اس میں تنوع نظر آتا ہے ۔ اس میں وصفِ حسن کا بیان بھی ہے اور عشق کے گہرے تجربات کا بھی ۔ ایہام بھی ہے اور تصوف بھی ۔ ابدی سچائیاں بھی ہیں اور پند و نصائح بھی ۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ دکنی تہذیب میں ایک ٹھہراؤ تھا جب کہ محمد شاہی دور میں ،

ہر چیز کے زیر و زبر ہو جانے سے ، ساری تہذیب غیر متوازن ہو گئی تھی۔ اسی لیے فرد جس طرف رجوع ہوتا دوسری طرف آنکھ اُٹھا کر نہ دیکھتا اور باقی رُخوں سے اپنا رشتہ ناتا کاٹ لیتا۔ یہی یک رخا پن ہمیں ایہام گویوں میں نظر آتا ہے اور یہی فائز کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ ''وصفِ حسن'' کا بیان فائز کی شاعری کا عمومی مزاج ہے جو یکساں طور پر ان کی غزلوں اور مثنویوں میں نظر آتا ہے۔ وہ پندرہ مثنویاں ، جو دیوانِ فائز میں ملتی ہیں ، دراصل بیانیہ نظمیں ہیں جو وصفِ جوگن ، وصفِ بھنگیڑن ، وصفِ کاچن ، وصفِ تنبولن یا تعریفِ پنگھٹ ، بیانِ میلہ بہتہ ، نہانِ لکمبود ، تعریفِ ہولی وغیرہ میں لکھی گئی ہیں۔ محمد شاہی دور کی غیر متوازن تہذیب یہاں بھی اپنا جادو جگا رہی ہے۔

فائز کی شاعری میں کوئی گہری معنویت نہیں ہے لیکن آبرو ، ناجی اور دوسرے شعرا سے کہیں زیادہ ان کے ہاں مقامی رنگ ملتا ہے۔ ان کی شاعری کی فضا میں ، ان کے ذخیرۂ الفاظ میں اور ان کے رمز و کنایہ میں ہندویت کی چھاپ گہری ہے۔ مثلاً یہ دو تین شعر دیکھیے :

کیلے کے گابھے سے ملائم دو ہات
دیکھ کے مرجھاتے تھے کیلے کے پات
چیری ہیں اس کی اربسی ، رمبھا و رادھکا
برہو نے پھر بنائی نہیں ویسی دوسری
دل فریبی کی ادا اس کی انوپ
روپ میں تھی رادھکا سوں بھی سروپ
جب کرے تپ سورج کی ٹھاڑی رہ
چرخ نہوڑے نمو نرائن کہہ

یہی وہ رنگِ سخن ہے جو فائز کو اس دور کے دوسرے شاعروں سے ذرا سا مختلف کر دیتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ فائز نے ، ولی کے توسط سے ، براہِ راست دکنی ادب کی روایت سے اپنا رشتہ قائم کیا تھا ، اسی لیے ان کی شاعری کی تعمیر میں یہی روایت اپنی فضا کے ساتھ رنگ و اثر قائم کرتی ہے۔ ایہام گو تلاشِ ایہام میں اس سے آگے نکل گئے تھے۔ فائز دکنی روایت کے اس اظہار بیان کے ساتھ آخر تک وابستہ رہتے ہیں۔

بنیادی طور پر فائز فارسی کے شاعر ہیں لیکن اُردو میں اپنا دیوان مرتب کرکے وہ فارسی کے ریختہ گویوں سے ، جو محض تفننِ طبع کے لیے کبھی کبھار شعر کہتے تھے ، الگ ہو گئے اور اسی لیے اُردو شاعری کے اس ابتدائی دور میں

وہ اُردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں اور دوسری صف کے شعرا میں آج بھی کھڑے ہیں۔ مبتلا بھی اس دور کے ان شعرا میں شامل ہیں جنھوں نے دیوانِ ولی سے متاثر ہو کر اُردو میں شاعری کی اور اپنا دیوان مرتب کیا۔

عبیداللہ خاں مبتلا کے دیوان کا اب تک ایک ہی نسخہ معلوم ہے جو برٹش میوزیم میں دیوانِ یکرو کے ساتھ بندھا ہوا ہے۔ دونوں دواوین کا کاتب ایک ہے اور یہ دونوں دیوان ''عہدِ احمد شاہ بادشاہ ابدالی'' میں کتابت ہوئے ہیں۔ ''دیوانِ یکرو'' دوازدہ شہر شعبان المعظم کو اور ''دیوانِ مبتلا''ف نوزدہم شہر شعبان المعظم کو مکمل ہوا۔ ترقیمے میں سالِ کتابت درج نہیں ہے لیکن زمانۂ کتابت کو عہد احمد شاہ ابدالی کہا گیا ہے۔ احمد شاہ ابدالی پانچویں حملے میں دلی پہنچا تو وہاں پانچ مہینے ٹھہرا۔ اس زمانے میں عالمگیر ثانی کے بجائے اس کے نام کا خطبہ پڑھا گیا۔ سیرالمتاخرین میں آیا ہے کہ:

> ''شاہ ابدالی ۷ جمادی الاول روز جمعہ ۱۱۷۰ھ (۲۹ جنوری ۱۷۵۷ء) کو قندھار سے ہندوستان پہنچ کر دہلی کے قلعے میں داخل ہوا اور عالمگیر ثانی سے ملاقات کی . . . یہ پانچویں مرتبہ تھا کہ شاہ ابدالی واردِ ہندوستان ہوا . . . اور ۷ شوال ۱۱۷۰ھ (۲۶ جون ۱۷۵۷ء) کو شاہزادوں اور جانباز خاں کی معیت میں کوچ کیا اور گنگا عبور کی۔''۱۵

گویا ۷ جمادی الاول سے ہفتم شوال ۱۱۷۰ھ (۲۹ جنوری سے ۲۶ جون ۱۷۵۷ء) تک پانچ مہینے وہ دہلی میں رہا اور کہا جا سکتا ہے کہ یہی وہ دور ہے جسے کاتب نے عہدِ احمد شاہ ابدالی کہا ہے۔ ترقیمے میں کاتب نے لکھا ہے ''تمت تمام شد دیوان ریختہ عبیداللہ خاں تخلص مبتلا پسرِ میر جملہ۔'' عبیداللہ خاں مبتلا نامی کوئی شخص کسی تذکرے یا تاریخ میں ہمیں نہیں ملتا لیکن ''پسرِ میر جملہ'' کے الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی میر جملہ کا بیٹا تھا۔ تاریخ میں کئی میر جملہ ملتے ہیں۔ ایک میر جملہ میر محمد سعید ہیں جو گولکنڈہ میں

ف۔ ہم نے برٹش میوزیم کے اسی قلمی دیوان کے عکس سے استفادہ کیا ہے۔ دیوانِ مبتلا ڈاکٹر عبادت بریلوی نے مختصر مقدمے کے ساتھ مرتب کرکے اورینٹل کالج میگزین جلد ۴۳، شمارہ ۳، اگست ۱۹۶۷ء میں شائع کیا۔ بعد میں ڈاکٹر نعیم احمد نے اپنے مقدمے کے ساتھ اسے مرتب کیا اور ''تحریر'' دلی شمارہ ۱۵، جلد ۵، ۱۹۷۱ء میں شائع کیا. دونوں مرتبین نے اپنے متن کی بنیاد برٹش میوزیم کے اسی واحد نسخے پر رکھی ہے۔ (ج ۔ ج)

قطب شاہی کا وزیر تھا اور شاہ جہان سے مل گیا تھا اور جس نے ۱۰ اپریل ۱۶۶۳ع کو وفات پائی ۔[۱۶] ایک اور میرجملہ عبیداللہ خاں مخاطب بہ شریعت اللہ خاں ہیں جن کے بارے میں ماثرالامراء میں لکھا ہے کہ اس کا نام عبداللہ تھا ، توران کا رہنے والا تھا اور عالمگیر بادشاہ کے زمانے میں ہندوستان آیا اور پہلے ڈھاکہ کا قاضی ، پھر عظیم آباد کا قاضی مقرر ہوا ۔ فرخ سیر کے مزاج میں اس نے بہت دخل حاصل کر لیا تھا ۔ جہاندار شاہ سے جنگ میں فتح یابی کے بعد فرخ سیر نے اسے ہفت ہزاری منصب اور میر جملہ خان خاناں معظم خاں بہادر مظفر جنگ کا خطاب دیا ۔ وہ بادشاہ سے بہت قریب تھا ۔[۱۷] ''سیر المتاخرین'' میں اس کا نام عبیداللہ لکھا ہے ۔[۱۸] ''تاریخ محمدی'' میں ۱۱۴۴ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ع کے ذیل میں لکھا ہے کہ :

> ''میر محمد عبیداللہ مخاطب بہ شریعت اللہ خاں ثم بہ عبیداللہ خاں بہادر ،ظفر جنگ ثم معتمد الملک میر جملہ معظم خاں خانخاناں بہادر مظفر جنگ ترخانی سلطانی بن میر محمد وفاء سمرقندی کہ اپنے زمانے کے بڑے امراء میں سے تھا ، ۵ رجب ، شام کے قریب ، شاہجہان آباد میں فوت ہوا ۔ اس کی عمر ۶۳ سال اور چند ماہ تھی ۔''[۱۹]

ان شواہد کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ عبیداللہ خاں مبتلا ، میر جملہ عبیداللہ خاں مخاطب بہ شریعت اللہ خاں (م ۴ رجب ۱۱۴۴ھ/۲۴ دسمبر ۱۷۳۱ع) کا بیٹا تھا ۔ یہ خاندان دہلی میں آباد تھا اور مبتلا بھی یہیں دہلی میں تھا جیسا کہ اس نے اپنے ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے :

برجا ہے گر بے قدر ہے تو ہند میں اے مبتلا
ملکِ حبش میں آرسی کے مشتری کا کال ہے

صرف لفظ ''نکو''[۲۰] کے استعمال کو دیکھ کر مبتلا کو دکنی کہنا اس لیے درست نہیں ہے کہ ولی کی پیروی میں شمال کے بعض دوسرے شاعروں مثلاً عبدالوہاب یکرو نے بھی لفظ ''نکو'' کا استعمال کیا ہے ۔ مثلاً :

کیوں صحبتِ بداں میں نکو روئے بیٹھ کر
بدلے ہے طور غم ستی یکرو کا جی گھٹا
مجھ کو واعظ نکو نصیحت کر
یار جس سے ملے بتا وو فن

پیرویِ ولی میں زبانِ ولی استعمال کرنے کا یہی عمل مبتلا نے بھی اپنی ایک غزل میں کیا ہے ۔ صرف اس قسم کے ایک آدھ لفظ کے علاوہ دیوانِ مبتلا کے زبان و

بیان پر کوئی ایسا اثر نہیں ہے جو کسی طرح بھی دکن سے مخصوص ہو ۔

دیوان ولی ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع میں جب دلی آیا اور وہاں کے شعرا کو متاثر کیا تو جیسے فائز نے رنگ و رواجِ زمانہ دیکھ کر ریختہ گوئی شروع کی اسی طرح مبتلا نے بھی ولی کے رنگِ سخن میں شعر کہہ کر اپنا دیوان مرتب کیا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مبتلا کا یہ دیوان ، فائز کے دیوان کی طرح ، نادر گردی سے پہلے مرتب ہو چکا تھا اس لیے کہ اس میں اس ہولناک واقعے کی طرف کوئی اشارہ نہیں ملتا ۔

مبتلا کا دیوانِ ریختہ شروع سے آخر تک ولی کے رنگ میں ہے ۔ مبتلا نے غزلیں کی غزلیں یا تو ولی کی زمین میں کہی ہیں یا پھر ان کا ردیف و قافیہ بدل کر غزلیں کہی ہیں ۔ دیوان کو پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ شعوری طور پر رنگِ ولی کی پیروی کرکے صرف اسی انداز کی شاعری کر رہا ہے اور بار بار اپنے کلام کا مقابلہ کلامِ ولی سے کرتا جاتا ہے :

ریختہ کہنے کے فن میں مبتلا　　کچھ ولی اور شوقیا سے کم نہیں
اپس کان پکڑے گر انصاف سوں　　سنسے ریختے مبتلا کے ولی
کیوں نہ ہو مبتلا ولی پہ چرب　　عشق کے ملک کا وہ سلطاں ہے
مرے اشعار سوں عالم چراغاں　　ولی گرچہ کیا روشن دکھن کو

مبتلا کے کلام میں ، فائز ہی کی طرح ، سوائے دو چار اشعار کے کہیں ایہام نہیں ہے ۔ یہ شاعری براہِ راست ولی کے اس عشقیہ رنگِ سخن سے متاثر ہے جسے ہم واقعہ نگاری کہہ سکتے ہیں ۔ ایسی شاعری جس میں محبوب کے وصفِ حسن و جمال ، دہن ، نین ، مکھ ، لب ، نگاہ ، زبان ، قد ، خط ، زلف ، ابرو ، رخسار ، لباس ، رفتار ، جور و جفا ، ناز و انداز ، کیفیتِ ہجر و وصال کو موضوعِ سخن بنایا جاتا ہے ۔ مبتلا کا موضوعِ شاعری بھی یہی ہے ۔ ولی نے اپنی شاعری کے بارے میں کہا تھا :

ولی شعر میرا سراسر ہے درد　　خط و خال کی بات ہے خال خال

فائز و مبتلا نے خط و خال کو تو اپنا لیا لیکن درد کو شاعری میں نہ سمو سکے ۔ ولی دکنی کی طرح مبتلا کے ہاں محبوب مرد بھی ہے اور عورت بھی ۔ ولی ہی کی طرح مبتلا نے بھی اپنے محبوبوں کے ناموں کو ردیف بنا کر غزلیں کہی ہیں ۔ مبتلا کا یہ دیوان جوانی کے جذبات کا اظہار ہے ۔ اس میں کسی قسم کی گہرائی نہیں ملتی ۔ اگر مبتلا کی غزلوں کا ولی کی غزلوں سے مقابلہ کیا جائے تو وہ ولی کے رنگ میں ہوتے ہوئے بھی ولی جیسی نہیں ہیں ۔ ولی کے

ہاں شاعری تجربے کا اظہار ہے اسی لیے ولی کے شعر آج بھی متاثر کرتے ہیں ۔ مبتلا کی شاعری سپاٹ اور بے اثر ہے لیکن اس دور میں ، زبان و بیان کی سطح پر ، وہ ایہام گویوں سے مختلف سادگیِ اظہار کی نمائندہ ضرور ہے ۔ روایت کے اس ابتدائی دور میں یہی اس کی اہمیت ہے ۔ آپ بھی یہ چند شعر دیکھیے :

رہے ثابت قدم اس وقت ہوشِ مبتلا کیوں کر
جب آوے سر پر اس کے تیغ لے کر دلربا میرا
اس کے آگے سنبھل کے جا اے دل
دشمنِ جان ہے پیا کی ادا
دیکھ کر حال میرا کوہکن اور مجنوں نے
ہو کے حیران اپس دانت سوں لب کو کاٹا
تمھارے عشق نے موجِ جنوں سوں
یکایک ملکِ دل کوں آن گھیرا
تیرے مکھ پہ قطرے عرق کے نہیں
ستارے ہیں یوں ماہ سے متصل
ساقی تو جام مے کی تکلیف مجھ کو مت کر
میں دیکھ تجھ لین کوں مستانہ ہو رہا ہوں

مبتلا کا کلام شمالی ہند میں ولی کے اثرات کو ظاہر کرتا ہے جس پر نہ صرف اس دور کا ہر شاعر بلکہ خود مبتلا بھی فخر کر رہا ہے :

فرشتے آسماں سے کیوں کہیں نئیں آفریں مجھ کوں
بشر کی حد سوں باہر ہے نپٹ یہ ریختہ میرا

ولی دکنی جامع الشعرا ہے ۔ اس دور کے کم و بیش ہر شاعر نے ، اپنے مزاج اور ذوقِ پسند کے مطابق ، ولی کے رنگِ سخن سے انی فکر اور اپنے کلام کو سنوارا ہے ۔ شاہ تراب علی تراب نے بھی معرفت و مسائلِ تصوف کا ولگ کلامِ ولی سے لے کر شاعری کی اس مخصوص روایت کو آگے بڑھایا :

کہاں طبعِ ولی تھی یوں ترابِ نکتہ سنج کہہ توں
خیالِ معرفت میں جیوں کہ میری طبعِ عالی ہے

اور چونکہ یہ ان کی تخلیقی قوت کی اساس ہے اس لیے اس دور کے دوسرے شاعروں کی طرح شاہ تراب بھی بار بار اپنا اور اپنی شاعری کا مقابلہ ولی سے

کرکے کبھی خود کو ولیِ عصر اور کبھی ولیِ ثانی کہتے ہیں ۔ف۱

گر سنیں فردوسیاں سوں یو غزل میرا ولی
پھر سمندِ طبع شاید اوس کا جولاں ہوئے کا
پروانہ جل تراب ہوا سو عجب ہے کیا.
روشن سراج دل سوں ولی کا سخن ہوا
میرے شعرائے دکھن خوشہ چیں ہیں
ولیِ عصر خوش تقریر ہوں میں
دیکھ دلبر تجھ سے کہتا ہے تراب
جگ میں بے شک ولیِ ثانی ہے

شاہ تراب علی تراب کا ذکر کسی تذکرے میں نہیں ملتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ خلوت گزیں ، فقیر منش انسان تھے اور ادبی مراکز سے دور ، اپنے پیر کے ارشاد کے بموجب ، ترنامل موضع چٹ پیٹ (ارکاٹ) میں رہتے تھے ۔ ترنامل ان کا وطن نہیں تھا بلکہ ان کے پیر نے ، اس علاقے کی عمل داری انھیں بخش کر ، انھیں یہاں کا تکیہ دار مقرر کیا تھا جس کا ذکر انھوں نے بار بار اپنی شاعری میں کیا ہے ۔ف۲ معین الدین علی تجلّی (م ۱۱۹۹ھف۳ ۸۵ - ۱۷۸۴ع) نے اپنے رسالے ''فتوح المعین'' میں شاہ تراب کو اپنا چچا بتایا

ف۱۔ دیوانِ تراب (قلمی) مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔ یہ دنیا میں واحد معلوم نسخہ ہے ۔ ہم نے اسی سے استفادہ کیا ہے ۔

ف۲۔ (الف)
تراب عاشق بے باک تکیہ دار ترنامل
ہوا ہے مبتلا دیکھت قطار گودڑی پوشاں (دیوان تراب)

(ب)
خویش چھوڑا ، آشنا چھوڑا ، وطن چھوڑا ہوں سب
جب حسینی نے کیا ارشاد یا شاہِ نجف
(دیوانِ تراب)

(ج)
اے یارو طرفہ سنو نقل   ہے کرناٹک میں ترنامل
بل مشہور جس کا ہے دیول   او دیول کا ٹالوں ارناچل
اوس ارلاچل کوں سار گھندل   وو بخشیا واں کا منجے عمل
جو پیر حسینی پیارا ہے   یو تراب اس کا بلہارا ہے
[گیان سروپ ، از شاہ تراب ، ص ۲ ، مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی] ۔

ف۳۔ ع ''ہویدا محمد معین در بہشت'' سے سالِ وفات برآمد ہوتا ہے ۔

ہے ۔ تجلی کے الفاظ یہ ہیں ''بخدمت عموی فلک جناب غوث اللہ خطاب بدات اسباب حضرت شاہ تراب گنج الاسرار چشتی مدظلہ تعالیٰ ۔''[۲۱] شاہ تراب نے اپنے دیوان میں ایسے اشارے کیے ہیں جن سے ان کے حالاتِ زندگی پر روشنی پڑتی ہے ۔ شاہ تراب نے ایک غزل میں بتایا ہے کہ ترتیب و محرر دیوان کے وقت ان کی عمر ۴۰ سال تھی ۔ یہ دیوان ایک سال میں مکمل ہوا اور اس وقت سنہ ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ع تھا ۔ ''گل خورشید'' اس کا مادۂ تاریخ ہے :

جب فکر یہ کیا تھا میں رنگیں خیال کی
تھی عمر اس فقیر (کی) تب چہل سال کی
سنہ یک ہزار و یک صد و ہفتاد تھا دکھو
تصنیف جب کیا ہوں صفت ذوالجلال کی
تھا علم معرفت کا میرے شور ملک میں
رکھتا تھا آرزو تو جہاں مجھ کمال کی
دیوان ایک سال میں اتمام سب ہوا
تعریف میں تو دلبرِ ابرو ہلال کی
تب بلبل خرد ''گل خورشید'' خبر دیا
خوش آئی دل کوں بات او رنگیں مقال کی

شاہ تراب نے بارہ شعر کی ایک اور غزل میں بتایا ہے کہ یہ دیوان کسی مہدی خاں کی تحریک پر انھوں نے تصنیف کیا تھا ۔ اس سے پہلے انھیں ''تصوف میں رسالے لکھنے کے سوا شوقِ سخن نہیں تھا ۔'' یہ بھی لکھا ہے کہ غزل میں خط و خال کا ذکر کرکے انھوں نے ''راز باطن کو ظاہر کیا ہے'' :

عجب ہے ذاتِ پاکِ مہدی خاں
کیا جس کے سبب سوں فکرِ دیواں
لیے آیا شعر پر میری طبیعت
دیکھو اکثر سخن کی کہہ نکاتاں
مجھے ہرگز نہ تھا شوقِ سخن تب
سگل مضموں جب کہہ گئے قدیماں
کہا او خاں دریا دل اٹل او
کہ میں صاحب سخن ہوں ہوا سخنداں
ہمیشہ تازہ مضموں بول کر لا
سخن کا سرسر دیا ہے میداں

دگر یاران ہم صحبت کہے سب
کہ اے دیوانے کر دیوان کا ساماں
تصوف میں رسالے بولتا تھا
نہ تھا شوق غزل ہرگز عزیزاں
اوسی معنی کے تئیں پھر خال و خط میں
کیا ہوں راز باطن بہت نہاں

ان غزلوں سے معلوم ہوا کہ :

(۱) ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۶-۵۷ع میں شاہ تراب کی عمر ۴۰ سال تھی ۔ اس حساب سے ان کا سال پیدائش ۱۱۳۰ھ ہوتا ہے ۔ اس سے یہ بات بھی پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ "گیان سروپ" کے جس نسخے[۲۲] پر سنہ کتابت ۱۱۲۱ھ/۱۷۰۹ع درج ہے وہ محض کتابت کی غلطی ہے اور اس سنہ سے شاہ تراب کے بارے میں کسی قسم کے نتائج اخذ کرنا اس سے بڑی غلطی ہے ۔

(۲) اس وقت تک شاہ تراب صرف تصوف کے رسالے لکھتے تھے ، انھیں سخن گوئی کا کوئی شوق نہیں تھا ۔ یہ دیوان ان کی پہلی شعری تصنیف ہے ۔ اس کے بعد ہی ان کی صلاحیتوں کے جوہر کھلے اور ان کی ساری منظوم تصانیف اس کے بعد وجود میں آئیں ۔

دیوان تراب سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا لقب گنج الاسرار تھا جو ان کے پیر و مرشد پیر بابا شاہ حسینی نے انھیں دیا تھا :

نام میرا تراب نقش پا گنج الاسرار ہے لقب بولو
تراب نجف خوب دریافت کر کہے ہم کوں تب گنج الاسرار تم

پیر بابا شاہ حسینی بھی صاحب دیوان تھے :

دل اگر چاہے کا یار ، دل پسند خوش گفتگو
لے کے دیوان حسینی دیکھ اے عالی مقام

۱۷ شعر کی ایک غزل میں اپنا شجرۂ خلافت بھی بیان کیا ہے جو آنحضرت سے لےکر میرانجی شمس العشاق ، برہان الدین جانم ، امین الدین اعلیٰ ، بابا شاہ حسینی اور علی پیر سے ہوتا ہوا پیر بادشاہ (سید بابا شاہ حسینی) تک آیا ہے ۔ شاہ تراب انھی حسینی پیر کے مرید و خلیفہ تھے ۔ سارے دیوان میں تراب عاشق ہیں اور حسنی پیر معشوق ہیں ۔ غزلیں کی غزلیں ان سے مخاطب ہو کر کہی گئی ہیں ۔

جب سوں با با شاہ حسینی مرشد کامل ملا
دل میرا ہر دو جہاں سوں بسکہ بے پروا ہوا
پیران پیر شاہ علی پیر رہنما
مرشد میرا حسینی جو ثانی امیر ہوا
جس گھر سوں فیض پایا تمام ہند ہور دکن
اوس گھر کا میں خلیفۂ روئے زمیں ہوا

شاہ تراب کو دکن اس لیے عزیز ہے کہ یہاں ان کا محبوب رہتا ہے اور اسی لیے انھوں نے زبانِ دکھنی میں شعر کہے ہیں :

تیرا صنم رہا ہے دکھن کے تئیں وطن کر
کیوں کر میں چھوڑ جاؤں ملکِ دکن کوں بولو
آ دلربا جو ساکنِ دکھن ہوا تراب
بولا ہوں شعر بہت زبانِ دکھن سیتی

”دیوان تراب“ سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں اقوامِ مغربی سر زمینِ دکن پر اپنے قدم جما رہی تھیں اور ان کے اثرات سارے معاشرے پر پڑ رہے تھے :

ملک سارا او فرنگستاں ہوا
پلاہلی ملک کفرستاں ہوا
غلبۂ قومِ نصارا بسکہ دستا ہر طرف
کر ظہور اپنا شتاب اے مہدیِ آخر زماں
ہوا ہے ہر طرف ہنگامہ دیکھو قوم نصاریٰ کا
خدایا بھیج مہدی کوں جوں قایم رہے مسلمانی

شاہ تراب نے ”ظہورِ کلی“ میں لکھا ہے کہ ١١٥٠ھ/٣٨-١٧٣٧ء میں حضرت پیر بادشاہ نے انھیں خلوت میں بلایا ، سر سے پیر تک یدِ قدرت پھیرا اور کہا کہ تو میرا فرزند ہے ، عاقل و ہوشیار ہے اس لیے میں تجھے ”گنج الاسرار“ کے لقب کے ساتھ اپنا خلیفہ مقرر کرتا ہوں :

او ولیِ عصر مرشد نامدار   در سن پنجدہ و یک صد یک ہزار
روز جمعہ ماہ رجب وقت شام   دی خلافت گنج الاسرار بخشے نام

دیوانِ تراب میں غزلیات کے بعد کچھ ترجیع بند اور قطعات وغیرہ بھی شامل ہیں جن میں سے ایک ترجیع بند کی تاریخِ تصنیف ١١٧٥ھ/٦٢ – ١٧٦١ء ”جنی خبیث“ سے برآمد ہوتی ہے :

خیر کوں پھیر اوس کے کہہ تاریخ   بس توں جنّی خبیث کہہ تاریخ

اس سے یہ بات سامنے آئی کہ اس دیوان میں ۱۱۷۵ھ/۱۷۶۱-۶۲ء تک کا کلام شامل ہے اور وہ غزلیں جو حاشیے پر حروفِ تہجی کے مطابق درج ہیں ۱۱۷۱ھ/ ۱۷۵۷-۵۸ء اور اس کے بعد کی ہیں۔ اس دیوان میں بعض شعر کاٹ کر ان کی جگہ دوسرے اشعار لکھے گئے ہیں، بعض مصرعوں میں تبدیلیاں بھی کی گئی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ دیوان یا تو خود شاہ تراب کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے یا پھر ان کی ملکیت رہا ہے۔ دیوان تراب (۱۱۷۰ھ/۱۷۵۶-۵۷ء) کے علاوہ شاہ تراب کی دوسری معلوم منظوم تصانیف یہ ہیں۔

(۱) ظہورِ کلی: (۱۱۷۱ھ/۱۷۵۷-۵۸ء) یہ ایک طویل نظم ہے جو بتیس ابواب پر مشتمل، اپنے بیٹے غلام مرتضیٰ کی فرمائش پر اس کی ہدایت و راہنمائی اور تصوف و معرفت کے نکات کی وضاحت کے لیے لکھی گئی ہے۔ ''ظہور کلی'' اس کا تاریخی نام ہے۔ اس میں تصوف امینیہ کے پانچ عناصر اور پچیس گنوں کی تشریح کی گئی ہے اور بہت سے نکات کو حکایات کے پیرائے میں بھی بیان کیا گیا ہے۔

(۲) گلزار وحدت: (۱۱۷۳ھ[۲۳]/۱۷۵۹-۶۰ء) چودہ ابواب پر مشتمل ایک اور طویل نظم ہے جس کے ہر باب کو ''گل'' کہا گیا ہے۔ اس کا موضوع بھی تصوف ہے جس میں 'ظہور کلی' کے خیالات و افکار کو نئے پیرائے میں بیان کرکے تصوف امینیہ کی وضاحت کی گئی ہے۔

(۳) گنج الاسرار: (۱۱۷۹ھ/۱۷۶۵-۶۶ء) جس کا سال تصنیف اس شعر کے آخری تین لفظوں سے ظاہر ہوتا ہے:

خـرد تاریخ نظـم انتخابی بگفتا ''گنج الاسرار ترابی''

کئی ہزار اشعار پر مشتمل ایک طویل نظم ہے جس میں وضاحت کے ساتھ علم و عمل کو، جو خاندان امینیہ کی خصوصیات میں شمار ہوتا ہے، بیان کیا گیا ہے۔ شاہ تراب نے یہ مثنوی اپنے پیرو مرشد کی فرمائش پر قلمبند کی تھی۔

(۴) مثنوی تراب: ایک عشقیہ مثنوی ہے جس میں شاہ تراب نے ''مہ جبیں و مُلاّ'' کے عشق کی داستان بیان کی ہے۔ مہ جبین ایک خوبصورت عورت تھی جس کا شوہر پردیس میں تھا۔ ایک دن اپنے شوہر کو خط لکھوانے کے لیے اس نے مسجد کے 'مُلاّ' کو بلوایا۔ 'مُلاّ' کی نظریں چار ہوئیں تو عشق کا سحر اثر کر گیا اور وہ کیا لکھوں کیا لکھوں کہتا گریباں چاک، دیوانہ وار گلیوں میں پھرنے لگا۔ کچھ عرصے کے بعد مہ جبیں کا شوہر واپس آ گیا۔ ایک دن وہ دونوں دریا کی سیر کو گئے۔ اتفاق سے 'مُلاّ' بھی وہاں آ گیا۔ شوہر نے

دیوانے عاشق کو دیکھ کر مہ جبیں کی جوتی دریا میں ڈال دی :

کہا پھر اوس شہید ناز کے سات
کہ تم عاشق کہلاتے ہو عجب بات
ندی میں دھن کی جا جوتی پڑی ہے
مصیبت یہ میرے سر پر کھڑی ہے
چلے گی پاؤں لنگی آج سندر
چوبیں گے اوس کے تاوے بیچ کنکر
وہی عاشق سندر کا او کہلاوے
ندی سوں کاڑ جو پاپوش لاوے

عاشقِ صادق نے جو یہ سنا تو فوراً دریا میں کود گیا اور مہ جبیں پر اپنی ثابت قدمی ثابت کر دی ۔ جیسے ہی "ملا" نے غوطہ لگایا دریا میں ایک خوبصورت محل نظر آیا ۔ "ملا" اس محل میں جا کر بیٹھ گیا ۔ مہ جبیں نے جب یہ دیکھا تو اس کا جی بھر آیا اور وہ بھی دریا میں کود پڑی ۔ کچھ دیر بعد دونوں عاشق و معشوق ایک ساتھ باہر نکلے ، شوہر کو اپنا دیدار کرایا اور پھر واپس جا کر اس محل میں رہنے لگے ۔ اس کے بعد تراب نے عشقِ حقیقی کے نکات بیان کیے ہیں ۔ میر نے اپنی مثنوی ''دریائے عشق'' میں بھی ایک ایسا ہی قصہ بیان کیا ہے ۔

(۵) گیان سروپ[۲۳] : ۲۲۴ اشعار پر مشتمل ایک نظم ہے جس میں ہندو اسطور کے ذریعے سلوک و معرفت کے نکات بیان کیے گئے ہیں ۔ اس کی بحر مترنم و رواں ہے اور ہر بند میں تین شعر کے بعد ٹیپ کا یہ شعر دہرایا گیا ہے :

جو ہر حسینی پیارا ہے   یوں تراب اوس بلہارا ہے

(۶) من سمجھاون : یہ ایک اور طویل نظم ہے جس میں تصوف امینیہ کو ہندو مذہب و اسطور کے حوالے سے بیان کیا ہے ۔ اس نظم کے بارہ حصے ہیں اور ہر حصے میں ایک موضوع کی وضاحت کی گئی ہے ۔ ہر حصے کی بحر الگ ہے ۔ من سمجھاون مرہٹی شاعر و سنت رام داس کی نظم ''شری مناچے شلوک'' کے جواب میں لکھی گئی ہے ۔ اسی لیے اس پر رام داس کی اس نظم اور اس کے فلسفے کا واضح اثر ہے ۔ انجمن ترقی اردو پاکستان کے مخطوطے[۲۵] سے ، جو ۳۰ ربیع الثانی ۱۱۸۰ھ/۶ اکتوبر ۱۷۶۶ع کو لکھا گیا ہے ، معلوم ہوتا ہے کہ اس کا اصل نام "اسرار امنیہ" تھا ۔ اس میں 'من سمجھاون' کے ابتدائی چار شعر شامل نہیں ہیں جن میں تراب نے بتایا ہے کہ اس کا نام من سمجھاون ہی ہے ۔ ع ''بھی من سمجھاون اوس کا نام رکھا'' ۔ معلوم ہوتا ہے کہ بعد میں چار شعر کا

اضافہ کر کے تراب نے اس کا نام اسرارِ امینیہ کے ساتھ ساتھ ''من سمجھاون'' بھی رکھ دیا ۔ امین الدین اعلیٰ کا تصوف فلسفۂ وحدت سے متاثر ہے ۔ یہی صورت اس نظم کے خیالات و افکار میں ساتی ہے ۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی ''من سمجھاون'' ایک دلچسپ نظم ہے ۔

یہ سب نظمیں نکات تصوف کی وجہ سے دلچسپ ہیں لیکن ''دیوان تراب'' تصوف کے ساتھ ساتھ شاعری کے اعتبار سے بھی اس لیے دلچسپ ہے کہ اس کا رشتہ اس دور کی روایت کے ساتھ قائم ہے ۔ یہ دیوان شروع سے آخر تک تصوف و معرفت کے رموز کی ترجمانی کرتا ہے جس کا اظہار خود تراب بھی بار بار کرتے ہیں :

روز و شب جس کوں رہے کا سیرِ دیوانِ تراب
مجلسِ عشاق میں او معرفت داں ہوئے کا

اے تراب معرفت میں بولا ہوں
یعنی رنگیں سخن فصاحت کا

ترابِ مبتلا کے سن سخن کوں
کہیں گے عارفاں سب آفریں باد

گوہرِ دریائے وحدت ہے تراب
شعر میرا دیکھ نورِ العاف سوں

تصوف تراب کا ذاتی تجربہ ہے ۔ یہی ان کی زندگی اور مقصدِ زندگی ہے ، اسی لیے ان کے اشعار میں واقعیت ملتی ہے ۔ اپنی غزلوں میں وہ ایک ایسے عاشق کے روپ میں نظر آتا ہے جو جامِ وحدت پی کر عالمِ محویت میں دلیا کو دیکھ رہا ہے ۔ تراب عشقِ مجازی کی بھی تلقین کرتے ہیں لیکن اس کے ساتھ شرط یہ ہے :

ہو فنا فی‌الشیخ اول اے تراب   مثلِ سایہ دلربا کے پھر توں سات

حسن محبوب اور اس کے خط و خال کے اظہار کی اہمیت یہ ہے کہ اس کے ذریعے مشاہدۂ حق کی گفتگو اس طور پر کی جا سکتی ہے کہ وہ ظاہر ہو کر بھی چھپے رہیں :

اے تراب رازِ حق عیاں مت کر
خال و خط بیچ بول مطلب سب
چشم بتاں میں معرفت کردگار ہے
جوں مردمک میں گنجِ نہاں آشکار ہے

شاہ تراب کی شاعری کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ بڑے سے بڑے نکتے کو عام

زبان میں سادگی کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں ۔ ان کا دیوان تصوف امینیہ اور رموزِ معرفت کا ایک بحرِ ذخار ہے ۔ اپنی بات اور تجربے کو بیان کرنے کے لیے وہ جہاں فارسی رموز و علامات کا سہارا لیتے ہیں وہاں ہندو اسطور و تلمیحات کو بھی اسی اعتماد کے ساتھ پہلو بہ پہلو استعمال کرتے ہیں ۔ تراب کے دیوان میں کئی غزلیں سوال و جواب کے پیرائے میں ملتی ہیں ۔ ایک غزل ریختی کے انداز میں بھی ملتی ہے ۔ انھوں نے مشکل زمینوں اور طویل ردیفوں میں بھی غزلیں کہی ہیں ۔ مکرر قافیے کا استعمال بھی کیا ہے ۔ صنائع بدائع کا التزام بھی کیا ہے ۔ غزل کی ہیئت میں نعت و منقبت بھی لکھی ہے ۔ ایک "سی حرفی" بھی لکھی ہے ۔ ان کے ہاں شاعرانہ تعلی بھی ہے اور اپنی ذات ، عقائد ، سلسلے اور شاعری کے بارے میں بھی متعدد اشعار ملتے ہیں ۔ نظموں کی طرح اس دیوان کا موضوع بھی تصوف اور صرف تصوف ہے ۔ لیکن ایک موضوع ہونے کے باوجود شاہ تراب کی غزلیات میں تنوع ملتا ہے ۔ یہاں عشق کی سرشاری بھی ہے اور والہانہ پن بھی ۔ یہ عشق ہجر بھی ہے اور وصال بھی ۔ یہ عاشق بھی ہے اور محبوب بھی ۔ خدا بھی ہے اور جلوۂ خدا بھی ۔ یہ ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ساری کائنات ایک وحدت بن گئی ہے ۔ عشق کی اسی سرشاری کی وجہ سے ان کی شاعری ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے ۔ اس اعتبار سے شاہ تراب وہ واحد شاعر ہیں جنھیں ہم خالصاً تصوف کا شاعر کہہ سکتے ہیں ۔ ان کی زبان پر دکھنی اردو کا اثر گہرا ہے لیکن وہ وہ زبان نہیں ہے جو ہمیں حسن شوق ، قلی قطب شاہ ، نصرتی یا غواصی کے ہاں نظر آتی ہے ، بلکہ یہ وہ زبان و بیان ہیں جو ولی دکنی کے ہاں نظر آتے ہیں اور جو مزاجاً آبرو و ناجی سے قریب تر ہیں ۔ شاہ تراب کی شاعری کے اس مزاج سے واقف ہونے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے :

جیوں کہ بوئے گل ہے پنہاں رنگ میں ہمرنگ ہو
یوں دلیلِ "نحن و اقرب" بس ہے قرب یار کا

توں شریک سب کا تیرا کوئی نہیں مثل و شریک
میں تو شاہد ہوں میاں تیرے اکیلے پن کا

چلا آتا ہے بے باکی سوں او شوخ حنا بندی
نکالا آج خوں ریزی کا اسباب مفر کس کا

کل شے فنا ، بقا ہے مگر روئے ذوالجلال
کلفت تعینات کا مسمار ہو گیا

بادِ صبا نہ پوچھ توں نرگس کی کیفیت
بیمار چشم دیکھ کے بیمار ہو گیا
جو کہ راہ عشق میں دے سر گیا
نام اپنا دو جہاں میں کر گیا
احمد احد میں میم محمد حجاب رکھ
پھر آپ اپنا طالبِ دیدار ہے خدا
تراب طائر وحدت گرفتارِ عناصر ہو
بھٹکتا دربدر پھرتا ہے شاید آشیاں بھولا
تراب نقش پا ہو کر رہا ہوں کوئے جاناں میں
میرا نام عاشقوں میں سب شمار ہوتا تو خوب ہوتا
میرے فقیر خانے قدم رنجہ جو کرے
پیارے کدھر ہوا ہے تمھارا خیال آج
نگہ کج ، ادا کج ، چلن چال کج
سراپا ہے ابروئے خم دار کج
شمع رو کی یاد میں پروانہ یار
دن گیا اور رات ساری ہے ہنوز
بحمد اللہ کے ہو رسوائے عالم
فنونِ عشق میں مشہور ہیں ہم
جس نے کیا ہے خدمت عشاق اختیار
اوس سرو نونہال کوں ہرگز خزاں نہیں
افسانہ میرا یار کی خدمتِ میں لکھوں کیا
میں آپ دیکھو صورت افسانہ ہوا ہوں
زاہدا ڈھونڈتا کہاں مجھ کوں
او تو موجود ہے ہمارے میں
یاد ہم کوں تم کرو یا مت کرو
ہم تمھاری یاد میں مشغول ہیں
واجب کو جیوں ضرور ہے ممکن ظہور کوں
یوں روح و جسم لازم و ملزوم ہوجیے

تراب کی شاعری کا مقابلہ اس دور کے کسی شاعر سے کیجیے تو یہ شاعری رنگ و بُو میں اس سے مختلف محسوس ہوگی۔ ان اشعار میں تصوف کی مخصوص روایت اپنے

مخصوص تصورات کے ساتھ جلوہ آرا ہے۔ تراب کے ہاں آپ کو کیفیاتِ قلب کا اظہار بھی ملے گا اور احساس و جذبہ بھی شاعری میں رنگ بھرتا محسوس ہوگا۔ تراب کے ہاں تصورات و مضامین تصوف ان کے اپنے تجربے کے ساتھ گلے ملتے ہیں لیکن اس تجربے کا اظہار، زبان و بیان کی کمزور روایت کی وجہ سے، ویسا بھرپور نہیں ہے جیسا ہمیں میر درد یا میر کے ہاں نظر آتا ہے۔ لیکن یہ دیوان بھی اسی روایت کی ایک منزل ہے جہاں ایک بلند مقام پر میر درد کھڑے ہیں اور جس روایت کو ولی دکنی نے اپنی شاعری کا موضوع بنایا تھا۔ شاہ تراب ولی کے اس رنگ کو یقیناً آگے بڑھاتے ہیں۔ ان کی نظموں میں شاعری پر مقصدیت غالب ہے لیکن دیوان میں مقصد و موضوع شاعری کے ساتھ گھل مل گئے ہیں، اور غزل کے سانچے میں ڈھل کر ان میں وہ تعمیم پیدا ہو گئی ہے کہ تراب کے اکثر اشعار آج بھی ہمیں دلچسپ معلوم ہوتے ہیں۔ فنی اعتبار سے بھی ان کی غزلیں ان کی نظموں سے بہتر ہیں۔ میر محمود صابر بھی اس دور کے ایک قابلِ ذکر شاعر ہیں۔

میر محمود صابر (م ۱۱۸۱ھ/۶۸ - ۱۷۶۷ع) اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جنھوں نے، فائز کی طرح، فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی اپنا دیوان مرتب کیا۔ میر علی شیر قانع ٹھٹوی نے لکھا ہے کہ میر محمود صابر کے والد استر آباد سے دہلی آئے اور وہیں آباد ہو گئے۔ صابر دہلی ہی میں پیدا ہوئے۔[۲۶] قانع نے اپنے دوسرے تذکرے "تحفۃ الکرام" میں یہ بھی لکھا ہے کہ "نواب سیف اللہ خاں کا عہد تھا کہ ۱۱۴۰ھ/۲۸ - ۱۷۲۷ع میں عتبات عالیات کی زیارت سے واپس آکر ٹھٹھہ میں سکونت اختیار کی اور یہاں عقد کر لیا . . . چند ماہ ہوئے وفات پا چکے ہیں۔"[۲۷] اس سے دو باتیں واضح ہوئیں۔ ایک یہ کہ زیارت سے واپسی پر ۱۱۴۰ھ/۲۸ - ۱۷۲۷ع میں صابر ٹھٹھہ (سندھ) آئے اور یہیں آباد ہوکر شادی کر لی۔ گویا اس وقت وہ نوجوان تھے۔ اور دوسرے یہ کہ جب قانع نے "تحفۃ الکرام" میں ان کا حال لکھا تو وہ اس سے چند ماہ پہلے وفات پا چکے تھے۔ تحفۃ الکرام ۱۱۸۱ھ/۶۸ - ۱۷۶۷ع میں مکمل ہوا۔[۲۸] اسی سال میر محمود صابر کا اردو دیوان بھی پایۂ تکمیل کو پہنچا جیسا کہ قطعۂ اتمامِ دیوان کے اس آخری شعر سے ظاہر ہوتا ہے:

سالِ تاریخ صابر از الہام
گفت ہاتف "زہے خجستہ کلام"

"زہے خجستہ کلام" سے ۱۱۸۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ

اسی سال تحفۃ الکرام مکمل ہوا ۔ اسی سال صابر کا دیوان اردوف مکمل ہوا اور اسی سال صابر نے وفات پائی ۔

''مقالات الشعرا''[۲۹] میں میر قانع نے صابر کے ذیل میں لکھا ہے :

> ''اکثر شہدائے علیہم الثنا کا مرثیہ لکھنے میں مشغول رہتے تھے ۔ ہندی و فارسی زبانوں میں مرثیے کے متعدد دیوان اور بعض دیوان غزلیات و مناقب میں مکمل کر لیے تھے ۔ روضۃ الشہدا کو نظم کیا تھا ۔ زود گوئی حد درجہ تھی ۔ اس وقت تقریباً ایک لاکھ اشعار ان کی زبانِ فصاحت بیان سے صادر ہو چکے ہیں ۔ ان کے کلام کو بڑی قبولیت حاصل ہے اور یہ تخلص انہیں حضرات نے عالمِ خواب میں عطا فرمایا تھا ۔ سچ یہ کہ ان کی ذاتِ با برکات باعث خیر و برکت ہے ۔''[۳۰]

میر محمود صابر نے اپنے دیوان کو ''شوق افزا'' کے نام سے موسوم کیا تھا :

. . . ہوئی کتاب تمام   شوق افزا رکھا ہے جس کا نام

صابر کا اردو دیوان خاصا ضخیم اور ۶۱۶ غزلیات پر مشتمل ہے ۔ اس دیوان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ صابر کا یہ دیوان بھی داؤد ، قاسم ، اشرف ، فائز اور مبتلا وغیرہ کی طرح ولی دکنی کے دیوان اور رنگِ سخن کی پیروی میں لکھا اور مرتب کیا گیا ہے ۔ صابر نے ولی دکنی کا ذکر کئی جگہ اپنے دیوان میں کیا ہے :

سن ریختہ ولی کا دل خوش ہوا ہے صابر
حقا ز فکر روشن ہے انوری کے مانند
گر ریختہ ولی کا لبریز ہے شکر سوں
مضمونِ شعر صابر قند و شکر تری ہے

وہ ولی کی شاعری کی تعریف کر کے اپنی شاعری کو بھی ویسا ہی پُر اثر و "خوشی آمیز" سمجھتا ہے :

گرچہ مشہور ہے ولی کا سخن
طبع انور سوں روشن و احسن
شعر اس کے سوں شرم گیں ہے شکر
دل کو بخشے ہے شیرینی کا اثر

ف۔ مخطوطہ دیوانِ اردو ، مخزونہ سندھ یونیورسٹی ، حیدر آباد سندھ۔

"شوق افزا" کا ہے سخن لبریز
نشہ عشق سوں خوشی آمیز

ایک اور جگہ لکھا ہے :

صابر منا ہوں قافیہ سنجان ہند سوں
تجہ ریختہ کی دھوم پڑی ہے دکھن میں جا

صابر کا دیوان پڑھ کر پہلا تاثر تو یہ ہوتا ہے کہ یہ ولی کے دیوان کو نمونہ بنا کر اسی انداز اور اسی رنگ میں لکھا گیا ہے ۔ اس کی غزلیں کی غزلیں ولی کی زمینوں میں ہیں یا قافیہ بدل کر ولی کی غزلوں کی ردیف سے نئی زمینیں بنائی گئی ہیں ۔ دوسرا تاثر یہ ہوتا ہے کہ صابر اپنی پرگوئی کے اظہار کے لیے دیوان ولی کے جواب میں اپنا دیوان ترتیب دے رہا ہے ۔ لیکن بحیثیت مجموعی اس کی غزلوں کے آہنگ پر ، طرز فکر پر اور زبان و بیان پر ولی کا گہرا اثر ہے ۔ تیسرا تاثر یہ ہوتا ہے کہ صابر کے کلام میں زور بیان اور قدرت اظہار اشرف ، فائز اور مبتلا سے زیادہ ہے ۔ اس کے ہاں ایہام بھی ہے لیکن ، آبرو و ناجی کی طرح ، یہ اس کا بنیادی شعری رجحان نہیں ہے ۔ اس کی فکر اور اس کی شاعری کے موضوعات پر فارسی شاعری کا اثر بہت واضح ہے ۔ عشق و حسن کے جذبات اس کی شاعری میں طرح طرح سے رنگ بھرتے ہیں ۔ اس دور میں عام طور پر چھوٹی بحر اور آسان زمینوں میں غزلیں کہنے کا رواج تھا لیکن صابر کے ہاں بڑی بحروں اور مشکل ردیفوں میں بھی شعر کہنے کا رجحان ملتا ہے ۔ وہ صنائع بدائع کو بھی ایسے سلیقے سے استعمال کرتا ہے کہ وہ جزو شعر بن جاتے ہیں ۔ اس کے ہاں بہت سی غزلیں مرصع بھی ہیں ۔ اس نے دوہرے قافیوں میں بھی غزلیں کہی ہیں ۔ اس کی شاعری کے موضوعات میں ، فائز و مبتلا کے مقابلے میں ، کہیں زیادہ تنوع ہے لیکن زبان کی سطح پر ، ولی کے بعد کی نسل کے شعرا کے برخلاف ، اس کے ہاں کسی ارتقا کا پتا نہیں چلتا اور وہ وہی زبان استعمال کر رہا ہے جو اس نے اپنے بچپن اور جوانی میں سنی یا دیوان ولی میں پڑھی تھی ۔ اٹھارویں صدی میں زبان تیزی سے بدل رہی تھی ۔ ایک ہی شاعر کے ابتدائی اور آخری دور کے کلام میں زبان و بیان کا فرق نمایاں ہو گیا ہے لیکن صابر کے ہاں یہ صورت نہیں ہے ۔ مثلاً آبرو کے دور میں فارسی فعل و حرف کا استعمال متروک ہوگیا تھا ۔

صابر کے کلام میں یہ استعمال ، کم از کم حرف کی حد تک ، باقی رہتا ہے :

گھر اس اوپر نثار کروں
اس کے پگ پر ز شوق سیس دھروں
دیوے اصلاح و شادماں رہوے
دیدۂ بد سوں در اماں رہوے

لفظوں کے تلفظ میں بھی "ہ" کا استعمال ، جو آبرو کے ابتدائی دور ہی میں متروک ہو گیا تھا ، صابر کے ہاں عام طور پر ملتا ہے :

گرچہ رہکتا ہوں میکشاں میں نام
لیک کہلاوتا ہوں تیرا غلام
کہچہ کہائی نہ کی جوانی میں
زندہ گی کھوئی حرصِ فانی میں
شب ہجراں کی باتیاں مت پوہچہ
چشم تر ، رنگ زرد سوں دکھ بوہجہ
آشفتہ و دیوانہ ہوئے گر دلِ مشتاق
تو زلف کی زنجیر سو رہکہ آج جکڑ کر

رہکتا (رکھتا = رکھتا) ، کہچہ (کچہ = کچھ) ، زندہ‌گی (زندگی) ، پوہچہ (پوچہ = پوچھ) ، بوہجہ (بوجہ = بوجھ) اور اسی قسم کے بہت سے الفاظ صابر کے ہاں اسی صورت میں ملتے ہیں ۔ اس کے کلام میں ہندوی الفاظ اسی طرح عام طور پر استعمال میں آئے ہیں جس طرح وہ دورِ ولی کی دکنی اُردو میں ملتے ہیں ۔ اسی لیے اس کے لہجے پر ہندوی پن زیادہ ہے ۔ ۱۱۸۱ھ/۶۸ - ۱۷۶۷ع تک اردو زبان اتنی بدل چکی تھی کہ شاہ حاتم کو ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ع ہی میں اپنے دیوانِ قدیم کو زبانِ جدید کے مطابق بدلنے اور اس سے انتخاب کرنے کی ضرورت پیش آئی تھی ۔ زبان کے پرانے پن کے باوجود صابر کو اظہار بیان پر اچھی قدرت حاصل ہے ۔ اس کے ہاں زور و قوت کا احساس ہوتا ہے ۔ وہ مشکل زمینوں میں چست شعر نکالتا ہے اور اپنی بات کو چست لہجے میں بیان کرتا ہے ۔ اس کی شاعری ایہام گویوں کی طرح ایک لفظے پر یا فائز و مبتلا کی طرح ، ایک محدود دائرے میں نہیں گھومتی بلکہ اس میں ایک ایسا تنوع ہے جو فارسی شاعری کے زیرِ اثر اس دور میں صرف 'عزلت' کے ہاں نظر آتا ہے ۔ صابر کے کلام کو سمجھنے اور اس کے رنگِ سخن سے

روشناس ہونے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

کیوں نہ کاری گھٹا میں مینھہ برسے
موسم آیا انجھوں کے ساون کا
ابرو کی کماں کھینچ جو توں کھولے کا گھونگٹ
پلکاں کے خدنگ آگے ٹھہر کون سکے گا
ہیں کاتبِ قدرت خطِ یاقوت کے حیراں
تفسیر ترے حسن کی پڑھ کون سکے گا
رسوا اگر کرے گا جنوں عشق میں ہمیش
کیونکر رہے گی عاشقِ شیدا کی لاج آج
بس زلفِ تابدار ہے دل کے شکار کوں
کیوں گوندھتے ہو کاکل شبرنگ کی کمند
تجھ حسن کی سرخی سوں عرق چاہ ذقن میں
یاقوت درخشاں ہوا رخسار سوں ڈھل کر
دکھاوے گر سجن محرابِ آبرو صبح دم آ کر
کھڑا ہووے نظر کے روبرو بیت الحرم آ کر
اے شوخ کبھی میری طرف آ کے گزر کر
تا دل کو تری نذر کروں ہاتھ پکڑ کر
تجھ زلف کی لٹ بیچ بسا جب سوں مرا دل
پھر گھر کوں نہ آیا کہ کیا خانہ بسر کر
توں زیبِ گلشنِ خوبی ہے ، کیا کروں تعریف
بھرے ہے بلبل و گل تیرے حسن کی تصنیف
چو ماہِ نو خم ابرو گھونگھٹ اٹھا کے دکھا
کہ بادلے میں چھپے شرم سوں ہلالِ فلک
اے دل وطن بسار کے بیچارہ و اسیر
کب لگ رہے گا زلف میں آشفتہ حال چل
ز بس کہ جوش ہے انکھیوں میں اشک گلگوں کا
مژہ سے سرخ اچھلتا ہے خوش پھوارۂ دل
نہووے گر سجن کی دست گیری
برہ کے دکھ میں جائیں عاشقاں رل

طلب کر فقر کی دولت کسوں صابر
کہ چھاجے ہے قناعت میں توکل
گلرو کی زلف میں دل جس کا ہے صید و والہ
گلشن میں کیوں سہاوے اس کو بہار سنبل
خماری دیکھ کے ساقی کی انکھیاں
کبھی مست و کبھی مخمور ہیں ہم
سنجوگ کے وعدے سوں سریجن کے برہ میں
ملنے کی کشش فرد تمنا پہ لکھا ہوں
ہے عشق من ہرن کا مرے چشم و دل کا چین
کیونکر اسے نہ جیو کا آدھار کر رکھوں
زاہد کے دیکھ گنبد و دستار بھول مت
مکر و ریا کی پوٹ ہے سب اس کے پاگ میں
اسیر حلقۂ زلف رسا ہوں
جو دل آشفتگی سوں مبتلا ہوں
خمِ زلفِ شکن کے بوسہ کارن
کبھی شانہ، کبھی بادِ صبا ہوں
اگرچہ رند ہوں در عشقِ خوباں
ولے خوش ہوں کہ مست و بے ریا ہوں
کبھی خوش ہوں ز شوقِ وصل صابر
کبھی ناخوش ز ہجرِ دل ربا ہوں
رکھے جو عشق کے دریا میں بے مرشد قدم صابر
بہت مشکل ہے گر پہنچے سلامت اس کنارے کوں
ہم کے گھاؤ آج رستے ہیں
سرخ انجھوں کے مینہہ برستے ہیں
دلِ مشتاق کھاؤنے ہے لچک
ماہرو مو کمر جو کستے ہیں
سنا ہوں خضر کی معجز زبانی سوں کہ عاشق کوں
وصالِ یار بہتر ہے حیاتِ جاودانی سوں
چھوڑا ہے جب سوں زلف کا دل نے شکن شکن
آشفتہ رات و دن ہے زشوقِ وطن وطن

پایا نہ چاند مکھ کے مقابل کا دلربا
سب ہند و سندھ دیکھ کے ڈھونڈا دکھن دکھن
رقیباں ساتھ ملنا ، سیر کرنا ، باغ میں جانا
نہیں لایق کہ گل رویاں کی خواری ہے سجن سمجھو
مقیشی باندھ کے نکدار بیٹھا گھر سوں مت نکلو
نہ جاؤ ہر گھڑی گلزار میں شہلا نین سمجھو
پتنگ و شمع نت آویں ، برہ کی آگ سلگاویں
دل و جاں میرا بھڑکاویں ادھر سوں یو ادھر سوں وو
کوئی دلربا جانی کہے ، کوئی یوسف ثانی کہے
کوئی حرز ایمانی کہے کوئی کچھ کہے کوئی کچھ کہے

ان اشعار کے پڑھنے سے محسوس ہوتا ہے کہ یہ شاعری ، اس شاعری سے جس کا مطالعہ ہم نے اب تک کیا ہے ، قدرے مختلف قسم کی شاعری ہے۔ اس کے فکر و اظہار پر فارسی اثرات کا رنگ واضح ہے۔ اس میں ، فائز و مبتلا کی طرح ، ایک رچا پن نہیں ہے۔ اس میں ہندی اثرات بھی ملے جلے ہیں لیکن فارسی اثرات ہندی اثرات کو سہارا دے کر ان میں نکھار پیدا کر رہے ہیں۔ یہی وہ رجحان ہے جو صابر کے ایک اور ہم عصر عبدالولی عزلت کے ہاں نمایاں ہوتا ہے۔

سید عبدالولی عزلت سورتی (۱۱۰۳ھ — ۱۶ رجب ۱۱۸۹ھ (۱۶۹۲ - ۱۶۹۳ع[ف] — ۱۳ ستمبر ۱۷۷۵ع) سید سعد اللہ سلونی (م ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع[۳۱])

ف۔ محبوب الزمن ، تذکرہ شعرائے دکن ، جلد دوم ، محمد عبدالجبار خان ملکاپوری ، ص ۸۱۲ ، حیدر آباد دکن ۱۳۲۹ھ میں تاریخ ولادت ۱۱۰۳ھجری دی گئی ہے۔ تذکرۂ بے نظیر ، عبدالوہاب افتخار دولت آبادی ، مطبوعہ جامعہ [illegible] ۱۹ع ، ص ۹۷ میں لکھا ہے کہ "ولادت میر عبدالولی دز بندر سورت واقع شد"۔ اور مقدمۂ دیوانِ عزلت ، مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ص ۵۶ ، مطبوعہ ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۲ع میں مشکٰوۃ النبوت (قلمی) کے حوالے سے آزاد بلگرامی کا یہ قطعۂ تاریخ وفات دیا گیا ہے :

فضائل نشاں میر عبدالولی   ز دنیا بہ گل گشت جنت برفت
چو بشنید آزاد ایں واقعہ   رقم کرد تاریخ "عزلت برفت"
(۱۱۸۹ھ)

عزلت نے ۱۶ رجب ۱۱۸۹ھ مطابق ۱۳ ستمبر ۱۷۷۵ع کو وفات پائی۔ (ج-ج)

کے فرزند تھے ۔ سید سعد اللہ ، جو فارسی اور اردو میں بھی شعر کہتے تھے[۳۲]، اپنے دور کے عالمِ متبحّر اور ایسے پُر فضیلت انسان تھے کہ اورنگ زیب عالمگیر بھی ان سے عقیدت و اخلاص رکھتا تھا ۔ سید عبدالولی فارسی و اردو میں عزلت اور ہندی میں نرگن تخلص کرتے تھے ۔ عزلت کو علوم متداولہ پر پوری قدرت حاصل تھی اور خصوصیت کے ساتھ معقولات میں اپنے دور کے ممتاز علما میں شمار ہوتے تھے ۔ سروِ آزاد میں لکھا ہے کہ ”معقولات میں اعلیٰ استعداد حاصل تھی۔[۳۳]“ عزلت رنگا رنگ شخصیت کے مالک تھے ـــــ وسیع المشرب ، خوش گفتار اور خوش صحبت ۔ ایک طرف عالم ، فاضل و شاعر اور دوسری طرف خوش گلو اور علم موسیقی سے پوری طرح واقف ۔ فن مصوری میں بھی کامل دستگاہ رکھتے تھے ۔ ان کی چند تصاویر آج بھی محفوظ ہیں ۔[۳۴] میر علی شیر قانع ٹھٹھوی نے لکھا ہے کہ عزلت شطرنج میں بھی بڑی مہارت رکھتے تھے ۔[۳۵] شفیق نے لکھا ہے کہ ”موسیقی پر بڑی قدرت رکھتے تھے ۔ ان کی گلوسوز نغمہ خوانی سے بلبل وجد میں آ جاتی تھی ۔ مصوری میں بہزاد ثانی اور کبت و دوہا کہنے میں استاد تھے“۔[۳۶] خواجہ خان حمید اورنگ آبادی نے لکھا ہے کہ ”فضلا و علما میں کوئی ایسا نہیں تھا کہ علم کی بحث میں ان کے سامنے دم مار سکے“۔[۳۷] عزلت سلسلۂ شطاریہ سے تعلق رکھتے تھے ۔ قاقشال نے لکھا ہے کہ ”ملامتیہ مشرب رکھتا تھا ۔ داڑھی مونچھ صاف کرا کے رندانہ وضع اختیـــــار کر لی تھی“۔[۳۸] سیر و سیـــــاحت کے شوقین تھے ۔ ۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ - ۵۳ء میں میر غلام علی آزاد بلگرامی نے اپنا تذکرہ ”سرو آزاد“ لکھا تو عزلت اس وقت دہلی میں تھے ۔ اس کے بعد مرشد آباد آئے اور نواب علی وردی خان کی وفات (۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ء) تک وہیں رہے ۔ وہاں سے حیدر آباد آئے ۔ عبدالوہاب افتخار دولت آبادی جب اپنا تذکرہ بے نظیر (۱۱۷۲ھ/۱۷۵۸ - ۵۹ء) لکھ رہا تھا ، عزلت حیدر آباد دکن میں نواب امیر الممالک کے متوسل تھے ۔[۳۹] شفیق نے لکھا ہے کہ ۱۱۶۴ھ میں وہ دہلی گئے[۴۰] جس کی تصدیق ”نکات الشعرا“ اور ”مخزن نکات“ سے بھی ہوتی ہے ۔ یہیں محمد تقی میر سے بھی ان کی ملاقات ہوئی اور اسی زمانے میں میر نے دکن و گجرات کے شعرا کا ذکر ”بیاض عزلت“ سے استفادہ کر کے اپنے تذکرے میں درج کیا ۔

عزلت کے دو دیوان تھے ۔ ایک دیوان فارسی اور ایک دیوان اردو ۔ فارسی دیوان ۱۴ ہزار اشعار پر اور اردو دیوان ۲۱۰۰ اشعار پر مشتمل تھا ۔[۴۱]

معلوم ہوتا ہے کہ سورت سے اورنگ آباد آکر اور پھر قیامِ دہلی کے زمانے میں ان کا رجحان فارسی کے بجائے اردو کی طرف زیادہ ہو گیا تھا جس کی تصدیق محمد تقی میر کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ "ان کی طبیعت ریختے کی جانب زیادہ مائل تھی"۔[۳۲] اور ۱۱۷۵ھ/۶۱ - ۱۷۶۰ء تک، جو چمنستان شعرا کا سالِ تصنیف ہے ، ان کا اردو کلام دو ہزار ایک سو اشعار پر مشتمل تھا ۔ اس کے بعد عزلت چودہ برس اور زندہ رہے ۔ ان کی تصانیف میں دو اردو مثنویاں "ساقی نامہ" (۱۱۷۴ھ/۶۱ - ۱۷۶۰ء) اور "راگ مالا" (۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ء) بھی قابل ذکر ہیں ۔ ایک کتاب "شطرنج کبیر" ہے جس کا ذکر میر شیر علی قانع نے تحفۃ الکرام میں کیا ہے ۔ "بیاض عزلت" کا ذکر میر نے "نکات الشعرا" میں حسیب اور یونس کے ذیل میں کیا ہے اور "تعلیقات بر حواشی میر زاہد" کا ذکر عبدالرزاق قریشی نے دیوان عزلت کے مقدمے[۳۳] میں کیا ہے ۔ عزلت اردو کے پہلے صاحب دیوان شاعر ہیں جنھوں نے اپنے اردو دیوان کا دیباچہ اردو نثر میں لکھا ۔ اس اردو دیباچے کا ذکر نثر کے ذیل میں ہم نے آئندہ صفحات میں کیا ہے ۔

عزلت ایک باصلاحیت شاعر تھے جن کے مزاج میں تنوع پسندی اور نئی چیزوں کو قبول کرنے کا جوہر موجود تھا ۔ اس لیے ان کے اردو دیوان کی رنگا رنگی اور مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے ۔ "ساقی نامہ" ، جس کا سال تصنیف "بیان ظہور" سے ۱۱۷۴ھ/۶۱ - ۱۷۶۰ء برآمد ہوتا ہے ، عزلت نے محمد فقیہ دردمند کے ساقی نامہ کے جواب میں لکھا :

چلا ذکر یاروں میں ، ہے دردمند
بڑا معنی ایجاد و اندازہ بند
کیا حق نے عزلت پر اپنا کرم
دُرِ معنی کیے اوس کے دل پر رقم[۳۴]

دردمند کے ساقی نامہ کی ، اور شاعرانہ خوبیوں کے علاوہ ، ایک اہمیت یہ ہے کہ یہ اردو زبان کا پہلا "ساقی نامہ" ہے ۔ دوسرا ساقی نامہ شاہ حاتم کا ہے اور عزلت کا ساقی نامہ تیسرا ہے ، جو ۳۳۱ اشعار پر مشتمل اور ایک دن میں لکھا گیا ہے ۔ عزلت کا ساقی نامہ حمد و نعت سے شروع ہوتا ہے ۔ اس کے بعد "تمہید مدح حضرت دل مدظلہ ، کہ مرشد منست و سبب مثنوی گفتن" کے تحت ۱۰۷ اشعار لکھے گئے ہیں ۔ اس کے بعد "سوال پروانہ از شمع ۔" "جواب شمع بہ پروانہ" ، "خطابِ طعن آمیز بشیخ کہ منکرِ مے کشی است ، متضمن

ترغیب مے دادن ساقی را و مشتمل بر اظہار مطالب خود باقی ۔" "بیان آمد آمد شاہ بہار و جوش جنوں و الفت توام فصل گل در چمن ۔" "بیان حکایت اتفاقی سخن در سخن بعضے اہل معنی و اظہار الہامات بے بدل الٰہی کہ محض بفضلہ تعالی مورد آں شدم و ختم کلام مشتمل بر تاریخ و نام ساقی نامہ' اعجاز شاہد" کے تحت اشعار لکھے گئے ہیں ۔ یہ ساقی نامہ دردمند کے ساقی نامہ کو سامنے رکھ کر چونکہ تیزی سے ایک دن میں لکھا گیا ہے اس لیے اس میں اختصار کے بجائے طوالت ہے جس سے اس کا شاعرانہ اثر کمزور ہو گیا ہے ۔ دردمند کے ہاں زبان صاف ، بیان سادہ اور جدید رنگِ زبان کے مطابق ہے ۔ عزلت کے ہاں زبان میں قدامت اور بیان میں جھول ملتا ہے ۔ اکثر اشعار ایسے ہیں جن کے خیال و بیان دونوں میں دردمند کے اشعار کی واضح جھلک ملتی ہے ۔ ساقی نامہ سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ عزلت ایک قادر الکلام شاعر تھا لیکن دردمند کا ساقی نامہ اثر و تاثیر ، رنگینی و شگفتگی کے اعتبار سے عزلت کے ساقی نامہ سے بہتر ہے ۔

عزلت کی دوسری مثنوی "راگ مالا "۴۵ ہے جس کے اس آخری شعر سے سالِ تصنیف ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ع برآمد ہوتا ہے :

ہوا عزلت کا یاور حق تعالیٰ کہا اتمام نظم راگ مالا

اس مثنوی میں ہندوستانی موسیقی کو موضوعِ سخن بنا کر راگ راگنیوں کی تشریح کی گئی ہے ۔ حمد و نعت کے بعد "بیان تمہید عظمت سرود" کے تحت موسیقی کی عظمت کو بیان کیا گیا ہے :

خدا نے جسم تنِ آدم بنا کر
کہا اے روح تو جا اس کے بھیتر
کیا عرض آہ بھر کر روح نے یوں
اندھیاری کوٹھری میں جا بسوں کیوں
کہا تب ایک ملک کو ، بیٹھ تن میں
تو بول ایک راگ آدم کے بدن میں
ملک سے سن کے تانیں درد کی گئی
دوانی ہو کے تن میں روح آ گئی
سرودی سے ہوا ہے جیتا انساں
جو سچ بولوں تو تھا نغمہ وہی جاں

غرض فن موسیقی کا ہے عبادت
جو یادِ حق میں ہو اس کی سماعت

اس کے بعد چھ راگوں ، ۳۰ راگنیوں اور ۴۸ پتروں کے الگ الگ عنوانات قائم کر کے ۱۱۷۶ اشعار میں ان کی وضاحت کی گئی ہے ۔[۳۶] عزلت نے ہر راگ راگنی کے سلسلے میں موسم ، وقت ، مہینہ اور اس کے موکل کا بیان بھی کیا ہے اور وہ تصویر بھی پیش کی ہے جو ہندو عقائد کے مطابق ہر راگ راگنی سے منسوب کی جاتی ہے ۔ ان عقائد میں چونکہ رومان و شاعرانہ تصورات موجود ہیں اس لیے عزلت کے اظہار بیان میں بھی شاعرانہ اثر پیدا ہو گیا ہے ۔ "راگ مالا" علم موسیقی پر اردو زبان میں پہلا منظوم رسالہ ہے ۔ اس مثنوی میں عزلت کا اندازِ بیان پختہ ، ڈھانچا سڈول اور متوازن ہے ۔ ہیئت کے اعتبار سے بھی یہ ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے ۔ اس مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ واقفِ موسیقی شاعر عزلت میں طویل نظم کہنے اور اپنے خیالات کو صفائی کے ساتھ بیان کرنے کی پوری صلاحیت تھی ۔ اس مثنوی کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ موضوع اس کی مٹھی میں اور شاعری اس کے قبضے میں ہے ۔ یہی صورت اس کے "بارہ ماسہ" میں ملتی ہے ۔

عزلت کا "بارہ ماسہ" ۹۷ اشعار پر مشتمل ہے ۔ ابتدا میں چودہ شعر تمہید کے طور پر آئے ہیں اور اس کے بعد سال کے بارہ مہینوں میں سے ہر مہینے کے تحت پانچ پانچ شعر کہے گئے ہیں ۔ آخر میں "بیانِ وصلِ یار و ختمِ گفتار" کے تحت ۵ شعر لکھے گئے ہیں ۔ بارہ ماسہ ماہ اساڑھ سے شروع ہوتا ہے اور جیٹھ کے مہینے پر ختم ہوتا ہے ۔ بارہ ماسہ کی روایت کے مطابق اس میں برہ کی ماری ایک ایسی عورت کی داستانِ ہجر بیان کی گئی ہے جس کا "پیا" پردیس میں ہے اور وہ وصل کے لیے تڑپ رہی ہے ۔ اس کی کیفیت موسم کے ساتھ ہر مہینے بدلتی ہے ۔ اسی بدلتی ہوئی کیفیت کو بارہ ماسہ میں بیان کیا گیا ہے ۔ عزلت سے پہلے شہنشاہ جہانگیر کے دورِ حکومت میں افضل پانی پتی نے بارہ ماسہ لکھا تھا جو ساون سے شروع ہوتا ہے اور اساڑھ پر ختم ہوتا ہے ۔ عزلت نے اپنے بارہ ماسہ میں بدلتے موسم کے تعلق سے ہجر کی کیفیت کو دل پذیر انداز میں بیان کیا ہے جس میں اضطراب کی آگ ، برہ کی تڑپ اور وصلِ محبوب کی خواہش پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے ۔ یہ بارہ ماسہ بھی ، جس میں ہندوی و فارسی اثرات ملے جلے ہیں ، عزلت کی شاعرانہ صلاحیت کا قابلِ ذکر نمونہ ہے ۔

عزلت نے "کہہ مکرنیاں" بھی کہی ہیں ۔ کہہ مکرنیوں میں ، جنھیں قلعہ معلّٰی کی بیگمات "سکھیاں" کے نام سے بھی موسوم کرتی تھیں ، دو سہیلیاں آپس میں ایک دوسری سے ایسی بات کہتی ہیں جس کے دو معنی ہوں ۔ پہلے تین مصرعے سن کر ذہن ایک ایسے خیال کی طرف جائے جس کے تصور سے شرم آئے لیکن جب چوتھے مصرع میں اصل حقیقت سامنے آئے تو معلوم ہو کہ بات وہ نہیں ہے جس کی طرف پہلے ذہن گیا تھا ۔ چوتھا مصرع سن کر استعجاب سے ایسی خوشی حاصل ہو کہ ہنستے ہنستے سننے والیوں کے پیٹ میں بل پڑ جائیں ۔ یہی صورت عزلت کی کہہ مکرنیوں میں نظر آتی ہے :

سیج اوپر موہ لیت جھنجھوڑیں   ٹانگیں اٹھات دبات مروڑیں
تن مل نیہ سے کرت چکنیا   سکھی کوئی پی ؟ ناری مردنیا
(ناری مردنیا = مالش کرنے والی)

ہاتھ پکڑ سیرو لیٹو دبائے   جوں روؤں پھرائے ہی جائے
دھیرج دیت جو کروں پکار   سکھی کوئی پی ؟ ناری منہار
(ناری منہار = منہارن ، چوڑیاں پہنانے والی)

عزلت نے پہیلیاں بھی کہی ہیں اور دو ارتھیاں بھی ۔ دو ارتھیاں یا دو سخنے میں مختلف قسم کے دو یا دو سے زیادہ سوال کیے جاتے ہیں جن کا جواب ایک ہوتا ہے ؛ مثلاً عزلت کی یہ "دو ارتھی" سنیے :

" پانی کیوں باسی ہے ؟   من کیوں اداسی ہے؟"

ان دونوں کا جواب ایک ہے یعنی "پیا نہیں" ۔ عزلت نے دوہرے ، کبت اور جھولنے بھی لکھے ہیں جن میں "جذباتِ عشق" کو دردمندی سے بیان کر کے ہندی شاعری کی مختلف اصناف کو اردو زبان میں برتا ہے ۔ لیکن اس دور کی روایت اور رواج کے مطابق ان کا اصل میدان غزل ہے ۔

عزلت کی شاعری کی ابتدا فارسی گوئی سے ہوئی لیکن شمال و دکن میں اردو کے عام رواج کے زیر اثر وہ رفتہ رفتہ ریختہ گوئی کی طرف مائل ہوتے گئے اور ۱۱۶۴ھ/۱۷۵۰-۵۱ء میں جب دلی پہنچے تو یہاں ان کا ذوقِ ریختہ گوئی اور پروان چڑھا ۔ میر کے یہ الفاظ کہ "ان کا مزاج ریختہ کی طرف میلان زیادہ رکھتا ہے" اس دور میں ان کے اسی میلانِ طبع کی طرف اشارہ کرتے ہیں ۔ اردو شاعری کی طرف دیر سے متوجہ ہونے کی وجہ سے عزلت اپنی اردو شاعری کی روایت کو براہِ راست ولی دکنی سے نہیں لیتے بلکہ اس مقام سے اسے اٹھاتے ہیں جہاں تک شاگردانِ ولی ، مقلدینِ ولی اور ولی دکنی کے بعد

کی نسل نے اسے پہنچا دیا تھا۔ ''دیوانِ عزلت'' میں ایک شعر بھی ایسا نہیں ملتا جس میں ولی کا نام آیا ہو۔ اس وقت تک ولی کی شاعری نئی نسل کی شاعری کے خون میں جذب ہو چکی تھی۔ ایہام کا زور نہ صرف ٹوٹ چکا تھا بلکہ ''ردِ عمل کی تحریک'' نئی تخلیقی قوت بن کر نئی نسل کے شعرا کے ذہن کو جلا بخش رہی تھی۔ عزلت کی غزل پر یہی اثرات حاوی ہیں لیکن اس دور میں یہ روایت، تشکیلی دور سے گزرنے کی وجہ سے، اپنے خدوخال پورے طور پر اجاگر نہیں کر سکی تھی۔ اسی لیے عزلت کی غزل میں اظہار کا ایک کچا پن سا اور خیال میں ادھورا پن سا نظر آتا ہے۔ عزلت بنیادی طور پر ''خیال'' کا شاعر ہے۔ وہ اپنی غزل میں نئے نئے مضامین لاتا ہے۔ فارسی شاعری کی علامات کو نیا رخ اور نئے معنی دیتا ہے۔ اپنی بات کو سجا بنا کر پیش کرتا ہے لیکن اس کی غزل پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ مضمون سے پورے طور پر ہم آہنگ نہیں ہو رہے ہیں اور یہی وہ ''کسربت'' ہے جو اس کی غزل کو اس سطح پر نہیں اٹھنے دیتی جہاں شعر دل و دماغ پر چھا جاتا ہے۔ خود عزلت کو بھی اس بات کا احساس ہے:

معنیِ باریک عزلت کہنے میں آتے نہیں
ٹوٹے تھے مضمون نازک ٹھیس سے تقریر کی

عزلت کی غزل نئے نئے مضامین اور فکر و خیال کے نئے نئے پہلوؤں سے معمور ہے لیکن تشکیلی دور سے گزرنے والی روایت اسے وہ نہیں بننے دیتی جو وہ بننا چاہتی ہے۔ وہ خیال کو، ادھورے پن کے ساتھ، ایک ایسی شکل ضرور دے دیتا ہے کہ دوسرا آئے اور اسے مکمل کر دے۔ ولی دکنی نے اپنے دور میں یہی کام کیا تھا اور میر، سودا اور درد نے بھی اپنے دور میں یہی کام انجام دیا۔ عزلت کی غزل کو دیکھیے تو اس میں عام طور پر ایک مصرع دوسرے مصرع سے پورے طور پر ہم آہنگ و پیوست ہو کر ایک جان نہیں ہو پاتا۔ اسی کسریت کی وجہ سے اس کا ایک مصرع رواں، چست اور چھا جانے والا ہوتا ہے جبکہ دوسرا مصرع اس کو نہیں پہنچتا۔ مثلاً یہ دو چار شعر دیکھیے:

کیسا بلا تھا میرے دریائے جنوں کا طوفاں
چاک جوں موج ہے ہر تارِ گریباں کے بیچ
سجن کی بے وفائی چاند کے گھٹنے سے روشن ہے
کہ جوں جوں آنکھ موندی ہم نے تئوں تئوں دیر دیر آوے

مانگ کا اوس کے ہے سیندور دیکھو معجز حسن
رات آدھی ہو گئی ایک شفق باقی ہے
جاوے کی اونگلی رکھ دہن نقش پا اوپر
حیران ہے غم سے دشت کہ مجنوں کدھر گیا
عبث توڑا میرا دل ناز سکھلانے کے کام آتا
یہ آئینہ تھا اوس خود بیں کو اترانے کے کام آتا

ان اشعار کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ شعر تو اچھے ہیں لیکن ان میں کوئی بات ایسی ہے کہ وہ ہمارے ذہن کو اپنی گرفت میں نہیں لے پاتے۔ اس کے سارے دیوان میں ایک سالم شعر ایسا نہیں ملے گا جو میر، سودا یا درد کے سالم شعر کا مقابلہ کر سکے۔ عزلت کی شاعری کی کسر یہ لوگ پوری کر دیتے ہیں اور عزلت اپنے سارے علم و فضل، تنوع، مضمون آفرینی اور خیال کے نئے نئے پہلوؤں کے باوجود دوسرے درجے کا شاعر رہ جاتا ہے۔ میر، درد اور سودا کے کلام کے ساتھ جب ہم عزلت کا کلام پڑھتے ہیں تو آج عزلت کی شاعری اجڑے سہاگ کی شاعری نظر آتی ہے۔

عزلت نے خوبصورت اور مشکل زمینوں میں غزلیں کہی ہیں۔ انھیں اپنے حسن بیان سے سجایا بھی ہے۔ اس کے ہاں طرز فکر بدلتا اور آگے بڑھتا ہوا بھی محسوس ہوتا ہے۔ مضمون اور خیال بھی بدلتا اور آگے بڑھتا ہے۔ شعری رویوں میں بھی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ یہ سب تبدیلیاں فکر، خیال اور طرز کی سطح پر کسی معمولی دل و دماغ کے شاعر کے ہاں اس طرح نظر نہیں آتیں۔ وہ یہ بھی کر سکتا تھا کہ داؤد، قاسم اور اشرف کی طرح روایت کی تکرار پر قناعت کر لیتا لیکن اس نے یہ نہیں کیا بلکہ اپنی شاعری کے ذریعے روایت کو اتنا آگے بڑھایا کہ اس سے بہتر تخلیقی قوت رکھنے والے نوجوان معاصرین کا کام آسان ہو گیا۔ اس کے اچھے سے اچھے شعر میں یہی بات نظر آئے گی۔ عزلت کے یہ چند اچھے شعر دیکھیے جن کے مطالعے سے ہماری بات کے سمجھنے میں آسانی ہوگی:

سیہ روزی میں میری قدر کو احباب کیا جانیں
اندھیری رات میں کس کو کوئی پہچانتا ہو گا
ہم نے دیکھی کچھ نرالی عشق کے صحرا کی ریت
پوچھتے پھرتے ہیں وہاں کے صید گھر صیاد کا

جا کر فنا کے اوس طرف آسودہ میں ہوا
میں عالمِ عدم میں بھی دیکھا مزا نہ تھا
گرا ہے چھاتی پہ کوہِ جنوں یہ بادل دیکھ
کسی جلے ہوئے دل کا دھنوا اٹھا ہوگا
ایک اہلِ درد نہ آیا نظر جہاں دیکھا
جرس کے نالے سے خالی یہ کارواں دیکھا
یار آخر گیا آنکھوں سے میری خواب کی طرح
ہات ملتا رہا رو رو کے میں گرداب کی طرح
سرو زار آباد ہے لیکن کبھو اے قمریو
کچھ تمھیں ہے میرے اجڑے آشیانے کی خبر
بے دماغی یار کی کس کو پیام وصل ہے
چشم پوشی سے بلانے کا اشارہ ہے کدھر
شعلہ شمع سا ایسا ہے جگردار کہ بس
سر پہ چڑھ دل میرا کھاتا ہے وہ تروار کہ بس
کچھ نرالا کارخانہ ہے جہانِ عشق کا
خاک ہو گئی قمری اور ہے سرو موزوں کی تلاش
ہات کھجلاتے ہیں سینہ رک گیا آئی بہار
ہم ہیں دامن گیر صحرا اے گریباں الوداع
گھر بار کا ہم سے دور پڑا گئی ہم سے راحت ایک طرف
دل ایک طرف آہ ایک طرف ملنے کی حسرت ایک طرف
تجھ سے اے بلبل زیادہ گل میں ہے تاثیرِ عشق
دل میں خوں ، لب پر ہنسی ، اوس کے پیراہن میں آگ
ہر آن جوں نفس سفری ہیں جہاں کے لوگ
جاتے ہیں پیش و پس چلے اوس کارواں کے لوگ
نگہ کے بوجھ سے جھک جا نزاکت اس کو کہتے ہیں
نہیں آتا تصور میں بھی وحشت اس کو کہتے ہیں
میں وہ مجنوں ہوں کہ آباد نہ اجڑا سمجھوں
مشتِ خاک اپنی اڑا کر اسے صحرا سمجھوں
تمھارے آبلہ پاؤں کو جنگل یاد کرتا ہے
لہو ہر خاک سے ٹپکے ہے اب لگ دستِ سودا میں

دل عزلت کھلے زلفوں سے باندھ اب باغ چل گرو
بہار آئی الٰہی خانہ٘ زنجیر بستا ہو
دیکھ کر گال تیرے زلف کے حلقے سے ہوئی
مطلعِ صبحِ وطن شامِ غریباں مجھ کو
اوس زلف میں کئی دن سے بیتابیِ دل گم ہے
زنجیر چھنکتی نہیں کیا مر چکا دیوانہ
جس ہر نظر پڑا اسے خود سے نکالنا
روشن دلوں کا کام ہے مانندِ آئینہ
اڑا مت اے نسیم باغ جنت کیا کروں تجھ کو
میرے سرِ پر ذرا پی کی گلی کی خاک رہنے دے
ہنسا پہلے ، پر اوس کا نالہ سن کر پیرہن پھاڑا
خدا جانے گل و بلبل میں کیا کیا رمز ہوتی ہے
ہے ہجر کی رات منستاتی
ناگن سے پھنکار کیونکے جاوے
اس عصر میں کوئی جو کسی دل میں گھر کرے
جوں نار سبحہ اوس کو فلک در بدر کرے
شانہ اس زلف میں پھرتے یہ سخن کہتا تھا
بات کہنے میں شبِ وصل چلی جاتی ہے
ایک پتھر بھی نہ آیا سر پہ عزلت اب کی سال
گئے کدھر طفلاں جو دیوانوں کے غم خواروں میں تھے
اڑا تھا جوں شرر دل اپنے دودِ آہ میں عزلت
مسافر پر پڑی تھی شامِ غم منزل کی کیا گزری
مرنا بھلا لحد بھلی محشر کی صلح ہے
بے درد سے کسی کو نہ حق آشنا کرے
کنجِ قفس میں فصل جنوں کی گزر گئی
معلوم نہیں بہار کب آئی کدھر گئی
بچا دل زلف کے عقرب سے تو کیسا
کہ چوٹی ناگنی پیچھے پڑی ہے
چمن میں کیا بلا ہے باغباں نیرنگِ بیدادی
کہ گل ہنستا ہے ، لالہ داغ ہے ، بلبل ہے فریادی

وہ شیریں لب نے کہا سن کے جان کنی میری
کوئی مریدوں میں فرہاد کے رہا بھی ہے
یاراں بتساں تو ہیں وہ دوانے کدھر گئے
تیر افگنساں وہی ہیں، نشانے کدھر گئے
جس خوش نگہ کو پہنچوں غفلت کی نیند لیوے
میں خفتہ بخت شب کا افسانہ ہو رہا ہوں
گو نام اور نشاں ہے ظاہر میں میرا یارو
جو دیکھو فی الحقیقت ہوں وہم یا گماں ہوں
شمعِ منصور کا لشکر پڑا ہے دشتِ وحشت میں
چلو یارو وہ اڑتی سولیوں کے ہیں نشاں اپنے
بھلی ہو اے قیامت عذابِ حشر کی صلح
ولے کسی کو خدا کسی کا مبتلا نہ کرے

ان اشعار کو پڑھتے ہوئے آپ کو ایک لہجے کا احساس ضرور ہوگا۔ ان میں آپ کو ایسے مضامین نظر آئیں گے جو اس سے پہلے اس طور پر اردو شاعری میں نہیں آئے تھے۔ یہاں آپ کو گہری متانت اور شاعرانہ نازک خیالی کا بھی احساس ہوگا۔ آپ کو، پچھلے شعرا کے مقابلے میں، الفاظ کا بہتر انتخاب بھی نظر آئے گا۔ اظہار بیان کی صورت بھی نکھری ہوئی سی نظر آئے گی لیکن ان تمام خصوصیات کے باوجود شعر میں کوئی ایسی کسر رہ گئی ہے کہ وہ ہم پر چھا نہیں جاتا۔ یہ شاعری خود تو بھرپور اور مکمل نہیں ہے لیکن بھرپور شاعری کے امکانات روشن ضرور کر رہی ہے۔ میر نے عزلت کی شاعری کے بارے میں کہا تھا کہ ”اسالیبِ کلام سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کے ہاں دردمندی بہت ہے۔“[۴۷] یہ دردمندی جو میر کو عزلت کے کلام میں نظر آئی تھی آج ہمیں اس لیے نظر نہیں آتی کہ اُس وقت تک اردو شاعری دردمندی کی اس کسری صورت سے بھی پوری طرح آشنا نہیں تھی۔ عزلت نے اردو غزل کو یہ شکل دے کر اسے ولی دکنی سے آگے بڑھایا اور نوجوان معاصروں نے، جن میں خود میر بھی شامل تھے، اسے مکمل کر کے اتنا آگے بڑھایا کہ آج جب یہ پہلی صورت ہمارے سامنے آتی ہے تو ہم اس میں دردمندی اس لیے محسوس نہیں کر پاتے کہ اس دردمندی کی زیادہ مکمل صورت ہمیں میر، درد اور سودا وغیرہ کے ہاں نظر آتی ہے۔ عزلت کے ہاں معلوم ہوتا ہے کہ غزل کی صورت نکل رہی ہے۔ میر، سودا اور درد کے ہاں

اس کے خدوخال پوری طرح نکھر آتے ہیں ۔ اردو غزل کی روایت میں عزلت کا یہی مقام ہے ۔

عزلت کی غزل کو بحیثیتِ مجموعی دیکھا جائے تو ایک بات تو یہ معلوم ہوتی ہے کہ ہندوی الفاظ کا استعمال کم ہو گیا ہے اور فارسی غزل کا رنگ گہرا ہو گیا ہے ۔ یہ اثر زبان و بیان پر بھی ہے ، مضامین و خیال پر بھی ہے اور علامات و رمزیات پر بھی ۔ مثلاً گل و بلبل کا استعمال جس کثرت سے عزلت کے ہاں ہوا ہے کسی دوسرے معاصر شاعر حتٰی کہ تاباں کے ہاں بھی نہیں ہے ۔ پھر وہ فارسی صنمیات و رمزیات مثلاً چمن ، شمشاد ، داغ ، بت ، بگولا ، بہار ، وحشت ، گریبان ، سنبل ، شبنم ، کمان ، ابرو ، شمع ، پروانہ ، شیریں ، فرہاد ، کوہکن ، بے ستوں ، خسرو ، پرویز ، شیشہ ، سنگ ، رقیب ، تیشہ ، قاتل ، دیوانہ ، زنجیر ، زلف ، نرگس ، آئینہ ، لالہ ، داغ ، قمری ، موج ، جیب ، چاک ، بید مجنوں ، لیلٰی ، صحرا ، خاک ، آبلہ ، جنگل ، صحرا ، گردباد ، جنوں ، صرصر ، بیابان ، خار ، آشنا ، بیگانہ ، طوق ، پتنگ ، صبا ، نسیم وغیرہ الفاظ کا جس التزام کے ساتھ استعمال کرتا ہے وہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا ۔ عزلت کی غزل فارسی غزل کے وجود اور اردو شاعری سے اس کے گہرے ازلی رشتے کا احساس دلاتی ہے ۔ یہ ہمیں فارسی غزل کی سی اردو غزل معلوم ہوتی ہے ۔ دوسری بات یہ کہ عزلت کے ہاں قطعہ بند غزلیں بہت ہیں جن میں خیال کو پھیلا کر اس طور پر پیش کیا گیا ہے کہ قطعہ بند غزل ایک نظم کی صورت اختیار کر لیتی ہے ۔ تیسری بات یہ کہ عزلت لمبی بحروں کا بہت استعمال کرتا ہے ۔ اس کے ہاں خیال پھیل کر وضاحتی رجحان کے ساتھ غزل میں آتا ہے ۔ ایک اور بات یہ کہ عزلت کی زیادہ تر غزلیں ایسی زمینوں میں ہیں جو مزاجاً زیادہ جدید رنگ کی حامل ہیں اور اسی لیے نوجوان معاصروں میں زیادہ مقبول ہوتی ہیں ۔ وہ اشرف ، فائز یا مبتلا کی طرح قدیم اساتذہ اور خصوصاً ولی کی زمینوں میں غزلیں نہیں کہتا بلکہ نئی نئی زمینیں ، خیال و احساس کی مناسبت سے ، دریافت کرکے اردو غزل کو ایک جدید رنگ دیتا ہے ۔

عزلت کی غزل میں ایک اور بات قابل ذکر یہ ہے کہ اس کے ہاں روایتی تصورات اور ان کے بنیادی روایتی رشتے بدل کر ایک نئے رخ سے سامنے آتے ہیں ۔ مثلاً شمع پروانہ یا چراغ و پروانہ کے روایتی تصور کا بنیادی رشتہ یہ ہے کہ پروانہ عاشق ہے جو اپنے محبوب شمع یا چراغ پر جان نثار

کر دیتا ہے۔ فارسی شاعری میں اور اس کے زیر اثر اردو شاعری میں پروانہ جان نثاری و وفا کا اشارہ ہے لیکن عزلت اس روایتی رشتے کو بدل کر یہ تصور دیتا ہے کہ پروانہ تو پل بھر میں جل جاتا ہے لیکن شمع اور چراغ تو رات بھر جلتے رہتے ہیں۔ پل بھر میں جل مرنے سے دائم سلگتے رہنا زیادہ قابلِ ذکر ہے۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے جس میں اسی بات کو بیان کیا گیا ہے:

وہ پل میں جل بجھا اور یہ تمام رات جلا
ہزار بار پتنگے سے ہے چراغ بھلا
معتقد ہوں شمع کے ثابت قدم جلنے کا میں
بے نمک ہے دم میں پروانے کے جل جانے کا شور
نہ پہنچیں بلبلوں کی پختگی کو خام پروانے
جو دائم سلگیں ان کو پل میں جل جانے سے کیا نسبت

ایک قطعہ بند غزل[۳۸] میں، جس کا پہلا مصرع "کہا میں رات پتنگوں کو شمع کے آگے" ہے، اسی تصور کی وضاحت کی ہے۔ ایک اور قطعہ بند غزل میں چراغ و پروانے کے رشتے کا ایک اور نیا پہلو دریافت کیا ہے:

چراغِ روز سے پوچھا کسی نے یہ کہ پتنگ
کسی دن آ کے تیرے صدقے ہو جلا بھی ہے
کہا یہ جل کے کہ پڑتے ہیں دن اوسی شب کو
سیاہ روزی کسی خام نے سہا بھی ہے
میرا جو ہوتا وہ عاشق تو دن کو بھی جلتا
وصالِ یار سے کوئی گزر گیا بھی ہے
ہوا جو عاشق اوسے وصلِ یار میں عزلت
بتا تو فرق شب و روز کچھ رہا بھی ہے

گل و بلبل فارسی شاعری میں عشق کی بنیادی علامتیں ہیں۔ بلبل گل پر عاشق ہے اور اس کے عشق میں نالہ و فریاد کرتی ہے۔ عزلت اس تصور کو بھی بدل دیتا ہے اور گل کو ایک بالکل نئے زاویے سے دیکھتا ہے جو اردو شاعری میں پہلی بار سامنے آتا ہے:

تجھ سے اے بلبل زیادہ گل میں ہے تاثیرِ عشق
دل میں خوں، لب پر ہنسی ہے، اوس کے پیراہن میں آگ

یہ ایک شعر اور دیکھیے جس میں گل اور دیا، بلبل اور پتنگ کو اسی بدلے

ہوئے تصور کے ساتھ یکجا کیا گیا ہے :

ہے گل جو جیب چاک و دیا پہلے ہے جلے
ہے بلبل اور پتنگ کا یہ جال دیکھنا

اسی طرح فرہاد و شیریں کا رِوایتی تصور ، جو فارسی شاعری سے اردو شاعری میں آیا ہے ، عزلت کے ہاں بدل جاتا ہے ۔ ایک قطعہ بند غزل کے یہ تین شعر پڑھیے :

ملی تھی سینے میں عـزلت سے کوہ کن کی روح
کہا میں اس کو ارے سر چڑھے یہ کیا تھی ہوس
تیرے تو سر میں بھرا تھا خیال شیریں کا
نہ مارنا تھا تجھے تیشہ اوس پر اے بے کس
کمالِ عشق نہیں کھونا جان کا ورنہ
مریں ہیں شیریں پہ ہر روز لاکھ مور و مگس

ایک اور قطعہ بند غزل میں[۴۹] ، جس کا پہلا مصرع ”بے ستوں جا کے کہا روح سے فرہاد کی میں“ ہے ، اسی بدلے ہوئے تصور کو اور وضاحت سے پیش کیا ہے ۔

عزلت ”جور“ کا شاکی نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ :

اے نالہ گوش رس ہو لیک میں ہوں جور کا عاشق
مبادا لطف پر آ جائے مت اوس میں اثر کیجو

اسی طرح وہ ”درد“ کا بھی قدردان ہے اور اس کی وجہ یہ بیان کرتا ہے :

وہ قدردانِ درد ہوں عزلت کہ جوں صدف
گوہر دیتوں اوسے جو ہوئے دل شکن مجھے

اگر اس زاویے سے عزلت کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو اس کے ہاں بہت سے بنیادی تصورات اور رشتے بدلے یا بدلتے ہوئے نظر آئیں گے ۔ اس کے ہاں روایتی تصورات سے انحراف و بغاوت کا شدید احساس ہوتا ہے اور اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ عزلت ملامتیہ مشرب رکھتے تھے ۔ زمانے کی وضع کے خلاف ڈاڑھی مونچھ منڈاتے تھے اور رِندوں کی سی وضع سے رہتے تھے ۔ اسی مزاج نے ان کی شاعری کو بھی متاثر کیا ۔ عزلت نے مسلمہ تصورات کو بدل کر ایک نئے زاویے سے انہیں دیکھنے دکھانے کی طرح ڈالی ۔ یہ عزلت کی شاعری کا عام مزاج ہے ۔ عزلت کے ہاں جہاں گل و بلبل ، شمع و پروانہ اور شیریں فرہاد کی تلمیحی علامات مخصوص تصورات کے ساتھ ابھرتی ہیں وہاں دو علامات

اس کی شاعری میں خاص اہمیت رکھتی ہیں ۔ ایک ''بگھولا'' (بگولا) اور دوسری ''لالہ'' ۔ بگولا قوت کی علامت ہے ۔ دشتِ جنوں کی لاک ہے ۔ عشق کی بے قراری ، سفر و کثرت کو مٹا کر وحدت کا اشارہ ہے ۔ ''لالہ'' آگ ہے ، سراپا داغ ہے ۔ عشق میں جلنے اور خونِ دل پی کر ہنسنے کا اشارہ ہے ۔ عزلت کے ہاں مخصوص الفاظ پہلی بار علامات بن کر ابھرتے ہیں اور اس کی شاعری کا محور بن جاتے ہیں ۔ علامات کا یہ شعور اپنی تخلیقی اہمیت کے ساتھ پہلی بار اردو شاعری میں عزلت کے ہاں نظر آتا ہے ۔ عشق ، جو عزلت کی غزل کا مرکزی موضوع ہے ، انھی علامات ، رمزیات اور کنایات کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے اور اردو غزل کو ایک نئے انداز سے روشناس کرا کے روایت کو خوش رنگ بنا دیتا ہے :

رسا ہے سب شعرا کا سخن ولے عزلت
ہماری پختہ دھواں دار گفتگو معلوم

ایہام گو و غیر ایہام گو شعرا کے بعد اب اگلے باب میں ہم ''ردِ عمل کی تحریک'' کا مطالعہ کریں گے جو اس صدی میں اردو شاعری کی وہ دوسری اہم ادبی تحریک ہے جس نے نہ صرف ایہام گوئی کو ٹکسال باہر کر دیا بلکہ اردو شاعری کا رخ بدل کر اس نئے مذاق اور معیارِ سخن کو جنم دیا جس سے مستقبل قریب میں میر ، سودا اور درد جیسے شاعر پیدا ہو سکے ۔

حواشی

۱- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، دیباچہ صفحہ لح ، لط ، لاہور ۱۹۳۳ع ۔
۲- تاریخ ادب اُردو (جلد اول) : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۱۷۴ — ۱۷۸ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ع ۔
۳- دیوانِ حسن شوق : مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی ، مقدمہ ص ۴۱ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۱ع ۔
۴- گلشن گفتار : خواجہ خان حمید اورنگ آبادی ، ص ۱۲ ، مکتبہ ابراہیمیہ ، حیدر آباد ۱۳۳۰ھ ۔
۵- اشرف گجراتی : از قاضی احمد میاں اختر جوناگڑھی ، مطبوعہ سہ ماہی ''اُردو'' دہلی ، ص ۱ — ۲۶ ، جنوری ۱۹۴۷ع ۔

۶- اس بحث کے لیے دیکھیے ''تاریخ ادب اُردو'' (جلد اول) ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۵۳۵ — ۵۳۸ -

۷- گلشن گفتار : حمید اورنگ آبادی ، ص ۱۲ -

۸- مخزن شعرا : قاضی نور الدین حسین خان رضوی فائق ، ص ۳۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -

۹- قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''ترتیب کے وقت بقول فائز شباب کی ابتدا تھی - فائز انتخاب الفاظ میں غیر محتاط نہیں تو ابتدائے سن شباب سے ۲۵ برس سے زیادہ کی عمر مراد نہیں ہو سکتی - اس حساب سے سال ولادت ۱۱۰۲ھ کے لگ بھگ قرار پاتا ہے -'' عیارستان : قاضی عبدالودود ص ۲ ، ادارۂ تحقیقات اُردو پٹنہ ۱۹۵۷ع -

۱۰- تاریخ محمدی میں ۱۱۵۱ھ کے تحت لکھا ہے کہ ''صدر الدین محمد خان بن زبردست خان بن ابراہیم خان بن علی مردان . . . در ماہ صفر در شاہجہان آباد فوت شد -'' تاریخ محمدی ، مرتبہ امتیاز علی عرشی ، علی گڑھ ۱۹۶۰ع -

۱۱- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتّبہ عطا کاکوی ، ص ۱۵۴ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی - پٹنہ ، بہار ، ۱۹۵۸ع -

۱۲- فائز دہلوی اور دیوان فائز : مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۸۱ — ۹۶ ، انجمن ترقی اُردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ع -

۱۳- ایضاً ، ص ۱۰۳ -

۱۴- ایضاً ، ص ۱۸۷ -

۱۵- سیر المتاخرین : (جلد دوم) ، ص ۸۹۸ - ۸۹۹ ، نولکشور ۱۸۷۶ع -

۱۶- کیمبرج ہسٹری اوف انڈیا : جلد چہارم ، ص ۳۷۷ ، کیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۳۷ع -

۱۷- مآثر الامراء : صمصام الدولہ شاہنواز خان ، ترجمہ محمد ایوب قادری ، ص ۵۸۸ — ۵۹۰ ، مرکزی اُردو بورڈ لاہور ۱۹۷۰ع -

۱۸- سیر المتاخرین : جلد دوم ، ص ۳۹۴ -

۱۹- تاریخ محمدی : مصنفہ میرزا محمد بن رستم مخاطب بہ معتمد خان بن قباد مخاطب بہ دیانت خان حارثی بدخشی دہلوی ، جلد ۲ ، حصہ ۶ (۶۱ - ۱۱۰۱ھ) ، بہ تصحیح و تحشیہ امتیاز علی عرشی ، ص ۹۷ ، شعبۂ تاریخ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ طبع اول ۱۹۶۰ع -

۲۰- دیوان عبداللہ خان مبتلا : مرتبہ ڈاکٹر نعیم احمد ، مطبوعہ ''تحریر'' دلی

شمارہ ۱۵ ، جلد ۵ ، ۱۹۷۱ع -

۲۱- فتوح المعین : مخطوطہ قا $\frac{۲}{۳۳}$ ، ص ۲۳ - ۲۴ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۲۲- گیان سروپ : از شاہ تراب ، مخطوطہ نمبر ۳۷۷ ، تذکرہ مخطوطات جلد چہارم مرتبہ ڈاکٹر محی الدین زور ، ص ۱۱۸ - ۱۲۰ ، حیدر آباد دکن ۱۹۵۸ع - ڈاکٹر سیدہ جعفر نے (مقدمہ ''من سمجھاون'' ، ص ۷ ، مطبوعہ حیدر آباد ۱۹۶۴ع) ۱۱۲۱ھ سنہ کتابت کی بنیاد پر تراب کا سال پیدائش ۱۱۰۴-۵ھ متعین کیا ہے جو صحیح نہیں ہے -

۲۳- اس کا سالِ تصنیف اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے :

ہزار و یک صد و ہفتاد سہ سن　　مرتب جب ہوا گلزار روشن

۲۴- انجمن ترقی اُردو کے مخطوطے (قا $\frac{۲}{۱۱}$) میں ترقیمے کی اس عبارت سے ''تحریر فی التاریخ دویم شہر ربیع اول ۱۱۸۰ھ تحریر یافت در گلبرگہ شد بعون اللہ تعالیٰ'' واضح ہوتا ہے کہ شاہ تراب نے یہ نظم ۱۱۸۰ھ سے پہلے لکھی تھی - کاتب کا نام غلام نبی ہے - اس نظم کے اس مصرع سے ''ہر بالک بھولا بھالا ہوں'' معلوم ہوتا ہے کہ یہ نوجوانی کی تصنیف ہے -

۲۵- مخطوطہ (نمبر قا $\frac{۲}{۱۱}$) انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۲۶- مقالات الشعرا : مرتبہ سید حسام الدین راشدی ، ص ۳۵۵ ، سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد سندھ ۱۹۵۷ع -

۲۷- تحفۃ الکرام : (جلد سوم) ، ص ۴۴۲ ، مطبع ناصری دلہائی -

۲۸- میر علی شیر قانع ٹھٹھوی نے جو قطعۂ تاریخِ تکمیل لکھا ہے اس کے اِس آخری شعر سے ۱۱۸۱ھ برآمد ہوتے ہیں :

سال تمامیت چو نمود از خرد سوال
''اینک چہ منتخب'' ز دل آمد مرا پیام　(۱۱۸۱ھ)

تحفۃ الکرام (جلد سوم) ، ص ۲۶۰ -

۲۹- مقالات الشعرا : ۱۱۶۹ھ — ۱۱۷۴ھ کے درمیان مکمل ہوا -

۳۰- مقالات الشعرا : ص ۳۵۶ ، سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد سندھ ۱۹۵۷ع -

۳۱- ماثر الکرام : آزاد بلگرامی ، ص ۲۱۸ ، ''رحلت سید بست و ہفتم جمادی الاولیٰ ۱۱۳۸ھ . . . واقع شد - آرام گاہ بندر سورت'' مطبع مفید عام آگرہ ۱۹۱۰ع -

۳۲- بیاض (قلمی) : انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں ان کا کلام ملتا ہے - دیکھیے بیاض نمبر قا $\frac{۳}{۶۲۵}$ ، ص ۱۰۰ -

۳۳- سرو آزاد : آزاد بلگرامی ، ص ۲۲۶ ، مطبع دخانی رفاہ عام لاہور ۱۹۱۲ء -

۳۴- دیوان عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی میں صفحہ ۵۶ پر عزلت کی ایک تصویر شائع کی گئی ہے - ادبی پبلشرز بمبئی ۱۹۶۲ء -

۳۵- تحفۃ الکرام : (جلد دوم) مطبع حسینی ، وزیر گنج ، لکھنؤ -

۳۶- تذکرۂ گل رعنا (قلمی) : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۸۴۰ ، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -

۳۷- گلشن گفتار : مرتبہ سید محمد ، ص ۶۵ - ۶۶ ، مکتبۂ ابراہیمیہ حیدر آباد دکن ۱۳۳۰ھ -

۳۸- تحفۃ الشعرا : مرزا افضل بیگ خاں قاقشال ، مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل ، ص ۱۶ ، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ء -

۳۹- تذکرۂ بے نظیر : سید عبدالوہاب افتخار ، مرتبہ سید منظور علی ، ص ۹۷ ، جامعہ الہ آباد ۱۹۴۰ء -

۴۰- گل رعنا (قلمی) : ص ۸۴۰ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -

۴۱- چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۴۴۶ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ء -

۴۲- نکات الشعرا : ص ۹۸ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء -

۴۳- دیوان عزلت : ص ۷۹ ، مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ادبی پبلشرز بمبئی ۱۹۶۲ء -

۴۴- ساقی نامۂ عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ص ۵ و ص ۲۹ ، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی ، جولائی ۱۹۶۴ء -

۴۵- راگ مالا : مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -

۴۶- فہرست مخطوطات انجمن ترقی اردو : (جلد اول) ، مرتبہ افسر صدیقی امروہوی ، ص ۲۵۱ — ۲۵۶ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۵ء -

۴۷- نکات الشعرا : ص ۹۸ ، نظامی پریس بدایوں ، ۱۹۲۲ء -

۴۸- دیوانِ عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ص ۳۵ ، ادبی پبلشرز بمبئی ۱۹۶۲ء -

۴۹- ایضاً : ص ۲۷ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۲۰۰ ”عمر گران مایۂ خود را بصدقِ دل نثار پیر خود کردہ ۔“

ص ۲۰۱ ”جامع اکثر علوم بود خصوصاً در اعمال سیمیا و صنائع بدایع کمال مہارت داشت ۔“

ص ۲۰۲ ”در عنفوان شباب حدتے در مزاج و شوخیے در طبیعت بہ مرتبۂ تمام بود ۔ معہذا گرفتاری دل و تعلق بہ خوبان شعرے غزلے طرح می شد . . . و این ہیچ مدان ہرگز بدستور شعرائے دیگر سعی و فکر برائے مضمون نہ کردہ۔ در غلبات شوق آن چہ بہ خاطر می رسید بے توقف تحریر می نمود ۔“

ص ۲۰۶ ”شاہ ابدالی ہفتم جمادی الاول روز جمعہ در سنہ سبعین و مأتہ بعد الالف از قندھار بہندوستان رسیدہ داخل قلعہ شاہجہان آباد گردید و باعالمگیر ثانی ملاقات نمود . . . این مرتبۂ پنجم است کہ شاہ ابدالی وارد ہندوستان گردید . . . و ہفتم شوال سال سبعین و مأتہ بعد الالف مع شاہزادہ ہا و جان باز خان کوچہدہ و عبور گنگا نمودہ ۔“

ص ۳۰۷ ”میر محمد عبیداللہ مخاطب بشریعت اللہ خان ثم بہ عبیداللہ خان بہادر مظفر جنگ ثم المعتمد الملک میر جملہ معظم خان خانخانان بہادر مظفر جنگ ترخانی سلطانی بن میر محمد وفاء سمرقندی از اعاظم امرائے عصر ۔ ۵ رجب قریب بشام در شاہجہان آباد فوت شد ۔ عمرش ۶۳ سال و چند ماہ ۔“

ص ۲۱۹ ”بعہد نواب سیف اللہ خان در شہور اربعین و مأتہ و الف از زیارات عتبات عالیات مراجعت نمودہ بہ تتہ ساکن گردید و تناسل و تعہد کرد . . . از چند ماہ در گزشت است ۔“

ص ۲۲۰ ”اکثر در مرثیہ حضرات شہدا علیہم التحیۃ و الثنا اشتغال دارند ۔ بزبان ہندی و فارسی دیوانہائے متعدد در مرثیہ و بعضے در غزلیات و مناقب درست کردہ ۔ روضۃ الشہدا را بنظم کشیدند ۔ سرعت فکر بحدے است کہ قریب لک بیت تا این زمان از زبان فصاحت بیان شان سرزدہ باشد ۔ قبولیت تمام در کلام شان شائع و

این تخلص بخش حضرات در رویا است ۔ الحق ذات بابرکات ایشان
از متبرکات است ۔"

ص ۳۲۶ "در معقولات حیثیتے خوب بہم رسانیدہ ۔"

ص ۳۲۶ "در موسیقی دستگاہ عالی دارد و از نغمہ خوانی گلوسوز بلبل را بوجد
می‌آرد و در مصوری ثانی بہزاد و در کبت و دوہا زبان ہندی اُستاد ۔"

ص ۳۲۶ "ہیچ احدے از فضلا و علما نمی توانست کہ بہبحثِ علم مقابلِ
ایشان دم زند ۔"

ص ۳۲۶ "ملامتیہ مشرب دارد و ریش بروت تراشیدہ بوضع رندان
می باشد ۔"

ص ۳۲۷ "مزاج اوشاں میلان ریختہ بسیار دارد ۔"

ص ۳۳۵ "از اسالیب کلام شاں واضح می گردد کہ بہرہ بسیارے از
دردمندی دارند ۔"

• • •

فصل چہارم

ردِ عمل کی تحریک

پہلا باب

اسباب ، خصوصیات ، معیارِ سخن

محمد شاہ کا دور سلطنت ۱۱۳۱ھ سے ۱۱۶۱ھ / ۱۷۱۹ء — ۱۷۴۸ء تک رہتا ہے لیکن مزاج کے اعتبار سے اسے ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں ۔ نادر شاہ کا حملہ اور دلی کا قتلِ عام (۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۹ء) وہ الم ناک سانحہ ہے جو اس معاشرے کے مزاج کو بدل دیتا ہے ۔ میر عبدالحی تاباں کا یہ شعر غم و غصہ اور درد و کرب کی اسی کیفیت کا اظہار کرتا ہے :

داغ ہے ہاتھ سے نادر کے مرا دل تاباں
نہیں مقدور جا چھین لوں تختِ طاؤس

نادر شاہ کے حملے سے پہلے یہ معاشرہ رنگِ طرب میں ڈوبا ہوا تھا ۔ نادر شاہ کے حملے کے بعد یہ معاشرہ اضطراب و بے ثباتی اور احساسِ فنا کے ساتھ غم و الم میں ڈوب جاتا ہے ۔ ظاہر ہے اس مزاج کی ترجمانی فقرہ بازی ، لطیفوں اور ایہام گوئی سے نہیں کی جا سکتی تھی ۔ اس کے لیے نئے قسم کے رنگ سخن اور نئی قسم کی زبان کی ضرورت تھی ۔ ایسا رنگِ سخن جو اس دور کے باطن سے ہم آہنگ ہو اور اس کے دلی جذبات و احساسات کی ترجمانی کر سکے ۔ تہذیبی و معاشرتی رجحان زندگی کی کروٹوں کے ساتھ بدلتے ہیں اور اپنے فنون لطیفہ میں ظاہر ہوتے ہیں ۔ یہی صورت اس دور میں ہوئی ۔ محمد شاہ جو جام و دلآرام کا دلدادہ تھا آخر عمر میں فقیروں کی صحبت میں خوش رہتا تھا اور انھی کے ساتھ بیٹھتا تھا ۔[1] محمد شاہ کے مزاج کی یہ تبدیلی بدلے ہوئے حالات اور اُن کے اثرات کا منطقی نتیجہ تھی ۔ یہ اس کرب کا اظہار تھی جس سے بادشاہ ، رعایا اور اس معاشرے کا ہر فرد دوچار تھا ۔ معاشرے کے مزاج میں یہ ایک ایسی بڑی تبدیلی تھی جس کی جڑیں اس کے باطن سے پھوٹی تھیں اور اندر ہی اندر اس کے مذاق ، پسند و ناپسند اور ذہنی و فکری رویوں کو تبدیل کر رہی تھی ۔ اس کیفیت میں ایہام کی شاعری یقیناً معاشرے کے لیے قابلِ قبول نہیں ہو سکتی تھی ۔

اسی بدلی، ہوئی ذہنی کیفیت میں ایہام گوئی کے رواج کا سورج غروب ہونے لگتا ہے ۔ نئے رجحانات ذہنی تبدیلیوں کے ساتھ پیدا ہوتے ہیں اور رفتہ رفتہ ان پرانے رجحانات کو نکال باہر کرتے ہیں جو تاریخی دھارے سے الگ ہو جاتے ہیں ۔ ایہام گوئی چونکہ نئے رویوں اور ذہنی تبدیلیوں کا ساتھ دینے سے قاصر تھی اس لیے چند سال کے اندر اندر اُس کا اثر زائل ہو گیا اور اس کی جگہ نئی شاعری نے لے لی ۔ اس نئے رجحان کے پہلے ترجمان مرزا مظہر جانجاناں تھے جو ایک طرف فارسی و اردو کے شاعر تھے اور دوسری طرف روحانی سطح پر اس دور میں رشد و ہدایت کا مرکز تھے ۔ انہوں نے بدلے ہوئے حالات ، نئے ذہنی تقاضوں اور معاشرتی تبدیلیوں کے پیش نظر محسوس کیا کہ ایہام گوئی نہ صرف بے وقت کی راگنی ہے بلکہ اس کے زیر اثر شاعری میں حقیقی دلی جذبات کا اظہار بھی نہیں ہو سکتا ۔ یہ محسوس کر کے مرزا مظہر نے ایہام گوئی ترک کر دی اور اپنے شاگردوں کو بتایا کہ اب شاعری میں ایہام کے بجائے سچے عاشقانہ جذبات کا اظہار کرنا چاہیے اور مجاز و حقیقت کو ملا کر شاعری میں دل کی بات بیان کرنی چاہیے ۔ اسی کے ساتھ انہوں نے فارسی شاعری اور اس کے اسالیب کے اتباع پر زور دیا ۔ اپنے دور کے مذاقِ سخن کو سنوارنے کے لیے فارسی شاعری کا ایک ایسا انتخاب کیا جس میں کم و بیش پانچ سو معروف و غیر معروف شعرا کے ایسے اشعار کا انتخاب تھا جس میں سچے جذبات اور تجربات عشق کا اظہار کیا گیا تھا ۔ مولانا شبلی نے لکھا ہے کہ ”میں نے ثقاتِ دہلی سے سنا ہے کہ مرزا غالب وغیرہ کا خیال تھا کہ ہندوستان میں فارسی شاعری کا مذاق صحیح جو دوبارہ قائم ہوا وہ اس انتخاب (خریطۂ جواہر) نے قائم کیا ۔[۲] اس انتخاب نے اس دور کے شعرا کو متاثر کیا اور وہ ایہام کی گرفت سے آزاد ہو کر عشق اور وارداتِ عشق کو موضوع سخن بنانے لگے ۔ انعام اللہ خان یقین ، مرزا مظہر کے شاگردوں میں پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اس رنگِ سخن کو اپنایا اور جس کی وجہ سے نوجوانی ہی میں ان کی شہرت سارے بر عظیم میں پھیل گئی ۔ فارسی شاعری کے اس اتباع کے ساتھ ہی ، ایہام پیدا کرنے کے لیے الفاظِ تازہ کی تلاش میں جو ثقیل ہندی الفاظ اردو شاعری میں داخل ہو گئے تھے ، ٹکسال باہر ہونے لگے اور ان کی جگہ فارسی الفاظ و تراکیب لینے لگے ۔ مرزا مظہر جانجاناں کی اس اولیت کا اعتراف اس دور کے تذکرہ نویسوں نے بھی کیا ہے ۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ :

”سب سے پہلے جس شخص نے طرزِ ایہام گوئی ترک کیا اور ریختہ کو

> اردوئے معلیٰ شاہ جہان آباد کی زبان میں کہ آج کل عوام و خواص میں مقبول ہے ، مروّج کیا زبدۃ العارفین ، قدوۃ الواصلین جانجاناں مرزا مظہر ہیں . . . حق تعالیٰ سلامت رکھے ۔"[۳]

شورش نے لکھا ہے کہ :

> "مردمانِ دہلی اس سے قبل اشعارِ ریختہ آبرو اور ولی کے انداز میں کہتے تھے ۔ آج کل جو طریقہ رواج میں ہے آنحضرت (مرزا مظہر) کا جاری کیا ہوا ہے ۔"[۴]

غلام ہمدانی مصحفی نے (جنھوں نے مرزا مظہر سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے[۵]) واضح الفاظ میں لکھا ہے کہ :

> "سخن گوئی کے آغاز میں کہ ابھی میر و مرزا وغیرہ کوئی بھی میدان میں نہیں آئے تھے ، ایہام گویوں کے دور میں جس نے ریختے کو فارسی کے انداز میں کہا وہ (مظہر) ہیں . . . حقیقت یہ ہے کہ فقیر کے خیال میں زبان ریختہ کو اس انداز میں پیش کرنے کے اولین نقاش مرزا ہیں ۔ بعد میں دوسروں نے ان کا تتبع کیا ۔"[۶]

کم و بیش ۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۹ء کے فوراً بعد ایہام گوئی کے خلاف نئے شعری رجحان کا ، جسے ہم نے "ردعمل کی تحریک" کا نام دیا ہے ، آغاز ہوا ۔ اس تحریک کے نقاشِ اول مرزا مظہر جانجاناں تھے ۔ ردِ عمل کی تحریک کی خاص خاص باتیں یہ تھیں :

(۱) ردِ عمل کی تحریک کے زیر اثر شعرا نے ایہام گوئی ترک کر دی ۔ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ / ۱۷۵۲ء) میں میر نے اسے شاعرانِ سلف کی خصوصیت قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ "اب شعرا اس صنعت کی طرف کم توجہ کرتے ہیں مگر جب نہایت شستگی کے ساتھ باندھی جائے ۔"[۷]

(۲) شاہ جہان آباد کی اردوئے معلیٰ کو شاعری کی زبان بنایا[۸] اور ایہام گویوں کے زبان و محاورہ کو ، جس پر ولی دکنی کی زبان کا گہرا اثر تھا ، ترک کر دیا ۔

(۳) فارسی کے تازہ گویوں کی پیروی میں ایسا انداز شاعری اختیار کیا جس سے مجازی و حقیقی عاشقانہ جذبات کا اظہار ہو سکے ۔ ایہام گوئی کا زور ایسے الفاظ کی تلاش پر تھا جن سے دو معنی پیدا کر کے دادِ ایہام دی جا سکے ۔ تازہ گوئی میں صفائی و شستگی کے ساتھ

سخنِ بے تلاش پر زور دیا گیا ۔ یہی وہ انداز ہے جس کے بارے میں گردیزی نے لکھا کہ ”ریختہ شاعرانہ اصطلاح میں ایسا شعر ہے جو مملکت ہندوستان کی زبان اردوئے معلیٰ میں شعر فارسی کے انداز میں کہا جائے ۔“[۹]

(۴) اس تحریک کے شعرا نے ایسی فارسی تراکیب استعمال کیں جو زبان ریختہ کے مزاج سے مناسبت رکھتی تھیں ۔[۱۰]

(۵) ردِ عمل کی تحریک نے زیر اثر فارسی زبان و شاعری کے اثرات بڑھ گئے اور اردو شعرا شعوری طور پر فارسی شاعری اور تازہ گویوں کی پیروی کرنے لگے ۔ احمد علی خاں یکتا نے لکھا ہے کہ ”معنی کو قریب الفہم (الفاظ کے ذریعے) اس صفائی و سنجیدگی سے باندھنا کہ سننے والے کو کسی شرح یا لغت کی ضرورت نہ ہو اور قصیدہ ، رباعی ، غزل ، مرثیہ ، مثنوی وغیرہ ہر باب میں فارسی والوں کی پیروی کرنا ۔ اس کے بانی مرزا جانجاناں مظہر ہیں ۔“[۱۱]

رد عمل کی تحریک کا اثر یہ ہوا کہ نئی نسل کے شعرا نے ان نئے شعری رجحانات کو اپنی شاعری کی اساس بنا لیا اور حاتم جیسے شاعر نے بھی ، جو ابتدا ہی سے ایہام گویوں کے ساتھ تھے اور ۱۱۴۴ھ/ ۳۲-۱۷۳۱ء میں اپنا دیوان بھی مرتب کر چکے تھے ، اسی نئے رنگِ سخن میں شاعری شروع کر دی ۔ حاتم کے ”دیوان زادہ“ میں ۱۱۵۹ھ/ ۱۷۴۶ء کے تحت جو غزل ملتی ہے اس میں یہ شعر[۱۲] :

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بسکہ بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

اس بات کا ثبوت ہے کہ ۱۱۵۹ھ/ ۱۷۴۶ء تک ایہام کا سکہ ٹکسال باہر ہو چکا تھا ۔ ۱۱۵۲ھ میں حاتم یقین کی زمین میں بھی غزل کہہ چکے تھے جس میں ایہام نہیں ہے[۱۳] جس سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ رد عمل کی تحریک کا آغاز ۱۱۵۱ھ/ ۱۷۳۹ء کے فوراً بعد ہو گیا تھا ۔ شاہ حاتم نے رد عمل کی تحریک کے زیر اثر نیا رنگ سخن اس حد تک اپنایا کہ اپنا ”دیوانِ قدیم“ مسترد کر دیا اور ۱۱۶۹ھ/ ۵۶-۱۷۵۵ء میں پرانے رنگ اور پرانی زبان کے سارے اشعار نکال کر یا بدل کر اپنا نیا منتخب دیوان ”دیوان زادہ“ کے نام سے مرتب کیا اور اس پر مقدمہ لکھ کر اس دور کے نئے شعری رجحانات اور زبان و بیان کے جدید نکات کو محفوظ کر دیا ۔ حاتم نے نئی شاعری کو پھیلانے اور مقبول

بنانے میں ایک اہم کردار ادا کیا ہے۔ نوجوان شاعروں میں سے انعام اللہ خاں یقین وہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اسی رنگ میں شاعری کی۔ مرزا مظہر اور ان کے شاگرد یقین، تاباں، دردمند، حزین کے علاوہ شاہ حاتم بھی ردعمل کی تحریک کے ممتاز نمائندہ شاعر ہیں۔

ردِ عمل کی تحریک نے اس دور کی اردو شاعری کو ایہام کی قید بے جا سے آزاد کر کے نئے امکانات سے روشناس کیا اور اس کے سامنے وسیع راستے کھول دیے۔ فارسی شاعری کا وہ حصہ، جو ایہام کے رواج کے باعث عدم توجہی کا شکار تھا، اردو شاعری کی دسترس میں آ گیا۔ اسی کے ساتھ فارسی شاعری کے سارے اسالیب، اصناف اور ہیئت اردو شاعری کے لیے قابل قبول ہوگئے اور ایک پختہ کار زبان کی شاعری اور اس کے تمام موضوعات —— تصوف، وارداتِ عشق، اخلاقیات، خمریات، رندی و درویشی، حیات و کائنات کے مسائل بھی اس کے تصرف میں آ گئے۔ فارسی آہنگ و لہجہ، اس کی لحن اور لے، استعارات و تشبیہات کا رنگ و مزاج، رمزیات و صنعیات، علامات و تلمیحات، بندش و تراکیب اردو شاعری کے خون میں شامل ہونے لگے۔ یہ اتنی بڑی تبدیلی تھی کہ اس نے اردو شاعری کا رخ بدل دیا اور میر، سودا، درد جیسے شاعروں کے لیے راستہ صاف کر دیا۔ رد عمل کی تحریک کے زیراثر اب شاعری تلاشِ الفاظِ تازہ کے بجائے جذبات و واردات کے فطری و بے ساختہ اظہار کا ذریعہ بن گئی۔ دوسری بڑی تبدیلی شعر کی زبان میں آئی۔ ولی دکنی کی زبان کے بجائے شاہ جہاں آباد کی اردوئے معلیٰ نے لے لی۔ اس دور میں اس کے اصول و قواعد بھی مقرر ہوئے اور نئے شعرا نے انھی اصولوں کی پیروی کی۔ وہ اصول یہ ہیں:

(۱) ریختہ میں فارسی کے فعل و حرف مثلاً در، بر، از، او کو استعمال کرنا جائز نہیں، جس کی مثالیں ہمیں روشن علی کے "عاشور نامہ" اور محمد شاہی دور کے مرثیہ گویوں اور ناجی وغیرہ کے ہاں ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر (۱) ع "چمکتی تھی وہ بجلی میں کناری اس کی 'در' دامن" (ناجی) (۲) ع "ہے آرزوئے 'خواندنِ یہ' مرثیہ صلاح" (صلاح)۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر فارسی حرف و فعل کا یہ استعمال بالکل ترک کر دیا گیا۔

(۲) عربی و فارسی کے کثیر الاستعمال و قریب الفہم الفاظ کو شاعری کی زبان میں برتنے پر زور دیا گیا اور ہندوی بھاکا کے الفاظ موقوف

کر دیے گئے ۔

(۳) دہلی اور میرزایانِ ہند کے عام فہم و خاص پسند روزمرہ کو اختیار کرنے پر زور دیا گیا ۔

(۴) تعقید کو شاعری کا عیب شمار کیا گیا ۔ ”دیوان زادہ“ میں یہ عیب کہیں کہیں موجود ہے لیکن یقین کی شاعری میں ایک آدھ مصرع کے علاوہ یہ عیب کہیں نہیں ملے گا ۔

(۵) عربی و فارسی الفاظ کو صحتِ املا کے ساتھ لکھنے اور شاعری میں استعمال کرنے پر زور دیا گیا ۔ آبرو کے دور میں عربی و فارسی کے الفاظ کا املا اسی طرح لکھا جاتا تھا جس طرح وہ بولے جاتے تھے ؛ مثلاً آبرو کے ہاں فارسی عربی الفاظ کے املا کی یہ صورت تھی :

ع وہی ’رشتا‘ کہ دانایاں ، کون ہے اسلام میں ’تسبی‘
ع آبرو کا جیو جاتا ہے ’عبس‘
ع جو دل ’قطرا‘ ہو ڈوبا تھا بھنور میں زلف ’امبر‘ کی

اس دور میں رشتہ ، تسبیح ، عبث ، قطرہ ، عنبر صحیح املا کے ساتھ لکھے جانے لگے ۔ اسی طرح صحی کے بجائے صحیح ، بگانہ کے بجائے بیگانہ ، دوانہ کے بجائے دیوانہ شاعری کی زبان میں استعمال کیے جانے لگے ۔

(۶) اب تک ضرورتِ شعری کے لیے متحرک لفظ کو ساکن اور ساکن کو متحرک باندھنا کوئی عیب نہیں تھا ۔ اب اس بات پر زور دیا گیا کہ جو لفظ متحرک ہے اسے متحرک اور جو ساکن ہے اسے ساکن استعمال کرنا چاہیے ؛ مثلاً اب مَرَض کو مَرْض ، غَرَض کو غَرْض باندھنا نادرست قرار پایا ۔ خود مرزا مظہر کے ہاں ابتدائی دور کی شاعری میں یہ صورت ملتی ہے مثلاً :

ع دیکھ کر گل نے کہا تجھ پہ نزاکت ہے خَتَم

یہاں خَتْم کے بجائے خَتَم باندھا گیا ہے ۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر عربی فارسی الفاظ کے غلط تلفظ کو ترک کر دیا گیا ۔

(۷) آبرو اور اس کے معاصرین کے ہاں ولی کے زیر اثر من موہن ، مکھ ، سجن ، لبن ، انجھو ، سنمکھ ، اچرج ، درس ، بھن ، ساجن ، جگ ، لٹ ، بسر ، مار ، موا وغیرہ قسم کے الفاظ عام طور پر استعمال

ہوتے تھے ۔ ردعمل کی تحریک کے زیر اثر یہ الفاظ ترک کر دیے گئے اور ان کی جگہ فارسی کے الفاظ استعمال کیے جانے لگے ۔ اسی طرح منیں ، میں ، ستی ، سیتی ، سوں ، کیدھر ، اودھر ، یاں ، واں کے بجائے میں ، سے ، کدھر ، ادھر ، یہاں ، وہاں استعمال کیے جانے لگے ۔

(۸) اسی طرح زیر ، زبر ، پیش کے الفاظ کو قافیہ بنانا یا فارسی قافیے کو ہندی قافیے کے ساتھ باندھنا جیسے پورا کا قافیہ گھوڑا ، سر کا قافیہ دھڑ باندھنا شاعری میں عیب سمجھا جانے لگا ۔ خود مرزا مظہر کے ابتدائی دور کی شاعری میں ، رواجِ زمانہ کے مطابق ، اس قسم کے قافیے ملتے ہیں ؛ مثلاً اس شعر میں ''پکار'' اور ''پہاڑ'' کو قافیہ بنایا گیا ہے :

نہ جانوں صبحدم بادِ صبا کیا جا پکار آئی
کہ غنچہ کا دلِ نازک چمن کے بیچ پہاڑ آئی (مظہر)

اس دور میں اس طرح کے قافیوں کو ترک کر دیا گیا ۔

(۹) ایسے الفاظ جو ہائے ہوز پر ختم ہوتے ہیں ان کو الف سے بدلنا جائز سمجھا گیا ؛ مثلاً بندہ کو بندا ، پردہ کو پردا ، شرمندہ کو شرمندا لکھنا اور شعر میں استعمال کرنا اس لیے درست سمجھا گیا کہ ہائے ہوز کو الف کے ساتھ خواص و عوام سب بولتے ہیں ۔

(۱۰) عام بول چال کی زبان اور محاورہ کو شاعری میں استعمال کرنا مستحسن قرار دیا گیا ۔ اس رجحان سے (جو پہلے سے موجود تھا) شاعری کی زبان کی جڑیں عام بول چال کی زبان میں پیوست ہو کر اور زیادہ گہری ہو گئیں ۔ میر کی زبان اور اس کی شاعری کا لہجہ اسی مخرج سے اکتساب کر کے اردو شاعری میں ایک نئے سدا بہار رنگ کا اضافہ کرتا ہے ۔

ان تمام رجحانات کے زیرِ اثر شاعری کے موضوع ، مزاج ، لہجے اور زبان میں ایسی بنیادی تبدیلیاں آئیں کہ مظہر ، یقین ، تاباں ، دردمند وغیرہ کی شاعری کا رنگ روپ اشرف گجراتی ، آبرو ، ناجی و فائز کی شاعری کے رنگ روپ سے واضح طور پر مختلف ہوگیا ۔ ردعمل کی تحریک کے زیر اثر فکر و خیال اور زبان و بیان کی سطح پر مختلف امکانات کے اتنے سرے ابھر کر سامنے آئے کہ نئے شاعروں کے لیے تخلیقی فضا سازگار ہو گئی ۔ مظہر ، یقین اور حاتم ابھرنے والی نئی نسل کے شعرا کے مقابلے میں آج چھوٹے نظر آتے ہیں لیکن یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے اپنی تخلیقی قوتوں اور شعوری عمل سے نئے شعرا کے لیے

راستہ صاف کر دیا ۔ یہ لوگ اردو ادب کی تاریخ میں روایت کی وہ درمیانی کڑی ہیں جن کے بغیر ادب کا عملِ ارتقا رک جاتا ۔ اسی لیے 'ردعمل کی تحریک' کے شعرا کے مطالعے کے بغیر اس دور کی روایت کی تشکیل کے عمل کو بھی نہیں سمجھا جا سکتا ۔ اس تحریک کے شعرا نے احساس ، جذبے اور خیال کو اپنی شاعری میں ایک ایسی شکل دی کہ نئے شعرا نے اس روایت کو اپنا کر اسے مکمل کر دیا ۔ ردعمل کی تحریک نے تخلیقی سطح پر فارسی اثرات کو عام بول چال کی زبان میں جذب کر کے ایک ایسی صورت دے دی جس سے اردو زبان کے خدوخال متعین ہو گئے ۔ وہ لوگ جو کہتے ہیں کہ اردو نے شعوری طور پر ہندی زبان کے اثرات و الفاظ کو خارج کیا ، یہ بھول جاتے ہیں کہ جب ایک زبان بولی کی سطح سے ادبی سطح پر آتی ہے تو وہ اس غالب زبان سے دل کھول کر استفادہ کرتی ہے جس کی جگہ وہ لینے والی ہے ۔ چوسر کے زمانے میں انگریزی زبان کے ساتھ بھی یہی عمل ہوا تھا اور اس نے بھی غالب فرانسیسی زبان سے نہ صرف دل کھول کر استفادہ کیا تھا بلکہ اس کی روح کو ، اس کے اسالیب و اصناف کو پورے طور پر اپنایا تھا ۔ اس دور میں یہی صورت فارسی زبان و ادب کی تھی ۔ برصغیر کی کوئی زبان اتنی ترقی یافتہ نہیں تھی کہ ایک نئی ابھرتی ہوئی زبان اس سے استفادہ کر سکے ۔ بھاکا کی شاعری دوہروں اور کبت تک محدود تھی جس کے اثرات ایہام گو ، اردو شاعری کے مزاج میں پہلے ہی جذب کر چکے تھے ۔ اس سے آگے نہ کوئی راستہ تھا اور نہ بدلے ہوئے حالات میں بھاکا شاعری سے تخلیقی ذہنوں کی پیاس بجھ سکتی تھی ۔ اسی لیے ردعمل کی تحریک نے ایک طرف اس دور کی تہذیبی زبان (نارسی) کے ادب کے زیادہ سے زیادہ امکانات کو اپنے اندر جذب کرنے کی شعوری کوشش کی اور دوسری طرف گلی کوچوں اور عوام و خواص میں بولی جانے والی عام زبان سے بھی اپنا گہرا رشتہ قائم رکھا جس کی وجہ سے اردو زبان اور اس کے ادب میں ایک ایسی توانائی آ گئی کہ اردو ادب برعظیم کی سب زبانوں کے ادب سے زیادہ معتبر اور مقبول ہو گیا ۔ اس "تحریک" کے زیرِ اثر عربی فارسی کے وہ الفاظ اپنائے گئے جو استعمال کی خراد پر چڑھ کر زبان کا جزو بن گئے تھے یا تخلیقی سطح پر ابلاغ کو آسان بنا رہے تھے ۔ مرزا مظہر ، شاہ حاتم اور "تحریک" کے دوسرے شعرا نے فارسی زبان کی انھی تراکیب کو قبول کیا جو اردوئے معلیٰ کے مزاج سے ہم آہنگ تھیں اور جن سے کان مانوس تھے ۔ قائم نے بھی اس دور کے شعرا کی یہی امتیازی خصوصیت

بتاتی ہے :

> ''ان کا انداز کلام فارسی شاعری کے مطابق ہے ۔ چنانچہ تمام شعری صنائع کہ پرانے اساتذہ نے مقرر کیے ہیں ان کے یہاں موجود ہیں اور اکثر فارسی تراکیب کہ اردوئے معلیٰ کے محاورے کے مطابق ہیں کام میں لاتے ہیں ۔''[۱۴]

اس دور کے شعرا نے مختلف لسانی ، تہذیبی اور تخلیقی عناصر کو یکجا کر کے ایک اکائی میں بدلنے کی کوشش کی اور زبان کو ایک ایسا لہجہ و آہنگ دیا جس میں لفظوں کا کھردراپن استعمال کے پتھر پر گھس کر دور ہو گیا اور مٹھاس آواز میں شامل ہو گئی ۔ یہ بات واضح رہے کہ اردو شاعری کا لہجہ و آہنگ ، لے اور لحن فارسی سے گہری قربت کے باوجود فارسی نہیں ہے اور ساتھ ساتھ وہ ہندوی بھی نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسا نیا لہجہ ، نیا اسلوب اور نیا اظہار ہے جس میں برعظیم کے تہذیبی مزاج کا ہندوی پن بھی شامل ہے اور فارسی تہذیب کا فارسی پن بھی ، لیکن جو ان دونوں سے الگ اپنی ایک شان اور انفرادیت بھی رکھتا ہے ۔ یہی وہ تیسرا کلچر ہے جس میں عرب اور ایرانی و ہندوی کلچر مل کر ایک وحدت بن گئے ہیں ۔ اردو زبان و ادب اسی تیسرے کلچر کی نمائندگی کرتے ہیں ۔ اس دور کے شاعروں کے یہ چند شعر پڑھیے اور دیکھیے کہ کیا اس اسلوب و لہجہ کو فارسی اسلوب کہا جا سکتا ہے یا پھر اسے پورے طور پر ہندوی کہا جا سکتا ہے ؟

الٰہی مت کسو کو پیش رنج و انتظار آوے
ہمارا دیکھیے کیا حال ہو جب تک بہار آوے (میرزا مظہر)

اودھر نگہ کی تیغ ، ادھر آہ کی سناں
اس کشمکش میں عمر ہماری بھی کٹ گئی (میرزا مظہر)

جو بھی آوے تو ٹک جھانک اپنے دل کی طرف
کہ اس طرف کو ادھر سے بھی راہ گزرے ہے (شاہ حاتم)

ہے تیرا منہ کھلے بالوں میں اس طرح محبوب
کہ جیسے شام میں ہوتا ہے آفتاب غروب (شاہ حاتم)

ہوں دور یہ جی میرا راتوں کو ترے گھر پر
پھرتا ہے پڑا جیسے فانوس پہ پروانہ (یقین)

زنجیر میں بالوں کی پھنس جانے کو کیا کہیے
کیا کام کیا دل نے ، دیوانے کو کیا کہیے (یقین)

ان اشعار کے لہجے ، آہنگ اور طرز ادا کا تجزیہ کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہاں فارسی و ہندی لہجہ اور فارسی و ہندی الفاظ اس طور پر گھل مل کر ایک جان ہو گئے ہیں کہ ایک نیا آہنگ وجود میں آ گیا ہے جس میں شائستگی اور مٹھاس بھی ہے ، ذہن کو متاثر کرنے اور احساس و خیال کو تیور کے ساتھ بیان کرنے کی قوت بھی ۔ یہی لہجہ ، یہی آہنگ اور یہی طرزِ ادا ردعمل کی تحریک کی دین ہے ۔ اس دور سے پہلے اردو شاعری میں ، ولی کی شاعری کے باوجود ، جہاں ریختہ نے اپنے آغاز کی تکمیل کی تھی اور آبرو کی غزل کے باوجود ، جس نے اس روایت کو نیا رنگ و اثر دے کر بہت آگے بڑھایا تھا ، اظہارِ بیان کے اکھڑے اکھڑے اور کچے پن کا احساس ہوتا ہے ۔ اس دور میں دو زبانوں کے کلچر مل کر عبوری دور میں داخل بھی ہوتے ہیں اور اس سے گزر بھی جاتے ہیں ۔

ردِ عمل کی تحریک نے ، ایہام گوئی کو ترک کر کے ، جب فارسی شاعری سے رجوع کیا تو تیزی کے ساتھ فارسی روایت کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا ۔ عشق کا مخصوص تصور ، اس کا جذب و کیف ، تصوف کا تصورِ تسلیم و رضا ، فلسفۂ اخلاق ، فنا و بے ثباتی ، خدا ، کائنات اور انسان کے رشتوں کا تصور ، عقل کے مقابلے میں عشق کی فوقیت ، مجاز و حقیقت ، جبر و اختیار اور وحدت الوجود کے تصورات اردو شاعری کی روایت میں شامل ہو گئے ۔ اس طرح اردو شاعری نے ایک طرف تصوف کو موضوعِ سخن بنا کر اس دور کے معاشرے اور فرد سے اپنا رشتہ قائم کر لیا اور دوسری طرف زخم خوردہ ، دکھی انسان کے گہرے غم و الم کی ترجمان بھی بن گئی ۔ اس دور کی شاعری میں غم و الم کی جو تیز لے ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ غم و الم ہی اس دور کے خارج اور باطن میں موجود تھے ۔ اس تحریک کے زیر اثر انسانی تجربات کا اظہار اور دل کی بات شعر کی زبان میں بیان کرنے کا رجحان پھر سے اردو شاعری کے مزاج میں شامل ہو گیا ۔ یہ سب کام خود اتنے بڑے تھے کہ اس دور کے شعرا کے لیے یہ ممکن نہیں تھا کہ وہ اسے اردو شاعری کے مزاج میں شامل بھی کریں اور ساتھ ساتھ بڑی شاعری بھی تخلیق کریں ۔ انھوں نے ایک بڑی زبان (فارسی) کے سرمایۂ ادب کو ایک نئی زبان (اردو) کی ادبی و لسانی روایت میں ، اپنے دور کی روح ، اس کے مزاج اور تقاضوں کے ساتھ ، شامل کرنے کا کارنامہ انجام دے کر نئی نسل کے شعرا کے لیے ایک اور سانچا اور ادھورے نقش بنا کر یحییٰ کی طرح عیسیٰ کی آمد کی نوید سنائی اور خود تاریخ

کی جھولی میں جا گرے۔ ادھر ان کے بعد کی نسل کے شعرا نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو اسی سانچے میں انڈیل کر ایسا تخلیقی عمل کیا کہ اردو شاعری نہ صرف فارسی سے آنکھیں ملانے لگی بلکہ اس کی عشقیہ شاعری بڑی زبانوں کی شاعری کی سطح پر اٹھ آئی۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم اگلے دور کی شاعری کا مطالعہ کریں، ضروری ہے کہ ردعمل کی تحریک کے شعرا کا مطالعہ کر لیا جائے تاکہ معلوم ہو سکے کہ اس دور کی شاعری اور اس کے ادھورے نقوش کی کیا نوعیت تھی اور یہ شاعری اپنے پچھلے دور سے کتنی مختلف اور اگلے دور سے کتنی مماثل تھی؟

حواشی

۱- سیر المتاخرین : غلام حسین طباطبائی - (جلد سوم) ص ۸۷۰، نولکشور پریس ۱۸۹۷ع -
۲- مقالات شبلی : جلد پنجم، ص ۱۲۹، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۳۶ع -
۳- طبقات الشعرا : مرتبہ نثار احمد فاروق، ص ۶۱ - ۶۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
۴- تذکرۂ شورش: (دو تذکرے، مرتبہ کلیم الدین احمد، جلد دوم) ص ۱۸۰، پٹنہ ۱۹۶۳ع -
۵- عقدِ ثریّا : غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۵۵، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۴ع -
۶- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی، ص ۲۰۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۷- نکات الشعرا : ص ۱۸۷، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -
۸- طبقات الشعرا : ص ۶۱ اور تذکرہ ریختہ گویاں : گردیزی، ص ۴-
۹- تذکرۂ ریختہ گویاں : فتح علی حسینی گردیزی، مرتبہ عبدالحق، ص ۴، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۱۰- نکات الشعرا : ص ۱۸۷ -
۱۱- دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۷ متن، ہندوستان پریس ۱۹۴۳ع -
۱۲- دیوان زادہ : (نسخۂ لاہور) مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ص ۸۱، مکتبہ خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ع -

۱۳- ایضاً : ص ۵۳ -
۱۴- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۸۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۳۴۸-۳۴۹ ”اول کسے کہ طرز ایہام گوئی ترک نمودہ و ریختہ را در زبان اردوئے معلیٰ شاہ جہاں آباد کہ الحال پسند خاطر عوام و خواص وقت گردیدہ مروج ساختہ زبدۃ العارفین ، قدوۃ الواصلین . . . جانجان مرزا مظہر متخلص بہ مظہر مردے است . . . حق تعالیٰ سلامتش دارد ۔“

ص ۳۴۹ ”اشعار ریختہ قبل ازیں بطور آبرو و ولی مردمان دہلی می گفتند ایں طور را کہ الحال مردمان می گویند آنحضرت رواج دادہ ۔“

ص ۳۴۹ ”در ابتدائے شوق شعر کہ ہنوز از میر و مرزا وغیرہ کسے در عرصہ نیامدہ بود در دور ایہام گویاں اول کسے کہ شعر ریختہ بہ تتبع فارسی گفتہ اوست . . . فی الحقیقت نقاش اول زبان ریختہ بایں وتیرہ باعتقاد فقیر مرزا است بعدہ تتبعش بہ دیگران رسیدہ ۔“

ص ۳۴۹ ”اکنون طبعہا مصروف این صنعت کم است مگر بسیار شستگی بستہ شود ۔“

ص ۳۵۰ ”ریختہ بتقریب سخن آں شعرے است بزبان اردوئے معلیٰ مملکتِ ہندوستان بطرز شعر فارسی در موزونیت ۔“

ص ۳۵۰ ”معنی را قریب الفہم بوضعے با صفا و متانت بستن کہ سامع محتاج شرح و لغت دم استماع نشود و درگفتن ہر قسم شعر از قصیدہ و رباعی و غزل و مرثیہ و مثنوی وغیرہ و در ہر باب تتبع و مقلد فارسیاں بودن ، بنا گزاشتہٗ مرزا جانِ جان مظہر است ۔“

ص ۳۵۵ ”طرز کلام این با مانا برویہ شعر فارسی است ۔ چنانچہ جمیع صنائع شعری کہ قرار دادۂ اساتذۂ اسلاف است بکار می بردند و اکثرے از ترکیبات فرس کہ موافق محاورہ اردوئے معلیٰ مانوس گوش می نماید ۔“

• • •

دوسرا باب

ردِ عمل کے شعرا

مظہر جانجاں ، یقین وغیرہ

مرزا مظہر (۱۱ رمضان ۱۱۱۰ھ — ۱۰ محرم ۱۱۹۵ھ/۳ مارچ ۱۶۹۹ع — ۷ جنوری ۱۷۸۱ع) ردِ عمل کی تحریک کے قائد تھے ۔ جیسے سراج الدین علی خان آرزو نے اپنے دور کی نئی نسل کو فارسی سے ہٹا کر اُردو گوئی کی طرف لگایا تھا ، مرزا مظہر نے اپنے دور کی نئی نسل کو کاری گرانہ شاعری (ایہام گوئی) سے ہٹا کر فطری و حقیقی شاعری کی طرف رجوع کر دیا ۔ یہ ایک ایسا کارنامہ ہے جس سے اس تحریک اور خود میرزا مظہر کی تاریخی اہمیت مسلّم ہو جاتی ہے ۔

مرزا مظہر ، جن کا نام جانِ جان ، تخلص مظہر اور لقب شمس الدین حبیب اللہ تھا ، عوام میں جانجاناں کے نام سے مشہور تھے ۔[ف] ''جان جان'' ، نام کی وجہِ تسمیہ یہ ہے کہ ان کے والد مرزا جانِ جانی (متوفی ۱۱۳۰ھ/ ۱۷۱۷-۱۸ع)[۱] ، جو عالمگیری دور میں منصب دار اور فارسی کے شاعر تھے ، ملازمت سے مستعفی ہو کر جب اپنے وطن اکبر آباد واپس آ رہے تھے تو راستے میں ، سرزمینِ مالوہ پر ، بیٹا پیدا ہوا[۲] ، جس کا نام اپنے نام کی مناسبت سے ، باپ نے پیار سے جانِ جان رکھا ۔ آزاد بلگرامی نے نام کے سلسلے میں ایک اور دلچسپ وضاحت کی ہے کہ ''ان کا نام و تخلص گویا ترجمانِ اسرار الٰہی مولانا روم کا عطیہ ہے کہ اب سے پانچ سو سال پہلے مثنوی کے دفترِ ششم میں بیان

[ف] ۔ معمولاتِ مظہریہ : محمد نعیم اللہ بہڑایچی ، ص ۶ ۔ مطبع نظامی کانپور ۱۲۷۱ھ ۔ آرزو نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''نام اصلی جانِ جان است . . . حالا بجانجاناں شہرت گرفت'' مجمع النفائس ، (قلمی) ، مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی ، پاکستان ۔ ''مقدمہ دیوانِ فارسی'' میں خود بھی ''جانجاناں متخلص بمظہر'' لکھا ہے ۔ ص ۳ ، مطبع مصطفائی کانپور ۱۲۷۱ھ ۔

فرما گئے ہیں اور بعد میں آنے والوں کی انجمن کے لیے ایک نمایاں کرامت پیش کر گئے ہیں، یعنی :

جان اول مظہر درگاہ شہ جانجاں خود مظہر اللہ شد[۳]

مرزا مظہر جانجاناں کے سالِ ولادت کے سلسلے میں اختلاف خود ان کے اپنے بیان سے پیدا ہوا ہے ۔ آزاد بلگرامی کو جب اپنے حالات بھیجے تو لکھا کہ :

(الف) ''سنہ ایک ہزار کے بعد دوسری صدی کی پہلی دہائی میں ان کی ولادت ہوئی ۔''[۴]

اپنے دیوان کے مقدمے میں لکھا کہ :

(ب) ''اس وقت کہ ایک ہزار ایک سو ستر ہجری اور عمر ساٹھ سال ہوگئی ہے ۔''[۵] اور یہ بھی لکھا :

(ج) ''اپنی عمر کے سولھویں سال اس خاکسار کے چہرے پر غبار یتیمی بیٹھا ۔''[۶]

ایک اور خط میں لکھا :

(د) ''فقیر ایک ہزار ایک سو تیرہ میں پیدا ہوا ۔''[۷]

سرو آزاد (حوالہ الف) کے مطابق دوسری صدی کے پہلے عشرے میں ایک ہزار کے بعد کے معنی یہ ہیں کہ ایک سو دس دوسرے سینکڑے کا پہلا عشرہ ہے جس میں ان کی پیدائش ہوئی ۔ اس طرح ان کا سال ولادت ۱۱۱۰ھ/۱۶۹۹ع یا اس سے کچھ پہلے بنتا ہے ۔ دیوان مرزا مظہر (حوالہ ب) کے مطابق سالِ ولادت ۱۱۱۰ھ/۱۶۹۹ع ہوتا ہے ۔ اسی دیوان کے حوالۂ ج کے مطابق سالِ ولادت ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۱-۲ع اس لیے قرار پاتا ہے کہ ان کے والد کی وفات ۱۱۳۰ھ/ ۱۷۱۷-۱۸ع میں ہوئی اور اس وقت ان کی عمر ۱۶ سال تھی جس کی تصدیق ان کے اپنے خط (حوالہ د) سے ہوتی ہے جس میں واضح الفاظ میں اپنا سالِ پیدائش ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۱-۲ع لکھا ہے ۔ ''معمولاتِ مظہریہ'' میں لکھا ہے کہ ''ولادت باسعادت ۱۱۱۱ھ/۱۶۹۹-۱۷۰۰ع میں اور ایک قول کے مطابق ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۱-۲ع میں واقع ہوئی جیسا کہ حضرت نے خود ایک مکتوب میں ظاہر کیا ہے ۔ لیکن پہلی روایت حساب عقود و رشتۂ سالگرہ اور موصوف کے قول کے مطابق، جو انھوں نے اپنے عالی شان دیوان کے عنوان میں بیان فرمایا ہے کہ اس وقت ایک ہزار ایک سو ستر ہجری میں میری عمر ساٹھ سال کی ہے، زیادہ صحیح معلوم ہوتی ہے ۔''[۸] اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''ماہ رمضان المبارک کی گیارہ تاریخ، جمعہ کی رات تھی ۔''[۹] اس حساب سے دیکھا جائے تو جمعہ ۱۱ رمضان المبارک

۱۱۱۰ھ میں پڑتا ہے۔ ۱۱۱۱ھ میں ۱۱ رمضان کو منگل، ۱۱۱۲ھ میں ۱۱ رمضان کو ہفتہ اور ۱۱۱۳ھ میں ۱۱ رمضان کو جمعرات کا دن پڑتا ہے۔ ولادت کے سلسلے میں ساری غلط فہمی ان کے اپنے خط اور اپنے فارسی دیوان میں والد کی وفات کے وقت خود اپنی عمر ۱۶ سال بتانے سے پیدا ہوئی ہے جو دوسرے شواہد کی روشنی میں غلط ہو جاتی ہے۔ یہ حساب اتنا صاف ہے کہ مرزا مظہر کی تاریخِ ولادت ۱۱ رمضان المبارک شب جمعہ ۱۱۱۰ھ/۳ مارچ ۱۶۹۹ع متعین کرنے میں کوئی تامل نہیں ہوتا۔

مرزا مظہر اس دور کی ایک بڑی شخصیت تھے۔ ان میں وہ ساری انسانی خوبیاں موجود تھیں جو اس دور میں کسی ایک ذات میں کہیں نظر نہیں آتیں۔ وہ "جامع فقر و فضیلت و سخن گستری"[10]، درویش عالم، صاحبِ کمال، معزز و مکرم بھی تھے اور ایسے خوش تقریر بھی کہ بیان سے باہر ہے۔[11] علم حدیث و تصوف پر گہری نظر رکھتے تھے۔ ان کے بے شمار مرید اور بہت سے شاگرد تھے۔ شعر ایسے پڑھتے تھے کہ اکثر لوگ ان کی زبان سے شعر سننے کے شوق میں آتے تھے۔[12] آدابِ معاشرت، حسنِ سلوک، مراتبِ فضل و شعر اور بزرگی و قدردانی میں یکتائے روزگار تھے۔[13] خوش قماش و نازک طبع اور ایسے عالمِ متبحّر کہ ان کا ثانی نہیں تھا۔[14] فارسی و اُردو شاعر کی حیثیت سے ہندوستان سے لے کر دکن تک سارے برعظیم میں مشہور تھے اور ان کے اشعار زبان زدِ عام تھے۔[15] ادا فہمی و معنی پروری[16] اور علم و فضل کے ساتھ پیرویِ سنّت کے ایسے عامل کہ شاہ ولی اللہ نے لکھا ہے کہ:

> "شریعت و طریقت کے راستے اور کتاب و سنت کی پیروی میں اس قدر ثابت قدم تھے کہ اس وقت بلاد مذکور میں ان کی مثال نہیں ملتی۔ شاید مرحومین میں بھی نہ ملے بلکہ زمانے کے ہر حصے میں ایسے عزیز الوجود لوگ کم ہوئے ہیں، اس عہد کا تو ذکر ہی کیا ہے جو فتنہ و فساد سے بھرا ہوا ہے۔"[17]

وسیع المشرب ایسے کہ وہ ہندوستان کے بت پرستوں کو بھی کافر نہیں سمجھتے تھے۔ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "اعتقادِ تناسخ مستلزمِ کفر نیست۔"[18] میرزا کا خیال تھا کہ ہندوؤں کی بت پرستی "اشراک در الوہیت" کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ:

> "ان کی بت پرستی کی حقیقت یہ ہے کہ بعض ملائکہ بحکم خدا اس دنیا پر تصرّف رکھتے ہیں یا بعض کامل روحوں کا، جسم کا تعلق ختم ہو جانے

> کے بعد بھی، اس دنیا پر تصرف باقی ہے۔ یا بعض ایسے زندہ افراد جو ان کے عقیدے کے مطابق زندۂ جاوید ہیں، مثلاً خضر علیہ السلام، ان کی صورت بنا کر ان کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور اس توجہ کی بدولت کچھ مدت اس صاحب صورت کے ساتھ اپنا انتساب قائم کرکے اور اس نسبت کی بنا پر اپنے معاشی اور آخرت کے حوائجؑ کی تکمیل کرتے ہیں۔ یہ عمل صوفیۂ اسلامیہ کے معمولات سے مشابہت رکھتا ہے کہ تصور پیر کرتے ہیں اور فیض یاب ہوتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ شیخ کی ظاہری صورت نہیں بناتے اور یہ بات کفارِ عرب کے عقیدے سے مناسبت نہیں رکھتی کیونکہ وہ بتوں کو متصرّف و مؤثر بالذات کہتے ہیں۔“[۱۹]

مرزا مظہر کی وسیع المشربی اور اندازِ فکر کا اظہار ان کے ہر عمل سے ہوتا ہے۔ محمد قاسم کے نام ایک خط میں برج لال کی بہت تعریف کرکے سفارش کی ہے اور لکھا ہے کہ ”تم کو معلوم ہے کہ ہم نے اس اہتمام سے تم سے کسی کا ذکر نہیں کیا اور ہم کو مبالغے کی عادت نہیں۔“[۲۰] غور کرنے کی بات یہ ہے کہ وہ شخص جس کا انداز فکر یہ ہو سادات محترم کو، جلوسِ تعزیہ پر، کیسے لعن طعن کر سکتا ہے اور وہ بھی اتنی دور سے کہ سڑک پر چلتا ہوا جلوس ۸۵ سال کے ایک شائستہ مہذب بوڑھے کی آواز سن کر مشتعل ہو جائے اور پھر تین شخص آئیں اور مرزا صاحب کو نیچے بلا کر طمنچے کی ایک گولی سینے میں پیوست کر دیں۔ 'آبِ حیات' اور 'گلشنِ ہند' میں جو کچھ لکھا ہے وہ حقیقت سے دور ہے۔ مرزا کی شہادت کا واقعہ دراصل سیاسی نوعیت کا تھا۔ انگریزوں کی سفارش پر، جو حکم کا درجہ رکھتا تھا، شاہ عالم ثانی نے نجف خاں اصفہانی کو مسند وزارت پر فائز کردیا اور نجف خاں نے نواب مجد الدولہ عبدالاحد خاں کو قید کر دیا۔ مرزا مظہر نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ”مجدالدولہ کے خلوص کا چرچا خاص و عام میں ہے۔ خدائے تعالیٰ جلد ظہور میں لائے۔“[۲۱] اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا مظہر، مجدالدولہ کے حامی تھے جبکہ نجف خاں کے بارے میں ان کی رائے یہ تھی کہ ”اس شہر کے باشندوں میں، نجف خاں کے آنے کے بعد سے، بادشاہ سے فقیر تک سب کا حال تباہ ہے۔“[۲۲] مرزا اپنے دور کی ایک محترم اور بااثر شخصیت تھے۔ روہیلوں کی بہت بڑی تعداد ان کی مرید تھی اور دلّی میں مرزا کی خانقاہ ان کا سب سے بڑا مرکز تھا۔ یہ بات نجف خاں کے لیے سیاسی طور پر خطرے کا باعث تھی۔ پھر اسے یہ بھی

معلوم تھا کہ مرزا اس کے مخالف ہیں ۔ نجف خاں نے مرزا کو اپنے راستے سے ہٹانے کے لیے پہلے امام باڑوں میں یہ افواہ پھیلوائی کہ مرزا مظہر نے محرم کے جلوس پر لعن طعن کی ہے جس کا ذکر مجلسوں میں ہوتا رہا اور جذبات بھڑکتے رہے ۔ پھر اس نے ایک ایرانی کو مرزا صاحب کے قتل پر متعین کیا جس نے جا کر انھیں شہید کر دیا ۔ جہاں تک حضرت علیؓ اور امام حسینؓ سے عقیدت کا تعلق ہے ، مرزا صاحب کے خطوط اور ان کے اشعار اس بات کے شاہد ہیں کہ وہ ان سے گہری عقیدت رکھتے تھے ۔ "ملفوظات" میں لکھا ہے کہ مرزا صاحب فرمایا کرتے تھے کہ "محبتِ اہلِ بیتِ اطہار و تعظیمِ اصحابِ کبار رضی اللہ تعالیٰ عنہم" نہایت ضروری ہے ۔[۲۳] 'معمولاتِ مظہریہ' میں لکھا ہے کہ :

> "یہ قصہ ان کی زبان مبارک پر اکثر آتا تھا کہ جس وقت امیرالمومنین حضرت علی کرم اللہ وجہہ زخمی ہوئے ، حضرت امام حسن رضی اللہ عنہ کو وصیت فرمائی کہ اگر زندگی باقی ہے تو مواخذہ مجھ پر لازمی ہے ورنہ ہرگز قاتل سے قصاص طلب نہ کریں ، اور فقیر اگرچہ آنجناب کے کتّوں سے بھی کمتر ہے ، کے صفحہٴ دل پر نقش ہو گیا ہے کہ اگر خدائے تعالیٰ مجھے شہادت کی دولت سے مشرف کرتا ہے تو میرا کوئی قصاص نہ لیا جائے ۔"[۲۴]

ان سب باتوں سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ مرزا صاحب کی شہادت کی وجہ وہ نہیں تھی جس کا ذکر آب حیات اور دوسرے تذکروں نے کیا ہے بلکہ نجف خاں اصفہانی نے ایک با اثر مخالف اور روہیلوں کے پیر و مرشد کو اپنے راستے سے ہٹانے کے لیے یہ قتل کرایا تھا ۔ تذکرۂ عشقی میں لکھا ہے کہ "نواب نجف خاں بہادر کے دورِ حکومت میں نواب مرحوم کی فوج کے مغل بچوں نے اس تہمت پر کہ وہ تعصّب رکھتے ہیں ان کو ہلاک کر دیا ۔"[۲۵]

مرزا مظہر پر ۷ محرّم کو قاتلانہ حملہ ہوا اور ان کی وفات ۱۰ محرّم ۱۱۹۵ھ/۷ جنوری ۱۷۸۱ع کو ہوئی ۔ قمر الدین منّت اور قاضی ثناء اللہ پانی پتی نے "عاش حمیداً مات شہیداً" سے تاریخ وفات نکالی ۔ سودا نے یہ قطعہٴ تاریخِ وفات لکھا :

مظہر کا ہوا جو قاتل اک مرتد شوم
اور ان کی ہوئی خبر شہادت کی عموم
تاریخِ وفات اوس کی کہی باردی درد
سودا نے کہ "ہائے جانِ جاناں مظلوم"

جس سے ۱۱۹۹ میں سے 'درد' کی دال کے ۴ نکالنے سے ۱۱۹۵ برآمد ہوتے ہیں۔

میرزا کے اثر و احترام کا اندازہ ان اشعار سے بھی کیا جا سکتا ہے جو ان کے معاصرین اور شاگردوں نے ان کے بارے میں لکھے ہیں:

یک رنگ نے تلاش کیا ہے بہت سنو
مظہر سا اس جہاں میں کوئی میرزا نہیں (یکرنگ)
مجھ سے پتھر کو کیا ہے جوں نگیں حرف آشنا
کون پہچانے یقیں بن حضرتِ مظہر کی قدر (یقین)
خدیوِ سخن میرزا جانِ جاں
کہ حکم اس کا ہے ناطقہ پر رواں
لقب اس کا ہے ذوالجلالِ سخن
کہ بندے ہیں اس کے سب اربابِ فن
کوئی آج اس کے برابر نہیں
وہ سب کچھ ہے الّا پیمبر نہیں (درد مند)
بندہ سے ثنا حضرتِ استاد کی کیا ہو
مظہر ہے خداوند کی وہ ذاتِ اتم کا (احسن الدین بیان)
اے حزیں شکر کہ ہے مصحفِ اربابِ جنوں
فیض سے حضرت مظہر کے یہ دیوان میرا (محمد باقر حزیں)

مرزا مظہر جانجاناں نے اپنے دیوانِ فارسی کے مقدمے میں لکھا ہے کہ بیس سال کی عمر میں خود کو درویشوں کے دامن سے وابستہ کر لیا اور تیس سال مدرسہ و خانقاہ کی جاروب کشی کی۔[۲۶] یہی وہ دور ہے جس میں انھوں نے فارسی و اُردو میں شاعری کی۔ میر نے نکات الشعرا[۲۷] (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں لکھا ہے کہ "اگرچہ ان کے مرتبۂ بلند کے مقابلے میں شاعری کی کوئی حیثیت نہیں لیکن کبھی کبھی اس لاحاصل فن کی طرف بھی توجہ فرماتے تھے۔" قائم نے مخزن نکات[۲۸] (۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ع) میں لکھا ہے کہ "جوانی کے آغاز میں، جس کا تقاضا ظاہر ہے، شعر و شاعری میں مشغول ہوئے۔ آخر میں اس فکر سے باز رہے اور فقر و قناعت کے ساتھ سجادۂ طاعت پر زندگی گزار دی۔" اس کے بعد جیسے جیسے عبادت و ریاضت میں انہماک اور رشد و ہدایت کا سلسلہ بڑھا شعر و شاعری کا سلسلہ کم ہوتا گیا اور جب اپنا دیوان فارسی ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ع میں مرتب کیا تو وہ کم و بیش شاعری ترک کر چکے تھے۔ اس بات کی طرف اپنے مقدمے میں ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ "جوانی کے زمانے میں عشق و

عاشقی کے زیر اثر کہ ان کے خمیر میں شامل تھا ، شاعری کے پردے میں اپنی دلی کیفیات کا اظہار کیا اور اس تقریب سے شاعری میں شہرت پائی اور والا ہمتی کی وجہ سے مسودات کے اجزا کو جمع کرنے اور کلیات کے مواد کو یکجا کرنے کی طرف کوئی توجہ نہیں کی۔ زیادہ تر سرمایۂ کلام ضائع ہو گیا۔ جو باقی رہا اس کے نقل کرنے میں ارباب نقل و روایت نے نمایاں تصرف کرکے غلط نسخوں کو رواج دیا۔"۲۹ لیکن اس کے بعد بھی کبھی کبھی" تازہ واردات سے جس کا بہت ہی کم اتفاق ہوتا ہے"۳۰ شعر کہتے تھے۔

مرزا کی تصانیف یہ ہیں :

(۱) دیوانِ فارسی : مرزا نے اپنا پہلا فارسی دیوان ۱۱۵۰ھ/۱۷۳۷-۳۸ء میں مرتب کیا تھا لیکن اربابِ نقل و روایت کے نمایاں تصرف کی وجہ سے اس کے غلط نسخے رائج ہوگئے تھے۔ اس دیوان پر مرزا نے مقدمہ بھی لکھا تھا۔ اس دیوان کے بارے میں مرزا نے لکھا ہے کہ "اس سے بیس سال قبل ایک عزیز نے فقیر کے تھوڑے سے اشعار جمع کرکے اس غرض سے پیش کیے تھے کہ فقیر اس کا مقدمہ لکھ دے۔ میں نے چند سطریں لکھ دی تھیں لیکن اب ان کو معتبر خیال نہیں کرتا کیونکہ وہ مطالب اس عبارت کے ضمن میں آ گئے ہیں۔"۳۱ ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۶-۵۷ء میں انھوں نے اپنا فارسی دیوان از سرِ نو مرتب کیا اور غور و فکر و تصحیح کے بعد بیس ہزار اشعار میں سے قریب ایک ہزار اشعار اس میں شامل کیے اور وہ بھی بے ترتیبِ ردیف۔ مرزا مظہر بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے۔ عشق ان کے فکر و احساس کا مرکزی نقطہ تھا۔ فارسی کلام کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں فکر و بیان دونوں میں ایک ایسی شائستگی اور لطافت پائی جاتی ہے کہ ان کے اشعار دل کو لگتے ہیں۔ یہی وہ رنگِ سخن ہے جسے انہوں نے اُردو میں رواج دیا اور جذباتِ عشق اور واردات قلبی کے اظہار سے اُردو شاعری کا رخ بدل دیا۔

(۲) خریطۂ جواہر : مرزا مظہر نے ایامِ شباب میں فارسی اساتذہ کے دواوین سے اپنے پسندیدہ اشعار کا ایک انتخاب تیار کیا تھا جسے وہ اپنے مطالعے میں رکھتے تھے۔ گویا یہ انتخاب ان کے لیے شاعری کے نصب العین کا درجہ رکھتا تھا۔ اس میں کم و بیش پانچ سو معروف و غیر معروف فارسی شاعروں کے کلام کا انتخاب شامل ہے۔ اس انتخاب کے بارے میں مولانا شبلی نے لکھا ہے کہ "مرزا غالب وغیرہ کا خیال تھا کہ ہندوستان میں فارسی شاعری کا مذاقِ صحیح جو دوبارہ قائم ہوا ، وہ اس انتخاب نے قائم کیا۔"۳۲

اس انتخاب نے اس دور کی اُردو شاعری کو متاثر کرکے اس کا رخ بدل دیا۔

(۳) مکاتیبِ نثر (فارسی) : مرزا مظہر کے سارے خطوط فارسی میں ہیں۔ ان خطوط کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ رواجِ زمانہ کے برخلاف یہ سیدھی سادی عبارت میں لکھے گئے ہیں۔ مرزا سے پہلے خط لکھنے کا یہ طریقہ نہیں تھا۔ ان خطوط میں بات چیت کا سا وہی انداز ہے جو اگلی صدی میں مرزا غالب نے اپنے خطوط میں اختیار کیا۔ ان خطوط میں مرزا نے شریعت و طریقت، سلوک و تصوف کے مسائل و نکات کو دل نشیں انداز میں بیان کیا ہے۔ مرزا صاحب کے خطوط کا سب سے پہلا مجموعہ ''مقاماتِ مظہری'' کے نام سے ان کے ایک مرید غلام علی نے مرتب کیا تھا۔ اس میں بتیس خطوط شامل تھے۔ دوسرا مجموعہ ''کلماتِ طیبات'' کے نام سے شائع ہوا جس میں ۸۸ خطوط شامل تھے۔ ۱۹۶۲ء میں ڈاکٹر خلیق انجم نے ان کے خطوط کو اُردو میں ترجمہ کرکے شائع کیا۔[۳۳] اس مجموعے میں ۹۱ خطوط ہیں۔ اس میں وہ دو نئے خط بھی شامل ہیں جو ''رقعات کرامت سعادت شمس الدین حبیب اللہ مرزا جانجاناں مظہر شہید رضی اللہ عنہ'' کے عنوان سے مطبع الاخبار کول سے شائع ہونے والے مجموعے میں شامل تھے۔ ان خطوط کے مطالعے سے مرزا صاحب کی زندگی، خاندان، مصروفیات، نقطۂ نظر، ذاتی معاملات، علم و فضل، وسیع المشربی اور ان کی فکر کے مثبت پہلو سامنے آتے ہیں۔

(۴) اُردو کلام : مرزا نے کوئی اُردو دیوان[۳۴] یادگار نہیں چھوڑا۔ ان کا جو کچھ اُردو کلام ہے وہ مختلف تذکروں میں ملتا ہے جسے عبدالرزاق قریشی نے یکجا کر دیا ہے۔ ان اشعار کی تعداد ۱۲۴ ہے۔[۳۵] خان آرزو نے لکھا ہے کہ ''پہلے کبھی کبھی بطریقِ خاصہ ریختہ میں، جو ہندی و فارسی کا آمیختہ ہے، شعر کہتے تھے۔ اب اپنے میلِ خاطر کے خلاف جان کر ترک کر دیا ہے۔ اپنے بعض شاگردوں کی بہت تربیت کی۔''[۳٦] مرزا کی اہمیت اُردو شاعر کی حیثیت سے اتنی نہیں ہے جتنی ان اثرات کی وجہ سے ہے جو انھوں نے اس دور کی شاعری پر ڈالے۔ مرزا کے ان اثرات کے تین پہلو ہیں :

(الف) مرزا مظہر نے اُردو شاعری کا رخ ایہام گوئی کی طرف سے پھیر کر فطری عشقیہ شاعری کی طرف کردیا اور واردات قلبیہ اور تجربات پر نئی شاعری کی بنیاد رکھی۔

(ب) انھوں نے زبان میں شائستگی و صفائی اور بیان میں جوش و حلاوت کے رجحان کو آگے بڑھایا۔ فارسی شاعری کی روایات و علامات،

بندش و تراکیب کو شاہجہان آباد کی اُردوئے معلیٰ کے ساتھ ملا کر اسے ایک لیا آہنگ دیا ۔

(ج) اُنھوں نے اس نئے رنگ سخن کے مطابق اپنے شاگردوں کی تربیت کی ، ان کے کلام کی اصلاح کی اور اس رنگ کلام کو پھیلانے اور نئے شعرا میں مقبول بنانے میں اہم حصہ لیا ۔ اسی لیے مصحفی نے انھیں نقاشِ اول کہا ہے ۔ مرزا کی یہی تاریخ ساز ادبی اہمیت ہے ۔

مرزا کے اُردو کلام میں دو طرح کے اشعار ملتے ہیں ۔ ایک وہ اشعار جن پر دورِ آبرو کی زبان کا اثر ہے اور جن میں ایہام برتا گیا ہے ۔ یہ اشعار تعداد میں کم ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ مرزا کے بالکل ابتدائی دور سے تعلق رکھتے ہیں ۔ف دوسرے وہ اشعار جن میں ، اپنی فارسی شاعری کی طرح ، عشقیہ واردات اور جذبات و احساسات کو موضوع شاعری بنایا ہے اور یہی وہ شاعری ہے جس نے نئی نسل کے شعرا کو راستہ دکھا کر فارسی شاعری کا سارا خزانہ ان کے سامنے کھول دیا ۔ اسی رجحان کے زیر اثر فارسی اشعار کے اُردو ترجمے ہوئے ، فارسی تراکیب و بندش نے شعر کے حسنِ بیان کو نکھارا اور دل کی بات زبان پر لانے کا رجحان پیدا ہوا ۔ شاعری ، مرزا کے زیرِ اثر ، محض لفظوں کا گورکھ دھندا

ف۔ عبدالرزاق قریشی (مرزا مظہر جانجاناں اور ان کا کلام ، ص ۲۹۱ - ۳۴۰ - ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۱ع) نے مختلف تذکروں سے جو اشعار جمع کیے ہیں ان میں کئی اشعار ، خصوصاً ایہام کے اشعار ، نہ صرف مشکوک ہیں بلکہ دوسرے شعرا کے دواوین میں بھی ملتے ہیں ۔ مثلاً یہ شعر ۹۵ جو مرزا کے کلام میں شامل کیا گیا ہے :

کبھیو ہیر کے میں تجکو گئو دہائی
کب لگ رہے گا لچر آٹک مل مرے کسائی

آبرو کے مطبوعہ دیوان مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن میں صفحہ ۲۱۴ پر اس طرح ملتا ہے :

کبھیو ہیر کے میں تجھ کوں لہو دہائی
کب لگ رہے گا بچھڑا ٹک آ مل اے گسائی

اسی طرح جامع مسجد بمبئی کی بیاض کے اشعار کو ، جسے مولوی یوسف کھٹکھٹے نے کتب خانے کی فہرست بناتے ہوئے "مجموعۂ اشعارِ مظہر" بنا دیا ہے ؛ عبدالرزاق قریشی نے مظہر سے منسوب کرکے غلطی کی ہے ۔ ان اشعار میں بہت سے ایسے ہیں جو آبرو ، ناجی اور دوسرے ایہام گویوں کے کلام میں ملتے ہیں ۔ (ج - ج)

نہیں رہی ۔ اب اس کا لطف ، پہیلی بوجھنے سے زیادہ ، جذبہ و احساس کی ترجمانی سے پیدا ہونے لگا ۔ مرزا کے اشعار میں اسی لیے ایک ایسی دلکشی ہے جو پڑھنے والے کے دل کو لگتی ہے ۔ مرزا کے ہاں یوں محسوس ہوتا ہے کہ اشعار دل کے نہاں خانے سے نکل رہے ہیں اور اسی لیے دل میں اتر رہے ہیں ۔ ان کے اشعار کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُردو زبان ایک نئے سانچے میں ڈھل رہی ہے ۔ بیان اثر آفرینی کے نئے گر سیکھ رہا ہے اور لہجے کے ذریعے لطافت و شائستگی کے نئے تیور پیدا ہو رہے ہیں ۔ مرزا کے ہاں جو کچھ محسوس کیا جا رہا ہے ، جن تجربات سے واسطہ پڑ رہا ہے اور شاعر کی ذات احساس کی جن پیچیدگیوں سے گزر رہی ہے ، انھیں شعر کا جامہ پہنایا جا رہا ہے ۔ مرزا کی شاعری دیکھ کر یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اب نیا طرزِ سخن ایک مہذب زبان کا طرزِ سخن بن رہا ہے ۔ ایہام گویوں کی شاعری کے بعد مرزا مظہر کی شاعری پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ شمالی ہند میں اُردو شاعری پہلی دفعہ سچ بول رہی ہے ۔ اس تخلیقی عمل میں مرزا کی شخصیت کا بڑا ہاتھ ہے ۔ مرزا کا ظاہر و باطن یکساں تھا ۔ وہ زمانے سے لڑنے اور اپنے طرزِ عمل سے اسے ٹھکرانے کی پوری قوت رکھتے تھے ۔ اسی حوصلے ، ذہنی دیانت داری کے اسی احساس ، مزاج کی لطافت و پاکیزگی اور فارسی شاعری کے معیار و مذاق سے اپنی شاعری کو بنانے سنوارنے کے اسی رجحان نے ان کی شاعری میں وہ رنگ بھر دیا کہ ان کی شاعری بھی ، ان کی شخصیت کی طرح ، ایک نمونہ بن گئی جس پر دیکھتے ہی دیکھتے اُردو غزل نے اپنی عظیم الشان عمارت تعمیر کی ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو
یہی ایک شہر میں قاتل رہا ہے
یہ دل کب عشق کے قابل رہا ہے
کہاں اس کو دماغ و دل رہا ہے

بہار آئی کھل آئے باغ بلبل پھول کر بیٹھی
دوانوں کو کہو اس وقت کر لیویں علاج اپنا

گرچہ الطاف کے قابل یہ دل زار نہ تھا
اس قدر جور و جفا کا بھی سزاوار نہ تھا
ہم نے کی ہے توبہ اور دھومیں مچاتی ہے بہار
ہائے بس چلتا نہیں کیا مفت جاتی ہے بہار

اودھر نگاہ کی تیغ ادھر آہ کی سناں
اس کشمکش میں عمر ہماری بھی کٹ گئی
الہٰی مت کسو کے پیش رنج و انتظار آوے
ہمارا دیکھیے کیا حال ہو جب تک بہار آوے

ایہام گویوں کے اشعار پڑھ کر جب ہم یہ اشعار پڑھتے ہیں تو ہمیں ٹھنڈی ہوا کے جھونکے کا احساس ہوتا ہے ۔ ان میں نہ تصنع ہے اور نہ لفظوں کے ذریعے معنی پیدا کرنے کی مصنوعی کوشش ۔ یہ اشعار ایک نئے امکان کو بروئے کار لا رہے ہیں اور یہی مرزا کی انفرادیت ہے ۔

مرزا مظہر جانجاناں کی شاعری میں عشقیہ شاعری کے نقوش ابھرتے ہیں ۔ ان کے ہاں عشق ساری کائنات پر حاوی ہے ۔ ساری زندگی کے سرچشمے اسی سے پھوٹتے ہیں اسی لیے مرزا کے فکر و احساس میں تحمل سے پیدا ہونے والی خوش مذاقی پیدا ہو جاتی ہے ۔ یہی عشق ان کے ہاں وسیع المشربی اور انسانیت کا بلند تصور پیدا کرتا ہے جہاں دیر و حرم ، شیخ و برہمن ایک ہو جاتے ہیں ۔ اسی عشق نے ان کے ہاں ایک کسک اور ایک آنچ پیدا کی ہے ۔ مرزا کے والد نے مشورہ دیا تھا کہ ”جو شخص داغ (عشق) سے جل بھن نہیں جاتا اس کی طبیعت کے خس و خاشاک نہیں جلتے اور وہ پاک نہیں ہوتا ۔“۳۷ اسی لیے ان کے ہاں غم بھی ٹھنڈا ہو کر آتا ہے ۔ عشق کی گرمی اگر جلاتی ہے تو جلا کر پاک بھی کر دیتی ہے ۔ مرزا کا سوز و گداز رونے رلانے والا نہیں بلکہ نشاط انگیز ہے ۔ ذرا ان اشعار کے لہجے اور تیور کو دیکھیے جن میں عاشق کا چہرہ ، عشق کی آگ میں جلنے کے باوجود ، روشن اور کھلتا ہوا دکھائی دیتا ہے :

اس کے دل میں کبھی تاثیر نہ کی
اے محبت اسے کیا کہتے ہیں
خدا کو اب تجھے سونپا ارے دل
یہیں تک تھی ہماری زندگانی
اگر ملیے تو خفت ہے وگر دوری قیامت ہے
غرض نازک دماغوں کو محبت سخت آفت ہے

یہی لہجہ ان کی فارسی شاعری میں زبان و بیان کی طویل و پختہ روایت کے سبب زیادہ نکھر کر سامنے آتا ہے :

بنا کردند خوش رسمے بخون و خاک غلطیدن
خدا رحمت کند ایں عاشقانِ پاک طینت را

ہزار عمر فدائے دمے کہ من از شوق
بخاک و خون طپم و گوئی از برائے منست

بکامم تلخ گرداند خدا شیرینیٔ غم را
فروشم گرز بیدردی بشادی ذوق ماتم را

یہاں لہجے اور مزاج میں ایک اطمینان کا احساس ہوتا ہے۔ فریاد ماتمی رنگ پیدا نہیں کرتی بلکہ ”رنج دنیا کا تحمل کیجیے“ کا سا لہجہ و انداز پیدا کرتی ہے۔ میرزا کے ہاں عشق وبالِ جان بن کر خوف زدہ نہیں کرتا بلکہ زندگی بسر کرنے کا حوصلہ پیدا کرتا ہے جس سے انداز فکر و نظر میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ شخصیت میں ٹھہراؤ پیدا ہوتا ہے اور انسان حیات و کائنات سے مل کر ایک جان ہو جاتا ہے۔

مرزا کو لفظوں کے برتنے اور ان کی مدد سے اپنی بات کہنے کا اچھا سلیقہ ہے۔ وہ اپنی شاعری میں ایک ایسا لہجہ و طرز پیدا کرتے ہیں جس سے ایک طرف شگفتگی سی پیدا ہو جاتی ہے اور دوسری طرف احساس و جذبہ کی مختلف سطحوں کا باریک فرق سامنے آ کر اثر کو دو چند کر دیتا ہے۔ مرزا تکرار سے لطف اور جزئیات سے وحدت اثر پیدا کرنا جانتے ہیں۔ یہ انداز فارسی شعرا نے بھی اختیار کیا ہے۔ آبرو نے بھی استعمال کیا ہے۔ حاتم کے ہاں بھی ملتا ہے لیکن مرزا کا یہ خاص رنگ ہے اور ایہام گوئی کے دور میں اور خود مرزا کے دور میں بھی اکثر شاعروں نے مرزا کی ہی زمین میں ایسی غزلیں کہی ہیں۔ مثلاً یہ غزل دیکھیے:

ہمارے ہاتھ سے یہ دل بھی بھاگا لے کے جاں اپنا
ہم اس کو جانتے تھے دوست اپنا مہرباں اپنا
یہ حسرت رہ گئی کیا کیا مزوں سے زندگی کرتے
اگر ہوتا چمن اپنا، گل اپنا، باغباں اپنا
کوئی آزردہ کرتا ہے سجن اپنے کو، ہے ظالم
یہ دولت خواہ اپنا، مظہر اپنا، جانِ جاں اپنا
نہیں پایا مرے رونے کوں اور فریاد کوں بادل
برس دیکھا، جھڑی کوں باندھ دیکھا، کڑکڑا دیکھا
سجن کس کس مزہ سے آج دیکھا ہم طرف یارو
اشارا کرکے دیکھا، ہنس کے دیکھا، مسکرا دیکھا

کبھی ملتا نہیں میرا ہٹیلا کیا کروں مظہر
تصدق ہو کے دیکھا ، پاؤں پڑ دیکھا ، منا دیکھا

یہاں تکرار ، احساس و جذبہ کی غیر واضح سطح کو واضح کرکے ، ایک صفت بن جاتی ہے ۔ مرزا کے رنگِ سخن کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ولی کی غزل ایک نیا چولا بدل رہی ہے ۔ محبوب سنگدل ہے لیکن صرف سنگدل کہنے سے محبوب کی محبوبیت پر حرف آتا ہے ۔ وہ سنگدل تو ہے لیکن صرف سنگدل بھی تو نہیں ہے ۔ وہ تو محبوب ہے ۔ اس کی ہزار ادائیں اور ہر ادا کے ہزار پہلو ہیں ۔ پھر محبوبیت اور سنگدلی کے ساتھ محبوب کی تصویر کیسے اُجاگر ہو ؟ میرزا نے صرف ایک مصرع سے یہ کام کر دکھایا ہے :

ع سنگدل یار نرم تکیے سا

مرزا کی غزلوں میں ، اس زمانے کے لحاظ سے ، زبان صاف ، دُھلی منجھی اور نکھری ستھری استعمال ہوئی ہے ۔ یہ زبان آبرو کی زبان سے بہت آگے بڑھ جاتی ہے ۔ اپنے زمانے میں مرزا کی فصاحت و زبان دانی ایک مشہور بات تھی جس سے اس دور کے لوگ سند لیتے تھے ۔ یکتا نے لکھا ہے کہ ”بعض لوگ محاورات اردو کی موجودہ پاکیزگی و درستی کو مرزا جانجاں مظہر سے منسوب کرتے ہیں۔“۳۸ ان کے ہاں ایسے الفاظ بھی استعمال ہوئے ہیں جو اسی صدی میں متروک ہو جاتے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور میں خود اُردو زبان میں اتنی تیزی سے تبدیلی آئی ہے کہ ایک شاعر کے ابتدائی کلام اور آخری دور کے کلام میں نمایاں فرق دکھائی دیتا ہے ۔ حاتم کا دیوانِ قدیم اور دیوان زادہ کی زبان کا فرق اس کا واضح ثبوت ہے ۔ زندہ زبانوں میں تبدیلی کا یہ عمل جاری رہتا ہے ۔ یہ نہ ہو تو الفاظ روڑے پتھر بن جائیں اور فکر و خیال کا ارتقا ، زندگی میں نئے معنی کی تلاش اور روایت میں تبدیلی و انحراف کا عمل ہی رک جائے ۔ مرزا کی حیثیت نقاشِ اول کی ہے ۔ اُنھوں نے جو کچھ کیا نئی نسل نے اسی پر اضافہ کیا ۔ آج جو ہم کریں گے ، کل اسی پر دوسرے اضافہ کریں گے ۔ مرزا نے اُردو میں جو کچھ کیا وہ مقدار کے اعتبار سے بہت کم ہے لیکن روایت اور مذاقِ سخن میں معنی خیز تبدیلی کا رجحان پیدا کرنے کی وجہ سے ان کی اہمیت تاریخ میں ہمیشہ قائم رہے گی ۔ مرزا مظہر جانجاناں کو اسی وجہ سے ”ریختہ کو فارسی طرز میں کہنے کا بانی“۳۹ کہا جاتا ہے ۔ یہی رنگِ سخن واضح شکل میں مرزا کے شاگرد انعام اللہ خاں یقین کے ہاں اُجاگر ہوتا ہے ۔

انعام اللہ خاں یقین (م ۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ء) وہ پہلے شخص ہیں جنھوں

نے نئی شاعری کے رجحانات کو اُردو شاعری میں اس طور پر برتا کہ دوسرے شعرا کو اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا مستقبل اسی رنگِ سخن میں نظر آنے لگا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ[۳۹]:

”ایہام گویوں کے دور میں جس شخص نے صاف و پاکیزہ ریختہ کہا وہ یہ جوان تھا۔ اس کے بعد دوسروں نے اس کی پیروی کی جیسا کہ وہ خود کہتا ہے :

حق کو یقین کے یارو برباد مت دو آخر
طرزیں سخن کے اس کی تم نے اڑائیاں ہیں“[۴۰]

مصحفی نے یقین کی اولیت کے سلسلے میں دو باتیں کہی ہیں :

(۱) یہ کہ ایہام گوئی کے دور میں، ایہام سے ہٹ کر، جس شخص نے شستہ و رفتہ غزلیں کہیں وہ یقین ہیں۔

(۲) یہ کہ یقین کے تتبع میں پھر دوسروں نے اس رنگِ سخن کو اختیار کیا۔ یقین نے اپنے شعر میں بھی طرزِ سخن کی اسی اولیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔

یقین نے نوجوانی میں شاعری شروع کی۔ جس کا ثبوت یہ ہے کہ شاہ حاتم نے یقین کی زمین میں جو غزلیں کہی ہیں ان میں سب سے پہلی غزل ۱۱۵۲ھ کی ہے۔ دوسری ۱۱۵۳ھ کی ہے اور باقی چار غزلیں ۱۱۵۵، ۱۱۵۷، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱ھ کی ہیں[۴۱]۔ ۱۱۵۲ھ/۱۷۳۹-۴۰ء یا اس سے کچھ پہلے کی وہ غزل، جس کی زمین میں شاہ حاتم نے اپنی غزل کہی تھی، یہ ہے :

چھٹے اس زندگی کی قید سے اور داد کو پہنچے
وصیت ہے ہمارا خوں بہا جلاد کو پہنچے
نہ نکلا کام کچھ اس صبر سے اب نالہ کرتا ہوں
مری فریاد ہی شاید مری فریاد کو پہنچے
ہمیں اس غم کے ہاتھوں زندگانی خوش نہیں آتی
کوئی بیداد گر یا رب ہماری داد کو پہنچے
بہار آئی ہے جب سے، تب سے رگ میں تھم نہیں سکتا
دعا اس مشتِ خوں کی نشترِ فصاد کو پہنچے
یقیں تقلید میں مت پٹک پتھر پہ آ بس کر
یہ ممکن ہی نہیں ہر سو چرا فرہاد کو پہنچے

اس غزل کو اس دور کی شاعری کے درمیان رکھ کر دیکھیے تو یہ طرز

اور فکر دونوں اعتبار سے بالکل مختلف قسم کی شاعری معلوم ہوگی۔ اس میں نادر شاہ کے حملے اور قتلِ عام کا کرب ناک تاثر چھپا ہوا ہے۔ اس میں ایہام یا ولنگ ایہام، دلِ عاشق کی طرح، تلاش کرنے سے بھی نہیں ملے گا۔ لیکن ذرا ٹھہریے؛ اس مختلف طرزِ سخن کو سمجھنے کے لیے ہم اس دور کے دو بڑے اثرات ــــ ولی دکنی اور آبرو کے دو دو تین تین شعر پڑھتے چلیں تاکہ اس فرق کو محسوس کر سکیں:

کفار فرنگ کوں دیا ہے تجھ زلف نے درس کافری کا
(ولی دکنی)

ہوا ہے دل مرا مشتاق تجھ چشم شرابی کا
خراباتی اُدھر آیا ہے شاید دن خرابی کا (ولی دکنی)

شکار انداز دل وو من ہرن ہے
لسبب جس شوخ کا جادو نین ہے (ولی دکنی)

میانے کوں عاشقی میں خواری بڑا کسب ہے
چاہیے کہ بھاڑ جھونکے جو دل کا ہوئے دانا (آبرو)

شمشیر کھینچ جب کہ چلا بوالہوس کی اور
لب چھوڑ آبرو کوں گلی میں سٹک گیا (آبرو)

لالچی معشوق سے بے شرم ہیں چکنے گھڑے
آبرو جا کر کنویں میں گرے ان سب کوں نہ چاہ (آبرو)

یقین کی غزل میں فارسی غزل کا اثر اور شاعر کا ذاتی تجربہ ایک نیا رنگ پیدا کر رہا ہے۔ زبان کی سطح پر بھی یقین کی غزل شستہ و رفتہ ہے۔ اس میں زبان کا جدید روپ دلی کی زبان اور اس کے محاورے سے ابھرا ہے اور اسی لیے آج کی زبان سے قریب تر ہے جب کہ ولی اور آبرو کی زبان قدیم معلوم ہوتی ہے۔ یقین کی غزل میں لفظوں کا چاؤ، معنی و احساس کے ساتھ لفظوں کا باہمی ربط اور اس تخلیقی عمل سے بننے والا لہجہ، وہ طرزِ سخن ہے جو ۱۱۵۲ھ میں ایک بالکل نئی چیز ہے۔ یہ غزل ولی اور آبرو کی روایت سے وابستہ ہوتے ہوئے بھی ایک الگ سی غزل ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ یقین کے ہاں اُردو شاعری ولی کی زبان سے آزاد ہو گئی ہے۔ ایہامی شاعری ہمیں مزہ دیتی ہے لیکن یہ شاعری ہمیں متاثر کرتی ہے۔ ہمارے جذبات کی ترجمانی کرتی ہے۔ نادر شاہ کے حملے کے بعد، بدلے ہوئے تہذیبی ماحول میں، جب اس قسم کا کلام نوجوان یقین کے منہ سے اہلِ ذوق نے سنا ہوگا تو ان کو یقین نہ آیا ہوگا کہ یہ اِس نوجوان کا

کلام ہے۔ مرزا مظہر جانجاناں اس نوجوان شاعر کے استاد تھے اس لیے یہ ایک فطری ردِعمل تھا کہ لوگ شک میں مبتلا ہو کر کہیں کہ یہ کلام نوجوان یقین کا نہیں بلکہ مرزا مظہر کا ہے۔ دوسری طرف کلام کی مقبولیت نے خود یقین میں اعتماد کے ساتھ احساسِ افتخار بھی پیدا کر دیا تھا اور وہ بھری محفلوں میں یہ کہہ رہے تھے :

یقیں تائیدِ حق سے شعر کے میداں کا رستم ہے ·
مقابل آج اس کے کون آ سکتا ہے ، کیا قدرت
یقیں کی گفتگو کے لطف کو ، باللہ کب کوئی
بغیر از حضرتِ استاد مرزا جانِ جاں سمجھے

اور ساتھ ساتھ ایہام گویوں پر بھی چوٹ کر رہے تھے :

شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقیں
کون سمجھے یہاں جو ہے ایہام مضموں کا تلاش

اور دوسرے شاعر ان تعلّیوں کا جواب بھی دے رہے تھے۔ شیخ برکت علی قرین نے ، جو یقین کے برسوں ہم نشین رہے تھے ، اس مجلس میں ، جہاں معرکۂ طبع آزمائی برپا تھا ، یہ مقطع پڑھا :[۳۲]

یقیں گو شعر کے میداں کا رستم ہے قریب لیکن
وہ شیرِ حق کے شیروں سے بر آ سکتا ہے کیا قدرت

اسی زمانے میں (۱۱۵۲ھ/۴۱-۱۷۴۰ء) نوعمر میر بھی دلی پہنچے۔ یہاں رہ کر جب عالمِ جنوں میں شاعری کا آغاز کیا اور مراختوں میں شریک ہوئے تو انھوں نے دیکھا کہ مرزا مظہر کے شاگرد یقین اور بزرگ شاعر شاہ حاتم ساری فضا پر چھائے ہوئے ہیں۔ یقین کی امارت ، خاندانی وجاہت اور مرزا مظہر کی سرپرستی ان کی معاشرتی حیثیت اور مقبولیت میں مزید اضافہ کر رہی ہے۔ میر جیسے خود پرست کے لیے یقین کی مقبولیت اور احساسِ افتخار سوہانِ روح بن گیا۔ میر دلی میں غریب الدیار اور مالی اعتبار سے ٹوٹے ہوئے تھے۔ انھیں شدت سے محسوس ہوا کہ نوجوانوں میں یقین اور بڑوں میں شاہ حاتم ایسے شاعر ہیں جن کے سامنے ان کی شاعری کا چراغ نہیں جل سکتا۔ اس لیے میر نے جب اپنا تذکرہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) لکھا تو اس بات کی پوری کوشش کی کہ یقین کی شخصیت کو مسمار کردیں۔ جس انداز و ترتیب سے میر نے نکات الشعرا[۳۳] میں یقین کا ذکر کیا ہے اس میں مسمار کرنے کی شعوری کوشش کا احساس ہوتا ہے۔ پہلے تو یہ لکھا کہ ”شاعر ریختہ ، صاحبِ دیوان بہت مشہور

ہیں ۔ کسی تعریف و توصیف کے محتاج نہیں ہیں ۔ مرزا مظہر کے تربیت کردہ ہیں ۔“ اس کے بعد بتایا کہ لوگ کہتے ہیں کہ میاں یقین کو مرزا مظہر شعر کہہ کر دیتے ہیں ۔ پھر یہ لکھا کہ ان کا کلام پوچ ہے اور نقص سے خالی نہیں ہے ۔ پھر یہ بتایا کہ رعونتِ فرعون ان کے سامنے ہیچ ہے اور ذائقۂ شعر فہمی ان میں نام کو نہیں ہے اور اسی لیے لوگ انھیں ناموزوں سمجھتے ہیں ۔ یہ کہہ کر پھر ایک بات یہ لکھی کہ ”سرقہ کرنے میں یکتا ہیں“ ۔ اور پھر تین مختلف واقعات بیان کرکے اپنی باتوں کی تصدیق کی ۔ نکات الشعرا کے اس ترجمے کا اثر یہ ہوا کہ بعد کے بیشتر تذکرہ نویسوں نے یقین کے کلام کو مرزا مظہر سے منسوب کیا یا پھر میر کی اس بات کا ذکر کیا ۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آنے والے دور میں یقین کی تاریخی اہمیت نظروں سے اوجھل ہوگئی ۔ اگر میر واقعی یہ سمجھتے تھے کہ یہ کلام یقین کا نہیں بلکہ مظہر کا ہے تو پھر یہ کلام پوچ کیسے ہو سکتا تھا ، اس لیے کہ مرزا مظہر کے بارے میں نکات الشعرا میں انھوں نے خود لکھا ہے کہ ”ان کا (مظہر کا) کلام سلیم و کلیم سے کم پائے کا نہیں ہے ۔“۴۴ سرقے کی مثال میں میر نے یقین کا یہ شعر لکھ کر :

کیا بدن ہوگا کہ جس کے کھولتے جامے کا بند
برگِ گل کی طرح ہر ناخن معطّر ہوگیا

مخلص کا یہ فارسی شعر لکھا ہے جس کا یقین نے ترجمہ کیا ہے :

ناخن تمام گشت معطر چو برگِ گل
بند قبائے کیست کہ وا می کنیم ما

لیکن فارسی اشعار و مضامین کا اُردو ترجمہ اس دور کا عام رجحان تھا ۔ خود میر نے بہت سے فارسی اشعار کا ترجمہ کرکے دستِ تصرف دراز کیا ہے جس کی مثالیں ہم دوسرے باب میں دے آئے ہیں ۔ پھر یہ وہی مشورہ تو تھا جو شاہ گلشن نے ولی دکنی کو دیا تھا کہ ”یہ تمام مضامینِ فارسی کہ بیکار پڑے ہیں ، اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ ، تم سے کون محاسبہ کرے گا ۔“۴۵ غرض کہ میر نے شعوری طور پر یقین کی شہرت کو خاک میں ملانے کی پوری کوشش کی ۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ”میر نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ اس کا (یقین کا) دیوان دراصل مرزائے مغفور کا دیوان ہے ، خالص جھوٹ اور بالکل افترا ہے جو اس سے حسد رکھنے والوں نے مشہور کر دیا ہے ۔“۴۶ یقین نے خود بھی ایک شعر میں اپنے حاسدوں کی طرف اشارہ کیا ہے :

جانے کب میری یہ سرگرمی کسی کی سعی ہے
کب حسد کی ہاؤ سے بجھتا ہے دولت کا چراغ

اگر معروضی انداز سے یقین کے کلام کا تجزیہ کرکے اس کا مقابلہ مرزا مظہر کے اُردو و فارسی کلام سے کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ شاعری مزاج ، طرز اور لہجے کے اعتبار سے مرزا مظہر کی شاعری سے مختلف ہے ۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے کہ "جس خاص مضمون سے کسی شاعر کو شوق ہوتا ہے وہ طرح طرح سے اس کو اپنے اشعار میں لاتا ہے ۔ یقین کو شیریں و فرہاد کے قصے سے کچھ خاص دلچسپی تھی اور انھوں نے اتنے چھوٹے سے دیوان میں ۳۸ جگہ اس قصے کو تلمیحاً نئے نئے پہلوؤں سے باندھا ہے ۔ اگر واقعی مرزا صاحب ہی نے یقین کا دیوان کہا ہے تو کہیں ایک جگہ تو وہ اپنے کلام میں اس قصے کو لاتے . . . ، مرزا کے فارسی دیوان میں اس قصے کے لوگوں کے نام صرف ۹ جگہ نظر آتے ہیں اور وہ بھی اکثر استعارۃً "۔[۳۷]

انعام اللہ خاں یقین (م ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵-۵۶ع) دہلی میں پیدا ہوئے ۔ ان کے والد شیخ اظہر الدین اور دادا شیخ عبدالاحد تھے جو شاہ وحدت کے نام سے معروف اور گل تخلص کرتے تھے ۔ ان کی والدہ مشہور عالمگیری سردار نواب حمید الدین خاں کی بیٹی تھیں ۔ شادی کے بعد شیخ اظہر الدین کو مبارک جنگ بہادر کا خطاب اور ہزار و پانصدی منصب ملا اور وہ امرائے محمد شاہ کے زمرے میں شامل ہو گئے ۔ بیل نے یقین کا سال وفات ۱۱۶۳ھ/۱۷۴۹-۵۰ع دیا ہے[۳۸] لیکن یہ اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) ، تذکرۂ گردیزی (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ع) ، گلشنِ گفتار (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) ، مخزنِ نکات (۱۱۶۸ھ/۱۷۵۴-۵۵ع) سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس وقت زندہ تھے ۔ لچھمی نرائن شفیق نے اپنا تذکرہ چمنستان شعرا (۱۱۷۵ھ/۱۷۶۱-۶۲ع) میں مکمل کیا اور لکھا کہ :

> "حکیم بیگ خاں نے ایک روز مجھ سے بیان کیا کہ انعام اللہ خاں یقین سے ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵-۵۶ع میں ملاقات ہوئی ۔ اسے بڑا متواضع اور خوبیوں کا آدمی پایا ۔ اپنے بہت سے اشعار سنائے ۔ افیون کا استعمال ، صغر سنی کے باوجود کہ ابھی عمر ۳۰ سال کی بھی نہیں ہوگی ، اس قدر کیا کہ اس کا چہرہ بالکل کہربائی ہو گیا تھا ۔ اسی سن میں اس کے انتقال کے بعد اکثر اشخاص نے مشہور کردیا اور کہا کہ یہ یوسفِ ملکِ سخن بھائیوں کا جور یافتہ ہے بلکہ مقتولِ یعقوب ہے ۔"[۳۹]

اور یہ بھی لکھا کہ :

"اس بنا پر راقم السطور نے یقین کی تاریخِ وفات اس طرح کہی" :

شاعرِ نازک سخن و خوش خیال
کرد سفر جانبِ ملکِ عدم
سالِ وصالش خردِ نکتہ سنج
گفت یقیں رفت بسوئے ارم (۱۱۶۹ھ)

اس سے معلوم ہوا کہ یقین کا انتقال ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵-۵۶ع میں ہوا اور "مردم دیدہ" کے مؤلف حکیم بیگ خاں حاکم لاہوری اسی سال یقین سے دہلی میں ملے تھے اور وہی اس واقعے کے راوی ہیں ۔ شفیق نے لکھا ہے کہ غلام علی آزاد بلگرامی کے ہاں حاکم سے ان کی ملاقات ہوئی تھی اور وہ ۱۱۷۵ھ/۱۷۶۱-۶۲ع میں شفیق کے گھر بھی آئے تھے جن کی آمد کا قطعہ اس نے لکھا تھا ۔ اس بیان سے یہ بھی معلوم ہوا کہ یقین کے والد نے انہیں قتل کرا دیا تھا اور اس وقت ان کی عمر ۳۰ سال بھی نہیں تھی ۔ یہاں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جسمانی ساخت کی وجہ سے حاکم لاہوری کو یقین کی عمر کا اندازہ لگانے میں غلط فہمی ہوئی ۔ ان کی عمر اس سے زیادہ ہونی چاہیے اس لیے کہ ۱۱۵۲ھ میں حاتم نے یقین کی زمین میں غزل کہی ہے ۔ اور حاکم لاہوری کے حساب سے ۱۱۵۲ھ/۱۷۳۹-۴۰ع میں یقین کی عمر صرف ۱۳ سال ہوتی ہے ۔ جہاں تک ان کے قتل کا تعلق ہے ، عشقی نے لکھا ہے کہ باپ کے اشارے پر چند مغل بچوں نے انہیں قتل کر دیا ۔[۵۰] میر حسن نے لکھا ہے کہ باپ نے اس بے گناہ کے جسم کو ٹکڑے ٹکڑے کرکے دریا میں ڈلوا دیا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ باپ کا بیٹی سے تعلق تھا ۔ یقین نے منع کیا اور اس راز کو چھپانے کے لیے باپ نے بیٹے کو قتل کر دیا ۔[۵۱] امراللہ الہ آبادی نے لکھا ہے کہ یقین اپنے والد کی کنیز پر عاشق ہو گئے تھے لہٰذا ان کے باپ نے قتل کر دیا ۔"[۵۲] مصحفی نے لکھا ہے کہ باپ نے بیٹے کو قتل کرکے دیگ میں دفن کر دیا ۔[۵۳] یقین کی وفات ایک ایسا سربستہ راز ہے جس پر اب کچھ کہنا لاحاصل ہے :

یہ بیمار آپ مر جاتا جو جیتا ان کے کام آتا
یقیں کو مار کر زور آوروں کے ہاتھ کیا آیا

یقین نے اعلیٰ خاندان میں جنم لیا ۔ امارت میں آنکھ کھولی ، مرزا مظہر کی تربیت نے ان کے جوہر کو نکھارا ، مجدد الف ثانی کے روحانی فیض نے انھیں ابھارا

اور شروع ہی سے ایسی شاعری کی جو اس دور کے باطنی تقاضوں کی خوشبو سے لبریز تھی۔ ان کی شاعری چونکہ تاریخ کے دھارے پر بہہ رہی تھی اس لیے اپنے دور میں بہت مقبول ہوئی۔ اس نئے طرزِ سخن نے اُردو شاعری کو نئے امکانات سے روشناس کرایا۔ یقین کی شاعری کو جب ہم اس دور میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ جذبات و احساسات کی شاعری ہے جس میں فنی احتیاط بھی ہے اور وہ سلامت روی بھی جو آبرو و تاجی کے ہاں نظر نہیں آتی۔ یہاں زبان اپنا چولا بدل رہی ہے جس میں ولی دکنی کا اثر اس طرح واضح طور پر شامل نہیں ہے جیسے اشرف، فائز، مبتلا، داؤد اور قاسم کی شاعری میں براہ راست شامل ہے، بلکہ اس طرح شامل ہے جس طرح حال میں ماضی شامل ہوتا ہے یا جیسے انحراف میں روایت شامل ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے یقین کی شاعری نے شمال سے دکن تک سارے برعظیم میں ''قبولیتِ عام کا درجہ حاصل کر لیا۔''[۵۴]

یقین کا دیوان صرف غزلیات پر مشتمل ہے۔ اس میں غزلوں کی تعداد ۱۷۰ ہے۔ یقین کے عدد بھی ۱۷۰ ہیں۔ دیوان کی ہر غزل میں ۵ شعر ہیں اور ساتھ ساتھ ایک زمین میں دو دو غزلیں بھی کہی ہیں۔[۵۵] ''یقین نے اپنے سارے دیوان میں ۱۳ بحریں استعمال کی ہیں اور یہ سب بحریں شگفتہ ہیں۔ یقین نے بہت کم قافیے استعمال کیے ہیں۔ ۱۷۰ غزلوں میں کچھ کم چار سو قافیے استعمال کیے گئے ہیں اور ایک قافیے کو مختلف بحروں اور مختلف ردیفوں کی غزلوں میں مختلف پہلو سے باندھا ہے۔ دیوان پڑھنے سے معلوم نہیں ہوتا کہ یہ قافیہ پہلے بندھ چکا ہے اور دیوان بھر میں ایک جگہ بھی نہیں ہے کہ دو جگہ ایک ہی قافیے سے ایک ہی مضمون باندھا ہو۔''[۵۶] نئی شاعری کی تحریک، جسے ہم نے ردِ عمل کی تحریک کا نام دیا ہے، اُردو میں تازہ گوئی کے رواج کی تحریک تھی جس میں فارسی اثرات کے ساتھ مضمون آفرینی، عاشقانہ جذبات و خیالات، خوب صورت تشبیہات و استعارات، متانت و شائستگی، سادگی و صفائی اور اُردوئے معلیٰ میں شعر گوئی پر زور دیا گیا تھا۔ یقین نے مرزا مظہر کے زیر اثر یہی راستہ اختیار کیا اور اپنے مختصر دیوان میں فارسی شاعری کے بنیادی علائم و رموز، تلمیحات و اشارات، بندش و تراکیب، بحور و اوزان اور خوب صورت زمینیں استعمال کرکے اُردو شاعری کا رشتہ ایک بار پھر براہ راست فارسی شاعری کی روایت سے قائم کر دیا۔ یہی عمل ہمیں عزلت کے کلام میں بھی نظر آتا ہے لیکن عزلت کے ہاں وہ دردمندی نہیں ہے جو یقین کے ہاں ملتی ہے۔ یقین کے ہاں جہاں ہمیں کوہ طور، موسیٰ، زلیخا، ماہ کنعانی، خسرو شیریں، فرہاد و

کوہکن ، بے ستون ، خلیل اللہ ، آتش کدہ ، فغفور ، منصور ، مجنوں ، وادی ایمن ، کعبہ ، سکندر ، ابراہیم وغیرہ ملتے ہیں وہاں ان کے متعلقات مثلاً دار ، برہمن ، بت خانہ ، شمع پروانہ ، پیالہ ، میخانہ ، دیوان ، گلستان ، رفو ، چاک گریباں ، واعظ ، زاہد ، ناصح ، داغِ سینۂ سوزاں ، آئینہ ، زنداں ، صحرا ، بیاباں ، باغ ، چمن ، قمری ، سرو ، گل و بلبل ، بازارِ مصر ، خریدار ، صیاد ، قفس ، آشیاں ، چمن ، جنوں ، فصل گل ، اشک ، فانوس ، پیراہن ، وحشت ، غزال ، سجدہ ، محراب ، تیشہ ، ابر ، ساقی ، شیشۂ سنگ ، سرو رواں وغیرہ بھی عام طور پر اظہار کا ذریعہ بنے ہیں ۔ اسی طرح فارسی تراکیب بھی یقین کی غزل کے ساتھ اُردو شاعری میں داخل ہوئیں مثلاً مشتِ خاکِ میکشاں ، خوبانِ فندق زیب ، آشیانِ بلبلِ غمگیں ، بمقدارِ جفائے یار وغیرہ ۔ یہ تراکیب فارسی ہوتے ہوئے بھی فارسیوں کی سی نہیں ہیں بلکہ ان میں اُردو پن موجود ہے ۔ اس دور میں فارسی محاورات کے ترجموں کا رجحان پھر سے پیدا ہوا ۔ یقین کے ہاں ایسے بہت سے ترجمے مثلاً آب ہو جانا ، خواب ہو جانا ، آشیاں کرنا ، زنجیر کر رکھنا ، برباد دینا وغیرہ ملتے ہیں ۔ فارسی روایت کے ان اثرات نے ، جذبۂ دل کے اظہار اور اُردوئے معلّٰی کے ساتھ مل کر ، ایک ایسا طرزِ سخن پیدا کیا جو نہ صرف اس دور کا بلکہ بعد کے دور کا بھی طرز بن گیا ۔ اگر فارسی شاعری کے ان علائم و رموز کو دیکھا جائے تو ان کا تعلق مسلمانوں کی دینی روایت اور اس کی مابعد الطبیعیات سے بھی گہرا ہے ۔ اسی لیے جب یہ علامات اُردو شاعری میں شامل ہوئیں تو یہ فکری و جذباتی سطح پر اس معاشرے کے باطن کا حصہ بن کر اس کے لیے قابلِ قبول بن گئیں ۔ یقین نے اس دور میں اس کام کو نمایاں طور پر انجام دیا اور آنے والے دور کی غزل نے ان کی علامات کو قبول کرکے اپنے اظہار کا بنیادی وسیلہ بنا لیا ۔

یقین کی غزل میں لطافت و شائستگی کے ساتھ ایک شگفتگی و شیرینی کا احساس ہوتا ہے ۔ یہ شاعری وصف و حسنِ محبوب تک محدود نہیں ہے بلکہ عشق کے تجربات کو بیان کر رہی ہے ۔ یقین کی غزل میں فارسی غزل کی طرح اہتمام کے ساتھ بات کو سجا کر بیان کرنے کی کوشش کا پتا چلتا ہے ۔ الفاظ احساس و خیال کے ساتھ مربوط و ہم آہنگ ہیں ۔ یہاں ایسی بحریں اور زمینیں ملتی ہیں جو نہ صرف منتخب ہیں بلکہ اس سے پہلے اُردو میں استعمال نہیں ہوئیں ۔ زبان میں فارسیت بڑھنے کے باوجود عام بول چال کی زبان سے اس کا گہرا تعلق قائم ہے ۔ مثلاً یقین کی یہ غزل دیکھیے :

اگرچہ عشق میں آفت ہے اور بلا بھی ہے
بُرا بُرا نہیں یہ شغل کچھ بھلا بھی ہے
اس اشک و آہ سے سودا بگڑ نہ جائے کہیں
یہ دل کچھ آب رسیدہ ہے کچھ جلا بھی ہے
یہ کون ڈھب ہے سجن خاک میں ملانے کا
کسو کا دل کبھو پاؤں تلے ملا بھی ہے
یہ آرزو ہے کہ اس بے وفا سے یہ پوچھوں
کہ میرے بے مزہ رکھنے میں کچھ مزا بھی ہے
یقیں کا شورِ جنوں سن کے یار نے پوچھا
کوئی قبیلۂ مجنوں میں گیا رہا بھی ہے

اس غزل میں فارسی پن اُردو پن میں اس طور پر جذب ہوا ہے کہ اُردو پن بحیثیتِ مجموعی اس کے مزاج ، آہنگ اور لہجے پر غالب رہتا ہے ۔ یہ لے ، یہ لہجہ ، یہ طرز ولی دکنی ، آبرو ، تاجی سب سے الگ ہے ۔ اس غزل کو آپ دیوانِ ولی یا دیوانِ آبرو ، یا دیوانِ فائز میں رکھ کر دیکھیے تو دور سے پہچان لی جائے گی لیکن اگر اسے میر کے دیوان میں چھپا دیا جائے تو اس کا پہچاننا مشکل ہوگا ۔ میر ، یقین کی آواز سے اپنی آواز اٹھاتے ہیں اور اسے بے حد آگے بڑھا کر ایک ایسی منفرد صورت دے دیتے ہیں کہ یقین کی آواز میر کی آواز میں جذب ہو جاتی ہے ۔ اگر اس دور میں یقین یہ کام نہ کرتے تو میر کے لیے اپنا لہجہ بنانا اتنا آسان نہ ہوتا ۔ یہی وہ روایتِ غزل ہے جو غالب تک اسی ڈگر پر چلتی ہے ۔

یقین نے نئی نئی ردیفوں میں معنی و احساس کے پھول کھلائے ہیں ۔ مشکل زمینوں میں بے ساختگی اور طرز و فکر کا فطری پن اس کے کلام کی بنیادی خصوصیت ہے ۔ ردیف الف کے یہ چند شعر دیکھیے :

یہ کوہ طور سرمہ ہوگیا سارا ہی کیا کہیے
کوئی پتھر بھی بچ جاتا تو دیوانے کے کام آتا
تری الفت سے مرنا خوش نہیں آتا مجھے ورنہ
یہ اتنا کارِ آساں اس قدر دشوار کیوں ہوتا
مجھے زنجیر کر رکھا ہے ان شہری غزالوں نے
نہیں معلوم میرے بعد ویرانے پہ کیا گزرا
موجِ دریا کی طرح ضبط میں آ سکتا نہیں
کوئی کیوں کر کہے احوالِ پریشاں میرا

مرنے کی طرح میں نے جو یہ اختیار کی
دیکھا تو زندگی میں مزا کچھ رہا نہ تھا
دل میں زاہد کے جو جنت کی ہوا کی ہے ہوس
کوچہ٫ یار میں کیا سایہ٫ دیوار نہ تھا
خفیف مجھ سے الجھ کر عبث ہوا واعظ
کہ میں تو مست تھا کیا اس کو بھی شعور نہ تھا

یقین کی زمینوں میں اس دور کے بیشتر شاعروں نے غزلیں کہی ہیں ۔ فارسی شاعری میں پروانہ جاں نثاری کی علامت ہے لیکن یقین اس جاں نثاری کو ایک نئے زاویے سے دیکھتا ہے :

یہ جیوے ہجر میں، وہ وصل میں بھی جی نہیں سکتا
تکلف بر طرف بلبل کو پروانے سے کیا نسبت
عاشق جو رہے جیتا معشوق کے کام آوے
کیا لطف ہے جل جانا پروانے کو کیا کہیے

اس نئے زاویے نے معاصر شعرا کو نیا رخ دیا ۔ عزلت نے اس مضمون کو اسی نئے زاویے سے اپنی شاعری میں بار بار باندھا ہے جس کا مطالعہ ہم عزلت کے ذیل میں کر چکے ہیں ۔ یقین کے یہ دو شعر دیکھیے جن میں ایک ہی خیال کو دو طرح سے بیان کیا گیا ہے :

کچھ پر و بال میں طاقت نہ رہی تب چھوٹے
ہم ہوئے ایسے برے وقت میں آزاد کہ بس
ہم گئے کام سے، مرغان چمن سے کہیو
فرض کیجیے کہ چھٹے، طاقت پرواز نہیں

لیکن مضمون کی یکسانیت کے باوجود احساس کی سطح اور لہجے کا فرق اثر آفرینی کو زائل نہیں ہونے دیتے ۔ یہی یقین کی انفرادیت ہے ۔ میر کا یہ شعر پڑھ کر :

سرو و شمشاد چمن میں قدکشی کی ہے نزاع
تم ذرا واں چل کھڑے ہو فیصلہ ہو جائے گا

اب یقین کے یہ شعر پڑھیے :

جی میں آتا ہے ترے قد کو دکھا دیجے اسے
باغ میں اتنا اکڑتا ہے یہ شمشاد کہ بس

درختوں سے نہ دے تشبیہ اس قد کو یقیں ہرگز
وہ اٹکھیلی سے چلنے کی طرح شمشاد کیا جانے

یقین کا ایک مقطع ہے :

لاچار لے دل اپنا گیا گور میں یقیں
اس جنس کا جہاں میں کوئی قدرداں نہ تھا

اب میر کا یہ مقطع پڑھیے :

کوئی خواہاں نہیں ہمارا میر   گویا جنسِ ناروا ہیں ہم

ان اشعار کے پڑھنے سے یقین و میر کے طرز کے فرق کو دیکھا جا سکتا ہے۔ یقین کے ہاں جوش بیان ، حلاوت اور لفظوں کا دروبست بہتر ہے۔ اسی لیے جب تک یقین زندہ رہے ان کے سامنے کسی کا چراغ نہ جل سکا۔ میر بھی ان میں شامل تھے جن کی شاعری یقین کے دورِ عروج میں اپنے تشکیلی دور سے گزر رہی تھی۔ حاتم کی شاعری پر بھی یقین کا اثر نمایاں ہے۔ سودا ، درد اور تاباں کی شاعری پر بھی یقین کے اثرات واضح ہیں لیکن اس کے باوجود یقین خود اس رنگِ سخن کو اتنا نہ نکھار سکے جتنا آگے چل کر میر ، درد اور سودا نے نکھار کر اسے آگے بڑھایا۔ میر کے کلام کے مقابلے میں آج یقین کا کلام پھیکا ، اُترا اُترا سا معلوم ہوتا ہے جیسے کیمیا بننے میں ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہو۔ اسی کسر کو میر و درد نے پورا کردیا اور یقین کی آواز میر و درد کی آواز میں جذب ہوگئی۔ لیکن یہ طرزِ سخن اس دور کے جس شاعر کے ہاں سب سے پہلے ابھرا وہ یقیناً یقین ہیں۔ اس مخصوص رنگ کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

تو نہ تھا حیف یقیں ورنہ دوانہ ہوتا
آج اس طرح کا دیکھا ہے پری زاد کہ بس
آگ بھی بجھتی ہے اور سورج بھی ہوتا ہے غروب
رات دن جلتا ہے یکساں داغِ حسرت کا چراغ
آبرو دی ہے دوانوں نے جنوں کو اس قدر
گریۂ مجنوں سے دریا ہو گیا صحرا تمام
ہیں سو سو التفات تغافل میں یار کے
یگانگی سے اس کے کوئی آشنا نہیں
مجنوں کی خوش نصیبی کرتی ہے داغ دل کو
کیا عیش کر گیا ہے ظالم دوانہ بن میں

خدا کی بندگی کہیے اسے یا عشقِ معشوق
یہ نسبت ایک ہے سو سو طرح تعبیر کرتے ہیں
روداد محبت کی مت پوچھ یقیں مجھ سے
کچھ خوب نہیں سننا افسوں ہے یہ افسانہ
بدلا ترے ستم کا کوئی تجھ سے کیا کرے
اپنا ہی تو فریفتہ ہووے خدا کرے
قیامت آپ پہ اس قد سے لا چکے ہم تو
کہاں تلک کوئی محشر کا انتظار کرے
گریباں چاک کرنے سے ہمارے تجھ کو کیا ناصح
ہمارا ہاتھ جانے اور ہمارا پیرہن جانے
گزر جا وصل سے گر ہجر میں دیکھے رضا اس کی
محبت میں یقیں لیتا ہے نامِ مدعا کوئی
یقیں کے واقعے کی سن خبر وہ بدگماں بولا
یہ دیوانہ تو کچھ ایسا نہ تھا بیمار ، کیا کہیے

یقین کے اشعار میں لطف ضرور ہے مگر جب ہم میر و درد کے ساتھ آج ان کا کلام پڑھتے ہیں تو ہمیں کوئی ایسا لطف نہیں ملتا جو ایک خاص لطز اور خاص عالمِ تخیل کا پتا دے ۔ ان کے ہاں تخلیقی آگ اس طرح روشن نہیں ہوتی جس طرح میر کے ہاں دکھائی دیتی ہے ۔ ان کے دیوان میں کوئی احساساتی یا فکری تجربہ ایسا نہیں ملتا جسے آج ہم یقین سے مخصوص کر سکیں ۔ انھوں نے جو کچھ کیا وہ تاریخ میں یقیناً بہت اہمیت رکھتا ہے ۔ میر نے یقین کے اسی ادھورے پن کو نہ صرف مکمل کر دیا بلکہ اس چشمے کو اپنے دریا میں جذب کرکے اپنا پاٹ بڑا کر لیا ۔ اسی لیے میر کے شعر وردِ زباں ہو گئے اور یقین کا کوئی شعر زبان پر نہ چڑھ سکا ۔ آج ہم 'دیوانِ یقین' کو دیکھتے ہیں تو سوچتے ہیں کہ آخر اس میں ایسی کون سی خصوصیت تھی کہ یقین کی شاعری کی سارے عالم میں دھوم مچ گئی تھی لیکن تاریخی تناظر میں دیکھنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یقین نئی شاعری کی روایت کے ابراہیم اور میر اس روایت کے آخری پیغمبر ہیں ۔ تاریخ ادب میں ان کی یہی اولیت اور یہی اہمیت ہے :۔

حق کو یقیں کے یاروں برباد مت دو آخر
تم نے سخن کی طرزیں اس سے اڑائیاں ہیں

تاباں بھی اسی رنگِ سخن کے شاعر ہیں ۔ انھوں نے نہ صرف یقین کی زمین میں بہت سی غزلیں کہی ہیں بلکہ سودا کی طرح یقین کے اس مصرع ''کیا کام کیا دل نے دیوانے کو کیا کہیے'' کی تضمین بھی کی ہے ۔ ایک شعر میں یقین کی للکار کا جواب بھی آہستگی سے یوں دیا ہے :

کہا تاباں یقیں نے شعر کا انداز سن میرے
مقابل آج اس کے کوئی آ سکتا ہے کیا قدرت

اور ساتھ ساتھ طرزِ یقیں کا یوں اعتراف بھی کیا ہے :

سن یقیں کے مصرعِ رنگیں کو تاباں جی اُٹھا
پھر مروج ہو چلا دینِ مسیحا بے طرح

اس دور میں یقین نئی شاعری کے سب سے ممتاز نمائندے تھے ۔

میر عبدالحی تاباں دلی کے رہنے والے ، نجیب الطرفین سید زادے اور اپنے وقت کے ایسے حسین و جمیل نوجوان تھے کہ ایک زمانہ ان پر فریفتہ تھا ۔[۵۷] میر نے لکھا ہے کہ ''بہت خوش فکر ، خوب صورت ، خوش اخلاق ، پاکیزہ طینت ، عاشق مزاج معشوق (تھا) ۔ اس وقت تک شعرا کے گروہ میں ایسا خوش ظاہر شاعر پردۂ عدم سے میدانِ ہستی میں نہیں آیا ۔ عجب معشوق دنیا کے ہاتھوں سے جاتا رہا ۔ افسوس افسوس افسوس ۔''[۵۸] ایک شعر میں اپنے تعلقات کا ذکر کرکے تاباں کی نجات کی دعا بھی مانگی ہے :

داغ ہے تاباں علیہ الرحمہ کا چھاتی پہ میر
ہو نجات اس کو بچارا ہم سے بھی تھا آشنا

مصحفی نے چاندنی چوک کے ایک پارچہ فروش کی دوکان پر تاباں کی تصویر دیکھی تھی اور ان کے حسن و جمال کے بارے میں لکھا تھا کہ ''اس عالم فریب کے حسن و جمال اور حسین تناسبِ اعضاء کے بارے میں جو کچھ کہا جاتا ہے بجا ہے ۔''[۵۹] تاباں کے حسن و جمال اور شاعری نے مل کر ان کی مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ کر دیا تھا ۔ ابتدا میں وہ حاتم کے شاگرد تھے جس کا اعتراف تاباں نے خود بھی کیا ہے :

ریختہ کیوں نہ میں حاتم کو دکھاؤں تاباں
اس سوا دوسرا کوئی ہند میں استاد نہیں[۶۰]

حاتم نے بھی دیوان زادہ میں تاباں کی شاگردی کا ذکر کیا ہے :

اور ہی رتبہ ہوا ہے تب سے اس کے شعر کا
جب سے حاتم نے توجہ کی ہے تاباں کی طرف[ف]

تاباں کے مطبوعہ دیوان[۶۱] میں حاتم کی جگہ حشمت کا لفظ ملتا ہے جو اس وقت کی تبدیلی معلوم ہوتی ہے جب تاباں نے حاتم سے ناراض ہو کر یا کسی اور وجہ سے حشمت کی شاگردی اختیار کر لی تھی۔ ”دیوان زادہ“ میں تاباں کی زمین میں ۱۱۵۳، ۱۱۵۶، ۱۱۵۸ اور ۱۱۵۹ھ کے تحت چار غزلیں ملتی ہیں۔ ۱۱۵۵ھ کی ایک غزل کے مقطع میں بھی تاباں کی طرف اشارہ ملتا ہے :

فیض صحبت کا تری حاتم عیاں ہے خلق میں
طفلِ مکتب تھا سو عالم بیچ تاباں ہو گیا

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع کے لگ بھگ تاباں نے حاتم سے مشورۂ سخن بند کرکے محمد علی حشمت سے رشتۂ شاگردی استوار کر لیا تھا۔ حشمت کی وفات ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع میں ہوئی جیسا کہ تاباں کے قطعۂ تاریخِ وفات کے الفاظ ”ہائے حشمت شہید واویلا“[۶۲] سے ظاہر ہوتا ہے۔ ایک رباعی میں تاباں نے یہ بھی ظاہر کیا ہے کہ وہ دو سال تک یکجا رہے۔[۶۳] وہ رباعی یہ ہے :

ہم کو تمھارے غم میں جینا ہے محال
تم ہم کو لکھو کہ ہے تمھارا کیسا حال
دو سال جو ہم تم رہے یک جا حشمت
اب اس کے عوض ہجر کا ہے روز ہی سال

اور یہی دو سال دلی میں تاباں و حشمت کی یک جائی اور شاگردی و استادی کے سال ہیں اس لیے کہ ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع میں محمد علی حشمت روہیلوں کی ایک جنگ میں[۶۴] وفات پا گئے۔ تاباں نے اپنے دیوان میں بار بار حشمت کا ذکر کیا ہے :

نہ مانے جو کوئی حشمت کو تاباں
وہ دشمن ہے محمدؐ اور علیؓ کا
ہوا شاگرد تب حشمت کا تاباں
نہ پایا اس سا کوئی جب اور استاد

ف۔ دیوانِ قدیم (قلمی، انجمن ترقی اُردو پاکستان) میں یہ شعر اس طرح ملتا ہے :

ریختے کے فن میں ہیں شاگرد حاتم کے بہت
پر توجہ دل کی ہے ہر آن تاباں کی طرف

گرے تو کس طرح تاباں غلط الفاظ معنی میں
کہ تیرے پاس حشمت سا ترا استاد بیٹھا ہے

سات شعر کی ایک غزل کی ردیف ہی "حشمت" ہے :

ع ہمارا قبلہ حشمت ، دین حشمت ، رہنما حشمت

تاباں کا سالِ وفات معلوم نہیں ہے لیکن داخلی شواہد سے سال وفات کا تعین کیا جا سکتا ہے ۔ دیوانِ تاباں میں جو قطعاتِ تاریخِ وفات دیے گئے ہیں ان میں مضمون ۱۱۴۷ھ (۱۷۳۴ - ۳۵ع) ، روشن رائے ۱۱۵۳ھ (۱۷۴۰ - ۴۱ع) ، شرف الدین پیام ۱۱۵۷ھ (۱۷۴۴ع) ، سیدی احمد ۱۱۵۷ھ (۱۷۴۴ع) ، نواب امیر خاں انجام ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع اور آخری قطعہ محمد علی حشمت متوفی ۱۱۶۱ھ/ ۱۷۴۸ع کا ہے ۔ گویا ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع تک تاباں زندہ تھے ۔ محمد تقی میر نے نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں ان کو مرحوم لکھا ہے ۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ تاباں نے ۱۱۶۲ھ اور ۱۱۶۵ھ (۱۷۴۹ع اور ۱۷۵۲ع) کے درمیان وفات پائی ۔

تاباں کا دیوان یقین کے دیوان سے زیادہ ضخیم ہے ۔ یقین کے ہاں صرف غزلیات ہیں جبکہ تاباں کے ہاں غزلیات کے علاوہ رباعیات ، قطعات ، مثلث ، مخمس ، مسدس ، ترکیب بند ، تضمین ، مستزاد ، قصیدہ ، مثنوی ، قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں ۔ تاباں کا کلام انھی نئے شعری میلانات کا حامل ہے جو مرزا مظہر کے زیر اثر پروان چڑھے اور جس کے ممتاز نمائندے یقین ہیں ، لیکن تاباں کے کلام میں ایک خصوصیت ایسی ہے جو یقین کے ہاں بھی زیادہ نہیں ابھری ۔ تاباں نے اپنی شاعری کا رشتہ فارسی روایت سے جوڑنے کے باوجود اظہار کی سطح پر عام بول چال کی زبان سے قائم رکھا ۔ ان کے ہاں اسی لیے زبان و بیان میں اُردو پن زیادہ ہے ۔ فارسی تراکیب ان کے کلام میں بہت کم ہیں ۔ وہ وہی زبان لکھ رہے ہیں جو وہ بول رہے ہیں ۔ ان کے لہجے اور آہنگ میں اُردو کی جھنکار سارے معاصر شعرا کے مقابلے میں سب سے زیادہ ہے ۔ ان کے ہاں زبان کا چٹخارا اور مزا بھی اسی لیے زیادہ ہے ۔ یہی وہ خصوصیت ہے جسے میر نے رنگینی کہا ہے ۔ یہی لہجہ و آہنگ اور زبان و بیان کا یہی روپ چونکہ دورِ میر کی بنیاد ٹھہرتا ہے اس لیے تاباں اُردو شاعری کی روایت کے بڑے دھارے کے ساتھ چلتے ہیں اور ان کا دیوان آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے ۔ یہ اُردو پن کیا ہے ؟ یہ دراصل جذبے ، احساس ، خیال و واردات کو شاہجہان آباد کی عام بول چال کی زبان میں بیان کرنے کی وہ صورت ہے جس نے شاعری

ُکی زبان کا رشتہ بول چال کی زبان سے جوڑ کر اسے فطری ، جان دار اور موثر بنا دیا ہے ۔ اس دور کی شاعری میں زبان و بیان کی یہ صورت سب سے زیادہ تاباں کے ہاں ابھرتی ہے اور یہی روایت ذوق سے ہوتی ہوئی داغ تک پہنچتی ہے ۔ جس انداز سے تاباں نے اپنے احساس و جذبۂ عشق کو بیان کیا ہے اس میں نہ فارسیت ہے اور نہ عربی فارسی کے مشکل الفاظ ہیں بلکہ عام زبان کی ایسی سادگی و سلاست ہے جو ہم سے براہ راست مخاطب ہے ۔ اسی لیے تاباں کی زبان آج بھی ہماری زندہ زبان کا حصہ ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

نہ طاقت ہے اشارے کی نہ کہنے کی نہ سننے کی
کہوں کیا میں سنوں کیا میں بتاؤں کیا بیاں اپنا
ہوا بھی عشق کی لگنے نہ دیتا میں اسے ہرگز
اگر اس دل پہ ہوتا ہائے کچھ بھی اختیار اپنا
خزاں تک تو رہنے دے صیّاد ہم کو
کہاں یہ چمن پھر کہاں آشیانا
بلبلو ! کیا کروگے اب چُھٹ کر
گلستاں تو اجڑ چکا کب کا
یہ زنجیریں بھی ساری توڑ اور زنداں بھی چھوڑے گا
خدا حافظ ہے اب کی بے طرح پھرا ہے دیوانا
ہوتے ہیں مفت جان کے دشمن یہ خوب رو
اقرار سے اس عشق کے انکار ہی بھلا
سبب کیا ہے کہ تم روٹھے ہو ہم سے
بتاؤ کیا کیا ہم نے تمھارا
عجب احوال ہے تاباں کا میرے
کہ رونا رات دن اور کچھ نہ کہنا

میں ہو کے ترے غم سے ناشاد بہت رویا
راتوں کے تئیں کرکے فریاد بہت رویا

عالم میں تیرے عشق سے تاباں ہوا خراب
کیا تجھ کو اس کے حال کی اب تک خبر نہیں

ہم تو آخر مر گئے رو رو تمھارے ہجر میں
سچ کہو اب بھی کبھی آتے ہیں تم کو یاد ہم

پوچھا میں اس سے کون ہے قاتل مرا بتا
کہنے لگا پکڑ کے وہ تیغ و سپر کہ ہم
نہ آیا رحم اس ظالم کو تاباں
غم اپنا اس سے کئی باری کہا ہم
سودا میں گزرتی ہے کیا خوب طرح تاباں
دو چار گھڑی رونا ، دو چار گھڑی باتیں
کسی کا کام دل اس چرخ سے ہوا بھی ہے
کوئی زمانے میں آرام سے رہا بھی ہے
ہر چند تم سے حال ہمارا چھپا تو ہے
لیکن کسی سے تم نے بھی کچھ کچھ سنا تو ہے
ڈھونڈا بہت پہ کھوج نہ پایا انھوں کا ہائے
معلوم ہم کو کچھ نہ ہوا وے کہاں گئے
جو ربط میں یکساں ہی رہے تا دم آخر
ایسا بھی زمانے میں کوئی یار ہوا ہے
دیکھا جو میری نبض کو کہنے لگا طبیب
مجنوں ہوا تھا جس سے یہ آزار ہے وہی
میری تقصیر تو کرو ثابت
روٹھتا یوں ہے بے سبب کوئی

یہ اشعار طرزِ یقین سے قریب ضرور ہیں لیکن ان میں بات چیت کا انداز و لہجہ یقین سے کہیں زیادہ ہے ۔ یقین کے ہاں فارسی تراکیب اور آہنگ کی گونج موجود ہے ، تاباں کے ہاں یہ اثر اردو زبان کے لہجے میں چھپ گیا ہے ۔ تاباں کے ہاں اضافت کا استعمال کم ہے ۔ وہ فارسی علامتِ اضافت کے بجائے اردو ”کا ۔ کی ۔ کے“ زیادہ استعمال کرتے ہیں ۔ یقین کے ہاں مضمون ملتے ہیں ، تاباں کے ہاں وارداتِ عشق کا اظہار ہے ۔ تاباں کی شاعری عشقیہ شاعری ضرور ہے لیکن اس کا دائرہ محدود ہے ۔ یہاں صرف ان واردات کا بیان ہے جو دلِ عاشق پر گزرتی ہیں جن میں یادِ محبوب سے پیدا ہونے والی بے قراری ، محبوب کی بے رحمی و بے وفائی ، کیفیاتِ ہجر اور آہ و فغاں شامل ہیں ۔ یہ عشق اوپری عشق ہے جو محبوب کی ذات و ظاہری صفات تک محدود ہے ۔ یہ وہی موضوعات ہیں جو اشرف ، فائز ، مبتلا کے ہاں بھی ملتے ہیں لیکن ’ردِ عمل کی تحریک‘ کے زیرِ اثر زبان کے نئے روپ اور جذبے کے ساتھ مخصوص اردو لہجے میں ظاہر ہونے کی وجہ سے زیادہ

لکھرے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ۔ ان میں عام زندہ زبان کی توانائی نے نئی جان ڈالی ہے ۔ تاباں کا ایک موضوع تو وصفِ محبوب اور اظہار عشق ہے :

سب مرا دیوان ہے ان گل رخاں کے وصف میں
چاہیے مشہور ہو یہ بھی گلستاں کی طرح
مہ رویاں کی تعریف میں تو شعر کہا کر
تاباں ترا آخر کے تئیں نام یہی ہے

اور دوسرا موضوع مے نوشی ہے :

آرزو میں ہے کہ میں مرتا ہوں تو جائے گلاب
چھڑکیو تربت پہ میری آ کے اے ساقی شراب
گھٹا دوڑی ہے اے ساقی کرم کر
پلا اس وقت مجھ کو آ کے ساغر
مے ہو چمن ہو ابر ہو جامِ شراب ہو
یا رب کبھو تو میری دعا مستجاب ہو
ساقی ہوائے ابر ہوائے شراب ہے
اس وقت مے نہ دے تو قیامت عذاب ہے
قہر ہے اگر نہ دے اس وقت
جھوم آئی ہے کیا گھٹا ساقی

اور چونکہ شیخ ، زاہد ، ناصح ، محتسب شراب کے دشمن ہیں اس لیے یہ موضوع بھی تاباں کے ہاں اکثر آتا ہے ۔ تاباں میں تخلیقی اُپج اول درجے کی نہیں ہے ۔ خیال آفرینی ان کے مزاج کے خلاف ہے ۔ ان کے ہاں کسی گہرے عشقیہ تجربے کا پتا نہیں چلتا ۔ محسوساتی تجربہ بھی ان کے ہاں ظاہر نہیں ہوتا ۔ لیکن ان سب کمزوریوں کے باوجود یہ وہ رنگِ سخن ہے جو ماضی کی روایت کے چند میلانات کو مسترد کرتا ہے اور نئی روایت کو میر و سودا سے ملا دیتا ہے ۔ کسی دور کی عظمت ایک دو شاعروں سے قائم نہیں ہوتی بلکہ لاتعداد شعرا بنیادیں مستحکم کر کے اس کی آرائش کرتے ہیں ۔ ردِ عمل کی تحریک نے دورِ میر کے لیے یہی کام کیا اور تاباں نے عام زبان کو ، اپنے مخصوص تیور اور لہجے کے ساتھ ، استعمال کرکے میر کے تخلیقی سفر کو آسان بنا دیا ۔ تاباں ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو ماضی کی روایت کو قبول کر کے مسترد بھی کرتے ہیں اور پھر اسے آنے والی نسل کے تخلیقی مزاج سے ملا بھی دیتے ہیں :

آبرو، یکرنگ، ناجی، احسن اللہ اور ولی
ریختہ کہتے نہ تھے تاباں مرے سودا کی طرح

میر محمد باقر حزیں و ظہور(م ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) بھی نئی شاعری کی اسی تحریک کے شاعر ہیں۔ ان کی شاعری میں زبان و بیان اور جذبہ و احساس کی وہی خصوصیات ملتی ہیں جو ہمیں یقین اور تاباں کے ہاں نظر آتی ہیں۔ لیکن فرق یہ ہے کہ یقین و تاباں اس رجحان کو آگے بڑھاتے ہیں اور حزیں اس کی تکرار کرتے، پھیلاتے اور عظیم آباد و مرشد آباد میں مقبول بناتے ہیں۔ انھوں نے دو دیوان ترتیب دیے تھے جن میں سے ایک مختصر دیوان انعام اللہ خان یقین کے جواب میں تھا۔[۶۵]

طرز دیوانِ یقیں کی سخت مشکل ہے حزیں
دل کو خوں کیجیے تب ایسی فکر رنگیں کیجیے

میر محمد باقر حزیں فخر اللہ خاں کے بیٹے اور مرزا مظہر جانجاناں کے شاگرد تھے۔ والد کی شہادت کے بعد (حزیں کے والد سپاہی پیشہ تھے) شاہجہان آباد آ کر خواجہ مہدی خاں حریف کی خدمت میں پہنچے۔ نادر شاہ کی غارت گری کے بعد دہلی سے لکھنؤ ہوتے ہوئے عظیم آباد آگئے اور نواب زین الدین احمد خان ہیبت جنگ کی سرکار میں ملازم ہوگئے اور شاہ شکر اللہ کی بیٹی میر قدرت اللہ کی بہن سے شادی کر لی۔ عظیم آباد سے جہانگیر نگر (ڈھاکہ) آ گئے اور حزیں کے بجائے ظہور تخلص اختیار کر لیا۔ یہاں انھوں نے ساقی نامہ لکھا اور ایک دیوان بھی ترتیب دیا۔ آخر میں نواب صولت جنگ کے ہمراہ ۱۱۶۲ھ/۱۷۴۹ء[۶۶] میں میر محمد وحید کی خدمت میں پورنیہ آ گئے۔ یہاں دو تین سال رہ کر دنیا و مافیہا سے توبہ کر لی اور احمد شاہ کے زمانۂ سلطنت میں وفات پائی اور قطب الاقطاب حضرت شاہ مصطفیٰ جمال الحق کے روضے میں دفن ہوئے۔[۶۷] گردیزی نے لکھا ہے کہ مرزا مظہر نے بتایا کہ کسی جوانِ رعنا کے عشق میں مبتلا ہو کر وفات پائی۔ شورش نے بھی اپنے استاد حزیں کی وفات کے بارے میں یہی بات "جان بجان دادہ" کے لفظوں سے اشارے میں کہی ہے۔ احمد شاہ کا عہدِ حکومت ۱۱۶۱ھ سے ۱۱۶۷ھ/۱۷۴۸ء سے ۱۷۵۴ء تک رہتا ہے۔ ۱۱۶۲ھ/۱۷۴۹ء میں حزیں صولت جنگ کے ساتھ پورنیہ گئے اور دو تین سال بعد ترکِ دنیا کرکے وفات پائی۔ گردیزی نے تذکرۂ ریختہ گویاں (تاریخِ تکمیل ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء) میں ان کو مرحوم لکھا ہے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ حزیں نے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں وفات پائی۔ شورش

عظیم آبادی ، حسرت عظیم آبادی اور ظہور عظیم آبادی ان کے شاگرد ہیں ۔

یقین کی طرح حزیں نے بھی مظہر جانجاناں کے فیضِ استادی کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے جس کا حوالہ ہم مرزا مظہر کے ذیل میں دے آئے ہیں ۔ حسرت موہانی نے حزیں کے دیوان کا جو انتخاب دیا ہے[۶۸] وہ اس دیوان سے کیا گیا ہے جو دیوانِ یقین کے جواب میں حزیں نے ترتیب دیا تھا لیکن شورش ، عشقی اور دوسرے تذکروں میں جو انتخابِ کلام ملتا ہے اس میں زیادہ اشعار دوسرے دیوان سے لیے گئے ہیں ۔ اس دیوان میں حزیں نے بیشتر اصناف سخن میں شاعری کی ہے ۔ حزیں کی شاعری ، ردِ عمل کی تحریک کے زیرِ اثر ، ایہام سے پاک ہے ۔ اس میں تاباں کی طرح زبان میں سادگی اور بیان میں چاشنی ہے ۔ عشق اور کیفیاتِ عشق کا اظہار حزیں کی شاعری کا مرکزی رجحان ہے :

نہ ہوتا اس قدر خوباں میں گر وہ تندخو نازک
تو کب ہوتی ہماری شـــاعری کی گفتگو نازک
اس بے وفا کے عشق سے کچھ مجھ کو جس نہیں
ہاؤں تلک بھی ہمانے مجھے دسترس نہیں
بے طرح دیوانگی ہر عشق میں آیا ہے دل
دیکھیے اب زندگی کا کیا مرے اسلوب ہو
عاشقوں کے دل میں کب ہے صبر کی طاقت حزیں
نوحہ کرنے میں نہیں ان بے قراروں کا گناہ
میں چاہتا ہوں عشق کو چھپاؤں پہ کیا کروں
رسوا کرے ہے خلق میں یہ چشم تر مجھے
کچھ کٹے وصل میں کچھ ہجر میں گریاں گزرے
کیا مری عمر کے اوقات پریشاں گزرے

ان اشعار کی زبان میں اُردوئے معلیٰ کا لہجہ رنگ گھول رہا ہے ۔ لفظوں کے استعمال میں احتیاط برتی جا رہی ہے اور جذبہ و احساس کو شعر کا جامہ پہنایا جا رہا ہے جو ردِ عمل کی تحریک کا اثر ہے ۔ یقین کے کلام کی طرح حزیں کے اشعار پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ آبرو کا دور بہت زمانے کی بات ہے ۔ حزیں کے زبان و بیان ، میر و سودا کے دور میں بھی اپنا رنگ شامل کر رہے ہیں ۔ بحیثیتِ مجموعی وہ دوسرے درجے کے شاعر ہیں ۔ ان کا رنگِ سخن یقین و تاباں سے ملتا جلتا ضرور ہے لیکن وہ نہ یقین سے آگے نکلتے ہیں اور نہ تاباں سے اوپر اٹھتے ہیں ۔ وہ اس روایت کی تکرار کرتے ہیں اور بہار و بنگال میں اس

رنگ کو مقبول بنا کر اس شعری رجحان کو نئی نسل کے شعرا تک پہنچا دیتے ہیں اور یہی ان کی اہمیت ہے ۔

بہار و بنگال میں اردو شاعری کو مقبول بنانے اور پھیلانے والوں میں جہاں حزیں کا نام آتا ہے وہاں دردمند کا نام بھی قابلِ ذکر ہے ۔ محمد فقیہ دردمند (م ۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۷۶۵ع) کی اولیت یہ ہے کہ انھوں نے اردو زبان میں پہلا ''ساقی نامہ'' لکھا جو اپنے دور میں اتنا مقبول ہوا کہ سارے بر عظیم میں اس کا چرچا ہوا ۔ آزاد بلگرامی نے لکھا ہے کہ ''اس کا ریختہ کا ساقی نامہ مشہور ہے جو لوگوں میں مقبول ہوا ۔''۶۹ ردِعمل کی تحریک فارسی طرز سخن کو اردو زبان میں جذب کرنے کی تحریک تھی ۔ دردمند نے اپنے اردو ''ساقی نامہ'' میں ہیئت ، مضمون اور طرز کے اعتبار سے وہ ساری خصوصیات پیدا کیں جو فارسی ساقی ناموں میں ملتی ہیں ۔ فارسی ساقی‌نامہ مثنوی کی ہیئت اور بحر متقارب میں لکھا جاتا ہے ۔ دسویں صدی ہجری کے آخر میں ، خصوصاً عہدِ جہانگیری میں ، ساقی ناموں کا عام رواج ہو گیا تھا ۔ اسی مقبولیت کے پیشِ نظر مُلا عبدالنبی قزوینی نے ''میخانہ'' کے نام سے ساقی نامے لکھنے والے شعرا کا تذکرہ مرتب کیا ۔ ساقی نامے میں ساقی اور مغنی کو مخاطب کر کے وصف مے بیان کرنے کے علاوہ ممدوح کی مدح بھی کی جاتی ہے ، بلکہ قصیدے کی طرح گریز کے بعد شاعر مدح کی طرف رجوع کرتا ہے ۔۷۰ فارسی میں عراقی ، امیر خسرو ، حافظ شیرازی ، جامی ہاتفی ، وحشی یزدی ، ثنائی ، عرفی شیرازی ، اقدسی مشہدی ، فیضی ، ملک محمد قمی ، مولانا ظہوری ، قزوینی استرآبادی وغیرہ کے ساقی نامے خاص اہمیت رکھتے ہیں ۔ ساقی نامے کے دو رخ ہیں ۔ ایک مجازی اور دوسرا حقیقی ۔ جب دربار میں [illegible] کے حضور میں پیش کیا گیا تو مدح سے اس میں قصیدے کا مزاج شامل ہو [illegible] مطرب و ساقی اور مے و موسیقی کے ذکر نے اہل دربار کو بھی [illegible] دوسری طرف مطرب و ساقی ، گل و بلبل اور بہار و [illegible] کی علامات نے رنگ معرفت اختیار کر کے اسے حقیقت کا رخ دے دیا ۔ یہی وہ دونوں سطحیں ہیں جن پر حافظ کی شاعری کو اب تک دیکھا جاتا رہا ہے ۔ دردمند نے جس دور میں شعور کی آنکھ کھولی وہ ایک ایسا دور تھا جہاں ایک طرف بزم [illegible] اور رقص و موسیقی کی محفلیں گرم تھیں اور دوسری طرف صوفیائے کرام عوام و خواص کی روحوں میں اُترے ہوئے تھے ۔ دردمند کے ساقی نامے نے بیک وقت ان دونوں سطحوں پر عوام و خواص کو مخاطب کیا ۔ اردو شاعری میں یہ ایک نئی چیز اور زمانے کے تقاضوں کے مطابق تھی

اس لیے یہ اتنا مشہور ہوا کہ دیکھتے ہی دیکھتے سب کی زبانوں پر چڑھ گیا۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ "اس کا ساقی نامہ خواص و عوام کی زبان پر چڑھ گیا ہے۔"[۷۱] ایک طرف رندِ خراباتی اس سے لطف اندوز ہوئے اور دوسری طرف دردمند کے مربی، مرشد اور استاد مرزا مظہر جانجاناں بھی محظوظ ہوئے۔

دردمند کا ساقی نامہ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع سے پہلے کا لکھا ہوا ہے۔ میر نے نکات الشعرا میں اس کا ذکر کیا ہے۔ "دیوان ولی"[۷۲] کے ایک قلمی نسخے مکتوبہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع میں ترقیمے کے بعد دردمند کے ساقی نامہ کا انتخاب شامل ہے جس سے معلوم ہوا کہ ساقی نامہ 1159/۱۷۴۶ع سے پہلے لکھا جا چکا تھا۔ لیکن ساقی نامہ کے ایک قدیم مخطوطے سے، جو ۱۱۴۷ھ/۱۷۳۴ - ۳۵ع کا لکھا ہوا ہے،[۷۳] یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ ۱۱۴۷ھ یا اس سے پہلے لکھا جا چکا تھا۔ شاہ حاتم نے بھی ایک "ساقی نامہ" لکھا تھا لیکن دیوان زادہ کے نسخۂ لاہور میں سنہ کرم خوردہ ہے۔ فاضل مرتب نے قیاساً ۱۱۶۱ھ یا ۱۱۶۷ھ پڑھا ہے۔ نسخہ رامپور کے مطابق یہ ساقی نامہ دیوان قدیم سے لیا گیا ہے۔[۷۴] دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱ - ۳۲ع میں مرتب ہوا تھا جس کے معنی یہ ہیں کہ حاتم کا ساقی نامہ ۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱ - ۳۲ع یا اس سے پہلے لکھا گیا تھا۔ عزلت نے ۱۱۷۴ھ[۷۵]/۱۷۶۰ - ۶۱ع میں دردمند کے جواب میں ایک ساقی نامہ لکھا اور دردمند کے تصورِ ماہ پر اعتراض بھی کیا۔ فتوت اورنگ آبادی نے اپنی مثنوی "در معنوی" (۱۱۷۴ - ۷۵ھ/۱۷۶۰ - ۶۱ع) میں دردمند اور عزلت دونوں سے انحراف کر کے اپنا زاویۂ نظر پیش کیا۔[۷۶]

محمد فقیہ دردمند[ف] (م ۱۱۷۹ھ[۷۷]/۱۷۶۵ - ۶۶ع) جو اودگیر ضلع بیدر کے رہنے والے تھے، صغر سنی ہی میں (۱۱۳۶ھ/۱۷۲۳ - ۲۴ع) اپنے والد کے ہمراہ اودگیر سے شاہجہان آباد[۷۸] آ کر شاہ ولی اللہ اشتیاق (م ۱۱۵۰ھ/۱۷۳۷ - ۳۸ع) کے زیر سایہ تہذیبِ اخلاق و حیثیات میں مشغول ہو گئے تھے۔ اپنے والد کی وفات کے بعد مرزا مظہر کے زیر تربیت آ گئے اور ان کی توجہ سے

ف۔ گلشن ہند از میرزا علی لطف میں نام محمد فقیر لکھا ہے (ص ۱۲۰) جو کتابت کی غلطی ہے۔ بیل نے اورینٹل بایو گریفیکل ڈکشنری میں محمد تقی لکھا ہے اور یہی غلطی قاموس المشاہیر جلد اول ص ۳۳۷ میں بھی ملتی ہے۔ باقی سب معاصر تذکروں مثلاً نکات الشعرا، ریختہ گویاں، مخزن نکات، سرور آزاد، چمنستان شعرا وغیرہ میں محمد فقیہ لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔

مجموعۂ کمالات ہوگئے ۔ مرزا مظہر نے دردمند کے بارے میں یہ شعر کہا تھا :

مظہر مباش غافل از احوالِ دردمند
لعلے است ایں کہ درگرہِ روزگار نیست

دردمند مرزا مظہر کے "نظر یافتہ" تھے[۷۹] اور ان کے مرید بھی جس کی تصدیق ساقی نامہ میں "مدح مرزا مظہر" سے بھی ہوتی ہے :

زہے پیر و مرشد زہے پیشوا
کوئی کیا کرے اوس کی مدح و ثنا

دردمند ایک بار نواب غلام حسین خان ابن نواب اعظم خاں کے ساتھ عظیم آباد میں رہے اور یہاں شورش کے ماموں میر محمد وحید سے بیعت پڑھی اور جب خدمتِ دیوانی سے نواب غلام حسین کی بدلی ہوئی تو وہ دہلی چلے گئے ۔ وہاں شادی کی اور پھر دوسری بار نوازش محمد خان شہامت جنگ (برادر زادہ نواب علی وردی خان مہابت جنگ) کی طلبی سے مرشد آباد آ کر ان کی سرکار سے منسلک ہوگئے اور یہیں وفات پائی ۔[۸۰] گلزار ابراہیم کے مطبوعہ نسخے میں دردمند کا سال وفات ۱۱۷۶ھ[۸۱]/۶۳ - ۱۷۶۲ء اور قلمی نسخے میں ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ء[۸۲] درج ہے ۔ نساخ[۸۳] نے ۱۱۶۷ھ/۵۴ - ۱۷۵۳ء دیا ہے جو صریحاً کتابت کی غلطی ہے ۔ اسپرنگر نے تذکرہ یوسف علی خاں کے ذیل میں دردمند کے بارے میں لکھا ہے کہ ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ء میں وفات پائی ۔[۸۴] تذکرۂ یوسف علی خاں ۱۱۸۰ھ/۶۷ - ۱۷۶۶ء میں شروع ہوا اور ۱۱۸۴ھ/۷۱ - ۱۷۷۰ء میں مکمل ہوا ۔[۸۵] یوسف علی خاں ، دردمند کے ذاتی دوست تھے اور تذکرہ کے آغاز کے وقت دردمند کی وفات کو ایک سال ہی کا عرصہ گزرا تھا اس لیے سال وفات میں کسی غلطی کا امکان نظر نہیں آتا ۔ قاضی عبدالودود نے بھی اس تذکرے کے حوالے سے یہی سال وفات دیا ہے ۔[۸۶]

دردمند کو دہلی میں بہت اچھے لوگوں کی صحبت میسر آئی تھی ۔ ایک طرف شاہ ولی اللہ اشتیاق اور مرزا مظہر جانجاناں کی صحبت و توجہ کا اثر ان کی شخصیت پر پڑا تھا اور دوسری طرف عمدۃ الملک امیر خان انجام ، محمد علی خان اور دوسرے امراء سے ان کے گہرے مراسم تھے ۔ وہ اس دور میں ایک ایسی شخصیت تھے جو ہر محفل میں قابلِ احترام سمجھی جاتی تھی ۔ اسپرنگر نے دیوان دردمند (فارسی) کی نشاندہی کی ہے جو اٹھارہ صفحات پر مشتمل تھا اور ہر صفحے پر بارہ اشعار تھے ۔[۸۷] شورش نے لکھا ہے کہ عظیم آباد آنے سے پہلے ہی ان کا ساقی نامہ یہاں رواج پا چکا تھا لیکن دیوان فارسی نے ابھی

رواج نہیں پایا تھا کہ دردمند کا انتقال ہوگیا۔[88] ابراہیم خان خلیل نے ان کے اردو و فارسی دواوین کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”فارسی و اردو کے مختصر دیوان اور ریختہ کا ساقی نامہ اس کا مشہور ہے۔“[89] گردیزی نے ان کے دیوان فارسی کا ذکر تو کیا ہے لیکن اردو دیوان کا کوئی حوالہ نہیں دیا۔ البتہ دو اردو رباعیاں اور دو اردو شعر دیے ہیں جن میں سے ایک شعر مرزا مظہر سے منسوب ہے[90] دوسرے بیشتر تذکرہ نگاروں نے ساقی نامہ ہی کے اشعار دیے ہیں۔ دردمند آج بھی اپنے ساقی نامے ہی سے پہچانے جاتے ہیں۔ مرزا مظہر اسے بہت سنتے تھے۔[91] تذکرہ ”طبقات الشعرا“ میں ساقی نامہ کے اشعار کی تعداد ۹۱ ہے، ”گلزار ابراہیم“ میں ۱۲۵ اور ساقی نامہ مرتبہ شیخ چاند[92] میں تعداد اشعار ۱۹۰ ہے لیکن یہ جس بے ربطی سے ختم ہوتا ہے اس سے پتا چلتا ہے کہ اس میں کچھ اشعار اور بھی تھے۔

اس دور میں دردمند کے ساقی نامہ کی مقبولیت کا ایک سبب تو یہ تھا کہ یہ روزمرہ کی عام زبان میں لکھا گیا تھا۔ اس میں وہ زور بیان، سلاست اور روانی ہے کہ اس کی زبان میر و سودا کے دور کی زبان معلوم ہوتی ہے۔ اس میں اردو زبان اور اس کی قوتِ اظہار آگے بڑھتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ دوسرا سبب یہ تھا کہ شراب و موسیقی مذہبِ اسلام میں ممنوع ہیں لیکن سارا معاشرہ اسی رنگ میں رنگا ہوا تھا اس لیے محفل کو گرمانے اور مجلس بپا کرنے کے لیے جہاں شاعری نُقل کا کام کرتی تھی وہاں ساقی نامہ کے رنگین اشعار، جن میں شراب و موسیقی کی مدح میں اشعار لکھے جاتے تھے، زیادہ لطف دیتے تھے۔ ان اشعار میں محفل کے جذبات کو شگفتہ کرنے کی بڑی قوت تھی۔

دردمند کا ”ساقی نامہ“ فارسی ساقی نامے کی ہیئت میں لکھا گیا ہے۔ ابتدا میں دو شعر حمد کے، دو شعر نعت کے اور ایک شعر مناجات کا ہے۔ اس کے بعد بارہ اشعار ”مدح مرزا مظہر“ میں لکھے گئے ہیں۔ مدح کے آخری دو شعروں میں یہ بتایا ہے کہ مجھے ریختہ کا کہاں خیال تھا۔ یہ سب مرزا مظہر کا فیضِ صحبت ہے کہ میں نے ریختہ کی طرف توجہ دی:

کہاں تھا مجھے ریختہ کا خیال
ہوا جب سے اس امر کا امتثال
محبت نے مجھ کوں کیا لاجواب
وگرنہ میں اور ریختہ کیا حساب

اس کے بعد ۱۸ شعر ”مدح محمد علی خاں“ میں لکھے گئے ہیں جن کے بارے میں

معاصر تذکرے بھی خاموش ہیں۔ میر نے بھی ''کدام محمد علی خاں داشت۹۳'' لکھا ہے۔ اس کے بعد ۱۰ شعر ساقی کو خطاب کر کے لکھے گئے ہیں جن میں ساقی کو جانِ فصل بہار کہہ کر یہ سوال اٹھایا ہے کہ کیا یہ فصل، جب پھولوں سے باغ، دشت اور پہاڑ لبریز ہیں، بھولنے کی فصل ہے؟ پھر لکھا ہے کہ:

اس آتش سے میرا نہ کر دل کباب
نہ کر میری طاقت کے زہرہ کو آب
کہ میں جاں بلب ہوں پیالے کی طرح
لگی ہے مجھے آگ لالے کی طرح
ارے مجھ سے کیا جرم واقع ہوا
کہ دل تیرا مجھ سے جو یوں پھر گیا
نہ تو مجھ کو دیتا ہے جامِ شراب
نہ فریاد کا میری دیتا جواب
مرے عیش کا دفتر ابتر نہ کر
قیامت کو مجھ پر مکدّر نہ کر

اس کے بعد ۲۳ اشعار ''قسمیہ'' کے ذیل میں لکھے گئے ہیں جن میں ساقی کو طرح طرح سے قسمیں دی گئی ہیں۔ اس کے بعد ۲۶ اشعار فخریہ کے زیر عنوان لکھے گئے ہیں اور بتایا ہے کہ میرا سلیقہ و دم غنیمت ہے۔ میرے وضع و اطوار اور طرز و گفتار پر نظر کر اور دیکھ کہ ارسطو کی حیثیت میرے سامنے ایک دوا ساز کی ہے۔ اگر فلک مجھ جیسا تلاش کرنے کی کوشش کرے گا تو لاکھ میں ایک بھی ایسا نہیں ملے گا اور پھر اپنی ناقدری کا شکوہ کیا ہے۔ اس کے بعد دس اشعار میں ''حکایت بر سبیل تمثیل'' لکھی ہے جس میں اُس پروانے کے جذبات کا اظہار کیا گیا ہے جس کے پر شمع سے جل گئے ہیں اور جو لگن میں پڑا ہے۔ پروانہ کہتا ہے:

مرا شمع سے یہ سندیسا کہو
اسے خوب سمجھا کے اتنا کہو
یہی تھا میری قسمت میں جاں }
قیامت تلک ہجر، وصل ایک آں } (کذا)
جو تجھ کو میرا یہ خوش آتا ہے حال
تو مجھ کو شکایت کی کب ہے مجال

سراپا مزہ گرچہ آتش میں ہے
سعادت مری تیری خواہش میں ہے
جو کوئی عشق میں اس ادب سے مرے
خدا تاابد اوس پہ رحمت کرے

اس کے بعد ۱۵ شعر ”خطاب بہ زاہد“ کے عنوان کے تحت لکھے گئے ہیں جن میں ساقی و زاہد کی شخصیتوں کے تضاد کو ابھارا گیا ہے :

ارے زاہد اے منکروں کے امام
ارے آبِ انگور تجھ پر حرام
نہیں جانتا تو جو اسرار مے
لسہ کر بے وقوفی سے انکار مے
زباں مت نکال اپنی خامے کی طرح
نہ چڑھ سر پر اتنا عمامے کی طرح
یہ محشر کے دن تیرے شانے سے ریش
بلائے سیہ ہو کے آوے گی پیش

اس کے بعد ۱۲ اشعار ”در تعریف اہلِ چمن“ لکھے گئے ہیں جن میں فصلِ گل کی شدت کا تاثر دیا گیا ہے ۔ اس کے بعد موسم بہار کا بھرپور نقشہ جما کر ”در اشتیاق گوید“ کے تحت ۳۵ شعر لکھے گئے ہیں جن میں بتایا ہے کہ :

ارے ظالمو مفت ہے یہ بہار
کہاں یہ نشہ پھر کہاں یہ خمار
کہ جیوں نقش بر آب ہے یہ جہاں
ٹک یک موج میں تم کہاں ہم کہاں
نہ یہ مے نہ یہ باغ رہ جائے گا
نہ ملنے کا یہ داغ رہ جائے گا
جو ہو جائے گا باغ بے آب و تاب
کوئی پی کے تب کیا کرے گا کباب

پھر ۲۴ شعر ”در ذوق راگ“ کے تحت لکھے گئے ہیں جن میں راگ ، موسیقی ، مطرب اور اس سے پیدا ہونے والی کیفیات کو بیان کیا گیا ہے اور بتایا ہے کہ اب تک مجھے صہبا سے ذوق تھا ۔ جو کچھ کام تھا جام و مینا سے تھا لیکن اب مجھے آگ کی پیاس لگی ہے اور راگ کی تشنگی گلوگیر ہے :

نہ چھوڑ اِس طرح پیاس کے حال میں
ڈبو دے مجھے راگ کے تال میں

اور اسی کے ساتھ ساقی نامہ ختم ہو جاتا ہے۔

دردمند کا ساقی نامہ اس دور میں مربوط شاعری کا ایک قابلِ ذکر نمونہ ہے جس میں جذبات و کیفیات نے ایک ایسا رنگ بھرا ہے جو آج بھی بھلا معلوم ہوتا ہے۔ اس ساقی نامے پر فارسی ساقی ناموں کا اثر بہت واضح ہے۔ اگر اس ساقی نامے کا امیر خسرو، جامی، عرفی، ملک قمی اور مولانا ظہوری کے ساقی ناموں سے مقابلہ کیا جائے تو اسلوب و موضوع دونوں پر ان کی جھنکار سنائی دیتی ہے۔ اس ساقی نامے کی پرکیف دردمندی، بیانیہ انداز میں چھپی ہوئی جذبات و کیفیات کی لہریں، زبان کی صفائی اور بیان کی برجستگی فارسی اثرات ہی سے اردو میں اس طور پر آئی ہے۔ دردمند کے ساقی نامے میں قوت اظہار ایک نئی شان دکھاتی ہے اور اسے بہت آگے لے جاتی ہے جو ادب کی نئی روایت کو توانائی دے کر اس دور کے تخلیقی ذہنوں کو متاثر کرتی ہے۔ غزل کے اس دور میں دردمند کا ”ساقی نامہ“ اسی لیے خاص اہمیت کا حامل ہے۔ یہ نیا رنگِ سخن فغاں کے ہاں بھی اپنے انداز میں خوب ابھرا ہے۔

اشرف علی خاں فغاں، ظریف الملک کوکہ خاں بہادر یکہ تازہ جنگ[۹۴] (م ۱۱۸۶ھ/۷۳-۱۷۷۲ع) اس دور کے ایک اور قابلِ ذکر شاعر ہیں۔ اردو شعرا کا کوئی تذکرہ ان کے ذکر سے خالی نہیں ہے اور اس کی وجہ جہاں ان کی شاعری تھی وہاں مغلیہ دربار سے ان کی وابستگی بھی تھی۔ ان کی ماں نے محمد شاہ کے بیٹے احمد شاہ کو دودھ پلایا تھا۔ جب ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع میں احمد شاہ بادشاہ ہوا تو اس نے فغاں کو پنج ہزاری منصب اور کوکہ خاں کے خطاب سے سرفراز کیا[۹۵]۔ فغاں دہلی میں پیدا ہوئے اور چونکہ ان کی ماں نے احمد شاہ کو دودھ پلایا تھا اس لیے یہ زیادہ سے زیادہ احمد شاہ سے دو سال بڑے ہوں گے۔ اس لحاظ سے ان کی ولادت ۱۱۳۸ھ/۲۶-۱۷۲۵ع کے لگ بھگ متعین کی جا سکتی ہے۔ جب تک احمد شاہ کی حکومت قائم رہی یہ فراغت و آرام سے زندگی بسر کرتے رہے۔ ان کی ایک ہجو سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا زیادہ وقت احمد شاہ کے ساتھ گزرتا تھا۔ عماد الملک نے ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ع میں جب احمد شاہ کو تخت سے اتار کر اندھا کردیا اور عالمگیر ثانی کو اس کی جگہ تخت پر بٹھا دیا تو فغاں بھی اپنی جان بچا کر دلی سے نکل کھڑے ہوئے اور ”اپنی عزت و آبرو کی خاطر سفرِ بنگالہ اختیار کیا۔“[۹۶]

"ہجو شاہ عبدالرحمٰن الہ آبادی" میں ایک حکایت بیان کرتے ہوئے فغاں نے احمد شاہ سے اپنے دلی تعلق اور بربادی کے بعد مرشد آباد جانے کا ذکر کیا ہے:

وہی ماہ تھا اور وہی شاہ تھا
غرض کچھ ہی تھا میرا اللہ تھا
یہی مجھ میں اس میں تھا راز و نیاز
کوئی اس میں محمود نہ کوئی ایاز
فلک نے یکایک ستم یہ کیا
دلِ شاہ کو داغِ حرماں دیا
نہ پہنچا کوئی واں مری داد کو
چلا تب تو میں مرشد آباد کو

"ہجو برادر" سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ جب وہ دہلی سے مرشد آباد جانے لگے تو اپنے بڑے بھائی کے پاس مدد کے لیے گئے لیکن اس نے بھی کوئی سلوک نہیں کیا۔ دو فارسی رباعیات بھی بھائی کی ہجو میں لکھی ہیں۔ "ہجو بسنت خاں" سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ دہلی چھوڑنے سے پہلے وہ اس کے ہاں رہنے لگے تھے لیکن وہاں کھانے پینے کے لیے بھی نہیں ملتا تھا۔ دہلی سے الہ آباد ہوتے ہوئے جب مرشد آباد پہنچے تو وہاں ان کے چچا ایرج خاں نے بھی کوئی سلوک نہیں کیا اور وہ دل برداشتہ ہو کر فیض آباد آئے اور شجاع الدولہ سے منسلک ہو گئے۔[۹۷] ایک روز شجاع الدولہ نے از راہِ مذاق تپتا ہوا سکہ فغاں کے ہاتھ پر رکھ دیا۔ تکلیف سے فغاں کے آنسو نکل آئے۔ اس وقت تو وہ خاموش رہے لیکن نواب کی اس حرکت سے اتنے آزردہ ہوئے کہ وہاں سے عظیم آباد چلے گئے اور راجہ شتاب رائے کی سرکار سے وابستہ ہو گئے۔[۹۸] اودھ میں وہ ویسے بھی خوش نہیں تھے۔ شجاع الدولہ نے جو وظیفہ مقرر کیا تھا وہ بھی انھیں نہیں ملتا تھا جس کا اظہار "ہجو راجہ رام نراین دیوانِ شجاع الدولہ بہادر" میں فغاں نے کیا ہے:

اللہ می دہاند و شیطاں نمی دہد
نواب می دہاند و دیواں نمی دہد

مبتلا نے لکھا ہے کہ ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ء کے اوائل میں عظیم آباد آئے اور ناظمِ عظیم آباد راجہ شتاب رائے کے مزاج میں پوری طرح دخیل ہو گئے۔[۹۹] عاشقی نے یہ لکھا ہے کہ راجہ شتاب رائے کی وساطت سے شاہ عالم بادشاہ سے ظریف الملک کا خطاب اور دو تین گاؤں آل تمغا کے طور پر ملے۔[۱۰۰] اب

ان کی زندگی فارغ البالی سے گزرنے لگی اور یہیں عظیم آباد میں ۱۱۸۶ھ/ ۱۷۷۲-۷۳ء میں وفات پائی۔ فغاں کا مزار محلہ ڈھول پورہ عظیم آباد میں شیر شاہ کی مسجد سے شمال کی جانب آغا حسینا کے چوراہے سے متصل باون برج کے امام باڑے کے صحن میں آج بھی موجود ہے جس پر حکیم ابوالحسن مفتون کا لکھا ہوا یہ قطعۂ تاریخ وفات سنگ موسیٰ کے کتبے پر کندہ ہے:[۱۰۱]

کوکہ خاں آں بہار باغ سخن
سوئے خلد بریں ز دنیا رفت
کرد مفتوں چو فکر تاریخش
گفت ہاتف "سرور دلہا رفت"
۱۱۸۶ھ

اشرف علی خاں فغاں خوش مزاج اور ظریف اللسان تھے۔ میر نے لکھا ہے کہ "بہت قابل اور ہنگامہ آرا جوان ہے۔۔۔ آج کل اس کی طبیعت لطیفہ گوئی کی طرف زیادہ مائل ہے۔"[۱۰۲] راجہ ناگرمل پر "گھی کی منڈی کا سانڈ" اور حکیم معصوم پر "گاؤ گجراتی" کے فقرے فغاں ہی نے چست کیے تھے۔ میر حسن نے بھی یہی لکھا ہے کہ فغاں ظریف الطبع تھے اور ان کے لطائف و ظرائف مشہور ہیں۔[۱۰۳] امر اللہ الہ آبادی نے فغاں کے حوالے سے لکھا ہے[۱۰۴] کہ وہ خود کہتے تھے خوش طبعی اور ستم ظریفی میں دہلی سے لے کر عظیم آباد تک کبھی کسی ظریف و بذلہ گو سے نہیں ہارا لیکن ایک دفعہ ایک گانے والی سے شکست کھائی۔ ایک مجلس میں گانے والیاں حاضر تھیں۔ محفل رنگ پر تھی کہ اتنے میں ایک عورت آئی اور جب فرش کے قریب پہنچی تو جوتیاں اتار دیں لیکن اتفاق سے ایک جوتی اس کے پلّو سے الجھ کر لٹک گئی اور وہ اسی حالت میں فرش پر آ گئی۔ فغاں نے حاضرین مجلس سے کہا دیکھو یہ بی بی جب مجلس میں آتی ہیں تو اپنی "جفت" جدا نہیں کرتیں، ساتھ لاتی ہیں۔" اس نے دست بستہ عرض کیا کہ کنیز کا یہی حال ہے، لیکن حضور جب محفل میں رونق افروز ہوتے ہیں تو اپنی "جفت" خدمتگاروں کے سپرد کرکے آتے ہیں۔ انصاف کیجیے حق بجانب کون ہے؟ عاشقی نے بھی ایک ایسا ہی واقعہ لکھا ہے[۱۰۵] کہ فغاں نے جب اپنا پختہ مکان بنوایا اور دوستوں کی دعوت کی تو باتوں باتوں میں کہا کہ میں چاہتا ہوں اپنے مکان پر کوئی ایسی نشانی بنواؤں جس سے معلوم ہو کہ یہ فلاں کا مکان ہے۔ فغاں کا ملازم وہاں کھڑا تھا۔ دست بستہ عرض کیا کہ فدوی کے ذہن میں مکان کے لیے ایک اچھا نشان آیا ہے۔ دریافت کرنے پر اس

نے جواب دیا کہ صدر دروازے پر “دو پستان” بنوا دیے جائیں تاکہ لوگوں کو معلوم ہو جائے کہ یہ بادشاہ کے دودھ شریک بھائی حضرت مرزا اشرف علی خاں کا مکان ہے۔ فغاں یہ فقرہ سن کر بہت محظوظ ہوئے اور ملازم کو انعام سے نوازا۔

فغاں اردو و فارسی دونوں زبانوں میں شاعری کرتے تھے لیکن ان کی زیادہ توجہ اردو کی طرف تھی۔ ان کا کلیات دو ہزار اشعار پر مشتمل تھا[۱۰۶] جس کا انتخاب “دیوانِ فغاں” کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ مطبوعہ دیوان چونکہ انتخاب ہے اس لیے بعض تذکروں اور بیاضوں میں ایسی غزلیں، اشعار اور مثنویاں ملتی ہیں جو دیوان میں شامل نہیں ہیں۔ ابراہیم خاں خلیل نے اپنے تذکرے میں فغاں کی دو مثنویوں کے کچھ اشعار بھی اپنے انتخاب میں دیے ہیں۔[۱۰۷] صباح الدین عبدالرحمٰن نے “دیوانِ فغاں” کے مقدمے میں بھی ایسے کلام کی نشاندہی کی ہے۔[۱۰۸] ان کے مطبوعہ دیوان میں تین قصائد بھی شامل ہیں جن میں دو حضرت علی کی شان میں اور ایک امام علی موسیٰ رضا کی مدح میں ہے۔ ان قصائد کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ فغاں نے اس زمانے میں لکھے جب وہ پریشان روزگار تھے۔ ان قصائد میں اپنی پریشانی، بے ثباتیِ دہر اور عبرت کے مضامین تشبیب میں باندھے ہیں۔ فغاں کے دیوان میں دس ہجویں اردو میں ہیں اور آٹھ ہجویہ رباعیات، ایک قطعہ اور راجہ رام نراین بہادر کی ہجو فارسی زبان میں ہیں۔ ان ہجویات کی اہمیت یہ ہے کہ ان سے فغاں کے حالات زندگی پر روشنی پڑتی ہے۔ فارسی دیوان میں قطعات و رباعیات کے علاوہ مکمل و نامکمل غزلیں ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ بھی، اردو کلام کی طرح، فارسی کلام کا انتخاب ہے جو فغاں کی زندگی میں تیار ہوا تھا۔ فغاں کا بیشتر کلام اردو غزلیات پر مشتمل ہے۔ غزل ہی ان کی شہرت کا سبب ہے۔

فغاں کی شاعری کا آغاز نوعمری میں ہوا اور ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء تک ان کی شہرت اتنی ہو چکی تھی کہ شاہ حاتم نے ان کی زمین میں غزل کہی۔ “دیوان زادہ” میں آٹھ غزلیں فغاں کی زمین میں ملتی ہیں۔ میر، گردیزی اور قائم نے فغاں کا حال اپنے تذکروں میں لکھا ہے۔ میر نے لکھا ہے کہ فغاں قزلباش خاں امید کے شاگرد تھے۔[۱۰۹] شفیق نے لکھا ہے کہ فارسی میں قزلباش خاں امید سے اصلاح سخن لیتے تھے[۱۱۰] اور یہ بات اس لیے درست معلوم ہوتی ہے کہ امید فارسی کے شاعر تھے اور اردو میں ان کا کلام اتنا کم رتبہ ہے کہ فغاں کا، جو قلعۂ معلیٰ کا پروردہ تھا، اردو میں ان سے اصلاح لینا قرین قیاس

نہیں ہے۔ فغاں نے امید کی استادی کا کہیں ذکر نہیں کیا البتہ امید کے ایک مصرع پر گرہ ضرور لگائی ہے۔ بر خلاف اس کے علی قلی خاں ندیم کی استادی کا ذکر کئی اشعار میں کیا ہے :

کیا فغاں سے پوچھتے ہو کون تھا حضرت ندیم
پیر تھا ، مرشد تھا ، ہادی تھا ، مرا استاد تھا
ہر چند اب ندیم کا شاگرد ہے فغاں
دو دن کے بعد دیکھیو استاد ہووے گا

ان باتوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ فغاں فارسی میں امید سے اور اردو میں علی قلی خاں ندیم سے مشورۂ سخن کرتے تھے۔

فغاں نے جب شاعری کا آغاز کیا ، ایہام گوئی کی تحریک بے اثر ہو چکی تھی اور مرزا مظہر کے زیر اثر یقین کی شاعری کی دھوم تھی جس نے اردو شاعری کا رشتہ فارسی شاعری کی روایت سے دوبارہ قائم کر دیا تھا۔ یہ نئی شاعری جذبات و واردات کے اظہار کی شاعری تھی۔ اس زمانے میں سینکڑوں شاعر شعر گوئی میں مصروف تھے جن میں یقین ، تاباں ، میر ، سودا بھی تھے اور درد و قائم بھی۔ یہ سب نوجوان تھے۔ اگر اس دور کی غزل میں فغاں کی غزل کو رکھ کر دیکھا جائے تو ان کے طرز ادا میں ہمیں ایک انفرادیت نظر آتی ہے۔ فغاں کے کلام میں گہرائی اور وسعت نہیں ہے لیکن اس کے باوجود یہ انفرادیت اتنی واضح ہے کہ ان کا کلام ان شاعروں کے کلام میں مل کر گم نہیں ہوتا۔ فغاں کی یہ انفرادیت دراصل اس انداز نظر سے پیدا ہوتی ہے جس سے وہ اپنے جذبہ و احساس کو ، اپنی ہر بات کو اپنے طور پر دیکھنے اور محسوس کرتے ہیں۔ یہ انداز نظر اپنے اندر کوئی غیر معمولی ندرت نہیں رکھتا لیکن یہ طرز ادا کو سادہ بھی نہیں رہنے دیتا۔ اسی لیے ان کے اسلوب میں فارسی الفاظ و تراکیب کی بہتات نظر آتی ہے جو اس طور پر اس دور میں ایک نئی چیز ہے۔ یہ فارسی ان اردو زبان پر قدرت نہ ہونے کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ خیال اور انداز نظر کی ندرت سے پیدا ہوا ہے۔ فغاں اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو یقین ، سودا ، میر ، درد وغیرہ کی آوازوں کے سیلاب میں نہیں بہے بلکہ اپنی بات کو اور اپنے واردات کو اپنے انداز سے بیان کرتے رہے۔ وہ نئی شاعری کے ساتھ ضرور ہیں لیکن اپنے طور پر اور اپنے انداز سے :

فغاں ریختہ گو جہاں میں بہت ہیں
کوئی تجھ سا دنیا میں پیدا نہ ہوگا

اس بات کی وضاحت اور طرز فغاں کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

ہے آرزوئے گریہ مجھے چشم تر ہنوز
نکلا نہیں ہے قطرۂ خونِ جگر ہنوز
گیا خاک سبز ہو مرا داغِ جگر فغاں
میں موسمِ خزاں میں گل نو دمیدہ ہوں
نے شعلہ و نے برق و نہ اخگر نہ شرر ہوں
میں عاشقِ دل سوختہ ہوں ، تفتہ جگر ہوں
نفرینِ خلق و طعنِ عزیزاں ، جفائے غیر
سب کچھ مجھے قبول ہے پر تو جدا نہ ہو
کیا چھاؤں میں نہیں چھپتی ضیائے سوزِ عشق
پردۂ داغِ جگر گیا چادر مہتاب ہے
غبارِ خاطرِ معشوق کب ہے کشتۂ ناز
فغاں کی خاک کو لے کر نسیم تو نہ گئی
یہاں تک گردشِ طالع تو آئی آزمائش میں
خط تقدیر بھی میری جبیں پر نقش باطل ہے
اس ہستیِ موہوم میں ہرگز نہ کھلی چشم
معلوم کسی کو نہیں انجام کسی کا
جی نکل جائے مرا کشمکشِ دام میں کاش
نہ گرفتار چمن ہوں نہ گرفتارِ قفس
ظالم ترے غرور کا ہوتا رہے حریف
یہ عجز و انکسار تو ہر بار کب تلک
تیری گلی میں ظالم مانندِ نقش پا ہوں
کیوں کر کوئی اٹھاوے مجھ سے شکستہ پا کو

ان اشعار میں اسلوب و اندازِ نظر کی وہ روایت ہے جو ہمیں زیادہ واضح طور پر فغاں کے معاصر شاہ قدرت کے ہاں نظر آتی ہے اور جو آگے جا کر غالب کی روایت سے جا ملتی ہے اور جس کے بارے میں اب تک یہ کہا جاتا رہا ہے کہ غالب ہی خود اس کے موجد اور خود ہی خاتم ہیں۔ ادبی و شعری روایت کے تخلیقی سفر میں ایک دور میں صرف ایک آواز ہی نہیں اُبھرتی ، حالانکہ حاوی ایک یا دو آوازیں ہی رہتی ہیں ، بلکہ کئی آوازیں اُبھرتی ہیں اور اپنا وقت آنے پر آئندہ دور کی آوازوں سے مل کر ان میں نئی جان ڈالتی اور اس روایت میں توانائی

و تنومندی پیدا کرتی ہیں۔ فغاں کی آواز اس دور کی ایک ایسی ہی آواز ہے جس سے ایک ایسا امکان ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں غالب کے ہاں اپنے سفر کو طے کر لیتا ہے۔ طرز فکر و ادا کی یہ انفرادیت اس دور کے مزاج کا نہیں بلکہ خود فغاں کے مخصوص مزاج کا نتیجہ ہے، جس میں بات کو نئے رخ سے دیکھنے کے تیور موجود ہیں۔ فغاں کے ہاں مضمون آفرینی، انسان اور چیزوں کے رشتوں کو نئے رخ سے دیکھنے سے پیدا ہوئی ہے اور چونکہ اس عمل میں ان کا تجربہ موجود ہے اس لیے ان کے شعر ہمیں متاثر کرتے ہیں۔ سودا نے فغاں کے اشعار اور قطعات پر قطعے لکھے ہیں اور اپنی لے کو ان کی لے سے ملانے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً سودا نے یہ قطعہ:

سودا قمار عشق میں شیریں سے کوہکن
بازی اگرچہ پا نہ سکا، سر تو کھو سکا
کس منہ سے پھر تو آپ کو کہتا ہے عشق باز
اے روسیاہ تجھ سے تو یہ بھی نہ ہو سکا

فغاں کے اس قطعے سے متاثر ہو کر کہا ہے:

سونا شبِ فراق میں آرام سے فغاں
یہ تو کسی کی چشم سے اب تک نہ ہو سکا
تو نے جو رات خواب میں دیکھا تھا یار کو
کیوں کر پڑی تھی نیند تجھے، کیونکہ سو سکا

سودا نے یہ طویل قطعہ:

سودا فغاں کو خط یہ لکھا اس کے یار نے
جس وقت اس کے حال کی اس کو خبر ہوئی

فغاں کے اس شعر پر لکھا ہے:

شکوہ تو کیوں کرے ہے مرے اشک سرخ کا
تیری کب آستیں مرے لوہو سے بھر گئی

اسی طرح سودا کا یہ قطعہ:

نامہ لکھا تھا یار کو میں یہ سمجھ کے ہے
عالم میں رسم نامہ و پیغام پر کہیں۔

فغاں کے اس شعر سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے:

خط دیجیو چھپا کے ملے وہ اگر کہیں
لیتا نہ میرے نام کو اے نامہ بر کہیں

فغاں نے بھی سودا کو اس طرح داد دی ہے :

فغاں کون اب خریدارِ سخن تھا
اگر یہ حضرتِ سودا نہ ہوتا

ان مثالوں[۱۱۱] سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اپنے مختلف مزاج اور الگ طرز کے باوجود اپنے دور میں بھی فغاں شاعر کی حیثیت سے اہمیت رکھتے تھے ۔ کلام فغاں کی ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ ان کے ہاں ، سودا کی طرح ، قطعہ بند غزلیں بہت ہیں ۔ دوسری قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ ان کے کلام میں ناہمواری نہیں بلکہ ، درد کی طرح ، معیار کی یکسانیت ملتی ہے ۔ تیسری بات یہ ہے کہ وہ شاعری میں لفظوں کو سلیقے ، احتیاط اور شائستگی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں ۔ فغاں کی زبان اپنے معاصر شعرا سے زیادہ صاف ہے ۔ اس میں متروکات اتنے بھی نہیں ہیں جتنے سودا یا میر کے ہاں ملتے ہیں اور یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے ۔ فغاں کے ہاں فارسی تراکیب اور بندشیں اپنی بات کو پورے طور پر بیان کرنے کا وسیلہ ہیں ۔ ان کے ہاں ایک مصرع دوسرے مصرع سے پوری طرح پیوست و مربوط ہے ۔ وہ مشکل زمینوں میں بھی اتنی بے ساختگی سے شعر نکالتے ہیں کہ شعر پڑھتے ہوئے زمین کی سنگلاخی کا احساس تک نہیں ہوتا ۔ اس دور کی شاعری کی طرح عشق اور اس کی علامات فغاں کی شاعری کا بھی مرکزی نقطہ ہیں ۔ وہ اپنے جذبہ و احساس اور اپنے تجربے کو انھی علامات کے ذریعے بیان کرتے ہیں ۔ فغاں کے یہ چند شعر اس اعتبار سے دیکھیے کہ فارسی روایت کس طرح جم کر اُردو شاعری کو ایک نیا رنگ اور نکھار دے رہی ہے اور دورِ آبرو کی شاعری سے یہ شاعری کتنی مختلف اور کتنی آگے بڑھ گئی ہے :

تو بھی حیرت میں رہا دیکھ کر آئینے کو
جو تجھے دیکھ کے حیراں نہ ہوا تھا سو ہوا
جدائی میں اگر آنکھیں نہ روتیں
تو ہرگز رازِ دل افشا نہ ہوتا
حرماں میں یہ دل تجھ کو کر یاد بہت رویا
جب وصل ہوا حاصل ہو شاد بہت رویا
گو بزمِ غیر میں نہیں لایا زباں پہ نام
دل میں ہزار بار تجھے یاد کر چکا
یعقوب کو عزیز ہے یوسف کا پیرہن
یوسف ہو جس کے پاس اسے پیرہن سے کیا

نہ آنسو مری چشم میں گم رہے ہیں
خدا جانے کس واسطے تھم رہے ہیں
مت خاک میں تو مجھ کو ملا یار کہ جوں اشک
میں دیدۂ تحقیق کا منظور نظر ہوں
آخر اس منزل ہستی سے سفر کرنا ہے
اے مسافر تجھے چلنے کی خبر ہے کہ نہیں
صیّاد راہِ باغ فراموش ہو گئی
کنجِ قفس سے مت مجھے آزاد کیجیو
باغ و بہار جس کی نظر میں خزاں لگے
تو ہی بتا کہ یہ دلِ وحشی کہاں لگے
آوے تو زندگی ہے نہ آوے تو یا نصیب
جیتا رہے وہ یار ہمارا جہاں رہے
جاگا کوئی نہ خوابِ عدم سے کہ پوچھیے
آسودگانِ خاک میں بیدار کون ہے
باقی رہی فغاں ترے دل کی شگفتگی
اس گل کو کیا ہوا کہ نہ بو ہے نہ رنگ ہے
کسے تو ڈھونڈتا پھرتا ہے اے فغاں تنہا
کہ اس سرا کے مسافر تو گھر گئے اپنے
جو چہچہے چمن میں مچاتے تھے روز و شب
وہ مرغ تو قفس میں گرفتار ہو چکے
یہاں تک میں ہوا خاطرِ عالم سے فراموش
پھر کوئی نہ پوچھے کہ ترا نام یہی ہے
صبحِ وصال شامِ غریباں ہوئی فغاں
جاگے بہت پہ آخر شب آنکھ لگ گئی
شبِ فراق میں اکثر میں آئینہ لے کر
یہ دیکھتا ہوں کہ آنکھوں میں خواب آتا ہے
پھرا نہ راہ عدم سے کوئی کہ ہم پوچھیں
مسافرو کہو منزل پہ کیسا گزرتی ہے

ہم نے دیوانِ فغاں سے یہ چند شعر کسی کاوش کے بغیر یوں ہی چن لیے ہیں ۔ ان اشعار کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ فارسی روایت کی پیروی کے باوجود

شاعر کی تخلیقی قوت طرز و خیال کو نئی زبان کے پیکر میں کس تنومندی کے ساتھ ڈھال رہی ہے۔ اس میں مرغ و آشیانہ، زلف و زنجیر، صید، صیاد و قفس، خزاں و بہار، دل و جگر، عدم و منزل، یوسف و پیراہن اور اس قسم کی بے شمار علامات فارسی سے آ کر اس طور پر اُردو غزل کے مزاج میں جذب ہو گئی ہیں کہ جیسے یہ ہمیشہ سے اسی کا حصہ تھیں۔ اس دور کی شاعری نے یہ کام اتنے بڑے پیمانے پر کیا کہ اُردو شاعری کی روایت کا راستہ نہ صرف مقرر ہو گیا بلکہ اسے استحکام و اعتماد بھی حاصل ہو گیا۔ اس روایت کو بنانے والوں میں فغاں کا نام بھی شامل ہے جس نے اپنے تجربے کو اپنے انداز میں اس طور پر بیان کیا کہ اس کے اشعار کی تازگی ہمیں آج بھی بھلی معلوم ہوتی ہے:

کیوں کریں غیر کے مضموں کو فغاں ہم موزوں
تازگی ہووے سخن میں یہ کمال اپنا ہے

بیان کی شاعری بھی اسی روایت کا حصہ ہے:

مت دردِ دل کو پوچھ بقولِ فغاں، بیاں
"اک عمر چاہیے مرا قصہ تمام ہو"

خواجہ احسن الدین[ف] خاں بیان (م صفر ۱۲۱۳ھ/۱۷۸۸ء) بھی شعرا کی

ف۔ قائم نے مخزن نکات میں، گردیزی نے تذکرۂ ریختہ گویاں میں اور میر حسن نے تذکرہ شعرائے اردو میں بیان کا نام خواجہ احسن اللہ لکھا ہے۔ حیرت نے مقالات الشعرا میں، یکتا نے دستور الفصاحت میں، قائم نے مجموعۂ نغز میں اور مصحفی نے تذکرۂ ہندی میں خواجہ احسن الدین خاں لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔ احسن اللہ احسن ایک اور شاعر تھے جن کا ذکر ہم ایہام گویوں کے ذیل میں کر چکے ہیں۔ بیان کے حیدر آبادی شاگرد گلاب چند ہمدم نے اپنی نثر و نظم میں دو جگہ بیان کا نام احسن الدین خاں لکھا ہے۔ اپنے دیوان کے دیباچے میں "سرآمد سخن آرانِ جہاں استادِ زماں احسن الدین خاں بہادر" لکھا ہے اور اپنے قصیدے "در مدح استاد" میں بیان کا نام ایک شعر میں اس طرح دیا ہے:

کون یعنی احسن الدین خاں بہادر کی جناب
ہے بیاں جس کا تخلص فخر دے جو شعر کو

لچھمی نرائن شفیق اورنگ آبادی نے اپنے تذکرے "شامِ غریباں" (مرتبہ اکبر الدین صدیقی ص ۴۵ مطبوعہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۷ء) میں بھی خواجہ احسن الدین خاں ہی لکھا ہے۔ شفیق اور بیان دونوں آصف جاہ ثانی کے دربار سے ایک ہی زمانے میں وابستہ تھے۔ (ج - ج)

اسی نسل سے تعلق رکھتے تھے جو مرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر پروان چڑھی۔ بیان اکبر آباد میں پیدا ہوئے[۱۱۲] اور دہلی میں تربیت پائی ۔ جس زمانے میں بیان نے شاعری کا آغاز کیا اس وقت مرزا مظہر اور ان کے شاگرد یقین کا طوطی بول رہا تھا ۔ بیان نے بھی مرزا مظہر سے رشتہ شاگردی قائم کیا جس کا اعتراف اس شعر میں کیا ہے :

جب سے شاگرد ہوا حضرت مظہر کا بیان
کیا شاگردی کا اقرار سب استادوں نے

یقین کی غزل پر ”دیوانِ بیان“ میں جو مخمس ملتا ہے اس کے آخری بند سے ظاہر ہوتا ہے کہ بیان نے یقین کے بعد مرزا مظہر کی شاگردی اختیار کی ۔ ان کے دیوان میں مرزا مظہر کی وفات پر لکھا ہوا قطعہ تاریخ بھی موجود ہے ۔ بیان شاگرد تو مرزا مظہر کے تھے لیکن مرید مولانا فخر الدین دہلوی (م ۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ع)[۱۱۳] کے تھے ۔ اپنے دیوان میں کئی جگہ اپنے پیر و مرشد کا ذکر کیا ہے :

تجھ کو کس نام سے اے فخر مرے یاد کروں
باپ ہے ، پیر ہے ، مرشد ہے ، خدا ہے کیا ہے[۱۱۴]

جاگیردارانہ نظام میں تعلیم یافتہ لوگوں کا پیشہ ندیمی تھا ۔ بیان نے بھی یہی پیشہ اختیار کیا ۔ قائم نے لکھا ہے کہ ”مصاحبت کے فن میں بڑی دستگاہ رکھتا تھا ۔“[۱۱۵] جب تک اشرف علی خاں فغاں دہلی میں رہے بیان ان سے وابستہ رہے لیکن احمد شاہ کی معزولی (۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ع) کے بعد جب فغاں مرشد آباد چلے گئے تو بیان بے روزگار ہوگئے ۔ قائم نے لکھا ہے کہ ”اس سے پہلے کہ جب کوکہ خاں (فغاں) دہلی میں تھے یہ تعلق ان کے ساتھ گزر بسر ہوتی تھی ، آج کل بے کار ہے ۔“[۱۱۶] شاہ محمد حمزہ مارہروی (م ۱۱۹۸ھ/۱۷۸۳-۸۴ع) نے لکھا ہے کہ ۱۱۸۴ھ/۱۷۷۰-۷۱ع میں بیان نواب غازی الدین خاں عماد الملک کے ساتھ ان کے گھر آئے تھے ۔[۱۱۷] ۱۱۷۶ھ/۱۷۶۲-۶۳ع تک سودا کا عماد الملک کے ساتھ رہنا ثابت ہے ۔ اس کے بعد وہ مہربان خاں رند سے وابستہ ہوگئے تھے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب سودا کو رند نے عماد الملک سے مانگ لیا تو کچھ عرصے بعد بیان اس سے وابستہ ہو گئے اور پھر اس وقت تک اس کے ساتھ رہے جب تک وہ حج بیت اللہ کے لیے روانہ نہ ہوگیا ۔ جب عماد الملک دکن کی طرف روانہ ہوا تو بیان اس کے ساتھ تھے اور جب ۱۱۸۷ھ/۱۷۷۳-۷۴ع میں عماد الملک سورت پہنچ کر حج کے لیے روانہ ہوا تو بیان یہیں رہ گئے اور سورت

سے حیدر آباد دکن آ گئے ۔ بیان کے ایک شعر میں سیرِ گجرات اور سورت کا ذکر ملتا ہے :

اپنے ہی شہر میں وہ ماہ جبیں جن کو ملے
سیرِ گجرات کروے جائیں نہ سورت دیکھیں

۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ء میں حیدر آباد میں بیان کی موجودگی کا پتا شفیق اورنگ آبادی کے اس بیان سے ملتا ہے :

"خواجہ احسن الدین خاں بیان تخلص جہاں آبادی کہ از چندے وارد حیدر آباد است ، می گوید :

اقدس پاک ذات میر رضی
کہ بنازد باو زمین و زماں

سالِ تاریخ بعدِ رفتنِ او
رضی اللہ عنہ گفت بیان"[۱۱۸]

"رضی اللہ عنہ" کے اعداد ۱۲۰۱ میں سے اگر "او" کے ۷ عدد گھٹا دیے جائیں تو اقدس کا سال وفات ۱۱۹۴ھ برآمد ہوتا ہے ۔ شفیق کے بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں ۔ ایک یہ کہ بیان کو حیدر آباد آئے ہوئے زیادہ عرصہ نہیں گزرا تھا ۔ دوسرے یہ کہ وہ اس وقت تک آصف جاہ ثانی سے وابستہ نہیں ہوئے تھے ورنہ شفیق اس بات کا ذکر بھی کرتے ۔ ایک شعر میں بیان نے اس طرف بھی اشارہ کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ "حکم" کے انتظار میں ہیں :

گر میری خبر پوچھیں بیاں حضرتِ آصف
کہیو اسی کوچے میں بدستور پڑا ہوں

ایک اور قطعے میں اسی بات کو دوسرے انداز سے یوں کہا ہے :

سارے دکھن میں گھر بہ گھر نوبت
تیری دولت نظام باجے ہے
کبھی نوبت بیاں کی بھی پہنچے
وہ بھی تیرا غلام باجے ہے

اگر "چندے" سے چھ سال مراد لی جائے تو بیان ۱۱۸۸ھ/۱۷۷۴-۷۵ء میں حیدر آباد پہنچے ، اور طویل انتظار کے بعد آصف جاہ ثانی کے متوسل ہوئے ۔ اس کا ثبوت یہ بھی ہے کہ آصف جاہ ثانی کے حوالے سے ، ۱۲۰۴ھ (۱۷۸۹-۹۰ء) سے پہلے کے کسی واقعے کا کوئی حوالہ ان کے کلام میں نہیں ملتا ۔ سب سے پہلا حوالہ مثنوی "موش نامہ" ہے جو پانگل میں لکھی گئی ۔ پانگل جنوبی ہند کا

ایک مشہور قلعہ تھا جہاں آصف جاہ ثانی ۱۲۰۲ھ میں ایک بڑے لشکر کے ساتھ پہنچے اور اپنے ولی عہد نواب سکندر جاہ کی قیادت میں سرلنگ پٹن پر حملے کے لیے فوج روانہ کی۔[۱۱۹] مدحیہ مسدس اور قصائد کے علاوہ ایک دعائیہ مخمس ۱۲۱۰ھ (۹۶-۱۷۹۵ع) بھی ملتا ہے جس سے آصف جاہ ثانی سے ان کے توسل کا مزید پتا چلتا ہے۔ صفر کے مہینے میں جمعہ کے دن ۲، ۱۲۱۳ھ/جولائی یا اگست ۱۷۹۸ع کو وفات پائی۔ بیان کے شاگرد گلاب چند ہمدم نے قطعہ تاریخ وفات لکھا[۱۲۰]:

ماہ صفر بہ جمعہ از دہر چوں بیاں رفت
صد نالہ از تہِ دل تا اوج آسماں رفت
تاریخ رحلت او ہمدم چو جستم از دل
نالید و گفت ہاتف "استاد از جہاں رفت"
۱۲۱۳ھ

بیان خوش صورت و خوش سیرت الساں تھے۔[۱۲۱] ان کے حسن اخلاق و مروت کی معاصر تذکرہ نویسوں[۱۲۲] نے تعریف کی ہے۔ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع تک بیان دہلی کے قابلِ ذکر شعرا میں شمار ہونے لگے تھے۔ میر نے اپنے تذکرے "نکات الشعرا" میں بیان کا کوئی ذکر اس لیے نہیں کیا کہ بیان مرزا مظہر کے شاگرد تھے اور میر اس سلسلے کے شعرا سے اپنی گروہ بندی کی وجہ سے نہ صرف معاصرانہ چشمک بلکہ اپنے مخصوص مزاج کی وجہ سے پرخاش بھی رکھتے تھے۔ گردیزی نے اپنے تذکرے میں چونکہ مرزا مظہر کے شاگردوں کا خاص طور پر ذکر کیا ہے، بیان کا ترجمہ بھی موجود ہے جس میں ان کے "فہم و فراست اور معنی ایجاد طبع" کی تعریف کی ہے۔ عشقی نے ان کی فصیح البیانی اور زبان دانی کی تعریف کی ہے اور لکھا ہے کہ "اس زمانے کے تمام غزل گو اس کی غزل سرائی کو مسلّم جانتے ہیں۔"[۱۲۳] فن شاعری پر بیان کی گہری نظر تھی اور علم صرف و نحو کی انھوں نے باقاعدہ تعلیم حاصل کی تھی۔[۱۲۴] کم گو تھے، احتیاط سے شعر کہتے تھے اسی لیے ایک مختصر دیوان ان سے یادگار ہے جس میں غزلوں کے علاوہ قصیدہ، مثنوی، رباعیات، مسدس، مخمس، نعت، مراثی وغیرہ شامل ہیں۔ یہ دیوان رطب و یابس سے پاک ہے۔ زبان و بیان میں اتنے محتاط تھے کہ ایک بار کسی شخص نے بھری محفل میں بیان کے اس شعر پر:

آسماں پر دستِ قدرت نے لکھی ہے اس کی مدح
تا سمجھ جس کے تئیں کہتے ہیں خطِ استوا

یہ اعتراض کیا کہ آسمان پر خط استوا کہاں ہوتا ہے ؟ وہاں بیان تو نہیں لیکن میر سجاد موجود تھے ۔ انھوں نے معترض سے کہا کہ یا تم اس شعر کو سمجھے نہیں ہو یا پھر اگر یہ غلطی ہے تو کاتب کی غلطی ہوگی ، اور اگر ایسا نہیں ہے تو بیان تمھاری خاطر اس کی سند پیش کر دیں گے ۔ یہاں تک یہ بات پہنچی تو انھوں نے ”ردالایراد“ کے نام سے ایک مثنوی لکھی اور خاقانی ، فیضی ، صائب ، شیخ ابونصر اور رضی کے ایسے اشعار پیش کیے جن میں آسمان پر خط استوا کا ذکر آیا تھا ۔ اس سے معلوم ہوا کہ وہ نہ صرف زبان و زبان میں محتاط تھے بلکہ فارسی ادب پر بھی اچھی نظر رکھتے تھے ۔ ’ردعمل کی تحریک‘ بھی دراصل فارسی شاعری کی پیروی کی تحریک تھی اور یہ کام فارسی شاعری کے گہرے مطالعے کے بغیر ممکن نہیں تھا ۔ اس دور کا یہ عام رجحان تھا کہ فارسی زبان و شعر کی ساری خصوصیات اور فنی باریکیاں اُردو شاعری کے مزاج میں جذب کر دی جائیں ۔ اس دور کے شعرا نے اس تخلیقی عمل سے فارسی شاعری کے فن اور مزاج کو اس حد تک اُردو میں ملایا کہ خود اُردو زبان کے شعری و ادبی نقوش متعین ہو گئے لیکن یہ سب کچھ کرتے ہوئے بھی اپنا رشتہ روزمرہ کی عام بول چال کی زبان سے قائم رکھا ۔ یہ کام میر ، درد اور سودا نے بھی کیا اور یہی کام قائم ، سوز ، بیان ، تاباں ، حزیں وغیرہ نے بھی کیا ۔ اسی لیے سارے فارسی اثرات کے باوجود اس دور کی شاعری میں اُردو پن نمایاں رہا اور دیکھتے ہی دیکھتے اُردو شاعری نے نئی قوت حاصل کرکے عوام و خواص میں یکساں مقبولیت حاصل کر لی ۔ بیان کی شاعری بھی ، فارسی اثرات کو فنی و فکری سطح پر جذب کرنے کے باوجود ، عام بول چال کی زبان اور لہجے سے اپنا گہرا رشتہ قائم رکھتی ہے ۔ دوسرا کام اس دور کی نئی شاعری نے یہ کیا کہ اپنے جذبات و واردات اور تجربوں کو شعر میں بیان کیا ۔ یہ کام صرف بیان ہی نے نہیں بلکہ اس تحریک کے سب پیروؤں نے کیا ۔ میر ، مظہر کے گروہ سے تعلق نہ رکھنے کے باوجود ، اسی تحریک کے شاعر ہیں بلکہ اس کام کو اپنی بے پناہ تخلیقی قوت کی وجہ سے اس خوبی سے اتنا آگے بڑھایا کہ وہ خود ایک دبستان بن گئے ۔ میر اور بیان میں ، رجحان کی یکسانیت کے باوجود ، بنیادی فرق دراصل تخلیقی قوت کا فرق ہے ورنہ بیان بھی عشق کے شاعر ہیں ۔ ان کی غزل میں بھی دل کی آواز شامل اور دل کی دنیا آباد ہے :

جھانک تک باغِ دل میں اپنے بیاں
اس چمن میں بھی کم بہار نہیں

باغِ دل کی بہار کا بیان ہی بیان کی شاعری ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

ہمارا ہے سینہ کہ آتش کدہ ہے
الٰہی کہاں تک یہ جلتا رہے گا
آتا تھا کچھ ہمیں بھی کبھو شعر یا سخن
اب تو کسی کی یاد نے سب کچھ بھلا دیا
یہ لوگ منع جو کرتے ہیں عشق سے مجھ کو
انھوں نے یار کو دیکھا ہے یا نہیں دیکھا
اشک یوں تھم رہا ہے مژگاں پر
کوئی موتی پرو نہیں سکتا
غنچوں کو صبا کہیو کہ آہستہ کھلیں
زالو پہ مرے وہ شوخ سوتا ہے گا
ہرچند تیرے عشق میں رسوا ہوا ہوں یاں
لیکن تجھے تو شہرۂ آفاق کر دیا
ہمارا ضعفِ بصارت ہے مانعِ دیدار
وگرنہ سامنے آنکھوں کے یار ہے موجود
کوئی نہ لالہ رخوں میں ہے گلبدن ایسا
نہیں ہے پھولوں میں جیسے گلاب کا سا پھول
رخصت کرتے ہی مر گئے ہم
ایدھر گئے تم ، ادھر گئے ہم
ہماری بھی کہانی کل یہاں یوں ہی بنا دیں گے
کہ جیسے آج ہم لوگوں کے افسانے بناتے ہیں
وقت آنے کو اپنے تو مت پوچھ
مجھ کو کس آن انتظار نہیں

مومن نہ کافر اور نہ سیّد نہ شیخ ہے
عاشق کی پوچھیے تو کوئی ذات ہی نہیں
میں کی تھی میل اشک چھپانے کی زور فکر
سو اب کے سال شہر میں برسات ہی نہیں

وہ روز کون سا ہے نہیں جس کو شب یہاں
یہ ہجر کا ہے دن کہ جیسے رات ہی نہیں

سو برس میں نہ نکلے دل کی خلش
اور نکلے تو آن میں نکلے
میں مست گام قافلۂ عمر تیز رو
تنہا نہ چھوڑ جائیں کہیں ہم سفر مجھے
کیدھر ہے کہاں ہے خوش دلی تو
ہم سے بھی کبھو تو آشنا تھی
دل ہمارا کہ گھر یہ تیرا ہے
کیوں شکست اس مکان پر آئی
ہے کدھر قیس کہاں ہے فرہاد
عشق سے نام چلا جاتا ہے
پائے طلب کھینچ کے بیٹھوں کہاں
خانہ نشینی کو بھی گھر چاہیے

ان چند اشعار کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ بیان کی زبان بہت صاف اور سلیس ہے جس پر فارسی اثر کے باوجود اردو زبان کا مزاج حاوی ہے ۔ لہجے میں شگفتگی اور سنجیدگی ملی جلی ہیں ۔ لے نرم اور مترنّم ہے ۔ اکثر شعر ، خصوصاً چھوٹی بحر میں ، ایسے ہیں جو سہل ممتنع کے ذیل میں آتے ہیں ، جن میں بیان کی رچاوٹ اور طرز کی سادگی نے تاثر کو گہرا کر دیا ہے ۔ اس سطح پر بیان کی شاعری کا مقابلہ تاباں یا یقین سے کیجیے تو یقین کے ہاں فارسیت کا زیادہ احساس ہوتا ہے ۔ تاباں کے ہاں فکر و احساس اور موضوعاتِ شاعری محدود ہیں لیکن بیان کے ہاں فکر و احساس اور اظہار کا دائرہ ان دونوں سے زیادہ وسیع ہے ۔ بیان کا دیوانِ غزل درد سے بھی زیادہ مختصر ہے ۔ اس میں درد کی سی رچاوٹ اور بلندی تو نہیں ہے لیکن معیار کی یکسانیت ضرور ہے ۔ یہ یکسانیت اس فنی احتیاط کا نتیجہ ہے جس نے بیان کو کم گو تو بنایا لیکن ساتھ ساتھ ایک معیار بھی پیدا کیا ۔ ان کی سادگی میں ریاض شامل ہے ۔ اسی تخلیقی و فنی عمل سے بیان نے اس دور کی روایت کو پھیلانے اور مقبول بنانے میں حصہ لیا ہے ۔ وہ اکثر ایسے شعر کہتے ہیں جیسے باتیں کر رہے ہوں ۔ شعر میں مکالموں کا رنگ پیدا کرنا ایک مشکل فن ہے لیکن بیان نے اسے خوبی سے نبھایا ہے ۔ مثال کے طور پر یہ شعر دیکھیے :

شب مرا شورِ گریہ سن کے کہا
”میں تو اس غل میں سو نہیں سکتا“

رو کے میں اُس سے کہا ''مرتا ہے یہ بیمار آج
مسکرا کر وہ لگا کہنے کہ ''پھر اس کا علاج ؟''
بات کچھ اس کی نہ سمجھا ، ڈر سے میں کہتا تو تھا
''بندہ پرور یوں ہی ہے جس طرح فرماتے ہو تم''

بیان کی غزل میں ایک لہجے کا احساس ہوتا ہے جس میں اپنی طرف متوجہ کرنے کی قوت موجود ہے ۔ انھوں نے بہت سی غزلیں سنگلاخ زمینوں میں کہی ہیں لیکن شعر پڑھتے ہوئے زمین کی سنگلاخی کی طرف دھیان نہیں جاتا بلکہ شعر کی چاشنی ہمیں اپنی طرف کھینچنے لگتی ہے ۔ جعفر علی حسرت کے دواوین کو دیکھیے تو بیشتر غزلیں سنگلاخ زمینوں میں ملتی ہیں جنھیں پڑھتے ہوئے یہ سنگلاخ زمینیں ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں ۔ یہ لکھنوی مزاج ہے ۔ بیان کے ہاں زمین کی سنگلاخی نہیں بلکہ احساس و جذبہ کا اظہار اہمیت رکھتا ہے ۔ یہ دہلوی مزاج ہے ۔

یہ بیان کی شاعری کا انفرادی مطالعہ تھا لیکن جب ہم ان کی شاعری کو بحیثیت مجموعی اس دور میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو میر ، درد اور سودا نے اس رجحان کو اس کمال تک پہنچا دیا تھا کہ قائم جیسا جیوٹ شاعر بھی دوسرے درجے کے شاعروں کی پہلی صف میں آ کھڑا ہوتا ہے ۔ بیان ، قائم کے بعد کی صف میں آتے ہیں لیکن وہ یقیناً اس دور کے ایک ایسے قابل ذکر شاعر ضرور ہیں جنھوں نے اردو غزل کی روایت کو مانجھ کر صاف کیا اور نکھارا ہے ۔ ان کی غزل میں وہ آوازیں دھیمی سی سنائی دیتی ہیں جو دوسرے شاعروں کے ہاں صاف ہو کر ابھرتی ہیں ۔ مثلاً جب بیان کہتے ہیں :

آئے تھے اس جہان میں جس کام کے لیے
سو وہ نہ ایک بار کیا ہم نے کیا کیا

تو بیان کے مقابلے میں اس سطح پر درد کی آواز ہمیں متوجہ کر لیتی ہے اور ہم بیان کو بھول جاتے ہیں ۔ بیان مزاجاً درد سے زیادہ قریب ہیں ۔ جب بیان کہتے ہیں :

گیا ہوا عرش پر گیا نالہ
دل میں اس شوخ کے تو راہ نہ کی

تو یہاں بھی میر کی آواز ہمیں اپنی طرف کھینچ لیتی ہے اور ہم بیان کو بھول جاتے ہیں ۔ دراصل اس دور پر میر ، درد اور سودا اس طور پر چھا جاتے ہیں کہ دوسرے سارے شعرا ان کے سامنے دب جاتے ہیں ۔ وہ امکانات جو اس دور کے

سب شاعروں کے ہاں ادھوری شکل میں ابھرتے ہیں انھیں میر ، درد ، سودا اپنے تصرف میں لا کر مکمل کر دیتے ہیں اور آج ہم پورے کو دیکھتے ہیں اور ادھورے کو چھوڑ دیتے ہیں ۔ بیان بھی اسی لیے اس دور کے ادھورے شعرا میں سے ایک ہیں ۔

بیان نے قصیدے ، مخمس ، مسدس ، نعت ، مرثیے بھی لکھے لیکن اس کلام کی حیثیت ایک تبرک کی سی ہے ۔ البتہ رباعی کی صنف میں فنی لحاظ سے وہ یقیناً قابل توجہ ہیں ۔ ان کی رباعیاں ان کی غزلوں کی طرح صاف اور پُر اثر ہیں اور اگر انھیں میر یا درد کی رباعیوں کے ساتھ ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا ۔ یہی صورت ان کی واسوخت کی ہے جس میں شائستگی کے ساتھ محبوب کے جور و جفا اور بے وفائی کا شکوہ کیا ہے اور جس میں دل کی آواز نے اثر پیدا کیا ہے ، لیکن بنیادی طور پر وہ غزل کے شاعر ہیں اور غزل ہی ان کو تاریخِ ادب میں قابلِ ذکر بناتی ہے ۔

ردِ عمل کی تحریک کے ایک بہت اہم شاعر شاہ حاتم ہیں جنھوں نے اپنی طویل زندگی میں تین دور دیکھے اور اردو شاعری کو اپنی صلاحیتوں سے ایک ایسی صورت عطا کی جسے نئی نسل کے شعرا نے خود حاتم کی زندگی ہی میں ، نئے رنگ بھر کر مکمل کر دیا ۔ اگلے باب میں ہم شاہ حاتم کی شخصیت و شاعری کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱- کلیات طیبات : ص ۱۳ ، مطبع مجتبائی دہلی ۱۳۰۹ھ ۔

۲- تذکرہ بے نظیر : سید عبدالوہاب افتخار ، ص ۱۱۶ ، مطبوعات جامعہ الہ آباد ۱۹۴۰ع ۔

۳- سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۲۳۱ ، مطبوعہ رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ع ۔

۴- ایضاً : ص ۲۳۲ ۔

۵- دیوان مرزا مظہر جانجاناں و خریطۂ جواہر : ص ۴ ، مطبع مصطفائی کانپور ۱۲۷۱ھ ۔

۶- ایضاً ، ص ۴ ۔

۷- کلیات طیبات : ص ۱۷ ، مطبع مجتبائی دہلی ۱۳۰۹ھ ۔

۸- معمولات مظہریہ : ص ۶ - ۵ ، مطبع نظامی کانپور ۱۲۷۱ھ -
۹- ایضاً : ص ۶ اور تذکرہ بے نظیر : سید عبدالوہاب افتخار ، ص ۱۱۶ ، مطبوعات جامعہ الہ آباد ۱۹۳۰ع -
۱۰- سرو آزاد : ص ۲۳۱ -
۱۱- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۵ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -
۱۲- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، ص ۱۸۸ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۸ع -
۱۳- سفینۂ خوشگو : بندرابن داس خوشگو ، ص ۳۰۱ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -
۱۴- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۶۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
۱۵- گلشن گفتار : خواجہ خاں حمید اورنگ آبادی ، ص ۳۳ ، مکتبہ ابراہیمیہ ، طبع اول حیدر آباد دکن -
۱۶- تذکرۂ ریختہ گویاں : گردیزی ، ص ۱۳۱ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۱۷- مکتوبات شاہ ولی اللہ : مرتبہ مرزا احمد بیگ ، ص ۴۴ ، مطبع شہنشاہی سہارنپور - سنہ ندارد -
۱۸- کلماتِ طیبات : مکتوب ۱۴ ، ص ۲۹ ، مطبع مطلع العلوم ، مراد آباد ، ۱۸۹۴ع -
۱۹- کلمات طیبات : مکتوب ۱۴ ، ص ۲۹ -
۲۰- مرزا مظہر جانجاناں کے خطوط : مترجمہ خلیق انجم ، ص ۴۶ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۲ع -
۲۱- کلمات طیبات : خط ۳۴ ، ص ۴۶ -
۲۲- ایضاً : ص ۴۶ -
۲۳- مرزا مظہر جانجاناں اور اُن کا اُردو کلام : عبدالرزاق قریشی ، ص ۱۳۷ ، ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۱ع -
۲۴- معمولاتِ مظہریہ : ص ۱۳۹ -
۲۵- تذکرہ عشقی : (دو تذکرے ، مرتبہ کلیم الدین احمد) ، ص ۱۸۱ ، پٹنہ ۱۹۶۳ع -
۲۶- دیوان مرزا مظہر جانجاناں و خریطۂ جواہر : ص ۲ -
۲۷- نکات الشعرا : ص ۵ -

۲۸- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۸۴ - ۸۳ ، مجلس ترق ادب لاہور ۱۹۶۶ع -

۲۹- ۳۰- دیوان مرزا مظہر جانجاناں : (مقدمہ) ص ۴ -

۳۱- ایضاً : ص ۴ -

۳۲- مقالاتِ شبلی (جلد پنجم) ، ص ۱۲۹ ، اعظم گڑھ ۱۹۳۶ع -

۳۳- مرزا مظہر جانجاناں کے خطوط : مترجمہ و مرتبہ خلیق انجم ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۲ع -

۳۴- تذکرہ مسرت افزا (امراللہ الہ‌آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودوو ، ص ۱۸۳) کا یہ لکھنا کہ ”دیوان فارسی و ریختہ مرتب دارد“ کسی طرح درست نہیں ہے - معاصر پٹنہ ، جلد ۲ ، ص ۷ -

۳۵- مرزا مظہر جانجاناں اور ان کا اُردو کلام : عبدالرزاق قریشی ، ص ۲۹۱ — ۳۴۰ ، ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۱ع -

۳۶- مجمع النفائس (قلمی) : مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان -

۳۷- معمولات مظہریہ : ص ۱۶ -

۳۸- دستور الفصاحت : سید احمد علی خاں یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۶ ، ۷ ، ہندوستانی پریس رامپور ۱۹۴۳ع -

۳۹- دستور الفصاحت : ص ۱۲۴ -

۴۰- تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۲۷۵ ، انجمن ترق اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -

۴۱- دیوان زادہ (نسخۂ لاہور) : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۵۳ ، ۵۵ ، ۶۳ ، ۷۲ ، ۸۲ ، ۸۷ ، مکتبہ خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ع -

۴۲- تذکرہ مسرت افزا : امر اللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۷۴ ، ۱۷۵ ، مطبوعہ معاصر پٹنہ بہار -

۴۳- نکات الشعرا : ص ۸۴ تا ۹۳ -

۴۴- ایضاً : ص ۵ - ۴۵- ایضاً : ص ۹۴ -

۴۶- مجموعۂ نغز : مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۳۵۵ (جلد دوم) ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -

۴۷- دیوانِ یقین : مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ ، مقدمہ ص ۴۸ ، ۴۹ ، انجمن ترق اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۰ع -

۴۸- اورینٹل بایوگریفیکل ڈکشنری : ص ۴۱۹ ، ایڈیشن ۱۸۹۴ع -

۴۹- چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۱۶۳ ، ۱۶۴ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ع -

۵۰. تذکرہ عشقی (دو تذکرے ، مرتبہ کلیم الدین احمد) جلد دوم ، ص ۳۴۱ ، مطبوعہ پٹنہ بہار ۱۹۶۳ع -

۵۱- تذکرہ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۲۰۱ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، دہلی ۱۹۴۰ع -

۵۲- تذکرہ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۲۱۴ ، معاصر پٹنہ -

۵۳- تذکرہ ہندی : ص ۲۷۵ -

۵۴- تذکرہ شورش : (دو تذکرے) جلد دوم ، ص ۳۴۰ ، پٹنہ بہار ۱۹۶۳ع -

۵۵- چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۱۸۳ ، ۱۸۴ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ، ۱۹۲۸ع -

۵۶- دیوانِ یقین : مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ ، مقدمہ ص ۶۲ - ۶۴ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۰ع -

۵۷- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۳۵ -

۵۸- نکات الشعرا : ص ۱۱۵ و ۱۱۶ -

۵۹- تذکرہ ہندی : ص ۴۸ -

۶۰- تذکرہ شورش (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۱۰۱ -

۶۱- دیوان تاباں : مرتبہ عبدالحق ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۵ع-

۶۲- دیوان تاباں : ص ۲۷۲ تا ۲۷۹ -

۶۳- علمی نقوش : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں ، ص ۱۶۹ - ۱۹۵ ، اعلیٰ کتب خانہ ، کراچی ۱۹۵۹ع -

۶۴- مخزن نکات ؛ قائم چاند پوری ، ص ۶۶ - ۶۷ -

۶۵- تذکرہ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۲۲۱ -

۶۶- سیر المتاخرین : جلد دوم ص ۵۷۵ ، نولکشور -

۶۷- تذکرہ شورش (دو تذکرے) جلد اول ، ص ۴۲۱ ، جلد دوم ؛ ص ۵۸ -

۶۸- انتخاب سخن : حسرت موہانی ، جلد چہارم ، ص ۴۵ - ۴۶ ، احمد المطابع کانپور -

۶۹- سرو آزاد : ص ۲۳۴ -

۷۰- میخانہ : ملا عبدالنبی فخر الزمانی قزوینی ، مرتبہ محمد شفیع ، دیباچہ ص ید ، عطر چند کپور اینڈ سنز لاہور ، ۱۹۲۶ع -

۷۱- طبقات الشعرا : قدرت‌اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۰۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
۷۲- دیوان ولی کا ایک نادر نسخہ : ڈاکٹر سید معین الدین عقیل ، ص ۱۸۳ — ۱۹۲ ، شمارہ نمبر ۵ ، سہ ماہی غالب کراچی -
۷۳- گلشن ہند : از سید حیدر بخش حیدری ، مرتبہ مختار الدین احمد ، حاشیہ ص ۵۹ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۷ع -
۷۴- دیوان زادہ (نسخۂ لاہور) حاشیہ ص ۲۰۶ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ع -
۷۵- ”بیانِ ظہور“ سے اس کا سال تصنیف برآمد ہوتا ہے -
۷۶- ساقی نامہ دردمند : مرتبہ شیخ چاند ، ص ۵۸۶ ، سہ ماہی ’اردو‘ اورنگ آباد ، جولائی ۱۹۳۴ع -
۷۷- اے کیٹالاگ اوف عربک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اسپرنگر ، ص ۱۹۴ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع -
۷۸- گل رعنا : لچھمی نرائن شفیق : (تین تذکرے ، مرتبہ نثار احمد فاروقی) ص ۲۲۷ ، مکتبۂ برہان ، دہلی ۱۹۶۸ع -
۷۹- نکات الشعرا : ص ۱۲۴ -
۸۰- تذکرہ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۳۰۹ - گلزار ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد ، مطبوعہ معاصر ص ۱۵۵ ، دائرہ ادب پٹنہ - مسرت افزا : مطبوعہ معاصر ، ص ۹۷ -
۸۱- گلزار ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۵۵ ، مطبوعہ دائرہ ادب پٹنہ -
۸۲- گلزار ابراہیم : (قلمی) ورق ۸۹ الف - رضا لائبریری رامپور -
۸۳- سخن شعرا : عبدالغفور نساخ ، ص ۱۶۰ ، مطبع نولکشور -
۸۴- اے کیٹالاگ اوف دی عربک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینو سکرپٹس : ص ۱۹۴ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع -
۸۵- ایضاً : ص ۱۹۲ -
۸۶- مضمون مطبوعہ ”ہماری زبان“ علی گڑھ ، ص ۹ — ۱۵ ، نومبر ۱۹۵۸ع -
۸۷- اے کیٹالاگ : اسپرنگر ، ص ۳۸۸ -
۸۸- تذکرہ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۳۰۹ -
۸۹- گلزار ابراہیم : مطبوعہ ، ص ۱۵۵ -
۹۰- تذکرہ ریختہ گویاں : ص ۶۱ تا ۶۳ -
۹۱- مجموعۂ نغز : حکیم قدرت اللہ قاسم ، جلد اول ، ص ۲۵۳ ، لاہور ۱۹۳۳ع -

۹۲- ساق نامہ : ص ۵۸۸ — ۵۹۸ ، مطبوعہ سہ ماہی اُردو اورنگ آباد دکن جولائی ۱۹۳۴ع -

۹۳- لکات الشعرا : ص ۱۲۵ -

۹۴- یہ خطابات ان کی زندگی میں لکھے ہوئے قلمی دیوان کے آخر میں درج ہیں - دیوان فغاں : مرتبہ صباح الدین عبدالرحمٰن ، ص ۱۰ ، انجمن ترق اُردو پاکستان کراچی ۱۹۵۰ع -

۹۵- مخزن نکات : ص ۱۵۸ ، مجلس ترق ادب لاہور ۱۹۶۶ع -

۹۶- مخزن لکات : ص ۱۵۸ -

۹۷- مقالات الشعرا : قیام الدین حیرت اکبر آبادی ، مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۶۹ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ع -

۹۸- تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۶۰ ، انجمن ترق آردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -

۹۹- گلشن سخن : مردان علی خاں مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۱۷۹ ، انجمن ترق اُردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ع -

۱۰۰- نشترِ عشق : (قلمی) حسین قلی خاں عاشقی ، ورق ۶۶۴ ، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور -

۱۰۱- نواب اشرف علی خاں فغاں : سید تقی احمد ارشاد ، ص ۴۲ ، سہ ماہی صحیفہ لاہور ، شمارہ ۳۶ ، جولائی ۱۹۶۶ع -

۱۰۲- لکات الشعرا : ص ۷۸ -

۱۰۳- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۱۱۵ -

۱۰۴- تذکرہ مسرت افزا : ص ۱۵۱ -

۱۰۵- دستور الفصاحت : حکیم سید احمد علی خاں یکتا ، مرتبہ امتیاز علی عرشی ، حاشیہ ص ۶۵ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ع -

۱۰۶- گلشن سخن : مردان علی خاں مبتلا ، ص ۱۷۹ -

۱۰۷- گلزار ابراہیم : علی ابراہیم خاں خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد (جزو دوم) ص ۳۳۶ - ۳۳۸ ، دائرۂ ادب ، پٹنہ بہار -

۱۰۸- دیوان فغاں : مرتبہ سید صباح الدین عبدالرحمٰن ، ۵۱ — ۶۴ ، انجمن ترق اُردو پاکستان ، کراچی ۱۹۵۰ع -

۱۰۹- نکات الشعرا : ص ۷۸ -

۱۱۰- چمنستان شعرا : ص ۴۸۲ -

۱۱۱- دیوان فغاں : مقدمہ ص ۴۰ تا ۴۲ -

۱۱۲- مقالات الشعرا : قیام الدین حیرت اکبر آبادی ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۲۷ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ع -

۱۱۳- این اورینٹل بایوگریفیکل ڈکشنری : ٹامس ولیم بیل ، ص ۱۲۷ ، سندھ ساگر اکیڈمی لاہور ۱۹۷۵ع -

۱۱۴- دیوان بیان مرتبہ ثاقب رضوی ، مجلس اشاعت ادب دہلی ۱۹۷۸ع میں ایک رباعی صفحہ ۱۲۸ پر ملتی ہے اور ایک رباعی مولوی عبدالحق نے اپنے مضمون "کلامِ بیان" میں درج کی ہے - اُردوئے معلیٰ : مرتبہ حسرت موہانی ، ص ۱ ، جلد ۵ ، نمبر ۶ ، دسمبر ۱۹۰۵ع -

۱۱۵- مخزن نکات : مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۱۲۶ ، مجلس ترق ادب لاہور ۱۹۶۶ع -

۱۱۶- ایضاً -

۱۱۷- نص الکلمات : (قلمی) ورق ۱۸۴ الف ، بحوالہ دستور الفصاحت ، ص ۸۳ -

۱۱۸- شام غریباں : لچھمی نرائن شفیق ، مرتبہ محمد اکبر الدین صدیقی ، ص ۴۵ انجمن ترق اُردو پاکستان کراچی ، ۱۹۷۷ع -

۱۱۹- احسن اللہ خاں بیان : از سخاوت مرزا ، سہ ماہی 'اُردو نامہ' شمارہ ۱۶ ، کراچی ۱۹۶۴ع -

۱۲۰- دیوان ہمدم : گلاب چند ہمدم ، ص ۵ ، مطبع سرکار فیض آثار نواب شمس الدولہ حیدر آباد دکن ۱۲۸۱ھ -

۱۲۱- تذکرہ ریختہ گویاں : فتح علی حسینی گردیزی ، ص ۲۷ -

۱۲۲- مقالات الشعرا : حیرت اکبر آبادی ، ص ۲۷ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ع -

۱۲۳- دو تذکرے : (جلد اول) ، ص ۸۴ -

۱۲۴- مجموعۂ نغز : (جلد اول) ص ۱۲۴ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۴۵۹ "نام و تخلص او گویا عنایت ترجمان اسرار قیومی مولانائے رومی است کہ پانصد سال پیش ازیں در دفتر ششم مثنوی ارشاد فرمودہ و کرامتے نمایاں بحضار انجمن استقبال وا نمودہ یعنی :

ے اولی مظہر درگاہ شد
جانجاں خود مظہر اللہ شد''

ص ٣٦٠ ''در عشرہ اولٰی مایۂ ثانیہ بعد الف ولادتش اتفاق افتاد ۔''

ص ٣٦٠ ''امروز کہ ہزار و صد و ہفتاد ہجری است و عمر بشصت رسیدہ ۔''

ص ٣٦٠ ''کہ در سال شانزدہ از عمر بر روئے ایں خاکسار غبار یتیمی نشست ۔''

ص ٣٦٠ ''در ہزار و صد و سیزدہ ولادت فقیر اتفاق افتادہ ۔''

ص ٣٦٠ ''ولادت باسعادت در ١١١١ ہجریست و بقولے سیزدہ چنانکہ حضرت ایشاں در مکتوبے نوشتہ اند ۔ اما روایت اولیٰ مطابق حساب عقود و رشتہ سالگرہ و موافق قول حضرت ایشانست کہ در عنوان عالی شان دیوان خود بیان فرمودہ کہ امروز کہ ہزار و صد و ہفتاد ہجریست و مدت عمر بشصت رسیدہ صحیح می نماید ۔''

ص ٣٦٠ ''شب جمعہ یازدہم شہر رمضان المبارک بود ۔''

ص ٣٦١ ''برجادہ شریعت و طریقت و اتباع کتاب و سنت ہمچنیں استوار و مستقیم باشد . . . دریں جزو زمان مثل ایشاں در بلاد مذکور یافتہ نمی شود مگر در گزشتگاں بلکہ در ہر جزو زمان وجود ایں چنیں عزیزاں کمتر بودہ است چہ جائے ایں زمان کہ پر فتنہ و فساد است ۔''

ص ٣٦١-٦٢ ''حقیقت بت پرستی اینہا آنست کہ بعض ملائکہ کہ بامر الٰہی در عالم کون و فساد تصرفے دارند یا بعض ارواحِ کاملاں کہ بعد ترکِ تعلق اجساد آنہا را دریں انشاء تصرفے باقیست یا بعض افراد احیا کہ بزعم اینہا مثل حضرت خضر علیہ السلام زندۂ جاوید اند صور آنہا ساختہ متوجہ بآن می شوند و بسبب ایں توجہ بعد مدتے مناسبتے بصاحب آن صورت بہم می رسانند و بنابرآں مناسبت حوائج معاشی و معادی خود را ادا می سازند و ایں عمل مشابہتے بذکر رابطہ دارد کہ معمول صوفیۂ اسلامیہ است کہ صورت پیر را تصور می کنند و فیض ہا بر می دارند ۔ ایں قدر فرق است کہ در ظاہر صورت شیخ نمی تراشند و ایں معنی مناسبتے بعقیدہ کفار عرب ندارد کہ آنہا بتاں را متصرف و موثر بالذات می گفتند ۔''

ص ۳۶۲ ”ذکر اخلاص مجد الدوله بر زبان خاص و عام است ، خدائے تعالیٰ زود بظہور آرد ۔“

ص ۳۶۲ ”حال مردم ایں شہر از روزیکہ نجف خاں آمدہ است ، از شاہ تا گدا تباہ است ۔“

ص ۳۶۳ ”این قصہ بر زبان مبارک بسیار می رفت ، ہرگاہ امیرالمومنین علی کرم اللہ وجہہ مجروح شدند بحضرت امام حسن رضی اللہ عنہ وصیت فرمودند کہ اگر رشتۂ حیات باقی است مواخذہ بمن مفوض ست و الا اصلاً قصاص از قاتل نخواہند و فقیر باوجودیکہ از کمتر سگان آنجنابم بر صفحہ خاطر منقوش است کہ اگر حق سبحانہ و تعالی مارا بدولت شہادت مشرف فرماید قصاص من پدر است ۔“

ص ۳۶۴ ”در عہد دولت نواب نجف خان بہادر بعضے از مغل بچہائے افواج نواب مرقوم آن جوہر کامل را باتہام تعصب بہ تیغ بے دریغ از سر گزرانیدند ۔“

ص ۳۶۴ ”اگرچہ شعر گفتن دون مرتبہ اوست لیکن گاہے متوجہ این فن بے حاصل نیز می شود ۔“ . . .

ص ۳۶۴ در اوائل جوانی کہ مقتضائے آن ظاہر است ، بہ شعر و شاعری مشغول بود ۔ آخر حال را ازان اندیشہ باز داشتہ بر سجادہ طاعت بفقر و قناعت می گزراند ۔“

ص ۳۶۴-۶۵ ”در ہنگام جوانی تحریک شور عشقی کہ نمک خمیرش بود نالہائے موزوں می کرد بایں تقریب نام خود را بشاعری بر آورد و از والا ہمتی سر جمع اجزائے مسودات و مواد کلیات نداشت بیشتر سرمایۂ سخنش بباد رفت و در باقی ارباب نقل و روایت تصرفہائے نمایاں کردہ نسخہائے غلط رواج دادند ۔“

ص ۳۶۵ ”از واردات تازہ کہ بسیار کم اتفاق می افتد ۔“

ص ۳۶۵ ”پیش ازیں بیست سال عزیزے مشتے از اشعار فقیر فراہم آوردہ بعرض فقیر رسانیدہ تمنائے تحریر عنوانش کردہ بود ، سطرے چند از قلم ریختہ حالا آن را معتبر نشناسند کہ آن مطالب در ضمن این عبارات داخل است ۔“

ص ۳۶۶	''پیشتر گاہ گاہے ریختہ کہ شعر آمیختہ ہندی و فارسی است ، بطریق خاصہ می گفت ، حالا خلاف زی خود دالستہ ترک گفتہ ، بعضے از تلامذہ خود را تربیت بسیار کردہ ۔''
ص ۳۶۹	ہرکس بداغ برشتہ نمی شود خاشاک طبیعت او سوختہ و پاک نمی گردد ۔''
ص ۳۷۱	''بعضے تصفیہ محاورہ اردو را بصفائی کہ مروج است بمرزا جانِ جان المتخلص بہ مظہر نسبت دہند ۔''
ص ۳۷۱	''بانی بنائے ریختہ بطرز فارسی ۔''
ص ۳۷۲	''در دورہ ایہام گویان اول کسے کہ ریختہ را شستہ و رفتہ گفتہ این جوان بود ۔ بعد ازان تتبعش بہ دیگران رسیدہ ، چنانچہ خود می گوید ۔''
ص ۳۷۴-۷۵	''شاعر ریختہ ، صاحب دیوان ، ازبسکہ اشتہار دارد ، محتاج بہ تعریف و توصیف نیست ۔ تربیت کردہ مرزا مظہر است ۔''
ص ۳۷۵	''در سلیقہ سرقہ یکہ بودہ است ۔''
ص ۳۷۵	''این ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہ خود بکار بیر ، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت ۔''
ص ۳۷۵	میر در تذکرۂ خود قلمی نمودہ کہ دیوان وے (یقین) از مرزائے مغفور است افترائے محض و کذبِ خالص است کہ از ممر حسد ازوے سرزد ۔''
ص ۳۷۶	''حکیم بیگ خان روزے بافقیر نقل می فرمود کہ انعام اللہ یقین را در سنہ تسع و ستین و مآیۃ و الف ملاقات نمودم ۔ مرد خوبے متواضع بنظر رسید ۔ اشعار خود بسیار خواند و استعمال تریاک باوجود صغر سنی کہ می نخواہد بود بحدے داشت کہ تمام رنگ رویش رنگ کہربا گرفت ۔ بعد انتقالش اکثر اشخاص در ہمان سنہ شہرت دادند و گفتند کہ این یوسف مصر سخندانی جور یافتہ اخوان است بل مقتول یعقوب است ۔''
ص ۳۷۷	''بنابرآں از خاطر راقم السطور تاریخ وفات یقین چنیں برخاست ۔''

ص ۳۸۴ ’’بسیار خوش فکر و خوب صورت ، خوش خلق ، پاکیزہ سیرت ، معشوق عاشق مزاج تاحال در فرقۂ شعراء ہمچو او شاعر خوش ظاہر از مکمن بطون عدم بعرصۂ ظہور جلوہ‌گرنشدہ بود ۔ معشوق عجیبے از دست روزگار رفت افسوس ، افسوس ، افسوس ۔‘‘

ص ۳۸۴ ’’ہر چہ در وصف حسن و جمال و خوبی اعضائے دلفریب عالم گوید بجا است ۔‘‘

ص ۳۹۲ ’’ساقی نامہ ریختہ او مشہور است کہ مقبول طبائع گردیدہ ۔‘‘

ص ۳۹۴ ’’ساقی نامہ او بر السنۂ خواص و عوام مذکور است ۔‘‘

ص ۳۹۵ ’’دیوان مختصرے در فارسی و اردو و در ریختہ ہمیں ساقی نامہ او مشہور است ۔‘‘

ص ۳۹۸ ’’بپاس آبروئے خویش سفر بنگالہ گزید ۔‘‘

ص ۴۰۰ ’’بسیار جوان قابل و ہنگامہ آرا . . . دریں ایام طبع او مائل لطیفہ بسیار است ۔‘‘

ص ۴۰۸ ’’در فن ندیمی دست مایہ دارد‘‘

ص ۴۰۸ ’’پیش ازیں کہ کوکے خاں (فغان) در دہلی بود بنا بر علاقۂ محبت با او می گزراند دریں ایام بیکار است ۔‘‘

ص ۴۱۰ ’’جمیع ریختہ گویان معاصر اورا بہ غزل سرائی مسلم دارلد ۔‘‘

• • •

تیسرا باب

رد عمل کے شعرا

شاہ حاتم

شاہ حاتم نے اپنی طویل زندگی میں اردو شاعری کی دو تحریکوں کا ساتھ دیا۔ پہلے آبرو، ناجی، مضمون کے ساتھ ایہام گوئی کی تحریک میں شامل رہ کر ۱۱۴۴ھ/ ۱۷۳۱ - ۳۲ء میں اپنا دیوان (قدیم) مرتب کیا اور اس کے بعد جب ہوا کا رخ بدلا اور ایہام گوئی کا سکہ ٹکسال باہر ہوا تو حاتم نے، مرزا جانجاناں کی تحریک کے زیرِ اثر، تازہ گوئی کو اختیار کرکے نہ صرف اپنے دیوانِ قدیم کو خود مسترد کر دیا بلکہ ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵ - ۵۶ء میں "دیوان زادہ" کے نام سے نیا دیوان بھی مرتب کیا۔ دیوان قدیم و دیوان زادہ میں مزاج اور طرزِ فکر کے اعتبار سے اتنی بڑی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے کہ یقین نہیں آتا ایک شخص خود کو اس طور پر بدلنے کی سکت و صلاحیت بھی رکھ سکتا ہے۔ اس تبدیلی کی وجہ سے برسوں یہ غلط فہمی رہی کہ "دیوان قدیم" کا مصنف تو شاہ حاتم ہے اور "دیوان زادہ" کا مصنف کوئی دوسرا شخص "حاتم ثانی" ہے۔[1] اس لحاظ سے شاہ حاتم کا ذکر دو جگہ ہونا چاہیے تھا۔ ایک ایہام گویوں کے ساتھ اور دوسرا ردِ عمل کی تحریک کے شعرا کے ساتھ، لیکن حاتم نے چونکہ اپنے دیوانِ قدیم سے جو اشعار "دیوان زادہ" میں شامل کیے ہیں انھیں بھی جدید رنگِ سخن کے مطابق ڈھال لیا ہے اس لیے ان کا مطالعہ تازہ گویوں کے ساتھ ہی کیا جانا چاہیے اور یہیں کیا جا رہا ہے۔

شیخ ظہور الدین حاتمؔ ف (۱۱۱۱ھ — رمضان ۱۱۹۷ھ/۱۶۹۹ - ۱۷۰۰ء

ف۔ نکات الشعرا، گلشن گفتار، تذکرۂ ریختہ گویاں، مخزن نکات، چمنستان شعرا، طبقات الشعرا، تذکرۂ شعرائے اردو، تذکرۂ شورش اور تذکرۂ عشقی میں ان (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

- جولائی ۱۷۸۳ء) ، جن کے والد کا نام شیخ فتح الدین[2] تھا اور جو عرف عام میں شاہ حاتم کے نام سے موسوم تھے ، دہلی میں پیدا ہوئے اور ساری عمر یہیں رہے ۔ ایک شعر میں اپنے وطن کی طرف واضح اشارہ کیا ہے :

دل نہاں ہوتا ہے حاتم کا نجف اشرف کے گرد
گو وطن ظاہر میں اس کا شاہ جہاں آباد ہے

لفظ ''ظہور'' شاہ حاتم کا تاریخی نام ہے جس سے سنہ ولادت ۱۱۱۱ھ/ ۱۷۰۰ - ۱۶۹۹ء برآمد ہوتا ہے ۔[3] ابتدا میں رمزی تخلص کرتے تھے ۔[4] بعد میں شاہ حاتم اختیار کیا ۔ جوانی میں سپاہی پیشہ تھے ۔ ایک شعر میں اس طرف بھی اشارہ کیا ہے :

اے قدردانِ کمالِ حاتم دیکھ عاشق و شاعر و سپاہی ہے

حاتم نے نو عمری میں شاعری شروع کی اور جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں ان کی شاعری کا آغاز مختلف شواہد کی روشنی میں ۱۱۲۴ھ اور ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۲ء اور ۱۷۱۷ء) کے درمیان ہوا ۔ دیوان زادہ میں ۱۱۶۴ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ء کے تحت جہاں یہ شعر ملتا ہے :

چالیس برس ہوئے کہ حاتم مشّاق قدیم و کہنہ گو ہوں

''دیوانِ قدیم'' میں یہی شعر ''اٹھتیس'' (۳۸) کے لفظ کے ساتھ ملتا ہے ۔ اسی طرح ۱۱۸۹ھ/۷۶ - ۱۷۷۵ء کے تحت اپنی غزل کے ایک مقطع میں لکھا ہے :

دو قرن گزرے ایسے فکر سخن میں روز و شب
ریختے کے فن میں حاتم آج ذوالقرنین ہے

اس شعر میں دو قرن (۶۰ سال) کی مناسبت سے ''ذوالقرنین'' استعمال کیا گیا ہے جس سے یہ بات سامنے آئی کہ شاعری کا آغاز ۱۱۲۹ھ/۱۷۱۷ء کے لگ بھگ ہوا ۔ ''دیوان زادہ'' (نسخۂ لاہور) کے دیباچے میں حاتم نے لکھا ہے کہ ۱۱۲۸ھ تا ۱۱۶۹ھ چالیس سال نقد عمر کے اس فن میں صرف کیے ہیں ۔[5] شاہانِ اودھ

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

کا نام محمد حاتم یا شیخ محمد حاتم دیا ہے لیکن تذکرۂ ہندی ، عقد ثریا ، مجموعۂ نغز وغیرہ میں ظہور الدین حاتم لکھا ہے ۔ حاتم کے شاگرد اور دیوان زادہ (نسخۂ لاہور) اور دیوانِ فارسی کے کاتب لالہ مکند سنگھ فارغ بریلوی نے اپنے مکتوبہ دواوین کے ترقیمے میں شاہ حاتم کا نام ظہور الدین حاتم لکھا ہے اور یہی صحیح ہے ۔ (ج ۔ ج)

کی "وضاحتی فہرست" میں اسپرنگر نے "دیوان زادہ" کے ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ع کے جس نسخے کے دیباچے کا حوالہ دیا ہے اس میں "۱۱۲۹ھ تا ۱۱۶۹ھ تک کہ چالیس سال ہوتے ہیں"[۶] کی عبارت ملتی ہے اور دیوان زادہ نسخۂ لندن میں ۱۱۲۸ھ تا ۱۱۶۸ھ کے سنین دیے گئے ہیں۔[۷] ان سب حوالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ دیوان زادہ ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ع تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کے دیباچے کے ان الفاظ "فقیر کا دیوانِ قدیم پچیس سال سے ہندوستان کے شہروں میں مشہور ہے" سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ "دیوانِ قدیم" ۱۱۶۹ - ۲۵ = ۱۱۴۴ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ع میں مرتب ہوا اور نسخۂ لندن کے سنین کے پیشِ نظر "دیوانِ قدیم" ۱۱۶۸ - ۲۵ = ۱۱۴۳ھ/۳۱ - ۱۷۳۰ع میں مرتب ہوا۔ شمالی ہند میں سب سے پہلے جس شاعر نے اپنا دیوان مرتب کیا وہ آبرو ہے۔ حاتم اور فائز ان کے بعد آتے ہیں۔

شاہ حاتم کی زندگی کم و بیش پوری اٹھارویں صدی عیسوی کا احاطہ کرتی ہے۔ حاتم نے جس ماحول میں آنکھ کھولی وہ سیاسی زوال، اخلاق انحطاط، معاشی بدحالی، معاشرتی انتشار، اجتماعی بحران، باطنی اضطراب، خانہ جنگیوں اور امراء کے درمیان کشمکش و آویزش کا دور تھا۔ حاتم نے کٹھ پتلی بادشاہوں کو آتے جاتے دیکھا۔ نادر شاہ کا حملہ اور قتلِ عام، دلی کی بربادی اور احمد شاہ کے حملے، انگریزوں کا بڑھتا پھیلتا اقتدار، مرہٹوں کا عروج و زوال سب ان کی زندگی کے واقعات ہیں۔ اس دورِ زوال میں عیش و طرب اور مرزایانہ عیش نے ہر سرگرمی کی جگہ لے لی تھی:

مے ہو اور معشوق ہو اور راگ ہو حاتم جہاں
اس طرح کے عیش کو کہتے ہیں مرزایانہ عیش

شاہ حاتم نوجوانی میں بے روزگاری و افلاس کا شکار رہے جس کا اظہار انھوں نے اپنے اشعار میں کیا ہے:

محتاجگی سے مجھ کو نہیں ایک دم فراغ
حق نے جہاں میں نام کو حاتم کیا تو کیا
(۱۱۲۵ھ دیوان زادہ لاہور)

گردشِ دوراں سے حاتم غم نہ کھا
حق نکالے گا تجھے افلاس سوں (دیوانِ قدیم)
آشنا حاتم غریبوں کا ہو امراؤں کو چھوڑ
نام کو ذرہ نہیں ہے ان بچاروں میں دماغ (۱۱۴۰ھ)

یہ "محتاجگی" تلاشِ سکوں میں انھیں اہلِ دل کی طرف لے گئی اور وہ "شاہ بادل" سے راہنمائی حاصل کرنے لگے :

خودی کو چھوڑ آ حاتم خدا دیکھ
کہ تیرا رہنما ہے شـــــاہ بادل (۱۱۴۴ھ)

۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱-۳۲ء میں حاتم نے اپنا "دیوانِ قدیم" مرتب کیا اور ان کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل گئی :

تمـام ہنـد میں دیوان کو ترے حاتم
رکھے ہیں جان سے اپنے عزیز عام اور خاص (۱۱۴۸ھ)

اسی زمانے میں عمدۃ الملک نواب امیر خاں انجام کی سرپرستی انھیں حاصل ہو گئی - ۱۱۴۸ھ کی غزل کے ایک مقطع میں اس طرف اشارہ کیا ہے :

ممتاز کیوں نہ ہووے وو اپنے ہم سروں میں
حاتم کا قدردان اب نواب امیر خاں ہے (۱۱۴۸ھ)

۱۱۴۸ھ کی ایک اور غزل میں فاخرخاں (نور الدولہ) کا ذکر بھی آتا ہے :

حق رکھے اس کو سلامت ہند میں
جس سے خوش لگتا ہے ہندوستاں مجھے
ہوں تو حاتم لیک ہردم لطف سے
مول لیتا ہے گا فاخر خاں مجھے (۱۱۴۸ھ)

یہ زمانہ حاتم کے لیے فراغت کا زمانہ تھا لیکن نادر شاہ کے حملے کے بعد جب محمد شاہ نے امیر خاں انجام کو الہ آباد کا صوبیدار بنا کر بھیج دیا تو حاتم نور الدولہ فاخر خاں بہادر کے خانِ ساماں ہو گئے - اپنی غزل کے ایک مقطع میں اس طرف اشارہ کیا ہے :

کچھ اب سامان اپنے عاقبت خانے کا کر حاتم
نہ پھول اس پر کہ نورالدولہ کا میں خانِ ساماں ہوں (۱۱۵۴ھ)

۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ء میں جب امیر خاں انجام دہلی واپس آ گئے تو حاتم پھر ان سے وابستہ ہو گئے اور بکاولی کی خدمت ان کے سپرد ہوئی لیکن یہ سلسلہ سال دو سال سے زیادہ نہ چل سکا - بدلے ہوئے حالات میں حاتم کا اندازِ فکر بدل گیا تھا ۔ وہ درویشی کی طرف مائل ہو گئے تھے - ۱۱۵۸ھ/۱۷۴۵ء میں انھوں نے نواب امیر خاں انجام کی خدمت میں ایک منظوم عرضی پیش کی اور لکھا :

تمھارا عمدۃ الملک اس قدر سے خوانِ نعمت ہے
کہ جس پر رات دن شاہ و گدا مہمانِ نعمت ہے

سحر سے شام تک اور شام سے تا صبح ہر سوں ہے
ہمارا کام تیری بزم میں سامانِ نعمت ہے
ہوا ہوں جب سے داروغہ ترے باورچی خانے کا
اگر شکوہ کروں اس کا تو یہ کفرانِ نعمت ہے
ولے قیدی ہوا ہوں بس کہ رات اور دن کی محنت سے
ہے مطبخ کانِ نعمت پر مجھے زندانِ نعمت ہے
یہی ہے عرض خدمت میں تری حاکم بکاول کی
یہ خدمت بخش اس کو جو کوئی خواہانِ نعمت ہے (۱۱۵۸ھ)

۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء میں امیر خاں انجام قتل ہوئے تو حاتم نے قطعہ تاریخ وفات لکھا۔ف عمدۃ الملک سے الگ ہو کر حاتم آزاد ہوگئے اور فقیری اختیار کرکے شاہ بادل سے وابستہ ہوگئے۔ اب ان کا زیادہ وقت یہیں گزرنے لگا۔ اس کا اظہار اپنی غزلوں میں بار بار کیا ہے:

حاتم کیا ہے حق نے دو عالم میں سر بلند
بادل علی کے جب سے لگے ہیں قدم سے ہم (۱۱۶۱ھ)
جنابِ حضرتِ حق سے نہ ہوکیوں فیض حاتم کو
ہوا ہے تربیت وہ بادلِ عادل کی صحبت میں (۱۱۶۲ھ)
شاہ بادل کا ہر سخن حاتم
اپنے حق میں کتاب جانے ہے (۱۱۶۹ھ)

ف۔ دیوان حاتم (قلمی) مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں یہ قطعہ ملتا ہے جو دیوان زادہ میں شامل نہیں ہے:

عمدۃ الملک وہ کہ عالم میں
زال تھا جس کے آگے رستم و گرد
چلا جاتا تھا بادشاہ کے پاس
ناگہاں راہ میں قضا در خورد
نوکرِ بے حیا ، حرام نمک
جان شیریں کوں جمدھرے زد و برد
جائے عبرت ہے یا اولی الابصار
پیر ہو یا جوان ہو یا ہو خورد
کہا ہاتف نے سالِ رحلت میں
ہائے حاتم "امیر خاں جی مُرد" ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء

بچایا دستِ بد اور چشمِ بد سے
خدا نے شاہ بادل کی مدد سے

(دیوان حاتم نسخۂ انجمن)

شاہ بادل کی وفات کے بعد وہ شاہ تسلیم کے تکیے میں اٹھ آئے۔ قاسم نے لکھا ہے کہ ''آخری ایام میں تکیہ شاہ تسلیم میں رہتے تھے جو راج گھاٹ کے راستے میں قلعۂ مبارک کی زیرِ دیوار واقع ہے۔''[۸] حاتم نے خود بھی ایک شعر میں اس طرف اشارہ کیا ہے :

اب ہندوستاں کے درویشوں میں حاتم
ہے تسلیم و رضا میں شاہ تسلیم (۱۱۹۳ھ)

شاہ حاتم نے ساری عمر شادی نہیں کی اور آزادانہ زندگی گزاری۔[ف] بہت خوش مزاج اور خلیق انسان تھے۔ عمدۃ الملک امیر خاں انجام کی ملازمت کے دوران ہر قسم کی منہیات کا ارتکاب کرتے تھے۔ وہاں سے الگ ہو کر جب شاہ بادل کی صحبت میں رہنے لگے تو کچھ عرصے بعد ساری برائیوں سے توبہ کر لی اور صوم و صلٰوۃ و شرعیات کے پابند ہوگئے لیکن آزادوں کی وضع کے مطابق کلاہ پر چھوٹی سی پگڑی اب بھی باندھتے تھے۔ ہاتھ میں پتلی سی چھڑی اور باریک رومال اب بھی رکھتے تھے۔ ان کے شاگردوں کی بڑی تعداد تھی۔[۹] قاسم نے لکھا ہے کہ حاتم نے دیوان کے دیباچے میں اپنے ۵۴ شاگردوں کے نام درج کیے تھے جن میں مرزا محمد رفیع سودا کا نام بھی شامل تھا۔[۱۰] ان کے شاگردوں میں سودا کے علاوہ عبدالحی تاباں، مرزا عظیم بیگ عظیم، مرزا محمد یار بیگ، مرزا سلیمان شکوہ، بقاء اللہ خاں بقا، شیخ محمد امان نثار، لالہ مکند سنگھ فارغ، بیدار اور رنگین وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

شاہ حاتم نے ماہ رمضان ۱۱۹۷ھ/جولائی ۱۷۸۳ع میں وفات پائی۔ طبقات شعرائے ہند، سخن شعرا، آب حیات، گل رعنا اور سرگزشت حاتم میں حاتم کا سال وفات ۱۲۰۷ھ دیا ہے۔ ۱۱۹۷ھ اور ۱۲۰۷ھ دونوں سنین کے ماخذ مصحفی

ف۔ دیوان زادہ نسخۂ کراچی میں ایک رباعی سے بھی اس کا ثبوت ملتا ہے :

تجرید سے چاہو کہ جدائی نہ کرو
تو قحبہ زنوں سے آشنائی نہ کرو
رہنا ہے اگر جہاں میں آزاد کی طرح
تو دل میں خیالِ کتخدائی نہ کرو

کے تذکرے 'عقدِ ثریا' اور 'تذکرۂ ہندی' ہیں ۔ مصحفی نے تذکرہ "عقدِ ثریا" (۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۷۸۴ع) میں لکھا ہے کہ "ماہ رمضان المبارک ۱۱۹۷ھ میں رحلت کی ۔ فقیر نے یہ قطعۂ تاریخِ رحلت کہا ہے ۔"[۱۱] ع "آہ صد حیف شاہ حاتم مرد"[۱۲] سے ۱۱۹۷ھ نکلتے ہیں ۔ اس وقت مصحفی دہلی میں موجود تھے ۔[۱۳] ۱۲۰۷ھ کے سلسلے میں ساری غلط فہمی تذکرۂ ہندی کی اس عبارت سے پیدا ہوئی ہے کہ "ان کی عمر سو کے قریب پہنچ گئی تھی اور تین سال ہوئے کہ دہلی میں ودیعت حیات سپرد کی ۔ خدا انہیں بخشے ۔"[۱۴] مصحفی نے اس میں دو باتیں بیان کی ہیں ۔ ایک یہ کہ ان کی عمر قریب سو سال تھی اور دوسرے یہ کہ ان کی وفات کو تین سال ہوئے ہیں ۔ تذکرۂ ہندی چونکہ ۱۲۰۹ھ/۹۵ - ۱۷۹۴ع میں مکمل ہوا اس لیے اس سے یہ نتیجہ نکالا کہ حاتم نے ۱۲۰۷ھ میں وفات پائی ۔ اس سے قریب سو سال کی بات بھی پوری ہو جاتی ہے اور تذکرۂ ہندی کے سالِ تکمیل سے اس کی تصدیق بھی ہو جاتی ہے ۔ مصحفی نے تذکرۂ ہندی "عقدِ ثریا" کے فوراً بعد ۱۲۰۰ھ/۸۶ - ۱۷۸۵ع میں لکھنا شروع کیا ۔ جن شاعروں خصوصاً بزرگ یا مرحوم شعرا کے حالات معلوم تھے انھیں پہلے درج کردیا ۔ اس کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ میر درد کے ذکر میں مصحفی نے لکھا ہے کہ "ایک سال ہوا کہ اس کا دردِ مہجوری رفع ہوگیا اور وہ شافی علی الاطلاق سے جا ملا ۔"[۱۵] اگر میر درد کی وفات کا حساب بھی ، شاہ حاتم کی وفات کی طرح ، تذکرۂ ہندی کے سال تکمیل ۱۲۰۹ھ سے لگایا جائے تو میر درد کا سال وفات ۱۲۰۸ھ ہوتا ہے ، جو غلط ہے ۔ میر درد کی وفات ۲۴ صفر ۱۱۹۹ھ (۷ جنوری ۱۷۸۵ع) کو ہوئی ۔ اس سے معلوم ہوا کہ مصحفی نے میردرد کے حالات بھی تذکرۂ ہندی کے آغاز ۱۲۰۰ھ میں لکھے اور "ایک سال ہوا" کہہ کر ۱۱۹۹ھ کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ میر حسن کا سالِ وفات مصحفی نے ۱۲۰۱ھ دیا ہے لیکن خاکسار کے ذکر میں میر حسن کو سلمہ اللہ تعالیٰ لکھ کر زندہ ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ اگر میر حسن ۱۲۰۹ھ میں زندہ تھے تو ۱۲۰۱ھ میں کیسے وفات پا سکتے تھے ؟ اس کے معنی یہ ہیں کہ مصحفی نے خاکسار کے حالات بھی ۱۲۰۰ھ میں لکھے تھے اور اس وقت میر حسن زندہ تھے ۔ اسی طرح شاہ حاتم کے حالات بھی انھوں نے ۱۲۰۰ھ میں لکھے اور بتایا کہ "تین سال ہوئے کہ شاہجہاں آباد میں فوت ہوا" اور ساتھ ساتھ یہ بھی لکھا کہ "اس سے پہلے فارسی تذکرے (عقدِ ثریا) میں ان کے حالات مع قطعۂ تاریخ وفات درج کیے جا چکے ہیں ۔"[۱۶] اس طرح مصحفی کے دونوں بیانات میں کوئی تضاد نہیں ہے ۔ "تذکرۂ بے جگر" میں شاہ

حاتم کا سالِ وفات ۱۲۱۰ھ دیا ہے لیکن ساتھ ساتھ مکند سنگھ فارغ بریلوی کے حوالے سے یہ بھی لکھا ہے کہ ''حاتم نے ۱۱۹۷ھ میں منزلِ حیات طے کی۔''[17] فارغ بریلوی کے قطعۂ تاریخِ وفات کے اس مصرع ''گفتار جہاں برفت حاتم'' سے بھی ۱۱۹۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ان سب شواہد کی روشنی میں یہ امر اب طے ہو جاتا ہے کہ شاہ حاتم نے ماہ رمضان ۱۱۹۷ھ/جولائی ۱۷۸۳ع میں دہلی میں وفات پائی۔

حاتم نے تین تصالیف نظم میں اور دو مختصر تحریریں فارسی و اردو نثر میں یادگار چھوڑیں:

(۱) دیوانِ قدیم (۲) دیوان زادہ (۳) دیوانِ فارسی۔ (۴) الف۔ دیباچہ دیوان زادہ (نثر فارسی) اور ب۔ نسخہ مفرح الضحک، (نثر اردو)

دیوانِ قدیم: دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ع میں مرتب ہوا جسے ۱۱۶۹ھ میں ''دیوان زادہ'' مرتب کرتے وقت شاہ حاتم نے مسترد کردیا اور جو کلام 'دیوان زادہ' میں شامل کیا اس کے زبان و بیان میں اتنی بنیادی تبدیلیاں کیں کہ یہ کلام بھی جدید رنگِ سخن کے مطابق ہو گیا۔ دیوان قدیم ناپید ہے لیکن انجمن ترقی اردو پاکستان کے دیوان حاتم میں قدیم دیوان کا ایسا بہت سا کلام محفوظ رہ گیا ہے جو ''دیوان زادہ'' کے کسی اور نسخے میں نہیں ملتا۔ اس میں نہ صرف وہ کلام جو ایک قدیم بیاض ہے ''انتخاب حاتم''[18] کے نام سے مرتب و شائع ہوا ہے بلکہ اور بھی بہت سا کلام موجود ہے۔ 'دیوان حاتم' کا یہ غالباً آخری نسخہ ہے جس میں قدیم کلام کے علاوہ ۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ع تک کا جدید کلام بھی شامل ہے[19] اور ۱۱۸۰ھ/۶۷-۱۷۶۶ع تک کا بھی کچھ کلام شامل ہے۔ مثلاً یہ غزل:

عشق کے شہر کی کچھ آب و ہوا اوری ہے
اس کے صحرا میں جو دیکھا تو فضا اوری ہے

(دیوان حاتم انجمن، غزل ۳۵۲)

دیوان زادہ نسخۂ لاہور میں ۱۱۸۰ھ کے تحت اور نسخۂ رامپور میں ۱۱۸۱ھ کے تحت درج ہے۔ اس نسخے کی ایک اہمیت یہ ہے کہ اس میں قدیم کلام اور جدید کلام دونوں اپنی ابتدائی صورت میں موجود ہیں۔ یہ نسخہ ناقص الاوسط بھی ہے اور ناقص الآخر بھی لیکن اس کے باوجود اس میں ۴۷۰ غزلیں ہیں جن میں سے ۱۲۰ غزلیں دیوان زادہ میں نہیں ہیں۔ ان کے علاوہ ایک مثلث، ایک مربع، سات مخمس، ایک مسدس، دو قطعاتِ تاریخ، پانچ قطعات و رباعیات اور ۳۵

فردیات دیوان زادہ میں نہیں ہیں۔ ان کے علاوہ ایک مثمن واسوخت، ایک ترجیع بند، ۵ مثنویاں ایسی ہیں جو زبان و بیان کی تبدیلی کے ساتھ دیوان زادہ میں موجود ہیں۔ اس کلام پر، جو شاہ حاتم نے دیوان زادہ سے خارج کیا ہے، زبانِ ولی اور دورِ آبرو کا رنگِ ایہام غالب ہے۔ جن غزلوں یا اشعار کو اصلاح کرکے وہ نئی تحریکِ شاعری کے مطابق بنا سکتے تھے انہیں ''دیوان زادہ'' میں شامل کر لیا، باقی کو مسترد کر دیا۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے کہ حاتم نے دیوانِ قدیم سے دیوان زادہ میں شامل کرنے کے لیے اپنے کلام میں کیا اور کس نوعیت کی تبدیلیاں کیں، ہم یہاں چند مثالیں درج کرتے ہیں:

دیوان حاتم (کلامِ قدیمف)

(۱) حاتم توقع چھوڑ کر سارے جہاں میں سب ستی
آ کر لگا حیدر کے در کوئی کچھ کہو کوئی کچھ کہو
(۲) پی کے نین کے جـــام میں دیوالہ ہو گیا
دل سے خیـــال، سر سے رہا ہوش دور آج
(۳) حلقہ حلقہ یہ نہیں زلفیں سجن کے گال پر
حسن کی آتش ستی یہ پیچ کھا نکلا ہے دود
(۴) شمع کو مار مت روشن دلوں کی بزم میں ہرگز
چراغِ شوق میں روشن سدا ہیں انجمن ان کے
(۵) عزت ہوئی ہے جب ستی حاتم گلوں کے تئیں
پہنـــا ہے جب سے اونے گلے بیچ ہار گل
(۶) مسخّر کیوں نہ ہوں آہو نین میرے کے دامی ہیں
کیا ہے آج مدہ بن میں مرے رم نے غزالاں کوں
(۷) ترا اوصاف سن کر آج حاتم مال و جان تج کر
پھرے ہے ڈھونڈتا تجھ قدرداں کو گھر بگھر دیکھو
(۸) اگر کچھ عشق رکھتا ہے تو چھپا کر نہ رو رانجھا
کہ تیرے اس طرح رونے کے اوپر ہیر ہنستی ہے
(۹) حاتم کہے ہے جب سوں لگا جا امیں کے پائے
تب سیں نہیں ہے جگ میں کمیں اور غمیں مجھے

ف۔ دیوان حاتم (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

(۱۰) سدا میں بحر و بر کی سیر کرتا ہوں کا گھر بیٹھا
فغاں سے خشک ہیں لب اور ہیں آنسو سے تر آنکھیں

دیوان زادہ میں بدلی[ف] ہوئی صورت

(۱) حاتم توقع چھوڑ کر عالم میں تا شاہ و گدا
آ کر لگا حیدر کے در کوئی کچھ کہو کوئی کچھ کہو
(۲) اس کی نگاہِ مست نے دیوانہ کر دیا
دل سے خیال نہ سر سے رہا ہوش دور آج
(۳) حلقہ حلقہ یہ نہیں زلفیں ترے رخسار پر
حسن کی آتش سے کھا کھا پیچ یہ نکلا ہے دود
(۴) نہ کر روشن دلوں کی بزم میں تو شمع کو روشن
کہ داغِ عشق سے روشن رہی ہیں انجمن ان کے
(۵) حاتم گلوں کا کیوں نہ فلک پر ہو اب دماغ
پہنسا ہے اس نے آج گلے بیچ ہار گل
(۶) مسخّر کیوں نہ آہو چشم ہوں میرے کہ دامی ہیں
گیا ہے رام مدہ بن میں مرے رم نے غزالاں کو
(۷) اگر خواہش ہے تم کو سیرِ دریا کی مرے صاحب
تو حاتم پاس آؤ جوئبار چشم تر دیکھو
(۸) کبھی پہنچی نہ اس کے دل تلک رہ ہی میں تھک بیٹھی
بجا اس آہِ بے تاثیر پر تاثیر ہنستی ہے
(۹) قلموں لگا ہوں میر محمد امین کے میں
حاتم نہیں جہاں میں کمی اور غمیں مجھے
(۱۰) ہمیشہ بحر و بر کی سیر کرتا ہوں میں گھر بیٹھے
فغاں سے خشک ہیں لب اور رونے سے ہیں تر آنکھیں

ان اشعار اور دیوان حاتم و دیوان زادہ کے دوسرے اشعار کی تبدیلیوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ حاتم نے ہندی لفظوں کے بجائے دیوان زادہ میں فارسی الفاظ استعمال کیے ہیں ؛ مثلاً گھُڑ چڑھے کے بجائے شہسوار ، لین کے جام کے بجائے نگاہِ مست ، آہو لین کے بجائے آہو چشم ، گال کے بجائے رخسار ، سجن

ف۔ دیوان زادہ (نسخۂ لاہور) مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، لاہور ۱۹۷۵ع -

کے بجائے محبوب ، ہلتے کے بجائے گرہ ، جگ کے بجائے جہان ، سبھا کے بجائے مجلس ، درپن کے بجائے آئینہ ، برہ کے بجائے ہجر ، باج کے بجائے بغیر ، درس کے بجائے جلوہ ، رین کے بجائے شب ، سنسار کے بجائے دنیا ، اگن کے بجائے آگ ، کالوں کے بجائے زلف وغیرہ ۔ اسی طرح دیوان زادہ میں فارسی تراکیب اور بندشوں کا استعمال زیادہ ہو گیا ہے ۔ سیں ، ستی ، سیتی ، سوں کے بجائے ”سے“ اور کوں کے بجائے ”کو“ استعمال کیا گیا ہے ۔ اسی کے ساتھ طرز ادا کو بھی جدید لہجے کے مطابق ڈھالنے کی شعوری کوشش کی گئی ہے ۔ تعقید کو دور کرکے لفظوں کی ترتیب بدل کر شعر میں روانی کا اضافہ کیا گیا ہے ۔ ان تمام اصولوں کا خاص طور پر خیال رکھا گیا ہے جن کی طرف ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں اشارہ کیا گیا ہے ۔ بعض جگہ پرانے شعر کی جگہ نیا شعر رکھ دیا ہے جو معنی کے اعتبار سے پہلے شعر سے یکسر مختلف ہے ۔

دیوانِ قدیم میں وصفِ محبوب ، معاملاتِ عشق اور عام اخلاق باتوں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ زبان پر ولی کا رنگ نمایاں ہے ۔ اس میں صنعتِ ایہام کثرت سے استعمال ہوئی ہے ۔ اس کلام میں تصوف و معرفت اور اخلاق موضوعات کو شعر کا جامہ پہنانے کی طرف واضح رجحان موجود ہے ۔ اس دور کے کلام میں تہ داری نہیں ہے ۔ اس میں بیان کی کمزوری کا بھی احساس ہوتا ہے ۔ حاتم کے ہاں ، معاملاتِ عشق کے اظہار میں غم کا عنصر نہیں جھلکتا ۔ یہ عہد شاہی دور کا مزاج تھا جو طرب و نشاط اور خوش وقتی کا دلدادہ تھا ۔ آبرو و ناجی کی طرح حاتم کے ہاں بھی کیفیتِ غم کے بجائے کیفِ نشاط کا احساس ہوتا ہے ۔ دیوان ولی اس دور کے شعرا کا صحیفہ تھا اور ایہام اس دور کا تہذیبی مزاج اور مقبول رجحان تھا ۔ یہی سب خصوصیات حاتم کے دیوانِ قدیم میں نظر آتی ہیں ۔ اب ہم حاتم کی ان غزلوں کے چند اشعار درج کرتے ہیں جو دیوان زادہ میں شامل نہیں ہیں تاکہ حاتم کے ابتدائی دور (دیوانِ قدیم) کے رنگِ سخن کا اندازہ ہو سکے :

یہ نفس بد سدا سے تیرا سگ صفت تو نئیں
تن سکھ کے واسطے تو ہوا کیوں ہے ڈوریا

ہوا ہے ، ابر ہے ، مے ہے ، بہار ہے آ جا
سحر ہے اور ہمیں ساقی خمار ہے آ جا

زندگی دردِ سر ہوئی حاتم   کب ملے گا مجھے پیا میرا
نہالِ دوستی کو کاٹ ڈالا   دکھا کر شوخ نے ابرو کا آرا

ہنسی ہے بوالہوس کوعشق اورعاشق کو ہے رونا
کہ داغِ عشق سے دیکھلاوتا تھا بو علی سینا
برہ کی آگ کے شعلے جلاتے ہیں بدن میرا
اگر تم لطف سے آ کر بجھاؤ گے تو کیا ہوگا
زور آوری سے لڑکے حاتم کے پاس آیا
جو بھی رقیب سرکش سب کو دیا ہے بالا
اناالحق گر نہ کرتا رازِ دل فاش
تو اتنا خلق میں رسوا نہ ہوتا
ہجر میں زندگی سے مرگ بھلی
کہ کہے سب جہاں وصال ہوا
طلب میں حق کے اے حاتم تصور ہمت کا ہے تیری
وگرنہ حضرتِ انساں ستی کیا ہو نہیں سکتا
دل دیکھتے ہی اس کو گرفتار ہو گیا
رسوائے شہر و کوچہ و بازار ہو گیا
چشموں سے برستے ہیں مرے اشک کے موتی
یہ ابر گہر بار نہ دیکھا تھا سو دیکھا
لال آیا ہے جب سے میرے پاس
تب ستی زرد رو ہوئے ہیں رقیب
بے تکلف دل میں تم آ کر بسو دل کھول کر
آپ کا گھر ہے یہاں اب کس سے شرماتے ہیں آپ
طالبِ باراں نہیں حاتم ہمارا کھیتِ عشق
رات دن چشموں ستی ہم مینہ برساتے ہیں آپ
ہجر کے دن گزر گئے حاتم   آن پہونچا ہے آج وقتِ ملاپ
شراب و ساق و مطرب شمیم گل شب ماہ
عجب تھی بزم میں حاتم بہار ساری رات
دیکھ تیرے بھواں کے بیراگی   چھوڑ سب دل ہوا ہے میرا اتیت
پھیر دل لذتِ دنیا کی طرف جاوے مت
ہر مگس بی ہے یہ شہد دیکھ کے للچاوے مت
وعدۂ کل مت کر اے دلبر کہ تجھ بن کل نہیں
آج ہے سو کل نہیں، کہتا ہوں کل کی بات آج

آج عاشق کے تئیں کیوں نہ کہے تو دُر دُر
واسطہ یہ ہے کہ موتی ہے ترے کان کے بیچ

تیری تصویر دل سے متی نہیں   نقش ہے نقش راہ کے مانند

کیا تیرے مونہہ کے گرد کناری کی جوت ہے
سورج پہ جوں لگے ہے کرن کی عجب بہار
نگاہ و غمزہ کٹار اور ادا و ناز کٹار
سجن تو اپنوں کو مت مار چار چار کٹار
جس طرح میکشوں کو ہے الفت شراب کی
حاتم کو اس طرح ہے لبِ یار کی ہوس
چھاتی بھر آوتی ہے پپیہے کی سن کے ہانک
برسات مجھ کو آکے ستاوے ہے ہر برس
پھڑکوں تو سر پھٹے و نہ پھڑکوں تو جی گھٹے
تنگ اس قدر دیا مجھے صیّاد نے قفس
حاتم جہاں کو جان کے فانی خدا کو چاہ
اللہ ہی بس ہے اور یہ باقی ہے سب ہوس
سنو ہندو مسلمانو کہ فیضِ عشق سے حاتم
ہوا آزاد قیدِ مذہب و مشرب ستی فارغ
خاصے سجن کا ملنا تن سکھ ہے عاشقوں کو
یہ کیوں رقیب سارے مرتے ہیں ہاتھ مل مل

نہیں ملتا سو کیوں وہ گندمی رنگ   نہیں ہوں میں مگر فرزند آدم

حاتم نے دیکھ یار کو ہنس کر دیا تھا رو
بے رُو ہوا، وو رُو یہ کہا، رو یہ ہنس نہیں

کاکل مشک بُو سریجن سے   دل پریشاں کو مار رکھتا ہوں
بنگی ہوں میں یا کہ چرسیا ہوں   ہر پی کے لبوں کا مد پیا ہوں
دنگلِ عاشقوں میں حاتم کو   عاشقِ دردمند بولا ہوں

موسمِ برسات اگر بھاوے تمھیں اے نوبہار
ابر کے مانند آنکھوں سے سدا برسا کروں
دل کو کرے ہے ذبح پپیہا لشہ کے بیچ
برسات میں کہے ہے جو پی پی کبھو کبھو

ہر روز و شب اور دم بدم حاتم کی سمرن ہے یہی
یا رب ملانا یار سے رکھنا جہاں میں آبرو
کیونکہ ان کالی بلاؤں سے بچے گا عاشق
خط سیہ ، خال سیہ ، چشم سیہ ، زلف سیاہ
پہن کر ہر میں نپٹ تنگ بسنتی جامہ
ملکِ کیسر کے زمیندار کہاں جاتا ہے
مر گئے ہر تجھسے نہ آیا رحم   گیا تری جان سخت چھاتی ہے
دین و دل ہم سے چُورا لیتے ہی منکر ہو گیا
اے مسلمانو دیکھو کافر کی بے ایمانگی
چشم رہزن ، زلف دام ، ابرو کماں ہے ، چشم تیر
دل پڑا ہے دام میں مدت سے ان چاروں ستی
مجھ ہاتھ سے لبالب پیالہ اگر پیا لے
اس داغ سے ہوئے ہیں لالا کے جی کو لالے
آورے آورے مرے پیارے
دل مسلماں کا نہ ترسا رے
آیا تھا رات بن کے وو فانوس کی سی شمع
طرّہ طلا کا سر ہو دیے بر میں یک تہی

ان اشعار میں ولی کے زبان و بیان اور ایہام کے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں ۔ یہاں وہ الفاظ بھی موجود ہیں جو رد عمل کی تحریک کے زیر اثر ترک کر دیے جاتے ہیں اور جن کا ذکر خود حاتم نے اپنے دیباچے میں کیا ہے لیکن ان سب کے باوجود فارسی اثرات بھی ساتھ ساتھ موجود ہیں ۔ اس کلام کا مقابلہ اگر آبرو کے کلام سے کیا جائے تو یہاں ، ایہام کے باوجود ، محمد شاہی دور کی روح اس طرح نہیں بولتی جس طرح کلامِ آبرو میں اس کی آواز سنائی دیتی ہے ۔ دیوان قدیم کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ حاتم اس دور کے قابلِ ذکر شاعر ضرور ہیں لیکن آبرو کی طرح منفرد شاعر نہیں ہیں ۔ اس دور میں حاتم کی اصل اہمیت ان کی نظموں سے قائم ہوتی ہے جن کا دائرہ غزل سے کہیں زیادہ وسیع ہے ۔ حاتم نے دو نظمیں ”در وصفِ قہوہ“ اور ”در وصفِ تماکو و حقہ“ ۱۱۴۹ھ/۳۷-۱۷۳۶ء میں لکھیں جو دیوان زادہ میں تبدیلیوں کے ساتھ شامل ہیں ۔ پہلی نظم نواب عمدۃ الملک کی فرمائش پر اور دوسری نظم محمد شاہ بادشاہ کی فرمائش پر لکھی گئی ۔ ”تماکو و حقہ“ پر نظم لکھنے کی فرمائش بادشاہ نے

جعفر علی خان زکی سے کی تھی لیکن وہ دو اشعار سے زیادہ نہ کہہ سکے۔ حاتم نے ۹۵ اشعار پر مشتمل ایک پُر زور نظم لکھی جو اس دور میں بہت مقبول ہوئی۔ یہ دونوں نظمیں ''دیوان قدیم'' کے بعد لکھی گئیں لیکن مخمس شہر آشوب ۱۱۴۱ھ/۲۹ - ۱۷۲۸ء کی تصنیف ہے جس میں حاتم نے اس دور کے سیاسی، معاشرتی و تہذیبی حالات پر موثر انداز میں روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے:

کہ دور بارہ صدی کا ہے سخت کج رفتار
جہاں کے باغ میں یکساں ہے اب خزان و بہار

شہر آشوب میں حاتم نے لکھا ہے کہ اس بارھویں صدی میں بادشاہوں میں عدالت و انصاف نہیں رہا۔ امیروں کے ہاں اب سپاہی کی قدر اور بزرگوں میں شفقت و مہربانی نہیں رہی۔ قاضی و مفتی رشوت خور اور اہل کار کام چور ہو گئے ہیں۔ موت اور قبر کو سب نے بھلا دیا ہے۔ امیر زادے مفلوک الحال ہوکر تلاش مال میں چرخے کی طرح پھرتے ہیں۔ صراف، کناری باف، نہاری پز، کبابی، شمع فروش، کنجڑے، دھنیے، جلاہے، دھوبی، چمار، رفوگر، حلوائی، میوہ فروش، باورچی، بنئے، لوار باف، گھسیارے، تنبولی، کمہار، آتش باز، کمان گر سر پر چڑھ گئے ہیں۔ ہر چیز اور قدر زیر و زبر ہے۔ ستار اور ڈھولک، بھڑوے، لولی اور کنچنیاں معاشرے پر چھا گئے ہیں۔ ع چھنال و کالدو و بھڑوے کا گرم ہے بازار۔ نشے میں ہر شخص مدہوش ہے:

رجالے آج نشے بیچ زر کے ماتے ہیں
پہن لباسِ زری سب کو سج دیکھاتے ہیں
مسی پہ پان چبا سرخرو کہاتے ہیں
کبھو ستار، کبھو ڈھولکی بجاتے ہیں
غرور غفلت و جوبن کی مدھ میں ہیں سرشار

نظر نہیں آتے ہیں پُر کھیسہ آج نائی کے
اکڑتے پھرتے ہیں پی پی کے دود دائی کے
ہوئے ہیں فربہ دیکھو گوشت کھا قصائی کے
کمینہ بھول گئے دن دیا سلائی کے
زنانے مردی پکڑ باندھنے لگے تروار

نہ کو تو جانچو کہ نقارچی کی نوبت ہے
مصاحبت کو اگر مسخروں کو خدمت ہے

کمینہ قوم کی ہر یک مکاں پہ عزت ہے
تو کیا ہوا کہ رجالے کی زر سے منبت ہے
ہے افتخار نجیبوں کو فخر غیرت و عار (دیوان قدیم)

دیوانِ قدیم میں یہ شہر آشوب ۱۲ بندوں پر اور 'دیوان زادہ' میں ۲۴ بندوں پر مشتمل ہے ۔ یہ شہر آشوب آئندہ دور میں لکھے جانے والی شہر آشوبوں کا پیش‌رو ہے ۔ شاہ حاتم نے ''سراپائے معشوق'' کے عنوان سے ۱۱۴۶ھ/۳۴-۱۷۳۳ء میں ایک طویل نظم لکھی جس میں محبوب کے اعضائے جسمانی کو بیان کیا ہے ۔ یہ نظم بھی اپنے اظہار بیان اور شاعرانہ تخیل کے لحاظ سے ایک دلچسپ نظم ہے ۔ شاہ حاتم کی ایک اور نظم ''واسوخت'' بھی قابل توجہ ہے جس میں اپنے داغِ محبت اور محبوب کی بے وفائی و ظلم و ستم کو بیان کرکے ترکِ محبت کا اظہار کیا گیا ہے ۔ نظم گوئی شاہ حاتم کی انفرادیت ہے اور اس دور کا کوئی شاعر ان کو نہیں پہنچتا ۔ اپنی نظموں میں وہ ایک ممتاز اور قادر الکلام شاعر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں ۔ ان کی قطعہ بند غزلوں میں بھی نظم گوئی کی طرف رجحان ملتا ہے ۔ اس دور میں شاہ حاتم کی اولیات یہ ہیں :

(۱) شاہ حاتم نے اردو کا پہلا شہر آشوب ۱۱۴۱ھ/۲۹-۱۷۲۸ء میں لکھا جو ان کے دیوانِ قدیم میں شامل ہے ۔

(۲) شاہ حاتم نے اُردو کا پہلا واسوخت ۱۱۳۹ھ/۲۷-۱۷۲۶ء میں لکھا ۔ اس کا کوئی ثبوت نہیں ہے کہ آبرو نے اپنا واسوخت شاہ حاتم سے پہلے لکھا تھا ۔

(۳) شاہ حاتم نے دو مربوط نظمیں ''در وصفِ قہوہ'' اور ''در وصفِ تماکو و حقہ'' ۱۱۴۹ھ/۳۷-۱۷۳۶ء میں لکھیں ۔ اس نوع کے موضوعات پر نظمیں لکھنے کی اس سے پہلے شمالی ہند کی شاعری میں کوئی روایت نہیں ملتی ۔ شاہ حاتم کے معاصر فائز کی نظمیں در وصفِ جوگن ، گوجری ، پنگھٹ ، ہولی وغیرہ حسن و عشق کے بیان تک محدود ہیں ۔ ان میں وہ شاعرانہ بیان اور حسنِ تخیل بھی نہیں ہے جو حاتم کے ہاں ملتا ہے ۔ سراپائے معشوق (۱۱۴۶ھ/۳۴-۱۷۳۳ء شاہ حاتم کی ایک اور طویل نظم ہے جس سے ان کی پُر گوئی اور قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے ۔

(۴) شاہ حاتم کا ساقی نامہ دیوان زادہ نسخہ رامپور کے مطابق دیوان قدیم میں شامل تھا ۔ دیوانِ قدیم کا سالِ ترتیب ۱۱۴۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ء

ہے۔ نسخہ لاہور میں سنہ تصنیف کرم خوردہ ہے۔ مرتب نے قیاساً ۱۱۶۱ھ یا ۱۱۶۷ھ پڑھا ہے اور لکھا ہے کہ اشعار کی تعداد کراچی، رامپور اور لاہور کے نسخوں میں برابر ہے اور متن میں اختلافات بھی بہت کم ہیں۔[۲۰] دیوان قدیم سے دیوان زادہ میں لیے جانے کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ حاتم کا ساقی نامہ ۱۱۴۴ھ/ ۱۷۳۱-۳۲ء یا اس سے پہلے لکھا گیا تھا۔

(۵) دیوانِ قدیم کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بیشتر مروجہ اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی گئی ہے۔ اس میں غزلیات کے علاوہ مثنوی، مثلث، مربع، مخمس، مسدس، قطعات و رباعیات، فردیات، ساقی نامہ، مستزاد، ترجیع بند، واسوخت، سراپا، حمد، نعت و منقبت وغیرہ شامل ہیں۔ اسی تنوع اور قادر الکلامی کے باعث حاتم کا دیوان قدیم اپنے زمانے میں بر عظیم کے خاص و عام میں مقبول ہو گیا۔ خود حاتم کو بھی اس کا احساس تھا:

کہتا ہوں سب سنی جو ہو منصف سو دیکھ لے
ہر طرح کا مـــــذاق ہے میرے سخن کے بیچ (دیوان قدیم)

دیوان زادہ: طرزِ ولی اور ایہام گوئی کے اثرات نادر شاہ کے حملے تک مقبول رہے اور اس کے بعد اس رنگِ سخن کا دریا اترنے لگا اور مرزا مظہر کے زیرِ اثر نیا رنگِ سخن مقبول ہونے لگا۔ اس دور میں بھی پرانے شعرا مثلاً ناجی وغیرہ اپنے مخصوص رنگ میں شعر گوئی کر رہے تھے۔ ان کے لیے خود کو بدلنا ممکن نہیں تھا لیکن حاتم کے مزاج میں خود کو بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ بدلنے اور نئے رجحانات کے مطابق ڈھالنے کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ نئے شعری رجحانات کو دیکھ کر حاتم نے محسوس کیا کہ اب جو کچھ انھوں نے لکھا ہے وہ زبان و بیان اور فکر و نظر کے اعتبار سے ٹکسال باہر ہو رہا ہے اور اسی خیال کے ساتھ انھیں اپنی شاعری کا مستقبل تاریک نظر آیا۔ یہ دیکھ کر انھوں نے اپنے رنگ و اسلوب کو نئی شاعری کے مطابق بدلنے کا عمل شروع کیا۔ حاتم نے نہ صرف یہ کیا کہ اب جو کچھ کہا وہ نئے رجحانات کے مطابق کہا بلکہ اب تک جو کچھ کہا تھا اس پر بھی نظر ثانی کی۔ خود کو بدلنا اور اپنے لکھے ہوئے پر قلم پھیرنا ایک تکلیف دہ عمل تھا جس کا اظہار اس شعر سے ہوتا ہے جو حاتم نے اپنے ”دیباچہ“ میں لکھا ہے:

ما را بفراغتِ اجل دیر رسانند
ایں عمر دراز سخت کوتاہی کرد

اس وقت تک ان کا دیوان بہت ضخیم ہو چکا تھا ۔ انھوں نے بہت سا کلام دیوانِ قدیم سے لیا ، اس میں تبدیلیاں کیں اور نئے رنگِ سخن کا نیا کلام شامل کرکے ایک نیا دیوان مرتب کیا ۔ یہ نیا دیوان چونکہ پرانے دیوان کی کوکھ سے پیدا ہوا تھا اس لیے اس کا نام ”دیوان زادہ“ف رکھا ۔ دیوان قدیم سے پرانا کلام نئے دیوان میں شامل کرنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ”فکرِ قدیم و جدید سے ماضی و حال کے مذاق کا پتا چل سکے ۔“[21] دیوان زادہ میں حاتم نے کئی نئی چیزیں کیں ۔ ایک یہ کہ ہر غزل اور نظم کے بارے میں یہ بتایا کہ یہ کس سنہ میں لکھی گئی ہے ۔ دوسرے ہر غزل کے بارے میں یہ بتایا کہ یہ کیوں لکھی گئی ہے ۔ آیا یہ طرحی ہے ، فرمائشی ہے یا جوابی ہے اور کس شاعر کی زمین میں کہی گئی ہے ۔ تیسرا التزام یہ کیا کہ ہر غزل و نظم پر اوزان و بحور کی صراحت بھی کردی تاکہ مبتدی اس سے فائدہ اٹھا سکیں ۔ یہ ایک ایسی جدت تھی جو حاتم سے پہلے اور حاتم کے بعد کسی نے آج تک نہیں کی ۔ اس التزام سے ایک فائدہ یہ ہوا کہ سنین کی مدد سے ادبی و لسانی رجحانات کی تبدیلی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور یہ بھی معلوم کیا جا سکتا ہے کہ معاصر شعرا نے کون سی غزل کس زمانے میں اور کس کی زمین میں کہی ہے ۔

”دیوان زادہ“ کے اب تک کئی نسخے دریافت ہو چکے ہیں ۔ ایک نسخہ انڈیا آفس لائبریری لندن میں ہے جو ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ع کا مکتوبہ ہے اور بقول ڈاکٹر زور خود حاتم کا لکھا ہوا ہے ۔[22] دوسرا نسخہ ناقص الاوسط و آخر انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی میں ہے جس میں بیشتر قدیم و جدید کلام شامل ہے ۔ اس میں نہ صرف ۱۱۶۹ھ تک کا کلام شامل ہے بلکہ کم از کم ایک غزل تو ۱۱۸۰ھ کی بھی موجود ہے ۔ اس دیوان پر ۱۱۷۸ھ/۶۵ - ۱۷۶۴ع کی ایک مہر لگی ہوئی ہے جس پر اصغر علی کا نام درج ہے ۔ ممکن ہے یہ وہی علی اصغر خاں ہوں جن کی طرف حاتم نے اپنے دو شعروں میں اشارہ کیا ہے :

ف۔ میر نے بھی اپنے دیوان پنجم کے انتخاب کا نام ”دیوان زادہ“ رکھا تھا ۔ شاہ کمال نے مجمع الانتخاب (قلمی) میں لکھا ہے کہ ”انتخاب دیوان پنجم میر صاحب موصوف کہ نام دیوان زادہ نہادہ اند ۔“ (ج ۔ ج)

اے ولی مجھ ستی آزردہ نہ ہونا کہ مجھے
یہ غزل کہنے کو نواب نے فرمائی ہے (دیوان قدیم)
یعنی فیاض زمانے کا علی اصغر خاں
جس کی ہمت کی اب حاتم نے قسم کھائی ہے
دیوان زادہ (مطبوعہ) ۱۱۳۸ھ

تیسرا نسخہ رضا لائبریری رامپور میں ہے جو ۱۱۸۸ھ/۱۷۷۴-۷۵ء کا لکھا ہوا ہے اور جس کے حواشی پر ۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵-۷۶ء کی غزلیں بھی درج ہیں۔ [۲۳] چوتھا نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں ہے جو حاتم کی وفات سے دو سال پہلے ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۰-۸۱ء کا لکھا ہوا ہے۔ اس کے کاتب شاگردِ حاتم لالہ مکند سنگھ فارغ بریلوی ہیں اور اس میں ۱۱۹۷ھ تک کا کلام بھی حاشیوں پر درج ہے۔ اس طرح ”دیوان زادہ“ کا یہ سب سے مکمل نسخہ ہے جسے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے مرتب کرکے ۱۹۷۵ء میں لاہور سے شائع کر دیا۔ نسخۂ لاہور میں ۱۵۰ غزلیں ایسی ہیں جو نسخۂ لندن میں نہیں ہیں اور تقریباً ۳۷ غزلیں ایسی ہیں جو نسخۂ رامپور میں نہیں ہیں۔ اس نسخے میں غزلیات کی تعداد ۵۲۶ ہے اور اشعار کی تعداد ۳۲۴۴ ہے۔ [۲۴] پانچواں نسخہ راجہ محمود آباد کے کتب خانے میں ہے جو ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵-۵۶ء کا لکھا ہوا ہے۔ [۲۵] ایک اور نسخہ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں ہے جو ۱۱۸۸ھ/۱۷۷۴-۷۵ء کا مکتوبہ ہے۔ [۲۶] ایک نسخے کا ذکر اسپرنگر نے اپنی وضاحتی فہرست میں کیا ہے جو ۱۱۷۹ھ/۱۱۶۵-۶۶ء کا لکھا ہوا ہے۔ [۲۷] ”دیوان زادہ“ کے حوالے سے حاتم کی شاعری کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

دیوانِ فارسی: حاتم نے ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ”فارسی گوئی میں میرزا صائب کا پیرو ہے۔“ [۲۸] مصحفی نے لکھا ہے کہ ”فارسی میں بھی ایک مختصر سا چار جزو کا دیوان متاخرین کے انداز میں لکھا تھا۔“ [۲۹] اور یہ رائے دی تھی کہ ”چار جزو کا دیوان بھی صائب کے انداز میں ہے۔“ [۳۰] محمد حسین آزاد کی نظر سے بھی یہ دیوان فارسی گزرا تھا جس کی تفصیل انھوں نے یہ دی ہے کہ ”شاہ حاتم کا ایک دیوان فارسی میں بھی ہے مگر بہت مختصر۔ میں نے دیکھا وہ ۱۱۷۹ھ کا خود ان کے قلم کا لکھا ہوا تھا۔ غزل ۹۰ صفحے، رباعی و فرد وغیرہ ۶۵ صفحے۔“ [۳۱] پروفیسر زور نے لکھا ہے کہ ”افسوس ہے اس دیوان کے کسی نسخے کا اب تک کہیں پتا نہیں چلتا۔“ [۳۲] حسرت موہانی نے بھی اسے نایاب بتایا ہے۔ [۳۳] حاتم کے دیوان فارسی کا ایک نسخہ

مسلم یونیورسٹی علی گڑھ (ذخیرۂ منیر عالم) میں محفوظ ہے جس کا تعارف مختار الدین احمد نے پہلی بار کرایا ہے۔[۳۴] یہ دیوان بھی، جیسا کہ اس کے ترقیمے سے ظاہر ہے، حاتم کے شاگرد مکند سنگھ فارغ بریلوی نے ۱۱۹۵ھ میں لکھا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب فارغ "دیوان زادہ" (اردو) لکھ کر فارغ ہوئے تو اس کے فوراً بعد حاتم کا دیوانِ فارسی بھی لکھا۔ ترقیمے میں فارسی دیوان کو بھی "دیوان زادہ" کہا گیا ہے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ جیسے حاتم نے دیوانِ قدیم سے انتخاب کرکے اپنے نئے دیوان کا نام دیوان زادہ رکھا تھا، اسی طرح یہ دیوان بھی حاتم کے دیوان فارسی کا انتخاب ہے۔ مختار الدین احمد نے لکھا ہے کہ دیوان زادہ (فارسی) میں ۱۱۷ ردیفوں میں ۳۲۴ غزلیں درج ہیں اور ان کے علاوہ رباعیات، مثنوی اور فردیات بھی شامل ہیں۔ ایک مثنوی "وصفِ قہوہ" بھی ملتی ہے۔ دیوان فارسی میں اشعار کی تعداد ۱۲۹۸ ہے۔[۳۵] دیوانِ فارسی دیوانِ اردو کے بعد مرتب ہوا جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہے:

کردہ ام حاتم چو دیوان در زبانِ ریختہ
می توان در فارسی ہم کرد دیوانے دگر

دیوان فارسی میں یعقوب علی خاں، عمدۃالملک امیر خان انجام، نواب معتمد الدولہ، سید بادل علی وغیرہ کے نام بھی اشعار میں آئے ہیں۔ حاتم کی فارسی شاعری پر صائب کے مثالیہ رنگ کا اثر بہت واضح ہے۔ اس میں عشقیہ اشعار کے ساتھ ساتھ ایسے اشعار کی تعداد بھی کافی ہے جس میں بے ثباتی دہر، فقر و فنا اور دوسرے اخلاق موضوعات کو شعر کا جامہ پہنایا گیا ہے۔ حاتم کے فارسی کلام میں سادگی کے ساتھ پختگی کا احساس ہوتا ہے۔ انھیں زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے اور موضوعات میں بھی تنوع ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

بکارِ اہلِ دنیا انقلاب از خویش می باشد
شکست از پہلوئے خود میرسد امواجِ دریا را

عمر ہا شد کہ منِ ہستِ سبو
توبہ کردم ز پارسائی ہا

ہر چند در زمانہ نشانِ سخن نماند
حاتم ترا ہمیشہ سخن پروری بجاست

اہلِ دل را جز قناعت نیست جمعیت دگر
ہر گدائے را بگنج فقر شاہی یافتم

از عدم تا بہ وجود و ز وجود ہم بہ عدم
ہمہ درد آمدہ بودم ہمہ درماں رفتم
از کثرتِ خیالِ تو دل را بہ بیں کہ من
آئینہ خانہ بود پری خانہ کردہ ام
آنچناں رفتہ ام زخود کہ ہنوز
سالہا شد در انتظار خودم

حاتم نے بعض اردو الفاظ کو بھی فارسی اشعار میں استعمال کیا ہے ، مثلاً ان اشعار میں پان ، ہولی ، پتّا پتّا کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں :

وصفِ لعلش دہنِ رنگیں کرد
اے دل از منتِ پان فارغ باش
میانِ بلبل و گل رسم ہولی است مگر
کہ ہر چمن شدہ امروز زعفرانی پوش
در انتظارِ تو ہر پتّا پتّا در گلشن
ستادہ اند بہم صف کشیدہ دوش بدوش

اُردو نثر: شاہ حاتم کی اُردو نثر کا ذکر ''مجمع الانتخاب'' کے علاوہ کسی تذکرے میں نہیں آیا ۔ شاہ کمال نے لکھا ہے کہ ''اس بزرگ کا دیوان فقیر کے پاس تھا ۔ نسخہ مفرح الضحک ، معتدل من طب الظرافت جو چنگا بھلا کھانے سو بیمار ہو جانے ۔ یہ نسخہ دیوانِ شاہ حاتم میں شامل تھا اس بنا پر انتخاب کیا گیا ۔''[۳۶] شاہ کمال نے کلامِ حاتم کا انتخاب بھی اسی دیوان سے دیا ہے ۔ اس نثر کے بارے میں یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یا تو یہ دیوانِ قدیم میں شامل تھی اور جعفر زٹلی کے رنگِ نثر سے متاثر ہو کر لکھی گئی تھی یا پھر اس زمانے کی یادگار ہے جب شاہ حاتم عمدۃ الملک امیر خاں انجام (م ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع) کے ہاں خدمتِ بکاولی پر مامور تھے ۔ انجام لطیفہ باز اور بذلہ سنج و شوخ اللسان تھے اور اس قسم کی چیزوں کو پسند کرتے تھے ۔ ''دیوان زادہ'' کے دیباچے میں حاتم نے خود لکھا ہے کہ انھوں نے جو کچھ لکھا وہ دیوانِ قدیم میں شامل کر دیا تھا — ''جو کچھ بُرا بھلا اس بے زبان کی زبان سے نکلا اسے دیوان قدیم میں داخل کر لیا ۔'' اس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ یہ نثر بھی ان کے اس دیوان قدیم میں شامل ہوگی جس میں ۱۱۶۹ھ سے پہلے کی سب تخلیقات شامل تھیں ۔

شاہ حاتم نے اُردو نثر میں ایک ایسا نسخہ مرتب کیا ہے جس میں ناممکن الحصول چیزوں کو اکٹھا کرکے مزاح پیدا کیا گیا ہے ۔ اسے پڑھ کر بے ساختہ

ہنسی آتی ہے ۔ یہ ایک ایسی مزاحیہ نثر ہے جس میں اطبّا اور ان کے نسخوں کا خاکہ اُڑایا گیا ہے ۔ جعفر زٹلی نے بھی مزاحیہ نثر لکھی ہے لیکن جعفر کی نثر کی بنیادی زبان فارسی ہے اور اردو کے الفاظ کثرت سے اس کے وجود پر غالب ہیں لیکن حاتم کی اس مزاحیہ نثر کی بنیادی زبان اردو ہے ۔ شاہ حاتم سے پہلے مزاحیہ اردو نثر شمال و دکن میں کہیں نہیں ملتی ۔ اس نثر میں روایت تو جعفر زٹلی کی ہے لیکن زبان و اسلوب اردو ہے ۔ اس نسخے کا بڑا حصہ چونکہ اجزائے ترکیبی پر مشتمل ہے اس لیے ضمائر و افعال کا استعمال نہ ہونے کے برابر ہے لیکن اس کا ذخیرۂ الفاظ پورے طور پر اردو سے تعلق رکھتا ہے ۔ نسخے کے ابتدائی حصے میں اجزائے ترکیبی میں قافیے کا التزام بھی کیا گیا ہے مثلاً ”شرابی کی بک بک ، بھنگی کی جھک جھک ۔“ ”کلاوت کا الاپ ، بامنھن کا جاپ ۔“ ”بیکنٹھ کی کینچ ، کھیر کی پینچ“ وغیرہ ۔ آخری حصے کی نثر مربوط ہے جس میں نسخہ بنانے اور اس کو استعمال کرنے کی ترکیب بیان کی گئی ہے ۔ چونکہ شاہ حاتم کا یہ نسخہ بہت کمیاب ہے اس لیے اس مختصر نمونۂ نثر کو یہاں درج کیا جاتا ہے تاکہ جعفر زٹلی کی روایت کی یہ صورت بھی سامنے آ جائے :

> ”نسخہ مفرح الضحک معتدل من طب الظرافت جسے چنگا بھلا کھائے سو بیمار ہو جائے ۔
>
> چاندنی کا روپ ، دوپہر کی دھوپ ، چوڑیل کی چوٹی ، بھتنے کی لنگوٹی ، پریوں کی نظر گزر ، دیو کی نظر ، جوگی کی بھرکی ، اینڈ بھینسا سور کی ، تیس تیس ٹکے بھر ۔
>
> کبوتر کی غٹے گوں ، مرغی کی ککڑوں ، چیل کی چل چل ، کیڑوں کی کل بل ، پشم خایۂ بیر ، جوگائی شتر ، بکری کی میں ، کتوے کی ٹیں ، آٹھ آٹھ رتی ۔
>
> مچھر کا بھیجا ، ڈائن کا کلیجا ، دریا کی موجوں کا ہل ، غول بیابانی کی چھل ، جبھاکی بیر ، چڑیوں کی بھیر ، کیچوے کی انگڑائی ، کچھوؤں کی جمائی ، بارہ بارہ ماشہ ۔
>
> بتال کا تارا ، اُلّو کی چنگی ، برف کا انگارا ، جونک کی پسلی ، فاختہ کی ہنسلی ، بڑھاگل کے انڈے کی زردی ، پرند کا اوڑنا ، مرغابی کا تیرنا ، ساڑھے تین تین عدد ۔
>
> پپیہے کا گوز ، بالک کا چوز ، مینڈک کی ٹرٹر ، گلہری کی جرجر ،

امرد کی ڈاڑھی کا بال ، شیطان کا انزال ، اُلّو کا کٹھر ، چڑیا کی ٹہر ، پانچ پانچ گز ۔

بڑھیا کی بکارت ، بھڑوے کی غیرت ، دغابازوں کی کالا پھوسی ، کتیا کی . . . پھوسی ، بالدی کا بڑبڑانا ، بی بی کا جھنجھلانا ، بجلی کی چمک ، بادل کا کڑکڑانا ، دو دو بالشت ۔

شراب کی بک بک ، بھنگی کی جھک جھک ، پوستی کی اونگھ ، افیمی کی پینک ، لاٹھی کی چوٹ ، منہ کی پوٹ ، چوروں کی ہمت ، مکھیوں کی بھنبھاہٹ ، چار چار پل ۔

تِریا چِرتر ، پلیا بھتیر ، کلانوت کا الاپ ، بامنھن کا جاپ ، بیکنٹھ کی گینچ ، کھیر کی پینچ ، برسات کی گھٹا ، راجہ باسک کے سر کی جٹا ، دو دو تل ۔

هواصل کے دانت ، بُھنگے کی آنت ، جوں کے تلے کی ماٹی ، بچھو کی آنکھ ، سانپ کا پنجہ ، مچھلی کے پانوں ، چیونٹی کا کان ، کنجائی کی ناک ، پونے دو دو انگل ۔

ہتھنی کا خصیہ ، خچر کا انڈا ، گدھی کے سینگ ، آدمی کی دُم ، زنانی کی اوہ ، ہیجڑے کی تالی ، مظلوم کی آہ ، سوت کی ڈاہ ، اڑھائی اڑھائی گز ۔

کنجنی کا نخرا ، کُٹنی کا مکر ، بشاط کی ڈھنڈیلی ، شیر خورے کے دانت ، چھوکریوں کی آنکھ پھولی ، موئے کا رنڈاپا ، موت کی پرچھائیں ، ظلمات کی اندھیری ، بیس بیس بسوے ۔

جونک کی پھریری ، گھڑیال کی ٹھاں ٹھاں ، بازار کی چپ ، چیلے کا شعور ، احمق کی واہ واہ ، اندھے کی سرت ، رزالی کا ہوت ، بے حیا کی چخی ، آٹھ آٹھ تسو ۔

موسل کی دھمک ، عطر کی مہک ، چراغ کی جوت ، گھوڑے کی لے ، شتر غمزہ ، طوطی کی بتیوں ، پودنے کی توہی توہی ، گرگٹ کا رنگ بدلنا ، سات سات جریب ۔

زمین کی ناف ، آسمان کا شگاف ، شفق کی لالی ، بادل کی ٹھنک ، گنبد کی آواز جفتی باز ، بانکے کی اخ تھو ، سایۂ دیوار قہقہہ ، گیارہ گیارہ لپ ۔

لاکھ کی چھال ، راکھ کی چھکال ، سمندر کی جڑ ، اسبل کی جڑ ،

> مشک کا پات ، عنبر کا پات ، سیپی کے پاٹ ، لو لو فرت ۔
>
> راس پھل ، باو پھل ، بھیلی کے پھل ، سنگھاڑے کی گٹھلی ، انبلی کی گٹھلی ، پیاز کی کھلی ، ایک ایک چلو ۔
>
> پیم رس ، گن رس ، رس گورس ، ہٹ رس ، پوست لقرہ ، پوست طلا ، زردیِ کہربا ، سفیدیِ مروارید ، سرخیِ یاقوت ، پونے تین تین چٹکی ۔
>
> عرق نعناع ، عرق بابا ، عرق ماما ، خمیرہ فالودہ ، ورق لورتن ، شربت اجل ، آدھی آدھی مٹھی ۔
>
> ڈھول جھکڑ ، لات مکی ، گھونسا گھانسی ، گالی گلوچ ، اکتا پنجی ، تاتا تیری ، بولی ٹھولی ، ہی ہی کھی کھی ، دانتا کل کل ، گوھا چھی چھی ، پھٹ لعنت ، پھٹے منہ ، اتنے ہوں ۔
>
> ان سب دواؤں کو لے کر ، رات ہو نہ دن ہو ، نہ صبح ہو نہ شام ہو ، نہ باسی پانی ہو نہ تازہ پانی ، اس میں بھگا کر تالی کی سل ، مٹھی کے بٹے سے پیسے ۔ پھر مکڑی کے جالے کی صافی میں چھان کر فرشتے کے موت میں خشخش کے ساتویں حصے برابر گولی باندھے ۔ وقت نزع کے بطخ کے دودھ سے ایک کفِ پا پھانکے ۔ کھانے پینے ، سونے بیٹھنے ، دیکھنے بولنے ، سننے سونگھنے سے پرہیز کرے اور جب خوب بھوک لگے تو اسّی لوے ہیزاروں سے زیادہ نہ کھاوے ۔ حاتم کہے ایک روگ سے ستر روگ کو پیدا کرے ۔ جس کا ہزار نام ایک اللہ ۔ نسخہ تمام شد ۔”[۳۷]

شاہ حاتم کی اس نثر پر دکنی زبان کے اثرات کی پرچھائیں بھی نہیں پڑی ۔ یہ خالص شاہجہان آباد کی زبان ہے اور اس میں ایسے الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو اس دور کی عام ٹکسالی زبان کا حصہ تھے ۔ زیادہ تر الفاظ ایسے ہیں جو آج بھی مستعمل ہیں ۔ بعض الفاظ ایسے ہیں جن کی شکل آج بدل گئی ہے ۔

فارسی نثر : شاہ حاتم کی واحد فارسی نثر دیوان زادہ (اُردو) کا دیباچہ ہے جو اُردو ادب کی تاریخ میں اس لیے اہمیت رکھتا ہے کہ اس سے اس دور کے لسانی زاویوں اور بدلے ہوئے شعور کا پتا چلتا ہے ۔ شاہ حاتم نے اس دیباچے میں ان تبدیلیوں کا ذکر کیا ہے جو اس دور کی ادبی زبان میں آئیں اور جن سے اُردو زبان کا رنگ روپ اور طرز و آہنگ بدل گیا ۔ جہاں انھوں نے یہ بتایا ہے

کہ فارسی شاعری میں وہ میرزا صائب کے پیرو ہیں اور ریختہ میں ولی کو استاد مانتے ہیں ، وہاں یہ بھی بتایا ہے کہ ان کے معاصرین کون تھے ۔ معاصرین کے معنی یہ نہیں ہیں کہ اس دور میں کون کون سے شعرا زندہ تھے ۔ ایسا ہوتا تو معاصرین کی فہرست طویل ہوتی ۔ بلکہ وہ شعرا جو تخلیقی سطح پر ان کے شعور اور شعری عمل میں کسی خاص اہمیت کے حامل تھے ۔ معاصرین کی اس فہرست میں ایہام گویوں کے سرخیل شاہ مبارک آبرو بھی شامل ہیں اور ردعمل کی تحریک کے نقاش اول مرزا مظہر بھی ۔ ان کے علاوہ شرف الدین مضمون ، احسن اللہ احسن ، میر شاکر ناجی اور غلام مصطفی یک رنگ بھی شامل ہیں ۔ اس دیباچے میں شاہ حاتم نے بتایا ہے کہ اب ہر علاقے کی زبان کے الفاظ ترک کرکے عام فہم عربی فارسی الفاظ اور روزمرہ شاہجہان آباد کے استعمال سے نیا معیار مقرر ہوا ہے ۔ ان کے علاوہ چند اور باتوں کا بھی خاص طور پر خیال رکھا جاتا ہے :

(۱) ریختہ میں فارسی کے فعل و حرف مثلاً در ، بر ، از ، او وغیرہ کو استعمال کرنا جائز نہیں ۔

(۲) عربی و فارسی الفاظ کو صحتِ املا کے ساتھ لکھنا چاہیے ۔ مثلاً تسبیح کو تسبی یا صحیح کو صحی لکھنا درست نہیں ہے ۔

(۳) متحرک الفاظ کو ساکن اور ساکن کو متحرک ۔ مثلاً "مَرَض" کو "مَرْض" یا "غَرَض" کو "غَرْض" استعمال کرنا درست نہیں ہے ۔

(۴) ہندوی بھاکا کے الفاظ مثلاً نین ، جگ ، لت ، بسر ، مار ، موا ، درس ، سجن ، من ، موہن وغیرہ کو شاعری میں استعمال نہیں کرنا چاہیے ۔

(۵) پر کے بجائے پہ ، یہاں کے بجائے یاں ، وہاں کے بجائے واں کا استعمال شاعری میں عیب ہے ۔

(۶) زیر ، زبر ، پیش کے الفاظ کو قافیہ بنانا یا فارسی قافیے کو ہندی قافیے کے ساتھ باندھنا جیسے بولا کا قافیہ گھوڑا ، سر کا قافیہ دھڑ لانا درست نہیں ہے ۔

(۷) البتہ ہائے ہوز کو الف سے بدلنے کی اجازت ہے کیونکہ عام و خاص سب اسی طرح بولتے ہیں ۔ مثلاً بندہ کو بندا ، پردہ کو پردا ، شرمندہ کو شرمندا وغیرہ ۔

(۸) روزمرہ اور محاورے کی غلطی یا فصاحت کی خلاف ورزی کسی طرح جائز نہیں ۔

شاہ حاتم نے دیباچے میں اس بات کا اعتراف بھی کیا ہے کہ اس قسم کی زبان انھوں نے دیوانِ قدیم میں استعمال کی ہے اور جسے دیوان زادہ میں ”مثنوی قہوہ و حقہ“ میں اس لیے باقی رکھا ہے تاکہ قدیم و جدید کا فرق سامنے آ سکے ۔ زبان و بیان کی سطح پر یہ اتنی بڑی تبدیلی تھی جس نے زبان کا رنگ روپ بدل دیا اور دہلی کی زبان ، اس کے روزمرہ اور لہجے نے ولی دکنی کی زبان کی جگہ لے لی ۔ شاہ حاتم کا یہ دیباچہ ردعمل کی تحریک کے زیرِ اثر ، آنے والی تبدیلیوں کا منشور اور اپنی نوعیت کی منفرد اور اہم تاریخی دستاویز ہے ۔

شاہ حاتم ایک ایسے تنقیدی شعور کے مالک تھے جو انھیں بدلتے زمانے اور نئے ذہنی ماحول کا ساتھ دینے کی ہر دم ترغیب دے سکتا تھا ۔ اپنا نیا دیوان (دیوان زادہ) اسی تنقیدی شعور کے ساتھ اس انداز سے مرتب کیا کہ نہ ان سے پہلے اور نہ ان کے بعد کسی نے اپنا دیوان اس طور پر مرتب کیا ۔ گردیزی نے یہ کہہ کر کہ ”طبع صیرفیش نقد و قلب سخن را نقار“۳۸ حاتم کی اسی تنقیدی صلاحیت کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ وہ شروع سے لے کر آخر تک ایک ممتاز شاعر کی حیثیت سے سارے برعظیم میں نمایاں رہے ۔ شفیق نے انھیں ”علامہ سخن طرازاں“۳۹ لکھا ہے ۔ شورش نے لکھا ہے کہ ”اس کے اشعار اکثر لوگوں کی زبان پر ہیں ۔“۴۰ اور عشقی نے بتایا ہے کہ ”ہندوستان کے گویے زیادہ تر اس کے حالیہ اشعار حال و قال کی محفل میں گاتے ہیں اور صوفیہ مشرب درویشوں کو وجد و حال میں لاتے ہیں ۔“۴۱ خود شاہ حاتم کو بھی اس بات کا احساس تھا :

ہند سے تا بہ دکن پوچھ لے سب سے حاتم
کون گھر ہے ترے اشعار کہاں ہے کہ نہیں (دیوانِ حاتم)

رات دن جاری ہے عالم میں مرا فیضِ سخن
گو کہ ہوں محتاج پر حاتم ہوں ہندوستاں کے بیچ
(دیوانِ حاتم و دیوان زادہ)

احمد علی یکتا نے لکھا ہے کہ ”(آج کل کے) بیشتر استاد اس کے شاگرد ہیں ۔“۴۲ معاصر تذکرہ نویسوں نے حاتم کے حسنِ اخلاق اور شرافت و انسانیت کی تعریف کی ہے ۔ صرف میر ہی وہ تذکرہ نویس ہیں جنھوں نے حاتم کو ”جاہل و متمکن ، مقطع وضع ، دیر آشنا ، غنا ندارد“۴۳ لکھا ہے اور اس کی وجہ ، انجان

بن کر ، بطرزِ سوال یہ بتائی ہے کہ "پتا نہیں چلتا کہ یہ رگِ کہن شاعری کے سبب سے ہے کہ مجھ جیسا کوئی دوسرا نہیں ہے یا اس کی وضع ہی ایسی ہے ۔ بہرحال ہمیں ان باتوں سے کیا تعلق ، آدمی اچھا ہے ۔"[۳۴] اتنا کچھ لکھ کر بھی میر کی رگِ کینہ پروری ٹھنڈی نہیں پڑی تو حاتم کے اس شعر کو انتخاب میں شامل کرکے :

ہائے بے درد سوں ملا تھا کیوں　　آگے آیا مرے کیـــــا مرا

یہ لکھا کہ یہ شعر میرا ہوتا تو میں اس طرح کہتا :

مبتلا آتشک میں ہوں اب میں　　آگے آیا مرے کیـــــا مرا

اس دور میں میر گروہ بندی میں لگے ہوئے تھے اور چاہتے تھے کہ وہ سب استادوں کو راستے سے ہٹا کر خود صدر مجلس بن جائیں ۔ حاتم پرانے استاد تھے اور ان کے شاگرد ساری دلّی میں پھیلے ہوئے تھے ۔ اس دور میں میر کا اگر کوئی حریف تھا تو صرف یقین یا حاتم تھے ۔ نکات الشعرا میں حاتم کے خلاف یہ کاروائی میر کی اسی ادبی سیاست کا حصہ تھی ۔ میر کچھ کہتے تو شاگردانِ حاتم ان کی خبر لیتے ۔ حاتم کے شاگرد بقا سے میر کا جھگڑا ہوا تو طرفین نے ہجویں لکھیں ۔ میر نے اسی زمانے میں مثنوی ''اژدر نامہ'' لکھی جس میں اپنے معاصرین کو کیڑے مکوڑے کہا ۔ حاتم کے شاگرد نثار نے اسی مشاعرے میں جواباً یہ شعر پڑھا[۳۵] :

حیــــدرِ کرّار نے وہ زور بخشا ہے نثار
ایک دم میں دو کروں اژدر کے کلّے چیر کر

بقا نے بھی جوابی حملہ کیا :

پگڑی اپنی سنبھالیے گا میر　　اور بستی نہیں یہ دلّی ہے

میر نے حاتم کے بارے میں جوکچھ لکھا ہے اسے اس پس منظر میں دیکھنا چاہیے ۔

شاہ حاتم نے تقریباً ستر سال شاعری کی اور ہر اس رجحان کا ساتھ دیا جو اس عرصے میں مقبول عام ہوا ۔ اُردو شاعری کی روایت کو پھیلانے اور آگے بڑھانے والوں میں ان کی حیثیت مسلّم ہے ۔ شاہ حاتم کی امتیازی صفت یہ ہے کہ انھوں نے نئی نسل کے شاعروں کے لیے ایسی سازگار تخلیقی فضا بنائی جس میں ان کا تخلیقی عمل آسان ہو گیا ۔ انھوں نے اپنی شاعری سے امکانات کے ایسے سرے ابھارے جنھیں نئی نسل کے شعرا اپنے تصرف میں لا سکے ۔ وہ شہر آشوب لکھتے ہیں لیکن ان کا شاگرد سودا اپنے استاد کے ابھارے ہوئے امکانات میں ، اپنی تخلیقی قوت شامل کرکے ، شہر آشوب کی صنف کو مکمل کر دیتا ہے ،

اسی لیے شاہ حاتم کے کلام میں ایک آنچ کی کسر کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے دیوان کا مطالعہ کرتے ہوئے نئی نسل کے شعرا کے اشعار بار بار ہمارے ذہن کے دریچوں پر دستک دیتے ہیں اور اس کی وجہ یہی ہے کہ شاہ حاتم اپنی شاعری میں امکانات کے سرے ابھارتے ہیں اور ادھورے پن کے احساس کے ساتھ دوسروں کو انھیں مکمل کرنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ اگر اس دور میں شاہ حاتم ، مظہر ، یقین اور تاباں وغیرہ یہ کام نہ کرتے تو میر درد و سودا تخلیقی سطح پر وہ کارنامے انجام نہیں دے سکتے تھے جو ، ان لوگوں کی بنائی ہوئی سازگار فضا میں ، انھوں نے انجام دیے۔ روایت یونھی بنتی اور اپنے ارتقائی منازل طے کرتی ہے۔ شاہ حاتم کے یہ چند شعر پڑھیے اور دیکھیے کن کن شاعروں کی آوازیں ان اشعار میں واضح طور پر سنائی دے رہی ہیں :

خواب میں تھے جب تلک تھا دل میں دنیا کا خیال
کھل گئی تب آنکھ تو دیکھا تو سب افسانہ تھا
عشق نے چٹکی سی لی پھر آ کے میری جاں کے بیچ
آگ سی کچھ لگ گئی ہے سینۂ بریاں کے بیچ
تم تو بیٹھے ہوئے پر آفت ہو
اوٹھ کھڑے ہو تو کیا قیامت ہو
اس کے وعدے سبھی ہیں سچ حاتم
دن برس ہے گھڑی مہینا ہے
گرم بازاری تری یاروں سے ہے
جنس کی قیمت خریداروں سے ہے
تمھارے عشق میں ہم ننگ و نام بھول گئے
جہاں میں کام تھے جتنے تمام بھول گئے
اے مرے دل کے خریدار کہاں جاتا ہے
عشق کے گرمی بازار کہاں جاتا ہے
خدا کے واسطے اس سے نہ بولو
نشے کی لہر میں کچھ بک رہا ہے
رات میرے فغان و نالے سے
ساری بستی نہ نیند بھر سوئی
پگڑی اپنی یہاں سنبھال چلو
اور بستی نہ ہو یہ دلی ہے

بدن پر کچھ مرے ظاہر نہیں اور دل میں سوزش ہے
خدا جانے یہ کس نے راکھ اندر آگ دابی ہے
جو دل میں آوے تو ٹک دیکھ اپنے دل کی طرف
کہ اس طرف کو ایدھر سے بھی راہ نکلے ہے
مدت سے خواب میں بھی نہیں نیند کا خیال
حیرت میں ہوں کہ کس کا مجھے انتظار ہے
ارے بے مہر مجھ کو روتا چھوڑ
کہاں جاتا ہے مینھ برستا ہے
اے صبا کس طرف کو گزری تھی
تجھ سے بوئے نگار آوے ہے
گلشنِ دہر میں سو رنگ ہیں حاتم اس کے
وہ کہیں گل ہے، کہیں بو ہے، کہیں بوٹا ہے

ہم نے سرسری طور پر ایک ایک شعر ردیف الف، ج اور واؤ سے اور باقی شعر ردیف ے سے لیے ہیں ورنہ حاتم کے دیوان سے ایسے سینکڑوں اشعار چنے جا سکتے ہیں جن میں اس دور کی ساری آوازیں سنی جا سکتی ہیں۔ یہ اشعار پر اثر ہونے کے باوجود جذبے کے اظہار میں ایک کمی کا احساس دلاتے ہیں۔ اسی کمی کو اس دور کے دوسرے شعرا پوری کر دیتے ہیں۔ اسی لیے حاتم کی آواز اس دور کے ہر شاعر کی آواز میں شامل ہے۔ تخلیقی اعتبار سے شاہ حاتم کے اصل مرتبے کو اس وقت سمجھا جا سکتا ہے جب ان کی شاعری کے اس حصے کو سامنے رکھا جائے جو میر، درد اور سودا کی شاعری کے عروج سے پہلے کا ہے۔ ان کی شاعری شمالی ہند میں نہ صرف ابتدائی دور کی نمایاں ترین شاعری ہے بلکہ وہ اپنی طویل عمر اور مسلسل شعرگوئی کے باعث میر و سودا کے دور میں بھی شامل ہیں۔ ان کی منتخب شاعری کو اگر میر کی عمومی شاعری میں ملا دیا جائے تو فرق کرنا دشوار ہوگا۔ مختلف رجحانات، شخصیت کی تبدیلی اور مزاج کے فرق کو سامنے رکھ کر شاہ حاتم کی شاعری کو تین ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(۱) پہلا دور ابتدا سے نادر شاہ کے حملے ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء تک۔
(۲) دوسرا دور ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ء تک۔
(۳) تیسرا دور ۱۱۹۷ھ/۱۷۸۳ء تک۔

پہلے دور میں زبان و بیان اور طرز ادا کے لحاظ سے ان کی شاعری پر ولی دکنی کا اثر نمایاں ہے اور ایہام گوئی اس دور میں ان کا پسندیدہ رجحان ہے۔

عشقیہ مضامین ، معاملات اور اخلاق موضوعات بھی اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں ۔ اس دور میں ان کی شاعری میں وہ کچاپن بھی نظر آتا ہے جو ہر شاعر کے ابتدائی دور میں ملتا ہے ۔ اس دور میں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فارسی شاعری کے مضامین و خیالات ، رمزیات و علامات کو اُردو شاعری کے قالب میں اس طور پر ڈھالا جا رہا ہے کہ اُردو زبان فارسی اثرات کے تلے دبتی نہیں بلکہ اُبھرتی ہے ۔ اکثر اشعار کے لہجے میں جو دھیا پن ، گھلاوٹ اور رس ہے وہ فارسی شاعری کا اثر رکھنے کے باوجود ایک اپنا الگ مزاج رکھتا ہے ۔ یہی مزاج اُردو شاعری کی روایت کا وہ دھندلا نقش ہے جو نکھر کر میر کے ہاں طرزِ میر بنتا ہے اور جس کی خارجیت سودا کی شاعری میں اُبھرتی ہے :

نہیں آساں رہِ عشق میں ثابت قدم رکھنا
لبوں کو خشک ، دل کو سرد اور چشموں کو نم رکھنا
(نسخۂ رامپور ۱۱۳۱ھ)

آساں نہیں ہے شوخ ستمگر کو دیکھنا
جی کو نذر کرو تب اس پر نظر کرو
(نسخۂ لاہور ۱۱۳۴ھ)

حاتم کہے ہے تم کو میاں ایک جا تو رہ
آنکھوں میں آ بسو یا مرے دل میں گھر کرو
(نسخۂ لاہور ۱۱۳۴ھ)

جس کو تیرا خیال ہوتا ہے   اس کو جینا محال ہوتا ہے
(نسخۂ لاہور ۱۱۳۵ھ)

تو نے دیکھا نہ کبھو پیار کی نظروں سے مجھے
جی نکل جائے گا میرا اسی ارمان کے بیچ
(نسخۂ لاہور ۱۱۳۶ھ)

دیکھیے جیتا بچے ہے کون اور مرتا ہے کون
دھوم ہے عالم میں وہ نکلے ہے اپنے گھر سے آج
(نسخۂ لاہور ۱۱۳۹ھ)

یہ اشعار ایہام گوئی کے دور میں کہے گئے ہیں لیکن ان میں وہ دھندلا دھندلا سا نقش ابھر رہا ہے جو آنے والے دور میں میر و سودا کے ہاں مکمل ہوتا ہے ۔ رنگِ ولی کے اثرات کی مثالیں چونکہ ہم ”دیوان قدیم“ کے ذیل میں

پچھلے صفحات میں دے آئے ہیں اس لیے ان کا اعادہ یہاں غیر ضروری ہے۔ اس دور میں دوسرا وہ ہندوی اثر ہے جو ایک طرف ایہام گوئی میں نظر آتا ہے اور دوسری طرف ہندوی الفاظ و تراکیب کے استعمال اور ان سے پیدا ہونے والے لہجے میں نظر آتا ہے۔ حاتم کے ہاں یہ ہندوی اثر ایک الگ مزاج کا احساس دلاتا ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فارسی بحریں ہندی لہجے میں پورے طور پر جذب نہیں ہو رہی ہیں۔ یہ غرابت اس دور کے ہر شاعر کے ہاں محسوس ہوتی ہے۔ ناجی کے ہاں یہ غرابت بہت زیادہ ہے لیکن حاتم کے ہاں اس میں قدرے اعتدال کا احساس ہوتا ہے۔ ابتدا میں یہ رنگ شاہ حاتم کے ہاں دو الگ الگ متوازی رنگوں کی عکاسی کرتا ہے لیکن دوسرے اور تیسرے دور میں امتزاجی عمل سے گزر کر یہ ایک ایسا رنگ بن جاتا ہے جو میر و سودا کے دور میں جا کر پوری طرح چمکتا ہے۔ ابتدائی دور میں شاہ حاتم کے ہاں اس اثر کی یہ صورت ہے:

آیا تھا رات دل کو چرانے شگن بچار
وہ برہمن کے حق میں ہمارے ہوا ڈکیت
زلفوں کی ناگنی تو تیرے ہم نے کیلیاں
پر ابرواں سے بس نہیں چلتا کہ ہیں ہنکیت
تیری خدمت کو گر نہیں کوئی
ہم تو ہیں گے ترے کرن ہارے
لگے ہے زخم دل پر ہر برس برسات میں دونا
کہ بجلی جوں سروہی ہوتے ہے اور ابر جوں اونا
لگامت ہاتھ ان کالوں کے تئیں اے بوالہوس ہرگز
کہ مشکل ہے گا ان کالوں کو بن منتر پڑھے چھونا

۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء میں نادر شاہ کے حملے نے نشاط و طرب کی بساط الٹ دی۔ نادر شاہ تخت طاؤس کے ساتھ مغلیہ سلطنت کا وقار بھی اپنے ساتھ لے گیا۔ کسی میں اتنی طاقت نہیں تھی کہ اس بکھرتی ہوئی سلطنت کو سنبھال لے:

داغ ہے ہاتھ سے نادر کے مرا دل تاباں
نہیں مقدور کہ جا چھین لوں تختِ طاؤس (تاباں)

سارا معاشرہ افسردگی و یاس کی کہر میں لپٹ گیا۔ حاتم کے ہاں بھی اس کیفیت کا اظہار ہوتا ہے:

اس زمانے میں ہمارا دل نہ ہو کیوں کر اداس
دیکھ کر احوالِ عالم اڑتے جاتے ہیں حواس (۱۱۵۱ھ)
ایک ہماری تو کیا قتل ایک عالم ظالم
پھر یہ لے ہاتھ میں شمشیر کمر کیوں تو کسی (۱۱۵۱ھ)

اس بدلے ہوئے احساس کے ساتھ ایہام کا اثر اور ولی کے طرز کا رنگ اڑنے لگتا ہے اور ''ردِ عمل کی تحریک'' مقبول ہونے لگتی ہے جس کا زور تازہ گوئی اور دل کی بات شاہ جہاں آباد کے روزمرہ میں برجستگی کے ساتھ بیان کرنے پر ہے۔ حاتم بھی نئے تخلیقی اعتماد کے ساتھ یہی راستہ اختیار کر لیتے ہیں۔ دیکھیے ۱۱۵۲ھ/۱۷۴۰ع میں وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں :

ہے عبث حاتم یہ سب مضمون و معنی کی تلاش
مونہہ سے جو نکلا سخن گو کے سو موزوں ہوگیا (۱۱۵۱ھ)

۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع کی ایک غزل کے مقطع میں وہ اس تبدیلی کا یوں اظہار کرتے ہیں :

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بسکہ بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ (۱۱۵۹ھ)

اور ۱۱۷۱ھ/۵۸ - ۱۷۵۷ع کی ایک غزل کے مقطع میں وہ یہ بتاتے ہیں کہ اب نام کو بھی ایہام کا چرچا نہیں رہا :

ان دلوں سب کو ہوا ہے صاف گوئی کا تلاش
نام کو چرچا نہیں حاتم کہیں ایہام کا (۱۱۷۱ھ)

ایہام کا زور ٹوٹنے کے ساتھ ہی زبان تیزی سے تبدیلی کے عمل سے گزرنے لگتی ہے۔ نئے شاعر، دکنی اُردو کے زبان و بیان اور ذخیرۂ الفاظ کو چھوڑ کر، دلی کی زبان کو اختیار کر لیتے ہیں اور اسی کے ساتھ وہ ہندوی الفاظ، جو دکنی اور ایہام گوئی کے ساتھ اُردو شاعری میں آئے تھے، ٹکسال باہر ہونے لگتے ہیں۔ یہ ایک ایسی بڑی تبدیلی تھی جس نے ادبی زبان کے رخ کو ایک نئی سمت دے دی۔ حاتم نے پہلے دور میں ایہام کے ساتھ ولی دکنی کی پیروی کی تھی۔ اب دوسرے دور میں نئے رجحان کے ساتھ دلی کی زبان اور فارسی روایت کو اُردو شاعری کے قالب میں ڈھالنے کا عمل شروع کیا۔ اس دور میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاہ حاتم نے وہ راستہ پا لیا ہے جس کی انھیں تلاش تھی اور جس کی مثالیں پہلے دور کی شاعری سے ہم اوپر دے آئے ہیں۔ یہی وہ تخلیقی مزاج تھا جسے میر اور درد نے شعور کی آنکھ کھولتے ہی اپنے چاروں طرف پایا

اور جس سے براہِ راست واسطہ حاتم کے شاگرد سودا کو پڑا۔ حاتم کے ہاں یہ مخصوص طرز پہلے دور کے آخر میں نمایاں ہونا شروع ہوگیا تھا اور بدلے ہوئے سیاسی حالات کے ساتھ ہی اس کے خد و خال اجاگر ہونے لگے تھے۔ اس طرز میں فارسی و ہندوی اثرات گھل مل کر وہ صورت بناتے ہیں جو اُردو طرز کی مخصوص اور ممتاز صورت ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ یہ رنگ گہرا ہوتا گیا اور یہی وہ رنگ ہے جو میر، درد، سودا اور اس دور کے دوسرے شاعر اختیار کرتے ہیں۔ اس مخصوص پیرائے کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

ہوں تصدق اپنے طالع کا وہ کیسا بے حجاب
مل گیا ہم سے کہ تھا مدت سے گویا آشنا (١١٥٥ھ)
میں دیکھنے کو مونہہ ترا اے بیکسوں کے کس
مسکوں ہوں، جاں بلب ہوں، مروں ہوں ترس ترس (١١٥٥ھ)
پھڑکوں تو سر پھٹے ہے نہ پھڑکوں تو جی گھٹے
تنگ اس قدر دیا مجھے صیاد نے قفس (١١٥٥ھ)
دل چاہتا ہے مل لیں دم کا نہیں بھروسا
دو دم کی زندگی میں پھر ایک بار ہم تم (١١٥٥ھ)
مدت ہوئی پلک سے پلک آشنا نہیں
کیا اس سے اب زیادہ کرے انتظار چشم (١١٥٥ھ)
کسو طرح سے سحر تک مری پلک نہ لگی
ترے خیال میں بے اختیار ساری رات (١١٥٦ھ)
مل مل کے روٹھ جانا اور روٹھ روٹھ ملنا
یہ کیا خرابیاں ہیں، کیا جگ ہنسائیاں ہیں (١١٥٦ھ)
فدوی ہے جانفشان ہے، غلامِ قدیم ہے
حاتم کی بندگی کو فراموش مت کرو (١١٥٦ھ)
کیا ہوا حاتم تجھے، جینے سے اُکتایا ہے کیوں
دم غنیمت جان مشفق زندگانی پھر کہاں (١١٥٨ھ)
پوچھا بھی نہ حاتم کو کبھو دیکھ کے اس نے
ہے کون، کہاں کا ہے، کہاں تھا، کدھر آیا (١١٥٩ھ)
خبر آنے کی قاصد کے سنے سے جی دھڑکتا ہے
خدا جانے کہ اس ظالم کا اب پیغام کیا ہوگا (١١٦١ھ)

غنچۂ گل کو چمن بیچ کرے شرمندہ
تیری نازک بدنی ، بے دہنی ، کم سخنی (۱۱۶۱ھ)
پاؤں ننگے ، سر کھلے ، واہی تباہی خستہ حال
سر سے پاؤں تک عجب حسرت زدہ تصویر ہے (۱۱۶۶ھ)
وہ وحشی اس قدر بھڑکا ہے صورت سے مری یارو
کہ اپنے دیکھ سائے کو مجھے ہمراہ جانے ہے (۱۱۶۹ھ)

اس پیرایۂ بیان نے اُردو شاعری کو وہ معیار دیا جس نے مختصر سے عرصے میں اسے فارسی شاعری کے مقابل لا کھڑا کیا ۔ تصوف بھی اسی دور میں اُردو شاعری کے خون میں شامل ہوتا ہے ۔ شاہ حاتم کے ہاں پہلے دور میں بھی یہ رجحان ملتا ہے لیکن اس دور میں یہ گہرا ہو جاتا ہے ۔ سارا معاشرہ ، تصوف کے وسیلے سے ، زندگی میں معنی تلاش کرنے کی کوشش کر رہا ہے ۔ شاہ حاتم کے ہاں اس دور کی شاعری میں جہاں کثرت و وحدت ، جبر و اختیار ، حقیقی و مجازی ، وحدت الوجود اور وحدت الشہود وغیرہ موضوعِ سخن بنتے ہیں وہاں اخلاق کلیے بھی شعر کا جامہ پہنتے ہیں ۔ ایسے اشعار کی تعداد ، جن میں تصوف ، معرفت اور اخلاق کو موضوع بنایا گیا ہے ، خاصی بڑی ہے ۔

حاتم کی شاعری کا تیسرا دور ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ء سے شروع ہوتا ہے ۔ اس دور میں ردِعمل کی شاعری بھی ختم ہو جاتی ہے اور اس کے امکانات کو سمیٹتے ، کمی کو پورا کرکے نئی تخلیقی توانائی کے ساتھ ایک نئی صورت دینے کا عمل شروع ہو جاتا ہے ۔ میر ، درد ، سودا اور قائم کی شخصیتیں بھی سامنے آ چکی ہیں ۔ تخلیقی اعتبار سے یہ دور اُردو شاعری کا ایک بہترین دور ہے ۔ میر ، سودا اور درد کی آوازوں نے سب شاعروں کی آوازوں کو دبا دیا ہے ۔ اگر ایسے دور میں شاہ حاتم کی شاعری کا چراغ ٹمٹمانے نہ لگتا تو حیرت ہوتی ۔ شاہ حاتم تو اپنا کام ۱۱۷۰ھ تک پورا کر چکے تھے ۔ میرزا مظہر ۱۱۷۰ھ میں اپنا دیوان فارسی مرتب کرکے کم و بیش فارسی و اردو شاعری ترک کر چکے تھے ۔ اگر حاتم کی جگہ اس عمر کا کوئی دوسرا شاعر ہوتا تو نہ معلوم اس کا کیا حال ہوتا لیکن یہ شریف النفس انسان اپنی استادی و قدامت کے باوجود اسی فراخ دلی سے اپنے شاگردوں ، نئے معاصروں اور اولاد کے برابر شاعروں کی زمینوں میں ، اعتراف کرتے ہوئے ، نہ صرف غزلیں کہہ رہا ہے بلکہ بھری محفل میں ان کو داد بھی دے رہا ہے ۔ شاہ حاتم کا المیہ یہ ہے کہ جب انھوں نے اپنا راستہ دریافت کر لیا ، اُردو شاعری کو ایک صورت دے دی اور ان

کی خدمات کے اعتراف کا وقت آیا تو اُردو شاعری کو میر ، درد اور سودا جیسی شخصیتیں نصیب ہو گئیں لیکن بنیادی بات اپنی جگہ اب بھی اہم ہے کہ اگر شاہ حاتم اپنے دور کے دوسرے شعرا کے ساتھ مل کر یہ کام نہ کرتے تو میر ، درد اور سودا بھی وہ نہ ہوتے جو وہ ہیں اور یہی بات دوسری باتوں کے علاوہ تاریخِ ادب میں ان کو ایک اہم مقام دلانے کے لیے کافی ہے ۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں حاتم کی اس دور کی شاعری کو اگر میر ، درد اور سودا کی عمومی شاعری میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہو گا ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

مدت سے خواب میں بھی نہیں نیند کا خیال
حیرت میں ہوں یہ کس کا مجھے انتظار ہے
موسمِ گل کا مگر قافلہ جاتا ہے آج
سارے غنچوں سے جو آوازِ جرس آتی ہے
ہجر میں نامہ و پیغام کی حاجت کیا ہے
دل میں غنچے کے جو ہے بادِ صبا جانے ہے
دل کی لہروں کا طول و عرض نہ پوچھ
کبھو دریا ، کبھو سفینہ ہے
گلی میں اس کی نہ دیکھا کسی کو مگر
اجل گرفتہ کوئی گاہ گاہ نکلے ہے
جو جی میں آوے تو ٹک جھانک اپنے دل کی طرف
کہ اس طرف کو ادھر سے بھی راہ نکلے ہے
درد تو میرے پاس سے مرنے تلک نہ جائیو
طاقتِ صبر ہو نہ ہو ، تاب و قرار ہو نہ ہو
آنے کی ماندگی سے ایسے نیند آ گئی   گھر اپنا جان خواب میں دلدار ہو گیا
اس درجہ ہوئے خراب الفت   جی سے اپنے الر گئے ہم

یہاں ہم نے یہ صرف چند اشعار دیے ہیں تاکہ بات کی وضاحت ہو سکے ورنہ اس دور کی شاعری میں ایسے اشعار کثیر تعداد میں ملتے ہیں ۔

نیرنگیِ زمانہ اور انقلاب شاہ حاتم کا ایک اور محبوب موضوع ہے ۔ اپنی کئی قطعہ بند غزلوں اور مختلف اشعار میں اقدار کی شکست و ریخت ، زمانے کے انقلاب اور فرد و معاشرہ پر اس کے اثرات کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ ایسے

اشعار دوسرے اور تیسرے دور میں زیادہ ملتے ہیں ؛ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے

حاتم اب وقت ہے رذالوں کا
خوار خستہ پھریں ہیں آج نجیب (دیوانِ قدیم)

بچاوے حق عذابِ جوع سے اس دور میں یارو
جدھر سنتا ہوں اب سب کی زباں پر روٹی روٹی ہے (۱۱۶۵ھ)

عجب احوال دیکھا اس زمانے میں امیروں کا
نہ ان کو ڈر خدا کا اور نہ ان کو خوف پیروں کا (۱۱۶۷ھ)

ملا دے خاک میں خدا نے پلک کے لگنے میں شاہ لاکھوں
جنھوں کے ادنا غلام رکھتے تھے اپنے چاکر سپاہ لاکھوں (۱۱۶۹ھ)

روٹی کپڑا مکان سب کی بنیادی ضرورت ہے :

گدا یا شاہ کوئی ہو موافق قدر ہر اک کے
لباس و قوت و مسکن سب کو ہے درکار دنیا میں (۱۱۷۴ھ)

دو شعر اور دیکھیے :

حاتم یہی ہمیشہ زمانے کی چال ہے
شکوا بجا نہیں ہے تجھے انقلاب کا (۱۱۷۸ھ)

ایسی ہوا بہی کہ ہے چاروں طرف فساد
جز سایۂ خدا کہیں دارالاماں نہیں (۱۱۸۶ھ)

تیسرے دور میں شاہ حاتم کو اس بات کا شدید احساس ہوتا ہے کہ زمانہ ان سے آگے نکل چکا ہے اور اب ان کی بات سننے والا کوئی باقی نہیں رہا :

حاتم خموش لطفِ سخن کچھ نہیں رہا
بکنا عبث پھرے ہے کوئی نکتہ داں نہیں (۱۱۸۶ھ)

جو مرے ہم عمر و ہم صحبت تھے سو سب مر گئے
اپنی اپنی عمر کا پیمانہ پر یک بھر گئے (۱۱۸۸ھ)

سفر ، منزل ، مسافر ، راہ اور راہی کا ذکر شاعری میں بار بار آنے لگتا ہے :

کچھ دور نہیں منزل ، اُٹھ باندھ کمر حاتم
تجھ کو بھی تو چلنا ہے کیا پوچھے ہے راہی سے (۱۱۹۹ھ)

ہے سفر دور کا اس کو در پیش
اپنے چلنے کے سرانجام میں ہے (۱۱۹۷ھ)

کیا بیٹھا ہے راہ میں مسافر
چلنا ہی یہاں سے پیش پا ہے (۱۱۹۷ھ)

معشوق تو بے وفا ہیں ہر عمر
ان سے بھی زیادہ بے وفا ہے (۱۱۹۷ھ)

اور پھر شاہ حاتم رمضان کے مبارک مہینے میں اپنی ساری تخلیقی قوتوں کو نئی نسل کے مزاج میں سمو کر تاریخ کی جھولی میں جا گرے ۔ ع "آہ صد حیف شاہ حاتم مرد ۔"[۳۶] اس وقت سودا کی وفات کو دو سال سے زیادہ کا عرصہ ہو چکا تھا ۔ میر دلی چھوڑ چکے تھے اور لکھنو میں آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ ہوئے انہیں ایک سال سے زیادہ کا عرصہ ہو چکا تھا ۔ میر و سودا کی شاعری کا ڈنکا سارے برعظیم میں بج رہا تھا اور میر کا یہ دعویٰ صحیح ثابت ہو چکا تھا :

یہ قبولِ خاطرِ لطفِ سخن
دے ہے کب سب کو خدائے ذوالمنن
ایک دو ہی ہوتے ہیں خوش طرز و طور
اب چناں چہ میر و سودا کا ہے دور[۳۷]

حواشی

۱- عقدِ ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۴ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ، (دکن) ۱۹۴۳ع ۔
۲- ۳- ۴- عقدِ ثریا : ص ۲۳ ۔
۵- دیوان زادہ : (نسخۂ لاہور) مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۳۹ ، لاہور ۱۹۷۵ع ۔
۶- اے کیٹالاگ : اسپرنگر ، ص ۶۱۱ ۔ کلکتہ ۱۸۵۴ع ۔
۷- سرگزشتِ حاتم : محی الدین قادری زور ، ص ۲۲ ، ادارہ ادبیات اُردو ، حیدر آباد دکن ۱۹۴۴ع ۔
۸- ۹- ۱۰- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، (جلد اول) ص ۱۸۰ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع ۔
۱۱- ۱۲- عقدِ ثریا : ص ۲۳ ، ۲۴ ۔
۱۳- مصحفی — حیات و کلام : افسر صدیقی امروہوی ، ص ۶۴ ، ۹۴ ، مکتبۂ نیا دور کراچی ۱۹۷۵ع ۔
۱۴- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۱ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع ۔

۱۵- ایضاً : ص ۹۳ - ۱۶- ایضاً : ص ۸۱ -

۱۷- تذکرۂ بے جگر : (قلمی) ص ۲۱ ، انڈیا آفس لائبریری لندن -

۱۸- انتخابِ حاتم : (دیوان قدیم) مرتبہ ڈاکٹر عبدالحق جونپوری ، مچھلی شہر جونپور ۱۹۷۷ع -

۱۹- دیوان زادہ : مقدمۂ مرتب ، ص ۱۸ -

۲۰- دیوان زادہ : (مطبوعہ) حاشیہ ص ۲۰۶ -

۲۱- ایضاً : ص ۳۹ -

۲۲- سرگزشتِ حاتم : ڈاکٹر محی الدین زور ، ص ۱۰۳ ، ادارۂ ادبیات اُردو ، حیدر آباد دکن ۱۹۳۳ع -

۲۳- دیوان زادہ : (مطبوعہ) ، مقدمہ ، ص ۱۹ -

۲۴- دیوان زادہ : (مطبوعہ) مقدمہ ص ۱۹ -

۲۵- تحقیقی نوادر : ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، ص ۶۴ — ۱۱۴ ، مکتبۂ ادبستان سرینگر ۱۹۷۴ع -

۲۶- گلشنِ ہند : سید حیدر بخش حیدری ، مرتبہ مختار الدین احمد ، حواشی ص ۵۲ ، علمی مجلس دلی ، ۱۹۶۵ع -

۲۷- اے کیٹالاگ اوف عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : ص ۶۱۰ ، ۶۱۱ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع -

۲۸- دیوان زادہ : (مطبوعہ) دیباچۂ حاتم ، ص ۳۹ ، لاہور ۱۹۷۵ع -

۲۹- عقدِ ثریا : ص ۲۳ - ۳۰- تذکرۂ ہندی : ص ۸۱ -

۳۱- آبِ حیات : محمد حسین آزاد ، ص ۱۱۹ ، بار چہاردہم ، شیخ مبارک علی لاہور -

۳۲- سرگزشتِ حاتم : ص ۱۰۰ -

۳۳- اردوئے معلّیٰ علی گڑھ : شمارہ بابت نومبر ۱۹۰۹ع -

۳۴- شاہ حاتم کا فارسی دیوان : مختار الدین احمد آرزو ، معاصر شمارہ ۲ ، ص ۳۷ - ۳۹ پٹنہ ، بہار -

۳۵- علی گڑھ میگزین : (۶۰ - ۱۹۵۹ ، ۶۱ - ۱۹۶۰ع) میں مختار الدین احمد آرزو کا مضمون ”شاہ حاتم کا فارسی دیوان“ ص ۱۳۵ — ۱۵۴ - اسی مضمون سے ہم نے انتخابِ کلام اور دوسری معلومات کے سلسلے میں استفادہ کیا ہے -

۳۶- تین تذکرے : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۸۰ ، مکتبۂ برہان ، دہلی ۱۹۶۸ع -

۳۷- تین نثری نوادر : ڈاکٹر نجم الاسلام ، ص ۱۴۵ ، ۱۴۶ ، نقوش شمارہ ۱۰۵ ، لاہور ۱۹۶۶ع -

۳۸- تذکرۂ ریختہ گویاں : فتح علی گردیزی ، ص ۹۴ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -

۳۹- چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۱۳۵ ، انجمنِ ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ع -

۴۰- دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۹۱ -

۴۱- ایضاً : ص ۱۹۱ - ۱۹۲ -

۴۲- دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۱۷ ، ہندوستان پریس رامپور ، ۱۹۴۳ع -

۴۳- ۴۴- نکات الشعرا : ص ۷۹ -

۴۵- میر کے حالاتِ زندگی : قاضی عبدالودود ، دلی کالج میگزین (میر نمبر) ، ص ۳۸ ، دلی ۱۹۶۲ع -

۴۶- عقدِ ثریا : مصحفی ، ص ۲۴ -

۴۷- در ہجوِ نااہل : ص ۱۳۴ ، کلیاتِ میر (جلد دوم) الہ آباد ۱۹۷۲ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۴۲۸	’’۱۱۲۹ھ تا ۱۱۶۹ھ کہ چہل سال باشد ۔‘‘
ص ۴۲۸	’’فقیر دیوان قدیم از بیست و پنج سال در بلاد ہند مشہور دارد ۔‘‘
ص ۴۳۱	’’در آخر ہائے روز مدام بہ تکیۂ شاہ تسلیم کہ بر شاہراہ راج گھاٹ زیردیوار قلعہ مبارک واقع است تشریف شریف ارزانی می داشت ۔‘‘
ص ۴۳۲	’’در یک ہزار یک صد و نود و ہفت در ماہ مبارک رمضان رحلت کردہ ۔ فقیر تاریخ رحلتش چنیں یافتہ ۔‘‘
ص ۴۳۲	’’عمرش قریب بہ صد رسیدہ بود و سہ سال است کہ در شاہجہان آباد ودیعت حیات سپردہ ۔ خدایش بیامرزاد ۔‘‘
ص ۴۳۲	’’یک سال است کہ در مہجوریش شفا یافتہ و بہ شافی علی الاطلاق واصل گشتہ ۔‘‘
ص ۴۳۲	’’سہ سال است در شاہجہان آباد ودیعت حیات سپردہ ۔‘‘

ص ۴۳۲ ”پیشتر ازیں در تذکرۂ فارسی (عقدِ ثریا) احوال او مع تاریخ رحلتش صورت تحریر یافته ۔“

ص ۴۳۳ ”حاتم در سنہ یک ہزار و یک صد و نود و ہفت منزل حیات را طے کردہ ۔“

ص ۴۴۴ ”در شعر فارسی پیروِ میرزا صائب است ۔“

ص ۴۴۴ ”در فارسی ہم دیوانِ مختصرے بقدر چہار جز بطور متاخرین بیاض فرمودہ ۔“

ص ۴۴۴ ”در چار جزو مسودہ شعر فارسی ہم بطور صائب داشت ۔“

ص ۴۴٦ ”دیوان ایں بزرگوار نزد فقیر بود ۔ نسخۂ مفرح الضحک ، معتدل من طب الظرافت ۔ جو چنگا بھلا کھائے سو بیار ہو جائے ۔ ایں نسخہ در دیوان شاہ حاتم داخل بود ، ازیں جہت بانتخاب در آورد ۔“

ص ۴۴٦ ”ہر رطب و یابس کہ زبان این بے زبان برآمدہ داخلِ دیوانِ قدیم نمودہ ۔“

ص ۴۵۱ ”از فکر قدیم و جدید کہ از مذاق ماضی و حال ازو خبر بود ۔“

ص ۴۵۱ ”اشعارش اکثر بر زبان مردمان است ۔“

ص ۴۵۱ ”اشعار حالیہ اورا پیشتر مطربانِ ہند بمحفل حال و قال می سرایند و درویشانِ صوفیہ مشرب را بوجد و حال می آرند ۔“

ص ۴۵۱ ”پیشتر اوستادان شاگرد او بودند ۔“

ص ۴۵۲ ”دریافتہ نمی شود کہ این رگ کہن بسبب شاعری است کہ ہمچو من دیگرے نیست یا وضع او ہمین است ۔ خوب است مارا باینہاچہ کار ۔“

• • •

فصل پنجم

ردِ عمل کی تحریک کی توسیع

پہلا باب

میر و سودا کا دور

ادبی و لسانی خصوصیات

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں اٹھارویں صدی تاج محل والی تہذیب کے زوال کی صدی ہے۔ سارا بر عظیم، جو طاقت ور مرکز کے نظامِ کشش سے بندھا ہوا تھا، قوتِ کشش کے کمزور پڑنے سے ٹوٹ کر الگ ہونے لگا۔ یہ عمل اورنگ زیب کے جانشینوں کی خانہ جنگی سے شروع ہوا اور نادر شاہ کے حملے اور دہلی کی تباہی و بربادی (۱۷۳۹ء) کے ساتھ تیز ہو گیا۔ پنجاب اور سرحد کا علاقہ نادر شاہ اور اس کے بعد احمد شاہ ابدالی کے قبضے میں چلا گیا۔ وسطی ہند اور دکن میں مرہٹوں کا زور تھا۔ گجرات بھی مرہٹوں کے قبضے میں تھا۔ راجپوتانہ میں چھوٹی چھوٹی ریاستیں قائم تھیں جو مرہٹوں کی باج گزار تھیں۔ جنگ پلاسی (۱۷۵۷ء) کے بعد بنگال، بہار اور اڑیسہ میں انگریزوں کی عمل‌داری قائم ہوگئی تھی۔ دکن میں نظام الملک آصف جاہ اور اس کے بعد اُن کے بیٹوں کی حکومت قائم تھی۔ اودھ پر صفدر جنگ کا بیٹا شجاع الدولہ اور اس کے بعد آصف الدولہ حکمران تھا۔ روہیل کھنڈ اور فرخ آباد پر روہیلے چھائے ہوئے تھے۔ ۱۷۹۹ء میں ٹیپو سلطان کی شہادت کے بعد میسور کا علاقہ بھی انگریزوں کے زیرنگیں آ گیا تھا۔ آگرہ اور اس کے گرد و نواح کے علاقوں میں جاٹ آزاد تھے۔ حکومتِ دہلی اب نام کی حکومت تھی اور انگریزی اقتدار کا سورج چڑھ رہا تھا۔ اس سارے سیاسی عمل نے بر عظیم کے انتظامی ڈھانچے اور معاشی، معاشرتی اور اخلاقی نظام کو تہ و بالا کر دیا تھا۔ زراعت، جس پر برعظیم کا نظامِ معیشت قائم تھا، برباد اور تجارت و صنعت تباہ ہو چکی تھی۔ بے روزگاری اور معاشی تباہی نے سارے برعظیم کو اپنی لپیٹ میں لے کر صدیوں پرانے جمے جمائے نظام کا حلیہ بگاڑ دیا تھا۔ اس معاشی حالت اور سیاسی صورت حال کا اثر یہ ہوا کہ زندگی پر سے یقین اٹھ گیا اور غم و الم، بے چارگی، پسپائیت اور

بے یقینی کی فضا فرد و معاشرہ پر چھا گئی ۔ نادر شاہی کے بعد ، عالمِ بدمستی میں ، جب محمد شاہی معاشرے کی آنکھ کھلی تو اس نے دیکھا کہ منظر بدلا ہوا ہے اور آسمانوں سے بلاؤں کا نزول ہو رہا ہے ۔ اسی کے ساتھ ایہام گوئی بے وقت کی راگنی ہوگئی اور ”ردِ عمل کی تحریک“ مقبول ہوکر شاعری میں جذبات و واردات کے رجحان کو پروان چڑھانے لگی ۔ اس پس منظر میں ، یقین کی شاعری نئی نسل کے شعرا کے لیے ایک مثال ، ایک نمونہ بن گئی ۔ ۱۱۵۲ھ/ ۱۷۳۹-۴۰ع میں شاہ حاتم نے نئے شاعر یقین کی زمین میں غزل کہی جو دیوان زادہ میں موجود ہے ۔ اسی زمانے میں سترہ سالہ میر دلی پہنچے ۔ اس وقت میر درد کی عمر انیس سال تھی اور سودا ریختہ گوئی میں اپنے لیے راستہ تلاش کر رہے تھے ۔ ردِعمل کی تحریک میر ، درد اور سودا کے دور کے لیے بنیادی پس منظر فراہم کرتی ہے اور ان امکانات کے سِروں کو ابھارتی ہے جنھیں میر ، درد اور سودا اپنے تصرف میں لا کر اس پورے دور پر اس طرح چھا جاتے ہیں کہ یہ دور میر و سودا کا دور بن جاتا ہے اور ان کی آوازوں میں اس دور کی ساری دوسری آوازیں جذب ہو جاتی ہیں ۔

اس دور کے مزاج میں چونکہ غم و الم کی لے ، پسپائیت ، بےیقینی اور گہری افسردگی کا اثر موجود تھا اسی لیے یہ اثر اس دور کے ادب میں بھی سرایت کیے ہوئے ہے ۔ مضطرب ، منتشر اور نڈھال معاشرے کی روح زخموں سے چُور تھی ۔ طوفانوں نے اسے ہر طرف سے گھیر کر زندگی اور موت کے فرق کو مٹا دیا تھا ۔ میر اور میر درد کی آوازیں اسی کیفیت کی ترجمان ہیں :

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے (درد)
موت اک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر (میر)

طوفانوں کی زد میں آیا ہوا یہ معاشرہ ایک ایسی منزل کی تلاش میں تھا جہاں اسے سکون میسر آ سکے ۔ تصوف نے اس دور کو یہ سائبان فراہم کر دیا جس کے نیچے زخمی انسانیت نے ذرا اطمینان کا سانس لیا ۔ تصوف اس دور کی بھٹکتی اور تڑپتی ہوئی انسانیت کی ذہنی ضرورت تھی ۔ جیسے منگولوں کی یلغار کے دورِ انتشار میں تصوف نے برباد معاشرے کو پناہ دے کر اسے خود آگاہی اور عرفانِ ذات کا راستہ دکھایا تھا اسی طرح اس دور میں تصوف نے زخمی روح کو امید کی روشنی دکھائی ۔ اس دور میں تصوف بے عملی کا فلسفۂ حیات نہیں

تھا بلکہ با معنیٰ و با مقصد طور پر زندہ رہنے کا نیا حوصلہ دینے کا وسیلہ تھا۔ یہی سبب ہے کہ غم و الم کے ساتھ بے ثباتیِ دہر، فنا، تسلیم و رضا اور تصوف کے دوسرے نکات بھی شاعری کے عام موضوعات بن گئے جنھیں میر اور درد نے اس طور پر پیش کیا کہ ان کی آواز میں سب کی آواز شامل ہو گئی۔ میر، درد اور سودا میں نہ صرف تخلیقی توانائی اعلیٰ درجے کی تھی بلکہ ان کی آوازیں زمانے کے ساز سے ہم آہنگ بھی تھیں۔ ان تینوں شاعروں کی روح میں ان کے اپنے زمانے کی روح اس طور پر حلول کر گئی تھی کہ وہ خود زمانہ بن گئے تھے۔ مٹتی ہوئی تہذیب کی اجتماعی روح کا کرب محمد تقی میر کی تخلیقی روح میں اس طرح سما گیا تھا اور زخموں سے نڈھال تہذیبی روح کا پہاڑ جیسا المیہ ان کی شاعری میں اس طور پر سمٹ آیا تھا کہ زمانے کی نبض ان کی آواز کے ساتھ دھڑکنے لگی تھی:

اب جانِ جسمِ خاکی سے تنگ آ گئی بہت
کب تک اس ایک ٹوکری مٹی کو ڈھوئیے (میر)

میر نے اپنی تخلیقی قوت سے اس دور کے غم و الم کو اپنی شاعری میں سمو کر نہ صرف اس کی ترجمانی کی بلکہ تزکیہ (کتھارسس) کرکے اس پر فتح بھی حاصل کر لی۔ ان کی شاعری غموں کو ہضم کرکے نہ صرف انھیں ایک مثبت صورت دے دیتی ہے بلکہ انسان کو غم و نشاط کی کیفیت سے بلند تر بھی کر دیتی ہے۔ میر کے غم میں ایک ٹھہراؤ ہے۔ ان کی نشتریت ہمارے اندر حیات و کائنات کے لئے رشتوں کا شعور پیدا کرکے ہمیں بیدار کر دیتی ہے۔ میر نے غم و الم کو زندگی کے تعلق سے دیکھا اور انھیں عام انسانی جذبات میں تلاش کر کے اجتماعی احساس کا حصہ بنا دیا۔ میر کی شاعری ہمیں، اقبال کی طرح، رجائیت کا براہِ راست پیغام نہیں دیتی بلکہ بحیثیتِ مجموعی اس کا اثر مثبت ہے۔ میر نے اس دور میں زبان کی سطح پر ایک اور انقلابی کام یہ کیا کہ اپنی شاعری کی بنیاد عام بول چال کی زبان پر رکھی۔ اب تک زبان کی سند خواص کی زبان سے لی جاتی تھی۔ میر نے اس عمل کو الٹ دیا۔ اتنی عام زبان میں اتنی بڑی شاعری میر کا معجزہ ہے جس کے دائرۂ اثر میں عوام و خواص سب شامل ہیں۔

سودا نے اپنی تخلیقی توانائی اور زورِ بیان سے اردو شاعری میں ایک نیا آہنگ پیدا کیا۔ ان کے ہاں جذبہ و احساس سے زیادہ مضمون آفرینی کا رجحان ملتا ہے۔ میر کے ہاں اندر کی دنیا آباد ہے لیکن سودا کے ہاں باہر کی دنیا سے رشتہ قائم ہے۔ میر دروں بیں ہیں جبکہ سودا بیروں بیں ہیں۔ بیروں بیں شاعر

انسان و کائنات سے اپنا رشتہ ”انا“ کو الگ کرکے قائم کرتا ہے۔ اس میں دوسروں کے نقطۂ نظر کو سمجھنے، اس کو مسترد کرنے یا اپنے نقطۂ نظر پر نظرثانی کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ یہ صلاحیت سودا میں موجود تھی۔ انھوں نے اردو شاعری میں فارسی روایت کو اس طور پر سمو کر نکھارا اور فارسی روایت، مضامین اور علامات کو ایسی ندرت سے پیش کیا کہ وہ ایک نئی ادبی زبان میں نئے بن کر سامنے آئے۔ سودا نے اپنی بیرون بینی سے اردو شاعری کو ایک نئی وسعت دی جس میں شگفتگی، نشاطیہ کیفیت، طنز کی کاٹ اور مزاح کی رنگینی نے ایک نئی زندگی پیدا کردی۔ جیسے میر کے ہاں دوسری اصناف سخن پر غزل کی چھاپ ہے اسی طرح سودا کے ہاں ہر صنفِ سخن پر قصیدے کی چھاپ ہے۔ سودا نے اردو شاعری کے مزاج میں فارسی شاعری کے رنگ و مزاج کو اس طرح جذب کیا کہ وہ فارسی شاعری کا چربہ نہیں رہی بلکہ ہند ایرانی تہذیبوں کے ملاپ سے ایک تیسری نئی صورت پیدا ہو گئی۔ سودا کی شاعری سے اسالیب کے کئی چھوٹے بڑے دائرے بنتے ہیں جو نہ صرف ان کے اپنے دور میں مقبولِ عام ہوتے ہیں بلکہ آنے والے دور کے شعرا بھی اس سے روشنی حاصل کرتے ہیں۔ سودا کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ پیرویِ فارسی کی روایت کو ندرت کے ساتھ استعمال کرکے اسے ایک قابلِ تقلید صورت دے دیتے ہیں۔ سودا غزل میں ہر رنگ کو برتنے کی بنیاد ڈالتے ہیں اور آنے والے شعرا کے سامنے امکانات کے نئے راستے روشن کر دیتے ہیں:

ز بس رنگینیِ معنی مری عـــالم میں پھیلی ہے
سخن جس رنگ کا دیکھوگے میں بھی اس میں شامل ہوں (سودا)

میر درد نے اردو شاعری کو ایک نئے منصب سے آشنا کیا۔ ان کے نزدیک شاعری کوئی ایسا کمال نہیں ہے جسے آدمی اپنا پیشہ بنالے اور اس پر ناز کرے۔ شاعری کو صلہ حاصل کرنے یا دنیا کمانے کے لیے استعمال نہیں کرنا چاہیے۔ درد کے لیے شاعری ان معارفِ تازہ کا اظہار ہے جو قلبِ شاعر پر وارد ہوتے ہیں۔ ان کے نزدیک شاعری کا مقصد یہ ہے کہ شاعر اپنے وارداتِ قلبیہ اور تجربات کا اظہار کرے اور اس طور پر کرے کہ شعر، سننے والے کے دل میں گھر کر لے۔ مزاج کی اسی گہری سنجیدگی کی وجہ سے درد نے شاعری کو مدح و ہجو سے الگ رکھا اور اس میں قال و حال کو ملا کر معرفت و حقیقت کے ایسے پھول کھلائے کہ گلزارِ شاعری میں اب تک کم یاب تھے:

پھولے گا اس زمیں میں بھی گلزارِ معرفت
یاں میں زمینِ شعر میں یہ تخم بو گیا (درد)

ان کے ہاں فنی و تخلیقی سطح پر غیر معمولی احتیاط نظر آتی ہے۔ وہ اپنے قلب کی الہی کیفیات کو بیان کرتے ہیں جنھیں وہ اہلِ ذوق کے سامنے اعتماد کے ساتھ پیش کر سکیں۔ اسی لیے درد کے ہاں، میر کے برخلاف، سارے شاعرانہ تجربات بیان میں نہیں آتے بلکہ تجربوں کا انتخاب سامنے آتا ہے۔ تجربوں کا انتخاب درد کی طاقت بھی ہے اور کمزوری بھی۔ اگر اُن اشعار کو نظر انداز کر دیا جائے جن میں مجاز کا رنگ بہت واضح ہے تو باقی اشعار میں تصوف کے بنیادی تصورات اور صوفیانہ تجربے اردو شاعری میں اس طور پر ڈھل گئے ہیں کہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں، صداقتِ اظہار کی اس قوت کے ساتھ، نہیں ملتے۔ اگر درد کی شاعری میں یہ لہر نہ ہوتی تو وہ میر کی شاعری میں قطرہ بن کر غائب ہو جاتے اور قائم کی طرح میر و سودا کے مقابلے میں ایک دوسرے درجے کے شاعر رہ جاتے۔ درد کے ہاں ہمیں تفکر کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے ہاں احساس فکر کے تابع ہے۔ وہ شاعری میں فکری رجحان کے پیش رو ہیں۔ یہ وہ روایت ہے جو اس دور کے ایک اہم و منفرد شاعر شاہ قدرت کے ہاں بھی ابھرتی ہے اور پھر غالب کی شاعری میں نکھر کر عظمت سے ہم کنار ہو جاتی ہے۔ درد کے ہاں یہ تفکر تصوف کے ذریعے آیا ہے۔ وہ زندگی کی حقیقت اور اس کے معنی دریافت کرنا چاہتے ہیں۔ مابعدالطبیعیاتی مسائل کی گتھیوں کو زندگی کے تعلق سے سلجھانا چاہتے ہیں۔ میر مجنون عاشق ہیں، درد باہوش عاشق ہیں۔ میر کے ہاں عاشقِ زار کا نقطۂ نظر سامنے آتا ہے۔ درد کے ہاں عاشق و محبوب دونوں سامنے آتے ہیں۔

میر و سودا کے دور میں اردو شاعری نے فارسی شاعری کی جگہ لے لی۔ جس طرح پہلے فارسی شاعری کے ساتھ ساتھ اردو میں طبع آزمائی کی جاتی تھی، اب صورت یہ ہو گئی کہ اردو شاعری کے ساتھ ساتھ، تفننِ طبع کے طور پر، فارسی میں بھی کبھی کبھی شعر کہے جانے لگے۔ اسی دور میں اردو شاعروں میں وہ اعتماد پیدا ہوگیا جو پہلے فارسی شعرا میں نظر آتا تھا۔ سودا نے کہا:

سخن کو ریختہ کے پوچھے تھا کوئی سودا
پسندِ خاطرِ دلہا ہوا یہ فن مجھ سے

میر نے کہا:

دل کس طرح نہ کھینچیں اشعار ریختہ کے
بہتر کیا ہے میں نے اس عیب کو ہنر سے

قائم نے کہا :

قائم میں ریختہ کو دیا خلعتِ قبول
ورنہ یہ پیشِ اہلِ ہنر کیا کمال تھا

ہدایت نے لکھا :

ہدایت کہا ریختہ جب سے ہم نے   رواج اٹھ گیا ہند سے فارسی کا

شاعری کی جس روایت کی بنیاد ولی دکنی نے ڈالی تھی اور جس طور پر یقین و حاتم تک اس عمارت کی تعمیر ہوتی رہی تھی وہ عمارت اس دور میں بن کر تیار ہوگئی اور ایسی تیار ہوئی کہ داغ تک اس کے مقابلے کی کوئی دوسری عمارت نہ بنائی جاسکی ۔ آنے والوں نے اس میں اضافے کیے ، اس کو سنبھالا ، اسے خوبصورت بنایا لیکن بنیادی طور پر عمارت وہی تھی جو اس دور میں مکمل ہوئی تھی ۔

اس دور میں ساری فارسی اصنافِ سخن استعمال میں آ گئیں اور ان کی روایت بھی اردو شاعری میں قائم ہو گئی ۔ سودا نے قصیدہ ، ہجو اور غزل کو ایک ایسی صورت دی کہ یہ اصناف اردو شاعری میں مستقل ہو گئیں ۔ قصیدے اور ہجو کے فن میں آج بھی ان کا کوئی مدمقابل نہیں ہے ۔ سودا میں دو صلاحیتیں قابلِ ذکر ہیں ۔ ایک بے پناہ شاعرانہ قوت اور دوسرے روایت کو بعینہٖ اپنا کر اپنی تخلیقی زبان میں ایسے سمونا کہ وہ ان کی اپنی بن جائے ۔ سودا نے فارسی کے بہترین قصائد کی زمین میں اور ان کے مقابلے پر قصیدے لکھے اور اس طور پر لکھے کہ یہ قصیدے اپنی توانائی اور تخلیقی قوت کے باعث فارسی قصائد کے ہم پلہ ہوگئے ۔ ان میں وہ سارے فنی لوازم ، اہتمام و ہنرمندی کے ساتھ ، استعمال ہوئے ہیں جو ایک بلند پایہ قصیدے کے لیے ضروری ہیں ۔ قصیدہ محبوب سے باتیں کرنے کا نام نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسی صنفِ سخن ہے جس میں تخیل کی بلند پروازی اور لطیف شاعرانہ مبالغہ فنی لوازم کا درجہ رکھتے ہیں اور قوت تخیل ان سب عناصر کو ایک ایسے طلسم میں تبدیل کر دیتی ہے کہ یہ سارا عمل ذہن کو ایک کرشمہ سا نظر آنے لگتا ہے ۔ قصیدے کا پُر شکوہ رنگ حسن سے زیادہ عظمت کا احساس پیدا کرتا ہے ۔ اس فن کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ قصیدہ ، سننے یا پڑھنے والے کی نظر بھی تربیت یافتہ ہو ۔ خالص جمالیاتی نقطۂ نظر سے ہمارے ادب میں قصیدہ ہی وہ صنفِ سخن ہے جو علویت (Sublimity) کے جذبات پیدا کرتا ہے ۔ یورپ میں یہ کام ایپک شاعری نے کیا ۔ قصیدہ صنفِ سخن کی حیثیت سے آج متروک ہو گیا ہے لیکن اس نے اردو شاعری کو طرح طرح سے متاثر کیا ہے ۔ مثنوی پر ، مرثیے پر ، طویل نظموں پر اور خود غزل پر

اس کے اثرات واضح ہیں۔ اقبال کی نظم ”مسجد قرطبہ“ کے حسن و جمال پر قصیدے کا گہرا اثر ہے۔ کلیات میر میں بھی آٹھ قصیدے ملتے ہیں لیکن قصیدے کا مزاج میرؔ کے مزاج اور ان کی انا سے بار بار ٹکراتا ہے۔ اسی لیے ان کے ہاں اس صنف میں وہ ہنرمندی اور فنی رکھ رکھاؤ نہیں ملتا جو سودا کے ہاں نظر آتا ہے۔ میر کے قصائد پڑھتے ہوئے ایک بے دلی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے مبالغے میں نہ وہ جادو ہے جو ممدوح پر اثر کرے اور ان کی تشبیبوں میں وہ جوش و کیف بھی نہیں ہے جو سودا کے ہاں ملتا ہے۔ میر تشبیب میں بھی فلک کے جور و جفا، صیاد کی اسیری، فراق و حسرتِ وصل کو موضوع بناتے ہیں۔ مدح میں بھی ان کا دل نہیں لگتا۔ ”شکار نامہ“ میں آصف الدولہ کی مدح کرتے کرتے اچانک اور بے موقع یہ شعر آ جاتا ہے:

متاعِ ہنر پھیر کر لے چلو　　بہت لکھنؤ میں رہے، گھر چلو

یہی وجہ ہے کہ قصیدوں میں میر ایک دبے دبے سے شاعر نظر آتے ہیں۔ قائمؔ کے کلیات میں ۳۱ قصیدے ملتے ہیں۔ ان قصائد کو سودا کے قصائد کے ساتھ پڑھیے تو وہ بھی اُترے اترے سے معلوم ہوتے ہیں۔ قائم کے ہاں قصائد کے سارے لوازمات موجود ہیں لیکن ان میں وہ خلّاقانہ قوت نہیں ہے جو پڑھنے والے کو مسحور کر لے۔ ان کے ہاں ایک بناوٹ کا احساس ہوتا ہے جس میں مشق سے روانی آ گئی ہے۔ ان کا سب سے اچھا قصیدہ وہ ہے جو انھوں نے اپنے استاد سودا کی شان میں لکھا۔ میر حسن کے کلیات میں بھی سات قصیدے ملتے ہیں۔ یہاں قصیدے پر مثنوی کا مزاج چھایا ہوا ہے۔ میر حسن کی تشبیبوں میں قصیدہ مثنوی کے سانچے میں ڈھلتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ان میں وہ قصیدہ پن نہیں ہے جو سودا کے ہاں ملتا ہے۔ یہی صورت جعفر علی حسرت کے آٹھوں قصائد میں نظر آتی ہے۔ احسن الدین خاں بیان کے قصائد کی حیثیت تو بالکل تبرک کی سی ہے۔ اس دور میں بہت سے اور شاعروں نے بھی قصیدے میں طبع آزمائی کی لیکن ان میں سے کوئی بھی سودا کو نہیں پہنچتا۔ قصیدے کی روایت عروج پر آ کر سودا کے ہاں ٹھہر جاتی ہے۔

مثنوی کی روایت بھی اس دور میں اپنے نقطۂ عروج کو پہنچتی ہے۔ سودا مثنوی میں سب سے پیچھے اور ناقابلِ ذکر ہیں۔ درد نے اس صنف کو ہاتھ نہیں لگایا لیکن میر نے مثنوی میں غزل کے مزاج کو شامل کرکے اسے ایک دلچسپ صنف بنا دیا۔ ان کی مثنویوں میں مجنون عاشق کا مزاج شامل ہے۔ انھوں نے اس صنفِ سخن کو مقبول بنانے اور اس کی روایت قائم کرنے میں اہم کام کیا ہے۔ میر شمالی ہند میں پہلے قابلِ ذکر مثنوی نگار ہیں۔ انھوں نے مثنوی

میں ایسا تنوع پیدا کیا کہ یہ صنف مختلف موضوعات کے اظہار کے لیے استعمال ہونے لگی ۔ میر نے کل ۳۷ مثنویاں لکھیں جن میں ۹ عشقیہ ، ۱۳ واقعاتی ، ۳ مدحیہ اور ۱۲ ہجویہ مثنویاں شامل ہیں ۔ میر عام طور پر غزل کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں لیکن حقیقت میں میر کی مثنویاں غزل سے زیادہ ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہیں ۔ رومانی شاعروں کی طرح میر کی خاص دلچسپی ان کی اپنی ذات سے ہے اور یہ ذات ہر صنف کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہے ۔ ان کی مثنویوں کے سب قصے ماخوذ ہیں لیکن قصہ دراصل میر کا مسئلہ نہیں ہے ۔ وہ تو ان قصوں کے ذریعے اپنی ذات کی حکایت بیان کرتے ہیں ۔ ان میں قصے کی نہیں بلکہ واقعاتی تاثر اور فضا کی اہمیت ہے ۔ ان مثنویوں کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ یہ خود مطالعہ (Self Stutdy) کی حیثیت رکھتی ہیں ۔ میر کی مثنویوں کے کردار بادشاہ ، وزیر یا شہزادے شہزادیاں نہیں ہیں بلکہ عام انسان ہیں جن میں والہانہ پن بھی ہے اور خود سپردگی بھی ۔ وہ جنگ و جدل نہیں کرتے ، پریاں یا دیو ان کی مدد کو نہیں آتے بلکہ خاموشی سے عشق کے حضور میں اپنی جان ایسے نچھاور کر دیتے ہیں جیسے پہلے سے وہ اس کے لیے تیار ہوں ۔ انسانی دماغ کی ساخت دو قسم کی ہوتی ہے ۔ ایک قاتل کا دماغ اور دوسرا قتل ہونے پر آمادہ رہنے والے کا دماغ ۔ میر کا دماغ دوسری قسم کا تھا اور چونکہ میر کی مثنویوں کے کردار میر کی ذات کا عکس ہیں اس لیے یہ کردار بھی جان دینے کے لیے ہردم آمادہ رہتے ہیں ۔ یہ ذہن غزل میں چھپا چھپا رہتا ہے لیکن مثنویوں میں یہ کھل کر سامنے آتا ہے ۔ میر کی غزلوں میں چھپا ہوا عاشق میر کی مثنویوں میں کردار بن کر ابھرتا ہے ۔ ”شعلۂ شوق“ کا پرس رام اور اس کی بیوی ، ”دریائے عشق“ کا لالہ رخسار جوانِ رعنا اور لڑکی ، ”مور نامہ“ کی مورنی اور رانی ، ”حکایت عشق“ کا نوجوان اور اس کی محبوبہ اور ”اعجازِ عشق“ کے عاشق معشوق سب کے سب والہانہ انداز میں اپنی جان نثار کر دیتے ہیں ۔ میر کے ذہن کو سمجھنے کے لیے ان کی عشقیہ مثنویاں خاص اہمیت رکھتی ہیں ۔

قائم نے بھی طویل و مختصر مثنویاں لکھی ہیں جن میں ۹ ہجویہ ، ۲ توصیفی ، ایک نامصاحبہ اور تین طویل ہیں ۔ ان مثنویوں میں ان کی دو مثنویاں ”قصۂ لٹ مسمی بہ حیرت افزا“ اور ”قصۂ شاہ لدھا مسمی بہ عشق درویش“ قابل ذکر ہیں ۔ ان مثنویوں میں داستان کا لطف بھی ہے اور شاعرانہ تخیل کا زور بھی ۔ اظہار بیان میں روانی بھی ہے اور اثر انگیزی بھی ، لیکن جیسے قصیدے میں قائم سودا سے ، اسی طرح مثنوی میں وہ میر سے آگے نہیں نکلتے ۔ قائم کا مسئلہ یہ ہے

کہ ان میں میر و سودا دونوں الگ الگ موجود تو ہیں لیکن مل کر ایک نہیں ہوتے ۔ اگر یہ صورت بن جاتی تو اس دور کی ایک اور عظیم شخصیت وجود میں آتی ۔ قائم کی مثنویوں میں اس دور کا مزاج ، اس کا تصورِ عشق اور اندازِ فکر تو موجود ہے لیکن یہ سب چیزیں میر کے ہاں ان سے بہتر طور پر سامنے آتی ہیں ۔ میر و سودا کے دور میں قائم کی مثنویوں کی اہمیت یہ ہے کہ وہ مثنوی کی روایت کو پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام انجام دیتی ہیں ۔

اسی دور میں میر حسن نے گیارہ مثنویاں لکھیں لیکن گیارھویں مثنوی لکھ کر زندۂ جاوید ہو گئے ۔ یہ مثنوی ، جسے ہم 'سحر البیان' کے نام سے جانتے ہیں ، اردو مثنویوں کی سرتاج ہے ۔ اس میں وہ ساری خصوصیات ایک ایسے توازن کے ساتھ یکجا ہو گئی ہیں جو ایک اعلیٰ درجے کی مثنوی میں ہونی چاہئیں ۔ اسی لیے اس ادب پارے کا مجموعی فنی اثر دائمی ہو گیا ہے ۔ میر حسن کی مثنویوں میں یہ وہ واحد مثنوی ہے جس میں کہانی موجود ہے ۔ یہ کہانی بھی کوئی نئی نہیں ہے بلکہ میر حسن نے حسبِ ضرورت مختلف کہانیوں کے مختلف حصوں کو ملا کر اس طور پر گوندھا ہے کہ یہ ایک نئی کہانی بن گئی ہے ۔ اس مثنوی میں ایک طرف اس دور کی زندگی اور تہذیب کی جیتی جاگتی تصویریں ملتی ہیں اور دوسری طرف میر حسن نے روحانیت اور واقعیت کو خوبصورتی سے ملا کر ایک کر دیا ہے ۔ اس طرح یہ مثنوی اس دور کی تہذیب کی کہانی بن جاتی ہے ۔ اس میں حسین مرقعے بھی ہیں اور تقریبات و رسوم کی جھلکیاں بھی ۔ انسانی جذبات و فطرت کا اظہار بھی ہے اور قدرتی مناظر بھی ۔ بزمِ نشاط کی تصویریں بھی ہیں اور ہجر و وصال کے نقشے بھی ۔ میر حسن کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ان سب عناصر کو ملا کر ایک اکائی بنا دیا ہے ۔ اس مثنوی کے بعد اس سے پہلے لکھی جانے والی مثنویاں ماند پڑ جاتی ہیں اور آنے والوں کے لیے یہ مثنوی مشعلِ راہ بن جاتی ہے ۔

میر حسن کی مثنوی ۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۷۸۴ع میں مکمل ہوئی اور میر اثر کی مثنوی "خواب و خیال" ۱۱۹۵ھ اور ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۱ع اور ۱۷۸۵ع) کے درمیان لکھی گئی ۔ یہ مثنوی بھی سحرالبیان کی طرح منفرد ہے جس میں میر اثر نے اپنی زندگی کے ایک گہرے عشقیہ تجربے کو پوری بے باکی ، سادگی اور عام بول چال کی زبان میں بیان کیا ہے ۔ یہ مثنوی ایک کیس ہسٹری ہے جسے بیان کرکے میر اثر نے اپنا تزکیہ (کیتھارسس) کیا ہے ۔ اس مثنوی کا نفسیاتی تجزیہ مطالعہ° ادب کا ایک نیا باب کھولتا ہے ۔ اس مثنوی میں بے ربطی اور

بے جا طوالت ضرور ہے لیکن عشق کی والہانہ کیفیت اتنی تیز اور شدید ہے کہ پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہے ۔ اس میں زبان و بیان کی جو سادگی ہے ، جو سلاست و روانی ہے ، صداقتِ بیان کی جو گرمی ہے یہ رنگ کسی دوسری اردو مثنوی میں نظر نہیں آتا ۔ اس میں آپ بیتی کی سی دلچسپی اور ایک بے قرار روح کی حقیقی کیفیت کا برملا اظہار ہے ۔ میر نے اپنی مثنویوں کو غزل کا رنگ و آہنگ دے کر اردو مثنوی کو ایک نئی صورت دی تھی ۔ میر اثر نے مثنوی ''خواب و خیال'' میں غزل کے رنگ و آہنگ کو اس طور پر ملا دیا ہے کہ یہ مثنوی ایک طویل ، مسلسل غزل بن جاتی ہے اور طویل مسلسل غزل ہوتے ہوئے بھی ایک مثنوی رہتی ہے ۔ سحر البیان کا عاشق بے عمل اور کمزور مزاج کا انسان ہے لیکن ''خواب و خیال'' کا عاشق ایک ایسے جذبۂ عشق کا حامل ہے جو آرزوئے وصل میں جوئے شیر لانے اور تلاشِ محبوب میں صحرا صحرا پھرنے کا حوصلہ رکھتا ہے ۔ یہ عاشق میر کی مثنویوں جیسا عاشق ہے ۔ میر کا عاشق مر کر محبوب سے وصل حاصل کرتا ہے لیکن یہاں ان کے مرشد میر درد ، اس عاشق کو مرنے نہیں دیتے بلکہ اس کے عشق کا رخ عشق اللہ کی طرف موڑ دیتے ہیں ۔ اسی لیے یہ مثنوی المیہ ہوتے ہوئے بھی المیہ نہیں ہے ۔ اس میں میر اثر نے عام بول چال کی زبان کو ، جس کی تخلیقی توانائی کا راز میر نے دریافت کیا تھا ، اسی طرح استعمال کیا ہے کہ عام زبان شاعری کی تخلیقی زبان بن گئی ہے ۔ اس مثنوی نے بھی اردو شاعری کی روایت کو متاثر کیا ہے ۔

''سحر البیان'' کی طرح جعفر علی حسرت کی مثنوی ''طوطی نامہ'' بھی حسرت کی آخری تصنیف ہے جو ''سحر البیان'' کے جواب میں ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۲ھ (۱۷۸۵ع اور ۱۷۸۷ع) کے درمیانی عرصے میں لکھی گئی ہے ۔ اسی لیے ان دونوں مثنویوں میں مماثلت ملتی ہے ۔ طوطی نامہ میں قصہ سحر البیان سے زیادہ پیچیدہ اور دلچسپ ہے ۔ حسرت کے کرداروں میں ہمیں قوتِ عمل کا احساس ہوتا ہے جو ''سحرالبیان'' کے کرداروں میں نظر نہیں آتا ۔ ''طوطی نامہ'' میں بھی تہذیب و معاشرت اور رسوم و رواج کی دلچسپ تصویریں ملتی ہیں ۔ زبان و بیان پر بھی حسرت کو قدرت حاصل ہے لیکن بے جا طوالت اور بے ترتیبی نے اس کا فنی اثر کمزور کر دیا ہے ۔ کمال اختصار و توازن ، جو سحرالبیان کی بنیادی خوبی ہے ، طوطی نامہ میں نہیں ملتا ۔ اس مثنوی میں لکھنوی رنگ سخن کھلتا اور ابھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور اسے پڑھتے ہوئے بار بار مثنوی ''گلزارِ نسیم'' ذہن میں آتی ہے ۔ اپنی بے جا طوالت اور بے ترتیبی کے باوجود یہ مثنوی اس

دور کی ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے۔

مثنوی کی طرح "ہجو" بھی اس دور میں ایک مستقل صورت اختیار کر لیتی ہے۔ جتنی ہجویں اس دور میں لکھی گئی ہیں اس سے پہلے یا اس کے بعد نہیں لکھی گئیں۔ ہجو ایک ایسی صنفِ سخن ہے جسے اٹھارویں صدی کے بعد سے اب تک ہمارے شاعروں نے صحیح معنی میں استعمال نہیں کیا۔ تنقیدِ حیات کے لیے اس سے بہتر کوئی اور صنف نہیں ہو سکتی جس میں مقصدیت، سماجی تنقید، حقیقت نگاری، طنز و مزاح اور شاعری مل کر ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ سودا کے ہاں سماجی اور اخلاق شعور موجود ہے لیکن ان کی ہجویات میں عام طور پر مقصدیت نہیں ہے اور جہاں یہ مقصدیت ہے وہاں ان کی ہجو فنی اثر کی حامل ہو جاتی ہے۔ اس دور میں ہجو کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ امراء، نوابین اور معاشرے کا عام فرد ان سے لطف اندوز ہوتا تھا۔ اسی لیے اس دور میں جتنے ادبی معرکے ہوئے ان میں ہجو ہی استعمال ہوئی۔ سودا کا ہجویہ قصیدہ "تضحیکِ روزگار" ایک ہمیشہ زندہ رہنے والی ہجو ہے۔ میر ضاحک کی لے اور طرز میں جعفر زٹلی کی آواز شامل ہے لیکن ان میں وہ سماجی شعور نہیں ہے جو جعفر زٹلی میں تھا، اسی لیے ضاحک کی ہجویں تمسخر اور پھکڑ پن سے اوپر نہیں اٹھتیں۔ میر کے ہاں ہجویہ نظموں کی تعداد ۱۸ ہے، جن میں "مخمس در ہجوِ لشکر" اور "در بیان کذب" وہ نظمیں ہیں جن سے اس دور کے ظاہر و باطن کی حقیقی تصویریں اجاگر ہوتی ہیں۔ میر کے ہاں وہ ہجویات زیادہ پُر اثر ہیں جن میں انھوں نے اپنی ذات و ماحول کو نشانہ بنایا ہے۔ مثلاً وہ ہجویں جو انھوں نے اپنے گھر کے بارے میں لکھی ہیں۔ لیکن بحیثیت مجموعی میر کی ہجویات پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ ان کا اصل میدان نہیں ہے۔ ان کی ہجووں میں، سودا کی طرح، زور شور اور ہنگامہ آرائی نہیں ہے بلکہ مزاج کا ایک ایسا دھیما پن ہے جس کی وجہ سے میر کی ہجووں میں وہ زور پیدا نہیں ہوتا جو سودا کے ہاں ملتا ہے۔ میر و سودا کی ہجویات کا فرق بھی ان دونوں کے مزاج کا فرق ہے۔ اس دور میں سوائے میر درد کے کم و بیش سبھی چھوٹے بڑے شاعروں نے ہجویں لکھی ہیں۔ میر ضاحک، بقاء اللہ بقا، محمد امان نثار، قائم چاند پوری، میر حسن، جعفر علی حسرت، فدوی لاہوری اور ندرت کاشمیری وغیرہ اس دور کے ہجو نگار ہیں لیکن ان میں قائم و حسرت یقیناً قابلِ ذکر ہیں۔ قائم چاند پوری کی ہجویات میں شہر آشوب کے علاوہ "در ہجو شدتِ سرما"، جو اب تک سودا سے منسوب تھی، سب سے زیادہ دلچسپ ہے۔

اس میں سردی کی شدت کی تصویر جس شاعرانہ انداز سے اتاری گئی ہے اس میں مبالغے اور طنز نے فنی اثر کو دو چند کر دیا ہے۔ اس کیفیت میں شاعر سارے عالم کو شریک کر لیتا ہے۔ اس دور کی ہجویات کا گہرا اثر نئی نسل کے ان شعرا پر پڑا ہے جو بعد میں خود نامور شاعر ہوئے اور جن میں مصحفی، جرأت اور انشا وغیرہ شامل ہیں۔

مرثیہ مذہبی ضرورت کی وجہ سے ہر دور میں مقبول رہا ہے۔ اس دور میں اس صنف کو جن شاعروں نے استعمال کیا ان میں بھی سودا و میر کے نام قابل ذکر ہیں۔ میر کے غم زدہ مزاج، امام حسین اور میر کے ذہن کی ساخت کی مماثلت کو دیکھ کر یہ امید کی جا سکتی تھی کہ وہ اس صنف کو غزل کی طرح کمال تک پہنچائیں گے لیکن ان کے مرثیوں میں وہ اثر انگیزی نہیں ہے جو آئندہ دور میں انیس کے ہاں ملتی ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ مرثیہ اب تک بگڑے شاعروں کی میراث تھا اور ارتقا کی ان منزلوں سے نہیں گزرا تھا جن سے غزل، قصیدہ اور مثنوی گزر چکے تھے۔ اب تک مرثیے کی ہیئت بھی مقرر نہیں ہوئی تھی۔ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع ہیں۔ صرف تین مرثیے مسدس ہیں اور تین مرثیے غزل کی ہیئت میں ہیں۔ میر کے مرثیوں کی اہمیت یہ ہے کہ انہوں نے درد و الم کے جذبات کو ابھارنے کے لیے چند ایسے موضوعات مثلاً حضرت قاسم کی شادی، علی اصغر کی پیاس، خاندانِ حسین کی بے حرمتی وغیرہ کو روزمرہ کی عام زبان میں بیان کیا ہے۔ زبان و بیان اور واقعات کی یہی روایت، آئندہ دور کے شعرا کے ہاں ابھر کر مرثیے کا لازمی حصہ بن جاتی ہے۔ سودا نے مرثیے کے ارتقا میں بنیادی کام یہ کیا کہ قصیدے کی تشبیب کو مرثیے میں شامل کر دیا۔ یہ تشبیب آج بھی مرثیے کی ہیئت کا حصہ ہے اور عرفِ عام میں ”چہرہ“ کہلاتی ہے۔ اس دور میں غزل، قصیدہ اور مثنوی کی طرح مرثیے کو عروج حاصل نہیں ہوا لیکن میر و سودا نے آنے والے دور کے مرثیہ گویوں کے لیے راستہ صاف کر دیا، جس پر چل کر انیس و دبیر نے مرثیے کو ویسے ہی عروج پر پہنچایا جیسے میر نے غزل کو، سودا نے قصیدے کو اور میر حسن نے مثنوی کو پہنچایا تھا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ میر حسن کے کلیات میں کوئی مرثیہ نہیں ہے اور جعفر علی حسرت کے ہاں صرف ایک مرثیہ (مسدس) ملتا ہے۔

اس دور میں دوسری اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی ہوئی۔ رباعی، قطعہ، شہر آشوب اور واسوخت بھی لکھے گئے۔ قطعات غزلوں میں بھی ملتے

ہیں اور الگ بھی۔ اس دور میں قطعے کی طرف خاص رجحان ملتا ہے۔ سودا کے ہاں غزلوں میں کثرت سے قطعات ملتے ہیں۔ میر کے ہاں بھی قطعہ بند غزلوں کی خاصی تعداد ہے۔ قائم کے کلیات میں قطعہ بند غزلوں کے علاوہ ۲۵ قطعات اور بھی ہیں۔ قطعہ بند غزلیں دراصل بغیر عنوان کی نظمیں ہیں جن میں ایک خیال یا احساس کو پھیلا کر بیان کیا گیا ہے۔ قطعے، رباعی کی طرح، چار مصرعوں کی ہیئت میں بھی لکھے گئے ہیں اور رباعی کی مخصوص بحروں میں نہ ہونے کی وجہ ہی سے انھیں قطعے کا نام دیا گیا ہے۔ اسی طرح صنف رباعی میں بھی کم و بیش اس دور کے سب شاعروں نے طبع آزمائی کی ہے۔ رباعی میں اخلاق، صوفیانہ، ہجویہ، عبرت و بے ثباتیِ دہر کے مضامین کے علاوہ شاعروں نے اپنی ذات اور اپنے تصور شاعری کے بارے میں بھی اپنے مخصوص نقطۂ نظر کا اظہار کیا ہے۔ میر حسن اور جعفر علی حسرت اس دور کے دو ایسے شاعر ہیں جنھوں نے باقاعدہ ردیف وار دیوانِ رباعیات بھی ترتیب دیے۔ میر حسن نے دیوانِ رباعیات کے علاوہ "در تعریفِ اہلِ حرفہ و پسرانِ اہلِ حرفہ" کے بارے میں بھی الگ سے رباعیاں لکھی ہیں جو فارسی روایت کے مطابق شہر آشوب کہلاتی تھیں۔ "ابتدا میں شہر آشوب ایسے قطعوں اور رباعیات کا مجموعہ ہوتی تھیں جن میں مختلف طبقوں اور پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں کے حسن و جمال اور ان کی دلکش اداؤں کا بیان ہوتا تھا[۱]"۔ رفتہ رفتہ شہر آشوب ایک الگ صنف بن گئی لیکن مختلف طبقوں اور پیشوں کے لڑکوں کی تعریف میں قطعات و رباعیات کا رواج پھر بھی باقی رہا۔ میر حسن کے کلیات میں یہ رباعیات فارسی روایت کی اسی پیروی میں لکھی گئی ہیں۔ یہی صورت حسرت کے کلیات میں نظر آتی ہے۔ "فصل در شہر آشوب" میں حسرت نے مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں اور عورتوں کے بارے میں ۶۷ رباعیاں لکھی ہیں۔ حسرت نے اپنے دیوانِ رباعیات میں ہر رباعی پر عنوان بھی قائم کیے ہیں مثلاً در توحید، در مناجات، در نعت، در ذکر عشق، در ذکر معشوق، در ذکر دیوان خود، در ذکر مرشد وغیرہ۔ اس کے بعد دیوان کو پانچ فصلوں میں تقسیم کیا ہے "فصل در ذکر سراپائے معشوق، فصل در عیوبِ معشوق، فصل در صنائع بدائع، فصل در شہرآشوب، فصل در ہجویات" اور ہر فصل کے تحت ہر رباعی پر عنوان بھی دیا ہے۔ "فصل در صنائع بدائع" میں شاید ہی کوئی صنعت ایسی ہو جو حسرت نے استعمال نہ کی ہو۔ ان رباعیوں سے حسرت کی استادانہ قدرت اور فن شاعری پر گہری نظر کا پتا چلتا ہے۔ اس دور کے شاعروں نے رباعی

کو طرح طرح سے استعمال کرکے اردو شاعری میں اس صنف کی اہمیت ہمیشہ ہمیشہ کے لیے قائم کردی ۔

اٹھارویں صدی کے پُر آشوب دور میں کئی ''شہر آشوب'' بھی لکھے گئے ۔ اردو میں شہر آشوب اس نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی حادثے کے بعد شہر کی بربادی ، سیاسی ، معاشی و معاشرتی ابتری ، مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کی تباہ حالی سے پیدا ہونے والی صورت کو ہجویہ و طنزیہ انداز میں بیان کیا گیا ہو اور جس کے پڑھنے سے مجموعی تاثر نوحے اور عبرت کا پیدا ہو ۔ شہر آشوب قصیدے ، مثنوی ، مخمس ، مسدس ، رباعی ، قطعے کسی بھی ہیئت میں لکھا جا سکتا ہے ۔ اردو میں شہر آشوب کی روایت فارسی سے آئی اور فارسی میں یہ روایت ترکی سے آئی[۲] ۔ مسعود سعد سلمان کے دیوان میں بھی ایک شہر آشوب ملتا ہے جو ۹۲ فارسی قطعات پر مشتمل ہے جن میں مختلف پیشوں کے لڑکوں کا ذکر کیا گیا ہے ۔ اکبر کے عہد حکومت میں یوسف علی حسینی جرجانی نے ''صفت الاصناف'' کے نام سے ایسی ہی سو رباعیوں کا ایک مجموعہ تصنیف کیا ۔ شاہجہانی دور میں بہشتی نامی ایک شاعر نے ''آشوب نامۂ ہندوستان'' کے نام سے ایک مثنوی لکھی جس میں ۱۰۶۷ھ اور ۱۰۶۸ھ میں ہونے والے واقعات کو موضوع سخن بنایا ہے ۔ اس میں مختلف طبقوں کی بد حالی ، مجلسی اختلال ، پیشوں اور صنعتوں کی تباہی اور بے روزگاری کو بھی بیان کیا گیا ہے ۔ اردو شہر آشوب کی روایت نے شاید اسی مثنوی سے اپنا چراغ روشن کیا ہے[۳] ۔ میر جعفر زٹلی ، محمد شاکر ناجی اور شاہ حاتم کے شہر آشوبوں کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں ۔ اس دور میں جن شعرا نے شہر آشوب لکھے ان میں شاہ حاتم کے علاوہ میر ، سودا ، قائم اور جعفر علی حسرت کے نام قابل ذکر ہیں ۔ ان شہر آشوبوں میں معاشرتی ، معاشی و سیاسی صورت حال کو بیان کرکے بتایا گیا ہے کہ بادشاہوں میں عدل و انصاف نہیں ۔ قاضی ، مفتی اور اہل کار رشوت خور اور چور ہو گئے ہیں ۔ رزالوں کا دماغ آسمان پر ہے اور امیر زادے بد حال ہیں ۔ مسخرے مصاحب بن گئے ہیں اور کنجنی کی وجہ سے بھڑووں کا وقار قائم ہو گیا ہے ۔ سپاہی نوکری کرتا ہے تو اسے تنخواہ نہیں ملتی اور اسے گھوڑے کے چارے دانے کی خاطر سپر بنیے کے ہاں گروی رکھنی پڑتی ہے ۔ قاضی کی مسجد میں گدھے بندھے ہوئے ہیں اور ذکرِ صلوٰۃ اور اذان کے بجائے گدھے رینکتے ہیں ۔ سوداگری تباہ حال ہے ۔ شاعر جو مستغنی الاحوال تھے ، رحمِ بیکم میں نطفۂ خان کی خبر سن کر قطعۂ تاریخِ ولادت لکھنے کی فکر میں رہتے ہیں ۔

مرشد اپنے مریدوں سے پوچھتے ہیں کہ آج عرس کہاں ہے تاکہ دال نخود و قلیہ و نان انہیں مل سکے ۔ بائیس صوبوں کے بادشاہ کا یہ حال ہے کہ اس کے تصرف میں فوج داری کول بھی نہیں رہی ۔ مفسد قوی اور امیر ضعیف ہو گئے ہیں ۔ دانا امیر خانہ نشیں ہوگئے ہیں ۔ ان سے جو ملنے آتا ہے وہ ذکر سلطنت سے منہ موڑ لیتے ہیں ۔ فوج کا یہ حال ہے کہ لڑائی کے نام سے پیشاب خطا ہوتا ہے ۔ پیادے نائی سے سر منڈاتے ڈرتے ہیں ۔ بھوک سے خادمانِ محل اور درباریوں کے مُنہ ، بوڑھی ہتھنی کے گال کی طرح پچک کر رہ گئے ہیں ۔ پیسے کی یہ قلت ہے کہ نوکروں کو اب یہ بھی یاد نہیں رہا کہ اس زمانے میں وہ چپٹا بنتا ہے یا گول ۔ کنویں میں اب ڈول کے بجائے لاشیں پڑی ہیں ۔ نجیب زادیاں برقع پہنے گلاب کے پھول سا بچہ گود میں لیے ہر آنے جانے والے سے خاک پاک کی تسبیح بیچنے کے بہانے بھیک مانگ رہی ہیں ۔ اگر ادب اپنے دور اور زندگی کا آئینہ ہے تو اس دور میں لکھے جانے والے شہر آشوب اس دور کا آئینہ ہیں ۔ سودا نے اپنے شہر آشوب میں حاتم کے شہر آشوب کی روایت کو آگے بڑھایا ہے لیکن ساتھ ساتھ اپنی خلاقانہ قوت سے اس روایت کو ایسا نکھار بھی دیا ہے کہ سودا اور شہر آشوب ہم رشتہ ہو گئے ہیں ۔ میر نے بھی ”مخمس در حال لشکر“ میں اسی قسم کے موضوع کو بیان کیا ہے لیکن یہ شہر آشوب سودا یا حاتم کے شہر آشوب کو نہیں پہنچتا ۔ قائم نے اپنے شہر آشوب میں معرکۂ سکرتال اور اس سے پیدا ہونے والی بربادی کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ مرہٹوں نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر ضابطہ خاں پر حملہ کرکے روہیل کھنڈ میں وہ تباہی مچائی تھی کہ لوگ نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کو بھول گئے تھے ۔ قائم نے ، ۳۵ بندوں کے اس مخمس میں ، اپنے معاشرے کی تباہی و بربادی کا درد ناک نقشہ کھینچا ہے اور شاہ عالم ثانی کو بھڑوا ، خبیث ، لُچا اور ظلِ شیطان تک کہا ہے ۔ اس شہر آشوب میں قائم نے شدید غم و غصے اور کرب کا اظہار کیا ہے ۔ یہی صورت جعفر علی حسرت کے شہر آشوب ”مخمس در احوال شاہ جہاں آباد“ میں ملتی ہے جس میں احمد شاہ ابدالی کے حملے اور قتل عام کے بعد دہلی کی تباہی کی تصویر اتاری ہے ۔ شاہ کمال نے اپنے طویل شہر آشوب میں آصف الدولہ کے فوراً بعد کے حالاتِ اودھ کو موضوع سخن بنایا ہے اور لکھا ہے کہ فرنگیوں کی کثرت سے یہ شہر اور یہ ملک فرنگستان بن گیا ہے ۔ اب نواب کی شہنائی کے بجائے فرنگیوں کی ٹم ٹم بجتی ہے ۔ محل سراؤں میں گوروں کا پہرہ ہے اور اب شاہِ وزیر کے بجائے فرنگی مختار ہو گئے ہیں ، جس کے نتیجے میں ہر

چیز تباہ ہو گئی ہے ۔ ان سب شہر آشوبوں کے موضوع ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں ۔ ان میں موضوعات اور صورت حال کا بیان ، طرز ادا کے فرق کے باوجود ، ایک سا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سارے برعظیم میں سیاسی ، معاشرتی و معاشی حالات یکساں طور پر خراب تھے ۔ سودا نے اس تباہی کا ذمہ دار بادشاہوں اور امرا کی نااہلی ، ان کی بے دستوری اور خود غرضیوں کو ٹھہرایا ہے ۔ جعفر علی حسرت نے اسے معاشرے کے اپنے اعمال کا نتیجہ بتایا ہے اور شاہ کمال نے نا اہلوں اور نمک حراموں کے اقتدار کو اس کا ذمہ دار ٹھہرایا ہے ۔ اس دور میں شہر آشوبوں کی مقبولیت کا سبب یہ تھا کہ معاشرہ اپنی بربادی کے بیان کو اپنے تخیل کی آنکھ سے دیکھنے اور اس کے اسباب جاننے کا خواہش مند تھا ۔ جیسے عبرت ، نصیحت اور فنا و بے ثباتی کے موضوعات اس دور میں مقبول تھے اسی طرح شہر آشوبوں میں اپنی بربادی کی داستان پر آنسو بہا کر معاشرہ اپنے غم کو ہلکا کر رہا تھا ۔ شہر آشوب اس دور میں غم و اندوہ میں غرق معاشرے کا کیتھارسس کر رہے تھے ۔ اس دور کے شہر آشوبوں میں یہ خصوصیت یکساں طور پر ملتی ہے کہ حالات زمانہ کے واقعاتی بیان کے باوجود شاعرانہ تخیل اور انداز بیان نے تخلیقی سطح کو برقرار رکھا ہے ۔ ان شہر آشوبوں میں شاہ حاتم ، سودا ، حسرت اور کمال کے شہر آشوب حسّاس انسان کے جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ شاہ حاتم کے شہر آشوب کا اثر سودا کے شہر آشوب پر پڑا ہے اور سودا کے شہر آشوب کا اثر نہ صرف اس دور میں لکھے جانے والے دوسرے شہر آشوبوں پر بلکہ مصحفی ، جرأت ، راسخ اور نظیر اکبر آبادی کے شہر آشوبوں پر بھی پڑا ہے ۔ اس صنفِ سخن میں سودا سب سے زیادہ کامیاب ہیں ۔

اس دور میں ''واسوخت'' نے بھی مقبولیت حاصل کی ۔ واسوخت اس نظم کو کہتے ہیں جس میں شاعر اپنے محبوب کی بے وفائیوں سے تنگ آ کر نہ صرف اسے جلی کٹی سناتا ہے بلکہ اسے چھوڑ کر کسی اور سے دل لگانے کا اظہار بھی کرتا ہے ۔ واسوخت معاملہ بندی ہی کی ایک صورت ہے ۔ سودا نے وحشی یزدی کے ترکیب بند کا ایک شعر اپنے ترکیب بند میں ، جسے کلیات سودا میں واسوخت کا نام دیا گیا ہے ، استعمال کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ اس قسم کی شاعری کا بھی فارسی روایت سے تعلق ہے اور سودا نے وحشی یزدی ہی کے موضوع کو اپنے انداز میں برتا ہے ۔ لیکن یہ بات ابھی تک تحقیق طلب ہے کہ واسوخت کی اصطلاح ایران میں وضع ہوئی یا برعظیم میں ، اور کیا وحشی یزدی کا

وہ ترکیب بند ، جو فارسی کا پہلا واسوخت کہا جاتا ہے ، دیوان وحشی کے قدیم نسخوں میں واسوخت کے نام سے درج ہے یا یہ عنوان بعد کا اضافہ ہے۔ خان آرزو نے اپنی لغت ''چراغ ہدایت'' میں واسوخت کی اصطلاح تو نہیں دی ہے لیکن واسوختن کے معنی ''اعراض و روگردالیدن'' دیے ہیں[۳]۔ نجم الغنی خان نے لکھا ہے کہ ''واسوخت بیزاری کو کہتے ہیں اور اس نظم کا نام ہے جس میں معشوق سے بیزاری اور عاشق کے لیے بے پروائی کا مضمون اور دوسرے معشوق سے دل لگانے کی چھیڑ ، کہ اس کو جلی کٹی کہتے ہیں ، لکھیں ۔''[۵] غزل میں محبوب سے باتیں کی جاتی ہیں اور اس کے حسن و ادا کی تعریف کرکے جذباتِ حسن و عشق کا اظہار کیا جاتا ہے ۔ واسوخت غزل سے اسی طرح متضاد ہے جیسے ہجو مدحیہ قصیدے سے ۔ واسوخت میں اظہارِ عشق کے بجائے محبوب سے بیزاری کا اظہار کیا جاتا ہے اور دوسرے سے دل لگانے کی دھونس دی جاتی ہے تاکہ محبوب بے وفائی سے باز آ جائے اور عاشق کی طرف متوجہ ہو جائے ۔ مظہر جانجاناں کے فارسی دیوان میں بھی ایک واسوخت ملتا ہے ۔ سودا سے پہلے آبرو (م ۱۱۳۶ھ/۱۷۳۳ع) نے ''جوش و خروش'' کے عنوان سے جو ترکیب بند لکھا ہے وہ بھی واسوخت ہے ۔ شاہ حاتم کے دیوان قدیم میں ایک ترکیب بند ''سوز و گداز'' کے عنوان سے ملتا ہے جو ۱۱۳۹ھ/۲۷-۱۷۲۶ع کی تصنیف ہے اور اس میں بھی ہیئت و موضوع وہی ہے جو آبرو ، سودا اور وحشی یزدی کے ہاں ملتا ہے ۔ دیوانِ تاباں کا ترکیب بند بھی موضوع کے اعتبار سے واسوخت ہے ۔ میر کے کلیات میں چار واسوخت ملتے ہیں جو مسدس کی ہیئت میں ہیں لیکن موضوع وہی ہے ۔ قائم چاند پوری کے ہاں بھی ایک واسوخت ملتا ہے جو میر کی طرح مسدس کی ہیئت میں ہے ۔ کلیات میر حسن میں بھی ۱۹ بند کا ایک ترکیب بند ملتا ہے جو واسوخت ہے ۔ آبرو ، حاتم ، سودا اور یزدی کے واسوختوں کے برخلاف اس کا ہر بند چھ مصرعوں کے بجائے آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہے ۔ دیوان بیان میں بھی ایک واسوخت ہے جس کا ہر بند چھ یا آٹھ مصرعوں کے بجائے دس مصرعوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کا آخری شعر فارسی میں ہے ۔ کلیات جعفر علی حسرت میں بھی دو واسوخت ملتے ہیں ۔ ایک مخمس جس کا عنوان ''در شکوہ و شکایت'' ہے اور دوسرے کا عنوان ''وا سوز'' ہے جس کا ہر بند آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کا آخری شعر فارسی میں ہے ۔ حسرت نے اپنے واسوخت کو ''وا سوز'' کا نام دیا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں اس نوع کی نظموں کا نام واسوخت رائج نہیں ہوا تھا ۔ ہر شاع

ترکیب بند یا مسدس و مثمن میں نظم لکھ کر اس کا کوئی عنوان قائم کر دیتا تھا یا پھر اس پر مسدس، ترکیب بند لکھ دیتا تھا۔ آبرو نے اپنی ایسی نظم کا عنوان ''جوش و خروش''۔ حاتم نے 'سوز و گداز' اور حسرت نے 'در شکوہ و شکایت' رکھا ہے جب کہ میر حسن نے ترکیب بند اور قائم نے مسدس لکھا ہے۔ حسرت پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اپنے واسوخت کو ''وا سوز'' کا نام دیا ہے اور بعد کے دور میں یہ واسوز، واسوخت ہو گیا۔ اس دور میں محبوب امرد تھا یا طوائف تھی اور دونوں کا ہرجائی و بے وفا ہونا ایک عام بات تھی۔ اس دور میں واسوخت کی مقبولیت اور بعد کے دور میں اس کے عام رواج کا ایک بنیادی سبب یہ بھی تھا۔

''عشق'' اس دور کا بنیادی رویہ ہے۔ یہ دور اپنے ظاہر و باطن کا اظہار اسی حوالے سے کرتا ہے۔ ظاہر کے اظہار کو عشق مجازی اور باطن کے اظہار کو عشقِ حقیقی کا نام دیتا ہے، لیکن دونوں کے اظہار کے لیے علامات و اشارات ایک سے استعمال کرتا ہے۔ اسی لیے مجاز و حقیقت ایک ہی پیرائے میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔ جن علامات کے ذریعے درد نے اپنے تجربات و واردات کا اظہار کیا ہے انھی علامات کے ذریعے میر اور سودا نے اپنے تجربات کا اظہار کیا ہے۔ جام و مے، ساقی و مے خانہ، رند خراباتی، پیر مغاں، بت و بت خانہ، دیر و حرم، مسجد و کلیسا، تیغ و سناں، گل و بلبل، بہار و خزاں، عدو و رقیب، شمع و پروانہ، شاہ و گدا، زلف و گیسو، غمزہ و ادا، تسبیح و زنار، زاہد و کافر، قاتل و صیاد، رہزن و راہنما، کشتی، سفینہ، بحر، موج و حباب، ناخدا و گرداب، ساز و رقص، فراق و وصال وغیرہ اس دور کی بنیادی علامات ہیں۔ ان علامات میں مفہوم کی اتنی تہیں ہیں اور یہ علامتیں فارسی و اردو شاعری میں اتنی عام ہیں کہ غزل کی شاعری پورے ابلاغ کے ساتھ اشاروں کی شاعری بن گئی ہے۔ ان علامات سے احساس و معنی کی اتنی شعاعیں نکلتی ہیں کہ ہر شخص اپنی بساط کے مطابق ان سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ ہر دور ان علامات کے معنی اپنے زمانے کے پس منظر میں سمجھتا ہے، اسی لیے جورِ فلک، صیاد و قفس، ناصح و محتسب اور زاہد و کافر وغیرہ کے معنی ہر دور میں بدلتے رہے ہیں۔ یہ ساری علامات ''عشق'' کی تابع ہیں اور ساری بات، سارے تجربات انھیں کے ذریعے بیان کیے جاتے ہیں۔ یہ دور عشق کے حوالے سے انسان، کائنات اور خدا کے رشتوں کو سمجھتا ہے۔ قرآن کے مطابق اللہ ودود (عاشق، چاہنے والا) ہے۔ انجیل کے مطابق خدا عشق ہے۔ یہی عشق ساری کائنات پر حاوی ہے:

ع اک عشق بھر رہا ہے تمام آسماں میں (میر)

عشق زندگی کا آہنگ اور نظامِ عالم کا ناظم ہے :

کیا حقیقت کہوں کہ کیا ہے عشق
حق شناسوں کا ، ہاں خدا ہے عشق (میر)

میر کے نزدیک عشق ہی خالق ، خلق اور باعث ایجادِ خلق ہے جس پر انھوں نے اپنی مثنویوں 'شعلہٴ شوق' ، 'دریائے عشق' اور 'معاملات عشق' کے آغاز میں روشنی ڈالی ہے ۔ سراپا آرزو ہونے سے انسان اعلیٰ مقصد سے ہٹ جاتا ہے ۔ دلِ بے مدعا کے معنی ہیں کہ تمام خواہشات کو ترک کرکے ایک اعلیٰ مقصد پر ساری توجہ مرکوز کر دی جائے اور اسی کا حصول مقصدِ حیات بن جائے :

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو
وگرنہ ہم خدا تھے گر دلِ بے مدعا ہوتے (میر)

روایت کی رو سے یہ بہت بڑا انسانی اور انقلابی نقطہٴ نظر ہے ۔ میر کے نزدیک عشق کا یہی وہ تصور تھا جو اس معاشرے کے انسان میں نئی زندگی کی روح پھونک سکتا تھا ۔ میر کے دور میں کسی مقصد کے لیے جان دینا ایک عجوبہ بات تھی ۔ میر نے موت کے روایتی تصور کو ، جو مجاہدانہ تصور ہے ، اپنے تصورِ عشق میں شامل کرکے اپنی شاعری کے ذریعے واضح کیا اور موت کو زندگی سے ہم رشتہ کرکے ایک نیا تسلسل پیدا کیا ۔ میر کی مثنویوں کے سارے کردار عشق کے اعلیٰ مقصد کے لیے ایسے جان دے دیتے ہیں گویا یہ بھی زندگی کا ایک تسلسل ہے ، اور وصلِ محبوب کے لیے ، جو اعلیٰ مقصد کا اشارہ ہے ، اس منزل کو سر کرنا ضروری ہے ۔ یہی وہ تصور عشق ہے جو اقبال کی شاعری میں نئی قوت کے ساتھ ابھرتا ہے ۔ میر نے اس تصورِ عشق کو ، اپنی شاعری کے ذریعے ، انسانی تخیل کا حصہ بنا کر جذباتی و عملی سطح پر محسوسات کی شکل دے دی ۔ میر درد کے ہاں بھی عشق ہی سے نظامِ کائنات قائم ہے ۔ عشق ہی انسان کو علویت کے درجے پر فائز کرتا ہے ۔ عشق ہی ساری انسانی علتوں کا طبیب ہے جس کے سامنے عقل عاجز ہے اسی لیے حقیقتِ مطلق کا ادراک عقل کے ذریعے نہیں ہو سکتا ۔ یہ کام عشق ہی کے ذریعے انجام پا سکتا ہے ۔ میر درد کے ہاں عشقِ مجازی مرشد سے محبت کا نام ہے اور یہی عشق مجازی اسے مطلوب حقیقی تک پہنچا دیتا ہے ۔ یہی وہ تصور عشق ہے جو ہمیں مولانا روم کے ہاں ملتا ہے اور یہی وہ تصور ہے جو ابن العربی کے ہاں ملتا ہے جہاں سارے تصورات ، ساری کائنات عشق کے دائرے میں سمٹ آتے ہیں ۔ جب ابن العربی

کہتے ہیں ''میرا دل ہر ایک صورت کا مسکن بن گیا ہے ۔ یہ غزالوں کے لیے ایک چراگاہ ہے اور عیسائی راہبوں کے لیے خانقاہ اور بت پرستوں کے لیے مندر اور حاجیوں کے لیے کعبہ اور الواح توراۃ اور کتاب القرآن ، میں مذہب عشق کا پیرو ہوں اور اسی سمت چلتا ہوں جدھر اس کا کاروان مجھے لے جائے کیونکہ یہی میرا دین ہے اور یہی میرا ایمان ''[٦] تو وہ اسی تصورِ عشق کو بیان کرتے ہیں ۔ یہی وہ عشق ہے جو منصور حلاج کو انا الحق تک لے جاتا ہے ۔ میر کی ''کشمکش کا ماحصل بھی یہی ہے کہ اعلیٰ ترین زندگی کو عام ترین زندگی سے ہم آہنگ بنایا جائے ۔ اس اعلیٰ ترین زندگی کا نام ان کے ہاں عشق ہے ۔ وہ عشق کو دنیا کے معمولات سے الگ نہیں رکھنا چاہتے بلکہ اس میں سمو دیتے ہیں ۔''[٧] اسی تصورِ عشق کے ساتھ اس دور میں حقیقی و مجازی سطح پر وہ تمام تجربے بیان میں آئے ہیں جو جسم و روح دونوں سے تعلق رکھتے ہیں ۔

اس دور میں ، عشق کی علوی سطح کے ساتھ ساتھ ، انسانی عشق کی عام سطح بھی بہت واضح ہے ۔ اس معاشرے میں عورت پردے میں رہتی تھی اور عورت مرد کو ایک دوسرے سے ملنے جلنے کے مواقع حاصل نہیں تھے اسی لیے اس دور کا عاشق ہجر زدہ ہے ۔ ہجر کی لے وصل کی کیفیت پر حاوی ہے ۔ اس دور کے عاشق اور آج کے عاشق میں فرق یہ ہے کہ آج کا عاشق اپنی محبوبہ سے ملتا اور کار یا اسکوٹر پر اس کے ساتھ پھرتا ہے ۔ دونوں ہاتھ میں ہاتھ ڈالے باغ کی سیر کرتے ہیں ، ساتھ سفر کرتے ہیں ، ایک دوسرے سے لگ کر بیٹھتے ہیں ، ایک دوسرے کے ساتھ سنیما دیکھتے ہیں اور ہوٹلوں میں کھانا کھاتے ہیں ۔ اس ملنے جلنے سے عشق میں ہجر کے بجائے وصل کی سرشاری پیدا ہوتی ہے ۔ آج کا عاشق اپنے محبوب سے براہِ راست مخاطب ہے ۔ میر و سودا کے دور کا عاشق اپنے محبوب سے براہ راست مخاطب نہیں تھا بلکہ اپنی بات اشاروں کنایوں میں محبوب تک پہنچاتا تھا ۔ اردو غزل کا اندازِ خود کلامی انھی معاشرتی پابندیوں کا نتیجہ ہے ۔ لیکن جب کبھی اسے محبوب سے ملنے کے مواقع میسر آ جاتے تو وہ اسی طرح ملتا جس طرح آج کا عاشق ملتا ہے ۔ میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' میں بے نظیر 'کل کے گھوڑے' پر سیر کرتا جب بدر منیر کے خانہ باغ میں اُترتا ہے تو ملاقات پر وہی کچھ ہوتا ہے جو آج کے عاشق و محبوب کے درمیان ہوتا ہے ۔ میر کی مثنوی 'معاملاتِ عشق' میں یا میر اثر کی مثنوی ''خواب و خیال'' میں جب عاشق و معشوق ایک دوسرے سے ملتے ہیں تو وہاں بھی یہی صورت سامنے آتی ہے ۔ صرف معاشرتی رواج اور پردے کی

پابندیوں نے وہ صورتِ فراق پیدا کر دی تھی جو ہمیں اس دور کی شاعری میں عام طور پر نظر آتی ہے ۔

امرد پرستی اور طوائف سے عشق کی روایت بھی پردے اور مرد عورت کو الگ الگ رکھنے کے رواج سے پیدا ہوئی تھی ۔ چار دیواری میں رہنے والی عورت سے عشق کرنا یا اس کے وصل سے سرشار ہونا ایک ایسی ناقابلِ برداشت بات تھی کہ سارا معاشرہ اٹھ کھڑا ہوتا تھا ۔ ایک بار نواب شجاع الدولہ نے ناگوں کے سردار راجہ ہمت بہادر کی معرفت ایک کھتری عورت کو حاصل کر لیا تو بارہ ہزار کھتری ننگے پاؤں ننگے سر احتجاج کرنے دیوان رام نرائن کے ساتھ پہنچ گئے ۔[۸] فتح روہیل کھنڈ کے بعد شجاع الدولہ نے حافظ رحمت خاں کی اٹھارہ سالہ لڑکی کو بلوایا تو اس نے ہنگام وصل پیش قبض جائے مخصوص کے پاس ایسا مارا کہ وہ اس زخم سے جاں بر نہ ہو سکا ۔[۹] شجاع الدولہ ساری عمر طوائفوں سے دل بہلاتا رہا اور کسی نے کوئی اعتراض نہیں کیا ، لیکن جب پردہ نشینوں پر نظر کی تو معاشرے نے اسے برداشت نہیں کیا ۔ اسی معاشرتی رواج کے باعث طوائف نے اس دور میں ایک تہذیبی ادارے کی شکل اختیار کر لی تھی ۔ یہی صورت حسین لڑکوں کے ساتھ تھی ۔ مرزا علی لطف نے تاباں کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”ہندو مسلمان ہر گلی کوچے میں ایک نگاہ پر اس کے لاکھ جان سے دین و دل نذر کرتے تھے اور پرے کے پرے عاشقانِ جانباز کے یاد میں اس لبِ جاں بخش مسیحا دم کے مرتے تھے ۔“[۱۰] محمد باقر حزیں کسی جوانِ رعنا پر عاشق ہو گئے اور اسی کشمکش عشق میں جان دے دی ۔[۱۱] یہی صورت آفتاب رائے رسوا کے ساتھ پیش آئی جس کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں ۔ اسی لیے اس دور کا محبوب ہرجائی ہے :

ظالم ہے ، جنگ جو ہے ، کافر ہے ، سنگ دل ہے (فغاں)

اور اسی روپ میں اس دور کی شاعری میں نظر آتا ہے :

پیچھے اس کے جو لگا اتنا پھرے ہے حسرت
ہاتھ آیا ہے ترے وہ بت ہرجائی کیا
(حسرت عظیم آبادی)

ہرگز میرا وحشی نہ ہوا رام کسی کا
وہ صبح کو ہے یار مرا ، شام کسی کا (فغاں)

نہ سن سکوں کہ کبھی یاں کبھی ہو غیر کے گھر
یہاں رہو تو یہاں ہی رہو وہیں تو وہیں (جعفر علی حسرت)

جعفر علی حسرت کے یہ تین شعر اور دیکھیے جن سے اس دور کے عاشق و محبوب کے رویوں کا فرق سامنے آتا ہے :

فتنہ و قاتل و آشوبِ جہاں یعنی تم
ظالم و عشوہ‌گر و آفتِ جاں یعنی تم
خستہ و زار و دل افگار و حزیں یعنی ہم
گل رخ و سیم تن و غنچہ دہاں یعنی تم
خوار و آوارہ و بے چارہ غمیں یعنی ہم
شوخ و طناز و ستم کارِ زماں یعنی تم

غرض کہ عشق کے حوالے ہی سے یہ معاشرہ انسانی و ماورائے انسانی ، جسمانی اور روحانی رشتوں کو دیکھتا اور سمجھتا تھا ۔

اٹھارویں صدی اُردو شاعری کی غیر معمولی ترقی کی صدی ہے اور میر و سودا کا دور اس کا ایک نقطۂ عروج ہے ۔ اُردو شاعری کے اس دور کے بارے میں عام طور پر یہ سوال کیا جاتا ہے کہ کیا اُردو شاعری کے عروج کا تعلق سیاسی زوال سے ہے یا پھر شاعری کا عروج سیاسی زوال کے دور میں ہوتا ہے ؟ اگر غور سے دیکھا جائے تو اس عروج کا تعلق سیاسی زوال سے نہیں بلکہ سیاسی زوال کے ساتھ فارسی زبان کے اثر و نفوذ کے کم سے کم ہونے اور اس صدی کے آخر تک اس کے خاتمے سے ہے ۔ اس دورِ زوال میں وہ بند ، جو فارسی زبان نے اُردو زبان کے دریا پر باندھ رکھا تھا ، ٹوٹ گیا ۔ اس بند کے ٹوٹتے ہی سوکھی ، پیاسی زرخیز زمین سرسبز و شاداب ہو گئی اور ادب کا رشتہ براہ راست عام آدمی سے قائم ہوگیا ۔ اسی کے ساتھ وہ دبی ہوئی تخلیقی قوتیں بروئے کار آ گئیں جو اب تک بے استعمال پڑی تھیں ۔ یہی عمل اطالوی شاعر دانتے کے دور میں ہوا تھا جب اس نے اپنی شہرۂ آفاق تصنیف ”طربیہ خداوندی“ لاطینی زبان کی بجائے ، جو فارسی کی طرح محدود و مخصوص طبقے کی زبان تھی ، اطالوی زبان میں لکھی ۔ میر اثر نے جب اپنی مثنوی ”خواب و خیال“ لکھی تو ان کی بات دیکھتے ہی دیکھتے ہر طبقے میں پہنچ گئی اور اس کی وجہ بھی یہی تھی کہ یہ مثنوی فارسی کے بجائے ریختہ (اُردو) میں لکھی گئی تھی ۔ میر اثر نے اسی بات کا اظہار ان اشعار میں کیا ہے :

ایک تو ریختہ ہے سہل زبان
دوسرے جب کہ ہو بہ شوخیِ بیان

بسکہ سمجھے ہیں اس کو سارے عوام
جن کو نے نظم سے ، نے نثر سے کام

فارسی کے مسندِ اقتدار سے ہٹتے ہی اُردو شاعروں کو بھی وہی مقام مل گیا اور دربار سرکار ، امراء و نوابین کی ویسی ہی سرپرستی حاصل ہو گئی جیسی اب تک صرف فارسی گویوں کو حاصل تھی ۔ میر اپنی اُردو شاعری ہی کی وجہ سے رعایت خاں اور راجہ ناگرمل کے مقرب اور آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ ہوئے تھے ۔ سودا بھی مہربان خاں رند ، شجاع الدولہ اور آصف الدولہ سے اُردو شاعر کی حیثیت ہی سے منسلک تھے ۔ میر سوز بھی مہربان خاں رند اور آصف الدولہ کے دربار سے اسی حیثیت سے وابستہ تھے ۔ میر حسن شاعری کے تعلق ہی سے سالار جنگ اور ان کے بیٹے کے متوسل ہوئے ۔ یہ صرف چند مثالیں ہیں ورنہ اس دور کے سب قابلِ ذکر شاعر کسی نہ کسی چھوٹے یا بڑے دربار سے وابستہ تھے اور یہ دربار عظیم آباد ، مرشد آباد ، دکن ، روہیل کھنڈ ، اودھ ، کرناٹک وغیرہ میں اُردو شاعروں کی سرپرستی کر رہے تھے ۔ نواب و امراء کے ہاں صیغۂ شاعری الگ قائم تھا ۔ مرزا احسن علی احسن کے ذکر میں مصحفی نے لکھا ہے کہ ”نواب وزیر مرحوم کی سرکار میں صیغۂ شاعری میں عزت و امتیاز رکھتے تھے ۔“[۱۲] جعفر علی حسرت کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اب تک پیشۂ شاعری ذریعۂ معاش رہی ہے ۔ آخر آخر کچھ عرصہ صاحب عالم مرزا جہاندار شاہ کی سرکار میں بھی عزت و امتیاز رکھتے تھے ۔“[۱۳] شیخ ولی اللہ محب کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”چند سال سے مرشد زادہ آفاق مرزا محمد سلیمان شکوہ بہادر کے حضور میں امتیاز رکھتے ہیں ۔“[۱۴] اس طرح اس دور میں اُردو شاعری بھی فارسی کی طرح ذریعۂ معاش بن گئی تھی ۔ عوام ، جو اب تک لطفِ شاعری سے محروم تھے ، اُردو شاعری میں گہری دلچسپی لے رہے تھے ۔ نتیجے کے طور پر اُردو شاعری کا چرچا عام ہوگیا اور عوام خود بھی شاعری کرنے لگے ۔ اٹھارویں صدی میں لکھے جانے والے تذکرے دیکھیے تو مشاعروں کے عام رواج کا پتا چلتا ہے ۔ محمد تقی میر کے ہاں ہر مہینے کی پندرھویں تاریخ کو مشاعرہ ہوتا تھا ۔[۱۵] مرزا جواں بخت جہاندار شاہ کے ہاں مہینے میں دو مرتبہ مشاعرہ ہوتا تھا ۔[۱۶] ”دستور الفصاحت“ سے پتا چلتا ہے کہ مرزا حاجی ، مولوی محب اللہ اور سید مہر اللہ خاں غیور کے ہاں پابندی سے مشاعرے ہوتے تھے ۔[۱۷] نواب محمد یار خاں بہادر ، مرزا مینڈھو ، فرزندِ نواب شجاع الدولہ کے ہاں بزمِ مشاعرہ قائم تھی ۔ مرزا سلیمان شکوہ کے ہاں لکھنؤ میں مدت تک مشاعرے ہوتے رہے ۔[۱۸]

اُردو شاعری کے عام رواج کی وجہ سیاسی زوال نہیں بلکہ قیدِ فارسی سے رہائی تھی۔ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ’’راجا سے پرجا تک شوقِ شعر میں ڈوبا ہوا تھا۔ مرد، عورت، عامی و عالم، مسلمان ہندو بلکہ فرنگی زادوں تک میں یہ ذوق سرایت کر گیا تھا۔ سلاطین، عمال، امراء و علماء، سپاہ و اہلِ دیوان کے علاوہ ہر طبقے کے پیشہ وروں پر شاعری کا رنگ چڑھا ہوا تھا۔‘‘[۱۹] جب سارے معاشرے کے ہر طبقے کا تخلیقی شعور کسی زبان میں اس طور پر شامل ہو جائے تو اس کی ترقی یقینی ہے۔ یہی عمل اس صدی میں ہوا اور اُردو شاعری برعظیم کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل گئی۔ اُردو زبان کی تخلیقی صلاحیتوں کو اپنے تصرف میں لا کر اس معاشرے نے نئے سرے سے خود کو دریافت کیا تھا۔

اس دور کی شاعری کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اُردو شاعری کا عام مزاج مذہبی نہیں ہے۔ اس میں جو علامات یا تلمیحات عام طور پر استعمال ہوتی ہیں وہ بھی غیر مذہبی (Secular) ہیں اور مذہبی علامات بھی متضاد علامتوں سے ہم رشتہ ہو کر اپنا مزاج بدل دیتی ہیں۔ مثلاً فارسی کی طرح ہمارے شاعروں نے بھی تسبیح و زنار، دیر و حرم، کعبہ و بت خانہ وغیرہ کو ایک ساتھ استعمال کیا ہے۔ بادہ و ساغر، جام و مینا زندگی کا اشارہ بن گئے ہیں۔ گلزارِ خلیل، لحنِ داؤدی، صبرِ ایوب کے ساتھ رستم و افراسیاب، جم و کے، خسرو و شیریں، لیلیٰ و مجنوں، کرشن اور رادھا، رام و سیتا بھی ایک ساتھ استعمال ہوئے ہیں۔ اس شاعری کا مزاج ''ملائیت'' اور تنگ نظری کا دشمن ہے اسی لیے اس دور کے شعرا نے زاہد، ناصح، شیخ، واعظ و محتسب پر جس بے دردی سے چوٹیں کی ہیں ان سے بھی اس شاعری کے مزاج کا پتا چلتا ہے۔ کسی شاعر کا دیوان پڑھیے آپ کو اس رنگ کے بہت سے شعر ملیں گے۔ مثلاً:

عمامے کو اتار کے پڑھیو نماز شیخ
سجدے سے ورنہ سر کو اٹھایا نہ جائے گا (سودا)
کیا جانیں شیخ کعبہ گیا یا یہ سوئے دیر
اتنا تو جانتے ہیں کہ پیمانہ لے گیا (سودا)
مفت آبروئے زاہدِ علامہ لے گیا
اک مُغ بچہ اُتار کے عمامہ لے گیا (میر)
شیخ کی سی ہی شکل ہے شیطان
جس پہ شب احتلام ہوتا ہے (میر)

جن کے سبب سے دیر کو تو نے کیا خراب
اے شیخ ان بتوں نے مرے دل میں گھر کیا (درد)
زاہدا شرکِ خفی کی بھی خبر ٹک لینا
ساتھ ہر دانۂ تسبیح کے زنّار بھی ہے (درد)
نہ کیوں ازار کی مہری ہی شیخ جی سی لیں
سریں جو ہرِ وضو داب داب رکھتے ہیں (قائم)

جس مصلّے پہ چھڑکیے نہ شراب
اپنے آئین میں وہ پاک نہیں (قائم)

یہ ہم نے اس دور کے چار شاعروں کے دیوان سے چند اشعار یوں ہی چن لیے ہیں ورنہ ایسے اشعار ، جن میں مذہبی تنگ نظری کا مذاق اڑایا گیا ہے ، ہر شاعر کے ہاں ملیں گے ۔ کھلے دل سے اپنے باطن کا اظہار ، خود پر ہنسنے اور طنز کرنے کا حوصلہ ، دین و لادین کو ایک سطح پر دیکھنے کا رجحان ، خوشی و غم ، دکھ سکھ ، بلندی و پستی کو ایک ساتھ رکھنے کا عمل اس دور کی شاعری کا عام میلان ہے ۔ اس دور کی شاعری ، حقیقت کی تلاش میں ، ایک طرف اپنے باطن کی گہرائیوں میں اتر کر انسانی کیفیات و محسوسات کا ایک شہر آباد کرتی ہے اور دوسری طرف خارجی حقائق سے آنکھیں ملا کر اسے بھی شعر میں بیان کر دیتی ہے ۔ داخلیت اور خارجیت دونوں اس دور میں ساتھ ساتھ چل رہے ہیں ۔

غزل کی شاعری میں اس دور کی آواز ، علامات اور انداز بیان کی عمومیت میں چھپی ہوئی ، اشاروں میں معاشرے تک پہنچتی ہے ۔ شاعر و قاری کے درمیان ابلاغ کا گہرا رشتہ قائم ہے ۔ اس دور کی شاعری میں ''شکست'' کا لفظ بار بار ملتا ہے ۔ کبھی شکستِ دل کی صورت میں اور کبھی شکستِ شیشہ یا شکستِ پا کی صورت میں ۔ اسی طرح فریاد ، ظلم ، قتل ، بیمار ، درد ، وحشت ، قفس ، صید ، صیاد ، آشیانہ کے الفاظ بار بار کثرت سے استعمال ہوئے ہیں ۔ اس دور میں یہ الفاظ بگڑے ہوئے حالات اور چاروں طرف ہونے والے واقعات کی ترجمانی کر رہے تھے ۔ آج یہ صرف لغوی معنی کا اظہار کرنے کی وجہ سے ابلاغ کی اس سطح سے ہٹ گئے ہیں جو اس دور میں پورے طور پر موجود تھی ۔ اس دور کے پس منظر میں اس دور کی شاعری کو پڑھیے تو عام سا شعر بھی ہم سے ہم کلام ہونے لگتا ہے :

ایک باری تو گیا قتل اک عالم ظالم
پھر یہ لے ہاتھ میں شمشیر کمر کیوں تو کسی (حاتم)

دھوپ میں جلتی ہیں غربت وطنوں کی لاشیں
تیرے کوچے میں مگر سایۂ دیوار نہ تھا (میر)

کنجِ قیدی ہو ہم آواز جب صیّاد آ لوٹا
یہ ویران آشیانے دیکھنے کو ایک میں چھوٹا (میر)

نقش بیٹھے ہے کہاں خواہشِ آزادی کا
ننگ ہے نام رہائی تری صیّادی کا (میر)

ہم گرفتارِ حال ہیں اپنے
طائرِ پَر بریدہ کے مانند (میر)

رہی نہ پختگی عالم میں دورِ خامی ہے
ہزار حیف کمینوں کا چرخ حامی ہے (میر)

عشقیہ علامات کے یہی وہ اشارے تھے جن کی مدد سے یہ دور اپنے جذبات و تجربات کی ترجمانی کر رہا تھا ۔ اُردو شاعری کی عام مقبولیت کا سبب بھی یہی تھا کہ قاری و شاعر کے درمیان براہِ راست اور گہرا رشتہ قائم تھا ۔ وہ لوگ جو اُردو شاعری پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ اس میں جور و ستم ، غم و اندوہ اور گل و بلبل کے علاوہ کچھ نہیں ہے ، انھیں چاہیے کہ وہ اس شاعری کو علامات کی روایت کے حوالے سے دیکھیں ۔ اگر شاعری کو صرف لغوی معنی کے حوالے سے دیکھا جائے تو دنیا کی ساری شاعری آج بے معنی ہو جائے گی ۔ پھر غزل کا تو مزاج ہی یہ ہے کہ وہ حقیقت کو مجاز کے آنچل میں چھپا لیتی ہے ۔ سِرِّ دلبراں کو حدیثِ دیگراں میں اور زندگی کے واقعات و قلبی واردات کو مخصوص علامتوں کے ذریعے بیان کرتی ہے ۔ پہلے بھی اسی طرح بیان کرتی تھی ، اُس دور میں بھی اسی طرح بیان کیا اور آج بھی اسی طرح بیان کر رہی ہے ۔ اُس دور میں شمال سے لے کر دکن تک فرنگی غلبہ تیزی سے ہو رہا تھا ۔ میر و سودا اور دوسرے معاصر شعرا کے ہاں فرنگ کا لفظ بار بار استعمال ہوا ہے ۔ یہ لفظ جب غزل کے مزاج میں عشق کا اشارہ بن کر شامل ہوا تو اس دور کے تعلق سے معاشرے کے دلی احساسات کی ترجمانی کرنے لگا ۔ مثلاً دوسری صف کے شاعروں کے یہ چند شعر دیکھیے :

دین و آئینِ فرنگی سب کیے ہیں اختیار
پھر عبث کیوں رسم خوک و مے گلہ باقی رہے (شاہ تراب)

غلبۂ قومِ نصارا بسکہ دستا ہر طرف
کر ظہور اپنا شتاب اے مہدیِ آخر زماں (شاہ تراب)

حسرت کے دل کو بند کیا چار سو سے گھیر
کیا تیری زلف میں بھی ہے قیدِ فرنگ شوخ (جعفرعلی حسرت)

قیدِ فرنگِ زلف نہ کافر کو ہو نصیب
جو واں پھنسا ہمیشہ گرفتار ہی رہا (حسرت عظیم‌آبادی)

ہمارا حال لیٹ اب تو لنگ ہے صیّاد
قفس ہے یا کہ یہ قیدِ فرنگ ہے صیّاد (حسرت عظیم‌آبادی)

نہ چھٹا اس کی زلف میں جو پھنسا
سچ ہے قیدِ فرنگ کے مانند (شاہ مہدی بیدار)

فرنگ و قیدِ فرنگ کا ذکر محبوب کے حوالے سے ہوا ہے ۔ وہ محبوب جو ستم گر، جفا جو اور قاتل و ظالم ہے ۔ اردو غزل اشاروں اور علامات کے ذریعے ہی اپنے تجربات کا اظہار کرتی ہے اور اس بات کو ذہن نشین کیے بغیر اردو غزل سے پورے طور پر لطف اندوز نہیں ہوا جا سکتا ۔ میر و سودا کے دور میں یہ علامات و کنایات مستقل ہو کر قائم ہو جاتے ہیں ۔ اس دور کے شاعروں نے اپنے سارے جذبات و واردات ، فکر و خیال کے سارے پہلو ، اپنا درد وکرب ، اپنے غم و الم اپنے زمانے کی روح کی انفرادی و اجتماعی تصویریں اسی انداز سے اور اسی سطح پر اپنی شاعری میں اتاری ہیں ۔ اس دور میں یہ بات بھی واضح ہو گئی کہ اردو ادب کس حد تک فارسی ادب سے اکتسابِ فیض کر سکتا ہے ۔ فارسی اثرات کا یہ آخری سفر تھا جو اس صدی کے خاتمے تک کم و بیش اپنی منزل کو پہنچ گیا ۔ اس دور کی اُردو غزل ، فارسی کے گہرے اثرات قبول کرنے کے باوجود ، فارسی سے الگ اور ممتاز ہے ۔ میر کی غزل میں برعظیم کی تہذیبی روح اسی طرح آج تک چھلک رہی ہے جس طرح حافظ کی غزل میں فارسی تہذیب بول رہی ہے ۔

اس دور کی ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ مختلف اصنافِ سخن میں مختلف فنی اصولوں کی پابندی کی گئی ۔ بندشوں کی چستی ، محاوروں کا بر محل اور عام زبان کا ادبی سطح پر استعمال ، فارسی و عربی لفظوں کو عام طور پر صحتِ تلفظ کے ساتھ برتنے ، صنائع بدائع کو فنی چابکدستی کے ساتھ اور بحور اور قافیہ و ردیف کو صحت و حسن کے ساتھ استعمال کرنے پر خاص زور دیا گیا ۔ اس دور کی

تنقیدی زبان میں "مہمل" کا لفظ اکثر استعمال ہوتا ہے جس سے یہ واضح کیا جاتا ہے کہ غلط زبان ، غیر موزوں الفاظ اور صنائع بدائع کے سست استعمال سے شعر مہمل ہو جاتا ہے ۔ اچھے شعر کے لیے ضروری ہے کہ شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ اس طرح کہے کہ سب سمجھ لیں ۔ اس دور میں ندرت بیان پر بھی زور دیا گیا تاکہ جو خیال یا مضمون شعر میں آئے وہ ندرت بیان کی وجہ سے سننے یا پڑھنے والے کو نیا معلوم ہو ۔ فارسی حرف و فعل کا استعمال بھی برا سمجھا گیا ۔ ایسی فارسی تراکیب کے استعمال کو جائز سمجھا گیا جو اردو زبان کے مزاج سے مطابقت رکھتی ہیں ۔ میر نے مختلف شعرا کے کلام پر جو اصلاحیں دی ہیں ان میں اسی معیار کو پیش نظر رکھا ہے ۔ 'نکات الشعرا' میں شاعری کو اسی معیار سے دیکھنے اور پرکھنے کا رجحان ملتا ہے ۔ سودا نے 'عبرت الغافلین' میں مہمل کا لفظ انھی معنی میں استعمال کیا ہے ۔ 'مخزن نکات' میں قائم نے اسی انداز نظر سے شاعروں کے کلام پر رائے دی ہے ۔ اس دور کے یہی تنقیدی معیار اور اصولِ نقد تھے ۔ تذکروں میں شاعروں کی مدح و قدح اسی نقطۂ نظر سے کی جاتی تھی ۔ اسی لیے اس دور کے تذکروں سے شاعر کی انفرادیت اور ایک شاعر اور دوسرے شاعر کے مزاج کا فرق سامنے نہیں آتا ۔ جہاں انفرادیت نمایاں کرنے کی کوشش کی جاتی ہے وہاں اتنا کہہ دیا جاتا ہے کہ میر کے شعر نشتر ہیں یا میر کا کلام آہ ہے اور سودا کا کلام واہ ہے ۔

اس دور میں اردو شاعروں کے تذکرے لکھنے اور اردو شعرا کے پسندیدہ اشعار کو بیاضوں میں درج کرنے کا رواج بھی ہوا ۔ میر و سودا کے دور میں ایسے بہت سے تذکرے لکھے گئے جو آج بھی بنیادی ماخذ کا درجہ رکھتے ہیں ۔ "بیاض" اور "تذکرے" میں یہ فرق ہے کہ بیاض میں صرف شاعر کا پسندیدہ کلام درج کیا جاتا ہے جب کہ تذکرے میں شاعر کے منتخب کلام کے ساتھ ساتھ اس کے حالات بھی درج کیے جاتے ہیں ۔ تذکرے عام طور پر حروفِ تہجی کے اعتبار سے یا کسی اور اصولی ترتیب سے مرتب کیے جاتے ہیں ۔ بیاض میں کوئی ترتیب نہیں ہوتی ۔ میر نے اپنے تذکرے 'نکات الشعرا' (۱۱۶۴ھ/۱۷۵۲ع) میں ، جو شمال میں اردو شاعروں کا پہلا تذکرہ ہے ، کسی ترتیب کے بغیر شعرا کے حالات و انتخابِ کلام درج کیا ہے ۔ گردیزی نے اپنے تذکرۂ 'ریختہ گویاں' (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ع) کو حروف تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا ہے ۔ قائم چاند پوری نے اپنے تذکرے 'مخزن نکات' (۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ع) میں شاعروں کو تین طبقوں ـــــ متقدمین ، متوسطین اور متاخرین ـــــ میں تقسیم کیا ہے لیکن ہر طبقے

میں حروفِ تہجی کی ترتیب کو قائم نہیں رکھا ۔ قائم چاند پوری کی یہی طبقاتی تقسیم میر حسن کے تذکرے سے ہوتی ہوئی 'آبِ حیات' اور آب حیات سے شعر الہند اور 'گلِ رعنا' تک اور گلِ رعنا سے آج تک اسی طرح قائم ہے ۔ میر حسن نے اپنے تذکرہ شعرائے اردو (۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع) میں طبقات کی تقسیم تو قائم کے تذکرے کی طرح قائم رکھی لیکن ہر طبقے کے شعرا کو حروفِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا ۔ لچھمی نرائن شفیق نے اپنے تذکرے 'چمنستانِ شعرا' (۱۱۷۵ھ/۶۲ - ۱۷۶۱ع) کو ابجدی اصول سے ترتیب دیا ۔ اردو شعرا کے یہ سب تذکرے فارسی زبان میں لکھے گئے ۔ علمی و ادبی تصانیف میں اُردو نثر کا رواج ابھی عام نہیں ہوا تھا ۔ اس صدی میں اردو شعرا کے اور تذکرے بھی لکھے گئے جن میں خواجہ خان حمید اورنگ آبادی کا تذکرہ 'گلشنِ گفتار' (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) ، مرزا افضل بیگ خان قاقشال کا تذکرہ تحفۃ الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) جو بنیادی طور پر فارسی شعرا کا تذکرہ ہے لیکن دس شاعروں کے ذیل میں ان کے اردو اشعار بھی انتخاب میں دیے گئے ہیں ۔ اسد علی خان تمنا اورنگ آبادی کا تذکرہ 'گلِ عجائب' (۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع) ، امر اللہ الہ آبادی کا تذکرہ 'مسرت افزا' (۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ع) ، مردان علی خان مبتلا کا تذکرہ گلشنِ سخن (۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع) ، شورش عظیم آبادی کا تذکرہ "یادگار دوستان"[ل] (۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع) ، عشقی عظیم آبادی کا 'تذکرۂ عشقی' (۱۱۹۷؟ھ/۱۷۸۳ع) ، ابراہیم خان خلیل کا تذکرہ گلزار ابراہیم (۱۱۹۸ھ/۸۴ - ۱۷۸۳ع) ، غلام محی الدین عشق و مبتلا میرٹھی کا تذکرہ طبقات سخن (۱۲۱۲ھ/۹۸ - ۱۷۹۷ع) ، مصحفی کا تذکرۂ ہندی (۱۲۰۹ھ/۹۵ - ۱۷۹۴ع) ، قدرت اللہ شوق کا تذکرہ طبقات الشعرا (۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵ع) وغیرہ اسی دور میں لکھے گئے ۔ ان تذکروں سے ذوقِ ادب کے عام ہونے میں مدد ملی ۔

قدیم ادب اور اٹھارویں صدی کے ادب میں یہی فرق ہے کہ قدیم ادب ناپختہ زبان میں فارسی ادب کی پیروی کرتا ہے جب کہ اس دور کا ادب قدیم ادب و فارسی اثرات کو شاہجہان آباد کی زبان میں تحلیل کرکے اسے ایک ایسی نئی صورت دے دیتا ہے جس کی تخلیقی توانائی اور ہند ایرانی تہذیبوں کے سنگم سے زبان کا ایک تیسرا دریا وجود میں آ جاتا ہے جو اس صدی کے شروع میں آہستہ آہستہ بڑھتا پھیلتا ہے اور میر و سودا کے دور میں پاٹ دار ہوکر سارے

ل۔ "یادگارِ دوستانِ روزگار" سے ۱۱۹۱ھ برآمد ہوتے ہیں ۔

برعظیم کے تخلیقی ذہنوں کو سیراب کرنے لگتا ہے اور اس تخلیقی عمل میں، زبان و بیان کے یکساں معیار کے ساتھ، سارا برعظیم شریک ہو جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ فارسی گوئی کا طلسم ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ٹوٹ جاتا ہے اور اردو زبان و ادب کی بڑی روایت قائم ہو جاتی ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ فارسی ادب کو پیچھے چھوڑ کر اگلی دو صدیوں میں اس سے آگے نکل جاتی ہے۔

اس پوری صدی میں ادبی زبان و بیان میں اتنی تیزی سے تبدیلی آئی کہ اگر جعفر زٹلی (م۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع) کی زبان کا آبرو (م۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ع) کی زبان سے، آبرو کی زبان کا یقین (م۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ع) اور میر کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو یقین نہیں آتا کہ اتنی بڑی تبدیلی، اتنے کم عرصے میں، زبان میں آ سکتی ہے۔ اس پوری صدی میں زبان مسلسل اپنے لہجے، آہنگ اور ذخیرۂ الفاظ کے ساتھ بدلتی رہی اور میر کی وفات تک اس نے ایک ایسی معیاری شکل اختیار کر لی کہ میر کی زبان کم و بیش وہی ہے جو آج ہم بولتے اور لکھتے ہیں۔ اس دور میں ایک اہم بات یہ ہوئی کہ شاعروں نے اپنی زبان کا رشتہ عام بول چال کی زبان سے قائم کر لیا۔ میر زبان کی سند لغات یا اساتذہ کے کلام سے نہیں بلکہ اُس زبان سے لیتے ہیں جو ان کے چاروں طرف یا جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بولی جا رہی ہے۔ میر درد کے ہاں بھی یہی صورت ہے لیکن وہ خواص کی زبان کو بھی نظر انداز نہیں کرتے۔ میر اثر کا دیوان اور مثنوی خواب و خیال، دونوں عام بول چال کی زبان ہی میں لکھے گئے ہیں۔ سودا نے عوام کی زبان سے اپنا تعلق ضرور باقی رکھا لیکن انھوں نے خواص کی زبان کو ترجیح دی اسی لیے ان کے ہاں فارسیت زیادہ ہے اور الفاظ بھی زیادہ صحتِ تلفظ کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں۔ مثلاً میر لفظ "تلاشی" کو عام زبان کی پیروی میں، "متلاشی" کے معنی میں استعمال کرتے ہیں جب کہ سودا کے ہاں تلاشی کے بجائے "متلاشی" ہی استعمال ہوا ہے:

ع جو کوئی تلاشی ہو ترا آہ کدھر جائے (میر)
ع نے فکر ہے دنیا کی نہ دین کا متلاشی (سودا)

لیکن یہ التزام سودا کے ہاں قصائد و غزلیات وغیرہ تک محدود ہے۔ ہجویات میں وہ زبان کو زیادہ آزادی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ اس دور کے بڑے اور قابلِ ذکر شاعروں کی زبان کا مطالعہ چوں کہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے اس لیے یہاں اس دور کی زبان کی صرف چند عام خصوصیات کی طرف اشارہ کریں گے:

(۱) اس دور میں زبان و بیان ایک معیار پر آ کر سارے برعظیم کے لیے یکساں طور پر قابلِ قبول ہوگئے اور شاہجہان آباد کی زبان اور محاورہ مستند ہو گیا۔ زبان کے مسلسل اور رنگارنگ استعمال سے اظہارِ بیان میں غیر معمولی قوت پیدا ہوگئی۔

(۲) اس دور کی زبان میں فارسی محاورات، مصادر، مرکبات، لاحقے اور سابقے کثرت سے اردو میں ترجمہ ہوئے اور زبان کا جزو بن گئے۔ یہ عمل اس دور کے ہر شاعر کے ہاں ملتا ہے۔ مثلاً سودا کے ہاں خوش آمدن سے خوش آنا، دل از دست رفتن سے دل ہاتھ سے جانا، رنگ سے رنگنا، تراش سے تراشنا، لالچ سے للچانا۔ سابقہ بد سے بد اسلوب، بد اصل، بد وضع۔ اسی طرح بے نہایت، بے اختیار، درد آلود، خون آلود، ، حیرت انگیز، پتنگ باز، بٹے باز وغیرہ ملتے ہیں۔ یہی صورت میر کے ہاں ملتی ہے۔ اس دور کے شاعروں نے عام طور پر فارسی کی وہی تراکیب استعمال کیں جو اردو زبان کے مزاج سے مناسبت رکھتی تھیں۔

(۳) اس دور میں ''ان'' لگا کر جمع بنانے کا رواج کم ہو گیا لیکن کم ہونے کے باوجود یہ طریقہ اور دوسرے طریقوں کے ساتھ استعمال ہوتا رہا۔ اس دور میں لفظوں کی جمع بنانے کی یہ چند مختلف صورتیں ملتی ہیں:

ع کوئی ان 'طوروں' سے گزرے ہے ترے غم میں مری (میر)
ع کسی کی 'زلفوں' کے تصور میں ہوں یارو روز و شب (سودا)
ع وہی آفتِ دلِ 'عاشقاں' کسو وقت ہم سے بھی یار تھا (میر)
ع 'شکلیں' کیا کیا 'کیاں' ہیں جن نے خاک (میر)
ع روتے 'گزرتیاں' ہیں راتیں 'ساریاں' (میر)
ع جب 'کالئیں' لت کی کھائیں گے ہم (قائم)
ع گریباں کی تو قائم مدتوں 'دھجئیں' اڑاتی ہیں (قائم)
ع ہزار 'خوبئیں' ہیں تجھ میں اور یہاں دو چشم
(حسرت عظیم آبادی)

ع ہر ایک سے 'گستاخیں' ہم ہی سے ادب ہے
(حسرت عظیم آبادی)

(۴) اس دور میں عربی، فارسی اور ہندی الفاظ کے درمیان واوِ عطف کا

استعمال عام ہے جیسے :

ع کوئی اخلاص و پیار رہتا ہے (میر)
ع پوچھے ہے پھول و پھل کی خبر اب تو عندلیب (سودا)

اسی طرح اردو لفظ کو عربی فارسی لفظ کے ساتھ علامتِ اضافت سے ملانے کی بھی مثالیں ملتی ہیں جیسے :

ع اس طفلِ ناسمجھ کو کہاں تک پڑھائیے (میر)

اس دور میں زبان منجھ کر صاف ہو گئی ۔ کرخت اور کھردرے الفاظ کی جگہ نرم اور شائستہ الفاظ نے لے لی ۔ لاکا کی جگہ لکا ، لوہو کی لہو ، جاگہ کی بجائے جگہ وغیرہ استعمال ہونے لگے ۔ اس سارے دور میں لفظوں کو نرمانے کی طرف عام میلان ملتا ہے ۔

آئیے اب اس پس منظر میں اس دور کے ان شاعروں کا مطالعہ کریں جنھوں نے اُردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھایا اور پھیلایا ۔ اگلے باب میں ہم سب سے پہلے محمد تقی میر کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱- نگارشاتِ ادیب : پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۲۷۳ ، کتاب نگر لکھنئو ۱۹۶۹ء ۔
۲- مباحث : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۲۰۲ و ۴ : ۲ ، مجلسِ ترقیِ ادب لاہور ۱۹۶۵ء ۔
۳- ایضاً ۔
۴- چراغ ہدایت : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۱۶۵ ، مطبوعہ علی بھائی شرف علی اینڈ کمپنی پرائیویٹ لمیٹڈ بمبئی ۱۲۹۰ھ ۔
۵- بحرالفصاحت : نجم الغنی خان ، ص ۱۱۹ ، بار دوم ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۲۷ء ۔
۶- ترجمان الاشواق : ص ۳۹ ، ۴۰ ، بحوالہ اردو دائرۂ معارف اسلامیہ ، جلد اول ، ص ۶۱۱ ، لاہور ۱۹۶۴ء ۔
۷- انسان اور آدمی : محمد حسن عسکری ، ص ۲۱۸ ، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۳ء ۔
۸- سہ ماہی ”صحیفہ“ لاہور شمارہ ۳۶ ، ص ۳۸ ، لاہور ، جولائی ۱۹۶۶ء ۔

۹- تاریخِ اودھ : حکیم محمد نجم الغنی خاں (جلد دوم) ، ص ۲۶۴ ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۱۹ع -
۱۰- گلشنِ ہند : مرزا علی لطف ، ص ۸۲ ، دار الاشاعت پنجاب لاہور ۱۹۰۶ع -
۱۱- تذکرۂ ریختہ گویاں : فتح علی گردیزی ، ص ۳۶ ، انجمنِ ترقیِ اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۱۲- ۱۳- ۱۴- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۷ ، ۷۴ ، ۲۳۱ ، انجمنِ ترقیِ اُردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۱۵- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۵۴ ، ۸۳ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -
۱۶- گلشنِ ہند : ص ۸۹ -
۱۷- دستور الفصاحت : ص ۳۳ (مقدمۂ مرتب) ، ہندوستان پریس ، رامپور ۱۹۴۳ع -
۱۸- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مقدمہ صفحہ لط و م - پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ، ۱۹۳۳ع -
۱۹- ایضاً : مقدمہ صفحہ لح و لط -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۴۹۱ ”در سرکار نواب وزیر مرحوم بصیغۂ شاعری عزو امتیاز داشت -“
ص ۴۹۱ ”تا ایں مدت معاش بہ پیشۂ شاعری بسر بردہ - آخر آخر چندے در سرکار صاحب عالم مرزا جہاندار شاہ ہم عزو امتیاز داشت -“
ص ۴۹۱ ”از چند سال بصیغۂ شاعری در حضور مرشد زادہ آفاق مرزا محمد سلیمان شکوہ بہادر امتیاز تمام داشت -“

• • •

محمد تقی میر

حیات ، سیرت ، تصانیف

ناموافق حالات سے تنگ آ کر ملک حجاز کا ایک خاندان ہجرت کرکے دکن پہنچا اور کچھ عرصہ وہاں قیام کرکے احمد آباد آ گیا ۔ اس خاندان کے کچھ افراد تو وہیں آباد ہو گئے اور کچھ تلاشِ روزگار میں مغلوں کے دار الحکومت اکبر آباد آ گئے ۔ انھی میں میر کے جدِ اعلیٰ بھی تھے ـــــ اکبر آباد کی آب و ہوا انھیں راس نہ آئی اور وہ انتقال کر گئے ۔ انھوں نے ایک لڑکا چھوڑا جو میر کے دادا تھے ۔ تلاش و جستجو کے بعد میر کے دادا کو (ذکرِ میر میں سوائے اپنے والد کے کسی کا نام نہیں لکھا) نواحِ اکبر آباد میں فوج داری کی ملازمت مل گئی لیکن وہ بھی پچاس سال کی عمر میں وفات پا گئے ۔ ان کے دو لڑکے تھے ۔ ایک جوانی میں خللِ دماغ سے مر گئے اور دوسرے بیٹے محمد علی[۱] تھے جنھوں نے شاہ کلیم اللہ اکبر آبادی (م ۱۱۰۹ھ/۹۸ - ۱۶۹۵ء) سے علومِ متداولہ کی تحصیل کرکے درویشی اختیار کر لی اور اپنے زہد و تقویٰ کی وجہ سے علی متقی کے خطاب سے موسوم ہوئے ۔[۲] محمد علی متقی کی پہلی شادی سراج الدین علی خان آرزو کی بڑی بہن سے ہوئی جن کے بطن سے حافظ محمد حسن پیدا ہوئے ۔ دوسری بیوی کے بطن سے دو بیٹے محمد تقی اور محمد رضی اور ایک

---

[۱] ۔ ”ذکرِ میر“ میں میر نے اپنے والد کو ہر جگہ علی متقی لکھا ہے لیکن ایک جگہ ، جب خواجہ محمد باسط میر کو اپنے چچا صمصام الدولہ کے پاس لے گئے تو انھوں نے دریافت کیا ”این پسر از کیست ؟ گفت از میر محمد علی است ۔“ اس سے معلوم ہوا کہ میر کے والد کا نام محمد علی تھا ـــــ ”ذکرِ میر“ محمد تقی میر ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۶۲ ، انجمنِ ترقیِ اُردو ، اورنگ آباد ، ۱۹۲۸ء ۔

بیٹی (زوجۂ محمد حسین کلیم) پیدا ہوئے ۔ یہی محمد تقی بڑے ہو کر خدائے سخن میر تقی میر کہلائے اور اُردو زبان و ادب پر ایسے گہرے نقوش ثبت کیے کہ رہتی دنیا تک ان کا نام باقی رہے گا ۔

محمد تقی میر (۱۱۳۵ھ — ۲۰ شعبان ۱۲۲۵ھ / ۱۷۲۲-۲۳ء — ۲۰ ستمبر ۱۸۱۰ء) کی ولادت کے بارے میں مختلف آراء ہیں لیکن یہ سب قیاسات دیوانِ چہارم نسخۂ محمود آباد کی اس عبارت کے بعد ، جو خود میر کے بھتیجے محمد محسن کے اپنے قلم سے لکھی ہوئی ہے ، ختم ہو جاتے ہیں ۔ یہ دیوانِ چہارم میر کے داماد ، بھانجے ، شاگرد اور محمد حسین کلیم کے بیٹے محمد حسن علی تجلی کے قلم کا لکھا ہوا ہے اور دیوان پر وہ عبارت ، جو محمد محسن کے اپنے قلم سے لکھی ہوئی ہے ، یہ ہے :

> ”۲۰ شعبان ۱۲۲۵ھ کو بروز جمعہ بوقت شام میر محمد تقی صاحب میر تخلص نے ، جن کا یہ دیوان چہارم ہے ، شہر لکھنؤ کے محلہ سٹھی میں نوّے سال کی عمر پوری کرکے انتقال کیا اور اسی مہینے کی ۲۱ تاریخ کو ہفتے کے دن دوپہر کے وقت اکھاڑہ بھیم میں ، جو مشہور قبرستان ہے ، اپنے عزیزوں کی قبروں کے قریب دفن ہوئے اور اپنے چار دیوان ، جن میں سے یہ چوتھا ہے ، محرر سطور محمد محسن المخاطب زین الدین احمد کو (خدا اُس کے گناہ معاف کرے) اپنی زندگی میں کمال رغبت کے ساتھ عنایت کیے ۔ خدا ان کی مغفرت فرمائے ۔
>
> محمد محسن عفی عنہ نے ۲۷ شعبان سنہ مذکور کو ، جب چار گھڑی دن باقی تھا ، تحریر کیا ۔ اس دیوان پر میر مغفور کے داماد میر حسن علی تجلی کے دستخط ہیں ۔“[۳]

اس تحریر سے یہ چند باتیں سامنے آئیں :

(۱) میر کا انتقال ۲۰ شعبان کو جمعہ کے دن شام کے وقت ۱۲۲۵ھ میں ہوا ۔

(۲) انتقال کے وقت میر محلہ سٹھی میں رہتے تھے اور اس وقت ان کی عمر ۹۰ سال ہو چکی تھی ۔

(۳) شنبہ (سنیچر) کے دن ۲۱ شعبان کو دوپہر کے وقت لکھنؤ کے مشہور قبرستان اکھاڑہ بھیم میں اپنے اقربا کے قریب مدفون ہوئے ۔

اس طرح اگر ۱۲۲۵ میں سے نوّے نکال دیے جائیں تو سالِ ولادت ۱۱۳۵ھ / ۱۷۲۲-۲۳ء نکلتا ہے ۔ اس سنہ پیدائش کی مزید تصدیق اسی

دیوانِ چہارم پر لکھی ہوئی اس عبارت سے بھی ہوتی ہے جو ''سوانحِ میر تقی میر'' کے زیرِ عنوان کسی معدوم تذکرے ''نوادر الکملا'' سے نقل کی گئی ہے۔ اس عبارت کا ابتدائی جملہ یہ ہے:

''اصلاً اکبر آباد کے تھے۔ ۱۱۳۵ھ کے آخر میں پیدا ہوئے۔''[۴]

ان شواہد کی روشنی میں مولوی عبد الحق کا متعین کردہ سالِ ولادت ۱۱۳۷ھ[۵] جس کی تصدیق فائق رامپوری[۶] نے بھی کی ہے یا سر شاہ سلیمان کے دلائل، جن سے سالِ پیدائش ۱۱۳۶ھ[۷] مقرر ہوتا ہے، قابلِ قبول نہیں رہتے اور میر کا سالِ ولادت ۱۱۳۵ھ متعین ہو جاتا ہے۔ میر کی وفات پر مصحفی نے اس شعر سے:

از سرِ درد مصحفی نے کہا   حق میں اس کے ''موا نظیری آج''[۸]

۱۲۲۱ + ۴ = ۱۲۲۵ھ

اور ناسخ نے ''واویلا مُرد شہِ شاعراں''[۹] سے سالِ وفات ۱۲۲۵ھ نکالا۔

۱۱۳۵ھ اور ۱۲۲۵ھ (۱۷۲۲ع اور ۱۸۱۰ع) کا زمانہ برعظیم کی تاریخ میں انتشار و خلفشار کا دور ہے۔ مغلیہ سلطنت کا زوال اور انگریزوں کا اقتدار اسی دور میں مکمل ہوا۔ معاشرے میں تہذیبی و فکری سطح پر تبدیلی کا عمل بھی اسی زمانے میں شروع ہوا۔ نازک مزاج و حسّاس میر بھی اسی معاشرے کے فرد تھے، اسی لیے خارجی و داخلی طور پر وہ معاشرے کے عام فرد سے کہیں زیادہ متاثر ہوئے۔ ان کے ذاتی حالات اور اس دور کے المیوں نے ان کی شخصیت و سیرت کو وہ بنا دیا جو وہ ہمیں نظر آتی ہے اور ان کی شاعری اس کشمکش کی ترجمان بن گئی جو ان کی ذات، معاشرے اور زندگی کی باہم آویزش سے پیدا ہوئی تھی۔ میر کے ذہن اور ان کی سیرت و شخصیت کو سمجھنے کے لیے ان حالات کا جاننا ضروری ہے۔

میر ایک نہایت غریب گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے والد محمد علی متقی درویش صفت انسان تھے اور برعظیم میں نہ سہی، کم از کم اکبر آباد میں اپنے زہد و تقویٰ کی وجہ سے شہرت رکھتے تھے۔ یہی وجہ تھی کہ جب اپنے والد کی وفات (۲۱ رجب ۱۱۴۶ھ/۱۸ دسمبر ۱۷۳۳ع)ف کے بعد گیارہ سالہ

ف۔ میر کے منہ بولے چچا امان اللہ عید کے دن بیمار ہوئے اور دوسرے دن انتقال کیا۔ اس وقت جیسا کہ ''ذکرِ میر'' میں اپنے والد کے حوالے سے
(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

محمد تقی بے سہارا ہوگئے تو اپنے چھوٹے بھائی محمد رضی کو گھر بٹھا کر اطرافِ شہر میں تلاشِ روزگار کے لیے نکل کھڑے ہوئے لیکن روزگار کہاں تھا جو ملتا۔ آخرکار ناچار ہو کر ۱۱۴۷ھ/۳۵-۱۷۳۴ء میں شاہجہاں آباد کے لیے روانہ ہوئے۔ یہاں بھی وہ پریشان و سرگرداں رہے۔ "بسیار گردیدم، شفیقے ندیدم" کے الفاظ سے ان کی پریشاں حالی کا اندازہ ہوتا ہے۔ کچھ عرصے بعد دہلی میں خواجہ محمد باسط (م ۱۱۷۸ھ/۶۵-۱۷۶۴ء)[۱۰] سے ان کی ملاقات ہوئی اور محمد باسط نے انھیں اپنے چچا صمصام الدولہ کی خدمت میں پیش کیا۔ صمصام الدولہ نے محمد علی متقی کی وفات پر نہ صرف اظہارِ افسوس کیا بلکہ یہ کہہ کر کہ "مجھ پر اس شخص کے حقوق ہیں"[۱۱] ایک روپیہ روز وظیفہ مقرر کر دیا۔ یہ وظیفہ میر کو ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء تک ملتا رہا، لیکن جب صمصام الدولہ نادر شاہ سے جنگ میں زخمی ہوئے اور ۱۹ ذی قعد ۱۱۵۱ھ/۱۸ فروری ۱۷۳۹ء[۱۲] کو فوت ہو گئے تو یہ وظیفہ بند ہو گیا اور میر اکبر آباد میں[ف] پھر بے سہارا

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

میر نے لکھا ہے کہ ان کی عمر دس سال تھی، گویا ۲ شوال ۱۱۴۵ھ/۷ مارچ ۱۷۳۳ء کو میر کے چچا امان اللہ نے وفات پائی۔ ان کی وفات کے بعد محمد علی متقی کی حالت غیر ہو گئی اور خود کو "عزیز مردہ" کے نام سے موسوم کرنے لگے۔ ایک دن جب وہ امان اللہ کے فاتحۂ چہلم کا حلوہ تقسیم کر رہے تھے کہ ایک نوجوان احمد بیگ آیا جو علی متقی کی توجہ کے باعث وہیں ٹھہر گیا اور سات مہینے سخت ریاضت کرکے مرتبۂ کمال کو پہنچ گیا۔ میر نے اپنے والد کی تاریخِ وفات ۲۱ رجب (ذکر میر، ص ۵۸) لکھی ہے۔ چونکہ امان اللہ کی وفات کے ایک سال بعد، جیسا کہ ذکر میر میں لکھا ہے، علی متقی کا انتقال ہوا اس لیے میر کے والد نے ۲۱ رجب ۱۱۴۶ھ کو وفات پائی۔ قاضی عبدالودود نے دلی کالج میگزین، میر نمبر، ص ۳۰ پر لکھا ہے کہ "۲۱ رجب تھی ۱۱۴۶ھ ہونا چاہیے" اور صفدر آہ نے "میر و میریات" (ص ۹۳، علوی بک ڈپو بمبئی ۱۹۷۷ء) میں بھی یہی سنہ دیا ہے اور لکھا ہے کہ "یہ تاریخ بلا استثنا متفقہ ہے۔" (ج - ج)

لہ بعض اہل علم کا خیال ہے کہ میر وظیفہ پا کر اکبر آباد نہیں گئے لیکن یہ خیال درست نہیں ہے۔ وظیفہ پا کر اکبر آباد واپس چلے جانے کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ ذکرِ میر میں ۱۱۴۶ھ تا ۱۱۵۲ھ کوئی واقعہ نہیں ملتا حتیٰ کہ نادر شاہ کے حملے کا بھی کوئی ذکر نہیں ہے۔ پھر گیارہ سالہ

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

ہو گئے ۔ اس وقت دہلی کی حالت نہایت تباہ تھی ۔ نادر شاہ کی لوٹ کھسوٹ اور قتل و غارت گری نے شہر و اہل شہر کو برباد و قلّاش کر دیا تھا ۔ اس لیے ۱۶ محرم ۱۱۵۲ھ/۱۵ اپریل ۱۷۳۹ع[13] کو جب نادر شاہ نے دلی سے کوچ کیا اور کچھ عرصے بعد حالات ذرا معمول پر آئے تو میر ناچار ہو کر دوسری بار دلی پہنچے[14] اور اپنے سوتیلے ماموں سراج الدین علی خان آرزو کے ہاں ٹھہرے ۔ اس وقت میر کی عمر سترہ سال تھی ۔ آرزو کے ہاں میر تقریباً سات سال رہے جس سے وہ بعد میں منکر ہو گئے اور "ذکرِ میر" میں صرف اتنا لکھا کہ "کچھ دن ان کے پاس رہا ۔" سراج الدین علی خان آرزو کے ہاں سات سال رہنے کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ میر آرزو سے ناراض ہو کر جب رعایت خان کے متوسل ہوئے تو پہلی بار ۱۱۶۱ھ/۴۸-۱۷۴۷ع میں ، جب احمد شاہ ابدالی سے مقابلہ کرنے کے لیے شاہی افواج کوچ کر رہی تھیں اور رعایت خان بھی افواج کے ساتھ تھا ، وہ رعایت خاں کے ساتھ نظر آتے ہیں ۔ میر نے لکھا ہے کہ "میں اس سفر میں خان منظور کے ساتھ تھا اور خدمات بجا لاتا تھا ۔"[15] اگر رعایت خاں سے ان کی ملازمت کو ۱۱۶۱ھ سے ایک یا دو سال پہلے بھی مان لیا جائے (حالانکہ ۱۱۶۱ھ سے پہلے رعایت خاں سے کسی تعلق کا کوئی ذکر نہیں ملتا) توگویا ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ع تک وہ خان آرزو کے ہاں مقیم تھے۔ پھر شام کے کھانے پر، جیسا کہ ذکرِ میر میں لکھا ہے ، خان آرزو سے میر کی تلخی ہوئی اور وہ کھانا چھوڑ کر چلے گئے اور حوض قاضی پہنچے ۔ وہاں علیم اللہ نامی شخص انھیں قمر الدین خان کے پاس لے گیا ۔ گویا رعایت خاں تک پہنچنے میں ، خان آرزو سے الگ ہو کر ، انھیں بہت کم وقت لگا جس کے ساتھ اپنے موجود ہونے کا ذکر وہ ۱۱۶۱ھ/۴۸-۱۷۴۷ع میں پہلی بار کرتے ہیں ۔

محمد تقی میر نے اپنی تعلیم و تربیت اور خان آرزو سے کسبِ فیض کا ذکر

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

میر اپنے چھوٹے بھائی محمد رضی اور اپنی بہن کو اکبر آباد میں چھوڑ کر دہلی آئے تھے اور ان کا اکبر آباد واپس جانا ضروری تھا ۔ اس لیے جب صمصام الدولہ کی وفات کے بعد ان کا مقررہ وظیفہ بند ہو گیا تو "ناچار بار دیگری بدہلی رسیدم" (ذکرِ میر ، ص ۶۳) کے الفاظ لکھے ہیں ۔ اگر وہ اس عرصے میں اکبر آباد میں نہیں رہے تو "ناچار بار دیگر" کے کیا معنی ہوتے ہیں ؟ (ج ۔ ج)

بھی ”ذکر میر“ میں نہیں کیا بلکہ لکھا کہ ”شہر کے دوستوں سے چند کتابیں پڑھیں۔“[16] اور یہ بھی لکھا کہ میرے سوتیلے بھائی حافظ محمد حسن کے لکھنے پر کہ ”میر محمد تقی فتنۂ روزگار ہے، ہرگز اس کی تربیت نہیں کرنی چاہیے اور دوستی کے پردے میں اس کا کام (تمام) کر دینا چاہیے“[17] خان آرزو نے آنکھیں پھیر لیں اور ایسی دشمنی اختیار کی کہ ”اس کی دشمنی اگر تفصیل سے بیان کی جائے تو ایک الگ دفتر چاہیے۔“[18] آخر جب یہ صورت حال تھی تو میر نے اپنے تذکرے ”نکات الشعرا“ میں آرزو کے بارے میں یہ عبارت کیوں لکھی کہ ”اس فن بے اعتبار کو کہ ہم نے اختیار کیا ہے (آرزو) نے ہی اعتبار دیا ہے۔“[19] اور انھیں ”اوستاد و پیر و مرشد بندہ“[20] کے الفاظ سے کیوں مخاطب کیا۔ نکات الشعرا اور ذکر میر دونوں کے بیان متضاد ہیں۔ ان میں سے ایک ہی بات صحیح ہو سکتی ہے۔ آرزو کا انتقال ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ء میں ہوا۔ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں مکمل ہوا اور ذکر میر کا آغاز ۱۱۸۵ھ/ ۷۲-۱۷۷۱ء میں ہوا۔ اس وقت آرزو میر کے کسی بیان کی تردید کرنے کے لیے موجود نہ تھے۔ یہ بات قرینِ قیاس نہیں ہے کہ آرزو جیسے یگانۂ روزگار کے پاس نوعمری کے زمانے میں میر تقریباً سات سال رہیں اور آرزو ان کی تعلیم و تربیت نہ کریں۔ آرزو کے گھر میں رہتے ہوئے میر کو وہ سہولت میسر تھی جو کسی دوسرے کو نہیں تھی۔ اس امر کا ثبوت کہ میر نے آرزو سے کسبِ فیض کیا، اس دور کے تذکروں سے بھی ملتا ہے۔ قائم نے، جو دہلی میں میر کے قریب ہی رہتے تھے،[21] لکھا ہے کہ ”مدت تک ان (آرزو) کی خدمت میں استفادۂ آگاہی (علم) کرکے اسم و رسم بہم پہنچایا۔“[22] میر حسن نے ”ان (خان آرزو) کے شاگردوں میں سے ہے“[23] کے الفاظ لکھے ہیں۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ”جناب فیض مآب خان مشارٌ الیہ (آرزو) سے نسبت تلمذ بھی رکھتا ہے لیکن غرور کی وجہ سے کہ جس نے اس کے دماغ میں جگہ کر لی ہے، اس حقیقت سے، جو دراصل اس کے لیے سرمایۂ افتخار ہے، پورے طور پر انکار کرتا ہے۔ اس کے غرور و نخوت کے بارے میں کیا لکھوں۔ اس کی کوئی حد نہیں ہے۔“[24] تذکرۂ عشقی میں ”تربیت کردۂ سراج الدین علی خان آرزو“[25] کے الفاظ ملتے ہیں۔ نوادر الکملا میں لکھا ہے کہ ”پدر بزرگوار کے سانحے کے بعد ۱۷ سال کی عمر میں دہلی گئے اور سراج الدین علی خان آرزو کے مکان پر قیام کرکے علومِ عقلی و نقلی کی تکمیل کی۔ بعد میں جب ان کے درمیان جدائی واقع ہوئی تو رؤسائے عظام کی سرکار میں بسر کی۔“[26] ان تمام

تذکرہ نگاروں اور نکات الشعرا میں خود میر کے اپنے اعتراف کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ انھوں نے خان آرزو ہی سے کسبِ فیض کیا ہے۔ خود "ذکرِ میر" میں جو فارسی محاورات استعمال ہوئے ہیں سوائے آرزو کی لغت "چراغ ہدایت" کے اور کہیں نہیں ملتے؛ مثلاً آش مال، استخوان شکنی، برخویش چیدہ، بز آویزی، بزگیری، بے تہ، بے ہیچ، ترسل، خایہ گزک، درولہ، دریائے لنگردار، دل زدہ، زنجیرہ، زنخ زن، زیادہ سری، سجادۂ محرابی، سرنشین، شیرہ خانہ، شیشہ جان، صورت باز، طفلانِ تہ بازار، غنچہ پیشانی، کل مکل، یال و کوپال وغیرہ۔"[۲۷]

اُردو شاعری کے آغاز کے بارے میں سعادت علی سعادت امروہوی کے حوالے سے ذکر میر میں لکھا ہے کہ "اس عزیز نے مجھے ریختہ کی طرف متوجہ کیا۔"[۲۸] جبکہ نکات الشعرا میں صرف یہ لکھا ہے کہ "بندے کے ساتھ بہت ربط ضبط رکھتا تھا۔"[۲۹] میر کی اُردو شاعری کا آغاز بھی خان آرزو کی تحریک پر ہوا۔ اس کی تفصیل سعادت خان ناصر نے یہ لکھی ہے:

> "یہ نقل فرماتے تھے کہ عنفوان جوانی میں جوش وحشت اور استیلائے سودا طبیعت پر غالب ہوا اور زبان و کام ہرزہ گوئی پر غالب، ترکِ ننگ و نام بلکہ رسوائیِ خاص و عام پسند آئی۔ ہر کسی کو دشنام دینا شعار اور سنگ زنی کاروبار تھا۔ خان آرزو نے کہا کہ اے عزیز دشنام موزوں دعائے ناموزوں سے بہتر اور رخت کے پارہ کرنے سے تقطیعِ شعر خوش تر ہے۔ چونکہ موزونیِ طبیعت جوہر ذاتی تھی جو دشنام زبان تک آئی مصرع یا بیت ہوگئی۔ بعد اصلاح دماغ و دل کے مزا شعر گوئی کا طبیعت پر رہا۔ کبھی کبھی دو چار شعر جو خان آرزو کی خدمت میں پڑھے پسند فرمائے اور تاکید شعر و سخن کی زیادہ سے زیادہ کی۔ ایک دن خان آرزو نے ان سے کہا کہ آج مرزا رفیع آئے اور یہ مطلع نہایت مباہات کے ساتھ پڑھ گئے:
>
> چمن میں صبح جو اس جنگ جُو کا نام لیا
> صبا نے تیغ کا آبِ رواں سے کام لیا
>
> میر صاحب نے اس کو سن کر بدیہۃً یہ مطلع پڑھا:
>
> ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
> دلِ ستم زدہ کو اپنے تھام تھام لیا

خان آرزو فرطِ خوشی سے اچھل پڑے اور کہا خدا چشمِ بد سے محفوظ رکھے۔"[۳۰]

سعادت خاں ناصر کے اس بیان سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر نے اس زمانے میں، جب وہ عالمِ جنون میں تھے، خان آرزو کے مشورے پر ریختہ گوئی شروع کی۔ یہ ۱۱۵۳، ۱۱۵۴ھ (۱۷۴۰ - ۴۱ء) کا زمانہ ہے۔ میر ۱۱۵۲ھ/۱۷۳۹ء میں دلی آئے اور کچھ عرصے بعد جنون کے مرض میں مبتلا ہو کر "زندانی و زنجیری" ہوگئے۔ جنون میر کا خاندانی مرض تھا اور ان کے چچا اسی بیماری میں فوت ہوئے تھے۔ ایک سال سے زیادہ عرصہ پورے طور پر صحت یاب ہونے میں لگا۔ اس جنون کا ذکر میر نے تفصیل کے ساتھ "ذکر میر" میں کیا ہے اور اس موضوع پر ایک مثنوی "خواب و خیال" بھی لکھی ہے۔ بیماری کے دوران شاعری کا آغاز ہوا اور بیماری کے بعد تعلیم کا سلسلہ شروع ہوا۔ میر میں شعر گوئی کی صلاحیت پیدائشی تھی، جلد ہی مشق بہم پہنچا کر شعرائے دہلی میں ممتاز ہو گئے۔ میر نے لکھا ہے کہ "میرے اشعار تمام شہر میں پھیل گئے اور چھوٹے بڑوں کے کان تک پہنچ گئے۔"[۳۱] میر ۱۱۵۲ھ سے ۱۱۶۰ھ (۱۷۳۹ سے ۱۷۴۸ء) تک آرزو کے پاس رہے اور پھر رعایت خان کے متوسل ہو گئے۔ احمد شاہ ابدالی سے جنگ میں قمر الدین خان بری طرح زخمی ہوئے اور وفات پا گئے۔ اسی اثنا میں محمد شاہ کے انتقال کی خبر پہنچی۔ رعایت خاں صفدر جنگ کے ہمراہ دہلی پہنچے۔ میر بھی ان کے ساتھ دہلی آئے۔ محمد شاہ کے بعد احمد شاہ ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء میں تخت پر بیٹھا تو صفدر جنگ کو اپنا وزیر مقرر کیا اور راجہ بخت سنگھ کو اجمیر کا صوبیدار بنا کر اس کے اپنے بھائی کی سرکوبی کے لیے روانہ کیا۔ رعایت خاں بخت سنگھ کے ساتھ تھا اور میر رعایت خاں کے ساتھ تھے۔ یہ شوال ۱۱۶۱ھ/ستمبر ۱۷۴۸ء کا زمانہ ہے۔[۳۲] اسی سفر میں میر نے خواجہ اجمیری کے مزار کی زیارت کی۔ کچھ دن بعد جب بخت سنگھ اور رعایت خاں میں جھگڑا ہوگیا اور میر ان دونوں کے درمیان صلح صفائی کرانے میں ناکام رہے تو رعایت خاں کے ساتھ وہ بھی دہلی آ گئے، لیکن یہ توسل بھی زیادہ عرصے نہ رہا۔ ایک دن چاندنی رات میں ایک مراثی کا لڑکا رعایت خاں کے سامنے گا رہا تھا۔ رعایت خاں نے میر صاحب سے فرمائش کی کہ اس لڑکے کو اپنے چند شعر یاد کرا دیجیے تاکہ یہ انہیں ساز پر گائے۔ میر کو یہ بات ناگوار گزری لیکن پھر بھی اپنے پانچ شعر اسے یاد کرا دیے اور دو تین دن بعد گھر بیٹھ گئے۔ رعایت خاں نے میر کا پھر بھی خیال کیا اور

ان کے چھوٹے بھائی محمد رضی کو اپنے ہاں ملازم رکھ لیا۔[۳۳] یہ واقعہ ۱۱۶۲ھ/۱۷۴۹ء کا ہو سکتا ہے۔ کچھ عرصے بعد میر نے خواجہ سرا نواب بہادر جاوید خاں کی ملازمت اختیار کر لی اور بخشیِ فوج اسد یار خاں انسان کی سفارش پر گھوڑا اور تکلیفِ نوکری سے معاف مل گئی۔[۳۴] میر کا یہ زمانہ قدرے آرام و فراغت سے گزرا۔ اسی عرصے میں انھوں نے اپنا تذکرہ ''نکات الشعرا'' مکمل کیا لیکن جب ۲۸ شوال ۱۱۶۵ھ[۳۵]/۲۸ اگست ۱۷۵۲ء کو صفدر جنگ نے ضیافت کے بہانے جاوید خاں کو اپنے ہاں بلا کر قتل کرا دیا تو میر پھر بے روزگار ہو گئے۔ اس بے روزگاری کے زمانے میں صفدر جنگ کے دیوان مہا نراین نے میر نجم الدین علی سلام[ف] کے ہاتھ انھیں کچھ بھیجا اور شوق سے بلوایا تو میر کے چند مہینے اور فراغت سے گزر گئے۔ اسی زمانے میں (۱۱۶۶ھ/۵۳ - ۱۷۵۲ء) میر نے خان آرزو کا پڑوس چھوڑ دیا اور امیر خاں انجام کی حویلی میں اُٹھ آئے۔ دہلی کی حالت دگرگوں تھی، امرا کی باہمی آویزشیں روز نئے نئے گل کھلاتی تھیں۔ ۱۱۶۷ھ/۵۴ - ۱۷۵۳ء میں صفدر جنگ کی حمایت سے مرہٹوں نے پھر دلی کو تاراج کیا اور عماد الملک نے احمد شاہ کو قید کرکے ۱۰ شعبان ۱۱۶۷ھ/۲ جون ۱۷۵۴ء کو آنکھوں میں سلائیاں پھیر کر اندھا کر دیا۔ میر کا یہ مشہور شعر اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے:

شہاں کہ کحلِ جواہر تھی خاکِ پا جن کی
انھی کی آنکھوں میں پھرتے سلائیاں دیکھیں

میر نے لکھا ہے کہ ''میں اس سفر وحشت اثر میں احمد شاہ کے ہمراہ تھا۔''[۳۶] واپس آ کر میر گوشہ نشیں ہو گئے۔ ۱۷ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ/۷ اکتوبر ۱۷۵۴ء کو صفدر جنگ نے وفات پائی اور ان کے بیٹے شجاع الدولہ اودھ کے صوبیدار مقرر ہوئے۔ اسی زمانے میں خان آرزو سالار جنگ کے ہمراہ لکھنو چلے گئے اور وہیں ۲۳ ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ/۲۷ جنوری ۱۷۵۶ء کو وفات پا گئے۔ دو تین ماہ بعد ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ء میں راجہ جگل کشور، جو محمد شاہ کے زمانے میں وکیل بنگالہ تھے، میر کو گھر سے بلا کر لے گئے اور اصلاح شعر کی خدمت ان

ف۔ نکات الشعرا میں میر نے لکھا ہے کہ ''فقیر را با او از تہ دل اخلاص است۔ چنانچہ اکثر اوقات اتفاق باہم فکر شعر کردن و گپ زدن و مزاح نمودن می افتد'' (ص ۱۰۱، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء)۔ سلام میر شرف الدین علی پیام اکبر آبادی کے بیٹے تھے۔ (ج - ج)

کے سپرد کی ۔ میر نے لکھا ہے کہ ”راجہ کا کلام ناقابل اصلاح تھا اور میں نے ان کی اکثر تصنیفات پر خط کھینچ دیا۔“[۳۷] اسی زمانے میں راجہ ناگرمل نیابت وزارت پر فائز ہوئے ۔ ۱۱۷۱ھ/۱۷۵۷ء میں احمد شاہ ابدالی نے پھر حملہ کیا اور لاہور کو روندتا ہوا دلی پہنچا اور اس کی اینٹ سے اینٹ بجا دی ۔ میر کی معاشی حالت خراب سے خراب تر ہوگئی ۔ ذکر میر میں لکھا ہے کہ ”میں کہ (پہلے ہی) فقیر تھا اور فقیر ہوگیا ۔ میرا حال بے اسبابی اور تہی دستی کی وجہ سے ابتر ہو گیا ۔ شاہراہ پر جو میرا جھونپڑا تھا ، مسمار ہوگیا ۔“[۳۸] اسی عالم میں میر راجہ جگل کشور کے پاس گئے اور روزگار کی شکایت کی ۔ راجہ کی مالی حالت خود خراب تھی لیکن وضع دار اور شریف النفس انسان تھا۔ انھیں راجہ ناگرمل کے پاس لے گیا ۔ وہ بہت لطف و عنایت سے پیش آیا اور دوسرے دن جب شعر و شاعری کی محفل جمی تو کہا ”میر کی ہر بیت موتی کی مانند ہے ۔ اس جوان کا طرز مجھے بہت پسند ہے ۔“[۳۹] اس کے بعد ایک سال آرام سے گزر گیا ۔ احمد شاہ ابدالی کے اس حملے کے بعد میر اپنے اہل و عیال کے ساتھ دلی سے نکل کھڑے ہوئے اور ابھی آٹھ نو کوس کی مسافت طے کرکے ، بے سروسامانی کے عالم میں ، ایک پیڑ کے نیچے بیٹھے تھے کہ راجہ جگل کشور کی بیوی وہاں سے گزریں اور میر کو بے آسرا دیکھ کر اپنے ساتھ برسانہ لے گئیں ۔ میر وہاں سے کاماں ہوتے ہوئے کمھیر پہنچے ۔ اسی اثناء میں راجہ ناگرمل بھی وہاں آ گئے ۔ میر ان کی خدمت میں حاضر ہوئے اور وہاں سے نکل جانے کی اجازت چاہی ۔ راجہ نے کہا گیا ”بیابانِ مرگ“ میں جانے کا ارادہ رکھتے ہو ؟ اسی دن خرچ کے واسطے کچھ بھیجا اور وظیفہ بدستورِ سابق دستخط کرکے عنایت کیا ۔ حالات کی خرابی کی وجہ سے راجہ نے یہاں سکونت اختیار کر لی تھی ۔ راجہ ناگرمل سے میر کا توسل ۱۱۷۱ھ سے ۱۱۸۴ھ (۱۷۵۷ء سے ۱۷۷۰ء) تک تقریباً ۱۲ سال قائم رہا ۔ ابھی یہ بلائیں تمام نہیں ہوئی تھیں کہ عماد الملک نے عالمگیر ثانی کو بھی قتل کرادیا ۔

یہ وہ زمانہ تھا کہ مرہٹے شمالی ہند میں دندناتے پھر رہے تھے ۔ بھاؤ نے دہلی پر قبضہ کرکے ۱۹ صفر ۱۱۷۴ھ/یکم اکتوبر ۱۷۶۰ء کو شاہجہان ثانی کو معزول کردیا اور شہزادہ جواں بخت (شاہ عالم ثانی) کو تخت پر بٹھا دیا اور اٹک تک کا علاقہ بھی اپنے قبضے میں کر لیا ۔ مرہٹوں کی اس حرکت پر احمد شاہ ابدالی مشتعل ہو کر پھر حملہ آور ہوا اور ۶ جمادی الاخر ۱۱۷۴ھ/ ۱۴ جنوری ۱۷۶۱ء کو ابدالی اور مرہٹوں کے درمیان وہ جنگ ہوئی جسے پانی پت

ان کے چھوٹے بھائی محمد رضی کو اپنے ہاں ملازم رکھ لیا ۔[۳۳] یہ واقعہ ۱۱۶۲ھ/ ۱۷۴۹ء کا ہو سکتا ہے ۔ کچھ عرصے بعد میر نے خواجہ سرا نواب بہادر جاوید خاں کی ملازمت اختیار کر لی اور بخشیِ فوج اسد یار خاں انسان کی سفارش پر گھوڑا اور تکلیفِ نوکری سے معاف مل گئی ۔[۳۴] میر کا یہ زمانہ قدرے آرام و فراغت سے گزرا ۔ اسی عرصے میں انھوں نے اپنا تذکرہ "نکات الشعرا" مکمل کیا لیکن جب ۲۸ شوال ۱۱۶۵ھ[۳۵]/۲۸ اگست ۱۷۵۲ء کو صفدر جنگ نے ضیافت کے بہانے جاوید خاں کو اپنے ہاں بلا کر قتل کرا دیا تو میر پھر بے روزگار ہو گئے ۔ اس بے روزگاری کے زمانے میں صفدر جنگ کے دیوان مہا نراین نے میر نجم الدین علی سلام[ف] کے ہاتھ انھیں کچھ بھیجا اور شوق سے بلوایا تو میر کے چند مہینے اور فراغت سے گزر گئے ۔ اسی زمانے میں (۱۱۶۶ھ/۵۳ - ۱۷۵۲ء) میر نے خان آرزو کا پڑوس چھوڑ دیا اور امیر خاں انجام کی حویلی میں اُٹھ آئے ۔ دہلی کی حالت دگرگوں تھی ، امرا کی باہمی آویزشیں روز نئے نئے گل کھلاتی تھیں ۔ ۱۱۶۷ھ/۵۴ - ۱۷۵۳ء میں صفدر جنگ کی حماقت سے مرہٹوں نے پھر دلی کو تاراج کیا اور عماد الملک نے احمد شاہ کو قید کرکے ۱۰ شعبان ۱۱۶۷ھ/ ۲ جون ۱۷۵۴ء کو آنکھوں میں سلائیاں پھیر کر اندھا کر دیا ۔ میر کا یہ مشہور شعر اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے :

شہاں کہ کحلِ جواہر تھی خاکِ پا جن کی
انھی کی آنکھوں میں پھرتے سلائیاں دیکھیں

میر نے لکھا ہے کہ "میں اس سفر وحشت اثر میں احمد شاہ کے ہمراہ تھا ۔"[۳۶] واپس آ کر میر گوشہ نشیں ہو گئے ۔ ۱۷ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ/۵ اکتوبر کو ۱۷۵۴ء کو صفدر جنگ نے وفات پائی اور ان کے بیٹے شجاع الدولہ اودھ کے صوبیدار مقرر ہوئے ۔ اسی زمانے میں خان آرزو سالار جنگ کے ہمراہ لکھنو چلے گئے اور وہیں ۲۳ ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ/۲۷ جنوری ۱۷۵۶ء کو وفات پا گئے ۔ دو تین ماہ بعد ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ء میں راجہ جگل کشور ، جو محمد شاہ کے زمانے میں وکیل بنگالہ تھے ، میر کو گھر سے بلا کر لے گئے اور اصلاح شعر کی خدمت ان

ف ۔ نکات الشعرا میں میر نے لکھا ہے کہ "فقیر را با او از تہ دل اخلاص است ۔ چنانچہ اکثر اوقات اتفاق باہم فکر شعر کردن و گپ زدن و مزاح نمودن می افتد" (ص ۱۰۱ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء) ۔ سلام میر شرف الدین علی پیام اکبر آبادی کے بیٹے تھے ۔ (ج ۔ ج)

کے سپرد کی ۔ میر نے لکھا ہے کہ ”راجہ کا کلام ناقابل اصلاح تھا اور میں نے ان کی اکثر تصنیفات پر خط کھینچ دیا۔“[۳۷] اسی زمانے میں راجہ ناگرمل نیابتِ وزارت پر فائز ہوئے ۔ ۱۱۷۱ھ/۱۷۵۷ء میں احمد شاہ ابدالی نے پھر حملہ کیا اور لاہور کو روندتا ہوا دلی پہنچا اور اس کی اینٹ سے اینٹ بجا دی ۔ میر کی معاشی حالت خراب سے خراب تر ہوگئی ۔ ذکر میر میں لکھا ہے کہ ”میں کہ (پہلے ہی) فقیر تھا اور فقیر ہوگیا ۔ میرا حال بے اسبابی اور تہی دستی کی وجہ سے ابتر ہو گیا ۔ شاہراہ پر جو میرا جھونپڑا تھا ، مسمار ہوگیا ۔“[۳۸] اسی عالم میں میر راجہ جگل کشور کے پاس گئے اور روزگار کی شکایت کی ۔ راجہ کی مالی حالت خود خراب تھی لیکن وضع دار اور شریف النفس انسان تھا ۔ انھیں راجہ ناگرمل کے پاس لے گیا ۔ وہ بہت لطف و عنایت سے پیش آیا اور دوسرے دن جب شعر و شاعری کی محفل جمی تو کہا ”میر کی ہر بیت موتی کی مانند ہے ۔ اس جوان کا طرز مجھے بہت پسند ہے ۔“[۳۹] اس کے بعد ایک سال آرام سے گزر گیا ۔ احمد شاہ ابدالی کے اس حملے کے بعد میر اپنے اہل و عیال کے ساتھ دلی سے نکل کھڑے ہوئے اور ابھی آٹھ نو کوس کی مسافت طے کرکے ، بے سروسامانی کے عالم میں ، ایک پیڑ کے نیچے بیٹھے تھے کہ راجہ جگل کشور کی بیوی وہاں سے گزریں اور میر کو بے آسرا دیکھ کر اپنے ساتھ برسانہ لے گئیں ۔ میر وہاں سے کاماں ہوتے ہوئے کھمبیر پہنچے ۔ اسی اثناء میں راجہ ناگرمل بھی وہاں آ گئے ۔ میر ان کی خدمت میں حاضر ہوئے اور وہاں سے نکل جانے کی اجازت چاہی ۔ راجہ نے کہا گیا ”بیابانِ مرگ“ میں جانے کا ارادہ رکھتے ہو ؟ اسی دن خرچ کے واسطے کچھ بھیجا اور وظیفہ بدستورِ سابق دستخط کرکے عنایت کیا ۔ حالات کی خرابی کی وجہ سے راجہ نے یہاں سکونت اختیار کر لی تھی ۔ راجہ ناگرمل سے میر کا توسل ۱۱۷۱ھ سے ۱۱۸۴ھ (۱۷۵۷ء سے ۱۷۷۰ء) تک تقریباً ۱۳ سال قائم رہا ۔ ابھی یہ بلائیں تمام نہیں ہوئی تھیں کہ عماد الملک نے عالمگیر ثانی کو بھی قتل کرادیا ۔

یہ وہ زمانہ تھا کہ مرہٹے شمالی ہند میں دندناتے پھر رہے تھے ۔ بھاؤ نے دہلی پر قبضہ کرکے ۱۹ صفر ۱۱۷۴ھ/یکم اکتوبر ۱۷۶۰ء کو شاہجہان ثانی کو معزول کردیا اور شہزادہ جواں بخت (شاہ عالم ثانی) کو تخت پر بٹھا دیا اور اٹک تک کا علاقہ بھی اپنے قبضے میں کر لیا ۔ مرہٹوں کی اس حرکت پر احمد شاہ ابدالی مشتعل ہو کر پھر حملہ آور ہوا اور ۶ جمادی الاخر ۱۱۷۴ھ/ ۱۴ جنوری ۱۷۶۱ء کو ابدالی اور مرہٹوں کے درمیان وہ جنگ ہوئی جسے پانی پت

کی تیسری جنگ کا نام دیا جاتا ہے ۔ اس جنگ نے مرہٹوں کو تباہ و برباد کر دیا ۔ فاتح احمد شاہ ابدالی دہلی میں داخل ہوا اور اطراف کے سرداروں کے نام پیغام بھیجے ۔ ایک تحریر راجہ ناگرمل کو بھی بھیجی ۔ میر بھی راجہ ناگرمل کے ساتھ کھمبیر سے دہلی پہنچے ۔ دہلی کی حالت نہایت خراب تھی ۔ ایک دن میر شہر کی طرف گئے تو ویرانے کو دیکھ کر ان کی حالت غیر ہوگئی ۔ 'ذکر میر' میں لکھا ہے کہ "ہر قدم پر میں رویا اور عبرت حاصل کی ۔ جب آگے بڑھا تو اور حیران ہوا ۔ مکان پہچان میں نہ آئے ۔ در و دیوار نظر نہ آئے ، عمارت کی بنیادیں نظر نہ آئیں ۔ رہنے والوں کی کوئی خبر نہ ملی ۔"[۳۰] جنگ پانی پت سے فارغ ہو کر جب احمد شاہ ابدالی واپس ہوا تو سورج مل نے آگرہ پر قبضہ کر لیا اور جب اسے خبر ملی کہ بادشاہ ایک بڑے لشکر کے ساتھ مقابلے کے لیے آ رہا ہے تو اس نے راجہ ناگرمل کو آنے کی دعوت دی ۔ میر بھی راجہ ناگرمل کے ہمراہ آگرہ پہنچے ۔ راجہ نے بادشاہ اور شاہ عالم کے درمیان صلح کرا دی ۔ میر نے لکھا ہے کہ "میں اس تقریب سے تیس سال بعد آگرہ گیا ۔"[۳۱] آگرہ میں اپنے والد اور منہ بولے چچا امان اللہ کے مزارات پر گئے ۔ آگرہ کے شعرا انہیں امامِ فن سمجھ کر ملاقات کے لیے آئے[۳۲] لیکن اس بار یہاں آ کر میر اس لیے خوش نہیں ہوئے کہ کوئی ایسا مخاطب نہ ملا جس سے بات کر کے دلِ بیتاب کو تسلی ہوتی ۔ میر چار ماہ رہ کر سورج مل کے قلعوں میں واپس آ گئے ۔ یہاں آ کر اطلاع ملی کہ انگریزوں نے ناظمِ بنگالہ میر قاسم کو شکست دے دی ہے ۔ یہ ۱۱۷۸ھ/۶۵ - ۱۷۶۴ع کا واقعہ ہے ۔[۳۳] عظیم آباد چونکہ نظامتِ بنگالہ کا حصہ تھا ، شجاع الدولہ نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر انگریزوں پر فوج کشی کردی ۔ انگریزوں کے مقابلے میں شاہی افواج کو شکست ہوئی ۔ بادشاہ حراست میں آ گیا ۔ انگریزوں نے معاہدہ کر کے بنگال ، بہار اڑیسہ کی دیوانی کی سند اپنے نام لکھوالی اور بادشاہ کو الہ آباد میں نظر بند کردیا ۔

اسی زمانے میں سورج مل کے بیٹوں اور مرہٹوں میں جنگ چھڑ گئی ۔ راجہ ناگرمل سورج مل کے قلعوں سے نکل کر آگرہ آ گئے ۔ میر بھی ان کے ہمراہ تھے ۔ پندرہ دن رہ کر راجہ واپس آئے اور جاٹوں کی بڑھتی ہوئی شورش کو دیکھ کر ، بیس ہزار اہلِ دہلی کے ساتھ ، جو ان کی پناہ میں تھے ، شہر کاماں آ گئے ۔ میر بھی اسی قافلے کے ساتھ تھے ۔ ربیع الاول ۱۱۸۵ھ/ جون ۱۷۷۱ع میں جب شاہ عالم الہ آباد سے فرخ آباد آئے تو راجہ ناگر مل نے میر کو حسام الدین خاں کے پاس ، جو اس وقت شاہ عالم کے مزاج میں دخیل تھے ،

روانہ کیا ۔ میر نے حسام الدین خاں سے مل کر عہد و پیان کیے لیکن راجہ کے چھوٹے بیٹے نے اپنے باپ کو سمجھایا کہ دکھنیوں کے ساتھ ملنا زیادہ بہتر ہے ۔ راجہ نے چھوٹے بیٹے کی بات مان لی ۔ میر بہت بے آبرو ہوئے اور راجہ کے بڑے بیٹے رائے بہادر سنگھ کو سارے حالات سے باخبر کیا او پھر راجہ ناگرمل کے ساتھ کاماں سے دہلی آ کر راجہ سے علیحدہ ہو گئے ۔ اسی زمانے میں مرہٹوں کے سردار سندھیا بادشاہ کو لے کر ۲۹ رمضان ۱۱۸۵ھ/۶ جنوری ۱۷۷۲ء کو دہلی آئے اور بادشاہ کو مجبور کرکے نجیب الدولہ کے لڑکے ضابطہ خاں پر ۱۹ ذی قعد ۱۱۸۵ھ/ ۲۳ فروری ۱۷۷۲ء کو سکرتال میں حملہ کر دیا ۔ ضابطہ خاں بھاگ گیا ، مرہٹوں نے سارے اسباب پر قبضہ کر لیا ۔ میر بھی راجہ ناگرمل کے بیٹے رائے بہادر سنگھ کے ہمراہ شاہی لشکر کے ساتھ تھے ۔ مرہٹے چونکہ سب کچھ لے گئے رائے بہادر سنگھ کی مالی حالت بھی خراب ہو گئی اور میر کی حالت تو اور بھی ابتر ہو گئی ۔ ذکر میر میں لکھا ہے :

> ”میں بھیک مانگنے کے لیے اٹھا اور شاہی لشکر کے ہر سردار کے در پر گیا ۔ چوں کہ شاعری کی وجہ سے میری شہرت بہت تھی ، لوگوں نے میرے حال پر خاطر خواہ توجہ کی ۔ کچھ دن کٹتے پٹی کی سی زندگی گزاری اور (آخرکار) حسام الدولہ کے چھوٹے بھائی وجیہ الدین خاں سے ملا ۔ اس نے میری شہرت اور اپنی اہلیت کے مطابق تھوڑی بہت مدد کی اور بہت تسلی دی ۔“۴۴

سکرتال سے دہلی واپس آ کر میر خانہ نشین ہو گئے اور دوسروں کے سلوک پر زندگی گزارنے لگے ۔ بادشاہ بھی گاہ گاہ کچھ بھیج دیتے تھے ۔ اس وقت میر کی عمر ۵۰ سال تھی اور ان کی ساری سرگرمیاں ادب و شعر تک محدود تھیں :

مصرعــــــے گہ گہ مـــی گویم کار دنیائے من ہمیں قدر است۴۵

اسی زمانے میں میر نے ”ذکر میر“ کو مکمل کیا ۔

اگر ان سب حالات پر نظر ڈالی جائے تو اپنے والد کی وفات سے لے کر ۱۱۸۵ھ/ ۱۷۷۲ء تک میر نے زندگی میں پریشانیوں ، افلاس ، ویرانیوں اور خانہ جنگیوں کے علاوہ کچھ نہیں دیکھا ۔ آسودگی نام کی کوئی چیز ان کی زندگی میں کبھی نہیں آئی :

سمجھ کر ذکر کر آسودگی کا مجھ سے اے ناصح
وہ میں ہی ہوں کہ جس کو عافیت بیزار کہتے ہیں

عظیم مغلیہ سلطنت ان کی آنکھوں کے سامنے ٹکڑے ٹکڑے ہوئی ۔ احمد شاہ

ابدالی کے حملے اور معاشرے پر ان حملوں کے اثرات کو میر نے اپنے باطن کے نہاں خانوں میں محسوس کیا۔ رعایت خاں کی ملازمت سے لےکر ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ء تک پچیس چھبیس سال کے عرصے میں میر زمانے کے انقلاب کی چکّی میں پستے رہے اور زمانے کا شعور ان کے خون میں گردش کرتا رہا۔ ان سب اثرات نے ان کی شاعری کا مزاج، لہجہ اور آہنگ متعین کیا۔ اس دور میں ان کی مقبولیت کا سب سے بڑا راز یہی تھا کہ وہ لے، جو میر کی شاعری کے ساز سے نکل رہی تھی، معاشرے کی بے چارگی، زمانے کے جبر اور حالات کی بے رخی کا اظہار کر رہی تھی۔ میر نے اپنے دور کی آواز کو اپنی شاعری میں خلّاقانہ سطح پر اس طرح سمویا کہ اس آواز نے اپنے دور کی ترجمانی بھی کی اور اسے زمان و مکان کی قید سے آزاد کرکے آفاقی سطح پر پہنچا دیا۔ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ء سے لکھنؤ جانے تک (۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ء) کا زمانہ بھی، جسے میر نے خانہ نشینی کا زمانہ کہا ہے، معاشی بدنصیبیوں کا زمانہ تھا۔ مستقبل غیر یقینی اور حال بے حال تھا۔ اہلِ ہنر ایک ایک کرکے دلی چھوڑ رہے تھے۔ سودا اور سوز جا چکے تھے۔ شاہ حاتم نے شاہ تسلیم کے تکیے میں اقامت اختیار کر لی تھی۔ درد مسندِ فقر پر بیٹھے تھے۔ دلی میں یہ عالم تھا کہ خود بادشاہِ وقت شاہ عالم بھی گدا تھا۔ف وہ دوسروں کی کیا مدد کرتا۔ اہلِ ہنر کی سرپرستی کرنے والے امراء اس دنیا سے اٹھ چکے تھے اور جو باقی تھے وہ خود روٹیوں کے محتاج تھے۔ میر کی شاعری کی خوشبو سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی، لیکن شاعر میر کی حالت خراب تھی۔ وہ دوسروں کی امداد پر زندگی گزار رہے تھے اور اس زندگی سے اتنے عاجز آ چکے تھے کہ کوئی بھی ذرا سا سہارا دیتا تو وہ اس کے پاس چلے جاتے۔ میر کے دل میں یہ خواہش ایک عرصے سے موجود تھی کہ وہ بھی لکھنؤ جا کر دربار اودھ سے وابستہ ہو جائیں۔ 'کلیات میر' میں ایک مثنوی ''در بیان کدخدائی نواب آصف الدولہ بہادر'' ملتی ہے۔ آصف الدولہ کی ایک ہی شادی ۱۱۸۳ھ/۱۷۶۹ء میں وزیر الممالک نواب قمر الدین خاں کی پوتی شمس النساء بیگم سے ہوئی تھی۔[۳۶] میر کی یہ مثنوی اسی چھپی ہوئی خواہش کا اظہار تھی۔ ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۱ء میں سودا کی وفات کے بعد آصف الدولہ کو خیال آیا کہ اب میر کو بلوایا جائے۔ آصف الدولہ کے ماموں نواب سالار جنگ نے، ان پرانے روابط کے پیش نظر

ف۔ لسنگ نامہ (مثنوی) میں میر نے بھٹیاری کی زبان سے یہ شعر کہلوایا ہے:

سو تو نکلے ہو گورے بالم تم   ہو گدا جیسے شاہ عالم تم

جو میر کے ماموں سراج الدین علی خاں آرزو سے ان کے تھے ، کہا کہ اگر نواب صاحب زادِ راہ عنایت فرمائیں تو میر ضرور آ جائیں گے جیسے ہی زادِ راہ اور پروانہ ملا میر فوراً لکھنؤ کے لیے روانہ ہو گئے اور یہ بھول گئے کہ دلی سے لکھنؤ چلے جانے پر انھوں نے اپنے محسن اور ماموں کو اس بات پر کیسے نازیبا الفاظ کہے تھے۔[ف] دلی سے میر فرخ آباد پہنچے۔ رئیس فرخ آباد مظفر جنگ نے انھیں چند روز ٹھہرنے کے لیے کہا لیکن وہ اتنی جلدی میں تھے کہ وہاں سے لکھنؤ آئے اور سیدھے سالار جنگ کے گھر پہنچے۔ چار پانچ دن بعد آصف الدولہ مرغ بازی کے لیے آئے۔ میر بھی وہاں موجود تھے۔ ملاقات ہوئی اور اپنے شعر سنائے۔ سالار جنگ نے نواب کو یاد دلایا۔ نواب نے چند دن بعد میر کو بلوایا۔ میر نے قصیدہ پیش کیا اور ملازم ہو گئے۔[۴۷] 'گلشن ہند' کے مطابق تین سو روپے مشاہرہ مقرر کرکے تحسین علی خاں ناظر کے سپرد[۴۸] کیا اور 'سفینۂ ہندی' کے مطابق دو سو روپے ماہوار مقرر ہوئے۔[۴۹] بہرحال یہ اس بے روزگاری اور بائیس روپے ماہوار[۵۰] تنخواہ کے مقابلے میں ، جو نواب بہادر جاوید خاں کی سرکار سے میر کو ملتی تھی ، ایک جاگیر کے برابر تھی۔

میر نے اپنے لکھنو آنے کا سال کہیں نہیں لکھا لیکن ذکر میر کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے[۵۱] کہ جب میر دلی سے چلے اُس وقت نجف خاں ذوالفقار الدولہ سخت بیمار تھے۔ لکھنو پہنچنے کے بعد میر نے نجف خاں کے مرنے کا ذکر کیا ہے "میرے ادھر آ جانے کے بعد وہاں کہ نجف خاں بستر علالت پر تھے ، فوت ہو گئے۔"[۵۲] ان الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ لکھنؤ پہنچنے کے کچھ عرصے بعد ہی نجف خاں (م ۲۲ ربیع الآخر ۱۱۹۶ھ/۶ اپریل ۱۷۸۲ء)[۵۳] کے مرنے کی اطلاع ملی۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ "نجف خاں اواخر صفر یا اوائل ربیع الاول ۱۱۹۶ھ میں ذی فراش ہوئے۔ اس وقت میر دہلی میں تھے۔ ان کی وفات کی تاریخ ۲۲ ربیع الآخر ہے۔ اس وقت میر لکھنؤ میں تھے۔"[۵۴]

[ف] وہ الفاظ یہ ہیں "خالوئے من بادیہ پیمائے طمع شد یعنی در لشکر شجاع الدولہ باین توقع رفت کہ برادرانِ اسحاق خاں شہید آن جا ہستند ، نظر بر حقوق سابق رعایتے خواہند کرد ، جز باد بدستش نیامد۔ لکدِ زمانہ خورد و ہم آنجا مرد۔ مردۂ او را آوردند و در حویلیش بخاک سپردند۔" (ذکر میر ، ص ۵۰)۔

گویا میر ربیع الاول کے آخر یا ربیع الآخر میں لکھنؤ پہنچے اور اپنی زندگی کے باقی ۳۱ سال وہاں گزار کر ۱۱۲۵ھ/ ۱۸۱۰ع میں وفات پائی ۔

اٹھارویں صدی عیسوی کے اس ماحول میں پراگندہ روزی ، پراگندہ دل ، بے دماغ اور انا پرست میر کے علاوہ کوئی اور ہوتا تو پس کر رہ جاتا لیکن میر نے وقت کی دھڑکن کو اپنے خون میں شامل کرکے اسے اپنی شاعری کے ساز میں سمو دیا ۔ میر کی آواز اٹھارویں صدی کے برصغیر کی روح کی آواز ہے جس میں اس دور کے احساسات ، امید و بیم ، خوف و رجا ، آس و یاس اور غم والم شامل ہیں ۔ میر کی شاعری ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ہم اس دور کی روح کا عکس دیکھ سکتے ہیں ۔ لیکن میر کی شاعری کو سمجھنے کے لیے پہلے ، ان حالات زندگی کی روشنی میں ، ان کی شخصیت و سیرت کا بھی مطالعہ کر لیا جائے ۔

(۲)

میر کی سیرت و شخصیت متضاد عناصر سے مل کر بنی تھی ۔ ان کا گھر فقیر درویش کا گھر تھا ۔ باپ متقی پرہیزگار انسان تھے ۔ توکل و قناعت شعار ، سینہ آتش عشق سے روشن اپنے بیٹے محمد تقی کو تلقین عشق کرتے اور کہتے :

> ”اے بیٹے عشق اختیار کر کہ (دنیا کے) اس کارخانے میں اسی کا تصرف ہے ۔ اگر عشق نہ ہو تو نظم کل کی صورت نہیں پیدا ہو سکتی ۔ عشق کے بغیر زندگی وبال ہے ۔ دل باختۂ عشق ہونا کمال کی علامت ہے ۔ سوز و ساز دونوں عشق سے ہیں ۔ عالم میں جو کچھ ہے وہ عشق ہی کا ظہور ہے ۔“[۵۵]

یہی وہ زاویہ ہے جس سے میر نے زندگی ، انسان ، معاشرے اور فرد کے رشتوں کا سراغ لگایا اور یہی وہ مرکزی نقطہ ہے جس سے ان کی شاعری کا دائرہ بنتا ہے :

محبت نے ظلمت سے کاڑھا ہے نور
نہ ہوتی محبت ، نہ ہوتا ظہور
محبت ہی اس کارخانے میں ہے
محبت سے سب کچھ زمانے میں ہے
محبت اگر کارپرداز ہو
دلوں کے تئیں سوز سے ساز ہو (مثنوی شعلۂ شوق)
عشق ہی عشق ہے ، نہیں ہے کچھ
عشق بن تم کہو کہیں ہے کچھ

عشق تھا جو رسول ہو آیا
ان نے پیغام عشق پہنچایا (مثنوی معاملات عشق)
عشق ہے تازہ کار ، تازہ خیال
ہر جگہ اس کی اک نئی ہے چال (مثنوی دریائے عشق)

یہی عشق ان کی شاعری کی تخلیقی روح ہے اور اسی سے ان کی سیرت و شخصیت کی تعمیر ہوئی ہے ۔ میر کی شاعری اسی لیے عشقیہ شاعری ہے جس میں مقامیت بھی ہے اور آفاقیت بھی ۔ ایسی شاعری اس سے پہلے نہ اُردو میں ہوئی اور نہ میر کے بعد ۔ آنے والے شعرا پر گہرے اثرات کے باوجود ، اس عشقیہ رنگ کی کوئی پیروی نہ کر سکا ۔ یہ عشق کثافت بھی ہے اور لطافت بھی اور ان دونوں کے ملنے سے میر کی شاعری کا رنگ و آہنگ پیدا ہوا ہے ۔

بچپن کے حالات و واقعات نے میر کی سیرت پر گہرے نقوش ثبت کیے تھے ۔ ان کی تربیت ان کے منہ بولے چچا نے کی تھی ۔ دس سال کے تھے کہ چچا کا اور گیارہ سال کے تھے کہ باپ کا انتقال ہوگیا ۔ باپ نے تین سو روپے قرضہ چھوڑا ۔ گیارہ سال کی عمر سے میر پر ذمہ داریوں کا ایسا بوجھ پڑا کہ وہ تلاشِ معاش میں لگ گئے ۔ فکرِ معاش ان کے لیے غمِ زیست بن گیا :

فکر معاش یعنی غم زیست تا بہ کے
مر جائیے کہیں کہ ٹک آرام پائیے

ایک طرف زندگی کی بنیادی ضرورتیں تھیں جن کو پورا کرنا میر کے لیے دشوار تھا اور دوسری طرف صدیوں پرانا معاشی ، سماجی ، سیاسی و تہذیبی نظام ان کی نظروں کے سامنے جان کنی کی حالت میں تھا ۔ ذاتی غم اور زمانے کے غم نے حساس میر کو دریا دریا رلایا اور ان کی شاعری کو وہ نشتریت دی جو ان کی امتیازی صفت ہے ۔ بے زری ، اجڑا نگر ، چراغِ مفلس ، چراغِ گور ، ویرانہ ، صحرا ، مرگ وغیرہ اسی کیفیت کے اشارے ہیں جو بار بار ان کی شاعری میں آتے ہیں ۔

میر کے بارے میں عام طور پر کہا جاتا ہے کہ وہ اپنی ذات کے نہاں خانے میں ایسے بند تھے کہ کبھی کھڑکی سے باہر آنکھ اٹھا کر بھی نہیں دیکھا ۔ میر کی انا پرستی اور اپنی ذات کے احساسِ اہمیت کے باوجود یہ ایک ایسا یک طرفہ تصور ہے جو میر کی شخصیت و شاعری کے مطالعے کو ایک غلط راستے پر ڈال دیتا ہے ۔ میر زمانے کی کشمکش سے الگ تھلگ رہ کر صرف اپنے غموں ہی میں محو نہیں رہے بلکہ وہ اس دور کے سیاسی واقعات کے عینی شاہد اور ان میں

شریک تھے۔ 'ذکرِ میر' سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے زمانے کی طوفان خیز لہروں پر بہتے کبھی ڈوبتے کبھی تیرتے رہے۔ انھوں نے وہ سب کچھ کیا جو ان حالات میں ایک آدمی کو کرنا چاہیے تھا۔ یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ میر سے زیادہ سفر اس دور کے کسی شاعر نے نہیں کیا۔ ۱۱۶۰ھ (۱۷۴۷ء) سے لے کر ۱۱۸۵ھ (۷۲ - ۱۷۷۱ء) تک تقریباً پچیس سال وہ مختلف امراء کے ملازم رہے۔ مصاحبت کی، نوکری کی، سپاہی رہے، میدانِ جنگ میں گئے، سفارت کی خدمت انجام دی، سفر کیے، مصائب اٹھائے، دکھ جھیلے، فاقہ کشی کی، دستِ سوال دراز کیا، چھپّر میں رہے، بیٹے کو چھپّر کے تلے دبتے دیکھا، دلی کو بار بار لٹتے دیکھا، امیروں کو فقیر اور شاہ کو گدا بنتے دیکھا، بادشاہوں کی آنکھوں میں سلائیاں پھرتے دیکھیں، وارن ہیسٹنگز کی لکھنؤ میں آمد اور بیگماتِ اودھ پر اس کے ظلم و جبر کو دیکھا، مرہٹوں کی غارت گری، جاٹوں کی شورش، روہیلوں کی یورش سے مغلیہ سلطنت کی عظیم عمارت کو ڈھیر بنتے دیکھا۔ برعظیم میں انگریزوں کا اقتدار اور جنرل لیک کی نوجوں کا دہلی میں فاتحانہ داخلہ وہ واقعات ہیں جو میر کے سامنے ہوئے اور جس نے ان کے دریائے احساس کو متلاطم رکھا۔ میر نے ایک زندہ باشعور انسان کی طرح زندگی سے آنکھیں نہیں چرائیں بلکہ احساسِ زیست کو اپنی ذات کا حصہ بنا کر اپنے تخلیقی وجود میں اتار لیا۔ وہ ایک زندہ انسان کی طرح عرس اور میلے ٹھیلوں میں بھی نظر آتے ہیں۔۵۶ ہم صحبتوں میں گپ شپ اور ہنسی مذاق بھی کرتے ہیں۔۵۷ دوستوں اور معاصرین پر چست کیے ہوئے فقروں سے لطف اندوز بھی ہوتے ہیں۔۵۸ 'ذکر میر' کے لطائف بھی اس دلچسپی کے شاہد ہیں۔ف میر دنیا سے بے تعلق نہیں تھے۔ اگر ہوتے تو وہ ایسی شاعری نہیں کر سکتے تھے جو آج بھی ہمارے لیے ایک زندہ تخلیقی عمل ہے۔ دلی کے مشاعروں میں میر نے وہ سارے کھیل کھیلے جو اپنی میریت کو قائم کرنے

ف۔ ''کتاب کے آخر میں میر صاحب نے کچھ لطیفے بھی جمع کر دیے ہیں۔ بعض پرانے اور تاریخی ہیں اور بعض خود ان کے زمانے کے ہیں اور پر لطف ہیں، مگر افسوس کہ بعض ان میں سے ایسے فحش ہیں کہ ان کا لکھنا یا بیان کرنا ممکن نہیں ہے . . . یہ ایک غیر متعلق چیز تھی۔ ہم نے یہ لطیفے کتاب سے خارج کر دیے ہیں۔'' (مقدمہ از عبدالحق، ذکر میر، صفحہ ق) ہم نے کچھ لطیفے 'ذکرِ میر' کے مطالعے میں آئندہ صفحات میں درج کر دیے ہیں۔ (ج - ج)

کے لیے ضروری سمجھے۔ 'نکات الشعرا' میں وہ ایک گروہ بند شاعر نظر آتے ہیں۔ اپنے گروہ کے شاعروں کو چڑھاتے ہیں اور دوسرے گروہ کے شاعروں کو گراتے ہیں۔ 'اژدر نامہ' لکھ کر انھوں نے دلی کے سارے شاعروں کو دعوتِ پیکار دی جس میں اپنے سارے معاصر شاعروں کو کیڑے مکوڑے اور خود کو اژدر بتایا جس نے منہ کھول کر جو سانس اندر لی تو سب کو ہڑپ کر کے میدان صاف کر دیا۔ صرف اژدر باقی رہ گیا۔ اس مثنوی کا جواب شاگردِ حاتم محمد امان نثار نے دیا، جس کا یہ شعر محفوظ رہ گیا ہے:

حیدرِ کرّار نے وہ زور بخشا ہے نثار
ایک دم میں دو کروں اژدر کے کلّے چیر کر

بقا نے "دوآبہ" کا مضمون اپنے شعر میں باندھا۔ میر نے بھی بعد میں دوآبہ کا مضمون اپنے شعر میں باندھا۔ بقا نے میر پر چوری کا الزام لگایا اور کہا:

میر نے تیرا مضمونِ دوآبے کا لیا
پر بقا تو یہ دعا کر جو دعا دینی ہو
یا خدا میر کے دیدوں کو دوآبہ کر دے
اور بینی یہ بہا اس کی کہ تر بینی ہو

بقا نے "مینارِ میر" کے نام سے ایک مثنوی بھی لکھی جس میں دکھایا کہ میر صاحب چوری کے الزام میں پکڑے گئے ہیں اور "مینار میر" میں قید کر دیے گئے ہیں۔ اس مینار کے بارے میں بقا نے بتایا کہ:

یہ منارِ دزدِ بدافعال ہے جو چوری کرے اس کا یہ حال ہے

میر نے بھی جوابی ہجویں لکھیں۔ بقا اور کمترین کی ہجویں، خاکسار سے ان کے معرکے، اپنے اہم معاصرین شاہ حاتم اور یقین کے بارے میں پُر کینہ رائے، اپنے معاصرین کے اشعار پر اصلاحیں زندگی سے پوری دلچسپی لینے کی گواہی دیتی ہیں۔

میر کو شدید احساس تھا کہ وہ اتنے بڑے شاعر ہیں کہ ان کا کوئی ثانی نہیں ہے، لیکن زمانے نے ان کی قدر نہیں کی۔ اسی احساس کے ساتھ وہ زمانے سے ٹکراتے رہے۔ لیکن واقعات بتاتے ہیں کہ اس پُر آشوب دور میں بھی معاشرے نے ان کی قدر کی۔ جب رعایت خاں نے میر سے مراثی کے لڑکے کو اپنے چند شعر یاد کرانے کے لیے کہا تو انھوں نے نوکری چھوڑ دی، لیکن رعایت خاں نے ان کی جگہ ان کے چھوٹے بھائی محمد رضی کو ملازم رکھ لیا۔ راجہ جگل کشور انھیں گھر سے بلا کر لے گیا۔ راجہ ناگرمل نے بگڑے دنوں

میں بھی ان کا خیال رکھا ۔ بادشاہِ وقت شاہ عالم بھی ، مالی پریشانیوں کے باوجود ، کبھی کبھی کچھ بھیج دیتا تھا ۔ نواب بہادر جاوید خاں کے وہ ملازم رہے لیکن گھوڑے اور تکلیفِ نوکری سے معاف رہی ۔ یہ زمانہ ہی ایسا غیر یقینی تھا کہ کوئی کچھ کرنا بھی چاہتا تو نہیں کرسکتا تھا ۔ ان کی بے دماغی یا بد دماغی کا دور ۱۱۸۵ھ/۷۲ - ۱۷۷۱ع کے بعد شروع ہوتا ہے جب وہ معرکۂ سکرتال کے بعد دلی آ کر خانہ نشین ہو گئے تھے ۔ رفتہ رفتہ یہ پہلو ان کی شخصیت پر غالب آتا گیا اور لکھنؤ پہنچ کر افسانہ بن گیا ۔ تذکروں میں ان کی انانیت و خود پرستی کے جتنے واقعات درج ہیں وہ سب اسی دور سے تعلق رکھتے ہیں ۔ ان کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی اور بیشتر شاعروں کے چراغ ان کی شاعری کے سامنے گل ہو چکے تھے ۔ مرزا مغل سبقت کو دیکھ کر یہ کہنا کہ تمھارے چہرے سے شعر فہمی معلوم نہیں ہوتی ، سخن کو ضائع کرنے سے کیا حاصل ۔ لکھنؤ جاتے ہوئے بنیے کی طرف سے منہ پھیر کر بیٹھے رہنا اور سارے سفر میں اس سے بات نہ کرنا ، شاہ قدرت سے یہ کہنا کہ دیوان کو اپنے دریا میں ڈال دو ۔ آصف الدولہ کا پوچھنا کہ کیا مرزا رفیع السودا شاعر مسلّم الثبوت تھا ؟ اور میر کا جواب دینا ”ہر عیب کہ سلطان بہ پسندد ہنر است“ وہ واقعات ہیں جو ۱۱۸۵ھ/۷۲ - ۱۷۷۱ع کے بعد کے دور سے تعلق رکھتے ہیں ۔ یہ سب واقعات ، خواہ ان میں افسانوی عنصر کتنا ہی شامل ہو گیا ہو ، اس دور میں میر کی بڑھی ہوئی انانیت کو ظاہر کرتے ہیں ۔ لکھنؤ آ کر انھیں فراغت ضرور نصیب ہوئی لیکن یہاں انھیں دلّی اور دلی کے کوچے یاد آتے رہے ۔ لکھنؤ دلّی سے مختلف تھا ۔ یہاں کی تہذیب میں گہرائی اور رچاوٹ نہیں تھی اور میر ساری عمر خود کو لکھنؤ سے ہم آہنگ نہ کر سکے :

یا رب شہر اپنا یوں چھڑایا تو نے
ویرانے میں مجھ کو لا بٹھایا تو نے
میں اور کہاں لکھنؤ کی یہ خلقت
اے وائے یہ کیا کیا خدایا تو نے
خرابہ دلی کا وہ چند بہتر لکھنؤ سے تھا
وہیں میں کاش مر جاتا سراسیمہ نہ آتا یاں (دیوان چہارم)
آباد اجڑا لکھنؤ چغدوں سے اب ہوا
مشکل ہے اس خرابے میں آدم کی بود و باش (دیوان پنجم)

دلی کے مقابلے میں لکھنؤ میر کے لیے ہمیشہ ایک ویرانہ ہی رہا ۔

میر ایک مضطرب روح کے مالک اور منتشر زمانے کے نمائندہ فرد تھے۔ وہ آلام و مصائب، جنھوں نے میر کو اپنے زمانے سے نامطمئن کیا، خود زمانے کے پیدا کیے ہوئے تھے۔ زمانے کے حالات و کوائف اور میر کی انانیت و انفرادیت کا ایک دوسرے پر عمل و رد عمل کا سلسلہ ساری عمر جاری رہا۔ ایک کو دوسرے کا سبب اور مسبّب کہا جا سکتا ہے اور یہ کہنا مشکل ہے کہ کون پہلے ہے اور کون بعد میں۔ اگر برصغیر کی مغلیہ دور کی تاریخ کو دیکھا جائے تو میر کا زمانہ اس تہذیب و تمدن کی آخری سانس تھی جو اکبر کے دور میں قائم ہوا تھا اور جس میں شاعری کی روایت فیضی و عرفی نے بنائی تھی۔ میر کے آخری زمانے میں لارڈ لیک مرہٹوں کو گھیرتا ہوا دلی پہنچا تھا اور لال قلعہ میں اکبر اعظم کے جانشین کو ایک پھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے اندھا بیٹھا ہوا دیکھ کر افسردہ ہو گیا تھا اور اندھے بادشاہ کو اپنی حفاظت میں لے کر اس کا وظیفہ مقرر کر دیا تھا۔ بادشاہ کی آنکھوں میں سلائیاں پھرنے کا غم میر کا اپنا غم تھا۔ اس کے معنی یہ تھے کہ وہ آنکھ، جو معاشرے کی نگران تھی، اب اندھی ہو چکی ہے۔ بادشاہِ وقت کا پھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے بیٹھنا اقتصادی بدحالی کا اشارہ تھا۔ بادشاہ کو حفاظت میں لے کر وظیفہ مقرر کرنا اس بات کا اشارہ تھا کہ سیاسی اعتبار سے اب مغلیہ سلطنت ختم ہو چکی ہے اور انگریزی اقتدار کی دست نگر ہے۔ میر کا دلی سے لکھنؤ جانا اس بات کا اشارہ تھا کہ اس دم توڑتی ہوئی تہذیب کا پانی اب اس گڑھے میں مر رہا ہے۔ دلّی ایک وسیع و عریض سلطنت اور عظیم تہذیب کی علامت تھی۔ لکھنؤ ایک چھوٹے سے جزیرے کی محدود تہذیب تھی جس سے میر کو سمجھوتا کرنا پڑا تھا۔ وہ زبان بھی جسے میر اپنی شاعری میں استعمال کرتے تھے اور جس کی سند وہ دلی کی جامع مسجد کی سیڑھیوں سے لیتے تھے، لکھنؤ میں بدل گئی تھی۔ ان سب تبدیلیوں نے میر کو مضطرب رکھا اور وہ لکھنؤ میں رہتے ہوئے بھی دلّی کو یاد کرتے رہے اور ان کی اداسی برقرار رہی۔

لکھنؤ دلی سے آیا یاں بھی رہتا ہے اداس
میر کی سرگشتگی نے بے دل وحیران کیا (دیوان چہارم)

اس اداسی کا تعلق اگر معاشی فراغت سے ہوتا تو وہ میر کو لکھنؤ میں میسر تھی لیکن یہ ان کے لیے ایک پوری تہذیب کا مسئلہ تھا۔ لکھنؤ میں بھی شدت کے ساتھ وہ یہی محسوس کر رہے تھے کہ یہ بھی ”شمع آخر شب“ ہے۔ ان سب عوامل نے مل کر میر کی سیرت اور مزاج میں وہ کیفیت پیدا کر دی

کہ انھوں نے اپنے غم میں سارے عالم کے غم کو محسوس کیا اور اس غم کو اردو شاعری کے روایتی اشاروں کے ذریعے بیان کرکے خود کو بھی تسکین دی اور دوسروں کے لیے بھی تسکین کا سامان بہم پہنچایا ۔ اس طرح سارے معاشرے کا غم ، ساری تہذیب کا المیہ ان کی شاعری کی آواز میں در آیا ۔ میر نے اپنے دور کی اجتماعی روح کے کرب کو اپنی تخلیقی روح میں جذب کرکے اس پہاڑ جیسے المیے کو اپنی شاعری کے آہنگ میں سمو دیا ۔ اسی لیے میر کا غم محض روایتی چیز نہیں ہے اور نہ وہ فرار کی ایک صورت ہے بلکہ زندگی کی حقیقت و صداقت کا اظہار ہے ۔ دلی جس کا ذکر بار بار ان کی شاعری میں آتا ہے ، وہ صرف کسی شہر کا نام نہیں بلکہ اس عظیم مرتی ہوئی تہذیب کی روح کا اشارہ ہے ۔ غمِ جاناں اور غمِ دوراں میر کے ہاں مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور ایک دوسرے کی ترجمانی کرتے ہیں :

دہر کا ہو گلا کہ شکوۂ چرخ   اس ستم گر ہی سے کنایت ہے

یہ بڑی اہم بات ہے کہ میر نے اس تہذیبی المیے کا اظہار فارسی زبان میں نہیں کیا ۔ فارسی تو اُس مٹتی ہوئی تہذیب کی زبان تھی جو اس تہذیب کے ساتھ ہی فنا کے گھاٹ اتر رہی تھی ۔ میر نے اپنے تجربے اور احساس کا اظہار اس زبان میں کیا جو دورِ زوال میں روشن مستقبل کی نشان دہی کر رہی تھی ، جس میں اس مٹتی ہوئی تہذیب کی روح بھی تھی اور برعظیم کی مٹی کی بوباس بھی ۔ میر نے اس زبان میں اپنی روح کو سمو کر اپنی شاعری اور زبان دونوں کو روشن کر دیا ۔ اسی لیے انھیں اپنی شاعری کے مستقبل پر پورا اعتماد ہے : ع ”تاحشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا“ ۔ میر نے اپنے تخلیقی عمل سے اس دور کے تہذیبی الم کو اپنی شاعری میں سمو کر اس پر فتح حاصل کر لی ، اسی لیے میر اپنے دور کے سب سے بڑے نمائندہ شاعر ہیں ۔ میر کی شاعری ، فارسی روایت کے گہرے اثرات کے باوجود ، خالص اُردو شاعری کی ایک لازوال مثال ہے اور ہوا جس رخ سے چل رہی ہے میر کے مطالعے کی اہمیت روز بروز بڑھتی جائے گی ۔

میر کی سیرت و شخصیت کا یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر اختصار کے ساتھ میر کے ذہن کی ساخت کا مطالعہ بھی ساتھ ساتھ نہ کر لیا جائے ۔ میر نے جن حالات میں زندگی گزاری ان سب کا اثر اپنے مخصوص طریقے پر محسوس کیا ۔ سودا بھی انھی حالات سے گزرے تھے لیکن وہ حالات سے سمجھوتا کرتے رہے جب کہ میر سینہ سپر ہو کر ان کا مقابلہ کرتے رہے ۔ یہ میر کے مزاج کا ایک رخ ہے ۔ دوسرا رخ ان کی حد درجہ بڑھی ہوئی انانیت سے پیدا ہوتا ہے

جس میں وہی مرض پسندی (Morbidity) نظر آتی ہے جو انگریزی زبان کے رومانی شاعروں کا طرۂ امتیاز سمجھی جاتی ہے۔ ان کے والد، ان کے چچا اور وہ خود شروع ہی سے ہمیں نقطۂ اعتدال سے ہٹے ہوئے (Abnormal) نظر آتے ہیں۔ یہ ایب نارمل (Abnormal) رویہ اور یہ انانیت میر کو ورثے میں ملی تھی۔ میر کے چچا بچپن ہی میں خللِ دماغ سے وفات پا چکے تھے۔ میر بھی نوجوانی ہی میں مجنون ہو گئے تھے۔ چاندنی رات میں ایک خوش پیکر کرۂ قمر سے ان کی طرف رخ کرتا اور بے خودی کا سبب بن جاتا۔ وہ جس طرف نظر اٹھاتے وہی رشک پری نظر آتی۔ ‘ذکرِ میر’ میں تفصیل کے ساتھ اس کو بیان کیا ہے اور مثنوی “خواب و خیال” میں بھی اسی کو موضوع سخن بنایا ہے۔ نفسیاتی مطالعے کے لیے ان کی یہ دیوانگی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ ان کے مخصوص جذبات اور مخصوص نظر کا مخرج یہی دیوانگی ہے۔ طبیعت میں توازن کی کمی میر کو ورثے میں ملی تھی، اسی لیے وہ انتہائی حساس تھے۔ غموں اور پریشانیوں سے گہرا اثر لینا اور قنوطیت میں ڈوب جانا ایسے مزاج کا خاصہ ہوتا ہے:

ہوئی عید سب نے پہنے خوشی و طرب کے جامے
نہ ہوا کہ ہم بدلتے یہ لباسِ سوگواراں (میر)

میر کے ہاں بھی اس غم کے دو پہلو ہیں۔ ایک یہ کہ وہ ہر لمحہ درد و کرب کے عالم میں رہتے ہیں اور دوسرے یہ کہ وہ دنیا زمانے کے شاکی ہیں۔ جلد دل برداشتہ ہو جاتے ہیں اور ناک پر مکھی نہیں بیٹھنے دیتے۔ آلڈس ہکسلے نے لکھا ہے کہ انسانی دماغ دو قسم کی ساخت کے ہوتے ہیں۔ ایک قاتل کا دماغ اور دوسرا مقتول کا دماغ۔ پہلا دوسروں کو قتل کرنے کے لیے ہر دم تیار رہتا ہے اور دوسرا خود قتل ہو جانے کے لیے آمادہ رہتا ہے۔ میر کا دماغ دوسری قسم کا تھا۔ یہ دماغ زندگی بھر ان کی زندگی اور شاعری پر اثر انداز ہوتا رہا:

جو راہِ دوستی میں اے میر مر گئے ہیں
سر دیں گے لوگ اون کے پائے نشان اوپر
پڑی بلا ہے ستم کشتۂ محبت بھی
جو تیغ برسے تو سر کو نہ کچھ پناہ کریں

اسی ذہنی رجحان کے نفسیاتی مطالعے کے لیے ان کے عشق کا واقعہ بھی بہت اہمیت رکھتا ہے۔ جیسے ہربرٹ ریڈ نے ورڈسورتھ کی شاعری کا نفسیاتی مخرج

اس کی اس خجالت اور ملامتِ نفس (Remorse) کو قرار دیا ہے جو ایسے اپنی فرانسیسی محبوبہ کو چھوڑ دینے پر محسوس ہوئی تھی ۔ اسی طرح میر کی شاعری کا مخرج بھی ان کا عشق اور اس سے پیدا ہونے والا جنون ہے جو نوجوانی میں ان پر سوار ہوا اور جس کا ذکر مثنوی ”خواب و خیال“ میں انھوں نے خود کیا ہے ۔ احمد حسین سحر نے بھی اپنے تذکرے میں میر کے عشق کی اس روایت کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”مشہور ہے کہ اپنے شہر میں ایک پری تمثال سے کہ ان کی عزیز تھی ، درپردہ عشق کرتا تھا ۔“[۵۹] مثنوی ”خواب و خیال“ کے مطالعے سے ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ عشق میر کی گھٹی میں پڑا تھا ۔ غم و افسردگی دماغ کی اس مخصوص ساخت کی وجہ سے ان کا مانوس جذبہ تھا ۔ غمِ روزگار سے وہ پہلے ہی افسردہ تھے ۔ غمِ جاناں اس میں اور شامل ہوگیا ۔ ان دو شدتوں نے مل کر انھیں مجنون کردیا ۔ قوتِ تخیل ان کی تیز تھی ۔ انگریزی کے رومانوی شاعر شیلی کی طرح میر کو بھی واہمے (Hallucination) ہونے لگے اور چاند میں انھیں ایک شکل نظر آنے لگی ۔ یہ تصویر ان کی فطری شاعرانہ صلاحیت کی طرف اشارہ کرتی ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میرِ جگر سوختہ کے آتش زدہ دل کا دھواں اس ایک صورت کو ہزار صورتوں میں جنم دے رہا تھا ۔ ’ذکر میر‘ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ خللِ اعصاب (Neurosis) کا طبی علاج فخرالدین کی بیگم نے کرایا اور موسمِ خزاں میں وہ صحت یاب ہوگئے ، لیکن ”خوش معرکۂ زیبا“ سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا ایک علاج اور بھی ہوا جو خان آرزو نے یہ کہہ کر کیا کہ ”اے عزیز دشنامِ موزوں دعائے ناموزوں سے بہتر اور رخت کے پارہ کرنے سے تقطیعِ شعر خوش تر ہے ۔ چونکہ موزونیِ طبیعت جوہرِ ذاتی تھی جو دشنام زبان تک آئی مصرع یا بیت ہوگئی ۔“[۶۰] تقطیع شعر پر الفاظ کو مرتب کرنا وہ مستقل علاج تھا جس سے کھویا ہوا توازن واپس آ گیا ، لیکن جہاں تک دماغ کی ساخت کا تعلق تھا وہ ویسا ہی رہا اور ایک آسیب و وہم (Obsession) ان کے ذہن پر ہمیشہ سوار رہا ۔ احساسِ تنہائی ، غرور و نخوت ، انا و بد دماغی ، ذرا سی دیر میں بھڑک اٹھنا اسی مالیخولیا کا لازمی حصہ ہیں ۔ میر باطن بیں (Introvert) تھے اور شروع زندگی کی ناکامیوں اور نامرادیوں سے شدید احساس کمتری میں مبتلا ہوگئے تھے ۔ جب سخن کی کرامت ہاتھ آئی تو یہ احساس کمتری ایک مثبت راستے پر لگ کر احساس برتری میں تبدیل ہوگیا ۔ اس سطح پر وہ دوسروں کو خود سے کم تر اور اپنی شاعری پر اتنا فخر کرتے تھے کہ بادشاہِ وقت بھی اگر پوری توجہ

نہ دیتا تو بکھر جاتے ۔ میر کے کردار کی تعمیر انھی اثرات سے ہوئی تھی اور ان کی شاعری اسی سیرت و مزاج کی آئینہ دار ہے ۔ شیلی (Shelly) کے دماغ کی ساخت بھی میر کے دماغ کی طرح تھی ۔ میر کی طرح شیلی کے ہاں بھی غم کی لے دل کے تاروں کو چھوتی ہے ۔ میر کہتے ہیں :

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

شیلی کہتا ہے :

Cradled into poesy by wrong
We learn in suffering that we teach in song

لیکن میر نے اپنی شاعری میں صرف درد و غم ہی جمع نہیں کیے بلکہ غموں کو ہضم کرکے انھیں ایک مثبت صورت بھی دے دی ۔ ان کا فلسفۂ غم ، صبر اور تسلیم و رضا کے ذریعے ، انسان کو غم و نشاط سے بلند اٹھا دیتا ہے ۔ یہی وہ صوفیانہ انداز نظر تھا جو میر کو بچپن میں اپنے باپ اور چچا سے ملا تھا ، اسی لیے میر کے غم میں ایک ٹھہراؤ ہے ۔ اس میں ایک ایسی حلاوت ہے کہ ان کے شعر دلوں میں اتر جاتے ہیں ، اور حیات و کائنات اور انسان کے بارے میں ایک نیا شعور پیدا کرتے ہیں ۔ یہی وہ کمال ہے جو میر کو خدائے سخن بنا دیتا ہے ۔ میر کے سامنے انسان ، حیات و کائنات کا ایک عینی معیار ہے اسی لیے وہ انسان اور زندگی کسی سے مطمئن نہیں ہوتے ۔ یہی بے اطمینانی انھیں تلاشِ خوب تر میں سرگرداں اور مضطرب و بے قرار رکھتی ہے ۔ اسی بے اطمینانی کی وجہ سے میر آخر وقت تک تخلیقی سطح پر تازہ دم رہے ۔

(۳)

پراگندہ روزی اور پراگندہ دل ہونے کے باوجود میر نے نہ صرف چھ دواوین پر مشتمل اپنا ضخیم کلیات اُردو ، جس میں بیشتر اصنافِ سخن موجود ہیں ، یادگار چھوڑا بلکہ فارسی دیوان کے علاوہ فارسی نثر میں اُردو شعرا کا تذکرہ نکات الشعرا ، فیض میر ، دریائے عشق اور ذکرِ میر بھی تصنیف کیے ۔

''نکات الشعرا'' ، جس کا سال تکمیل ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء ہے ، ایک اہم تذکرہ ہے جس میں ایک سو تین[۶۱] اُردو شاعروں کے مختصر حالات کے ساتھ ان کے کلام کا انتخاب دیا گیا ہے ۔ قاضی عبدالودود صاحب نے شمار کرکے بتایا ہے

گویا نکات الشعرا میں منتخب اشعار کی تعداد ۱۲۵۴ ہے اور اگر مخمس کے دو بند اور دو مصرعے شامل کر لیے جائیں تو اس طرح اشعار کی تعداد ۱۲۶۰ ہو جاتی ہے ۔ میر نے سب سے زیادہ اپنے شعر دیے ہیں جن کی تعداد ۲۸۴ ہے ۔ صرف دو شاعر سجاد اور سودا ایسے ہیں جن کے علی الترتیب ۱۱۲ اور ۱۰۱ اشعار دیے ہیں ۔ تین شاعر درد ، کلیم اور قائم ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۱۰۰ اور ۵۱ کے درمیان ہے ۔ درد کے ۹۳ ، کلیم کے ۶۷ اور قائم کے ۵۱ شعر دیے ہیں ۔ سات شعرا ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۵۰ اور ۲۲ کے درمیان ہے ۔ آبرو ۴۷ ، تاباں ۴۷ ، یکرنگ ۴۶ ، یقین ۴۲ ، محسن ۳۲ ، حاتم ۲۷ ، راقم ۲۷ ۔ سات شاعر ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۲۵ اور ۱۱ کے درمیان ہے ۔ ناجی ۲۵ ، ولی ۲۲ ، مضمون ۱۸ ، عزلت ۱۸ ، شوق ۱۷ ، سراج ۱۳ ، خاکسار ۱۲ ۔ باقی ۸۴ شاعروں کے سلسلے میں صرف ۱۸۶ اشعار منتخب کیے گئے ہیں جن میں دردمند ، مظہر ، ہدایت ، زکی ، فغاں ، قدرت اور بیدار جیسے شعرا بھی شامل ہیں ۔[۶۲]

''نکات الشعرا'' کا سنہ تصنیف کہیں درج نہیں ہے لیکن اندرونی شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر کا یہ تذکرہ موجودہ صورت میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں زیر تصنیف تھا ۔ نکات الشعرا میں انند رام مخلص کے ذیل میں لکھا ہے کہ :

''مدت سے دمہ کا مریض تھا ۔ تقریباً ایک سال ہوا کہ فوت ہو گیا ۔''[۶۳]

''نشتر عشق'' کے مطابق مخلص کا سال وفات ۱۱۶۴ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ء ہے[۶۴] جس کی تائید بھگوان داس ہندی کے تذکرے سے بھی ہوتی ہے جس میں لکھا ہے کہ ''احمد شاہ بن فردوس آرام گاہ کے چوتھے سال بمرض دمہ وفات پائی ۔''[۶۵] احمد شاہ جمادی الاول ۱۱۶۱ھ/اپریل ۱۷۴۸ء میں تخت پر بیٹھا ۔ اس کی حکومت کا چوتھا سال جمادی الاول ۱۱۶۴ھ سے ۱۱۶۵ھ تک ہوتا ہے ۔ اس حساب سے ''نکات الشعرا'' ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں لکھا جا رہا تھا اور یہ کہ مخلص کا حال میر نے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں لکھا ۔

سید عبدالولی عزلت کے ذیل میں میر نے لکھا ہے کہ ''حال ہی میں وارد ہند کہ جس سے شاہجہان آباد مراد ہے ، ہوئے ہیں ۔''[۶۶] غلام علی آزاد بلگرامی کے مطابق عزلت ''۲۲ جمادی الاول ۱۱۶۴ھ/۷ اپریل ۱۷۵۱ء اس بلدۂ فاخرہ میں داخل ہوئے اور اس تحریر کے وقت تک وہیں ہیں ۔''[۶۷] تذکرۂ ''سرو آزاد'' ۱۱۶۶ھ/۵۳ - ۱۷۵۲ء[۶۸] میں مکمل ہوا ۔ ''اس تحریر کے وقت تک وہیں ہیں'' کے الفاظ سے پتا چلتا ہے کہ آزاد نے عزلت کا حال جمادی الاول ۱۱۶۴ھ کے

کافی بعد لکھا ہے ، لیکن "نکات الشعرا" کے الفاظ "تازہ واردِ ہندوستان" سے معلوم ہوتا ہے کہ عزلت کا حال میر نے ۱۱۶۴ھ/۱۷۵۱ء میں لکھا ہے۔ اسی طرح نکات الشعرا میں مرزا گرامی کے ذیل میں لکھا ہے کہ "ان کے حالات تذکرۂ خان صاحب میں مرقوم ہیں"[۶۹] اور مخلص کے ذیل میں لکھا ہے کہ "ان کے حالات تذکرۂ خان صاحب میں مفصل لکھے ہے۔"[۷۰] آرزو نے اپنا تذکرہ "مجمع النفائس" ۱۱۶۴ھ/۱۷۵۰-۵۱ء میں مکمل کیا۔[۷۱] گویا یہ تذکرہ میر کی نظر سے ۱۱۶۴ھ/۱۷۵۰-۵۱ء یا اس سے قبل گزرا جب کہ وہ "نکات الشعرا" تالیف کر رہے تھے۔

شاہ حاتم کے ذیل میں میر نے جو انتخاب کلام دیا ہے وہ "دیوانِ قدیم" سے کیا گیا ہے۔ وہ دیوان جو میر کی نظر سے گزرا صرف ردیف میم تک تھا۔[۷۲] "دیوان قدیم" کے بارے میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ یہ پہلی بار ۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱-۳۲ء میں مرتب ہوا لیکن اس کے بعد بھی حاتم اس میں مسلسل اضافے کرتے رہے۔ انتخاب کے آخری شعر سے پہلا شعر جو زمین طرحی میں ہے ؛

دلوں کی راہ خطرناک ہو گئی آیا
کہ چند روز سے موقوف ہے سلام و پیام

"دیوان زادہ" نسخۂ لاہور[۷۳] میں ۱۱۶۴ھ کے تحت درج ہے اور نسخۂ رامپور میں[۷۴] ۱۱۶۱ھ کے تحت درج ہے۔ اگر ۱۱۶۴ھ درست ہے تو اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ حاتم کا تذکرہ میر نے ۱۱۶۴ھ/۱۷۵۰-۵۱ء میں لکھا اور اگر ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۷-۴۸ء صحیح ہے تو پھر حاتم کا ذکر اس سال لکھا گیا۔

زکی کے ذیل میں میر نے لکھا ہے کہ :

> "محمد شاہ بادشاہ نے اس سے مثنوی حقہ کی فرمائش کی تھی۔ دو تین شعر موزوں کیے مگر اس سے تکمیل نہ ہو سکی۔ اب شیخ محمد حاتم نے ، جن کا ذکر کیا گیا ، اسے مکمل کیا۔"[۷۵]

لفظ "اب" (اکنوں) سے جناب امتیاز علی خاں عرشی نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ نکات الشعرا کی یہ عبارت محمد شاہ متوفی ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء کی زندگی میں یا اس کے انتقال سے کچھ بعد لکھی گئی۔ یہ بات اس لیے قرین قیاس نہیں ہے کہ مثنوی "وصفِ تماکو و حقہ" ۱۱۴۹ھ/۱۷۳۶-۳۷ء[۷۶] میں لکھی گئی اور اس وقت میر کی عمر صرف چودہ سال تھی۔ اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ "نکات الشعرا" اپنی موجودہ صورت میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء تک لکھا جا رہا تھا اور غالباً اسی سال ختم ہوا۔ اس وقت وہ نواب بہادر جاوید خان کے ملازم تھے۔

گھوڑا اور لکلیف نوکری سے معاف تھی“[۷۷] اور تنخواہ کی نوعیت وظیفے کی تھی۔ یہ فراغت انھیں بہت زمانے کے بعد میسر آ.

اس سلسلے میں ایک ت اور قابلِ توجہ ہے۔ میر کے تذکرے کا ذکر مختلف تذک وں میں آیا ہے ور ان میں بعض حوالے ایسے ہیں جن کا ذکر موجودہ لکات ا ں نہیں ہے۔ مثلاً :

مم نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”اپنے تذکرے میں ہر شخص کو برائی سے یاد کیا ہے۔ شاعر شان جلی المتخلص بہ ولی کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ شیطان سے زیادہ مشہور تر ہے۔“[۷۸] یہ بات موجودہ لکات الشعرا میں نہیں ہے۔ قاسم نے یہ بھی لکھا ہے کہ اسی لیے ”اس کردار ناہنجار کو کمترین نامی شاعر کی طرف سے مناسب سزا مل گئی کہ جس نے اس کی متعدد ہجویں لکھی ہیں۔ ان میں سے بعض نہایت رکیک اور عریاں ہیں۔“[۷۹] اور ”اس ابلیس فطرت اور شیطنت مزاجی کے جواب میں پیر خاں کمترین نے، خدا اس کی مغفرت کرے، بہت سی لظمیں حسب موقع اور بجا لکھی ہیں کہ ع : ولی پر جو سخن لاوے اسے شیطان کہتے ہیں۔“[۸۰]

(۲) مردان علی خاں مبتلا نے جنون کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”یہ اشعار میر محمد تقی کے تذکرے سے نقل کیے گئے ہیں۔“[۸۱] لیکن شیخ غلام علی جنون کا کوئی ذکر متداول لکات الشعرا میں نہیں ہے۔

(۳) خواجہ احسن اللہ بیان، مرزا مظہر جان جاناں کے شاگرد تھے۔ شفیق نے چمنستان شعرا میں جو انتخاب کلام دیا ہے وہ تذکرۂ ریختہ گویاں اور لکات الشعرا سے لیا گیا ہے۔ شفیق نے خود لکھا ہے کہ ”یہ اشعار دونوں تذکروں سے تحریر کیے جاتے ہیں“[۸۲] اور اس کے بعد باسٹھ اشعار دیے ہیں۔ تذکرۂ ریختہ گویاں میں بیان کے ۱۹ شعر ہیں جن میں ۱۷ شعر چمنستان شعرا میں موجود ہیں۔ دو شعر گردیزی اور لکات الشعرا میں مشترک ہوں گے۔ اس حساب سے شفیق نے باقی ۴۵ اشعار لکات الشعرا سے لئے ہیں، لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ متداول لکات الشعرا میں سرے سے بیانؔ کا ذکر ہی نہیں ہے۔

ان باتوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر ‘نکات الشعرا’ کا ایک نقش اول بھی تھا جس میں ایسے شاعروں کا ذکر بھی تھا جو متداول لکات الشعرا میں شامل نہیں ہیں اور جس میں اپنے معاصرین اور دوسرے شعرا کے ں

میر نے ایسی باتیں لکھی تھیں کہ وہ انھیں پڑھ کر چراغ پا ہو گئے تھے۔ اسی لیے شفیق نے انھیں "گلِ سرسبد . . . ہر حرف گیری کرتا ہے اور اس کے عجیب و غریب کمال پر تذکرہ نکات الشعرا من تصنیف میر گواہ ہے"۸۳ لکھا ہے۔ قاسم کے مجموعۂ نغز کا حوالہ اوپر آ چکا ہے۔ تذکرۂ شورش اور تذکرۂ مسرت افزا میں بھی میر کی نکتہ چینی، اعتراض اور حقارت سے شعرائے ریختہ کا حال درج کرنے کا ذکر موجود ہے۔

میر محمد یار خاکسار نے میر کے "نکات الشعرا" (نقش اول) کے جواب میں ایک تذکرہ بنام "معشوقِ چہل سالۂ خود" لکھا تھا جس کا ذکر میر نے متداول نکات الشعرا۸۴ میں کیا ہے۔ قائم نے خاکسار کے مزاج کے بارے میں لکھا ہے کہ "اگرچہ ہر استاد و غیر استاد کے ساتھ اس کی شوخیاں بطور مزاح ہوتی ہیں لیکن اس کی تمکنت جواب سننے کی تاب نہیں لاتی۔"۸۵ خاکسار کا تعلق مرزا مظہر جانجاناں سے تھا اور اتنا کہ میر کے الفاظ میں "ہر بات میں مرزا جانِ جاں مظہر کی تقلید کرتا ہے۔"۸۶ مصحفی نے خاکسار کے بارے میں لکھا ہے کہ "از ہندی گویان قدیم است" اور بتایا ہے کہ "میر تقی میر عالم شباب میں اس کا منظورِ نظر تھا۔"۸۷ کریم الدین نے بھی اس کی تائید کی ہے اور خاکسار کو میر کا استاد لکھا ہے۔ کریم الدین کے الفاظ یہ ہیں "میر تقی میر لڑکپن میں جب شعر کہتا تھا، خاکسار اس کو اصلاح دیا کرتا تھا۔"۸۸ ممکن ہے میر نے آرزو کی طرح خاکسار کی استادی سے بھی انکار کیا ہو اور یہیں سے تعلقات میں خرابی پیدا ہو گئی ہو اور پھر جو کچھ معرکہ ہوا اس کا سبب بھی ہو۔ بہرحال اس جوابی تذکرے میں، جو اب معدوم ہے، خاکسار نے میر پر ایسے حملے کیے تھے جس پر بگڑ کر میر نے لکھا ہے کہ "بہت کمینہ پن کرتا ہے . . . چنانچہ اس تذکرے کے جواب میں ایک تذکرہ لکھا ہے بنام معشوق چہل سالہ خود اور اس میں سب سے پہلے اپنا حال درج کیا ہے اور اپنا خطاب سید الشعرا قرار دیا ہے۔ آتشِ کینہ بے سبب اتنی تیز ہے کہ اس سے کباب کی سی بو آتی ہے۔"۸۹

صفدر آہ نے لکھا ہے کہ یہ پُر اشتعال تذکرہ ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ء میں میر نے لکھا تھا جس کے جواب میں خاکسار نے اپنا تذکرہ تالیف کیا۔۹۰ گردیزی کے تذکرے کا محرک بھی ایک طرح سے نکات الشعرا کا نقش اول ہے۔ نقش اول کا اس لیے کہ میر کا تذکرہ ۱۱۹۵ھ میں لکھا جا رہا تھا اور غالباً اسی سال اختتام کو پہنچا جبکہ گردیزی کا تذکرہ ۱۱۶۵ھ کے چار دن بعد یعنی ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/

۱۴ نومبر ۱۷۵۲ء[۹۱] کو پایۂ تکمیل کو پہنچا۔ ظاہر ہے کہ گردیزی کا یہ تذکرہ متداول نکات الشعرا کا جواب نہیں ہو سکتا بلکہ نکات الشعرا کے نقش اول کا جواب ہوگا۔ گردیزی نے اپنے تذکرے کا سببِ تالیف بتایا ہے کہ:

> ”برادرانِ عصر کے تذکروں سے کہ جن میں معاصر ریختہ گویوں کے نام شامل کیے گئے ہیں ان کی اصل غرض ان تصانیف سے یہ ہے کہ ہمسروں پر نکتہ چینی اور معاصرین کے ساتھ ستم ظریفی کی جائے۔ اکثر نازک خیال شاعروں کو لکھنے سے چھوڑ دیا جائے۔“[۹۲]

گردیزی نے اپنے تذکرے کے محرکات میں دو باتوں پر زور دیا ہے۔ اولاً یہ کہ ہمسران کی خوردہ گیری اور معاصرین کے ساتھ ستم ظریفی تذکرہ نویسوں کا شعار رہا ہے۔ ثانیاً یہ کہ ان میں اکثر نازک خیال شعرا کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ یہ اشارہ میر کے تذکرے کی طرف ہے۔ در اصل خوردہ گیری اور نظر انداز کرنے کی وجہ شعرائے دہلی کی گروہ بندی تھی۔ ایک گروہ مرزا مظہر کے شاگردوں پر اور دوسرا سراج الدین علی خان آرزو کے شاگردوں پر مشتمل تھا۔ میر اس وقت تک آرزو کے حلقے میں تھے اور گردیزی مرزا مظہر کے حلقے میں۔ درد اور ان کا حلقہ دونوں کے ساتھ تھا۔ میر نے اپنے تذکرے میں حلقۂ مظہر کے بہت سے شعرا کو نظر انداز کر دیا تھا اور جن کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا تھا ان کا ذکر خوردہ گیری کے ساتھ کیا تھا۔ اس وقت یقین مظہر کے اہم شاگرد تھے۔ میر نے ان کی خوب خبر لی اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ یقین تو شعر بھی نہیں کہہ سکتے۔ مرزا مظہر لکھ کر انہیں دے دیتے ہیں۔ ڈاکٹر محمود الٰہی نے لکھا ہے کہ ”میر نے صرف یہی نہیں کیا کہ احسن اللہ بیان، خواجہ محمد ظاہر خانٔ ظاہر، شیو سنگھ ظہور، سیتا رام عمدہ اور سلسلۂ مظہر جان جاں کے بعض دوسرے شعرا کا ذکر نہیں کیا بلکہ انعام اللہ خان یقین، میر محمد باقر حزیں اور محمد فقیہہ دردمند کے ساتھ انصاف نہیں کیا . . . میر نے چُن چُن کر اس حلقے کے شعرا کو ہدفِ طعن و تشنیع بنایا . . . (میر کا) یہ تذکرہ محض معاصرانہ چشمک کی وجہ سے منصۂ شہود پر آیا، ورنہ میر کی تنقیدی بصیرت ایسی نہیں تھی کہ وہ میاں جگن اور میر کھاسی کی تعریف کرتے اور بندراہن راقم اور قدرت اللہ قدرت کی تنقیص۔“[۹۳] یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ گردیزی نے اسی کدورت کی وجہ سے میر کا ذکر سرسری طور پر ۵ سطروں میں کیا ہے اور صرف ایک شعر انتخاب میں دیا ہے جبکہ یقین کا حال اور ان کا انتخاب کلام ۱۹ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔

جس زمانے میں نکات الشعرا لکھا گیا اور پایۂ تکمیل کو پہنچا، اسی زمانے میں اور بھی کئی تذکرے لکھے گئے جن میں مجمع النفائس، گلشنِ گفتار، تحفۃ الشعرا، تذکرۂ ریختہ گویاں اور مخزن نکات کے نام آتے ہیں۔ مجمع النفائس مؤلفہ سراج الدین علی خان آرزو ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ء میں شروع ہوا اور ۱۱۶۴ھ/۵۱-۱۷۵۰ء میں مکمل ہوا۔[۹۴] یہ صرف فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہے۔ ”گلشنِ گفتار“ خواجہ خان حمید اورنگ آبادی نے فارسی زبان میں ۳۰ ریختہ گو شاعروں کا حال لکھا ہے جو ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں مکمل ہوا۔ ع: ”کہا گلشن بزمِ گفتار ہے“ کے آخری چار الفاظ سے سنہ ۱۱۶۵ھ برآمد ہوتا ہے۔[۹۵] مرزا افضل بیگ خان قاقشال نے بھی اپنا تذکرہ ”تحفۃ الشعرا“ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں مکمل کیا جس کا قطعۂ تاریخ تالیف غلام علی آزاد بلگرامی نے لکھا اور اس کے آخری مصرعے کے آخری تین لفظوں سے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء نکلتے ہیں۔ ع: می شود تاریخ سالش تحفۂ اصحاب شعر۔“[۹۶] عارف الدین خاں عاجز نے ”قطعہ اوج کلام شعرا“[۹۷] (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) سے اس تذکرہ کا سال تالیف نکالا۔ اس میں ۶۲ شاعروں کا تذکرہ ہے اور یہ وہ شاعر ہیں جو یا تو فارسی میں کہتے تھے یا پھر فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شعر کہتے تھے۔ ان میں مرزا مظہر کے علاوہ وہ شعرا ہیں جو آصف جاہ اول (م ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء) اور ناصر جنگ (م ۱۱۶۴ھ/۱۷۵۰ء) کے عہد میں موجود تھے۔ گلشن گفتار اور تحفۃ الشعرا کے بارے میں کوئی شبہ نہیں کہ یہ ۱۱۶۵ھ میں لکھے گئے اس لیے ان کو اولین تذکروں میں شمار کرنے میں کوئی تامل نہیں ہے۔ ”نکات الشعرا“ کے بارے میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اس کا نقشِ اول ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء سے بہت پہلے تقریباً ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ء میں لکھا جا چکا تھا اور بعد میں میر نے قطع و برید اور حک و اضافہ کے بعد اسے موجودہ شکل میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں یا اس کے کچھ بعد مکمل کیا۔

سید فتح علی حسینی گردیزی (م ۵ شعبان ۱۲۲۴ھ/۱۶ ستمبر ۱۸۰۹ء)[۹۸] نے اپنا ”تذکرہ ریختہ گویاں“ ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء کو ختم کیا، لیکن اس کا آغاز ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ء کے قریب ہو چکا تھا اور اس کے بعد بھی ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ء تک اس میں اضافے ہوتے رہے۔[۹۹] یہی صورت قائم چاند پوری کے ”مخزن نکات“ کے ساتھ ہے۔ ”مخزن نکات“ اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ء برآمد ہوتے ہیں۔ ۱۱۶۸ھ اس تذکرے کا سال تکمیل ہے اور اس کے بعد بھی ۱۱۷۶ھ/۶۳-۱۷۶۲ تک اس میں اضافے ہوتے

رہے ۔ لیکن قائم نے "مخزن نکات" ۱۱۶۸ھ سے گیارہ سال پہلے لکھنا شروع کر دیا تھا اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ شاہ ولی اللہ اشتیاق کے بارے میں قائم نے لکھا ہے کہ "سات سال ہوئے ہوں گے کہ دارالبقا کو سدھار گئے ۔"[۱۰۰] اشتیاق کا انتقال "نشتر عشق" اور "صبح گلشن" کے مطابق ۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۷۳۷ء میں ہوا ۔[۱۰۱] اس طرح اشتیاق کا تذکرہ قائم نے ۱۱۵۷ھ میں لکھا ۔ قائم نے شرف الدین مضمون کے بارے میں لکھا ہے کہ "مدت دس سال کی ہوئی کہ طبعی موت سے مر گئے ۔"[۱۰۲] مضمون کا سالِ وفات ، جیسا کہ تاباں کے قطعہ تاریخِ وفات سے معلوم ہوتا ہے ، ۱۱۴۷ھ/۳۵ - ۱۷۳۴ء ہے ۔[۱۰۳] اس حساب سے مضمون کا تذکرہ بھی قائم نے ۱۱۵۷ھ میں لکھا ۔[۱۰۴] اسی لیے قائم نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ "ابھی تک شعرائے ریختہ کے حالات و کلام کے بارے میں کوئی کتاب تصنیف نہیں ہوئی اور اس وقت تک کسی شخص نے اس فن کے سخن وروں کے ماجرائے شوق افزا کی بابت ایک سطر بھی نہیں لکھی ۔[۱۰۵]

یہی دعویٰ نکات الشعرا میں محمد تقی میر نے کیا ہے کہ :

> "پوشیدہ نہ رہے کہ فن ریختہ میں ، جو اُردوئے معلیٰ شاہجہان آباد کی زبان میں بطور شعر فارسی لکھا جاتا ہے ، کوئی کتاب اس وقت تک نہیں لکھی گئی ہے جس سے اس فن کے شاعروں کے حالات صفحہ روزگار پر باقی رہیں ۔ اس بنا پر یہ تذکرہ موسومہ نکات الشعرا لکھا جاتا ہے ۔"[۱۰۶]

دلچسپ بات یہ ہے کہ قائم نے میر کے ذکر میں یہ بھی لکھا ہے کہ "چوں کہ بندہ کے گھر کے قریب رہتے ہیں ، اکثر ملاقات کا اتفاق ہوتا ہے ۔"[۱۰۷] میر نے نکات الشعرا میں لکھا ہے کہ "بافقیر نیز آشنا است ۔"[۱۰۸] اس کے باوجود میر و قائم دونوں نے اولیت کا دعویٰ کیا ہے ۔ دونوں کے تذکروں کے ناموں میں لفظ "نکات" مشترک ہے ۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ میر نے اپنا متداول تذکرہ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں ختم کرکے اسے شائع کر دیا ۔ قائم نے اپنا تذکرہ ۱۱۵۸ھ/۱۷۴۴ء میں شروع ضرور کر دیا تھا لیکن یہ ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ء میں مکمل ہوا اور ۱۱۷۶ھ/۶۳ - ۱۷۶۲ء تک اس میں اضافے ہوتے رہے ۔ یہی صورت گردیزی کے ساتھ ہے کہ ان کا تذکرہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء میں شروع ضرور ہوا لیکن یہ بھی ۱۱۶۶ھ کے پہلے مہینے کی پانچ تاریخ (۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء) کو مکمل ہو کر شائع ہوا ۔ اس لیے شمالی ہند کے تذکروں میں نکات الشعرا کو اولیت حاصل ہے ۔ پھر یہ تذکرہ اُردو کے ایک عظیم شاعر کی تصنیف ہے جس

کی مدد سے ہم اس کے مزاج ، کردار ، شخصیت ، انداز فکر ، معیار شاعری ، تنازعات اور معرکوں وغیرہ سے واقف ہوتے ہیں۔ اس لیے ''نکات الشعرا'' کی اہمیت ہمارے لیے اور بڑھ جاتی ہے۔

فنِ تذکرہ نویسی کے لحاظ سے ''نکات الشعرا'' معیاری فارسی تذکروں کے پائے کا نہیں ہے۔ اس تذکرے میں کوئی ترتیب نہیں ہے۔ اسے نہ تو حروف تہجی کے اعتبار سے مرتب کیا گیا ہے اور نہ موضوع یا زمانے کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے۔ اس میں وہ ترتیب بھی نہیں ہے جو ''مخزن نکات'' میں ملتی ہے جس میں سارے تذکرے کو ''طبقات'' میں تقسیم کرکے پہلی بار اردو شاعری کو ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر دور کی خصوصیات بیان کی گئی ہیں۔ نکات الشعرا میں شعرائے دکن کو ''ہرزہ رتبہ''[۱۰۹] کہہ کر میر نے کوئی اہمیت نہیں دی ہے۔ اس میں ولی دکنی کا تذکرہ صرف چھ سطروں میں لکھا ہے اور بیشتر شاعروں کے بارے میں کچھ لکھے بغیر صرف ایک ایک شعر دے دیا ہے۔ شعرائے دکن کے سلسلے میں میر نے عبدالولی عزلت کی بیاض[۱۱۰] سے استفادہ کیا تھا۔ اگر وہ ان شاعروں کی حقیقی اہمیت سے واقف ہوتے تو عزلت سے ، جو خود اس وقت دہلی میں موجود تھے ، بہت سی باتیں دریافت کرکے تذکرے میں شامل کر سکتے تھے۔ میر نے اس اعتراف کے باوجود کہ ''اگرچہ ریختہ کا آغاز دکن میں ہوا'' یہ کہہ کر ''چونکہ وہاں کوئی معقول شاعر پیدا نہیں ہوا اس وجہ سے ان کے نام سے آغاز نہیں کیا گیا اور میری طبع ناقص یہ بھی گوارا نہیں کرتی کہ ان میں سے اکثر کے حالات قارئین کے لیے سببِ رنج و ملال بنیں''[۱۱۱] دکن کے شعرا کو نظرانداز کر دیا ہے۔ میر دکنی شاعری اور اس کی طویل روایت سے ناواقف تھے اور یہ نہیں جانتے تھے کہ وہ روایت ، جس کے وہ خود ایک ممتاز نمائندہ ہیں ، دکنی شاعری کی روایت ہی کا فیض ہے۔

''نکات الشعرا'' میں حالاتِ زندگی اور واقعات بہت مختصر ہیں۔ ولادت ، وفات اور واقعات کے سنین لکھنے سے میر صاحب کو کوئی رغبت نہیں ہے۔ کئی مقامات پر تو صرف اتنا لکھ دیا ہے کہ ان کا احوال مفصل طور پر فارسی تذکروں میں مسطور ہے۔ مثلاً امیر خسرو کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''امیر مذکور کے حالات تذکروں میں درج ہیں۔''[۱۱۲] یہی بات بیدل ، مرزا معز فطرت اور مرزا گرامی کے سلسلے میں لکھی ہے۔ تفصیل سے میر صاحب گھبراتے ہیں جیسا کہ خود ٹیک چند بہار کے ذکر میں لکھا ہے کہ ''دماغِ تفصیل ندارم۔''[۱۱۳]

اس تذکرے سے اس دور کی ادبی گروہ بندی کا بھی سراغ ملتا ہے۔ میر

نے ان شعرا کے ذکر میں جانب داری برتی ہے جو ان کے گروہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس میں وہ شعرا شامل ہیں جو آرزو سے وابستہ ہیں یا میر سے جن کے ذاتی تعلقات اچھے ہیں یا جو میر کے محسن اور رشتے دار ہیں۔ ان شاعروں کو گرایا ہے جو مرزا مظہر سے تعلق رکھتے ہیں۔ محمد علی حشمت کے بارے میں لکھا ہے کہ ''ریختہ کے اشعار نہایت پاجیالہ ہوتے ہیں۔ بہت گپ ہانکتا ہے۔''[۱۱۴] محمد یار خاکسار کے بارے میں لکھا ہے کہ ''بھبھے (جلتے ہوئے) کباب کی بو آتی ہے۔''[۱۱۵] احسن اللہ بیان کا ذکر ہی سرے سے نہیں کیا۔ بیان، مرزا مظہر کے شاگرد تھے۔ انعام اللہ خاں یقین، جو مرزا مظہر کے بڑے شاگرد تھے، ان کو سوچے سمجھے منصوبے کے مطابق اس طور پر گرایا ہے کہ نکات الشعرا پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف مغرور و متکبر اللسان تھے بلکہ شاعر ہی نہیں تھے اور مرزا مظہر اپنا کلام ان کو دے دیا کرتے تھے۔ میر صاحب کے الفاظ یہ ہیں ''کہتے ہیں کہ مرزا مظہر اس کو شعر کہہ کر دیتے ہیں اور اپنے اشعار ریختہ کا وارث گرداتے ہیں۔ اس کی رعونت نے فرعون کی رعونت کو مات کر دیا ہے . . . شعر فہمی کا مذاق بالکل نہیں رکھتا۔''[۱۱۶] میر صاحب نے ہر اس شاعر کو، جو ان کے گروہ سے تعلق نہیں رکھتا تھا یا جس کی استادی اس دور میں مسلّم تھی، شعوری طور پر گرانے کی کوشش کی ہے۔ شاہ حاتم کے ذکر میں جو شعرائے دہلی کے سرخیل تھے اور ۱۱۶۵ھ میں جن کی عمر ۵۵ سال تھی، میر صاحب نے ''مردیست جاہل و متمکن و مقطع وضع، دہر آشنا، غنا لداردہ''[۱۱۷] کے الفاظ استعمال کیے ہیں اور پھر ''آشنائے بیگانہ'' لکھ کر ان کے اس شعر پر:

ہائے بے درد سے ملا کیوں تھا　　آگے آیا میرے کیسا میرا

یہ کہہ کر کہ اگر میرا شعر ہوتا تو اس طرح کہتا، یوں اصلاح دی ہے:

مبتلا آتشک میں ہوں اب میں　　آگے آیا میرے کیسا میرا

اور پھر یہ اصلاح دے کر ان الفاظ میں قہقہہ لگایا ہے کہ ''اس مصرع کی گرمی کے آگے اس شعر کی خنکی روشن ہے۔'' نکات الشعرا کے علاوہ سارے تذکرہ نویسوں نے شاہ حاتم کی استادی اور شاعرانہ مرتبے کو تسلیم کیا ہے۔ خود حاتم نے جیسا کہ ان کے دیوان زادہ سے[۱۱۸] ظاہر ہے، ۱۱۶۲ھ، ۱۱۶۷ھ اور ۱۱۷۱ھ میں میر کی زمینوں میں غزلیں لکھی ہیں۔ اس تذکرے میں یہی برتاؤ یکرو، قدر، ثاقب، عاجز اور دوسرے شعرا کے ساتھ کیا ہے۔ میر کی رائے پر ان کی انانیت، خود پرستی، گروہ بندی اور ذاتی تعلقات اور عناد کا گہرا اثر ہے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ میر صاحب فطرتاً کینہ پرور تھے اور ان کے

ہاں معاف کا کوئی خانہ نہیں تھا لیکن ان کے یہ سارے عیوب ان کی شاعرانہ عظمت نے چھپا لیے ہیں۔

اشعار پر اصلاح دینے کا عمل بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ قاضی عبدالودود صاحب کے مطابق میر نے نو شعرا کے ایک سو دس اشعار پر اصلاح دی ہے۔[۱۱۹] اصلاح کی ایک نوعیت تو وہ ہے جو انھوں نے حاتم کے محولہ بالا شعر پر دی ہے اور جس میں ذاتی عناد عیاں ہے۔ اصلاح کی دوسری نوعیت وہ ہے جو انھوں نے آبرو، مضمون، ناجی، یکرنگ، یقین، سجاد، خاکسار، ٹیک چند بہار کے اشعار پر دی ہے۔ قرائن بتاتے ہیں کہ نکات الشعرا کے نقش اول میں دوسرے شعرا کے کلام پر اصلاح کا یہ اشتعال انگیز عمل بہت زیادہ تھا۔ ممکن ہے سودا کا کلام بھی زیرِ اصلاح آیا ہو اور اسی لیے سودا نے نو شعر کا ایک ہجویہ قطعہ لکھا جس میں میر کی اصلاح کو "سہوِ کاتب" قرار دیا۔ اس قطعے کے آخری دو شعر یہ ہیں:

ہے جو کچھ نظم و نثر دنیا میں
زہر ایراد میر صاحب ہے
ہر ورق پر ہے میر کی اصلاح
لوگ کہتے ہیں سہو کاتب ہے

ان اصلاحوں کا ایک مثبت پہلو یہ ہے کہ ان سے پتا چلتا ہے کہ میر زبان و بیان اور محاورے کو برتنے میں احتیاط کے قائل تھے۔ سجاد کے اس شعر کا انتخاب کرکے:

میرا جلا ہوا دل مژگاں کے کب ہے لائق
اس آبلہ کو کیوں تم کانٹوں میں اینچتے ہو

یہ لکھا کہ "اگرچہ کہاوت میں تصرف جائز نہیں ہے، کیونکہ مثل اس طرح ہے کہ کیوں کانٹوں میں گھسیٹتے ہو، لیکن چونکہ شاعر کو سخن پر قدرت ہے، میں قابلِ معاف سمجھتا ہوں۔" اس رائے میں میر کی نفسی کیفیت توجہ طلب ہے۔ وہ محاورے میں تصرف کو جائز نہیں سمجھتے لیکن شاعر کو قادر سخن پا کر اور خود کو اس سے بھی بڑا سمجھ کر معاف کر دیتے ہیں۔ یہ ایک ایسا احساسِ برتری ہے جس میں "میں" کی اہمیت ویسی ہی ہے جیسے بادشاہ کے منہ سے نکلے ہوئے الفاظ کی ہوتی ہے۔ دوسری اصلاحوں کی نوعیت یہ ہے:

شعر مضمون : میرا پیغام وصل اے قاصد
کہو سب سے اُسے جدا کرکے
اصلاح میر : میرے پیغام کو تو اے قاصد
کہو سب سے اوسے جدا کرکے
شعر یکرنگ : اس کو مت بوجھو سجن اوروں کی طرح
مصطفیٰ خاں آشنا یکرنگ ہے
اصلاح میر : مت تلوّن اس میں سمجھیں آپ سا
مصطفیٰ خاں آشنا یکرنگ ہے
خاکسار کا شعر تھا : خاکسار اس کی تو آنکھوں کے کہے مت لگیو
مجھ کو ان خانہ خرابوں ہی نے بیمار کیا

میر نے لکھا کہ ''اس فن کی پیروی کرنے والوں سے پوشیدہ نہیں ہے کہ ''بیمار کیا'' کی جگہ ''گرفتار کیا'' ہونا چاہیے۔''[۱۲۰]

ان اصلاحوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر صاحب محاورے کو جس طرح وہ بولا جاتا ہے اسی طرح استعمال کرنے پر زور دیتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ وہ شعر میں ابہام کو پسند نہیں کرتے بلکہ چاہتے ہیں کہ شعر اتنا واضح ہو کہ احساس یا جذبہ کا پوری طرح ابلاغ ہو سکے۔ اس کے لیے وہ موزوں الفاظ کے استعمال کو اہمیت دیتے ہیں۔ یقین کے اس شعر پر :

مجنوں کی خوش نصیبی کرتی ہے داغ مجھ کو
گیا عیش کر گیا ہے ظالم دیوانہ پن میں

میر نے یہ اصلاح دی ہے کہ اگر ''خوش نصیبی'' کے بجائے ''خوشی معاشی'' کر دیا جائے تو شعر زیادہ بامزہ ہو جائے۔''[۱۲۱]

لفظوں اور محاوروں کے استعمال میں احتیاط اور اظہار کو بہتر و موثر بنانے کی کوشش یہی اس دور کے تنقیدی معیار تھے۔ کوئی شعر پسند آیا تو اس پر واہ کہہ دیا اور تعریف کردی اور اگر اس میں کوئی لفظی سقم یا محاورہ و زبان کا غلط استعمال نظر آیا تو اس پر اعتراض کر دیا۔ تنقید میں رجحانات، میلانات، خیالات اور مزاج شاعری کو کوئی اہمیت حاصل نہیں تھی۔ یہ روایتی معاشرہ تھا اور فرد کے ذہن میں اچھے اور بُرے کے معیار پورے طور پر واضح تھے۔ ''نکات الشعرا'' میں نقد و نظر کی یہی نوعیت ہے۔

''نکات الشعرا'' میں مختلف شخصیتوں کے تاثراتی نقوش اکثر گہرے ہیں۔ میر کو چند لفظوں کی مدد سے جیتی جاگتی تصویریں بنانے کا اچھا سلیقہ ہے۔

جب وہ لکھتے ہیں ''مظہر تخلص، مردیست مقدس مطہر درویش عالم صاحب کمال شہرۂ عالم بے نظیر معزز مکرم'' یا اُمید کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''شاعر غرائے فارسی . . . نکتہ پرداز، بذلہ سنج، یار باش، خوش اختلاط، ہمیشہ خندان و شگفتہ رو'' یا مضمون کے بارے میں بتاتے ہیں کہ ''حریف ظریف بشاش بشاش ہنگامہ گرم کن مجلسہا، ہر چند کم گو بود لیکن بسیار خوش فکر۔'' ناجی کے بارے میں ''جوانے بود آبلہ رو، سپاہی پیشہ۔'' سودا کے بارے میں ''جوانیست خوش خلق و خوش خوئے، گرم جوش، یار باش، شگفتہ روئے۔'' درد کے بارے میں ''شاعر زورآور ریختہ، در کمال علاقگی وارستہ، خلیق، متواضع، آشنائے دوست، شعر فارسی ہم می گوید'' تو شخص مذکور کے مزاج اور شخصیت کی انفرادیت ایک دم سامنے آ جاتی ہے۔

اس تذکرے کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ میر کا قلم بے باک، تلخ اور زہر میں بجھا ہوا ہے۔ انہیں دوسرے پر وار کرنے میں مزا آتا ہے۔ کوئی ایسا موقع وہ ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ عشاق کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''ایک شخص ہے کھتری، شعر ریختہ بہت نامربوط کہتا ہے''۔ قدر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''اس کی زبان آوارہ لوگوں کی زبان ہے۔'' عاجز کے بارے میں کہتے ہیں ''اخلاق سے گرا ہوا، ذلیل و بد قوارہ آدمی ہے۔'' قدرت اللہ قدرت کے بارے میں کہتے ہیں کہ ''اگرچہ تخلص قدرت ہے مگر عاجز سخن ہے۔'' یہ میر کا مزاج ہے کہ وہ دوسروں کے بارے میں تلخ سچائی کے اظہار میں عام طور پر خطا نہیں کرتے۔ آبرو یک‌چشم تھے۔ اس بات کو مزے لے کر اس طرح بیان کیا ہے ''دجال صفت دنیا کی بے توجہی کے باعث اس کی ایک آنکھ بیکار ہوگئی تھی۔'' یہاں بظاہر روزگار کو دجال شعار کہا گیا ہے لیکن دجال کے یک چشم ہونے کی روایت کے ساتھ ذہن فوراً آبرو کی طرف جاتا ہے۔ میاں شرف الدین مضمون، جن کے نزلے کے سبب دانت گر گئے تھے، آرزو کے حوالے سے انہیں ''شاعر بیدانہ'' لکھا ہے۔ حاتم کو ''آشنائے بیگانہ'' کہا ہے۔ یکرو کو ''ہیچمدانِ فن ریختہ'' لکھا ہے۔ ثاقب کے بارے میں ''ہر چیز میں دخل دیتا ہے اور کچھ نہیں جانتا'' لکھا ہے۔ فضل علی دانا، جن کا رنگ اور داڑھی دونوں حد درجہ سیاہ تھے، ایک دن سیاہ چادر لپیٹے محفل میں آئے۔ میر نے لکھا ہے کہ سودا نے ان کا جائزہ لیا اور کہا ''یارو ہولی کا ریچھ آیا'' اور یہ واقعہ بیان کرکے لکھا ہے کہ ''القصہ دانا عجب آدمی ہے، کبھی کبھی فقیر سے ملاقات کے لیے آتا ہے۔'' اس عبارت میں جو

تحقیر آمیز بے نیازی کا پہلو چھپا ہوا ہے وہ واضح ہے۔ میاں صلاح الدین تمکین کے بارے میں یہ فقرہ لکھا ہے کہ ''جوانے بے تمکینے لہ متمکن۔'' غریب کے بارے میں لکھا ہے کہ ہکلاتے تھے اس لیے کبھی کبھی ''الکن'' تخلص کرتے تھے اور لکھا ہے کہ میں انھیں ''رندِ باغاتی'' کہتا ہوں۔ راجہ ناگرمل کو، میر جن کے سترہ سال نوکر رہے، فغاں کے حوالے سے ''گھی کی منڈی کا سانڈ'' لکھا ہے۔ اس فقرے سے راجہ کی شخصیت کے خد و خال اور تن و توش سامنے آ جاتے ہیں۔ حکیم معصوم کو ''گاو گجراتی''[ف] کہا ہے۔ اس تذکرے کے مطالعے سے میر، آبِ حیات کی قلمی تصویر کے برخلاف، ایک ہنگامہ پرور، محفل آرا، مجلس پسند، معرکہ باز اور گروہ بند کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔

نکات الشعرا کے مطالعے سے میر کا نظریۂ شعر بھی کسی حد تک واضح ہو جاتا ہے:

(۱) میر ایہام گوئی کو، اپنے معاصروں کی طرح، ناپسند کرتے ہیں جس کا اظہار انھوں نے، ایہام گو شعر کے بارے میں رائے دیتے ہوئے، بار بار کیا ہے۔

(۲) وہ شاعری کے پیرایۂ اظہار کو وسعت دینے کی ضرورت کا شعور رکھتے ہیں اور اسے چند علامتوں یا اشاروں میں محدود کرنے کے قائل نہیں ہیں۔ ''عرصۂ سخن وسیع است''[۱۲۲] کے یہی معنی ہیں۔ تاباں کی شاعری پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''اس کی شاعری کا میدان گل و بلبل کے لفظوں میں محدود ہے۔''

(۳) اُردو شاعری کا معیار ان کی نظر میں یہ ہے کہ اصنافِ سخن، بحور و اوزان، لہجہ و آہنگ، تلمیحات و اشارات میں فارسی شعر کا رنگ ڈھنگ اختیار کیا جائے اور اس میں دکنی شعرا کے مقابلے میں شاہجہان آباد کی اردوئے معلیٰ (معیاری زبان) استعمال کی جائے۔ میر کے اس اندازِ نظر میں وہ مشورہ بھی شامل ہے جو شاہ گلشن

ف۔ شاہ تراب بیجاپوری کا ایک شعر ہے:

کاؤ گجراتی کہنہ لنگ لاغر
مسخر خشک قاق ہے منکر

دیوانِ شاہ تراب (قلمی)، ص ۱۰۳، مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

نے ولی دکنی کو دیا تھا کہ ''یہ تمام فارسی مضامین کہ بیکار پڑے ہیں، اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ۔ تم سے کون محاسبہ کرے گا۔''[۱۲۳] میر نے ریختہ کی روایت کو دکن سے منسوب کیا ہے جو دکن سے شمال آئی ہے۔

(۴) میر نے ریختہ کی یہ قسمیں بتائی ہیں:

(الف) وہ جس میں ایک مصرع فارسی کا ہوتا ہے اور ایک ہندی کا، جیسے امیر خسرو کے ہاں ہے۔

(ب) وہ جس میں آدھا مصرع فارسی اور آدھا ہندی میں ہوتا ہے جیسے معز فطرت کے ہاں۔

(ج) وہ جس میں فارسی کے الفاظ و افعال استعمال ہوتے ہیں، ایسا کرنا قبیح ہے۔

(د) وہ جس میں فارسی ترکیبات کو کام میں لاتے ہیں۔ ایسی تراکیب، جو زبان ریختہ کے مزاج اور بول چال کے مطابق ہیں، وہ جائز ہیں اور جو ریختہ میں نامانوس ہیں ان کا استعمال معیوب ہے۔ پھر اس بات کا اظہار بھی کیا ہے کہ میں نے خود یہی راستہ اختیار کیا ہے۔

(ہ) ایک قسم ایہام ہے جس کا قدیم شعرا میں رواج تھا لیکن اب اسے پسند نہیں کیا جاتا، لیکن بہت سے لوگ اب بھی صفائی و شستگی کے ساتھ اسے استعمال کرتے ہیں۔ میر نے سلیقے کے ساتھ اس صنعت کو اپنی شاعری میں خود بھی استعمال کیا ہے۔

(و) ایک انداز فنِ ریختہ کا وہ ہے جسے خود انھوں نے اختیار کیا ہے اور وہ تمام صنعتوں مثلاً تجنیس، ترصیع، تشبیہ، صفائے گفتگو، فصاحت، بلاغت، ادا بندی، خیال وغیرہ پر حاوی ہے۔ میر نے یہ بتایا ہے کہ وہ بھی اسی طرز سے محظوظ ہوتے ہیں۔

ان کی تحریر ان کے ذہن کی طرح صاف اور اسلوب موثر ہے۔ انھیں فارسی زبان کے اظہار پر ضرورت کے مطابق قدرت حاصل ہے۔ اس ''تذکرے'' کے وقت میر کی عمر تیس سال تھی۔

فیض میر: محمد تقی میر کی ایک مختصر فارسی تصنیف ہے جسے انھوں نے

اپنے بیٹے میر فیض علی کی تعلیم کے لیے لکھا تھا۔ سببِ تصنیف بیان کرتے ہوئے میر نے لکھا ہے کہ:

> ”فقیر حقیر میر محمد تقی میر تخلص کہتا ہے کہ ان دنوں میرے لڑکے فیض علی کو ترسل (انشا و مکتوب) پڑھنے کا شوق پیدا ہوگیا ہے اس لیے مختصر سی مدت میں میں نے پانچ بہت ہی مفید حکایتیں لکھی ہیں اور اس تصنیف کا نام اس (لڑکے) کے نام کی رعایت سے ”فیض میر“ رکھا ہے۔“[۱۲۴]

فیض علی میر کے بڑے بیٹے تھے۔[۱۲۵] علی ابراہیم خاں خلیل نے لکھا ہے کہ ۱۱۹۶ھ/۸۲ - ۱۷۸۱ء میں فرمائش کرنے پر اپنا کلام لکھنؤ سے بنارس بھیجا تھا۔[۱۲۶] فیض علی سے ہم پہلی بار ”ذکرِ میر“ میں اُس وقت متعارف ہوتے ہیں جب میر، اعظم خاں پسر اعظم خاں کلاں سے ملاقات کے لیے جاتے ہیں۔ اعظم خاں اس وقت کھمبیر میں مقیم تھے اور میر کچھ ہی دن پہلے کھمبیر پہنچے تھے۔ ملاقات کے دوران ہمشیرہ سعید الدین خاں، خان سامان کی ملازمہ حلوے کا خوان لے کر آئی تو اعظم خاں نے میر سے کہا کہ میرا حصہ چھوڑ کر باقی آپ لے جائیے۔ میر نے عذر کیا تو اعظم خاں نے کہا ”آپ کے بیٹے میر فیض علی کے کام آئے گا۔“[۱۲۷] صفدر آہ نے فیض علی کا سنہ پیدائش ۱۱۶۲ھ/۴۹ - ۱۷۴۸ء متعین کیا ہے اور بتایا ہے کہ ”فیض میر“ کی تصنیف کے وقت ان کی عمر بارہ چودہ سال ہونی چاہیے لہٰذا اس کتاب کا سال تصنیف ۱۱۷۴ھ یا ۱۱۷۶ھ (۱۷۶۰ء یا ۱۷۶۲ء) ہونا چاہیے۔ اس زمانے میں میر کھمبیر میں تھے۔[۱۲۸]

”فیض میر“ میں میر نے خدا رسیدہ درویشوں اور مجذوب فقیروں کے محیر العقول واقعات و کرامات حکایات کے الداز میں اس طور پر بیان کیے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے میر ان کے عینی شاہد تھے۔ پہلی حکایت میں ایک درویش شاہ ساھا کے، دوسری حکایت میں ایک وحشی فقیر کے، تیسری حکایت میں شاہ برہان اور شاہ مدن کے، چوتھی حکایت میں امد دیوانہ کے اور پانچویں حکایت میں میاں سعید مردِ کامل کے حیرت ناک واقعات قلمبند کیے ہیں۔ لکھتے وقت اس بات کا التزام کیا گیا ہے کہ تصوف و درویشی کے بنیادی تصورات پڑھنے والے کے سامنے اس طور پر پیرایہ بیان میں آئیں کہ ذہن نشین ہو جائیں۔ میر نے اپنی اس تصنیف میں فلسفۂ تصوف اور وحدت الوجود کے چند مسائل کے جواب بھی درویشوں کی زبان سے کہلوائے ہیں۔ ان میں سے چند یہ ہیں[۱۲۹]:

(۱) ''اگر تمہارے دل کو اس سراپا ناز سے تعلق ہے تو خود اپنے آپ پر نظر رکھو۔ غور کرو اور اپنی حقیقت کو سمجھو۔ تم خود ہی اپنا مقصود ہو۔'' (ص ۲۲ ، ۲۳)

(۲) ''یہ دنیا ایک دلکش کارواں گاہ ہے۔ یہاں سے حسرت کے سوا کچھ ساتھ نہیں جاتا۔ افسوس ہے اس شخص کی اوقات پر کہ جو جلد آگہ نہیں ہوتا۔ شیر کی سی زندگی بسر کرو اور آخرت کی فکر کرو۔ وقت جو بھاگا جا رہا ہے اسے ضائع نہ کرو۔'' (ص ۲۵ - ۲۶)

(۳) ''موت کا مرحلہ جس کو در پیش ہو وہ کیوں نہ روئے۔ سمجھ لو کہ وہ سرمایۂ جان ، جو دلوں کا مقصد ہے ، اپنے دیدار میں مصروف اور اپنے سراپا میں محو ہے۔ اگر ساتویں آسمان پر پہنچ جاؤ تو بھی بے پرواہ ہے۔ اس کی بے رنگی میں رنگ ہے۔ اس کے سازِ وحدت میں آہنگ ہے۔ وہ پردۂ کثرت میں نوا سازی کرتا ہے۔ شش جہت سے اس کی آواز آتی ہے۔'' (ص ۲۶)

(۴) ''محبوب کا عاشق کے ساتھ یہی معاملہ ہے۔ اگر وہ اس کو غیر سے مشغول دیکھتا ہے تو دل سے اتنا نزدیک ہونے پر بھی دوری اختیار کر لیتا ہے۔'' (ص ۲۹)

(۵) ''فقیر نے کہا قدر سے کوئی چارہ نہیں۔ کیا تم نے نہیں سنا کہ ایک فقیر بہت بیمار ہو گیا۔ طبیب نے پرہیز کی سخت تاکید کی۔ اس نے کہا کہ یہ امر تقدیری ہے یا غیر تقدیری۔ اگر غیر تقدیری ہے تو مجھ کو نقصان نہیں پہنچ سکتا ، اگر تقدیری ہے تو میں بچ نہیں سکتا۔'' (ص ۳۲)

(۶) ''لذت کسی خوشگوار چیز کے پانے میں ہے اور الم اس کے خلاف چیز پانے میں۔ قوائے انسانی میں سے ہر قوت اپنی استعداد کے مطابق لذت اور الم کا ادراک کرتی ہے۔ چنانچہ باصرہ کو محبوب کے دیدار میں اور سامعہ کو اچھی آواز سننے میں لذت ملتی ہے۔ شے مدرک جس قدر عظیم ہوتی ہے اسی قدر لذت زیادہ ہوتی ہے۔ پس چونکہ ذات و صفاتِ واجب الوجود سے شریف تر کوئی مدرک نہیں اس لیے اس کی معرفت سے زیادہ خوشگوار کوئی لذت نہیں۔'' (ص ۳۶)

(۷) ''روح انسانی بذات خود قدیم ہے اور موت کے معنی روح کا معدوم ہونا نہیں بلکہ قالب سے اس کے تعلق کا قطع ہو جانا ہے۔ بعث و

حشر کے معنی یہ نہیں ہیں کہ روح کو وہی قالب ملے گا - قالب ایک سواری سے زیادہ نہیں ہے - اس کے بدل جانے سے سوار کا کیا نقصان ہے -“ (ص ۳۸)

(۸) ”اگر شوق حدِ کمال پر ہے تو عاشق منزلِ وصال پر ہے - جس قدر شوق میں قصور ہے اسی قدر راہ دور ہے - شوقِ کامل مقصودِ دل تک پہنچا دیتا ہے اور عاشق کو معشوق بنا دیتا ہے - انسان کا کمال معرفت ہے اور معرفت کا کمال حیرت - اگر تو اس کے کمالات میں حیران ہے تو خوش حال ہے اور اگر حقیقتِ حال کے متعلق گفتگو کرتا ہے تو عینِ وبال ہے - سن ! دنیا ایک گزرگاہ ہے - یہ منزل نہیں ہے ، راہ ہے - لوگ قافلہ قافلہ چلے جا رہے ہیں - زادِ راہ کی فکر کرنی چاہیے -“ (ص ۳۹)

”فیض میر“ میں یہ صوفیانہ نکات حکایت بیان کرتے ہوئے بیچ بیچ میں آتے ہیں - اسی قسم کی تعلیم ، جیسا کہ ”ذکر میر“ سے ظاہر ہوتا ہے ، میر کے والد اور چچا نے میر کو دی تھی - یہی تعلیم میر اپنے بیٹے تک اپنے انداز میں پہنچانا چاہتے ہیں - ”فیض میر“ میں میر کی طرز نگارش ”نکات الشعرا“ کے مقابلے میں زیادہ پختہ ہے - اس میں جامعیت بھی ہے اور اختصار کے ساتھ بامحاورہ اسلوب میں اپنے مافی الضمیر کو پیش کرنے کا سلیقہ بھی - اس میں مسجع و مقفیٰ عبارت کا استعمال عام طور پر اس انداز سے کیا گیا ہے کہ تصنع کا احساس تک نہیں ہوتا بلکہ عبارت کی روانی پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بہائے لیے جاتی ہے - چھوٹے چھوٹے چست فقرے ، جو عام طور پر مقفیٰ ہیں ، طرز ادا کے حسن کو بڑھا دیتے ہیں - میر کی فارسی نثر کو دیکھ کر میر حسن نے کہا تھا کہ ”چراغ نثرش روشن“[۱۳۰] اور ’فیض میر‘ کی نثر روشن چراغ ہے -

دریائے عشق (نثر فارسی) : ”دریائے عشق“ میر کی مشہور اُردو مثنوی ہے - میر نے اسی قصے کو فارسی نثر میں بھی لکھا ہے - مثنوی دریائے عشق (نثر) کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر نے مثنوی لکھنے سے پہلے اسے فارسی نثر میں لکھا اور پھر اسے سامنے رکھ کر سارے واقعات و عبارات کو اُردو مثنوی کا روپ دے دیا - مثنوی ”دریائے عشق“ کے سارے جزئیات ”دریائے عشق“ (نثر) میں موجود ہیں - رضا لائبریری رامپور کے مخطوطے (کلیاتِ میر) میں میر کے چھ دواوین اور سارے کلام کے علاوہ دیوانِ فارسی ، ذکرِ میر اور فیض میر بھی شامل ہیں - دریائے عشق (نثر) مثنوی دریائے عشق سے

پہلے بطور تمہید شامل کی گئی ہے۔ امتیاز علی خان عرشی نے میر کی اس نثر فارسی کا پورا متن شائع کردیا ہے۔[۱۳۱]

ذکر میر: ایک اہم تصنیف ہے جس سے مطالعۂ میر کے بہت سے نئے گوشے سامنے آتے ہیں۔ یہ اپنے انداز میں میر کی خود نوشت سوانح عمری ہے جسے میر نے "نکات الشعرا" اور "فیض میر" کی طرح فارسی میں لکھا ہے۔ اس دور میں اردو نے تیزی کے ساتھ فارسی کی جگہ ضرور لے لی تھی مگر مراسلت اور علمی و ادبی تحریروں میں اب بھی فارسی ذریعۂ اظہار تھی۔ اس زمانے میں فارسی میں گفتگو کرنا یا تحریری طور پر اظہار خیال کرنا معاشرے میں اسی طرح عزت و احترام کی بات تھی جس طرح آج انگریزی میں گفتگو کرنا یا اس میں لکھنا تعلیم یافتہ ہونے کی علامت ہے، حالانکہ نہ وہ فارسی ایسی تھی جو کسی لحاظ سے قابل ذکر ہو اور نہ یہ انگریزی ایسی ہے جسے کسی طرح بھی معیاری کہا سکے۔ "ذکر میر" میں جہاں میر نے اپنے خاندانی اور ذاتی حالات کو بیان کیا ہے وہاں اپنے دور کے ان حالات و کوائف اور تاریخی واقعات پر بھی روشنی ڈالی ہے جن کے میر عینی شاہد تھے۔ نادر شاہ کے حملے (۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ع) کے بعد سے غلام قادر روہیلہ کے ظلم و جبر اور مرہٹوں کے ہاتھوں اس کے مارے جانے (۱۲۰۳ھ/۱۷۸۸ع) تک کے واقعات، جو پچاس سال کا احاطہ کرتے ہیں "ذکر میر" میں ملتے ہیں۔ اس اعتبار سے ذکر میر ایک تاریخی ماخذ کا درجہ بھی رکھتی ہے۔

"ذکر میر" کے اب تک کئی مخطوطے دریافت ہو چکے ہیں۔ ایک "نسخۂ اٹاوہ" ہے جو مولوی بشیر الدین مرحوم کی ملکیت تھا اور جس کی اردو تلخیص مولوی عبدالحق نے رسالہ "اردو" اورنگ آباد میں ۱۹۲۶ع میں شائع کی تھی۔ بعد میں 'ذکر میر' کے فارسی متن کو مرتب کرکے ۱۹۲۸ع میں کتابی شکل میں انجمن ترقی اردو سے شائع کیا۔ نسخۂ اٹاوہ ۱۲۲۲ھ/۱۸۰۷ع کا مکتوبہ ہے۔ اس وقت میر (م ۱۲۲۵ھ/۱۸۱۰ع) زندہ تھے۔ اس میں سالِ تصنیف کا قطعۂ تاریخ یہ ہے:

مسمی بہ اسمے شد اے با ہنر　　کہ ایں نسخہ گردد بعالم سمر
ز تاریخ آگہ شوی بے گماں　　فزائی عدد بست و ہفت ار براں

"ذکر میر" سے ۱۱۷۰ھ/۵۷ - ۱۷۵۶ع برآمد ہوتے ہیں۔ اس میں بست و ہفت یعنی ۲۷ جوڑنے سے سال تصنیف ۱۱۹۷ھ/۸۳ - ۱۷۸۲ع نکلتا ہے۔ اس نسخے کے خاتمے کی عبارت میں میر نے اپنی عمر ۶۰ سال بتائی ہے — "عمر

عزیز بشصت سالگی گشید"[۱۳۲] لیکن اس نسخے میں ۱۱۹۷ھ کے بعد کے واقعات بھی شامل ہیں ۔ آخری واقعہ مرہٹوں کے ہاتھوں غلام قادر روہیلہ کا قتل ہے جو ۱۲۰۳ھ/۱۷۸۸ء کا واقعہ ہے ۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ۱۱۹۷ھ/۸۳ - ۱۷۸۲ء کے بعد بھی میر نے واقعات کا اضافہ کیا ہے۔ لیکن نسخۂ لاہور ، جو پروفیسر محمد شفیع کی ملکیت تھا ، ۲۶ ربیع الاول ۱۲۳۱ھ/۲۶ فروری ۱۸۱۶ء کا لکھا ہوا ہے ۔ قطعۂ تاریخ تصنیف کے پہلے تین مصرعے وہی ہیں جو اوپر نقل ہوئے لیکن چوتھا مصرع اس طرح ہے :

ع "فزائی دہ و شش عدد از براں"[۱۳۳]

اس قطعے کے مطابق ذکر میر ۱۱۷۰ + ۱۶ = ۱۱۸۶ھ میں مکمل ہوئی ۔ خاتمے کی عبارت میں میر نے اپنی عمر "پنجاہ" سال[۱۳۴] بتائی ہے ۔ نسخۂ لاہور کے آخر میں چند لطائف بھی درج ہیں ۔ اس نسخے کی عبارت مطبوعہ 'ذکر میر' کے صفحہ ۱۲۸ کی سطر ۴ کے مطابق ختم ہو جاتی ہے اور اس کے بعد یہ عبارت آتی ہے : آنچہ از اسلوب معلوم می شود حسام الدین خاں در اصل از میاں رفت چرا کہ بدست دشمنان جانی افتادہ است تا مقدور زندہ نخواہید گزاشت وگرنہ اختیار در دست اوست . . ." نسخۂ رامپور بھی نسخۂ لاہور کی طرح ہے ۔ اس میں بھی وہی عبارت ہے جس میں میر نے اپنی عمر پچاس سال بتائی ہے۔ 'ذکر میر' کا یہ نسخۂ رامپور کلیاتِ میر کا حصہ ہے جسے کاتب شیخ لطف علی حیدری نے مرزا قنبر علی کے لیے ۲۹ رمضان ۱۲۴۶ھ/۱۴ مارچ ۱۸۳۱ء کو مکمل کیا۔ نسخۂ رامپور بھی نسخۂ لاہور کی طرح مطبوعہ ذکرِ میر صفحہ ۱۲۸ سطر ۴ کے مطابق ختم ہوتا ہے ۔ قطعۂ سالِ تصنیف نسخۂ رامپور میں شامل نہیں ہے ۔

ذکرِ میر کا ایک نسخہ پروفیسر مسعود حسین رضوی ادیب کی ملکیت تھا جس کا ذکر انھوں نے مقدمہ 'فیضِ میر'[۱۳۵] میں کیا ہے ۔ ذکرِ میر کا ایک نسخہ شاہانِ اودھ کے کتب خانے میں بھی تھا جس کا تعارف اسپرنگر نے اپنی 'وضاحتی فہرست' میں کرایا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ ایشیاٹک سوسائٹی میں بھی 'کلیاتِ میر' کا ایک خوبصورت نسخہ موجود ہے جس میں فارسی نثر کی چند تصانیف بھی شامل ہیں ۔[۱۳۶] ایک نسخہ گوالیار میں بھی ہے ۔[۱۳۷]

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں ، میر معرکۂ سکرتال میں راجہ ناگر مل کے بیٹے رائے بہادر سنگھ کے ساتھ شاہی لشکر میں موجود تھے ۔ معرکۂ سکرتال ۹ ذیقعد ۱۱۸۵ھ/۲۳ فروری ۱۷۷۲ء کو ہوا اور ضابطہ خاں بھاگ گیا ۔ اس کے بعد میر دلی آ کر خانہ نشین ہوگئے ۔ یہی وہ زمانہ ہے جب انھوں نے

"ذکرِ میر" لکھنی شروع کی ۔ ذیقعد گیارھواں مہینہ ہے اس لیے "ذکرِ میر" ۱۱۸۶ھ/۷۳-۱۷۷۲ع میں لکھی گئی ۔ اس کی تصدیق جہاں نسخۂ لاہور کے قطعہ سالِ تصنیف سے ہوتی ہے وہاں میر نے ذکرِ میر کے "سببِ تالیف" میں خود بھی بیان کردیا ہے :

> "فقیر میر محمد تقی میر تخلص کہتا ہے کہ میں ان دنوں بیکار اور گوشۂ تنہائی میں بے یار و مددگار تھا ۔ میں نے اپنے حالات ، سوانخ روزگار ، حکایات اور روایات شامل کرکے لکھے اور اس نسخے کو ، جو ذکرِ میر سے موسوم ہے ، لطائف پر ختم کیا ۔"۱۳۸

اس وقت میر کی عمر ، جیسا کہ انھوں نے خود بتایا ہے ، پچاس سال تھی ۔ اس کے بعد وہ ذکرِ میر میں اضافے کرتے رہے اور ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ع میں لکھنؤ کے حالات و واقعات کا اضافہ کرکے اور قطعۂ سالِ تصنیف میں ۱۶ کے بجائے ۲۷ کا عدد شامل کرکے سالِ تصنیف ۱۱۹۷ھ/۸۳-۱۷۸۲ع کر دیا ۔ آخری حصے میں غلام قادر روہیلہ کے ظلم و جبر اور پھر اس کے قتل کیے جانے کا حال بھی لکھا ۔ غلام قادر روہیلہ کا قتل ۱۲۰۳ھ/۱۷۸۸ع کا واقعہ ہے اس لیے یہ اضافہ اسی سال ہوا ہوگا ۔ اس وقت میر کی عمر ۶۸ سال تھی ، لیکن عبارت کے لفظ "شصت" (۶۰) میں کوئی تبدیلی نہیں کی ۔ قاضی عبدالودود صاحب کا خیال ہے کہ "آغازِ کتاب کے زمانے کے بارے میں میرا قیاس ہے (۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ع) کہ کتاب کا بیشتر حصہ (نسخہ مطبوعہ میں ص ۱ سے ۱۲۰ تک) کاماں میں قلمبند ہوا ۔ محض چند صفحے (ص ۱۲۱ تا ص ۱۲۸ سطر ۴) دہلی میں اور باقی لکھنؤ میں معرضِ تحریر میں آیا ۔ لکھنؤ کے سفر اور وہاں پہنچنے کے بعد کے واقعات کے بارے میں تو اختلاف رائے کی گنجائش ہی نہیں . . . خاتمہ دہلی میں تحریر ہوا (ص ۱۵۱ تا ۱۵۳) ۔ لطائف چونکہ نسخۂ لاہور میں موجود ہیں اور آخر کتاب میں ہیں قیاس چاہتا ہے کہ دہلی میں حوالۂ قلم ہوئے ہیں ۔"۱۳۹ ذکرِ میر کا بڑا حصہ کاماں میں لکھے جانے کا کوئی معقول ثبوت نہیں ہے ۔ نسخۂ رامپور کی عبارت کے اس جملے سے کہ "احوالِ فقیر تین سال سے چونکہ کوئی قدردان موجود نہیں ہے اور عرصۂ روزگار بہت تنگ ہے "۱۴۰ یہی بات سامنے آتی ہے کہ 'ذکرِ میر' دلی میں لکھی گئی ۔ راجہ ناگر مل کے ساتھ وہ کاماں سے ۱۱۸۵ھ/ ۷۲-۱۷۷۱ع میں دہلی ضرور آئے تھے لیکن دہلی آتے ہی ان سے الگ ہو گئے تھے اور پھر راجہ ناگرمل کے بڑے بیٹے کے ساتھ شاہی لشکر میں معرکۂ سکرتال میں موجود تھے اور وہاں سے دہلی واپس آ کر خانہ نشین ہو گئے تھے ۔

یہی وہ زمانہ ہے جب انھیں حالات و سوانح روزگار لکھنے کا خیال آیا اور چونکہ معرکہ مکرتال (۱۹ ذیقعد ۱۱۸۵ھ/۲۳ فروری ۱۷۷۲ع) ہجری سال کے گیارھویں مہینے کا واقعہ ہے اس لیے ذکرِ میر ۱۱۸۶ھ/۱۷۷۲-۷۳ع میں شروع ہوئی اور اسی سال مکمل ہوئی۔

"ذکرِ میر" لکھنے کی ایک وجہ تو وہی ہے جو میر نے خود لکھی ہے کہ ان دنوں وہ بیکار تھے اس لیے اپنے حالات اور سوانح روزگار لکھنے کا ارادہ کیا لیکن ذکرِ میر کے مطالعے سے اس کی ایک وجہ تصنیف یہ بھی معلوم ہوتی ہے کہ وہ اپنے سوتیلے بڑے بھائی حافظ محمد حسن اور اپنے مشفق و محسن، سوتیلے ماموں سراج الدین علی خان آرزو سے، جنھوں نے ان کی تعلیم و تربیت کی تھی اور کم و بیش سات سال اپنے گھر رکھا تھا، اظہار نفرت کرکے اپنے سارے رشتے ناتے کاٹ ڈالیں تاکہ ایک طرف ان کے احسانات پر پانی پھر جائے اور دوسری طرف وہ اپنی ناراضی اور ذاتی پرخاش کا تحریری انتقام لے سکیں۔ یہ کام وہ پہلے بھی کر سکتے تھے اس لیے کہ وہ تقریباً ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ع میں آرزو سے الگ ہوگئے تھے لیکن اس کی وجہ یہ تھی کہ اس وقت آرزو زندہ تھے اور ایک بااثر شخص تھے۔ اگر یہ باتیں ان کے علم میں آتیں تو وہ میر کے جھوٹ کا جواب دے کر اصلیت سے پردہ اٹھاتے۔ جب ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ع میں آرزو کا انتقال ہو گیا تو ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۶-۵۷ع میں، جیساکہ ذکرِ میر کے تاریخی نام سے ظاہر ہوتا ہے، انھوں نے اپنے سوانح لکھنے کا ارادہ کیا۔ ۱۱۸۵ھ تک حالاتِ زمانہ نے انھیں فرصت نہ دی اور جب ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع کے آخر میں وہ خانہ نشیں ہوئے تو آرزو کی وفات کے سولہ سال بعد یہ کام شروع کیا۔ اس وقت ان کا جواب دینے والا کوئی نہیں تھا۔ دوسرا مقصد اس تالیف کا یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے والد کو ایک یگانۂ روزگار درویش کے روپ میں پیش کریں۔ ان کے والد علی متقی اور ان کے کشف و کرامات کا بیان ۶۱ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ "ذکرِ میر" پڑھتے ہوئے سوتیلے بھائی اور ماموں سے شدید نفرت اور باپ سے انتہائی محبت کے اظہار میں مبالغے کا شدید احساس ہوتا ہے۔ میر نے اپنی زندگی کے سارے حالات "ذکرِ میر" میں بیان نہیں کیے ہیں۔ ذاتی حالات کے بیان میں سارا زور محبت اور نفرت کے اظہار پر صرف کر دیا ہے۔ اس کے بعد اس دور کے حالات و واقعات ہیں جن کے میر عینی شاہد ہیں اور جن کی لہروں پر ہچکولے کھاتے ہوئے محمد تقی میر نے زندگی کا سفر طے کیا۔ بیچ بیچ میں ضمناً ذاتی حالات کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں۔

جیسے 'نکات الشعرا' کے مطالعے سے میر ایک گروہ بند اور ادبی سیاست باز کے روپ میں سامنے آتے ہیں جنھیں دوسروں کی پگڑی اچھالنے ، حریفوں کو ذلیل کرنے میں مزا آتا ہے اور جو اپنے آگے کسی کو کچھ نہیں سمجھتے ، اسی طرح 'ذکرِ میر' میں وہ ایک کینہ پرور ، بدلہ لینے والے ، اپنوں کو آسمان پر چڑھانے اور دشمنوں کو پاتال میں پہنچا دینے والے کے روپ میں سامنے آتے ہیں ۔ خود پسندی اور ذات پرستی کی وجہ سے میر کی سیرت میں معافی کا خانہ نہیں تھا ۔ اسی اندازِ نظر کی وجہ سے وہ واقعات کو مسخ کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتے ۔ مثلاً میر نے احسان اللہ فقیر سے اپنے چچا امان اللہ کی ملاقات کا واقعہ لکھا ہے ۔[۱۳۱] میر لکھتے ہیں کہ وہ بھی چچا کے ساتھ تھے اور دوران ملاقات صوبیدار اکبر آباد نصرت یار خاں قدم بوسی کے لیے حاضر ہوا تھا ۔ میر نے اس وقت اپنی عمر سات سال بتائی ہے ۔ "تاریخِ ہندی" سے معلوم ہوتا ہے کہ نصرت یار خاں کا انتقال ۲۲ رمضان ۱۱۳۴ھ/۲۶ جون ۱۷۲۲ء کو ہوا جب کہ میر کی پیدائش اگلے سال ۱۱۲۵ھ/۱۷۲۲-۲۳ء میں ہوئی ۔ اب یہ کیسے ممکن ہے کہ میر صاحب پیدائش سے پہلے وہاں پہنچ گئے ہوں ۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ یہ واقعہ انھوں نے امان اللہ سے سنا ہوگا ۔ ذکرِ میر لکھتے وقت اپنے چچا کا درجہ بلند کرنے کے لیے اس واقعے کو اس طرح درج کیا کہ وہ بظاہر درست معلوم ہو ۔ ویسے بھی سات سال کی عمر کے بچے کو وہ ساری ہدایات و نصائح جو فقیر احسان اللہ کی زبان سے میر نے کہلوائی ہیں ، اتنی تفصیل و جزئیات کے ساتھ کیسے یاد رہ سکتی ہیں ؟

"ذکرِ میر" کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ سنین سے میر صاحب کو کوئی دلچسپی نہیں ہے ، حتیٰ کہ اپنے والد کی تاریخِ وفات "بیست و یکم رجب"[۱۳۲] (۲۱ رجب) لکھ کر آگے بڑھ جاتے ہیں ۔ اسی وجہ سے کئی مقامات پر تاریخی واقعات گڈمڈ ہوگئے ہیں ۔ مثلاً احمد شاہ ابدالی کے دو حملوں کے واقعات ایک دوسرے سے خلط ملط ہوگئے ہیں ۔

'ذکرِ میر' کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ رعایت خاں ، نواب بہادر جاوید خاں ، مہا نرائن ، راجہ جگل کشور ، راجہ ناگر مل ، رائے بہادر سنگھ ، رائے بشن سنگھ کے ملازم و متوسل رہے اور آخر میں آصف الدولہ کی سرکار سے وابستہ ہوگئے ۔ 'ذکرِ میر' سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ تصوف کی طرف میر کا رجحان ، اپنے والد اور چچا کے زیرِ اثر ، بچپن سے تھا ۔ میر نے تصوف و معرفت کے جو خیالات اپنے اشعار میں پیش کیے ہیں ،

'ذکرِ میر' میں انھی کی وضاحت کی ہے۔ "نکات الشعرا" کی طرح "ذکرِ میر" کے مطالعے سے بھی "آبِ حیات" کی وہ تصویر، جو محمد حسین آزاد نے بنائی ہے، فضا میں تحلیل ہو جاتی ہے۔

"ذکرِ میر" کا اندازِ بیان شگفتہ، رواں اور پختہ ہے۔ میر کو فارسی نثر پر اچھی قدرت حاصل ہے۔ یہ نثر فارسی کے ہندوی اسلوب کی ایک نمائندہ مثال ہے۔

اس کتاب کے حوالے سے میر کی زندگی کا مطالعہ چونکہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں اس لیے ان کا یہاں دہرانا غیر ضروری ہے۔ البتہ "ذکرِ میر" کے آخر میں جو لطائف[۱۳۳] میر نے دیے ہیں اور جنھیں "ذکرِ میر" کے فاضل مرتب نے غیر متعلق و فحش کہہ کر خارج کر دیا ہے، ہم ان میں سے چند یہاں درج کرتے ہیں کہ آزاد کے منہ بسورتے ہوئے میر کے بجائے ایک زندہ، جیتے جاگتے میر سے بھی آپ کا تعارف ہو سکے:

(۱) مولانا روم اور شیخ صدر الدین شام کے وقت شام کی مسجد میں وارد ہوئے اور وہاں امام کے پیچھے نماز پڑھی۔ امام پر ان دونوں بزرگوں کی اتنی ہیبت طاری ہوئی کہ دونوں رکعتیں سورۂ فاتحہ کے ساتھ سورۂ قل یا ایہا الکافرون پر ختم کیں۔ جب سلام پھیرا تو شیخ نے مولانا کی طرف دیکھا اور پوچھا کہ ایک سورت کو دو بار پڑھنے کا کیا مطلب تھا؟ مولانا ہنسے اور کہا کہ بات معقول ہے۔ ایک کا خطاب تمھاری طرف تھا اور ایک کا میری طرف۔"

(۲) "ایک دن انوری ایک دوکان پر بیٹھا تھا . . . اس مردے کے ورثا نوحہ و زاری کرتے ہوئے جا رہے تھے اور کہتے جا رہے تھے کہ تجھے ایسی جگہ لیے جاتے ہیں کہ تنگ و تاریک ہے۔ چراغ بھی نہیں ہے۔ انوری دوڑ کر گیا اور پوچھا کہ کیا "میرے گھر لے جا رہے ہیں؟" یہ لطیفہ بادشاہِ وقت تک پہنچا تو اس نے اسے ایک وسیع مکان عنایت کر دیا۔"

(۳) "ایک لوطی گدھی کے ساتھ مجامعت کر رہا تھا۔ ایک شخص کی نظر پڑی اور پوچھا کہ یہ کیا حرکت ہے؟ اس نے کہا "تجھے کیا خبر کہ مردانِ خدا کس کام میں ہیں۔"

(۴) "ایک مفلس سید اپنا وطن چھوڑ کر تلاشِ معاش میں دہلی آیا اور فاقے کرتے کرتے کمزور و نحیف ہو گیا۔ اس نے اپنے وطن میں سورۂ قل یا ایہا الکافرون بڑی سی تختی پر بخط جلی لکھا دیکھا تھا

اتفاقاً اس کا گزر ایک مکتب کی طرف سے ہوا اور وہاں اسی سورت کو باریک خط میں لکھا دیکھا تو کہنے لگا ''سبحان اللہ! گردشِ ایام نے بیچاری سورت قل کو بھی اس کے اصلی حال پر نہ رہنے دیا۔ اس قدر لاغر کردیا کہ شناخت میں نہیں آتی۔''

(۵) ''ایک سید ایک لڑکے کو لایا۔ پوچھا کہ کیا نام ہے؟ جواب ملا ''ابو جہل''۔ سید سے پوچھا کہ آپ کا بارہہ کتنی مدت سے آباد ہے؟ جواب دیا کہ پانچ ہزار سال ہوئے ہوں گے۔ کہا گیا کہ سیادت تو پیغمبر علیہ السلام کے زمانے سے شروع ہوتی ہے اور اس برگزیدۂ آفاق کے عہد کا تعین سب کو معلوم ہے۔ جواب دیا ''وہ دوسرے سید ہیں اور ہم دوسرے سید ہیں۔''

(٦) ''الف ابدال ایک شاعر تھا اور الف تخلص کرتا تھا۔ مدایا میں رہتا تھا۔ شاہ عباس سے عائدین نے کہا کہ یہ شخص مالدار ہے۔ اس سے کچھ وصول کرنا چاہیے۔ شاہ نے حضور میں طلب کیا اور کہا ''میں نے سنا ہے کہ تمھارے پاس مال و دولت بہت ہے۔'' اس نے جواب دیا ''آپ کے قربان جاؤں، آپ نے یہ تو سن لیا کہ میرے پاس دولت ہے مگر یہ نہیں سنا کہ الف خالی ہوتا ہے۔'' بادشاہ ہنسا اور محجوب ہوگیا۔''

(۷) ''ایک روز محمد حسین کلیم، جو مرزا بیدل کے طرز پر شعر کہتا تھا، اسد یار خاں بخشی نواب بہادر کے پاس، جو شوخ طبع تھا، گیا اور اپنے بہت سے تازہ اشعار پڑھے۔ وہ پریشان ہوگیا اور مجھ سے مخاطب ہو کر کہا کہ رات ایک عجیب خواب دیکھا ہے۔ میں نے کہا ''اس کی تفصیل بتائیے۔'' کہنے لگے کہ میں نے دیکھا کہ حضرت علی کی خدمت میں حاضر ہوں اور ایک فقیر دروازے پر شور کر رہا ہے۔ میری طرف اشارہ کیا یعنی دونوں بیٹھ جائیں . . . (لیکن فقیر) لنگوٹہ بند بھاری ڈنڈا کندھے پر رکھے کھڑا رہتا ہے۔ میں نے کہا کہ اے بہادر! اس تن و توش کے ساتھ تجھے کس نے مارا ہے کہ برابر روئے جا رہا ہے۔ اس نے جواب دیا کہ میں بیدل ہوں۔ کلیم نام کا ایک ریختہ گو ہر روز میرے دیوان سے دو سو مضامین پوچ عبارت میں اپنے نام سے پڑھتا ہے۔ یہ بات میرے لیے سوہانِ روح ہے۔ خدا کے واسطے اس بے درد سے کہیے کہ میرے دیوان سے دست بردار ہو جائے۔ میں نے جواب دیا کہ جا میں اس کو سمجھا دوں گا۔

کلیم بے چارہ شرمندہ ہوا اور چلا گیا ۔“[ف]

(۸) ”مُلّا“ فرج اللہ خوشتر دہلی آیا ۔ یہاں میاں ناصر علی کے اشعار کا غلغلہ سن کر ملاقات کا مشتاق ہوا ۔ ایک دن اس کی ملاقات کے لیے گیا ۔ ناصر علی نے پوچھا کہ آپ کا نام کیا ہے ؟ کہا ’فرج اللہ‘ ناصر علی مسکرائے اور کچھ سوچنے لگے ۔ جب ’مُلّا‘ نے دیکھا کہ وہ بالکل خاموش ہیں تو دانستہ طور پر کہا کہ اگر آپ اپنا اسم شریف بھی مجھے بتا دیں تو بڑی مہربانی ہوگی ۔ انھوں نے سر جھکایا اور کہا ”ذکر اللہ“ ’مُلّا‘ بہت بے مزہ ہوا اور کہا ”لعنت اللہ ۔“

(۹) ”ایک روز ناصر علی کی مرزا بیدل کے ایک شاگرد سے ملاقات ہوئی ۔ پوچھا کہ آج کل مرزا کیا کر رہے ہیں ؟ اس نے جواب دیا کہ ان دنوں ’چہار عنصر‘ لکھ رہے ہیں ۔ یہ سن کر ناصر علی نے کہا کہ میرا یہ پیام پہنچانا کہ اپنا قیمتی وقت کیوں ضائع کر رہے ہو ۔ کل یہ چہار عنصر ختم ہو جائیں گے ۔ اپنی پنج روزہ عمر کو ضائع نہ کریں ۔“

یہ لطیفے میر نے ”برائے خاطرِ دوستاں“ لکھے ہیں ۔ ان سے میر کی شخصیت کا وہ پہلو بھی سامنے آتا ہے جو اب تک چھپا ہوا تھا ۔ ”ذکرِ میر“ میر کی زندگی ، سیرت اور مزاج سے روشناس ہونے کے لیے ایک اہم ماخذ کا درجہ رکھتا ہے ۔

دیوانِ فارسی : میر کا دیوانِ فارسی اب تک شائع نہیں ہوا ۔ اس کے کئی مخطوطے اب تک دریافت ہو چکے ہیں ۔ ایک قلمی نسخہ مسعود حسین رضوی ادیب کے کتب خانے میں ہے ۔[۱۴۴] ایک مخطوطہ کلیاتِ میر کے ساتھ رضا لائبریری رامپور میں ہے ۔[۱۴۵] ایک بیاض مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے ذخیرۂ سبحان اللہ میں محفوظ ہے ۔[۱۴۶] ایک نسخہ شاہ غمگین کے کتب خانے میں گوالیار میں مخزون ہے ۔[۱۴۷]

[ف] یہی لطیفہ بہادر علی چھبرامؤی کی کتاب ”قصر اللطائف“ کے حوالے سے خیراتی لال بے جگر نے ”تذکرۂ بے جگر“ میں بھی درج کیا ہے ۔ مفہوم یہی ہے ، البتہ عبارت میں فرق ہے (تذکرۂ بے جگر ، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری ، ص ۳۰) ۔

میر کی شاعری کا آغاز ریختہ گوئی سے ہوا اور فارسی میں شعر کہنے کا خیال انھیں بہت بعد میں آیا۔ اسی لیے مجمع النفائس (۱۱۶۴ھ/ ۱۷۵۰-۵۱ء) میں میر کا ذکر نہیں ہے لیکن مجمع النفائس نسخۂ رامپور کے حاشیے پر، جسے میر کے مربی راجہ ناگرمل کے لیے جسپت رائے کھتری نے کومہیر میں ۱۱۷۸ھ/ ۱۷۶۴-۶۵ء میں نقل کیا تھا۔ میر کا ذکر کسی اور کے قلم سے لکھا ہوا ملتا ہے۔ عرشی صاحب کا خیال ہے کہ ''میر کا حال وغیرہ پہلے کاتب نے نہیں لکھا تھا۔ مصحح نے نئے ورق داخل کرکے، وہ مصرع جو سابق الذکر شاعر کا آئندہ صفحہ پر تھا اور اس کی ترک چھیل کر میر کے حال کے شروع میں لکھ دی ہے اور اس طرح آخری صفحے پر جگہ نہ رہنے کے باعث کچھ میر کے اشعار حاشیے پر بھی لکھے ہیں۔''[۱۴۸] نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/ ۱۷۵۲ء) میں میر نے اپنی فارسی شاعری کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ خود اس عبارت سے، جو مجمع النفائس کے محولہ بالا نسخے میں لکھی گئی ہے، اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ میر نے فارسی شاعری کی طرف ریختہ گوئی کے بہت بعد توجہ دی۔ وہ عبارت یہ ہے:

> ''اول اول اشعار ریختہ کی، کہ اردو زبان میں فارسی طرز کے شعر کو کہتے ہیں، بہت مشق، کی چنانچہ شہرۂ آفاق ہے۔ اس کے بعد بطرزِ خاص اشعارِ فارسی کی طرف رجوع ہوئے جو اربابِ سخن اور اس فن کے جاننے والوں کو بہت پسند آئے۔''[۱۴۹]

فارسی انشا کا یہ انداز میر کے اندازِ انشا سے ملتا ہے۔ اس عبارت میں ''اشعار ریختہ کہ بزبانِ اُردو شعریست بطرزِ فارسی'' کا ٹکڑا کم و بیش وہی ہے جو 'نکات الشعرا'[۱۵۰] میں میر نے لکھا ہے۔ ممکن ہے مجمع النفائس میں یہ عبارت خود میر کے ایما سے بڑھائی گئی ہو لیکن یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ البتہ یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ میر نے فارسی گوئی، ریختہ گوئی کے بعد شروع کی جس کی تصدیق مصحفی کے تذکرے سے بھی ہوتی ہے:

> ''اور چونکہ ابتدائے شاعری میں ریختہ گوئی کی بنا پر شہرت حاصل کر لی تھی (لیکن) فارسی گوئی کے دعویدار نہ تھے حالانکہ فارسی ریختہ سے کم نہیں کہتے۔ بیان کرتے تھے کہ میں نے دو سال ریختہ گوئی موقوف کردی تھی۔ اس مدت میں تقریباً دو ہزار اشعار کا فارسی دیوان تیار ہو گیا۔''[۱۵۱]

مصحفی کا تذکرہ ''عقد ثریا'' ۱۱۹۹ھ/ ۱۷۸۴-۸۵ء میں مکمل ہوا۔ اس وقت میر کو لکھنؤ آئے ہوئے تقریباً تین سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔ ''می گفت'' کے

الفاظ یہ بتا رہے ہیں کہ یہ بات میر نے مصحفی سے کہی تھی ۔ مصحفی اس وقت لکھنؤ میں تھے[۱۵۲] اور میر سے ان کے مراسم بھی تھے ۔[۱۵۳] یہ دو سال جو میر نے فارسی گوئی میں صرف کیے ، یقیناً ۱۱۹۹ھ سے پہلے کی بات ہے ۔ ۱۱۷۸ھ/ ۶۵ - ۱۷۶۴ میں "مجمع النفائس" کے محولہ بالا نسخے (مخزونہ رامپور) میں میر کا ذکر بحیثیتِ فارسی گو شامل کیا گیا ہے اس لیے قیاس کیا چاہیے کہ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ (۱۷۵۲ء) کے بعد اور ۱۱۷۸ھ (۶۵ - ۱۷۶۴ء) سے پہلے میر نے فارسی میں شاعری کی اور وہ دو سال ۱۱۶۵ھ و ۱۱۷۸ھ کے درمیان آئے ہوں گے ۔

میر کے فارسی کلام پر ان کے اپنے مزاج کی گہری چھاپ ہے ۔ وہ اُردو شاعری کی طرح فارسی میں بھی کسی کی پیروی نہیں کرتے ۔ ان کی فارسی شاعری کا رنگ اُردو شاعری جیسا ہے بلکہ اکثر اشعار اُردو اشعار کا چربہ یا ترجمہ معلوم ہوتے ہیں ۔ مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے:[۱۵۴]

میر کے فارسی اشعار

ندیدم میر را در کوئے او لیک   غبارے ناتوانے با صبا بود
گل و آئینہ و مہ و خورشید   ہر کسے را بسوئے تو دارد
غلط کردم کہ رفتم . . . از خود   ندانستم درین قالب خدا بود

دوش ہر شعر ترے در رقص آمد جانِ ما
چون نظر کردیم بود آن شعر در دیوانِ ما
ہر سر مسا بدم نزع رسیدی بعبث
ما کجائیم ؟ تو تصدیع کشیدی بعبث
میر جائے کہ بہ نیرانِ محبت می سوخت
صبح دیدیم بجا ماندہ کفِ خاک آنجا
دل می کشد بہ صحرا ہنگام کار آمد
شوریست در سرِ من شاید بہار آمد
وے در سینہ من قطرۂ خونے بود است
چوں بچشم آمد از شیوۂ طوفاں دیدم
ہرچند گفتہ اند کہ اے میر روزِ حشر
دیدار عام می شود اما نمی شود
منعم اے خانہ خراب این ہمہ شوق تعمیر
سال ہا ساختۂ جاہ و مکاں آخر ہیچ

میر کے اُردو اشعار

نہ دیکھا میر آوارہ کو لیکن　　غبار اک ناتواں سا کوبکو تھا
گل و آئینہ کیا خورشید و مہ تھا　　جدھر دیکھا تدھر تیرا ہی رو تھا
غلط تھا آپ سے غافل گزرنا　　نہ سمجھامیں کہ اس قالب میں تو تھا

جس شعر پر سماع تھا کل خانقاہ میں
وہ آج ہم سنا تو ہے میرا کہا ہوا
آیا تو سہی وہ کوئی دم کے لیے لیکن
ہونٹوں پہ مرے جب نفس باز پسیں تھا
آہوں کے شعلے جس جا اٹھے ہیں میر شب کو
واں جاکے صبح دیکھا مشت غبار پایا
اک موج ہوا پیچاں اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی، زنجیر نظر آئی
جگر ہی میں یک قطرہ خوں ہے سرشک
پلک تک گیا تو تلاطم کیا
موقوف حشر پر ہے سو آتے بھی وے نہیں
کب درمیاں ہے وعدۂ دیدار جائے گا
منعم نے بنا ظلم کی رکھ گھر تو بنایا
پر آپ کوئی رات ہی مہماں رہے گا

ان اشعار سے میر کے فارسی و اُردو کلام کی گہری مماثلت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ میر کے فارسی کلام میں وہی موضوعات ہیں جو اردو شاعری میں ملتے ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ میر کا اردو کلام پڑھ کر جب فارسی کلام پڑھتے ہیں تو اس میں وہ گھلاوٹ، سوز اور نشتریت محسوس نہیں ہوتی جو میر کے اردو کلام کا خاصہ ہے۔ میر نے غالب کی طرح : ع ’’فارسی بیں تا بہ بینی نقشہائے رنگ رنگ‘‘ کا دعویٰ نہیں کیا بلکہ رواج زمانہ کے مطابق معاشرے کی نظر میں اپنا رتبہ بڑھانے کے لیے فارسی میں بھی شاعری کی۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ’’اگرچہ (ان کا) فارسی دیوان بھی ہے لیکن خود کو فارسی گویوں میں شمار نہیں کرتے۔‘‘۱۵۵ آسی نے لکھا ہے کہ ’’میر صاحب نے یہ دیوان خانہ پُری کے لیے کہا تھا۔۱۵۶ لیکن ہمارا خیال ہے کہ میر نے یہ ایک تجربہ کیا تھا کہ اگر اپنے اردو اشعار اور اپنے مخصوص شعری مزاج کو فارسی میں ڈھالا جائے تو شاید اس کا اثر بھی اردو شاعری جیسا ہو۔ لیکن یہ تجربہ کامیاب نہیں رہا اور

انھوں نے دو سال بعد فارسی گوئی ترک کردی ۔

کلیات اردو : میر کا کلیات اردو چھ دواوین پر مشتمل ہے جن میں غزلوں کے علاوہ بیشتر اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی کی گئی ہے ، لیکن اس طرف اب تک کوئی توجہ نہیں دی گئی کہ میر کے یہ دواوین کس زمانے میں مرتب ہوئے ۔ ہم ان دواوین کے تعینِ زمانہ کی کوشش کرتے ہیں ۔

دیوان اول : میر کا دیوان اول اپنی ابتدائی صورت میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں میر نے اپنے ۲۸۳ اشعار کا جو انتخاب دیا ہے اس میں ترتیب کے ساتھ ردیف الف تا یے کے اشعار شامل ہیں ۔ یہ وہی دیوان ہے جس کا ۱۲۰۳ھ/ ۸۹ - ۱۷۸۸ع کا لکھا ہوا مخطوطہ کتب خانۂ محمود آباد میں محفوظ ہے اور جسے اکبر حیدری نے مرتب و شائع کر دیا ہے ۔ اس دیوان میں ''وہ تمام اشعار درج ہیں جو انھوں نے (میر نے) اپنے تذکرے (نکات الشعرا) میں بطور انتخاب پیش کیے ہیں ۔[۱۵۷] اس میں اشعار کی تعداد بھی وہی ہے جو میر کے ذیل میں مردان علی خاں مبتلا نے اپنے تذکرے ''گلشن سخن'' میں دی ہے ۔ مبتلا نے میر کا حال ۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع میں لکھا تھا[۱۵۸] جس کے معنی یہ ہوئے کہ میر کا یہ دیوان اول اس زمانے میں بھی مروج تھا اور ۱۲۰۳ھ میں اسی کی نقل میر کے قیام لکھنؤ کے زمانے میں تیار ہوئی تھی ۔ یہ دیوان دلی میں مرتب ہوا ۔

دیوان دوم : قدرت اللہ شوق کا تذکرہ ''طبقات الشعرا'' ۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵ع میں مکمل ہوا ۔ اس میں میر کے دیوان اول و دوم کا انتخاب شامل ہے ۔ طبقات الشعرا کے لیے خود میر نے اپنے کلام کا انتخاب بھیجا تھا جیسا کہ ''از غزلیات تازہ اوست کہ بابِ راقم الحروف نوشتہ''[۱۵۹] کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے ۔ خود میر کے بھیجے ہوئے اس انتخاب میں بھی دیوان اول و دوم کا کلام شامل ہے ۔ میر حسن نے اپنا تذکرہ ۱۱۸۴ھ اور ۱۱۹۲ھ (۱۷۷۰ع اور ۱۷۷۸ع) کے درمیان لکھا ۔ اس میں جو انتخاب کلام دیا ہے اس میں بھی صرف دیوان اول و دوم کا کلام شامل ہے ۔ ادارہ ادبیات اُردو حیدر آباد دکن میں دیوان میر مکتوبہ ۱۱۹۶ھ/ ۸۲ - ۱۷۸۱ع کا جو مخطوطہ موجود ہے اس میں بھی دیوان دوم کی غزلیں ہیں ۔''[۱۶۰] پنجاب یونیورسٹی لاہور کے دیوان میر کے مخطوطے میں بھی ، جو ۱۱۹۶ھ کا مکتوبہ ہے ، دیوان اول و دوم شامل ہیں ۔ اس سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ دیوان دوم ، اپنی ابتدائی صورت میں ، ۱۱۸۹ھ/ ۷۶ - ۱۷۷۵ع تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کی نقلیں بھی تیار ہو چکی تھیں ۔

یہ دیوان بھی دلی میں مرتب ہوا۔ اس میں لکھنؤ کا کوئی ذکر کسی غزل میں نہیں ہے البتہ دلی کا ذکر کئی اشعار میں ملتا ہے۔

دیوانِ سوم : مصحفی کا تذکرۂ ہندی ۱۲۰۱ھ — ۱۲۰۹ھ/ (۱۷۸۶ء — ۱۷۹۴ء) کے درمیان لکھا گیا۔ یہ تو معلوم نہیں ہوتا کہ میر کا حال مصحفی نے کس سنہ میں لکھا لیکن اس عبارت سے کہ ”چہار دیوانِ ریختہ او خامہ فکرش ریختہ“ یہ بات ضرور معلوم ہو جاتی ہے کہ ۱۲۰۹ھ/۱۷۹۴ء تک میر کے چار دیوان مرتب ہو چکے تھے۔ اس سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ۱۲۰۰ھ تک تیسرا دیوان بھی مرتب ہو چکا تھا جس میں وہ کلام بھی شامل ہے جو ۱۱۹۶ھ سے ۱۲۰۰ھ تک لکھنؤ میں کہا۔ یہ دیوان لکھنؤ میں مرتب ہوا۔ اس میں وہ غزلیں بھی شامل ہیں جو دلی میں لکھی گئی تھیں۔ دلّی اور لکھنؤ دونوں کا ذکر اس دیوان کی غزلوں میں ملتا ہے :

دل و دلّی دونوں اگر ہیں خراب
پہ کچھ لطف اُس اجڑے نگر میں بھی ہیں
شعر کچھ میں نے کہے بالوں کی اس کے یاد میں
سو غزل پڑھتے پھرے ہیں لوگ فیض آباد میں
شفق سے ہیں در و دیوار زرد شام و سحر
ہوا ہے لکھنؤ اس رہ گزر میں پیلی بھیت
دلی کے لکھنؤ کے خوش اندام خوب لیک
راہِ وفا و مہر ہے مسدود ہر جگہ

دیوانِ چہارم : جیسا کہ دیوان سوم کے ذیل میں ہم لکھ آئے ہیں، مصحفی نے تذکرۂ ہندی (۱۲۰۱ھ — ۱۲۰۹ھ/۱۷۸۶ء — ۱۷۹۴ء) میں میر کے چار دواوین کا ذکر کیا ہے۔ دیوان سوم اگر ۱۲۰۰ھ/۸۶ - ۱۷۸۵ء تک مرتب ہو چکا تھا تو دیوان چہارم یقیناً ۱۲۰۹ھ/۱۷۹۴ء تک یا اس سے پہلے مرتب ہو چکا ہوگا۔ اکبر حیدری نے بتایا ہے کہ میر کے دیوان چہارم کا ”ایک نسخہ کتب خانہؑ راجہ محمود آباد میں ہے جسے میر کے داماد میر حسن علی تجلی نے لکھا ہے۔ تجلی نے یہ دیوان اپنی وفات ۱۲۱۴ھ/۱۷۹۹ء سے بہت پہلے نقل کیا ہے“[۱۶۱] جس سے ہمارے قیاس کو مزید تقویت پہنچتی ہے۔ یہ دیوان لکھنؤ میں مرتب ہوا جیسا کہ ان اشعار سے بھی معلوم ہوتا ہے :

لکھنؤ، دلی سے آیا، یاں بھی رہتا ہے اداس
میر کو سرگشتگی نے بے دل و حیراں کیا

خرابہ دلی کا دہ چند بہتر لکھنؤ سے تھا
وہیں میں کاش مر جاتا ، سراسیمہ نہ آتا یاں

دیوان پنجم : تکملۃ الشعرا میں ، جو ۱۱۹۷ھ اور ۱۲۱۳ھ کے درمیان لکھا گیا[۱۶۲] ، میر کے پانچ دواوین کا ذکر ملتا ہے ۔ شاہ کمال نے بھی ۱۲۱۸ھ/ ۴-۱۸۰۳ء میں میر کے پانچ دواوین کی اطلاع دی ہے ۔[۱۶۳] ”عمدۂ منتخبہ“ میں ، جو ۱۲۱۵ھ اور ۱۲۲۴ھ/۱۸۰۰ء اور ۱۸۰۹ء کے درمیان لکھا گیا ، میر کے پانچ دواوین ہی کا ذکر ملتا ہے ۔[۱۶۴] اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ دیوان پنجم ۱۲۱۳ھ تک یا اس سے کچھ پہلے مرتب ہو چکا تھا ۔

دیوان ششم : کلیات میر کے نسخۂ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں میر کے پانچ دواوین یعنی دیوان دوم ، سوم ، چہارم ، پنجم اور ششم شامل ہیں ۔ یہ کلیات ۱۲۲۳ھ کا مکتوبہ ہے ۔ گویا دیوان ششم اس نسخے کی نقل ۱۲۲۳ھ سے پہلے مرتب ہو چکا تھا ۔ یہ بھی لکھنؤ میں مرتب ہوا ۔

دیوانچہ : دستورالفصاحت میں لکھا ہے کہ ”سہ چہار سال شدہ کہ در لکھنؤ وفات یافت ۔ شش دیوان و یک دیوانچہ ۔“[۱۶۵] میر کی وفات ۱۲۲۵ھ/ ۱۸۱۰ء کا واقعہ ہے ۔ ”سہ چہار سال شدہ“ کے الفاظ سے یہ معلوم ہوا کہ میر کا حال زیادہ سے زیادہ ۱۲۲۹ھ/۱۸۱۴ء میں لکھا گیا ۔ اس دیوانچے میں دیوان ششم کے بعد سے لے کر وفات تک کا کلام شامل تھا ۔ یہ نایاب ہے ۔

دیوان زادہ : میر کے ایک دیوان ”دیوان زادہ“ کا بھی ذکر آتا ہے ۔ شاہ کمال نے ’مجمع الانتخاب‘ میں اس کی صراحت ان الفاظ میں کی ہے کہ ”انتخاب دیوان پنجم میر صاحب موصوف کہ نام دیوان زادہ نہادہ اند ۔“[۱۶۶] یہ کوئی نیا دیوان نہیں تھا بلکہ دیوان پنجم کا انتخاب تھا جو میر نے کیا تھا ۔ یہ بھی نایاب ہے ۔

تعین زمانہ کی یہ کوشش قطعی نہیں ہے لیکن ہمارے خیال میں اس سے نئے راستے ضرور نکلتے ہیں ۔ تعین زمانہ سے میر کی شاعری کے مطالعے میں بھی مدد ملتی ہے ۔

کلیات میر پہلی بار فورٹ ولیم کالج کلکتہ سے ۱۸۱۱ء/۱۲۲۶ھ میں ، میر کی وفات کے ایک سال بعد ، اردو ٹائپ میں شائع ہوا ۔ اس میں چھ دواوین شامل ہیں ۔ قاضی عبدالودود کے مطابق ان دواوین میں تعداد اشعار علی الترتیب ۴۲۹۶ + ۳۴۲۱ + ۱۸۳۶ + ۱۵۱۲ + ۲۰۳۷ + ۱۲۳۹ = ۱۴۳۴۱ ہے ۔ ان کے علاوہ فردیات ، مربع ، رباعیات ، ترجیع بند ، ترکیب بند ، مسدس ، مخمس ،

مثلث ، مثنویاں ، ہجویات ، ساقی نامہ ، قطعات وغیرہ ہیں ۔ مثنویوں کے کل ابیات ۳۷۱۰ ہیں ۔ اس کلیاتِ میر میں کل ۴۰۲۸۷ مصرعے ہیں ۔ اس میں ۱۳۳ اشعار مکّرر آئے ہیں اور دوسروں کے ۱۵ اشعار فارسی اور ۲ اردو شامل ہیں ۔ یہ کلیات میر کے کل اردو اشعار پر حاوی نہیں ہے لیکن اس میں کوئی شعر ایسا نہیں ہے جو میر کا نہیں ہے۔[۱۶۷] آج تک یہی نسخہ ، کسی نہ کسی صورت میں ، سارے مطبوعہ کلیاتِ میر کی بنیاد ہے ۔

حالات ، سیرت و شخصیت اور تصانیفِ میر کے مطالعے کے بعد اب اگلے باب میں ہم میر کی شاعری کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱۔ تاریخِ محمدی : مصنفہ میرزا محمد بن رستم معتمد خان دیانت خان حارثی بدخشی دہلوی ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۱۰ ، جلد ۲ حصہ ٦ ، مطبوعہ شعبۂ تاریخ ، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ، ۱۹٦۰ع ۔

۲۔ ذکرِ میر : محمد تقی میر ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۳ - ۴ ، انجمن ترقّیِ اردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ع ۔

۳۔ عکس ورق مطبوعہ 'دیوانِ میر : مخطوطہ ۱۲۰۳ھ ، مرتبہ اکبر حیدری کشمیری ، مقابل ص ۵۲ ، سری نگر ۱۹۷۳ع ۔

۴۔ ایضاً ۔

۵۔ ذکرِ میر : مقدمہ عبدالحق ، صفحہ ''ف'' ۔

٦۔ دلی کالج میگزین : میر نمبر ، مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۵۵ ، دلی ۱۹٦۲ع ۔

۷۔ انتخاب مثنویات میر : مرتبہ سر شاہ سلیمان ، ص ۱۰ ، بدایوں ۱۹۳۰ع ۔

۸۔ دستور الفصاحت : سید احمد علی خان یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۲٦ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ع ۔

۹۔ دیوانِ ناسخ : دیوان دوم ، ص ۲۴۰ ، مطبع نولکشور کانپور ۱۸۷۳ع ۔

۱۰۔ قاضی عبدالودود نے اپنے مضمون ''کچھ میر کے بارے میں'' محمد علی خان ، صاحبِ ''تاریخ مظفری'' کی دوسری کتاب ''تالیف محمدی'' نسخۂ پٹنہ سے خواجہ محمد باسط کے حالات دیے ہیں اور مادہ تاریخ ''شیخ مومنین

باسط'' ۱۱۷۸ھ بھی دیا ہے۔ نقوش شمارہ ۳۳، ۳۴، ص ۲۰، لاہور ۱۹۵۳ع۔
۱۱- ذکرِ میر: ص ۶۲۔ ۱۲- تاریخِ محمدی: ص ۱۰۶۔
۱۳- مفتاح التواریخ: طامس ولیم بیل، ص ۳۲۰، نولکشور کانپور ۱۸۶۷ع۔
۱۴- ذکرِ میر: ص ۶۳۔ ۱۵- ذکرِ میر: ص ۶۸۔
۱۶- ۱۷- ذکرِ میر: ص ۶۳۔ ۱۸- ذکرِ میر: ص ۶۴۔
۱۹- نکات الشعرا: محمد تقی میر، ص ۳، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع۔
۲۰- ایضاً: ص ۴۔
۲۱- ۲۲- مخزنِ نکات: قائم چاند پوری، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۱۲۲، مجلس ترقیٔ ادب، لاہور ۱۹۶۶ع۔
۲۳- تذکرۂ شعرائے اُردو: میر حسن، ص ۱۵۱، انجمن ترقیٔ اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ع۔
۲۴- مجموعۂ نغز: مرتبہ حافظ محمود شیرانی، ص ۲۳۰، نیشنل اکاڈمی دہلی ۱۹۷۳ع۔
۲۵- دو تذکرے (جلد دوم): مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۱۹۱، پٹنہ ۱۹۶۳ع۔
۲۶- عکس صفحہ مطبوعہ دیوانِ میر: مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری، مقابل ص ۵۲، سری نگر ۱۹۷۳ع۔
۲۷- کلیاتِ میر: مرتبہ عبدالباری آسی، مقدمہ ص ۲۲، نولکشور لکھنؤ ۱۹۴۱ع۔
۲۸- ذکرِ میر: ص ۶۷۔ ۲۹- نکات الشعرا: ص ۲۹۔
۳۰- تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا: سعادت خاں ناصر، مرتبۂ مشفق خواجہ، (جلد اول)، ص ۱۴۰، مجلسِ ترقیٔ ادب لاہور، ۱۹۷۰ع۔
۳۱- ذکرِ میر: ص ۶۷۔
۳۲- ''کچھ میر کے بارے میں'': قاضی عبدالودود، ص ۲۳، نقوش، شمارہ ۳۵، ۳۶، لاہور۔
۳۳- ذکرِ میر: ص ۷۰۔ ۳۴- ذکرِ میر: ص ۷۱۔
۳۵- مفتاح التواریخ: ص ۳۲۳۔ ۳۶- ذکرِ میر: ص ۷۴۔
۳۷- ذکرِ میر: ص ۷۵۔ ۳۸- ذکرِ میر: ص ۸۸۔
۳۹- ذکرِ میر: ص ۷۸۔ ۴۰- ذکرِ میر: ص ۹۹۔

۴۱- ۴۲- ذکرِ میر: ص ۱۰۳ - ۴۳- مفتاح التواریخ: ص ۳۴۶ - ۳۴۷ -
۴۴- ذکرِ میر: ص ۱۲۲ - ۴۵- ذکرِ میر: ص ۱۳۵ -
۴۶- سوانحاتِ سلاطین اودھ: (جلد اول)، سید محمد میر زائر، ص ۸۱، نولکشور لکھنؤ ۱۸۹۶ء -
۴۷- ذکرِ میر: ص ۱۳۸ - ۱۴۰ -
۴۸- گلشنِ ہند: مرزا علی لطف، مرتبہ شبلی نعمانی، ص ۲۱۰، لاہور ۱۹۰۶ء -
۴۹- سفینۂ ہندی: بھگوان داس ہندی، مرتبہ عطا کاکوی، ص ۲۰۵، پٹنہ ۱۹۵۸ء -
۵۰- اس دلچسپ بحث کے لیے دیکھیے 'میر اور میریات': صفدر آہ، ص ۱۱۱ - ۱۱۳، علوی بک ڈپو، بمبئی ۱۹۷۱ء -
۵۱- ذکرِ میر: ص ۱۳۸ - ۵۲- ذکرِ میر: ص ۱۴۰ -
۵۳- تاریخ وفات ''این تربت نجف'' سے ۱۱۹۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ الفاظ ان کی تربت پر کندہ ہیں۔ مفتاح التواریخ: ص ۳۵۹ -
۵۴- ''کچھ میر کے بارے میں'': نقوش شمارہ ۳۵، ۳۶، لاہور -
۵۵- ذکرِ میر: ص ۵، ۶ - ۵۶- نکات الشعرا: ترجمۂ امید، ص ۷ -
۵۷- ایضاً: ترجمۂ سلام، ص ۱۴۱ - ۵۸- ایضاً: ترجمۂ فغان، ص ۷۸ -
۵۹- تذکرۂ بہارِ بے خزاں: احمد حسین سحر، مرتبہ ڈاکٹر نعیم احمد، ص ۹۹، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ء -
۶۰- خوش معرکۂ زیبا: سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۱۴۰، مجلسِ ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۰ء -
۶۱- نکات الشعرا: نسخۂ پیرس میں ۷۷ شاعروں میں سے ایک شاعر عطا بیگ ضیا ایسا ہے جو شروانی اور عبدالحق کے مطبوعہ نکات الشعرا میں شامل نہیں ہے۔
۶۲- معاصر ۱۵، ص ۸، ۹ - مطبوعہ دائرہ ادب پٹنہ، نومبر ۱۹۵۹ء۔
۶۳- نکات الشعرا: مرتبہ شروانی، ص ۹، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء۔
۶۴- نشترِ عشق: از حسین قلی خاں، ورق ۳۲ ب (قلمی) مخزونہ پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔
۶۵- سفینۂ ہندی: ص ۱۹۶، مرتبہ عطا کاکوی، پٹنہ ۱۹۵۸ء -
۶۶- نکات الشعرا: ص ۹۸ -

۶۷- سرو آزاد : بہ سعی عبداللہ خاں ، ص ۲۳۶ ، کتب خانۂ آصفیہ ، حیدرآباد ۱۹۱۳ع -

۶۸- سرو آزاد : ص ۴ ، ''نشاند آزاد سرو سبز تازہ'' سے ۱۱۶۶ھ برآمد ہوتے ہیں -

۶۹- نکات الشعرا : ص ۸ -   ۷۰- نکات الشعرا : ص ۹ -

۷۱- تذکرہ مجمع النفائس (قلمی) مخزونہ عجائب خانہ کراچی میں سناتھ سنگھ بیدار کا قطعہ تاریخ اختتام تصنیف موجود ہے جس کے آخری مصرع ''گلزار خیال اہل معنی جہاں'' سے ۱۱۶۴ھ برآمد ہوتے ہیں -

۷۲- ''میر کے الفاظ یہ ہیں — ''دیوانش تا ردیف میم بدست آمدہ بود'' نکات الشعرا ، ص ۷۹ -

۷۳- ۷۴- دیوان زادہ : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۱۰۷ ، مکتبۂ خیابانِ ادب ، لاہور ۱۹۷۵ع -

۷۵- نکات الشعرا : ص ۱۳۶ -

۷۶- دیکھیے ''دیوان زادہ'' ، ص ۲۱۰ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ع -

۷۷- ذکرِ میر : ص ۷۰ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پریس اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ع -

۷۸- ۷۹- مجموعۂ نغز : حکیم ابوالقاسم میر قدرت اللہ قاسم (جلد دوم) ، ص ۲۳۰ ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، دہلی ۱۹۷۳ع -

۸۰- ایضاً : ص ۲۹۷ -

۸۱- تذکرۂ گلشنِ سخن : مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۹۸ ، انجمن ترقی اُردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ع -

۸۲- چمنستانِ شعرا : ص ۵۳ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ع -

۸۳- چمنستانِ شعرا : ص ۲۶۲ -

۸۴- نکات الشعرا : مرتبہ شروانی ، ص ۱۲۱ ، ۱۲۲ -

۸۵- مخزنِ نکات : ص ۱۳۲ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع -

۸۶- نکات الشعرا : مرتبہ شروانی ، ص ۱۲۲ -

۸۷- تذکرۂ ہندی : ص ۸۸ ، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ع -

۸۸- طبقات الشعرائے ہند : منشی کریم الدین ، ص ۸۹ ، مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۸۴۸ع -

۸۹- نکات الشعرا : ص ۱۲۲ -

۹۰۔ میر اور میریات : ص ۲۷، علوی بک ڈپو بمبئی ۱۹۷۱ع ۔

۹۱۔ گردیزی کے الفاظ یہ ہیں ”فی خامس محرم الحرام المنتظم فی بیام ستہ و ستین و مائہ بعد الالف من الہجرۃ المبارکہ“، ص ۱۶۸، مرتبہ عبدالحق، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ۱۹۳۳ع ۔

۹۲۔ تذکرہ ریختہ گویاں : از گردیزی، ص ۳، انجمن ترقی اُردو، اورنگ آباد ۱۹۳۳ع ۔

۹۳۔ مقدمہ نکات الشعرا : مرتّبہ ڈاکٹر محمود الٰہی، ص ۱۲ - ۱۴، دہلی ۱۹۷۲ع ۔

۹۴۔ دستور الفصاحت : مرتّبہ امتیاز علی عرشی، دیباچہ ص ۳۸ و ۴۵، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ع ۔

۹۵۔ گلشنِ گفتار : مرتّبہ سید محمد، ص ۴، مطبوعہ مکتبہ ابراہیمیہ، طبع اول حیدر آباد ۱۳۳۹ ف، مطابق ۱۳۳۰ء ۔

۹۶۔ ۹۷۔ تحفۃ الشعرا : مرتّبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل، مقدمہ ص ۷، ادارہ ادبیاتِ اُردو، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ع ۔

۹۸۔ ”انتخابِ سلف“ مادۂ تاریخ وفات ہے۔ دیباچہ دستور الفصاحت از عرشی، ص ۹۴ ۔

۹۹۔ اس بحث کے لیے دیکھیے دیباچہ دستور الفصاحت از ص ۶۴ تا ۹۴ ۔

۱۰۰۔ مخزنِ نکات : ص ۶۴، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۶ع ۔

۱۰۱۔ دستور الفصاحت : ص ۵۱ ۔

۱۰۲۔ مخزنِ نکات : ص ۵۳ ۔

۱۰۳۔ دیوانِ تاباں : ص ۲۷۲، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو، اورنگ آباد ۱۹۳۵ع ۔

۱۰۴۔ مخزنِ نکات : مقدمہ ص ۲۰ - ۲۱، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۶ع ۔

۱۰۵۔ مخزنِ نکات : ص ۲ ۔ ۱۰۶۔ نکات الشعرا : شروانی، ص ۱ ۔

۱۰۷۔ مخزنِ نکات : ص ۱۲۲ ۔ ۱۰۸۔ نکات الشعرا : ص ۱۳۰ ۔

۱۰۹۔ نکات الشعرا : ص ۹۴ ۔

۱۱۰۔ حسیب اور یونس کے ذیل میں نکات الشعرا کے الفاظ یہ ہیں ”از بیاض سید صاحب مذکور نوشتہ شدہ“، ص ۱۱۱ و ۱۱۲ - میر عبداللہ تجرہ کے بارے میں لکھا ہے کہ ”سید عبدالولی میگویند کہ شاگرد من ست“ ص ۱۱۲، نکات الشعرا ۔

۱۱۱۔ نکات الشعرا : ص ۱ ۔ ۱۱۲۔ نکات الشعرا : ص ۲ ۔

۱۱۳- ایضاً : ص ۱۳۲ - ۱۱۴- ایضاً : ص ۱۱۴ ،
۱۱۵- ایضاً : ص ۱۲۲ - ۱۱۶- ایضاً : ص ۸۵ -
۱۱۷- نکات الشعرا : ص ۷۹ -
۱۱۸- دیوان زادہ : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۹۸ ، ۱۰۰ ، ۱۵۰ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ع -
۱۱۹- معاصر پٹنہ : شمارہ ۱۵ ، ص ۱۳ -
۱۲۰- نکات الشعرا : ص ۱۲۳ - ۱۲۱- نکات الشعرا : ص ۹۰ -
۱۲۲- نکات الشعرا : ص ۱۸۷ - ۱۲۳- نکات الشعرا : ص ۹۴ -
۱۲۴- فیضِ میر : محمد تقی میر ، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۴۴ (طبع دوم) نسیم بک ڈپو ، لکھنؤ -
۱۲۵- تذکرۂ عشقی (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد، جلد دوم، ص ۱۴۱ ، پٹنہ ۱۹۶۳ع -
۱۲۶- گلزارِ ابراہیم : علی ابراہیم خان خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، جزو دوم ، ص ۳۵۱ ، دائرہ ادب پٹنہ ۱۹۷۴ع -
۱۲۷- ذکرِ میر : ص ۹۲ -
۱۲۸- میر اور میریات : صفدر آہ ، ص ۲۰۰ (فیض علی کے سالِ ولادت کی بحث ص ۱۱۵ تا ۱۱۹) ، علوی بک ڈپو ، بمبئی ۱۹۷۱ع -
۱۲۹- 'فیضِ میر' سے یہ سب عبارتیں مسعود حسن رضوی ادیب کے ترجمے سے لی گئی ہیں -
۱۳۰- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۱۷۵ -
۱۳۱- کلیاتِ میر کا ایک نادر نسخہ : امتیاز علی خان عرشی ، ص ۳۷۵—۳۷۹ ، دلی کالج میگزین ، میر نمبر ، دلی ۱۹۶۲ع -
۱۳۲- ذکرِ میر : ص ۱۵۲ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ع -
۱۳۳- فہرست مخطوطات شفیع : محمد بشیر حسین ، ص ۱۰۸ ، دانشگاہ پنجاب ، لاہور ۱۹۷۲ع -
۱۳۴- ایضاً : مخطوطہ 'ذکرِ میر' ورق ۴۱ الف -
۱۳۵- فیضِ میر : محمد تقی میر ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۹ (بار دوم) ، نسیم بک ڈپو ، لکھنؤ -
۱۳۶- اسپرنگر کے الفاظ یہ ہیں "موتی محل میں میر تقی کی ایک خود نوشت ہے۔ صفحات ۱۵۲ ، ہر صفحے پر ۱۲ سطریں" - اے کیٹا لاگ آف عربیک ،

پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس ، سلسلہ نمبر ۶۷۷ ، صفحہ ۶۲۷ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع ۔

۱۳۷- معاصر ، نمبر ۱۳ ، ص ۱۶۷ ، پٹنہ بہار ۔

۱۳۸- ذکرِ میر : (مطبوعہ) ، ص ۳ ۔

۱۳۹- کچھ میر کے بارے میں : قاضی عبدالودود ، ص ۲۰ ، نقوش شمارہ ۳۵ ، ۳۶ ، لاہور ۱۹۵۳ع ۔

۱۴۰- کلیاتِ میر کا ایک نادر نسخہ : امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۳۶۷—۳۸۰ ، دلی کالج میگزین ، میر نمبر ، دلی ۱۹۶۲ع ۔

۱۴۱- ذکرِ میر : ص ۲۹ تا ۳۳ ۔ ۱۴۲- ذکرِ میر : ص ۵۸ ۔

۱۴۳- ذکرِ میر (نسخۂ رامپور) کے لطائف کی نقل کے لیے میں جناب عرشی زادہ کا ممنون ہوں ۔

۱۴۴- فیضِ میر : مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، مقدمہ ص ۶ ۔

۱۴۵- دلی کالج میگزین (میر نمبر) ، ص ۳۲۲ ، دلی ۱۹۶۲ع ۔

۱۴۶- ایضاً : ص ۳۳۴ ۔

۱۴۷- دیوانِ میر : مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ، مقدمہ ص ۱۱۵ ، سرینگر ۱۹۷۳ع ۔

۱۴۸- دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۴۲ ۔

۱۴۹- ایضاً : ص ۲۳ ۔ ۱۵۰- نکات الشعرا : ص ۱ ۔

۱۵۱- عقدِ ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۵۴ ۔ انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ، دکن ۱۹۳۴ع ۔

۱۵۲- ”در سنہ یک ہزار و یک صد و نود و ہشت صعوبت سفر کشیدہ از شاہجہان آباد در لکھنؤ رسید“ ۔ عقدِ ثریا : ص ۱۳ - ۱۴ ۔

۱۵۳- ”بر فقیر بسیار مہربانی می فرماید“۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۰۴ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ع ۔

۱۵۴- میر کا فارسی کلام : ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ، معارف نمبر ۶ ، جلد ۵۱ ، ص ۴۲۵ — ۴۲۷ ، جون ۱۹۴۳ع ۔

۱۵۵- تذکرۂ ہندی : ص ۲۰۴ ۔

۱۵۶- کلیاتِ میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، ص ۵۲ ، نولکشور پریس ، لکھنؤ ۱۹۴۱ع ۔

۱۵۷- دیوانِ میر : (نسخۂ محمود آباد) ، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ، ص ۱۲۸ ، سرینگر ۱۹۷۳ع -

۱۵۸- گلشنِ سخن : مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۲۰۵ ، انجمن ترقی أردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ع -

۱۵۹- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۲۲۱ ، (طبع اول) ۱۹۶۸ع -

۱۶۰- دیوانِ میر : مرتبہ اکبر حیدری ، ص ۱۴۰ -

۱۶۱- دیوانِ میر : مرتبہ اکبر حیدری ، مقدمہ ص ۱۰۳ -

۱۶۲- دستور الفصاحت : حاشیہ ص ۲۳ -

۱۶۳- تین تذکرے : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۳۰ ، مکتبۂ برہان ، دہلی ۱۹۶۸ع -

۱۶۴- عمدۂ منتخبہ : میر محمد خان بہادر سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی ، ص ۵۵۴ ، دہلی یونیورسٹی ، دہلی ۱۹۶۱ع -

۱۶۵- دستور الفصاحت : ص ۶۲ -

۱۶۶- تین تذکرے : مجمع الانتخاب ، ص ۱۳۱ -

۱۶۷- ’’کلیاتِ میر کی اولین اشاعت‘‘ : دلی کالج میگزین (میر نمبر) ، ص ۳۸۱—۳۹۱ ، دلی ۱۹۶۲ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۵۰۲ ’’روز جمعہ بستم ماه شعبان المکرم وقت شام ۱۲۲۵ھ یک ہزار دو صد بست پنجم ہجری بوده میر محمد تقی صاحب میر تخلص صاحب این دیوان چہارم در شہر لکھنؤ در محلہ ستہٹی بعد طے نہ عشره عمر بجوار رحمت ایزدی پیوستند و روز شنبہ بست و یکم ماه مذکور سنہ الیہ وقت دوپہر در اکھاڑه بھیم کہ قبرستان مشہور است نزد قبور اقربائے خویش مدفون شدند و چہار دیوان خود را کہ این دیوان چہارم از آن جملہ است ، محرر سطور محمد محسن المخاطب بہ زین الدین احمد تجاوز اللہ عن سیاتہ در حین حیات خویش بکمال رغبت بحل کرده بخشیدند ۔ خدایش بیامرزاد ۔‘‘ ’’حرره محمد محسن عفی عنہ ، روز جمعہ بست و ہفتم ماه شعبان سنہ

	الیہ بوقت چہار گھڑی روز باقی مالدہ ۔ ایں دیوان از دستخط میر حسن علی تجلی داماد میر مغفور است ۔"
ص ٥٠٣	"اصلش از اکبر آباد ۔ در اواخر یک صد و سی و پنج ہجری ولادت واقع شد ۔"
ص ٥٠٥	"آن مرد برمن حقہا داشت ۔"
ص ٥٠٦	"چندے پیش او ماندم ۔"
ص ٥٠٦	"من دریں سفر با خان منظور بودم و خدمتہا می نمودم ۔"
ص ٥٠٧	"کتابے چند از یاران شہر خواندم ۔"
ص ٥٠٧	"میر محمد تقی فتنۂ روزگار است زینہار بہ تربیت او نباید پرداخت و در پردۂ دوستی کارش باید ساخت ۔"
ص ٥٠٧	"خصمی او اگر بہ تفصیل بیان کردہ آید دفترے جداگانہ می باید ۔"
ص ٥٠٧	"ایں فن بے اعتبار را کہ ما اختیار کردہ ایم اعتبار دادہ اند ۔"
ص ٥٠٧	"اوستاد و پیر و مرشد بندہ ۔"
ص ٥٠٧	"مدتے بہ خدمت ایشان (آرزو) استفادۂ آگاہی نمودہ اسم و رسمے بہم رسانیدہ ۔"
ص ٥٠٧	"از شاگردان اوست ۔"
ص ٥٠٧	"نسبت تلمذ ہم بجناب افادۂ انتساب خان مشار الیہ دارد اما بنابر نخوتے کہ در سرش جا گرفتہ ازیں امر کہ فی الحقیقۃ فخر وے است ، اباے کلی بمیان آرد ۔ از کبر و غرورش چہ بر طرازم کہ حدے ندارد ۔"
ص ٥٠٧	"بعد واقعہ ہائلہ پدر بزرگوار بعمر ہفتدہ سالگی در دلی رفت و بخانۂ سراج الدین علی خان آرزو اقامت ورزیدہ تکمیل علوم عقلی و نقلی نمودہ ۔ بعد کہ جدائی فی مابین واقع شد بروسائے عظام در خورد و برخورد ۔"
ص ٥٠٨	"آن عزیز مرا تکلیف کردن ریختہ . . . کرد ۔"
ص ٥٠٨	"بابندہ ربطِ بسیار داشت ۔"
ص ٥٠٩	"شعر من در تمام شہر دوید و بگوش خرد و بزرگ رسید ۔"
ص ٥١٠	"من دریں سفر وحشت اثر با احمد شاہ بودم ۔"
ص ٥١١	"تکلیف اصلاح شعر خود کرد ۔ قابلیتِ اصلاح ندیدم ، بر اکثر تصنیفاتِ او خط کشیدم ۔"

”منکہ فقیر بودم فقیر تر شدم ۔ حالم از بے اسبابی و تہی دستی ابتر شد ۔ لکیہ کہ بر شاہ راہ داشتم بخاک برابر شد ۔“	ص ۵۱۱
”ہر بیت میر مانا بعقد گہر است ۔ طرز این جوان مرا بسیار خوش می آید ۔“	ص ۵۱۱
”بر ہر قدم گریستم و عبرت گرفتم و چون بیشتر رفتم حیران‌تر شدم ۔ مکانہا را لشناختم ، دیارے نیافتم ، از عمارت آثار لدیدم ، از ساکنان خبر لشنیدم ۔“	ص ۵۱۲
”من بہ این تقریب بعد سی سال باکبرآباد رفتم ۔“	ص ۵۱۲
”من بگدائی برخاستہ بر در ہر سرکردہ لشکر شاہی رفتم ۔ چون بسبب شعر شہرت من بسیار بود ، مردمان رعایت گونہ بحال من مبذول داشتند ۔ بارے بحال سگ و گربہ زلدہ ماندم و با وجیہ الدین خاں برادر خورد حسام الدولہ ملاقات نمودم ۔ آن مرد نظر بر شہرت من و اہلیت خود قدرے قلیلے معین کرد و دلدہی بسیار نمود ۔“	ص ۵۱۷
بعد از آمدنِ من ایں طرف آنجا کہ نجف خاں بر بستر افتادہ بود ، فوت کرد ۔“	ص ۵۱۵
”اے پسر عشق بورز ، عشق است کہ دریں کارخانہ متصرف است ۔ اگر عشق نمی شود نظم کل صورت نمی بست ۔ بے عشق زندگی وبال است ۔ دل باختۂ عشق بودن کمال است ۔ عشق بسازد ، عشق بسوزد ۔ در عالم ہرچہ ہست ظہورِ عشق است ۔“	ص ۵۱۶
”مشہور است کہ بہ شہر خویش با پری‌تمثالے کہ از عزیزانش بود در پردہ تعشق طبع و میل خاطر داشتہ . . . ۔“	ص ۵۲۳
”از مدت آزار نفث الدم داشت ۔ قریب یک سال است کہ درگزشت ۔“	ص ۵۲۶
”درسنہ چہارم احمد شاہ بن فردوس آرام گاہ بمرض نفث الدم درگزشت ۔“	ص ۵۲۶
”تازہ وارد ہندوستان کہ عبارت از شاہجہان‌آباد است ، شدہ اند ۔“	ص ۵۲۶
”بیستم جمادی الاولی سنہ اربع و ستین و مآۃ و الف (۱۱۶۴ھ) واصل آن بلدۂ فاخرہ (دہلی) شد و تا وقت تحریر ہماں جاست ۔“	ص ۵۲۶
”تا وقت تحریر ہماں جاست ۔“	ص ۵۲۹

ص ۵۲۷ "نقل احوال او در تذکرهٔ خان صاحب مرقوم است ۔"

ص ۵۲۷ "احوالش در تذکرهٔ خان صاحب مذکور مفصل مسطور است ۔"

ص ۵۲۷ "بادشاه محمد شاه بر او فرمایش مثنوی حقه کرده بود ۔ دو سه شعر
موزون کرد ۔ دیگر سرانجام ازو لیاقت ۔ اکنون شیخ محمد حاتم که
نوشته آمد باتمام رسانید ۔"

ص ۵۲۸ "در تذکره خود همه کس را به بدی یاد کرده در حق شاعر شان
جلی المتخلص به ولی نوشته که وے شاعرے است از شیطان
مشهور تر ۔"

ص ۵۲۸ "سزائے این کردار ناهنجار از کمترین شاعر بواجبی یافته که
وے هجوہائے متعدده او کرده که بعضے ازان بغایت رکیک و
پرده در افتاده ۔"

ص ۵۲۸ "سخن بر سخنش ابلیس منشی و شیطنت پیر خان کمترین که
خداش بیامرزد بسیار بموقع و بجا گفته که "ولی ہر جو سخن
لاوے ایسے شیطان کہتے ہیں ۔"

ص ۵۲۸ "این ابیات از تذکرهٔ میر محمد تقی نقل نموده ۔"

ص ۵۲۸ "این اشعار از ہر دو تذکره تحریر می یابد ۔"

ص ۵۲۹ "گل سرسبد . . . حرف گیران می نهد و برین کمال غریب او تذکره
نکات الشعرا من تصنیف میر گواہی می دهد ۔"

ص ۵۲۹ "ہر چند شوخیش با استاد و غیر استاد ہر سر رشته مزاح می آرد
لیکن تمکنش تاب شنیدن جواب ندارد ۔"

ص ۵۲۹ "تقلید مرزا جانِ جان مظهر در ہر امر میکند ۔"

ص ۵۲۹ "میر تقی میر در عالمِ شباب منظور نظر او بوده ۔"

ص ۵۲۹ "بسیار سفلگی میکند . . . چنانچه علی‌الرغم این تذکره تذکرهٔ نوشته
است بنام معشوقِ چهل سالهٔ خود ۔ احوال خود را اول از ہمه
نگاشته و خطاب خود سید الشعرا پیش خود قرار داده ۔ آتش کینه
که بے سبب افروخته است ، چون کبابم بو میدهد ۔"

ص ۵۳۰ "از ملاحظهٔ تذکره ہائے اخوان زمان که مشتمل بر اسامی ریخته
گویان عهد محرر ساخته اند و علت غائی تالیف شان خورده گیری
ہمسران و ستم ظریفی با معاصرانست . . . اکثر نازک خیالان رنگین
نگار را از قلم انداخته ۔"

ص ٥٣٢ ”مدت هفت سال شده باشد که به دارالبقا انتقال نموده است ـ“

ص ٥٣٢ ”مدت ده سال است که باجل طبعی درگزشت ـ“

ص ٥٣٢ ”تا الآن در ذکر و بیان اشعار و احوال شعرائے ریخته کتاب
تصنیف نکردیده و تا این زمان هیچ انسان از ماجرائے شوق
افزائے سخنوران این فن مصرے به تالیف نرسیده ـ“

ص ٥٣٢ ”پوشیده نماند که در فن ریخته که شعریست بطور شعر فارسی بزبان
اُردوئے معلّٰی شاهجهان آباد دہلی ، کتاب تاحال تصنیف نشده که
احوال شاعران این فن بصفحهٔ روزگار بماند ـ بناءً علیه این تذکره
که مسمی به 'نکات الشعرا' نگاشته می شود ـ“

ص ٥٣٢ ”چون قریب بنده خانه تشریف دارد ، اکثر اتفاق ملاقات
می افتد ـ“

ص ٥٣٣ ”اگرچه ریخته در دکن است ـ“

ص ٥٣٣ ”چون از آنجا یک شاعر مربوط بر نخواسته لہٰذا شروع بنام آنہا
نکرده و طبع ناقص مصروف اینهم نیست که احوال اکثر آنہا ملال
اندوز گردد ـ“

ص ٥٣٤ ”احوال امیر مذکور در تذکره ہا مسطور ـ“

ص ٥٣٤ ”در شعر ریخته که بسیار ہاجیانه می گفت کپها دارد ـ“

ص ٥٣٤ ”چون کبابم ہو میدہد ـ“

ص ٥٣٤ ”می گفتند که مرزا مظهر او را شعر گفته می دہد و وارث شعر
ہائے ریخته خود گردانیده ، رعونت فرعون پیش او پشت دست بر
زمین میگزارد . . . ذائقه شعر فهمی مطلق ندارد ـ“

ص ٥٣٥ ”پیش گرمی این مصرع و خنکی آن شعر روشن است ـ“

ص ٥٣٥ ”ہرچند در مثل تصرف جائز نیست ، زیرا که مثل اینچنین است
که ”کیوں کانٹوں میں گھسیٹتے ہو“ لیکن چون شاعر را قادر
سخن یافتم معاف داشتم ـ“

ص ٥٣٦ ”برمتبع این فن پوشیده نیست که بجائے 'پیار کیا' 'گرفتار کیا'
می بایست ـ“

ص ٥٣٧ ”شخصے است کهتری شعر ریخته بسیار نامربوط میگوید ـ“

ص ٥٣٧ ”زبان او بزبان لوطیان می مالد ـ“

ص ٥٣٧ ”شخصے لوطی است برو پوچے چندے باخته ـ“

''قدرت تخلص اگرچہ عاجز سخن است ۔'' ص ۵۳۷

''از چشم پوشی روزگار دجال شعار ، یک چشمش از کار رفتہ بود ۔'' ص ۵۳۷

''در ہمہ چیز دست دارد و ہیچ نمیداند ۔'' ص ۵۳۷

''القصہ دانا عجب کسے است ، گاہ گاہ بافقیر نیز ملاقات میکند ۔'' ص ۵۳۷

''عرصہ سخن او ہمیں در لفظہائے گل و بلبل تمام است ۔'' ص ۵۳۸

''ایں ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہ خود بکار بر ، ص ۵۳۹
از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت ۔''

''می گوید فقیر حقیر میر محمد تقی متخلص بہ میر کہ دریں ایام ص ۵۴۰
فیض علی پسر من ذوق خواندن ترسل پیدا کردہ بود ، لہذا
حکایات خمسہ متضمن فوائد بسیار را باندک فرصت نگاشتم و
مراعات اسم او نمودہ نسخہ' فیض میر گزاشتم ۔''

''بکار میر فیض علی پسر شما خواہد آمد ۔'' ص ۵۴۰

''می گوید فقیر میر محمد تقی المتخلص بہ میر کہ دریں ایام بیکار ص ۵۴۵
بودم و در گوشہ' تنہائی بے یار ۔ احوال خود را متضمن حالات و
سوانح روزگار و حکایات و نقلہا نگاشتم و بنائے خاتمہ این نسخہ
موسوم بہ ذکر میر برلطائف گزاشتم ۔''

''احوال فقیر از سہ سال آنکہ چوں قدردانے درمیان نیست و عرصہ' ص ۵۴۵
روزگار بسیار تنگ است ۔''

''یکے مولانا روم و شیخ صدر الدین در مسجد شام وقت شام ص ۵۴۸
وارد شدند و اقتدا بہ پیش نماز آنجا کرد ۔ ہیبت ہر دو بزرگ
براو غالب آمد ۔ در ہر دو رکعت سورۃ قل یا ایہا الکافرون با
سورۃ فاتحہ ختم نمود ۔ چوں رو بروئے سلام کرد شیخ بجانب مولانا
دید و دوش زد یعنی ختم کردن سورہ دوبار چہ معنی دارد ۔ مولانا
خندید و گفت کہ معقولست ۔ یک خطاب بشما بود و یک بما ۔''

''روزے انوری بر دوکانے نشستہ بود . . . ورثہ آن مردہ نوحہ کناں ص ۵۴۸
می رفتند و می گفتند کہ ترا جائے می برند کہ تنگ و تاریک ست ۔
چراغ ندارد . . . انوری می دود و می گوید مگر بخانہ ام می برند ؟
ایں لطیفہ بپادشاہ وقت رسید و مکان وسیعی عنایتش کرد ۔

''لوطی مادہ خرے را میگائید ۔ شخصے دید و پرسید کہ این چہ ص ۵۴۸
عمل است ؟ گفت ''برو تو چہ دانی کہ مردانِ خدا درچہ کارند ۔''

ص ۵۲۸ ’’سیدے مفلس جلائے وطن کردہ جہت بتلاش معاش بشاہجہان آباد آمد و از فاقہ کشیہا ضعیف و نحیف شد ۔ سورۂ قل یا ایہا الکافرون را در وطن بر لوحِ جلی بخطِ جلی نوشتہ دیدہ بود ۔ اتفاقاً گزرش بر مکتبے افتاد ۔ آنجا سورۂ مسطور را بخط خفی دید ۔ گفت سبحان اللہ ! گردشِ ایام بیچارہ قل ہا را ہم بحال او نگزاشت ۔ آنچناں لاغر شدہ است کہ شناختہ نمی شود ۔‘‘

ص ۵۲۹ ’’سیدے پسرے آورد ۔ گفتند چہ نام کردہ ۔ گفت ابوجہل . . . از سید پرسیدند کہ بارہہ شما از کدام مدت آباد است ۔ گفت پنج ہزار شدہ باشد ۔ گفتند سیادت از پیغمبر علیہ السلام اعتبار می کنند ۔ مدت عہد آں برگزیدۂ آفاق مشہورِ آفاق است ۔ گفت ’’ایشان سادات دیگراند و ما سادات دیگر ۔‘‘

ص ۵۲۹ ’’الف ابدال موزوں طبیعتے بود ، الف تخلص می کرد ، در مدایہ بسر می‌بردند ۔ اعیان بشاہ عباس گفتند کہ ایں عزیز متمول است ۔ چیزے ازیں باید گرفت ۔ شاہ بحضور خودش خواند و گفت ’’شنیدہ ام کہ زرِ سرخ و سفید بسیارے داری‘‘ گفت ’’قربانت شوم ۔ شنیدہ ای کہ زر دارم نشنیدہ ای کہ الف ہیچ نہ دارد ۔‘‘ شاہ خندید و سرخ و زرد گردید ۔‘‘

ص ۵۲۹ ’’محمد حسین کلیم کہ ریختہ را بطرز شعر مرزا بیدل می گفت روزے پیش اسد یار خاں بخشی نواب بہادر کہ طبع شوخ داشت ، اشعارِ تازہ خود بسیار خواند ۔ او بے دماغ شد و مرا مخاطب ساخت کہ دوش خواب عجیبے دیدہ ام ۔ گفتم چہ طور است ۔ گفت ’’دیدہ ام کہ در جناب مرتضوی حاضرم و فقیر بر دروازہ شور می کند ۔ اشارتے بمن کردند یعنی بر دو بنشین . . . (لیکن فقیر) لنگوٹہ بندی چوب کلانی بر دوش گزاشتہ استادہ است ۔ گفتم کہ اے بے جگر بایں تن و توش ترا کہ زدہ است کہ متصل می نالی ۔ گفت کہ من بیدلم ۔ کلیم نام ریختہ گوئے ہر روز (از) دیوان من دو صد مضمون . . . بعبارت پوچ . . . بنام خود میخواند ۔ ایں معنی سوہان روح من است ۔ خدارا بآن بیدرد بگوئید کہ از دیوان من دست بردارد ۔ گفتم کہ برو من او را معقول خواہم کرد ۔ کلیم بیچارہ برآمد و رفت ۔‘‘

ص ٥٥٠ ”ملاّ فرج اللہ خوشتر وارد شاہجہان آباد شد ۔ ایں جا طنطنۂ اشعار میاں ناصر علی شنید و مشتاق گردید ۔ روزے جہت ملاقات او رفت ۔ پرسید کہ چہ نام داری ۔ گفت فرج اللہ ۔ خندہ زیر لبی کرد و سر بجیب تفکر برد ۔ چوں ملا دید کہ سر حرف وا نمی شود دانستہ گفت کہ اگر از اسم شریف ہم اطلاع بخشند بعید از مہربانی نخواہد بود ۔ سرفرو کرد و گفت ”ذکر اللہ“ ملاّ بسیار بے مزہ شد ، گفت لعنت اللہ ۔

ص ٥٥٠ ”روزے ناصر علی ، شاگرد مرزا بیدل را دید و پرسید کہ مرزا چہ می کند ۔ گفت در این ایام چہار عنصر می نویسد ۔ پیام من خواہی رساند کہ چرا وقت عزیز را ضائع می کنی ۔ فردا ست کہ این چہار عنصر خواہند خفت ۔ آنہا کہ پنج روزہ عمر را دریابند ۔“

ص ٥٥١ ”در اول بمشق اشعار ریختہ کہ بزبان اُردو شعریست بطرز فارسی توغل بسیار نمودہ ، چنانچہ شہرۂ آفاق ست ۔ بعد آن بگفتن اشعار فارسی بطرز خاص گردیدہ ، قبول خاطر ارباب سخن و دانایانِ این فن گشت ۔“

ص ٥٥١ ”و از بسکہ از ابتدائے سخن گفتن نام بریختہ گوئی برآوردہ دعوائے شعر فارسی چنداں ندارد ۔ اگرچہ فارسی کم از ریختہ نمی گوید ۔ می گفت کہ دو سال شغلِ ریختہ موقوف کردہ بودم ۔ در آن ایام قریب دو ہزار بیت فارسی صورت تدوین یافتہ ۔“

ص ٥٥٢ ”اگرچہ دیوانِ فارسی ہم دارد اما در فارسی گویاں شمردہ نمی شود ۔“

● ● ●

تیسرا باب

محمد تقی میر

مطالعۂ شاعری

میر کا اصل میدان غزل ہے۔ یہی وہ صنفِ سخن ہے جہاں ان کے جوہر کھلتے ہیں۔ خود میر نے اس بات کا اظہار بار بار کیا ہے :

جانا نہیں کچھ جز غزل آ کر کے جہاں میں
کل میرے تصرف میں یہی قطعہ زمیں تھا

کٹی عمر در بندِ فکرِ غزل   سو اس فن کو اتنا بڑا کر چلے
زمینِ غزل ملک سی ہو گئی   یہ قطعہ تصرّف میں بالکل کیا

غزل داخلی اور غنائی صنف ہے اور عشق اس کا خاص موضوع ہے۔ عشق کی مخصوص علامات و رمزیات کے ذریعے شاعر اپنے جذبے، احساس اور تجربوں کا اظہار کرتا ہے۔ اپنی بات حدیثِ دیگراں میں بیان کرنے کی وجہ سے غزل کے شعر میں ہر بات اشاروں کنایوں میں کہی جاتی ہے۔ غزل میں عام طور پر ایک شعر دوسرے شعر سے کیفیت و احساس کے لحاظ سے الگ ہوتا ہے لیکن ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے۔ غزل کے اچھے شعر میں فکر و اظہار کی ایسی جامعیت ہوتی ہے کہ وہ جلد زبان پر چڑھ کر ہماری روزمرہ کی بات چیت کا حصہ بن جاتا ہے۔ اسی لیے کسی شاعر کی غزلوں کا مطالعہ کرتے ہوئے مکمل غزل پر توجہ دینا ضروری نہیں ہوتا بلکہ الگ الگ شعروں کا خیال رکھا جاتا ہے اور جو کچھ کہا جاتا ہے الگ الگ شعروں کی بنیاد پر کہا جاتا ہے۔ میر کی غزل کا مطالعہ بھی اسی معیار سے کیا جا سکتا ہے۔

میر کے بارے میں عام طور پر یہ رائے دہرائی جاتی ہے کہ "پستش اگرچہ الدک پست است اما بلندش بسیار بلند۔"[1] مصطفٰی خاں شیفتہ نے یہ بات مفتی صدرالدین آزردہ کے تذکرے[2] کے حوالے سے ضمناً میر کے بارے میں کہی ہے، لیکن دراصل یہ وہ رائے ہے جو تقی اوحدی نے اپنے تذکرے میں امیر خسرو

کے بارے میں لکھی تھی اور جسے خان آرزو نے اپنے تذکرے 'مجمع النفائس'[۳] میں تقی اوحدی کے حوالے سے، امیر خسرو کے ذیل میں لفظ بہ لفظ درج کیا ہے۔[۴] میر کے بارے میں یہ رائے جو اتنی عام ہو گئی ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ایک بڑے شاعر کے کلام میں پست اور بلند میں گہرا تعلق ہوتا ہے جس سے اس کے تخلیقی عمل کے ارتقا کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ پست و بلند کا عمل بڑے شاعر کے ہاں ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ نامعلوم جذبوں اور مبہم احساس کے جگنو پکڑنے کے لیے جن ناکامیوں سے اسے واسطہ پڑتا ہے وہ ان کا بھی اظہار کر دیتا ہے اور جب انھیں پکڑ لیتا ہے تو اس کا بھی اظہار کر دیتا ہے۔ اس کے پست اور بلند کے درمیان یہی رشتہ ہوتا ہے۔ پھر ہر بڑے شاعر کی طرح میر کے ہاں بھی معنی و احساس کی اتنی سطحیں موجود ہیں کہ وہ شعر جو آج ہمیں پست و کمزور نظر آتا ہے، ممکن ہے آئندہ نسلوں کو اس میں معنی و احساس کی نئی دنیا نظر آئے۔ میر کے ضخیم کلیات کے بہت سے انتخاب اب تک شائع ہو چکے ہیں۔ وہ اشعار جو ایک نسل کو محض بھرتی کے اشعار معلیٰ ہوتے تھے، دوسری نسل کے لیے احساس، جذبے اور شعور کے جواہر بن گئے۔ مختلف دور میں لکھے جانے والے تذکروں کے انتخابِ کلام سے بھی اس بات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ میر کے کلیات کو پڑھتے وقت ہمیں طرح طرح کی آزمائشوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ کبھی وہ ہمیں غم زدہ کر دیتا ہے۔ کبھی وہ ہمارے غموں کا تزکیہ کر دیتا ہے، کبھی وہ ایسی سچائی کا شعور ہمیں دیتا ہے جس سے شاید ہم واقف تو تھے لیکن اس طرح نہیں جس طرح میر نے ہمیں واقف کرایا ہے۔ کبھی ہم اس سے اُکتا جاتے ہیں لیکن ان سب کیفیات کے ساتھ میر کے شعر ہمارے ذہن کو اپنی گرفت میں لے کر ہمیں بدلتے رہتے ہیں اور جب کلیات ختم ہوتا ہے تو ہم سینکڑوں اشعار نہ صرف منتخب کر چکتے ہیں بلکہ احساس و جذبہ کی دنیا میں ہل چل مچا کر وہ ہمارے گونگے جذبوں کو زبان بھی دے دیتے ہیں اور ہم خود کو پہلے سے زیادہ با شعور اور زندہ انسان محسوس کرنے لگتے ہیں۔ محمد حسن عسکری مرحوم نے لکھا ہے کہ ''زندگی کے متعلق جس قسم اور جس کیفیت کا شعور مجھے میر کے ہاں ملا ہے ویسا شعور میں نے انگریزی شاعری کے اپنے مطالعے میں کہیں اور نہیں پایا۔''[۵]

سوال یہ ہے کہ میر کے تخلیقی عمل کی نوعیت کیا ہے اور وہ کون سی خصوصیات ہیں جو میر کی شاعری میں ایسی دل آویزی اور انفرادیت پیدا کر دیتی ہیں جو انھیں سب سے الگ بھی کر دیتی ہیں اور سب کا شاعر بھی بنا

دیتی ہیں ۔ وہ ایک طرف عوام و خواص دونوں کے شاعر ہیں اور دوسری طرف سب شاعروں کے شاعر بھی ۔ پھر وہ ایسی کیا خصوصی انفرادیت ہے جس کی پیروی کوئی شاعر آج تک نہ کر سکا اور نہ میر کے اس مخصوص رنگِ سخن کو میر سے آگے بڑھا سکا ۔ شاعرانہ انفرادیت کی ایک قسم تو وہ ہوتی ہے جہاں شاعر محض اپنی انفرادیت قائم کرنے کے لیے خود کو روایت سے کاٹ لیتا ہے ۔ یہ محض انفرادیت ہوتی ہے جسے ہم ''سنک'' کا نام دے سکتے ہیں ۔ انفرادیت کی دوسری قسم وہ ہے جہاں شاعری زندگی کا حصہ بن کر عام انسانی احساسات و جذبات کو ایک ایسی ترتیب کے ساتھ پیش کرتی ہے کہ پڑھنے والے کو روایت کا احساس بھی رہتا ہے اور ایک نئی وحدت کا بھی ۔ ایسی وحدت جو اس کی زندگی ، اس کی شخصیت اور اس زبان کی شاعری کی روایت سے پوری طرح وابستہ بھی ہو اور اس سے الگ بھی ۔ میر کا تخلیقی عمل اسی سطح پر ہوتا ہے ۔ ایسی شاعری ایک طرف ہمارے مبہم احساس اور غیر واضح جذبے کو صورت عطا کرتی ہے اور دوسری طرف نامعلوم جذبوں سے بھی روشناس کرا دیتی ہے ۔ میر کا تخلیقی عمل ہماری زندگی میں یہی شعور اور معنویت پیدا کرکے ہمارا اپنا تخلیقی عمل بن جاتا ہے ۔ یہ نیا جذبہ ان معنی میں نیا نہیں ہے کہ یہ اس سے پہلے موجود نہیں تھا بلکہ یہ تو دراصل چند موجود جذبوں کا ایک نیا اتحاد ہے اور اس اتحاد کے ذریعے ہمارے شعور میں ایک نئے جذبے کا اضافہ کرتا ہے ۔ یہ جذبہ معلوم جذبوں سے مماثل بھی ہے اور ان سے مختلف بھی ۔ مثلاً میر کا یہ مشہور شعر پڑھیے :

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا　　آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

اس شعر میں جس احساس کو میر نے بیان کیا ہے وہ عام ہوتے ہوئے بھی عام نہیں ہے اور جب اس شعر کے ذریعے ہم اس سے واقف ہوتے ہیں تو ایک نشاط انگیز کیفیت ہمارے وجود پر چھا جاتی ہے ۔ میر اپنے ذاتی احساس کو معلوم احساس کے ذریعے بیان کرکے اسے ایک نئی صورت دے دیتا ہے ۔ اسی لیے میر کے تجربے میں میر کی ذات چھپ جاتی ہے ۔ وہ شاعر جو صرف اپنے ذاتی جذبات کا اظہار کرتے اور انہیں غیرمعمولی بنا کر پیش‌کرتے ہیں ، ہمارے لیے بہت عرصہ دلچسپ نہیں رہتے ۔ ایلیٹ نے لکھا ہے کہ ممکن ہے وہ ذاتی احساس اور تجربہ جو خود آدمی کے لیے اہم ہو وہ شاعری کے لیے کوئی اہمیت نہ رکھتا ہو ، اور تجربہ و احساس جو شاعری کے لیے اہم ہو بذاتِ خود آدمی کے لیے کوئی اہمیت نہ رکھتا ہو ۔ یہی وہ سطح ہے جہاں شاعر کی قوتِ امتیاز شاعری اور آدمی کے نقطۂ نظر سے ضروری اور غیر ضروری میں امتیاز پیدا کرتی ہے ۔ بڑی

شاعری میں کوئی جذبہ یا احساس ذاتی نوعیت کا حامل نہیں ہوتا بلکہ وہ دوسرے جذبوں کا حصہ بن کر آتا ہے اور انھی سے مل کر اپنا الگ وجود بناتا ہے۔ ”شاعر کا کام نئے جذبات کی تلاش کرنا نہیں ہے بلکہ معمولی جذبات کا استعمال کرنا ہے اور شاعری میں انھیں برتتے وقت ایسے احساسات کا اظہار کرنا ہے جو متداول جذبات میں بالکل نہیں پائے جاتے۔“٦ میر نے اس شعر میں یہی کام کیا ہے اور یہی اس کے تخلیقی عمل کی عام نوعیت ہے۔ میر کا یہی کمال ہے کہ وہ بڑی سے بڑی بات کو بھی زندگی کی عام سطح پر عام جذبوں سے ملا کر دیکھتے ہیں۔ میر کے لیے اپنی ذات بہت اہمیت رکھتی ہے لیکن جب وہ اپنی تنہائی کو بیان کرتے ہیں تو اسے ذاتی سطح کے بجائے زندگی سے ملا کر اس طور پر بیان کرتے ہیں کہ میر کی تنہائی ہم سب کی تنہائی بن جاتی ہے۔ ان کے درد و غم سب کے درد و غم بن جاتے ہیں۔ ان کے تجربے ہمارے تجربے بن جاتے ہیں اور ہمارے اندر بھی وہی تخلیقی عمل ہونے لگتا ہے جس کا میر نے تجربہ کیا تھا۔ ان کا تخلیقی عمل اور اس کی انفرادیت زندگی کی اسی عام سطح پر جنم لیتی ہے جہاں شاعر اور عام انسان کے درمیان کوئی پردہ حائل نہیں رہتا:

دل اور عرش دونوں یہ گویا ہے ان کی سیر
کرتے ہیں باتیں میر جی کس کس مقام سے

اس سطح پر احساس اور جذبے کے اظہار کے لیے ایک ایسی زبان کی ضرورت تھی جو مانوس بھی ہو اور بول چال کی عام زبان سے قریب بھی اور ساتھ ساتھ جس کی لَے شاعری سے ہم آہنگ بھی ہو۔ میر کی زبان عام بول چال کی زبان سے اتنی قریب ہے کہ اس سے زیادہ قربت کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن یہ قربت بھی ایسی ہے کہ ایک طرف وہ اسے عامیانہ ہونے سے بچائے رکھتے ہیں اور دوسری طرف اس کی تخلیقی و ذہنی سطح بھی قائم رکھتے ہیں۔ یہ میر کی انفرادیت بھی ہے اور افتخار بھی:

شعر میرے ہیں سب خواص پسند   پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

شاعری کی سطح پر عام و خاص کا یہ رشتہ میر کے ہاں اس طور پر اُبھرتا ہے کہ اس آئینے میں سب اپنی شکلیں دیکھنے لگتے ہیں۔ عام اور خاص آدمی میں ذہن کا فرق ہو سکتا ہے لیکن احساس و جذبہ میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہوتا۔ میر احساس و جذبہ کی سطح پر سب کو یکجا کر دیتے ہیں۔ یہی وہ چیز ہے جسے ہم فن کا نیا جذبہ کہہ سکتے ہیں اور جو میر کے شعر پڑھنے والوں کے اندر فکر و احساس کے نئے امکانات روشن کر دیتا ہے۔

فن کے نئے جذبے کے اظہار کے لیے ایک ایسے توازن کی ضرورت پڑتی ہے جو اپنے ساتھ دوسروں کو بھی اوپر اٹھا سکے۔ یہی عملِ ارتفاع (Sublimation) ہے۔ اگر میر کی شاعری یہ عمل نہ کرتی تو ان کے نالے، ان کی شدتِ غم، ان کا ’جلانے والا سوز و گداز، ان کی خستگی اور قنوطیت ایک مریضانہ ذہنیت اختیار کر لیتی جس میں مثبت کے بجائے منفی طرزِ فکر کا اظہار ہوتا۔ میر اپنی قوتِ امتیاز، تنقیدی شعور اور تخلیقی قوت سے اپنی شاعری میں ایک ایسا توازن پیدا کر دیتے ہیں کہ ان کے شعر ہمیں جلاتے نہیں ہیں بلکہ پیار کرتے ہیں۔ میر کی شاعری کا یہ توازن یولی سس کی کمان کی طرح ہے۔ اگر جھک گئی تو پیامِ فتح اور نہ ’جھکی تو پیغامِ موت۔ جذبے، لہجے اور اظہار کے اس توازن کا وہی احساس کر سکتے ہیں جنھوں نے کبھی میر کے انداز میں ایک شعر کہنے کی کوشش کی ہے۔ ''اکثر دوستوں نے اس کی زبان کے تتبع کی کوشش کی لیکن اس تک نہیں پہنچے۔''[۲] اسی توازن میں میر کی عظمت و انفرادیت کا راز پوشیدہ ہے اور اسی لیے میر آج بھی اتنا ہی بڑا شاعر ہے جتنا خود اپنے دور میں تھا۔

میر کے اس مخصوص تخلیقی عمل کا ایک پہلو یہ نکلتا ہے کہ ہم میر کے اشعار کے معنی سمجھے بغیر اس کا اثر قبول کر لیتے ہیں۔ یہاں قاری تک اثر پہلے پہنچتا ہے اور معنی بعد میں۔ پھر میر کی شاعری معنی کے علاوہ کچھ اور بھی بہم پہنچاتی ہے۔ وہ جذبوں کو نئے سرے سے مرتب کرتی ہے اور اس طور پر کہ شاعر کا تجربہ قاری تک ایک دم اور براہِ راست پہنچ جاتا ہے۔ میر بڑی سے بڑی بات کو اسی سطح پر کہتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو　　دیر سے انتظار ہے اپنا
شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہے　　دل ہوا ہے چراغ مفلس کا
موت اک ماندگی کا وقفہ ہے　　یعنی آگے چلیں گے دم لے کر
خدا ساز تھا آذرِ بت تراش　　ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں

آگے کسی کے کیا کریں دستِ طمع دراز
وہ ہاتھ سو گیا ہے سرھانے دھرے دھرے
ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے
اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے

ان اشعار میں معنی کی کئی تہیں ’چھپی ہوئی ہیں جن کی مختلف انداز سے تشریح کی جا سکتی ہے لیکن یہاں بھی شعر کا اثر معنی سے پہلے پہنچتا ہے۔ میر اپنے اسی تخلیقی عمل سے فکر و خیال کو بھی احساس و جذبہ میں تبدیل کرتے ہیں اور

اسے ایسی عام زبان میں بیان کرتے ہیں کہ اثر انگیزی ان کی شاعری کی بنیادی صفت بن جاتی ہے ، اور یہی وہ جادو ہے جسے شیفتہ نے ''اگر سحر است سحر حلال است'' کہا ہے ۔ اسی مخصوص تخلیقی عمل کی وجہ سے میر کی شاعری ہمارے احساس و جذبہ کی لطیف ترین آواز ہے ۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، عشق غزل کا بنیادی موضوع ہے ۔ غزل کا شاعر عشق کے رموز و کنایات کے ذریعے زندگی ، انسان اور کائنات کے رشتوں کا سراغ لگاتا ہے ۔ میر کی شاعری کا محور بھی عشق ہے :

خالی نہیں بغل کوئی دیوان سے مرے
افسانہ عشق کا ہے یہ مشہور کیوں نہ ہو

میر کے ہاں عشق کے دو دائرے ہیں ۔ ایک بڑا دائرہ اور دوسرا اس دائرے کے اندر ایک چھوٹا دائرہ ۔ بڑا دائرہ وہ ہے جو کل کو محیط ہے ۔ یہاں عشق ساری کائنات پر حاوی ہے ۔ عشق ہی روحِ کائنات ہے :

ع اک عشق بھر رہا ہے تمام آسماں میں

یہی خدا ہے :

لوگ بہت پوچھا کرتے ہیں کیا کہیے میاں کیا ہے عشق
کچھ کہتے ہیں سرِ الٰہی کچھ کہتے ہیں خدا ہے عشق

(دیوان سوم ، ص ۵۸)

اسی لیے سارے عالم میں ، خدا کی طرح ، میر کو عشق ہی عشق نظر آتا ہے :

عشق ہی عشق ہے جہاں دیکھو   سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق
عشق ہے طرز و طور عشق کے تئیں   کہیں بندہ کہیں خدا ہے عشق
عشق معشوق عشق عاشق ہے   یعنی اپنا ہی مبتلا ہے عشق

(دیوان دوم ، ص ۳۳۷)

عشق جو زندگی اور کائنات پر چھایا ہوا ہے ظاہر ہے ساکت و جامد نہیں ہو سکتا ، اسی لیے یہ ہر عمل کا محرکِ اول ہے ۔ فرہاد کی کوہ کنی اس کی ایک مثال ہے :

کوہ کن کیا پہاڑ کاٹے گا   پردے میں زور آزما ہے عشق
کون مقصد کو عشق بن پہنچا   آرزو عشق ، مدعا ہے عشق

(دیوانِ سوم ، ص ۴۸۳)

اس دائرے میں عشق زندگی کا آہنگ اور نظامِ عالم کا ناظم ہے :

عشق سے نظم کل ہے یعنی عشق کوئی ناظم ہے خوب
ہر شے جو یاں پیدا ہوئی ہے موزوں کر لایا ہے عشق

میر کے نزدیک عشق ہی خالق ، عشق ہی خلق اور عشق ہی باعثِ ایجادِ خلق ہے ۔ اس تصورِ عشق پر اپنی مثنوی شعلۂ شوق ، دریائے عشق اور معاملات عشق کے آغاز میں وضاحت سے روشنی ڈالی ہے ۔ زندگی تلاشِ عشق ہے اور دل عشق کا مقامِ خاص ہے ۔ خود آگاہی یہیں سے حاصل ہوتی ہے ۔ اس خود آگاہی سے بندہ خود معبود ہو کر اپنی علویت کا اظہار کرتا ہے ۔ اس کی خودی گم ہو جاتی ہے اور فرد و کائنات ایک وحدت بن جاتے ہیں ۔ انسان کی تخلیق کا باعث یہ ہے کہ وہ زندگی کے اس بھید سے واقف ہو :

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں

اس آگاہی کے بعد دو راستے نظر آتے ہیں ۔ ایک اختیاریوں کا راستہ جس پر مولانا روم گامزن ہیں اور دوسرا جبریوں کا راستہ جس پر میر چلتے ہیں ۔ جبریوں کا راستہ میر کے دماغ کی مخصوص ساخت سے ، جو قتل ہونے کے لیے آمادہ دماغ کی ساخت ہے ، زیادہ مناسبت رکھتا ہے ، اسی لیے ان کے ہاں یہی انداز نظر طرح طرح سے اُبھرتا ہے :

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہے ہیں سو آپ کرے ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

بہت سعی کریے تو مر رہیے میر   بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

مگر یہ جبر کوئی مجبوری نہیں ہے کیونکہ فنا کوئی چیز نہیں ہے ۔ وہ تو وصلِ محبوب اور نئی زندگی کا نقطۂ آغاز ہے ۔ میر کے تصورِ عشق کے اس بڑے دائرے میں عشقِ بتاں بھی بتدریج عشقِ حقیقی کے دائرے سے آ ملتا ہے ۔ اس سے انکشافِ ذات کا دروازہ کھل جاتا ہے اور انسان میں وہ صفاتِ خداوندی پیدا ہو جاتی ہیں جن سے اعلیٰ اخلاق اقدار پیدا ہوتی ہیں اور انسان قناعت ، بے نیازی ، انکسار ، ایثار اور فقیری جیسی صفات سے ہم کنار ہو جاتا ہے :

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو
وگرنہ ہم خدا تھے گر دلِ بے مدعا ہوتے

سراپا آرزو ہونے سے انسان اعلیٰ مقصد سے ہٹ جاتا ہے ۔ دلِ بے مدعا کے معنی یہ ہیں کہ ایثار کے ذریعے ساری توجہ اعلیٰ مقصد کے حصول پر مرکوز کر دی جائے ۔ دولت بٹورنا یا اپنی ذات کے لیے دنیا بھر کی آسائشیں حاصل کرنا یا ظلم و جبر اور ناانصافی سے دوسروں کے حقوق سلب کرنا ، جو آج کے انسان کی طرح اٹھارویں صدی کے انسان کا عام اندازِ نظر تھا ، اس تصورِ عشق

کے دائرے سے خارج ہے۔ یہ ایک بہت انقلابی تصور ہے جس کے ذریعے زندگی، ماحول، معاشرہ و فرد کو بدل کر ایک مثبت انسانی معاشرہ قائم کیا جا سکتا ہے۔ اس تصورِ عشق کا تعلق اس مابعد الطبیعیات سے ہے جس نے خدا، کائنات اور انسان کے رشتوں کو واضح دائروں میں تقسیم کر رکھا ہے۔ اس سے وہ علویت پیدا ہوتی ہے جو معراجِ انسانیت ہے اور جس کی، اٹھارویں صدی کی طرح، ہمارے پُرفساد دور کو بھی ضرورت ہے۔ میر کے نزدیک عشق کا یہی وہ تصور ہے جو کسی پُرخلل معاشرے میں زندگی کا صور پھونک سکتا ہے۔ میر کے دور میں ایک بڑی تہذیب کی بلند و بالا عمارت تیزی سے گر رہی تھی۔ لوگوں کے اخلاق بگڑ چکے تھے۔ طمع و نفسا نفسی، خود غرضی و بے عملی، غرور و بزدلی، زر پرستی و ظلم و جبر، استحصال و ناانصافی، تنگ نظری و فرقہ پرستی زندگی کا عام چلن بن گئے تھے۔ شاہ ولی اللہ کی اصلاحی تحریک اسی صورت حال کا نتیجہ تھی۔ میر کے دور میں کسی مقصد کے لیے جان دینا ایک عجوبہ بات تھی۔ میر نے موت کے روایتی تصور کو، جو مجاہدانہ تصور ہے، اپنے تصورِ عشق میں دوبارہ شامل کرکے اسے نمایاں کیا اور موت کو زندگی سے ملا کر اسے ایک نیا تسلسل دیا۔ میر کی غزلوں کا عاشق اور میر کی مثنویوں کے کردار اپنے اعلیٰ مقصد کی خاطر ایسے مشتاقانہ جان دے دیتے ہیں گویا یہ بھی زندگی کا ایک تسلسل ہے اور وصلِ محبوب کے لیے اس منزل کو سر کرنا بھی ضروری ہے۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھیے تو میر کی مثنویاں المیہ نہیں بلکہ نشاطیہ مثنویاں ہیں۔ اٹھارویں صدی کا زوال پذیر معاشرہ اگر عشق کے اس تصور سے پوری طرح آشنا ہو جاتا جس میں اعلیٰ مقصد کے لیے جان دینا نئی زندگی کا آغاز ہوتا تو پھر زوال کو عروج سے بدلا جا سکتا تھا۔ میر کے تصورِ عشق میں موت کے یہی معنی ہیں۔ ع ”موت کا نام پیار کا ہے عشق“۔ یہ وہی تصورِ عشق ہے جو بیسویں صدی میں اقبال کی شاعری میں نئے تیور کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے اور عقل کا مدِمقابل ٹھہرتا ہے —— ع ”مومن ہو تو بے تیغ بھی لڑتا ہے سپاہی“ کے معنی بھی اسی تصور عشق کے حوالے سے سمجھے جا سکتے ہیں۔ ”جاوید نامہ“ میں پیر رومی کی زبان سے ٹیپو سلطان کو اسی لیے شہیدانِ محبت کا امام کہلوایا گیا ہے۔ میر کی طرح، اقبال کے نزدیک بھی، مردانہ وار جان سپرد کرنا زندگی ہے:

در جہاں نہ تواں اگر مردانہ زیست
ہم چو مردان جان سپردن زندگی ست

یہ وہی مابعد الطبیعیات ہے جو ہمیں صوفیا کے تصورات میں ملتی ہے اور یہ وہی تعلیمِ عشق ہے جو میر کے والد نے انھیں دی تھی :

> ”اے بیٹے عشق اختیار کر ۔ (دنیا کے) اس کارخانے میں اسی کا تصرف ہے ۔ اگر عشق نہ ہو تو نظمِ کل کی صورت پیدا نہیں ہو سکتی ۔ عشق کے بغیر زندگی وبال ہے ۔ دل باختۂ عشق ہونا کمال کی علامت ہے ۔ عشق ہی سوز و ساز ہے ۔ دنیا میں جو کچھ ہے وہ عشق ہی کا ظہور ہے ۔“[۸]

میر نے اسی تصور عشق کو ، اپنی شاعری کے ذریعے ، انسانی تخیل کا حصہ بنا کر ، جذباتی و عملی سطح پر محسوسات کی شکل دے دی اور ساتھ ساتھ اس تصور کی علویت کو غم و حزن کی لے سے ملا کر ایک وحدت بنا دیا ۔ یہ ان کی عشقیہ شاعری کا بڑا دائرہ ہے اور دوسرا دائرہ اسی دائرے کے اندر اپنا ہالہ بناتا ہے ۔

اس دوسرے دائرے میں عشق مجازی نوعیت کا ہے ۔ میر نے عشق کی کیفیات کو تجربے کی بھٹی میں پکا کر تخلیقی توانائی اور ذہنی سچائی کے ساتھ شعروں میں ڈھال دیا ہے ۔ ان تجربوں میں رنگارنگی ہے ، وسعت اور گہرائی ہے ۔ انسانی عشق کی شاید ہی کوئی کیفیت ایسی ہو جس کا اظہار میر کی شاعری میں نہ ملتا ہو ۔ ان کے ہاں تجرباتِ عشق کی ایک دنیا آباد ہے ۔ ع ”آب و ہوائے ملکِ عشق تجربہ کی ہے میں بہت ۔“ اس دائرے میں میر کے ہاں زندگی سے گہری وابستگی اور کشمکش کا احساس ہوتا ہے ۔ ان کا ہر تجربہ اعلیٰ اور عام کو ایک بنا کر پیش کرتا ہے ۔ ایسا عام جو اعلیٰ ہے اور ایسا اعلیٰ جو عام ہے ۔ یہی وہ تخلیقی عمل ہے جو میر کو میر بناتا ہے ۔ حسن عسکری نے لکھا ہے کہ میر کی ”کشمکش کا ماحصل یہ ہے کہ اعلیٰ ترین زندگی کو عام ترین زندگی سے ہم آہنگ بنایا جائے ۔ اس اعلیٰ ترین زندگی کا نام ان کے یہاں عشق ہے ۔ وہ عشق کو دنیا کے معمولات سے الگ نہیں رکھنا چاہتے بلکہ ان میں سمو دینا چاہتے ہیں ۔“[۹] اسی عمل سے ان کی شاعری ”جادو کی پڑی“ بن جاتی ہے ۔

غمگین آواز عاشق کی فطری آواز ہے ۔ آتشِ فراق اور آرزوئے وصل میں جلتا ہوا عاشق اسی آواز میں ، جو میر کی آواز ہے ، اپنی کیفیات کا اظہار کر سکتا ہے ۔ محبوب کی ہر ہر ادا ، ہر ہر بات پر میر کی نظر ہے ۔ محبوب کے جسم ، رخسار ، قد ، بال ، ہونٹ ، چال ، آنکھ ، سراپا ، ساق ، دہن ، نگاہ ، لباس ، رنگِ بدن ہر چیز کو میر عاشق کی نظر سے دیکھتے ہیں ۔ اس کی شوخی ، شرارت ، ناز و ادا ، جلوہ آرائی ، رعنائی ، بے اعتنائی ، بے مروتی ، سخت دلی اور

انداز گفتگو کا اپنے مخصوص مزاج کے ساتھ مشاہدہ کرتے ہیں اور اس طور پر بیان کر دیتے ہیں کہ میر کے شعر عشق جیسے ابدی جذبے کا ابدی اظہار بن جاتے ہیں ۔ اس لیے جب تک جذبۂ عشق باقی ہے ، میر کی شاعری بھی زندہ رہے گی ۔ پھر میر زندگی کے دوسرے امور اور دوسرے تجربات بھی عشق کے رمز و کنایہ کے حوالے ہی سے بیان کرتے ہیں ۔ ایک پوری تہذیب کی تباہی کو وہ اپنی تباہی سمجھتے ہیں ۔ غم دوراں بھی ان کا اپنا غم ہے اور ان کی غزل میں غم جاناں کی صورت اختیار کرکے نمایاں ہوتا ہے ۔

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے   یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

یہاں غم جاناں اور غم دوراں ایک ہو جاتے ہیں :

دہر کا ہو گلہ کہ شکوۂ چرخ   اس ستم گر ہی سے کنایت ہے

یہ دونوں سطحیں میر کی شاعری میں ہم آہنگ ہو کر ساتھ ساتھ چلتی ہیں :

میرے تغیر حال پر مت جا   اتفاقات ہیں زمانے کے

کیا ہے گلشن میں جو قفس میں نہیں
عاشقوں کا جلا وطن دیکھا

ایک محروم چلے میر ہمیں عالم سے
ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ

اس کے ایفائے عہد تک نہ جیے   عمر نے ہم سے بے وفائی کی
جن بلاؤں کو میر سنتے تھے   ان کو اس روزگار میں دیکھا

میر اس عمل سے اپنی شاعری کے دائرے کو ساری زندگی پر پھیلا دیتے ہیں اور زندگی کے تجربوں کو اپنی شاعری میں سمیٹ کر ایسے بیان کر دیتے ہیں کہ یہ تجربہ ان کے شعر پڑھنے یا سننے والے کا تجربہ بن جاتا ہے ۔ جہاں احساس و جذبہ کے بھاری پتھر کو اٹھانے کے تصور ہی سے دوسروں کی سانس بند ہو جائے وہاں میر اسے موتی کی طرح اٹھا کر لفظوں کے رشتے میں ایسے پرو دیتے ہیں جیسے اس میں کوئی وزن ہی نہیں تھا ۔

عشق سب نے کیا ہے ۔ عشق سے دل میں جو کیفیت پیدا ہوتی ہے ، جو میٹھا میٹھا سا درد ، گرم گرم سا دھواں ، ایک آگ سی جو سینے کے اندر سلگتی رہتی ہے اور یادِ محبوب سے سارا وجود گرمایا رہتا ہے ۔ اس بےنام کیفیت کو میر نے لفظوں میں پکڑ کر یوں بیان کر دیا ہے : ع چلو ٹک میر کو سننے کہ موتی سے پروتا ہے ۔

یہ دو تین شعر سنیے :

ہم طورِ عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن
سینے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرے ہے
چھاتی جلا کرے ہے سوزِ دروں بلا ہے
اک آگ سی رہے ہے کیا جانیے کہ کیا ہے
گر عشق نہیں ہے تو، یہ کیا ہے بھلا مجھ کو
جی خود بخود اے ہمدم کاہے کو کھپا جاتا

میر عشق کی کیفیت کو چہرے اور جسم کی حالت سے بھی بیان کرتے ہیں اور اس طور پر کہ ایک ہی کیفیت کے مختلف رنگ اور مختلف رخ سامنے آجاتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے جن میں کیفیتِ عشق کو جسم اور چہرے کے حوالے سے بیان کیا ہے اور ہر شعر اس کیفیت کے ایک نئے رخ کو ہمارے احساس کا حصہ بنا دیتا ہے:

قامت خمیدہ، رنگ شکستہ، بدن نزار
تیرا تو میر غم میں عجب حال ہو گیا
کچھ زرد زرد چہرہ، کچھ لاغری بدن کی
کیا عشق میں ہوا ہے اے میر حال تیرا
پھرتے ہو میر صاحب سب سے جدے جدے تم
شاید کہیں تمھارا دل ان دلوں لگا ہے
کس سے جدا ہوئے ہیں کہ ایسے ہیں دردمند
منہ میر جی کا آج نہایت ہی زرد ہے
کیا میر ہے یہی جو ترے در پہ تھا کھڑا
نم ناک چشم و خشک لب و رنگ زرد سا۔

اس کیفیت عشق کا ایک اور رخ دیکھیے۔ عشق اور جنون ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ آج تو محبوب پردے میں نہیں ہے لیکن ذرا اُس معاشرے کا تصور کیجیے جہاں محبوب پردے کی سخت پابندیوں کا اسیر تھا۔ ٹیلی فون بھی نہیں تھا کہ اس غیرتِ ناہید کی آواز ہی سن لیتے۔ ڈاک تار کا نظام بھی پیدا نہیں ہوا تھا اور ریڈیو بھی نہیں تھا کہ فرمائشی گانے ہی سے اپنے جذبات کو محبوب تک پہنچا دیا جاتا۔ اس دور میں دیدارِ محبوب کا راستہ کوہ طور سے ہو کر جاتا تھا۔ اس معاشرے میں عاشق ہجر کی آگ میں کس کس طرح جلتا ہوگا اور دیوانگی کی سی کیفیت میں کیسے کیسے بولایا پھرتا ہوگا۔ میر کے یہ چند شعر پڑھیے:

کہتا تھا کسو سے کچھ، لگتا تھا کسو کا منہ
کل میر کھڑا تھا یاں، سچ ہے کہ دوانہ تھا

کچھ نہیں سوجھتا ہمیں اس بن   شوق نے ہم کو بے حواس کیا

اب کہ جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

دل تڑپے ہے جان کھپے ہے، حال جگر کا کیا ہوگا
مجنوں مجنوں لوگ کہے ہیں مجنوں کیا ہم سا ہوگا

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو   دیر سے انتظار ہے اپنا

اور پھر وارداتِ عشق کے یہ چند دوسرے رخ دیکھیے:

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب، کچھ تم نے خواب دیکھا

جب نام ترا لیجیے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

احوال میر جی کا مطلق گیا نہ سمجھا
کچھ زیرلب کہا بھی سو دیر دیر رو کر

بارہا اس کے در پہ جاتا ہوں   حالت اک اضطراب کی سی ہے

اب تو دل کو یہ تاب ہے نہ قرار   یادِ ایام جب تحمّل تھا

چلا نہ اٹھ کے وہیں چپکے پھر تو میر
ابھی تو اس کی گلی سے پکار لایا ہوں

میر سے پوچھا جو میں عاشق ہو تم
ہو کے کچھ چپکے سے شرمائے بہت

عشق کی آگ میں جلتا ہوا عاشق محبوب سے ملنے سے پہلے سوچتا ہے کہ جب ملے گا تو اس سے یہ یہ کہے گا لیکن جب جاتا ہے تو کچھ بھی تو یاد نہیں رہتا۔ میر اس کیفیت کو طرح طرح سے بیان کرتے ہیں۔ یہ دو ایک شعر دیکھیے:

جی میں تھا اس سے ملیے تو کیا کیا نہ کہیے میر
پر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر

کہتے تو ہو یوں کہتے یوں کہتے جو وہ آتا
یہ کہنے کی باتیں ہیں کچھ بھی نہ کہا جاتا

میر کے ہاں عشقیہ کیفیات میں انسانی سطح برقرار رہتی ہے۔ عشق کا سارا عمل، التجا، پیار، شکوے شکایت، ہجر، ناکامی سب کچھ اسی سطح پر ہوتا ہے۔

عاشق میر ، انسان میر کے روپ میں ہی نظر آتا ہے جس کے اضطراب میں عمل بھی ہے اور انسانی رشتوں کی پاسداری بھی ۔ جب میر کہتے ہیں :

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا
حال بد گفتنی نہیں میرا تم نے پوچھا تو مہربانی کی
پاس ناموس عشق تھا ورنہ کتنے آنسو پلک تک آئے تھے
نہ شکوہ شکایت ، نہ حرف و حکایت کہو میر جی آج کیوں ہو خفا سے
جگر چاکی ، ناکامی دنیا ہے آخر نہیں آئے جو میر کچھ کام ہوگا
جی میں آوے سو کیجیو پیارے ایک ہونا نہ درپئے آزار
دل وہ لگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر
وصل اس کا خدا نصیب کرے میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ
نظر میر نے کیسی حسرت سے کی بہت روئے ہم اس کی رخصت کے بعد
کوئی تجھ سا بھی کاش تجھ کو ملے مدعا ہم کو انتقام سے ہے
باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم کاہے کو میر کوئی دبے جب بگڑ گئی

میر کے عشق میں انسانی رشتوں کا احساس بہت واضح رہتا ہے ۔ میر انسان اور انسانی رشتوں کے شاعر ہیں ۔

میر کو غم و الم کا شاعر سمجھا جاتا ہے ۔ غم و الم اس دور میں بھی تھا اور خود میر کے مزاج میں بھی جو اس دور کی روح کے ترجمان تھے :

میر صاحب رلا گئے سب کو
کل وے تشریف یاں بھی لائے تھے

لیکن غم ان کے ہاں انسانی زندگی کا ایک حصہ بن کر آیا ہے ۔ اس میں ان کی ذاتی ناکامیاں بھی شامل ہیں اور زمانے کا وہ انتشار اور وہ بربادی بھی جس کے میر عینی شاہد تھے ۔ لیکن میر کی شاعری میں غم کی نوعیت ڈھانے اور جلانے والی نہیں ہے ۔ ہر انسانی جذبے کی طرح غم کے بھی دو مدارج ہیں ۔ ایک وہ غم جو محض رلاتا ہے اور اس طرح انسانی نفس کو کمزور کرتا ہے ۔ یہ غم نہیں ہے بلکہ بین اور بکا ہے اور ایسا غم شاعری میں محض جذباتیت پیدا کرتا ہے ۔ جیسے مزاح کے سلسلے میں پھکڑ پن ایک پست چیز ہے ، اسی طرح غم کے سلسلے میں محض رونا رلانا بھی ایک پست عمل ہے ۔ سچا حزن (Pathos) اس وقت پیدا ہوتا ہے جب غم کا اثر تزکیاتی ہو ۔ ارسطو سے لے کر اب تک مغرب کی شاعری کا معیار یہ رہا ہے کہ اسے اُمید افزا اور رجائی ہونا چاہیے لیکن اگر دیکھا جائے تو غم بھی قنوطیت سے نکالنے اور علویت تک پہنچانے کا ایک موثر ذریعہ ہے ۔

اب تک میر کے غم کو دو انداز سے دیکھا گیا ہے ۔ ایک یہ کہ میر کے غم میں چونکہ غمِ دوراں چھپا ہوا ہے اس لیے میر جن حالات سے دوچار ہوئے ان کی ترجمانی میر نے کردی ۔ دوسرا یہ کہ غم چونکہ ان کی فطرت کا مخصوص حصہ تھا اس لیے ان کی شخصیت کا آئینہ دار ہے ۔ لیکن اگر میر کے غم کی یہی نوعیت ہے تو اس سے میر کی سی بڑی شاعری پیدا نہیں ہو سکتی تھی ۔ میر کی شاعری اگر ایسی ہوتی تو وہ بہت عرصے تک ہمارا ساتھ نہیں دے سکتی تھی ۔ میر تو اپنے غم کے اظہار سے اپنے قاری کو ہستی کے عالم سے اٹھا کر بلندی کی طرف لے جاتے ہیں ۔ میر ہمیں رلاتے نہیں ہیں بلکہ غم کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ ہم غم کے حسن اور حسنِ بیان سے خود غم کو اس طرح بھول جاتے ہیں جیسے کسی بدنما چیز کی خوبصورت تصویر دیکھ کر ہم اس کی بدنمائی کو بھول جاتے ہیں ۔ میر نے غم کو اپنے فن میں سمو کر ہمارے لیے تسکین بخش بنا دیا ہے اور جب ہم ان کے شعر پڑھتے ہیں تو ایک قسم کی علویت محسوس کرتے ہیں ۔ میر کے غم کا اثر ایک کامیاب ٹریجیڈی کا سا ہوتا ہے ، جیسے ٹریجیڈی میں ہم زندگی کے المیے کو پہلے تو شدت سے محسوس کرتے ہیں لیکن جب ہم رونے کے قریب پہنچتے ہیں تو فن کا توازن ، طرز کا حسن اور اس کا راگ و آہنگ ہمیں اس غم انگیز المناک کیفیت سے بچا لیتا ہے ۔ یہ اثر ہومیوپیتھی کی دوا کی طرح ہوتا ہے جو مرض کو بڑھا کر اس کا علاج کرتی ہے ۔ انسانی فطرت کا خاصہ ہے کہ وہ ایک انتہا پر پہنچ کر اس سے متضاد راستے پر چل نکلتی ہے ۔ میر کے غم کی بھی یہی نوعیت ہے ۔ وہ زندگی سے ہمارا تعلق قطع نہیں کرتا بلکہ لطافت سے ہم کنار کرکے ہمیں احساسِ علویت دیتا ہے ۔ اسی لیے یہ ایسا الم ہے جس میں نشاط کا سا مزا ہے اور ایسا نشاط ہے جس میں الم کا سا مزا ہے ۔ میر اپنے لہجے سے غم و الم کو غم و الم نہیں رہنے دیتے بلکہ کچھ اور بنا دیتے ہیں جس کا اثر شکستگی اور پسپائیت کا نہیں بلکہ مثبت ہوتا ہے ۔ میر کا غم انسانی آرزوؤں کی شکست ، تنہائی کے احساس اور زندگی کے سمندر میں فرد کی بے چارگی اور موت کے سامنے اس کی بے مائگی کے شعور سے پیدا ہوا ہے :

زیر فلک بھلا تُو رووے ہے آپ کو میر
کس کس طرح کا عالم یاں خاک ہوگیا ہے
ناکام رہنے ہی کا تمھیں غم ہے آج میر
بہتوں کے کام ہو گئے ہیں کل تمام یاں

غم کا یہ انداز غم کو زندگی کا ایک اٹوٹ حصہ سمجھنے سے پیدا ہوا ہے :

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات   کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

اسی لیے میر کے غم میں تلخی ، بیزاری اور زہر بھری یاسیت کے بجائے صبر ، تسلیم و رضا اور جہاں بینی کا احساس ہوتا ہے ۔ اتنے پہاڑ جیسے غموں کے باوجود میر کی بڑی عمر کا راز یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری سے خود اپنے غموں کا تزکیہ (کیتھارسس) کیا ہے اور یہی تزکیاتی اثر میر کی شاعری پڑھنے والے پر ہوتا ہے ۔ بڑی شاعری میں غم کی نوعیت ہمیشہ مثبت ہوتی ہے ۔ کیٹس (Keats) اپنی نظم ”اوڈ ٹو میلن کلی“ (Ode to Melancholy) میں یہ بتاتا ہے کہ غم حسن کے ساتھ ہے اور حسن فانی ہے ۔ لیکن حسن کو فانی کہہ کر وہ اسے دوام بخشتا ہے ۔ گوئٹے کے ”فاؤسٹ“ کی التسابیہ نظم ”رفتگاں کی یاد میں“ بڑی غم انگیز نظم ہے ۔ شیلی (Shelly) کی شاعری میں غم و الم کی بڑی گہری تصویریں ملتی ہیں ۔ پرومیتھیس (Promethieus) کی تقریر غم و الم کے اظہار کا شاہکار ہے ۔ بودلیئر کی زیادہ نظمیں دردناک مناظر پیش کرتی ہیں ۔ ہولڈیرن (Holderin) اور ہائنے (Heine) بھی شاعری میں غم انگیز نغمے چھیڑتے ہیں ۔ غم کی یہ سب تصویریں ہمیں غم زدہ ضرور کرتی ہیں لیکن ہمارے غم کا علاج بھی کرتی ہیں ۔ میر کا غم بھی مثبت اور حیات افروز ہے ۔ وہ یاسیت کے شاعر نہیں ہیں بلکہ ان کی شاعری زندگی کے غموں میں ایسا ساتھی ہے جو ہم میں نیا اعتماد بحال کرکے ایسا حوصلہ دیتا ہے کہ ہم زندگی سے پیار کرنے لگتے ہیں ۔ شیلی بھی یہی کہتا ہے :

Our sweetest songs are those that tell of saddest thought

غم اور غنائی شاعری کا چولی دامن کا ساتھ ہے ۔ ہم میر کو بھی دنیا کے بڑے غنائی شاعروں کے ساتھ رکھ سکتے ہیں ۔ دنیا کی دوسری قوموں نے رزمیہ اور ڈرامائی شاعری میں کمال حاصل کیا لیکن وہ قوم جو عربی فارسی اور اُردو کی روایت سے تعلق رکھتی ہے ، اس کا رجحان غنائی ہے ۔ حافظ کے بعد میر اس غنائی رنگ کے سب سے بڑے شاعر ہیں ۔ میر کے مزاج میں غنائی شاعری کی مخصوص فطرت موجود تھی ۔ وہ ایک ایسا حسّاس دل لے کر پیدا ہوئے تھے جیسا ایک غنائی شاعر کا ہونا چاہیے ۔ انسانی زندگی کے تین پہلو ہوتے ہیں ۔ ایک علم رکھنے والا رجحان (Congnitive) جو علم کی طرف مائل کرتا ہے ، دوسرا عمل کرنے والا رجحان (Conative) جو انسان کو عمل کی طرف لے جاتا ہے اور تیسرا جذباتی رجحان (Affective) جو انسان کو جذبات و احساسات کی دنیا میں لے جاتا ہے ۔ ایک نارمل انسان میں یہ تینوں پہلو ایک ساتھ موجود ہوتے ہیں ۔

میر کے لیے ، دوسرے غنائی شاعروں کی طرح ، علم و عمل کے بجائے تیسرا پہلو زیادہ اہم تھا ۔ ان کی زندگی کے حالات نے ، ان کی ناکامیوں اور پُر آشوب زمانے نے ان کی حسیات میں درد و غم بھر دیے تھے ۔ مزاجاً بھی میر شروع ہی سے جذباتی تھے اور یہ چیز غنائی شاعر کے لیے موزوں ہے ۔ حافظ بھی غنائی شاعر ہیں لیکن وہ ناامید نہیں ہوتے بلکہ پُر امید جذبات کے زیر اثر عالم وجد میں آ جاتے ہیں ۔ اپنے بیٹے کی موت پر جو غزل حافظ شیرازی نے کہی ، اس میں بھی امید کی لے موجود ہے ۔ گوئٹے بھی غم کا اظہار کرتا ہے لیکن اس کی تان بھی نشاط پر ٹوٹتی ہے ۔ میر ، ہولڈیرن اور شیلی کی طرح ، غم سے واسطہ رکھتے ہیں ۔ یہی ان کی زندگی کا بنیادی راگ اور جذبہ ہے لیکن ان کے ہاں جذباتی و فنی سطح ویسی ہی ہے جیسی حافظ کے ہاں نظر آتی ہے ۔ اس سطح پر میر نے وہ اعجاز دکھایا جو کم شاعروں کو میسر آیا ۔

غنائی شاعری ایک مخصوص قسم کے فنی سلیقے کا مطالبہ کرتی ہے جس کی نمایاں خصوصیت آمد و بے ساختگی ہے ۔ یوں تو شعوری فنکاری ہر صنف میں ضروری ہے لیکن غنائی شاعری میں لاشعور کا حصہ شعور سے کہیں زیادہ ہوتا ہے اور اسی لیے غنائی شاعری میں زبان اور رنگوں کی قدرتی آمیزش سب سے بڑا وصف ہوتا ہے ۔ میر کے ہاں یہ وصف اردو کے سب شاعروں سے زیادہ ہے اور انھیں حافظ کے برابر لا کھڑا کرتا ہے ۔ ان کی زبان جذبات کے تقاضوں کے مطابق رنگ بدلتی ہے اور اسی فنی عمل میں ان کی غنائی خوبی مضمر ہے ۔ میر کا رنگِ بیان ادب کی اعلیٰ ترین صفات کا حامل ہے ۔ اس میں رزمیہ (Epic) یا قصیدے کا سا شکوہ نہیں ہے اور نہ یہ مثنوی کی واقعیت کا حامل ہے ۔ یہ ایک گیت گانے والے کا رنگ ہے جو اپنے جذبات کی رو میں ایک فطری زبان میں گا رہا ہے اور اپنے سننے والے کو وہی محسوس کرا رہا ہے جو وہ خود محسوس کر رہا ہے ۔ اس میں جو بھی رنگ آتا ہے وہ درد و غم کا حصہ بن کر بے ساختگی لیے ہوئے ہوتا ہے ۔ شعر میں استعمال ہونے والے الفاظ اپنی آواز سے اس تاثر کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ میر کے فن میں شعور کا حصہ نہیں ہے ۔ میر کا فن محض آرٹ نہیں ہے بلکہ فائن آرٹ ہے جس میں قدرتی بہاؤ کے ساتھ قدرتی ٹھہراؤ بھی ہے ۔ میر ایک ایسے گیت گانے والے شاعر ہیں جو گیت کی صفات کو قدرتی صلاحیت اور فنی شعور کے ساتھ ملا کر پیش کرتے ہیں ۔ غنائی شاعر کی سب سے اہم خصوصیت غنا یا موسیقیت ہے ۔ ہمارے ہاں اس پر عروض کی حد تک تو توجہ دی گئی ہے لیکن یہ بہت کم دیکھا گیا ہے کہ شعر کا اثر اس پر اسرارِ غنا

سے کیا ہے جو شاعر کی انفرادیت سے تعلق رکھتا ہے ۔ میر کے شعر اسی غنا کی وجہ سے ہمیں اپنی طرف کھینچتے ہیں جو سادے سے سادے شعر میں بھی موجود ہے ۔ شاعری میں جذبہ ، لے اور آہنگ سے ادا ہوتا ہے اور جس شاعر کے مزاج کی بنیاد کسی مخصوص جذبے پر ہوتی ہے اس کی شاعری کی لے اور اس کا آہنگ بھی مخصوص ہوتا ہے ۔ میر کے لفظوں کی آوازیں ، بحروں کا وزن ، قافیوں کی تکرار اور لفظوں کی ترتیب میں چھپا ہوا لہجہ اس راگ اور لے کو جنم دیتا ہے جو میر سے مخصوص ہے اور اُردو شاعری میں لاثانی ہے ۔ سودا کے ہاں سب کچھ ہے مگر میر کی طرح کوئی مخصوص راگ نہیں ہے ۔ غزل سرائی میر سے پہلے بھی ہوئی اور آج بھی ہو رہی ہے لیکن میر کا یہ مخصوص راگ وہ نشتر ہے جس کے اثر تک کوئی اور شاعر نہیں پہنچ سکا ۔ ان کے شعروں کا یہ راگ شعر سنتے ہی پہلے ہمیں مسحور کر دیتا ہے ۔ اس کی لفظی اور معنوی خوبیوں تک اسی کیفیت کے ساتھ ہم بعد میں پہنچتے ہیں ۔

غنائی شاعری ذاتی انکشاف کی شاعری ہے ۔ وہ درد جو اسے بے تاب کر رہا ہے اور وہ مختلف قسم کے جذبے جو اس کیفیتِ درد سے پیدا ہو رہے ہیں ، اس پر ایک ایسا عالم طاری کر دیتے ہیں جہاں الفاظ اپنے معانی اور غنا کے ساتھ اس کی خدمت کو پہنچ جاتے ہیں اور جذبوں کو ایک فنی صورت دے دیتے ہیں ۔ میر عاشق ہیں ، عشق کے کرب سے بے تاب ہیں لیکن ان کا فنی ضبط اس میں توازن پیدا کر دیتا ہے ۔ میر کے ہاں فنی سطح پر رومانیت کی انتہا پسندی اور کلاسیکیت کی پابندیوں کا ایک خوبصورت امتزاج ملتا ہے اور یہی توازن اور امتزاج میر کی شاعری کا کمال ہے ۔

غنائی شاعری کسی بھی جذبے کا اظہار کر سکتی ہے لیکن زیادہ تر اس کا موضوع عشق ہوتا ہے ۔ پیٹرارک (Petrarch) ، جسے قرون وسطیٰ کے بعد نشاۃ الثانیہ میں غنائی شاعری کا موجد کہا جاتا ہے ، عشق ہی کے گیت گاتا ہے ۔ حافظ اور سعدی بھی عشق ہی کے واردات بیان کرتے ہیں ۔ شیلی بھی ، انقلابی مفکر ہونے کے باوجود ، عشق ہی کا شاعر ہے ۔ میر کی شاعری بھی عشقیہ شاعری ہے لیکن عشق ان کا ایک ایسا انفرادی تجربہ ہے جس سے ایسے ایسے پہلو سامنے آتے ہیں جو عام مشاہدے سے الگ ہیں ۔ میر ان سب مشاہدوں کو اپنی غنائیت اور گہرے خلوص کے ساتھ ہمارا مشاہدہ بنا دیتے ہیں ۔ ضبط میر کے مزاج کا حصہ ہے ۔ یہ ضبط انہیں جنون میں مبتلا کر دیتا ہے لیکن یہی ضبط ان کے فن کو سنوار دیتا ہے ۔ وہ زندگی بھر عشق کا بارِ اٹھائے رہے اور اسی

عشق کی احساسی تصویریں اتارتے رہے ۔ یہ عشق درد و غم ضرور ہے لیکن اس کا اظہار ایک مرہم ہے ۔ عشق کی شدت ، شاعری کے ذریعے اس سے تسکین حاصل کرنے کا تخلیقی عمل ، فنی ضبط اور توازن ، اپنی ذات کو غیرمعمولی اہمیت دینے کے باوجود اسے شاعری سے الگ رکھنے اور زندگی کے سمندر میں ڈبو کر نکالنے کی قوت ، طرزِ فکر و ادا کی آفاقیت ، مخصوص راگ کی دلگیریت وہ خصوصیات ہیں جو میر کو دنیا کے عظیم غنائی شاعروں کی صف میں لا کھڑا کرتی ہیں ۔

آئیے اب میر کی غزل کے چند اور پہلو بھی دیکھیں ۔ میر کی شاعری میں انسان اور انسانی رشتوں کا گہرا شعور ملتا ہے ۔ ان کی شاعری میں زندگی اپنی اچھائیوں اور برائیوں ، کمزوریوں اور توانائیوں ، تضاد اور ہم آہنگی کے ساتھ ملتی ہے ۔ میر نے انسان اور زندگی ہی کو اپنی شاعری کی تجربہ گاہ بنایا ہے ۔ وہ زندگی سے بھاگتے نہیں ہیں بلکہ اس سے آنکھیں ملاتے اور مقابلہ کرتے ہیں ۔ زندگی میں غم و خوشی اتنی اہمیت نہیں رکھتے جتنی یہ بات کہ انسان اپنے عمل اور جد و جہد سے ایسے نقوش ثبت کر جائے کہ وہ یاد رہے ۔ یاد رہنا موت سے مقابلہ کرنے کا ایک مثبت ذریعہ ہے اور فرد ، اپنی بے مائگی کے باوجود ، تخلیقی سطح ہی پر موت کا مقابلہ کر سکتا ہے ۔ دیکھیے میر ہم سے کیا کہہ رہے ہیں :

بارے دنیا میں رہو غم زدہ یا شاد رہو
ایسا کچھ کرکے چلو یاں کہ بہت یاد رہو

میر کے انسان کا سر کسی کے آگے نہیں جھکتا ۔ وہ انھیں حیرت سے دیکھتے ہیں جنھیں بندگی خواہش ہے ۔ ان کا انسان خدا بننے کے خواب دیکھتا ہے لیکن ایسا خدا جس میں انسانی صفات موجود ہوں ۔ میر کا انسان اسی لیے فرشتے سے ارفع ہے ۔ وہ آذرِ بت‌تراش کو خدا سازی پر طعنہ دیتے ہیں اور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں ۔ انسان تخلیقی قوتوں کا مظہر ہے اور تخلیقی قوتیں ہی عالم کو جلا دیتی ہیں اور قابلِ دیدار آئینہ وجود میں آتا ہے ۔ میر کی ''انا'' اس انسان کے مزاج میں شامل ہے لیکن اس طور پر کہ اس کی شخصیت یک رخی نہیں ہونے پاتی ۔ میر کا انسان روسو کا ''انسان'' نہیں ہے بلکہ حسن عسکری کا وہ ''آدمی'' ہے جس میں ''مختلف قوتوں اور میلانات کے درمیان ایک توازن موجود ہے ۔''[۱۰] میر کے ہاں محبت کا رشتہ انسان کی شخصیت میں بنیادی رنگ بھرتا ہے ۔ اسی سے ان کے ہاں فکر و عمل کی جہت مقرر ہوتی ہے ۔ میر کا فرد اپنی ذات کو غیر معمولی اہمیت دینے کے باوجود

اجتماعیت سے پورے طور پر وابستہ ہے۔ اس میں غم و نشاط دونوں الگ الگ نہیں بلکہ زندگی کا حصہ بن کر ملے جلے موجود ہیں۔ یہ دو شعر دیکھیے۔ ان دونوں شعروں کے تضاد سے میر کے انسان کی تشکیل ہوتی ہے:

سر کسو سے فرو نہیں آتا   حیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے
الٰہی کیسے ہوتے ہیں جنھیں ہے بندگی خواہش
ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

اس سطح پر وہ انسان کو ایک بلندی و عظمت دے کر اسے ساری کائنات پر پھیلا دیتے ہیں۔ یہی خاکی تو وہ ظالم و جاہل ہے جس نے بارِ امانت اٹھانے کا حوصلہ دکھایا ہے اور اسی حوصلے کی وجہ سے یہ آئینہ قابل دیدار ہوگیا ہے:

آدمِ خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ
آئینہ تھا تو مگر قابل دیدار نہ تھا

لیکن اس کے ساتھ شرط وہی ہے کہ آدمی خود کو آدمی بنائے:

خدا ساز تھا آذرِ بت تراش   ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں

ادنٰی سے اعلٰی کی طرف یہی وہ سفر ہے جو میر اختیار کرتے ہیں۔

میر کی شاعری کا تجزیہ کیا جائے تو وہ دو بنیادی علامتوں کے ذریعے اپنا اظہار کرتی ہے — دل اور دلّی۔ دل انسان کا وہ مرکز جس کے آئینے میں میر زندگی اور کائنات کا جلوہ دیکھتے ہیں اور دلّی اس تہذیب کا دل، جو مٹ رہی ہے۔ دل اور دلی کے افسانے نے ان کی شاعری کو وہ آہنگ دیا جو اٹھارویں صدی کی روح کا آہنگ ہے اور جس نے ان کی شاعری کو اس دور کی روح کا ترجمان بنا دیا۔ میر کی شاعری کو ان دو علامتوں کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے:

دل و دلی دونوں ہیں گرچہ خراب
یہ کچھ لطف اس اجڑے نگر میں بھی ہے

میر کی انا پرستی اور اس سے پیدا ہونے والی بددماغی کے بہت سے افسانے مشہور ہیں لیکن میر کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنی انا کو شاعری میں اتنی ہی اہمیت دیتے ہیں جتنی تخلیقی سطح پر اس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ ان کے تخلیقی تجربے میں خود کو کاٹنے اور اپنے سے الگ کرکے دیکھنے کی قوت موجود ہے اسی لیے غالب کے برخلاف میر کی شاعری میں ”میں“ کا استعمال کم اور ”ہم“ کا استعمال عام ہے۔ میر نے اپنی ذات کو اجتماعیت سے کاٹا نہیں بلکہ اس میں پورے معاشرے کو شریک کرکے اپنے تجربے کو بیان کیا ہے۔ میر ”میں“

سے "ہم" تک ایک لمبے تجربے سے گزر کر پہنچے تھے ۔ اس تجربے سے انھوں نے فرد کو ذات سے نکال کر زندگی کی اجتماعیت میں شریک کر دیا اور تذکیر و تانیث کے فرق کو مٹا کر "ہم" کو انسان کا نمائندہ بنا دیا ۔ وہ جب اپنی بات "ہم" کے ساتھ کہتے ہیں تو میں ، آپ اور سب ان کے تجربے میں اس طور پر شریک ہو جاتے ہیں کہ گویا یہ بات ہم خود کہہ رہے ہیں یا پھر میر ہماری ہی بات بیان کر رہے ہیں ۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا
آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا
وجہ بیگانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں
دور پھرنے کا ہم سے وقت ہے کیا
پوچھ کچھ حال بیٹھ کر نزدیک
برسوں لگ رہی ہیں جب مہر و مہ کی آنکھیں
تب کوئی ہم سا صاحب، صاحب نظر بنے ہے

یہی صورت ان کے تخلص کے ساتھ ہے ۔ یہ اتفاق کی بات نہیں ہے کہ جب میر کے بہترین اشعار کا انتخاب کیا جاتا ہے تو ان میں ایسے اشعار کی خاصی بڑی تعداد ہوتی ہے جن میں تخلص استعمال ہوا ہے ۔ جب وہ اپنے تخلص کے ساتھ خود کو مخاطب کرتے ہیں تو ان کا تخلص زندگی کا استعارہ بن جاتا ہے ۔ یہاں وہ اپنی ذات کی انتہائی بلندیوں پر پہنچ کر اس سے الگ بھی ہو جاتے ہیں اور میر ، میر صاحب ، میر جی ، میر جی صاحب بن کر ایک الگ شخصیت بن جاتے ہیں ۔ اسی لیے اکثر مقطعوں میں یوں محسوس ہوتا ہے کہ محمد تقی ، میر کو اپنے سے الگ کرکے مخاطب ہو رہے ہیں ۔ یہی وہ تخلیقی عمل ہے جس کے بارے میں ایلیٹ نے لکھا ہے کہ "شاعر اپنی ذات کو مسلسل کسی ایسی چیز کے سپرد کرتا رہتا ہے جو اس کی ذات سے زیادہ بیش قیمت ہے ۔ ایک فنکار کی ترقی اپنی ذات کی مسلسل قربانی اور اپنی شخصیت کو مسلسل معدوم کرنے میں مضمر ہے . . . فن کار جتنا جامع ہوگا اسی قدر مکمل طور پر اس میں وہ آدمی جو دکھ اٹھا رہا ہے اور وہ دماغ جو تخلیق کر رہا ہے ، الگ الگ ہوں گے ۔"[۱۱] میر کے مقطعوں میں یوں معلوم ہوتا ہے کہ محمد تقی ، میر کو اپنی ذات سے الگ کرکے اسے آواز دے رہے ہیں اور اسی سے مخاطب ہیں ۔ دکھ اٹھانے والے آدمی اور تخلیق کرنے والے شاعر کو الگ کرکے میر نے اپنی شاعری تخلیق کی ہے اور

اسی لیے اتنا انا پرست انسان اتنی بڑی شاعری کر سکا۔ اب ذرا یہ چند شعر سنیے تاکہ اندازہ ہو سکے کہ ہم نے جو کچھ کہا ہے اس کی حقیقتاً کیا نوعیت ہے :

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا
رات تو ساری کٹی سنتے پریشاں گوئی
میر جی ! کوئی گھڑی تم بھی تو آرام کرو
نہ بھائی ہماری تو قدرت نہیں
کھنچیں میر تجھ سے ہی یہ خواریاں
کیا ہوتا گر پاس اپنے اے میر کبھو وہ آ جاتے
عاشق تھے درویش تھے آخر، بے کس بھی تھے، تنہا تھے
یاد اس کی اتنی خوب نہیں میر باز آ
نادان پھر وہ دل سے بھلایا نہ جائے گا
گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر
میں میر میر کر اس کو بہت پکار رہا
صبر بھی کریے بلا پر میر صاحب جی کبھو
جب نہ تب رونا ہی کڑھنا یہ بھی کوئی ڈھنگ ہے

اپنی ذات کو الگ کرنے کا یہ عمل، جو مقطعوں میں کھل کر نمایاں ہوتا ہے، میر کی شاعری کا بنیادی تخلیقی عمل ہے۔ اگر میر اس عمل میں کامیاب نہ ہوتے تو میر اتنے بڑے شاعر نہ بن سکتے کہ ہم انھیں دنیا کے بڑے شاعروں کے ساتھ رکھ سکیں۔ میر اردو کا ہی نہیں بلکہ ساری دنیا کی زبانوں کا ایک بڑا شاعر ہے۔

میر کی غزل کی ایسی بہت سی خصوصیات ہیں جن پر تفصیل سے لکھنے کی ضرورت ہے؛ مثلاً میر کی شاعری میں قدرتی منظر ان کے جذبے کا حصہ بن کر آتے ہیں۔ ایک ایسی تصویر جو آئینے کی طرح صاف تو ہے لیکن جیسے مصور اپنے موقلم سے صفحۂ قرطاس پر بنانا چاہے تو منہ سے خون تھوکنے لگے۔ میر اپنے تخلیقی عمل سے آنکھوں کے سامنے لفظوں سے ایسی صاف تصویر لا رکھتے ہیں جیسے رنگوں سے ابھارنا ممکن نہیں ہے۔ اس میں میر کے مخصوص طرز و آہنگ کی وہ جھنکار موجود ہے جو میر کے ہر رنگ کو ایک نیا، اچھوتا رنگ بنا دیتی ہے۔ یہ تصویریں بظاہر خارجی رنگ لیے ہوئے ہیں لیکن یہ میر کے باطن سے خارج میں آئی ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

بہار آئی ہے غنچے گل کے نکلیں ہیں گلابی سے
نہال سبز جھومیں ہیں گلستاں میں شرابی سے
صد رنگ بہاراں میں اب کی جو کھلے ہیں گل
یہ لطف کہ ہو ایسی رنگینی ہوا کی ہے
کچھ موج ہوا پیچاں اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی

سرو لب جو ، لالہ و گل ، نسرین و سمن ہیں شگوفے بھی
دیکھو جدھر ایک باغ لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا

ایسے اور بہت سے اشعار ہیں لیکن وہ دو شعر اور سن لیجیے جو آپ کے ذہن میں آ رہے ہیں اور ہم نے یہاں درج نہیں کیے ہیں :

چلتے ہو تو چمن کو چلیے کہتے ہیں کہ بہاراں ہے
پات ہرے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم باد و باراں ہے
رنگ ہوا سے یوں ٹپکے ہے جیسے شراب چواتے ہیں
آگے ہو مے خانے کے نکلو عہد بادہ گساراں ہے

لفظوں سے بنی ہوئی یہ وہ منہ بولتی تصویریں ہیں جو میر کی یادوں کے نہاں خانے سے اس طور پر ابھری ہیں کہ میر کے مخصوص مزاج نے ان تصویروں میں بھی اپنا مخصوص رنگ بھر دیا ہے ۔ یہی طرز میر ہے ۔ طرز میر مختلف اجزا سے مل کر بنا ہے ۔ اس میں مختلف رنگوں نے مل کر ایک نیا رنگ بنایا ہے ۔ اس طرز میں عاشق میر ، مجنوں میر اور شاعر میر تینوں کی آوازیں مل کر ایک ہو گئی ہیں ۔ اس عمل سے انھوں نے اُردو زبان اور اُردو شاعری کو اپنی جاں کاہ محنت سے جہاں پہنچایا وہ اُردو ادب کی تاریخ کا ایک عظیم واقعہ ہے ۔

تاریخِ ادبیات کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کی ہر زبان کی شاعری کسی کلاسیکی زبان و ادب کی بنیاد پر کھڑی ہو کر فروغ پاتی ہے ۔ اُردو شاعری کے لیے یہ کلاسیکی شاعری فارسی زبان کی شاعری تھی ۔ میر نے فارسی شاعری کی روایت کو تو اپنایا لیکن اُردو زبان کو فارسی زبان کا تابع نہیں بنایا ۔ میر کے ہاں اس سطح پر ایک ایسا توازن ملتا ہے کہ ان کی شاعری پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ فی الواقع ہم اسی زبان کی شاعری پڑھ رہے ہیں جسے ہم بولتے اور سنتے ہیں ۔ شاعری میں بول چال کی زبان کے استعمال سے ہی طرزِ میر پیدا ہوا جو ایک ایسا طرز ہے جس میں گہرا اثر بھی ہے اور محبوبیت کی وہ خصوصیت بھی جس نے میر کی شاعری کو خاص و عام دونوں میں مقبول بنا

دیا ۔ اس سطح پر میر کو مولانا روم اور گوئٹے کے ساتھ رکھ کر دیکھیے ۔ گوئٹے کے فاؤسٹ کے حصہ اول میں عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے اور اسی سے وہ طرز پیدا ہوا ہے جس سے جرمن زبان بولنے والے عوام بھی پوری طرح لطف اندوز ہوئے اور صاحبِ ذوق ، اعلیٰ تعلیم یافتہ خواص نے بھی اس میں چھپے ہوئے معنی پر سر دھنا ۔ مولانا روم کی مثنوی میں بھی عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے اور اس طور پر ہوئی ہے کہ عوام و خواص ، تعلیم یافتہ و غیر تعلیم یافتہ دونوں اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں ۔ میر کی شاعری میں بھی یہی عمل ملتا ہے ۔ وہ شاعرانہ طرز کے اس مقام پر کھڑے ہیں جہاں شاعری خواص و عوام دونوں کے لیے ہو جاتی ہے ۔ طرز میر سادہ ہے لیکن پرکار ہے اور شاعری کا کمال ہے ۔ یہ اُردو شاعری کی خوش قسمتی تھی کہ اسے اپنے ابتدائی دور ہی میں یہ طرز میسر آ گیا ۔ یہ ایک ایسا طرز ہے جو بظاہر آسان اور سادہ معلوم ہوتا ہے لیکن اس میں شاعری کرنا آسان نہیں ۔ میر و سودا کے طرز کا یہی فرق ہے کہ میر کے طرز کی تقلید و پیروی نہایت دشوار ہے لیکن اس کے برخلاف میرزا محمد رفیع سودا کے طرز کی تقلید ہر صاحبِ فہم کر سکتا ہے ۔ یہ طرز ، شیخ سعدی کے طرز کی طرح بظاہر سہل معلوم ہوتا ہے لیکن یہ سہل ممتنع ہے ۔[۱۲] اس ناقابلِ تقلید سادگی میں معنی کی تہیں اور احساس و جذبہ کی گہرائی اس طور پر چھپی ہوئی ہے کہ شعر نشتر بن کر ہمارے وجود میں اتر جاتا ہے ۔ اس طرز کو محسوس تو کیا جا سکتا ہے لیکن جامعیت کے ساتھ بیان نہیں کیا جا سکتا :

سرسری تم جہان سے گزرے   ورنہ ہر جا جہانِ دیگر تھا
لگتا نہیں پتا کہ صحیح کون سی ہے بات
دونوں نے مل کے میر ہمیں تو ڈبو دیا
سب پہ جس بار نے گرانی کی   اس کو یہ ناتواں اٹھا لایا
اس کے ایفائے عہد تک نہ جیے   عمر نے ہم سے بے وفائی کی
میر ان نیم باز آنکھوں میں   ساری مستی شراب کی سی ہے
شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے   دل ہوا ہے چراغ مفلس کا
تھا میر عجب فقیر صابر شاکر   ہم نے اس سے کبھو شکایت نہ سنی
نہ شکوہ شکایت ، نہ حرف و حکایت   کہو میر جی آج کیوں ہو خفا سے

اس سادگی میں جہاں سہل ممتنع کی خوبی موجود ہے وہاں اس سادگی میں ایجاز کے ساتھ ایسی کمال معنی خیزی بھی ہے کہ چند الفاظ کے کوزے میں دریا سا

جاتا ہے۔ طرزِ میر کی خوبی یہ ہے کہ اس میں فصاحت و بلاغت ایک وحدت بن گئی ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

مرگِ مجنوں سے عقل گم ہے میر   کیا دوانے نے موت پائی ہے
ہوگا کسو دیوار کے سائے میں پڑا میر   کیا ربط محبت سے اس آرام طلب کو
میرے تغیر حال پر مت جا   اتفاقات ہیں زمانے کے
کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثبات   کلی نے یہ سن کر تبسم کیا
مصائب اور تھے پر دل کا جانا   عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

اس سادگی کو دیکھ کر خیال ہوتا ہے کہ طبع کی روانی میں یہ از خود پیدا ہو گئی ہے لیکن یہ سادگی اس شعور سے پیدا ہوئی ہے جس میں تخلیقی و تنقیدی شعور ایک ساتھ چلتے ہیں اور جسے میر نے لفظ "سلیقہ" سے ظاہر کیا ہے ع "سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے" یا ع "شرط سلیقہ ہے ہر اک امر میں"۔ میر اس سادگی کے لیے طرح طرح کے جتن کرتے ہیں۔ ایک طرف لفظوں کا رشتہ احساس و جذبہ سے جوڑتے ہیں اور دوسری طرف اس صوتی اثر کو بھی دھیان میں رکھتے ہیں جس سے شعر کا اثر معنی سے پہلے سننے یا پڑھنے والے تک پہنچ جائے۔ میر اس عمل سے ایک ایسے طرز کو جنم دیتے ہیں کہ میر کی رومانیت کلاسیکیت کے دائرے میں آ جاتی ہے۔ طرز میر میں یہ توازن قدرتی طور پر ضرور پیدا ہوا ہے لیکن اس میں کلاسیکی سلیقہ موجود ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شعور اور لاشعور دونوں نے آہنگِ میر سے مل کر یہ کام اس طور پر انجام دیا ہے کہ شاعری کمال پر پہنچ گئی ہے۔ یہی تمام کاملینِ فن کا طرۂ امتیاز ہے۔

محاورات کا استعمال بھی اسی تخلیقی عمل کا حصہ ہے۔ محاورات ایک قسم کے مردہ استعارے ہوتے ہیں جن کا استعمال طرز میں بناوٹ بھی پیدا کر سکتا ہے لیکن میر کے ہاں محاورے اس طور پر زبان کا حصہ بن کر آئے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ محاورہ اس طور پر اس سلیقے سے پہلی بار استعمال ہوا ہے۔ میر اپنے طرز سے اس میں نئی جان ڈال دیتے ہیں اور سادگی نکھر آتی ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

اب تو جاتے ہیں بت کدے سے میر   پھر ملیں گے اگر خدا لایا
مرگِ مجنوں سے عقل گم ہے میر   کیا دوانے نے موت پائی ہے
دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے   پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

محاورات طرز میر میں رچاوٹ ، اثر آفرینی ، لہجے کی گرمی ، انداز کی بے ساختگی پیدا کرکے ایک نئی قسم کی سادگی کو ابھارتے ہیں ۔ عام طور پر سادگی کے معنی یہ لیے جاتے ہیں کہ اس میں کوئی رنگ نہ ہو ، لیکن دراصل سادگی میں رنگ اس طور پر استعمال ہوتے ہیں کہ ان کا مجموعی اثر سادگی کا ہوتا ہے ۔ محاورات کی طرح میر صنائع بدائع کے استعمال سے بھی اسی سادگی کو ابھارتے ہیں لیکن میر ان صنائع کو اس طور پر استعمال کرتے ہیں کہ پہلی نظر میں معلوم نہیں ہوتا کہ میر نے انھیں کہیں استعمال کیا ہے ۔ رنگ ، محاورات ، صنائع ، منتخب و موزوں الفاظ اور صوتی اثر کے ساتھ مل کر اس قدر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں کہ شعر کے اثر میں گم ہو کر ہم ان کے وجود کو ہی بھول جاتے ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی حسینہ اپنے حسن سے اس قدر ہم آہنگ لباس پہنے ہوئے ہے کہ لباس پر نگاہ ہی نہیں جاتی ، حالانکہ یہ لباس اس کے حسن کو دوبالا کر رہا ہے ۔ یہی صورت میر کے ہاں تشبیہ کے استعمال میں ملتی ہے ۔ تشبیہ بھی شعر کے وجود کا حصہ بن کر اس طور پر آتی ہے کہ اثر ہمیں پہلے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور تشبیہ شعر میں چھپ جاتی ہے ، مثلاً یہ دو تین شعر دیکھیے :

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے   دل ہوا ہے چراغ مفلس کا
نازکی اس کے لب کی کیا کہیے   پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے
عہدِ جوانی رو رو کاٹا پیری میں لیں آنکھوں موند
یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا

ان مختلف عناصر کی یک جائی سے میر اس اثر کو ، جس کا تجربہ انھوں نے کیا تھا ، لفظوں سے اس طور پر پیش کر دیتے ہیں کہ وہ اثر ان کی شاعری پڑھنے والے تک پہنچ جاتا ہے ۔ لیکن اس کے لیے شاعر کو جتن کرنے پڑتے ہیں ۔ شعر کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو شدت جذبات میں خود بخود وجود میں آ جاتا ہے بلکہ شاعر کو اپنے جذبہ و احساس کے اظہار اور مخصوص اثر پیدا کرنے کے لیے سلیقہ و جاں کاہی کے ساتھ لفظوں اور تمثالوں (Images) کی مدد لینی پڑتی ہے ۔ وہ اثر شاعر کے سامنے پہلے سے موجود ہوتا ہے ۔ فن کی شکل میں اس کے اظہار کے لیے وہ معروضی تلازمات (Objective Correlatives) تلاش کرتا ہے یعنی اشیا کو اس طرح ترتیب دیتا ہے ، موقع و محل اور واقعات کے سلسلوں کو اس طور پر جاتا ہے کہ جب خارجی واقعات ، حسی تجربوں کے ذریعے ظاہر ہوں تو وہ مخصوص جذبہ ، جو شاعر کے پیش نظر تھا ، اُبھر آئے ۔ یہ کام

بصری تمثال کے ذریعے کیا جا سکتا ہے۔ تمثالوں کے ذریعے جذبات کا اظہار ہوگا اور زبان کو اس طور پر استعمال کرنے سے سمعی تخیل کا۔ اسی فنی عمل کے ذریعے پہلے سے سوچا سمجھا اثر پیدا کیا جا سکتا ہے۔[۱۳] میر اسی عمل سے اپنے احساس و جذبہ کو اسی طرح شعر میں ڈھال دیتے ہیں جس طرح وہ خود ان کے اندر موجود تھا۔ میر کی شاعری کے گہرے اثر کا راز اسی تخلیقی فنی عمل میں پوشیدہ ہے۔

بول چال کی زبان سے گہرا رشتہ قائم رکھنے کی وجہ سے سادگی ان کا فنی مزاج ہے۔ اسی لیے میر تراکیب سے گریز کرتے ہیں۔ ویسے بھی اردو زبان تراکیب سے خالی ہے۔ اس میں جو تراکیب آتی ہیں وہ فارسی سے آتی ہیں۔ میر نے بھی ان تراکیب کا استعمال کیا ہے اور خاصا کیا ہے۔ دیوان اول و دوم میں ان کی تعداد زیادہ ہے لیکن میر کمال سادگی تک مختلف تجربات سے ہوتے ہوئے پہنچے ہیں۔ بعض اشعار ایسے ہیں، جن کا ذکر آگے آئے گا، جن میں پورا کا پورا مصرع فارسی ہے اور دوسرا مصرع خالص اُردو ہے اور دونوں مصرعے دو لخت ہیں، لیکن ایسے اشعار کی تعداد محدود ہے۔ ان کے ہاں عام طور پر فارسی تراکیب کا ہجوم نہیں ملتا اور جہاں وہ تراکیب استعمال کرتے ہیں ان سے وہ اُردو شاعری کے اس اسلوب کو ابھارتے ہیں جو بعد کے دور میں غالب کے ہاں کمال کو پہنچا، جس میں فارسی تراکیب مخصوص رنگِ سخن کو جنم دیتی ہیں۔ میر کے ہاں یہ تراکیب عام طور پر اُردو اسلوب سے ایک جان ہو گئی ہیں۔ یہ تراکیب شعر کے حسن میں تو اضافہ کرتی ہیں لیکن خود توازن کے ساتھ طرزِ میر سے ہم آہنگ رہتی ہیں اور ان کی یہ صورت بنتی ہے:

پاسِ ناموسِ عشق تھا ورنہ　　کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

ہائے اس زخمیِ شمشیرِ محبت کا جگر
درد کو اپنے جو ناچار چھپا رکھتا ہے

کچھ نہ دیکھا پھر بجز اک شعلۂ پر پیچ و تاب
شمع تک ہم نے تو دیکھا تھا کہ پروانہ گیا

ہم گرم رو ہیں راہِ فنا کے شرر صفت
ایسے نہ جائیں گے کہ کوئی کھوج پا سکے

ان تراکیب پر بھی میر کا ٹھپہ لگا ہوا ہے مگر یہ ان کا منفرد طرز نہیں ہے۔ ان کے طرز کی انفرادیت مخصوص تمثالوں (Images) سے پیدا ہوتی ہے جن سے ان کے مطالعے اور وسیع مشاہدے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے اور گوشہ نشین میر

کی فرضی تصویر فضا میں تحلیل ہو جاتی ہے۔ انھوں نے جتنا سفر کیا اس دور میں اُردو کے بہت کم شاعروں نے کیا ہوگا اور اس سفر میں دنیا سے آنکھیں بند کیے گزرنے کے بجائے انھوں نے زندگی کو قریب سے دیکھا۔ ان کے تصورات میں جو تنوع ملتا ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے لیکن اس تنوع کے باوجود ان کی تمثالوں کا ایک مخصوص دائرہ ہے۔ وہ کائنات کے مختلف پہلوؤں پر نظر رکھتے ہوئے جو حسن ان میں دیکھتے ہیں اس کا تعلق ''بناؤ سنگھار اور رنگینی'' سے نہیں بلکہ ''نور'' سے ہے۔ ان کی شاعری میں چمک، فضا، آن بان کے تاثرات زیادہ ہیں۔ جزئیاتی اثر سے زیادہ فضائی اثر (Atmospheric) سے انہیں دلچسپی ہے۔ وہ باریک ہیں ہیں لیکن لطیف چیز، ایک اچانک روشنی کی طرح، ان کے سامنے آتی ہے۔ مثلاً جب وہ کہتے ہیں کہ ع ''کلی نے یہ سن کر تبسم کیا'' تو پھول کے کھلنے کی فضا اس میں مسکراہٹ کا سا اثر پیدا کر دیتی ہے اور اس کی بے ثباتی بھی سمجھ میں آ جاتی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ اپنے حال میں محو ہیں اور زندگی کا جو تجربہ انہیں چونکاتا ہے وہ اس کی روح کو دیکھتے ہیں اور اسے نچوڑ کر الفاظ میں رکھ دیتے ہیں۔ میر کی شاعری کی نشتریت میں یہ تمثالیں بنیادی کام کرتی ہیں۔ میر کی تصویریں دل کو تیز نشتر کی طرح کاٹ کر نکل جاتی ہیں۔ معلوم نہیں ہوتا کہ نشتر لگا ہے لیکن کچھ ہی دیر بعد اس کی کاٹ کا احساس ہوتا ہے۔ یہ عمل ان کے تمام اچھے اشعار میں کم یا زیادہ موجود ہے۔ اسی لیے میر کی شاعری حد درجہ اثر انگیز ہے:

یوں اٹھے آہ اس گلی سے ہم   جیسے کوئی جہاں سے اٹھتا ہے
نہ تو آوے نہ جاوے بے قراری   کسو دن میر یونہی مر رہوں گا
جب نام ترا لیجے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے
بال و پر بھی گئے بہار کے ساتھ   اب توقع نہیں رہائی کی
پتہ پتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے
منع گریہ نہ کر تو اے ناصح   اس میں بے اختیار ہیں ہم بھی
یہ جو مہلت جسے کہیں ہیں عمر   دیکھو تو انتظار سا ہے کچھ

میر کے تصورات فوری اثر ضرور رکھتے ہیں لیکن اس اثر کو پورے طور پر محسوس کرنے کے لیے ضروری ہے کہ قاری بھی اس تجربے کو توجہ سے محسوس کرے ورنہ ان اشعار کا نازک اثر چھپ جائے گا۔ میر سادہ گو ہونے

کے باوجود مشکل شاعر بھی ہیں۔ ان کے اشعار پڑھ کر ہم اثر کے جادو میں ضرور آ جاتے ہیں لیکن وہ اس کے بعد مزید غور و توجہ کے طالب ہوتے ہیں اور پھر ان کے حسن اور حسنِ معنی سے ہم پورے طور پر لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ میر کا کلام غور اور تحمل سے پڑھنے کی چیز ہے۔ اسی وقت ہم ان کی مختلف تہوں، اس کی گہرائی، اس کی رلگا رنگ کیفیات کو محسوس کر سکتے ہیں۔ اس اثر انگیزی، اس لشتریت میں صوری اثرات اور صوتی اثرات ایک ہم آہنگ راگ کو جنم دیتے ہیں۔ کبھی میر اس راگ کو عروضی لوازمات سے پورا کر دیتے ہیں۔ مثلاً:

موسم ہے نکلے شاخوں سے پتّے ہرے ہرے
پودے چمن میں پھولوں سے دیکھے بھرے بھرے

کبھی بحر کی تال اس موسیقیت کو جنم دیتی ہے:

جو جو ظلم کیے ہیں تم نے سو سو ہم نے اٹھائے ہیں
داغ جگر پہ کھائے ہیں، چھاتی پہ جراحت کھائے ہیں

طویل بحروں کے ذریعے میر اپنے جذبے کی شدت کو پھیلا کر اور دھیا کر کے خوش گوار بنا دیتے ہے۔ یہاں گیتوں کے مزاج سے ایک ایسی مالوس فضا پیدا ہو جاتی ہے جس سے ذہن کو ”جھولے“[۱۴] کا سا لطف مہیا ہو جاتا ہے۔ ”میر نے بحر متقارب و بحر متدارک میں بجائے سالم ارکان کے مختلف زحافات میں غزلیں کہہ کر (نہ صرف) اُردو کو ہندی سے بہت قریب کر دیا (بلکہ) آج کل جو ہندی نما گیت کہے جاتے ہیں وہ (عام طور پر) انہیں بحور میں ہوتے ہیں۔“[۱۵] میر نے یہ اور اس قسم کے تجربے بھی اپنے راگ کی تلاش میں کیے جن میں برعظیم کی روح اور اس کی موسیقی موجزن ہے۔ یہ راگ چھوٹی، درمیانی اور بڑی بحروں میں یکساں طور پر موجود ہے۔ اس راگ میں تاشے باجے کا سا زور شور اور تیز رفتاری نہیں ہے بلکہ یہ نیچے سروں میں دھیمی لے میں اٹھتا ہے اور ایک خاص بلندی تک پہنچتا ہے لیکن اس میں لشتریت اس درجہ ہے کہ وہ دلوں کو چیرتا ہوا چلا جاتا ہے۔ لفظوں اور ان کی ترتیب سے پیدا ہونے والی آوازیں، بحروں کا آہنگ، قافیوں کا استعمال، ردیف کی تکرار اور ان سب میں غم ملا لہجہ اس مخصوص راگ کو پیدا کرتا ہے جس سے ایک ایسی فضا بنتی ہے جو ہمیں مسحور کر دیتی ہے۔ یہ کیفیت وجد آفرین ہے ع ”مجلس میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو“۔ یہ وہی مخصوص راگ ہے جو میر کے علاوہ کسی اور شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ ہم میر کو اسی راگ سے پہچانتے ہیں:

جادو کی 'پڑی پرچہ' ابیات تھا اس کا
منہ تکتے غزل پڑھتے عجب سحر بیان تھا

کولرج نے لکھا ہے کہ سچا شاعر روح میں موسیقی (Music in soul) لے کر پیدا ہوتا ہے۔ یہ موسیقی اس کے کردار سے ہم آہنگ ہوتی ہے اور جب اپنے ایجاز و ارتکاز سے وہ اسے درجۂ کمال تک پہنچا دیتا ہے تو عظیم شاعر ہو جاتا ہے۔ میر وہ شاعر ہیں جنھوں نے اسے کمال تک پہنچایا اور عظیم شاعروں کی صف میں شامل ہوگئے۔ میر کو اپنے اس کمال کا پورا احساس تھا:

دفتر لکھے ہیں میر نے دل کے الم کے یہ
ہاں اپنے طور و طرز میں وہ فرد ہو گیا

یہ غرور، خدا کی طرح، سب فنکاروں میں ہوتا ہے مگر جس فنکار کا دعویٰ اس کے تخلیقی نقش سے پورا ہو جائے اس کا غرور سچائی کا اظہار بن جاتا ہے۔ میر کے غرور کی بھی یہی نوعیت ہے۔ وہ اپنے سامنے اور تو اور سودا کو بھی خاطر میں نہیں لاتے اور دعویٰ کرتے ہیں:

طرف مرا مشکل ہے میر اس شعر کے فن میں
یوں ہی سودا کبھو ہوتا ہے سو جاہل ہے کیا جانے

یہ بات اگر کوئی اور شاعر کہتا تو ہم اسے حقارت سے نظر انداز کر دیتے لیکن میر کا سودا کو جاہل کہنا ایک غور طلب بات ہے۔ جہالت سے مطلب محض کم علمی ہی نہیں بلکہ توازن کی وہ کمی بھی ہے جو علم سے دور ہوتی ہے۔ سودا شاعری کی پیدائشی قوت میر سے کم لے کر نہیں آئے تھے مگر انھوں نے اس قوت کو بے محابہ اور بے تکان استعمال کیا اور وہ ایجاز و ارتکاز پیدا نہ کر سکے جو میر کے بہترین کلام میں ملتا ہے۔ دونوں کا مقابلہ ان کے اپنے زمانے میں بھی کیا گیا کہ سودا کا کلام ''واہ'' ہے اور میر کا کلام "آہ" ہے لیکن یہ تنقید بہت سطحی نوعیت کی ہے اور سطحی طور پر ہی ان دونوں شاعروں کا فرق نمایاں کرتی ہے۔

سودا اور میر دونوں پیدائشی شاعر تھے۔ دونوں کے اندر قوت تخیل اعلیٰ درجے کی تھی۔ دونوں کو اپنے اظہار پر پوری قدرت تھی۔ دونوں شعر کے ذریعے ہی سانس لیتے تھے لیکن دونوں میں فرق یہ ہے کہ میر کے ہاں فن میں ٹھہراؤ ہے۔ ایک ایسی نفاست ہے جس سے کلام میں فنی توازن پیدا ہو گیا ہے۔ سودا کے ہاں طبع کی ایسی روانی ہے کہ وہ کہیں نہیں رکتی بلکہ پہاڑی چشمے کی طرح تیزی سے بہتی چلی جاتی ہے۔ اسی لیے ان کے ہاں وہ ایجاز، ارتکاز

اور توازن نہیں ہے جو میر کے فن کا کمال ہے۔

میر و سودا دونوں نے کم و بیش سب اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ سودا کی خوبی یہ ہے کہ وہ ایک سطح کی کامیابی ہر صنف میں حاصل کر لیتے ہیں جب کہ میر بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں اور مثنویوں میں بھی غزل کے شاعر رہتے ہیں۔ اس بنا پر بعض اہلِ ادب نے سودا کو میر پر ترجیح دی ہے اور ان کی ترجیح کی یہ ایک وجہ ہو سکتی ہے لیکن واضح رہے کہ سودا کی ہر صنف میں کامیابی اس درجے کی نہیں ہے جس درجے کی کامیابی میر نے صرف غزل میں حاصل کی ہے۔ سودا کی ہمہ گیری قابلِ قدر ہے لیکن سودا کے ہاں ویسی انفرادیت نہیں ملتی جیسی ہمیں میر کے ہاں، خصوصیت کے ساتھ ان کی غزل میں ملتی ہے۔

سودا قصیدہ اور ہجو میں کمال حاصل کرتے ہیں جب کہ میر کا کمال غزل میں ظاہر ہوتا ہے۔ سودا خوش دل انسان ہیں۔ میر انتہائی حساس اور دردمند انسان ہیں۔ سودا کا مزاج خارجیت کی طرف ہے۔ میر اپنے دل کی دنیا میں رہتے ہیں۔ مزاجوں کے اس فرق کے پیشِ نظر ایک کا دوسرے سے مقابلہ کرنا یا ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا ممکن نہیں ہے لیکن یہ فرق ان دونوں کی الگ دنیا اور ان کی صلاحیتوں کا ایسا تضاد سامنے لاتا ہے کہ مقابلہ محض ایک ذاتی پسند و ناپسند کا معاملہ رہ جاتا ہے۔ ہمارے دور میں سودا پر میر کو ترجیح دینے کا ایک بنیادی سبب یہ ہے کہ سودا نے جس صنف (قصیدہ) میں اپنا کمال دکھایا وہ اُس دور کی چیز تھی اور یہ صنف اب متروک ہو کر محض تاریخی قدر و قیمت کی حامل رہ گئی ہے۔ رہی ہجویہ شاعری تو وہ غنائی شاعری کے مقابلے میں ہمیشہ کم رتبہ رہی ہے۔ میر کی صنف (غزل) آج تک اسی طرح مقبولِ عام ہے اور میر اس صنفِ سخن میں سودا سے بلا شبہ بہتر ہیں۔

میر و سودا دونوں مسلم الثبوت استاد ہیں۔ دونوں نے اردو زبان کی تعمیر میں برابر کا حصہ لیا ہے۔ سودا نے اُردو زبان کو مختلف اصنافِ سخن میں استعمال کر کے اسے وسعت دی ہے لیکن غزل میں جو لطافت و نفاست میر نے حاصل کی وہ سودا کو نصیب نہیں ہوئی۔ سودا کی شاعری دلچسپ اور قابلِ قدر ہے مگر ان کی شاعری دل کو اس طرح نہیں کھینچتی جس طرح میر کی شاعری۔ فن کا شعور میر کو سودا سے کہیں زیادہ ہے۔ سودا کی شاعری کا راگ جشن و طرب کا راگ ہے جبکہ میر کے راگ میں ہجر کا کیفِ نشاط شامل ہے جو ہمارے دل میں اُتر جاتا ہے۔

سودا ایک بڑے شاعر ہیں۔ ان کی جودتِ طبع حیرت انگیز ہے مگر ان کی شاعری ہمارے احساس و جذبہ کی ویسی ترجمانی نہیں کرتی جیسی میر کی شاعری کرتی ہے۔ سودا انگریزی زبان کے شاعر ڈرائڈن کی طرح پہلوانِ سخن ہیں۔ وہ اپنی قوتِ شعرگوئی کی بدولت ہمیں مرعوب کر دیتے ہیں۔ ان کا شعورِ مزاح، ان کے تخیل کی بلند پروازی اور ان کے مبالغے کی عظمت ہمیں متاثر کرتی ہے مگر میر، شیلی کی طرح کے شاعر ہیں جو ہم سے اتنے قریب آ جاتے ہیں کہ ان کے سانس کی گرمی ہمارے وجود میں اُتر جاتی ہے۔ ان کا مخصوص راگ ہمارے خون میں گردش کرنے لگتا ہے۔ قبولِ خاطر اور لطفِ سخن میں بھی میر سودا سے بہت آگے نکل جاتے ہیں۔ میر کو ہم دنیا کے عظیم شاعروں کے ساتھ پیش کر سکتے ہیں۔ آج خدائے سخن میر ہیں، سودا نہیں ہیں۔ میر کا اثر، سودا کے مقابلے میں، وقت کے ساتھ ساتھ مسلسل بڑھ رہا ہے۔ ہمارے دور کے بہت سے شعرا نے میر کی شاعری کے ایک ذرا سے رنگ سے اپنی شاعری کا رنگ بنایا ہے۔ میر کے دور سے لے کر اب تک بیشتر قابلِ ذکر شاعروں نے ان کی شاعری کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھا ہے اور ان کے رنگِ سخن سے فیض اٹھا کر اعترافِ کمال بھی کیا ہے:

سودا تو اس غزل کو غزل در غزل ہی لکھ
ہونا ہے تجھ کو میر سے استاد کی طرف (سودا)
اے مصحفی تو اور کہاں شعر کا دعویٰ
پھبتا ہے یہ اندازِ سخن میر کے منھ پر (مصحفی)
میں ہی اے ناسخ نہیں کچھ طالبِ دیوانِ میر
کون ہے جس کو کلامِ میر کی حاجت نہیں (ناسخ)
میر کے شعر کا احوال کہوں کیا غالب
جس کا دیوان کم از گلشنِ کشمیر نہیں (غالب)
نہ ہوا پر نہ ہوا میر کا انداز نصیب
ذوق، یاروں نے بہت زور غزل میں مارا (ذوق)
حالی سخن میں شیفتہ سے مستفید ہے
شاگرد میرزا کا، مقلد ہے میر کا (حالی)
میر کا رنگ برتنا نہیں آساں اے داغ
اپنے دیواں سے ملا دیکھیے دیواں ان کا (داغ)

ہم ہیں کیا چیز جو اس طرز پہ جائیں اکبر
ناسخ و ذوق بھی جب چل نہ سکے میر کے ساتھ (اکبر)
شعر میرے بھی ہیں پُر درد ولیکن حسرت
میر کا شیوۂ گفتار کہاں سے لاؤں (حسرت)
میر کے آگے زور چل نہ سکا
تھے بڑے میرزا یگانہ دبنگ (یگانہ)

یہ صرف چند اشعار ہیں ورنہ ایسے اشعار کی ایک قطار بنائی جا سکتی ہے۔ آئیے اب یہ بھی دیکھتے چلیں کہ مشرق و مغرب میں میر کی شاعری کا کیا مقام ہے۔

غزل گوئی کی روایت، جو عرب سے شروع ہو کر ایران میں کمال کو پہنچی ہے اور اُردو شاعری کی اہم ترین صنف بن جاتی ہے، میر اس روایت کے بہترین نمائندوں میں سے ایک ہیں۔ وہ روایتِ غزل گوئی کے نہ صرف تمام تقاضے پورے کرتے ہیں بلکہ اس میں ایک ایسا نیا رنگ بھی بھرتے ہیں جو میر کا اپنا انفرادی رنگ ہے۔ اس مخصوص رنگ میں انہوں نے وہ وسعت اور گہرائی پیدا کی ہے جو آج تک کسی فارسی شاعر کو بھی میسر نہیں آئی۔ ان کی شاعری کا رنگ سدا بہار اور دائرہ آفاق ہے۔ انہوں نے عشقیہ شاعری کو نفسیاتی، اخلاق اور فلسفیانہ عظمت سے معمور کر دیا ہے اور غم و الم کو کائنات کا حصہ بنا کر اسے رجائیت میں تبدیل کر دیا ہے جہاں غم و نشاط ایک ہو جاتے ہیں۔ میر نے شاعری میں نشتریت پیدا کرکے جذبہ و احساس کی تصویروں کو ایسا موثر بنا دیا ہے جو دنیا کی اعلیٰ ترین شاعری کی خصوصیت ہے۔ میر نے ایک ایسا طرز پیدا کیا ہے جو آج بھی اُردو شاعری کا بنیادی طرز ہے اور جس کی وجہ سے میر، اثر کے اعتبار سے، آج بھی اسی طرح زندہ و باقی ہیں جس طرح اپنے دور میں تھے۔ ایلیٹ نے کہیں لکھا ہے کہ عظیم شاعر روایت کا مکمل نمائندہ ہوتا ہے۔ میر غزل کی روایت کے مکمل نمائندے ہیں۔ رومانی تنقید کے لحاظ سے ایک عظیم شاعر عظیم انفرادیت کا حامل ہوتا ہے۔ میر اس لحاظ سے بھی عظیم شاعر ہیں۔ میر ایک ایسے شاعر ہیں جو تنقید کے ہر نئے نظریے کے لحاظ سے بھی ہمیشہ عظیم رہیں گے۔ ان کے ہاں کلاسیکیت اور رومانیت کا حسین امتزاج ہے۔ میر دنیا کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو ہر ملک اور ہر ادب میں عظیم سمجھے جاتے ہیں اور انہیں عالمی شاعر (World Poet) کہا جاتا ہے۔ اگر دنیا کی شاعری میں ہمیں اپنا نمائندہ بھیجنا پڑے تو ہم میر ہی کو اپنی

نمائندگی کے لیے بھیجیں گے ۔ سودا ، غالب اور اقبال کی اپنی انفرادیت ہے مگر جب ہم انھیں میر کے ساتھ رکھ کر دیکھتے ہیں تو شاعری کے فن ، یعنی طرزِ ادا اور غنائیت میں ، میر ان سب سے آگے نظر آتے ہیں ۔ غزل کی روایت کے تین عظیم شاعروں کا اگر نام لیا جائے تو سعدی و حافظ کے ساتھ ہی میر کا نام آئے گا ۔ حافظ کی غنائی قوتوں کو کوئی شاعر نہیں پہنچتا اور میر بھی وجد آفرینی میں ان سے پیچھے رہ جاتے ہیں ۔ لیکن وہ حافظ کے بعد اور سعدی کے ساتھ کھڑے ہو جاتے ہیں ۔ میر کے ہاں سعدی کا سا فنی توازن ہے ۔ وہ سادگی کے ساتھ لطافت و تہ داری پیدا کرکے اپنی غنائی قوتوں کا ویسا ہی اظہار کرتے ہیں جیسا ہمیں سعدی کے ہاں نظر آتا ہے ۔ میر کی شخصیت سعدی کی طرح پہلو دار نہیں ہے اور نہ ان کی شاعری میں وہ وسعت ہے لیکن گہرائی ، آفاقیت اور زورِ کلام میں ان کی غزل سعدی کی غزل کی ہم پایہ ہے ۔ مشرق میں سعدی ، حافظ اور میر ہی غزل کی روایت کے تین ممتاز ترین نمائندے ہیں ۔

مغربی دنیا کے شاعروں میں ہومر ورجل ، دانتے ، چوسر ، شیکسپیئر اور گوئٹے وغیرہ کے کمالاتِ شاعری تک نہیں پہنچتے اور وہ اس لیے کہ میر و مغرب کی روایتِ شاعری کے مزاج میں زمین آسمان کا فرق ہے ۔ مغرب کی شاعری زیادہ تر خارجی ہے اور غزل داخلی شاعری ہے ۔ مغرب میں داخلی شاعری کے ممتاز نمائندے ، رومانیت کے آغاز کے ساتھ انیسویں صدی میں ابھرنا شروع ہوئے جن میں ورڈسورتھ ، کولرج ، بائرن ، شیلی ، کیٹس انگریزی کے ، ہیوگو اور بودلیئر فرانسیسی کے اور ہولڈرین اور ہائنے جرمنی کے ممتاز شعرا ہیں ۔ ان شعرا کی طرح میر کی فطرت بھی رومانی ہے ۔ میر کے ہاں بودلیئر کا غم ہے ۔ ہائنے کا راگ اور سادگی ہے اور زورِ کلام میں وہ شیلی کی طرح نظر آتے ہیں ۔ ہم پہلے کہیں لکھ آئے ہیں کہ میر اور شیلی دونوں نے ایک ہی بات کہی ہے لیکن شیلی (Shelly) کے غم میں غمِ بغاوت (Melancholy of Revolt) ہے اور میر کا غم ، کیٹس (Keats) کی طرح صبر و تسلیم و رضا کی غم گینی (Melancholy of Submission) کا حامل ہے ۔ میر اسے ایک حقیقت مان کر صبر و رضا کا ثبوت دیتے ہیں اور بودلیئر کی طرح اسے آفاقیت سے ہم کنار کر دیتے ہیں ۔ میر کے کلام کی پختگی ، زور اور فن ان شعرا سے کسی طرح کم نہیں ہے ۔ وہ ان عظیم رومانی شعرا کے ہم رتبہ ہیں ۔ جدید شاعری کا جو عالمی رنگ ہے اس میں بھی میر عالمی شاعروں کے ساتھ کھڑے نظر آتے ہیں ۔

میر نے اپنی تخلیقی قوتوں سے زندگی کا رس نچوڑ کر اسے اپنی شاعری کے

کوزے میں بند کر دیا ہے۔ جب تک زندگی باقی ہے میر کی شاعری بھی باقی رہے گی۔ آنے والے زمانوں میں شاعری اپنا چولا بدلے گی، جیسا کہ میر کے زمانے سے اب تک بدلتی رہی ہے، لیکن میر کی مشعل اسی طرح روشن رہے گی جیسی اب تک روشن رہی ہے:

جانے کا نہیں شور سخن کا مرے ہرگز
تا حشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا

میر کی غزل کا یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر زبان کے سلسلے میں ان کی خدمات کا جائزہ نہ لیا جائے۔ میر نے گلی کوچوں اور جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بولی جانے والی عام بول چال کی زبان کو شاعری میں استعمال کرکے بیک وقت دو کام کیے۔ ایک یہ کہ شاعری کا رشتہ براہِ راست سارے معاشرے سے جوڑ دیا اور دوسرے یہ کہ عام بول چال کی زبان تخلیقی شعور کی بھٹی میں پک کر ایسی نکھری کہ اس کی قوتِ اظہار دوچند ہوگئی اور اس کا ارتقا تیز ہوگیا۔ اس زبان کا مقابلہ اگر آبرو و ناجی کی زبان سے کیا جائے، جو ولی کی زبان سے اگلا قدم ہے، تو ہمیں آبرو و ناجی کی زبان محدود اور گنجلک نظر آتی ہے اور میر کی زبان جامعیت و ہمہ گیریت کے ساتھ صاف و پُر قوت نظر آتی ہے۔ میر کے ہاں زبان کی سطح پر ایک گھرے فنی شعور اور موزوں ترین لفظوں کو شعر میں جانے اور ٹانکنے کا احساس ہوتا ہے۔ میر نے متداول جذبات و احساسات کو بول چال کی زبان میں اس طور پر سمویا کہ اس سے بیک وقت شاعری اور زبان دونوں کے سامنے نئے نئے امکانات کے دروازے کھل گئے۔ اس میں جرأت و مصحفی کی زبان کے امکانات بھی موجود ہیں اور نظیر اکبر آبادی، غالب، مومن اور داغ وغیرہ کی زبان کے بھی۔ تخلیقی و فنی سطح پر یہ ایک بہت عظیم تجربہ تھا جسے میر نے نہایت کامیابی کے ساتھ انجام دیا۔

میر کی زبان فارسی کے زیرِ اثر نہیں ہے بلکہ فارسی الفاظ و تراکیب اُردو کے مزاج میں ڈھل کر ایک نئی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ میر کی زبان فارسی کے اقتدار کو ختم کرکے اُردو کی حاکمیت قائم کر دیتی ہے۔ میر کی شاعری خالص اُردو زبان کی شاعری ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے میر کا یہ شعر دیکھیے:

نہ تو آوے نہ جاوے بے قراری کسو دن میر یوں ہی مر رہوں گا

اس شعر میں صرف ایک لفظ بے قراری کا تعلق فارسی عربی زبان سے ہے۔ شعر میں بے قراری کا لفظ کلیدی حیثیت کے باوجود اس طور سے دوسرے لفظوں کے زیرِ اثر ہے کہ اس لفظ کے معنی معلوم ہوئے بغیر بھی شعر کا اثر و مفہوم

سننے والے تک پہنچ جاتا ہے ۔ بے قراری کے معنی کی تشریح اس شعر کے دوسرے الفاظ کر رہے ہیں ۔ میر کا ایک شعر ہے :

مصائب اور تھے پر دل کا جانا　　　عجب ایک سانحہ سا ہو گیا ہے

اس شعر میں کل ۱۳ الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں سے چار لفظ ـــــ مصائب ، دل ، عجب ، سانحہ ـــــ عربی فارسی کے ہیں ۔ دل اور عجب عام الفاظ ہیں جو روزمرہ کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں لیکن مصائب اور سانحہ خواص بولتے ہیں ۔ میر نے ان چار لفظوں کو دوسرے نو لفظوں کے ساتھ اس طور پر بٹھایا ہے کہ مصائب اور سانحہ کے معنی معلوم ہوئے بغیر بھی شعر کا اثر اور مفہوم قاری تک پہنچ جاتا ہے اور ان الفاظ کے معنی خود بخود اس پر واضح ہو جاتے ہیں ۔ یہ چار الفاظ شعر کی زبان پر حاوی نہیں ہیں بلکہ دوسرے لفظوں کے ساتھ مل کر ان جیسے ہی ہوگئے ہیں ۔ میر کا ایک اور شعر دیکھیے :

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

اس میں نام ، خیر ، صاحب ، خواب چار لفظ فارسی عربی کے ہیں لیکن یہ چاروں لفظ عام بول چال کا اسی طرح حصہ ہیں جس طرح اس شعر کے دوسرے الفاظ ۔ یہاں اُردو زبان کی وہ صورت وجود میں آتی ہے جسے ہم خالص اُردو کہتے ہیں ۔ مخصوص لہجے کے ساتھ زبان کی یہ صورت میر کی دین ہے ۔ یہ کام اتنا مشکل اور بڑا تھا کہ اس میں کامیابیوں اور ناکامیوں کو الگ الگ کرنا مشکل ہے ۔ میر ناکامیوں سے کامیابیوں کی طرف بڑھے ہیں ۔ یہ دونوں ان کے تخلیقی عمل کا حصہ ہیں ۔ ان کا پست ان کے بلند سے وابستہ ہے اور ان کے درمیان رشتہ تلاش کرکے ہی ہم میر کے تخلیقی و فنی عمل کو سمجھ سکتے ہیں ۔ دانتے نے لکھا ہے کہ ”بہتر چیزیں بدتر سے مل کر بدتر میں بھی بہتری پیدا کر دیتی ہیں ۔ یہ بات اس وقت صحیح ہے جب کہ امتزاج مکمل ہو ۔“[۱۶] میر کے ہاں یہ امتزاج اپنی تکمیل کی ایک منزل سر کر لیتا ہے ۔

عام بول چال کے استعمال کی میر کے ہاں دو صورتیں ملتی ہیں ۔ ایک وہ کہ جہاں عام لفظوں اور محاوروں کو شعر میں پورے طور پر سمو کر وہ ایک جان نہ بنا سکے یا شعر میں ابتذال پیدا ہوگیا ۔ دوسری وہ ، جہاں ایک جان ہونے سے شعر میں لشتریت اور ضرب المثل بننے کی قوت پیدا ہو گئی ۔ پہلی صورت کے یہ چند شعر دیکھیے :

خوف ہم کو نہیں جنوں سے کچھ　　　یوں تو مجنوں کے بھی چچا ہیں ہم

چوٹٹے دل کے ہیں بتاں مشہور   بس یہی اعتبار رکھتے ہیں
خرابی کچھ نہ پوچھو ملکتِ دل کی عمارت کی
غموں نے آج کل سنیو وہ آبادی ہی غارت کی
کہنے لگا نہ واہی بک اتنا   کیوں ہوا ہے سڑی اے جا بھی
ہمیں غش آ گیا تھا وہ بدن دیکھ   بڑی کلول ٹلی ہے جان ہر سے
نہ پوچھ کچھ لبِ ترسا بچے کی کیفیت
کہوں تو دخترِ رز کی فلان جل جاوے
مطلب کو تو پہنچتے نہیں اندھے کے سے طور
ہم مارتے پھرے ہیں یونہی ٹٹے ٹونیے
مت ان نمازیوں کو خانہ سازِ دیں جانو
کہ ایک اینٹ کی خاطر یہ ڈھاتے ہیں گے مسیت

میر ہر قسم کے لفظوں، محاوروں کے استعمال کا تجربہ کرنے سے نہیں ڈرتے۔ کامیابی ناکامی کا پتا تو استعمال کے بعد ہی چل سکتا ہے۔ یہاں بھی وہ عام زبان کو تخلیقی چاشنی دینے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ان کا لہجہ اور طرز یہاں بھی موجود ہے۔ اسی تجربے میں جہاں وہ کامیاب ہوتے ہیں تو ایسے کامیاب ہیں کہ ان کا شعر جادو اثر ہو کر ہماری زبان کا حصہ بن جاتا ہے۔ یہی وہ دوسری صورت ہے جہاں میر میر بن جاتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے:

اب تو جاتے ہیں بت کدے سے میر   پھر ملیں گے اگر خدا لایا
میر صاحب زمانہ نازک ہے   دونوں ہاتھوں سے تھامیے دستار
شکوۂ آبلہ ابھی سے میر   ہے پیارے ہنوز دلی دور
ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے   اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے
بہت سعی کریئے تو مر رہیئے میر   بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے
حدیث زلف دراز اس کے منہ کی بات بڑی
کبھو کے دن ہیں بڑے یاں کبھو کی رات بڑی
پھرتے ہیں میر خوار کوئی پوچھتا نہیں
اس عاشقی میں عزتِ سادات بھی گئی

یہاں عام بول چال کی زبان تخلیقی چاشنی کے ساتھ ایک ایسی شائستگی میں ڈھل گئی ہے جو بیک وقت عام و خاص سب کے لیے قابلِ قبول ہے۔ اس تخلیقی عمل نے زبان کے اندر اثرِ بیان کی وہ قوت پیدا کر دی کہ وہ زبان، جو آرزو کے دور میں لڑکھڑا لڑکھڑا کر چلنا سیکھ رہی تھی، میر کے دور میں میر کے ساتھ ہی

ایک مستقل ادبی زبان بن گئی۔ میر نے عام بول چال کی زبان کو شاعری کی زبان بنا کر جاگیردارانہ ذہنیت کا وہ بت بھی توڑ دیا جس نے زبان کی حقیقی ترقی کے راستے کو روک رکھا تھا۔ یہ اتنا بڑا اور مثالی تجربہ تھا کہ ہر دور کو زبان کی سطح پر یہ کام مسلسل کرتے رہنے کی ضرورت ہے۔ ہندی الفاظ کا اخراج بھی عام زبان کے استعمال کا نتیجہ تھا۔ آبرو و ناجی کے دور میں ہندی الفاظ ایک تو تلاشِ ایہام کی وجہ سے مصنوعی طور پر استعمال ہو رہے تھے یا پھر روایتِ ولی کی پیروی میں اس دور کے شعرا انجھو، سجن، پریتم، پریت، ادہ، موہن، درپن، درس، دوجا وغیرہ کے الفاظ استعمال کر رہے تھے۔ میر کے ہاں یہ دونوں وجہیں نہیں تھیں۔ وہ تو صرف ان الفاظ کو استعمال کر رہے تھے جو عام بول چال کی زبان کا حصہ تھے۔ یہی ان کا معیار تھا۔ ع ”آیا نہیں یہ لفظ تو ہندی زباں کے بیچ“۔ اسی معیار کے پیشِ نظر متعدد ہندی و پراکرتی الفاظ میر کی شاعری میں استعمال ہوئے ہیں، مثلاً ندان، موند، مندے، لنک، نگر، لپٹ، موئے، سمرن، منکا، پران، کسالا، سمیں اور ہون، وسواس، نہنت، گوں، جمدھر، بھسمنت، سدھ، بجن، مندیل، تد، لھوڑ، چتیرے، دھیر، اچرج، سانجھ، بھیجک، کلدھب، پریکھا، بھکھ، ڈانگ وغیرہ۔ جب تک یہ الفاظ عام بول چال میں استعمال ہوتے رہے میر کی شاعری میں بھی استعمال ہوتے رہے اور جب عام زبان سے خارج ہوئے تو میر کی شاعری سے بھی خارج ہوگئے۔ دیوانِ اول میں ان کی تعداد زیادہ ہے۔ دیوان دوم میں یہ تعداد کم ہو جاتی ہے اور دیوان ششم تک یہ تعداد اورکم ہو جاتی ہے۔

میر کے ہاں یہی صورت فارسی تراکیب کے ساتھ ہے۔ دیوانِ اول میں فارسی تراکیب خاصی بڑی تعداد میں نظر آتی ہیں لیکن وقت کے ساتھ ساتھ ان کی تعداد کم سے کم تر ہوتی دیوان ششم میں بہت کم ہو جاتی ہے۔ اب میر ان تراکیب کے بغیر اپنی بات کہنے پر پوری طرح قادر ہوگئے ہیں۔ لیکن یہ فارسی تراکیب جس طور پر میر کے شعر میں آئی ہیں، اُردو اسلوب کا حصہ بن کر آئی ہیں۔ خالص اُردو میں اضافت نہیں ہے۔ فارسی میں دو یا دو سے زیادہ لفظوں کو اضافت سے جوڑ کر مرکب شکلیں بناتے ہیں۔ اضافت کا فائدہ یہ ہے کہ اس سے اظہار میں اختصار پیدا ہو جاتا ہے اور ”کا، کی، کے“ کے استعمال سے جو طوالت اور جھول پیدا ہوتا ہے وہ اضافت سے برجستگی میں بدل جاتا ہے۔ اسی لیے فارسی اضافت اُردو نظم و نثر کا ایک جزو بن گئی ہے۔ میر کے ہاں فارسی تراکیب کی بھی دو صورتیں ہیں۔ ایک وہ تراکیب جو فارسی شاعری سے براہِ راست آئی

ہیں اور دوسری وہ تراکیب جنھیں میر نے اپنے باطن کے اظہار کے لیے خود وضع کیا ہے ۔ میر کے ہاں ان دونوں قسم کی تراکیب کی نوعیت واضح کرنے کے لیے ہم یہاں میر کے کلام سے چند فارسی تراکیب درج کرتے ہیں :

> ”کشتۂ ستم ۔ برنگِ سبزۂ نورستہ ۔ پائمالِ صد جفا ۔ سبزۂ بیگانہ ۔ صد خانماں خراب ۔ ناوکِ بے خطا ۔ کشتگانِ عشق ۔ رہروانِ راہِ فنا ۔ بے خودانِ محفلِ تصویر ۔ سنگِ گرانِ عشق ۔ صیدِ ناتواں ۔ نمکِ مرغِ کباب ۔ طائرِ رنگِ حنا ۔ دیدۂ حیرانِ تماشائی ۔ طائرِ سدرہ ۔ سرنشینِ رہِ مے خانہ ۔ چشمِ پشت پا ۔ شعلۂ پر پیچ و تاب ۔ خاک افتادۂ ویرانہ ۔ عہدِ وفائے گل ۔ صفحۂ ہستی ۔ جریدۂ عالم ۔ سعیِ طوفِ حرم ۔ طائرِ پربریدہ ۔ مرغِ گرفتار ۔ آوازِ دل خراش ۔ دیدۂ خونبار ۔ دیدۂ بے اختیار ۔ چشمِ گریہ ناک ۔ گدائے کوئے محبت ۔ اسیرانِ بلا ۔ سجادۂ بے تہ ۔ گردنِ مینائے شراب ۔ حیرانیِ دیدار ۔ جلوہ گہِ یار ۔ گیسوئے مشک بُو ۔ صفحۂ خاطر ۔ نو گرفتارِ دامِ زلف ۔ سرِ پُرشور ۔ داخلِ خدامِ ادب ۔ دلِ خانہ خراب ۔ دامنِ گلچینِ چمن ۔ پسِ دیوارِ گلشن ۔ شامِ شبِ وصال ۔ حسرتِ وصل ۔ خیالِ رخِ دوست ۔ بسیاریِ الم ۔ ذوقِ جراحت ۔ لطفِ قبائے تنگ ۔ آتشِ سوزانِ عشق ۔ قربان گہِ وفا ۔ خنجرِ بیداد ۔ حجابِ رخِ دلدار ۔ زرِ داغِ دل ۔ سیرِ سرِ کوچہ و بازار ۔ گردونِ تنگ حوصلہ ۔ مرغانِ گرفتارِ چمن ۔ مردنِ دشوار ۔ دانۂ اشک ۔ منقارِ زیرِ پر ۔ شمعِ آخرِ شب ۔ آتشِ گل ۔ مانندِ نقشِ پا ۔ مردنِ دشوارِ رفتگان ۔ تکلیفِ باغ ۔ تہِ تیغِ ستم ۔ حرفِ شگونِ وصلِ یار ۔ چراغِ زیرِ داماں ۔ غافلانِ دہر ۔ چشمکِ گل ۔ میلانِ دلربا وغیرہ وغیرہ ۔“

یہ تراکیب میر کے کلام میں اُردو اسلوب کا حصہ بن کر آئی ہیں لیکن میر کے کلام میں ایسے شعر بھی ملتے ہیں جن میں ایک مصرع تراکیب کی وجہ سے پورے طور پر فارسی ہے اور دوسرا مصرع اُردو ۔ ان اشعار میں میرزا غالب کے اسلوبِ شاعری کے امکانات اس طور پر ابھرتے ہیں کہ اگر انھیں کلامِ غالب میں ملا دیا جائے تو پہچان دشوار ہوگی ۔ یہ چند اشعار دیکھیے :

داغِ فراق و حسرتِ وصل ، آرزوئے شوق
میرے ساتھ زیرِ خاک بھی ہنگامہ لے گیا

گرمیٔ عشق مانعِ نشو و نما ہوئی
میں وہ نہال تھا کہ اگا اور جل گیا
اشکِ تر ، قطرۂ خوں ، لختِ جگر ، پارۂ دل
ایک سے ایک عدو آنکھ سے بہتر نکلا
کاوِ کاوِ مژۂ یار و دلِ زار و نزار
گتھ گئے ایسے شتابی کی چھڑایا نہ گیا
چشمِ سفید و اشک سرخ آہ دلِ حزیں ہے یاں
شیشہ نہیں ہے مے نہیں ابر نہیں ہوا نہیں
دردِ دل ، زخمِ جگر ، کلفتِ غم ، داغِ فراق
آہ عالم سے مرے ساتھ چلا کیا کچھ
غمِ فراق ہے دنبالہ گرد عیش وصال
فقط مزا ہی نہیں عشق میں بلا بھی ہے

فارسی روایت کی پیروی کے باوجود یہ فارسی پن میر کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا ۔ یہ بھی میر کا ایک تجربہ تھا ۔ جب میر اس اسلوب سے گزر کر اردو اسلوب کی طرف آئے تو وہ انفرادیت پیدا ہوئی جسے ہم رنگِ میر کہتے ہیں ۔ میر کی آواز اردو زبان کی آواز ہے ۔

شاعری کی سطح پر جہاں میر نے فارسی شعروں کو اردو کے قالب میں ڈھالا ، جن کی مثالیں ہم پہلے کسی باب میں دے آئے ہیں ، وہاں بہت سے محاورات اور فارسی مصدروں کو بھی مرکب مصدروں کی صورت میں اردو میں ڈھالا ہے ۔ مثلاً :

ع آج تاج شہ نہ سر کو فرو لاوں تیرے ہیں (ص ۳۷)
ع شاید لون میر کس کو اہل محلہ سے میں (ص ۱۴۳)
ع آتی ہے بہار اب ہمیں زنجیر کریں گے (ص ۱۲۰)
ع دیکھا اسے جس شخص نے اس کو عجب آیا (ص ۴۴۹)

میر کی زبان کا بڑا حصہ آج بھی زندہ ہے لیکن بعض صورتیں ایسی ہیں جو متروک ہوگئی ہیں یا تبدیل ہو کر نئی شکل میں آ گئی ہیں ۔ ان میں سے چند ہم یہاں درج کرتے ہیں :

(۱) میر سے پہلے ”کبھی“ کے لیے کدھیں ، کدھی ، کدھیں مدھیں کے الفاظ استعمال ہوتے تھے ۔ پہلی بار مضمون اور تاجی کے ہاں ”کبھو“ کا لفظ ملتا ہے ۔ میر کے ہاں یہی ترقی یافتہ شکل (کبھو) ملتی ہے

جیسے میر نے دیوانِ اول سے لے کر دیوان ششم تک مسلسل استعمال کیا ہے۔ مثلاً :

ع میں بھی کبھو کسو کا سرِ پُر غرور تھا (دیوان اول)
ع تم کبھو میر کو چاہو سو کہ چاہیں ہیں تمھیں (دیوانِ سوم)
ع جو یاں سے اٹھ گئے ہیں وے پھر کبھو نہ آئے (دیوان ششم)

آج اس لفظ نے ''کبھی'' کی شکل اختیار کر لی ہے۔

(۲) یہی صورت لفظ ''کسو'' کے ساتھ ہے۔ یہ بھی مسلسل دیوان اول سے لے کر ششم تک یکساں طور پر استعمال ہوا ہے۔ مثلاً :

ع ناداں یہاں کسو کا کسو کو بھی غم ہوا (دیوان اول)
ع کہتا تھا کسو سے کچھ تکتا تھا کسو کا منہ (دیوان سوم)
ع کسو سے دل ہمارا پھر لگا ہے (دیوان ششم)

(۳) میر ''تئیں'' کا لفظ بھی طرح طرح سے استعمال کرتے ہیں۔ آج بھی کبھی کبھار یہ لفظ سننے یا دیکھنے میں آ جاتا ہے۔ میر کے زمانے میں یہ مستند تھا اور فصحا اسے استعمال کرتے تھے :

ع پہنچا جو آپ کو تو میں پہنچا خدا کے تئیں (دیوان اول)
ع کب تک تظلم آہ بھلا مرگ کے تئیں (دیوان اول)
ع اس دم تئیں مجھ میں بھی اگر جان رہے گا (دیوان اول)
ع اب تو تیرے تئیں قرار ہوا (دیوان اول)
ع ہجر کی شب کو یاں تئیں تڑپھا (دیوان سوم)
ع ہوتا ہے دو پہر کے تئیں سر پر آفتاب (دیوان ششم)

(۴) میر کے ہاں ایدھر، اودھر، کدھر، کیدھر، جدھر اور اُدھر، اودھر سب استعمال ہوئے ہیں۔ انشاء اللہ خاں نے لکھا ہے کہ ''شہر قدیم کے رہنے والے ادھر کو ایدھر، ادھر کو اودھر، کدھر کو کیدھر کہتے ہیں۔''[۱۷] آج صرف ادھر، اُدھر استعمال ہوتا ہے اور جدھر کے بجائے جس طرف مستعمل ہے لیکن بولنے میں جدھر اب بھی عام ہے :

ع نام اس کا لیا ادھر اودھر (دیوان اول)
ع دل ہے جدھر کو اودھر کچھ آگ سی لگی تھی (دیوان سوم)
ع ہم دل جلوں کی خاک جہاں میں کدھر نہیں
ع اب کہو اس شہرِ ناپرساں سے کیدھر جائیے (دیوان اول)

ع خوبی و رعنائی اُدھر بدحالی و خواری ادھر (دیوان ششم)
ع ان نے راہ اب لکالی ایدھر اس کا گزار نہیں (دیوان ششم)

(۵) ''گوئیا'' کا استعمال دیوانِ اول میں ملتا ہے لیکن دیوان ششم میں یہ ''گویا'' کی شکل اختیار کر لیتا ہے :

ع گوئیا جنس ناروا ہیں ہم (دیوان اول)
ع گوئیا بابِ اجابت ہجر میں تیغا ہوا (دیوان اول)
ع تھے دست بستہ حاضر خدمت میں میر گویا (دیوان ششم)
ع میر گویا کہ وے جہاں سے گئے (دیوان ششم)

(۶) ''ٹک'' کا استعمال میر کے ہاں ساری کلیات میں شروع سے آخر تک ملتا ہے۔ یہ لفظ اب متروک ہے۔

ع ٹک میر جگر سوختہ کی جلد خبر لے (دیوان اول)
ع کر حال میر پر بھی ٹک التفات شاہا (دیوان ششم)

(۷) ''کنے'' کا استعمال قدیم اردو میں بھی ملتا ہے۔ دکنی اردو اور دلی کے گلیَ کوچوں میں آج بھی سننے میں آتا ہے۔ میر کے زمانے میں یہ عوام و خواص دونوں میں رائج تھا :

ع کہ ٹک بھی اس کنے اس بن رہا نہیں جاتا (دیوان اول)

(۸) میر ''لوہو'' بھی استعمال کرتے ہیں اور لہو بھی۔ آج ''لہو'' مروج ہے لیکن جدید شاعری میں اب ''لوہو'' پھر نظر آنے لگا ہے۔

ع چاک ہوا دل ٹکڑے جگر ہے لوہو روئے آنکھوں سے
(دیوان چہارم)
ع ہر گل ہے اس چمن میں ساغر بھرا لہو کا (دیوان اول)

(۹) چند اور الفاظ کا استعمال جو اب متروک ہیں :

وویں ع گل کو بھی میری خاک پہ وویں لٹائیے
ووں ع یوں بھی مشکل ہے ووں بھی مشکل ہے
لب لگ ع گرمی کرے وہ مجھ سے جب تک لب لگ میں ہی سرد ہوا
ع شوخ چشمی تری پردے میں ہے جب تک لب لگ
لب سے ع دل ہم پہنچا بدن میں تب سے سارا تن جلا
جہاں کا تہاں ع حیرت سے آفتاب جہاں کا تہاں رہا

تس	ع	اک بیمار جدائی ہوں میں آپھی تس پر
جس تس	ع	منہ تکا ہی کرے ہے جس تس کا
واں	ع	دی آگ رنگِ گل نے واں اے صبا چمن کو
کاہے کو	ع	بے تاب و تواں ہوں میں کاہے کو تلف ہوتا
کاہے کے	ع	مانند شمع مجھ کو کاہے کے تئیں جلایا
تد	ع	ہو اس سے جہاں سیاہ تد بھی
زور	ع	دل نے اب زور بے قرار کیا
	ع	میر شاعر بھی زور کوئی تھا
اُپر	ع	شیخ مت روکش ہو مستوں کا تو اس جبّے اپر
عجب	ع	دیکھا اسے جس شخص نے اس کو عجب آیا

(۱۰) ہائے مخلوط (ھ) کا استعمال ''قدیم اردو'' میں کثرت سے ملتا ہے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ بعض لفظوں میں سے یہ آواز متروک ہو گئی۔ میر کے ہاں ہونٹھ۔ سناہٹا۔ جھوٹھ۔ بھل (بل)۔ بھیکھ (بھیک)۔ مچھلکا (مچلکا)۔ تڑپھا (تڑپا) میں ہائے مخلوط ملتی ہے مثلاً:

ع ٹک ہونٹھ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے (دیوان اول)
ع اچنبھا ہے نظر بازوں کو ان ہونٹھوں کی لالی کا (دیوان ششم)
ع انہیں سناہٹوں میں جی جلا تھا (دیوان ششم)
ع رہِ طلب میں گرے ہوتے سر کے بھل ہم بھی (دیوان اول)
ع دلی میں آج بھیکھ بھی ملتی نہیں انہیں (دیوان اول)
ع کن نے لیا ہے تم سے مچھلکا کہ داد دو (دیوان اول)
ع تڑپھنا بھی دیکھا نہ بسمل کا اپنے (دیوان اول)
ع جوٹھ اس کا نشاں نہ دو یارو دیوان ششم)

دیوان اول میں ہائے مخلوط کا استعمال زیادہ ہے لیکن دیوان ششم میں کم ہو گیا ہے۔

(۱۱) ''تا'' کا استعمال میر طرح طرح سے کرتے ہیں۔ 'تا' اب اس طرح استعمال نہیں ہوتا:

ع تا بروح الامیں شکار ہوا (دیوان اول)
ع ہوتا نہ دل کا تا یہ سرانجام عشق میں (دیوان اول)
ع اک قطرہ آب تا میں اس آگ کو بجھاؤں (دیوان اول)
ع میر کی ہم نے اٹھ کے تا صورت (دیوان سوم)

(۱۲) علامتِ فاعلی "نے" کا استعمال قدیم اردو میں کم تھا۔ بعد میں ضرورتِ شعری کے مطابق یہ کبھی محذوف ہوا اور کبھی استعمال ہوا۔ یہی صورت میر کے ہاں دیوانِ اول سے لے کر دیوان ششم تک ملتی ہے لیکن دیوان پنجم و ششم میں "نے" کو محذوف کرنا کم ہو جاتا ہے۔ "نے" موجود کی تو وہی صورت ہے جو آج بھی مستعمل ہے لیکن "نے" محذوف کی میر کے ہاں یہ صورت ملتی ہے:

ع اس دل کی مملکت کو اب ہم خراب کیا (دیوان اول)
ع اچھے کچھ آثار نہ تھے میں اس بیمار کو دیکھا ہے
(دیوان سوم)
ع دہر میں ہستی بلندی برسوں تک دیکھی ہے میں (دیوان ششم)

(۱۳) میر کے ہاں زمانۂ حال کے برخلاف بعض الفاظ کی تذکیر و تانیث میں فرق ہے۔ مثلاً:

جان (مذکر) ع اس دم تئیں مجھ میں بھی اگر جان رہے گا
(دیوان اول)
سیر (مذکر) ع کل سیر کیا ہم نے سمندر کو بھی جا کر
(دیوان اول)
بلبل (مذکر) ع گل و بلبل بہار میں دیکھا (دیوان اول)
شام (مذکر) ع اور ان کا بھی شام ہوتا ہے (دیوان اول)
قلم (مونث) ع قلم ہاتھ آگئی ہوگی تو سو سو خط لکھا ہوگا
(دیوان اول)

(۱۴) میر کے ہاں جمع بنانے کے کئی طریقے ملتے ہیں:

"وں" لگا کر ع دیکھا نہ اسے دور سے بھی منتظروں نے
(دیوان اول)
ع ہے اس کے حرف زیرلبی کا سبھوں میں ذکر
(دیوان اول)
ع کوہوں کی کمر تک بھی جا پہنچی ہے سیرابی
(دیوان اول)
ع قصر و مکان و منزل ایکوں کو سب جگہ ہے
(دیوان سوم)

"ان" لگا کر ع یہ تمہاری ان دلوں دوستاں مژہ جس کے غم میں
ہے خوں چکاں

"لی" کی جمع "لیاں"

ع جفائیں دیکھ لیاں بے وفائیاں دیکھیں (دیوان اول)

"کی" کی جمع "کیاں"

ع اس چرخ نے کیاں ہیں ہم سے بہت ادائیں (دیوان اول)

میر جہاں بے لطف سے "بے لطفیاں" بناتے ہیں وہاں ہارا سے ہاریاں ، گزرتی سے گزرتیاں ، ساری سے ساریاں ، باری سے باریاں ، مانی سے مالیاں ، جانی سے جالیاں ، ملی سے ملیاں ، ہلی سے ہلیاں وغیرہ بناتے ہیں ۔ یہ صورت صفت ، ضمیر ، فعل ، حرف سب میں ملتی ہے :

ع مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں (دیوان اول)
ع روتے گزرتیاں ہیں ہمیں راتیں ساریاں (دیون اول)
ع جاں کاہیاں ہماری بہت سہل جانیاں (دیوان اول)

قدیم اُردو میں جمع کا ایک عام اصول یہ تھا کہ اگر فاعل جمع ہے تو فعل بھی جمع لاتے تھے ۔ اٹھارویں صدی میں یہ ایک عام مروج طریقہ تھا جس کی مثالیں ہم آبرو ، حاتم وغیرہ کے ہاں بھی درج کر آئے ہیں ۔ یہی صورت کئی غزلوں اور بہت سے اشعار میں میر کے ہاں بھی ملتی ہے :

ع عاشقوں میں برچھیاں چلوائیاں (دیوان اول)
ع ان نے باتیں ہی ہمیں بتلائیاں (دیوان اول)
ع پلکیں جھکا لیاں ہیں آنکھیں چرا لیاں ہیں (دیوان سوم)

ان کے علاوہ چوٹ کی جمع چوٹوں ، التفات کی جمع التفاتیں ، لیند کی لیندوں ، طرز کی طرزوں ، غم زدہ کی غم زدے ، بد وضعی کی بد وضعیں ، آوارہ کی آورگوں ، مزار کی مزاریں ، کنارہ کی کناریں ، اندوہگیں کی اندوہگینوں وغیرہ ملتی ہیں ۔

(١٥) میر عربی فارسی اسما کے آخر میں "ی" لگا کر دو کام لیتے ہیں ۔ ایک تو اس طریقے سے اسم فاعل بنا لیتے ہیں اور دوسرے سے صفت بنا لیتے ہیں ۔ قدیم اُردو میں بھی یہ طریقہ عام تھا ۔ اس دور کے اور شاعروں کے ہاں بھی یہ ملتا ہے جس کی مثالیں ہم پہلے درج کر آئے ہیں ۔ میر کے ہاں اس کی یہ صورتیں ملتی ہیں :

سفری = مسافر ع اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا (دیوان اول)
زنجیری = قیدی ع چمن میں ہم بھی زنجیری رہے ہیں
(دیوان اول)
تلاشی = متلاشی ع جو کوئی تلاشی ہو ترا آہ کدھر جائے
(دیوان اول)
ع حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا (دیوان اول)
ع نازکی اس کے لب کی کیا کہیے (دیوان اول)
ع جو ہو اختیاری تو اودھر نہ جائیں
(دیوان سوم)

ان کے علاوہ خطرناکی ، ہلاکی ، آزادگی ، مے خوارگی ، عیارگی وغیرہ بھی ملتے ہیں ۔

(١٦) قدیم اُردو میں ہندی اور فارسی ، عربی ، ترکی لفظوں کو و عطف سے جوڑ دیتے تھے ۔ میر کے دور میں بھی یہی صورت ملتی ہے لیکن میر کے بعد کے دور میں ہندی و فارسی عربی لفظوں کو وعطف اور علامت اضافت سے جوڑنے کا قاعدہ متروک کر دیا گیا جو آج تک رائج ہے اور ایک ایسی بے جا پابندی ہے جس نے قوتِ اظہار اور اختصار کے ساتھ وسعت بیان کو مجروح کیا ہے ۔[١٨] میر کے ہاں وعطف اور اضافت کی چند صورتیں یہ ہیں :

وعطف ع لغزش بڑی ہوئی تھی ولیکن سنبھل گیا (دیوان اول)
ع اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں (دیوان اول)
ع نبی کا خویش و بھائی حیدرِ کرار کہتے ہیں (دیوان اول)
ع کوئی اخلاص و پیار رہتا ہے (دیوان اول)
اضافت ع ماس طفلِ نا سمجھ کو کہاں تک پڑھائیے (دیوان اول)

(١٧) ضمائر کے سلسلے میں بھی میر کے ہاں ایسی صورتیں ملتی ہیں جو بعد کے دور میں متروک ہو گئیں ؛ مثلاً ضمیر واحد غائب "وہ" کی جمع غائب "وے" ملتی ہے ۔ یہ صورت دیوان اول سے دیوان ششم تک یکساں ملتی ہے ۔ مثلاً :

ع موقوف حشر پر ہے سو آتے بھی وے نہیں (دیوان اول)
ع جو شہرہ نامور تھے یا رب کہاں گئے وے (دیوان ششم)

اور دوسری صورتیں یہ ہیں :

ان نے	ع	چھوڑا وفا کو **ان** نے مروت کو کیا ہوا	(دیوان اول)
	ع	نہ سیدھی طرح سے **ان** نے مرا سلام لیا	(دیوان اول)
انھوں کا	ع	نام آج کوئی یاں نہیں لیتا ہے **انھوں** کا	(دیوان اول)
تیں (تو)	ع	تیں آہ عشق بازی چوپڑ عجب بچھائی	(دیوان اول)
کن نے	ع	نہ جانا تجھ سے یہ کن نے کہا تھا	(دیوان ششم
انھوں میں	ع	انھوں میں جو کہ کرے محو سجدہ رہتے ہیں	(دیوان اول)
انھوں سے	ع	خار و خس الجھے ہیں آپھی بحث **انھوں سے** کیا رکھیں	(دیوان چہارم)
یہ کی جمع یے	ع	برق و شرار و شعلہ و پروانہ سب ہیں یے	(دیوان سوم)
مجھ بجائے میرے	ع	ترے نہ آج کے آنے میں صبح کے **مجھ** پاس	(دیوان اول)
	ع	سنتے ہو ٹک سنو کہ پھر **مجھ بعد**	(دیوان اول)
تمھیں بجائے تمھارے لیے	ع	تلوار مارنا تو تمھیں کھیل ہے ولے	(دیوان اول)
کاہے کو	ع	بے تاب و تواں یوں میں کاہے کو تلف ہوتا	(دیوان اول)
جو اور سو کا استعمال	ع	جو جو ظلم کیے ہیں تم نے سو سو ہم نے اُٹھائے ہیں	(دیوان اول)

ان کے علاوہ ضمیر کے استعمال کی ساری جدید صورتیں بھی ملتی ہیں۔ ہم نے صرف وہ صورتیں دی ہیں جو آج کے دور سے مختلف ہیں۔

(١٨) قدیم اُردو میں یہ طریقہ عام تھا کہ عربی، فارسی، ہندی الفاظ کے ساتھ ''پن'' یا ''پنا'' یا ''ہارا'' کے لاحقے سے اسم فاعل بنا لیتے تھے۔ مثلاً ایک پنا (وحدت کے لیے)، دو پنا (دوئی کے لیے)، آدمی پنا (آدمیت کے لیے)۔ یا ''ہار'' لگا کر جیسے دینہار (دینے والا)،

کہنہار (کہنے والا) ، سنن ہار (سننے والا) وغیرہ ۔ میر کے دور میں یہ اثرات کم ضرور ہو گئے تھے لیکن عام بول چال کی زبان میں رائج تھے ۔ انشاء اللہ خاں انشا نے لکھا ہے کہ پرانے دلی والے ''جانے والا'' کی جگہ ''جانے ہار'' بولتے ہیں ۔ یہ لفظ ان کی صحبت سے نئے شہر والے بھی بولتے ہیں ۔''[۱۹] میر کے ہاں اس کی یہ صورتیں ملتی ہیں :

ع اس کے عیار بن نے میرے تئیں (دیوان اول)
ع دبلے اتنے ہے تن میں مرے جان ہی نہیں (دیوان اول)
ع اک شور ہی رہا ہے دیوان بن میں اپنے (دیوان سوم)
ع بیٹھ جا چلنے ہار ہم بھی ہیں (دیوان اول)

(۱۹) یہاں ہم ایسے فعل و متعلقاتِ فعل کا ذکر کریں گے جو میر کے ہاں ملتے ہیں اور بعد کے دور میں ترک کر دیے گئے ۔ یہ بات توجہ طلب ہے کہ میر کی زبان پر برج بھاشا کا اثر واضح ہے جس کی طرف انشا نے بھی ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ ''میر محمد تقی صاحب باوجود لہجۂ اکبر آباد و شمولِ الفاظِ برج و گوالیار در وقت تکلم از سبب تولد در مستقر الخلافہ ۔''[۲۰] میر کے لہجے میں جو لوچ اور گھلاوٹ ہے اس میں برج بھاشا کا اثر شامل ہے ۔ میر کے افعال پر بھی یہ اثر واضح ہے ۔ چند صورتیں یہ ہیں :

ماضی مطلق ع اس کی کاکل کی پہیلی کبھو تم بوجھے میر
(دیوان سوم)

فعل حال ع اس کا منہ دیکھ رہا ہوں سو وہی دیکھوں ہوں
(دیوان اول)

ع اس نرگس مستانہ کو کر یاد کُڑھوں ہوں
(دیوان سوم)

ع آگ سی اک دل میں سلگے ہے کبھو بھڑکی تو میر
(دیوان اول)

ع دن جی کے اُلجھنے سے ہی جھگڑے میں کٹے ہے
(دیوان سوم)

ع یوں سنا چاہے کہ کرتا ہے سفر کا عزم جزم
(دیوان اول)

ع آنھوں پھر لگا ہی بھرے ہے تمھارے ساتھ
(دیوان اول)
فعل حال ع حکمت ہے کچھ جو گردوں یکساں پھرا کرے ہے
استمراری
(دیوان اول)
"گا"، "گی" ع سید پسر وہ پیارا ہے گا امام بانکا (دیوان اول)
زائد ہے ع اس ظلم پیشہ کی یہ رسم قدیم ہے گی
(دیوان اول)
فعل امر ع یا تو بیگانے ہی رہیے ہوجیے یا آشنا
(دیوان اول)
ع ہمارے ضعف کی حالت سے دل قوی رکھیو
(دیوان اول)
ع ٹک داد مری اہلِ محلہ سے چاہیو (دیوان اول)
مضارع ع خانہ خراب ہوجیو اس دل کی چاہ کا
(دیوان اول)
فعل مستقبل ع دیکھ لیویں گے غیر کو تجھ پاس (دیوان اول)
ع مر ہی جاویں گے بہت ہجر میں ناشاد رہے
(دیوان اول)
ع دل ڈھائے کر جو کعبہ بنایا تو کیا ہوا،
(دیوان اول)

فعل ماضی شرطی ع گر دے ہے جس کا لاگتے ہی وار ایک دو
(دیوان اول)

(۲۰) میر نے شرم سے شرمانا اور جماہی سے جماہنا مصادر کی شکلیں بھی استعمال کی ہیں:

ع صبح جو ہم بھی جا نکلے تو دیکھ کے کیا شرمائے ہیں
(دیوان دوم)
ع لگ کر گلے سے میرے انگڑائی لے جماہا (دیوان ششم)

میر کی غزلوں کا مطالعہ ہم کر چکے ہیں۔ میر کو پورے طور سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ان کے دوسرے کلام کو بھی دیکھ لیا جائے۔ غزل میں میر کی ذات رمز و کنایہ اور استعاروں کی زبان میں چھپ کر آئی ہے لیکن

مثنویوں میں ان کی ذات کا انکشاف زیادہ کھُل کر ہوا ہے ۔ اب تک میر کی ۳۷ مثنویاں سامنے آ چکی ہیں جن میں سے ۳۴ مثنویاں کلیاتِ میر مرتبہ عبدالباری آسی[۲۱] میں ہیں اور تین مثنویاں ـــــ جوان و عروس ، در مبارکبادی کتخدائی بشن سنگھ پسر خورد راجہ ناگرمل اور مور نامہ ـــــ ڈاکٹر گیان چند نے دریافت کی ہیں جو کلیاتِ میر (جلد دوم) مطبوعہ الہ آباد میں شامل ہیں ۔[۲۲] میر کی ان تمام مثنویوں کو موضوع کے اعتبار سے چار عنوانات میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :

(الف) عشقیہ : (۱) خواب و خیال ۔ (۲) شعلۂ شوق ۔ (۳) دریائے عشق ۔ (۴) معاملاتِ عشق ۔ (۵) جوشِ عشق ۔ (۶) اعجاز عشق ۔ (۷) حکایتِ عشق ۔ (مثنوی افغان پسر)[۲۳] ۔ (۸) مور نامہ ۔ (۹) جوان و عروس ۔

(ب) واقعاتی : (۱) در بیانِ مرغ بازان ۔ (۲) در بیان کتخدائی آصف الدولہ بہادر ۔ (۳) در جشن ہولی و کتخدائی ۔ (۴) مثنوی کتخدائی بشن سنگھ ۔ (۵) کپی کا بچہ ۔ (۶) موہنی بلی ۔ (۷) مرثیۂ خروس ۔ (۸) در بیانِ ہولی[۲۴] ۔ (۹) تسنگ نامہ ۔ (۱۰) ساقی نامہ ۔ (۱۱) جنگ نامہ[۲۵] ۔ (۱۲) شکار نامہ ۔ (۱۳) شکار نامہ ۔

(ج) مدحیہ : (۱) در تعریف سگ و گربہ ۔ (۲) در تعریف بز[۲۶] ۔ (۳) در تعریف آغا رشید وطواط ۔

(د) ہجویہ : در ہجوِ خانۂ خود ۔ (۲) در ہجو خانۂ خود کہ بہ سببِ شدت باراں خراب شدہ بود ۔ (۳) در مذمت برشکال (۴) در ہجوِ نا اہل ۔ (۵) در ہجو شخصے ہیچمداں ۔ (۶) تنبیہ الجہال ۔ (۷) اژدر نامہ (اجگر نامہ) ۔ (۸) در ہجو اکول ۔ (۹) در مذمتِ دنیا ۔ (۱۰) در بیانِ کذب ۔ (۱۱) ہجوِ عاقل نام ناکسے کہ بہ سگاں اُنسے تمام داشت ۔ (۱۲) در مذمت آئینہ دار ۔

میر کا کمالِ شاعری بنیادی طور پر صنف غزل میں ظاہر ہوا ہے ۔ دوسری اصنافِ سخن پر بھی میر کے اسی مزاجِ غزل کی چھاپ ہے ، اسی لیے میر کی مثنویاں دوسری اُردو مثنویوں سے مزاج میں مختلف ہیں ۔ مثنوی ایک ایسی صنف

سخن ہے جس میں دوسری اصناف حسبِ ضرورت مل جل کر استعمال میں آتی ہیں لیکن میر کی مثنویات پر ان کی اپنی غزل کا گہرا اثر ہے۔ میر کی مثنویات کی یہی کمزوری ہے اور یہی ان کی قوت ہے۔ میر کسی بھی صنفِ سخن میں طبع آزمائی کر رہے ہوں وہ اپنے مزاج کے دائرے سے باہر نہیں جاتے۔ ان کی مثنویوں پر خصوصیت کے ساتھ ان کی عشقیہ مثنویوں پر یہ رنگ بہت گہرا ہے۔ ان کی عشقیہ مثنویوں کا تعداد ۹ ہے۔ ان میں سے تین مثنویوں — خواب و خیال جوشِ عشق اور معاملاتِ عشق — میں آپ بیتی بیان کی گئی ہے اور باقی چھ مثنویوں میں جگ بیتی ہے لیکن جگ بیتی میں بھی، جہاں تک احساس و جذبہ کا تعلق ہے، میر کی شخصیت اور ان کے اپنے تجربے کے اثرات واضح طور پر موجود ہیں۔

مثنوی ”خواب و خیال“ میں میر نے اپنی محبوبہ کو ظاہر نہیں کیا ہے لیکن مثنوی کے آخر میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ صورت جو شاعر کو چاند میں نظر آتی تھی دراصل اسی محبوبہ کی صورت تھی جو اب ”خواب و خیال“ بن گئی ہے۔ یہ کوئی ان کی عزیز رشتے دار تھی اور ایک ہی گھر کے حصے میں رہتی تھی۔ یہ تاثر نہ صرف اس مثنوی کے مطالعے سے سامنے آتا ہے بلکہ میر نے اپنی غزلوں کے اشعار میں بھی اس طرف اشارے کیے ہیں:

ہم وے ہرچند کہ ہم خانہ ہیں دونوں لیکن
روشِ عاشق و معشوق جدا رہتے ہیں
لگیں۔ عاشق و معشوق کے رنگ
جدا رہتے ہیں ہم وہ ایک گھر میں

مثنوی ”خواب و خیال“ میں میر نے بتایا ہے کہ جب مقدر انھیں اکبر آباد سے دلی کھینچ لایا تو جذبات پر قابو پانے کی کوشش میں انہیں جنون ہوگیا۔ اس جنون کا ذکر انھوں نے ”ذکرِ میر“[۲۷] میں بھی کیا ہے لیکن وہاں انھوں نے اسے خان آرزو کی دشمنی سے ملا دیا ہے جب کہ ”خواب و خیال“ میں ع ”جگر رخصتانے میں رخصت ہوا“ لکھ کر بتایا ہے کہ دراصل جنون کا باعث یہی عشق تھا ع ”بجھے رکتے رکتے جنوں ہوگیا۔“ ”ذکرِ میر“ میں ”از صحبتم احتراز“ اور ”مردم از من گریزاں“[۲۸] کے الفاظ سے اس بات کا اظہار کیا ہے کہ خان آرزو اور اہلِ خانہ نے ان کی طرف کوئی توجہ نہیں کی، لیکن مثنوی کے اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ فرطِ اندوہ سے سب گریہ ناک تھے:

رہی فکرِ جاں میرے احباب کو   اڑا دیویں سب گھر کے اسباب کو

ہوئے پاس کوئی تفاوت سے ہو   سراسیمہ کوئی محبت سے ہو
کوئی فرطِ اندوہ سے گریہ ناک   گریباں کسو کا مرے غم سے چاک

میر کا یہ بیان اس لیے صحیح معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی ان کے دیوانِ اول میں موجود ہے اور اس مثنوی کے لکھنے تک میر کے تعلقات خانِ آرزو سے کشیدہ نہیں ہوئے تھے جس کا ثبوت "نکاتِ الشعرا" میں خان آرزو کا ترجمہ اور "استاد و پیر و مرشدِ بندہ" کے الفاظ ہیں۔ مثنوی "خواب و خیال" میں میر کا اپنا تجربہ پوری شدت کے ساتھ شعر کے سانچے میں ڈھل گیا ہے۔ اس میں عشق کی کیفیت کا اتنا پُر درد بیان ہے کہ اس سطح پر کوئی اور مثنوی اس کو نہیں پہنچتی۔ مثنویوں میں عام طور پر شاعر ایک ڈرامہ نگار کی طرح دوسروں کے جذبات و واقعات کی کہانی بیان کرتا ہے لیکن میر نے اپنی عشقیہ مثنویوں میں عموماً اور ان تین مثنویوں میں خصوصاً اپنے ذاتی تجربے کو موضوعِ سخن بنا کر حقیقی جذبات کا اظہار کیا ہے۔ اس مثنوی میں میر خود بنیادی کردار کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں اور ان کے عشق کے سچے جذبات کی پرکیف تصویر سامنے آتی ہے جو پڑھنے والے کو بھی اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہے۔ یہاں بیان میں وہ ربط بھی ہے جو طویل نظم کے لیے فنی لحاظ سے ضروری ہے اور احساس و جذبہ کی وہ شدت بھی جو شاعرانہ اثر کے لیے بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ اس مثنوی میں کوئی قصہ نہیں ہے لیکن یہ مثنوی آج بھی دلچسپ اور پُر اثر ہے۔ یہ مثنوی نہ صرف سوانحِ میر کے لحاظ سے اہم ہے بلکہ حقیقی احساس و جذبہ کے اظہار کے اعتبار سے بھی میر کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے۔ اس مثنوی میں میر کے اس جذبۂ عشق کا بھرپور اظہار ہوا ہے جو ان کی ساری عشقیہ شاعری پر حاوی ہے۔

مثنوی "جوشِ عشق" میں بھی میر نے اپنے ایک عشق کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اس میں اضطراب کی ایسی شدت اور عشق سے پیدا ہونے والی بے قراری کا ایسا اظہار ملتا ہے کہ یہ مثنوی ایک مہجور عاشق کے جذبات کی سچی تصویر بن گئی ہے۔ اس میں گہرے درد، کھوئی کھوئی سی فضا، دم گھٹنے کی سی کیفیت، حسرت و یاس کا عالم، یادِ محبوب میں عاشق کی بے قراری اور عشقیہ جذبات کا اظہار ہوا ہے لیکن وہ بحر، جو میر نے اس مثنوی میں استعمال کی ہے، اس اثر کو مثنوی خواب و خیال کی سطح تک پہنچنے نہیں دیتی۔

"معاملاتِ عشق" میں میر نے اپنے ایک اور عشق کی کہانی سنائی ہے۔ مثنوی کے پہلے حصے میں عشق کی تعریف کرکے میر نے پہلے عشق کا ایک بھرپور

تصور پیش کیا ہے اور پھر اس تصور کو عشق کے خالص مادی تصور سے ملا دیا ہے ۔ اس مثنوی میں سات "معاملات" بیان کیے گئے ہیں جن سے اس عشق کا سارا سفر سامنے آ جاتا ہے اور آخریِ ''معاملے" میں وصلِ محبوب کا مژدہ بھی سنا دیا ہے :

بارے کچھ بڑھ گیا ہمارا ربط ہو سکا پھر نہ دو طرف سے ضبط
ایک دن ہم وے متصل بیٹھے اپنے دل خواہ دونوں مل بیٹھے
شوق کا سب کہا قبول ہوا یعنی مقصودِ دل حصول ہوا
واسطے جس کے تھا میں آوارہ ساتھ آئی مرے وہ مہ پارہ
کھہ کھیے دست دی ہم آغوشی ہمسری ، ہم کناری ، ہم دوشی

عشق زندگی کی سب سے بڑی سچائی ہے ۔ یہ ایک ایسا ابدی جذبہ ہے جس کا بنیادی رنگ ہمیشہ وہی رہتا ہے جو میر نے اس مثنوی میں پیش کیا ہے ۔ یہ واحد مثنوی ہے جس میں میر کی دعا ع ''وصل اس کا خدا نصیب کرے" قبول ہوتی ہے ۔ لیکن وصل کے بعد ہجر کی شام آ جاتی ہے اور میر پھر اسی کرب و اضطراب میں ڈوب جاتے ہیں ۔ اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ابتدائے عشق یعنی ع ''دل جگر سے گزر گئی وہ نگاہ" سے لے کر انتہا ع ''یعنی مقصود دل حصول ہوا" تک سارا سفر بیان کیا ہے ۔ اس میں وہ چھوٹے چھوٹے معاملات بھی آ گئے ہیں جن سے عشق کی زندگی عبارت ہے ۔ یہ مثنوی عشق کی ایک ایسی کہانی ہے جو ہمیشہ اسی طرح دہرائی جاتی رہے گی ۔ اس مثنوی کی فضا میں گھٹن کے بجائے شگفتگی ہے ، حسرت و الم کے بجائے ناز و نیاز کی سرخوشی ہے ، حتیٰ کہ وصل کے بعد جدائی میں بھی وہ ڈھا دینے والی کیفیت نہیں ہے جو میر کی دوسری عشقیہ مثنویوں میں ملتی ہے ۔ تسلسل اور فنی ربط میر کی ساری مثنویوں کی مشترک خصوصیت ہے اور ''معاملاتِ عشق" میں یہ ربط اتنا گہرا ہے کہ مثنوی کا فنی اثر بڑھ جاتا ہے ۔

ان تین مثنویوں کے علاوہ دوسری عشقیہ مثنویوں میں میر نے اپنے زمانے کے معروف قصوں کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ ''شعلۂ عشق" اور ''دریائے عشق" میر کی نمائندہ مثنویاں ہیں ۔ ''شعلۂ عشق" کا اصل نام ''شعلۂ شوق" تھا ۔ فورٹ ولیم کالج کے مطبوعہ ''کلیاتِ میر" میں بھی اس کا نام ''شعلۂ شوق"[۲۹] ہی درج ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بعد میں ''کلیاتِ میر" مرتب کرنے والوں نے یہ دیکھ کر کہ سب مثنویوں میں عشق کا لفظ استعمال ہوا ہے اس میں ''شوق" کے بجائے ''عشق" کر دیا ۔"[۳۰] قاضی عبدالودود نے لکھا

ہے کہ ”میر نے جو واقعہ بیان کیا ہے وہ میر شمس الدین فقیر دہلوی کی ایک مثنوی ’شعلہ شوق‘ سے قبل نظم ہو چکا تھا۔“۳۱ فقیر دہلوی کی اس فارسی مثنوی میں، جس کا تاریخی نام ”تصویر محبت“ (۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ع) ہے، ہیرو کا نام رام چند ہے۔ باقی قصہ وہی ہے جو میر کی مثنوی ”شعلہ عشق“ میں ملتا ہے۔“۳۲ یہی مثنوی میر کی مثنوی کا ماخذ ہے۔ شوق نیموی نے ”یادگارِ وطن“۳۳ میں لکھا ہے کہ عشق کا یہ عجیب و غریب واقعہ، جو فرضی نہیں اصلی ہے، عظیم آباد میں پیش آیا تھا۔ لیکن اس میں جو واقعہ لکھا ہے وہ میر کی مثنوی کے قصے سے مختلف ہیں، صرف شعلے والا حصہ مماثل ہے۔ شوق نیموی نے اپنی مثنوی ”سوز و گداز“ میں عظیم آباد کے اسی واقعے کو نظم کیا ہے جب کہ میر نے اپنی مثنوی کی بنیاد فقیر دہلوی کی مثنوی ”تصویر محبت“ پر رکھی ہے۔

مثنوی ”شعلہ شوق“ کے شروع میں میر نے ۳۲ اشعار میں عشق کی اہمیت اور اس کے تصور پر روشنی ڈالی ہے۔ اس کے بعد قصہ شروع ہوتا ہے جس میں بتایا ہے کہ پٹنہ میں ایک خوش اندام نوجوان پرس رام رہتا تھا جس کے حسن و جمال کی ہر طرف دھوم تھی۔ اس کا ایک عاشق تھا جو پرس رام کو ہر دم اپنے ساتھ رکھتا تھا۔ جب پرس رام کی شادی ہو گئی تو میاں بیوی میں اتنی محبت بڑھی کہ وہ ایک دوسرے کے بغیر ایک لمحہ نہیں رہ سکتے تھے۔ ایک دن فرصت پا کر جب پرس رام اپنے عاشق کے پاس آیا تو اس نے بہت گِلا کیا۔ پرس رام نے کہا کہ وہ اپنی بیوی کی محبت میں گرفتار ہے جو اس سے اتنی محبت کرتی ہے کہ اگر کوئی بری خبر اسے جھوٹوں بھی سنا دے تو وہ جان دے دے۔ یہ سن کر عاشق نے کہا کہ شاید تو یہ بات بھول گیا ہے کہ عورتوں کا مکر مشہور ہے:

وفا کن نے اِن ناقصوں میں سے کی   موا شوئے کس کا کہ وہ پھر نہ جی
جہاں میں فریب ان کا مشہور ہے   زبانوں پہ مکر ان کا مذکور ہے

پرس رام کی بیوی کی وفا کا امتحان کرنے کے لیے ایک شخص بھیجا گیا جس نے جا کر بتایا کہ پرس رام نہاتے ہوئے دریا میں ڈوب کر مر گیا ہے۔ اس کی بیوی نے یہ خبر سنتے ہی آہ سرد کھینچی، زمین پر گری اور مر گئی۔ وہ شخص واپس آیا اور پرس رام کو اس سانحے کی اطلاع دی۔ بے خود و بے حواس ہو کر پرس رام بھاگا ہوا گھر آیا اور اس پیکر مردہ کے پاس گر گیا۔ لیکن اب کیا ہو سکتا تھا۔ دریا پر لے جا کر اس کا کِریا کرم کیا۔ اس کے بعد پرس رام کی حالت بھی غیر ہو گئی۔ صبر و ہوش جاتے رہے۔ بے قراری و اضطراب کے عالم

میں وہ دن رات آہ و زاری کرتا ۔ پرس رام کی وہی حالت ہوگئی جو میر کی اُس وقت ہو گئی تھی جب وہ اکبر آباد سے دلی آ کر مجنون ہو گئے تھے اور جس کا اظہار مثنوی "خواب و خیال" کے اس شعر میں کیا تھا :

جگر جور گردوں سے خوں ہو گیا   مجھے رکتے رکتے جنوں ہو گیا

پرس رام کے جنون و اضطراب کو بھی ایک ایسے ہی شعر سے ظاہر کیا ہے :

جگر غم میں یک لخت خوں ہو گیا   رکا دل کہ آخر جنوں ہوگیا

اسی عالمِ جنوں میں وہ ایک دن شام دریا پر گیا ۔ جب رات ہو گئی تو وہیں رہ گیا ۔ قریب ہی ایک مچھیرا رہتا تھا ۔ پرس رام نے سنا کہ مچھیرے کی بیوی کہہ رہی ہے کہ اب تو رات کو دریا میں جال نہیں ڈالتا ۔ ہمارے ہاں تو اب کھانے کو بھی کچھ نہیں رہا ۔ مچھیرے نے جواب دیا کہ وہ تو تنگ دستی سے خود تنگ آ گیا ہے لیکن کیا کرے کئی روز سے شام کو جب دریا میں جال ڈالتا ہے تو ایک "سعلہ' تند ، پُر پیچ و تاب" آسمان سے اترتا ہے ۔ کبھی دریا کی طرف آتا ہے اور کبھی جنگل کی طرف جاتا ہے اور ع "کہے ہے پرس رام تو ہے کہاں" ۔ اپنی جان کے خوف سے وہ اب دریا پر نہیں جاتا ۔ پرس رام نے یہ باتیں سنیں تو صبح کو اپنے عاشق کے پاس آیا اور کہا کہ آج رات کو کشتی میں سیر کو چلیں گے ۔ عاشق بہت خوش ہوا اور شام ہوتے ہی دریا کی طرف چل دیے ۔ راستے میں پرس رام نے کہا کہ یہاں ایک مچھیرا رہتا ہے ۔ وہ دریا سے واقف ہے ۔ رات کا وقت ہے ۔ اسے ساتھ لے لیں تو اچھا ہے ۔ جب سب کشتی میں بیٹھ کر دریا میں چلے تو پرس رام نے مچھیرے سے پوچھا کہ وہ "شعلہ' سرکش" کہاں آتا ہے ؟ ابھی وہ یہ بات کر ہی رہا تھا کہ وہ شعلہ نمودار ہوا اور تڑپ کر :

پکارا کہاں ہے پرس رام تو   محبت کا ٹک دیکھ انجام تو

پرس رام یہ آواز سن کر بے قرار ہو گیا ۔ کشتی سے دریا میں اترا اور یوں مخاطب ہوا :

کہ میں ہوں پرس رام خانہ خراب   مرا دل بھی اس آگ سے ہے کباب

کچھ شعلہ اس کی طرف بڑھا اور کچھ پرس رام شعلے کی طرف بڑھا ، یہاں تک کہ دونوں گرم جوشی کے ساتھ ایک دوسرے سے بغل گیر ہو گئے ۔ کچھ دیر وہ شعلہ بھڑک کر جلتا رہا ۔ پھر ادھر اُدھر چلنے لگا ۔ پھر پانی میں آیا جس سے ایک دم روشنی ہو گئی اور غائب ہو گیا ۔ جب اہل کشتی کو ہوش آیا تو دیکھا کہ پرس رام نہیں ہے ۔ اسے دور و نزدیک تلاش کیا مگر بے سود ۔

مچھیرے نے کہا اس نے پرس رام کو شعلے کی طرف جاتے دیکھا تھا اور یہ بھی دیکھا تھا کہ وہ اور شعلہ ایک ہو گئے ہیں لیکن پھر معلوم نہیں کیا ہوا۔ اس کے بعد ان اشعار پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے :

بہت جی جلائے ہیں اس عشق نے   بہت گھر لٹائے ہیں اس عشق نے
فسانوں سے اس کے لبالب ہے دہر   جلائے ہیں اس تند آتش نے شہر

اس مثنوی میں جو قصہ بیان ہوا ہے وہ ایک حد تک واقعاتی ہے۔ دو انسانوں کا ایک دوسرے سے اتنی محبت کرنا کہ وہ ایک دوسرے کے لیے جان دے دیں، ناممکن بات نہیں ہے۔ یہ قصہ برسوں عوام میں یونہی مشہور رہا ہوگا اور پھر رفتہ رفتہ تصورِ ہجر سے مضطرب ہوکر اجتماعی تخیّل نے اس میں شعلے کا مافوق الفطرت واقعہ شامل کرکے ان دونوں کو ایک بار پھر سلسلۂ وصل میں پیوست کر دیا اور حیرت انگیز مسرت حاصل کرکے خود کو آسودہ کر لیا۔ مشرق کی داستانوں میں مرنے کے بعد وصلِ محبوب ایک عام بات ہے۔

اس مثنوی میں نہ صرف جذبات نگاری اثر انگیز ہے بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ خود میر کے جذباتِ عشق بھی اس مثنوی کے مزاج میں شامل ہیں۔ میر کے ہاں یہی صورت ان کی دوسری مشہور مثنوی "دریائے عشق" میں ملتی ہے۔ "دریائے عشق" کے قصے میں کوئی مافوق الفطرت عنصر شامل نہیں ہے۔ یہ مثنوی اپنے زمانے میں بہت مقبول ہوئی۔ مرزا علی لطف نے میر کی زندگی ہی میں ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء میں لکھا کہ "طرز مثنوی کی بھی ان کی بہت خوب ہے، خصوصاً "دریائے عشق" جو ان کی مثنوی ہے، اک جہاں کے مرغوب ہے۔"[۳۴]

دریائے عشق میر کی ایک نمائندہ مثنوی ہے۔ اس میں بھی میر نے ابتدا میں تصورِ عشق پر روشنی ڈالی ہے۔ اشعار کو پڑھ کر یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ یہ ساری کائنات، دنیا کا سارا نظام عشق کے محور پر گھوم رہا ہے۔ شعلۂ شوق میں عشق شادی کے بعد میاں بیوی کے درمیان پیدا ہوتا ہے لیکن دریائے عشق میں ایک عاشق مزاج لالہ رخسار جوانِ رعنا کا تعارف کرایا جاتا ہے جو خوش صورتوں سے انس رکھتا تھا اور اس وقت کسی محبوب کے نہ ہونے کی وجہ سے بے صبر و بے قرار تھا۔ ایک دن وہ باغ کی سیر کو گیا تو اچانک اس کی نظر ایک ماہ پارہ پر پڑی جو غرفے سے محوِ نظارہ تھی۔ اسے دیکھتے ہی اس کا صبر رخصت ہوا اور جب وہ چلی گئی تو وہ اس کے عشقِ بلاخیز میں بری طرح گرفتار ہو گیا اور پھر دنیا کو چھوڑ کر محبوب کے در پر مرنے کے ارادے سے آ بیٹھا۔ کچھ ہی دن بعد اس کے عشق کا چرچا عام ہونے

لگا۔ بدنامی کے ڈر سے لڑکی والوں نے اس نوجوان کو مار ڈالنے کا منصوبہ بنایا لیکن یہ سوچ کر کہ اس سے تو اور بدنامی ہوگی اسے دیوانہ مشہور کر دیا۔ دیوانے اور پتھر کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ کسی نے اس کے پتھر مارے اور کوئی تلوار لے کر اس کے درپر آ گیا لیکن وہ تو ہر چیز سے بے نیاز خیالِ محبوب میں محو تھا۔ کسی طرح بھی درِ یار سے نہ ٹلا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ ماجرا مشہور ہو گیا اور رسوائیوں کا شور دور و نزدیک پہنچ گیا۔ لڑکی کے گھر والوں نے طے کیا کہ لڑکی کو دایہ کے ساتھ دریا پار عزیزوں کے ہاں بھیج دیا جائے اور جب یہ بلا ٹل جائے تو اسے واپس بلا لیا جائے۔ جب لڑکی محافے میں بیٹھ کر گھر سے چلی تو یہ عاشق زار بھی ساتھ ہو لیا اور آہ و زاری کے ساتھ اپنے جذبات کا اظہار کرنے لگا۔ جہاں دیدہ دایہ نے جب یہ باتیں سنیں تو اس نے نوجوان کو اپنے پاس بلایا۔ اسے تسلی دی اور کہا کہ اب ہجر کا زمانہ ختم ہو گیا ہے۔ لڑکی بھی سخت دل تنگ ہے۔ تیرے بغیر اس کا یہ راستہ کتنا مشکل ہے۔ باتیں کرتے کرتے جب کشتی دریا کے بیچ پہنچی تو دایہ نے لڑکی کی جوتی دریا میں پھینک دی اور کہا ”کیسے افسوس کی بات ہے کہ تیرے محبوب کی جوتی موجِ دریا سے ہم آغوش ہو اور تو اسے واپس نہ لائے“۔ دایہ کی یہ بات سن کر نوجوان دریا میں کود گیا اور ڈوب گیا۔ دایہ لڑکی کو دریا پار لے کر چلی گئی۔ ایک ہفتے بعد لڑکی نے کہا کہ اب تو وہ ڈوب چکا ہے۔ سارے ہنگامے اور فساد ختم ہو گئے ہیں، ہمیں واپس چلنا چاہیے۔ دایہ اور لڑکی کشتی میں سوار ہو کر واپس ہوئے تو لڑکی نے کہا ”جب وہ جگہ آئے جہاں وہ نوجوان ڈوبا تھا تو مجھے بتانا تاکہ میں بھی دیکھوں“۔ جب کشتی بیچ دریا کے پہنچی تو دایہ نے کہا کہ وہ ماجرا یہاں ہوا تھا۔ یہ سنتے ہی وہ ”کہاں کہاں“ کہہ کر دریا میں گر گئی اور ڈوب گئی۔ تیراکوں نے تلاش کیا مگر پتا نہ چلا۔ گھر والوں نے جال ڈلوائے تو دیکھا کہ وہ نوجوان اور مہ پارہ مُردہ حالت میں ایک دوسرے سے پیوست جال میں آ گئے ہیں۔ ایک کا ہاتھ ایک کی بالی پر ہے اور لب ایک دوسرے سے پیوست ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ یہ دونوں ایک قالب ہیں۔ انھیں الگ کرنے کی کوشش کی گئی مگر بے سود۔ وہ تو ایک دوسرے میں گم ہو چکے تھے۔ مثنوی اسی المیہ وصل پر ختم ہو جاتی ہے۔

اس مثنوی کا قصہ میر کا طبع زاد نہیں ہے۔ مثنوی ”قضا و قدر“ (۱۱۱۳ھ/۲-۱۷۰۱ء) میں کسی شاعر نے فارسی میں اسے نظم کیا تھا۔[۳۵] اس بات کا قوی امکان ہے کہ میر کی مثنوی کا ماخذ یہی مثنوی ہے۔ کلیاتِ میر

کے نسخۂ رامپور سے معلوم ہوتا ہے کہ میر نے اس قصے کو فارسی نثر۳۶ میں بھی لکھا تھا ۔ مثنوی دریائے عشق اور دریائے عشق (نثر فارسی) کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ پہلے میر نے اسے نثر میں لکھا اور پھر اس کی مدد سے اسے نظم کر دیا ۔[ف] بعد میں یہ مثنوی اتنی مقبول ہوئی کہ غلام ہمدانی مصحفی نے بھی اسی قصے کو اپنی مثنوی ''بحر المحبت'' میں موضوعِ سخن بنایا اور اعتراف کیا گیا کہ :

میر صاحب نے پہلے نظم کیا   میں نے بعد اون کے ریز و پرز کیا

میر کی اس مثنوی میں جذبۂ عشق کا ایسا بھرپور اظہار ہوا ہے کہ شاعری و فن کے لحاظ سے یہ اُردو زبان کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے ۔

مثنوی عشقیہ (افغان پسر) میں ہیروئن شادی شدہ عورت ہے لیکن افغان پسر اور یہ عورت ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں ۔ جب اس کا شوہر مر جاتا ہے اور وہ ستی ہوتی ہے تو عاشقِ صادق افغان پسر بھی اس کے بلانے پر آگ میں کود پڑتا ہے لیکن لوگ اسے نکال لیتے ہیں ۔ ابھی وہ جلی ہوئی حالت میں پیڑ کے نیچے بیٹھا تھا کہ اس عورت کی روح آتی ہے اور اسے اپنے ساتھ لے جاتی ہے ۔

''مور نامہ'' میں ایک مور رانی پر عاشق ہو جاتا ہے ۔ راجہ کو معلوم ہوتا ہے تو وہ ناراض ہوتا ہے اور مور رانی کے کہنے پر جنگل کی طرف اڑ جاتا ہے ۔ راجہ اسے مارنے کے لیے فوج لے کر جاتا ہے لیکن راجہ اور اس کی فوج کے آنے سے پہلے ہی مور کی آتشِ عشق سے سارا جنگل جل کر راکھ ہو جاتا ہے اور تلاش کرنے پر مور کا مردہ جسم راجہ کے ہاتھ آتا ہے ۔ رانی اس خبر سے جل کر مر جاتی ہے ۔

''اعجاز عشق'' میں ایک جوان ایک ترسا لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے اور آہ و زاری سے ایک دنیا کو سر پر اٹھا لیتا ہے ۔ اتفاق سے ایک درویش کا ادھر سے گزر ہوتا ہے اور وہ اس کی حالتِ زار پر رحم کھا کر اس کا پیغام محبوبہ تک پہنچانے جاتا ہے ۔ محبوبہ یہ سن کر صرف اتنا کہتی ہے کہ وہ عاشق جو سرِ عام آہ زاری کرے اس کا مر جانا ہی بہتر ہے ۔ درویش آ کر یہ بات بتاتا ہے تو نوجوان عاشق غش کھا کر گرتا ہے اور مر جاتا ہے ۔ درویش واپس جا کر

[ف] بیسویں صدی کا مشہور انگریزی شاعر ڈبلیو ۔ بی ۔ ییٹس (W. B. Yeats) پہلے اپنے خیالات کو نثر میں لکھتا تھا اور پھر اس نثر کو نظم کا جامہ پہنا دیتا تھا ۔ (ج ۔ ج)

محبوبہ کو یہ واقعہ سناتا ہے تو وہ بھی جان دے دیتی ہے۔

مثنوی ”حکایتِ عشق“ میں ایک نوجوان مسافر ایک سرائے میں ٹھہرتا ہے اور بیمار ہو جاتا ہے۔ اسی اثنا میں ایک برات اسی سرائے میں آ کر ٹھہرتی ہے۔ یہ بیمار نوجوان اس لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے جس کی شادی کے لیے یہ برات کسی دوسرے شہر جا رہی تھی۔ دوسرے دن وہ برات چلی جاتی ہے۔ نوجوان فراقِ یار میں بے قرار مہینوں کمرے سے باہر نہیں نکلتا۔ ایک دن کمرے کی صفائی کے لیے، مہترانی کے کہنے پر وہ اس کمرے میں آ جاتا ہے جہاں اس کی محبوبہ ٹھہری تھی۔ دیوار پر مہندی لگے ہاتھوں کے نشان دیکھ کر اس کی حالت غیر ہو جاتی ہے اور اسی عالمِ اضطراب میں اس کی روح پرواز کر جاتی ہے۔ کچھ عرصے بعد وہ لڑکی اپنے خاوند کے ساتھ اسی سرائے میں ٹھہرتی ہے۔ مہترانی یہ واقعہ اسے سناتی ہے اور لڑکی کے کہنے پر اسے نوجوان کی قبر پر لے جاتی ہے۔ جیسے وہ وہاں پہنچتی ہے، قبر شق ہو جاتی ہے اور وہ قبر میں چلی جاتی ہے۔ مہترانی واپس آ کر اس کے شوہر کو خبر کرتی ہے تو وہ بیل داروں کو لے کر قبر کھدواتا ہے۔ کیا دیکھتا ہے کہ وہ اپنے عاشق کے گلے سے لگی ہوئی ہے اور مر چکی ہے۔ انہیں جدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے مگر بے سود۔

میر کی مثنویوں میں ان کی عشقیہ مثنویوں کی اہمیت اس لیے زیادہ ہے کہ یہاں میر کی شخصیت و سیرت کھل کر سامنے آتی ہے۔ ان مثنویوں میں میر نے مثنوی کی عام ہیئت کو استعمال نہیں کیا ہے۔ میر کی مثنویاں، سوائے ”اعجازِ عشق“ کے، حمد، نعت، منقبت وغیرہ سے شروع نہیں ہوتیں بلکہ آغاز میں وہ عشق کی تعریف و توصیف میں بہت سے اشعار پیش کرکے سننے یا پڑھنے والے کو عشق کی ہمہ گیر صفات، زندگی و کائنات میں اس کی اہمیت سے روشناس کراتے ہیں۔ ان ابتدائی اشعار کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کائنات اور اس کا نظام، انسان اور خدا کے مابین سارے رشتوں کی بنیاد میں عشق کارفرما ہے۔ میر کے ہاں عشق کا یہ ویسا ہی تصور ہے جیسا اقبال کے ہاں ایک فلسفۂ حیات بن کر ہمارے زمانے میں مقبول ہوا ہے ع ”عشق کی ابتدا عجب، عشق کی انتہا عجب“۔ اقبال کے ہاں عشق میں یہ طاقت ہے کہ وہ کوہسار کو اپنے کاندھوں پر اٹھا سکتا ہے۔ عشق دمِ جبریل بھی ہے اور دلِ مصطفیٰ بھی، جس کے مضراب و تار سے نغمہ ہائے حیات پھوٹتے ہیں۔ میر کے ہاں عشق ایک بحرِ بے کنار ہے جو ساری زندگی پر حاوی ہے۔ ”شعلۂ شوق“ کے یہ تین شعر سنیے:

محبت ہی اس کارخانے میں ہے   محبت سے سب کچھ زمانے میں ہے

محبت سے ہے انتظامِ جہاں   محبت سے گردش میں ہے آسماں
اس آتش سے گرمی ہے خورشید میں   یہی ذرّے کی جان نومید میں

''معاملاتِ عشق'' کے یہ شعر دیکھیے :

کچھ حقیقت نہ پوچھ کیا ہے عشق   حق اگر سمجھو تو خدا ہے عشق
عشق ہی عشق ہے نہیں ہے کچھ   عشق بن تم کہو کہیں ہے کچھ
عشق تھا جو رسول ہو آیا   ان نے پیغامِ عشق پہنچایا
عشق عالی جناب رکھتا ہے   جبرئیل و کتاب رکھتا ہے

میر کی مثنویوں اور ان کے کرداروں کے طرزِ عمل کو عشق کے اسی تصور کی روشنی میں دیکھنے سے ان کے معنی سمجھ میں آ سکتے ہیں۔ بنیادی طور پر میر کو قصے سے نہیں بلکہ اس مخصوص تصورِ عشق کو شعر کا جامہ پہنانے سے دلچسپی ہے۔ ان مثنویوں کے سارے کردار بظاہر ناکام عاشق ہیں۔ ویسے بھی مشرق کے نامور عاشق مجنوں، وامق، فرہاد، رانجھا، پنّوں وغیرہ سب ناکام عاشق ہیں لیکن جذبِ عشق کے اظہار میں یکتائے روزگار ہیں۔ میر کا عاشق بھی انہی عاشقوں میں سے ایک ہے۔ عشق جس کی منزل اور مقصدِ حیات ہے۔ ''دریائے عشق'' میں عاشق و معشوق دونوں غرق دریا ہو جاتے ہیں۔ پہلے عاشق جان دیتا ہے اور پھر محبوبہ بھی جان دے کر اس سے ہم وصل ہو جاتی ہے۔ ''اعجازِ عشق'' میں بھی پہلے عاشق اور پھر معشوق جان دے دیتے ہیں۔ شعلۂ شوق میں دونوں جل کر بھسم ہو جاتے ہیں۔ ''حکایتِ عشق'' میں نوجوان عاشق ہجرِ محبوب میں تڑپ تڑپ کر مر جاتا ہے اور محبوبہ بھی اس کے ساتھ قبر میں جا سوتی ہے لیکن دراصل وہ مرتے نہیں بلکہ عشق الٰہی رشتۂ وصل میں پیوست کر دیتا ہے۔ ''دریائے عشق'' میں جب جال ڈال کر مردے کی تلاش کی جاتی ہے تو عاشق و معشوق دونوں ایک دوسرے میں پیوست ایک ساتھ جال میں نظر آتے ہیں۔ ''شعلۂ شوق'' میں شعلہ دونوں کو ایک جان کر دیتا ہے۔ ''حکایتِ عشق'' میں قبر شق ہوتی ہے اور دونوں ہم آغوش ہو جاتے ہیں۔ یہی وہ خود سپردگی ہے جو عشقِ صادق کی جان ہے۔ یہ وہ تصورِ عشق ہے جو حیات بعد ممات پر پورا ایمان رکھتا ہے۔ یہی وہ عشق ہے جو ہمیں حضرت عیسیٰ کی صلیب میں، رسولؐ خدا کے پیغام میں، منصور کے دار پر چڑھنے کے عمل میں، ابن العربی کے فلسفے میں، مولانا روم کی مثنوی میں، سعدی کی شاعری میں اور اقبال کی فکر میں نظر آتا ہے۔ میر کی عشقیہ مثنویوں میں یہ تصورِ عشق مادی و روحانی اور مجازی و حقیقی سطح پر مل

کر ایک وحدت بن گیا ہے ۔ اس تصورِ عشق کی ما بعد الطبیعیات سے واقف ہوئے بغیر مولانا روم کی مثنوی ، ابن العربی کے تصورِ عشق اور میر و اقبال کی شاعری کو نہیں سمجھا جا سکتا ۔

میر کی مثنویوں کے کردار ، جذبات و مزاج کی سطح پر ، حد درجہ مماثل ہیں ۔ آتشِ عشق بھڑکنے کے بعد زندگی اور موت ان کے لیے یکساں ہو جاتی ہے ۔ جذبات کی شدت ، ہجر و فراق اور خواہشِ وصل ان سب میں یکساں ہے ۔ ان کرداروں میں عاشق میر کی شخصیت مشترک ہے ۔ میر کی غزلوں کا ''عاشق'' میر کی مثنویوں کا کردار بن کر سامنے آتا ہے ۔ یہ مثنویاں میر کی غزلوں کا وضاحتی اظہار ہیں ۔ ان مثنویوں کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایک مسلسل غزل ہیں اسی لیے ان مثنویوں میں وحدتِ اثر بہت گہرا ہے ۔ ہجر و فراق ، درد و کرب ، غم و الم کے جو نشاط انگیز رنگ ان مثنویوں میں نظر آتے ہیں یہ وہی رنگ ہیں جن سے میر نے اپنی غزل کے مزاج کو نکھارا ہے ۔ غزل میں اختصار ہے ، ایجاز و ارتکاز ہے ۔ مثنوی میں وضاحت ہے ۔

میر کی ان مثنویوں کے کردار شہزادے شہزادیاں نہیں ہیں بلکہ عام انسان ہیں جن میں حد درجہ خود سپردگی ہے ۔ دیو اور پریاں ان کی مدد کو نہیں آتیں بلکہ وہ عشق کے حضور میں اپنی جان ایسے نچھاور کر دیتے ہیں جیسے وہ اس کے لیے پہلے سے تیار ہوں ۔ جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں میر کا دماغ قاتل کا نہیں بلکہ قتل ہو جانے والا کا دماغ ہے اسی لیے اس میں سفاکی کے بجائے نرمی ہے ۔ مقصد کی آگ اسے منزل کی طرف لے جاتی ہے ۔ یہ ذہن غزل کے روایتی انداز میں چھپا چھپا رہتا ہے لیکن مثنویوں میں کھل کر سامنے آتا ہے ۔ اسی لیے میر کے ذہن کو سمجھنے کے لیے ان کی عشقیہ مثنویوں کی خاص اہمیت ہے ۔ میر نے ، غزل کی طرح ، مثنوی میں بھی اپنا الگ راستہ نکالا ہے ۔ وہ شمالی ہند میں پہلے قابلِ ذکر منفرد مثنوی نگار ہیں ۔ ان کی مثنویوں میں تنوع ہے ۔ انھوں نے اس صنف کو طرح طرح سے استعمال کیا ہے ۔ عشقیہ مثنویوں کے بعد ان کی واقعاتی مثنویاں قابلِ توجہ ہیں ۔

واقعاتی مثنویوں میں ، جن کی فہرست ہم اوپر دے آئے ہیں ، ساقی نامہ ، جنگ نامہ ، کتخدائی آصف الدولہ ، جشنِ ہولی اور در بیان مرغ بازاں ، شکار نامے ، نسنگ نامہ وغیرہ بھی شامل ہیں اور وہ مثنویاں بھی جن میں اپنے پالتو جانوروں کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ ان میں شکار نامے اور نسنگ نامہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ۔ اپنے دونوں شکار ناموں میں ، جن میں نواب آصف الدولہ

کے دو بار شکار پر جانے کو موضوعِ سخن بنایا ہے ، میر نے شکار کے نقشے ، جنگلوں کی تصویریں ، جانوروں کی چلت پھرت اور شکار کی گہما گہمی کو اس طور پر پیش کیا ہے کہ عشقیہ مثنویوں کے بعد یہ ایک بالکل الگ رنگ معلوم ہوتا ہے ۔ ان مثنویوں میں وہ زندگی سے لطف لیتے اور واقعاتی نظر سے اس کا مطالعہ کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ۔ یہاں ان کے ہاں ایک نشاطیہ رنگ نظر آتا ہے جو میر کے لیے بالکل نیا تجربہ تھا ۔ ان مثنویوں میں آصف الدولہ کی مدح سرائی بھی ہے اور اس بات کا احساس بھی کہ شکار نامے لکھ کر وہ ایسا کام کر رہے ہیں جس سے ان کا نام زندہ رہے گا ۔ ان شکار ناموں میں زبان سادہ ، بیان چست و شگفتہ اور بحر ایسی رواں ہے کہ یہ مثنویاں ، اپنی قوت سے ، پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہیں ۔ میر کی قدرت بیان نے اپنے موضوع کو اس طور پر سمیٹا ہے کہ پہلا شکار نامہ تو جنگل ، شکار اور مختلف مناظر کی ایک زندہ ، منہ بولتی تصویر بن گیا ہے ۔ یہ شکارنامہ لکھتے ہوئے میر کو احساس تھا کہ وہ فردوسی کے شاہ نامے کا سا کام کر رہے ہیں :

زمانے میں ہے رسم کہنے کی کچھ　　اُمید اس سے ہے نام رہنے کی کچھ
کسو سے ہوئی شاہ نامے کی فکر　　کہ محمود کا لوگ کرتے ہیں ذکر
کیا شہ جہاں نام کہہ کر کلیم　　دلِ شاعراں رشک سے ہے دو نیم
پئے آصف الدولہ میں نے بھی میر　　کہے صید نامے بہت بے نظیر
مگر نام نامی یہ مشہور ہو　　گئے پر بھی لوگوں میں مذکور ہو

اس کے بعد آصف الدولہ کی مدح میں چند شعر آتے ہیں لیکن اچانک ان کے ذہن کی کیفیت بدلنے لگتی ہے اور مدح کرتے کرتے یہ شعر ان کے قلم سے نکل جاتے ہیں :

بہت کچھ کہا ہے ، کرو میر بس　　کہ اللہ بس اور باقی ہوس
جواہر تو کیا کیا دکھایا گیا　　خریدار لیکن نہ پایا گیا
متاعِ ہنر پھیر کر لے چلو　　بہت لکھنؤ میں رہے ، گھر چلو

یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایک وقتی کیفیت تھی جو جلد بدل گئی اور میر اپنے لباس میں واپس آ گئے۔ اسی لیے دوسرے شکار نامے میں وہ بار بار ع ”غزل میر نے بھی کہی اور ڈھنگ“ ع ”غزل میر کوئی کہا چاہیے“ ع ”کہی اور ہی بحر میں یہ غزل“ ع ”غزل بحر کامل میں تہ دار کہہ“ ، گریز کرتے ہیں اور غزلوں پر غزلیں کہتے چلے جاتے ہیں ۔ پہلے شکارنامے میں سات غزلیں ہیں اور دوسرے شکار نامے میں ایک رباعی اور گیارہ غزلیں ہیں ۔ یہ غزلیں شکار نامہ کے مزاج

سے مناسبت نہیں رکھتیں اور نہ اس بحر میں ہیں جس میں شکار نامہ لکھا جا رہا ہے ۔ فارسی مثنویوں میں بھی غزلیں بیچ میں آتی ہیں ۔ میر اثر کی مثنوی ''خواب و خیال'' میں بھی بہت سی غزلیں ہیں لیکن میر کی یہ غزلیں ایک طرح بے رنگ پیوند کا اثر قائم کرتی ہیں ۔ ان شکار ناموں کی یہ اہمیت ہے کہ ان میں میر ایک نئے رنگ ، نئے روپ میں سامنے آتے اور خارجی دنیا کے خوبصورت مناظر اور رنگین تصویریں ایسے پر اثر انداز میں کھینچتے ہیں کہ ان کی شاعرانہ صلاحیتوں کا ایک نیا رخ سامنے آتا ہے ۔ لیکن یہ مثنویاں میر کی شاعری میں ایک جزیرے کی حیثیت رکھتی ہیں ۔

''تنسنگ نامہ'' میں میر نے موسم برسات میں اپنے تکلیف دہ سفر کا بیان موثر انداز میں کیا ہے ۔ یہ سفر میر نے اپنی کسی محبوبہ کے ساتھ نہیں کیا تھا جیسا کہ عام طور پر کہا جاتا ہے ۔ پوری مثنوی میں اس بات کی طرف کوئی اشارہ نہیں ہے ۔ یہ وہ زمانہ تھا جب میر بیکار اور خانہ نشیں تھے ۔ ممکن ہے تلاش معاش یا کسی ایسے ہی سلسلے میں یہ سفر میر نے اختیار کیا ہو ۔ اس مثنوی میں جابجا اس دور کی معاشرت ، قصبوں ، شہروں کے معاشرتی و معاشی حالات ، عام لوگوں کی زندگی اور سفر کے طریقے سامنے آتے ہیں ۔ اس سفر کو میر نے ایک سانحہ کہا ہے ۔ برسات کا زمانہ تھا ۔ راستے پانی سے بھرے ہوئے تھے ۔ کیچڑ سے راستہ چلنا دشوار تھا اور سفر بیل گاڑی میں تھا ۔ راستے میں دریا بھی پار کرنا پڑا جس میں طغیانی آئی ہوئی تھی :

جب کہ کشتی رواں ہوئی واں سے   جسم گویا کہ تھا ، نہ تھی جاں سے
ریلا پانی کا جب کہ آتا تھا   خوف سے جی بھی ڈوبا جاتا تھا
بہتا پھرتا تھا خضر کشتی پاس   غوطے کھاتے تھے حضرتِ الیاس

دریا پار کرکے ایک کوس کا فاصلہ کیچڑ کی وجہ سے شام تک طے ہوا اور رات کو شاہدرا میں قیام کرنا پڑا ۔ یہاں چند گھر تھے ۔ چار دوکانیں اور ایک چھوٹی سی مسجد تھی ۔ ٹھہرنے کے لیے کوئی جگہ نہیں تھی ۔ جن ''صاحبوں'' کے ساتھ میر صاحب گئے تھے انہیں بھی ایسا گھر ملا کہ ع ''جس سے بیت الخلا کو آوے ننگ'' ۔ ڈھونڈتے ڈھونڈتے ایک سرائے ملی اور جب بھٹیاری نے ان سے کھانے کے لیے پوچھا تو میر صاحب نے کہا کہ کھانا تو ''صاحب'' بھجوائیں گے ۔ اس پر بھٹیاری نے کہا :

ہم تو جانا تھا آدمی ہو بڑے   چار پانچ آدمی ہیں پاس کھڑے
سو تو نکلے ہو کورے بالم تم   ہو گدا جیسے شاہ عالم تم

شاہ عالم ثانی آفتاب کے ذکر سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی ان کے دور حکومت میں لکھی گئی تھی اور ان کے دور حکومت کو اتنا زمانہ گزر چکا تھا کہ بادشاہ کی گدائی عوام میں ضرب المثل بن گئی تھی۔ میر راجہ ناگرمل کے ساتھ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱-۷۲ء میں دلی آئے اور ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ء میں آصف الدولہ کے بلانے پر لکھنؤ گئے۔ شاہ عالم ثانی بھی اسی سال دلی آئے۔ اس مثنوی میں شاہ درا، غازی آباد، بیگم آباد اور میرٹھ کا ذکر آتا ہے جو دلی سے قریب کے علاقے ہیں۔ تسنگ بھی کرنال میں ہے۔ گویا یہ مثنوی دہلی کے زمانۂ قیام اور ۱۱۸۵ھ — ۱۱۹۶ھ (۱۷۷۱ - ۱۷۸۱ء) کے درمیان لکھی گئی۔ رات شاہدرہ میں بسر کرکے دوسرے دن غازی آباد پہنچے۔ "صاحب" حویلی میں اور نوکر چاکر باغ میں ٹھہرے۔ دوسرے دن یہاں سے روانہ ہوئے۔ یہاں ایک حادثہ پیش آیا۔ میر کی چہیتی بلی "موہنی" کہیں کھو گئی۔ ساری بستی میں اسے تلاش کیا مگر نہ ملی۔ موہنی کو یاد کرتے ہوئے میر اپنی دوسری بلی موہنی کو بھی یاد کرتے ہیں جو پہلے ہی مر چکی تھی۔[ف] میر نے لکھا ہے کہ ایسی بیگم مزاج بلی کو کھو کر ہم بیگم آباد پہنچے۔ وہاں سے میرٹھ اور تسنگ پہنچے جہاں رہنے کو ایک پرانی خستہ کوٹھری ملی۔ اس وقت رئیسوں کا حال خراب تھا۔ بے زری کی وجہ سے عمارت کو دوبارہ بنوانا دشوار تھا۔ نوکر تنخواہ کی امید میں جی رہے تھے۔ بقال اور بنیوں کا قرض رئیسوں پر چڑھا ہوا تھا۔ ابھی فصل تیار بھی نہیں ہوتی کہ رئیس پیشگی قرض لے کر کھا لیتے ہیں۔ میر نے جب روزانہ ماش کی دال ملنے پر شکایت کی تو نوکروں نے بتایا:

ماش کی دال کا لیے کریے گلا
گوشت یاں ہے کبھو کسو کو ملا؟

اس مثنوی میں جو جگہوں کے نقشے میر نے کھینچے ہیں ان سے پوری تصویر

[ف] مثنوی "موہنی بلی" میں میر نے بتایا ہے کہ ان کے پاس ایک بلی تھی جس کا نام موہنی تھا۔ بڑے تعویذ گنڈوں اور ٹوٹکوں کے بعد اس کے پانچ بچے پیدا ہوئے۔ پانچ میں سے تین لوگ لے گئے۔ منی اور مانی بچ گئے۔ منی بھی ایک صاحب لے گئے اور صرف مانی رہ گئی۔ مانی نے دو بچے دیے — موہنی اور سوہنی — موہنی مر گئی اور سوہنی تسنگ کے سفر میں غازی آباد میں کھو گئی۔

سامنے آ جاتی ہے ۔ یہاں مچھر ، پشہ ، کیک اور کتی کثرت سے تھے ۔ چاروں طرف کتّوں کا راج تھا اور ایک قیامت برپا تھی ۔ تسنگ ایک اجاڑ سی بستی تھی جس میں دس بیس گھر گنواروں کے تھے اور ایک ٹوٹی پھوٹی مسجد تھی جس میں نہ کوئی خطیب تھا اور نہ اذان ہوتی تھی ۔ ہوا ایسی مرطوب کہ نزلہ زکام سے کوئی نہیں بچ سکتا تھا ۔ کھانسی ایسے اٹھتی تھی جیسے گلے میں پھانسی دی جا رہی ہو ۔ یہ سکھوں کی جگہ تھی اور ہر وقت جان کا خطرہ رہتا تھا ۔ اللہ اللہ کرکے اس بلا سے رہائی ملی ۔ اس مثنوی کے لہجے میں ایک ایسی تلخی اور طنز ہے جس نے بیان کو دلچسپ اور موثر بنا دیا ہے ۔

میر کی واقعاتی مثنویوں میں ، ان کی عشقیہ مثنویوں کی طرح ، انداز بیان سادہ ہے لیکن اس سادگی میں وہی تہ داری و پرکاری ہے جو ان کی غزل اور شاعری کی دوسری اصناف میں ملتی ہے ۔ میر نے عام زبان کو تخلیقی سطح پر استعمال کرکے اس میں نہ صرف ادبیت پیدا کی بلکہ اس کی قوتِ اظہار میں بھی غیر معمولی اضافہ کر دیا ۔ یہ کام اس دور میں اس طور پر کسی دوسرے شاعر نے نہیں کیا ۔ یہ عمل میر کے ہاں ہر صنفِ سخن میں یکساں طور پر نظر آتا ہے ۔

میر کو جانوروں کا شوق تھا ۔ ان کی مثنویوں سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے بلی ، کتّا ، بکری ، بندر کا بچہ اور مرغ پال رکھے تھے ۔ تسنگ نامہ میں انھوں نے ”موہنی“ بلّی کے کھو جانے پر کتنے ہی اشعار میں اپنے گہرے رنج اور تعلقِ خاطر کا اظہار کیا ہے ۔ مدحیہ مثنویوں میں میر نے اپنے بلی ، کتے ، بکری کے عادات و خصائل کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ ”کپی کا بچہ“ اور ”در بیانِ خروس“ بھی اسی ذیل میں آتی ہیں ۔ ہجویہ مثنویاں ہیئت کے اعتبار سے تو یقیناً مثنویاں ہیں لیکن موضوع کے اعتبار سے یہ ہجویں ہیں جن کا مطالعہ ہم دوسری ہجویہ نظموں کے ساتھ آئندہ صفحات میں کریں گے ۔

عام طور پر ایک صاحبِ کمال اپنے فن کے کسی ایک رخ سے پہچانا جاتا ہے ۔ میر غزل کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں ، لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو میر کی مثنویاں غزل سے زیادہ ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہیں ۔ غزل میں میر کی ذات رمز و کنایہ اور استعارات میں چھپ جاتی ہے مگر مثنویوں میں وہ کھل کر سامنے آتی ہے ۔ رومانی شاعروں کی طرح میر کی مخصوص دلچسپی ان کی اپنی ذات ہے اور اس ذات کا جس صنفِ ادب سے تعلق پیدا ہوتا ہے وہ اسے اپنے ذاتی رنگ میں رنگ لیتی ہے ۔ ان کی غزلوں کے برخلاف مثنویوں میں میر کی ذات ، ان کا ماحول ، ان کی دلچسپیاں ، ان کی زندگی کے مختلف پہلو ، ان کا

رہن سہن ، ان کی معاشرت ، ان کے تعلقات ، ان کے سفر ، ان کے عشق ، ان کی خوشی و ناراضی وغیرہ زیادہ کھل کر سامنے آتے ہیں ۔ سوانح نگار کے لیے میر کی مثنویوں اور ہجویات میں ان کی زندگی کے مطالعے کے لیے بے حد مواد موجود ہے ۔ ان مثنویوں کو خواہ ہم عشقیہ ، مدحیہ ، واقعاتی اور ہجویہ میں تقسیم کر لیں لیکن ان میں خود میر کی ذات سب سے زیادہ اہم ہے ۔ عشقیہ مثنویوں میں حدیثِ دیگراں کے ذریعے وہ اپنی ہی عشق کی داستان سناتے ہیں ۔ ان کی مثنویوں کے سب قصے ماخوذ ہیں لیکن قصہ دراصل میر کا مسئلہ نہیں ہے ۔ ان قصوں کے ذریعے وہ اپنی ذات ہی کا انکشاف کرتے ہیں ۔ ان میں جو مافوق الفطرت باتیں نظر آتی ہیں دراصل وہ مافوق الفطرت ان معنی میں نہیں ہیں کہ میر کے زمانے کے لوگ بلکہ آج تک لوگ انھیں صحیح مانتے ہیں ۔ یہ مافوق الفطرت عنصر اپنے اندر ایک رومانی رمز رکھتا ہے جس کے ایک شاعرانہ معنی ہیں ۔ اس میں وہ حیرت ناکی بھی موجود ہے جو رومانیت کی جان ہے ؛ مثلاً ”شعلہ عشق“ میں شعلے کا دریا پر آنا اور آواز دینا ویسی ہی بات ہے جیسی کہ ورڈسورتھ نے ”لوسی گرے“ کے بارےمیں بتائی ہے کہ وہ اب تک میدان میں چلتی پھرتی دکھائی دیتی ہے ، یا کنگسلے نے بتایا ہے کہ ”میری“ کے بھیڑوں کو پکارنے کی آواز اب بھی ”ڈے“ کی ریت پر سنائی دیتی ہے ۔ میر کے ہاں محض مافوق الفطرت باتیں نہیں ہیں جو میرحسن کی سحر البیان میں ملتی ہیں بلکہ ان کی نوعیت رومانی حیرت ناکی (Romantic Wonder) کی ہے اسی لیے میر کی مثنویاں دوسری مثنویوں سے مختلف ہیں اور رومانی شاعروں کے لیے یہ آج بھی مشعل راہ ہیں ۔ ان مثنویوں کی اہمیت قصوں کی وجہ سے نہیں بلکہ رومانی انداز نظر ، واقعاتی تاثر اور اس مخصوص فضا کی وجہ سے ہے جو میر کی مثنویوں کے علاوہ دوسری مثنویوں میں نظر نہیں آتی ۔

ان مثنویوں کا اہم ترین پہلو میر کا خود مطالعہ (Self Study) ہے ۔ عشقیہ مثنویوں میں ان کے ہر عاشق پر جنون سوار ہوتا ہے اور یہ جنون رسوائی کا سبب بنتا ہے ۔ اسی رسوائی کی وجہ سے عاشق و معشوق ایک دوسرے سے جدا ہو جاتے ہیں ۔ یہی سب کچھ میر کے ساتھ ہوا تھا ۔ ان کی مثنویوں کی ہیروئن کا بھی ہر مثنوی میں یہی حال ہے ۔ یہ ہی میر کی محبوبہ کے ساتھ ہوا ہوگا ۔ محبوب کی تعریف میں روایتی الفاظ کی وجہ سے محبوب کے خدوخال پورے طور پر سامنے نہیں آتے لیکن ان کے پیچھے کوئی حقیقی صورت موجود ہے جس نے ان الفاظ میں نئی جان ڈالی ہے ۔ میر کے عاشق پاکباز ہیں ۔ عشق میں سچے اور مخلص ہیں ۔

عشق کی سطح پر یہ میر کے مزاج کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ ان مثنویوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر اپنے عشق کی نفسیات سے خوب واقف ہیں اور یہ تحلیل اس لیے ''رمزیاتی'' رہ جاتی ہے کہ میر اس کا اظہار مبالغہ آمیز روایتی الفاظ میں کرتے ہیں ۔ یہ اظہار کی مجبوری ہے ورنہ ذاتی انکشاف میں میر سب شاعروں سے آگے ہیں ۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ اپنی ذات کے گہرے مطالعے کے ساتھ وہ اپنے ماحول اور چیزوں کو بھی اپنی مخصوص نظر سے دیکھ کر انھیں بھی اسی رنگ میں رنگ دیتے ہیں ۔ میر اپنی ذات کو پورے طور پر دبانے میں کبھی کامیاب نہیں ہوئے ۔ ان کی شاعری کی انفرادیت ان کی اسی نفسی کیفیت میں پوشیدہ ہے ۔ میر کی مثنویوں کو اگر ان کی غزلوں کے توضیحی حواشی کہا جائے تو زیادہ صحیح ہوگا ۔

فنی نقطہ' نظر سے اکثر نقادوں کو میر کی مثنویوں میں فن کا فقدان نظر آتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے نزدیک افسانوی نظم کا رنگ غنائی نظم سے زیادہ سادہ اور رواں ہونا چاہیے کیونکہ اس میں بنیادی چیز جذبات نہیں بلکہ واقعات ہوتے ہیں ۔ میر کے ہاں ہر مثنوی میں کم و بیش یکساں رنگ ہے جو عشقیہ مثنویوں میں اتنا نکھرتا ہے کہ نازک جذبات بڑے لطیف طریقے سے زبان کا جزو بن جاتے ہیں اور مثنوی کی ابیات دھیمے راگ سے لطیف درد کی ایک ایسی فضا قائم کرتے ہیں کہ یہاں فن کے فقدان کے بجائے فن کے کمال کا اعتراف کرنا پڑتا ہے ۔ عشقیہ مثنویوں کے بہترین حصوں میں یہ انفرادیت بہت نمایاں ہے ۔ غزل اور مثنوی وہ دو اصنافِ سخن ہیں جن میں میر اپنے کمال فن کے ساتھ ابھرتے ہیں اور زندۂ جاوید ہو جاتے ہیں ۔

غزل اور مثنوی کے علاوہ میر نے ہجویات بھی لکھی ہیں جن میں سے بارہ کے نام ہجویہ مثنویوں کے ذیل میں ہم اوپر لکھ آئے ہیں ۔ ان میں ''در ہجو خواجہ سرا'' کے علاوہ اگر میر کے ۵ مخمس — ہجو بلاس رائے ، در ہجو لشکر (۲ مخمس) ، در شہر کاما حسب حال خود ، ہجو دستخطی فرد — اور شامل کر لیے جائیں تو میر کی ہجویہ نظموں کی تعداد ۱۸ ہو جاتی ہے ۔ ان نظموں میں میر نے موسم ، دنیا ، جھوٹ ، افراد ، لشکر ، شہر ، اپنی ذات اور اپنے گھر کو موضوع سخن بنایا ہے ۔ اٹھارویں صدی کے معاشرے میں ہجو ایک مقبول صنفِ سخن تھی ۔ جعفر زٹلی کی آواز اس دور میں گونج رہی تھی ۔ اس زوال پذیر معاشرے میں عام انسان کا اخلاق انتہائی منافقانہ ہوگیا تھا ۔ اس معاشرے کا فرد کہتا کچھ تھا ، کرتا کچھ تھا ۔ اسی لیے ہجو ایک ایسی صنف تھی جس سے اس معاشرے

کے بھروپ کا پردہ فاش کیا کتا تھا ۔ ہجو ناانصافیوں ، ظلم و جبر ، لاقانونیت اور منافقتوں کے اس دور میں عر کے ہاتھ میں ایک ایسا حربہ تھی جس سے وہ اپنے منافق حریف کے بخیے ادھیڑنے کا کام لیتا تھا ۔ یہ ہجو گوئی کا مثبت پہلو تھا ۔ دوسرا مثبت انداز نظر یہ تھا کہ وہ ایسے موضوعات پر ہجویں لکھتا جن سے زمانے کے اصل حالات اور معاشرے کے باطن کی حقیقی تصویر سامنے آ جائے ۔ سودا کا شہر آشوب (قصیدہ تضحیکِ روزگار) یا میر کا مخمس ”در ہجو لشکر“ اور ”در بیانِ کذب“ اسی ذیل میں آتے ہیں ۔ ان ہجویات سے ایک طرف اس دور کے فوجی نظام کا پردہ چاک ہوتا ہے اور دوسری طرف شاعر اس نظام کی خستہ حالی پر بھی آنسو بہاتا ہے ۔ اس قسم کی ہجووں سے جو تصویر ابھرتی ہے وہ اتنی جاندار ، شوخ اور سچی ہے کہ معاشرے میں احساسِ زیاں پیدا ہوتا ہے ۔ ایک ایسے معاشرے میں جو اندھا اور بہرہ ہوگیا ہو ، جس نے دیکھنے اور سننے کا عمل بند کر دیا ہو ، جس میں ناانصافیاں ، خود غرضیاں اور ذاتی فائدہ قومی مسائل پر حاوی آ گئے ہوں ، اسے جھنجھوڑنے ، بھنبھوڑنے اور احساس و شعور کی پٹ آنکھوں میں روشنی پیدا کرنے کے [illegible] اِس قسم کی ہجووں سے بہتر طریقہ نہیں ہو سکتا ۔ میر کے ہاں اس قسم کی ہجویات کم ہیں اور جو ہیں ان میں وہ زور نہیں ہے جو ان ہجویات میں ہے جن میں اپنی ذات اور اپنے ماحول کو ہجو کا نشانہ بنایا ہے ۔ مثلاً میر نے اپنے گھر کے بارے میں جو ہجویں لکھی ہیں وہ ان کی بہترین ہجویں ہیں ۔ ان دونوں ہجووں سے ایک ایسی واضح تصویر ابھرتی ہے کہ ایک نقاش میر کے مکان اور رہن سہن کی تصویر آج بھی بنا سکتا ہے ۔ اپنے گھر کی ہجو لکھتے ہوئے میر کو اپنی عظمت کا بھی احساس ہے کہ اس معاشرے کا سب سے بڑا شاعر ایسی خستہ حالی میں زندگی گزار رہا ہے ۔ اس کا گھر ایسا ہے جس میں ہر دم دب مرنے کا خیال رہتا ہے ع ”گھر کہاں صاف موت ہی کا گھر“ :

بند رکھتا ہوں در جو گھر میں رہوں
قدر کیا گھر کی جب کہ میں ہی نہ ہوں

اسی گھر کی چھت بیٹھ گئی اور ان کا بیٹا اس کے نیچے دب گیا ۔ یہ دیکھ کر لوگ بھاگ کر آئے اور مٹی کو ہاتھوں سے ہٹا کر میر کے بیٹے کو وہاں سے نکالا :

صورت اس لڑکے کی نظر آئی   ہم جو مردے تھے جان سی پائی
قدرتِ حق دکھائی دی آ کر   یعنی نکلا درست وہ گوہر
مومیائی کھلائی کچھ بلدی   فرصت اس کو خدا نے دی جلدی

اپنے گھر کی دونوں ہجووں میں ان کا مشاہدہ اور تجربہ اثر و تاثیر پیدا کر رہا

ہے۔ اس میں تخیل نہیں ہے بلکہ وہ تلخی و بیزاری ہے جو اس گھر کے جہنم میں رہنے سے پیدا ہوتی ہے۔ برسات کے زمانے میں گرتے ہوئے گھر سے جب سارا کنبہ سامان لاد کر چاروں طرف بھرے ہوئے پانی میں سے نکلتا ہے تو میر اپنی حالتِ زار پر اتنے رنجور ہو جاتے ہیں کہ احساسِ ذلت کے ساتھ خود کو بھی کوسنے کاٹنے لگتے ہیں :

اپنے اسباب گھر سے ہم لے کر   الگنی سب کے ہاتھ میں دے کر
صف کی صف نکلی اس خرابی سے   تاکہ پہنچے کہیں شتابی سے
میر جی اس طرح سے آتے ہیں   جیسے کنجر کہیں کو جاتے ہیں

اپنی دوسری ہجویات میں میر نے افراد کو غصہ و طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ وہ غصے میں بدزبانی پر بھی اتر آتے ہیں لیکن انھیں اس بات کا احساس ہے کہ ہجو گوئی ان کا شعار نہیں ہے :

میں ہمیشہ سے رہا ہوں با وقار   گن دلوں تھا ہجو کا کرنا شعار
گرکنھوں نے کچھ کہا میں چپ رہا   ہجو اس کی ہو گئی اس کا کہا
تھا تحمل مجھ کو میں درویش تھا   دردمند و عاشق و دل ریش تھا
پر کروں کیا لا علاجی سی ہے اب   غصے کے مارے چڑھی ہے مجھ کو تب
(در ہجو نا اہل)

”در ہجوِ نا اہل مسمی بہ زبان زدِ عالم“ بقاء اللہ بقا کی ہجو[۳۸] ہے جو شاہ حاتم کے شاگرد تھے۔ اس میں شاہ حاتم کی طرف بھی اشارہ ہے :

مدعی میرا ہوا یہ بے ہنر   مردۂ صد سالہ سا بے نور تر

اسی مثنوی میں میر نے یہ بھی بتایا ہے کہ وہ بیس سال بعد شہر (دلی) میں آئے ہیں :

شہر میں آیا میں بعد از بست سال   گم تھا یاں سررشتۂ قال و مقال

نواب بہادر جاوید خاں کے قتل (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) کے بعد میر کچھ عرصہ بے روزگار رہے اور راجہ ناگر مل سے منسلک ہو کر دلی سے چلے گئے اور ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ء میں جنگِ سکرتال سے واپس ہو کر دلی میں خانہ نشین ہو گئے، اس لیے غالب گمان ہے کہ یہ ہجو ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ء کے لگ بھگ لکھی گئی ہوگی۔ ”اجگر نامہ“ میں میر نے خود کو بہت بڑا اژدہا بتایا ہے اور اس دور کے سارے شاعروں کو کیڑے، مکوڑے، چھپکلی، مینڈک، لومڑی وغیرہ کہا ہے اور دکھایا ہے کہ اژدہا ایک ہی سانس میں سب کو ہڑپ کر جاتا ہے :

بھرا ایک دم وا کرکے دہاں   کہ پایا اس انبوہ کو نیم جاں
دم دیگر ان سے نہ کوئی رہا   وہی دشت خـــالی وہی اژدہـا

"در ہجو شخصے ہیچ مداں کہ دعویٰ ہمہ دانی داشت" میں ایک ایسے شخص کی ہجو کی ہے جو یہ دعویٰ کرتا ہے کہ اسے سب کچھ آتا ہے ۔ اس ہجو میں میر نے اس شخص سے مختلف علوم کے بارے میں سوال کیے ہیں اور اس کے منہ سے ان کے اوندھے ، اُلٹے سیدھے ، بے تکے مضحکہ خیز جواب دلوائے ہیں ۔ اس دلچسپ ہجو میں انداز مزاحیہ و طنزیہ ہے جس سے شخص مذکور کی جہالت اور میر کی علمیت کا احساس ہوتا ہے ۔ 'نکات الشعرا' میں میر نے حاتم کے بارے میں لکھا ہے کہ "مردیست جاہل و متمکن"[۳۸] اور میاں شہاب الدین ثاقب کے بارے میں لکھا ہے کہ "در ہمہ چیز دست دارد و ہیچ نمی داند ۔"[۳۹] قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یہ ہجو یا تو حاتم کے بارے میں ہے یا پھر ثاقب کے بارے میں ۔ اسی طرح "ہجو عاقل نام ناکسے کہ بہ سگاں اُنسے تمام داشت" ، میرزا محمد رفیع سودا کی ہجو معلوم ہوتی ہے ۔ سودا کو کتے پالنے کا شوق تھا اور اس ہجو میں کتوں کے شوقین کو ہدف ملامت بنایا ہے ۔ 'تذکرۂ ہندی' میں لکھا ہے کہ "سودا پرورش سگان ابریشم پشم شوق تمام داشت ۔"[۴۰] میر نے لکھا :

ایسی بھی ہم نے دیکھی نہیں کتّوں کی ہوس
گردن میں اپنے ڈالے پھرے روز و شب مرس
ٹکڑا ہو جس کے ہاتھ میں یہ اس کا یار ہے
جیسے سگ سرائے سگ ہر سوار ہے
کتوں کی جستجو میں ہوا روڑا باٹ کا
دھوبی کا کتّا ہے کہ نہ گھر کا نہ باٹ کا

سودا نے بھی اس کا جواب دیا ۔ یہ جوابی ہجو کلیات سودا میں موجود ہے ۔[۴۱] سودا و میر کے درمیان یہ معرکہ بڑھ گیا جس میں سودا کے شاگرد بھی شامل ہوگئے ۔ میر نے "در ہجو آئینہ دار" میں سودا کے شاگرد عنایت اللہ عرف کلتّو حجام کی ہجو لکھی اور اس میں سودا کو بھی نہیں بخشا :

آج سے مجھ کو نہیں رنج و ملال   جب سے نکلے بال تب سے ہے یہ حال
موشگافوں کا نہیں ہے نام اب   مدّعی شعر ہیں حجـام سب
ایسے مولڈے میں نے کتنے بے شعور   ہے حجـامت اس بھی فرقے کی ضرور
ہاں نہ سید کچھ ہے نے نائی ہے شرط   ہر کسو کسوت میں دانائی ہے شرط
سگ کے نجم الدین کی سرداری ہوئی   لوح کے بیٹے کی وہ خــواری ہوئی

میر و مرزا میں حکم ہووے خرد
نے کی نائی جن یہ سب کا دست رد
سمجھے مرزا میر کو ، مرزا کو میر
نے وہ رگ زن جو نہ سمجھے سر شیر
مجھ میں مرزا میں تفاوت ہے بہت
یاں تانّی واں عجالت ہے بہت
جس جگہ میں نے رکھی منہ میں زباں
ہوتے اس جاگہ جو مرزا بے گماں
استرے کانو میں اپنے باندھ کر
کب کے اب تک گھس گئے ہوتے ادھر
چوہڑے نائی ہیں سارے ایک ذات
ان میں ہے بدذات جو ہو لیک ذات

میر کی ہجویات کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ۔ وہ ہجویں جو میر نے افراد کے بارے میں لکھی ہیں جیسے ہجوِ عاقل خاں ، ہجو آئینہ دار ، ہجو بلاس رائے وغیرہ ۔ وہ ہجویں جن میں اپنے حالات اور حالاتِ زمانہ کو ہدفِ ملامت بنا کر خود پر بھی طنز کیا ہے اور بگڑے ہوئے زمانے پر بھی جیسے در ہجو خانۂ خود ، در ہجو لشکر ، در شہر کاما ، تسنگ نامہ وغیرہ ۔ وہ ہجویں جن میں اقدار ، موسم اور دنیا پر طنز و ہجو کے تیر برسائے ہیں جیسے در ہجو کذب ، در ہجوِ برشگال ، درِ مذمتِ دنیا وغیرہ ۔ میر کی ہجویات سے ان کی پُر گوئی کا پتا چلتا ہے ۔ ان کی ہجویات سے اس دور کی اخلاق ، معاشی ، انتظامی اور فوجی نظام کی تباہی کا اندازہ ہوتا ہے اور اس بے سر و سامانی ، افلاس اور خستہ حالی کا بھی جس سے میر دلی میں دوچار رہے ۔ سودا اس صنف میں بہت زور دکھاتے ہیں لیکن ان کے ہاں پھکڑ پن ، گالی گلوچ اور فحاشی بھی ساتھ ساتھ چلتے ہیں ۔ میر کے ہاں یہ عنصر بہت کم ہے ۔ وہ بس دالت پیس کر اور کچکچا کر رہ جاتے ہیں ۔ ہجویات میں بھی ان کے مزاج کا دھیما پن قائم رہتا ہے ۔ ان کی ہجویات میں نہ قصیدے والا مبالغہ ہے اور نہ زمین آسمان کے قلابے ملانے کا عمل ملتا ہے ۔ وہ طنز بھی کرتے ہیں ، مزاح بھی پیدا کرتے ہیں ، حریف پر حملہ بھی کرتے ہیں لیکن یوں محسوس ہوتا ہے جیسے جو کچھ وہ کہنا چاہتے ہیں کہہ نہیں پا رہے ہیں ۔ میر کی ہجویات پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے جیسے انھیں زبردستی اس میدان میں گھسیٹا جا رہا ہے ۔ سودا کے ہاں جو تخیل کی پرواز اور مبالغہ ہے وہ میر کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا ۔ قصیدہ سودا کا فن ہے جس میں ان کا کوئی حریف نہیں ہے ۔ میر کا یہ میدان نہیں ہے ۔ جو مزاج کسی کی مدح کے لیے درکار ہے وہی مزاج ہجو میں اپنا رنگ جما سکتا ہے ۔ سودا کی ہجویات و قصائد اسی لیے پرزور ہیں ۔ میر کے ہاں ہجووں میں منجیدگی کا احساس ہوتا ہے ۔ سودا کے ہاں زور شور اور ہنگامہ آرائی ہے ، اسی لیے سودا کی ہجویات زیادہ موثر ہیں ۔ میر نے اپنی ہجویات میں جو بحریں استعمال

کی ہیں وہ بھی اتنی موزوں نہیں ہیں جتنی سودا کی ہجویں ہیں ۔ میر کی ہجویات پر غزل کا اثر ہے ۔ سودا کی ہجویات پر ان کے قصیدے کا اثر ہے ۔ پگڑی اچھالنا سودا کا مزاج ہے ۔ میر صرف اپنی پگڑی سنبھالے رہنے کے لیے ہجو لکھتے ہیں ۔ میر کی ہجویات میں وہی عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے ۔ سودا نے اپنی ہجویات میں قصیدے کا آہنگ اور شوکت و شکوہ کا رنگ جمایا ہے ۔ اسی لیے جو سودا و میر کے مزاج کا فرق ہے وہی دونوں کی ہجویات کا فرق ہے ۔ آسی نے لکھا ہے کہ ''ہر جگہ معلوم ہوتا ہے کہ طنز کرنے والا پُرسوز دل رکھتا ہے ۔ وہ جس آگ سے خود جلا ہے اسی سے دوسروں کو بھی جلانا چاہتا ہے ۔''[۴۲۳] اس کے برخلاف سودا پھکڑ پن ، پھبتی ، استہزا اور طنز و مزاح کے کردار سے اپنے حریف کو بے دم کرنا چاہتے ہیں ۔ وہ جعفر زٹلی کی طرح ، حریف کو شکست دینے کے لیے اس کی بیوی اور بہو بیٹیوں کو بھی لپیٹ کر رکھ دیتے ہیں اور سارے اخلاقی دائرے توڑ کر میدان میں اترتے ہیں ۔ میر عام طور پر اخلاقی دائرے کو نہیں توڑتے اسی لیے وہ ہجو میں رُکے رکے سے نظر آتے ہیں ۔ سودا کی ہجویات میں اسی لیے ''بھرپوریت'' ہے ، میر کے ہاں ''دبا دبا پن'' ہے ۔ لیکن میر کی ہجویات کے لہجے سے آج بھی ہجو کی ایک نئی لے تلاش کی جا سکتی ہے ۔ میر نے کم و بیش ہر صنف سخن میں طبع آزمائی کی ہے لیکن جو کمال انھوں نے غزل و مثنوی میں دکھایا وہ کسی اور صنف میں نہ دکھا سکے ۔ سودا کے مقابلے میں وہ ایک بڑے ہجو گو نہیں ہیں لیکن ہجو گوئی کی تاریخ میں وہ نہ صرف ایک قابلِ ذکر شاعر ہیں بلکہ سودا کے بعد وہ اس دور کے دوسرے بڑے ہجو گو ہیں ۔

قصیدہ بادشاہوں ، نوابوں اور وزیروں کے اس آخری دور میں ایک مقبول صنفِ سخن اور دربار تک رسائی کا ایک اہم وسیلہ تھا ۔ کلیاتِ میر میں سات قصیدے ملتے ہیں اور اگر دیوان میر (نسخہ حیدر آباد دکن مکتوبہ ۱۱۹۲ھ) کا ''قصیدہ در شکایت نفاق یاراں'' بھی شامل کر لیا جائے تو میر کے قصائد کی تعداد آٹھ ہو جاتی ہے ۔ ان میں تین قصیدے حضرت علی کی شان میں ہیں ۔ ایک قصیدہ امام حسین کی مدح میں ، دو آصف الدولہ کی مدح میں اور ایک شاہِ وقت شاہ عالم کی مدح میں ہے ۔ ان میں سے اس قصیدے کے علاوہ جس کا مطلع یہ ہے :

رات کو مطلق نہ تھی یاں جی کو تاب
آشنا ہونا نہ تھا آنکھوں سے خواب

باقی سارے قصیدے دیوان میر نسخۂ حیدر آباد میں شامل ہیں جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ میر نے سات قصیدے لکھنؤ جانے سے پہلے لکھے اور صرف ایک قصیدہ، جس کا مطلع اوپر درج ہے، قیام لکھنؤ کی یادگار ہے جو انھوں نے ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ع میں لکھنؤ پہنچ کر آصف الدولہ کے حضور میں پڑھا۔ف

میر نے مثنویات کے مقابلے میں قصائد کم لکھے ہیں۔ ان میں سے چار میں مذہبی عقیدت کا اظہار ہے۔ ایک میں ”نفاقِ یاراں“ کو موضوع بنایا ہے اور تین میں آصف الدولہ اور شاہ عالم کی مدح کی ہے۔ ہر صنفِ سخن کے اپنے فنی اصول اور تقاضے ہوتے ہیں۔ قصیدہ چونکہ بزرگانِ دین اور بادشاہ و نوابین کے حضور میں پیش کیا جاتا تھا اس لیے اس میں روایتی فنی لوازمات کا اور بھی خیال رکھا جاتا تھا۔ میر کے قصیدوں میں نہ مضامین کی بلند پروازی ہے اور نہ الفاظ کا وہ شکوہ اور بلند آہنگی جو اچھے قصیدے کے لیے ضروری ہے۔ ان میں تنوع، تسلسل، تشبیب، مدح و دعا کی وہ شان بھی نہیں ہے جو نصرتی، سودا یا ذوق کے قصیدوں میں نظر آتی ہے۔ میر کا قصیدہ ایک مکمل وحدت نہیں بنتا بلکہ پڑھتے وقت ایک طرح کی بے دلی کا احساس ہوتا ہے۔ نہ ان میں مبالغے کا جادو ہے کہ ممدوح پر اثر کرے اور نہ موضوعات کا تنوع۔ قصیدوں کی تشبیب میں بھی وہ دہر کی بے ثباتی، فلک کے جور و جفا، صیاد کی اسیری، فراق و حسرتِ وصل کو موضوع بناتے ہیں۔ مدح بھی وہ جم کر نہیں کر پاتے جیسے شکار نامہ میں آصف الدولہ کی مدح کرتے کرتے بے موقع یہ کہہ اٹھتے ہیں:

متاعِ ہنر پھیر کر لے چلو بہت لکھنؤ میں رہے گھر چلو

شاہ عالم کی مدح کرتے ہوئے ان کی زبان سے یہ شعر نکل جاتے ہیں:

دعا پر کروں ختم اب یہ قصیدہ
کہاں تک کہوں تو چنیں ہے چناں ہے
تری عمر ہو میرے طولِ امل سی
کرم کا سررشتہ اک تیری ہاں ہے

میر کے قصائد میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے کہ ہم ان کے قصیدوں کو ان کی شاعری کے تعلق سے یا فنی محاسن کے اعتبار سے کوئی بلند درجہ دے سکیں۔ میر کے قصیدوں کی قدر و قیمت یہ ہے کہ انھیں ہمارے ایک عظیم شاعر

ف۔ ”ذکرِ میر“ میں میر کے الفاظ یہ ہیں ”حاضر شدم و قصیدہ کہ در مدح گفتہ بودم خواندم شنیدند . . . ۔“ (ص ۱۴۰)۔

ئے ، رواجِ زمانہ کے مطابق ، مذہبی عقیدت کے اظہار یا پیٹ کی ضرورت کے لیے لکھا ہے ۔ یہ میر کا میدان نہیں ہے ۔ وہ تو قبیلۂ عشق سے تعلق رکھتے تھے اور غزل ہی ان کا وظیفہ تھی ۔ یہی صورت ان کے مراثی و سلام کے ساتھ ہے ۔

میر نے ۴۴ مرثیے اور ۶ سلام لکھے ہیں ۔[۴۳] میر کے غم زدہ مزاج سے یہ توقع کی جا سکتی تھی کہ وہ اس صنفِ سخن میں غزل ہی کی طرح کمال کو پہنچیں گے کیونکہ اس صنف کا خاص مقصد جذباتی اثر پیدا کرکے غم و الم کا ایسا عالم طاری کرنا ہے کہ سننے والا آہ و بکا کرنے لگے ۔ میر کے سارے مرثیوں کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ ان میں وہ اثر انگیزی نہیں ہے جو بعد کے دور میں انیس و دبیر کے ہاں ملتی ہے ۔ میر کے دور تک مرثیوں کی ہیئت بھی مقرر نہیں ہوئی تھی ۔ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع ہیں ۔ مسدس مرثیے تین ہیں اور تین مرثیے غزل کی ہیئت میں ہیں ۔ سودا نے مرثیے کے ارتقا میں بنیادی کام یہ کیا کہ اس میں تشبیب کا اضافہ کیا جو آگے چل کر "چہرہ" کہلائی ۔ میر کے مراثی میں تشبیب بھی نہیں ہوتی ۔ وہ اپنا مرثیہ براہِ راست مدحِ امام سے شروع کر دیتے ہیں اور مدح میں جیسے وہ قصیدے میں کامیاب نہیں ہیں اسی طرح وہ مرثیوں میں بھی کامیاب نہیں ہیں ۔ وہ اپنے عقیدے کا اظہار ضرور کرتے ہیں ۔ ان کے دل میں خلوص کی گرمی بھی ہے مگر مرثیہ چونکہ داخلی شاعری نہیں ہے اس لیے اس میں جس خارجی انداز کی ضرورت ہے میر اس تک نہیں پہنچتے ، حتیٰ کہ "بکائیا" یا "بیکی" حصوں میں بھی ، جو مرثیوں کی جان ہے اور جس میں مصائب بیان کرکے عقیدت مندوں کو رلایا جاتا ہے ، وہ کامیاب نہیں ہیں ۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ رونے کا عمل اسی وقت پیدا کیا جا سکتا ہے جب بتدریج جذباتی سطح کو ابھارا جائے اور پھر مصائب کا بیان ایسے موقع پر لایا جائے کہ سننے والا بے اختیار بُکا کرنے لگے ۔ یہ ایک شعوری خارجی عمل ہے ۔ برخلاف اس کے میر کے لیے اپنی ذات اور اس کے غم زیادہ اہم ہیں ۔ وہ جس خوبی سے اپنے غمِ عشق کو مثنویوں میں بیان کرتے ہیں اس طرح وہ دوسروں کے غم کا اظہار نہیں کر سکتے ۔ یہ ان کی مجبوری ہے ۔ میر نے اپنے مرثیے مجلسوں کی ضرورت کے لیے لکھے ہیں اور ان میں مخصوص واقعات مثلاً حضرت قاسم کی شادی ، حضرت عابد کی اسیری ، علی اصغر کی پیاس ، خاندانِ حسین کی عورتوں کی بے حرمتی وغیرہ کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ موضوعات پر مرثیہ لکھنے کی روایت دکنی مرثیوں سے شروع ہو کر شمال پہنچی اور پھر میر کے مرثیوں سے ہوتی ہوئی میر انیس کے مرثیوں میں اپنے کمال کو پہنچی ۔ اسی طرح

میر نے اپنے مرثیوں میں سہل ممتنع کا ایسا طرز اختیار کیا ہے جسے میر انیس نے کمال تک پہنچایا لیکن آج میر کے مرثیوں کی اہمیت محض تاریخی ہے ۔۴۴

مطالعۂ میر کے بعد اب اگلے باب میں ہم اس دور کی ایک اور عہد ساز شخصیت مرزا محمد رفیع سودا کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱۔ گلشن بے خار : نواب مصطفیٰ خان شیفتہ ، ص ۱۰۰ ، مطبع نولکشور ، لکھنؤ ، بار دوم ۱۹۱۰ع ۔

۲۔ تذکرۂ آزردہ ڈاکٹر مختار الدین احمد نے مرتب کرکے انجمن ترقی اردو پاکستان سے ۱۹۷۳ع میں شائع کرا دیا ہے ۔ یہ صرف حرف ق تک ہے اور اس میں بھی صرف قائم چاند پوری کا ادھورا ترجمہ ہے اس لیے شیفتہ کے اس حوالے کی تصدیق ممکن نہیں ہے ۔

۳۔ تذکرۂ مجمع النفائس : سراج الدین علی خان آرزو ، ورق ۹۹ ب ، مخزونہ قومی عجائب خانہ ، کراچی ۔

۴۔ مجمع النفائس میں تقی اوحدی کے حوالے سے یہ الفاظ ملتے ہیں : ”زبان ہندی و فارسی و ملمع و مرکب از لسانین کہ آں را ریختہ گویند بسیار مروی ست و در ہمہ اشعار او بلند و پست بے شمار است ۔ اگرچہ پستش اندک پست است اما بلندش بغایت بلند ۔“

۵۔ میر نمبر : مرتبہ محمد حسن عسکری ، ص ۲۷۶ ، ماہنامہ ساقی ، کراچی ۱۹۵۸ع ۔

۶۔ ایلیٹ کے مضامین : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۱۹۲ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۷۸ع ۔

۷۔ عمدۂ منتخبہ : نواب اعظم الدولہ سرور ، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی ، ص ۵۵۳ - ۵۵۴ ، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ع ۔

۸۔ ذکر میر : محمد تقی میر ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۵ - ۶ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ع ۔

۹۔ انسان اور آدمی : محمد حسن عسکری ، ص ۲۱۸ ، مکتبۂ جدید ، لاہور ۱۹۵۳ع ۔

۱۰۔ انسان اور آدمی : محمد حسن عسکری ، ص ۶۹ ۔

۱۱- ایلیٹ کے مضامین : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۱۸۸ - ۱۸۹ ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۷۸ع -

۱۲. دستور الفصاحت : حکیم سید احمد علی خاں یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۲۵ - ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ع -

۱۳- ایلیٹ کے مضامین : ڈاکٹر جمیل جالبی ، مقدمہ ص ۲۹ - رائٹرز بک کلب ، کراچی ۱۹۷۱ع -

۱۴- نقد میر : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۳۰۸ ، آئینہ ادب ، لاہور ۱۹۵۸ع -

۱۵- مزامیر : (حصہ اول) اثر لکھنوی ، ص ۶۶ ، کتابی دنیا لمیٹڈ ، دہلی ۱۹۴۷ع -

۱۶- ارسطو سے ایلیٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۲۳۱ ، نیشنل بک فاونڈیشن ، کراچی ۱۹۷۵ع -

۱۷- دریائے لطافت : انشاء اللہ خاں انشا ، مرتبہ عبدالحق ، ترجمہ برجموہن دتاتریہ کیفی ، ص ۲۶ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ع -

۱۸- تنقید اور تجربہ : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۲۸۲ - ۲۸۳ ، مشتاق بک ڈپو کراچی ۱۹۶۷ع -

۱۹- دریائے لطافت : ص ۲۶ -

۲۰- دریائے لطافت : (فارسی) ، ص ۳۳ ، سلسلۂ انجمن ترقی اُردو ، الناظر پریس لکھنو ۱۹۱۶ع -

۲۱- کلیاتِ میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، لولکشور لکھنؤ ۱۹۴۱ع -

۲۲- کلیاتِ میر : جلد اول و جلد دوم ، مطبوعہ رام نرائن لال بینی مادھو ، الہ آباد ۱۹۷۲ع - اس ایڈیشن میں دو قطعے در ہجو خواجہ سرا اور در تعریف اسپ بھی غلطی سے مثنوی کے ذیل میں شامل کر دیے گئے ہیں - ان دو قطعوں کے علاوہ ایک مثنوی بھی شامل ہے لیکن یہ کسی مثنوی کا ایک حصہ معلوم ہوتی ہے -

۲۳- ۲۴- ۲۵- ۲۶- یہ مثنویاں ”مثنویات میر بخط میر“ مرتبہ ڈاکٹر رام بابو سکسینہ ، مطبوعہ دھومی مل دھرم داس دہلی ۱۹۵۶ع میں بھی شامل ہیں -

۲۷- ذکرِ میر : محمد تقی میر ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۶۴ - ۶۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ع -

۲۸- ایضاً -

۲۹- مثنوی شعلۂ شوق : از ص ۸۸۵ تا ۸۹۶ ، کلیاتِ میر ، مطبوعہ کالج اوف فورٹ ولیم ، ہندوستانی پریس کلکتہ ۱۸۱۱ع -

۳۰- ''میر کے دیوان کے قدیم ترین قلمی نسخے (نسخۂ حیدر آباد دکن) میں اس کا ''نام شعلۂ شوق'' ہی ہے . . . رام پور کے نسخۂ کلیاتِ میر میں بھی یہی نام درج ہے - اُردو مثنوی شمالی ہند میں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ۲۲۲ ، انجمن ترق اُردو ہند ، علی گڑھ ۱۹۶۹ع -

۳۱- معاصر پٹنہ ، شمارہ ۱۵ ، ص ۴ ، نومبر ۱۹۵۹ع -

۳۲- عیارستان : قاضی عبدالودود ، ص ۱۸۴ ، پٹنہ ۱۹۵۷ع -

۳۳- میر تقی میر : حیات اور شاعری ، خواجہ احمد فاروق ، ص ۳۳۰ - ۳۳۱ ، انجمن ترق اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۵۴ع -

۳۴- گلشنِ ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۱۰ ، دارالاشاعت پنجاب ، لاہور ۱۹۰۶ع -

۳۵- علمی نقوش : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں ، ص ۱۴۹ — ۱۶۸ ، اعلٰی کتب خانہ ، کراچی ۱۹۵۷ع -

۳۶- دلی کالج میگزین : (میر نمبر) مرتّبہ نثار احمد فاروق ، ص ۳۷۵ - ۳۷۹ - دلی ۱۹۶۲ع -

۳۷- عیارسیان : قاضی عبدالودود ، ص ۱۴۳ ، پٹنہ ۱۹۵۷ع - کلیاتِ میر نسخۂ رامپور میں بھی ''مثنوی در ہجو بد بقا'' کے الفاظ ملتے ہیں - مقدمہ دیوانِ میر : مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ، ص ۹۹ ، سری نگر ۱۹۷۳ع -

۳۸- نکات الشعرا : ص ۹۷ -　　　۳۹- ایضاً ؛ ص ۹۳ -

۴۰- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۲۶ ، انجمن ترق اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع -

۴۱- کلیاتِ سودا : (جلد دوم) ص ۵۴ ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ع -

۴۲- کلیاتِ میر : مرتّبہ عبدالباری آسی ، مقدمہ ص ۵۱ ، نولکشور پریس لکھنؤ ۱۹۴۱ع -

۴۳- کلیاتِ میر : (جلد دوم) ص ۲۵۹ تا ۳۷۷ ، رام نرائن لال بینی مادھو ، الہ آباد ۱۹۷۲ع اور ''مراثی میر'' مرتّبہ سید مسیح الزمان ، انجمنِ محافظ اُردو لکھنؤ ۱۹۵۱ع -

۴۴۔ کلیاتِ میر کے مختلف نسخوں کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ میر کے یہ مرثیے ، جو کلیاتِ میر میں شامل ہیں ، سب کے سب میر کے نہیں ہیں ۔ ان مرثیوں کو میر سے منسوب کرنے سے پہلے یقیناً تحقیق کی ضرورت تھی اور ہے ۔ (ج ۔ ج)

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۵۷۶ ”بسیار عزیزاں تلاشِ تتبع زبانِ او کردند لیکن بہ آں نہ رسیدند ۔“

ص ۵۸۰ ”اے پسر عشق بورز ۔ عشق است کہ دریں کارخانہ متصرف است ۔ اگر عشق نمی بود نظم کل صورت نمی بست ۔ بے عشق زندگی وبال است ۔ دل باختہ عشق بودن کمال ست ۔ عشق بسازد ، عشق بسوزد ۔ در عالم ہرچہ ہست ظہورِ عشق است ۔“

• • •

چوتھا باب

مرزا محمد رفیع سودا

مرزا محمد رفیع سودا[1] (۱۱۱۸ھ — ۴ رجب ۱۱۹۵ھ/۱۷۰۶-۰۷ء — ۲۷ جون ۱۷۸۱ء) میر کے بڑے معاصر اور اردو زبان کے ان شعرا میں سے ایک ہیں جن کا نام اُردو شاعری کے ساتھ ہمیشہ زندہ رہے گا۔ ان کے والد مرزا محمد شفیع دہلی میں آباد تھے اور تجارت کرتے تھے۔[2] سودا دہلی میں پیدا ہوئے۔[3] والد کی وفات کے بعد جو ترکہ ملا اسے تھوڑے سے عرصے میں کھا پی کر برابر کر دیا[4] اور ملازمت اختیار کر لی۔ میر نے "نوکر پیشہ"[5] اور قائم نے "مصاحب پیشہ"[6] لکھا ہے۔ گردیزی نے "سپاہی پیشہ"[7] لکھا ہے جس کی تصدیق سودا کے ایک قصیدے کے ان اشعار سے بھی ہوتی ہے:

کہی جاتی نہیں وہ مجھ سے جو اس ظالم نے
جس طرح کی مرے اوقات میں ڈالی ہل چل
لا بٹھایا مجھے گھر بار چھڑا لشکر میں
پال بے چوب تلے اپنے بغیر از پرتل

اس زمانے میں مغلوں کا فوجی نظام درہم برہم ہو چکا تھا اور اس پیشے کی حالت اتنی خراب تھی کہ لوگ ذریعۂ معاش کے لیے اسے اختیار نہیں کرتے تھے۔ "مخمس شہر آشوب" میں بھی سودا نے اس پیشے کو ترک کرنے کی وجہ یہی بتائی ہے کہ ع "زمانہ دیکھ کے ہتھیار ہم نے ڈالے کھول"۔ اس سے یہ بات سامنے آئی کہ ابتدا میں سودا سپاہی پیشہ رہے اور پھر اسے ترک کرکے ملازمت و مصاحبت کا پیشہ اختیار کر لیا۔ سودا کے بچپن، ان کے خاندان، ان کی تعلیم و تربیت کے بارے میں معلومات محدود ہیں۔ شاہ کمال نے "مجمع الانتخاب" میں لکھا ہے کہ سودا کی والدہ نعمت خاں کی بیٹی تھیں۔[8] سعادت خاں ناصر نے بھی یہی لکھا ہے کہ "مادرِ گرامی ان کی دختر خجستہ اختر خاندانِ نعمت خاں عالی میں سے ہے۔"[9] قاضی عبد الودود نے عنایت خاں راسخ خلف لطف اللہ خاں

صادق (جو سودا کا ہم عصر اور امرائے دہلی سے تھا) کے ایک قلمی رسالے ''ذکرِ مغنیانِ ہندوستان بہشت نشان'' کا ذکر کیا ہے جس میں سودا کو مرشد قلی خاں کا نواسہ لکھا ہے ۔[10] لیکن ان دونوں باتوں کی کسی اور ذریعے سے تصدیق نہیں ہوتی ۔ میر ، گردیزی اور قائم کے تذکرے اس سلسلے میں خاموش ہیں ۔ ایک ایسے معاشرے میں ، جہاں خون کا رشتہ بڑی اہمیت رکھتا تھا ، نعمت خان عالی یا مرشد قلی خاں کا نواسہ ہونا کوئی ایسی غیر اہم بات نہیں تھی جس کا ذکر سودا کے معاصر تذکرہ نگار نہ کرتے ۔ سودا کے اس شعر سے بھی نعمت خاں سے قرابت داری کی تردید ہوتی ہے :

کم ہے ناصر علی سے نعمت خاں   اس سے مرغوب تر ہے اس کا خیال[11]

سودا کی اولاد میں صرف ایک بیٹے مرزا غلام حیدر مجذوب کا ذکر آتا ہے ۔ قائم نے لکھا ہے کہ ''نور بصر میاں غلام حیدر ہمارے حضرت مرزا صاحب کے خلف الرشید ہیں ۔''[12] میر حسن نے ''خلف استاد استاداں مرزا محمد رفیع سودا'' کے الفاظ میں ذکر کرکے انھیں خاموش پسند ، کم گو ، دیر آشنا لکھا ہے ۔[13] مصحفی نے ''پسر خوانده مرزا رفیع'' لکھا ہے اور لکھنؤ میں ان سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے ۔[14] قدرت اللہ قاسم نے ''سرآمد شعرائے فصاحت مرزا محمد رفیع سودا کے متبنیٰ''[15] لکھا ہے ۔ مجذوب نے دو دیوان میر کے جواب میں لکھے تھے[16] اور ایک شعر[17] میں میر کو للکار کر خلفِ سودا ہونے پر اظہارِ افتخار بھی کیا تھا :

اے میر سمجھیو مت مجذوب کو اوروں سا
ہے وہ خلفِ سودا اور اہلِ ہنر بھی ہے

ان شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سودا کے کوئی اولاد نرینہ نہیں تھی اور انھوں نے غلام حیدر مجذوب کو گود لے کر بیٹے کی طرح پرورش کیا تھا ۔

سودا کا سالِ پیدائش بھی ایک بحث طلب مسئلہ ہے ۔ محمد حسین آزاد نے سودا کا سالِ پیدائش ۱۱۲۵ھ دیا ہے[18] اور ان کا ماخذ ''خوش معرکۂ زیبا'' ہے جس میں لکھا ہے کہ ایک فقیر روشن ضمیر نے فرمایا تھا کہ ''حیات و عمر تخلص کے ہم عدد ہوگی'' ۔[19] لفظ سودا کے عدد ۷۱ ہوتے ہیں ۔ سودا کی وفات ۱۱۹۵ھ میں ہوئی ۔ اگر ۱۱۹۵ میں سے ۷۱ نکال دیے جائیں تو ۱۱۲۴ ہوتے ہیں جس میں ۱۱۹۵ کے سال کا ایک جمع کرنے سے سالِ ولادت ۱۱۲۵ھ ہوتا ہے ۔ شیخ چاند نے سالِ ولادت ۱۱۰۶ھ دیا ہے ۔[20] جو اس لیے غلط ہے کہ انھیں ''مخزنِ نکات'' کی اس عبارت کو سمجھنے میں ، جو ابو طالب کے ذیل میں دی

ہے[۲۱]، تسامح ہوا ہے۔ سودا بہادر شاہ اول کے لشکر میں نہیں، بلکہ ان کے چچا، جیسا کہ قائم کے الفاظ "عم بزرگوار رفیع صاحب" سے واضح ہوتا ہے، شامل تھے اور ابو طالب جب اپنی جاگیر کے کسی کام سے شاہجہان آباد آئے تھے تو "سابقہ آشنائی" کے باعث ان کے چچا کے پاس ٹھہرے تھے۔ محمود شیرانی نے سالِ ولادت ۱۱۱۸ھ و ۱۱۲۰ھ کے درمیان بتایا ہے۔[۲۲] فائق رامپوری نے بھی یہی سال دیے ہیں۔[۲۳] قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ سودا "۱۱۱۵ھ و ۱۱۱۸ھ کے مابین پیدا ہوئے۔"[۲۴] ایک اور مضمون میں لکھا ہے کہ "سودا ۱۱۱۸ھ کے لگ بھگ پیدا ہوئے۔[۲۵] ایک اور مضمون میں سودا کا سالِ پیدائش ۱۱۲۸ھ لکھا ہے۔[۲۶] ڈاکٹر خلیق انجم نے ۱۱۱۵ھ — ۱۱۱۸ھ لکھ کر ۱۱۱۸ھ کو تسلیم کیا ہے۔[۲۷] رشید حسن خاں نے لکھا ہے کہ "بارہویں صدی کے دوسرے یا تیسرے عشرے میں ان کی ولادت ہوئی۔"[۲۸] مختلف سنین کے اس غبار میں سودا کا سالِ ولادت متعین کرنا دشوار ضرور ہو جاتا ہے لیکن بعض شواہد ایسے ہیں جن کی روشنی میں راستہ نظر آنے لگتا ہے۔

میر حسن نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ "فقیر اکثر ان بزرگوار کی خدمت میں حاضر ہوتا ہے۔ مجھ پر بہت مہربانی فرماتے ہیں۔" اور بتایا ہے کہ "ان کی عمر ستر سال کی ہوگی۔"[۲۹] میر حسن نے یہ تذکرہ ۱۱۸۴ھ/۱۷۷۰-۷۱ع میں شروع کیا۔[۳۰] یہاں سوال یہ سامنے آتا ہے کہ میر حسن نے سودا کا حال کب لکھا؟ میر حسن فیض آباد میں رہتے تھے جو اس وقت نواب شجاع الدولہ (م ۲۴ ذی قعد ۱۱۸۸ھ/۲۹ جنوری ۱۷۷۵ع) کا دارالحکومت تھا۔ اس لیے ظاہر ہے کہ سودا کی خدمت میں "اکثر" حاضر ہونے کا سلسلہ بھی فیض آباد میں قائم تھا۔ سودا شجاع الدولہ کے دورِ حکومت میں فرخ آباد سے، جہاں وہ مہربان خاں رند کے متوسل تھے، فیض آباد آئے۔ لچھمی نرائن شفیق نے ایک خط کا ذکر کیا ہے جو سودا نے فرخ آباد سے دکن بھیجا تھا۔ شفیق کے الفاظ یہ ہے — "اس تذکرے کے لکھنے کے بعد ایک خط غرہ ربیع الآخر ۱۱۸۳ھ کو اولاد محمد خان ذکا بلگرامی کے نام فرخ آباد سے دکن بھیجا۔"[۳۱] اس خط سے معلوم ہوا کہ سودا ربیع الآخر ۱۱۸۳ھ/اگست ۱۷۶۹ع تک فرخ آباد میں تھے۔ سودا نے ایک مثنوی "در تعریف دیوان و اشعار مہربان خاں رند" لکھی ہے جس میں "دیوان رند" کی تعریف کے ساتھ یہ بھی لکھا ہے کہ سوز سا انسان پھر نہیں ملے گا۔ اس کو ہر طرح غنیمت جاننا چاہیے اور یہ بھی مشورہ دیا:

کیسے ہی رام ہوں کسی کے ساتھ   پنچھی بھڑکے ہوئے نہ آویں ہاتھ

آخری دو شعر یہ ہیں :

کر چکا میں دعا پہ ختمِ کلام   پہونچے رخصت کا میرے مجھ کو سلام
حشر تک زیرِ سایۂ نوّاب   رہو جوں آفتابِ عالم تاب

ان اشعار میں سلامِ رخصت بھی ہے اور مہربان خاں رند کے لیے زیرِ سایۂ نواب (احمد خاں بنگش) رہنے کی دعا بھی کی ہے۔ آخری شعر سے واضح ہے کہ نواب احمد خاں بنگش (م شعبان ۱۱۸۵ھ/نومبر ۱۷۷۱ء) اس وقت زندہ تھے۔ اس سے اس بات کا پتا چلا کہ سودا نواب احمد خاں بنگش کی زندگی ہی میں فرخ آباد سے فیض آباد آ گئے تھے۔ جیسا کہ شفیق کے محولہ بالا خط کے حوالے سے معلوم ہوا، ربیع الآخر ۱۱۸۳ھ/اگست ۱۷۶۹ء میں سودا فرخ آباد میں تھے۔ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ء میں سودا کے فیض آباد میں ہونے کا پتا ایک اور ذریعے سے چلتا ہے۔ مصحفی نے تذکرۂ ہندی[۳۲] میں نواب محمد یار خاں امیر کے ذیل میں لکھا ہے کہ حکیم کبیر سنبلی کی ترغیب پر نواب موصوف کو بھی شاعری سے دلچسپی پیدا ہو گئی۔ انھوں نے میر سوز اور میرزا رفیع سودا کو خط لکھے لیکن وہ نہ آ سکے۔ آخرکار قائم چاند پوری نے، جو اس وقت بسولی میں تھے، ٹانڈہ آ کر شرفِ ملازمت حاصل کیا۔ وہاں خود مصحفی بھی حاضرانِ مجلس میں تھے۔ لیکن جب شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر مرہٹوں نے سکرتال میں ضابطہ خاں پر چڑھائی کی اور ضابطہ خاں شکست کھا کر بھاگ گیا تو مرہٹوں نے ٹانڈہ اور روہیل کھنڈ کے دوسرے علاقوں کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ نواب محمد یار خاں امیر کی یہ محفل بھی برہم ہو گئی۔ مصحفی بھی یہاں سے لکھنؤ چلے آئے۔ مصحفی کے الفاظ یہ ہیں ''فقیر اس حادثہ جانکاہ میں لکھنؤ پہنچ گیا تھا اور ایک سال کے بعد شاہجہان آباد گیا۔''[۳۳] سکرتال میں یہ جنگ ۱۹ ذی قعد ۱۱۸۵ھ/ ۲۳ فروری ۱۷۷۲ء کو ہوئی۔ ذی قعد ہجری سال کا گیارھواں مہینہ ہے۔ گویا مصحفی ۱۱۸۵ھ کے آخر میں ٹانڈہ سے نکلے اور اودھ پہنچے اور ایک سال بعد دہلی آ گئے۔ اسی زمانے میں ان کی ملاقات سودا سے ہوئی۔ مصحفی کے الفاظ یہ ہیں :

> ''فقیر، نواب شجاع الدولہ بہادر کے عہد میں ایک روز شرفِ دیدار کے لیے اس بزرگ (سودا) کی خدمت میں حاضر ہوا تھا۔''[۳۴]

اس سے اس بات کا ثبوت ملا کہ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ء میں سودا فیض آباد میں تھے۔ فائق رامپوری کا خیال ہے کہ ''سودا کا قیام فرخ آباد میں ۱۱۸۴ھ تک رہا اور غالباً اس نے آغاز ۱۱۸۵ھ میں سفرِ فیض آباد کیا۔''[۳۵] اس وقت سودا

نواب شجاع الدولہ کی سرکار میں "بہ وسیلۂ فن شاعری"[۳۶] سرفراز تھے۔ اب سودا کے فرخ آباد چھوڑنے اور فیض آباد آنے کے زمانے کے تعین کے بعد ہم اس سوال کی طرف واپس آتے ہیں کہ میر حسن نے اپنے تذکرے میں سودا کی عمر ۷۰ سال کب بتائی؟ ۱۱۸۴ھ/۷۱-۱۷۷۰ع میں میر حسن نے اپنے تذکرے پر کام شروع کیا۔[۳۷] پہلے انہوں نے ان شعرا کے حالات لکھے[۳۸] جو گزر چکے تھے یا جو اودھ میں نہیں تھے، جیسے مرزا مظہر جان جاناں۔[۳۹] لیکن ان شعرا کے حالات جو زندہ تھے اور اودھ میں موجود تھے ۱۱۸۴ھ میں نہیں بلکہ بعد میں لکھے جن میں سودا بھی شامل تھے۔ میر حسن نے سودا کے حالات میں "اکثر" حاضر خدمت ہونے کا ذکر کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ ملاقات کا یہ سلسلہ مسلسل رہا اور سودا کے حالات انہوں نے خود سودا سے پوچھ کر درج کیے۔ میر حسن کے تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ/۷۵-۱۷۷۴ع میں مکمل ہوا۔[۴۰] اس کے بعد انہوں نے اس پر نظر ثانی کی اور اضافے کیے۔ ۱۱۸۸ھ تک اس میں شعرا کی تعداد ۱۹۵ تھی۔[۴۱] ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع میں یہ تعداد بڑھ کر ۳۰۴ ہو گئی۔[۴۲] ۱۱۸۸ھ کے نسخے میں سودا کی عمر درج نہیں ہے لیکن نظر ثانی و اضافہ شدہ نسخے میں سودا کی عمر ۷۰ سال لکھی ہے۔ گویا ۱۱۸۸ھ میں جب میر حسن نے اپنے تذکرے پر نظر ثانی شروع کی تو سودا کے حالات میں "سن شریف بہ ہفتاد رسیدہ باشد" کے الفاظ کا اضافہ کیا اور سودا سے غزل پر اصلاح لینے کی بات نکال دی۔ اس سے یہ بات واضح ہوئی کہ ۱۱۸۸ھ میں سودا کی عمر ۷۰ سال تھی۔ اب اگر ۱۱۸۸ میں سے ۷۰ نکال دیے جائیں تو سودا کا سالِ ولادت ۱۱۱۸ھ بنتا ہے۔ اس کی تصدیق ایک اور ذریعے سے بھی ہوتی ہے۔ قاضی عبدالودود نے نقش علی کے تذکرے "باغِ معانی" (۱۱۷۴ھ/۶۱-۱۷۶۰ع) کے حوالے سے لکھا ہے کہ اس وقت نقش علی نے، جن کے سودا سے ذاتی مراسم تھے، سودا کی عمر کے بارے میں "بہ پنجاہ و پنج (۵۵) رسیدہ"[۴۳] کے الفاظ لکھے ہیں۔ قاضی عبدالودود نے یہ بھی لکھا ہے کہ "میرا قیاس ہے کہ سودا کا ترجمہ ۱۱۷۴ھ میں لکھا گیا ہوگا۔"[۴۴] اس حساب سے بھی اگر ۱۱۷۴ میں سے ۵۵ نکال دیے جائیں تو ۱۱۱۹ آتا ہے اور چونکہ ۵۵ واں سال چل رہا ہے اور حساب میں شامل ہے اس لیے سالِ پیدائش ۱۱۱۸ھ ہوتا ہے۔ تعلقات و مراسم کے پیشِ نظر یہ بات تسلیم کرنے میں کوئی تامل نہیں ہے کہ نقش علی نے ۵۵ سال کی عمر سودا سے دریافت کرکے لکھی ہوگی۔ ان شواہد کی روشنی میں اب سودا کا سالِ ولادت

۱۱۱۸ھ/۷ - ۱۷۰۶ع متعین ہو جاتا ہے۔

سودا نے ، میر کے برخلاف ، پہلے فارسی میں شاعری شروع کی اور اس کے بعد خان آرزو کے کہنے پر اُردو کی طرف متوجہ ہوئے۔ عاشقی عظیم آبادی نے لکھا ہے :

> ”موزونیتِ طبع کی وجہ سے ابتدا میں نظم فارسی کی طرف راغب تھا اور سراج الدین علی خان آرزو سے اصلاح لیتا تھا۔ خان آرزو نے فرمایا کہ پایۂ کلامِ فارسی بہت بلند ہے اور ہماری تمہاری زبان ہندی ہے۔ اگرچہ ہندیوں نے فارسی دانی کو بہت اونچے درجے پر پہنچا دیا ہے لیکن استادانِ سلف اور ایرانیوں کے مقابلے میں کہ یہ ان کی زبان ہے ، سورج کے آگے چراغ سے زیادہ حیثیت نہیں ہے اور ریختہ گوئی میں اس وقت تک کوئی شخص مشہور نہیں ہوا ہے۔ لہٰذا اگر اس زبان میں مشقِ سخن کریں تو فیضانِ طبیعت کے باعث اس دیار کے اساتذہ میں شمار ہو جائیں۔ چونکہ مشورہ نیک تھا ، پسند آیا اور اسی روز سے ریختہ گوئی کی طرف رجوع ہو گئے اور مشق کے بعد تھوڑے ہی عرصے میں شعرائے ریختہ کے استاد بن گئے۔“[۳۵]

اس بات کی مزید تصدیق خود سودا کے اس قطعے[۳۶] سے بھی ہوتی ہے جس میں سودا نے ریختہ میں شاعری کی طرف متوجہ ہونے کے وہی اسباب بیان کیے ہیں جو عاشقی نے دیے ہیں :

میں ایک فارسی داں سے کہا کہ اب مجھ کو
ہوئی ہے بندشِ اشعار فرس ذہن نشیں
جو آپ کیجیے اصلاح شعر کی میرے
نہ پائیے غلطی تو محاورہ میں کہیں
کہا یہ بعد تامل کے دوں جواب تجھے
جو میری بات کا اے یار تجھ کو ہووے یقیں
جو چاہے یہ کہ کہے ہند کا زباں داں شعر
تو بہتر اُس کے لیے ریختہ کا ہے آئیں
وگرنہ کہہ کے وہ کیوں شعر فارسی ناحق
ہمیشہ فارسی داں کا ہو موردِ نفریں
کوئی زبان ہو ، لازم ہے خوبیِ مضموں
زبانِ فرس پہ کچھ منحصر سخن تو نہیں

کہاں تک ان کی زباں تو درست بولے گا
زبان اپنی میں تو باندھ معنیٔ رنگیں

یہی وہ تحریک تھی جس کے داعی آرزو تھے اور جس پر انھوں نے 'دادِ سخن'، اور 'تنبیہ الغافلین' وغیرہ میں بھی اظہارِ خیال کیا ہے۔ سودا بھی فارسی گوئی چھوڑ کر ریختہ گوئی کی طرف مائل ہو گئے۔ سودا نے فارسی میں خان آرزو سے اور اُردو میں شاہ حاتم سے مشورہ کیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ حاتم نے لوحِ دیوان پر اپنے شاگردوں کے نام لکھ رکھے تھے جن میں سودا کا نام بھی شامل تھا۔[۴۷] قاسم نے لکھا ہے کہ ان کے استاد ہدایت اللہ ہدایت کہتے تھے کہ انھوں نے بارہا حاتم کی زبان سے یہ مصرع سنا ہے ع ''مرتبہ شاگردی من نیست استاد مرا''۔ یہ مصرع پڑھ کر حاتم کہا کرتے تھے کہ ''یہ مصرع میری استادی اور مرزا'' کی شاگردی کے بارے میں کہا گیا ہے۔[۴۸]

سودا میں شعر گوئی کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ جیسے ہی وہ فارسی سے اُردو کی طرف آئے ان کے جوہر چمک اٹھے اور دیکھتے ہی دیکھتے ان کی شاعری کی شہرت دلی سے نکل کر دور دراز تک پھیلنے لگی۔ میر نے جب اپنا تذکرہ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں مکمل کیا تو لکھا کہ ''اس کی فکر عالی کے سامنے طبع عالی شرمندہ ہے، ریختہ کا شاعر ہے اور اس اعتبار سے ملک الشعرائے ریختہ کہنا چاہیے۔''[۴۹] اس وقت یقین کی شہرت عروج پر تھی اور وہ حلقۂ مظہر سے تعلق رکھتے تھے۔ میر و سودا آرزو کے حلقے سے تعلق رکھتے تھے۔ میر نے سودا کو یقین کے مقابلے پر کھڑا کرکے یہ بھی لکھ دیا کہ انھیں ملک الشعرا کہنا چاہیے۔ یہ بات میر کی گروہ بندی کا حصہ تھی۔ گردیزی نے، جو مرزا مظہر کے حلقے سے وابستہ تھے، اپنے تذکرے میں اس قسم کی کوئی بات نہیں لکھی لیکن شاگردِ سودا قائم نے اس پر اور حاشیہ چڑھایا اور لکھا کہ ''نامدار بادشاہوں کی قبولیت اور عالی مرتبت سلاطین کا تقرب اسے حاصل ہوا۔ بالفعل ملک الشعرا کے خطاب کا، جو شاعروں کا بلند درجہ ہے، اعزاز و امتیاز رکھتا ہے۔''[۵۰] قائم نے ''ملوک نامدار و سلاطین عالی مقدار'' کے الفاظ استعمال کرکے یہ تاثر دینے کی کوشش کی ہے کہ سودا کو کسی بادشاہ نے یہ خطاب دیا تھا لیکن کسی کا نام نہیں لکھا۔ شورش عظیم آبادی (م شعبان ۱۱۹۵ھ/جولائی ۱۷۸۱ء)[۵۱] نے اپنے تذکرے ''یادگارِ دوستان روزگار''[۵۲] میں کہیں ملک الشعرا نہیں لکھا بلکہ صرف یہ لکھا ہے کہ اگر انھیں ریختہ گویوں کا ملک الشعرا خیال کیا جائے تو جائز ہے اور اگر

پہلوان الشعرا کہا جائے تو بجا ہے۔[۵۳] ملک الشعرائی اس دور میں کوئی معمولی بات نہیں تھی۔ اگر ایسا ہوتا تو تذکرہ نگار بادشاہ یا وزیر کے حوالے سے اس بات کا ذکر کرتے۔ امر اللہ الہ آبادی نے اپنے تذکرے میں اس بات کو صاف کر کے وہ غلط فہمی، جو قائم نے پیدا کی تھی، دور کر دی اور لکھا کہ زبان آورانِ کامل انھیں استاد مانتے ہیں اور اپنے آئین کے مطابق انھیں ملک الشعرا قرار دیا ہے۔[۵۴] اس سے یہ بات واضح ہوئی کہ سودا کو باقاعدہ طور پر کسی سرکار دربار سے یہ خطاب نہیں ملا تھا بلکہ ان کی پرگوئی و نادر الکلامی کی وجہ سے اہلِ ادب انھیں ملک الشعرا کہتے تھے۔

شاعری کے علاوہ سودا کو کتے پالنے اور موسیقی کا بھی شوق تھا۔ کتے پالنے کا شوق انھیں دلی میں بھی تھا اور فیض آباد و لکھنؤ میں بھی رہا۔ محمد تقی میر نے ”ہجو عاقل نام ناکسے کہ بہ سگاں انسے تمام داشت“ کے نام سے سودا کی جو ہجو لکھی تھی اس میں ان کے اسی شوق کو ہدفِ ملامت بنایا تھا۔ ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ء میں جب مصحفی سودا سے ملنے گئے تو لکھا کہ ”ابریشم کے بالوں والے کتے پالنے کا بہت شوق رکھتا ہے۔“[۵۵] سودا جب تک دلی میں رہے کسی تذکرہ نگار نے ان کے شوق موسیقی کا ذکر نہیں کیا۔ سب سے پہلے میر حسن نے اپنے تذکرے میں لکھا کہ سودا ”علم موسیقی میں بھی ماہر ہے۔“[۵۶] اس کے بعد عشقی عظیم آبادی نے لکھا کہ ”علمِ موسیقی و ستار نوازی میں معقول دستگاہ رکھتا ہے۔“[۵۷] مصحفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ علم موسیقی سے آگاہی کے سبب اپنے مرثیہ و سلام کو سوز میں ڈھالنے پر قدرت رکھتے تھے۔[۵۸] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دہلی میں ان کا یہ شوق اس طور پر نمایاں نہیں ہوا تھا کہ معاصر تذکرہ نگار سودا کی اس خصوصیت کا ذکر کرتے لیکن جب وہ مہربان خان رند کے متوسل ہوئے تو نواب کی صحبت اور ذوقِ موسیقی[۵۹] نے ان کی دبی ہوئی صلاحیتوں کو ابھارا اور انھوں نے اس فن کی طرف اتنی توجہ دی کہ ان کا یہ ذوق قابلِ ذکر ہو گیا۔

سودا مختلف سرکاروں درباروں سے وابستہ رہے۔ پہلے وہ محمد شاہ کے خواجہ سرا بسنت علی خان سے وابستہ رہے۔ پھر سیف الدولہ احمد علی خان بہادر سے منسلک رہے، اس کے بعد نواب غازی الدین خان عماد الملک کے متوسل ہو گئے۔ سودا ۱۱۷۳ھ تک دہلی ہی میں رہے لیکن ربیع الآخر ۱۱۷۳ھ/نومبر ۱۷۵۹ء میں، عالمگیر ثانی کے قتل کے بعد، جب احمد شاہ ابدالی کے آنے کی خبر گرم ہوئی اور عماد الملک دہلی چھوڑ کر سورج مل جاٹ کے پاس چلا گیا[۶۰] تو سودا بھی

اس کے ساتھ چلے گئے ۔ عماد الملک اس وقت ملکی سیاست سے الگ ہو کر ایک طرح سے جلا وطنی کے دن گزار رہا تھا اور سودا کی مصاحبت اور اپنے علم و ادب کا شوق پورا کرنے کے لیے اس کے پاس وقت بھی تھا ۔ ١١۷٣ھ/١۷٥٩ع میں سودا کے دہلی سے چلے جانے کا ایک بالواسطہ ثبوت یہ بھی ہے کہ شاہ حاتم نے سودا کی زمینوں میں جو غزلیں کہی ہیں ان میں ١١٥۴، ١١٥٩، ١١٦٢، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦۷، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١۷١ اور ١١۷٢ھ کے سنین ملتے ہیں ۔ اس سلسلے کی آخری غزل ١١۷٢ھ کی ہے اور اس کے اکیس سال بعد ایک غزل ١١٩٣ھ کی ملتی ہے جب سودا لکھنؤ میں تھے ۔ ١١۷٦ھ/٦٣ - ١۷٦٢ع میں جب نواب شجاع الدولہ نے شاہ عالم کو ساتھ لے کر فرخ آباد پر حملہ کیا اور احمد خاں بنگش نے عماد الملک کو مدد کے لیے خط لکھا تو سودا عماد الملک کے ساتھ فرخ آباد پہنچے اور وہاں مہربان خاں رند نے عماد الملک سے سودا کو مانگ لیا ۔ ١١۷٦ھ/٦٣ - ١۷٦٢ع میں فرخ آباد میں سودا کی موجودگی کا پتا اکیس اشعار پر مشتمل اس قطعہٗ تاریخ سے بھی چلتا ہے جو سودا نے مہربان خاں رند کی شادی کے موقع پر کہا تھا اور جس کے آخری دو شعر یہ ہیں :

جب اس شادی کو اس شاعر نے دیکھا
جہاں میں وہ جو ہے رشکِ الوری کا
کہی اے مہرباں صاحب یہ تاریخ
"ہوا ہے وصل ماہ و مشتری کا"[٦١]
(١١۷٦ھ)

١١۷٦ھ سے ١١٨٣ھ (١۷٦٢ — ١۷٦٩ع) تک سودا فرخ آباد میں رہے ۔ ١١٨۴ھ اور ١١٨٥ھ (١۷٦٩ — ١۷۷١ع) کے درمیان فیض آباد آ کر شجاع الدولہ کے دربار سے منسلک ہو گئے ۔ نواب نے دو سو روپیہ ماہانہ تنخواہ مقرر کرکے خلعت سے سرفراز کیا ۔[٦٢] شجاع الدولہ کی وفات (ذی قعد ١١٨٨ھ/جنوری ١۷۷٥ع) کے بعد آصف الدولہ نے بھی سودا کی تنخواہ بحال رکھی ۔[٦٣] لیکن جب باقاعدگی سے تنخواہ ملنے میں پریشانی کا سامنا ہوا تو سودا نے ایک منظوم عرضی پیش کی جس میں درخواست کی :

دیہات جو ہیں مصرف مطبخ کے اس میں ہے
اس نقدی کے عوض ہو مجھے صحنک طعام

آصف الدولہ نے چھ ہزار سالیانہ کی جاگیر مقرر کر دی ۔[٦۴] آصف الدولہ فیض آباد

سے لکھنؤ منتقل ہوئے تو سودا بھی یہیں آ گئے اور یہیں آموں کی فصل میں آم کھانے سے بیمار پڑ کر ۴ رجب ۱۱۹۵ھ (۲۷ جون ۱۷۸۱ع) کو وفات پائی اور آغا باقر کے امام باڑے میں دفن ہوئے۔ ۶۵ لچھمی نرائن شفیق نے یہ قطعۂ تاریخ وفات کہا:

لکھنؤ بیچ میرزائے رفیع　　چوتھی رجب کی، جان سیں گزرے
جب گئے ... کیا ہوئی تاریخ　　ہائے سودا جہاں سیں گزرے

محرم کے مہینے میں جب مصحفی سودا کی قبر پر گئے اور میر فخر الدین ماہر کا قطعہ تاریخِ وفات لوحِ مزار پر دیکھا، جس میں تعمیہ خلافِ قاعدہ تھا، تو ایک قطعہ لکھا جس سے ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۱ع برآمد ہوتے ہیں۔ آخری شعر یہ ہے:

تاریخ رحلتش بدر آورد مصحفی　　سودا کجا و آں سخن دلفریب او۶۶

وفات کے وقت سودا کی شہرت کا سورج نصف النہار پر تھا۔ ان کے دیوان کے لاتعداد نسخے سارے برعظیم میں پھیلے ہوئے تھے۔ شخصیت کی کشش اور کلام کی تازگی نے انھیں اس دور کا ایک ایسا عظیم شاعر بنا دیا تھا جس نے اُردو زبان کو اپنی زندگی میں ارتقا کی کئی منزلیں طے کرا دی تھیں۔

سودا اپنے دوسرے معاصرین کے مقابلے میں اپنے دور کے زیادہ نمائندے تھے۔ میر کے برخلاف سودا اس بگڑتے ہوئے ماحول میں بھی خوش اسلوبی سے زندگی بسر کرنے کا پورا سلیقہ رکھتے تھے۔ اورنگ زیب کی وفات اور سودا کی پیدائش ایک ہی سال کے واقعات ہیں۔ اورنگ زیب کے بعد جو کچھ ہوا وہ سودا کے سامنے ہوا یا انھوں نے اپنے بزرگوں کی زبان سے سنا۔ تاجر باپ کے بیٹے تھے۔ گھر میں کھانے پینے کو اتنا ضرور تھا کہ انھیں میر کی طرح کبھی تنگی یا افلاس کا احساس نہیں ہوا۔ باپ کے مرنے کے بعد جو کچھ ترکہ ملا اسے یارباشی میں اُڑا دیا۔ تجارت کی حالت بھی اس زمانے میں خراب تھی:

سوداگری کیجے تو ہے اس میں یہ مشقت
دکھن میں بکے وہ جو خریدِ صفہاں ہے

سودا کو مزاجاً ویسے بھی تجارت سے کوئی لگاؤ نہ تھا، کچھ دن لشکر میں رہے لیکن اس پیشے کی حالت بھی خراب تھی۔ یہ اس دور کا مٹتا ہوا پیشہ تھا ع ”شمشیر جو گھر میں تو سپر بنیے کے ہاں ہے“۔ مہینوں تنخواہیں نہیں ملتی تھیں۔ سودا نے ان حالات کا مشاہدہ کیا اور اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔ ان کی شاعری کے مختلف حصوں کو جوڑ کر ہم اس دور کا واضح نقشہ بنا سکتے ہیں۔ سودا نے ساری عمر ملازمت و مصاحبت میں گزار دی۔ وہ ایک کامیاب

مصاحب اور دلچسپ ندیم تھے ۔ آدابِ مجلس سے اِس طرح واقف کہ جس دربار سے وابستہ ہوتے اپنی جگہ بنا لیتے ۔ ان کے مزاج میں ہمیں گھٹن کا احساس نہیں ہوتا ۔ کسی تذکرہ نگار نے ان کے غرور و نخوت کا ذکر نہیں کیا بلکہ ان کی خوش خلقی ، دوست نوازی اور گرمجوشی کی تعریف کی ہے ۔ میر نے ، جنھیں چند لفظوں میں شخصیت کی تصویر اُتارنے میں مہارت حاصل تھی ، سودا کے بارے میں لکھا کہ ”جوالیست خوش خلق ، خوش خوئے ، گرم جوش ، یار باش ، شگفتہ روئے ۔“[۶۷] گردیزی نے سودا کے انداز گفتگو کی تعریف کی ہے ۔[۶۸] صاحبِ ”مسرت افزا“ نے ان کی شیریں زبانی اور ظریف الطبع ہونے کی تعریف کی ہے ۔[۶۹] معاصرین کے ان تاثرات سے سودا کے مزاج و سیرت کی ایک واضح تصویر اُبھرتی ہے ۔ خوش خلقی ، گرم جوشی ، ہنستا ہوا چہرہ ، شیریں زبانی ، یار باشی اور ظرافت وہ خوبیاں ہیں جو سودا کو اپنے دور کی ایک دلکش شخصیت بنا دیتی ہیں ۔ وہ جہاں جاتے ہیں مقبول و محبوب ہو جاتے ۔ ساری ہجو گوئی کے باوجود عاجزی و انکساری ان کے مزاج کا حصہ تھی ۔ ’عبرت الغافلین‘ میں ایک جگہ سودا نے جو کچھ لکھا ہے اس سے ان کے ذہن و تربیت کا پتا چلتا ہے ۔ ”وہ شخص جو بہت کچھ ہے اور خود کو کم سمجھتا ہے ، دراصل بہت کچھ ہے اور وہ شخص جو کم ہے مگر خود کو بہت کچھ سمجھتا ہے یا خود سر ہے ، وہ ذلیل ہو جاتا ہے ۔ آدمی کو چاہیے کہ اپنے اوقات اخلاق کی تربیت و تہذیب میں صرف کرے ۔“[۷۰] محفل میں بیٹھتے تو ایسی دلچسپ باتیں کرتے کہ اہلِ محفل کا دل موہ لیتے :

ہر بات ہے لطیفہ و ہر اک سخن ہے رمز
ہر آن ہے کنایہ و ہر دم ٹھٹھولیاں (سودا)

ہجویاتِ سودا کے مطالعے سے جو تصویر سامنے آتی ہے اس میں سودا ایک زود رنج اور غصے میں جلد بھڑک اُٹھنے والے انسان نظر آتے ہیں لیکن ہجو گوئی میں بھی سودا نے عام طور پر کبھی پہل نہیں کی ۔ جب پانی سر سے گزر جاتا اور حریف باز نہ آتا تو وہ ہجو سے حریف کی ایسی مالش کرتے کہ زندگی بھر وہ اُدھر کا رخ نہ کرتا ۔ وہ لوگ جو ان سے لطف و محبت سے پیش آتے ، سودا ان کی سخت بات کو بھی برداشت کر جاتے :

سودا غلامِ لطف و محبت ہے ورنہ یاں
کن نے اسے خریدا ہے دام و درم کے ساتھ (سودا)

میر اور سودا دونوں گروہِ آرزو کے شعرا سے تعلق رکھتے تھے ۔ دیوانِ اول

میں کم از کم تین جگہ میر نے سودا کا ذکر کیا ہے جس میں سے ایک شعر میں سودا پر سخت چوٹ کی ہے :

طرف ہونا مرا مشکل ہے میر اس شعر کے فن میں
یوہیں سودا کبھو ہوتا ہے سو جاہل ہے کیا جانے (میر)

میر نے سودا کو جاہل کہہ کر سخت حملہ کیا تھا لیکن سودا نے جس غزل کے مقطع میں اس بات کا جواب دیا اس میں پرانے مراسم کا لحاظ رکھتے ہوئے صرف اتنا کہا :

نہ پڑھیو یہ غزل سودا تو ہرگز میر کے آگے
وہ ان طرزوں سے کیا واقف وہ یہ انداز کیا سمجھے (سودا)

سودا کو کتے پالنے کا شوق تھا ۔ میر نے ایک ہجو میں اس شوق کو ہدفِ ملامت بنایا ۔ سودا نے اس کا جواب جس انداز سے دیا اس میں وہ شدت نہیں ہے جو سودا کی دوسری ہجویات میں ملتی ہے ۔ اپنی ہجو میں سودا نے اس بات پر زور دیا ہے کہ بے شک کتا ناپاک ہے لیکن نفس کے کتے سے ، جسے آپ پال رہے ہیں ، یہ یقیناً بہتر ہے ۔ میر نے نکات الشعرا میں اپنے کئی معاصرین کے کلام پر بزعمِ خود اصلاح دی ہے ۔ ممکن ہے سودا کے کلام پر بھی دی ہو اور بعد میں نکات الشعرا کا جو نقشِ ثانی مرتب کیا اس میں سے یہ نکال دی ہو ۔ سودا نے ”در تعریض بہ میر“ کے عنوان سے ایک دلچسپ نظم لکھی اور اس میں بڑی خوب صورتی کے ساتھ اصلاحِ میر پر طنز کیا ۔ اُس ہجو کے آخری دو شعر یہ ہیں :

ہے جو کچھ نظم و نثر عالم میں زیرِ ایرادِ میر صاحب ہے
ہر ورق پر ہے میر کی اصلاح لوگ کہتے ہیں سہوِ کاتب ہے

سودا کے مزاج کا اندازہ اُس قطعہ بند غزل سے بھی ہوتا ہے جس میں سودا نے لکھا ہے کہ ایک دوسرے کے سقمِ سخن پر اعتراض تو کیا ہی جاتا ہے لیکن یہ لازم نہیں کہ اس کے ساتھ ”گریباں گیر جنگ“ بھی کی جائے :

یک دگر ہوتا ہی ہے سقمِ سخن پر اعتراض
اس پہ کیا لازم جو کیجیے ہو گریباں گیر جنگ
ایک ان میں سے لگا سودا کے آگے پڑھنے شعر
واسطے اتنے کہ تا کیجیے بہ ایں تزویر جنگ
سن کے یہ بولا خدا کے واسطے رکھیے معاف
میں تو ہوں شاعر غریب اور آپ ہیں شمشیر جنگ

دوستی اور پرانے مراسم کا خیال سودا کی شخصیت کا نمایاں پہلو تھا۔ سودا جب دلی چھوڑ کر فرخ آباد اور وہاں سے فیض آباد و لکھنؤ چلے آئے تو انھیں دلی اور وہاں کے دوست احباب کی یاد ہمیشہ ستاتی رہی۔ ایک قطعے[۱] میں دلی کے دوست احباب کی خیریت کے طالب ہیں لیکن قاصد جو خط لے کر آتا ہے اس میں کوئی تفصیل ہی نہیں ہے۔ اسی لیے اس سے ایک ایک بات کرید کرید کر پوچھتے ہیں۔ ایک اور قطعے[۲] میں اس بات کی شکایت کرتے ہیں کہ جب سے گردش ایام الٰہی شہر غریب میں لے آئی ہے وہاں سے کوئی نامہ و پیغام ہی نہیں آتا اور خاص طور پر میر صاحب نے اتنی مدت میں ایک خط بھی نہیں لکھا:

ہمیں لے آئی ہے شہر غریب جس دن سے
کبھو انھوں کی طرف سے نہ نامہ و پیغام
علی الخصوص تغافل کو میر صاحب کے
کہوں میں کس سے کہ باوصف اتحاد تمام
لکھا نہ پرچۂ کاغذ بھی اتنی مدت میں
کہ بے قراروں کو تا ہووے موجبِ آرام

سودا رکھ رکھاؤ اور سلیقے کے انسان تھے۔ وضع داری اور شرافت نے ان کے مزاج میں خوشگوار رنگ پیدا کیا تھا۔ ظرافت ان کے مزاج میں کوٹ کوٹ کر بھری تھی اور پھر قدرتِ بیان ایسی کہ ذرا سی دیر میں اشعار موزوں کر دیتے۔ قائم نے لکھا ہے[۳] کہ میر محمد یار خاکسار خود تو ظریف بنتے تھے لیکن کوئی دوسرا ان سے مذاق کرتا تو برا مان جاتے۔ میر سے ان کی چل رہی تھی۔ ایک روز سودا اور خاکسار میرزا مرتضیٰ قلی فراق کے گھر پر بیٹھے تھے۔ خاکسار نے بے موقع میر کی شکایت کی اور حاضرین سے کہا کہ میر کی ہجو کہیں۔ فراق چپ ہو گئے لیکن سودا نے خاکسار کی فرمائش پر فوراً ایک مطلع موزوں کیا:

میر کا مکھڑا ہی نے تنہا گلِ زنبق سا ہے
پیٹ بھی اس کا جو میں دیکھا سو کچھ ہنبق سا ہے

حاضرین محفل نے سنا تو ہنستے ہنستے لوٹ پوٹ ہو گئے۔ میر بے چارے دبلے پتلے لیکن خاکسار تن و توش کے آدمی تھے۔ بڑی سی توند بھی نکلی ہوئی تھی۔ پہلے تو خاکسار سمجھے ہی نہیں لیکن جب ہنسی کا سلسلہ جاری رہا اور ان کو محسوس ہوا کہ یہ سب تو خود ان پر ہنس رہے ہیں تو مغلظات بکتے ہوئے اٹھ کر چلے گئے۔

فضل علی دانا میاں مضمون کے شاگرد تھے ۔ ہولی کے موسم میں محمد تقی میر کے مشاعرے میں ، جو ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو ان کے گھر پر ہوتا تھا ، سیاہ چادر اوڑھے تشریف لائے ۔ ان کا رنگ گہرا کالا تھا اور اتنی ہی سیاہ ڈاڑھی تھی ۔ جیسے ہی سودا نے انہیں دیکھا بے ساختہ کہا :

ع یارو ہولی کا ریچھ آیا[۷۴]

قاسم نے لکھا ہے[۷۵] کہ شیخ قائم علی ، معلمی جن کا پیشہ اور اٹاوہ جن کا وطن تھا ، یقین کے بیٹے مقبول نبی خاں مقبول کی وساطت سے سودا سے ملنے کے لیے فرخ آباد پہنچے اور چند غزلیں سنائیں ۔ سودا کی رگِ ظرافت پھڑک اٹھی ۔ فی البدیہہ یہ شعر پڑھا :

ہے فیض سے کس کے یہ نخل ان کا بار دار
اس واسطے کیا ہے تخلص امیدوار

بے چارے شیخ قائم علی یہ شعر سن کر شرمندہ ہوئے اور شاگردی کا ارادہ ترک کرکے واپس ہو گئے ۔ اپنا تخلص اُمیدوار کے بجائے قائم کر لیا اور ساری عمر کسی کو استاد بنانے کا خیال نہیں کیا ۔

سودا جہاں گئے اسی مزاج ، ذہانت ، رکھ رکھاؤ اور قادر الکلامی کی وجہ سے کامیاب رہے اور ساری زندگی فراغت سے گزار دی ۔ انھوں نے باہر کی دنیا سے گہری دلچسپی لی اور اپنے ماحول اور گرد و پیش سے مطابقت پیدا کر لی ۔ اسی لیے وہ اپنے دور کے مہذب انسان سمجھے گئے اور عام طور پر عزت و احترام کی نظر سے دیکھے گئے ۔ میر کے ہاں ان کی اپنی ذات دلچسپی کا مرکز تھی ۔ ان کی ساری کشمکش ان کے باطن میں ہوتی تھی اور ان کی انا ان کی سیرت و مزاج پر غالب رہتی تھی ۔ سودا کے ہاں یہ صورت نہیں تھی ۔ میر کے ہاں معافی کا خانہ نہیں تھا ۔ سودا فراخ دل اور معاف کرنے والا مزاج رکھتے تھے ۔ میر ضاحک ، جن سے سودا کے زبردست معرکے ہوئے ، جب ملاقات کے لیے سودا کے گھر گئے تو ضاحک کی اس فروتنی سے غبار عناد کا سودا کے دل سے مطلق صاف ہوا ۔ واسطے عطر و پان حسبِ قاعدۂ ہندوستان اندر تشریف لے گئے ۔ اس عرصے میں کہ برآمد ہوں اس ٹھٹھول نے قلم دان کھولا اور یہ مطلع ایک پرچے پر لکھا دیکھا :

رستم سے تو کہہ پیارے سر تیغ تلے دھر دے
یہ ہم سے ہی ہوتا ہے ہر کارے و ہر مردے (سودا)

اس کے برابر یہ مطلع لکھ دیا :

سودا نے اٹھا چوتڑ جب پھاد دیا بھڑ دے
یہ اس سے ہی ہوتا ہے ہر کارے و ہر مردے[٧٦]

انھی میر ضاحک کا بیٹا میر حسن جب بھی سودا کی خدمت میں حاضر ہوا، سودا اس سے ہمیشہ خندہ پیشانی سے ملے۔ میر حسن نے اپنے تذکرے میں خود لکھا ہے کہ ''بسیار کرم می فرماید''۔[٧٧] یہ سودا کا مزاج تھا جو میر کے مزاج سے مختلف تھا۔ سودا کے کردار میں ہمیں توازن اور تحمل و بردباری کا احساس ہوتا ہے اور ''آبِ حیات'' کی تصویر یک رخی معلوم ہوتی ہے۔ وہ ناراض ہونا بھی جانتے تھے اور خوش ہونا بھی۔ کتے پالنے کا شوق اور موسیقی سے لگاؤ بھی ان کی اس شگفتہ مزاجی کو واضح کرتا ہے۔ ہر صاحبِ تخیّل کی طرح ان کے کردار میں پیچیدگی ضرور تھی اور ایسے واقعات بھی سامنے آتے ہیں جن کو دیکھ کر ہم انھیں مجموعۂ اضداد کہہ سکتے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی باہر کی دنیا سے ان کا گہرا رشتہ قائم رہتا ہے۔ وہ دنیا میں رہنا اور نباہ کرنا جانتے ہیں جو ایک عملی اور 'بیروں بیں' انسان کی خصوصیت ہے۔ وہ نہ صوفی ہیں اور نہ غم پسند بلکہ یہی بیروں بینی ان میں نشاطیہ پہلوؤں کو ابھارتی ہے اور ان میں زندگی کا ولولہ پیدا کرتی ہے۔ ان کے لہجے کی بلند آہنگی، ان کی سرمستی اور نشاطیہ کیفیت اسی مزاج کا نتیجہ ہے۔ ان کی شاعری بھی ان کی شخصیت کے انھی اثرات سے معمور ہے۔ ان کی شخصیت ایک شاعر کی شخصیت ہے اور ان کی شاعری ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہے۔

سخن مرا ہے مقابل مرے سخن کے میں
کہ میں سخن سے ہوں مشہور اور سخن مجھ سے

اس مخصوص مزاج کے ساتھ ان کی تازہ دم شاعری نے وہ مقبولیت حاصل کی کہ عوام و خواص کی محبوب بن گئی۔ ان کا دیوان ''مانند تبرک''[٧٨] مشرق سے مغرب تک جا پہنچا۔[٧٩] اس مقبولیت میں ان کی پہلودار شخصیت و سیرت کا بڑا ہاتھ تھا اور اسی شخصیت کا زور اور تنوع ان کے کلام کا جوہر ہے۔ وہ ایک پُرگو اور قادر الکلام شاعر تھے۔ ''قوت'' ان کی شخصیت اور شاعری دونوں کا نمایاں وصف ہے، لیکن اس سے قبل کہ ہم ان کی شاعری کا مطالعہ کریں پہلے ان کی تصانیف کا جائزہ لے لیا جائے تاکہ پورے پس منظر کے ساتھ ہم ان کی شاعری کو سمجھ سکیں۔

سودا کی تصانیف کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں — تصانیفِ نثر اور تصانیفِ نظم۔ تصانیف نثر میں (۱) مثنوی سبیلِ ہدایت کا اُردو

دیباچہ - (٢) مثنوی 'عبرت الغافلین' کا فارسی دیباچہ - (٣) شعلۂ عشق ، اُردو نثر - (۴) تذکرۂ شعرا شامل ہیں - اور تصانیفِ نظم میں (٥) دیوانِ غزلیات اُردو - (٦) دیوانِ قصائد ، ہجویات و مراثی وغیرہ اور (٧) دیوانِ فارسی شامل ہیں -

"سبیلِ ہدایت" میں سودا نے محمد تقی تقی کے ایک سلام اور ایک مرثیے کی منظوم شرح لکھی ہے جس میں تقی کی ان غلطیوں کی نشاندہی کی ہے جو معنی و بیان سے تعلق رکھتی ہیں - 'سبیلِ ہدایت' لکھنے کی وجہِ تسمیہ یہ تھی کہ محمد تقی مرثیہ گو نے سودا کے مراثی پر یہ اعتراض کیا کہ ان کے مرثیے سن کر رونا نہیں آتا - سودا نے 'سبیلِ ہدایت' کے ابتدائی اشعار میں بتایا ہے کہ واقعی مرثیہ کہنے کا آئین اِن شاعری سے الگ ہے - شعر میں جو چیز رد کی جاتی ہے ، مرثیے میں وہ روا رکھی جاتی ہے - ظاہر ہے شاعر اس راہ سے کیسے آگاہ ہو سکتا ہے ؟ مرثیہ تو وہ صنف ہے جسے سن کر عوام الناس زار و قطار روتے ہیں - تقی نے یہ کہا تھا :

اور سودا کا مرثیہ سن کر
چپ ہی رہ جاؤں ہوں میں سر دُھن کر
کیسی ہی طرح کوئی اس کی بنائے
لیکن اس پر کبھو نہ رونا آئے

اس کا جواب سودا نے یہ دیا کہ یہ سچ ہے کہ مجھے مرثیے کا ایسا ڈھب نہیں آتا جسے سب سن کر روئیں ، البتہ میر صاحب ! میں آپ کے مرثیوں کا قائل ہوں جن سے عوام کا دل خون ہے ، جن پر 'جمّا اور 'بدھو شام سے صبح تک سینہ کوٹتے ہیں ، لیکن افسوس کی بات یہ ہے کہ جن مرثیوں پر 'بدھو 'جمّا روتے ہیں ان کے معنی مجھ سے حل نہیں ہوتے - اس کے بعد پہلے "سلام" کا ، معنی و بیان اور بحر و وزن کے اعتبار سے ، تجزیہ کیا ہے اور پھر اسی انداز سے مرثیے کا تجزیہ کیا ہے - متن کے عنوان کے تحت پہلے وہ محمد تقی تقی کے اشعار دیتے ہیں اور پھر شرح کے عنوان کے تحت لفظی ، معنوی اور عروضی اعتراضات کرتے ہیں - مرثیے کے منظوم تجزیے سے پہلے سودا نے اُردو زبان میں ایک مختصر دیباچہ بھی لکھا ہے جس میں سودا نے بتایا ہے کہ چالیس برس سے ان کا کلام اہلِ ہنر کے زیبِ گوش ہے - مرثیے کا فن یہ ہے کہ مضمونِ واحد کو ہزار رنگ میں معنی سے ربط پیدا کرے - اس لیے ضروری ہے کہ اس بات کو نظر میں رکھ کر مرثیہ کہا جائے ، نہ کہ صرف عوام کو رلانے کے لیے مرثیہ کہا جائے - 'سبیل ہدایت' اس وقت لکھی گئی جب سودا اور محمد تقی مرثیہ گو دونوں فیض آباد میں تھے - یہ بات واضح رہے کہ میر محمد تقی مرثیہ گو اور محمد تقی میر دونوں

الگ الگ شخصیتیں ہیں۔ سودا کی نثر کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ایک ایسے دور میں لکھی گئی جب اُردو نثر لکھنے کا رواج بہت کم تھا۔ سبیل ہدایت کے دیباچے کی اُردو نثر کا مطالعہ ہم "اُردو نثر" کے ذیل میں آئندہ صفحات میں کریں گے۔

"عبرت الغافلین" فارسی نثر میں وہ رسالہ ہے جو سودا نے میرزا فاخر مکین (م ۲۷ محرم ۱۲۲۱ھ/۱۷ اپریل ۱۸۰۶ع)[۸۰] کے جواب میں لکھا۔ یہ رسالہ پانچ فصلوں پر مشتمل ہے۔ پہلی فصل رسالہ لکھنے کے بیان میں، دوسری فصل ان اشعار کے بیان میں جنھیں میرزا فاخر نے قلمزد کردیا تھا۔ تیسری فصل اس اصلاح کے بیان میں جو میرزا فاخر مکین نے اساتذہ کے اشعار پر کی تھی۔ چوتھی فصل ان اشعار کے بیان میں جن پر فاخر مکین نے اعتراضات کیے تھے۔ پانچویں فصل فاخر مکین کے ان اشعار پر مشتمل ہے جن پر سودا نے اعتراضات کیے ہیں۔

اس فارسی رسالے کی وجہِ تالیف بیان کرتے ہوئے سودا نے لکھا ہے کہ اشرف علی خاں (اشرف الدولہ) ان کے ایک پرانے دوست تھے۔ انھوں نے پندرہ سال کی محنت کے بعد جدید و قدیم شعرا کا ایک تذکرہ مرتب کیا جس میں تقریباً ایک لاکھ منتخب اشعار شامل تھے۔ اس تذکرے کو لے کر وہ میرزا فاخر مکین کی خدمت میں آئے اور نظرثانی کی درخواست کی۔ میرزا فاخر مکین نے کہا کہ وہ دو شرطوں پر یہ کام کرنے کو تیار ہیں۔ ایک یہ کہ وہ تمام شعرائے ہند مثلاً فیضی، غنی، نسبتی، ناصر علی، بیدل، آرزو، فقیر وغیرہ کے اشعار تذکرے سے خارج کر دیں گے اور دوسرے یہ کہ ایران کے شاعروں کے کلام کا انتخاب وہ خود کریں گے اور ان کی اصلاح بھی کریں گے۔ اشرف علی خاں نے یہ شرطیں قبول نہیں کیں اور اپنا مسودہ لے کر گھر آ گئے۔ چند سال بعد اپنا تذکرہ شیخ آیت اللہ ثنا کی خدمت میں لے کر گئے جس کے تین جزو پر انھوں نے نظرثانی بھی کی لیکن ابھی وہ یہ کام کر ہی رہے تھے کہ انھیں لکھنؤ سے فیض آباد جانا پڑا۔ مجبوراً اشرف علی خاں کو میرزا فاخر مکین سے پھر رجوع کرنا پڑا۔ مکین نے یہ شرط رکھی کہ اس بار وہ اصلاحِ تذکرہ کی تحریری درخواست پیش کریں اور اس میں وہ عبارت لکھیں جو وہ خود لکھوائیں۔ مکین نے اشرف علی خاں سے لکھوایا کہ میں اس تذکرے کو لے کر پہلے افصح الفصحا، ابلغ البلغا میرزا فاخر صاحب کی خدمت میں تصحیح کے لیے حاضر ہوا تھا لیکن چونکہ وہ بہت مصروف تھے اس لیے مجبوراً شیخ آیت اللہ ثنا

کے پاس ، جنھیں استادی کا گمان ہے ، لے گیا ۔ انھوں نے تین جزو دیکھے اور جہاں غلطیاں تھیں انھیں صحیح سمجھ کر چھوڑ دیا اور بعض غلطیوں کی تصحیح کرکے انھیں اور غلط کر دیا ۔ اس لیے دوبارہ مجھے ، میرزا فاخر صاحب کی خدمت میں ، جو اس فن میں استاد ہیں اور اس زمانے اور اس شہر میں ان جیسا کوئی نہیں ہے ، حاضر ہونا پڑا ۔ اشرف علی خاں نے یہ لکھ کر اس پر اپنی مہر ثبت کر دی ۔ کچھ عرصے کے بعد اشرف علی خاں کے علم میں یہ بات آئی کہ فاخر مکین اساتذہ کے چیدہ و منتخب اشعار کو نہ صرف مشکوک قرار دے رہے ہیں بلکہ ان کی اصلاح بھی کر رہے ہیں ۔ یہ سن کر وہ میرزا فاخر مکین کے پاس گئے اور بڑی منت سماجت کے بعد اپنا تذکرہ واپس لے آئے اور اس کے قلم زدہ حصوں کو دوبارہ صاف کرنے میں لگ گئے ۔ ایک دن وہ ان قلم زدہ اشعار کو مرزا رفیع سودا کو دکھا کر طالبِ انصاف ہوئے ۔ سودا نے جواب دیا کہ انھیں فارسی سے چنداں ربط نہیں ہے اس لیے وہ شیخ آیت اللہ ثنا ، میر بھجو ذرہ ، مرزا بُو علی ہاتف ، نظام الدین صانع بلگرامی یا شاہ نور العین واقف سے رجوع کریں ۔ اشرف نے کہا کہ شاید آپ کو معلوم نہیں کہ مرزا فاخر ان حضرات کو کب خاطر میں لاتے ہیں ۔ سودا نے کہا اگر مکین ان لوگوں کو معتبر نہیں سمجھتے تو پھر اس ہیچ مدان کی کیا حقیقت ہے ۔ لیکن اس کے باوجود اشرف وہ قلم خوردہ حصے سودا کے پاس چھوڑ گئے ۔ سودا نے دیکھا تو حیران رہ گئے ۔ مکین نے امیر خسرو ، سعدی ، مولانا روم ، مولانا جامی ، نعمت خان عالی ، میرزا صائب ، خان آرزو ، میر رضی دانش ، محمد فقیہ دردمندؔ ، سلمان ساؤجی ، ثنائی ، میر سنجر کاشی ، سرخوش ، شاہ بُو علی قلندر ، شاہ واقف ، شفائی ، شرف الدین علی پیام ، مرزا بیدل ، غنی بیگ قبول ، شیخ علی حزیں ، شیخ آیت اللہ ثنا وغیرہ کے اشعار تک قلم‌زد کر دیے تھے ۔ سودا کو یہ بات میرزا فاخر مکین کی دانائی سے بعید نظر آئی ۔ ”عبرت الغافلین“ فاخر مکین کی اسی نازیبا حرکت کا جواب ہے ۔ اس رسالے کے مطالعے سے سودا کی فارسی دانی کا اندازہ ہوتا ہے ۔

”عبرت الغافلین“ میں سودا نے لکھا ہے کہ ”بندہ نے بھی اپنی زندگی کے ۵۰ سال فن ریختہ میں ضائع کیے ہیں ۔“[۸۱] ”عبرت الغافلین“ لکھتے وقت سودا لکھنؤ میں تھے ۔ ان باتوں اور اعتراضات کے علاوہ ، جن کا تعلق مرزا فاخر مکین سے ہے ، ”عبرت الغافلین“ کے مطالعے سے سودا کے نظریۂ شعر اور اس دور کے معیار و فنِ شاعری کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور یہ وہی معیار ہیں جن پر اُردو

شاعری داغ تک چلتی رہی۔ ”عبرت الغافلین“ کے مطالعے سے فنِ شاعری کے سلسلے میں یہ باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) شاعری میں زبان اور روزمرہ و محاورہ کی صحت کا خیال رکھنا چاہیے۔ اسی لیے اساتذہ کے کلام سے سند پیش کرنے کا عام رواج تھا۔

(۲) صنائع بدائع کے استعمال میں تصنع بری چیز ہے۔ شاعری کے لیے برجستگی ضروری ہے۔

(۳) اس دور میں شاعری کے سلسلے میں لفظ ”مہمل“ کا استعمال بہت کیا جاتا تھا جس کے معنی یہ تھے کہ غلط زبان اور صنائع بدائع کے سست استعمال سے شعر مہمل ہو جاتا ہے۔ سودا نے لکھا ہے کہ خیال و معنی کو پُر اثر طریقے پر ادا کرنا کمالِ فن ہے۔ اچھی شاعری کے لیے ضروری ہے کہ شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ اس طرح کہے کہ سب سمجھ لیں۔ اگر ایسا نہیں ہے تو شعر مہمل ہو جاتا ہے۔

(۴) شاعری میں ندرتِ بیان ضروری ہے تاکہ جو خیال پیش کیا جائے وہ ندرتِ بیان کی وجہ سے سننے یا پڑھنے والے کو نیا معلوم ہو۔ اور یہی وہ معیاراتِ شاعری تھے جن کو ذہن میں رکھ کر خود سودا نے شاعری کی تھی۔

”شعلۂ عشق“ کے نام سے سودا نے ایک رسالہ اُردو نثر میں لکھا تھا جو محمد حسین آزاد کی نظر سے گزرا تھا۔ آزاد نے ”آب حیات“ میں لکھا ہے کہ ”صاف معلوم ہوتا ہے کہ نثر اردو ابھی بچہ ہے، زبان نہیں کھلی۔ چنانچہ ”شعلۂ عشق“ کی عبارت سے واضح ہے کہ اردو ہے مگر میرزا بیدل کی نثرِ فارسی معلوم ہوتی ہے۔ کتاب مذکور اس وقت موجود نہیں۔“[۸۲] شعلۂ عشق میر کی ایک مثنوی ہے اور اس کا قصہ اس زمانے میں مشہور تھا۔ ممکن ہے سودا نے اسی قصے کو اردو نثر میں لکھا ہو۔ سودا کی یہ اردو نثر نایاب ہے لیکن آزاد کی رائے سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اس کی اردو عبارت بھی ویسی ہی ہوگی جیسی ہمیں ”سبیل ہدایت“ کی اردو نثر میں ملتی ہے۔

اُردو شعرا کا ایک ”تذکرہ“ بھی سودا سے منسوب کیا جاتا ہے۔ اس تذکرے کے سلسلے میں دو متضاد رائیں ملتی ہیں۔ ایک یہ کہ تذکرہ موجود تھا اور حکیم قدرت اللہ قاسم کی نظر سے گزرا تھا۔ قاسم نے اپنے تذکرے ”مجموعۂ نغز“ میں سعدیِ دکنی کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”محمد رفیع سودا نے . . .

اپنے تذکرے میں سعدی دکنی کے اشعار کو . . . شیخ سعدی شیرازی . . . سے منسوب کیا ہے ۔'' اور چونکہ مرزا ابو طالب دکن سے آ کر دہلی میں سودا کے گھر ٹھہرے تھے اس لیے دکنی شعرا کے حالات و اشعار سودا کو ان سے معلوم ہوئے جو انھوں نے اپنے شاگرد قائم چاندپوری کو بھی بتائے جس کا اعتراف قائم نے ''مخزن نکات'' میں طالب کے ذیل میں کیا ہے ۔ لیکن یہ سب کچھ لکھ کر شیخ چاند نے لکھا ہے کہ ''تذکرے کے وجود کے متعلق یہ بحث قیاسی ہے ۔''[۸۳] برخلاف اس کے دوسری رائے[۸۴] یہ ہے کہ مرزا ابو طالب کے تعلقات مرزا سودا کے چچا سے تھے اور وہ اپنی جاگیر کے معاملات کے سلسلے میں دہلی آئے تھے ۔ اگر میرزا ابو طالب ، جن کی عمر قائم نے ۷۰ سال بتائی ہے ، دو تین سال دہلی میں رہے تو سودا اس وقت نو عمر تھے اور ان سے شعر و شاعری پر تبادلۂ خیال ممکن نہیں تھا ۔ خیال یہ ہے کہ میرزا ابو طالب دہلی سے چلتے وقت دکنی شعرا کے کلام پر مشتمل ایک بیاض بطور تحفہ سودا کے چچا کو دے گئے ہوں ۔ یہی بیاض سودا کو ملی ہو اور قائم نے بھی اسی سے استفادہ کیا ہو ۔ یہی بیاضِ ابو طالب قاسم کی نظر سے گزری ہو جسے انھوں نے تذکرۂ سودا سمجھ کر حوالہ دیا ۔ تذکرۂ سودا کا اگر کوئی وجود تھا تو قائم نے اپنے تذکرے میں اس کا حوالہ کیوں نہیں دیا ۔ قائم بیاضِ طالب کا ذکر کرتے ہیں ، بیاض عزلت کا ذکر کرتے ہیں ۔ مرزا سودا سے ''ذکر و مذکور'' کا بیان کرتے ہیں ۔ پھر سودا کے تذکرے کا کیوں ذکر نہیں کرتے ؟ غالب گمان یہ ہے کہ میرزا ابو طالب کی بیاض مرزا سودا کے پاس موجود تھی ۔ ہو سکتا ہے کہ سودا نے اپنے قلم سے اس میں کچھ اضافے بھی کیے ہوں اور جب قائم نے اپنی ''بیاض'' لکھنے کا ارادہ کیا ہو ، جس نے بعد میں تذکرے کی صورت اختیار کر لی ، تو سودا نے بیاضِ طالب اسی صورت میں ان کے حوالے کر دی ہو ۔ یہی بیاضِ طالب یا اس کا کچھ حصہ قدرت اللہ قاسم کی نظر سے بھی گزرا ہو جسے انھوں نے تذکرۂ سودا سمجھ لیا ہو ۔ تذکرۂ سودا کی حقیقت اس سے زیادہ معلوم نہیں ہوتی ۔ کسی اور ذریعے سے بھی سودا کا تذکرہ لکھنا ثابت نہیں ہوتا اور ہمارا خیال یہی ہے کہ سودا نے کوئی تذکرہ نہیں لکھا ۔

سودا کا ''دیوان فارسی'' ان کے کلیات میں شامل ہے ۔ یہ بات مصحفی کو عجیب سی نظر آئی کہ سودا نے اپنی فارسی غزلیں بقیدِ ردیف دیوانِ ریختہ میں شامل کر دی ہیں ۔ مصحفی نے اس بات کو ایجادِ سودا کہا ہے ۔[۸۵] دیوان فارسی میں ٦٢ غزلیں ، ایک قصیدہ اور چند قطعات شامل ہیں ۔[۸٦] اس کلام میں

کوئی ایسی قابل ذکر بات نہیں ہے جو سودا کو فارسی شاعری میں کوئی مقام دلا سکے ۔ اس میں وہی رنگِ سخن ہے جو اردو میں زیادہ موثر و بہتر انداز میں نمایاں ہوا ہے ۔

دیوانِ اُردو کب مرتب ہوا ؟ اس کے بارے میں کوئی قطعی بات نہیں کہی جا سکتی ۔ سودا کے قصائد ، ہجویات اور قطعاتِ تاریخ سے زمانے کا تعین ہو سکتا ہے ، لیکن دیوان اردو (غزلیات) کے بارے میں صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ ١١٦٥ھ/٥٢-١٧٥١ع میں جب میر نے اپنا تذکرہ ''نکات الشعرا'' مکمل کیا تو سودا اپنا دیوان ترتیب دے چکے تھے ۔ نکات الشعرا میں میر نے جو انتخابِ کلام دیا ہے اس میں حروف تہجی کی ترتیب اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے ۔ قائم نے اپنا تذکرہ مخزن نکات ١١٦٨ھ/٥٥ - ١٧٥٤ع میں مکمل کیا ۔ اس میں ''تمام دیوان منتخب است''[٨٧] کے الفاظ اس کا ثبوت ہیں کہ مخزن نکات کی تالیف یا حالاتِ سودا لکھتے وقت دیوان سودا مرتب ہوچکا تھا ۔ حبیب گنج کا نسخۂ کلیات سودا ١١٧٤ھ کا مکتوبہ ہے ۔ اس میں نہ صرف ٣٣٢ غزلیات ہیں بلکہ ٢٦ قصیدے ، ١٢ مخمس ، ٧ ہجویات ، ١١ رباعیاں اور ١٢ فردیات بھی ہیں ۔[٨٨] لچھمی نرائن شفیق نے اپنے تذکرے چمنستان شعرا (١١٧٥ھ/٦٢ - ١٧٦١ع) میں یہ لکھا ہے کہ ''کلیاتش متضمن بر قصائد و مثنوی و . . . مخمس و ترجیع بند و قطعہ و رباعی و مرثیہ قریب دو ہزار بیت بنظر امعان رسیدہ ۔''[٨٩] کلیات سودا کے بے شمار نسخے دنیا میں پائے جاتے ہیں لیکن کوئی نسخہ ایسا نہیں ہے جو سودا کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہو ۔[ف] البتہ ایک نسخہ انڈیا آفس لندن میں محفوظ ہے جو سودا کی زندگی میں سودا کے ایما پر لکھنؤ میں انگریزوں کے نائب ریزیڈنٹ رچرڈ جونسن کے لیے لکھوایا گیا تھا ۔ اس کے شروع میں جونسن کی مدح میں سودا کا ایک قصیدہ بھی شامل ہے ۔ یہ کلیاتِ سودا کا واحد معلوم نسخہ ہے جو سودا کی نظر سے گزرا تھا اور جس میں کتابت کی غلطیاں بھی کم ہیں ۔ رشید حسن خاں نے لکھا ہے کہ ''اب تک دریافت شدہ نسخوں میں صحتِ متن کی بناء پر یہ واحد مخطوطہ ہے جس کو تدوین کی بنیاد بنانا چاہیے . . . اس میں ایسے متعدد

[ف] قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''حال میں یہ اطلاع ملی ہے کہ خود سودا کے ہاتھ کا لکھا ہوا کلیات بریلی میں موجود ہے ۔ جب تک اسے دیکھا نہ جائے اس کی تصدیق نہیں کی جا سکتی ۔'' (''کلیات سودا کا پہلا مطبوعہ نسخہ'' مضمون مطبوعہ ''سویرا'' ، ص ٧٤ ، شمارہ ٢٩ ، لاہور) ۔

قطعاتِ تاریخ موجود ہیں جن سے سال واقعہ ۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ء برآمد ہوتا ہے۔"[۹۰] اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ یہ کلیات سودا ۱۱۹۳ھ اور سودا کے سال وفات ۱۱۹۵ھ (۱۷۷۹ – ۱۷۸۱ء) کے درمیان لکھا گیا۔ رشید حسن خاں نے اس نسخے کو بنیاد بنا کر "انتخابِ سودا" ترتیب دیا ہے اور ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی نے اسے بنیاد بنا کر کلیاتِ سودا[۹۱] مرتب کیا ہے جس کی جلد اول میں صرف غزلیات ہیں اور جلد دوم میں صرف قصائد شامل ہیں اور حاشیوں میں دوسرے اہم نسخوں کے اختلافات بھی درج ہیں۔ کلیاتِ سودا کا پہلا ایڈیشن مطبع مصطفائی دہلی سے ۱۰ جمادی الثانی ۱۲۷۲ھ/۱۸ فروری ۱۸۵۶ء میں شائع ہوا جسے میر عبدالرحمٰن آہی شاگردِ مومن خاں نے مرتب کیا تھا اور ظہور علی ظہور نے دیباچہ لکھا تھا۔ اس میں الحاقی کلام بھی شامل ہے۔ اس میں ۱۱۰ غزلیں دوسروں کی ہیں، جن میں سے ۱۰۷ غزلیں صرف میر سوز کی ہیں۔[۹۲] یہی صورت مثنویوں کے ساتھ ہے۔ اس میں قائم، بیان اور دوسروں کی کئی مثنویاں غلطی سے شامل کر لی گئی ہیں۔ یہی صورت دو جلدوں میں مطبوعہ کلیات سودا مرتبہ عبدالباری آسی میں نظر آتی ہے۔ اس میں بھی مطبع مصطفائی کی طرح الحاقی کلام شامل ہے۔ مطبع نولکشور کے محولہ بالا کلیات سے پہلے کے ایڈیشن مطبع مصطفائی کے مطابق تھے لیکن آسی نے اپنے ایڈیشن کو مختلف عنوانات کے تحت تقسیم کر دیا ہے اور اس کی وجہ یہ بتائی ہے کہ "جو چیز آپ کو ڈھونڈنا ہو فوراً نکال سکتے ہیں اور ایک ہی قسم کا تمام مواد ایک جگہ مل سکتا ہے۔"[۹۳] قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ "گارساں دتاسی نے اپنی تاریخ ادبیات (جلد ۳، ص ۷۰) میں لکھا ہے کہ ۱۸۰۳ء میں اعلان ہوا تھا کہ کلکتہ میں کلیاتِ سودا تین جلدوں میں زیر طبع تھا ... میر شیر علی افسوس نے لکھا ہے کہ میرا کچھ وقت کلیات سودا کی تصحیح میں صرف ہوا۔ دتاسی کا بیان ہے کہ افسوس، جوان اور محمد اسلم کا تصحیح کیا ہوا انتخاب کلیات سودا ۱۸۱۰ء میں شائع ہوا تھا۔ اس کا امکان ہے کہ تصحیح کلیات سے اسی کی طرف اشارہ ہو۔ وہ کلیات جس کی طرف دتاسی نے اشارہ کیا ہے، کہیں نہیں ملتا، یا تو ارادہ مطلقاً قوت سے فعل میں نہ آ سکا یا بعض اجزا چھپے جو محفوظ نہ رہ سکے۔"[۹۴]

(۲)

سودا ایک پہلودار شخصیت اور گوناگوں صلاحیتوں کے مالک تھے۔ یہی پہلوداری، تنوع اور رنگارنگی ان کی شاعری کا خاص وصف ہے۔ انھوں نے درد

کی طرح خود کو ایک صنفِ سخن سے وابستہ نہیں کیا بلکہ ہر صنف کو اپنے زور و توانائی سے آزمایا اور اسے علویت بخشی ۔ ان کی ساری شاعری میں ، خواہ وہ کسی صنفِ سخن میں ہو ، ہمیں معیار کی یکسانیت کا احساس ہوتا ہے ۔ قائم نے انھیں ”عندلیب خوش نغمہ“[۹۵] کہا ہے ۔ میر حسن[۹۶] نے ”میدان بیان او وسیع و طرز معانی او بدیع“ لکھ کر ان کی شاعری کو ”طرب انگیز“ کہا ہے ۔ سودا کی شاعری کی عام خصوصیت یہ ہے کہ اس میں زور اور شکوہ ہے ۔ ان کے لہجے میں بلند آہنگی اور مردانہ پن ہے ۔ وہ مبالغے کے ذریعے خیال کی تصویر کے خد و خال ذہن پر ثبت کرنے کا ڈھنگ جانتے ہیں ۔ مختلف موقع و محل اور مناظر کو شاعری کے سانچے میں ڈھالنے کی صلاحیت رکھتے ہیں ۔ ان کی یہ صلاحیت و خصوصیت ہر صنفِ سخن میں اپنا جلوہ دکھاتی ہے اور اسی پر ان کی انفرادیت کا محل تعمیر ہوتا ہے ۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ غزل میں سودا و میر کا مقابلہ کیا جاتا ہے اور کوئی میر کو سودا پر اور کوئی سودا کو میر پر ترجیح دیتا ہے لیکن اس قسم کی ترجیحات نہ صرف بے معنی ہیں بلکہ ان دونوں شاعروں کو سمجھنے میں ہماری مدد نہیں کرتیں ۔ یہاں یہ بھلا دیا جاتا ہے کہ میر کا مزاج سودا کے مزاج سے مختلف تھا ۔ ان دونوں کے مزاج مختلف عناصر سے مل کر بنے تھے ۔ ان دونوں میں اگر کوئی چیز مشترک تھی تو وہ ”زمانہ“ تھا لیکن اس میں بھی یک وقت دونوں نے اپنے اپنے مزاج کے مطابق زندگی بسر کی ۔ اگر کچھ اشعار میں سودا و میر ایک دوسرے سے قریب بھی آ جاتے ہیں تو ہم ان کی شاعری کے بقیہ حصے سے انھیں کیسے الگ کر سکتے ہیں ؟ اس زمانے میں بھی میر کی غزل اور سودا کے قصیدے کی دھوم تھی ۔ میر کے مقابلے میں سودا اپنی روانیِ طبع اور زور و توانائی کی وجہ سے ممتاز سمجھے جاتے تھے اور اسی لیے انھیں ”پہلوانِ سخن“ کہا جاتا تھا ۔ ایسے شاعر سے ، زور ، قوت و توانائی جس کی فطرت ہو ، نرم و نازک احساسات یا دھیمے لہجے میں بات کرنے کی توقع کیسے کر سکتے ہیں ؟ سودا کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے اگر اس بات کو سامنے رکھا جائے تو وہ ہم سے آج بھی موثر انداز میں مخاطب ہوتی ہے ۔ غزل کے میدان میں سودا عاشقِ زار کی صورت میں نہیں بلکہ مردِ میدان کے عزم کے ساتھ داخل ہوتے ہیں ۔ یہی وہ صنف ہے جہاں سودا کا مقابلہ میر سے کیا جاتا ہے اور جذباتِ غم کی مناسبت سے دھیمے لہجے کو نہ دیکھ کر یہ کہہ دیا جاتا ہے کہ سودا کی طبع غزل کے لیے موزوں نہ تھی ۔ یہ یک طرفہ کلیہ ہے اور سودا کی غزل کو میر کے معیار سے ناپنے کی کوشش ہے ۔ یہ ضرور ہے کہ میر کی غزل پڑھ کر

جب ہم سودا کی غزل پڑھتے ہیں تو وہ ہمیں میر کی طرح اپنی گرفت میں نہیں لیتی لیکن ہمیں یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ یہ مختلف قسم اور مختلف رنگ کی شاعری ہے جس میں احساس و جذبہ کے بجائے مضمون آفرینی کی طرف رجحان ہے۔ یہ مختلف قسم کی شاعری اس لیے ہے کہ میر کے ہاں اندر کی دنیا آباد ہے لیکن سودا کے ہاں باہر کی دنیا سے رشتہ استوار ہے۔ ہر دروں بیں شاعر کی طرح، میر کے لیے بھی، ان کی اپنی ذات اور انا خاص اہمیت رکھتی ہے۔ کائنات سے ان کا رشتہ اسی سطح پر قائم ہوتا ہے، لیکن بیروں بیں شاعر اپنی ذات و انا کو پس منظر میں رکھتا ہے اور انسان و کائنات سے رشتہ اپنی ''انا'' کو الگ کرکے قائم کرتا ہے۔ وہ مردم بیزار نہیں ہوتا۔ اس میں دوسروں کے نقطۂ نظر کو سمجھنے اور اپنے نقطۂ نظر پر نظر ثانی کرنے کی بڑی صلاحیت ہوتی ہے۔ اس کا حلقۂ احباب بھی وسیع ہوتا ہے۔ اسی لیے اس کا اندازِ نظر طرب انگیز ہوتا ہے۔ سودا اسی بیروں بیں اندازِ نظر اور مزاج کے حامل تھے اور ان کی شاعری بھی اسی اندازِ نظر کی حامل ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ فکر و احساس اور وجدان دونوں قسم کے شاعروں کے ہاں ملیں گے لیکن بنیادی طور پر اندازِ نظر دونوں کا مختلف ہوگا۔ میر کی غزل ایک امکان کی حامل ہے اور سودا کی غزل دوسرے امکان کی۔ ''آبِ حیات'' میں آزاد نے میر و سودا کے ہم معنی اشعار دیے ہیں لیکن یہ اشعار ہم معنی ہوتے ہوئے بھی دونوں شاعروں کے مختلف اندازِ نظر اور مختلف مزاجوں کو واضح کرتے ہیں:

میر

۱۔ رات تو ساری کٹی سنتے پریشاں گوئی
میر جی کوئی گھڑی تم بھی تو آرام کرو

۲۔ گلا میں جس سے کروں تیری بے وفائی کا
جہاں میں نام نہ لے پھر وہ آشنائی کا

۳۔ ایک محروم چلے میر ہمیں دنیا سے
ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ

۴۔ سرہانے میر کے آہستہ بولو
ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے

سودا

۱۔ سودا تری فریاد سے آنکھوں میں کٹی رات
اب آئی سحر ہونے کو ٹک تو کہیں مر بھی
۲۔ گلا لکھوں میں اگر تیری بے وفائی کا
لہو میں غرق سفینہ ہو آشنائی کا
۳۔ سودا جہاں میں آ کے کوئی کچھ نہ لے گیا
جاتا ہوں ایک میں دلِ پُر آرزو لیے
۴۔ سودا کی جو بالیں پہ گیا شور قیامت
خدامِ ادب بولے ابھی آنکھ لگی ہے

آپ نے میر و سودا کے یہ چار چار شعر پڑھے ۔ میر کے ہاں غنائیت ، مٹھاس اور نرم روی کا اظہار ہے ۔ بات غم کے اندر ڈوبی ہوئی دھیمے لہجے میں دل کے اندر سے نکلی ہے ۔ سودا کے لہجے میں جھنکار ہے ، بلند آہنگی ہے ۔ میر کے اشعار میں ان کی انا کا پرتو موجود ہے ۔ سودا کے ہاں باہر کی ہوا کا جھونکا بھی آ رہا ہے ۔ میر کے ہاں معنی جذبے میں تبدیل ہوگئے ہیں ۔ سودا کے ہاں جذبہ معنی کو ابھار رہا ہے ۔ میر کے ہاں اثر پہلے پہنچ رہا ہے ، سودا کے ہاں اثر معنی کے بعد پہنچتا ہے ۔ میر بے وفائی کا ذکر کرتے ہیں تو ”جہاں میں نام نہ لے پھر وہ آشنائی کا“ کہہ کر احساس کی سطح باقی رکھتے ہیں ۔ سودا بے وفائی کا ذکر کرتے ہیں تو ”لہو میں غرق سفینہ ہو آشنائی کا“ کہہ کر معنی کی سطح باقی رکھتے ہیں ۔ آخری شعر میں میر کے ہاں تنہائی کے سناٹے کا احساس ہوتا ہے ۔ سودا کے ہاں تنہائی کا نہیں بلکہ چہل پہل اور شور کا احساس ہوتا ہے ۔ میر کا سونا کسی اور وجہ سے ہے جو سودا کے سونے سے بالکل مختلف ہے ۔ احساس و معنی کی سطح کا یہی فرق میر و سودا کی شاعری کا فرق ہے جس سے مختلف لہجے اور مختلف طرزِ ادا جنم لیتے ہیں اور اسی فرق سے لفظوں کا استعمال ، ان کی ترتیب اور تیور بدل جاتے ہیں ۔ سودا بھی کہیں کہیں میر کی سی داخلیت کا اظہار اپنی غزل میں کرتے ہیں لیکن یہ سودا کی شاعری کا عام مزاج نہیں ہے ۔ اسی لیے سودا و میر کی غزلوں کا مقابلہ کرنا اور کبھی سودا کو غزل میں میر پر اور کبھی میر کو سودا پر ترجیح دینا صحیح تنقیدی انداز نظر نہیں ہے ۔ میر و سودا کا یہ مقابلہ خود ان شاعروں کی زندگی میں شروع ہو چکا تھا اور سودا کے قصیدے اور میر کی غزل کی تعریف کی جاتی تھی جس کا احساس خود سودا کو بھی تھا ؛

کہتے ہیں وہ جو ہے سودا کا قصیدہ ہی خوب
ان کی خدمت میں لیے میں یہ غزل جاؤں گا

ایک اور جگہ کہتے ہیں :

سودا کو تم سمجھے تھے کہہ نہ سکے گا یہ غزل
آفریں ایسے وہم پر ، صدقے میں اس گمان کے

لیکن غزل میں بھی سودا کا اپنا مخصوص دائرہ ہے جس میں وہ ایک بڑے غزل گو نظر آتے ہیں ۔ میر نے جو غزل کا مخصوص مزاج بنایا تھا وہی غزل کا مزاج بن گیا تھا ۔ سودا نے غزل میں باہر کی دنیا سے تعلق پیدا کرکے اسے قصیدے کی طرح ایک نئی وسعت اور تنوع دیا جس سے غزل میں ہمہ گیری پیدا ہو گئی اور آنے والی نسل کے شعرا کے لیے ایک نیا راستہ نکل آیا ۔ جیسے میر کے ہاں ہر صنفِ سخن پر ان کے مزاجِ غزل کی چھاپ نظر آتی ہے اسی طرح سودا کے ہاں ہر صنف پر ان کے مزاجِ قصیدہ کی چھاپ نمایاں ہے ۔ دیوانِ سودا کی پہلی غزل کو لیجیے ۔ اسے ہم سودا کی نمائندہ غزل کہہ سکتے ہیں :

مقدور نہیں اس کی تجلّی کے بیاں کا
جوں شمع سراپا ہو اگر صرفِ زباں کا
پردے کے تعیّن کو درِ دل سے اٹھا دے
کھلتا ہے ابھی پل میں طلسمات جہاں کا
ٹک دیکھ صنم خانۂ عشق آن کے اے شیخ
جوں شمع حرم رنگ جھمکتا ہے بتاں کا
اس گلشنِ ہستی میں عجب دید ہے لیکن
جب چشم کھلے گل کی تو موسم ہو خزاں کا
دکھلائیے لے جا کے تجھے مصر کا بازار
لیکن نہیں خواہاں کوئی واں جنسِ گراں کا
سودا جو کبھی گوش سے ہمت کے سنے تو
مضموں یہی ہے جرسِ دل کی فغاں کا
ہستی سے عدم تک نفسِ چند کی ہے راہ
دنیا سے گزرنا سفر ایسا ہے کہاں کا

دیوان کی پہلی غزل ہونے کی وجہ سے اس میں حمد و تصوف کے مضامین زیادہ ہیں ۔ یہ وہ روایتی مضامین ہیں جو عام طور پر فارسی و اُردو غزل میں ملتے ہیں لیکن ان روایتی مضامین کو بھی سودا نے اس ندرت سے پیش کیا ہے کہ وہ نئے

معلوم ہوتے ہیں۔ پہلے شعر کے پہلے مصرع میں ”زباں کا مدح میں شمع ہو جانا“ سے بیان میں ایک ایسی ندرت پیدا ہو گئی ہے کہ روایتی بات بھی نئی معلوم ہوتی ہے۔ دوسرے شعر میں تصوف کی جھلک اور صوفیانہ انداز نظر واضح ہے۔ تیسرے شعر میں روایتی شیخ پر محبوب کی اہمیت واضح کی گئی ہے لیکن ”جوں شمع حرم رنگ جھمکتا ہے بتاں کا“ کہہ کر ندرتِ بیان سے ایک نیا پن پیدا ہو گیا ہے۔ چوتھے شعر میں لطیف پیرائے میں تنقیدِ حیات ملتی ہے۔ پانچویں شعر میں مبالغے کی دلکشی سے شعر میں حسن پیدا ہوگیا ہے۔ آخری شعر میں زندگی و موت کے ذرا سے فاصلے کو خوبصورتی سے واضح کیا ہے۔ یہاں بھی وہ سب مضامین نظر آتے ہیں جو دوسرے شعرا کے ہاں بھی ملتے ہیں لیکن اس غزل کو پڑھ کر ہمیں یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایک بالکل اوریجنل شاعر کی تخلیق ہے جس نے اپنے ندرتِ بیان سے روایتی خیالات و اشارات کو ایک نیا رنگ دے دیا ہے۔ یہاں بحر و قافیہ کی پوری پابندی ہے۔ زبان بھی صحت کے ساتھ استعمال ہوئی ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ غزل میں کوئی مخصوص ”موڈ“ نہیں ہے۔ ان اشعار سے وہ راگ، وہ لے پیدا نہیں ہوا جو اعلیٰ غنائی شاعری کا خاصہ ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سودا کی غزل جذبہ و احساس کی ترجمانی کے بجائے اپنا رشتہ باہر کی دنیا سے قائم کر رہی ہے۔ اسی غزل کے چوتھے شعر میں لطیف جذبے کو مخصوص آہنگ کے ساتھ بیان کرنے کے باوجود دوسرا مصرع اس جذبے کا رشتہ باہر کی دنیا سے قائم کر دیتا ہے ع ”جب چشم کھلے گل کی تو موسم ہو خزاں کا“۔ اسی مزاج سے سودا کا مخصوص رنگِ سخن پیدا ہوتا ہے جس میں شگفتگی ہے، نشاطیہ کیفیت ہے، طنز کی کاٹ ہے اور مزاح کی رنگینی ہے۔ سودا کے اس تخلیقی عمل سے مختلف اسالیبِ بیان ابھرے جن سے زبان میں بیان کی قوت کو نہایت ترقی ہوئی۔ یہ اس دور میں اتنا بڑا کام تھا کہ اگر سودا کے ہاں انجام نہ پاتا تو اُردو زبان و شاعری اتنی تیزی سے ترقی کے مراحل طے نہ کرتی۔

سودا نے شاعری کے بارے میں اپنے نقطۂ نظر کا جابجا اظہار کیا ہے۔ وہ کلام میں صفائی کو بنیادی چیز سمجھتے تھے ع ”صفا کلام کی میرے ہے شکلِ آئینہ“ یہی تخلیقی سطح پر ابلاغ ہے۔ اسی سے عروسِ معنی کا پیراہن درست ہوتا ہے۔ سودا نے اسی لیے خود کو ”سخن تراش“ کہا ہے۔ سودا کے لیے شاعری میں مضمون و معنی ہی بنیادی چیز ہے:

عروسِ معنی کی تصویر کھینچ آتی ہے سودا کو
کوئی خاطر میں اس کے مانی و بہزاد آتا ہے
بس کہ رنگینیِ معنی ہے مرے دیواں کی
ہر ورق کا ہے گلستاں کے برابر کاغذ
دل معنیِ رنگیں سے لب ریز ہے سودا کا
اس غنچے میں پھولے ہے گلزار بہت تحفہ

''معنی رنگیں'' ان کی شاعری کا وہ مرکزی نقطہ ہے جس سے ان کی شاعری کے چھوٹے بڑے دائرے بنتے ہیں ۔ سودا کے ہاں مضمون و معنی کی تلاش کے دو ماخذ ہیں ۔ ایک خود ان کا اپنا موزوں طبع مزاج اور دوسرے وہ فارسی شعرا جن کا اثر سودا نے قبول کیا اور جن میں صائب ، نظیری ، بیدل اور فغانی کے نام قابلِ ذکر ہیں ۔ خیال بندی و مضمون آفرینی ان سب شعرائے فارسی کی امتیازی خصوصیت ہے ۔ سودا نے انھی شعرا کے رجحانات و میلانات کو اُردو شاعری میں سمویا ۔ ان کے ہاں جو قطعہ بند غزلیں کثرت سے ملتی ہیں وہ بھی نظیری کا اثر ہے ۔ صائب سے انھوں نے تمثیل نگاری لی اور اپنی غزل میں اسی انداز کے عشقیہ و اخلاق مضامین داخل کیے ۔ بیدل سے انھوں نے خیال بندی و مضمون آفرینی لی اور اپنی غزل میں شامل کی ۔ یہی وہ خصوصیات ہیں جو قصیدے میں رنگ بھرتی ہیں ۔ سودا نے قصیدے کی ان خصوصیات کو اُردو غزل میں استعمال کرکے غزل کو ایک نیا رنگ و آہنگ دیا ۔ یہ وہ کام ہے جو اس دور کے کسی دوسرے شاعر نے اس طور پر انجام نہیں دیا ۔ فارسی شعرا کے ان اثرات نے سودا کے ہاں تین کام کیے ۔ ایک یہ کہ فارسی غزل کے خیالات و مضامین اور رموز و کنایات سودا کی غزل میں استعمال ہو کر اُردو زبان کے سانچے میں ڈھل گئے ۔ دوسرے یہ کہ متعدد فارسی روزمرہ و محاورات کے اُردو تراجم شاعری کے ذریعے زبانُ کا جزو بن گئے جن سے زبان میں اظہار کا سلیقہ بڑھ گیا ۔ تیسرے یہ کہ فارسی تراکیب اور بندشیں غزل کے مزاج میں شامل ہو گئیں جن سے بیان میں لطافت و رنگینی پیدا ہو گئی اور زبان بہت کم مدت میں ڈھل منجھ کر صاف ہو گئی اور فنی سطح پر اٹھ آئی ۔ سودا نے اپنی اعلٰی تخلیقی صلاحیتوں سے فارسی اثرات کو اُردو غزل کے مزاج کا حصہ بنا دیا اور آئندہ دور کی شاعری کی بنیاد رکھ کر اس کی دیواریں بھی چن دیں ۔ اسی لیے سودا کی غزل روایتی (فرسودگی کے معنی میں نہیں) اور فارسی غزل جیسی ہے ۔ اس نقطۂ نظر سے اگر سودا کی غزل کا مطالعہ کیا جائے تو سودا کے کلام میں

فارسی شعرا کے مختلف اسالیب کے علاوہ ان کے معنی و مضمون کے آزاد تراجم کثرت سے ملیں گے۔ بہت سے فارسی اشعار تو پورے اُردو اسلوب و لہجہ کے ساتھ اس خوبصورتی سے ترجمہ ہوئے ہیں کہ وہ سرے سے ترجمہ ہی نہیں معلوم ہوتے بلکہ معلوم ہوتا ہے کہ سودا کا شعر و خیال فارسی شعر سے ٹکرا گیا ہے۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ایک روز خانِ آرزو کے ہاں مجلسِ مشاعرہ میں مرزا رفیع سودا نے قدسی کے شعر کا اُردو ترجمہ ایسے پڑھا گویا وہ ان کا ہو۔ آرزو نے بہت تعریف کی اور دورانِ تعریف فی‌البدیہ یہ شعر پڑھا جس میں اس طرف اشارہ تھا:

شعرِ سودا حدیثِ قدسی ہے　　لکھ رکھیں چاہیے فلک پہ ملک

''حدیثِ قدسی'' ذومعنی تھا۔ مرزا بے اختیار اٹھے اور آرزو کے سینے سے لگ گئے۔ سودا کے ہاں یہ سارا کام اس تخلیقی سطح پر ہوا ہے کہ یہ سب اثرات اُردو زبان کا حصہ بن کر آئے ہیں۔ سودا کے ہاں فارسی اشعار کے اُردو ترجمے کی تخلیقی صورت دیکھنے کے لیے یہ چند اشعار دیکھیے:

فارسی اشعار

۱- مصلحت نیست کہ از پردہ بروں افتد راز
ورنہ در محفلِ رنداں خبرے نیست کہ نیست　(حافظ)
۲- بوئے یار من ازیں سست وفا می آید
ساغر از دست بگیرید من از کار شدم　(نظیری)
۳- آلودۂ قطرات عرق دیدہ جبیں را
اختر ز فلک می نگرد روئے زمیں را　(قدسی)
۴- سوار شد آں بادشاہِ کشورِ حسن
کہ آفتاب گشادہ نشانِ زریں را　(لااعلم)

سودا کے اشعار

۱- رازِ دیر و حرم افشا نہ کریں ہم ہرگز
ورنہ کیا چیز ہے یاں اپنی نظر سے باہر
۲- کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

٧۔ آلودۂ قطرات عرق دیکھ جبیں کو
اختر پڑے جھانکیں ہیں فلک پر سے زمیں کو

٨۔ ہوا سوار وو شاید مرا شہنشہِ حسن
کہ آفتاب نے زریں نشان کھول دیے

سودا کی غزل میں مضامین ، علامات ، تصورِ حسن و عشق ، تشبیہات و استعارات ، صنائع بدائع اور معیار شاعری وغیرہ وہی ہیں جو فارسی شاعری میں ملتے ہیں۔ انھوں نے شعوری طور پر اپنی خلاقانہ قوت سے انھیں اُردو غزل میں اس طور پر سمویا کہ یہاں بھی فارسی جیسی لطافت ، رنگینی اور طرز پیدا ہوگیا۔ سودا کا کمال یہ ہے کہ وہ فارسی روایت کو اُردو زبان کے سانچے میں ڈھال کر اسے ایک قابلِ تقلید صورت دے دیتے ہیں۔

سودا کی غزل میں جو مضامین بار بار آتے ہیں ان میں حسنِ محبوب ، اس کے ناز و ادا ، اعضائے جسمانی اور حرکات و سکنات کا بیان نمایاں ہے۔ یہاں وہ حقیقت و مجاز کو ہم کنار کرنے کی کوشش ضرور کرتے ہیں لیکن یوں معلوم ہوتا ہے کہ مزاجاً سودا کو حقیقت سے نہیں بلکہ مجاز سے دلچسپی ہے۔ ان کا محبوب گوشت پوست کا انسان ہے اور وہی ان کا مخاطب ہے :

نازک اندامی کروں کیا اس کی اے سودا بیاں
شمع ساں جس کے بدن پر ہو پسینے کا خراش
اس زلف کو جب دیکھا میں ہاتھ میں سودا کے
بپھرے ہوئے ہاتھی کی زنجیر نظر آئی
ٹھہرا ہے تری چال میں اور زلف میں جھگڑا
ہر ایک یہ کہتی ہے لٹک مجھ میں بڑی ہے
صورت میں تو کہتا نہیں ایسا کوئی کب ہے
اک دھج ہے کہ وہ قہر ہے آفت ہے غضب ہے
اندامِ گل پہ ہو نہ قبا اس مزے سے چاک
جوں خوش قدوں کے تن پہ مسکتی ہیں چولیاں

یہاں وہ اندر پیدا ہونے والے جذبات کا رشتہ باہر کی دنیا سے ، معنی کی سطح پر ، قائم کر رہے ہیں۔ یہ غزل میں سودا کا مخصوص رنگ ہے۔ سودا کے ہاں فارسی کے زیرِ اثر جو مضامین بارہا آتے ہیں ان میں بے ثباتی و نیرنگیِ زمانہ کے علاوہ اخلاقی مضامین اور تصوف کے عام کلیے بھی شامل ہیں۔ یہ چند شعر پڑھیے :

سودا نگاہِ دیدۂ تحقیق کے حضور   جلوہ ہر ایک ذرے میں ہے آفتاب کا

چمن دہر میں توام ہے سدا شادی و غم   خندۂ گل نہ رہے گریۂ شبنم سے دور

منعم نہ مر بنائے عمارت کی فکر میں
یہ سب حویلیاں تھیں جہاں تک ہیں اب اجاڑ
ابھرے ہے کیسا حباب نمط اے حریر پوش
یاں جس کو دیکھیے سو ہوا ہے کفن بدوش
کسی کی مرگ پر اے دل نہ کیجے چشم تر ہرگز
بہت سا روئیے ان کو جو اس جینے پہ مرتے ہیں

سودا کے ہاں ایک مضمون ، جو فارسی شاعری کی طرح اُردو میں بھی ہر شاعر کے ہاں آیا ہے ، زاہد ، واعظ ، ناصح ، شیخ پر طنز ہے ۔ زاہد و شیخ اُردو فارسی شاعری میں منافق و بے عمل انسان ہے جو انسان کو فطری کاموں سے روکتا ہے اور شاعر جس پر چوٹ کرکے صدائے احتجاج بلند کرتا ہے ۔ سودا کے ہاں اس مضمون کے دو پہلو ہیں ۔ ایک تو وہی جس کا ذکر ہم نے ابھی کیا ہے اور دوسرا یہ کہ سودا مقدس و محترم تصورات اور چیزوں پر بھی ویسے ہی طنز کرتے ہیں جیسے شیخ و زاہد پر ۔ پہلی صورت سودا کی شاعری میں یہ ملتی ہے :

عمامے کو اُتار کے پڑھیو نماز شیخ
سجدے سے ورنہ سر کو اٹھایا نہ جائے گا
کیا جانیں شیخ کعبہ گیا یا بسوئے دیر
اتنا تو جانتے ہیں کہ پیالہ لیے گیا
شیخ کی ڈاڑھی کو سودا رند تو کہتے ہیں پشم
مجھ کو ان کے منہ پر آتا ہے نظر پشمینہ صاف
شانے میں شیخ جی کی ڈاڑھی پھنسی نہ سمجھو
اک چور بال ہے یاں وہ کالھ میں دبا ہے
ناصح تو آدمی ہو تو مانوں میں تیری بات
حشرات کی طرح سے زمیں کا بخار ہے

اور دوسری صورت ، جس میں محترم و مقدس تصورات ، اشیاء و عقائدِ دین بھی اسی طنز و تمسخر کا نشانہ بنتے ہیں ، یہ ہے :

اذاں کا شور بھی کیا کم ہے ہا و ہوے مستاں سے
جو غوغا طاقِ مسجد میں ہے وہ ہی غل ہے شیشے میں
ہمارا مصطبہ کیا کم ہے زاہد تیری مسجد سے
کہ یاں بھی چار قل سے مے سدا شاغل ہے شیشے میں

آیا ہوں تازہ دیں بہ حرم شیخنا مجھے
پوجا نماز سے بھی مقدم بہت ہے ہاں
کعبے کی زیارت کو اے شیخ میں پہنچوں گا
مستی سے مجھے بھولے جس دن رہ مے خانہ

سودا کے ہاں یہ مضامین بھی فارسی روایت کا عکس ہیں لیکن یہاں بھی ہمیں ایک زور بیان اور قوت کا احساس ہوتا ہے جو اس دور کی شاعری میں ایک نئی چیز ہے۔ اسی زور بیان سے وہ سنگلاخ زمینوں کو پانی کر دیتے ہیں۔ پیچیدہ سے پیچیدہ مضمون کو صفائی سے بیان کر دیتے ہیں۔ ندرت بیان سے وہ عام روایتی مضامین میں بھی تازگی و رنگینی پیدا کر دیتے ہیں لیکن ان کے شعر ہمارے جذبہ و احساس کو نہیں چھوتے۔ ان کی غزل میں مضامین کا دائرہ بھی محدود ہے۔ حسن و عشق، ادائے محبوب، سراپا، مے و ساغر، جام و مینا، شیخ، زاہد و واعظ، تہذیب و معاشرت کے عام اخلاق اصول اور تصوف کے چند مروجہ خیالات ان کی غزل کے وہ موضوعات ہیں جو بار بار آتے ہیں، لیکن سودا ان میں اپنے تخیل کی رنگینی اور تخلیقی توانائی سے ایک ندرت اور قوت پیدا کر دیتے ہیں۔ یہی ان کی انفرادیت ہے۔ ان کے طرز فکر اور انداز بیان پر صائب کا اثر نمایاں ہے۔ رنگِ صائب کو عام اصطلاح میں مثالیہ کہتے ہیں۔ اس میں پہلے شاعر کوئی دعویٰ کرتا ہے اور پھر شاعرانہ دلیل سے اسے ثابت کرتا ہے۔ سودا نے اس طرز کو بھی بار بار استعمال کیا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

طبیعت سے فرومایہ کی شعر تر نہیں ہوتا
جو آبِ چاہ کا قطرہ ہے وہ گوہر نہیں ہوتا
بخشے ہے یوں دل کو میرے تقویت دشنام یار
جوں دوائے تلخ سے پاوے کوئی بیمار فیض
نہیں روشن دلاں کو وسعتِ روزی زمانے میں
کہ مہ کو نان، گاہے پاؤ، گہ آدھی، گہے ساری

مضمون آفرینی کا یہ رنگ، جو قصائد میں زیادہ کھل کر سامنے آیا ہے، سودا کی غزل کا عام رنگ ہے۔ اس طرز بیان کو دیکھیے تو یہ پیچیدہ ہے۔ اس میں بلند آہنگی ہے لیکن ساتھ ساتھ روانی بھی ہے۔ یہ وہ رنگِ سخن ہے جو آنے والے دور میں مضمون آفرینی کی شکل میں ناسخ کے ہاں ایک امتیازی خصوصیت بن کر ابھرتا ہے اور لکھنوی شاعری کا مخصوص رنگِ سخن بن جاتا ہے۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، میر کا رنگ ناقابلِ تقلید ہے، جب کہ سودا کا رنگ

قابلِ تقلید ہے۔ ناسخ نے میر کی بھی پیروی کی لیکن وہ رنگ ان سے نہ لبھ سکا، لیکن جب لکھنؤ میں اُردو شاعری کا اپنا رنگ ابھرا تو اس پر سودا کا اثر، قابلِ تقلید ہونے کی وجہ سے، سب سے زیادہ ہوا۔ خود ناسخ نے بھی اس کا اعتراف کیا ہے:

کب ہماری فکر سے ہوتا ہے سودا کا جواب
ہاں تتبع کرتے ہیں ناسخ ہم اُس مغفور کا

سودا کے یہ چند اشعار دیکھیے جو لکھنوی رنگ کے اولین نقوش ہیں:

پروانہ شمع رو پر کیوں بوالہوس ہو سودا
شعلے کے گرد پھرنا کب کام ہے مگس کا
زخم دل ہاوے مرے سوزِ سخن سے التیام
چاک ملتا ہے زبانِ شمع سے گلگیر کا
جو کہ ظالم ہو وہ ہرگز پھولتا پھلتا نہیں
سبز ہوتے کھیت دیکھا ہے کبھو شمشیر کا
شمع رو کہنا اسے سودا ہے تاریکی عقل
شمع کا عکس اس کے عارض پر کلف ہے ماہ کا
پھینکے جو کماں دار مرا تیر ہوا پر
سیمرغ بچے پھر نہ عصافیر ہوا پر
یہ رتبہ جاہ دنیا کا نہیں کم مال زادی سے
کہ اس پر روز و شب میں سینکڑوں چڑھتے اترتے ہیں
تیغِ چوبی سے کہاں قبضۂ فولاد ہو نصب
نہ رہے صاحبِ جوہر کبھو نامرد کے ساتھ

یہ وہ رنگِ سخن ہے جو آئندہ دور میں ناسخ کے ذریعے اس طور پر مقبول ہوتا ہے کہ ابتدائی زمانے میں غالب و مومن تک اسی رنگِ سخن کی پیروی کرتے ہیں جس کا اعتراف خود غالب نے ایک خط میں کیا ہے۔ لیکن آج سودا کے دیوانِ غزل کو دیکھ کر دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ اس میں کوئی خاص انفرادی رنگ نہیں ہے بلکہ ان کی غزل فارسی غزل کا اُردو روپ ہے۔ دوسرے یہ کہ اس غزل کے مزاج پر قصیدے کا رنگ غالب ہے۔ اسی لیے اس میں مضمون آفرینی، مبالغہ اور زورِ بیان نمایاں ہے۔ ان کی غزل کے آہنگ میں فارسی الفاظ و تراکیب کا گہرا اثر شامل ہے۔ سنگلاخ زمینوں کا استادانہ استعمال بھی قصیدے ہی کا اثر ہے۔ سودا کی غزلوں میں دس بیس شعر ایسے

ضرور مل جاتے ہیں جن میں وارداتِ قلبی کو بیان کیا گیا ہے، لیکن یہ رنگ ان کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا۔ وہ عشق آشنا ضرور تھے لیکن عاشقِ زار نہیں تھے۔ ان کے ہاں عشقیہ واردات کے بیان میں بھی ذرا سے فاصلے کا احساس ہوتا ہے۔ وہ عشق میں ڈوبتے نہیں ہیں۔ قریب جا کر بھی دور رہتے ہیں۔ یہاں ہم عشق کے بارے میں سودا کے سات شعر درج کرتے ہیں۔ انہیں ہمارے ساتھ پڑھیے:

سودا شرابِ عشق نہ کہتے تھے ہم نہ پی
پایا مزہ نہ تو نے اب اس کے خمار کا
کہتے ہیں عشق جس کو مت پوچھ ہے وہ کیا شے
اک زہر ہے کہ جن نے پیر و جوان مارا
عاشق فنا میں اپنی بہبود جانتے ہیں
جی کا زیاں جو ہووے تو سُود جانتے ہیں
عشق فولاد مرا، حسن ترا مقناطیس
چھوڑے گا اس کی کشش کا نہ یہ آہن دامن
عشق ہی شرط ہے کیا ہو مرض الموت مجھے
یا رب انسان کے مرنے کو ہیں آزار کئی
کہتے ہیں جسے عشق سو وہ چیز ہے سودا
جوں ذاتِ خدا جس کے حسب ہے نہ نسب ہے
عشق سے تو نہیں ہوں میں واقف
دل کو شعلہ سا کچھ لپٹتا ہے

ان میں ساتویں شعر کو چھوڑ کر باقی سب اشعار میں سودا نے عشق کو جس طرح بیان کیا ہے اس میں ڈوب جانے کی کیفیت نہیں ہے۔ یہاں عشق کے اوپری پن کا احساس ہوتا ہے۔ سودا کے ہاں عشق دل کا معاملہ نہیں ہے بلکہ وہ شراب و صراحی کی طرح ایک باہر کی چیز ہے۔ ان کے ہاں عشق کے بیان میں احساس کی وہ شدت بھی نہیں ہے جو ہمیں میر کے ہاں ملتی ہے اور جو سودا کے ساتویں شعر میں موجود ہے۔ یہاں وہ عشق کا بیان کسی خارجی چیز یا معلوم کیفیت کے حوالے سے نہیں کر رہے ہیں بلکہ ایک ایسے جذبے سے دو چار ہیں جسے وہ خارج کے حوالے سے بیان کرنے سے قاصر ہیں۔ یہاں جذبہ ان سے اٹھائے نہیں اٹھتا اور وہ اسے ’’دل کو شعلہ سا کچھ لپٹتا ہے‘‘ کہہ کر رہ جاتے ہیں ’’شعلہ سا‘‘ اور ’’کچھ‘‘ کے الفاظ اس کیفیت کی پُراسراریت میں اضافہ کر رہے ہیں۔ لیکن یہ رنگِ سخن سودا کا مزاج نہیں ہے حتیٰ کہ سودا کے

وہ اشعار بھی ، جو ضرب المثل بن گئے ہیں ، دل کی کیفیت کے اظہار سے زیادہ سودا کے اسی آہنگ اور مضمون آفرینی کے اسی رجحان کو نمایاں کرتے ہیں جو سودا کی انفرادیت ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

ناوک ترے نے صید نہ چھوڑا زمانے میں
تڑپے ہے مرغِ قبلہ نما آشیانے میں
سودا خدا کے واسطے کر قصہ مختصر
اپنی تو نیند اڑ گئی تیرے فسانے میں
سودا کی جو بالیں پہ گیا شور قیامت
خدامِ ادب بولے ابھی آنکھ لگی ہے
گل پھینکے ہے عالم کی طرف بلکہ ثمر بھی
اے خانہ برانداز چمن کچھ تو اِدھر بھی
فکر معاش و عشقِ بتاں ، یادِ رفتگاں
اس زندگی میں اب کوئی کیا کیا کیا کرے
تجھ تیغ تلے کبھو تو ستم ہے کہ سر دھر دے
پیارے یہ ہمیں سے ہو ، ہر کارے و ہر مردے
جس روز کسی اور پہ بیداد کروگے
یہ یاد رہے ہم کو بہت یاد کروگے

سودا غزل میں کسی ایک رنگ پر نہیں جمے رہتے بلکہ مختلف اسالیب ، مختلف رنگوں اور مختلف لہجوں کو اُردو غزل میں استعمال کرنے کا تجربہ کرتے ہیں اور اس تجربے میں فارسی غزل کی پھیلی ہوئی روایت سے پوری طرح استفادہ کرتے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے مزاج میں یک رنگی نہیں بلکہ رنگارنگی ہے :

ز بس رنگینیِ معنی مری عالم میں پھیلی ہے
سخن جس رنگ کا دیکھوگے میں بھی اس میں شامل ہوں (سودا)

سودا کا کمال یہ ہے کہ وہ غزل میں ہر رنگ کو برتنے کی طرح ڈالتے ہیں ۔ انھوں نے فارسی کے نمائندہ غزل گوؤں کے رنگ و اسالیب کو اُردو غزل میں سمونے کے تجربات کیے جن سے وہ مختلف رنگ پیدا ہوئے جن سے مصحفی ، جرأت ، ناسخ ، غالب اور ذوق نے آگے چل کر کام لیا ۔ جب ہم سودا کا یہ شعر پڑھتے ہیں تو ہمیں ذوق کی غزل یاد آ جاتی ہے :

سودا ہزار حیف کہ آ کر جہاں میں ہم
کیا کر چلے اور آئے تھے کس کام کے لیے

یا جب یہ شعر پڑھتے ہیں تو غالب کی روایتِ غزل کی جھلک سامنے آ جاتی ہے :

جزو میں کل کو وہی جانے جو ہو واقف راز
قطرے میں بحر نہ سمجھے دل آگہ غلط
پند سے تیری زاہدا حال مرا یہ مے سے ہے
سگ کا گزیدہ جس طرح دیکھ ڈرے ہے آب کو

یا وہ غزل جس کا مطلع یہ ہے :

گدا دستِ اہلِ کرم دیکھتے ہیں ہم اپنا ہی دم اور قدم دیکھتے ہیں

اس طرح آنے والے دور کے کئی امکانات کی جھلکیاں ہمیں سودا کے کلام میں نظر آتی ہیں اور چونکہ یہ رنگ قابلِ تقلید تھا اس لیے سودا کی غزل کا اثر اُردو غزل کی روایت پر گہرا پڑا ۔ سودا اُردو غزل کو وسعت دینے ، اس میں طرح طرح کے رنگ بھرنے اور تنوع پیدا کرنے کے بانی ہیں ۔ سودا کے بعد اُردو غزل میں بہت وسعت آئی ۔ اس میں ہر قسم کے خیالات ادا کیے گئے ، ہر قسم کی زمینیں استعمال کی گئیں ، یہاں تک کہ غزل اُردو شاعری کی ایک مقبول عام صنف بن گئی ۔ اس عمل میں ، میر کی طرح ، سودا بھی برابر کے شریک ہیں ۔

اب رہا قصیدے کی زبان کا غزل میں استعمال کا مسئلہ تو یہ سودا کی انفرادیت ہے ۔ ان کے مزاج میں گداختگی کے بجائے قوت ، زور ، اُمید ، نشاط اور شگفتگی ہے ۔ اسی مزاج نے انھیں ایک بڑا قصیدہ گو بنایا ہے ۔ قصیدے ہی کی وجہ سے ان کے ہاں مختلف علوم کی اصطلاحات بھی شعر میں آ جاتی ہیں ۔ قصیدے کی طرف فطری رجحان کی وجہ ہی سے ان کے ہاں حسن سے زیادہ عظمت ، بے ساختگی سے زیادہ فن کے شعور کا احساس ہوتا ہے ۔ اس مزاج نے اُردو غزل میں قوت اور زور پیدا کیا اور اس میں باریک خیال اور گہری باتوں کو بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی ۔ یہ سودا کی دین ہے ۔ سودا کی غزلوں میں قصیدے کا رنگ دھیا ہو کر آیا ہے اور غزل کے لیے ایک نیا توانا رنگ بن گیا ہے جو غالب کے ہاں اور بہت سے اثرات کے ساتھ ایک نئی صورت میں جلوہ گر ہوا ہے ۔ غالب کی غزل کے عناصر ترکیبی میں سودا کی غزل کا مزاج بھی شامل ہے ۔

قصیدہ گو سودا نے غزل میں سنگلاخ زمینوں ، مشکل بحروں اور قافیوں کے استعمال سے ایک پُر شکوہ آہنگ کو جنم دیا اور اُردو غزل کے عروض میں ایک نئے تجربے کی بنیاد رکھی ۔ طبع سودا مشکل چیزوں کی طرف جاتی ہے اور اپنی قوتِ تخیل سے انھیں آسان بنانے کی کوشش کرتی ہے ع ”جو اپنے تخیل میں یہ چاہے سو وہیں ہو ۔“ سودا کے زمانے میں یہ عام رائے تھی کہ کچھ بحریں

اور قافیے شاعرانہ ہوتے ہیں اور کچھ شاعرانہ نہیں ہوتے۔ سودا کی غزل کو دیکھ کر یہ عام رائے بھی بے معنی ہو جاتی ہے۔ یہاں سودا نے وہی تجربہ کیا جس سے ہمارے دور کے شعرا دو چار ہیں۔ ہر لفظ، ہر قافیہ اور ہر بحر شاعرانہ ہے۔ زندگی میں صرف حسن ہی نہیں ہوتا اور شاعری کا کام صرف حسن کو ہی نمایاں کرنا نہیں ہے بلکہ مضحک اور بھونڈے پن (Grotesque) کی عکس کشی بھی ہے۔ یہ کام میر اور سودا نے اپنے اپنے طور پر انجام دیا ہے۔ سودا کا رنگِ سخن زیادہ قابلِ تقلید اور بہت سے امکانات کا حامل ہونے کی وجہ سے آنے والے دور کے شعرا کے تصرف میں اس درجہ آیا کہ وہ الگ الگ اپنے اپنے پسندیدہ رنگ میں، جو انھوں نے سودا سے اخذ کیا تھا، سودا سے بھی آگے نکل گئے، اسی لیے آج سودا کی غزل کا سہاگ اجڑا ہوا سا نظر آتا ہے۔ لیکن اگر آئندہ دور کو نظر انداز کر کے اور یہ سوچتے ہوئے کہ جیسے ابھی یہ سودا کا ہی دور ہے اور آئندہ دور کی شاعری کے بارے میں ہمیں کچھ معلوم نہیں ہے، سودا کی غزل کو دیکھا جائے تو وہ امکانات سے لبریز ایک تازہ دم اور پُر قوت شاعری نظر آتی ہے۔ ان کی طبع میں قدرتی تیزی ہے، جامعیت ہے لیکن غنائی قوت کم ہے۔ اگر سودا اپنی طبع کی تیزی، وسعت اور تخیل کے ساتھ اعلیٰ غنائی قوت کے حامل ہوتے تو میر کو بھی بہت پیچھے چھوڑ جاتے لیکن طبع کی یہی تیزی اور تنوع، وسعت اور تخیل، ہر بات کو شاعرانہ رنگ میں ڈھالنے کی قوت، سنگلاخ زمینوں اور مشکل بحروں کو پانی کر دینے کی صلاحیت، شکوہ اور علویت کے ساتھ، ان کے قصیدے میں جلوہ گر ہوتی ہے۔

(۳)

قصیدہ سودا کا وہ فن ہے جس میں ان کا کوئی حریف نہیں ہے۔ مصحفی نے سودا کو قصیدہ گوئی میں ’’نقاشِ اول‘‘[۹۷] کہا ہے اور اس میں شک نہیں ہے کہ ان سے پہلے شمالی ہند کے ادب میں قصیدے کی کوئی قابلِ ذکر روایت نہیں تھی۔ دکنی ادب میں نصرتی قدیم اُردو کا سب سے بڑا قصیدہ گو ضرور ہے لیکن سودا نے جب قصیدہ گوئی کا آغاز کیا تو نصرتی کے قصیدے ان کے سامنے نہیں تھے۔ نصرتی کی طرح سودا نے بھی براہِ راست فارسی قصائد سے رجوع کیا اور ان کی ہیئت، زمین اور معیار کو سامنے رکھ کر اُردو قصیدے کی عظیم عمارت تعمیر کی۔ سودا میں دو باتیں خداداد تھیں۔ ایک بے پناہ

شاعرانہ صلاحیت اور دوسرے روایت کو بعینہٖ اپنانے کا جوہر۔ یہی کام سودا نے غزل میں کیا اور یہی کام، فطری مناسبت کی وجہ سے، زیادہ ہنرمندی سے قصیدے میں انجام دیا۔ قصیدہ گوئی سودا کا خاص میدان ہے۔ اس فن کو انھوں نے پوری سنجیدگی و توجہ سے برتا۔ جیسے غزل میں میر کا جواب نہیں ہے اسی طرح قصیدے میں سودا بے مثل ہیں۔ قصیدے کا دائرہ غزل سے زیادہ وسیع ہے اور ہیئت کے اعتبار سے یہ طویل نظم گوئی کا ایک مکمل نمونہ ہے۔ قصیدے میں سودا کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے فارسی کے بہترین قصیدوں کے مقابلے پر اُردو میں قصیدے لکھے اور اپنی خلّاقی سے اُردو قصیدے کو فارسی قصیدے کا ہم سر بنا دیا۔

مختلف کلیات اور کتابوں میں سودا کے قصائد کی تعداد مختلف ہے۔ کلیات سودا (نولکشور ۱۹۳۲ء) میں قصائد کی کل تعداد، جس میں مدحیہ قطعہ بھی شامل ہے، ۴۴ ہے۔ کلیاتِ سودا (مطبع مصطفائی) میں یہ تعداد ۴۵ ہے۔ شیخ چاند نے کچھ غیر مطبوعہ قصیدوں کے حوالے سے قصائد کی تعداد ۵۵ بتائی ہے۔[۹۸] امداد امام اثر نے تعدادِ قصائد ۴۲ بتائی ہے۔[۹۹] ڈاکٹر محمود الٰہی نے اس قصیدے کو جس کا پہلا مصرع یہ ہے ع "ہوا ہے دشت ہرنگِ چمن طرب مانوس" ممنون کا بتایا ہے اور سودا کے قصیدوں کی تعداد ۵۲ بتائی ہے۔[۱۰۰] رشید حسن خاں نے سودا کے قصیدوں کی تعداد ۴۵ بتائی ہے۔ اس میں ۳۹ قصیدے وہ ہیں جو نسخۂ رچرڈ جانسن میں شامل ہیں اور چھ وہ ہیں جو نسخۂ مصطفائی میں شامل ہیں اور نسخۂ جانسن میں نہیں ہیں۔[۱۰۱] ڈاکٹر شمس الدین صدیقی نے نسخۂ جونسن کو بنیادی متن بنا کر جو کلیاتِ سودا مرتب کیا ہے، اس میں قصائد کی کل تعداد ۴۶ ہے۔ ان میں سے ۴۱ تو وہ قصائد ہیں جو نسخۂ جونسن یا نسخہ انڈیا آفس یا دونوں میں موجود ہیں اور جو بلا شک و شبہ سودا کے ہیں اور باقی ۵ کے بارے میں مرتب کو پورا یقین نہیں ہے۔[۱۰۲] اس طرح ۴۱ قصیدے بلا شبہ سودا کے ہیں جن میں قصیدہ در ہجو اسپ اور قصیدہ شہر آشوب بھی شامل ہے۔ سودا کے قصائد کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(۱) وہ قصائد جو آنحضرتؐ اور ائمہ کی شان میں لکھے گئے اور جن کی تعداد ۱۴ ہے۔

(۲) وہ قصائد جو بادشاہوں، وزیروں اور امیروں کی مدح میں لکھے گئے اور جن کی تعداد ۲۵ ہے۔

(۳) وہ قصائد جن میں اپنے دور کے حالات پر روشنی ڈالی گئی ہے اور جنھیں سماجی قصائد کا نام دیا جا سکتا ہے اور جن کی تعداد ۲ ہے۔

سودا اُردو قصیدے کو فارسی قصیدے کی طرح بنانا چاہتے تھے اسی لیے انھوں نے پورے طور پر نہ صرف فارسی قصائد کی ہیئت ، موضوعات و روایت کی پیروی کی بلکہ فارسی کے بہترین قصیدہ گویوں مثلاً عنصری ، خاقانی ، انوری ، عرفی وغیرہ کے مشہور قصیدوں کی زمین میں قصیدے لکھے۔ ذیل میں ہم سودا کے چند قصیدوں کی نشان دہی کرتے ہیں :

فارسی قصیدے

نثار اشک من ہر شب شکرریز است پنہانی
کہ ہمت را ز نانوشت با زانو و پیشانی (خاقانی)
ایں کز جہاں علامتِ انصاف شد نہاں
اے دل کرانہ کن ز میان خانۂ جہاں (خاقانی)
سریر فقر ترا سرکشید بہ تاج رضا
تو سر بہ جیب ہوس درکشیدہ این ست خطا (خاقانی)
جرم خورشید چو از حوت در آید بہ حمل
اشہب روز کند او ہم شب را ارجل (انوری)

چہرہ پرداز جہاں رخت کشد چوں بہ حمل
شب شود نیم رخ و روز شود مستقبل (عرفی)

جہاں بگشتم و دردا کہ ہیچ شہر و دیار
نیافتم کہ فروشند ، بخت در بازار (عرفی)

سودا کے قصیدے

ہوا جب کفر ثابت ، ہے وہ تمغائے مسلمانی
نہ ٹوٹی شیخ سے زنار تسبیح سلیمانی

منکر خلا ہے کیوں نہ حکیموں کی ہو زباں
جب شہرے سے مرے ہو ملا اس قدر جہاں

اگر عدم سے نہ ہو ساتھ فکر روزی کا
تو آب و دانے کو لے کر گھر نہ ہو پیدا

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستان سے عمل
تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل
سوائے خاک نہ کھینچوں کا منت دستار
کہ سرنوشت لکھی ہے مری بہ خط غبار

محمود الٰہی نے لکھا ہے کہ سودا کے ۸ قصیدے عنصری کی زمین میں لکھے گئے ہیں اور سارے غیرمردف قصیدے فارسی قصیدوں کی زمین میں لکھے گئے ہیں۔[۱۰۳] سودا نے چونکہ فارسی روایت قصیدہ سے اپنے قصائد کا چراغ روشن کیا اس لیے فن قصیدہ کے ان تمام لوازمات کو پورے طور پر برتا جو فارسی قصیدے میں پائے جاتے تھے۔ مثلاً مطلع کا متوجہ کرنے والا بناؤ، تشبیب کی سجاوٹ، گریز کی برجستگی، مدح کی شان، عرض مدعا میں شائستگی اور دعا میں آواز خلوص۔ سودا کے قصائد کا انہی معیاروں سے مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

قصیدہ ایک مشکل فن اور ایک طویل مربوط نظم ہے جس کے لیے قادرالکلامی کے ساتھ ساتھ علم و فن کی بھی ضرورت ہے۔ قصیدے کے ہر حصے کو ایک دوسرے سے فنی سطح پر اس طرح پیوست کرنا کہ یہ ایک اکائی بن جائے، شاعر کا کمال ہے۔ قصیدہ چونکہ دربار میں پیش کیا جاتا تھا اور اس کا مقصد ممدوح کی مدح کے علاوہ عرض مدعا بھی تھا اس لیے فنی اثر آفرینی، حسن بیان کے ساتھ حسن معنی، شکوہ، بلند آہنگی اور طرز میں خطاب کا انداز بھی ازبس ضروری تھا۔ سودا پہلے قصیدہ گو ہیں جنھوں نے اس فن کو اس وقت فنی چابک دستی اور شاعرانہ ہنرمندی کے ساتھ نبھایا جب اُردو زبان میں اظہار کے سانچے محدود اور قوت بیان فارسی جیسی نہیں تھی۔ مطلع قصیدے کی جان ہے۔ یہ قصیدے کا پہلا شعر ہے جس کے دونوں۔مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اس لیے ضروری ہے کہ اس میں اپنی طرف فوراً متوجہ کرنے کی قوت و دلکشی ہونی چاہیے۔ ضروری ہے کہ یہ خیال کے لحاظ سے بلند، بیان کے لحاظ سے شگفتہ اور ایسا ہو کہ جس سے پورے قصیدے کی سمت کا پتا چل جائے۔ سودا کے مطلعے اس معیار پر پورے اُترتے ہیں۔ مثلاً نعتیہ قصیدے کا مطلع ہے:

ہوا جب کفر ثابت، ہے وہ تمغائے مسلمانی
نہ ٹوٹی شیخ سے زنار تسبیح سلیمانی

پہلے مصرع میں کفر کے ثابت ہونے کو تمغائے مسلمانی کہا گیا ہے اور دوسرے مصرع میں شیخ سے تسبیح سلیمانی کے زنار کے نہ ٹوٹنے کا بیان کرکے دو متضاد باتوں کو ایک ساتھ ظاہر کیا گیا ہے۔ اس تضاد میں اپنی طرف متوجہ کرنے

والی وہ کیفیت موجود ہے کہ ذہن انتظار کرنے لگتا ہے کہ دیکھیے اب شاعر آگے کیا کہتا ہے اور اس تضاد کے طلسم کو کیسے کھولتا ہے۔ حضرت علیؓ کی منقبت میں، جو قصیدہ سودا نے لکھا ہے، اس کا مطلع یہ ہے:

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل
تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل

اس مطلع میں حضرت علی کی ان تمام صفات کی طرف اشارہ کر دیا گیا ہے جن کی قصیدے میں مدح کی جائے گی۔ بہمن اور دے کا عمل اٹھ جانا کفر کے غائب ہو جانے اور ظہور اسلام کی طرف اشارہ ہے جس کے ایک اہم رکن حضرت علی تھے۔ دوسرے مصرع میں 'تیغ' کا لفظ ذوالفقار کی طرف اشارہ کرتا ہے جس نے کفر کو مٹا دیا۔ 'اردی' بہار کا مہینہ ہے اور اس بات کی طرف ذہن کو لے جاتا ہے کہ اسلام بہار کی طرح آیا اور انسانیت کی روح کو معطر کر گیا۔ 'ملک خزاں' دور جاہلیت کی طرف ذہن کو لے جاتا ہے۔ معنی خیزی کا یہ کمال سودا کے ہر قصیدے کے مطلع میں نظر آتا ہے۔ سرفرازالدولہ مرزا حسن رضا خاں بہادر کی مدح میں جو قصیدہ سودا نے لکھا ہے اس کا مطلع دیکھیے:

صباح عید ہے اور یہ سخن ہے شہرۂ عام
حلال دختر رز بے نکاح و روزہ حرام

اس مطلع میں ایک ایسا تضاد ہے کہ ذہن فوراً چونک پڑتا ہے اور متوجہ ہو کر سوچنے لگتا ہے کہ دیکھیں آگے شاعر اس تضاد کا کیا جواز پیش کرتا ہے۔ جس میں شراب کو حلال اور روزے کو حرام کیا ہے۔ اس مطلع سے خوشی و سرمستی کا تاثر بھی پیدا ہو رہا ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ عید کی صبح ہے جو خوشی کا دن ہے اور اس دن یہی بات سب کی زبان پر ہے۔ عید کے دن روزہ رکھنا جائز نہیں ہے لیکن جس شدت کے ساتھ سودا نے یہ بات کہی ہے ذہن فوراً اس طرف نہیں جاتا بلکہ حلال و حرام کے اس عجیب و غریب تضاد سے حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔ سودا کے سب مطلعوں میں حسن بیان اور حسن معنی منطقی ربط کے ساتھ موجود ہیں۔

مطلع کے فوراً بعد تشبیب آتی ہے جو مطلع سے پیوست بھی ہوتی ہے اور نظم کو آگے بھی بڑھاتی ہے۔ اسے قصیدے کی تمہید کہنا چاہیے۔ سودا کی تشبیبوں کو موضوع کے اعتبار سے تین قسموں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے — (۱) بہاریہ (۲) عشقیہ (۳) اخلاق و حکیمانہ۔ تشبیب قصیدے کا وہ حصہ ہے جہاں شاعر کے اصل جوہر کھلتے ہیں۔ سودا نے اپنے فن کا کمال تشبیبوں میں بھی

دکھایا ہے ۔ بہاریہ تشبیبوں میں سودا نے مناظرِ قدرت کے تاثرات کو کمال مبالغے کے ساتھ بیان کیا ہے ۔ اس قسم کی تشبیب کو پڑھ کر نیچر شاعری (Poetry of Nature) کا شبہ ہوتا ہے لیکن سودا کے ہاں نیچر اپنے اصلی خدو خال کے ساتھ منظر کا حصہ نہیں بنتی بلکہ ایک خیالی تصویر بن کر سامنے آتی ہے جس میں حسنِ مبالغہ شوخ و دلکش رنگ بھرتا ہے ۔ مثلاً قصیدۂ لامیہ کی تشبیب دیکھیے :

سجدۂ شکر میں ہے شاخِ ثمردار ہر ایک
دیکھ کر باغِ جہاں میں کرمِ عزّ و جل
قوتِ نامیہ لیتی ہے نباتات کا عرض
ڈال سے پات تلک ، پھول سے لے کر تا پھل
واسطے خلعتِ نوروز کے ہر باغ کے بیچ
آبِ جو قطع لگی کرنے روش پر مخمل
بخشتی ہے گلِ نورستہ کی رنگ آمیزی
پوشش چھینٹ قلم کار بہ ہر دشت و جبل
عکس گلبن یہ زمیں پر ہے کہ جس کے آگے
کارِ نقاشیِ مانی ہے دوم ، وہ اوّل
تارِ بارش میں پروتے ہیں گہر ہائے تگرگ
ہار پہنانے کو اشجار کے ہر سو بادل
بار سے آبِ رواں عکس ہجومِ گل کے
لوٹے ہے سبزے پر ، ازبس کہ ہوا ہے بے کل
شاخ میں گل کی نزاکت یہ بہم پہنچی ہے
شمع ساں گرمیِ نظارہ سے جاتی ہے پگھل
جوشِ روئیدگیِ خاک سے کچھ دور نہیں
شاخ میں گاوِ زمیں کے بھی جو پھوٹے کونپل

یہ بہاریہ تشبیب شاعرانہ ہنرمندی ، فنی چابک دستی اور بے پناہ تخیل کی مدد سے خوبصورت تصویریں بنانے کے کمال کا اظہار کرتی ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ مناظر قدرت کے عام عناصر شاعر کے ذہن میں ضرور ہیں لیکن وہ انھیں مبالغے کے زور کے ساتھ اس طور پر بڑھا چڑھا کر پیش کر رہا ہے تاکہ اس بہاریہ بیان میں مافوق الفطرت تاثر پیدا ہو کر پراسراریت میں اضافہ ہو جائے ۔ اسی لیے یہ بہار کی حقیقی تصویریں نہیں بلکہ خیالی تصویریں ہیں جو نہایت خوبصورت ہیں اور قصیدے کے اثر میں اضافہ کر رہی ہیں ۔

عشقیہ تشبیب میں حسن و عشق سے متعلق عاشقانہ و رندانہ مضامین باندھے گئے ہیں۔ عشق ایسا موضوع ہے جس سے انسان کو ازل سے دلچسپی ہے۔ شعرائے عرب و فارس نے اس موضوع کو طرح طرح سے استعمال کیا ہے۔ سودا کے قصائد میں بھی یہ موضوع بار بار آتا ہے لیکن یہاں بھی مبالغے کی وجہ سے حسن و عشق کی تصویریں خیالی رہتی ہیں۔ عشقیہ تشبیب کے لیے مذہبی و غیر مذہبی قصیدے کی کوئی قید نہیں ہے۔ حضرت فاطمہ کے قصیدے کی تشبیب خالصاً عشقیہ ہے۔ اسی طرح ”در مدح عماد الملک غازی الدین خان بہادر“ کے قصیدے کی تشبیب بھی عشقیہ ہے جس میں سودا نے حسن کا بیان کیا ہے:

حسن ایسا کہ جیسے ماہِ شبِ چاردہم
یک بیک دیکھ کے یک چند تو رہ جائے بھچک
چہرے میں ایسی ہی گرمی کہ شب و روز جیسے
باؤ کرتی ہی رہے، دامنِ مژگاں کی جھپک
جعد وہ تہہ کہ گتھنے کی ہو جس کے ہر لہر
گھر ڈبا دینے کو عشاق کے دریائے الک
زلفیں یوں بکھری ہوئی چہرے پہ مانگیں تھیں دل
جس طرح ایک کھلونے پہ ہٹیں دو بالک
ناگنی بیچ میں آ ان کے نہ مانگے پانی
کھیل جاوے وہیں کالا جو ڈسے ان کی لٹک
جبیں ایسی کہ جگر ماہ کا ہو جاوے داغ
اس کی تشبیہ سے جب اس کو تجاوز دے فلک
قتل کرنے کا یہ جوہر نہ ہو شمشیر کے بیچ
اس کے ابرو سے مشابہ نہ بناویں جب تک
دشت وہ تیر کہ عالم میں نہیں جس کی پناہ
چشم وہ ترک کہ ہے قوم جنہوں کا ازبک
حسن میں کان کے آویزے سے وہ لطف کہ جوں
مستعد قطرۂ شبنم کہ پڑے گل سے ٹپک
مسّی آلودہ وہ لب اخگر تھے تہِ خاکستر
کہ ہوا سے وہ سخن کرنے کے جاتے تھے دہک
دونوں عارض گویا شیشے ہیں مئے گلگوں کے
زنخ ان دونوں میں یوں جیسے نمک داں میں گزک

رنگ رخسار سے شرمندہ ہو کندن کی دمک
آگے غبغب کے خجالت زدہ سونے کی ڈلک
ساعد دست حنا بستہ کی ایسی حرکات
شاخ میں گل کے ہوں بہنے سے جوں آئے لچک
کمر اس کی میں نہ دیکھی کہ کروں اس کا وصف
تھی وہ اک آہوئے دل کے لیے چیتے کی لپک
غرض اس شکل سے آئی جو نظر وہ کافر
کہا میں دل کی طرف دیکھ کے ''اللہ معک''

ان تشبیبوں سے قصیدے کے مزاج کا تعین ہو جاتا ہے جو موقع و محل کے مطابق کبھی عقیدت، کبھی سرخوشی و مستی، کبھی گہری سنجیدگی، کبھی پریشانی و خود داری کی فضا کو ابھارتی ہیں، لیکن ہر جگہ سودا ایک باکمال و قادرالکلام شاعر نظر آتے ہیں۔ ان کھڑ اور کھردرے سے کھردرے لفظوں کو بھی انہوں نے اپنی خلاقانہ قوت سے قصیدے کے مزاج سے ہم آہنگ کر دیا ہے جس کی مثالیں محولہ بالا تشبیب میں بھی ملتی ہیں۔

حکیمانہ و اخلاقی تشبیبوں میں سودا نے مروجہ اخلاق و حکمت کو موضوع سخن بنایا ہے۔ اس قسم کی تشبیبیں ان نعتیہ و منقبتیہ قصائد میں زیادہ ملتی ہیں جن میں رسول خداؐ اور بزرگان دین کی مدح کی گئی ہے۔ ایک تشبیب میں حرص و عقل کے موضوع پر مکالمے کی صورت میں شعر کہے گئے ہیں۔ مکالمے کی یہی صورت آصف الدولہ اور بسنت خاں خواجہ سرا کے قصیدوں میں بھی ملتی ہے۔ ایک اور تشبیب میں فلک کج رفتار اور زمانے کا شکوہ کیا ہے۔ ایک تشبیب میں فن طبابت کو مخصوص انداز میں موضوع سخن بنایا ہے۔ ایک تشبیب میں فن شاعری کو بیان کیا ہے اور ایک تشبیب میں اپنے معاصرین پر چوٹیں کی ہیں۔ یہ موضوعات مذہبی و غیر مذہبی دونوں قسم کے قصیدوں کی تشبیبہ میں آئے ہیں۔ مثلاً ایک مذہبی قصیدے میں مرزا فاخر مکین کے استاد اکسیر پر طنز و تعریض کی ہے۔ ''در مدح سیف الدولہ احمد علی خاں بہادر'' میں اپنے معاصر شعرا کے غرور و نخوت کو ہدف ملامت بنایا ہے۔ ''در منقبت حضرت مہدی الہادی آخر الزماں'' میں شاعرانہ تعلی کے ساتھ ایک معترض کے الزام سرقہ و توارد کا جواب دیا ہے۔ ان تشبیبوں کے پڑھنے سے سودا کبھی فلسفی و معلم اخلاق نظر آتے ہیں اور کبھی روایتی اخلاق کو اپنے مخصوص طرز میں نئی نظر کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ سودا کی تشبیبوں میں اتنی رنگارنگی اور تنوع

ہے کہ صرف ایک یا دو مثالوں سے واضح نہیں کیا جا سکتا ۔ اس بحث کی روشنی میں سودا کے قصائد کو پڑھنا چاہیے ۔

تشبیب کے بعد ''گریز'' آتا ہے جو قصیدے کا سخت مقام ہے ۔ تشبیب موضوع سے الگ ہوتی ہے ۔ اس سے حسبِ منشا قصیدے کی فضا بنائی جاتی ہے اور اسی سے گریز کرکے قصیدہ گو اس طور پر اصل موضوع یعنی مدح کی طرف آتا ہے کہ یہ مدح بالکل فطری معلوم ہو ۔ نہ صرف فضا اور شاعرانہ سطح باقی رہے بلکہ گریز کرتے ہوئے ایسی انوکھی بے ساختگی بھی ہو کہ سننے والے کی دلچسپی بڑھ جائے ۔ مثلاً قصیدہ لامیہ میں ، جس کی تشبیب بہاریہ ہے اور ممدوح حضرت علی ہیں ، سودا بہار کا ذکر کرتے کرتے یوں گریز کرتے ہیں :

نسبت اس فصل کو ہر کیا ہے سخن سے میرے
ہے فضا اس کی تو دو چار ہی دن میں فیصل
اور میرا سخن آفاق میں تا یومِ قیام
رہے گا سبز بہ ہر مجمع و ہر یک دلگل
تا ابد طرزِ سخن کی ہے مرے رنگینی
جلوۂ رنگِ چمن جائے گا اک آن میں ڈھل
ہو جہاں کے شعرا کا مرے آگے سرسبز
نہ قصیدہ ، نہ مخمس ، نہ رباعی ، نہ غزل
ہے مجھے فیضِ سخن اس کی ہی مداحی کا
ذات ہر جس کے مبرہن کنہِ عزّوجل

یہاں گریز کی نوعیت یہ ہے کہ بہار کے ذکر سے سودا اپنے سخن کی دائمی بہار کی طرف رجوع کرتے ہیں اور اسے اپنے ممدوح کا فیض بتا کر اس کی مداحی کی طرف آ جاتے ہیں ۔ یہ گریز اتنا بے ساختہ ہے کہ سننے یا پڑھنے والے کے ذہن کو گریز کا احساس تک نہیں ہوتا ۔ سودا قصیدے کے مطلع کو تشبیب سے ، تشبیب کو گریز سے ، گریز کو مدح سے اور مدح کو خاتمے سے اس طور پر مربوط و پیوستہ رکھتے ہیں کہ قصیدہ ایک مکمل اکائی بن جاتا ہے ۔ طویل نظم کی یہی خوبی ہوتی ہے کہ اس کا ایک حصہ دوسرے سے ایک جان ہوتا ہے ۔ سودا نے ''گریز'' میں جس کمالِ فن کا اظہار کیا ہے ، وہ ایک ایسا فنی معیار ہے جو سودا کے علاوہ کسی دوسرے قصیدہ گو کے ہاں اس طور پر دکھائی نہیں دیتا ۔ یہاں بھی ان کے ہاں تنوع ملتا ہے ۔ وہ ''گریز'' کے لئے نئے طریقے اختیار کرتے ہیں ۔ گریز کے ساتھ ہی ممدوح کی ان تمام صفاتِ عالیہ کی

تعریف کی جاتی ہے جو اس میں پائی جاتی ہیں یا پائی جانی چاہییں ۔ مثلاً بادشاہ کے اندر جود و سخا ، شجاعت و عدل کی صفات کا ہونا اتنا ہی لازمی ہے جیسے پھول میں رنگ و بو کا ہونا ۔ مدح میں ان تمام چیزوں کی مدح کی جاتی ہے جو بادشاہ سے وابستہ ہیں مثلاً گھوڑا ، ہاتھی ، تلوار وغیرہ ۔ ان چیزوں کی تعریف میں قوتِ متخیلہ کو کام میں لا کر شاعرانہ مبالغے سے کام لیا جاتا ہے ۔ اگر بادشاہ واقعی بادشاہ ہے (جیسا کہ سودا کے دور میں نہیں تھا) تو یہ تعریف سجتی ہے ورنہ آج کے پڑھنے والے کو وقتی خوشامد معلوم ہوتی ہے ۔ جب سودا شاہ عالمگیر ثانی کی مدح یوں کرتے ہیں :

شرارِ سنگ سے خاشاک کو جو پہنچے ضرر
لے آوے کھینچ کے دیواں میں کوہ کو پرِ کاہ
کرم بھی اتنا ہی تیرا ہے خلق کے اوپر
کہ اب وفور سے خالق ہی جس کے ہے آگہ
امید عفو ترا تا نہ بیچ ضامن ہو
کوئی نہ کر سکے ہرگز کسی طرح کا گناہ
جو مشت فیض تو کھولے کسی پہ مثل صدف
تو موجِ آب گہر سے وہ نکلے کرکے شناہ

تو بادشاہ کی شخصیت مدح کے مقابلے میں چھوٹی اور مختلف نظر آتی ہے ۔ لیکن مدح کے یہ اشعار اگر اکبر یا اورنگ زیب کے لیے لکھے جائیں تو بامعنی ہو جاتے ہیں ۔ اسی لیے مدح کے اعتبار سے سودا کے وہ قصیدے ، جو انھوں نے آنحضرت ؐ ، حضرت علی ؓ اور دوسرے ائمہ کے بارے میں لکھے ہیں ، آج بھی پراثر ہیں ۔ یہاں ممدوح کی عظمت مدح کے مطابق یا اس سے بھی بلند نظر آتی ہے ، اسی لیے سودا کے بہترین قصیدوں میں مذہبی قصیدوں کی تعداد زیادہ ہے ۔ لیکن دوسرے قصیدوں میں بھی اگر مدح کو مدح کے لحاظ سے دیکھا جائے اور ممدوح کو ذرا دیر کے لیے نظرانداز کردیا جائے تو اس میں شاعرانہ حسن بیان ، تشبیہات و استعارات کی ندرت ، شکوہِ الفاظ اور ایک رنگ کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کی خصوصیات نظر آئیں گی ۔ مذہبی قصائد میں حسنِ مدح اپنے عروج پر پہنچ جاتا ہے ۔ اس میں عقیدت مندی اور دلی جذبات بھی شامل ہیں اور حسنِ طلب کی نوعیت بھی مختلف ہے ۔ غیر مذہبی قصیدوں میں بھی سودا کے ہاں سوائے عماد الملک ، آصف الدولہ اور سرفراز الدولہ وغیرہ کے چند قصائد کے ، حسنِ طلب براہِ راست نہیں ہے ، بلکہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعر

قصیدہ کسی طلب کے لیے پیش نہیں کر رہا ہے بلکہ اپنے اپنے ممدوح سے دلی لگاؤ ہے ، اسی لیے وہ اس کے لیے صدقِ دل سے دعا مانگ رہا ہے ۔ سودا کے قصیدوں کا خاتمہ بھی ، قصیدے کی روایت کے مطابق ، دعا پر ہوتا ہے ۔ اس موقع پر قصیدہ گو کا کمال یہ ہے کہ وہ تاثر جو اس نے اپنے قصیدے سے پیدا کیا وہ ممدوح کے دل و دماغ میں جاگزیں ہو جائے ۔ خاتمہ بھی مطلع و تشبیب ، گریز و مدح کی طرح اس طویل نظم کا حصہ ہے اور یہ اسی وقت موثر ہو سکتا ہے جب یہ بھی پوری نظم سے ہم رشتہ و پیوست ہو ۔ سودا کے ہاں دعا و خاتمہ میں یہی صورت ملتی ہے ۔

سودا کے قصائد پر فنی نقطۂ نظر سے کوئی اعتراض نہیں کیا جاتا ، البتہ یہ کہا جاتا ہے کہ انھوں نے جن ممدوحین کی شان میں قصیدے لکھے وہ ان کی اس مبالغہ آمیز مدح کے مستحق نہیں تھے ، اسی لیے ان کی مدح مصنوعی ہے ۔ لیکن اگر یہ بات سامنے رکھی جائے کہ قصیدہ ایسی صنفِ شاعری تھی جس کا تعلق دربار سے تھا ۔ دربار تک انھی شعرا کی رسائی ہوتی تھی جن میں شاعرانہ صلاحیتیں اعلیٰ درجے کی تھیں ، اسی لیے جب تک دربار قائم رہے قصیدے کا چراغ روشن رہا اور نامور شعرا درباروں سے وابستہ ہو کر قصیدے لکھتے رہے ۔ اب اگر کسی شاعر کا دور ایسا ہے جس میں کوئی عظیم بادشاہ بر سر تخت ہے یا کوئی امیر ایسا ہے جس کا تدبّر و حسنِ انتظام مثالی ہے تو اس کے قصیدے کی مدح بھی فطری معلوم ہوگی ، لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو اس پر وہی اعتراض ہوگا جو مدح کے تعلق سے سودا کے قصیدوں پر کیا جاتا ہے ۔ مثلاً سودا نے اپنے ایک قصیدے میں حضرت علیؓ کے گھوڑے کی مدح کی ہے اور ایک قصیدے میں سیف الدولہ کے گھوڑے کی اور دونوں میں شاعرانہ مبالغے سے کام لیا ہے ۔ حضرت علیؓ کے گھوڑے کی تعریف کو آج بھی ذہن قبول کر لیتا ہے جب کہ سیف الدولہ کے سلسلے میں یہ مدح محض مبالغہ معلوم ہوتی ہے ۔ لیکن ایک غیرمسلم کو دونوں گھوڑوں کی یہ تعریفیں مبالغہ آمیز معلوم ہوں گی ۔ اس لیے قصیدے کی مدح کو شاعری اور حسنِ بیان کے نقطۂ نظر سے دیکھنا چاہیے اور سودا اس میں پوری طرح کامیاب ہیں ۔ ہمارے ادب میں قصیدہ ہی وہ صنف ہے جو ”انٹیلیکچوئل“ شاعری کے ذیل میں آتی ہے ۔ غزل ہر وہ شخص کہہ سکتا جس میں شاعرانہ رجحان ہو لیکن قصیدے کے لیے صرف یہ رجحان ہی کافی نہیں ہے ۔ اس کے لیے علم ، قادرالکلامی ، غیر معمولی شاعرانہ صلاحیت اور خاص ذہنی تربیت و مشق کی بھی ضرورت ہے ۔ غزل ایک شعر کی شاعری ہے اور قصیدے

میں متعدد اشعار کو ربط و حسنِ ترتیب کے ساتھ ایک رشتے میں اس طور پر پرونا ہوتا ہے کہ وہ ایک وحدت بن جائے ۔ اس وحدت اور اثر آفرینی کے لیے قصیدہ گو کو طرح طرح کے جتن کرنے پڑتے ہیں ۔ کہیں حسن و عشق کے بیان سے ایک فضا بنانی پڑتی ہے ، کہیں رزم و بزم کے بیان سے اس طویل نظم میں رنگ آمیزی کرنی پڑتی ہے ، کہیں مختلف علوم و فنون ، فلسفہ و حکمت ، اخلاق و نفسیات کو موضوعِ سخن بنانا پڑتا ہے اور انہیں اس طرح ایک دوسرے سے پیوست کرنا ہوتا ہے کہ وحدتِ اثر قائم ہو ۔ پھر قصیدہ دربار میں پڑھا جاتا تھا جہاں علم و فن کے ماہر موجود ہوتے تھے ۔ قصیدہ گو کے مخاطب بادشاہ یا امراء تھے ۔ قصیدہ خواص کی شاعری تھی اور انھی کے لیے لکھی جاتی تھی اور وہی اس سے لطف اندوز ہوتے تھے ۔ اسی لیے آج قصیدے کو پورے طور پر سمجھنے کے لیے ہمیں محنت کرنی پڑتی ہے ۔ قصیدہ غور و فکر سے پڑھنے اور سمجھنے کی چیز ہے ۔ اس میں اکثر ایسے معنی چھپے اور صنائع بدائع اتنی خوب صورتی سے شعر میں گندھے ہوتے ہیں کہ عام ذہن ان تک نہیں پہنچ سکتا ۔ قصیدہ نگار کا اسلوب اسی لیے پیچیدہ اور مشکل ہوتا تھا کہ اس کے مخاطب دانشور (Intellectuals) اور خواص ہوتے تھے ۔

قصیدہ اس نیچرل شاعری کے خلاف ہے جس کی تبلیغ ہمارے ہاں مولانا حالی سے شروع ہوتی ہے ۔ اگر ہم دنیا کی شاعری کا مطالعہ کریں تو ہمیں دو قسم کے شاعر نظر آتے ہیں ۔ ایک وہ جو قدرتی گیت گاتے ہیں اور دوسرے وہ جو اپنی فطری صلاحیت کو کام میں لا کر عظیم صنعت کاری کرتے ہیں ۔ دوسری قسم کے شاعروں نے جو اصنافِ سخن چھوڑی ہیں ان کی ایک خاص ساخت ہوتی ہے جیسا کہ یونانی اوڈ (Ode) یا دیہی (Pastoral) شاعری میں نظر آتی ہے ۔ اسی طرح قصیدے کی بھی اپنی ساخت ہے جس کے مختلف حصے ہوتے ہیں جنھیں شاعر مربوط کرکے مکمل نظم بناتا ہے ۔ یہاں شاعر فن کے عمل کو شعوری طور پر استعمال کرتا ہے ۔ ساخت (Structure) کا شعور ہماری شاعری میں اگر کسی نظم میں ہے تو وہ قصیدہ ہے ۔ ہر حصے کو بنانے میں شعور پہلی چیز ہے اور فطرت دوسری ۔ قصیدہ گو مشق سے اس ساخت کو ایسے اٹھاتا ہے کہ وہ فطری معلوم ہوتی ہے ۔ وہ علوم و فنون کی اصطلاحات ، تراکیب و بندش ، مشکل بحر اور سنگلاخ زمین کو اس طور پر استعمال کرتا ہے کہ قصیدہ سن کر اس کی قادرالکلامی کی داد دینے کو جی چاہے ۔ ان سب کے قادرانہ استعمال سے وہ جذبۂ تحسین کو بیدار کرتا ہے ۔ اس سے شعر ہمارے دل میں نہیں اترتے

لیکن ہمارے دماغ سے خراج تحسین ضرور وصول کر لیے ہیں ۔ یہاں فن کا خلوص نہیں بلکہ فن کا اعجاز نظر آتا ہے ۔ سودا کے قصیدوں کی ہم تعریف کر سکتے ہیں لیکن ان پر بے تاب نہیں ہو سکتے اور تعریف کرنے کے لیے بھی فن کی باریکیوں سے واقف ہونا ضروری ہے ۔ اسی لیے قصیدہ خاص لوگوں کے لیے لکھا جاتا تھا اور خاصے کی چیز تھی ۔

قصیدے کا طرز بھی سادا اور براہ راست نہیں ہوتا بلکہ پیچیدہ اور بلند آہنگ ہوتا ہے اسی لیے مبالغہ ، دور دراز کی تشبیہات ، پیچیدہ استعارے اور مبالغہ آمیز ادراک قصیدے کے طرز کی جان ہے ۔ قصیدہ گو اپنے طرز میں شکوہ پیدا کرنے کے لیے اصطلاحات استعمال کرتا ہے ، لفظوں کے انتخاب میں پوری احتیاط کرتا ہے ، معنی خیزی کے لیے نئی تراکیب وضع کرتا ہے ، نئے نئے قافیوں سے صوتی اثر کو ابھارتا ہے ۔ اس مشکل پسندی اور پرانے علوم و فنون کی اصطلاحات و اشارات سے عدم رواج کی وجہ سے آج قصیدے کو عام پڑھا لکھا آدمی بھی بغیر استاد کی مدد کے نہیں سمجھ سکتا ۔ یہی صورت سودا کے قصیدوں کے ساتھ ہے ۔ قصیدہ معشوق سے نرم گفتگو کا نام نہیں ہے بلکہ یہ شاعری کی ایک عالیشان صنف ہے جسے شاعر کی قوتِ تخیل ایک طلسم بنا دیتی ہے جو آنکھوں کو بھاتا اور ذہن کو کرشمہ نظر آتا ہے ۔ قصیدے کا شاندار رنگ حسن سے زیادہ عظمت کا جذبہ پیدا کرتا ہے ۔ اس میں شک نہیں کہ سودا کے اکثر ممدوحین کے سلسلے میں یہ ایک بناوٹ معلوم ہوتی ہے جیسے شکستہ عمارت میں بہترین پردے اور سامانِ آرائش لگا دیا جائے ۔ لیکن سودا کی مجبوری یہ ہے کہ جو عمارت اسے آرائش کے لیے دی گئی ہے وہ تو اسی کی آرائش کر رہا ہے ۔ سودا نے الفاظ کے پھولوں سے ایسے ایسے نقش و نگار بنائے ہیں جو کسی اور صنف کے ذریعے ممکن نہیں ۔ یہی صورت بحروں کے ساتھ ہے ۔ قصیدے کی بحریں عام طور پر سالم ، طویل اور پُرشکوہ ہوتی ہیں جن میں قصیدہ گو نئے نئے قافیوں سے جان ڈالتا ہے ۔ سودا نے اپنے قصیدوں میں ایسی ہی بحریں منتخب کی ہیں جن سے شان و شکوہ کا احساس پیدا ہو اور جو طرز و موضوع سے ہم آہنگ بھی ہوں ۔ سودا کے قصائد میں ایسے ایسے قافیے استعمال ہوئے ہیں کہ پڑھنے والا حیرت میں رہ جاتا ہے ۔ سودا کا ہر قصیدہ قافیہ پیمائی کا کمال ہے جس میں ذہنِ رسا کا کرشمہ بھی ہے اور ایک فطری شاعر کا اعجاز بھی ۔ یہاں قافیہ بحر کے اُتار چڑھاؤ کے مطابق بھی ہے اور اثرِ شعر کو بھی بڑھا رہا ہے ۔ اس عمل میں کوئی دوسرا شاعر سودا کو نہیں پہنچتا ۔

قصیدے کے سلسلے میں ایک بات یہ بھی ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ بادشاہ کے دربار میں قصیدے کا وہی مقام تھا جو آج کل حکومت کی پروپیگنڈا مشینری کا ہوتا ہے۔ قصیدے سے نہ صرف بادشاہ کے جلال و ہیبت کا نقشہ درباریوں کے دلوں پر جم جاتا تھا بلکہ یہی باتیں جب افسانہ بن کر عوام تک پہنچتی تھیں تو بادشاہ کی ہر دلعزیزی میں اضافہ ہوتا تھا۔ دوسرے ملکوں یا علاقوں میں جب قصیدہ پہنچتا تھا تو وہاں کے دربار بھی اس سے اثر لیتے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ ابوالفضل نے جو خطوط شاہِ ایران کو لکھے اور جس طرح ان میں شہنشاہ اکبر کو القاب و آداب کے ساتھ پیش کیا اس کی وجہ سے عباس صفوی کی ہمت نہیں ہوئی کہ وہ ہندوستان کا رخ کرے۔ بادشاہ اور امراء اپنے درباروں میں قصیدہ گو اسی لیے رکھتے تھے کہ ان کے رعب و جلال، عدل و انصاف، شجاعت و بہادری اور فوج و لشکر کی شہرت ہو۔ گھوڑا اور تلوار ”طاقت“ کے اشارے تھے اسی لیے قصیدے میں ان کی تعریف کی جاتی تھی اور مبالغے سے اثر کو بڑھانے کا کام لیا جاتا تھا۔ وہ کام جو آج اخبار، ریڈیو اور ٹی وی کرتے ہیں اس سے ملتا جلتا کام اس زمانے میں قصیدے سے لیا جاتا تھا۔ قصیدے میں چونکہ واقعاتی جزئیات کے بجائے شاعرانہ مبالغے سے کام لیا جاتا تھا اس لیے اس کا اثر وقتی درجے اور وقتی افادیت سے بلند ہو گیا اور قصیدے اس طرح از کار رفتہ نہیں ہوئے جس طرح آج کا اخبار کل فرسودہ ہو جاتا ہے۔ سودا کے قصیدوں نے اپنے دور میں اس ضرورت کو بھی پورا کیا، دوسری طرف ان کے مذہبی قصیدوں نے تبلیغِ مذہب کا بھی کام انجام دیا۔

خالص جمالیاتی نقطۂ نظر سے بھی قصیدہ وہ صنفِ سخن ہے جو علویت و عظمت (Sublimity) کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ یورپ میں یہ کام رزمیہ (Epic) شاعری نے کیا۔ یونانی شاعر ہومر بھی خاص تہواروں کے موقعوں پر اپنے ملک کے قدیم مشاہیر کے کارناموں کے گیت گاتا اور ان کے قصے سناتا تھا۔ قصیدے میں حالانکہ واقعات بیان نہیں کیے گئے لیکن رنگِ بیان ایسا رکھا گیا جس سے علویت کے جذبات ابھر سکیں۔ قصیدے میں یہ کام مبالغے اور شکوہِ الفاظ سے لیا گیا۔ قصیدہ پڑھتے ہوئے مادی و اخلاقی علویت کے جذبات بیدار ہوتے ہیں۔ بہاریہ تشبیبوں میں ہم محسوس کرتے ہیں کہ قوتِ نامیہ کی کیا حد ہو سکتی ہے۔ اخلاقی تشبیبوں میں اعلیٰ ترین اخلاقی فلسفہ اپنی عظیم ترین بلندیوں پر نظر آتا ہے۔ مدح میں کسی فرد کی تصویر آنکھوں کے سامنے نہ بھی آئے لیکن مدحیہ صفات کی عظیم ترین صورت ضرور سامنے آ جاتی ہے۔ حالی نے قصیدے

کی مذمت میں جو کچھ لکھا وہ ''مقدمہ' شعر و شاعری'' میں موجود ہے ۔ لیکن حالی نے ایک خاص قسم کی شاعری کے علاوہ ہر قسم کی شاعری اور اس کے مقاصد کو نظر انداز کر دیا ہے ۔ حالی کی مسدس میں علویت پیدا ہو سکتی تھی لیکن نیچرل شاعری کے نظریے نے اسے ابھرنے نہیں دیا ۔ اقبال کے ''شکوہ'' اور ''جوابِ شکوہ'' میں قصیدے کے رنگ نے ان نظموں کو پُر عظمت بنا دیا ہے ۔ زمانے نے قصیدے کے موضوع اور صنف کو از کار رفتہ کر دیا ہے مگر عظیم شاعری کا وہ آج بھی نمونہ ہے ۔ غالب کی غزل کے آہنگ و اسلوب پر جہاں سودا کی غزل کا اثر ہے وہاں سودا کے قصیدے کا اثر بھی نمایاں ہے ۔ سودا آج بھی ہمارے ایک بڑے شاعر ہیں اور اس لیے بڑے شاعر ہیں کہ وہ ہمارے سب سے بڑے قصیدہ گو ہیں جن کا اثر اُردو شاعری کی مختلف اصنافِ سخن پر پڑا ہے ۔ سودا کے قصائد وحدت اثر اور طویل نظم گوئی کے اعتبار سے آج ایک نمونے کا درجہ رکھتے ہیں ۔

پچھلے صفحات میں سودا کے قصیدوں کو مزاج کے اعتبار سے تقسیم کرتے ہوئے ہم نے ایک قسم سماجی قصائد بتائی تھی ۔ سماجی قصائد کے ذیل میں ان کے دو قصیدے ''شہر آشوب'' اور ''تضحیکِ روزگار'' آتے ہیں ۔ ان قصیدوں میں سودا نے ہیئت تو قصیدے کی استعمال کی ہے لیکن ان کا موضوع مدح نہیں بلکہ سودا کے اپنے دور کے وہ ابتر سماجی حالات ہیں جنھوں نے سارے معاشرے اور اقدار کو زیر و زبر کر دیا تھا اور جن کے سودا عینی شاہد تھے ۔ ان قصائد میں طنز و مزاح اور ہجو و تضحیک نے مل کر ایک ایسا رنگ ابھارا ہے جو اُردو شاعری میں ایک نیا رنگ ہے ۔ یہی مزاج ان کے ''شہر آشوب'' کا ہے جو مخمس کی ہیئت میں لکھا گیا ہے اور یہی مزاج اس مثنوی کا ہے جو ''در بے نسقی شاہ جہاں آباد'' کے عنوان سے ''کلیاتِ سودا'' میں ملتی ہے ۔ مزاج کے اعتبار سے دیکھا جائے تو مختلف ہیئتوں میں لکھے جانے کے باوجود یہ سب نظمیں ''ہجویات'' کی جلی سرخی کے تحت آتی ہیں اس لیے ہم ان سب پر ہجویات کے ذیل میں بحث کریں گے ۔

سودا کی ہجو نگاری کا روایتی رشتہ فارسی شاعر انوری سے ملتا ہے ۔ انوری کی طرح سودا بھی قصیدہ اور ہجو دونوں کے استاد ہیں ۔ سودا سے پہلے اُردو شاعری میں قصیدہ و ہجو قابلِ ذکر فن کی حیثیت نہیں رکھتے تھے ۔ جعفر زٹلی نے اپنی ہجویات میں سماجی تصویریں ضرور ابھاری ہیں اور تاریخ میں جعفر زٹلی کی بڑی اہمیت ہے لیکن ان کے ہاں ہجو ایک فن کی صورت اختیار نہیں کرتی ۔

وہ اس روایت کے بانی ہیں جسے سودا نے ایک بلندی تک پہنچا دیا ۔ عرب شعرا جذبۂ فخر کے ساتھ اپنے دوستوں کے کارناموں کی تعریف اور غصے کے ساتھ اپنے دشمنوں کی مذمت کرتے تھے ۔ پہلے جذبے نے مدح کو اور دوسرے جذبے نے ہجو کو جنم دیا ۔ عام طور پر یہ دونوں اصناف ساتھ ساتھ چلتی تھیں لیکن ضروری نہیں تھا کہ جو شاعر اچھی مدح بھی کرے وہ اچھی ہجو بھی لکھ سکے ۔ خاقانی فارسی کے ایک بہترین قصیدہ گو شمار ہوتے ہیں لیکن وہ ہجو نہ لکھ سکے ۔ بعد کے اُردو شعرا میں ذوق ایک کامیاب قصیدہ گو ہیں لیکن ہجو کی طرف ان کا میلان نہیں تھا ۔ فارسی میں انوری اور اُردو میں محمد رفیع سودا کا یہ طرۂ امتیاز ہے کہ وہ دونوں اصناف پر قدرت رکھتے ہیں ۔ سودا نے خود ایک شعر میں کہا ہے :

مری یہ فکرِ سخن صفحۂ زمانہ پر
کرے ہے مدح و مذمت میں جوہر ارزانی

قصیدہ و ہجو دونوں کی مشترک صفت مبالغہ ہے ۔ قصیدہ گو مدح میں مبالغہ کرتا ہے اور ہجو گو مذمت میں ۔ ہجو کا مخصوص اور امتیازی دائرہ ”مزاح“ ہے جس کا ایک رخ ہنسی ہے اور دوسرا رخ غصہ ہے ۔ بعض ہجویں صرف ہنسانے اور مذاق اڑانے کے لیے ہوتی ہیں ۔ سودا کے ہاں بہت سے بند یا حصے ایسے ملتے ہیں جن کو پڑھ کر ہنسی آتی ہے ۔ مثلاً ع ”لوگ کہتے ہیں سہو کاتب ہے“ والی ہجو ۔ یہ حصے محض ذو معنی مزاح (Pun) کے دائرے میں آتے ہیں ۔ لیکن کامیاب ہجو کے لیے ”مقصد“ ضروری ہے اور اس مقصد کے نقطۂ نظر سے جب شاعر کسی حماقت، غلطی یا انحراف کو دیکھتا ہے تو اس کی ہنسی میں غصہ بھی شامل ہو جاتا ہے ۔ اسی لیے وہ اس حماقت کا اظہار تلخ لہجے اور کڑوے کسیلے لفظوں میں کرتا ہے اور مبالغے سے اسے اور تیز بنا دیتا ہے ۔ ہجویں افراد پر بھی لکھی جاتی ہیں اور موضوعات پر بھی ۔ افراد کی ہجووں میں شاعر کی ذاتی نفرت شامل ہو جاتی ہے جس کی بنا پر اس کے کام و دہن بگڑ جاتے ہیں ۔ سودا کی وہ ہجویات جن کا موضوع میر ضاحک یا دختر مولوی ندرت کشمیری ہیں، اسی ذیل میں آتی ہیں ۔ ان میں گالی بھی ہے اور رکیک و بازاری زبان بھی ۔ یہی صورت ان ہجووں میں نظر آتی ہے جن میں ”مولوی ساجد“ اور ”شخصے کہ متعصب بود“ میں ایک عالم کو دریدہ دہنی کے ساتھ ہدفِ ملامت بنایا ہے ۔ یہ ہجووں کی پست ترین صورت ہے ۔ کامیاب ہجو وہ ہے جس میں ذاتیات کے باوجود ایسی باتوں کو نمایاں کیا گیا ہو جو عام اخلاق نقطۂ نظر سے قابل

مذمت و نفرت ہیں۔ مثلاً ندوی لاہوری کی ہجو، جس میں بے جا غرور اور بدزبانی کو ہدف ملامت بنایا ہے یا "ہجو بخیل" جس میں بخل کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ اس سطح پر ہجو اخلاق دائرے میں آ کر مقصدی ادب بن جاتی ہے۔ شاعر کا غصہ محض ذاتی بغض نہیں رہتا بلکہ اخلاق برہمی بن جاتا ہے۔ یہی جذبہ افراد سے ہٹ کر جب عام سیاسی، سماجی حالات کو دیکھ کر پیدا ہوتا ہے تو زندگی کے کسی پہلو پر طنز کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ سیاسی بدنظمی، فوجی ابتری، رشوت ستانی ناانصافی و بے ایمانی جب ہجو نگار کی توجہ کا مرکز بنتے ہیں تو وہ نقادِ حیات کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ ہجو میں بظاہر مذاق نظر آتا ہے لیکن اس کی بنیاد میں گہری سنجیدگی ہوتی ہے۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ ہجو میں جو زندگی پیش کی جاتی ہے وہ وہ زندگی نہیں ہوتی جو قدرت نے بنائی ہے بلکہ تہذیب یافتہ زندگی ہوتی ہے جس کی تعمیر خود انسان نے کی ہے۔ اس طور پر ہجو انسانی عوامل پر تنقید بن جاتی ہے اور اسی لیے ہجو کا موضوع ہمیشہ شہری زندگی ہوتا ہے۔ انسان کی بنائی ہوئی زندگی جب اصولوں، معیاروں اور قدروں سے ہٹ جاتی ہے تو وہ اس معاشرے کے پروردہ ذہن کے لیے مضحکہ خیز بن کر ہجو کا نشانہ بنتی ہے۔ اعلیٰ ترین ہجو نگار، مصلح کا ذہن اور مقصد رکھتا ہے اور مذاق اڑانا دراصل اصلاح ہی کی ایک صورت ہے۔ سودا اپنے "شہرِ آشوب" میں، قصیدہ "تضحیک روزگار" میں اور مثنوی "در بے نسقی شاہجہان آباد" میں مصلح کی سطح پر ضرور پہنچ جاتے ہیں لیکن ان کے ہاں چونکہ کوئی واضح مقصد نہیں ہے اس لیے ہمیں ان نظموں میں کسی "سمت" یا کسی جہت کا پتا نہیں چلتا۔ لیکن اس کے باوجود یہ وہ نظمیں ہیں جو سودا کے کمالِ فن کی مثالیں ہیں۔

یورپ کے ادبیات میں ہجو (Satire) ایک اعلیٰ و اہم صنفِ ادب ہے لیکن ہمارے ہاں اب تک اسے وہ اہمیت نہیں دی گئی جو اسے دی جانی چاہیے۔ ہجو کو آج بھی ایک پست صنف سمجھا جاتا ہے اور جیسے متشرع لوگ شادی بیاہ کے موقع پر رقص و سرود کی محفل سے اٹھ جاتے ہیں اسی طرح عام صاحبِ ذوق ہجو کو ذہنی طور پر قبول نہیں کرتے۔ سودا کی بعض ہجویات کو اگر غور سے دیکھا جائے تو وہ نہ صرف تنقیدِ حیات کے دائرے میں آتی ہیں بلکہ شاعری و مقصد دونوں اعتبار سے اہمیت رکھتی ہیں۔

مزاح ایک فطری رجحان ہے اور ہجو کی جان ہے۔ ہر فطری رجحان کی طرح مزاحیہ رجحان کی تربیت بھی ضروری ہے ورنہ مزاح بھکڑ پن کے درجے

پر رہ جاتا ہے ۔ تربیت سے اس میں ایک مخصوص نظر پیدا ہو جاتی ہے جس سے ہجو نگار زندگی اور زندگی میں نظر آنے والی خرابیوں ، کمزوریوں اور بے ڈھنگے پن کو سنجیدگی سے دیکھ کر ان کا مذاق اُڑاتا ہے ۔ مذاق اُڑانا اصلاح کا ذریعہ ہے ۔ ہجو بھی مذاق اڑا کر سننے والے کے ذہن کو سوچنے پر مجبور کرتی ہے ۔ اس میں سماجی تنقید اور ذاتی تنقید مل کر ایک ہو جاتی ہیں ۔ سودا کے ہاں یہ دونوں صورتیں ملتی ہیں ۔ سودا اپنی شگفتہ طبیعت اور زندہ دلی کی وجہ سے اس صنفِ سخن سے گہری مناسبت رکھتے تھے ۔ جن حالات کو وہ اپنی ہجویات میں بیان کرتے ہیں ان تک وہ کرب کے راستے سے پہنچے تھے اور اسی کرب کو وہ ہجو کے انداز میں دوسروں کو بھی دکھا رہے ہیں ۔ مثلاً ''شہر آشوب'' میں سودا نے جس معاشرتی صورتِ حال کو بیان کیا ہے اس میں طنز و ہجو کے باوجود شدید کرب کا احساس موجود ہے ۔ سودا ہم میں شعور تو پیدا کرتے ہیں لیکن چونکہ ان کا اپنا کوئی نقطۂ نظر نہیں ہے اس لیے وہ ہمیں کوئی نیا راستہ دکھانے سے قاصر رہتے ہیں ۔ ان کی ہجویات میں نقطۂ نظر اور جہت کی کمی انہیں اعلیٰ ادب کے درجے تک نہیں پہنچنے دیتی ۔ ہجو نقطۂ نظر کے ساتھ ہی تعمیری ادب کے دائرے میں داخل ہوتی ہے ۔ سودا کی ہجویات میں تنقیدی نظر ہمیں باخبر تو کرتی ہے ، ہمارے دل میں ہنسی کے ساتھ احساسِ کرب بھی پیدا کرتی ہے لیکن کوئی ایسی مثبت صورت سامنے نہیں لاتی جس سے آگے بڑھنے کا کوئی راستہ بھی نظر آ سکے ۔ اگر ہم ان ہجویات کا مقابلہ ادبیاتِ یورپ کی ہجویات سے کریں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ یورپ کی ہجویات و طنزیات اس دور میں لکھے گئے جب ایک منزل ، ایک راستہ ان کے سامنے تھا ۔ نئے سیاسی و معاشی نظام کی تعمیر ہو رہی تھی ۔ یہی منزل شاعر کی بھی منزل تھی ۔ اس لیے وہاں کے شاعر نے اپنے پرانے معاشرے کی خرابیوں کو خرابیاں سمجھ کر ان پر تنقید کی اور یہ بات واضح کی کہ پرانے طریقوں کو ترک کرکے نئے طریقوں کو اپنایا جائے ۔ سودا کا زمانہ تخریبی تھا جس میں تعمیری رجحان بالکل نہیں تھا ۔ تخریبی عمل نے فرد اور معاشرے دونوں کو پسپا کر دیا تھا ۔ شاعر اس بگڑی ہوئی صورت حال کو عام اخلاق اصولوں کی نظر سے دیکھ رہا تھا ۔ جو تھا وہ نہیں رہا تھا لیکن جو ہونا چاہیے کسی کو معلوم نہیں تھا ۔ سودا ان حالات پر ہنستے اور ہجو کے تیر برساتے ہیں لیکن بگڑے ہوئے حالات کو سنوارنے کا رجحان نہ اس دور کے ذہن میں تھا اور نہ سودا کی ذات میں ۔ اسی لیے سودا ہنس کر رلاتے ہیں کیونکہ ہنسانے والی چیزوں یا صورتِ حال کو

ٹھیک کرنے کی کوئی صورت نہیں تھی۔ ذاتی ہجویات میں بھی وہ اخلاق بدعنوانیوں اور خرابیوں پر طنز کرتے ہیں۔ ان کی ہجویں ریا کاری، مکاری، لوٹ کھسوٹ، بے جا فخر، پیٹو پن، بزدلی، جھوٹ، بخل وغیرہ کی پول کھولتی ہیں اور مختلف طبقوں کی تصویر کشی کرتی ہیں۔ وہ بتاتے ہیں کہ شمشیر و سپر، جو شجاعت کی علامتیں تھیں، بنیے کے ہاں گروی رکھی تھیں۔ مسجدوں میں گدھے رینکتے تھے اور مسجدیں ذکر، صلٰوۃ اور اذان سے محروم تھیں۔ سوداگری کا یہ حال تھا کہ ع ”دکھن میں بکے وہ جو خرید صفہاں ہے“۔ شاعر خوشامدی بن گئے تھے اور ان کا فن خانِ زماں کے لیے قطعہ تہنیت یا تاریخ تولد لکھنے کے کام آ رہا تھا۔ یہی حال معلموں کا تھا اور یہی حال کاتبوں کا تھا جو ٹکے سیر کے حساب سے اشعار کتابت کرتے تھے۔ یہی حال پیروں کا تھا جو صبح اُٹھ کر مریدوں سے پوچھتے تھے کہ آج عرس کہاں ہے تاکہ وہاں جا کر اپنا پیٹ بھر سکیں۔ فکر معیشت میں سارا معاشرہ مبتلا تھا۔ امراء خانہ نشین ہو گئے تھے۔ ان سے کوئی ملنے آتا تو دنیا زمانے کی باتیں کرتے لیکن اگر وہ ذکرِ سلطنت درمیان لاتا تو منہ پھیر کر کہتے ع ”خدا کے واسطے بابا کچھ اور باتیں بول“۔ سارا معاشرہ فرار اختیار کیے ہوئے تھا۔ جب امراء ہی سیاسی امور سے منہ موڑنے لگیں تو ابتری کا کیا ٹھکانا۔ شہر ویران تھا۔ نجیب زادیاں برقع اوڑھے، پھول سا بچہ گود میں لیے خاکِ پاک کی تسبیح بیچنے کے بہانے بھیک مانگ رہی تھیں۔ معاشی ابتری اور معاشرتی بدحالی کے یہ پہلو، جو سودا نے پیش کیے ہیں، وہ ہمیں ایک شعور دیتے ہیں، اس صورتِ حال سے نفرت دلاتے ہیں اور اس طرح ایک چھپا ہوا مقصد اپنے اندر رکھتے ہیں لیکن ان کی ہجویات کے اصلاحی پہلو میں جہت و مقصد نہ ہونے کی وجہ سے وہ زور نہیں ہے جو یورپ کے طنزیہ ادب میں ملتا ہے۔

سودا پہلے شخص ہیں جنھوں نے ہجو کو ایک فن کے طور پر استعمال کیا۔ ہمارے ہاں ہجو یا مزاح کو ایک غیر سنجیدہ چیز سمجھ کر اہلِ ذوق نظر انداز کرتے رہے ہیں۔ اسی لیے یہ فن اب تک اس درجے پر نہیں پہنچا جہاں وہ سنجیدگی سے زیادہ سنجیدہ اور ”المیہ“ سے زیادہ المیہ ہو جاتا ہے۔ انگریزی کی ایک مثل ہے کہ مزاح سنجیدگی سے پیدا ہوتا ہے۔ ہجو اور طنز و مزاح کی جتنی بڑی مثالیں ملتی ہیں وہ ہمیں غور و فکر کی دعوت دیتی ہیں اور زندگی کے طربیہ پہلو کے ساتھ ساتھ المیہ پہلو کی بھی مظہر ہوتی ہیں۔ ہمارے ہاں مزاح اور ہجو و طنز کے اس پہلو پر غور نہیں کیا گیا۔ فرانس میں بزلہ سنجی (wit) کے ذریعے

اور انگریزی میں مزاح (Humour) کے ذریعے زندگی کی ویسی ہی عکاسی ہوتی ہے جیسی رزمیہ (Epic) اور ٹریجیڈی میں ملتی ہے ۔ مولئیر کی بہترین کامیڈی مسانتروپ (Masantrhope) محض طنزیہ مزاحیہ تخلیق نہیں ہے بلکہ اس کا مقابلہ شیکسپیئر کی ہملٹ جیسی ٹریجیڈی سے کیا گیا ہے ۔ اس کا مرکزی کردار حماقت کا نمونہ ہوتے ہوئے بھی ایسی ایسی حماقتوں کو سامنے لاتا ہے جو ٹریجیڈی کی المیہ خصوصیات (Traits) سے مختلف نہیں ہیں ۔ طنز و مزاح کے ساتھ انسانی فطرت کا ایک اہم نقص اس طرح ابھر کر سامنے آتا ہے کہ ہمیں اسی طرح سوچنے پر مائل کرتا ہے جیسے ٹریجیڈی کرتی ہے ۔ سودا کے شہر آشوب سنجیدہ ہجو کی مثال ضرور ہیں اور وہ ایک بڑی روایت کی داغ بیل بھی ڈالتے ہیں لیکن بحیثیتِ مجموعی وہ ہجو کو اس مقام پر نہیں لائے اور نہ لا سکتے تھے کیونکہ طنز و ہجو سے اس طرح فائدہ اٹھانے کی ہمارے ادب یا فارسی ادب میں کوئی روایت نہیں تھی ۔ ہم نے اب تک اس صنف ادب کو صحیح معنی میں استعمال ہی نہیں کیا ہے ۔

سودا کی ہجویات کو ہم تین حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

(۱) وہ ہجویں جو سودا نے ذاتی عناد یا چشمک کی وجہ سے افراد کے خلاف لکھیں ۔
(۲) وہ ہجویں جن میں جانوروں ، مثلاً گھوڑا یا ہاتھی ، کو بطورِ علامت ہدفِ ملامت بنایا گیا ہے ۔
(۳) وہ ہجویں جن میں حالاتِ زمانہ اور معاشی و معاشرتی و اخلاقی امور کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔

افراد کی ہجویات زیادہ تر پست اور رکیک ہیں جن میں ''ہجو اہلیہ ضاحک'' ، ''ہجوِ دخترِ ندرت کشمیری'' ، وغیرہ شامل ہیں ۔ ان میں سودا نے حریف کو ذلیل و خوار کرنے کے لیے نہایت درجہ فحش باتیں لکھی ہیں ۔ ان ہجووں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ سودا نے غصے میں ذہنی توازن کھو دیا ہے ۔ یہی صورت ان ہجویات کی ہے جن میں مذہبی تعصب نے سودا کو اندھا کر دیا ہے ۔ ان میں ''قصیدہ در ہجو شخصے کہ متعصب بود'' اور ''قصیدہ در ہجو مولوی ساجد'' شامل ہیں ۔ سودا کی یہ اور اس قسم کی ہجویں شاعرانہ سطح پر بھی قابلِ ذکر نہیں ہیں ۔ افراد کے بارے میں وہ ہجویں بہتر ہیں جن میں سودا نے اپنے حریف کے ادبی و فنی اعتراضات کا جواب دیا ہے ۔ مثلاً ندرت

کشمیری کے بارے میں وہ ہجویں جن میں ان کی شاعری پر چوٹیں کی ہیں یا وہ مثنویاں جن میں مرزا فاخر مکین یا مرثیہ گو محمد نقی تقی کو ہدفِ ملامت بنایا ہے ۔ ان میں وہ ہجو بھی شامل کی جا سکتی ہے جس میں میر کی اصلاحیں کو سہو کاتب کہہ کر طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے ۔ ہجوِ فوقی بھی اسی ذیل میں آتی ہے ۔ اس ہجو کے بارے میں یہ روایت مشہور ہے کہ سودا کے شاگرد قائم چاندپوری نے سودا کے کلام پر اعتراض کیا تو سودا نے اس کے جواب میں ایک ہجو لکھ دی ۔ قائم کو معلوم ہوا تو انھوں نے استاد کی خدمت میں ایک قصیدہ پیش کرکے معافی طلب کی ۔ اس کے بعد سودا نے قائم کا نام نکال کر اس کی جگہ ایک فرضی نام فوقی شامل کر دیا ۔ ”ہجو حکیم غوث“ میں لطف طنز کے پیرائے میں حکیم صاحب موصوف کے ہنرِ طبابت کو ہدفِ ملامت بنایا ہے ۔ افراد کے بارے میں سودا کی یہ ہجویں اس لیے دلچسپ ہیں کہ ان میں ذات کی ہجو کے بجائے ان افراد کے پیشوں کو ہدف بنایا ہے ۔ اناڑی حکیم اور مغرور شاعر ، بے فن مرثیہ گو پر طنز ہر اس شخص پر طنز ہے جو اس دائرے میں آتا ہے ۔

سودا نے قصیدہ ”تضحیکِ روزگار“ میں گھوڑے کو اور ”ہجو فیل“ میں ہاتھی کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ ان دونوں ہجووں کے پس منظر میں سماجی و اخلاقی شعور کارفرما ہے ۔ گھوڑا اس دور کی فوجی قوت کے زوال اور معاشی تباہ حالی کا اشارہ ہے ۔ راجہ نرپت سنگھ کے ہاتھی کی ہجو بھی دلچسپ ہے ۔ اس میں سودا اپنی شاعرانہ طبع کا مقابلہ فیلِ معنی سے کرتے ہیں اور پھر گریز کرکے نرپت سنگھ کے ہاتھی پر آتے ہیں اور اس کی بدباطنی و کینہ پروری کی تصویر اتار کر آخر میں اس کا رشتہ یہ کہہ کر کہ جو کچھ میں نے اس فیل میں پایا وہی اپنے نفسِ ظالم میں پایا ، اخلاق سے جوڑ دیتے ہیں ۔ یہ دونوں ہجویں اپنی نوعیت ، شاعرانہ اظہار اور فنی نقطۂ نظر سے قابلِ ذکر ہیں ۔

تیسری قسم کی ہجویں وہ ہیں جن میں سودا نے بری عادات و خصائل کو موضوعِ سخن بنایا ہے جن میں ہجو بخیل ، عیب گو ، بیاہ رچاتے ہیں شیخ جی ، مرید شیخ ہوا ، خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ۔ ان کے علاوہ وہ ہجویات ہیں جن میں حالاتِ زمانہ کی حقیقی تصویریں اتاری ہیں ۔ سودا کا دور زوال کا دور ہے ۔ حالات عبرت ناک ہیں ، بے زری اور معاشی بدحالی نے سارے معاشرے کو تباہ حال کر دیا ہے ۔ سودا ان حالات کو طنز کی نظر سے دیکھ کر کرب و غم میں مزاح کا ایسا امتزاج کرتے ہیں کہ یہ نظمیں رومن کلاسیکی طنز نگاروں اور ڈرائڈن کی طنزیہ نظموں سے آنکھیں ملاتی ہیں ۔ ان نظموں میں ”مخمس

شہر آشوب" سب سے اہم نظم ہے ۔ اسی کے ساتھ "قصیدہ شہر آشوب" کو پڑھنا چاہیے ۔ یہ دونوں نظمیں مل کر ایک اکائی بناتی ہیں ۔ اسی نوعیت کی ایک اور ہجو "در بے نسقیِ شاہجہان آباد" بھی قابلِ ذکر ہے جس میں سیدی کانور کوتوال دہلی چور اچکّوں کے ساتھ مل کر شہر کو لوٹ رہا ہے اور ان کے ہاتھوں مجبور ہے ۔ اس ہجو سے اس دور کی بدانتظامی کی حقیقی تصویر سامنے آتی ہے :

شام سے صبح تک یہی ہے شور　　دوڑیو گٹھری لے چلا ہے چور
بچ سکے کیوں کے اب کسی کی شے　　"ملا" مسجد کا ، صبح خیزیا ہے

قصیدے کی طرح ہجویات میں بھی سودا کا فن اپنے عروج پر ہے ۔ انھیں اپنی بات کے اظہار پر پوری قدرت ہے ۔ ان کے پاس الفاظ کا اتنا بڑا ذخیرہ ہے کہ کلام پڑھتے ہوئے کبھی یہ محسوس نہیں ہوتا کہ انھیں اپنی بات کہنے کے لیے صحیح الفاظ نہیں مل رہے ہیں ۔ غزل میں روایتی الفاظ و علامات شاعر کا ساتھ دے دیتے ہیں لیکن قصیدے میں ، اور بالخصوص ہجویات میں ، جہاں مختلف موضوعات تنوع کے ساتھ آئے ہیں ، سودا ایک قادر الکلام شاعر نظر آتے ہیں ۔ کم از کم لفظوں میں اپنی بات کہنے کی ان میں بڑی صلاحیت ہے ۔ وہ ہجویات میں ہر موضوع کو ہنرمندی کے ساتھ پیش کرکے اسے پانی کر دیتے ہیں ۔ سودا کی قوتِ مشاہدہ بھی تیز ہے ۔ ان کا تخیل بلند پرواز ہے ، وہ مروجہ علوم و فنون سے بھی حسبِ ضرورت واقف ہیں ۔ خیر و شر میں امتیاز کرنے کا شعور بھی رکھتے ہیں ۔ مزاج میں تندی و تیزی بھی ہے ۔ وہ جس بات کو اچھا یا برا سمجھتے ہیں اس پر سمجھوتا نہیں کرتے ۔ یہ سب چیزیں مل کر ان کی ہجویات میں طنز کی کاٹ اور اثر کی شدت کو ابھارتی ہیں ۔ ان کی ہجویات میں غزل کی طرح معیار کی یکسانیت نہیں ہے ۔ ہجویات میں سودا کہیں اعلیٰ اور کہیں پست سطح پر کھڑے نظر آتے ہیں اور ان میں توازن کی کمی کا احساس ہوتا ہے ، لیکن اس کمی کو وہ اپنی مستعدی (Dash) سے سنبھال لیتے ہیں ۔ ان کی بذلہ سنجی (wit) بہت تیز نہیں ہے ، زیادہ تر وہ تمسخر ہی سے کام لیتے ہیں ۔ لیکن اس کے باوجود وہ اس فن کی تاریخ میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں اور اب تک ان جیسا کوئی دوسرا ہجو گو شاعر سامنے نہیں آیا ۔ ہماری شاعری میں جیسے جیسے تنقیدِ حیات کا رجحان بڑھے گا سودا کی ہجووں کی اہمیت بھی بڑھتی جائے گی ۔

صنفِ مثنوی کو سودا نے ہجو ، مدح اور عشق سب کے لیے استعمال کیا ہے ۔ ہجو فیل ، ہجو ضاحک ، ہجو حکیم غوث ، ہجو کوتوال وغیرہ میں ہیئت تو مثنوی

کی ہے لیکن مزاج ہجویہ ہے۔ اسی طرح مثنوی "سبیل ہدایت" میں محمد تقی تقی کو ہدفِ ملامت بنا کر فن شاعری کے بارے میں اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کی ہے۔ ایک مثنوی میں کم رو لیکن خوش سیرت عورت کا قصہ بیان کیا ہے۔ اسی طرح مدح آصف الدولہ اور تعریف دیوان اشعار مہربان خاں، تعریف شکار آصف الدولہ وغیرہ میں ہیئت تو مثنوی کی ہے لیکن موضوع مدح ہے۔ سودا نے اس طرح موضوعاتِ مثنوی میں تنوع پیدا کیا ہے اور جدید اصطلاح میں اسے بطور "نظم" استعمال کیا ہے۔ "قصہ پسر شیشہ گر" سودا کی واحد عشقیہ مثنوی ہے جس کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سودا میں قصہ بیان کرنے کی بھی اچھی صلاحیت ہے۔ سودا نے مثنوی کے سلسلے میں اعتراف عجز ضرور کیا ہے:

کہا سودا نے حضرت کو تو ہے خبط
مجھے قصہ کہانی سے ہے کیا ربط

لیکن اپنی طبع کی روانی سے وہ یہاں بھی ایک معیار ضرور قائم کر دیتے ہیں۔ "قصہ پسر شیشہ گر" مثنوی کی روایت کے مطابق حمد، نعت، منقبت کے بعد موسم بہار کے بیان سے شروع ہوتا ہے جو قصیدے کی تشبیب کی طرح ہے۔ اس کے بعد پسر شیشہ گر کا قصہ شروع ہوتا ہے جو عالمِ عشق میں گریبان پھاڑ کر گھر سے نکل کھڑا ہوتا ہے اور صحرا کی طرف چلا جاتا ہے۔ کچھ عرصے بعد جب اس کے عشق کی خوشبو چاروں طرف پھیلتی ہے تو لوگ اسے صحرا سے واپس لا کر محبوب سے ہم کنار کرتے ہیں۔ خاتمے میں اخلاق کے شامل ہو جاتی ہے اور عشق مجازی عشق حقیقی کا رخ اختیار کر لیتا ہے:

جو کوئی آپ کو اس طرح کھووے
خدا کا وہ، خدا تب اوس کا ہووے

اس مثنوی سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سودا میں پیرویِ روایت کی تو بڑی صلاحیت تھی لیکن عشقیہ موضوعات سے انھیں خاص مناسبت نہیں تھی۔ سودا ان مثنویوں میں زیادہ کامیاب ہیں جو مختصر ہیں اور جن میں ہجو یا مدح کا رنگ پیدا ہوگیا ہے یا جہاں وہ اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہیں۔

مرثیوں میں بھی سودا کے شاعرانہ سلیقے اور حسنِ بیان کا پتا چلتا ہے۔ مرثیے کا مقصد یہ رہا ہے کہ سامعین کو کربلا کے الم ناک واقعات کے پُر اثر بیان سے رلا کر مثاب کرے۔ سودا اس میں کامیاب نہیں ہیں لیکن ان کے مرثیوں میں دوسرے مرثیہ گویوں کے مقابلے میں شاعرانہ خوبیاں زیادہ ہیں۔ سودا نے

کربلا کے مختلف واقعات کو غم انگیز طریقے پر بیان کیا ہے۔ ان کے مرثیوں کے بعض حصوں میں غم کی سچی ترجمانی ملتی ہے۔ ان کے مراثی میں واقعات کو تسلسل و ربط کے ساتھ بیان کرنے کا بھی احساس ملتا ہے جس سے مرثیے میں اس واقعہ نگاری کی بنیاد پڑتی ہے جو انیس و دبیر کے مرثیوں کی جان ہے۔ سودا نے ہر واقعے پر الگ الگ مرثیہ لکھنے اور واقعے کو جزئیات کے ذریعے طول دینے اور مؤثر بنانے کی بھی بنیاد رکھی لیکن یہ سب کوششیں اس صنف سخن کی ابتدائی کوششیں تھیں۔ سودا نے قصیدوں کی طرح مرثیہ کو تشبیب سے متعارف کیا۔ یہی تشبیب آگے چل کر “چہرہ” کے نام سے موسوم ہوئی۔ سودا نے اپنے مرثیوں میں سیرت نگاری کے دبے دبے نقوش بھی ابھارے جن سے میدانِ کربلا میں شریک ہونے والوں کی جذباتی کیفیت سامنے آتی ہے۔ انھوں نے مکالمے سے بھی کام لیا اور کسی حد تک ڈرامائی عنصر کو بھی مرثیے میں شامل کیا۔ ان کے ہاں مرثیے میں رزمیہ عنصر بھی دبا دبا سا نظر آتا ہے۔ دشتِ کربلا کے منظر کی مؤثر تصویریں بھی ان کے مرثیے میں ملتی ہیں۔ مرثیوں میں سامعین کو رلانے کے لیے اہلِ بیت کو ہندوستانی رسوم سے وابستہ کرنے کا طریقہ شروع ہی سے چلا آتا تھا۔ سودا نے بھی اسے قائم رکھا۔ حضرت قاسم کی شادی کے بیان میں جو مرثیہ سودا نے لکھا ہے اس میں آرسی مصحف، رنگ کھیلنا، لنگن بندھوانا کی رسمیں موجود ہیں۔ مرثیہ گوئی میں سودا کی خدمت یہ ہے کہ انھوں نے مرثیے کو، جو اب تک ایک غیر ادبی صنف تھا، ادبی صنف بنانے میں اولین اور بنیادی کام کیا اور اس میں قصیدے کی وہ خصوصیات شامل کیں جو آگے چل کر مرثیے کی روایت کا حصہ بن گئیں۔ میر انیس کے مرثیوں میں ویسے ہی مختلف حصے ملتے ہیں جیسے قصیدے میں ہوتے ہیں اور یہ سب حصے ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں۔ مرثیے کی اس ساخت کی تشکیل میں سودا کا حصہ ہے۔ تشبیب (چہرہ) سودا ہی کا اضافہ ہے۔ رزمیہ عنصر کو سودا نے ہی مرثیے کا حصہ بنایا۔ یہ ضرور ہے کہ مرثیے کی وہ قطعی شکل، جو انیس و دبیر کے ہاں نظر آتی ہے، سودا کے ہاں نہیں ہے، لیکن اس کے واضح آثار ان کے ہاں ملتے ہیں۔ سودا کے ہاں مرثیہ عامیانہ جذباتیت سے آگے بڑھ کر ایک مخصوص ادراک کا اظہار کرتا ہے۔ ان کے طرز میں قصیدہ، مثنوی، غزل کے رنگ حسبِ ضرورت استعمال میں آتے ہیں۔ سودا نے اکثر مرثیوں میں مسدس کی ہیئت بھی استعمال کی ہے جو آگے چل کر مرثیے کی مخصوص ہیئت بن گئی۔ سودا کے زمانے تک مرثیہ چار چار مصرعوں کے بندوں

پر مشتمل ہوتا تھا ۔ سودا کے زیادہ تر مرثیے اسی ہیئت میں ہیں لیکن انھوں نے منفردہ ، مستزاد منفردہ ، مثلث ، مخمس ، ترکیب بند ، ترجیع بند ، مسدس ، مسدس ترکیب بند ، مسدس دہرہ بند وغیرہ میں بھی مرثیے لکھے ہیں ۔ سودا کے مرثیے پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے جیسے مرثیہ ان کے ہاتھ میں آکر اپنا راستہ تلاش کر رہا ہے اور اس راستے کی طرف بڑھ رہا ہے جسے انیس و دبیر آنے والے دور میں مستقل کر دیتے ہیں ۔

بنیادی طور پر مرثیہ گوئی کے لیے سودا فطرتاً موزوں نہ تھے ۔ نرم جذبات ، خواہ وہ غزل میں ہوں یا مرثیے میں ، سودا کے مزاج سے مناسبت نہ رکھتے تھے ۔ وہ مرثیے میں اس حد تک کامیاب ہیں جس حد تک اس میں قصیدے کی صفات موجود ہیں ۔ جب تشبیب ، رزم ، بزم ، گھوڑے یا تلوار کی تعریف کا موقع آتا ہے تو سودا اپنے معاصرین سے کہیں بہتر طور پر انھیں مرثیے میں پیش کرتے ہیں ۔ میر انیس نے مرثیے کے مقاصد میں سے اہم ترین مقصد ''مدح شہ ذی جاہ'' بتایا ہے لیکن اس مدح میں مرزا دبیر ، میر انیس سے کہیں زیادہ کامیاب ہیں اور یہی کامیابی ہمیں سودا کے ہاں نظر آتی ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرزا دبیر کی فطرت میں سودا کی فطرت موجود تھی اسی لیے اگر روایتِ مرثیہ کا تجزیہ کیا جائے تو سودا مرزا دبیر کے پیش رو نظر آتے ہیں ۔ مرثیہ قصیدے کی طرح ، ایک شعوری فن ہے اور اس فن کے ارتقا میں سودا کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ۔

یہ اصنافِ سخن ، جن کا ہم نے پچھلے صفحات میں مطالعہ کیا ، سودا کی جولانیِ طبع کا خاص مرکز تھیں ، لیکن انھوں نے کم و بیش تمام اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے ۔ ''کلیاتِ سودا'' میں رباعیات کی تعداد بھی خاصی ہے اور ان کے موضوعات میں وہی تنوع ہے جو ان کے ہاں عام طور پر دوسری اصنافِ سخن میں نظر آتا ہے ۔ انھوں نے رباعی میں مدح و ہجو کے ساتھ ساتھ ، عشق ، اخلاق اور تصوف کو بھی موضوعِ سخن بنایا ہے ، لیکن بحیثیت مجموعی یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان کی زور طبع کے لیے رباعی کا میدان تنگ ہے ۔ رباعی کا فن چاول پر قل ھو اللہ لکھنے کا فن ہے اور سودا کا مزاج بڑا کینوس چاہتا ہے ۔ اسی لیے رباعی کے مقابلے میں وہ ''قطعات'' میں زیادہ کامیاب ہیں ۔ یہاں انھیں اظہار کے لیے وہ میدان مل جاتا ہے جس کی انھیں ضرورت ہے ۔ سودا نے کثرت سے قطعہ بند غزلیں کہی ہیں ۔ غزل میں ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے ، اسی لیے وہ تنگنائے غزل میں بھی وسعتِ بیان کے لیے قطعے کے میدان میں چلے جاتے

ہیں ۔ اکثر قصائد میں بھی ان کے ہاں قطعات ملتے ہیں ۔ ان کے کلیات میں کثرت سے ایسے حصے مل جاتے ہیں جن میں ایک بات یا ایک موضوع پر مربوط و مسلسل اظہار خیال ملتا ہے ۔[ف] سودا کے قطعات نہ صرف حسن بیان کی وجہ سے دلچسپ ہیں بلکہ ان میں خیال و موضوع کا تنوع بھی ملتا ہے ۔ وہ ہجویہ قطعات خاص طور پر قابل ذکر ہیں جن میں استدلالی انداز سے سودا نے کسی موضوع پر اظہار خیال کیا ہے ۔ یہ قطعے اُردو ادب میں استدلال و منطق اور عقل و ادراک (Ratiocination) کی وہ مثال قائم کرتے ہیں جو انگریزی ادب میں ڈرائڈن کی اہم صفت شمار ہوتی ہے ۔ سودا نے واسوخت بھی لکھا ہے اور اودھی ، پنجابی اور ہندی میں بھی شاعری کی ہے ۔ ان کے کلیات میں پہیلیاں بھی ملتی ہیں جو آج بھی اپنے اندر دلچسپی کا سامان رکھتی ہیں ۔

سودا کی ساری شاعری کو سامنے رکھ کر جب ہم بحیثیت مجموعی ان کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ ہمیں ایک پیدائشی شاعر نظر آتے ہیں جنھیں شعر گوئی کا بے پناہ ملکہ ودیعت ہوا تھا ۔ ان کے لیے شعر کہنا سانس لینے اور بات کرنے کے مترادف تھا ۔ ان کی طبع کی روانی میں ہمیں کسی رکاوٹ کا احساس نہیں ہوتا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک دریا ہے جو بہہ رہا ہے ۔ الفاظ از خود بحر میں ڈھل رہے ہیں اور قافیے ہاتھ باندھے کھڑے ہیں ۔ یہ بے پناہ فطری قوت اتنی شدید ہے کہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر میں نظر نہیں آتی ۔ ہمیں آج جو ان کی زبان میں کہیں کہیں کھردرا پن محسوس ہوتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ وہی زبان استعمال کرتے ہیں جو ان کے دور میں مروج اور ٹکسالی تھی ۔ سودا نے جب شاعری کا آغاز کیا تو اُردو زبان دھل منجھ کر اتنی صاف نہیں ہوئی تھی کہ وہ اسے بے تکان استعمال کرکے اپنی بات کا پورے طور پر اظہار بھی کرسکیں لیکن سودا اور دور سودا کے شاعروں نے اسے کم وقت میں دھو مانجھ کر اتنا صاف کردیا کہ اس میں اظہار سہل ہوگیا اور اس کی قوت بیان میں وسعت پیدا ہوگئی ۔ سودا نے اپنی خلاقانہ قوتوں سے اُردو زبان میں نئے مضامین اور رنگا رنگ الفاظ کا ایک میلہ سا لگا دیا ۔ اسی لیے تنوع سودا کی شاعری کا سب سے بڑا وصف ہے ۔ وہ ہر صنف میں طبع آزمائی کرتے ہیں ، ہر

[ف] اس سلسلے میں ”کلام سودا“ انتخاب و ترتیب از ڈاکٹر خورشید الاسلام (مطبوعہ انجمن ترقی اُردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۴ء) قابل ذکر ہے جس سے ہماری اس بات کی وضاحت ہوتی ہے ۔ (ج ۔ ج)

رنگ کے نمونے پیش کرتے ہیں اور ہر قسم کے خیالات و جذبات کو شاعری کے دائرے میں داخل کر دیتے ہیں ۔ وہ ایک طرف روایت کے پابند ہیں اور دوسری طرف جدت طرازی بھی ان کا شعار ہے ۔ آنے والی نسل کے شعرا طرزِ میر کو اپنانے کے لیے ترستے رہے لیکن سودا کے رنگ میں اپنائے جانے کے اتنے امکان تھے کہ اس نے نہ صرف لکھنؤ کے شعرا کو شدت سے متاثر کیا بلکہ انیس و دبیر سے لے کر غالب تک اپنے اثرات ڈالتا رہا ۔ ناسخ کی شاعری سودا کے رنگِ سخن کے چند امکانات کا نقطۂ عروج ہے اور غالب کی شاعری میں سودا کی شاعری کا خون شامل ہے ۔ سودا نے فارسی غزل کے بے شمار رنگوں کو اُردو غزل میں سمو دیا ، بہت سے اسالیب استعمال کیے اور اس طرح اُردو غزل کے دائرے کو وسیع ترکردیا ۔ مدحیہ جذبات کے تو سودا بادشاہ ہیں اور شاعرانہ مبالغہ آرائی میں ان کو کوئی دوسرا نہیں پہنچتا ۔ فنِ قصیدہ میں اپنی فطری صلاحیتوں کو شامل کرکے سودا نے اُردو شاعری کو نئے فنی رموز سے آگاہ کیا ۔ ایک طرف انھوں نے فلسفیانہ خیالات اور اخلاق و تصوف کو قصیدے کا موضوع بنا کر اسے شاعرانہ عظمت سے معمور کیا اور دوسری طرف ہجویہ ، طنزیہ اور مزاحیہ انداز کو نیا رنگ دے کر اُردو شاعری کی ایک بڑی روایت کی طرح ڈالی ہے ۔ سودا نے ہنسی ٹھٹھول سے لے کر سنجیدہ خیالات اور تنقیدِ حیات تک کو اُردو شاعری کی روایت میں شامل کیا ۔ وہ ہر قسم کے جذبے یا خیال کی مناسبت سے طرزِ ادا پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے ۔ ان کے ہاں مناسب عروضی جدتوں کے تجربے بھی ملتے ہیں ۔ اُردو کی کسی صنف کا ذکر کیجیے ، سودا کا ذکر ضرور آ جائے گا ۔ ان کی شاعری ان کی شخصیت کی طرح پہلودار اور رنگارنگ ہے ، لیکن یہ رنگارنگی ہر فن مولا والی رنگارنگی نہیں ہے ، بلکہ ہر رنگ میں ان کے مخصوص رجحانِ شاعری کا رنگ موجود ہے ۔ مدح و قدح میں وہ انوری کی طرح کامیاب ہیں ۔ ایک طرف وہ اپنے مربیوں کے جاہ و جلال کو شاعرانہ مبالغے کے ساتھ پیش کرتے ہیں اور دوسری طرف نعت و منقبت کے قصائد میں مادی عظمت کو اخلاق عظمت میں تبدیل کر دیتے ہیں ۔ قصائد میں ان کا طرز سخن پُرعظمت طرز (Sublime Style) بن جاتا ہے ۔ جب قدح پر آتے ہیں تو یہاں بھی ایک ایسا طرز وجود میں آتا ہے جس میں تمسخر و ظرافت بھی ہے اور طنز و مزاح بھی ۔ طنز و ہجو سے وہ اپنے دور کے افراد اور حالات کی ایسی جیتی جاگتی تصویر اتارتے ہیں کہ وہ دور آج بھی ہماری نظروں کے سامنے آ جاتا ہے ۔ وہ اُردو کے سب سے بڑے ہجو نگار ہیں ۔ ان کی بہترین ہجویات میں تنقیدِ حیات

ملتی ہے جو بظاہر طنزیہ ہے لیکن دراصل وقیع و درد انگیز ہے۔

سودا کی شاعری خیالی شاعری نہیں ہے بلکہ اس میں شعورِ حیات کا گہرا احساس ملتا ہے۔ وہ اپنے دور کے حالات پر طنز کرتے ہیں لیکن ان کی یہ طنز محض منفی نہیں ہے۔ یہاں ان کی نظر ایک مصلح کی سی نظر معلوم ہوتی ہے۔ سودا کوئی نیا فلسفۂ حیات پیش نہیں کرتے لیکن زندگی کو قدیم اخلاق اصولوں پر واپس لانے کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ یہ واقعیت پسندی انہیں دوسرے معاصر شعرا سے اس سطح پر ممتاز کر دیتی ہے۔ ہماری شاعری کا بنیادی رجحان داخلیت کی طرف ہے لیکن سودا کے ہاں خارجی رجحان بنیادی رجحان ہے۔ قصیدہ و ہجو دونوں خارجی رجحان کی شاعری ہے۔ ان کے ہاں ایک ایسی حقیقت پسندی ہے جو اس دور میں اس قوت کے ساتھ کسی اور کے ہاں نظر نہیں آتی۔ ان کی حقیقت پسندی میں سے اگر مبالغہ آمیز ادراک کو نکال دیا جائے تو وہ مزاج کے اعتبار سے ہمارے دور کے جدید شاعروں کے پیش رو نظر آتے ہیں۔

شگفتگی، اُمید و رجائیت ان کی شاعرانہ فطرت کا حصہ ہیں۔ وہ غم و الم کی کیفیت سے گزرتے ضرور ہیں لیکن یہ ان کی مخصوص کیفیت نہیں ہے بلکہ وہ اس سے گزر کر اپنے قارئین کو زندہ دلی کے دائرے میں لے آتے ہیں۔ ہم نے غزل کو میر کے مخصوص رنگ سے وابستہ کر دیا ہے اور یہ رنگ سودا کی غزلیات میں نہ دیکھ کر ہم ان کو اچھا غزل گو کہنے میں تامل کرتے ہیں، لیکن دراصل مزاج کا فرق سودا کے ہاں شخصیت کا فرق بن جاتا ہے۔ سودا کی فطرت نرم جذبات سے مناسبت نہیں رکھتی۔ ان کے ہاں ایسی قوت محسوس ہوتی ہے جو محض جذباتیت کی ضد ہے۔ ان کے ہاں طرب، نشاط انگیزی اور اُمید و زندہ دلی کے عناصر مل کر قوت و توانائی کا اظہار کرتے ہیں۔ میر نے تو اپنی عظیم تخلیقی قوت سے غم کو بھی نشاط بنا دیا اور اپنی غنائی قوت سے ایسا رنگ پیدا کیا جو ہمیشہ تازہ اور لافانی رہے گا، لیکن جب یہی غم دوسرے شاعروں نے اپنایا تو ان کی شاعری زہرناک جذباتِ غم کی دلدل بن گئی۔ تخلیقی نقطۂ نظر سے فن کی کامیابی اس میں ہے کہ زخموں کو محض دکھایا نہ جائے بلکہ ان کا علاج بھی کیا جائے۔ شاعری توانائی کا پیغام ہے۔ اگر وہ کمزوری کی عکاسی بھی کرتی ہے تو فنی سطح پر اس کمزوری کا تزکیہ بھی کرتی جاتی ہے۔ سودا کی شاعری میں توانائی بھی ہے اور تزکیاتی اثر بھی۔ سودا نے اپنی خلّاقانہ قوتوں سے اُردو زبان کو عبوری دور سے نکال کر اس کا مستقل معیار مقرر کر دیا۔ ان کی شاعری پُرعظمت شاعری ہے لیکن یہ وہ عظمت نہیں ہے جو دنیا کے

عظیم شاعروں میں نظر آتی ہے اور جو بے پناہ غنائی قوت کی وجہ سے میر کو میسر ہے۔ ان کی عظمت لارڈ بائرن کی شاعری کی سی عظمت ہے جس میں عظیم شاعر ہونے کی تمام صفات تو موجود ہیں لیکن جب دوسرے عظیم شاعروں سے اس کا مقابلہ کرتے ہیں تو وہ ان جیسا عظیم نظر نہیں آتا۔ لارڈ بائرن کی طرح سودا کے ہاں بھی یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ اپنے مقصد میں --- وہ مقصد مدح یا قدح ہو، مرثیہ یا غزل ہو --- جان و دل سے شریک نہیں ہیں۔ قوتِ کردار کی بھی ان کے ہاں ویسی ہی کمی نظر آتی ہے جیسی لارڈ بائرن کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔ سودا نے اُردو ادب میں وہی کام کیا جو ڈرائڈن نے انگریزی ادب میں کیا تھا۔ ان دونوں شاعروں کی فطرت بھی یکساں و مشابہ ہے۔ دونوں میں شان و وقار اور ہجویہ و طنزیہ رجحان مشترک ہے۔ دونوں ایسے زمانے میں پیدا ہوئے جب زبان کو عبوری دور سے نکال کر جدید دائرے میں داخل کرنے کی ضرورت تھی۔ دونوں نے یہ کام خوش اسلوبی سے انجام دیا اور زبان و بیان کو ایک نیا معیار دے کر اسے کلاسیکل رنگ میں رنگ دیا۔ دونوں میں رومانیت نظر آتی ہے مگر اس رومانیت میں بھی ایک خاص شان اور شکوہ ہے۔ نرمی دونوں کے مزاج میں نہیں ہے۔ قوت و توانائی دونوں کی فطرت کا طرۂ امتیاز ہے۔ دونوں کے مزاج میں اسی لیے مردانہ پن ہے۔ تاریخِ ادب میں سودا کی اہمیت ایسی مسلّم ہے کہ آج سے دو سو سال بعد بھی، جب ادب کا دریا سمندر بن چکا ہوگا، ہم ستارۂ سودا کو افقِ ادب پر چمکتے ہوئے دیکھ رہے ہیں:

ز بس رنگینیِ معنی مری عالم میں ہیلی ہے
سخن جس رنگ کا دیکھو گے میں بھی اس میں شامل ہوں (سودا)

(۲)

زبانِ میر کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ سودا کی زبان میں کم و بیش وہی خصوصیات ملتی ہیں جو میر کے ہاں نظر آتی ہیں، لیکن دونوں کی زبان میں ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ سودا، میر کے برخلاف، عوام کی زبان کے بجائے خواص کی زبان کو ترجیح دیتے ہیں، اسی لیے ان کے ہاں فارسیت زیادہ ہے۔ میر زبان کو اسی لہجے اور تلفظ کے ساتھ استعمال کرنے سے گریز نہیں کرتے جس طرح وہ گلی کوچوں میں بولی جا رہی ہے۔ سودا زبان کو فارسی و عربی اصول کے مطابق زیادہ صحت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً میر نے اپنے اس

شعر میں :

نے بت کدہ ہے منزلِ مقصود نہ کعبہ
جو کوئی تلاشی ہو ترا آہ کدھر جائے (میر)

تلاشی بمعنی 'متلاشی' استعمال کیا ہے ۔ سودا یہ نہیں کرتے بلکہ متلاشی ہی استعمال کرتے ہیں :

نے فکر ہے دنیا کی ، نہ دیں کا متلاشی
اس ہستیِ موہوم میں کس کام کا ہوں میں (سودا)

سودا فارسی "حرف" کا استعمال اس کثرت سے کرتے ہیں کہ یہ ان کے اظہار میں بری طرح کھٹکتا ہے ۔ فارسی حرف کے استعمال کی نوعیت سمجھنے کے لیے یہ چند مثالیں دیکھیے :

ع جو فہم ہووے تو بہ ز اکسیر ہے یہ مشتِ غبار اپنا
ع رواں ہو موج ز شرم و حجاب در تہِ آب
ع جنبش میں دیکھتا ہوں میں از دور پشت دست
ع باتیں مجھے بھاتی ہیں بہ آمیزشِ دشنام
ع نے جدل تقریر میں ان کی ، نہ در تحریر جنگ
ع سنبل سے صبا کس کی لے آئی بہ قفس بو

فارسی حرف و فعل کا استعمال آبرو کے دور ہی میں متروک ہو چکا تھا جس کا ذکر شاہ حاتم نے 'دیوان زادہ' کے دیباچے میں بھی کیا ہے لیکن سودا کے ہاں اسے دیکھ کر تعجب ہوتا ہے ۔

سودا بھی ، میر کی طرح کبھو ، اودھر ، ایدھر ، جیدھر ، لاگا ، تنیں ، تس ، نے (بمعنی نہیں ، نہ) استعمال کرتے ہیں اور میر ہی کی طرح فارسی و عربی لفظوں کو ہندی الفاظ کے ساتھ حرفِ اضافت سے جوڑ دیتے ہیں یا فارسی لفظ کی اُردو جمع بنا کر اسے حرفِ اضافت سے ملا دیتے ہیں جیسے ع "ہے خوبی دندان دہنِ خوبوں میں لیکن" ۔ اسی طرح فارسی و عربی یا دو ہندی لفظوں کو واؤ عطف سے جوڑ دیتے ہیں جیسے ع "داغ و شعلہ ہوا گل و بوٹا" یا ع "پوچھے ہے پھول و پھل کی خبر اب تو عندلیب" ۔

میر کے ہاں ہندی الفاظ بمقابلہ سودا کے زیادہ استعمال ہوئے ہیں ۔ سودا کے ہاں ان کو ترک کرنے کا احساس ہوتا ہے لیکن اس کے باوجود ضرورتِ قافیہ کے لیے وہ اپنے قصائد و ہجویات میں ان لفظوں کو سلیقے اور خوبصورتی سے استعمال کرتے ہیں ، جیسے اپنے مشہور قصیدۂ لامیہ میں مستاصل ، محمل ، جبل ،

ازل اور مشعل کے ساتھ وہ بادل ، پگھل ، نکل ، پل ، پھسل ، جنگل ، دنگل ، ڈھل ، اوجھل ، اچھل ، چھل بل ، کھندل ، کاجل ، مسل ، منڈل اور کوتھل وغیرہ استعمال کرتے ہیں ۔ اسی طرح غزلوں میں بھی جیوڑا ، نگر ، سہج ، الجھیڑے ، نت ، ڈبرے ، بھج بل ، ابرن ، دیت ، سجن ، ادھل ، کھنجن ، منڈچرے ، تپیا ، لوتھ وغیرہ الفاظ استعمال کرتے ہیں ۔

ضمائر و افعال اور جمع بنانے کی وہی صورتیں ملتی ہیں جو میر کے ہاں نظر آتی ہیں لیکن سودا جہاں خوب سے خوباں اور خوبوں بناتے ہیں وہاں شاعر کی جمع الجمع ”شعراؤں“ استعمال کرتے ہیں ، جیسے :

ع شعراؤں میں ہیں جو صدر نشیں

سودا نے بھی میر ہی کی طرح ، لیکن میر سے کہیں زیادہ ، فارسی محاوروں کو اُردو میں ترجمہ کرکے اُردو زبان کے اظہار میں جذب کیا ہے اور ان میں سے بیشتر محاورے اور روزمرہ آج بھی اُردو زبان کا حصہ ہیں ۔ مثلاً پیمانہ پُر کردن = پیمانہ بھرنا ، از جامہ بیروں شدن = جامے سے باہر ہونا ، دل از دست رفتن = دل ہاتھ سے جانا ، بہم رسیدن = بہم پہنچنا وغیرہ ۔

سودا نے بہت سے نئے اُردو مصدر فارسی الفاظ سے بنائے ۔ مثلاً لاج[۱۰۴] سے لجانا ، پتھر سے پتھرانا ، لہر سے لہرانا ، گانٹھ سے گانٹھنا وغیرہ ۔ اسی طرح فارسی و عربی الفاظ سے اُردو مصدر بنائے جیسے رنگ سے رنگنا ، تراش سے تراشنا ، داغ سے داغنا ، شرم سے شرمانا ، بحث سے بحثنا ، بدل سے بدلنا ، قبول سے قبولنا وغیرہ ۔ یہی صورت مرکب مصادر میں نظر آتی ہے ۔ سودا نے بہت سے فارسی مرکب مصادر کو اُردو میں ترجمہ کرکے اس طور پر شاعری میں استعمال کیا ہے کہ وہ زبان کا حصہ بن گئے ہیں ۔ مثلاً گزر کرنا ، نسبت دینا ، عمل کرنا ، عیب لگنا ، زنجیر کرنا ، التماس کرنا ، تلاش کرنا ، شمار کرنا وغیرہ ۔ ایسے ہی سابقوں لاحقوں کی مدد سے بے شمار مرکب الفاظ استعمال کیے ہیں جیسے بد ذات ، بد وضع ، بد اسلوب ، بے مغز ، بے اُلفت ، بے اثر ، بے رو ، بے زر ، بے نہایت ، بے اختیار ، خوش قد ، خوش قامت ، کم فرصت ، کم احباب ، ہم چشم ، ہم رنگ ، ہم سفر ، ہم آہنگ ، ہم پیالہ ، ہم آغوش ، ہم صحبت وغیرہ ۔ اسی طرح ہندی سابقے اچل ، انمول ، انجان ، پرسال ، پردیس ، کڈھنگ ، نچنت ، نڈھال ، نڈر ، ندان ، نراس ، نربل وغیرہ ۔ یہی صورت لاحقوں کے ساتھ ہے ، مثلاً ہجوم آرا ، سربر آرا ، درد آلود ، خون آلود ، با انداز ، حیرت انگیز ، درد انگیز ، پتنگ باز ، پٹے باز ، آتش باز ، جاں باز ، حیا پرست ، وفا پرست ، سبز پوش ، رو پوش ،

طرح دار ، زردار ، حساب داں ، قاعدہ داں ، مزاج داں ، آتش زدہ ، وحشت زدہ ، غزل سرا ، گل سرا ، منت طلب ، آفات طلب وغیرہ وغیرہ ۔

سودا نے جہاں فارسی و عربی الفاظ کے ساتھ فارسی و عربی ملا کر مرکبات استعمال کیے ہیں جیسے تردامن ، نیک دل ، سبک سر ، شادی مرگ ، عالی شان ، فلک مرتبت ، طفل مزاج ، صاحب سلامت ، وہاں ہندی الفاظ کو ہندی الفاظ سے ملا کر مرکبات استعمال کیے ہیں : جیسے اگن باو ، اکاس بیل ، کڑک بجلی ، ہتھ پھیر ، چک پھیر ، چاند رات ، لے پالک ، دوت داب ، مونہہ دکھائی ، مار دھاڑ ، مار کٹائی ، ڈھول دھپا ، ٹیپ ٹاپ ، چڑی مار وغیرہ ۔ اسی طرح ہندی الفاظ کو فارسی و عربی الفاظ سے ملا کر بھی مرکبات استعمال کیے ہیں جیسے نیک چلن ، منہ زور ، بھالا بردار ، چور محل ، جیب کترا ، امام باڑہ وغیرہ ۔

میر اور اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح سودا نے بھی اسم کے آخر میں ”ی“ لگا کر صفت بنائی ہے جیسے سفر سے سفری ، جگر سے جگری ، شربت سے شربتی ، جان سے جانی ، دستخط سے دستخطی ، کباب سے کبابی وغیرہ ۔

سودا نے اپنے زبان و بیان سے اُردو زبان کو بہت وسعت دی ، اس کا ایک مزاج اور ایک کردار متعین کیا جسے آنے والی نسلوں نے قابلِ تقلید مان کر قبول کر لیا ۔ سودا نے فصاحت و بلاغت کے ان تمام اصولوں کو اُردو میں برتا جو فارسی زبان کی خصوصیات سمجھے جاتے تھے ۔ اُردو شاعری میں استعارات ، علامات اور تراکیب کا ایک چمن آباد کیا اور اُردو زبان کو فارسی کا ہم پلہ بنا کر اور اسے اپنے پیروں پر کھڑا کرکے آزادانہ زندگی گزارنے کا راستہ دکھا دیا اور بقول شفیق اورنگ آبادی ”اس زمانے میں یہ کج مج زبان اس نکتہ پرداز کی ذات بابرکات کے طفیل درجۂ علویت کو پہنچ گئی“[۱۰۵] :

تو نے سودا وہ زبانِ ریختہ ایجاد کی
پڑھ کے اک عالم اٹھاتا ہے ترے اشعار سے فیض

حواشی

۱۔ سودا نے اپنے رسالے ’عبرت الغافلین‘ میں اپنا نام اور تخلص اس طرح دیا ہے ”بندۂ خاکسار محمد رفیع و تخلص بہ سودا“ کلیات سودا ، جلد دوم ، ص ۳۷۷ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ء ۔

۲۔ مخزنِ نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۸۶ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ء ۔

۳۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۳۲ ، مطبوعہ نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء ۔

۴۔ مخزن نکات : ص ۸۶ ۔ ۵۔ نکات الشعرا : ص ۳۲ ۔

۶۔ مخزن نکات : ص ۸۶ ۔

۷۔ تذکرۂ ریختہ گویاں : فتح علی گردیزی ، ص ۶۷ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ، ۱۹۳۳ء ۔

۸۔ تین تذکرے : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۸۶ ، مکتبہ برہان ، دلی ۱۹۶۸ء ۔

۹۔ خوش معرکۂ زیبا (جلد اول) مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۳ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۰ء ۔

۱۰۔ کچھ سودا کے بارے میں : (مضمون) قاضی عبدالودود ، ص ۱۱۱ و ۱۱۴ ، مطبوعہ معاصر ، شمارہ ۲ ، پٹنہ ، بہار ۔

۱۱۔ کلیاتِ سودا (حصہ اول) مرتبہ ڈاکٹر شمس الدین صدیقی ، ص ۲۹۷ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۳ء ۔

۱۲۔ مخزنِ نکات : ص ۱۸۶ ۔

۱۳۔ تذکرہ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ محمد حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، ص ۱۷۰ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء ۔

۱۴۔ تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۰۲ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء ۔

۱۵۔ مجموعۂ نغز : حکیم قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، جلد دوم ، ص ۱۵۸ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ء ۔

۱۶۔ گلشنِ ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۲۶ ، دار الاشاعت پنجاب ، لاہور ۱۹۰۶ء ۔

۱۷۔ مجموعہ نغز : ص ۱۵۵ ۔

۱۸۔ آبِ حیات : محمد حسین آزاد ، ص ۱۴۸ ، بار چہاردہم ، شیخ مبارک علی تاجر کتب ، لاہور ۔

۱۹۔ خوش معرکہ زیبا : (جلد اول) ص ۳ ۔

۲۰۔ سودا : شیخ چاند ، ص ۳۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۶ء ۔

۲۱۔ مخزنِ نکات : ص ۱۰ ۔

۲۲۔ اورینٹل کالج میگزین ، ص ۴۴ ، لاہور ، نومبر ۱۹۴۱ء ۔

۲۳- ماہنامہ معارف ، شمارہ ۱ ، جلد ۷۰ ، ص ۷۵ ، اعظم گڑھ ، جولائی ۱۹۵۲ء ۔
۲۴- معاصر ، شمارہ ۱۵ ، ص ۵۸ ، پٹنہ ، نومبر ۱۹۵۹ء ۔
۲۵- معاصر ، شمارہ ۲ ، ص ۱۱۶ ، پٹنہ ، جنوری ۱۹۵۲ء ۔
۲۶- ماہنامہ سب رس ، ص ۸ ، حیدرآباد دکن ، نومبر ۱۹۶۰ء ۔
۲۷- مرزا محمد رفیع سودا : ڈاکٹر خلیق انجم ، ص ۲۷ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۶ء ۔
۲۸- انتخاب سودا : رشید حسن خاں ، ص ۲۸ ، مکتبۂ جامعہ ، نئی دہلی ۱۹۷۲ء ۔
۲۹- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۸۳ ۔
۳۰- دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، مقدمہ ص ۹۸ ، ہندوستان پریس ، رامپور ۱۹۴۳ء ۔
۳۱- گلِ رعنا (قلمی) : لچھمی نرائن شفیق ، ورق ۱۵۳ الف ، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۔
۳۲- تذکرۂ ہندی : ص ۱۳ و ۱۴ ۔
۳۳- تذکرۂ ہندی : ص ۱۴ ۔ ۳۴- ایضاً : ص ۱۲۹ ۔
۳۵- سہ ماہی صحیفہ : شمارہ ۴۴ ، ص ۱۲ ، لاہور ، جولائی ۱۹۶۸ء ۔
۳۶- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۸۳ ۔
۳۷- دستور الفصاحت : مقدمہ ، ص ۹۵—۹۸ ۔
۳۸- ایضاً : ص ۹۵ — ۹۸ ۔ ۳۹- ایضاً : ص ۶۵ — ۶۸ ۔
۴۰- تذکرہ شعرائے ہندی : میر حسن ، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، ص ۳۳۶ ، اُردو پبلشرز ، لکھنؤ ۱۹۷۹ء ۔
۴۱- ایضاً ، ص ۲۰ ۔
۴۲- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ محمد حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ، ۱۹۴۰ء ۔
۴۳- باغِ معانی : نقش علی ، مرتبہ عابد رضا بیدار ، ص ۱۰۷ ، جرنل خدا بخش لائبریری پٹنہ ، شمارہ ۲ ، ۱۹۷۷ء ۔
۴۴- معاصر : شمارہ ۲ ، ص ۱۰۹ تا ۱۱۱ ، پٹنہ بہار ۔
۴۵- نشترِ عشق : (قلمی) بحوالہ دستور الفصاحت ، مقدمہ ص ۱۵ ۔
۴۶- کلیاتِ سودا : جلد اول ، ص ۴۰۳ ، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ء ۔
۴۷- تذکرۂ ہندی : ص ۸۱ ۔ ۴۸- مجموعۂ نغز : ص ۱۸۰ ۔

۴۹- نکات الشعرا : ص ۳۳ - ۵۰- مخزنِ نکات : ص ۸۶ -

۵۱- مسرتِ افزا : امر اللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۱۲ ، معاصر : پٹنہ بہار -

۵۲- تذکرۂ شورش کا یہی تاریخی نام ہے اور "یادگارِ دوستان۔ روزگار" سے ۱۱۹۱ھ برآمد ہوتے ہیں - تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۱۴ -

۵۳- دو تذکرے : (جلد اول) مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۷۹ ، مطبوعہ پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -

۵۴- مسرت افزا : ص ۹۷ - ۵۵- تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۶ع -

۵۶- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۸۳ -

۵۷- دو تذکرے : جلد اول ، ص ۳۸۰ -

۵۸- تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۶ -

۵۹- نواب مہربان خاں رند "ہنرِ موسیقی میں بے نظیر تھا"۔ خوش معرکۂ زیبا (جلد اول) ، ص ۲۱۴ -

۶۰- دستور الفصاحت : مقدمہ ص ۵۷ -

۶۱- کلیاتِ سودا : جلد دوم ، ص ۱۰ - ۱۱ ، مطبع نولکشور ، لکھنؤ ۱۹۳۲ع -

۶۲- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۰۵ ، ادارۂ تحقیقات عربی و فارسی ، بہار ۱۹۵۸ع -

۶۳- ایضاً : ص ۱۰۵ - ۶۴- گلشنِ ہند : ص ۱۴۲ -

۶۵- تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۶ - ۶۶- تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۹ -

۶۷- نکات الشعرا : ص ۳۲ - ۶۸- تذکرۂ ریختہ گویاں : ص ۹۷ -

۶۹- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۹۶ -

۷۰- کلیاتِ سودا (جلد دوم) ص ۳۷۵ ، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ع -

۷۱- قطعۂ دیوانِ سودا (جلد اول) مرتبہ ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی ، ص ۴۸۵ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۳ع -

۷۲- ایضاً : ص ۵۹۷ - ۵۹۸ - ۷۳- مخزن نکات : ص ۱۴۲ -

۷۴- نکات الشعرا : ص ۱۳۷ - ۷۵- مجموعہ نغز : (جلد دوم) ص ۸۱ -

۷۶- خوش معرکۂ زیبا : (جلد اول) ، ص ۶ -

۷۷- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۸۳ -

۷۸- خوش معرکۂ زیبا : (جلد اول) ، ص ۳ -

۷۹- مسرت افزا : ص ۹۷ -

۸۰- نادراتِ شاہی : مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۳۴ ، ہندوستان پریس ۱۹۴۴ء -

۸۱- کلیاتِ سودا : جلد دوم ، ص ۲۲۴ ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ء -

۸۲- آبِ حیات : ص ۱۵۷ - ۸۳- سودا : شیخ چاند ، ص ۹۳ — ۹۵ -

۸۴- مخزنِ نکات : مقدمہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۲۷ تا ۳۰ -

۸۵- عقدِ ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۳۳ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء -

۸۶- کلیاتِ سودا (مخطوطہ) ، قومی عجائب خانہ ، کراچی -

۸۷- مخزنِ نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۳۸ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۹ء -

۸۸- مرزا محمد رفیع سودا : ڈاکٹر خلیق انجم ، ص ۴۴۴ -

۸۹- چمنستانِ شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۳۲۷ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ء -

۹۰- انتخابِ سودا : رشید حسن خاں ، مقدمہ ص ۳۲ ، مکتبۂ جامعہ نئی دہلی ۱۹۷۲ء -

۹۱- کلیاتِ سودا : جلد اول ، ۱۹۷۳ء ، جلد دوم ۱۹۷۶ء ، مجلس ترقی ادب ، لاہور -

۹۲- مضمون قاضی عبدالودود ، سویرا ، شمارہ ۲۹ ، ص ۴۷ — ۶۲ ، لاہور -

۹۳- مقدمہ کلیاتِ سودا : جلد اول ، ص ۱۹ ، مطبع نولکشور ۱۹۳۲ء -

۹۴- مضمون قاضی عبدالودود ، مطبوعہ سویرا ۲۹ ، ص ۴۸ ، لاہور -

۹۵- مخزنِ نکات : ص ۳۲ - ۹۶- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۸۲ و ۸۳ -

۹۷- تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۵ - ۹۸- سودا : شیخ چاند ، ص ۱۸۲ -

۹۹- کاشف الحقائق : امداد امام اثر (جلد دوم) ، ص ۲۳۳ ، مکتبہ معین الادب ، لاہور ۱۹۵۶ء -

۱۰۰- اُردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ : ڈاکٹر محمود الٰہی ، ص ۱۸۵ - ۱۸۶ ، مکتبہ جامعہ ، نئی دہلی ۱۹۷۳ء -

۱۰۱- انتخابِ سودا : مقدمہ از رشید حسن خاں ، ص ۳۵ -

۱۰۲- کلیاتِ سودا : جلد دوم ، مجلسِ ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۶ء -

۱۰۳- اُردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ : ص ۱۸۸ — ۱۸۹ -

۱۰۴- یہاں سے آگے تک جتنی مثالیں دی گئی ہیں وہ ''سودا'' از شیخ چاند ، ص ۳۵۹–۳۷۲ سے لی گئی ہیں ۔

۱۰۵- چمنستانِ شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۳۲۷ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ع ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۶۵۰ ''نورِ بصر میاں غلام حیدر خلف الرشید حضرتم مرزا صاحب است ۔''

ص ۶۵۱ ''متبنائے سرآمد شعرائے فصاحت مرزا محمد رفیع سودا ۔''

ص ۶۵۱ ''اکثر فقیر در خدمت آں بزرگوار (سودا) می رسد ۔ بسیار کرم می فرماید ۔''

ص ۶۵۱ ''سن شریف بہ بفتاد رسیدہ بود ۔''

ص ۶۵۱ ''بعد تحریر ایں تذکرہ خطے محررہ غرہ ربیع الآخر سنہ ثلاث و ثمانین و مائتہ و الف بنام اولاد محمد خان ذکا بلگرامی از فرخ آباد بہ دکن فرستادہ ۔''

ص ۶۵۲ ''فقیر دراں حادثہ جانگزا بہ لکھنؤ رسیدہ بود و بعد انقضائے مدت یک سال بہ شاہجہان آباد رفتہ ۔''

ص ۶۵۲ ''فقیر در عہد نواب شجاع الدولہ بہادر روزے برائے دیدن ایں بزرگ بخدمتش (سودا) رسیدہ بود ۔''

ص ۶۵۳ ''بسبب موزونیت طبع باغاز حال تلاش نظم فارسی می کرد و از سراج الدین علی خان آرزو تخلص اصلاح می گرفت ۔ خان آرزو فرمود کہ پایہ کلام فارسی بسیار عالیست و زبانِ ما و شما ہندی و ہرچند مردمِ ہندی فارسی دانی را بمدارج ارتفاع رساند ، الا با استادانِ سلف و ایران زمین کہ زبان ایشان ست بجز چراغ پیش آفتاب رتبہ ندارد و در ریختہ گوئی تا حال کسے شہرت نیافتہ ۔ لہٰذا اگر بایں زبان مشق سخن نمایند شاید از فیضانِ طبیعت سرآمد ایں دیار گردند ۔ چوں صلاح مستحسن بود بسند خاطرش افتاد و ازاں روز بگفتن شعر ریختہ طبع در داد و بعد از مشق در اندک فرصت استاد شعرائے ریختہ گو گردید ۔''

ص ٦٥٥	''پیشِ فکرِ عالیش طبع عالی شرمندہ ، شاعر ریختہ چنانچہ ملک الشعرائے ریختہ او را شاید ۔''
ص ٦٥٥	''قبول ملوک نامدار و تقرب سلاطین عالی مقدار او را میسر گشت ۔ بالفعل بہ خطاب ملک الشعرائی کہ مہین پایہ سخنوران است اعزاز و امتیاز دارد ۔''
ص ٦٥٦	''بہ پرورش سگان ابریشم پشم شوق تمام داشت ۔''
ص ٦٥٦	''در علمِ موسیقی نیز ماہر است ۔''
ص ٦٥٦	''در علم موسیقی و ستارنوازی دستگاہے معقولے داشت ۔''
ص ٦٥٩	''کسے کہ بسیار ست و خود را کم می پندارد بسیار تر است و کسے کہ کم است و خود را بسیار می شمارد و خود سر است از پا می افتد ۔ آدمی را باید کہ اوقات در تربیت و تہذیبِ اخلاق صرف نماید ۔''
ص ٦٦٦	''بندہ ہم از چہل و پنج سال اوقات خود را در فن ریختہ ضائع ساختہ است ۔''
ص ٦٦٨	''محمد رفیع سودا . . . در تذکرۂ خود اشعار ایں سعدی دکنی را . . . بہ شیخ شیرازی . . . نسبت نمودہ ۔''
ص ۷١٦	''ایں زبان کج مج در زمانش بہ یمنِ اقبالِ آں نکتہ پرداز درجۂ علویت کردہ ۔''

● ● ●

پانچواں باب

خواجہ میر درد

اس دور کے تیسرے بڑے شاعر خواجہ میر ، درد (۱۱۳۳ھ — ۲۴ صفر ۱۱۹۹ھ/۲۱ - ۱۷۲۰ع — ۷ جنوری ۱۷۸۵ع) ہیں ۔ اپنے نام "خواجہ میر" کے بارے میں درد نے لکھا ہے کہ یہ نام ان کے نانا میر سید محمد حسینی قادری بن نواب میر احمد خاں نے رکھا تھا[1] اور اپنے تخلص کے بارے میں بتایا ہے کہ ان کے والد کا تخلص عندلیب تھا جو انھوں نے اپنے پیر صحبت شاہ سعد اللہ گلشن کے تخلص کی مناسبت سے رکھا تھا ۔ جیسے شاہ گلشن نے اپنا تخلص اپنے مرشد شاہ گل (عبد الاحد گل ، وحدت) کی مناسبت سے رکھا ، خواجہ میر نے عندلیب کی رعایت سے اپنا تخلص درد رکھا ۔ ایک مقطع میں بھی اس طرف اشارہ کیا ہے :

درد ازبس عندلیبِ گلشنِ وحدت شدہ است
جلوۂ روئے گلے او را غزل خواں می کند[2]

اپنے مرشد کے تخلص کی رعایت سے تخلص رکھنے کا یہ سلسلہ آئندہ بھی جاری رہا ۔ خواجہ میر درد کے چھوٹے بھائی خواجہ محمد میر نے درد کی مناسبت سے اپنا تخلص اثر اور درد و اثر کی مناسبت سے درد کے بیٹے نے اپنا تخلص الم رکھا ۔ خواجہ میر درد نجیب الطرفین حسینی سید تھے جن کا سلسلۂ نسب باپ کی طرف سے حضرت بہاء الدین نقشبند سے اور ماں کی طرف سے سید عبد القادر جیلانی سے ملتا ہے ۔[3] خواجہ بہاء الدین نقشبند (م ۷۹۱ھ/۱۳۸۹ع)[4] کا خاندان بخارا میں رہتا تھا ۔ اسی خاندان کے ایک فرد خواجہ محمد طاہر نقشبند اپنے بیٹوں کے ساتھ بخارا سے برعظیم آئے اور اورنگ زیب عالمگیر سے ملے ۔ اورنگ زیب کے جدِ اعلی امیر تیمور چونکہ حضرت نقشبند کے مرشد امیر کلال سے خاص ارادت رکھتے تھے ، اس لیے اورنگ زیب خواجہ محمد طاہر سے بہت تپاک سے پیش آئے اور انھیں منصب بھی پیش کیا جو انھوں نے قبول نہیں کیا اور کچھ عرصے بعد اپنے بیٹوں

خواجہ محمد صالح، خواجہ محمد یعقوب اور خواجہ فتح اللہ کو یہیں چھوڑ کر حج کی غرض سے واپس چلے گئے۔[۵] عالمگیر نے خواجہ محمد صالح کو منصب عطا کیا اور مراد بخش کی بیٹی آسائش بانو سے شادی کردی۔[۶] خواجہ محمد یعقوب کو بھی منصب عطا کیا اور مراد بخش کی دوسری بیٹی سے شادی کر دی۔[۷] خواجہ فتح اللہ نے اس خیال سے کہ ان کی نجابت متاثر ہوگی، شاہی خاندان میں شادی سے انکار کردیا اور عالمگیر کے میر بخشی نواب سربلند خاں کی بہن سے شادی کر لی۔ اثر نے اپنی مثنوی ''بیان واقعہ'' میں بھی اس طرف اشارہ کیا ہے:

او بذاتِ خود نہ کرد ایں را قبول　　تا نہ گردد مختلط آلِ رسول

یہی خواجہ فتح اللہ میر درد کے پردادا ہیں۔ سید نذیر فراق نے خواجہ فتح اللہ کے بیٹے نواب ظفر اللہ خاں (والد خواجہ محمد ناصر عندلیب) کو غلطی سے محمد شاہی دور کے مشہور امیر نواب روشن الدولہ ظفر خاں رستم جنگ سے ملا دیا ہے۔ نواب ظفر اللہ خاں اور ظفر خاں رستم جنگ دونوں الگ الگ شخصیتیں ہیں جیسا کہ ''مآثر الامراء''[۸] اور ''سیر المتاخرین'' سے واضح ہے اور خواجہ محمد ناصر عندلیب کے رسالے 'ہوش افزا' سے بھی جس کی تصدیق ہوتی ہے۔ نواب روشن الدولہ وہ ہیں جنھوں نے اُس جوہری کو، جس نے ایک جفت فروش کو قتل کر دیا تھا، اپنے ہاں پناہ دی تھی اور سارے شہر میں ایک ہنگامہ کھڑا ہو گیا تھا۔ یہ وہی واقعہ ہے جسے محمد شاہی دور میں بے نوا نامی شاعر نے اپنے اُردو مخمس کا موضوع بنایا تھا۔[۹]

خواجہ محمد ناصر عندلیب (۱۱۰۵ھ[۱۰] – ۱۱۷۲ھ[۱۱]/۹۴-۱۶۹۳ء – ۵۹-۱۷۵۸ء) نے دو شادیاں کیں۔ پہلی بیوی سے میر محمد محفوظ پیدا ہوئے جو ۱۱۵۴ھ/۱۷۴۱ء میں اُنتیس سال کی عمر میں وفات پا گئے۔[۱۲] دوسری شادی میر سید محمد حسینی قادری (م ۱۱۵۶ھ[۱۳]/۱۷۴۳ء) کی صاحب زادی سے ہوئی جن کے بطن سے خواجہ میر درد، خواجہ محمد میر اثر اور سید میر مہدی پیدا ہوئے۔ آخر الذکر ۵ ربیع الثانی ۱۱۶۳ھ/۴ مارچ ۱۷۵۰ء کو ۱۱ سال کی عمر میں وفات پا گئے۔ میر درد نے اپنی پیدائش کا سال نہیں لکھا لیکن ان کے کتبۂ مزار پر ان کی تاریخِ وفات ''۲۴ صفر ۱۱۹۹ھ/۷ جنوری ۱۷۸۵ء یومِ جمعہ قبل صبح صادق'' لکھی ہوئی ہے۔ ان کے والد نے ۶۶ سال کی عمر میں وفات پائی تھی اور میر درد نے لکھا ہے کہ یہی عمر ان کی وفات کی بھی ہے۔ رسالہ ''دردِ دل'' کے خاتمے میں لکھا ہے کہ:

> ''یہ اتفاق ہے کہ صحیفۂ واردات کا ورود حضور پر نور حضرت خواجہ محمد ناصر محمدی عندلیب کے سال وصال یعنی ۱۱۷۲ھ (۱۷۵۸ - ۵۹ء) میں ہوا تھا ۔ اسی طرح حسن اتفاق سے اس ختم التصنیفات کے مسودے کا اختتام بھی اسی سال واقع ہوا جو اس گنہگار فقیر خواجہ میر محمدی درد کا سال رحلت ہے ۔ اختتام شمع محفل ، کے حسن خاتمہ ، کی خاموشی ، ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۵ء) کے اسی ماہ صفر میں ، ظاہرا ''درد دل'' کے خاتمہ بالخیر کے سکوت کے ساتھ جوڑ کر مقدر کر دی گئی ہے ۔''[۱۳]

ہدایت اللہ دہلوی کے قطعہ تاریخ وفات کے آخری مصرعے ''حیف دنیا سے سدھارا وہ خدا کا محبوب'' سے بھی ۱۱۹۹ھ برآمد ہوتے ہیں ۔ میر محمدی اثر نے بھی ''وصل خواجہ میر درد'' سے سال وفات ۱۱۹۹ھ ہی نکالا ہے اور یہی سال وفات میر محمدی بیدار کے قطعۂ تاریخ کے اس شعر کے آخری مصرع سے بھی برآمد ہوتا ہے :

یک پہر شب ماندہ ہاتف کرد واویلا و گفت
ہائے بود آدینہ و بست و چہارم از صفر

میر محمدی بیدار نے اپنے قطعے کے اس مصرع میں ع ''حیف گز دنیا بعمر شصت و ہشت سالگی'' وفات کے وقت درد کی عمر ۶۸ سال بتائی ہے لیکن درد کے اپنے بیان کی روشنی میں کہ ۱۱۹۹ھ میں ان کی عمر ۶۶ سال ہو گئی ہے اور یہی ان کے خاتمہ بالخیر کا سال ہے ، میر محمدی بیدار کا درد کی عمر ۶۸ سال بتانا ، محض غلطی ہے ۔ ۱۱۹۹ھ میں میر درد کی عمر ۶۶ سال تھی اور اس حساب سے ان کا سال پیدائش ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ - ۲۱ء ہوتا ہے جس کی مزید تصدیق سناتھ سنگھ بیدار کے قطعۂ تاریخ ولادت[۱۵] سے بھی ہوتی ہے :

از حضرت درد عارف یزدانی   گہوارۂ آفاق چو شد نورانی
بیدار نوید سال تاریخش گفت   ''آمد بوجود نقش بند ثانی''
(۱۱۳۳ھ)

میر درد کی پیدائش کے وقت دلّی بظاہر آباد لیکن اجڑنے کے لیے تیار تھی ۔ فتنہ و فساد ہر طرف سر اٹھا رہے تھے ۔ مغلیہ سلطنت کا سورج وقت غروب کو پہنچ چکا تھا ۔ محمد شاہ کی بادشاہی کا دوسرا سال تھا ۔

خواجہ میر درد فارسی و عربی کے علاوہ قرآن ، حدیث ، فقہ ، تفسیر اور

علمِ تصوف پر بھی قدرت رکھتے تھے جس کی تصدیق ان کی مختلف تصانیف سے ہوتی ہے ۔ ”دردِ دل“ میں درد نے خود لکھا ہے کہ ”جناب اقدس کے ایما کے مطابق وسط جوانی میں عقائد ، معقولات اور اصولِ تصوف وغیرہ کے علومِ رسمیہ بقدرِ ضرور حاصل کیے تھے ۔“[16] قدرت اللہ قاسم نے یہ بھی لکھا ہے کہ ”چند مہینے مفتی دولت مرحوم و مغفور کی خدمت میں ، فنونِ رسمیہ کی تحصیل میں صرف کیے ۔“[17] نوجوانی میں سپاہی پیشہ تھے ۔ قائم نے لکھا ہے کہ ”اس سے قبل سپاہی پیشگی میں اعزاز و امتیاز کے ساتھ بسر کرتے تھے ۔“[18] لیکن ”تھوڑے دن ہوئے والد بزرگوار کے ایما کے مطابق اس کام سے دست بردار ہوکر کمالِ فقر و قناعت کے ساتھ سجادۂ طاعت پر متمکن ہیں ۔“[19] خواجہ میر درد نے ”نالۂ درد“ میں لکھا ہے کہ ”ابھی عالم جوانی باقی تھا کہ اس عالم فانی و بے ثبات سے ہاتھ کھینچ لیا اور ۲۹ سال کی عمر میں لباسِ درویشانہ پہن لیا ۔“[20] اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا سکتا ہے کہ تقریباً ۱۱۶۲ھ/۱۷۴۹ء میں درد نے سپاہی پیشگی ترک کرکے لباسِ درویشی پہن لیا ۔

موسیقی سے درد کا لگاؤ ، اپنے والد کے پیرِ صحبت شاہ گلشن کی طرح ، پیدائشی تھا ۔ نقشبندیہ سلسلے میں سماع منع ہے لیکن باوجودیکہ درد کا تعلق اسی سلسلے سے تھا وہ ذوق موسیقی کو ترک نہ کر سکے اور جب ذوقِ موسیقی کے سلسلے میں ان پر اعتراضات ہوئے تو لکھا کہ :

> ”میرا سماع سننا من جانب اللہ ہے اور حق اس بات کا ہر وقت گواہ ہے کہ گانے والے خود بخود آتے ہیں . . . یہ بات نہیں کہ میں ان کو طلب کرتا ہوں ۔ سماع کو جیسے دوسرے لوگ عبادت خیال کرتے ہیں ، میں ایک ایسا معاملہ سمجھتا ہوں جس کا انکار بھی نہیں کرتا اور اس کی عادت بھی نہیں رکھتا اور میرا عقیدہ وہی ہے جو میرے بزرگوں کا ہے لیکن اس ابتلا میں چونکہ حسبِ مرضیِ الٰہی گرفتار ہوں ناچار خدا بھی مجھے بخش دے گا ۔“[21]

اعتراضات سے مجبور ہو کر درد نے ذوقِ موسیقی کو ”ابتلا“ کہا ہے ، یعنی ایسا ذوق جو بیماری کی طرح ان کی مجبوری ہے ۔ موسیقی پر انھیں اتنا عبور حاصل تھا کہ اس دور کے باکمال موسیقار ، ان کی خدمت میں حاضر ہوتے ، اپنے کمال فن کا مظاہرہ کرتے اور خواجہ میر درد کے اظہار پسندیدگی کو سند جانتے ۔ قاسم نے لکھا ہے کہ ”علم موسیقی میں ایسی مہارت تھی کہ میاں فیروز خاں ، جو گانے والوں کے سردار تھے ، ان کی خدمت میں اپنے نقش درست کرتے

تھے۔“[۲۲] ہر مہینے کی دوسری تاریخ کو اپنے والد کے مزار پر مجلسِ غنا ترتیب دیتے جہاں شہر کے تمام چھوٹے بڑے حاضر ہوتے اور چابک دست مغنی اور بین نواز نغمہ پردازی و قانون نوازی میں مشغول ہوتے۔[۲۳]

ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو میر درد کے ہاں مجلسِ ریختہ منعقد ہوتی۔ یہ اسی مجلسِ مراختہ کا تسلسل تھا جو ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو خانِ آرزو کے گھر پر ہوتی تھی۔ حاکم لاہوری کی ملاقات بھی میر درد سے یہیں ہوئی تھی۔[۲۴] جب دلی اجڑی اور اہلِ کمال تسبیح کے دانوں کی طرح بکھرنے لگے اور خانِ آرزو اس سلسلے کو اپنے ہاں جاری نہ رکھ سکے تو یہ مجلسِ ریختہ میر درد کے مکان پر ہونے لگی۔ اس کے بعد میر درد کے کہنے سے محمد تقی میر کے گھر پر ہونے لگی۔[۲۵] نکات الشعرا کی تکمیل کے وقت یہ مجلسِ ریختہ میر کے ہاں ہو رہی تھی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ۱۱۶۲ھ/۱۷۴۹ء میں ۲۹ سال کی عمر میں جب میر درد نے ترک دنیا کرکے لباسِ درویشی پہنا اور ان کے معمولات بدلے تو یہ سلسلہ کچھ عرصے بعد محمد تقی میر کے ہاں منتقل ہوگیا۔

ادب و شاعری کی طرف ان کا رجحان ابتدائے عمر سے تھا۔ جب میر درد پندرہ سال کے تھے تو انھوں نے اپنی پہلی تصنیف ”اسرار الصلوٰۃ“ فارسی زبان میں لکھی اور ۱۱۵۳ھ/۱۷۴۰-۴۱ء میں جب ان کی عمر بیس سال تھی، انھوں نے اپنے والد کی تصنیف ”نالۂ عندلیب“ کا یہ قطعۂ تاریخِ تصنیف لکھا جسے ان کے والد خواجہ محمد ناصر عندلیب نے خطبۂ کتاب میں داخل کر لیا:

سالِ تاریخِ ایں کلامِ شریف　　کہ بسوئے حق انجذاب نماست
گرد الہـــام حق بگوش دلم　　”نالۂ عندلیب گلشن ماست“

درد کو پندرہ سال کی عمر میں فارسی پر اتنی قدرت حاصل ہوگئی تھی کہ وہ اس زبان میں رسالہ تصنیف کر سکیں۔ رسالہ ”اسرار الصلوٰۃ“ کے آخر میں ان کی ایک فارسی رباعی بھی درج ہے جس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ درد کی شاعری کا آغاز پندرہ سال کی عمر سے پہلے ہی ہو چکا تھا۔ اُردو شاعری کا آغاز بھی کم و بیش اسی زمانے میں قیاس کیا جا سکتا ہے۔ ۱۱۷۲ھ (۵۹-۱۷۵۸ء) میں اپنے والد کی وفات کے بعد درد سجادہ نشیں ہوئے تو ان کی مصروفیات اور بڑھ گئیں لیکن شعر و شاعری اور تصنیف و تالیف کا سلسلہ آخر وقت تک جاری رہا۔ ”واردات“ ۱۱۷۲ھ (۵۹-۱۷۵۸ء) میں مکمل ہوئی اور ”اسرار الصلوٰۃ“ کو چھوڑ کر باقی ساری تصالیف ۱۱۷۲ھ سے ۱۱۹۹ھ (۱۷۵۸ سے ۱۷۸۵ء) تک وجود میں آئیں۔

میر درد ایک مشہور خاندان کے چشم و چراغ اور عالی رتبہ باپ کے بیٹے تھے ۔ انھوں نے ایک ایسے مذہبی ماحول میں پرورش پائی جہاں علم و فضل بھی تھا اور حقیقت و سلوک کے مشاہدات بھی ۔ دادا اور نانا دونوں کی طرف سے علم و عمل کی روایت ورثے میں پائی تھی ۔ اچھے لوگوں کی صحبت اٹھائی تھی ۔ خلیق و متواضع انسان تھے ۔[۲۶] شاہ گلشن سے خاص ارادت رکھتے تھے ۔ ایک تو اس وجہ سے کہ وہ ان کے والد کے پیر صحبت تھے اور دوسرے اس لیے کہ وہ شاعر تھے اور موسیقی میں بھی خسروِ زماں سمجھے جاتے تھے ۔[۲۷] میر درد نے خود بھی یہی لکھا ہے کہ "شاہ گلشن علم موسیقی میں پورا دخل رکھتے تھے ۔"[۲۸] شاہ گلشن کی طرح خواجہ میر درد بھی تصوف ، موسیقی اور شاعری کی طرف فطری رجحان رکھتے تھے اور نقشبندیہ سلسلے سے تعلق رکھنے کے باوجود ذوقِ سماع کو منجالب اللہ جانتے تھے ۔ میر درد میں ذہانت و ذکاوت بھی خداداد تھی ۔ خانِ آرزو نے "بہت صاحبِ فہم و ذکا جوان ہے"[۲۹] کے الفاظ لکھے ہیں ۔ ان کی تصانیف کے مطالعے سے ان کے علم و فضل اور گہرے شعور و ادراک کا پتا چلتا ہے ۔ وہ فارسی و اُردو دونوں زبانوں کے شاعر تھے ۔ ان کی ساری نثری تصانیف فارسی زبان میں ہیں اور عبارت میں کثرت سے قرآن و حدیث کے حوالے دیکھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ انھیں عربی پر بھی قدرت حاصل تھی ۔ ایک طرف علومِ رسمیہ پر دسترس رکھتے تھے اور دوسری طرف تعلیم رحانی سے بھی بہرہ مند تھے ۔ قدرت اللہ شوق نے انھیں "مردے وجیہ" لکھا ہے اور ان کے اوصاف و اخلاق کی تعریف کرتے ہوئے یہ بھی لکھا ہے کہ ترک ، تجرید و استغنا میں ان کا کوئی ثانی نہیں تھا ۔[۳۰] درد ایک ایسے انسان تھے جنھیں قدرت نے حسنِ سیرت کے ساتھ حسن صورت سے بھی نوازا تھا ۔ ان کے مزاج میں اعتدال ، توازن ، حلم ، تحمل و بردباری کی صفات موجود تھیں ، اسی لیے جہاں جاتے عزت و احترام کی نظر سے دیکھے اور مسندِ بلند پر بٹھائے جاتے ۔ نہ خود ادب آداب کی خلاف ورزی کرتے اور نہ دوسروں کو اس کی اجازت دیتے ۔ ایک دن بادشاہِ وقت شاہ عالم ثانی درد کی زیارت کے لیے ان کی مجلس میں تشریف لائے ۔ کچھ دیر بعد درد کا عذر کرکے پاؤں پھیلا دیا ۔ بادشاہ کی یہ حرکت آدابِ مجلس کے خلاف تھی ۔ درد کو ناگوار گزری اور انھوں نے بھی بادشاہ کی طرف پیر پھیلا دیا ۔[۳۱] ان کی مجلسِ فقر ایک ایسا دربار تھی جہاں بادشاہ بھی تخت سے اکڑ کر آتا تھا ، اسی لیے استغنا و خودداری ان کے مزاج کا حصہ تھی :

کیسی تو گون بھاوت ہے اور کیسی کی سکھ پاوت ہے
یہ پھلواری درد ہمیں کچھ اور سمیں دکھلاوت ہے
کلیاں من میں سوچت ہیں جب پھول کوئی کمھلاوت ہے
جا دن وا پر بیت گیو سو وا دن مو پر آوت ہے

استقلال ان کے مزاج میں ایسا تھا کہ دلّی کے اجڑنے پر جب عزت دار بے عزت ہوگئے اور اہلِ کمال ایک ایک کرکے دلی چھوڑ کر باہر جانے لگے ، وہ اپنی جگہ سے نہ ہلے اور ساری تکلیفیں خندہ پیشانی سے برداشت کرتے رہے ۔ اس دور میں جب ہر چیز تلپٹ ہو رہی تھی ، میر درد سدِ سکندری کی طرح اپنی جگہ جمے رہے ۔ ان کی زندگی ایک صوفی و درویش کی زندگی تھی ۔ زیادہ وقت عبادت و ریاضت میں گزرتا ۔ جو وقت بچتا وہ تصنیف و تالیف میں صرف ہوتا جس کا اندازہ ان کی تصانیف کی تعداد اور حجم کو دیکھ کر کیا جا سکتا ہے ۔ میر درد صوفی اور شاعر دونوں حیثیت سے بلند مرتبے کے مالک تھے ۔ اُردو شاعری کی تاریخ میں ان کا نام میر و سودا کے ساتھ لیا جاتا ہے ۔ درد کی شخصیت اپنے معاصرین کے مقابلے میں اس لیے بھی منفرد ہے کہ ان کے ہاں وہ توازن نظر آتا ہے جو دوسروں کے ہاں دکھائی نہیں دیتا اور یہ توازن اس غیر متوازن دور میں تصوف کے ذریعے ان کے کردار و مزاج میں پیدا ہوا تھا ۔ ان کی زندگی کے کسی رخ کو دیکھیے یہ خصوصیت ان کی فکر ، احساس ، عمل ، طرزِ زندگی ، شاعری ، نثر سب جگہ نظر آئے گی ۔ وہ ایک بڑے شاعر اور ایسے باکمال صوفی ، عالم اور فقیہہ تھے کہ جس نے شریعت ، طریقت ، حقیقت و معرفت کے مدارج طے کیے تھے ۔ انھوں نے ایک طرف تصوف کی بلند پایہ تصانیف قلم بند کیں ، تصوف کے ایک نئے سلسلے ”طریقِ محمدی“ کو قائم کیا اور دوسری طرف شاعری میں معرفت کے ایسے پھول کھلائے جو آج بھی تر و تازہ ہیں ۔ ہمواری ان کے کلام کا بنیادی وصف ہے ۔ انھوں نے میر و سودا کی طرح مختلف اصناف سخن میں طبع آزمائی نہیں کی بلکہ غزل و رباعیات ہی وہ اصناف ہیں جن میں اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کیا ۔ خوش ذوقی ان کی شخصیت و سیرت کا نمایاں پہلو ہے ۔ انھی صفات کو دیکھ کر قدرت اللہ شوق نے انھیں ”شاعرِ نازک مزاج ، خوش خیال ، معنی یاب ، فاضل مستعد ، عالم مستند ، صوفی مشرب“[۳۴] لکھا ہے ۔

(۲)

خواجہ میر درد کی چھوٹی بڑی تصانیف کی تعداد بارہ ہے جن میں

اسرار الصلوٰۃ ، واردات ، علم الکتاب ، نالۂ درد ، آہِ سرد ، شمعِ محفل ، دردِ دل ، حرمتِ غنا ، واقعاتِ درد ، سوزِ دل ، دیوانِ فارسی اور دیوانِ اُردو شامل ہیں ۔ دیوانِ اُردو کے علاوہ باقی سب تصانیف فارسی میں ہیں ۔

''اسرار الصلوٰۃ'' (۱۱۴۸ھ/۳۶ - ۱۷۳۵ع) میر درد کی پہلی تصنیف ہے ۔ یہ ایک مختصر رسالہ ہے جو پندرہ سال کی عمر میں رمضان المبارک کے آخری عشرے میں حالتِ اعتکاف میں لکھا تھا ۔[۳۵] اس رسالے میں فرائضِ نماز کے سات ارکان کو بیان کیا گیا ہے ۔ ہر رکن کو ''سر'' کا نام دیا گیا ہے اور آغازِ کتاب میں بتایا ہے کہ ان کے والد خواجہ محمد ناصر عندلیب نے ''نکاتِ صلوٰۃ و رازِ نماز بقدرِ حوصلہ'' جو مجھ پر منکشف کیے تھے انھیں اسی رسالے میں درج کر دیا ہے ۔ اس رسالے کے آخر میں درد نے اپنی ایک فارسی رباعی بھی دی ہے اور بتایا ہے ''چونکہ یہ فقیر موزوں طبیعت بھی ہے اور درد تخلص کرتا ہے یہ رباعی یادگار کے طور پر اس رسالے میں تحریر کی جاتی ہے ۔'' اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ درد نے پندرہ سال کی عمر سے پہلے ہی فارسی میں شاعری شروع کر دی تھی ۔

رسالہ ''واردات'' (۱۱۷۲ھ/۵۹ - ۱۷۵۸ع) درد کا مشہور رسالہ ہے جس کا ذکر سب سے پہلے قائم نے اپنے تذکرے ''مخزن نکات'' میں کیا ہے ۔ اس میں واردات و مشاہدات قلبی اور صوفیانہ تجربات کو رباعیوں اور تشریحی نثر کے ذریعے بیان کیا ہے ۔ اس فارسی رسالے میں ایک سو گیارہ ''واردات'' بنائے گئے ہیں اور ہر تجربے کو 'وارد' کا نام دیا گیا ہے ۔ خود میر درد نے رسالہ واردات کو ''مجموعۂ نکات''[۳۶] کہا ہے اور بتایا ہے کہ یہ رسالہ انھوں نے اپنے بھائی خواجہ محمد میر اثر کی فرمائش پر ۳۹ سال کی عمر میں لکھا تھا ۔[۳۷] علم الکتاب میں یہ بھی لکھا ہے کہ ''اس رسالے یعنی اکثر وارد کا بیشتر حصہ امیر المحمدین حضرت قبلہ گاہی کی زندگی میں سنہ ۱۱۷۲ھ/۵۹ - ۱۷۵۸ع میں لکھا گیا تھا ۔''[۳۸] یہ رسالہ بنیادی طور پر فارسی رباعیات کا مجموعہ ہے ۔ اس کی ترتیب یہ ہے کہ ہر ''وارد'' کے شروع میں تعارف ہے ۔ اس کے بعد رباعی آتی ہے ۔ پھر وہ صوفیانہ تجربہ یعنی وارد ، جو رباعی میں بیان ہوا ہے ، اس کی مزید تشریح کی جاتی ہے اور آخر میں پھر ایک رباعی آتی ہے ۔ اس رسالے کے بارے میں میر درد نے یہ بھی بتایا ہے کہ ان کے والدِ محترم نے ''واردات'' کو نہ صرف پسند فرمایا بلکہ ''درجۂ پذیرائی'' بھی بخشا اور ایسے کلمات ارشاد فرمائے کہ میں خود کیا بیان کروں ۔[۳۹]

"علم الکتاب" (۱۱۸۱ھ/۶۸ - ۱۷۶۷ع) خواجہ میر درد کی وہ بنیادی کتاب ہے جو جہازی سائز کے ۶۴۸ صفحات پر مشتمل ہے اور ہر صفحے پر باریک قلم سے لکھی ہوئی ۲۷ سطریں ہیں ۔ اس میں ایک طرف واردات ، تجربات و مشاہدات بیان ہوئے ہیں اور دوسری طرف "طریق محمدی" کے فلسفہ و فکر کا پورا نظامِ تصوف بھی بیان ہوا ہے ۔ اس کتاب کی وجہ تالیف میں درد نے لکھا ہے کہ :

> "اکثر عزیزوں نے تقاضا کیا کہ اس مختصر رسالے کے جو فوائد و نکات ہمارے سامنے مجلسوں میں بیان کرتے ہو ، شرح کے طور پر لکھ دو . . . اور وہ رموز جو اس عبارت میں اختصار سے آئے ہیں ، انھیں تفصیل سے ظاہر کر دو . . . اور خواص و عوام کے فائدے کے لیے انھیں دکھا دو . . . بندہ ان کی درخواست کے بموجبِ ملہمِ معانی کی طرف رجوع ہوا . . . کیونکہ متن کی تحریر بھی بطورِ واردات تھی . . . اور فقیر نے اپنی طرف سے خود کسی چیز کا اضافہ نہیں کیا ۔"[۴۰]

اس کتاب کے ماخذ بیان کرتے ہوئے درد نے لکھا ہے کہ در اصل یہ کتاب قرآن مجید اور حدیثِ رسول کی تفسیر و تاویل اور توضیح و تفصیل ہے ۔ یہ بھی بتایا ہے کہ ان کی تحقیق کی بنیاد "نالہ عندلیب" ہے اور ان کی اپنی تصنیف "واردات" متن کا درجہ رکھتی ہے جس کی تشریح اس کتاب میں کی گئی ہے ۔ ان کے علاوہ اور دوسری کتابوں کے علم کا حاصل بھی اس میں بیان ہوا ہے ۔

درد نے اس کتاب کے دورانِ تصنیف میں تین فقرات تاریخ لکھے ہیں ۔ پہلا فقرہ "علم الکتاب من رب الارباب" ہے جس سے ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ع برآمد ہوتے ہیں ۔ دوسرا "شرح للواردات" ہے جس سے ۱۱۸۰ھ/ ۶۷ - ۱۷۶۶ع نکلتے ہیں اور تیسرا فقرہ "ذکرللعالمین" ہے جس سے ۱۸۱۱ھ/۶۸ - ۱۷۶۷ع برآمد ہوتے ہیں ۔ ان فقراتِ تاریخ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ کتاب ۱۱۷۹ھ میں لکھی جا رہی تھی اور ۱۱۸۱ھ میں مکمل ہوئی یا قریب الختم تھی ۔

"علم الکتاب" کی ترتیب یہ ہے کہ مقدمے کے بعد ، جو آٹھ صفحات پر مشتمل ہے ، "مقدمۂ آخری" آتا ہے ۔ اس کے بعد "بیان" آتے ہیں جن کی مختلف سرخیاں ہیں اور ہر سرخی کے تحت اس موضوع کو بیان کیا ہے ۔ مثلاً "بیان از خود برائے خود فرمان از طرف ہستی خویش بسوئے روح و کالبد" "بیان امر جسانی و روحانی و مجموعِ تشخصِ انسانی ۔" "بیان اثبات مراتب و شواہد قریبہ"

وغیرہ ۔ یہ سب ''بیان'' در اصل شرح واردات کا دیباچہ ہیں ۔ اس کے بعد ''شرح الواردات'' کی جلی سرخی کے ساتھ ''شرح تمام عبارت متن عقائد بایجاز و اختصار مع تبیان فوائد'' کا عنوان آتا ہے جس کے تحت ''بیان'' کا سلسلہ شروع ہوتا ہے ، جن کی تعداد ۲۶ ہے ۔ ان کے ذیل میں محمدیوں کے عقیدے ، فکر اور نقطۂ نظر کی وضاحت کی گئی ہے ۔ ان کے بعد ''وارد اول'' کا عنوان آتا ہے اور یہ سلسلہ ''وارد صد و یازدہم'' (۱۱۱) تک چلتا ہے ۔ ہر وارد سے پہلے ''ہوالناصر'' کا کلمہ آتا ہے ، اس کے بعد بسم اللہ الرحمٰن الرحیم لکھا جاتا ہے ۔ ''ہوالناصر'' کی وجہ بیان کرتے ہوئے درد نے لکھا ہے کہ ''چونکہ کلمہ ''ہوالناصر'' ہر وارد کے آغاز میں لکھا ہوا تھا اور رسالہ و کتاب میں بھی یہی صورت تھی حتیٰ کہ ہر مقام اول میں ہی نام نامی اسم گرامی تھا اور چونکہ حدیث شریف کے مطابق ہر کام کا آغاز بتسمیہ ہونا چاہیے (اس لیے) ہر وارد کے آغاز میں جدا جدا وارد ہوئے اور ہر ایک کا مطلب جدا ہے ، بسم اللہ تحریر کی گئی ہے ۔''[۴۱]

''علم الکتاب'' میں درد نے بتایا ہے کہ محمدیوں کے معارف و مطالب کی بنیاد کلام اللہ و احادیث رسول پر ہے جنھیں اس کتاب میں بیان کیا گیا ہے ۔ درد نے اس کتاب کے بارے میں جو بنیادی باتیں لکھی ہیں وہ یہ ہیں[۴۲] :

(۱) اس میں جو حقائق بیان کیے گئے ہیں جو ہر انسان کے لیے مفید ہیں اور توحید و عرفان کے لیے ان کی حیثیت ایک کنجی کی ہے ۔

(۲) اس میں وہ حقائق بیان ہوتے ہیں جن کا تعلق شریعت و طریقت اور معرفت و حقیقت سے ہے ۔ یہ بیان جامع علم و عمل ، دافع رد و بدل اور کاشف جمیع اسرار ہیں ۔ ان پر غور و فکر کی ضرورت ہے ۔

(۳) اس میں وہ خصائص بھی بیان کیے گئے ہیں جو خالص محمدیوں کے ساتھ مخصوص ہیں اور ان کے لیے باعث تقویت ایمان ہیں ۔ ان کے مطالعے سے محمدیوں میں اخلاص بڑھے گا ۔ شکوک رفع ہوں گے ۔ یہ وہ حقائق ہیں جو نافع سلوک اور موجب نجات و فلاح ہیں ۔

(۴) یہ کتاب بطریق شرح لکھی گئی ہے اور اس میں مناسب مقامات پر وہ فوائد و نکات ، اسرار و تحقیقات بھی بیان کر دیے گئے ہیں جو لکھتے وقت قلب پر وارد ہوئے ۔

(۵) اس کتاب میں معرفت کا ہر مرتبہ ، خواہ وہ مرتبۂ شریعت و طریقت ہو یا مرتبۂ معرفت و حقیقت ہو یا مرتبۂ مزاج و طبیعت ، عرف و عادت ہو ، بیان کیا گیا ہے ۔ درد نے یہ بھی واضح کیا ہے کہ وہ

لوگ جو شریعت ، طریقت ، معرفت اور حقیقت کو الگ الگ سمجھتے ہیں اور ان میں شریعت کو سب سے ادنٰی سمجھتے ہیں ، غلطی پر ہیں - دراصل جو کچھ ہے شریعت ہے - یہ سب "مراتب اربعہ عین" ہیں - شریعت صورتِ حقیقت ہے ، حقیقت معنی شریعت ہے ، طریقت تام اتصاف بشریعت ہے اور معرفت انکشافِ حقیقت کا نام ہے - شریعت ظاہر ہے اور اسلام اس سے متعلق ہے - طریقت باطن ہے اور ایمان اس سے متعلق ہے -

یہ کتاب "واردات" کی شرح ضرور ہے لیکن اس میں شریعت و طریقت کے سارے ممکنہ مسائل زیر بحث آئے ہیں - علم الکتاب کے مطالعے سے میر درد کی شخصیت و فکر کے نئے گوشے سامنے آتے ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ ان کی شخصیت نے پھیل کر حیات و کائنات کے مابعد الطبیعیاتی مسائل کا احاطہ کر لیا ہے - اس میں درد ، وحدت الوجود اور وحدت الشہود کو "طریقِ محمدی" کے دائرے میں ایک کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس اعتبار سے حضرت مجدد الف ثانی کے بعد یہ ایک ایسی فکری کوشش ہے جو اپنی جگہ منفرد اور قابلِ توجہ ہے - تصوف کی تاریخ اور فکر اسلامی میں یہ کوشش یقیناً ایک اضافہ ہے -

علم الکتاب کے بعد درد نے چار رسالے اور لکھے جنھیں 'رسالہ اربعہ' کا نام دیا جاتا ہے - "نالہ درد" ۱۱۹۰ھ/۷۷-۱۷۷۶ء میں مکمل ہوا - "آہِ سرد" ۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ء میں ، "شمع محفل" اور "دردِ دل" دونوں کا آغاز ۱۱۹۵ھ/ ۸۱-۱۷۸۰ء میں اور خاتمہ ۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ء میں ہوا - "نالہ درد" کے بارے میں درد نے لکھا ہے کہ علم الکتاب کے بعد جو خیالاتِ پریشان دلِ حیران پر تراوش کرتے تھے الھیں ناچار بے اختیار لکھ دیتا تھا - اثر نے انھیں جمع کیا اور "نالہ درد" نام رکھا - "نالہ درد" ، میں ہر سرخی میں "نالے" کا لفظ استعمال ہوا ہے - اسی طرح "آہِ سرد" میں "آہ" کا ، "شمع محفل" میں "نور" کا اور "دردِ دل" میں "درد" کا لفظ ہر عنوان میں استعمال کیا گیا ہے - ان چاروں رسالوں میں علی الترتیب ۳۴۱ نالے ، ۳۴۱ آہیں ، ۳۴۱ نور اور ۳۴۱ درد ہیں - ۳۴۱ کے اعداد کی وجہ یہ ہے کہ یہی اعداد لفظ "ناصر"[۳۳] کے ہیں - نالہ درد کی طرح یہ سب رسالے میر اثر نے جمع کیے اور ہر رسالہ کا قطعہ تاریخِ تصنیف بھی لکھا - "نالہ درد عندلیب من ست" سے ۱۱۹۰ھ ، "آہ سرد ما نماید گرمی بازار ما" سے ۱۱۹۳ھ اور "تاریخ ہر دو درد دل و شمع محفل است" سے ۱۱۹۹ھ برآمد ہوتے ہیں - ان رسالوں میں درد نے اپنے اشعار کے علاوہ کسی

اور کا شعر شامل نہیں کیا۔ یہ سب رسالے فارسی نظم و نثر میں ہیں۔ نظم میں اپنے خیالات، عقائد و تجربات کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور نثر کے ذریعے ان کی وضاحت کی ہے۔

"سوزِ دل"، "واقعاتِ درد" اور "حرمتِ غنا" کا ذکر "آبِ حیات" میں آیا ہے۔ مصحفی نے بھی "تذکرۂ ہندی" میں رسالہ "حرمتِ غنا" کا ذکر کیا ہے لیکن یہ رسالے ہماری نظر سے نہیں گزرے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ "سوزِ دل" وہی رسالہ ہے جو "دردِ دل" کے نام سے موسوم ہے اور "واقعاتِ درد" وہ رسالہ ہے جو "نالۂ درد" کے نام سے موسوم ہے۔ شاید "حرمتِ غنا" کوئی الگ رسالہ تھا جو اب نایاب ہے۔

دیوانِ فارسی: میر درد نے شاعری کی ابتدا فارسی سے کی۔ رسالہ "اسرار الصلٰوۃ" کے آخر میں، جو پندرہ سال کی عمر میں لکھا گیا، درد کی فارسی رباعی اس کی شاہد ہے۔ دیوانِ فارسی دیوانِ اُردو سے بھی مختصر ہے۔ اس میں وہ کلام شامل نہیں ہے جو رسالہ اربعہ میں شامل ہے۔ درد کو فارسی پر اچھی قدرت حاصل تھی۔ خانِ آرزو نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ "فارسی بھی خوب کہتا ہے . . . رباعی زیادہ کہتا ہے اور خوب کہتا ہے۔"[۳۳] فارسی دیوان میں انہوں نے زیادہ تر تصوف اور معرفت کے مضامین باندھے ہیں۔ جیسے اُردو میں غزل ان کے تخلیقی اظہار کی بنیادی صنف ہے، اسی طرح فارسی میں رباعی ان کے فکر و احساس کا بنیادی وسیلہ ہے۔ میر درد کی غزل کے یہ چند فارسی شعر دیکھیے:

از گردشِ زمانہ نہ آسودہ ام کہ ہست
مثلِ فلک مدام سفر در وطن مرا
اے درد ما برائے خدا جلوہ گر شدیم
دیگر ہر آنچہ ہست ہمہ از برائے ماست
الٰہی دیدۂ تحقیق دہ ہر یک مقلد را
چو عینک تا بکے ہر سو بچشم دیگراں بیند
درد آخر زندگی ہم چند روزے کردن ست
دل نمی باید ز دنیا ایں قدر برداشتن
چگویم شب چساں در انتظارِ او بسر بردم
گہے گوشے بر آوازے نگاہے سوئے درگاہے

رباعیات میں ان کا خیال اور تجربہ زیادہ مربوط طریقے سے واضح ہوا ہے۔

: **دیوانِ درد** (اُردو)[۴۵] تقریباً پندرہ سو اشعار پر مشتمل ہے جس میں زیادہ تر غزلیات ہیں۔ غزلوں کے بعد رباعیات آتی ہیں۔ ان کے علاوہ چار مخمس، ایک ترکیب بند بھی شاملِ دیوان ہے۔ یہ دیوان کب مرتب ہوا، اس کے بارے میں سب تذکرے اور خود میر درد کی فارسی تصنیفات خاموش ہیں۔ میر نے نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں دیوانِ درد کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ اسی طرح گردیزی کے تذکرۂ ریختہ گویاں (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ع) میں بھی دیوانِ درد کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ اس وقت تک دیوانِ درد مرتب نہیں ہوا تھا لیکن وہ اُردو شاعر کی حیثیت سے، جیسا کہ میر کے الفاظ "شاعر زورآور ریختہ"[۴۶] سے معلوم ہوتا ہے، مشہور ہو چکے تھے۔ قائم چاند پوری پہلے تذکرہ نگار ہیں جنھوں نے "اس کے دیوان کی سات سو کے قریب ابیات نظر سے گزریں اور یہ سب چیدہ اور تمام منتخب ہیں"[۴۷] کے الفاظ کے ساتھ دیوانِ درد کا ذکر کیا ہے۔ مخزنِ نکات ۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ع میں مکمل ہوا جس میں بعد تک اضافے ہوتے رہے۔ درد کے احوال میں قائم نے لکھا ہے کہ "ایک رسالہ 'واردات' کے نام سے علمِ تصوف کے چند رموز پر تصنیف کیا، دیکھنے کے لائق ہے"۔[۴۸] رسالہ "واردات" ۱۱۷۲ھ (۵۹-۱۷۵۸ع) میں مکمل ہوا۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ قائم نے درد کے بارے میں یہ اضافہ ۱۱۷۲ھ (۵۹-۱۷۵۸ع) میں کیا یا درد کے حالات ہی ۱۱۷۲ھ یا اس کے بعد لکھے۔ میر حسن نے، جن کا تذکرہ ۱۱۸۴ھ اور ۱۱۹۱ھ (۱۷۷۰ع اور ۱۷۷۷ع) کے درمیان لکھا گیا، دیوانِ میر درد کا ذکر اِن الفاظ میں کیا ہے: "اس کا دیوان اگرچہ مختصر ہے لیکن دیوانِ حافظ کی طرح سراپا انتخاب ہے"۔[۴۹] شورش عظیم آبادی نے بھی اپنے تذکرے میں، جو ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع میں مکمل ہوا، دیوانِ درد کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ "اس کا دیوان ریختہ اگرچہ ہزار اشعار سے زیادہ نہیں ہے لیکن سارا یکساں ہے اور انتخاب کی ضرورت نہیں"۔[۵۰] ان سب شواہد کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ دیوانِ درد ۱۱۶۵ھ اور ۱۱۷۲ھ (۱۷۵۲ع — ۱۷۵۹ع) کے درمیان مرتب ہوا۔ ۱۱۷۲ھ میں دیوان کے اشعار کی تعداد تقریباً سات سو تھی۔ ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع میں یہ تعداد تقریباً ایک ہزار ہو گئی اور وفات کے وقت تک یہ تعداد پندرہ سو ہو گئی جو مروجہ دیوانِ اُردو کے اشعار کی تعداد ہے۔ میر اثر نے اپنی مثنوی "خواب و خیال" میں ایک جگہ اشارہ کیا ہے کہ درد نے ہزاروں شعر کہے جن کا کہیں ذکر مذکور نہیں ہے:

یوں ہزاروں ہی شعر فرمائے ذکر مذکور میں وہ کب آئے

جس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ درد کا موجودہ دیوان منتخب دیوان ہے۔ یکتا نے بھی یہی لکھا ہے ''کہتے ہیں کہ ان کا دیوان بھی دوسروں کی طرح ضخیم تھا۔ ایک روز خود متوجہ ہوئے اور تقریباً ڈیڑھ ہزار اشعار مع رباعیات انتخاب کرکے باقی کو پارہ پارہ کرکے پانی سے دھو ڈالا۔ اس وقت جو (دیوان) مروج ہے وہی منتخب دیوان ہے۔''۵۱ یہی وہ دیوان اُردو ہے جس پر میر درد کی حقیقی شہرت کی عمارت قائم ہے۔

(۳)

میر درد سلسلۂ نقشبندیہ سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے مزاج میں ایسی صوفیانہ وسیع المشربی تھی جو ہمیں اس دور میں شاہ ولی الله اور مرزا مظہر جانجاناں جیسے بزرگوں کے ہاں نظر آتی ہے۔ جس طرح شیخ احمد سرہندی (م صفر ۱۰۳۴ھ/نومبر ۱۶۲۴ع) نے، جو عرفِ عام میں مجدد الف ثانی کہلاتے ہیں، نقشبندیہ سلسلے سے وابستہ رہتے ہوئے ''طریقۂ مجددیہ'' جاری کیا تھا اور ان کا سلسلہ ''نقشبندیہ مجددیہ'' کہلاتا ہے، اسی طرح خواجہ محمد ناصر عندلیب نے اپنے دور کے سیاسی، سماجی، تہذیبی و اخلاقی حالات کو دیکھ کر ایک نیا سلسلہ جاری کیا جس میں اس دور کے تضاد کو ہم آہنگ کرنے کی قوت تھی اور اس کا نام ''طریقِ محمدیہ'' رکھا۔ خواجہ میر درد نے علم الکتاب میں ''کشف ظہور طریقہ محمدیہ علی صاحبہا الصلوۃ والتحیہ'' کے تحت۵۲ اس کی تفصیل بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس سلسلے کے ظہور میں آنے کے دوران خواجہ محمد ناصر سات دن سات رات ساکت رہے اور اس عالمِ ناسوت کی طرف متوجہ نہیں ہوئے۔ کھانا پینا، جو انسانی ضرورت ہے، ترک کردیا اور اپنے حجرے میں بند رہے۔ وہ (خواجہ میر درد) تنہا ان کے آستانے پر بیٹھے رہتے اور دن رات دہلیز پر سر رکھ کر آہستہ آہستہ روتے رہتے۔ کھانے پینے اور سونے کی طرف بھی طبیعت راغب نہیں تھی۔ ایک دن والدہ کے کہنے سے چند لقمے کھائے اور پھر جلدی سے حجرے پر حاضر ہو گئے۔ دوسرے اعزہ و خدام نماز کے وقت آتے اور پھر اپنے اپنے گھروں کو واپس چلے جاتے لیکن وہ (درد) وہیں زمین پر پڑے رہتے۔ آٹھویں دن جب خواجہ محمد ناصر عندلیب عالمِ ناسوت میں واپس آئے اور دروازہ کھول کر باہر نکلے اور انہیں دروازے پر پڑا دیکھا تو زمین سے اٹھایا، پیشانی کو بوسہ دیا، کلماتِ بشارت زبان پر لائے اور انھیں ''اول المحمدین''

کہہ کر مخاطب کیا اور ارشاد فرمایا کہ اے مجدی قلق و اضطراب مت کر بلکہ خوش ہو جا کہ حق تعالیٰ نے ہم مجدیوں کو خاص عنایت سے نوازا ہے ۔ روح مقدس حضرت امام حسن علی نے نزول فرمایا تھا اور اتنی مدت یہیں تشریف فرما رہے اور القا فرمایا کہ اس نسبت کو امتیوں اور بندگان تک پہنچاؤ اور انشاء اللہ العزیز یہ نسبت مہدی موعود کے وقت تک مکمل ہو جائے گی ۔ یہ سن کر خواجہ عندلیب نے کہا کہ اس طریقے کو "طریقِ حسن" کہا جائے ۔ اس پر امام حسن نے فرمایا کہ :

> "اے فرزند یہ دوسروں کا کام ہے ، ہمارا کام نہیں ہے ۔ اگر ہمارا ارادہ ایسا ہوتا تو اپنے وقت پر اپنے طریق کو ، دوسروں کی طرح ، اپنے نام سے موسوم کر دیتے ۔ ہم سب فرزندان بحر عینیت میں گم ہیں اور ایک ہی دریا میں ڈوبے ہوئے ہیں ۔ ہمارا نام ، نامِ محمد ہے اور ہمارا نشان ، نشانِ محمد ہے ۔ ہماری محبت ، محبتِ محمد ہے اور ہماری دعوت ، دعوتِ محمد صلی اللہ علیہ و علیٰ آلہٖ و سلم ہے ۔ اس طریقے کو طریقۂ محمدیہ کہنا چاہیے کہ وہی طریقِ محمد علیہ السلام ہے اور ہم نے اپنی طرف سے کسی بات کا اضافہ نہیں کیا ہے ۔ ہمارا سلوک ، سلوکِ نبوی ہے اور ہمارا طریق ، طریقِ محمدی ہے ۔"۵۳

اس سلسلے کو اس دور کے حوالے سے دیکھیے تو صورت یہ تھی کہ سارا برعظیم فتنہ و فساد کا شکار تھا ۔ مغلیہ سلطنت کا اقتدار عملاً ختم ہو چکا تھا ۔ مسلمانوں کے عقائد انتشار کا شکار تھے ۔ علمائے دین فروعی بحثوں میں الجھے ہوئے تھے ۔ نام نہاد صوفیہ بدعتوں میں گرفتار اور شریعت کی پابندی سے غافل تھے ۔ وحدت الوجود اور وحدت الشہود کی بحثیں ہر طرف عام تھیں ۔ دونوں کے ماننے والے ایک دوسرے سے اُلجھے ہوئے تھے ۔ ان بحثوں میں مذہبِ اسلام کی حقیقی روح ناپید تھی اور ان بحثوں نے اصلی مذہب کی جگہ لے لی تھی ۔ حضرت مجدد الف ثانی وحدت الشہود کے بانی تھے لیکن ان کے پیرِ طریقت خواجہ باقی باللہ وحدت الوجود کے ماننے والے تھے ۔ شیعہ سنی کے اختلافات نے عملی زندگی میں فرقہ بندی کی شکل اختیار کر لی تھی ۔ اس صورت میں اگر مسلمان اسی طرح فرقوں میں تقسیم رہتے تو دورِ زوال میں احیائے اسلام کی کوئی صورت پیدا نہیں ہو سکتی تھی ۔ اس دور میں درد کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ "علم وہ ہے کہ مصلح علم اور دافع کسل ہو ، نہ کہ بحث و تکرار میں اضافہ کرے اور دینی امور میں خلل ڈالے ۔"۵۴

شیخ کعبہ ہو کے پہنچا ہم کنشت دل میں ہو
درد منزل ایک تھی ، ٹک راہ ہی کا پھیر تھا

اس دور کے ذہنی انتشار نے مسلمانوں کو زوال کے پاتال میں اتار دیا تھا اور دلچسپ بات یہ تھی کہ انھیں اپنے زوال کا عام طور پر احساس بھی نہیں تھا ۔ خواجہ عندلیب نے اس صورت حال کو سمجھ کر ''طریق محمدی'' کو دوبارہ رائج کرنے کے لیے ایک نئے سلسلے کی بنیاد ڈالی تاکہ یہ سب اختلافات اور غیر ضروری بحثیں ختم ہو جائیں اور مسلمان متحد ہو کر پھر ترقی کے راستے پر گامزن ہو سکیں ۔ ''طریق محمدی'' کا مقصد یہ تھا کہ مسلمانوں کو آنحضرت کے دور کے انداز فکر و عمل کی طرف واپس لے جائے جہاں نہ اختلاف تھا نہ افتراق اور فروعی مسائل نے حقیقی مذہب کی جگہ نہیں لی تھی ۔ میر درد نے علم الکتاب میں جگہ جگہ اسی طریق کی وضاحت کی ہے اور بتایا ہے کہ یہ کوئی نیا طریقہ نہیں ہے ۔ یہ تو وہی طریق ہے جو سرور کائنات کے زمانے میں آل و اصحاب کا تھا :

> ''اے لوگو ہمارا دعویٰ یہ ہے کہ ہمارے تمام پیر و مرشد خالص محمدی ہوئے ہیں ۔ تم اپنی غلطی اور اپنی نفسانیت سے ان کے طریقۂ واحدہ میں فرق پیدا کرتے ہو اور اہل حق کو ، جو باہم متفق ہیں ، ایک دوسرے سے جدا و علیحدہ سمجھتے ہو اور چونکہ تم میں تفرق فاسد کا یہ خلل ، امتداد زمانہ و قصور عقل کی وجہ سے پیدا ہو گیا ہے ، حق تعالیٰ نے امیرالمحمدین کو تمھاری ہدایت کے لیے بھیجا ہے تاکہ طریقۂ واحدہ محدیہ کی تمھیں دوبارہ دعوت دیں اور کثرت سے وحدت میں لائیں ۔''۵۵

طریق محمدی میں قرآن و سنت کی پیروی پر زور دیا جاتا تھا ۔ درد اسی سلسلے کے ''اول المحمدین'' ہیں ۔ یہ سلسلہ انتشار و فرقہ پرستی کے اس دور میں اتحاد کا ایک نظام مہیا کرتا ہے ۔ درد تصوف و سلوک کے راستے سے محمدین کو توحید کی اس منزل تک پہنچانا چاہتے تھے جہاں سوائے اللہ کے کوئی شے قلب میں باقی نہ رہے ۔ درد کی تصانیف نثر اسی نقطۂ نظر کی وضاحت کرتی ہیں اور ان کی شاعری پر اسی تصور توحید کا واضح اثر ہے ۔

خواجہ میر درد نے وحدت الوجود اور وحدت الشہود دونوں کو ملا کر ایک نئی وحدت دینے کی کوشش کی ہے جو ایک قابل قدر فکری اضافہ ہے ۔ ابن العربی کا بنیادی نظریہ جو ''فتوحات'' میں بیان ہوا ہے ، یہ ہے کہ ''بزرگ و برتر وہ

ذات ہے جس نے سب اشیا کو پیدا کیا اور جو خود ان کا جوہر اصلی (اعیانہا) ہے۔ ’’ ۵۶ اس عقیدے کی رو سے ’’تمام عالم اشیا اس حقیقت کا محض ایک سایہ ہے جو اس کے پیچھے مخفی ہے یعنی اس وجودِ حقیقی کا جوہر اس شے کی آخری بنیاد ہے جو تھی یا ہے یا آئندہ ہوگی۔ بے توفیق عقل حق اور خلق کی دوئی پر زور دیتی ہے اور ان کے اتحادِ جوہری کا ادراک نہیں کر سکتی۔ اس قسم کے اتحاد کے ادراک کا واحد وسیلہ صوفیانہ وجدان یا ذوق ہے۔ ’’۵۷ اسی نقطۂ نظر کی مزید وضاحت یہ کی گئی ہے کہ ’’ابنِ عربی نے جہاں کائنات کو وجودِ حق کا عکس قرار دیا ہے وہاں وہ کائنات کو غیر حقیقی نہیں کہتے بلکہ ثابت یہ کرنا چاہتے ہیں کہ جس طرح سائے کا وجود بغیر اصل کے قائم نہیں رہ سکتا اسی طرح کائنات کا وجود، وجودِ حق کے بغیر ناقابلِ تصور ہے۔ اس تشریح کی رو سے کائنات غیر حقیقی نہیں بلکہ حقیقی ہے مگر موجود بالغیر ہے۔ ’’۵۸ مجدد الف ثانی وحدت الشہود تک کئی منزلوں سے گزر کر پہنچے تھے۔ پہلے انہیں وحدت الوجود کا تجربہ ہوا جس میں انہوں نے محسوس کیا کہ ان کا وجود صرف خدا کی ذات میں ہے اور اپنا کوئی الگ وجود نہیں ہے۔ آگے بڑھ کر انہوں نے محسوس کیا کہ ان کا اپنا وجود خدا کے وجود کا ظل (سایہ) ہے اور اسی طرح اس کے وجود سے جدا ہے جس طرح سایہ اصل سے جدا ہوتا ہے۔ یہ ان کی اصطلاح میں ظلیت ہے۔ باطنی شعور کی مزید ترقی کے بعد انہوں نے یہ محسوس کیا کہ ان کا اپنا وجود خدا سے مختلف ہے اور اس کی ہستی خدا کی مرضی پر منحصر ہے۔ وہ خدا کے تابع ہے تاہم اس سے جدا ہے۔ یہی حقیقی حالت تھی یعنی عبودیت کی حالت۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر وہ خدا سے جدا تھے تو انہوں نے خدا سے اتحاد کیسے محسوس کیا۔ اس کا جواب ان پر یہ منکشف ہوا کہ پہلا مشاہدہ ان کے ’’سکر‘‘ کا نتیجہ تھا جس میں خدا کی محبت کے باعث وہ قلبی ہیجان میں اس طرح ڈوب گئے تھے کہ انہوں نے یہ محسوس کیا کہ وہ اس سے جدا نہیں ہیں مگر اس احساس نے اسے حقیقت نہیں بنا دیا۔ اسی لیے وحدت وجودی نہیں شہودی ہے۔ ’’۵۹ میر درد نے وحدت الوجود اور وحدت الشہود پر بحث کرنے کے بعد یہ واضح کیا کہ دونوں کا مقصد ایک ہے اور یہ مقصد طریقِ محمدی میں ایک ہو گیا ہے اور یہی توحیدِ مطلق ہے۔

تصوف میں درد کا ایک اضافہ اور ہے۔ ’’سفر در وطن‘‘ نقشبندی سلسلے کی ایک مروجہ اصطلاح ہے۔ میر درد نے ’’وطن در سفر‘‘ کا اضافہ کیا۔ ’’دردِ دل‘‘ میں اس کی تشریح یہ کی ہے کہ ’’سفر میں وطن کا مقام ورائے

انفس و آفاق کا اشارہ ہے اور جو سیر من اللہ فی اللہ کے مرتبے کو پہنچ کر حاصل ہوتا ہے ۔ یہ اصطلاحِ جدید اس فقیر اور سلوک طریقۂ محمدیہ سے مخصوص ہے" :

صوفیاں در وطن سفر بکنند درد اندر سفر مرا وطن است۶۰

درد نے اپنے اردو دیوان میں بھی اس تصور کو کئی جگہ شعر میں باندھا ہے :

مانند فلک دل متوطن ہے سفر کا
معلوم نہیں اس کا ارادہ ہے کدھر کا
اے بے خبر تو آپ سے غافل نہ بیٹھ رہ
جوں شعلہ یاں سفر ہے ہمیشہ وطن کے بیچ

برعظیم کی تاریخِ تصوف میں درد کو مفکر صوفیہ کی اُس صف میں شامل کرنا چاہیے جس میں داتا گنج بخش ، خواجہ بندہ نواز گیسودراز ، امین الدین اعلیٰ اور مجدد الف ثانی وغیرہ کھڑے ہیں ۔ علم الکتاب تاریخِ تصوف میں ایک اہم ، فکر انگیز کتاب ہے ۔ درد کے ہاں صوفیانہ واردات اور مذہبی فکر مل کر ایک ایسے نظام کو سامنے لاتے ہیں جس میں تفکر اور تجربہ مل کر ایک ہوگئے ہیں ۔

بنیادی طور پر تصوف کا منصب تہذیبِ نفس اور اصلاحِ فرد ہے ۔ اسی لیے اس میں دو پہلو ہمیشہ نمایاں رہے ہیں ــــ ایک احترام و عظمتِ انسان اور دوسرا اخلاق ۔ ان دونوں سے معاشرے میں ایک ایسا توازن قائم ہو جاتا ہے کہ انسانی و معاشرتی رشتے گہرے اور مربوط ہو جاتے ہیں ۔ تصوف کے ذریعے انسانی اعمال کا چشمہ فرد کے باطن سے پھوٹتا ہے اسی لیے فرد کی زندگی میں وسیع المشربی ، بے لوثی اور ایثار پیدا ہو جاتے ہیں ۔ وہ لوگ جو تصوف پر فراریت کا الزام لگاتے ہوئے یہ کہتے ہیں کہ تصوف نے ہمیشہ دورِ زوال میں مقبولیت حاصل کی ہے اور اس کے ثبوت میں زوالِ بغداد اور زوالِ دہلی کی مثال پیش کرتے ہیں وہ بھول جاتے ہیں کہ اس دور میں تصوف ہی نے انسان کے زخموں پر مرہم رکھ کر اسے نیا حوصلہ دیا اور اس کی زندگی میں نئے معنی اور نیا مقصد پیدا کر کے اس زوال کی مٹا دینے والی ہستی سے بچا لیا ۔ اگر اٹھارویں صدی میں تصوف یہ کام نہ کرتا تو مسلم معاشرہ زوال کی دلدل سے باہر نہیں نکل سکتا تھا ۔ درد کا دور دیکھیے ؛ دہلی تباہ حال ہے ، ایک وسیع سلطنت روئی کے گالوں کی طرح اڑ رہی ہے ۔ اخلاق حالت تباہ ہے ۔ سیاسی و معاشی ابتری نے ہر چیز کو اپنی جگہ سے ہٹا دیا ہے ۔ انسانی رشتے بے معنی ہو گئے ہیں ۔ شکستگی و افسردگی اور غم و الم نے بد حال کر دیا ہے ۔ اس دور کا فرد ان حالات میں موت کی دعا تو مانگ سکتا تھا لیکن زندگی کی آرزو نہیں کر سکتا

تھا۔ تصوف نے اس دکھی انسان کو اس ہولناک طوفان میں اپنے سائبان کے نیچے پناہ دی اور اس میں نیا حوصلہ، زندگی میں نئے معنی و مقصد پیدا کرکے اسے دوبارہ زندہ کر دیا۔ دورِ زوال میں ذہنی و معاشرتی اختلافات لکڑی کی طرح سخت ہو جاتے ہیں اور متضاد تصورات میں ہم آہنگی ممکن نہیں ہوتی۔ اس دور میں شاہ ولی اللہ، خواجہ محمد ناصر عندلیب، مرزا مظہر جانجاناں اور خواجہ میر درد نے اپنے صوفیانہ طرزِ عمل اور طرزِ فکر سے اس معاشرے کے وجودِ باطنی میں ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کی۔ مرزا مظہر جانجاناں ہندوؤں کی بت پرستی کو تصور شیخ سے مشابہت دیتے ہیں اور ان کے سجدے کو سجدۂ عبودیت نہیں بلکہ سجدۂ تہنیت سمجھتے ہیں۔ اس دور میں یہ ہم آہنگی تصوف ہی نے پیدا کی اور فروعی اختلافات کو دور کرکے انسانی سطح کو بحال کرنے میں مدد دی۔ درد اپنے عمل سے، اپنی فکر سے، اپنی تصانیف اور شاعری سے یہی خدمت انجام دیتے ہیں:

نظر جب دل پہ کی دیکھا تو مسجودِ خلائق ہے
کوئی کعبہ سمجھتا ہے کوئی سمجھے ہے بت خانہ
بت پرستی ہے اب نہ بت شکنی   کہ ہمیں تو خدا سے آن بنی

میر درد کا تصورِ شاعری بھی انھی تصورات سے جنم لیتا ہے۔

درد کے نزدیک شاعری کوئی ایسا کمال نہیں ہے کہ آدمی اسے اپنا پیشہ بنا لے اور اس پر ناز کرے۔ وہ شاعری کو انسانی ہنروں میں سے ایک ہنر سمجھتے ہیں بشرطیکہ اسے صلہ حاصل کرنے یا دنیا کمانے کے لیے استعمال نہ کیا جائے۔ شاعر کا منصب یہ نہیں ہے کہ وہ شاعری کو مدح یا ہجو کے لیے استعمال کرے یا دنیا کمانے کے لیے دربدر مارا مارا پھرے۔[۶۱] درد کے نزدیک شاعری ان معارفِ تازہ کا اظہار ہے جو قلبِ شاعر پر وارد ہوتے ہیں۔[۶۲] کلام موزوں و مربوط ایک عجیب لذت رکھتا ہے جس سے دل کی کلی کھل اُٹھتی ہے۔[۶۳] حرف موزوں و خوش مضمون بالطبع دل میں گھر کر لیتا ہے۔[۶۴] درد کے نزدیک شاعری ایک نہایت سنجیدہ سرگرمی ہے جس کا مقصد یہ ہے کہ شاعر اپنے واردات قلبیہ اور تجرباتِ باطنی کا اظہار کرے اور اس طور پر کرے کہ شعر سننے والے کے دل میں گھر کر لے۔ اسی لیے انھوں نے شاعری کو مدح و ہجو سے ملوث نہیں کیا اور حال و قال کو شاعری میں ملا کر ایک کر دیا:

شیوہ نہیں اپنا عبث ہرزہ سرائی
کچھ بات کہیں گے جو کوئی کان ملے گا

”میرا قال میرے حال کے موافق ہے اور میرا حال میرے قال کے مطابق ہے۔ جو کچھ میرے دل میں ہے وہی زبان پر ہے“[٦٥] :

شعر میں میرے دیکھنا مجھ کو   ہے میرا آئینہ صفائے سخن

شاعر ایک ایسا نغمہ سرا ہے جو عشق و محبت کی کیفیات کو دردآموز لہجے میں بیان کرتا ہے۔[٦٦] اسی کے ساتھ درد نے دو باتیں اپنی شاعری کے بارے میں اور کہی ہیں :

(۱) میرے سخن ہائے شیریں ایک ایسا خوانِ نعمت ہے کہ جسے میں نے اہلِ ذوق کے لیے چن دیا ہے۔[٦٧]

(۲) ایسا گلِ سخن جس میں معرفت و حقیقت موجود ہو، اس گلزار میں بہت کم یاب ہے۔[٦٨]

درد نے اسی نقطۂ نظر سے شاعری کی اور اس میں معرفت و حقیقت کے ایسے پھول کھلائے جو اب تک گلزار شاعری میں کم یاب تھے :

پھولے گا اس زمیں میں بھی گلزارِ معرفت
یاں میں زمینِ شعر میں یہ تخم بو گیا

اسی لیے درد کی شاعری میں فنی سطح پر ہمیں غیر معمولی احتیاط نظر آتی ہے۔ وہ اپنے قلب کی انھی کیفیات و واردات کو بیان کرتے ہیں جنھیں وہ اہل ذوق کے سامنے اعتماد کے ساتھ پیش کر سکیں۔ اسی لیے ان کے ہاں، میر کی طرح، سارا شاعرانہ تجربہ بیان میں نہیں آتا بلکہ تجربوں کا ایک ”انتخاب“ بیان میں آتا ہے۔ تجربوں کا یہی انتخاب درد کی طاقت بھی ہے اور کمزوری بھی۔ طاقت ان معنی میں کہ ان کا سارا کلام سراپا انتخاب ہے اور کمزوری ان معنی میں کہ ان کے ہاں تجربے کی وہ ”بھرپوریت“ نہیں ہے جو میر کے ہاں ملتی ہے۔ تجربوں کے ”انتخاب“ کی وجہ سے درد کی شاعری کا مطالعہ دو نقطہ ہائے نظر سے کیا جا سکتا ہے۔ ایک وہ نقطۂ نظر جس کا اظہار انھوں نے خود اپنے تصور شاعری میں کیا ہے اور دوسرا وہ کہ جیسی ان کی شاعری آج ہمیں نظر آتی ہے۔ پہلے مطالعے کے لیے ہمیں ان کی زندگی اور ان کے خیالات کو سامنے رکھ کر مطالعہ کرنا ہوگا اور دوسرے مطالعے کے لیے ہمیں سب کچھ بھول کر صرف یہ دیکھنا ہوگا کہ درد کا کلام آج ہمیں کیسا لگتا ہے۔ ان کے تجربے آج ہمیں کس حد تک اور کس طور پر متاثر کرتے ہیں اور ان کی نوعیت کیا ہے۔

انسانی فطرت کا سب سے قوی جذبہ عشق ہے اور عشق اُردو غزل کی روح ہے۔ اس عشق کی دو نوعیتیں ہیں ـــــ ایک مجازی، دوسری حقیقی۔ مجازی

عشق وہ ہے جس میں ایک انسان دوسرے گوشت پوست کے انسان سے محبت کرتا ہے۔ اس عشق میں احساسِ جسم موجود رہتا ہے اور جسمانی وصل کی چھپی ہوئی آرزو عاشق کے وجود کو سرشار رکھتی ہے۔ اس عشق کی نوعیت یہ ہے کہ جب وصلِ محبوب حاصل ہو جاتا ہے تو اس میں وہ شدت اور تڑپ باقی نہیں رہتی جو کوہکن سے پہاڑ کھدواتی ہے۔ یہ عشق عارضی ہے۔ دوسرا عشق حقیقی ہے جس میں عشق بے لوث ہوتا ہے۔ اس میں وصل کی تڑپ، اضطرار کی کیفیت اور سرشاری تو وہی ہوتی ہے لیکن وصل جسمانی کی آرزو نہیں ہوتی۔ یہ عشق خدا سے کیا جاتا ہے۔ اس عشق میں عاشق کا قلب ماسوا سے خالی ہو جاتا ہے۔ یہی وہ عشق ہے جو صوفیہ کا راستہ اور منزلِ مقصود ہے اور جسے عشق حقیقی کا نام دیا جاتا ہے۔ بعض صورتوں میں عشق کا سفر عشقِ حقیقی سے شروع ہوتا ہے لیکن عام طور پر اس کی پہلی سیڑھی عشق مجازی ہے جسے ''المجاز قنطرۃ الحقیقت'' کے الفاظ سے ادا کیا جاتا ہے اور مرشد اس عشق کا رخ عشق اللہ کی طرف موڑ دیتا ہے۔ اسی عشق سے انسان حقیقت کو دریافت کرتا ہے، اس کا ادراک و شعور حاصل کرتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو بنیادی طور پر جذبۂ عشق تو ایک ہی ہے لیکن اس کے روپ مختلف ہیں۔ جب جذبۂ عشق کا اظہار کیا جاتا ہے تو انسانی زبان میں اس کے لیے الفاظ و علامات ایک ہی ہوتے ہیں۔ اسی لیے شاعری میں عشق مجازی و حقیقی کا اظہار ایک ہی طرح سے کیا جاتا ہے۔ یہی صورت حافظ و سعدی کی شاعری میں ملتی ہے اور یہی صورت درد کے ہاں نظر آتی ہے۔ جب درد کی شاعری کو ان کی زندگی کے حوالے سے دیکھا جاتا ہے تو ان کی شاعری میں حقیقت کا رنگ جھلکنے لگتا ہے اور جب دوسرے پہلو سے دیکھا جاتا ہے تو اس میں مجاز کا رنگ جھلکنے لگتا ہے۔ حقیقت کی سطح پر ''شراب'' عشقِ حقیقی کا اشارہ بن کر ''شرابِ معرفت'' بن جاتی ہے اور ''پیرِ مغاں'' ''مرشدِ کامل'' بن جاتا ہے۔ مولانا حالی نے ''مقدمۂ شعر و شاعری'' میں میر درد کے خالص مجازی اشعار کی، حقیقت و معرفت کے نقطۂ نظر سے، تشریح کرکے یہ بات واضح کی ہے کہ مجاز و حقیقت کے پیرایۂ بیان کی سطح ایک ہے۔ اسی لیے حقیقت میں مجاز چھپا ہوا ہے اور مجاز میں حقیقت۔ خود درد نے، جیسا کہ ان کے تصورِ شاعری سے واضح ہے، اس میں گلزارِ معرفت کے پھولنے پر زور دیا ہے۔ اسی لیے ان کی شاعری وجودِ باطنی اور تجربات و واردات کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ علم الکتاب میں ''گفتگوئے موحدانہ بر استعاراتِ شاعرانہ'' کے تحت شاعری میں اپنے اسی صوفیانہ نقطۂ نظر کا جواز

پیش کیا ہے۔

شاعری درد کے لیے ایک قسم کی عبادت ہے۔ وہ شاعری اسی طرح کرتے ہیں جیسے مذہبی عبادت کو انہماک و خلوصِ دل سے ادا کرتے ہیں۔ یہی وہ خلوص ہے جو ان کے کلام کو احساس و فکر اور اظہار کی سطح پر آئینے کی طرح صاف و شفاف بنا دیتا ہے۔ درد کے لیے تصوف ”برائے شعر گفتن خوب است“ کا معاملہ نہیں ہے بلکہ اس جذبۂ عشق کا اظہار ہے جس سے وہ سرشار ہیں اور ان تجربات کا اظہار ہے جن سے وہ خود گزرے ہیں۔ ذرا دیر کو اگر ان اشعار کو نظر انداز کر دیا جائے جن میں مجاز کا رنگ بہت واضح ہے، تو باقی اشعار میں درد کے ہاں تصوف کے بنیادی تصورات اور تجربات ہمیں نظر آئیں گے جو اس دور تک کسی دوسرے شاعر کے ہاں اس طور پر نہیں ملتے۔ عشق حقیقی ان کی شاعری کا غالب جذبہ ہے۔ میر کے ہاں بھی تصوف ہے اور بہت ہے لیکن یہ ان کی شاعری کا غالب جذبہ نہیں ہے۔ درد کے ہاں صوفیانہ فکر، جذبے کی چمک اور تجربے کی گرمی کے ساتھ مل کر اس طرح جلوہ نما ہوتی ہے کہ ان سے پہلے کسی اور شاعر کے ہاں اس طرح بیان میں نہیں آئی۔ اسی تخلیقی عمل میں ان کی عظمت کا راز پوشیدہ ہے۔ اگر درد کے اشعار میں یہ لہر نہ ہوتی تو وہ میر کی شاعری کے دریا میں قطرہ بن کر غائب ہو جاتے اور میر کے مقابلے میں دوسرے درجے کے شاعر رہ جاتے۔ اسی انفرادیت کی وجہ سے وہ اُردو زبان کے بڑے شاعر ہیں لیکن میر یا غالب کی طرح آفاقی شاعر نہیں ہیں۔

درد کے تصورِ عشق کے مطابق عشق ہی سے نظام کائنات قائم ہے۔ عشق ہی انسان کو علویت بخشتا ہے۔ عشق ہی انسانی علتوں کا طبیب ہے۔ عقل عاجز ہے اور عشق رسا۔ جب عشق کی حکمرانی قائم ہوتی ہے تو انسانی اقدار پروان چڑھنے لگتی ہیں۔ امام غزالی اور مولانا روم نے عقل پر عشق کی حکمرانی قائم کی اور اسے نظامِ تصوف کا بنیادی مسئلہ بنا دیا۔ یہی تصوف کی پہلی منزل ہے۔ درد اسے طرح طرح سے اپنے اشعار میں بیان کرتے ہیں:

باہر نہ آ سکی تو قیدِ خودی سے اپنی
اے عقلِ بے حقیقت دیکھا شعور تیرا
یا رب یہ کیا طلسم ہے ادراک و فہم یاں
دوڑے ہزار آپ سے باہر نہ جا سکے
جس مسندِ عزت پہ کہ تو جلوہ نما ہے
کیا تاب گزر ہووے تعقل کے قدم کا

درد کے ہاں عشق ہی زندگی اور مقصدِ زندگی ہے ۔ یہی لذت اور یہی جذب ہے :

اے درد چھوڑتا ہی نہیں مجھ کو جذبِ عشق
کچھ کہربا سے بس نہ چلے برگِ کاہ کا
عشق ہرچند سدا جان مری کھاتا ہے
پر یہ لذت تو وہ ہے جی ہی جسے بھاتا ہے

صوفیہ عقل کو بے کار نہیں سمجھتے لیکن ان کا عقیدہ یہ ہے کہ حقیقتِ مطلق کا ادراک عقل کے ذریعے نہیں ہو سکتا ۔ یہ کام صرف عشق ہی انجام دے سکتا ہے ۔ درد کے ہاں عشق کا یہی تصور ہے ۔ اگر تصوف کے نقطۂ نظر سے درد کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو وہ سارے تصورات ، جو تصوف میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں ، درد کے ہاں صفائی فکر و اظہار کے ساتھ اس طور پر ملیں گے کہ اس سے پہلے اُردو شاعری میں اس طور پر بیان نہیں ہوئے ۔ یہی ان کی شاعری کی انفرادیت ہے ۔

درد کے نزدیک عشق مجازی ”مرشد“ کی محبت کا نام ہے ۔ یہ عشق مجازی مطلوب حقیقی تک پہنچا دیتا ہے ۔ ”عشقِ مجازی کہ جو عشقِ حقیقی تک پہنچا دیتا ہے وہ مرید کے لیے عشقِ پیر ہے ۔“[۶۹] ”علم الکتاب“ میں کئی جگہ درد نے اسی مسئلے پر روشنی ڈالی ہے ۔ جب درد کہتے ہیں :

تم آ کر جو پہلے ہی مجھ سے ملے تھے
نگاہوں میں جادو سا کچھ کر دیا تھا
اپنے نزدیک باغ میں تجھ بن
جو شجر ہے سو نخلِ ماتم ہے

تو وہ ”عشقِ پیر“ میں جلتے ہوئے دل کی آواز سناتے ہیں ۔ درد کے اشعار کو اس زاویے سے دیکھیے تو ان میں کیفیتِ عشق کا رنگ بدل جاتا ہے ۔ ایک بزرگ نے جب میر درد کے مندرجہ ذیل دو شعر یہ کہہ کر سنائے کہ ان میں رسولِ خدا کے معراج پر جانے اور اس کے بعد فراق و ہجر کی پوری داستان چھپی ہوئی ہے تو ہمیں ان میں نئے معنی اور نئی وسعتوں کا پتا چلا حالانکہ ہم اب تک ”بوسہ بہ پیغام“ کی لذت اور قربت و دوری کے عشقیہ پہلو ہی سے لطف اندوز ہوتے رہتے تھے :

مدت سے وہ تپاک تو موقوف ہو گئی   اب گاہ گاہ بوسہ بہ پیغام رہ گیا
گھر تو دونوں پاس ہیں لیکن ملاقاتیں کہاں
آمد و رفت آدمی کی ہے پہ وہ باتیں کہاں

درد کی صوفیانہ فکر میں وحدت الوجود اور وحدت الشہود الگ الگ نہیں بلکہ ایک ہیں ۔ یہی امتزاج ان کی شاعری میں ملتا ہے :

متفق آپس میں ہیں اہلِ شہود
درد آنکھیں دیکھ باہم ایک ہیں
عیشِ کثرت میں دیدۂ وحدت ہے
قید میں درد با فراغ ہوں میں
وحدت نے ہر طرف ترے جلوے دکھا دیے
پردے تعینات کے جو تھے اٹھا دیے
ہووے کب وحدت میں کثرت سے خلل
جسم و جاں گو دو ہیں پر ہم ایک ہیں

جب یہ پردے اٹھ جاتے ہیں تو ترک کی منزل آتی ہے اور عاشق فکرِ جہاں سے بے نیاز ہو جاتا ہے ۔ یہی فقر کی اصل دولت ہے ۔ اسی سے استقلال اور مقصدِ حیات پیدا ہوتا ہے اور خلوت و جلوت ایک ہو جاتے ہیں :

اپنے تئیں تو کام کچھ خرقہ و جامہ سے نہیں
درد اگر لباس ہے دیدۂ عیب پوش
زنہار ادھر کھولیو مت چشمِ حقارت
یہ فقر کی دولت ہے کچھ افلاس نہیں ہے
آواز نہیں قید میں زنجیر کی ہرگز
ہر چند کہ عالم میں ہوں عالم سے جدا ہوں

درد نے کثرت سے صوفیانہ تصورات اور اصطلاحات مثلاً حقیقت و مجاز ، عشق و عقل ، قلب و نظر ، ذکر جلی و خفی ، دلِ زندہ و دلِ مردہ ، جبر و اختیار ، خلوت در انجمن ، سفر در وطن ، فنا فی اللہ ، جزو و کل ، مکان لامکان ، فنا و بقا ، بے ثباتی و بے اعتباری ، عینیت ، وجود و انا ، خودی ، وحدت و کثرت ، توکل و فقر وغیرہ کو اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے ۔ لیکن یہ سب تصورات جذبے کے ساتھ مل کر درد کے تجربے کا حصہ بن کر آتے ہیں اسی لیے اثرانگیز ہیں ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

ارض و سما کہاں تری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے
موجود پوچھتا نہیں کوئی کسی کے تئیں
توحید بھی تو ہوتی نہیں ہے عیاں ہنوز

اے درد مثلِ آئینہ ڈھونڈ اس کو آپ میں
بیرونِ در تو اپنی قدم گہ ہی نہیں
نہ ہم غافل ہی رہتے ہیں نہ کچھ آگہ ہوتے ہیں
مجبور ہیں تو ہم ہیں مختار ہیں تو ہم ہیں
اے بے خبر تو آپ سے غافل نہ بیٹھ رہ
جوں شعلہ یاں سفر ہے ہمیشہ وطن کے بیچ
مانندِ فلک دل متوطن ہے سفر کا
معلوم نہیں اس کا ارادہ ہے کدھر کا

اس قسم کے اشعار بڑی تعداد میں درد کے اُردو کلام میں ملتے ہیں۔ ان کی رباعیاں تو عام طور پر تصورات تصوف ہی کو بیان کرتی ہیں۔ درد نے چونکہ غزل میں، جہاں ایک شعر دوسرے شعر سے معنی و مفہوم کے اعتبار سے مختلف ہوتا ہے، اپنے تصوراتِ تصوف پیش کیے ہیں اس لیے ان میں وہ ربط و تسلسل نہیں ہے جو مولانا روم اور مولانا جامی کی مثنویوں میں ملتا ہے لیکن اگر درد کے اشعار کو نظامِ تصوف کی تلاش میں مرتب کیا جائے تو ہمیں ان کے ہاں تسلسل و ربط کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً ”موت“ کا تصور ہی لیجیے۔ موت انسانی فکر کا سب سے بڑا مسئلہ رہی ہے۔ اقبال کی تخلیقی قوت کا سرچشمہ بھی یہی ہے۔ درد کے ہاں ہمیں اس تصور میں ایک ایسا ارتقا نظر آتا ہے جہاں اس مسئلے کو صوفیانہ سطح پر حل کیا گیا ہے۔ پہلے یہ شعر پڑھیے:

مانندِ حباب آنکھ تو اے درد کھلی تھی
کھینچا نہ پر اس بحر میں عرصہ کوئی دم کا
آہ معلوم نہیں ساتھ سے اپنے شب و روز
لوگ جاتے ہیں چلے سو یہ کدھر جاتے ہیں

یہاں موت محض ایک سوال ہے۔ ایک الجھن ہے لیکن اگر انسان خدا میں گم ہو کر وجودِ مطلق سے پیوست ہو جائے تو پھر وہ ابدی زندگی سے ہم کنار ہو جاتا ہے۔ اسی لیے درد کے ہاں مرگ کا احساس ہمیں ڈھاتا نہیں ہے بلکہ زندگی کو سمجھنے اور اس کا عرفان حاصل کرنے کا شعور عطا کرتا ہے۔ درد کو چل چلاؤ کا شدید احساس ہے لیکن اسی کے ساتھ: ع ”جب تلک بس چل سکے ساغر چلے“ کہہ کر وہ زندگی کا اثبات بھی کرتے جاتے ہیں:

میں گو نہیں ازل سے پر تا ابد ہوں باقی
میرا حدوث آخر جا ہی بھڑا قدم سے

یہاں زندگی موت پر غالب آ جاتی ہے :

نہ پوچھو کچھ ہمارے ہجر کی اور وصل کی باتیں
چلے تھے ڈھونڈنے جس کو سو وہ ہی آپ ہو بیٹھے
گر دیکھیے تو مظہر آثار بقا ہوں
اور سمجھیے جوں عکس مجھے محو فنا ہوں

درد کی شاعری ایسے پُر اثر انداز میں صوفیانہ تصورات کا اظہار کرتی ہے کہ درد اور تصوف ایک ہو جاتے ہیں اور یہی ان کی انفرادیت ہے ۔ ان اشعار میں اگر ہمیں اثر و تاثیر کی کمی کا احساس ہوتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ ناواقفیت کی بنا پر ، تصوف کے اشارے ہم سے ابلاغ نہیں کرتے ورنہ یہ وہ اشعار ہیں جن پر اہل تصوف ، اپنے جذبات و واردات کی ترجمانی دیکھ کر سر دھنتے ہیں ۔ ان اشعار کا مقابلہ ولی ، مظہر اور میر و سودا کے اس نوع کے اشعار سے کیجیے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ ایک ایسی شاعری ہے جو اس سے پہلے اُردو میں نہیں ہوئی اور اس سطح پر کوئی دوسرا شاعر میر درد کو نہیں پہنچتا ۔

اسی صوفیانہ انداز نظر سے درد کے ہاں عظمت انسان کا تصور پیدا ہوتا ہے جو طرح طرح سے ان کی شاعری میں ابھرتا ہے ۔ عظمتِ انسان درد کی فکر کا بنیادی تصور ہے ۔ یہی وہ تصور ہے جو آگے چل کر غالب اور اقبال کی شاعری میں جلوہ گر ہوا ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

باوجودیکہ پر و بال نہ تھے آدم کے
وہاں پہنچا کہ فرشتوں کا بھی مقدور نہ تھا
جلوہ تو ہر اک طرح کا ہر شان میں دیکھا
جو کچھ کہ سنا تجھ میں سو انسان میں دیکھا
انساں کی ذات سے ہیں خدائی کے کھیل یاں
بازی کہاں ، بساط پہ گر شاہ ہی نہیں
باغِ جہاں کے گل ہیں یا خار ہیں تو ہم ہیں
گر یار ہیں تو ہم ہیں ، اغیار ہیں تو ہم ہیں
ارض و سما کہاں تری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے

درد کی شاعری میں ہمیں ایک سوچنے اور تفکر کرنے والے ذہن کا گہرا

احساس ہوتا” ہے۔ یہ احساس ہمیں اس دور کے کسی اور شاعر کے ہاں نہیں ملتا۔ درد کے ہاں احساس فکر کے تابع ہے جب کہ میر کے ہاں فکر احساس کے تابع ہے۔ اسی سے ان دونوں شاعروں کی انفرادیتیں جنم لیتی ہیں۔ اُردو شاعری میں یہی وہ فکری رجحان ہے جو غالب اور اقبال کے ہاں ابھر کر ایک نئے عروج سے ہم کنار ہوتا ہے۔ اگر درد اور غالب کی شاعری کا ایک ساتھ مطالعہ کیا جائے تو ہمیں غالب کے ہاں وہی اندازِ فکر اور رویہ ملے گا جو درد کا تخلیقی رویہ ہے، اسی لیے درد اور غالب کے لہجے، آہنگ، الفاظ اور امیجری میں بڑی مماثلت دکھائی دیتی ہے۔ خواجہ میر درد آردو شاعری میں اسی فکری رجحان کے قافلہ سالار ہیں۔ یہی اُردو شاعری کی صوفیانہ روایت ہے اور انھی معنی میں درد صوفی شاعر ہیں:

ہوں قافلہ سالارِ طریقِ قدما درد
جوں نقش قدم خلق کو میں راہ نما ہوں

درد کی صوفیانہ شاعری کے سلسلے میں یہ رائے ہم نے ان اشعار کو سامنے رکھ کر قائم کی ہے جن میں تصوف اور صوفیانہ تصورات واضح طور پر بیان ہوئے ہیں اور پندرہ سو اشعار پر مشتمل درد کے دیوانِ اُردو میں ایسے اشعار کی خاصی بڑی تعداد ہے۔ لیکن ان اشعار کے علاوہ ایسے اشعار بھی ہمیں خاصی تعداد میں ملتے ہیں جن کا رخ واضح طور پر عشقِ مجازی کی طرف ہے۔ صوفیانہ اشعار کے مقابلے میں درد کے یہ اشعار ایک عام قاری کی توجہ اپنی طرف اس لیے زیادہ مبذول کراتے ہیں کہ ان میں عشقیہ تجربہ اس زبان میں اور اس سطح پر بیان ہوا ہے جس کے علامات و کنایات سے ہم پہلے سے واقف ہیں۔ اسی لیے جب ہم درد کی کوئی غزل پڑھتے ہیں تو، علامات و اصطلاحات سے ناواقفیت کی بنا پر، صوفیانہ اشعار ہمارے ذہن کو اس طور پر گرفت میں نہیں لیتے جس طرح مجازی رنگ عشق کے اشعار اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ اسی لیے درد کی شاعری کے بارے میں ہم یہ رائے قائم کر لیتے ہیں، جس کا اظہار سب سے پہلے خود راقم الحروف نے اپنے ایک مضمون[۷۰] میں کیا تھا کہ درد عشقِ مجازی کے شاعر ہیں۔ اس نوع کے اشعار میں جو والہانہ پن (Passion) ہمیں محسوس ہوتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ اشعار ہم سے، بغیر کسی پردے کے براہ راست مخاطب ہوتے ہیں۔ حالانکہ صوفیانہ اشعار میں تفکر اور تجربہ دونوں مل کر آئے ہیں لیکن ان کو سمجھنے یا ان سے لطف اندوز ہونے کے لیے ایک ذرا سی ذہنی تربیت کی ضرورت پڑتی ہے۔ اب ہم درد کے اس حصۂ شاعری کا مطالعہ

کریں گے جس میں عشق کی نوعیت مجازی ہے ، حالانکہ بالآخر یہ سوتا بھی دوسرے سوتے سے مل کر درد کی شاعری کے دریا کو پاٹ دار کر دیتا ہے ۔

اہلِ تحقیق درد کے حالاتِ زندگی میں کسی عشق کی داستان نہ پا کر محض قیاس کے طوطا مینا اڑاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ایسے عشقیہ اشعار کسی کی تیغ نظر کے گھائل ہوئے بغیر نہیں کہے جا سکتے ۔ ان میں کھرے عشقیہ تجربات بیان ہوئے ہیں ۔ اصل بات یہ نہیں ہے کہ درد نے کسی انسانی ہستی سے عشق کیا یا نہیں ۔ دیکھنا یہ ہے کہ ان کے ہاں جو عشقیہ تجربات اور قلبی واردات شعر کے سانچے میں ڈھلے ہیں ان کی نوعیت کیا ہے ؟ ایک حساس انسان اور بڑے شاعر کے لیے عشق کے ایک لمحے کا تجربہ ، تخلیقی سطح پر وہ کام کر سکتا ہے جو ایک عام انسان کو ساری عمر عشق کرنے سے بھی حاصل نہیں ہو سکتا ۔ اس عشقیہ تجربے کا رخ ان کی شاعری میں میر جیسا ہے اور میر جیسا ہوتے ہوئے بھی میر جیسا نہیں ہے ۔ اس تجربے کو سمجھنے کے لیے پہلے درد کے یہ دس پندرہ شعر پڑھیے :

قتل عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا
پر ترے عہد سے آگے تو یہ دستور نہ تھا
کچھ ہے خبر بھی تجھ کو کہ اٹھ اٹھ کے رات کو
عاشق تری گلی میں گئی بار ہو گیا
ان لبوں نے نہ کی مسیحائی
ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا
تو بن کہے گھر سے کل گیا تھا
اپنا بھی تو جی نکل گیا تھا
شب تک جو ہوا تھا وہ ملائم
اپنا بھی تو جی پگھل گیا تھا
میں سامنے سے جو مسکرایا
ہونٹ اس کا بھی درد ہل گیا تھا
ذکر میرا ہی وہ کرتا تھا صریحاً لیکن
میں جو پہنچا تو کہا خیر یہ مذکور نہ تھا
تم آکر جو پہلے ہی مجھ سے ملے تھے
نگاہوں میں جادو سا کچھ کر دیا تھا

چلیے کہیں اس جا پہ کہ ہم تم ہوں اکیلے
گوشہ نہ ملے کا کوئی میدان ملے کا
عرق کی بوند اس کی زلف سے رخسار پر ٹپکی
تعجب کی ہے جاگہ یہ پڑی خورشید پر شبنم
یوں تو ہے دن رات میرے دل میں ہی اس کا خیال
جن دنوں اپنی بغل میں تھا سو وہ راتیں کہاں
صورتوں میں خوب ہوں گی شیخ گو حورِ بہشت
پر کہاں یہ شوخیاں ، یہ طور ، یہ محبوبیاں
آگے ہی بن کہے تو کہے ہے نہیں نہیں
تجھ سے ابھی تو ہم نے وہ باتیں کہیں نہیں
کہا میں جب ترا بوسہ تو جیسے قند ہے پیارے
لگا تب کہنے پر قندِ مکرر ہو نہیں سکتا
وہ نگاہیں جو چار ہوتی ہیں   برچھیاں ہیں کہ پار ہوتی ہیں
شام بھی ہو چکی کہیں اب تو   آ شتابی کہ رات جاتی ہے
جی کی جی ہی میں رہی بات نہ ہونے پائی
ایک بھی اس سے ملاقات نہ ہونے پائی
وہ دختِ رز کہ چھلتی پھرے ہے جہان کو
کہتے ہیں درد پاس بھی اک رات رہ گئی

اب یہ چند شعر بھی پڑھیے :

بر میں مرے وہ سیم بر آیا نہیں ہنوز
مقصود میرے دل کا بر آیا نہیں ہنوز
جوں جوں وہ کٹے ہے تو یہی آتی ہے جی میں
پھر چھیڑیے اور باتیں منا کیجیے اس سے
اگر بے حجابانہ وہ بت ملے   غرض پھر تو اللہ ہی اللہ ہے
آ پھنسوں میں بتوں کے دام میں یوں
درد یہ بھی خدا کی قدرت ہے
یا تو وہ راتیں تھیں یا تو یہ دلوں کا پھیر تھا
ہاتھ اب لگتے نہیں تب پاؤں دبوایا کیے
واشد کبھو تو درد کے بھی ساتھ چاہیے
بندِ قبا سے کھول ٹک اے گلبدن گرہ

میں کہاں اور خیالِ بوسہ کہاں
منہ سے منہ یوں بھڑا دیا کس نے
ہر گھڑی ڈھانپنا چھپانا ہے   الغرض تو یہ تو دکھانا ہے
تو چونکتا عبث ہے کسی بات کے لیے
میں آگیا ہوں صرف ملاقات کے لیے
یوں ہی تمام جھگڑے ہی رگڑے میں ہو گئی
ہر دن خراب پھرتے تھے جس رات کے لیے

میر درد کا یہ عشقیہ تجربہ ایک ایسا تجربہ ہے جس میں عشق کی نوعیت نہ صرف مجازی ہے بلکہ عاشق کی آرزوئیں ، اس کے احساسات و جذبات اپنے اضطراب و بے قراری کے ساتھ موجود ہیں ۔ یہاں احساسِ جسم بھی ہے اور خواہشِ جسم بھی ۔ بر میں سیم بر کو لانے ، بندِ قبا کھولنے ، منہ سے منہ بھڑانے اور پاؤں دبانے کا اظہار کھل کر ہوا ہے ۔ یہ عشق اس سے کیا جا رہا ہے جس کے طور اور محبوبیاں حور بہشت سے بڑھ کر ہیں ۔ لیکن یہاں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ میر درد اظہارِ عشق احتیاط کے ساتھ ذرا دب کر کر رہے ہیں ۔ ان کا عشق میر کے عشق کی طرح بے محابا نہیں ہے ۔ ان کے ہاں عشق میں مایوسی و ناکامی کا نہیں بلکہ لذتِ دید کا احساس ہوتا ہے ۔ ان کی محبوب عورت ہے :

دل تجھے کیوں ہے بے کلی ایسی   کون دیکھی ہے اچپلی ایسی
خون ہوتا ہے دل کا یاں آؤ   مہدی پاؤں میں کیا ملی ایسی

درد کے ہاں مشکل سے دو چار شعر میں سبزہ و خط کا ذکر آیا ہے ۔ اسی لیے ان کے جذباتِ عشق فطری ہیں ۔ ان کے ہاں ہجر کی آزمائش بھی ہے اور اضطراب و بے قراری بھی ، قول و قرار کی باتیں بھی ہیں اور چھیڑ چھاڑ بھی ۔ لیکن ان سب باتوں کے باوصف ان کے عشق میں وصل و قربت کا احساس زیادہ ہے ۔ میر کی طرح درد ناکامیوں سے کام نہیں لیتے بلکہ ان کے ہاں عاشق کے مسکرانے سے محبوب کا ہونٹ بھی ہل جاتا ہے ۔ اسی لیے درد کا تجربہ میر کے غم انگیز تجربے سے مختلف عشقیہ تجربہ ہے ۔ اس سطح پر درد کی کمزوری یہ ہے کہ وہ عشق کے سارے تجربے بیان نہیں کرتے بلکہ تجربوں کا انتخاب بیان کرتے ہیں ۔ میر چونکہ عشق کے ہر چھوٹے بڑے ، ادھورے اور پورے تجربے کو بیان کر دیتے ہیں اسی لیے میر کے ہاں احساس و جذبہ کا دریا متلاطم ہے جب کہ درد کے ہاں جذبات میں ٹھہراؤ اور سکون ہے ۔ درد کو اپنی محترم شخصیت کا احساس

ہے اسی لیے وہ اظہارِ عشق میں ڈرتے اور دبتے سے نظر آتے ہیں۔ درد کے اشعار میں نشتریت تو ہے لیکن یہ نشتریت اسی لیے میر جیسی نہیں ہے۔ میر مجنون عاشق ہیں لیکن درد با ہوش عاشق ہیں۔ میر اپنے غمِ عشق کو، نئی اثر کی سطح پر ایک نئے قسم کے نشاط میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ درد کے عشق میں، مجازی رنگ کے باوجود، حقیقی رنگ شعر کے مزاج میں ویسے ہی چھپا ہوا ہے جیسے میر کے صوفیانہ اشعار میں عشق مجازی موجود ہے۔ یا یوں کہیے کہ درد کے مجاز میں حقیقت ویسے ہی چھپی ہوئی ہے جیسے میر کی حقیقت میں مجاز چھپا ہوا ہے۔ درد کی شاعری کا عاشق ناکام، آوارہ اور شکست خوردہ نہیں ہے بلکہ اس کے عشق میں محبوب کی طرف سے جوابِ عشق کا جذبہ کارفرما ہے۔ درد کا محبوب ہرجائی نہیں ہے۔ اس کی بھی ایک سطح اور شخصیت ہے۔ وہ بھی باہوش ہے۔ میر کے ہاں سلیقے سے نبھنے کی وجہ عاشقِ زار ہے جب کہ درد کے ہاں عشق میں عاشق و معشوق دونوں شریک ہیں۔ لیکن اس کے باوجود عشقِ مجازی کی سطح پر درد میر سے چھوٹے شاعر ہیں۔ ان کی اصل انفرادیت تو اس میں ہے کہ انھوں نے صوفیانہ تجربات کو شاعری میں اس طور پر سمویا کہ تفکر اور جذبہ موثر اظہار کے ساتھ مل کر ایک جان ہو گیا۔ انھوں نے اُردو شاعری میں اپنے فکری اندازِ نظر اور فلسفہ و فکر کے اظہار سے ایک ایسی روایت کو جنم دیا جو اُردو شاعری میں ایک نئی چیز تھی اور جس میں کوئی دوسرا اس دور میں ان کا شریک نہیں ہے۔ اس اندازِ فکر نے آئندہ دور میں اُردو شاعری کو ایک نیا رخ دیا۔

یہ تھے میر درد کی شاعری کے دو رخ لیکن ان دونوں رخوں میں ایک ہی شخصیت اور اس کے مخصوص و منفرد مزاج کا رنگ موجود ہے۔ میر درد کا کلام سراپا انتخاب ہے۔ اسے پڑھ کر ایک صاف و شفاف آئینے کا احساس ہوتا ہے جس میں خواجہ میر درد کی شخصیت، سیرت اور مزاج کی لطافت جلوہ نما ہے۔ میر درد نے اپنے فکری و جذباتی تجربوں کو جس انداز، جس سادگی و صفائی اور لطافت و نفاست سے بیان کیا ہے اس نے ان کی شاعری کو روشن کر دیا ہے۔ درد کے طرزِ ادا کی خوبی یہ ہے کہ ان کے ہاں فکر و معنی کا رشتہ لفظوں کے ساتھ پورے طور پر قائم ہے۔ اسی ہم آہنگی سے ان کے ہاں ایک منفرد طرز اور لہجہ پیدا ہوا ہے۔ وہ بڑی سے بڑی بات کو دو مصرعوں میں ایسی سادگی، صفائی و پرکاری سے بیان کر دیتے ہیں کہ وہ اس سطح پر میر کے ساتھ کھڑے نظر آتے ہیں۔ ان کے ہاں فارسی عربی الفاظ و تراکیب بھی خاصی تعداد میں

موجود ہیں لیکن شعر پڑھتے ہوئے یہ راستے کا کانٹا نہیں بنتے بلکہ طرزِ شعر میں جذب ہوکر ایک جان ہو جاتے اور شعر کی اثر انگیزی میں اضافہ کرتے ہیں ۔ ان کی شاعری میں ایک مقصد بھی موجود ہے لیکن یہ مقصد شاعری میں تجربہ بن کر ظاہر ہوا ہے ۔ اظہار کا بناؤ سنگھار ، اہتمام اور فنِ شعر کے لوازمات بھی جزو شاعری بن کر آئے ہیں ۔ درد رنگینی کے شاعر نہیں ہیں ۔ ان کا طرز ان کے فقر کی طرح سادگی ، صفائی و پاکیزگی لیے ہوئے ہے ۔ اس سادگی میں اکثر وہ سطح پیدا ہو جاتی ہے جہاں نظم و نثر کی سرحدیں مل کر ایک ہو جاتی ہیں اور جسے سہل ممتنع کا نام دیا جاتا ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

ان لبوں نے نہ کی مسیحائی   ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا
قصۂ زلف یار کیا کہیے   ہے دراز اور عمر ہے کوتاہ
ہم نہ کہتے تھے منہ نہ چڑھ اس کے   درد کچھ عشق کا مزا پایا
دشمنی میں سنا نہ ہووے گا   جو ہمیں دوستی نے دکھلایا
دل زمانے کے ہاتھ سے سالم   کوئی ہوگا کہ رہ گیا ہوگا
شام بھی ہو چکی کہیں اب تو   آ شتابی کہ رات جاتی ہے
آخر الامر آہ کیا ہوگا   کچھ تمھارے بھی دھیان پڑتی ہے

خواجہ میر درد کا یہ نارمل لیکن بے اختیار سا طرز اپنے اندر مخصوص قسم کی شگفتگی رکھتا ہے ۔ اس میں ہلکا سا جذباتی اثر بھی شامل ہے اسی لیے وہ دل پر اثر کرتا ہے ۔ اسی مخصوص طرز کی وجہ سے میر درد کے بہت سے اشعار ضرب المثل بن کر ہماری روزمرہ کی زبان کا حصہ بن گئے ہیں ۔ یہ چند شعر دیکھیے جن سے ہم سب پہلے سے واقف ہیں :

وائے ناکامی کہ وقتِ مرگ یہ ثابت ہوا
خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سنا افسانہ تھا
دردِ دل کے واسطے پیدا کیا انسان کو
ورنہ طاعت کے لیے کچھ کم نہ تھے کرّوبیاں
رولدے ہے نقشِ پا کی طرح خلق یاں مجھے
اے عمرِ رفتہ چھوڑ گئی تو کہاں مجھے
تر دامنی پہ شیخ ہماری نہ جائیو
دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں
ساقیا یاں لگ رہا ہے چل چلاؤ
جب تلک بس چل سکے ساغر چلے

ان اشعار میں لفظوں کی در و بست ، سادگی و صفائی کے ساتھ انسانی تجربے کا وہ پہلو بھی موجود ہے جس سے ہر زمانے اور ہر دور کے انسان کو واسطہ پڑتا ہے ، اسی لیے یہ شعر ہمارے اظہار کا حصہ بن گئے ہیں ۔ اس طرز ادا کے خمیر میں اثر موسیقی بھی موجود ہے لیکن یہ موسیقی پُر شور نہیں ہے بلکہ تنے ہوئے تار سے اوپر اٹھتی ہوئی دھیمی لَے اس میں سرایت کیے ہوئے ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو تین شعر پڑھیے :

مثلِ نگیں جو ہم سے ہوا کام رہ گیا
ہم رو سیاہ جاتے رہے نام رہ گیا
ایک تو ہوں شکستہ دل تس پہ یہ جور یہ جفا
سختیِ عشق واہ واہ ، جی نہ ہوا ستم ہوا
اوروں سے تو ہنستے ہو نظروں سے ملا نظریں
ایدھر کو نظر کوئی پھینکی بھی تو دزدیدہ

یا وہ غزل جس کا مطلع یہ ہے :

تجھی کو جو یاں جلوہ فرما نہ دیکھا
برابر ہے دنیا کو دیکھا نہ دیکھا

یہاں ہمیں طبلے ، تالی اور سرنگی کی ملی جلی لَے ، تال کا اثر واضح طور پر محسوس ہوتا ہے جس نے ان کے جوہرِ شاعری اور طرز ادا کو ایک پر اثر آہنگ دیا ہے ۔

میر درد کی زبان وہی ہے جو میر و سودا کی زبان ہے ۔ جیسے میر و سودا کی زبان کے بہت سے الفاظ آج متروک ہوگئے یا بدل گئے ہیں ، وہی صورت درد کی زبان کے ساتھ ہے ۔ مثلاً درد کے ہاں کبھو ، تئیں ، کنے ، ٹک ، لت ، ہیں گے ، تجھ سوا ، ان نے ، دیکھوں ہوں ، انھوں کی ، ہوجیو ، لے ڈوبیاں ، پائیاں ہیں وغیرہ الفاظ اور فعل و ضمیر ملتے ہیں ۔ ان چند بدلی ہوئی یا متروک صورتوں کے علاوہ میر درد کی زبان ویسی ہی صاف و شستہ زبان ہے جو آج بولی جاتی ہے ۔ درد نے محاورہ و روزمرہ کا استعمال کثرت سے کیا ہے لیکن انھوں نے میر کی طرح خالص عوام کی زبان کو استعمال نہیں کیا بلکہ ایسے الفاظ اور محاورہ و روزمرہ استعمال کیے جو عوام و خواص میں یکساں طور پر رائج تھے ۔ اسی لیے ان کی زبان یکساں و ہموار ہے ۔

میر درد نے بہت کم کلام چھوڑا ہے اور وہ بھی کم و بیش تمام تر صنف غزل میں ہے ۔ دوسری صنف جس میں ان کا کلام ملتا ہے رباعی ہے اور جن کی مجموعی تعداد ۷۰ ہے ۔ رباعی میں ان کی فکر زیادہ واضح اور مربوط انداز میں

ابھری ہے ۔ وہ غزل کی طرح رباعی کے بھی ایک اہم شاعر ہیں ۔ اپنے کم کلام کے باوجود ان کا نام میر و سودا کے ساتھ اس لیے لیا جاتا ہے کہ انھوں نے اُردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھانے میں وہی کام کیا ہے جو میر و سودا نے کیا ۔ درد جہاں ''طریقِ محمدی'' کے ''اول المحمدین'' ہیں وہاں میر و سودا کی طرح اُردو زبان کے بھی 'کلاسیک' ہیں ۔ اپنے کلام کی ضخامت کے باوجود قائم ، سوز وغیرہ اس درجے پر نہیں آتے ۔ اگلے باب میں ہم انھی شعرا کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱۔ علم الکتاب : خواجہ میر درد ، ص ۸۴ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ ۔

۲۔ آہ سرد : خواجہ میر درد ، ص ۱۵۶ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ ۔

۳۔ رسالہ ہوش افزا : خواجہ ناصر عندلیب (قلمی) ، ورق ۹۶ ب ، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۔

۴۔ ''قصر عرفاں زیں سبب آمد حسابِ رحلتش'' کے الفاظ ''قصرِ عرفاں'' سے ۱۱۷۲ء برآمد ہوتے ہیں ۔

۵۔ خواجہ محمد ناصر عندلیب نے رسالہ ہوش افزا (ورق ۹۴ ب) میں ''حج کی غرض سے'' جانا لکھا ہے اور ساقی خاں مصنف مآثر عالمگیری نے جلد دوم ص ۱۸۱ پر ''وطن واپس چلے گئے'' کے الفاظ لکھے ہیں ۔

۶-۷۔ رسالہ ہوش افزا : ورق ۹۶ ۔

۸۔ مآثر الامراء : صمصام الدولہ شاہنواز خاں (ترجمہ از محمد ایوب قادری) جلد دوم ، ص ۷۳۶ – ۳۳۹ ، مرکزی اُردو بورڈ لاہور ۱۹۶۹ء ۔

۹۔ ''نکات الشعرا'' : محمد تقی میر ، ص ۳۰ نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء ۔ اور مقالات حافظ محمود شیرانی ، جلد دوم مرتبہ ، مظہر محمود شیرانی ، ص ۱۳۱ – ۱۴۵ مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ء ۔

۱۰۔ خواجہ میر درد کی تصنیف ''علم الکتاب'' (ص ۱۳۷) میں یہ قطعہ تاریخ ولادت ملتا ہے :

در وجود آمد چوں ذاتِ آں ولی
شد کمالاتِ امامت زو جلی
سالِ تاریخش مرا الہام شد
''وارث علم و امامین و علی''
۱۱۰۵ھ

۱۱- ”سال وصال آن . . . خواجہ محمد ناصر مہدی المتخلص بہ عندلیب یک ہزار و یک صد و ہفتاد و دو شدہ بود“ رسالہ خواجہ میر درد ـــ ”درد دل“ مطبع کبیری سہسرام ۱۲۶۶ھ -

۱۲- علم الکتاب : خواجہ میر درد ، ص ۸۴ -

۱۳- قطعات تاریخ (قلمی) : سنالھ سنگھ بیدار ، ص ۵۷ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی -

۱۴- دردِ دل : خواجہ میر درد ، ص ۲۴۲ ، مطبع کبیری ، سہسرام ۱۲۶۶ھ -

۱۵- قطعاتِ تاریخ (قلمی) : سنالھ سنگھ بیدار ، ص ۹ -

۱۶- درد دل : خواجہ میر درد ، نور ۲۱۶ ، ص ۱۸۸ -

۱۷- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۲۴۰ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -

۱۸- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۱۰۲ ، ۱۰۳ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع -

۱۹- ایضاً : ص ۱۰۳ -

۲۰- نالۂ درد : خواجہ میر درد ، نالہ ۲۸۹ ، ص ۵۸ -

۲۱- نالۂ درد : نالہ ۳۷ ، ص ۷ - ۲۲- مجموعۂ نغز : ص ۲۴۰ -

۲۳- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۹۲ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -

۲۴- مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۸۰ ، اورینٹل کالج میگزین ، لاہور -

۲۵- نکات الشعرا : ص ۵۴ - ۲۶- نکات الشعرا : ص ۵۳ -

۲۷- گل رعنا (قلمی) : لچھمی نرائن شفیق ، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور -

۲۸- آہ سرد : خواجہ میر درد ، ص ۱۱۷ -

۲۹- مجمع النفائس : سراج الدین علی خاں آرزو (قلمی) مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -

۳۰- جام جہاں نما : شوق رامپوری بحوالہ دستور الفصاحت ، سید احمد علی خاں یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، حاشیہ ص ۳۶ ، رامپور ۱۹۴۳ع -

۳۱- تذکرۂ ہندی : ص ۹۲ ، ۹۳ -

۳۲- کلیاتِ سودا : جلد دوم ، مرتبہ ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی ، ص ۱۹۹ ، ۲۰۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ع ۔

۳۳- تذکرۂ مسرت افزا : امراللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۷۷ ، ۷۸ ، مطبوعہ معاصر پٹنہ ۔

۳۴- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۰۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع ۔

۳۵- نالۂ درد : خواجہ میر درد ، ص ۲ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ ۔

۳۶- نالۂ درد : ص ۶ ۔

۳۷- “سی و نہ سال بودہ کہ صحیفۂ واردات تسوید کردہ ۔” نالۂ درد : ص ۲ ۔

۳۸-۳۹- علم الکتاب : ص ۹۱ ۔ ۴۰- علم الکتاب : ص ۲ ۔

۴۱- علم الکتاب : ص ۹۵ ۔ ۴۲- ایضاً : ص ۳ تا ۸ ۔

۴۳- “سی صد و چہل و یک نالہ موافق اعداد اسم ناصر دارد ۔” نالۂ درد : ص ۷۰ ۔

۴۴- مجمع النفائس (قلمی) : مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی ۔

۴۵- دیوانِ درد اُردو : مطبوعہ نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع ۔

۴۶- نکات الشعرا : ص ۵۳ ۔

۴۷- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۳۹ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۹ع ۔

۴۸- ایضاً : ص ۳۹ ۔

۴۹- تذکرہ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۶۶ ، انجمن ترقی اُردو دہلی ۱۹۴۰ع ۔

۵۰- دو تذکرے (جلد اول) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۲۵۱ ، پٹنہ بہار ، ۱۹۵۹ع ۔

۵۱- دستور الفصاحت : حکیم احمد علی خاں یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۳۹ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ع ۔

۵۲- علم الکتاب : ص ۸۵ ۔ ۵۳- ایضاً : ص ۸۵ و ۸۶ ۔

۵۴- نالۂ درد : ص ۷۴ ، مطبع شاہجہانی بھوپال ، ۱۳۱۱ھ ۔

۵۵- علم الکتاب : ص ۸۹ ۔

۵۶- ۵۷- اُردو دائرہ معارف اسلامیہ : جلد اول ، ص ۶۰۹ — ۶۱۰ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۴ع ۔

۵۸- خواجہ میر درد : ڈاکٹر وحید اختر ، ص ۸۴ و ۸۵ ، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۷۱ع -

۵۹- برعظیم پاک و ہند میں ملت اسلامیہ : ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی (ترجمہ ہلال احمد زبیری) - ص ۱۹۵ ، ۱۹۶ ، کراچی یونیورسٹی ۱۹۶۷ع -

۶۰- دردِ دل : خواجہ میر درد ، ص ۱۳۹ -

۶۱- نالۂ درد : ص ۹ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ع -

۶۲- شمع محفل : ص ۲۸۳ - ۶۳- ایضاً : ص ۱۸۳ -

۶۴- آہ سرد : ص ۱۲۳ - ۶۵- ایضاً : ص ۱۲۲ -

۶۶- آہ سرد : ص ۸۸ - ۶۷- نالۂ درد : ص ۳۶ -

۶۸- دردِ دل : ص ۲۰۸ -

۶۹- آہ سرد : خواجہ میر درد ، آہ ۸۱ ، ص ۸۵ -

۷۰- تنقید اور تجربہ : ڈاکٹر جمیل جالبی ، مضمون ”آدھا شاعر“ ص ۱۶۲ تا ص ۱۹۰ ، مشتاق بک ڈپو ، کراچی ۱۹۶۷ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۲۵-۲۷ ”از اتفاقات ورودِ صحیفۂ واردات بحضور پر نور در سال وصال . . . حضرت خواجہ محمد ناصر محمدی المتخلص بہ عندلیب یک ہزار و یک صد و ہفتاد و دو شدہ بود ہم چنیں از تقدیر الٰہی حسن اتفاق اختتام مسودات این ختم التصنیفات امسال ارتحال ایں عاصی پر معاصی فقیر خواجہ میر محمدی المتخلص بہ درد . . . رو نمود ۔ اما خاموشی حسن خاتمہ ، اختتام این شمع محفل در ہمیں شہر صفر ۱۱۹۹ھ یک ہزار و یک صد و نود و نہ ہجری مقدس ظاہرا توام با سکوت خاتمہ بالخیرے انجام ایں درد دل سرو مقدر است ۔“

ص ۲۶ ”در وسطِ جوانی کسبِ علومِ رسمیہ از عقائد و معقولات و اصولِ تصوف وغیرہ ہا بقدر ضرور نمودہ ام ۔“

ص ۲۶ ”ماہے چند از خدمت افادہ مرتبت مفتی دولت مرحوم مغفور بر اکتسابِ فنونِ رسمیہ ہمت گماشت ۔“

ص ۲۹ ”پیش ازیں بہ سپاہی پیشگی بہ اعزاز و امتیاز بسر می‌برد ۔“

ص ۷۲۶ ”از چندے بہ اشارۂ والد بزرگوار دست ازان کار باز داشتہ بہ سجادۂ طاعت بہ کمال فقر و قناعت می گزرانید ۔“

ص ۷۲۶ ”ہنوز عالم جوانی باقی بود کہ دست ازین عالم فانی و بے ثبات کشید و درسنہ بست و نہ سالگی لباس درویشانہ پوشید ۔“

ص ۷۲۶ ”سماع من منجانب اللہ است و حق بر این امر ہمہ وقت گواہ کہ خود بخود گویندگان می آیند . . . نہ آن کہ فقیر اینہا را می طلبد و شنیدن سرود را چون دیگران عبادت می فہمد بلکہ ہمان معاملہ نہ انکار می کنم و نہ این کار می کنم درپیش است و عقیدۂ من ہمان است کہ عقیدۂ بزرگان من است ۔ اما چون درین ابتلا حسب مرضی الٰہی گرفتارم ناچار خدا ہم بیامرزد ۔“

ص ۷۲۶ ”در علم موسیقی بدرجہ مہارت بود کہ سرآمد سرود سرایان میان فیروز خان از جناب کرامت مآب ایشان نقش درست می کرد ۔“

ص ۷۲۸ ”شاہ گلشن در علم موسیقی دخل تمام داشتند ۔“

ص ۷۲۸ ”جوانے ست خیلے صاحب فہم و ذکا ۔“

ص ۷۳۱ ”چونکہ این فقیر طبع موزونے ہم دارد و درد تخلص می کند این رباعی بطریق یادگار درین رسالہ تحریر نمود ۔“

ص ۷۳۱ ”بیشتر ازین رسالہ یعنی اکثر وارد در حضور اقدس جناب امیر المحمدین حضرت قبلہ گاہی دامت برکاتہ درسنہ یک ہزار و یک صد و ہفتاد و دو ہجری تحریر یافتہ بود ۔“

ص ۷۳۲ ”اکثرے از عزیزان باعث شدند کہ آنچہ تو فوائد و نکات این مختصر در خلال مجالس پیش ما بیان می کنی بطریق شرح برنگار . . . و رموزے کہ درین عبارت موجزست مفصل باظہار در آر . . . و مفید خواص و عوام وا نما . . . بندہ بموجب درخواست ایشان رجوع بجناب ملہم معانی عم نوالہ نمود . . . زیراکہ تحریر متن ہم بطریق ورود بودہ . . . و فقیر از طرف خود بتکلف چیزے افزود نہ نمودہ ۔“

ص ۷۳۳ ”چون کلمہ ہوالناصر در ابتدا بر سر مسودہ بر وارد محرر گشتہ بود و در رسالہ کتاب نیز ہمان قسم داشتہ شد نادر ہر مقام اول

مشہود و مذکور بہمین اسم سامی و نام نامی شود و چون بموجب حدیث شریف شروع ہر امر بتسمیہ می باید اول ہر وارد کہ جدا جدا وارد گردیدہ و ہر یک مطلب علیحدہ دارد بسم اللہ تحریر نمودہ آمد ۔“

ص ۷۳۵ ”فارسی ہم خوب می گوید . . . رباعی اکثر می گوید و خوب می گوید ۔“

ص ۷۳۶ ”ابیات دیوانش قریب ہفصد شعر از نظر گزشتہ ہمگی لب لباب و تمامی انتخاب است ۔“

ص ۷۳۶ ”رسالہ در علم تصوف مسمی بواردات ہر سرایر چند تصنیف کرد کہ متعلق بدیدن است ۔“

ص ۷۳۶ ”دیوانش اگرچہ مختصر است لیکن چون کلامِ حافظ سراپا انتخاب ۔“

ص ۷۳۶ ”دیوان ریختہ اش اگرچہ ہزار بیت متجاوز نیست لکن ہمہ یک دست و احتیاج بہ انتخاب نہ دارد ۔“

ص ۷۳۷ ”گویند کہ دیوان او ہم مثل دیگر ضخیم بود ، روزے خود متوجہ شدہ قریب یک ہزار و پانصد شعر مع رباعیات انتخاب کردہ باقی را پارہ نمود بہ آب شست ۔ حالا ہرچہ رواج دارد ہمان منتخب دیوان است ۔“

ص ۷۳۸ ”اے فرزند این کارِ دیگرالست کار مانیست ۔ اگر ارادہ ما چنیں می بود در وقت خود طریق خویش را مسمی باسم خود چون دیگران میکرادنیم ۔ ما ہمہ فرزندان در بحر عینیت گم ایم و غریق یک قلزم ۔ نام ما نام محمدست و نشان ما نشان محمد ۔ محبت ما محبت محمدست و دعوت ما دعوت محمد صلی اللہ علیہ و علیٰ الہ وسلم ۔ این طریقہ را طریقہ محمدیہ باید گفت کہ ہمان طریق محمدست علیہ السلام و ما از طرف خود چیزے برآن نیفزودہ ایم ۔ سلوکِ ما سلوکِ نبوی ست و طریقِ ما طریقِ محمدی ۔“

ص ۷۳۸ ”علم آنست کہ مصلح علم بود و دافع کسل ، نہ آنکہ بحث و جدل فزاید و در امور دینیہ خلل نمود ۔“

ص ۷۲۹ ”اے صاحبان ادعائے ما ہمین ست کہ ہمہ پیران و مرشدان ما مہدیانِ خالص بودہ اند ۔ شما از غلطی خود و شراکت نفسانیت خویش در طریقہ واحدہ ایشان تفرق احداث می‌کنید و اہل حق را کہ باہم متفق اند جدا و مغائر از ہم دیگر می فہمید و چون در شما این خلل تفرق فاسد بسبب امتداد زمانہ و قصور عقل پیدا شدہ بود حق تعالیٰ حضرت امیر المحمدیین را بر شما فرستاد تا باز دعوت بطرف ہمان طریقہ واحدہ مہدیہ فرمایند و از کثرت بوحدت جذب نمایند ۔“

ص ۷۴۰-۴۱ ”وطن در سفر کہ اشارت از مقام ورائے نفس و آفاق است و در مرتبہ سیرِ من اللہ فی اللہ رو می‌نماید ۔ اصطلاح جدیدہ مختص باین فقیر و مسلوک طریقہ مہدیہ است ۔“

ص ۷۴۳ ”قالِ من موافقِ حالِ من است و حالِ من مطابقِ قالِ من است ۔ ہمان در دل دارم کہ بر زبان می آرم ۔“

ص ۷۴۶ ”عشق مجازی کہ بہ عشق حقیقی فائز می گرداند مرید را عشق پیر است ۔“

• • •

چھٹا باب

قائم ، میر سوز ، میر اثر

قائم چاند پوری اس دور کے ایک ممتاز شاعر ہیں ۔ تاریخِ ادب میں ان کا المیہ یہ ہے کہ وہ ایک ایسے دور میں پیدا ہوئے جس پر میر و سودا چھا جاتے ہیں اور جن کے سامنے ان سے کم درجے کے کسی شاعر کا چراغ نہ جل سکا ۔ خواجہ میر درد اگر فقر و تصوف کو شاعری کا موضوع بنا کر اپنی انفرادیت قائم نہ کرتے تو ، اپنی اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کے باوجود ، ان کی حیثیت بھی قائم کی سی ہو کر رہ جاتی ۔ قائم سودا کی طرح کے شاعر ہیں لیکن سودا نہیں ہیں ۔ قائم میر کی طرح کے شاعر ہیں لیکن میر نہیں ہیں ۔ ان کی شاعری میں سودا و میر کے رنگ کھل کر اور کُھل کر نکھرے ضرور ہیں لیکن ان رنگوں کے سارے امکانات کا بھرپور اظہار قائم کے ہاں نہیں بلکہ خود سودا و میر کے ہاں ہوا ہے ۔ اسی لیے جب میر و سودا کے ساتھ ہم قائم کا کلام پڑھتے ہیں تو میر و سودا ہمیں اپنی طرف کھینچ لیتے ہیں اور قائم کھڑے رہ جاتے ہیں ۔ اگر 'ردِ عمل کی تحریک' کے زیرِ اثر ابھرنے والے شعرا کی فہرست سے میر و سودا کو الگ کر دیا جائے تو ''دیوان زادہ'' والے حاتم کے باوجود ، قائم اس دور کے سب سے بڑے شاعر نظر آتے ہیں ۔ لیکن تاریخ کا مطالعہ چونکہ کسی کو اس کے دور سے خارج کرکے نہیں کیا جا سکتا اس لیے قائم کو ہم اس دور کے پس منظر میں میر و سودا کے ساتھ ہی دیکھیں گے ۔

قائم چاند پوری (م ۱۲۰۸ھ/۹۴-۱۷۹۳ء) نے خود اپنا نام محمد قیام الدین لکھا ہے[1] اور اس شہادت کی روشنی میں ہر اس تذکرہ نگار کی رائے ، جس نے ان کا نام محمد قائم لکھا ہے ، نہ صرف نا درست ہے بلکہ اس پر بحث کرنا یا بعد کی پانچویں پشت کے افرادِ خاندان کی رائے کو بطور سند[2] پیش کرنا ، محض غلطی ہے ۔ قائم قصبہ چاند پور (ضلع بجنور) کے رہنے والے تھے ۔[3] بچپن میں اپنے بڑے بھائی کے پاس (جن کا تخلص منعم تھا) دہلی آ گئے ۔ یہیں ''خرد سالی'' میں

قائم نے اپنے گھر پر ناجی کو دو تین بار دیکھا تھا۔[۴] قائم نے خود بھی لکھا ہے کہ "آغازِ شعور سے اب تک بادشاہی ملازمت کرکے دار السلطنت دہلی میں گزارا اور مقتضائے طبیعت کے باعث سارا وقت عالی مقدرت شعرا کی صحبت میں بسر کیا۔"[۵] اس سے اس بات کا بھی پتا چلا کہ دہلی ہی میں ان کی تعلیم و تربیت ہوئی اور یہیں ان کا ذوقِ شاعری پروان چڑھا۔ میر نے اپنے تذکرہ 'نکات الشعرا' (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) میں انہیں "جوانے است خیرہ و طیرہ، حسن پرست، نوکر پیشہ"[۶] لکھا ہے۔ "نکات الشعرا" لکھتے وقت خود میر کی عمر تیس سال تھی اور کم و بیش یہی عمر اس وقت قائم کی ہوگی۔ قائم بادشاہ کی سرکار میں توپ خانے میں ملازم تھے[۷] اس زمانے میں میر سوز بھی یہیں ملازم تھے اور اسی لیے میر سوز و قائم میں قربت تھی۔[۸] ۱۱۶۶ھ/۱۷۵۳ء میں صفدر جنگ کی بغاوت اور خانہ جنگی کا سلسلہ شروع ہوا اور ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں عماد الملک نے، مرہٹوں کی مدد سے، وزارت پر قبضہ کرکے احمد شاہ کو تخت سے اتار کر اندھا کردیا[۹] اور عزیز الدین کو عالمگیر ثانی کے لقب سے تختِ سلطنت پر فائز کر دیا۔ اسی زمانے میں قائم کی ملازمت بھی ختم ہوگئی۔ یہ وہ دور تھا کہ سلطنت کا شیرازہ تیزی سے بکھر رہا تھا اور اہلِ ہنر ترکِ وطن کرکے تیلیوں کی طرح بکھر رہے تھے۔ ملازمت سے الگ ہو کر قائم نے اس فرصت کو غنیمت جانا اور اپنا تذکرہ، جسے انہوں نے "جریدہ احوال سخنورانِ متقدم و حال"[۱۰] لکھا ہے اور جس کا معروف تاریخی نام "مخزنِ نکات"[۱۱] (۱۱۶۸ھ/۱۷۵۴ - ۵۵ء) ہے، لکھنے کا ارادہ کیا۔ چونکہ "مخزنِ نکات" ۱۱۶۸ھ میں مکمل ہوا اس لیے ترکِ ملازمت کا واقعہ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں پیش آنا چاہیے۔ لیکن اس زمانے میں بھی وہ دہلی ہی میں رہے۔ نواب نعمت اللہ خاں دہلوی کے بیٹے کی شادی کا قطعہ تاریخ، جس سے ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵ - ۵۶ء برآمد ہوتے ہیں، ان کے کلیات میں موجود ہے۔ ایک قطعہ احمد شاہ ابدالی کے دہلی سے چلے جانے پر بھی لکھا ہے جس سے ۱۱۶۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔ لیکن تاریخ کی رو سے ابدالی جمادی الثانی ۱۱۷۰ھ/جون ۱۷۵۷ء کو دہلی سے رخصت ہوا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ء تک قائم دہلی میں تھے۔ اس کے بعد وہ اپنے وطن چاند پور چلے گئے۔ یہاں آ کر بھی وہ چین سے نہ بیٹھ سکے۔ یہ زمانہ قائم کی معاشی پریشانیوں کا زمانہ تھا۔ تلاشِ معاش میں وہ بسولی، آنولہ، امروہہ، سنبھل اور مراد آباد گئے جس کا پتا ان کے کلام سے چلتا ہے۔ اس عرصے میں انہیں ایک چھوٹی سی بستی کا قاضی بھی مقرر کیا

گیا لیکن وہاں کے قاضی نے اپنے عہدے سے ہٹنے سے انکار کر دیا ۔ قائم نے ایک قطعے[۱۲] میں اس واقعے کو موضوعِ سخن بنا کر نواب کی توجہ مبذول کرائی :

ایک تو عالمِ افلاس ، دوم غربتِ شہر
تیسرے قاضی سے جھگڑا کہ یہ ہے سخت عذاب
کیا قضا چھوٹی سی اک بستی کی جس پر کہ کوئی
تنگ رتبے کا سمجھ کر نہیں کرتا پیشاب
وہ تو چاہے ہے نہ دوں ، میں بھی کہتا ہوں کہ لوں
ایک مردار پہ جوں لڑتے ہیں باہم دو کلاب
جب یہ دکھ ان کے کرتا ہوں میں خدمت میں بیاں
آپ کہتے ہیں تعیناتی ہے تیرا محراب

ایک مخمس بھی قاضی کی ہجو میں "کلیاتِ قائم" میں ملتا ہے جس کا ٹیپ کا مصرع "جس دور میں تو قاضی ہو اس دور پہ لعنت" ہے اور تین ہجویہ رباعیاں بھی کلیات میں ملتی ہیں ۔ قدرت اللہ قاسم[۱۳] نے "شاید" کے لفظ کے ساتھ اس قاضی کا نام قاضی عبدالفتاح سنبھلی بتایا ہے ۔ بہرحال ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ع میں یا اس کے بعد ترکِ دہلی کرکے وہ پریشاں روزگار رہے اور ۱۱۸۴ھ/۱۷۷۰-۷۱ع میں نواب محمد یار خاں امیر نے ، سودا و سوز کے انکار کرنے پر ، قائم کو ٹانڈا آنے کی دعوت دی اور سو روپے ماہوار تنخواہ پر صیغۂ شاعری میں ملازم رکھ لیا ۔[۱۴] ٹانڈا آنے سے پہلے قائم بسولی میں تھے ۔ اس وقت ندوی لاہوری ، میر محمد نعیم نعیم ، پروانہ علی شاہ پروانہ مراد آبادی ، میاں عشرت ہڈال ، حکیم کبیر سنبھلی بھی وہاں موجود تھے ۔[۱۵] مصحفی بھی ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱-۷۲ع میں قائم کی سفارش پر ٹانڈا آ کر ملازم ہو گئے تھے[۱۶] لیکن یہ محفل بھی اس وقت برہم ہو گئی جب مرہٹوں نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر ضابطہ خاں پر حملہ کیا اور معرکۂ سکرتال (۲۳ فروری ۱۷۷۲ع) میں اسے شکست دے کر روہیل کھنڈ کی اینٹ سے اینٹ بجا دی ۔ قائم نے اپنے شہر آشوب میں اسی تباہی کو موضوعِ سخن بنا کر شاہ عالم ثانی کو "شیطان کا ظل" ، "بھڑوے خبیث خر" اور "شاہ حماقت پناہ" جیسے الفاظ سے مخاطب کیا ہے ۔ جب ٹانڈا میں حالات سنبھلے تو قائم پھر واپس آ گئے اور معرکۂ میراں کٹڑہ (۱۱۸۸ھ/۱۷۷۴ع) تک یہیں رہے ۔ اس معرکے میں حافظ رحمت خاں شہید ہو گئے ۔ قائم کے ممدوح نواب محمد یار خاں گرفتار ہوئے اور جب رہا ہوئے تو رام پور آ کر دو ماہ کے اندر اندر وفات پا گئے ۔ اب قائم پھر بے یار و مددگار تھے ۔ ۱۱۹۰ھ/۱۷۷۶-۷۷ع ـ

کے لگ بھگ وہ لکھنؤ آئے [۱۷] اور یہیں شاہ کمال ، صاحبِ مجمع الانتخاب ، ان کے شاگرد ہوئے اور دو تین سال لکھنؤ میں رہ کر نواب احمد یار خاں کے بلانے پر قائم رام پور چلے گئے ۔ قائم آصف الدولہ کے زمانے میں اس وقت پھر لکھنؤ آئے جب شہزادہ سلیمان شکوہ دہلی سے فرار ہو کر لکھنؤ آ گئے تھے۔ یہاں قائم نے سلیمان شکوہ کی خدمت میں ایک قصیدہ پیش کیا جو کلیاتِ قائم میں موجود ہے ۔ مصحفی [۱۸] نے لکھا ہے کہ لکھنؤ کے دورانِ قیام میں قائم نے اپنے قدیم دیہات ، ملک اور یومیہ واگزاشت کرانے کی کوشش کی اور آصف الدولہ کے دیوان راجہ ٹکیٹ رائے بہادر سے چاند پور کے عامل کے نام شقہ جات و پروانہ جات حاصل کرنے میں کامیاب بھی ہوگئے ۔ اس کے بعد چاند پور ہوتے ہوئے وہ رامپور چلے گئے اور یہیں ۱۲۰۸ھ/۹۴-۱۷۹۳ء میں وفات پائی اور نواب محمد یار خاں کے مقبرے میں دفن ہوئے ۔[۱۹] جرأت نے بھی رباعی مستزاد سے یہی سال وفات نکالا ہے ۔[۲۰]

قائم سودا کے شاگرد تھے لیکن سودا کے شاگرد ہونے سے پہلے وہ خواجہ میر درد کے شاگرد ہوئے جس کی تصدیق میر کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ "مدت تک میاں خواجہ میر صاحب کے گروہ میں داخل رہا ۔"[۲۱] دوسرے تذکروں مثلاً گلشنِ سخن ، تذکرۂ شورش ، تذکرۂ مسرت افزا ، تذکرۂ میر حسن سے بھی اس بات کی توثیق ہوتی ہے ۔ عشقی عظیم آبادی نے بھی یہی لکھا ہے کہ "مشقِ شاعری کے آغاز میں اپنے اشعار خواجہ میر درد کے سامنے پیش کیے ۔"[۲۲] لیکن ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں جب محمد تقی میر نے اپنا تذکرہ لکھا ، اس وقت وہ سودا کے شاگرد تھے ۔ میر کے الفاظ یہ ہیں "اب مرزا رفیع کے ساتھ شامل ہیں ۔"[۲۳] اس زمانے میں جب قائم درد کے شاگرد تھے ، ان کی کسی بات پر ہدایت اللہ خاں ہدایت سے اَن بَن ہو گئی ۔ قائم نے ایک ہجویہ قطعہ [۲۴] کہا جس میں حضرت درد کو استاد زماں کہہ کر خطاب کیا اور ان سے ہدایت کو سیدھا کرنے کی اجازت طلب کی :

حضرتِ درد کی خدمت میں جب آ قائم نے
عرض کی یہ کہ اے استادِ زماں سنتے ہو
امر ہووے تو ہدایت کو کروں میں سیدھا
واں سے ارشاد ہوا یہ کہ میاں سنتے ہو
راست ہوے ہیں کسی سے بھی کبھو کج طینت
نیچ بنتے بھی کہیں شاخِ کماں سنتے ہو

شاہ ہدایت نے بھی اس کا جواب دیا اور کہا :

چشم انصاف سے دیکھو تو میاں قائم ہم
چاہیے یوں کہ ہدایت کو اب استاد کرو
اور جو کچھ شاعری کا دل میں تمہارے ہو گھمنڈ
کہہ چکے ہم تو غزل ، بارے ہم ارشاد کرو

قدرت اللہ قاسم ، شاہ ہدایت کے شاگرد تھے ۔ اپنے تذکرے[25] میں نہ صرف یہ لکھا کہ قائم کے قطعے کا آخری شعر محمد طاہر غنی کے اس فارسی شعر کا سرقہ ہے :

کج را بتکلف نتواں راست نمودن
کے تیر تواں ساختن از شاخ کمانہا

بلکہ یہ بھی لکھا کہ ”فطری خباثت کی وجہ سے ان (سودا) کی شاگردی سے بھی پہلوتہی کر لی ۔“ سودا نے قائم کا مزاج درست کرنے کے لیے ایک مثنوی لکھی جو آج بھی ”مثنوی در ہجو فوقی“ کے نام سے کلیاتِ سودا میں موجود ہے ۔ سودا کی اس مثنوی کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے اپنی ”جنگی غزل“ میں سودا کو بکری اور خود کو شیر کہا تھا ۔ سودا نے ہجو سے قائم کی مالش کی اور شعر میں پوچھا :

کون اس میداں میں بکری ، کون شیر
بولیے جلدی سے اب کیجے نہ دیر

جب بات بڑھ گئی تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نواب نعمت اللہ خاں کے بیچ میں پڑنے سے صلح صفائی ہو گئی اور سودا نے قائم کا نام نکال کر ایک فرضی نام فوقی ڈال دیا ۔ ڈاکٹر اقتدا حسن نے لکھا ہے کہ کلیاتِ سودا کے مخطوطہ برٹش میوزیم میں یہ ہجو موجود ہے جس میں کہیں فوق کے بجائے قائم درج ہے اور کہیں متن میں فوق اور حاشیے پر قائم[26] درج ہے ۔ قائم نے ایک قصیدہ بھی سودا کی مدح میں کہا جس میں سودا کو ”افصح الفصحا“ ، پیمبرِ اہلِ سخن“ اور ”سخن پناہا“ کے الفاظ سے مخاطب کیا اور دل کھول کر مدح کی ۔ درد فقیر گوشہ نشین اور سرکار دربار سے بے تعلق تھے ۔ سودا دنیا دار آدمی تھے ۔ یار باش ، مجلسی ، امرا و نوابین کی صحبت کے دلدادہ ۔ سودا کی شاگردی نے قائم کی دو ضرورتیں پوری کیں ۔ ایک شعر و سخن کی اور دوسری دربار و نوابین سے قربت کی ۔ قائم بھی سودا کا ”سا“ مزاج رکھتے تھے اور شعر کو معاشرتی رتبے اور معاش کا وسیلہ بنانا چاہتے تھے ۔ اسی لیے یہ استادی شاگردی آخر وقت تک قائم رہی اور قائم بار بار سودا کی استادی کا اعتراف کرتے رہے :

قائم تو جی لگا کے نہ کہیو یہ ریختہ   ہونا پڑے گا حضرت استاد کی طرف
قائم بہ فیضِ صحبتِ سودا ہے ورنہ میں   طرحی غزل سے میر کے آتا تھا بر کہیں

سودا کی وفات پر قائم نے قطعہ تاریخ وفات بھی کہا جس سے ان کے گہرے رنج و غم کا پتا چلتا ہے۔ سودا اور قائم کے اس طویل رشتے کا پتا اس بات سے بھی چلتا ہے کہ قائم کا بہت سا کلام وفات کے وقت سودا کے پاس موجود تھا جو وفاتِ سودا کے بعد، غلطی سے، کلیاتِ سودا میں شامل ہو گیا اور جو کلیاتِ سودا کے اس نسخے میں شامل نہیں ہے جو خود سودا کی نگرانی و زندگی میں رچرڈ جونسن کے لیے تیار کرایا گیا تھا؛ مثلاً قائم کی یہ مثنویات، حکایات اور اشعار غلطی سے سودا کے کلام میں شامل ہیں[ف]:

۱۔ حکایت : سلف کے زمانے کا تاریخ داں
یہ لکھتا ہے احوال وارفتگاں
(کلیاتِ قائم، جلد دوم : ص ۱۳۸ - ۱۴۰)

۲۔ حکایت : سنتا ہے کہ یک مرد آزادہ طور
جز اپنے نہ رکھتا تھا اسباب اور
(ایضاً : ص ۱۴۰ - ۱۴۱)

۳۔ حکایت : سنا جاتے ہے اک مہوس کا حال
کہ رکھتا تھا نت کیمیا کا خیال
(ایضاً : ص ۱۴۳ - ۱۴۴)

[ف] شیخ چاند نے اپنی تصنیف "سودا" میں ۱ تا ۷ حکایات اور مثنویوں کی نشاندہی کی ہے اور لکھا ہے کہ "یہ اشعار حقیقتاً سودا کے نہیں ہیں۔" (ص ۱۰۸ — ۱۱۱)، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد (۱۹۳۶ع)۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے بھی انھی سات چیزوں کی نشاندہی کی ہے۔ (مرزا رفیع سودا، ص ۵۰۳ - ۵۰۴، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۶ع)۔ ڈاکٹر اقتدا حسن مرتب کلیاتِ قائم (مقدمہ ص ۱۸ — ۲۲، مطبوعہ مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۵ع) نے کلیاتِ سودا کے آٹھ قلمی نسخوں کا جائزہ لے کر قائم کے اس کلام کی نشاندہی کی ہے جو سودا کے کلام میں غلطی سے شامل ہو گیا ہے۔ ان کی تحقیق سے نہ صرف ۱ تا ۷ کی تصدیق ہوئی ہے بلکہ ۸ - ۹ - ۱۰ کا انھوں نے مزید اضافہ کیا ہے۔ مطالعۂ قائم کے لیے ہم نے ڈاکٹر اقتدا حسن کا مرتبہ کلیات استعمال کیا ہے۔ — (ج - ج)

۴- مثنوی در ہجو طفل پتنگ باز :

ایک لونڈا پتنگ کا ہے کھلاڑ
ڈور میں اس کی . . . ہیں ہزار

(ایضاً : ص ۱۵۸ - ۱۶۳)

۵- مثنوی در ہجو شدت سرما :

سردی اب کے برس ہے اتنی شدید
صبح نکلے ہے کانپتا خورشید

(ایضاً : ص ۱۸۴ - ۱۹۰)

۶- مثنوی رمز الصلٰوۃ کی ایک حکایت :

سنا ہے کہ اک مرد اہلِ طریق
نہایت ہی واقع ہوا تھا خلیق

(ایضاً : ص ۲۶۱ - ۲۶۳)

۷- مثنوی عشقِ درویش :

الٰہی شعلہ زن کر آتشِ دل
تپ دل دے بہ قدرِ خواہشِ دل

(ایضاً : ص ۲۹۵ - ۳۲۶)

ان کے علاوہ یہ چیزیں بھی کلیاتِ سودا میں شامل ہوتی رہی ہیں :

۸- تضمین بر غزل امیر خسرو :

شیخ تو نابود ہووے یا ترا پندار نیست
بت کدہ ویران ہو یا ہوں برہمن یک بار نیست

(ایضاً : ص ۵۱ - ۵۲)

۹- ایک غزل جس کا مطلع یہ ہے (۹ شعر) :

نخل اُمید کیوں کہ ہمارا ہو آہ سبز
اس باغ میں کبھو نہ ہوا برگ کاہ سبز

(کلیاتِ قائم ، جلد اول : ص ۸۲ - ۸۳)

۱۰- ایک شعر :

ٹوٹا جو کعبہ کون سی یہ جائے غم ہے شیخ
کچھ قصرِ دل نہیں کہ بنایا نہ جائے گا (ایضاً : ص ۹)

سودا کی طرح قائم بھی جلد بھڑکنے والا تیز مزاج رکھتے تھے ۔ سودا عام طور پر ہجو میں پہل نہیں کرتے تھے ۔ فدوی لاہوری ، ندرت کاشمیری ، میر

ضاحک، فاخر مکین، محمد تقی مرثیہ کو وغیرہ کی جو ہجویات سودا نے لکھی ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب جوابی ہجویں ہیں۔ خود قائم کے بارے میں سودا کی ہجو بھی جوابی ہجو ہے۔ لیکن قائم کے لیے کسی بات پر غصہ آ جانا ہجو کے لیے کافی جواز تھا۔ ہجویات میں قائم جلد گالی پر اُتر آتے تھے۔ قاضی کی جو ہجویات کلیاتِ قائم میں موجود ہیں ان میں غصے کے ساتھ فحش الفاظ کے استعمال سے قائم کے مزاج کی تیزی اور شدت کا پتا چلتا ہے۔ جب ناراض ہوئے تو محمد تقی میر کو ایک رباعی میں "میر خمیر" لکھ دیا اور ان کے "سید" ہونے کے بجائے "نانبائی" ہونے کی طرف اشارہ کیا۔ قائم کے مزاج میں اس دور کے نوجوانوں کی طرح دو دھارے ساتھ ساتھ بہتے نظر آتے ہیں۔ ایک حسن پرستی اور دوسرا تصوف کی طرف میلان۔ میر نے ان کی حسن پرستی[۲۷] کی طرف اشارہ کیا ہے۔ درد سے ان کی عقیدت اور مشورۂ سخن تصوف کی طرف میلان کا پتا دیتا ہے۔ قائم کی طویل مثنوی "رمز الصلوٰۃ" بھی خواجہ میر درد کے رسالے "اسرار الصلوٰۃ" سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے۔ جب جوانی گزر گئی اور زمانے کا سرد گرم چکھ لیا تو بالآخر قائم نے درویشی اختیار کر لی۔ مصحفی نے ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ع کے لگ بھگ انھیں لباس درویشی میں دیکھا تھا۔[۲۸] یکتا[۲۹] اور شاہ کمال[۳۰] نے بھی یہی لکھا ہے۔ قدرت اللہ شوق نے انھیں "بسیار آدم بامزہ، اہل درد، متواضع، خلیق، مہذب صورت، پاکیزہ سیرت"[۳۱] کے الفاظ سے یاد کیا ہے۔ قائم کو بھی سودا کی طرح امراء کی صحبت اور ان کا توسل پسند تھا۔ ایک طرف یہ معاشی ضرورت تھی اور دوسری طرف معاشرے میں عزت و احترام کا سبب تھا۔ قصیدہ گوئی میر کی مجبوری تھی۔ یہ سودا کا فطری میلان تھا۔ یہی میلان قائم کے مزاج میں بھی نظر آتا ہے۔ قائم فارسی عربی پر بھی قدرت رکھتے تھے اور فنونِ سخنوری میں باکمال تھے۔[۳۲] قائم نے میر و سودا کی طرح کم و بیش ہر صنف سخن میں طبع آزمائی کی اور میر کی طرح ایک تذکرہ بھی لکھا لیکن ان سب باتوں کے باوجود وہ اس دور کے ممتاز شاعر ضرور ہیں لیکن سودا، میر اور درد کی طرح منفرد شاعر نہیں ہیں۔

قائم چاند پوری کی تصانیف دو ہیں۔ ایک "کلیاتِ قائم"[۳۳] اور دوسری "مخزنِ نکات"۔ کلیاتِ قائم ان کی ساری شاعری پر مشتمل ہے جس میں ۴۰۷ غزلیات، ۹۹ اُردو رباعیات، ۲ مستزاد رباعیاں، ۳۲ قطعات، ۴ متفرقات، ۷ مخمسات، ۲ مسدسات، ۱ ترجیع بند، ۱۳ قصائد، ۱۱ حکایات، ۱۲ مختصر مثنویاں، ۳ طویل مثنویاں، ۳ سلام، ۴ مراثی کے علاوہ فارسی کی ۲۲ غزلیات،

۴ رباعیات ، ۳ قطعات اور ایک سلام بھی شامل ہیں ۔ قائم کے کلام کا تجزیہ اور شاعری کا مطالعہ آگے آئے گا ۔

"**مخزن نکات**"[۳۴] شمالی ہند کے تین ابتدائی تذکروں میں سے ایک ہے ۔ میر کا تذکرہ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں ، گردیزی کا تذکرہ ریختہ گویاں ۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ء میں اور قائم کا تذکرہ مخزن نکات ۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ء میں مکمل ہوا ۔ خواجہ اکرم نے قطعۂ تاریخ لکھا جس کے الفاظ مخزن نکات سے ۱۱۶۸ھ برآمد ہوتے ہیں :

قائم رکھے ہمیشہ خدا تیرے نام کو
کرنے سے ذکرِ خیر کے ہے موجب نجات
تاریخ اس کتاب کی میں نے کی جب تلاش
پیرِ خرد نے مجھ سے کہا "مخزنِ نکات"[۳۵]

لیکن اندرونی شواہد سے معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے یہ تذکرہ بیاض کی صورت میں ، بہت پہلے مرتب کرنا شروع کر دیا تھا ۔ مخزن نکات کے دیباچے میں ، جیسا کہ "در ذیل این بیاض" کے الفاظ سے ظاہر ہے ، اسے بیاض ہی کہا ہے ۔ قائم نے شرف الدین مضمون (م ۱۱۴۷ھ/۳۵-۱۷۳۴ء) سے دو تین مرتبہ اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ان کی وفات کو دس سال ہوگئے ہیں ۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ مضمون کے حالات قائم نے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ء میں لکھے ۔ اسی طرح شاہ ولی اللہ اشتیاق (م ۱۱۵۰ھ/۳۸-۱۷۳۷ء) کے ذیل میں لکھا ہے کہ ان کی وفات کو سات سال ہوگئے ہیں ۔ گویا ان کے حالات بھی قائم نے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ء میں لکھے ۔ اس سے یہ بات سامنے آئی کہ قائم نے یہ تذکرہ بصورتِ بیاض ۱۱۵ھ/۱۷۴۴ء کے لگ بھگ لکھنا شروع کیا اور ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں جب وہ ملازمتِ سرکار سے الگ ہوئے اور انھیں فرصت ملی تو اس کام کو ۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ء میں مکمل کیا لیکن اس کے بعد بھی اس میں اضافے کرتے رہے ۔ میر درد کے ذیل میں قائم نے ان کی ایک تصنیف "واردات" کا ذکر کیا ہے ۔ واردات ۱۱۷۲ھ/۵۹-۱۷۵۸ء میں لکھی گئی ۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ میر درد کے حالات ۱۱۷۲ھ میں لکھے یا درد کے حالات میں واردات کا اضافہ اس سال کیا ۔ امتیاز علی خاں عرشی نے ایسے مزید ثبوت بہم پہنچائے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ قائم اس تذکرے میں ۱۱۷۶ھ/ ۶۳-۱۷۶۲ء تک اضافے کرتے رہے ۔ عرشی صاحب کا خیال ہے کہ "کتاب کا دیباچہ ، بجز نام کے ، آغاز تصنیفِ بیاض کے وقت کا ہے اور خاتمہ ، جس میں

مصنف نے انقلابِ سلطنت کا ذکر کیا ہے، ۱۱۶۸ھ/ ۵۵ - ۱۷۵۴ء کا لکھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔"[۳۶] اس اعتبار سے، جہاں تک سالِ آغاز کا تعلق ہے، یہ وہ تذکرہ ہے جو میر کے تذکرے سے پہلے لکھا جانا شروع ہوا اور قائم کا یہ دعویٰ کہ "اس وقت تک شعرائے ریختہ کے ذکر و بیان میں کوئی کتاب تصنیف نہیں ہوئی اور ابھی تک کسی شخص نے اس فن کے سخنوروں کے حالات میں ایک سطر بھی نہیں لکھی"[۳۷] اسی آغاز اولیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

قائم نے اپنے تذکرے کی تالیف میں کئی ماخذ سے استفادہ کیا ہے۔ ان میں سے ایک ماخذ "بیاضِ طالب" ہے۔ قائم نے دکنی شاعر محقق کا ایک شعر اسی بیاض کے حوالے سے اپنے تذکرے میں درج کیا ہے۔[۳۸] "بیاضِ طالب" پر ہم سودا کے ذیل میں پہلے اظہار خیال کر چکے ہیں۔ دوسرا ماخذ "بیاضِ عزلت" ہے جس کا ذکر بھید کے ذیل میں ان الفاظ میں آیا ہے کہ "یہ دو شعر میر عبدالولی کی بیاض میں ان کے نام سے لکھے ہوئے مجھے ملے۔"[۳۹] اس بیاض کا ذکر بھی ہم عزلت کے ذیل میں کر چکے ہیں۔ قائم نے ان دونوں بیاضوں سے دکن و گجرات کے شعرا کے سلسلے میں استفادہ کیا۔ تیسرا ماخذ خانِ آرزو کا تذکرۂ "مجمع النفائس" ہے جس کا حوالہ قائم نے شرف الدین علی پیام کے ذیل میں ان الفاظ میں دیا ہے کہ "اس کے حالات من و عن خانِ آرزو کے تذکرے میں داخل ہیں۔"[۴۰] ان کے علاوہ قائم نے اس دور کے ان تمام اہلِ ذوق سے استفادہ کیا جن کے پاس کسی شاعر کے حالات اور انتخاب کلام موجود تھے۔ یہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ آخر کیا وجہ ہے کہ نکات الشعرا، تذکرہ ریختہ گویاں اور مخزن نکات میں بہت سے شعرا کے حالات و انتخابِ کلام میں یکسانیت ہے۔ اس کا جواب یہ دیا جاتا ہے کہ ان تذکرہ نویسوں نے ایک دوسرے کے تذکروں سے استفادہ کیا لیکن اخلاق جرأت[۴۱] کی کمی کی وجہ سے اس کا اعتراف نہیں کیا۔ لیکن دراصل اس کی وجہ یہ ہے کہ ان تذکرہ نگاروں نے جن اہلِ ذوق حضرات سے مختلف شعرا کے حالات اور کلام جمع کیا وہ ایک تھے اور انھوں نے اپنی یادداشتوں اور بیاضوں سے ایک سا کلام اور ایک سے حالات ان کو الگ الگ دیے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ جیسے "بیاض عزلت" سے میر اور قائم دونوں نے استفادہ کرکے میر میراں بھید اور میر عبداللہ تجرد کے ایک سے اشعار اپنے اپنے تذکروں میں دیے اسی طرح میر محتشم علی خاں حشمت کا کلام جس ماخذ سے لیا وہ بھی ایک تھا۔ یہی صورت بیدار، تمکین، آفتاب رائے رسوا اور میر گھاسی وغیرہ کے ترجموں میں نظر آتی ہے۔ یکساں

انتخاب کے پیش نظر یہ ہرگز نہیں کہا جا سکتا کہ میر ، گردیزی اور قائم نے ایک دوسرے کے تذکروں سے استفادہ کیا بلکہ صرف یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان سب تذکرہ نگاروں کا بنیادی ماخذ ایک تھا۔ قائم نے جب اپنا تذکرہ لکھنے کا ارادہ کیا تو عاقل نے ، جو پنجاب کے رہنے والے اور مرزا رفیع سودا کے دوست تھے ، بڑی محنت سے ان کے لیے شاعروں کا کلام جمع کیا۔ قائم نے خود اعتراف کیا ہے کہ اگر عاقل اس طور پر میری مدد نہ کرتے تو شاید یہ تذکرہ مرتب کرنا ممکن نہ ہوتا ۔[۴۲] عاقل نے تذکرۂ قائم کے لیے کلام انھی ذرائع سے جمع کیا ہوگا جن کے پاس یہ موجود ہوگا اور انھی ذرائع سے میر اور گردیزی نے بھی جمع کیا ہوگا۔ اس صورت میں حالات و انتخابِ کلام کی یکسانیت ایک فطری امر ہے ۔ یہی وجہ ان مماثلتوں کی ہو سکتی ہے جو ہمیں میر و قائم کے تذکروں میں نظر آتی ہیں۔ ان کا نامعلوم ماخذ بھی ایک ہوگا۔

''مخزن نکات'' اس دور کا ایک اہم تذکرہ ہے ۔ اسپرنگر نے اسے ہندوستانی ادب کی ابتدائی تاریخ کی سب سے زیادہ قیمتی تصنیف کہا ہے ۔[۴۳] اس تذکرے میں ذہانت کی وہ تیزی تو نہیں ہے جو ہمیں میر کے تذکرے ''نکات الشعرا'' میں نظر آتی ہے لیکن یہاں ہمیں زیادہ غیر جانبداری نظر آتی ہے ۔ قائم نے ، میر کی طرح ، اپنے گروہ کے شعرا کی نہ بے جا طرف داری کی اور نہ مخالفین کی پگڑی اچھالی بلکہ سب کے بارے میں متوازن رائے دی ہے ۔ میر نے اس اعتراف کے باوجود کہ ''اگرچہ ریختہ کا آغاز دکن میں ہوا لیکن وہاں ایک بھی شاعر مربوط پیدا نہ ہوا''[۴۴] شعرائے دکن کو ''بے رتبہ'' لکھا ہے لیکن قائم نے ان کی شاعری کے نامانوس الفاظ کو زبانِ دکن کے موافق کہہ کر درست بتایا ہے اور ان کے بارے میں یہ متوازن اور صحیح رائے دی ہے :

> ''اسلوبِ سخن کے جاننے والوں سے پوشیدہ نہیں کہ عبداللہ قطب شاہ کے عہد سے لے کر بہادر شاہ کے عہد تک جن لوگوں نے ریختہ کے اشعار کہے ہیں ان کے کلام کی بندش بہت مربوط و معقول ہے حالانکہ اکثر لوگوں نے غیر مانوس الفاظ بھی استعمال کیے ہیں لیکن چونکہ (یہ الفاظ) زبان دکن کے مطابق صحیح اور درست ہیں ، ہر شخص کے دل میں اتر جاتے ہیں ۔''[۴۵]

دکنی شعرا کو یہ صحیح مقام ، قائم سے پہلے اور قائم کے بعد بھی ، شمالی ہند کے کسی تذکرہ نویس نے نہیں دیا ۔

قائم نے ''مخزن نکات'' میں شعرا کو تین طبقوں میں تقسیم کیا ہے ۔ پہلے

طبقے میں ان شعرا کو رکھا ہے جو قدیم ہیں اور انھیں ''شعرائے متقدمین'' کہا ہے ۔ دوسرے طبقے کے شعرا کو ''سخورانِ متوسطین'' کا نام دیا ہے جس میں شمالی ہند کے ابتدائی دور کے ان شعرا کا ذکر کیا ہے جو عہد محمد شاہی سے تعلق رکھتے ہیں اور جن میں زیادہ تر ایہام گو ہیں ۔ یہ سب شعرا قائم سے پہلے کی نسل سے تعلق رکھتے ہیں ۔ تیسرے طبقے کو ''شعرائے متاخرین'' کا نام دیا ہے اور اس میں اپنے چھوٹے بڑے معاصر شعرا کا ذکر کیا ہے ۔ ''مخزن نکات'' اُردو شعرا کا پہلا تذکرہ ہے جس میں شاعروں کو تین طبقوں میں تقسیم کرکے ہر طبقے کی خصوصیات بھی بیان کی ہیں ۔ میر نے اپنے تذکرے میں نہ شعرا کو میلانات کے اعتبار سے طبقوں میں تقسیم کیا اور نہ کسی قسم کی ترتیب کا خیال رکھا ۔ قائم نے اپنے تذکرے میں طبقات کی تقسیم کا خاص طور پر التزام کیا اور تذکرہ نویسی کو ایک نیا رخ دیا جس کا اثر آئندہ دور کے تذکروں مثلاً طبقات الشعرا از قدرت اللہ شوق ، تذکرہ شعرائے اُردو از میر حسن ، طبقات الشعرائے ہند از کریم الدین و فیلن ، طبقات سخن از عشق و مبتلا میرٹھی وغیرہ پر بہت واضح ہے ۔ یہی انداز محمد حسین آزاد نے ''آبِ حیات'' میں اختیار کیا اور یہی روش 'شعرالہند' میں عبدالسلام ندوی اور 'گل رعنا' میں عبدالحی نے اختیار کی ادبی تاریخ نویسی کا احساس سب سے پہلے 'مخزن نکات' نے پیدا کیا ۔ 'مخزن نکات' میں مختلف طبقات کے شعرا کی خصوصیات کے مطالعے سے ہر دور کی ایک واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے ۔ مثلاً پہلے طبقے کے شعرا غیر مانوس الفاظ استعمال کرتے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو ان کے زمانے میں رائج اور مستند تھے ۔ ان کا کلام شاعرانہ حیثیت سے ، غیر مانوس الفاظ کے باوجود ، مربوط ہے ۔ دوسرے طبقے کے شعرا الفاظِ تازہ کی تلاش میں سرگرداں ہیں اور ان پر ایہام گوئی کا اتنا گہرا اثر ہے کہ شاعری بلاغت کے مرتبے سے گر گئی ہے ۔ تیسرے طبقے کے شعرا کی خصوصیت یہ ہے کہ ان کا طرزِ کلام فارسی شاعری کی طرح ہے ۔ اسی لیے ان کی شاعری میں سارے شعری صنائع بدائع استعمال میں آتے ہیں ۔ یہ شعرا فارسی ترکیبات کو اردوئے معلیٰ کے محاورے کے موافق ، جن سے کان مانوس ہیں ، استعمال کرتے ہیں ۔ یہی وہ رجحان ہے جس کی پیروی خود قائم اور ان کے معاصرین کر رہے ہیں ۔ اُردو شاعری کو تین طبقات میں تقسیم کرتے وقت قائم کے سامنے کوئی روایت نہیں تھی ۔ یہ ان کی اولیت ہے اور اس اولیت کی اہمیت کو وہی لوگ جانتے ہیں جنھوں نے زندگی میں کوئی ایسا کام کیا ہو جو اس سے پہلے کسی نے نہیں کیا تھا ۔

''مخزنِ نکات'' سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جلوس عالمگیری کے ۴۴ ویں

سال (۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ - ۰۱ء) ولی دکنی ، سید ابوالمعالی کے ہمراہ دہلی آئے تھے اور شاہ سعد اللہ گلشن سے ملاقات بھی ہوئی تھی جنھوں نے ولی کو زبانِ ریختہ میں شعر کہنے کا مشورہ دیا تھا اور تعلیماً یہ مطلع موزوں کرکے ولی کے حوالے کیا تھا[۳۶] :

خوبیِ اعجازِ حسنِ یار گر انشا کروں
بے تکلف صفحہ کاغذ یدِ بیضا کروں

''مخزنِ نکات'' اپنی نوعیت کا ایک منفرد تذکرہ اور اٹھارویں صدی عیسوی کی اُردو شاعری کا ایک اہم اور بنیادی ماخذ ہے ۔

قائم چاند پوری کا ذکر سب تذکرہ نگاروں نے کیا ہے اور انھیں قادرالکلام اور پُرگو شاعر کہا ہے ۔ ان کا کلیات ۱۹۶۵ء میں پہلی بار لاہور سے شائع ہوا ۔[۳۷] ۱۹۶۳ء میں ان کا دیوانِ غزلیات دہلی سے شائع ہوا تھا ۔[۳۸] کلیات اور دیوان دونوں کا متن انڈیا آفس لائبریری کے نسخے پر مبنی ہے ۔ ۱۹۰۳ء میں سید حسین بلگرامی[۳۹] نے اور ۱۹۰۵ء میں حسرت موہانی نے[۴۰] دیوانِ قائم کے الگ الگ دو انتخاب شائع کیے تھے ۔ کلیات کی اشاعت کے بعد اب قائم کی شاعری کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ کیا جا سکتا ہے ۔

میر و سودا کی طرح قائم بھی کم و بیش ہر صنفِ سخن میں طبع آزمائی کرتے ہیں ، لیکن کسی ایک صنفِ سخن میں بھی وہ میر و سودا سے ممتاز نہ ہو سکے ۔ قصیدہ و ہجو میں وہ سودا سے اور غزل میں وہ میر سے کم ہیں ۔ ان کے اچھے سے اچھے شعر پر میر کے شعر کا گمان گزرتا ہے ۔ وہ شعر میر کا سا ضرور معلوم ہوتا ہے لیکن میر کا نہیں ہوتا ۔ قائم کا کلیات میر و سودا سے ضرور لگا کھاتا ہے لیکن جوشِ جذبات اور زورِ کلام میں وہ ان استادوں تک نہیں پہنچتے ۔ ان کے ہاں وہ آہنگ ضرور ہے جو انھیں میر سے قریب لے جاتا ہے اور وہ مزاج بھی ہے جو مدح و قدح میں سودا سے قریب لے جاتا ہے لیکن ان کے آہنگ میں نہ وہ کیفیت ہے اور نہ ان کے تجربوں میں وہ گہرائی ہے جو میر کو میر بناتی ہے ، اور نہ ان کے قصائد و ہجویات میں وہ شان اور تیزی ہے جو سودا کے قصائد و ہجویات کی جان ہے ۔ سودا کے شاگرد کی حیثیت سے ان کا سب سے اہم کارنامہ قصیدہ ہونا چاہیے تھا لیکن یہاں بھی مدح و مبالغہ کا وہ زور اور تخیل و مضمون آفرینی کی وہ شان نہیں ہے جو سودا کا کمال ہے ۔ قائم کسی خاص موضوع کے ساتھ اپنی شخصیت کی وحدت کا احساس نہیں دلاتے اور نہ غزل کے علاوہ کسی اور صنف میں پھیلتے ہیں اس لیے سارے کلیات میں ، جہاں نظر ٹھہرتی

ہے ، وہ غزل ہے ۔ قائم نے غزل میں خود کو اسی انداز میں پیش کیا جس طرح میر کر رہے تھے لیکن غزل میں تخلیقی سطح پر میر کو پیچھے چھوڑ جانا قائم کی صلاحیت سے بڑی بات تھی ۔ قائم اسی دور میں زندگی گزارتے ہیں جس میں میر نے زندگی بسر کی ۔ غمِ روزگار سے وہ بھی میر کی طرح پریشان حال رہے ۔ انتشار ، فساد ، خانہ جنگی ، احمد شاہ ابدالی اور مرہٹوں کی غارت گری کو انھوں نے بھی میر کی طرح دیکھا اسی لیے ان کے ہاں بھی میر کا سا انداز ملتا ہے جو ان کی شاعری کو پُر اثر بنا دیتا ہے ۔ اگر میر و سودا کو تھوڑی دیر کے لیے نظر انداز کر دیا جائے تو قائم اس دور کے بہترین شاعر قرار دیے جا سکتے ہیں ۔ ان کی غزل میں وہی خصوصیات ملتی ہیں جنھیں شاہ حاتم نے اپنی شاعری میں پیدا کیا تھا ۔ شاہ حاتم کے ساتھ اگر قائم کی غزل کو رکھ کر دیکھا جائے تو وہ شاہ حاتم کی شاعری کے مزاج اور اس کے امکانات کو بڑھانے ، انھیں زیادہ واضح اور بہتر طور پر تصرف میں لا کر مکمل کرنے والے شاعر ہیں ۔ وہ ادھورے تجربات ، جو شاہ حاتم کے کلام میں نظر آتے ہیں ، قائم کی شاعری میں مکمل ہو جاتے ہیں ۔ میر و سودا نے بھی اپنی شاعری میں یہ کام کیا لیکن انھوں نے اس کے علاوہ اور بھی کئی امکانات کو اپنی شاعری میں پیدا کیا ۔ کچھ کو خود مکمل کرکے اپنی انفرادیت کی دائمی مہر ثبت کر دی اور کچھ کو ادھورا چھوڑ کر آنے والوں کے لیے راستہ صاف کر دیا ۔ قائم نے بھی شاہ حاتم کی شاعری کے امکانات کو پورا کرنے کے ساتھ ساتھ چند ادھورے امکانات کو اپنی شاعری میں ابھارا لیکن قائم کا المیہ یہ ہے کہ ان امکانات کو بھی میر و سودا نے ، ان کی اپنی ہی زندگی میں ، اپنے تصرف میں لا کر انھیں بھی مکمل کرکے اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کردی ۔ اس طرح قائم اپنے دور کو بڑا بنانے میں تو پورے طور پر شریک ہیں لیکن میر و سودا کی طرح خود بڑے نہیں بن سکے ۔ صرف بڑے شاعر ہی ایک بڑے دور کو جنم نہیں دیتے بلکہ بڑے دور میں ایسے شاعروں کا ہونا بھی ضروری ہے جو بڑے شاعروں کا سا کام کرتے نظر آئیں ۔ قائم میر و سودا کے دور میں یہی کام کرتے ہیں ۔ وہ میر ، سودا اور درد کے بعد اس دور کے سب سے ممتاز شاعر ہیں ۔ قائم کے ہاں اسی لیے ویسی انفرادیت نظر نہیں آتی جو میر ، سودا اور درد کے ہاں ملتی ہے ۔ وہ اپنے دور کے دو بڑے شاعر میر و سودا کی آواز کے دائرۂ کشش میں رہتے ہیں اور ان دونوں کی انفرادیت کو ایک نارمل سطح پر لے آتے ہیں ۔ اسی لیے ، جیسا کہ ہم نے کہا ہے ، قائم اس دور کے ممتاز شاعر ہوتے ہوئے بھی منفرد شاعر نہیں ہیں ۔

قائم مزاج تو سودا کا سا رکھتے ہیں لیکن اپنے دور کے حالات اور زندگی کی ظلمتوں سے متاثر ہو کر رنگِ سخن میر کا اختیار کرتے ہیں ، اسی لیے جذبہ و احساس کی ترجمانی کے باوجود ان کی غزل میں غیر شعوری طور پر سودا کی سی معنی آفرینی اور مضمونِ تازہ کی تلاش کا احساس ہوتا ہے ۔ یہ وہی صورت ہے جو شاہ حاتم کے ہاں بھی نظر آتی ہے ۔ اسی وجہ سے قائم کے ہاں ، شاہ حاتم کی طرح ، خیال و احساس گھل کر ایک جان نہیں ہوتے اور ان کے شعر میں ، میر و سودا کے مقابلے میں ، ایک کمی کا احساس ہوتا ہے ۔ قائم کے تخلیقی مزاج میں سودا و میر دونوں موجود ہیں لیکن میر و سودا کے مزاج کا تضاد قائم کی تخلیقی شخصیت کو ایک اکائی نہیں بننے دیتا ۔ جیسے ان کی کئی حکایات اور مثنویاں سودا کے کلیات میں شامل ہو کر برسوں سودا کی کہلاتی رہیں اسی طرح ان کی غزل کے بہت سے اشعار کلیاتِ میر میں ملا دیے جائیں تو ان کو پہچاننا دشوار ہوگا ۔ یہی چیز قائم کو اپنے دور میں سودا و میر سے بلند تر نہیں ہونے دیتی ۔ میر جس تجربے سے گزرتے ہیں قائم بھی اسی تجربے سے گزرتے ہیں ۔ لیکن میر کے ہاں یہ تجربہ مکمل ہو کر ایک اکائی بن جاتا ہے ۔ لوگ قائم کا شعر بھول جاتے ہیں اور میر کا شعر یاد رہ جاتا ہے ۔ اس بات کو ہم چند مثالوں سے واضح کرتے ہیں ۔ قائم کا یہ شعر پڑھ کر :

ہوس سے ہم کیا تھا عشق اول　　وہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا

اب میر کا شعر پڑھیے :

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا　　سو ٹھہرا ہے یہی اب فن ہمارا

قائم کے ہاں پہلے مصرعے میں جھول ہے ۔ پھر پہلے مصرعے اور دوسرے مصرعے میں معنوی سطح پر وہ ربط بھی نہیں ہے جو میر کے شعر میں محسوس ہوتا ہے ۔ قائم کا دوسرا مصرع میر کے دوسرے مصرعے سے زیادہ جان دار ہے لیکن دونوں مصرعے مل کر ایک وحدت نہیں بنتے ۔

قائم کے یہ دو شعر دیکھیے ۔ اس تجربے سے ہر عاشق اور ہر شاعر گزرتا ہے :

ہزار بات بناتا ہے گھر میں یوں قائم
پہ جب ہو سامنے اس کے گویا زبان نہیں
سو بات کہوں پر اس کے آگے
گویا منہ میں زبان نہیں ہے

قائم کے ان اشعار میں جو تجربہ بیان ہوا ہے میر جب اسی تجربے کو بیان کرتے

ہیں تو یہ تجربہ شعر میں اس طور پر ایک اکائی بن جاتا ہے کہ سننے والے کے گونگے جذبات کو زبان مل جاتی ہے۔ میر کے ہاں قائم کی طرح ادھورے پن کا احساس نہیں ہوتا۔ میر اس تجربے کو یوں بیان کرتے ہیں :

جی میں تھا اس سے ملیے تو کیا کیا نہ کہیے میر
پر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر
کہتے تو ہو یوں کہتے یوں کہتے جو یار آتا
یہ کہنے کی باتیں ہیں، کچھ بھی نہ کہا جاتا

قائم کا یہ شعر پڑھ کر :

کہتے ہوئی صبح، کہ شام ہوئی   عمر اپنی قصوں میں تمام ہوئی

اب میر کا یہ شعر پڑھیے :

صبح ہوتی ہے شام ہوتی ہے   عمر یوں ہی تمام ہوتی ہے

یہاں بھی قائم کے ہاں ادھورے پن کا اور میر کے ہاں ایک مکمل وحدت کا احساس ہوتا ہے۔ قائم کا ایک اور شعر پڑھیے :

یہ جانتا میں نہیں ہوں کہ دل ہے کیا قائم
پر اک خلش سی رہے ہے مدام سینے میں

اور اب میر کا یہ شعر دیکھیے :

ہم طورِ عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن
سینے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرے ہے

یہاں بھی احساس و اظہار کی سطح پر، میر کے مقابلے میں، قائم کے ہاں ادھورا پن محسوس ہوتا ہے جب کہ میر اپنے تجربے کو احساس و اظہار کی سطح پر ایک اکائی بنا کر مکمل کر دیتے ہیں اور اس تجربے پر اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کر دیتے ہیں۔ لوگ میر کو یاد رکھتے ہیں اور قائم کو بھول جاتے ہیں۔ لیکن جہاں قائم اپنے تجربے کے اظہار میں میر کی سطح پر آ جاتے ہیں وہاں قائم کا شعر ایک اکائی بن کر میر کا شعر بن جاتا ہے۔ مثلاً یہ شعر سنیے :

ہوس ہے عشق کی اہلِ ہوا کو ہم تو میاں
سنے سے نام محبت کا زرد ہوتے ہیں

لیکن اس سطح پر بھی وہ میر تو ہو جاتے ہیں یا میر جیسے ہو جاتے ہیں لیکن میر سے ممتاز اور الگ نہیں ہوتے۔ یہی اس دور میں قائم کا المیہ ہے۔ قائم کے کلام میں وہ بیشتر خصوصیات موجود ہیں جو الگ الگ سودا و میر کے ہاں ملتی ہیں۔ ان کی بدقسمتی یہ ہے کہ وہ میر و سودا کے دور میں پیدا ہوئے ورنہ

ان کا دور ایک الگ دور کہلاتا ۔ حاتم کے بعد قائم کا کلام پڑھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے حاتم کے شعری امکانات کو پورا کر دیا ہے ۔ قائم کے بعد میر و سودا کا کلام پڑھیے تو وہ قائم کے فوراً بعد کی نسل کے شعرا معلوم ہوتے ہیں جنھوں نے قائم کے شعری امکانات کو مکمل کر دیا ۔ سودا شاہ حاتم کے شاگرد تھے لیکن شعری روایت کے ارتقا و مزاج کی مناسبت سے قائم کو حاتم کا شاگرد ہونا چاہیے تھا اور سودا کو قائم کا لیکن چونکہ زمانی و تاریخی اعتبار سے ایسا نہیں ہے اس لیے تاریخِ ادب میں قائم کی وہ حشمت قائم نہیں ہوتی جو میر و سودا کی ہے ۔

دیوانِ قائم کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں دو قسم کے اشعار ملتے ہیں ۔ ایک وہ اشعار جن میں ایک مصرع عام طور پر اتنا خوبصورت ، جان دار اور چبھتا ہوتا ہے کہ صرف وہی ایک مصرع پڑھنے والے کو پکڑ لیتا ہے اور دوسرا مصرع اس کے مقابلے میں پھیکا اور کمزور سا نظر آتا ہے ۔ یہ وہی ادھورے پن والی بات ہے جو ہمیں قدم قدم پر قائم کے اشعار میں محسوس ہوتی ہے ۔ یہاں یوں معلوم ہوتا ہے کہ میر و سودا کے مقابلے میں قائم ایک مصرعے کے شاعر ہیں ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جو ردیف ”ہے“ سے ہم نے یوں ہی چن لیے ہیں :

قائم نہیں یہ سختیِ دوراں دو روز عیش
کرتا ہے کیوں گلہ تو غمِ روزگار سے
کاہے کو رکھیے زمانے سے تمتع کی امید
بخت دیتا نہیں جس کو یہ ہنر دیتا ہے
بجھا نہ جل کے کوئی لعلِ آتشیں سے ترے
کسی کے دل میں الٰہی یہ آگ جا نہ کرے
کھل گیا آپ ہی آپ کچھ قائم
کیسا بلا اس جوان پر آئی

ہر قدم کوئے بتاں کارگہِ مینا ہے
دیکھیو بچ کے سنبھالے ہوئے ہوشیاری سے
ہے نہ جس روز میسر ہو کوئی بنگ کا قرط
کچھ نہ کچھ شغل بھلا ہوئے ہے بیکاری سے
جنوں کے ہاتھ سے گو ناتواں ہوں
گریباں تک تو میری دسترس ہے

دل ڈھونڈتا سینے میں مرے بوالعجبی ہے
اک ڈھیر ہے یاں راکھ کا اور آگ دبی ہے
لگ کے پھر دل نہ چھٹے جس سے ٹک لاگ لگے
گر یہی کچھ ہے محبت تو اسے آگ لگے

ان اشعار میں پہلا مصرع دوسرے مصرعے سے ایک جان نہیں ہوا ہے۔ اظہار کی سطح پر دونوں مصرعوں میں مزاج کا ایک چھپا ہوا باریک سا فرق محسوس ہوتا لیکن دوسری قسم کے اشعار بھی قائم کے ہاں خاصی تعداد میں ملتے ہیں جہاں دونوں مصرعے ایک جان ہو جاتے ہیں اور یہ اشعار پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے کر اس کی زبان کا حصہ بن جاتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

قسمت تو دیکھ ٹوٹی ہے جا کر کہاں کمند
کچھ دور اپنے ہاتھ سے جب بام رہ گیا
ٹوٹا جو کعبہ کون سی یہ جائے غم ہے شیخ
کچھ قصرِ دل نہیں کہ بنایا نہ جائے گا
آدم کا جسم جن کے عناصر سے مل بنا
کچھ آگ بچ رہی تھی سو عاشق کا دل بنا
کس بات پر تری میں کروں اعتبار ہائے
اقرار اک طرف ہے تو انکار اک طرف
آگے مرے نہ غیر سے گو تم نے بات کی
سرکار کی تو نظروں کو پہچانتا ہوں میں
جانے ہی ہو گر خواہ مخواہ فبہا ، بہتر ، بسم اللہ!
دنیا میں ہم رہے تو کئی دن پر اس طرح
دشمن کے گھر میں جیسے کوئی میہماں رہے
بات جی کی تھی سو جی میں رہی مرتے تک
رخصت اظہار کی پائی نہ مرے مطلب نے

لیکن پہلی قسم کے اشعار ہوں یا دوسری قسم کے، دونوں میں قائم کے ہاں میر کی سی انفرادیت کا احساس نہیں ہوتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس رنگِ سخن کے امکانات خود میر کے ہاں تکمیل پاتے ہیں۔ ان دونوں قسم کے اشعار میں ایک بات یہ محسوس ہوتی ہے کہ احساس اور معنی آفرینی دونوں ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ اس دور میں قائم وہ اکیلا شاعر ہے جس کے ہاں میر و سودا کے مشترک امکان اور دونوں استادانِ فن کا لطفِ کلام ایک ساتھ شامل ہے۔ یہ

وہی رنگِ کلام ہے جسے مصحفی نے ملا کر ایک کرنے کی کوشش میں اپنے مخصوص رنگِ سخن کو جنم دیا ۔ اسی لیے قائم نہ صرف اپنے دور میں ایک ممتاز شاعر رہے بلکہ آئندہ دور میں بھی ان کی اہمیت قائم رہی ۔ میر و سودا کی طرح قائم کا اثر بھی غالب ، مومن ، حالی اور ہمارے دور کے شعرا نے قبول کیا ہے ۔ قائم کے عشقیہ تجربات اور تخلیقی صلاحیت معمولی درجے کی نہیں تھی ۔ ان کے لہجے میں جو گھلاوٹ ہے وہ ویسی ہی ہے جیسی میر کی عشقیہ شاعری میں نظر آتی ہے لیکن میر اپنی اعلیٰ درجے کی غنائیت سے قائم کو پیچھے چھوڑ جاتے ہیں ۔ میر سے قائم مات ضرور کھا جاتے ہیں لیکن ان کے اثرات کے بادل اُردو شاعری کی روایت پر مصحفی سے لے کر آج تک برستے رہے ہیں اور ان اثرات کی نوعیت یہ ہے کہ جو ادھورا خیال یا تجربہ قائم نے اپنے کسی شعر میں ابھارا اسے کسی دوسرے نے آگے بڑھا کر مکمل کردیا ۔ مثلاً قائم کا یہ شعر پڑھ کر :

کیجے گا صلح پھر دل بے مدعا کے ساتھ
آن بن ہے کچھ قبول کو اپنی دعا کے ساتھ

اب مومن خاں مومن کا یہ شعر پڑھیے :

مانگا کریں گے اب سے دعا ہجر یار کی
آخر تو دشمنی ہے اثر کو دعا کے ساتھ

قائم کا یہ شعر پڑھ کر :

خاک ہے اس مہرِ گردوں پر کہ یوں ساقی کے بیچ
صورتیں کیا کیا دبیں اتنی خرّم و شاداب داب

اب غالب کا یہ شعر پڑھیے :

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

اس طرح کے متعدد اشعار آنے والے دور کے شاعروں کے کلام سے پیش کیے جا سکتے ہیں ۔

قائم اس دور کے ایک اہم اور ممتاز شاعر ہیں ۔ انہوں نے اُردو شاعری کی روایت کو پھیلانے اور آگے بڑھانے میں میر و سودا کی طرح کام کرکے شعرگوئی کا ایک معیار قائم کیا ۔ زبان کو اظہار کی توانائی دی ۔ شاعری کے نئے امکانات کو ابھارا اور اُردو شاعری کو ایسے اشعار دیے جو اُردو زبان کے تخلیقی سرمائے کی آج بھی آبرو ہیں ۔ اور یہ وہ اشعار ہیں جو سودا کی اپنی مخصوص انفرادیت کے باوجود دیوانِ سودا میں بھی کم کم ملیں گے ۔ یہ چند اشعار پڑھیے تاکہ قائم

کی شاعری کے ستارۂ سحری ہے ، جو میر کی شاعری کے سورج کی روشنی میں چھپ گیا ، آپ بھی اکتسابِ نور کرسکیں :

مسائلِ گریہ کس کی خو ہے کہ آج
آنسوؤں سے بھیگا نہیں جاتا
نے وعدہ اس کے ساتھ نہ پیغام کیا کہوں
پوچھے کوئی سبب جو مرے انتظار کا
دل پا کے اس کی زلف میں آرام رہ گیا
درویش جس جگہ کہ ہوئی شام ، رہ گیا
گلی سے اس کے جو قائم کو لاتے ہم تو کیا
یہ دل پہ نقش ہے اب تک وہ پھر گیا ہوگا
نہ جانے کون سی ساعت چمن سے بچھڑے تھے
کہ آنکھ بھر کے نہ پھر سوئے گلستاں دیکھا
میں وہ اسیرِ قفس ہوں کہ عمر بھر جس نے
نہ سیر باغ کی ، نے روئے آشیاں دیکھا
چھوڑ تنہا مجھے یا رب انھیں کیوں کر گزری
غم جنھیں آٹھ پہر تھا مری تنہائی کا
سیر اُس کوچے کی کرتا ہوں کہ جبریل جہاں
جا کے بولا کہ بس اب آگے میں جل جاؤں گا
بے دماغی سے تو اس تک دلِ رنجور گیا
مرتبہ عشق کا یاں حسن سے بھی دور گیا
قدم تو کس کا ترے کُو میں پھر گیا ہوگا
گیا بھی ہوگا کسی کا تو مر گیا ہوگا
قائم قدم سنبھال کے رکھ کوئے عشق میں
یہ راہ بے طرح ہے ، مری جان دیکھنا
صبر و طاقت کو روؤں یا دل کو
لگ پڑی آگ ، گھر میں تھا سو جلا
آہ اے پیر چرخ قائم نام
یاں جو رہتا تھا اک جواں ہے یاد

وہ باعث زیست شاید آ جائے اے جان تو جائیو ٹھہر کر
چلیے قائم کہ رفتگاں اپنا دیر سے انتظار کرتے ہیں

مانند نفس آپ سے جاتا ہوں میں ہر دم
اک عمر سے لاحق ہے سفر مجھ کو وطن میں
اے گریہ کر نہ ہم سے طلب خونِ دل مدام
یاں گھر فقیر کا ہے، کبھو ہے کبھو نہیں
غم زدے بھی غرض اس دور میں ہم سے کم ہیں
ہاں مصیبت زدگاں کیوں نہ ہو آخر ہم ہیں
ہو نہ مجھ سے جدا کہ جادہ صفت
منزلِ عشق کا سراغ ہوں میں
بغیر از قیس قائم دشت اک مدت سے ویراں تھا
سو بارے اس خرابے کو میں اب آباد کرتا ہوں
یا رب گیا کون یاں سے مہماں
لگتا ہے یہ گھر اداس مجھ کو
نہ ملاقات، نہ اشفاق، نہ وعدہ، نہ پیام
کیونکہ تسکین ترے ہجر میں ہووے مجھ کو
میں دوانہ ہوں صدا کا مجھے مت قید کرو
جی نکل جائے گا زنجیر کی جھنکار کے ساتھ
صبر و قرار و ہوش و دل و دیں تو واں رہے
اے ہم نشیں یہ کہہ تو بھلا ہم کہاں رہے
ہم نشیں ذکرِ یار کر کہ کچھ آج
اس حکایت سے جی بہلتا ہے
کبھو ہمیں بھی کہہ آتا تھا دردِ دل اس سے
پر اس طرح کہ شکایت میں کچھ زمانے کی
نہ پوچھو کیونکہ میری ان دنوں اوقات کٹتی ہے
کہ دن گر رو کے گزرے ہے تو مر کر رات کٹتی ہے
ہم سے ملے نہ آپ تو ہم بھی نہ مر گئے
کہنے کو رہ گیا یہ سخن دن گزر گئے
شرابِ عشق میں کیا جانے کیا بلا تھی ملی
کہ جس کے کیف کا اب تک خمار باقی ہے
پہلے ہی سوجھی تھی ہمیں اے شبِ فراق
یہ رات بے طرح ہے خدا ہی سحر کرے

برسات کی ہے رات میں تنہا تری گلی
مارا پڑا ہوں آج جو بجلی چمک گئی
رونے کی کب تک اے مژۂ اشک بار بس
اب کیا مجھے ڈبونے کی جل تھل تو بھر گئے
قائم آ رختِ سفر باندھ کہ یاں سے اپنا
جی تو جانے کو نہ چاہے تھا پہ ناچار چلے
یاں تک میں سویا بخت بیدار
کھلی آنکھ تو کارواں نہیں ہے
کسی بلا میں پھنسے قید ہوئے جان سے جائے
ہر آدمی کو خدا تجھ پہ مبتلا نہ کرے

قائم کے ایسے ہی کتنے اور اشعار ہیں جو اُردو شاعری کے سخت سے سخت انتخاب میں آ جائیں گے ۔ ان میں اُردو غزل کی روایت بھرپور انداز میں چھک رہی ہے ۔ ان میں اُردو غزل کے ہفت رنگ دریا کے سارے رنگ موجود ہیں جن سے آنے والے شعرا نے فیض اٹھایا ۔ ان میں ایک انداز بھی ہے جس سے ہم قائم کو پہچانتے ہیں لیکن یہ انداز میر کے ہاں زیادہ بھرپور طریقے سے ابھرتا ہے ۔ مظہر و حاتم کے دور نے جو خواب دیکھا تھا قائم کی غزل اس کی تعبیر ہے ۔ یہ شاعری اس عہد کا جواب بھی ہے اور تخلیقی معیار کی کسوٹی بھی ۔ قائم اس دور سے کے تمام قابلِ ذکر رجحانات کے ممتاز نمائندہ ہیں لیکن وہ اول درجے کے شاعر ہونے کے باوجود اپنے دور میں میر ، سودا اور درد کی صف میں کھڑے نہیں ہوتے ، لیکن اس دور کے دوسرے شاعروں میں ان کا کام سب سے پہلے آتا ہے ۔ یہی ان کا مقدر ہے اور یہی تاریخ میں ان کا مقام ہے ۔ میر و سودا کے مقابلے میں کم ہوتے ہوئے بھی وہ اُردو شاعری کی روایت میں بہت اہم ہیں ۔

قائم نے دوسری اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی کی ہے ۔ ان کے کلیات میں رباعیات بھی ہیں اور قطعات بھی ۔ مخمسات بھی ہیں اور ترجیع بند و قصائد بھی ۔ حکایات بھی ہیں اور طویل و مختصر مثنویاں بھی اور ان سب اصناف میں انھوں نے اپنی قادرالکلامی اور شاعرانہ صلاحیتوں کا پورا ثبوت دیا ہے ۔ قائم کے کلیات میں تیرہ قصیدے ملتے ہیں جن میں سے ایک ''در نعت حضرت سرور کائنات'' ہے اور دوسرا ''در منقبتِ جنابِ مرتضوی'' ہے ۔ ان کے علاوہ دس قصیدے آصف الدولہ ، شاہ زادہ سلیمان شکوہ ، میر بخشی ہندوستان ، امیر الامراء

نواب نعمت اللہ خاں اور دوسرے امرا کی شان میں لکھے گئے ہیں اور ایک قصیدہ مرزا رفیع سودا کی مدح میں لکھا گیا ہے۔ ان سب قصائد کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک پُرگو، قادر الکلام شاعر قصیدہ لکھ رہا ہے جس نے قصیدے کی ہیئت کو پورے طور پر قائم رکھا ہے۔ لیکن اگر ان قصائد کو سودا کے قصائد کے ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو ان میں نہ وہ شان و شکوہ اور زورِ تخیل ہے اور نہ وہ تشبیب کی ندرت، گریز کی برجستگی اور مدح کی بے ساختگی ہے جو سودا کے قصائد کا کمال ہے۔ قائم کے ہاں قصیدے کے سارے لوازمات موجود ہیں لیکن ان میں وہ فطری تموج اور ترنم نہیں ہے جو پڑھنے یا سننے والے کو مسحور کر دے۔ قائم کا سب سے اچھا قصیدہ وہ ہے جو انھوں نے سودا کی مدح میں لکھا ہے۔ قائم کے قصیدوں کی تشبیب میں عام طور پر یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ کوئی قصہ یا حکایت رقم کر رہے ہیں۔ قائم نے مثنوی کے انداز میں جو چھوٹی چھوٹی حکایات نظم کی ہیں وہ زورِ بیان کی وجہ سے ان کے قصائد سے زیادہ پُر اثر اور دلچسپ ہیں۔ ان سب حکایات میں پند و نصیحت کے بے ساختہ اظہار، طرز کی سادگی و روانی سے ایک ایسا فنی اثر پیدا ہو گیا ہے کہ یہ حکایات اُردو میں ایک نئی صنفِ سخن کا باب کھولتی ہیں۔ یہ حکایات مثنوی کی ہیئت و روایت کا ایک حصہ ضرور ہیں لیکن قائم نے حکایت کو مثنوی سے الگ کرکے اسے ایک مربوط نظم کی صورت دے دی ہے۔

کلیاتِ قائم میں دو مخمسات قابلِ ذکر ہیں۔ ایک ''شہر آشوب'' اور دوسرا ''در ہجو قاضی''۔ ''شہر آشوب'' میں قائم نے معرکۂ سکرتال کو، جس میں مرہٹوں نے شاہ عالم ثانی کے ساتھ ضابطہ خاں پر حملہ کرکے روہیل کھنڈ کی اینٹ سے اینٹ بجا دی تھی، موضوعِ سخن بنایا ہے اور پُر درد انداز میں اس جنگ سے پیدا ہونے والے حالات، افلاس، بدحالی اور معاشی و معاشرتی تباہی کو بیان کیا ہے۔ اس شہر آشوب میں نہ صرف شاہ عالم ثانی کو بھڑوا، خبیث خر کہا گیا ہے بلکہ اسے اس تباہی کا اصل ذمہ دار بھی ٹھہرایا گیا ہے۔ اس شہر آشوب کی تاریخی اہمیت ہے اور اس سے وہ زاویۂ نظر سامنے آتا ہے جو جنگِ سکرتال کے تعلق سے اس دور کی تاریخوں میں نہیں ملتا۔ ''در ہجو قاضی'' میں قائم نے اس زمانے کے حالات، رشوت ستانی، طمع اور معیارِ انصاف کو ہدفِ طنز و ملامت بنایا ہے۔ اس ہجو میں، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، کاٹنے بھنبھوڑنے والی ایسی شدت ہے کہ معلوم ہوتا ہے قاضی سے قائم کو ذاتی طور پر کوئی ایسا صدمہ یا نقصان پہنچا تھا کہ یہ ہجو لکھ کر انھوں نے اپنا غصہ

ٹھنڈا کیا ہے۔ قائم کے حالات زندگی سے معلوم ہوتا ہے کہ احمد شاہ کی معزولی کے بعد وہ بے روزگار ہوگئے تھے اور برسوں بعد انھیں کسی چھوٹی سی بستی میں قاضی کی ملازمت ملی تھی لیکن وہاں کے قاضی نے اپنے عہدے سے ہٹنے سے انکار کر دیا تھا۔ قائم اتنے تنگ ہوئے کہ نہ صرف نواب سے منظوم شکایت کی بلکہ اپنے غم و غصہ کا اظہار کئی رباعیوں اور اس ہجو میں کیا۔ اس ہجویہ مخمس میں اور دوسری ہجویات کی طرح وہ مزاحیہ کیفیت نمایاں نہیں ہوتی جو سودا کی ہجووں کی جان ہے۔ ہجووں میں قائم عام طور پر گالیوں پر اتر آتے ہیں۔ در ہجو پتنگ باز، در مذمت گوزی، در ہجو حجام میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ بحیثیت مجموعی قائم کی ہجویات میں غصے اور پھکڑ پن کا اظہار تو ہوتا ہے لیکن طنز و مزاح کی کیفیت پیدا نہیں ہوتی۔ قائم کی ہجویات میں ''در ہجو شدت سرما'' جو اب تک سودا سے منسوب تھی، سب سے زیادہ دلچسپ اور قائم کی بہترین ہجو ہے۔ اس میں سردی کی شدت کو جس شاعرانہ انداز سے بیان کیا ہے اسے پڑھ کر نہ صرف سردی کی شدت محسوس ہونے لگتی ہے بلکہ ذہنی طور سے ہم اس کیفت میں شریک ہو جاتے ہیں۔ اس کا پہلا شعر ہی ہمیں اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے:

سردی اب کے برس ہے اتنی شدید
صبح نکلے ہے کانپتا خورشید

اس ہجو میں شاعرانہ مبالغے نے طنز و مزاح کی کیفیت کو گہرا کر دیا ہے اور یہ ہجو ایک اجتماعی کیفیت کی ترجمان بن گئی ہے۔ اسے اُردو زبان کی بہترین ہجویات میں شمار کیا جا سکتا ہے۔

ہجویات کے علاوہ قائم نے طویل مثنویاں بھی لکھی ہیں۔ مثنوی رمز الصلٰوۃ میں، جو ۲۵۲ اشعار پر مشتمل ہے، نماز کی حقیقت و ماہیت پر روشنی ڈالی ہے اور سبق آموز حکایات سے اخلاقی نتائج اجاگر کیے ہیں۔ حقیقتِ نماز کو واضح کرتے ہوئے قائم نے بتایا ہے کہ ایک نماز وہ ہے جس کو خدا سے کوئی کام نہیں ہے اور صرف اس لیے ادا کی جاتی ہے کہ باپ دادا کو اسی رسم پر چلتے دیکھا ہے اور یہ نماز نہیں "اُٹھ بیٹھ" ہے۔ ایک نماز وہ ہے جو اہل ظاہر کا شیوہ ہے۔ ایک نماز وہ ہے جو اہلِ تحقیق کی نماز ہے اور جس سے حقیقت کا در کھل جاتا ہے۔ اس مثنوی کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے اسے اپنے پہلے استاد خواجہ میر درد کے رسالے اسرار الصلوۃ (۱۱۴۸ھ) سے متاثر ہو کر لکھا ہے۔ اس مثنوی میں قائم نے شگفتہ انداز میں ظاہر و باطن کے فرق کو

واضح کرکے اخلاق درس دیا ہے ۔ اس موضوع پر شمالی ہند میں یہ پہلی مثنوی ہے جس میں شعریت بھی موجود ہے ۔

''قصہ نٹ مسمی بہ حیرت افزا'' قائم کی مثنویوں میں سب سے زیادہ قابل ذکر مثنوی ہے ۔ قائم نے لکھا ہے کہ انہوں نے یہ مثنوی ۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ع میں کسی مشفق کی ترغیب پر رات بھر میں نظم کی تھی ۔ ہندوستان میں ایک بادشاہ تھا جو اہل فن کا بڑا قدردان تھا ۔ ایک دن اس نے اعلان کیا کہ شہر میں جس قدر اہل فن ہیں وہ عرض ہنر کریں ۔ سب نے اپنے اپنے فن کا مظاہرہ کیا ۔ ابھی جشن جاری تھا کہ ایک بازی گر حاضر ہوا اور اجازت طلب کی ۔ اجازت پاتے ہی گت پر ڈھول بجنے لگے اور ایک عورت پری شمائل سامنے آئی اور میدان میں دو اونچے بانس نصب کر دیے ۔ ان پر رسی باندھی اور سر پر کئی گھڑے اوپر تلے رکھ کر بانس سے رسی پر آئی اور پھر بڑے ناز و انداز سے رسی پر چل کر ایک طرف سے دوسری طرف گزر گئی ۔ جب نیچے اتری تو وہ شخص سامنے آیا ۔ بانس پر چڑھ کر رسی پر آیا اور خنجر پر اپنا سر رکھ کر الٹا ہو گیا اور دیکھتے ہی دیکھتے ایک طرف سے دوسری طرف گزر گیا ۔ بادشاہ نے اسے انعام و اکرام سے نوازا ۔ نٹ نے عرض کی کہ شاہ دیں پناہ ! اب دل میں کوئی آرزو نہیں ہے مگر جی چاہتا ہے کہ جم سے جا کر ایک بار جنگ کروں ۔ اس خادم کے باپ دادا اس نے بے سبب مار دیے ہیں ۔ آپ میری نٹنی بطور امانت اپنے پاس رکھ لیجیے ۔ یہ کہا اور کمر سے ہتھیار کسے ۔ اسی وقت اس کے بازوؤں پر پر ظاہر ہونے اور وہ ہوا میں اڑنے لگا اور دیکھتے ہی دیکھتے آنکھوں سے اوجھل ہوگیا ۔ اتنے میں تیز ہوا چلنے لگی ، ابر گرجنے لگا ۔ برق کی وہ تیزی تھی گویا گردوں پر تیغ چل رہی ہے ۔ یہ دیکھ کر نٹنی نے کہا کہ اے شاہ دیں پناہ عرصۂ رزم گرم ہو گیا ہے ۔ ابھی یہ عمل ہو رہا تھا کہ آسمان سے خون ٹپکنے لگا ۔ کچھ دیر بعد آسمان سے ایک ہاتھ گرا ، پھر سینہ ، پیر اور سر بھی زمین پر آ گرے ۔ یہ دیکھ کر نٹنی کا برا حال ہوگیا ۔ اس نے خون کو زمین سے سمیٹا اور منہ پر مل لیا اور شدت غم سے رونے لگی ۔ کچھ دیر بعد نٹنی نے بادشاہ سے کہا کہ میں ایک لمحہ اس کے بغیر نہیں رہ سکتی ۔ مجھے ستی ہونے کی اجازت دیجیے ۔ شدید اصرار پر بادشاہ نے اجازت دے دی ۔ نٹنی ایک پل میں جل کر راکھ ہو گئی ۔ یہ دیکھ کر بادشاہ کا حال خراب ہوگیا اور وہ بیمار رہنے لگا ۔ کمر جھک گئی ، رنگ زرد ہوگیا ۔ اعیان دولت نے ہر طرح کا علاج کیا لیکن کوئی نتیجہ نہ نکلا ۔ بالآخر انھوں نے طے کیا

کہ ویسا ہی جشن پھر ترتیب دیا جائے۔ جب بزم آراستہ ہوئی اور بادشاہ کرسیِ زر پر تشریف فرما ہوئے تو وہی باد تند پھر چلنے لگی اور وہ لٹ پھر آن موجود ہوا۔ جھک کر سلام کیا اور کہا میں نے اقبالِ شاہی سے جم کو شکست دے دی ہے اور وہ میری تیغ کے خوف سے سمندر میں جا چھپا ہے۔ میں نے عاجز دیکھ کر اسے چھوڑ دیا ہے اور پھر کہا "میں جلدی میں ہوں میری عورت مجھے عنایت فرما دیجیے۔" بادشاہ نے کہا کہ وہ عورت تو تیرے فراق میں جل کر بھسم ہوگئی۔ لٹ کو یقین نہ آیا۔ اس نے جلی کٹی باتیں کیں اور ایک ہنگامے کے بعد یہ رائے ٹھہری کہ لٹ چل کر وہ جگہ دیکھ لے جہاں لٹنی جل کر راکھ ہوئی تھی۔ لٹ نے وہاں پہنچتے ہی آواز دی کہ اے لٹنی تجھے شاہ نے کہاں بند کیا ہے۔ یہ آواز سنتے ہی لٹنی نے پردہ ہٹایا اور زیب و زیور سے آراستہ باہر نکلی۔ لٹنی کو دیکھ کر لٹ نے بادشاہ کی امانت داری کی تعریف کی اور کہا کہ "اے بادشاہ آپ کی یہ حالت اسی لٹنی کی وجہ سے ہے۔ میں اس سے ہاتھ اُٹھاتا ہوں۔ آپ اسے پسند کیجیے۔" یہ سن کر بادشاہ کی حالت اچانک بدل گئی اور یہی اس کے لیے دوا بن گئی: ع "وہی اس کے آزار کا تھا علاج"۔ اس مثنوی میں داستان کا لطف بھی ہے اور شاعرانہ تخیل بھی۔ بیان میں روانی بھی ہے اور اختصار بھی۔ قصے کے اعتبار سے یہ میر کی ہر مثنوی سے بہتر ہے لیکن جب ہم اسے میر کی مثنویوں کے ساتھ پڑھتے ہیں تو میر کی مثنویاں، اپنی انفرادیت کی وجہ سے، ہمیں قائم کی اس مثنوی سے کہیں زیادہ متوجہ کرتی ہیں۔

قائم کی ایک اور قابلِ ذکر طویل مثنوی "قصہ شاہ لدھا مسمی بہ عشقِ درویش" ہے۔ اس مثنوی کا قصہ بھی طبع زاد نہیں ہے بلکہ قائم نے "مثنوی حیرت افزا" کی طرح اسے بھی کسی سے سنا اور نظم کردیا۔ کلیاتِ قائم کے مرتب نے لکھا ہے کہ شاہ لدھا کا یہ المیہ عشق ایک زمانے میں شمالی ہند میں مقبول تھا اور شیخ غلام علی راسخ عظیم آبادی نے بھی اسی قصے کو "اعجازِ عشق" کے نام سے نظم کیا تھا۔ گجرات میں بھی کسی شاعر نے اسی قصے کو اُردو میں نظم کیا تھا جس کا مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کے ذخیرے میں محفوظ ہے۔ اسی میں یہ بھی واضح کیا ہے کہ مثنوی عاقل خاں میں شاہ لدھا کا قصہ بیان ہوا ہے۔ اگر عاقل خاں سے عاقل خاں رازی مراد ہے تو یہ فارسی مثنوی عہد عالمگیر میں لکھی گئی ہوگی۔ گارساں دتاسی نے بھی اس مثنوی کے اس حصے کو، جو علی ابراہیم خلیل کے تذکرے میں شامل ہے، فرانسیسی میں ترجمہ کرکے

"تاریخِ ادبیاتِ ہندوستان" میں شامل کیا ہے۔[۵۱] یہ مثنوی غلطی سے ایک زمانے تک سودا سے منسوب رہی ہے۔ اس مثنوی میں قائم نے مثنوی کی ہیئت کے مطابق تعریفِ عشق، حمد، نعت و مناجات کے بعد "آغاز داستان"[۵۲] کے عنوان کے تحت بتایا ہے کہ پنجاب میں ایک مرد درویش اپنے تکیے میں رہتا تھا۔ یہ تکیہ سرِ راہ ایک پرفضا مقام پر واقع تھا۔ جو مسافر اس راستے سے گزرتا وہاں ٹھہرتا اور درویش اس کی ہر ممکن خدمت کرتا۔ ایک دفعہ ایک برات ادھر سے گزری اور ٹھنڈی جگہ دیکھ کر وہاں ٹھہر گئی۔ دلھن بھی ڈولے کی گرمی سے تنگ آ کر باہر نکلی اور درویش کی نظر اس پر پڑی۔ جیسے ہی دونوں کی نظریں چار ہوئیں وہ ایک دوسرے کے عشق میں گرفتار ہو گئے۔ دھوپ کی شدت کم ہوئی تو برات وہاں سے روانہ ہو گئی۔ درویش کی یہ حالت تھی کہ ایک بازو ٹوٹے پرندے کی طرح وہ آگ پر لوٹ رہا تھا۔ جب ڈولا دور چلا گیا تو وہ پیڑ پر چڑھ گیا اور اسے دیکھتا رہا۔ جب ڈولا نظروں سے اوجھل ہو گیا تو درویش پیڑ سے زمین پر گرا اور مر گیا۔ احباب کے مشورے پر درویش کو وہیں دفن کر دیا گیا۔ ادھر دلھن کے دل میں بھی عشق کی آگ بری طرح بھڑک رہی تھی۔ دلھن گھر پہنچی تو اہلِ خاندان خوشیاں منا رہے تھے لیکن وہ مضطرب و بے چین، زار و قطار رو رہی تھی۔ اس کے علاج معالجے کی تدبیر کی گئی لیکن جب کچھ افاقہ نہ ہوا تو طے کیا کہ اسے گھر واپس بھیج دیا جائے۔ بوڑھی کنیز کے ساتھ جب وہ سسرال سے مائکے کے لیے روانہ ہوئی تو راستے میں تکیہ پڑا۔ یہاں وہ ٹھہرے۔ نازنین اُتر کر درویش کے تکیے کی طرف گئی تو دیکھا کہ وہاں درویش کے بجائے اس کی قبر ہے۔ یہ دیکھ کر اس کی حالت اور خراب ہو گئی۔ بے طاقتی سے وہیں گر پڑی اور مچھلی کی طرح تڑپنے لگی۔ ابھی وہ تڑپ ہی رہی تھی کہ قبر شق ہوئی اور نازنین اس میں سما گئی۔ قبر فوراً برابر ہو گئی۔ لوگوں نے جب قبر کو کھودا تو درویش و نازنین دونوں ہم بغل تھے اور ایک ہو گئے تھے:

اگرچہ دو تھے یوں ظاہر میں وہ ایک
مشابہ یہ کہ ہیں دونوں گویا ایک
نہ کر سکتا تھا فرق ان میں کوئی فرد
کہ ہے زن کون سی اور کون ہے مرد

اس کے بعد "تنبیہ" کے زیرِ عنوان قائم نے نارہ شعر لکھے ہیں اور بتایا ہے کہ اس عشقِ مجازی پر غور کرنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ جب سازِ عشق وحدت آہنگ ہو تو عاشق و معشوق ہم رنگ ہو جاتے ہیں:

تو وہ معشوق معنی جس سے ہم سب
ہیں جوں آئینہ سر تا پا لبالب
جو ہم سے ٹک وہ اپنے منہ کو لے پھیر
تو ہم کیا ہیں ، یہی اک خاک کا ڈھیر
کرے ہم پر جو استیلا وہ احوال
نہ ہو کیوں کر ہنسائے بود پامال
کریں گم اس انسانیت کو مطلق
نہ پاویں آپ میں جز ہستی حق
بہ ہر صورت عجب کچھ ہیں وہ احباب
کہ ہیں جوں قطرہ اس دریا میں نایاب
ہوئے ہیں ذاتِ حق میں اس طرح غرق
کہ ہے دشوار اپنا آپ انھیں فرق

اس کے بعد “در ختمِ سخن” میں قائم نے بتایا ہے کہ انھوں نے اپنا دماغ جلا کر اور خونِ دل کھا کر کئی ہفتے میں یہ قصہ نظم کیا ہے۔ مقیمی کی مثنوی “چندر بدن و مہیار” کا انجام بھی اسی طرح کا ہے۔ میر کی مثنوی “شعلۂ شوق” میں بھی پرس رام اپنی محبوبہ کے شعلے سے مل کر ایک ہو جاتا ہے۔ مثنوی “دریائے عشق” میں بھی جب محبوبہ کو دریا میں جال ڈال کر نکالا جاتا ہے تو لوگ دیکھتے ہیں کہ عاشق و معشوق ایک دوسرے کی بغل میں پیوست ہوگئے ہیں۔

قائم کی یہ دونوں مثنویاں قصے کے اعتبار سے دلچسپ اور اس دور کے مزاج و عقائد سے پوری طرح مطابقت رکھتی ہیں۔ یہ دور ان باتوں پر نہ صرف یقین رکھتا تھا بلکہ ان قصوں سے اس دور کا تصور عشق بھی واضح ہوتا ہے۔ ان مثنویوں کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ قائم میں ، سودا کی طرح ، بیانیہ قوت بہت پر زور تھی۔ قائم کی یہ دونوں مثنویاں اُردو مثنوی کی روایت کو آگے بڑھاتی اور اسے مقبول بناتی ہیں۔

قائم نے رباعیات و قطعات بھی لکھے ہیں اور اس صنف میں بھی اپنی شاعرانہ صلاحیت کا اظہار کیا ہے۔ کچھ رباعیوں میں اپنے ذاتی حالات پر روشنی ڈالی ہے اور کچھ میں ، جو قائم کا غالب رجحان ہے ، اخلاق کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ بہت سے قطعات و رباعیات ، مدحیہ و دعائیہ نوعیت کے ہیں اور بعض سے تاریخیں نکالی ہیں۔ بحیثیت مجموعی قائم اس صنف میں بھی کامیاب ہیں۔

قائم کی زبان میں وہ ساری خوبیاں اور کمزوریاں موجود ہیں جن کا مطالعہ ہم میر و سودا کے ذیل میں کر آئے ہیں ۔ میر کی زبان پر آگرہ اور دہلی کی زبان کا اثر ہے جس میں برج بھاشا کا اثر اور آگرہ کا لہجہ اور محاورہ و روزمرہ بھی شامل ہے ۔ سودا کی زبان اپنے زمانے کی خالص دہلی کی ٹکسالی زبان ہے جس پر فارسیت کا اثر نمایاں ہے لیکن قائم کی زبان پر دہلی کی زبان کے ساتھ ساتھ کھڑی بولی کا اثر بہت واضح ہے ۔ مثلاً :

ع کہ اینٹھ جا ہے یہ اب ببلا سا پانی کا
(کلیاتِ قائم ، جلد اول ، ص ۴)
ع نہ چھوڑ ساتھ ہے لے مرغ تیز پر مجھ کو (ایضاً ، ص ۵)
ع کچھ سمجھ کر ہی پھیر آنے گا (ایضاً ، ص ۱۴)
ع ہمارا سر تری سی طرح کاش اے کوہ کن پھٹتا (ایضاً ، ص ۲۶)
ع سلوک عشق کوئی ہر کسی سے ہو ہے کہ یاں (ایضاً ، ص ۳۱)
ع دل چرا لے کے اب کدھر کو چلا (ایضاً ، ص ۴۳)
ع سجاوٹ اوپر اس ڈاڑھی کے اور پگڑی کی اس کھک پر
(ایضاً ، ص ۷۴)
ع بے وفا تجھ سا جو ہو گیا کیجے وس سے اختلاط (ایضاً ، ص ۹۴)
ع ہر در و بام سے باچھوں ہوں میں مہتاب کی طرح
(ایضاً ، ص ۱۳۶)
ع مری مژگاں جو تجھ بن اولتی کی طرح جاری ہیں
(ایضاً ، ص ۱۳۸)
ع ہو جے ہر بات پر خفا یوہیں (ایضاً ، ص ۱۴۹)
ع زمیں سے یہ لکوں ہیں گل بھلا کس طرح نکلے ہیں
(ایضاً ، ص ۱۵۱)
ع وہ کر چکتے ہیں جو کچھ ٹھانتے ہیں (ابضاً ، ص ۱۵۷)

یہ وہ چند مثالیں ہیں جن میں کھڑی بولی کا اثر نمایاں ہے ۔ کھڑی کا اثر قائم کے لہجے پر بھی ہے ۔ ان کی شاعری میں جو کئی الفاظ کو آج کے مروجہ معیاری تلفظ کے برخلاف تخفیف یا طوالت سے پڑھنا پڑتا ہے تو اس کی وجہ بھی کھڑی کے تلفظ کا اثر ہے ۔

قائم کے ہاں جمع کی وہ ساری صورتیں ملتی ہیں جو میر و سودا کے ہاں موجود ہیں لیکن جمع کی ایک صورت وہ ہے جو بولنے کی زبان میں آج بھی رائج

ہے ۔ مثلاً :

ع جب گالیں لت کی کھائیں گے ہم (ایضاً ، ص ۱۱۴)
ع گریباں کی تو قائم مدتوں دھجیں اڑاتی ہیں (ایضاً ، ص ۱۳۲)
ع لیں ساتھ رقیبوں کے مے آشامیئیں کیں رات (ایضاً ، ص ۱۵۴)
ع قائم خدا کے واسطے بد مستئیں یہ چھوڑ (ایضاً ، ص ۱۷۳)

قائم نے ''راہ'' اور ''جلوہ گاہ'' کو مذکر اور خواب ، مزاج ، نفس کو مؤنث باندھا ہے ۔ بہت سے مروجہ ہندی الفاظ بھی استعمال کیے ہیں ۔ مثلاً کھیوا ، چتون ، باؤ ، سہج ، دھا ، اونا ، بسرام ، کھگ ، سنمکھ ، نت ، درس ، پتال ، اکاس ، انجھر ، میت ، اور ، لپٹ ، پرنام ، لھونی ، اتو ، سمکھات ، جھمکڑے ، بھانتے ، رساین ، دوت ، منش وغیرہ ۔ زبان کی باقی صورتیں وہی ہیں جو اٹھارویں صدی کی معیاری زبان میں ملتی ہیں ۔

(۲)

میر و سودا کے دور میں درد و قائم کے بعد اگر کسی کا نام آتا ہے تو وہ **محمد میر سوز** (م ۱۲۱۳ھ/۹۹ - ۱۷۹۸ع) ہیں ۔ محمد میر نام تھا اور اسی مناسبت سے میر تخلص اختیار کیا لیکن یہی تخلص محمد تقی میر کا تھا ۔ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں جب میر کا تذکرہ نکات الشعرا مکمل ہوا اس وقت تک سوز کا تخلص میر تھا اسی لیے میر نے لکھا کہ ''میرا تخلص اختیار کرنے کی خوشی میں میرا لعف دل اس سے خوش ہے ۔''[۵۲] لیکن جب محمد تقی میر کی شہرت پھیلی اور ایک تخلص سے التباس پیدا ہونے کی وجہ سے محمد تقی میر سے معارضہ ہو گیا[۵۳] تو انھوں نے اپنا تخلص بدل کر سوز اختیار کر لیا :

کہتے تھے پہلے میر میر تب نہ ہوئے ہزار حیف
اب جو کہے ہیں سوز سوز یعنی سدا جلا کرو (سوز)

۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع تک سوز کا تخلص میر تھا لیکن ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ع میں جب ''مخزن نکات'' مکمل ہوا تو وہ اپنا تخلص بدل کر سوز اختیار کر چکے تھے ۔ گویا تخلص کی یہ تبدیلی ۱۱۶۵ھ اور ۱۱۶۸ھ (۱۷۵۲ — ۱۷۵۵ع) کے درمیان ہوئی ۔ سوز دہلی کے رہنے والے تھے ۔ یہیں پیدا ہوئے اور یہیں پلے بڑھے ۔ سوز کے والد سید ضیاء الدین بخاری ایک بلند پایہ بزرگ اور حضرت قطب عالم گجراتی کی اولاد میں سے تھے ۔[۵۴] میر سوز کے بارے میں چند باتیں کم و بیش سب تذکرہ نگاروں نے لکھی ہیں کہ میر سوز بلند پایہ ہفت قلم خطاط تھے اور نستعلیق و

خط شفیعا میں کمال درک رکھتے تھے۔۵۵ تیر اندازی اور گھوڑ سواری میں یکتائے روزگار تھے۔ ظرافت طبعی اور آدابِ صحبتِ ملوک میں بے مثال تھے۔۵۶ لطیفہ گو اور خوش گفتار تھے۔۵۷ منشی بے نظیر تھے۵۸ اور علم موسیقی سے بھی آگاہ تھے۔۵۹ قائم کے ذیل میں ہم لکھ آئے ہیں کہ قائم اور سوز دونوں شاہی توپ خانے میں ملازم تھے۔ احمد شاہ کی معزولی کے بعد قائم شاہی ملازمت سے ۱۱۶۷ھ/۵۴-۱۷۵۳ء میں الگ ہوئے۔ کم و بیش یہی زمانہ میر سوز کی ترک ملازمت کا بھی ہونا چاہیے۔ اسی زمانے میں اشرف علی فغاں بھی دہلی چھوڑ کر چلے گئے۔۶۰ سوز نے بھی اسی زمانے میں دلی چھوڑی اور سودا سے بہت پہلے نواب مہربان خاں رند کے متوسل ہو گئے جس کی تصدیق قائم کے تذکرے۶۱ سے بھی ہوتی ہے۔ سوز اور سودا کے تعلقات ہمیشہ خوشگوار رہے۔ بعض قرائن سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ سوز سودا سے مشورۂ سخن کرتے تھے۔ دیوان سوز کے اس قطعے سے بھی اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے:

صاحبو تم سے راست کہتا ہوں   شاعری سے مجھے نہیں نسبت
میں انہوں میں تھا سب سے بیگانہ   وہ دلاتے مجھے بہت غیرت
کہ مجھے بات بھی نہیں آتی   ہم سے ہو آئے کس طرح صحبت
یا تو ہم سے کیا کرو باتیں   یا ہمیں جانتے ہو بے عزت
تب میں لاچار ہو کے کہنے لگا   انہیں باتوں کو شعر کی صورت
ورنہ اس منہ پہ شاعری توبہ   یہ بھی مرزا رفیع کی ہے دولت

اس زمانے میں اکثر استاد کسی دوسرے شاعر کو خود جواب دینے کے بجائے اپنے شاگردوں کے نام سے اشعار لکھ دیا کرتے تھے۔ سودا نے بھی ایک ہجویہ رباعی جعفر علی حسرت کے خلاف سوز کے نام سے لکھی:

کیوں سوز پہ حسرت کا نہ دل ہووے سپند
ہے شعر کی گرمی کا دھواں اس کے بلند
حسرت اسے کیوں نہ ہووے شاعر ہے سوز
عطار کا لونڈا ہے وہ ساٹھو گل قند

یہ رباعی دیوانِ سوز میں شامل نہیں ہے لیکن سعادت خاں ناصر نے پورے واقعے کے ساتھ اسے اپنے تذکرے میں درج کیا ہے۔۶۲ ایک عرصے تک سوز اور سودا فرخ آباد میں ایک ساتھ رہے۔ سودا سوز کے بعد فرخ آباد پہنچے اور سوز سے پہلے وہاں سے فیض آباد چلے آئے جیسا کہ ان اشعار سے بھی معلوم ہوتا ہے جو فرخ آباد سے رخصت ہونے سے پہلے سودا نے مہربان خاں رند کی خدمت میں پیش کیے:

شعر کے بحر میں ترا استاد　　کشتی ذہن کو ہے بادِ مراد
اس کو تو ہر طرح غنیمت جان　　پھر ملے گا نہ سوز سا انسان

نواب احمد خاں کی وفات (۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ع) کے بعد فرخ آباد کی رونق ختم ہوگئی۔ نواب مہربان خاں رند کی دیوانی بھی ختم ہوگئی۔ اسی زمانے میں سوز بھی فرخ آباد سے فیض آباد آ گئے جہاں شجاع الدولہ کی حکومت قائم تھی لیکن دربار سے توسل پیدا نہ ہو سکا۔ جب آصف الدولہ تخت نشیں ہوئے تو کچھ عرصے بعد سوز کے دن پھرے اور وہ آصف الدولہ سے وابستہ ہوگئے اور لکھنؤ آ گئے۔ یہ سلسلہ آصف الدولہ کی وفات (۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ع) تک قائم رہا۔ یکتا نے لکھا ہے کہ ”نواب آصف الدولہ مرحوم سچے دل سے ان کی بامزہ صحبت کے عاشق تھے اور بہت عزت و احترام سے پیش آتے تھے۔“[۶۳] ۱۲۰۴ھ[۶۴]/ ۹۰ - ۱۷۸۹ع میں سوز کا جواں سال بیٹا میر مہدی وفات پا گیا جس کا اثر یہ ہوا کہ درویشی مزاج میں آگئی۔ ۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ع میں آصف الدولہ وفات پا گئے اور ۱۲۱۳ھ/ ۹۹ - ۱۷۹۸ع میں سوز بھی وفات پا گئے۔ شاہ کمال نے: ع ”گفت تاریخ، ”سوز سوخت دلم“[۶۵] سے اور جرأت نے دو قطعے لکھ کر۔ ع ”داغ اب سوز کا لگا دل کو“ اور: ع ”آہ ادائے سخن یتیم ہوئی“[۶۶] سے سال وفات نکالا۔

محمد میر سوز ایک شریف النفس اور مرنجاں مرنج انسان تھے۔ انھوں نے مدح و قدح سے اپنی شاعری کو الگ رکھا، حتیٰ کہ ان نوابین و امراء کی شان میں بھی کوئی قصیدہ نہیں لکھا جن کے وہ متوسل تھے۔ ضرورت مندوں اور غریبوں کے کام کے لیے وہ ہر دم آمادہ رہتے تھے۔ یکتا نے لکھا ہے کہ ”امیروں کی خدمت میں غریبوں کی سعی و سفارش کرنے کے معاملے میں ان کا کوئی ثانی نہیں تھا۔ (یہ بات) سورج کی طرح ہرشخص پر ظاہر و آشکار ہے۔“[۶۷] شاہ کمال نے شعرا کے دواوین اور ان کا اتنا کلام جمع کر لیا تھا کہ لکھنؤ میں کسی دوسرے کے پاس نہیں تھا۔ یہ بات بھی میر سوز نے آصف الدولہ تک پہنچائی جس کے نتیجے میں آصف الدولہ نے ہاتھی بھیج کر شاہ کمال کو بلوایا اور فرمائش کی کہ اگر وہ دواوین مجھے مستعار دے دو تو میں اپنے خوش نویسوں سے نقل کرا کے فوراً واپس کر دوں گا۔ اسی کے ساتھ پانچ سو روپے کی تھیلی عنایت فرمائی اور جب دس دن کے اندر اندر دواوین واپس کیے تو پھر پانچ سو روپے کی تھیلی اور ایک دو شالہ عنایت فرمایا۔[۶۸] سوز متواضع، متوکل اور خوش گفتار انسان تھے۔ شعر پڑھنے کا ڈھنگ سب سے نرالا تھا۔ شعر پڑھتے تھے تو اس کے معنی کی تصویر سامعین کے سامنے آ جاتی تھی۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ ”شعر

کو ہاتھ پاؤں آنکھ بلکہ تمام اعضا کو حرکت میں لا کر عجیب و غریب انداز سے پڑھتے تھے اور مردمانِ نافہم کو بھی اپنی طرف متوجہ کر لیتے تھے۔"[۶۹]

میر سوز کی دو تصانیف ہیں۔ ایک رسالہ تیر اندازی کے بارے میں،[۷۰] جو اب ناپید ہو چکا ہے اور دوسرا "دیوانِ سوز" جسے شاہ کمال نے سوز کی زندگی میں ترتیب دیا اور بعد میں اسی دیوان کی نقلیں عام ہوئیں۔ شاہ کمال کے مرتبہ دیوان پر خود سوز نے خط شفیعا میں دستخط کیے تھے۔[۷۱] دیوانِ سوز[۷۲] میں ۳۵ رباعیات اُردو، ۶ رباعیات فارسی، ایک مستزاد، چھ قطعات، ۴ مخمسات اور ایک مختصر مثنوی کے علاوہ باقی سب غزلیں ہیں۔ دیوانِ سوز میں بہت سی وہ غزلیں بھی شامل ہیں جو دیوانِ رند (مہربان خاں رند) میں موجود ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ رند سوز کے شاگرد تھے۔ وہ غزلیں جو سوز نے رند کو کہہ کر دیں وہ رند نے اپنے دیوان میں شامل کر لیں اور ساتھ ساتھ سوز نے اپنے دیوان میں بھی درج کر لیں۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ "رند کا دیوان مؤلف کی نظر سے گزرا ہے . . . اکثر وہی غزلیں میر سوز صاحب کے دیوان میں موجود اور نام رند کا ان میں سے نابود۔ یہ نہ چاہیے۔ جو چیز بالعوض گئی ہو اس کا دعویٰ انصاف سے بعید ہے۔"[۷۳] اسی طرح دیوانِ سوز کی ۱۱۶ غزلیں[۷۴] غلطی سے دیوان سودا میں بھی شامل ہو گئی ہیں جو سودا کی زندگی میں تیار کیے ہوئے کلیاتِ سودا کے نسخہ جونسن میں شامل نہیں ہیں۔[۷۵]

دیوانِ سوز کے مطالعے سے پہلی بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ سوز، میر، سودا، درد اور قائم سے مختلف قسم کے شاعر ہیں۔ ان کے کلام میں وہ تہ داری اور گہرائی نہیں ہے جو میر و درد کے ہاں ملتی ہے اور نہ وہ تخیل ہے جو سودا کے ہاں نظر آتا ہے۔ ان کے ہاں وہ انفرادیت بھی نہیں ہے جو میر و سودا کو ہر دور اور ہر زمانے کا شاعر بنا دیتی ہے۔ وہ بنیادی طور پر غزل کے شاعر ضرور ہیں اور ان کا موضوع بھی عشق ہے لیکن اس عشق میں نہ وہ گہرائی ہے اور نہ وہ تجربات جو میر و درد کی شاعری کو ایک منفرد رنگ دیتے ہیں۔ سوز کی نظر سطح پر پڑتی ہے اور وہ سامنے کی باتوں سے اپنی شاعری کا رشتہ قائم کر لیتے ہیں۔ سوز ظاہر کے شاعر ہیں، باطن کے نہیں، اسی لیے عشق کی کیفیات نارمل ہو کر ان کی شاعری میں ظاہر ہوتی ہیں۔ ان کا عشقیہ تجربہ نہ بلند ہے اور نہ پست بلکہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی شاعری میں ایک درمیانی سی کیفیت کا اظہار کر رہے ہیں جسے ہم نارمل عشقیہ کیفیت کہہ سکتے ہیں۔ سوز ہمارے گونگے جذبوں کو زبان نہیں دیتے بلکہ معلوم جذبوں اور باتوں کو اس

طور پر متانت، سنجیدگی و شائستگی سے شعر میں دہرا دیتے ہیں کہ سننے والا روزمرہ کی ان عام باتوں کو شعر کی زبان میں سن کر خوش ہو جاتا ہے۔ سوز کے ہاں یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ زبان کے شاعر ہیں۔ روزمرہ و محاورہ کے استعمال سے شعر میں لطف پیدا کرتے ہیں۔ زبان کی سطح پر ان کے ہاں ایک اہتمام، رکھ رکھاؤ، سلیقے اور نفاست کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے کلام کا الگ پن زبان و بیان کی اسی نفاست سے پیدا ہوتا ہے۔ یہی طرزِ سوز ہے۔ وہ عشق اور محبوب کے تعلق سے ہر بات کا اظہار کرتے ہیں لیکن اس شائستگی اور متانت کے ساتھ کرتے ہیں کہ سننے والے کو ان کا اظہار اچھا لگتا ہے۔ اس طرز میں ایک ایسا اعتدال ہے کہ اگر ذرا سا قدم ادھر اُدھر ہو جائے تو بقول یکتا[۷۶] یہ مخنثوں اور بازاریوں کی زبان بن جائے۔ اسی لیے طرزِ سوز کی پیروی مشکل ہے۔

سوزؔ نے اپنے طرز شاعری سے ادا بندی کے رجحان کو پیدا کیا جو لکھنوی مزاج کے چونچلے پن اور تہذیبی ماحول کی مناسبت سے آئندہ ایک صدی تک مختلف شاعروں کے رنگ میں شامل رہا اور جعفر علی حسرت، جرأت اور انشا و رنگین سے ہوتا ہوا داغ تک پہنچا۔ سوز کی زندگی کے آخری دور میں لکھنوی شعرا کی جو نسل ابھری اس نے اس رنگ کی اتنی پیروی کی کہ وہ اعتدال، جو سوز کی شاعری کا طرۂ امتیاز تھا، برقرار نہ رہ سکا اور یہی طرز رنگین کی ریختی اور دوسرے لکھنوی شعرا کی شاعری میں بقول مصحفی "چھنالے کی شاعری" بن گیا۔ مصحفی نے سوز کے ہاں اسی اعتدال کی تعریف کی تھی جو بعد کے شعرا کے ہاں باقی نہ رہا:

غمزہ بھی شعر میں ہو تو پھر سوز کا سا ہو
کس کام کی وگرنہ چھنالے کی شاعری

سوز لکھنوی رنگ کے بانی اور پیش رو ہیں۔ ادا بندی کی تحریک، جس کے ممتاز ترین نمائندے قلندر بخش جرأت ہیں اور جسے جعفر علی حسرت، انشا اور رنگین وغیرہ نے اپنایا اور پھیلایا، سوز کی شاعری ہی سے شروع ہوتی ہے۔ جرأت نے سوز کی وفات پر جو قطعہ تاریخ کہا تھا اس میں بھی سوز کی شاعری کے اسی رنگ ادا بندی کی طرف اشارہ کیا تھا:

خاک میں مل گئی ادا بندی　　گفتگو اب خوش آوے کیا دل کو

طرز سوز کی خوبی یہ ہے کہ یہ انتہائی سادہ ہے۔ اس میں عام بول چال کی زبان صفائی کے ساتھ استعمال ہوئی ہے۔ اس میں نثر اور نظم کے حدود ملتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں لیکن اس کے باوجود اس میں ایک ایسا لطف ہے کہ سوز کے

اشعار ہمیں اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں اور ہم انہیں پڑھ کر آج بھی اس لطفِ سخن سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ یہ چند شعر پڑھیے :

اہلِ ایماں سوز کو کہتے ہیں کافر ہو گیا
آہ یا رب رازِ دل ان پر بھی ظاہر ہو گیا
کیوں تو گھبراتا ہوا پھرتا ہے آج
سوز سچ کہہ آج تیرا کیا گیا
ہم تم بیٹھیں گے پاس مل کر
وہ دن بھی کبھو خدا کرے گا
یہ تو میں جانتا ہوں جھوٹوں نے
کچھ تجھے جھوٹ سچ کہا ہوگا
مجھ سے مت جی کو لگاؤ کہ نہیں رہنے کا
میں مسافر ہوں کوئی دن کو چلا جاؤں گا
یہ ہو سکے کہ اپنے تئیں سوز بھول جائے
پر میری جان کہہ تجھے کیوں کر بھلا سکے
اور تو بس نہیں چلتا ہے رقیبوں کا مگر
سوز کے نام کو لکھ لکھ کے جلا دیتے ہیں

ہے شوخ مزاج سوز واللہ   چھیڑے گا اسے برا کرے گا
بھلا کون لُچا ہے انصاف کیجیے   بھلے آدمی ہو زباں ٹک سنبھالو

ادا بندی کی شاعری کا تعلق براہِ راست زبان کی شاعری سے ہے۔ اس میں محبوب کی ادائیں اور معاملات عشق کا ہر رنگ بیان میں آتا ہے۔ سوز کی شاعری پڑھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ جیسے کوئی شخص مزے لے لے کر، کھلے بندوں اپنے عشق اور محبوب کی باتیں کر رہا ہے۔ باتیں کرنے کے اسی انداز نے سوزؔ کی غزل کو خوش نما بنا دیا ہے۔ اسی مخصوص طرز ادا کی وجہ سے سوز کے بہت سے اشعار ضرب المثل بن کر ہماری روز مرہ کی پُر لطف گفتگو کا حصہ بن گئے ہیں۔ مثلاً یہ دو چار شعر دیکھیے :

ایک آفت سے تو مر مر کے ہوا تھا جینا
پڑ گئی اور یہ کیسی مرے اللہ نئی
رسوا ہوا، خراب ہوا، مبتلا ہوا
وہ کون سی گھڑی تھی کہ تجھ سے جدا ہوا

مت سوز کی بات مجھ سے پوچھو
ایسا تو کہیں سنا نہ دیکھا
وے صورتیں نہ جانے کس دیس بستیاں ہیں
اب دیکھنے کو جن کے آنکھیں ترستیاں ہیں

میر و سودا کے اس دور میں سوز کی شاعری خالص اُردو زبان کی شاعری ہے ۔ اس میں فارسیت بہت کم اور اُردو پن بہت نمایاں ہے ۔ تخلیقی سطح پر انفرادیت ایک پیچیدہ چیز ہوتی ہے ۔ انفرادیت شاعر کی عظمت کا ثبوت ضرور ہے لیکن یہ شاعر کی مقبولیت کے راستے میں حائل ہوتی ہے ۔ اسی لیے نارمل شاعر ، جو اپنے دور کے مقبول رنگ سخن میں شاعری کر رہا ہو ، منفرد شاعر کے مقابلے میں زیادہ مقبول رہتا ہے ۔ اس دور میں سوز کی مقبولیت کا یہی راز ہے ۔ وہ شاعر ، جو صرف اپنے دور کا شاعر ہو ، اسی دور میں محصور ہو ، دور کا مزاج بدلنے کے ساتھ تاریخ کی جھولی میں جا گرتا ہے اور سوز کی طرح بھلا دیا جاتا ہے ۔ اظہار و بیان کی سطح پر سوز نے زبان کو مانجھا اور اسے ایک ایسی صورت دی کہ آئندہ نسلوں نے اسے اپنے تخلیقی جوہر کی کسوٹی بنایا ۔ اس دور میں صفائیِ زبان کی جو صورت نکلی اور بیان کا جو کینڈا بنا اس سے اُردو زبان کے خد و خال پورے طور پر نمایاں ہوگئے اور میر سوز شاعری کی اس زبان کے بنانے والوں میں امتیاز کے ساتھ شریک ہیں ۔ ان کے ہاں اُردو زبان ، بیان کی سطح پر ، آگے بڑھتی ہے ۔ وہ عام روزمرہ و محاورہ کو اظہارِ بیان میں جذب کرکے لکھنوی شاعری اور ذوق و داغ کے پیش رو ہو جاتے ہیں ۔ تاریخِ ادب میں سوز کی یہ اہمیت ہے کہ ایک طرف وہ اپنے دور کے رجحانات کے ترجمان ہیں اور دوسری طرف اسے ایک رخ دے کر اس رجحان کو بھی ابھارتے ہیں جو جرأت کی ''ادا بندی'' میں ایک نیا رنگِ سخن بن جاتا ہے اور آئندہ دور میں لکھنوی رنگِ سخن کو جنم دیتا ہے ۔ میر نے سوز سے کہا تھا کہ ''موقع و محل تمھاری شعر خوانی کا وہ ہے جہاں لڑکیاں جمع ہوں اور ہنڈ کلیا پکتی ہو ۔''[۲۲] آئندہ دور میں جو ہنڈ کلیا والی شاعری لکھنؤ میں عام ہو کر سارے بر عظیم میں مقبول ہوئی میر سوز اس رجحان کے پیش رو ہیں ۔

(۳)

چھوٹا پیڑ بڑے پیڑ کے سائے میں دب کر رہ جاتا ہے ۔ یہی صورت خواجہ میر اثر (۱۱۴۸ھ – صفر ۱۲۰۹ھ/۱۷۳۵-۳۶ء – اگست ۱۷۹۴ء) کے ساتھ ہوئی ۔

میر اثر ، خواجہ میر درد کے چھوٹے بھائی بھی تھے اور ان کے جاں نثار مرید بھی۔ میر درد نے ان کی پرورش و تربیت کی تھی اور اپنی مرضی کے مطابق انھیں ایک مخصوص سانچے میں ڈھالا تھا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ میر اثر خود وہ نہ بن سکے جو وہ بن سکتے تھے۔ مثنوی "خواب و خیال" کو پڑھ کر ایک ایسی مضطرب و بے قرار روح سامنے آتی ہے جس میں اعلیٰ درجے کا تخلیقی جوہر تھا اور جس سے غنائی عشقیہ شاعری کے سدا بہار پھول کھلائے جا سکتے تھے لیکن یہ بیان کرنا کہ اگر ایسا نہ ہوتا تو کیا ہوتا چونکہ تاریخ کے دائرے سے باہر ہے اس لیے صحیح راستہ یہی ہے کہ دیکھا جائے میر اثر کون تھے ، کیا تھے اور انھوں نے اپنی باری آنے پر ادب کی تاریخ میں کیا خدمت انجام دی۔

میر درد کے باب میں ہم ایسی بہت سی باتیں لکھ آئے ہیں جن کا تعلق یکساں طور پر میر اثر سے بھی ہے۔ محمد میر نام اور اثر تخلص تھا۔ خاندانی نسبت کی وجہ سے خواجہ اور سلسلے کی نسبت سے محمدی بھی نام کا حصہ ہیں۔ خواجہ میر درد نے اثر کا نام خواجہ محمد میر[۷۸] بھی لکھا ہے اور محمد میر محمدی[۷۹] بھی۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، اثر نے اپنا تخلص عندلیب و درد کی مناسبت سے اثر رکھا۔ خواجہ محمد میر اثر محمدی ۱۱۴۸ھ[۸۰]/۳۶ - ۱۷۳۵ع میں دہلی میں پیدا ہوئے۔ میر درد سے اکتساب علم کیا[۸۱] اور خواجہ احمد خاں سے علوم ضروریہ حاصل کیے۔[۸۲] علم تصوف ، موسیقی اور تاریخ گوئی پر عبور اور علم ریاضی میں درک رکھتے تھے۔ ۱۱۷۲ھ/۵۹ - ۱۷۵۸ع میں جب میردرد رسالہ "واردات" لکھ چکے تو میر اثر کی فرمائش پر انھوں نے اپنی معرکۃ الآرا تصنیف "علم‌الکتاب" تحریر کی۔ "علم‌الکتاب" کے آغاز کے وقت میراثر کی عمر ۳۱ سال تھی۔ "علم الکتاب" کے بعد درد نے چار رسالے نالۂ درد ، آہِ سرد ، دردِ دل اور شمعِ محفل بھی میر اثر کی فرمائش پر لکھے اور اثر ہی نے انھیں یکجا و مرتب کرکے ہر رسالے کی تاریخ تصنیف بھی لکھی۔ ہر قدم پر وہ درد کے معاون اور ان کے تصنیفی کاموں میں شریک رہتے تھے۔ دونوں بھائی ایک جان دو قالب تھے۔ درد نے "علم الکتاب" میں لکھا ہے کہ "کسی جگہ اور کسی حال میں بھی ، مجھ سے جدا نہیں رہتے۔"[۸۳] مثنوی "خواب و خیال" اور دیوانِ اثر" میں جس خلوص و عقیدت کا اظہار کیا ہے اس سے اثر کی بے پناہ محبت کا اندازہ ہوتا ہے۔ میر درد کی وفات کے بعد میراثر ہی ان کے خلیفہ و جانشین مقرر ہوئے حالانکہ اس وقت خود درد کے بیٹے میر الم (ولادت ۱۱۷۰ھ/۵۷ - ۱۷۵۶ع)[۸۴] موجود تھے اور ان کی عمر ۲۹ سال تھی۔ میر اثر ابھی اپنی عمر کے پندرھویں

سال میں تھے کہ ۱۱ ذی الحجہ ۱۱۶۲ھ/۱۱ نومبر ۱۷۴۹ء کو ان کی شادی کر دی گئی ۔[۸۵] گلشنِ ہند (۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء) میں مرزا علی لطف نے میر اثر کا ذکر صیغۂ ماضی میں کیا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ اثر ۱۲۱۵ھ سے پہلے ہی وفات پا چکے تھے ۔ دہلی میں ان کے مزار پر تاریخ وفات صفر ۱۲۰۹ھ/اگست ۱۷۹۴ء کندہ ہے اور یہی صحیح ہے ۔ باقی ساری تاریخیں قیاسی ہیں ۔ وفات کے وقت میر اثر کی عمر تقریباً ۶۱ سال تھی ۔

میر اثر صاحب علم و عمل درویش تھے ۔ زیادہ وقت عبادت و ریاضت میں گزارتے تھے ۔[۸۶] میر درد کے فیضِ تربیت نے ان کی صلاحیتوں کو مانجھ کر وہ کچھ بنا دیا تھا جو وہ تھے ۔ شاہ عالم ثانی نے ۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ء میں بیگم جان کی شدید علالت کے دوران جب دعائے صحت کے لیے میر درد کو بلایا تو انھوں نے میر اثر کو بھیج دیا ۔[۸۷] عشق میر اثر کی شخصیت و سیرت کا نمایاں پہلو ہے ۔ اسی عشق نے جب مجازی پیرایہ اختیار کیا تو اس کا اظہار شاعری میں ہوا اور اسی عشق نے جب حقیقت و معرفت کا رخ کیا تو ان کی زندگی کا رنگ بدل گیا ۔ جس اضطراب و بے قراری کے ساتھ وہ اپنے محبوب مجازی کے ہجر میں تڑپتے دکھائی دیتے ہیں اسی شدت کے ساتھ وہ اپنے پیر و مرشد خواجہ میر درد کے عشق میں مبتلا نظر آتے ہیں ۔ جذبۂ محبت ایک ہے ، صرف دریائے عشق نے رخ بدل لیا ہے ۔ اسی کیفیتِ عشق نے ان میں نرمی و گداختگی پیدا کی اور اسی نے ثابت قدمی کے ساتھ انھیں فقر و تصوف کے راستے پر چلایا ۔ یہی عشق اور اس کی شورش و برشتگی ان کی شاعری کی جان ہے ۔ میر اثر طبعاً خلیق اور متواضع ، مزاجاً رقیق القلب اور صاحبِ درد تھے ۔[۸۸] میر حسن نے لکھا کہ ''فصحائے نامدار اور ملجائے کامگار . . . ایک درویش ہے صاحب وقار اور ایک صاحبِ سخن ہے پر اثر ، عالم و فاضل ، اس کی قدر کا رتبہ نہایت بلند ہے ۔''[۸۹]

مثنوی ''خواب و خیال'' ، مثنوی ''بیان واقع'' اور ''دیوانِ اثر'' ان کی تصانیف ہیں ۔ مثنوی ''خواب و خیال'' میں اثر نے ہجر و وصل کی کیفیات کو اس طور پر بیان کیا ہے کہ مجازی و حقیقی پہلو ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے ہیں ۔ مثنوی 'بیانِ واقع' فارسی زبان میں ہے جس میں اثر نے نہ صرف اپنا نسب نامہ اور اپنے نانا سید محمد قادری کے واقعۂ شہادت کو درج کیا ہے بلکہ اپنے والد خواجہ محمد ناصر عندلیب کی روحِ حسن سے ملاقات ، نسبتِ خاص عنایت کرنے کے واقعے اور ان کے معمولات کو بھی موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ بعض

اہلِ علم مثنوی "بیان واقع" کو میر اثر کی تصنیف ماننے میں تامل کرتے ہیں لیکن یہ اس لیے درست نہیں ہے کہ ناصر نذیر فراق نے جدِ اثر نواب ظفر اللہ خاں اور ایک دوسرے امیر ظفر خاں رستم جنگ کو ایک شخصیت سمجھنے میں جو غلطی کی ہے وہ مثنوی "بیانِ واقع" میں میر اثر نے نہیں کی ہے۔ اس میں جو واقعات بیان میں آئے ہیں وہ ان کے خاندانی حالات کے مطابق ہیں جن کا ذکر خواجہ محمد ناصر عندلیب نے اپنے رسالے "ہوش افزا" میں اور میر درد نے "واردات" اور "علم الکتاب" میں کیا ہے۔ "دیوانِ اثر"[۹۰] میر اثر کی ۱۳۲ مکمل اور ۹ ناتمام اُردو غزلیات کا مجموعہ ہے جس میں ۴۶ رباعیات، ۱۲ قطعات کے علاوہ ۴۸ فردیات بھی شامل ہیں۔ آخر میں ۱۳ فارسی رباعیات بھی شاملِ دیوان ہیں۔ میر اثر فارسی میں بھی شاعری کرتے تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "فارسی و اُردو اشعار اپنے بڑے بھائی سے کم نہیں کہتے۔"[۹۱]

میر اثر کی بنیادی اہمیت ایک مثنوی نگار کی ہے۔ ان کی غزلوں پر مثنوی کے مزاج کی اور مثنوی پر غزلوں کے مزاج کی گہری چھاپ ہے۔ مثنوی خواب و خیال ایک طویل غزل ہے اور دیوانِ اثر کی غزلیں مختصر مثنویاں ہیں۔ یہ مثنوی میر اثر کی خود نوشت سوانح عمری ہے جس میں اثر نے اپنی زندگی کے ایک شدید عشقیہ تجربے کو بے باکی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ مثنوی "خواب و خیال" کو غور سے پڑھنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ مثنوی دو دفعہ میں لکھی گئی ہے۔ ایک دفعہ میں وہ حصہ لکھا گیا جس میں خالص جسمانی عشق اور ایک سچے عاشق کی بے قراری کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ حصہ میر اثر نے اپنے دوستوں کو سنایا اور انھوں نے یہ اشعار اپنی بیاضوں میں درج کر لیے۔ اس سے میر اثر کے عشق کا واقعہ مشہور ہو گیا۔ اس دور کے معاشرے میں، جہاں عورت و مرد کے عشقیہ رشتے کو معاشرتی سطح پر اچھی نظر سے نہیں دیکھا جاتا تھا، یہ بات اس معزز و محترم خاندان کی رسوائی کا باعث ہوئی۔ میر اثر ایک عجیب عالم میں تھے۔ تیر کمان سے نکل چکا تھا۔ اس کا حل انھوں نے یہ نکالا کہ اس مثنوی کے شروع اور آخر میں بہت سے اشعار کا اضافہ کرکے اس بات پر زور دیا کہ یہ بات بے اصل ہے اور مثنوی کے مجازی عشق کا رخ عشق حقیقی کی طرف موڑ دیا۔ اس میں منطقی ربط پیدا کرنے کے لیے مثنوی کے وسطی حصے میں بھی کچھ اضافے کرنے پڑے۔ اب یہ مثنوی تصوف کے اس مقولے کی ترجمان بن گئی کہ عشقِ مجازی عشقِ حقیقی کا زینہ ہے:

عشق کی حالتوں کو زینہ کریں　　　سارے خطروں سے پاک سینہ کریں

اس بات کا ثبوت کہ مثنوی ''خواب و خیال'' دو دفعہ میں لکھی گئی ، یہ ہے کہ پہلے اور آخری حصے میں وہ شدت اظہار نہیں ہے جو عشقیہ واردات کے بیان میں محسوس ہوتی ہے ۔ پھر میر اثر نے مثنوی میں خود اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اگر یہ اشعار ، جو لوگوں کو یاد تھے اور مشہور ہو چکے تھے ، کہیں دیکھو تو یہ سمجھو کہ یہ شعر میرے نہیں ہیں بلکہ اسی کے ہیں :

اب جو دیکھو کسو کے پاس کہیں
ہیں یہ اس کے ہی شعر ، میرے نہیں

اس شعر سے آگے پیچھے کے یہ چند اشعار اور پڑھ لیجیے تاکہ یہ بات واضح ہو جائے* :

وضع اس کی ہوئی ہے خلافِ طبع ہے مجھے اس سے انحرافِ طبع

یہ انحرافِ طبع بعد کی بات ہے ۔ اسی انحراف ، خوفِ رسوائی اور خاندانی عزت و ناموس کی وجہ سے اثر نے اس مثنوی کو دیوان میں شامل نہیں کیا ۔ اب مثنوی کے یہ چند شعر اور پڑھ لیجیے :

یہ کہوں عہد ہے گر اوس کو تمام لغو بیہودہ ہیچ پوچ کلام
کچھ سر دست ہنستے ہنستے کہا بعض یاروں کو سن کے یاد رہا
نہ کیا اس کو داخلِ دیواں نہیں یہ نظم شاملِ دیواں
آزمانا تھا کچھ روانیِ طبع کچھ دکھانا تھا نوجوانیِ طبع
ایک دو دن میں کہہ کے پھینک دیا نہیں معلوم کن نے اس کو لیا
اب جو دیکھو کسی کے پاس کہیں ہیں یہ اس کے ہی شعر ، میرے نہیں
ایک تو ریختہ ہے سہل زباں دوسرے جب کہ ہو بشوخیِ بیاں
پھر تو قابل نہیں سنانے کے نہیں لائق کہیں دکھانے کے
بس کہ سمجھے ہیں اس کو سارے عوام جن کو نے نظم سے نے نثر سے کام

اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ آخر میر اثر نے یہ مثنوی ، جس سے وہ بعد میں متعرف ہوگئے اور اپنے دیوان میں بھی شامل نہیں کیا ، کیوں لکھی تھی اور میر درد نے انھیں ترغیب دلانے کے لیے وہ سو شعر ، جو بنائے کلام تھے ، کیوں کہہ کر دے دیے تھے ؟

کہے سو شعر مثنوی کے طور دفعتاً دم میں بے تامل و غور
یہی اشعار ہیں بنائے کلام متفرع اوسی پہ ہے یہ تمام

مثنوی کے مطالعے سے بات سامنے آتی ہے کہ وہ عشقیہ تجربہ جس کا اظہار میر اثر نے کیا ہے ان کا اپنا حقیقی تجربہ تھا ۔ وہ عشق کی جس آگ میں جل رہے تھے

اور روز بروز جس بیماریِ عشق سے ان کا کام تمام ہو رہا تھا ، سارے خاندان اور خصوصاً میر درد کے لیے تشویش کی بات تھی ۔ درد نے سب طرح کے جتن اور علاج معالجے کیے ہوں گے لیکن محمد تقی میر کی طرح ان کو بھی کوئی افاقہ نہ ہوا ہوگا ۔ پوچھنے پر اثر نے ، اس دور کی معاشرت کے پیشِ نظر ، عشق کا راز فاش کیا ہوگا :

بن کہے حال کون جانے ہے　　چپ رہے حال کون جانے ہے
کچھ نہ کھلتا تھا کیا مرض ہے اسے　　آہ و زاری سے کیا غرض ہے اسے
کس لیے اس کی نیند و بھوک گئی　　کیا مصیبت پڑی ہے روز نئی
کس لیے ٹھنڈے سانس بھرتا ہے　　کس لیے آہ و نالہ کرتا ہے
یوں جو سوکھے ہے کیا اسے دق ہے　　یا کسو شخص پر یہ عاشق ہے
یا کہ اس کو جنون و سودا ہے　　کچھ دماغی خلل یہ پیدا ہے
ظاہرا ہر کسو پہ شیدا ہے　　سب علامات عشق پیدا ہے
حال پوچھو تو خیر رونے لگے　　اور۔ الٹے خفیف ہونے لگے
بن کہے آپ ہی آپ بکتا ہے　　بات پوچھو تو منہ کو تکتا ہے

لیکن جب دیوانگی بڑھی تو میر درد کے تسلی تشفی دینے پر اثر نے اپنے عشق کا واقعہ انہیں بتادیا :

الغرض بعد ایک مدت کے　　اور اٹھانے ہزار شدت کے
آتشِ عشق میں ہوا جو گداز　　دل عاشق نے تب یہ کھولا راز

میر درد نے اس واقعے کو ٹھنڈے دل سے سنا :

دل مرا ان نے پاک و صاف کیا　　باوجودِ خطا معاف کیا

اور پھر وہی علاج تجویز کیا جو سراج الدین علی خان آرزو نے محمد تقی میر کے علاجِ جنون کے لیے تجویز کیا تھا کہ ''رخت کے پارہ کرنے سے تقطیع شعر خوش تر ہے ۔''[۹۲] میر اثر کو ترغیبِ شعر دلانے کے لیے درد نے مثنوی کے سو شعر خود کہہ کر دیے ۔ عشق کی آگ تیز تھی ۔ اثر نے اسی غلبے میں جو جو خیالات جس جس طرح آتے گئے انہیں شعر میں کہتے گئے ۔ بیانِ عشق میں تصورِ معشوق بھی شامل تھا ۔ لہٰذا معشوق کے جسم کا ہر ہر حصہ یاد آتا گیا ۔ آرزوئے وصل اور آتشِ فراق کا اظہار بھی ہوگیا ۔ میر اثر نے بہت کم وقت میں اس ساری کیفیت کو اشعار میں بیان کر دیا ۔ مثنوی ''خواب و خیال'' کے طرز و بیان میں جو شورش و برشتگی ہے ، جو جلانے اور تڑپانے والی کیفیت ہے وہ عشق کی اسی شدت سے پیدا ہوئی ہے جس کی آگ میں میر اثر اس وقت

جل رہے تھے۔ عشق، کی آگ ٹھنڈی پڑنے کے بعد تو اُردو شاعری میں بیان ہوتی ہے لیکن شدت کے ساتھ بھڑکتے ہوئے جذبات، بیان میں نہیں آئے تھے۔ اس اعتبار سے یہ مثنوی بے مثال ہے۔

علم نفسیات کی رو سے وہ ادب پارے، جنھیں لکھ کر ادیب یا شاعر اپنے باطن میں چھپی ہوئی تمناؤں یا آرزوؤں کا برملا اظہار کرتا ہے، خود اس کے لیے تزکیاتی اثر (Cathartic) رکھتے ہیں۔ اس تخلیقی عمل سے اس کی ذات پردے سے باہر آ جاتی ہے اور وہ اپنی داخلی کیفیات کو خارجی رنگ دے کر ایسی آسودگی حاصل کرتا ہے گویا وہ مقصد اسے حاصل ہو گیا ہے۔ جرمن شاعر رلکے (Rilke) نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ’’اس کی شاعری خود اس کے لیے ایک علاج کا درجہ رکھتی ہے۔‘‘ فرائڈ کے نظریے کی رو سے بھی جنسی خواہش کا اظہار (Libdo) جسے ہم خواہش وصل کہتے ہیں، دراصل ذہنی ارتفاع (Sublimation) کی ایک صورت ہے۔ شاعر یا فنکار، جو دیوانہ اور اعصاب زدہ (Neurotic) ہوتا ہے، تخلیقی اظہار سے اپنی غیر آسودہ خواہشات کا نعم‌البدل تلاش کر لیتا ہے۔ فرائڈ کے نزدیک تخلیق ادب ایک قسم کا طریقۂ علاج ہے جو ادیب کی بیماری کا رخ بلند تر مقاصد کی طرف موڑ کر اسے دور کر دیتا ہے۔ ادب کے سلسلے میں ارسطو نے بھی یہی کہا تھا کہ اس کے ’’اثرات دراصل ذہنی صحت کے لیے نہایت شفا بخش ہیں۔ ڈرامہ اور شاعری ذہنِ انسانی کا کیتھارسس کرتے ہیں۔‘‘[۹۳] شدید جذبات کے تخلیقی اظہار سے فنکار خود ان سے اچھی طرح واقف ہو جاتا ہے اور اسی آگاہی سے ان جذبات کی گرفت کمزور پڑ جاتی ہے۔ میر درد نے بھی میر اثر کو اپنے شعور و لاشعور میں چھپی ہوئی خواہشِ وصل کے اظہار کی ترغیب دے کر یہی کام کیا اور جب وہ اس کا اظہار کر چکے اور ان کے باطن کی آگ ٹھنڈی پڑ گئی تو رفتہ رفتہ تصورِ محبوب تصورِ شیخ میں بدل گیا اور وہ جذبات جو اب تک وصلِ محبوب کے طالب تھے، مرشد سے وابستہ ہو کر وصل اللہ کی طرف ہو گئے۔ ادب و فن کس طرح تزکیہ کرتا ہے اور پھر کس طرح ارتفاع کرتا ہے، مثنوی ’خواب و خیال‘ اس کی بہترین مثال ہے۔ مثنوی ایک کیس ہسٹری ہے اور اثر اپنے جذبات کا سچا اور مجنونانہ اظہار کرکے بات چیت سے علاج (Talking Cure) کرتے ہیں۔ ساتھ ساتھ مثنوی میں درد کی غزلیں ان کے جذبات کے ارتفاع کا کام بھی کرتی ہیں۔ اس مثنوی میں عریانی کی حد تک جو کھلا پن ہے وہ بھی تزکیے کے لیے ضروری تھا ورنہ جذبات کے دبانے سے اثر کا تزکیہ اور ارتفاع ممکن نہ ہوتا۔ اسی لیے اس میں وہ فنکارانہ توازن نہیں ہے جو مثنوی

سحرالبیان میں ملتا ہے ۔ یہ ایک ایسی طویل نظم ہے جس کا نفسیاتی تجزیہ مطالعۂ ادب کا ایک نیا باب کھولتا ہے ۔ اپنی ساری بے ربطی اور تکرار و طوالت کے باوجود اس لحاظ سے بھی یہ اُردو زبان کی ایک اہم مثنوی ہے ۔

اس مثنوی میں بظاہر کوئی قصہ نہ ہونے کے باوجود ایک قصہ چھپا ہوا ہے ۔ یہ قصہ ان دو انسانوں کا ہے جو ایک دوسرے کے عشق میں گرفتار ہیں ۔ ان میں سے ایک مرد ہے اور ایک عورت ۔ دونوں ایک دوسرے سے ملتے ہیں ، ساتھ رہتے ہیں ، ساتھ اُٹھتے بیٹھتے اور سوتے ہیں لیکن پھر ایک وقت ایسا آتا ہے کہ عورت جدا ہو جاتی ہے اور وعدے کے باوجود نہیں آتی ۔ عاشق روز انتظار کرتا ہے ۔ طویل فراق سے بے قرار اور یاد محبوب میں ہردم گم سم رہتا ہے ۔ اسے گزرے ہوئے لمحے اور واقعات ایک ایک کرکے یاد آتے ہیں ۔ وہ وصل کے لمحوں کو بھی یاد کرتا ہے ۔ محبوب کے جسم کے ہر ہر حصے کو تصور کی آنکھ سے دیکھتا ہے ۔ اس تصور سے عشق کی آگ اور بھڑکتی ہے ۔ وہ نامہ و پیام بھیجتا ہے لیکن محبوب تو بدل گیا ہے ۔ ع "نام سے میرے منہ تھتھاتا ہے" وہ اس کے قول و قرار یاد دلاتا ہے لیکن محبوب پر کوئی اثر نہیں ہوتا ۔ کیفیتِ عشق کا اظہار شعر بن جاتا ہے ۔ یہ اشعار لوگوں تک پہنچتے ہیں تو محبوب شکایت کرتا ہے کہ تو نے مجھے سارے جگ میں رسوا کر دیا ہے ۔ ع "دیکھیو اب نہ آؤں ہاتھ کبھو" اسی کے ساتھ نامہ و پیام بھی بند ہو جاتا ہے ۔ عاشق اپنی صفائی پیش کرتا ہے لیکن اب ادھر سے خاموشی ہے ۔ عالمِ اضطراب میں عاشق جان پر کھیل کر محبوب کے در پر جاتا ہے جہاں اسے وہ بنی سنوری نظر آتی ہے ۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ یہ محبوبہ کوئی بازاری عورت تھی جس کے عشق میں میر اثر گرفتار تھے ۔ عاشق کے وہاں جانے سے اس کی مانگ بڑھ جاتی ہے :

جب سے ہر دل تو ہوگیا ہے عزیز   ہوس و عشق کی رہی نہ تمیز
اس سے آگے یہ کاروبار نہ تھا   روز دل کا لیا شکار نہ تھا

لیکن محبوب اب بھی ٹس سے مس نہیں ہوتا ۔ وہ اسے اپنے کوچے میں آنے سے بھی منع کرتا ہے ۔ عاشق کی حالت اور خراب ہو جاتی ہے ۔ عاشق عورت زاد کی نفسیات بیان کرکے اسے طعنے دیتا ہے اور جب مایوس ہو جاتا ہے تو پھر ہر چیز سے بے نیاز ہو جاتا ہے :

اب ملاقات بھی ہوئی تو کیا   سب مکافات بھی ہوئی تو کیا
اب تو بالفرض تو گر آن ملے   ہوویں شکوے نہ میری جان گلے

اب نہ اپنی خبر نہ دل کی خبر   ہو گیا ہے زوال عیش و اثر
میں رہا ہوں تو کچھ خبر ہووے   دل رہا ہو تو اب اثر ہووے

اس منزل میں آ کر ''حضرت'' کا فرمانا دل پر اثر کرنے لگتا ہے۔ اب وہ اثر ہی باقی نہیں رہا تھا۔ وہ تو مر چکا تھا اور اس کی جگہ دوسرا اثر پیدا ہوا تھا :

اب اثر کو کہاں سے میں لاؤں   ڈھونڈھوں کیدھر کہاں اوسے پاؤں
اس جگہ تو نہ میں نہ تو ہے اب   بس کہیں اور گفتگو ہے اب
اے مرے پیر میں نیں کی ہے خبر   ہے یہ وقت مدد کہ آہ اثر

اور اس کے بعد پیر کی مدح اور اظہار عقیدت پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔

یہ مثنوی چونکہ ایک عاشق کے ہر طرح کے جذبات و کیفیات اور اس کے سوانح کا سچا، بے ساختہ اور بے باکانہ اظہار ہے اس لیے اس میں وہ سب کچھ بیان میں آ گیا ہے جو عام طور پر بیان میں نہیں آتا۔ یہ عشق خالصاً مجازی و جسمانی نوعیت کا ہے۔ مثنوی ''سحرالبیان'' میں جو بیانِ وصل ملتا ہے وہ مختصر ہے اور اشارات و کنایات میں بیان کیا گیا ہے۔ نصرتی نے ''گلشن عشق'' میں ''احوالِ شبِ زفاف'' کا جو تفصیلی نقشہ پیش کیا ہے اس میں استعاروں کے ذریعے تصور کی آنکھ میں کاجل کی سلائی پھیری ہے۔ فیضی نے ''نل دمن'' میں اور جامی نے ''یوسف زلیخا'' میں اپنے حسنِ بیان سے دلکش و رنگین تصویریں بنائی ہیں۔ یہ وہ خیال آفریں تصویریں ہیں جن میں دوسروں کے وصل کو بیان کیا گیا ہے۔ لیکن میر اثر کے ہاں اس بیان میں اس لیے حدت اور شدت ہے کہ وہ روزمرہ کی عام زبان میں خود اپنی آپ بیتی سنا رہے ہیں۔ یہ بیانِ وصل اس لیے واقعاتی ہے کہ وہ آرزوئے وصل کی آگ میں اس مثنوی کو لکھتے وقت بھی جل رہے تھے۔ یہی صورت اس مثنوی کے ''سراپا'' کے ساتھ ہے۔ یہ خیالی جسم کی تصویریں نہیں ہیں بلکہ اس دیکھے بھالے جسم کی تصویریں ہیں جس کی آرزو میں انھوں نے خود کو بھی بھلا دیا ہے۔ اسی لیے ان کے بیان میں وہ کیفیت و سرشاری ہے جو اس آگ کے بجھنے کے بعد اس طور پر دوبارہ پیدا نہیں کی جا سکتی تھی۔ شاہ حاتم کے ''دیوان زادہ'' میں بھی ایک ''سراپا'' موجود ہے جس میں محبوب کے ۳۳ اعضائے جسمانی اور ان کے اوصاف کی ترجمانی کی گئی ہے لیکن اس میں اوپری پن تو ہے سرشاری نہیں ہے۔ سحرالبیان کے ''سراپا'' میں آرائش جمال تو ہے لیکن یہاں بھی وہ ڈوب جانے والی کیفیت نہیں ہے جو میر اثر کے بیانِ سراپا کو اُردو شاعری میں منفرد بنا دیتی ہے۔

ہیئت، تکنیک اور ترتیب کے اعتبار سے یہ ایک ناقابلِ ذکر مثنوی ہے۔

اس میں تکرار بھی ہے او بے جا طوالت بھی ۔ جا و بے جا میر درد کی اُردو فارسی غزلوں کی پیوند کاری ہے لیکن ان تمام کمزوریوں کے باوجود اس میں عشق کی والہانہ کیفیت اتنی تیز اور موثر ہے کہ یہ مثنوی پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہے ۔ اس میں جو زبان و بیان کی سادگی ہے ، جو زور سلاست و روانی ہے ، صداقتِ اظہار کی جو گرمی ہے وہ ہمیں اُردو کی کسی دوسری مثنوی میں نہیں ملتی ۔ عشق سے انسانی ذہن کس طرح بدلتا ہے اس عمل کا اظہار بھی اُردو کی کسی دوسری مثنوی میں اس طور پر نہیں ملتا ۔ اس میں آپ بیتی کی سی دلچسپی بھی ہے اور ایک بے قرار روح کی حقیقی کیفیات کا برملا اظہار بھی ۔ میر نے اپنی مثنویوں کو غزل کا رنگ و آہنگ دے کر اُردو مثنوی کو ایک نئی صورت عطا کی تھی ۔ اثر نے مثنوی ”خواب و خیال“ میں غزل کے رنگ و آہنگ کو اس طور پر ملا دیا ہے کہ اس مثنوی میں دونوں اصناف مل کر ایک ہو گئی ہیں ۔ یہ مثنوی ہوتے ہوئے بھی ایک طویل مسلسل غزل ہے اور غزل ہوتے ہوئے بھی ایک مثنوی ہے ۔ اس اعتبار سے بھی یہ اُردو کی ایک منفرد مثنوی ہے ۔ میر حسن کی مثنوی سحرالبیان اپنی ہیئت ، فنی توازن اور خارجی تصویروں کی وجہ سے ایک شاہکار ہے لیکن اثر کی مثنوی میں ہجر و وصل کے نقشے ، بے قراری و اضطراب کی کیفیات سحرالبیان سے زیادہ پر اثر ہیں ۔ سحرالبیان کا عاشق کمزور اور بے عمل ہے لیکن ”خواب و خیال“ کا عاشق ایسے جذبۂ عشق کا حامل ہے جو آرزوئے وصل میں جوئے شیر لانے اور تلاشِ محبوب میں صحرا صحرا پھرنے کا حوصلہ رکھتا ہے ۔ میر کی مثنویوں کا عاشق جان سے گزر کر وصلِ محبوب سے ہم کنار ہو جاتا ہے لیکن ”خواب و خیال“ کا عاشق اس عشق کا رشتہ ، اپنے پیر و مرشد کی مدد سے ، عشق اللہ سے قائم کر لیتا ہے اور اسے ایک بلند تر مقصد پر لگا دیتا ہے ۔ اسی لیے مثنوی خواب و خیال المیہ ہوتے ہوئے بھی المیہ نہیں ہے ۔ یہاں عشق ایک مثبت راستہ اختیار کر لیتا ہے جو ہمیں کسی اور المیہ مثنوی میں نہیں ملتا ۔

مثنوی ”خواب و خیال“ اپنے طرزِ ادا کی وجہ سے اُردو مثنویوں میں امتیازی حیثیت کی حامل ہے ۔ اس میں عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے جس کی تخلیقی قوت کو سب سے پہلے میر نے پہچانا تھا ۔ میر اثر نے بھی اسی عام زبان کی تخلیقی توانائی سے کام لے کر اپنی مثنوی کو ایک نیا رنگ دیا ہے ۔ اس میں وہی سادگی ، وہی لہجہ ، وہی الفاظ ملتے ہیں جو روزمرہ کی بات چیت میں ہوتے ہیں ۔ یہاں عام زبان ادبی زبان بن کر استعمال ہوئی ہے ۔ اظہار کی سطح

پر یہ ایک دریا ہے جو امڈا چلا آ رہا ہے۔ جذبے کی سچائی، اظہار کی بے باکی، عام بول چال کی زبان اور روزمرہ و محاورہ نے اس میں ایک ایسا اچھوتا رنگ بھر دیا ہے جو اس مثنوی کے ساتھ مخصوص ہے اور اسی وجہ سے اس کے بہت سے اشعار ضرب المثل بن کر ہمارے اظہار کا حصہ بن گئے ہیں۔ مثنوی ''خواب و خیال" ایک ایسی تخلیق ہے جو، ادب کے خاص دھارے سے الگ، اتفاق سے وجود میں آ جاتی ہے اور اس میں از خود کوئی ایسی بات پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ اہم ہو جاتی ہے۔ یہ مثنوی اس لیے جاذبِ نظر ہے کہ یہ تمام مثنویوں سے الگ ہے۔ اس کا طرز مثنوی کا سا ہے بھی اور اس سے مختلف بھی۔ جدید دور میں اس کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ اس میں ایک شاعر کے عشق میں گم ہو جانے اور پھر تزکیے کے ذریعے ارتفاع حاصل کرنے کی داستان موجود ہے۔ یہ مثنوی ادب میں ایک عجیب چیز ہے اور اپنے اسی "عجب" کی وجہ سے یہ ہمیشہ اہم رہے گی۔

اس مثنوی کے طرز ادا نے جہاں میر درد کی روایت غزل کو آگے بڑھایا ہے وہاں غالب کی ع ''کوئی اُمید بر نہیں آتی" والی غزلوں کے مزاج میں رنگ بھر کر اسے داغ تک پہنچایا ہے۔ بغیر فارسی عربی الفاظ کا یہ طرز ادا ہمارے اپنے دور کے لئے انداز بیان کی روایت کا حصہ ہے۔ سہل ممتنع اس کا سب بڑا وصف ہے۔ اس میں نثر و نظم کے حدود مل کر ایک ہوگئے ہیں۔ مثنوی کی روایت میں مومن، قلق اور مرزا شوق قابلِ ذکر نام ہیں۔ ان سب نے اس مثنوی کے مزاج، طرز اور رنگ سے فیض اُٹھایا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے[۹۳]:

خواب و خیال — میر اثر	بہار عشق — مرزا شوق
ہتھا پانی میں ہانپتے جانا	ہاتھا پانی میں ہانپتے جانا
کھلتے جانے میں ڈھانپتے جانا	چھوٹے کپڑوں کو ڈھانپتے جانا
وہ ترا منہ سے منہ بھڑا دینا	کبھی منہ سے دیا چبا کر پان
وہ ترا جیب کا لڑا دینا	کبھی مل کر لڑی زباں سے زبان
وہ ترا پیار سے لپٹ جانا	کھول کر دل چمٹ چمٹ کے ملا
اور دل کھول کر چمٹ جانا	کیسا کیسا لپٹ لپٹ کے ملا
ہولے ہولے پکارنے لگنا	چپکے چپکے پکارتی تھی کبھی
ڈھیلے ہاتھوں سے مارنے لگنا	ڈھیلے ہاتھوں سے مارتی تھی کبھی

نہ رہا لطف زندگانی کا پھل اٹھایا نہ زندگانی کا
کچھ نہ پایا مزا جوانی کا نہ ملا کچھ مزا جوانی کا

خواب و خیال ــ میر اثر	مثنوی مومن خاں مومن
وہ ترا بے حجاب مل جانا	وہ ہاتھ کو زور سے چھڑانا
وہ ترا آپ ہی آپ شرمانا	وہ ترا آپ ہی آپ شرمانا
بات ٹھہرا کے پھر مچل جانا	وہ سینے پہ لیٹ کے ستانا
عین اُس وقت پر مچل جانا	مطلب کے سخن پہ روٹھ جانا
تھک کے کہنا خدا کے واسطے چھوڑ	بے رحم اب تو دے چھوڑ
نیند آتی ہے اب مجھے نہ جھنجھوڑ	بس چھوڑ خدا کے واسطے چھوڑ

ان مماثلتوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر اثر کی مثنوی آنے والے دور کے مثنوی نگاروں کے لیے ایک ایسی اہم مثنوی ضرور تھی جس کے تخلیقی اثر نے ان کی تخلیقات میں رنگ گھولا ہے ۔ روایت کے اثرات اسی طرح سرایت کرتے ہیں اور آنے والی نسلوں کے شعور و لا شعور کا حصہ بن کر ان کے تخلیقی ذہن میں جذب ہو جاتے ہیں ۔ اثر کی مثنوی ”خواب و خیال“ نے اُردو کی عشقیہ مثنوی کی روایت کو ایک نیا رخ دیا ہے ۔

دیوان میر اثر دیوانِ درد کی طرح مختصر ضرور ہے لیکن منتخب نہیں ہے ۔ اس میں وہ تنوع نہیں ہے جو دیوانِ درد میں نظر آتا ہے ۔ اس میں حسن و عشق کی وہی کیفیات بیان کی گئی ہیں جو مثنوی خواب و خیال میں زیادہ پر اثر انداز سے بیان میں آ گئی ہیں ۔ اگر دیوانِ اثر اور مثنوی خواب و خیال کو ایک ساتھ دیکھا جائے تو دیوان کی غزلیں مثنوی کے جذبہ و احساس کی تکرار کرتی ہیں ۔ اثر کی غزلیات پر اس مثنوی کا گہرا اثر ہے ۔ میر اثر کی غزل ایک محدود دائرے کی شاعری ہے جس میں کیفیتِ انتظار ، یادِ محبوب ، اضطرابِ ہجر ، بے وفائیِ محبوب ، یادِ ماضی ، عالمِ بے حواسی ، رسوائیِ عشق ، عام معاملات و وارداتِ عشق کا اظہار بار بار ہوتا ہے ۔ میر اثر میر کی طرح غم کو نشاط نہیں بنا سکتے اور نہ وہ درد کی طرح غم کو پی کر اس کی انے مدھم کر سکے ۔ ان کی غزل میں رنج و ملال کی کیفیت کا اظہار ہوتا ہے ۔ ان کی غزل کو ”اظہارِ رنج“ کی شاعری کہنا چاہیے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے میر اثر کی غزلوں کے یہ چند اشعار دیکھیے :

کرے آنے کا احتمال رہا مرتے مرتے یہی خیال رہا

صاف کہہ دیجے مختصر اتنا   آئیے گا کہ بس نہ آئیے گا
پھر کے دیکھا نہ اس طرف اس نے   آہ ہر چند میں پکار رہا

دل میں دماغ جی نہ جگر میں لہو کی بوند
دکھلاؤں تجھ کو ہجر کے حالات کس طرح

کیا کہوں اپنی میں پریشانی
دل کہیں ، میں کہیں ہوں ، دھیان کہیں

ہم سے کسو طرح نہ کٹے گی شبِ فراق
اس پر نہ جا کہ روز کیا شام کر چکے

اٹھ گیا سب جہاں سے قول و قرار
یاد وعدے کہا کرو بیٹھے

مثنوی کی طرح میر اثر غزل میں بھی ہر کیفیت اور ہر احساس کو حتیٰ کہ صوفیانہ خیالات کو بھی عام بول چال کی زبان میں ایسی بے ساختگی اور روزمرہ و محاورہ کی برجستگی سے بیان کر دیتے ہیں کہ یہ سادگی ان کی غزل کا حسن بن جاتی ہے اور اسی سادگی کی وجہ سے ان کے اشعار نثر سے قریب تر ہو کر جلد زبان پر چڑھ جاتے ہیں ۔ یہ خصوصیت ان کی غزل کا نمایاں وصف ہے :

لوگ کہتے ہیں یار آتا ہے   دل تجھے اعتبار آتا ہے
کر دیا کچھ سے کچھ ترے غم نے   اب جو دیکھا تو وہ اثر ہی نہیں
وہی میں ہوں اثر وہی دل ہے   اب خدا جانے کیا ہوا مجھ کو
یوں آگ میں سے بھاگ نکلنا نظر بچا   اپنے تئیں تو وضع نہ بھائی شرار کی
کون سنتا ہے یاں کسو کی بات   بس اثر قصہ مختصر کیجے
کبھو دوستی ہے کبھو دشمنی   تری کون سی بات پر جائیے
حال اپنا کسو سے کیا کہیے   ایک دل تھا سو وہ بھی کھو بیٹھے

میر اثر عام طور پر مختصر بحریں استعمال کرتے ہیں اور مثنوی کی بحر تو انہیں اتنی مرغوب ہے کہ بیشتر غزلیں اسی بحر میں ملتی ہیں ۔ وہ غزل میں ایک دوسرے درجے کے محدود شاعر ہیں لیکن اپنی مثنوی کی وجہ سے وہ ہمیشہ قابلِ ذکر رہیں گے ۔ یہی صورت ، اپنی ساری قادر الکلامی اور مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کرنے کے باوجود مثنوی سحر البیان والے میر حسن کے ساتھ ہے ، جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے ۔

حواشی

۱۔ مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع ۔

۲۔ قائم چاند پوری : پنڈت پدم سنگھ شرما ، ترجمہ مسعودہ حیات ۔ "نقوش" لاہور ، شمارہ ۹۴ ، ص ۵۸ - ۵۹ ، جولائی ۱۹۶۲ع اور "قائم چاند پوری اور ان کلام" : از محمد علی خان اثر رامپوری ۔ معارف ۴ جلد ۶۹ ، ص ۲۸۹ اعظم گڑھ ، اپریل ۱۹۵۲ع ۔

۳۔ مخزن نکات : ص ۲۰۰ ۔ ۴۔ مخزن نکات : ص ۴۷ ، ۲۰۰ ۔

۵۔ ایضاً : ص ۲۰۰ - ۲۰۱ ۔

۶۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۱۳۰ ، نظامی پریس بدایون ۱۹۲۲ع ۔

۷۔ مخزن نکات : ص ۲۰۰ اور تذکرۂ ہندی از غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۷۹ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع ۔

۸۔ مخزن نکات : ص ۴۸ ۔

۹۔ این اورینٹل بایو گریفیکل ڈکشنری : ٹی ۔ ڈبلیو ۔ بیل ، ص ۲۴ ، ایڈیشن ۱۸۹۴ع ۔

۱۰۔ مخزن نکات : ص ۲۰۱ ۔

۱۱۔ مخزن نکات : (قطعہ سال تصنیف) ، ص ۱۷۶ ۔

۱۲۔ کلیاتِ قائم : مرتبہ اقتدا حسن ، جلد دوم ، ص ۳۸ ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ع ۔

۱۳۔ مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، جلد دوم ، ص ۸۹ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع ۔

۱۴۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۳ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع ۔

۱۵۔ تذکرۂ ہندی : ص ۱۳ ۔ ۱۶۔ ایضاً : ص ۱۷۹ ۔

۱۷۔ کلیاتِ قائم : مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، (جلد اول) مقدمہ ص ۳۰ - ۳۱ ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ع ۔

۱۸۔ تذکرۂ ہندی : ص ۱۷۹ - ۱۸۰ ۔

۱۹۔ انتخاب یادگار : منشی امیر احمد امیر مینائی (حصہ دوم) ، ص ۳۰۱ ، تاج المطابع رامپور ۔

۲۰- کلیاتِ جرأت : مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، جلد دوم ، ص ۲۱۱ ، لیپلز (اطالیہ) ۱۹۷۱ع -

۲۱- نکات الشعرا : ص ۱۳۰ -

۲۲- دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، (جلد دوم) ص ۱۴۵ ، پٹنہ بہار ۱۹۶۳ع -

۲۳- نکات الشعرا : ص ۱۳۰ -

۲۴- کلیاتِ قائم : جلد اول ، ص ۱۷۱ - ۱۷۲ -

۲۵- مجموعۂ نغز : جلد دوم ، ص ۸۲ - ۸۳ -

۲۶- کلیاتِ قائم : جلد اول ، مقدمہ ص ۱۷ - ۱۸ -

۲۷- نکات الشعرا : ص ۱۳۰ - ۲۸- تذکرۂ ہندی : ص ۱۷۹ -

۲۹- دستور الفصاحت : ص ۴۵ -

۳۰- مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۵۲ - ۵۳ ، مکتبہ برہان ، دلی ۱۹۶۸ع -

۳۱- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۱۸۲ ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -

۳۲- ایضاً : ص ۱۸۲ -

۳۳- کلیاتِ قائم : جلد اول و دوم ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ع -

۳۴- مخزن نکات : مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -

۳۵- مخزن نکات : ص ۱۷۶ -

۳۶- دستور الفصاحت : دیباچۂ مصحح ص ۵۰ تا ۵۹ -

۳۷- مخزن نکات : ص ۲ - ۳۸- مخزن نکات : ص ۲۰ -

۳۹- ایضاً : ص ۱۷۴ - ۴۰- ایضاً : ص ۵۷ -

۴۱- مخزن نکات : مقدمہ مرتب ، ص ۳۳ -

۴۲- ایضاً : ص ۱۷۱ -

۴۳- اے کیٹالاگ اوف عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اے اسپرنگر ، ص ۱۷۹ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع -

۴۴- نکات الشعرا : ص ۱ - ۴۵- مخزن نکات ص ۳۳ -

۴۶- مخزن نکات : ص ۲۲ -

۴۷۔ کلیاتِ قائم : جلد اول و دوم ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ع -

۴۸۔ دیوانِ قائم : مرتبہ ڈاکٹر خورشید الاسلام ، دہلی ۱۹۶۳ع -

۴۹۔ انتخابِ دیوان قائم : مرتبہ نواب عماد الملک مولوی سید حسین بلگرامی ، مدراس ۱۹۰۳ع -

۵۰۔ انتخابِ دیوان قائم : مرتبہ حسرت موہانی ، علی گڑھ ۱۹۰۵ع -

۵۱۔ کلیاتِ قائم : مرتبہ اقتدا حسن (جلد دوم) ص ۳۲۲ — ۳۲۵ ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ع -

۵۲۔ نکات الشعرا : ص ۱۶۰ -   ۵۳۔ مخزن نکات : ص ۱۳۱ -

۵۴۔ تذکرہ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، ص ۸۸ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ع -

۵۵۔ مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۸۹ مکتبہ برہان دلی ۱۹۶۸ع -

۵۶۔ تذکرۂ ہندی : ص ۱۱۱ -

۵۷۔ مجمع الانتخاب : ص ۸۹ اور مجموعۂ نغز : ص ۳۲۰ -

۵۸۔ تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۸۷ -   ۵۹۔ مخزن نکات : ص ۱۳۱ -

۶۰۔ مقالات الشعرا : قیام الدین حیرت اکبر آبادی ، ص ۶۹ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ع -

۶۱۔ مخزن نکات : ص ۲۰۰ -

۶۲۔ خوش معرکۂ زیبا : سعادت خاں ناصر ، مرتبہ مشفق خواجہ (جلد اول) ص ۲۳۹ ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ، ۱۹۷۰ع -

۶۳۔ دستور الفصاحت : ص ۵۲ -

۶۴۔ کلیاتِ جرأت : (جلد دوم) مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۲۲۲ ، لیپلز (اطالیہ) ۱۹۷۱ع -

۶۵۔ مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : ص ۹۰ -

۶۶۔ کلیات جرأت : (جلد دوم) ص ۲۲۸ -

۶۷۔ دستور الفصاحت : ص ۵۲ -

۶۸۔ مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : ص ۵۵ - ۵۶ -

۶۹۔ طبقات الشعرا : ص ۲۳۱ -

۷۰۔ تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۸۷ -

۷۱- مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : ص ۸۹ - ۹۰ -
۷۲- دیوانِ سوز : مطبوعہ اُردوئے معلیٰ جلد ، ۴ شمارہ ۷ - ٦ ، دہلی ۱۹٦۴ع -
۷۳- خوش معرکۂ زیبا : جلد اول ، ص ۲۱۵ -
۷۴- کلیاتِ سودا کا پہلا مطبوعہ نسخہ : قاضی عبدالودود ، سویرا ، شمارہ ۲۹ ، لاہور -
۷۵- کلیاتِ سودا : جلد اول و دوم ، مرتبہ ڈاکٹر شمس الدین صدیقی ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ع و ۱۹۷٦ع -
۷٦- دستور الفصاحت : ص ۵۱ -
۷۷- خوش معرکۂ زیبا : (جلد اول) ص ۱۴۴ -
۷۸- علم الکتاب : خواجہ میر درد ، ص ۸۴ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ -
۷۹- شمعِ محفل : خواجہ میر درد ، ص ۳۲۰ ، مطبع شاہجہانی بھوپال ۱۳۱۱ھ -
۸۰- رائے سناتھ سنگھ بیدار کے اس قطعہ تاریخ ولادت سے ۱۱۴۸ برآمد ہوتے ہیں :

چو قطب کمالات برج اقامت   فروزندۂ خانماں تا قیامت
برآمد دو عالم ازو گشت روشن   بماند چنیں نور یا رب سلامت
بہاں شب بہ بیدار سال طلوعش   ندا آمدہ ''نور شمع امامت''
(۱۱۴۸ھ)

(قطعات تاریخ (قلمی) : انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی) -
۸۱- گلزار ابراہیم : مرتبہ ڈاکٹر محی الدین قادری زور ، ص ۱۹ ، مسلم یونیورسٹی پریس علی گڑھ ۱۹۳۴ع -
۸۲- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، جلد اول ، ص ۴۳ ، پنجاب یونیورسٹی ۱۹۳۳ع -
۸۳- علم الکتاب : ص ۸۴ -
۸۴- قطعات تاریخ : سناتھ سنگھ بیدار ، مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -
۸۵- ایضاً -
۸۹- دو تذکرے : (تذکرۂ شورش) مرتبہ کلیم الدین احمد (جلد اول) ص ۲۳ ، پٹنہ ۱۹۵۹ع -
۸۷- دیوانِ میر اثر : مرتبہ ڈاکٹر کامل قریشی ، مقدمہ ص ٦۴ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۷۸ع -
۸۸- مجموعۂ نغز : (جلد اول) ، ص ۴۳ -

۸۹- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۱۰ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، دہلی ۱۹۴۰ع -

۹۰- دیوانِ اثر : مرتبہ ڈاکٹر کامل قریشی ، انجمن ترقی اُردو ہند ، دہلی ۱۹۶۸ع -

۹۱- تذکرۂ ہندی : ص ۹ -

۹۲- خوش معرکۂ زیبا : (جلد اول) ص ۱۴۰ -

۹۳- ارسطو سے ایلیٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۸۵ ، نیشنل بک فاونڈیشن ، کراچی ۱۹۷۵ع -

۹۴- اُردو مثنوی شمالی ہند میں : ڈاکٹر گیان چند جین ، ص ۵۰۲–۵۰۶ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۹ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۷۶۵ ”از بدو شعور تا بایں حال بہ توسل نوکری بادشاہی بہ دارالخلافت شاہ جہان آباد گزراند و لیل و نہار بہ مقتضائے مناسبت بہ صحبت سخن سنجانِ عالی مقدار بسر بردہ ۔“

ص ۷۶۷ ”مدتے داخل جرگہ میاں خواجہ میر صاحب ماند ۔“

ص ۷۶۷ ”در آغاز مشق اشعار خود از نظر خواجہ میر درد تخلص می گزرالید ۔“

ص ۷۶۷ ”اکنون با مرزا رفیع محشور است ۔“

ص ۷۶۸ ”بنا بر خباثت اصلی از شاگردیش (سودا) ہم پہلوتہی کرد ۔“

ص ۷۷۳ تا الآن در ذکر و بیان اشعار و احوال شعرائے ریختہ کتاب تصنیف نگردیدہ و تا ایں زمان ہیچ انسان از ماجرائے شوق افزائے سخن ورانِ ایں فن سطرے بہ تالیف نرسالیدہ ۔“

ص ۷۷۳ ”ایں دو شعر بنام او در بیاض میر عبدالولی مسطور نوشتہ یافتم ۔“

ص ۷۷۳ ”احوالش من و عن داخل تذکرہ خان آرزو است ۔“

ص ۷۷۴ بر شناسائے اسلوب سخن مخفی و محتجب نیست کہ از عہد عبداللہ قطب شاہ گرفتہ تا زمانہ بہادر شاہ کسانے کہ شعر ریختہ گفتہ اند

نسق کلام اینہا بسیار مربوط و معقول است ۔ ہر چند اکثر الفاظ غیر مانوس گوش ہائے مردم مستعمل ایشان است لیکن چون موافق زبان دکھن راست و درست است ۔ پیش ہمہ کس راہ بہ دل دارد ۔‘‘

ص ۷۹۳ ’’از خوش کردن تخلص من نصف دلم ازو خوش است ۔‘‘

ص ۷۹۵ ’’نواب آصف الدولہ مغفور از دل عاشق صحبت تمکین ایشان (سوز) بود و کمال عزت و احترام می نمود ۔‘‘

ص ۷۹۵ ’’سعی و سفارش غربا بخدمت امرا کہ درین امور نظیر خود نداشت مثل آفتاب برہمہ ہا روشن و ظاہر است ۔‘‘

ص ۹۶-۷۹۵ ’’شعر را بادائے نادر کہ دست و پا و چشم بلکہ تمام اعضا در حرکت می آیند ، می خواند و مردمان نافہم را متوجہ جانب خود می گرداند ۔‘‘

ص ۸۰۰ ’’در ہیچ جا و ہیچ حال جدا از بندہ نگزارد ۔‘‘

ص ۸۰۱ ’’از فصحائے نامدار و ملجائے کامگار . . . درویشے ست مؤقر و صاحب سخنے است مؤثر ۔ عالم و فاضل ، رتبہ قدرش بہ غایت بلند ۔‘‘

ص ۸۰۲ ’’شعر ہندی و فارسی کم از برادر بزرگ نمی گوید ۔‘‘

● ● ●

ساتواں باب

میر حسن

نئی نسل اپنی بزرگ نسل کے کھوے سے کھوا ملا کر چلتی ہے اور اس کے ساتھ ہی نمایاں ہو کر اپنی جگہ بنا لیتی ہے۔ میر حسن بھی محمد تقی میر، سودا اور میر درد کے دور کی ایسی ہی نسل سے تعلق رکھتے ہیں۔ میر کے "نکات الشعرا" (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع)، گردیزی کے "تذکرۂ ریختہ گویاں" (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ع) اور قائم کے "مخزنِ نکات" (۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ع) میں میر حسن کا ذکر نہیں ملتا[ف] جس سے واضح ہوتا ہے کہ ۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ع تک

ف۔ میر اور گردیزی نے اپنے تذکروں میں جس میر حسن کا ذکر کیا ہے وہ شاگردِ سودا میر محمد حسن ہیں اور ایک الگ شخص ہیں۔ ان کا ہمارے میر حسن سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ خود میر حسن نے اپنے تذکرے میں میر محمد حسن حسن کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ حسن نے ایک مدت یونس خاں کی صحبت میں بسر کی اور گاہ گاہ شعر بھی کہتا ہے۔ (تذکرۂ شعرائے اُردو: مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی، ص ۴۹، انجمن ترقی اُردو ہند، دہلی ۱۹۴۰ع) حسن نامی ایک اور شاعر، جس کا ذکر نکات الشعرا اور تذکرۂ ریختہ گویاں میں نہیں ہے، خواجہ حسن حسن ہے جس کے بارے میں میر حسن نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ "اس فقیر کے تخلص سے چونکہ واقف نہیں تھا اس لیے حسن تخلص اختیار کر لیا۔" (تذکرہ شعرائے اُردو، ص ۵۰)۔ اس سے یہ بات بھی صاف ہو جاتی ہے کہ میر حسن اور خواجہ حسن حسن بھی دو الگ الگ شخص ہیں اور ان دونوں سے ہمارے میر حسن کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ اسپرنگر نے بھی دیوانِ خواجہ حسن کا ذکر کیا ہے (اے کیٹالاگ اوف عریبک، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس، ص ۹۰۸، کلکتہ ۱۸۵۴ع)۔ تاریخِ ادب میں اس بات کی صراحت اس لیے ضروری تھی کہ ہمارے اہلِ علم نے عام طور پر

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

میر حسن کی شاعری کا باقاعدہ آغاز نہیں ہوا تھا۔ میر حسن، جن کا نام میر غلام حسن[۱] اور تخلص حسن تھا،[۲] مشہور ہزل گو میر غلام حسین ضاحک کے بیٹے تھے۔ میر حسن (١١٣٩ھ — ١٢٠١ھ/٣٧ - ١٧٣٦ — ١٧٨٦ع) کا خاندان چار پشتوں سے دہلی میں آباد تھا۔ ان کے مورثِ اعلیٰ میر امامی موسوی شاہجہاں بادشاہ کے دور میں ہرات سے ہندوستان آئے اور دلی میں آباد ہو گئے۔[۳] میر حسن نے اپنے دیوان کے دیباچے میں لکھا ہے کہ "یہ مؤلف ابن میر غلام حسین ابن میر عزیز اللہ ابن میر برات اللہ ابن میر امامی موسوی اصلاً شاہجہاں آباد سے ہے۔"[۴] امامی موسوی کے بارے میں میر حسن نے یہ بھی بتایا ہے کہ وہ "سہ ہزاری ذات" کے منصب پر فائز تھے لیکن شاہجہانی دور کے کسی تذکرے یا تاریخ سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی[ف]۔ میر حسن نے یہ بھی لکھا ہے کہ میر امامی فاضل متبحّر اور فقیہ تھے اور گاہ گاہ تفریحِ طبع کے لیے شعر بھی کہہ لیتے تھے اور پھر اس بات پر اظہارِ افتخار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "اس عاجزِ سخن کا سررشتۂ شاعری خاندانی ہے، اکتسابی نہیں ہے۔"[۵] میر حسن پرانی دلّی کے محلہ سید واڑہ میں پیدا ہوئے[۶] اور یہیں ان کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ تذکروں سے ان کی تعلیم کے بارے میں کچھ معلوم نہیں ہوتا البتہ میر حسن کے ایک قریبی دوست میر شیر علی افسوس نے، جو دس سال تک ان کے ساتھ

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

یہ غلطی کی ہے اور میر محمد حسن اور خواجہ حسن حسن کو میر حسن، صاحبِ مثنوی "سحر البیان" سمجھ کر غلط نتائج نکالے ہیں۔ آبِ حیات (ص ٢٥٣، بار چہاردہم، مطبوعہ شیخ مبارک علی، لاہور) میں بھی خواجہ حسن کی ایک غزل میر حسن سے منسوب کر دی گئی ہے۔ (ج - ج)

[ف] ڈاکٹر وحید قریشی نے ڈاکٹر محمد صادق کے حوالے سے، جنھیں محمد حسین آزاد کے خطوط کے پلندوں میں ایک خط ملا تھا، لکھا ہے کہ آزاد نے آبِ حیات لکھتے ہوئے جن لوگوں سے خط و کتابت کی تھی، ایک خط میں کسی نے آزاد کے استفسار کے جواب میں یہ واضح کیا تھا کہ "شاہجہاں ہاتھی پر سوار ہوتے تھے اس لیے ایسے فیل بان کی ضرورت تھی جو نجیب الطرفین سید ہو اور بادشاہ کی طرف پیٹھ کرکے بیٹھ سکے۔ میر ضاحک کے مورثِ اعلیٰ کو ولایت سے طلب کرکے عہدۂ فیل بانی پر مقرر کیا۔" گویا میر امامی موسوی سہ ہزاری منصب دار نہیں بلکہ شاہی فیل بان تھے۔ (میر حسن اور ان کا زمانہ: ڈاکٹر وحید قریشی، ص ١١١، لاہور ١٩٥٩ع)۔

ایک ہی سرکار میں ملازم رہے، لکھا ہے کہ "اگرچہ علم عربی اسے مطلق نہ تھا ہاں فارسیت تھی بلکہ جستہ جستہ شعر یا کوئی رباعی کبھو کبھہ بھی لیتا تھا لیکن علم مجلسی میں بے بدل اور شعر ہندی میں اکمل تھا۔"[٧]

میر حسن نے اپنے سالِ پیدائش کا کہیں ذکر نہیں کیا البتہ یہ لکھا ہے کہ "گردشِ روزگارِ بدہنجار" سے شروعِ جوانی میں لکھنؤ اور فیض آباد گیا۔[٨] مصحفی نے میر حسن کی عمر اور وفات کے بارے میں لکھا ہے کہ "عشرہ محرم میں ان کی رحلت ہوئی۔ ان کی عمر ساٹھ سے زیادہ ہوگی۔"[٩] اور اس بنا پر کہ میر حسن کا سالِ وفات ١٢٠١ھ/٨٧ - ١٧٨٦ء ہے اور اس وقت ان کی عمر ٦٠ سال سے زیادہ تھی، سالِ ولادت ١١۴٠ھ/٢٨ - ١٧٢٧ء مقرر کر دیا گیا ہے۔[١٠] دوسرے گروہ نے گارساں دتاسی کی 'تاریخ ادبیات ہندوستانی' اور 'تذکرہ طبقات الشعرائے ہند' مؤلفہ کریم الدین و فیلن میں وفات کے وقت میر حسن کی عمر پچاس سال دیکھ کر سالِ ولادت ١١٥١ھ/٣٩ - ١٧٣٨ء مقرر کر دیا ہے۔[١١] قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ میرے قیاس کے مطابق میر حسن کی پیدائش ١١٥٠ھ میں یا اس کے لگ بھگ ہوئی ہے۔[١٢] ڈاکٹر وحید قریشی نے "سفینۂ ہندی"[١٣] کی اس عبارت کی بنیاد پر کہ وفات کے وقت میر حسن کے والد میر غلام حسین ضاحک کی عمر ساٹھ سال تھی اور پھر یہ قیاس کرکے کہ وہ ١١٩٦ھ/٨٢ - ١٧٨١ء میں یا ذرا بعد فوت ہو گئے، ضاحک کا سالِ ولادت ١١٩٦ھ — ٦٠ = ١١٣٦ھ متعین کیا ہے، اور پھر ضاحک و حسن کی عمر میں کم از کم ١٨ برس کا فرق مان کر حسن کا سالِ ولادت ١١٣٦ + ١٨ = ١١٥۴ھ/ ۴٢ - ١٧۴١ء مقرر کیا ہے۔[١۴] دلچسپ بات یہ ہے کہ ان بحثوں میں میر حسن کے اپنے بیانات اور خصوصاً اس دیباچے کو، جو انھوں نے اپنے دیوان پر لکھا ہے، بالکل نظر انداز کر دیا ہے۔ اس دیباچے میں میر حسن نے چند ایسی بنیادی باتوں کی طرف اشارہ کیا ہے جن سے ان کے سالِ ولادت کا سراغ لگانے میں مدد ملتی ہے۔ مثلاً میر حسن کے دیباچے کی یہ عبارت دیکھیے:

> "غرض جب گردشِ روزگار سے میں لکھنؤ پہنچا تو میں نے ایک رباعی فارسی زبان میں کہی جسے میرے والد ماجد کی زبان سے سن کر شیخ صاحب نور اللہ مرقدہ نے اس گنہگار کے حق میں دعا فرمائی۔ شاید یہ انھی بزرگِ عالی مقدار کی دعا کا نتیجہ ہے کہ مجھے توفیقِ سخن نصیب ہوئی۔"[١٥]

اس عبارت سے یہ بات سامنے آئی کہ اس وقت میر حسن نو عمر تھے اور ان کی

فارسی رباعی ”حضرت قبلہ گاہی“ (میر ضاحک) نے شیخ صاحب کو سنائی تھی۔ اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ ”شیخ صاحب“ کون مرد بزرگ ہیں جن کا ذکر میر حسن نے اتنے احترام سے کیا ہے۔ اس گتھی کو بھی میر حسن نے اپنے اسی دیباچے میں آگے چل کر سلجھا دیا ہے:

> ”چوتھے میر محمد تقی، جن کا تخلص میر ہے اور جو چراغ محفل شعرا شیخ سراج الدین علی خان آرزو نور اللہ مرقدہ کے (جو زمانے کی آلدھی سے خاموش ہو چکے ہیں) بھانجے ہیں۔“[۱۶]

دیباچے کی اس عبارت سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ”شیخ صاحب نور اللہ مرقدہ“ سے میر حسن کی مراد سراج الدین علی خان آرزو سے ہے جو فارسی کے جید عالم اور اپنے دور کے مشہور فارسی گو تھے۔ میر حسن کے علاوہ عام طور پر کسی نے آرزو کو شیخ کے لفظ سے یاد نہیں کیا۔ ان اقتباسات سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ جب میر حسن اپنے والد کے ہمراہ دہلی سے لکھنؤ پہنچے تو اس وقت آرزو بھی لکھنؤ میں تھے۔ اب دیکھا جائے کہ آرزو لکھنؤ کب پہنچے ”آرزو سالار جنگ برادر نجم الدولہ کے ساتھ ۲۲ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ/۱۱ اکتوبر ۱۷۵۴ء کو لکھنؤ پہنچے اور اس شہر میں نواب شجاع الدولہ نے ان کے حقوق کو پہچانا۔“[۱۷] تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ شجاع الدولہ کے والد نواب صفدر جنگ عہدۂ وزارت سے ۱۱۶۶ھ[۱۸]/۱۷۵۲ء میں معزول ہو کر کچھ عرصے بعد دہلی سے اودھ روانہ ہوئے۔ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں عماد الملک نے احمد شاہ کو تخت سے اتارا اور اندھا کرکے اس کی جگہ شہزادہ عزیز الدین کو عالمگیر ثانی کے لقب سے تخت نشین کر دیا۔ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء ہی میں سالار جنگ بھی اودھ کے لیے روانہ ہوئے۔ آرزو ان کے ہمراہ تھے اور:

> ”اسی سال ۲۲ ذی الحجہ کو لکھنؤ پہنچے جو نواب صفدر جنگ کا تعلقہ تھا اور راجہ نول رائے کی حویلی میں قیام کیا۔ اثنائے راہ میں نواب صفدر جنگ کی بیماری کی خبر مشہور ہو چکی تھی۔ لکھنؤ پہنچنے کے دو روز بعد بنگلہ فیض آباد سے، جو اودھ کے پاس ہے، لکھنؤ میں خبر آئی کہ نواب صفدر جنگ بہادر نے اس عالم فانی سے عالم جاودانی کی طرف رحلت کی۔“[۱۹]

صفدر جنگ نے ۱۷ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ/۷ اکتوبر ۱۷۵۴ء کو وفات پائی۔[۲۰] آرزو جیسا کہ اوپر کی عبارت سے واضح ہے، ۲۲ ذی الحجہ کو لکھنؤ پہنچے اور ۲۵ ذی الحجہ کو صفدر جنگ کی وفات کی خبر لکھنؤ پہنچی۔ ذی الحجہ قمری سال کا

آخری مہینہ ہے۔ چار پانچ دن بعد ۱۱۶۸ھ شروع ہو جاتا ہے۔ آرزو کی وفات ۲۳ ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ/۲۷ جنوری ۱۷۵۶ء بروز سہ شنبہ ہوئی۔[۲۱] گویا آرزو ۲۲ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ سے ۲۲ ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ (۱۱ اکتوبر ۱۷۵۴ء-۲۷ جنوری ۱۷۵۶ء) تک سولہ مہینے لکھنؤ میں بقیدِ حیات رہے۔ آرزو سے میر ضاحک اور میر حسن کی ملاقات بھی ۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ء میں لکھنؤ میں ہوئی جو کم و بیش اسی زمانے میں لکھنؤ پہنچے تھے۔ اس وقت میر حسن کی ”شروع جوانی[۲۲]“ تھی۔ اگر شروع جوانی (جوانی نہیں) ہم انیس سال مان لیں تو میر حسن کا سالِ ولادت ۱۱۶۸ - ۱۹ = ۱۱۴۹ھ/۳۷-۱۷۳۶ء متعین کیا جا سکتا ہے۔

شاعری کی طرف میر حسن کا فطری رجحان بچپن سے تھا۔ بچپن ہی میں فارسی زبان میں یہ شعر کہا:

یک سخن گویم ترا بشنو ز من اے یار من
گر نخواہی رنجِ خود اے جاں مدہ آزار من[۲۳]

لکھنؤ آ کر بھی فارسی ہی میں شعر کہتے رہے لیکن جب لکھنؤ سے فیض آباد آئے اور میر حبیب اللہ اور ان کے بھائی میر ابراہیم نور اللہ کی صحبت میں بیٹھے اور اپنا کلام سنایا تو ایک دن میر حبیب اللہ نے ان سے ریختہ میں کچھ کہنے کی فرمائش کی۔ اُس کے بعد سے فارسی میں شعرگوئی ترک کر دی اور اُردو کے ہو رہے۔ اُس زمانے میں میر ضیاء الدین حسین ضیا فیض آباد میں تھے۔ میر حسن ان سے اصلاح لینے لگے۔ فیض آباد سے میر حسن کی اُردو شاعری کا آغاز ہوتا ہے۔

بعض تذکرہ نگاروں نے لکھا ہے کہ میر حسن نے خواجہ میر درد سے بھی اصلاح لی تھی۔ یہ بات اس لیے درست نہیں ہے کہ میر حسن کی شاعری کا آغاز اودھ پہنچ کر ہوا۔ دوسرے اگر ایسا ہوتا تو میر حسن اپنے تذکرے میں اس بات کا ضرور ذکر کرتے کیونکہ یہ بات خود میر حسن کے لیے قابلِ فخر تھی۔ انھوں نے میر ضیا سے اصلاح لی جس کا اعتراف انھوں نے اپنے تذکرے میں، اپنے دیباچے میں اور اپنے دیوان میں کیا ہے:

گفتگو اپنی برابر کب ضیا سے ہو سکے
فرق ہوتا ہے بہت شاگرد اور استاد میں

لیکن جب میر ضیا فیض آباد سے عظیم آباد چلے گئے اور راجہ کلیان سنگھ عاشق سے منسلک ہو گئے[۲۴] تو وہ مرزا رفیع سودا سے مشورۂ سخن کرنے لگے جس کی تصدیق میر شیر علی افسوس کے دیباچۂ سحر البیان سے بھی ہوتی ہے:

> ”مشق سخن اس نے (میر حسن نے) اسی ملک میں میر ضیاء الدین ضیا تخلص سے کہ ہم مشق مرزا رفیع سودا اور میر تقی میر تھے، کی تھی۔ سوائے ان کے مرزائے مرحوم سے بھی ان کی (میر ضیا) غیبت میں اکثر اوقات اصلاح لی تھی۔ چنانچہ اس کا اقرار راقم کے سامنے کیا ہے۔“[۲۵]

خوّد میر حسن نے اپنے تذکرے کے ۱۱۸۸ھ/۷۵-۱۷۷۴ع کے نسخے میں سودا کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”جس وقت کہ اپنی غزل میں ان کے سامنے پڑھتا ہوں تو اگر اتفاقاً کہیں غلطی واقع ہو جاتی ہے تو وہ از راہِ شفقت خبردار کر دیتے ہیں۔ حق تعالیٰ الھیں عمر دراز عطا فرمائے۔“[۲۶] اس وقت سودا زندہ تھے لیکن ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع کے نسخے سے میر حسن نے یہ عبارت نکال دی۔ میر حسن نے اپنے دیوان میں بھی دو ایک جگہ سودا کا ذکر کیا ہے :

گیا تھا بھول سب کچھ میں تو ہنکلے کی جدائی میں
غزل یہ مجھ سے کہوائی حسن سودا نے کہہ کہہ کر
حسن سودا زباں اپنی میں خلاقِ معانی تھا
کرے اب کیا سخن کی کوئی خلاق تکلف ہے

میر ضیا قادر الکلام شاعر ضرور تھے لیکن ان کا رنگِ سخن میر حسن کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا تھا اس لیے ان سے نہ نبھ سکی جس کا اظہار میر حسن نے اپنے دیوان کے دیباچے میں یہ کہہ کر کیا ہے کہ ”ان کا اندازِ سخن پوری طرح مجھ سے سرانجام نہ پا سکا۔“[۲۷] اسی لیے میر حسن دوسرے بزرگ شعرا کے رنگِ سخن کی طرف متوجہ ہوئے جن میں درد، سودا اور میر کا ذکر الھوں نے خود اپنے دیباچے میں کیا ہے۔

میر حسن کم و بیش ساری عمر سالار جنگ سے وابستہ رہ کر ان کے بیٹے مرزا نوازش علی خاں کے ہم نشیں رہے، لیکن اس سرکار سے انہیں کبھی اتنا نہیں ملا کہ فراغت سے گزر بسر کر سکیں۔ میر شیر علی افسوس بھی دس سال تک میر حسن کے ساتھ میر نوازش علی خاں کے جلیس رہے اور جب ۱۱۹۶ھ/۸۲-۱۷۸۱ع کے بعد آصف الدولہ سالار جنگ سے ناراض ہوگئے تو یہ وابستگی بھی برائے نام رہ گئی۔ میر افسوس ۱۱۹۹ھ/۸۵-۱۷۸۴ع میں مرزا جواں بخت سے وابستہ ہو کر بنارس چلے گئے اور میر حسن آصف الدولہ کے دامنِ دولت سے وابستہ ہونے کے لیے ہاتھ پیر مارتے رہے۔ انہوں نے آصف الدولہ کے باورچی خانے کی تعریف میں ایک مثنوی لکھی اور قصیدے بھی لکھے۔ اپنی مثنوی سحر البیان بھی ایک قصیدے کے ساتھ آصف الدولہ کی خدمت میں پیش

کی لیکن یہاں بھی قسمت نے ساتھ نہ دیا اور آصف الدولہ نے صرف ایک دوشالہ میر حسن کو صلے میں دیا۔ میر افسوس نے لکھا ہے:

> ''صلے کا اس کے ماجرا یہ ہے کہ نواب وزیر الممالک آصف الدولہ مرحوم نے ایک دوشالہ خاص اپنے اوڑھنے کا دست بقچے میں سے نکلوا کر مصنف کو عنایت کیا۔ رتبہ تو اس کا البتہ بڑھا پر دل گھٹ گیا۔ اس لیے کہ مطلبِ دلی حاصل نہ ہوا، لیکن یہ کھوٹ صرف طالع کی ہے کیونکہ مال کھرا، خریدار اتنا بڑا اور سودا خاطرخواہ نہ ہوا بلکہ گھاٹا آیا۔''[۲۸]

سعادت خاں ناصر نے اس گھاٹے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ''نواب قاسم علی خاں (فرزندِ سالار جنگ) نے جب مثنوی (سحر البیان) ان سے سنی تو فرمایا کہ مجھے دو کہ میں تمھاری طرف سے حضور میں نواب آصف الدولہ بہادر کے لے جاؤں۔ مصنف نے بہ خیال اس کے کہ مبادا اور کسی نام سے حضور میں گزرے، مثنوی کے دینے سے انکار کیا۔ بعد چندے میر حسن صاحب مع مثنوی اور کسی تقریب سے حضور میں پہنچے۔ نواب سابق الذکر، کہ افسانۂ رفتہ سے آزردگی رکھتے تھے، نواب صاحب کی تعریف میں بول اٹھے یہ جو کہتے ہیں کہ: ع ''اک دن دوشالے دیے سات سے'' حضورؐ نے تو ہزار ہا دوشالے آنِ واحد میں بخش دیے ہیں۔ شاعری میں مبالغہ ہوتا ہے، یہاں بیانِ واقع میں بھی کمی۔ نواب نام دار کا دل اس کے سننے سے اچاٹ ہوا۔''[۲۹] میر حسن کے دن ''سحر البیان'' جیسا شاہکار تخلیق کرنے پر بھی نہیں پھرے۔ یہ مثنوی ۱۱۹۹ھ/۸۵-۱۷۸۴ع میں مکمل ہوئی اور اسی سال یا پھر ۱۲۰۰ھ/۸۶-۱۷۸۵ع میں پیش ہوئی۔ ۱۲۰۰ھ ہی میں میر حسن بیمار پڑے اور بقول شیر علی افسوس ۵ محرم[۳۰] اور بقول مصحفی عشرہ ماہ محرم[۳۱] ۱۲۰۱/۱۷۸۶ع کو وفات پائی اور لکھنؤ میں مفتی گنج کے پیچ، مرزا قاسم علی خاں کے باغ کے پیچھے، مدفون ہوئے۔[ف] مصحفی نے

ف۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے یکم اگست ۱۹۵۴ع کو لکھا کہ ''میر حسن کی قبر کا کوئی نشان نہیں ہے (میر حسن اور ان کا زمانہ۔ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۳۱۲) لیکن ''اسلافِ میر انیس'' (ص ۷۹، ۸۰، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۷۰ع) میں لکھا ہے کہ ۱۱ نومبر ۱۹۶۴ع کو سید محمد ہادی صاحب لائق کے ہمراہ میر حسن کے مزار کی زیارت کی۔ قبر شکستہ حالت میں مفتی گنج کی ایک وسیع افتادہ اراضی کے مغربی سرے پر واقع ہے۔ یہاں

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

قطعۂ تاریخ وفات کہا۳۲ :

چوں حسن آں بلبلِ خوش داستان   رو ازیں گلزار رنگ و بو بتافت
بسکہ شیریں بود نطقش مصحفی   ”شاعر شیریں زباں“ تاریخ یافت
۱۲۰۱ھ/۱۷۸۶ء

میر حسن نے چار بیٹے چھوڑے جن میں بقول میر شیر علی افسوس میر مستحسن خلیق ، میر محسن محسن اور میر احسن خلق شاعر تھے ۔ لیکن مصحفی۳۳ نے سید احسن مخلوق کا بھی ، شاعر کی حیثیت سے ، ذکر کیا ہے ۔

میر حسن کا تذکرہ ، کلام اور مثنویاں دیکھ کر ایک مرنجاں مرنج ، بذلہ سنج اور نیک دل انسان کی تصویر اُبھرتی ہے جس نے ساری عمر افلاس میں گزار دی ۔ شیر علی افسوس نے انھیں علمِ مجلسی میں بے بدل لکھا ہے لیکن اگر وہ بے بدل ہوتے تو سودا کی طرح نوابین اور امراء کو مٹھی میں لے کر ٹھاٹ باٹ سے زندگی گزار دیتے ۔ ان کی زندگی کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ عاشق مزاج انسان تھے ۔ ایک عشق ابتدائے جوانی میں دلی میں کیا جس کا ذکر اپنی سوانحی مثنوی ”گلزار ارم“ میں کیا ہے ۔ دوسرے عشق کا ذکر سعادت خاں ناصر۳۴ نے کیا ہے کہ مرزا نوازش علی خاں کے محل کی کسی عورت پر عاشق ہوئے ۔ ”گلزار ارم“ کی ابتدا میں جہاں انھوں نے اپنی دلی کی محبوبہ کا ذکر جذبے کے ساتھ کیا ہے وہاں اسی مثنوی کے آخر میں ایک اور محبوبہ کا بھی ذکر کیا ہے جو فیض آباد میں تھی ۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یہ وہی محبوبہ ہوگی جس کا ذکر سعادت خاں ناصر نے کیا ہے ۔ مزاجاً میر حسن کو عورتوں ، رنگ رلیوں ، کھیل تماشوں ، میلوں ٹھیلوں اور سیر سپاٹوں سے حد درجہ دلچسپی تھی اور جہاں کہیں ان چیزوں کا ذکر آتا ہے ان کا قلم رواں اور شگفتہ ہو جاتا ہے ۔ میر حسن کا کلیات دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کی مشہور طوائفوں سے بھی وہ متعارف تھے ۔ سالار جنگ کے بیٹے مرزا قاسم علی خاں کی شادی پر ، اربابِ نشاط کی جو محفل جمی ، میر حسن نے

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گذشتہ)

کبھی نواب قاسم علی خاں کا باغ تھا ۔ اگر قبر کی مرمت نہ کی گئی تو کچھ مدت کے بعد اس کا نشان بھی باقی نہ رہے گا ۔ ایسے لوگ بھی اب بہت کم رہ گئے ہیں جن تک سینہ بہ سینہ یہ روایت پہنچی ہے کہ یہ قبر میر حسن کی ہے ۔“

۲۷ گانے والیوں کے بارے میں ایک ایک شعر کہا ۔ یہ سب اشعار ان کے کلیات میں موجود ہیں ۔ لیکن افلاس نے ان کو زندگی میں کھل کھیلنے کے وہ مواقع فراہم نہیں کیے جس کے وہ خواہش مند تھے ۔ حسن و عشق کے اس مزاج کا اثر ان کی شاعری پر بھی واضح ہے ۔ فنِ شاعری پر ان کی اچھی نظر تھی ۔ زبان و بیان پر انھیں قدرت حاصل تھی اور پھر وہ محنتی انسان تھے اور اپنی شاعری کو مانجھنے ، سنوارنے پر حسبِ ضرورت محنت کرتے تھے :

صحبت سے کوئی کیوں کہ حسن کی نہ ہووے خوش
شاعر ہے ، یار باش ہے ، قابل عزیز ہے

بحیثیتِ مجموعی میر حسن کی دو تصانیف ہیں ۔ ایک ”کلیاتِ میر حسن“ اور دوسری ”تذکرۂ شعرائے اُردو“ ۔ کلیاتِ میر حسن میں ان کا وہ سارا کلام شامل ہے جو انھوں نے عمر بھر لکھا ۔ یہ کلام مختلف اصنافِ سخن پر مشتمل ہے ۔ اس میں غزلیات اور مثنویات کی تعداد زیادہ ہے اور دراصل یہی وہ دو اصناف ہیں جن میں میر حسن کی تخلیقی صلاحیتوں کے پھول کھلے ہیں ۔ کلیاتِ میر حسن اب تک شائع نہیں ہوا البتہ وقتاً فوقتاً ان کی مثنویات اور دیوان کے کچھ حصے شائع ہوتے رہے ہیں ۔ف ”تذکرۂ شعرائے اُردو“ میں میر حسن نے لکھا ہے کہ ”فقیر نے اس مدت میں تقریباً سات آٹھ ہزار اشعار کہے ہوں گے اور ایک ترکیب بند اور ایک (مثنوی) ”رموز العارفین“ تصنیف کی ہے جو مقبول و مشہور ہو چکی ہے ۔“[۳۵] رموز العارفین ۱۱۸۸ھ/۷۵ - ۱۷۷۴ع کی تصنیف ہے ۔ یہ عبارت میر حسن نے یقیناً ۱۱۸۸ھ (۷۵ - ۱۷۷۴ع) یا اس کے بعد لکھی ہے اور اپنے اشعار کی تعداد ”رموز العارفین“ اور ترکیب بند کو چھوڑ کر بتائی ہے ۔ اسپرنگر نے دیوانِ حسن کے دو نسخوں کا ذکر کیا ہے ۔ ایک میں تاریخِ کتابت درج نہیں ہے اور دوسرے میں ۲۵ ذی الحجہ ۱۱۹۲ھ (۱۵ جنوری ۱۷۷۹ع) کی تاریخ درج ہے[۳۶] جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع

ف۔ ہم نے ”مثنویات“ کے لیے ”مثنویاتِ حسن“ جلد اول ، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، مجلسِ ترقیِ ادب لاہور ۱۹۶۲ع ۔ سحر البیان کے لیے مثنویاتِ حسن مرتبہ عبد الباری آسی ، نولکشور پریس لکھنؤ ۱۹۴۴ع ۔ غزلیات اور دوسری اصناف کے لیے کلیاتِ میر حسن کا وہ مخطوطہ استعمال کیا ہے جو برٹش میوزیم میں محفوظ ہے ۔ یہ مخطوطہ ۱۲۵۹ھ کا مکتوبہ اور کرنل جارج ولیم ہملٹن کی ملکیت تھا ۔ اس میں غزلیات کی تعداد ۵۱۰ ہے اور دیوان کے شروع میں میر حسن کا لکھا ہوا مقدمہ بھی شامل ہے ۔ (ج ۔ ج)

تک میر حسن کا دیوان مرتب ہو چکا تھا۔ میر حسن نے اپنے دیباچۂ دیوان میں یہ بھی لکھا ہے کہ گھر میں آگ لگ جانے سے ان کا سارا کلام جل گیا تھا اور اب دوبارہ ان دوستوں کی مدد سے جمع کیا ہے جنھیں یاد تھا۔[37] اس واقعے کا ذکر تذکرۂ میر حسن کے اُس مخطوطے میں بھی نہیں ہے جو ۱۱۸۸ھ (۷۵ - ۱۷۷۴ع) کا مکتوبہ ہے[38] اور نہ اس نسخے میں ہے جو ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع میں مکمل ہوا۔[39] معلوم ہوتا ہے کہ گھر میں آگ لگنے کا واقعہ ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع کے بعد پیش آیا۔[40] جب دوبارہ کلام جمع کیا تو اس میں وہ سب کچھ شامل کر لیا جو بعد میں کہا تھا۔ موجودہ کلیات میں اشعار کی تعداد تقریباً نو ہزار ہے۔ کلیاتِ میر حسن میں چھوٹی بڑی بارہ مثنویات کے علاوہ سات قصیدے، ایک ترکیب بند، بارہ مخمس، ایک مسدس، ۱۴۵ رباعیات کا ردیف وار دیوان بھی شامل ہے۔ رباعیات در تعریفِ اہلِ حرفہ، قطعات، ہجویات، ۲۷۷ مثلث، اشعار در تعریف کبڈی اور در تعریف طوائف وغیرہ ان کے علاوہ ہیں۔

غزلیاتِ میر حسن کلیات کا تقریباً آدھے سے کچھ کم حصہ گھیرتی ہیں۔ قصائد میں تین قصیدے آصف الدولہ کی مدح میں ہیں، ایک ایک قصیدہ جواہر علی خاں اور آفرین علی خاں کی مدح میں ہے۔ ایک سالار جنگ کی مدح میں اور ایک حضرت علی کی منقبت میں ہے۔ ان قصیدوں میں نہ تو سودا کے قصائد کا سا شکوہ و آہنگ ہے اور نہ مضمون آفرینی و مبالغہ کا وہ عالم جو سودا کے قصیدوں کو علویت عطا کرتا ہے۔ البتہ ان قصائد کی تشبیبیں اس لیے قابلِ ذکر ہیں کہ یہ مثنوی کے مزاج سے ہم آہنگ ہیں اور ان کا قصیدہ مثنوی کے رنگ میں ڈھلتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ سالار جنگ کی مدح میں جو قصیدہ لکھا گیا ہے اس کی تشبیب میر حسن کے ساتوں قصیدوں میں سب سے بہتر ہے۔ اس کا انداز عشقیہ اور رنگ تغزل کا ہے۔

کلیاتِ حسن میں انیس بندوں پر مشتمل ایک ترکیب بند بھی ملتا ہے۔ ہر بند میں چار شعر ہیں۔ پہلے تین شعر اردو میں اور ٹیپ کا شعر فارسی میں ہے۔ موضوع کے اعتبار سے یہ ترکیب بند 'واسوخت' کے ذیل میں آتا ہے۔ یہی وہ ترکیب بند ہے جس کا ذکر حسن نے اپنے تذکرے میں کیا ہے۔ اس کے علاوہ بارہ مخمس ہیں جن میں قائم چاند پوری، محمد علی راز، نواب شوکت جنگ، مولانا جامی، شیخ علی حزیں، محمد تقی میر اور اہلی کی غزلوں کی تضمین کی ہے۔ ایک مخمس "ہجو سکندر شاعر" بھی ہے جو بظاہر حسن کا معلوم نہیں ہوتا۔ میر حسن نے ۲۷۴ فارسی اشعار پر اردو کا ایک مصرع لگا کر مثلث کی شکل دی ہے۔

تعداد کے اعتبار سے یہ مثنث قابلِ ذکر ہیں لیکن فن و شاعری کے اعتبار سے، مخمسوں کی طرح، ان کی حیثیت بھی ایک تبرک کی ہے۔

کلیات کا ایک حصہ رباعیات پر مشتمل ہے۔ ان رباعیات کو ردیف وار ترتیب دے کر دیوان کی صورت دی گئی ہے۔ رباعیات کے موضوعات میں تنوع ہے۔ ان میں کئی رباعیات منقبت اور مدح میں ہیں۔ کچھ رباعیات شجاع الدولہ کی وفات پر کہی گئی ہیں۔ کچھ رباعیات میں بے ثباتیِ دہر، غمِ روزگار اور غمِ عشق کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ کچھ رباعیات ''در تعریفِ پسرانِ اہلِ حرفہ'' لکھی گئی ہیں۔ صنف رباعی میں میر حسن یقیناً قابلِ توجہ ہیں۔ ان کے موضوعات میں رنگارنگی اور زبان و بیان بہت صاف ہیں۔ میر و سودا کے بعد اردو زبان کا کیا معیار اور کینڈا مقرر ہوا، کلیات میر حسن اس کا معیاری نمونہ ہے۔ اس نقطۂ نظر سے ان کا سارا کلام اہمیت رکھتا ہے۔ میر حسن کے کلیات کی ضخامت و تعدادِ اشعار کو دیکھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ وہ ایک قادرالکلام شاعر تھے لیکن ''سحر البیان'' کی عظمت اور عام مقبولیت نے ان کی شاعری کے دوسرے حصوں کو دبا دیا۔ اور آج ہم میر حسن کو صاحبِ سحرالبیان کی حیثیت سے جانتے ہیں۔

میر حسن کی دوسری تصنیف ''تذکرۂ شعرائے اردو'' تین سو چار شاعروں کے حالات و انتخابِ کلام پر مشتمل ہے جسے حبیب‌الرحمن خاں شروانی نے مرتب کیا ہے۔ اس تذکرے کا آغاز ۱۱۸۴ھ/۷۱ - ۱۷۷۰ء کے لگ بھگ ہوا۔ ۱۹۵ شعرا کے حالات ۱۱۸۸ھ/۷۵ - ۱۷۷۴ء تک مکمل ہوگئے تھے[۳۱] اور پھر ترمیم و تنسیخ کے بعد ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ء میں یہ موجودہ صورت میں مکمل ہوا اور ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ء میں صرف شاہ فصیح کی تاریخِ وفات کا اضافہ ہوا۔ عرشی صاحب، اندرونی شواہد کی مدد سے تذکرے کا تجزیہ کرکے، اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ یہ تذکرہ ۱۱۸۴ھ/۷۱ - ۱۷۷۰ء یا اس سے کچھ پہلے شروع ہوا۔[۳۲] تذکرہ میر حسن کے ۱۱۸۸ھ اور ۱۱۹۱ھ کے نسخوں کی اشاعت کے بعد اب شاعروں کی تعداد ۳۰۷ ہو جاتی ہے۔ اردو شعرا کا یہ تذکرہ رواجِ زمانہ کے مطابق فارسی میں لکھا گیا ہے اور قائم چاند پوری کے تذکرے مخزن نکات کی طرح شاعروں کو تین ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے دور کے شعرا کو متقدمین کہا گیا ہے جس میں فرخ سیر سے پہلے کے شعرا کے حالات اور انتخابِ کلام درج ہے۔ دوسرے دور کے شعرا کو متوسطین کا نام دیا گیا ہے جس میں فرخ سیر کے آخری دور سے محمد شاہ کے ابتدائی دور تک کے شعرا کو شامل کیا

ہے۔ اس کے بعد کے شعرا کو متاخرین کا نام دیا گیا ہے جن میں اس دور کے قابلِ ذکر معاصر شعرا شامل ہیں۔ قائم نے شعرا کی طبقاتی تقسیم کا تو التزام کیا تھا لیکن ترتیب میں حروفِ تہجی کا خیال نہیں رکھا تھا۔ میر حسن نے نہ صرف حروفِ تہجی کا التزام کیا بلکہ ہر حرف کو بھی تین ادوار میں تقسیم کیا، مثلاً الف کے تحت پہلے شعرائے متقدمین کا ذکر آتا ہے، پھر متوسطین کا اور اس کے بعد متاخرین کا۔ یہی ترتیب سارے تذکرے میں قائم رہتی ہے۔ میر حسن نے جب اپنا تذکرہ لکھا اس وقت تک نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع)، ریختہ گویاں (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ع)، مخزن نکات (۱۱۶۸ھ/۱۷۵۴ - ۵۵ع) کے علاوہ گلشن گفتار (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع)، تحفۃ الشعرا (۱۱۶۵/۱۷۵۲ع) اور چمنستان شعرا (۱۱۷۵ھ/۱۷۶۱ - ۶۲ع) لکھے جا چکے تھے لیکن آخری تین تذکرے دکن میں لکھے جانے کی وجہ سے میر حسن کے سامنے نہیں تھے۔ انھوں نے اپنے تذکرے میں میر، گردیزی اور قائم کے تذکروں سے استفادہ کیا ہے، خصوصیت سے میر و قائم کے تذکروں سے۔ لیکن بنیادی طور پر اس کی ترتیب، اس کے اندازِ فکر اور اندازِ بیان پر قائم کے تذکرے کا اثر نمایاں ہے۔ میر کے تذکرے میں رائے جانبدارانہ ہے اور اپنے مخالف گروہ کے شعرا کے رتبۂ شاعری و ذاتی کو شعوری طور پر گرانے کی کوشش کی گئی ہے۔ قائم کے ہاں رائے میں اعتدال ہے۔ میر حسن نے اسی روش کو اپنایا اور آگے بڑھایا ہے۔ میر حسن نے میر و قائم کے تذکروں کے علاوہ تذکرۂ خانِ آرزو[۳۳] اور سید امام الدین خاں مظلوم کے تذکرۂ مختصر[۳۴] کا بھی ذکر کیا ہے۔ مظلوم کا یہ تذکرہ ناپید ہے لیکن میر حسن کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ تذکرہ ان کی نظر سے بھی نہیں گزرا تھا۔ میر شمس الدین فقیر کے ذیل میں میر حسن نے لکھا ہے کہ "ان بزرگوار کے حالات تذکرۂ فارسی میں مسطور ہیں۔"[۳۵] بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ حسن نے یہ اشارہ اپنے کسی فارسی تذکرے کی طرف کیا ہے لیکن تذکرہ کے بغور مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ اشارہ آرزو کے تذکرے "مجمع النفائس" کی طرف ہے جس کا ذکر وہ قبول و مخلص کے ذیل میں "ان کے حالات خانِ آرزو کے تذکرے میں مسطور ہیں" کے الفاظ میں کر چکے ہیں۔

میر حسن نے اپنے تذکرے میں صرف اُن شعرا کو شامل کیا ہے جن کے حالات یا تو انھوں نے کسی سے سنے تھے یا متقدمین کے تذکروں میں دیکھے تھے یا پھر جن سے خود ان کی ملاقات ہوئی تھی۔[۳۶] اس دور کے دوسرے اردو تذکرہ نگاروں کی طرح میر حسن کو بھی سنین اور واقعات سے کوئی دلچسپی نہیں

ہے حالانکہ فارسی تذکروں میں یہ روایت موجود تھی۔ غلام علی آزاد بلگرامی اور خان آرزو نے اپنے تذکروں میں سنین و واقعات کو اہمیت دی ہے۔ نکات الشعرا اور مخزن نکات کی طرح ، میر حسن کے تذکرے میں بھی ، شاعروں کے حالات و تعارف کی نوعیت تاثراتی ہے۔ تذکرے کے مطالعے سے ان شعرا کی بھی کوئی واضح تصویر سامنے نہیں آتی جن سے میر حسن ملے تھے ، لیکن میر حسن نے اپنے معاصرین کے کلام پر جو رائیں دی ہیں ان سے شعر فہمی ، فنی نظر اور مذاقِ سلیم کا پتا چلتا ہے۔ میر حسن کے انداز نظر میں محمد تقی میر کی طرح انتہا پسندی ، غصہ اور جانبداری نہیں ہے۔ میر نے اپنے تذکرے میں خاکسار کو مغرور کہہ کر اس کی کھال اتارنے اورا سے ذلیل و رسوا کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ لیکن میر حسن میر سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ میر نے جو کچھ لکھا ہے وہ راست نہیں ہے اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ اگر وہ ایسا ہوتا تو اپنا تخلص خاکسار کیوں رکھتا ؟ شیخ محمد معین الدین معین بدایونی میر حسن کے معاصر تھے۔ انھوں نے میر حسن کے کلام پر اعتراض کیا۔ میر حسن نے اسے سمجھانے کی کوشش کی لیکن وہ نہ سمجھا۔ اس کے استاد سودا کے شعر سے سند پیش کی گئی تو بھی نہ مانا اور کہا کہ میرے پاس سودا کا صحیح نسخہ ہے اور اس میں ایسا نہیں ہے۔ لیکن اس کے باوجود میر حسن نے اعتدال کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا اور لکھا کہ اس خود رائی و خود پسندی کے باوجود اس جیسا صاحبِ طبع پیدا نہیں ہوا۔ مثنوی ، قصیدہ و ہجو خوب کہتا ہے۔ میر حسن کی جگہ اگر میر ہوتے تو حاتم ، خاکسار اور یقین کی طرح معین بدایونی کو دُھن کر رکھ دیتے۔ میر نے کثرت سے دوسرے شاعروں کے کلام پر اصلاحیں دی ہیں۔ ان اصلاحوں میں میر کا غصہ اور جانبداری بھی شامل ہے لیکن میر حسن کی اصلاحوں میں اعتدال کے ساتھ فنی پہلو پر زور ہے۔ میر نے خاکسار کے اس شعر پر :

خاکسار اس کی تو آنکھوں سے کبھی مت لگیو
مجھ کو ان خانہ خرابوں ہی نے بیمار کیا

یہ اعتراض کیا ہے کہ "بیمار کیا" کے بجائے "گرفتار کیا" ہونا چاہیے تھا ، لیکن میر حسن نے لکھا ہے کہ اس فقیر کی عقل کے مطابق اگر اپنی آنکھ کا ذکر ہوتا تو "گرفتار کیا" مناسب تھا لیکن چونکہ یہاں "چشمِ معشوق" مراد ہے اس لیے "بیمار کیا" زیادہ صحیح ہے۔ میر حسن جہاں بھی کسی شعر پر اعتراض کرتے ہیں ان کے پیش نظر فنی پہلو ہوتا ہے۔ مثلاً بندرا بن راقم کے اس شعر :

کام عاشقوں کا کچھ تجھے منظور ہی نہیں
کہنے کو ہے یہ بات کہ مقدور ہی نہیں

کے بارے میں حسن نے بتایا ہے کہ عاشقوں کا ’’عین‘‘ تقطیع سے گرتا ہے اور یہ عینِ خطا ہے اور پھر پہلے مصرع کو یوں بنا دیا ہے :

ع میرا تو کام کچھ تجھے منظور ہی نہیں

سجاد کے اس شعر پر :

تجھے غیر سے صحبت اب آ بنی ایسی دوستی ہم سے ہے دشمنی

حسن نے لکھا ہے کہ ’’ایسی دوستی‘‘ زبانِ قدیم ہے ۔ حسن نے اپنے تذکرے میں معین بدایونی کے چار شعروں پر فنی اعتراض کیا ہے ۔ معین کا شعر ہے :

لخت دل نہیں ہے جو نکلے ہے لت قاصدِ اشک
پرزے حال اپنے کے بھیجے ہیں تجھے ڈاک میں ہم

مضمون کی تعریف کی ہے لیکن بندش کے بارے میں لکھا ہے کہ درست نہیں ہے اور محاورے کے خلاف ہے ۔ محاورہ ’’ڈاک سے ہم‘‘ ہے ۔ ’’ڈاک میں ہم‘‘ نہیں ہے ۔ اسی طرح اس شعر کے بارے میں :

خوش ہم عریانی سے اپنی ہیں بہ رنگِ بوئے گل
نکلے جاتے ہیں ٹھہرتے نہیں پوشاک میں ہم

لکھا ہے کہ ’’خوش ہم عریانی‘‘ ناموزوں ہے کیونکہ ’’را‘‘ کے ساتھ ’’میم‘‘ اس طرح ملتی ہے کہ ’’عین‘‘ چشم غزال کی طرح رم کر گئی ہے اور یہ سخت عیب ہے ۔‘‘ اسی طرح معین کے ایک اور شعر میں ’’دوپہری ڈھلی‘‘ کو دہلی کی زبان کے خلاف بتایا ہے کہ یہاں ’’دوپہر ڈھلی‘‘ بولا جاتا ہے ۔ میر حسن کی نظر میں فنی نکات اور ٹکسالی زبان و محاورہ بنیادی اہمیت رکھتے ہیں ۔ یہی اس دور کا معیارِ نقد تھا ۔

اس تذکرے کے مطالعے سے میر حسن کی تنقیدی نظر کا بھی اندازہ ہوتا ہے ۔ وہ ایک طرف شاعر کے مزاج کی تہہ تک پہنچ جاتے ہیں جیسے سودا کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ’’قصیدہ و ہجو میں یدِ بیضا رکھتا ہے ۔‘‘ لیکن غزل کا ذکر نہیں کرتے اور میر کے بارے میں یہ لکھ کر کہ رباعی ، غزل ، قصیدہ ، ہجو و مدح سب کچھ کہتے ہیں لیکن ’’غزلیات ہی سے ، جن کا انداز و طرز بہت نمایاں ہے ، ان کی شہرت کی گرم بازاری ہے‘‘ لکھ کر ان کی غزل گوئی کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں ۔ محمد حسین کلیم کو شاعرِ زبردست اور مشاقِ قدیم کہہ کر یہ لکھ دیتے ہیں کہ ’’اس زور و قوت کے باوجود نمک ان

کے کلام میں نہیں ملتا ۔ اسی وجہ سے اس کے اشعار نے شہرت نہیں پائی ۔'' میر حسن دیانت داری اور غیر جانب داری کے ساتھ رائے دیتے ہیں اور یہ اس تذکرے کی قابلِ ذکر خصوصیت ہے ۔ آشوب کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''پوچ و بے معنی اور ناموزوں کہتا ہے ۔'' نعیم کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''اس کی فکر سرسری ہے ۔'' میر حسن کی تنقیدی رائے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ جابجا اُردو شاعروں کے رنگِ سخن کا مقابلہ فارسی شاعروں سے کرتے جاتے ہیں ؛ مثلاً میر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ان کا طرز شفائی جیسا ہے ۔ درد کے بارے میں کہتے ہیں کہ ان کا کلام ، حافظ کی طرح ، سراپا انتخاب ہے ۔ شاہ واقف کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کا طرز ناصر علی و جلال اسیر کی طرح ہے ۔ میر ضیا کا طرز لسبتی سے مشابہہ ہے ۔ قائم کا طرز طالب آملی سے ہم آہنگ ہے ۔ یہ تقابلی اشارے میر اور گردیزی وغیرہ کے تذکروں میں نہیں ملتے ۔

میر دکنی شاعروں کے بارے میں یہ کہہ کر کہ ''اگرچہ ریختہ دکن سے تعلق رکھتا ہے لیکن اس وجہ سے کہ کوئی شاعرِ مربوط وہاں پیدا نہیں ہوا لہٰذا آغاز ان سے نہیں کیا گیا ۔''[۴۷] دکنی شاعری کو ''بے رتبہ'' لکھ کر سرسری گزر جاتے ہیں ۔ قائم کا زاویۂ نظر مثبت ہے ۔ وہ دکنی شعرا کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''اگرچہ بہت سے غیر مانوس الفاظ . . . ان کے کلام میں مستعمل ہیں لیکن زبان دکھن کے لحاظ سے راست و درست ہیں ۔''[۴۸] میر حسن اس بات کو زیادہ وسعتِ نظری سے دیکھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ''چونکہ ریختے کا آغاز اول اول زبانِ دکن سے ہوا اس لیے اس فن کے شاعر اور مغز سخن کے معنی شناس ہر شہر کے طرزِ زبان کو معیوب نہیں گردانتے اور ان کے معانی کی پیروی کرتے ہیں ۔''[۴۹]

میر حسن نے بعض دلچسپ معلومات بھی اپنے تذکرے میں فراہم کی ہیں ، مثلاً راجہ رام نرائن موزوں کے اس شعر کے بارے میں :

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دوانا مر گیا آخر کو ویرانے پہ کیا گزرا

لکھا ہے کہ ''جس وقت سراج الدولہ کے شہید ہونے کی خبر شہر میں پہنچی اسی وقت فی البدیہہ یہ شعر پڑھتا تھا اور خبر دینے والوں سے پوچھتا اور روتا جاتا تھا ۔ یہی شعر اس سے یادگار رہ گیا ۔[۵۰] اسی طرح محمد حسین کلیم کے ذیل میں جہاں ان کی نظم و نثر ، رسالہ در عروض و قافیہ ہندی ، فصوص الحکم کے ترجمے کی اطلاع بہم پہنچائی ہے وہاں یہ بھی بتایا ہے کہ انھوں نے نثر ہندی

میں بھی ایک کتاب لکھی تھی اور اس کا یہ فقرہ بھی تذکرے میں درج کیا ہے ـــــ "کل کے دن تھے بادشاہ اور وزیر، آج کے دن ہو بیٹھے اندھے ہو بصیر۔ ایسی دولت سے زینہار زینہار۔ فاعتبروا یا اولی الابصار۔"[۵۱] اپنے استاد میر ضیاؔ کے ذیل میں ان کے یہ دو قطعہ بند شعر دے کر:

تربت ضیا کی دیکھی کل رات دور سے میں
آئے نظر مجھے واں شمع و چراغ کتنے
جا کر جو آج دن کو دیکھا میں کر تفحص
اک دل جلے ہے اس میں حسرت کے داغ کتنے

لکھا ہے کہ سلام اللہ خاں تسلیم نامی شاعر نے ان شعروں کو فارسی میں یوں ترجمہ کرکے اپنے نام سے مشہور کر دیا ہے:

دوش رفتم بر مزارِ کشتۂ تسلیم خویش
می نمود از دور صد شمع و چراغ حسرتے
چوں شدم نزدیک دیدم از تفحص ہا بسے
یک دلے می سوخت باوے چند داغ حسرتے

میر حسن نے لکھا ہے کہ "یہ نہ سمجھا کہ صورت شناسانِ معنی کی نظر سے نے پالک اور حقیقی اولاد پوشیدہ نہیں رہتی"۔ ہندی کہاوت مشہور ہے کہ "ہاتھی پھرے گاؤں گاؤں جس کا ہاتھی اس کا ناؤں"۔[۵۲]

میر حسن کی رائے میں ہلکا سا طنز لیے ہوئے سنجیدگی اور توازن کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے اندازِ بیان اور استعمالِ الفاظ سے اہم و غیر اہم، بڑے اور چھوٹے شاعروں کے درمیان واضح طور پر فرق محسوس کر سکتے ہیں۔ ان کا مذاقِ سخن پاکیزہ اور ان کی نظر میں فنی گہرائی ہے۔ وہ عبارت کی رنگینی میں شاعر کے رتبے کو بھول نہیں جاتے۔ اس کے لیے ویسے ہی مناسب الفاظ استعمال کرتے ہیں اور وہی بات کہتے ہیں جو اس کے مزاج اور اس کی حیثیت کے مطابق ہوتی ہے۔ میر حسن نے مختلف شاعروں کا جو انتخابِ کلام دیا ہے اس کے پڑھنے سے بھی ان کے ستھرے مذاق کا پتا چلتا ہے۔ میر نے خود اپنے کلام کا جو اپنے تذکرے میں انتخاب دیا ہے اس کا مقابلہ اگر میر حسن کے انتخابِ کلام سے کیا جائے تو حسن کا انتخاب بلاشبہ میر کے انتخاب سے بہتر ہے۔

میر حسن نے یہ تذکرہ رنگین و پُرتصنع عبارت میں لکھا ہے۔ یہ اس زمانے کی فارسی نثر کا عام رجحان تھا اور لکھنؤ کی اُبھرتی ہوئی تہذیب میں یہ طرز اور بھی پسندیدہ تھا۔ یہ انداز نثر، بعد کے دور میں، "فسانۂ عجائب"

کی اُردو عبارت میں ابھرا اور اتنا مقبول ہوا کہ یہ کتاب اُردو اسلوب کے لکھنوی طرزِ بیان کی نمائندہ تصنیف بن گئی۔ آج یہ انداز بیان نامقبول ہے لیکن ہر ادیب اپنے دور کے تہذیبی اثرات سے الگ تھلگ رہ کر کوئی کام نہیں کر سکتا۔ آخر یہ کیسے ممکن تھا کہ میر حسن ایسی سادہ عبارت میں اپنا تذکرہ لکھتے جو ان کے دور کے تہذیبی مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ میر حسن نے یہ تذکرہ محنت سے جم کر لکھا ہے۔ میر کا تذکرہ پڑھ کر جب ہم قائم کا تذکرہ پڑھتے ہیں تو اس میں بھی عبارت آرائی کا احساس ہوتا ہے۔ میرحسن قائم کی اسی روایت کو آگے بڑھاتے ہیں۔ یہ تذکرہ ایک ایسے دور میں لکھا گیا جب سودا، میر اور درد کا دور ختم ہو رہا تھا اور نئی نسل کے شعرا لکھنوی تہذیب کے زیرِاثر، اپنے بزرگ شعرا کی روایت کو اس تہذیب کے مزاج میں ڈھال کر ایک نیا رنگِ سخن ابھار رہے تھے۔ میر حسن کا تذکرہ ان دونوں نسلوں کے شعرا کا احاطہ کرتا ہے۔ خود میر حسن کے مزاج میں یہ دونوں رنگ شامل ہیں اور میر حسن کی غزل ان دونوں رنگوں کا اظہار کرتی ہے۔

میر حسن کے دیوان میں کم و بیش ۵۱۰ غزلیں ہیں جو تقریباً سوا چار ہزار اشعار پر مشتمل ہیں۔ ان میں بہت سی غزلیں مسلسل ہیں، اور بہت سی غزلوں کی فضا میں ’موڈ‘ کی یکسانیت ہے۔ خاصی تعداد میں غزلیں قطعہ بند ہیں، خصوصاً ردیف ”ے“ میں۔ میر حسن کی غزلیں نہ میر، سودا اور درد کی سطح رکھتی ہیں اور نہ ان میں ایسی انفرادیت ہے جو سوز، جرأت اور انشا کے ہاں نظر آتی ہے۔ میر حسن کا دیوان پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک طرف اپنے دور کے بزرگ شعرا کے رنگِ سخن کی پیروی کر رہے ہیں اور دوسری طرف اپنے دور کے جوان شعرا کے رنگ کو بھی اپنانے کی شعوری کوشش کر رہے ہیں۔ حسن پیدا تو دلی میں ہوئے لیکن ان کی شاعری کا آغاز فیض آباد میں ہوا اور یہیں کی تہذیبی و سعری فضا کے اثرات انھوں نے ذہنی طور پر قبول کیے۔ وہ ایک طرف دلی کو یاد کرتے ہیں لیکن دوسری طرف لکھنؤ کی نئی تہذیب کی رنگینی بھی انھیں اپنی طرف کھینچتی ہے۔ میر ضیاء الدین ضیا، میر حسن کے استاد ہیں۔ وہ ان کے رنگِ سخن کی پیروی بھی کرتے ہیں لیکن تمثیل نگاری، مشکل زمینوں میں غزلیں کہنے اور نامقبول الفاظ کو دلنشیں بندشوں میں کھپانے کی کوشش، جو ضیا کی شاعری کا طرۂ امتیاز تھی، ان کے لیے ایک مشکل بن جاتی ہے۔ وہ محسوس کرتے ہیں کہ یہ رنگ ان کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ اپنے دیوان کے دیباچے[۵۳] میں میر حسن نے خود اعتراف کیا ہے کہ ضیا کا

طرزِ سخن ان سے سرانجام نہ پا سکا اور وہ دوسرے بزرگ شعرا مثلاً خواجہ میر درد ، مرزا رفیع سودا اور محمد تقی میر کے رنگ کی پیروی کرنے لگے ۔ میر ضیا کی شاگردی سے اصل فائدہ یہ ہوا کہ وہ فن شاعری کی باریکیوں اور نزاکتوں سے واقف ہو گئے اور زبان و بیان کی اہمیت کا شعور بھی انھیں حاصل ہو گیا ۔ ضیا جب تک فیض آباد میں رہے حسن کی شاعرانہ صلاحیتیں استاد کا سایہ بنی رہیں ، لیکن جب ضیا عظیم آباد چلے گئے تو انھوں نے پہلی بار اپنے پیروں پر کھڑا ہونا سیکھا۔ یہی وہ دور ہے جب وہ ضیا کے رنگِ سخن سے آزاد ہو کر مختلف شعرا کے اثرات قبول کرنے کی طرف مائل ہوئے ۔ میر حسن کی غزل مختلف اثرات کا عکس ہے ۔ اس دور میں میر ، سودا اور درد وہ شاعر ہیں جنھوں نے اپنی انفرادیت سے تین الگ الگ دبستانوں کی بنیاد رکھی اور خود اپنے اپنے دبستان کے رنگِ سخن کے ممتاز ترین نمائندہ بن گئے اور آج تک اسی مقام پر کھڑے ہیں ۔ ان شعرا نے فکر و احساس اور طرز و بیان کی سطح پر اُردو شاعری کا رخ موڑ دیا اور نہ صرف اپنے دور کے شعرا کو بلکہ آنے والے دور کے شعرا کو اس طور پر متاثر کیا کہ یہ بزرگ شعرا اُردو شاعری کے لیے مستقل اثر بن گئے ۔ میر حسن نے ان تینوں شاعروں کے اثرات کو قبول کیا لیکن ان اثرات کو جذب کرکے وہ کوئی اپنا الگ انفرادی رنگ نہ بنا سکے ۔ وہ نہ ان سے الگ ہو سکے اور نہ آگے نکل سکے ۔ میر حسن کی غزل میر ، سودا اور درد کے اثرات سے رہائی حاصل نہ کرنے کی داستان ہے ۔ ایک عمر تک غزل کہنے کے باوجود چونکہ وہ کوئی منفرد رنگِ سخن پیدا نہ کر سکے ، اس لیے جہاں انھوں نے میر ، سودا ، درد وغیرہ کی پیروی کی وہاں لکھنؤ کے نئے ابھرتے ہوئے رنگِ سخن کی پیروی بھی کی ۔ یہی سب اثرات الگ الگ میر حسن کی غزل میں ملتے ہیں ۔

میر اور میر حسن کے مزاج میں بہت سی باتیں بظاہر مشترک ہیں ۔ میر حسن عاشق مزاج تھے ۔ میر بھی عاشق مزاج تھے ۔ حسن بھی ساری عمر مفلسی کا شکار رہے ۔ میر کی عمر بھی کم و بیش چھپر تلے ہی کٹ گئی ۔ میر نے مثنوی ”خواب و خیال“ میں اپنے عشق کی داستان سنائی ہے ۔ میر حسن نے ”گلزارِ ارم“ میں اپنی محبت کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ دونوں ہجر ، ناکامی اور ناقدری کا شکار ہو کر آرزوئے وصل میں گھلتے رہے لیکن اس اشتراک کے باوصف میر اور میر حسن کے مزاج میں بنیادی فرق تھا ۔ میر عشق کے حوالے سے زمانے سے ٹکر لینے کی طاقت رکھتے تھے ۔ وہ زمانے سے لڑ تو سکتے تھے لیکن اس سے سمجھوتا نہیں کر سکتے تھے ، اسی لیے ان کے ہاں ایک ایسی بے نیازی ، جیسے

بے دماغی کہا جاتا ہے ، ملتی ہے جو حسن کے مزاج میں نہیں ہے ۔ میر عشق کے حوالے سے انسانی رشتوں کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ اپنے زمانے کا عرفان حاصل کرکے اسے آفاقی سطح پر لے آتے ہیں ۔ عشق میر کو جلاتا ہے لیکن جلا کر راکھ نہیں بناتا ۔ میر حسن کے ہاں عشق ان کے وجود کو گرمی تو پہنچاتا ہے لیکن جلاتا نہیں ہے اسی لیے عشق کے حوالے سے حسن کی آرزوؤں میں ، ان کی محرومی میں ، ان کی کیفیات میں وہ شدتِ اثر اور دل میں اتر جانے والی وہ نشتریت نہیں ہے جو میر کی غزل میں ملتی ہے ۔ حسن کے ہاں عشق کی ظاہری کیفیات کا اظہار ہی غزل میں ہوا ہے ۔ لکھنؤ کے اس تہذیبی ماحول میں میر جیسا عشق کرنا ممکن بھی نہیں تھا ۔ میر حسن اس سطح پر بظاہر میر کے سے شعر کہتے نظر آتے ہیں لیکن دراصل وہ اوپری عشق کے اوپری شاعر ہیں ۔ ان کے ہاں ساری عمر ناکمیوں سے کام لینے کا سلیقہ نہیں ہے ۔ وہ تخلیقی سطح پر میر کی کیفیات اور تجربوں کو نہیں پہنچتے بلکہ میر کے ظاہرا طرز ، اس کے لہجے اور آہنگ کو اپنی غزل میں ملانے کی کوشش کرتے ہیں ۔ اس ظاہرا اثر سے نہ وہ میر کو اپنے مزاج میں سمو سکے اور نہ اپنے تخلیقی ذہن کا حصہ بنا سکے ۔ وہ میر کا شعر سن کر پھڑک تو اٹھتے ہیں اور اس کا اظہار بھی کرتے ہیں :

جب سے یہ میر کا سنا ہے شعر   گریہ بے اختیـــار ہے آتـا

دلی سے تـازہ آئی تھی یہ میر کی غـزل
کس کا یہ شعر ہوش سے بے ہوش کر چلا

لیکن اس سے آگے جانا ان کی شاعرانہ فطرت سے باہر تھا ۔ میر کے ظاہرا اثرات سے میر حسن کی غزل کی یہ صورت بنتی ہے ۔ چند شعر دیکھیے :

یاد آتی ہیں اس کی جب باتیں   دل ، حسن دونوں مل کے روتے ہیں
پھر چھیڑا حسن نے اپنا قصہ   بس آج کی شب بھی سو چکے ہم

اس شوخ کے جانے سے عجب حال ہے میرا
جیسے کوئی بھولے ہوئے پھرتا ہے کچھ اپنا
وہ ملکِ دل کہ اپنا آباد تھا کبھو کا
سو ہو گیا ہے نجھ بن اب وہ مقام ہُو کا
شبِ فراق میں رو رو کے مر گئے آخر
یہ رات جیسی تھی ویسی رہی سحر نہ ہوئی

جان و دل ہیں اداس سے میرے   اٹھ گیا کون پاس سے میرے

تیرا حسن یہ رونا یونہی اگر رہے گا
ظالم تو پھر کسی کا کاہے کو گھر رہے گا
ہر شب یونہی دیا سا جلتا اگر رہوں گا
تو رفتہ رفتہ آخر اک دن کو مر رہوں گا
گر عشق یوں ہی دل پر جور و جفا کرے گا
تو اس نگر میں کوئی کیوں کر بسا کرے گا
نہ رکتی تھیں آہیں نہ تھمتے تھے آنسو
حسن تجھ کو کیا رات غم تھا کسی کا

یہ اشعار میر کے سے ضرور ہیں لیکن ان میں ڈوبنے اور ڈبانے والی کیفیت ، سرشاری اور بے خودی کا وہ عالم نہیں ہے جو میر کو میر بناتا ہے ۔ یہاں یوں معلوم ہوتا ہے کہ میر کی شاعری کا عکس حسن کی شاعری پر ضرور پڑ رہا ہے لیکن وہ خود کاروانِ میر کی گرد میں چھپ گئے ہیں ۔ میر حسن کی غزل میں رنگِ سودا کے ساتھ یہ صورت نہیں ہے ۔ میر کا رنگ ناقابلِ تقلید ہے ۔ سودا کا رنگ قابلِ تقلید ہے ۔ حسن نے سودا کی بلند آہنگی ، بندش و تراکیب کے شکوہ ، مضمون آفرینی اور خارجیت کو اپنا کر اپنی غزل میں اس طرح سمویا کہ وہ سودا سے قریب تو ہو گئے لیکن یہاں بھی اپنا کوئی رنگِ سخن نہ بنا سکے اور نہ اس رنگ میں سودا سے آگے بڑھ سکے ۔ اس پیروی سے میر حسن کی غزل کی جو صورت نکلی وہ یہ ہے :

خرام ناز کو اس کی صبا بہ عجز و نیاز
سلامِ شوق مرے انتظار کا پہنچا
اے چشمِ نم سے یوں ہیں جو بہتا رہے گا خوں
تو شہر شہر غرقۂ خوں ناب دیکھنا
کیا کیا نہ جدا دوست ہوئے پل کے جھپکتے
بھر بھر کے میں آنسو غمِ احباب میں رو یا
اے گردباد طرفِ چمن ٹک گزار کر
بلبل کے پر پڑے ہیں گلوں پر نثار کر
میں سوختہ دل خستہ جگر آہ حزیں ہوں
نہ نالۂ بلبل ہوں نہ شور و شرِ طاؤس
نہ غرض مجھ کو ہے کافر سے نہ دیں دار سے کام
روز و شب ہے مجھے اس کاکلِ خم دار سے کام

حیرت مری طینت میں ہے تخمیر ازل سے
میں آئینہ ساں دیدۂ بیدار ہوا ہوں
گئے وے دن جو رہتے تھے جہاں آباد میں ہم بھی
خرابی شہر کی صحرا کے آواروں سے مت پوچھو
نغمہ و عشق سے ہیں سبحہ و زنّار ملے
ایک آواز پہ دو ساز کے ہیں تار ملے

ان اشعار کو پڑھ کر بھی یہی محسوس ہوتا ہے کہ حسن سودا کے رنگ کو سودا کی طرح نہ اپنا سکے اور نہ اسے جذب کرکے کوئی نیا رنگ پیدا کر سکے۔ وہ ساری عمر اسی طرح اپنے دور کی آوازوں سے آوازیں ملاتے رہے۔ حسن کے ہاں خواجہ میر درد کے رنگ و اثر کی بھی یہی صورت ہے۔ درد کا اثر ان کے ہاں دو طرح سے آیا ہے۔ ایک تصوف کی طرف جھکاؤ سے اور دوسرے درد کی شاعری کی کیفیتِ فراق سے۔ یہ دوسری کیفیت میر کی شاعری میں بھی ملتی ہے لیکن درد کے ہاں اس کی شکل زیادہ قابلِ تقلید ہے:

کیا خوب شعر ہیں یہ حسن خواجہ میر کے
کچھ لکھتے لکھتے آ گئے اس وقت دھیان میں

درد کی شاعری حسن کے مزاج سے زیادہ قریب ہے۔ حسن کے ہاں جو ہلکی سی غم انگیز لے نظر آتی ہے وہ میر سے زیادہ خواجہ میر درد کی شاعری سے آئی ہے۔ میر تو ہجر اور غمِ ہجر کو آفاقی بنا دیتے ہیں لیکن درد کے ہاں غمِ ہجر غمِ ہجر ہی رہتا ہے، حالانکہ اس کی سطح بلند ہے۔ حسن کے ہاں جو میر نما اشعار میں یہ لے نظر آتی ہے وہ درد ہی کی دین ہے۔ پیرویِ درد کا یہ اثر بھی حسن کے ہاں، خواہ وہ غم انگیز لے ہو یا تصوف، ان کے مزاج کا حصہ نہیں بنتا بلکہ ان اثر کا تعلق اڑتے بادلوں کا سا ہے، جو بادل تو ہیں لیکن بِن برسے گزر جاتے ہیں۔ میر درد کے اثرات حسن کی شاعری میں اس صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں:

رکھتے ہیں نہ کچھ نام ہی اپنا نہ نشاں ہم
کیا نام و نشاں پوچھو ہو بے نام و نشاں کا
گر عشق سے کچھ مجھ کو سروکار نہ ہوتا
تو خوابِ عدم سے کبھی بیدار نہ ہوتا
مانندِ عکس دیکھا اسے اور نہ مل سکے
کس رو سے پھر کہیں گے کہ روزِ وصال تھا

زیست کو خواب تھی تو خوابِ عدم سے مجھ کو
خواب کے واسطے اے شوخ جگانا کیا تھا
دیکھتے ہیں اسی کو اہلِ نظر   گو نہاں ہے وہ اور عیاں ہیں ہم
ہم میں ہی عالمِ اکبر ہوئے گو جرمِ صغیر
مظہرِ جلوۂ حق حضرتِ انسان ہیں ہم
مانند حباب اس جہاں میں   کیا آئے تھے اور کیا گئے ہم
دید وادید کو غنیمت جان   حاصلِ زندگی یہی تو ہے

ان اشعار میں بھی حسن میر درد سے قریب ہو جاتے ہیں ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ ہاتھ باندھے درد کے پیچھے پیچھے چل رہے ہیں ۔ حسن کا تخلیقی مسئلہ یہ تھا کہ وہ دل سے تو خواجہ میر درد کے رنگ کو پسند کرتے تھے لیکن لکھنؤ و فیض آباد کے تہذیبی ماحول میں میر سوز کی شاعری بھی ان کا دامنِ دل اپنی طرف کھینچتی تھی ۔ ادا بندی ، سوز کی شاعری کا بنیادی وصف تھا جس میں حسن و عشق کے عام معاملات ، شوخی ، چونچلے پن اور زبان کے مزے کے ساتھ ، اپنی شاعری میں لاتے تھے ۔ سوز نے اس رنگِ سخن کو شائستگی سے نبھایا لیکن اس میں پھسل کر گرنے کے بہت امکانات تھے ۔ لکھنؤ کے نئے شعرا نے جب ادا بندی کو اپنایا تو ابتذال کی حدوں میں آ گئے اور ان کی شاعری ”مخنثوں اور بازاریوں“[۵۳] کے رنگ میں رنگ گئی ۔ حسن نے میر سوز کے رنگ کو متانت و صفا سے نبھایا ۔ یہ رنگِ سخن اودھ کے تہذیبی ماحول کے مطابق بھی تھا اور خود حسن کے لیے آسان بھی ۔ حسن کے ہاں غزل میں جو زبان کی سادگی ، روزمرہ و محاورہ کی صفائی ، حسن و عشق کے عام معاملات اور مکالمات ملتے ہیں ان پر میر سوز کا اثر بہت واضح ہے ۔ حسن نے میر سوز کی ادا بندی کو میر سوز کی طرح ہی استعمال کیا اور اسے پھکڑ پن نہیں بننے دیا ۔ ادا بندی ان کا پسندیدہ جدید رنگ ہے :

ادا بندی کا کیا کہنا حسن تیری ، پر اب ایسی
غزل کوئی مرصع کہہ سخن کو دے مزا میرے

اور یہی وہ رنگِ سخن ہے جو میر حسن کی غزلوں کا عام رنگ ہے ۔ یہاں بھی وہ جرأت کی طرح ، میر سوز کی روایت کو آگے نہیں بڑھاتے یا جعفر علی حسرت کی طرح اسے کھولتے اور واضح نہیں کرتے بلکہ سوز سے ملتی جلتی شاعری کرکے اسی رنگِ روایت کی پیروی و تکرار کرتے ہیں ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

آرام حسن تب ہی تو ہوگا   اس لب سے جب اپنے لب ملیں گے
گالی ہے کہ ہے سحر کوئی یا کہ ہے افسوں
جی شاد ہوا جاتا ہے دشنام سے تیرے
جب تلک دم میں ہے ہمارے دم   تجھ کو اے جان ہم نہ چھوڑیں گے
بن لیے بوسہ آج تو تجھ کو   مان مت مان ہم نہ چھوڑیں گے
آپ ہی مجھے کہتا ہے کہ چل دور پرے جا
جاتا ہوں تو کہتا ہے مجھے خبط ہوا ہے
بولے ٹھٹھولی بات لطیفہ جگت ہے سب
جو کام پختہ ہو اسے کیوں خام کیجیے
کل کسی نے کہا حسن سے میاں   تیری خاطر یہ اپنا حال کیا
رکھ کے ماتھے پہ ہاتھ کہنے لگا   میرے جی نے مجھے نہال کیا
میں جو پوچھا کہاں ہو تم تو کہا   تجھ کو کیا کام ہے کہیں ہیں ہم
پوچھا کسی نے اس سے حسن ہے ترا غلام
اس کو بھی گن تو اپنے کہیں و مہیں میں
کہنے لگا وہ یونہیں جلاتا پھرے ہے دل
تیرہ میں ہے نہ وہ تو مرے اور نہ تین میں
کل کہا اس سے کسی نے کہ حسن مرتا ہے
ہنس کے کہنے لگا میں کیا کروں مر جانے دو

میر حسن ، سوز کی ادا بندی میں آگے بڑھ کر جرأت کی پیروی بھی کرنے لگتے ہیں ۔ اتنے مختلف رنگوں کو ، اپنی شخصیت و مزاج میں جذب کیے بغیر ، اپنانے کی کوشش میں وہ ساری عمر بزرگ اور نئی نسل کے شعرا کی پیروی کرتے رہے لیکن اپنا کوئی رنگ نہ بنا سکے ۔ ان کی غزلوں میں جذبہ و احساس ، طرز و اسلوب ، فکر و خیال ، لہجہ و آہنگ کی یکسانیت ہے لیکن اس کے باوجود حسن کی غزل نے آنے والے دور کی لکھنوی غزل کو بنیاد ضرور فراہم کی ۔ ان کے ہاں ہر عام بات ایک طرز میں ڈھل کر روشن ہو جاتی ہے ۔ آج جب ہم ان کے دیوان کا مطالعہ کرتے ہیں تو زبان کی صفائی ، طرز کی خوبی ، محاورہ و روزمرہ کی چستی ، لہجے کی متانت اور مختلف رنگ تو نظر آتے ہیں لیکن میر حسن کی اپنی شخصیت کی مخصوص چھاپ نظر نہیں آتی ۔ انھوں نے اس دور میں زبان کو مانجھا اور اسے ذمہ داری اور شعور کے ساتھ استعمال کرکے اس کی قوتِ اظہار میں اضافہ کیا لیکن غزل کی روایت میں وہ بحیثیت مجموعی ایک دوسرے درجے کے

شاعر ہیں اور ان کی یہ حسرت :

شعر کہنے سے یہ حاصل ہے کہ شاید کوئی
بعد مرنے کے حسن اپنے تئیں یاد کرے

غزل کی حد تک ، دل کی دل میں رہ جاتی ہے ۔ میر حسن کے ہاں واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ اب شعرائے دہلی کا مخصوص رنگِ سخن دب رہا ہے اور لکھنؤ کا معاملہ بندی والا نیا شوخ رنگ اُبھر رہا ہے ۔

جس صنفِ سخن نے میر حسن کو بقائے دوام بخشا وہ مثنوی ہے ۔ میر اور درد غزل میں کمال حاصل کرتے ہیں ۔ سودا قصیدے اور ہجو کے بادشاہ ہیں ۔ میر حسن مثنوی کو درجۂ کمال تک پہنچا دیتے ہیں ۔ میر حسن نے چھوٹی بڑی بارہ مثنویاں[۵۵] لکھیں جن کے نام یہ ہیں :

(۱) نقلِ کلاونت
(۲) نقلِ زنِ فاحشہ
(۳) ہجوِ قصائی
(۴) نقلِ قصائی
(۵) مثنوی شادی آصف الدولہ ۱۱۸۳ھ (۱۷۶۹ع)
(۶) مثنوی رموز العارفین ۱۱۸۸ھ (۷۵ - ۱۷۷۴ع)
(۷) مثنوی ہجو حویلی ۱۱۸۹ - ۱۱۹۰ھ (۷۶ - ۱۷۷۵ع)
(۸) مثنوی گلزار ارم ۱۱۹۲ھ (۱۷۷۸ع)
(۹) مثنوی در تہنیت عید ۱۱۹۹ھ (۸۵ - ۱۷۸۴ع)
(۱۰) مثنوی در وصفِ قصرِ جواہر ۱۱۹۹ھ (۸۵ - ۱۷۸۴ع)
(۱۱) مثنوی در خوانِ نعمت ۱۱۹۹ھ (۸۵ - ۱۷۸۴ع)
(۱۲) مثنوی سحرالبیان ۱۱۹۹ھ (۸۵ - ۱۷۸۴ع)

مثنوی “نقلِ قصائی” کے علاوہ ، جو شاہ کمال کے تذکرے “مجمع الانتخاب” میں ملتی ہے ، باقی سب مثنویاں کلیات میر حسن (مخطوطہ برٹش میوزیم) میں شامل ہیں ۔ ان سب مثنویوں میں “سحرالبیان” ہی وہ مثنوی ہے جو نہ صرف میر حسن کی بہترین مثنوی ہے بلکہ اُردو مثنویوں کی بھی سرتاج ہے ۔ حسن کی بارہ مثنویوں میں سے نقلِ کلاونت ، نقلِ زنِ فاحشہ ، نقلِ قصاب ، نقل قصائی مختصر مثنویاں ہیں جنھیں ہم “حکایت” کا نام دے سکتے ہیں ۔ نقل کلاونت میں ، جو صرف ۱۸ اشعار پر مشتمل ہے ، ایک پیٹو مہمان کی حکایت بیان کی گئی ہے ۔ نقلِ زنِ فاحشہ میں ، جو ۲۵ اشعار پر مشتمل ہے ، دو آدمیوں کا قصہ بیان کیا

گیا ہے جنھوں نے مل کر ایک زنِ فاحشہ سے شادی کر لی تھی لیکن زنِ فاحشہ نے تیسرے سے رجوع ہو کر ان دونوں کی آنکھوں میں دھول جھونک دی۔ ہجوِ قصائی میں، جو ۸ اشعار پر مشتمل ہے، قصاب کی بیٹی کی شادی کی تیاری کا منظر اور قصاب کی مخصوص گالیوں بھری زبان کو موضوع بنایا ہے۔ نقلِ قصائی میں، جو ۳۴ اشعار پر مشتمل ہے، ایک قصائی اپنے بیٹے کی شادی پر ایک عزت دار مہمان کو گھر ٹھہراتا ہے اور خاطر تواضع میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھتا لیکن وہ بے ساختگی اور بھولے پن سے گالیوں بھری زبان اس طرح انجانے طور پر استعمال کرتا ہے کہ مہمان شرم سے پانی پانی ہو جاتا ہے۔ حسن نے آخر میں یہ نصیحت کی ہے کہ ناجنس سے میل کرنے سے یہی خواریاں ملتی ہیں۔ بحیثیتِ مجموعی، دلچسپی اور قصے پن کے باوجود، یہ معمولی درجے کی مثنویاں ہیں لیکن ان کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر حسن کو مختلف طبقوں کی زبان سے گہری واقفیت تھی جس کا اظہار ”گلزارِ ارم“ میں بھی ہوا ہے اور ”سحرالبیان“ میں بھی۔

مثنوی شادی آصف الدولہ (۱۱۸۳ھ/۱۷۶۹ع) میں، جو ۹۶ اشعار پر مشتمل ہے، میر حسن نے نواب آصف الدولہ کی شادی اور اس موقع پر فیض آباد کی رونق کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ آصف الدولہ کی شادی مؤتمن الدولہ محمد اسحٰق خاں کی بیٹی امۃ الزہرا سے، جو تاریخ میں نواب بہو بیگم کے نام سے مشہور ہیں، ۱۱۸۳ھ/۱۷۶۹ع میں ہوئی۔ اس موقع پر میر نے بھی ایک مثنوی لکھی تھی۔ میر حسن نے یہ مثنوی انعام و اکرام کے لیے نہیں ع ”زر کی کچھ اس سے نہیں مجھ کو طرف“ بلکہ فیض آباد کی رونق سے متاثر ہوکر لکھی تھی۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ وہ ایک شام فکرِ غزل میں منہمک تھے کہ ہاتف نے کہا کہ آج کا دن گھر سے باہر جا کہ قدرت خدا کی سیر کا دن ہے۔ شاعر گھر سے باہر نکلتا ہے تو دریا کے پاس زمین سے آسمان تک روشنی کے ٹھاٹھ دیکھتا ہے۔ آتش بازی کا سماں دیکھتا ہے۔ سینکڑوں لاکھوں تماشائیوں کو دیکھتا ہے جو پروانہ وار روشنیوں کے ارد گرد منڈلا رہے تھے۔ شاہی کارلدے زرق برق لباس پہنے ادھر اُدھر پھر رہے تھے۔ یہ لکھ کر میر حسن نے ساچق کی تفصیل بیان کی ہے۔ باغ کی تعریف میں اشعار لکھے ہیں جہاں اربابِ نشاط کے رقص و سرود سے زہرہ دنگ اور مشتری وجد میں تھی۔ یہ سب کچھ دیکھ کر شاعر پوچھتا ہے کہ یہ کس کی شادی ہے۔ ایک شخص بتاتا ہے کہ نواب شجاع الدولہ کے بیٹے آصف الدولہ کی شادی اور اس کی برات ہے۔ اس کے بعد نواب

شجاع الدولہ کی مدح میں ۱۶ شعر اور آصف الدولہ کی مدح میں کچھ شعر لکھ کر دعائیہ اشعار پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔ یہ مختصر مثنوی شاعرانہ تخیل، خوبصورت منظرکشی، زبان و بیان کی بے ساختگی اور قوتِ اظہار کی وجہ سے میر حسن کی ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے۔

مثنوی ”رموز العارفین“ میں، جو ۳۲۷ اشعار پر مشتمل ایک طویل مثنوی ہے اور ۱۱۸۸ھ[ل] میں لکھی گئی ہے، میر حسن نے تصوف و معرفت کے خیالات و افکار کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ”رموز العارفین“ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن نے اسے مولانا روم کے طرز پر تصوف و اخلاق کے نکات سمجھانے کے لیے لکھا ہے۔ یہ مثنوی کی عام ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ حمد، نعت اور مناجات کے بعد ”دنیادار کا سوال اور فقیر کا جواب“ کے عنوان کے تحت ایک حکایت لکھی گئی ہے جس میں فقر کی اہمیت بیان کرکے ”حدیثِ دیگراں“ میں ایک اور ”حکایت برسبیل تمثیل“ لکھ کر سرِ دلبراں بیان کیے گئے ہیں۔ ابراہیم ادھم کی حکایت اور ان کا کردار اس مثنوی کے مزاج میں مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔ مثنوی مولانا روم کی طرح ”رموز العارفین“ میں بھی بار بار حکایات آتی ہیں جن سے طریقت و معرفت کے نکات کی وضاحت کی گئی ہے۔ ساری مثنوی میں چھوٹی بڑی اور ذیلی ۱۹ حکایات ہیں۔ ان سب حکایتوں سے ترکِ دنیا اور صبر و قناعت کی اہمیت اجاگر کی گئی ہے۔ انتشار اور معاشی و اخلاقی تباہی کے اس دور میں تصوف ایک مقبول فلسفۂ حیات تھا۔ مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں میر حسن معاشی پریشانی، افسردہ دلی اور زندگی کی بے معنویت کا شکار تھے اور تصوف میں انھیں زندگی کے نئے معنی نظر آ رہے تھے۔ مناجات میں انھوں نے اپنی اسی ذہنی کیفیت کو بیان کیا ہے:

فکر و غم کی قید سے آزاد رکھ   دین و دنیا میں الٰہی شاد رکھ
مشکلیں سب خود بخود آسان رکھ   فکر میں روزی کے مت حیران رکھ

[ل] عارفوں کی بس کہ رمزیں ہیں لکھیں
نام ہے اس کا ”رموز العارفیں“
جب بھرا دُرِ معانی سے یہ طشت
تھے ہزار و یک صد و ہشتاد و ہشت (۱۱۸۸ھ)

(مثنویاتِ حسن: مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۶۰، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۶ع)۔

دے فراغت اتنی اس دنیا میں تو   ہو سکے عقبیٰ کی جس سے جستجو
شاعری میں عمر کھوئی ہے تمام   میں نے عقبیٰ کا کیا ہرگز نہ کام
اپنی اس بے ہودگی سے ہوں خجل   شعر کہنے سے بھرا ہے میرا دل
جی میں ہے وہ جو ہوئے ہیں نیک کام   کچھ لکھوں میں ان بزرگوں کا کلام
جس کے سننے سے ہو عقبیٰ کا حصول   کوئی دم تو جاؤں اس دنیا کو بھول

یہ مثنوی اس دور میں اتنی مقبول ہوئی کہ میر حسن نے اپنے تذکرے میں خود لکھا ہے کہ ”رموز العارفین تصنیف کی ہے جو مقبول و مشہور ہو چکی ہے۔“۵۶ لیکن مثنوی کے مطالعے سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ پند و نصیحت نے دل کی گہرائیوں سے شعر کا جامہ نہیں پہنا ہے اور میر حسن کو اس موضوع سے، میر درد کی طرح، گہرا لگاؤ نہیں ہے۔ مثنوی کے زبان و بیان صاف اور طرز ادا رواں ہے لیکن وہ شعریت، وہ برجستگی، وہ چہل پہل، جو گلزار ارم، مثنوی شادی آصف الدولہ اور سحرالبیان میں نظر آتی ہے، یہاں نہیں ہے۔ یہ خشک پند و نصائح کا ایسا مجموعہ ہے جو سوز و اثر سے خالی ہے۔

مثنوی ”ہجو حویلی کہ بر کرایہ گرفتہ بود“ ۱۴۳ اشعار پر مشتمل ہے۔ فیض آباد محلہ گلاب باڑی میں میر حسن کا اپنا مکان تھا اس لیے وہاں مکان کرائے پر لینے کا سوال نہیں تھا۔ معلوم ہوتا ہے جب آصف الدولہ نے لکھنؤ کو اپنا مستقر بنایا اور حسن بھی سالار جنگ کے ساتھ لکھنؤ آئے تو یہاں انھوں نے کرائے پر مکان لیا اور یہی مکان جس میں پانچ ٹٹی کا کہنہ چھپر، نو یا دس کڑی کا دالان اور تین چارپائیوں کا صحن تھا اس ہجویہ مثنوی کا موضوع ہے۔ یہ مثنوی لکھنؤ میں ۱۱۸۹ھ (۷۶-۱۷۷۵ع) کے لگ بھگ لکھی گئی۔ میر حسن نے مکان کی خستہ حالت، تنگی اور بے ڈھنگے پن پر طنز کرکے اپنی تکلیف کا اظہار کیا ہے۔ مثنوی کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اس کی ہر چیز بلائے جان تھی۔ دھوپ آٹھ پہر بھری رہتی تھی۔ اس میں نہ مطبخ تھا اور نہ جائے ضرور۔ ہر طرف کیچڑ تھی۔ سارے گھر کا ڈھال صحن کی طرف تھا۔ برابر میں بنیے کا گھر تھا جس کا گندا پانی اس مکان میں سے گزرتا تھا:

صحن میں گھر کے کل زمیں کا ڈھال   گھر کے پانی کی گھر کے سمت نکال
ڈیوڑھی کا بند کیجیے جب در   بیٹھیے جا ضرور تب جا کر
گندگی سے بھری ہی رہتی ہے   گھر کی دن رات ناک بہتی ہے
مجھ سا مجبور اس جگہ نہ کرے   ورنہ ہگنے کو کوئی آ نہ بھرے
کپڑے ہم جھاڑتے ہیں لیل و نہار   دھوبی دھوتے ہیں جیسے دے دے مار

جھاڑتے جھاڑتے بیاض و کتاب   حرف مٹ مٹ کے ہوگئے ہیں خراب
گرد سے دم رکے ہے ، بند ہے ناک   سوجھے یاں شعر و شاعری کیا خاک
گر یہی ہم ہیں اور یہی گھر ہے   لکھنا پڑھنا بھی خاک و پتھر ہے
کیا کہیں کس طرح سے جیتے ہیں   خاک کھاتے ہیں ، کیچ پیتے ہیں
گو ہنسی سمجھو تو فضیحت ہے   ورنہ یہ مثنوی نصیحت ہے

میر نے بھی اپنے گھر کی ہجو میں مثنوی لکھ کر طنز کے ساتھ اپنے دکھ درد کا اظہار کیا تھا جس کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ میر حسن کی یہ مثنوی اپنے اختصار ، واقعہ نگاری ، طنز و ہجو اور بیانیہ انداز کی وجہ سے ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے۔

”سحرالبیان“ کے بعد میر حسن کی دوسری قابلِ ذکر مثنوی ”گلزار ارم“ (۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع) ہے جو ۳۷۹ اشعار پر مشتمل ہے۔ ”گلزار ارم“ اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۱۹۲ھ برآمد ہوتے ہیں:

زبس وصفِ گل و گلشن بہم ہے   سو اس کا نام ”گلذار ارم“ ہے[ت]
(۱۱۹۲ھ)

”گلزار ارم“ میں میر حسن نے ”سحرالبیان“ کی طرح کوئی داستان بیان نہیں کی ہے بلکہ یہ ایک طرح سے سوانحی مثنوی ہے۔ حمد ، نعت اور منقبت کے بعد مثنوی کا آغاز میر حسن کے ترکِ وطن کے ذکر سے ہوتا ہے۔ میر حسن دلی چھوڑ کر پورب کے لیے روانہ ہوتے ہیں تو انھیں اپنی محبوبہ کی جدائی شدت سے بے چین کرتی ہے۔ وہ راستے بھر اسے یاد کرتے اور اس کے فراق میں آنسو بہاتے رہتے ہیں۔ مثنوی میں بتایا ہے کہ وہ دلی سے چل کر ڈیگ پہنچے اور وہاں کئی مہینے رہے اور جب شاہ مدار کی چھڑیاں ڈیگ سے مکھن پور کے لیے روانہ ہوئیں تو وہ بھی میر سیف اللہ اور ان کے بھائی نور اللہ کے ساتھ مکھن پور کے لیے روانہ ہوگئے۔ عورت اور مرد چھڑیوں کے ساتھ تھے۔ میر حسن نے ساتھ چلنے والی عورتوں کی پُر اثر تصویریں اتاری ہیں۔ حسین عورتوں ، محلوں ، باغوں اور آرائشِ جمال کے بیان میں میر حسن کا قلم کھل اٹھتا ہے۔ فقیروں ، ملنگوں اور عقیدت مندوں کے حرکات و سکنات کو میر حسن نے تفصیل سے بیان کیا ہے۔

[ت] ۱۱۹۲ھ نکالنے کے لیے میر حسن نے گلزار کو ”ز“ کے بجائے ”ذ“ سے لکھا ہے۔

ان کی قوتِ مشاہدہ تیز اور جزئیات کا احاطہ کرتی ہے۔ ہر شب ان چھڑیوں کے سامنے دیے جلائے جاتے، ملنگ دھمال کرتے، ڈفلیاں بجاتے، دم لگاتے ساتھ ساتھ چلتے۔ کوئی ان پر ریوڑیاں، کوئی ملیدہ چڑھاتا، کوئی مجرا کرتا، کوئی دعا مانگتا اور چٹ چٹ چھڑیوں کی بلائیں لیتا۔ ان چھڑیوں کے اردگرد جنسِ پرستاں کا ہجوم تھا:

ہجومِ ماہ رویاں اس قدر تھا
کہ ہم کو دل کے پس جانے کا ڈر تھا
ز بس تھی حسن کی کثرت سے گرمی
مثالِ موم تھا دل صرفِ نرمی
مثالِ بیدِ مجنوں ہر چھڑی تھی
کہ اس کے گرد ہر لیلیٰ کھڑی تھی

سب وہاں خوش تھے لیکن شاعر یادِ محبوب میں جی سے تنگ تھا۔ اس کے دوستوں میں سے ایک کسی رشکِ پری پر عاشق ہوگئے اور اس طرح ایک کے بجائے دو رنجور ہوگئے لیکن جب منزلِ مقصود آئی تو محبوب جدا ہوگیا اور یہ سب پورب جانے والے قافلے کے ساتھ روانہ ہوگئے اور اس طرح یہ قصۂ عشق بھی، دنیا کے انجام کی طرح، ادھورا رہ گیا۔ یہاں سے وہ لکھنؤ پہنچے۔ اس وقت تک لکھنؤ ایک چھوٹا سا شہر تھا۔ میر حسن نے تقریباً پچاس شعر مذمتِ لکھنؤ میں لکھے ہیں جن سے اس دور کے لکھنؤ کی حقیقی تصویر سامنے آ جاتی ہے:

جب آیا میں دیارِ لکھنؤ میں
نہ دیکھا کچھ بہار لکھنؤ میں
ز بس یہ ملک ہے بیہڑ بہ بستا
کہیں اونچا، کہیں نیچا ہے رستا
کسی کا آسماں پر گھر ہوا میں
کسی کا جھونپڑا تحت الثریٰ میں
ہر اک کوچا یہاں تک تنگ تر ہے
ہوا کا بھی بہ مشکل واں گزر ہے
سیہ گل سے گلی یوں تر رہے ہے
بغل جس طرح حبشی کی بہے ہے
ز بس کوفے سے یہ شہر ہم عدد ہے
اگر شیعہ کہیں نیک اس کو، بد ہے
ز بس افراط ہے یاں بھیڑیوں کا
سدا دھڑکا ہے یوسف طلعتوں کا
چڑھے ہے گومتی جب گرد آ کر
حباب آسا ہیں بھرتے ہیں سب گھر
ز بس پانی بھرا رہتا ہے اس جا
نہیں یہ شہر ہے گویا یہ مٹکا
کوئی یاں میر کے قابل نہیں جا
کہ جا کر دیکھیے واں تک تماشا

میر حسن اس شہر لکھنؤ سے تنگ آ کر فیض آباد چلے گئے۔ فیض آباد انھیں شاد و آباد نظر آیا اور باقی مثنوی میں تقریباً دو سو سے زیادہ اشعار فیض آباد،

اس کی آب و ہوا ، بازار ، لال باغ ، معشوقانِ گل اندام اور ان کے طریقِ گلگشت وغیرہ کی تعریف میں لکھے گئے ہیں :

کہا جاتا نہیں کچھ واہ بس واہ   عجائب شہر ہے اللہ اللہ
یہ دیکھی میر میں نے واں کی جس دم   وطن کا دل سے سب جاتا رہا غم

فیض آباد کے بازار کی تعریف کرتے ہوئے میر حسن نے ایسی جیتی جاگتی تصویریں اُتاری ہیں کہ بازار کی چہل پہل ، اس کی رونق اور گہما گہمی نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ اس بیان میں واقعیت نگاری بھی ہے اور شاعرانہ تخیل بھی۔ ”گلزار ارم“ کا یہ حصہ مثنوی کا سب سے زیادہ پر اثر حصہ ہے جس سے نہ صرف اس دور کی تہذیب و معاشرت بلکہ مختلف طبقات کی زبان، ان کے عادات و اطوار کی بھرپور تصویر بھی سامنے آ جاتی ہے۔ یہاں میر حسن کی شاعری میں وہ قوتِ بیان محسوس ہوتی ہے جو ”گلزار ارم“ میں اُبھر کر ”سحرالبیان“ میں اپنے کمال کو پہنچتی ہے۔ میر حسن کی قوتِ بیان ، قوتِ مشاہدہ اور واقعیت میں شاعرانہ تخیل کو شامل کرنے کی صلاحیت کو محسوس کرنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

کہیں تربوز و خربوزوں کے انبار   کھڑی ہیں مالنیں لے کر کہیں ہار
صدا کرتا ہے کوئی ہاتھ اٹھا کے   ”معطر پھول ہیں جی موتیا کے“
کوئی ”مصری کے گنے“ کہہ پکارے   کوئی کہتا ہے ”میٹھے ہیں گنڈارے“
سہانی وہ جو اور شیریں نوا ہے   گنڈیری کے کترنے کی صدا ہے
کوئی کہتا ہے کیا نمکیں بنے ہیں   کوئی کہتا ہے ”مرچوں کے چنے“ ہیں
چنے والا لگا کہنے یہ ہنس کے   کرارے ، بھربھرے ، لیمو کے رس کے
لیے بیٹھا ہے کوئی سولٹھ کھٹی   پکارے ہے کوئی مصری کی پٹی
خطائی بیچتے ہیں کہہ کے مکھ پاٹ   کہ ہندوستان والی ہے تری چاٹ
کباب اک طرف بھونے ہے کبابی   دھرے ہے شیر مال اور نان آبی
لیے پھرتے ہیں شہدے روٹیوں کو   کہ لے لے سستی ادھی ڈیڑھ میں دو
کوئی لے کھیر کے بیٹھا ہے کاسے   یہ کہتا ہے کہ لے دودھ اور بتاسے
صدائیں ریوڑی والوں کی واں ہیں   کڑاکڑ بولتی غٹلائیاں ہیں
دھری ہیں گولیاں اور بوں الدرے   کہ گویا چاند اور تارے ہیں برے
وہ پیڑے روشن الدولہ کے ہاں کے   یہ کہتے ہیں پکارے اور ہانکے
نہ لے جو کوئی ہم کو زر کے ہوتے   کٹے تلخی میں اوقات اس کی روتے
کہیں بن ٹھن کے لونڈے ہی کھڑے ہیں   انھوں کے گرد عاشق جا اڑے ہیں

کہیں گگڑ کوئی پیتا ہے باہم   لگاتا ہے چرس کا ہی کوئی دم
ضلع بولے ہے کوئی ، کوئی پھکڑ   کہیں ٹھٹھا ، کہیں ہے ڈھول تھپڑ
کہیں سکیاں ، کہیں کھنڈ اور جگت ہے   ادھر ہے سانگ اور اودھر سنگت ہے
غرض اک ایک کا عالم جدا ہے   تجلی کی نہیں تکرار کیا ہے

بازار کے بعد میر حسن لال باغ کی تصویر کشی کرتے ہیں اور ان معشوقانِ گل اندام کے آرائش اور زیب و زینت کی تفصل بیان کرتے ہیں جنھیں دیکھ کر ہاتھ پاؤں بھول جاتے ہیں ۔ اس حصے میں اس دور کے لباس ، ان کی تراش خراش ، آرائشِ جمال ، زیورات کی تصویر زندگی کی چہل پہل کے ساتھ مل کر سامنے آتی ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب کچھ ہماری نظروں کے سامنے ہو رہا ہے ۔ یہ چند شعر اور دیکھیے :

کوئی ہالے میں لے کر گل بھرے ہے   کوئی پھول اپنی انگیا میں دھرے ہے
کوئی لالسے کی پتی توڑتی ہے   کھڑی کوئی ہناخسا چھوڑتی ہے
کوئی ماتھے پہ ہے ٹیکا لگاتی   کوئی لے ڈھولکی بیٹھی ہے گاتی
کوئی گیندا اچھالے ہے کسی ساتھ   دیے بیٹھی ہے کوئی گال پر ہاتھ
روش پر دوڑتی پھرتی ہے کوئی   سنبھلتی ہے کوئی ، گرتی ہے کوئی
کھڑی ہے کوئی منہ کو پھیر ، اکڑے   کوئی ہے سوچ میں ٹہنی کو پکڑے
خراماں ہے کمر پر رکھ کوئی ہاتھ   پھرے ہے شرم سے کوئی کسی ساتھ
لڑاتی ہے کوئی آنکھیں کسی سے   فدا ہوتا ہے کوئی اپنے جی سے

اس کے بعد میر حسن اپنی نئی محبوبہ کو فیض آباد میں چھوڑ کر لکھنؤ واپس آنے کا ذکر اور اس روئے دل افروز کو پھر سے دیکھنے کی دعا کرکے مثنوی کو ختم کر دیتے ہیں ۔

میر حسن نے گلزارِ ارم میں جو تفصیلات بیان کی ہیں وہ سچی اور واقعاتی ہیں اور ان کی قوتِ مشاہدہ نے اس دور کی تہذیب اور مزاج کو اس مثنوی میں محفوظ کر دیا ہے ۔ شجاع الدولہ کا بسایا ہوا فیض آباد اس وقت رنگ رلیوں کا شہر تھا اور وہاں زندگی کے اسی پہلو پر زور تھا ۔ یہی مزاج آصف الدولہ لکھنؤ لائے اور اس شہر کو بھی اسی روش پر آباد کیا ۔ لکھنوی تہذیب اسی بنیاد پر کھڑی ہوئی اور زندگی سے نشاط و کیف کا آخری قطرہ تک نچوڑ لیا ۔ یہی وہ مزاج تھا جس سے لکھنوی رنگِ سخن سیراب ہوا اور جو آئندہ دور کی

لکھنوی شاعری میں اُبھرا جس میں بھکڑ پن اور سوقیت نے شائستگی کا روپ دھار لیا تھا ۔ یہ تہذیب رنگ رلیوں ، ٹھٹھوں اور تماش بینی کی تہذیب تھی جس میں مذہب و اخلاق نے بھی رسوم کی صورت اختیار کر لی تھی ۔ اس مثنوی میں طوالت ہے اور سحر البیان کا سا ربط و اختصار نہیں ہے ۔ اس میں کوئی کہانی بھی نہیں ہے بلکہ میر حسن نے اپنے پہلے سفر سے لے کر آخری سفر تک کے بیان سے اس دور کی زندگی و تہذیب کی جھلکیاں پیش کی ہیں جن میں ان کی قدرتِ زبان اور شاعرانہ تخیل نے ایک ایسا حسن اور اثر پیدا کر دیا ہے کہ سحر البیان کے بعد یہ میر حسن کی سب سے اچھی مثنوی ہے ۔ اسے پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اب میر حسن ”سحر البیان“ لکھنے کے لیے پوری طرح تیار ہو چکے ہیں ۔ اگر وہ ”گلزارِ ارم“ نہ لکھتے تو ”سحر البیان“ کو بھی اس طور پر نہ لکھ سکتے کہ وہ مثنوی آج بھی اُردو مثنویوں میں شاہکار کا درجہ رکھتی ہے ۔

گلزارِ ارم کے بعد اور سحر البیان سے پہلے یا اس کے دوران میر حسن نے تین مثنویاں اور لکھیں : مثنوی در تہنیتِ عید ، مثنوی در وصفِ قصرِ جواہر ، اور مثنوی در خوانِ نعمت ۔ یہ تینوں مثنویاں ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۴ - ۸۵ء) میں لکھی گئیں ۔ مثنوی در تہنیتِ عید ، جو ۵۵ اشعار پر مشتمل ہے ، عید الفطر کے موقع پر لکھی گئی اور نواب بہو بیگم کے ناظر نواب جواہر علی خاں کی خدمت میں پیش کی گئی ۔ جواہر علی خاں آصف الدولہ کی قید کاٹ کر دو سال بعد فیض آباد میں عید منا رہے تھے ۔ اس مثنوی میں بھی میر حسن کا طرزِ بیان تازہ دم ہے ۔ یہ مثنوی مزاج کے اعتبار سے ایک قصیدہ ہے جو عید کے موقع پر ، جواہر علی خاں کی مدح میں ، مثنوی کی ہیئت میں لکھا گیا ہے ۔ مدح کے اشعار میں نیک دل ، متقی اور پرہیزگار جواہر علی خاں کے لیے جو کچھ کہا گیا ہے وہ اس لیے پر اثر ہے کہ یہی ان کی حقیقی تصویر ہے ۔ مثنوی ”در وصفِ قصرِ جواہر“ ۳۰۲ اشعار پر مشتمل ہے جس میں جواہر علی خاں کے اس محل کی تعریف و تصویر کشی کی گئی ہے جو انھوں نے فیض آباد میں تعمیر کیا تھا ۔ مثنوی کی عام ہیئت کے مطابق یہ حمد ، نعت و منقبت سے شروع ہوتی ہے اور ساقی نامہ کے بعد قصرِ جواہر کے دروازۂ عالی شان کی تعریف کی جاتی ہے ۔ پھر صفتِ شمع و فانوس اور سقف کی تعریف کے بعد جواہر علی خاں کی مدح میں اشعار آتے ہیں ۔ اس کے بعد کمرک کے درختوں کی تعریف کر کے ممدوح کی فوج ، توپ و بندوق کی تعریف کی جاتی ہے

اور پھر دوبارہ قصرِ جواہر کی مدح میں اشعار آئے ہیں۔ صفتِ آبشار اور سر رستہ کے بیان کے بعد دعائیہ اشعار پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔ مزاج کے اعتبار سے بھی یہ مثنوی ایک قصیدہ ہے۔ اس میں وہ ترتیب و ربط نہیں ہے جو ہمیں گلزارِ ارم میں نظر آتا ہے۔ اس مثنوی کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ میر حسن کا دل اس میں شامل نہیں ہے۔ یہی صورت سو اشعار پر مشتمل مثنوی در خوانِ نعمت کے ساتھ ہے جس میں آصف الدولہ کے باورچی خانے کے کوائف بیان کیے گئے ہیں۔ اس مثنوی کو پڑھتے ہوئے بھی یوں معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن کا ذہن اس میں شامل نہیں ہے اور یہ کسی کی فرمائش پر آصف الدولہ تک رسائی کے لیے انھوں نے لکھی ہے۔ خود بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے ع ”حسن سے میں نے کہوائی ہے یہ نظم“۔ اس زمانے میں میر حسن اپنی شاہکار مثنوی ”سحر البیان“ لکھنے اور اسے آخری شکل دینے میں مصروف تھے۔

سحر البیان میر حسن کے آخر عمر کی تخلیق اور ایک ایسا فن پارہ ہے جو نہ اس سے پہلے اس طور پر لکھا گیا اور نہ اس کے بعد اس طور پر کوئی اور مثنوی لکھی گئی:

جو منصف سنیں گے کہیں گے سبھی   نہ ایسی ہوئی ہے نہ ہوگی کبھی
نہیں مثنوی، ہے یہ اک پھلجھڑی   مسلسل ہے موتی کی گویا لڑی
نئی طرز ہے اور نئی ہے زباں   نہیں مثنوی، ہے یہ سحر البیاں
رہے گا جہاں میں مرا اس سے نام   کہ ہے یادگارِ جہاں یہ کلام

۱۱۹۹ھ (۸۵ - ۱۷۸۴ء) میں یہ مثنوی مکمل ہوئی۔ قتیل، مصحفی اور فخر الدین ماہر نے قطعاتِ تاریخ لکھے اور اسی سال یا پھر ۱۲۰۰ھ/ (۸۶ - ۱۷۸۵ء) میں میر حسن نے اسے آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کیا اور آصف الدولہ نے حاتم کی قبر پر لات مار کر ایک دوشالہ میر حسن کو انعام میں دیا جسے مرتے دم تک وہ اوڑھتے اور بچھاتے رہے۔ ابھی سنہ ۱۲۰۰ھ کو گزرے دس دن بھی نہیں ہوئے تھے کہ بیمار میر حسن، آصف الدولہ کا دوشالہ اوڑھتے بچھاتے اس دنیا سے رخصت ہو گئے۔

مثنوی ”سحر البیان“، ۲۱۷۹ اشعار پر مشتمل میر حسن کا ایک ایسا شاہکار ہے جس میں وہ ساری خصوصیات یکجا ہو گئی ہیں جو ایک بہترین مثنوی میں تصور کی جا سکتی ہیں۔ اس میں ایک طرف مثنوی کی روایتی ہیئت کو پورے طور پر برتا گیا ہے اور دوسری طرف اس میں قصہ پن کے ساتھ وہ ترتیب و ربط،

قوتِ تخیل ، شاعرانہ صفات ، توازن و اختصار ، تہذیب و معاشرت کی اثر انگیز تصویریں ، منظر کشی و کردار نگاری ، سلاست و روانی ، زبان و بیان کا فنکارانہ استعمال بھی ہے کہ دو سو سال گزر جانے کے باوصف یہ آج بھی اسی طرح دلچسپ ، پُراثر اور تازہ ہے ۔ اس مثنوی کی اہمیت کسی ایک وجہ سے نہیں ہے بلکہ اس میں ساری خصوصیات یکجا ہو کر ایک ایسے توازن کے ساتھ ایک جان ہو گئی ہیں کہ فن پارے کا مجموعی فنی اثر دائمی ہو گیا ہے ۔ ''سحر البیان'' کی سب سے اہم خصوصیت وہ ''توازن'' ہے جس میں مختلف عناصر ایک نئی فنی ترتیب کے اثر و حسن کے ساتھ جمع ہو گئے ہیں ۔ طویل نظم میں شاعر کو ایک طویل راستہ طے کرکے زندگی کے تجربوں کو فن کی سطح پر اس طرح سمیٹنا ہوتا ہے کہ اس کا فنی اثر قدم بہ قدم بڑھتا رہے اور پڑھنے والا کسی منزل پر بھی اس کا ساتھ نہ چھوڑے اور جب نظم ختم ہو تو شاعر اس اثر کو ، جو خود اس کے اندر موجود تھا ، پڑھنے والے میں پیدا کر دے ۔ اس کے لیے جہاں اسے زبان و بیان پر ، مختلف اسالیب اور لہجوں پر قدرت ہونی چاہیے وہاں اسے ترتیب و ربط کا بھی پورا شعور ہو ۔ نہ صرف شعور ہو بلکہ وہ رکنا اور رک کر چلنا بھی جانتا ہو ۔ اسے یہ بھی معلوم ہو کہ اسے اپنی بات کتنے اشعار میں کہنی ہے ۔ وہ تخیل کے زور میں بہہ نہ جائے ۔ ''سحر البیان'' میں میر حسن اس فنی بلندی کو کو چھو لیتے ہیں ۔

میر حسن کی ساری مثنویوں میں ''سحر البیان'' ہی وہ واحد مثنوی ہے جس میں کہانی موجود ہے ۔ اگر اس کہانی کے الگ الگ حصوں کو دیکھا جائے تو وہ مختلف داستانوں میں مل جائیں گے ، لیکن میر حسن نے مختلف کہانیوں کے مختلف حصوں کو نئی ترتیب دے کر ایک ایسی صورت دے دی ہے کہ ''سحرالبیان'' کی کہانی خود ایک نئی کہانی بن گئی ہے ۔ ''سحرالبیان'' کے قصے میں نہ منزلیں سر کی جاتی ہیں ، نہ اس میں جنگ و جدل ، جدوجہد اور مقابلے ہیں بلکہ یہ سب کام ماورائی قوتیں انجام دے کر کہانی کو آگے بڑھاتی ہیں ۔ قوتِ عمل خود اس دور کی لکھنوی تہذیب میں مفقود تھی ۔ دیو ہی 'بے نظیر' کو اندھے کنویں میں قید کرتا ہے اور دیو ہی اسے اس قید سے رہائی دلاتا ہے اور یہ دیو اس دور میں انگریز کی قوتِ اقتدار تھی جس کے چنگل میں یہ تہذیب پھنسی ہوئی تھی ۔ میر حسن ''سحر البیان'' میں اسی بے عمل اور جد و جہد سے عاری تہذیب کی روح کی ترجمانی کرتے ہیں ۔

''سحر البیان'' کی کہانی بھی بادشاہ ، وزیر ، شاہزادے ، شاہزادیوں کی

کہانی ہے ۔ اٹھارویں صدی کا معاشرہ ذہنی طور پر اسی قسم کی کہانیوں کو قبول کرتا تھا ۔ کسی شہر میں ایک طاقتور بادشاہ رہتا تھا ۔ اس کی سلطنت اتنی وسیع تھی کہ ملکِ خطا و ختن کے بادشاہ بھی اس کے باج گزار تھے ۔ رعیت آسودہ حال تھی اور سب عیش و آرام کے ساتھ زندگی گزار رہے تھے ۔ بادشاہ کو خدا نے سب کچھ دیا تھا مگر وہ اولاد کی نعمت سے محروم تھا ۔ ایک دن اس نے وزیروں کو بلایا اور ترکِ دنیا کرکے فقیری اختیار کرنے کا ارادہ کیا ۔ وزیروں نے کہا کہ فقیری تو دنیا کے ساتھ کرنی چاہیے ، دنیا تو آخرت کی کھیتی ہے ۔ اولاد کا غم نہ کیجیے ۔ ہم اس کا بھی تردد کرتے ہیں ۔ وزیروں نے نجومیوں اور جوتشیوں کو بلایا اور طالع شناسی کے ذریعے یہ نوید دی کہ بادشاہ کے ہاں بیٹا پیدا ہوگا لیکن بارھویں سال اس فرزند کو بلندی سے خطرہ ہے ۔ اسے چھت پر نہ لایا جائے ۔ اسی سال بادشاہ کے ہاں بیٹا پیدا ہوا جس کا نام بے نظیر رکھا گیا ۔ بڑے ناز و نعمت سے اس کی پرورش ہوئی ۔ تعلیم و تربیت کا بہترین انتظام کیا گیا ۔ جب بارھویں سالگرہ آئی تو بادشاہ نے جشن منانے کا حکم دیا ۔ بڑی دھوم دھام سے جلوس نکلا ۔ جب شام کو شہزادہ محل میں واپس آیا تو اس نے کہا کہ آج وہ چاندنی رات کی سیر کرے گا ۔ بادشاہ نے یہ سوچ کر کہ وہ دن تو نکل ہی گئے ہیں ، شہزادے کو چھت پر جانے اور سونے کی اجازت دے دی ۔ اتفاق سے وہی دن تھا جس کی پیشن گوئی نجومیوں اور جوتشیوں نے کی تھی ۔ شہزادہ سیر کرکے بستر پر دراز ہوا تو اس کی آنکھ لگ گئی ۔ ٹھنڈی ہوا چل رہی تھی ۔ چوکیدار خواصوں کی بھی آنکھ لگ گئی کہ اتنے میں ایک پری کا ادھر سے گزر ہوا ۔ چاند سا شہزادہ دیکھا تو وہ اس پر عاشق ہو گئی اور اڑا کر لے گئی ۔ سارے محل میں کہرام مچ گیا ۔ ہر طرف آدمی دوڑائے گئے مگر شہزادہ نہ ملنا تھا نہ ملا ۔ پری اسے اڑا کر پرستان لے گئی اور اپنے باغ میں اس کا پلنگ اتار دیا ۔ جب شہزادے کی آنکھ کھلی تو دیکھا کہ ایک خوبصورت پری اس کے سرہانے کھڑی ہے ۔ پوچھنے پر شہزادی نے بتایا کہ یہ پرستان ہے اور میں پری ہوں ۔ تجھ پر عاشق ہو کر یہاں لے آئی ہوں ۔ اب یہ تیرا گھر ہے ۔ شہزادہ وہاں رہنے لگا ۔ پری کا نام 'ماہ رخ' تھا اور وہ اپنے باپ سے چھپا کر اسے یہاں لائی تھی ۔ اس راز کو چھپانے کے لیے وہ کبھی باغ میں رہتی اور کبھی اپنے باپ کے گھر چلی جاتی ۔ ماہ رخ نے اسے ہر قسم کا آرام مہیا کیا ۔ اس نے ایک دن شہزادے سے کہا کہ میں اپنے باپ کے ہاں چلی جاتی ہوں اور تم اکیلے رہ جاتے ہو ۔ میں تمھیں 'فلک سیر' نامی کل کا گھوڑا دیتی

ہوں جس پر بیٹھ کر تم روئے زمین کی سیر کر سکتے ہو لیکن شرط یہ ہے کہ تم کسی اور سے دل نہیں لگاؤ گے اور جیسے ہی پہر کا گھنٹہ بجے تم واپس آ جاؤ گے ۔ شہزادے نے زبان دے دی ۔ ایک دن سیر کرتے کرتے اسے ایک باغ نظر آیا ۔ اس نے اپنا گھوڑا وہاں اتارا اور چھت سے اتر کر درختوں کی آڑ میں چلنے لگا ۔ اتنے میں کیا دیکھتا ہے کہ ایک حسین و جمیل دوشیزہ سیر میں مصروف ہے ۔ شہزادہ درختوں کی آڑ میں کھڑا اس منظر کو دیکھ رہا تھا کہ ایک خواص کی نظر اس پر پڑ گئی ۔ اس نے دوسری کو بتایا اور ذرا سی دیر میں یہ بات سب کو معلوم ہو گئی ۔ جیسے ہی خواصیں اس کے قریب پہنچیں اس کا حسن و جمال دیکھ کر غش کھا گئیں ۔ شہزادی نے جب اسے دیکھا اور ان دونوں کی آنکھیں چار ہوئیں تو دونوں کو اپنے تن من کی سُدھ نہ رہی ۔ شہزادی بدر منیر دالان میں چلی گئی اور وزیر زادی نجم النسا کے کہنے سننے پر شہزادے کو بھی وہاں بلوا لیا ۔ دونوں نے پیالا پیا اور راز و نیاز کی باتیں کرنے لگے ۔ بے نظیر نے اپنی ساری بپتا سنائی ۔ اتنے میں پہر رات گزر گئی اور بے نظیر آج ہی کے وقت کل آنے کا وعدہ کرکے رخصت ہو گیا ۔ دونوں کو دن کاٹنا دوبھر ہو گیا ۔ دوسرے دن بدر منیر نے وزیر زادی نجم النسا کے کہنے سے خوب بناؤ سنگھار کیا ، گھر سجایا ، چھپر کھٹ کے پاس مسند بچھوائی اور انتظار میں بے قراری سے ٹہلنے لگی ۔ اتنے میں بے نظیر آ پہنچا ۔ دونوں خلوت میں بیٹھے ، صہبائے گلگوں کے ساتھ محو گفتگو تھے ۔ خواصیں وہاں سے ہٹ گئیں ۔ وصل کا منظر دیکھ کر نرگس کے دستوں نے بھی آنکھیں ڈھانپ لیں :

لبوں سے ملے لب دہن سے دہن　　دلوں سے ملے دل بدن سے بدن
غم و درد دامن کشیدہ ہوئے　　وہ گل نارسیدہ رسیدہ ہوئے

ابھی وہ خوش ہو کے بیٹھے ہی تھے کہ پہر کا گھنٹہ بج گیا اور بے نظیر رخصت ہو گیا ۔ پھر یہ معمول بن گیا کہ بے نظیر روز آتا اور دونوں پہر رات تک ساتھ رہتے اور گھنٹہ بجتے ہی شہزادہ رخصت ہو جاتا ۔ اسی طرح ایک عرصہ گزر گیا کہ ماہ رخ کو کسی دیو نے یہ خبر دی کہ بے نظیر کسی اور پر عاشق ہو گیا ہے ۔ یہ سنتے ہی پری آگ بگولہ ہو گئی اور جب شہزادہ بے نظیر واپس آیا تو اس نے پری زاد کو بلا کر شہزادے کو لق و دق صحرا میں مصیبت بھرے کنویں میں قید کر دیا ۔ بے نظیر قید میں تکلیف اٹھا رہا تھا اور بدر منیر فراق کی آگ میں جل رہی تھی ۔ جیسے جیسے دن گزرتے گئے اس کی حالت غیر ہوتی گئی :

دوانی سی ہر طرف پھرنے لگی　　درختوں میں جا جا کے گرنے لگی

خفا زندگی سے ہونے لگی   بہانے سے جا جا کے سونے لگی
نہ اگلا سا ہنسنا نہ وہ بولنا   نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولنا
جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے   محبت میں دن رات گھٹنا اسے
کہا گر کسی نے کہ بی بی چلو   تو اٹھنا اسے کہہ کے ہاں جی چلو
کسی نے جو کچھ بات کی بات کی   یہ دن کی جو پوچھی کہی رات کی
کہا گر کسی نے کہ کچھ کھائیے   کہا خیر بہتر ہے منگوائیے

بدر منیر بے نظیر کی بے وفائی پر بے تاب تھی۔ نجم النسا نے اسے سمجھایا کہ یہاں آنے پر غصے میں اسے کہیں پری نے کوہ قاف میں قید نہ کر دیا ہو۔ یہ سن کر بدر منیر رونے لگی اور روتے روتے سو گئی۔ کیا دیکھتی ہے کہ لق و دق صحرا میں ایک کنواں ہے جس پر کئی لاکھ من کی سل پڑی ہے اور وہاں سے آواز آرہی ہے: ع "میں بھولا نہیں تجھ کو اے میری جان"۔ اتنے میں اس کی آنکھ کھل گئی۔ نجم النسا نے جب یہ خواب سنا تو جوگن کا لباس پہن اور بین لے کر بے نظیر کی تلاش میں نکل گئی۔ ایک دن وہ صحرا میں بیٹھی تھی۔ چاندنی رات تھی اور بین بجا رہی تھی کہ جنوں کے بادشاہ کا بیٹا وہاں سے گزرا۔ بین کی آواز سن کر تخت اتارا اور جوگن کو دیکھ کر عاشق ہو گیا۔ جوگن (نجم النسا) اسی طرح بین بجاتی رہی۔ صبح ہوئی تو وہ چلنے لگی۔ پریزاد نے اس کا ہاتھ پکڑ لیا اور تخت پر بٹھا کر پرستان لے آیا۔ سیدھا اپنے باپ کے پاس گیا اور جوگی کی بین کی تعریف کی۔ بادشاہ نے کہا کہ رات کو ہم جوگی کی بین سنیں گے۔ جوگی نے بین بجائی تو ساری محفل کو سانپ سونگھ گیا۔ روز بادشاہ جوگی کی بین سنتا اور پھر گئے وہ اپنے گھر واپس آ جاتی۔ پریزاد فیروز شاہ جوگن کے عشق میں دیوانہ ہو رہا تھا۔ ایک دن اس نے جوگن سے کہا مجھے اپنی غلامی میں قبول کر لو۔ جوگن نے کہا "اگر تو میرا مقصد پورا کردے تو شاید اپنی مراد پائے"۔ جوگن نے سارا قصہ سنایا۔ فیروز شاہ نے اپنی قوم کو بلایا اور بے نظیر کو تلاش کرنے کا حکم دیا۔ دیو نے آ کر خبر دی کہ وہ مصیبت بھرے کنویں میں ماہ رخ کی قید میں ہے۔ فیروز شاہ نے ماہ رخ کو پیغام بھیجا کہ تو نے بنی آدم سے عشق کرکے اسے چھپا رکھا ہے۔ اگر میں تیرے باپ کو لکھ بھیجوں تو تیرا کیا حشر ہو۔ ماہ رخ یہ سن کر پریشان ہو گئی اور بے نظیر کو آزاد کردیا۔ فیروز شاہ بے نظیر کو لے کر گھر آیا۔ نجم النسا اس کے گلے سے لگ کر زار و قطار روئی۔ دونوں نے اپنی سرگزشت سنائی اور دوسرے دن شام کو تخت پر بیٹھ کر بدر منیر کے باغ میں پہنچے۔ باغ ویران

ہو گیا تھا ۔ نجم النسا نے خلوت میں جا کر بدر منیر سے کہا کہ میں تیرے بے نظیر کو لے آئی ہوں ۔ یہ سن کر بدر منیر نے سوالوں کی بارش کر دی :

کہا کیونکہ لائی ، کہا اس طرح   وہ سب کہہ دیا حال تھا جس طرح
ترا قیدی جا کر چھڑا لائی ہوں   اور اک اور بندھو اڑا لائی ہوں

اس کے بعد بدر منیر بے نظیر سے ملنے آئی ۔ دونوں کی آنکھوں سے آنسو جاری تھے اور دونوں ایک دوسرے کے غم میں گھل گئے تھے :

بہم دو خزاں دیدہ گلزار سے   ملے جیسے بیمار بیمار سے

نجم النسا نے کہا ''شہزادے بے نظیر میں رونے کی طاقت کہاں ہے ۔ وصل کے دارو سے اس کا علاج کرنا چاہیے ۔کچھ خوشی کی باتیں کرو'' ۔ اس سے ماحول کا رنگ بدل گیا اور خاصہ کھا کر :

پھر آخر کو دو دو جدا ہو گئے   الگ خواب گاہوں میں جا سو گئے

صبح کو طے پایا کہ بے نظیر اور فیروز شاہ شادی کا پیغام بھیجیں اور اس عرصے میں بدر منیر اور نجم النساء اپنے ماں باپ کے ہاں رہیں ۔ نامہ و پیغام بھیجا گیا ۔ شادی کی تیاریاں شروع ہو گئیں ۔ برات آئی ، رسمیں ہوئیں ۔ رخصت کے بعد بے نظیر نجم النسا کے والد کے پاس گیا اور فیروز شاہ کو فرزندی میں لینے کی درخواست کی ۔ بڑی دھوم دھام سے نجم النسا اور فیروز شاہ کی بھی شادی ہوگئی ۔ شادی کے بعد نجم النسا اور فیروز شاہ ہمیشہ ملتے رہنے کا وعدہ کرکے پرستان چلے گئے اور بے نظیر بدر منیر کے ساتھ اپنے وطن واپس آ کر اپنے ماں باپ سے آ ملا ۔ ہر طرف خوشیوں کے شادیانے بجنے لگے ۔ ماں باپ نے دوبارہ ان دونوں کا بیاہ اپنے ہاتھ سے رچایا ۔ دلوں کے ارمان نکالے اور شہر کی رونق دوبارہ واپس آ گئی ۔ دعائیہ اشعار پر کہانی ختم ہو جاتی ہے :

انہوں کے جہاں میں پھرے جیسے دن   ہمارے تمہارے پھریں ویسے دن
ملیں سب کے بچھڑے الٰہی تمام   بحق محمد علیہ السلام

یہ ایک دلچسپ کہانی ہے جس کے مختلف ٹکڑے مختلف قصہ کہانیوں میں ہم سب سنتے آئے ہیں ۔ اس جاگیردارانہ نظام میں قصے کہانیاں عام طور پر بادشاہ، شہزادوں اور شہزادیوں کے اردگرد ہی گھومتے تھے ۔ میر حسن نے بھی اپنی کہانی کے کردار اسی طبقے سے لیے ہیں ۔ یہ بات بھی نئی نہیں ہے کہ ایک طاقتور بادشاہ اس لیے ملول رہتا تھا کہ وہ اولاد کی نعمت سے محروم تھا ۔ رامائن میں راجہ دشرتھ[۵۷] بھی اولاد کے نہ ہونے سے غمگین رہتے تھے ۔ راجہ بکرم[۵۸] بھی ایک عرصے تک اولاد کی دولت سے محروم رہنے کی وجہ سے نامراد رہا ۔

عاقل خاں رازی کی فارسی مثنوی ‘‘مہر و ماہ’’ میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ جمالی دہلوی کی مثنوی ‘‘مہر و ماہ’’ (۹۰۵ھ/۱۴۹۹ع)[۵۹] میں بھی شاہ بدخشاں اسی لیے ملول رہتا ہے کہ اس کے کوئی بیٹا نہ تھا۔ نجومیوں اور جوتشیوں کا حساب پھیلا کر یا کسی درویش کا بادشاہ کو اولاد کی نوید دینا بھی کوئی نئی بات نہیں ہے۔ پری کا کسی شہزادے پر عاشق ہونا اور ایسے سوتے ہوئے اٹھا کر پرستان لے جانا بھی اس دور کے قصوں میں عام سی بات ہے۔ عارف الدین خاں عاجز کی مثنوی ‘‘لعل و گوہر’’ میں، جو میر حسن کی مثنوی سے برسوں پہلے لکھی گئی، پری عاشق ہو کر شہزادے کا پلنگ اٹھوا لیتی ہے۔ نصرتی کی مثنوی ‘‘گلشنِ عشق’’ میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ گل بکاؤلی میں بھی پری انسان پر عاشق ہو جاتی ہے۔ اسی طرح کل کا گھوڑا (فلک سیر) تختِ سلیمانی کا وہ نیا روپ ہے جو ‘‘الف لیلہ’’ میں ملتا ہے۔ شہزادے کا کل کے گھوڑے پر سوار ہو کر کوٹھے پر اترنا اور شہزادی پر عاشق ہونا ایک ویسی ہی صورت ہے جو ‘‘الف لیلہ’’ میں نظر آتی ہے۔ ‘‘سحر البیان’’ میں پری ماہ رخ کا غصے میں آگ بگولہ ہو کر شہزادے بے نظیر کو صحرائے لق و دق میں مصیبت بھرے کنویں میں قید کرنا کم و بیش ویسی ہی صورت ہے جو حضرت یوسف کو کنویں میں ڈالنے کے واقعے میں نظر آتی ہے۔ قصہ چہار درویش میں بھی ملکہ زیرباد اپنے عاشق کو چاہِ سلیمان میں قید کر دیتی ہے۔ قرونِ وسطیٰ کے عام قصے کہانیوں کی طرح، مثنوی ‘‘سحر البیان’’ میں بھی، ما فوق الفطرت عناصر سے قصے کو آگے بڑھانے کا کام لیا گیا ہے۔ اگر یہ نہ کیا جاتا تو زمین و آسمان پر پھیلا ہوا یہ قصہ آگے نہیں بڑھ سکتا تھا۔ ہجر کے بعد وصل بھی اس دور کے قصوں میں عام بات ہے۔ وصل وہ ڈراماتی ریلیف ہے جو مصیبتیں اٹھانے اور دکھ جھیلنے کے بعد قصے کی دلچسپی کے لیے ضروری ہے۔ ان ساری مماثلتوں کے باوجود میر حسن نے ان مختلف و مقبولِ عام داستانی عناصر کو ایک نئی ترتیب اور اپنے گرد و پیش کے ماحول سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک نئی داستان بنا دیا ہے۔

‘‘سحرالبیان’’ لکھتے وقت میر حسن کے سامنے نہ صرف فارسی مثنویاں تھیں بلکہ وہ اُردو مثنویاں بھی تھیں جو ان کے قریبی زمانے میں لکھی گئی تھیں۔ فارسی مثنویوں میں فردوسی کے ‘‘شاہ نامہ’’ نعمت خاں علی کی مثنوی ‘‘حسن و عشق’’، عاقل خاں رازی کی مثنوی ‘‘مہر و ماہ’’ اور نظامی گنجوی کی مثنویوں کے اثرات بھی جا بجا نظر آتے ہیں۔ ان اثرات کی نوعیت یہ نہیں ہے کہ میر حسن

نے ان مثنویوں سے قصہ لے کر "سحرالبیان" میں شامل کر دیا بلکہ ہیئت ، اندازِ ترتیب اور تشبیہات و استعارات کی حد تک ان کا اثر قبول کیا گیا ہے ۔ اس دور میں اُردو ادب کا ماخذ فارسی ادب تھا ۔ فارسی کے سینکڑوں اشعار ، محاورے ، روزمرہ اور خیال و مضمون اُردو میں منتقل ہو رہے تھے ۔ اس کے اصنافِ سخن ، بحور و اوزان اپنائے جا رہے تھے ۔ اس کے طرزِ ادا ، اندازِ بیان اور علامات و تلمیحات اُردو ادب کے مزاج میں ڈھالے جا رہے تھے ۔ یہ سب اثرات بھی حسب ضرورت اس مثنوی کو متاثر کرتے ہیں ۔ مثلاً نظامی گنجوی مثنوی کے واقعات کو ساقی ناموں سے نمایاں کرتے ہیں ۔[۶۰] نعمت خاں عالی بھی نظامی کی پیروی میں یہی کرتے ہیں ۔ میر حسن بھی سحرالبیان میں ساقی ناموں سے یہی کام لیتے ہیں ۔ ان کے علاوہ کئی جگہ مشہور فارسی اشعار کو حسبِ ضرورت سحرالبیان میں استعمال کرتے ہیں ۔ مثلاً سحرالبیان کا یہ شعر پڑھ کر :

خوشی کا جو عالم تھا ماتم ہوا ورق کا ورق ہی وہ برہم ہوا

نظامی کا یہ شعر پڑھیے[۶۱] :

نسب نامۂ دولتِ کیقباد ورق بر ورق ہر سوئے بُرد باد

یا فردوسی کا یہ شعر پڑھ کر[۶۲] :

ز نقارہ آواز آید بروں کہ دوں است دوں است گردونِ دوں

سحرالبیان کا یہ شعر پڑھیے :

کہا زیر نے بم سے بھر شکوں
کہ دوں دوں خوشی کی خبر کیوں نہ دوں

ان مثالوں سے ان اثرات کی نوعیت واضح ہو جاتی ہے ۔ سحرالبیان میں بے نظیر مسعود شاہ کو بدر منیر کے لیے پیغام بھیجتا ہے اور اس میں ادب آداب ، عاجزی و انکساری کے ساتھ یہ دھونس بھی دیتا ہے کہ اگر ایسا نہ ہوا تو ہم فوج لے کر چڑھ آئیں گے ۔ فردوسی کے "شاہ نامہ" میں بھی شاہ فریدوں ، شاہ یمن کی لڑکیوں کے ساتھ اپنے بیٹوں کی شادی کا پیغام اسی طرح کا بھیجتا ہے ۔[۶۳] یہ سارے اثرات اس دور کی تہذیبی فضا میں موجود تھے اور لاشعوری طور پر سحرالبیان میں در آئے ہیں ۔

سحرالبیان پر فضائل علی خاں کی مثنوی "خوانِ کرم" کا اثر بھی محسوس ہوتا ہے ۔ اس مثنوی کی بحر وہی ہے جو سحرالبیان میں ملتی ہے ۔ اس میں بے ساختگی ، طرزِ ادا کی روانی اور واقعات کو تہذیبی فضا کے مطابق ڈھال کر بیان کرنے کا وہی رنگ ملتا ہے جو سحرالبیان میں نظر آتا ہے ۔ میر حسن نے

اپنے تذکرے میں اس مثنوی کے ۲۲ شعر درج کیے ہیں اور لکھا ہے کہ ''اس کی (فضائل علی خان) مثنوی بہت مشہور ہے . . . اس میں بہت سے دُرہائے معانی پروئے گئے ہیں . . . اس میں پانچ سو کے قریب اشعار ہیں۔''۶۴ غرض کہ میر حسن نے سحرالبیان لکھتے وقت فارسی و اُردو مثنوی کی روایت کو حسبِ ضرورت قبول کرکے اپنی مثنوی میں ایسا رنگ بھرا ہے جو آج تک تازہ ہے۔

''دریائے لطافت'' میں انشا نے سحرالبیان پر یہ اعتراض کیا ہے کہ یہ مثنوی، مثنوی کی مروجہ سات بحروں میں سے ایک ایسی بحر (متقارب مثمن مقصور یا محذوف: فعولن فعولن فعولن فعول یا فعل) میں لکھی گئی ہے جسے شاہنامہ میں فردوسی نے اور سکندر نامہ میں نظامی نے استعمال کیا ہے اور یہ بحر رزمیہ مثنوی کے لیے مخصوص ہے، لیکن ''میر حسن مرحوم ریختہ گوئے قصہ بے نظیر و بدر منیر کو اسی وزن میں موزوں کیا ہے۔''۶۵ انشا کے زمانے سے لے کر یہی اعتراض آج تک سحرالبیان پر کیا جاتا رہا ہے حالانکہ سحرالبیان کے لکھے جانے سے پہلے ہی یہ بحر عشقیہ مثنویوں میں استعمال ہو کر اُردو میں عام و مقبول ہو چکی تھی۔ فضائل علی خاں نے مثنوی ''خوانِ کرم'' اسی بحر میں لکھی ہے۔ سراج اورنگ آبادی کی مثنوی ''بوستانِ خیال'' اسی بحر میں ہے۔ ان کے علاوہ قدیم ادب میں مقیمی کی مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' غواصی کی ''سیف الملوک بدیع الجمال''، صنعتی کی مثنوی ''قصۂ بے نظیر'' مُلاؔ وجہی کی ''قطب مشتری'' نصرتی کی ''گلشنِ عشق''، فائز دکنی کی ''رضوان و روح افزا'' حتٰی کہ اُردو کی سب سے پہلی مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' جو آج سے تقریباً ساڑھے پانچ سو سال پہلے لکھی گئی تھی، اسی بحر میں ہے۔ یہ وہی بحر ہے جسے سعدی نے اپنے پند نامہ (کریما بہ بخشائے بر حال ما) میں استعمال کیا ہے۔ اُردو میں یہ بحر عام طور پر عشقیہ و بزمیہ مثنویوں میں استعمال ہوتی رہی ہے اور انشا کا یہ اعتراض بے بنیاد تھا۔ اور تعجب کی بات یہ ہے کہ ہمارے اہلِ علم بغیر سوچے سمجھے اسی اعتراض کو آج تک دہراتے رہے ہیں۔ میر حسن نے اس بحر کو استعمال کرکے پانی کردیا ہے۔

اب یہ سوال سامنے آتا ہے کہ میر حسن نے فارسی و اُردو مثنوی کی موجود روایت کا اثر قبول کرکے وہ کون سا ایسا کام کیا ہے جس نے سحرالبیان کو اُردو مثنویوں میں منفرد و ممتاز بنا دیا ہے۔ میر حسن نے مثنوی کے اس روایتی قصے کو مختلف عناصر کی مدد سے ایسے طور پر گوندھا ہے کہ یہ ایک نیا قصہ معلوم ہوتا ہے۔ اس قصے کو ابھارنے کے لیے انسانی فطرت و نفسیات،

جذبات و محسوسات ، قدرتی مناظر و آرائش کے وہ آفاقی نقوش بیچ بیچ میں حسبِ ضرورت اور موقع محل کے مطابق اس طور پر شامل کر دیے ہیں کہ اس پس منظر میں یہ ایک بالکل نئی انسانی داستان معلوم ہوتی ہے۔ دوسرے میر حسن نے اس مثنوی میں اپنے دور کی زندگی و تہذیب کی ایسی زندہ اور جیتی جاگتی تصویریں پیش کی ہیں کہ یہ مثنوی اس دور کی زندگی و تہذیب کی ترجمان بن گئی ہے۔ اس تخلیقی عمل نے اس میں گہرا واقعاتی رنگ بھر دیا ہے۔ میر حسن کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے رومانیت و واقعیت کو گوندھ کر نہ صرف ایک جان بنا دیا ہے بلکہ اس تہذیب کو بھی آفاقیت سے ہم کنار کر دیا ہے۔ اس تہذیب میں جو تیز روشنی نظر آتی ہے وہ اُس چراغ کی روشنی ہے جو بجھنے سے پہلے تیز روشنی دینے لگتا ہے۔ اسی لیے یہ مثنوی ڈوبتی تہذیب کی ایسی ترجمان ہے کہ اس کی مدد سے اس دور کو دوبارہ تشکیل دیا جا سکتا ہے۔ یہ تہذیب عمل اور جد و جہد سے عاری تھی۔ یہی اثرات اس مثنوی کے کرداروں میں نظر آتے ہیں۔ شہزادے بے نظیر کو ماہ رخ پری اٹھا لے جاتی ہے تو شہزادہ آزادی حاصل کرنے کی جدو جہد کرنے کے بجائے صرف سونے اور آنسو بہانے کا کام کرتا ہے :

بہانے سے دن رات سویا کرے
نہ ہو جب کوئی تب وہ رویا کرے

جب خواصوں کو بے نظیر کے غائب ہو جانے کا پتا چلتا ہے تو وہ بھی یہی کرتی ہیں :

کوئی دیکھ یہ حال رونے لگی   کوئی غم سے جی اپنا کھونے لگی

جب بادشاہ کو خبر ملتی ہے تو وہ بھی ع ”گرا خاک پر کہہ کے ہائے پسر۔“ بادشاہ کے ہاں بھی مردانہ پن نظر نہیں آتا اور نہ غموں کو سہنے اور اس کا علاج کرنے کا حوصلہ نظر آتا ہے۔ اس کے وزیر بھی کوشش اور جد و جہد کا مشورہ نہیں دیتے بلکہ توکل بہ تقدیر کی تلقین کرتے ہیں ع ”و لیکن خدائی سے چارہ نہیں۔“ سحرالبیان میں اسی لیے مقابلے اور مجادلے نظر نہیں آتے۔ بدر منیر یوں ہی سیر و تفریح میں بے نظیر کو مل جاتی ہے اور جب پری ماہ رخ جلاپے سے بے نظیر کو کنوئیں میں قید کر دیتی ہے تو نجم النسا بین بجا کر اپنے عاشق فیروز شاہ کے ذریعے اسے آزاد کرا لیتی ہے۔ ادھر عاشق پری (ماہ رخ) بھی فیروز شاہ کی اس دھمکی پر کہ وہ اس کے باپ سے کہہ دے گا کہ وہ ایک آدم زاد سے عشق کر رہی ہے ، سہم جاتی ہے اور بے نظیر کو آزاد کر دیتی

ہے ۔ یہاں عشق میں نہ وہ شدت ہے جو کوہکن سے جوئے شیر نکلواتی ہے ۔ یہ سب کام تلوار کے بجائے موسیقی سے ، جد وجہد کے بجائے ڈر خوف سے تفریح ہی تفریح میں انجام پا جاتے ہیں ۔ یہ تہذیب انگریزوں کی طاقت سے ماہ رخ کی طرح سہمی ہوئی تھی ۔ اس میں آنکھیں ملانے یا مقابلہ کرنے کی طاقت نہیں تھی ۔ یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ اس تہذیب میں موسیقی کا اثر رجزیہ نہیں بلکہ رونے رلانے کا ہے ۔ رونا اس تہذیب کی بے بسی کی علامت ہے ۔ بدر منیر عیش بائی (گانے والی طوائف) کو اپنا غم دور کرنے کے لیے بلاتی ہے اور اس کا گانا سن کر ع ''لگی رونے آنکھوں پہ دھر کر رومال ۔'' جنوں کے بادشاہ کا بیٹا نجم النسا کی بین سنتا ہے تو اس پر بھی یہی اثر ہوتا ہے :

بجاتی رہی بین وہ صبح تک   یہ رویا کیا سامنے بے دھڑک

نجم النسا جب فیروز شاہ کے باپ کے دربار میں بین بجاتی ہے تو وہاں بھی یہی اثر ہوتا ہے :

رواں و دواں کر دیا جان کو   رلایا ہر اک جنّ و انسان کو

''رونا'' اس تہذیب کی مجہولیت ، بے بسی اور بے عملی کا اشارہ ہے ۔ یہی اس تہذیب کا مزاج ہے اور یہی سحرالبیان کی کہانی کا مزاج ہے ۔ سحرالبیان کی کہانی مختلف عناصر سے اپنے تار و پود بننے کے باوجود اسی لیے لئی ہے کہ یہ اس تہذیب کی روح کی حقیقی کہانی ہے جس کا تجربہ میر حسن نے کیا تھا ۔ سحرالبیان اسی تجربے کا واقعاتی اظہار ہے جس سے یہ کہانی اپنے دور کی تہذیب کی کہانی بن گئی ہے ۔ آئیے دیکھیں کہ میر حسن سحرالبیان کو اس تہذیب کی کہانی بنانے اور اس میں انسانی جذبات کے اظہار سے آفاقیت پیدا کرنے کے لیے کیا کیا جتن کرتے ہیں ۔

داستان کا آغاز ع ''کسی شہر میں تھا کوئی بادشاہ'' سے ہوتا ہے ۔ یہ کہہ کر میر حسن اس بادشاہ کی سخاوت ، فرخندہ حالی ، فوج ، طاقت اور حسنِ انتظام کا ذکر کرتے ہوئے اس شہر کی ویسی ہی تصویر پیش کرتے ہیں جیسی ہمیں مثنوی ''گلزار ارم'' میں فیض آباد کی تصویر میں نظر آتی ہے ۔ شہر کے اس بیان سے بادشاہ کی فرخندہ حالی وغیرہ کا تاثر بھی گہرا ہو جاتا ہے ۔ یہ اتنا بڑا بادشاہ اس لیۓ غمگین ہے کہ وہ اولاد سے محروم ہے ۔ وزیرِ با تدبیر نجومیوں اور جوتشیوں کو بلاتے ہیں ۔ میر حسن کہانی کو تیزی سے آگے نہیں بڑھاتے بلکہ نجومیوں کی تصویر سے اس تہذیب کے مزاج اور اس کے اندازِ فکر کو ابھارتے ہیں ۔ جب وہ بیٹے کی پیدائش کا مژدہ سنا کر اور بارھویں سال بلندی

سے خطرے کا اظہار کر کے رخصت ہوتے ہیں اور اسی سال بادشاہ کے ہاں چاند سا بیٹا پیدا ہوتا ہے تو میر حسن ان تمام رسموں کو پیش کرتے ہیں جو اس زمانے میں مذہبی عقائد کا حصہ بن گئی تھیں ۔ بادشاہ دعا مانگتا ہے اور منّت کے طور پر مسجد میں دیے جلاتا ہے ۔ شاہزادے کی پیدائش پر خواصیں اور خواجہ سرا نذریں گزرانتے ہیں ۔ بادشاہ انھیں خلعت و زر سے نوازتا ہے ۔ رسم کے مطابق بادشاہ جانماز بچھا کر نمازِ شکرانہ ادا کرتا ہے ، جشن کا اہتمام کرتا ہے اور خانِ سامان کو تیاری کا حکم دیتا ہے ۔ نقیب نقار خانے میں خوشی کی نوبت بجاتے ہیں ۔ میر حسن نقیب ، نقار خانے اور نوبت ، شہنا نواز کی واقعاتی تصویروں سے مثنوی میں رنگ بھرتے ہیں اور ان تمام رسموں اور رونقوں کو بیان کرتے ہیں جو ولادت کے بعد انجام پاتی تھیں ۔ امیر و وزیر نذرانے لاتے ہیں ، بادشاہ انھیں خلعت و انعام دیتا ہے ۔ پیروں اور مشائخ کو گاؤں عطا کرتا ہے ۔ امیروں کو جاگیریں دیتا ہے ۔ لشکریوں میں زر اور وزیروں میں الماس و لعل و گوہر تقسیم کرتا ہے ۔ پیادوں کو گھوڑے اور خواصوں کو جوڑے دیتا ہے ۔ بھانڈوں ، بھگتیوں ، کنچنیوں اور ڈومنیوں وغیرہ کو ، جو خوشی کے گیت گانے آتے ہیں ، انعام و اکرام دیتا ہے ۔ میر حسن اس منظر کو پورے رنگ کے ساتھ اس طور پر ابھارتے ہیں کہ ایک جیتی جاگتی زندہ تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے ۔ چھٹی نہانے تک یہ جشن جاری رہتا ہے ۔ شہزادہ بڑا ہوتا ہے تو اس کا دودھ بڑھایا جاتا ہے ۔ ہر موقع پر خوشیاں منائی جاتی ہیں اور میر حسن ان کو بیان کرتے جاتے ہیں ۔ شہزادے کے لیے خانہ باغ تعمیر کیا جاتا ہے ۔ میر حسن خانہ باغ کی خوبصورت بھرپور تصویر سامانِ آرائش کے بیان کے ساتھ اس طرح پیش کرتے ہیں کہ ایسا حقیقی اور مثالی خانہ باغ نظروں کے سامنے آ جاتا ہے جہاں :

گلوں کا لبِ نہر پر جھومنا اسی اپنے عالم میں منہ چومنا
وہ جھک جھک کے گرنا خیابان پر نشے کا سا عالم گلستان پر
چمن آتشِ گل سے دہکا ہوا ہوا کے سبب باغ مہکا ہوا

باغ کی دیکھ بھال کرتی ہوئی مالنیں ، ادھر اُدھر پھرتی ہوئی ددا دائیاں ، مغلانیاں ، تکلف کے لباس پہنی ہوئی خواصیں ، لونڈیاں اور کنیزیں :

ادھر اور اُدھر آتیاں جاتیاں پھریں اپنے جوبن کو دکھلاتیاں

قدرتی مناظر کے ساتھ ساتھ انسانی حسن بھی یہاں متحرک نظر آتا ہے ۔ میر حسن کا فن یہ ہے کہ وہ موقع و محل کے مطابق مرقعے بنا کر ان میں دلکش اور شوخ و شنگ رنگ بھر دیتے ہیں ۔ ان مرقعوں کو دیکھ کر مغل مصوری یاد

آ جاتی ہے۔ میر حسن مغل مصوری ہی کی تکنیک استعمال کرتے ہیں۔ باغ کے بیان میں وہ ہر ممکن خوبی شامل کر دیتے ہیں اور پھولوں کے حسن کے ساتھ اس میں زندہ و متحرک انسانوں کو شامل کرکے اسے ایک حقیقی آباد باغ بنا دیتے ہیں۔ اس طرح خواب کو حقیقت بنا کر وہ سحر البیان کو ایک نیا رنگ دے دیتے ہیں۔ ساری کہانی شہزادے بے نظیر کے ارد گرد گھومتی ہے۔ جب وہ مکتب کی عمر کو پہنچتا ہے تو معلم، اتالیق، منشی، ادیب اور ہر فن کے اُستاد مقرر کیے جاتے ہیں اور شہزادہ چند سال میں علم معانی، منطق، بیان، ادب، منقول و معقول، حکمت، ہیئت، ہندسہ، نجوم، صرف و نحو، خوش نویسی، موسیقی، مصوری، تیر اندازی، پھکیتی اور تفنگ اندازی میں ماہر ہو جاتا ہے۔ اس طرح میر حسن اس تہذیب میں تعلیم و تربیت کے پہلو کو بھی سمیٹ لیتے ہیں۔ بارہ سال کا ہوتا ہے تو نہلا دھلا کر تیار کیا جاتا ہے۔ میر حسن حمام میں شہزادے کو نہلانے کی تصویر کے ساتھ ان کیفیات کی تصویر بھی پیش کرتے ہیں جن سے شہزادہ گزرتا ہے۔ یہ ایک نہایت خوبصورت اور دل آویز مرقع ہے۔ نہلانے کے بعد اسے لباسِ خسروانہ پہنایا جاتا ہے تو میر حسن لباس اور آرائش کی تفصیلی تصویر بناتے ہیں۔ جب جلوس روانہ ہوتا ہے تو اس کی سواریوں اور تماشائیوں کی بھرپور تصویر اُتارتے ہیں۔ میر حسن ان سب تفصیلات کو کہانی کے ساتھ پیوست کرکے اپنے تخیل و شاعری سے ایسا دلچسپ بنا دیتے ہیں کہ پڑھنے والا ایک لمحے کے لیے بھی نہیں اُکتاتا۔ توازن ان سب مرقعوں کی جان ہے۔ جہاں تفصیل کی ضرورت ہے وہاں تفصیل آتی ہے اور جہاں اشارے کی ضرورت ہے وہاں اشارے سے کام لیا جاتا ہے۔ جلوس سے واپسی کے بعد شہزادہ چاندنی رات کی سیر کرتا ہے اور پھر پلنگ پر دراز ہو جاتا ہے۔ یہاں پلنگ اور پلنگ سے متعلق سامان کی تصویر سامنے آتی ہے۔ میر حسن کی ایک ایک چیز پر نظر رہتی ہے اور وہ تناسب، ترتیب و ربط کے ساتھ انھیں مثنوی میں ایسے شامل کر دیتے ہیں کہ پڑھنے والا سحر میں آ جاتا ہے۔ وہ محاکات سے نہ صرف خارجی مناظر کی تصویریں اُبھارتے ہیں بلکہ جگہ جگہ مختلف کیفیات کی تصویریں بھی اُجاگر کرتے جاتے ہیں۔ مثلاً نہاتے ہوئے جھانویں سے گدگدی ہونے کی کیفیات:

زمرد کے لیے ہاتھ میں سنگ پا   گیا خادموں نے جو آہنگ پا
ہنسا کھل کھلا وہ گلِ نوبہار   لیا کھینچ پاؤں کو بے اختیار
عجب عالم اس نازنیں پر ہوا   اثر گدگدی کا جبیں پر ہوا

ہنسا اس ادا سے کہ سب ہنس پڑے   ہوئے جی سے قربان چھوٹے بڑے

اسی طرح وہ مناظر جب خواصوں کو، بادشاہ کو، ملکہ کو، اہلِ شہر کو شہزادے کے غائب ہونے کی اطلاع ملتی ہے یا ماہ رخ بے نظیر کو قید کر دیتی ہے اور بدر منیر اس کے فراق میں تڑپتی ہے۔ میر حسن نے ان کیفیات کو خوبصورتی سے ادا کیا ہے لیکن ڈرامائی نقطۂ نظر سے یہ جذبات کسی فرد کے جذبات معلوم نہیں ہوتے۔ ہجر کی جو جو صورتیں ممکن ہو سکتی ہیں میر حسن بدر منیر سے وابستہ کر دیتے ہیں۔ ڈرامائی نقطۂ نظر سے ہمارے مثنوی نگار اور مرثیہ گو دونوں یہ نہیں جانتے تھے کہ جذبات ہر فرد کو الگ الگ انداز سے متاثر کرتے ہیں اور ان کا اثر قبول کرنے میں ہر فرد کا رویہ انفرادی ہوتا ہے۔ میر حسن ایک فرد میں ان سب اثرات کو یکجا کرکے اسے مثالی شکل میں پیش کر دیتے ہیں اور اس طرح مغل مصوری کا فن میر حسن کے ہاں لفظوں میں ڈھلنے لگتا ہے۔ میر حسن کا فن مختلف مناظر کو مثنوی کا حصہ بنانے کے لیے تیز روشنی ڈالنے کا فن ہے۔ بے نظیر کو بدر منیر کا خانہ باغ نظر آتا ہے تو وہ اس خانہ باغ کی ایسی تصویر اُبھارتے ہیں کہ پڑھنے والا اسی تصویر میں محو ہو کر رہ جاتا ہے۔ جب آگے بڑھتے ہیں تو پھر اس کے حسن و جمال کو نمایاں کرنے کے لیے بدر منیر پر تیز روشنی ڈالتے ہیں۔ پھر پڑھنے والے کو اس کے اور قریب لے جا کر اس کے لباس اور آرائش کی تفصیلات دکھا کر لباس کے ساتھ اس کے سراپا اور جسم کے ایک ایک حصے کو دکھاتے ہیں تاکہ یہ تصویر دلکش بن کر ذہن پر نقش ہو جائے۔ سحر البیان کے یہ سارے مرقعے مغل تصویروں کی طرح حسین و جمیل ہیں۔

سحر البیان کا قصہ آہستہ آہستہ آگے بڑھتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ میر حسن جزئیات کے ساتھ اسے لے کر چلتے ہیں۔ جزئیات نگاری کی وجہ سے یہ مثنوی اس دور کی تہذیب کا منفرد مرقع بن گئی ہے جو امراء کی تہذیب تھی اور عوام، کہاروں کی طرح، اس تہذیب کی پالکی کو اپنے کاندھوں پر اٹھائے ہوئے تھے۔ میر حسن کا کمال یہ ہے کہ ان کی بنائی ہوئی ایک تصویر دوسری تصویر سے الگ اور ممتاز ہے۔ پری بے نظیر کو کنویں میں قید کر دیتی ہے تو میر حسن کیفیتِ ہجر کو اس شدت سے بیان کرتے ہیں کہ پڑھنے والا ہجر کا مزا چکھنے لگتا ہے۔ لیکن بے نظیر کی کیفیتِ ہجر بدر منیر کی کیفیتِ ہجر سے مختلف ہے۔ اس مثنوی میں اس تہذیب کے کم و بیش سارے رسوم و رواج بیان میں آ گئے ہیں۔ میر حسن نے بے نظیر اور بدر منیر کی شادی کے جزئیات

جس طرح پیش کیے ہیں ان سے شادی کے رسوم و رواج کی پوری تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ غرض کہ سحر البیان میں ولادت سے لے کر شادی بیاہ تک، عشق و عاشقی سے لے کر ہجر و وصال تک کی ساری تصویریں کہانی کے تعلق سے اس طرح بیان ہوتی ہیں کہ ساری مثنوی ایک وحدت بن گئی ہے اور اسی وحدت میں اس مثنوی کی عظمت کا راز مضمر ہے۔ سحر البیان ایک مثنوی ہی نہیں بلکہ اس تہذیب کی منہ بولتی تصویر ہے جس نے مقامیت کے حدود سے بلند ہو کر آفاقیت کو چھو لیا ہے۔

مثنوی میں یوں تو چھوٹے بڑے، با نام و بے نام متعدد کردار آتے ہیں لیکن اصل کردار چھ ہیں —— بادشاہ، شہزادہ بے نظیر، شہزادی بدر منیر، وزیر زادی نجم النساء، پری ماہ رخ اور جنوں کے بادشاہ کا بیٹا فیروز شاہ۔ ان میں سے بے نظیر، بدر منیر، نجم النسا اور فیروز شاہ وہ کردار ہیں جو کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ بادشاہ کا کردار ویسا ہی ایک کردار ہے جو ہر قصے کہانی میں ملتا ہے۔ وہ مثالی بادشاہ ہے جس سے رعیت بے پناہ محبت کرتی ہے۔ بادشاہ عیش پسند اور بے عمل ہے اور منجمد و سکونی تہذیب کا نمائندہ ہے۔ یہی صورت اس کہانی کے دوسرے بادشاہ مسعود شاہ کے ساتھ ہے۔ بادشاہ کی جو تصویر ''سحر البیان'' میں ابھرتی ہے اس میں وہ بے حوصلہ اور کمزور مزاج دکھائی دیتا ہے۔ بے نظیر غائب ہوتا ہے تو اس کا باپ (بادشاہ) عمل کے بجائے صبر و شکر کرکے کاروبار سلطنت سے غافل ہو کر بیٹھ رہتا ہے۔ اسی طرح مسعود شاہ کو جب بے نظیر شادی کا پیغام بھیجتا ہے اور انکار کی صورت میں حملہ کرنے کا ذکر کرتا ہے تو وہ اسے پی جاتا ہے اور پیغامِ شادی قبول کر لیتا ہے۔ بے عملی اور احساسِ کمزوری کی وجہ سے ''سمجھوتہ'' ان بادشاہوں کا عام رویہ ہے۔ ان دونوں بادشاہوں میں آصف الدولہ کے مزاج و دربار کی واضح جھلک نظر آتی ہے۔ اگر میر حسن سحرالبیان میں ''ایک بادشاہ'' کے بجائے آصف الدولہ کا نام لکھ دیتے تو بھی کوئی فرق نہ پڑتا لیکن کہانی کی عمومیت یقیناً متاثر ہوتی۔ شہزادہ بے نظیر حسن و جمال کا پیکر ہے۔ خواصوں اور لونڈیوں کی صحبت میں پلتا ہے۔ ہر قسم کی تعلیم اسے دی جاتی ہے لیکن وہ بے حوصلہ اور بے عمل نوجوان ہے جو قسمت کے جھکولے کھاتا رہتا ہے اور جب مصیبتیں پڑتی ہیں تو وہ حوصلہ، عمل کے بجائے رونے لگتا ہے۔ اس میں اپنا مقدر بدلنے کی جرأت نہیں ہے۔ وہ مزاجاً عاشق نہیں معشوق ہے۔ ماہ رخ اسے اداس دیکھ کر کل کا گھوڑا دیتی ہے تو وہ سیر کرتے ہوئے اپنے گھر نہیں

جاتا بلکہ بے نظیر کے خانہ باغ میں جا اترتا ہے۔ وہ نو عمر ہونے کے باوجود عملِ وصل سے واقف ہے اور ماہ رخ کے ساتھ دادِ عیش دیتا ہے۔ بدر منیر سے وہ دوسری ملاقات ہی میں فیض یاب ہو جاتا ہے۔ عشق، رومان اور وصل اسی دائرے میں اس کی زندگی گزرتی ہے۔ بدر منیر بھی حسن و جمال کا پیکر ہے۔ صبح سے شام تک سیر و تفریح میں مصروف رہتی ہے۔ ہنسی، کھیل تماشے، موسیقی، بناؤ سنگھار یہی اس کی زندگی ہے۔ بے نظیر کی طرح اس پر بھی عشق اور احساسِ جسم حاوی ہے۔ ناز و ادا اور عشوہ طرازیوں سے وہ بے نظیر کو لبھانے اور دامِ الفت میں گرفتار کرنے کے لیے وہی کچھ کرتی ہے جو ایک طوائف کرتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ طوائف بازار میں ہے اور بدر منیر محل میں ہے۔ ہجر و فراق کی تڑپ اسے بھی عمل کی طرف نہیں لے جاتی۔ وہ غم زدہ ہو کر رونے لگتی ہے اور خاموش چھپر کھٹ پر پڑ رہتی ہے یا عیش بائی (طوائف) کو بلا کر، غم غلط کرنے کے لیے، گانا سننے لگتی ہے۔ وہ بے نظیر سے پہلی ہی ملاقات میں بے تکلف ہو جاتی ہے۔ اسے شراب پلاتی ہے اور اس کے ہاتھ سے خود بھی پیتی ہے۔ اگر پہر کا گھنٹہ نہ بجتا تو وہ پہلے ہی دن بے نظیر سے ایک جان ہو جاتی لیکن دوسرے دن، وہ دلہن کی طرح، سج بن کر تیار ہوتی ہے اور اپنا جسم بے نظیر کے سپرد کر دیتی ہے اور روز یہی اس کا معمول رہتا ہے۔ مذہب کے اخلاق قید و بند اس کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتے۔ شاید اس دور کی اعلیٰ سوسائٹی کی عورت کا یہی کردار تھا۔ بدر منیر کے کردار سے میر حسن اپنی کہانی کو سجاتے اور اس میں رنگ ضرور بھرتے ہیں لیکن کہانی کا عمل اس سے آگے نہیں بڑھتا۔ یہ کردار چوکھٹے میں لگی ہوئی ایک تصویر کی طرح ہے۔ ساری کہانی میں وزیر زادی نجم النساء کا کردار ہی ایک ایسا کردار ہے جس سے کہانی کا عمل آگے بڑھتا ہے۔ اگر وہ جوگی کا روپ دھار کر جنگل کی راہ نہ لیتی تو اُدھر بے نظیر کنویں میں گھٹ کر مر جاتا اور ادھر بدر منیر آہیں بھرتی اور ہجر میں تڑپتی رہتی۔ نجم النساء بھی بدر منیر کی طرح حسین و جمیل ہے مگر اس میں شرارت، شوخی اور ہمت و حوصلہ بہت ہے۔ بدر منیر اور نجم النساء کے کردار میں یہی بنیادی فرق ہے۔ سحرالبیان کی کہانی کا عمل نجم النساء ہی کا مرہونِ منت ہے۔ وہی بدر منیر کو بے نظیر سے ملاتی ہے۔ جب وہ خاموش بیٹھے رہتے ہیں تو انھیں پیالا پینے کی ترغیب دیتی ہے۔ بدر منیر اسی کے کہنے سے دوسرے دن بناؤ سنگھار کرتی ہے۔ وفاداری، خلوص، حوصلہ، مقصد کی لگن اس کی

فطرت کا حصہ ہیں۔ اس کی زبان قینچی کی طرح چلتی ہے۔ جب بدر منیر بے نظیر کو دیکھ کر ناز و ادا دکھلاتی دالان میں جا چھپتی ہے تو نجم النساء وہاں جاتی ہے اور ہنستے ہوئے کہتی ہے:

مجھے چوچلے تو خوش آتے نہیں   ترے ناز بے جا یہ بھاتے نہیں
مری طرف تک دیکھ تو ہائے ہائے   مثل ہے کہ من بھائے منڈیا ہلائے

وہ شوخی و شرارت کے ساتھ چالاک اور سمجھ دار بھی ہے۔ وہ جوگی بن کر اپنے مقصد سے ایک لمحے کے لیے بھی غافل نہیں ہوتی۔ اپنے ناز و ادا سے فیروز شاہ کی آتش شوق کو بھڑکاتی ہے اور جب فیروز شاہ اس کے قدموں پر گر پڑتا ہے تو چترا کر اس سے پوچھتی ہے کہ کیا ع "مرے بیٹھنے سے اذیت ہوئی" اور جب فیروز شاہ اسے اپنی غلامی میں قبول کرنے کے لیے کہتا ہے تو وہ فوراً اپنا مقصد اس کے سامنے رکھ دیتی ہے اور کہتی ہے کہ اگر تو میرا مطلب بر لائے تو شاید تیری مراد بھی بر آئے۔ بدر منیر کی طرح وہ بھی شادی سے پہلے ہی فیروز شاہ کے ساتھ سو جاتی ہے اور اس کا ضمیر آواز نہیں دیتا۔ بدر منیر اور بے نظیر کردار سے زیادہ مرقعے ہیں لیکن نجم النساء کا کردار واقعی ایک زندہ کردار ہے۔ انسانی فطرت و نفسیات کی طرف میر حسن کی توجہ ضرور ہے جو انھیں دوسرے مثنوی نگاروں سے ممتاز کرتی ہے۔ اس مثنوی میں انھوں نے ڈرامائی مین ترتیب نہیں دیے ہیں اور نہ کرداروں کا مکمل تاثر یا خاکہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ کام مثنوی کی روایت کے دائرے میں نہیں آتا لیکن نجم النساء کے کردار میں وہ فن قصہ گوئی کے نقطۂ نظر سے جدید دور کی طرف بڑھتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ نجم النساء کا کردار سحرالبیان کا سب سے متحرک و بنیادی کردار ہے اور یہی اس مثنوی کی جان ہے۔ ماہ رخ سوتے ہوئے شہزادے بے نظیر پر عاشق ہو کر اسے اڑا لے جاتی ہے اور کہانی میں حرکت پیدا کر دیتی ہے۔ اس پر بھی جسم کی لذت حاوی ہے اور اس کا عشق بھی بے حوصلہ ہے۔ جلاپا اس میں اتنا ہے کہ وہ یہ معلوم ہوتے ہی کہ بے نظیر کسی اور پر عاشق ہوگیا ہے، اسے الدھے کنویں میں قید کر دیتی ہے اور بے حوصلہ اتنی ہے کہ فیروز شاہ کے اتنا کہنے پر کہ وہ اس کے باپ سے کہہ دے گا کہ وہ ایک آدم زاد پر عاشق ہے، اسے آزاد کر دیتی ہے۔ فیروز شاہ بھی عاشق مزاج شہزادہ ہے جو انسان نہیں پری زاد ہے۔ وہ نجم النساء کے عشق میں گرفتار ہو کر بے نظیر کو آزاد کراتا ہے اور کہانی کو ایک رخ دے کر انجام تک پہنچاتا ہے۔

میر حسن نے سحرالبیان کی کہانی میں انسانی جذبات ، قدرتی مناظر ، حسین مرقعوں ، بزمِ نشاط اور عالمِ ہجر کے نقشوں ، تقریبات اور رسوم و رواج کو توازن سے ملا کر اپنے مخصوص اندازِ بیان میں سخن کا دریا بہایا ہے اور ایک ایسی تخلیق کو وجود بخشا ہے جو اُردو ادب میں اُس وقت بھی منفرد تھی اور آج بھی منفرد ہے ۔ "سحرالبیان" کا سحر اس کے بیان میں ہے ۔ جیسے "باغ و بہار" افسانوی نثر کی مثال قائم کرتی ہے اسی طرح افسانوی نظم سحرالبیان میں اپنے کمال پر نظر آتی ہے ۔ افسانے کا مقصد قصہ بیان کرنا ہوتا ہے اسی لیے اس میں ایسی زبان استعمال نہیں ہو سکتی جو قصے کے بجائے اپنی طرف توجہ مبذول کرا لے ۔ میر حسن اسی اصول پر عمل کرتے ہوئے ایسی زبان استعمال کرتے ہیں جو قصے کو نکھارے اور اس کا حصہ بن کر آئے ۔ ان کے بیان میں تکلف و تصنع نہیں ہے ۔ ان کی زبان عام بول چال کی زبان ہے جو نظم میں استعمال ہونے کے باوصف نثر سے قریب ہے اور نثر سے قریب ہوتے ہوئے بھی اس میں شاعری موجود ہے ۔ میر حسن اپنی بات کو بیان کرنے کے لیے ایسے الفاظ استعمال کرتے ہیں جن سے لفظ و معنی کا ایسا ہی رشتہ قائم ہو جیسے روح اور قالب میں ہوتا ہے ۔ الفاظ کی ترتیب ایسی ہو کہ جس سے روانی اور بے ساختگی میں اضافہ ہو اور ذہن براہِ راست معنی تک پہنچ جائے ۔ الفاظ سے بیان میں ایسے رنگ بھرے جائیں جو فطری بھی ہوں اور دلکش بھی ۔ اس کے لیے وہ موقع و محل کے مطابق زبان استعمال کرتے ہیں ۔ ہر طبقے اور کردار کی زبان میں اس طبقے کا مخصوص لہجہ اور مزاج بھی موجود رہتا ہے ۔ رمال ، نجومی اور پنڈت کی زبان کا باریک فرق تک میر حسن کے پیش نظر رہتا ہے ۔ سادگی و پرکاری اس طرز کی جان ہے جس میں بہتے دریا کی روانی بھی ہے اور موجوں کا اتار چڑھاؤ بھی ۔ طرزِ غزل کی بنیادی صنت غنائیت ہے اور مثنوی کی بیانیہ ہے ۔ میر حسن اپنے طرز میں غنائیہ اور بیانیہ کو ملا کر ایک کر دیتے ہیں ۔ وہ خارجی مناظر میں داخلی کیفیات اور داخلی کیفیات میں خارجی عناصر کو ملا کر شیر و شکر کر دیتے ہیں جس سے ایک ایسا طرز وجود میں آتا ہے جو سحرالبیان کے ساتھ مخصوص ہے ۔ وہ اپنے بیانیہ انداز میں تشبیہات و استعارات کو بھی استعمال کرتے ہیں ، صنائع بدائع کو بھی برتتے ہیں لیکن تشبیہات ، صنائع بدائع ، ایہام اور رعایتِ لفظی طرزِ بیان میں اس طور پر چھپ جاتے ہیں کہ مثنوی پڑھتے ہوئے محسوس نہیں ہوتا کہ یہ اثر آفرینی تشبیہ یا کسی صنعت کی وجہ سے ہے ۔ فنی اثر پیدا کرنے کے لیے جہاں ضرورت پڑتی ہے ، میر حسن کئی کئی اشعار میں تشبیہات کا استعمال

کرتے ہیں۔ مثلاً وہ منظر جب شہزادہ بے نظیر کو نہلایا جا رہا ہے۔ یا کئی کئی اشعار میں حسنِ تعلیل، تجنیس، رعایت لفظی اور ایہام کا استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً وہ منظر جب خبر ملتی ہے کہ شاہزادہ بے نظیر غائب ہو گیا ہے۔

فارسی و اردو شاعری کا ادراک مبالغہ آمیز ہے۔ یہی ادراک ہماری روزمرہ کی عام گفتگو میں بھی شامل ہے۔ میر حسن کے طرز میں بھی یہ مبالغہ آمیزی موجود ہے لیکن یہ روزمرہ کی بول چال کے عین مطابق ہے۔ اسی لیے اس میں سادگی و روانی کا احساس رہتا ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو میر حسن نے مشکل اصطلاحات، فارسی الفاظ و تراکیب بھی استعمال کی ہیں لیکن مثنوی کو پڑھتے ہوئے ان میں اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا اور یہ میر حسن کے مخصوص طرز کا حصہ بن جاتی ہیں۔ طرز کی اسی سادگی کی وجہ سے سحرالبیان کے بہت سے اشعار ضرب المثل بن کر ہماری زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر:

برس پندرہ یا کہ سولہ کا سن　　جوانی کی راتیں مُرادوں کے دن
سدا عیش دوراں دکھاتا نہیں　　گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں
رکے جو کوئی اُس سے رک جائیے　　جُھکے آپ سے اس سے جھک جائیے
گیا ہو جب اپنا ہی جیوڑا نکل　　کہاں کی رباعی کہاں کی غزل
دو رنگی زمانے کی مشہور ہے　　کبھی سایہ ہے اور کبھی نور ہے
کٹی رات حرف و حکایات میں　　سحر ہو گئی بات کی بات میں
کسی پاس دولت یہ رہتی نہیں　　سدا ناؤ کاغذ کی بہتی نہیں

میر حسن کا یہ طرزِ بیان چونکہ عام بول چال کی زبان اور لہجے سے قریب ہے اس لیے مکالموں نے بھی اس طرز کے اثر کو بڑھایا ہے۔ طرز بیان کی یہ بے ساختہ سادگی میر حسن نے شعوری طور پر کوشش و کاوش سے پیدا کی ہے جس میں اختصار نے اثر کو گہرا کر دیا ہے۔

پوری مثنوی میں ہر حصہ توازن کے ساتھ ایک دوسرے سے پیوست ہے لیکن دو مقام ایسے آتے ہیں جہاں میر حسن کا قلم ایک جگہ[٦٦] عاجز اور دوسری جگہ[٦٧] تھکا ہوا نظر آتا ہے۔ ایک اُس وقت جب پہلی بار بے نظیر اور بدر منیر ایک دوسرے کو دیکھتے ہیں اور دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ شہزادی اس کا اظہار نہیں کرتی اور بے نظیر کو وہیں چھوڑ کر کمر اور چوٹی کا عالم دکھا کر وہاں سے دالان میں چلی جاتی ہے۔ میر حسن جاتی ہوئی بدر منیر کی تصویر اور اس کے تاثرات پیش کرنا چاہتے ہیں اور تقریباً بیس شعر لکھتے ہیں لیکن وہ اس عالم کو بیان نہیں کر پاتے۔ یہ اشعار نہ صرف مثنوی کے تناسب

کو بگاڑتے ہیں بلکہ مثنوی کی روانی کو بھی متاثر کرتے ہیں۔ خود میر حسن کو بھی اس عجزِ بیان کا احساس ہے جس کا اعتراف وہ ان اشعار میں کرتے ہیں:

دیا شعر کو گرچہ ہر بار طول　　و لیکن یہ ہو عرض میری قبول
بہت موشگافی جو کی میں نے یاں　　گھٹانے کی جاگہ نہ تھی درمیاں
تس اُوپر جو پوری نہ بیٹھی مثال　　ہوئی ہے مری فکر مجھ پر وبال

دوسری جگہ اُس مقام پر ان کا قلم تھمّ، ہوا نظر آتا ہے جہاں بے نظیر و بدرمنیر اور فیروز شاہ و نجم النساء کی شادی کا بیان ہے۔ یہاں یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ جلدی سے اس مثنوی کو ختم کر دینا چاہتے ہیں۔

آج کی زبان کے اعتبار سے اس مثنوی میں بعض متروک الفاظ بھی ملتے ہیں جیسے ”قہاقے کہیں اور گالیاں کہیں“۔ بعض مصرعوں میں جمع بنانے کا وہ طریقہ بھی ملتا ہے جو میر و سودا کے ہاں بھی ہے اور داغ کے ہاں بھی جیسے ”ادھر اور ادھر آتیاں جاتیاں۔“ میر و سودا کی طرح میر حسن نے بھی کہیں کہیں علامتِ فاعل ”نے“ کو ترک کر دیا ہے جیسے ”رو دھو کے میں رات کاٹی تمام“ یا ”ان کے“ کے بجائے ”انھوں کے“ استعمال کیا جیسے ”انھوں کے جہاں میں بھرے جیسے دن“ لیکن میر حسن کے ہاں ایسے متروکات کا استعمال میر و سودا کے مقابلے میں بہت کم ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ میرحسن تک آتے آتے زبان منجھ کر اور صاف ہو گئی ہے۔ عام طور پر اس مثنوی کی زبان وہی ہے جو ہم آج بھی بولتے ہیں۔ لچھمی نرائن شفیق نے اپنی مثنوی ”توشہ آخرت“[٦٨] (١٢١٢ھ/ ٩٨ - ١٧٩٧ع) میں سحرالبیان پر لفظی و معنوی اعتراضات کیے تھے لیکن یہ ویسے ہی اعتراض ہیں جیسے انشا نے سحرالبیان کی بحر پر اعتراض کیا تھا اور جس کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ میر حسن کی زبان کا تعلق بول چال کی زبان سے ہے اس لیے جب میر حسن ع ”ہمیشہ سے ہے اور رہے گا ہمیش“ میں ”ہمیش“ کا لفظ استعمال کرتے ہیں اور شفیق اس پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ ہم نے ہمیش نہیں سنا تو انھیں یہ معلوم نہیں ہے کہ شمالی ہند کی بول چال کی زبان میں یہ لفظ آج بھی اسی طرح بولا جاتا ہے۔ کسی لفظ کا عام رواج اس کے استعمال کی سند ہے۔ میر نے بھی اسی کو معیار بنایا تھا۔

الطاف حسین حالی نے سحرالبیان کے قصے میں دیو پری کے استعمال کو اس کا نقص بتایا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ انگریزوں کے تسلط کے بعد ہمارے ملک کے ادیب و نقاد مافوق الفطرت عناصر سے خوف زدہ ہوگئے تھے۔ مغرب کی ساری زبانوں میں اور خود انگریزی میں دیو پری کے قصے کبھی قابلِ اعتراض

نہیں رہے ۔ انیسویں اور بیسویں صدی میں مافوق الفطرت عناصر مغرب کے ادب میں استعمال ہوتے رہے ہیں لیکن ان کا استعمال اس طور پر ہوا ہے کہ جس سے بے اعتقادی کے بجائے ان پر یقین کرنے کا جذبہ پیدا ہوتا ہے ۔ میر حسن کے ہاں بھی جنوں ، پریوں اور آدمیوں میں کچھ زیادہ فرق نہیں ہے ، اسی لیے وہ کسی طرح بے آہنگ اور غیر فطری معلوم نہیں ہوتے ۔ سحرالبیان میں پری ماہ رخ ، بزاد فیروز شاہ ، بے نظیر ، بدر منیر اور نجم النساء سب رومانی دنیا کے ایک سے لوگ نظر آتے ہیں ۔ ساری فضا طلسماتی ہے ۔ جدید اشاریت میں جو مافوق الفطرت چیزیں لائی جاتی ہیں ، سحرالبیان میں وہ نہیں ہیں ۔ اس دور کے لوگ ان سب چیزوں پر یقین رکھتے تھے ۔ میر حسن کا مقصد کوئی نظریۂ حیات پیش کرنا نہیں تھا ۔ انھوں نے جو رومانی دنیا تخلیق کی ہے وہ انسانی تخیل پر گہرا اثر ڈالتی ہے اور خود ایک زندہ چیز بن جاتی ہے ۔ یہ ایک فرد اور ایک دور کا رنگین خواب ہے جسے اس طور پر پیش کیا گیا ہے کہ اس کا اثر کبھی ختم نہیں ہوگا ۔

میر حسن کی اس مثنوی نے آنے والے دور کی شاعری کو متاثر کیا ۔ میر انیس کے مرثیوں پر سحرالبیان کا اثر نمایاں ہے ۔ مثنوی گلزارِ نسیم ، مزاج و طرز کے اعتبار سے مختلف ہونے کے باوجود ، سحرالبیان کے زیرِاثر ہی وجود میں آئی ۔ سحرالبیان جیسے ہی سامنے آئی عوام و خواص میں مقبول ہوگئی ۔ جعفر علی حسرت نے ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۲ھ (۱۷۸۵ع اور ۱۷۸۷ع) کے درمیان طوطی نامہ لکھا جس پر سحرالبیان کا اثر واضح ہے ۔ اصغر علی مروت نے سحرالبیان کے جواب میں ایک مثنوی لکھی ۔[۶۹] رنگین نے ”مثنوی دلپذیر“ کے نام سے ۱۲۱۳ھ (۹۹ - ۱۷۹۸ع) میں سحرالبیان کا جواب لکھا اور میر حسن کی طرح مصحفی ، انشا اور جرأت سے اپنی مثنوی کی تاریخیں لکھوائیں ۔ ان دونوں مثنویوں پر سحرالبیان کے اثرات واضح ہیں ۔ لچھمی نرائن نے بھی سحرالبیان کے جواب میں ایک مثنوی لکھی اور ’سببِ نظم‘ میں اس کے معنی و بیان پر اعتراض کیے ۔ شیر علی افسوس نے آصف الدولہ کے ”جشنِ ہولی“ پر جو مثنوی لکھی اس پر سحرالبیان کی بحر ، تکنیک اور انداز کا واضح اثر ہے ۔ میر حسن کے ایک اور معاصر مہدی علی عاشق نے ”خاور نامہ“ کے نام سے ۱۲۰۳ھ (۸۹ - ۱۷۸۸ع) میں ایک مثنوی لکھی جس پر سحرالبیان کا اثر نمایاں ہے ۔ اس مثنوی کی اہمیت یہ ہے کہ اس کے کردار ذرا بدلے ہوئے پلاٹ کے ساتھ (سعادت خان) رنگین کے قصۂ دلپذیر (۱۲۱۳ھ/۹۹ - ۱۷۹۸ع) میں دکھائی دیتے ہیں اور اس کے بعد

یہی کردار مہر طلعت، انجمن آرا، شہ پال جادوگرنی، پیر مدد، شاہ فیروز بخت وغیرہ رجب علی بیگ سرور کے "فسانہ عجائب" (۱۲۴۰ھ/۲۵-۱۸۲۴ء) میں نظر آتے ہیں۔ لیکن خاور نامہ میں وہ اختصار و ایجاز، وہ تناسب و ترتیب نہیں ہے جو سحرالبیان کا جوہر ہے۔ مرزا محمد تقی ہوس (م ۱۲۵۱ھ/ ۳۶-۱۸۳۵ء) نے مثنوی گل و صنوبر لکھی۔ اس مثنوی پر بھی سحرالبیان اور گلزار ارم کے اثرات واضح ہیں۔[۷۱] "لذتِ عشق" کے نام سے مرزا شوق کے بھانجے آغا حسن نظم نے ایک مثنوی لکھی جو سحرالبیان کا چربہ ہے۔ میر انیس کے شاگرد سید ولایت علی فردوسی نے مثنوی 'باغِ فردوس' میں سحرالبیان اور گلزار نسیم کی خصوصیات کو ملانے کی کوشش کی ہے۔ اس کی "بحر گلزار نسیم کی، لکھنوی رعایتِ لفظی بھی وہی، کہانی فسانۂ عجائب سے مستعار ہے۔ زبان اور محاکات سحرالبیان کے ہیں۔"[۷۲] مومن خاں مومن کی مثنوی پر بھی سحرالبیان کا اثر واضح ہے۔ گلکرائسٹ کی فرمائش پر میر بہادر علی حسینی نے سحرالبیان کو ۱۸۰۲ء میں "نثر بے نظیر" کے نام سے اُردو نثر میں لکھا۔ انگریزی میں اس کا ترجمہ سی۔ ڈبلو۔ باؤڈلرپیل نے کیا جو ۱۸۷۱ء میں کلکتہ سے شائع ہوا۔[۷۳] اس کے بعد ایم۔ ایچ کورٹ کا انگریزی ترجمہ ۱۸۸۹ء میں اور ڈرینکنگ کا ترجمہ ۱۹۰۱ء میں کلکتہ سے شائع ہوئے۔[۷۴] نسروان جی مہروان جی آرام نے ۱۸۷۲ء میں، رونق بنارسی نے ۱۸۷۹ء میں، منشی نقیر محمد تیغ نے ۱۸۸۱ء میں، ظریف نے بھی اسی زمانے میں اور حافظ محمد عبداللہ فتح پوری نے ۱۸۸۹ء میں سحرالبیان کو ڈرامے کی شکل دی۔[۷۵] ان سب سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ میر حسن نے مثنوی کی ایک ایسی روایت کو جنم دیا جس کے اثرات اُردو ادب پر گہرے پڑے۔ سحرالبیان کے فن میں جادو کا سا اثر ہے۔ یہ رنگ اپنی آفاقیت کی وجہ سے آج بھی جدید زمانے کے رجحانات و مذاق سے قریب تر ہے۔ میر حسن ۲۱۷۹ اشعار کی اس مثنوی سے اُردو ادب کی تاریخ میں ہمیشہ زندہ و باقی رہیں گے۔ اگلے باب میں ہم اس دور کے چند دوسرے قابلِ ذکر شعرا کا مطالعہ کریں گے۔ اٹھارویں صدی اب اپنے انجام کو پہنچ رہی ہے۔

حواشی

۱۔ تذکرۂ شعرائے اُردو: میر حسن، ص ۲، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء۔

۲۔ ایضاً: ص ۵۳۔

۳- ۴- دیباچہ دیوان حسن : میر حسن ، ص ۲۳۳ ، مخطوطہ برٹش میوزیم ، لندن۔

۵- ایضاً ۔

۶- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۰۲ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ع ۔

۷- مثنویات میر حسن : (دیباچہ) شیر ع، افسوس ، ص ۱۷ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۴۵ع ۔

۸- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۵۳ - ۵۴ ۔

۹- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۶۶ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ع ۔

۱۰- رام بابو سکسینہ نے تاریخ ادب اُردو میں ، مرزا علی حسن مرتب غزلیات حسن ، عبدالباری آسی ، حسرت موہانی اور احمد اللہ قادری مرتب رموز العارفین وغیرہ نے سال ولادت ۱۱۴۰ھ دیا ہے ۔

۱۱- محمود فاروق مصنف میر حسن اور خالدان کے دوسرے شعرا نے یہی سال ولادت دیا ہے ۔

۱۲- میر ضاحک دہلوی : مضمون از قاضی عبدالودود ، مطبوعہ طنز و ظرافت نمبر ، ص ۱۲۶ ، علی گڑھ میگزین ، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ۔

۱۳- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، ص ۱۴۷ ، مرتبہ عطا کاکوی ، پٹنہ ، بہار ۱۹۵۸ع ۔

۱۴- میر حسن اور ان کا زمانہ : ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۲۰۱ تا ۲۰۴ ، لاہور ۱۹۵۹ع ۔

۱۵- ۱۶- کلیات میر حسن : دیباچہ میر حسن ، ص ۲۴۲ - ۲۴۳ ، مخطوطہ برٹش میوزیم لندن ، مکتوبہ ۱۲۵۹ھ ۔

۱۷- داد سخن : سراج الدین علی خان آرزو ؛ مرتبہ ڈاکٹر سید محمد اکرم ، مقدمہ ص ۱۸ ، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۴ع ۔

۱۸- ابن اورینٹل بایوگریفیکل ڈکشنری : ولیم ٹامس بیل ، ص ۳۴۱ ، ایڈیشن ۱۸۹۴ع ۔

۱۹- چہار گلزار شجاعی : ہرچرن داس (قلمی) نیشنل لائبریری کلکتہ ، ذخیرہ جادو ناتھ سرکار ، بحوالہ میر حسن ــ حیات اور ادبی خدمات ، از ڈاکٹر فضل حق ، ص ۹۵ ، دہلی ۱۹۷۵ع ۔

۲۰- مفتاح التواریخ : ص ۳۳۵ ، مطبع نولکشور ، کانپور ۱۸۶۷ع ۔

۲۱- این اورینٹل بایو گریفیکل ڈکشنری : ص ۳۸۶ -

۲۲- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۵۳ -

۲۳- دیباچہ دیوان میر حسن : ص ۲۴۲ ، مخطوطہ برٹش میوزیم لندن ، مکتوبہ ۱۲۵۹ھ -

۲۴- تذکرۂ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۲۷ ، مطبوعہ ''معاصر'' دائرہ ادب پٹنہ -

۲۵- مثنویات میر حسن : دیباچہ شیر علی افسوس ، ص ۱۷ - ۱۸ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۴۵ع -

۲۶- تذکرۂ شعرائے ہندی : میر حسن ، نسخہ ۱۱۸۸ھ ، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، ص ۱۷۲ ، اُردو پبلشرز ، لکھنؤ ۱۹۷۹ع -

۲۷- کلیاتِ میر حسن : مخطوطہ برٹش میوزیم ، ص ۲۴۳ -

۲۸- مثنویات میر حسن : دیباچہ شیر علی افسوس ، ص ۱۶ -

۲۹- خوش معرکۂ زیبا : سعادت خاں ناصر ، مرتبہ مشفق خواجہ ، جلد اول ، ص ۴۱ ، مجلس ترق ادب ، لاہور ۱۹۷۰ع -

۳۰- کلیاتِ میر حسن : مخطوطہ برٹش میوزیم ، ص ۴ -

۳۱- ۳۲- تذکرۂ ہندی : ص ۶۹ -

۳۳- ریاض الفصحاء : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۳۰۷ ، انجمن ترق اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۴ع -

۳۴- خوش معرکۂ زیبا : (جلد اول) : مرتّبہ مشفق خواجہ ، ص ۴۰ ، مجلس ترق ادب ، لاہور ۱۹۷۰ع -

۳۵- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۵۴ -

۳۶- اے کیٹالاگ اوف عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینو سکرپٹس ، ص ۶۰۹ کلکتہ ۱۸۵۴ع -

۳۷- کلیاتِ میر حسن : مقدمہ ص ۲۴۳ ، مخطوطہ برٹش میوزیم لندن -

۳۸- تذکرۂ شعرائے ہندی : میر حسن ، مرتّبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، اُردو پبلشرز لکھنؤ ۱۹۷۹ع -

۳۹- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتّبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، انجمن ترق اُردو (ہند) ، دہلی ۱۹۴۰ع -

۴۰- پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کے مطالعے میں میر حسن کا جو قلمی نسخہ رہا اس میں دس شعر اس سرخی کے تحت درج ہیں ـــ ''فرد و اشعار

متفرقہ کہ در آتش سوختہ بودند ازاں جملہ بیاد آمد نوشتہ شد“ —

اسلافِ میر انیس : مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۸۲ ، کتاب نگر ، لکھنؤ ۱۹۷۰ع ۔

۴۱- تذکرہ شعرائے ہندی : مقدمہ ص ۲۰ ۔

۴۲- اس بحث کے لیے دیکھیے دستور الفصاحت : مرتّبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۶۴ — ۶۹ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ع ۔

۴۳- تذکرہ شعرائے اردو : ص ۱۲۸ — ۱۳۵ ۔

۴۴- ایضاً : ص ۱۴۹ ۔ ۴۵- ایضاً : ص ۱۱۴ ۔

۴۶- ایضاً : ص ۲۰۸ ۔

۴۷- نکات الشعرا : ص ۱ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع ۔

۴۸- مخزن نکات : ص ۳۳ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع ۔

۴۹- تذکرہ شعرائے اردو : ص ۱۷۶ - ۱۷۷ ۔

۵۰- ایضاً : ص ۱۵۰ ۔ ۵۱- ایضاً : ص ۱۳۸ ۔

۵۲- ایضاً : ص ۱۰۲ — ۱۰۳ ۔

۵۳- کلیاتِ میر حسن : ص ۲۴۳ ، مخطوطہ برٹش میوزیم لندن ۔

۵۴- دستور الفصاحت : سید احمد علی یکتا ، مرتّبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۵۱ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ع ۔

۵۵- مثنویاتِ حسن : جلد اول ، مرتّبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع ۔ اس مجموعے میں سحرالبیان کے علاوہ باقی دوسری گیارہ مثنویاں شامل ہیں ۔

۵۶- تذکرہ شعرائے اردو : ص ۵۴ ۔

۵۷- اردو کی تین مثنویاں : ڈاکٹر خان رشید ، ص ۲۸ ، اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۰ع ۔

۵۸- اردو مثنوی شمالی ہند میں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ۳۰۵ ، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۹ع ۔

۵۹- مثنوی مہر و ماہ : جمالی دہلوی ، مرتّبہ سید حسام الدین راشدی ، ص ۱۰۴ ، انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ، ایران و پاکستان ۱۹۷۴ع ۔

۶۰- میر حسن اور ان کا زمانہ : ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۴۹۱ ۔

۶۱- ایضاً : ص ۴۹۲ ۔

۶۲- اردو کی تین مثنویاں : ص ۲۹ ۔

۶۳- ایضاً : ص ۳۰ -
۶۴- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۱۱۸ — ۱۲۰ -
۶۵- دریائے لطافت : انشاء اللہ خاں انشا : ص ۲۴۰ ، الناظر پریس لکھنؤ ، ۱۹۱۶ع -
۶۶- مثنویات میر حسن : ص ۶۱ - ۶۲ ، نولکشور پریس ، لکھنؤ ۱۹۴۴ع -
۶۷- ایضاً : ص ۱۲۶ — ۱۳۱ -
۶۸- شفیق اورنگ آبادی کی ایک نایاب مثنوی : افسر صدیقی امروہوی ، ص ۷۴ — ۶۳ ، ماہنامہ قومی زبان ، کراچی ، اگست ۱۹۶۸ع -
۶۹- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم (جلد دوم) ص ۱۸۰ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ع -
۷۰- میر حسن اور ان کا زمانہ : ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۵۳۸ -
۷۱- لکھنؤ کے چند نامور شعرا : ڈاکٹر سید سلیمان حسین ، ص ۱۹ اور ص ۳۲ — ۳۷ ، لکھنؤ ۱۹۷۳ع -
۷۲- میر حسن اور ان کا زمانہ : ص ۵۵۵ -
۷۳- اُردو مثنویاں : ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ، ص ۲۱۶ ، مکتبۂ جامعہ ، دہلی ۱۹۶۲ع -
۷۴- میر حسن اور ان کا زمانہ : ص ۳۳۴ -
۷۵- آرام کے ڈرامے : مرتبہ امتیاز علی تاج (جلد دوم) ، ص ۷ - ۸ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۹ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۸۱۹ ''اصل این ابن میر غلام حسین ابن میر عزیز اللہ ابن میر برات اللہ ابن میر امامی موسوی از شاہجہان آباد است ۔''
ص ۸۱۹ ''این عاجز سخن را سررشتۂ شاعری اجدادی است نہ امروزی ۔''
ص ۸۲۰ ''در عشرہ محرم رحلت اوست عمرش از شصت متجاوز خواہد بود ۔''
ص ۸۲۰ ''غرض چوں از گردش روزگار بہ لکھنؤ رسیدم رباعی گفتم بزبان فارسی کہ شیخ صاحب نوّر اللہ مرقدہ از زبان حضرت قبلہ گاہی ایدّہ اللہ عاطفتہ شنیدہ بحق این عاصی دعائے فرمود و شاید این نتیجہ دعائے آں بزرگ عالی قدر باشد کہ توفیق سخن یافتم ۔''

ص ۸۲۱	”چہارم میر محمد تقی ، ہمشیرہ زادۂ شیخ سراج الدین علی خان آرزو کہ سراجِ محفلِ شعرا بود از صرصر زمانہ خاموش گردیدہ نوّر اللہ مرقدہ ، کہ تخلص میر دارند ۔“
ص ۸۲۱	”آرزو بہ ہمراہ سالار جنگ برادر نجم الدولہ در سال ۱۱۶۸ھ بہ لکھنؤ رسید و در ایں شہر از نواب شجاع الدولہ حقوق دریافت کرد ۔“
ص ۸۲۱	”تاریخ بیست و دوم ذی الحجہ سنہ مذکور در بلدۂ لکھنؤ تعلقہ نواب صفدر جنگ رسید و در حویلی راجہ نول رائے قیام ورزید ۔ چوں خبرِ بیماریِ نواب صفدر جنگ بہادر در راہ مشہور شدہ بود و از رسیدن لکھنؤ بعد از دو روز از بنگلہ فیض آباد کہ متصل اودہ ست در لکھنؤ شائع شد کہ نواب صفدر جنگ بہادر از عالمِ فانی بہ عالمِ جاودانی رحلت نمود ۔“
ص ۸۲۳	”وقتے کہ غزلِ خود را پیش اوشاں می خوانم از راہ شفقت گاہ و بیگاہ اگر غلطی احیاناً می‌افتد خبردار می کند ۔ حق تعالیٰ بسیار سلامت دارد ۔“
ص ۸۲۳	”طرز سخن ایشاں گاہی از من سرانجام نہ شد ۔“
ص ۸۲۶	”فقیر دریں مدت قریب ہفت ہشت ہزار بیت گفتہ باشد و یک ترکیب بند و یک رموز العارفین گفتہ است کہ مقبول دلہا و مشہور شدہ است ۔“
ص ۸۲۹	”احوال ایں بزرگوار در تذکرۂ فارسی مسطور است ۔“
ص ۸۲۹	”احوال او در تذکرہ خان آرزو مسطور است ۔“
ص ۸۳۱	”خوش ہم عربانی ناموزوں ست چرا کہ میم ہا را چناں چسپیدہ است کہ عین چوں چشمِ غزال از میاں رم کردہ است و ایں سخت عیب است ۔“
ص ۸۳۱	”در قصیدہ و ہجو یدِ بیضا دارد ۔“
ص ۸۳۱	”از غزلیات کہ بسیار بہ انداز و طرز ازو می تراود بلکہ گرم بازاری او ہمیں است ۔“
ص ۸۳۱-۳۲	”باوجود ایں زور و قوت شاعری نمک در کلام نیافتہ بنابریں اشعارش اشتہار نیافت ۔“
ص ۸۳۲	”ہیچ و بے معنی و ناموزوں می گوید ۔“

ص ۸۳۲	”فکرش سرسری است ۔“
ص ۸۳۲	”اگرچہ ریختہ در دکن است چوں ازانجا یک شاعرِ مربوط بر نخواستہ لہٰذا شروع بنام آنہا نکردہ ۔“
ص ۸۴۲	”ہرچند اکثر الفاظ غیرِ مانوس . . . مستعمل ایشان است لیکن چوں موافق زبان دکھن راست درست است ۔“
ص ۸۴۲	”چوں بنیاد ریختہ اول از زبان دکن است بنابریں صاحبِ سخنانِ ایں فن و معنی شناسانِ مغزِ سخن طرز زبان ہر دیار را معیوب نمی دانند و پیروی معانی می کنند ۔“
ص ۸۳۲	”ایں نہ دانست کہ در نظر صورت شناسان معنی متبنی و فرزند پوشیدہ نہ می ماند ۔ مثل بندی مشہور است ۔“
ص ۸۴۴	”رموز العارفین گفتہ است کہ مقبولِ دلہا گردیدہ ، مشہور شدہ است ۔“
ص ۸۵۸	”مثنویِ او (فضائل علی خان) بسیار مشہور است . . . بہ ’دربائے معانی درو سفتہ . . . قریب پانصد بیت گفتہ است ۔“
ص ۸۵۸	”میر حسن مرحوم ریختہ گو قصہ بے نظیر و بدر منیر را در ہمیں وزن موزوں کردہ است ۔“

● ● ●

آٹھواں باب

دوسرے شعرا

دہلی کے جن شاعروں نے لکھنؤ کی نئی ابھرتی ہوئی تہذیب کی ترجمانی کے لیے ، اُردو شاعری کو ایک نیا طرز دے کر لکھنؤ کے نئے شعرا کو راستہ دکھایا ان میں میر سوز کے علاوہ جعفر علی حسرت کا نام خاص اہمیت رکھتا ہے ۔ لکھنؤ میں ان کے شاگردوں کی کثرت کی وجہ بھی یہی تھی ۔ مبتلا نے لکھا ہے کہ ”اس شہر کے اکثر نئے لکھنے والے اس کے شاگرد ہیں ۔“[۱۴] حسرت کے کلیات میں دہلوی روایت ، لکھنوی تہذیب کے نئے رجحانات کے سامنے سپر ڈالتی ہوئی محسوس ہوتی ہے ۔ آج کلامِ حسرت میں کوئی خاص بات نظر نہیں آتی لیکن اگر آئندہ دور کی لکھنوی شاعری کو ذہن سے نکال کر کلیاتِ حسرت کا مطالعہ کریں تو ہمیں اس میں ایک نیا پن دکھائی دیتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ حسرت کے ہاں میر ، سودا اور درد کی روایت کا رنگ بدل رہا ہے ۔ یہ رنگ پورے طور پر حسرت کے ہاں بدلتا نہیں ہے لیکن تبدیلی کا واضح احساس دلاتا ہے ۔ حسرت اور سوز اپنے رنگِ سخن سے معاملہ بندی کی شاعری کو ابھارتے ہیں جسے حسرت کے شاگرد قلندر بخش جرأت آگے بڑھا کر اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کر دیتے ہیں ۔ جرأت کو لوگ یاد رکھتے ہیں اور حسرت و سوز کو بھول جاتے ہیں ۔ شاعری کے عام قاری کے لیے تو یہ بات اہم ہے کہ کون سا رنگ کس شاعر کے ہاں ابھرا اور اس کی ذات کے ساتھ مخصوص ہو کر رہ گیا لیکن ادب کے مؤرخ کے لیے یہ بات بھی اہم ہے کہ یہ رنگ کن کن رنگوں سے مل کر بنا ہے اور کس طرح نکھرتا ہوا کس شاعر کے ہاں مکمل ہوا ہے ۔ سوز کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں ۔ حسرت نے بھی یہی کام کیا اور اسی لیے انھیں ایک رجحان بنانے والے کی حیثیت سے تاریخِ ادب میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ۔ ان کی شاعری کا ست نئی نسل کے شعرا پی چکے ہیں لیکن بچے کو دودھ پلانے والی ماں یا دایہ کی اہمیت دودھ پینے والے کے لیے ہمیشہ رہتی ہے ۔

جعفر علی حسرت (م ۱۲۰۶ھ/ ۱۷۹۱ - ۹۲ء) دلی میں پیدا ہوئے اور یہیں پلے بڑھے۔ ان کے والد ابوالخیر عطار تھے۔[2] احمد شاہ ابدالی نے، اپنی شکست کا بدلہ لینے کے لیے، ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ء میں دلی پر حملہ کرکے جب اسے تہ و بالا کیا تو وہاں کے باشندے ایک بار پھر اپنا گھر در چھوڑ کر ہجرت کرنے لگے۔ "کلیاتِ حسرت" میں ایک مخمس "در احوالِ شاہ جہاں آباد" ملتا ہے جس میں ابدالی کے حملے اور دہلی کی تباہی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اس مخمس سے معلوم ہوتا ہے کہ حسرت اس سانحہ کے عینی شاہد تھے۔ مخمس میں ان کے دل کی آواز اور روح کا کرب شامل ہے۔ اسی زمانے میں وہ اپنے والد کے ہمراہ لکھنؤ پہنچے جہاں اکبری دروازے کے متصل ان کے والد نے عطار کی دوکان کھول لی۔[3] اس وقت اودھ کا دارالحکومت لکھنؤ تھا اور شجاع الدولہ کی وزارت قائم تھی۔ جعفر علی حسرت کب پیدا ہوئے، اس کا تعین مشکل ہے۔ کسی نے قرائن سے ۱۱۵۰ھ/۱۷۳۷ - ۳۸ء ان کا سالِ ولادت مقرر کیا ہے۔[4] کسی نے ۱۱۵۵ھ/ ۱۷۴۲ - ۴۳ء کے لگ بھگ مقرر کیا ہے[5] اور کسی نے ۱۱۴۷ھ/۱۷۳۴ - ۳۵ء مقرر کیا ہے۔[6] ۱۱۴۷ھ اس لیے زیادہ قرینِ قیاس ہے کہ احمد شاہ ابدالی کے حملے اور مخمس "در احوالِ شاہ جہاں آباد" لکھتے وقت حسرت کی عمر تقریباً ۲۳ سال قیاس کی جا سکتی ہے۔

دہلی میں رواجِ زمانہ کے مطابق حسرت نے علومِ مروجہ حاصل کیے۔ علمِ عروض و قوافی مرزا فاخر مکین (م محرم ۱۲۲۱ھ/ اپریل ۱۸۰۶ء) سے پڑھے۔[8] شاہ کمال نے لکھا ہے کہ وہ "تمام علوم میں صاحبِ فضل و کمال ہے خاص طور پر حکمت اور فنِ شاعری میں۔"[9] ان کے کلیات کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ نہ صرف فارسی بلکہ عربی پر بھی قدرت رکھتے تھے۔ دیوانِ اول کی پہلی غزل کے چار مصرعے ہی عربی میں ہیں۔ بچپن سے ریختہ گوئی کی طرف طبیعت مائل تھی۔[10] دہلی میں رائے سرب سنگھ دیوانہ کے شاگرد ہوئے لیکن جب لکھنؤ میں ان کی شاعری کا ڈنکا بجا تو ان کی شاگردی سے منحرف ہوگئے۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ "مدت تک رائے سرب سنگھ سے اصلاح لی ہے مگر اب منحرف ہے۔"[11] تذکرہ "نکات الشعرا"، "ریختہ گویاں" اور "مخزنِ نکات" میں، میر حسن کی طرح، جعفر علی حسرت کا بھی کوئی ذکر نہیں ملتا جس سے واضح ہوتا ہے کہ ان کی شاعری کی شہرت لکھنؤ جا کر ہوئی۔ ۱۱۷۹ھ (۱۷۶۵ - ۶۶ء) میں شجاع الدولہ اپنا دارالحکومت لکھنؤ سے فیض آباد لے گئے۔

اس وقت تک حسرت شاعر کی حیثیت سے مشہور ہو چکے تھے اور عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے ۔ کچھ عرصے بعد حسرت بھی لکھنؤ سے فیض آباد آ گئے اور اکیاون اشعار کا ایک قصیدہ ، جو ان کے کلیات میں موجود ہے ، شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کیا جس میں فیض آباد آنے کی خواہش کا اظہار بھی کیا ہے :

دل میں حسرت مرے ایک عمر سے تھی سو بارے
شکر اللہ کہ اب مجھ کو یہاں لایا فلک

اس وقت تک سودا فرخ آباد سے فیض آباد نہیں پہنچے تھے ۔ شجاع الدولہ سے حسرت کے متوسل ہونے کا کوئی ثبوت نہیں ملتا ۔ اس زمانے میں حسن علی خاں یاس ، جو نوابِ عالیہ کے متوسلانِ قریبہ میں سے تھے ، حسرت سے مشورۂ سخن کرتے تھے ۔[۱۲] شجاع الدولہ کی وفات کے بعد جب آصف الدولہ نے لکھنؤ کو اپنا مستقر بنا لیا تو حسرت بھی لکھنؤ آ گئے اور آصف الدولہ کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا ۔ یہاں بھی وہ آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ نہیں ہوئے بلکہ نواب محبت خاں محبت ہی سے بحیثیت استاد منسلک رہے ۔ آصف الدولہ کے ہاں سے ، پابندی کے ساتھ ، وظیفہ نہ ملنے پر جب محبت خاں محبت داد رسی کے لیے کلکتہ گئے تو حسرت نے ایک قصیدہ لکھا جس میں محبت خاں سے اپنی عقیدت و محبت اور دوری و مہجوری کو موضوعِ سخن بنایا ۔ یہ قصیدہ بھی کلیاتِ حسرت میں موجود ہے ۔ ۱۱۹۸ھ/۸۴ - ۱۷۸۳ء میں مرزا جہاندار شاہ لکھنؤ آئے اور ۱۲۰۰ھ/۱۷۸۶ء کے آخر میں بنارس چلے گئے تو کچھ مدت حسرت جہاندار شاہ کے بھی ملازم رہے ۔[۱۳] لیکن اسی اثناء میں حسرت کے والد کی وفات ہوگئی اور وہ مرزا جہاندار شاہ کی ملازمت چھوڑ کر والد کی دوکان پر آ بیٹھے جہاں کسی بزرگ کی صحبت کا یہ اثر ہوا کہ انھوں نے لباسِ دنیا ترک کرکے گوشہ نشینی اختیار کر لی ۔[۱۴] شاہ کمال نے لکھا ہے کہ مرشد نے ان کا نام مقصود علی رکھ دیا تھا اور درویشی اختیار کرنے کا واقعہ مرنے سے چار سال قبل پیش آیا ۔[۱۵] حسرت کی وفات ۱۲۰۶ھ (۹۲ - ۱۷۹۱ء) میں ہوئی ۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ۱۲۰۲ھ/ ۸۸ - ۱۷۸۷ء میں انھوں نے گوشہ نشینی اختیار کی ۔ حسرت کی وفات پر ان کے شاگردِ رشید قلندر بخش جرأت نے دو رباعیاں لکھیں جن سے سالِ وفات

۱۲۰۶ھ برآمد ہوتا ہے ۔ف

۱۱۸۵ھ (۷۲-۱۷۷۱ء) کے لگ بھگ جب سودا فرخ آباد سے فیض آباد آئے تو حسرت کی شاعری و استادی کی ہر طرف دھوم تھی ۔ ان کے شاگرد لکھنؤ و فیض آباد میں پھیلے ہوئے تھے اور اتنی تعداد میں تھے کہ حسرت خود بھی ان کو نہیں پہچانتے تھے ۔[16] سودا کے آتے ہی جب حسرت کی شاعری اور مقبولیت کا سورج گہنانے لگا تو انھوں نے سودا کے کلام پر اعتراضات شروع کیے ۔ یکتا نے لکھا ہے کہ "طنطنۂ شاعری اور معلوماتِ فن کی وجہ سے ، جو اسے حاصل ہے ، سلطان الشعرا سے بھی مقابلہ کرنا چاہتا ہے ۔"[17] سعادت خاں ناصر نے بھی یہی لکھا ہے کہ "جب دُور دور مرزا رفیع السودا چہار دانگِ ہند میں بلند اور کمر شکن ہر خود پسند ہوا اس نے بازار کو اپنے ٹھنڈا دیکھا اور مرزا رفیع پر پست حوصلگی سے معترض ہونے لگا ۔"[18] اسی زمانے میں سودا نے شجاع الدولہ کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا جس کے اس شعر پر :

نورِ خورشید ہو شب گھر سے فلک کے زائل
نورِ معنی سے مری بیت کے ، ہے دُور زوال

حسرت نے یہ اعتراض کیا کہ "نور خورشید کا شب کو زائل نہیں ہوتا ۔"[19] جب بات بہت بڑھی تو نواب تفضل حسین خاں علامہ حَکم بنے اور حسرت و سودا نے اپنے اپنے دلائل ان کے سامنے پیش کیے ۔ نواب نے دلائل سن کر فیصلہ سودا

ف ۔ دونوں قطعوں سے مختلف سنہ برآمد ہوتے ہیں ۔ ایک قطعے کے اس مصرع "می گفت کہ خسرو زمین مرد" کے آخری تین لفظوں سے ۱۲۱۷ھ نکلتے ہیں ۔ اگر "خسرو زمن مرد" پڑھا جائے تو ۱۲۰۷ھ بنتے ہیں ۔ (کلیاتِ جرأت : مرتبہ اقتدا حسن ، جلد دوم ، ص ۲۲۴ ، نیپلز ، اطالیہ ۱۹۷۱ء) لیکن اس قطعے کے پیشِ نظر جس سے ۱۲۰۶ھ برآمد ہوتے ہیں (دیکھیے کلیاتِ جرأت : مرتبہ اقتدا حسن ، جلد دوم ، ص ۲۱۱) یہ قطعہ ناقابلِ اعتبار ہو جاتا ہے ۔ مشفق خواجہ نے بھی یہی لکھا ہے کہ "۱۲۰۶ھ کے حق میں اتنے قوی دلائل ہیں کہ اس قطعے کو نظرانداز کیا جا سکتا ہے ۔" (اُردو نامہ کراچی ، شمارہ ۵۰ ، ص ۱۳۸) ۔ شاہ کمال نے مجمع الانتخاب (تین تذکرے : ص ۹۷) میں لکھا ہے کہ "عرصہ دوازدہ سال می شود کہ از قضائے الٰہی انتقال فرمودہ ، چنانچہ رباعی میاں جرأت صاحب بماتم ایں بزرگ وار بہاں زمان گفتہ بودند ۔" مجمع الانتخاب ۱۲۱۸ھ میں مکمل ہوا اور اس سے بھی ۱۲۰۶ھ میں حسرت کی وفات کی تصدیق ہوتی ہے ۔ (ج ۔ ج)

کے حق میں دیا اور کہا کہ ”نور خورشید کا زائل ہونا تاریکیِ شب سے ظاہر اور ثابت اور فروغِ کوکب اس پر حجت ہے۔“[۲۰] اس سے تعلقات میں اور گرہ پڑ گئی اور حسرت نے جب ”قصیدہ در مدح امام علی موسی رضا“ لکھا تو اس میں بھی سودا پر اعتراض کرتے ہوئے اسی بات کو دہرایا۔ اس قصیدے میں سودا کے علاوہ نواب تفضل حسین خاں کے فیصلے کی طرف بھی واضح اشارے موجود ہیں۔[۲۱] سودا نے حضرت علی موسی رضا کی مدح میں قصیدہ لکھتے ہوئے حسرت اور ان کے استاد مرزا فاخر مکین پر بغیر نام لیے اعتراضات کیے۔[۲۲] سودا سوز کے نام سے ایک ہجویہ رباعی کہہ چکے تھے، جس کا ذکر ہم سوز کے ذیل میں کر آئے ہیں۔ اسی زمانے میں سودا نے حسرت کی اس غزل پر

جوں برق کہ چمکے تری شمشیر ہوا پر
سب مرغ ہوا جیسے ہوئے سیر ہوا پر[۲۳]

ایک غزل کہی جس میں عطاری کی رعایت سے دواؤں کے نام اور مضمون باندھے گئے تھے اور مقطع میں براہِ راست حسرت پر یوں چوٹ کی تھی:

حسرت ہے لٹورا سا مرے سامنے سودا
سیمرغ کو جب میں نے کیا زیر ہوا پر

حسرت نے بھی طب کی رعایت سے دو ہجویہ رباعیاں[۲۴] کہیں اور ان میں سودا پر چوٹیں کیں:

حاجی میانے پہ چڑھ کے اب کہتا ہے
خلقت سے منور رتبہ مرا بالا ہے
شاعر کہتے ہیں خایہ پر ہے میانہ
جا فصد کھلا بھڑوے تجھے سودا ہے

اس بنگلے میں حاجی جو کبھی آ نکلے
جتنے شاعر ہیں اون سے غوغا نکلے
سودائی ہے ہجو کا دوں ایسا جلاب
جو کالنڈ کی راہ اوس کا سودا نکلے

لیکن سودا قصیدے اور ہجو کے بادشاہ تھے۔ ان کے سامنے حسرت نہ ٹھہر سکے اور دیکھتے ہی دیکھتے سودا اودھ کی ادبی فضا پر چھا گئے۔

حسرت کی دو تصانیف ہیں۔ ایک ”کلیاتِ حسرت“ اور دوسری مثنوی ”طوطی نامہ“۔ ”کلیاتِ حسرت“ کم و بیش جملہ اصنافِ سخن پر مشتمل ہے۔ اس

میں دو دیوان غزلیات کے ہیں۔ پہلا دیوان ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ء میں مکمل و مرتب ہوا۔ حسرت نے خود اس کی تاریخ لکھی جس کے آخری مصرع ”کل طے یہ ہوا تمام باب صنعت“ سے ۱۱۹۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔ دوسرے دیوان میں ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ء سے وفات تک کا کلام شامل ہے لیکن اس پر کوئی قطعہ تاریخ درج نہیں ہے۔ کلیات میں ایک دیوانِ رباعیات بھی شامل ہے جسے مختلف فصلوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ہر فصل پر عنوان دیا گیا ہے اور ہر فصل میں مختلف عنوانات کے تحت رباعیاں کہی گئی ہیں۔ اس میں ایک فصل ”در شہرآشوب“ ہے جس میں فارسی روایت کے مطابق مختلف پیشہ ور طبقوں کے لڑکوں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ایک فصل میں مختلف صنائع کو مختلف رباعیات میں استعمال کیا گیا ہے۔ مشکل ہی سے کوئی صنعت ایسی ہوگی جو استعمال میں نہ آئی ہو۔ فنِ شعر کے نقطہ نظر سے یہ فصل اہم ہے۔ ان کے علاوہ ۸ قصیدے ہیں جن میں پانچ حمد، نعت و منقبت میں ہیں اور تین شجاع الدولہ، آصف الدولہ اور نواب محبت خاں محبت کی مدح میں لکھے گئے ہیں۔ ۱۱ مخمس، ایک واسوز اور ایک مخمس ”در احوالِ شاہ جہاں آباد“ ہے۔ مخمس میں حسرت نے احمد شاہ ابدالی کے حملے کے بعد دہلی اور اہلِ دہلی کی حالت کو بیان کیا ہے۔ لکھا ہے کہ افغانوں کے ظلم سے دلی ایسی برباد ہوگئی ہے جیسے بادِ خزاں سے چمن کی حالت ہو جاتی ہے۔ باغ ویران اور نہریں خشک ہیں۔ چاروں طرف ٹوٹے ستون اور محراب پڑے ہیں۔ بربادی کی وجہ سے جگہوں کو پہچاننا مشکل ہو گیا ہے۔ شہر اب اہلِ کمال اور اہلِ ہنر سے خالی ہو گیا ہے۔ وزیر الممالک عماد الملک نے دیوانِ خاص کی چھت کی چاندی اتروا کر ٹکسال بھیج دی ہے۔ خواجہ سرا فاقے کر رہے ہیں۔ شاعر، پیر، سوداگر، سپاہی سب تباہ حال ہیں۔ چور اچکوں کی بن آئی ہے۔ سارا معاشرہ اخلاقی گراوٹ کا شکار ہے۔ حسرت نے لکھا ہے کہ یہ تباہی معاشرے کی بد اعمالیوں کی وجہ سے آئی ہے ع ”ہمارے آگے یہ آئے ہمارے ہی اعمال“۔ حاتم، ناجی، سودا، میر اور قائم کے شہر آشوبوں کی طرح حسرت کا یہ شہر آشوب بھی تاریخی اہمیت کا حامل ہے۔ حسرت کے قصیدوں میں وہ علویت و شکوہ نہیں ہے جو سودا کے قصیدوں کی جان ہے۔ ان کے کلیات کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ ان کی شاعری فنی اعتبار سے قابلِ ذکر ہونے کے باوجود بے رس ہے۔ ان ساری اصنافِ سخن میں جن اصناف پر نظر ٹھہرتی ہے وہ غزل اور مثنوی ہیں۔

حسرت کی دوسری قابلِ ذکر تصنیف مثنوی ”طوطی نامہ“ ہے۔ بعض

اہلِ علم کا خیال ہے کہ یہ مثنوی جعفر علی حسرت کی نہیں بلکہ میر محمد حیات (ہیبت قلی خاں) حسرت عظیم آبادی کی ہے ، لیکن یہ خیال اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ مثنوی حسرت عظیم آبادی کے دیوان میں شامل نہیں ہے۔ اسپرنگر نے اپنی وضاحتی فہرست۲۵ میں اسے جعفر علی حسرت ہی کی تصنیف بتایا ہے۔ گارساں دتاسی نے ”تاریخِ ادبِ ہندوستانی“۲۶ کے دوسرے ایڈیشن میں اپنی پچھلی غلطی (کہ میر محمد حیات حسرت کی تصنیف ہے) کو خود درست کرکے اسے جعفر علی حسرت کی ہی تصنیف بتایا ہے۔ اگر یہ مثنوی کلیاتِ جعفر علی حسرت کے اکثر مخطوطوں میں شامل نہیں ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ مثنوی ”سحر البیان“ کی مقبولیت کے فوراً بعد لکھی گئی ہے۔ سحر البیان ۱۱۹۹ھ/ ۸۵ - ۱۷۸۴ء میں مکمل ہوئی۔ محرم ۱۲۰۱ھ/۱۷۸۶ء میں میر حسن نے وفات پائی۔ ۱۲۰۰ھ/۸۶ - ۱۷۸۵ء میں حسرت مرزا جہاندار شاہ کے ملازم تھے۔ اسی سال جہاندار شاہ لکھنؤ سے بنارس چلے گئے۔ ان کے بنارس جانے سے پہلے جب حسرت کے والد کا انتقال ہوا تو انھوں نے جہاندار شاہ کی ملازمت چھوڑ دی اور اپنے والد کی دوکان پر آ بیٹھے۔ مرنے سے چار سال پہلے یعنی ۱۲۰۲ھ/ ۸۸ - ۱۷۸۷ء میں انہوں نے ترکِ دنیا کرکے درویشی اختیار کر لی۔ گویا یہ مثنوی ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۲ھ/۸۷ - ۱۷۸۵ء کے درمیان لکھی گئی۔ اسی سال وہ گوشہ نشین ہو گئے اور یہ مثنوی ان کے کلیات میں شامل نہ ہو سکی۔ اس وقت حسرت اپنی شہرت و اُستادی کی اس منزل پر تھے کہ حسرت سے ذہن صرف جعفر علی حسرت ہی کی طرف جا سکتا تھا۔ فورٹ ولیم کالج کے نسخے مکتوبہ ۹ ربیع الثانی ۱۲۱۶ھ۲۷ میں بھی صرف حسرت تخلص ملتا ہے۔ انجمنِ ترقیِ اُردو پاکستان کے مخطوطے میں بھی ”میاں حسرت صاحب مغفور“ کے الفاظ ترقیمے میں ملتے ہیں۔۲۸ اس سلسلے میں مشفق خواجہ کی دلیل یہ ہے کہ حسرت کے نام کے ساتھ ”میاں“ کا لفظ ، جو انجمن کے نسخے میں ہے ، جعفر علی حسرت کے نام کے ساتھ تو ملتا ہے لیکن میر محمد حیات حسرت کے نام کے ساتھ نہیں ملتا۔۲۹ ان وجوہات کی بنا پر ”طوطی نامہ“ بلا شبہ جعفر علی حسرت ہی کی تصنیف ہے۔

طوطی نامہ تقریباً ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ایک طویل مثنوی ہے جس میں راجہ انند کے بیٹے طوطی اور بھیلوں کے راجہ دھنی کی بیٹی شکرپارا کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے۔ طوطی شکر پارا کی تصویر دیکھ کر اس پر عاشق ہو جاتا ہے۔ طوطی کی حالتِ زار دیکھ کر اُستاد رام چند ، راجہ انند سے

سفارش کرتا ہے کہ شادی کا پیغام بھیجا جائے۔ برہمن انوپ، جو شکرپارا کی تصویر بنا کر لایا تھا، پیغام لے کر جاتا ہے لیکن راجہ دھنی ناراض ہو کر جواب میں تیر کمان بھجوا دیتا ہے۔ انوپ وہاں سے روانہ ہوتا ہے تو وزیر کی بیٹی امرت اسے اپنے گھر لے جاتی ہے اور شکرپارا کو بھی وہیں بلوا لیتی ہے۔ شکرپارا بھی، طوطی کی باتیں معلوم کرکے، اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ ادھر انوپ اور امرت بھی ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ واپس آ کر انوپ، راجہ انند کو سب کچھ بتاتا ہے۔ راجہ انند فوج لے کر راجہ دھنی پر حملہ کرتا ہے اور شکست دے کر پھر شادی کا پیغام دیتا ہے۔ راجہ دھنی اس شرط پر راضی ہوتا ہے کہ وہ طوطی کو گھر داماد رکھے گا۔ راجہ انند اس بات کو مان لیتا ہے اور دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔ چند روز بعد کانا بھیل، راجہ دھنی کے کہنے سے، طوطی کو ہلاک کر دیتا ہے۔ غمزدہ شکرپارا یہ سوچ کر کہ شاید طوطی کایا پلٹ کرکے کسی اور جسم میں چلا گیا ہو، اس کی لاش کو ایک صندوق میں چھپا دیتی ہے۔ ایک دن باغ میں ایک طوطا درخت پر آ کر بیٹھتا ہے اور اسے اپنی مینا کی کہانی سناتا ہے جو دراصل شکرپارا کی آپ بیتی تھی۔ شکرپارا طوطے کو بتاتی ہے کہ اس کے شوہر کی لاش محفوظ ہے۔ دوسرے دن طوطا آیا تو شہزادی نے اسے وہ لاش دکھائی۔ طوطے کی روح کایا پلٹ کے ذریعے فوراً شہزادے کے جسم میں داخل ہو گئی۔ طوطی زندہ ہو گیا اور وہ دونوں وہاں سے بھاگ نکلے۔ راستے میں جب وہ تھک کر بے خبر سو رہے تھے، ایک شہزادہ شکرپارا کو چپکے سے اُٹھا کر طلسمات کی سرزمین میں لے گیا۔ طوطی کی آنکھ کھلی تو وہ گھوڑوں کے سموں کے نشانوں پر چلتا چلتا ایک دریا پر پہنچا۔ دریا چڑھا ہوا تھا اور اسے پار کرنا مشکل تھا۔ وہ وہیں جوگی بن کر بیٹھ گیا۔ ایک دن ایک ہرن اور ہرنی وہاں آئے۔ کچھ دیر بعد ہرن جوگی بن گیا اور ہرنی پری بن گئی۔ انھوں نے طوطی کو سمجھایا کہ عقلمند لوگ عورت کے پیچھے نہیں بھاگتے لیکن طوطی نے کہا کہ پانچوں اُنگلیاں ایک سی نہیں ہوتیں۔ انھوں نے پھر روپ بدلا اور اب طوطی کیا دیکھتا ہے کہ سامنے استاد رام چند اور امرت کھڑے ہیں۔ انھوں نے بتایا کہ ہمیں طوطے نے خبر دی تھی کہ دریا پار کالورو دیس میں شکرپارا ہرمز کی قید میں ہے۔ ہم انگوٹھی کے زور سے واپس آئے ہیں۔ وہاں تو پرندہ بھی پر نہیں مار سکتا اور ہرمز کی بہن لال نے شکرپارا کو بہن بنا لیا ہے۔ یہ کہہ کر رام چند نے اپنی انگوٹھی طوطی کو دی اور کہا کہ اس پر کوئی سحر اثر نہیں کرے گا۔ تو جا اس طلسم

کی فتح تیرے مقدر میں ہے ۔ سب گنج و مال تجھ کو ملے گا اور ہرمز کی بہن لال میں لوں گا ۔ شہزادہ روانہ ہوا اور انگوٹھی کے ذریعے مہمات سر کرتا محل کے اندر پہنچ گیا ۔ لال نے اسے غسل دیا اور اپنی اداؤں سے اسے لبھا لیا ۔ اتنے میں امرت وہاں پہنچ گئی اور کہا ”تم لال کے چاؤ میں آ گئے ۔ جلدی سے انگوٹھی پر نگاہ کرو ورنہ تباہ ہو جاؤ گے ۔ شہزادے نے انگوٹھی کو دیکھا اور ہدایت کے مطابق سرخ رنگ کے پیڑ کو جڑ سے اکھاڑ دیا ۔ جیسے ہی پیڑ اکھڑا ایک دیو برآمد ہوا اور منہ پھاڑ کر طوطی کی طرف بڑھا ۔ طوطی نے انگوٹھی اس کے منہ میں ڈال کر اسے جلا کر بھسم کر دیا ۔ یہ دراصل ہرمز تھا ۔ ہرمز کے مرتے ہی لال پری اکیلی رہ گئی ۔ لال پری نے اپنے بھائی ہرمز کی موت کا بدلہ لینے کے لیے سحر کی آگ روشن کی اور طوطی کو مار کر ایک ارتھی پر لٹا دیا ۔ شکرپارا نے پوچھا کہ یہ کس کی لاش ہے تو اس نے کہا یہ طوطی کی لاش ہے جسے کسی نے مار دیا ہے ۔ یہ سن کر وہ ستی کے لیے تیار ہونے لگی کہ اتنے میں ایک جوگی آیا اور ”باطل السحر“ پڑھ کر اسے زندہ کر دیا ۔ لال سناٹے میں آ گئی اور کچھ دیر بعد جوگی سے کہا یہ ہنر مجھے بھی سکھا دو ۔ جوگی نے (جو دراصل رام چند تھا) جواب دیا ہاں ، جب تم میرے گھر آؤ گی ۔ اس کے بعد جو کچھ انگوٹھی پر لکھا آتا رہا یہ لوگ وہی کرتے رہے ۔ طلسم فتح ہو گیا اور سارا گنج و اسباب ان کے ہاتھ آ گیا ۔ بت اور مورتیاں انسان بن گئیں اور رام چند کے براتی بن کر لال کو بیاہنے چلے ۔ اس کے بعد شکرپارا طوطی کو لے کر راجہ انند کے شہر پہنچی اور ہر طرف خوشی کے شادیانے بجنے لگے ۔ اس کہانی میں کئی ذیلی قصے ہیں ۔ کئی مہمات ہیں اور نئی نئی پیچیدگیوں نے کہانی میں دلچسپی کو برقرار رکھا گیا ہے ۔

طوطی نامہ کو پڑھتے ہوئے بار بار یہ محسوس ہوتا ہے کہ مثنوی سحر البیان کی مقبولیت کو دیکھ کر جعفر علی حسرت کو اس مثنوی کے لکھنے کا خیال پیدا ہوا ۔ اس مثنوی کے عام مزاج اور موضوعات پر سحر البیان کا اثر بہت واضح ہے ۔ مثلاً میر حسن نے اپنی مثنوی سحر البیان کے ہر حصے میں ”ساقی“ سے خطاب کیا ہے ۔ حسرت نے بھی یہی کیا ہے ۔ میر حسن نے منظر کشی پر بہت زور دیا ہے اور باغ ، خالہ باغ ، برات ، سراپا اور محفلوں کے خوبصورت مناظر اپنی مثنوی میں پیش کیے ہیں ۔ یہی کام جعفر علی حسرت نے اپنی مثنوی میں کیا ہے ۔ میر حسن نے اپنی مثنوی میں ہجر و غم ، وصل و خوشی اور دوسرے انسانی جذبات کی تصویریں اتاری ہیں ۔ یہی کام جعفر علی حسرت نے کیا ہے ۔ سحر البیان

میں مہ رخ پری شہزادہ بے نظیر کو پرستان لے جاتی ہے جہاں کی ہر چیز طلسم کے زیر اثر ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں ہرمز بھی شکر پارا کو قصر طلسم میں لے جاتا ہے جہاں کی ہر چیز طلسم کے زیر اثر ہے۔ ”سحر البیان“ میں بدر منیر انتہائی غم کی حالت میں عیش بائی کو گانے کے لیے بلاتی ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں شکر پارا اپنا غم بھلانے کے لیے ہلاس نامی گانے والی کو بلاتی ہے۔ سحرالبیان میں وزیر زادی نجم النسا جوگی کا روپ دھارتی ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں انوپ جوگی بن کر سامنے آتا ہے اور وزیر زادی امرت اس کے ساتھ ہے۔ ”سحرالبیان“ میں بے نظیر کو غسل دیا جاتا ہے اور میر حسن اس کا دلکش منظر کھینچتے ہیں۔ ”طوطی نامہ“ میں لال پری شہزادہ طوطی کو غسل دیتی ہے اور حسرت اس کی تصویر اتارتے ہیں۔ اسی طرح برات اور شادی کے نقشے دونوں کے ہاں ملتے ہیں اور ان میں بڑی مماثلت ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ طوطی نامہ لکھتے وقت سحر البیان حسرت کے ذہن پر چھائی ہوئی ہے اور وہ اس سے بہتر مثنوی لکھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ان اثرات کو ہم چند مثالوں سے واضح کرتے ہیں:

سحر البیان	طوطی نامہ
نہانے میں یوں تھی بدن کی دمک	یوں چمکتا تھا غسل سے وہ بدن
برسنے میں بجلی کی جیسے چمک	جس طرح آئینے میں مہ کی کرن
نمی سے تھا بالوں کا عالم عجب	بوندیں پانی کی بالوں میں کہے تو
نہ دیکھی کوئی خوب تر اس سے شب	چمکے بدلی میں جس طرح جگنو
وہ ساعد وہ بازو بھرے گول گول	بازو اور ساعد اور اس کا ہاتھ
برابر ہو الماس کے جس کا مول	گو مصوّر تو کھینچ لایا ساتھ
کمر کو کہوں کیونکہ میں اس کے بیچ	وہ کمر بات بات میں بل کھائے
نہ آوے نظر سو ہے قسمت کا پیچ	شکل وہم و خیال کی دکھلائے
دوانی سی ہر طرف پھرنے لگی	بیٹھی زانو پہ غم سے سر کو جھکا
درختوں میں جا جا کے گرنے لگی	کسی نے کچھ جو پوچھا تو نہ کہا
خفا زندگانی سے ہونے لگی	آنسو آئے تو پی گئی چپکے
بہانے سے جا جا کے سونے لگی	نیند آئی تو پڑ رہی چپکے

کی فتح تیرے مقدر میں ہے ۔ سب گنج و مال تجھ کو ملے گا اور ہرمز کی بہن لال میں لوں گا ۔ شہزادہ روانہ ہوا اور انگوٹھی کے ذریعے مہمات سر کرتا محل کے اندر پہنچ گیا ۔ لال نے اسے غسل دیا اور اپنی اداؤں سے اسے لبھا لیا ۔ اتنے میں امرت وہاں پہنچ گئی اور کہا ”تم لال کے چاؤ میں آ گئے ۔ جلدی سے انگوٹھی پر نگاہ کرو ورنہ تباہ ہو جاؤ گے ۔ شہزادے نے انگوٹھی کو دیکھا اور ہدایت کے مطابق سرخ رنگ کے پیڑ کو جڑ سے اکھاڑ دیا ۔ جیسے ہی پیڑ اکھڑا ایک دیو برآمد ہوا اور منہ پھاڑ کر طوطی کی طرف بڑھا ۔ طوطی نے انگوٹھی اس کے منہ میں ڈال کر اسے جلا کر بھسم کر دیا ۔ یہ دراصل ہرمز تھا ۔ ہرمز کے مرتے ہی لال پری اکیلی رہ گئی ۔ لال پری نے اپنے بھائی ہرمز کی موت کا بدلہ لینے کے لیے سحر کی آگ روشن کی اور طوطی کو مار کر ایک ارتھی پر لٹا دیا ۔ شکرپارا نے پوچھا کہ یہ کس کی لاش ہے تو اس نے کہا یہ طوطی کی لاش ہے جسے کسی نے مار دیا ہے ۔ یہ سن کر وہ ستی کے لیے تیار ہونے لگی کہ اتنے میں ایک جوگی آیا اور ”باطل السحر“ پڑھ کر اسے زندہ کر دیا ۔ لال منانے میں آ گئی اور کچھ دیر بعد جوگی سے کہا یہ ہنر مجھے بھی سکھا دو ۔ جوگی نے (جو دراصل رام چند تھا) جواب دیا ہاں ، جب تم میرے گھر آؤ گی ۔ اس کے بعد جو کچھ انگوٹھی پر لکھا آتا رہا یہ لوگ وہی کرتے رہے ۔ طلسم فتح ہو گیا اور سارا گنج و اسباب ان کے ہاتھ آ گیا ۔ بت اور مورتیاں انسان بن گئیں اور رام چند کے براتی بن کر لال کو بیاہنے چلے ۔ اس کے بعد شکرپارا طوطی کو لے کر راجہ انند کے شہر پہنچی اور ہر طرف خوشی کے شادیانے بجنے لگے ۔ اس کہانی میں کئی ذیلی قصے ہیں ۔ کئی مہمات ہیں اور نئی نئی پیچیدگیوں سے کہانی میں دلچسپی کو برقرار رکھا گیا ہے ۔

طوطی نامہ کو پڑھتے ہوئے بار بار یہ محسوس ہوتا ہے کہ مثنوی سحر البیان کی مقبولیت کو دیکھ کر جعفر علی حسرت کو اس مثنوی کے لکھنے کا خیال پیدا ہوا ۔ اس مثنوی کے عام مزاج اور موضوعات پر سحر البیان کا اثر بہت واضح ہے ۔ مثلاً میر حسن نے اپنی مثنوی سحر البیان کے ہر حصے میں ”ساقی“ سے خطاب کیا ہے ۔ حسرت نے بھی یہی کیا ہے ۔ میر حسن نے منظرکشی پر بہت زور دیا ہے اور باغ ، خانہ باغ ، برات ، سراپا اور محفلوں کے خوبصورت مناظر اپنی مثنوی میں پیش کیے ہیں ۔ یہی کام جعفر علی حسرت نے اپنی مثنوی میں کیا ہے ۔ میر حسن نے اپنی مثنوی میں ہجر و غم ، وصل و خوشی اور دوسرے انسانی جذبات کی تصویریں اتاری ہیں ۔ یہی کام جعفر علی حسرت نے کیا ہے ۔ سحرالبیان

میں مہ رخ پری شہزادہ بے نظیر کو پرستان لے جاتی ہے جہاں کی ہر چیز طلسم کے زیر اثر ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں ہرمز بھی شکر پارا کو قصر طلسم میں لے جاتا ہے جہاں کی ہر چیز طلسم کے زیر اثر ہے۔ ”سحر البیان“ میں بدر منیر انتہائی غم کی حالت میں عیش بائی کو گانے کے لیے بلاتی ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں شکر پارا اپنا غم بھلانے کے لیے ہلاس نامی گانے والی کو بلاتی ہے۔ سحرالبیان میں وزیر زادی نجم النسا جوگی کا روپ دھارتی ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں انوپ جوگی بن کر سامنے آتا ہے اور وزیر زادی امرت اس کے ساتھ ہے۔ ”سحرالبیان“ میں بے نظیر کو غسل دیا جاتا ہے اور میر حسن اس کا دلکش منظر کھینچتے ہیں۔ ”طوطی نامہ“ میں لال پری شہزادہ طوطی کو غسل دیتی ہے اور حسرت اس کی تصویر اتارتے ہیں۔ اسی طرح برات اور شادی کے نقشے دونوں کے ہاں ملتے ہیں اور ان میں بڑی مماثلت ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ طوطی نامہ لکھتے وقت سحر البیان حسرت کے ذہن پر چھائی ہوئی ہے اور وہ اس سے بہتر مثنوی لکھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ان اثرات کو ہم چند مثالوں سے واضح کرتے ہیں:

سحر البیان	طوطی نامہ
نہانے میں یوں تھی بدن کی دمک	یوں چمکتا تھا غسل سے وہ بدن
برسنے میں بجلی کی جیسے چمک	جس طرح آئینے میں مہ کی کرن
نمی سے تھا بالوں کا عالم عجب	بوندیں پانی کی بالوں میں کہیے تو
نہ دیکھی کوئی خوب تر اس سے شب	چمکے بدلی میں جس طرح جگنو
وہ ساعد وہ بازو بھرے گول گول	بازو اور ساعد اور اس کا ہاتھ
برابر ہو الماس کے جس کا مول	گو مصوّر تو کھینچ لایا ساتھ
کمر کو کہوں کیونکہ میں اس کے ہیچ	وہ کمر بات بات میں بل کھائے
نہ آوے نظر تو ہے قسمت کا پیچ	شکل وہم و خیال کی دکھلائے
دوانی سی ہر طرف پھرنے لگی	بیٹھی زانو پہ غم سے سر کو جھکا
درختوں میں جا جا کے گرنے لگی	کسی نے کچھ جو پوچھا تو نہ کہا
خفا زندگانی سے ہونے لگی	آنسو آئے تو پی گئی چپکے
بہانے سے جا جا کے سونے لگی	نیند آئی تو پڑ رہی چپکے

تھی غم کی شدت سے پھر کانپ کانپ
اکیلی لگی رونے منہ ڈھانپ ڈھانپ

کھانا لائے تو اک نوالا لیا
پانی لائے تو ایک گھونٹ لیا

نہ اگلا سا ہنسنا نہ وہ بولنا
نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولنا
جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے
محبت میں دن رات گھٹنا اسے
کہا گر کسی نے کہ بی بی چلو
تو اٹھنا اسے کہہ کے ہاں جی چلو
کسی نے جو کچھ بات کی بات کی
یہ دن کی جو پوچھی کہی رات کی
کہا گر کسی نے کہ کچھ کھائیے
کہا خیر بہتر ہے منگوائیے

پایا گوشہ کہیں تو پھر اک بار
رونا فریاد کر پکار پکار
کبھی مثل صبا وہ اٹھ پھرتی
کبھی فوارہ دیکھ اٹھ گرتی
کبھی بکتی تھی جیسے دیوانے
آپ ہی آپ کہتی افسانے
بلبلوں سے کبھی تھا اس کا خطاب
قمریوں سے کبھی تھا غم کا جواب

ہوا جب کہ داخل وہ حمام میں
عرق آ گیا اس کے اندام میں
زمرد کے لے ہاتھ میں سنگ پا
کیا خادموں نے جو آہنگ پا
ہنسا کھل کھلا وہ گل نوبہار
لیا کھینچ پاؤں کو بے اختیار
عجب عالم اس نازنیں پر ہوا
اثر گدگدی کا جبیں پر ہوا
ہنسا اس ادا سے کہ سب ہنس پڑے
ہوئے جی سے قربان چھوٹے بڑے

عرق آیا تھا اس کے تئیں جو وہاں
تو ہوا تھا عرق فشاں نیساں
ایک لے آئی چینی کا جھانواں
ریشمی کھیسا ایک لائی وہاں
گدگدی جھانویں کی ذرا جو لگی
تو شکر پارا کھل کھلا کے ہنسی
جب زیادہ ہوئی خراش وہیں
تب چڑھائی پھر اس نے چین جبیں
کبھی جھانوے سے پاؤں کھینچ لیا
کبھی سرکایا ہاتھ سے کھیسا

لبوں سے ملے لب دہن سے دہن
دلوں سے ملے دل بدن سے بدن
لگی جا کے چھاتی جو چھاتی کے ساتھ
چلے ناز و غمزے کے آپس میں ہاتھ

کچھ ملا منہ سے منہ بدن سے بدن
کچھ ملا لب سے لب دہن سے دہن
کچھ بڑھے آگے چھاتی پہ رکھ ہاتھ
کچھ ہوا اور شوق اس کے ساتھ

غم کی حالت میں بدر منیر کو میر حسن کے شعر یاد آتے ہیں :

جو آ جائے کچھ ذکر شعر و سخن   تو پڑھتے یہ اشعار میر حسن

اور طوطی کو اس عالم میں حسرت کے شعر یاد آتے ہیں :

ہیں گواہ اب یہ تیری حالت کے
کہ زباں پر ہیں شعر حسرت کے

میر حسن ”سحر البیان“ کے خاتمے میں لکھتے ہیں :

زبس عمر کی اس کہانی میں صرف
تب ایسے یہ نکلے ہیں موتی سے حرف
جوانی میں جب ہو گیا ہوں میں پیر
تب ایسے ہوئے ہیں سخن بے نظیر

حسرت ”طوطی نامہ“ کے خاتمے میں لکھتے ہیں :

میں بھی کھینچی ہے محنت اے حسرت
کہے ہیں شعر گنتی کر محنت
داستاں کے تئیں کیا موزوں
خوب اس میں جگر کیا ہے خوں

پہلے مصرع میں لفظ ”بھی“ قابلِ توجہ ہے۔ آخر حسرت اپنا کس سے مقابلہ کر رہے ہیں ؟ ایسی اور بہت سی مثالیں ”سحر البیان“ اور ”طوطی نامہ“ سے دی جا سکتی ہیں۔ ”طوطی نامہ“ میں قصہ ”سحر البیان“ سے زیادہ پیچیدہ اور دلچسپ ہے۔ اس میں داستانی مزاج موجود ہے اور کہانی میں سے کہانی نکلتی ہے۔ حسرت کے کرداروں میں عمل کا احساس ہوتا ہے جو ”سحر البیان“ کے کرداروں میں نہیں ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں راجہ اند اور راجہ دھنی کے درمیان جنگ ہوتی ہے۔ شکرپارا کو آزاد کرانے کے لیے طوطی جد و جہد کرتا ہے۔ بے نظیر کی طرح خود کو قسمت پر نہیں چھوڑ دیتا۔ بے نظیر بے عمل لیکن قسمت کا دھنی ہے۔ طوطی اپنے عمل سے اپنی قسمت بناتا اور مصائب پر حاوی آتا ہے۔

”طوطی نامہ“ میں رسم و رواج کی تصویریں، تہذیب و معاشرت کی تصویریں داستان کے ساتھ چلتی ہیں۔ کرداروں کا عمل قصے کو آگے بڑھاتا اور اسے ایک وحدت میں پروتا ہے۔ حسرت کو مکالموں اور اپنی بات کو بیان کرنے کا اچھا سلیقہ ضرور ہے لیکن ان کے ہاں بات پھیل کر آتی ہے۔ میر حسن کا کمال اختصار و توازن ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں طوالت و بے ترتیبی ہے۔ میر حسن کی بحر زیادہ رواں ہے اور اپنے طرز سے وہ اسے اور بھی رواں بنا دیتے ہیں۔ ”طوطی نامہ“ کی بحر اتنی رواں نہیں ہے اور حسرت اسے میر حسن کی طرح رواں بنانے میں، بھی زیادہ کامیاب نہیں ہیں۔ میر حسن نے اپنی مثنوی لکھنے پر ایک

عمر صرف کی ۔ حسرت نے اس پر وہ محنت نہیں کی جو اس طویل نظم کے لیے ضروری تھی ۔ ”طوطی نامہ“ میں لکھنوی شاعری کا رنگ کھلتا اور ابھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور بار بار ذہن مثنوی ”گلزارِ نسیم“ کی طرف جاتا ہے ۔ ”طوطی نامہ“ میں زور قصے پر ہے ۔ ”سحر البیان“ میں قصہ اور معاشرتی و تہذیبی منظر کشی کے درمیان ایک توازن موجود ہے ۔ ”سحر البیان“ کی مقبولیت کا ایک سبب یہ تھا کہ اس میں آسان زبان استعمال ہوئی تھی ۔ حسرت نے شعوری طور پر یہ کہہ کر سہل زبان استعمال کرنے کی کوشش کی ہے کہ اس زمانے میں سہل سے شعر سننے سنانے میں آتے ہیں اور اسی لیے انھوں نے بھی جیسا دیس ویسا بھیس کے مطابق یہ مثنوی لکھی ہے ۔ طوطی نامہ میں سحرالبیان سے زیادہ عام زبان استعمال ہوئی ہے ۔ اس میں فارسیت بھی سحرالبیان کے مقابلے میں کم ہے لیکن سحرالبیان میں فارسی الفاظ و تراکیب اس طور پر اظہار اور طرز کا حصہ بن کر آئے ہیں کہ ان کی موجودگی کا احساس تک نہیں ہوتا ۔ سحرالبیان میں قافیے چست ، مصرعے برجستہ اور اظہارِ بیان میں رچاوٹ ہے ۔ طوطی نامہ میں اکثر اشعار سست ہیں جن میں فنکارانہ محنت و کاوش کی کمی کا احساس ہوتا ہے اور ہر پانچ سات شعر کے بعد سست قافیوں اور کمزور مصرعوں سے واسطہ پڑتا ہے ۔ اس میں اظہار کا وہ یکساں معیار نہیں ہے جو سحرالبیان میں شروع سے آخر تک قائم رہتا ہے ۔ طوطی نامہ کے بہت سے حصے ایسے ہیں جنھیں سحرالبیان کے ساتھ رکھا جا سکتا ہے لیکن بحیثیت مجموعی جب اسے سحرالبیان کے ساتھ رکھتے ہیں تو یہ دوسرے درجے کی تصنیف نظر آتی ہے ۔ اس میں ایک اچھی مثنوی بننے کے امکانات موجود تھے لیکن جس محنت ، دقّت اور فنی کاوش کی ضرورت تھی اسے حسرت بروئے کار لا سکے ۔ یہ محنت میر حسن نے کی ہے ۔ محنت و فنکارانہ کاوش سے فن میں آمد و برجستگی کیسے پیدا ہو جاتی ہے ، سحرالبیان اس کی مثال ہے ۔ اسی فنی کاوش کی وجہ سے میر حسن نے اپنی آخری تصنیف سحرالبیان کو وہ شاعرانہ علویت عطا کی کہ وہ خود اُردو شاعری کی تاریخ میں منفرد ہوگئے ۔ حسرت نے یہ کام نہیں کیا اور مثنوی لکھنے کے فوراً بعد شعر و شاعری چھوڑ کر درویشی کی طرف چلے گئے لیکن اس کے باوجود ”طوطی نامہ“ مثنوی کی تاریخ میں اس لیے قابلِ ذکر ہے کہ اس نے داستانی شاعرانہ زبان کو ایک رخ دے کر منظوم قصہ گوئی کی روایت کو آگے بڑھایا ہے ۔

حسرت کی غزل میں دو رجحانات ملتے ہیں ۔ ایک وہ رجحان جس میں

شاہ حاتم کا رنگِ سخن شامل ہے اور جس میں دل کی آواز ، بھولی بسری یادوں کی طرح ، رنگ بھر رہی ہے ۔ ایسے اشعار کی تعداد دیوانِ اول میں زیادہ ہے ۔ یہ اشعار ان کے عام رنگِ سخن سے مزاجاً مختلف ہیں ۔ ان میں جذبہ و احساس شامل ہے ۔ یہاں ایک لہجہ سا بنتا ہوا محسوس ہوتا ہے ۔ حسرت لکھنؤ نہ آتے اور یہاں کی تہذیبی فضا کے زیرِ اثر نہ بدلتے تو ممکن ہے کہ یہ لہجہ ایک صورت اختیار کر لیتا ، لیکن لکھنؤ کا معاشرہ چونکہ اپنے باطن میں جھانکنے اور اس کی آواز سننے کے لیے آمادہ نہیں تھا اس لیے حسرت کی شاعری کا یہ جوہر اس فضا میں ٹھٹھر کر رہ گیا اور اس راستے پر پڑ گیا جو اس معاشرے کے لیے قابلِ قبول تھا ۔ اس سے وہ دوسرا رجحان پیدا ہوا جس سے لکھنوی شاعری کے خد و خال ابھرے اور ایک نیا رنگِ سخن پیدا ہوا ، جس نے لکھنوی روایت کا راستہ متعین کردیا ۔ یہ دونوں رجحانات مزاج ، رنگ ، ذخیرۂ الفاظ اور لہجے میں ایک دوسرے سے مختلف ہیں ۔ پہلے رجحان کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

کہاں وہ دل ، کہاں وہ ہم ، کہاں وہ آرزو حسرت
ملا جب خاک میں سب کچھ تو کیا حاصل کہ وو آیا
سنتے ہی نام اس کی جدائی کا مر گئے   دن ہجر کا نہ دیکھنے پائے بھلا ہوا
کسی دشمن کے بھی نصیب نہ ہو   جیسے تجھ بن کٹی ہماری رات
سلسلہ چھیڑیو مت ، طول ہے افسانۂ زلف
رات آخر ہو یہ بات نہ ہوگی آخر
عقبیٰ کی بھی کچھ خبر نہیں ہے   دنیا سے تو بے خبر گئے ہم
کھوج ملتا ہے اگر لیجیے کوئی اس کا سراغ
عمرِ رفتہ کا کہیں نام و نشاں ہو سو نہیں
اگر اے دل یہی ہے بے قراری   تو کاہے کو رہے گی جان تن میں
کس کس طرح سے ہم نے کیا اپنا جی نثار
لیکن گئیں نہ دل سے ترے بدگمانیاں
اس لیے میری چشم پُرنم ہیں   ایک دل اور سینکڑوں غم ہیں
ہے عشق کا بار سخت مشکل   کب ارض و سما سہارتے ہیں
دشمن کو بھی خدا نہ دکھاوے شبِ فراق
ہجراں کی شب وہ شب ہے کہ جس کو سحر نہیں
کسی کا حال کوئی پوچھتا نہیں ہرگز   وفا کا رسم اٹھا حسرت اس زمانے سے
جان میں دل میں وہ ہی ہے ہر آن   کہیے کیوں کر اسے جدا کہیے

زاہدو ! یہ مقامِ حیرت ہے   کس کو بندہ کسے خدا کہیے

بہت ہی دل کو مرے آج بے قراری ہے
بچے گا یا نہ بچے گا یہ جی خدا جانے

کہتے ہیں قیامت کی علامت ہے جدائی
سچ یوں ہے جدائی کی علامت ہے قیامت

بدن کے زخم یوں کھلتے ہیں جب میں سانس لیتا ہوں
چمن میں جس طرح بادِ صبا سے پھول کھلتے ہیں

سراغِ رفتگاں پوچھے کوئی مجھ سے تو بتلاؤں
مثالِ نقشِ پا گرچہ جہاں ہوں میں وہاں ہوں میں

شعر میں احساس و جذبہ اور دل کی آواز شامل کرنے کا یہ رجحان ، جو ان اشعار میں نمایاں ہے ، لکھنؤ آنے کے بعد کم سے کم ہوتا گیا اور نئے تہذیبی جزیرے (لکھنؤ) کے معاشرتی و تہذیبی اثرات حسرت کی شاعری میں نمایاں ہونے لگے جس میں نئی نسل کے شعرا کے لیے ایسی دل فریب کشش تھی کہ انھوں نے اسی رنگِ سخن کو اپنایا اور اسی روایت پر چل کر اپنی تخلیقی خواہشات کو آسودہ کیا ۔ اس نئی غزل میں نئے شعرا کے لیے اتنی کشش تھی کہ کثیر تعداد میں حسرت کے شاگرد لکھنؤ و فیض آباد میں پھیلے ہوئے تھے جنھیں پہچاننا بھی ان کے لیے دشوار تھا ۔ میر ، سودا ، درد ، حاتم ، قائم وغیرہ کی غزل کو پڑھ کر جب ہم جعفر علی حسرت کی غزل پڑھتے ہیں تو ہمیں حسرت کے ہاں ایک واضح تبدیلی کا احساس ہوتا ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کا لہجہ بدل رہا ہے ۔ عشق کے رنگ ڈھنگ اور اس کے انداز بدل رہے ہیں ۔ دل کی آواز دب رہی ہے ۔ یہاں عشق میں وہ خلوص نہیں ہے جو اپنی ساری خارجیت کے باوجود سودا کی غزل میں نظر آتا ہے ۔ حسرت کے ہاں عشق تجربہ نہیں بلکہ محض ایک معاملہ ہے ۔ سودا کے ہاں مضمون آفرینی ہے جس پر فارسی شاعری کی طویل روایت کا گہرا اثر ہے لیکن حسرت کے ہاں مضمون آفرینی کی نوعیت یہ ہے کہ یہاں گہرے معنی کا احساس تو ہوتا ہے لیکن جب غور کیا جائے تو کچھ ہاتھ نہیں آتا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے اس تہذیب نے ، جس کی ترجمانی حسرت کی غزل کر رہی ہے ، معنی کم کر دیے ہیں اور اب مضمون آفرینی کی یہ صورت ہو گئی ہے :

ہیں شفق میں غرق یکجا ماہِ نو دو چار پانچ
ایک کم دو لام کی زلفوں کو کاملِ دیکھ کر

میرے اسکندر کی خواہش سے اڑا ہے باز فکر
باز آوے ورنہ کب آوے گا ساحل دیکھ کر
تجھے بھی درد کچھ آتا ہے میرے قتل کرنے سے
فدا کرتا ہوں اپنا خون میں تیرے پسینے پر
ہر اپنے بے نوا کو دیا کر کبھو وصال
دینا زکات خوب ہے لینا خراج خوش
ہرگز نہ جمع ہوویں کہیں عاشقی و صبر
دونوں ہوئے ہیں جمع یہاں مل کے برخلاف
ز بسکہ سینہ مشبک ہے تیر مژگاں سے
چراغ ہے دلِ ہر داغ اس میں وہ قندیل
دیو بند و اک پری کا اس کو سایہ ہوگیا
پڑھ کے اب افسوں کیوں حسرت پہ کرتے دم نہیں
ہم پہ ہے ہموار سب پست و بلند   آرے آرے کیجیے آرے ہمیں
گور میں بھی میں کفن اپنا کروں کا چاک چاک
مست ہوں بھاتا نہیں زنہار پیراہن مجھے

حسرت کے ان دونوں قسم کے اشعار کا مقابلہ کیجیے تو ان میں واضح طور پر دو مختلف و متضاد رجحانات ملتے ہیں۔ یہ اشعار نہ آبرو اور ناجی جیسے ہیں اور نہ حاتم، میر، سودا اور درد جیسے ہیں۔ ان میں وہ شاعرانہ تخیل بھی نہیں ہے جو ہمیں سودا کے ہاں ملتا ہے۔ یہاں زبان و بیان کے وہ تیور بھی نہیں ہیں جو معاملاتِ عشق کے اظہار میں سوز کے ہاں ملتے ہیں اور جو خود حسرت کے ہاں ان کی مثنوی "طوطی نامہ" میں نظر آتے ہیں۔ یہاں ہمیں ظاہر داری، بناوٹ اور معنی پیدا کرنے کے لیے بال کی کھال نکالنے کا احساس ہوتا ہے۔ یہ اس تہذیب کا اثر ہے جس کی قوتِ عمل مفلوج ہو چکی ہے، جو علاج کے لیے دوا کے بجائے تعویذ گنڈوں پر ایمان رکھتی ہے، جو جادو کی انگوٹھی کے ذریعے طلسم کے قلعے فتح کرنے کی خواہش مند ہے۔ یہ تہذیب بغیر کچھ کیے اپنے مقصد کے حصول کی خواہاں ہے۔ اسی لیے اس تہذیب کے تخلیقی مزاج میں ہمیں گہرائی نہیں ملتی۔ یہ خوش نما کاغذی پھولوں کی تہذیب ہے جس میں رنگ تو ہے لیکن خوشبو نہیں ہے۔ یہ بہتے دریا کی نہیں بلکہ بند تالاب کی تہذیب ہے۔ اٹھارویں صدی میں اودھ کی حیثیت ایک ایسے جزیرے کی تھی جسے چاروں طرف سے طوفانوں نے گھیر رکھا تھا لیکن اہلِ جزیرہ مست و سرشار دادِ عیش

دے رہے تھے ۔ یہ تہذیب ہجر کی نہیں بلکہ وصل کی تہذیب تھی ۔ وصل بھی اُس محبوب کا نہیں جس کے ہجر میں میر جلے ہیں بلکہ اُس بازاری عورت کا جسے زر سے خریدا جا سکتا ہے ۔ اسی لاؤ لوش اور ہاؤ ہو نے اس تہذیب کا رخ متعین کیا اور مخصوص لکھنوی فضا و ماحول کو پیدا کیا ۔ اس تہذیب کے سامنے چونکہ کوئی اعلیٰ مقصد نہیں ہے اس لیے یہ تہذیب معنویت سے عاری ہے ۔ جعفر علی حسرت نے اسی رنگ و مزاج کو اپنی غزل میں سمویا اور اس دور میں ان کی مقبولیت کا یہی راز تھا ۔ حسرت کے ہاں الفاظ خوبصورت ہیں ، ان میں بلند آہنگی ہے ، بظاہر گہرے معنی کا احساس سا ہوتا ہے لیکن تجزیہ کرنے سے بات ایسی نکلتی ہے جس میں زندگی کے تعلق سے کوئی معنویت نہیں ہے ۔ اس میں سطحیت ، بناوٹ اور ظاہرداری کا احساس ہوتا ہے ۔ یہی وہ لکھنوی رنگِ سخن ہے جو حسرت کے ہاں نمایاں ہوتا ہے اور نئی نسل کے شعرا اس سے اپنی شاعری کے محلے دومحلے بناتے ہیں ۔ حسرت نے لکھنؤ کی نئی غزل میں ، اس عام رنگ و مزاج کے علاوہ ، جس کا ذکر ہم نے کیا ہے ، ان خصوصیات کا اضافہ کیا :

(۱) حسرت کے ہاں غزل کے اشعار کی تعداد پانچ سات سے بڑھ کر اُنیس اور اکیس تک پہنچ جاتی ہے ۔ دو غزلے اور سہ غزلے بھی عام ہیں ۔ کہیں ایک ہی زمین میں قافیہ بدل کر پانچ پانچ غزلیں کہتے ہیں اور بار بار اس استادانہ سخنوری کی طرف اہلِ محفل کو متوجہ کرتے ہیں :

سوا ان سات شعروں کے غزل کہہ اور اے حسرت
سخن کی تازگی میں کوئی نہیں ہے تجھ غزل خواں سا
کہہ پانچ غزل اس میں بدل قافیہ حسرت
گو تجھ سا کسی کو کوئی استاد لگے تلخ

نئی نسل کے شعرا اس استادانہ مہارت کو/ سخن کی تازگی سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں اور یہ لکھنؤ کی غزل کی ایک خصوصیت بن جاتی ہے ۔

(۲) حسرت کے ہاں سنگلاخ زمینوں اور مشکل قافیہ و ردیف میں غزل کہنے کا عام رجحان ملتا ہے ۔ مشکل زمینوں میں غزلیں ہمیں حاتم ، میر ، سودا اور درد کے ہاں بھی ملتی ہیں لیکن شعر پڑھتے ہوئے ہماری توجہ زمین کی طرف نہیں جاتی ۔ حسرت کی غزل پڑھتے ہوئے ہماری توجہ شعر کی طرف کم اور زمین کی طرف زیادہ رہتی ہے اور ہم جس چیز پر داد دیتے ہیں وہ یہی استادانہ مہارت ہے ۔ آئندہ دور کی غزل اسی رجحان کو اپنا لیتی ہے ۔

(۳) حسرت اپنی بات کے اظہار میں انتہائی مبالغے سے کام لیتے ہیں ۔ یہ

مبالغہ سودا کا سا شاعرانہ مبالغہ نہیں ہے جس سے بات کا اثر بڑھ جاتا ہے بلکہ اس کی نوعیت آسمان سے تارے توڑ لانے کے دعوے کی سی ہے۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے:

ہوا ہے دم بھی لینا بار مجھ کو   یہاں تک ہو گیا دل ناتواں اب
لگاتا جھڑی دو دو ہفتہ کی حسرت
یہ سیکھا ہے آنکھوں نے برسات کا ڈھب

ناتوانی اور رونے کا ذکر میر و درد کے ہاں بھی ہے لیکن ان کے ہاں اظہار میں دو دو ہفتے کی جھڑی لگانے والا مبالغہ نہیں ہے۔ ان کے ہاں رونا ویسا ہی فطری ہے جس سے ایک عام انسان کو زندگی بسر کرتے ہوئے واسطہ پڑتا ہے۔ میر و درد کے رنگِ سخن کے شاعر بھی جب ناتوانی یا رونے کی بات کرتے ہیں تو یوں کرتے ہیں:

ہزار گرچہ ہیں بیمار تیری آنکھوں کے
پر ان میں کوئی بھلا مجھ سا ناتواں دیکھا (بیدار)
بے طاقتی سے عرضِ تمنا نہ کر سکا
یہاں تک تو ضعفِ غم نے مجھے ناتواں کیا (شاہ قدرت)
پاسِ ناموسِ حیا تھی کہ نہ روئے ہیہات
ورنہ آنکھوں میں ہماری بھی بھرا جیحوں تھا (بیدار)

حسرت کے ہاں یہ انداز بیان بدل جاتا ہے۔

(۴) حسرت اپنی غزل میں صنائع بدائع کا استعمال اظہارِ استادی و شاعرانہ مہارت کے طور پر فخر کے ساتھ کرتے ہیں۔ صنائع کا یہ استعمال شعر میں اس طور پر نمایاں رہتا ہے کہ معلوم ہوتا ہے اسی صنعت کو استعمال کرنے کے لیے شعر کہا گیا ہے۔ یہاں صنائع اس طور پر شعر کا حصہ نہیں بنتے کہ وہ شعر میں چھپ کر اثر کو بڑھانے میں مدد دیں:

شاعری کی صنعتوں میں ہم سے حسرت ہو غزل
ورنہ ناجی کی طرح کہتے نہیں ایہام ہم

شاید ہی کوئی صنعت ایسی ہو جسے حسرت نے استعمال نہ کیا ہو۔ یہی رنگِ روایت لکھنؤ کی شاعری میں شامل ہو جاتا ہے۔

(۵) حسرت کے ہاں جذبہ و احساس کی صداقت اور تجربے کی سچائی کے بجائے سارا زور بناوٹی مضمون آفرینی پر ہے۔ مضمون آفرینی میں وہ بال کی کھال

نکالتے ہیں اور وہ بھی اس حد تک کہ ان کے اکثر اشعار بظاہر بامعنی معلوم ہوتے ہوئے بھی ، بے معنی ہوتے ہیں ۔ ان کی شاعری اور ان کے مضامین و معنی کا رشتہ زندگی سے قائم نہیں ہوتا ۔ یہی رجحان آئندہ دور کی شاعری میں ناسخ کا مخصوص رنگِ سخن بن کر ایسا چمکتا ہے کہ سارے برعظیم میں اس کی دھوم مچ جاتی ہے ۔ اس رجحان کے بانی جعفر علی حسرت ہیں ۔

(۶) حسرت کی شاعری کا وصف خارجیت ہے لیکن اس خارجیت کا واسطہ کسی شاعرانہ تجربے سے نہیں ہے ۔ یہاں داخلی رنگ بالکل غائب ہو جاتا ہے اور حسرت کے سامنے ظاہر کی دنیا باقی رہ جاتی ہے اور ان کی نظر سطح سے نیچے نہیں اُترتی ۔ عشق کسی کیفیت میں مبتلا نہیں کرتا بلکہ محبوب کے ظاہر اور اس کے آرائشِ جمال تک محدود ہو جاتا ہے اور شاعری میں یہ صورت اختیار کرتا ہے :

نہیں معلوم یارو آج کیدھر چاند نکلا ہے
کہ سب کہتے ہیں تیرا ماہ رو وہ سیمبر آیا
غیر کو عید کے دن تو نے ہم آغوش کیا
سال بھر رشک سے میں خونِ جگر نوش کیا
بعد مرنے کے مرے آ کر لگا وہ پوچھنے
یاں جو رہتا تھا میاں اک جاں بلب کیا ہو گیا
کس سے چھڑاؤں میں دل اور کسے دوں سب ہی خوب
ابرو و چشم و نگاہ مو و کمر زلف و رخ
خوبرو جمع تھے اور چاندنی تھی ، آیا جو وہ
ماہ تو ہو گیا شب کو بلبِ بام سفید
گرچہ ہے گوش کے تئیں تیرا پیغام لذیذ
پر مرے دل کو ترے منہ کی ہے دشنام لذیذ
مہندی کو لگا اس کے پاؤں سے الگ ہو گئی
مشاطہ جالو نے کیا آگ لگائی ہے

یہ رنگ حسرت کی غزل کا عام رنگ ہے اور یہی رنگ گہرا ہو کر ، آئندہ دور کی لکھنوی شاعری کو ، ایک الگ رنگ دے دیتا ہے ۔

(۷) معاملہ بندی حسرت کے کلام کی نمایاں خصوصیت ہے جس سے جرأت ، انشا ، رنگین نے اپنی شاعری کا رنگ نکھارا ہے ۔ اس کے ابھرتے ہوئے خدوخال ہمیں میر سوز کے ہاں ملتے ہیں لیکن حسرت نے معاملہ بندی کو لکھنؤ کے تہذیبی مزاج کے سانچے میں ڈھال کر اتنا واضح کر دیا کہ جرأت و انشا اور

ان کے معاصر شعرا نے اس سے اپنا رنگِ سخن دریافت کیا۔ جرأت کی معاملہ بندی سوز اور خصوصیت سے حسرت کی مرہونِ منت ہے۔ معاملہ بندی کی شاعری میں وہ معاملات بیان کیے جاتے ہیں جو عاشق و معشوق کے درمیان ہوتے ہیں۔ معاملہ بندی میں ایسے مضامین باندھے جاتے ہیں جو خیالی نہ ہوں بلکہ معاملاتِ حسن و عشق میں واقعی پیش آئے ہوں یا آتے ہوں۔ معاملہ بندی میں جذباتِ وصل کھلے ڈھلے انداز میں شوخی و شگفتگی کے ساتھ بیان کیے جاتے ہیں۔ حسرت نے اپنی شاعری میں معاملہ بندی کی اسی صورت کو ابھارا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

کل کسی نے جو کہا مرتا ہے عاشق تیرا
ہنس کے غیروں کی طرف کہنے لگا اور مَنا
میں نے جو کہا آئیے مجھ پاس تو بولے
کیوں کس لیے کس واسطے کیا کام ہمارا
پیار سے اوس نے پکارا جو مجھے منھ سے مرے
یہی نکلا کہ یہ آیا ابھی آیا آیا
بھلی خو ہے تمھیں اے جان کچھ محجوب ہونے کی
ادھر کو منھ کرو یہ بھی کوئی صورت ہے سونے کی
کب سے کھڑا ہوں در پہ کوئی اتنا پوچھ آئے
کہیے تو اپنے گھر کو یہ جاوے، کہو رہے
میں نے کہا عاشق ہوں لگا کہنے کہ کیا ہے
میں نے کہا مرتا ہوں لگا کہنے مَنا ہے
دوپٹے کی بندھی گاتی، کھلے تھے بال مکھڑے پر
نہ بھولے گی قیامت تک تمھاری رات والی سج

یا یہ غزل دیکھیے:

کہا میں اس سے کہ تم خفا ہو بتایا گردن ہلا کے ایسے
کہا میں ورنہ گلے لگا لو ڈرایا تیوری چڑھا کے ایسے
کہا میں اس سے مزاج چاہے تو آج گھر میں ہمارے رہیے
طرف رقیبوں کے گوشۂ چشم سے اشارہ کیا کہ ایسے
کہا میں اس سے کہ لب کو تیرے اگر میں پاؤں تو خوب چوسوں
بدل کے تیوری لب اپنا دانتوں سے کاٹ غصے ہوا کہ ایسے

کہا میں اس سے کہ ایک شب تو ہماری چھاتی سے لگ کے سو رہ
جھپک کے آنکھ اور ہاتھ خالی سرھانے لا کر کہا کہ ایسے
کہا میں اس سے کہ اے پیارے چمن میں کس طور گل کھلے ہیں
نقاب منھ سے اٹھا کے یک بار کھل کھلا کر ہنسا کہ ایسے
کہا میں اس سے کہ کس طرح جی نکال لیتے ہو عاشقوں کا
جھجک جھجک کر قدم رکھ آگے کو پھر پیچھے ہٹا کہ ایسے
کہا میں اس سے کہ کس طرح سے موئے ہوئے کو جلاتے ہو تم
گلے میں ہاتھ اپنے ڈال اس نے اور ایک بوسہ دیا کہ ایسے
کہا میں اس سے کہو تو کہہ دوں کہ اس نے حسرت کو مار ڈالا
اٹھا کے انگشت اور دانتوں تلے دبا کر کہا کہ ایسے

اس رنگ کی غزلیں اور اشعار حسرت کے داوین میں عام طور پر ملتے ہیں ۔ یہی وہ رنگ ہے جس سے جرأت اور انشا کی شاعری اپنا وجود بناتی ہے ۔

(۸) حسرت کی شاعری کا محبوب پردہ نشیں نہیں بلکہ بازاری ہے اسی لیے جفاکار و جفا جو ہے ۔ ہر ایک سے آنکھ لڑاتا ہے ۔ کسی ایک کا ہو کر نہیں رہتا ۔ رات کو آتا ہے صبح ہوتے چلا جاتا ہے ۔ وہ بے وفا اور وعدہ خلاف ہے ۔ اپنی سج دھج ، بناؤ سنگھار ، ناز و ادا اور غمزہ و عشوہ سے قتل کرتا ہے ۔ یہی اس کی تلواریں ہیں — یہ محبوب میر یا درد کے محبوب سے مختلف ہے ۔ عاشق غم زدہ ہے ، تیغِ جور کا گھائل ہے ، خنجرِ مژگاں کا بسمل ہے ۔ گریباں چاک ہے اور مجنوں و فرہاد بنا نظر آتا ہے لیکن اس میں جوئے شیر لانے یا صحرا صحرا پھرنے کا حوصلہ نہیں ہے ۔ عشق تو اس کے لیے دل بہلاوے کا ذریعہ ہے ۔ یہ وہ عاشق نہیں ہے جو میر کی شاعری میں نظر آتا ہے ۔ سنجیدہ ، ُچپ ُچپ اور جان پر کھیل جانے والا ۔ جو عشق کے تجربے سے زندگی میں نئے معنی دریافت کرتا ہے ۔ حسرت کے ہاں عاشق عیش پسند ہے جس کا محبوب بالاخانے پر رہتا ہے اور جسے دل سے نہیں زر سے حاصل کیا جا سکتا ہے ۔ عشق ، عاشق اور معشوق کا یہی وہ تصور ہے جو آئندہ دور کی لکھنوی شاعری میں جلوہ گر ہوتا ہے ۔

یہ سب عناصر مل کر جب حسرت کی غزل میں اُبھرتے ہیں تو ان کی شاعری میں لکھنؤ کی شاعری کا پہلا واضح نقش ابھرتا ہے ۔ ان کی غزل میں وہ ساری آوازیں واضح طور پر سنائی دیتی ہیں جو آئندہ دور میں جرأت ، انشا ، رنگین ، مصحفی ، ناسخ وغیرہ کے ہاں اپنا اپنا مخصوص رنگ بن کر ابھرتی ہیں ۔ حسرت کے کلام میں متعدد ایسے اشعار ہیں کہ اگر ان شاعروں کے کلام میں ملا

دیے جائیں تو انھیں پہچاننا دشوار ہوگا ۔ حسرت کے ہاں رعایت لفظی ہے ، ایہام ہے ، بال کی کھال نکالنے والی مضمون آفرینی ہے ، معاملہ بندی ہے ، تماش بینی اور اس سے پیدا ہونے والے معاملات ہیں ، عیش پسند معاشرے کا ابتذال اور بوالہوسی ہے ، سنجیدگی میں سطحیت ہے ۔ ظاہرداری ، تکلف و تصنع ہے ۔ صنعت گری ہے لیکن دل کی آواز کہیں بھی شامل نہیں ہے ۔ یہ شاعری میر ، سودا و درد سے مختلف قسم کی شاعری ہے ۔ یہ وہ شاعری ہے جس پر لکھنوی معاشرت اور اس کی مقبول قدروں اور رجحانات کا سایہ پڑ رہا ہے ۔ اس میں وہ توانائی نہیں ہے جو ایک صحت مند معاشرے کے صحت مند فرد اور اس کے ذہن میں ہوتی ہے ۔ اس میں مزا لینے اور کھل کھیلنے والی لذت ہے ۔ اس میں وہ لَے یا وہ راگ نہیں ہے جو ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے ۔ یہ وہ نقش ہے جس میں نئی نسل کے شعرا نے شوخ و شنگ رنگ بھرے ۔ تاریخِ ادب میں حسرت کی یہی اہمیت ہے کہ انھوں نے لکھنوی رجحانات کو اپنی شاعری میں ابھارا ۔ اسے ایک لہجہ ، ایک آہنگ ، ایک طرز اور ایک صورت عطا کرکے نئی نسل کے شعرا کے لیے قابلِ قبول بنا دیا ۔ آنے والوں نے جب اس رنگ کو اپنا کر گہرا کیا تو ان کے مقابلے میں حسرت کی شاعری پھیکی سیٹھی معلوم ہونے لگی ۔ زمانے کا یہی دستور ہے ۔ یوں ہی چراغ سے چراغ جلتا ہے اور آنے والے اُس پہلے چراغ کو بھول جاتے ہیں جس سے انھوں نے اپنے اپنے چراغ روشن کیے تھے ۔

(۲)

اسی دور کے ایک اور قابلِ ذکر شاعر میر مہدی بیدار ہیں ۔ مصحفی نے انھیں ”مشاہیر شعرائے ریختہ گو“[۳۰] لکھا ہے ۔ ان کے کلام میں وہ پاکیزگی اور رچاوٹ ہے جو میر ، سودا ، درد اور قائم کو چھوڑ کر اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں کم کم نظر آتی ہے ۔ بیدار صوفی منش انسان تھے جنھوں نے جوانی ہی میں درویشی اختیار کر لی تھی ۔ میر نے اپنے تذکرے[۳۱] میں انھیں جوان لکھا ہے اور قائم نے لکھا ہے کہ ”اس دور کے حسینوں میں شامل اور تیز و تند فہم کا مالک ہے ۔ کچھ دنوں سے تبدیلِ لباس کرکے پوری بے نیازی کے ساتھ بسر کر رہا ہے ۔“[۳۲] اس سے یہ بات سامنے آئی کہ میر کے تذکرے کے بعد اور قائم کے تذکرے کی تکمیل سے پہلے یعنی ۱۱۶۵ھ اور ۱۱۶۸ھ/

(۱۷۵۵ - ۱۷۵۲ع) کے درمیان بیدار نے لباسِ درویشی اختیار کر لیا تھا اور کم و بیش ۱۴ سال بعد جب مصحفی نے اپنا تذکرہ مکمل کیا تو انھیں اسی لباس میں دیکھا اور لکھا کہ "خود کو لباسِ درویشی سے آراستہ رکھتا ہے یعنی سر پر گیروی پھینٹا (صافہ) تاج کی طرح باندھتا ہے ۔"[۳۳] نکات الشعرا کے وقت خود میر کی عمر ۳۰ سال تھی ۔ اگر وہ بیدار کو جوان اور قائم بھی انھیں خوبانِ روزگار لکھتے ہیں تو قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ۱۱۶۵ھ (۱۷۵۲ع) میں ان کی عمر ۲۵ سال ہوگی ۔ اس حساب سے ان کا سالِ ولادت کم و بیش ۱۱۴۰ھ (۲۸ - ۱۷۲۷ع) متعین کیا جا سکتا ہے ۔

شیخ عمادالدین نام تھا ۔ گھر میں محمدی کے نام سے پکارے جاتے تھے اور بیدار تخلص تھا ۔ شیخ عمادالدین محمدی بیدار (م ذی الحجہ ۱۲۱۰ھ/جولائی ۱۷۹۶ع) کے میر محمدی بیدار بننے کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ میر محمدی مائل اور میر محمدی بیدار دونوں ایک ہی زمانے میں موجود تھے اور دونوں مولانا فخرالدین صاحب کے مرید تھے ۔ وہ محمدی جن کا تخلص مائل ہے ، سید ہونے کے ناتے سے میر کہلاتے تھے جبکہ بیدار شیخ فاروق ہونے کی وجہ سے میر نہیں کہلائے جا سکتے ۔ ان کے نام کے ساتھ اکثر میاں یا شاہ کا لفظ آتا ہے لیکن زیادہ تر تذکرہ نویسوں نے انھیں میر محمدی مائل (دہلی میں جن کی خانقاہ میر محمدی مشہور ہے اور چتلی قبر کو آتے ہوئے داہنی طرف کو پڑتی ہے)[۳۴] کے نام اور لفظ شاہ کی مناسبت سے میر محمدی بیدار لکھ دیا ہے ۔ میر حسن[۳۵] اور مصحفی[۳۶] نے بیدار کا نام محمد علی لکھا ہے جو اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ ان کے خاندان کے ناموں کی روایت کے مطابق نہیں ہے ۔ بیدار کے دادا کا نام شیخ رکن الدین تھا ، باپ کا نام شیخ عین الدین تھا اور چھوٹے بھائی کا نام امام الدین تھا ۔ اسی مناسبت سے بیدار کا نام محمد علی کے بجائے شیخ عماد الدین صحیح ہے ۔ محمد علی ، میر محمدی مائل کا نام ہو سکتا ہے ۔ ناموں کے التباس کی وجہ سے بعض تذکروں[۳۷] میں میر محمدی مائل کا نام عماد الدین لکھا گیا ہے جو دراصل میاں یا شاہ محمدی بیدار کا نام ہے ۔ "چمنستانِ رحمتِ الٰہی"[۳۸] ۱۲۹۸ھ/۸۴ - ۱۷۸۳ع واحد یار خان کی تصنیف ہے جس میں انھوں نے اپنے مرشد حضرت عبداللہ فاروق بے تاب کا ذکرِخیر ، ان کی وفات ۲۲ محرم الحرام ۱۲۹۸ھ (۲۶ دسمبر ۱۸۸۰ع) کے فوراً بعد لکھا ہے ۔ اس میں جہاں عبداللہ بے تاب کے والد اور دادا کا ذکر آیا ہے وہیں ان کے تایا شاہ محمدی بیدار کے حالات بھی درج ہیں ۔ اس میں لکھا ہے کہ شاہ محمدی بیدار بدایوں کے شیخ فاروق خاندان سے تھے ۔ اس خاندان کا تعلق حضرت

فریدالدین گنج شکر کی اولاد سے تھا جو صدیوں سے "بدایوں میں مسندِ ریاست و حکومت و ثروت و عزت پر متمکن تھا اور اب تک شیخو پورہ، شہباز پور اور ابراہیم پور وغیرہ میں ان کی ریاستِ قدیمی چلی آتی ہے۔" حضرت فرید الدین گنج شکر کی نسبت سے یہ خاندان آج بھی شیخ فریدی کہلاتا ہے۔ میر محمدی بیدار کے والد کا نام شیخ عین الدین تھا جن کا سلسلۂ نسب چودہ واسطوں سے حضرت گنج شکر سے جا ملتا ہے۔ شیخ عین الدین کی شادی فتحپور سیکری میں حضرت سلیم چشتی کی اولاد میں ہوئی تھی۔ ان کے دو بیٹے تھے۔ ایک شیخ عماد الدین شاہ محمدی بیدار اور دوسرے شیخ امام الدین جن کی وفات ۱۲۲۶ھ (۱۸۱۱ع) میں ہوئی۔ شاہ محمدی بیدار کی پرورش ننھیال میں ہوئی اور دہلی میں علوم کی تحصیل کی۔ جس زمانے میں میر نے اپنا تذکرہ لکھا بیدار دہلی میں تھے۔ میر نے ان سے اپنی ملاقات کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ "اکثر محفلوں میں فقیر کے ساتھ گرم جوشی سے ملتا ہے۔"[۲۹] قائم نے بھی اپنے تذکرے میں ان سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے کہ "فقیر کے جاننے والوں میں ہے۔"[۳۰] اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ بیدار لڑکپن میں ہی تعلیم کی غرض سے دہلی آگئے تھے اور چونکہ صوفی گھرانے سے تعلق رکھتے تھے اس لیے نوجوانی میں ہی لباسِ درویشی اختیار کر لیا تھا۔ بیدار مولانا فخرالدین کے مرید تھے اور ان سے اتنی عقیدت رکھتے تھے کہ دیدار کے لیے روزانہ عرب سرائے سے، جہاں وہ رہتے تھے، مدرسۂ غازی الدین خاں جایا کرتے تھے۔[۳۱] "چمنستانِ رحمتِ الٰہی" میں لکھا ہے کہ اپنے مرشد کے ارشاد پر بیدار نے دہلی سے اکبر آباد جا کر شیخ سلیم چشتی کے سجادۂ ارشاد کو زینت بخشی۔ وہیں ۲۷ ذی الحجہ ۱۲۱۰ھ/ ۴ جولائی ۱۷۹۶ع کو وفات پائی اور وہیں مدفون ہوئے۔ ان کا مزار اکبری مسجد کے قریب زیارت گاہ انام ہے اور ہر سال ۲۶ - ۲۷ ذی الحجہ کو آپ کا عرس ہوتا ہے۔ بیدار کے مزار پر یہ قطعۂ تاریخِ وفات کندہ ہے:

بیدار کہ بود فخرِ اہلِ عرفاں — ہر گہ کہ ازیں سرائے فانی بگزشت
تاریخ برائے رحلتش ہاتف گفت — "آں ہادیِ آفاق بحق واصل گشت"
۱۲۱۰ھ/۱۷۹۶ع

اس تفصیل سے یہ بات بھی واضح ہوئی کہ بیدار کا اصل وطن بدایوں تھا جس کی طرف قدرت اللہ شوق نے "محمدی بیدار متوطن بداؤں"[۳۲] کہہ کر اشارہ کیا ہے۔ دوسرے یہ کہ شاہ محمدی بیدار اپنے مرشد مولانا فخر الدین کی وفات (۱۱۹۹ھ/[۳۳]۱۷۸۵ع) سے پہلے فتح پور سیکری جا کر شیخ سلیم چشتی کی مسندِ

ارشاد پر متمکن ہو گئے تھے جس کی تائید مصحفی کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ "کچھ عرصے سے اکبر آباد میں رونق افروز ہے"۔[۴۴] تیسرے یہ کہ اس قطعۂ تاریخِ وفات کے بعد بیدار کا سالِ وفات ۱۲۱۰ھ/۱۷۹۶ء وثوق کے ساتھ متعین ہو جاتا ہے اور گل رعنا[۴۵] کا ۱۲۰۹ھ لکھنا یا عشقی[۴۶] کا ۱۲۱۲ھ لکھنا صحیح نہیں رہتا۔ چوتھی بات یہ کہ بیدار ایک صاحبِ ثروت خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے والد بقول "چمنستانِ رحمتِ الٰہی" بڑے صاحبِ ریاستِ دین و دنیا تھے۔ اس کی تائید مبتلا کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ "بیدار دہلی کے رئیسوں میں ہے۔"[۴۷]

شاہ محمدی بیدار اُردو و فارسی دونوں زبانوں کے صاحب دیوان شاعر تھے۔ مبتلا لکھنوی نے گلشن سخن (۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ء) میں ان کے منتخب دیوان کا ذکر کیا ہے۔[۴۸] گویا بیدار کا دیوان ۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ء سے پہلے مرتب ہو چکا تھا۔ مصحفی نے تذکرۂ ہندی[۴۹] میں ان کے دیوان ریختہ کے مشہور ہونے کی اطلاع دی ہے۔ بیدار فارسی میں مرتضیٰ قلی خاں فراق کے اور اردو میں خواجہ میر درد کے شاگرد تھے۔[۵۰] بیدار کے اُردو فارسی دیوان[۵۱] شائع ہو چکے ہیں۔ میر درد کی طرح بیدار کا مسلک بھی تصوف تھا۔ ان کی شاعری پر میر درد کے رنگِ سخن اور مزاج کا واضح اثر ہے بلکہ بیدار وہ واحد شاعر ہیں جو اس دور میں درد کی روایتِ شاعری کو پھیلاتے اور مقبول بناتے ہیں۔

شاہ محمدی بیدار پہلے شاہ عبدالستار (م ۱۱۷۰ھ[۵۲]/۵۷ - ۱۷۵۶ء) کے مرید تھے اور ان کی وفات کے بعد مولانا فخرالدین (م ۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ء) سے بیعت ہوئے۔ ان کے دیوان فارسی میں اپنے دونوں مرشدوں کے بارے میں اشعار ملتے ہیں۔ بیدار خوش شکل[۵۳]، خوش سیرت اور باریک و منحنی[۵۴] سے انسان تھے۔ زہد و تقویٰ ان کا شعار تھا۔ شیریں گفتار، پاکیزہ خو اور فرشتہ کردار انسان تھے۔[۵۵] شرافت و انسانیت کی وہ خوبیاں ان میں موجود تھیں جو اس دور کے دوسرے بزرگوں مثلاً مرزا مظہر، مولانا فخرالدین اور میر درد میں پائی جاتی ہیں۔ ان کا قلب ایسی کیفیات کا حامل تھا جن سے گداختگی، حلاوت اور وسیع القلبی پیدا ہوتی ہے۔ اس دور کی روایت کے برخلاف اور میر درد کی طرح انھوں نے مدح و قدح سے اپنی شاعری کو پاک رکھا۔

دلِ خلق میں تخم احساں کے بولے　　یہی کشتِ دنیا کا حاصل رہے گا

شاہ محمدی بیدار اس دور کے قابلِ ذکر شاعر ہیں۔ ان کی شاعری میں اس

دور کی ساری آوازیں سنائی دیتی ہیں ۔ ان کا کلام پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ اسی دور کے شاعر ہو سکتے تھے ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کے کلام میں ان شاعروں کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں جو ان سے پہلے گزرے ۔ مثلاً ولی اور آبرو کی آوازیں اور ان بزرگ معاصر شعرا کی آوازیں بھی جن کے دور میں شاہ بیدار نے خود شاعری کی ۔ مثلاً شاہ حاتم اور مرزا مظہر جانجاناں کی آوازیں اور ان معاصر شعرا کی آوازیں بھی جن میں میر ، درد ، سودا ، قائم ، یقین ، تاباں وغیرہ شامل ہیں ۔ بیدار کا کلام انھی مختلف آوازوں کا مجموعہ ہے ۔ ان کے دیوان میں اثرات کے دو دھارے بہتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ۔ ایک وہ دھارا جو ”ردِ عمل کی تحریک“ کے ساتھ پھیلا اور بڑھا اور جس کے ممتاز نمائندہ یقین و شاہ حاتم ہیں اور دوسرا وہ دھارا جس نے شاہ حاتم والے دھارے کو اپنے اندر جذب کر لیا اور جس کے نمائندہ شاعر میر اور درد ہیں ۔ آئیے کلام بیدار میں پہلے ان آوازوں کو سنیں جن میں ولی ، آبرو ، تاباں ، یقین اور شاہ حاتم وغیرہ شامل ہیں :

مے و ساقی ہے سب یک جا اہاہاہا اہاہاہا
عجب عالم ہے مستی کا اہاہاہا اہاہاہا

گرچہ دلکش ہے دل ُرباں کی ادا   پر نکیلی ہے تیری بانکی ادا

ہمسرِ بخل و سخا واں ہے بہشت و دوزخ
حق میں زردار کے ہے دام و درم آتش و آب
آج ساقی دیکھ تو کیا ہے عجب رنگیں ہوا!
سرخ مے ، کالی گھٹا اور سبز ہے مینا کا رنگ
چمنِ عشق میں نکلا نہ نہالِ شادی
دانۂ اشک کو مدت ہوئی بوتے ہوتے
عجب کی ساحری اس من ہرن کے چشمِ فتّاں نے
دیا کاجل سیاہی لے کے آنکھوں سے غزالاں کے
عیاں ہے شکل تری یوں ہمارے سینے سے
کہ جوں شراب نمایاں ہو آبگینے سے
گیا ہے جب سے تو ویراں ہے گھر مرے دل کا
کہ زیب خانۂ خاتم کو ہے نگینے سے
زاہد اس راہ نہ آ ، مست ہیں مے خوار کئی
ابھی یاں چھین لیے جبّہ و دستار کئی

اس لب پہ دیکھیے مسی و پان کی دھڑی
شام و شفق ان آنکھوں میں کب خوش نما لگی

تیغ حسن آبدار رکھتا ہے   ایک دو دن میں مار رکھتا ہے

ان اشعار میں ولی اور آبرو کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں لیکن ان سے زیادہ واضح آواز شاہ حاتم کی ہے ۔ شاہ حاتم کی اس دور میں یہ اہمیت ہے کہ انھوں نے ولی اور آبرو کی آوازوں کو جدید دور کی آوازوں سے ملا کر ایک ایسی صورت دے دی کہ میر و سودا کے لیے راستہ صاف ہوگیا ۔ اس شاعری کا رخ تلاش لفظِ تازہ یا خیالی معنی آفرینی کے بجائے جذبات و واردات کی طرف ہے ۔ یہاں ہمیں ایک ہیجانی کیفیت کے بجائے ایک ٹھہراؤ کا احساس ہوتا ہے ۔ یہی وہ اثرات تھے جو ''ردِ عمل کی تحریک'' کے ساتھ نمایاں ہوئے اور جس کے ممتاز نمائندہ شاہ حاتم ہیں ۔ جس ادھورے پن کا احساس ہمیں شاہ حاتم کی شاعری میں ہوتا ہے اسی ادھورے پن کا احساس ہمیں شاہ بیدار کے ان اشعار میں ہوتا ہے ۔ ان میں جذبہ و واردات کا اظہار تو ہے لیکن ان میں گہرائی اور رچاوٹ نہیں ہے ۔ یہ گہرائی میر ، درد اور سودا نے پیدا کی اور جب بیدار کی شاعری اس دھارے پر آئی تو ان کی شاعری بھی دلکش و پُر اثر ہو گئی اور اس کی یہ صورت ہوگئی :

جو کچھ کہ تھا وظیفہ و اوراد رہ گیا
تیرا ہی ایک نام فقط یاد رہ گیا
بیدار راہِ عشق کسی سے نہ طے ہوئی
صحرا میں قیس ، کوہ میں فرہاد رہ گیا
ہم کلام اس سے میں یک بار نہ ہونے پایا
تھا مرے جی میں سو اظہار نہ ہونے پایا
کچھ تجھے بھی ہے خبر حال سے اس کے ظالم
رات بیدار ترے غم میں بہت محزوں تھا
یاں تو جی آن کے ٹھہرا ہے لبوں پر اپنا
آہ کیا جانے خبر اس کو وہاں ہے کہ نہیں
محشرِ فتنہ ہے اس شوخ کی رفتار کے ساتھ
جی چلا جائے ہے پازیب کی جھنکار کے ساتھ

تو جو بیدار یوں پھرے ہے خراب   پاس ناموس و نام بھی کچھ ہے
آہ جس دن سے تجھ سے آنکھ لگی   دل پہ ہر روز اک نیا غم ہے

سب لٹا عشق کے میدان میں عریاں آیا
رہ گیا پاس مرے دامنِ صحرا باقی
ربط جو چاہیے بیدار سو اس سے معلوم
مگر اتنا کہ ملاقات چلی جاتی ہے

آخری شعر وہی ہے جس کے بارے میں حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ''اس مقطع کی ترکیب و مضمون دونوں اس قدر کامل واقع ہوئے ہیں کہ اب اس ردیف و قافیہ میں اس پایہ کا شعر لکھنا میرے نزدیک تقریباً محال ہے۔''۵۶ یہ اشعار جو ہم نے جستہ جستہ دیوانِ بیدار سے چُن لیے ہیں، پہلے اشعار کے مقابلے میں اس لیے زیادہ متاثر کرتے ہیں کہ ان میں حلاوت، دردمندی، پُرسوزی اور تجربات کی وہ گرمی شامل ہے جو میر و درد کی غزل میں شانِ علویت کے ساتھ محسوس ہوتی ہے۔ بیدار بھی اسی روایت کے پیرو ہیں:

تلاشِ لفظ و معنی کو ہے اشعارِ خیالی میں
پر اہلِ درد کو لذت ہے اور ہی شعر حالی میں

کلامِ بیدار اس پورے دور کی شاعری کے رنگ و آہنگ کا احاطہ کرتا ہے۔ بیدار غزل کے شاعر ہیں اور غزل کے شاعر کی طرح ان کی شاعری کا مرکزی نقطہ عشق ہے جس میں عشق کے مجازی و حقیقی دونوں پہلو ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اسی عشق کے تجربات بیدار اپنی غزل میں بیان کرتے ہیں۔ ان کی غزل کے بڑے حصے پر ہمیں اخلاق انداز نظر غالب نظر آتا ہے جو بے ثباتیِ دہر، فنا و بقا، عبرت اور اسی قسم کے دوسرے موضوعات کا اظہار کرتے ہوئے صوفیانہ مضامین و تجربات سے جا ملتا ہے۔ بیدار اپنے تجرباتِ عشق، سرمستی و سرشاری کے ساتھ، بیان کرتے ہیں۔ یہ وہ موضوع ہے جو ان کے درویشانہ مزاج اور صوفیانہ زندگی سے قریب تر ہونے کی وجہ سے پُر اثر ہے۔ یہاں ان کا رنگِ سخن، لہجہ و آہنگ میر درد سے اتنا قریب ہو جاتا ہے کہ بیدار و درد کے کلام میں بظاہر فرق کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ بیدار کی غزلیں کی غزلیں میر درد کی زمین میں ہیں لیکن ایک زمین میں ہوتے ہوئے بھی وہ بیدار کے اپنے تجربات کا اظہار ہیں، اسی لیے ان کی اس قسم کی شاعری میں بھی تقلیدی رنگ نہیں ہے۔ بیدار تو اپنے طور پر اپنے انداز میں اپنے تجربات بیان کر رہے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے:

ہر ذرے میں وہ مہر دل افروز ہے رخشاں
سچ کہتے ہیں بیدار بیاں کیا ہے عیاں کا

حجابِ خودی اٹھ گیا جب کہ دل سے
تو پردہ کوئی پھر نہ حائل رہے گا
آنکھوں میں چھا رہا ہے ازبسکہ نور تیرا
ہر گل میں دیکھتا ہوں رنگ و ظہور تیرا
بیدار وہ تو ہر دم سو سو کرے ہے جلوہ
اس پر بھی گر نہ دیکھے تو ہے قصور تیرا
کارواں منزلِ مقصود کو پہونچا کب کا
اب تک اے وائے میں یاں کوچ کے ساماں میں رہا
کب دماغ اس کو کہ نظارۂ فردوس کرے
جو کوئی غنچہ صفت سیرِ گریباں میں رہا
ہم تو ہر شکل میں یاں آئینہ خانے کی مثال
آپی آتے ہیں نظر سیر جدھر کرتے ہیں
آئے جس کام کو تھے سو تو وہ ہم سے نہ ہوا
آہ کس منہ سے ہم اب یاں سے اُدھر جاتے ہیں
بے ثباتیِ جہاں دیکھ فنا آگاہاں
چشم وا کرتے ہی اٹھ مثل شرر جاتے ہیں
بیدار وہ نگار تو اپنے ہی پاس ہے
جوگم ہوا ہو اس کے تئیں جستجو کریں
کچھ نہ ایدھر ہے نہ اودھر، تو ہے
جس طرف کیجیے نظر، اودھر تو ہے
یاد میں حق کے تو یاں دل کو رکھ اپنے بیدار
ہے بہت مہدِ عدم میں ابھی سونا باق

یہ درد کی شاعری کی روایت ضرور ہے لیکن بیدار کے اپنے تجربوں نے ان میں، مماثلت کے باوجود، ایک ذرا سا فرق پیدا کر دیا ہے۔ بیدار کے ہاں درد کی سی تخلیقی سطح نہ ہونے کے باوجود زبان و بیان میں رچاوٹ ہے۔ لفظوں کو احتیاط سے استعمال کرنے کا سلیقہ ہے۔ انھوں نے فارسی تراکیب کو اس خوبی سے اپنی غزل میں جذب کیا ہے کہ غزل پڑھتے ہوئے فارسی تراکیب کی موجودگی کا احساس تک نہیں ہوتا۔ وہ طرزِ بیان کے ساتھ ایک جان ہوکر آتی ہیں۔ ان کے لہجے میں سنجیدگی لیے ہوئے شوخی و شگفتگی ہے اور یہ سب چیزیں مل کر ان کی شاعری کو ایسا رنگ روپ دیتی ہیں کہ وہ اس دور کے شعرا میں

قابلِ ذکر ہو جاتے ہیں۔ ان کے یہ چند شعر اور دیکھیے :

تیرے کوچے سے نہ یہ شیفتگاں جاتے ہیں
جھوٹ کہتے ہیں کہ جاتے ہیں، کہاں جاتے ہیں

کر دیا عشق کو ظاہر مرے تو نے اے اشک
ورنہ یہ راز میں رکھتا تھا دل و جاں میں چھپا

عاشق نہ اگر وفا کرے گا   پھر اور کہو تو کیا کرے گا

غم جدا، درد جدا، نالہ جدا، داغ جدا
آہ کیا کیا نہ ترے عشق میں اے یار ہوا

پاتے نہیں آپ کو کہیں یاں   حیران ہیں کس کے گھر گئے ہم

کچھ خبر میری بھی رکھتے ہو تم اے بندہ نواز
جان جاتی ہے اِدھر آپ اُدھر جاتے ہیں

دل ہے بیتاب چشم ہے بے خواب   جان بیدار کیا کروں تجھ بن
کیا ترے گھر میں رات تھا بیدار   اس گل اندام کی سی بُو ہے یہاں
آپ کو آپ میں نہیں پاتا   جی میں یاں تک مرے سمائے ہو

ستم شعار وفا دشمن آشنا بیدار
کہو تو ایسے سے کیوں کر کوئی نباہ کرے

بیدار کی غزل اتنا عرصہ گزر جانے کے باوجود جذبہ و احساس اور تجربوں کے اظہار کی وجہ سے آج بھی دلچسپ ہے۔ تصوف ان کی شاعری کا عام مزاج ہے۔ بیدار کی زندگی اسی رنگ میں رنگی ہوئی تھی۔ میر اثر خواجہ میر درد کے جانشین تھے لیکن جہاں تک شاعری میں روایتِ درد کو آگے بڑھانے اور پھیلانے کا تعلق ہے، بیدار ہی ان کے خلیفہ و جانشین ہیں۔ اسی لیے تصوف کی شعری روایت میں درد کے بعد بیدار کا نام لینا چاہیے۔ بیدار میر، درد و سودا کی طرح منفرد شاعر نہیں ہیں لیکن اسی روایت کے شاعر ہیں اور دوسری صف کے شعرا میں ممتاز ہیں۔

(۳)

ہر بڑے ادبی دور میں چند مخصوص خیالات اور آوازیں اتنی عام و مقبول ہو جاتی ہیں کہ دوسرے خیالات اور آوازیں ان کے سامنے دب کر رہ جاتی ہیں۔

یہ آوازیں اس دور کی مقبولِ عام آوازوں سے مزاج ، لہجے اور آہنگ میں اتنی مختلف ہوتی ہیں کہ اس دور میں وہ بے وقت کی راگنی معلوم ہوتی ہیں لیکن تاریخی نقطۂ نظر سے ان آوازوں کی یہ اہمیت ہے کہ وہ آنے والے دور کی تبدیلیوں کی طرف اشارہ کرکے ان کے لیے راستہ صاف کرتی ہیں ۔ ایک ایسے دور میں ایک اعلیٰ صلاحیتوں کا شاعر بھی ، ان مقبول آوازوں سے الگ ہونے کی وجہ سے ، گھٹ کر رہ جاتا ہے ۔ اس دور پر ، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، میر ، درد اور سودا کی آوازیں چھائی ہوئی ہیں اور ان کے سامنے ساری دوسری آوازیں اتنی نحیف ہو جاتی ہیں کہ سنائی نہیں دیتیں ۔ اس دور میں قدرت اللہ قدرت کا بھی یہی المیہ ہے اور اسی لیے وہ وہ نہ بن سکے جو وہ بن سکتے تھے ۔ قدرت اللہ قدرت مزاج اور انداز نظر میں میر و سودا سے مختلف تھے اور درد سے قریب ہوتے ہوئے بھی قریب نہیں تھے ۔ اسی لیے جب وہ اس دور میں اپنے مخصوص مزاج کا اظہار شاعری میں کرتے تو سننے یا پڑھنے والوں کو یہ طرزِ فکر و ادا نامانوس معلوم ہوتا اور یوں محسوس ہوتا کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں کہہ نہیں پا رہے ہیں ، اسی لیے میر نے شاہ قدرت کو ”عاجزِ سخن“[۵۷] لکھا ہے اور ایک دفعہ یہ بھی کہا کہ ”دیوان کو اپنے دریا میں ڈال دو ۔“[۵۸] قدرت اللہ قدرت تخلیقی سطح پر اسی کشمکش کا شکار رہے اور ان کی تخلیقی صلاحیتیں اسی لیے اس دور میں پروان نہ چڑھ سکیں ورنہ ان کی آواز میں اس روایت و مزاج کا شعور ملتا ہے جو انیسویں صدی میں غالب کے ہاں جا کر صورت پذیر ہوا ۔

شیخ قدرت اللہ قدرت[۵۹] (م ۱۲۰۵ھ/۹۱-۱۷۹۰ء) ، جو عرفِ عام میں شاہ قدرت یا شاہ قدرت اللہ کے نام سے موسوم تھے ، ایک مضطرب روح کے مالک تھے ۔ ساری عمر سچائی اور حق کی تلاش میں سرگرداں رہے ۔ عالمِ جوانی میں حق کی تلاش میں مشائخِ روزگار سے رجوع کیا لیکن جب وہاں سے بھی کچھ حاصل نہ ہوا تو شاہ عشق اللہ قلندر سے ملے اور ، مزاج کی مناسبت سے ، تھوڑی سی مدت میں وہ حاصل کر لیا جس کے وہ متلاشی تھے ۔ بے قرار روح انھیں کسی ایک مقام یا صورت پر ٹھہرنے اور ایک طور پر قائم رہنے نہیں دیتی تھی ۔[۶۰] شاہ قدرت دہلی کے رہنے والے تھے اور ان کا خاندان تقریباً تین سو سال سے یہیں آباد تھا ۔ ان کے جدِ اعلیٰ شیخ عبدالعزیز شکربار (م ۶ جمادی الآخر ۹۷۵ھ/ ۸ دسمبر ۱۵۶۷ء) سال ڈیڑھ سال کی عمر میں اپنے والد کے ہمراہ جونپور سے دہلی آئے[۶۱] اور پھر یہیں کے ہو رہے ۔ شاہ قدرت ساری عمر قلندرانہ وضع سے زندگی بسر کرتے رہے ۔ قائم کے اس فقرے سے کہ ”فقیر سے شفقت سے پیش آتا

ہے۔" [٦٢] یہ بات واضح ہوتی ہے کہ قدرت ان سے عمر میں کافی بڑے تھے۔ اگر عمر کے اس فرق کو دس سال بھی قیاس کر لیا جائے تو قدرت کا سالِ ولادت کم و بیش ١١٢٥ھ/١٧١٣ء متعین کیا جا سکتا ہے۔ احمد شاہ ابدالی کے بعد جب دہلی کے حالات اور بگڑے اور اہلِ دہلی عافیت و روزگار کی تلاش میں ترکِ وطن کر کے برعظیم کے مختلف علاقوں میں جانے لگے تو شاہ قدرت بھی دہلی سے نکل کھڑے ہوئے:

حسرت اے صبحِ چمن ہم سے چمن چھوٹے ہے
مژدہ اے شامِ غریبی کہ وطن چھوٹے ہے

دہلی سے نکل کر وہ لکھنؤ آئے اور وہاں سے عظیم آباد ہوتے ہوئے مرشد آباد چلے گئے۔ اس کا پتا مختلف تذکروں کے حوالوں سے ملتا ہے۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ "بندے نے ان کو ایک بار لکھنؤ کے مشاعرے میں دیکھا ہے"۔ [٦٣] اور یہ بھی لکھا ہے کہ شاہ قدرت اب مرشد آباد میں مقیم ہیں۔ [٦٤] شورش نے لکھا ہے کہ "اتفاقاً عظیم آباد تشریف لائے"۔ [٦٥] علی ابراہیم خاں خلیل نے لکھا ہے کہ "مدت ہوئی کہ دہلی سے مرشد آباد آ کر ساکن ہو گیا ہے۔ اس وقت کہ ١١٩٦ھ/٨٢-١٧٨١ء ہے، اس شہر کے امرا کی امداد پر بسر اوقات کر رہا ہے"۔ [٦٦] عمر کا باقی حصہ شاہ قدرت نے مرشد آباد میں گزارا جہاں کا ناظم ان کی سرپرستی و امداد کرتا تھا [٦٧] اور وہیں مرزا علی لطف کے مطابق "شاید ١٢٠٥ھ" [٦٨] (٩١-١٧٩٠ء) میں وفات پائی۔ ١٢٠٤ھ (٩٠-١٧٨٩ء) تک شاہ قدرت کے زندہ رہنے کا ثبوت ان کے دیوان دوم کے اس مخطوطے [٦٩] سے ملتا ہے جس کے پہلے صفحے پر خود قدرت کے ہاتھ کے لکھے ہوئے یہ الفاظ ملتے ہیں "کلام قدرت اللہ قدرت ١٢٠٤ھ۔" جس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ قدرت کی وفات ١٢٠٤ھ کے بعد یا شاید ١٢٠٥ھ میں ہوئی۔ میر شمس الدین فقیر سے ان کی رشتے داری تھی۔ [٧٠] ان کی اولاد میں صرف مبارک علی کا ذکر آتا ہے جو شاعر تھے اور والہ تخلص کرتے تھے۔ [٧١]

شاہ قدرت فارسی میں بھی شاعری کرتے تھے [٧٢] لیکن بنیادی طور پر وہ اُردو کے شاعر تھے۔ علی ابراہیم خاں خلیل نے ١١٩٦ھ/٨٢-١٧٨١ء میں ان کے کلام کے مدون ہونے کی اطلاع دی ہے۔ [٧٣] مبتلا نے "گلشنِ سخن" (١١٩٤ھ/١٧٨٠ء) میں لکھا ہے کہ ایک ہزار سے زیادہ اشعار اس کی نظر سے گزرے ہیں۔ [٧٤] گویا ١١٩٤ھ/١٧٨٠ء سے پہلے قدرت کا دیوان مرتب ہو چکا تھا۔ ان کے دو

دیوان ہیں۔ ایک انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی کے ذخیرے میں اور دوسرا قومی عجائب خانہ کراچی کے ذخیرے میں۔ پہلے دیوان میں ۱۳۳ غزلیں اور چار مخمسات ہیں۔ غزلوں کے اشعار کی تعداد ۷۵۷ ہے[۷۵] اور دوسرے دیوان میں مکمل و نامکمل غزلوں، مطلعوں اور اشعار کی تعداد ۹۱۳ ہے۔ اس میں چھ رباعیاں بھی ہیں۔[۷۶] دوسرے دیوان کی اہمیت یہ ہے کہ اس کا بڑا حصہ خود مصنف کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے اور کاتب کے لکھے ہوئے دیوان کے ابتدائی حصے میں اُسی قلم سے اصلاحیں اور اضافے موجود ہیں جس قلم سے باقی سارا دیوان لکھا ہوا ہے۔ قدرت کے دواوین اب تک شائع نہیں ہوئے۔

کلامِ قدرت کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ کلام اس دور کے دوسرے شاعروں سے طرزِ ادا، لہجے اور مزاج کے اعتبار سے مختلف ہے۔ اس میں حسن و عشق کے اظہار کی وہ صورت نہیں ہے جو یقین، بیان، بیدار، اثر، تاباں، حسرت کے ہاں نظر آتی ہے۔ قدرت کے ہاں عشق کی نوعیت بھی مختلف ہے۔ یہاں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ جسمِ محبوب بھی تصورِ عشق میں تحلیل ہوگیا ہے۔ قدرت کے کلام میں خواہشِ وصل کے بجائے تلاشِ محبوب کا اور عشق کے ذریعے حیات و کائنات کے ادراک کا احساس ہوتا ہے۔ اس عشق میں حُسن کا بیان نہیں ہے بلکہ صرف عشق کا اظہار ملتا ہے اور اسی زاویے سے قدرت زندگی، کائنات اور خدا کے رشتے تلاش کرتے ہیں۔ ان کے ہاں اظہارِ عشق کے حوالے بظاہر مجازی ہیں لیکن ان کی نوعیت حقیقی ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

نہ ملا پر وہ بے نشاں نہ ملا   فکر میں اوس کی اک جہاں رہا

آئینہ خانہ ہے ہستی کا یہ مرآتِ ظہور
جس جگہ سجدہ کیا میں آپ ہی موجود تھا
تصرّف دیکھیو ٹک جذبۂ عشقِ حقیقی کا
گیا لے عرش سے تا فرش مشتِ خاک آدم کو
نہ واقفِ کارواں سے ہوں نہ کچھ آگاہ منزل سے
کیا میں وادیِ اُلفت کو طے اک جنبشِ دل سے
ہم خانہ خرابوں نے کہیں تجھ کو نہ پایا
اے خانہ برانداز تو بتلا کہ کہاں ہے
جلایا مجھ کو داغِ عشق نے لیکن خدا جانے
کہ خرمن کے لیے میرے کہاں سے یہ شرار آئی

حشر میں آوینگے زاہد مے‌کشان بزم عشق
ہات میں ساغر ، بغل میں شیشہ ، کاندھے پر سبو
صفائی عشق میں اتنی تو پیدا کیجیے قدرت
نظر گر دشت پر کیجیے پری رخسار بن بیٹھے
عشق کی منزل میں اے غافل تو سجدے سے نہ چوک
دیر و مسجد ، کعبہ و بت خانہ چاروں ایک ہیں
یار قدرت کو سناتا ہے ہر اک پردے میں راز
کہہ صدائے بانگ میں کہہ نغمۂ ناقوس میں

اور جب حسن کا ذکر آتا بھی ہے تو اس کی نوعیت بھی عشق کے حوالے سے یہ ہوتی ہے :

عشق نے جوہیں کیا دل میں تصور حسن کا
اک جہاں صورت گری کا کارخانہ ہو گیا

عام طور پر عشق کی منزل وصل محبوب ہے لیکن قدرت کے ہاں عشق کی منزل تلاش محبوب ہے۔ تلاش ، تلاش ، تلاش ۔ یہی قدرت کا تخلیقی عمل ہے ۔ یہی ان کا راستہ اور یہی ان کی منزل ہے ۔ قدرت جوانی ہی میں تلاش حق میں نکل کھڑے ہوئے تھے لیکن حق نہ انھیں مشائخ روزگار میں ملا اور نہ صوفیائے کرام کی خانقاہوں میں ۔ اسی تلاش میں جب وہ عشق اللہ قلندر کی بارگاہ میں پہنچے تو انھیں وہ مل گیا جو وہ چاہتے تھے ۔ اسی ادراک کا اظہار وہ ساری عمر اپنی شاعری میں کرتے رہے اور یہی شعور و ادراک انھیں معاصر شعرا سے ممتاز کر دیتا ہے۔ میر اثر کی شاعری میں عشق مجازی اور خواہش وصل کی اضطراری کیفیت کا اظہار ہے ۔ درد صوفیانہ ادراک و تفکر کو حسن و عشق کی علامات سے ظاہر کرتے ہیں ۔ شاہ مہدی بیدار انھی تجربات و خیالات کا اظہار کرتے ہیں جن کا اظہار میر درد کے ہاں ہوا ہے لیکن تلاش حق کا یہ اضطراب جو شاہ قدرت کے ہاں نظر آتا ہے اس دور میں ، درد کے علاوہ ، کسی اور شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ درد کا تفکر شاہ قدرت کے مزاج سے قریب تر ہے ۔ اسی لیے وہ دیوان دوم میں دو جگہ درد کا ذکر یوں کرتے ہیں :

نقاش زردی رخ قدرت سے چاہیے   دیوان خواجہ میر کی ہر فرد کا طلا
چاہیے قدرت رکھے وو آہ سے چشم اثر
درد سا پیدا کرے جو پیر کامل دیکھ کر

قدرت کے ہاں ، تلاش حق میں وصل محبوب کا تصور سایہ و خورشید کا سا ہے ۔

جب سورج نکلتا ہے تو سایہ دور ہو جاتا ہے۔ یہ دونوں ایک ساتھ کیسے رہ سکتے ہیں؟ اس صورت میں آغاز و انجام کا پتا کیسے چل سکتا ہے؟

نسبت ہے ہماری تری جوں سایہ و خورشید
جس جا نہیں تو ہم ہیں، جہاں تو ہے نہیں ہم
دل سے کہا سناں نے کہ سینے میں یہاں رہوں
ناوک یہ پوچھتا ہے بھلا میں کہاں رہوں
لے اڑا شوق جنوں ریگِ رواں کے ہمراہ
نہ کچھ آغاز ہی سوجھے ہے نہ انجام ہمیں

اس سطح پر قدرت کا تجربہ میر درد سے بھی مختلف ہے۔ یہ وہ لے ہے جو علویت کے ساتھ ہمیں غالب کی شاعری میں نظر آتی ہے جہاں عاشق سرگشتۂ خمار رسوم و قیود نہیں رہتا، جہاں دیر و حرم، کعبہ و بت خانہ، قطرہ و یم، شیشہ و مے سب ایک ہو جاتے ہیں۔ شاہ قدرت کے ہاں عشق کا ایک بہت علوی ما بعدالطبیعاتی تصور ملتا ہے۔ اس تلاش نے قدرت کی شاعری میں وہ رنگ اور اندازِ نظر پیدا کیا جس کے ارتقا کی تکمیل غالب کی شاعری میں ہوتی ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے شاہ قدرت کے یہ چند اشعار اور پڑھیے:

ہوا دستِ جنوں سے تار تار از بسکہ پیراہن
گریباں ڈھونڈتا ہے دامن اور دامن گریباں کو
ہم سبک روحوں کو کب ہے قافلے کا انتظار
مثلِ بو دوشِ صبا پر اپنی لت شب گیر ہے
تمنا اہلِ عشرت کو ہے لت سرمایہ داروں سے
مرے داغِ جگر پر ہے نظر تبخالۂ شب کی
دامن سے اوس کے جتنے تھے گستاخ لگ چلے
میں تیرہ روز از روئے آداب رہ گیا
اہلِ عدم کو رمزِ فنا کا تھا کب شعور
سر مشقِ رفتگاں مرا لوحِ مزار تھا
صبر و طاقت تو نہ لائے شبِ ہجراں کی تاب
ایک ہی نالہ مگر ہمدمِ تنہائی تھا
میں زیر لب فشار گلوئے فغاں کیا
مقراضِ بالِ طائر عرش آشیاں کیا

بے طاقتی سے عرضِ تمنّا نہ کر سکا
یہاں تک تو ضعفِ غم نے مجھے ناتواں کیا
کچھ دیر ہوئی اشک نہیں آنکھوں سے گرتے
شاید تہِ مژگاں کوئی لختِ جگر آیا
جاتے ہیں چلے آپ سے پر کچھ نہیں معلوم
قدرت ہمیں درپیش کدھر کا سفر آیا
گھر سے جس وقت وہ غارت گرِ ایماں نکلا
کفر سے گبر گیا ، دیں سے مسلماں نکلا
کشتۂ حیرتِ حسن اس کے جہاں ہیں مدفون
لالہ واں خاک سے جوں نرگسِ حیراں نکلا
کب سینۂ تفتیدہ ہو مسکنِ دلِ بیتاب کا
آتش کدے میں رہ سکے مقدور کیا سیماب کا
غنچۂ پیکاں نہیں کھلتا نسیمِ صبح سے
عقدۂ دل کب ہے ہر سو ناخنِ تدبیر کا
واشدِ اہلِ تحیر اور ہے عالم میں دیکھ
ہے تبسّم زیرِ لب اس غنچۂ تصویر کا
جس راہ سے کہ تو نے اک دم قدم کو رکھا
جو سجدہ تھا جبیں میں ہم دوشِ نقشِ پا تھا
تیرہ بختوں پر درِ عشرت زبس مسدود تھا
جو چراغ اس بزم میں روشن کیا سو دود تھا
بس ہے صد چاکِ دل اور دیدۂ گریاں مجھ کو
عشق میں اتنا ہی درکار ہے ساماں مجھ کو
تیغ تو مونہہ نہ بھڑا عرصۂ جاں بازوں میں
دیکھ ہنستا ہے ہر اک زخمِ نمایاں مجھ کو
سدا دل کے داغوں کو ہم دیکھتے ہیں
بہارِ گل و لالہ کم دیکھتے ہیں
ہمیں کام ہے آستانے سے دل کے
جو ناداں ہیں دیر و حرم دیکھتے ہیں
سر سجدہ کو اپنے خم دیکھتے ہیں
جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں

غالب کا شعر ہے :

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں

ان اشعار کے اندازِ فکر میں ، ذخیرۂ الفاظ میں ، اشارات و کنایات میں ، لہجے اور آہنگ میں ، طرز و اظہار میں وہ واضح نقوش موجود ہیں جو آئندہ دور میں غالب کی شاعری میں صورت پذیر ہوئے ۔ ان اشعار میں ویسا ہی شعور و ادراک اور ویسی ہی فکر ہے جو غالب کو غالب بناتی ہے ۔ یہ ویسی شاعری نہیں ہے جیسی ہمیں میر و سودا کے ہاں نظر آتی ہے ۔ یہ اس دور کی نامقبول شاعری ہے ، جس میں شاعری کا ایک نیا اور وسیع امکان موجود ہے ۔ قدرت کے ہاں بھی غالب کی طرح فکر و جستجو ، شعور و ادراک جذبے کے ساتھ ملتے ہیں لیکن یہ جذبہ میر و سودا کے جذبے سے مختلف نوعیت کا ہے اور اس میں اتنا اشکال اور اتنی تہہ داری ہے کہ اسے روزمرہ کی عام زبان میں بیان کرتے ہوئے شاہ قدرت کو دشواری پیش آ رہی ہے اور اسی لیے ، اس دور کی روایتِ شاعری کے برخلاف ، ان کے ہاں فارسی تراکیب وسیلۂ اظہار بن رہی ہیں ۔ یہی صورت غالب کو بھی پیش آئی تھی اور یہی قدرت کے کلام کا عام مزاج ہے ۔ وہ اپنی بات کو چراغِ داغِ محرومی ، رفتارِ جاں پرور ، موجِ نفس ، لختِ جگر آلود ، مژدۂ ناامیدی ، مژگانِ اشک بار ، اشکِ گلگوں ، سزاوارِ قفس ، خورشیدِ لبِ بام ، تاجرِ دکانِ عقیق جگری ، آزادہ رو سلسلہ کبک دری ، غارت گرِ ہوش ، جنبشِ بادِ صبا ، شبِ تاریکِ ہجراں ، چراغِ داغِ حرماں ، داغِ سینۂ پر نور ، جانِ دلِ ناشاد ، برنگِ میلِ خوں ، ذوقِ تلخیِ سم ، دامِ تماشا ، ذوقِ ہم‌صفیرانِ قفس ، لذتِ اہلِ نفس ، نالۂ مرغِ گرفتار ، ضبطِ رازِ عشق ، آرائشِ دامنِ مژگاں ، زیبِ چشمِ گریاں ، صد نیم بسمل ، اشک سرمژگاں ، گلِ شادابِ آتش ، سرگرمِ ہم آغوشی ، خانہ برانداز ، شکنِ زلفِ یار ، گنجینۂ گوہر ، گلزارِ وصل ، بلبلانِ تصویر وغیرہ تراکیب کے ذریعے بیان کرتے ہیں ۔ شاہ قدرت اور مرزا غالب میں مزاج اور لہجے کی ہم آہنگی صرف الفاظ و تراکیب کی مناسبت سے پیدا نہیں ہوئی بلکہ یہ مناسبت دراصل اس ادراک و شعور سے پیدا ہوئی ہے جو ان دونوں میں مشترک ہے ۔ یہ وہ طرزِ خاص ہے جو اس دور کے کسی شاعر کے ہاں اس طور پر نظر نہیں آتا اور اس دور میں جب میر شاہ قدرت کو اپنا دیوان دریا میں ڈالنے کا مشورہ دے رہے تھے یا اپنے تذکرے میں ان کا ذکر ، اپنے دوست عارف کے کہنے سے ، کرتے ہوئے انھیں 'عاجز سخن' لکھ رہے تھے تو انھیں کیا معلوم

تھا کہ یہی وہ امکان ہے جو اگلی صدی میں اس زبان کے ایک عظیم شاعر کے ہاں نئی صورت میں جلوہ گر ہوگا ۔

شاہ قدرت فکر و خیال کے شاعر ہیں ۔ ان کی شاعری کا رخ مابعد الطبیعاتی ہے جس میں شعور و ادراک کے ساتھ جذبے کی گرمی شامل ہے ۔ ان کے ہاں یہ گرمی تلاشِ حق کی بےتابی سے پیدا ہوتی ہے ۔ ان کی شاعری میں قرۃ العین طاہرہ کی سی آتشِ شوق و تلاشِ منزل کا احساس ہوتا ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ شاہ قدرت کا دل بابِ آتش ہے اور ان کا سارا وجود ہجر کی آتشِ شوق میں جل رہا ہے ۔ یہ ہجر وہ ہے جو ہردم تلاشِ محبوب میں سفر جاری رکھنے پر آمادہ رکھتا ہے اور جب منزل آتی ہے تو یہ رشتہ سایہ و آفتاب کا رشتہ بن جاتا ہے ۔ اسی لیے شاہ قدرت کا عشق آگ اور سفر ہے اور اسی لیے ان کے ہاں آتش ، سوز ، آگ ، طپش ، شرار ، تجلی ، شعلہ کے الفاظ بار بار آتے ہیں ۔ داغ ، اشک اور آنسو بھی آتش و سوز کی ایک صورت ہیں :

برنگ شمع دل سوزی میں تیری آگ پھانکوں ہوں
سمندر تو نہیں پر دل ہمارا یابِ آتش ہے
سمندر کی طرح آتش سندِ دل ہے عاشق کو
جدا اوس سے رہے بیتاب بس اسباب آتش ہے
ترا داغِ محبت یہ دلِ بے تاب رکھتا ہے
بغل میں اپنی کس آتش کو یہ سیاب رکھتا ہے
جلایا مجھ کو داغِ عشق نے لیکن خدا جانے
کہ خرمن کے لیے میرے کہاں سے یہ شرار آئی
بس کے اٹھتے ہیں جگر سے شعلے   مشتعل ہیں مرے گھر سے شعلے
سینۂ تفتندہ میں دل کی تپش کو کچھ نہ پوچھ
وہ بمعنی آتش اور یہ فی المثل سیاب ہے
جس قدر سے ہوں شرر ، داغِ دل اپنے ہیں تیز
آب و آتش سے مرا گلشن سدا شاداب ہے
محبت کی جس آنکھوں میں نمی ہے   جواہر کی اوسے پھر کیا کمی ہے

یہ آگ جو شاہ قدرت کے سینے میں روشن ہے ، وہ شعور و ادراک جو ان کے اندر موجود ہے ، حیات و کائنات کے جن تجربات سے وہ دوچار ہیں اس کا اظہار اتنا آسان نہیں تھا کہ وہ بے محابا شعر کہنے چلے جاتے اسی لیے ان کے دونوں دیوان مختصر ہیں ۔ وہ بات کو ٹھہر کر اور اپنے تجربے کو پورے طور پر

بیان کرنے کے لیے ایک مختلف نوعیت کے تخلیقی عمل سے گزرتے ہیں اور اسی لیے ان کا اپنا طرز اور اپنا لہجہ ہے جس میں توانائی بھی ہے اور ویسی ہی برجستگی بھی جو غالب کے ہاں نکھرتی ہے۔

عبرت و بے ثباتیِ دہر بھی شاہ قدرت کے پسندیدہ موضوع ہیں۔ اس مضمون کو بارہ شعر کی ایک مسلسل غزل میں اس پُراثر انداز سے باندھا ہے کہ اس پُرآشوب دور میں یہ غزل عام طور پر لوگوں کی زبان پر تھی۔ میر حسن نے اس غزل کو "مشہورِ عالم"[۷۷] کہا ہے اور مصحفی نے لکھا ہے کہ یہ غزل چھوٹوں بڑوں کی زبان پر جاری ہے[۷۸]۔ اس کا مطلع یہ ہے:

کس کی نیرنگی یہ برقِ خاطرِ مایوس ہے
جو شرر دل سے اٹھا سو جلوۂ طاؤس ہے

شاہ قدرت کے کئی شعر ایسے ہیں جو اس دور میں ضرب المثل بن گئے تھے۔ مثلاً

قدرت تو دیکھ ٹوٹی ہے جا کر کمند کہاں
جب بامِ دوست ہاتھ سے کچھ دور رہ گیا (دیوانِ اول)

قدرت کے دیوان دوم میں حاشیے پر یہ مقطع مطلع کی صورت میں ملتا ہے:

ٹوٹی کمند بخت کا وہ زور رہ گیا
جب بامِ دوست ہاتھ سے کچھ دور رہ گیا

قائم کے دیوان میں بھی یہ شعر اس طرح ملتا ہے:

قسمت تو دیکھ ٹوٹی ہے جا کر کمند کہاں
کچھ دور اپنے ہاتھ سے جب بام رہ گیا

شاہ قدرت کے دو تین ضرب المثل اشعار اور دیکھیے:

سینہ اس کا ہے دل اس کا ہے جگر اس کا ہے
نیر بیدار جدھر رخ کرے گھر اس کا ہے

رکھ نہ آنسو سے وصل کی اُمید   کھارے پانی سے دال گلتی نئیں

درازیِ شبِ غم کی مت پوچھ قدرت
کہ اک اک گھڑی اوس کو سو سو برس ہے

شاہ قدرت اس دور کے ایک منفرد شاعر ہیں۔ اس دور کی شاعری میں ان کی آواز سارے شاعروں سے ایک الگ آواز ہے جو میر، سودا، حاتم، یقین، سوز، قائم، جعفر علی حسرت، اثر حتیٰ کہ درد سے بھی الگ ہے۔ یہ عشقیہ شاعری ہوتے ہوئے بھی ویسی عشقیہ نہیں ہے جیسی اس دور کی عام شاعری ہے۔ یہ اپنے رنگِ شاعری کی الگ روایت بناتی ہے جس میں شعور و ادراک کے ساتھ،

ہر لحظہ بدلتی حیات و کائنات کو اُوپر اٹھ کر دیکھنے کا رخ موجود ہے ۔ یہ اُردو شاعری کو ایک نئی روایت سے روشناس کراتی ہے ۔ اسے غالب کے ساتھ رکھ کر پڑھیے تو اس کی حقیقی اہمیت واضح ہوتی ہے ۔ اس رنگِ سخن میں شاہ قدرت غالب کے پیش رو ہیں ۔

میر و سودا کے ایک اور ہم عصر **ہدایت اللہ خان ہدایت**[۷۹] (م ۱۲۱۹ھ/ ۱۸۰۴-۵ء) اس دور کے ایک اور قابلِ ذکر شاعر ہیں ۔ ہدایت نسلاً افغان تھے ۔ ان کے باپ دادا دہلی میں آباد تھے ۔ ہدایت یہیں پیدا ہوئے ، یہیں پلے بڑھے اور یہیں وفات پائی ۔ خواجہ میر درد کے شاگرد اور مرید تھے ۔[۸۰] طبابت ان کا پیشہ تھا ۔ ان کے ایک بھتیجے حکم ثناء اللہ خاں فراق بھی فارسی و اُردو کے صاحبِ دیوان شاعر تھے ۔ میر دردِ اور شاہ مہدی بیدار کی طرح شاعری اور تصوف ان کی زندگی کے دو مرکز تھے۔احمد شاہ ابدالی کے حملے کے بعدجب دہلی اجڑی اور اہلِ کمال ایک ایک کرکے وہاں سے دوسرے علاقوں اور خصوصاً اودھ جانے لگے تو انھوں نے یہ قطعہ لکھا :

ہدایت اپنا وطن کس کو خوش نہیں آتا
پر آہ کیا کرے اب کوئی مرضیِ رب کو
ہزار حیف کہ دلی سا شہر ویران کو
کیا ہے یاروں نے آباد ملک پورب کو

لیکن ہدایت نے میر درد کی طرح دہلی نہیں چھوڑی ۔ اہلِ دل کی طرح ہدایت منکسر المزاج اور شریف النفس انسان تھے ـــــ متواضع و مؤدب ،[۸۱] حلیم و سلیم[۸۲] ، صاف دل و پاکیزہ سیرت ۔[۸۳] قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ چالیس سال تک میرا ان سے استادی شاگردی کا رشتہ قائم رہا لیکن میں نے نہیں دیکھا کہ ان سے کبھی کوئی رنجیدہ ہوا ہو یا کسی کو ان سے آزار پہنچا ہو ۔[۸۴] قائم چاند پوری نے ان کے بارے میں ایک ہجویہ رباعی لکھی تھی جس کا جواب بھی شریفانہ انداز میں ہدایت نے دیا تھا ۔ اس کا ذکر ہم قائم کے ذیل میں کر آئے ہیں ۔

ہدایت صاحبِ دیوان شاعر تھے ۔[۸۵] مبتلا[۸۶] اور لطف[۸۷] نے لکھا ہے کہ ان کا دیوان مختصر تھا لیکن ان کے شاگرد قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ان کا دیوان تقریباً نو ہزار [۸۹]ار پر مشتمل تھا ۔ دیوان کے علاوہ کچھ مثنویات بھی تھیں اور علم تصوف میں ایک رسالہ ”چراغِ ہدایت“ کے نام سے لکھا تھا ۔[۸۸] قاسم کی نظر سے یہ دیوان گزرا تھا جس کا طویل انتخاب انھوں نے اپنے تذکرے میں دیا ہے ۔ کوئی وجہ نہیں ہے کہ مبتلا اور لطف کے مقابلے میں قاسم

کی بات کو صحیح نہ مانا جائے ۔ ممکن ہے مبتلا و لطف کی نظر سے جو دیوان گزرا ہو وہ ہدایت کے ضخیم دیوان کا انتخاب ہو ۔ میر حسن نے ان کی ایک مثنوی ''در تعریفِ بنارس'' کا بھی ذکر کیا ہے جو ہدایت نے اس وقت لکھی تھی جب وہ خالصہ بادشاہی کے پیش کار لالہ سیدھ رائے یکدل کے ہمراہ بنارس گئے تھے ۔[89] نواب اعظم الدولہ سرور نے مثنوی اور دیوانِ غزلیات کے علاوہ مراثی، سلام و قصائد کا بھی ذکر کیا ہے ۔[90] ان سب سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہدایت ایک پُرگو اور قادرالکلام شاعر تھے ۔ آج ہدایت کا دیوان ناپید ہے لیکن چونکہ یہ وہ شاعر ہے جس نے اس دور میں اُردو شاعری کی روایت کو پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام انجام دیا ہے اس لیے ہم نے مختلف تذکروں سے ان کے کئی سو اشعار جمع کرکے ان کی شاعری کے بارے میں رائے قائم کی ہے ۔ شیفتہ نے[91] ان کا سالِ وفات ۱۲۱۵ھ (۱۸۰۰ - ۱ء) دیا ہے ۔ خوب چند ذکا نے عیار الشعرا میں[92] اور سرور نے عمدۂ منتخبہ[93] میں سال وفات ۱۲۱۹ھ (۱۸۰۴ - ۵ء) دیا ہے ۔ قاسم نے صرف اتنا لکھا ہے کہ ''چند دن ہوئے جہانِ فانی کو خیرباد کہہ کر سرائے جاودانی میں قیام کیا ۔''[94] 'چند دن ہوئے' کا مفہوم سمجھنے کے لیے ہماری نظر عمدۂ منتخبہ میں سرور کے ایک بیان پر جاتی ہے جس میں لکھا ہے کہ ۱۲۱۹ھ میں قاسم نے میرا تذکرہ دیکھا اور اسے دیکھ کر قاسم کے دل میں تذکرہ لکھنے کا خیال پیدا ہوا ۔[95] قاسم کے حالات، جیسا کہ سرور نے خود بتایا ہے، ۱۲۱۹ھ میں لکھے گئے ہیں ۔ اگر قاسم نے ۱۲۱۹ھ میں، جو سرور کے مطابق ہدایت کا سالِ وفات ہے، اپنے استاد ہدایت کے حالات تذکرے میں درج کیے تو اس ''چند دن ہوئے'' کا مطلب یہ ہے کہ ہدایت نے ۱۲۱۹ھ (۱۸۰۴ - ۵ء) میں وفات پائی اور یہی سالِ وفات زیادہ قرینِ صحت ہے ۔

ہدایت کے کلام میں وہ ساری عام خصوصیات ملتی ہیں جو اس دور کے دوسرے قابلِ ذکر شعرا کے ہاں نظر آتی ہیں ۔ ان کے ہاں اخلاق و تصوف بھی ہے اور حسن و عشق کا اظہار بھی ۔ عشق ان کی شاعری کا مرکزی نقطہ ہے جس میں جذبہ و احساس شامل کرکے انھوں نے اپنی شاعری کو نکھارا ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

بھلا بتاؤ مری جان کچھ ہدایت نے تمہارے جور سے شکوہ کبھی کیا ہوگا
مگر یہی نہ کہ بے اختیار ہو کے کبھو کچھ اور بس نہ چلا ہوگا رو دیا ہوگا

یہ تیرِ عشق دل کے تو اب پار ہو چکا
ہونا جو کچھ کہ تھا سو مرے یار ہو چکا

کچھ زرد ہو گیا ہے ہدایت تو ان دنوں
ایسا یہ کس کی چشم کا بیمار ہو گیا
کوئی بھرا نہ ملکِ عدم سے تو اب تلک
پایا جہاں کسو نے کچھ آرام رہ گیا
حیرت میں ہوں کہ تیرے تئیں اے شبِ وصال
ظاہر میں دیکھتا ہوں کہ عالم ہے خواب کا
چلتے ہیں ہم بھی تیرے ساتھ لیے   رہ کے اس باغ میں کیا کیجے گا
کٹتی ہی نہیں یہ ہجر کی شب   یا رب کیا آج سو گئی صبح
رودادِ شب فراق مت پوچھ   بارے مر مر کے میں جیا ہوں
کیا کہوں میں کہ ترے ہجر میں کیوں کر گزری
وہی جانے ہے مری جان کہ جس پر گزری
انجام کار دل کا ہدایت میں کیا کہوں
آنسو کی بوند ساتھ لہو کے ٹپک گئی

ان چند اشعار کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ ہدایت کے کلام میں حلاوت اور دردمندی کے ساتھ لطافتِ احساس موجود ہے۔ اس میں زبان و بیان کی رچاوٹ بھی ہے اور روزمرہ و محاورہ کو سلیقے سے استعمال کرنے کی ہنرمندی بھی۔ زبان کے اسی مزے کی وجہ سے ان کے کلام میں شگفتگی و لطف پیدا ہو جاتا ہے اور شعر میں تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ اُن کے کلام سے آج بھی اچھے اشعار خاصی تعداد میں منتخب کیے جا سکتے ہیں۔ ان کا کلام نہ صرف صاف و شستہ ہے بلکہ سفرِ عشق میں ہونے والے تجربے بھی اس میں شامل ہیں۔ انہیں زبان و بیان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اپنی بات روزمرہ کی زبان میں بیان کرنے پر پوری طرح حاوی ہیں۔ اُردو غزل نے عشقیہ جذبات کو اُس طور پر برتا کہ شاید ہی کوئی گوشہ ایسا ہو جس کا اظہار غزل میں نہ ہوا ہو۔ اب شاعر کا کمال اس میں تھا کہ وہ عشق کو کس طرح آفاقی بنا دے۔ میر وہ واحد شاعر ہیں جنھوں نے یہ کام بھی کر دکھایا، اسی لیے وہ نہ صرف اس دور پر چھا گئے بلکہ ان کی آواز اس دور کے ہر شاعر کی آواز میں شامل ہو گئی۔ اسی وجہ سے، ایسے شاعر جن میں اعلیٰ درجے کی تخلیقی صلاحیتیں موجود تھیں، میر کے سامنے دوسرے درجے کے شاعر بن کر رہ گئے۔ یہی صورت قائم کے ساتھ ہوئی اور یہی اس دور کے چند اور دوسرے شاعروں کی طرح ہدایت کے ساتھ بھی پیش آئی۔ ہدایت کی شاعری میں ایک لہجے اور طرز کا احساس ہوتا ہے۔ میر

نے بھی ہدایت کے بارے میں یہی لکھا ہے کہ ”ریختہ ایک خاص انداز سے کہتا ہے ۔“[٩٦] خود ہدایت بھی اپنی شاعری کو میر و مرزا کے برابر سمجھتے تھے :

اے ہدایت جو سخن فہم ہیں اون کے نزدیک
میر و مرزا کا جہاں ذکر ہے وہاں ہم بھی ہیں

لیکن ان کا کلام اپنی ساری قادر الکلامی اور لہجہ و طرز کے باوجود میر و درد سے اُوپر نہیں اٹھتا ، اسی لیے وہ اچھے شاعر ہوتے ہوئے بھی میر ، درد ، سودا سے کمتر درجے کے شاعر ہیں ۔ ہدایت نے میر ، درد ، سودا ، قائم اور دوسرے قابلِ ذکر شعرا کی طرح اس دور کی زبان کو مانجھا ، اس میں بیان کی قوت پیدا کی ، نازک احساسات کے اظہار کا سلیقہ پیدا کیا اور اپنے تخلیقی عمل سے اُردو شاعری کو ایک ایسی صورت دینے میں مدد دی کہ اس میں عوام و خواص دونوں شریک ہوگئے ۔ میر ، درد اور سودا نے ، شاعری کے لئے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر ، اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کردی جب کہ ہدایت اور اس دور کے ایسے ہی دوسرے شاعروں نے اس روایت کو مانجھنے ، پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام کیا ۔ ہدایت اس دور کے ان شاعروں میں شامل ہیں جو اپنے دور میں بڑے شاعروں کو بڑا بنانے کا کام انجام دیتے ہیں ۔ اس دور میں قائم و بیدار کی طرح ہدایت کی یہی اہمیت ہے :

ہدایت کہا ریختہ جب سے ہم نے   رواج اٹھ گیا ہند سے فارسی کا

دہلی کی شاعری کی وہ روایت ، جسے ہم نے ”ردِ عمل کی تحریک“ کے نام سے موسوم کیا ہے ، مرزا مظہر کے دو شاگردوں ـــــ محمد باقر حزیں اور محمد فقیہ دردمند ـــــ کے ذریعے عظیم آباد و بنگالہ پہنچی جہاں ان شعرا نے نئے مذاق سخن کا بیج ڈال کر نئی روایتِ شاعری کو پروان چڑھایا ، جسے کچھ عرصہ بعد اشرف علی خاں فغاں نے اور مضبوط کیا ۔ میر باقر حزیں کی وفات ١١٦٥ھ میں ، دردمند کی وفات ١١٧٩ھ (١٧٦٥ - ٦٦ع) میں اور فغاں کی وفات ١١٨٦ھ (١٧٧٢ - ٧٣ع) میں ہوئی ۔ میر محمد حیات ، ہیبت قلی خاں جن کا خطاب اور حسرت تخلص تھا[٩٧] اور جو عرفِ عام میں ہیبت قلی خاں حسرت (م ١٢١٠ھ/ ١٧٩٥ - ٩٦ع) کے نام سے جانے جاتے ہیں ، سرزمین عظیم آباد کے شعرا کی پہلی کھیپ میں ایک ایسے صاحبِ دیوان شاعر ہیں جن کا معیار سخن قابلِ ذکر ہے ۔ ہیبت قلی خاں حسرت ، محمد باقر حزیں کے بہنوئی بھی[٩٨] تھے اور میر غلام حسین شورش عظیم آبادی (م ١١٩٥ھ/ ١٧٨٠ - ٨١ع)[٩٩] صاحبِ تذکرۂ شورش اور شیخ غلام یحییٰ حضور عظیم آبادی (م ٧ جمادی الثانی ١٢٠٦ھ[١٠٠]/ ٢ فروری

۱۷۹۲ء) کی طرح ان کے شاگرد بھی ۔ ان کے کلام اور ملازمت کی نوعیت کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ حسرت عظیم آبادی نے مروجہ تعلیم حاصل کی تھی ۔ وہ زندگی میں تین درباروں سے وابستہ رہے ۔ پہلے نواب شوکت جنگ ، ناظم پورنیہ کی رفاقت میں رہے[۱۰۱] لیکن یہ توسل زیادہ عرصے قائم نہیں رہا اس لیے کہ شوکت جنگ دو ماہ بعد ہی ربیع الاول ۱۱۶۹ھ/دسمبر ۱۷۵۵ء میں قتل کر دیے گئے ۔ اس کے بعد حسرت نواب سراج الدولہ سے وابستہ ہو کر خدمتِ داروغگی[۱۰۲] اور عرض بیگی مختار سوال و جواب[۱۰۳] کے عہدے پر فائز ہوگئے جہاں انہوں نے یہ خدمت محنت و توجہ سے انجام دی ۔ ان کے ہیبت و دبدبہ کا یہ عالم تھا کہ کسی کو سرکشی کی مجال نہیں تھی ۔[۱۰۴] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی خدمات سے خوش ہو کر سراج الدولہ نے انہیں ہیبت قلی خاں کا خطاب دیا تھا ۔ ساری عمر وہ اسی نام سے پہچانے جاتے رہے ۔ سراج الدولہ کا عرصۂ حکومت (۹ رجب ۱۱۶۹ھ — ۱۵ شوال ۱۱۷۰ھ/۱۰ اپریل ۱۷۵۶ء — ۴ جولائی ۱۷۵۷ء) بھی بہت مختصر تھا ۔ جنگِ پلاسی میں شکست کے بعد وہ بھی بے دردی کے ساتھ قتل کر دیے گئے ۔ سراج الدولہ کے بعد حسرت بےروزگار ہو گئے اور ان کی پریشانیوں کے دور کا آغاز ہوا ۔ ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ء میں جب امراللہ الہ آبادی (صاحبِ تذکرۂ مسرت افزا) عظیم آباد گئے تو حسرت اس وقت مرشد آباد میں ”بحسرت مافات و مضیٰ“ زندگی گزار رہے تھے ۔[۱۰۵] ۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ء میں مبتلا نے لکھا کہ اس وقت نواب مبارک الدولہ کے زمرۂ متوسلین میں شامل ہیں اور پریشانی میں زندگی گزار رہے ہیں ۔[۱۰۶] ۱۱۹۸ھ/۸۴ - ۱۷۸۳ء میں ابراہیم خاں خلیل نے لکھا کہ نواب مبارک الدولہ میر مبارک علی خاں بہادر ناظمِ بنگالہ کے متوسل ہیں اور غربت و پریشانی میں زندگی گزار رہے ہیں ۔[۱۰۷] نوجوان مبارک الدولہ تو نام کے ناظمِ بنگالہ تھے ، اصل اختیار تو انگریزوں کے ہاتھ میں تھا ۔ اس طرح حسرت کی کم و بیش ساری عمر فارغ البالی کی حسرت میں گزر گئی اور وہ عمر بھر اپنے باپ دادا کی جائیداد بیچ بیچ کر کھاتے رہے جس کا اندازہ اس سفارشی خط سے بھی ہوتا ہے جو ابراہیم خاں خلیل نے حسرت کے گاؤں کی فروخت اور ہمت سنگھ کی دھاندلیوں کے سلسلے میں احمد علی قیامت کو لکھا تھا ۔[۱۰۸] اسی عالم میں ۱۲۱۰ھ[۱۰۹] (۹۶ - ۱۷۹۵ء) میں ، جب کہ اٹھارویں صدی عیسوی کے ختم ہونے میں پانچ سال باقی تھے ، انھوں نے مرشد آباد[۱۱۰] میں وفات پائی :

کلفتِ ایام سے حسرت یہاں   عمر میں کیا خاک بسر کر گیا

دیوان حسرت کا ایک ہی نسخہ ہے جو رضا لائبریری رامپور میں محفوظ ہے اور اب مرتب و شائع ہو چکا ہے۔[۱۱۱] اس میں بھی حسرت کا سارا کلام نہیں ہے ۔ بعض تذکروں میں ان کا ایسا کلام ملتا ہے جو اس واحد نسخے میں نہیں ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ رامپور کا نسخہ دیوانِ حسرت کا قدیم نسخہ ہے جس میں وہ کلام شامل نہیں ہے جو بعد میں لکھا گیا ۔ دیوان حسرت عظیم‌آبادی میں ایک نعتیہ مخمس ، ایک مسمن ، دو سلام اور تیرہ رباعیات کے علاوہ سب غزلیں ہیں جن کی تعداد ۴۴۴ ہے ۔ اس دیوان کے علاوہ ان کی کوئی اور تصنیف نہیں ہے ۔ غلطی سے جعفر علی حسرت کی مثنوی ''طوطی نامہ'' ان سے منسوب کی جاتی رہی ہے جس پر ہم پچھلے صفحات میں بحث کر آئے ہیں ۔

ہیبت قلی خاں حسرت بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں ۔ حسرت ، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، بہار و بنگالہ کے شعرا کی اس پہلی نسل سے تعلق رکھتے ہیں جو مرزا مظہر کے شاگرد حزیں اور دردمند کے زیراثر یہاں ابھری ۔ حسرت کے کلام پر اسی لیے دہلوی شعرا کے رنگِ سخن کا گہرا اثر ہے ۔ ان کا کلام اٹھارویں صدی کے تہذیبی مزاج کے مطابق سر تا پا عشقیہ ہے ۔ اس میں وہ گہرائی نہیں ہے جو میر کے ہاں ملتی ہے ، نہ وہ تنوع ہے جو سودا کے ہاں ملتا ہے اور نہ تصوف کا وہ فکری عنصر جو درد کے ہاں نظر آتا ہے ۔ حسرت کے لیے حزیں کی شاعری ایک معیار تھی جس کی وہ پیروی کرتے ہیں ۔ اسی لیے وہ اسی روایت کی تکرار اور پیروی کرتے ہیں جو حزیں کے ذریعے ان تک پہنچی تھی ۔ ان کے کلام میں جذبہ و احساس کی وہ گرمی بھی نہیں ہے جو ہمیں دوسرے درجے کے دہلوی شعرا میں نظر آتی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ دہلی نے اٹھارویں صدی میں جن انقلابات کا سامنا کیا ، جن بربادیوں کی دوزخ میں یہ شہر جلا ، عظیم الشان مغلیہ سلطنت جس طرح اس شہر کی آنکھوں کے سامنے منہدم ہوئی ، اس کا تجربہ اہلِ دہلی کے علاوہ کسی دوسرے شہر نے نہیں کیا تھا ۔ اس تجربے نے اہل دہلی کے دلوں میں وہ گداختگی ، سوز اور آگ پیدا کر دی جس کا اظہار ان کی شاعری میں ہوا ہے ۔ اسی لیے غم کی لَے دہلوی شاعری میں تیز ہے ۔ بے ثباتی و عبرت کے مضامین عام ہیں اور تصوف اسی لیے ان کو محبوب ہے ۔ حسرت کا یہ تجربہ چونکہ براہ راست نہیں تھا اور وہ اس قسم کے مضامین محض روایت کی پیروی میں باندھ رہے تھے اس لیے ان کے کلام میں وہ اثر نہیں ہے جو ہمیں دہلی کے دوسری صف کے شعرا مثلاً قائم ، بیان ، ہدایت ، بیدار وغیرہ کے ہاں نظر آتا ہے ۔ حسرت کی شاعری تکرارِ

روایت کی شاعری ہے۔ ان کی شاعری کا مرکزی نقطہ بھی عشق ہے لیکن اس عشق میں وہ حرارت نہیں ہے جو کوہکن سے جوئے شیر کھدواتی اور مجنوں کو صحرا صحرا پھراتی ہے۔ ان کا دیوان پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ شریفانہ عشق کی شریفانہ شاعری ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

اتنا نومید نہ ہو دل کو قوی رکھ حسرت
صبر کو دیکھ تو کیا ہوتا ہے ہوتے ہوتے
مہربانی نہ کرو ہم سے میاں کیا ہوگا
اسی افسوس میں مرجائیں گے یاں کیا ہوگا
مر گیا میں اس نے جب مجھ سے اکیلے یوں کہا
آپ تو رسوا ہوا ہے تو مجھے رسوا نہ کر
یارو یہ مرا عشق کا عنوان کسی روز
کھو کر رہے گا ہائے مری جان کسی روز
ہو نہ ہو مجھ سے خفا دل میں ہے کچھ وہ دلدار
خود بخود آج طبیعت مری گھبراتی ہے

ان اشعار سے ایک ایسے عاشق کی تصویر ابھرتی ہے جس میں حد درجہ انفعالیت ہے، جو بے عمل ہونے کی وجہ سے بزدل بھی ہے اور بے حوصلہ بھی۔ اس میں حقیقت کا سامنا کرنے کی ہمت نہیں ہے۔ یہی کیفیت حسرت کی شاعری پر چھائی ہوئی ہے۔ اسی لیے ہم نے ان کی شاعری کو شریفانہ عشق کی شریفانہ شاعری کہا ہے۔ حسرت کی شاعری کا عاشق اپنے محبوب سے ایسا سہما ہوا ہے کہ وہ اپنے عشق کا پورا تجربہ بیان کرنے سے بھی قاصر ہے۔ اسی لیے یہاں عشق 'نیم عشق' ہے اور تجربہ 'نیم تجربہ' ہے اور اسی وجہ سے حسرت کی شاعری اس سطح پر بھی نہیں آپاتی جس پر ہمیں فغاں، ہدایت، بیدار اور خود حزیں کی شاعری نظر آتی ہے۔ لیکن حسرت اپنے ان ادھورے جذبات کا اظہار جس سلاست اور سادگی سے کرتے ہیں وہ انہیں اس دور کے شعرا میں قابلِ توجہ ضرور بنا دیتی ہے۔ اس سادہ طرز کی وجہ سے ان کے ہاں ایک ایسا لہجہ پیدا ہوگیا ہے جو اس دور میں انہیں مقبولیت دیتا ہے۔ اس لہجے کا مقابلہ میر، سودا، درد سے تو کیا، قائم و بیدار سے بھی نہیں کیا جا سکتا، لیکن اس کے باوجود یہ حسرت کا اپنا لب و لہجہ ہے جو انفعالیت سے نظریں نیچی کرکے دھیمی آواز میں، بات نہ کرنے کے انداز میں بات کرنے سے پیدا ہوا ہے اور جس میں اظہار کی سادگی و سلاست نے ایک ہلکا سا رنگ بھی بھر دیا ہے اور

جس سے حسرت کی شاعری کی یہ صورت بنی ہے :

ہجر کا دن کہ ترا آفتِ جاں تھا گزرا
مجھ پہ لانے کی بلا اب شبِ تنہائی گیا
کر کرکے یاد اس کی بے حال ہوں نہایت
فرصت ذرا تو مجھ کو تو اے خیال دینا
جب میں کہا کمر تو مرے قتل پر نہ کس
بولا وہ شوخ کرکے تبسّم ابھی سے بس
یار آتا نظر نہیں آتا   ہم کو ہوتا نہ انتظار اے کاش
درد اپنی بے کسی کا ہم کسی سے کیا کہیں
آشنا سارے جہاں میں ایک رکھتے ہیں سو تم
اس کے دل میں کبھی تاثیر نہ کی   اے محبت اسے کیا کہتے ہیں
ہو جاوے اک توجہ ادھر بھی اگر کبھی
اتنا بڑا یہ کام ترے روبرو نہیں
یاد اس لطف حضوری کا کریں کیا حاصل
آ پڑا کام فقط اب تو تری یاد کے ساتھ
یک بیک یاد تمھاری جو مجھے آتی ہے
جی ہی جانے ہے جو کچھ دل پہ گزر جاتی ہے
جس کی جدائی مجھ کو خیالِ محال تھا
رہتا ہے کام اب مجھے اس کے خیال سے
مری بات سنتا ہے اس طور سے
کہ کہتا ہوں گویا کسی اور سے
ہم کو دنیا کے تر و خشک سے پہنچا ہے یہی
لب مرے خشک رہے چشم مری نم ہووے
رہے ہے نقش مرے چشم ودل پہ یوں تری صورت
مصوّر کی نظر میں جس طرح تصویر پھرتی ہے

حسرت کے زبان و بیان پر ، روزمرہ و محاورہ پر ، اظہار کی صفائی و پاکیزگی پر دلی کے زبان و بیان کا واضح اثر ہے ۔ دلی کی بربادی کے بعد جب وہاں کے اہلِ کمال برعظیم کے مختلف شہروں میں آباد ہوئے تو تقریباً نصف صدی تک دلی کی زبان ، ہر علاقے کی نئی نسل کے شعرا کے لیے معیار بنی رہی ۔ یہی صورت فرخ آباد ، فیض آباد اور لکھنؤ میں رہی اور یہی صورت مرشد آباد ، عظیم آباد اور

حیدر آباد دکن میں رہی۔ حسرت کی بنیادی زبان و محاورہ یہی زبان ہے لیکن جب سودا و سوز کو لکھنؤ آئے جُگ بیت گئے، میر بھی نئے پرانے ہو گئے اور لکھنوی تہذیب اپنے تہذیبی تقاضوں اور ان سے پیدا ہونے والی معاشرتی و تہذیبی ضرورت کے پیش نظر اپنی انفرادیت تلاش کرنے لگی تو زبان و بیان اور لہجے بھی بدلنے لگے۔ اودھ کی تہذیب و شاعری کے یہ اثرات عظیم آباد بھی پہنچے اور حسرت عظیم آبادی کی شاعری میں بھی نظر آنے لگے۔ ان اثرات کا سب سے پہلا اثر یہ ہوا کہ حسرت بھی سنگلاخ زمینوں میں غزلیں کہنے لگے جن میں واضح طور پر زور زمین پر تھا۔ دوسرا اثر یہ ہوا کہ معاملہ بندی شاعری میں در آئی اور ان کی شاعری میں بھی تیز شوخی آ گئی جو لکھنؤ کے تہذیبی مزاج نے پیدا کی تھی۔ تیسرا اثر یہ ہوا کہ جذبہ و احساس کی جگہ خیالی مضمون آفرینی نے لے لی۔ حسرت کے ہاں یہ اثرات ابتدائی دہلوی اثرات کے مقابلے میں کم ضرور ہیں لیکن پھر بھی ان کے دیوان میں خاصی تعداد میں ایسی غزلیں ملتی ہیں جن میں لکھنؤ کی نئی شاعری کے اثرات واضح ہیں، مثلاً وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلعے یہ ہیں:

کسی کو سہل ہے کاٹے اگر زمین کا سانپ
خدا کرے نہ ڈسے زلفِ عنبریں کا سانپ
لکھ دے ایسا کوئی محبوب کی حُب کا تعویذ
کہ گلے کا مجھے کر رکھئے دل آرا تعویذ
کیوں کر نہ کرے یار ترا ناز فلک پر
ہے اس کا دماغ اے بتِ طنّاز فلک پر
سنگیں دلوں کا غم مری چھاتی کا ہے پہاڑ
صحرا کی راہ لوں میں گریباں کو اپنے پھاڑ
وفا کے ہیں خوان پر نوالے ز آب اول دوم بہ آتش
بھرے ہے ساقی یہاں پیالے ز آب اول دوم بہ آتش
بوسہ میں لوں کا گن کے یار یک دو سہ چار پنج و شش
کہہ چکا بس میں ایک بار یک دو سہ چار پنج و شش
کب تک وہ کمر میرے دلِ چاک پہ باندھے
راہِ نظر اس دیدۂ نمناک پہ باندھے

ان غزلوں میں لکھنؤ کی نئی ابھرتی ہوئی شاعری کا مزاج ایسا رما بسا ہے کہ دیوانِ حسرت پڑھتے ہوئے یہ غزلیں ان کے باقی کلام سے الگ معلوم ہوتی ہیں۔

لکھنوی شاعری کے یہ اثرات نہ صرف لکھنؤ کے نئے شعرا میں مقبول تھے بلکہ دہلی اور برعظیم کے دوسرے علاقوں میں بھی رفتہ رفتہ سرایت کر رہے تھے اور وہ صورت بن رہی تھی جس کا مطالعہ ہم جعفر علی حسرت کے ذیل میں کر آئے ہیں اور جو حسرت عظیم آبادی کے ان جیسے اشعار میں دکھائی دیتی ہے:

میں کہا اس سے ترے غم میں موا میں کیا کروں
ہنس کے بولا آن پہنچا دن ترا میں کیا کروں
تجھ پہ پیارے حسرتِ مسکیں کی دلجوئی ہے فرض
گفتگو سیکھی ہے کیا میں کیا کروں میں کیا کروں
کیسا عیش ہے تو پاس ہو اور موسم برسات ہو
بجلی سا ہو تو جلوہ‌گر جس دم اندھیری رات ہو
اپنی گلی میں دیکھ کے حسرت کو بولا یار
چل جا پرے ہو دور اگر تیری خیر ہے

شوخ معاملہ بندی کے اس نئے رجحان کو دیکھ کر، جو حسرت کی زندگی کے آخری دور کی شاعری میں نمایاں ہوا، یہ کہا جا سکتا ہے کہ میر، سودا اور درد کے رنگِ سخن کی جگہ اب یہ نیا رنگ سخن لے رہا ہے۔ اس میں مزا لینے والی وہ کیفیت موجود ہے جو میر اور درد سے مختلف ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ہوا کا رخ بدل گیا ہے اور حسرت بھی اب ہوا کے اسی رخ پر چل رہے ہیں۔ انھوں نے اپنے دور کے دونوں رنگِ سخن کی پیروی کی، اسے اُردو کے نئے مرکز عظیم آباد میں مقبول بنایا اور زبان و بیان کا وہی معیار قائم کیا جو ہر جگہ اُردو زبان و شاعری کا ادبی معیار تھا اور اس طرح عظیم آباد بھی ایک نیا مرکز بن کر اُردو شاعری کی روایت کے بڑے دھارے سے آ ملا۔ یہ کام اس دور میں جو شاعر بھی کرتا وہ قابلِ ذکر ہو جاتا اور حسرت نے چونکہ یہ کام زیادہ سلیقے سے کیا اس لیے وہ عظیم آباد میں اُردو شاعری کی مرکزی روایت کے پہلے نمائند عظیم آبادی شاعر ہیں۔

حسرت کی زبان وہی معیاری زبان ہے جو ادبی سطح پر شمال سے جنوب تک، مشرق سے مغرب تک استعمال ہو رہی ہے۔ ان کے ہاں وہ الفاظ، جو اب متروک ہوگئے ہیں، اسی طرح استعمال ہو رہے ہیں جیسے اس دور کے دوسرے شاعروں کے ہاں ہو رہے ہیں۔ افعال، ضمائر، تذکیر و تانیث، اضافت و عطف وغیرہ کا استعمال اسی طرح ہے جس طرح سب کے ہاں ملتا ہے، لیکن جمع بنانے کی وہ صورت بھی ملتی ہے جو صرف قائم چاند پوری کے ہاں ملتی ہے۔ حسرت جہاں عام

طریقے سے جمع بناتے ہیں وہاں اس طرح بھی بناتے ہیں :

صفائیں　ع　دیکھو گیا مجھ کو بتاتی ہیں صفائیں آنکھیں
خوبئیں　ع　ہزار خوبئیں ہیں تجھ میں اور یہاں دو چشم
گستاخیں　ع　ہر ایک سے گستاخیں ہم ہی سے ادب ہے
خودکشئیں　ع　کیا خودکشئیں ہم نے کی وصل کی خواہش میں

ایک آدھ جگہ جمع الجمع اس طرح بنائی ہے ۔ وضع کی جمع اوضاع ہے لیکن حسرت نے جمع الجمع اوضاعیں بنائی ہے :

ع　اوضائیں پسندیدہ تری دیکھیں جو کر غور

سودا کے ہاں بھی ایک جگہ اسی سے ملتی جلتی یہ صورت ملتی ہے :

ع　شعراؤں میں ہیں جو صدر نشیں

اس فہرست میں چند اور شاعروں کا اضافہ کیا جا سکتا ہے جو صوبہ بہار و بنگال اور سر زمین دکن میں اُردو شاعری کی روایت کو پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام کر رہے ہیں ۔ اگلے باب میں ہم ایسے ہی چند قابلِ ذکر شاعروں کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱- گلشنِ سخن : مردان علی خاں مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۱۱۳ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ع ۔

۲- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۵۲ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، دہلی ۱۹۳۰ع ۔

۳- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۴۷ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ع ۔

۴- تعینِ زمانہ : قاضی عبدالودود ، ص ۱۵۸ ، حصہ اول "معاصر" پٹنہ ، بہار ۔

۵- حسرت : کلب علی خاں فائق ، سہ ماہی "صحیفہ" شمارہ ۳۸ ، ص ۳۲ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور

۶- جعفر علی حسرت : حالات و آثار، از مشفق خواجہ، سہ ماہی 'اُردو نامہ' شمارہ ۵۰ ، ص ۱۱۵ ، ترقی اُردو بورڈ ، کراچی ۱۹۷۵ع ۔

۷- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۲۷۶ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۸ع ۔

۸- سفینۂ ہندی : ص ۶۲ -

۹- تین تذکرے (مجمع الانتخاب) : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۹۷ ، مکتبہ برہان ، دہلی ۱۹۶۸ع -

۱۰- سفینۂ ہندی : ص ۶۲ - ۱۱- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۵۲ -

۱۲- ایضاً : ۲۰۶ -

۱۳- دیوانِ جہاں دار : مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۳۷ و ۴۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع -

۱۴- تذکرۂ ہندی : ۷۴ - ۱۵- تین تذکرے : ص ۷۹ -

۱۶- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۵۲ -

۱۷- دستور الفصاحت : احمد علی خاں یکتا ، مرتبہ امتیاز علی عرشی ، ص ۷۲ ، ہندوستان پریس ، رامپور ۱۹۴۳ع -

۱۸- ۱۹- ۲۰- خوش معرکۂ زیبا : سعادت خاں ناصر ، مرتبہ مشفق خواجہ (جلد اول) ، ص ۲۴۹ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۰ع -

۲۱- کلیاتِ حسرت : مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ، ص ۱۴ - ۱۵ ، ادارہ فروغ اُردو لکھنؤ ۱۹۶۶ع -

۲۲- کلیاتِ سودا : مرتبہ ڈاکٹر شمس الدین صدیقی (جلد دوم) ، ص ۱۲۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۶ع -

۲۳- کلیاتِ حسرت : ص ۱۹۴ -

۲۴- کلیاتِ حسرت : مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی -

۲۵- اے کیٹالاگ اوف عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس ، ص ۵۸۶ - ۵۸۷ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع -

۲۶- تاریخ ادب ہندوستانی : گارساں دتاسی (ترجمہ و حواشی لیلیان سکستن) مخطوطہ ، ص ۳۷۶ ، مملوکہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ، کراچی -

۲۷- مثنوی طوطی نامہ : مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ، مقدمہ حاشیہ ص ۶ ، مکتبہ کلیان ، لکھنؤ ۱۹۶۱ع -

۲۸- فہرستِ مخطوطات انجمن ترقی اُردو : مرتبہ افسر صدیقی امروہوی (جلد اول) ، ص ۲۶۵ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۱۹۶۵ع -

۲۹- جعفر علی حسرت ــ احوال و آثار : مشفق خواجہ ، اُردو نامہ ، شمارہ ۵۰ ، ص ۱۵۰ ، کراچی ۱۹۷۵ع -

۳۰- عقدِ ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۴ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۴ع -

۳۱- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۱۴۰ ، نظامی پریس ، بدایوں ۱۹۲۲ع -

۳۲- مخزنِ نکات : قائم چاند پوری ، ص ۱۶۷ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع -

۳۳- تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ -

۳۴- مزارات اولیائے دہلی : محمد عالم شاہ فریدی دہلوی ، ص ۱۲۸ ، (بار دوم) جید برق پریس ، دہلی ۱۳۴۶ھ -

۳۵- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۳۱ - ۳۶- تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ -

۳۷- مزارات اولیائے دہلی : ص ۱۲۸ -

۳۸- چمنستانِ رحمت النبی : مصنفہ واحد یار خاں ، ص ۴۰۳ ، مطبع جماعت تجارت متفقہ اسلامیہ ، میرٹھ لمیٹڈ ۱۸۸۴ع -

۳۹- نکات الشعرا : ص ۱۴۰ - ۴۰- مخزنِ نکات : ص ۱۶۷ -

۴۱- تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ -

۴۲- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۱۵ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۸ع -

۴۳- این اورینٹل بایوگرافیکل ڈکشنری : تھامس ولیم بیل ، ص ۱۲۷ ، ایڈیشن ۱۸۹۴ع -

۴۴- تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ -

۴۵- گلِ رعنا : سید عبدالحی ، ص ۲۰۴ ، مطبع معارف ، اعظم گڑھ ۱۳۷۰ھ -

۴۶- دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، تذکرۂ عشقی ، (جلد اول) ، ص ۹۲ ، پٹنہ ۱۹۵۹ع -

۴۷- گلشنِ سخن : مردان علی خاں مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۵۷ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ع -

۴۸- ایضاً : ص ۵۷ - ۴۹- تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ -

۵۰- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، جلد اول ، ص ۱۱۸ ، پنجاب یونیورسٹی ۱۹۳۳ع -

۵۱- دیوانِ بیدار (فارسی و اُردو) : مرتبہ محمد حسین محوی صدیقی ، مطبوعہ مدراس ۱۹۳۵ع - دیوانِ بیدار (اُردو) ، مرتبہ جلیل قدوائی ، مطبوعہ ہندوستانی اکیڈمی ۱۹۳۷ع سے ہم نے استفادہ کیا ہے -

۵۲- بیدار نے شاہ عبدالستار کی وفات پر ایک قطعۂ تاریخ لکھا ہے جس کے اس مصرع سے "دار حق گلشنِ فردوس مقامِ اعلیٰ" سے ۱۱۷۰ھ برآمد ہوتے ہیں ۔ دیکھیے دیوانِ بیدار ، مرتبہ محمد حسین محوی صدیقی ، ص ۱۷۰ ، مدراس ۱۹۳۵ع ۔

۵۳- مخزنِ نکات : ص ۱٦۷ ۔ ۵۴- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۳۱ ۔

۵۵- مجموعۂ نغز : ص ۱۱۸ ۔

۵٦- ماہنامہ اُردوئے معلیٰ : ایڈیٹر حسرت موہانی ، جلد ۱ ، نمبر ٦ ، ص ۲ ، دسمبر ۱۹۰۳ع ۔

۵۷- نکات الشعرا : ص ۱٦۲ ۔

۵۸- خوش معرکۂ زیبا : (جلد اول) ، ص ۱۴۲ ۔

۵۹- نکات الشعرا : ص ۱٦۲ اور تذکرہ ریختہ گویاں : فتح علی گردیزی ، ص ۱۲٦ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ع ۔

٦۰- مخزنِ نکات : ص ۱٦۱ ۔

٦۱- تذکرۂ علمائے ہند : رحمان علی ، ص ۱۲۲ ، مطبع نولکشور ، لکھنؤ (بار دوم) ۱۹۱۴ع ۔

٦۲- مخزنِ نکات : ص ۱٦۱ ۔

٦۳- ٦۴- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۱۳۳ ۔

٦۵- دو تذکرے : (جلد دوم) ، ص ۱۴۸ ۔

٦٦- گلزارِ ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳٦۰ ، (معاصر شمارہ ۲۲ و شمارہ ۲۸ ، ۲۹) ، دائرۂ ادب ، پٹنہ ۱۹۷۴ع ۔

٦۷- گلشنِ سخن : مبتلا لکھنوی ، ص ۱۹۲ ۔

٦۸- گلشنِ ہند : مرزا علی لطف ، ص ۱۹۸ ، دار الاشاعت ، لاہور ۱۹۰٦ع ۔

٦۹- مخطوطہ دیوان شاہ قدرت اللہ قدرت ، قومی عجائب خانہ کراچی ۔ راقم الحروف نے انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ، بوڈلین لائبریری اور قومی عجائب خانہ کراچی کے مخطوطات سے استفادہ کیا ہے ۔ مشفق خواجہ نے جائزۂ مخطوطاتِ اُردو (جلد اول) میں قومی عجائب خانے کے مخطوطے کا تفصیلی تعارف کراتے ہوئے لکھا ہے کہ "ورق ۱٦ ب سے یہ مخطوطہ خود مصنف نے لکھا ہے" ، ص ٦۳۲ ، مرکزی اُردو بورڈ ، لاہور ۱۹۷۹ع ۔

۷۰- گلزارِ ابراہیم : ص ۳٦۹ ۔

۷۱- تذکرۂ مسرت افزا : امراللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۲۳۲ ، مطبوعہ معاصر ، پٹنہ ۔

۷۲-۷۳- گلزار ابراہیم : ص ۳۵۹ - ۷۴- گلشن سخن : ص ۱۹۲ -

۷۵- مخطوطات انجمن ترقی اُردو (جلد اول) ، ص ۱۹۸ ، مرتبہ افسر صدیقی ، انجمن ترقی اردو پاکستان ۱۹۶۵ء -

۷۶- شاہ قدرت اللہ قدرت : مشفق خواجہ ، ص ۲۳ ، مطبوعہ مجلۂ تحقیق ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۷۹ع -

۷۷- تذکرۂ شعرائے اُردو : ۱۳۳ -

۷۸- تذکرۂ ہندی : ص ۱۷۷ - ۷۹- مجموعۂ نغز (جلد دوم) ص ۲۱۷ -

۸۰- نکات الشعرا : ص ۱۷۹ و مخزن نکات : ص ۱۱۸ -

۸۱- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۱۹۶ - ۸۲- تذکرۂ ہندی : ص ۲۷۱ -

۸۳- مجموعۂ نغز : (جلد دوم) ، ص ۲۱۷ -

۸۴- ایضاً : ص ۳۱۸ - ۸۵- تذکرۂ ہندی : ص ۲۷۱ -

۸۶- گلشن سخن : ص ۲۵۹ - ۸۷- گلشن ہند : ص ۲۵۴ -

۸۸- مجموعۂ نغز : ص ۳۱۸ - ۸۹- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۱۹۶ -

۹۰- عمدۂ منتخبہ : نواب اعظم الدولہ میر محمد خان بہادر سرور ، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی ، ص ۸۱۲ ، شعبۂ اُردو دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ع -

۹۱- گلشن بیخار : نواب مصطفٰی خان شیفتہ ، ص ۲۳۰ ، مطبع نولکشور ، لکھنؤ ۱۹۱۰ع -

۹۲- عیار الشعرا (عکسی) : مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی -

۹۳- عمدۂ منتخبہ : ص ۸۱۲ - ۹۴- مجموعۂ نغز : ص ۳۱۸ -

۹۵- عمدۂ منتخبہ : ص ۵۱۱ - ۹۶- نکات الشعرا : ص ۱۷۹ -

۹۷- دو تذکرے (تذکرۂ شورش) : جلد اول ، ص ۱۸۳ -

۹۸- تذکرۂ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۷۱ -

۹۹- گلزار ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۲۰۳ -

۱۰۰- دیوان حضور : مرتبہ مختار الدین احمد ، ص ۱۴ ، دہلی ۱۹۷۷ع -

۱۰۱- ۱۰۲- گلزار ابراہیم : ص ۹۱ -

۱۰۳- ۱۰۴ و ۱۰۵- تذکرۂ مسرت افزا ، ص ۷۰ -

۱۰۶- گلشن سخن : مبتلا لکھنوی ، ص ۱۰۰ -

۱۰۷- گلزار ابراہیم : ص ۹۱ -

۱۰۸- دیوان حسرت عظیم آبادی : مرتبہ ڈاکٹر اما سعیدی ، مقدمہ ص ۱۰۹ ، ترقی اُردو بورڈ ، دہلی ۱۹۷۸ع -

۱۰۹- گلشنِ ہند : مرزا علی لطف ، ص ۱۱۱ -
۱۱۰- دو تذکرے (جلد اول) : ص ۱۸۴ -
۱۱۱- دیوانِ حسرت عظیم آبادی : مرتبہ ڈاکٹر اسا سعیدی ، دہلی ۱۹۷۸ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۸۲۸	''اکثر تازہ گویانِ آن شہر شاگردِ اویند ۔''
ص ۸۲۹	''بجمیع علوم فضل و کمال داشت خصوصاً در حکمت و فن شاعری ۔''
ص ۸۵۹	''مدتے اصلاح سخن از رائے سرب سنگھ گرفتہ ، الحال منحرف است ۔''
ص ۸۸۱	''بنا بر طنطنۂ شاعری و معلوماتِ فن کہ داشت با سلطان الشعرا ہم مقابلہ می خواست ۔''
ص ۸۹۹	''از خوبانِ روزگار است ، فہمے تیز و تند دارد و از چندے تغیر لباس کردہ باستغنائے تمام بسر می برد ۔''
ص ۹۰۰	''خود را بہ لباس درویشی آراستہ دارد یعنی ہمیشہ گیروی بر سرتاج می بندد ۔''
ص ۹۰۱	''اکثر در صحبتہا بافقیر بگرمی پیش می آید ۔''
ص ۹۰۱	''با فقیر آشناست ۔''
ص ۹۰۲	''از چندے در اکبر آباد رونق افروز است ۔''
ص ۹۰۲	''بیدار از روسائے دہلی است ۔''
ص ۹۰۸	''بر احوالِ فقیر شفقتہا کند ۔''
ص ۹۰۹	''بندہ وے را یک بار در مشاعرہ بہ لکھنؤ دیدہ ام ۔''
ص ۹۰۹	''حسبِ اتفاق بہ عظیم آباد تشریف آوردند ۔''
ص ۹۰۹	''الحال کہ سال یک ہزار و یک صد و نود و شش باشد بہ امداد اکابر آن دیار بسر می‌برد ۔''
ص ۹۱۸	''از چندے دل از جہان فانی برکندہ بسرائے جاودانی رحل اقامت افگندہ ۔''
ص ۹۲۰	''ریختہ بطرز می گوید ۔''

* * *

نواں باب

چند اور شعرا

دلّی کے اجڑنے اور اس کی مرکزیت کے ختم ہونے سے ، دلی کے فنون ، اہلِ فن کی ہجرت کے ساتھ ، برعظیم کے مختلف صوبائی مراکز میں تیزی سے پھیلنے لگے اور ایک طویل عرصے تک دلی کی روایت اور اس کے زبان و بیان ان نئے مراکز پر چھائے رہے ۔ عشق انھی شعرا میں سے ایک ہیں جو دلی سے ہجرت کرکے مرشد آباد گئے اور وہاں سے عظیم آباد آ کر مقیم ہوگئے ۔ شیخ رکن الدین عشق[1] (۱۱۳۷ھ[2] — ۱۲۰۳ھ[3]/۲۵ - ۱۷۲۴ع — ۱۷۸۹ع) ، جو مرزا گھسیٹا[4] کے نام سے مشہور تھے ، شیخ محمد کریم فاروق کے بیٹے[5] ، شاہ فرہاد ابوالعلائی نقشبندی دہلوی کے نواسے[6] اور اپنے وقت کے برگزیدہ صوفی اور معروف شاعر تھے ۔ شاہجہان آباد میں پیدا ہوئے ، وہیں پلے بڑھے اور تعلیم و تربیت حاصل کی ۔ نادر شاہ کے حملوں کے بعد جب احمد شاہ ابدالی کے حملے شروع ہوئے اور مرہٹوں کی یورش اور جاٹوں کی لوٹ مار نے اہلِ دہلی پر زندگی تنگ کر دی تو رکن الدین عشق بھی عالمِ جوانی میں دلی سے مرشد آباد آ گئے اور خواجہ محمد خان کی فوج میں کہ نواب قاسم علی خان عالی جاہ کا رسالہ دار تھا ، ملازم ہوگئے اور ہزار سواروں کا منصب پایا ۔ یہ زمانہ ان کا چین آرام سے گزرا ۔ خواجہ محمد خان ان کا بہت خیال کرتے تھے ۔ جب عمر چالیس کے قریب ہوئی تو دنیا سے جی اچاٹ ہوگیا اور درویشی ، جو ان کے خاندان کی قدیم روایت تھی ، اختیار کرلی ۔ ملازمت چھوڑ کر بنگالہ سے دیارِ مغرب[7] جانے کے لیے عظیم آباد پہنچے اور لباسِ درویشی پہن کر یہیں ٹھہر گئے ۔[8] عظیم آباد میں حضرت مخدوم منعم پاک کی صحبت سے ، جو عشق کے نانا شاہ فرہاد کے صحبت یافتہ تھے ، فیض اٹھایا اور پھر ان کی اجازت سے حضرت برہان الدین خدا نما کی خدمت میں خالص پور (مضافاتِ لکھنؤ) پہنچے اور ان کے ہاتھ پر بیعت کی ۔ عظیم آباد واپس آ کر مخدوم منعم پاک کی خدمت میں حاضر رہے اور جب کامل ہوگئے تو مسندِ خلافت پر بیٹھے ۔ سلسلۂ ابوالعلائیہ فرہادیہ جاری کیا اور محلہ

بخشی کیپاٹ میں تکیۂ عشق کی بنیاد ڈالی ۔ یہ سلسلہ بھی نقشبندیہ سلسلے کی ویسی ہی ایک شاخ ہے جیسی حضرت مجدد الف ثانی کی شاخ ''نقشبندیہ مجددیہ'' اور خواجہ ناصر عندلیب و خواجہ میر درد کی شاخ ''طریقِ محمدی'' کہلاتی ہے ۔ سرکار سارن کے فوج دار اشرف خاں نے ، جو شاہ رکن الدین عشق سے ارادت و عقیدت رکھتا تھا ، بڑی رقم خرچ کرکے لبِ دریا ایک رفیع الشان مکان تعمیر کرایا اور اسے پردوں اور فروش سے آراستہ کرکے حضرت عشق کو دے دیا ۔ وہ ہر سال ایک معقول رقم خدام کے اخراجات کے لیے بھی نذر کرتا تھا ۔ اشرف خاں کی وفات کے بعد ان کے بیٹے احمد علی خاں نے بھی اس سلسلے کو جاری رکھا ۔[۹] شاہ عشق نے ۷ جمادی الاول ۱۲۰۳ھ/۱۷۸۹ع کو ۶۶ سال کی عمر میں وفات پائی ۔ ان کے شاگرد مرزا محمد علی فدوی نے قطعۂ تاریخِ وفات کہا[۱۰] :

شور و واویلا فتاد اندر جہاں　　چون اجل آمد سرِ بالینِ عشق
گفت فدوی سالِ تاریخِ وفات　　''ہادیِ ما شاہ رکن الدین عشق''

تکیۂ عشق کے اُسی حجرے میں ، جہاں عشق ریاضت و عبادت میں مصروف رہتے تھے ، مدفون ہوئے ۔

رکن الدین عشق اپنے زمانے کے برگزیدہ صوفی ''عارف صاحب کمال اور درویش بے مثال''[۱۱] تھے ۔ معتقدین کی کثیر تعداد ان کے ہاں حاضر رہتی تھی ۔ ابراہیم خاں خلیل نے لکھا ہے کہ ''معتقدین کے ہجوم میں درویشی میں بھی بادشاہی کرتے ہیں ۔''[۱۲] عشقی نے انھیں ''مردے حسن پرست ، درد مند ، صاحبِ دل''[۱۳] لکھا ہے اور قدرت اللہ قاسم نے ''روشن ضمیر ۔ صاحب توجہ ، قوی التاثیر''[۱۴] کے الفاظ لکھے ہیں ۔ سودا ان کے بڑے یار تھے جس کا اظہار خود عشق نے بڑی محبت سے اس شعر میں کیا ہے :

کیا پاس بھروں عشق لیے شعر کو اپنے
سودا جو بڑا یار تھا سو دور کہیں ہے

لیکن ان کی شاعری کے مزاج پر سب سے زیادہ اثر خواجہ میر درد کا ہے :

اے عشق اس غزل کے تئیں کہہ بطرزِ درد
جو اس کے قافیے کے تئیں تو بدل سکے

میر کی آواز بھی ، جن کی شاعری اس دور کی روح کی آواز تھی ، عشق کی آواز اور لہجے میں شامل ہے ۔

عشق سے ایک ضخیم کلیات یادگار ہے جو مرتب و شائع ہو چکا ہے[۱۵] اور

جس میں ۹۸۰ غزلیات ، تین مثنویاں ـــــ مثنوی حکایتِ منار ، ساقی نامہ اور مثنوی عارفانہ ـــــ شامل ہیں ۔ ان کے علاوہ سوز و گداز کے نام سے ایک واسوخت ، پانچ تضمینیں ، ایک نظم ”مطلعہا در مثل“ کے عنوان سے ، جس کے ہر مصرع ثانی میں ایک ضرب المثل کو باندھا گیا ہے اور ۸۱ رباعیات ، دس قطعات بھی شامل ہیں ۔ کلیات کے علاوہ عشق نے صوفیانہ موضوعات پر کئی رسالے بھی لکھے ۔ ثاقب عظیم آبادی نے تصوف کے موضوع پر عشق کے تین قلمی رسالوں ـــــ امواج البحار ، سلطان العشق ، تعلیم الخلفاء کے علاوہ ’مکتوبات‘ کا ذکر بھی کیا ہے اور بتایا ہے کہ یہ موجود ہیں ۔[۱۶]

اس دور کے عظیم آباد کی ادبی و ذہنی فضا ، زبان و بیان اور موضوعات پر دہلوی شعرا کا اثر گہرا تھا جن میں میر ، درد اور سودا کے اثرات سب سے نمایاں تھے ۔ خود عشق کا وطن دہلی تھا اور وہ اسی اثر و روایت کو لے کر عظیم آباد آئے تھے ۔ اسی لیے عشق کے موضوعات ، زبان و بیان او شعری مزاج پر دہلوی رنگِ سخن نمایاں ہے ۔ دہلوی رنگِ سخن میں تین باتیں نمایاں تھیں ۔ ایک غم و حزن کی دردمندانہ کیفیت ، دوسرے تصوف و معرفت کے مضامین اور صوفیانہ تجربات کا اظہار اور تیسرے عام بول چال کی زبان ، روزمرہ ، محاورہ و ضرب المثل کا شاعری میں استعمال ۔ یہی تینوں اثرات ہمیں عشق کی شاعری میں ملتے ہیں ۔ درد و غم یا واردات و تجربات کے اظہار میں وہ درد و میر کی پیروی ضرور کرتے ہیں لیکن عشق کے ہاں تجربہ اور اس کے اظہار کی وہ گہرائی اور تہ داری نہیں ہے جن سے درد و میر کے اشعار ہمارے ادراک و شعور کا حصہ بن جاتے ہیں ۔ وہ ایک فطری شاعر ضرور تھے لیکن ان کی شاعرانہ صلاحیتیں دوسرے درجے کی تھیں ۔ جب عشق صوفیانہ موضوعات و تجربات کا اظہار کرتے ہیں تو ان کے ہاں اشعار کی بہتر سے بہتر صورت یہ سامنے آتی ہے :

جستجو میں مری نہ حیراں ہو   مثلِ عنقا میں گھر نہیں رکھتا

اسی کا آئینہ ہژدہ ہزار عالم ہے
دوانے کیا کہوں تجھ سے کہاں کہاں دیکھا
وہ دل جو بوعلی کو بتاتا تھا درس عشق
شرحِ کتابِ عشق سے ناچار ہو گیا

کھنسے کو ادھر اُدھر گئے ہم   تھے تیری طرف جدھر گئے ہم
مدت سے ہیں اپنی جستجو میں   ہیں آپ سے اس قدر گئے ہم

ہستی چھپی عدم میں ہوئی لیستی نمود
دھوکا لہ کھا کہ مخفی ہے دریا سحاب میں
محتاجگی پسند ہے ہندوں کی ورلہ میں
تیرے سوائے تجھ سے طلب گار کچھ نہیں
جسو آرزو ہے اس کا نتیجہ ہے انفعال
بہتر یہ آرزو ہے کہ کچھ آرزو نہ ہو
دشتِ عدم کی سیر تو کی اتنی ہم نے عشق
تھک تھک کے آگے پیچھے یقین و گماں رہے
بے عکس آئینے میں نظر آئے کیا ظہور
تم سامنے نہ ہو تو مہاں ہم کہاں رہے

ان اشعار کا آپ خواجہ میر درد کے اشعار سے مقابلہ کیجیے تو درد کے ہاں روحانی تجربات ، باطنی کیفیات اور قلبی واردات کے اظہار میں ایک ایسی انفرادیت محسوس ہوگی جو اُردو شاعری میں انھیں ممتاز کرتی ہے ۔ درد اپنی کیفیت اور تجربے کو جس انداز ، جس لہجے اور الفاظ کی مخصوص نشست و ترتیب کے ساتھ باندھتے ہیں اس سے وہ انداز و ادا پیدا ہوتا ہے جس سے ہم درد کو پہچانتے ہیں ۔ عشق درد کے قریب آتے ضرور ہیں لیکن یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ انھیں (میر درد کو) چھو کر گزر گئے ہیں ۔ ان کا انداز سودا کی طرح خارجیت لیے ہوئے بیانیہ ہے ۔ درد کی طرح عشق کی شاعری کا مرکزی نقطہ بھی عشق ہے اور اس عشق کا رخ بھی حقیقت و معرفت کی طرف ہے لیکن اس میں حال و قال کی وہ کیفیت اور والہانہ پن نہیں ہے جو ہمیں درد کے ہاں ملتا ہے ۔ عشق یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ :

تاثیر نہ ہو قول میں کس طور سے میرے
تم جس کو اثر کہتے ہو میں اس کا بیان ہوں
اگر الفاظ و معنی میں سخن کو خوش نما نکلے
قبولِ دل نہ ہووے جو نہ انداز و ادا نکلے

لیکن اپنے اس معیارِ سخن کے اظہار کے باوجود ان کے ہاں نہ انداز و ادا ایسا نکلتا ہے جو منفرد ہو اور نہ اثر و کیف کی وہ گہرائی ہے کہ ان کا شعر ہمارے وجود پر چھا جائے ۔ ”وہ اور چیز“ جس کی طرف عشق اپنے سننے یا پڑھنے والوں کو متوجہ کرتے ہیں ، ان کے ہاں کم ہے :

تقریر صاف کرنے پر موقوف کیا ہے عشق
وہ چیز اور ہے کہ اثر ہو زبان میں

عشق کی شاعری کے سلسلے میں یہ رائے اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ہم درد یا میر کی شاعری کے ساتھ ان کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں ۔ لیکن اگر درد و میر کو نظر انداز کر دیا جائے تو وہ ہمیں اپنے دوسرے معاصرین کے ساتھ ایک قابلِ ذکر شاعر نظر آتے ہیں جن کے ہاں اس دور کی شعری روایت کے مطابق عشقیہ و اخلاق موضوعات بھی ہیں ، معرفت و سلوک بھی ہے ، شاعرانہ سلیقہ بھی ہے اور زبان و بیان پر قدرت بھی انھیں حاصل ہے ۔ عشق کی شاعری نے عظیم آباد و بنگالہ کے شعرا کو متاثر کیا ہے اور روایتِ تصوف کو اس طور پر قائم کیا ہے کہ آئندہ دور میں راسخ عظیم آبادی اسی روایت سے اپنی شاعری کا چراغ روشن کرتے ہیں ۔ عشق ان چند شعرا میں سے ایک ہیں جو اُردو شاعری کی روایت کی بنیادوں کو اس وسیع و عریض علاقے میں مستحکم کرتے ہیں ۔ عشق دہلوی رنگِ سخن کے مطابق ، عام بول چال کی زبان میں شاعری کرتے ہیں جو سادہ ، رواں ، فصیح اور ثقل و اشکال سے پاک ہے ۔ تعقید لفظی بھی ان کے ہاں اسی لیے کم ہے ۔ ان کی شاعری میں ایک ہلکا سا لہجہ موجود ہے جس کی لے میں ہلکی سی دردمندی ، ہلکا سا حزن و غم اور ہلکے ہلکے سے جذبات بھی شامل ہیں ۔ ہم عشق کے شعر پڑھ کر بے مزہ نہیں ہوتے لیکن یہ مزہ اور یہ لطف اس درجے کا نہیں ہے جو ہمیں درد یا میر کے ہاں ملتا ہے ۔ سید سلیمان ندوی نے کہا تھا کہ ”صوفیانہ مضامین کی آمد وہی ہے جو درد میں ہے مگر درد کا مختصر سا بیانِ غم یعنی ان کا دو جزو کا مختصر دیوان عشق کے پچاس جزو کی شرح الم یعنی ان کے کلیات کے ساتھ سمندر اور قطرے کی نسبت رکھتا ہے ۔“[۱۷] آپ عشق کے یہ چند منتخب شعر پڑھیے تو آپ ان سے لطف اندوز تو ضرور ہوں گے لیکن ان میں لطف و اثر کی وہ کیفیت نہیں ملے گی جو عظیم شاعری کا جوہر ہے اور جو ہمیں درد و میر کے ہاں محسوس ہوتی ہے :

بسا ہے دل میں آ وہ خانہ ویراں   خداوندا اسے آباد رکھنا
دیکھا نہ آفتاب کبھی تیرے روبرو   جب ہو گیا وہ سامنے سایہ سا ڈھل گیا
فریاد سنی نہ عشق کی رات   شاید کہ وہ اپنے گھر نہ ہوگا
اپنی آنکھوں سے پوچھ اے خوش چشم   مجھ سے کیا پوچھتا ہے کیا دیکھا
حشر برپا کریں گے دیوانے   ان کی زنجیر مت ہلائیے گا

ہر اک کی پیروی کو نہ کر دل قبول تو
دنیا میں عشق قافلہ سالار ہو گیا

یہ چند اشعار اور پڑھیے :

دن کو رہتے ہیں بگولے کی طرح سرگرداں
رات کو داغ کی مانند جلا کرتے ہیں
کیا کیا جفائیں ظالم ہم نے تری سہیں ہیں
لیکن شکایتوں سے لب آشنا نہیں ہیں
کون سا ہوگا وہ دن یار خدا ہی جانے
عمر گزری ہے یہ سنتے ہیں کہ آپ آتے ہیں
سنا ہے کہ وہ آج آنے کو ہے   خدا جانے سچ ہے کہ افواہ ہے
مرتے مرتے گئی نہ تنہاقی   اے شبِ وصل خوب تو آئی
مصیبت گلے آ کے اس طرح لپٹی   کہ جیسے ملے آشنا آشنا سے
جس درد کے علاج میں مرتے ہیں یہ طبیب
ہے عشق کے سوا کوئی آزار اور بھی
کیا شکایت کروں زمانے سے   بے کسی آئی دل کے جانے سے
کیا فائدہ جو اس سے ملاقات ہی نہ ہو
بالفرض مثلِ خضر اگر عمر چاہیے

عشق کا سارا کلام عشقیہ ہے جس میں تصوف کا رنگ کھلا ہوا ہے ۔ طرز سادہ و سلیس ہے ۔ اچھی غزلیں عام طور پر چھوٹی بحر میں ہیں ۔ عام بول چال کی زبان کو شاعری میں استعمال کرنے کی وجہ سے عشق کی زبان پر عربی و فارسی اثرات گہرے نہیں ہیں ۔ عام ہندی الاصل الفاظ ، جو اس زمانے کی عام زبان کا حصہ تھے ، میر و درد کی طرح ان کے ہاں بھی ملتے ہیں ۔ مثلاً اوربسی ، نپٹا ، سنمکھ ، سنجوگ ، لپٹ اور سمرن وغیرہ ۔ ان کی شاعری میں وہ تمام موضوعات بنیادی علامات و رموز کے ساتھ ملتے ہیں جو اس دور کی روایتِ شاعری کا حصہ تھے ۔ مثلاً جبر و اختیار ، وحدت و کثرت ، قلب و نظر ، وجود و عدم ، مظہر و ظاہر ، کفر و دین ، دیر و حرم ۔ یا عشق و عاشقی کے رمز و کنائے جیسے گریہ و چشمِ تر ، انتظار و وعدہ ، جنون و وحشت ، جفا و وفا ، ہجر و وصل ، وغیرہ ۔ عشق کی غزل کے لہجے میں ہلکی سی دردمندی کے باوجود ایک شگفتگی موجود ہے ۔

عشق نے مثنویاں بھی لکھی ہیں لیکن ان کی مثنویوں میں وہ ربط اور

جوشِ بیان نہیں ہے جو طویل نظم میں ہونا چاہیے ۔ مثنوی 'حکایتِ سنار' میں ایک مافوق الفطرت واقعے کو حضرت علیؓ سے منسوب کرکے بیان کیا ہے ۔ 'مثنوی عارفانہ' میں ، جو ایک طویل مثنوی ہے ، عشق نے اپنے سلسلہ تصوف کے حوالے سے عام فائدے کے لیے اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کی ہے ۔ اس مثنوی میں وہ شاعرانہ بیان بھی نہیں ہے جو مثنوی کو دلچسپ و جاذبِ توجہ بناتا ہے ۔ یہ وہ موضوع تھا جسے نثر میں زیادہ بہتر طور پر بیان کیا جا سکتا تھا ۔ ان مثنویوں میں عشق کے ہاں فنی لاپرواہی کا احساس ہوتا ہے ۔ عشق کا 'ساقی نامہ' دلچسپ ہے لیکن اس میں وہ والہانہ کیفیت نہیں ہے جو دردمند کے 'ساقی نامہ' میں ملتی ہے ۔ 'سوز و گداز' واسوخت ہے اور واسوخت کی روایت کے مطابق اس میں عشق کی سوختگی موجود ہے ۔ رباعیات میں حمد ، نعت ، منقبت اور اخلاق و صوفیانہ موضوعات کو بیان کیا ہے ۔ مثنویوں اور دیگر اصنافِ سخن میں عشق اس سطح پر نہیں آتے جس پر وہ ہمیں غزل میں دکھائی دیتے ہیں ۔ غزل ہی ان کا اصل میدان ہے جہاں وہ اس دور کے اُن شعرا میں ممتاز ہیں جنھوں نے تصوف آمیز غزل کی روایت کو بہار و بنگالہ میں پھیلایا اور مقبول بنایا ۔ مرزا بھچو بیگ فدوی عشق کے شاگردوں میں سب سے نمایاں ہیں ۔

مرزا محمد علی فدوی[۱۸] (م ۱۲۱۰ھ/۹۶ - ۱۷۹۵ء) جو عرفِ عام میں مرزا بھچو[۱۹] کے نام سے موسوم تھے ، شاہجہان آباد کے رہنے والے تھے ۔[ف] یہیں پیدا ہوئے ، یہیں پلے بڑھے اور جب ابدالی کے حملوں نے دہلی کی حالت ابتر کردی تو وہ بھی اپنے استاد عشق کی طرح ترکِ وطن کرکے تلاش معاش میں لکھنؤ و فیض آباد چلے گئے اور وہاں سے عظیم آباد[۲۰] آکر رکن الدین عشق کے شاگرد ہوگئے[۲۱] جس کا اعتراف فدوی نے اپنے دیوان میں بار بار کیا ہے : مثلاً

ورقِ گل پہ کر رقم فدوی   تیرے ہر شعر میں ہے نکہتِ عشق
اس کو کچھ اور مت سمجھنا تو   ہے سراسر یہ فیضِ حضرتِ عشق[۲۲]

فدوی کے اکثر اشعار سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ رکن الدین عشق کے نہ صرف شاگرد بلکہ مرید بھی تھے ۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

مرشد مرے ارشاد ہو ، کچھ مجھ کو بھی
صاحب مرے ارشاد ہو ، کچھ مجھ کو بھی

[ف] اپنے ایک شعر میں اپنے وطن کی طرف یوں اشارہ کیا ہے :

رشکِ فردوس ہے دہلی فدوی   گاڑیو مجھ کو وطن میں میرے

خالی نہ پھروں روضے سے یا حضرتِ عشق
فیّاض ہو استاد ہو، کچھ مجھ کو بھی

فدوی فارسی و عربی سے واقف تھے اور علمِ موسیقی سے بھی مناسبت رکھتے تھے۔[۲۳] میر حسن نے، جن سے ان کے ذاتی مراسم تھے، لکھا ہے کہ ”علمِ موسیقی سے بہرہ‌مند اور ستار نوازی سے بھی قدرے واقف ہیں۔“[۲۴] میر و سیاحت کے بہت شوقین تھے اور اکثر ایک شہر سے دوسرے شہر آتے جاتے رہتے تھے۔ میر حسن کے بیان سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے کہ ”کہیں ایک جگہ قیام نہیں کرتے۔ کبھی عظیم آباد میں، کبھی مرشد آباد میں اور کبھی فیض آباد میں نظر آتے ہیں۔ میں نے سنا ہے کہ آج کل بنگالہ میں لگر سیٹھ کے ساتھ بسر کر رہے ہیں۔“[۲۵] اپنے کلام میں بھی فدوی نے اپنے اس مزاج کی طرف اشارے کیے ہیں:

پرکار کی روش ہے سرگشتگی میں فدوی
ہے ایک پاؤں باہر یاں ایک پاؤں گھر میں
وحشت ہے جیسی، دے مجھے مقدور بھی خدا
ہو صبح روم میں تو کروں شام شام میں

عظیم آباد میں فدوی مہاراجہ کلیان سنگھ عاشق (۱۱۶۵ھ — ۱۲۲۶ھ/۱۷۵۱ء — ۱۸۱۲ء) کی رفاقت میں بسر کرتے تھے[۲۶] اور مزاجاً لطیف طبع، ظریف وضع[۲۷] خوش طبع اور شیریں کلام[۲۸] السان تھے۔ شورش[۲۹] نے انھیں عاشق پیشہ، نیک اندیشہ، صاحبِ احتیاط، خوش اختلاط لکھا ہے اور امراللہ الہ آبادی نے، جن سے ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ء میں فدوی کی عظیم آباد میں ملاقات ہوئی تھی، ان کے اوصافِ حمیدہ، حلاوت و شیریں زبانی کی تعریف کی ہے۔[۳۰]“

فدوی کا سال وفات معلوم نہیں ہے۔ ڈاکٹر محمد حسنین نے فدوی کا سال وفات ۱۲۰۳ھ اور ۱۲۱۵ھ کے درمیان متعین کیا ہے[۳۱] اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ۱۲۰۳ھ میں فدوی نے اپنے استاد و مرشد کا قطعہ تاریخِ وفات لکھا تھا اور مرزا علی لطف نے اپنے تذکرے ”گلشنِ ہند“ میں، جو ۱۲۱۵ھ کا لکھا ہوا ہے، انھیں مرحوم لکھا ہے۔ قاضی عبدالودود نے فدوی کا زمانۂ وفات ۱۲۰۸ھ اور ۱۲۱۵ھ کے درمیان متعین کیا ہے۔[۳۲] لیکن ہمارے حساب سے ان کا زمانۂ وفات ۱۲۰۸ھ اور ۱۲۱۲ھ کے درمیان متعین کیا جا سکتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ میر ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ء میں دہلی سے لکھنؤ آئے۔ نواب آصف الدولہ کا دورِ حکومت (۱۱۸۸ھ — ۱۲۱۲ھ/۱۷۷۵ء — ۱۷۹۷ء) تھا۔ غلام علی راسخ

عظیم آبادی کی مثنوی ''کششِ عشق'' میں ایک طویل قصیدہ آصف الدولہ کی مدح میں ملتا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ راسخ عظیم آبادی آصف الدولہ ہی کے دور میں لکھنؤ آئے اور یہیں میر کے شاگرد ہوئے۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ میر کے شاگرد ہونے کے وقت مرزا فدوی وفات پا چکے تھے، اس لیے قاضی عبدالودود کے سال ۱۲۰۸ھ کو سامنے رکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ فدوی کی وفات ۱۲۰۸ھ اور ۱۲۱۲ھ کے درمیان ہوئی۔ راسخ کے قصیدے، میر کی شاگردی اور خود آصف الدولہ کے دور حکومت کے پیش نظر یہ بھی قیاس کیا جا سکتا ہے کہ فدوی نے ۱۲۱۰ھ/۹۶-۱۷۹۵ع میں وفات پائی۔ اس وقت وہ عظیم آباد میں تھے اور وہیں شاہ عشق کے مکان میں مدفون ہوئے۔[۳۳]

مرزا محمد علی فدوی سے ایک دیوان یادگار ہے جو ''کلیاتِ فدوی'' کے نام سے مرتب و شائع ہو چکا ہے۔[۳۴] یہ کلیات ۸۲۵ غزلیات، ۱۱۹ متفرق اشعار، ۳۳۸ رباعیات، ۶ مخمسات، ۱ واسوخت، ۲ ترجیع بند، ۱ ترکیب بند، ۸ مقطعات پر مشتمل ہے۔ فدوی نے اپنا پہلا دیوان ضائع کر دیا تھا[۳۵] اور موجودہ دیوان دوسرا دیوان ہے۔ فدوی نے اپنے دیوان کا ایک انتخاب ابراہیم خان خلیل کو بھی بھیجا تھا جس کا انتخاب تذکرۂ گلزارِ ابراہیم میں شامل ہے۔[۳۶] میر حسن پہلے تذکرہ نگار ہیں جنھوں نے مرزا فدوی کو اپنے تذکرے میں شامل کیا ہے۔

فدوی ایک قادر الکلام اور پُر گو شاعر تھے اور شاعری کی وہی روایت لے کر عظیم آباد پہنچے تھے جو ''ردِ عمل کی تحریک'' کے زیرِ اثر دلی میں مقبول تھی اور جس کی ایک صورت شاہ حاتم کی شاعری میں اور دوسری صورتیں میر، درد، سودا کے کلام میں ملتی ہیں۔ فدوی میر حسن کے ہم عمر اور اس نسل سے تعلق رکھتے تھے جس نے میر، سودا و درد کے دورِ پختگی میں اپنی شاعری کا آغاز کیا تھا۔ اسی لیے، میر حسن کی طرح، فدوی کے کلام میں بھی کم و بیش وہ تمام رجحانات نظر آتے ہیں جو حاتم، میر، سودا اور درد کی شاعری کا طرۂ امتیاز تھے اور یہ وہ اثرات تھے جن سے بچ کر اس دور کا کوئی نیا شاعر حدودِ شاعری میں داخل نہیں ہو سکتا تھا۔ میر حسن کی طرح فدوی نے بھی غزل میں اپنے دور کے مختلف رنگ اور اثرات کو قبول تو کیا لیکن کوئی ایسی انفرادیت پیدا نہ کر سکے جیسے ہم درد، میر یا سودا کی طرح فدوی سے مخصوص کر سکیں۔ ان کے کلام میں شاہ حاتم، میر، درد اور سودا وغیرہ کے رنگ و لہجہ کے اشعار تو ضرور ملتے ہیں لیکن ان اشعار میں بھی وہ ان شعرا سے آگے نہیں بڑھتے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ فدوی کی شاعری کے آئینے پر ان شاعروں

کے رنگوں کا عکس پڑ رہا ہے۔ ان کی غزل میں دردمندی بھی ملتی ہے، تصوف بھی نظر آتا ہے، مضمون آفرینی بھی ہے، پُرآہنگ لہجہ بھی موجود ہے لیکن یہ سب کچھ پیروی کی برکت سے آیا ہے۔ اس دور میں فدوی کی یہی اہمیت ہے کہ وہ اپنے دور کے بڑے شعرا کی روایتِ شاعری کی پیروی سے ان کے رنگِ سخن کو پھیلانے اور نئی نسل کے شعرا میں مقبول بنانے کا کام کرتے ہیں۔ فدوی نے ایک شعر میں اپنی شاعری کو ''عطرِ مجموعہ'' کہا ہے:

عطرِ مجموعہ ہے ہر شعر میں اس کے فدوی
طرز کس کی نہیں فدوی مرے دیوان کے بیچ

''عطرِ مجموعہ'' اس عطر کو کہتے ہیں جو کئی قسم کے عطروں کو باہم مخلوط کرکے تیار کیا جاتا ہے اور ان کے باہم ملنے سے سب خوشبوئیں ایک نئی مخلوط خوشبو کو پیدا کرتی ہیں۔ فدوی کے ہاں اس کی دو صورتیں ہیں۔ ایک صورت تو یہ ہے کہ فدوی کا شعر پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ شعر میر، درد، سودا یا شاہ حاتم جیسا ہے۔ یہاں ہر شاعر کی ہلکی ہلکی خوشبو الگ الگ محسوس ہوتی ہے۔ فدوی کے اشعار مختلف خوشبوؤں کے ملنے سے ایک نئی خوشبو پیدا نہیں کرتے بلکہ یہ محض اس دور کے مقبول رنگوں کی پیروی کی ایک صورت ہے۔ دوسری صورت وہ ہے کہ یہ خوشبوئیں مل کر ایک نئی خوشبو کو جنم دیتی ہیں اور فدوی کے ہاں ایسے اشعار سامنے آتے ہیں جن میں آنے والے دور میں نمایاں و ممتاز ہونے والے شعرا مثلاً غالب، مومن اور آتش وغیرہ کی خوشبوئیں محسوس ہوتی ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو دو شعر دیکھیے جن میں علی الترتیب غالب، مومن اور آتش کے رنگ، لہجہ اور مزاج کا قدرے احساس ہوتا ہے:

فدوی مریضِ عشق کو کیا پوچھتا ہے تو
منہ دیکھنے سے یار کے چہرہ بحال ہے
حکمت ہے عین طبعِ مکدر کو جامِ مے
پانی تھا ہی دیوے ہے آخر غبار کو

جب رونے پہ اپنے آئیں گے ہم   اے ابر تجھے رلائیں گے ہم

جان کہیے تو بجا ہے تجھے اے پردہ نشیں
کوئی صورت نہیں صورت کے نظر آنے کی

گراں زمین کے اوپر مزار میرا ہے   غبارِ خاطرِ گردوں غبار میرا ہے

کٹی ہے ناز سے سخت کس سے بد ادائی میں
بدن پہ شوخی سے مسکی ہوئی ہے چولی آج

یہ وہ رنگ تھے جو کئی رنگوں سے مل کر بنے تھے اور یہی وہ عطر مجموعہ ہے جو غالب ، مومن اور آتش نے اپنی اپنی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لا کر بنایا تھا اور جن کو ابھارنے اور لکھارنے سے فدوی اپنی مخصوص آواز و لہجہ کو جنم دے سکتے تھے لیکن یہ صورت ، میر حسن کی طرح ، فدوی کی غزل میں بہت کم اشعار میں دکھائی دیتی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ عطر مجموعہ سا ، جو ان شعروں میں محسوس ہوتا ہے ، نہ تو فدوی کی خاص خوشبوؤں کا امتزاج ہے اور نہ ان کے تخلیقی شعـور کا حصہ ہے بلکہ تخلیقی عمل کی ایک اتفاقی صورت ہے ۔

فدوی سفر پسند ، عاشق مزاج اور مجلسی آدمی تھے اسی لیے بنیادی طور پر ان کی شاعری میں تصور عشق مجازی ہے ، لیکن اس عشق میں لکھنؤ کی نئی تہذیب کا بازاری پن نہیں ہے بلکہ ایک وقار ہے جو پیر و مرشد رکن الدین عشق کے زیر اثر ان کے مزاج میں پیدا ہوا ہے ۔ فدوی مشکل زمینوں میں صاف شعر نکالتے ہیں ۔ بڑی بحروں میں استادانہ غزل کہتے ہیں لیکن چھوٹی بحروں میں ان کے شعر پڑھنے والے کو زیادہ متوجہ کرتے ہیں ۔ فدوی کے کلام میں ضرب المثل و محاورہ کے استعمال کا عام رجحان ملتا ہے جس سے ان کی شاعری میں ایک چٹخارہ سا پیدا ہو جاتا ہے ۔ انھیں نہ صرف زبان و بیان پر قدرت حاصل تھی بلکہ وہ شاعرانہ سلیقہ بھی تھا جو روایت کو لکھارنے کا عمل کرتا ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

ایسے غنچہ دہن سے ہے یاری ہر سخن میں ہے جس کے نہ داری

اپنی اس عمر کے انجام کو مت رو فدوی
اتنی گزری ہے جہاں یہ بھی گزر جائے گی

کیا یاد ہم کریں گے ملاقات رات کی
آیا پھرا چلا نہ وہ بیٹھا نہ بات کی

زباں زد ہے افسانہ اوروں کا جیسے ہماری بھی چندے کہانی رہے گی

جو دیکھتا ہے مجھ کو منہ دیکھتا ہے تیرا
خانہ خراب میرے اس رنگ زرد کا ہو

جاتا کہاں ہے جا رہا ہوں بھول کر کہیں
آشفتگی سے پاؤں کہیں ہے نظر کہیں

گنتے گنتے ہی کٹی رات انھیں تاروں کو
پھر ہوئی صبح ترے کوچے کے آواروں کو

گلی سے کون تری بے قرار گزرے ہے
کہ جس کی آہ کلیجے کے پار گزرے ہے

فدوی کو تیرے یار بتائے کوئی کہاں
وحشی کا کیا مکان کبھی ہے کبھی نہیں

تجھے روتے دیکھا ہے فدوی کہیں   صبا ٹھنڈی یوں سانس بھرتی نہیں

ہے نقش کس سے حق کے سوا ممکنات کا
ہر فرد ہے جہان میں آئینہ ذات کا

خوف رقیب ہے اسے کچھ اور مت سمجھ
اُٹھ کر چراغ میں نے جو خاموش کر دیا

سراپا خواب اسباب طرب تھا آنکھ جب کھولی
نہ مطرب تھا نہ ساقی تھا نہ شیشہ تھا نہ ساغر تھا

کیوں کر ہو چین رہتے تھے جس کی رکاب میں
اب اس کے دیکھنے کو ترستے ہیں خواب میں

رازداری تری منظور ہے ورنہ پیارے
آہ کو عرصہ نہیں دل سے زباں تک آتے

دل چھین کے پوچھو ہو گیا کس کے حوالے
اچھے ہو مری جان خدا کام نہ ڈالے

مصرعۂ عاشقانہ ہیں ہم بھی   یادگار زمانہ ہیں ہم بھی
ہوا کس لیے رنگ تغیر اے گل   ترے کان میں کیا صبا نے کہا ہے

ظہور ہستی۔ موہوم کیا بتائیں ہم
نہ یہ حباب سے زیادہ نہ یہ سراب سے کم

ان اشعار کے مطالعے سے وہ مختلف اثرات سامنے آ جاتے ہیں جن سے فدوی کی غزل عبارت ہے۔ فدوی اپنے دور کے دہلوی رنگِ سخن کے پیرو ہیں اور اپنی باری آنے پر اس موجود روایت کی پیروی کرکے اسے بڑھانے، پھیلاتے ہیں اور یہی کام کرکے تاریخ کی جھولی میں جا گرتے ہیں۔ غلام علی راسخ الٰہی مرزا فدوی کے ممتاز ترین شاگرد ہیں۔

شیخ غلام علی راسخ (۱۱۷۰ھ — ۱۲۳۸ھ[ف]/ ۵۷ - ۱۷۵۶ء — ۱۸۲۳ء)

شیخ محمد فیض کے بیٹے[۳۷] اور اسی دہلوی روایت کے شاعر ہیں۔ بزرگوں کا وطن دہلی تھا۔[۳۸] راسخ کے دادا دہلی سے عظیم آباد آ کر یہیں آباد ہو گئے تھے۔[۳۹] راسخ عظیم آباد میں پیدا ہوئے۔[۴۰] یہیں تعلیم و تربیت ہوئی اور یہیں ذوقِ شاعری پروان چڑھا۔ شاد عظیم آبادی نے راسخ کا سالِ ولادت ۱۱۶۲ھ لکھا ہے۔[۴۱] قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ریاض الافکار (مخطوطہ خدا بخش لائبریری پٹنہ) میں عبرتی عظیم آبادی نے وفات کے وقت راسخ کی عمر ساٹھ سال بتائی ہے۔[۴۲] راسخ کی وفات ۱۲۳۸ھ میں ہوئی۔ اس حساب سے ان کا سال ولادت ۱۲۳۸ — ۶۰ = ۱۱۷۸ھ متعین ہوتا ہے لیکن امراللہ الہ آبادی[۴۳] نے لکھا ہے کہ ۱۱۹۲ھ میں جب راسخ سے ان کی ملاقات ہوئی تو وہ نوجوان تھے اور ابھی کچھ بنے نہیں تھے۔ اگر ۱۱۷۸ھ سالِ ولادت تسلیم کر لیا جائے تو ۱۱۹۲ھ میں راسخ کی عمر ۱۴ سال ہوتی ہے جو لڑکپن کی عمر تو ہے لیکن 'نوجوانی' کی نہیں۔ اگر ۱۱۹۲ھ میں نوجوان راسخ کی عمر ۲۲ سال قیاس کی جائے تو ان کا سال ولادت ۱۱۷۰ھ متعین ہوتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے بھی ۱۱۷۱ھ متعین کیا ہے۔[۴۴] اس طرح وفات کے وقت راسخ کی عمر ۱۲۳۸ھ—۱۱۷۰ھ=۶۸ سال ہوتی ہے۔ راسخ کی قبر محلہ لودی کٹڑہ پٹنہ میں بتائی جاتی ہے۔[۴۵]

راسخ مرزا محمد علی فدوی کے شاگرد تھے۔[۴۶] مطبوعہ کلیات راسخ کے کسی شعر میں فدوی کی شاگردی کا حوالہ نہیں ملتا لیکن کتب خانۂ مشرقیہ پٹنہ میں راسخ کے ہاتھ کا لکھا ہوا جو دیوان ہے اس کے اس شعر سے، جو کسی اور نسخے میں نہیں ہے، فدوی کا تلمذ ثابت ہوتا ہے:

ف۔ یاس آروی راسخ کے شاگرد تھے۔ ان کے مطبوعہ دیوان میں یہ قطعۂ تاریخِ وفات ملتا ہے:

بہ جنت رفت از دنیا چو راسخ   بہ فنِ شعر ملجا و ملاذم
نمودم فکرِ تاریخِ وفاتش   دلِ من گفت "ہے ہے اوستاذم"
۱۲۳۸ھ

اسی دیوان کے ص ۱۱۰ کے حاشیے پر یہ عبارت بھی ملتی ہے "رحلت اوستاذی شیخ غلام علی المتخلص بہ راسخ بروز دوشنبہ بستم جمادی الاول سنہ ثمان و ثلاثین و مائتین و الف از ہجرت علی صاحبہا الف الف صلٰوۃ و سلام واقع شدہ۔"

شاگرد ہیں گے حضرت فدوی کے بے شمار
راسخ ہوں ایک میں بھی ولے کس شمار میں[۴۷]

بعض اہل علم کا خیال ہے کہ راسخ شاہ نور الحق تپاں پھلواری کے شاگرد تھے لیکن تپاں سے راسخ کی شاگردی ثابت نہیں ہوتی۔[۴۸] مرزا محمد رفیع سودا سے راسخ کی شاگردی کا افسانہ محمد حسین آزاد کے ذہن کی اختراع ہے۔ نسخۂ مکتوبہ راسخ کے ایک شعر[۴۹] سے خود اس امر کی تردید ہو جاتی ہے:

راسخ ہے اپنی طبع کو سودا سے احتراز
شاگردِ میر ہوں مجھے سودا سے کیا غرض

راسخ نے غالباً فدوی کی وفات کے بعد[۵۰]، میر کی شاگردی اختیار کی اور اس پر اتنا فخر کیا کہ اپنی غزلوں کے کم از کم ۱۲ شعروں میں میر کا ذکر کیا ہے جن میں سے تین یہ ہیں:

راسخ کو ہے میر سے تلمّذ   یہ فیض ہے ان کی تربیت کا
شاگرد ہیں ہم میر سے اوستاد کے راسخ
اوستادوں کا اوستاد ہے اوستاد ہمارا
کروں کیوں کر نہ میں راسخ مباہات   کہ ہیں اوستاد میرے حضرت میر

متعدد ہم طرح اور دوسری غزلوں میں بارہا حوالۂ میر سے اس بات کو تقویت پہنچتی ہے کہ شاگردی کا یہ سلسلہ طویل عرصے تک قائم رہا۔

راسخ عظیم آبادی نیک دل اور خوش سیرت انسان تھے۔ فقر و درویشی ان کا مسلک تھا اور فنِ شریف (شاعری) ان کی زندگی کی واحد دلچسپی تھی:

بجز فنِ شریف شعر راسخ   نہیں مرغوب کوئی فن ہمارا

وہ ایک طرف طبیعت رسا رکھتے تھے اور دوسری طرف اس فن پر شوق محنت کرتے تھے۔ ۱۱۹۲ھ میں جب ان کی عمر ۲۲ سال تھی وہ ہر وقت فکر شعر میں مستغرق رہتے تھے اور اسی وجہ سے لاغر اور دبلے ہوگئے تھے۔[۵۱] جسمانی لاغری کی طرف خود اپنے اشعار میں بھی اشارے کیے ہیں:

حیرانی ہے راسخ سے اوٹھا بارِ محبت
تنکا سا تو ہے لیک پہاڑ اون نے اٹھایا
ناتواں سا ہوں جلا ہی دے اے سوزِ عشق
پھونک دینا کیا ہے مشکل ایک برگِ کاہ کا

تلاشِ معاش میں کلکتہ، بنارس اور لکھنؤ کا سفر بھی کیا، قصائد بھی لکھے لیکن ساری عمر تنگ دستی و مفلسی میں گزر گئی:

ہم محنت کشوں کے دن نہ پھرے گو زمانے کو انقلاب رہا
بہ رنج غریبی سبب خستہ تنی ہے جوں نقش قدم اپنا وطن بے وطنی ہے

ریاض الافکار میں میر وزیر علی عبرتی۵۲ نے ایک خط درج کیا ہے جس میں راسخ نے اپنی پریشان حالی کا دکھڑا سنایا ہے۔ راسخ کے بعض اشعار سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ راسخ نے عمر بھر کہیں ملازمت نہیں کی :

حسن والوں ہی کا راسخ رہا بھر عمر غلام
وہ پئے کسب معیشت کہیں چاکر نہ ہوا

امداد امام اثر نے راسخ کے ہم عصر خواجہ محمد شاہ شہرت کے حوالے سے لکھا ہے کہ ”حضرت راسخ مرحوم فقیر طبیعت اور فقیر دوست آدمی تھے۔ اکثر شاہ باقر کے تکیے پر قیام رکھتے تھے . . . اہل دولت سے کم ملتے تھے۔ صحبت فقرا میں ہمیشہ رہتے تھے۔“۵۳ خود راسخ نے بھی اپنی درویشی و فقیری کا ذکر بار بار کیا ہے :

فقیر اس واسطے راسخ ہوئے ہم کہیں تا لوگ ہم کو شاہ صاحب
امیران جہاں سے قطع آمیزش کرو راسخ
فقیروں سے ملو صاحب اگر شوق فقیری ہے

راسخ کی دو تصانیف ہیں۔ ایک علم عروض کے بارے میں ۳۳ صفحات پر مشتمل رسالہ جس کا سنہ کتابت ۱۲۳۵ھ ہے اور جس پر سرخ روشنائی سے ”رسالہ در فن عروض مسماۃ بخلاصۃ الخلاصہ من تصنیف ملک الشعرا جناب شیخ غلام علی راسخ“ لکھا ہوا ہے۔ یہ قلمی رسالہ غیر مطبوعہ ہے۔ رسالے کو ہفت نوع پر تقسیم کیا گیا ہے اور ہر نوع کے تحت اقسام کلام موزوں، علم معانی، علم بدیع، بیان معنوی، معائب سخن، علم عروض، حقیقت قافیہ و ردیف و رباعی پر بحث کی ہے۔۵۴ دوسری تصنیف ”کلیات راسخ“۵۵ ہے جو مختلف اصناف سخن پر مشتمل ہے۔ مطبوعہ کلیات میں ۳۴۴ غزلیں، ۸ قصائد، ۱۵۰ قطعات مدحیہ، ۷۷ رباعیات، ۴ مخمسات، ۱ واسوخت، ۴ مرثیے (دو مسدس میں اور ایک مثنوی کی ہیئت میں) اور ۱۵ مثنویاں ہیں جب کہ دونوں ”مکتوب شوق“ کو الگ الگ شمار کیا جائے۔ ان کے علاوہ پانچ مثنویاں ”مثنویات راسخ“۵۶ میں درج ہیں اور اس طرح راسخ کی کل مثنویوں کی تعداد ۲۰ ہو جاتی ہے۔

شیخ غلام علی راسخ عظیم آباد میں دہلوی روایت کے ایک ممتاز شاعر ہیں جن کے کلام میں شاہ حاتم، میر، سودا اور درد سب کے رنگ و اثرات

شامل ہیں اور اسی وجہ سے پونے دو سو سال کی گرد کے باوجود ان کے صحیفۂ شاعری کا رنگ آج بھی ماند نہیں پڑا ہے ۔ ان کا کلیات پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ ایک قادر الکلام شاعر اپنے دل کی بات اور اپنے تجربات کا اظہار پُراثر انداز میں کر رہا ہے ۔ راسخ کے سلسلے میں ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ شاگرد تو میر کے ہیں لیکن ان کی شاعری کا مزاج حاتم اور سودا کی شاعری سے قریب ہے ۔ راسخ کی شاعری میں بھی ، سودا کی طرح ، جذبہ و احساس سے زیادہ معنی آفرینی پر زور ہے ۔ عام بول چال کی زبان کے بجائے ، جو میر کا رنگِ زبان ہے ، راسخ کے ہاں سودا کی طرح فارسیت کا اثر گھرا ہے ۔ راسخ گریہ ، آنسو ، دیدہ پُر آب ، رونا ، رولانا کے الفاظ تو اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں لیکن اس رنگ میں بھی وہ میر جیسے شعر نہیں کہہ پاتے اور زیادہ سے زیادہ شاہ حاتم سے قریب آ جاتے ہیں ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

مرثیہ گو دل کے ہیں ، شاعر ہم اے راسخ نہیں
اس لیے رونا رولانا ہی شعار اپنا ہوا
ہنر والوں ہی سے یہ کارگہ پُر ہے ، مجھے لیکن
یہی دو کام آتے ہیں کہ روؤں یا رولاؤں میں
راسخ تو آہ مرثیہ گو اپنے دل کے ہیں
رونا رولانا بس یہی ان کا شعار ہے
ہمیں تحریک آہ سرد نے اکثر رولایا ہے
چلی ہے جب یہ ٹھنڈی باؤ تب مینہہ خوب آیا ہے
حقیقت دیدہ و دل کی مرے پوچھیں جو وے قاصد
تو رو رو کر یہ کہیو ایک صحرا ایک وادی ہے

لیکن اپنے دل کے مرثیہ گو ہونے اور آہِ سرد کھینچ کر آنکھوں سے مینہہ برسانے کے باوجود راسخ کے غم میں وہ آفاقیت نہیں ہے جہاں غم کے آنسوؤں میں ، میر کی طرح ، کائنات سمٹ آتی ہے ۔ میر مزاجاً انا پرست ہیں ۔ عام زندگی میں اپنی ذات کو غیر معمولی اہمیت دیتے ہیں لیکن شاعری میں وہ اپنی ذات کو مٹا کر اسے کائنات کے ساتھ ہم آہنگ کر دیتے ہیں ۔ میر کی شاعری میں ان کی ذات چھپ جاتی ہے ۔ راسخ کے ہاں میر کے آنسو تو شامل ہیں لیکن میر کا غم شامل نہیں ہے اسی لیے راسخ کے ہاں تجربے کا تیکھا پن ، احساس و جذبہ کی تہ داری نہیں ہے جو میر کی نمایاں خصوصیت ہے اور جس کی وجہ سے میر کے شعر ہمارے وجود کا حصہ بن جاتے ہیں ۔ راسخ کے شعر ان معنی میں بھی میر

جیسے نہیں ہیں جیسے قائم چاندپوری کی غزل میں ملتے ہیں ۔ ان کی شاعری میں جو رنگ اُبھرتا ہے وہ شاہ حاتم کے مزاجِ شاعری سے قریب ہے جس میں معنی آفرینی اور خارجیت کے ساتھ داخلیت تو موجود ہے لیکن دل میں اُتر جانے والا جذبہ موجود نہیں ہے ۔

راسخ کی غزل کا مرکزی نقطہ عشق ہے جس کے دائرے میں زندگی کے تجربات ، تصورات و واردات عشق کے حوالے سے بیان کیے گئے ہیں ۔ عشق ان کے ہاں حقیقت کا پہلو لیے ہوئے ہے اور مجاز بھی حقیقت تک پہنچنے کا ایک زینہ ہے :

مجاز آئینہ دارِ حسنِ محبوبِ حقیقی ہے
وہ بے معنی ہے جس کے تئیں نہ ہو شوق اچھی صورت کا
نقاش کی خوبی کو نہیں دیکھتے راسخ
اس نقش ہی کے محو ہو تم دھیان کدھر ہے

مجاز کے حوالے سے حقیقت کا اظہار یا پھر حقیقت کے تجربات کا بیان راسخ کی شاعری کا عام رجحان ہے ۔ اسی سے ان کا تصورِ عشق پیدا ہوتا ہے ۔ عشق ، میر و درد کی طرح اور اس دور کے عام فکری رجحان کے عین مطابق ، راسخ کے ہاں بھی زندگی کا سب سے بڑا حوالہ ہے جس کے ذریعے انسان ، زندگی اور کائنات کے رشتوں کو سمجھا جاتا ہے :

کچھ حدیثِ عشق ہی پر دھیان یاں اکثر رہا
گوش کے اپنے تو آویزہ یہی گوہر رہا
کہاں کے لیلیٰ و مجنوں یہ سب اسمائے فرضی ہیں
مسمی اور ہی شے تھا نہ وہ لیلیٰ نہ مجنوں تھا
پوچھو مت عشق کے ذوقِ غمِ پنہانی کو
کیجے کس طرح بیاں لذتِ روحانی کو

یہ عشق ایک کیف ہے ، ایک ایسا ادراک ہے جسے عقل کے ذریعے نہیں سمجھا جا سکتا ۔ اس کے اپنے اصول اور اپنی روایت ہے ۔ یہ عشق کسی ایک مقصد پر متوجہ کرکے انسان کے اندر ایسی آگ بھر دیتا ہے کہ زندگی کی ساری سرگرمیاں اسی کے اردگرد گھومنے لگتی ہیں ۔ یہی مقصد حیات ہے جو انسان میں وفا ، ایثار ، بے لوثی اور اپنی ذات سے بلند اٹھ کر زندگی و کائنات سے ہم رشتہ کر دیتا ہے ۔ راسخ کے ہاں عشق کا یہی تصور ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

عبارت ہے فراق دوست دل کی بے حضوری سے
وصال دوست کیا ہے درمیاں سے اٹھنا غفلت کا

یوں موردِ جفا اسی تقصیر پر ہوئے
اہلِ وفا تھے ہم یہ ہمارا قصور تھا
عشق کا کشفِ دقائق نہ جنوں بن ہووے
ہم نے اپنا اسے سرمایۂ ادراک کیا
عشق نے پہلے تو پانی دلِ غم ناک کیا
پانی سے آگ بنایا اسے ، پھر خاک کیا
صحرائے عشق تھا عجب اک دشتِ ہولناک
واں شیر کے قدم پہ ہمارا قدم رہا
کسو طرح نہیں روغن سے یہ فروغ پذیر
چراغِ عشق میں خوں چاہیے تمنا کا
ہے گل عشق کے بو کرنے میں تاثیر عجب
روح بالیدہ ہو تن سوکھ کے کانٹا ہووے

عقل انسان کو مقصد سے ہٹاتی اور مصلحتوں کی طرف لے جاتی ہے لیکن عشق صرف اپنی منزل پر نظر رکھتا ہے ، اسی لیے عقل عشق کے دائرے سے خارج ہے۔ یہ تصور اس مخصوص مابعد الطبیعیات کا حصہ ہے جس کے حوالے سے عشق اور عقل کے تصورات کو سمجھا جا سکتا ہے :

عقل نے چاہا تو تھا کھینچے مجھے اپنی طرف
لیک جالب دار اپنا عشقِ زورآور رہا
اس قلم رو سے خرد کے نکلو سیّاحی کرو
کب تلک شہری رہو گے ، جاؤ صحرائی بنو

عشق کا یہ تصور ، جو اُردو و فارسی شاعری میں عام ہے ، ”توحید“ کے تصور کا حصہ ہے۔ عشق کا یہ تصور انسان کو تضاد اور دوئی سے ہٹا کر توحید کی طرف لے جاتا ہے۔ یہ وہ مابعد الطبیعیات ہے جسے آج مغرب کے جدید تصورات نے بظاہر بے معنی کر دیا ہے۔ مغربی فکر میں عقل اور جذبے ، ذہن اور جسم ، روح اور مادے کے درمیان کشمکش کا عمل جاری ہے جس سے نئے نئے تضاد پیدا ہو رہے ہیں۔ ہماری شاعری اور تصوف میں جو تصورِ عشق ہے وہ دراصل ”من عرف نفسہ فقد عرف ربہ“ کا ایک حصہ ہے۔ آخرت و عاقبت کا تصور بھی اسی مابعد الطبیعیات کا حصہ ہے۔ عشق جسم اور روح کو ایک وحدت سمجھتا ہے لیکن عقل اسے الگ الگ سمجھتی ہے جس سے زندگی میں نئے نئے تضاد جنم لیتے ہیں۔ اُردو شاعری نے اس مخصوص مابعد الطبیعیات کے زیرِ اثر اسی لیے عشق

پر زور دیا اور جدید مغرب نے عقل پر ۔ اس تصورِ عشق میں سارے علوم کی بنیاد وحی پر ہے ۔ راسخ بھی اسی تصورِ عشق کے ترجمان ہیں :

ہووے مسجودِ ملائک کب یہ رتبہ خاک کا
اس میں اک سر ہے کہ دل خوں گن ہے وہ ادراک کا
اس بزم میں جو مست تھا ہشیار وہی تھا
تھی بے خبری جس کو خبردار وہی تھا
ندامت غفلتوں کی اپنی وجہِ کشف ہوئی آخر
رہے شرمندہ ہم جب تک یہ پردہ درمیاں پایا
پیدا ہے حدوث اس کا تغیر ہی سے اس کے
کس طرح مخیّل ہو قدامت پہ زمانہ
ہستی نے عدم دل سے بھلا ہی دیا راسخ
غربت میں رہے یوں کہ وطن یاد نہ آیا
قلبِ صنوبری سے تو نسبت درست کر
اک درج ہے یہ گوہرِ سرِّ عجیب کا
معنی کے تئیں ہم نے تو صورت ہی میں پایا
نقاش ہمیں نقش کے اندر نظر آیا
جوں تخم میں ہو صورتِ اشجار نہ ظاہر
تھا علم میں صانع کے نہاں اب جو بنایا
رفتہ سا میں اپنے ادراکِ حقیقت میں رہا
کون ہوں کیا ہوں نہ سمجھا بند حیرت میں رہا
ہے عزمِ ترکِ ہستی وجہِ دوامِ ہستی
جیتے ہی جی فنا ہو گر ہو بقا کی خواہش

بنیادی طور پر یہی راسخ کی شاعری کا رنگ ہے ۔ اس اندازِ فکر نے ان کی شاعری میں ایک گہری سنجیدگی کو پیدا کیا ہے ۔ ان کی غزل میں عام طور پر حسن و عشق کے وہ معاملات نہیں ہیں جو میر سوز یا جرأت کے ہاں ملتے ہیں ۔ اس سطح پر وہ درد ، میر اور شاہ قدرت سے قریب ہیں ۔ اس تصور عشق اور اس کی مابعد الطبیعیات سے بے ثباتی ، غم و حزن ، توحید ، حیرت ، جبر و اختیار ، ہستی و عدم ، فنا وبقا ، حدوث و تغیر ، معنی و صورت کے بے شمار پہلو نکلتے ہیں اور یہی وہ موضوعات ہیں جو راسخ کی شاعری میں رنگا رنگ انداز سے بیان میں آئے ہیں ۔ آج جو راسخ کی شاعری میں ہمیں رنگینی محسوس نہیں ہوتی تو اس کی وجہ یہ

ہے کہ یہ مابعد الطبیعیات اور اس کی کوکھ سے پیدا ہونے والا تصورِ عشق ، افکارِ مغرب کے سیلاب میں ، بے معنی نظر آنے لگا ہے اور اس کے اشارے ، مخصوص الفاظ و کنایات سے ہم واقف نہیں رہے اور اسی وجہ سے میر درد کی شاعری میں بھی وہ اشعار زیادہ متاثر کرتے ہیں جن میں رنگِ مجاز نمایاں ہے اور اسی وجہ سے آج لیلیٰ مجنوں ، شیریں فرہاد ، رقیب و پاسبان ، غربت و وطن ، خودی و بے خودی ، صحرا و دریا ، جنون و سودا ، نقاش و صانع ، مست و ہشیار ، آدمی و انسان ، آئینہ و خود نمائی ، جبر و اختیار ، بے ثباتی و فنا ، آبلہ و خار وغیرہ کے تلمیحات و اشارات اپنے مخصوص معنی کے ساتھ ہم سے اس طرح ہم کلام نہیں ہوتے جس طرح اٹھارویں صدی عیسوی کے عوام و خواص سے ہم کلام ہوتے تھے ۔ راسخ کی غزل کے بنیادی اشارے یہی ہیں اسی لیے ان کی شاعری آج ہم سے اس طرح ابلاغ نہیں کرتی جس طرح اپنے دور میں سننے اور پڑھنے والوں سے کرتی تھی ۔

راسخ کی غزل میں ابتذال نہیں ہے ۔ ان کی شاعری ان باطنی تجربات کا اظہار ہے جن سے انسان کے فکر و نظر کی قلبِ ماہیت ہوتی ہے ۔ ان کی غزل میں حسن و عشق کے وہ پہلو جو چھیڑ چھاڑ ، شوخی ، معاملہ بندی ، جنسیت و تماش بینی سے تعلق رکھتے ہیں ، کم و بیش نہیں ہیں ۔ ان کی شاعری لکھنؤ کی نئی شاعری سے مختلف قسم کی شاعری ہے اور اس شاعری پر لکھنوی تہذیب کا اثر اتنا بھی نہیں ہے جتنا ہمیں حسرت عظیم آبادی کی شاعری میں ملتا ہے ۔ اگر اس مابعد الطبیعیات کو سامنے رکھ کر راسخ کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو ہمیں آج بھی اس کی گہری سنجیدگی میں رنگینی اور انداز و ادا کی ندرت محسوس ہوگی اور راسخ کے اس دعوے کے معنی بھی اسی وقت سمجھ میں آ سکیں گے :

آغوش میں لفظوں کے ہیں کیا کیا معنی
تو نے تو بنایا ہے چمن سطح ہوا کا

غم و حزن راسخ کی شاعری پر غالب نہیں ہے لیکن یہ ان کے لہجے اور آواز میں شامل ضرور ہے اور اسی سے وہ مخصوص لہجہ بنتا ہے جو انھیں اپنے معاصرین سے ممیز کرتا ہے ۔ ان کے ہاں خواہشِ وصل سے زیادہ احساسِ ہجر ملتا ہے اور یہ احساسِ ہجر ہی وجہِ حزن ہے اور یہی حزن وجہِ سرور ہے :

اللہ رے یہ تصرفِ عشق   غم ہے وجہِ سرور اپنا
خلد تو ہے جائے بود و باشِ اربابِ طرب
واں کہاں عشق و محبت ، واں کوئی محزوں کہاں

بے ثباتیِ دہر کا تعلق بھی اسی اندازِ فکر اور نظامِ اخلاق سے ہے۔ بے ثباتی کے زیر اثر ایک رویہ تو وہ ہے جس کا اظہار ع ”بابر بہ عیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست“ سے ہوتا ہے۔ یہ منفی رویہ ہے۔ دوسرا رویہ یہ ہے کہ ہستی بے بنیاد ہے اس لیے چند روزہ زندگی میں ایسے کام کیے جائیں جن سے زندگی میں خیر و اثبات پیدا ہو۔ اسی رویے سے نیکیوں کا بیج پھوٹتا ہے اور خیر کا شجر پھلتا پھولتا ہے۔ راسخ کی شاعری میں بے ثباتی و فنا کا یہی تصور ہے۔ ان کی شاعری میں یہ سب خیالات، اقدار و تصورات ناصحانہ انداز میں نہیں بلکہ اندازِ نظر بن کر آتے ہیں اور اسی لیے ان کی غزل میں شعریت باقی رہتی ہے۔ راسخ کے اس رنگِ سخن کے علاوہ، جس کا ذکر ہم نے کیا ہے، ان کے مجموعی رنگِ سخن، اندازِ نظر اور طرزِ بیان کو سمجھنے کے لیے پہلے یہ شعر دیکھیے:

زندگی کرنے کا ہم ڈھنگ ہی بھولے تم بن
ورنہ یہ مہلتِ کم کاٹنا دشوار نہ تھا
آنسو نکلے کہ ہو گیا طوفان   تھا جو پردے میں آشکار ہوا
ہم برسوں یہ واں گئے پر اُن نے   یوں بھی نہ کہا کہ تو کہاں تھا
رات جی ہائے بھر آیا تھا نہ جانا کیا تھا
دفعۃً مینہ کا اس زور سے آنا گیا تھا
شب گرمِ سخن مجھ سے وے طرفہ ادا سے تھے
میں رفتہ و محو اون کے اندازِ سخن کا تھا
دلِ آباد کو دشت، آنکھوں کو دریا دیکھا
اک نظر دیکھ تجھے ہم نے بھی کیا کیا دیکھا
راسخ خودی کو دخل نہیں بزم یار میں
یوں جاؤ واں کہ اپنے تئیں بھی خبر نہ ہو
دل کی کرو سیر آنکھوں کو تم موند کے راسخ
اس گھر میں پھرا چاہو تو دروازہ لگا دو
روز محشر کی درازی تو ہے کوتاہ بہت
کس سے نسبت دوں میں طولِ شب تنہائی کو
کچھ لازمۂ عشق نہیں رغبتِ معشوق
ہم جی سے تمھیں چاہیں ہیں تم چاہو نہ چاہو
دلِ تنگ اپنی وسعت کتنی رکھتا ہے یہ کیا جانوں
پر اتنا جانتا ہوں میں کہ تو اس میں سمایا ہے

دہر ہے وہ کہن خرابہ کہ یاں   کل جو تھا شہر آج صحرا ہے
عشق آتش مزاج ہے لیکن   سانس ٹھنڈی نتیجہ اس کا ہے

حالِ دلِ شکستہ تم بن یہ ہے کہ جیسے
ہیئت بگڑ گئی ہو ٹوٹے ہوئے مکاں کی
جی سے جانے کا سفر ہجر میں آیا درپیش
وے گئے اپنے بھی اب کوچ کے سامان ہوئے
ہے اسیرانِ محبت کی رہائی دشوار
ہائے یہ لوگ تو مر کر بھی گرفتار رہے
اس باغ کی گلگشت سے ہے داغ ہی حاصل
جو گل ہے سو یاں مست وفا ہے سفری ہے
لے جا تو آن کر مجھے پیش از وداعِ یار
اے بے خودی پہنچ کہ ترا انتظار ہے
آنکھوں میں نور آ گیا یوں دیکھ اُس کا نور
روشن چراغ جیسے کہ ہووے چراغ سے

ان اشعار کو پڑھیے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ راسخ کے ہاں احساس و جذبہ معنی کے ساتھ مل گیا ہے۔ یہ عمل میر کے تخلیقی عمل سے مختلف ہے۔ میر کے ہاں معنی بھی احساس و جذبہ بن جاتے ہیں اور یہ وہ سطح ہے جس پر کوئی شاعر میر کو نہیں پہنچتا۔ ان اشعار کو پڑھ کر یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ راسخ کے طرزِ ادا میں نہ صرف رچاوٹ ہے بلکہ وہ اپنی بات ایسے تیور اور ایسے لہجے میں کہتے ہیں کہ اُردو شاعری کی روایت منجھ کر آگے بڑھتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ راسخ کے ہاں اُردو شاعری کی کئی آوازیں خصوصاً حاتم، میر، سودا اور درد کی آوازیں مل کر ایک نیا نقش بناتی ہیں جو اس دور میں منفرد ہے۔ وہ لوگ جو راسخ کو میر ثانی کہتے ہیں ان کی نظر اس سطح پر نہیں جاتی جو راسخ کی منفرد سطح ہے۔ راسخ اگر میر کے رنگ میں شعر کہتے اور ایسے کہتے جیسے یہ شعر ہیں:

صبح سے بے تابی ہے دل کو آہ نہیں کچھ بھاتا ہے
دیکھیے کیا ہو شام تلک جی آج بہت گھبراتا ہے
ہونٹھ ہیں سوکھے، تر ہیں آنکھیں، زرد ہے چہرہ راسخ آہ
بندے سے صاحب حال تمھارا اب نہیں دیکھا جاتا ہے

تو بھی وہ میر نہیں بن سکتے تھے۔ راسخ کی اصل انفرادیت تو یہ ہے کہ وہ

کئی رنگوں اور کئی آوازوں کو ملا کر اپنا الگ رنگ بناتے ہیں جس میں میر بھی شامل ہیں اور ساتھ ساتھ دوسرے بھی ۔ یہ وہی کام ہے جو راسخ کے ہم عصر مصحفی نے بھی اپنی شاعری کے ایک حصے میں کیا ہے ۔

راسخ کی غزل میں معیار اور شاعرانہ مزاج شروع سے آخر تک ایک سا رہتا ہے ۔ اس میں نہ صرف اظہارِ بیان پاکیزہ ہے بلکہ معیاری زبان لسانی رچاوٹ کے ساتھ استعمال ہوئی ہے ۔ اظہار میں کہیں عجزِ بیان محسوس نہیں ہوتا ۔ روزمرہ و محاورہ بھی صحت کے ساتھ بندھا ہے ۔ راسخ کے ہاں فارسی تراکیب بھی کثرت سے استعمال ہوئی ہیں لیکن یہ بھی ان کے اظہارِ بیان کا حصہ بن کر آئی ہیں ۔ ان کا کلام پڑھتے ہوئے فارسی تراکیب اور بندشیں ذہن کو الجھاتی نہیں ہیں بلکہ وہ فکر و احساس کی لطافتوں کو پورے طور پر بیان کرنے کا کام کرتی ہیں ۔ ان کی غزل میں ہمیں مہمانۓ انتظار ، شایانِ رخِ یار ، سدرہ دلدار ، رہ گردۂ بازارِ جہاں ، زرِ قلب ، تعب گشتانِ رہِ عشق ، رفتگانِ تیز پا ، طلسمِ بے بقا ، پنجۂ شورِ جنوں ، نازکیِ کفِ پا ، تکرارِ حرفِ عشق ، پربستۂ وفا ، حسرتِ دیدارِ جاناں ، آتشِ تہِ پا ، حسرتِ پابوس ، پاسِ دلِ شکستۂ اہلِ وفا ، مہمانۓ قبول ، عکسِ روئے یار ، چراغِ راہ ، تاریکِ عدم ، داغِ عشقِ دلبراں ، دامانِ فصلِ بہار جیسی ترکیبیں اور بندشیں ملتی ہیں ۔ لیکن جیسے یہ اشعار سے الگ ہوکر بھاری بھاری سی معلوم ہوتی ہیں ، اشعار میں یہ سب یک جان ہو کر آئی ہیں ۔ فرق یہ ہے کہ میر کے ہاں عام طور پر یہ فارسی تراکیب ہمیں اپنی طرف متوجہ نہیں کرتیں بلکہ پڑھنے والے کی توجہ شعر کی طرف رہتی ہے ۔ راسخ کے ہاں یہ ہمیں شعر میں جڑی ہوئی نظر آتی ہیں ، اور ہم ان کو بھی دیکھتے ہیں ۔ اسی طرح راسخ کی زبان بھی اس دور کی جدید معیاری زبان ہے اور اس میں حیرتی ، نازکی ، تہتی ، کینی ، کونپا ، وے ، کسو ، تلک ، انھوں میں ، بھر عمر ، ایسے ہی استعمال ہوئے ہیں جیسے میر ، درد اور سودا کے ہاں ملتے ہیں لیکن لگ ، لہٹ ، کبھو وغیرہ الفاظ راسخ کے ہاں نہیں ملتے جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ الفاظ راسخ کے آخری دور تک متروک ہو چکے تھے جب کہ 'تئیں' اسی طرح مروج تھا ۔ ان چند الفاظ کے علاوہ راسخ کی زبان وہی ہے جو آج بھی ہم بولتے ، لکھتے اور پڑھتے ہیں ۔

وہی تصور عشق جو راسخ کی غزل میں رمز و کنایہ میں ظاہر ہوا ہے ، ان کی مثنویوں میں کھل کر سامنے آیا ہے ۔ یہی صورت میر کی غزل اور مثنوی میں نظر آتی ہے ۔ غزل میں راسخ اپنے مخصوص امتزاجی تخلیقی عمل کے باعث میر سے

مختلف ہو جاتے ہیں لیکن مثنویات میں وہ میر سے بہت قریب اور مماثل ہیں۔ راسخ بھی اپنی مثنویوں اعجازِ عشق، حسن و عشق، ناز و نیاز اور جذبِ عشق میں میر کی مثنویوں — معاملاتِ عشق، دریائے عشق اور شعلۂ شوق کی طرح تصورِ عشق کو بیان کرتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ میر کی تخلیقی قوت بیانِ عشق کو زیادہ پُر اثر بنا دیتی ہے جب کہ راسخ روایتِ میر کی تکرار کرتے ہیں اور انفرادیت کی مہر ثبت نہیں کرتے۔ راسخ کا انداز محض بیانیہ ہے۔ میر کا انداز بیانیہ ہوتے ہوئے بھی اس پر ان کے مخصوص مزاجِ غزل کی چھاپ موجود ہے لیکن راسخ کی مثنویوں پر ان کی غزل کی چھاپ نہیں ہے۔ یہاں وہ میر کی پیروی کرتے ہیں اور زیادہ سے زیادہ، بعض حصوں میں، میر جیسے ہو جاتے ہیں۔ میر اور راسخ دونوں بنیادی طور پر غزل اور مثنوی کے شاعر ہیں۔ میر نے ٣٧ مثنویاں لکھیں۔ راسخ نے ٢٠ مثنویاں لکھیں۔ میر کی طرح ہم راسخ کی مثنویوں کو بھی پانچ خانوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

(الف) عشقیہ : (١) کششِ عشق۔ (٢) نیرنگِ محبت۔ (٣) جذبِ عشق۔
(۴) حسن و عشق۔ (٥) ناز و نیاز۔ (٦) اعجازِ عشق۔
(٧) گنجینۂ حسن۔ (٨) مرأت الجمال۔ (٩) مکتوب الشوق۔
(١٠) مکتوب الشوق ٢۔

(ب) معاشرتی : مثنوی در بیان انقلابِ زمانہ (شہر آشوب)۔

(ج) اخلاقی : (١) سبیلِ نجات۔ (٢) نور الانظار۔

(د) مدحیہ : (١) شرح حال۔ (٢) مثنوی در مدح جناب مولوی راشد صاحب۔ (٣) مثنوی مدحیہ۔

(ہ) ہجویہ : (١) مثنوی عابد کہ دو زوجہ داشت۔ (٢) حکایت در بیان احوال تاجر۔ (٣) حکایت در بیان تاجر۔ (۴) ایک اس شہر میں اُچکّا ہے۔

عشقیہ مثنویوں میں راسخ کے قصے، کردار اور اندازِ نظر میر جیسے ہیں۔ 'کششِ عشق' میں مرکزی کردار ایک درویش ہے جو بنارس میں دریائے گنگا میں نہاتی ہوئی دخترِ راجہ پر عاشق ہو کر آتشِ فراق میں جلنے لگتا ہے۔ جب رازِ عشق فاش ہوتا ہے تو سہیلیوں کے کہنے پر درویش کو راستے سے ہٹانے کے لیے، دخترِ راجہ درویش سے کہتی ہے کہ اگر تو عاشقِ صادق ہے تو مانندِ حباب دریا میں ڈوب جا۔ درویش یہ سن کر موجوں سے ہم آغوش ہو جاتا ہے لیکن اس کا اثر یہ ہوتا ہے کہ وہ بھی عشق کی آگ میں جلنے لگتی ہے اور

ایک دن اسی جگہ ڈوب کر جان دے دیتی ہے۔ جب جال ڈلوائے جاتے ہیں تو لوگ دیکھتے ہیں کہ درویش اور راجہ کی بیٹی گلے میں بانہیں ڈالے ایک دوسرے سے ہم آغوش ہیں۔ میر کی مثنوی ''دریائے عشق'' کا مرکزی قصہ بھی کم و بیش یہی ہے۔ ''نیرنگِ محبت'' میں ایک جوان دخترِ ترسا پر عاشق ہو جاتا ہے۔ ایک درویش جوان کا پیغام محبوبہ تک پہنچاتا ہے۔ محبوبہ یہ جواب بھجواتی ہے کہ ع ''تمنا وصل کی پھر زندگانی ؟'' درویش آ کر یہ بتاتا ہے تو اس جوان کی روح پرواز کر جاتی ہے اور جب درویش جوان کے مرنے کی خبر دخترِ ترسا کو دیتا ہے تو اس کا جی بھی تن سے نکل جاتا ہے۔ میر کی مثنوی ''اعجازِ عشق'' میں بھی ایک جوان ہے، ترسا لڑکی اور درویش ہے اور کم و بیش یہی قصہ ہے۔ راسخ کے ہاں ''جذبِ عشق'' میں ایک نوجوان کسی مہ پارہ کو دروازے پر کھڑا دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے۔ میر کی مثنوی ''دریائے عشق'' میں ایک جوان غرفے میں کسی مہ پارہ کو دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے اور راسخ کے جوان کی طرح وہیں در پر بیٹھ جاتا ہے۔ دریائے عشق میں جوان، دایہ کے طعنہ دینے پر، جوتی نکالنے کے لیے دریا میں کود جاتا ہے اور مر جاتا ہے۔ راسخ کی مثنوی جذبِ عشق میں مہ پارہ کے گھر والے اس نوجوان کو صحرا میں لے جا کر قتل کر کے وہیں دفن کر دیتے ہیں۔ کچھ عرصے بعد یادِ عاشق میں تڑپتی ہوئی محبوبہ بھی کنویں میں چھلانگ لگا کر جان دے دیتی ہے لیکن اس کی لاش کنویں کے بجائے اس جگہ ملتی ہے جہاں عاشق کو مار کر دفن کیا گیا تھا۔ دونوں لب سے لب پیوستہ ایک دوسرے سے ہم آغوش تھے۔ میر کی مثنوی ''حکایتِ عشق'' میں نوجوان مر جاتا ہے اور جب محبوبہ اس کی قبر پر آتی ہے تو وہ شق ہو جاتی ہے اور اس میں سما جاتی ہے۔ ہم آغوشی کی یہی صورت راسخ کی مثنوی ''اعجازِ عشق'' میں نظر آتی ہے۔ راسخ کی ''اعجازِ عشق'' کی محبوبہ شادی شدہ لڑکی ہے اور میر کی مثنوی 'افغان پسر' میں بھی محبوبہ شادی شدہ ہے۔ راسخ کی مثنوی ''حسن و عشق'' میں ایک جوان ہندو لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے۔ عشق کا راز فاش ہونے کے بعد وہ دریا پر جاتا ہے، سجدہ کرتا ہے اور مر جاتا ہے۔ محبوبہ کو معلوم ہوتا ہے تو وہ مغموم و مضطرب وہاں پہنچتی ہے۔ جوان کا سر اپنے زانو اور منہ منہ پر رکھ کر جان دے دیتی ہے۔ ''ناز و نیاز'' میں اصمعی کی روایت کے حوالے سے راسخ نے ایک عشقیہ قصہ بیان کیا ہے۔ یہاں بھی عاشق جان دے دیتا ہے۔ یہ سب مثنویاں میر کی مثنویوں سے مماثل ہیں لیکن دوسری چار مثنویاں — گنجینۂ حسن،

مرأت الجمال، مکتوب الشوق اور مکتوب الشوق ۲ مختلف ہیں اور دراصل عشقیہ مثنویاں نہیں ہیں۔ ''گنجینۂ حسن'' میں تعریفِ عظیم آباد کے بعد کسی مہدی علی خاں کی محبوبہ شرفو کا سراپا بیان کیا ہے۔ ''مرأت الجمال'' میں کلکتہ کی تعریف کرکے کسی امیر کبیر کی محبوبہ نواب جان کا سراپا بیان کیا ہے۔ یہ دونوں مثنویاں ممدوحین کے لیے دعائیہ کلمات پر ختم ہوتی ہیں۔ مکتوب الشوق میں ہجر کی کیفیت کے ساتھ وصلِ گزشتہ کو بیان کرکے محبوب کو آنے کی دعوت دی ہے۔ اس مثنوی میں خصوصاً وصلِ گزشتہ کا بیان پڑھ کر میر اثر کی مثنوی ''خواب و خیال'' ذہن میں آتی ہے۔

معاشرتی مثنویوں میں راسخ کی واحد مثنوی ''انقلابِ زمانہ'' دراصل ایک شہر آشوب ہے۔ دہلی اور لکھنؤ سے متعلق تو کئی شہر آشوب لکھے گئے لیکن عظیم آباد کے بارے میں یہ پہلا شہر آشوب ہے جس میں بیان کیا گیا ہے کہ ایک دور تھا جب عظیم آباد میں سب آرام سے رہتے تھے لیکن اب یہ حال ہے کہ امیر فقیر ہو گئے ہیں اور بے زری سے تنگ ہیں، مشائخ افلاس کی وجہ سے درود و وظائف بھول گئے ہیں اور اب حرفِ قُوت کا وظیفہ پڑھتے ہیں۔ خطاط فکرِ روزی میں پریشان، معلم زندگی سے بیزار، شاعرانِ باکمال سرپرستوں کے نہ ہونے سے بد حال ہیں۔ وکالت کا بازار سرد ہے، زراعت برباد ہے، تجارت ختم ہو گئی ہے، طبیب فاقوں سے مر رہے ہیں، سپاہیوں کی مٹی خراب ہے۔ ''گنجینۂ حسن'' اور ''مرأت الجمال'' کی طرح ''انقلابِ زمانہ'' بھی کسی امیر کی نذر کی گئی ہے۔ اس میں بھی مدحیہ پہلو موجود ہے۔

اخلاقی مثنویوں میں ''سبیلِ نجات'' مختصر مثنوی ہے اور ''نور الانظار'' طویل ہے۔ سبیلِ نجات میں شاعر عقل سے پوچھتا ہے کہ مجھے نکتہ ہائے دقیق سے آگہ کر تاکہ میں غفلت سے بیدار ہو جاؤں اور عقلِ کامل جواب دیتی ہے کہ کسی کو مت ستا، کسی کے درپے آزار مت ہو، ظلم مت کر اور حسنِ عمل سے اس دنیا میں اپنا نیک نام چھوڑ جا۔ زندگی کا یہی مقصد ہے۔ ''نور الانظار'' مولانا جامی کی مثنوی ''سبحۃ الابرار'' سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے۔ یہ مثنوی کم و بیش پچاس حکایات پر مشتمل ہے اور مختلف اخلاق و مذہبی نکات مثلاً عبادت، صفتِ بندگی، صفتِ عبدیت، صفتِ ادب، صفتِ غفاری، صفتِ عیب پوشی، صفتِ یقین، صفتِ شکر، صفتِ تصفیہ و تجلیہ، مرأتِ قلوب، صفتِ جسمِ عنصری کہ جائے کمالاتِ روحانی ہے، صفتِ اصحابِ عشقِ مجاز، صفتِ تاثیرِ عشق، احوالِ بے تابانِ فراق، صفتِ غیرتِ عشاق، صفتِ انفاسِ پاک، احوال

خاصانِ مقربانِ خدا ، صفتِ نیک عمل ، صفتِ رزاقِ رازق ، صفت امتِ مرحومہ محمد مصطفیٰؐ وغیرہ کو انھیں حکایات کے ذریعے واضح کیا ہے ۔ ہر حصے کو منظر کا نام دیا گیا ہے ۔

مدحیہ مثنویوں میں "شرحِ حال" کو اس لیے شامل کیا ہے کہ اس میں راسخ نے قید سے رہائی کے لیے کسی جگر ناتھ کی مدح کی ہے اور چونکہ یہ درخواست مولوی محمد راشد کے توسط سے پیش کی گئی تھی اس لیے ان کی بھی مدح شامل ہے ۔ قید ہونے کے واقعے اور اسباب کی تفصیل اس میں نہیں دی گئی ہے ۔ صرف اتنا معلوم ہوتا ہے کہ راسخ قید ہوگئے تھے اور وہ رہائی کے طالب تھے :

بند ہوں آہ چھڑا دے مجھے اب تو وطن میرا دکھا دے مجھے

وطن سے دوری اور مولوی محمد راشد کی کلکتہ میں موجودگی سے پتا چلتا ہے کہ قید کا یہ واقعہ کلکتہ میں پیش آیا ۔ مدح جناب مولوی محمد راشد صاحب ، بھی اسی قید کے سلسلے میں لکھی گئی ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پہلے مولوی محمد راشد کی مدح لکھی اور جب وہ راجہ جگر ناتھ سے سفارش پر آمادہ ہوگئے تو مثنوی شرح حال ، راشد صاحب کے توسط سے ، راجہ کو پیش کی ۔ قید کا واقعہ مثنوی شرح حال اور مدح مولوی راشد سے مل کر واضح ہوتا ہے ۔ مثنوی مدحیہ میں کسی بے نام ممدوح کی تعریف ہے ۔

راسخ کی چار ہجویہ مثنویوں میں سے مثنوی "عابد کہ دو زوجہ داشت" میں ایک ایسے عابد کا قصہ بیان کیا ہے جس کی دو بیویاں تھیں اور جس کی ڈاڑھی میں کچھ سفید اور کچھ کالے بال تھے ۔ جوان بیوی نے سفید بال چن لیے اور پہلی بیوی نے ، مصلحت کے پیشِ نظر ، کالے بال چن لیے ۔ کچھ مدت بعد ڈاڑھی میں ایک بال بھی باقی نہ رہا اور عابد کی ڈاڑھی ہاتھوں ہاتھ بٹ گئی ۔ یہ مثنوی دو شادیوں کی مذمت میں راسخ نے لکھی ہے ۔ "حکایت در بیان احوالِ تاجر" میں ایک تاجر اور اس کی دو بیویوں کا قصہ بیان کیا ہے ۔ سوداگر سفر پر گیا اور ایک سال ہو گیا ۔ دونوں بے قرار تھیں ۔ ایک دن وہ دونوں کوٹھے پر گئیں تو دیکھا کہ ایک گدھا مادہ خر سے مل رہا ہے ۔ اس کا عضو دیکھ کر ایک ، دوسری سے بولی کہ وہ سفر پر گئے ہیں اور زن پر فراقِ مرد دشوار ہے ۔ دوسری نے آہِ سرد بھری اور کہا یہ تو یقین ہے کہ وہ لوٹ آئیں گے لیکن ایسا کہاں سے لائیں گے ۔ "حکایت در بیانِ تاجر" میں ایک لوطی کا قصہ بیان کیا ہے جس کی امرد پرستی کی وجہ سے دریا رخ بدل کر دور چلا گیا ۔ حاکمِ وقت نے اسے بلا کر لعن طعن کی تو لوطی نے کہا اگر

حکم ہو تو اب عملِ لوطیت دریا کے اُس پار جا کر کروں تاکہ وہ ایک بار پھر اس طرف آ جائے ۔ اسی طرح ''ایک اس شہر میں اُچکا ہے'' میں راسخ نے ایک بدمعاش ، اُچکتے ، چور کی ہجو لکھی ہے جس سے سارا شہر تنگ تھا اور دعا کی ہے کہ یا اللہ تو اسے تہِ خاک کردے تاکہ خس کم اور جہان پاک ہو ۔ پہلی مثنوی ''عابد کہ دو زوجہ داشت'' میں اخلاق پہلو موجود ہے لیکن تاجر و لوطی کی مثنویوں میں صرف از راہِ مزاح دلچسپ پہلو کو بیان کیا ہے اور یہ مثنویاں مزاجاً ویسی ہی ہیں جیسی جرأت کی نقلیات (نقلِ پیر مرد ، نقلِ زنِ فاحشہ ، نقلِ زنانِ عمدہ) یا میر حسن کی مختصر مثنویاں نقلِ زنِ فاحشہ ، نقلِ کلاونت اور نقل قصائی وغیرہ ہیں ۔

بحیثیت مجموعی راسخ ایک پُرگو اور قادر الکلام شاعر ہیں جن کی پرواز تخیل لفظوں میں رنگ بھر کر شعر کو نکھار دیتی ہے ۔ میر کی طرح ان کی عشقیہ مثنویوں میں عاشق و معشوق ایک دوسرے پر ایسے جان نچھاور کر دیتے ہیں جیسے مرنا ایک کارِ ثواب ہے ۔ در اصل اس مخصوص تصورِ عشق کا بنیادی پہلو یہ ہے کہ عشق اور موت لازم و ملزوم ہیں ۔ موت کے بغیر وصل ممکن نہیں ہے اور وصل منزلِ عشق ہے ۔ اس تصور میں حیات ، موت اور حیات بعدِ ممات کا مابعد الطبیعیاتی تصور موجود ہے ۔ معرفتِ حق بھی موت سے حاصل ہوتی ہے اور یہی تصور ان مثنویوں کے تصورِ عشق میں موجود ہے ۔ ان مثنویوں میں عشق پہلی نظر میں ہو جاتا ہے ۔ اس کا رمز یہ ہے کہ عالمِ ارواح میں روحیں متصل تھیں ۔ جب جدا ہوئیں اور دنیا میں آئیں تو یہاں بھی وہ پہلی نظر ہی میں ایک دوسرے کو پہچان لیتی ہیں اسی لیے عشقِ صادق ہمیشہ پہلی نظر میں ہوتا ہے ۔ اس پہچان میں مسلسل رفاقت اور ملنے جلنے سے پیدا ہونے والے نفسیاتی عمل کا کوئی دخل نہیں ہوتا ۔ موت زندگی کا تسلسل ہے اسی لیے حیات بعدِ ممات میں عاشق و معشوق ایک دوسرے سے ہم آغوش ہوتے نظر آتے ہیں اور دوئی کو مٹا کر جسم و روح کی وحدت کا منظر پیش کرتے ہیں ۔ یہ تصورِ عشق مقصد کے سامنے موت کو ایک معمولی شے بنا دیتا ہے ۔ یہ عشق کا مجاہدانہ تصور ہے اور وہی تصور ہے جو میر ، مولانا روم اور اقبال کے ہاں ملتا ہے ۔ عقل عشق کو مقصد کے راستے سے ہٹاتی ہے اسی لیے عقل عشق کی دشمن ہے ۔

راسخ کی عشقیہ مثنویوں کے سارے کردار ، سوائے ''کششِ عشق'' میں دخترِ راجہ کے ، عام آدمی ہیں ۔ ''کششِ عشق'' میں درویش اور دایہ ہیں ۔ 'نیرنگِ محبت' میں نوجوان ، درویش ، دخترِ ترسا اور دایہ ہیں ۔ 'جذبِ عشق'

میں نوجوان اور ایک حسین و جمیل لڑکی ہے ۔ 'اعجازِ عشق' میں درویش عاشق ہے اور معشوق ایک شادی شدہ عورت ہے ۔ مثنوی 'حسن و عشق' میں ایک جوان اور ایک ہندو لڑکی ہے ۔ عام کرداروں پر عشقیہ مثنوی لکھنے کی روایت اٹھارویں صدی میں میر نے شروع کی تھی ۔ راسخ اسی روایت کی پیروی کرکے اسے آگے بڑھاتے ہیں ۔

ہیئت کے اعتبار سے راسخ کی مثنویاں فارسی مثنویوں کی روایت کے مطابق ہیں ۔ یہ حمد و نعت ، مناجات و منقبت سے شروع ہوتی ہیں ۔ کسی مثنوی میں صفتِ عشق یا وصفِ عشق کو بیان کرکے داستان کا آغاز ہوتا ہے ۔ کسی میں وصفِ سخن اور شکوۂ فلکِ جفا شعار کو بیان کرکے اصل موضوع شروع ہوتا ہے ۔ راسخ نے اپنی بعض مثنویوں مثلاً ''کششِ عشق'' اور حسن و عشق میں آصف الدولہ اور غازی الدین حیدر کی مدح میں طویل قصیدے بھی شامل کیے ہیں اور یہ قصیدے بھی قصیدے کی ہیئت کے مطابق ہیں ۔ راسخ کے تخلیقی عمل کے جوہر وہاں زیادہ کھلتے ہیں جہاں وہ کسی مجرّد خیال کو بیان کرتے ہیں ، جیسے مثنوی اعجازِ عشق میں صفتِ عشق کو یا مثنوی حسن و عشق میں وصفِ سخن کو بیان کیا ہے ۔ یہی صورت ان کی حمد و مناجات میں ملتی ہے ۔ مثنویات کے آغاز میں حمدیات اسی لیے پر اثر اور پُرسوز ہیں کہ راسخ یہاں خدا کے تصور کو ، جو مجرّد ہے ، مابعد الطبیعیاتی تصور کے ساتھ بیان کرتے ہیں جس میں ان کے عقیدے کی پختگی اور ایمان کی حرارت شامل ہے ۔ عشقیہ و معاشرتی حتٰی کہ اخلاق و مدحیہ مثنویوں میں بھی راسخ کا قلم یکساں قدرت کے ساتھ چلتا ہے لیکن ہجویہ مثنویوں میں راسخ کا قلم اُکھڑا اُکھڑا سا رہتا ہے اور گمان گزرتا ہے کہ شاید یہ مثنویاں راسخ کی نہیں ہیں ۔ مجموعی حیثیت سے راسخ کا اندازِ بیان پختہ اور طرزِ ادا اثر انگیز ہے ۔ انھیں سراپا ، مناظرِ قدرت ، جذبات و محسوسات کو بیان کرنے پر قدرت حاصل ہے اور اسی لیے ان کی مثنویاں ، مثنوی کی تاریخ میں ، قابلِ ذکر حیثیت رکھتی ہیں ۔ جوشش اور دل بھی راسخ کے زمانۂ حیات میں دادِ سخن دے رہے ہیں ۔

محمد روشن جوشش (م بعد ۱۲۱۶ھ/بعد ۱۸۰۱ع) محمد عابد دل کے چھوٹے بھائی اور جسونت رائے ناگر کے بیٹے تھے ۔ جسونت رائے ناگر ، علی وردی خاں کے عہد کے ایک ممتاز فوجی سردار اور عظیم آباد کے ناظم راجا رام نرائن کی فوج میں شامل تھے ۔ سراج الدولہ سے بھی ان کا تعلق رہا ہے ۔ بہادری و شجاعت کی وجہ سے جسونت رائے ناگر کا ذکر معاصر تاریخوں میں آتا ہے ۔ میر جعفر کی

مسند نشینی شوال ۱۱۷۰ھ/جون ۱۷۵۷ء تک جسونت رائے زندہ تھا۔[۵۸] جسونت رائے کے تین بیٹوں ـــ بھگونت رائے، محمد عابد اور محمد روشن کے نام تاریخ اور تذکروں میں آتے ہیں۔ مبتلا نے لکھا ہے کہ صاحبِ دیوان[۵۹] محمد روشن جوشش کے حالات اس نے بھگونت رائے پسر جسونت سنگھ سے معلوم کیے ہیں لیکن جو حالات اپنے تذکرے میں درج کیے ہیں، ان سے صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ جوشش بچپن ہی سے اسلام کی طرف مائل تھے اور جب وہ حدِ تمیز کو پہنچے تو مشرف بہ اسلام ہوگئے۔[۶۰] بعض حوالوں[۶۱] سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جسونت رائے ناگر کی دو بیویاں تھیں۔ ایک ہندو اور ایک مسلمان۔ ہندو بیوی کے بطن سے بھگونت رائے ناگر تھا اور مسلمان بیوی کے بطن سے محمد عابد اور محمد روشن۔ ظاہر ہے کہ ان دونوں بھائیوں نے اپنی والدہ کے زیر سایہ پرورش پائی اور اسی لیے بچپن ہی سے اسلام کی طرف مائل ہوئے اور بڑے ہوکر بھی اسی پر قائم رہے۔ شیخ علی حزیں سے بھی جوشش کے خاص مراسم تھے جن کا پتا ان دو خطوط سے چلتا ہے جو حزیں نے برخوردار کے القاب کے ساتھ جوشش کو لکھے تھے[۶۲] اور جن میں سے ایک میں جوشش کی صحت و شفایابی کے لیے دعائیہ کلمات بھی لکھے ہیں۔ جوشش تیر اندازی، دست کاری کا سلیقہ رکھتے تھے[۶۳] اور ستار نوازی کا بھی شوق تھا۔[۶۴] علم عروض سے بھی پوری طرح واقف تھے۔[۶۵] خوش طینت و نیک اعتقاد انسان تھے۔[۶۶] درویشانہ مذاق رکھتے تھے اور اسی وجہ سے انانیت، خود پرستی و نفسانیت ان کے مزاج میں نہیں تھی۔[۶۷] خود بھی اپنے اشعار میں اس طرف اشارے کیے ہیں:

درویش ہوں جوشش کوئی کیا مجھ سے خفا ہو
یاں ہر کس و ناکس کے مساوی ہے مدارا
مجھے کب خواہشِ جاہ و حشم ہے
کہ ملکِ فقر کا میں بادشاہ ہوں

جوانی میں مے خواری کا بھی شوق تھا[۶۸] لیکن بعد میں ترک کر دی تھی۔[۶۹] یہ زمانہ معاشی بدحالی کا زمانہ تھا۔ جوشش بھی اس پریشانی میں مبتلا رہے۔ امراء کی سرپرستی پر گزر کرتے تھے لیکن عزتِ نفس کا ہمیشہ پاس رہتا تھا۔ ایک قطعے میں دعا کی ہے کہ اے خدا:

خوانِ الوانِ لئیماں سے رکھ اس کو محروم
دے اسے دستِ کریماں ہی سے یک پارۂ ناں

جوشش سے دو تصانیف یادگار ہیں۔ ایک ان کا دیوان جسے سب سے پہلے

قاضی عبدالودود نے مرتب کیا اور بعد میں ایک اور خطی نسخے کی مدد سے کلیم الدین احمد نے مرتب کیا جس میں ۵۹ غزلیں اور ۲۱ اشعار ایسے ہیں جو قاضی عبدالودود کے مرتبہ دیوان میں نہیں ہیں۔ اس لئے مطبوعہ دیوان میں ۶۶۹ غزلیں، ۴۱ متفرق اشعار، ۴۱ رباعیات، ۳ مخمسات، ۴ مثنویات، ۴ قطعات اور ۵ قصائد شامل ہیں۔ مثنویوں میں تین یعنی در ہجو ٹکاری، نقل کبوتر باز، نقل افیونی ہجویہ ہیں اور ایک مثنوی مدحیہ ہے۔ قطعات میں دو میر وارث علی نالاں اور محمد قلی مشتاق کے قطعات تاریخ وفات ہیں جن سے علی الترتیب ۱۱۹۹ھ اور ۱۲۱۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔ دوسری تصنیف "رسالہ قافیہ" ہے۔ جو ایک معمولی تصنیف ہے۔ جوشش نام کا اُردو میں ایک ہی معلوم شاعر گزرا ہے اور غلط فہمی کی بنا پر کریم الدین نے طبقاتِ شعرائے ہند میں اور شیفتہ نے گلشن بیخار میں محمد عابد دل کا تخلص بھی جوشش لکھ دیا ہے۔ف جوشش اور دل دونوں اپنے دور کے پرگو شاعر تھے۔

جوشش بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں اور ان شاعروں میں سے ہیں جو روایت کو دہرا کر اسے پھیلاتے اور اس منزل پر پہنچا دیتے ہیں جہاں نئی نسل کے شعرا اس روایت کی موجود شکل سے اپنا دامن بچا کر انحراف کا راستہ اختیار کرتے ہیں۔ جوشش اپنے دور کے کم و بیش سارے مروجہ و مقبول رنگوں میں شعر کہتے ہیں۔ ان کے ہاں سودا کا رنگ بھی ہے اور میر و درد کا بھی۔ وہ جعفر علی حسرت کی طرح مشکل زمینوں میں بھی غزلیں کہتے ہیں لیکن ان کے

ف۔ کریم الدین اور ایف فیلن نے طبقات الشعرائے ہند ص ۳۲۳ و ۳۲۴ پر محمد روشن اور محمد عابد دونوں کا تخلص جوشش لکھا ہے۔ محمد روشن جوشش کے باپ کا نام نہیں لکھا اور محمد عابد کے والد کا نام جسونت ناگر لکھا ہے، لیکن اسی تذکرے کے ص ۸۳ پر دل کے تحت "شیخ محمد عابد عظیم آبادی، محمد روشن جوشش کا بڑا بھائی" لکھا ہے (مطبوعہ مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۸۴۷ء) یہی غلطی شیفتہ نے گلشن بیخار میں کی ہے کہ محمد عابد اور محمد روشن دونوں کا تخلص جوشش لکھا ہے (گلشن بیخار، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۱۲۴، ۱۲۵ - مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء) یہی غلطی عمدۂ منتخبہ (اعظم الدولہ سرور، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی، ص ۱۸۰-۱۸۵ دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ء) میں ملتی ہے۔ مصحفی نے بھی محمد عابد کا تخلص غلطی سے جوشش لکھا ہے (تذکرۂ ہندی: غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۹۰، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن، طبع اول ۱۹۳۳ء)۔

ہاں یہ سب رنگ اُترے ہوئے اور پھیکے ہیں ۔ جوشش کے ہاں مختلف آوازوں کی گونج سی تو سنائی دیتی ہے لیکن یہ آوازیں اس طرح ان کی شاعری میں سنائی نہیں دیتیں جس طرح ہم میر ، درد اور سودا وغیرہ کے ہاں سنتے ہیں ۔ جوشش میں تخلیقی قوت اس پائے کی نہیں ہے کہ وہ ان آوازوں اور رنگوں کو ملا کر اپنی الگ آواز اور رنگ پیدا کر سکیں اسی لیے وہ ایسے بے رنگ شاعر ہیں جن کا اپنا کوئی رنگ نہیں ہے ۔ ان کے ہاں مضمون آفرینی ملتی ہے لیکن اس مضمون آفرینی میں بھی ان کا اپنا تجربہ یا جذبہ شامل نہیں ہے جو شعر کو شعر بناتا ہے ۔ جوشش کا شعری عمل یہ ہے کہ وہ اُردو و فارسی کے مخصوص مضامین ، موضوعات ، علامات ، اشارات ، تلمیحات ، مروجہ اخلاق تصورات اور عام صوفیانہ خیالات کو شعر کا جامہ پہنا دیتے ہیں ۔ وہ دوسروں کے اشعار ، دوسروں کی زمینوں اور دوسروں کے مخصوص رنگِ سخن سے متاثر ہو کر شعر کہتے ہیں ۔ ان کا دیوان پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ انھی مضامین کو دہرا رہے ہیں جنھیں دوسرے شعرا پہلے ہی بہتر طور پر باندھ چکے ہیں ۔ جوشش روایتی رموز و کنایات کو وسعت نہیں دیتے ۔ ان میں خیال کا نیا رخ یا بات کا نیا پہلو پیدا نہیں کرتے بلکہ محض ان کو دہراتے ہیں ۔ شعر پڑھتے ہوئے اکثر محسوس ہوتا ہے کہ دراصل قافیے سے مضمون پیدا کیا گیا ہے اور خود قافیہ شعر کے دوسرے لفظوں کے ساتھ ایک جان ہونے کے بجائے اپنے الگ وجود کا احساس دلا رہا ہے ۔ جوشش یہ تو جانتے ہیں کہ معیارِ سخن کیا ہے اور شعر کو کیسا ہونا چاہیے :

وہی شاعر مسلّم ہے اے جوشش
جو اک کو دوسرے مصرع سے دے ربط
زورآوری سے کیسا ہی مضمون باندھیے
الفاظ جس کے سست ہیں وہ شعر سست ہے
تلاشِ معنی و الفاظِ رنگیں اس میں ہے جوشش
کہیے ایسی غزل وہ ہی جسے اس فن میں ڈھب ہووے
الفاظِ شوخ و معنیِ رنگیں ہو شعر میں
جوشش یہی تلاش ، یہی جستجو رہے

لیکن ان معیارات کو جاننے کے باوجود ان کی شاعری میں ربط ، معنی ، رنگینی ، شوخی ، ڈھب نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ جوشش شعر میں ذاتی تجربے کو بیان کرنے کے بجائے دوسرے شعرا کے مضامین کی تکرار پر اکتفا کرتے

ہیں اور وہ بھی اس طرح کہ اسے محدود کر دیتے ہیں۔ اسی لیے روایتی مضمون ان کی شاعری میں کُھلتا نہیں ہے بلکہ گھٹ کر رہ جاتا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو مثالیں دیکھیے۔ درد کا شعر ہے :

ماتم کدۂ جہاں میں جوں ابر   اپنے تئیں آپ رو گئے ہم

اس شعر کو پڑھ کر اب آپ جوشش کا یہ شعر پڑھیے :

ماتم کدۂ جہاں میں جوں ابر   رونے کے لیے ہوں آفریدہ

درد اور جوشش کے پہلے مصرعے یکساں ہیں۔ درد کے ہاں دونوں مصرعے مربوط ہیں لیکن جوشش کے ہاں شعر دو لخت ہے۔ درد دوسرے مصرع سے ایک لطیف بات پیدا کرتے ہیں اور اپنے مخصوص لہجے اور طرز کو جنم دیتے ہیں جس میں انفرادی تجربے کی گرمی موجود ہے۔ جوشش صرف یہ کہہ کر رہ جاتے ہیں کہ میں رونے کے لیے پیدا ہوا ہوں اور یہ کہہ کر پہلے مصرعے سے اٹھنے والے مضمون کو محدود کر دیتے ہیں۔ اب سودا کا یہ شعر پڑھ کر :

سودا شرابِ عشق کو کہتے تھے ہم نہ پی
آخر مزہ نہ پایا اب اس کے خمار کا

جوشش کا یہ شعر پڑھیے :

پیتا ہے گر تو بادۂ عشرت سمجھ کے پی
جوشش برا ہے دردِ سر اس کے خمار کا

سودا کے ہاں ایک لہجہ ہے۔ بات کو اپنے مخصوص انداز سے کہنے کا ڈھنگ ہے لیکن جوشش اپنے انداز سے مضمون کو سپاٹ کر دیتے ہیں۔ پہلے مصرع میں جس طرح بات اٹھائی گئی ہے، دوسرا مصرع اسے اوپر نہیں اٹھاتا بلکہ محدود کر دیتا ہے۔ یہ جوشش کا عام انداز اور ڈھنگ ہے۔ ان کے ہاں تعقید لفظی بہت ہے۔ الفاظ کی ترتیب و نشست مانع روانی ہے۔ ان کے کلام میں کوئی فضا یا کیف و کیفیت نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے انفرادی تجربوں کو شاعری کی بنیاد بنانے کے بجائے اپنے پسندیدہ شاعروں کی بیساکھیوں پر چلتے ہیں اور اسی لیے فصاحت و خوبی کے باوجود ان کا شعر اشتہار نہ پا سکا۔ جوشش کو خود بھی اس کا احساس تھا :

یہ ایں فصاحت و خوبی جہاں میں اے جوشش
ہمارے شعر نے پایا نہ اشتہار افسوس

جوشش میں شاعرانہ صلاحیت ضرور تھی لیکن روایت کی تکرار اور دوسرے شاعروں کی پیروی نے انھیں ذاتی احساس و جذبہ اور انفرادی تجربے کے راستے

سے ہٹا کر ان کی شاعری کو بے نمک بنا دیا ۔ لیکن جن اشعار میں ہلکا سا جذبہ یا خفیف انفرادی تجربہ شامل ہو گیا ہے وہاں شعر میں ایک ہلکی سی کیفیت پیدا ہو گئی ہے ۔ ایسے اشعار کی تعداد یقیناً بہت تھوڑی ہے جن میں سے چند ہم یہاں درج کرتے ہیں تاکہ جوشش کے تعلق سے شاعری میں انفرادی تجربے کی اہمیت واضح ہو سکے :

ہماری طرح جو دیکھے گا اک نظر تجھ کو
خدا گواہ ہے بے اختیار چاہے گا
کیا فکر تو کرتا ہے اس فکر سے کیا ہوگا
ہوئے گا وہی جو کچھ قسمت میں لکھا ہوگا
ہوتی نہیں کسی کی دعا مجھ کو سودمند
یا رب مجھے یہ کون سا آزار ہو گیا
وصل میں بھی یہی خرابی تھی منحصر کیا ہے اس جدائی پر
گلزارِ محبت میں نہ پھولے نہ پھلے ہم
مانندِ چنار آگ میں اپنی ہی جلے ہم
ہر چند اس پہ بارشِ ابرِ مژہ رہے
سینے کی آگ وہ ہے کبھی مضمحل نہ ہو
بے کسی تو بھی ٹل گئی آخر
اس کے کوچے میں چھوڑ کر مجھ کو
عشق میں کیوں چھوڑیے پاسِ نفس
پھونک پھونک اس آگ کو سلگائیے
تیرے دیوانے بیابانِ عدم کو چل بسے
کیا تماشا ہے کہ ویران شہر ہو جنگل بسے
چھاتی جو بھر آئے ہے تو یہ آئے ہے جی میں
کوچے میں ترے بیٹھ کے دل کیجیے خالی
رخصت کے وقت سامنے حیران تھے کھڑے
جب وہ اُدھر چلا اِدھر آنسو ڈھلک پڑے

ان اشعار میں دوسرے شعرا کی آوازوں کی جھنکار کے باوجود ذرا سا جذبہ یا انفرادی تجربہ شامل ہونے کی وجہ سے یہ اشعار پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرنے لگتے ہیں ۔ تکرار کی شاعری اور انفرادی تجربے کی شاعری میں یہی فرق ہے ۔

جہاں تک زبان و بیان ، روزمرہ و محاورہ کا تعلق ہے وہ وہی ہے جو اس دور کی معیاری شاعری کا حصہ ہے ۔ جوشش کے ہاں ایدھر ، وو ، ووہیں ، ووں ، ہونے گی ، کے علاوہ شاید ہی کوئی لفظ ایسا ہو جو ناسخ کے دور میں متروک ہوگیا ہو ۔ جوشش کہیں کہیں ''اں'' لگا کر قدیم طریقے سے جمع بھی بناتے ہیں جیسے دم کی جمع دماں ، موتی کی جمع موتیاں اور شاعر کی جمع شاعراں وغیرہ ۔

شاعری اور زبان کا یہی رنگ ہمیں جوشش کے بڑے بھائی۷۱ دل کے ہاں ملتا ہے ۔ محمد عابد دل۷۲ کے خاندانی حالات وہی ہیں جن کا ذکر ہم جوشش کے ذیل میں کر آئے ہیں ۔ دل بھی جوشش کی طرح عظیم آباد میں پیدا ہوئے ، وہیں پلے بڑھے اور تعلیم پائی ۔ عربی و فارسی اور خصوصیت سے علمِ ہیئت ، حساب و طبابت میں صاحبِ استعداد تھے ۔۷۳ اوصاف و محاسن میں دونوں بھائی یکساں تھے ۔۷۴ دل کی ولادت و وفات کے بارے میں بھی ، جوشش کی طرح ، تذکرے اور کتبِ سیر خاموش ہیں ۔ جوشش کا سالِ ولادت ۱۱۵۰ھ قیاس کیا گیا ہے۔۷۵ اس حساب سے دل کا سالِ ولادت ، چونکہ وہ جوشش سے بڑے تھے ، ۱۱۴۷ھ قیاس کیا جا سکتا ہے ۔ سالِ وفات کے سلسلے میں صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ دیوانِ جوشش میں دل کی وفات کا چونکہ کوئی قطعۂ تاریخ وفات نہیں ہے اس لیے اس بات کا امکان ہے کہ ان کی وفات جوشش کے بعد ہوئی ۔ جوشش ، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، ۱۲۱۶ھ تک زندہ تھے ۔

دل سے دو تصانیف یادگار ہیں ۔ ایک ''دیوانِ دل''۷۶ جس میں ۳۲۳ غزلیں ، ۹ قطعات اور ۱۲ رباعیات ہیں ۔ اس میں دل کا پورا کلام شامل نہیں ہے ۔ ۱۱۹۳ھ میں دل نے اپنے دیوان کا ''خلاصہ'' ابراہیم خاں خلیل کے پاس مرشد آباد بھیجا تھا ۔۷۷ شورش نے لکھا ہے کہ دل غزل گوئی ، قصیدہ و مثنوی وغیرہ میں قدرتِ تمام رکھتے ہیں ۔۷۸ لیکن اس دیوان میں کوئی قصیدہ یا مثنوی شامل نہیں ہے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ دل کا اصل دیوان تو ضائع ہوگیا اور یہی خلاصۂ دیوان صدیوں کے سرد و گرم چکھتا اب مطبوعہ صورت میں سامنے آیا ہے ۔ دل کی دوسری تصنیف ''عروض الہندی''۷۹ (۱۱۷۶ھ/ ۶۳ - ۱۷۶۲ء) فارسی میں ہے ۔ اس رسالے میں دل نے ، اختصار کے ساتھ ، قواعد عروض کو بیان کیا ہے اور ضروری مباحث مثلاً وزنِ شعر ، اصولِ اوزان ، ارکانِ بحور ، اقسامِ رکن ، تعریف و اجزائے شعر ، اقسامِ مزاحف کی وضاحت کرکے مختلف بحور کر بیان کیا ہے ۔ رباعی اور اس کی بحر کے لیے ایک الگ فصل قائم کی گئی ہے ۔ یہ رسالہ اس موضوع پر ایک قابلِ ذکر تصنیف ہے ۔

محمد عابد دل کی شاعری بھی اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح عشقیہ شاعری ہے۔ اپنی شاعری میں وہ روایتی فارسی شاعری کے رموز و علامات کو اپنے اظہار کا ذریعہ بناتے ہیں اور چونکہ یہ رموز و علامات اب بے اثر ہو گئی ہیں اس لیے دل کی شاعری ہمارے دل کے تاروں کو نہیں چھیڑتی اور وہ بحیثیت مجموعی بے کیف و بے رنگ معلوم ہوتی ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ دل میں، جوشش کی طرح، تخلیقی اُپج اعلیٰ درجے کی نہیں تھی۔ وہ اپنے معاصر شعرا کے رنگِ سخن کو اپناتے ہیں، ان کی پیروی کرتے ہیں لیکن ان رنگوں کو ملا کر اپنی تخلیقی صلاحیت سے اپنا کوئی الگ رنگ، مزاج یا منفرد طرز پیدا کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ اس کا احساس خود دل کو بھی ہے:

دل ایک طور پر نہیں کہتا ہے شعر تو
تیرے سخن کے بیچ ہر ایک کا مذاق ہے

یہی دل کی کمزوری ہے۔ وہ دوسروں کے رنگ میں شعر کہنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن پیروی یا روایت کی تکرار چونکہ انفرادیت کا بدل نہیں ہے اس لیے مقبول شعرا کے رنگ میں شعر کہنے کے باوجود ان کی شاعری میں وہ ”لطفِ معنی“ پیدا نہیں ہوتا جو خود دل کا مثالی معیارِ سخن ہے:

لطف کیا تاکہ سخن میں نہ ہو لطفِ معنی
جسم مٹی کا برابر ہے اگر جان نہ ہو

دل نے اپنی غزلوں میں جن شعرا کا حوالہ دیا ہے ان میں درد، میر، سودا اور فغاں کے علاوہ نالاں، آہ، تحسین، بسمل اور جوشش شامل ہیں۔ ان کی کئی غزلیں راسخ اور فدوی کی زمینوں میں ہیں اور کچھ غزلیں ایسی ہیں جن میں فارسی شعرا سعدی، صائب، کلیم، نظیری، بیدل، آرزو اور موزوں کے مضامین کی گونج سنائی دیتی ہے۔ فارسی شاعری کا واضح اثر انکی غزل پر نظر آتا ہے اور اسی لیے فارسی تراکیب و بندش ان کے ہاں زیادہ استعمال ہوتی ہیں۔ دل کی شاعری پر فارسی شاعری کا روایتی مزاج حاوی ہے۔ دل کے دیوان میں بہت کم اشعار ایسے ہیں جو آج کے قاری کو متاثر کر سکیں اور وہ اشعار بھی، جو متاثر کرتے ہیں، ایسے نہیں ہیں جنہیں ہم میر، سودا، درد کے اشعار کے ساتھ رکھ سکیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

میں نے جانا کہ ستارا کوئی ٹوٹا جو عرق
ڈھل کے چہرے سے ترے تا بہ زنخداں آیا

حقیقت کی طرف لایا مجھے عشقِ مجاز آخر
پرستش کفر تھی جس کی وہی اپنا خدا نکلا
آبرو رکھ لی ترے سامنے حیرانی نے
اشک آنکھوں سے ٹپکتا تو میں رسوا ہوتا
دل کس قدر جہاں میں سبک دوش ہو گیا
گردن سے اپنے ہارِ تعلق کو توڑ کر
گردش میں زمانے کی جو کانوں نہ سنتے تھے
سو دیکھتے ہیں آنکھوں اس گردشِ داماں میں
چہرے کو میرے دیکھ کے کہتی ہے ایک خلق
کھینچا ہے تو نے کیا کوئی آزار ان دنوں
زندگی مرگ برابر ہے ہمیں بے غمِ عشق
روئیے اُن پہ جو بے درد و الم جیتے ہیں
سالکوں سے نہ پوچھو کفر اسلام ایک منزل ہے بہت رستے ہیں
کیا تری آنکھوں میں جادو ہی بھرا تھا کہ جسے
ایک دن دیکھ کر اتنے دنوں بیار رہے

بحیثیتِ مجموعی دل دوسرے درجے کے شاعر ہیں۔ ان کے ہاں کسی مخصوص لہجے اور منفرد طرز کا پتا نہیں چلتا۔ دل اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو اُردو شاعری کی روایت کو اپنے حلقۂ اثر میں پھیلانے اور مذاقِ سخن کو عام کرنے کا کام کرتے ہیں۔ یہی ان کی تاریخی اہمیت ہے۔ یہی کام شیر محمد خاں ایمان دکن میں انجام دیتے ہیں۔

شیر محمد خاں ایمان (م ۱۲۲۱ھ/۱۸۰۵ء - ۱۸۰۶ء) کی شخصیت و شاعری کے مطالعے سے پہلے اس بات کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ اٹھارویں صدی میں اُردو شاعری، زبان و بیان کی سطح پر، دو اثرات سے گزری۔ پہلا اثر ولی دکنی کا تھا جس کی شاعری اور زبان و بیان کی پیروی شمالی ہند میں آبرو و ناجی کے دور میں کی گئی اور دکنی اُردو سارے برعظیم کی معیاری ادبی زبان بن گئی، لیکن جلد ہی شمال میں 'ردِ عمل کی تحریک' کے زیرِ اثر دکنی اُردو کا یہ روپ مسترد کر دیا گیا اور اس کی جگہ دہلی کی ٹکسالی زبان نے لے لی۔ مظہر، یقین، تاباں وغیرہ اسی زبان کو اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں۔ اٹھارویں صدی کے دورِ انتشار میں جب دلّی اجڑی اور یہاں کے اہلِ علم و ادب سارے برعظیم کے مختلف صوبائی مراکز میں پھیلے تو دہلی کی یہی زبان اودھ، عظیم آباد،

مرشد آباد ، ڈھاکہ ، ارکاٹ ، حیدرآباد دکن وغیرہ میں مستند و معیاری زبان تسلیم کر لی گئی ۔ ابتدائی دور میں ، ان نئے صوبائی مراکز میں ، شاعری کے استاد بھی دہلوی شعرا تھے اور سب انھی سے زبان و محاورہ کی سند لیتے تھے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ جب ان نئے مراکز سے خود یہاں کے شعرا ابھرے تو انھوں نے بھی وہی زبان استعمال کی جو دہلوی شعرا اپنے کلام میں استعمال کرتے تھے ۔ اسی تحریک کے زیرِ اثر دکن کے شاعروں نے بھی قدیم دکنی الفاظ و محاورات کو ترک کرکے دہلی کی زبان کا یہی روپ اختیار کر لیا ۔ شیر محمد خاں ایمان پہلے دکنی شاعر ہیں جو نہ صرف استادِ وقت ہیں بلکہ دہلی کی یہی زبان اعتماد کے ساتھ اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں ۔ ایمان کی زبان کا مقابلہ اگر محمد باقر آگاہ (م ۱۲۲۰ھ/۱۸۰۵-۶ء) کی زبان سے کیاجائے تو باقر آگاہ کی دکنی اُردو ، شمال کی زبان کے اثر سے ، بدل ضرور گئی ہے لیکن اس کا لب و لہجہ ، ذخیرۂ الفاظ اور روزمرہ و محاورہ پر دکنی کی چھاپ اب بھی نمایاں ہے ۔ لیکن ایمان کی زبان پر سوائے ایک آدھ لفظ مثلاً الوپ انجن ، انملا اور من ہرن وغیرہ کے کوئی دکنی اثر محسوس نہیں ہوتا بلکہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ دہلی کا کوئی قادر الکلام شاعر فصاحت کے دریا بہا رہا ہے ۔ شیر محمد خاں ایمان ، جن کا کلیات اور دوسری تصنیفات اب تک غیر مطبوعہ ہیں ، محمد عاقل خاں نایک کے بیٹے اور آصف جاہ ثانی کے اعظم الامرا ارسطو جاہ کے مصاحب تھے ۔ سفر و حضر میں اکثر ان کے ساتھ رہتے تھے[۸۱] اور اپنے والد کی طرح وقائع نگاری کی خدمت پر مامور اور سرکاری اخبار نویسوں کے سربراہ تھے[۸۲]۔ شیر محمد خاں ایمان حیدر آباد میں پیدا ہوئے ۔ یہیں تعلیم و تربیت پائی ۔ عربی و فارسی اور دوسرے علومِ مروجہ پر دستگاہ حاصل کی[۸۳] اور ”تزکِ آصفیہ“ کے مصنف تجلی علی شاہ تجلی (م ۱۲۱۵ھ[۸۴]/۱۸۰۰-۱ء) کی شاگردی اختیار کی ۔ ایمان دکن کی تاریخ پر اس درجہ حاوی تھے کہ ہر واقعہ ، ہر بات ، ہر مقام اور ہر جنگ ان کے حافظے میں محفوظ تھی ۔ ایمان طبعاً رکھ رکھاؤ اور سلیقے کے انسان تھے ۔ جس محفل میں بیٹھتے اپنی خوش گفتاری اور بذلہ سنجی سے لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کر لیتے :

لطیفہ ہے جگت ہے ضلع گوئی شعر خوانی ہے
صفائی ویسی یاروں میں مزا ہے ہم زبانی کا

ایمان سارے معاشرے میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے اور استادِ وقت سمجھے جاتے تھے[۸۵]۔ میر فرید الدین آفاق (۱۲۵۳ھ/۱۸۳۷ء)[۸۶] اور امیر بخش شہرت جب دہلی سے حیدر آباد پہنچے اور طرحی مشاعرے کی بنا ڈالی تو

اہلِ محفل اس وقت تک مشاعرے کا آغاز نہ کرتے جب تک اُستاد ایمان تشریف نہ لے آتے ۔[۸۷] ایمان کو تاریخ گوئی پر بھی دسترس حاصل تھی ۔ آصف جاہ ثانی کی وفات پر جو قطعۂ تاریخ ایمان نے لکھا اس کے چوتھے مصرع سے دو مادۂ تاریخ برآمد ہوتے ہیں ۔ یہی قطعۂ تاریخ مقبرے کے دروازے پر مکہ مسجد میں کندہ ہے ۔[۸۸] ایمان کے شاگردوں میں یوں تو بہت سے شعرا کے نام آتے ہیں لیکن شیخ حفیظ الدین حفیظ ، ماہ لقا چندا اور قیس خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ۔

ایمان کی معلوم تصانیف[ف] میں دیوانِ ایمان (اُردو) کے علاوہ ''سردار نامۂ شطرنج'' ، رسالہ ''عروض و قافیہ'' اور ''گلدستۂ گفتار'' کے نام آتے ہیں ۔ سردار نامۂ شطرنج میں ایمان نے فنِ شطرنج کے رموز و نکات واضح کیے ہیں ۔ ایمان خود بھی شطرنج کے اچھے کھلاڑی تھے اور اس رسالے میں انھوں نے فنِ شطرنج کو اپنے عملی تجربے کی روشنی میں بیان کیا ہے ۔ ایمان عروض و قافیہ و زبان کے بھی ماہر تھے ۔ ''گلزارِ آصفیہ'' میں لکھا ہے کہ ''تمام شاعر انھیں اُستادِ وقت سمجھتے تھے ۔ عروض و قافیہ اور فنِ شعر کی دوسری صنعتوں

[ف] ۔ ''دیوانِ ایمان'' کے دو قلمی نسخے انجمنِ ترقیِ اُردو پاکستان کراچی میں محفوظ ہیں ۔ ہم نے انھی مخطوطات سے استفادہ کیا ہے ۔ ان کے علاوہ ایک مخطوطہ کتب خانۂ آصفیہ (اُردو مخطوطات کتب خانۂ آصفیہ ، جلد اول ، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ع) میں ، ایک جامعۂ عثمانیہ حیدر آباد (ایمانِ سخن ، ص ۲۳ ، محولہ بالا) اور دو ادارۂ ادبیات اُردو حیدر آباد (تذکرۂ مخطوطات ادارۂ ادبیات اُردو ، جلد اول ، ص ۱۱۰ و جلد سوم ، ص ۱۸۴ ، محولہ بالا) میں محفوظ ہیں ۔ دیوانِ ایمان کو شائع و مرتب کرنے کی ضرورت ہے ۔ ''سردار نامۂ شطرنج'' کا ایک قلمی نسخہ کتب خانۂ آصفیہ میں ہے اور ایک نسخہ عمر یافعی مرحوم کی ملکیت تھا جس کا ذکر انھوں نے دیوانِ ایمان کے اس مخطوطے کے سرورق پر کیا ہے جو اب انجمنِ ترقیِ اُردو پاکستان ، کراچی میں موجود ہے ۔ ''رسالۂ عروض و قافیہ'' ہماری نظر سے نہیں گزرا ۔ ''فنِ علمِ زبان'' عمر یافعی کے پاس تھا جس کا ذکر انھوں نے دیوانِ ایمان کے مخطوطے کے سرورق پر کیا ہے اور ایک مخطوطہ کتب خانۂ آصفیہ میں محفوظ ہے ۔ گلدستۂ گفتار'' کا ایک مخطوطۂ انجمنِ ترقیِ اُردو پاکستان میں محفوظ ہے ۔ ہم نے اسی سے استفادہ کیا ہے ۔ ''گلدستۂ گفتار'' اس کا تاریخی نام ہے ۔ مخطوطے کے آخر میں ایک رباعی کے آخری مصرع ''گلدستۂ گفتار کہا بے کم و کاست'' سے ۱۲۲۰ھ برآمد ہوتے ہیں ۔ (ج - ج)

میں ممتاز زمانہ تھے۔[۸۹] ”گلدستۂ گفتار“ ایمان کی وہ منفرد تصنیف ہے جس میں انھوں نے ضلع کے فن کو نہ صرف اپنے اشعار سے واضح کیا ہے بلکہ وہ مترادفات بھی دیے ہیں جن کی مدد سے شعر یا عبارت میں ضلع پیدا کیا جا سکتا ہے۔ ضلع جگت اُس پہلودار بات کو کہتے ہیں جس میں رعایت لفظی ہو۔ ”گلدستۂ گفتار“ میں مختلف عنوانات مثلاً ضلع بندوق، ضلع اسپ، ضلع فیل، ضلع شکار ماہی، ضلع صرف و نحو، ضلع طبابت، ضلع کیمیا، ضلع خوش نویسی وغیرہ کے تحت ایک لفظ سے تعلق رکھنے والے ایسے کئی الفاظ جمع کر دیے گئے ہیں جن کے استعمال سے ضلع پیدا کیا جا سکتا ہے اور پھر ایمان نے اس مناسبت سے خود شعر کہہ کر اس کی مثالیں دی ہیں۔ دیوانِ اُردو، جو اب تک غیر مطبوعہ ہے، کم و بیش سب اصنافِ سخن پر مشتمل ہے۔ بڑا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے اور غزلوں کے علاوہ قصائد، مثنویات، رباعیات، مثلث، مخمس، مسدس اور تضمین وغیرہ بھی موجود ہیں۔

شیر محمد خاں ایمان کی غزلیات، ان کے قصائد و مثنویات کو دیکھ کر سب سے پہلی بات یہ سامنے آتی ہے کہ قدیم زبان کے اثرات ختم ہو گئے ہیں اور اب دہلی کی زبان، لہجہ، روزمرہ و محاورہ نے دکن میں بھی اپنے قدم جمالیے ہیں۔ ایمان اسی زبان کے پہلے دکنی اُستاد و شاعر ہیں۔ ”اس وقت ان جیسا کوئی شاعر اس علاقے میں نہیں ہے۔“[۹۰] دوسری بات یہ سامنے آتی ہے کہ ایمان کی شاعری مجلسی مزاج کی شاعری ہے:

بیاض اشعار کی جس وقت تنہائی میں دیکھوں ہوں
تو ہوں ایمان بیٹھا مجلسِ احباب میں گویا

ایمان نے اپنی غزل میں وہی مضامین باندھے ہیں جن سے اہلِ محفل ان کی استادی کے قائل ہوکر اشعار کی باریک مضمون آفرینی سے لطف اندوز ہو سکیں۔ ایمان روایتی شاعر ہیں لیکن اپنے اشعار کو اُستادانہ رخ دے کر انھیں ذرا سے نئے انداز اور نئی زبان میں بیان کرنے کا سلیقہ رکھتے ہیں۔ ان کی غزل سے ان کی اُستادانہ قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے۔ وہ مشکل سے مشکل زمین میں بھی رواں دواں شعر نکالنے کی قوت و صلاحیت رکھتے ہیں۔ مثلاً یہ چند مطلعے دیکھیے جن کی مشکل و سنگلاخ زمینوں سے ایمان کی اُستادی کا اظہار ہوتا ہے:

سمجھ نہ جسد کو زنہار تو زمیں کا سالپ
یہ اپنی فہم میں ہے جنتِ بریں کا سالپ

کس کس طرح سے چلتی ہے بادِ بہار مست
زاہد بھی دیکھ ہو گیا جوں بادہ خوار مست
یوں سراپا رہوں یا رب قدِ جاناں سے لپٹ
عشق پیچاں رہے جوں سروِ گلستاں سے لپٹ
یار کے ابرو کی اے دل کیوں نہ ہو تصویر کج
جوہرِ بُرش ہے اوس میں جو بنی تصویر کج
سمجھے ہے کب مناویں اوسے گر ہزار چار
مجھ سے ہی جب تلک کہ نہ ہووبں نثار چار
بھرتا تھا سلیمان اگر شاد ہوا پر
سر کھینچے ہے میرا ہی وہ شمشاد ہوا پر
کیوں نہ ایسا ہو وہ اب شوخ گلوگیر کہ بس
رات کچھ مجھ سے ہوئی ایسی ہی تقصیر کہ بس
تھا ہمیں وہم کہ یہاں دیر و حرم ہی کچھ ہیں
بارے یہ سوچ پڑی آج کہ ہم بھی کچھ ہیں
وہ بدلے رشتۂ جاں سے کہاں پوشاک کے ڈورے
کہ ہیں موجِ گہر جس کی قبائے پاک کے ڈورے

ایسی زمینیں عام طور پر ایمان کے دیوان میں ملتی ہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ طرحی مشاعروں کا عام رواج تھا اور مصرع طرح ایسا دیا جاتا تھا جس سے ہر شاعر کی قادر الکلامی اور قوتِ شعر گوئی کا امتحان ہو جائے۔ استاد وہ تھا جو سنگلاخ زمین میں بھی بامعنی، مربوط اور رواں شعر نکال سکے۔ ایمان کے ہاں مشکل زمینوں میں رواں شعر ملتے ہیں جن میں ردیف قافیے سے ہم رشتہ رہتی ہے۔ ان کے ہاں نہ صرف وزن و بحر اور صحتِ قافیہ اور دوسرے فنی نکات کا التزام ملتا ہے بلکہ ساتھ ساتھ زبان و بیان پر بھی قدرت کا احساس ہوتا ہے:

تیرے تو شعر کے ایماں سنے سے کیوں نہ ہو حیراں
جسے کہ دعویٔ اوزان ہوا ہے بحر کے اندر

ایمان کی شاعری کا عام مزاج یہ ہے کہ وہ مشکل زمینوں کے کاغذی پھول کترتے ہیں اور لفظوں کے ربط سے وہاں معنی پیدا کرتے ہیں جہاں معنی کا رس نکالنا محال نظر آتا ہے۔ یہی وہ رنگِ سخن ہے جو مشکل زمینوں کی شکل میں حسرت، جرأت اور انشا کے ہاں لکھنؤ میں اور شاہ نصیر کے ہاں دہلی میں مقبول ہوا اور شیخ ناسخ کی شاعری میں نئے مضامین پیدا کرنے کا نیا رجحان بن کر اس دور

کی نئی شاعری کا پسندیدہ رنگ بن گیا ۔ شیر محمد خاں ایمان کی شاعری میں وہ لہجہ اور رنگ ابھر رہا ہے جو شاہ نصیر اور ناسخ کے ہاں مکمل ہو جاتا ہے۔ ایمان کی شاعری فکر کی گرمی اور احساس و جذبہ کی طپش سے عاری ہے ۔ یہاں شاعری مضمون آفرینی ، مشکل زمینوں میں رواں و مربوط شعر اور لفظوں کے بال سے معنی کی کھال نکالنے کا نام ہے ۔ یہی وہ طرز ہے جسے ایمان اپنا طرز کہتے ہیں :

طرز یہ نہیں آساں ، طبع ہے کہ ہے نیساں
شعر کا ترے ایماں لفظ ہے ہر ایک گوہر
سیکھ لے ہم سے تو ایمان مضامیں کی تراش
باندھتا کچھ نہیں اشکال زباں آنکھوں میں

اور شاعری کے یہی وہ معیارات ہیں جن پر وہ اپنی شاعری کی بنیاد رکھتے ہیں :

غور کر صحتِ ترکیب کو ہر مصرع میں
سقم رکھتے ہی نہیں اپنے تو اشعار کی نبض
شعر ہوتا ہے کب ایمان کسو کے دل چسپ
جب تلک معنیِ شیریں نہ ہو تحریر میں جان

ایمان کی شاعری زبان و بیان کے اعتبار سے معیاری ہے ۔ قادر الکلامی کی وجہ سے اسے ہم پختہ و صاف شاعری کے ذیل میں لا سکتے ہیں لیکن ان کی شاعری میں وہ لطف و تہ داری نہیں ہے جس سے شعر سننے یا پڑھنے والے کے وجود پر چھا جاتا ہے ۔ اسی بات کو دیکھ کر نقش حیدر آبادی نے ان کے کلام کے بارے میں لکھا تھا کہ "ان کے کلام میں کوئی بہت بلند شعر نظر سے نہیں گزرا ۔"[۹۱]

یہی قادر الکلامی ، مبالغے اور معنی آفرینی کے ساتھ مل کر ، ان کے قصائد کو قابلِ توجہ بنا دیتی ہے ۔ ایمان کے قصائد میں علم و فضل کا اظہار بھی ہے اور فنی اعتبار سے بھی وہ اچھے قصیدے ہیں ۔ خصوصیت کے ساتھ "قصیدہ جلوسِ آصفی" اور "قصیدہ مہتابیہ" تاریخِ قصیدہ میں یقیناً قابلِ ذکر ہیں ۔ غزل اور قصیدے کے برخلاف ایمان کی مثنویوں میں نہ صرف عام بول چال کی زبان استعمال کی گئی ہے بلکہ جذبات و احساسات بھی شاملِ شاعری ہیں ۔ مثنوی "برق تاب" ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے جس میں برسات کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ مثنوی خسرو شیریں اور لیلیٰ مجنوں مختصر مثنویاں ہیں جن میں ایمان نے ان قدیم قصوں کو اپنے دور کے تقاضوں کے مطابق ڈھالا ہے ۔ اشتیاق نامہ ، بے تاب نامہ اور فراق نامہ میں ہجرِ محبوب کو موضوع بنایا ہے اور جذباتِ فراق کو روزمرہ کی

زبان میں روانی کے ساتھ بیان کیا ہے ۔ ان مثنویوں میں جذبات و احساسات کے بیان کی وہی صورت ہے جو ہمیں راسخ عظیم آبادی کی مثنوی ”مکتوب الشوق“ میں ملتی ہے ۔ بحیثیتِ مجموعی شیر محمد خاں ایمان استادِ وقت ہونے کے باوجود اس مقام پر نہیں آتے جس پر شاہ نصیر اور ناسخ کھڑے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ رنگِ سخن ، جس کے نقوش ایمان کے ہاں ابھرتے ہیں ، جلد ہی شاہ نصیر اور شیخ ناسخ کے ہاں مکمل ہوکر خود ان سے ہی منسوب ہو جاتا ہے ۔

اٹھارویں صدی کی اُردو شاعری کا سارا منظر ہم نے اپنی آنکھ سے دیکھ لیا ، لیکن انیسویں صدی میں داخل ہونے سے پہلے اٹھارویں صدی کی اُردو نثر کا مطالعہ بھی کر لیا جائے ، جو اپنے تشکیلی و عبوری دور سے گزر کر ان میلانات و رجحانات کو ابھار رہی ہے جس پر انیسویں صدی اپنے ادب کی تعمیر کرتی ہے ۔

حواشی

۱- گلشنِ سخن : مردان علی خاں مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۱۷۳ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ع ۔

۲- کیفیت العارفین : سید شاہ عطا حسین ، ص ۱۷۷ ، مطبع منعمی ، پٹنہ بہار ۱۹۳۲ع ۔

۳- تذکرۂ عشقی (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد (جلد دوم) ، ص ٦۷ ، پٹنہ بہار ۱۹٦۳ع ۔

۴- تذکرۂ مسرت افزا : امراللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۳۴ ، پٹنہ بہار ۔

۵- یادگارِ عشق : ثاقب عظیم آبادی ، ص ۱ ، اسلامی پریس صدر گلی ، پٹنہ بہار ۱۹۲۹ع ۔

٦- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۳۴ ۔ ۷- کیفیت العارفین : ص ۱۷۲ ۔

۸- گلشن سخن : ص ۱۷۳ - ۱۷۴ ۔

۹- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۳۴ - ۱۳۵ ۔

۱۰- مرزا محمد علی فدوی ــــ ان کا عصر ، حیات ، شاعری اور کلام : ڈاکٹر سید محمد حسنین ، ص ۲۲۴ ، اُردو سوسائٹی پٹنہ ۱۹۵٦ع ۔

۱۱- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، ص ۱۱۰ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، دہلی ۱۹۴۰ع ۔

۱۲- گلزار آبراہیم : علی ابراہیم خاں خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۲۳ ، دائرۂ ادب ، پٹنہ -

۱۳- تذکرۂ عشقی : ص ۶۷ -

۱۴- مجموعہٗ نغز : ابوالقاسم میر قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۳۸۴ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ع -

۱۵- کلیاتِ حضرت رکن الدین عشق اور ان کی حیات و شاعری : مرتبہ ڈاکٹر قریشہ حسین ، پٹنہ بہار ۱۹۷۹ع -

۱۶- یادگارِ عشق : ثاقب عظیم آبادی ، ص ۸۷ - ۸۴ ، اسلامی پریس ، پٹنہ ۱۹۲۹ع -

۱۷- یادگارِ عشق : ثاقب عظیم آبادی ، مقدمہ سید سلیمان ندوی : ص ۲۰ ، پٹنہ ۱۹۲۹ع -

۱۸- گلزارِ ابراہیم : علی ابراہیم خاں خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۴۸ ، دائرۂ ادب ، پٹنہ -

۱۹- ایضاً -

۲۰- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۵۳ -

۲۱- تذکرۂ شورش (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم ، ص ۱۲۴ ، پٹنہ ، بہار ۱۹۶۳ع -

۲۲- کلیاتِ فدوی : مرتبہ ڈاکٹر سید محمد حسنین ، ص ۵۸ ، اُردو سوسائٹی ، پٹنہ ۱۹۵۶ع -

۲۳- گلزارِ ابراہیم : ص ۳۴۸ -

۲۴- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۱۲۱ -

۲۵- ایضاً : ص ۱۲۱ - ۱۲۲ -

۲۶- تذکرۂ عشقی (دو تذکرے) : جلد دوم ، ص ۱۲۵ -

۲۷- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۵۳ -

۲۸- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۱۲۱ -

۲۹- تذکرۂ شورش : (دو تذکرے) ، ص ۱۲۴ -

۳۰- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۵۳ -

۳۱- مرزا محمد علی فدوی ـــــ ان کا عصر ، حیات ، شاعری اور کلام : ڈاکٹر سید محمد حسنین ، ص ۲۰۹ ، اُردو سوسائٹی ، پٹنہ ۱۹۵۹ع -

۳۲- مرزا فدوی : مقالہ قاضی عبدالودود ، ص ۹ ، ہماری زبان ، یکم دسمبر ۱۹۵۸ع -

۳۳- تذکرۂ عشقی : ص ۱۲۵ -

۳۴- کلیاتِ فدوی : مرتبہ ڈاکٹر سید محمد حسنین ، پٹنہ ۱۹۵۶ع -

۳۵- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۱۲۱ -

۳۶- گلزارِ ابراہیم : ص ۳۴۸ — ۳۵۰ -

۳۷- تذکرۂ عشقی (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد اول ، ص ۳۶۲ -

۳۸- خمخانۂ جاوید : لالہ سری رام (جلد سوم) ، ص ۳۲۵ ، دلی پرنٹنگ ورکس دہلی ۱۹۱۷ع -

۳۹- راسخ : حمید عظیم آبادی ، ص ۱۷ ، انجمن نوبہار ادب پٹنہ ، سنہ ندارد -

۴۰- قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ”پہلے پہل یہ بات کہ راسخ موضع ”سائیں“ میں پیدا ہوئے ، محمد مہدی عظیم آبادی کے قلم سے نکلی تھی- بعد کے لوگ محض ناقل ہیں- لیکن یہ بات بغیر سند کے تھی اور خود ”سائیں“ کے لوگوں کو بھی اس کی خبر نہیں تھی-“ بہار میں اُردو زبان و ادب کا ارتقا (۲) مطبوعہ نوائے ادب بمبئی ، ص ۱۵ - ۱۶ (جلد ۱۰) شمارہ ۱ ، بابت جنوری ۱۹۵۹ع -

۴۱- نوائے وطن : شاد عظیم آبادی -

۴۲- بہار میں اُردو زبان و ادب کا ارتقا (۲) : قاضی عبدالودود ، ص ۱۹ ، نوائے ادب ، بمبئی ، جنوری ۱۹۵۹ع -

۴۳- تذکرۂ مسرت افزا : امراللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۸۵-۸۶ ، پٹنہ بہار -

۴۴- آزاد بحیثیتِ محقق : قاضی عبدالودود ، ص ۲۰ ، نوائے ادب بمبئی (جلد ۷) شمارہ ۱ ، اپریل ۱۹۵۶ع -

۴۵- تاریخ شعرائے بہار : فصیح الدین بلخی ، حاشیہ ص ۷۰ ، قومی پریس لمیٹڈ ، بانکی پور ، پٹنہ ۱۹۳۱ع -

۴۶- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۸۵ -

۴۷- آزاد بحیثیتِ محقق : قاضی عبدالودود ، ص ۲۰ - ۲۱ ، نوائے ادب ، بمبئی ، اپریل ۱۹۵۶ع -

۴۸- بہار میں اُردو زبان و ادب کا ارتقا (۲) : قاضی عبدالودود ، ص ۱۳ - ۱۴ ، نوائے ادب ، بمبئی ، شمارہ جنوری ۱۹۵۹ع -

۴۹- آزاد بحیثیتِ محقق : قاضی عبدالودود ، ص ۲۱ ، نوائے ادب بمبئی ، اپریل ۱۹۵۶ع -

۵۰- اس موضوع پر ہم نے فدوی کے ذیل میں بحث کی ہے - (ج - ج) -

۵۱- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۸۶ -

۵۲- ریاض الافکار : میر وزیر علی عبرتی (قلمی) ۱۲۷۲ فصلی ، بحوالہ مثنویاتِ راسخ : مرتبہ ممتاز احمد ، ص ۵۵ ، ۵۶ ، پٹنہ ۱۹۵۷ع -

۵۳- کاشف الحقائق : سید امداد امام اثر ، (جلد دوم) ، ص ۵۷ ، مکتبہ معین الادب ، لاہور ۱۹۵۶ع -

۵۴- مثنویاتِ راسخ : ممتاز احمد ، ص ۸۷ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۷ع -

۵۵- کلیاتِ راسخ : خیر المطابع ، مغلپورہ عظیم آباد ۱۳۱۱ھ -

۵۶- مثنویاتِ راسخ : مرتبہ ممتاز احمد ، پٹنہ ۱۹۵۷ع -

۵۷- قاضی عبدالودود نے جوشش کا سالِ ولادت ۱۱۵۰ھ قیاس کیا ہے اور وفات کے سلسلے میں لکھا ہے کہ دیوانِ جوشش میں محمد قلی مشتاق کا قطعہ تاریخ وفات موجود ہے جس سے ۱۲۱۶ھ برآمد ہوتے ہیں اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ جوشش کی وفات ۱۲۱۶ھ کے بعد ہوئی - دیوان جوشش ، ص ۳۴ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۱ع -

۵۸- سیر المتاخرین : غلام حسین طباطبائی ، ص ۵۸۶ ، مطبع نولکشور ۱۸۹۷ع -

۵۹- دیوانِ جوشش : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۲۶ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۱ع -

۶۰- گلشنِ سخن : مردان علی خاں مبتلا لکھنوی ، ص ۸۷ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۶۵ع -

۶۱- بیاضِ سید جالب دہلوی (قلمی) : ص ۱۹ ، مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی ، کراچی -

۶۲- ''یہ خط مجموعہ مکاتیب رام نرائن میں شیخ حزیں کے اور خطوط کے ساتھ ہیں -'' دیوانِ جوشش ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۳۰ -

۶۳- تذکرۂ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۵۴ -

۶۴- تذکرۂ عشقی (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد اول ، ص ۱۱۸ -

۶۵- گلزار ابراہیم : ابراہیم خاں خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۶۸ -

۶۶- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۴۴ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ، (طبع جدید) ۱۹۴۰ع -

۶۷- تذکرۂ شورش (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد، جلد اول ، ص ۱۱۷ -

۶۸- اپنی دو رباعیوں کے علاوہ غزلوں کے اشعار میں بھی اس طرف اشارے کیے ہیں :

عیش و عشرت ہی میں کچھ ہے زندگی
مرگ ہے بے یار و بے مے زندگی
لوگ ہوتے ہیں پی کے مے بے ہوش
مجھ کو پینے سے ہوش آتا ہے

۶۹- ”دیوانِ جوشش“ میں ایک رباعی میں واضح طور پر اس کا اظہار کیا ہے - دیوانِ جوشش ، مرتّبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۹۴ ، (رباعی نمبر ۲۰) بہار اُردو اکیڈمی ، پٹنہ ۱۹۷۶ع -

۷۰- دیوان جوشش : مرتّبہ قاضی عبدالودود ، ص ۴۵ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، دہلی ۱۹۴۱ع -

۷۱- تذکرۂ عشقی : (جلد اول) ، ص ۲۸۲ -

۷۲- تذکرۂ گلزار ابراہیم : ص ۱۶۲ -

۷۳- تذکرۂ شورش : (جلد اول) ، ص ۲۸۱ -

۷۴- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۸۲ -

۷۵- دیوان جوشش : مرتّبہ قاضی عبدالودود ، ص ۲۸ -

۷۶- دیوان دل : مرتبہ محمد ظفیرالحسن ، مکتبۂ مہر نیمروز ، کراچی ۱۹۷۴ع -

۷۷- گلزار ابراہیم : ص ۱۶۲ -

۷۸- تذکرۂ شورش : ص ۲۸۱ -

۷۹- عروض الہندی : شیخ محمد عابد دل ، مرتبہ سید علی حیدر ، ادارۂ تحقیقات عربی و فارسی پٹنہ بہار ۱۹۶۱ع - عروض الہندی تاریخی نام ہے جس سے ۱۱۷۶ برآمد ہوتے ہیں -

۸۰- تاریخ گلزار آصفیہ : خواجہ غلام حسین خاں ، ص ۴۴۸ ، مطبع محمدی حیدر آباد دکن ۱۲۵۸ھ -

۸۱- محبوب الزمن تذکرۂ شعرائے دکن : محمد عبدالجبار خاں صوفی ملکاپوری ، حصہ اول ، ص ۲۴۸ ، مطبع رحمانی ، حیدر آباد دکن ۱۳۲۹ھ -

۸۲- تاریخ گلزار آصفیہ : خواجہ غلام حسین خاں ، ص ۴۴۷ -

۸۳- ایمانِ سخن : سید احمد ، ص ۲۰ ، حیدر آباد دکن ۱۹۳۷ع -

۸۴- تذکرۂ مخطوطاتِ ادارۂ ادبیاتِ اُردو : مرتبہ ڈاکٹر محی الدین قادری زور ، (جلد سوم) ، ص ۱۸۴ ، حیدر آباد ۱۹۵۷ع -

۸۵- تاریخ گلزارِ آصفیہ : ص ۴۴۷ -

۸۶- فہرست مخطوطات انجمن ترقی اُردو پاکستان : مرتّبہ افسر صدیقی امروہوی ، (جلد اول) ، ص ۳۴۵ ، کراچی ۱۹۶۵ع -

۸۷- تاریخ گلزارِ آصفیہ : ص ۴۴۷ -

۸۸- محبوب الزمن تذکرہ شعرائے دکن : (حصہ اول) ، ص ۲۴۹ -

۸۹- تاریخ گلزارِ آصفیہ : ص ۴۴۷ -

۹۰- عمدۂ منتخبہ : اعظم الدولہ سرور ، ص ۴۸ -

۹۱- تذکرۂ عروس الاذکار (۱۲۸۹ھ) : نصیرالدین نقش حیدر آبادی ، مرتبہ افسر صدیقی امروہوی ، ص ۱۴ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۱۹۷۵ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۹۳۳	”از ہجومِ معتقدان بعالمِ درویشی شاہی می کند۔“
ص ۹۴۰	”بہرہ از علم موسیقی و ستار نوازی قدرے حاصل نیز کردہ ۔“
ص ۹۴۰	”در یکجا قرار نمی کند ۔ گاہے در عظیم آباد و گاہے بمرشد آباد ، گاہے بہ فیض آباد می نماید ۔ الحال شنیدہ ام کہ در بنگالہ پیشِ نگر سیٹھ بسر می برد ۔“
ص ۹۷۱	”ہمہ شعرا استاد وقت می دانستند ۔ در عروض وقافیہ و دیگر صناعاتِ فنِ شعر ممتاز زمانہ بود ۔“
ص ۹۷۲	بالفعل شاعرے مثلِ او دراں نواح نیست ۔“
ص ۹۷۴	”بسیار بلند کہ کلامش بیتے نظر نہ کنی ۔“

• • •

فصل ششم

اٹھارویں صدی میں اردو نثر

پہلا باب

اُردو نثر کے رجحانات

اسالیب و ادبی خصوصیات

اٹھارویں صدی مغلیہ سلطنت کے زوال اور انگریزوں کے اقتدار کی صدی ہے ۔ یہی صدی فارسی کے عدم رواج اور اُردو کے عام رواج کی صدی ہے ۔ اسی صدی میں زبان کا دریا کوشش و کاوش کے پہاڑوں اور استعمال کے میدانوں میں بہتے بہتے اور مختلف اثرات کے لدی نالوں کو اپنے اندر جذب کرتے ہوئے پاٹ دار ہو گیا ہے ۔ اہلِ علم و ادب اپنے اپنے طور پر اس فکر میں غلطاں ہیں کہ کس طرح اپنے خیالات ، اثر آفرینی کے ساتھ ، اس زبان میں پیش کیے جائیں تاکہ یہ زبان بھی ، فارسی زبان کی طرح ، اہلِ ہنر کا کمال بن جائے ۔ اس صدی میں اُردو زبان ایک نئی قوت بن کر معاشرے کی ہر سطح پر استعمال میں آ رہی ہے ۔ عوام کو یہ پہلے بھی عزیز تھی ، اب خواص نے بھی اسے سینے سے لگا لیا ہے اور یہ زبان بازار ہاٹ اور گلی کوچوں سے نکل کر دربارِ معلیٰ میں بھی پہنچ گئی ہے ۔ صوفیائے کرام عرفانِ ذات کے راز ہائے سربستہ اسی زبان میں بیان کر رہے ہیں ۔ علمائے دین تبلیغ کا کام اسی زبان سے لے رہے ہیں ۔ اہلِ علم و ادب اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا خون اسی زبان میں شامل کر رہے ہیں ۔ داستان گو اسی کے ذریعے دلچسپی و تفریح کا سامان بہم پہنچا رہے ہیں ۔ اس دور میں اُردو زبان کے عام رواج اور ادبی سطح پر ترقی کا سبب یہ تھا کہ سماجی ، معاشی اور تہذیبی حالات کے بدلنے سے عوام کی اہمیت روز بروز بڑھ رہی تھی اور اسی رجحان کے ساتھ ان کی زبان کو بھی فروغ حاصل ہو رہا تھا ۔ اس دور کی تصانیف میں یہ رجحان واضح طور پر نظر آتا ہے ۔ فضل علی فضلی نے ''کربل کتھا'' اُردو میں اس لیے لکھی کہ فارسی ''روضۃ الشہدا'' کے معانی ''نساء و عورات کی سمجھ میں نہ آتے تھے اور فقراتِ پُر سوز و گداز اوس کتابِ مذکورہ

کے سبب لغاتِ فارسی اون کوں نہ رولاتے تھے۔''[۱] محمد باقر آگاہ (م ۱۲۲۰ھ/ ۱۸۰۵-۶ء) نے ''محبوب القلوب'' اس لیے اُردو میں لکھی ''تا فارسی نئیں جاننے والوں کے کام آوے۔''[۲] اور ''ریاض الجنان'' بھی اسی لیے اُردو میں لکھی ''تا او لوگ جو عربی فارسی پڑھ نہیں سکتے ہیں، اس نسخہ سے بہرہ پاویں اور فائدہ اٹھاویں۔''[۳] شاہ مراد اللہ انصاری سنبھلی نے ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱-۷۲ء میں ''پارۂ عم'' کی تفسیر اُردو میں اس لیے لکھی کہ ''لاکھوں کروڑوں مسلمان، جو ہندی زبان بولتے ہیں، عربی فارسی زبان سیں کچھ واقف نئیں۔''[۴] شاہ عبدالقادر نے اپنے ترجمۂ قرآن کے دیباچے میں لکھا کہ ''اس میں زبانِ ریختہ نہیں بولی بلکہ ہندی متعارف، تا عوام کو بے تکلف دریافت ہو۔''[۵] ان مختلف حوالوں سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ اس صدی میں اُردو تصنیف و تالیف کا رخ عوام کی طرف تھا۔ وہی اس کے مخاطب تھے اور انھی کی زبان اظہار کا وسیلہ تھی۔

اس رجحان نے فارسی سے اُردو نثر میں ترجموں کو عام رواج دیا۔ جیسے اُردو شاعروں نے اس دور میں فارسی اسالیب، بحور و اوزان، علامات، مضامین، تراکیب و کنایات کو اُردو زبان کے سانچے میں ڈھالا اسی طرح نثر نگاروں نے فارسی کے نثری اسالیب اور طرزِ بیان کو اُردو کا جامہ پہنایا۔ یہ صدی، اُردو زبان میں، فارسی طرزِ احساس کے جذب ہونے کی صدی ہے۔ اس صدی میں ہر تصنیف بذاتِ خود ایک تجربے کا درجہ رکھتی ہے، اسی لیے ہر نثر نگار یہ دعویٰ کر رہا ہے کہ اس سے پہلے یہ کام کسی نے انجام نہیں دیا۔ فضل علی فضلی نے لکھا کہ ''پیش ازیں کوئی اس صنعت کا نہیں ہوا مخترع اور اب لگ ترجمہ فارسی بہ عبارتِ ہندی نہیں ہوئے مستمع۔''[۶] مراد اللہ انصاری نے ''تفسیر مرادیہ'' میں لکھا کہ ''کنہیں بزرگ نیں، کسی عالم فاضل نے، ہندی زبان میں کوئی کتاب دین کے علم میں نہ لیکھی۔ . . اللہ تعالیٰ نے اپنے فضل کرم میں اس عاجز بندے کے دل میں ڈالا، توفیق بخشی سورۂ فاتحہ اور عم کے سیپارے کی تفسیر اس ہندی زبان میں لکھنا شروع کیا۔''[۷] تحسین نے ''نو طرز مرصع'' کے دیباچے میں لکھا کہ ''مضمون اس داستانِ بہارستان کے تئیں بیچ عبارتِ رنگین زبانِ ہندی کے لکھا چاہیے کیونکہ آگے سلف میں کوئی شخص موجد اس ایجادِ تازہ کا نہیں ہوا۔''[۸] اس صدی میں شاعری کی زبان اور اس کے سانچے تو مقرر ہو جاتے ہیں لیکن نثر ابھی پیروں چلنا سیکھ رہی ہے اسی لیے ایک نثر نگار کے ہاں ایک ہی تصنیف میں کئی کئی اسالیب کی جھلکیاں نظر آتی

ہیں ۔ اس صدی میں زبان و بیان کی سطح پر اتنی تیزی سے تبدیلیاں آئی ہیں کہ اس صدی کے آخر تک نثری اسلوب کا مزاج اور اس کی جہت متعین ہو جاتے ہیں ۔ اس دور میں لکھی جانے والی صرف چند نثری تصانیف اب تک شائع ہوئی ہیں ۔ زیادہ تر تصانیف مخطوطات کی صورت میں برعظیم اور دور دراز کے ملکوں کے کتب خانوں میں چھپی ہوئی ہیں ۔ ان سب کو اگر ایک ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اٹھارویں صدی کے نثری ادب نے انیسویں صدی کے نثری ادب کے لیے مضبوط بنیاد فراہم کی ہے ۔ وہ اسالیب جو اگلی صدی میں نمایاں ہوئے ان کی جڑیں اسی صدی میں پیوست ہیں ۔ اب تک یہ کہا جاتا رہا ہے کہ اُردو نثر کا ارتقا فورٹ ولیم کالج کا مرہونِ منت ہے لیکن اس دور کی نثری تصانیف کو دیکھ کر ، جن کا مطالعہ آئندہ صفحات میں کیا گیا ہے ، یہ بات اعتماد کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اُردو نثر فورٹ ولیم کالج سے بہت پہلے اپنا راستہ تلاش کر چکی تھی اور اس میں اتنی تصانیف وجود میں آ چکی تھیں کہ ان کو نظر انداز کر کے اُردو نثر کا پہلا مرکز فورٹ ولیم کالج کو کہنا کسی طرح درست نہیں ہے ۔ ان تصانیف کو طرزِ احساس کے لحاظ سے ہم دو دائروں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

(۱) ایک وہ اسلوب جس پر فارسی نثر کا مقبول و مروّج اسلوب حاوی ہے اور جس میں استعارات ، فارسی تراکیب ، قافیوں کے التزام اور شاعرانہ اندازِ بیان سے عبارت میں رنگینی پیدا کی گئی ہے ۔ اس اسلوب میں جملے کی ساخت پر فارسی جملے کا گہرا اثر ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فارسی جملہ اُردو میں لکھا جا رہا ہے اور لکھنے والے کا ذہن فارسی زبان میں سوچ رہا ہے ۔ نوطرزِ مرصع اور کربل کتھا کے کچھ حصوں کی نثر اسی ذیل میں آتی ہے ۔

(۲) دوسرا وہ اسلوب جس میں بات کو عام و سادہ زبان میں پیش کیا گیا ہے ۔ اس اسلوب میں کسی قسم کا تصنع نہیں ہے بلکہ بنیادی اہمیت اس بات کی ہے جو نثر میں بیان کی جا رہی ہے ۔ اس اسلوب کے ذیل میں ہم قصہ مہر افروز و دلبر ، تفسیرِ مرادیہ ، موضح القرآن ، نو آئینِ ہندی ، محمد باقر آگاہ کے نثری دیباچے ، رستم علی کی قصہ و احوال روہیلہ اور شاہ عالم ثانی کی عجائب القصص کو رکھ سکتے ہیں ۔ نوطرزِ مرصع اپنے مخصوص اسلوب کے اعتبار سے ، اپنی نوعیت کی ایک ہی کتاب ہے ۔ باقی نثری کتابیں عام فہم و سادہ اسلوب میں لکھی گئی ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور کا رجحان ، بدلتے ہوئے معاشرتی ، معاشی و سیاسی حالات کی وجہ سے ، چونکہ عوام کی طرف تھا اور اس دور کی اکثر تصانف

کے مخاطب بھی وہی تھے اسی لیے اس دور کی تصانیف کی زبان بھی عام بول چال کی زبان سے قریب تر ہے۔

ان سب نثری تصانیف کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو نثر میں یہ صلاحیت پیدا ہو چکی ہے کہ طویل تحریریں اور قصے بیان کر سکے۔ عجائب القصص کی نثر فورٹ ولیم کالج کے بیشتر مصنفوں سے بہتر ہے۔ نوطرز مرصع یا سودا کے اُردو دیباچے کو دیکھ کر یہ کہنا کہ اس دور کی ساری اُردو نثر عبارت آرائی کا شکار ہے، کسی طرح درست نہیں ہے۔ اگر اس دور کی تصانیف، فورٹ ولیم کالج کی تصانیف کی طرح، چھپ کر شائع ہو جاتیں تو اس دور کی اُردو نثر کے بارے میں رائے مختلف ہوتی۔ گلکرسٹ، سوائے نوطرز مرصع کے، اس دور کی کسی تصنیف سے واقف نہیں تھا۔ اس نے اپنی رپورٹ میں ایک جگہ لکھا ہے کہ ’’ابھی ہندوستانی نثر میں ایک بھی ایسی کتاب نہیں ہے جو قدر و قیمت یا صحت کے اعتبار سے اس قابل ہو کہ میں اپنے شاگردوں کو پڑھنے کے لیے دے سکوں۔ کسی ایسی جگہ سے شہد نکالنا میرے بس کی بات نہیں ہے جہاں مکھیوں کا کوئی چھتہ ہی نہ ہو۔‘‘[۹] حالانکہ وہ تصانیف، جن کا مطالعہ ہم نے آئندہ صفحات میں کیا ہے اور جن کا حوالہ اُوپر آ چکا ہے، فورٹ ولیم کالج کے وجود میں آنے سے پہلے ہی لکھی جا چکی تھیں۔ ’’نوآئین ہندی‘‘ اور ’’قصہ و احوال روہیلہ‘‘ کو چھوڑ کر ایک بھی تصنیف ایسی نہیں ہے جو کسی نصابی ضرورت کے لیے لکھی گئی ہو۔ ’’نوطرز مرصع‘‘ چونکہ نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے لکھی گئی تھی اس لیے اس میں عبارت آرائی و انشا پردازی کا وہ کمال دکھانے کی کوشش کی گئی ہے جو قصیدے میں سودا نے دکھایا تھا۔ درباروں میں یہی رنگ بسندِ خاطر تھا۔ اگر تحسین ’’نوطرز مرصع‘‘ میں رنگینیِ عبارت کے ساتھ انشا پردازی کے جوہر نہ دکھاتے تو وہ اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکتے تھے۔ نوطرز مرصع کا مخاطب طبقۂ خواص تھا جبکہ تفسیرِ مرادیہ اور مہر افروز و دلبر وغیرہ کا مخاطب عام آدمی تھا۔

اٹھارویں صدی میں فارسی کا رواج تیزی سے کم ضرور ہو رہا تھا لیکن فارسی زبان و ادب اہلِ علم کے لیے اب بھی اہم تھے۔ اسی لیے اس دور میں زیادہ تر علمی و ادبی کتابیں فارسی زبان ہی میں لکھی گئیں۔ میر درد نے اپنی ساری نثری تصانیف مثلاً واردات، علم الکتاب، نالۂ درد اور شمعِ محفل وغیرہ فارسی میں ہی لکھیں۔ محمد تقی میر نے اپنے سوانح ’’ذکرِ میر‘‘ کے نام سے فارسی میں لکھے۔ اس دور میں اُردو شعرا کے سارے معلوم تذکرے مثلاً میر کا نکات الشعرا،

گردیزی کا تذکرۂ ریختہ گویاں ، قائم کا مخزنِ نکات ، حمید اورنگ آبادی کا گلشنِ گفتار ، قاقشال کا تحفۃ الشعرا ، شفیق کا چمنستانِ شعرا ، قاسم کا مجموعۂ نغز، مختار کا طبقات الشعرا ، امر اللہ الہ آبادی کا تذکرۂ مسرت افزا ، ابراہیم خان خلیل کا گلزار ابراہیم ، میر حسن کا تذکرہ شعرائے اُردو وغیرہ فارسی زبان ہی میں لکھے گئے ۔ ان کے برخلاف وہ تصالیف ، جن کے مخاطب عوام ہیں ، اُردو نثر میں لکھی گئی ہیں اور ان سب کا اسلوب بیان سادہ و عام فہم ہے ۔ یہی وہ اسلوب ہے جو اٹھارویں صدی کا بنیادی اسلوب ہے جسے عوام تک اپنی بات پہنچانے کی خواہش نے جنم دیا ۔ اس اسلوب کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں رنگینیِ عبارت ، استعارات ، مشکل فارسی و عربی الفاظ ، پیچیدہ تراکیب سے بچ کر عام بول چال کی زبان میں اپنی بات کہنے پر توجہ دی گئی ہے ۔ اسی وجہ سے اس میں جملے کی ساخت پیچیدہ نہیں ہے ۔ فاعل ، مفعول اور فعل ایک دوسرے سے قریب رہتے ہیں ۔ کثرتِ صفات یا جملۂ معترضہ کے استعمال سے جملے طویل نہیں ہوتے بلکہ جہاں کہیں جملہ طویل ہوتا بھی ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ لکھنے والا اپنی پوری بات کو ایک ہی سانس میں کہہ دینا چاہتا ہے ۔ اسی لیے اس دور کی نثر میں ہمیں اتنے طویل جملے نہیں ملتے جتنے فارسی نثر میں یا فارسی نثر کے زیرِ اثر ''نو طرز مرصع'' یا ''کربل کتھا'' کے بعض حصوں میں نظر آتے ہیں ۔ اس دور کی عام نثر میں اُردو پن نمایاں ہے لیکن اس اُردو پن کے باوجود فارسی جملے کی ساخت کا اثر ، واضح یا غیر واضح طور پر ، موجود ضرور ہے ۔ مثلاً یہ دو جملے دیکھیے جن سے فارسی اسلوب اور اُردو اسلوب کا فرق واضح ہو سکے گا :

(الف) ''مرشد زادہ شجاع الشمس کے تئیں تعشق خواب میں ساتھ ملکہ نگار کے کہ بیٹی شاہ روم کی ہے ، پیدا ہوا ہے ۔''

(عجائب القصص ، ص ٦٧)

(ب) ''اختر سعید نے مجرا کیا اور عرض کی کہ پیر و مرشد عملہ فعلہ سواری کا تیار ہے ، تشریف فرما ہوجیے ۔''

(عجائب القصص ، ص ۵٧)

پہلے جملے پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر نمایاں ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے والے کے ذہن میں جملہ پہلے فارسی میں آیا اور اس نے اسے اُردو میں لکھ دیا ۔ اسی لیے جملے کی ساخت اُردو زبان کے مزاج سے قریب نہ ہونے کی وجہ سے پیچیدہ اور غیر مانوس ہے ۔ یہ ویسا ہی جملہ ہے جیسا آج کل کی نثر میں ، انگریزی جملے کی ساخت کے زیرِ اثر ، پیچیدہ اور غیرمانوس جملے نظر

آتے ہیں ۔ دوسرے جملے کی ساخت ویسی ہی ہے جیسی آج ہمارے نثری جملوں کی ہوتی ہے ۔ اس میں فارسی اسلوب کا اثر موجود ہے لیکن وہ اُردو زبان کے نثری مزاج میں پورے طور پر جذب ہو گیا ہے اور یہی وہ اسلوب ہے جو اس صدی میں جڑ پکڑتا ہے اور اگلی صدی میں پوری طرح پروان چڑھتا ہے ۔ تہذیبی اثرات جملے کی ساخت کو بدلتے رہتے ہیں ۔ اس زمانے میں فارسی اثرات جاری و ساری تھے اور آج یہ اثرات مغرب کے طرزِ احساس کے دائرے میں ہماری زبان کے جملے کو بدل رہے ہیں ۔ یہی وہ اثرات ہیں جو اٹھارویں صدی میں شروع ہوئے اور آئندہ صدیوں میں اس طور پر چھا گئے کہ ہماری مقبول عام اصنافِ ادب ـــ قصیدہ ، مثنوی ، اندر سبھا اور داستان کی جگہ ناول ، افسانے ، ڈرامے اور آزاد نظم وغیرہ نے لے لی ۔ کسی معاشرے کے طرزِ احساس کے بدلنے کے ساتھ ہی جملے کی ساخت اور زبان کا لہجہ و آہنگ بھی بدلنے لگتا ہے ۔ اگر اٹھارویں صدی اور آج کی اُردو نثر کو ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو یہ فرق آسانی سے واضح ہو سکتا ہے ۔

موضوع کے اعتبار سے اس دور کی نثر کو ہم چار حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

۱- تنقیدی و علمی نثر ۔ ۳- مذہبی نثر ۔
۲- تاریخی نثر ۔ ۴- افسانوی نثر ۔

تنقیدی و علمی نثر کے ذیل میں وہ اُردو دیباچے آتے ہیں جو شاعروں نے اپنی منظوم تصانیف یا دواوین پر لکھے جن میں عزلت کے اُردو دیوان کا دیباچہ ، مجموعۂ رسائل پر محمد تقی انصاف حیدر آبادی کا دیباچہ ، مثنوی سبیلِ ہدایت پر مرزا رفیع سودا کا دیباچہ ، ہشت بہشت ، محبوب القلوب ، ریاض الجنان ، گلزارِ عشق اور دیوانِ اُردو پر محمد باقر آگاہ ویلوری کے دیباچے اور اُردو منظوم پدماوت پر غلام علی عشرت کا دیباچہ شامل ہیں ۔ ان کے علاوہ برکت اللہ عشقی کی اُردو امثال اور مرزا طپش کی فرہنگ اُردو بھی شامل ہیں ۔ عبد الولی عزلت پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اپنے اُردو دیوان پر ، جو ۱۱۷۲ھ/۵۹ - ۱۷۵۸ع سے پہلے مرتب ہوا ، اُردو نثر میں دیباچہ لکھا ۔ اس نثری دیباچے میں فارسی اسلوب اور اس کا مخصوص طرزِ احساس بھی موجود ہے لیکن ساتھ ساتھ اُردو جملہ بھی اپنی مخصوص ساخت کے ساتھ موجود ہے ۔ جہاں اُردو نثر میں فارسی طرزِ احساس نمایاں ہے وہاں استعاروں اور صفات کے استعمال سے جملہ پیچیدہ اور طویل ہو گیا ہے لیکن جہاں اُردو کا لسانی مزاج موجود ہے وہاں جملہ مختصر ، عبارت سادہ اور

فاعل و فعل کے درمیان زیادہ دوری نہیں ہے۔ محمد تقی انصاف نے اپنا دیباچہ ۱۱۷۵ھ/۶۲-۱۷۶۱ع میں لکھا۔ یہ دیباچہ پورے طور پر فارسی طرزِ احساس حاوی ہے اسی لیے اس میں دقیق فارسی و عربی الفاظ و تراکیب کے علاوہ فاعل و فعل میں فاصلہ بڑھ جاتا ہے اور جملہ پیچیدہ اور اُردو زبان کے مزاج سے دور ہو جاتا ہے۔ سودا کے دیباچے میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ سودا نے فارسی انشا کے انداز پر اُردو میں انشا پردازی کی کوشش کی ہے۔ محمد باقر آگاہ نے عام بول چال کی زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کرکے ایک نئے رنگ و بیان کی طرح ڈالی ہے۔ آگاہ نے اپنے دیباچوں میں، جو ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ع اور ۱۲۱۰ھ/۹۶-۱۷۹۵ع کے درمیان لکھے گئے، ایک طرف تنقیدی و تحقیقی نقطۂ نظر سے اپنے ماخذ پر روشنی ڈالی ہے اور دوسری طرف عام و سادہ نثر میں اپنے نقطۂ نظر کی اس طور پر وضاحت کی ہے کہ بات براہِ راست پڑھنے والے تک پہنچ جاتی ہے۔ محمد باقر آگاہ کی نثر میں عبارت آرائی کے بجائے عام بات چیت کی سطح پر سلاست بیان قائم رہتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ نثر کا زور نقطۂ نظر کی وضاحت پر ہے۔ اُردو میں تنقیدی نثر کی روایت کے یہ وہ اولین نمونے ہیں جن کا رشتہ سر سید احمد خاں اور حالی کی نثر سے ہوتا ہوا ہمارے دور کی تنقیدی نثر سے آ ملتا ہے۔ آگاہ کے برخلاف ''پدماوت'' کے دیباچے کی نثر میں فارسی اسلوب کا اثر گہرا ہے اور اسے پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ کسی فارسی عبارت کا لفظی ترجمہ ہے۔

اسی ہنگامہ خیز صدی میں مذہب کے احیا کی تحریکیں بھی زور پکڑتی ہیں۔ احیاء کی کوئی بھی تحریک، عوام سے براہِ راست رشتہ قائم کیے بغیر، کامیاب نہیں ہو سکتی اسی لیے اس دور میں عوامی زبان اُردو کو مسلمان، ہندو اور عیسائی عالموں نے مذہبی تصالیف کے لیے استعمال کیا۔ قاضی محمد معظم سنبھلی نے، جو فرخ سیر کے زمانے میں بھوپال کے قاضی تھے، سورۂ فاتحہ اور سورۂ بقر کی تفسیر ''تفسیرِ ہندی'' کے نام سے اُردو میں لکھی۔۱۰ اس زمانے میں ہندی کا لفظ اُردو کے لیے استعمال ہوتا تھا۔ فضل علی فضلی نے ''روضۃ الشہداء'' کے خلاصے کا آزاد ترجمہ ''کربل کتھا'' کے نام سے اُردو میں کیا۔ ۱۱۳۵ھ/ ۲۳-۱۷۲۲ع میں اس کا پہلا مسودہ تیار ہوا جس پر ۱۱۶۱ھ/۴۸-۱۷۴۷ع میں نظر ثانی کرکے انھوں نے اسے وہ شکل دی جس میں وہ آج مطبوعہ صورت میں ملتا ہے۔ اس تالیف کو وہ محرم کی مجلسوں میں پڑھ کر سناتے تھے تاکہ مومنین و مومنات شہادتِ امام حسین کے واقعات کو اُردو زبان میں سن کر

سمجھ سکیں اور ''رونے کے ثواب سے بے نصیب نہ رہیں۔'' کربل کتھا کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہ الگ الگ ٹکڑوں کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ ایک حصے کا دوسرے حصے سے، ارتقا کے لحاظ سے، گہرا رشتہ قائم ہے۔ کربل کتھا کی یہ تالیفی خصوصیت فارسی روضۃ الشہداء سے آئی ہے۔ اس کی نثر میں جوشِ بیان بھی ہے اور شدتِ جذبات بھی، لیکن اظہار میں ایک ایسا توازن ہے جس نے کربل کتھا کی نثر کو اس دور کی معیاری نثر کا قابلِ قدر نمونہ بنا دیا ہے۔ کربل کتھا کا موضوع تو واقعاتِ کربلا ہیں لیکن پوری کتاب کا عمومی ماحول، میر انیس کے مرثیوں کی طرح، خالص ہندوستانی ہے۔ شادی بیاہ اور دوسرے رسم و رواج اس طور پر کربل کتھا میں بیان کیے گئے ہیں جیسے یہ واقعہ کربلا میں نہیں بلکہ دلّی میں ہوا تھا۔ کربل کتھا میں دو اسالیب ملتے ہیں۔ دیباچے، مقدمے اور ہر مجلس کے ابتدائی حصوں میں فارسی طرزِ احساس کے زیرِ اثر رنگین فارسی اسلوب کا رنگ نمایاں ہے۔ صفات اور جملۂ معترضہ کی وجہ سے جملے بھی طویل ہیں لیکن جیسے جیسے عبارت آگے بڑھتی ہے عام فہم زبان کا استعمال بھی بڑھتا جاتا ہے اور اس سے وہ رواں، سلیس اور عام فہم اسلوب سامنے آتا ہے جو آج ہمارے لیے اہمیت رکھتا ہے۔ دونوں اسالیب میں اختصار کے ساتھ عبارت کی خطیبانہ پختگی موجود ہے۔ ۱۱۷۴ھ/۱۷۶۰-۶۱ء میں معین الدین حسین علی نے تصوف کی فارسی کتاب ''جامِ جہاں نما'' کو اپنے الفاظ میں اُردو نثر میں لکھا جس میں تصوف کے دقیق نکات کو آسان زبان میں سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس میں فکری سنجیدگی کے ساتھ بات چیت کا انداز موجود ہے۔ اس نثر کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اُردو نثر میں خشک صوفیانہ مسائل کو بیان کرنے کی صلاحیت بھی پیدا ہو گئی ہے۔ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱-۷۲ء میں شاہ مراد اللہ انصاری سنبھلی نے ''خدائی نعمت'' کے نام سے ''پارۂ عم'' کی مفصل تفسیر لکھی جو ''تفسیرِ مرادیہ'' کے نام سے کئی بار شائع ہو چکی ہے۔ شاہ مراد اللہ نے یہ تفسیر چونکہ ان ''لاکھوں کروڑوں مسلمانوں'' کے لیے لکھی تھی، جو عربی فارسی زبان سے واقف نہیں تھے، اس لیے اس میں وہ زبان استعمال کی گئی ہے جو بازار ہاٹ اور گلی کوچوں میں بولی جا رہی تھی۔ تفسیرِ مرادیہ میں ایک طرف اس دور کی عام بول چال کی زبان اور اس کے کئی لہجے محفوظ ہو گئے ہیں اور دوسری طرف اس کتاب میں اُردو زبان کے جتنے الفاظ استعمال ہوئے ہیں شاید ہی اس دور کی کسی اور تصنیف میں استعمال ہوئے ہوں۔ یہاں اُردو نثر میں نئی نئی باتوں اور رنگا رنگ

موضوعات کو بیان کرنے کی قوت کا احساس ہوتا ہے ۔ تفسیرِ مرادیہ کا انداز بیانیہ و خطیبانہ ہے اسی لیے اس کے طویل جملے بھی مربوط ، سادہ و عام فہم ہیں اور فارسی جملوں سے مختلف ہیں ۔ بات کو سمجھانے اور عام آدمی تک پہنچانے کا عمل چونکہ مصنف کے سامنے ہے اس لیے نثر میں بات چیت کا لہجہ بہت واضح ہے ۔ یہ وہ اسلوب ہے جو آج بھی خطیبوں اور واعظوں کی تقریروں اور تصانیف میں نظر آتا ہے ۔ جدید رنگِ نثر کے اعتبار سے تفسیرِ مرادیہ اس دور کی ایک اہم تصنیف ہے ۔

شاہ رفیع الدین نے ، جو شاہ ولی اللہ کے تیسرے بیٹے ، اپنے وقت کے جیّدِ عالم ، مشہور استاد اور صاحبِ تصانیف بزرگ تھے ، سب سے پہلے قرآن پاک کا تحت لفظی ترجمہ اُردو میں کیا اور سورۂ بقر کی تفسیر عام بول چال کی زبان میں لکھی جو ''تفسیر رفیعی'' کے نام سے شائع ہو چکی ہے ۔ قرآن پاک کا ترجمہ لفظی ہے اسی لیے اس میں عبارت مربوط نہیں ہے لیکن اس ترجمے سے اُردو زبان کے ذخیرۂ الفاظ اور اس قوت کا پتا چلتا ہے جو ترجمے میں نظر آتی ہے ۔ شاہ رفیع الدین نے قرآن پاک کا پہلا اُردو ترجمہ کرکے قرآن کے ترجموں کے لیے راستہ ہموار کردیا اور اس کے بعد قرآن پاک کے اُردو ترجموں اور تفسیر کی ایک باقاعدہ روایت قائم ہوگئی ۔ ''تفسیر رفیعی'' کا انداز بیان سادہ ، عام فہم اور خطیبانہ ہے جس میں گہری سنجیدگی اور اختصار نے نثر کو پُر اثر بنا دیا ہے ۔ شاہ ولی اللہ کے چوتھے بیٹے شاہ عبدالقادر نے اسی زمانے میں قرآنِ پاک کا وضاحتی ترجمہ کیا جس میں عربی جملے کی ساخت کو اُردو جملے کے لسانی مزاج کے مطابق ڈھالا گیا ہے ۔ شاہ عبدالقادر نے ترجمہ کرتے وقت ہر عربی لفظ کے لیے مترادف اُردو لفظ لانے کا التزام کیا ہے ، اسی لیے اس میں بے شمار ایسے الفاظ آئے ہیں جنھیں ہم عربی فارسی الفاظ کے بجائے آج بھی استعمال کر سکتے ہیں ۔ اس ترجمے میں وہی زبان استعمال کی گئی ہے جو عوام میں رائج تھی ۔ ان کا مقصد بھی یہی تھا کہ قرآنِ مجید کو عوام تک پہنچانے کے لیے ایسی زبان میں ترجمہ کیا جائے تاکہ وہ قرآن کے مطالب کو آسانی سے سمجھ سکیں ۔ شاہ عبدالقادر نے عام الفاظ کو ترجمے میں استعمال کرکے انھیں نہ صرف نئی زندگی دی ہے بلکہ اُردو زبان کو بھی نئی قوت سے آشنا کیا ہے ۔ یہی صورت اور زیادہ کھل کر ان تفسیری حواشی میں نظر آتی ہے جو ترجمہ کرتے وقت ، مطالب کی وضاحت کے لیے ، شاہ عبدالقادر نے لکھے ۔ یہاں اس اُردو اسلوب کا اولین نقش واضح طور پر ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں مذہبی تحریروں کا معیاری اسلوب بن

جاتا ہے ۔ اس نثر میں اُردو پن کی سادگی ، عقلی دلائل کی قوت اور بات کو کھول کر بیان کے مزاج نے اسے دلنشیں بنا دیا ہے ۔ اس عمل سے متعدد قرآنی محاورات ، امثال اور اندازِ بیان اُردو زبان کا حصہ بن گئے ۔ اسی روایت کو شاہ حقانی نے اپنی تفسیر میں اور حکیم محمد شریف خاں کے ترجمہ و تفسیر نے آگے بڑھایا ۔

یہ وہ دور ہے کہ انگریزوں کا اقتدار تیزی کے ساتھ برصغیر میں پھیل رہا ہے ۔ انگریز اور دوسری مغربی اقوام کے مبلغین برعظیم کی اس عام زبان کو اپنے مذہب کی تبلیغ کے لیے استعمال کر رہے ہیں ۔ اٹھارویں صدی میں نہ صرف بائبل کو اُردو میں ترجمہ کرنے کی کوشش کی گئی بلکہ اُردو زبان کے قواعد و لغات بھی مرتب ہوئے ۔ ان میں جون جوشیا کیٹلر اور شلزے کے نام ممتاز ہیں ۔ انگریزوں نے اُردو زبان سیکھنے کے لیے منشی ملازم رکھے اور ان سے آسان زبان میں کتابیں بھی لکھوائیں ۔ اس دور میں لکھی جانے والی قواعد ، لغات اور بائبل کے تراجم پر ہم آئندہ صفحات میں بحث کریں گے ۔

۱۱۹۵ھ/۱۷۸۰ - ۸۱ع میں مول رام نے ، جو سیہون ضلع دادو سندھ کا رہنے والا تھا ، بھگوت گیتا کی دانش و حکمت کی باتیں اُردو زبان میں لکھیں ۔ اس زبان پر سنسکرت الفاظ کا اسی طرح غلبہ ہے جس طرح قرآن کی تفسیر میں عربی و فارسی الفاظ کثرت سے استعمال میں آتے ہیں ۔ اُردو نثر کی یہ روایت ، جس کی بنیاد اس صدی میں پڑتی ہے ، اگلی صدیوں میں ہندو مت کی تبلیغ اور مذہبی کتابوں کے تراجم کے سلسلے میں عام ہو جاتی ہے ۔

اُردو نثر کے سلسلے میں اٹھارویں صدی کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں اظہارِ بیان کے مختلف اسالیب وجود میں آتے ہیں اور انیسویں صدی میں پختہ ہو کر مستحکم ہو جاتے ہیں ۔ اٹھارویں صدی کے آخری حصے میں رستم علی بجنوری نے ایک طبع زاد تاریخ اپنے ایک انگریز شاگرد کی فرمائش پر ”قصہ و احوالِ روہیلہ“ کے نام سے اُردو نثر میں تصنیف کی جس میں ۱۱۴۳ھ/۱۷۳۰ع سے لے کر شجاع الدولہ کی وفات (۱۱۸۸ھ/۱۷۷۵ع) تک کے واقعات قلمبند کیے ۔ رستم علی نے اس میں روہیلوں کی تاریخ اور ان کی فتوحات کو موضوع بنایا ہے ۔ تاریخی نقطۂ نظر سے اس کی اہمیت یہ ہے کہ یہ روہیلوں کی معاصر تاریخ ہے ۔ اس کا اسلوب نہ صرف عام فہم ، سادہ اور بول چال کی زبان سے قریب ہے بلکہ تاریخ نویسی کے لیے بھی موزوں اسلوب ہے ۔ رستم علی نے واقعات کو اختصار کے ساتھ پُر اثر انداز میں بیان کیا ہے ۔ اس تصنیف کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے

کہ مصنف کا سارا زور اپنی بات کو عام فہم زبان میں بیان کرنے پر ہے۔ یہ پہلی نثری تصنیف ہے جس میں دو چار انگریزی الفاظ مثلاً پلاٹن اور ایجنٹو وغیرہ استعمال ہوئے ہیں۔ ”قصہ و احوالِ روہیلہ“ موضوع اور اسلوب دونوں کے اعتبار سے اس دور کی ایک اہم تصنیف ہے۔

اُردو زبان کی پہلی داستان حکیم محمد علی نے، جن کا خطاب معصوم علی خاں تھا، کسی تقریب کے موقعہ پر محمد شاہ بادشاہ کو سنائی۔ بادشاہ نے اسے پسند کیا اور حکم دیا کہ اسے اُردو عبارت سے فارسی زبان میں ترجمہ کیا جائے۔ اُردو داستان اب ناپید ہے لیکن فارسی داستان موجود ہے جس کے دیباچے میں حکیم محمد علی نے اس بات کی صراحت کی ہے:

> ”ایک موقع پر درویشانِ دلریش اور قلندرانِ سرگشتہ کی ایک سرگزشت، جو زبانِ ہندی میں تھی، خدمتِ مبارک میں عرض کی۔ وہ حکایتِ مرغوب بادشاہِ فیروز مند کی طبیعتِ مشکل پسند کو پسند آئی۔ مجھ ناچیز یعنی حکیم محمد علی المخاطب بہ معصوم علی خاں کے نام فرمانروائے دل و جاں کا فرمان صادر ہوا کہ ہندی زبان سے اس کا ترجمہ فارسی زبان میں کریں، لہٰذا فرمان واجب الاذعان کی تکمیل میں اس حکایت کو فارسی زبان میں سطر بہ سطر تحریر کیا۔“[۱۱]

میر محمد حسین کلیم نے، جو محمد تقی میر کے بہنوئی[۱۲] اور خان آرزو سے قرابتِ قریبہ[۱۳] رکھتے تھے، ہندی نثر میں ایک ”قصہ رنگین“[۱۴] لکھا تھا۔ اتفاق سے اس داستان کا صرف یہ فقرہ محفوظ رہ گیا ہے۔ . . ”کل کے دن تھے بادشاہ اور وزیر، آج کے دن ہو بیٹھے ہیں اندھے ہو بصیر، ایسی دولت سے زنہار زنہار فاعتبروا یا اولی الابصار۔“[۱۵] صرف اس ایک فقرے سے اس داستان کے اندازِ بیان کے بارے میں تو کچھ نہیں کہا جا سکتا البتہ اتنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ کلیم نے عبارت میں وزن و قافیہ کا التزام کیا تھا۔

”مہر افروز و دلبر“ اُردو کی قدیم ترین معلوم داستان ہے جو محمد شاہ یا احمد شاہ کے دور میں کسی وقت لکھی گئی۔ اس کے مصنف نواب عیسوی خاں ہندی کے ادیب تھے جنھوں نے ”بہاری ست سئی“ کی ایک شرح ہندی زبان میں ”رس چندر کا“ کے نام سے ۱۷۵۲ء میں لکھی تھی۔ مہر افروز و دلبر کے قصے پر ہندو دیومالا کا گہرا اثر ہے۔ عیسوی خاں نے قصے کو اس طور پر بیان کیا ہے کہ سننے والا دلچسپ بیان اور اس کی مجموعی فضا سے متاثر ہوتا ہے۔ اس کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں عام بول چال کی زبان کو سنانے کے

انداز میں استعمال کیا گیا ہے۔ اس میں عربی و فارسی الفاظ بہت کم اور سنسکرت و پراکرت کے الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔ اس داستان کے جملوں کی ساخت پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر موجود ضرور ہے لیکن یہ اتنا کم ہے کہ اسے پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اُردو جملہ فارسی جملے کی ساخت سے آزاد ہو رہا ہے۔ اس میں لفظوں کو اسی طرح استعمال کیا گیا ہے جس طرح وہ بولے جاتے تھے۔ مثلاً عمدگی کی جگہ عمداہٹ، نرمی کی جگہ نرمائی وغیرہ۔ مہر افروز و دلبر اُردو نثر کے ارتقا کی ایک اہم کڑی ہے۔

"نو طرز مرصّع" جس کا اصل نام "انشائے نو طرز مرصّع" ہے، میر محمد حسین عطا خاں تحسین کی وہ تصنیف ہے جس میں انشا پردازی کے فن کو داستان نویسی میں استعمال کیا گیا ہے۔ یہ اپنی نوعیت کی اُردو میں پہلی تصنیف اور "فسانۂ عجائب" کی نثری روایت کی پیش رو ہے۔ تحسین نے اس داستان کے چند ابتدائی جملے ۱۷۶۸ء میں لکھے اور ۱۱۸۸ھ/۱۷۷۴ء میں اسے مکمل کرکے نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے ہی والے تھے کہ شجاع الدولہ وفات پا گئے۔ تحسین نے نو طرز مرصّع کو، جس میں چہار درویش کا قصہ بیان کیا گیا ہے، فارسی نثر کے انداز پر لکھا تھا۔ اس دور میں، قصیدے کی طرح، اہلِ علم و ادب کا یہ پسندیدہ اسلوب تھا۔ یہ اسلوب، ملا وجہی کی "سب رس" کے بعد، جس کی زبان دکنی اُردو ہے، اُردوئے معلیٰ میں پہلی بار استعمال ہوا تھا اور اپنی جگہ منفرد تھا۔ میر امن کی "باغ و بہار" کا ماخذ بھی تحسین کی تصنیف نو طرز مرصّع ہے۔ حکیم محمد بخش مہجور لکھنوی نے ۱۲۲۰ھ/۱۸۰۵ء میں جب اپنی داستان "گلشنِ نوبہار" لکھی تو اعتراف کیا کہ انھوں نے اسے "بہ طرزِ نو طرز مرصّع" لکھا ہے۔ آج نو طرز مرصّع کی عبارت پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اس کی زبان رنگین، طرز ادا مصنوعی و پُرتکلف ہے لیکن یہ بات کہتے وقت اس بات کو بھلا دیا جاتا ہے کہ جیسے باغ و بہار، فورٹ ولیم کالج کی خاص ضرورت کے پیشِ نظر لکھی گئی تھی، اسی طرح نو طرز مرصّع نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے لکھی گئی تھی، اسی لیے میر امن نے وہ اسلوب اختیار کیا جو "باغ و بہار" میں نظر آتا ہے اور تحسین نے وہ اسلوب جو نو طرز مرصع میں ملتا ہے۔ تحسین کا کمال یہ ہے کہ اس نے فارسی کے انشا پردازانہ اسلوب کو اُردو کا اسلوب بنا کر اس طور پر پیش کیا کہ اُردو زبان کے ہاتھ ایک نیا اسلوب آ گیا۔ یہ اسلوب اس دور کا اتنا مقبول اسلوب تھا کہ میر بہادر علی حسینی نے "نثر بے نظیر" کو دو بار لکھا۔ ایک بار

فورٹ ولیم کالج کی ضرورت کے مطابق عام و سادہ اسلوب میں اور ایک بار نو طرز مرصع کے انشا پردازانہ اسلوب میں۔ نو طرز مرصع کا اسلوب ایک مخصوص طرزِ احساس کا ترجمان ہے اور یہ وہ طرز احساس ہے جو آج ہمارا طرز احساس نہیں ہے۔ جب کسی زبان کے بولنے والوں کا طرز احساس بدلتا ہے تو اسی کے ساتھ اس زبان کا اسلوب بھی بدل جاتا ہے۔ نو طرز مرصّع ہمیں یہ بات یاد دلاتی ہے کہ کبھی ہمارا یہ طرز احساس تھا۔ اسی طرز احساس کی وجہ سے شاعری ہمارے خون میں شامل تھی اور اسی وجہ سے نو طرز مرصّع کا اسلوب دلکش و جادو اثر معلوم ہوتا تھا۔ ''نو طرز مرصع'' میں ہمیں تین اسالیب ملتے ہیں۔ ایک وہ جو ہمارے روایتی طرز احساس سے مطابقت رکھتا ہے جس میں استعاروں کے ذریعے بات کی جاتی ہے اور مسجع و مقفیٰ عبارت سے تخیّل میں رنگ بھرے جاتے ہیں۔ اس پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر غالب ہے۔ یہ اسلوب پہلے درویش کی داستان میں نمایاں ہے۔ دوسرا وہ اسلوب ہے جہاں یہ اسلوب سادہ و عام عبارت کے ملنے سے پھیکا پڑنے لگتا ہے۔ تیسرا وہ اسلوب ہے جو داستان میں فرنگی کرداروں کے آنے کے بعد، سادہ و عام فہم ہو جاتا ہے اور جس کے اکثر حصے میر امن کی ''باغ و بہار'' اور شاہ عالم ثانی کی ''عجائب القصص'' کی نثر سے مماثل ہیں۔ نو طرز مرصع، جہاں اپنے مخصوص طرز کی وجہ سے تاریخی اہمیت کی حامل ہے وہاں اس کے دوسرے اسالیب، بدلتے ہوئے معاشرتی و سیاسی حالات کے زیرِ اثر، ہمارے بدلتے ہوئے طرزِ احساس کا پتا دیتے ہیں۔

مہر چند مہر کو جب اپنے انگریز شاگرد کے لیے قصہ ملک محمد و گیتی افروز لکھنے کی ضرورت پیش آئی تو ان کے سامنے بھی نو طرز مرصع تھی، لیکن مہر چند نے اس اسلوب کو اس لیے اختیار نہیں کیا کہ یہ ان کی نصابی ضرورت کے لیے موزوں نہیں تھا۔ انھیں یہ داستان ایسے اسلوب میں لکھنے کی ضرورت تھی جو ''روزمرہ بولنے کے موافق'' ہو اور ''خاص و عام کی سمجھ میں'' آ سکے، لیکن اس اسلوب میں اپنی داستان لکھنے کے باوجود مہر چند نے اپنی کتاب کا نام ''نو طرز مرصع'' کے انداز پر ''نو آئین ہندی'' رکھا۔ یہ داستان ۱۲۰۷ھ/ ۱۷۸۸ - ۸۹ء میں مکمل ہوئی۔ اس کا اسلوب سادہ، عام فہم اور سلیس ہے۔ مہر نے فارسی تراکیب اور عبارت آرائی سے پوری طرح احتراز کیا ہے اور ایسی زبان میں لکھا ہے کہ ''صاحبانِ نو آموز'' اسے آسانی سے سمجھ سکیں۔

شاہ عالم ثانی نے ''عجائب القصص'' کے نام سے ایک طویل داستان ۱۲۰۷ھ/ ۱۷۹۲ - ۹۳ء میں ایسی نثر میں لکھی جو ''عام فہم اور خاص پسند''

تھی ۔ یہی وہ معیار تھا جسے شاعری میں محمد تقی میر نے اپنایا تھا :

شعر میرے ہیں گو خواص پسند   پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

یہی معیار اُردو نثر میں شاہ عالم ثانی نے اپنے پیش نظر رکھا ۔ ”عجائب القصص“ کا اسلوب اس لیے اس دور کی نثر میں ایک نیا اور معیاری اسلوب ہے ۔ اس نثر کا ایک طرف عام بول چال کی زبان سے گہرا رشتہ قائم ہے اور ساتھ ساتھ اس میں رچاوٹ ، پختگی ، سلاست و روانی بھی ہے ۔ عجائب القصص کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو نثر میں اتنی صلاحیت پیدا ہو چکی ہے کہ وہ طویل داستان کو یکساں معیاری اسلوب میں بیان کر سکے ۔ یہاں نثر شاعری سے الگ اپنا وجود قائم کر لیتی ہے جس کا اپنا مزاج ، اپنے تقاضے اور انفرادیت ہے ۔ اُردو پن اس اسلوب کا نمایاں وصف ہے ۔ اُردو جملہ فارسی جملے کی ساخت سے بڑی حد تک آزاد ہو گیا ہے ۔ عجائب القصص کی نثر میں قلعۂ معلیٰ کی زبان کی تہذیبی و لسانی رچاوٹ موجود ہے جس میں قلعۂ معلیٰ میں بولی جانے والی عام زبان کو ادبی سطح پر بیانیہ انداز میں داستان گوئی کے لیے استعمال کیا گیا ہے ۔ آج اس میں بہت سے نامانوس الفاظ نظر آتے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو اُس زمانے میں عام و مروج تھے اور اب ٹکسال باہر ہو گئے ہیں ۔ اس داستان کی نثر میں بہتے دریا کی روانی بھی ہے اور سادگی و سلاست بھی ۔ اس داستان کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں اس دور کی معاشرت ، تہذیب ، رسوم و رواج ، آداب و اطوار اس طور پر تفصیل سے بیان ہوئے ہیں کہ یہ اس دور کی ”کتاب التہذیب“ بن جاتی ہے ۔ عجائب القصص اُردو نثر کی تاریخ کی وہ کڑی ہے جس نے فورٹ ولیم کالج سے پہلے اس کے سفرِ مستقبل کا رخ متعین کر دیا ۔

شاہ حسین حقیقت نے ’جذب عشق‘ کو ۱۲۱۱ھ/۹۷-۱۷۹۶ء میں فارسی سے اُردو میں منتقل کیا جس میں ایک عشقیہ واقعے کو ، جو ۱۲۰۴ھ/۹۰-۱۷۸۹ء میں پیش آیا تھا ، بیان کیا گیا ہے ۔ اس کی عبارت میں رنگینی و سادگی ساتھ ساتھ چلتی ہیں لیکن اس کی رنگینی و عبارت آرائی میں وہ رونق نہیں ہے جو ”نو طرز مرصع“ میں ملتی ہے اور اس کی سادگی میں وہ دلکشی بھی نہیں ہے جو ”عجائب القصص“ میں نظر آتی ہے ۔ اس میں اسلوب کے دونوں دھارے ایک دوسرے میں جذب نہیں ہوتے بلکہ الگ الگ بہہ رہے ہیں ۔ اسی لیے جذبِ عشق کے اسلوب میں کوئی انفرادیت پیدا نہیں ہوتی ۔ یہ ایک ایسے دور کی تصنیف ہے جب اُردو نثر کا رواج کم تھا اسی لیے یہ بھی ، تاریخ کے صفحات پر ، ان چند کتابوں کے ساتھ محفوظ ہو جاتی ہے جو اس دور میں نثر میں لکھی گئی ہیں ۔

یہ وہ دور ہے کہ سارا برعظیم خلفشار ، بد امنی ، ٹوٹ پھوٹ اور انتشار سے دو چار ہے ۔ انگریزوں کے قدم جم گئے ہیں اور نئی سیاسی ، سماجی ، معاشی و تہذیبی تبدیلیاں تیزی سے آ رہی ہیں ۔ روایتی معاشرے کی اکائی ٹوٹ گئی ہے اور جمے جمائے تہذیبی رشتے بکھر گئے ہیں ۔ سارا معاشرہ جو ہدایت و رہنمائی کے لیے مغلیہ سلطنت کی طرف دیکھتا تھا اب انگریزوں کی طرف دیکھ رہا ہے ۔ پسند و ناپسند کے معیار بدل رہے ہیں ۔ مذاقِ سخن تبدیل ہو رہا ہے ۔ اگلی صدی اسی بدلی ہوئی صورتِ حال کی صدی ہے جس میں وہ رجحانات و میلانات پروان چڑھتے ہیں جن کی جڑیں اس صدی میں پیوست ہیں ۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم اگلی صدی میں داخل ہوں اس دور کی نثری تصانیف کا مطالعہ کرتے چلیں ۔ پچھلے ابواب میں ہم جعفر زٹلی کی نثر ، سراج الدین علی خاں آرزو کی اُردو لغت ''نوادر الالفاظ'' اور شاہ حاتم کی نثر کا مطالعہ کر چکے ہیں ۔ اگلے ابواب میں ہم اس دور کی دوسری قابلِ ذکر تصانیف کا مطالعہ کریں گے تاکہ اٹھارویں صدی کی اُردو نثر کی پوری تصویر سامنے آ جائے ۔

حواشی

۱- کربل کتھا : فضل علی فضلی ، مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد ، ص ۳۷ - ۳۸ ، ادارۂ تحقیقاتِ اُردو ، پٹنہ ۱۹۶۵ع ۔

۲- محبوب القلوب : محمد باقر آگاہ (قلمی) ، مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۔

۳- ریاض الجنان : محمد باقر آگاہ (قلمی) ، مخزونہ انجمن ترقی اُردو ، پاکستان کراچی ۔

۴- تفسیر مرادیہ : (دیباچہ) مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۔

۵- دیباچہ موضح القرآن : مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی ، ص ۴۳۱ ، نقوش شمارہ ۱۰۲ ، لاہور مئی ۱۹۶۵ع ۔

۶- کربل کتھا : ص ۳۸ ۔

۷- تفسیر مرادیہ : (دیباچہ) مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۔

۸- نو طرز مرصع : محمد حسین عطا خاں تحسین ، مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی ، ص ۵۴ ، ہندوستانی اکیڈمی ، الہ آباد ۱۹۵۸ع ۔

۹- گلکرسٹ اور اس کا عہد : عتیق صدیقی ، ص ۱۵۰ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۰ع -

۱۰- ڈاکٹر سلیم حامد رضوی نے اپنی کتاب ''اُردو ادب میں بھوپال کا حصہ'' ص ۷۷ ، مطبوعہ بھوپال ۱۹۶۵ع میں لکھا ہے کہ انھیں 'تفسیر ہندی' کا قلمی نسخہ نورالحسن مرحوم کے کتب خانے میں ملا تھا جو ۱۱۳۳ھ کا مکتوبہ تھا ۔

۱۱- مقالات شیرانی : حافظ محمود خاں شیرانی ، ص ۳۱ - ۳۲ ، کتاب منزل (بار اول) لاہور ۱۹۴۸ع -

۱۲- عمدۂ منتخبہ : نواب اعظم الدولہ سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروق ، ص ۵۲۷ ، شعبۂ اُردو ، دہلی یونیورسٹی دہلی ۱۹۶۱ع -

۱۳- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ محمد حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، ص ۱۳۸ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ع -

۱۴- عمدۂ منتخبہ : ص ۵۲۷ -

۱۵- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۱۳۸ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۹۹۲ ''بہ تقریبے حکایتے از دل ریشان درویشان و سرگزشتے از سرگزشتگان قلندران بزبان ہندی بعز عرض ہمایوں رسانید و آن حکایت مرغوب طبع و پسند خاطر مشکل پسند پادشاہ فیروزمند آمد ۔ باین کمینہ یعنی حکیم محمد علی مخاطب بہ معصوم علی خان فرمانِ فرمان فرمائے دل و جان صادر شد کہ آن را از زبان ہندی بزبان فارسی ترجمہ نماید ۔ بناء علیٰ ہذا اطاعت فرمان واجب الاذعان نمودہ آن حکایت را بالسطر بہ زبان عجمی نقل نمودہ ۔''

• • •

دوسرا باب

تنقیدی نثر اور اسالیب

دنیا کے سارے ادبیات کی طرح اُردو نثر بھی نظم کے زیرِ سایہ پروان چڑھی۔ ابتدا میں وہ شاعری سے قریب تر رہی اور پھر رفتہ رفتہ اس سے الگ اپنا وجود قائم کر لیا۔ اسی لیے دنیا کی دوسری زبانوں کی طرح اُردو کی ابتدائی نثر بھی شاعرانہ انداز رکھتی ہے جس میں مرصّع و مسجّع اسلوب سے نثر میں شاعرانہ رنگینی پیدا کی گئی ہے۔ آج اس نثر کو دیکھ کر ہم اظہارِ حیرت کرتے ہیں لیکن اگر ہمارے اسلاف اپنے زمانے میں یہ نثر نہ لکھتے تو ہم بھی آج ایسی نثر نہ لکھ سکتے جسے لکھ کر ہم اطمینان کا سانس لیتے ہیں۔ ادبی و علمی سطح پر اب بھی فارسی نثر استعمال کی جا رہی تھی۔ میر، گردیزی، قائم اور میر حسن نے اپنے تذکرے فارسی میں لکھے۔ اس دور کی بیشتر تاریخیں فارسی ہی میں لکھی گئیں۔ وقائع اور روزنامچے بھی فارسی ہی میں لکھے گئے۔ علمی مباحث بھی فارسی زبان میں بیان کیے گئے۔ جعفر زٹلی نے جو فارسی نثر لکھی اس پر اُردو مزاج حاوی ضرور ہے اور کثرت سے اس میں اُردو کہاوتیں بھی استعمال کی گئی ہیں، لیکن جعفر زٹلی کے ہاں بنیادی طور پر ذریعۂ اظہار فارسی زبان ہے۔ جعفر کی وفات ۱۱۲۵ھ,۱۷۱۳ء میں ہوئی۔ جعفر زٹلی نے اُردو کہاوتوں کو اپنے مخصوص ہجویہ و مضحک انداز میں استعمال کیا تھا لیکن سید برکت اللہ عشقی (م ۱۱۴۲ھ/۱۷۲۹ء)[1] نے اُردو کہاوتوں کو معرفت و حقیقت کے رموز و نکات بیان کرنے کے لیے استعمال کیا۔ سید برکت اللہ عشقی، جن کا لقب صاحب البرکات تھا اور جو بلگرام کے مشہور خاندان سے تعلق رکھتے تھے، صاحبِ دیوان شاعر اور اپنے وقت کے برگزیدہ صوفی تھے۔ ان کے دادا میر عبدالجلیل کا مزار مارہرہ میں تھا۔ یہ بھی بلگرام سے مارہرہ آ گئے اور وہیں وفات پائی۔ عشقی فارسی کے صاحبِ دیوان شاعر تھے۔ انھوں نے فارسی "دیوانِ عشقی" کے علاوہ فارسی نثر میں دو رسالے "جواب و سوال" اور

''عوارفِ ہندی'' بھی لکھی ۔ یہ تینوں تصانیف ''کلیاتِ عشقی'' کے نام سے شائع ہو چکی ہیں ۔[2] آزاد بگرامی نے اپنے تذکرے میں عشقی کے پوربی زبان میں ۱۹ شعر بھی درج کیے ہیں ۔[3] ''عوارفِ ہندی'' فارسی زبان میں ہونے کے باوجود اس لیے قابلِ توجہ ہے کہ اس میں عشقی نے متعدد اُردو امثال اور کہاوتوں کی صوفیانہ تشریح کی ہے اور اس طرح اس دور میں عام طور پر استعمال ہونے والی اُردو کہاوتیں محفوظ ہو گئی ہیں ۔ ''عوارفِ ہندی'' کا سببِ تالیف بیان کرتے ہوئے عشقی نے لکھا ہے کہ :

> ''فقیر حقیر برکت اللہ اویسی حسینی واسطی بلگرامی مقیم مارہرہ کہتا ہے کہ ہندی کی اکثر کہاوتیں عوام کی زبان سے سنیں اور ان کے معنی و مفہوم سمجھنے کی کوشش میں مصروف رہا ۔ جب دیکھا کہ رموزِ معارف اور اشاراتِ حقایق ان کے ظاہر ہوتے ان امثال کی شرح وجدان و حال کے مطابق اس تصنیفِ مختصر میں لکھ دیں اور ان چند سطور سے یہ کوشش کی کہ سننے والے غلط راستے پر نہ چلیں بلکہ اس طریقے سے حقیقت کی راہ حاصل کریں ۔''[4]

عشقی کی فارسی نثر اور صوفیانہ تاویل کی ادبی لحاظ سے اب کوئی اہمیت نہیں ہے لیکن ان ضرب الامثال سے اس دور کی عام زبان کا ضرور پتا چلتا ہے ۔ جعفر زٹلی کی فارسی نثر میں استعمال ہونے والی کہاوتوں کو ہم پہلے لکھ آئے ہیں ۔ ''عوارفِ ہندی'' میں لکھی جانے والی یہ وہ ضرب الامثال ہیں جنھیں عشقی نے عوام کی زبان سے سنا تھا ۔ کہاوتوں میں اسلاف کی دانش ، ان کا اندازِ نظر اور انسانی زندگی کے رنگارنگ تجربوں کی سچائیاں زبان پر جلد چڑھ جانے والے چند لفظوں میں اس طور پر موجود ہوتی ہیں کہ یہ عام آدمی کی زندگی میں فکری گہرائی پیدا کرکے اس کے اظہار کا وسیلہ بن جاتی ہیں جنھیں وہ روزمرہ کی بات چیت میں لطف اور منطقی قوت پیدا کرنے کے لیے سند کے طور پر استعمال کرتا ہے ۔ ضرب الامثال کی حیثیت کُنّیوں کی ہوتی ہے ۔ عشقی کے ہاں استعمال ہونے والی ان کہاوتوں سے اس دور کی زبان کے مزاج اور مختلف زبانوں کے اثرات کا بھی پتا چلتا ہے جن کی جھلک ان میں موجود ہے ۔ ان ضرب الامثال میں بہت سی ایسی ہیں جو آج بھی عام طور پر بولی جاتی ہیں ۔ بہت سی ایسی ہیں جو مختلف علاقائی زبانوں میں ذرا سی بدلی ہوئی شکل میں عام زبان کا حصہ ہیں ۔ ''عوارفِ ہندی'' میں جو امثال استعمال ہوئی ہیں ان میں سے چند یہ ہیں[5] :

(۱) کھچڑی کھائے دن بہلائے ۔

(۲) نیا دُھنیا مونج کی تانت ۔
(۳) نئی چکنیاں انڈی کا پھلیل ۔
(۴) دلی کی دل والی منہ چکنیاں پیٹ خالی ۔
(۵) کپڑے پھاٹے کیا دیکھو گھر دلّی آئے ۔
(۶) مارے کھولٹا ہلے خیرآباد ۔
(۷) مارے بھٹیاری روئے کوتوال ۔
(۸) بھینسا بھینسوں میں کہ کسائی کے کھونٹے ۔
(۹) ناچ نہ جانوں آنگن ٹیڑھا۔
(۱۰) جوئی ناچ نچاوے سوئی ناچوں ناچ ۔
(۱۱) جوئی کاچھ کاچھیے سوئی ناچ ناچنے ۔
(۱۲) من چنگا تو کٹھوتی میں گنگا۔
(۱۳) بیل نہ کُودا کودی گوں ۔
(۱۴) اندھلا مُلاں پھوٹی مسیت ۔
(۱۵) دھوبی کا کتّا گھر کا نہ گھاٹ کا ۔
(۱۶) کتّا چوک چڑھائے چاکی چاٹن جائے ۔
(۱۷) ناحق چوٹ جولاہا کھائے گرگھا چھوڑ تماشے جائے۔
(۱۸) اندھلی کو مرجھے کندیری کا گھر ۔
(۱۹) گرگٹ کی دوڑ بار تائیں ۔
(۲۰) بھوئیں پڑا آسمان جائے ۔
(۲۱) بھیک کے ٹکڑے بازار میں ڈکار ۔
(۲۲) تالی دونوں ہاتھ باجے ۔
(۲۳) اندھلا موتے سڑک چڑھ مجھ کوئی نہ دیکھے ۔
(۲۴) بھاگتے چور کچھوٹا لابھ ۔
(۲۵) باندر کے ہاتھ ناریل۔
(۲۶) منہ سوئیں پیٹ کوئیں ۔
(۲۷) تیلی کے بیل کوں گھر میں کوس پچاس ۔
(۲۸) ہاتھ کنگن کو آرسی ۔
(۲۹) مورکھ کی دس رات چھیل کی ایک گھڑی ۔
(۳۰) ننگی نہائے تو کیا نچوڑے ۔
(۳۱) آم کھانے کہ پیڑ گننے ۔

(۳۲) آم کے آم گٹھلی کے دام ۔
(۳۳) گھر میں کھانے کو نانہ تیسرے پہر کا بیاہ ۔
(۳۴) لاؤں نہ جالوں نیرا توں چپڑا میرا ۔
(۳۵) درزی کا کیا کوچ کیا مقام ۔
(۳۶) گدھی کی کون میں نو پنسیری کا چولا ۔
(۳۷) پاؤ سیر کی لوکھڑی تین پاؤں کی پونچھ ۔
(۳۸) دودھ ہو دھولا چھاچھ ہو دھولی ۔
(۳۹) دودھ کا جلا چھاچھ پھونک پیے ۔
(۴۰) حکنا گھڑا ۔
(۴۱) ٹھالا بنیاں پھر پھر تولے ٹھالا ۔
(۴۲) بلی کے بختوں چھینکا ٹوٹا ۔
(۴۳) اپنا دام کھوٹا تو پرکھانوں کیا دوس ۔
(۴۴) مرے پوت کی بڑی بڑی آنکھیں ۔
(۴۵) شرکت کی ہانڈی بزار میں پھوٹی ۔
(۴۶) حمایت کی گدھی عراق کو لات مارے آرے ۔
(۴۷) گینی نہ کوٹھی ترکش کہاں ٹانگوں ۔
(۴۸) اندلا بانٹے ریوڑی پھر پھر اپنوں دے ۔
(۴۹) مونڈ منڈایا اور اولے پڑے ۔
(۵۰) بات پرائی جو کہے اینچا کھینچا پھرے ۔
(۵۱) گھر کا قاضی دو دُرے اگلے ۔
(۵۲) اولٹ کی چوری نہورے نہورے ۔
(۵۳) ایتر کے منہ لچھمیں ۔
(۵۴) چھوڑے گانو کا کیا ناتا و مرن چلی سوگ سامنے ۔
(۵۵) کھیتی کھسم سیتی ۔
(۵۶) اندھلے کو اپنا گھر سو کوس میں سوجھے ۔
(۵۷) نہ تھوتھا پھٹکیے اڑ اڑ جائے ۔
(۵۸) آپ ہی بابا مانگے دوار کھڑے درویش ۔
(۵۹) مرے پر سو دُرے ۔
(۶۰) کھانے کو اولٹ لادنے کو مرغی ۔
(۶۱) کٹے تو کسان کا ، سیکھے تو نائی کا ۔

(۶۲) میرے میاں کی الٹی ریت سانوں مانس اٹھاوے بھینٹ ۔
(۶۳) ددھار گائے کی دو لاتیں سہئیں ۔
(۶۴) اوچھی لڑائی کا کالا منہ ۔
(۶۵) آگ کھائے سو انگار اُگلے ۔
(۶۶) دیس چوری پردیس بھیکھ ۔
(۶۷) راجا چھوڑے نگری جس بھاوے تس سیو ۔
(۶۸) من مانی گھر جانی ۔
(۶۹) کتّے کو پنڈول ہی میٹھا ۔
(۷۰) تیر نہ کمان اللہ کی امان ۔
(۷۱) اوہو نہوے گیہوں نوکری کا کیہوں ۔
(۷۲) دناں چار کی چاندنی پھر اندھیارا پاکھ ۔
(۷۳) گھر آئے سانپ نہ پوجیے بانبی پوجن جائے ۔
(۷۴) کودکی چھوڑی پیٹ کے آس ۔

جیسے سید برکت اللہ عشقی نے امثال کی تشریح کے لیے فارسی نثر استعمال کی ، اسی طرح مرزا محمد اسمٰعیل عرف مرزا جان طپش دہلوی (م ۱۲۲۹ھ/ ۱۸۱۳ - ۱۴ع)[۶] نے اپنے مربی امیر الملک شمس الدولہ نواب سید احمد علی خاں کی فرمائش پر ''اصطلاحاتِ دیارِ دہلی و روزمرۂ فصحائے اُردو معلیٰ'' کو فرہنگ کی صورت میں مرتب کرکے معنی و مفہوم کی تشریح فارسی نثر میں کی اور سند کے طور پر زیادہ تر اُردو اشعار اور کم تر فارسی اشعار درج کیے ۔ اس کتاب کا نام ''شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان'' رکھا جو ۲۲ محرم الحرام ۱۲۰۷ھ/ ۱۰ ستمبر ۱۷۹۲ع کو مرشد آباد میں مکمل ہوئی ہے ۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ دلّی ویران ہو چکی تھی اور وہاں کے اہلِ علم و فن برعظیم کے مختلف علاقوں میں ہجرت کر چکے تھے ۔ طپش بھی دلّی چھوڑ کر مرزا جواں بخت جہاندار شاہ کے ساتھ لکھنؤ آئے اور وہاں سے بنارس آ گئے ۔ شعبان ۱۲۰۱ھ/جون ۱۷۸۷ع میں جہاندار شاہ کی وفات کے بعد مرشد آباد ہوتے ہوئے ڈھاکہ آ گئے اور نواب شمس الدولہ کے متوسل ہو گئے ۔ یہیں یہ تصنیف مکمل کی ۔ اس وقت دلی کا محاورہ و زبان مستند مانے جاتے تھے اور سارے برعظیم کے شاعر و ادیب اسی کی پیروی کرتے تھے ۔ اسی وجہ سے نئے صوبائی مراکز میں اس زبان و محاورہ کو جاننے اور سمجھنے کی عام خواہش تھی ۔ لکھنؤ و فیض آباد میں اہلِ ذوق سودا ، میر ، سوز اور جعفر علی حسرت وغیرہ سے رجوع کرتے تھے ۔ مرشد آباد و

ڈھاکہ میں قدرت اللہ قدرت ، محمد فقیہہ دردمند اور مرزا جان طپش وغیرہ سے رجوع کیا جاتا تھا ۔ حیدر آباد دکن میں احسن الدین خاں بیان اور عظیم آباد میں اشرف علی خاں فغاں اور میر باقر حزیں وغیرہ موجود تھے ۔ دلی کی زبان کو جاننے کے لیے نواب سعادت علی خاں نے انشاءاللہ خاں انشا سے ''دریائے لطافت'' لکھنے کی فرمائش کی تھی ۔ اس زبان کو جاننے کی خواہش اس وقت سارے برعظیم میں موجود تھی ۔ طپش کی یہ فرہنگ بھی ''دریائے لطافت'' کی طرح وقت کی اسی ضرورت کو پورا کرتی ہے ۔ طپش جو شاعری میں خواجہ میر درد[۸] اور ہدایت اللہ ہدایت[۹] کے تربیت یافتہ تھے ، خاندانی سپاہی تھے ۔ علمِ عروض اور فنِ خوش نویسی پر قدرت رکھتے تھے ۔[۱۰] شمس الامرا کو جب انگریزوں نے آصف الدولہ کے جانشین نواب وزیر علی خاں کی حمایت کرنے پر کلکتہ میں قید کردیا تو طپش بھی قید ہوئے[۱۱] اور نو سال بعد ۱۲۲۱ھ[۱۲] (۷ - ۱۸۰۶ع) میں رہائی پا کر راجہ لب کشور کے متوسل ہو کر کلکتہ میں مقیم ہو گئے اور یہیں ۱۲۲۹ھ/۱۴ - ۱۸۱۳ع میں وفات پائی ۔ ''شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان'' کے علاوہ مثنوی بہار دانش (۱۲۱۷ھ/۱۸۰۲ع) اور کلیاتِ طپش ان کی تصانیف ہیں ۔ بیاضِ طپش بھی ان کی تالیف ہے جو طپش اور اس دور کے حالات کے سلسلے میں ایک قابلِ ذکر ماخذ ہے ۔ مثنوی بہار دانش کے ابتدائی حصے میں طپش نے لارڈ منٹو ، مارلگٹن اور کپتان ٹیلر کی شان میں مدحیہ اشعار کے علاوہ ''در تعریف افادات کالج'' کے تحت بھی اشعار قلمبند کیے ہیں جن سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ طپش کا تعلق کسی نہ کسی حیثیت میں فورٹ ولیم کالج سے تھا ۔ ۱۸۱۱ع میں طپش کا کلیات بھی فورٹ ولیم کالج سے شائع ہوا تھا ۔

''شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان'' میں طپش نے ۲۹۰ اُردو اصطلاحات و محاورات کی تشریح ، مستند شعرا کے کلام کے حوالوں سے کی ہے اور مقصد یہ ہے کہ دلّی سے دور رہنے والوں کے لیے ایک ایسی اُردو فرہنگ تیار کی جائے جس سے سند لی جا سکے ۔ دیباچے میں طپش نے اس بات کی ان الفاظ میں صراحت کی ہے :

> ''پوشیدہ نہ رہے کہ جو اصطلاحات اس نسخے میں لکھی گئی ہیں وہ دو قسم کی ہیں ۔ ایک وہ جن کا تعلق محاورۂ عوام سے ہے ، دوسری وہ جن کا تعلق روزمرۂ خواص سے ہے ۔ اس طرح جو کچھ اس شہر کے زبان و محاورہ میں مستعمل ہے دور رہنے والوں کے لیے مستند ہے اور جو روزمرہ اس شہر میں مروج ہے ، دور رہنے والے عزیزوں کے لیے سند کا درجہ رکھتا ہے ۔ ہندی (اُردو) شاعری اس زبان سے عبارت ہے

جو دہلی میں تھی۔ جو کچھ اس کے مطابق ہے صحیح ہے اور جو اس کے علاوہ ہے وہ غلط و قبیح ہے۔ مختصر یہ کہ چند الفاظ تحریر کیے گئے۔”[۱۳۴]

طپش نے اس لغت کو حروفِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا ہے اور مروجہ محاورات کے معانی صحتِ تلفظ کے ساتھ بیان کیے ہیں۔ ہر محاورے کی فارسی تشریح کے ساتھ سند کے طور پر ولی، آبرو، یک رنگ، تاجی، میر، سودا، درد، قائم، میر سوز، میر اثر، میر حسن، ہدایت اللہ ہدایت، بقا، میر سجاد اور دوسرے مستند شعرا کے علاوہ خود اپنے اشعار بھی درج کیے ہیں۔ اصطلاحات و محاورات اور ان کی تشریح کی صورت یہ ہے:

آگ لینے کو آئے تھے : در محلے گویند کہ دوستے بدیدن دوستے آید و بے مکث و توقف زود مراجعت کند۔ محمد تقی میر گوید:

جلد مجھ سوختہ کے پاس سے جانا کیا تھا
آگ لینے مگر آئے تھے یہ آنا کیا تھا

و از شعر سعیدای اشرف متضاد شد کہ در اہل ولایت ہم ایں اصطلاح مستعمل است۔ اشرف گوید:

دل راز سینہ آں بتِ سرکش گرفت و رفت
در خانۂ من آمد و آتش گرفت و رفت

و اگر گویند کہ در شعر سعیدا رعایتِ عجلت ظاہر نیست تا باصطلاحِ ہندی مطابقت یابد، گوئیم واو عطف کہ در گرفت و رفت واقع شدہ مفید ایں معنی است و بر متامل ظاہر۔

پی جانا بات کا : طرح دادن در جواب سوال است۔ آبرو گوید:

سخن اوروں کا تشنہ ہو کے سننا اور سب کہنا
مگر جب آبرو کی بات کو سننا تو پی جانا

ٹٹی کی اوٹ میں شکار کھیلنا : در پردہ کار کردن۔ سجاد گوید:

مژگاں کی صف میں چھپ کے نگہ یوں کرے ہے چوٹ
صیّاد جوں شکار کی ٹٹی کی بیٹھے اوٹ

رفو چکر میں آ جانا : حیران ماندن بمشاہدۂ امر عجیب و عوام بازار استعمال کنند۔ سراج الدین سراج گوید :

رفوگر کو کہاں طاقت کہ زخمِ عشق کو ٹانکے
اگر دیکھے مرا سینہ رفو چکتر میں آ جاوے

ساون برے نہ بھادوں سوکھے : مدام یک حال ماندن۔ ہدایت گوید :

جوں سرو ہم اس باغ میں کرتے ہیں معاش
ساون نہ ہرے ہیں اور نہ بھادوں سوکھے

چاند کا کھیت کرنا : کنایہ از طلوع شب مہتاب و نمود ہالۂ روشنی۔ میر حسن در تعریف سبز پوشی بے نظیر گوید :

وہ حسن اور وہ پوشاک اور وہ شباب
زمرّد میں جوں جلوۂ آفتاب
کہے تو کہ شب چاند نے آن کے
نکالا تھا منہ کھیت سے دھان کے

عوارف ہندی و شمس البیانؔ قسم کی دوسری تالیفات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اُردو زبان کی اہمیت و حیثیت مسلّم ہو چکی ہے لیکن علمی سطح پر فارسی اب بھی استعمال ہو رہی ہے۔ طپش نے اپنے کلیات کا مقدمہ بھی فارسی میں لکھا اور اسی زبان میں فن شاعری پر روشنی ڈال کر اپنا نقطۂ نظر واضح کیا۔ لیکن اسی دور میں اُردو کے چند دوسرے معروف شعرا نے اپنی مثنویوں اور دواوین کے مقدمے اور دیباچے اُردو میں لکھ کر اپنے فنی نقطۂ نظر کو واضح کیا جن میں عزلت، انصاف، سودا، باقر آگاہ اور غلام علی عشرت کے اُردو دیباچے قابلِ ذکر ہیں۔

سید عبدالولی عزلت (۱۱۰۴ھ — ۱۱۸۹ھ/۹۳ - ۱۶۹۲ھ — ۱۷۷۵ع)، جن کی شاعری کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں، اُردو کے وہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اپنے اُردو دیوان کا دیباچہ اُردو نثر میں لکھا۔ ان کے اُردو دیوان کا قدیم ترین نسخہ[۱۴] ۱۱۷۲ھ/۵۹ - ۱۷۵۸ع کا مکتوبہ ہے اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ عزلت نے یہ دیباچہ ۱۱۷۲ھ یا اس سے پہلے لکھا تھا۔ عزلت نے اپنے دیباچے کے عنوان ”مختصر دیباچہ ہندی مخترع فقیر عزلت عفی اللہ عنہ“ میں بھی واضح طور پر اشارہ کر دیا ہے کہ ان سے پہلے کسی شاعر نے اپنے دیوانِ اُردو کا دیباچہ اُردو نثر میں نہیں لکھا۔ اس دیباچے میں عزلت نے اپنے فنی و شعری نقطۂ نظر کی وضاحت نہیں کی بلکہ حمد و نعت کے بعد صرف یہ

بتایا ہے کہ یہ اوراقِ پریشاں اس لیے جمع کر دیے ہیں تا کہ ”دوستوں پاس ہم جہاں فراموشوں کا یادگار رہے۔“ اس مختصر دیباچے کی عبارت میں روانی اور قوتِ اظہار کا احساس ہوتا ہے۔ جملوں کی ساخت پر فارسی جملے کا اثر موجود ہونے کے باوجود ایسا نہیں ہے کہ فارسی جملہ اُردو کے مزاج پر پوری طرح حاوی آ گیا ہو بلکہ اس کے ابتدائی (حمدیہ) حصے میں اُردو جملہ زیادہ آسانی سے سانس لیتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس میں ہندی الفاظ بھی استعمال میں آئے ہیں، فارسی تراکیب اور استعارے بھی کم ہیں اور اپنی بات اُردو لہجے میں بیان کی گئی ہے:

> ”اے منسار کے کرنہار! سب خوبیاں ازل سے ابد تئیں مجھے ایسی آپ ہی آپ ثابت نہیں کہ ہماری زبان قاصر بیان سے تیری بڑائی کا حق ادا ہو سکتا ہو۔ اور اے دوجگ کے ایک کرتار، تیرا تنزہِ ذات و صفات ایسا دور باش عقلوں کا نہیں کہ جبرئیل اندیشے کا تیری حریم قدس کے دورِ گردوں سے نسبت نزدیکی کی رکھتا ہو۔ تو ویسا ہے جیسا کچھ آپ کو آپ سراہ چکا ہے۔ زیادہ اور کم ظرفوں کو کیا کہنا ہے۔“[۱۵]

یہاں جملے مختصر ہیں۔ لہجہ، اسلوب اور ساخت پر اُردو مزاج نمایاں ہے۔ فارسی الفاظ کے بجائے عام ہندی الفاظ مثلاً منسار، کرنہار، جگ اور کرتار وغیرہ استعمال ہوئے ہیں۔ یہ اثر دکن و گجرات کی اُردو کا بھی ہے اور عام طور پر بولی جانے والی زبان کا بھی۔ لیکن اس سے آگے کی عبارت میں استعاروں کی کثرت اور عبارت آرائی نے فارسی نثر کے مزاج کو حاوی کر دیا ہے:

> ”فقیر سید عبدالولی عزلت زبان بے جوہری سے عرض کرتا ہے کہ یہ گہتے جلے ہوئے دمِ آتش خانۂ دیوان ہندی سے نکال کر اوراقِ پریشان بیانی میں جمع کیے ہیں تا دوستوں پاس ہم جہاں فراموشوں کا یادگار رہے اور اس کے سب مصرع سوختگیِ مضامین سے بزمِ سخن کی شمع کیے ہیں تا چراغ معنی کے پروانہ صورتوں کی آنکھ ہمارے خیال میں اشکبار رہے اور اوس کی ہر بیت بہارِ معنی کے جنوں میں مصرعوں کے دو ہات سے گریبان پھاڑ رہی ہے اور ہر سطر ایک دیوانہ مضمون جنوں کو زنجیر کر سرمہ سوختگی بیان سے خموشی کے نالے پکار رہی ہے۔“[۱۶]

پہلے اقتباس میں چار جملے ہیں۔ دوسرے اقتباس میں صرف ایک طویل جملہ ہے جس میں استعاروں کی کثرت اور اس سے پیدا ہونے والی رنگینیِ عبارت نے بات کو پھیلا دیا ہے۔ بات ذرا سی ہے جسے اس عبارت آرائی میں تلاش کرنا پڑتا

ہے جب کہ پہلے اقتباس میں بات چھوٹے چھوٹے جملوں کی وجہ سے براہِ راست پڑھنے والے تک پہنچ جاتی ہے ۔ فارسی نثر میں فاعل اور فعل کے درمیان ، جملۂ معترضہ اور استعاروں کی وجہ سے ، فاصلہ طویل ہو جاتا ہے اور فعل اتنی دور جا پڑتا ہے کہ جب ہم جملے کے خاتمے تک پہنچتے ہیں تو فاعل یا مبتدا کو دوبارہ دیکھنا پڑتا ہے ۔ یہ صورت دوسرے اقتباس میں نمایاں ہے ۔ چھوٹے جملے ، جن میں فاعل اور فعل کے درمیان زیادہ وقفہ نہ ہو ، اُردو نثر کا لسانی مزاج ہے ۔ اس سے ابلاغ براہِ راست رہتا ہے اور بات کا اثر بھی قاری پر براہِ راست ہوتا ہے ۔ انصاف کی نثر بھی اس خصوصیت سے عاری ہے ۔

مرزا علی نقی خاں انصاف حیدرآبادی (م ۱۱۹۵ھ/۸۱ - ۱۷۸۰ع)[۱۷] فارسی کے مشہور شاعر علی نقی ایجاد کے بیٹے تھے ۔ انصاف نے بھی اپنے رسائل[۱۸] کے مجموعے پر اُردو نثر میں دیباچہ لکھا لیکن ان کی نثر پر فارسی اسلوب کا رنگ واثر اتنا گہرا ہے کہ سوائے ضمائر و افعال کے ، جملوں کے جملے فارسی و عربی اضافتوں اور تراکیب سے دبے ہوئے ہیں ۔ انصاف نے ، اپنے مجموعۂ رسائل کا یہ اُردو دیباچہ ، جیسا کہ خود قطعۂ تاریخ میں صراحت کی ہے ، ۱۱۷۵ھ/ ۶۲ - ۱۷۶۱ع میں لکھا ۔ اس میں اُردو اسلوب کی یہ صورت ملتی ہے :

> ”الحمد للہ کہ بے تکلیف تزکیہ نفس بمزاولت ریاضیات و بدون تکلف تصفیہ قلب بتصحیح نیات بمحض اقتضائے زمان و مکان تدوین یہ اوراق یکہ بلا شائبہ ، اغراق سقیم نہیں ان علل مہلکہ و اغراض فاسدہ سے کہ بسبب ضعف اسلام و شدت شقاق و ندرت ایمان و شیوع نفاق سلاطینِ دین دار روزگار از بسکہ متوجہ ہیں ۔“

انصاف کے دیباچے کی اُردو نثر کا یہی رنگ ہے ۔ اس پر فارسی اسلوب پوری طرح غالب ہے ۔ عزلت کا دیباچہ اُردو نثر کے تنقیدی اسلوب کا اولین نقش ہے لیکن محمد تقی انصاف کا دیباچہ فارسی اسلوب کی ایسی تکرار ہے جس سے بیان گنجلک اور اظہار الجھ گیا ہے ۔ اس کے برخلاف سودا کے دیباچے کی نثر ، فارسی اسلوب کے اثر کے باوجود ، انصاف کی نثر سے مزاجاً مختلف ہے ۔

مرزا محمد رفیع سودا کی مثنوی ”سبیل ہدایت“ کا مطالعہ ہم سودا کے باب میں کر آئے ہیں ۔ سودا نے اس مثنوی پر اُردو نثر میں ایک دیباچہ لکھا جس میں مرثیے اور شاعری کے تعلق سے اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کی ہے ۔ سودا نے یہ اُردو نثر اس وقت لکھی جب انھیں شاعری کرتے ہوئے چالیس سال ہو چکے تھے — ”مخفی نہ رہے کہ عرصہ چالیس سال کا بسر ہوا ہے کہ گوہرِ

سخنِ عاصی زیبِ گوشِ اہلِ ہنر ہوا ہے ۔“[۱۹] اس دیباچے میں سودا کا اندازِ بیان عبارت آرائی کی طرف مائل ہے ۔ اُس وقت تک شمال میں اُردو نثر کا معیار قائم نہیں ہوا تھا اور اہلِ علم ”سہ نثر ظہوری“ اور ”پنج رقعہ“ کی انشاپردازی کی پیروی کر رہے تھے ۔ سودا کے اس دیباچے کی عبارت مقفٰی ہے ۔ اکثر جملوں میں وزن کا بھی التزام ملتا ہے ، اسی لیے ترتیبِ الفاظ اس طرح نہیں ہے جس طرح بولنے میں آتی ہے اور الفاظ کی تقدیم و تاخیر کی وجہ سے اسی لیے عبارت گنجلک ہو گئی ہے ۔ سودا کے اسلوب پر ، جملوں کی ’بناوٹ اور ’بناوٹ پر فارسی جملے کا اثر حاوی ہے ۔ ذرا سی بات کو استعارات کے خوان میں سجا کر پیش کرنے کی کوشش نظر آتی ہے حتٰی کہ فارسی کے حروف و فعل کا استعمال ، جو آبرو کے آخری دور اور ردِعمل کی تحریک کے زیرِ اثر بالکل ترک کر دیا گیا تھا ، تیس بتیس سطروں کی اس اُردو نثر میں بار بار ہوا ہے ۔ مثلاً :

— ”لازم ہے کہ تحویل سخن سامعہ سنجان روزگار کردن تا زبانی ان اشخاص کی ہمیشہ مورد تحسین و آفرین رہوں۔“

— ”پس لازم ہے کہ مرتبہ در نظر رکھ کر مرثیہ کہیے نہ کہ برائے گریہ٘ عوام اپنے تئیں ماخوذ کرے ۔“

— ”مضمون سینہ میں بیش از مرغ اسیر ہیں کہ ہو بیچ قفس کے . . .“

اس نثر کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ شمال میں اُردو نثر ابھی اس دور سے گزر رہی ہے جس دور سے اُردو شاعری محمد شاہ کے ابتدائی دور میں گزر رہی تھی لیکن ، اس سارے کچے پن اور فارسی اثر کے باوجود ، اس نثر میں ”اُردو پن“ ہلکے ہلکے ابھرتا اور جھلکتا نظر آتا ہے جیسے ذیل کے اقتباس میں دیکھا جا سکتا ہے :

> ”اگر حق تعالٰی نے صبح کاغذ سپید کے مانند شام سیہ کرنے کو یہ خاکسار خلق کیا ہے تو ہر انسان کے فانوسِ دماغ میں چراغ ہوش دیا ہے ۔ چاہیے کہ دیکھ کر نکتہ چینی کرے ورنہ گزندِ زہر آلود سے بے اجل کاہے کو مرے ۔ ہرچند کلام استادان سلف پر بھی غلطی کا گمان ہے ، کس واسطے کہ انسان مرکب الخطاء والنسیان ہے ، لیکن خدائے تعالٰی نے جنھیں شعور کرامت کیا ہے وہ سمجھتے ہیں تاکہ اگر لکھپتی کی بدری سے قدرے زر قلب نکل آوے تو اس پر کسی خوض و غور نہیں اور جو خریطہ٘ صراف سے ایسا کچھ پائے تو اوسے کہیں ٹھور نہیں ۔ پس لازم ہے ذی ہوش کو ربط الفاظ سے معنی کو سمجھ

گردے تا وبالِ فیضانِ ناطقہ اپنی گردن پر نہ لے ۔"

اس اقتباس کو پڑھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ استعاروں اور شاعرانہ انداز بیان کے ذریعے خیال کو سجا کر نثر میں شاعرانہ رنگینی پیدا کرنے کی کوشش بہت دیر ساتھ نہیں دیتی اور جب استعارے کا دامن چھوٹتا ہے تو اندر سے وہ زبان برآمد ہوتی ہے جو خود لکھنے والے کے وجود میں سانس لے رہی ہے ۔ اس اقتباس میں جملوں کی ساخت وہ نہیں ہے جو سودا کے ان تین جملوں میں نظر آتی ہے جو ہم نے اس سے پہلے درج کیے ہیں ۔ یہاں جملے حسب ضرورت مختصر اور طویل ہو جاتے ہیں ۔ اضافت کا استعمال اور فارسی تراکیب بھی باقی نثر کے مقابلے میں کم ہیں ۔ جملوں کی ساخت اور مزاج میں اُردو زبان کا مزاج موجود تو ہے لیکن وہ فارسی کے تہذیبی دباؤ کی وجہ سے دبا دبا ، بجھا بجھا سا نظر آتا ہے ۔ اُردو ادب کی تاریخ میں اس دیباچے کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ہمارے ایک بڑے شاعر کی اُردو نثر کا واحد نمونہ ہے ۔ ''شعلۂ عشق'' کا قصہ جسے سودا نے اُردو نثر میں لکھا تھا اور جس کا ذکر ہم سودا کے ذیل میں کر آئے ہیں ، اب ناپید ہے ۔

اس دور میں محمد باقر آگاہ ایلوری (۱۱۲۰ھ — ۱۱۵۸ھ/۱۷۴۵ — ۱۸۰۵-۶ء)[۲۰] نے اپنی کئی تصانیف پر اُردو نثر میں دیباچے لکھے ۔ محمد باقر آگاہ ۱۱۵۸ھ میں ایلور (مدراس) میں پیدا ہوئے ۔ والد کا نام محمد مرتضیٰ تھا جو محمد صاحب کے نام سے مشہور تھے ۔ محمد مرتضیٰ اصلاً بیجاپوری تھے ۔ آگاہ نے سید ابوالحسن قربی بیجاپوری ایلوری (۱۱۱۷ھ — ۱۱۸۲ھ/۱۷۰۵-۶ء — ۱۷۶۸-۶۹ء) سے تحصیلِ علم کیا اور الٰہی کے ہاتھ پر بیعت کی ۔ عربی فارسی و اُردو کے صاحبِ دیوان شاعر تھے اور اپنے زمانے کے بڑے بزرگوں میں ان کا شمار ہوتا تھا ۔ سید قربی سے تعلیم حاصل کرکے باقر آگاہ ترچناپلی گئے اور وہاں کچھ علوم ولی اللہ سے بھی حاصل کیے اور پھر تصنیف و تالیف میں منہمک ہوگئے ۔ پندرہ سال کی عمر سے شاعری کا آغاز ہوا جیسا کہ ''ریاض الجنان'' کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''یہ عاصی پندرھویں سال سے شعر کے ساتھ الفت و ارتباط رکھتا ہے ۔'' جب ان کی شہرت پھیلی تو نواب محمد علی والا جاہ بہادر نے انھیں اپنے دربار میں بلا لیا اور اپنے دو بیٹوں امیر الامراء اور عمدۃ الامراء کا اتالیق مقرر کردیا ۔ کچھ عرصے کے بعد ''دبیری'' کا عہدہ بھی ان کے سپرد کر دیا ۔ آگاہ متبحّر عالم اور عربی ، فارسی اور اُردو پر قدرت رکھتے تھے ۔ ان تینوں زبانوں میں انھوں نے شاعری کی ہے ۔ محمد قدرت اللہ خاں گوپاموی نے لکھا ہے

کہ ''گلشنِ کرناٹک میں ان جیسا سرو پیدا نہیں ہوا اور گلستانِ مدراس میں ان کے مقابلے کا رنگ افروز گل نہیں کھِلا ۔''[۲۱] محمد غوث خان اعظم نے لکھا ہے کہ ''تمام فنون میں عربی فارسی اور ہندی کی پچاس ہزار چھ سو ابیات ان کی کثرتِ تصانیف کی گواہ ہیں ۔ اس علاقے کے بہت سے لوگ ان کے فیض سے مرتبۂ فضل و کمال کو پہنچے ۔''[۲۲] ۱۱۸۴ھ/۱۷۷۰-۷۱ء سے پہلے وہ بغیر تخلص کے شاعری کر رہے تھے لیکن جب ''ہشت بہشت'' کے ابتدائی چار رسالے منظوم کیے تو اُردو میں باقر تخلص اختیار کیا اور ۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ء میں جب عربی دیوان نظم کیا تو اپنا تخلص آگاہ مقرر کیا ۔ دیباچہ ''ریاض الجنان'' میں خود لکھتے ہیں کہ ''آگاہ کو عربی و فارسی میں اور باقر کو اُردو شاعری کے لیے استعمال کیا ۔''

اُردو نظم و نثر پر انھیں یکساں قدرت حاصل تھی ۔ تحفۃ النسا ، ریاض الجنان ، روضۃ الاسلام ، صبح نوبہار عشق ، فرائد در فوائد ، عقائد آگاہ ، محبوب القلوب ، ہشت بہشت ، ندرتِ عشق اور گلزارِ عشق[۲۳] کے علاوہ دیوان ہندی ، احسن النبیین ، ریاض السیر ، تحفۃ الاحباب ، مثنوی ادب سنگار اور کراماتِ قادریہ وغیرہ ان کی تصانیف ہیں ۔ آگاہ نے 'دیوانِ ہندی' میں جملہ اصنافِ سخن پر طبع آزمائی کی ہے اور ایک مفصل دیباچہ اُردو میں لکھا ہے ۔ اس دور میں جب اُردو نثر فارسی کے زیرِ اثر استعاروں ، فارسی تراکیب اور فارسی انشا پردازی کے تصنع و تکلف سے بوجھل تھی ، محمد باقر آگاہ نے بول چال کی عام زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کرکے اُردو نثر نویسی کی روایت میں ایک نئے رنگِ بیان کی طرح اس دور میں ڈالی جب شمال کی اُردو نثر فارسی عبارت آرائی کے رنگ میں رنگی ہوئی تھی ۔ باقر آگاہ نے اپنی نثر کو دکنی کہا ہے لیکن اس دکنی نثر میں سوائے چند مخصوص الفاظ ، جمع بنانے کے طریقے ، علامت فاعل 'نے' کو محذوف کرکے فعل کو براہِ راست فاعل کا تابع بنانے کے ، وہی معیاری زبان استعمال ہوئی ہے جو یکساں طور پر شمال اور دکن میں بولی جا رہی تھی ۔ اپنی تصانیف کو اُردو میں لکھنے کی وجہ باقر آگاہ نے یہ بتائی ہے کہ ''بعضے علمائے متاخرین خلاصہ عربی کتابوں کا نکال کر فارسی میں لکھتے ہیں تا وہ لوگ جو عربی پڑھ نہیں سکتے ہیں ، ان سے فایدہ پاویں ۔ لیکن اگر عورتاں اور تمام امیاں فارسی سے بھی آشنا نہیں ہیں اس لیے یہ عاصی مطلب قسم اول کا بہت اختصار کے سات لے کر دکھنی رسالوں میں بولا ہے ۔''[۲۴] باقر آگاہ نے یوں تو مختلف تصانیف پر دیباچے لکھے ہیں ، مثلاً فرائد در فوائد پر بھی دیباچہ لکھا

ہے لیکن ادبی و سوانحی اور اُردو نثر کے لحاظ سے ان کے پانچ دیباچے قابلِ ذکر ہیں —— (۱) دیباچہ ہشت بہشت ۔ (۲) دیباچہ محبوب القلوب ۔ (۳) دیباچہ گلزارِ عشق ۔ (۴) دیباچہ ریاض الجنان ۔ (۵) دیباچہ دیوان ہندی (اُردو) ۔

"ہشت بہشت" آٹھ منظوم رسالوں —— من دیپک ، من ہرن ، من موہن ، جگ سوہن ، آرام دل ، راحتِ جان ، من درپن اور من جیون پر مشتمل ہے ۔ پہلے چھ رسالے ۱۱۸۵ھ و ۱۱۸۶ھ (۷۲ - ۱۷۷۱ع) میں لکھے گئے اور بعد کے دو رسالے ۱۲۰۶ھ (۹۲ - ۱۷۹۱ع) میں لکھے گئے ۔[۲۵] "ہشت بہشت" کا موضوع سیرتِ رسول ہے جس میں ابتدا سے لے کر وفات تک مستند ماخذ کی مدد سے آنحضرت کی زندگی ، سیرت ، شمائل ، اخلاق ، عادات ، معجزات وغیرہ کو بیان گیا ہے ۔ ہشت بہشت ، عنوانات کے اشعار ملا کر ، دو ہزار اشعار پر مشتمل ہے ۔ باقر آگاہ نے نہ صرف اپنے ماخذ کی تفصیل دیباچے میں دی ہے بلکہ ترتیب ، ہیئت اور ابواب کی بھی صراحت کی ہے اور لکھا ہے کہ اس ترتیبِ لطیف ، کے ساتھ کوئی کتاب اس سے پہلے نہیں لکھی گئی ۔ باقر آگاہ نے یہ بھی لکھا ہے کہ یہ کتاب انھوں نے دکنی میں لکھی ہے :

> "ان سب رسالوں میں شاعری نہیں کیا ہوں بلکہ صاف و سادہ کہا ہوں اور اُردو کے بھاکے میں نہیں کہا ، کیا واسطے کہ رہنے والے یہاں کے اس بھاکے سے واقف نہیں ہیں ۔ اے بھائی یہ رسالے دکھنی زبان میں ہیں ۔[۲۶]

اس دیباچے میں باقر آگاہ نے اپنے ماخذ ، زبان و بیان اور تحقیق و تدقیق کے بارے میں اپنے نقطۂ نظر پر روشنی ڈالی ہے اور شمال کی نثری روایت کے برخلاف عام فہم اور سیدھی سادی بول چال کی زبان میں ساری بات بیان کرکے آج سے تقریباً دو سو سال پہلے نثر نویسی کی ایک نئی روایت قائم کی ہے ۔ یہ نثر دکنی اُردو کے اثرات اور چند مخصوص تلفظ کے باوجود آج بھی اس لیے تازہ ہے کہ اس کا براہِ راست رشتہ جدید نثر نویسی کی روایت سے قائم ہے ۔ یہ سادہ و سلیس نثر فورٹ ولیم کالج کے وجود میں آنے سے بہت پہلے اور مدراس جیسے دور دراز کے علاقے میں لکھی گئی ہے ۔ اس نثر کا عام اندازِ بیان یہ ہے :

> "اے بھائی اگر تجھے ان رسالوں میں کہیں شبہ ہوئے تو اپنے وہم و گمان سے اعتراض نہ کر بلکہ ان سب کتابوں میں کہ ان رسالوں کے اصل اور ماخذ ہیں نظر کر ۔ کیا واسطے کہ میں بہت تحقیق و تدقیق کر کر لکھا ہوں ۔ ان کتابوں سے بھی مقلدان کی مانند نہیں لیا ہوں

> بلکہ ان میں جو اصحح تھا سو اخذ کیا ہوں اور ان سب رسالوں کے بارا حصے کرنے کا یہ سبب ہے کہ تا ہر صاحب توفیق تنہا یا لوگوں کو جمع کرکے ربیع الاول کے ماہ مبارک میں بارا دن تلک پڑھے اور سنادے ۔ اگر پڑھنا نہیں آتا ہے تو پڑھنے والے سے سنھے ۔‘‘

’’محبوب القلوب‘‘ میں ، جو ۱۲۰۷ھ[۲۷] (۹۳ - ۱۷۹۲ع) میں لکھی گئی ، باقر آگاہ نے شیخ عبد القادر جیلانی کی سیرت ، شمائل ، اخلاق و طریقت کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ ہشت بہشت کی طرح یہ تصنیف بھی منظوم ہے اور الگ الگ ابواب اور ذیلی ابواب میں تقسیم کی گئی ہے ۔ ہر باب کو وصل اور ہر ذیلی باب کو جلوہ کا نام دیا گیا ہے ۔ اس طرح ہر وصل میں کئی کئی جلوے ہیں ۔ ہشت بہشت کے مقابلے میں یہ مختصر ہے اور اس کی وجہ باقر آگاہ نے یہ بتائی ہے کہ ’’یہ نسخہ مطول ہونے کا اس زمانے میں توفیق و ہمت ایسی کم ہوئے ہیں کہ اس مختصر کو پڑھنے کی اومید نہیں ہے ۔ پس مطول کس اومید پر لکھوں ۔‘‘[۲۸] اس کتاب کے نثری دیباچے میں بھی باقر آگاہ نے اپنے ماخذ ، ترتیبِ کتاب اور نقطۂ نظر کی عام فہم زبان میں وضاحت کی ہے اور اُردو میں اسے لکھنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ’’تا فارسی نئیں جاننے والوں کے کام آوے ۔‘‘ ہشت بہشت اور محبوب القلوب مذہبی نظمیں ہیں اور ان کے دیباچے میں کسی ادبی نقطۂ نظر کا اظہار نہیں ہوا لیکن مثنوی گلزارِ عشق کا دیباچہ ادبی و تنقیدی لحاظ سے اہم ہے ۔

مثنوی ’’گلزارِ عشق ‘‘جس میں ’’قصہ رضوان شاہ و روح افزا‘‘ کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ، ۱۲۱۰ھ/۹۶ - ۱۷۹۵ع میں مکمل ہوئی ۔[۲۹] لیکن دیباچہ ۱۲۱۱ھ/۹۷ - ۱۷۹۶ع میں لکھا گیا جس کی صراحت خود دیباچے میں ملتی ہے کہ ’’الحال کہ تاریخِ ہجرت با جاہ و جلال کے یک ہزار و دو سو پر گیارواں سال ہے ، قصۂ رضوان شاہ و روح افزا کا پسند کر کر اوسے نظم کیا ہے ۔‘‘ گلزارِ عشق کے دیباچے سے ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ محمد باقر آگاہ کے زمانے میں دکنی اُردو کا رواج ادبی سطح پر کم و بیش ختم ہو گیا تھا اور اس کی جگہ نئے معیار ریختہ یعنی اُردو نے لے لی تھی اور اُس کی وجہ باقر آگاہ نے یہ بتائی ہے کہ :

> ’’جب شاہانِ ہند اس گلشنِ جنت نظیر (دکن) کو تسخیر کیے ، طرز روزمرہ دکنی نہج محاورۂ ہند سے تبدیل پانے لگی تا آں کہ رفتہ رفتہ اس بات سے لوگوں کو شرم آنے لگی ۔ دکنی اوس سبب سے کہ آگے

> مرقوم ہوا اس عصر میں رائج نہیں ہے اوسے چھوڑ دیا اور محاورۂ صاف و شستہ کو کہ قریب روزمرۂ اُردو ہے، اختیار کیا۔“

باقر آگاہ نے اپنے اس دیباچے میں محمد حسین آزاد سے سو سال پہلے برج بھاشا کو اُردو کی اصل بتایا ہے اور ریختہ و اُردو کی روایت پر ان الفاظ میں روشنی ڈالی ہے:

> ”ہندوستان میں مدت لگ زبان ہندی کہ اوسے برج بھاشا کہتے ہیں رواج رکھتی تھی۔ اگرچہ لغت منسکرت اون کی اصل اصول اور مخزن فنون فروع و اصول ہے، پیچھے محاورۂ برج میں الفاظِ عربی و فارسی بتدریج داخل ہونے لگے اور اسلوبِ خاص کو اوس کی کھونے لگے۔ سبب سے اس آمیزش کے یہ زبان ریختہ سے مسمی ہوئی۔“

ایک اور دلچسپ بات یہ ہے کہ ولی کو جہاں ”بانیِ طرزِ جدید“ اور ”مبدا اور اُستاد“ لکھا ہے وہاں اسے گجراتی بھی لکھا ہے۔ ولی کے گجراتی یا دکنی ہونے کی بحث ہمارے ہاں پرانی ہونے کے باوجود آج بھی زندہ ہے اس لیے دکھن میں بیٹھ کر آج سے تقریباً دو سو سال پہلے باقر آگاہ کا ولی کو گجراتی کہنا تحقیق کے سامنے نئے دروازے کھولتا ہے۔ باقر آگاہ نے لکھا ہے کہ ”جیسا ثنائی و ظہوری نظم و نثر فارسی میں بانی طرزِ جدید کے ہوئے ہیں، ولی گجراتی غزل و ریختہ کی ایجاد میں سبھوں کا مبدا اور استاد ہے۔“

محمد باقر آگاہ قدیم دکنی شعرا کی تصنیفات کو اس لیے بلند رتبہ اور نصرتی کو اس لیے سب شاعروں سے بڑا درجہ دیتے ہیں کہ شمال کے شعرا میں سے ”کوئی بھی مثنوی معتدبہ نہیں کہا“۔ فقط غزلیات و قصائد و قطعات پر اکتفا کیا۔ اس عصر میں حسن دہلوی یک مثنوی مختصر لکھا برخلاف شعرائے دکن کے کہ اکثر مثنویات کہی ہیں۔ بالاتفاق غزل بولنا آسان اور مثنوی کا کہنا دشوار و گراں ہے۔“ صاف و شستہ اُردو میں لکھنے کے باوجود اپنے زبان و بیان پر دکنی اثرات کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ”اول یہ کہ تاثر وطن یعنی دکن اوس میں باقی رہے۔ دوسرے یہ کہ بعضے اوضاع اس محاورہ کے میرے دل نہاد ہیں۔“ اور یہ لکھ کر تذکیر و تانیث کے مسئلے پر ایک دلچسپ بحث اُٹھائی ہے جس سے دکنی اُردو اور دہلوی اُردو کے فعل و فاعل کے فرق پر روشنی پڑتی ہے:

> ”تذکیر و تانیث فعلی نزدیک اہلِ دکن کے تابع فاعل ہے۔ اگر یہ مذکر ہے تو وہ بھی مذکر ہے اور اگر مونث ہے تو مونث۔ یہ قاعدہ

> موافق قاعدہ عربی کے کہ سیدِ السنہ ہے اور قیاس صحیح بھی اوسی کی تائید کرتا ہے ، برخلاف محاورۂ اُردو کے کہ اس میں نسبت فعل کی مفعول کی طرف کر کر مذکر کو مونث اور مونث کو مذکر کرتے ہیں ۔ ”

آگے چل کر عربی فارسی الفاظ کے صحیح تلفظ کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ :

> ”اے برادر سب دکھنی کتابوں کو ایک طرف دھر ، کلام ریختہ گویوں پر انصاف سے نظر کر کہ اکثر الفاظ عربی و فارسی اوس میں زیر و زبر ہیں ۔ برخلاف اس ”گلزار“ کے کہ پھولیں اوس کی شکست و ریخت سے سلامت ہیں ۔ اگر کوئی لفظ کے اعراب خلاف مشہور نظر آویں تو خلاف صواب کا گمان مت کر جیسا لفظ امن اور لفظ نہر ۔ اس میں کہیں حرکت میم و حرکت ہا لایا ہوں اگرچہ مشہور دونوں کا ساکن ہے حالانکہ دونوں لفظ زبر سے میم و ہا کی لغت فصیح ہے ۔“

اس دیباچے میں باقر آگاہ نے اپنے معاصر شعرا ـــ مثلاً درد ، مظہر ، فغاں ، دردمند ، یقین ، سوز ، آبرو ، آزردہ ، سودا ، تاباں ، شاہ ندیم اللہ ندیم ، شیخ محمود بحری وغیرہ کا ذکر کیا ہے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ میر کا ذکر نہیں ہے ۔ اس دیباچے سے اس بات کی بھی تصدیق ہوتی ہے کہ سودا کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی ۔ باقر آگاہ نے لکھا ہے کہ ”مخفی نہ رہے کہ تمام ریختہ گویوں میں سودا اعتبار نمایاں پایا ہے ۔ درد اوس کے سودا کا اکثر سروں میں پیچ کھایا ہے ۔ جدھر دیکھ اودھر اوس کی ہواداری . . . سے لے کر کرناٹک لگ اوس کی خریداری ہے ۔ وجہیں اس شہرت و الفت کی بہت ملیں گی ۔“ غرض کہ یہ اور اس قسم کی کئی دلچسپ و مفید ذاتی و علمی باتیں اس دیباچے سے سامنے آتی ہیں ۔ باقر آگاہ کے دوسرے دیباچوں کی طرح اس دیباچے کے زبان و بیان صاف اور عام بول چال کی زبان کے مطابق ہیں ۔ آگاہ کے دیباچوں کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں زور عبارت آرائی پر نہیں بلکہ اپنی بات کو بیان کرنے پر ہے ۔ نثر کا بنیادی مقصد بھی یہی ہے ۔ ان دیباچوں کو پڑھتے وقت معلوم ہوتا ہے کہ اُردو نثر کی روایت دکن میں اتنی قدیم اور مستحکم ہو چکی ہے کہ باقر آگاہ کو اپنے خیالات کے اظہار میں کسی قسم کی دقت محسوس نہیں ہو رہی ہے ۔ ان کی نثر نہ مفرس و معرب ہے اور نہ جملوں کی ساخت مغلق و پیچیدہ ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بات چیت کے انداز میں روانی کے ساتھ اپنی بات بیان کی جا رہی ہے ۔ بات چیت کا انداز شروع ہی سے

دکنی نثر کی بنیادی خصوصیت رہا ہے جب کہ شمال میں نثر کا یہ انداز بہت بعد کی پیداوار ہے۔ یہ نثری دیباچے اس دور میں لکھے گئے ہیں جب اُردو نثر کا رواج بہت کم تھا اور خصوصاً سادہ و صاف نثر تو بہت کم تھی۔ یہی صورت ہمیں باقر آگاہ کی مثنوی 'ریاض الجنان' کے دیباچے میں نظر آتی ہے۔

''ریاض الجنان''[٣٠] باقر آگاہ کے آخری دور کی تصنیف ہے جس کا پتا دیباچے کے اس جملے سے چلتا ہے کہ ''اے بھائی اس کتاب کو دو سبب سے مختصر کیا ہوں۔ اول ضعفِ طبیعت و نا درستیِ مزاج کہ تین برس سے مسلسل ہے۔ دوسرے یہ کہ اس زمانے میں اس مختصر کو بھی مطوّل جانتے ہیں۔'' ریاض الجنان میں اہلِ بیت اور ائمہ اطہار کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ سبب تالیف اس کا یہ بتایا ہے کہ:

> ''بعضے علما ان مناقب اشرف کو فارسی کتابوں میں سیر کی درج کیے ہیں لیکن کوئی کتاب مستقل اس بیان میں اب لگ دکھنی میں دیکھنے میں نہیں آئی۔ پس تصنیف ہونا اس کا ہندی زبان میں معلوم نہیں مگر یہ کہ ولی ایلوری و شہدائی حیدرآبادی دکھنی زبان میں دو نسخہ منظوم لکھے ہیں۔ نام ان کا روضۃ الشہدا اور روضۃ الاطہار۔ مناقب عترت اخیار کے ان دونو میں بہت کم ہیں۔ واقعات شہادت کے کچھ تفصیل کیے اور اکثر بیان ان دونوں کا غلو و بے اصل ہے۔''

اس دیباچے میں بھی باقر آگاہ نے اپنے ماخذ دیے ہیں اور ریاض الجنان کو بارہ روضوں اور کئی روضوں کو خیابانوں میں تقسیم کرکے نظم کا ڈھانچا تعمیر کیا ہے۔ اسے اردو میں لکھنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ''تا او لوگ جو عربی و فارسی پڑھ نہیں سکتے ہیں اس نسخے سے بہرہ پاویں اور فایدہ اٹھاویں۔'' اس دیباچے میں باقر آگاہ نے ''تاریخ'' کے بارے میں بھی اپنا نقطۂ نظر بیان کیا ہے:

> ''اے بھائی! بات مشہور ہے کہ تواریخ کو اعتبار نہیں ہے۔ بعضے اس امر میں افراط اور بعضے تفریط کرتے ہیں۔ یہ دو امر سچا ہے۔ تحقیق یہ ہے کہ تاریخ یک قلم غیر معتبر و نامعقول نہیں ہے۔ کیا واسطے کہ حکم ناسخ و منسوخ کا اور دوسرے احکام عبادات و معاملاتِ دینی کے تاریخ پر مبنی ہیں گے اور سید المرسلین کے اور مناقب خلفائے راشدین و ائمہ ماجدین کے صلی اللہ علیہ وسلم بھی فن تاریخ سے ہیں۔ اگر تاریخ بالکل منظور نہ ہو تو ثبوت ان چیزوں کا کہاں سے ہوگا۔ اکثر اہل اس فن کے متاہل و سہل انگار کے تئیں شیوہ اپنا کرکر

تواریخ کے لکھنے میں ضبط و تدقیق نہیں کیے ۔ رطب یا چوک سے لکھ گئے ۔ اس جہت سے ان کی کتابوں میں غلط باتیں اور بے اصل روایتیں بہت پائی جاتی ہیں جیسا حبیب السیر و روضۃ الصفا و روضۃ الشہدا ۔“

اسلوب بیان اس دیباچے کا بھی صاف و سلیس ہے ۔ باقر آگاہ کے سامنے مقصد یہ ہے کہ وہ اپنی بات دوسروں تک پہنچادیں اسی لیے ان کے ہاں نثر میں کہیں عبارت آرائی نہیں ملتی ۔ ایک خاص بات یہ ہے کہ وہ نثر کو چونکہ بات چیت کے عام انداز میں لکھتے ہیں ، اس لیے ان کے ہاں اضافتوں اور تراکیب کی بھرمار نہیں ہے بلکہ ان کے ہاں اضافتوں سے بچ کر چلنے کا رجحان ملتا ہے ۔ مثلاً یہ جملے دیکھیے :

— ”بعضے علما ان مناقبِ اشرف کو فارسی کتابوں میں سیر کی درج کیے ہیں ۔“

— ”واقعات شہادت کے کچھ تفصیل کیے ۔“

— ”اکثر اہل اس فن کے ۔“

شمال کے نثر نگار ان جملوں کو استعاروں اور فارسی طرز اضافت سے لاد کر پیچیدہ بنا دیتے مگر باقر آگاہ نے عام بات چیت کے لہجے سے سلاست کو قائم رکھا ہے ۔ یہی صورت اس مقدمے میں نظر آتی ہے جو انھوں نے اپنے ”اردو دیوان“۳۱ پر لکھا ہے ۔ اس دیباچے سے معلوم ہوتا ہے کہ فن شاعری پر باقر آگاہ کی گہری نظر تھی ۔ وہ عربی و فارسی کے فنِ شعر کے علاوہ فنِ ریختہ سے بھی پوری طرح واقف تھے ۔ ریختہ کے بارے میں لکھا ہے کہ ”ریختہ بجز محاورہ ہندی کے سب امور میں فارسی کا تابع ہے مانند قوانین عروض و قافیہ و صنائع بدیعہ ہر حال میں قدم پر اس کے قدم دھرے اور ہرگز پیروی سے اس کی عدول نہ کرے ۔“ یہ لکھ کر انھوں نے فارسی اصنافِ سخن کی وضاحت کی ہے اور اس کی نو قسمیں بتاتی ہیں — (۱) قصیدہ ۔ (۲) تشبیب یا نسیب ۔ (۳) مسمط جو تین مصرعوں سے دس مصرعوں تک ہوتا ہے ۔ اول کو مثلث ، دوسرے کو مربع ، تیسرے کو مخمس ، چوتھے کو مسدس ، پانچویں کو مسبع ، چھٹے کو مثمن ، ساتویں کو متسع اور آٹھویں کو معشر کہتے ہیں ۔ (۴) ترجیع ، جس کی دو صورتیں ترجیع بند و ترکیب بند ہیں ۔ (۵) مثنوی ۔ (۶) غزل ، اگر بارا بیت سے تجاوز کرے تو قصیدہ بن جاتی ہے ۔ بہتر یہ ہے کہ ۷ بیت سے زیادہ اور ۵ سے کم نہ ہو ۔ ۹ اور ۱۱ میں بھی مضائقہ نہیں ۔ (۷) فرد ۔ (۸) رباعی ۔ (۹) قطعہ ۔ یہ بھی بتایا ہے کہ بعض اہلِ فن مستزاد ، معمہ و لغزگو بھی

اصنافِ سخن میں شمار کرتے ہیں لیکن یہ تینوں شعر کی اقسام میں شامل نہیں ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ''اگر اقسام مستقل ہوتے تو اقسام دیگر میں داخل نہ ہوتے۔ یہ تینوں قصیدہ و غزل و رباعی میں منظوم ہوتے ہیں۔'' یہ بھی لکھا ہے کہ اشعار ہندی میں اشلوک، کبت دوہرہ بہت دیکھنے میں آتے ہیں۔ اقسام سخن پر بحث کرنے کے بعد باقر آگاہ نے لکھا ہے کہ ریختہ گویوں پر واجب ہے کہ:

(۱) قصیدہ، غزل و مثنوی میں الفاظ عرب و لغات غیر مشہور عربی و فارسی کہ ہندیاں اس سے چنداں مالوس نہیں ہیں، نہ لاوے اور ترکیب میں وضع ہندی کو ترتیب نہج فارسی پر غالب کر دیوے۔

(۲) تامقدور ترکیب شوخ و چست باانداز درست اختیار کرے۔ اہل صنایع بدیعہ اسے السجام کہتے ہیں۔ السجام کے معنی مینہ برسنے کے ہیں اس طور سے کہ ہر قطرہ کلاں اس کا علیحدہ پڑے اور قطرہ دیگر سے اختلاط نہ کرے اور اصطلاح میں اس کے معنی یہ ہیں کہ کلام اس بندوبست سے ہو کہ ہر کلمہ باوجود فصاحت کے برمحل واقع ہو اور اس میں تکلف نہ پایا جائے۔

(۳) ناظم ریختہ پر لازم ہے کہ واو عطف کو دو حرف صحیح کے درمیان اس نہج سے لائے کہ حرکت کو اس کی ظاہر کرنا نہ پڑے اور دوسرے حرف صحیح میں پیوند اس طرح نہ دیوے کہ اظہار حرکت سے ان کا وزن الوداع کہے۔ ہاں اگر دو حرف علت ہوں تو مضائقہ نہیں۔

(۴) لفظ فارسی یا ہندی کو دوسرے کلمۂ ہندی کے مانند مضاف نہ کرے کہ بہتر ہے، مگر در صورت شدت ضرورت، لیکن وہ بھی بطریق ندرت۔ یہ بات شاید اسلاف میں کہیں ملے لیکن حال کی شاعری میں نہیں ہے۔

(۵) لفظ کو اس طور پر استعمال نہ کرے کہ حرف یا تقطیع میں ساقط ہو جائے، البتہ دو ساکن کا اجتماع روا ہے۔ الف وصل کا ساقط ہوتا ہے۔

(۶) تا مقدور تلاش مضامین تازہ و نکات بلند آوازہ کرے کہ مضمون تازہ دل کشا جان قالب سخن رسا ہے۔

(۷) چونکہ ریختہ فارسی کا تابع ہے اس لیے واجب ہے کہ انواعِ سخن میں قوانین قوافی فارسی سے عدول نہ کرے بلکہ تتبع پر اس کے من دھرے۔

(۸) کاف فارسی (گ) کو کاف عربی (ک) سے اور رائے ہندی (ڑ) کو ساتھ رائے عربی (ر) کے اور اسی قبیل کے اور حرفوں کو قافیہ نہ بنائے۔

اُردو کے کسی شاعر نے اپنے اُردو دیوان پر اب تک اس قسم کا مقدمہ اُردو زبان میں نہیں لکھا تھا جس سے اس کے تنقیدی شعور ، اصولِ فن اور نقطۂ نظر کی وضاحت ہوتی ہو۔ باقر آگاہ کے سارے دیباچے جدید اُردو تنقید کی روایت کے اولین نقوش ہیں جن میں تحقیق اور تنقید کے ساتھ نثر کا تنقیدی اسلوب بھی موجود ہے۔ گلزارِ عشق ، ریاض الجنان وغیرہ کے دیباچوں کے مقابلے میں دیوانِ اُردو کے دیباچے میں فارسیت زیادہ ہے لیکن نثر کا اُردو پن اس میں بھی اسی طرح موجود ہے ، صرف فنی مباحث اور موضوع کی مناسبت سے طرزِ ادا میں تبدیلی آئی ہے۔ باقر آگاہ نثر اس طرح لکھتے ہیں جیسے ایک اچھا استاد اپنے طالب علموں کو سمجھانے کے لیے طرح طرح کے جتن کرتا ہے۔ باقر آگاہ کی نثر کو اس دور کی نثر میں رکھ کر دیکھیے تو اس کی سادگی و سلاست اور قوتِ اظہار اسے اس دور میں منفرد بنا دیتی ہے۔

باقر آگاہ کے ان نثری دیباچوں کو پڑھ کر جب ہم میر غلام علی عشرت بریلوی (م ۱۲۳۶ھ[۳۲]/۲۱-۱۸۲۰ع) کا وہ دیباچہ پڑھتے ہیں جو انھوں نے پدماوت (اُردو منظوم) پر لکھا ہے تو شمال و جنوب کی نثر نویسی کے متضاد رجحانات کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ عشرت نے پدماوت ۱۲۱۱ھ/۹۷-۱۷۹۶ع میں مکمل کی اور "تصنیف دو شاعر" سے اس کی تاریخ نکالی۔ پدماوت ، ملک محمد جائسی نے اودھی زبان میں شیر شاہ سوری کے عہد میں تصنیف کی تھی۔ اس قصے کو بارھویں صدی ہجری تک کئی شاعر اُردو میں بھی لکھ چکے تھے جن میں غلام علی دکنی کی پدماوت (۱۰۹۰ھ/۸۰-۱۶۷۹ع) سید محمد عشرتی کی دیپک پتنگ (۱۱۰۷ھ/۹۶-۱۶۹۵ع) اور ولی ایلوری کی رتن پدم (۱۱۳۷ھ/ ۱۷۲۴ع) قابلِ ذکر ہیں۔ حکیم میر ضیاء الدین عبرت نے بھی اسے اُردو میں نظم کرنا شروع کیا لیکن ابھی یہ کام ادھورا تھا کہ عبرت کا انتقال (۱۲۰۲ھ/ ۱۷۸۸ع) میں ہوگیا اور میر غلام علی عشرت نے قدرت اللہ شوق ، صاحبِ تذکرۂ طبقات الشعرا کی ترغیب پر ، ڈیڑھ ماہ کے عرصے میں ، جیسا کہ دیباچے میں صراحت ہے ، ۱۲۱۱ھ/۹۷-۱۷۹۶ع میں مکمل کیا۔ غلام علی عشرت ، مرزا علی لطف (صاحبِ گلشنِ ہند) کے شاگرد تھے۔ اس کی تفصیل عشرت نے دیباچے

میں یوں دی ہے :

''القصہ اوس روز بعد غزل خوانی کے مولوی صاحب (قدرت اللہ شوق) فیض رساں سلمہ الرحمٰن بکمال اشفاق مشفقانہ و بسیار اخلاق اوستادانہ طرف اس غریب کے کہ شاگردی اون کے تلمیذانِ کرامت بیان کی فخر اپنا جانتا ہے متوجہ ہوکر فرمانے لگے کہ ایک فرمائش ہماری ہے ، اگر تم خوشی خاطر ہماری کو تکلیف اپنی پر مقدم رکھ کر اقبال اوس کا کرو تو عین سلوک و احسان ہے ۔ میں نے عرض کیا کہ ہرچند یہ ہیچ مدان اس لائق تو نہیں کہ کچھ کام آپ کا اوس پر موقوف ہو لیکن . . . کہ فدوی فرمایش عالی موجب سعادت دارین کا جان کر بجان و دل مصروف ہو ۔ بارے مولوی صاحب موصوف نے طوطی زباں شکر فشاں کے بیچ گلستان بیان کے یوں مترنم کیا اور شاہد صافی الضمیر عجبت پذیر اپنے کو حجلہٗ سینہٗ مہر گنجینہ سے نکال کر باصد زیور تقریر . . . آمیز و باہزاراں لباس تحریر بلاغت انگیز اوپر تخت مرصع کلام عشق التیام کے اس طور پر جلوہ نمایش کا دیا ۔ ایک عزیز پر تمیز جوان رعنا یوسف مصر فصاحت و بلاغت کا ماہ کنعان . . . و متانت بازیور علوم دینی آراستہ و بالباس قابلیت و فنون دنیوی پیراستہ نخل بند گلستان رنگین چاشنی افزائے شکرستان لفظ و معنی شیریں اختر برج سیادت گوہر درج سعادت میر ضیاء الدین نام متخلص بعبرت متوطن شاہجہان آباد خوش باش قصبہ رامپور ہمارے آشنا تھے ۔ از بسکہ علمِ تازہ اور طبع بلند آوازہ زود رس معانی فہم رکھتے تھے ۔ گہ گاہ مشق شعر کی بھی فرماتے تھے . . . بفرمائش اوس خلاصہ دودمان حشمت و اجلال و مسند نشین چار بالس فضل وکمال کے (نجو خاں مرحوم) اونہوں نے قصہ راجہ رتن سین اور پدماوت کا کہ پوربی میں تصنیف مولانا ملک محمد جائسی علیہ الرحمۃ کا ہے ، زبان ریختہ میں تصنیف کرنا شروع کیا . . . کہ میر ضیاء الدین عبرت کو مرض الموت ہوا اور ساتھ حسرت و غم ناتمامی اس داستان ندرت بیان کے دارالفنا سے دارالبقا کے قدم رنجہ فرمایا ۔ اب عرصہ سات آٹھ سال کا گزرا کہ کوئی موزوں طبع کچھ کچھ اپنے جی میں سمجھ کر واسطے تمام کرنے اس کلام درد التیام کے دست انداز نہ ہوا . . . مہربان من اب استدعا اور آرزو ہم مشتاقوں کی یہ ہے کہ بسبب فکرِ تمہاری کے یہ قصہ عجیب و غریب باقی ماندہ

سلک نظم آبدار کے آب و تاب انتظام کی پاوے ۔”۳۳

عشرت کی اس نثر کا باقر آگاہ کی نثر سے مقابلہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ باقر آگاہ اسی طرح لکھ رہے ہیں جس طرح وہ بولتے ہیں ۔ عشرت کے اسلوب میں بات چیت کا انداز فارسی تراکیب و صفات میں چھپ گیا ہے ۔ عشرت کی عبارت فارسی نثر کا لفظی اُردو ترجمہ معلوم ہوتی ہے ۔ وہ بات جو چار پانچ جملوں میں ادا ہو سکتی تھی پھیل کر عبارت آرائی اور رنگین بیانی میں چُھپ گئی ہے ۔ اس دور میں عبارت کی یہ رنگینی اُردو نثر کا معیار تھی ۔ اس پر فارسی کے مسجع و مرصّع اسلوب کی گہری چھاپ ہے جس میں اشعار بھی کثرت سے استعمال کیے جاتے ہیں ۔ قافیے کا التزام اور وزن کا احساس بھی مزاجِ نثر پر حاوی ہے ۔ یہ ایک ایسا سانچہ تھا جس میں ہر قسم کا اظہار ڈھالا جاتا تھا ۔ جملے طویل ہیں لیکن یہ اس لیے طویل نہیں ہیں کہ بات یا خیال تہ دار ہے بلکہ معمولی سی بات کو پیچیدہ و پر استعارہ اسلوب میں کہنے کی کوشش کی جا رہی ہے ۔ یہاں زور بات پر نہیں بلکہ اسلوب کے لچھے دار بنانے پر ہے تاکہ رنگینی عبارت اور شاعرانہ انداز بیان سے دلچسپی پیدا کی جا سکے ۔ شمال میں ادبی و علمی نثر کا یہ مقبول اسلوب تھا جس پر لکھنے والے کو محنتِ شاقہ کرنی پڑتی تھی ۔ اس نثر کو پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ خواص کی اس تہذیب کے پاس اب کہنے کے لیے کچھ نہیں رہا ۔ خیال کا ارتقا رک گیا ہے اور یہ تہذیب مرصّع سازی کی تہذیب بن کر رہ گئی ہے ۔ لیکن وہ تصانیف ، جن کے مخاطب عوام تھے ، رنگین اسلوب کے بجائے سادہ اور براہِ راست اسلوب میں لکھی گئی ہیں ۔ مذہبی تصانیف عام طور پر اسی اسلوب میں ملتی ہیں جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے ۔

حواشی

۱۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، مرتبہ عبداللہ خاں ، ص ۲۴۹ ، رفاہِ عام پریس ، لاہور ۱۹۱۲ء ۔

۲۔ کلیاتِ عشقی : مرتبہ سید علی احسن مارہروی ، مطبوعہ مرقع عالم پریس ، ہردوئی ۔

۳۔ سرو آزاد : ص ۳۹۴ — ۳۹۶ ۔

۴۔ عوارفِ ہندی : کلیاتِ عشقی ، ص ۱۲۴ ۔

۵- عوارفِ ہندی : ص ۱۲۴ — ۱۸۰ -

۶- جرنل خدا بخش لائبریری : شمارہ ۱ پیش گفتار دیباچۂ کلیات طپش : مرتبہ عابد رضا بیدار ، ص ۱۲۸ ، پٹنہ ۱۹۷۷ع -

۷- شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان : مرزا جان طپش دہلوی ، مرتبہ عابد رضا بیدار ، ص ۱۳۱ ، مطبوعہ جرنل خدا بخش لائبریری ، شمارہ ۲ ، پٹنہ ۱۹۷۷ع -

۸- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۴۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع - ''مصطلحات الہندوستان'' میں خود طپش نے ''اودھیڑنا بننا'' کے ذیل میں درد کی رباعی دی ہے اور لکھا ہے کہ ''استادی و مولای حضرت درد فرماید'' (ص ۱۴۳) جس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ طپش درد کے شاگرد تھے -

۹- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم (جلد اول) ، ص ۳۶۷ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ع -

۱۰- دو تذکرے (تذکرۂ عشقی) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، (جلد دوم) ص ۵۵ ، پٹنہ ۱۹۶۳ع -

۱۱- ایضاً : ص ۵۵ -

۱۲- بیاض مرزا جان طپش : مضمون ڈاکٹر نجم الاسلام ، ص ۹۶ ، نقوش شمارہ ۱۰۸ ، لاہور ستمبر ۱۹۶۷ع - ''طپش از قید الم یافت رہائی بنوشت'' کے ابتدائی چھ لفظوں سے ۱۲۲۱ برآمد ہوتے ہیں - بیاض طپش میں مفتی صبیح العالم کا قطعہ تاریخ رہائی موجود ہے جس کا یہ آخری مصرع ہے -

۱۳- جرنل خدا بخش لائبریری : نمبر ۲ ، ص ۱۳۲ ، پٹنہ ۱۹۷۷ع -

۱۴- دیوانِ عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، بمبئی ۱۹۶۲ع -

۱۵- دیوان عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ص ۱ ، ادبی پبلشرز بمبئی ۱۹۶۲ع -

۱۶- ایضاً : ص ۲ -

۱۷- صبح گلشن : نواب علی حسن خاں ، ص ۴۵ ، مطبع شاہجہانی بھوپال ۱۲۹۵ھ -

۱۸- مجموعۂ انصاف (قلمی) : مخزولہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی -

۱۹- کلیاتِ سودا : (جلد دوم) ، ص ۴۳۴ ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ع -

۲۰- تذکرہ نتائجُ الافکار : محمد قدرت اللہ خاں گوپاموی ، ص ۶۲ - ۶۳ ، مطبع گلشن راج ، مدراس ۱۲۵۹ھ -

٢١- ایضاً : ص ٦٣ -

٢٢- تذکرۂ صبحِ وطن : محمد غوث خاں اعظم ، ص ۹ ، مطبع کش راج مدراس ١٨٣٢ء -

٢٣- یہ سب تصانیف مخطوطات کی شکل میں انجمن ترقی اُردو کراچی پاکستان کے کتب خانے میں موجود ہیں اور باقی کا ذکر محمد عبدالقادر سروری نے اپنے مضمون ”محمد باقر آگاہ ـــ ان کی حیات ، تصنیفات اور دیوان“ مطبوعہ سہ ماہی اُردو اورنگ آباد دکن ، اپریل ١٩٢٩ء میں کیا ہے - دیوانِ ہندی کا اُردو دیباچہ بھی اسی مضمون میں شامل ہے -

٢٤- دیباچہ ہشت بہشت : محمد باقر آگاہ ، مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

٢٥ و ٢٦- ایضاً -

٢٧- دیباچہ ریاض الجنان (قلمی) : انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

٢٨- دیباچہ محبوب القلوب (قلمی) : انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

٢٩- اس کی تاریخِ تصنیف باقر آگاہ نے اس شعر کے دوسرے مصرع سے ظاہر کی ہے :

ہوا ہاتف دعا سے زمزمہ سنج   گلشن راز حسن و عشق آباد
١٢١٠ھ

مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

٣٠- ریاض الجنان : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

٣١- مطبوعہ رسالہ سہ ماہی ”اُردو“ ، ص ٢٩٨ — ٣٠٩ ، اورنگ آباد ، اپریل ١٩٢٩ء -

٣٢- ”ہائے میر عشرت“ مادۂ تاریخ ہے جو عبدالملک ممتاز بریلوی نے نکالا تھا - . . . تذکرۂ کاملانِ رامپور : مرتبہ احمد علی خاں شوق ، ص ٣٠٢ ، مطبوعہ ہمدرد پریس دہلی ١٩٢٩ء -

٣٣- پدماوت : مؤلفہ دو شاعر عشرت و عبرت ، ص ٣ ، مطبع منشی نولکشور کانپور ١٨٨٥ء -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۰۰۰ ’’می گوید فقیر حقیر برکت اللہ اویسی حسینی الواسطی البلگرامی کہ از مدتے در مارہرہ استقامت دارد ۔ اکثر امثال ہندی از زبان عوام می شنید و درپے معانیِ آں می‌دوید ۔ چوں دید کہ رموزات معارف و اشارات حقایق ازانہا می شوند پدید پس شرح آں امثال موافق وجدان و حال نمودہ دریں مختصر گنجانید و ایں چند سطر ازاں کوشید کہ مستمعان بر غلط نروند بلکہ ازیں راہ رہ بحقیقت برند ۔‘‘

ص ۱۰۰۴-۵ ’’پوشیدہ نماند کہ اصطلاحات مرقومہ ایں نسخہ متنوع است بر دو نوع ، نوعے را بمحاورۂ عوام اختصاص و نوعے از روزمرۂ خواص علی ای حال ہر چہ در محاورۂ آں دیار مستعمل است برائے دور دستان مستند و آنچہ در روزمرۂ آں بلاد مروج است عزیزانِ بمہد را مسند ۔ چہ شعر ہندی عبارت از زبان موضوع دہلی است ، ہر چہ مطابق آں باشد صحیح وآنچہ ورائے آنست غلط و قبیح ۔ بالجملہ حرفے چند مرقوم نمود ۔‘‘

ص ۱۰۱۱ ’’در خیابان کرناٹک ہمچو وے سروے سر لہ برکشیدہ و از گل زمینِ مدراس مثل او گلے رنگ افروز لہ گردیدہ ۔‘‘

ص ۱۰۱۱ ’’کثرت تصانیف عربی و فارسی و ہندی قریب پنجاہ ہزار و شش صد بیت در فنون شتٰی مواہیر شہادت است . . . از فیضش بسیار مردم ایں دیار بکمال رسیدند ۔‘‘

• • •

تیسرا باب

مذہبی تصانیف اور اسالیب

اٹھارویں صدی کے حوصلہ شکن حالات نے مذہب کے احیاء کے لیے راستہ ہموار کیا اور اُردو نثر میں ایسی تصانیف سامنے آئیں جن میں علم دین کو عوام تک پہنچا کر ان میں اصلاح اور زندگی کا نیا حوصلہ پیدا کرنے کی کوششوں کا شعور ملتا ہے۔ یہ کام اس دور میں مسلمان علماء نے بھی کیا اور یورپ کے ان عیسائی مبلغوں نے بھی جو برعظیم کے انتشار سے فائدہ اٹھا کر عیسائی مذہب کی تبلیغ میں مصروف تھے اور اُردو زبان کو اپنے اس مقصد کے لیے استعمال کر رہے تھے۔ مسلمان علماء کی زیادہ تر کتابیں ترجمہ و تفسیر قرآن، تصوف اور محرم کی مجالس کی ضرورت کے موضوعات کا احاطہ کرتی ہیں جب کہ عیسائی مبلغوں کی تالیفات اُردو زبان کی قواعد و لغت اور بائبل سے متعلق ہیں۔ جیسے قرآن مجید کا پہلا ترجمہ اس صدی میں ہوا اسی طرح بائبل اور بھگوت گیتا کے تراجم کی پہلی کوششیں بھی اسی صدی میں ہوئیں۔

عہد فرخ سیر میں بھوپال کے قاضی محمد معظم سنبھلی کی ”تفسیر ہندی“ کا ذکر آتا ہے جس کا قلمی نسخہ مکتوبہ ۱۱۳۳ھ نورالحسن مرحوم کے کتب خانے میں تھا[1] لیکن یہ اب نایاب ہے۔ مولوی عبدالحق نے دکن کے سید بابا قادری کی تفسیر قرآن کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ یہ ۱۱۴۷ھ/۳۵ - ۱۷۳۴ء میں مکمل ہوئی۔[2] لیکن یہ تفسیر ۱۱۴۷ھ میں نہیں بلکہ ۱۲۴۷ھ/۳۲ - ۱۸۳۱ء میں مکمل ہوئی اور انیسویں صدی سے تعلق رکھتی ہے۔ اس تفسیر کی جلد اول ادارۂ ادبیات اُردو حیدرآباد دکن میں ہے جو پہلے پندرہ پاروں پر مشتمل ہے۔ اس کا مادۂ تاریخ ”تفسیر تنزیل“ ہے جس سے ۱۲۴۷ برآمد ہوتے ہیں۔[3] بعد کے پندرہ پاروں کی تفسیر انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی کے ذخیرے میں موجود ہے[4] اور اس کے ترقیمے میں کاتب کی غلطی سے ۱۲۴۷ھ کے بجائے ۱۱۴۷ھ لکھا گیا ہے۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم تفاسیر و تراجم کا ذکر کریں، فضل علی فضلی

کی ''کربل کتھا'' کا مطالعہ کر لیا جائے جو ۱۱۴۵ھ/۳۳-۱۷۳۲ء میں لکھی گئی اور جس پر ۱۱۶۱ھ/۴۸-۱۷۴۷ء میں فضلی نے نظر ثانی کی۔

اس دور میں فارسی کا رواج تیزی سے کم ہو رہا تھا اور مذہبی مجلسوں میں بھی اُردو کا استعمال بڑھ رہا تھا تاکہ سننے والوں سے براہ راست خطاب کرکے مذہبی جذبات کو بیدار کیا جا سکے۔ اسی ضرورت نے فضل علی فضلی کو "ملا" حسین واعظ کاشفی (م ۹۱۰ھ/۰۵-۱۵۰۴ء) کی تصنیف ''روضۃ الشہدا'' کے کسی خلاصے کو اُردو میں ترجمہ کرنے کی طرف راغب کیا۔ واعظ کاشفی اپنے دور کے ایک عظیم مصنف تھے جن کی تصانیف ''جواہر التفسیر'' اور ''تفسیرِ حسینی'' بڑی قدر و منزلت کی نظر سے دیکھی جاتی تھیں۔ ''اخلاقِ محسنی'' اور ''انوار سہیلی'' تو صدیاں گزر جانے کے باوجود آج بھی فارسی ادب میں کلاسیک کا درجہ رکھتی ہیں۔ ''روضۃ الشہدا'' صدیوں تک ایران، ترکی اور ہندوستان میں مجلسوں میں پڑھ کر سنائی جاتی رہی ہے۔ یہ کتاب اپنے اندازِ بیان، داستانی طرز اور خطیبانہ اسلوب کی وجہ سے اتنی مقبول تھی کہ ایسی مجلسوں کا نام، جہاں یہ پڑھ کر سنائی جاتی تھی، ''روضہ خوانی'' پڑ گیا تھا۔ فضلی کی ''کربل کتھا'' کی بنیاد چونکہ اس کتاب پر قائم ہے اس لیے اس کے ترجمے اور تلخیص میں بھی وہ خوبیاں پیدا ہو گئی ہیں کہ ''کربل کتھا'' اس دور کی اُردو نثر کی ایک قابلِ ذکر کتاب بن گئی ہے۔

فضل علی فضلی کے حالاتِ زندگی نامعلوم ہیں۔ ''کربل کتھا'' کے اس جملے سے کہ ''ابتدائے سن رشد و تمیز سے تا اب لگ کہ سن عزیز اوس کے نے حدود عشرین سے دو تین منزل تجاوز کیا ہے''۵ یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ۱۱۴۵ھ/۳۳-۱۷۳۲ء میں جب فضلی نے ''کربل کتھا'' کا پہلا نقش تیار کیا ان کی عمر ۲۲، ۲۳ سال تھی۔ ''کربل کتھا'' کے پہلے نقش کا سالِ تصنیف فضلی نے اس قطعے کے لفظ ''مظہر'' سے نکالا ہے:

یہ جو نسخہ ہوا ہے اب تصنیف
بہرِ کسبِ ثواب و فیضِ بشر
چاہا تاریخ اوس کی بولا سروش
شیعوں کی مجالس کا ''مظہر''
(۱۱۴۵ھ)

اور نظر ثانی کی یہ تاریخ کہی:

ہر کس از من کند بہ نیکی یاد
بجہاں نامش ہم بہ نیکی باد
۱۱۶۱ھ

مطبوعہ نسخے میں مخطوطے کے مطابق ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۷-۴۸ء لکھا ہوا ہے لیکن اس شعر کے دونوں مصرعوں سے ۱۱۷۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اگر دونوں مصرعوں میں "بہ" کو "نیکی" سے ملا کر "بنیکی" پڑھا جائے تو پھر اس سے ۱۱۶۰ھ نکلتے ہیں٦ جب کہ فضلی نے ۱۱۶۱ھ لکھا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ ایک کا فرق تاریخ گوئی میں جائز سمجھا جاتا ہے۔ یہ سنہ اس لیے بھی قرین قیاس ہے کہ "نظرثانی کے وقت فضلی نے فاتحات میں احمد شاہ بادشاہ کی مدح میں اشعار کا اضافہ کیا ہے اور احمد شاہ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں معزول ہو چکا تھا۷۔" ۱۱۶۱ھ میں احمد شاہ ابدالی کو مغل فوجوں نے شکست دی۔ محمد شاہ کی وفات بھی اسی جنگ کے فوراً بعد ہوئی اور احمد شاہ بھی اسی سال تخت نشین ہوا۔ اس لحاظ سے بھی اور احمد شاہ بادشاہ کی مدح میں اشعار کے پیش نظر "کربل کتھا" کی نظرثانی کا سنہ ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۷-۴۸ء ہی صحیح معلوم ہوتا ہے۔ "کربل کتھا" کے دیباچے میں فضلی نے لکھا ہے کہ:

> "سبب تالیف اس مجموعۂ محمودہ کا اور باعث تصنیف اس نسخۂ محمودہ کا . . . موسوم بہ کربل کتھا اس سبب ہوا کہ قبلۂ حقیقی اور کعبۂ تحقیقی میرا نواب مستطاب، معلی القاب، شرافت مآب . . . اعنی نواب بابا ام نواب شرف علی خاں سلمہ الملک المنان شرف قدرہٗ و شرح صدرہٗ . . . سایہ بلند پایہ اوس غلام دوازدہ امام کا مجھ عاصی روسیاہ کے سر پر سلامت رکھے ہر سال تعزیہ حضرت ابا عبداللہ الحسین علیہ الصلوٰۃ والسلام کا بہ خلوص نیت الدرون محل مخفی بہ موجب حدیث شریف کہ التقیة دینی و دین آبائی و التقیة جنة بوجہ احسن بجا لاتا تھا۔"
> (ص ۳٦ و ۳۷)

اس عبارت سے جس میں نواب شرف علی خاں کو "قبلۂ حقیقی، کعبۂ تحقیقی بابا ام" اور "سر پر سلامت رکھے" کے الفاظ سے یاد کیا ہے، معلوم ہوتا ہے کہ نواب شرف علی خاں فضل علی فضلی کے والد محترم تھے۔ اس عبارت سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ تعزیہ داری چھپ کر کرتے تھے۔ چھپ کر تعزیہ داری کرنے کا سبب یہ ہو سکتا ہے کہ محمد شاہ بادشاہ نے عبداللہ خاں

(م ۱۱۳۵ھ/۱۷۲۳ع) اور سید حسین علی خاں (۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع) سے نجات حاصل کرکے ان کے افرادِ خاندان پر جلسہ جلوس اور ایک جگہ جمع ہونے پر پابندیاں لگا دی ہوں تاکہ ساداتِ بارہہ دوبارہ سر نہ اٹھا سکیں۔ اسی لیے اس خاندان کے افراد تعزیہ داری بھی چُھپ کر کرتے تھے۔ غالب گمان یہ ہے کہ نواب شرف علی خاں کا تعلق بھی سادات بارہہ سے تھا۔ ڈاکٹر نجم الاسلام نے لکھا ہے کہ ''فضلی نے ''کربل کتھا'' میں حرف ''کو'' کے ساتھ نون غنہ کا ''دم چھلاّ بہت ہی کثرت سے لگایا ہے۔ یہ خصوصیت بقول انشا اس زمانے کے سادات بارہہ کی تھی جیسا کہ دریائے لطافت میں مذکور ہے۔''[۸] شاید اسی وجہ سے ۱۱۴۵ھ سے ۱۱۶۱ھ (۱۷۳۲ع — ۱۷۴۸ع) تک فضلی نے ''کربل کتھا'' کو عام نہیں کیا اور ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع میں جب محمد شاہ کی وفات ہوئی تو نظرثانی اور احمد شاہ کی مدح میں اشعار کا اضافہ کرکے اسے شائع کیا۔ اس بحث سے یہ معلوم ہوا کہ فضل علی فضلی ۱۱۲۲ - ۱۱۲۳ھ/۱۷۱۰ - ۱۱ع میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام نواب شرف علی خاں تھا جو سادات بارہہ سے تعلق رکھتے تھے۔ ۱۱۴۵ھ میں فضلی نے ''کربل کتھا'' کا پہلا نقش تیار کیا اور ۱۱۶۱ھ میں نظرثانی کے بعد اسے شائع کیا۔[ف] فضلی، محمد شاہ اور احمد شاہ کے دور میں موجود تھے۔ ''کربل کتھا'' کی وجہ تالیف میں فضلی نے لکھا ہے کہ:

> ''بندہ حقیر پر تقصیر حسب الارشاد اوس قبلہ گاہ کے خاص روضۃ الشہدا ... کا سوناتا تھا لیکن معانی اوس کے نساء و عورات کی سمجھ میں نہ آتے تھے اور فقراتِ پُرسوز و گداز اوس کتابِ مذکورہ کے بسبب لغات فارسی اون کوں نہ رلاتے تھے۔ اکثر اوقات بعد کتاب خوانی کے سب یہ مذکور کرتے کہ صد حیف و صد ہزار افسوس جو ہم کم نصیب عبارت فارسی نہیں سمجھتے اور رونے کے ثواب سے بے نصیب رہے۔ ایسا کوئی صاحبِ شعور ہووے کہ کسی طرح من و عن ہمیں سمجھاوے اور ہم سے بے سمجھوں کو سمجھا کر رلاوے۔ مجھ احقر الفقر کی خاطر میں گزرا کہ ترجمہ اس کتاب کا برنگینی عبارت و حسنِ استعارات ہندی قریب الفہم عامۂ مومنین و مومنات کیجیے تو بموجب اس کلام

[ف] سالِ تصنیف اور سالِ نظرثانی کے سلسلے میں تفصیلی بحث ''حواشی'' میں حاشیہ نمبر ۴۴ کے ذیل میں دیکھیے۔ (ج - ج)

> بالنظام کے . . . بڑا ثواب با صواب لیجیے . . . پھیر دل میں یہ گزرا کہ ایسے کام کرام کوں عقل چاہیے کامل اور مدد کسو طرف کی ہووے شامل . . . و لہٰذا پیش ازیں کوئی اس صنعت کا نہیں ہوا مخترع اور اب لگ ترجمہ فارسی بہ عبارتِ ہندی نہیں ہوئے مستمع۔”
> (ص ۳۵ - ۳۸)

اس اقتباس سے یہ واضح ہوا کہ فضل علی فضلی نے ”کربل کتھا“ مجلسوں کی ضرورت کے لیے ترجمہ کی اور اس میں رنگینی عبارت کے ساتھ اس بات کا خیال رکھا کہ اس کی زبان اہلِ مجلس اور خصوصاً عورتوں کے لیے قریب الفہم ہو۔ فضلی نے اپنی اولیت کا جو دعویٰ کیا ہے وہ یہی ہے کہ اب تک روضۃ الشہدا کا ترجمہ بہ عبارت ہندی کسی نے نہیں کیا اور یہ کام پہلی مرتبہ انھوں نے انجام دیا ہے۔ فضلی کے اس دعوے کے معنی اسی دائرے تک محدود ہیں۔

فضلی اپنے دور کے کوئی قابلِ ذکر شاعر نہیں تھے۔ ”کربل کتھا“ ایک محدود مقصد کے پیشِ نظر تالیف کی گئی تھی اور ایک محدود حلقے میں، خاص طور پر اپنے خاندان کی مجلسوں میں، پڑھ کر سنائی جاتی تھی۔ فضلی کا ذکر کسی معاصر تذکرے میں بھی نہیں ملتا۔ منشی کریم الدین نے ”کربل کتھا“ کی تالیف کے کوئی سو سال بعد اپنے تذکرے ”طبقات الشعرائے ہند“ (مطبوعہ ۱۸۴۸ع) میں پہلی بار فضلی کا ذکر کیا اور ان کی عبارت کو محاوراتِ قدیم کی وجہ سے ’اچھا‘ قرار نہیں دیا۔ لیکن ”کربل کتھا“ کے اُس نسخے سے، جو کریم الدین کے پاس تھا، اپنے تذکرے میں طویل اقتباس درج کیے۔ اس کے بعد یہی اقتباسات مختلف تصانیف میں بار بار نقل ہوتے رہے اور انھی کے حوالے سے فضلی کا نام، اُردو نثر کے تعلق سے، تاریخ کے صفحات پر نظر آتا رہا لیکن خود ”کربل کتھا“ نظروں سے اوجھل رہی۔ کریم الدین نے گارساں دتاسی کو بھی اس سلسلے میں معلومات فراہم کیں۔ گارساں دتاسی لکھتا ہے کہ:

> ”ڈاکٹر اسپرنگر کے پاس اس کتاب کا قلمی نسخہ ہے جو دہلی سے ۱۸۵۰ع میں شائع ہوا تھا۔ مندرجہ بالا تفصیلات کریم الدین کے ذریعے حاصل ہوئی ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اس کتاب کو دورِ جدید کی کتابوں کی صف میں جگہ نہیں مل سکتی کیونکہ اس دور کی کتابوں کا اندازِ بیان زیادہ شگفتہ اور سلیس ہے . . . بہرحال کریم الدین کے مطابق فضلی کی کتاب کو یہ فوقیت ضرور حاصل ہے کہ یہ روضۃ الشہدا کا اُردو میں سب سے پہلا ترجمہ ہے۔”[۹]

۱۹۵۳ء میں ڈاکٹر مختار الدین احمد یورپ گئے تو قاضی عبدالودود نے ان سے "کربل کتھا" کو تلاش کرنے کے لیے کہا۔ ۱۹۵۶ء میں جب وہ واپس آئے تو کربل کتھا کی عکسی نقل اپنے ساتھ لائے جو انھیں تلاش و جستجو کے بعد ٹوبنگن (جرمنی) میں ذخیرۂ اسپرنگر سے دستیاب ہوئی تھی جس کی دلچسپ داستان انھوں نے کربل کتھا کے مقدمے میں سنائی ہے۔ اس کے کچھ عرصے بعد کربل کتھا کی ایک نقل ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی نے ٹوبنگن سے حاصل کی اور ۱۹۶۱ء میں اسے طبع کرکے یکم اپریل ۱۹۶۱ء کے ایک جلسے میں عمدۂ منتخبہ کے ساتھ پنڈت جواہر لال نہرو کو پیش کی۔[10] لیکن طباعت کے باوجود کربل کتھا شائع نہیں کی گئی۔[11] اکتوبر ۱۹۶۵ء میں مالک رام و مختار الدین احمد کی سلیقے سے مرتبہ کربل کتھا شائع ہو کر شائقینِ ادب تک پہنچی لیکن یہ بھی کربل کتھا کی پہلی اشاعت نہیں تھی بلکہ، جیسا کہ کریم الدین نے گارساں دتاسی کو بتایا اور جس کا حوالہ اوپر آ چکا ہے، کہ "ڈاکٹر اسپرنگر کے پاس اس کتاب کا ایک قلمی نسخہ ہے جو دہلی سے ۱۸۵۰ء میں شائع ہوا تھا۔" اس کے معنی یہ تھے کہ کربل کتھا ۱۸۵۰ء میں بھی دہلی سے شائع ہوئی تھی۔ اس بات کی تصدیق "صوبہ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات"[12] سے بھی ہوتی ہے جس میں بتایا گیا ہے کہ "دہ مجلس" مطبع العلوم دہلی سے ۲۰۰ کی تعداد میں چھپی تھی۔ ایک کتاب کی قیمت آٹھ آنے تھی اور جب یہ رپورٹ ۱۸۵۰ء میں مرتب ہوئی، اس کی سو کاپیاں فروخت ہو چکی تھیں۔ کریم الدین کے ان الفاظ سے کہ "اس کتاب کو تمام میں نے دیکھا۔ وہ میرے پاس موجود تھی"[13] اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ انھوں نے اسی مطبوعہ نسخے سے اپنے تذکرے میں طویل اقتباسات درج کیے تھے اور اسی مطبوعہ نسخے کے حوالے سے، جس کی بنیاد اسپرنگر کے نسخے پر رکھی گئی تھی، انھوں نے گارساں دتاسی کو بھی معلومات فراہم کی تھیں۔ اگر کریم الدین نے کربل کتھا کا یہ نسخہ، جیسا کہ ڈاکٹر مختار الدین احمد نے لکھا ہے، اسپرنگر کو دیا ہوتا تو وہ گارساں دتاسی کو یہ بھی لکھتے کہ اسپرنگر والا نسخہ میرا ہی دیا ہوا ہے اور اگر ان کے پاس اس کے علاوہ کوئی اور نسخہ ہوتا تو وہ گارساں دتاسی کو اس کے بارے میں بھی معلومات فراہم کرتے، لیکن انھوں نے ایسا نہیں کیا۔ اس سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ کریم الدین کے پاس کربل کتھا کا کوئی اور نسخہ نہیں تھا۔ کریم الدین نے اپنے تذکرے میں شاید مطبوعہ نسخہ ۱۸۵۰ء سے ہی اقتباسات درج کیے تھے اور یہ مطبوعہ نسخہ اسپرنگر کے

نسخے پر مبنی تھا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب ۱۸۵۰ء کے مطبوعہ نسخے کا متن اسپرنگر کے قلمی نسخے پر مبنی تھا تو پھر ۱۹۶۵ء کی مطبوعہ کربل کتھا، جو اسپرنگر کے قلمی نسخے پر مبنی ہے، اور ان طویل اقتباسات میں، جو کریم الدین نے اپنے تذکرے طبقات الشعرائے ہند میں دیے ہیں، کیوں فرق ہے؟ ہم نے ان دونوں کا مقابلہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ ان دونوں میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔ ۱۸۵۰ء کے مطبوعہ نسخے (دہ مجلس) میں، جس سے کریم الدین نے اقتباسات دیے ہیں، مرتب نے چار کام کیے ہیں۔ ایک یہ کہ اس کا املا مروجہ املا کے مطابق کر دیا ہے، مثلاً سوناتا کو سُناتا، سونتے ہی کو سُنتے ہی، کوپی کو کپی وغیرہ کر دیا ہے (انیسویں صدی کے املا میں واو کے بجائے پیش کا استعمال معیاری سمجھا جانے لگا تھا)۔ دوسرا یہ کہ بہت سے قدیم الفاظ کی جگہ مروجہ زبان کے الفاظ رکھ دیے ہیں۔ مثلاً خلص کی جگہ خلاصہ، نساء و عورات کی جگہ عورتیں، کوں، سوں کی جگہ کو اور میں، پھیر کی جگہ پھر اور حسب‌الخواہش کی جگہ حسبِ خواہش وغیرہ کر دیا ہے۔ تیسرے یہ کہ جہاں فضلی نے عبارت آرائی کی تھی وہاں سے ایسے جملے یا فقرے نکال دیے ہیں جن سے مفہوم متاثر نہ ہو۔ اسی طرح صفات و اسماے صفات بھی کہیں کہیں نکال دیے ہیں مثلاً نسخۂ اسپرنگر مطبوعہ ۱۹۶۵ء کے صفحہ ۳۷ کی عبارت سے "قبلۂ حقیقی اور کعبۂ تحقیقی میرے نواب مستطاب معلٰی القاب" کے بعد دو سطریں نثر کی اور ۵ اشعار فارسی کے چھوڑ کر اس کا سرا "اعنی نواب بابا ام نواب شرف علی خان سلمہ اللہ الملک المنان" سے ملا کر چار پانچ الفاظ، ایک شعر اور ڈھائی سطریں نثر کی چھوڑ کر پھر اس کا سرا "ہر سال تعزیہ حضرت ابا عبداللہ الحسین . . ." سے جوڑ دیا ہے۔ چوتھا کام یہ کیا ہے کہ بعض جملوں کو اس دور کے روزمرہ و محاورہ کے مطابق بدل دیا؛ مثلاً اسپرنگر کے نسخے کا یہ جملہ "ایک شخص میرے ہی ساتھ آ کہا" کریم الدین کے اقتباس میں "ایک شخص میرے ہی ساتھ کا آیا، اوس نے کہا" کی صورت میں ملتا ہے۔ اسی طرح "اوس روضۂ منورہ میں کیا دیکھتا ہوں کہ مانند عمارت حضرت قدم شریف ہے" کے بجائے کریم الدین کے اقتباس میں "اوس روضۂ منورہ میں گیا۔ دیکھتا ہوں کہ مانند عمارت حضرت قدم شریف کے، کی ہے" کی صورت میں نظر آتا ہے۔ مرتب نسخہ مطبوعہ ۱۸۵۰ء نے یہ سب کام اس لیے کیے کہ یہ کتاب اس دور کے پڑھنے والوں کے زبان و بیان کے مطابق ہو جائے۔ ان ساری تبدیلیوں کے باوجود کریم الدین نے گارساں دتاسی کو یہ لکھا کہ

"اس کتاب کو دور جدید کی کتابوں کی صف میں جگہ نہیں مل سکتی کیونکہ اس دور کی کتابوں کا انداز بیان زیادہ شگفتہ اور سلیس ہے" اور خود اپنے تذکرے میں یہ لکھا کہ "اتنا قصور ہے کہ عبارت اچھی نہیں یعنی بول چال اور محاورات متقدمین کے ہیں۔"[14] عبارت میں اسی کمی اور حذف و تنسیخ کی وجہ سے 'دہ مجلس' کے نام سے 'کربل کتھا' کا ۱۸۵۰ع کا مطبوعہ نسخہ مختصر تھا۔ اس لیے یہ کہنا کہ "مزید نظر ثانی اور اضافے کے بعد کربل کتھا کی جو صورت بنی وہ وہی ہے جو نسخہ' اسپرنگر کی صورت میں سامنے آئی[15] اور کربل کتھا کے نسخہ' اسپرنگر کو فضلی کی آخری عمر کے تکمیل شدہ نسخے کی نقل سمجھنا مناسب تر ہے"[16] درست نہیں ہے۔

واعظ کاشفی کے روضۃ الشہدا میں دس باب ہیں اور ایک خاتمہ ہے لیکن کربل کتھا میں فضلی کے دیباچے اور مقدمے کے علاوہ فاتحات بھی شامل ہیں جو اردو نظم میں ہیں۔ دیباچہ اور مقدمہ تو خود فضلی کا ہے لیکن فاتحات کے بارے میں کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ آیا یہ بھی اس فارسی خلاصے میں شامل تھے جس سے فضلی نے ترجمہ کیا ہے یا یہ خود فضلی کا اضافہ ہیں۔ فاتحات کے بعد بارہ مجلسیں ہیں۔ ان کے بعد "خاتمہ" کے عنوان کے تحت پانچ فصلیں ہیں۔ پہلی مجلس میں نبی کریمؐ کے وصال کا بیان ہے۔ اس میں حضرت حسنؓ، حسینؓ، علی و فاطمہ کی قربت اور آنحضرتؐ کی ان سے غیر معمولی محبت کے بیان سے اپنے خاص موضوع کے لیے سننے والوں کے ذہن کو تیار کیا گیا ہے۔ دوسری مجلس میں حضرت فاطمہ کے وصال کی تفصیلات دی ہیں۔ یہاں بھی اس محبت کو، جو حضرت فاطمہ کو حضرت علی اور حضرت حسن و حسین سے تھی، نمایاں کر کے شعوری طور پر حضرت حسن اور حسین کے کرداروں کو ابھارا گیا ہے۔ تیسری مجلس میں حضرت علی کے وصالِ پُرملال کا بیان ہے۔ چوتھی مجلس میں حضرت حسن کے وصال کا بیان ہے اور ایسونیہ دلالہ کے بھکانے پر اسماء کا حضرت حسن کو زہر دینے کی تفصیلات پُر اثر پیرائے میں دی گئی ہیں۔ پانچویں مجلس میں امام حسینؑ کے ایما پر مسلمؑ بن عقیل کے کوفے جانے اور شہید ہونے کی تفصیلات درج کی گئی ہیں۔ چھٹی مجلس میں، جو اظہارِ بیان کے اعتبار سے "کربل کتھا" کا سب سے موثر حصہ ہے حضرت مسلمؑ کے دو بیٹوں محمد اور ابراہیم کی شہادت کا بیان ہے جن کے سر کاٹ کر دریائے فرات میں بہا دیے گئے تھے۔ ساتویں مجلس میں حضرت حُر کی بہادری و شجاعت کا بیان ہے جو میدانِ جنگ میں سب سے پہلے شہید ہوئے۔ آٹھویں مجلس میں حضرت قاسم کا بیان ہے۔ میدان جنگ میں جانے سے پہلے امام حسین

اپنی بیٹی سے ان کی شادی کرتے ہیں اور شادی کے فوراً بعد وہ بھی دادِ شجاعت دیتے ہوئے شہید ہو جاتے ہیں۔ نویں مجلس میں عباسِ علمدار کی شہادت کا بیان ہے۔ دسویں مجلس میں شبیہِ رسول حضرت علی اکبر کی شہادت کی تفصیلات دی گئی ہیں۔ گیارھویں مجلس میں علی اصغر کی شہادت کا بیان ہے اور بارھویں مجلس میں امام حسین کی شہادت کا بیان ہے جس کے لیے گیارہ مجلسوں میں سننے والوں کے ذہن کو تیار کیا گیا تھا۔ ان کے بعد 'خاتمہ' ہے اور "خاتمہ" کی پہلی فصل میں نتیجے کا بیان ہے۔ دوسری فصل میں وہ واقعات بیان کیے گئے ہیں جب یزید کے کارندے امام حسین کے سر کو ملکِ شام لے کر جاتے ہیں۔ یہاں عجیب و غریب اور مافوق الفطرت واقعات و کرامات کے بیان سے سماں باندھا گیا ہے۔ تیسری اور چوتھی فصل میں اسی قسم کے اور واقعات بیان کرکے سننے والوں میں رونے کے جذبات پیدا کیے گئے ہیں۔ پانچویں اور آخری فصل میں چہلم کا بیان ہے۔ یہ ہے "کربل کتھا" کی ترتیب جو کم و بیش کاشفی کے روضۃ الشہدا کے مطابق ہے۔

ساری کتاب میں جہاں شدتِ جذبات کے اظہار کا موقع آتا ہے، وہاں نظم سے کام لیا گیا ہے۔ مدحِ ائمہ، مناقب اور خصوصیت کے ساتھ مرثیوں سے بھی یہی کام لیا گیا ہے۔ مرثیوں کے ارتقا کی تاریخ میں فضلی کے ان مراثی کا مطالعہ بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔ اس میں مربع مرثیے بھی ہیں اور مخمس مرثیے بھی۔ "کربل کتھا" کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہ کتاب الگ الگ ٹکڑوں کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ ایک مجلس کا دوسری مجلس سے گہرا رشتہ قائم رہتا ہے اور پڑھنے یا سننے والا ایک مجلس سن کر دوسری مجلس کے لیے ذہنی طور پر تیار رہتا ہے۔ واقعات کو اس طور پر ترتیب دیا گیا ہے اور اس ترتیب سے ایک ایسا تسلسل پیدا کیا گیا ہے کہ "کربل کتھا" کی ساری مجلسیں اور خاتمہ کی پانچوں فصلیں ایک وحدت بن جاتی ہیں۔ "کربل کتھا" میں ایک اچھی تصنیف کی طرح وحدتِ فکر، وحدتِ بیان اور وحدتِ اثر کی خصوصیات موجود ہیں۔ یہ سب خصوصیات مُلا کاشفی کی روضۃ الشہدا ہی سے فضلی کی "کربل کتھا" میں آئی ہیں۔ جزئیات نگاری روضۃ الشہدا کی خصوصیت ہے لیکن مُلا کاشفی نے جزئیات میں اختصار کو اس درجہ ملحوظ رکھا ہے کہ سننے یا پڑھنے والا اکتا نہ جائے۔ اس کے لیے کاشفی نے جزئیات کو اختصار کے ساتھ بیان کرکے واقعات کی رفتار اس طرح تیز کر دی ہے جیسے فلم دیکھتے ہوئے بہت سے مناظر تیزی کے ساتھ ہماری آنکھوں کے سامنے آتے ہیں اور غائب ہو جاتے ہیں لیکن ان کے اثرات اس واقعے کو ابھارنے اور ذہن نشین کرنے میں مدد کرتے ہیں۔ یہی

خصوصیت کربل کتھا میں موجود ہے ۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے یہ چند جملے دیکھیے ۔ حضرت حُر میدانِ جنگ میں عمرو سعد کو للکارتے ہیں ۔ یہاں جزئیات موجود ہیں لیکن اختصار نے واقعات کی رفتار کو تیز کر دیا ہے اور ہم ساری تصویر ایک پل میں دیکھ لیتے ہیں :

> ”تب حر آگے آ ، کہا ”اے عمرو سعد ! حسین ساتھ لڑے گا ؟“ کہا ”ہاں“ ۔ حر کہا ”اس لڑائی میں بہت تن بے سر ہوئیں گے ۔“ پھر حر گھوڑا پھیرا ، میدان میں آ ، اپنے بھائی کوں کہا ”اے بھائی میں نے بہشت اختیار کیا“ اور گھوڑا اوٹھا حضرت پاس آ ، پیادہ ہو ، رکاب مبارک چوم ، مونھہ اپنا ذوالجناح کے سُموں پر رکھ ، کہا ”یا ابن رسول اللہ مجھے گمان نہ تھا کہ یہ لوگ قصد لڑا کریں ۔“ (ص ۱۴۴)

جزئیات میں اختصار اور اختصار میں جزئیات ”کربل کتھا“ کی نثر کی بنیادی خصوصیت ہے ۔

”کربل کتھا“ کی نثر میں جوشِ بیان بھی ہے اور شدتِ جذبات بھی لیکن فنی سطح پر ان میں ایک ایسا توازن ہے کہ لبالب بھرے ہوئے کٹورے سے پانی نہیں چھلکتا ۔ ایک اچھے خطیب، ایک اچھے مجلس خواں اور ملا کاشفی کی طرح فضلی کو بھی اس بات کا احساس ہے کہ بے توازن جذبات شدتِ اثر کو سست و کُند کر دیتے ہیں ۔ ”کربل کتھا“ کی نثر آج سے تقریباً ڈھائی سو سال پہلے کی نثر ہے لیکن فضلی نے نثر کے آہنگ میں اس دھیمے پن کو باقی رکھا ہے جو جذبات کی تہذیب کرتا ہے ۔ غم اور اداسی کا دبا دبا لہجہ ساری کتاب پر چھایا ہوا ہے لیکن اس کا اتار چڑھاؤ موقع و محل کے مطابق ہوتا ہے اور یہی وہ فنی توازن ہے جس نے ”کربل کتھا“ کی نثر کو ایک ادبی معیار دیا ہے ۔ ”کربل کتھا“ روضۃ الشہدا کے کسی فارسی خلاصے کا آزاد ترجمہ ضرور ہے لیکن اُردو نثر کو سنوار کر اظہار میں نکھار پیدا کرنے کا عمل فضلی کا اپنا ہے ۔ اس لہجے اور آہنگ کو اس دور میں اُردو نثر میں پیدا کرنا جب ، نثر ابھی چلنا سیکھ رہی تھی ، فضلی کا کمال ہے ۔

یہ کتاب چونکہ عورتوں کی مجلسوں میں سنانے کے لیے لکھی گئی تھی اس لیے فضلی نے ان کی زبان اور ان کے محاوروں کو بھی اپنے اسلوب میں شامل کرنے کی شعوری کوشش کی ہے ۔ لکھنے والے کا مقصد عقیدت مندوں کے مخصوص نقطہ نظر اور جذبات کو ابھارنا تھا اسی لیے اس میں مختلف روایات اور خیالی واقعات کو اس طور پر گوندھا گیا ہے کہ عقیدت مندوں کے جذبات آسودہ

ہو جائیں ۔ کہیں پریوں کے قصے سے بیان میں دلچسپی کا رنگ بھرا گیا ہے ، کہیں خوابوں کے بیان سے دلچسپی پیدا کی گئی ہے ، کہیں غیبی آواز اور محیّر العقول واقعات سے عجوبیت کا سماں باندھا گیا ہے ۔ اسی وجہ سے ، پرانی زبان و محاورہ کے باوجود ، ''کربل کتھا'' کو آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے ۔ مجلسوں میں رونا رلانا شیعہ مذہب میں ثواب ہے ۔ فضلی ''کربل کتھا'' میں اس فضا کو برقرار رکھتے ہیں اور عقیدت مندوں کو زیادہ سے زیادہ رلانے کے مواقع فراہم کرتے ہیں ۔ رلانے کا یہ عمل وہ پیاز کی جھال سے نہیں بلکہ اپنے فن سے پیدا کرتے ہیں ۔ ''کربل کتھا'' میں رونے کی اہمیت پر بار بار زور دیا گیا ہے لیکن وہ بھی اس طور پر کہ وہ ایک مذہبی فریضے کی حیثیت سے سننے والے پر اثر کرے اور مجلس سنانے والے کی شعوری کوشش کا انھیں احساس بھی نہ ہو ۔ وہ رونے کے فلسفے کو بیچ بیچ میں بیان کرکے سننے والے کے اندر رونے کا احترام پیدا کرتے ہیں تاکہ جب وہ روئے تو بے ساختہ روئے اور رونے میں ثواب حاصل کرنے کا خیال ذہن میں موجود رہے ۔ تیسری مجلس میں ایک جگہ لکھتے ہیں :

> ”لیکن رونا میرا ان بچوں مظلوم (کے) لیے ہے کہ اب دردِ غریبی میں مبتلا ہیں اور بعد میرے سوزِ یتیمی میں گرفتار ہوئیں گے ۔ پھر کہے اے حاضران ! سلام میرا غائبوں کوں پہنچائیو اور یہ سنائیو کہ جب میرے بچوں کوں شہید کریں اور تمھیں خبر پہونچے ، ان کی مصیبت پر رونیو کہ رونا تمھارا واسطے میری اولاد کے ضائع نہ ہوگا ۔“ (ص ۸۲)

گیارھویں مجلس میں ایک جگہ لکھتے ہیں :

> ”اور میرے پیچھے سر اور بال نہ کھولیو اور مونہہ پر طمانچے نہ ماریو ، چہرہ اور سینہ نہ نوچیو اور گریبان و جامہ چاک نہ کریو کہ عادت جاہلوں کی ہے لیکن رونے کوں منع نہیں کرتا کہ تم بیکس و مظلوم ہو . . . “ (ص ۱۸۷)

''کربل کتھا'' کا موضوع تو واقعاتِ کربلا ہیں لیکن پوری کتاب کا عمومی ماحول خالص برعظیم کا ماحول ہے ۔ شادی بیاہ ، رسم و رواج ، آدابِ محفل ، لباس و زیور ، رہن سہن ، کھانا پہنا اور نشست و برخاست کے طور طریقے وہی ہیں جو برعظیم کے ساتھ مخصوص ہیں ۔ یہاں کی آب و ہوا ، یہاں کا ماحول و فضا اور یہاں کے میدان و دریا فضلی کے ذہن پر چھائے ہوئے ہیں ۔ اس لیے انیس کے مرثیوں کی طرح ''کربل کتھا'' پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا

ہے کہ واقعۂ کربلا بھی برعظیم کے کسی علاقے میں ہوا تھا ۔
شمر لوٹنے کے لیے بڑھتا ہے تو فضلی اس کی تفصیل ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

> ”سب متاع و زیور اور بیبیوں کے سروں سے چادرے ، خیموں کو آگ دیا اور جو کچھ کہ خیموں میں پایا لوٹ لیا ۔ حتیٰ کہ گوشوارے لڑکوں کے کان سے اور گوجریاں بیبیوں کے پاؤں سے اینچ لیے ۔ آہ کلثوم کے کان سے اس طرح کرن پھول اینچے کہ کان پھٹ گیا اور لوہو بہا ۔“
> (ص ۲۲۷)

اس منظر میں برعظیم کا ماحول موجود ہے ۔ ساری کتاب کے ماحول اور فضا میں یہی تہذیبی رنگ سرایت کیے ہوئے ہے ۔ اگر فضلی ”کربل کتھا“ میں یہ ماحول پیدا نہ کرتے تو اس مجلسی مقصد کو پورا نہ کر پاتے جس کے لیے یہ کتاب ترتیب دی گئی تھی ۔

”کربل کتھا“ میں واضح طور پر دو اسالیبِ بیان ملتے ہیں ۔ دیباچہ ، مقدمہ اور ہر مجلس کے ابتدائی حصوں پر فارسی نثر کا اسلوب نمایاں ہے ۔ یہاں عبارت میں استعارات ، صفات اور اسمائے صفات سے رنگینی پیدا کی گئی ہے اور مسجع و مقفیٰ انداز نثر کو باقی رکھا گیا ہے ۔ عربی آیات و فقرات سے ملنے والوں پر علم و فضل کا اعتبار قائم کیا گیا ہے ۔ یہ اس دور کا وہ معیاری اسلوب تھا جس کی پیروی عام طور پر کی جاتی تھی ۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے :

> ”لیکن مخبرانِ اخبار اور ناقلانِ ماتم گزار وفاتِ سید کائنات کوں دفاترِ مصائب میں یوں لکھتے ہیں ۔“ (ص ۵۹)

> ”وہ شاہِ اولیا کہ سر دفتر ہے مخلوقات کا اور شیرازہ صحیفۂ ممکنات کا ، دُر درج لا فتیٰ ، بدر برج ہل اتٰی ، برادر محمد مصطفیٰ ، خانہ زادِ خدا ، تاجدارِ انبیاء ، رازدارِ کبریا ، واقفِ مواقفِ ناسوت و ملکوت ، عارفِ معارفِ لاہوت و جبروت ، مظہر اسرارِ ولایت و نبوت کا ، مصدر آثارِ فتوت و مروت کا ، خورشید سپہرِ امامت کا ، جمشید سریرِ کرامت کا ، دیباچہ مخزنِ رسالت کا ، خاتمہ مصحف و ہدایت کا ، قوت ناطقۂ فصاحت کا . . . ۔“ (ص ۲۶)

یہاں فاعل و فعل اور مبتدا و خبر کی ترتیب پر ، جملوں کی ساخت اور اس کے آہنگ پر فارسی کے اسلوب کا گہرا اثر ہے لیکن جیسے جیسے عبارت آگے بڑھتی ہے بیان رواں اور عام بول چال کی زبان سے قریب تر ہوتا جاتا ہے اور وہ دوسرا اسلوب سامنے آتا ہے جس سے آج ”کربل کتھا“ کی اہمیت قائم ہوتی ہے ۔ اس اسلوب میں فارسی جملے کی ساخت کا اثر ہلکا پڑ جاتا ہے ۔ عام بول چال کا

لہجہ اُبھر آتا ہے۔ محاورہ اور روزمرہ سے عبارت میں دلچسپی پیدا ہو جاتی* ہے۔ اس اسلوب میں افسانوی رنگ بھی ہے اور مکالموں کا انداز بھی۔ بیانیہ طرز بھی ہے اور خطیبانہ آہنگ بھی۔ اس میں تصنع اور تکلف، بناوٹ اور شعوری کوشش کا نہیں بلکہ فطری پن کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں فضلی کا قلم بیان پر حاوی رہتا ہے اور اسلوب کی یہ صورت پیدا ہو جاتی ہے:

> ”میں دیکھتے ہی اوس جال با کمال کوں تصدق ہو، قدموں پر گر کر یہ التماس کیا کہ یا حضرت حق تعالیٰ نے میری یہ مراد دی جو پیشانی ان قدمانِ مبارک پر ملی لیکن باعث رونے کا کیا اور مجھ سے نہ بولنے کا کیا۔ یہ کہتا تھا اور تصدق ہو آنکھیں اپنی مبارک تلووں میں ملتا تھا کہ یک مرتبہ ایک شخص میرے ہی ساتھ کا، آ کہا، بھائی اور آشنا تمھارے سب سوار ہوگئے اور تم اب لگ یہیں بیٹھے رہے بلکہ تمھاری سواری کا گھوڑا بھی گیا۔ جو میں نے سونا کہ گھوڑا گیا خوش ہو اوسے جواب دیا کہ بھلا ہوا گیا، لیکن میں تو یہاں سے نہ گیا ہوں نہ جاؤں گا۔ غلامی اس جناب کی قبول کی۔ یہیں گاؤں گا۔ تب آپ زبانِ اعجاز بیان سے فرمائے۔ اب تو توں جا۔ پھیر آئیو۔ میں نے بحالہ کیا کہ یا حضرت اب تو سواری میری کا گھوڑا بھی گیا اور میں تو یہ قدم چھوڑ نہ جاؤں گا۔ پھر زبانِ مبارک سے ارشاد کیا کہ باہر ایک پالکی سبز دھری ہے، اوس پر سوار ہو کر جا۔ پھر عدول حکم نہ کر سکا اور عرض کیا کہ یا حضرت اگر پھیر آؤں تو تحفہ شہر سے واسطے نیاز کے کیا لاؤں۔ حکم ہوا کہ گنی ایک روپے اور ایک کپڑا جھالردار اور ایک کوپی تیل کی اور ایک پوڑی مسی کی۔ تصدق ہو آداب رخصت بجا لایا۔ باہر گیا اور اسی پالکی پر سوار ہو چلا۔“ (دیباچہ ص ۴۰)

”کربل کتھا“ کا یہی وہ اسلوب ہے جو اُبھرتا ہوا نیا اُردو اسلوب ہے جس میں اظہار کی قوت بھی ہے اور اُردو پن بھی۔ یہاں فارسی اسلوب کے بجائے اُردو زبان کا تہذیبی مزاج رنگ بھر رہا ہے۔ اسی اسلوب میں فضلی موقع و محل کے مطابق تبدیلی کرتے جاتے ہیں۔ جنگ کا بیان کرتے ہیں تو اس میں رزمیہ لہجے سے مردانہ پن پیدا کر دیتے ہیں۔ پریوں کا ذکر کرتے ہیں تو لہجے میں ٹھنڈک سی ملا دیتے ہیں۔ خواب کا بیان کرتے ہیں تو اس میں ہلکے سے جذبات شامل کرکے اپنے مقصد کو آگے بڑھانے میں مدد لیتے ہیں۔ جہاں مکالمہ یا بات چیت

دکھاتے ہیں وہاں روزمرہ و محاورہ سے اسلوب میں جان ڈال دیتے ہیں۔ جہاں خطابت کی ضرورت پڑتی ہے وہاں بلند آہنگ الفاظ کو اس طور پر ترتیب دیتے ہیں کہ اثر بڑھ جاتا ہے اور خطیبانہ روانی باقی رہتی ہے۔ امام حسین میدانِ جنگ میں جا کر خطاب کرتے ہیں:

> ”اے قوم ڈرو ڈرو اوس خدا سے کہ دن سے رات کرتا ہے اور رات سے دن۔ مارتا اور جلاتا، روزی دیتا اور جان لیتا۔ اگر اوس خدا پر اقرار رکھتے ہو اور اوس کے رسول محمد مصطفٰی پر کہ دادا میرا ہے، ایمان لائے ہو، پس مجھ پر ستم نہ کرو اور ظلم روا نہ رکھو اور ڈرو فردائے قیامت سے کہ جب دادا اور باپ ماں میرے تم سے دشمنی کریں اور حوضِ کوثر سے تمھیں پانی نہ دیں۔“ (ص ۱۹۹ - ۲۰۰)

اس ساری بحث سے یہ مطلب نہیں ہے کہ یہ اسلوب فضلی کے ہاں پختہ ہو کر آیا ہے۔ اس دور میں یہ ممکن بھی نہیں تھا۔ ہم نے تو یہاں اسلوب کے اس امکان کو دکھایا ہے جو فضلی کی نثر میں ابھرتا ہے اور آئندہ دور میں نکھر کر عام و مقبول اسلوب بن جاتا ہے۔ کربل کتھا میں فضلی نے، اپنے مقصد کو حاصل کرنے کی کوشش میں، اس اسلوب کو ابھار کر واضح کر دیا ہے۔ اسی اسلوب کی وجہ سے کربل کتھا پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ مجلس جمی ہے اور سانحۂ کربلا کی داستانِ غم دلگیر لہجے میں سنائی جا رہی ہے۔ پھر دلکشی اور افسانوی بیانیہ انداز کے باوجود سنجیدگی اور متانت ساری عبارت میں موجود ہے۔ اس میں بول چال کی زبان کو ادبی سطح پر لانے کی کوشش کا پتا چلتا ہے۔ اس اسلوب کا مزاج غیر شخصی ہے۔ جملے گٹھے ہوئے اور ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ اس نثر میں فارسی اسلوب اور اردو زبان کا مزاج ایک دوسرے سے مل کر ایک نئی صورت اختیار کر رہے ہیں۔ اس نثر میں محنت سے بات کہنے اور کوشش سے اپنے مافی الضمیر کو ادا کرنے کا احساس ہوتا ہے۔ اسی لیے اس میں فنی اثر موجود ہے۔

کربل کتھا کی نثر میں مختلف بولیوں کے اثرات، ایک جان نہ ہونے کی وجہ سے، ابھی الگ الگ دیکھے اور پہچانے جا سکتے ہیں۔ بہت سے اہل علم نے کربل کتھا کا لسانی تجزیہ کرکے یہ بتایا ہے کہ اس پر دکنی کا گہرا اثر ہے اور یہاں تک قیاس آرائی کی ہے کہ فضلی کا بچپن دکن میں گزرا ہوگا۔ کسی نے اس زبان کا رشتہ پنجابی سے استوار کیا ہے اور کسی نے اس کا رشتہ ہریانی، کھڑی اور برج بھاشا سے جوڑا ہے۔ لیکن فضلی کی نثر کسی ایک بولی کے زیر اثر

نہیں ہے ۔ اس دور میں اُردو زبان ایک نئے تشکیلی دور سے گزر کر مختلف اثرات کو اپنے وجود میں جذب کر رہی تھی ۔ کربل کتھا کی زبان وہی زبان ہے جو ہمیں آبرو و ناجی کی شاعری میں نظر آتی ہے اور جس کا تفصیلی مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں ۔ اس میں جمع بنانے کے وہی طریقے ہیں جو ہمیں آبرو و ناجی کے ہاں ملتے ہیں اور جن کے اثرات میر و سودا کی شاعری میں بھی ملتے ہیں ۔ اسی طرح بہت سے الفاظ جو فضلی کے ہاں مذکر یا مؤنث استعمال ہوئے ہیں ، اور آج اس طرح نہیں بولے جاتے ، اس دور میں اسی طرح بولے جاتے تھے اور آبرو و ناجی کے ہاں بھی اسی طرح ملتے ہیں ۔ مثلاً جان ، سوگند ، راہ ، وحی ، اذان جو آج مؤنث ہیں اور کربل کتھا میں مذکر استعمال ہوئے ہیں ، آبرو و ناجی کے ہاں بھی مذکر ملتے ہیں ۔ اسی طرح ساکن حرف کو متحرک اور متحرک کو ساکن استعمال کرنے کا عمل صرف دکنی سے مخصوص نہیں ہے بلکہ شمال میں بھی اسی طرح ہو رہا ہے جس کی مثالیں آبرو و ناجی کے ہاں موجود ہیں ۔ فضلی کی زبان میں کوئی لسانی عمل ایسا نہیں ہے جو صرف دکنی سے مخصوص ہو اور شمال کی زبان میں موجود نہ ہو ۔ علامتِ فاعلی ”نے“ موجود اور ”نے“ محذوف کی مثالیں آبرو و ناجی سے لےکر میر و سودا تک سب کے ہاں ملتی ہیں ۔ اسی طرح سوں ، سیں ، سیتی ، ستی ، کوں ، وو ، لگ ، کبھو ، کسو وغیرہ دکن اور شمال دونوں زبانوں میں موجود ہیں ۔ یہی صورت ہندی الفاظ کے ساتھ ہے ۔ سیں ، بسرام ، بھسم ، پلچنا ، من موہن ، سنگات ، اچرج ، سنگت ، جیو ، جگ ، نت ، ندان وغیرہ وہ الفاظ ہیں جو کربل کتھا کے علاوہ آبرو و ناجی کے دور کی شاعری میں بھی یکساں طور پر استعمال ہو رہے ہیں اور میر و سودا کے کلام میں بھی ملتے ہیں ۔ یہی صورت پنجابی الفاظ نال ، سٹ ، چنگا ، سار وغیرہ کے ساتھ ہے ۔ وہ گنتی جو آج گیارلہ (۱۱) ، بارلہ (۱۲) ، تیرلہ (۱۳) کی صورت میں پنجابی میں ملتی ہے دکنی اور اس زمانے کی دلی اور اس کے گرد و نواح کی زبانوں میں بھی اسی طرح ملتی ہے ۔ دیوانِ ولی کے دہلی پہنچنے کے بعد جب اس کے اثرات پھیلے تو یہاں کے شعرا نے ولی کے زبان و بیان کو بھی قبول کیا ۔ ایہام گو شعرا کے زبان و بیان پر یہ اثرات بہت نمایاں ہیں لیکن جب ایہام گوئی کا زور ٹوٹا تو ”ردعمل کی تحریک“ کے زیر اثر شاہجہان آباد کی زبان نے دکنی زبان کے اثرات کی جگہ لے لی ۔ اس دور کی زبان کی خصوصیت یہ ہے کہ مختلف زبانوں کے حرف ، فعل اور الفاظ ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں جو آئندہ دور میں چھن کر صاف ہو جاتے ہیں ۔ واؤ عطف سے ہندی اور عربی و فارسی کو جوڑنے یا ہندی اور عربی

فارسی کے الفاظ کو علامت اضافت سے ملانے کا عمل اس دور میں دکن اور شمال میں یکساں طور پر ہو رہا ہے۔ فضلی کے ہاں بھی محبت و ڈر، غم و دوکھ، صاحبِ بھید، ارادۂ لڑائی ملتے ہیں۔ یہی صورت آبرو، ناجی اور میر و سودا کے ہاں بھی ملتی ہے۔ یہی صورت املا کے ساتھ ہے۔ اس دور میں زیر، زبر، پیش کے بجائے ''ی، الف، و'' کا استعمال کیا جاتا تھا۔ مثلاً پھر کو پھیر اور اتوار کو ایتوار لکھا جاتا تھا، لگی لاگی لکھا جاتا تھا، برائی بورائی لکھا جاتا تھا۔ یہ حرف اعراب کے بجائے استعمال ہوتے تھے۔ یہی صورت فضلی کے ہاں ملتی ہے۔ اسی طرح ''ھ'' کا استعمال بھی اس زمانے میں عام تھا جیسے فضلی کے ہاں سناھٹا، جھونٹھا آیا ہے اسی طرح آبرو و ناجی، سودا و میر کے ہاں ملتا ہے۔ یہی صورت ضمائر و افعال کے ساتھ ہے۔ فضلی کے ہاں ضمیر یا فعل یا فعل کی کوئی صورت ایسی نہیں ہے جو اس دور کی شاعری میں موجود نہ ہو۔ اسی طرح فارسی روزمرہ و محاورہ اور مرکب مصادر کے ترجمے، فضلی کی طرح، اس دور کی شاعری میں بھی عام ہیں۔ فارسی میں موصوف پہلے اور صفت بعد میں آتی ہے۔ فضلی نے اردو میں بھی اکثر یہی صورت باقی رکھی ہے۔ مثلاً قدموں مبارک بجائے مبارک قدموں۔ یہ صورت اس دور میں رائج تھی اور رستم علی بجنوری کی تصنیف ''قصہ و احوالِ روہیلہ'' میں بھی ملتی ہے۔ گنتی میں فضلی نے گیارنہ، بارنہ، تیرنہ کے ساتھ ساتھ ''سات سے زخم'' ''چار سے ملعولوں'' بھی لکھا ہے۔ یہاں 'سے' سو (۱۰۰) کے معنی میں آیا ہے۔ قصہ مہر افروز و دلبر میں بھی 'سے'، سو (۱۰۰) کے معنی میں آیا ہے۔ مثلاً ''دو سے پریاں کہ سکھیں اس کی تھیں'' (ص ۲۸) یا ''باغبان نے کہا تین سے درم'' (ص ۲۷۵)۔ ''سے'' سو (۱۰۰) کے معنی میں کھڑی بولی کے علاقے سہارنپور، مظفر نگر اور انبالہ میں آج بھی اسی طرح بولا جاتا ہے۔ میر حسن کی مثنوی سحرالبیان میں بھی اسی طرح ملتا ہے: ع کہ اک دن دوشالے دیے سات سے

''کربل کتھا'' میں ''نہ'' کا استعمال طرح طرح سے ہوا ہے۔ چند صورتیں یہ ہیں:

''ایک دل نہ سو دل سے'' (ص ۸۲)

''جیسے حال آلکھہ اپنی مراد کوں نہ نہ پہنچے'' (ص ۸۳)

''اے یارو نہ جالیو کہ میں مرگ سے ڈرتا ہوں نہ نہ بلکہ بیش آرزومند مرگ کا تھا۔'' (ص ۸۲)

’’شہزادوں نے عرض کی یا امیر کیوں زیادہ تناول نہ فرمائے۔‘‘
(ص ۸۴)

’’ہیں چاہتا ہوں کہ جوں حکم حق تعالیٰ پھونچے آلودہ نہ رہوں۔‘‘
(ص ۸۴)

’’اے عمر آج توں اپنے گھوڑے کوں پانی پلایا یا نہ‘‘ (ص ۱۵۴)

کربل کتھا کی زبان میں کوئی ایسی الگ لسانی خصوصیت نہیں ہے جو اس دور کی زبان میں عام و مروج نہ ہو۔ یہ ساری خصوصیات چونکہ اس دور کی شاعری میں ہم دکھا چکے ہیں اس لیے ہم نے کربل کتھا کا تفصیلی لسانی تجزیہ نہیں کیا۔ وہ خصوصیات جو کربل کتھا کی زبان میں بتائی جاتی ہیں انہیں اس دور کی زبان میں دکھا کر ہم نے یہ ضرور واضح کر دیا ہے کہ یہ زبان نہ دکنی ہے، نہ ہریانی بلکہ خالص اردو زبان ہے جس میں مختلف زبانوں کے الفاظ اور لہجے جذب ہونے سے پہلے الگ الگ نظر آ رہے ہیں۔ یہاں دکنی، پنجابی اور ہریانی بھی ویسے ہی آزادی سے گلے مل رہی ہیں جیسے برجی اور کھڑی۔ فارسی عربی لہجے اور اسلوب بھی اردو لہجے اور اسلوب کے ساتھ نظر آ رہے ہیں اور یہ سب اثرات اردو جملے کی ساخت و مزاج پر اثر انداز ہوکر ایک ایسے بچے کو جنم دے رہے ہیں جس کی شکل و صورت میں سارے خاندانوں کی شباہتیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ کربل کتھا کی نثر کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو زبان شاعری سے نثر کی زبان تک پہنچ گئی ہے۔ وہ ترقی کی ایک منزل طے کر چکی ہے اور اب مستقبل کے دروازے اس پر کھلے ہیں، اسی لیے آئندہ پچاس سال میں زبان اتنی تیزی سے بدلی کہ ایک نسل اور دوسری نسل کے معیارِ زبان میں اتنا نمایاں فرق آ گیا کہ شاہ حاتم کو اپنے ’دیوان قدیم‘ کو جدید محاورۂ زبان کے مطابق بدلنا پڑا اور زبان کے اس نئے معیار کی اپنے ’’دیوان زادہ‘‘ کے دیباچے میں وضاحت کرنا پڑی۔ کربل کتھا اردو نثر کے ارتقا کی ایک بنیادی کڑی اور اپنے دور کی نمائندہ زبان کی ممتاز تصنیف ہے جس نے اردو نثر کو مختصر عرصے میں ایک لمبی مسافت طے کرادی۔

شاہ معین الدین حسین علی (م ۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۷۸۴ء) نے اسی دور میں تصوف کے ایک فارسی رسالے ’’جامِ جہاں نما‘‘ کا اُردو نثر میں توضیحی ترجمہ ’’فتوح المعین‘‘ کے نام سے کیا۔ معین الدین حسین علی قلندری شہودی چشتی، شاہ تراب گنج الاسرار کے بھتیجے اور اپنے وقت کے ایک ممتاز صوفی تھے۔ ’’فتوح المعین‘‘ اُردو نثر میں ہے لیکن اس کا دیباچہ فارسی میں ہے جس میں

انھوں نے لکھا ہے کہ رجب المرجب ۱۱۷۴ھ کی چودھویں تاریخ کو (۲۰ فروری ۱۷۶۱ء) وہ درگاہ پنجہ مبارک حیدر آباد میں بیٹھے تھے کہ ان کے بیٹے نے کہا کہ ”کتاب جام جہاں نما کے الفاظ کا مطلب واضح طور پر سمجھ میں نہیں آتا اوو اہلِ ہند کے اصطلاحات بھی معلوم نہیں ہوتے۔ امید ہے کہ ہندوستانی زبان میں ایک رسالہ مرتب فرمائیں۔“[۱۸] شاہ معین الدین نے بیٹے کی فرمایش پر ”جامِ جہاں نما“ کا ہندوستانی زبان (اُردو) میں آزاد ترجمہ کیا اور اس میں اُردو اصطلاحاتِ تصوف استعمال کیں جس سے اُردو نثر کی یہ صورت پیدا ہوئی:

> ”فکر کرو اللہ کی صفات میں اور فکر نا کرو اللہ کی ذات میں یعنی اے عزیز مرتبۂ احدیت کہ ذات الذات کا مرتبہ ہے وہاں دریافت کا فکر کرنا کفر ہے۔ آیۂ کلام اللہ ”ھدًا للمتقین الذین یومنون بالغیب“ یعنی ہدایت کرتا ہے حق سبحانہ تعالیٰ اوس متقیوں کو کہ جو کوئی ایمان لائے ہیں غیب کے اوپر۔ اے عزیز احدیت کی بہوت اصطلاح ہیں۔ احدیت کے مرتبہ میں حمد اور نعت کے اشارات ازل الازال یعنی ابتدا کا ابتدا یعنی ابتدا کا مرتبہ وحدت ہے اور احدیت وحدیت سے بھی آگے ہے، لا تعین یعنی احدیت کے مرتبہ میں کچھ مقرر نہیں کیا جاتا ہے کہ احدیت . . . مقرر ہے۔ احدیت وہ ہے کہ تمام اشارات حسی اور عقلی اور وہمی سوں پاک ہے اور تمام اشارات وہاں نیست ہیں۔ وہ اپنی ذاتِ قدیم سوں قائم ہے اور احدیت ہے اور تمام اشارات صفاتی وہاں نیست ہوتے ہیں اور وہ نیستی و ہستی کے اشارات سوں پاک ذاتِ مطلق یعنی وہ ہستی اللہ کی جو ہستی کی قید سے بے قید ہے اور حمد و نعت کے مرتبہ اور صفات کے مرتبہ سے بے قید ہے۔ غیب الھویت یعنی ہویت وحدت ہے اور احدیت کے مرتبہ میں وحدت گم ہے۔ غیب الغیب یعنی غیب کا مرتبہ تو وحدت ہے اور غیب کا مرتبہ ہی احدیت کے مرتبہ میں غیب ہے یعنی اے عزیز اول سے اول کا مرتبہ احدیت ہے کہ اوسے ذاتِ الٰہی کہتے ہیں۔ اوس مرتبہ میں حق تعالیٰ کو اپنے ”میں پنے“ پر توجہ نہیں ہے اور اپنی کوئی صفات پر متوجہ نہیں۔ سو اوسے احدیت کہتے ہیں یعنی احد کہے تو ایک کا ایک یعنی ایک پنے کا مرتبہ وحدت ہے اور احدیت کے غیب میں یہ وحدت کا ایک پنا بھی گم ہے اس واسطے احدیت کو ایک ہی نہ کہا جائے یعنی اگر احد کو ایک بولے تو ایک پنے کا قید اور نشاوہ ہوئے اور احدیت

> اپنے مرتبہ میں بے قید ہے تو اوسے ایک ہی نہ کہا جائے کہ ایک پنے کا اشارت وحدت کی طرف بولنا درست ہے اور احدیت کو ایک ہے نا بولنا کہ قید ہوتا ہے اور احدیت تو بے قید ہے۔"۱۹

اس نثر میں سمجھانے کا انداز ہے۔ "اے عزیز" سے مخاطب کے ذہن میں موجود ہونے کا پتا چلتا ہے جس کا اثر نثر کے لہجے پر پڑا ہے۔ اس نثری رسالے میں چونکہ فلسفۂ تصوف کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے اس لیے صوفیانہ اصطلاحات کثرت سے استعمال ہوئی ہیں۔ "فتح المعین" کو پڑھنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ لکھنے والے کو چونکہ اپنے موضوع پر قدرت ہے اس لیے مشکل بات کو کھول کر آسانی کے ساتھ بیان کرنے پر بھی قدرت حاصل ہے۔ "یعنی" کا استعمال کئی بار ہوا ہے لیکن یہ وضاحت کو اور واضح کرنے کی صورت ہے۔ جملے چھوٹے چھوٹے ہیں لیکن ان کی ساخت میں ایک باقاعدگی ہے۔ فارسی اسلوب کا اثر جملے کی ساخت پر نہیں ہے اور مبتدا و خبر، فاعل و فعل کا رشتہ براہِ راست قائم ہے۔ صفات و اسمائے صفات کا استعمال بھی کم ہے۔ عبارت میں نہ رنگینی ہے اور نہ حاشیہ آرائی۔ نثر لکھنے کا مقصد یہ ہے کہ اپنی بات اس طور پر کہہ دی جائے کہ دوسرا اسے سمجھ لے۔ اس نثر میں متانت اور گہری سنجیدگی موجود ہے۔ اس نثر میں، دکن میں لکھے جانے کے باوجود، دکنی اثرات نہیں ہیں اور جو بظاہر نظر آتے ہیں وہ شمال کی زبان میں بھی موجود ہیں۔ اس اعتبار سے "فتح المعین" اُردو نثر کا ایک قابلِ ذکر نمونہ ہے جس میں مشکل و دقیق موضوع کو آسان زبان میں بیان کرنے کی شعوری کوشش کی گئی ہے۔

اس دور میں قرآنِ پاک کی مختلف سورتوں کے ترجمے ہونے اور ان کی تفسیریں بھی اُردو میں لکھی گئیں لیکن ان میں سب سے اہم **شاہ مراد اللہ انصاری سنبھلی** کی "پارۂ عم" کی اُردو تفسیر ہے۔ پارۂ عم قرآنِ پاک کا تیسواں پارہ ہے جو زیادہ تر چھوٹی چھوٹی سورتوں پر مشتمل ہے۔ یہ تفسیر، جیسا کہ شاہ مراد اللہ نے خاتمۂ کتاب میں لکھا ہے، "چوبیسویں تاریخ محرم مہینے کی جمعہ کے دن تمام ہو چکی۔ حضرت پیغمبر صاحب صلی اللہ علیہ و سلم کی ہجرت کے گیارہ سو برس کے اوپر چوراسی برس گزر چکے تھے، پچاسی شروع ہوا تھا۔"۲۰ یہ تفسیر "تفسیر مرادیہ" کے نام سے کلکتہ، بمبئی، کانپور، لاہور سے کئی بار چھپ چکی ہے۔ اس کا تاریخی نام "خدائی نعمت" ہے جس سے ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ء نکلتے ہیں۔ اکثر مطبوعہ نسخوں میں اس کا نام "خدا

کی نعمت'' لکھا ہے جو صحیح نہیں ہے ۔ تفسیرِ مرادیہ سے پہلے کوئی ایسی مفصل اُردو تفسیر نہیں لکھی گئی تھی اس لیے اسے قرآن مجید کی پہلی اُردو تفسیر کہنا چاہیے ۔

''شاہ مراداللہ انصاری سنبھلی قادری نقشبندی حنفی''[۲۱] سنبھل ضلع مراد آباد کے محلے میاں سرائے کے رہنے والے تھے ۔[۲۲] یہ وہی خاندان تھا جس کے ایک فرد امین الدولہ انصاری جہاندار شاہ، فرخ سیر اور محمد شاہ کے دور کے امیر تھے ۔ شاہ مراد اللہ اپنے علم و فضل کی وجہ سے معاشرے میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے اور اپنے وعظوں اور درس کی وجہ سے شہرت رکھتے تھے ۔ ''تفسیرِ مرادیہ'' (۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ء) شاہ رفیع الدین اور شاہ عبدالقادر کے تراجمِ قرآن و تفاسیر سے برسوں پہلے لکھی گئی جس میں روزمرہ کی عام زبان میں قرآن کے مطالب بیان کیے گئے ہیں ۔ اس کے مخاطب عوام ہیں اسی لیے اس میں اس دور کی عام زبان محفوظ ہو گئی ہے ۔ دیباچے میں ~~شاہ مراد اللہ نے اس تفسیر کو لکھنے~~ کی وجہ ~~یہ بتائی~~ ہے کہ ''لاکھوں کروڑوں مسلمان جو ہندی زبان بولتے ہیں عربی فارسی زبان میں کچھ واقف نہیں ~~ہیں'' اور~~ اسی لیے :

> ''جن لوگوں نے متن قرآن پڑھا تھا . . . اون کو قرآن کی آیتوں کی تفسیر ہندی زبان میں معنی سناؤتا تھا ۔ سننے والے مرد بیبیاں بہت اخلاص سے شوق سے سنتے تھے . . . اس حال میں بعضے اخلاص مندوں نے کہا جو ہم کو بھی قرآن کی آیتوں کی یہ تفسیر معلوم رہتی، سورتوں کے معنی یاد رہتے تو کیا خوب بات ہوتی . . . اوس وقت اللہ تعالیٰ نے اون کے سچے شوق اور اخلاص کی برکت میں اس عاجز بندے خاکسار کے دل میں یہ بات ڈال دی جو اس ہندی تقریر کو وہی بات جو عربی فارسی تفسیروں کے بیان میں زبان سے نکلتی ہے اوس ہی تقریر کو کاغذ کے اوپر قلم بند کر، لکھ کر ان کو پڑھا دیجیے تو دین کے علوم کی باتیں اون کے اوپر خوب طرح سے معلوم ہو جاویں، یاد رہیں، کام آویں . . . اچھے عمل کرنے کا شوق بڑھ جاوے . . .''[۲۳]

شاہ مراد اللہ کو اس بات کا احساس تھا کہ جب تک قرآن کو سمجھانے کا کام عام مروجہ زبان میں نہیں ہوگا، دین کی ترقی اور فرد و معاشرہ کی فلاح ممکن نہیں ۔ ان کا ارادہ تھا کہ پارۂ عم کی تفسیر لکھنے کے بعد وہ اور سپاروں کی

ہی تفسیر لکھیں۔ دیباچے میں لکھتے ہیں کہ :

> ”عربی کے پیچھے فارسی زبان والوں نے اپنے لوگوں کے واسطے ، جو فارسی زبان جانتے تھے ، ہزاروں کتابیں دین کے علم میں ، قرآن حدیث کی بہت تفسیریں شرحیں لکھ ڈالیں اور سب علم فارسی زبان میں لائے ڈالے۔ بے شمار کتابیں لکھ گئیں۔ کنھیں بزرگ نیں کسی عالم فاضل نیں ہندی زبان میں کوئی کتاب دین کے علم میں نہ لیکھی۔ قرآن مجید کی تفسیر پیغمبر صلی اللہ علیہ و سلم کی حدیث کی شرح نہ کریں۔ اللہ تعالیٰ نے اپنے فضل کرم سیں اس عاجز بندے کے دل میں ڈالا ، توفیق بخشی۔ سورۂ فاتحہ اور عم کے سیپارے کی تفسیر اس ہندی زبان میں لکھنا شروع کیا۔ وہی پاک پروردگار اپنی مہربانی سیں اس بیان کو صاف عبارت میں تمامی کو پہچانے دینے والا ہے ، قبولیت بخشنے والا ہے۔ اور دل میں یہ نیت ہے جو اس تفسیر سے اس سیپارے کی فراغت کر چکے اس کے پیچھے فرصت فراغت پاوے اور وہ پاک پروردگار توفیق بخشے تو اور سیاروں کی بھی تفسیر لکھے اور وقت پاوے ، اللہ تعالیٰ چاہے تو حضرت رسول اللہ صلی اللہ علیہ و آلہ و سلم کی حدیثوں کی بھی اس زمانے میں شرح لکھے۔“[۲۳۳]

ان اقتباسات سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاہ مراد اللہ کا مقصد علم دین کو ”صاف عبارت“ میں لکھ کر عام آدمی تک پہچانا تھا۔ اسی لیے انھوں نے وہ زبان استعمال کی ہے جو ان کے چاروں طرف بولی جا رہی تھی۔ یہ وہی زبان ہے جو سوائے چند الفاظ اور ان کے مخصوص تلفظ و املا کے آج بھی گلی کوچوں اور بازاروں میں بولی جاتی ہے اور اسی وجہ سے یہ تفسیر اتنی مقبول ہوئی کہ برعظیم کے مختلف شہروں سے کئی بار شائع ہوئی۔ ”تفسیرِ مرادیہ“ پڑھ کر اس دور کی عام زبان کے خد و خال ، اس کی ساخت اور اس کے کئی لہجے سامنے آتے ہیں۔ اس کتاب میں اُردو کے جتنے الفاظ استعمال میں آئے ہیں اتنی تعداد میں اس سے پہلے شمال کی کسی اور تصنف میں استعمال نہیں ہوئے۔ ”تفسیرِ مرادیہ“ میں انداز خطیبانہ ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ایک شخص عقیدت مندوں کے درمیان بیٹھا ان سے خطاب کر رہا ہے اور اپنی بات اور علمِ دین کے نکات ان کی زبان میں صفائی کے ساتھ بیان کر رہا ہے۔ اسی لیے صفائی ، سلاست اور روانی ”تفسیرِ مرادیہ“ کے اسلوبِ نثر کی بنیادی خصوصیت ہے۔ اس کی نثر میں تقریر کا لہجہ و انداز ہے اور اسی لیے اس کے طویل جملے بھی مربوط و مسلسل

ہیں۔ یہاں طویل جملوں کی ساخت پر فارسی اسلوب کا اثر نہیں ہے، بلکہ طویل جملے میں بھی سننے یا پڑھنے والے کو، فاعل اور فعل کے فاصلے کے باوجود، تسلسل و ربط کا احساس رہتا ہے۔ اس میں نہ عربی فارسی کے مشکل الفاظ و تراکیب ہیں اور نہ استعارات سے پیدا ہونے والی شاعرانہ رنگینی ہے۔ یہ ایک ایسی نثر ہے جس کا مقصد یہ ہے کہ اپنی بات سننے والے تک دل نشیں انداز میں پہنچا دی جائے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کا اسلوب اُردو نثر کا فطری، بنیادی اسلوب ہے۔ اس اسلوب میں واعظ کا لہجہ، علم کا وقار اور مقصد کی گرمی شامل ہے۔ اسی لیے شاہ مراد اللہ اپنی بات کو طرح طرح سے مختلف لفظوں میں دہرا کر بیان کرتے ہیں تاکہ اثر و وضاحت کے ساتھ بات دوسروں تک پہنچ جائے۔ یہ اسلوبِ بیان یکساں طور پر ساری کتاب میں ملتا ہے۔ یہ چند مثالیں دیکھیے:

"تب حکم فرمایا کہ تم خلق کو ہدایت کرو، گمراہوں کو راہ بتاؤ، جاہلوں کو عالم کرو اور ناخبرداروں کو خبردار کرو، غافلوں کو ہوشیار کرو، سوتوں کو جگاؤ، اندھوں کو سیدھی راہ بتاؤ۔" (دیباچہ: ص ۴)ف

"اسی طرح سے وے احمق نادان سب اپنی اپنی نادانی کے سبب ایسی ایسی باتیں آپس میں کہتے تھے، اختلاف کرتے تھے، کچھ کا کچھ بکتے تھے۔" (ص ۸)ف

"اس واسطے اللہ تعالیٰ نے جوڑا جوڑا طرح بہ طرح خوب صورت بد صورت قوی ضعیف زورآور ناتواں بھاری ہلکے موٹے دبلے غنی فقیر پیدا کیے بنائے۔" (ص ۱۰)ف

اس تصنیف میں سمجھانے کا عمل چونکہ لکھنے والے کے پیشِ نظر ہے اسی لیے اس میں بات چیت کا لہجہ بہت واضح ہے۔ اس میں عبارت آرائی نہیں ہے لیکن ایسی دلکشی ضرور ہے کہ پڑھنے یا سننے والا اسے دلچسپی سے سن یا پڑھ سکے۔ بات کو تفصیل سے کھول کر بیان کرنے کا عمل اس اسلوب کا حصہ ہے۔ یہ اسلوب آج بھی خطیبوں، مبلّغوں اور واعظوں کی تقریروں اور تحریروں

ف۔ دیباچے کے اقتباسات "تفسیرِ مرادیہ" مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہور سے دیے گئے ہیں اور باقی اقتباسات تفسیرِ مرادیہ، مطبوعہ مطبع مہانندی کلکتہ ۱۲۶۶ھ/۱۸۴۹ع سے دیے گئے ہیں۔

میں نظر آتا ہے۔ اس میں روزمرہ کی وہ زبان استعمال ہوئی ہے جو گلی کوچوں میں بولی جاتی تھی اور جو اس سے پہلے اس طور پر استعمال میں نہیں آئی تھی۔ اسی زندہ زبان نے دو سو سال سے زیادہ عرصہ گزر جانے کے باوجود اس تفسیر کو نہ صرف زندہ رکھا ہے بلکہ اُردو نثر کی تاریخ کا حصہ بنا دیا ہے۔

''تفسیرِ مرادیہ'' چونکہ قرآن کے تیسویں پارے کی تفسیر ہے، جو چھوٹی چھوٹی سورتوں پر مشتمل ہے اور جن کے موضوعات میں حد درجہ تنوع ہے، اس لیے اس کے اسلوب میں بھی تنوع پیدا ہو گیا ہے۔ شاہ مراد اللہ نے کہیں روایت بیان کی ہے، کہیں کسی پیغمبر کی داستان سنائی ہے، کہیں دوزخ جنت کا بیان ہے، کہیں ابابیل اور ہاتھیوں کی فوج کا ذکر ہے، کہیں زمانے کا، کہیں لوح و قلم کا، کہیں علم کا اور کہیں اچھے برے اعمال کا ذکر ہے۔ اسی لیے ''تفسیرِ مرادیہ'' میں اظہارِ بیان کی اکتا دینے والی یکسانیت پیدا نہیں ہوتی اور اندازِ بیان موضوع کی مناسبت سے بدل کر تنوع کا اثر پیدا کرتا ہے۔ موضوع کی مناسبت سے پیدا ہونے والے اس تنوع کو محسوس کرنے کے لیے یہ دو اقتباسات پڑھیے:

> ''ان وقتوں میں یمن کے ملک میں وہ بادشاہ، جس کا زولواس نام تھا، بادشاہی کرتا تھا۔ اس کا ایک وزیر تھا، کاہن تھا، ساحر جادوگر تھا۔ جادو کے بہت طرح طرح کے عمل جانتا تھا۔ اس بادشاہ کے ملک کا کاروبار اسی کے ہاتھ میں تھا۔ بادشاہ بغیر اس کے حکم کے کچھ کر نہ سکتا تھا۔ سب لوگ اسی کے تابع تھے۔ اس کا حکم تمام ملک میں اس کے جاری تھا۔ جب وہ بوڑھا ہوا ایک دن بادشاہ سے کہا میں بوڑھا ہوا ہوں۔ ضعیفی سستی میرے حواس میں، قوتوں میں بہت آئی ہے۔ دیکھنے میں، سننے میں تفاوت ہوا ہے۔ صلاح مصلحت یہ ہے جواپنے لوگوں میں سے ایک کوئی آدمی تجویز کرکر میرے حوالے کرو۔ جوان ہووے، اصل ہووے، عقل فہم خوب رکھتا ہووے . . . ''
> (ص ۱۳۱)

اسے پڑھ کر اب یہ اقتباس پڑھیے جس میں دوزخ کا بیان ہے:

> ''دوزخ کو ہزار برس عذاب کے فرشتوں نے دہکایا۔ تمام سرخ ہوگئی۔ پھر ہزار برس دہکایا جلایا، زرد ہو گئی۔ پھر ہزار برس میں دھونکایا دہکایا، سیاہ کالی ہو گئی۔ پھر ہمیشہ دہکاتے ہیں۔ رات دن کالی ہوتی

جاتی ہے ۔ ایسی بلا آگ میں پڑیں گے ، جلیں گے ، گلیں گے ۔“
(ص ۱۶۴)

ان دونوں اقتباسات میں بنیادی اسلوب ایک ہے لیکن موضوع کی مناسبت سے طرزِ ادا کی سطح پر لہجے میں ایک ایسی تبدیلی آ جاتی ہے کہ پہلے میں افسانوی رنگ در آتا ہے اور دوسرے میں دوزخ کی ڈراؤنی تصویر خوف کا اثر پیدا کر دیتی ہے اور نثر نگار کا مقصد پورا ہو جاتا ہے ۔ یہی تنوع اس تفسیر کی نثر کو اہم بنا دیتا ہے ۔ اس رنگ کی سادہ نثر اب تک نہیں لکھی گئی تھی جس میں صفائیِ بیان کے ساتھ خطیبانہ چاشنی موجود ہے ۔ اس میں سجانے بنانے سنوارنے کا کوئی مصنوعی عمل نہیں ہے ۔ نہ استعارے ہیں ، نہ قافیہ و وزن کا التزام ہے لیکن اس کے باوجود اس میں اثر انگیزی موجود ہے ۔ یہاں اسلوب پر نہیں بلکہ بات اور مقصد پر زور ہے ، جو نثر کا جدید تصور ہے ۔ اس نثر میں بہتے دریا کی سی روانی بھی ہے ۔ جملے مختصر بھی ہیں اور طویل بھی لیکن طویل جملے میں بھی ، فعل تک پہنچ کر فاعل کو تلاش نہیں کرنا پڑتا بلکہ طویل جملہ جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے مفہوم کو ساتھ لے کر بڑھتا ہے ۔ یہاں جملہ اس لیے طویل ہے کہ بات کو ایک سانس میں پھیلا کر بیان کیا جا رہا ہے تاکہ وہ پوری طرح دل نشیں ہو جائے ۔ پوری کتاب کا موضوع مذہبی ہے لیکن اس میں فارسی و عربی کے وہی الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو عام فہم ہیں ۔ فارسی تراکیب کا استعمال بھی بہت کم ہے ۔ اضافت کا استعمال بھی خال خال ہے ۔ اسی لیے ”تفسیرِ مرادیہ“ اس دور میں خالص اُردو نثر کا ایک قابلِ قدر نمونہ ہے ۔ شاہ مراد اللہ کے ذہن میں نثر کے وہی اصول ہیں جنھیں آئندہ دور میں سرسید نے اپنایا ۔ شاہ مراد اللہ اسی اسلوب کے پیش رو ہیں ۔ یہ بات ذہن نشیں رہے کہ فورٹ ولیم کالج کی پیدائش میں ابھی پندرہ سال کا عرصہ باقی ہے ۔

شاہ مراد اللہ کے ہاں سیں (سے) نیں (نے) کنہیں (کسی) وے (وہ) استعمال ہوئے ہیں ۔ مصادر میں آونا ، جاونا ، پاونا ، سمجھاونا ، فرماونا ، سناؤنا اور ان کی مختلف صورتیں استعمال ہوئی ہیں ۔ کہیں علامت فاعل ”نے“ ترک کر دیا گیا ہے کہیں صحیح طور پر استعمال کیا گیا ہے ۔ اسی طرح بھتر (بہتر) اندھیاری (اندھیری) بدبوئی (بدبو) خوشبوئی (خوشبو) کمل (کمبل) دہیز (جہیز) پہچھان (پہچان) بخیلی (بخل) پالنے ہارا ، روزی دینے ہارا وغیرہ استعمال کیے ہیں ۔ یہ سب الفاظ اس دور کی عام زبان کا حصہ تھے اور ان کی مثالیں ہم آبرو ، میر ، سودا ، قائم کے مطالعے میں دیکھ آئے ہیں ۔ شاہ مراد اللہ کی زبان اور اس دور

کی زبان میں کوئی فرق نہیں ہے۔ شاہ مراد اللہ نے محمد تقی میر کی طرح الفاظ اسی طرح استعمال کیے ہیں جس طرح وہ بولے جاتے تھے۔ مثلاً:

> ”حضرت ہود نے مومنوں کو لے کر ایک طرف جُدی جگہ میں لے گئے اور سب کو ایک جگہ بیٹھال کر تمام کے گردا گرد آس پاس ایک خط کر دیا۔“ (ص ۱۷۵)

اس میں جُدی، بیٹھال کر، گردا گرد، خط کر دیا وہ الفاظ ہیں جو عام زبان میں استعمال ہوتے تھے اور آج بھی ہوتے ہیں۔ بیٹھال دو، لٹال دو آج بھی ہم بولتے ہیں اور لکھتے وقت بٹھا دو، لٹا دو، لکھتے ہیں۔ ایک جگہ شاہ مراد اللہ نے ”گاڑی گئی لڑکی“، بجائے ”گاڑی ہوئی لڑکی“، استعمال کیا ہے۔ ”گئی“ کا اس طور پر استعمال گزشتہ پندرہ سال سے اُردو نثر میں بڑھتا جا رہا ہے اور اکثر اخباروں، رسالوں میں ”اس موقع پر لی گئی تصویر“ یا ”بنائی گئی فلم“ یا ”مندرجہ بالا کاغذات درج کی گئی ہدایات کے مطابق روانہ نہ کرنے کی صورت میں . . .“ قسم کے جملے نظر آتے ہیں۔ شاہ مراد اللہ کے اس استعمال سے معلوم ہوا کہ ”گئی“ کا یہ استعمال اس زمانے کی عام زبان کا حصہ تھا۔

شاہ محمد رفیع الدین (۱۱۶۳ — ۱۲۳۳ھ/۱۷۵۰ — ۱۸۱۸ع)[۲۵] جن کا پورا نام رفیع الدین عبدالوہاب[۲۶] تھا، شاہ ولی اللہ کے چار بیٹوں میں سے تیسرے بیٹے تھے اور شاہ عبدالعزیز (م ۷ شوال ۱۲۳۹ھ/۶ جون ۱۸۲۴ع) اور شاہ عبدالقادر کی طرح ان جید علما میں شمار ہوتے تھے جنھوں نے نہ صرف اپنے والد کا نام روشن کیا بلکہ ان کی دینی تحریک اور علمی روایت کو بھی آگے بڑھایا۔ شاہ رفیع الدین دہلی میں پیدا ہوئے۔ یہیں پلے بڑھے۔ تحصیلِ علوم اپنے والد شاہ ولی اللہ سے اور تکمیل اپنے بڑے بھائی شاہ عبدالعزیز سے کی۔ جب کبر سنی اور ضعفِ مزاج کی وجہ سے شاہ عبدالعزیز درس و تدریس کا سلسلہ جاری نہ رکھ سکے تو ان کا درس بھی شاہ رفیع الدین دینے لگے۔ انھیں منقولات و معقولات دونوں پر یکساں قدرت حاصل تھی اور ریاضیات میں تو انھیں موجد کا درجہ حاصل تھا۔[۲۷] سرسید نے لکھا ہے کہ ”ہر فن کے ساتھ اس طرح کی مناسبت تھی کہ ایک وقت میں فنون متباینہ اور علومِ مختلفہ درس فرماتے تھے۔ جب ایک کی تعلیم سے دوسرے کی تعلیم کی طرف متوجہ ہوتے حضارِ خدمت کو یہ معلوم ہوتا تھا کہ گویا اسی فن میں جامۂ یکتائی ان کے قامتِ استعداد پر قطع ہوا ہے۔“[۲۸] عربی و فارسی پر پورا عبور حاصل تھا۔ عربی میں کئی قصائد کے علاوہ اُردو، عربی و فارسی میں کم و بیش بیس کتابیں ان سے یادگار ہیں۔ علم اور تقویٰ دونوں کے اعتبار

سے۔ ان کا درجہ بلند ہے۔ پاک باطن، آزاد طبع اور صاف‌گو انسان تھے۔[۲۹] برِعظیم میں ان کی عام شہرت استاد، عالم اور مصنف کی حیثیت سے آج تک ہماری تہذیبی تاریخ کا حصہ ہے۔ اُردو زبان و ادب کی تاریخ میں ان کی اصل شہرت قرآنِ پاک کے اس پہلے اُردو ترجمے کی وجہ سے ہے جو انھوں نے اس صدی کے آخر میں کیا۔ ترجمۂ قرآن کے علاوہ اُردو میں ان کی ایک اور تصنیف ”تفسیرِ رفیعی“ ہے لیکن اُردو ترجمہ و تفسیر انھوں نے اپنے قلم سے نہیں بلکہ بول کر لکھوائے۔ ان کے ایک شاگرد سید نجف علی خاں نے قرآنِ مجید تحت لفظی ان سے پڑھا۔ جو کچھ شاہ رفیع‌الدین پڑھاتے رہے وہ لکھتے رہے اور جب مکمل ہو گیا تو اصلاح کے لیے پیش کر دیا۔ یہی صورت ”تفسیرِ رفیعی“ کے ساتھ ہوئی جس کی تفصیل نجف علی خاں کے بیٹے میر عبدالرزاق نے ”تفسیرِ رفیعی“ کے دیباچے میں ان الفاظ میں دی ہے:

> ”کہتا ہے خاکسار میر عبدالرزاق بن سید نجف علی خاں المعروف بہ فوجدار خاں غفراللہ لہ، ولوالدیہ کہ والد بزرگوار میرے نے بخدمت جناب عالم با عمل و فاضلِ بے بدل، واقفِ علوم معقول و منقول خلاصۂ علمائے متاخرین مولوی رفیع الدین رحمۃ اللہ علیہ کی عرض کیا تھا کہ میں چاہتا ہوں کہ ترجمہ کلام اللہ تحتِ لفظی آپ سے پڑھ کر زبان اردو میں لکھوں۔ پھر اوس کو آپ ملاحظہ فرما کر اصلاح دے کر درست فرما دیا کریں۔ چنانچہ آپ نے قبول فرمایا اور تمام کلام اللہ اسی طرح سے مرتب ہوا اور رواج پایا ہے۔ اوسی صورت سے تفسیر سورۂ بقر کی بطور فائدوں کے تمام و کمال مفصل و مشرح لکھی تھی اور موسوم بہ ”تفسیرِ رفیعی“ کیا، اس واسطے کہ نام مبارک اون کا بھی رفیع الدین ہے۔“[۳۰]

”تفسیرِ رفیعی“ شاہ رفیع الدین کی وہ اُردو تفسیر ہے جس کا ذکر بہت کم ہوا ہے۔ اس میں سورۂ بقر کی تفسیر بول چال کی عام زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس کا طرزِ بیان خطیبانہ ہے۔ شاہ رفیع الدین نے ساری تفسیر میں یہ انداز اختیار کیا ہے کہ پہلے ایک آیت کا ترجمہ دیتے ہیں جو لفظی کے بجائے وضاحتی ہوتا ہے اور پھر اس آیت کے مطالب و معانی کی تشریح کرتے ہیں۔ مثلاً:

ترجمہ: ”جس نے کیا واسطے تمھارے زمین کو بچھونا اور آسمان کو چھت اور اتارا آسمان سے پانی۔ پس نکالا ساتھ اس کے پھلوں سے رزق واسطے تمھارے۔ پس مت مقرر کرو واسطے اللہ کے شریک

> اور تم جانتے ہو ۔“
>
> تفسیر : جن لوگوں پر خطاب تھا تین طرح کے تھے ۔ ظاہر اور باطن سے ماننے والے وہ مومن تھے اور ظاہر و باطن سے انکار کرنے والے وہ کافر تھے اور ظاہر سے اقرار کرنے والے اور باطن سے انکار کرنے والے وہ منافق تھے ۔ جب تینوں کا احوال بیان کیا سب لوگوں کو حکم کیا میری بندگی کرو اور میرے کلام میں شک نہ لاؤ اور جو یہ نہ کرو گے تو آگ کا عذاب کروں گا اور جو مانو گے تو بہشت دوں گا ۔ کہتے ہیں کہ ایک دوسرے کا جو حکم مانتا ہے تین واسطے ہوتا ہے ۔ یا واسطے پہلے احسان کے یا واسطے سکونت کے یا واسطے معاش کے ۔ اوسی کے عمل میں حق تعالیٰ نے بتلا دیا کہ تینوں کام تم کو مجھ سے ہیں ۔“۳۱

شاہ رفیع الدین کی نثر اور اس کے طرزِ بیان میں زور ہے ۔ وہ اپنی بات ، شاہ مراد اللہ کے برخلاف ، اختصار کے ساتھ بیان کرنے پر قادر ہیں ۔ ان کی نثر میں بھی عبارت آرائی اور رنگینی نہیں ہے ۔ دونوں کے اسالیب سادہ ، رواں ، عام بول چال کی زبان میں اور خطیبانہ ہیں لیکن شاہ رفیع الدین کے اظہارِ بیان کی ذہنی سطح شاہ مراد اللہ سے بلند ہے ۔ ان دونوں تفسیروں کو پڑھ کر دو ذہنوں کے علم اور اندازِ فکر کا فرق سامنے آتا ہے اور اسی سے ان دونوں کے اسالیب کا فرق پیدا ہوتا ہے ۔ شاہ مراد اللہ کے بیان میں گہرائی نہیں ہے ۔ شاہ رفیع الدین کے ہاں سادگی اور روزمرہ کی زبان کے استعمال کے باوجود تہ داری اور معنویت ہے ۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے اوپر کے اقتباس سے ایک مختلف اقتباس دیکھیے :

> ”حق تعالیٰ نے حضرت آدم کو مکے کے پاس نعمان ایک میدان ہے اوس میں پیدا کیا اور کئی دن زمین پر رکھا اور رزق بہشت سے بھیجا ۔ یہ ہر جانوروں میں جوڑی دیکھتے تھے اور آپ تنہائی سے گھبراتے تھے ۔ ایک بار جو سوئے ، دیکھا کہ ایک عورت میری قسم کی میرے پاس بیٹھی ہے ۔ بہت خوش ہوئے ۔ جب آنکھ کھلی کچھ نہ پایا ۔ وحشت ان کو زیادہ ہوئی ۔ حق تعالیٰ نے جبرئیل کو بھیجا اور اونھوں نے اون کی بائیں پسلی کے نیچے چاک کیا اور اوس میں سے حضرت حوا کو ، کہ حق تعالیٰ کی قدرت سے پیدا ہو گئی تھیں ، نکال کر اون کے پاس بٹھا دیا اور حق تعالیٰ نے حضرت حوا کا نکاح حضرت آدم سے باندھ دیا ۔ پھر فرشتوں کو حکم کیا کہ ایک تخت پر دونوں کو بٹھا

گو بہشت میں جا اوتاریں ۔ جب بہشت میں گئے، حق تعالیٰ نے مالک بہشت کا کیا تاکہ وہاں کے سے کارخانے دیکھ کر ویسے ہی زمین میں بناویں اور ویسی خوبی کی نعمتیں کھانے میں اور پہننے میں تیار کریں اور کتنی مدت غذا بے فضلہ اور بے محنت کھا کر قوت پکڑیں ۔ لیکن جب اون کو بول اور براز کی حاجت نہ تھی ، ان اعضا کی کچھ خبر نہ تھی لیکن آزمائش کے واسطے ایک درخت کے کھانے سے منع کر دیا اور حکمت رکھی کہ یہ زمین میں گنہ گار ہو کر اوتریں تو بندگی میں اور ڈر میں رہیں ، نہ یہ کہ بسبب عزت خلافت کے دعوا خدائی کا کریں ۔"[۳۲]

شاہ رفیع الدین کی نثر میں بھی حسبِ ضرورت چھوٹے اور بڑے جملے ساتھ ساتھ آتے ہیں لیکن ان میں خطیبانہ انداز کے باوجود وہ تکرارِ بیان نہیں ہے جو شاہ مراد اللہ کی نثر میں ملتی ہے ۔ فارسی عربی کے وہ الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو عام زبان کا حصہ بن چکے ہیں ۔ اس نثر میں فاعل مفعول فعل کی ترتیب میں زیادہ باقاعدگی ہے ۔ شاہ مراد اللہ کے ہاں زبان کی عوامی سطح ، عوامی لہجہ اور عوامی تلفظ موجود ہے ۔ شاہ رفیع الدین کے ہاں ، عام الفاظ اور سادگی کے باوجود ، ایک ایسی سطح ہے جو عوام و خواص دونوں کے ہاں یکساں ہے ، اسی لیے شاہ رفیع الدین کے بیان میں زیادہ رچاوٹ ہے ۔ اسلوبِ بیان کا یہ وہی ڈھنگ ہے جو آج تک خطیبوں کے ہاں اسی انداز میں مروج ہے ۔ شاہ رفیع الدین کی نثر میں محاورے بھی ہیں اور روزمرہ بھی ۔ وضاحت کے لیے وہ تشبیہیں بھی استعمال کرتے ہیں ۔ ایسے الفاظ بھی استعمال کرتے ہیں جنھیں عوام بولتے تھے لیکن اظہار کی متانت اور فکر کی رچاوٹ کی وجہ سے ان الفاظ میں عامیانہ پن باقی نہیں رہتا ۔ شاہ رفیع الدین نے قرآن کے گہرے مطالب کو عام بول چال کی زبان میں بیان کرکے اُردو نثر کو نہ صرف وقار بخشا بلکہ مذہبی و علمی افکار کو بیان کرنے کی روایت کو بھی آگے بڑھایا ، لیکن ان کے ترجمۂ قرآن کی نوعیت اس سے مختلف ہے ۔ اس ترجمے کی ماہیت کو شاہ عبدالقادر کے ترجمے کے ساتھ ہی بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے ۔

شاہ رفیع الدین ، شاہ عبدالقادر سے عمر میں پانچ سال بڑے تھے اس لیے قیاس کیا جاتا ہے کہ قرآن مجید کا ترجمہ پہلے شاہ رفیع الدین نے کیا ہوگا ۔ ایک دلیل اس سلسلے میں یہ بھی دی جاتی ہے کہ شاہ رفیع الدین نے اپنے ترجمۂ قرآن کے دیباچے میں اپنے والد کے فارسی ترجمۂ قرآن کا ذکر تو کیا ہے لیکن شاہ

عبدالقادر کے ترجمے کا ذکر نہیں کیا ۔ اگر شاہ عبدالقادر کا ترجمہ ان سے پہلے ہو چکا ہوتا تو شاہ رفیع الدین اس کا ذکر اپنے دیباچے میں ضرور کرتے ۔ لیکن یہی صورت شاہ عبدالقادر کے ہاں بھی ملتی ہے ۔ انھوں نے اپنے ترجمہ قرآن کے دیباچے میں شاہ ولی اللہ کے فارسی ترجمے کا تو ذکر کیا ہے لیکن کہیں شاہ رفیع الدین کے ترجمے کا ذکر نہیں کیا ۔ البتہ اس عبارت سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاہ رفیع الدین کے تحت لفظی ترجمے کو دیکھ کر انھیں خیال آیا کہ اس سے معنی و مفہوم واضح نہیں ہوتے اس لیے ایسا ترجمہ کرنا چاہیے جس سے معنیِ قرآن آسان ہو جائیں ۔

> ''اب کئی باتیں معلوم رکھیے ۔ اول یہ کہ اس جگہ ترجمہ لفظ بلفظ ضرور نہیں کیونکہ ترکیب ہندی عربی سے بہت بعید ہے ۔ اگر بعینہ وہ ترکیب رہے تو معنی مفہوم نہ ہوں ۔ دوسرے یہ کہ اس میں زبانِ ریختہ نہیں بولی بلکہ ہندی متعارف ، تا عوام کو بے تکلیف دریافت ہو[۳۲] ۔''

شاہ رفیع الدین کا ترجمہ چونکہ لفظ بہ لفظ ہے اور اس سے معنی و مفہوم واضح نہیں ہوتے اس لیے شاہ عبدالقادر نے ، بڑے بھائی شاہ رفیع الدین کا نام لیے بغیر ، اسی ترجمے کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاہ رفیع الدین کا ترجمہ شاہ عبدالقادر کے ترجمے سے مقدم ہے اور چونکہ شاہ عبدالقادر کا ترجمہ ۱۲۰۵ھ/۹۱-۱۷۹۰ء میں مکمل ہوا اس لیے شاہ رفیع الدین کا ترجمہ اس سے چند سال پہلے ۱۲۰۰ھ/۱۷۸۵ء یا اس سے کچھ پہلے مکمل ہوا ہوگا ۔

شاہ رفیع الدین کا ترجمہ ، جسے انھوں نے سید نجف علی خاں کو لکھوایا تھا ، لفظی ترجمہ ہے جس میں متنِ قرآن کی انتہائی پابندی کی گئی ہے ۔ شاہ رفیع الدین نے ہر لفظ کے نیچے اُردو کا مناسب ترین لفظ لکھ دیا ہے اور وضاحت کے لیے الفاظ بڑھانے یا ترجمے کو بامحاورہ بنانے کی بالکل کوشش نہیں کی ۔ وہ قرآن کے متن سے ذرہ بھر ادھر سے اُدھر نہیں ہوتے اسی لیے اس ترجمے میں مربوط جملوں کی تلاش بے معنی ہے ۔ عربی میں پہلے مضاف آتا ہے اور پھر مضاف الیہ ۔ اردو ترجمے میں بھی اسی صورت کو برقرار رکھا گیا ہے ۔ اسی طرح عربی میں فعل ، فاعل اور مفعول سے پہلے آتا ہے ۔ شاہ رفیع الدین نے ترجمے میں یہی صورت باقی رکھی ہے لیکن اس التزام کے باوجود سارے ترجمے میں کوئی لفظ مشکل سے ایسا ملے گا جو عام فہم نہ ہو ۔ سر سید نے شاہ رفیع الدین و شاہ عبدالقادر کے ترجموں کے بارے میں لکھا ہے کہ ''مولوی عبدالقادر صاحب کا اُردو ترجمہ

کلام اللہ کا اُردو لغات کے لیے ایک بڑی سند ہے اور مولوی رفیع الدین صاحب کا ترجمہ تراکیب نحوی کے لیے ایک بہت بڑی دستاویز ہے ۔“[۳۴] رفیع الدین صاحب کے ترجمے کی تاریخی اہمیت یہ ہے کہ یہ اردو زبان میں قرآن مجید کا پہلا ترجمہ ہے ۔ اس ترجمے نے بند دروازے کھول کر قرآن کے اُردو ترجمے کی ایسی روایت قائم کی کہ یہ سلسلہ آج تک جاری ہے ۔ لفظی ترجمہ ہونے کے باوجود یہ وہ ترجمہ ہے جو قرآن کی روح ، اس کے مزاج کے مطابق اور قریب ترین ہے ۔ شاہ عبدالقادر کا ترجمۂ قرآن اس سلسلے کی دوسری کڑی ہے ۔

شاہ عبدالقادر (۱۱۶۷ھ —— ۱۲۳۰ھ/۱۷۵۳ع —— ۱۸۱۴ع)[۳۵] شاہ ولی اللہ کے چوتھے بیٹے اور شاہ عبدالعزیز اور شاہ رفیع الدین کے چھوٹے بھائی اور اپنے وقت کے جیّد عالم اور متقی و پرہیزگار انسان تھے ۔ ابتدائی تعلیم اپنے والد سے اور تکمیل شاہ عبدالعزیز سے کی ۔ اکبری مسجد میں قرآن ، حدیث اور فقہ کا درس دیتے تھے اور اسی مسجد کے ایک حجرے میں رہتے تھے ۔ درس و تدریس کے بعد بیشتر وقت عبادت یا مطالعہ میں صرف کرتے تھے ، اسی لیے تصنیف و تالیف کی طرف زیادہ توجہ نہیں تھی ۔ سر سید نے لکھا ہے کہ ”آپ کے علم و فضل کا بیان کرنا ایسا ہے کہ کوئی آفتاب کی تعریف فروغ اور فلک کی مدح بلندی کے ساتھ کرے ۔“[۳۶] ان کے شاگردوں میں بڑے نامور علماء پیدا ہوئے ۔ مولانا فضل حق خیرآبادی اور سید احمد شہید بریلوی انھی کے نامور شاگرد تھے ۔ ان کا علم و فضل ہماری تہذیبی تاریخ کا حصہ ہے لیکن آج ان کی اصل شہرت اُردو ترجمۂ قرآن اور اس کی مختصر تفسیر کی وجہ سے ہے ۔ شاہ عبدالقادر کا ترجمہ ، جس کا تاریخی نام ”موضح قرآن“ ہے ، ۱۲۰۵ھ/۱۷۹۰-۹۱ع میں مکمل ہوا ۔ انھوں نے موضحِ قرآن کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ”اس کتاب کا نام موضحِ قرآن ہے اور یہی اس کی صفت ہے اور یہی اس کی تاریخ ہے ۔“[۳۷] اس ترجمے میں انھوں نے ان امور کو پیش نظر رکھا ہے :

(۱) ”ترجمہ لفظ بلفظ ضروری نہیں کیونکہ ترکیبِ ہندی ترکیبِ عربی سے بہت بعید ہے ۔ اگر بعینہ وہ ترکیب رہے تو معنی مفہوم نہ ہوں ۔“

(۲) ”اس میں زیادہ ریختہ نہیں بولی بلکہ ہندی متعارف ، تا عوام کو بے تکلیف دریافت ہو ۔“

اور یہ بھی بتایا کہ :

(الف) ”ہرچند ہندوستانیوں کو معنی قرآن اس سے آسان ہوئے لیکن اب بھی استاد سے سند کرنا لازم ہے ۔“

> (ب) ”اول فقط ترجمہ قرآن ہوا تھا ، بعد اس کے لوگوں نے خواہش کی تو بعضے فواید زاید بھی متعلق تفسیر داخل کیے ۔ اوس فایدہ کے امتیاز کو حرف ف نشان رکھا ۔“

شاہ عبدالقادر کا ترجمہ اسی لیے لفظی نہیں بلکہ وضاحتی ہے ۔ اس کے جملے کی ساخت پر ، شاہ رفیع الدین کے ترجمے کے برخلاف ، اُردو جملے کا مزاج حاوی ہے ۔ اس میں روزمرہ و محاورہ کا بھی خیال رکھا گیا ہے اور ساتھ ساتھ عربی لفظ کے لیے منتخب و موزوں اُردو لفظ استعمال کرنے کا التزام کیا ہے ؛ مثلاً ضیا کے لیے چمک ، نور کے لیے اجالا ، حور کے لیے گوری ، عذابِ عظیم کے لیے بڑی مار وغیرہ ۔ مروجہ فارسی الفاظ کے لیے بھی اُردو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں ؛ مثلاً پرسش کے بجائے پُوچھ ، بعد کے بجائے پیچھے ، صحت یاب کے بجائے چنگا وغیرہ ۔ قرآن مجید کا یہ ترجمہ اردو ہندی لغت کا ایک بڑا خزانہ ہے ۔ اس ترجمے کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہ عبدالقادر عام لفظوں کو نئے معنی دے کر انہیں نئی زندگی دے رہے ہیں ۔ اس میں کثرت سے ایسے عام الفاظ استعمال ہوئے ہیں جنھیں ہم آج بھی عربی و فارسی الفاظ کے بجائے استعمال کرکے اپنے اظہار کو ایک نیا رنگ دے سکتے ہیں ۔ اس میں وہی زبان استعمال ہوئی ہے جو عوام میں رائج تھی اور شاہ صاحب نے اس عوامی زبان و محاورہ کو قرآن جیسی کتاب کے ترجمے کے لیے استعمال کرکے ایک نئی رفعت عطا کی ہے ۔ اس ترجمے میں ”کہنے لگیاں“ یا ”جس طرف مجھے بلاتیاں ہیں“ جیسے جملے اُس دور کی مروجہ زبان ہی کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ جمع فاعل کے مطابق جمع فعل کا استعمال جہاں قدیم اُردو میں ملتا ہے وہاں آبرو ، ناجی ، میر ، سودا اور قائم کے ہاں بھی اسی طرح ملتا ہے ۔ شاہ عبدالقادر نے قرآن مجید کا اس التزام کے ساتھ ترجمہ کرکے کہ اس میں مروجہ اُردو زبان کے الفاظ ، مترادفات و مرکبات استعمال ہوں ، ایک ایسا کام کیا ہے جس سے ایک طرف ان کے دینی مقاصد کو تقویت پہنچی اور دوسری طرف اُردو زبان میں اظہار کی غیر معمولی قوت پیدا ہوگئی ۔ یہ ترجمہ لسانی نقطۂ نظر سے بھی ایک اہم کارنامہ ہے ۔ شاہ عبدالقادر اور شاہ رفیع الدین کے ترجمے مزاج اور اسالیب کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں ۔ یہ فرق اُس وقت واضح ہوتا ہے جب ہم ان دونوں ترجموں کے ایک پارے کی ایک ہی سورت کو ساتھ رکھ کر پڑھتے ہیں ۔ مثلاً یہ دو سورتیں دیکھیے :

ترجمہ شاہ رفیع الدین

سورۂ یوسف پارہ : ١٢

”اور کہا بادشاہ نے تحقیق میں دیکھتا ہوں سات بیل موٹے ، کھائے جاتے ہیں ان کو سات دبلے اور سات بالیں سبز اور سات سوکھی ، اے سردارو ، جواب دو مجھ کو بیچ خواب میری کے ، اگر ہو تم واسطے خواب کے تعبیر کرتے ۔ کہا انہوں نے ، یہ ہیں پریشان خواب اور نہیں ہم ساتھ تعبیر خوابوں پریشان کے جاننے والے اور کہا اس شخص نے کہ نجات پائی تھی ان دولوں میں سے اور یاد گیا بعد مدت کے ، میں خبر دوں گا تم کو ساتھ تعبیر اس کی کے ، پس بھیجو مجھ کو ۔ اے یوسف ، اے بڑے سچے ، جواب دے ہمارے تئیں بیچ سات بیل موٹوں کے کھاتے ہیں ان کو سات دبلے اور سات بالیں سبز اور سات خشک ، توکہ پھر جاؤں میں طرف لوگوں کی ، توکہ وہ جانیں ۔ کہا کہ کھیتی کرو گے تم سات برس محنت سے ، پس جو کچھ کاٹو تم پس چھوڑ دو اس کو بیچ بالوں اس کے کے مگر تھوڑا اس میں سے جو کھاؤ تم ۔ پھر آویں گے پیچھے اس کے سات برس سخت ۔ کھا جاویں گے جو کچھ پہلے رکھا تم نے واسطے ان کے مگر تھوڑا سا جو کچھ بچا رکھو تم واسطے

ترجمہ شاہ عبدالقادر

سورۂ یوسف پارہ : ١٢

”اور کہا بادشاہ نے ، میں خواب دیکھتا ہوں ، سات گائیں موٹی ان کو کھاتی ہیں سات دبلی ، اور سات بالیں ہری اور دوسری سوکھی ۔ اے دربار والو تعبیر کہو مجھ سے میرے خواب کی ، اگر ہو تم خواب کی تعبیر کرتے ۔ بولے یہ اڑتے خواب ہیں اور ہم کو تعبیر خوابوں کی معلوم نہیں اور بولا وہ جو بچا تھا ان دولوں میں اور یاد کیا مدت کے بعد ، میں بتاؤں تم کو اس کی تعبیر ، سو تم مجھ کو بھیجو ۔ جا کر کہا یوسف اے سچے ، حکم دے ہم کو اس خواب میں سات ~~گائیں موٹی ان کو~~ کھاویں سات دبلی اور سات بالیں ہری اور دوسری سوکھی کہ میں لے جاؤں لوگوں پاس ، شاید ان کو معلوم ہو ۔ کہا تم کھیتی کرو گے سات برس لگ کر ۔ سو جو کاٹو اس کو چھوڑ دو اس کی بال میں مگر تھوڑا جو کھاتے ہو پھر آویں گے اس پیچھے سات برس سختی کے ، کھاویں جو رکھا تم نے ان کے واسطے مگر تھوڑا جو روک رکھو گے ۔ پھر آوے گا اس پیچھے ایک برس ، اس میں مینہ پاویں گے لوگ اور اس میں رس نچوڑیں گے ، اور کہا بادشاہ

بیچ کے ۔ پھر آوے گا اس کے برس کہ بیچ اس کے مینہ برسائے جاویں گے ، لوگ اور بیچ اس کے نچوڑیں گے اور کہا بادشاہ نے کہ لے آؤ میرے پاس اس کو ۔ پس جب آیا اس کے پاس ایلچی کہا کہ پھر جا طرف خاوند اپنے کی ، پس پوچھ اس سے کیا حال ہے ان عورتوں کا ، جنھوں نے کاٹے تھے ہاتھ اپنے ، تحقیق پروردگار میرا مکر اُن کے کو جانتا ہے ۔ کہا کیا حال ہے تمھارا جس وقت بہلایا تم نے یوسف کو جان اس کی سے ۔ کہا انھوں نے پاکی ہے واسطے اللہ کے ، نہیں جانی ہم نے اوپر اس کے کچھ برائی ، کہا عورت عزیز کی نے ، اب کھل گیا حق ۔ میں نے بہلایا تھا اس کو جان اس کی سے اور تحقیق وہ البتہ سچوں سے ہے۔”[۳۸] (کل الفاظ ۳۲۷)

نے لے آؤ اس کو میرے پاس ۔ پھر جب پہنچا اس پاس بھیجا آدمی ، کہا پھر جا اپنے خاوند پاس اور پوچھ اس سے ، کیا حقیقت ہے ان عورتوں کی جنھوں نے کاٹے ہاتھ اپنے ۔ میرا رب تو ان کا فریب سب جانتا ہے ۔ کہا بادشاہ نے عورتوں کو ، کیا حقیقت ہے تمھاری جب تم نے پھسلایا یوسف کو اس کے جی سے ۔ بولیاں ، حاشاللہ ہم کو معلوم نہیں اس پر کچھ برائی ۔ بولی عورت عزیز کی ۔ اب کھل گئی سچی بات ۔ میں نے پھسلایا تھا اس کو اس کے جی سے اور وہ سچا ہے۔”[۳۹] (کل الفاظ ۲۸۷)

اب ایک سورۃ اور دیکھیے :

ترجمہ شاہ رفیع الدین : سورۂ لہب

”ہلاک ہوجیو ہاتھ ابی لہب کے اور ہلاک ہو وہ ۔ نہ کفایت کیا اس کو مال اس کے نے اور جو کچھ کمایا تھا ۔ شتاب داخل ہوگا آگ شعلہ والی میں اور جورو اس کی اٹھانے والی لکڑیوں کی ، بیچ گردن اس کی کے رسّی ہے پوست کھجور کی سے ۔”[۳۰]
(کل الفاظ ۴۹)

ترجمہ شاہ عبدالقادر : سورۂ لہب

”ٹوٹ گئے ہاتھ ابی لہب کے اور ٹوٹ گیا وہ آپ ۔ کام نہ آیا اس کو مال اس کا اور نہ جو کمایا ۔ اب پیٹھے گا ڈیک مارتی آگ میں ۔ اور اس کی جورو سر پر لیے پھرتی ایندھن ۔ اس کی گردن میں رسی ہے مونج کی۔”[۳۱]
(کل الفاظ ۴۶)

ان ترجموں کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاہ عبدالقادر کے ترجمے سے معنی و مفہوم واضح ہو جاتے ہیں ۔ شاہ عبدالقادر نے فارسی عربی کے الفاظ بھی کم استعمال کیے ہیں جب کہ شاہ رفیع الدین کے ہاں یہ التزام نہیں ملتا ۔ شاہ رفیع الدین کے ہاں ، ترجمہ لفظی ہونے کے باوجود ، الفاظ کی تعداد شاہ عبدالقادر کے مقابلے میں زیادہ ہے ۔ ان دونوں ترجموں کو دیکھ کر یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ترجمہ کرتے وقت شاہ رفیع الدین اور شاہ ولی اللہ کے ترجمے شاہ عبدالقادر کے سامنے تھے اور اسی لیے ان کا ترجمۂ قرآن ترجمے اور زبان کی روایت کو آگے بڑھاتا ہے ۔ زبان کے نقطۂ نظر سے شاہ عبدالقادر کے ہاں ہمیں ایک قوت محسوس ہوتی ہے ۔ یہی خصوصیات ان کی تفسیر میں ملتی ہے ۔ یہاں زبان زیادہ مربوط ، گہری سنجیدگی اور اعلیٰ ذہنی معیار کی حامل اس لیے ہے کہ ترجمے کی بندش سے آزاد ہو کر شاہ صاحب اپنی بات ، اپنا نقطۂ نظر آزادی کے ساتھ اپنے الفاظ میں بیان کر رہے ہیں ۔ یہ نثر ویسی نہیں ہے جیسی ہمیں ''نو طرزِ مرصع'' میں ملتی ہے بلکہ یہ وہ عام زبان ہے جس کے ذریعے لکھنے والا اپنی بات کم سے کم لفظوں میں عوام اور خواص دونوں تک پہنچانے کی کوشش کر رہا ہے ۔ یہاں اُردو نثر کا وہ نقش ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں مذہبی تحریروں کا معیاری اسلوب بن جاتا ہے ۔ اس نثر میں اُردو پن کے ساتھ ساتھ سادگی ، عقلی دلیل کی قوت اور وضاحت کا مزاج بھی موجود ہے ۔ روایت ، تاریخ ، فلسفۂ مذہب اور عملی زندگی کے دینی مقاصد نے اس میں ایک ایسی تہ داری ، گہرائی اور زورِ بیان پیدا کر دیا ہے جو اس تفسیر کو ایک علمی وقار عطا کرتا ہے ۔ اس کی تفصیل میں اختصار ہے اور اختصار میں تفصیل ۔ اس ذہنی و فکری عمل سے اسلوب کی جو صورت بنتی ہے وہ یہ ہے :

> ''سنگھار میں سے کھلی چیز یا ایسی چیز کو کہا جیسے چھلے کپڑے اور نئی پاپوش یا یہ کہا عورت کو منہ تھوڑا سا اور ہاتھ کی انگلیاں اور پاؤں کا پنجہ کھولنا درست ہے ۔ لاچاری کو پھر ہاتھ کی مہندی کھلے گی یا آنکھ کا کاجل یا انگلی کا چھلا اور باقی بدن اور گہنا ڈھانکنا ضروری ہے غیر سے مگر اپنے محرموں سے چھاتی سے زانوں تک اور اپنی عورتیں جو نیک چال کی ہوں ان سے بھی اتنا ضرور ہے اور بد راہ عورتوں سے کنارہ پکڑنا اور کمیرے جن کو غرض نہیں وہ کہ کھانے اور سونے میں غرق ہیں ، شوخی نہیں رکھتے اور لڑکا دس برس

تک اور اپنا غلام بھی محرم ہے ۔ بہت علماء کے نزدیک ، اور پاؤں کی دھمک سے معلوم ہوتے ہیں گھونگھرو یا گوجری اور باریک کپڑا جس سے بدن نظر آوے ننگے برابر ہے اور اتنا بھی نہ کھلے تو بہتر ہے ۔“[۳۲]

یہ نثر جو شاہ عبدالقادر نے ”تفسیر“ میں استعمال کی ہے مقصدی نثر ہے جسے لکھنے والا اپنا مدعا اور اپنا مافی‌الضمیر بیان کرنے کے لیے پوری سنجیدگی و متانت کے ساتھ استعمال کر رہا ہے ۔ قرآن مجید کے تراجم و تفاسیر نے زبان کی ایک اہم اور بنیادی خدمت یہ انجام دی کہ عربی زبان کے مزاج اور لہجوں کو اُردو زبان کے مزاج میں سمو دیا ۔ قرآن کی امیجری ، اس کے الفاظ ، محاورات ، طرزِ ادا ، اندازِ بیان اُردو زبان کا حصہ بن کر سب کی زبان پر چڑھ گئے ۔ متعدد محاورات انھیں تراجم سے اُردو زبان میں داخل ہو کر عام ہو گئے ۔ کیا آج اپنی بات کو بیان کرتے ہوئے کبھی ہمارے ذہن میں یہ بات آتی ہے کہ یہ لفظ ، یہ محاورہ ، یہ تمثیل اور یہ انداز قرآن سے اُردو زبان میں آ کر مستند و عام بن گیا ہے :

”دلوں پر مہر ، آنکھوں پر پردہ ، صمٌ بکمٌ ، تخلیہ کرنا ، عقل کا اندھا ، کانوں میں انگلیاں دینا ، عہد توڑنا (نقص عہد ۔ قرآن) ، قطع کرنا (قطع کیجیے نہ تعلق ہم سے) ، میدان کاٹنا ، میدان طے کرنا ، خون بہانا ، خون کی ندیاں بہا دینا ، پس پشت ڈالنا ، رعایت کرنا ، نظر رکھنا ، منہ کرنا ، منہ پھیرنا ، رنگ چڑھانا ، قدم بہ قدم چلنا ، عذاب مول لینا ، آگ کھانا ، اوڑھنا بچھونا ، ہلاکت میں ڈالنا ، پاؤں پھیر دینا ، سر پر سوار ہونا ، سر پر کھڑا رہنا ، رو سیاہ ہونا ، قلب سیاہ ہونا ، سیاہ کار ہونا ، پیٹھ دینا ، پیٹھ دکھانا ، انگلیاں کاٹنا ، دل پھیرنا ، ہاتھ بڑھانا ، ہاتھ اٹھانا ، ہاتھ بند ہونا ، ہاتھ کھلا ہونا ، پردہ پڑنا (عقل پر ، دل پر ، آنکھوں پر) دل جھکنا ، موت آنا ، موت کی طرف جانا ، ہوا جاتی رہنا ، راستہ چھوڑنا ، سیدھے سیدھے رہنا ، زمین تنگ ہو جانا ، زمین پر بوجھ ہونا ، بات کا نیچا ہونا ، مٹھی بند رکھنا ، آنکھوں کا پھوٹ بہنا ، آنکھیں سفید ہونا ، تقدیر کا لکھا ، برباد کر دینا ، دل ہوا ہونا ، بات لے اڑنا ، پلک جھپکنا ، گلے کا تعویذ بننا ، گلے کا ہار ہو جانا ، گلے بندھنا ، سلام لو (فلاں بات یوں ہے تو ہمارا سلام لو) ، آسمان ٹوٹ پڑنا ، آسمان پھٹ پڑنا ، بازو مضبوط کرنا ، آنکھ اٹھا کر نہ دیکھنا ، آنکھوں دیکھے ، طومار باندھنا ، طومار کھولنا ، دل کا

نرم ہونا ، دل کا پگھلنا ، تعجب آنا ، گناہ کی گٹھری وغیر ۔“[۳۳]

اسی طرح ۷۰ کے عدد کا مختلف محاوروں میں استعمال یا لوح و قلم ، توشۂ آخرت، نوشتۂ تقدیر ، ظالم و جاہل جیسے مرکبات بھی قرآن کے تراجم و تفاسیر کے ذریعے اُردو زبان کا حصہ بن گئے ہیں ۔ قرآن کے زیرِ اثر ایک محاورے سے نئے نئے محاورے بنتے گئے اور محاوروں کا ایک عظیم الشان ذخیرہ اُردو کے خزانے میں جمع ہو گیا ۔ قرآنی محاوروں ، استعاروں اور تشبیہوں کا عام زبان میں استعمال اس بات کی علامت ہے کہ اس زبان اور اس زبان کے بولنے والوں کا رشتہ ان کے عقیدے کی مابعدالطبیعیات سے گہرا اور باقی ہے ۔

وہ روایت جو شاہ مراد اللہ ، شاہ رفیع الدین اور شاہ عبدالقادر کے ترجموں اور تفسیروں سے قائم ہوئی ، زمانے کے ساتھ پھیلتی اور بڑھتی گئی اور آنے والے دور میں ہر نسل نے اپنے دینی ، سیاسی ، معاشرتی ، اصلاحی و اخلاقی مقاصد کی نشر و اشاعت قرآن کے ترجمہ و تفسیر کے ذریعے کی ۔ اگر اس نقطۂ نظر سے قرآن کے ترجموں اور تفسیروں کا مطالعہ کیا جائے تو ہر نسل کی تہذیبی و فکری روح ، اپنے مخصوص زاویوں کے ساتھ ، ان میں نظر آئے گی ۔ شاہ حقانی (جو سید برکت اللہ عشقی کے نبیرہ تھے) اور حکیم محمد شریف خاں کے ترجمے اور تفسیر اسی روایت کو مستحکم کرتے ہیں ۔ یہ دونوں ترجمے اب تک غیر مطبوعہ ہیں ۔ شاہ حقانی کی تفسیرِ قرآن (۱۲۰۶ھ/۹۲ - ۱۷۹۱ع) کا ایک اقتباس احسن مارہروی مرحوم نے ”نمونۂ منثورات“[۳۴] میں دیا ہے اور حکیم محمد شریف خاں کے ترجمہ و تفسیر کے اقتباسات مولوی عبدالحق نے اپنے مضمون ”پرانی اُردو میں قرآن مجید کے ترجمے اور تفسیریں“[۳۵] میں دیے ہیں ۔ شاہ حقانی کے ترجمے میں توضیحی رجحان بڑھ گیا ہے ۔ ان کا مقصد بھی یہ تھا کہ قرآن کے معنی و مفہوم اور تعلیم کو عام آدمی تک پہنچایا جائے ۔ ”حرف حرف کے معنیوں کو اور شانِ نزول ہر ایک کلمے اور آیت اور سورت کا دریافت کرکے اور سب احوال پیغمبروں کا سمجھ کر موافق وقوف اور عقل اپنی کے ہر ایک کلمے اور آیت اور سورت کے ساتھ مختصر کرکے لکھا ، داخل کیا تاکہ آن پڑھوں کے جلد سمجھنے میں آوے ۔“[۳۶] اسی لیے اس میں بھی روزمرہ کی عام زبان استعمال کی گئی ہے اور اندازِ بیان بھی سادہ و سہل ہے ۔ یہ تفسیر شاہ مراد اللہ کے انداز بیان سے قریب اور اس روایت کی نکھری ہوئی صورت ہے ۔

حکیم محمد شریف خاں (م ۱۲۱۶ھ/۲ - ۱۸۰۱ع)[۳۷] کے ہاں ترجمہ و تفسیر کی صورت توضیحی ہے ۔ حکیم محمد شریف خاں شاہ عالم کے دَور میں شاہی طبیب

تھے اور اشرف الحکما کا خطاب تھا ۔ انھوں نے بہت سی کتابیں لکھیں جن میں کاشف المشکوٰۃ ، آثارِ نبوت ، تالیفِ شریفی ، علاجِ امراض ، دستور الفصد ، عجالۂ نافعہ وغیرہ عربی و فارسی میں ہیں اور قرآنِ پاک کا تشریحی ترجمہ ، جو شاہ عالم کی فرمائش پر لکھا گیا ، اُردو میں ہے ۔ مولوی عبدالحق کی رائے ، جن کی نظر سے یہ ترجمہ مولانا ابوالکلام آزاد کی وساطت سے گزرا تھا ، یہ ہے کہ اس کی زبان شاہ عبدالقادر مرحوم کے ترجمے کے مقابلے میں زیادہ صاف ہے اور لفظی پابندی میں اتنی سختی نہیں کی گئی ہے ۔ اُردو زبان کی ترکیب کا نسبتاً زیادہ خیال رکھا گیا ہے ۔ نیز شاہ صاحب کی طرح ہندی میں نہیں بلکہ ریختے میں ترجمہ کیا ہے ۔[۳۸] اس دور میں مختلف سورتوں کے اُردو ترجمے بھی ہوئے اور ان کی تفسیریں بھی لکھی گئیں جن میں سے بہت سے آج بھی شمال سے جنوب تک مختلف کتب خانوں میں محفوظ ہیں اور جن سے اس دور میں اُردو زبان کے عام رواج کا پتا چلتا ہے ۔

اس صدی میں اُردو ایک معیاری ادبی و علمی زبان بن کر فارسی کی جگہ لینے لگتی ہے اور سارے برِ عظیم میں اظہار کا ذریعہ بن جاتی ہے اسی لیے جب سات سمندر پار سے آئی ہوئی قوموں نے اپنے قدم اس سرزمین پر جمائے تو انھیں گلی کوچوں ، بازار ہاٹ اور سفر حضر میں قدم قدم پر اسی زبان سے واسطہ پڑا ۔ یہی وہ واحد مشترک زبان تھی جس کے ذریعے سارے برِ عظیم کے ہر علاقے کے عوام و خواص سے رابطہ قائم کیا جا سکتا تھا ۔ آنے والی قوموں نے جن میں پرتگالی ، ولندیزی ، فرانسیسی اور انگریز شامل تھے ، اس کو پڑھنے اور سیکھنے کی ضرورت محسوس کی ۔ عیسائی مبلّغوں نے اپنے مذہب کی تبلیغ کے لیے اسی کا سہارا لیا اور نہ صرف بائیبل کو اُردو میں ترجمہ کرنے کی کوشش کی بلکہ اپنی اپنی زبانوں میں اُردو زبان کے قواعد بھی مرتب کیے ۔ بنجمن شلزے نے اپنی کتاب ”ہندوستانی گرامر“ میں لکھا ہے کہ ”اب میں اس تالیف کے لیے آمادہ ہوں کیونکہ زبانِ ہندوستان (اُردو) مغلِ اعظم کی پوری مملکت کی عام زبان ہے ۔“[۳۹] اور اپنے مقصد پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا کہ یہاں کے :

> ”باشندوں کی اکثریت گمراہ ہے اور چونکہ ان بے چاروں کی نجات کا حضرت عیسیٰؑ کے وسیلے سے وعدہ کیا گیا ہے اور عہد نامۂ جدید ان کی روحوں کی قلبِ ماہیت کا بہترین ذریعہ ہے اور چونکہ داؤد کے گیت اور دانیال کی پیش گوئیاں ، تین بچوں کے گیت اور تاریخ سراونا ،

> دو بروگون کی اور بیل ازدر کی اور اس کے ساتھ کتاب پیدائش کے پہلے چار ابواب کا پہلے ہی اس زبان میں ترجمہ ہو چکا ہے ، میں نے لازم جانا کہ اسے مشنریوں کی دسترس تک پہنچانے کے لیے ، تاکہ وہ بغیر کسی زحمت کے اس میں مہارت حاصل کر لیں ، حتی المقدور پوری کوشش کروں اور اسے طبع کراؤں ۔''[٥٠]

اُردو سے مغربی اقوام کی غیر معمولی دلچسپی کا سبب تبلیغِ عیسائیت کے علاوہ تجارتی و سیاسی بھی تھا ۔ اسی زبان کے ذریعے ، جو سارے برعظیم میں لنگوافرینکا کا درجہ رکھتی تھی ، وہ اس معاشرے سے تجارتی ، معاشرتی ، سیاسی و تبلیغی رابطہ قائم کر سکتے تھے ۔ اسی لیے ان اقوام کے ذہین افراد نے ، یہاں کی بعض علاقائی زبانوں کے علاوہ ، اُردو سیکھی جسے وہ ہندوستانی ، مور ، ہندی وغیرہ کے نام سے موسوم کرتے تھے اور پھر دوسروں کو سکھانے کے لیے اس کے لغات و قواعد مرتب کیے ۔ یہ سلسلہ سترھویں صدی کے اوائل سے شروع ہوتا ہے ۔ لفظ ہندوستانی کا (زبان کے معنی میں) سب سے پہلا حوالہ ٹیری (Terry) کی کتاب ''اے وائیج ٹو ایسٹ انڈیا'' (A Voyage to East India) (١٦٥٥ع) میں ملتا ہے جس میں اس نے ١٦١٦ع کے ذیل میں لکھا ہے کہ 'ٹام کوریٹ' (Tom Coryate) ہندوستانی زبان سے واقف ہے ۔ فریئر (١٦٧٣ع) نے لکھا ہے کہ ''دربار سرکار کی زبان فارسی ہے لیکن وہ زبان ، جو عام طور پر بولی جاتی ہے ، ہندوستانی ہے ۔''[٥١] گریرسن نے چار زبانوں فارسی ، ہندوستانی ، انگریزی اور پرتگالی کی ایک مشترک 'لغت کا بھی ذکر کیا ہے جو غالباً ١٦٣٠ع میں سورت میں انگریزی فیکٹری میں استعمال کے لیے مرتب کیا گیا تھا ۔[٥٢] جیسے جیسے مغربی اقوام کے قدم یہاں جمتے گئے ، زبان سیکھنے سکھانے کی سرگرمیوں میں بھی اضافہ ہوتا رہا اور اٹھارویں صدی میں یہ عمل اور تیز ہو گیا ۔ ١٧٠٤ع میں ایک کیپوشین مبلغ (Capuchin Monk) فرانسسکو ماریا ٹورونینسس (Franciscus M. Turonensis) نے ''لغتِ زبانِ ہندوستانی'' (Lexicon Linguae Indostanicae) کے نام سے سورت میں ایک لغت دو جلدوں میں مرتب کیا جس کی ہر جلد کم و بیش چار پانچ سو صفحات پر مشتمل تھی اور ہر صفحے میں دو کالم تھے ۔[ف] ١٧٦١ع میں کیپوشین مبلغ کاسیانو بیلی گاٹی (Cassiano Beligatti)

[ف] اس کی ایک نقل ناسیونال پیرس میں محفوظ ہے ۔ دیکھیے مخطوطاتِ پیرس : آغا افتخار حسین ، ص ''د'' ، ترقی اُردو بورڈ ، کراچی ١٩٦٧ع ۔

کی ایک کتاب "Alphabetum Brammhani Seu Indostanum" کے نام سے روم سے شائع ہوئی ۔ یہ وہی سال ہے جب احمد شاہ ابدالی نے پانی پت کی تیسری جنگ میں مرہٹوں کو شکست دی تھی ۔ اس کتاب کے دیباچے میں ہندوستانی زبانوں کے بارے میں اس دور تک کے مکمل کوائف درج کیے گئے ہیں ۔ یہ پہلی کتاب ہے جس میں دیسی زبانوں کے الفاظ لوہے کے ٹائپ میں اسی رسم الخط میں لکھے گئے ہیں ۔ اس کتاب میں طلبہ کے لیے مشقیں بھی دی گئی ہیں اور حضرت عیسیٰؑ کی دعا ، تثلیث کی دعا ، عقائد پیغمبر وغیرہ کے ہندوستانی زبان میں ترجمے بھی دیے گئے ہیں ۔٥٣

کم و بیش اسی زمانے میں مارٹن لوتھر کے ایک ولندیزی عقیدت مند جون جوشیا کیٹلر نے ، جو بہادر شاہ اول (١٧٠٧ع—١٧١٢ع) اور جہاندار شاہ (١٧١٢ع) کے دور حکومت میں ولندیزی سفیر کی حیثیت سے برعظیم آیا تھا ، زبانِ ہندوستانی (Lingua Hindostanica) کے نام سے ایک گرامر اور لغت ، ڈچ زبان میں مرتب کی جسے ڈیوڈ مل نے ١٧٤٣ع میں شائع کیا ۔ گریرسن کا خیال ہے کہ یہ کتاب ١٧١٥ع کے لگ بھگ لکھی گئی تھی ۔ اس کتاب کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ہندوستانی زبان کی پہلی گرامر ہے اور اس میں عقائد ، دس احکامات الٰہی اور حضرت عیسیٰؑ کی دعا کے ترجمے بھی دیے گئے ہیں ۔ ان ترجموں کی نوعیت یہ ہے :

حضرت عیسیٰؑ کی دعا

"ہمارے باپ ، کہ وہ آسمان میں ہے ، پاک ہوئے تیرے نام ، آوے ہم کو ملک تیرا ، ہوئے راج تیرا ، جوں آسمان توں جمیں (زمین) میں ، روٹی ہمارے نہ تھی ، ہم کو آس دے ، اور معاف کر تقصیر اپنی ہم کو ، جوں معاف کرتے اُپرے (اپنے) قرض داروں کوں ، نہ ڈال ہم کو اس وسوسے میں ، بلک (بلکہ) ہم کو کھس کر اس بورائی (برائی) سے ، تیری ہی پادشاہی ، زور آوری عالمگیری حایت میں ۔ آمین ۔٥٤"

کیٹلر کی گرامر کی اشاعت کے اگلے سال ١٧٤٤ع میں بنجمن شلزے کی "ہندوستانی گرامر" شائع ہوئی جو ١٧٤١ع میں لکھی گئی تھی ۔٥٥ شلزے نے کیٹلر کی گرامر کا حوالہ بھی اپنے دیباچے میں دیا ہے اور لکھا ہے کہ اس نے کیٹلر کے رسالے کو سامنے رکھ کر اور اضافہ کرکے مرتب کیا ہے ۔٥٦ یہ گرامر لاطینی زبان میں ہے ۔ ہندوستانی (اُردو) کے الفاظ فارسی عربی رسم الخط

میں دیے گئے ہیں ۔ اس میں ناگری رسم الخط کی بھی تشریح کی گئی ہے ۔ اب یہ کتاب ''ہندوستانی گرامر'' کے نام سے اُردو میں ترجمہ ہو کر شائع ہو چکی ہے ۔ شلزے نے ، جو ڈینش عیسائی مبلغ تھا ، مدراس میں پہلا تبلیغی مرکز قائم کیا ۔ ڈنمارک کے بادشاہ نے اسے کرناٹک کے دربار میں مقرر کیا تھا ۔ اس نے مالا باری زبان میں اس ترجمے کو مکمل کیا جسے پادری زیگن لبلاک پورا نہیں کر سکا تھا ۔ وہ تلگو زبان سے بھی واقف تھا اور اس کے مبادیات پر ایک رسالہ بھی لکھا تھا ۔ شلزے نے اپنی گرامر میں اُردو قواعد کے اصولوں کو واضح کرنے کے لیے اُردو نثر کے بہت سے جملے بھی مثالوں میں دیے ہیں اور ضمیمے میں عقائدِ پیغمبر ، حضرت عیسیٰ کی دعا ، مکالمہ ، بپتسا وغیرہ کے ترجمے بھی اُردو نثر میں دیے ہیں ۔ ان نثری ترجموں پر قدیم اُردو (دکنی) کا گہرا اثر ہے ۔ اس میں چ تاکیدی ('ہی' کے معنی میں) باربار استعمال ہوا ہے ۔ اسی طرح جمع بھی دکنی طریقے سے بنائی گئی ہے ۔ ضمائر اور حروف کے استعمال کی صورت بھی دکنی ہے ۔ فارسی اصول قواعد کے مطابق ، محترم ہستی کے لیے ، ضمیر واحد کے ساتھ فعل جمع لاتے ہیں ۔ یہی صورت اس ترجمے میں ملتی ہے : مثلاً ''باو . . . . پیدا کیے ہیں'' یا ''اون کا ایک فرزند ہیں ۔'' شلزے نے چونکہ یہ ترجمہ انجیل مقدس کا کیا ہے اور ترجمہ کرنے والا مبلّغ پادری ہے اس لیے اس نے متن سے قریب تر رہنے کی کوشش کی ہے ۔ اس عمل میں وہی جذبہ عقیدت کارفرما ہے جو قرآنِ پاک کے مترجموں و مفسروں کے ہاں نظر آتا ہے ۔ اسی لیے یہ ترجمے بھی ، وضاحتی ہونے کے باوجود ، بڑی حد تک لفظی ہیں ۔ ان ترجموں کی نوعیت کے لیے ''عقائدِ پیغمبر'' کا یہ ترجمہ دیکھیے :

اعتباری کا دعا ابچ

> ''باپ ہے سو ایک اللہ کے اوپر کرتا ہوں ، او اپنی قدرت سوں آسمان کوں بھی ، زمین کوں بھی پیدا کیے ہیں ، اون کا ایک فرزند ہیں ، سو ہمارا خاوند ایشوعا مسیحا کے اوپر اعتقاد لاتا ہوں اور روح قدس سوں حمل کرتا ہوکو ، الہائی مریم کے پیٹ مے تولد ہوکو ، پنیاوس پیلاط وسکے نیچے عذاب پاکو ، دوپاٹے کے اوپر مالرا ہو کو مرجا کو قبر مے رکھنا ہوکو ، نیچے کوں اوتر کو جا کو تیسرے روز ے مر گئے سو ، رونو مے سوں اوٹ کو اسمان پوچھڑ کو قدرت سوں ہے ، سو باپ خدا کے سے ہر طرف مے ہے ، وہاں سوں جیون ہاریاں کوں

> بھی مرگیئو ، الو کوں بھی کتوال ہو کو آوے گا ، روح قدس کے اوپر اعتبار کرتا ہوں ، پاک منداں کی جاعت بھی ، محبت بھی ، گناہاں کا معاف بھی ، انک اٹھنا بھی ہمیشہ رہے گا ، جیو بھی ہے کہہ کو اعتبار کرتا ہوں ۔ آمین ۔“۵۷

[مے =میں ، او=وہ ، کوں=گو ، سوں=سے ، ہوگو=ہو کر ، انہائی = کنواری ، پنیاوس پیلاط=Ponties pillate ، وسکے =اس کے ، پاکو = پاکر ، اوٹ گو=اٹھ کر ، چھڑ=چڑھ ، ہو=پر ، کتوال=کوتوال ، منصف ، روح قدس=ہولی گھوسٹ (Holy Ghost) ، پاک منداں کی جاعت (Companions of Saint) ، انگ=جسم ، جیو=زندگی] ۔

ہیڈلے کی گرامر کا پہلا ایڈیشن ۱۷۷۰ع میں اور دوسرا ۱۷۷۲ع میں شائع ہوا ۔ اسی سال وارن ہیسٹنگز بنگال کا گورنر مقرر ہوا ۔ ہیڈلے ۱۷۶۳ع میں بنگال آرمی میں داخل ہوا اور ایک کمپنی کی قیادت اس کے سپرد ہوئی ۔ اس نے اپنے فرائض منصبی کو انجام دینے کے لیے ہندوستانی سیکھی اور ۱۷۶۵ع میں ، جیسا کہ اس نے خود لکھا ہے ، اپنے سپاہیوں کے لیے اس زبان کے قواعد مرتب کیے جسے لندن کے ایک تاجر کتب نے ۱۷۷۰ع میں شائع کیا ۔ اس کے بعد اس کے کئی ایڈیشن شائع ہوئے اور وہ ہر ایڈیشن میں ترمیم و تنسیخ کرتا رہا ۔۵۸ ہیڈلے کی گرامر کے بعد اس قسم کی کتابیں تالیف کرنے کا عمل تیز ہو گیا ۔ گریرسن نے ان تالیفات کے نام دیے ہیں ۔ فرگوسن کی ہندوستانی ڈکشنری ۱۷۷۳ع اور پرتگالی زبان میں ہندوستانی گرامر ۱۷۷۸ع (Gramatica Indostana) ، ایبل کی 'سمفونا سمفونا' ۱۷۸۲ع اور گل کرائسٹ کے علاوہ ، جس کا تالیفی و تصنیفی کام ۱۷۸۷ع سے شروع ہوا تھا ، لیبے ڈیف (Lebe Deff) کی گرامر ۱۸۰۱ع ہیرس کی ڈکشنری اوف انگلش اینڈ ہندوستانی ۱۷۹۰ع ، رابرٹ کی ہندوستانی فرہنگ (Indian Glossary) ۱۸۰۰ع قابل ذکر ہیں ۔ اڈے لنگ (J. C. Adelung) کی گرامر ، جو اٹھارویں صدی کے آخر میں تالیف ہوئی ، قدیم اور جدید علم اللسان کی درمیانی کڑی کی حیثیت رکھتی ہے ۔ اُردو کے بارے میں اس نے جلد اول میں (ص ۱۸۳ اور اس سے آگے تک) لکھا ہے اور اس زبان کو برعظیم کی لنگوافرینکا کہہ کر دیوناگری کو بھی اس میں شامل کیا ہے ۔۵۹

اٹھارویں صدی کو دیکھیے تو اس دور انتشار میں زبان کی سطح پر غیر معمولی سرگرمیاں نظر آتی ہیں جن میں مسلمان ، ہندو ، عیسائی وغیرہ سب شامل ہیں ۔ اس وقت تک برعظیم میں ہندو مسلم تفرقہ و تعصب پیدا نہیں ہوا تھا جس نے

انیسویں صدی میں سر اٹھا کر برعظیم کی ذہنی ترقی کو ایک تنگ دائرے میں محدود کر دیا ۔ اُردو ہندی نفاق بھی اگلی صدی میں انگریزوں کی حکمت عملی نے پیدا کیا اور اس سے برعظیم کے ذہنی ، فکری اور روحانی اتحاد کو پارہ پارہ کرکے اپنے اقتدار کو طول دینے کا کام لیا ، جس کا اظہار گارساں دتاسی (۱۷۹۴ع – ۱۸۷۸ع) نے ان الفاظ میں کیا ہے :

> "اُردو اور ہندی کے اختلاف کو انگریز حکام اپنی پالیسی کو کامیاب بنانے کے لیے استعمال کریں گے اور اس طرح ہندو و مسلمان آخر کار بالکل علیحدہ ہو جائیں گے کیونکہ قوموں میں کوئی چیز اس قدر اختلاف پیدا نہیں کرتی جتنا یہ کہ ان کی زبانیں مختلف ہوں اور کوئی چیز اتنا اتحاد و یگانگت پیدا نہیں کرتی جتنی کہ ایک مشترک زبان ۔ یہ حقیقت اس قدر عیاں ہے کہ اس کے لیے کسی مثال کی ضرورت نہیں ۔"[۶۰]

پھر یہی ہوا ۔ برعظیم کی دو بڑی قومیں ایک دوسرے سے الگ ہو گئیں اور ان کی وہ صلاحیتیں ، جو مل کر دنیا کے سامنے آتیں ، ایک دوسرے سے جنگ کرنے ، نفرت کرنے اور ہندو مسلم فسادات کی شکل میں ظاہر ہونے لگیں اور مذہب جو آپس میں بیر رکھنا نہیں سکھاتا ، آج تک یہی سکھا رہا ہے ۔

اٹھارویں صدی میں اُردو میں پوری بائبل کا ترجمہ نہیں ہوا ، صرف اس کے متفرق حصوں کے ترجمے ہوئے ۔ بائبل کو ترجمہ کرنے کا کام گل کرائسٹ کے ایک شاگرد ہنری مارٹن نے ، مرزا فطرت کی مدد سے ، انیسویں صدی کے اوائل یعنی ۱۸۰۱ع میں کیا۔[۶۱] یہ زمین جو اٹھارویں صدی میں تیار ہوئی اس کی فصل انیسویں صدی نے کاٹی ۔

جس طرح عیسائیوں نے بائبل کے ترجمے اُردو میں کیے اسی طرح ہندو مت کی مقدس کتابوں کے ترجموں کا آغاز بھی اسی صدی میں ہوا ۔ شاہ ولی اللہ اورینٹل کالج منصورہ ، ضلع حیدر آباد سندھ میں ایک مخطوطہ موجود ہے جس میں بھگوت گیتا کے فارسی ترجمے کے ساتھ ، آخر میں بھوت گیتا کی دانش و حکمت کی باتیں اُردو میں لکھی گئی ہیں ۔ یہ نسخہ مول رام ولد مہتہ انند رام نے جو سیوستان (سہون ضلع دادو) کا رہنے والا تھا ، ۱۱۹۵ھ سمبت ۱۸۳۸ مطابق ۸۱ - ۱۷۸۰ع میں مکمل کیا ۔ اس کی نثر پر ہندی و سنسکرت کے مذہبی الفاظ کا ویسا ہی اثر ہے جیسا قرآن پاک کے ترجمہ و تفسیر میں عربی و فارسی الفاظ ، مذہبی اصطلاحات کے عام رواج کی وجہ سے ، از خود لکھنے والے کی عبارت

میں آ جاتے ہیں ۔ ”بھگوت گیتا“ میں اُردو ترجمے کی یہ صورت ملتی ہے :

> ”جب پانڈوں اور کیروں مہابھارتھ کے جدھ کوں کورکھیتر کوں چلے تب راجہ دھراشٹ کہو ”ہوں بھی جدھ کا کر لک دیکھن کوں چلوں ہوں ۔“ جب ایہہ بات دھراشٹ کہی تب لس کوں سری بیاس جی کہیو ”جو ہی راجہ لیتر ناہیں لیتر بنا کیا دیکھیں گا ۔“ تب دھراشٹ کہو ”جو ہوں دیکھوں گا ، ناہیں تو سروں دوارکر سر کروں گا ۔“٦٢

ایک اور جگہ :

> ”ارجنو واچہ“ ہے جادو بنسیوں پکہی سرشت سری کرشن بھگوان کرپالدھان جیو ایہہ بات سبھی منکھ سمجھتے ہیں ۔ جو پاپ کیے تیں دوکھ پائے ہے جیسے ُبکھ کھائے تیں پرانے کا مالس ہوتا ہے تیسے ہی پاپ کرم تیں دوکھ پائے ہے ۔ ایہہ بات سمجھ کر ہے ۔ پربھ جیو ان منکھوں کوں پاپ بل کرکے کون کراوے ہے ۔سو مجھ کوں کرپا کر کہو ۔“٦٣

[مہابھارتیہ = مہا بھارت ، ُجـدھ = جنگ ، کورکھیتر = کور کشیتر ، کہو = کہے/نے کہا ، ہوں = میں ، کرتک = عمل ، لس = رات ، جیو = جی ، لیتر = آنکھ ، روشنی ، ارجنہ واچہ = ارجن نے کہا ، کرپالدھان = کرپا کا خزانہ ، منکھ = منش ، آدمی ، پاپ = گناہ ، دوکھ = دکھ ، پران = روح ، منکھوں = منکھ کی جمع ، آدمیوں] ۔

اس ترجمے کی عبارت کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ سترھویں یا اٹھارویں صدی کے بالکل اوائل کی نثر ہے ۔ اس کے جملوں کی ساخت پر اور ایسے لفظوں کے استعمال سے ، جو اٹھارویں صدی میں متروک ہو چکے تھے ، اس کے قدیم تر ہونے کا گمان ہوتا ہے ۔ مثلاً ”ہوں“ ”میں“ کے معنی میں شمال و دکن میں اس صدی میں متروک ہو چکا تھا ۔ بھگوت گیتا کے اسی ترجمے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ہندو مذہب کی مقدس کتابوں کے ترجموں کے کام کا آغاز بھی اسی صدی میں ہوا اور اُنیسویں صدی میں عام ہو گیا ۔

اگلے باب میں ہم کتبِ تاریخ کی نثر کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱- اُردو ادب میں بھوپال کا حصہ : ڈاکٹر سلیم حامد رضوی ، ص ۷۷ ، بھوپال ۱۹۶۵ع -

۲- پرانی اُردو میں قرآن شریف کے ترجمے اور تفسیریں : عبدالحق ، مطبوعہ سہ ماہی ''اُردو'' ، (جلد ۱۷) ، اورنگ آباد ، جنوری ۱۹۳۷ع -

۳- تذکرۂ مخطوطات ادارۂ ادبیاتِ اُردو : (جلد سوم) ، ص ۵۸ ، ادارۂ ادبیاتِ اُردو ، حیدرآباد دکن ۱۹۵۷ع -

۴- مخطوطاتِ انجمن ترق اُردو : (جلد دوم) ، مرتبہ افسر صدیقی امروہوی ، ص ۳۰ — ۳۲ ، انجمن ترق اُردو ، پاکستان کراچی ۱۹۶۷ع -

۵- کربل کتھا : فضل علی فضلی ، مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد ، ص ۳۶ ، مطبوعہ ادارۂ تحقیقات اُردو ، پٹنہ ، اکتوبر ۱۹۶۵ع -

۶- ایضاً :

۷- فضلی کی کربل کتھا : ڈاکٹر نجم الاسلام ، ص ۵۹ ، مطبوعہ نقوش ، شمارہ ۱۱۸ ، جولائی ۱۹۷۳ع -

۸- ایضاً -

۹- تاریخ ادبیات ہندوستانی : گارساں دتاسی ، اُردو ترجمہ از لیلیان سکستن ، ص ۱۶۴ ، کراچی یونیورسٹی ۱۹۶۰ع ، عکس مخطوطہ مملوکہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کراچی -

۱۰- اس تقریب کی روئداد ''ہماری زبان'' علی گڑھ بابت یکم مئی ۱۹۶۱ع میں شائع ہو چکی ہے -

۱۱- فضلی کی کربل کتھا : ڈاکٹر گیان چند جین ، ص ۵۲۲ ، نقوش شمارا ۱۰۶ ، لاہور ۱۹۶۶ع -

۱۲- صوبہ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات : مرتبہ محمد عتیق صدیقی ، ص ۱۸۹ ، مطبوعہ انجمن ترق اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۲ع -

۱۳- طبقات الشعرائے ہند : کریم الدین و فیلن ، ص ۶۱ ، مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۸۴۸ع -

۱۴- طبقات الشعرائے اُردو : ص ۶۱ -

۱۵- کربل کتھا کا زمانہ : ڈاکٹر محمد انصار اللہ ، ص ۲۴ ، ''قومی زبان'' ، کراچی نومبر ۱۹۶۹ع -

۱۶- ایضاً ، ص ۲۸ -

۱۷- محمد علی خان شوق حیدر آبادی مصنف چہار درویش نے اپنے استاد شاہ معین کی وفات پر قطعہ تاریخِ وفات لکھا جس کے چھٹے مصرعے ”ہویدا محمد معین در بہشت“ سے ۱۱۹۹ عدد برآمد ہوتے ہیں ـــ تذکرہ مخطوطاتِ ادارۂ ادبیاتِ اُردو (جلد اول) ، مرتبہ ڈاکٹر محی الدین قادری زور ، ص ۱۲۰ ، حیدر آباد دکن ۱۹۴۳ع -

۱۸- فتح المعین : معین الدین حسین علی (مخطوطہ) انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۱۹- ایضاً ؛ ص ۵ — ۷ -

۲۰- ۲۱- تفسیرِ مرادیہ : شاہ مراد اللہ انصاری سنبھلی ، ص ۳۲۶ ، مطبع مہانندی ، کلکتہ ۱۲۶۶ھ/۱۸۴۹ع -

۲۲- ”سنبھل ایک پرانا شہر ہے ۔ اس میں نواب امین الدولہ کا خاندان اور دوسرے انصاری لوگ میاں سرائے میں ممتاز ہیں ۔“ وقائع عبدالقادر خانی : ترجمہ از معین الدین افضل گڑھی ، علم و عمل : (جلد اول) ، ص ۱۰۵ ، ۱۰۶ ، اکیڈمی اوف ایجوکیشنل ریسرچ ، کراچی ۱۹۶۰ع -

۲۳- تفسیرِ مرادیہ (دیباچہ) : مخطوطہ ذخیرۂ شیرانی ، پنجاب یونیورسٹی لاہور -

۲۴- ایضاً -

۲۵- دائرۂ معارفِ اسلامیہ : (جلد ۱۰) ، ص ۳۱۸ ، دانش گاہ پنجاب ، لاہور ۱۹۷۳ع -

۲۶- نزہۃ الخواطر : عبدالحی ، الجزالسابع (جلد ۷) ص ۱۸۲ ، حیدر آباد دکن ۱۹۵۹ع -

۲۷- ملفوظاتِ عزیزی : ص ۴۰ ، مطبع مجتبائی میرٹھ -

۲۸- تذکرۂ اہلِ دہلی : سرسید احمد خان ، مرتبہ قاضی احمد میاں اختر جونا گڑھی ، ص ۲۷ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ۱۹۵۵ع -

۲۹- حیاتِ جاوید : الطاف حسین حالی ، حصہ دوم ، ص ۳۸۷ ، نامی پریس کانپور ۱۹۰۱ع -

۳۰- تفسیرِ رفیعی : شاہ رفیع الدین ، ص ۲ ، مطبع نقشبندی ۱۲۷۲ھ -

۳۱- تفسیرِ رفیعی : ص ۱۰ -

۳۲- تفسیرِ رفیعی : ص ۱۷ - ۱۸ -

۳۳۔ دیباچہ موضح القرآن: مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی ، ص ۳۱۴ ، مطبوعہ نقوش ۱۰۲ ، لاہور مئی ۱۹۶۵ع ۔

۳۴۔ مقالاتِ سرسید : مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی ، (جلد ہفتم) ، ص ۲۵۵ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۲ع ۔

۳۵۔ اُردو دائرۂ معارف اسلامیہ : (جلد ۱۲) ، ص ۹۳۵ ، دانش گاہ پنجاب ، لاہور ۱۹۷۳ع ۔

۳۶۔ تذکرۂ اہلِ دہلی : سرسید احمد خاں ، ص ۵۷ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۱۹۵۵ع ۔

۳۷۔ دیباچہ موضح قرآن : مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی ، ص ۳۲۴ ، مطبوعہ نقوش شمارہ ۱۰۲ ، لاہور مئی ۱۹۶۵ع ۔

۳۸۔ قرآن مجید مع ترجمہ شاہ رفیع الدین و مولانا اشرف علی تھانوی ، ص ۲۷۰ - ۲۷۱ ، تاج کمپنی لمیٹڈ کراچی ، پاکستان ۔

۳۹۔ القرآن الحکیم شاہ عبدالقادر صاحب ، ص ۲۹۵ — ۲۹۷ ، تاج کمپنی لمیٹڈ کراچی پاکستان ۔

۴۰۔ قرآن مجید ترجمہ شاہ رفیع الدین و مولانا اشرف علی تھانوی ، ص ۶۸۹ ۔

۴۱۔ القرآن الحکیم : ص ۱۰۱۱ ۔

۴۲۔ القرآن الحکیم : ص ۵۸۵ ۔

۴۳۔ اُردو میں قرآنی محاورات : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں ، ص ۳۰۸ — ۳۵۴ ، مطبوعہ سہ ماہی ”نیا دور“ ، شمارہ ۲۹ - ۳۰ ، کراچی ۔

۴۴۔ تاریخ نثر اُردو بنام تاریخی نمونہ منثورات (حصہ اول) احسن مارہروی ، ص ۸۱ - ۸۲ ، مسلم یونیورسٹی پریس ، علی گڑھ ۱۹۳۰ع ۔

۴۵۔ مضمون مولوی عبدالحق ، مطبوعہ سہ ماہی اُردو ، (جلد ۱۷) ، اورنگ آباد دکن ، جنوری ۱۹۳۷ع ۔

۴۶۔ تاریخ نثر اُردو : (جلد اول) احسن مارہروی ، ص ۸۱ - ۸۲ ۔

۴۷۔ کتبۂ مزار پر یہی سالِ وفات کندہ ہے ۔ عبدالقادر رامپوری نے جو قطعۂ تاریخ وفات دیا ہے (’علم و عمل‘ اُردو ترجمہ ، ۲۹۶ - ۲۹۷ ، مطبوعہ اکیڈمی اوف ایجوکیشنل ریسرچ ، کراچی ۱۹۶۰ع) ، اس کے آخری مصرع ”صد افسوس مرزا محمد شریف“ سے ۱۲۳۱ھ ضرور برآمد ہوتے ہیں لیکن یہ سالِ وفات کسی مرزا محمد شریف کا ہے نہ کہ حکیم محمد شریف خاں کا (ج - ج) ۔

۴۸- قدیم اُردو : عبدالحق ، ص ۱۲۶ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۶۱ع -

۴۹- ۵۰- اُردو گرائمر : بنجمن شلزے ، ترجمہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ، ص ۴۰ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۷ع -

۵۱- اے لنگوسٹک سروے اوف انڈیا : گریرسن ، (جلد نہم) ، ص ۳ ، موتی لال بنارسی داس ، دہلی (نقش ثانی) ۱۹۶۸ع -

۵۲- ایضاً : ص ۳ - ۴ - ۵۳- ایضاً : ص ۹ - ۱۰ -

۵۴- ایضاً : (جلد نہم) ، ص ۸ -

۵۵- ہندوستانی گرامر از شلزے کے انگریز مترجم نے اس کی تاریخ تکمیل ۳۰ جون ۱۷۴۱ع دی ہے - دیکھیے اُردو ترجمہ از ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ، ص ۳۹ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۷ع -

۵۶- اُردو گرائمر : شلزے ، اُردو ترجمہ از ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ، ص ۴۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ، ۱۹۷۷ع -

۵۷- اُردو گرائمر : بنجمن شلزے (اُردو ترجمہ) ، ص ۱۳۰ -

۵۸- ایضاً : مقدمہ ص ۸ - ۹ -

۵۹- اے لنگوسٹک سروے اوف انڈیا : گریرسن ، (جلد نہم) ، ص ۱۰ — ۱۲ -

۶۰- اُردو کی بابت فرانسیسیوں کی چند تحریریں : آغا افتخار حسین ، سہ ماہی ''اُردو نامہ'' ، شمارہ نمبر ۱۵ ، کراچی - اس مضمون میں یہ حوالہ گارساں دتاسی کی کتاب ''Origine Et Diffusion De L' Hindustani'' ص ۳۲۰ سے دیا گیا ہے -

۶۱- دی اُردو نیو ٹیسٹامنٹ (The Urdu New Testament) ایچ - یو - ویسٹ بریٹ ، ص ۱۰ ، برٹش اینڈ فورن بائیبل سوسائٹی لندن ۱۹۰۰ع -

۶۲- ۶۳- سندھ میں اُردو کا دو سو سال پرانا مخطوطہ : پروفیسر محمد سلیم ، ص ۴۸ ، مطبوعہ قومی زبان ، کراچی ، دسمبر ۱۹۶۷ع -

۶۴- قطعہ سال تصنیف کے چوتھے مصرع سے ۲۰۹۶ برآمد ہوتے ہیں جو ظاہر ہے کہ درست نہیں ہیں - لفظ ''مظہر'' سے ۱۱۴۵ عدد نکلتے ہیں اور چونکہ یہی اعداد مخطوطے اور مطبوعہ کتاب میں ہندسوں میں بھی درج ہیں اس لیے سالِ تصنیف ۱۱۴۵ھ صحیح ہے - اس قطعہ پر یہ اعتراض تو کیا جا سکتا ہے کہ فضلی نے سال تصنیف کا اچھا قطعہ نہیں لکھا لیکن قطعہ پر اعتراض کرکے کربل کتھا کے سال تصنیف ۱۱۴۵ھ کو رد نہیں کیا جا سکتا - نظر ثانی کا سال ہندسوں میں ۱۱۶۱ھ دیا گیا ہے اور بیت سے ۱۱۷۰ھ برآمد ہوتے ہیں - لیکن ''بہ نیکی'' کو ''بنیکی'' لکھنے سے ، جیسا کہ قدیم املا میں

عام تھا ، پوری بیت سے ۱۱۶۰ھ نکلتے ہیں ۔ ایک سال کا فرق فن تاریخ گوئی میں جائز سمجھا جاتا ہے ۔ یہاں بھی فضلی پر یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ اسے تاریخ گوئی پر قدرت نہیں ہے لیکن ہندسوں میں لکھے ہوئے سالِ نظرثانی کے پیشِ نظر ، جب کہ نہ صرف مخطوطے میں بلکہ کریم الدین کے تذکرے طبقات الشعرائے ہند میں بھی یہی سال موجود ہے ، ۱۱۶۱ھ کو رد کرنا آسان نہیں ہے ۔ یہ بات بھی واضح رہے کہ جہاں تک ۱۱۴۵ھ اور ۱۱۶۱ھ کے سنین کا تعلق ہے ، مخطوطے میں کسی قسم کی کانٹ چھانٹ نہیں کی گئی ہے ۔ ایک بات اور ۔ 'محمد شاہ' کا نام نثر میں بھی آیا ہے اور نظم میں بھی ۔ نثر میں جہاں نام آیا ہے وہ عبارت یہ ہے :

"المؤید بتائید اللہ المستعان والمؤید من السماء و المظفر علی الاعداء ، امین المملکت و الولایت ، معین السلطنت والخلافۃ ، شایستۂ مسندِ سلطانی ، زینت رتبۂ گورگانی ، شرفِ دودمانِ تیمور ابو المظفر و المنصور السلطان ابن السلطان والخاقان ابن الخاقان ، شاہنشاہ سپہر بارگاہ ، جم جاہ ، سکندر سپاہ ، روشن اختر ، ثریا لشکر ، دارا شوکت ، فریدون فر ، غرۂ ناصیۂ سرفرازی ، محمد شاہ پادشاہ غازی ادام اقبالہ ، و دوام اجلالہ ، اللھم متع المسلمین بطول بقائہ و حیاتہ . . . "
(مطبوعہ کربل کتھا ، ص ۳۵ ، مرتبہ مالک رام و مختارالدین احمد) ۔

"نظم" میں "کسی" نے 'احمد شاہ' کو کاٹ کر 'محمد شاہ' کیا ہے لیکن نثر کی عبارت وہی ہے جو اصل میں ہے ۔ اس میں کسی قسم کی کانٹ چھانٹ یا تصحیح نہیں کی گئی ہے بلکہ "ادام اقبالہ و دام اجلالہ" وغیرہ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ عبارت لکھتے وقت محمد شاہ زندہ تھے ۔ محمد شاہ کا انتقال ۲۷ ربیع الثانی ۱۱۶۱ھ کو ہوا ۔ اس کا بیٹا احمد شاہ ۲ جمادی الاول ۱۱۶۱ھ کو تخت پر بیٹھا ۔ نظرثانی کا سال ، فضلی کے مطابق ، ۱۱۶۱ھ ہے ۔ اس لیے معلوم ہوتا ہے کہ فضلی نے "فاتحات" کے دو مقام پر دو شعروں میں خود "احمد شاہ" کر دیا اور "کسی" نے یا کاتب نے یہ دیکھ کر کہ نثر کی عبارت میں "محمد شاہ" کا نام آیا ہے ، "فاتحات" کے دونوں شعروں میں (مطبوعہ کربل کتھا ، ص ۱۰ و ص ۱۷) "محمد شاہ" کر دیا حالانکہ الفاظ "محمد شاہ" میں لفظ محمد کو "مُسَح مَد" پڑھنے سے وزن درست ہوتا ہے جس سے معلوم ہوا کہ اصل شعر میں "احمد شاہ" ہی تھا اور "محمد شاہ" بعد میں "کسی" اور کی اصلاح ہے ۔ پروفیسر

محمود الٰہی صاحب نے دیباچے کی محولہ بالا عبارت میں ، جہاں محمد شاہ کا نام آیا ہے ، لفظ ''ابو المظفر'' دیکھ کر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ یہ محمد شاہ کی کنیت ہے ، حالانکہ محولہ بالا عبارت کو دیکھ کر یہ ہرگز نہیں کہا جا سکتا کہ ''شرفِ دودمانِ تیمور ابو المظفر و المنصور السلطان ابن السلطان والخاقان ابن الخاقان . . .'' میں ''ابو المظفر'' محمد شاہ کی کنیت کے طور پر آیا ہے ۔ ساری غلطی کی بنیاد یہی ہے ۔ جب ابو المظفر کو کنیت فرض کر لیا تو پتا چلا کہ محمد شاہ کی کنیت ''ابو المظفر'' نہیں تھی بلکہ ''ابو الفتح'' تھی اور چونکہ قطعہ و اشعار سالِ تصنیف میں کچھ فنی سقم تھا (حالانکہ ہندسوں میں سالِ تصنیف اور سالِ نظرثانی کی موجودگی میں کسی الجھاؤ کی گنجائش نہیں تھی) اس لیے یہ معلوم کرکے کہ ''ابوالمظفر'' شاہ عالم ثانی کی کنیت تھی ، یہ نتیجہ نکالا کہ پہلا مسودہ احمد شاہ (۱۱۶۱ھ — ۱۱۶۷ھ) کے زمانے میں مرتب ہوا ، جس پر فضلی نے ۱۱۷۰ھ میں نظرثانی کی اور پھر یہ بھی لکھا کہ ''تعویق کی وجہ جو بھی رہی ہو کتاب کی تکمیل شاہ عالم کے زمانے میں ہوئی'' (مضمون ''کربل کتھا'' : محمود الٰہی ، دو ماہی اکادمی لکھنؤ ، جلد ۱ ، شمارہ ۱ ، ص ۱۰۷ ، جولائی ۱۹۸۱ع) اور یہ نتیجہ نکالا کہ ''قرائن کہتے ہیں کہ ''کربل کتھا'' کی تکمیل ۱۱۸۶ھ سے پہلے نہیں ہوئی ۔'' (ایضاً ص ۱۰۷) سوال یہ ہے کہ اس ساری بحث میں ۱۱۴۵ھ کا سال کیوں اور کیسے غائب ہو گیا ؟ پھر ہندسوں میں لکھے ہوئے ۱۱۴۵ھ اور ۱۱۶۱ھ کو کیوں اور کیسے نظرانداز کیا جا سکتا ہے ؟ خود منشی کریم الدین نے ، جنھوں نے سب سے پہلے اس کتاب کو متعارف کرایا ، ۱۱۴۵ھ اور ۱۱۶۱ھ ہی کے سال دیے ہیں ۔ یہاں ''قرائن'' کی کیا اور کیوں ضرورت پڑی ؟ اس ساری بحث سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ ''کربل کتھا'' کا سالِ تصنیف ۱۱۴۵ھ اور سالِ نظرثانی ۱۱۶۱ھ ہے ۔ (ج ۔ ج)

اصل اقتباس (فارسی)

ص ۱۰۴۲ ''عبارت الفاظ کتاب جام جہاں نما واضح بخاطر نمی رسد و اصطلاحات اہلِ ہند ہم معلوم نمی شود ۔ امید کہ بزبان ہندوستانی رسالہ ترتیب فرمایند ۔''

• • •

چوتھا باب

تاریخی نثر ، اس کا اسلوب

اب تک ہم اٹھارویں صدی کی اُردو نثر کی ان مختلف کتابوں اور ان کے اسالیب کا جائزہ لے چکے ہیں جن کا تعلق تنقیدی ، علمی اور مذہبی کتابوں سے تھا ۔ اس باب میں ہم کتبِ تاریخ کا مطالعہ کریں گے ۔ مختلف کتب خانوں کی 'فہرستِ مخطوطات' دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس صدی میں کتبِ تاریخ بھی اُردو میں ترجمہ و تصنیف ہوئیں ۔ مثلاً تاریخ فیروز شاہی کا اُردو ترجمہ وارث علی بن شیخ بہادر علی ساکن دار الخلافہ شاہجہان آباد نے کیا ۔ لیکن ان میں سے اکثر کتابوں کے سنہ تصنیف کے بارے میں یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا ۔ یہ بظاہر اُنیسویں صدی عیسوی کی تصالیف معلوم ہوتی ہیں ۔ اس دور میں ایک تاریخی تصنیف "قصہ و احوالِ روہیلہ" یقیناً ایسی ہے جو اسی صدی کی تصنیف ہے اور اس اعتبار سے اُردو میں پہلی کتابِ تاریخ ہے جس میں معاصر واقعات کو اُردو نثر میں لکھا گیا ہے ۔ف

"قصہ و احوالِ روہیلہ" سید رستم علی بجنوری کی تصنیف ہے ۔ رستم علی بجنوری کا ذکر ان کے بیٹے سید منیف علی شوکت کے حوالے سے تذکروں میں آیا ہے ۔ اعظم الدولہ سرور نے لکھا ہے کہ وہ صاحبِ تصالیف تھے ۔[۱] یادگار شعرا میں لکھا ہے کہ وہ خوش نویس کی حیثیت سے شہرت رکھتے تھے ۔[۲] بے جگر نے لکھا ہے کہ ان کے بزرگوں کا وطن بارہہ تھا ۔ ان کے بیٹے منیف

ف۔ 'قصہ و احوالِ روہیلہ' کا سب سے پہلا تعارف ڈاکٹر نجم الاسلام نے اپنے ایک مضمون (تین نثری نوادر ، ص ۱۵۳ — ۱۶۳ ، مطبوعہ نقوش ، شمارہ ۱۰۵ ، لاہور ۱۹۶۶ء) میں کرایا تھا ۔ اس کا ایک مخطوطہ ان کے پاس اور ایک انجمن ترقی اُردو پاکستان میں محفوظ ہے ۔ انجمن کا مخطوطہ ہمارے پیش نظر ہے ۔

علی شوکت نے بنارس میں کسی انگریز کے زیر اثر عیسائی مذہب اختیار کر لیا تھا ۔ میرٹھ میں خیراتی لعل بے جگر سے جب شوکت کی ملاقات ہوئی تو وہ کسی پادری کے بچوں کو پڑھاتے تھے اور منیف مسیح کہلاتے تھے ۔[۳] شیفتہ نے شوکت کے دو شعر دیے ہیں اور لکھا ہے کہ ''یہ اشعار اس متبعِ دجال کے ہیں ۔''[۴] اس زمانے میں برعظیم میں آنے والے انگریز عام طور پر منشی لگا کر اُردو پڑھتے تھے ۔ رستم علی بھی انگریزی فوج کی چھاؤنی دارانگر میں جان ہارس فورڈ کو ، جو اسپٹ صاحب کے نام سے معروف تھے ، اُردو پڑھاتے تھے ۔ مسٹر اسپٹ نے ایک دن سید رستم علی سے اس موضوع پر کہ کس طرح علی محمد خاں روہیلہ نے ملک کٹھیر میں شاہجہان پور سے لے کر ہردوار تک قبضہ کر لیا ، اُردو میں کتاب لکھنے کی فرمائش کی تاکہ اُردو سیکھنے والوں کو اس کے پڑھنے سے فائدہ ہو ۔ رستم علی نے لکھا ہے کہ ''بندہ اگرچہ خوب ہوش جمع کرنے اس احوال کا نہ رکھے تھا فامّا حاکمِ صاحب والا مناقب سے عذر مناسب نہ جانا ۔ پس جو کچھ سنا تھا اور جانتا تھا لکھا ہے ۔''[۵] ''قصہ و احوال روہیلہ'' کا مخطوطہ ۱۱ ذی‌الحجہ ۱۱۹۶ھ/۱۸ نومبر ۱۷۸۲ع کا مکتوبہ ہے ۔ اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت انگریز فوج دارانگر کی چھاؤنی میں پڑی ہوئی تھی ۔ ''تاریخ اودھ'' سے معلوم ہوتا ہے کہ ماہ رمضان ۱۱۹۵ھ/اگست ۱۷۸۱ع میں نواب آصف الدولہ کی اور انگریز سپاہ کے ساتھ نواب سید فیض اللہ خاں کے آدمیوں کی لڑائی ہوئی ۔ انگریزی و آصفی (آصف الدولہ) سپاہ کو ہزیمت ہوئی ۔ پٹھانوں نے ان پلٹنوں کا اسباب لوٹ لیا ۔ اس فساد کے بعد سے سپاہ کی تعیناتی دارانگر کے مقام سے موقوف ہو گئی ۔''[۶] رستم علی چونکہ دارانگر کی چھاؤنی میں پڑھاتے تھے اس لیے 'قصہ و احوال روہیلہ' ۱۱۹۵ھ میں چھاؤنی کے ختم ہونے سے پہلے تصنیف ہوئی ۔ یہ کتاب شجاع الدولہ کی وفات اور آصف الدولہ کی تخت نشینی پر ختم ہوتی ہے اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ یہ ۱۱۸۸ھ اور ۱۱۹۵ھ (۱۷۷۴–۱۷۸۱ع) کے درمیان لکھی گئی ۔

''قصہ و احوال روہیلہ'' کا آغاز ''آونا داؤد خاں کا ولایت سے'' سے ہوتا ہے ۔ داؤد خاں کا ذکر کرکے رستم علی نے لکھا ہے کہ اس نے سنگوتی گاؤں کے زمیندار کو سزا دینے کے لیے اس پر حملہ کیا اور بہت سے لوگوں کو قید کر لیا ۔ انھی قیدیوں میں ''ایک لڑکا عمر برس دس گیارہ نہایت خوبصورت ، رنگ سرخ سپید ، میٹھی زبان ، پیاری پیاری باتیں ، قوم جاٹ کا ہریم سنگھ نام قید میں آیا ۔ داؤد خاں نے اوس کو دیکھا ۔ نزدیک بولایا ۔ باتیں سنیں ۔ بے اختیار جی کو

بھایا ۔ کمال شفقت سے فرزند اوس کو کہا ۔ علی محمد خاں لانو رکھا ۔ سنت ختنہ کی بموجب مذہب محمد صلعم کے فراغت پائی اور اوس لڑکے کو معلم باعمل کو سپرد کیا ۔ دو تین برس میں قابل ہرفن کا ہوا . . . داؤد خاں کا بیٹا محمد خاں لانو پلبی تھا . . . چنانچہ ایک روز سن پندرہ جلوس محمد شاہی میں سارے پٹھان سردار چھوٹے بڑے کو بلوائے کے علی محمد خاں کو ولی عہد اپنا کیا ۔''[۸] یہی پریم سنگھ جاٹ یعنی علی محمد خاں ، نوابانِ رامپور کے جدِ اعلیٰ ہیں ۔

''قصہ و احوال روہیلہ'' کا مرکزی کردار علی محمد خاں ہے ۔ رستم علی نے علی محمد خاں کی زندگی کے حوالے سے اس دور کی تاریخ لکھی ہے جس میں اس کی مختلف جنگوں اور حسن النظام کو بیان کیا گیا ہے ۔ علی محمد خاں اپنی اعلیٰ صلاحیت کی بنا پر مختلف راجاؤں اور زمینداروں کو شکست دے کر اس علاقے کا سب سے طاقتور حکمران بن جاتا ہے ، یہاں تک کہ محمد شاہ بادشاہ بنفس نفیس اس کی سرکوبی کے لیے آتے ہیں ۔ انند رام مخلص نے اپنے ''سفر نامہ''[۹] میں محمد شاہ بادشاہ اور علی محمد خاں کی اس جنگ کا حال بیان کیا ہے ۔ محمد شاہ کی یہ آخری فوج کشی تھی جس میں وہ خود میدان جنگ میں گیا تھا ۔ اس جنگ میں علی محمد خاں نے صلح کر لی اور محمد شاہ نے سرہند کی خدمت فوجداری سے اسے سرفراز کیا ۔ رستم علی نے احمد شاہ ابدالی کے حملوں کو بھی اس تصنیف میں بیان کیا ہے اور محمد شاہ کے بعد احمد شاہ کی تخت نشینی کا بیان بھی کیا ہے ۔ اس میں علی محمد خاں کی وفات کا بیان کرکے رستم علی نے ان واقعات کو بھی بیان کیا ہے جو اس کے بعد پیش آئے جن میں نواب سعید اللہ خاں خلف علی محمد خاں کی فتح یابی ، قائم خاں بنگش کا مارا جانا ، نواب ابو المنصور کی شکست ، احمد خاں بنگش کی فتح ، ابو المنصور خاں کا شکست کھا کر شاہجہان آباد آنا ، قنوج و مارہرہ پر پٹھانوں کا قبضہ ، بادشاہ دہلی کی ناراضی سے ابو المنصور (صفدر جنگ) کا اودھ جانا ، احمد شاہ درانی کا نجیب الدولہ کو امیر الامرائی کا منصب دینا ، شاہ عالمگیر ثانی کی شہادت ، جنگ پانی پت سوم میں احمد شاہ ابدالی کے ہاتھوں مرہٹوں کی شکست فاش ، سورج مل جاٹ پر نجیب الدولہ کی فتح ، شاہ عالم ثانی کا مرہٹوں کے ساتھ دہلی آنا اور نواب ضابطہ خاں کی شکست وغیرہ کے واقعات شامل ہیں ۔ نواب شجاع الدولہ کی وفات اور آصف الدولہ کی تخت نشینی پر یہ کتاب ختم ہو جاتی ہے ۔ اس کتاب میں ہندوستان کی تقریباً پچاس سالہ تاریخ ، روہیلوں اور پٹھانوں کے حوالے سے ، بیان ہوئی ہے اور اس اعتبار سے بھی یہ اس دور کی تاریخ کا ایک اہم ماخذ ہے ۔ اُردو زبان

میں یہ تاریخ کی پہلی کتاب ہے جو کسی فارسی کتاب کا ترجمہ یا تلخیص نہیں ہے بلکہ مصنف نے ، اپنی معلومات کی بنا پر ، اسے سادہ و عام فہم زبان میں لکھا ہے ۔

"قصہ و احوال روہیلہ" کی نثر طبع زاد ہے جس میں اظہار بیان کا تنوع بھی ہے ۔ موقع و محل کے مطابق جیسے تاریخی منظر بدلتا جاتا ہے اس کا اسلوب بھی اسی کے مطابق اپنا لہجہ اور رخ بدلتا جاتا ہے ۔ اس میں جنگی مناظر بھی ہیں اور سازشوں کا احوال بھی درج ہے ۔ فوجی حکمتِ عملی بھی بیان کی گئی ہے اور مختلف مراسلے اور نامہ و پیغام بھی لکھے گئے ہیں ۔ تاریخ نویسی اور نثر نگاری دونوں لحاظ سے یہ اس دور کی ایک اہم تصنیف ہے ۔ تفسیرِ مرادیہ ، کربل کتھا ، شاہ رفیع الدین و شاہ عبدالقادر کے تراجم و تفاسیرِ قرآن کی طرح اس کتاب میں بھی اُردو نثر آگے بڑھتی ہوئی معلوم ہوتی ہے ۔ "قصہ و احوالِ روہیلہ" کی نثر کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے اسلوبِ بیان میں معیار کی یکسانیت ہے ۔ رستم علی کو اپنی بات پُر اثر طریقے سے بیان کرنے اور واقعات کو اختصار کے ساتھ لکھنے کا ڈھنگ آتا ہے ۔ رستم علی کی نثر بیانیہ ہے ۔ اس میں رنگینی و عبارت آرائی نہیں ہے بلکہ وہی زبان اور وہی انداز اختیار کیا گیا ہے جو عام طور پر بول چال کی زبان میں استعمال ہوتا ہے ۔ یہاں نثر انشاپردازی کے لیے نہیں بلکہ اپنا مقصد بیان کرنے کے لیے استعمال کی گئی ہے اسی لیے اس میں سلاست و روانی بھی ہے اور اپنی بات کو کہنے کی قوت بھی ۔ اس دور میں جب اُردو نثر میں تاریخی کتابیں لکھنے کی کوئی روایت نہیں تھی رستم علی کی یہ تصنیف اُردو نثر کی ایک نئی روایت کو جنم دیتی ہے ۔ احمد شاہ ابدالی ہندوستان پر فوج کشی کرتا ہے ۔ یہ وہ مشہور جنگ ہے جس میں مغل فوجوں کو آخری بار فتح نصیب ہوئی تھی ۔ رستم علی ایک مؤرخ اور نثر نگار کی حیثیت سے اسے یوں بیان کرتے ہیں :

> "سن تیس جلوس معلیٰ میں کہ مزاج مبارک حضرت ظل اللہ کا بیماری . . . سے کسل رکھتا تھا کہ خبر آمد احمد شاہ افغان درانی کی گرم ہوئی ۔ نواب معین الملک نواب وزیر قمر الدین خاں کہ خدمت صوبہ لاہور کی سے سرفراز تھا ، مقابلہ احمد شاہ درانی کا کیا ۔ حضرت ظل اللہ نے شاہزادۂ عالمیان احمد شاہ بہادر معہ نواب وزیر قمرالدین خاں ، نواب ابوالمنصور خاں ، وغیرہ بائیس امراء عظیم الشان توپخانہ کثیر رخصت فرمایا ۔ کوچ بکوچ کئی منزل میں سرہند جا پہنچا ۔ اوس طرف سے احمد

شاہ درانی دریا اٹک تک گوہیلا مار اوترا ۔ مقابلہ معین الملک سے ہوا ۔ جنگ عظیم واقع ہوئی ۔ طرفین سے ہزارہا عالم مارا گیا ۔ آخرش نواب معین الملک نے نقد جان کا نثار کام خداوند نعمت کے کیا ۔ اوسی ضمن میں علی محمد خاں نے عبداللہ خاں ، فیض اللہ خاں دونوں بیٹوں اپنو کوں حضور احمد شاہ درانی کے بھیجا تھا ۔ سرداروں ولایتی سے تحفہ تحایف اس ضلع کے بھیج کر سلسلہ دوستی کا مربوط کیا تھا ۔ بعد کئی روز کے لشکر کے شاہ دران کا اور لشکر ہندوستان کا مقابل ہوا ۔ چند روز جنگ توپ رہکلہ کی رہی ۔ قضا کار گولا توپ کا نواب وزیر قمرالدین خاں بہادر کے لگا ۔ اوسی وقت نقد جان کا تصدق خداوندِ عالم کے ہوا ۔ تن خاکی نے اوپر خاک کے استراحت کی ۔ وقوع اس واقعہ کی سے تمام لشکر ہندوستان کا بے ہواس ہوا ۔ شاہزادہ عالم و عالمیان احمد شاہ بہادر مسلحہ گھوڑے پر سوار ، کئی ہزار سوار چوکی ہوئی سے مقابلہ شاہ دران کا فرمایا ۔ طرفین سے توپ رہکلا ، گجنال ، شترنال ، تھنچی بان وغیرہ چھوٹتے تھے ۔ عالم طرفین میں کوئی مر گیا ، کوئی تڑپھے ، کوئی سسکے تھا ۔ شاہ زادہ عالم نے مانند شیرنر کے اور ہاتھی مست کے نعرہ مارا کہ "اے جوانوں ہندوستان کے ، وقت تن دہی اور مردمی اور دلاوری بہادری کا ہے ۔ بنامِ خدا عز و جل دل قوی رکھو ۔ جرأت کرو و دیکھو غول درانی کا بھاگا جاتا ہے ۔ سنتے ہی اس آوازہ کے جوانوں ہندوستان کے نے گھوڑے چلائے ۔ درانیوں میں مل گئے ۔ تلوار پر تلوار مانند بجلی کے چلنے لاگی ۔ گرد غبار سم گھوڑوں سے اس قدر بلند ہوئے ، آسمان اور آفتاب نظر آنے سے چھپ گیا ۔ گویا نمونا قیامت کا تھا ۔ تلوار پر تلوار لگتی تھی ۔ شور چھاجھنی تلوار اور شپاشپی نیزہ کی سے آسمان چاہتا تھا کہ پھٹ جا اور زمین زرہ زرہ ہو کر مانندِ خاک کے اوڑ جا ۔ اوس میدان میں شاہ زادہ عالمیان جس طرف گھوڑا دپٹ جاتا تھا جس طرح باز اوپر کبوتر کے تیغ بے دریغ مانند گھاس کاٹتا تھا ۔ تنک کے تنک ، غول کے غول درانیوں کے مانند رہوڑ بھینڈوں کے بھاگے ۔ ہزار ہا عالم طرفین کا قتل میں آیا : ع ''کوئی تڑپھے کوئی سسکے ، کوئی ہووے بے جان ۔'' فتح لشکر ہندوستان کی ہوئی ۔ طنبور فتح کا بجایا ۔ احمد شاہ درانی شکست پا کے متوجہ طرف قندھار کے ہوا ۔''۱۰

ساری کتاب میں نثری اسلوب کا یہی دلچسپ بیانیہ انداز ہے ۔ اس نثر

میں چھوٹے چھوٹے جملے بھی ہیں جو اپنی جگہ مکمل اور پوری ایک بات کو بیان کرتے ہیں۔ طویل جملے بھی ہیں جو عبارت آرائی کی وجہ سے طویل نہیں ہیں بلکہ ایک بات کو سیاق و سباق کے ساتھ بیان کرنے کی وجہ سے طویل ہیں۔ یہاں اہمیت عبارت کی نہیں بلکہ اس بات کی ہے جسے کہنے کے لیے یہ کتاب لکھی گئی ہے۔ عبارت کو اہمیت دینے سے نثر کی وہ صورت بنتی ہے جو ”نو طرز مرصع“ اور ”کربل کتھا“ کے بعض حصوں میں ملتی ہے اور بات کو اہمیت دینے سے وہ صورت بنتی ہے جو ”تفسیر رفیعی“ ، ”موضحِ قرآن“ ، ”تفسیر مرادیہ“ اور ”قصہ و احوالِ روہیلہ“ میں نظر آتی ہے۔ عبارت کو یا بات کو اہمیت دینے سے اسلوبِ نثر بدل جاتا ہے۔ احوال روہیلہ کی نثر جدید رجحان نثر کی ابتدائی صورت ہے اس لیے اس کے اکثر جملوں کی ساخت پر اس عرب ایرانی تہذیب کی چھاپ کا واضح اثر بھی موجود ہے جس نے برعظیم کے اجتماعی اداروں اور انفرادی طرزِ عمل کو نئے سانچوں میں ڈھال کر نیا لہجہ، نیا آہنگ اور نیا اندازِ فکر و اظہار دے کر انہیں بدلا تھا۔ اوپر کے اقتباس میں بھی یہ اثر واضح ہے۔ اب یہ چار جملے اور دیکھیے:

(۱) ”دونو بیٹوں اپنو کوں حضور احمد شاہ درانی کے بھیجا تھا۔“

(۲) ”سنتے ہی اس آوازہ کے جوانوں ہندوستان نے گھوڑے چلائے۔“

(۳) ”سرداروں ولایتی سے تحفہ تحایف بھیج کر سلسلہ دوستی کا مربوط کیا تھا۔“

(۴) ”احمد شاہ درانی شکست پا کے متوجہ طرف قندھار کی ہوا۔“

پہلے جملے میں ”دونوں بیٹوں اپنو کوں“ کی ساخت وہی ہے جو فارسی میں ”ہر دو پسرانِ خویش را“ کی ہے۔ دوسرے جملے میں ”جوانوں ہندوستان“ اور تیسرے جملے میں ”سرداروں ولایتی“ فارسی ”سردارانِ ولایتی“ اور ”جوانانِ ہندوستان“ کا اُردو روپ ہیں۔ یہاں فارسی کی طرح اُردو میں بھی موصوف کو صفت سے پہلے لایا گیا ہے۔ اسی طرح ”سنتے ہی آوازہ کے“ یا ”سلسلہ دوستی کا مربوط کیا“ پر بھی فارسی جملے کی ساخت کا اثر واضح ہے۔ چوتھے جملے میں ”متوجہ طرف قندھار کی ہوا“ پر بھی یہی اثر نمایاں ہے۔ اس میں اُردو ساخت کا اثر صرف اتنا آیا ہے کہ علامتِ اضافت کو نکال کر ”کی“ کا اضافہ کر دیا گیا ہے۔ آج ہم اسے ”قندھار کی طرف متوجہ ہوا“ کہیں گے۔ فارسی تہذیب کے زیر اثر اُردو جملے کے الفاظ بھی اسی تہذیبی آہنگ سے مل گئے تھے۔ اس نثر کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ان تہذیبی اثرات کا سایہ ڈھل رہا ہے اور

اُردو زبان اپنی آواز ، اپنے لہجے اور آہنگ کو دریافت کرنے کی کوشش میں لفظوں کی ترتیب ، صفت موصوف کے رشتے اور علامتِ اضافت کے رشتوں کو بدل کر اپنے وجود کی انفرادیت قائم کر رہی ہے ۔ اس دور میں یہی تہذیبی اثرات دل و دماغ پر چھائے ہوئے تھے اور اسی لیے یہ از خود اُردو تحریروں میں در آتے تھے ۔ اُردو جملے کی ساخت پر یہ اثرات کم ہونے کے باوجود محمد باقر آگاہ کی نثر میں بھی موجود ہیں اور میر امن کی ”باغ و بہار“ میں بھی ، ہلکے ہونے کے باوجود ، موجود ہیں ۔ ہر تہذیب اپنے سانچے خود لے کر پیدا ہوتی ہے اور جب وہ تہذیب بدلتی یا مرتی ہے ، اس کے سانچے بھی اسی کے ساتھ ٹوٹ جاتے ہیں ۔ اٹھارویں صدی اس تہذیب کا آخری دور تھا ۔ انیسویں صدی میں جب انگریزی تہذیب پھیلی تو جملے کے ساخت میں تبدیلی کا عمل شروع ہوگیا ۔ آج جو ہم یہ نثر لکھ رہے ہیں اس پر مغربی تہذیب اور انگریزی جملے کی ساخت کا اثر موجود ہے حالانکہ یہ ہمیں ابھی ویسے نظر نہیں آتا جیسے فارسی تہذیب کا اثر جملے کی ساخت پر ہمیں ”قصہ و احوالِ روہیلہ“ میں ایک نظر ہی میں دکھائی دے جاتا ہے ۔

رستم علی کی اس تصنیف میں بول چال کی وہی عام زبان استعمال ہوئی ہے جو لکھنے والے کے اردگرد بولی جا رہی ہے ۔ اس پر کھڑی اور روہیل کھنڈی بولیوں کے اثرات بھی واضح ہیں ۔ مثلاً ”کوئی تڑپھے ، کوئی سسکے تھا“ ، ”آسمان چاہتا تھا کہ پھٹ جا اور زمین زرہ زرہ ہو کر مانند خاک کے اوڈ جا“ یا ”بندہ اگرچہ خوب ہوش جمع کرنے اس احوال کا نہ رکھے تھا“ کے بجائے آج ”تڑپتا تھا ۔ سسکتا تھا ۔ پھٹ جائے ۔ اڑ جائے ۔ رکھتا تھا“ بولیں گے ، لیکن رستم علی کے ہاں فعل کی یہ صورت اس دور کی عام و مروجہ زبان کا حصہ تھی ۔ ان علاقوں میں آج بھی گاؤں دیہات میں یہی تلفظ و لہجہ سننے میں آتا ہے ۔ رستم علی کی نثر میں ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ فعل استمراری کا استعمال نہیں ملتا اور اس کے بجائے یہ صورت ملتی ہے :

”طرفین سے تو رہکلا ، کجنال ، شترنال ، قینچی بان وغیرہ چھوٹتے تھے ۔“
(مخطوطہ ص ۵۴)

”القصہ اس نوع کے سوال جواب ہوتے تھے ۔“ (ص ۷۳)
”جنگ قراولی ہوتی تھی ۔“ (ص ۸۳)

اس دور میں ’ڑ‘ کے بجائے ’ڈ‘ کا استعمال عام تھا ۔ مثلاً اوڈتی تھی (اُڑتی تھی) ، بھینڈوں (بھیڑوں) گڈھی (گڑھی) پڈھنے (پڑھنے) ، یہی صورت رستم علی کی نثر میں

ملتی ہے ۔ قائم چاند پوری کے ہاں بھی 'ڈ' کا استعمال اسی طرح ملتا ہے ۔ خانِ آرزو کی لغت "نوادر الالفاظ" میں بھی متعدد الفاظ 'ڑ' کے بجائے 'ڈ' سے لکھے گئے ہیں ۔ رستم علی کے ہاں اس دور کے عام رجحان کے مطابق فارسی روزمرہ ، مرکب مصادر اور ان کی مختلف صورتوں کو اُردو میں ترجمہ کرنے کا رجحان ملتا ہے ۔ مثلاً رخصت فرمانا ، مربوط کرنا ، استراحت کرنا ، قتل میں آنا ، تاب لہ آنا ، نعرہ بولنا ، لڑائی کھانا وغیرہ ۔

بحیثیتِ مجموعی "قصہ و احوالِ روہیلہ" اُردو نثر کے اس نئے اسلوب کی پیش رو ہے جو آئندہ دور میں اُردو نثر کا عام اسلوب بن جاتا ہے ۔ اٹھارویں صدی میں دو اسلوب ساتھ ساتھ چل رہے ہیں ۔ ایک وہ اسلوب جو "نو طرز مرصع" میں نظر آتا ہے اور ایک وہ اسلوب جو "قصہ و احوال روہیلہ" اور باقر آگاہ کے دیباچوں میں ملتا ہے ۔ اگلے باب میں ہم ان نثری تصانیف کا مطالعہ کریں گے جن کا تعلق قصہ کہانیوں اور داستانوں سے ہے ۔

حواشی

۱- عمدۂ منتخبہ : اعظم الدولہ سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروق ، ص ۳۸۹ ، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ع -
۲- یادگار شعرا : مترجم طفیل احمد ، ص ۱۲۲ ، ہندوستانی اکیڈیمی الہ آباد ۱۹۴۳ع -
۳- تذکرۂ بے جگر : (قلمی) خیراتی لعل بے جگر ، انڈیا آفس لائبریری ، لندن ۔
۴- گلشنِ بے خار : نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ ، ص ۱۱۳ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۱۰ع -
۵- قصہ و احوال روہیلہ : سید رستم علی ، ص ۴ ، مخطوطہ انجمنِ ترقی اُردو پاکستان کراچی -
۶- تاریخ اودھ : نجم الغنی خاں (جلد سوم) ، ص ۲۴۹ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۱۹ع -
۷- قصہ و احوال روہیلہ : (مخطوطہ) ص ۹ -
۸- ایضاً : ص ۱۰ - ۱۱ -
۹- سفر نامۂ مخلص : انند رام مخلص ، مرتبہ ڈاکٹر سید اظہر علی ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۶ع -
۱۰- قصہ و احوال روہیلہ : (مخطوطہ) ص ۵۲ - ۵۸ -

• • •

پانچواں باب

افسانوی تصانیف اور اسالیب

محمد شاہی دور میں برعظیم کی تہذیب کا مرکزی دھارا خشک ہوگیا تھا اور وہ ہند پانی کی تہذیب بن کر رہ گئی تھی ۔ اس دور میں دو چیزیں مقبول تھیں : ایک چپٹی اور دوسری داستان اور دونوں کا مقصد سونے کے عمل کو آسان بنانا تھا ۔ داستانیں ، جن کی بنیاد عشق و عاشقی کے مہماتی قصوں پر قائم تھی ، اس تہذیب کے مزاج سے پوری مناسبت رکھتی تھیں اور اسی لیے یہ معاشرے کے ہر طبقے میں یکساں طور پر مقبول تھیں ۔ بوستانِ خیال اور قصۂ حاتم طائی جیسی داستانیں بھی فارسی زبان میں اسی زمانے میں لکھی گئیں ۔ ان سب داستانوں کے کردار بادشاہ ، شاہزادے ، شہزادیاں ، وزیر و سوداگر تھے اور ان میں تخیل کی پرواز اتنی تیز تھی کہ پلک جھپکنے میں دور دراز ملکوں میں پہنچا دیتی تھی ۔ وہ خواہشات ، جنھیں عملی زندگی میں یہ معاشرہ حاصل نہ کر سکتا تھا ، ان داستانوں کی خیالی مہمات کے ذریعے آسودہ کر رہا تھا ۔ ایک شہزادہ کسی شہزادی پر عاشق ہو کر اسے حاصل کرنے کے لیے نکلتا ہے ۔ راستے میں طرح طرح کے مصائب سے دو چار ہوتا ہے ۔ جنوں اور دیووں سے مقابلہ کرتا ہے ۔ طلسمات میں پھنس کر مردانہ وار مقابلہ کرتے ہوئے فتح پاتا ہے اور پھر شہزادی کو لے کر اپنے ملک واپس آتا ہے ۔ اس کے پاس کوئی ایسا توڑ ہوتا ہے جو اسے کسی فقیر ، ہمدرد ، پری یا دیو زاد نے دیا ہے اور جس سے وہ مشکل پر قابو پالیتا ہے ۔ وہ توڑ کوئی انگوٹھی یا مہرہ ہو سکتا ہے یا قصۂ مہر افروز و دلبر کی طرح کوئی چکتر ہو سکتا ہے جو مہرے کی ایک نئی شکل ہے ۔ ان داستانوں میں طلسم و سحر سے ایک ایسی دنیا آباد کی جاتی ہے جس سے خواب کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے ۔ یہی مزاج ہمیں نواب **عیسوی خان** کی داستان '**قصہ مہر افروز و دلبر**' میں ملتا ہے ۔ یہ اُردو کی قدیم ترین معلوم داستان ہے جو محمد شاہ یا احمد شاہ کے دور میں کسی وقت لکھی گئی اور تقریباً

ڈھائی سو سال بعد اب پہلی بار سامنے آئی ہے ۔ اس داستان کا مخطوطہ جو آغا حیدر حسن کو گوالیار میں حضرت جی کی درگاہ کے سجادہ نشین محمد غنی حضرت جی سے ۱۹۲۹ء میں ملا تھا ، پروفیسر مسعود حسین خاں نے اپنے مقدمے کے ساتھ مرتب کرکے ۱۹۶۶ء میں پہلی بار شائع کیا ۔ مخطوطے پر نہ مصنف کا نام تھا اور نہ کوئی ترقیمہ ، البتہ شروع میں کسی اور شخص کے قلم سے 'عیسوی خاں بہادر' اور 'قصہ مہر افروز و دلبر' لکھا ہوا تھا ۔ مسعود حسین خاں نے عیسوی خاں کے بارے میں معلومات حاصل کرنے کی کوشش کی لیکن کامیابی نہیں ہوئی اور مرزا فرحت اللہ بیگ اور آب حیات کے حوالے سے اس نتیجے پر پہنچے کہ ”یہ عیسوی خاں غالباً حافظ عبدالرحمٰن خاں احسان کے چچا ہوں گے کیوں کہ احسان کے والد حافظ غلام رسول خاں کا خطاب موسٰی خاں محب الدولہ خان بہادر تھا اور محمد شاہ (۱۷۴۸ء – ۱۷۱۹ء) اور احمد شاہ (۱۷۵۴ء – ۱۷۴۸ء) کے زمانے میں شاہزادوں اور شاہزادیوں کو کلام مجید پڑھانے پر مامور تھے ۔“[1] فرحت اللہ بیگ اور محمد حسین آزاد نے جو کچھ لکھا تھا وہ عیسوی خاں کے بارے میں نہیں بلکہ موسوی خاں کے بارے میں تھا ۔ اٹھارویں صدی اور اس سے پہلے کی تاریخوں میں عیسٰی خاں موسٰی خاں کے نام کے کئی آدمی ملتے ہیں ۔ موسوی خاں مرزا معز و فطرت کا نام بھی تذکروں اور تاریخوں میں آتا ہے ۔ داؤد اورنگ آبادی کے ایک شعر میں موسوی خاں کا نام اس طرح آیا ہے :

موسوی خاں اگر طور معانی کا کلیم
شعر داؤد ہے سب فرس اگر ہے دکنی[2]

لیکن عیسوی خاں کا نام کہیں نظر نہیں آیا ۔ عیسٰی خاں کو عیسوی خاں بنانے کا بظاہر کوئی جواز نظر نہیں آتا ۔ نثار احمد فاروقی نے اس سلسلے میں مزید دادِ تحقیق دی ہے اور لکھا ہے کہ ”سادات کا ایک چھوٹا سا خاندان کشمیر سے آ کر دہلی میں بس گیا تھا ۔ اس خاندان کے ایک فرد عیسٰی خاں تھے ۔ ان کے بھانجے میر فرید الدین آفاق اور بیٹے امیر بخش شہرت تھے ۔ دونوں ثناء اللہ خاں فراق کے شاگرد اور شاہ فخر الدین دہلوی کے مرید تھے ۔ یہ تینوں ۱۲۱۶ھ/۱۸۰۱ء میں حیدر آباد دکن جا کر نواب شمس الامراء بہادر اور مہاراجہ چندو لال شاداں کے متوسل ہو گئے تھے ۔ یہاں آفاق و شہرت نے مل کر کئی کتابیں لکھیں جن میں دانش افروز ترجمۂ کلیلہ دمنہ (منظوم) ، ترجمۂ منطق الطیر (منظوم) ، چمنستانِ برکات ، گلدستۂ مجلس ، گلستان (منظوم اُردو) ، دیوانِ ریختی وغیرہ شامل ہیں ۔

عیسٰی خاں کے بارے میں شاہ کمال کے تذکرے 'مجمع الانتخاب' کے حوالے سے لکھا ہے کہ شہرت کے والد عیسٰی خاں شاہ نظام الدین صوبیدار دہلی کے نائب تھے۔ جب جنرل لیک کی فوجوں نے ۱۸۰۳ع میں دہلی کو فتح کیا تو شاہ نظام الدین دہلی سے گوالیار چلے گئے۔ میر سید علی غمگین دہلوی، جن کے نام غالب کے بہت سے خطوط دریافت ہو چکے ہیں، انھی شاہ نظام الدین کے بھتیجے تھے اور گوالیار میں حضرت جی کی درگاہ بھی انھی کی ہے جن کے کتب خانے میں قصۂ مہر افروز و دلبر کا مخطوطہ رہا ہے۔ چونکہ اس مخطوطے کے شروع میں کسی کے قلم سے غلط سلط رومن رسم الخط میں "مالک اس کتاب کا نائب صاحب۔ جو کوئی دعویٰ کرے سو جھوٹا ہے۔" لکھا ہوا ہے اس لیے فاروق صاحب کا خیال ہے کہ نائب صاحب سے یہاں عیسٰی خاں مراد ہے۔ یہ کتاب ان کی ملکیت رہی ہے۔ کسی نے بعد میں اس پر قصہ عیسوی خاں بہادر لکھ دیا ہے اور سہواً عیسٰی خاں کے بجائے عیسوی خاں قلم سے نکلا ہے، یا عرفاً یہ اسی طرح پکارے جاتے ہوں گے۔[۳] یہاں یہ بحث بے ضرورت ہے کہ مسعود حسین خاں اور نثار احمد فاروقی کی تحقیق اور منطق میں کیسی کیسی غلطیاں ہیں اور کس طرح حامد کی ٹوپی محمود کے سر منڈھ دی گئی ہے، لیکن "قصۂ مہر افروز و دلبر" کی دریافت و اشاعت بذات خود ایک اہم واقعہ ہے۔

ڈاکٹر پرکاش مونس نے اپنی کتاب "اُردو ادب پر ہندی کا اثر"[۴] میں لکھا ہے کہ عیسوی خاں اہلِ اُردو کے لیے ایک چیستانی شخصیت ہو لیکن ہندی میں وہ ایک جانے پہچانے ادیب ہیں۔ یہ بہاری ست سئی کی ایک ٹیکا (شرح) "رس چندرکا" کے مصنف ہیں اور ہندی کے یہی ادیب نواب عیسوی خاں قصۂ مہر افروز و دلبر کے مصنف ہیں۔ اس کے بعد انھوں نے اپنے ایک اور مضمون[۵] میں عیسوی خاں کے بارے میں مزید معلومات فراہم کیں اور لکھا کہ عیسوی خاں کا نام سب سے پہلے ہندی کے مشہور تذکرۂ شعرا "شو سنگھ سروج" (۱۸۷۸ع) مصنفہ شو سنگھ سنیگر میں آیا ہے۔ جگن ناتھ رتنا کر کو بہاری ست سئی کا ایک مخطوطہ ملا جس میں مصنف کا نام عیسوی خاں، تصنیف کا نام "رس چندرکا" اور سالِ تصنیف سمبت ۱۸۰۹ (۱۷۵۲ع) درج تھا۔ اس شرح میں بہاری کے دوہوں کو فارسی و اُردو طریقے سے، حروف تہجی کے اعتبار سے، ترتیب دیا گیا ہے۔ ناگری پرچارنی سبھا کی کھوج رپورٹ ۱۹۴۱ع کے صفحات ۱۸۶ - ۱۸۷ اور ۱۹۵۵ع کی رپورٹ کے حصہ اول ص ۹۷ اور حصہ دوم کے ص ۲۱۹ پر لکھا ہے کہ نواب عیسوی خاں نرور (گوالیار) کے راجا چھتر سنگھ

کے متوسل تھے اور وہیں سمبت ۱۸۰۹ بکرمی یعنی ۱۷۵۲ع میں انھوں نے بہاری ست سئی کی ٹیکا نظم و نثر میں لکھی ۔ اس ٹیکا کے کئی مخطوطات موجود ہیں ۔ ہندی ساہتیہ سمیلن الہ آباد کے مخطوطے کے آخری بند کے یہ تین دوہے کتاب اور مصنف کے بارے میں اہم معلومات بہم پہنچاتے ہیں :

کیے پرسنگ نرور نرپتی چھتر سنگھ بھوبھان
پڑھت بہاری ست سیّا سب جگ کرت پرمان
تب سب کوھت کو سُگم بھاشا وچن ولاس
ادت عیسوی خاں کیورس چندرکا پرکاس
نند ، گگن ، بسو ، بھومی گنی کیجے برس بچار
رس چندرکا پرکاس کیے مدھو شیجی پور نمو گروار

ان دوہوں سے یہ بات معلوم ہوئی کہ عیسوی خاں نے نرور کے راجا چھتر سنگھ کی سرپرستی میں رس چندرکا لکھی ۔ آخری دوہے میں تصنیف کا سال ، مہینہ اور دن دیا گیا ہے ۔ ہندی میں صفر سے لے کر ۹۰ تک کے اعداد میں سے ہر ایک کے لیے کچھ مخصوص الفاظ مقرر ہیں ۔ سالِ تصنیف میں آنے والے اعداد کے متوازی الفاظ نظم کر دیے جاتے ہیں ۔ ان الفاظ کے اعداد دائیں سے بائیں لکھنے سے جو ہندسہ برآمد ہوتا ہے وہی سالِ تصنیف ہوتا ہے ۔ آخری دوہے میں نند ، گگن ، بسو اور بھومی کے اعداد بالترتیب ۹ - ۰ - ۸ - ۱ ہیں ۔ ان سے ۱۸۰۹ سمبت بنتا ہے ۔ دوسری سطر میں مدھو اور شیجی سے چیت کا مہینہ اور پورنما سے جمعرات مراد ہے ۔ عیسوی خاں نرور کے راجہ چھتر سنگھ کے متوسل تھے ۔ نرور ہاڑوں کی ریاست گوالیار کے راجہ کے ماتحت تھی ۔ اس کے راجہ چھتر سنگھ جنوری ۱۷۲۰ع میں گدی پر بیٹھے ۔ وہ کم از کم ۱۷۵۴ع تک ضرور حکمران رہے کیونکہ پیشوا راگھوبا دادا کی ڈائری میں ان کے ساتھ ایک معاہدے کا ذکر ملتا ہے جو جون ۱۷۵۴ع میں ہوا تھا ۔ ڈاکٹر پرکاش مونس نے قصۂ مہر افروز و دلبر اور رس چندرکا کی نثروں کا مقابلہ کرکے بتایا ہے کہ یہ ایک ہی مصنف کے قلم سے نکلی ہیں ۔ عیسوی خاں نے رس چندرکا کے علاوہ ست سئی کی ایک اُردو شرح بھی لکھی تھی جس کا مخطوطہ ٹیکم گڑھ (مدھیہ پردیش) کے مہاراجا دیویندرسنگھ جودیو کی لائبریری میں محفوظ ہے جس میں ہر ورق پر ایک طرف اُردو رسم الخط میں اور دوسری طرف ہندی خط میں شرح لکھی ہے ۔ اس مخطوطے کے پہلے ورق پر 'نواب عیسوی خاں کرت رس چندرکا' لکھا ہوا ہے ۔ ہندی مخطوطات کے فہرست نگاروں نے ہر جگہ عیسوی خاں کے نام کے آگے

قوسین میں ”نواب“ لکھا ہے ۔ ”قصہ مہر افروز و دلبر“ میں ان کا نام عیسوی خاں بہادر دیا گیا ہے ۔ نام کے ساتھ بہادر کا لفظ کسی عام آدمی کے لیے استعمال نہیں ہوتا ۔ پھر عیسوی خاں خود کوئی عام نام نہیں ہے ۔ ایسے انوکھے نام کا کوئی اور شخص بھی ہو جو نواب بہادر بھی ہو اور ساتھ ساتھ مصنف بھی ، ممکن نہیں ہے ۔ نرور راج کو دولت راؤ سندھیا نے اٹھارویں صدی کے آخر میں فتح کرکے گوالیار میں شامل کر لیا تھا ۔ قصۂ مہر افروز و دلبر کا مخطوطہ بھی گوالیار سے ملا ہے ۔ اس لیے یہ قصہ اٹھارویں صدی عیسوی کے وسط میں یا اس سے کچھ اور پہلے لکھا گیا ہوگا جس کی تصدیق خود اس قصے کی زبان سے بھی ہوتی ہے اور جس کا ذکر خود مسعود حسین خاں نے اپنے مقدمے میں کیا ہے کہ ”وہ ہندو دیومالا سے بھی بخوبی واقف ہے ۔ وہ اپنی اکثر تشبیہیں ، جنھیں وہ ایمانؔ کہتا ہے ، بلا تکلف ہندی شاعری سے لیتا ہے ۔ اس کے اکثر فقروں پر سور داس ، میرا بائی یا رحیم کے دوہوں کی چھاپ نظر آتی ہے . . . اس کے پیش نظر یا تو فارسی داستانیں ہیں یا بھگتی اور ریتی کال کی شاعری کے وہ نمونے جو زبان زد خلائق ہو چکے تھے ۔“[٦] اس بحث کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ قصہ مہر افروز و دلبر کے مصنف یہی نواب عیسوی خاں بہادر ہیں اور یہ قصہ محمد شاہ یا احمد شاہ کے دور میں لکھا گیا ۔ جیسے قصۂ مہر افروز و دلبر کو دریافت کرنے کا سہرا مسعود حسین خاں کے سر ہے اسی طرح عیسوی خاں کو دریافت کرنے کا سہرا ڈاکٹر پرکاش مونس کے سر ہے ۔ عیسوی خاں کی شخصیت اور زمانے کے تعین کے بعد یہ اُردو زبان کی قدیم ترین داستان قرار پاتی ہے ۔

قصۂ مہر افروز و دلبر دو حصوں میں تقسیم ہے ۔ پہلے حصے میں داستان ہے جو کل کتاب کے دو تہائی صفحات پر مشتمل ہے اور ایک تہائی حصہ نصیحت نامے پر مشتمل ہے ۔ داستانوں کے عام مزاج اور تہذیبی تقاضوں کے مطابق اس داستان میں بھی ایک بادشاہ کی کہانی سنائی گئی ہے جس کی اولاد زندہ نہیں رہتی تھی اور اسی لیے وہ اداس رہتا تھا ۔ ایک فقیر کی دعا سے اس کے ہاں نہایت حسین و جمیل لڑکا پیدا ہوا جس کا نام مہر افروز رکھا گیا ۔ دستور زمانہ کے مطابق چار برس کی عمر میں اسے پڑھنے بٹھایا گیا ۔ مہر افروز ایسا صاحب طبیعت تھا کہ جو ”کوئی برسوں میں سیکھے تو یہ دنوں میں سیکھے۔“ جلد ہی علوم و فنون کی تحصیل سے فارغ ہوگیا ۔ جب چودہ سال کا ہوا تو باپ سے اجازت لے کر شکار کو گیا ۔ وزیر کا بیٹا نیک اندیش ساتھ تھا ۔ یہ دونوں

ایک پرندے کا پیچھا کرتے راستہ بھول گئے اور پریوں کے دیس میں آ گئے ۔ یہاں مہر افروز نے پریوں کے بادشاہ کی بیٹی دلبر کو دیکھا اور عاشق ہو گیا ۔ لیکن خود محبوب کو اس کی خبر بھی نہ ہوئی ۔ عشق کی آگ میں جلتے ہوئے وہ دیوانہ وار تلاشِ محبوب میں نکل کھڑا ہوا ۔ چلتے چلتے ایک فقیر سے ملاقات ہوئی ۔ فقیر نے مہر افروز کی راہنمائی کی اور اسے ایک ”چکتر“ دیا جس کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے پھینکنے سے دیو کا سر کٹ کر گر جاتا ہے ۔ مہر افروز اور نیک اندیش مختلف مرحلوں سے گزرتے ، مصیبتیں جھیلتے ، طلسمات میں گرفتار ہوتے ، دیو اور دیونیوں سے لڑتے آخرکار منزلِ مراد کو پہنچ گئے ۔ مہر افروز کی شادی دلبر سے اور نیک اندیش کی شادی دیووں کے بادشاہ فریاد رس کی بیٹی گل رخ سے ہو گئی ۔ جب یہ قافلہ اپنے ملک کو واپس ہوا تو راستے میں پھر نئی مشکلات میں پھنس گیا لیکن آخرکار ان سب آفات و بلیات سے مقابلہ کرتا کامیاب و بامراد اپنے وطن واپس پہنچ گیا اور سارے ملک میں خوشی کا جشن منایا گیا ۔ مہر افروز و دلبر اس داستان کے مرکزی کردار ہیں لیکن داستانوں کے عام ڈھانچے کے مطابق ایک قصے میں سے دوسرا قصہ نکلتا ہے اور اس طرح کئی اور کردار سامنے آتے ہیں ۔ یہ ذیلی قصہ یا تو اسی داستان کا کوئی کردار مہر افروز کو سناتا ہے یا پھر منزلیں سر کرتے کرتے کوئی اور شخص راستے میں مل جاتا ہے جو خود تلاشِ محبوب میں سرگرداں ہے اور وہ اپنی داستان شہزادے کو سناتا ہے ، یا کوئی طوطا مل جاتا ہے جو دراصل شہزادہ ہے جسے کسی دیونی نے طوطا بنا دیا ہے ۔ قصہ مہر افروز و دلبر میں روم کے بادشاہزادہ نور عالم اور ملکِ خطا کی شہزادی دلربا کی داستانِ عشق آرزو بخش نامی فقیر سناتا ہے جس سے گلشن آباد نامی جنگل میں مہر افروز کی ملاقات ہوتی ہے ۔ دیووں کے بادشاہ فریاد رس کی بیٹی گل رخ بلخ کے بادشاہ کی کہانی سناتی ہے جس پر الماس یالو پری اتنا ظلم ڈھاتی ہے کہ وہ جان دے دیتا ہے ۔ اسی طرح اس میں ایک اور ذیلی کہانی مقبول شاہ اور عشاق بانو پری کی ملتی ہے ۔ ایک روپ سے دوسرے روپ میں آ جانے والے بادشاہوں کی کہانی کے علاوہ ایک کہانی چکور کی اور ایک کہانی گھسیارے کی بھی ملتی ہے ۔ آخر میں ایک نصیحت نامہ دیا گیا ہے جس میں ہر قسم کی نصیحتوں اور عقل و دانش کی باتوں سے ایک جہان آباد کیا گیا ہے ۔ اس نصیحت نامے کا بنیادی ماخذ علم الاخلاق کی وہ عہدِ آفریں کتاب ہے جسے ہم ”اخلاقِ محسنی“ کے نام سے جانتے ہیں اور جس کا مصنف صاحبِ

“روضۃ الشہدا” ملا حسین واعظ کاشفی ہے ۔ اس “نصیحت نامہ” کے دوسرے مآخذ “اخلاقِ جلالی” اور “اخلاقِ ناصری” ہیں ۔

مہر افروز و دلبر کی داستان طبع زاد ضرور ہے لیکن اس میں داستان کا عام ڈھانچا وہی ہے جو اس دور کی فارسی داستانوں اور اُردو مثنویوں میں ملتا ہے ۔ قصۂ مہر افروز و دلبر کو پڑھتے ہوئے ذہن بار بار میر حسن کی مثنوی “سحرالبیان” کی طرف جاتا ہے ۔ “سحرالبیان” کا بادشاہ بھی بیٹے کی دولت سے محروم ہے ۔ مہر افروز و دلبر کا بادشاہ عادل شاہ بھی اولاد سے محروم ہے ۔ دونوں داستانوں کے بادشاہ اسی غم میں ترکِ دنیا کرکے فقیری اختیار کرنا چاہتے ہیں ۔ دونوں کے ہاں فقیروں اور نجومیوں کی دعا سے چاند سا شہزادہ پیدا ہوتا ہے ۔ چار برس کی عمر میں تعلیم شروع کی جاتی ہے ۔ دونوں شاہزادے بلا کے حسین اور ذہین ہیں ۔ دونوں داستانوں میں پریاں ، دیو ، طلسمات اور سحر ہیں ۔ مصائب اور تکالیف کا بیان ہے اور پھر آخرکار وصل اور جشن کے منظر ہیں ۔ بیرونی ڈھانچا کم و بیش ایک سا ہے لیکن تفصیلات میں فرق ہے جن سے کہانی کا مزاج مختلف ہو جاتا ہے ۔ “سحر البیان” کی بنیادی خصوصیت جزئیات نگاری ہے اور یہی خصوصیت “قصۂ مہر افروز و دلبر” کی ہے ۔ خالہ باغ کا جو نقشہ عیسوی خاں نے پیش کیا ہے اسی سے ملتا جلتا نقشہ “سحر البیان” میں موجود ہے ۔ اسی طرح سراپا کی جو تفصیلات اس قصے میں ہیں اس سے ملتی جلتی تفصیلات “سحر البیان” میں ملتی ہیں ۔ “سحر البیان” نظم میں ہے اور یہ قصہ نثر میں ہے ۔ اسی طرح جب شاہزادہ نور عالم حوض میں اترتا ہے تو کیا دیکھتا ہے کہ “شیشے ہی کی زمین ہے ، شیشے ہی کا آسمان ہے” (ص ٦٤ - ٦٥) اور اس طلسماتی حوض کے اندر کا جو منظر دکھایا گیا ہے وہ کم و بیش وہی ہے جو جعفر علی حسرت کے “طوطی نامہ” میں راجہ اندر کے حوض کا ہے ۔ اسی طرح مروارید کا گنبد ویسا ہی ہے جیسا قصۂ حاتم طائی میں “حمامِ بادگرد” میں ملتا ہے ۔ غرض کہ مہر افروز و دلبر کی داستان کا مقابلہ اٹھارویں صدی کی دوسری داستانوں سے کیا جائے تو معاشرتی فضا ، ذہنی رویوں ، اندازِ فکر ، تہذیبی اقدار ، داستان کے بیرونی ڈھانچے ، جزئیات اور تکنیک میں گہری مماثلت کا احساس ہوتا ہے ۔ ان داستانوں میں واقعات و مہمات (تفصیلات کے علاوہ) یکساں ہیں ، صرف کرداروں کے نام مختلف ہیں ۔ ان سب میں عشق بنیادی جذبہ ہے جو کہانی کو متحرک کرتا ہے اور مرکزی کردار کو محلوں کی نرم گرم فضا سے نکال کر مصائب کی آندھیوں اور مہمات کی تکلیفوں سے مقابلہ کرنے کا حوصلہ دیتا ہے ۔

قصۂ مہر افروز و دلبر کا تصورِ عشق بھی اُس دور کے تصورِ عشق سے مماثل ہے۔ عاشق بے قرار ضرور ہے لیکن اسے وصل کا بھی پورا یقین ہے۔ یہی یقین لیے جدوجہد پر اکساتا اور اس میں مقابلے کا حوصلہ پیدا کرتا ہے۔ فقیر آرزو بخش جب شہزادہ مہر افروز کو سمجھاتا ہے تو اسی تصورِ عشق کا اظہار کرتا ہے ــــ

”اے بادشاہزادہ! کیوں بے قراری کرتا ہے، جو عاشق ہوتا ہے سو معشوق کے تائیں ملتا ہے۔ وہ کون عاشق ہوا ہے کہ معشوق کوں نہیں ملا۔ عشق کے تائیں اثر ہے کہ جو کوئی عاشق ہوئے سو معشوق کوں ملے ہی ملے۔“

(ص ۵۹ - ٦۰)

قصہ مہر افروز و دلبر میں اس دور کی داستان گوئی کی روایت کے مطابق کرداروں کے نام عام طور پر علامتی ہیں۔ شہر کا نام عشق آباد ہے۔ بادشاہ کا نام عادل شاہ ہے۔ جنگل کا نام فیضستان یا گلشن آباد ہے۔ فقیر کا نام آرزو بخش ہے۔ بیٹا مہر افروز اور ملکہ پری چہرہ ہے۔ وزیر جہان دانش اور وزیر زادہ نیک الدین ہے۔ پری خورشید بانو ہے۔ پرستان کے شہر کا نام حسن آباد، بادشاہ کا نام جہان بخش، بیٹی کا نام دلبر، باغ کا نام محبت افزا، پہاڑ کا نام کوہِ گلستان ہے۔ اسی طرح اور دوسرے نام منور شاہ، نورِ عالم، گل رنگ وغیرہ ملتے ہیں۔ پھر اس میں خطا و ختن، بلخ و روم اور کوہ قاف کے نام بھی اسی طرح آتے ہیں جس طرح اُس دور کی دوسری داستانوں میں ملتے ہیں۔ عیسوی خاں نے اس داستان میں اس دور کے تمام مقبول اور پسندیدہ ذہنی رویوں کو سمیٹ کر سننے والے کے لیے رنگا رنگ دلچسپیوں کا سامان فراہم کر دیا ہے۔ اُس دور کا ذہن تفصیلات و جزئیات کو پسند کرتا تھا۔ چنانچہ یہی خصوصیت اس داستان میں بھی موجود ہے۔ سراپا نگاری، خانہ باغ کی تصویر، محل کے اندرونی حصوں کے سامانِ آرائش اور جشن و جلوس کی تفصیلات اس میں بھی موجود ہیں۔ جس تہذیب نے اس دور کے فرد کی تربیت کی تھی اور جس خمیر سے ان کا مذاقِ فن اُٹھا تھا اس میں ان لوازمات کے بغیر داستان کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ اس اعتبار سے بھی یہ داستان اپنے دور کی نمائندہ داستان ہے۔ وہ زبان جو اس میں استعمال ہوئی ہے عام بول چال کی زبان ہے اور سنسکرت و پراکرت الفاظ کے باوجود اپنے دور کی نمائندہ زبان ہے۔ اس داستان کو پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ لوگ جمع ہیں اور داستان گو الھیں چراغ کی مدھم روشنی میں داستان سنا رہا ہے۔ یہ سنانے کے انداز میں لکھی گئی ہے یا سناتے ہوئے کسی نے اسے قلمبند کیا ہے۔ اس قصے کو پڑھتے ہوئے یہ بات

سامنے آتی ہے کہ داستان گو کھڑی بولی کے علاقے کا رہنے والا ہے۔ اس کی زبان پر سہارنپور، مظفر نگر، میرٹھ، مراد آباد اور بجنور کے لہجے اور روزمرہ و محاورہ کا گہرا اثر ہے۔ اس کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اُردو زبان مختلف بولیوں کے اثرات قبول کرکے اپنے ارتقا کی کس منزل پر پہنچ چکی تھی اور اس کے رنگ روپ کی کیا صورت تھی؟ اس پر ہریانی، پنجابی، برج بھاشا، کھڑی اور بندیلی وغیرہ کے اثرات موجود ہیں، لیکن اب یہ سب اثرات جذب ہو کر نظروں سے اوجھل ہو رہے ہیں اور کھڑی بولی کی چھاپ گہری ہو رہی ہے۔ اس داستان کے اسلوب، ذخیرۂ الفاظ، تشبیہات و استعارات اور تلمیحات و اساطیر پر ہندی کا اثر نمایاں ہے۔ یہ اثر اس دور میں دہلی کی عام بول چال کی زبان پر اتنا نہیں تھا جتنا دہلی کے قرب و جوار اور یو پی کے علاقوں کی زبان پر تھا۔ اس میں فارسی کے وہی الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو عام بول چال کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے۔ اس کے اسلوب پر، ہندی زبان و ادب سے خود عیسوی خاں کی گہری وابستگی کا بھی اثر ہے اور اسی لیے جب وہ کسی چیز کو بیان کرتے ہیں تو ان کا ذہن ہندو اسطور کے ذریعے اس کا اظہار کرتا ہے۔ یہ عیسوی خاں کے لیے فطری طرزِ اظہار ہے۔ سراپا کا یہ ایک مختصر سا اقتباس دیکھیے:

> ”اور آنکھیں اوس کی کوں نرگس کی مناسبت دیجے تو نرگس تو چشم حیران رکھتا ہے اور اس کی آنکھیں تو رسیلی ہیں اور کھنجن میں کی جو مناسبت دیجے چنچلاہن کی تو اس میں چنچلا پن نہیں ہے۔ وہ تلھپتے ہیں اس واسطے کہ کوئی ہمارے تائیں ان آنکھوں کی مناسبت دے اور ان کا چنچلا پن جو ہے سو ہٹیتی اور ہکیتی کا ہے کہ اپنے کٹاچھ کے پٹے سے ابرنے کے بالک سے اوروں کو مارتیں ہیں . . . اور مرگ کو جوبا کی اپمان دیجے تو مرگ نے ایسی سفیدی اور سیاہی اور لال ڈورے اور متوار پنا کہاں سے پایا۔“ (ص ۳۵ - ۳۶)

اس اقتباس میں ۱۰۲ الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں سے فارسی و عربی الفاظ کی تعداد کل دس ہے اور ان دس میں سے بھی لفظ مناسبت تین بار، لفظ نرگس دو بار استعمال ہوا ہے۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو بول چال کی زبان میں عام تھے۔ یہی اس نثر کا بنیادی مزاج ہے۔ اس اقتباس میں ہندی الفاظ کی کثرت نے اہلِ اُردو کے لیے اسے مشکل بنا دیا ہے لیکن سراپا کے علاوہ، جہاں تشبیہات کے استعمال اور جسم کے مختلف حصوں کی تصویر کشی کی وجہ سے نثر کی

یہ صورت بنی ہے ، باقی قصے کی نثر میں وہی ہندی الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو زیادہ عام اور مروج تھے ۔ عیسوی خاں یہ بتانا چاہتے ہیں کہ دلبر جب اپنے باغ میں سہیلیوں کے ساتھ آتی ہے تو وہاں کیا رنگ جمتا ہے ۔ یہاں چونکہ ہندی کے لکھ سکھ ورتن کی طرح سراپا نگاری کے جوہر دکھانے کی ضرورت نہیں تھی بلکہ داستان میں اثر کا رنگ بھرنے کے لیے بیانیہ انداز میں تفصیل کی ضرورت تھی تاکہ قصے کو دلچسپ و رنگین بنا کر آگے بڑھایا جا سکے اس لیے نثر آسان ، سادہ و سلیس اور عام مروجہ زبان سے قریب ہو جاتی ہے ۔ جملے مختصر ہو جاتے ہیں اور عیسوی خاں کو بار بار لفظ ''اور'' استعمال کرکے (لفظ ''اور'' داستان میں کثرت سے استعمال ہوا ہے اور عیسوی خاں کا تکیہ' کلام بن گیا ہے) جملے کو طویل بنانے کی ضرورت نہیں پڑتی اوز نثر کی یہ صورت سامنے آتی ہے :

> "سو ہر ایک کلولیں کرتی پھرتی ہیں اور آپس میں کھیلتیں ہیں ۔ کوئی کو تالیاں دے دے کر دوڑتی ہے ۔ کوئی چھپ رہتی ہے ۔ کوئی اسے ڈھونڈھتی پھرتی ہے ۔ کوئی آپس میں کھڑی ہنستی ہے ۔ کوئی پھوا پھوا آپس میں کھیلتی ہے ۔ کوئی باغ ہی کی سیر کرتی ہے ۔ کوئی پھول توڑ کانوں پر رکھتی ہے ۔ کوئی پھولوں کو ہاتھوں پر رکھتی ہے ۔ کوئی درخت کی ڈال ہاتھ میں پکڑ کر گاوتی ہے ۔ کوئی خوشی میں جو آئے ہے سو کھڑی ناچتی ہے ۔ کوئی کسی سے مزاخ کرتی ہے کہ تو اس باغ میں اکیلی سیر کرتی ہے سو اچھی نہیں لگتی ۔ کوئی اور تیرے ساتھ ہوئے تو اچھی لگے ۔ وہ دوڑ کے اس کے ہونٹ ملتی ہے ۔ کوئی آپس میں اس باغ ہی کی تعریف کرتی تھی ۔ کوئی سگھن درختوں میں جو دوڑتی پھرتی ہے سو اوڑھنی جو ان کی چمکتی ہے زری کی ، سو گویا جگنیاں چمکتیں ہیں یا بادل میں تارے چمکتے ہیں سو نظر آوتے ہیں یا دامنی ہے کہ گھٹا میں کوندھتی ہے ۔" (ص ۲۹ - ۳۰)

''قصہ' مہر افروز و دلبر'' کی نثر کا یہ عام رنگ ہے جس میں بول چال کی عام زبان استعمال ہوئی ہے اور اسی لیے یہ زبان شمالی ہند کی قدیم اُردو نثر کا ایک قابلِ قدر نمونہ ہے ۔ وہ لوگ جو یہ اعتراض کرتے ہیں کہ اُردو نے ہندی کنایات اور اساطیر کو اپنے اندر جذب نہیں کیا یہ نہیں دیکھتے کہ اُردو زبان کے محاورات ، روزمرہ ، امثال ، استعارات ، تشبیہات ، تصورات میں یہ سب کچھ اس طرح جذب ہو کر چھپے ہوئے ہیں کہ چشمِ بینا آج بھی انھیں پہچان سکتی ہے ۔ اُردو زبان دو کلچروں کا ایک ایسا سنگم ہے جس سے ایک نیا دریا وجود

میں آیا ہے ۔ اس میں مختلف و متضاد عناصر جذب ہو کر زبان کا حصہ بنے ہیں اور جنہیں آج بھی تجزیہ کرکے دریافت کیا جا سکتا ہے ۔ اسی لیے اس زبان میں ، ہندی کے مقابلے میں ، قوتِ اظہار زیادہ جان دار ، رنگا رنگ اور عام فہم ہے ۔ اردو زبان صدیوں کے عملِ سفر میں مختلف اثرات کو جذب کرکے ایک وحدت ، ایک اکائی بن گئی ہے ۔

”قصہ مہر افروز و دلبر“ کی نثر کی ایک اہمیت یہ ہے کہ یہاں جملوں کی ترکیب ، فارسی جملے کے اثر سے آزاد ہو رہی ہے ۔ اس کی ترکیب میں ، جملے کی ساخت میں دیسی لہجہ اور اس کا آہنگ نمایاں ہے ۔ فارسی جملے کا جو اثر آیا بھی ہے وہ اتنا دب کر آیا ہے کہ اس میں اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا ۔ یہ اثر داستان کے ابتدائی حصے پر زیادہ نمایاں ہے لیکن جیسے جیسے قصہ آگے بڑھتا ہے یہ اثر کم ہوتا جاتا ہے ۔ وہ بے ترتیبی ، جو ہمیں اس کے اکثر جملوں میں نظر آتی ہے ، اس وجہ سے ہے کہ یہ داستان شاید بول کر لکھوائی گئی ہے ۔ ”کربل کتھا“ کی نثر میں اس لیے ترتیب و ربط زیادہ ہے کہ وہ پہلے لکھی گئی ہے اور پھر سنائی گئی ہے ۔ یہی صورت تفسیرِ مرادیہ کے ساتھ ہے ۔ قصہ مہر افروز و دلبر میں ”اور ، اور“ جو بار بار استعمال ہوا ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ یہ بول کر لکھوائی گئی ہے یا سناتے ہوئے لکھی گئی ہے ۔ اس میں کثرت سے الفاظ اسی املا کے ساتھ لکھے گئے ہیں جس طرح وہ بولے جاتے تھے ۔ فارسی عربی کے الفاظ کو بھی عام بول چال کی زبان کے مطابق استعمال کیا گیا ہے ؛ ~~مثلاً~~ عمدگی کے بجائے عمداہٹ ، نزاکت کے بجائے نزکائی ، نرمی کے بجائے نرمائی ۔ زبان و بیان کا یہی وہ مزاج ہے جو ~~اس قصے~~ کی ساری عبارت میں جاری و ساری ہے ۔ اس کی زبان میں کم و بیش وہ ساری چیزیں موجود ہیں جو کربل کتھا میں نظر آتی ہیں اور جو آبرو و ناجی کی شاعری کی زبان میں موجود ہیں ۔ ~~یہاں~~ بھی فارسی عربی الفاظ کو ہندی الفاظ کے ساتھ واؤ عطف سے ملایا گیا ہے ۔ نون غنہ کا استعمال بھی کربل کتھا کی طرح اسم ، فعل ، حرف ہر جگہ ملتا ہے ؛ مثلاً نانک (ناک) ، نانچ (ناچ) میریں (میرے) ، تیریں (تیرے) ، اونچیں (اونچی) ، کرناں (کرنا) ، جانناں (جاننا) ، کوں (کو) ، توں (تو) ۔ برخلاف اس کے جن الفاظ میں ہم آج نون کا استعمال کرتے ہیں یہاں لفظوں سے غائب ہے مثلاً الھو (الھوں) ، پہچ (پہنچ) ، میہہ (مہینہ) ، نہی (نہیں) ، چارو (چاروں) ۔ یہی صورت ھ ، ہ کے ساتھ ہے ۔ آج ہم جہاں ھ/ہ استعمال نہیں کرتے وہاں مہر افروز و دلبر میں استعمال ہوئی ہے ؛ مثلاً بھوکھے (بھوکے) ، چلہیں (چلیں) ، سامھنے (سامنے)

جھوٹھ (جھوٹ) اور جہاں آج استعمال کرتے ہیں وہاں استعمال میں ہوئی ؛ مثلاً وہانیں (وہاں ہی) یہئی (یہ ہی) ، کیسائی (کیسا ہی) وغیرہ ۔ اٹھارویں صدی کے وسط میں الفاظ کے تلفظ و املا کی یہی صورت تھی ۔

''قصہ مہر افروز و دلبر'' کی زبان پر مختلف بولیوں کے اثرات ایک ساتھ نظر آتے ہیں جو جمع بنانے کے مختلف طریقوں ، اسمائے ضمیر کی مختلف صورتوں ، حروف اور افعال میں ملتے ہیں جن کی تفصیل مسعود حسین خاں نے اپنے مقدمے میں دی ہے ؛ مثلاً عیسوی خاں بھوں کی جمع قدیم اُردو کے طریقے سے بھواں بناتے ہیں ، قلم کی جمع پنجابی طریقے سے قلمیں یا کھڑی بولی کے طریقے سے ہری کی جمع ہریں ، لکڑی کی جمع لکڑیں بناتے ہیں اور آنکھ کی جمع برج بھاشا کے طریقے سے آنکھن بناتے ہیں ۔ اسی طرح عیسوی خاں کی اس داستان میں اسمائے ضمیر کی بہت سی شکلیں ملتی ہیں ، مثلاً وس ، وسے (اُس ، اُسے) ، تے (تو) ، تیں (تو) ، توں (تو) ، یے (یہ کی جمع) ، وے (وہ کی جمع) ۔ اسی طرح تِن (اس) لس ، جے ، نے ، انھو ، انھے ، کسو ، تنہوں (انھوں) ، یا کی (اس کی) ، کیتک ، آنگوں ، آنگو ، آگوں ، کیتی ، پچھیں ، ایسیں ، ایتا ، ایتی ، کد ، جد ، تد ، کتیوں (کئی ایک) وغیرہ ۔ اسی طرح ''حروف'' میں تائیں ، لوں ، کوں ، کے (کو) ، سر (سے) ، کیں (کے) ، سے (ساتھ) ، بلک (بلکہ) ، سوائے (سوا) ، سو ، ہیں (ہی) ، سیتی ، سیں ، پھیر وغیرہ استعمال میں آتے ہیں ۔ یہی صورت افعال کے ساتھ ہے ۔ عیسوی خاں ایسے مصادر استعمال کرتے ہیں جو قدیم اُردو میں ملتے ہیں لیکن ہندی میں آج بھی مستعمل ہیں ؛ مثلاً سالنا ، تلپھنا ، اپراجنا وغیرہ ۔ افعال میں ''و'' کا استعمال عام ہے جیسے آونا ، سمجھاونا ، لوٹاونا ، گاونا ، رووناا وغیرہ ۔ یہ صورتیں آبرو و تاجی کے ہاں بھی ملتی ہیں ۔ وہ کھڑی بولی کے طریقے سے ''کاں جا'' کہاں جاتا ہے یا کہاں جا رہا ہے کے معنی میں استعمال کرتا ہے ۔

''قصہ مہر افروز و دلبر'' کی نثر ، لسانی نقطہ نظر سے ، اس لیے بھی قابلِ توجہ ہے کہ اس میں مختلف زبانوں کے اثرات ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں ۔ زبان اپنے ارتقاء کے جدید دور میں داخل ہو کر چھان پھٹک کے عمل سے گزر رہی ہے اور اب اس کی ایک ایسی صورت بن رہی ہے جسے تیزی کے ساتھ معیاری اور جدید تر صورت دی جا سکتی ہے ۔ اٹھارویں صدی اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ اس میں کئی بار اُردو زبان نے اپنا چولا بدلا ہے ۔ ''نوطرز مرصع'' کی نثر ''قصہ مہر افروز و دلبر'' سے مختلف مزاج رکھتی ہے ۔

''نو طرز مرصّع'' اس دور کی ایک اور قابلِ ذکر تصنیف ہے جس میں فارسی انشا پردازی کی روایت کو داستان نویسی میں استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے مصنف میر محمد حسین عطا خاں تحسین، مرصّع رقم خاں جن کا خطاب تھا[۸]، ضلع اٹاوہ کے ایک اچھے گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔[۹] ان کے والد محمد باقر شوق فارسی کے صاحبِ دیوان شاعر، خوش نویسی میں بے مثال اور نستعلیق آمیز شکستہ کے موجد تھے۔[۱۰] تحسین نے اعجاز رقم خاں کی تعلیم و تربیت سے فنِ خوش نویسی و انشاپردازی میں کمال حاصل کیا۔[۱۱] امراللہ الہ آبادی نے لکھا ہے کہ یہ گردیزی سید تھے اور ان کے بزرگ بابر بادشاہ کے زمانے میں گردیز سے ہندوستان آئے اور کڑہ مالک پور میں قیام کیا لیکن تحسین کے والد بچپن ہی میں دہلی آ گئے اور اورنگ زیب کے زمانۂ حکومت میں سہ ہزاری منصب و جاگیر سے سرفراز ہوئے۔ تحسین انقلابِ زمانہ کے باعث دہلی سے نکل کر مدت تک ناظمانِ بنگال کی خدمت میں رہے اور انگریزی حکومت کے ابتدائی دور میں کمپنی کے ہندوستانی ملازمین میں شامل ہو گئے۔ تحسین کو فارسی زبان پر پوری قدرت حاصل تھی۔ سوانخ قاسمی، انشائے تحسین اور ضوابطِ انگریزی ان کی فارسی تصالیف ہیں۔[۱۲] تحسین نے خود لکھا ہے کہ انھیں شروع ہی سے قصے اور افسانوں کا شوق تھا اور ''مزاج اپنے کے تئیں اور شوق مطالعہ قصہ ہائے رنگین اور لکھنے افسانہ ہائے شیریں کے از بس مصروف رکھتا تھا۔''[۱۳] لطیفہ گوئی اور حاضر جوابی میں بھی بے مثال تھے۔[۱۴] ملازمت کے سلسلے میں وہ کلکتہ میں رہے لیکن جب جنرل اسمتھ ۱۷۶۹ء میں انگلستان جانے لگا[۱۵] تو تحسین کو ''بعضے خدماتِ عمدہ اور مختاری مقدمات نظامت''[۱۶] پر صوبہ عظیم‌آباد میں متعین کر دیا، لیکن ''مختارِ معاملہ'' سے اختلافات کی وجہ سے وہ ملازمت چھوڑ کر فیض آباد آ گئے۔ ''عماد السعادت'' کے مطابق تحسین ۱۷۷۰-۷۱ء میں فیض آباد میں موجود تھے اور شجاع الدولہ کا خریطہ کیپٹن ہارپر کو پڑھ کر سنایا تھا۔[۱۷] اس لحاظ سے وہ کم و بیش ڈیڑھ سال عظیم آباد میں رہے۔

''نو طرز مرصع'' لکھنے کا خیال، جس کا اصل نام ''انشائے نو طرز مرصع'' ہے، تحسین کو اُس وقت آیا جب وہ جنرل اسمتھ کے ساتھ کشتی کے ذریعے کلکتہ جا رہے تھے۔ تحسین نے اپنے دیباچے میں خود لکھا ہے کہ سفر طویل

تھا اس لیے ایک "عزیز سراپا تمیز"[ف۱] حکایات عجیب و غریب سے دل بہلاتے تھے۔ ایک دن اسی "عزیز" نے دورانِ سفر "قصہ چہار درویش" بھی تحسین کو سنایا اور اسے سن کر ان کے دل میں خیال پیدا ہوا کہ "مضمون اس داستانِ بہارستان کے تئیں بھی بیچ عبارتِ رنگین زبانِ ہندی کے لکھا چاہیے کیونکہ آگے سلف میں کوئی شخص موجد اس ایجاد تازہ کا نہیں ہوا اور یہ کہ جو کوئی حوصلہ سیکھنے زبان اُردوئے معلٰی کا رکھتا ہو، مطالعہ اس گلدستۂ بہاریں کے سے ہوش و شعور فحوائے کلام کا حاصل کر لے۔"[۱۸] تحسین نے یہ بھی لکھا ہے کہ "چنانچہ چند فقرے" بیچ تفننِ طبع کے "شروع داستان اول میں نوک ریز خامہ عجز نگار کے کیے۔"[۱۹] ڈاکٹر سید سجاد حسین مرحوم نے "نو طرز مرصع" کے بارے میں انڈیا آفس کے مسودات و خطوط وغیرہ سے یہ معلومات فراہم کیں کہ جنرل اسمتھ[ف۲] یکم جنوری ۱۷۶۸ء سے ۱۹ ستمبر ۱۷۶۸ء تک الہ آباد، پٹنہ اور کلکتہ آتا جاتا رہا۔ اس سفر میں تحسین اس کے ساتھ تھے اور "نو طرز مرصع" کا ابتدائی حصہ ۱۷۶۸ء کے اوائل اور ۱۷۶۹ء کے درمیان (جب جنرل اسمتھ انگلستان چلا گیا) لکھا گیا۔[۲۰] اسمتھ کے جانے کے بعد عظیم آباد میں تحسین سرکاری خدمات کی وجہ سے اتنے مصروف ہوئے کہ انشا پردازی کا دماغ نہ رہا

ف۱۔ "نو طرز مرصع" کے نسخے مملوکہ شعبۂ فارسی لکھنؤ یونیورسٹی کے دیباچے میں اس "عزیز سراپا تمیز" کا نام میر تاج الدین آیا ہے۔ "نو طرز مرصع" مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، دیباچہ ص ۱۰، ہندوستانی اکیڈمی، الہ آباد، ۱۹۵۸ء۔

ف۲۔ جنگ بکسر (۲۶ ربیع الثانی ۱۱۷۸ھ/۲۳ اکتوبر ۱۷۶۴ء) میں جب شاہ عالم ثانی اور ان کے وزیر اعظم شجاع الدولہ کو شکست ہوئی اور بادشاہ انگریزوں کے قبضے میں آ گیا تو وہ اسے الہ آباد لے گئے اور ۲۴ صفر ۱۱۷۹ھ/۱۲ اگست ۱۷۶۵ء کو دباؤ ڈال کر ایک معاہدہ کیا جس کی رو سے شاہ عالم ثانی نے بنگال بہار اڑیسہ کی دیوانی انگریزوں کو دے دی۔ معاہدے کے بعد لارڈ کلایو کلکتہ واپس چلا گیا اور بادشاہ کی نگرانی کے لیے جنرل اسمتھ کو یہاں چھوڑ گیا۔ جنرل اسمتھ بادشاہ کی طرف سے احکامات جاری کرتا۔ اسمتھ قلعے میں قیام پذیر تھا اور بادشاہ شہر کے اندر مقیم تھا۔ شاہی نوبت کی آواز چونکہ اسمتھ کو ناگوار گزرتی تھی، اس نے حکماً اس کا بجانا موقوف کرا دیا ـــــ این اورینٹل بایو گرافیکل ڈکشنری، ٹامس ولیم بیل، ص ۳۶۱، کلکتہ ۱۸۹۴ء۔

اور جب اس ملازمت سے الگ ہو کر فیض آباد آئے تو اس داستان کو لکھنے کا خیال پیدا ہوا۔ اسی زمانے میں نواب شجاع الدولہ تک ان کی رسائی ہوئی اور ”دو چار فقرے اس داستان کے کہ اول ذکر اس کا بیان کر گیا ہوں، بیچ سمع مبارک حضرت ولی نعمت کے پہنچائے . . . توجہ دل سے مقبول خاطر و منظور نظر اشرف کے کرکے ارشاد فرمایا کہ از سر تا پا اس محبوب دل پسندیدہ دلہا کے تئیں زیور عبارت سے آراستہ کر۔“[۲۱] نواب شجاع الدولہ کے ارشاد پر تحسین نے اس داستان کو لکھا لیکن ابھی وہ اسے مکمل کرکے نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کا ارادہ ہی کر رہے تھے کہ ۲۹ جنوری ۱۷۷۵ع کو نواب کا انتقال ہو گیا۔ جب غموں کی آندھیاں اتر گئیں اور نواب آصف الدولہ دادِ عیش دینے لگے تو انھوں نے ”نو طرز مرصع“ کو ایک قصیدے کے ساتھ نواب آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کیا۔ اس طرح یہ داستان شجاع الدولہ کی وفات سے کچھ عرصہ پہلے ۱۷۷۴ع میں مکمل ہوئی۔

اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا تحسین نے ”نو طرز مرصع“ کے چاروں حصوں کو ۱۷۷۴ع تک مکمل کر لیا تھا یا باقی حصے بعد میں تحسین نے یا کسی اور نے مکمل کیے؟ اس سلسلے میں شعبۂ فارسی لکھنؤ یونیورسٹی کے قلمی نسخے کے ترقیمے کے یہ الفاظ قابلِ توجہ ہیں — ”میر محمد حسین عطا خاں نے ایک قصہ لکھا تھا کہ وفات پا گئے۔ باقی ماندہ تین بھی اسی قدر تھے۔“[۲۲] اس ترقیمے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ تحسین نے نواب شجاع الدولہ کی وفات سے پہلے ”نو طرز مرصع“ کا ایک قصہ لکھا تھا جس کا ثبوت ان مخطوطات سے بھی ملتا ہے جن میں صرف پہلے درویش کی داستان ملتی ہے؛ مثلاً انجمن ترقی اُردو کراچی کا مخطوطہ بھی پہلے درویش کی داستان پر ختم ہو جاتا ہے۔ انڈیا آفس لندن کے نسخے میں (فہرست نمبر ۱۳۰)، جو کرنل مشکاف کے لیے لکھا گیا تھا، صرف پہلے درویش کی داستان ملتی ہے۔ اسی طرح انڈیا آفس لندن کے نسخہ نمبر ۱۳۱ میں، جو رچرڈ جانسن کے لیے لکھا گیا تھا، صرف پہلے درویش کی داستان ملتی ہے۔ فہرست کے نمبر ۱۳۲ میں بھی یہی صورت ہے۔[۲۳] ان مخطوطات کے بعد ہماری نظر وقائع عبدالقادر خانی پر پڑتی ہے جس میں تحسین کا ذکر دو جگہ ان الفاظ میں آیا ہے:

(الف) ”دوسرے صاحب کا رفیق بینی رام اور صاحب کا منشی مشرف علی خاں پسر عطا حسین خاں اٹاوہ کا باشندہ تھا۔ ”قصۂ چہار درویش“ اسی زمانے کی عطا حسین خاں کی تصنیف ہے۔“[۲۴]

> (ب) ”اور علی الدین خان ، حاجی رفیع الدین خاں کا بھتیجا ہے کہ عطا حسین کی ”چہار درویش“ میں منثور کلام سب اسی کا ہے ۔“[۲۵]

اقتباس الف میں عبد القادر خاں نے قصۂ چہار درویش کو عطا حسین خاں کی تصنیف بتایا ہے اور اقتباس ب میں اس کے منثور کلام کو علی الدین خاں سے منسوب کیا ہے ۔ اب یا تو پہلی بات صحیح ہے یا دوسری ۔ دونوں باتیں یک وقت صحیح نہیں ہو سکتیں ۔ جہاں تک صرف پہلے درویش کی داستان لکھنے اور مختلف نسخوں میں ، جن کا حوالہ اوپر دیا گیا ہے ، صرف پہلے درویش کی داستان موجود ہونے کا تعلق ہے اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ تحسین نے نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے جو نسخہ تیار کیا تھا اس میں صرف پہلے درویش کی داستان تھی اور باقی نسخے اسی نسخے سے تیار ہوئے ۔

چہار درویش کی کہانی ، جسے تحسین نے ”نو طرز مرصع“ میں لکھا ہے ، خود تحسین کی تخلیق نہیں ہے بلکہ اس نے ”عزیز سراپا تمیز“ سے دورانِ سفر سن کر اسے اپنے مخصوص انداز میں اُردو میں لکھا ہے ۔ یہ وہی کہانی ہے جسے حکیم محمد علی المخاطب بہ معصوم علی خاں نے کسی تقریب کے موقع پر محمد شاہ بادشاہ کو ہندی عبارت میں سنائی اور بادشاہ نے اتنا پسند کیا کہ اسے فارسی میں لکھنے کا حکم دیا ۔ قصۂ چہار درویش کے فارسی ترجمے کے دیباچے میں حکیم محمد علی نے خود اس بات کی صراحت کی ہے ۔[ف] یہی داستان ”نو طرز مرصع“ کا ماخذ ہے ۔ جب ”نو طرز مرصع“ سامنے آئی تو یہ اپنے انداز کی ایک نئی چیز تھی جس میں اُردو زبان کو فارسی کے ساتھ ملا کر مرصع بنایا گیا تھا ۔ لکھنؤ کی تہذیب بھی مرصع سازی کی تہذیب تھی اسی لیے یہ داستان اپنے زمانے میں اتنی مقبول ہوئی کہ بہت سے لکھنے والوں نے اس کی پیروی کی ۔ مہر چند مہر کھتری نے ”ملک محمد و گیتی افروز“ کے قصے کو ۱۲۰۳ھ/۸۹ - ۱۷۸۸ء میں جب اُردو میں لکھا تو اپنی کتاب کا نام ”نو آئینِ ہندی“ رکھا ۔ نو آئین اور نو طرز ایک طرح سے مترادف ہیں اور دیباچے میں اعتراف کیا کہ ”عطا حسین خاں چار درویش کا قصہ فارسی سے ہندی زبان میں تضمین کرکے نو طرز مرصع نام رکھا ، سو الحق نو طرز مرصع ہے ۔“[۲۶] بعد میں میر امن نے بھی نو طرز مرصع ہی کو سامنے رکھ کر اپنی مشہورِ زمانہ تصنیف ”باغ و بہار“ لکھی جس کے ابتدائی ایڈیشنوں میں یہ عبارت ملتی ہے : ”باغ و بہار تالیف کیا ہوا

[ف] یہ اقتباس اسی کتاب کے صفحہ ۹۹۳ پر درج ہے ۔

میر امن دلی والے کا، ماخذ اس کا نوطرز مرصع کہ وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصہ چہار درویش سے۔" اسی طرح حکیم محمد بخش مہجور لکھنوی نے ١٢٢٠ھ/١٨٠٥-٦ء میں "گلشن نوبہار" کے نام سے ایک قصہ لکھا اور اس کے دیباچے میں اعتراف کیا کہ "اس قصۂ فصیح و ملیح کو بہ خطِ گلزار بہ صفحۂ رنگین زبان ہندی میں بہ طرز نو مرصع کے لکھیے۔" محمد غوث زریں کا قصۂ چہار درویش بھی نو طرز مرصع کے بعد لکھا گیا۔ نو طرز مرصع نے اس قصے کو وہ شہرت دی کہ یہ سب کی نظروں میں آ کر مقبول ہو گیا۔

اس تصنیف کا نام "نو طرز مرصع" رکھنے کی دو وجہیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو تحسین نے اپنے خطاب کی مناسبت سے کہ مرصع رقم کہلاتے تھے، اس کا نام نو طرز مرصع رکھا۔ دوسرے یہ کہ مرصع رقم نے اُردو انشا کا ایک نیا طرز نکالا تھا جس میں "عبارتِ رنگیں" کو "ہندی زبان" میں لکھا تھا اور جس کے موجد ہونے کے وہ خود دعویدار تھے کہ "آگے سلف میں کوئی شخص موجد اس ایجاد تازہ کا نہیں ہوا۔" یہ نیا طرز بھی تھا اور مرصع بھی۔ "نو طرز مرصع" کے نام سے مصنف کے نام اور کام، اس کی شخصیت اور ایجاد کا پورا اظہار ہوتا ہے۔

قصۂ چہار درویش بارھویں صدی ہجری کی تخلیق ہے اور جیسے الف لیلہ کا کوئی ایک مصنف نہیں ہے بلکہ پوری تہذیب نے اپنی تخلیقی قوتوں سے اسے جنم دیا ہے اسی طرح قصۂ چہار درویش بھی کئی ارتقائی منازل سے گزر کر اپنی اس صورت تک پہنچا ہے۔ یہ قصہ نہ ہندی الاصل ہے اور نہ فارسی الاصل بلکہ ان دونوں تہذیبوں کے صدیوں کے میل ملاپ کا نتیجہ ہے۔ اس قصے کو "ہند مسلم کلچر" کے اس روپ نے جنم دیا ہے جو محمد شاہی دور میں سنبھالا لے رہا تھا۔ اس میں مختلف ایرانی و ہندوستانی عناصر ایک دوسرے سے گھل مل کر ایک ایسی شکل اختیار کر گئے تھے کہ ان کو پہچاننے کے باوجود الگ کرنا مشکل تھا۔

کہانی کا ڈھانچا یہ ہے کہ آغاز میں ولایت روم کے بادشاہ فرخندہ سیر کا قصہ بیان کیا گیا ہے جس کے کوئی اولادِ نرینہ نہیں تھی۔ اپنی ڈھلتی عمر کو دیکھ کر وہ بہت غمگین اور اداس رہتا تھا۔ آخرکار وہ دنیا ترک کرکے ایک گوشے میں جا بیٹھا۔ خردمند نامی وزیر کے سمجھانے بجھانے پر وہ دوبارہ دن میں امور سلطنت پر توجہ دینے لگا لیکن رات عبادت اور مقابر کی زیارت میں گزارتا۔ ایک دن وہ خلافِ معمول آدھی رات کے وقت محل سے نکلا۔ ہوا کے

جھکڑ چل رہے تھے ۔ کیا دیکھتا ہے کہ دور ایک چراغ ٹمٹما رہا ہے ۔ اسے خیال ہوا کہ یہ تجلی کسی مردِ خدا کے مکان پر متجلی ہے ۔ یہ سوچ کر وہ ادھر روانہ ہوا کہ شاید اس کی آرزو کا چراغ بھی منور ہو ۔ وہاں پہنچا تو کیا دیکھتا ہے کہ چار درویش بیٹھے آپس میں سرگرمِ سخن ہیں ۔ بادشاہ چھپ کر کھڑا ہوگیا اور ان کی باتیں سننے لگا ۔ پہلے ایک درویش نے اپنا قصہ سنایا جو ملکۂ دمشق کی سرگزشت پر مشتمل تھا ۔ پھر دوسرے درویش نے حاتم طائی کی سرگزشت اور اسی سے متعلق ملکہ بصرہ اور شہزادہ نیمروز کا قصہ سنایا ۔ جب تیسرے درویش نے اپنی داستان ختم کی تو صبح ہوگئی ۔ بادشاہ محل میں واپس آ گیا اور دوسرے دن درویشوں کو دربار میں بلوایا ۔ درویش آئے تو سب درباریوں کو رخصت کرکے بادشاہ ان سے مخاطب ہوا کہ تین درویشوں کی سرگزشت اس نے کل رات سنی ۔ اب چاہیے کہ چوتھا درویش بھی اپنی سرگزشت سے استفادہ بخشے لیکن درمیان سے حجاب کا پردہ اُٹھانے کے لیے پہلے خود بادشاہ نے فرخ سیر کا قصہ بیان کیا ۔ خواجہ سگ پرست کا قصہ بھی اسی سرگزشت کا ایک حصہ ہے ۔ اس کے بعد چوتھا درویش اپنی سرگزشت سناتا ہے اور جیسے ہی یہ سرگزشت ختم ہوتی ہے ، اندر محل سے غلغلہ شادی کا بلند ہوتا ہے اور خبر ملتی ہے کہ فرخندہ سیر کے ہاں فرزند تولد ہوا ہے ۔ لیکن یہ خوشی جلد ہی غمی میں بدل جاتی ہے ۔ کالے بادل کا ایک ٹکڑا آتا ہے اور شہزادے کو لے جاتا ہے ۔ دو دن بعد شہزادہ اسی طرح واپس آتا ہے ۔ اس کے بعد ہر مہینے ابرِ تیرہ آتا اور شہزادے کو لے جاتا ۔ جب اسی طرح کافی عرصہ گزر گیا تو ایک دن ، چاروں درویشوں سے مشورہ کرکے ، بادشاہ نے ایک خط شہزادے کے گہوارے میں ڈال دیا ۔ اس بار شہزادہ واپس آیا تو خط کا جواب موجود تھا اور بادشاہ کو شاہ جنات ملک شہپال بن شاہ رخ نے اپنے ہاں آنے کی دعوت دی تھی ۔ بادشاہ درویشوں کی رفاقت میں روانہ ہوا اور ملک شہپال کی مدد سے ہر درویش اپنی مراد کو پہنچا ۔ اس جملے پر قصہ ختم ہو جاتا ہے کہ "الٰہی جس طرح یہ چاروں درویش مع بادشاہ فرخندہ سیر و شہزادہ نیمروز و بہزاد خاں فرنگی ہر ایک اپنی مراد کو پہنچے اسی طرح ہر ایک کی مراد اور مقصد بر آوے ۔"

کہانی کے اس ڈھانچے میں چاروں قصوں کو بادشاہ روم فرخندہ سیر اور دوسرے ضمنی قصوں کے ساتھ ملا کر ایسا باہمی ربط پیدا کیا گیا ہے کہ یہ الگ الگ داستانیں مل کر ایک بڑی وحدت بن جاتی ہیں ۔ "نو طرز مرصع" کے اس قصے کو ناول کی تکنیک اور معیار سے دیکھنا ایسا ہی ہے جیسے کپڑے کو

ناپنے کے بجائے تولا جائے۔ ناول اور داستان میں قصے کی دلچسپی اور تجسس ضرور مشترک ہے لیکن داستان کی دنیا الگ ہے۔ اس کا الگ مزاج اور تقاضے ہیں۔ داستان کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ دلچسپ و حیرت انگیز قصے سے سننے والوں کا دل بہلایا جائے اور انھیں ایسی دور دراز کی دنیاؤں اور فضاؤں میں پہنچا دیا جائے، جو ان کی حقیقی زندگی سے مختلف ہوں۔ عشق اس دور کا تہذیبی مزاج تھا اسی لیے بنیادی طور پر داستانیں عشق و رومان کی ایسی کہانیاں پیش کرتی ہیں جن کو سن کر افسردہ دل بھی افسردہ نہیں رہتے۔ یہاں ذہن کو سکون اور ٹھنڈک بہم پہنچانے کا عمل ملتا ہے۔ ہجر اور راستے کی دشواریاں عارضی ہوتی ہیں اور ہر کردار دنیا کے عیش و آرام کو چھوڑ کر اسی لیے ہفت اقلیم سر کرنے پر آمادہ ہے کہ اسے یقین ہے ایک نہ ایک دن وہ اپنے مقصد میں کامیاب ہوگا۔ ان کرداروں کا مزاج اُس اسلامی عقیدے سے بنا ہے جہاں مایوسی کفر ہے۔ کسی بھی کردار میں عزم کی کمزوری اس لیے محسوس نہیں ہوتی کہ وہ اللہ کی ذات سے، جو کارکشا و کارساز ہے، ذرا بھی مایوس نہیں ہوتا۔ وہ لوگ جو ذہن انسانی پر اس مابعد الطبعیات کے اثر کو بھلا دیتے ہیں، اس امید پرستی کو ازمنۂ وسطی کی امید پرستی کا نام دیتے ہیں۔ ان داستانوں کے مطالعے سے اس تہذیب کا اندازِ نظر، طرزِ فکر و احساس، عقائد اور زندگی کے اٹل قوانین کا سراغ ملتا ہے۔ یہاں زندگی کا سارا تضاد گھلا ملا ایک ساتھ نظر آتا ہے۔ درویش نماز بھی پڑھتا ہے اور شرابِ گل فام سے اپنے دماغ کو گرم بھی کر لیتا ہے۔ وہ ایک طرف فرنگن سے شرابِ وصل پی رہا ہے اور دوسری طرف خدائے بے ہمتا کی عبادت بھی کر رہا ہے۔ اس سطح پر وہ کسی قسم کی مصالحت نہیں کرتا بلکہ اپنے عقیدے کی گرمی سے کافر فرنگن کو بھی مسلمان کر لیتا ہے۔ اس دور کی داستانوں میں ایک قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ اور دوسرے کرداروں کے ساتھ فرنگی کردار بھی نظر آنے لگتا ہے اور دوسرے کرداروں کے مقابلے میں یہ کردار ایک ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔ یہی صورت ہمیں ”نو طرز مرصع“ میں بھی نظر آتی ہے۔

”نو طرز مرصع“ اور ”باغ و بہار“ میں، کہانی کے جزوی اختلاف کے باوجود، بنیادی فرق زبان و بیان اور طرزِ ادا کا ہے۔ ”نو طرز مرصع“ ایک مخصوص طرز احساس کی ترجمان ہے اور ”باغ و بہار“ اس بدلتے ہوئے طرزِ احساس کی ترجمان ہے جو آئندہ دور میں واضح طور پر سامنے آتا ہے۔ تحسین بنیادی طور پر انشا پرداز تھے۔ انھوں نے ”نو طرزِ مرصع“ میں اپنی انشا پردازی کا کمال

دکھایا ہے اور وہ کام ، جو اب تک فارسی میں کرتے رہے تھے ، اسے اُردو میں کیا ہے ۔ اسی لیے ''نو طرز مرصع'' کا اسلوب مقفیٰ و مسجع ہے اور اس میں بیان کی رنگینی اور عبارت آرائی موجود ہے ۔ رجب علی بیگ سرور کا ''فسانۂ عجائب'' نو طرز مرصع کے اسی اسلوب کی ایک ارتقائی کڑی ہے ۔

''نو طرز مرصع'' کے اسلوب کے بارے میں یہ رائے عام ہے کہ اس کی زبان رنگین ، دقیق اور طرزِ ادا مصنوعی و پُرتکلف ہے ۔[۲۷] عربی و فارسی الفاظ و تراکیب ، تشبیہات و استعارات کی اتنی کثرت ہے کہ اکثر فقرے دشوار فہم ہونے کے علاوہ مذاقِ سلیم کے لیے نہایت ثقیل و مکروہ ہیں[۲۸] اور اسلوب پر سطحی و مصنوعی مرصع کاری چھائی ہوئی ہے ۔[۲۹] یہی بات گل کرائسٹ نے ''باغ و بہار'' کے دیباچے میں لکھی ہے کہ کثرت تراکیب و محاورۂ فارسی و عربی کی وجہ سے چونکہ اس کی عبارت قابلِ اعتراض تھی اس لیے اس نقص کو دور کرنے کے لیے میر امن دہلوی نے اس کا یہ متن تیار کیا ہے ۔[۳۰] یہ وہ آراء ہیں جن میں ان تہذیبی عوامل کو نظر انداز کر دیا گیا ہے جو کسی تصنیف کا مزاج بناتے ہیں ۔ جیسے آج ''نو طرز مرصع'' کی سی نثر نہیں لکھی جا سکتی اسی طرح شجاع الدولہ کے دور میں ایسی سادہ نثر لکھنا ، جو طبقۂ خواص کو بھی پسند ہو ، ممکن نہیں تھا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ''نو طرز مرصع'' ، جس تجربے کی نمائندگی کرتی ہے وہ دراصل آج ہمارا تجربہ نہیں ہے ۔ جیسے ''باغ و بہار'' ایک خاص ضرورت اور مقصد کے تحت لکھی گئی تھی اسی طرح ''نو طرز مرصع'' بھی خاص ماحول ، معاشرے اور ضرورت کے تحت لکھی گئی تھی ۔ ''باغ و بہار'' ''صاحبانِ نو آموز'' کو اُردو سکھانے کے لیے لکھی گئی تھی اور ''نو طرز مرصع'' نواب شجاع الدولہ کے حضور میں پیش کرنے کے لیے لکھی گئی تھی ۔ اس لیے تحسین نے ایک ایسا اسلوب اختیار کیا جو اس دور کے اعلیٰ تعلیم یافتہ لوگوں اور طبقۂ خواص کا دل پسند و محبوب اسلوب تھا ۔ تحسین کا کمال یہ ہے کہ اس نے فارسی اسلوب کو اُردو کا اسلوب بنا کر اس طور پر پیش کیا کہ اہلِ علم کے ہاتھ اُردو کا ایک نیا معیاری اسلوب آ گیا ۔ اسی وجہ سے یہ اتنا مقبول ہوا کہ اس دور کے ادیبوں اور انشا پردازوں نے اس کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھا ۔ اس دور میں اس اسلوب میں سحر کرنے کی پوری قوت تھی ۔ رجب علی بیگ سرور ، جیسا کہ ہم نے ابھی کہا ہے ، فسانۂ عجائب میں اسی اسلوب کو مکمل کرتے ہیں ۔ اس دور میں اس اسلوب کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے میر بہادر علی حسینی نے اپنی

تالیف ”نثر بے نظیر“ دو بار لکھی۔ ایک بار عام زبان میں فورٹ ولیم کی ضرورت کے مطابق اور دوسری بار ایسی نثر میں کہ ”ہر ایک زبان داں و شاعر اس کو سن کر عش عش کرے اور ہیچ مداں کی ایک یادگاری اس دنیا میں رہے۔“۳۱ اس دور میں نو طرز مرصع کا یہی وہ معیاری اسلوب تھا جس کو اختیار کرکے اس دنیا میں یادگاری رہ سکتی تھی۔ فضلی نے جب کربل کتھا لکھی تو اس میں معذرت کا لہجہ اختیار کیا اور کہا کہ یہ عورتوں کے لیے لکھی گئی ہے اس لیے اس میں ایسی زبان استعمال کی گئی ہے جو ان کی سمجھ میں آ سکے۔ میر امن نے ”باغ و بہار“ لکھی تو اس میں بھی معذرت کا لہجہ موجود ہے۔ اُردو میں تحسین اس خاص طرز و اسلوب کے بانی ہیں۔ یہ ایک ایسا اسلوب تھا جو اس تہذیب کے تصورِ حقیقت اور طرزِ احساس سے پوری مطابقت رکھتا تھا۔ ”نو طرز مرصع“ کے اسلوب کی اولیت و اہمیت کی داد اسی وقت دی جا سکتی ہے جب اس تصورِ حقیقت کو پیشِ نظر رکھا جائے جس نے اس منفرد اسلوب کو جنم دیا تھا۔ محمد حسن عسکری نے لکھا ہے کہ ”ہر طرزِ احساس حقیقت کے ایک خاص تصور سے پیدا ہوتا ہے اور جب تصور بدلتا ہے تو طرز احساس بھی بدل جاتا ہے، بلکہ ایسے چپکے سے بدلتا ہے کہ ہم مدت تک یہی سمجھتے رہتے ہیں کہ ہم جیسے تھے اب بھی ویسے ہیں۔ ہمارے ہاں جب انگریزوں کا اثر پھیلا تو ہمیں اپنے ادب میں تبدیلیاں کرنے کی ضرورت تو محسوس ہونے ہی لگی مگر اس سے بھی بڑی بات یہ ہوئی کہ ہم اپنی زبان کے خصائل کو سمجھنے کی صلاحیت آہستہ آہستہ کھونے لگے اور اُردو زبان کے قاعدے انگریزی اصولوں کے مطابق ترتیب دینے لگے۔ پرانے طریقے سے لفظ کی تین قسمیں ہوتی تھیں ـــ اسم، فعل، حرف۔ اب انگریزی دستور کے مطابق لفظ کی آٹھ قسمیں بتائی گئیں اور انھیں آسان کا نام دیا گیا۔ لیکن اصل بات یہ تھی کہ انگریزوں کے اثر سے ہمارے لیے حقیقت کا روایتی تصور مشکل چیز بنتا جا رہا تھا اور ہم غیر شعوری طور پر انگریزوں کا تصور قبول کرتے جا رہے تھے اور حقیقت کا تصور بھی بدل رہے تھے۔“۳۲ اسی بدلے ہوئے تصورِ حقیقت کی وجہ سے ہم ”نو طرز مرصع“ کے اسلوب پر آج مکروہ، ثقیل، مصنوعی اور سطحی ہونے کا الزام لگاتے ہیں اور اس طرح اپنے ماضی کو اپنے وجود سے کاٹ کر الگ کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ حسن عسکری نے لکھا ہے کہ ”ماضی کو قبول کیے بغیر نہ تو ہم اس سے تخلیقی طور پر فائدہ اٹھا سکتے ہیں، نہ اس سے چھٹکارا پا سکتے ہیں۔ اس طرح تو ماضی کا بھوت ہمارا گلا دبائے رکھے گا اور

ہمیں سانس تک نہیں لینے دے گی۔ ۔ ۔ آج کل لکھنے والے تو یہ بات اپنے آپ سے پوچھتے بھی نہیں کہ ماضی سے ہمارا علاقہ کس قسم کا ہے اور ہمارے طرز احساس میں ماضی کے اجتماعی تجربے کو کیا دخل ہے۔ اس بات سے واقف ہوئے بغیر اُردو کے اسالیب میں معنی خیز ترمیمات اور اضافے کیسے کر سکیں گے۔"[۳۳] ماضی کو سمجھے بغیر رد کرکے ہم ماضی سے اپنا پیچھا نہیں چھڑا سکتے، مثلاً جس تصورِ حقیقت کے زیرِ اثر "نو طرز مرصع" لکھی گئی اس کی ایک بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں صفات کا استعمال کم اور اسم کا استعمال زیادہ ہوتا ہے۔ "نو طرز مرصع"، "طلسمِ ہوشربا" یا کسی بھی داستان میں آپ باغ، خالہ باغ، دعوت یا میلے کا بیان پڑھ لیجیے۔ آپ کو یہی صورت ملے گی۔ بقول حسن عسکری ایسے موقع پر مغرب کے ادیب صفات کا استعمال کثرت سے کرتے ہیں لیکن ہمارے ہاں صرف چیزوں کے ناموں کی فہرست ملے گی اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اسماء کے ساتھ صفات لگانے کی ضرورت اس لیے محسوس نہیں کی گئی کہ ہر چیز صفتِ خاصہ رکھتی ہے اور خود چیز کا نام اس صفت پر دلالت کرتا ہے یا نام کے ساتھ اس صفت کا خیال بھی خود ہی آ جاتا ہے۔[۳۴] اسی طرح ہمارے ادب میں بلکہ سارے مشرق کے ادب میں تشبیہہ و استعارہ کا استعمال کثرت سے ہوتا ہے۔ اس کی وجہ وہ تصورِ حقیقت ہے جو ہماری اور سارے مشرق کی مخصوص مابعدالطبعیات سے پیدا ہوا ہے اور یہ جدید مغرب کی طبعیات سے مختلف ہے۔ اس دور میں ہماری تہذیب زوال آمادہ ہو کر مغلوب ہو رہی تھی لیکن اپنے مخصوص طرزِ احساس کا شعور ابھی باقی تھا اسی لیے "نو طرز مرصع" اس طرز میں لکھی گئی جس طرز میں وہ ہمیں آج مصنوعی اور سطحی معلوم ہوتی ہے، حالانکہ اگر اس پس منظر میں دیکھیے تو وہ ہمارے ایک مخصوص طرزِ احساس کی منفرد تصنیف ہے۔ "نو طرز مرصع" میں مجلسِ ضیافت کا بیان پڑھیے، آپ کو اس طرزِ احساس کے بہت سے پہلو نظر آئیں گے:

> "کبھی نکتہ ہائے شیریں سے بیچ گوش سامعانِ مجلس انبساط کے موتی لذت کے پروتا اور کبھی لطیفہ ہائے رنگین سے غنچہ خاطر حاضرانِ مجلس نشاط کے تئیں شگفتگی عشرت کی دیتا۔ جب کاسہ دماغ کا شراب خرمی کے سے لبریز ہوا اس وقت چار امرد سادہ رو غلمان سرشت مانند ماہ شب چہاردہم کے زُلف مسلسل اوپر رخسارے کے مثل سنبل کے گلِ یاسمیں پر پیچیدہ کیے زینت بخش محفل کے ہوئے اور ساز خوش آواز چھیڑ کرکے ایسی خوش الحانی سے نغمہ تہنیت آمیز شروع کیا کہ ایک

> مرتبہ اس کے سننے سے داؤد بھی وجد میں آ جاوے اور جو آواز اس کی بیچ سرزمین ہند کے پہنچے تو بے شائبہ تکلف اودھو لانک اور تان سین سبق تربیت کا بیچ دبستانِ شوق کے پڑھیں ۔" (ص ۹۷ - ۹۸)

اسلوب کے اس تخلیقی عمل کا تعلق ہمارے اس طرزِ احساس سے ہے جسے ہمارے تصورِ حقیقت نے جنم دیا تھا ۔ جب تک یہ طرزِ احساس ہمارے اندر زندہ اور جاری و ساری رہا ہمیں "نو طرز مرصع" کے اسلوب میں دلوں کو گرمانے والی اثر آفرینی اور استعاروں کے ذریعے بات کرتا ایک زندہ و موثر اسلوب معلوم ہوتا رہا ۔ اس تصورِ حقیقت نے ہمیں خیال آرائی کی پوری آزادی دے رکھی تھی ، اسی لیے عبارت کی رنگینی ، استعارات و تشبیہات کا استعمال ہمارے طرزِ احساس کا حصہ تھے ۔ یہ سارے عوامل ہمارے روایتی معاشرے کے مسلمہ حقائق تھے ۔ اسی لیے اس زمانے میں "نو طرز مرصع" کا اسلوب سحر آفریں معلوم ہوتا تھا ۔ یہ بات واضح رہے کہ جب کسی زبان کا اسلوب بدلتا ہے تو صرف اسلوب کے مطالعے ہی سے اس زبان کے بولنے والوں کے طرزِ احساس کا پتا لگا کر اس کے تصورِ حقیقت تک پہنچا جا سکتا ہے جہاں وہ قوم اب پہنچی ہے ۔ "نو طرز مرصع" کے اسلوب کو بلا سوچے سمجھے مکروہ اور مصنوعی کہہ کر ہم نے ادبی عوامل کو پورے طور پر نہ صرف سمجھا نہیں ہے بلکہ ادب کو ، زندگی سے بے تعلق کرکے ، پڑھنے کی کوشش کی ہے ۔

تصورِ حقیقت کے اسی اثر کی وجہ سے شاعری ہمارے مزاج سے ہمیشہ قریب رہی ہے اور شاعری کا اثر ہماری پوری زندگی ، معاشرت اور طرزِ احساس پر گہرا پڑا ہے ۔ آدابِ محفل ، طریقِ گفتار ، وضع قطع ، مشغلے اور ذہن و فکر سب اس سے متاثر ہوتے ہیں ۔ کوئی وجہ نہیں تھی کہ نثر ، جو ہمارے تہذیبی و فکری اظہار کا ایک حصہ تھی ، اس سے الگ رہتی ۔ اس لیے اس میں بھی وہ خصوصیات در آئیں جو ہمارے طرزِ احساس میں موجود تھیں ۔ ہماری نثر کا رنگ و آہنگ اسی لیے آج تک شاعرانہ ہے اور ہم خیال کو تشبیہ و استعارہ کے ذریعے آئینہ دکھاتے ہیں ۔ "نو طرزِ مرصع" کا اسلوب اسی طرزِ احساس کا نمائندہ اسلوب ہے اور آج یہ اسلوب اسی لیے مقبول نہیں ہے کہ ہمارا طرزِ احساس بدل گیا ہے ۔ اگر انگریزوں کا تصورِ حقیقت وہی ہوتا جو چودھویں پندرھویں صدی کے انگریزی ادب میں نظر آتا ہے تو گل کرائسٹ کو "نو طرز مرصع" کو میر امن سے دوبارہ لکھوانے کی ضرورت نہ پڑتی ۔ خود "نو طرز مرصع" میں طرزِ احساس کے بدلنے اور کمزور پڑنے کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں فرنگی کردار

موجود ہیں ۔ ایک درویش ملکہ' فرنگی کا بت بنا کر اس کے قدموں میں گڑ گڑا کر روتا نظر آتا ہے ۔ بہزاد خاں فرنگی ایک بہادر و جری انسان ہے جو درویش کی مدد کو پہنچتا ہے ۔ یہاں وہ ایسے مخلص ، ہمدرد ، نیک خو ، بے غرض ، آڑے وقت پر کام آنے والے انسان کے روپ میں نظر آتا ہے کہ ہم اس سے محبت کرنے لگتے ہیں ۔ اس سے ہماری یہ محبت خالی از علت نہیں ہے ۔ یہ ہماری ان چھپی ہوئی خواہشات کا اظہار ہے کہ ہم خود کو بدل کر انگریزوں کے تصورات کو اپنا لینا چاہتے ہیں ۔ انیسویں صدی ان تصورات کو قبول کر لیتی ہے ۔ ”نو طرز مرصع“ میں ہمیں یوں محسوس ہوتا ہے کہ تخلیقی سطح پر تحسین خود اس نفسیاتی کشمکش میں مبتلا ہیں ۔ اور یہ دو طرزِ احساس ان کے اندر دھوپ چھاؤں کی طرح موجود ہیں ، اسی لیے ”نو طرز مرصع“ میں ہمیں تین اسالیبِ بیان ملتے ہیں :

(۱) ایک وہ اسلوب جو ہمارے روایتی طرزِ احساس سے پوری مطابقت رکھتا ہے ۔ اس میں استعاروں کی کثرت ہے ۔ عبارت رنگین ، مسجع و مقفیٰ ہے ۔ خیال آرائی اور مرصع کاری ہے ۔ عربی الفاظ و فارسی تراکیب اور ان زبانوں کے مزاج ، ان کی روایت و تہذیب کی گہری چھاپ ہے ۔ اُردو کے ضمیر ، فعل ، حرف جار وغیرہ کے علاوہ سب کچھ فارسی اسالیب کا گہرا اثر لیے ہوئے ہے ۔ یہ اسلوب اُردو زبان کو فارسی کے ساتھ مرصع کرنے سے وجود میں آیا ہے ۔ جملے کی ساخت اور لہجے پر فارسی جملے کی ساخت اور لہجہ اتنا غالب ہے کہ مضاف و مضاف الیہ ، صفت و موصوف اور جار و مجرور کا استعمال بھی اکثر اسی انداز سے ملتا ہے ۔ ”نو طرزِ مرصع“ میں اس اسلوب سے جو شکل بنتی ہے وہ یہ ہے :

> ”جب طائرِ زریں بال آفتاب کے نے رخ بیچ آشیانہ' مغرب کے کیا اور بیضہ' سیمیں ماہتاب کا بطن مرغِ مشکینِ شب تار کے سے نمودار ہوا مستحفظان و محارسان شہر کے نے کہ بموجب حکم والی اس دیار کے مامور تھے ، دروازہ شہر پناہ کا مسدود کرکے راہ آمد و رفت صادر و وارد کی بند کی ۔ ہر چند کہ عاجز نے ساتھ کمال لجاجت و سماجت کے زبان عجز و نیاز کی واسطے درآمد ہونے شہر کے کھولی اصلا عرض میری کے تئیں پیرایہ اجابت کا نہ بخشا ۔ لاچار بیچ پناہ دیوار کے استقامت کرکے مزاج کے تئیں واسطے شغلِ بیداری و شب گزاری کے اوپر تماشا برجِ حصار کے کہ رفعت عمارت اس کی ہمسر چرخ بریں کی تھی ،

> مصروف گیا ۔ جس وقت زلفِ خاتونِ شب کی کمر تک پہنچی اور چشمِ خلائق کی خمارِ نشہ٘ غنودگی کے سے سرمست خوابِ غفلت کے ہوئی ، یکایک صندوقِ چوبیں فرازِ دیوارِ حصار کے سے مانند خورشید کے برج حمل کے سے جلا بخش دیدۂ تماشابیں ہوا ۔" (ص ۸۳)

(۲) دوسرا وہ اسلوب ہے جس میں دو الگ الگ اسالیب ساتھ ساتھ چل رہے ہیں ۔ ایک اس تصورِ حقیقت کا اسلوب جس کی مثال ہم پہلے اسلوب کے ذیل میں دے آئے ہیں اور دوسرا وہ جس میں برعظیم کے بدلے ہوئے سیاسی ، معاشرتی و تہذیبی اثرات ، لاشعوری طور پر ، اس تصورِ حقیقت کو متاثر کرکے اسے آہستہ آہستہ بدل رہے ہیں ۔ اسلوب کے اس گنگا جمنی روپ کو اس اقتباس میں دیکھیے ۔ اس میں پہلا اسلوب بھی شامل ہے اور وہ بھی جس کا ذکر تیسرے اسلوب کے ذیل میں آگے آئے گا :

> "پس تون اوپر مستقل مزاجی میری کے آفریں کرکے کلمہ٘ چند اس عبارت سے کہ معنیِ مراد کے تئیں موافق پڑے فصاحت کلام سے بیان کر ۔ و الاّ ممکن ہے کہ دانہ تسبیحِ دل کا بیچ رشتہ محبت زبان کے کہ کلید گنجینہ٘ لطق کی ہے ، سرگردان نہ ہو کے ایک جان دو قالب نہ رہ سکے ۔ ملکہ نے چیں بہ جبیں ہو کے کہا کہ تیرے تئیں یاد ہوگا کہ میں نے اول مرتبہ منع کر رکھا ہے کہ تون بیچ حرکات اور سکنات میری کے زینہار مستفسر و متلاشی نہ ہوجیو ۔ پس اب خلافِ معمول بات کہنا کیا لطف ہے ۔ فقیر نے ہنستے ہنستے ملکہ سے کہا کہ جیوں اور بات خلافِ معمول معاف ہوئی اتنی یہ بھی سہی ۔ ملکہ اس وقت جل کر اور بھی آتش کا پرکالہ بن گئی اور لپٹ ہی خفگی سے کہا کہ معقول ! یک نہ شد دو شد ۔ چل اپنا کام کر ، ان باتوں سے کیا چاہتا ہے ۔" (ص ۱۲۲)

(۳) تیسرا وہ اسلوب جو داستان میں فرنگی کرداروں کے آنے کے بعد (تیسرے درویش کی داستان سے) بڑی حد تک روایتی طرزِ احساس پر غالب آنے لگتا ہے اور اس زمانے کے تصور و احساس کے اعتبار سے ایک بے نمک اور سپاٹ سا اسلوب "نو طرز مرصع" میں اُبھرنے لگتا ہے ۔ استعارے غائب ہونے لگتے ہیں ۔ عبارت کی رنگینی ، جو پہلے اسلوب میں بہت نمایاں ہے اور دوسرے میں ملی جلی نظر آتی ہے ، پھیکی پڑنے لگتی ہے اور چلتا ہوا مفید اسلوبِ نثر پیدا ہونے لگتا ہے ۔ یہی وہ اسلوب ہے/جو بدلتے ہوئے طرزِ احساس کا اسلوب ہے

اور جیسے ذیل کے اقتباس میں دیکھا جا سکتا ہے:

”ایک روز اتفاقاً موسم بہار میں کہ مکان بھی دلچسپ تھا اور ابر بھی زور طرح سے ہو رہا تھا اور بجلی بھی یوں کوند رہی تھی جس طرح پنجنی پوشاک پر کناری چمکتی ہے اور ہوا بھی خوب ہی موافق پڑی تھی اور چھوٹی چھوٹی بوندیوں کے ترشّح نے عجب مزا کر رکھا تھا اور ستھری ستھری گلابیاں شرابِ ارغوانی سے بھری ہوئیں اس ڈول سے رکھیاں تھیں کہ یاقوت کا جگر اس کی جھلک کی حسرت سے خون ہو جاوے۔ چاہتی ہوں کہ ایک جام اس بادۂ مروق سے نوش کروں کہ یکایک ایک شعر بے اختیار زبان میری پر گزرا:

چمن ہے ابر ہے عیش و طرب ہے جام و صہبا ہے
پر اک باقی ہے مجھ کو ساقیِ گلفام کی خواہش“

(ص - ۱۳۲ - ۱۳۳)

ان تینوں اقتباسات سے ”نو طرز مرصع“ کے مختلف اسالیب کے مزاج کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ یہ فرق نہ صرف بندشوں، تراکیب، لہجوں میں محسوس ہوتا ہے بلکہ جملے کی ساخت بھی بدلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ پہلے اقتباس میں جو عبارت آرائی، استعارات کا استعمال و رنگینی ہے یہ اثرات دوسرے اقتباس میں ہلکے پڑ جاتے ہیں۔ خصوصاً دوسرے اقتباس کے شروع کے جملے پہلے اقتباس سے اور آخری پانچ سات جملے تیسرے اسلوب کے مزاج، رنگ و آہنگ اور لہجے سے بڑی حد تک مطابقت رکھتے ہیں۔ تیسرے اقتباس میں پہلے اسلوب کا طرزِ احساس پسپا ہو جاتا ہے اور نیا طرزِ احساس لاشعوری طور پر ابھر آتا ہے۔ تیسرے درویش کی داستان کے بعد پیچیدہ جملے سادہ ہونے لگتے ہیں۔ طویل جملے غائب ہو کر مختصر جملوں میں بدل جاتے ہیں اور اسی کے ساتھ اسلوب کا مزاج، جملے کی ساخت اور لہجہ، لفظوں کی ترتیب، تراکیب و بندش، فاعل فعل مفعول کی ترتیب بھی بدل جاتی ہے۔ ان تینوں اقتباسات کو ایک ساتھ پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ۱۷۶۸ع سے لے کر ۱۷۷۵ع تک خود تحسین کے اندر زبردست تبدیلیاں آئی ہیں۔ یہ وہ دور ہے کہ برعظیم پر انگریزوں کی حکمرانی کم و بیش قائم ہو چکی ہے۔ بادشاہ نام کا بادشاہ رہ گیا ہے اور اس کی بادشاہت کمپنی بہادر کی محتاج ہے۔ ہمارا روایتی طرزِ احساس اس نئے تصورِ حقیقت کے پھیلنے کے ساتھ دم توڑ رہا ہے۔ تحسین اس روایتی اسلوب کا دامن تھامنے کی کوشش کرتے ہیں مگر ”نو طرز مرصع“ گواہ ہے کہ یہ دامن ان کے ہاتھ

سے چھوٹ جاتا ہے۔ اس طرح ”نو طرزِ مرصع“ سے اسلوب کے دو دھارے نکلتے ہیں۔ ایک روایتی طرزِ احساس کا دھارا اور ایک بدلے ہوئے زمانے کے طرزِ احساس کا دھارا۔ سرور کا فسانۂ عجائب اور آثار الصنادید کا پہلا روپ روایتی طرزِ احساس کا اسلوب ہے۔ فورٹ ولیم کالج اور پھر سرسید کی نثر دوسرے طرزِ احساس کی ترجمان ہے۔ اُردو ادب کی تاریخ میں ”نو طرز مرصع“ کی یہی اہمیت ہے جو ہمیشہ باقی رہے گی۔ اسے مصنوعی، سطحی یا مذاقِ سلیم کے لیے مکروہ یا ثقیل کہہ کر حقارت سے رد نہیں کیا جا سکتا۔ یہ تصنیف اپنے دور میں قابلِ قدر و اہم تھی جس کا اثر اس دور کے لکھنے والوں نے قبول کیا اور آج بھی اس لیے اہم ہے کہ یہ ایک مخصوص طرزِ احساس کی نمائندگی کرتی ہے۔

اٹھارھویں صدی کا آخری حصہ غیر معمولی سیاسی تبدیلیوں کا دور تھا۔ نئے انگریز حکمرانوں کا تصورِ حقیقت ان لوگوں سے بالکل مختلف تھا جو اب تک ادب کی سرپرستی کرتے آئے تھے۔ اب ضرورت نے ایسی نثر کو رواج دیا جو آسان زبان میں لکھی گئی ہو اور ”صاحبانِ نو آموز“ بھی پسند کریں۔ مہر چند مہر نے بدلے ہوئے زمانے کے تقاضوں کے مطابق ”نو آئینِ ہندی“ کے نام سے ایک داستان لکھی جس کے دیباچے میں تحسین کو داد دی اور اس کے نامطبوع ہونے کی وجہ یہ بتائی کہ:

> ”مگر انھی دنوں عطا حسین خاں نے چار درویش کا قصہ فارسی سے ہندی زبان میں تضمین کرکے ”نو طرز مرصع“ نام رکھا۔ سو الحق نو طرزِ مرصع ہے لیکن جو ریختہ زبان میں با لفظِ دقیق اور عبارتِ رنگین موزوں کیا ہے اسی سبب مطبوع انگریزوں کے نہیں ہوا۔“

اس بدلے ہوئے منظر میں اب ایسی نثر کی ضرورت محسوس ہوئی جو عام فہم و سادہ ہو اور جسے کمپنی بہادر کے انگریز ملازمین آسانی سے پڑھ سکیں۔ یہ معیار شجاع الدولہ کے دور کا معیار نہیں تھا۔ مہر چند مہر نے جس زمانے میں نو آئینِ ہندی“ لکھی وہ کسی انگریز کینڈی صاحب کو اُردو پڑھاتے تھے۔ اس ضرورت کے پیشِ نظر مہر نے کسی ایسی کتاب کی تلاش شروع کی جو ”روزمرہ بولنے کے موافق ہو“ اور جو ”خاص و عام کی سمجھ میں آوے“ لیکن ایسی کتاب انھیں نہ ملی۔ آخرکار انھوں نے ”آذر شاہ اور سمن رخ بانو“ کا قصہ فارسی سے لے کر ایسی عام فہم زبان میں لکھا جس سے وہ اس تدریسی ضرورت کو پورا کر سکیں۔ ”نو طرز مرصع“ کی نثر مرصع و رنگین تھی۔

''لو آئینِ ہندی'' کی نثر سادہ اور عام فہم ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے یہ معلومات بہم پہنچائی ہیں کہ اس داستان کو فارسی و اُردو میں کئی اربابِ قلم نے لکھا۔ فارسی کا قدیم ترین نسخہ کلکتہ مدرسہ میں ''قصہ العجواہر'' کے نام سے ملتا ہے جو ۱۷۰۰ء کے لگ بھگ لکھا گیا ہے۔ فارسی داستان کا دوسرا نسخہ انڈیا آفس لائبریری میں ''قصۂ ملک محمد وگیتی افروز'' کے نام سے ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۸ء کا لکھا ہوا ہے۔ ایک اور فارسی مخطوطہ ایشیاٹک سوسائٹی بنگال میں ہے۔ 'ملا' فیروز لائبریری بمبئی کا نسخہ ۱۱۹۲ھ میں سورت میں لکھا گیا۔ آزادی سے پہلے خط نسخ میں لکھا ہوا ایک قدیم دکنی نسخہ انجمن ترقی اُردو دلّی کے کتاب خانے میں تھا۔ عنوان میں اس کا نام ''سمن رخ و آذر شاہ'' اور ترقیمے میں ملک محمد درج تھا۔ ایک اور اُردو نسخے کا مترجم محمد نصیر قلی قطب ہے جس نے نواب ناصر الدولہ کے عہد میں ۱۲۶۴ھ/۴۸ - ۱۷۴۷ء میں اسے فارسی سے اُردو میں لکھا۔ اس کا نام بھی ''قصۂ آذر شاہ سمن رخ'' ہے۔ کیمبرج یونیورسٹی میں بھی ایک اُردو نسخہ ''قصۂ آذر شاہ و سمن رخ'' بانو کے نام سے ہے۔ اسی قصے کو رجب علی بیگ سرور نے بھی ''شگوفۂ محبت'' کے نام سے ۱۲۷۲ھ/۱۸۵۶ء میں اپنے انداز میں لکھا اور اعتراف کیا کہ ''امجد علی رئیس سندیلہ ملیح آباد کی نظر سے ایک قصہ مہر چند کھتری کا لکھا ہوا گزرا۔ اس کا پسند خاطر ہوا لیکن وہ بیان اور زبان گزشتہ یعنی تقویم پارینہ ہے۔ اب جو ہندی کی چندی ہوتی ہے اس سے سراسر خالی ہے۔ روزمرہ محاورہ لا اُبالی تھا۔''[۳۵] خود اپنی اس تصنیف کو مہر چند مہر نے کوئی اہمیت نہیں دی اور نہ دوسرے تذکرہ نگاروں نے اسے قابلِ ذکر سمجھا اسی لیے جن تذکروں میں مہر کا ذکر آیا ہے ان میں اس نثری تصنیف کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔ وہ حالات، جنھیں خیراتی لعل بے جگر نے اپنے تذکرۂ بے جگر[۳۶] (۱۲۲۵ھ — ۱۲۳۷ھ/۱۸۱۹ء - ۱۸۲۱ء میں شامل کیا ہے، خود مہرچند نے لکھ کر بھیجے تھے اسی لیے مہر کے سلسلے میں یہ ماخذ سب سے زیادہ مستند ہے۔

منشی مہر چند کھتری چوپڑہ لاہوری ۱۱۸۲ھ/۶۹ - ۱۷۶۸ء میں اتوار کے دن کوڑا جہاں آباد (تحصیل کھجوا ضلع فتحپور) میں پیدا ہوئے۔ عمر کا زیادہ حصہ اکبر آباد اور لکھنؤ میں گزرا۔ اُردو میں مہر اور فارسی میں ذرہ تخلص کرتے تھے۔ مہر کے والد کا نام رام چند تھا۔ ان کے جد اعلیٰ مکھن لال اپنے وطن لاہور سے محمد شاہ کے عہد میں دہلی آئے تھے اور شاہی ملازمین میں شامل ہو گئے تھے۔ شاہ عالم بادشاہ کے زمانے میں مرزا عبداللہ بیگ چکلہ دار کی

ہمراہی میں پرگنات گورکھ پور، بھڑانچ و کوللہ وغیرہ کی دیوانی پر سرکار آصف الدولہ کی طرف سے مقرر ہوئے۔ بے جگر نے مہر چند مہر کی عمر ۵۵ سال بتائی ہے (عمر شریفش بہ پنجاہ و پنج سال رسیدہ)۔ اس حساب سے ۱۱۸۲ + ۵۵ — ۱۲۳۷/۲۲ - ۱۸۲۱ء میں بے جگر نے مہر کے حالات اپنے تذکرے میں درج کیے۔ اس وقت وہ زندہ تھے اور خوش حالی سے گزر کرتے تھے۔ بے جگر نے لکھا ہے کہ انگریزوں کی عمل داری کے ابتدائی دور میں وہ پیش کاری کے عہدے پر فائز ہو گئے تھے۔ حالات لکھتے وقت (۱۲۳۷ھ/۲۲ - ۱۸۲۱ء) وہ پرگنہ میلو ہاتھرس میں پیشکار تھے۔ مہرچند کے بڑے بھائی منشی گوکل چند بھی شاعر تھے اور ہندو تخلص کرتے تھے۔ ان کے چھوٹے بھائی کشن چند بھی شاعر تھے اور عاشقی تخلص کرتے تھے۔

مہر چند مہر نے اپنی کتاب ”نو آئینِ ہندی“ تحسین کی ”نو طرز مرصع“ کے تقریباً چودہ پندرہ برس بعد ۱۲۰۳ھ/۸۹ - ۱۷۸۸ء میں لکھی۔ اس شعر کے آخری مصرع سے اس کا سالِ تصنیف نکلتا ہے:

کہا مجھ سے ہاتف نے تاریخ اس کی
بیاں کر تو آ مہر قصہ کو جلدی

(۱۲۰۳ھ)

”نو آئین ہندی“، ایک ایسے دور میں لکھی گئی ہے جب نثر لکھنے کا رواج بہت کم تھا۔ اس کی نثر سادہ و عام فہم ہے اور اس طرز احساس کی ترجمان ہے جو جلد ہی آنے والے دور میں مقبول ہونے والا تھا۔ نو آئینِ ہندی کی نثر ہر قسم کے تکلف سے پاک اور روزمرہ کی بول چال کے مطابق ہے۔ اس نثر میں جملے کی ساخت بدل گئی ہے اور اسی کے ساتھ لہجہ بھی بدل گیا ہے۔ استعارے غائب ہو گئے ہیں، تشبیہات کا استعمال بھی بہت کم ہے۔ فارسی تراکیب بھی بہت کم ہیں لیکن فارسی و عربی کے وہ الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو عام زبان کا حصہ تھے۔ اشعار اور دوہوں کے عام استعمال کے باوجود نثر سادہ و سلیس ہے۔ نو آئینِ ہندی میں مہرچند کی کوشش یہ ہے کہ قصے کو براہِ راست بیان کر دیا جائے۔ ایسے موقع پر بھی، جہاں وہ منظرکشی کرتے ہیں، عبارت سادہ رہتی ہے۔ مثلاً:

> ”نازنین باغ کی تازگی اور چمن کی طراوت دیکھ کر بہت محظوظ ہوئی۔ چمن کے درمیان ایک بارہ دری سونے اور جواہر سے آراستہ تھی۔ اس میں مخمل کا فرش اور کمخواب کا چھت اس خوبی سے لگا تھا کہ جس

> پر نظر نہ ٹھہرے اور آفتاب کی روشنی سے بادلے کے [illegible] کی چمکاہٹ پر نظر چکاچوند کھاتی تھی۔ سو اس مکان دلچسپ میں بیٹھے اور لونڈیاں گل رو یاسمن عمدہ عمدہ پوشاکیں پہنے ہوئے شراب پلاتی [illegible] مشغول ہوئیں اور کلاونت خوش آواز گانے لگا . . . اتنے میں میر مطبخ نے آن کے عرض کیا کہ کھانا تیار ہے۔ فرمایا حاضر کرو۔ خدمت گاروں نے سفید اطلس کا ایک خاصہ دسترخوان لا کر بچھایا اور لونڈیاں زہرہ جبیں طرح طرح کے کھانے سونے کے باسنوں میں لا کر دسترخوان پر چن گئیں اور سونے کی الگیٹھیوں میں مشک اور عنبر و عود کے جلنے سے تمام مجلس معطر ہو رہی تھی۔''[۳۷]

اس نثر کی صفائی و سادگی دیکھ کر گمان ہوتا ہے کہ مطبوعہ کتاب میں ناشر کی فرمائش پر کسی نے زبان و بیان کو جدید روپ دے دیا ہے اور متروک الفاظ نکال کر اس کا املا بھی جدید کر دیا ہے۔ لیکن اس کے باوجود ''نو آئین ہندی'' کی تاریخی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ یہ سادہ و عام فہم نثر اُردو نثر کی اس روایت کا حصہ ہے جو آنے والی انیسویں صدی میں تیزی سے رواج پاتی ہے۔ انیسویں صدی مغربی طرزِاحساس کے جمنے ، پھیلنے اور مقبول ہونے کی صدی ہے۔

یہ وہ دور ہے کہ جنگل کا قانون سلطنتِ دہلی میں رائج ہے۔ انتشار ، خلفشار اور بدامنی نے چاروں طرف ڈیرے ڈال رکھے ہیں۔ شاہ عالم ثانی نام کے بادشاہ ہیں۔ بادشاہی انگریز یا مرہٹے کر رہے ہیں اور خود بادشاہ شعر و شاعری اور علم و ادب سے دل بہلا رہے ہیں۔ شاہ عالم ثانی ، جن کا تخلص آفتاب ، اصل نام میرزا عبداللہ عرف لال میاں و میرزا بلاق تھا اور خاندان میں شہزادہ عالی گوہر کے نام سے پکارے جاتے تھے ، ۱۷ ذیقعدہ ۱۱۴۰ھ/۱۴ جون ۱۷۲۸ء کو دلّی میں پیدا ہوئے۔ اس وقت ان کے والد عزیز الدین ، بادشاہ فرخ سیر کی قید میں تھے۔ ۲ جون ۱۷۵۴ء کو عمادالملک نے عزیز الدین کو قید سے نکال کر عالمگیر ثانی کے لقب سے تخت پر بٹھایا تو شہزادہ عالی گوہر ولی عہد مقرر ہوئے۔ بادشاہ بننے سے پہلے عزیزالدین عالمگیر ثانی ، فرخ سیر کی قید میں تھے ، بادشاہ بن کر عمادالملک کی قید میں آ گئے۔ شہزادہ عالی گوہر نوجوان تھے اور چاہتے تھے کہ کسی طرح عماد الملک سے نجات ملے اور کاروبارِ سلطنت کو وہ اپنی مرضی کے مطابق چلائیں۔ باپ سے اجازت لے کر ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ء کو دہلی سے نکلے اور ۴ جمادی الاوّل ۱۱۷۳ھ/۲۴ دسمبر ۱۷۵۹ء کو باپ کے قتل کے بعد بہار ہی میں ابوالمظفر جلال الدین محمد شاہ عالم ثانی کے القاب کے ساتھ اپنی

بادشاہی کا اعلان کر دیا ۔ شاہ عالم ثانی ساری عمر اپنے مقدر سے لڑتے رہے ۔ پہلے بنگال فتح کرنے کی کوشش کی لیکن جنگ بکسر (۱۱۷۸ھ/۱۷۶۴ء) میں شکست کے بعد انگریزوں کی قید میں آ گئے اور ۲۴ صفر ۱۱۷۹ھ/۱۲ اگست ۱۷۶۵ء کو بنگال ، بہار ، اڑیسہ کی دیوانی کی سند انگریزوں کو دے دی ۔ لارڈ کلایو نے بادشاہ کی نگرانی کے لیے جنرل اسمتھ کو الہ آباد میں متعین کر دیا ۔ اب بادشاہ انگریزوں کی قید میں تھے ۔ اسمتھ قلعے میں مقیم تھا اور بادشاہ اندرونِ شہر رہتے تھے ۔ جنرل اسمتھ کو شاہی نوبت کی آواز گراں گزرتی تھی ۔ اس نے نوبت کا بجانا بند کرادیا ۔ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ء میں شاہ عالم مرہٹوں کے ساتھ دہلی آ گئے ۔ اب بھی شاہ عالم ثانی نام کے بادشاہ اور مرہٹوں کی نگرانی میں تھے ۔ ۱۲۰۲ھ/۱۷۸۸ء میں غلام قادر خاں روہیلہ نے قلعۂ معلیٰ پر قبضہ کر لیا ۔ بادشاہ کی بے عزتی کی اور جو کچھ بھی کھچی دولت تھی وہ لوٹ لی ۔ اس کے بعد دیوانِ عام میں بلا کر بادشاہ سے اور روپیہ طلب کیا ۔ بادشاہ کے پاس کیا تھا جو دیتا ۔ اس پر غلام قادر روہیلہ نے بادشاہ کو زمین پر گرا کر پیش قبض سے دونوں آنکھیں نکال لیں ۔ جوابی کارروائی میں مرہٹوں نے غلام قادر روہیلہ کو پکڑ کر اس کی تکا بوٹی کردی اور اندھے شاہ عالم ثانی کو دوبارہ تخت پر بٹھا کر سارے اختیارات لے لیے اور بادشاہ کا معمولی سا وظیفہ مقرر کر دیا ۔ ۱۸۰۳ء میں جب جنرل لیک کی فوجیں دہلی کے قلعۂ معلیٰ میں داخل ہوئیں تو اندھا بادشاہ پھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے بیٹھا فاتح جنرل کا استقبال کر رہا تھا ۔ انگریزوں نے بادشاہ کا معمولی سا وظیفہ مقرر کرکے قلعۂ معلیٰ میں رہنے کی اجازت دے دی اور یہیں ۷ رمضان ۱۲۲۱ھ/۱۹ نومبر ۱۸۰۶ء کو ۸۱ سال کی عمر میں شاہ عالم ثانی آفتاب نے وفات پائی ۔

شاہ عالم ثانی کو شعر و شاعری اور علم و ادب کا بچپن ہی سے شوق تھا جس کا ذکر ”عجائب القصص“ میں ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”ایام طفولیت سے خاطرِ مبارک ہماری مائل اور راغب طرف سخن فہمی اور سخن سنجی کے ہے۔“[۳۸] بچپن اور جوانی میں مختلف علوم و فنون کا اکتساب کیا ۔ شاہ عالم فارسی ، اُردو ، بھاکا ، سنسکرت[۳۹]، پنجابی کے علاوہ عربی زبان اور حدیث و فقہ سے بھی واقف تھے جس کا پتا ان کے دیوان اور ”عجائب القصص“ سے چلتا ہے ۔ فنِ خطاطی میں مشاق اور فنِ انشا میں کمال رکھتے تھے ۔ تصوف اور موسیقی سے بھی واقف تھے ۔ فنونِ سپاہ گری کی بھی تعلیم حاصل کی تھی ۔[۴۰] نابینا ہونے کے بعد شعر و ادب سے شاہ عالم ثانی کی دلچسپی اور بڑھ گئی ۔ اب بادشاہ کے پاس کرنے کے

لیے رہ بھی کہا گیا تھا۔ دربار میں شاعروں کا جمگھٹا رہتا۔ منشی و کاتب ملازم تھے۔ جو وقت تھا اسی میں صرف کرتے تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ”قرآن شریف کی مقررہ تلاوت و تحریر سے فارغ ہو کر شعر ہندی و کبت و دوہرہ وغیرہ کے میدان میں طبیعت کی جولانی دکھاتے ہیں۔“[۴۱] اور اس عرصے میں جیسا کہ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ”اپنے قلم جواہر رقم سے اس شہسوارِ میدانِ شاعری نے فارسی و ریختہ کے مکمل و مردف دیوان، جن میں غزلیات قصائد اور دیگر اصنافِ سخن ہیں اور نثر ریختہ میں قصہ شجاع الشمس“[۴۲] مرتب و تحریر کیے گئے۔ شاہ عالم ثانی کے فارسی دیوان کا قلمی نسخہ (مکتوبہ ۱۲۰۶ھ/۱۷۹۱ع) بہار ریسرچ سوسائٹی پٹنہ میں محفوظ ہے جس میں غزلوں اور قطعوں کی تعداد ۲۲۱ ہے۔[۴۳] اس کے علاوہ ایک نسخہ مکتوبہ ۱۲۰۹ھ/ ۱۷۹۵ع برٹش میوزم میں ہے جس کے تیسرے ورق پر شاہ عالم ثانی کی بہت عمدہ تصویر ہے۔[۴۴] میونخ لائبریری اور اوسلے کے ذخیرے میں بھی اس دیوان کا ایک ایک نسخہ موجود ہے۔[۴۵] اسپرنگر نے اپنی وضاحتی فہرست میں ایک دیوانِ اُردو کا بھی ذکر کیا ہے جو ۲۲۴ صفحات پر مشتمل موتی محل کے ذخیرے میں تھا۔[۴۶] یہ دیوان اب نایاب ہے۔ ”منظوم اقدس“ کے نام سے ایک طویل مثنوی بھی شاہ عالم ثانی نے لکھی تھی جس میں مظفر شاہ، شاہ چین کے قصے کو موضوعِ سخن بنایا گیا تھا۔ اسپرنگر نے لکھا ہے کہ ”منظوم اقدس“ تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۰۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔[۴۷] یہ مثنوی بھی نایاب ہے۔ نادرات شاہی کا مخطوطہ جو اُردو، فارسی، ہندی، پنجابی اشعار کا مجموعہ ہے، رضا لائبریری رامپور میں محفوظ ہے، جسے امتیاز علی خاں عرشی نے اپنے مبسوط مقدمے کے ساتھ شائع کر دیا ہے۔ ”نادراتِ شاہی“ ۱۲۱۲ھ/۹۸ - ۱۷۹۷ع میں مرتب ہوئی۔[۴۸] ان کے علاوہ نثر ریختہ میں قصہ شاہ شجاع الشمس بھی تصنیف کیا جس کا ذکر قدرت اللہ قاسم نے اپنے تذکرے[۴۹] میں کیا ہے۔ منشی ذکاء اللہ نے بھی شاہ عالم کے اس ”قصے“ کا ذکر کیا ہے کہ ”چار جلدوں میں ایک قصہ لکھا ہے جس سے ہر زمانے کے آدمی ادنیٰ، متوسط، اعلیٰ کی طرز معاشرت معلوم ہوتی ہے . . . زبان اوس کی فصاحت اور سلاست میں میر امن کے چار درویش سے کم نہیں ہے۔“[۵۰] اُردو نثر میں شاہ شجاع الشمس کا یہی وہ قصہ ہے جس کا اصل نام ”عجائب القصص“ ہے اور جسے شاہ عالم نے ۱۲۰۷ھ/۹۳ - ۱۷۹۲ع میں تالیف کیا اور ”سببِ تالیف“ کے ذیل میں لکھا کہ:

”جب چند دیوان بہ زبان فارسی اور بہ زبان ریختہ ارشاد حضورِ والا

> مرتب ہوئے اور کبت دوہرے حد سے گزرے ، یکایک یہ مزاج اقدس ارفع اعلیٰ میں آیا کہ قصہ زبانِ ہندی میں بہ عبارتِ نثر کہیے اور کوئی لفظ اس میں غیر مانوس اور خلافِ روزمرہ اور بے محاورہ نہ ہو اور عام فہم اور خاص پسند ہووے کہ جس کے استماع سے فرحت تازہ اور مسرت بے اندازہ مستمع کو حاصل ہو اور آدابِ سلطنت اور طریق عرض و معروض دریافت ہو اور اگر جاہل پڑھے تو اس کے فیض سے عالموں سے بہتر گفتگو اور بول چال بہم پہنچائے ۔ القصہ یہ قصہ بارہ سے سات (۱۲۰۷ھ) میں لکھنا کیا شروع اور نام ''عجائب القصص'' رکھا ۔''[۵۱]

اس کی دو جلدیں پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں موجود ہیں ۔ بڑی تقطیع پر پہلی جلد ۹۳۰ صفحات پر اور دوسری جلد ۹۳۱ تا ۱۸۳۷ صفحات پر مشتمل ہے ۔[۵۲] دوسری جلد کے آخری صفحے پر کہانی بے ربطی سے ختم ہو جاتی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کی بقیہ دو جلدیں اور تھیں جن کا ذکر منشی ذکاء اللہ خاں نے کیا ہے ۔ یہی پہلی دو جلدیں ''عجائب القصص'' کے نام سے شائع ہو گئی ہیں ۔

''عجائب القصص'' کے دیباچے اور داستان کے انداز بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ نابینا بادشاہ نے اسے بول کر لکھوایا تھا اور منشیوں نے جب اس داستان کی نقل تیار کی تو عبارت میں شاہی آداب و القاب کو ملحوظِ خاطر رکھتے ہوئے چند الفاظِ آداب کا خود اضافہ کر دیا ۔ مثلاً اوپر کے اقتباس میں ''ارشاد حضور والا'' ''مزاج اقدس ارفع اعلیٰ'' یا اس سے پہلے کے اقتباس میں ''خاطر مبارک بہاری مائل . . .'' کے الفاظ سے یہ گمان ہوتا ہے کہ یہ قصہ کسی اور نے لکھا ہے ۔ لیکن اس دور کے آدابِ شاہی اور شاہانہ پیرایۂ بیان کو سامنے رکھا جائے تو یہ شبہ دور ہو جاتا ہے ۔ بہرحال ''عجائب القصص'' کی آج یہ اہمیت نہیں ہے کہ یہ ایک بادشاہ کی تصنیف ہے بلکہ اصل اہمیت یہ ہے کہ اٹھارویں صدی عیسوی کے آخر کی اُردو نثر کا ایک قابلِ قدر نمونہ ہے جس میں قلعۂ معلیٰ کی وہ شستہ و معیاری زبان استعمال ہوئی ہے جو اُردو دانوں کے لیے ہمیشہ ایک نمونہ اور ایک معیار رہی ہے ۔ ''عجائب القصص'' کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے وجود میں آنے سے پہلے عام فہم ، سادہ و دل نشیں نثر موجود تھی اور اُردو نثر میں اتنی صلاحیت پیدا ہو چکی تھی کہ سلاست و سادگی کے ساتھ بلا تکلف ایک بہت طویل قصہ بیان کر سکے ۔ شاہ عالم ثانی نے یہ

داستان ”صاحبانِ نو آموز“ کے لیے نہیں لکھی بلکہ از خود ایسی نثر میں لکھی جس میں :

(الف) کوئی لفظ غیر مانوس اور خلاف روزمرہ و محاورہ نہ ہو ۔

(ب) اور یہ نثر عام فہم اور خاص پسند ہو ۔

یہی وہ معیارِ شاعری تھا جو ’ردِ عمل کی تحریک‘ کے زیرِ اثر مقبول ہوا تھا ۔ شاہ حاتم نے دیوان زادہ کے دیباچے میں اپنے دور کی نئی شاعری کا جو معیار بتایا تھا کہ ”صرف وہ روزمرہ اختیار کیا جو عام فہم اور خاص پسند تھا “[۵۳] اسی معیارِ شاعری کو محمد تقی میر نے اختیار کیا تھا :

شعر میرے ہیں گو خواص پسند   پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

اور یہی معیار ”عجائب القصص“ کی اُردو نثر میں شاہ عالم نے اختیار کیا — ”ایسا قصہ زبانِ ہندی میں بہ عبارتِ نثر کہیے (جو) عام فہم اور خاص پسند ہو ۔“[۵۴] اُردو نثر کے اسی ’نئے معیار‘ کی وجہ سے ”عجائب القصص“ میں ایک ایسا اسلوبِ نثر ابھرتا ہے جو بیک وقت عوام اور خواص دونوں کے لیے ہے ۔ یہی وہ معیار تھا جو ہمیں شاہ رفیع الدین کی تفسیرِ رفیعی اور ”موضح القرآن“ (حصہ تفسیر) کی نثر میں بھی نظر آتا ہے ۔ اس اسلوب میں ایک طرف روزمرہ کی عام بول چال کی زبان سے لکھنے والے کا گہرا رشتہ قائم ہے اور دوسری طرف وہ رچاوٹ ، سلاست و روانی بھی ہے جو اس دور میں نثر کا ایک نیا معیار قائم کرتی ہے ۔ ”عجائب القصص“ کی نثر دیکھ کر یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اگر فورٹ ولیم کالج کا دبستانِ نثر قائم نہ ہوتا تو بھی بدلے ہوئے تہذیبی و سیاسی پس منظر میں اُردو نثر کا ارتقا ”عجائب القصص“ کے انداز پر جاری رہتا ۔ نثری اسلوب میں مزاج کی یہ تبدیلی کوئی ایسا معمولی واقعہ نہیں ہے جسے نظر انداز کیا جا سکے ۔ یہ اسلوب بدلی ہوئی تہذیبی ، معاشرتی و سیاسی ہوا اور بدلے ہوئے طرزِ احساس کے عین مطابق تھا ۔ یہ وہ تصنیف ہے جس کے ساتھ اُردو نثر پورے طور سے جدید دور میں داخل ہو جاتی ہے ۔

قصے کے اعتبار سے یہ داستان دوسری داستانوں سے مختلف نہیں ہے ۔ قصہ ”مہر افروز و دلبر“ اور ”نو طرز مرصع“ کے قصوں کا بیرونی ڈھانچا ”عجائب القصص“ سے ملتا جلتا ہے ۔ ”عجائب القصص“ میں فرخندہ سیر اور عادل شاہ کے بجائے خطا و ختن کا بادشاہ مظفر شاہ ہے جو اول الذکر بادشاہوں کی طرح اولاد سے محروم ہے ۔ قصے کی یہی صورت ہمیں میر حسن کی مثنوی

’’سحر البیان‘‘ اور جعفر علی حسرت کے ’’طوطی نامہ‘‘ میں ملتی ہے۔ مظفر شاہ اپنی داڑھی میں سفید بال دیکھ کر آب دیدہ ہو جاتا ہے اور ’’سحرالبیان‘‘ کے بادشاہ کی طرح فقیری اختیار کرنے کا فیصلہ کرتا ہے لیکن وزیر با تدبیر کے سمجھانے بجھانے سے (نو طرز مرصع میں وزیر کا نام خردمند ہے، ’’عجائب‌القصص‘‘ میں اس کا نام دانا دل ہے) دن سلطنت کے کاموں میں اور رات عبادت میں گزارتا ہے۔ ایک فقیر کی دعا سے بادشاہ اور وزیر دونوں کے ہاں (اور یہ اتفاقات داستانوں میں عام طور پر ہوتے رہتے ہیں) ایک ہی دن حمل قرار پاتا ہے اور ایک ہی دن دونوں کے ہاں صاحبزادے پیدا ہوتے ہیں۔ بادشاہزادے کا نام شجاع الشمس اور وزیر زادے کا نام اختر سعید تجویز کیا جاتا ہے۔ یہ دونوں ساتھ ساتھ پلتے بڑھتے ہیں اور بارہ سال کی عمر تک سارے علوم و فنون میں مہارت حاصل کر لیتے ہیں۔ ان میں وہ ساری صلاحیتیں موجود ہیں جو ایک غیر معمولی انسان میں ہوتی ہیں۔ بادشاہزادہ شجاع الشمس بادشاہ روم قتلغ خان کی بیٹی ملکہ نگار کو خواب میں دیکھتا ہے اور عاشق ہو جاتا ہے۔ عشق میں دیوانہ وار سوداگروں کا بھیس بدل کر نکل کھڑا ہوتا ہے۔ وزیر زادہ اختر سعید بھی ساتھ ہے۔ اس داستان کے یہ دونوں کردار مختلف منزلوں سے گزرتے، مہمات سر کرتے، طلسمات فتح کرتے، جنوں کے ملکوں سے ہوتے، جنّ و انس کی ایک کثیر فوج کے ساتھ ملک روم پہنچتے ہیں اور ساری مشکلات پر قابو پا کر شاہ روم کی بیٹی ملکہ نگار کو شادی پر آمادہ کر لیتے ہیں۔ شادی کی ابتدائی تیاریوں تک کی داستان ’’عجائب القصص‘‘ میں موجود ہے اور اس کے بعد کا حصہ، جو آئندہ دو جلدوں میں تھا، نایاب ہے۔ کہانی کے اعتبار سے یہ داستان بھی اس دور کی دوسری داستانوں کی طرح ہے۔ باقی سب تفصیلات ہیں جن میں مناظر اور رزم و بزم کے مرقعے پیش کیے گئے ہیں۔ یہی تفصیلات اور مرقعے اسے دوسری داستانوں سے ممتاز کرتے ہیں۔

’’عجائب القصص‘‘ کے قصے میں وہ تنوع، رنگارنگی اور اختصار بھی نہیں ہے جو ہمیں ’’نو طرز مرصع‘‘ (قصۂ چہار درویش) میں ملتا ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ مصنف کی ساری کوشش یہ ہے کہ شجاع الشمس اور ملکہ نگار کے عملِ وصل میں زیادہ سے زیادہ رکاوٹیں کھڑی کی جائیں تاکہ سننے والوں میں اشتیاق کی آگ بھڑک اٹھے۔ شاہ عالم نے قصے کے بیان کرنے میں کوئی ایسی تکنیک بھی اختیار نہیں کی جس سے کہانی میں تہ داری آ جائے۔ ایک واقعے کے بعد دوسرا واقعہ سیدھے سادے انداز میں بیان ہوتا چلا جاتا ہے

لیکن سننے والوں کو شجاع الشمس اور ملکہ نگار کی شادی کا یقین رہتا ہے۔ برخلاف اس کے "نو طرز مرصع" کی داستانِ میں سننے والے میں یقین کی یہ نوعیت ہے کہ جب وصلِ محبوب ہوتا ہے تو حیرت و استعجاب کے ساتھ اچانک پیدا ہونے والی خوشی محسوس ہوتی ہے۔ "عجائب القصص" میں نو طرز مرصع کے مقابلے میں اہتزاز و تجسس کا عمل کمزور ہے۔

اس دور کی اور داستانوں کی طرح "عجائب القصص" میں بھی زمان و مکان کا کوئی تصور نہیں ہے۔ میلوں کے فاصلے پلک جھپکنے میں طے ہو جاتے ہیں۔ ایک جگہ تو منجم وقت ہی کو ٹھہرا لیتا ہے۔ منجم بادشاہ کو ایک گنبد میں لے جاتا ہے جس کے چار دروازے ہیں۔ باری باری وہ ہر دروازے کو کھولتا اور داخل ہوتا ہے اور وہاں اتنے عرصے رہتا ہے کہ بادشاہزادی کے ہاں شجاع الشمس سے لڑکا پیدا ہوتا ہے۔ یہ عمل چار بار ہوتا ہے اور ہر بار جب منجم کے کہنے سے وہ باہر آتا ہے تو منجم گھڑی نکال کر اسے دکھاتا ہے اور کہتا ہے "پھر ہر گھڑی ابھی نہیں گزری کہ تم یہاں سے داخل قصر کے ہوئے اور میر سے الفراغ حاصل کرکے مجھ تلک آئے۔" اسی طرح شہروں اور ملکوں کے نام بھی صرف فاصلوں کا تصور پیدا کرنے کے لیے استعمال کیے گئے ہیں اور ایسے نام لائے گئے ہیں جن سے سننے والا پہلے سے واقف ہو۔

بادشاہ اور پری زاد سب مسلمان ہیں اور خدا و رسول کے احکام کے تابع ہیں۔ بادشاہ روم اپنی بیٹی ملکہ نگار کو مجبور کرکے شجاع الشمس سے شادی کرنے پر اس لیے آمادہ نہیں ہے کہ یہ "خلاف خدا اور رسولِ خدا ہے۔" اور چونکہ یہ سب کردار مسلمان ہیں اس لیے ان میں سے کوئی بھی اللہ کی ذات سے مایوس نہیں ہے۔ بادشاہزادہ شجاع الشمس جب مایوس ہوتا ہے تو وزیر زادہ اختر سعید کہتا ہے:

> "اے بادشاہزادے جو کوئی اس دنیا میں محنت کرتا ہے، یقین کامل ہے کہ راحت کو پہنچتا ہے۔ بس نا امیدیوں سے اپنے تئیں باز رکھ اور امیدوار فضلِ الٰہی سے رہ۔ ایک دن مقرر تو کامیاب ہوگا۔"
> (ص ۱۳۲)

ایک جگہ آسمان پری سے ہاتف غیبی کہتا ہے:

> "خبردار اے آسمان پری! بے تامل اپنے تئیں ہلاک کرنا عقل سے دور ہے اور نا اُمیدی مرتبہ کفر کا رکھتی ہے۔" (ص ۲۱۶)

"عجائب القصص" میں، اس دور کی دوسری داستانوں کی طرح، عشق و

رومان کی ایک ایسی فضا اور غیر المعقول واقعات کی ایک ایسی دنیا آباد ہے کہ سننے والوں کے ذہن ، دنیا و مافیہا سے بے نیاز ہو کر ، اس طرح متاثر ہوتے ہیں کہ انھیں گہری نیند آ جاتی ہے ۔ اس میں واولۂ عشق کے واقعات اس طور پر بیان کیے گئے ہیں کہ وہ خواہشات ، جو زندگی میں نا آسودہ ہیں اور دلوں میں مچل رہی ہیں ، داستان سن کر آسودہ ہو جاتی ہیں ۔ تخلیقی سطح پر نا آسودہ خواہشات کو آسودہ کرنے کا یہ انوکھا طریقہ اس دور میں اس لیے مقبول ہے کہ خواہشات کو پورا کرنے کے اور راستے مسدود ہو گئے ہیں ۔ ہجومِ افکار سے فرد کا ذہن منتشر و مضطرب ہے ، اسی لیے سونے سے پہلے داستان سننے کا رواج اس معاشرے میں عام ہے ۔ خود ”عجائب القصص“ سے بھی اس بات کا ثبوت ملتا ہے :

> ”بادشاہزادے نے خاصہ نوش جان فرمایا . . . متوجہ خواب گاہ کا ہوا ۔ قصہ خواں آن کر حاضر ہوا اور قصہ شروع کیا ۔ بادشاہزادہ پلنگِ خواب پر آ کر قصہ سماعت فرمانے لگا کہ اتنے میں بعد ایک ساعت کے آنکھ بادشاہزادے کی لگی ۔“ (ص ٦٢)

ایک اور جگہ :

> ”پلنگ پر دراز ہوئے اور افسانہ پری کو یاد فرمایا ۔ اس نے قصہ کہنا شروع کیا اور خواصیں مشغول چپتی کے ہوئیں تا آں کہ بادشاہزادی اور بادشاہزادہ کے تئیں عالم خواب غالب آیا ۔“ (ص ١٢٦)

یہی داستانوں کا ایک مقصد تھا اور اسی لیے اس میں خواب آور ، طلسماتی ، رومان انگیز فضا پیدا کی جاتی تھی ۔

شاہ عالم ثانی کے سامنے ”عجائب القصص“ لکھنے کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ ”آدابِ سلطنت اور طریقِ عرض و معروض دریافت ہوں ۔“ اسی لیے اس داستان میں اس پہلو پر بہت زور ہے اور اس اعتبار سے ، اب تک جتنی داستانیں اور مثنویاں لکھی گئی ہیں ، ان میں یہ سب سے اہم ہے ۔ اس میں ادب آداب ، عرض معروض کے طور طریقے ، رسم و رواج ، ٹونے ٹوٹکے ، آدابِ معاشرت کے مختلف پہلو تفصیلات کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں ۔ ”عجائب القصص“ پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں آرائش کے کیا طریقے تھے ، ضیافتوں میں کیا کیا اہتمام کیے جاتے تھے ، کیا کیا کھانے پکتے تھے اور انھیں کس طرح کھلایا جاتا تھا ، زیورات و لباس کیا کیا تھے ، سواریاں کون کون سی تھیں ، غسل و حمام کے کیا کیا طریقے تھے ، خواب گاہیں کس قسم کی تھیں ، تواضع اور

مہمان نوازی کے کیا دستور تھے ، ملنے جلنے اور بات چیت کرنے کے کیا طور طریقے تھے ، موسیقی ، شعر و شاعری ، خطّاطی اور دوسرے مشاغل کی کیا نوعیت تھی ، محلوں میں کیا کیا ساز و سامان ہوتا تھا ، نوکر چاکر کیا کرتے تھے ، پیدائش سے لے کر شادی بیاہ اور اس کے بعد کون کون سی رسمیں اور تقریبات ہوتی تھیں اور ان میں کیا کیا ہوتا تھا ۔ باغ کس قسم کے ہوتے تھے ۔ ان میں نہروں ، فواروں ، پھولوں کے تختوں اور سجاوٹ کی کیا صورت تھی ۔ یہ سب چیزیں تفصیلات کے ساتھ شاہ عالم نے اس داستان میں بیان کی ہیں ۔ یہ داستان اس رجحان کی پیش رو ہے جس کے اثرات ”طلسمِ ہوشربا“ سے لے کر عبدالحلیم شرر کی ”فردوسِ بریں“ تک نظر آتے ہیں ۔ اس داستان سے مغلیہ درباروں کے جاہ و جلال اور ان کی معاشرت کی واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے ۔ اس دور کی معاشرت کے لحاظ سے یہ داستان ''کتاب التہذیب'' کا درجہ رکھتی ہے ۔

”عجائب القصص“ کی نثر کی ایک بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ یہاں نثر شاعری سے الگ اپنا وجود قائم کر لیتی ہے ۔ 'اُردو پن' اس نثر کے اسلوب کا نمایاں وصف ہے ۔ اس نثر کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اب اُردو جملہ ، فارسی جملے کی ساخت سے بڑی حد تک آزاد ہو گیا ہے ۔ شاعری اس معاشرے کا تہذیبی مزاج ہے ۔ جاہل و عالم ، عام و خاص سب بات بات میں شعر پڑھتے ہیں ۔ ''عجائب القصص'' میں بھی اُردو ، فارسی ، ہندی اشعار ، دوہرے اور کبت سے داستان کی نثر میں دلکشی کا اضافہ کیا گیا ہے ۔ ان اشعار کی یہاں وہی حیثیت ہے جو مٹھائی کے خوان پر چاندی سونے کے ورق کی ہوتی ہے کہ ان سے خوان کی رونق میں اضافہ ہو جاتا ہے ۔ وہ اشعار جو داستان میں آئے ہیں ان سے شاہ عالم کے شعری ذوق کا بھی پتا چلتا ہے ۔ شاہ عالم کی نثر میں سادگی و سلاست کے ساتھ ایک ایسی روانی ہے جیسے کوئی پختہ مشق قصہ گو بھری محفل میں مزے لے لے کر داستان بیان کر رہا ہو ۔ نثر کا انداز بیانیہ اور لہجہ بات چیت کا ہے ۔ اس نثر میں قلعۂ معلیٰ کی زبان کی تہذیبی رچاوٹ موجود ہے ۔ اس میں بہت سے ایسے الفاظ ، محاورے اور روزمرہ استعمال ہوئے ہیں جو آج سننے میں نہیں آتے لیکن اُس زمانے میں یہ الفاظ اور محاورے قلعۂ معلیٰ میں رائج تھے ۔ لغات کے اعتبار سے بھی اس نثر میں بہت مواد موجود ہے ۔ ''عجائب القصص'' کی نثر سے محسوس ہوتا ہے کہ غیر مانوس فارسی عربی الفاظ سے گریز کیا جا رہا ہے ۔ اگر اثر پیدا کرنے کے لیے کہیں عبارت رنگین اور فارسی آمیز ہو جاتی ہے تو مصنف فوراً اس کی تشریح کر دیتا ہے ۔ اس قسم کے جملے ''عجائب القصص'' میں بار بار

ملتے ہیں ۔ مثلاً :

> ”اتنے میں بادشاہِ مشرق یعنی سورج منہ پر نقاب لے کر سیر کرنے والا نواحِ غرب کا ہوا یعنی شام ہوئی ۔“ (ص ۷۷)

”عجائب القصص“ کی نثر میں آنے والے دور کے کئی اسالیب اور لہجے نظر آتے ہیں ۔ یہ نثر سادہ بھی ہے اور با محاورہ بھی ۔ میر امن کی نثر کی جھلک بھی ہمیں ”عجائب القصص“ میں دکھائی دیتی ہے ۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے :

> ”بادشاہ نے موافق مراتب کے سبھوں کو خلعت گراں بہا مرحمت فرمائے اور ہزاروں گنج سربستہ مع صندوق ہائے لعل و گوہر و زمرد و الماس ہر ایک مسکین و محتاج و گوشہ نشین و مستحق و گدا کو بخشے کہ وے ہر ایک اس انعام و اکرامِ بادشاہی سے سیری حاصل کرکے صاحبِ دولت اور صاحبِ جاہ کہلانے لگے ۔“ (ص ۹۳)

اس نثر کو اگر میر امن کی باغ و بہار میں ملا دیا جائے تو شناخت دشوار ہوگی لیکن اس نثر کو قصۂ مہر افروز و دلبر ، نو آئین ہندی یا نو طرز مرصع میں نہیں ملایا جا سکتا ۔ وہاں یہ دور سے پہچان لی جائے گی ۔ جیسے ”نو طرز مرصع“ اُردو اسلوب کا ایک امکان ہے اسی طرح ”عجائب القصص“ اُردو نثر کا دوسرا امکان ہے جو آئندہ دور میں پروان چڑھ کر ”باغ و بہار“ سے ہوتا ”خطوطِ غالب“ اور سرسید کی نثر سے جا ملتا ہے ۔ ”نو طرز مرصع“ کی نثر میں ڈوبتے سورج کا اور ”عجائب القصص“ کی نثر میں چڑھتے سورج کا حُسن ہے ۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے :

> ”قصہ مختصر وہ سب دیو اچھلتے ، پھاندتے ، شلنگے بھرتے ، بغلیں بجاتے ، خوشیاں کرتے داخل نواحِ روم کے ہوئے ۔ ایک جنگل آدمی زادوں کا اور مویشی کا ان دیووں کے تئیں نظر آیا ۔ بے اختیار منہ میں پانی بھر لائے اور وہیں شکلیں مہیب بنا کر اور آنکھیں لال لال ، دانت سفید نکال کر ، کچکچیاں باندھ کر ، غار سا منہ پھیلا کر ، چنگھاڑیں مار کر طرف ان آدمی زادوں کے دوڑے ۔ جتنے آدم زاد روم کے رہنے والے تھے یہ انبوہ دیووں کا اور یہ شکلیں مہیب دیکھ کر بے اختیار بے حواس ہو کر ، جوتے پگڑیاں چھوڑ چھوڑ کر بھاگے ، لیکن کتنے دیکھتے ہی خوف سے آ کر جاں بحق ہوئے اور کتنے ہی بے ہوش ہوکر گرے اور کتنے ہی گرتے پڑتے بھاگتے کانپتے ہانپتے داخل شہر پناہ کے ہوئے اور بے ہوش ہو کر رستوں میں ، دوکانوں میں ، گلیوں میں ، گھروں کے دروازے میں آ کر گرے ۔ یہ احوال ان سبھوں کا دیکھ کر اہلِ شہر

حیرت میں آئے اور آپس میں کہنے لگے کہ ان کا بے حواس ہو کر آنا خالی علت سے نہیں ہے۔ ایک ہجوم تمام اہلِ شہر کا ان بے ہوشوں پر ہوا۔ کوئی کسو پر گلاب چھڑکتا تھا، کوئی لخلخہ سولگھاتا تھا، کوئی کسی کا پاشویہ کرتا تھا، کوئی کسی کی ناک بند کرتا تھا، کوئی کسی کا بازو پکڑ کر جنبش دیتا تھا کہ یہ کسی طرح ہوش میں آویں، تا احوال اس طور کے بھاگنے کا دریافت کریں۔" (ص ۵۲۱ - ۵۲۲)

یہ وہ نثر ہے جس میں روزمرہ و محاورہ کی رچاوٹ اور قدرتِ بیان کے ساتھ اُردو اسلوب کا ایک نیا امکان سامنے آتا ہے۔ یہاں فارسی جملے کی ساخت اور اس کے لہجے کا اثر کم و بیش تحلیل ہوگیا ہے۔ اس اسلوب نثر کے سلسلے میں یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ "نو طرز مرصع" کے برخلاف "عجائب القصص" میں جملے عام طور پر مختصر ہو جاتے ہیں لیکن جہاں جملہ طویل ہے وہاں بھی فارسی تراکیب کے باوجود اُردو پن اس میں موجود ہے۔ عجائب القصص کی نثر کے اس اُردو پن کو سمجھنے کے لیے یہ ایک طویل جملہ دیکھیے:

> "لیکن بادشاہ بہ سبب افراط محبت کے ہر روز علی الصباح نماز اور وظائف سے انفراغ حاصل فرما کے اس مکان روح افزا میں تشریف لا کر شہزادہ نونہال بلند اقبال شجاع الشمس کے دیدار فرحت آثار سے سرور اور نور بصر حاصل کرکے ددا اور دائیاں اور انگاؤں کے تئیں جیب خاص سے کچھ روپے اور اشرفیاں بہ خوشی تمام مرحمت فرما کے رونق افزا دیوانِ خاص کے ہو کر جلوہ آرا سریرِ شاہی پر ہوتے تھے۔" (ص ۴۳)

یہاں طویل جملے میں بھی مبتدا و خبر اور فاعل و فعل میں پورا ربط باقی ہے۔ نو طرز مرصع کے طویل جملے کی طرح، فاعل سے فعل تک پہنچ کر، جملے کے مفہوم کو سمجھنے کے لیے، فاعل کو تلاش کرنا نہیں پڑتا۔ یہاں جملہ صفات کی وجہ سے طویل نہیں ہوتا بلکہ ایک بات اور اس کے مختلف حصے ایک سانس میں بیان کرنے کی وجہ سے طویل ہو جاتا ہے اور اس کے ہر ٹکڑے کے ساتھ بات آگے بڑھتی ہے۔ اس طویل جملے میں ایک ہی بات کو استعاروں یا تکرار الفاظ سے دہرایا نہیں گیا ہے۔ یہ طویل جملے کا وہ اردو مزاج ہے جو شاہ عالم کی نثر میں نظر آتا ہے۔ یہ وہ معیاری نثر ہے جو 'باغ و بہار' کی پیش رو ہے۔

لسانی نقطۂ نظر سے اس میں ضمیر، فعل، تذکیر و تانیث، جمع و واحد، عطف و اضافت، فارسی مرکب افعال اور محاورات کے لفظی اردو ترجموں کی وہی نوعیت ہے جو کربل کتھا، نو طرز مرصع کی نثر اور اس دور کی شاعری کی

زبان میں ملتی ہے : مثلاً جیسے نو طرز مرصع میں ''از سرِ نو'' کو ''سر نو سے'' لکھا گیا ہے اسی طرح عجائب القصص میں استعمال ہوا ہے جیسے ''سرنو سے بخشے'' (از سرِ نو بخشے) ۔ فعل کے استعمال کی بھی یہی صورت ہے ۔ اکثر جمع فاعل مؤنث کے ساتھ فعل بھی جمع مؤنث لایا گیا ہے ؛ مثلاً ''اندریں تہنیت کی گزرالیاں'' ۔ ''لینڈ سے چوکیاں'' ''یک یک لینڈ کی ماتیاں ہم سب سوگئیاں'' یا فعل کی دوسری صورتیں مثلاً ''اور سوار ہوجیئے'' ''جو مناسب اس سے کہنا جالوگی کہنا'' وغیرہ ۔ زبان کی یہی صورت ہمیں شاہ عبدالقادر کے موضح القرآن ، ''کربل کتھا'' اور ''نو طرز مرصع'' میں ملتی ہے اور یہی اس دور کی معیاری زبان تھی ۔ لیکن ''جذبِ عشق'' میں زبان و بیان کی یہ صورت نہیں ہے ۔

''جذب عشق'' سید حسین شاہ حقیقت[۵۵] نے ، جو شاہ حسین حقیقت (۱۱۸۶ھ–[۵۶] ۱۲۴۹ھ[۵۷]/۱۷۷۲-۷۳ع ––– ۱۸۳۳-۳۴ع) کے نام سے معروف ہیں ، ۱۲۱۱ھ (۱۷۹۶-۹۷ع) میں لکھی ۔ ''یہ جذب عشق آہ''[۵۸] سے سالِ تصنیف برآمد ہوتا ہے ۔ شاہ حسین حقیقت اردو کے ایک معروف شاعر ، فارسی و اردو کی کئی کتابوں کے مصنف اور حضرت امیر کلال (م ۷۷۲ھ/۱۳۷۰-۷۱ع)[۵۹] کی اولاد میں سے تھے ۔ ان کے دادا سید میرک شاہ فرخ سیر کے زمانے میں ترکستان سے لاہور آئے اور جب پنجاب میں سکھوں نے شورش برپا کی تو حقیقت کے والد سید عرب شاہ لاہور سے آنولہ (بریلی) آ گئے ۔ یہیں حکیم میر محمد نواز کی لڑکی سے شادی ہوئی اور یہیں ۱۱۸۶ھ (۱۷۷۲-۷۳ع) میں حقیقت پیدا ہوئے ۔ ۱۱۹۴ھ/ ۱۷۸۰ع میں اپنے والد کی وفات کے بعد حقیقت اپنے نانا کے پاس آ گئے اور جب ان کے نانا کانپور آئے تو حقیقت بھی ان کے ساتھ ہی آ گئے ۔ سن تمیز کو پہنچے تو لکھنؤ آ گئے اور اپنے بڑے بھائی سید حسن شاہ ضبط کی طرح جرأت کے شاگرد ہو گئے ۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''نو عمری و نومشقی کے زمانے میں اکثر اپنے استاد کی غزلوں کی کتابت میں ، جو نابینا ہونے کی وجہ سے لکھنے سے معذور ہیں ، مصروف رہتے تھے ۔''[۶۰] لکھنؤ میں وہ سواروں میں ملازم رہے ، سبزی منڈی میں بھی ملازمت کی اور بچوں کو بھی پڑھایا[۶۱] لیکن معاشی طور پر پریشان رہے ۔ کچھ عرصے کے بعد حقیقت کلکتہ جا کر ریذیڈنٹ کے دفتر میں منشی ہوگئے اور چند سال بعد کرنل کڈ کی سفارش پر چنیاپٹن (مدراس) میں میر منشی ہوگئے ۔ مثنوی ''ہشت گلزار'' سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نواب کرناٹک سے بھی وابستہ رہے اور مدراس ہی میں وفات پائی ۔

شاہ حسین حقیقت نے فارسی و اردو نظم و نثر میں آٹھ کتابیں لکھیں (۱)

صنم کدۂ چین (۱۲۰۹ھ/۹۵-۱۷۹۴ع) ۔ یہ بیت بازی کی طرح کا ایک تعلیمی کھیل ہے جسے بچوں کی ذہنی تربیت کے لیے آسان فارسی میں حقیقت نے لکھا ۔ (۲) جذبِ عشق (۱۲۱۱ھ/۹۷-۱۷۹۶ع) اردو نثر میں یہ ایک قصہ ہے جس کی تفصیل آگے آئے گی ۔ (۳) تحفتہ العجم (محرم الحرام ۱۲۱۳ھ/جون ۱۷۹۸ع) ۔ اس میں فارسی قواعد پر بحث کی گئی ہے ۔ (۴) خزینۃالامثال (۱۲۱۵ھ/۱-۱۸۰۰ع) ۔ اس میں عربی ، فارسی اور اردو ضرب الامثال کو حروف تہجی کے لحاظ سے جمع کیا گیا ہے ۔ (۵) مثنوی ہشت گلزار (۱۲۲۵ھ/۱۱-۱۸۱۰ع) ۔ حقیقت نے امیر خسرو کی مثنوی ''ہشت بہشت'' کے قصے کو اردو میں نظم کیا ہے ۔ ۳۴۶۵ اشعار پر مشتمل اس مثنوی کو حقیقت نے نواب عبدالقادر خاں ثابت جنگ والیِ کرنالک کی خدمت میں پیش کیا تھا ۔ (٦) ہیرا من طوطا ۔ یہ دراصل ہشت گلزار ہی کا ایک حصہ ہے جو اشعار میں رد و بدل کے بعد ۱۲٦۸ھ/۵۲-۱۸۵۱ع میں الگ کتابی صورت میں لکھنؤ سے شائع ہوا ۔ (۷) دیوانِ حقیقت ، اردو ۔ یہ دیوان بھی آج تک غیر مطبوعہ ہے ۔ (۸) تذکرۂ احباء ۔ یہ تذکرہ ناپید ہے لیکن اس کے حوالے حقیقت کے بیٹے میر محسن لکھنوی کے تذکرے ''سراپا سخن'' میں اور سعادت خاں ناصر کے تذکرے ''خوش معرکۂ زیبا'' میں ملتے ہیں ۔ بعض کا خیال ہے کہ یہ وہی تذکرہ ہے جو امام بخش کشمیری کے لیے شاہ حقیقت نے لکھا تھا اور جس میں مصحفی کے تذکرے سے احوال و اشعار نقل کرنے کی وجہ سے مصحفی نے یہ کہہ کر کہ ''تذکرہ یہ جو حقیقت نے لکھا ، بے حقیقت مصحفی کا چور ہے '' ان پر چوری کا الزام لگایا تھا ۔[٦٢]

شاہ حسین حقیقت نے ''جذبِ عشق'' کے نام سے اردو نثر میں یہ داستان اس وقت لکھی جب وہ پچیس سال کے تھے ۔ اس قصے کے بارے میں حقیقت نے اپنے دیباچے میں خود لکھا ہے کہ یہ ایک سچا واقعہ ہے جو ''سنہ بارہ سے چار ہجری نبوی میں درمیان سمیری کے ، جو مضافات پرگنہ ہندرا ان سے متصل قصبہ چھاتا ہے ، واقع ہوا'' اس واقعے کو ان کے بڑے بھائی سید محمد حسن شاہ ضبط نے مفصلاً فارسی میں لکھا تھا اور ان کے کہنے پر حقیقت نے اسے ''زیور عبارت نثر زبان اردو سے آراستہ'' کیا ۔ اس قصے کو لکھتے ہوئے انھوں نے دو باتوں کا التزام کیا ۔ ایک یہ کہ ''عبارت سلیس ، رنگین اور دلچسپ ہو'' اور دوسرے عبارت کے تقاضے کے موافق ''اشعار آبدار اپنے اور استادوں کے درج کیے جائیں ۔''

''جذبِ عشق'' میں ایک عام عاشقانہ قصہ اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ

مرہٹوں کے لشکر میں ایک جوانِ رعنا تھا ۔ جہاں لشکر پڑاؤ ڈالتا وہ اس علاقے کی سیر کو نکل جاتا ۔ ایک بار جب اس کے لشکر نے قصبہ چھاتا کے قریب پڑاؤ ڈالا تو اسے اطلاع ملی کہ ۲۹ جمادی الثانی کو سیری گاؤں کے باغ میں بھوانی کا میلہ ہو رہا ہے ۔ دو کوس کا فاصلہ تھا ، وہ رخصت لے کر دو ایک دوستوں کے ساتھ وہاں پہنچ گیا ۔ سیر کرتے کرتے باغ میں آیا اور جب تالاب کے قریب پہنچا تو بھوانی کے نہایت رفیع و بلند دیہرہ کے پاس لوگوں کا ہجوم تھا ۔ اتنے میں اس کی نظر ایک سرسبز و شاداب درخت کے نیچے بیٹھی ہوئی چار عورتوں پر پڑی ۔ ان میں سے ایک پر اس کی نظر جم گئی ۔ دونوں نے ایک دوسرے کو دیکھا اور فریفتہ ہو گئے ۔ آنکھوں آنکھوں میں باتیں ہوئیں اور جب ان کے گھر والے انھیں لینے آئے ، یہ جوان بھی ان کے پیچھے پیچھے ہو لیا ۔ گھر دیکھ کر واپس ہوا تو محبوبہ بھی کوٹھے پر چڑھی عالمِ بے قراری میں اسے دور جاتے ہوئے دیکھتی رہی ۔ دوسرے دن وہ جوانِ رعنا پھر میلے میں آیا ۔ اس کی محبوبہ بھی وہاں موجود تھی ۔ واپسی پر وہ پھر اپنی محبوبہ کو گھر تک چھوڑنے آیا لیکن راستے میں ایک بڑھیا نے انھیں ملتے ہوئے دیکھ لیا اور آ کر گھر والوں کو بتا دیا ۔ تیسرے اور چوتھے دن وہ جوان میلے میں نہ آ سکا لیکن جب محبوبہ مایوس ہو کر گھر لوٹ رہی تھی تو وہ راستے میں اسے ملا اور دوپہر کے وقت تالاب پر ملاقات طے ہو گئی ۔ مقررہ وقت پر جب وہ آئی تو سیدھی نوجوان کے پاس آ گئی ۔ ابھی وہ ایک دوسرے سے محوِ گفتگو تھے کہ محبوبہ کے گھر والے مسلح افراد کے ساتھ وہاں پہنچ گئے ۔ جوان نے محبوبہ کو رخصت کیا اور تلوار سولت کر مقابلے کے لیے آ گیا اور وہ بہادری دکھائی کہ سب حیران رہ گئے ۔ اتنے میں ایک ”جفا کار سیاہ باطن نے نہایت نامردی سے پیچھے آ کر ایک لٹھ سر کو تاک کر مارا“ لیکن اتفاق سے وہ نوجوان کی تلوار پر پڑا اور تلوار دو ٹکڑے ہو گئی ۔ جیسے ہی تلوار گری نوجوان جھٹ سے ایک آدمی سے چمٹ گیا تاکہ اس کی تلوار چھین لے ۔ وہ آدمی بھاگ کر تالاب میں کود گیا ۔ نوجوان بھی جوش میں تھا ۔ وہ بھی تالاب میں کود گیا ۔ لیکن اسے تیرنا نہیں آتا تھا ۔ ڈوب گیا ۔ یہ دیکھ کر محبوبہ کی حالت غیر ہو گئی ۔ گھر والے اسے لے گئے ۔ چار پانچ دن بعد وہ تالاب پر آئی اور کود کر جان دے دی ۔ کچھ دیر بعد لوگوں نے دیکھا کہ دو لاشیں ایک دوسرے سے پیوست ، سطحِ آب پر آئیں ۔ دام داروں نے انھیں نکالنا چاہا لیکن کامیابی نہیں ہوئی ۔ کچھ دیر بعد ”وہ دونوں گوہر صفا آگیں صدفِ عشق کی تہ کو بیٹھ گئے ۔ پھر

ہرچند کوشش اور سعی کی کچھ فائدہ نہ ہوا اور پھر کسی نے کبھو اون کا کچھ نشان نہ دیکھا ۔"۹۳

قصے کے اعتبار سے "جذبِ عشق" میں کوئی خاص دلچسپی آج ہمیں محسوس نہیں ہوتی ۔ محمد تقی میر کی مثنوی "دریائے عشق" کا انجام بھی یہی ہے ۔ عاشق و معشوق کا دریا میں ڈوب کر یا قبر کے شق ہو جانے سے ایک دوسرے سے پیوست ہو جانا اُردو مثنویوں کا عام انجام ہے ۔ قصے کے لحاظ "نو طرز مرصع" اس سے کہیں زیادہ دلچسپ ہے ۔ "عجائب القصص" نہ صرف قصے کے لحاظ سے زیادہ تہ دار ہے بلکہ اُردو نثر کے اعتبار سے بھی کہیں بہتر ہے ۔ لیکن "جذبِ عشق" میں دو باتیں قابلِ ذکر ہیں ۔ ایک یہ کہ اس میں نثر کو نظم کے ساتھ اس طور پر پیوست کیا گیا ہے کہ اگر نثر کو اشعار کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے تو قصے کا لطف بڑھ جاتا ہے ۔ دوسرے یہ کہ اس میں پہلی بار قصے کو براہِ راست بیان کیا گیا ہے ۔ اس دور کی دوسری داستانوں کی طرح اس میں قصہ در قصہ یا داستان در داستان کی روایت ترک کرکے ساری توجہ ایک قصے پر مرکوز ہے ۔ جب کوئی نیا رجحان پیدا ہوتا ہے تو اس کی ابتدائی صورت بہت دُھندلی ہوتی ہے ۔ کہانی کو براہِ راست بیان کرنے کا یہ رجحان ہمیں اس دور میں پہلی بار "جذبِ عشق" میں ملتا ہے ۔

"جذب عشق" کی نثر میں رجحانات کے دو دھارے ساتھ ساتھ بہتے ہیں ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے پہلے "جذبِ عشق" کا یہ اقتباس پڑھیے :

"کنارے پر اوس تالاب کے ایک دہرہ بھوانی کا نہایت رفیع اور بلند اور بہت وسیع اور دل پسند : بیت

مصفا یہ تھے اوس کے دیوار و در
صفائی یہ جس کے نہ ٹھہرے نظر

القصہ ایک لحظہ طراوت اندوز تالاب کے تماشے سے ہو کر درمیان چار دیواری کے گیا ۔ ایک مرقع حسن و جمال کا نظر آیا ۔ ہر طرف چار زن اور مرد اور صغیر و کبیر لباس فاخرہ اور پوشاک پاکیزہ رنگ برنگ کے پہنے ہوئے ساتھ کمال خورمی اور خوشی کے اپنے اپنے دھیان اور کام میں مشغول تھے (اس کے بعد ۱۹ شعر کی مثنوی آتی ہے) ۔ سوائے مجلس عیش و سرور در مجمع زہرہ جبینوں رشک حور کے کچھ اور مرئی نہ ہوتا تھا (ایک شعر) ۔ جوان تماشا پسند نظارہ پر ایک غارتگر حسن و ہوش و خرد سے از خود بیگانہ ہوا (دو شعر) کہ ناگاہ پھرتے پھرتے

> طرف دروازے مشرق اوس مکان کے جا نکلا (ایک شعر) ۔ گیا دیکھے کہ نیچے ایک درخت سبز بخت کے چار عورتیں پری صورت ، جو فی الحقیقۃ چار چمن گلستان رعنائی اور چار رکن قصر زیبائی کے تھیں ، چار بالش ناز و ادا پر جلوہ افروز دلبری اور دلربائی کی ہیں ۔ اگرچہ ایک ایک اون چاروں میں عشوہ سنج اور کرشمہ ساز تھی لیکن دو ماہ پیکر اون میں بلا اغراق یگانۂ آفاق تھیں (دو شعر) ۔ غالباً دونوں خواہرِ حقیقی ایک دوسرے کی تھیں ۔ پر اون دونوں میں ایک رشک مہر ہر بات میں مانند خورشید کے دوسری پر شرف رکھتی تھی (ایک شعر) ۔ صفائی رخ مہر رشک اوس کے سے جگر میں ماہِ دوہفتہ کے داغ اور دونوں عارض گلرنگ رشک افزائے صد بہار اور خجلت افزائے ہزار باغ ۔ جامہ اس شعرِ آبدار میرے اوستاد کا قامت قیامت خیز پر اوس سرو ناز کے چست :
>
> بلا جُوڑے کی بندش اور قیامت قد و بالا ہے
> غضب چتون، ستم مکھڑا ، بدن سانچے میں ڈھالا ہے
>
> اگرچہ جوہر تعریف اور توصیف اوس حسنِ خداداد کے حد بیان کرنے بشر سے دور ہے ، کس واسطے : شعر
>
> جوہر ذات او از مدحت مستغنی ست
> دستِ مشاطہ چہ با حسن خداداد کند
>
> لیکن چوں مصرع شرط گفتن بر ناگفتن لازم ست ، اس لیے چند اشعار دررِ نثار کو استادوں کے بیچ وصف سراپا اوس سراپا آفت جان کے لکھتا ہوں (در وصف سراپا ۵۱ اشعار لکھے گئے ہیں) ۔ قصہ کوتاہ بمجرد دو چار ہونے ایسے ترک خونخوار کے خنجر دل جوں نیم بسمل کا تیغ نگہ اوس قاتل سے چورنگ ہوا ۔ چار و ناچار روبرو اوس عشوہ ساز آئینہ رو کے سراپا محو حیرانی کا کھڑا ہوا ۔ ہے ہے اوس جوان دل دادہ نے (۱۰ شعر) از بسکہ مصور بیرنگ نے شبیہہ صورت جو اُن کے حسن و جمال کے صفحے پر بے مثال نقش کی تھی ، وہ رشک پری بھی ایک ہی نگاہ میں ہدف تیر بلا کی ہو کر فریفتہ جمال دل فروز اور حسن گلو سوز اوس کمان ابرو کی ہوئی (۱۲ شعر) ۔ لاچار غلبۂ شوق اور فرطِ اشتیاق سے ناامیدانہ نگاہیں حسرت دید آلود اور عاشقانہ طرف محبوب مرغوب کے کرنے لگی ۔“[۶۴]

مطبوعہ نسخے کی ان چوبیس پچیس سطروں میں ۱۰۲ اشعار آئے ہیں ۔ اس

نثر میں دو مختلف رجحانات ایک ساتھ چل رہے ہیں۔ ایک وہ رجحان جس کی نمائندگی ”نو طرز مرصع“ کرتی ہے اور دوسرا وہ رجحان جس کی نمائندگی ”عجائب القصص“ کرتی ہے۔ اس نثر پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر نمایاں ہے۔ نثر میں اکثر قافیے کا التزام ملتا ہے۔ تراکیب کچھ فارسی انداز کی ہیں اور کچھ میں اضافت کے بجائے اُردو انداز میں کا، کی، کے لگائے گئے ہیں۔ استعارات کے استعمال سے عبارت میں رنگینی پیدا کرنے کی بھی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن اس نثر کی مرصع کاری میں، مسجع و مقفیٰ انداز میں وہ رونق نہیں ہے جو ”نو طرز مرصع“ میں نظر آتی ہے۔ اسی طرح جہاں عبارت صاف اور سادہ ہے وہاں بھی جملے کی بناوٹ میں، لہجہ و آہنگ میں، اندازِ بیان میں وہ سلاست و روانی اور وہ رونق نہیں ہے جو ”عجائب القصص“ میں دکھائی دیتی ہے۔ رنگینی و سادگی کے ان دونوں رجحانات کے ایک ساتھ چلنے سے ”جذبِ عشق“ کی نثر میں کوئی انفرادیت پیدا نہیں ہوتی، حالانکہ سالِ تصنیف کے اعتبار سے یہ ”عجائب القصص“ کے پانچ سال بعد لکھی گئی لیکن مزاج کے اعتبار سے اسے ”نو طرز مرصع“ کے بعد اور ”عجائب القصص“ سے پہلے لکھا جانا چاہیے تھا تاکہ یہ عبوری دور کی نثر شمار ہو سکتی۔ چونکہ ایسا نہیں ہے اس لیے ”جذبِ عشق“ صرف اس لیے قابلِ ذکر ہے کہ یہ اس دور کی چند نثری کتابوں میں سے ایک ہے۔

یہ اُردو نثر، جس کا مطالعہ ہم نے پچھلے صفحات میں کیا ہے۔ فورٹ ولیم کالج کے وجود میں آنے سے پہلے لکھی گئی ہے۔ پہلے اُردو نثر کا عام رجحان مرصع و مسجع انشا پردازی کی طرف تھا، پھر رفتہ رفتہ سادگی کی طرف ہو گیا۔ ”نو طرز مرصع“ کے مخاطب خواص تھے لیکن ”تفسیرِ مرادیہ“ کے مخاطب عوام تھے۔ ”موضح القرآن“ اور ”عجائب القصص“ کے مخاطب عوام و خواص دونوں تھے اسی لیے ان کی نثر عام فہم، سادہ اور بول چال کی زبان سے قریب ہے۔ عام زبان میں نثر لکھنے کا یہ رجحان اٹھارویں صدی میں آہستہ آہستہ پروان چڑھتا ہے اور انیسویں صدی میں عام رجحان بن جاتا ہے۔ اٹھارویں صدی پرانے رجحانات کے دم توڑنے اور نئے رجحانات کی پیدائش کی صدی ہے۔ جو کچھ اس صدی میں ہوا اس کی واضح صورت انیسویں صدی میں نظر آتی ہے۔ حال کا ماضی سے اور مستقبل کا حال سے یہی رشتہ ہے اور اسی رشتے سے زندگی کا تسلسل قائم ہے۔

ناظرین! اب ہم انیسویں صدی کی دہلیز پر کھڑے ہیں۔

* * *

حواشی

۱- قصہ مہر افروز و دلبر : عیسوی خاں بہادر ، مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین خاں ، ص ۱۰ ، عثمانیہ یونیورسٹی حیدرآباد ۱۹۶۶ع -

۲- دیوانِ داؤد اورنگ آبادی : مرتبہ خالدہ بیگم ، ص ۹۴ ، ادارۂ ادبیاتِ اردو ، نمبر ۲۴۸ ، حیدرآباد دکن ۱۹۵۸ع -

۳- دراسات : نثار احمد فاروقی ، ص ۲۲—۲۹ ، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ، نئی دہلی ۱۹۷۸ع -

۴- اُردو ادب پر ہندی کا اثر : ڈاکٹر پرکاش مونس ، ص ۳۳۲ ، ناشر خود مصنف ، الہ آباد ۱۹۷۸ع -

۵- ”قصہ مہر افروز و دلبر کے مصنف عیسوی خاں بہادر کی شخصیت“ ڈاکٹر پرکاش مونس ، مطبوعہ ہماری زبان دہلی ، ۲۲ مارچ ۱۹۷۹ع -

۶- قصہ مہر افروز و دلبر : مقدمہ ص ۱۴ -

۷- قصہ مہر افروز و دلبر : مقدمہ ص ۲۹—۳۱ -

۸- ”نو طرز مرصع“ میں خود تحسین نے یہی تفصیل دی ہے - نو طرز مرصع : مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ، ص ۵۲ ، ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد ۱۹۵۸ع -

۹- عمدۂ منتخبہ : اعظم الدولہ سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی ، ص ۱۶۱ ، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ع -

۱۰- مسرت افزا : امراللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۴۱ - ۴۲ ، معاصر پٹنہ بہار -

۱۱- نو طرز مرصع : ص ۵۳ -

۱۲- مسرت افزا : ص ۴۲ اور نو طرز مرصع ، ص ۵۳ و ۵۴ -

۱۳- نو طرز مرصع : ص ۵۳ - ۱۴- مسرت افزا : ص ۴۳ -

۱۵- A Comparative Study of the Nau Tarz-i-Murassa : Syed Sajjad Husain M.S., p. 44, London. June 1933.

۱۶- نو طرز مرصع : ص ۵۴ -

۱۷- سید سجاد حسین کا محولہ بالا مقالہ : ص ۴۵ -

۱۸-۱۹- نو طرز مرصع : ص ۵۴ -

۲۰- محولہ بالا انگریزی مقالہ : (مسودہ) ڈاکٹر سید سجاد حسین ، ص ۳۱—۳۵ -

۲۱- دیباچہ تحسین نو طرز مرصع : ص ۵۸ - ۵۹ -

۲۲- نو طرز مرصع : دیباچۂ مرتب ، ص ۱۲ -

۲۳- جائزۂ مخطوطاتِ اُردو : مشفق خواجہ ، ص ۹۷۲ — ۹۷۴ ، مرکزی اُردو بورڈ ، لاہور ۱۹۷۹ع -

۲۴- وقائع عبدالقادر خانی : ترجمہ بعنوان ''علم و عمل'' (جلد اول) ، ص ۸۹ ، اکیڈمی اوف ایجوکیشنل ریسرچ ، کراچی ۱۹۶۰ع -

۲۵- ایضاً : ص ۱۰۳ - ۱۰۴ -

۲۶- اُردو کی نثری داستانیں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ۱۵۰ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۱۹۶۹ع -

۲۷- اُردو کی نثری داستانیں : ص ۱۴۳ -

۲۸- داستانِ تاریخِ اُردو : حامد حسن قادری ، ص ۶۷ ، اُردو اکیڈمی سندھ ، کراچی ۱۹۶۶ع -

۲۹- نو طرز مرصع : مقدمہ نور الحسن ہاشمی ، ص ۴۴ -

۳۰- باغ و بہار : از میر امن دہلوی ، دیباچہ ڈاکٹر گل کرائسٹ ، ص ۲ (چھٹا ایڈیشن) مطبوعہ سمپسن لو ، مارسٹن اینڈ کمپنی لمیٹڈ ، لندن ۱۸۹۷ع -

۳۱- نثرِ بے نظیر : (قلمی) میر بہادر علی حسینی ، مملوکہ میر غلام علی کراچی -

۳۲- ادب میں صفات کا استعمال : مضمون محمد حسن عسکری ، ص ۶۱ — ۷۴ ، مطبوعہ ماہنامہ سات رنگ ، کراچی ، جولائی ۱۹۶۰ع -

۳۳- ستارہ یا بادبان : (اسالیبِ نثر اور ہمارے ادیب) محمد حسن عسکری ، ص ۱۸۳ - ۱۸۴ : مکتبہ سات رنگ ، کراچی ۱۹۶۳ع -

۳۴- ادب میں صفات کا استعمال ، ص ۷۰ -

۳۵- تحریریں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ۷۷ - ۷۸ ، ادارۂ فروغ اُردو ، لکھنؤ ۱۹۶۴ع -

۳۶- تذکرۂ بے جگر : خیراتی لعل بے جگر . مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری ، لندن -

۳۷- تحریریں : ص ۸۵ - ۸۶ -

۳۸- عجائب القصص : شاہ عالم ثانی ، مرتبہ راحت افزا بخاری ، ص ۲۵ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۵ع -

۳۹۔ مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، محمود شیرانی ، جلد اول ، ص ۱۸ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء -

۴۰۔ نادرات شاہی : مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۹ - ۱۰ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۴ء -

۴۱۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۴۱ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۲ء -

۴۲۔ مجموعۂ نغز : ص ۱۸ - ۱۹ -

۴۳ ، ۴۴ ، ۴۵ - نادراتِ شاہی : ص ۴۳ - ۴۴ -

۴۶۔ اے کیٹالاگ اوف عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اسپرنگر ، ص ۵۹۷ ، کلکتہ ۱۸۵۴ء -

۴۷۔ ایضاً ، ص ۵۹۲ -

۴۸۔ نادرات شاہی : قطعۂ تاریخ تالیف ، ص ۳۰۹ -

۴۹۔ مجموعۂ نغز : ص ۱۹ -

۵۰۔ تاریخ ہندوستان : منشی ذکاء اللہ خاں ، (جلد نہم) ص ۳۱۱ ، شمس المطابع دہلی ۱۸۹۸ء -

۵۱۔ عجائب القصص : (مطبوعہ) ص ۲۶ -

۵۲۔ عجائب القصص : (مطبوعہ) مقدمہ ص ۱۴ -

۵۳۔ دیوان زادہ : شاہ حاتم (دیباچہ) ص ۴۰ ، مکتبۂ خیابانِ ادب ، لاہور ۱۹۷۵ء -

۵۴۔ عجائب القصص : ص ۲۶ -

۵۵۔ "جذبِ عشق" کے دیباچے میں خود شاہ حقیقت نے یہی نام لکھا ہے ۔ دیکھیے جذبِ عشق ، ص ۲ ، مطبع مہدی کانپور ۱۲۶۹ھ -

۵۶۔ میرحسین شاہ حقیقت : از ڈاکٹر لطیف حسین ادیب ، ص ۶۳ ، مطبوعہ معارف ، نمبر ۱ ، جلد ۲۰۴ ، اعظم گڑھ ، جولائی ۱۹۶۸ء -

۵۷۔ دیباچہ صنم کدہ چین : مطبع مہدی لکھنؤ ۱۸۴۷ء -

۵۸۔ جذبِ عشق مطبع مہدی کانپور ۱۲۶۹ھ کے صفحہ ۳۶ پر یہ قطعہ تاریخ درج ہے :

حقیقت نے جو کی تاریخ کی فکر
گروہِ خوبی کا اوس کی تم سے گیا ذکر

کہا ہاتف نے اس معنی سے آگاہ
حقیقت کو کہ ہے بہ جذبِ عشق آہ !

۵۹- سفینۃ الاولیا : دارا شکوہ ، ص ۴۴ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۲ع -

۶۰- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۶ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع -

۶۱- ایضاً : ص ۸۶ - ۸۷ - ۶۲- ایضاً : ص ۸۷ -

۶۳- جذبِ عشق : ص ۳۶ - ۶۴- ایضاً : ص ۶ — ۹ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۰۹۶	''میر محمد حسین عطا خاں یک قصہ گفتہ بودند کہ وفات یافتند ۔ سہ باقی ماندہ ہمیں قدر دیگر بودند ۔''
ص ۱۱۱۳	''پس از فراغت معہود تلاوت قرآن و نوشتن آن اشہب فکر را کہ میدان شعر ہندی و فارسی و کبت و دوہرہ وغیرہ نیز جولاں می دہند ۔''
ص ۱۱۱۳	''از کلک جواہر ملک آں شہسوار عرصہ شہنشہی دیوانِ فارسی و ریختہ مکمل و مردف مشتمل بر قصائد و غزلیات و دیگر انواعِ سخن و قصہ شاہ شجاع الشمس در نثر ریختہ ۔''
ص ۱۱۱۵	''محض روزمرہ کہ عام فہم و خاص پسند بود اختیار نمودہ ۔''
ص ۱۱۲۲	''در آن روزہائے امردی و نومشقی اکثر بہ کتابتہائے غزلہائے استادِ خویش کہ بہ سبب کوری از نوشتن معذور است ، مصروف می ماند ۔''

• • •

اشاریہ

مرتّبہ

ابنِ حسن قیصر

و

آنسہ لالہ رُخ

کتب و منظومات

آ

آبِ حیات : ۳۶۲ ، ۳۶۳ ، ۴۳۱ ،
۴۶۳ ، ۴۹۷ ، ۵۳۸ ، ۵۴۸ ،
۶۶۳ ، ۶۶۷ ، ۶۷۳ ، ۷۱۷ ،
۷۲۰ ، ۷۳۵ ، ۷۷۵ ، ک ۸۱۹ ،
۱۰۸۳ ۔
آتش کدۂ آذر : ۱۹۶ ، ۲۰۸ ۔
آثارِ اکبری (تاریخ فتح پور سیکری) :
۴۶ ، ۷۴ ۔
آثار الصنادید (پہلا روپ) : ۱۱۰۸ ۔
آثارِ نبوت : ۱۰۶۱ ۔
آرام دل (منظوم ڈرامہ) : ۱۰۱۲ ۔
آرام کے ڈرامے (جلد دوم) : ۸۷۵ ۔
آئینِ اکبری : ۷۴ ۔

الف

ابطالِ ضرورت : ۱۶۹ ۔
احوال و آثار حضرت شاہ نعمت اللہ
ولی کرمانی : ۱۴۵ ۔
اخبارِ رنگین : ۱۱۱ ۔
اخلاقِ جلالی : ۱۰۸۸ ۔
اخلاقِ محسنی : ۳۰ ، ۱۰۲۶ ،
۱۰۸۷ ۔
اخلاقِ ناصری : ۳۰ ، ۱۰۸۸ ۔
ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ :
۱۷۹ ، ۱۸۰ ۔
اردو ادب پر ہندی کا اثر : ۱۰۸۴ ،
۱۱۲۸ ۔
اردو ادب میں بھوپال کا حصہ :
۹۹۸ ، ۱۰۶۸ ۔
اردو ٹیسٹ منٹ : دیکھیے انجیل
(مقدس) ۔
اردو دائرۂ معارف اسلامیہ ، جلد اول :
۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۵۰۰ ، ۷۵۹ ،
جلد ۱۰ : ۱۰۶۹ ، جلد ۱۲ :
۱۰۷۰ ۔
اردو شہ پارے : ۷۵ ۔
اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ :
۷۲۰ ۔
اردو کی تین مثنویاں : ۸۷۴ ۔
اردو کی دو قدیم مثنویاں : ف ۶۰ ،
۷۴ ۔
اردو کی نثری داستانیں : ۱۱۲۹ ۔
اردو گرامر : ۱۰۷۱ ۔
اردو مثنوی شمالی ہند میں : ۶۴۷ ،
۸۱۶ ، ۸۴۷ ، ۸۷۵ ۔
اردو مخطوطاتِ کتب خانۂ آصفیہ ،

حیدر آباد ، جلد اول : ف ۹۷۱ -
اردوئے قدیم (دکن اور پنجاب میں) : ۳۸ -
ارسطو سے ایلیٹ تک : ۱۸۰ ، ۲۰۷ ، ۶۴۶ ، ۸۱۶ -
اسرار الفقر : ۱۲۳ -
اسلافِ میر انیس : ف ۸۲۴ ، ۸۷۴ -
اسلامک کلچر : ۳۷ ، ۱۴۱ -
اعراس نامہ : ۲۰۹ -
الف لیلہ : ۸۵۶ ، ۱۰۹۸ -
الفایٹم برہانی سو انڈوسٹانم : ۱۰۶۳ -
انتخابِ حاتم : ۴۳۳ ، ۴۶۳ -
انتخابِ دیوانِ قائم : ۸۱۴ -
انتخابِ سخن ، جلد چہارم : ۴۱۸ -
انتخابِ سودا : ۶۷۰ ، ۷۱۸ ، ۷۲۰ -
انتخابِ کلیاتِ سودا : ۶۷۰ -
انتخابِ مثنویاتِ میر : ۵۵۷ -
انتخابِ یادگار ، حصہ دوم : ۸۱۲ -
انجیل (مقدس) : ۴۸۶ ، ۹۹۲ ، ۱۰۲۵ ، ۱۰۶۱ ، ۱۰۶۴ ، ۱۰۶۶ ، ۱۰۷۱ ، یسعیا : ۱۰۶۴ ، پیل اژدر : ۱۰۶۲ ، تاریخ مراؤنہ : ۱۰۶۱ ، تین بچوں کے گیت : ۱۰۶۱ ، حضرت دانیال کی پیشین گوئیاں : ۱۰۶۱ ، حضرت داؤد کے گیت : ۱۰۶۱ ، دس احکاماتِ الٰہی : ۱۰۶۲ ، دعا تثلیث : ۱۰۶۳ ، عقائد پیغمبر : ۱۰۶۴ ، عہد نامۂ جدید : ۱۰۶۱ ، حضرت عیسیٰ علیہ السلام کی دعا : ۱۰۶۳ ، ۱۰۶۴ ، کتابِ پیدائش : ۱۰۶۳ ، مکالمہ : ۱۰۶۴ -
انسان اور آدمی : ۵۰۰ ، ۶۴۵ -
انڈین گلوسری : ۱۰۹۵ -
انشائے تحسین (فارسی) ۱۰۹۴ -
انفلوئنس اوف عربیک پوئٹری اون دی پرشین پوئٹری : ۳۷ -
انوار سہیلی : ۳۰ ، ۱۰۲۶ -
اوڈیسی : ۷۶ -
اوریجن ات ڈفیوزن دی لا ہندوستانی : ۱۰۷۱ -
اوریئنٹل بایوگریفکل ڈکشنری : ف ۳۹۳ ، ۴۱۷ ، ۴۲۱ ، ۸۱۲ ، ۸۷۲ ، ۸۷۳ ، ۹۲۹ ، ف ۱۰۹۵ -
ایڈوانسڈ ہسٹری اوف انڈیا : ۱۷ -
ایلیٹ کے مضامین : ۶۴۵ ، ۶۴۶ -
ایلیڈ : ۷۶ -
ایمان سخن : ف ۹۷۱ ، ۹۸۰ -

ب

بارہ ماسہ افضل پانی پتی : ۳۲۹ -
بارہ ماسہ عزلت : ۳۲۹ -
باغِ معانی : ۶۵۳ ، ۷۱۸ -
باغ و بہار : ۸۶۷ ، ۹۹۴ ، ۹۹۵ ، ۱۰۸۰ ، ۱۰۹۷ ، ۱۱۰۱ ، ۱۱۰۲ ، ۱۱۱۳ ، ۱۱۲۰ ، ۱۱۲۹ -
بائیبل : دیکھیے انجیل (مقدس) -
بحر الفصاحت : ۵۰۰ -

برعظیم پاک و ہند کی ملتِ اسلامیہ : ۱۶ ، ۷۶۰ ۔
بزمِ تیموریہ : ۳۶ ۔
بکٹ کہانی : ۱۰۰ ۔
بوستانِ سعدی : ۳۰ ۔
بوستانِ خیال (فارسی) : ۱۰۸۲ ۔
بہار بوستان : ۱۶۹ ۔
بہارِ عجم : ۱۶۳ ، ۱۶۸ ، ۱۶۹ ۔
بہاری ست سئی : ۹۹۳ ، ۱۰۸۴ ، ۱۰۸۵ ۔
بھگوت گیتا : ۹۹۲ ، ۱۰۲۵ ، ۱۰۶۶ ۔
بیاض ابوطالب : ۶۶۸ ، ۷۷۳ ۔
بیاض جامعہ مسجد ، بمبئی : ف ۳۶۷ ۔
بیاض سید جالب دہلوی : ۹۷۸ ۔
بیاض سید صاحب : ۵۶۱ ۔
بیاض طپش : ۱۰۰۴ ، ۱۰۲۲ ۔
بیاض عزلت : ۳۲۶ ، ۳۲۷ ، ۶۶۸ ، ۷۷۳ ۔
بیاض مراقی ، مملوکہ ادیب ، مکتوبہ ۱۱۵۱ھ : ۶۸ ۔
بیاض مراقی ، افسر ، مکتوبہ ۱۱۱۷ھ : ۶۸ ، ۷۴ ، ۷۵ ۔
بیاض مولانا غلام کبریا خان افغانی : ۱۲۶ ۔

پ

پدماوت اردو : ۱۰۱۹ ، ۱۰۲۳ ۔
پدماوت ، جائسی : ۱۶۵ ۔
پدماوت دکنی : ۱۰۱۹ ۔
پری خانہ (مرقع خطاطی و مصوری) ، ۱۶۶ ۔
پنج رقعہ (فارسی) : ۱۰۰۹ ۔
پنجاب میں اردو : ۱۱۷ ۔
پند نامہ (سعدی) : ۸۵۸ ۔
پہیلیاں : ۳۳۰ ۔
پیامِ شوق : ۱۵۳ ۔

ت

تاریخِ ادبِ اردو ، جالبی : جلد اول : ۳۶ ، ۸۹ ، ۱۴۳ ، ۲۰۷ ، ۲۳۹ ، ۳۴۰ ۔
تاریخ ادب اردو ، سکسینہ : ۸۷۲ ۔
تاریخِ ادبیاتِ ہندستانی : ۷۹۰ ، ۸۲۰ ، ۸۸۴ ، ۹۲۸ ، ۱۰۶۸ ، جلد سونم : ۶۷۰ ۔
تاریخ اودھ ، جلد دوم : ۵۰۱ ، جلد سوم : ۱۰۸۱ ۔
تاریخ جہاں کشائے نادری : ۱۶ ۔
تاریخ شعرائے بہار : ۹۷۷ ۔
تاریخ فیروزشاہی : ۱۰۷۴ ۔
تاریخ گلزارِ آصفیہ : ۹۷۹ ، ۹۸۰ ۔
تاریخ ہندی : ف ۱۳۲ ، ۳۰۷ ، ۳۴۰ ، ۵۴۷ ، ۵۵۸ ، جلد دوم ، حصہ ۶ : ۵۵۷ ۔
تاریخ مظفری (نسخۂ کراچی) : ف ۱۳۳ ، ۱۴۴ ، ۲۴۴ ، ۲۸۳ ، ۵۵۷ ۔
تاریخ میلاد : ۱۷۴ ۔
تاریخِ نثرِ اردو بنام تاریخی نمونہ

منشورات (حصہ اول) : ۱۰۶۰ ، ۱۰۷۰ ۔
تاریخ ہندوستان ، جلد نہم : ۲۸۴ ، ۱۱۳۰ ۔
تالیف شریفی : ۱۰۶۱ ۔
تالیف بھدی (نسخۂ پٹنہ) : ۵۵۷ ۔
تبصرۃ الناظرین : ۱۲۶ ۔
تحریریں : ۱۱۲۹ ۔
تحفۃ الشعرا : ۱۴۴ ، ۳۴۲ ، ۴۹۷ ، ۵۳۱ ، ۵۶۱ ، ۸۲۹ ، ۹۸۷ ۔
تحفۃ العجم : ۱۱۲۲ ۔
تحفۃ الکرام : ۳۱۹ ، ۳۲۰ ، ۳۲۷ ، جلد دوم : ۳۴۲ ، جلد سوم : ۳۴۱ ۔
تحفۃ النسا : ۱۰۱۱ ۔
تحقیق نوادر : ۴۶۳ ۔
تذکرہ آثار الشعرائے ہنود : حصہ دوم : ۱۸۰ ۔
تذکرۂ آزردہ : ۶۴۵ ۔
تذکرۂ احیاء (ناپید) : ۱۱۲۳ ۔
تذکرۂ اہل دہلی . ۱۰۶۹ ، ۱۰۷۰ ۔
تذکرۂ بہار بے خزاں : ۵۵۹ ۔
تذکرۂ بے جگر (نسخۂ لندن) : ۱۴۵ ، ۲۴۰ ، ۴۳۲ ، ۴۶۳ ، ۵۵۰ ، ۱۰۸۱ ، ۱۱۰۹ ، ۱۱۲۹ ۔
تذکرۂ بے نظیر : ف ۱۳۳ ، فٹ ۳۲۵ ، ۳۲۶ ، ۳۴۲ ، ۴۱۵ ، ۴۱۶ ۔
تذکرۂ خان آرزو : دیکھیے مجمع النفائس ۔
تذکرۂ خان صاحب : دیکھیے مجمع النفائس ۔
تذکرۂ ریختہ گویاں : ۱۴۴ ، ۱۷۹ ، ۲۳۹ ، ۲۸۳ ، ۲۸۷ ، ۲۸۶ ، ۳۵۷ ، ۳۷۶ ، ۳۹۰ ، ف ۳۹۳ ، ف ۴۰۷ ، ۴۱۶ ، ۴۱۹ ، ۴۲۱ ، فٹ ۴۲۶ ، ۴۶۴ ، ۴۹۶ ، ۵۰۱ ، ۵۲۸ ، ۵۳۱ ، ۵۶۱ ، ۷۱۷ ، ۷۱۹ ، ۷۳۶ ، ۷۷۲ ، ۷۷۳ ، ۸۱۸ ، ۸۲۹ ، ۸۷۹ ، ۹۳۰ ، ۹۸۷ ۔
تذکرۂ شعرائے اردو : ۴۷ ، ۹۱ ، ۱۱۷ ، ۱۴۲ ، ۲۸۵ ، ف ۴۰۷ ، ۴۱۸ ، ۴۲۰ ، فٹ ۴۲۶ ، ۴۹۷ ، ۵۵۸ ، ۵۶۲ ، ۷۱۷ ، ۷۱۸ ، ۷۱۹ ، ۷۵۹ ، ۷۶۷ ، ۷۷۵ ، ۸۱۴ ، ۸۱۶ ، ف ۸۱۸ ، ۸۲۶ ، ۸۲۸ ، آغاز و انجام : ۸۲۸ ، ماخذ : ۸۲۹ ، شعرا کے کلام پر آرا اور اصلاحات : ۸۳۰ — ۸۳۳ ، رنگین عبارت : ۸۳۳ — ۸۳۴ ، ۸۷۱ ، ۸۷۲ ، ۸۷۳ ، ۸۷۵ ، ۹۲۷ ، ۹۲۸ ، ۹۲۹ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۹۷۵ ، ۹۷۶ ، ۹۷۷ ، ۹۷۹ ، ۹۸۷ ، ۹۹۸ ۔
تذکرۂ شعرائے اردو : سودا : ۶۶۴ ، ۶۶۷ - ۶۶۸ ، محاکمہ : ۶۶۷ ۔
تذکرۂ شعرائے ہندی : ۷۱۸ ، ۸۷۴ ۔
تذکرۂ شورش : ۹۱ ، ۲۷۴ ، فٹ ۴۲۶ ، ۴۹۷ ، ۵۲۹ ، ۶۵۵ ،

۷۱۹، ۷۶۷، ۸۱۵، ۹۲۰،
۹۷۹، (دو تذکرے جلد اول) :
۱۱۷، ۱۴۳، ۴۱۸، ۴۱۹،
۹۳۱، (دو تذکرے جلد دوم) :
۳۵۷، ۴۱۸، ۹۷۶ ۔
تذکرۂ صبح وطن : ۱۰۲۳ ۔
تذکرۂ عروس الاذکار : ۹۸۰ ۔
تذکرہ عشق : ۳۶۳، ف ۴۲۶،
۴۹۷، ۵۰۷، ۹۷۷، ۹۷۸،
۹۷۹، (دو تذکرے) : ۲۸۴،
۴۱۶، (دو تذکرے جلد اول) :
۹۲۹، (دو تذکرے جلد دوم) :
۴۱۸، ۵۶۲، ۹۷۵، ۹۷۶،
۱۰۴۲ ۔
تذکرہ علمائے ہند : ۹۳۰ ۔
تذکرہ کاملان رام پور : ۱۰۲۳ ۔
تذکرہ گردیزی (دیکھیے تذکرۂ ریختہ
گویان) ۔
تذکرہ گل رعنا : ف ۱۳۱، ۱۴۳،
نسخۂ کراچی : ۳۴۲، نسخۂ
لاہور : ۱۴۵، ۷۱۸، ۷۵۸ ۔
(تین تذکرے) : ۲۰۹، ۴۱۹ ۔
تذکرہ مختصر (ناپید) : ۸۲۹ ۔
تذکرہ مخطوطات ادبیات اردو حیدرآباد
دکن جلد اول : ف ۹۷۱، ۱۰۶۹،
جلد سوم : ف ۹۷۱، ۹۸۰،
۱۰۶۸، جلد چہارم : ۳۴۱،
جلد پنجم : ۱۱۷ ۔
تذکرہ مسرت افزا : ۱۴۵، ۲۷۴،
۲۸۴، ۲۸۵، ۴۱۷، ۴۱۸ تا
۴۲۰، ۴۹۷، ۵۲۹، ۶۵۹،
۷۱۹، ۷۲۰، ۷۵۹، ۷۶۷،
۸۷۳، ۹۲۱، ۹۳۰، ۹۳۱،
۹۷۵، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۹،
۹۸۷، ۱۱۲۸ ۔
تذکرہ معشوق چہل سالۂ خود
(ناپید) : ۵۲۹ ۔
تذکرہ میر حسن : (دیکھیے تذکرہ
شعرائے اردو) ۔
تذکرہ نتائج الافکار : ۱۰۲۲ ۔
تذکرہ ہندی گویان : ۳۷، ۳۸،
۱۲۷، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۳۹،
۲۴۰، ۲۸۳، ۳۵۷، ف ۴۰۷،
۴۱۷، ۴۱۸، ۴۲۰، ف ۴۲۷،
۴۳۲، ۴۶۲، ۴۶۴، ۴۹۷،
۵۰۱، ۵۵۵، ۵۶۰، ۶۴۰،
۶۴۷، ۶۵۲، ۷۱۷، ۷۱۸،
۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۵، ۷۵۸،
۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۶،
۸۷۲، ۸۷۳، ۹۰۲، ۹۲۷،
۹۲۹، ۹۳۱، ف ۹۶۳، ۱۰۲۲،
۱۱۳۰، ۱۱۳۱ ۔
تذکرۂ یوسف علی خاں : ۳۹۴ ۔
ترکیب بند جوش و خروش : ۴۸۵،
۴۸۶ ۔
ترکیب بند سوز و گداز : ۴۸۵،
۴۸۶ ۔
تزک آصفیہ : ۹۷۰ ۔
تصنیف شریف : ۱۲۳ ۔
تعلیقات بر حواشی میر زاہد : ۳۲۷ ۔

تعلیم الخلفاء : ۹۳۵ -
تکملۃ الشعرا : ۵۵۶ -
تمدنی جلوے : ۷۳ -
تنقید اور تجربہ : ۶۳۶ ، ۷۶۰ -
توریت : ۱۹۷ ، الواحِ توراۃ : ۳۸۸ -
تین تذکرے : ف ۱۳۱ ، ۱۳۴ ،
۲۰۹ ، ۲۸۵ ، ۳۶۴ ، ۵۶۳ ،
۷۱۷ ، ۸۱۴ ، ۸۱۳ -

ج

جام جہاں نما ، شوق : ۷۵۸ -
جام جہاں نما ، معین الدین : ۹۹۰ ،
۱۰۳۱ ، ۱۰۳۴ -
جاوید نامہ : ۵۷۹ -
جائزۂ مخطوطات اردو ، جلد اول : ۲۰۹ ،
۹۳۰ ، ۱۱۲۹ -
جذبِ عشق : ۹۹۶ ، ۱۱۲۲ - ۱۱۲۷ ؛
قصہ : ۱۱۲۳ — ۱۱۲۵ ؛ دو
قابلِ ذکر امور : ۱۱۲۵ —
۱۱۲۷ ، ۱۱۳۰ ، ۱۱۳۱ -
جلوۂ خضر ، جلد اول : ۱۲۵ ، ۱۳۲ ،
۱۸۰ -
جنگ نامۂ محمد حنیف : ۳۷ -
جواہر الترکیب : ۱۶۹ -
جھولنے : ۳۲۰ -

چ

چراغِ ہدایت : ۱۵۲ ، ۱۷۷ ، ۳۸۵ ،
۵۰۰ ، ۵۰۸ -
چراغِ ہدایت ، ہدایت اللہ : ۹۱۷ -

چمنستان : ۱۶۵ -
چمنستانِ برکات : ۱۰۸۳ -
چمنستانِ رحمت الٰہی : ۹۰۰ ،
۹۰۱ ، ۹۰۲ ، ۹۲۹ -
چمنستانِ شعرا : ۹۱ ، ۱۱۶ ،
۱۱۸ ، ۱۵۰ ، ۱۷۹ ، ۲۳۰ ،
۲۶۷ ، ۲۸۳ ، ۲۸۶ ، ۴۲۷ ،
۳۰۲ ، ۳۰۷ ، ف ۳۹۴ ، ۳۱۸ ،
۳۲۰ ف ۳۲۶ ، ۳۶۳ ، ۳۹۷ ،
۵۲۸ ، ۵۶۰ ، ۶۶۹ ، ۷۲۰ ،
۷۰۱ ، ۸۲۹ ، ۹۸۷ -
چہار درویش ، شوق : ۱۰۶۹ -
چہار عناصر ۔ نثرِ بے دل : ۱۲۵ ،
۵۵۰ -
چہار گلزار شجاعی (قلمی) : ۷۸۲ -

ح

حبیب السیر : ۱۰۱۷ -
حیاتِ جاوید ، حصہ دوم : ۱۰۶۹ -
حیاتِ جلیل ، حصہ دوم : ۱۱۸ ،
۱۸۰ -

خ

خدائی نعمت : دیکھیے تفسیر مرادیہ -
خریطۂ جواہر : ۳۳۸ ، ۳۶۵ -
۳۶۶ -
خزانۂ عامرہ : ۱۷۵ -
خزینۃ الامثال : ۱۱۲۳ -
خطوطِ غالب : ۱۱۲۰ -
خم خانۂ جاوید ، جلد سوم : ۹۷۷ -

خواجہ میر درد : ۷۶۰ -
خوش معرکۂ زیبا : ۵۲۴ ، ۶۵۰ ، ۱۱۲۳ ، جلد اول : ۲۴۹ ، ۲۸۳ ، ۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۷۱۷ ، ۷۱۹ ، ۸۱۴ ، ۸۱۵ ، ۸۱۶ ، ۸۷۳ ، ۹۲۸ ، ۹۳۰ ، جلد دوم : ۲۰۸ -
خیابان — شرح گلستانِ سعدی : ۱۵۴ -

د

داستان تاریخ اردو : ۱۱۲۹ -
دانش افروز : ۱۰۸۳ -
دراسات : ۱۱۲۸ -
دریائے عشق ، نثر (فارسی) : ۵۲۵ ، ۵۴۲ - ۵۴۳ ، ۶۲۸ -
دریائے لطافت : ۶۴۶ ، ۸۵۸ ، ۸۷۵ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۲۸ -
درینکنگ : دیکھیے ڈرینکنگ -
دستور الفصاحت : ۱۷۹ ، ف ۲۵۸ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ، ۳۵۷ ، ف ۴۰۷ ، ۴۲۱ ، ۴۶۴ ، ۴۹۱ ، ۵۰۱ ، ۵۵۶ ، ۵۵۷ ، ۵۶۱ ، ۵۶۳ ، ۵۶۴ ، ۶۴۶ ، ۷۱۸ ، ۷۱۹ ، ۷۵۸ ، ۷۵۹ ، ۸۱۳ ، ۸۱۴ ، ۸۱۵ ، ۸۷۴ ، ۹۲۸ -
دستور الفصد : ۱۰۶۱ -
دو ارتھیاں/دو سخنے : ۳۷۰ -
دو تذکرے : ۴۶۴ ، جلد اول : ۱۱۶ ، ۴۲۱ ، ۷۱۹ ، ۷۵۹ ، ۸۱۵ ، ۹۳۲ ، ۹۷۷ ، ۹۷۸ ، ۹۷۹ ، جلد دوم : ۲۸۳ ، ۵۵۸ ، ۸۱۳ ، ۹۳۰ -
دوہرے : ۳۳۰ -
دہ مجلس : ۱۰۳۰ ، ۱۰۳۲ -
دیپک پتنگ : ۱۰۱۹ -
دیباچۂ پدماوت اردو : ۹۸۸ ، ۹۸۹ ، ۱۰۱۹ -
دیباچۂ دیوان آگاہ : ۹۸۸ ، ۱۰۱۲ ، ۱۰۱۹ -
دیباچۂ دیوان عزلت : ۹۸۸ -
دیباچۂ سودا : ۹۸۶ ، ۹۸۹ -
دیباچہ مثنوی ریاض الجناح : ۹۸۸ ، ۱۰۱۰ ، ۱۰۱۱ ، ۱۰۱۲ ، ۱۰۱۹ ، نسخۂ کراچی : ۱۰۲۳ -
دیباچۂ مثنوی سیلِ ہدایت : ۶۶۳ ، ۹۸۸ ، ۱۰۰۸ تا ۱۰۱۰ -
دیباچہ مثنوی عبرت الغافلین : ۶۶۴ -
دیباچہ مثنوی گلزار عشق : ۹۸۸ ، ۱۰۱۲ ، ۱۰۱۳ ، ۱۰۱۹ -
دیباچہ مثنوی محبوب القلوب : ۹۸۸ ، ۱۰۱۲ ، ۱۰۲۳ -
دیباچہ مثنوی ہشت بہشت : ۹۸۸ ، ۱۰۱۲ -
دیباچہ مجموعۂ رسائل : ۹۸۸ -
دیباچہ موضح القرآن : ۹۹۷ ، ۱۰۷۰ -
دیباچہ فرائد در فوائد : ۱۰۱۱ -
دیوانِ آبرو : ۲۰۶ ، ۲۰۷ ، ۲۰۹ ، ۲۱۰ ، ۲۱۷ ، ۲۴۰ ، ۳۶۷ ، ۳۸۰ -
دیوان آرزو : ۱۵۱ -
دیوانِ آرزو — دیوانِ سلیم کے جواب

میں : ۱۵۱ -
دیوانِ آرزو — دیوانِ فغانی کے جواب
میں : ۱۵۱ -
دیوانِ آرزو — دیوانِ کمال خجندی
کے جواب میں : ۱۵۲ -
دیوان آزاد بلگرامی (فارسی) : ۱۷۵ -
دیوان (باقر) آگاہ : ۱۰۱۱ -
دیوان آفتاب (نایاب) : ۱۱۱۳ -
دیوانِ میر اثر : ۴۹۸ ، ۸۱۵ ،
۸۱۶ -
دیوان اشرف ، نسخۂ کراچی : ف
۲۸۹ - ۲۹۰ ، ۲۹۱ ، نسخۂ
نجیب اشرف : ۲۹۰ ، ۲۹۱ -
دیوان ایمان : ف ۹۷۱ ، ۹۷۲ -
دیوان بیان : ۲۸۵ ، ۴۰۸ ، ۴۲۱ ،
۴۸۵ -
دیوان بیدار : ۹۰۵ ، ۹۲۹ ، ۹۳۰ -
دیوان تاباں : ف ۱۴۱ ، ف ۲۵۷ ،
۳۸۶ ، ۴۱۸ ، ۴۸۵ ، ۵۶۱ -
دیوان تراب : ۳۱۲ ، ۳۱۳ ، نسخۂ
کراچی ف ۴۱۰ ، ف ۵۳۸ -
دیوانِ جوشش : ۹۷۸ ، ۹۷۹ -
دیوانِ جہاں دار : ۹۲۸ -
دیوانِ حاتم : ۴۳۵ ، ۴۳۶ ، ۴۵۱ ،
نسخۂ کراچی ف ۴۳۰ ، ۴۳۱ ،
۴۳۴ ، ف ۴۳۰ ، ۴۴۵ ، ۴۴۲ ،
جدید ۶۶ -
دیوان حاتم فارسی : ف ۴۲۷ ، ۴۳۳ ،
نسخۂ علی گڑھ : ۴۴۴ ، ۴۴۵ -
دیوانِ حاتم قدیم : ۲۵ ، ۵۴ ، ۶۶ ،
۲۰۲ ، ۲۰۷ ، ۳۰۱ ، ۳۲۲ ،
۳۵۰ ، ۳۷۱ ، ۳۹۳ ، ۴۲۶ ،
۴۲۷ ، ۴۲۸ ، ۴۲۹ ، ۴۳۳ ،
۴۳۴ ، ۴۳۶ ، ۴۳۹ ، ۴۴۰ ،
۴۴۱ ، ۴۴۲ ، ۴۴۳ ، ۴۴۴ ،
۴۴۵ ، ۴۴۶ ، ۴۵۵ ، ۴۶۱ ،
۴۸۵ ، ۵۲۷ ، ۵۴۵ ، ۱۰۴۱ ،
نسخۂ رام پور : ۴۴۲ ، نسخۂ
کراچی : ۱۴۵ ، ف ۳۸۵ ، ۴۴۲ ،
نسخۂ لاہور : ۴۴۲ -
دیوان زادہ ، شاہ حاتم : ۵۳ ، ۲۰۲ ،
۲۴۲ ، ۲۶۱ ، ۳۵۰ ، ۳۵۲ ،
۳۷۱ ، ۳۸۴ ، ۳۸۵ ، ۴۲۶ ،
۴۲۷ ، ۴۲۸ ، ف ۴۳۰ ، ۴۳۳ ،
۴۳۵ ، ۴۳۶ ، ۴۳۹ ، ۴۴۱ ،
۴۴۲ ، ۴۴۳ ، ۴۴۵ ، ۴۴۶ ،
۴۵۱ ، ۴۷۰ ، ۷۱۴ ، ۷۶۴ ،
۸۰۷ ، ۱۰۴۱ ، ۱۱۱۵ ، ۱۱۳۰ ،
مطبوعہ : ۲۰۸ ، ۲۳۰ ، ۲۸۴ ،
۲۸۴ ، ۳۵۷ ، ۴۱۷ ، ۴۱۹ ، ف
۴۳۵ ، ۴۴۴ ، ۴۶۲ ، ۴۶۳ ،
۵۶۰ ، ۵۶۲ ، متعدد قلمی نسخے :
۴۴۳ ، ۴۴۵ ، نسخۂ رام پور :
۲۰۳ ، ۳۹۳ ، ۴۳۳ — ۴۳۴ ،
۴۴۱ ، ۴۴۲ ، ۴۵۵ ، ۵۲۷ ،
نسخۂ علی گڑھ : ۴۴۴ ، نسخۂ
کراچی : ۲۰۸ ، ف ۴۳۱ ، ف
۴۳۴ ، ۴۴۳ ، نسخۂ لاہور :
۲۰۲ ، ۲۰۴ ، ۳۹۴ ، ف ۴۲۷ ،
۴۲۸ ، ۴۳۴ ، ف ۴۳۵ ، ۴۴۲ ،

۳۳۳ ، ۳۵۵ ، ۵۲۷ ، نسخۂ لندن : ۳۲۸ ، ۳۳۴ ، ۳۳۳ ، نسخۂ محمود آباد : ۳۳۳ -
دیوان زادہ (فارسی) : ۳۳۵ -
دیوانِ حسرت ، جعفر (رباعیات) : ۳۸۱ -
دیوانِ حسرت (عظیم آبادی) : ۹۲۵ ، ۹۳۱ ، ۹۳۲ ، دیوانِ اول : ۸۷۹ ، تاریخ تکمیل : ۸۸۳ ، ۸۹۱ -
دیوانِ حافظِ شیرازی : ۷۳۶ -
دیوانِ حسن ، خواجہ حسن : ف ۸۱۸ -
دیوانِ حسن (میر حسن ، غلام حسین) : ۸۲۶ ، ترتیب : ۸۲۷ ، رنگِ تغزل : ۸۳۳ - ۸۳۵ ، مزاجِ میر سے مماثلت : ۸۳۵ — ۸۳۷ ، تقلیدِ سودا : ۸۳۷ - ۸۲۸ ، سوز کا رنگ : ۸۳۹ ، کلام پر رائے : ۸۳۹ — ۸۳۱ -
دیوانِ حسن شوق : ۳۳۹ -
دیوانِ حقیقت : ۱۱۳۳ -
دیوانِ داؤد اورنگ آبادی : ۱۱۲۸ -
دیوانِ درد : ۷۳۱ ، ۷۵۹ ، ۸۱۰ ، نسخۂ لندن : ۱۳۳ ، فارسی دیوان : ۷۳۱ ، شاعری کا آغاز : ۷۳۵ -
دیوانِ دردمند : ۳۹۵ ، فارسی : ۳۹۳ - ۳۹۵ -
دیوانِ دل : ۹۶۷ ، ۹۷۹ -
دیوانِ رلہ : ۶۵۱ ، ۷۹۶ -
دیوانِ ریختی ، آفاق و شہرت : ۱۰۸۳ -
دیوانِ سجاد : ۲۷۵ ، ۲۷۶ ، ف ۲۸۰ -
دیوانِ سلیم : (فارسی) : ۱۵۱ -
دیوانِ سودا : ۶۶۳ ، تاریخِ ترتیب : ۶۶۹ ، ۷۸۲ ، ۷۹۶ ، فارسی : ۶۶۳ ، ۶۶۸ - ۶۶۹ -
دیوانِ سوز : ۷۹۳ ، ۸۱۵ -
دیوانِ شفیعائی شیرازی ، (فارسی) : ۱۸۱ -
دیوانِ عزلت : ف ۳۲۵ ، ۳۲۶ ، ۳۲۷ ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۱۰۲۲ ، فارسی : ۳۲۶ ، ۹۹۹ -
دیوانِ فائز : ۳۰۲ ، ۳۰۵ ، ۳۸۰ -
دیوانِ فغاں (انتخاب) : ۳۰۱ ، ۳۰۶ ، ۳۲۰ ، فارسی : ۳۰۱ -
دیوانِ فغانی (فارسی) : ۱۵۱ -
دیوانِ قائم : ۸۱۳ -
دیوان شاہ قدرت : ۹۱۰ ، اول : ۹۱۱ ، دوم مخطوطہ : ۹۰۹ ، ۹۱۱ ، نسخۂ کراچی : ۹۳۰ -
دیوانِ کمال خجندی (فارسی) : ۱۵۲ -
دیوانِ مبتلا : ۲۲۲ ، ۲۶۸ ، ۳۰۷ ، مرتبۂ نعیم احمد : ف ۳۰۶ ، ۳۳۱ ، مرتبۂ عبادت بریلوی ، ف ۳۰۶ -
دیوانِ مخلص (فارسی) : ۱۶۵ - ۱۶۶ -
دیوانِ مظہر (فارسی) : ف ۳۵۹ ، ۳۶۰ ، ۳۶۱ ، ۳۶۳ ، ۳۶۵ ، ۳۵۹ ، ۳۸۵ ، و خریطۂ جواہر : ۳۱۵ ، ۳۱۷ -

دیوانِ ناجی : ۲۴۴ ، ۲۴۵ ، ۲۵۴ ، ۲۵۵ ، مرتبہ فضل الحق : ف ۲۱۱ ، ۲۸۳ ، نسخۂ پٹیالہ : ۲۴۷ -

دیوانِ ناسخ ، دوم : ۵۵۷ -

دیوانِ میر : ۳۸۰ ، مرتبۂ اکبر حیدری : ۵۵۷ ، ۵۵۸ ، ۵۶۳ ، ۵۶۴ ، ۶۴۷ ، نسخۂ حیدر آباد دکن : ۵۵۴ ، ۶۴۲ ، ۶۴۳ ، ۶۴۷ ، نسخۂ لاہور : ۵۵۴ ، اول : ۵۵۴ ، ۶۰۸ ، ۶۱۱ ، ۶۱۲ ، ۶۱۳ ، ۶۱۴ ، ۶۱۵ ، ۶۱۶ ، ۶۱۷ ، ۶۱۸ ، ۶۱۹ ، ۶۶۰ ، نسخۂ محمود آباد : ۵۵۴ ، دوم : ۵۵۴ - ۵۵۵ ، ۵۵۷ ، ۶۰۸ ، ۶۱۹ ، سوم : ۵۵۵ ، ۵۷۷ ، ۶۱۱ ، ۶۱۳ ، ۶۱۴ ، ۶۱۵ ، ۶۱۶ ، ۶۱۷ ، ۶۱۸ ، چہارم : ۵۰۴ ، ۵۲۰ ، ۵۲۱ ، ۵۵۵ ، ۶۱۲ ، ۶۱۷ ، نسخۂ محمود آباد : ۵۰۳ ، ۵۰۴ ، ۵۵۵ ، پنجم : ۵۲۰ ، ۵۵۶ ، ۶۱۴ ، ششم : ۶۰۸ ، ۶۱۱ ، ۶۱۲ ، ۶۱۳ ، ۶۱۴ ، ۶۱۶ ، ۶۱۷ ، ۶۱۹ ، دیوانچہ : ۵۵۷ (نایاب) ، دیوان زادہ : ف ۴۴۳ ، (نایاب) : ۵۵۶ ، (فارسی) : ۵۲۵ ، ۵۴۳ ، ۵۵۰ تا ۵۵۴ ، مختلف مخطوطات : ۵۵۰ ، فارسی شاعری کی ابتدا : ۵۵۱ ، فارسی و اردو کلام میں مماثلت : ۵۵۲ - ۵۵۳ ، کلام پر آسی کی رائے : ۵۵۳ -

دیوانِ وحشی یزدی (فارسی) : ۴۸۵ -

دیوانِ ولی : ۲۵ ، ۲۶ ، ۱۲۹ ، ۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۲۰۲ ، ۲۰۳ ، ۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۴۲ ، اثرات : ۲۸۸ - ۲۸۹ ، ۲۹۱ ، ۲۹۹ ، ۳۰۱ ، مضامین کا تنوع : ۳۰۴ - ۳۰۵ ، ۳۰۶ ، ۳۰۸ ، ۳۲۱ ، ۳۸۰ ، ۴۳۶ ، ۱۰۳۹ ، مرتبہ ہاشمی : ۱۲۸ ، ۱۴۲ ، مطبع حیدری : ف ۲۴۲ ، مطبع نولکشور : ف ۲۹۲ ، مخطوطہ : ۲۹۳ ، نسخۂ پنجاب : ۳۰۰ -

دیوانِ ہمدم : ۴۲۱ -

دیوانِ یقین : ۳۷۸ ، ۳۸۳ ، ۳۸۶ ، ۳۹۱ ، ۴۱۷ ، ۴۱۸ -

دیوانِ یک رو : ۲۶۹ ، ۲۷۰ ، ۲۷۲ ، ۳۰۶ ، نسخۂ لندن : ۲۸۵ -

ڈ

ڈرینکنک : ۸۷۱ -

ڈکشنری آف انگلش اینڈ ہندوستانی : ۱۰۶۵ -

ذ

ذکر میر : ۱۷۷ ، ۲۸۵ ، ۵۰۲ ، ف ۵۰۴ ، ف ۵۰۵ ، ۵۰۶ ، ۵۰۷ ، ۵۰۸ ، ۵۰۹ ، ۵۱۱ ، ۵۱۲ ، ۵۱۳ ، ۵۱۵ ، ۵۱۸ ، ۵۲۳ ، ۵۲۴ ، ۵۲۵ ، ۵۳۰ ،

۵۴۲ ، ایک تاریخی ماخذ : ۵۴۳ ،
سالِ تصنیف : ۵۴۳ ، نسخۂ اٹاوہ :
۵۴۳ ، نسخۂ رام پور : ۵۴۴ ،
۵۶۳ ، نسخۂ گوالیار : ۵۴۴ ،
نسخۂ لاہور : ۵۴۴ ، ۵۶۲ ،
سببِ تالیف : ۵۴۵ ، مقام تالیف :
۵۴۵ - ۵۴۶ ، مقصد : ۵۴۶ ،
گروہ بندی : ۵۴۷ ، واقعات کا غلط
اندراج : ۵۴۷ ، ملازمتیں : ۵۴۷ ،
تصوف کا رجحان : ۵۴۷ - ۵۴۸ ،
انداز بیان : ۵۴۸ ، کچھ لطیفے :
۵۴۹ - ۵۵۰ -

ر

راسخ : ۹۷۷ -
راگ مالا (قلمی) : ۳۴۲ -
راسائن : ۸۵۵ -
رباعیات در تعریفِ اہلِ حرفہ : ۳۸۱ -
رتن پلم : ۱۰۱۹ -
رس چندرکا : ۹۹۳ ، ۱۰۸۴ ، ۱۰۸۵ -
رسالہ آہِ سرد (فارسی) : ۷۳۱ ،
۷۳۴ ، ۷۵۷ ، ۷۵۸ ، ۷۶۰ ،
۸۰۰ -
رسالہ اربعہ (فارسی) : ۷۳۴ ، ۷۳۵ -
رسالہ اسرار الصلوٰۃ (فارسی) : ۷۲۷ ،
۷۳۱ ، فرائض نماز پر بحث : ۷۳۱ ،
فارسی شاعری کا آغاز : ۷۳۱ ،
۷۷۱ ، ۷۸۷ -
رسالہ امواج البحار : ۹۳۵ -
رسالہ تنبیہ الغافلین : ۲۳ ، ۲۴ ،
۱۵۳ ، نسخۂ کراچی : ۱۷۸ ،
۶۵۵ -
رسالہ جامِ جہاں نما : ۹۹۰ ، ۱۰۳۱ ،
۱۰۴۲ -
رسالہ جواب و سوال : ۹۹۹ -
رسالہ حرمتِ غنا (فارسی) نایاب :
۷۳۱ ، ۷۳۵ -
رسالہ دادِ سخن : ۲۴ ، ۳۷ ، ۱۴۱ ،
۱۵۳ ، ۱۵۸ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ،
۶۵۵ ، ۸۷۲ -
رسالہ در عروض و قافیہ بندی : ۸۳۲ -
رسالہ در فنِ عروض : ۹۴۷ -
رسالہ دردِ دل (فارسی) : ۷۲۴ ،
۷۲۶ ، ۷۳۱ ، ۷۳۴ ، ۷۳۵ ،
۷۴۰ ، ۷۵۸ ، ۷۶۰ ، ۸۰۰ -
رسالہ در ذکرِ مغنیانِ ہندوستان
(قلمی) : ۱۶۰ -
رسالہ راحتِ جان (منظوم) : ۱۰۱۲ -
رسالہ سلطان العشق : ۹۳۵ -
رسالہ سوزِ دل (فارسی) : ۷۳۱ ،
۷۳۵ -
رسالہ شمع محفل (فارسی) : ۷۳۱ ،
۷۳۴ ، ۷۴۰ ، ۸۰۰ ، ۸۱۵ ،
۹۸۶ -
رسالہ عبرت الغافلین : ۴۹۶ ، ۶۵۹ ،
مندرجات : ۶۶۵ ، وجہِ تصنیف :
۶۶۵ - ۶۶۶ ، فنِ شاعری کے
نکات : ۶۶۷ ، ۷۱۶ -
رسالہ عروض و قافیہ : ۹۷۱ -
رسالہ عروض الہندی : ۹۶۸ ، ۹۷۹ -

رسالہ عوارفِ ہندی (فارسی) : ۱۱۵ ، ۱۰۰۰ ، ۱۰۲۱ ۔
رسالہ فتوح المعین ، نسخۂ کراچی : ۳۱۰ ، ۳۳۱ ، ۳۴۳ ، ۱۰۶۹ ۔
رسالہ قافیہ : ۹۶۳ ۔
رسالہ من جیون (منظوم) : ۱۰۱۲ ۔
رسالہ من درپن (منظوم) : ۱۰۱۲ ۔
رسالہ من دیپک (منظوم) : ۱۰۱۲ ۔
رسالہ من موہن (منظوم) : ۱۰۱۲ ۔
رسالہ من پرن (منظوم) : ۱۰۱۲ ۔
رسالہ نالۂ درد (فارسی) : ۷۲۶ ، ۷۳۱ ، ۷۳۳ ، ۷۳۵ ، ۷۵۸ ، ۷۵۹ ، ۷۶۰ ، ۸۰۰ ، ۹۸۶ ۔
رسالہ نالۂ عندلیب : ۷۲۷ ، ۷۳۲ ۔
رسالہ واردات (فارسی) : ۷۳۱ ، ۷۳۲ ، ۷۳۵ ، ۷۳۶ ، ۷۷۲ ، ۸۰۰ ، ۸۰۲ ، ۹۸۶ ۔
رسالہ واقعاتِ درد : دیکھیے رسالہ نالۂ درد ۔
رسالہ ہوش افزا ، نسخۂ لاہور : ۷۲۳ ، ۷۵۷ ، ۸۰۲ ۔
رقعاتِ بیدل : ۱۲۵ ۔
رقعاتِ کراماتِ سعادت ـــ : ۷۶۶ ۔
رقعاتِ مخلص : ۱۶۵ ۔
روحِ بیدل : ف ۱۲۳ ۔
روزِ روشن : ۹۱ ، ۱۱۷ ، ۱۳۱ ۔
روضة الاسلام (منظوم) : ۱۰۱۱ ۔
روضة الاطہار (منظوم) : ۱۰۱۶ ۔
روضة الشہدا (فارسی) : ۶۸ ، ۹۸۳ ، ۹۹۰ ، ۱۰۳۲ ، ۱۰۳۳ ، ۱۰۸۸ ۔
روضة الشہدا (منظوم صابر) : ۳۲۰ ۔
روضة الشہدا : ۹۸۹ ، ۱۰۲۶ ، ۱۰۲۸ ، ۱۰۲۹ ۔
روضة الشہدا (منظوم ولی ایلوری) : ۱۰۱۶ ۔
روضة الصفا : ۱۰۱۷ ۔
ریاض الافکار ، نسخۂ پٹنہ : ۹۳۵ ، ۹۳۷ ، ۹۷۸ ۔
ریاض الجناح : ۹۸۳ ۔
ریاض الفصحا : ۲۷۵ ، ۸۷۳ ۔

ز

زٹل نامہ (دیوانِ جعفر زٹلی) : ۱۰۹ ، ۱۱۲ ۔
زرِ جعفری : ۹۱ ، ۱۱۷ ۔

س

ساقی نامہ : بے دل : ف ۱۲۳ ، ف ۱۲۵ ۔
ساقی نامہ : شاہ حاتم : ۳۹۳ ، ۳۳۱ ۔ سنہ تصنیف : ۳۳۲ ۔
ساقی نامہ : حزیں : ۳۹۰ ۔
ساقی نامہ : دردمند : ۳۲۷ ، ۳۲۸ ، ۹۳۹ ۔
ساقی نامہ : عزلت : مندرجات : ۳۲۷ ، ۳۲۸ ، ۳۹۳ ۔
ساقی نامہ : عشق : ۹۳۵ ، ۹۳۹ ۔
ساقی نامہ : ظہوری : ۱۵۲ ۔
ساقی نامہ : میر : ۶۲۰ ، ۶۳۱ ۔
سب رس : ۹۹۳ ۔
السبعة السیارہ : ۱۰۵ ۔
سبیل ہدایت : ۶۶۷ ۔

ستارہ یا بادبان : ۱۱۲۹ ۔

سخنِ شعرا : ۱۷۴ ، ۲۸۳ ، ۴۱۹ ، ۴۳۱ ۔

سراپا سخن : ۱۱۲۳ ۔

سراج اللغات : ۱۵۲ ۔

سراجِ منیر : ۱۵۳ ۔

سراج وہاج : ۱۵۳ ۔

سردار نامۂ شطرنج : ۹۷۱ ۔

سرگزشتِ حاتم : ۴۳۱ ، ۴۶۲ ، ۴۶۳ ۔

سرو آزاد : ۹۲ ، ۱۱۷ ، ۱۱۸ ، ف ۱۲۸ ، ف ۱۳۳ ، ۱۴۲ ، ۱۴۴ ، ۱۵۰ ، ۱۷۳ ، ۱۷۵ ، ۱۷۶ ، ۱۷۷ ، ۲۸۵ ، ۳۲۶ ، ۳۴۲ ، ۳۶۰ ، ف ۳۹۳ ، ۴۱۴ ، ۴۱۵ ، ۴۱۸ ، ۵۲۶ ، ۵۶۰ ، ۱۰۲۱ ۔

سفرنامۂ مخلص : ف ۱۳۱ ، ۱۶۶ ، ۱۷۹ ، ۱۰۷۶ ، ۱۰۸۱ ۔

سفینۂ خوش گو : ۳۶ ، ۱۱۷ ، ف ۱۲۸ ، ۱۴۲ ، ۱۴۴ ، ۱۶۲ ، ۱۷۶ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ، ۲۰۹ ، ۲۳۹ ، ۲۴۰ ۔

سفینۂ ہندی : ۱۴۳ ، ۱۴۴ ، ۳۴۰ ، ۴۱۶ ، ۵۱۵ ، ۵۵۹ ، ۷۱۹ ، ۸۲۰ ، ۸۷۲ ، ۹۲۷ ، ۹۲۸ ۔

سکھیاں : دیکھیے کہہ مکرنیاں ۔

سمپوزیم : ۲۰۰ ۔

سمعونا سمعونا : ۱۰۶۵ ۔

سوانح قاسمی : ف ۱۰۹۴ ۔

سوانحاتِ سلاطینِ اودھ ، جلد اول : ۵۵۹ ۔

سودا : ۷۱۷ ، ۷۲۰ ، ۷۲۱ ، ف ۷۶۹ ۔

سہ نثر ظہوری : ۱۰۰۹ ۔

سیاست نامہ : ۳۰ ۔

سیر اولیا : ۱۱۳۱ ۔

سیر المتاخرین : ۷۲۴ ، ۹۷۸ ، جلد دوم : ۱۶ ، ۱۱۷ ، ۳۰۶ ، ۳۰۷ ، ۳۴۰ ، ۴۱۸ ، جلد سوم : ۱۶ ، ۲۰۷ ، ۳۵۷ ۔

ش

شاہ نامۂ فردوسی : ۳۰ ، ۷۶ ، ۶۴۲ ، ۸۵۶ ، ۸۵۷ ، ۸۵۸ ۔

شامِ غریباں : ۴۲۱ ، ف ۴۰۷ ۔

شجاع الشمس : دیکھیے عجائب القصص ۔

شرح قصائد عرفی : ۱۵۳ ۔

شرح گل کشتی (نایاب) : ۱۵۲ ۔

شرح مختصر المعانی (نایاب) : ۱۵۳ ۔

شطرنج کبیر : ۳۲۷ ۔

شعر العجم ، جلد چہارم : ۳۸ ۔

شعر الہند : ۴۹۷ ، ۷۷۵ ۔

شعلۂ عشق ، اردو نثر ، (نایاب) : ۶۶۴ ، ۶۶۷ ۔

شگوفہ زار : ۱۵۳ ۔

شگوفۂ محبت : ۱۱۰۹ ۔

شمس البیان : ۱۰۰۳ ، مقصد تالیف : ۱۰۰۴ ، اردو محاورات کی تشریح : ۱۰۰۵ - ۱۰۰۶ ، ۱۰۲۲ ۔

شوق افزا ، نسخۂ حیدر آباد سندھ : ۳۲۰ ، ولی دکنی کے اثرات : ۳۲۱ -
شو سنگھ سروج : ۱۰۸۴ -

ص

صبح گلشن : ۵۳۲ ، ۱۰۲۲ -
صبح نوبہار : ۱۰۱۱ -
صحف ابراہیم ، نسخۂ برلن : ۱۴۴ -
صنم کدۂ چین (فارسی) : ۱۱۲۳ ، ۱۱۳۰ -
صفت الاصناف : ۴۸۲ -
صوبہ شمال و مغربی کے اخبارات و مطبوعات : ۱۰۳۰ ، ۱۰۶۸ -

ض

ضوابط انگریزی (فارسی) : ۱۰۹۴ -

ط

طبقات سخن : ۴۹۷ ، ۷۷۵ -
طبقات الشعرا : ۱۴۲ ، ۱۴۵ ، ۲۰۴ ، ۲۷۴ ، ۳۵۷ ، ۳۹۵ ، ۴۱۶ ، ۴۱۹ ، ف ، ۴۲۶ ، ۴۹۷ ، ۵۵۴ ، ۵۶۴ ، ۷۵۹ ، ۷۷۵ ، ۸۱۳ ، ۸۱۴ ، ۹۲۹ ، ۱۰۱۹ -
طبقات الشعرائے ہند : ۴۳۱ ، ۵۶۰ ، ۷۷۵ ، ۸۲۰ ، ۹۶۳ ، ۱۰۲۹ ، ۱۰۳۱ ، ۱۰۶۸ ، ۱۰۷۲ -
طربیۂ خداوندی : ۱۷۵ ، ۴۹۰ -
طلسم ہوش ربا : ۱۱۰۳ -

ع

عجالۂ نافعہ : ۱۰۶۱ -
عجائب القصص : ۲۱ ، ۹۸۵ ، ۹۸۶ ، ۹۸۷ ، ۹۹۵ ، ۹۹۶ ، ۱۱۱۲ ، سبب تالیف : ۱۱۱۳ - ۱۱۱۳ ، نسخۂ لاہور : ۱۱۱۴ ، اسلوب : ۱۱۱۴ ، پلاٹ : ۱۱۱۵ تا ۱۱۱۸ ، اس دور کی معاشرت کا اظہار : ۱۱۱۸ ، ۱۱۱۹ ، نثر کی خصوصیت : ۱۱۱۹ - ۱۱۲۱ ، زبان : ۱۱۲۱ - ۱۱۲۲ ، ۱۱۲۵ ، ۱۱۲۷ ، ۱۱۲۹ ، ۱۱۳۰ -
عطیۂ کبریٰ : ۱۵۳ -
علاج الامراض : ۱۰۶۱ -
علم الکتاب (فارسی) : ۷۳۲ ، ماخذ : ۷۳۲ ، سنہ تصنیف : ۷۳۲ ، ترتیب : ۷۳۲ - ۷۳۳ ، موضوع : ۷۳۳ ، بنیادی باتیں : ۷۳۳ — ۷۳۵ ، ۷۳۷ ، ۷۳۹ ، ۷۴۱ ، ۷۴۴ ، ۷۴۶ ، ۷۵۷ ، ۷۵۸ ، ۷۵۹ ، ۸۰۰ ، ۸۰۲ ، ۸۱۵ ، ۹۸۶ -
علم و عمل ، جلد اول : ۱۰۶۹ ، ۱۰۷۰ ، ۱۱۲۹ -
علمی نقوش : ۴۱۸ ، ۹۴۷ -
عقائد آگاہ : ۱۰۱۱ -
عقد ثریا : ۱۴۴ ، ۱۴۵ ، ۱۸۰ ، ۳۵۷ ، ف ، ۴۲۷ ، ۴۳۲ ، ۴۶۲ ، ۴۶۳ ، ۴۶۴ ، ۵۵۱ ، ۵۶۳ ،

۷۲۰ ، ۹۲۹ -
عماد السعادت : ۱۰۹۴ -
عمدۂ منتخبہ : ۱۲۷ ، ۵۵٦ ، ۵٦۴ ، ۹۱۸ ، ۹۳۱ ، ف ۹٦۳ ، ۹۸۰ ، ۹۹۸ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۸۱ ، ۱۱۲۸ -
عیارستان : ۲۰۹ ، ۳۴۰ ، ٦۴۷ -
عیار الشعرا : ۲۸۵ ، ۹۱۸ ، ۹۳۱ -

غ

غرایب اللغات ، نسخۂ کراچی : ۱۵۲ ، ۱۵۴ ، ۱۵۵ - ۱۵٦ ، ۱۷۸ -

ف

فارسی شاعری کا اثر اردو شاعری پر : ۳۷ -
فائز دہلوی اور دیوانِ فائز : ۲۰۸ ، ۳۴۰ -
فاؤسٹ : ۵۸٦ ، ۵۹۴ -
فتح نامۂ نظام شاہ : ۴۴ -
فتوحات : ۷۳۹ -
فرائد در فوائد : ۱۰۱۱ -
فرہنگِ اردو : ۹۸۸ -
فسانۂ عجائب : ۸۳۳ ، ۸۷۱ ، ۹۹۴ ، ۱۱۰۱ ، ۱۱۰۸ -
فصل در شہر آشوب : ۴۸۱ -
فصوص الحکم : ۸۳۲ -
فنِ علم زبان : ف ۹۷۱ -
فہرستِ مخطوطات آکسفورڈ یونیورسٹی : ۲۰۵ -
فہرستِ مخطوطاتِ انجمنِ ترقیِ اردو پاکستان ، کراچی : ۲۰٦ ، جلد اول : ۲۰۹ ، ۲۴۰ ، ۳۴۲ ، ۹۲۸ ، ۹۳۱ ، ۹۸۰ ، جلد دوم : ۱۰٦۸ -
فہرستِ مخطوطاتِ شفیع : ۵٦۲ -
فیضِ میر : ۵۲۵ ، ۵۳۹ — ۵۴۲ ، وجہِ تصنیف : ۵۴۰ ، مندرجات : ۵۴۰ — ۵۴۲ ، اندازِ تحریر : ۵۴۲ ، میر حسن کی رائے : ۵۴۲ ، ۵۴۳ ، ۵۴۴ ، ۵٦۲ ، ۵٦۳ -

ق

قاموس المشاہیر : جلد اول : ۱۱۷ ، ف ۳۹۴ -
قدیم اردو : ۱۰۷۱ -
قدیم قلمی بیاض : ۱۱۷ -
قرآن شریف : ۲۵۳ ، ۳۸٦ ، ۳۸۸ ، ۷۲۵ ، ۷۲۸ ، ۷۳۲ ، ۷۳۹ ، ۹۹۱ ، ۹۹۲ ، ۱۰۲۵ ، ۱۰۴۲ ، ۱۰۴۳ ، ۱۰۴۴ ، ۱۰۴۵ ، ۱۰۵۲ ، ۱۰۵۳ ، ۱۰۵۴ ، ۱۰۵۵ ، ۱۰۵۹ ، ۱۰٦۴ ، ۱۰٦٦ ، ۱۰۸۳ ، القرآن الحکیم مع ترجمہ شاہ عبدالقادر : ۱۰۷۰ ، قرآن مجید مع ترجمہ شاہ رفیع الدین و مولانا اشرف علی تھانوی : ۱۰۷۰ ، قرآنی امثال : ۹۹۲ ، قرآنی اندازِ بیان : ۹۹۲ ،

قرآنی محاورات : ۹۹۲ ، پارۂ عم :
۹۸۴ ، ۹۹۰ ، ۱۰۴۴ ، سورۂ
بقر : ۹۸۹ ، ۹۹۱ ، ۱۰۵۰ ،
سورۂ فاتحہ : ۵۴۸ ، ۹۸۴ ، ۹۸۹ ،
سورۂ قل یا ایہا الکافرون : ۵۴۸ ،
۵۴۹ ، اردو تشریحی ترجمہ حکیم
محمد شریف : ۱۰۶۱ ؛ اردو ترجمہ
شاہ رفیع الدین : ۹۹۱ ، ۱۰۵۰ ،
پہلا اردو ترجمہ : ۱۰۵۲-۱۰۵۳ ،
سنہ تکمیل : ۱۰۵۳ ، لفظ بہ لفظ
ترجمہ : ۱۰۵۳ ، سرسید کی رائے :
۱۰۵۳ ، تاریخی اہمیت : ۱۰۵۴ ،
۱۰۷۷ ، ترجمۂ قرآن از شاہ
عبدالقادر موسوم بہ موضح القرآن :
۹۸۴ ، ۹۸۵ ، ۹۹۱ ، ۱۰۵۴ -
۱۰۶۰ ، پیش نظر امور : ۱۰۵۴ -
۱۰۵۵ ، وضاحتی ترجمہ : ۱۰۵۵ ،
۱۰۷۷ ، ۱۰۷۹ ، ۱۱۱۵ ، ۱۱۲۷ ،
فارسی ترجمہ از شاہ ولی اللہ :
۱۰۵۲ ، ۱۰۵۳ ، ترجمہ سورۂ
لہب : ۱۰۵۷ ، ترجمہ سورۂ
یوسف : ۱۰۵۶ ، ۱۰۵۷ ، تفسیر
حسینی جواہر التفسیر فارسی واعظ
کاشفی : ۱۰۲۶ ، تفسیر شاہ حقانی :
۱۰۶۰ ، تفسیر رفیعی : ۹۹۱ ،
۱۰۵۰ ، تفسیر سورۂ بقر : ۱۰۵۰ ،
الداز : ۱۰۵۰ - ۱۰۵۱ ، تفسیر
مرادیہ اور تفسیر رفیعی کا فرق :
۱۰۵۱-۱۰۵۲ ، ۱۰۶۹ ، ۱۰۷۹ ،
۱۱۱۵ ، تفسیر قرآن سید بابا
قادری : ۱۰۲۵ ، تفسیر شاہ مراد
اللہ : ۹۸۴ ، ۹۸۵ ، ۹۸۶ ، ۹۹۰ ،
۹۹۱ ، ۱۰۴۳ ، اشاعت : ۱۰۴۳ ،
پہلی اردو تفسیر : ۱۰۴۴ ، وجہ
تالیف : ۱۰۴۵ ، خطیبانہ انداز :
۱۰۴۶ — ۱۰۴۸ ، زبان : ۱۰۴۸ -
۱۰۴۹ ، ۱۰۶۰ ، ۱۰۶۹ ، ۱۰۷۷ ،
۱۰۷۹ ، ۱۰۹۲ ، ۱۱۲۷ ، مطبوعہ :
ف ۱۰۴۶ ، نسخۂ لاہور : ۹۹۷ ،
ف ۱۰۴۶ ، ۱۰۶۹ ، تفسیر ہندی :
۹۸۹ ، ۹۹۸ ، ۱۰۲۵ ، تفسیر
پارۂ عم : ۹۸۴ ، ۱۰۴۳ -
قصر اللطائف : ف ۵۵۰ -
قصۂ رضوان شاہ روح افزا : (دیکھیے
مثنوی گلزارِ عشق) -
قصۂ ولگین : ۹۹۳ -
قصۂ بے نظیر و بدرِ منیر : (دیکھیے
مثنوی سحر البیان) -
قصۂ چہار درویش : ۸۵۶ ، ۱۰۹۷ ،
۱۰۹۸ -
قصۂ حاتم طائی : ۱۰۸۲ ، ۱۰۸۸ -
قصۂ ملک محمد و گیتی افروز (دیکھیے
نو آئینِ ہندی) -
قصۂ مہرافروز و دل بر : ۵۷ ،
۹۸۵ ، ۹۸۶ ، ۱۰۴۰ ، ۱۰۸۲ ،
۱۰۸۳ ، ۱۰۸۴ ، ۱۰۸۶ ، قصہ :
۱۰۸۶ - ۱۰۸۵ ، نصیحت نامہ :
۱۰۸۷ - ۱۰۸۸ ، مثنوی سحر
البیان اور دوسری داستانوں سے
مماثلت : ۱۰۸۸ ، تصورِ عشق :

۱۰۸۹ ، کرداروں کے نام : ۱۰۸۹ ، زبان : ۱۰۸۹ - ۱۰۹۰ ، بیان : ۱۰۹۰ - ۱۰۹۱ ، اہمیت : ۱۰۹۲ - ۱۰۹۳ : مختلف بولیوں کے اثرات : ۱۰۹۳ ، ۱۱۱۵ ، ۱۱۲۰ ، ۱۱۲۸ -
قصہ و احوالِ روہیلہ : ۹۸۵ ، ۹۸۶ ، ۹۹۲ ، ۹۹۳ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۷۳ ، ۱۰۷۵ ، برعظیم کی پچاس سالہ تاریخ : ۱۰۷۶ ، زبان و بیان : ۱۰۷۷ ، بنیادی خصوصیت : ۱۰۷۷ ، ۱۰۸۱ -
قصیدہ در مدحِ آصف الدولہ ، سودا : ۶۹۲ ، قائم : ۷۸۵ -
قصیدہ در مدحِ امیر الامراء ، قائم : ۷۸۵ -
قصیدہ در مدح بسنت خاں خواجہ سرا از سودا : ۶۹۲ -
قصیدہ تضحیکِ روزگار (شہر آشوب) سودا : ۴۷۹ ، ۶۳۸ ، ۶۸۶ ، ۶۹۹ ، ۷۰۱ ، ۷۰۲ ، ۷۰۳ ، ۷۰۵ ، ۷۰۹ -
قصیدہ جلوسِ آصفی ، ایمان : ۹۷۴ -
قصیدہ در مدح سرفراز الدولہ ، سودا : ۶۸۹ -
قصیدہ در مدح سیف الدولہ ، سودا : ۶۹۲ ، ۷۲۹ -
قصیدہ در مدح شاہ زادہ سلیمانِ شکوہ ، قائم : ۷۸۵ -
قصیدہ در شکایت نفاقِ یاراں ، میر : ۶۳۲ -
قصیدہ شہر آشوب ، سودا : (دیکھیے قصیدہ تضحیک روزگار) -
قصیدہ در مدحِ عماد الملک ، سودا : ۶۹۱ -
قصیدہ در مدح مرزا رفیع السودا ، قائم : ۷۸۶ -
قصیدہ مہتابیہ ، ایمان : ۹۷۳ -
قصیدہ در مدح میر بخشی ہندوستان ، قائم : ۷۸۵ -
قصیدہ در مدح نواب نعمت اللہ خاں ، قائم : ۷۸۶ -
قصیدہ در ہجو اسپ : ۶۸۶ -
قصیدہ در ہجو شخصے کہ متعصب بود ، سودا : ۷۰۰ ، ۷۰۳ -
قصیدہ در ہجو مولوی ساجد ، سودا : ۷۰۰ ، ۷۰۳ -
قصیدہ در منقبتِ حضرتِ فاطمہؓ ، سودا : ۶۹۱ -
قصیدہ در منقبتِ حضرت علیؓ ، سودا : ۶۸۹ -
قصیدہ در منقبت جناب مرتضوی ، قائم : ۷۸۵ -
قصیدہ در منقبت امام علی موسیٰ رضا ۸۸۲ -
قصیدہ در منقبت حضرت مہدی الہادی ، سودا : ۶۹۱ -
قصیدہ در نعت حضرت سرور کائناتؐ ، قائم : ۷۸۵ -
قطعات تاریخ نسخۂ کراچی : ۷۵۸ ،

۸۱۵ -
قطعہ تعریف اسپ ، میر : ۹۴۶ -
قطعہ دیوانِ سودا : ۷۱۹ -
قطعہ ہجو خواجہ سرا ، میر : ۹۴۶ -
قطعہ ہجو 'مرید شیخ ہوا' ، سودا : ۷۰۵ -

ک

کارنامۂ میر : ۲۴ -
کاشف الحقائق ، جلد دوم : ۷۲۰ ، ۹۷۸ -
کاشف المشکٰوۃ : ۱۰۶۱ -
کبت : ۳۴۰ -
کربل کتھا : ۵۷ ، ۶۸ ، ۷۴ ، ۹۸۳ ، ۹۸۵ ، ۹۸۷ ، ۹۸۹ ، ۹۹۰ ، ۹۹۷ ، سنہ تصنیف : ۱۰۲۶ ، وجہِ تالیف : ۱۰۲۷ — ۱۰۲۹ ، نسخہ اسپرنگر : ۱۰۳۱ ، ۱۰۳۲ ، مجالس : ۱۰۳۲ - ۱۰۳۳ ، زبان و بیان : ۱۰۳۴ - ۱۰۳۵ ، ماحول : ۱۰۲۵-۱۰۳۶ ، دو واضح اسالیبِ بیان : ۱۰۳۶ - ۱۰۳۸ ، مختلف بولیوں کے اثرات : ۱۰۳۸ - ۱۰۳۹ ، زبان و بیان : ۱۰۴۱ ، ۱۰۶۸ ، ۱۰۷۱ ، ۱۰۷۹ ، ۱۰۹۲ ، ۱۱۰۲ ، ۱۱۴۱ -
کرت رس چندرکا : ۱۰۸۵ -
کلام اللہ : دیکھیے قرآن شریف -
کلام مجید : دیکھیے قرآن شریف -
کلام سودا : ف ۷۱۰ -
کلیات الشعرا : ۱۲۹ ، ۱۳۰ ، ۱۳۱ ، ۱۴۳ -
کلیاتِ طیبات : ۳۶۶ ، ۴۱۵ ، ۴۱۶ -
کلیات جرأت ، جلد دوم : ۸۱۳ ، ۸۱۴ ، ف ۸۸۱ -
کلیات جعفر زٹلی : ۹۲ - ۹۳ ، نسخۂ لندن : ۱۱۷ ، ۱۹۶ -
کلیاتِ حسرت ، جعفر علی : ۳۰ ، ۴۸۱ ، ۴۸۵ ، ۸۷۸ ، ۸۷۹ ، ۸۸۰ ، ۸۸۲ ، ۸۸۳ ، ۸۸۴ ، دیوان رباعیات حسرت : ۸۸۳ ، فصل در شہر آشوب : ۸۸۳ ، نسخۂ کراچی : ۹۲۸ -
کلیات حضرت رکن الدین عشق اور . . . شاعری : ۹۷۶ -
کلیات راسخ : ۹۴۵ ، ۹۴۷ ، ۹۷۸ -
کلیاتِ سودا : ۴۸۴ ، ۶۴۰ ، ۶۴۱ ، ۶۹۹ ، ۷۰۹ ، ۷۶۹ ، ۷۷۰ —— مرتبۂ آسی : ۶۷۰ ، الحاق کلام : ۶۷۰ ، جدید ترتیب : ۶۷۰ ، ۶۸۶ ، جلد اول : ۷۱۸ ، جلد دوم : ۶۴۷ ، ۷۱۶ ، ۷۱۹ ، ۷۲۰ ، ۱۰۲۲ —— ، پہلا ایڈیشن مرتبہ آسی : ۶۷۰ ، الحاق کلام : ۶۷۰ ، ۶۸۶ ، جلد دوم : ۹۲۸ ، —— مرتبہ صدیقی ، شمس الدین : ۶۷۰ ، جلد اول : ۷۱۷ ، ۷۲۰ ، ۸۱۵ ، جلد دوم : ۷۲۰ ، ۷۵۹ ، ۸۱۵ —— کلیاتِ سودا بہ خطِ سودا : ف ۶۶۹ ، نسخۂ انڈیا آفس (رچرڈ جانسن) : ۶۶۹ ،

۷۴۰ ، ۶۸۶ ، ۷۶۸ ، ۷۶۹ ،
۷۹۶ ، ـــ نسخۂ حبیب گنج :
۶۶۹ : نسخۂ کراچی : ۷۲۰ ۔
کلیاتِ طپش : ۱۰۰۴ ۔
کلیاتِ عشق : ۱۰۲۱ ۔
کلیاتِ عشقی : ۱۰۰۰ ۔
کلیاتِ فائز ، نسخۂ اُچ : ۲۰۴ ،
نسخۂ دہلی ، ۲۰۴ ، نسخۂ کراچی ،
۳۰۲ ، نسخۂ لاہور ، ۲۰۴ ۔
کلیاتِ فدوی : ۹۳۱ ، ۹۷۶ ، ۹۷۷ ۔
کلیاتِ قائم : ۳۷۵ ، ۳۸۱ ، ۷۶۶ ،
۷۹۷ ، ف ۷۶۹ ، ۱۷۷ ، جلد
اول : ۷۷۰ ، ۷۹۲ ، ۸۱۲ ، ۸۱۳ ،
۸۱۴ ، جلد دوم : ۷۶۹ ، ۸۱۲ تا
۸۱۳ ۔
کلیاتِ مخلص : (فارسی) : ۱۶۶ ۔
کلیاتِ میر : ۳۰ ، ۳۷۵ ، ۳۸۵ ،
۵۱۴ ، ۵۲۵ ، ۵۵۴ ، ۶۴۲ ،
۶۴۸ ـــ مرتبۂ آسی : ۵۵۸ ،
۵۶۳ ، ۶۲۰ ، ۶۴۶ ـــ جلد اول
و دوم مطبوعہ رام نرائن لال ،
الہ آباد : ۶۴۶ ، جلد دوم : ۶۲۰ ،
۶۴۷ ـــ مطبوعہ فورٹ ولیم کالج
کلکتہ : ۵۵۶ ، تعدادِ اشاعت :
۵۵۶ - ۵۵۷ ، ۶۲۴ ، ۶۴۷ ـــ
نسخۂ ایشیاٹک سوسائٹی : ۵۴۴ ـــ
نسخۂ رام پور : ۵۴۲ ، ۵۴۴ ،
۵۵۰ ، ۶۲۸ ، ۶۴۷ ـــ نسخۂ
علی گڑھ : ۵۵۶ ۔
کلیاتِ میر حسن : ۳۰ ، ۳۷۵ ، ۳۸۵ ،
۸۲۶ ، ۸۲۸ ، ف ۸۲۶ ـــ
مندرجات : ۸۲۷ ، ۸۲۸ ، نسخۂ
لندن : ۸۴۱ ، ۸۷۲ ، ۸۷۳ ،
۸۷۴ ۔
کمپیریٹو اسٹڈی اوف نو طرزِ مرصع :
۱۱۲۸ ۔
کہہ مکرنیاں : ۲۳۰ ۔
کیٹلاگ اوف دی عربک ، پرشین اینڈ
ہندوستانی مینوسکرپٹ : ۲۰۷ ،
۲۰۸ ، ف ۲۷۵ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ،
۳۱۹ ، ۳۶۲ ، ۳۶۳ ، ۵۴۴ ،
۵۶۳ ، ۸۱۳ ، ف ۸۱۸ ، ۸۷۳ ،
۹۲۸ ، ۱۱۳۰ ۔
کیفیت العارفین : ۹۷۵ ۔
کمبرج ہسٹری اوف انڈیا ، جلد
چہارم : ۱۶ ، ۱۱۷ ۔

گ

گرمائیکا انڈوستانا : ۱۰۹۵ ۔
گلِ رعنا : ۳۳۱ ، ۳۹۷ ، ۷۷۵ ،
۹۰۲ ، ۹۲۹ ۔
گل عجائب : ۱۷۳ ، ۱۸۰ ، ۳۹۷ ۔
گلدستۂ اسرار : ۱۶۵ ۔
گلدستۂ گفتار : ۹۷۱ ، ۹۷۲ ۔
گلدستۂ مجلس : ۱۰۸۳ ۔
گلزارِ آصفیہ : ۹۷۱ ۔
گلزارِ عشق : ۱۰۱۱ ۔
گلزارِ ابراہیم : ۲۷۳ ، ۲۹۴ ، ۲۹۵ ،
۳۱۹ ، ۳۲۰ ، ۳۹۷ ، ۵۶۲ ،
۸۱۵ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۹۴۱ ،

۹۷۶ ، ۹۷۷ ، ۹۷۸ ، ۹۷۹ ، ۹۸۰ ، نسخۂ رام پور : ۴۱۹ ۔
گلستانِ سعدی : ۲۶ ، ۳۰ ۔
گلستان (منظوم اردو) : ۱۰۸۳ ۔
گلشنِ بے خار : ۱۲۷ ، ۶۴۵ ، ۹۳۱ ، ۹۶۳ ، ۱۰۸۱ ۔
گلشنِ سخن : ۱۴۵ ، ۲۶۵ ، ۲۸۴ ، ۴۲۰ ، ۴۹۷ ، ۵۵۴ ، ۵۶۰ ، ۵۶۳ ، ۷۶۷ ، ۹۰۲ ، ۹۰۹ ، ۹۲۷ ، ۹۰۹ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۹۷۵ ، ۹۷۸ ۔
گلشنِ گفتار : ۳۳۹ ، ۳۴۰ ، ۳۴۲ ، ۴۱۶ ، ۴۱۶ ف ، ۴۲۶ ، ۴۹۷ ، ۵۳۱ ، ۵۶۱ ، ۸۱۹ ، ۹۸۷ ۔
گلشنِ نوبہار . ۹۹۴ ، ۱۰۹۸ ۔
گلشنِ وحدت : ۱۲۳ ، ۱۴۱ ۔
گلشنِ ہند ، حیدری : ۴۱۹ ، ۴۶۲ ۔
گلشنِ ہند ، لطف : ۱۴۳ ، ۱۳۹ ، ۱۴۴ ، ۱۴۵ ، ۱۷۸ ، ۱۸۰ ، ۲۶۶ ، ۲۶۷ ، ۲۸۴ ، ۳۶۲ ، ق ، ۳۹۳ ، ۵۰۱ ، ۵۱ ، ۵۵۹ ، ۶۴۷ ، ۷۱۷ ، ۷۱۴ ، ۸۰۱ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۹۳۲ ، ۹۴۰ ، ۱۰۱۹ ۔
گلشنِ ہند : یوسف علی خاں : ۲۵ ۔
گلکرائسٹ اور اس کا عہد : ۹۹۸ ۔

ل

لازم المبتدی : ۲۸۹ ۔
لٹریری ہسٹری اوف پرشیا ، جلد اول : ۱۷ ۔
لغتِ زبانِ ہندوستانی : ۱۰۶۲ ۔
لکھنؤ کے چند نامور شعرا : ۸۷۵ ۔
لنگوسٹک سروے اوف انڈیا ، جلد نہم : ۱۰۷۱ ۔
لنگوا ہندوستانی کا (گرامر اور لغت) : ۱۰۶۳ ۔
لیسنز اوف ہسٹری : ۱۷ ۔
لیٹر مغلز : ۸۹ ۔

م

ماثرالامراء : ۱۷۵ ، ۳۰۷ ، ۳۴۰ ، ۴۲۳ ، جلد دوم : ۷۵۷ ۔
ماثرالکرام : ۱۷۵ ، ۳۴۱ ۔
ماثر عالمگیری ، جلد دوم : ۷۵۷ ۔
مالڈو : ۴۷ ۔
مباحث : ۱۷۸ ، ۵۰۰ ۔
مشعر ، نسخۂ لاہور : ۲۴ ، ۳۷ ، ۱۵۲ - ۱۵۳ ، ۱۵۴ ، ۱۵۶ ، ۱۷۸ ۔
مثنوی آبروئے سخن : ۱۵۳ ۔
مثنوی آشوب نامۂ ہندوستان : ۴۸۲ ۔
مثنوی اجگر/اژدر نامہ : ۴۵۲ ، ۵۱۹ ، ۶۲۰ ، ۶۳۹ ۔
مثنوی اشتیاق نامہ : ۹۷۴ ۔
مثنوی اعجاز عشق ، راسخ : ۷۸۹ ، ۹۵۶ ، ۹۶۱ ۔
مثنوی اعجاز عشق ، میر : ۴۷۶ ، ۶۲۰ ، پلاٹ : ۶۲۸ ، ۶۲۹ ، ۶۳۰ ، ۹۵۷ ۔

مثنوی افغان پسر : ۶۰۰ ، ۹۵۷ ۔
مثنوی انقلاب زمانہ : ۹۵۸ ۔
مثنوی "ایک اس شہر میں اُچکا ہے" : ۹۶۰ ، موضوع : ۹۶۰ ۔
مثنوی باغِ فردوس : ۸۰۱ ۔
مثنوی بحرالمحبت : ۶۲۸ ۔
مثنوی برق تاب : ۹۷۴ ۔
مثنوی بوستانِ خیال : ۸۵۸ ۔
مثنوی بہار دانش : ۱۰۰۴ ۔
مثنوی بہار عشق : ۸۰۹ ۔
مثنوی بے تاب نامہ : ۹۷۴ ۔
مثنوی بے لستی شاہ جہاں آباد : ۶۹۹ ۔
مثنوی بیان میلہ بہتہ : ۳۰۵ ۔
مثنوی بیانِ واقعہ : ۷۲۴ ، ۸۰۱ ، ۸۰۲ ۔
مثنوی تراب : مہ جبیں و مُلا کی داستان : ۳۱۴ - ۳۱۵ ۔
مثنوی تصویر محبت : ۶۲۴ ۔
مثنوی تعریف آغا رشید وطواط : ۶۲۰ ۔
مثنوی تعریف بُز : ۶۲۰ ۔
مثنوی تعریف بنارس : ۹۱۸ ۔
مثنوی تعریف پنگھٹ : ۳۰۵ ۔
مثنوی تعریف دیوان . . . رند : ۶۵۱ ، ۷۰۷ ۔
مثنوی تعریف سگ و گربہ : ۶۲۰ ۔
مثنوی در تعریف شکار آصف الدولہ : ۷۰۷ ۔
مثنوی تعریف ہولی : ۳۰۵ ۔
مثنوی تنبیہ الجہال : ۶۲ ۔
مثنوی تنبیہ المہوسین : ۱۲۵ ۔
مثنوی توشہٴ آخرت : ۸۶۹ ۔
مثنوی تہنیت عید : ۸۳۱ ۔
مثنوی جذبِ عشق : ۹۵۶ ، پلاٹ : ۹۵۷ ، ۹۶۰ ۔
مثنوی جشنِ ہولی : ۶۳۹ ، ۶۴۰ ۔
مثنوی جشن ہولی و کتخدائی : ۶۲۰
مثنوی جنگ نامہ : ۶۲۰ ، [illegible] ۔
مثنوی جنگ نامہٴ حیدر : ب ۲۹ ۔
مثنوی جنگ نامہٴ اعظم [illegible] خاں پلاٹ : ۷۷ — ۸۱ ، ۸۹ ۔
مثنوی جنگ نامہٴ محمد حنیف : ۵۴ ، ۵۱ ۔
مثنوی جوان و عروس : ۶۲۰ ۔
مثنوی جوشِ عشق : ۶۲۰ ، ۶۲۱ ، موضوع : ۶۲۲ ۔
مثنوی جوش و خروش : ۱۵۲ ۔
مثنوی چندر بدن و مہیار : ۷۹۱ ، ۸۵۸ ۔
مثنوی حسن و عشق از حسامی ، نسخہٴ کراچی : ۱۰۹ ، قصہ : ۱۵۰ ، کاتب : ف ۱۵۱ ، ۸۵۶ ۔
مثنوی حسن و عشق از میر : ۹۵۶ ، پلاٹ : ۹۵۷ ، ۹۶۱ ۔
مثنوی حکایت احوال تاجر : ۹۵۶ ، قصہ : ۹۵۹ - ۹۶۰ ۔
مثنوی حکایت سُنار : ۹۳۵ ، ۹۳۹ ۔
مثنوی حکایت عشق : ۴۷۶ ، ۶۲۰ ، پلاٹ : ۶۲۹ ، ۶۳۰ ، ۹۵۷ ۔
مثنوی خاورنامہ : ۸۷۰ ، ۸۷۱ ۔
مثنوی خسرو و شیریں : ۹۷۴ ۔

مثنوی خواب و خیال ، اثر : ۴۷۷ ، ۴۷۸ ، ۴۸۸ ، ۴۹۰ ، ۴۹۸ ، ۷۳۶ ، ۸۰۰ ، ۸۰۱ ، خود نوشت سوانح : ۸۰۲ ، دو دفعہ میں لکھی گئی : ۸۰۲ - ۸۰۳ ، خلافِ طبع : ۸۰۳ - ۸۰۴ ، نفسیات کی کسوٹی پر : ۸۰۵ ، پوشیدہ کہانی : ۸۰۶ - ۸۰۷ ، تکنیک و ترتیب : ۸۰۷ - ۸۰۸ ، زبان و بیان : ۸۰۸ - ۸۰۹ ، شعرائے مابعد پر اثر : ۸۰۹ - ۸۱۰ ، ۹۵۸ ۔
مثنوی خواب و خیال ، میر : ۵۰۹ ، ۵۲۳ ، ۵۲۴ ، ۶۲۰ ، پلاٹ : ۶۲۱ - ۶۲۲ ، ۸۳۵ ۔
مثنوی خوانِ کرم : ۸۵۷ ، ۸۵۸ ۔
مثنوی خوانِ نعمت : ۸۴۱ ، ۸۴۹ ، ۸۵۰ ۔
مثنوی در بیان انقلابِ زمانہ (شہر آشوب) : ۹۵۱ ۔
مثنوی در بیانِ خروس : ۶۳۵ ۔
مثنوی در بیانِ کتخدائیِ نواب آصف الدولہ : ۵۱۴ ، ۶۲۰ ۔
مثنوی در بیانِ کذب : ۴۷۹ ، ۶۲۰ ، ۶۳۸ ۔
مثنوی در بیان مرغ بازاں : ۶۲۰ ، ۶۳۱ ۔
مثنوی در بیانِ ہولی : ۶۲۰ ۔
مثنوی دریائے عشق : ۳۱۵ ، ۴۷۶ ، ۴۸۷ ، ۵۱۷ ، ۵۴۲ ، ۵۷۸ ، ۶۲۰ ، ۶۲۳ ، پلاٹ : ۶۲۶ - ۶۲۷ ، ماخذ : ۶۲۷ ، جذبۂ عشق کا اظہار : ۶۲۸ ، ۶۳۰ ، ۷۹۰ ، ۹۵۶ ، ۹۵۷ ، ۱۱۲۵ ۔
مثنوی دل پذیر : ۸۷۰ ۔
مثنوی راگ مالا : ۳۲۷ ، مشمولات : ۳۲۸ - ۳۲۹ ۔
مثنوی رد ایراد احسن الدین خان بیان : ۴۱۱ ۔
مثنوی رد ایراد سخن بہ میر سجاد : ۲۷۴ ۔
مثنوی رضوان و روح افزا : ۸۵۸ ۔
مثنوی رمزالصلوٰۃ : ۷۷۰ ، ۷۷۱ ، ۷۸۷ - ۷۸۸ ۔
مثنوی رموزالعارفین : ۸۲۶ ، ۸۴۱ ، امینیہ اصولِ تصوف و معرفت : ۸۴۳ - ۸۴۴ ، ۸۷۲ ۔
مثنوی زنِ فاحشہ : ۸۴۱ ، ۸۴۲ ۔
مثنوی سحۃ الابرار : ۹۵۸ ۔
مثنوی سبیل ہدایت : ۶۵۶ ، وجہِ تصنیف : ۶۶۴ ، آئین مرثیہ : ۶۶۴ ، اردو دیباچہ : ۶۶۴ ، ۶۶۵ ، ۷۰۷ ۔
مثنوی سحرالبیان : ۴۷۷ ، ۴۷۸ ، ۴۸۸ ، ۶۳۶ ، ۸۰۶ ، ۸۰۷ ، ۸۰۸ ، ۸۱۱ ، ف ۸۱۹ ، ۸۲۲ ، ۸۲۳ ، ۸۲۴ ، ف ۸۲۶ ، ۸۲۸ ، ۸۴۱ ، ۸۴۵ ، ۸۴۷ ، ۸۴۹ ، تکمیل : ۸۵۰ ، اہمیت : ۸۵۰ ، ۸۵۱ ، کہانی : ۸۵۲ — ۸۵۵ ، ماخذ : ۸۵۵ ، انشاء کا اعتراض :

۸۵۸ ، انفرادیت : ۸۵۸ — ۸۶۷ ، زبان و بیان : ۸۶۷ — ۸۶۹ ، متروکات : ۸۶۹ ، شفیق اور حالی کے اعتراض : ۸۶۹ — ۸۷۰ ، اثرات مابعد : ۸۷۰ - ۸۷۱ ، تراجم اور ماخوذ ڈرامے : ۸۷۱ ، ۸۸۲ ، ۸۸۴ ، ۸۸۷ ، ۸۸۹ ، ۸۹۰ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۸۸ ، ۱۱۱۶ ۔

مثنوی سکندر نامہ : ۸۵۸ ۔

مثنوی سوز و گداز ، شوق : ۶۲۴ ۔

مثنوی سوز و گداز ، واسوخت عشق : ۹۳۹ ۔

مثنوی سیف الملوک بدیع الجمال : ۸۵۸ ۔

مثنوی سیلی سجنوں : ۲۷۶ ۔

مثنوی شادی آصف الدولہ : ۸۳۱ ، ۸۳۲ - ۸۳۳ ۔

مثنوی شرح حال : ۹۵۶ ، خاکہ : ۹۵۹ ۔

مثنوی شعلۂ شوق : ۳۷۶ ، ۳۸۷ ، ۵۱۶ ، ۵۷۸ ، ۶۲۰ ، اصل نام : ۶۲۳ ، مآخذ : ۶۲۴ ، پلاٹ : ۶۲۴ — ۶۲۶ ، ۶۲۹ ، ۶۳۰ ، ۶۳۶ ، ۶۶۷ ، ۷۹۱ ، ۹۵۶ ۔

مثنوی شکارنامہ : ۴۷۵ ، ۶۲۰ ، ۶۳۱ ، تفصیل : ۶۳۲ - ۶۳۳ ، ۶۴۳ ۔

مثنوی شورِ عشق معروف بہ سوز و ساز ۔

مثنوی طلسم حیرت : ۱۲۵ ۔

مثنوی طور معرفت ، نسخۂ لاہور : ف ۱۲۴ ، ۱۲۵ ۔

مثنوی طوطی نامہ : ۴۷۸ ، ۸۷۰ ، ۸۸۲ ، ۸۸۳ ، پلاٹ : ۸۸۴ — ۸۸۶ ، مزاج اور موضوعات پر سحرالبیان کا اثر : ۸۸۶ — ۸۹۰ ، ۸۹۲ ، ۹۲۲ ، ۹۲۸ ، ۱۰۸۸ ، ۱۱۱۶ ۔

مثنوی ظہور کُلّی : ۳۱۳ ، ۳۱۴ ۔

مثنوی عابد کہ دو زوجہ داشت : ۹۵۶ ، قصہ : ۹۵۹ ، ۹۶۰ ۔

مثنوی عارفانہ : ۹۳۵ ، ۹۳۹ ۔

مثنوی عاشورنامہ : ۳۵ ، ۳۶ ، زبان : ۴۷ ، پلاٹ ، ۴۸ — ۵۱ ، خصوصیت : ۵۱ — ۵۳ ، فارسی افعال و حروف : ۵۴ ، لسانی تجزیہ : ۵۴ — ۵۹ ، ’وفات نامہ‘ اور ’معجزۂ الار‘ سے تقابلی مطالعہ : ۶۱ — ۶۴ ، ۷۲ ، ۷۴ ، ۲۳۹ ، ۳۵۱ ۔

مثنوی عاقل خاں : ۷۸۹ ۔

مثنوی عالم آب : ۱۵۲ ۔

مثنوی عرفان : ۱۲۵ ۔

مثنوی عشقِ درویش : دیکھیے مثنوی قصہ شاہ لنّدھا ۔

مثنوی علی نامہ : ۴۴ ، ۷۶ ۔

مثنوی فتح نامہ نظام شاہ : ۷۶ ۔

مثنوی فراق نامہ : ۹۷۴ ۔

مثنوی قصۂ ابوشحمہ : ۴۴ ۔

مثنوی قصۂ بے نظیر : ۸۵۸ ۔

مثنوی قصۂ حسینی : ۴۴ -
مثنوی قصۂ شاہ لنڈھا مسمی بہ عشقِ
درویش : ۴۷۶ ، ۷۷۰ ، ۷۸۹ —
۷۹۱ -
مثنوی قصۂ طفل شیشہ گر : ۷۰۷ -
مثنوی قصۂ نٹ مسمی بہ حیرت افزا :
۴۷۶ ، قصہ : ۷۸۸ - ۷۸۹ -
مثنوی قضا و قدر : ۱۵۲ ، ۲۲۷ -
مثنوی قطب مشتری : ۸۵۸ -
مثنوی قہوہ و حقہ : ۴۵۱ -
مثنوی کارنامۂ عشق : ۱۶۵ -
مثنوی کپی کا بچہ : ۶۲۰ ، ۶۳۵ -
مثنوی کتخدائی آصف الدولہ : ۶۳۱ -
مثنوی کتخدائی بشن سنگھ : ۶۲۰ -
مثنوی کتخدائی مرزا جعفر : ۹۱ ،
۱۰۶ -
مثنوی کدم راؤ پدم راؤ : ۱۵۵ ،
۱۷۸ ، ۸۵۸ -
مثنوی کششِ عشق : ۹۴۱ ، پلاٹ :
۹۵۶ - ۹۵۷ ، ۹۶۰ ، ۹۶۱ -
مثنوی گل و صنوبر : ۸۷۱ -
مثنوی گلزارِ ارم : ۸۲۵ ، ۸۳۵ ،
۸۴۱ ، شاہ مدار کی چھڑیاں : ۸۳۵ -
۸۳۶ ، مذمت لکھنؤ : ۸۳۶ ،
تعریف فیض آباد و لال باغ : ۸۳۶ —
۸۳۸ ، اہمیت : ۸۳۹ -
مثنوی گلزارِ خیال : ۱۵۳ -
مثنوی گلزارِ عشق : ۱۰۱۳ -
مثنوی گلزارِ نسیم : ۴۷۸ ، ۸۷۰ ،
۸۷۱ -
مثنوی گلزارِ وحدت : ۳۱۴ -
مثنوی گلشنِ عشق : ۱۵۰ ، ۸۰۷ ،
۸۵۶ ، ۸۵۸ -
مثنوی گنج الاسرار : ۳۱۴ -
مثنوی گنجینۂ حسن : ۹۵۷ ، موضوع :
۹۵۸ -
مثنوی گنجینۂ عشق : ۹۵۶ -
مثنوی گیان سروپ ، نسخۂ کراچی :
ف ۳۱۰ ، ۳۱۲ ، ۳۱۵ ، ۳۴۱ -
مثنوی لذتِ عشق : ۸۷۱ -
مثنوی لعل و گوہر : ۸۵۶ -
مثنوی لیلیٰ مجنوں ، احمد گجراتی :
۲۸۹ -
مثنوی لیلیٰ مجنوں ، ایمان : ۹۷۴ -
مثنوی مبارکبادی کتخدائی بشن سنگھ
پسر خورد راجہ ٹاگرمل : ۶۲۰ -
مثنوی محمود و ایاز : ۱۵۲ -
مثنوی محیط اعظم : دیکھیے ساقی نامۂ
بیدل -
مثنوی مدح آصف الدولہ : ۷۰۷ -
مثنوی مدح مولوی راشد : ۹۵۶ -
مثنوی مدحیہ : ۹۵۶ -
مثنوی مذمتِ آئینہ دار : ۶۲۰ -
مثنوی مذمتِ برشگال : ۶۲۰ -
مثنوی مذمتِ دنیا : ۶۲۰ ، ۶۴۱ -
مثنوی مذمتِ گوزی : ۷۸۷ -
مثنوی مرأت الجمال : ۹۵۶ ، موضوع :
۹۵۸ -
مثنوی مرأت الحشر : ۳۵ -
مثنوی مرثیہ خروس : ۶۲۰ -

مثنوی معاملاتِ عشق : ۴۸۷ ، ۴۸۸ ، ۵۱۷ ، ۵۷۸ ، ۶۲۰ ، ۶۲۱ ، ۶۲۲ ، پلاٹ : ۶۲۳ ، ۹۵۶ -

مثنوی معجزہ النار : ۴۵ ، ۶۰ ، زبان : ۶۱ - ۶۷ -

مثنوی معجزہ فاطمہؓ : ۴۴ -

مثنوی معراج نامہ : ۴۴ -

مثنوی مکتوب الشوق : ۹۵۶ ، موضوع : ۹۵۸ ، ۹۷۵ -

مثنوی مکتوب شوق : ۹۴۷ : ۹۵۸ -

مثنوی من سمجھاون/اسرارِ امینیہ ، نسخۂ کراچی : ۳۱۵ - ۳۱۶ ، ۳۴۱ -

مثنوی من لگن : ۱۱۱۲ -

مثنوی منشوراتِ تمنا عظیمؔ آبادی : نسخۂ پٹنہ : ۳۶ -

مثنوی منطق الطیر : ۳۰ -

مثنوی منطق الطیر ؛ منظوم ترجمہ : ۱۰۸۳ -

مثنوی منظوم اقدس : ۱۱۱۳ -

مثنوی مور نامہ : ۴۷۶ ، ۶۲۰ ، پلاٹ : ۶۲۸ -

مثنوی موش نامہ : ۴۰۹ -

مثنوی موعظہ آرائش معشوق : ۱۹۸ ، ۲۱۷ - ۲۱۸ -

مثنوی مولانا روم : ۳۵۹ ، ۵۹۴ ، ۶۳۰ ، ۶۳۱ ، ۷۴۸ ، ۸۴۳ -

مثنوی مولود نامہ ، فتاحی : ۴۴ ، ۶۱ -

مثنوی مولود نامہ ، مختار : ۴۴ ، ۶۱ -

مثنوی مومن خاں مومن : ۸۱۰ -

مثنوی موہنی بلی : ۶۲۰ ، ف ۶۴۳ -

مثنوی مہر و ماہ : ۱۵۲ ، ۸۵۶ ، ۸۷۴ -

مثنوی مینار میر : ۵۱۹ -

مثنوی ناز و نیاز : ۹۵۶ ، ۹۵۷ -

مثنوی نزہت العاشقین : ۴۵ ، ۶۱ -

مثنوی نسنگ نامہ : ف ۵۱۴ ، ۶۲۰ ، ۶۳۱ ، سنہ تصنیف : ۶۳۴ ، ۶۳۵ ، ۶۴۱ -

مثنوی نقل افیونی : ۹۶۳ -

مثنوی نقل پیر مرد : ۹۶۰ -

مثنوی نقل زنِ فاحشہ : ۹۶۰ -

مثنوی نقل زن عمدہ : ۹۶۰ -

مثنوی نقل قصائی : ۸۴۱ ، ۸۴۲ ، ۹۶۰ -

مثنوی نقل کبوتر باز : ۹۶۳ -

مثنوی نقل کلاونت : ۸۴۱ ، ۹۶۰ -

مثنوی نل دمن : ۸۰۷ -

مثنوی نور الانظار ، خاکہ : ۹۵۸ ، ۹۵۹ -

مثنوی نہال لکھبود : ۳۰۵ -

مثنوی نیرنگِ محبت : ۹۵۶ ، پلاٹ : ۹۵۷ ، ۹۶۰ -

مثنوی وصال العاشقین : ۴۵ ، ۶۱ -

مثنوی وصف بھنگڑن : ۳۰۵ -

مثنوی وصف پنگھٹ : ۴۴۱ -

مثنوی وصف تماکو و حقہ : ۴۲۹ ، ۴۴۱ ، ۵۲۷ -

مثنوی وصف تفبولن : ۳۰۵ ۔
مثنوی وصف جوگن : ۳۰۵ ، ۴۴۱ ۔
مثنوی وصفِ قصر جواہر : ۸۴۱ ، مندرجات : ۸۴۹ - ۸۵۰ ۔
مثنوی وصف قہوہ : ۴۳۹ ، ۴۴۵ ، ۴۴۶ ۔
مثنوی وصف کاچن : ۳۰۵ ۔
مثنوی وصف گوجری : ۴۴۱ ۔
مثنوی وصف ہولی : ۴۴۱ ۔
مثنوی وفات نامہ ، اولیا : ۶۱ ۔
مثنوی وفات نامہ ، محب : ۶۱ ۔
مثنوی وفات نامہ بی بی فاطمہؓ : ۴۵ ، ۶۰ ، زبان : ۶۱ — ۶۷ ۔
مثنوی وفات نامہ حضرت فاطمہؓ : ۴۵ ۔
مثنوی وقائع ثنا : موضوع : ۸۱ - ۸۲ ، پلاٹ : ۸۳ — ۸۷ ، اسلوب : ۸۷ - ۸۸ ، زبان : ۸۸ - ۸۹ ، ترقیمہ : ف ۸۳ ۔
مثنوی ہجو اکول : ۶۲۰ ۔
مثنوی ہجو ٹکاری : ۹۶۳ ۔
مثنوی ہجو حجّام : ۷۸۷ ۔
مثنوی ہجو حویلی : ۸۴۱ ، ۸۴۴ ، ۸۴۵ ۔
مثنوی ہجو خانۂ خود : ۶۲۰ ، ۶۴۱ ۔
مثنوی ہجو شخصے ہیچ مداں : ۶۲۰ ، ۶۴۰ ۔
مثنوی ہجو شدتِ سرما : ۴۷۹ ، ۷۷۰ ، ۷۸۷ ۔
مثنوی ہجو عاقل خاں : ۶۴۱ ۔
مثنوی ہجو فوق : ۷۶۸ ۔
مثنوی ہجو کنب : ۶۴۱ ۔
مثنوی ہجو نہ بقا : ۶۴۷ ۔
مثنوی ہجو نا اہل --- : ۹۲۰ ، ۹۲۹ ۔
مثنوی ہشت بہشت : ۱۰۱۱ ، ۱۰۱۲ ، ۱۰۱۳ ۔
مثنوی ہشت گلزار : ۱۱۲۲ ، ۱۱۲۳ ۔
مثنوی ہنگامۂ عشق : ۱۶۵ ۔
مثنوی ہیرا من طوطا : ۱۱۲۳ ۔
مثنوی یوسف زلیخا ، احمد گجراتی : ۲۸۹ ۔
مثنوی یوسف زلیخا ، جامی : ۸۰۷ ۔
مثنویات حسن ، جلد اول : ف ۸۲۶ ، ۸۴۴ ، ۸۷۲ ، ۸۷۴ ۔
مثنویاتِ راسخ : ۹۴۷ ، ۹۵۴ ۔
مثنویاتِ میر بخطِ میر : ۹۴۶ ۔
مجمع الانتخاب ، نسخۂ لاہور : ۱۱۵ ، ۲۷۴ ، ۲۸۵ ، ف ۴۴۳ ، ۴۴۶ ، ۵۵۶ ، ۵۶۴ ، ۶۴۹ ، ۷۶۷ ، ۸۱۲ ، ۸۱۴ ، ۸۴۱ ، (تین تذکرے) : ۸۸۱ ، ۹۲۸ ، ۱۰۱۳ ، ۱۰۸۴ ۔
مجمع النفائس ، نسخۂ کراچی : ۲۴ ، ۳۷ ، ۱۲۲ ، ف ۱۳۱ ، ۱۳۴ ، ۱۵۴ ، ۱۷۷ ، ۱۷۹ ، ۱۸۰ ، ۲۰۸ ، ۲۳۹ ، ۳۵۹ ، ۴۱۷ ، ۵۲۷ ، ۵۳۱ ، نسخۂ رام پور : ۵۵۱ ، ۵۵۲ ، ۵۶۰ ، ۶۴۵ ، ۷۵۸ ، ۷۵۹ ، ۷۷۳ ، ۸۲۹ ۔

مجموعۂ اسعار مظہر : ف ۳۶۷ ۔
مجموعۂ انصاف ، نسخۂ کراچی : ۱۰۲۲ ۔
مجموعۂ تواریخ : ۷۵۸ ، ۸۱۵ ۔
مجموعۂ لغز : ۹۱ ، ۱۱۷ ، ۱۲۷ ، ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ، ۱۸۰ ، ۲۷۵ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۸ ، ۳۳۹ ، ف ۴۰۷ ، ۴۱۷ ، ۴۱۹ ، ۴۲۱ ، ف ۴۲۷ ، ۴۶۲ ، ۵۰۱ ، ۵۲۹ ، ۵۵۸ ، ۶۶۷ ، ۷۱۸ ، ۷۵۸ ، ۸۱۴ ، ۸۷۲ ، ۹۳۰ ، ۹۷۶ ، ۹۸۷ ، جلد اول : ۱۴۱ ، ۴۶۲ ، ۸۱۵ ، ۹۲۹ ، ۱۰۲۲ ، ۱۱۳۰ ، جلد دوم : ۲۴۰ ، ۲۸۴ ، ۵۶۰ ، ۷۱۷ ، ۸۱۲ ، ۸۱۳ ، ۸۷۵ ، ۹۸۱ ۔
محبوب الزمن تذکرۂ شعرائے دکن : جلد اول : ۹۷۹ ، ۹۸۰ ، جلد دوم : ف ۳۲۵ ۔
محبوب القلوب ، نسخۂ کراچی : ۹۸۴ ، ۹۹۷ ، ۱۰۱۱ ، سنہ تصنیف : ۱۰۱۳ ، موضوع : ۱۰۱۳ ۔
مخزن الغرائب : ۳۶ ۔
مخزن نکات : ۴۷ ، ۷۵ ، ۹۱ ، ۱۱۵ ، ۱۱۶ ، ۱۱۸ ، ۱۳۴ ، ۱۴۲ ، ۱۴۳ ، ۱۴۴ ، ۱۷۷ ، ۲۳۹ ، ف ۲۵۸ ، ۲۸۲ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ، ۲۸۶ ، ۳۲۶ ، ۳۴۰ ، ۳۵۸ ، ۳۶۴ ، ۳۷۶ ، ف ۳۹۳ ، ف ۴۰۷ ، ۴۱۷ ، ۴۱۸ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ف ۴۲۶ ، ۴۹۶ ، ۵۳۱ ، ۵۴۲ ، ۵۴۳ ، ۵۵۸ ، ۵۶۰ ، ۵۶۱ ، ۶۵۰ ، ۶۶۸ ، ۶۶۹ ، ۷۱۶ ، ۷۱۷ ، ۷۱۹ ، ۷۲۰ ، ۷۳۰ ، ۷۳۱ ، ۷۳۶ ، ۷۵۸ ، ۷۵۹ ، ۷۶۵ ، ۷۷۱ ، ۷۷۲ ، ۷۷۳ ، ۷۹۳ ، ۸۱۲ ، ۸۱۳ ، ۸۱۸ ، ۸۲۸ ، ۸۲۹ ، ۸۳۰ ، ۸۷۴ ، ۸۷۹ ، ۹۲۹ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۹۸۷ ۔
مخطوطاتِ پیرس : ف ۱۰۹۲ ۔
مخطوطاتِ گیلانی لائبریری ، اُچ : ۲۰۸ ۔
مخمس احوال شاہ جہان آباد : ۴۸۳ ، ۸۷۹ ، ۸۸۳ ۔
مخمس حال لشکر : ۴۸۳ ۔
مخمس شکوہ و شکایت : ۴۸۵ ، ۴۸۶ ۔
مخمس شہر آشوب ، حاتم : ۸ ، ۴۴۰ ، ۴۴۱ ۔
مخمس شہر آشوب ، سودا : ۴ ، ۶۴۹ ، ۷۰۶ ۔
مخمس شہر آشوب ، قائم : ۴۷۹ ، ۷۶۶ ، ۷۸۶ ۔
مخمس شہر آشوب ، ناجی : ۲۴۳ ۔
مخمس شہر کاماں حسبِ حال خود : ۶۳۷ ، ۶۴۱ ۔
مخمس واسوز : ۴۸۵ ، ۴۸۶ ۔
مخمس ہجو بلاس رائے : ۶۳۷ ، ۶۴۱ ۔
مخمس ہجو دستخطی فرد : ۶۳۷ ۔
مخمس ہجو ”شیخ جی/بیاہ رچاتے ہیں“

۔۔۔ : ۷۰۵ -
مخمس ہجو سکندر شاعر : ۸۲۷ -
مخمس ہجو قاضی : ۷۸۶ -
مخمس ہجو لشکر : ۴۷۹ ، ۶۳۷ ، ۶۳۸ ، ۶۴۱ -
مرأة الاصلاح : ۱۶۴ ، ۱۶۵ ، ۱۷۹ -
مراثیِ میر : ۶۴۷ -
مردم دیدہ : ۲۴ ، ۳۶ ، ۳۷ ، ۱۴۴ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۳۷۷ ، ۷۵۸ -
مرزا محمد رفیع سودا : ۷۱۸ ، ۷۲۰ ، ف ۷۶۹ -
مرزا محمد علی فدوی — ان کا عصر اور کلام : ۹۷۵ ، ۹۷۶ -
مرزا مظہر جانجاناں اور ان کا کلام : ف ۳۶۷ ، ۴۱۶ ، ۴۱۷ -
مرزا مظہر جانجاناں کے خطوط : ۴۱۷ -
مرقع دہلی : ۱۷ ، ۱۳۶ ، ۱۷۰ ، ۱۷۱ ، ۱۸۰ ، ۱۹۵ ، ۱۹۶ ، ۲۰۸ ، ۲۴۹ -
مزاراتِ اولیائے دہلی : ۹۲۹ -
مزامیر ، حصہ اول : ۶۴۶ -
المزہر : ۱۵۲ -
ساتروپ : ۷۰۴ -
مسدس حالی : ۶۹۹ -
مشکٰوۃ النبوت : ف ۳۲۵ -
مصحفی — حیات و کلام : ۴۶۲ -
معمولات مظہریہ : ف ۳۵۹ ، ۳۶۰ ، ۳۶۳ ، ۴۱۶ ، ۴۱۷ -
مفتاح التواریخ : ۱۱۷ ، ۱۴۱ ، ۱۴۵ ، ۲۴۴ ، ۲۸۳ ، ۵۵۸ ، ۵۵۹ ،

۸۷۲ -
مقالات الشعرا ، حیرت : ف ۱۳۱ ، ف ۴۰۷ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ۸۱۴ -
مقالات الشعرا ، میر قانع : ۳۲۰ ، ۳۴۱ -
مقالات حافظ محمود شیرانی ، جلد دوم : ۷۵۷ -
مقالاتِ شیرانی : ۹۹۸ -
مقامات مظہری : ۳۶۶ -
مقدمہ دیوانِ باقر آگاہ : ۱۰۱۷ -
مقدمہ شعر و شاعری : ۶۹۹ ، ۷۴۴ -
مکاتیبِ رام نرائن : ۹۷۸ -
مکاتیب مرزا مظہر : ۳۶۶ -
مکتوباتِ عشق : ۹۳۵ -
مکتوباتِ شاہ ولی اللہ : ۴۱۶ -
ملفوظات : ۳۶۳ -
ملفوظاتِ عزیزی : ۱۰۶۹ -
موہبت عظمیٰ : ۱۵۳ -
مہابھارت : ۷۶ -
مہر افروز و دلبر : ۲۳۸ ، ۹۹۳ -
میر تقی میر — حیات اور شاعری : ۶۴۷ -
میر و میریات : ف ۵۰۵ ، ۵۵۹ ، ۵۶۱ ، ۵۶۲ -
میر حسن — حیات اور ادبی خدمات : ۸۷۲ -
میر حسن اور ان کا زمانہ : ف ۸۱۹ ، ف ۸۲۴ ، ۸۷۱ ، ۸۷۴ ، ۸۷۵ -
میر حسن اور خاندان کے دوسرے شعرا : ۸۷۲ -
میخانہ : ۳۹۲ ، ۴۱۸ -

ن

نادراتِ شاہی : ۷۲۰ ، ۱۱۱۳ ، ۱۱۳۰ -
نثرِ بے نظیر : ۸۷۱ ، ۹۹۴ ، ۱۱۰۲ ، ۱۱۲۹ -
ندرتِ عشق : ۱۰۱۱ -
نزہت الخواطر : ۱۰۶۹ -
نسخۂ مفرح الضحک : ۴۳۳ ، ۴۴۶ ، ۴۴۷ ، ۴۸۹ -
نشترِ عشق : ۱۶۳ ، ۱۷۹ ، ۴۲۰ ، ۵۲۶ ، ۵۳۲ ، ۵۵۹ ، ۷۱۸ -
نص الکلمات : ۴۲۱ -
نقد میر : ۴۴۶ -
نظم ابیات نامہ بے بہرہ داری : ۹۲ -
نظم احوال نوکری : ۱۰۷ -
نظم اختلاف زمانہ : ۹۷ ، ۱۰۳ -
نظم اوڈ ٹو میلن کلی ، کیٹس : ۵۸۶ -
نظم بھوسری نامہ : ۱۰۶ -
نظم بے ثباتیِ دہر : ۱۰۱ ، ۱۰۲ -
نظم پند و نصیحت محبوب : ۱۰۷ -
نظم تعریض بہ میر : ۶۶۰ -
نظم تعریفِ افادات کالج : ۱۰۴ -
نظم جواب شکوہ : ۶۹۹ -
نظم جوں نامہ : ۱۰۶ -
نظم حسبِ خود گفتہ شد : ۹۶ -
نظم دستور العمل - - - : ۱۰۴ -
نظم دور نامہ گوید : ۱۰۳ ، ۱۰۷ -
نظم رب یسر : ۱۰۱ ، ۱۰۲ -
نظم رفتگاں کی یاد میں ، گوئٹے : ۵۸۶ -
نظم سراپائے معشوق : ۴۴۱ -
نظم شری مناچے شلوک ، مرہٹی نظم : ۳۱۵ -
نظم شکوہ : ۶۹۹ -
نظم صفت پیری : ۱۰۱ -
نظم صفت تنزل حسن و جوبن : ۱۰۱ -
نظم ظفر نامہ بادشاہ عالمگیر غازی : ۱۰۴ -
نظم عالمگیر اورنگ زیب گردی : ۱۰۴ -
نظم عرض داشت : ۹۲ -
نظم نالنامے : ۱۰۶ -
نظم کلھڑ نامہ در بیانِ ضعیفی : ۱۰۱ ، ۱۰۲ -
نظم گند مروا : ۱۰۶ -
نظم مسجد قرطبہ : ۴۷۵ -
نظم مطلعہا در مثل : ۹۳۵ -
نظم وفات اورنگ زیب عالمگیر بادشاہ غازی : ۱۰۴ -
نکات الشعرا : ۳۷ ، ۹۱ ، ۱۱۶ ، ۱۲۵ ، ۱۲۶ ، ف ۱۳۱ ، ۱۳۴ ، ۱۴۱ ، ۱۴۲ ، ۱۴۳ ، ۱۴۴ ، ۱۷۷ ، ۱۸۰ ، ۲۳۹ ، ۲۴۳ ، ۲۴۵ ، ف ۲۸۰ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ، ۲۸۶ ، ۳۲۶ ، ۳۲۷ ، ۳۴۲ ، ۳۴۹ ، ۳۵۷ ، ۳۶۴ ، ۳۷۴ ، ۳۷۵ ، ۳۷۶ ، ۳۸۶ ، ۳۹۳ ، ۴۱۰ ، ۴۱۶ ، ۴۱۷ ، ۴۱۸ ، ۴۱۹ ، ۴۲۰ ، ۴۲۶ ،

۴۵۲ ، ۴۶۴ ، ۴۹۶ ، ۵۰۱ ،
۵۰۷ ، ۵۰۸ ، ۵۱۰ ، ۵۱۹ ،
۵۲۵ ، مشمولات : ۵۲۶ ، سنہ
تصنیف : ۵۲۶ — ۵۳۱ ، نقش
اول : ۵۲۸ — ۵۳۰ ، اردو شعرا
کا پہلا تذکرہ : ۵۳۱ — ۵۳۲ ،
جائزہ : ۵۳۳ — ۵۳۹ ، شعرا کے
حالات و واقعات کا اندراج : ۵۳۲ -
۵۳۵ ، کلام پر اصلاح : ۵۳۵ —
۵۳۶ ، تاثراتی نقوش : ۵۳۶ —
۵۳۸ ، نظریۂ شعر : ۵۳۸ -
۵۳۹ ، ریختہ کی قسمیں : ۵۳۹ ،
۵۴۲ ، ۵۴۳ ، ۵۴۷ ، ۵۴۸ ،
۵۵۱ ، ۵۵۳ ، ۵۵۴ ، ۵۵۸ ،
۵۵۹ ، ۵۶۰ ، ۵۶۱ ، ۵۶۲ ،
۵۶۳ ، ۶۲۲ ، ۶۴۰ ، ۶۴۷ ،
۶۵۵ ، ۶۶۰ ، ۶۶۹ ، ۷۱۷ ،
۷۱۹ ، ۷۲۷ ، ۷۲۹ ، ۷۳۶ ،
۷۵۷ ، ۷۵۸ ، ۷۵۹ ، ۷۶۵ ،
۷۷۲ ، ۷۷۳ ، ۷۷۴ ، ۷۹۳ ،
۸۱۲ ، ۸۱۳ ، ۸۱۴ ، ۸۱۸ ،
۸۲۹ ، ۸۳۰ ، ۸۷۴ ، ۸۷۹ ،
۹۰۰ ، ۹۲۹ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱ ،
نسخۂ پیرس : ۵۵۹ -
نگارشاتِ ادیب : ۵۰۰ -
نو آئینِ ہندی : ۹۸۵ ، ۹۸۶ ، ۹۹۵ ،
۱۰۹۷ ، ۱۱۰۸ ، سالِ تصنیف :
۱۱۱۰ ، ۱۱۲۰ -
نوادر الالفاظ : ۱۵۲ ، ۱۵۴ ، ۱۵۵ ،
توافق لسانین : ۱۵۶ - ۱۵۷ ،
معنی کی تشریح : ۱۵۷ - ۱۵۸ ،
املا اور اصولِ لغت : ۱۵۸ - ۱۵۹ ،
دوسری زبانوں کے الفاظ : ۱۵۹ ،
الفاظ کی تشریح اور معنی نویسی :
۱۵۹ - ۱۶۰ ، ۱۷۸ ، ۲۳۷ ،
۹۹۷ ، ۱۰۸۱ -
نوادر الکملا : ۵۰۴ ، ۵۰۷ -
نوادر المصادر : ۱۶۹ -
نوائے وطن : ۹۷۷ -
نواقض الروافض : ۱۲۳ -
نوسر ہار : ۲۸۹ -
نو طرزِ مرصع : ۹۸۴ ، ۹۸۵ ، ۹۸۶ ،
۹۸۷ ، ۹۹۴ ، تین اسالیبِ بیان :
۹۹۵ ، ۹۹۶ ، ۹۹۷ ، ۱۰۵۸ ،
۱۰۷۹ ، ۱۰۸۱ ، ۱۰۹۳ ، اصل
نام : ۱۰۹۴ ، سببِ تصنیف :
۱۰۹۴ - ۱۰۹۵ ، ماخذ : ۱۰۹۷ -
۱۰۹۸ ، وجہِ تسمیہ : ۱۰۹۸ ،
کہانی : ۱۰۹۸ - ۱۰۹۹ ، اور
"باغ و بہار" میں فرق : ۱۱۰۰ ،
۱۱۰۱ ، اسلوب : ۱۱۰۱ —
۱۱۰۵ ، تین طرزِ بیان : ۱۱۰۵ ،
۱۱۰۸ ، ۱۱۱۰ ، ۱۱۱۵ ، ۱۱۱۶ ،
۱۱۱۷ ، ۱۱۲۰ ، ۱۱۲۱ ، ۱۱۲۲ ،
۱۱۲۵ ، ۱۱۲۷ ، ۱۱۲۸ ، ۱۱۲۹ ،
نسخۂ جانسن لندن : ۱۰۹۶ ،
نسخۂ کراچی : ۱۰۹۶ ، نسخۂ
مٹکاف ، لندن : ۱۰۹۶ ، نسخۂ
لکھنؤ : ف ۱۰۹۵ ، ۱۰۹۶ -
نیچرل ہسٹری اوف کشو : ۲۰۸ -

و

واحد باری : ۲۸۹ ۔
واجْ نو ایسٹ انڈیا : ۱۰۶۲ ۔
وقائع بدائع : ۱۶ ، ۱۴۴ ، ۱۶۴ ، ۱۶۵ ۔
وقائع عبدالقادر خانی : ۱۰۶۹ ، ۱۰۹۴ ، ۱۱۲۹ ۔

ہ

ہجو چوکی نویس : ۱۰۶ ۔
ہجو خان جہان بہادر : ۱۰۶ ۔
ہجو دائم خان : ۱۰۶ ۔
ہجو دھرم داس : ۱۰۶ ۔
ہجو رائے رایاں : ۱۰۶ ۔
ہجو رحمت بالو : ۱۰۶ ۔
ہجو سبھا چند دیوان : ۱۰۶ ۔
ہجو شاکر خاں فوج دار ظالم : ۱۰۶ ۔
ہجو عصمت بیگم نواسی معمور خاں : ۱۰۶ ، ۱۰۷ ۔
ہجو فتح خان : ۱۰۶ ۔
ہجو کوتوال شہر : ۱۰۶ ، ۱۰۷ ۔
ہجو مرزا خدا یار خان : ۱۰۶ ۔
ہسٹری اوف فریڈم مومنٹ ان انڈیا : جلد اول : ۱۷ ۔
ہسٹری اوف نادر شاہ : ۱۶ ۔
ہفت تماشا : ۱۷ ، ۳۷ ۔
ہملٹ : ۷۴ ۔
ہمیشہ بہار : ۲۸۵ ۔
ہندوستانی ڈکشنری : ۱۰۶۵ ۔
ہندوستانی گرامر : ۱۰۶۱ ، ۱۰۶۳ ، اردو ترجمہ : ۱۰۶۴ ۔

ی

یادگار دوستانِ روزگار : دیکھیے تذکرۂ شورش ۔
یادگار شعرا : ف ۲۵۸ ، ۱۰۷۴ ، ۱۰۸۱ ۔
یادگار عشق : ۹۷۵ ، ۹۷۶ ۔
یادگار وطن : ۶۲۴ ۔
یورپ میں دکھنی مخطوطات : ف ۲۹۰ ۔

مقالات

آ

آزاد بحیثیتِ محقق : ۹۷۷ ، ۹۷۸ ۔
آزاد بلگرامی : ۱۸۰ ۔
آنند رام مخلص کے اردو شعر : ۱۷۹ ۔

الف

احسن اللہ خاں بیان : ۴۲۱ ۔
ادب میں صفات کا استعمال : ۱۱۲۹ ۔
اردو شاعری میں ایہام گوئی : ۲۰۷ ۔
اردو کی بابت فرانسیسیوں کی چند تحریریں : ۱۰۷۱ ۔
اردو میں قرآنی محاورات : ۱۰۷۰ ۔
اشرف گجراتی : ۳۲۹ ۔
انجام : ۱۴۵ ۔

ب

بہار میں اردو زبان و ادب کا ارتقاء : ۹۷۷ ۔
بیاض مرزا جان طپش . ۱۰۰۰ ۔

پ

پرانی اردو میں قرآن مجید کے ترجمے اور تفسیریں : ۱۰۶۰ ، ۱۰۶۸ ۔
پیش گفتار ، دیباچہ کلیاتِ طپش : ۱۰۲۲ ۔

ت

ترجمان الاشواق : ۵۰۰ ۔
تعین زمانہ : ۲۴۰ ، ۹۲۷ ۔
تین نثری نوادر : ۴۶۴ ، ف۱۰۷۴ ۔

ج

جعفر علی حسرت ۔ حالات و افکار : ۹۲۷ ، ۹۲۸ ۔

ح

حسرت (جعفر علی خان) : ۹۲۷ ۔

د

دیوانِ ولی کا ایک نادر نسخہ : ۴۱۹ ۔

س

ساقی نامۂ دردمند : ۴۱۹ ، ۴۲۰ ۔
ساقی نامۂ عزلت : ۳۴۲ ۔
سندھ میں اردو کا دو سو سال پرانا مخطوطہ : ۱۰۷۱ ۔
سوانح میر تقی میر : ۵۰۴ ۔
سودا و مکین : ۳۷ ۔

ش

شاہ حاتم کا فارسی دیوان : ۴۶۴ ۔
شاہ قدرت اللہ ، قدرت : ۹۳۱ ۔
شفیق اورنگ آبادی کی ایک نایاب مثنوی : ۸۷۵ ۔

ع

عہدِ شاہ جہانی کا ایک ادبی مناقشہ اور غالب : ۳۶ ۔

ف

فضلی کی کربل کتھا (گیان چند جین) : ۱۰۶۸ ۔
فضلی کی کربل کتھا (نجم الاسلام) : ۱۰۶۸ ۔

ق

قائم چاند پوری : ۸۱۲ ۔
قائم چاند پوری اور ان کا کلام : ۸۱۲ ۔

قصۂ مہر افروز و دلبر کے مصنف کی شخصیت : ۱۱۲۸ ۔

ک

کچھ سودا کے بارے میں : ۷۱۷ ۔
کچھ میر کے بارے میں : ۵۵۰ ، ۵۵۸ ، ۵۶۳ ۔
گربل کتھا : ۱۰۷۳ ۔
گربل کتھا کا زمانہ : ۱۰۶۸ ۔
کلام بیان : ۴۲۱ ۔
کلیات سودا کا پہلا مطبوعہ نسخہ : ف ۶۶۹ ، ۷۲۰ ، ۸۱۵ ۔
کلیات میر کی اولین اشاعت : ۵۶۴ ۔
کلیات میر کا ایک نادر نسخہ : ۵۶۲ ، ۵۶۳ ۔

م

مائل دہلوی کا ایک اہم تاریخی قطعہ : ۱۴۱ ۔
محمد باقر آگاہ . . . اور دیوان : ۱۰۲۳ ۔
مرزا عبدالغنی بیگ قبول : ۱۴۲ ۔
مرزا فدوی : ۹۷۷ ۔
مرزا محمد قزلباش خاں امید : ف ۱۳۳ ۔
معارضۂ حزیں و آرزو : ۳۷ ۔
معارضۂ سودا و مکین پر کچھ نئی روشنی : ۳۷ ۔
میر حسن شاہ حقیقت : ۱۱۳۰ ۔
میر ضاحک دہلوی : ۸۷۲ ۔
میر کا فارسی کلام : ۵۶۳ ۔

ن

نواب اشرف علی خاں فغاں : ۴۲۰ ۔

و

وقائع بدائع : ف ۱۷۱ ، ۱۳۲ ۔
وقائع بدائع اقتباس : ۱۷۹ ۔
ولی کا سال وفات : ۱۴۷ ۔

رسائل و جرائد

الف

اردوئے معلیٰ ، دہلی : جلد ۴ ، شمارہ ۶ - ۷ ، ۱۹۶۲ء : ۸۱۵ ۔
اودھ پنچ ، لکھنؤ : ۱۱۵ ۔
اورینٹل کالج میگزین ، لاہور : ۱۷۸ ، اشاعت نومبر ۱۹۴۱ء : ۷۱۷ ، نومبر ۱۹۴۱ء — نومبر ۱۹۵۰ء : ۱۷۹ ، شمارہ ۱۰۲ ، اگست ۱۹۵۰ء : ۱۶ ، ۱۴۳ ، فروری ۱۹۵۵ء — نومبر ۱۹۶۰ء : ۳۶ ، ۱۴۴ ، ۱۷۷ ، ۷۵۸ ، جلد ۳۷ ، عدد ۱ ، نومبر ۱۹۶۰ء : ۱۴۵ ، جلد ۴۳ ، شمارہ ۳ ، اگست ۱۹۶۷ء : ف ۳۰۶ ۔

ت

تماہی تحریر ، دہلی : جلد ۵ ، شمارہ ۱۵ ، ۱۹۷۱ء : ف ۳۰۶ ، ۳۴۱ ، شمارہ ۱۶ : ۷۴ ۔

تماہی ہندوستانی ، الہ آباد : جلد ۴ ،
شمارہ ۴ ، اکتوبر ۱۹۳۴ع : ف
۸۳ -

ج

جرنل خدا بخش لائبریری ، پٹنہ :
شمارہ ۱ ، ۱۹۷۷ع : ۱۰۲۲ ، شمارہ
۲ ، ۱۹۷۷ع : ۷۱۸ ، ۱۰۲۲ -
جشن نامہ یونیورسٹی اورینٹل کالج ،
لاہور : دسمبر ۱۹۷۲ع : ۱۴۳ -

د

دو ماہی اکادمی ، لکھنؤ : جلد ۱ ،
شمارہ ۱ ، جولائی ۱۹۸۱ع : ۱۰۷۳ -
دہلی کالج میگزین ، میر نمبر ، ۱۹۶۲ع :
۴۶۴ ، ف ۵۰۵ ، ۵۵۷ ، ۵۶۲ ،
۵۶۳ ، ۵۶۴ ، ۹۴۷ -

س

سویرا ، لاہور : شمارہ ۲۹ : ۸۱۵ -
سہ ماہی اردو ، اورنگ آباد ، دکن :
جنوری ۱۹۲۳ع : ۱۲۶ ، ۱۴۲ -
۱۹۲۶ع : ۵۴۳ - اپریل ۱۹۲۹ع :
۱۰۲۳ - جولائی ۱۹۳۴ع : ۴۱۹ ،
۴۲۰ - جنوری ۱۹۳۷ع : ۱۰۶۸ ،
۱۰۷۰ -
سہ ماہی اردو ، دہلی : جنوری
۱۹۴۷ع : ۳۳۹ -
سہ ماہی اردو ، کراچی : شمارہ ۴ ،
۱۹۶۹ع : ۱۴۲ -
سہ ماہی اردو نامہ ، کراچی : شمارہ
۱۵ : ۱۰۷۱ - شمارہ ۱۶ ، ۱۹۶۴ع :
۴۲۱ - شمارہ ۵۰ : ف ۸۸۱ ، ۹۲۷ ،
۹۲۸ -
سہ ماہی صحیفہ ، لاہور : شمارہ ۳۶ ،
جولائی ۱۹۶۶ع : ۴۲۰ ، ۵۰۰ -
شمارہ ۳۸ : ۹۲۷ -
سہ ماہی غالب ، کراچی : شمارہ ۵ :
۴۱۹ -
سہ ماہی نیا دور ، کراچی : شمارہ
۲۹ - ۳۰ : ۱۰۷۰ -

ع

علی گڑھ میگزین ، طنز و ظرافت نمبر ،
۱۹۵۳ع : ۸۷۲ - ۶۱ — ۱۹۶۰ع ،
۶۰ — ۱۹۵۹ع : ۴۶۳ -

ف

فنون ، لاہور : شمارہ ۷ ، دسمبر
۱۹۶۶ع : ۱۴۱ -

م

ماہنامہ اردوئے معلیٰ : جلد ۱ ، شمارہ
۶ ، ۱۹۰۳ع : ۹۷۰ - جلد ۵ ،
نمبر ۶ ، دسمبر ۱۹۰۵ع : ۴۲۱ -
نومبر ۱۹۰۹ع : ۴۶۳ -
ماہنامہ سات رنگ ، کراچی : جولائی
۱۹۶۰ع :
ماہنامہ ساقی ، کراچی ، میر نمبر :
۱۹۵۸ع : ۶۴۵ -

ماہنامہ سب رس، حیدر آباد (دکن) :
نومبر ۱۹۶۰ع : ۷۱۸ ۔
ماہنامہ قومی زبان، کراچی :
۱۹۶۱ع : ۷۰۲ ۔ اگست ۱۹۶۸ع :
۸۷۵ ۔ نومبر ۱۹۶۹ع : ۱۰۶۸ ۔
ماہنامہ معارف، اعظم گڑھ : جلد ۵۱،
شمارہ ۶، جون ۱۹۴۳ع : ۵۶۳ ۔
جلد ۶۹، شمارہ ۴، اپریل ۱۹۵۲ع :
۸۱۲ ۔ جلد ۷۰، شمارہ ۱، جولائی
۱۹۵۲ع : ۷۱۸ ۔ جلد ۸۹، جنوری
۱۹۶۲ع : ۱۸۰ ۔ جلد ۱۰۲، شمارہ
۱، جولائی ۱۹۶۸ع : ۱۱۳۰ ۔
مجلہ تحقیق، پنجاب یونیورسٹی، لاہور :
۹۳۱ ۔
معاصر پٹنہ، بہار : حصہ اول : ۳۷،
۱۸۰، ۹۲۷ ۔ جلد ۲ : ۴۱۷ —
جلد ۲، حصہ ۸ : ۲۴۰ ۔ شمارہ ۲ :
۴۶۳، ۷۱۷ — جنوری ۱۹۵۲ع :
۷۱۸ ۔ شمارہ ۵ : ۳۶، شمارہ ۱۳ :
۵۶۳ ۔ شمارہ ۱۵، نومبر ۱۹۵۹ع :
۵۵۹، ۵۶۲، ۶۴۷، ۷۱۸ ۔
شمارہ ۱۹ : ۳۷ ۔ شمارہ ۲۲، ۲۸،
۲۹ : ۹۳۰ ۔

ن

نقوش، لاہور : شمارہ ۳۵ ۔ ۳۶،
۱۹۵۳ع : ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۳ ۔
شمارہ ۹۴، جولائی ۱۹۶۲ع :
۸۱۲ ۔ شمارہ ۱۰۲، مئی ۱۹۶۵ع :
۹۹۷، ۱۰۷ ۔ شمارہ ۱۰۵،
۱۹۶۶ع : ف ۱۰۷۳ ۔ شمارہ ۱۰۶،
۱۹۶۶ع : ۱۰۶۸ ۔ شمارہ ۱۰۸،
ستمبر ۱۹۶۷ع : ۱۰۲۲ ۔ شمارہ
۱۱۸، جولائی ۱۹۷۳ع : ۱۰۶۸ ۔
نوائے ادب، بمبئی : جولائی ۱۹۴۲ع :
۳۴۲ ۔ جلد ۷، شمارہ ۱، اپریل
۱۹۵۶ع : ۹۷۷، ۹۷۸ ۔ جلد ۱۰،
شمارہ ۱، جنوری ۱۹۵۹ع : ۹۷۷ ۔
جولائی ۱۹۶۴ع : ۳۴۲ ۔ اکتوبر
۱۹۷۶ع : ف ۱۳۳ ۔

ہ

ہماری زبان، علی گڑھ : نومبر ۱۹۵۸ع :
۴۱۹ ۔ یکم دسمبر ۱۹۵۸ع :
۹۷۵ ۔ یکم مئی ۱۹۶۱ع :
۱۰۶۸ ۔ ۲۲ مارچ ۱۹۷۹ع :
۱۱۲۸ ۔

موضوعات

ادا بندی : ۸۳۹ ۔
ادب : انگریزی : ۳۱ ۔ ۳۲، اثرات :
۳۵، ۷۱۰ — ۷۱۳، ۱۱۰۴ ۔
ادب : دکنی : ۲۵، ۴۳، ۶۰،
۱۷۹، ۲۵۶، ۳۰۵، ۹۸۵ ۔
ادب : فارسی : ۲۹، ۴۹۷، ۸۵۷،
اثرات : ۳۰ ۔ ۳۱ ۔
ادبی روایت : دکن : ۲۶، ۶۷،
۲۸۹، ۸۷۸ ۔

ادبی روایت : دہلوی : ۹۴۷ -
ادبی روایت : عربی : ۲۹ ، ۵۸۶ -
ادبی روایت : لکھنوی : ۸۹۱ -
ادبی روایت : فارسی : ۲۵ ، ۲۹ ،
۳۰ ، ۴۷۲ ، ۵۸۶ ، ۶۱۵ ،
۶۸۰ -
اردو ہندی نفاق : ۱۰۶۶ -
امرد پرستی : ۱۴ ، ۳۱ ، ۳۸ ،
۱۹۶ - ۲۰۱ ، ایران میں :
۱۹۶ - ۱۹۷ ، برعظیم میں :
۱۹۷ - ۱۹۸ ، وجوہات : ۱۹۸ —
۲۰۱ ، ۲۴۹ - ۲۵۰ -
انسانی زندگی کے تین پہلو : ۵۸۶ -
۵۸۷ -
ایہام ، صنعت : ۱۵ . ایہام گوئی :
۲۶ ، ۸۹ ، (اردو شاعری کی پہلی
ادبی تحریک) ، اسباب مقبولیت :
۱۸۹ — ۱۹۱ ، نوعیت : ۱۹۱ -
۱۹۲ ، یورپی ادب میں : ۱۹۲ ،
مشکل فن : ۱۹۳ ، خوبیاں :
۱۹۳ - ۱۹۴ ، ابتدا : ۲۴۲ ،
۳۵۹ ، ۸۹۹ -
تصوف : ۴۴ ، کیا ہے ؟ ۴۷۰ -
۴۷۱ ، پیری مریدی : ۱۵ -
توہمات و رسم پرستی : ۱۱ - ۱۲ ،
شاہ مدار کی بدھی : ۱۱ ، شیخ
سدو کی نیاز : ۱۱ ، حضرت شیخ
عبدالقادر جیلانیؒ کی ہنسلی : ۱۱ ،
سرور سلطان سے عقیدت : ۱۱ ،
بابا فریدؒ کا پوڑہ : ۱۲ ، شادی
بیاہ کی رسوم : ۱۲ ، پنجاب میں
بسنت : ۱۲ ، مذہبی رسوم : ۴۴ ،
پیر پرستی : ۱۲ - ۱۳ -
تہذیب : انگریزی : ۱۰۸۰ ، ایرانی :
۱۵ ، عرب ایرانی : ۱۰۷۹ ، فارسی :
۱۰۷۹ ، ۱۰۸۰ ، لکھنوی : ۸۳۴ ،
۸۴۸ ، ۸۵۰ ، ۸۷۸ ، ۹۲۵ ،
۹۵۲ ، مغربی : ۱۰۸۰ ، یونانی :
۱۹۹ -
خلفائے راشدین : ۴۸ -
ذات پات کا تصور اور معیارِ شرافت :
۱۰ - ۱۱ -
ردِ عمل کی تحریک : ۲۱۹ ، ۲۲۶ ،
۲۳۰ ، ۲۶۳ ، ۲۷۳ ، ۲۷۹ ،
۲۸۲ ، ۳۳۱ ، اصول : ۳۳۹ —
۳۵۱ ، ۳۵۲ ، ۳۵۳ ، ۳۵۷ ،
۳۵۶ ، ۳۵۷ ، ۳۵۹ ، ۳۷۸ ،
۳۸۸ ، ۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۴۱۱ ،
۴۱۵ ، ۴۲۶ ، ۴۳۹ ، ۴۵۰ ،
۴۵۱ ، ۴۵۷ ، ۴۶۴ ، ۴۷۰ ،
۹۰۳ ، ۹۰۴ ، ۹۴۱ ، ۹۶۹ ،
۱۰۳۱ ، ۱۱۱۵ -
رزم نامہ : کیا ہے ؟ ۷۶ ، رزم نامے
اور رزمیہ کا فرق : ۷۶ -
رنگِ سخن : دہلوی : ۹۲۵ ، تین
نمایاں خصوصیات : ۹۲۵ ، ۹۲۷ ،
۹۴۴ ، لکھنوی : ۸۴۸ ، ۸۹۴ -
رعایتِ لفظی : ۸۹۹ ، ۹۷۲ ، لکھنوی :
۸۷۱ -
ساقی نامہ : اردو میں پہلا : ۳۹۲ -

۳۹۳ ، فارسی میں : ۳۹۲ ، مقبولیت کے اسباب : ۳۹۵ -
سبکِ ایرانی : ۱۵۴ -
سبکِ ہندی : ۱۵۴ -
سودا اور مکین کا معارضہ : ۲۴ - ۲۵ -
شاعری : ایک : ۴۷۴ ، بھاکا : ۲۱۲ ، ۳۵۴ ، بھگتی : ۱۰۸۶ ، ترکی : ۲۹ ، دکنی : ۲۸۰ ، ۵۳۳ ، دہلوی : ۹۲۲ ، رزمیہ : ۶۹۸ ، ریتی کال : ۱۰۸۶ ، صوفیانہ : ۳۰ ، عربی : ۲۸ ، ۳۱ ، ۳۲ ، ۱۹۶ ، فارسی : ۲۶ ، ۲۸ ، ۳۵ ، ۱۲۹ ، ۱۴۹ ، ۱۶۲ ، ۱۹۶ ، ۳۲۱ ، ۳۲۲ ، ۳۳۱ ، ۳۳۷ ، ۳۳۸ ، ۳۴۸ ، ۳۵۰ ، ۳۵۱ ، ۳۵۵ ، ۳۵۶ ، ۳۶۵ ، ۳۶۶ ، ۳۶۷ ، ۳۶۸ ، ۳۶۹ ، ۳۷۸ ، ۳۷۹ ، ۴۰۲ ، ۴۱۱ ، ۴۵۵ ، ۴۵۹ ، ۴۷۲ ، ۴۷۳ ، ۵۹۳ ، ۶۷۸ ، ۶۷۹ ، ۸۹۲ ، لکھنوی : ۸۴۹ ، ۸۷۸ ، ۸۹۰ ، ۸۹۱ ، ۸۹۸ ، ۹۲۶ ، ہندی : ۳۵ ، ۱۹۳ ، ۱۹۶ ، ۱۰۸۶ -
شعرا : دکنی : ۶۰ ، ۶۱ ، ۵۲۳ ، ۵۳۸ ، ۶۶۸ ، ۷۷۴ ، ۱۰۱۴ ، دہلی : ۸۴۱ ، ۹۲۲ ، ۹۳۵ ، ۹۷۰ ، عربی : ۲۸ ، فارسی : ۲۸ ، ۱۴۱ ، ۱۷۶ ، ۱۸۷ ، متاخرین : ۱۸۹ ، ۱۹۰ ، ۶۰۳ ، ۶۷۶ ، ۶۹۱ -
شہر آشوب : ۸ ، ۱۰۸ ، تعریف : ۴۸۲ -
شمالی ہندوستان اور دکنی زبانوں کا فرق : ۶۱ — ۶۷ -
ضلع جگت : ۱۵ -
طوائف : معاشرے میں : ۱۴ -
عشق : محمد شاہی دور میں : ۱۹۴ — ۱۹۶ -
فارسی : اسلوب : ۱۰۴۳ ، ۱۰۴۶ ، انشا : ۹۸۹ ، ۱۰۱۱ ، داستانیں : ۱۰۸۶ ، ۱۰۸۸ ، غزل : ۳۱ ، ۶۷۶ ، ۶۸۱ ، ۷۱۱ ، مثنویاں : ۸۵۶ ، اشعار کا دوہوں میں ترجمہ : ۳۴ - ۳۵ ، اردو اشعار میں ترجمہ : ۳۲ — ۳۴ -
قصہ : آذر شاہ سمن رخ بانو : ۱۱۰۸ ، نسخۂ کلکتہ بنام قصہ الجواہر : ۱۱۰۹ ، نسخۂ انڈیا آفس لائبریری بنام قصہ ملک محمد و گیتی افروز : ۱۱۰۹ ، نسخۂ ایشیاٹک سوسائٹی بنگال : ۱۱۰۹ ، نسخۂ ملا فیروز لائبریری بمبئی : ۱۱۰۹ ۔ نسخۂ انجمن ترقی اردو دہلی بعنوان سمن رخ و آذر شاہ : ۱۱۰۹ ، اردو ترجمہ : ۱۱۰۹ ، اردو نثر بنام شگوفۂ محبت : ۱۱۰۹ -
قصۂ چہار درویش : ۱۰۹۵ ، ۱۰۹۶ ، ۱۰۹۸ ، ۱۱۰۶ -
قصہ رتن سین اور پدماوت : ۱۰۲۰ -
قصہ کام روپ و کام لتا : ۱۵۰ -

قصہ گل بکاؤلی : ۸۵۶ ۔
قصہ ملک محمد گیتی افروز : ۱۰۹۷ ۔
قصیدہ : ایک مشکل فن : ۶۸۸ ، مطلع :
۶۸۸ - ۶۸۹ ، تشبیب : ۶۸۹ ،
گریز : ۶۹۳ ، مدح : ۶۹۳ -
۶۹۴ ، خاتمہ : ۶۹۵ ، کیا ہے ؟
۶۸۸ — ۶۹۵ ، طرز : ۶۹۷ ،
دربار میں مقام : ۶۹۸ ، جمالیاتی
اعتبار سے مقام : ۶۹۸ ، حالی کی
رائے : ۶۹۹ ، لوازم : ۶۹۵ —
۶۹۷ ، عربی : ۲۸ ، فارسی :
۴۷۳ ، ۶۸۷ ۔
لکھنوی : رجحانات : ۸۹۹ ، غزل :
۸۰۰ ، معاشرت : ۸۹۹ ۔
محفل مراختہ : ۲۴ ۔
مرثیہ : دکن میں : ۶۸ ، ۶۴۴ ،
دکن اور شمال کے مرثیوں کا لسانی
مطالعہ : ۷۱ — ۷۳ ۔
معارضہ آرزو و حزیں : ۲۱ - ۲۲ ۔
معاملہ بندی : ۸۷۸ ، ۸۹۷ ، ۸۹۹ ،
۹۲۵ ، ۹۲۶ ۔
مغل مصوری : ۸۶۱ ، ۸۶۲ ، ۸۶۳ ۔
میر و سودا کا دور : ۴۶۹ — ۵۰۰ ،
سیاسی و سماجی حالات : ۴۶۹ -
۴۷۰ ، ادب پر اثر : ۴۷۰ —
۴۷۳ ، قصیدہ : ۴۷۳ - ۴۷۵ ،
مثنوی : ۴۷۵ — ۴۷۹ ، ہجویات :
۴۷۹ - ۴۸۰ ، مراثی : ۴۸۰ ،
قطعات : ۴۸۰ - ۴۸۱ ، رباعی :
۴۸۱ - ۴۸۲ ، شہر آشوب :
۴۸۲ — ۴۸۳ ، واسوخت : ۴۸۳ —
۴۸۶ ، تصور عشق : ۴۸۶ —
۴۸۹ ، امرد پرستی : ۴۸۹ - ۴۹۰ ،
شاعری : ۴۹۰ — ۴۹۵ ، فنی
اصولوں کی پابندی : ۴۹۵ - ۴۹۶ ،
تذکرے اور بیاض : ۴۹۶ - ۴۹۷ ،
قدیم اور اس دور کے ادب کا فرق :
۴۹۷ - ۴۹۸ ، زبان : ۴۹۸ — ۵۰۰ ۔
ناول اور داستان کا فرق : ۱۱۰۰ ۔
اردو نثر : دو اسلوب : ۹۸۵ - ۹۸۶ ،
چار حصوں میں موضوعی تقسیم :
۹۸۸ — ۹۹۶ ، تنقیدی اور علمی :
۹۸۸ - ۹۸۹ ، مذہبی : ۹۸۹ —
۹۹۲ ، تاریخی : ۹۹۲ - ۹۹۳ ،
انسالوی : ۹۹۳ — ۹۹۶ ، دکنی :
۱۰۱۱ ۔
فارسی نثر : ۹۹۹ ، ۱۰۳۶ ۔
واسوخت : کیا ہے ؟ ۴۸۴ - ۴۸۵ ،
۴۸۶ ۔
ہندو مسلم کلچر : ۱۰۹۸ ۔
ہجو : ایک فن : ۷۰۳ ، ادبیات یورپ
میں : ۷۰۱ ، ۷۰۲ ۔
یونانی معاشرہ : ۱۹۹ ، ۲۰۰ ۔

لسانیات

الف

اپ بھرنش : ۳۰ ، ۱۹۳ ۔
اُردو شعر و ادب کی تحریک : ۳۵ -
۳۶ ، شاعری : ۲۶ ، شعرا ۲۶ ۔

اُردوئے معلیٰ : ۲۱ ، ۳۴۹ ، ۳۵۰ ، ۳۵۱ ، ۳۵۳ ، ۳۵۴ ، ۳۵۵ ، ۳۶۷ ، ۳۷۸ ، ۳۷۹ ، ۳۹۱ ، ۵۳۲ ، ۵۳۸ ، ۷۷۵ ، ۹۹۴ ، ۱۱۹۵ ۔
ارمنی : ۲۳ [illegible]
اطالوی : ۱۷۵ ، ۴۹۰ ۔
انگریزی : ۲۰ ، ۱۵۱ ، ۱۷۵ ، ۳۵۴ ، ۵۲۳ ، ۵۲۴ ، ۵۴۳ ، ۶۰۲ ، ۶۰۴ ، ف ۶۸۰ ، ۷۰۴ ، ۸۶۹ ، ۸۷۱ ، ۹۸۷ ، ۱۰۶۲ ، ۱۰۸۰ ، ۱۱۰۲ ، الفاظ : ۱۰۱ ، ۹۹۳ ، جملے کی ساخت : ۳۲ ۔
اودھی : ۱۵۱ ، ۷۱۰ ، ۱۰۱۹ ۔

ب

برج بھاشا : ۱۵۱ ، ۶۱۸ ، ۷۹۲ ۔ ۱۰۱۴ ، ۱۰۳۸ ، ۱۰۹۰ ۔
برجی : ۱۰۴۱ ۔
بندیلی : ۱۰۹۰ ۔
بھاکا : ۱۷۴ ، ۲۲۱ ، ۲۳۲ ، ۱۱۱۲ ۔

پ

پراکرت : ۶۰۸ ، الفاظ : ۹۹۴ ، ۱۰۸۹ ۔
پرتگالی : ۱۰۶۲ ، ۱۰۶۵ ۔
پشتو : ۲۹ ۔
پنجابی : ۲۱ ، ۲۵ ، ۱۵۱ ، ۱۵۶ ، ۲۳۲ ، ۷۱۰ ، ۱۰۳۸ ، الفاظ : ۱۰۳۹ ، ۱۰۸۰ ، ۱۱۱۲ ۔
پوربی زبان : ۱۰۰۰ ، ۱۰۲۰ ۔

ت

ترکی زبان : ۲۳ ، ۱۰۹ ، ۱۵۵ ، ۱۵۶ ، ۱۵۹ ، ۴۸۲ ، الفاظ ، ۵۱ ، ۵۴ ، ۶۶ ، ۶۱۶ ۔
تلگو : ۲۹ ، ۱۰۶۴ ۔

ج

جرمن زبان : ۵۹۴ ، ۶۰۴ ۔

د

دکنی : ۲۵ ، ۵۶ ، ۵۸ ، ۵۹ ، ۶۰ ، ۶۱ ، ۶۲ ، ۶۴ ، ۷۸ ، ۲۳۲ ، ۲۳۳ ، ۲۷۰ ، ۳۱۳ ، ۳۱۷ ، ۳۲۲ ، ۴۴۹ ، ۴۵۷ ، ۶۱۲ ، ۹۶۹ ، ۹۷۰ ، ۹۹۴ ، ۱۰۱۲ ، ۱۰۱۳ ، ۱۰۱۶ ، ۱۰۳۸ ، ۱۰۳۹ ، ۱۰۴۱ ، ۱۰۶۴ ، دکنی اور شمال کی زبان کا فرق : ۶۶ ، ۶۷ ، الفاظ : ۹۷۰ ۔
دیو ناگری : ۱۰۶۵ ۔

ڈ

ڈچ : ۱۰۶۳ ۔

ر

راجستھانی : ۱۵۶ ، ۲۳۲ ۔
رومن رسم الخط : ۱۰۸۴ ۔
روہیل کھنڈی : ۱۰۸۰ ۔

زبانِ اکبر آباد : ۱۵۶ -
زبانِ شاہ جہان آباد : ۱۵۶ -

س

سلیش : ۱۹۱ -
سندھی : ۲۹ -
سنسکرت : ۱۵۱ ، ۱۵۴ ، ۱۵۵ ، ۱۵۶ ، ۱۹۱ ، ۲۲۰ ، ۱۰۱۴ ، ۱۰۶۶ ، ۱۱۱۲ ، الفاظ : ۹۹۲ ، ۹۹۴ ، ۱۰۸۹ -

ع

عربی : ۲۳ ، ۲۸ ، ۱۰۹ ، ۱۵۶ ، ۱۵۹ ، ۱۷۴ ، ۱۷۵ ، ۲۱۸ ، ۲۳۴ ، ۲۳۵ ، ۳۰۱ ، ۳۵۱ ، ۶۰۵ ، ۷۱۳ ، ۷۲۵ ، ۷۲۸ ، ۹۸۴ ، ۹۹۰ ، ۱۰۱۰ ، ۱۰۱۱ ، ۱۰۱۶ ، ۱۰۳۹ ، ۱۰۴۱ ، ۱۰۴۴ ، ۱۰۴۵ ، ۱۰۴۹ ، ۱۰۵۳ ، ۱۰۵۹ ، ۱۰۶۱ ، ۱۱۱۲ ، الفاظ : ۵۰ ، ۵۲ ، ۵۳ ، ۵۴ ، ۵۸ ، ۶۶ ، ۸۷ ، ۱۰۸ ، ۱۵۵ ، ۲۵۵ ، ۳۵۲ ، ۳۵۴ ، ۳۸۷ ، ۴۵۰ ، ۴۹۹ ، ۵۰۰ ، ۶۰۶ ، ۶۱۶ ، ۶۱۷ ، ۷۱۴ ، ۷۱۵ ، ۷۱۶ ، ۷۵۴ ، ۸۰۹ ، ۹۸۷ ، ۹۸۹ ، ۹۹۱ ، ۹۹۲ ، ۹۹۴ ، ۱۰۱۴ ، ۱۰۱۵ ، ۱۰۴۸ ، ۱۰۵۲ ، ۱۰۵۵ ، ۱۰۵۸ ، ۱۰۶۶ ، ۱۰۹۰ ، ۱۰۹۲ ، ۱۱۰۱ ، ۱۱۰۵ ، ۱۱۱۰ ، ۱۱۱۹ ، تلمیحات : ۳۱ ، رسم الخط : ۱۰۶۴ -

ف

فارسی : ۱۰ ، ۱۵ ، ۱۶ ، ۲۰ ، ۲۱ ، ۲۲ ، ۲۳ ، ۲۴ ، ۲۵ ، ۲۷ ، ۲۸ ، ۲۹ ، ۳۰ ، ۳۵ ، ۳۶ ، ۹۹ ، ۱۰۱ ، ۱۰۵ ، ۱۰۹ ، ۱۱۰ ، ۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۱۴ ، ۱۱۶ ، ۱۲۱ ، ۱۲۴ ، ۱۲۷ ، ۱۲۸ ، ۱۳۱ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۳۵ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۴۸ ، ۱۵۱ ، ۱۵۴ ، ۱۵۵ ، ۱۵۶ ، ۱۵۸ ، ۱۵۹ ، ۱۶۳ ، ۱۶۴ ، ۱۶۸ ، ۱۷۰ ، ۱۷۳ ، ۱۷۵ ، ۱۷۶ ، ۱۸۷ ، ۲۰۳ ، ۲۰۴ ، ۲۱۰ ، ۲۱۳ ، ۲۱۸ ، ۲۲۱ ، ۲۲۲ ، ۲۲۳ ، ۲۲۴ ، ۲۳۴ ، ۲۳۵ ، ۲۳۸ ، ۲۴۱ ، ۲۵۷ ، ۲۶۶ ، ۲۸۸ ، ۲۸۹ ، ۳۰۱ ، ۳۰۵ ، ۳۱۹ ، ۳۲۰ ، ۳۲۵ ، ۳۲۶ ، ۳۲۷ ، ۳۳۶ ، ۳۴۹ ، ۳۵۱ ، ۳۵۴ ، ۳۵۷ ، ۳۵۹ ، ۳۶۴ ، ۳۶۶ ، ۳۸۸ ، ۳۹۲ ، ۴۰۱ ، ۴۰۶ ، ۴۰۷ ، ۴۱۳ ، ۴۳۹ ، ۴۴۷ ، ۴۵۷ ، ۴۵۸ ، ۴۷۴ ، ۴۸۲ ، ۴۸۵ ، ۴۹۰ ، ۴۹۱ ، ۴۹۲ ، ۴۹۵ ، ۴۹۷ ، ۵۲۲ ، ۵۳۱ ، ۵۳۲ ، ۵۴۳ ، ۵۴۸ ، [illegible] ،

۶۰۵ ، ۶۳۵ ، ۶۵۴ ، ۶۵۵ ،
۶۶۶ ، ۶۷۴ ، ۷۱۳ ، ۷۲۷ ،
۹۸۳ ، ۹۸۴ ، ۹۸۶ ، ۹۹۰ ،
۹۹۳ ، ۱۰۰۶ ، ۱۰۱۰ ، ۱۰۱۱ ،
۱۰۱۳ ، ۱۰۱۶ ، ۱۰۱۷ ، ۱۰۲۶ ،
۱۰۲۸ ، ۱۰۳۶ ، ۱۰۳۹ ، ۱۰۴۰ ،
۱۰۴۱ ، ۱۰۴۴ ، ۱۰۴۵ ، ۱۰۴۹ ،
۱۰۶۱ ، ۱۰۶۲ ، ۱۰۷۴ ، ۱۰۸۱ ،
۱۰۸۴ ، ۱۰۹۲ ، ۱۰۹۴ ، ۱۱۰۸ ،
۱۱۱۲ ، ۱۱۱۹ ، ۱۱۲۱ ، اسماء :
۶۱۵ ، الفاظ : ۵۱ ، ۵۲ ، ۵۳ ،
۵۴ ، ۵۸ ، ۶۶ ، ۸۷ ، ۱۰۰ ،
۱۰۸ ، ۲۵۵ ، ۲۵۶ ، ۳۴۸ ، ۳۵۲ ،
۳۵۳ ، ۳۵۴ ، ۳۵۶ ، ۳۸۷ ،
۴۳۵ ، ۴۵۰ ، ۵۰۰ ، ۵۳۹ ،
۶۰۶ ، ۶۱۶ ، ۶۱۷ ، ۶۸۱ ،
۷۱۴ ، ۷۱۵ ، ۷۱۶ ، ۷۵۴ ،
۸۰۹ ، ۹۸۷ ، ۹۸۹ ، ۹۹۱ ،
۹۹۲ ، ۹۹۴ ، ۱۰۱۴ ، ۱۰۱۵ ،
۱۰۴۸ ، ۱۰۵۲ ، ۱۰۵۵ ، ۱۰۵۸ ،
۱۰۶۶ ، ۱۰۹۰ ، ۱۰۹۲ ، ۱۱۰۱ ،
۱۱۱۰ ، تراکیب : ۳۲ ، ۵۱ ،
۱۷۳ ، ۴۹۶ ، ۵۹۷ ، ۶۰۸ ،
۷۷۵ ، ۱۰۱۱ ، ۱۱۰۵ ، تلمیحات :
۳۱ ، رسم الخط : ۱۰۶۳ ،
صنائع بدائع : ۳۱ ، فعل و حرف :
۵۳ ، حرف : ۷۱۴ ، محاورات :
۴۹۹ ، ۵۰۸ ، محاورے : ۳۲ -
فرانسیسی : ۱۷۵ ، ۳۵۴ ، ۶۰۴ ،
۶۸۹ ، ادب : ۱۷۵ -

ک

کشمیری : ۲۹ ، ۱۵۶ -
کھڑی بولی : ۲۳۲ ، ۷۹۲ ، ۱۰۳۸ ،
۱۰۴۰ ، ۱۰۴۱ ، ۱۰۸۰ ، ۱۰۹۰ -

گ

گوالیاری : ۱۵۶ -

ل

لاطینی : ۱۷۵ ، ۴۹۰ ، ۱۰۶۳ -

م

مالاباری : ۱۰۶۳ -
مرہٹی : ۲۹ ، ۶۲ ، ۶۶ ، ۶۷ ،
۲۳۲ -
مور (اُردو) : ۱۰۶۲ -

ن

ناگری رسم الخط : ۱۰۶۴ -

ہ

ہریانی : ۱۵۱ ، ۲۳۲ ، ۱۰۳۸ ،
۱۰۴۱ ، ۱۰۹۰ -
ہندوستانی : ۲۳ ، ۲۴ ، ۴۷ ، ۱۰۶۲ ،
۱۰۶۵ ، تلمیحات : ۱۳۶ -
ہندی : ۲۱ ، ۳۰ ، ۴۷ ، ۱۲۶ ،
۱۵۶ ، ۱۷۴ ، ۲۲۲ ، ۲۳۲ ،
۲۳۵ ، ۳۲۰ ، ۳۲۶ ، ۳۵۴ ،
۳۶۶ ، ۵۹۹ ، ۶۴۵ ، ۹۵۴ ،

۷۱۰ ، ۹۸۴ ، ۹۹۲ ، ۱۰۱۱ ،
۱۰۱۴ ، ۱۰۱۶ ، ۱۰۳۹ ، ۱۰۴۴ ،
۱۰۴۵ ، ۱۰۶۶ ، ۱۰۸۴ ، ۱۰۹۰ ،
۱۰۹۲ ، ۱۱۱۵ ، ۱۱۱۹ ، الفاظ :
۲۳ ، ۵۱ ، ۵۳ ، ۵۸ ، ۱۰۸ ،
۱۵۵ ، ۱۵۹ ، ۱۹۳ ، ۲۱۸ ،
۳۲۲ ، ۳۳۶ ، ۳۴۸ ، بھاکا
الفاظ : ۳۵۱ ، ۳۵۶ ، ۴۳۵ ،
۴۵۶ ، ۴۵۷ ، ۴۹۹ ، ۶۰۸ ،
۶۱۶ ، ۶۱۷ ، ۷۱۴ ، ۷۱۶ ،
۷۹۳ ، ۱۰۹۰ ، ۱۰۹۱ ، تحریک :
۲۷ ، سابقے : ۷۱۵ ، کہاوتیں :
۱۰۰۰ -

ی

یونانی : ۱۷۵ ، ۱۷۶ -

علمی ، ادبی ادارے اور پریس وغیرہ

آ

آکسفورڈ یونی ورسٹی پریس : ۳۷ ،
۱۴۱ -
آئینۂ ادب ، لاہور : ۶۴۶ -

الف

احمد المطابع کانپور : ۴۱۸ -
ادارۂ ادبیات اردو ، حیدر آباد دکن :
۱۱۷ ، ۱۴۳ ، ۴۶۲ ، ۴۶۳ ،
۵۵۴ ، ۵۶۱ ، ف ۹۷ ، ۱۰۲۵ ،
۱۰۶۸ ، ۱۱۲۸ -
ادارۂ تحقیقات اردو ، پٹنہ : ۷۴ ، ۲۰۸ ،
۲۸۵ ، ۳۴۰ ، ۹۹۷ ، ۱۰۶۸ -
ادارۂ تحقیقات عربی و فارسی ، پٹنہ :
۳۶ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۳۴۰ ،
۴۱۶ ، ۷۱۹ ، ۹۷۹ -
ادارۂ تصنیف ، دہلی : ۲۸۴ -
ادارۂ تصنیف ، علی گڑھ : ۲۴۰ -
ادارۂ صبح ادب ، دہلی : ف ۲۱۱ ،
۲۸۳ -
ادارۂ فروغ اردو ، لکھنؤ : ۱۱۲۹ -
ادارۂ مجددیہ ، کراچی : ۱۴۱ -
ادبی پبلیشرز ، بمبئی : ف ۳۲۵ ،
ف ۳۶۷ ، ۳۴۲ ، ۴۱۶ ، ۴۱۷ ،
۱۰۲۲ -
اردو اکادمی ، بہاولپور : ۲۰۸ -
اردو اکیڈمی سندھ ، کراچی : ۸۷۴ ،
۱۱۲۹ -
اردو پبلیشرز ، لکھنؤ : ۷۱۸ ، ۸۷۳ -
اردو سوسائٹی ، پٹنہ : ۹۷۵ ، ۹۷۶ -
اسلامی پریس صدر گلی ، پٹنہ بہار :
۹۷۵ -
اعلیٰ کتب خانہ ، کراچی پبلیشرز :
۵۱۸ -
اکبر پریس ، آگرہ : ۴۷ -
اکیڈمی آوف ایجوکیشنل ریسرچ ،
کراچی : ۱۰۶۹ ، ۱۰۷۰ ، ۱۱۲۹ -
الہ آباد سینٹ ہاؤس یونی ورسٹی :
ف ۱۳۳ ، ف ۳۲۵ -

انڈیا آفس لائبریری، لندن: ۱۱۷، ۱۴۵، ۱۶۶، ۲۴۰، ۲۷۵، ف ۲۸۰، ۴۴۳، ۴۶۳، ف ۵۵۰، ۷۷۶، ۱۰۸۱، ۱۰۹۵، ۱۱۰۹، ۱۱۲۹۔

انجمن ترق اردو، اورنگ آباد دکن: ۸۹، ۱۱۶، ۱۱۸، ف ۱۳۱، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۸۰، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ف ۲۵۷، ۲۸۳، ۳۴۰، ۳۴۲، ۳۵۷، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۲۰، ۴۶۲، ۴۶۳، ۵۰۱، ف ۵۰۲، ۵۴۳، ۵۵۷، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۳، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۷۱۷، ۷۲۰، ۷۲۱، ۷۵۸، ۷۵۹، ف ۷۶۹، ۸۱۲، ۸۷۲، ۸۷۳، ۹۲۷، ۹۲۹، ۹۳۰، ف ۹۶۳، ۱۰۲۲، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱۔

انجمن ترق اردو ہند، دہلی: ۳۷، ۷۴، ۱۱۷، ۱۴۳، ۲۸۵، ۴۱۸، ۵۵۸، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۵۹، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۸، ۸۷۱، ۸۷۳، ۹۲۷، ۹۷۵، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۹۸، ۱۱۰۹۔

انجمن ترق اردو (ہند) علی گڑھ: ۲۰۸، ۲۸۴، ۳۴۰، ۴۲۰، ۵۶۰، ۵۶۴، ۶۴۷، ف ۷۱۰، ۷۱۸، ۷۶۰، ف ۷۶۹، ۸۱۶، ۸۷۴، ۹۲۷، ۹۲۹، ۹۷۵، ۹۹۸، ۱۰۶۸۔

انجمن ترق اردو پاکستان، کراچی: ۷۴، ۷۵، ف ۱۳۳، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۷۸، ۲۰۹، ۲۸۳، ۲۸۵، ف ۳۱۰، ۳۳۹، ۳۴۱، ۳۴۲، ف ۳۵۹، ف ۳۸۵، ف ۴۰۷، ۴۲۰، ۴۲۱، ف ۴۳۰، ۴۳۳، ۴۴۳، ف ۵۳۸، ۶۴۵، ۷۸۹، ۸۸۴، ۹۱۰، ۹۲۷، ۹۳۰، ۹۳۱، ف ۹۷۱، ۹۸۰، ۱۰۲۲، ۱۰۲۵، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۰، ۱۰۷۱، ف ۱۰۷۴، ۱۰۸۱، ۱۱۲۹۔

انجمن اردو پریس اورنگ آباد، دکن: ۲۸۵، ۵۶۰۔

انجمن محافظ اردو، لکھنؤ: ۶۴۷۔

انجمن نوبہار ادب، پٹنہ: ۹۷۷۔

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی: ۶۴۵، ۶۴۶۔

ایشیاٹک سوسائٹی، بنگال: ۵۴۴، ۱۱۰۹۔

ب

برٹش اینڈ فورن بائیبل سوسائٹی، لندن: ۱۰۷۱۔

برٹش میوزیم، لندن: ۱۴۲، ۲۶۸، ۲۸۵، ۳۰۶، ف ۸۲۶، ۱۱۱۳۔

بوڈلین لائبریری: ۹۳۰۔

بہار اردو اکیڈمی، پٹنہ: ۹۷۹۔

بہار ریسرچ سوسائٹی، پٹنہ: ۱۱۱۴۔

پ

پاکستان ہسٹاریکل سوسائٹی ، کراچی : ۱۷ -

پبلی کیشن ڈویژن گورنمنٹ آوف انڈیا ، دہلی : ۱۷ -

پنجاب یونی ورسٹی ، لاہور : ۱۱۷ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ، ۲۳۰ ، ۲۸۳ ، ۳۱۷ ، ۳۶۲ ، ۵۰۱ ، ۵۵۳ ، ۷۱۷ ، ۷۵۷ ، ۷۵۸ ، ۷۵۹ ، ۸۱۲ ، ۸۱۵ ، ۸۷۲ ، ۸۷۵ ، ۹۲۹ ، ۹۷۶ ، ۹۹۷ ، ۱۰۲۲ ، ۱۰۶۹ ، ۱۱۱۳ ، ۱۱۳۰ -

پنجاب یونی ورسٹی لائبریری ، لاہور : ۳۷ ، ۱۲۳ ، ۱۳۱ ، ۱۳۵ ، ۳۲۰ ، ۳۳۳ -

ت

تاج المطابع ، رام پور : ۸۰۲ -

تاج کمپنی ، کراچی : ۱۰۷۰ -

ترقی اردو بورڈ ، دہلی : ۱۳۳ ، ۱۷۷ ، ۹۲۷ ، ۹۳۱ ، ۱۰۶۲ -

ج

جامعہ الہ آباد : ۳۰۲ ، ۳۱۵ ، ۳۱۶ -

جامعہ عثمانیہ ، حیدر آباد دکن : ف ۹۷۱ -

جیّد برقی پریس ، دہلی : ۹۲۹ -

خ

خدا بخش لائبریری ، پٹنہ : ۹۶۶ -

خیابانِ ادب ، لاہور : ۲۸۳ ، ۳۶۲ -

خیر المطابع ، مغل پورہ عظیم آباد : ۹۷۸ -

د

دارالاشاعت پنجاب ، لاہور : ۱۳۳ ، ۱۷۸ ، ۲۸۳ ، ۵۰۱ ، ۶۳۷ ، ۷۱۷ ، ۹۳۰ -

دارالمصنفین ، اعظم گڑھ : ۳۶ -

دانش محل ، لکھنؤ : ۷۳ -

دانش گاہ پنجاب ، لاہور : ۵۶۲ ، ۱۰۶۹ -

دائرۂ ادب ، پٹنہ : ۳۱۶ ، ۵۵ ، ۵۶۲ ، ۸۷۳ ، ۹۳۰ ، ۹۷۶

دلّی پرنٹنگ ورکس ، دہلی : ۶۷۷ -

دہلی یونی ورسٹی ، دہلی : ۵۳۳ ، ۶۳۵ ، ف ۹۶۳ ، ۹۹۸ ، ۱۰۸۱ ، ۱۱۲۸ -

دھومی مل دھرم داس ، دہلی : ۶۳۶ -

ذ

ذخیرۂ اسپرنگر : ۱۰۳۰ -

ذخیرۂ اوسلے : ۱۱۱۳ -

ذخیرۂ جادو ناتھ سرکار : ۸۷۲ -

ذخیرۂ کتب موتی محل : ۱۱۱۳ -

ر

رضا لائبریری ، رام پور : ۳۱۹ ، ۴۴۴ ، ۵۴۲ ، ۵۵۰ ، ۹۲۲ ، ۱۱۱۷ ۔
رفاہ عام پریس ، لاہور : ف ۱۳۳ ، ۱۴۲ ، ۳۱۵ ، ۱۰۲۱ ۔
رام نرائن لال ، الہ آباد : ۱۱۸ ، ۱۸۰ ۔
رائٹرز بک کلب ، کراچی : ۶۳۶ ۔

س

سائمن اینڈ شوسٹر ، نیویارک : ۱۷ ۔
سمپسن مارسٹن اینڈ کمپنی ، لندن : ۱۱۲۹ ۔
سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد ، سندھ : ۳۴۱ ۔
سندھ ساگر اکیڈمی ، لاہور : ۴۲۱ ۔

ش

شاہ ولی اللہ اورینٹل کالج منصورہ ، ضلع حیدر آباد سندھ : ۱۰۶۶ ۔
شمس المطابع ، دہلی : ۲۸۴ ، ۱۱۳۰ ۔
شیخ مبارک علی ، لاہور : ۱۳۱ ، ۱۴۳ ، ۴۶۳ ، ۷۰۷ ، ف ۸۱۹ ۔

ع

عطر چند کپور اینڈ سنز ، لاہور : ۴۱۸ ۔
عثمانیہ یونی ورسٹی ، حیدر آباد دکن : ۱۱۲۸ ۔
علم مجلس کتب خانہ ، دہلی : ۱۴۵ ۔
علمی مجلس ، دہلی : ف ۱۳۱ ، ۳۱۹ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ۴۶۴ ، ۵۵۹ ، ۸۱۴ ۔
علوی بک ڈپو ، بمبئی : ف ۵۰۵ ، ۵۵۹ ، ۵۶۱ ، ۵۶۲ ۔
علی بھائی شرف علی اینڈ کمپنی ، بمبئی : ۱۷۷ ، ۵۰۹ ۔

ف

فروغ اردو ، لکھنؤ : ۹۲۸ ۔
فورٹ ولیم کالج ، کلکتہ : ۵۵۶ ، ۸۸۳ ، ۹۸۵ ، ۹۸۹ ، ۹۹۳ ، ۹۹۵ ، ۱۰۰۳ ، ۱۰۱۲ ، ۱۰۳۸ ، ۱۱۰۱ ، ۱۱۰۲ ، ۱۱۰۸ ، ۱۱۱۳ ، ۱۱۱۵ ، ۱۱۲۷ ۔

ق

قومی پریس ، بانکی پور ، پٹنہ : ۹۷۷ ۔
قومی عجائب خانہ ، کراچی : ۲۷ ، ۱۴۳ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ، ۱۸۰ ، ۲۰۸ ، ۲۳۹ ، ۴۱۷ ، ۷۵۸ ، ۷۵۹ ، ۹۱۰ ، ۹۳۰ ۔

ک

کتاب منزل ، لاہور : ۹۹۸ ۔
کتاب نگر ، لکھنؤ : ۵۰۰ ، ک ۸۲۴ ، ۸۷۴ ۔

کتابی دنیا ، دہلی : ۶۴۶ -
کتب خانۂ آصفیہ ، حیدر آباد دکن : ۵۶۰ ، ف ۹۷۱ -
کتب خانۂ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی : ۱۰۲۳ -
کتب خانہ درگاہ حضرت جی ، گوالیار : ۱۰۸۴ -
کتب خانہ راجہ محمود آباد : ۴۴۴ ، ۵۵۴ ، ۵۵۵ -
کتب خانہ رازی ، طہران : ۱۱۷ ، ۱۴۱ -
کتب خانہ شاہ غمگین ، گوالیار : ۵۵۰ -
کتب خانہ شاہانِ اودھ : ۵۴۴ -
کتب خانہ مسعود حسن رضوی ادیب : ۵۵۰ -
کتب خانہ مسلم یونی ورسٹی ، علی گڑھ (ذخیرۂ سبحان اللہ) : ۵۵۰ -
کتب خانہ مشرق برٹش میوزیم : ۲۳۲ -
کتب خانہ مشرقیہ ، پٹنہ : ۳۶ ، ۹۴۵ -
کتب خانہ نور الحسن مرحوم : ۹۹۸ ، ۱۰۲۵ -
کراچی یونی ورسٹی ، کراچی : ۱۶ ، ۷۶۰ -
کلکتہ مدرسہ : ۱۱۰۹ -
کلیہ پنجاب ، لاہور : ۱۴۱ -
کیمبرج یونی ورسٹی پریس : ۱۶ ، ۱۷ ، ۱۱۷ ، ۳۴۰ -

گ

گرووانک ، نیویارک : ۲۰۸ -

ل

لائبریری مہاراجا دیویندر سنگھ جو دیو شکر گڑھ (مدھیہ پردیش) : ۱۰۸۵ -
لکھنؤ یونی ورسٹی شعبۂ فارسی : ف ۱۰۹۵ -

م

مرقع عالم پریس ، ہردوئی : ۱۰۲۱ -
مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان : ۳۷ ، ۱۴۱ ، ۱۷۷ ، ۸۷۲ ، ۸۷۴ -
مرکزی اردو بورڈ ، لاہور : ۲۰۹ ، ۳۴۰ ، ۷۵۷ ، ۹۳۰ ، ۱۱۲۹ -
مجلسِ اشاعت ادب ، دہلی : ۲۸۵ ، ۴۲۱ -
مجلس ترقی ادب ، لاہور : ۳۶ ، ۳۸ ، ف ۶۰ ، ۷۴ ، ۷۵ ، ۸۹ ، ۱۱۶ ، ۱۱۸ ، ف ۱۲۴ ، ۱۴۲ ، ۱۴۳ ، ۱۴۵ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ، ۱۸۰ ، ۲۰۷ ، ۲۰۸ ، ۲۳۹ ، ۲۴۰ ، ۲۸۳ ، ۳۳۹ ، ۳۴۰ ، ۳۵۷ ، ۳۵۸ ، ۴۱۶ ، ۴۱۷ ، ۴۱۹ ، ۴۲۰ ، ۵۰۰ ، ۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۵۶۰ ، ۵۶۱ ، ۷۱۶ ، ۷۱۹ ، ۷۲۰ ، ۷۵۷ ، ۷۵۸ ، ۷۵۹ ، ف ۷۶۹ ، ۸۱۲ ، ۸۱۷ ،

۸۱۴، ۸۱۵، ف ۸۲۶، ف ۸۳۳، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۹۲۷، ۹۲۸، ۹۲۹، ف ۹۶۳، ۱۰۷۰، ۱۰۷۱، ۱۱۲۹ ۔
مدرسۂ عالیہ ڈھاکہ، شعبۂ تحقیق و اشاعت : ۳۷ ۔
مسلم یونی ورسٹی و پریس، علی گڑھ : ۳۴۰، ۴۴۴، ۸۱۵، ۸۷۲، ذخیرہ منیر عالم : ۴۴۵، شعبۂ تاریخ : ۵۵۷، شعبۂ لسانیات : ۷۴ ۔
مشتاق بک ڈپو، کراچی : ۶۳۶، ۷۶۰ ۔
مطبع الاخبار، کول : ۳۶۶ ۔
مطبع الانصاری، دہلی : ۷۵۷، ۷۵۹، ۷۶۰، ۸۱۵ ۔
مطبع جماعت تجارت متفقہ اسلامیہ لمیٹڈ، میرٹھ : ۹۲۹ ۔
مطبع حسینی، وزیر گنج لکھنؤ : ۳۴۲ ۔
مطبع حیدری، بمبئی : ۱۶ ۔
مطبع رحمانی، حیدر آباد دکن : ۹۹۷ ۔
مطبع رضوی، دہلی : ۱۸۰ ۔
مطبع رفاہ عام، لاہور : ۱۱۷، ۱۱۸ ۔
مطبع دخانی رفاہ عام، لاہور : ۱۷۷، ۳۴۲ ۔
مطبع سراجی محمد سعادت علی خان : ف ۱۶۸ ۔
مطبع شاہ جہانی، بھوپال : ۷۵۹، ۸۱۵، ۱۰۲۲ ۔
مطبع شمس الدولہ، حیدر آباد دکن : ۴۲۱ ۔
مطبع شہنشاہی، سہارن پور : ۴۱۶ ۔
مطبع العلوم، مدرسہ دہلی : ۵۶۰، ف ۹۶۳، ۱۰۳۰، ۱۰۶۸ ۔
مطبع کبیری، سہسرام : ۷۰۸ ۔
مطبع گلشن راج، مدراس : ۱۰۲۲، ۱۰۲۳ ۔
مطبع مجتبائی، دہلی : ۴۱۵ ۔
مطبع مجتبائی، میرٹھ : ۱۰۶۹ ۔
مطبع مہدی، حیدر آباد دکن : ۹۷۹ ۔
مطبع مہدی، کانپور : ۱۱۳۰ ۔
مطبع مصطفائی، دہلی : ۶۷۰ ۔
مطبع مصطفائی، کانپور : ف ۷۵۹، ۴۱۵ ۔
مطبع مطلع العلوم، مراد آباد : ۴۰۹ ۔
مطبع معارف، اعظم گڑھ : ۳۵۷، ۹۲۹ ۔
مطبع مفید عام، آگرہ : ۳۴۱ ۔
مطبع منعمی، پٹنہ بہار : ۹۷۵ ۔
مطبع مہالندی، کلکتہ : ف ۱۰۴۶، ۱۰۶۹ ۔
مطبع ناصری، دلہائی : ۳۴۱ ۔
مطبع نظامی، کانپور : ف ۳۵۹، ۴۱۵ ۔
مطبع نقشبندی : ۱۰۶۹ ۔
مطبع نور الانوار، آرہ : ۱۴۲، ۱۸۰ ۔
مطبع نولکشور : ۲۰۷، ۳۴۰، ۳۵۷، ۴۱۸ ۔
مطبع نولکشور، کانپور : ۱۴۱، ۱۴۵، ۵۵۷، ۵۵۸، ۸۷۲، ۱۰۲۳ ۔

مطبع نولکشور، لکھنؤ: ۱۱۷، ۲۸۳، ۴۱۹، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۳، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۷۰، ۷۱۶، ۷۱۹، ۷۲۰، ۸۲۶، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۵، ۹۳۰، ۹۳۱، ۱۰۲۲، ۱۰۸۱، ۱۱۳۱۔
مطبوعات امیر کبیر: ۲۰۸۔
معارف پریس، اعظم گڑھ: ۳۸، ۷۴۔
معاصر، پٹنہ: ۱۱۶، ۱۴۵، ۲۸۴، ۷۱۹، ۷۵۹، ۹۳۰، ۱۱۲۸۔
مفید عام پریس، آگرہ: ۷۴۔
مکتبہ ابراہیمیہ، حیدر آباد دکن: ۷۵، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۵، ۴۱۶، ۵۶۱۔
مکتبہ ادبستان، سری نگر: ۴۶۳۔
مکتبہ برہان، اردو بازار، دہلی: ۱۷، ف ۱۳۱، ۱۴۳، ۲۰۹، ۲۸۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۹، ۴۶۳، ۵۶۴، ۷۱۷، ۸۱۳، ۸۱۴، ۹۲۸۔
مکتبہ جامعہ، نئی دہلی: ۷۱۸، ۷۲۰، ۱۱۲۸۔
مکتبۂ جدید، لاہور: ۵۰۰، ۶۴۵۔
مکتبہ خیابان ادب، لاہور: ۲۰۸، ۲۳۰، ۳۵۷، ۴۱۷، ۵۶۰، ۱۱۳۰۔
مکتبہ سات رنگ، کراچی: ۱۱۲۹۔
مکتبہ کلیان، لکھنؤ: ۹۲۸۔
مکتبہ معین الادب، لاہور: ۱۱۷، ۷۲۰، ۹۷۸۔
مکتبہ مہر نیم روز، کراچی: ۹۷۹۔
مکتبہ نیا دور، کراچی: ۴۶۲۔
مُلا فیروز لائبریری، بمبئی: ۱۱۰۹۔
ملک چنن دین، لاہور: ۱۱۷۔
موتی لال بنارسی داس (پبلشرز)، دہلی: ۱۰۷۱۔
میکملن اینڈ کمپنی، نیویارک: ۱۷۔
میونخ لائبریری: ۱۱۱۳۔

ن

ناسیونال، پیرس: ف ۱۰۶۲۔
الناظر پریس، لکھنؤ: ۶۴۶، ۸۷۵۔
ناگری پرچارنی سبھا: ۱۰۸۴۔
نامی پریس، کانپور: ۱۰۶۹۔
نسیم بک ڈپو، لکھنؤ: ۵۶۲۔
نظامی پریس، بدایوں: ۳۷، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۷۷، ۱۸۰، ۲۳۹، ۲۸۳، ۳۴۲، ۳۵۷، ۴۱۶، ۵۰۱، ۵۱۰، ۵۵۸، ۵۵۹، ۷۱۷، ۷۵۷، ۷۵۹، ۸۱۲، ۸۷۴، ۹۲۹۔
نیشنل اکادمی، دہلی: ۵۵۸۔
نیشنل بُک فاؤنڈیشن، کراچی: ۱۸۰، ۲۰۷، ۶۴۶۔
نیشنل لائبریری، کلکتہ: ۸۷۲۔

ہ

ہمدرد پریس ، دہلی : ۱۰۲۳ -
ہندوستان پریس ، رام پور : ف ۱۳۱ ، ۱۷۹ ، ۳۵۷ ، ۴۱۷ ، ۴۲۰ ، ۴۶۳ ، ۵۰۱ ، ۵۵۷ ، ۵۶۱ ، ۶۳۶ ، ۶۴۷ ، ۷۱۸ ، ۷۲۰ ، ۷۵۹ ، ۸۷۴ ، ۹۲۸ ، ۱۰۸۱ ، ۱۱۳۰ -
ہندوستانی اکیڈمی ، الہ آباد : ۹۲۹ ، ۹۵۷ ، ۱۰۸۱ ، ف ۱۰۹۵ ، ۱۱۲۸ -
ہندی ساہتیہ سمیلن ، الہ آباد : ۱۰۸۵ -

ی

یونیورسل بکس ، لاہور : ۸۹ -

اشخاص ، اقوام و ملل ، افسانوی کردار

آ

آبرو ، نجم الدین شاہ مبارک : ۱۴ ،
۲۱ ، ۲۴ ، ۲۵ ، ۴۳ ، ۵۲ ،
۶۶ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۶۳ ،
۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۱۹۰ ، ۱۹۲ ،
۱۹۴ ، ۱۹۵ ، ۱۹۶ ، ۱۹۸ ،
۱۹۹ ، ۲۰۰ ، ۲۰۱ ، ۲۰۲ ،
۲۰۳ ، ۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۰۷ ،
حالاتِ زندگی : ۲۱۰ — ۲۱۲ ،
ماحول : ۲۱۲ — ۲۱۶ ، تصور
حسن و عشق : ۲۱۶ ، ۲۱۷ ،
ایہام گوئی : ۲۱۸ — ۲۲۱ ، کلام
میں ہندی اثرات : ۲۲۱ - ۲۲۲ ،
صائب کے اثرات : ۲۲۲ ، کلام
پر رائے : ۲۲۲ — ۲۲۵ ، اس
دور کا نمائندہ شاعر : ۲۲۵ -
۲۲۶ ، تصور شاعری : ۲۳۰ -
۲۳۱ ، کلام میں معاصرین : ۲۳۱ ،
شاگرد : ۲۳۲ ، زبان : ۲۳۲ —
۲۳۸ ، حرف آخر : ۲۳۹ ، ۲۴۱ ،
۲۴۲ ، ۲۴۳ ، ۲۴۵ ، ۲۴۹ ،
۲۵۴ ، ۲۵۵ ، ۲۵۶ ، ۲۵۷ ،
۲۵۹ ، ۲۶۰ ، ۲۶۱ ، ۲۶۲ ،
۲۶۳ ، ۲۶۴ ، ۲۶۵ ، ۲۶۷ ،
۲۶۸ ، ۲۶۹ ، ۲۷۰ ، ۲۷۱ ،
۲۷۲ ، ۲۷۳ ، ۲۷۴ ، ۲۷۶ ،
۲۸۱ ، ۲۸۲ ، ۲۹۳ ، ۲۹۴ ،
۲۹۶ ، ۳۰۱ ، ۳۰۵ ، ۳۱۷ ،
۳۲۱ ، ۳۲۲ ، ۳۴۹ ، ۳۵۲ ،
۳۵۳ ، ۳۵۶ ، ۳۶۷ ، ۳۷۰ ،
۳۷۱ ، ۳۷۳ ، ۳۷۸ ، ۳۸۰ ،
۳۹۱ ، ۴۰۵ ، ۴۲۶ ، ۴۲۸ ،
۴۳۴ ، ۴۳۶ ، ۴۵۰ ، ۴۸۵ ،
۴۸۶ ، ۴۹۸ ، ۵۲۶ ، ۵۲۵ ،
۵۲۷ ، ۶۰۵ ، ۶۰۸ ، ۶۱۵ ،
۷۱۴ ، ۸۹۲ ، ۹۰۳ ، ۹۰۴ ،
۹۶۹ ، ۱۰۰۵ ، ۱۰۱۵ ، ۱۰۲۹ ،
۱۰۴۰ ، ۱۰۵۵ ، ۱۰۹۲ -
آتش : ۹۴۲ ، ۹۴۳ -
آلو لیکس : ۲۰۰ -
آدم علیہ السلام : ۱۰۵۱ -
آذر ، لطف علی بیگ : ۲۰۸ -
آذر بت تراش : ۵۸۹ -
آرام ، نسروان جی مہروان جی :
۸۷۱ -
آرزو ، سراج الدین علی خان : ۲۳ ،
نظریۂ زبان : ۲۳ - ۲۴ ، ۲۷ ، ۳۷ ،

۶۵ ، ۱۲۱ ، ۱۲۲ ، ۱۲۷ ، ۱۳۱ ، ۱۳۲ ، ۱۳۴ ، ۱۳۶ ، ۱۳۹ ، ۱۴۱ ، ۱۴۳ ، شاگرد : ۱۴۸ ، خاندان : ۱۴۹ ، علم و فضل : ۱۵۱ ، تصانیف : ۱۵۱ — ۱۵۴ ، اوّلیات : ۱۵۴ ، لغت نویسی : ۱۵۴ — ۱۵۶ ، توافقِ لسانی : ۱۵۶ - ۱۵۷ ، معانی کی تشریح : ۱۵۷ - ۱۵۸ ، املا اور اصولِ لغت : ۱۵۸ - ۱۵۹ ، الفاظ کی تشریح اور معانی : ۱۵۹ - ۱۶۰ ، اردو شاعری : ۱۶۰ — ۱۶۳ - خدمات : ۱۶۳ - ۱۶۴ ، ۱۶۵ ، ۱۶۸ ، ۱۷۴ ، ۱۷۶ - ۱۷۷ ، ۱۹۶ ، ۲۰۸ ، ۲۱۰ ، ۲۳۷ ، ۲۵۸ ، ۳۰۱ ، ۳۵۹ ، ۳۶۶ ، ۴۸۵ ، ۵۰۰ ، ۵۰۳ ، ۵۰۶ ، ۵۰۷ ، ۵۰۸ ، ۵۰۹ ، ۵۱۰ ، ۵۱۵ ، ۵۲۴ ، ۵۲۷ ، ۵۲۹ ، ۵۳۰ ، ۵۳۴ ، ۵۴۶ ، ۵۷۳ ، ۶۰۷ ، ۶۲۱ ، ۶۲۲ ، ۶۵۴ ، ۶۵۵ ، ۶۵۹ ، ۶۶۵ ، ۶۶۶ ، ۶۷۶ ، ۷۲۷ ، ۷۲۸ ، ۷۳۵ ، ۷۵۸ ، ۸۰۴ ، ۸۲۰ ، ۸۲۱ ، ۸۲۲ ، ۸۲۹ ، ۸۳۰ ، ۸۵۸ ، ۸۶۸ ، ۸۷۲ ، ۹۹۳ ، ۹۹۷ ، ۱۰۱۵ ، ۱۰۸۱ -

آزاد ، ابوالکلام : ۱۰۶۱ -

آزاد ، فقیر اللہ : ۱۸۷ -

آزاد ، محمد حسین : ۴۴۴ ، ۴۶۳ ، ۵۴۸ ، ۶۵۰ ، ۶۶۷ ، ۶۷۲ ، ۷۱۷ ، ۷۷۵ ، ف ۸۱۹ ، ۹۳۶ ، ۱۰۱۴ ، ۱۰۸۳ -

آزاد بلگرامی ، میر غلام علی : ۹۲ ، ۱۱۶ ، ۱۱۷ ، ۱۱۸ ، ۱۲۲ ، ف ۱۲۸ ، ف ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۴۲ ، ۱۵۰ ، ۱۷۳ ، اردو دیوان : ۱۷۴ ، تصانیف : ۱۷۴ - ۱۷۵ ، ۱۷۶ ، ۱۷۷ ، ۲۲۶ ، ف ۳۲۵ ، ۳۲۶ ، ۳۴۱ ، ۳۴۲ ، ۳۵۹ ، ۳۶۰ ، ۳۷۷ ، ۳۹۲ ، ۴۱۵ ، ۵۲۶ ، ۵۳۱ ، ۸۳۰ ، ۱۰۲۰ -

آزردہ ، مفتی صدر الدین : ۵۷۲ -

آسائش بانو : ۷۲۴ -

آسی ، عبدالباری : ۵۵۲ ، ف ۸۲۶ ، ۸۷۲ -

آشوب : ۸۳۲ -

آصف الدولہ ، نواب : ۲۷۴ ، ف ۲۷۵ ، ۳۶۲ ، ۳۶۹ ، ۳۷۵ ، ۳۸۳ ، ۳۹۱ ، ۵۱۵ ، ۵۲۰ ، ۵۴۷ ، ۶۳۱ ، ۶۳۲ ، ۶۳۴ ، ۶۴۲ ، ۶۴۵ ، ۶۵۷ ، ۶۹۴ ، ۷۶۷ ، ۷۹۵ ، ۸۲۳ ، ۸۲۴ ، ۸۲۷ ، ۸۴۲ ، ۸۴۴ ، ۸۴۸ ، ۸۴۹ ، ۸۵۰ ، ۸۶۴ ، ۸۷۰ ، ۸۸۰ ، ۸۸۳ ، ۹۴۰ ، ۹۴۱ ، ۹۶۱ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۷۵ ، ۱۰۷۶ ، ۱۰۹۵ ، ۱۱۱۰ -

آصف جاہ اول : دیکھیے آصف جاہ۔

نظام الملک ۔
آصف جاہ نظام الملک : ۳ ، ۶ ، ۴۷ ، ۵۳۱ ۔
آصف جاہ ثانی : ف ۳۰۷ ، ۳۰۹ ، ۳۱۰ ، ۹۷۰ ، ۹۷۱ ۔
آفاق ، میر فرید الدین : ۹۷۰ ، ۱۰۸۳ ۔
آفتاب : دیکھیے شاہ عالم ثانی ۔
آفرین علی خاں : ۸۲۷ ۔
آفرین لاہوری ، فقیر اللہ : ۱۶۵ ۔
آگاہ ویلوری ، محمد باقر : ۹۷۰ ، ۹۸۴ ، ۹۸۵ ، ۹۸۸ ، ۹۸۹ ، ۹۹۷ ، ۱۰۰۶ ، سنہ ولادت : ۱۰۱۰ ، حالات ۱۰۱۰ ، تصانیف : ۱۰۱۱ ، اردو نثر : ۱۰۱۲ ، ۱۰۱۵ ، تاریخ کا نقطۂ نظر : ۱۰۱۶ - ۱۰۱۷ ، فارسی اصناف سخن : ۱۰۱۷ — ۱۰۱۹ ، ۱۰۲۱ ، ۱۰۲۳ ، ۱۰۸۰ ، ۱۰۸۱ ۔
آنحضرتؐ : دیکھیے حضرت محمد صلی اللہ علیہ و آلہ وسلم ۔
آہ : ۹۶۸ ۔
آہی ، میر عبدالرحمٰن : ۶۷۰ ۔

الف

ابا عبداللہ الحسین : دیکھیے امام حسین ۔
ابدالی ، احمد شاہ : ۳ ، ۵ ، ۸۳ ، ۸۴ ، ۸۶ ، ۸۷ ، ۱۴۹ ، ۳۰۶ ، ۳۲۸ ، ۳۶۹ ، ۳۸۳ ، ۵۰۶ ، ۵۰۹ ، ۵۱۱ ، ۵۱۲ ، ۵۱۳ ، ۵۳۷ ، ۶۵۶ ، ۷۶۵ ، ۷۷۷ ، ۸۷۹ ، ۸۸۳ ، ۹۰۹ ، ۹۱۷ ، ۹۳۳ ، ۹۳۹ ، ۱۰۲۷ ، ۱۰۶۳ ، ۱۰۷۶ ، ۱۰۷۷ ، ۱۰۷۸ ، ۱۰۷۹ ۔
ابراہیم علیہ السلام : ۳۸۳ ۔
ابراہیم بن مسلم بن عقیل : ۱۰۳۲ ۔
ابراہیم خاں بن علی مردان خاں : ۳۴۰ ۔
ابراہیم خاں گاردی : ۸۷ ۔
ابراہیم نور اللہ ، میر : ۸۲۲ ۔
ابن العربی : ۳۸۷ ، ۶۳۰ ، ۶۳۱ ، ۷۳۹ ، ۷۴۰ ۔
ابن رسول اللہ : دیکھیے امام حسین ۔
ابنائی داس : ۲۹۱ ۔
ابوالحسن شاہ : ۲۳۱ ۔
ابوالخیر : ۸۷۹ ۔
ابوالفضل : ۲۲ ، ۷۴ ، ۶۹۸ ۔
ابوالمعانی : سید : ۲۹۱ ، ۷۷۶ ۔
ابوجہل : ۵۴۹ ۔
ابو حنیفہ ، امام : ۱۶۳ ۔
ابو طالب : ۶۵۰ ، ۶۵۱ ۔
ابو طالب ، مرزا : ۶۶۸ ۔
ابو نصر ، شیخ : ۳۱۱ ۔
ابھی چند : ۱۹۷ ۔
اثل ، میر عبدالجلیل حسینی واسطی بلگرامی : ۱۱۵ ۔
اثل بارلولی : ۱۱۵ ، ۱۱۶ ۔
اثر ، امداد امام : ۶۸۶ ، ۷۲۰ ، ۹۳۷ ، ۹۷۸ ۔
اثر ، خواجہ محمد میر : ۳۷۷ ، ۳۷۸ ، ۳۸۸ ، ۳۹۰ ، ۷۲۳ ، ۷۲۴ ،

۷۳۱ ، ۷۳۴ ، ۷۳۶ ، ۷۹۹ — ۸۱۱ ، نام ۸۰۰ ، تصانیف : ۸۰۱ - ۸۰۲ ، دیوان : ۸۰۰ ، مندرجات : ۸۰۲ ، غزلیات : ۸۱۰ - ۸۱۱ ، مثنوی خواب و خیال : ۸۰۱ ، ۸۰۲ — ۸۱۰ ، ۹۰۷ ، ۹۱۰ ، ۹۱۶ ، ۹۵۸ ، ۱۰۰۵ -
اثر رام پوری ، محمد علی خان : ۸۱۲ -
اثر لکھنوی : ۶۴۲ -
احسان : ۱۳۶ -
احسان ، حافظ عبدالرحمٰن خان : ۱۰۸۳ -
احسن ، احسن اللہ : ۲۴۱ ، ۲۶۵ ، کلام پر رائے : ۲۶۵ - ۲۶۶ ، ۴۰۷ ، ۴۵۰ -
احسن ، مرزا احسن علی : ۴۹۱ -
احسن مارہروی : ۱۰۲۱ ، ۱۰۶۰ ، ۱۰۷۰ -
احمد : ۴۵ -
احمد (مرثیہ گو) : ۷۰ -
احمد بیگ : ف ۵۰۵ -
احمد بیگ ، مرزا ، ۴۱۶ -
احمد خان ، خواجہ : ۸۰۰ -
احمد خان ، نواب : ۷۹۵ -
احمد خان ، نواب میر : ۷۲۳ -
احمد سرہندی ، شیخ (حضرت مجدد الف ثانی) ۱۲۳ ، ۲۶۶ ، ۳۷۷ ، ۷۳۴ ، ۷۳۷ ، ۷۳۸ ، ۷۴۰ ، ۷۴۱ ، ۹۳۴ -
احمد شاہ : ۵ ، ۲۱ ، ۵۹ ، ۳۹۰ ، ۳۹۸ ، ۳۹۹ ، ۴۰۸ ، ۵۱۰ ، ۵۲۶ ، ۷۶۵ ، ۷۸۷ ، ۷۹۴ ، ۸۲۱ ، ۹۹۳ ، ۱۰۲۷ ، ۱۰۲۸ ، ۱۰۷۲ ، ۱۰۷۳ ، ۱۰۷۶ ، ۱۰۷۷ ، ۱۰۷۸ ، ۱۰۸۲ ، ۱۰۸۳ ، ۱۰۸۶ -
احمد شاہ درّانی : دیکھیے ابدالی ، احمد شاہ -
احمد علی خان : ۹۳۴ -
احمد گجراتی : ۲۸۹ -
احمد یار خان ، نواب : ۷۶۷ -
اختر جوناگڑھی ، قاضی احمد میاں : ۲۹۰ ، ۳۳۹ ، ۱۰۶۹ -
اخلاص ، گلشن چند : ۲۸۵ -
ادیب ، پروفیسر مسعود حسن رضوی : ۶۸ ، ۷۳ ، ۱۴۵ ، ۲۰۳ ، ۲۰۴ ، ۲۰۸ ، ۲۸۴ ، ۳۰۲ ، ۳۴۰ ، ۴۲۰ ، ۵۰۰ ، ۵۴۴ ، ۵۶۰ ، ۵۶۲ ، ۵۶۳ ، ۵۶۴ ، ف ۸۲۴ ، ۸۷۳ ، ۸۷۴ ، ۹۲۷ ، ۹۲۹ ، ۹۷۵ -
ادیب ، ڈاکٹر لطیف حسین : ف ۱۱۰ -
ادہم بانی : ۲۱ -
ارجنو : ۱۰۶۷ -
ارسطو : ۳۹۶ ، ۵۸۴ ، ۸۰۵ -
ارشاد ، سید تقی احمد : ۴۲۰ -
اروِن ، ولیم : ۷۷ ، ۸۹ -
اسپرنگر ، اے : ۲۰۷ ، ۲۰۸ ، ۲۶۲ ، ۲۶۹ ، ف ۲۷۵ ، ۲۸۴ ، ۳۹۴ ، ۴۱۹ ، ۴۲۸ ، ۴۴۴ ، ۴۶۲ ،

۵۶۲ ، ۷۷۴ ، ۸۱۳ ، ۸۱۸ ،
۸۲۶ ، ۸۸۴ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۳۱ ،
۱۱۱۳ ، ۱۱۳۰ -
اسپنسر : ۱۷۵ -
اسد خان اورنگ آبادی : ۱۷۱ -
اسد دیوانہ : ۵۴۰ -
اسد یار خان (بخشی نواب بہادر) :
۵۴۹ -
اسماء : ۱۰۳۲ -
اسماء سعیدی ، ڈاکٹر : ۹۳۱ ، ۹۳۲ -
اسمٰعیل امروہوی : ۴۵ ، شجرہ : ف
۶۰ ، ف ۶۱ -
اسمتھ ، جنرل : ۵ ، ۱۰۹۴ ، ۱۰۹۵ ،
۱۱۱۲ -
اشتیاق ، شاہ ولی اللہ : ۲۴۱ ، ف
۲۵۸ ، ف ۲۶۲ ، حالات : ۲۶۶ ،
زبان و بیان : ۲۶۷ ، ۲۷۳ ،
۳۹۳ ، ۳۹۴ ، ۵۳۲ ، ۷۷۲ -
اشرف : ۲۷۲ ، ۳۲۰ ، ۳۲۱ ، ۳۳۲ ،
۳۳۶ ، ۱۰۰۵ -
اشرف (دکنی مرثیہ گو) : ۷۰ -
اشرف بیابانی ، سید شاہ : ۲۸۹ -
اشرف خان : ۹۳۴ -
اشرف خان ، افغان پسر : ۲۹۱ -
اشرف علی خان ، اشرف الدولہ :
۶۶۵ ، ۶۶۶ -
اشرف علی خان ، نواب : ۱۰۲۸ -
اشرف گجراتی ، محمد اشرف الموسوی :
۶۶ ، ۱۸۷ ، ۱۸۹ ، حالات :
۲۸۹ - ۲۹۱ ، دیوان : ۲۹۱ -
۲۹۳ ، اثرات ولی : ۲۹۲ - ۲۹۳ ،
تصور عشق : ۲۹۳ - ۲۹۶ ، غزلیات :
۲۹۸ - ۳۰۰ ، ۳۵۳ ، ۳۷۸ ،
۳۸۸ -
اصغر علی : ۴۴۳ -
اصمعی : ۹۵۷ -
اظہرالدین ، شیخ : ۳۷۶ -
اظہر علی ، ڈاکٹر سید : ف ۱۳۱ ،
۱۷۹ ، ۱۰۸۱ -
اعتماد الدولہ قمر الدین خان
وزیر الممالک : ۱۴ ، ۱۴۸ ، ۱۶۵ ،
۵۰۶ ، ۵۰۹ ، ۵۱۴ -
اعتماد الدولہ محمد امین خان بہادر نصرت
جنگ : ۱۶۴ -
اعجاز رقم خان : ۱۰۹۴ -
اعظم ، محمد غوث خان : ۱۰۱۱ ، ۱۰۲۳ -
اعظم الامرا ارسطو جاہ : ۹۷۰ -
اعظم خان ، نواب : ۱۴ ، ۱۹۸ ،
۳۹۴ ، ۵۴۰ -
اعظم خان کلاں : ۵۴۰ -
اعظم شاہ : ۹۴ -
اعلٰی ، امین الدین : ۳۱۲ ، ۳۱۶ ،
۷۴۱ -
افتخار ، عبدالوہاب : ف ۱۳۳ ، ف
۳۲۵ ، ۳۲۶ ، ۳۴۲ ، ۴۱۵ ،
۴۱۶ -
افتخار حسین ، آغا : ف ۱۰۶۲ ،
۱۰۷۱ -
افسرالدولہ فیاض الدین حیدر : ۳۷ -
افسر صدیقی امروہوی : ۶۸ ، ۷۴ ،

۷۵ ، ۲۰۶ ، ۲۰۹ ، ۲۴۰ ،
۳۳۲ ، ۴۶۲ ، ۸۷۵ ، ۹۲۸ ،
۹۳۱ ، ۹۸۰ ، ۱۰۶۸ ۔
انسوس ، میر شیر علی : ۶۷۰ ، ۸۱۹ ،
۸۲۲ ، ۸۲۳ ، ۸۲۴ ، ۸۲۵ ،
۸۷۰ ، ۸۷۲ ، ۸۷۳ ۔
افضل : ۱۰۰ ۔
افلاطون : ۲۰۱ ۔
اقبال : ۱۲۴ ، ۴۷۱ ، ۴۷۵ ، ۴۸۷ ،
۵۷۹ ، ۶۰۴ ، ۶۲۹ ، ۶۳۰ ،
۶۳۱ ، ۷۴۸ ، ۷۴۹ ، ۷۵۰ ،
۹۶۰ ۔
اقتدا حسن ، ڈاکٹر : ۷۵ ، ۱۱۸ ،
۱۴۲ ، ۱۴۳ ، ۱۴۴ ، ۱۷۷ ،
۳۵۸ ، ۴۱۷ ، ۴۲۱ ، ۵۵۸ ،
۷۱۶ ، ۷۲۰ ، ۷۵۸ ، ۷۶۸ ،
ف ۷۶۹ ، ۸۱۲ ، ۸۱۳ ، ۸۱۴ ،
ف ۸۸۱ ۔
اقسی مشہدی : ۳۹۲ ۔
اکبر (دکنی مرثیہ گو) : ۷۰ ۔
اکبر اعظم : ۲۱ ، ۱۲۹ ، ۱۳۷ ،
۱۵۷ ، ۱۹۱ ، ۴۸۲ ، ۵۲۱ ،
۶۹۴ ، ۶۹۸ ۔
اکبر الہ آبادی : ۱۱۰ ، ۶۰۳ ۔
اکبر حیدری کاشمیری ، ڈاکٹر :
۱۴۲ ، ۴۵۳ ، ۵۵۴ ، ۵۵۵ ،
۷۱۸ ، ۸۷۳ ۔
اکسیر (استاد مرزا فاخر مکین) : ۶۹۲ ۔
الطاف حیدر آبادی ، محمد تقی : ۹۸۸ ۔
الف ابدال : ۵۴۹ ۔
الم ، میاں صاحب : ۷۲۳ ۔
امام دین : ۹۰۰ ، ۹۰۱ ۔
امام بخش کشمیری : ۱۱۲۴ ۔
امامی موسوی ، میر : ۸۱۹ ۔
امان اللہ : ف ۴۰۵ وفات : ت ۵۰۵ ،
۵۱۲ ، ۵۴۷ ۔
امانی ، خان زمان : ۳۵ ۔
امۃ الزہرا : دیکھیے بہو بیگم ، نواب ۔
امجد علی : ۱۱۰۹ ۔
امراللہ الہ آبادی، ابوالحسن امیرالدین:
۱۴۵ ، ۲۸۴ ، ۳۷۷ ، ۴۰۰ ،
۴۱۷ ، ۴۹۷ ، ۶۵۶ ، ۷۱۹ ،
۷۲۹ ، ۷۵۹ ، ۹۳۰ ، ۹۴۰ ،
۹۴۵ ، ۹۷۵ ، ۹۷۷ ، ۹۸۷ ،
۱۰۹۴ ، ۱۱۲۸ ۔
امید ہمدانی ، مرزا محمد رضا قزلباش :
۶۵ ، ۱۲۲ ، حالات : ۱۳۲-۱۴۳ ،
تاریخ پیدائش و وفات : ت ۱۳۱ ،
ف ۱۳۲ ، ۱۴۰ ، ۱۴۴ ، ۱۶۵ ،
۱۷۰ ، ۴۰۱ ، ۴۰۲ ، ۵۲۷ ،
۵۵۹ ۔
امیدوار ، شیخ قائم علی : ۶۶۲ ۔
امیر ، نواب محمد یار خاں : ۶۵۲ ،
۷۶۶ ۔
امیرالامرا خلف والا جاہ بہادر :
۱۰۱۰ ۔
امیرالامرا صمصام الدولہ : ۱۶۴ ۔
امیرالدین : ۲۹۱ ۔
امیرالممالک ، نواب : ۳۲۶ ۔
امیر تیمور : ۷۲۳ ۔

امیر کلال ، حضرت : ۷۲۴ ، ۱۱۲۲ -
امیر مینائی ، منشی امیر احمد : ۸۱۴ -
امین الدولہ ، نواب : ۱۰۶۹ -
امین خان : ۷۹ -
امین گودھری : ۴۳ -
انجام ، نواب عمدۃ الملک امیر خان :
۶۵ ، ۱۲۲ ، خاندان : ۱۳۶ ؛
حلقۂ احباب : ۱۳۶ ، فقرہ بازی :
۱۳۶ – ۱۳۸ ، قتل : ۱۳۸ ،
شاعری : ۱۳۸ - ۱۴۰ ، ریختی :
۱۴۰ ، ۱۹۱ ، ۲۴۲ ، ۲۴۳ ،
۲۴۴ ، ۲۴۵ ، ۲۵۵ ، ۳۰۱ ،
۳۸۶ ، ۳۹۴ ، ۴۲۹ ، ۴۳۰ ،
۴۳۱ ، ۴۴۵ ، ۴۴۶ -
اندرمن : ف ۱۶۸ -
انسان ، اسد الدولہ اسد یار خان :
۱۳۶ ، ۵۱۰ -
انشا ، انشاءاللہ خان : ۴۸۰ ، ۶۱۱ ،
۶۱۸ ، ۶۴۶ ، ۷۹۷ ، ۸۳۴ ،
۸۵۸ ، ۸۶۹ ، ۸۷۰ ، ۸۹۶ ،
۸۹۸ ، ۹۷۳ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۲۸ -
انصار اللہ ، ڈاکٹر : ۱۰۶۸ -
انصاری ، محمد علی خان : ۱۴۴ ، ۲۸۳ -
انصاف حیدر آبادی ، مرزا علی نقی
خان : ۱۰۰۶ ، ۱۰۰۸ ، دیباچہ
مجموعہ رسائل : ۱۰۰۸ -
انوپ بائی : ۲۱ -
انور ، منور سہانے : ۳۷ -
انوری : ۲۸ ، ۱۹۶ ، ۲۴۱ ، ۲۵۵ ،
۵۴۸ ، ۶۸۷ ، ۶۹۹ ، ۷۰۰ ،
۷۱۱ -
انیس : ۴۸۰ ، ۶۴۴ ، ۶۴۵ ، ۷۰۸ ،
۷۰۹ ، ۷۱۱ ، ۸۷۰ ، ۸۷۱ ،
۹۹۰ ، ۱۰۳۵ -
اودھوتالیک : ۱۱۰۴ -
اورنگ زیب عالم گیر : ۱ ، ۲ ، ۳ ،
۶ ، ۲۱ ، ۲۵ ، ۴۳ ، ۹۲ ، ۹۳ ،
۹۷ ، ۱۰۰ ، ۱۰۴ ، ۱۰۵ ، ۱۰۷ ،
۱۱۱ ، ۱۲۱ ، ۱۲۵ ، ۱۲۷ ،
ف ۱۵۰ ، ۱۵۴ ، ۱۵۹ ، ۱۹۱ ،
۱۹۶ ، ۲۰۵ ، ۳۰۱ ، ۳۰۷ ،
۳۲۶ ، ۴۶۹ ، ۹۵۸ ، ۶۹۴ ،
۷۲۲ ، ۷۲۳ ، ۱۰۹۴ ، ۱۱۰۴ -
اولیا : ۴۴ ، ۶۱ -
ایلی : ۸۲۷ -
ایل : ۱۰۶۵ -
ایرج خان : ۳۹۹ -
ایسولیہ : ۱۰۳۲ -
ایشوعا مسیحا : دیکھیے حضرت عیسیٰ
علیہ السلام -
ایلزبتھ ، ملکہ : ۱۹۲ -
ایلیٹ ، ٹی - ایس : ۵۷۴ ، ۵۹۱ ،
۶۰۳ -
ایما ، میر یحییٰ مخاطب بہ عاشق علی
خان : ۱۴۴ -
ایمان ، شیر محمد خان : ۹۶۹ ، حالات :
۹۷۰ - ۹۷۱ ، تصانیف : ۹۷۱ ،
دیوان : ۹۷۱ ، کلام پر رائے :
۹۷۲ - ۹۷۳ -

ب

بابا فرید شکر گنجؒ : ۲۵۸ ، ۹۰۱ -
بابا قادری ، سید : ۱۰۲۵ -
بابر : ۴۶ ، ۱۰۹۴ -
بادل علی ، سید : ۴۴۵ -
باز بہادر ، سلطان : ۴۷ ، ۷۴ -
باقی باللہ ، خواجہ : ۷۳۸ -
باؤڈاریول ، ڈبلیو : ۸۷۱ -
بائرن : ۶۰۴ ، ۷۱۳ -
بحری ، قاضی محمود : ۴۵ ، ۱۰۱۵ -
بخت سنگھ ، راجہ : ۵۰۹ -
برات اللہ ، میر : ۸۱۹ -
براؤن ، ایڈورڈ ، جی : ۱۷ -
برج لال : ۳۶۲ -
برکت اللہ اویسی : ۱۰۰۰ -
برہان الدین خدا نما : ۹۳۳ -
برہان الملک ، سعادت خان ، نواب : ۳ ، ۴ ، ۱۳۷ ، ۱۶۵ -
بسمل : ۹۶۸ -
بسنت علی خاں ، خواجہ سرا : ۶۵۶ -
بشاش ، منشی دیبی پرشاد : ۱۶۸ ، ۱۸۰ -
بشن سنگھ ، رائے : ۵۴۷ -
بشیر الدین ، مولوی : ۵۴۳ -
بشیر حسین ، محمد : ۵۶۲ -
بقا ، بقاء اللہ خاں : ۳۴ ، ۴۳۱ ، ۴۵۲ ، ۴۷۹ ، ۵۱۹ ، ۱۰۰۵ -
بکرم ، راجہ : ۸۵۵ -
بنگش ، احمد خاں : ۶۵۲ ، ۶۵۷ ،
بنگش ، قائم خاں : ۱۰۷۶ -
بودلیئر : ۵۸۶ ، ۶۰۴ -
بوعلی : ۲۳۱ -
بو علی قلندر ، شاہ : ۶۶۶ -
بہاء الدین نقشبند ، حضرت : ۷۲۳ -
بہادر سنگھ ، رائے : ۵۱۵ ، ۵۴۴ ، ۵۴۷ -
بہادر شاہ اول : ۲ ، ۳ ، ۱۳ ، ۱۰۵ ، ۱۱۰ ، ۱۳۳ ، ۱۴۴ ، ۶۵۱ ، ۷۷۴ ، ۱۰۶۳ -
بہادر علی چھپراموی : ف ۵۵۰ -
بہار ، ٹیک چند : ۲۴ ، ۶۵ ، ۱۲۲ ، ۱۴۸ ، ۱۶۳ ، ۱۶۳ ، سنہ ولادت و وفات : ۱۶۸ ، تصانیف : ۱۶۹ ، اردو کلام : ۱۶۹ - ۱۷۰ ، ۵۳۳ ، ۵۳۵ .
بہاری لال (ہندی شاعر) : ۳۴ ، ۳۵ ، ۱۰۸۴ -
بھاؤ ویس واس راؤ : ۸۴ ، ۸۷ ، ۵۱۱ -
بہزاد : ۲۵۰ -
بہشتی : ۴۸۲ -
بھگونت رائے : ۹۶۲ -
بہو بیگم ، نواب : ۸۴۲ ، ۸۴۹ -
بھید ، میر میراں : ۷۷۳ -
بیاس جی : ۱۰۶۷ -
بیان ، خواجہ احسن الدین خاں : ۲۷۴ ، ۳۶۴ ، اصل نام : ک ۳۰۷ ، حالات : ۳۰۸ — ۳۱۰ ، کلام پر رائے : ۳۱۰ — ۳۱۵ ،

۴۷۵ ، ۵۲۸ ، ۵۳۰ ، ۵۳۴ ، ۶۷۰ ، ۹۱۰ ، ۹۲۲ ، ۱۰۰۴ ۔
بے تاب : ۲۴۱ ۔
بے تاب ، عبداللہ فاروق : ۹۰۰ ۔
بے جگر ، خیراتی لال : ۲۱۲ ، ۵۵۰ ، ۱۰۷۴ ، ۱۰۷۵ ، ۱۰۸۱ ، ۱۱۰۹ ، ۱۱۱۰ ، ۱۱۲۹ ۔
بےچر ، رچرڈ : ۹ ۔
بیدار ، سناتھ سنگھ : ۱۵۳ ، ۲۱۱ ، ف ۲۱۲ ، ۵۶۰ ، ۷۲۵ ، ۷۵۸ ، ۸۱۵ ۔
بیدار ، شیخ عماد الدین مہدی : ۴۳۱ ، ۴۹۵ ، ۷۲۶ ، ۷۲۵ ، ۷۷۲ ، ۸۹۵ ، نام اور خاندان : ۹۰۰ ، تعلیم و تربیت : ۹۰۱ ۔ ۹۰۲ ، کلام میں مختلف رنگ : ۹۰۳ — ۹۰۵ ، شاعری کا مرکزی نقطہ : ۹۰۵ ، زبان و بیان : ۹۰۶ ، غزلیات پر رائے : ۹۰۷ ، ۹۱۰ ، ۹۱۱ ، ۹۱۷ ، ۹۲۰ ، ۹۲۲ ، ۹۲۳ ، ۹۳۰ ۔
بیدار ، عابد رضا : ۷۱۷ ، ۱۰۲۰ ۔
بیدل ، مرزا عبدالقادر : ۶۵ ، ۹۴ ، ۹۵ ، ۱۲۲ ، طرز فکر : ۱۲۴ ، دو مثنویاں : ف ۱۲۴ ، انداز بیان : ۱۲۵ ، تصانیف : ۱۲۵ ، اردو کلام : ۱۲۵-۱۲۶ ، ۱۲۸ : ۱۲۹ ، ۱۳۹ ، ۱۴۰ ، ۱۶۴ ، ۱۷۶ ، ۱۹۶ ، ۲۲۵ ، ۲۵۰ ، ۵۳۳ ، ۵۴۹ ، ۵۵۰ ، ۶۶۵ ، ۶۶۶ ، ۶۶۷ ، ۶۷۶ ، ۹۵۸ ۔
بیگم (ایک طوائف) : ۱۴ ۔
بیگم جان : ۸۰۱ ۔
بیگم فخر الدین : ۵۲۴ ۔
بیگمات اودھ : ۵۱۸ ۔
بیل ، طامس ولیم : ۱۴۱ ، ۱۴۵ ، ۲۸۳ ، ۳۷۶ ، ۳۹۳ ، ۴۲۱ ، ۵۵۸ ، ۸۱۲ ، ۸۷۲ ، ۹۲۹ ، ف ۱۰۹۵ ۔
بیلی گانی ، کاسپالو : ۱۰۶۲ ۔
بینوا : ۲۴ ، ۲۱۰ ، ۲۱۱ ، ۷۲۴ ۔
بینی رام : ۱۰۹۶ ۔

پ

پاکباز ، میر مکھن : ۲۱۱ ، ۲۳۱ ، ۲۳۲ ، ۲۴۱ ۔
پروسی تھیٹس : ۵۸۶ ۔
پروانہ مراد آبادی ، پروانہ علی شاہ : ۷۶۶ ۔
پریم سنگھ : دیکھیے علی محمد خان ۔
پٹنا : ۲۱۸ ، ۲۳۱ ۔
پیام اکبر آبادی ، شرف الدین علی خان : ۶۳ ، ۱۲۲ ، تاریخ وفات : ف ۱۳۱ ، ۱۶۵ ، ۲۸۶ ، ف ۵۱۰ ، ۶۶۶ ، ۷۷۳ ۔
پیٹرارک : ۵۸۸ ۔
پیر بابا شاہ حسینی : ۳۱۲ ، ۳۱۳ ۔
پیر رومی : دیکھیے مولانا روم ۔
پیغمبر علیہ السلام : دیکھیے محمدؐ ۔

ت

تاباں ، میر عبدالحئی : ف ۲۵۷ ، ۳۳۶ ، ۳۴۷ ، ۳۵۱ ، ۳۵۳ ، ۳۸۲ ، ۳۸۴ ، شاگردی : ۳۸۵ ، سال وفات : ۳۸۶ ، دیوان : ۳۸۶ ، زبان : ۳۸۶ - ۳۸۷ ، موضوعات سخن : ۳۸۹ - ۳۹۰ ، ۳۹۱ ، ۴۰۲ ، ۴۱۱ ، ۴۱۳ ، ۴۳۱ ، ۴۵۳ ، ۴۵۶ ، ۴۸۹ ، ۵۲۶ ، ۵۳۲ ، ۵۳۸ ، ۹۰۳ ، ۹۱۰ ، ۹۶۹ ، ۱۰۱۵ -
تاج ، سید امتیاز علی : ۸۷۵ -
تاج الدین ، میر : ف ۱۰۹۵ -
تارا چند ، ڈاکٹر : ۸ ، ۱۷ -
تان سین : ۱۱۰۴ -
تپاں پھلواری ، شاہ نور الحق : ۹۴۶ -
تجرد ، میر عبداللہ : ۵۶۱ ، ۷۷۳ -
تجلی ، تجلی علی شاہ : ۹۷۰ -
تجلی ، محمد حسن علی : ۵۰۳ ، ۵۵۵ -
تجلی ، معین الدین علی : ۴۱۰ ، ۷۱۱ -
تحسین ، میر محمد حسین ، عطا خاں : ۹۵۸ ، ۹۶۸ ، ۹۸۴ ، ۹۸۶ ، ۹۹۴ ، ۹۹۷ ، تعلیم و تربیت : ۱۰۹۴ ، تصانیف : ۱۰۹۴ ، ملازمت : ۱۰۹۴ ، ۱۱۱۰ -
تحسین علی خاں : ۵۱۵ -
تراب ، شاہ تراب علی : ۲۹۳ ، ۳۰۹ ، ترتیب دیوان : ۳۱۱ ، حالات ۳۱۲ - ۳۱۳ ، مندرجات دیوان : ۳۱۳ - ۳۱۴ ، منظوم تصانیف ۳۱۴ — ۳۱۶ ، خصوصیات شاعری ۳۱۶ — ۳۱۹ ، ۱۰۴۱ -
تسلیم ، سلام اللہ خاں : ۸۷۷ -
تفضل حسین خاں ، نواب : ۸۸۱ ، ۸۸۲ -
تقی اوحدی : ۳۴ ، ۵۷۲ ، ۵۷۳ ، ۶۴۵ -
تقی بھکت : ۱۴ -
تقی (دکنی مرثیہ گو) : ۷۳ ، ۶۹۴ ، ۷۰۵ ، ۷۰۵ -
تمکین ، میاں صلاح الدین : ۵۳۸ ، ۷۷۳ -
تمنا اورنگ آبادی ، اسد علی خاں : ۱۷۳ ، ۱۷۴ ، ۱۸۰ ، ۴۹۷ -
تہور خاں : ۷۹ -
تیغ ، منشی فقیر محمد : ۸۷۱ -

ٹ

ٹورو لینس ، فرانسسکو ماریا : ۱۰۶۲ -
ٹیپو سلطان : ۵ ، ۴۶۹ ، ۵۷۹ -
ٹیری : ۱۰۶۲ -
ٹیکٹ رائے بہادر ، راجہ : ۷۶۷ -
ٹیلر ، کپتان : ۱۰۰۴ -

ث

ثابت الہ آبادی ، میر محمد افضل : ۱۳۲
ثاقب : ۵۳۴ ، ۵۳۷ ۔
ثاقب رضوی : ۲۸۵ ، ۴۲۱ ۔
ثاقب ، میاں شہاب الدین : ۲۲۲ ، ۶۴۰ ۔
ثاقب عظیم آبادی : ۹۳۵ ، ۹۷۵ ، ۹۷۶ ۔
ثنا ، ثناء اللہ : ۱۸۷ ، ۳۰۱ ۔
ثنا ، سید زاہد : ۸۱ — ۸۹ ۔
ثنا ، شیخ آیت اللہ : ۶۶۵ ، ۶۶۶ ۔
ثناء اللہ ، شیخ : ۳۰۰ ۔
ثناء اللہ پانی پتی ، قاضی : ۳۶۳ ۔
ثنائی : ۳۹۲ ، ۶۶۶ ، ۱۰۱۴ ۔

ج

جامی : ۳۹۲ ، ۳۹۸ ، ۶۶۶ ، ۷۸۴ ، ۸۰۷ ، ۸۲۷ ، ۹۵۸ ۔
جان جانی ، مرزا : ۳۵۹ ۔
جانباز خان : ۳۰۶ ۔
جانم ، برہان الدین : ۴۱۲ ۔
جاوید خان (منقبت گو) : ۱۷۱ ۔
جاوید خان ، خواجہ سرا ، نواب بہادر : ۵۱۰ ، ۵۱۵ ، ۵۲۰ ، ۵۲۷ ، ۵۴۷ ، ۶۳۹ ۔
جرأت ، قلندر بخش : ۴۸۰ ، ۴۸۴ ، ۶۰۵ ، ۶۸۵ ، ۷۶۷ ، ۷۹۵ ، ۷۹۷ ، ۸۳۴ ، ۸۳۹ ، ۸۴۰ ، ۸۷۰ ، ۸۵۸ ، ۸۸۰ ، ۸۹۶ ، ۸۹۸ ، ۹۵۱ ، ۹۶۰ ، ۹۷۳ ، ۱۱۲۲ ۔
جسپت رائے کھتری : ۵۵۱ ۔
جگر ناتھ ، راجہ : ۹۵۹ ۔
جگل کشور ، راجہ : ۵۱۰ ، ۵۱۱ ، ۵۱۹ ، ۵۴۷ ۔
جلال اسیر : ۱۹۶ ، ۲۵۰ ۔
جلیل قدوائی : ۹۲۹ ۔
جمال : ۲۳۱ ۔
جمالی دہلوی : ۸۷۴ ۔
جمیل جالبی ، ڈاکٹر : ۳۶ ، ۸۹ ، ۱۴۳ ، ۱۷۸ ، ۱۸۰ ، ۲۰۷ ، ۳۳۹ ، ۳۴۰ ، ۶۴۵ ، ۶۴۶ ، ۷۶۰ ، ۸۱۶ ، ۹۷۸ ۔
جنون ، شیخ غلام علی : ۵۲۸ ۔
جوان : ۶۷۰ ۔
جوان بخت جہاندار شاہ ، مرزا : ۸۲۳ ، ۱۰۰۳ ۔
جواہر علی خان ، نواب : ۸۲۷ ، ۸۴۹ ۔
جوشش ، محمد روشن : حالات ۹۶۱ - ۹۶۲ ، تصانیف : ۹۶۲ - ۹۶۳ ، دیوان (اشاعت و مندرجات) : ۹۶۳ ، کلام پر رائے : ۹۶۳ - ۹۶۶ ، زبان و بیان ۹۶۶ - ۹۶۷ ، ۹۶۸ ، ۹۷۸ ۔
جونسن ، رچرڈ : ۱۹۲ ، ۶۶۹ ۔
جہاں شاہ : ۳ ۔
جہاندار شاہ ، صاحب عالم ، مرزا : ۲ ، ۵ ، ۲۱ ، ۸۶ ، ۹۳ ، ۱۲۳ ،

۳۰۷ ، ۴۹۱ ، ۸۸۰ ، ۸۸۴ ،
۱۰۴۴ ، ۱۰۶۳ -
جہانگیر : ۲۱ ، ۱۹۱ ، ۳۲۹ -
جھنکو راؤ : ۸۳ ، ۸۴ ، ۸۷ ، ۸۸ -

چ

چغتائی ، محمد اکرام : ۱۴۱ -
چنتامن : ۱۲۶ -
چندا ، ماہ لقا : ۹۷۱ -
چوسر : ۱۷۵ ، ۳۵۴ ، ۶۰۴ -
چھتر سنگھ ، راجہ : ۱۰۸۴ ، ۱۰۸۵ -

ح

حاتم ، ظہور الدین : ۸ ، ۲۵ ، ۲۶ ،
۵۳ ، ۵۴ ، ۶۶ ، ۱۰۸ ، ۱۱۵ ،
۱۳۶ ، ۱۳۸ ، ۱۸۷ ، ۱۸۸ ،
۱۸۹ ، ۲۰۲ ، ۲۰۳ ، ۲۰۵ ،
۲۰۷ ، ۲۳۸ ، ۲۴۱ ، ۲۴۲ ،
۲۴۳ ، ۲۴۷ ، ۲۵۵ ، ۲۶۱ ،
۲۷۶ ، ۲۸۳ ، ۲۹۳ ، ۳۰۱ ،
۳۲۲ ، ۳۵۰ ، ۳۵۱ ، ۳۵۳ ،
۳۵۴ ، ۳۵۵ ، ۳۷۰ ، ۳۷۲ ،
۳۷۴ ، ۳۷۷ ، ۳۸۲ ، ۳۸۴ ، ۴۰۱ ،
نام : ص ۴۲۶ ، ص ۴۲۷ ، حالات :
۴۲۷ — ۴۳۱ ، شاگرد : ۴۳۱ ،
تاریخ وفات : ۴۳۱-۴۳۲ ، تصانیف :
۴۳۳ — ۴۳۴ ، ابتدائی رنگ سخن :
۴۳۶ — ۴۳۹ ، اولیات : ۴۴۱ -
۴۴۲ ، اردو نثر : ۴۴۶ — ۴۴۹ ،
فارسی نثر : ۴۴۹ - ۴۵۱ ، تنقیدی
شعور : ۴۵۱ - ۴۵۲ ، شاعری کے
ادوار : ۴۵۴ - ۴۶۲ ، ۴۷۰ ،
۴۷۴ ، ۴۸۲ ، ۴۸۳ ، ۴۸۴ ،
۴۸۵ ، ۴۸۶ ، ۴۹۴ ، ۵۱۴ ،
۵۱۹ ، ۵۲۶ ، ۵۲۷ ، ۵۳۴ ،
۵۳۵ ، ۵۴۷ ، ۶۱۵ ، ۶۳۹ ،
۶۴۰ ، ۶۵۵ ، ۶۵۷ ، ۷۱۴ ،
۷۶۴ ، ۷۷۷ ، ۷۷۸ ، ۷۸۰ ،
۷۸۵ ، ۸۰۷ ، ۸۳۰ ، ۸۸۳ ،
۸۹۱ ، ۸۹۲ ، ۸۹۳ ، ۸۹۴ ،
۹۰۳ ، ۹۰۴ ، ۹۱۶ ، ۹۴۱ ،
۹۴۲ ، ۹۴۷ ، ۹۴۸ ، ۹۴۹ ،
۹۵۴ ، ۹۹۸ ، ۱۱۱۴ ، ۱۱۱۵ ،
۱۱۳۰ -
حافظ شیرازی : ۲۳ ، ۱۹۲ ، ۲۳۱ ،
۲۹۹ ، ۳۹۲ ، ۴۹۵ ، ۵۸۶ ،
۵۸۷ ، ۵۸۸ ، ۶۰۴ ، ۶۷۷ ،
۷۴۴ ، ۸۳۲ -
حاکم لاہوری ، حکیم بیگ خان : ۲۳ ،
۲۴ ، ۳۶ ، ۱۲۴ ، ۱۲۵ ، ۱۴۴ ،
۱۴۸ ، ۱۶۳ ، ۱۷۴ ، ۱۷۷ ،
۳۷۶ ، ۳۷۷ ، ۷۲۷ ، ۷۵۸ -
حالی ، الطاف حسین : ۶۰۲ ، ۶۹۶ ،
۶۹۸ ، ۶۹۹ ، ۷۴۲ ، ۷۸۲ ،
۸۶۹ ، ۹۸۹ ، ۱۰۶۹ -
حبیب اللہ ، میر : ۲۹۱ ، ۸۲۲ -
حجام ، عنایت اللہ عرف گلو : ۶۴۰ -
حُر : ۵۰ ، ۱۰۲۲ ، ۱۰۳۴ -
حزیں ، شیخ محمد علی : ۲۳ ، ۲۴ ،
۱۳۶ ، ۱۵۳ ، ۱۷۸ ، ۶۶۶ ،

۸۲۷ ، ۹۶۲ ، ۹۷۸ -
حزیں/ظہور ، میر محمد باقر : ۳۵۱ ،
۳۶۴ ، دو دیوان : ۳۹۰ ، حالات ،
۳۹۰ ، تاریخ وفات : ۳۹۰ ، زبان
و بیان : ۳۹۱ - ۳۹۲ ، ۴۱۱ ،
۴۸۹ ، ۵۳۰ ، ۹۲۰ ، ۹۲۲ ،
۹۲۳ ، ۱۰۰۴ -
حسام الدولہ ، حسام الدین خاں :
۵۱۲ ، ۵۱۳ ، ۵۴۴ -
حسامی ، شیخ حسام الدین : ۱۴۹ -
حسرت ، جعفر علی : ۴۱۴ ، ۴۷۵ ،
۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۸۰ ، ۴۸۱ ،
۴۸۲ ، ۴۸۳ ، ۴۸۴ ، ۴۸۵ ،
۴۸۶ ، ۴۸۹ ، ۴۹۰ ، ۴۹۱ ،
۴۹۵ ، ۷۹۴ ، ۷۹۷ ، ۸۳۹ ،
۸۷۰ ، ۸۷۸ ، سنہ ولادت : ۸۷۹ ،
تعلیم و تربیت : ۸۷۹ ، حالات :
۸۸۰ ، سودا پر اعتراض : ۸۸۱ -
۸۸۲ ، تصانیف : ۸۸۲ ، قصائد :
۸۸۳ ، شہر آشوب : ۸۸۴ ،
مثنویات : ۸۸۳ - ۸۹۰ ، غزلیات :
۸۹۰ - ۸۹۹ ، خصوصیات : ۸۹۴ -
۸۹۸ ، ۹۱۰ ، ۹۱۶ ، ۹۲۲ ،
۹۲۶ ، ۹۶۳ ، ۹۷۴ ، ۱۰۰۴ ،
۱۰۸۸ ، ۱۱۱۶ -
حسرت عظیم آبادی ، میر محمد حیات
(بہبت قلی خاں) : ۳۹۱ ، ۴۸۹ ،
۴۹۵ ، ۴۹۹ ، ۸۸۴ ، حالات :
۹۲۰ - ۹۲۱ ، دیوان : ۹۲۲ ،
مشمولات : ۹۲۲ ، کلام پر رائے :
۹۲۲ - ۹۲۶ ، زبان و بیان : ۹۲۶ -
۹۲۷ ، ۹۵۲ -
حسرت موہانی : ۳۹۱ ، ۴۱۸ ، ۴۲۱ ،
۴۴۴ ، ۶۰۳ ، ۷۷۶ ، ۸۱۴ ،
۸۷۲ ، ۹۰۵ -
حسن ، حضرت امام : ۴۸ ، ۴۹ ، ۷۲ ،
۳۶۳ ، ۱۰۳۲ -
حسن ، خواجہ حسن : ف ۸۱۸ ، ف
۸۱۹ -
حسن ، میر غلام حسن : ۶۷ ، ۹۵ ،
۱۱۷ ، ۱۳۱ ، ۱۴۳ ، ۲۶۷ ،
۲۷۴ ، ۲۷۵ ، ۲۸۵ ، ۳۷۷ ،
۴۰۰ ، ف ۴۰۷ ، ۴۱۸ ، ۴۳۲ ،
۴۷۷ ، ۴۷۹ ، ۴۸۰ ، ۴۸۱ ،
۴۸۶ ، ۴۸۸ ، ۴۹۱ ، ۴۹۷ ،
۵۰۷ ، ۵۵۴ ، ۵۵۸ ، ۶۳۷ ،
۶۵۰ ، ۶۵۱ ، ۶۵۳ ، ۶۵۶ ،
۶۶۳ ، ۶۷۱ ، ۷۱۷ ، ۷۱۸ ،
۷۳۶ ، ۷۵۸ ، ۷۷۵ ، ۸۰۱ ،
۸۰۸ ، ۸۱۴ ، ۸۱۶ ، ہم تخلص
شعرا : ف ۸۱۸ - ف ۸۱۹ ، اسلاف
۸۱۹ - ۸۲۲ ، سنہ پیدائش : ۸۲۲ ،
اکتساب فن : ۸۲۲ - ۸۲۳ ،
ملازمت : ۸۲۳ ، آصف الدولہ کے
حضور : ۸۲۳ - ۸۲۴ ، وفات :
۸۲۴ ، مدفن : ف ۸۲۴ - ف ۸۲۵ ،
اخلاق : ۸۲۵ ، کردار : ۸۲۵ -
۸۲۶ ، تصانیف : ۸۲۶ - ۸۷۱ ،
۸۷۳ ، ۸۷۹ ، ۸۸۶ ، ۸۸۸ ،
۸۸۹ ، ۸۹۰ ، ۹۰۰ ، ۹۰۹ ،

۹۱۶ ، ۹۱۸ ، ۹۲۷ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۹۴۳ ، ۹۶۰ ، ۹۷۵ ، ۹۷۶ ، ۹۷۷ ، ۹۷۹ ، ۹۸۷ ، ۹۹۸ ، ۹۹۹ ، ۱۰۰۵ ، ۱۰۰۶ ، ۱۰۱۳ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۸۸ ، ۱۱۱۵ -
حسن ، میر محمد حسن : ف ۸۱۸ ، ف ۸۱۹ -
حسن خاں : ۳۶ -
حسن شوق : ۳۱ ، ۳۳ ، ۷۶ ، ۲۸۹ ، ۳۱۷ -
حسن علی ، حضرت امام : ۷۳۸ -
حسن محمد مدنی ، میاں : ۲۹۰ -
حسیب : ۳۲۷ ، ۵۶۱ -
حسین ، حضرت امام : ۳۸ ، ۳۹ ، ۵۰ ، ۷۲ ، ۳۶۳ ، ۳۸۰ ، ۶۳۲ ، ۹۸۹ ، ۱۰۲۷ ، ۱۰۳۱ ، ۱۰۳۷ ، ۱۰۳۳ ، ۱۰۳۸ ، خاندان : ۶۳۳ -
حسین ذوق : ۵۳ ، ۶۱ -
حسین علی خاں : ۲ ، ۷۸ ، ۸۰۰ -
حسین قلی خاں : ۱۷۹ ، ۵۵۹ -
حسینی ، شجاعت علی : ۱۱۷ -
حسینی ، میر بہادر علی : ۸۷۱ ، ۹۹۳ ، ۱۱۰۱ -
حسینی جرجانی ، یوسف علی : ۳۸۲ -
حشمت ، محمد علی : ۳۸۵ ، ۳۸۶ ، ۵۲۳ -
حشمت ، میر محتشم علی خاں : ۷۷۳ -
حضور عظیم آبادی ، شیخ غلام یحییٰ : ۹۲۰ -
حفیظ ، شیخ حفیظ الدین : ۹۷۱ -
حفیظ قتیل ، ڈاکٹر : ۱۳۳ ، ۳۴۲ ، ۵۶۱ -
حقیقت ، شاہ حسین : ۹۹۶ ، خاندان و حالات : ۱۱۲۲ ، تصانیف : ۱۱۲۳ ، ۱۱۲۷ ، ۱۱۳۰ -
حکیم معصوم : ۳۰۰ ، ۵۳۸ -
حمید الدین خاں ، نواب : ۳۷۶ -
حمید اورنگ آبادی ، خواجہ خاں : ۲۹۹ ، ۳۲۶ ، ۳۲۹ ، ۳۳۰ ، ۳۱۶ ، ۳۹۷ ، ۵۳۱ ، ۹۷۷ ، ۹۸۷ -
حوّا ، حضرت : ۱۰۵۱ -
حیدر حسن ، آغا : ۱۰۸۳ -
حیدری ، سید حیدر بخش : ۳۱۹ ، ۳۶۳ -
حیدری ، شیخ لطف علی : ۳۴۵ -
حیرت اکبر آبادی ، قیام الدین : ف ۱۳۱ ، ف ۳۰۷ ، ۳۲۰ ، ۳۲۱ ، ۸۱۳ -

خ

خادم (مرثیہ گو) : ۶۸ ، ۶۹ -
خاقانی : ۱۶۹ ، ۲۵۵ ، ۳۱۲ ، ۶۸۷ ، ۷۰۰ -
خاکسار ، میر محمد یار خاں : ۳۳۲ ، ۵۱۹ ، ۵۲۶ ، ۵۲۹ ، ۵۲۳ ، ۵۳۵ ، ۵۳۶ ، ۶۶۱ ، ۸۳۰ -
خالدہ بیگم : ۱۱۲۸ -
خان آرزو : دیکھیے آرزو -
خان جہاں بہادر کوکلتاش : ۹۳ ، ۱۱۱ ، ۱۱۲ -

خان جہاں لودھی : ۲۶۲ -
خان دوراں ، نواب : ۳ ، ۱۳۸ -
خان رشید ، ڈاکٹر : ۸۷۴ -
خدا نما : دیکھیے برہان الدین خدا نما -
خرد ، خواجہ محمد یحییٰ خان : ۱۶۳ -
خسرو ، امیر : ۲۱ ، ۳۳ ، ۹۹ ، ۱۰۰ ،
۱۰۱ ، ۱۲۸ ، ۱۵۵ ، ۱۵۶ ،
۱۵۸ ، ۱۹۶ ، ۳۹۲ ، ۳۹۸ ،
۵۳۳ ، ۵۳۹ ، ۵۷۲ ، ۵۷۳ ،
۶۶۶ ، ۷۷۰ ، ۱۱۲۳ -
خضرؑ ، حضرت : ۳۶۲ -
خلق ، میر احسن : ۸۲۵ -
خلیق ، میر مستحسن : ۸۲۵ -
خلیق انجم ، ڈاکٹر : ۳۶۶ ، ۴۱۶ ،
۴۱۷ ، ۶۵۱ ، ۷۱۸ ، ۷۲۰ ،
ف ۷۶۹ -
خلیل ، ابراہیم خان : ۳۹۵ ، ۴۰۱ ،
۴۲۰ ، ۴۹۷ ، ۵۴۰ ، ۵۶۲ ،
۷۸۱ ، ۹۰۹ ، ۹۲۱ ، ۹۳۳ ،
۹۴۱ ، ۹۶۷ ، ۹۷۶ ، ۹۷۸ ،
۹۸۷ -
خواجہ اجمیری [خواجہ معین الدین
چشتیؒ] : ۵۰۹ -
خواجہ اکرم : ۱۱۵ ، ۷۷۲ -
خواجہ بندہ نواز گیسو دراز : ۲۰۱ ،
۷۴۱ -
خواص : ۴۴
خورشید الاسلام ، ڈاکٹر : ف ۷۱۰ ،
۸۱۴ -
خوش حال خان : ۲۵۴ -
خوشتر ، مُلا فرج اللہ : ۵۵۰ -
خوشگو ، بندرا بن داس : ۲۲ ، ۳۶ ،
۸۵ ، ۱۲۵ ، ۱۲۸ ، ۱۳۰ ،
۱۳۶ ، ۱۴۲ ، ۱۴۴ ، ۱۶۳ ،
۱۶۴ ، ۱۶۶ ، ۱۷۶ ، ۱۷۷ ،
۱۷۸ ، ۲۰۶ ، ۲۰۹ ، ۲۱۰ ،
۲۱۱ ، ۲۲۹ ، ۴۱۶ -

د

داتا گنج بخشؒ : ۷۴۱ -
دارا شکوہ : ۹۲ ، ۱۱۳۱ -
داغ : ۳۸۷ ، ۴۷۴ ، ۶۰۲ ، ۶۰۵ ،
۷۹۷ ، ۷۹۹ ، ۸۰۹ ، ۸۶۹ -
دانا ، فضل علی : ۵۳۷ ، ۶۶۲ -
دانتے : ۱۷۵ ، ۴۹۰ ، ۶۰۳ ، ۶۰۶ -
دانش ، میر رضی : ۹۲ ، ۱۶۴ ،
۶۶۶ -
داؤدؑ ، حضرت : ۱۱۰۴ -
داؤد اورنگ آبادی ، مرزا داؤد بیگ :
۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۲۸۹ ، ۲۹۳ ،
۳۲۰ ، ۳۳۲ ، ۳۷۸ ، ۱۰۸۳ -
داؤد پوتہ ، یو۔ ایم ، ڈاکٹر : ۳۷ -
داؤد خان : ۱۰۷۵ -
دبیر ، میرزا : ۴۸۰ ، ۶۶۴ ، ۷۰۸ ،
۷۰۹ ، ۷۱۱ -
دتاسی ، گارساں : ۶۷۰ ، ۷۸۹ ،
۸۲۰ ، ۸۸۴ ، ۱۰۲۹ ، ۱۰۳۰ ،
۱۰۳۱ ، ۱۰۶۶ ، ۱۰۶۸ ، ۱۰۷۱ -
درد ، خواجہ میر : ۲۴ ، ۱۲۴ ،

۱۲۶ ، ۱۳۸ ، ۱۴۹ ، ۱۶۲ ،
۱۶۳ ، ۱۷۶ ، ۲۷۹ ، ۲۸۱ ،
۳۱۹ ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۳۳۵ ،
۳۳۹ ، ۳۵۱ ، ۳۸۲ ، ۳۸۳ ،
۴۰۲ ، ۴۰۵ ، ۴۱۱ ، ۴۱۳ ،
۴۱۵ ، ۴۳۲ ، ۴۵۳ ، ۴۵۴ ،
۴۵۷ ، ۴۵۸ ، ۴۵۹ ، ۴۶۰ ،
۴۷۰ ، ۴۷۱ ، ۴۷۲ ، ۴۷۳ ،
۴۷۵ ، ۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۸۵ —
۴۸۷ ، ۴۹۳ ، ۴۹۸ ، ۵۱۴ ،
۵۲۶ ، ۵۳۰ ، ۵۳۷ ، ۶۷۰ ،
خالدان : ۷۲۳ - ۷۲۴ ، تعلیم و
مشاغل : ۷۲۶ - ۷۲۷ ، شاعری کا
آغاز : ۷۲۷ ، فارسی شاعری :
۷۲۸ ، تصانیف : ۷۳۰ — ۷۳۷ ،
تصور شاعری : ۷۴۲ - ۷۴۳ ،
شاعری کے دو نقطہ ہائے نظر :
۷۴۳ - ۷۴۴ ، تصور عشق : ۷۴۵ —
۷۴۷ ، صوفیانہ تصورات : ۷۴۷ —
۷۵۰ ، عشق کا مجازی پہلو :
۷۵۱ — ۷۵۳ ، کلام پر رائے :
۷۵۳ — ۷۵۶ ، زبان : ۷۵۶ -
۷۵۷ ، ۷۵۸ ، ۷۵۹ ، ۷۶۰ ،
۷۶۴ ، ۷۶۷ ، ۷۷۱ ، ۷۷۲ ،
۷۷۷ ، ۷۸۵ ، ۷۸۷ ، ۷۹۳ ،
۷۹۶ ، ۸۰۰ ، ۸۰۱ ، ۸۰۲ ،
۸۰۳ ، ۸۰۴ ، ۸۰۵ ، ۸۰۸ ،
۸۰۹ ، ۸۱۰ ، ۸۱۵ ، ۸۱۸ ،
۸۲۲ ، ۸۲۳ ، ۸۳۲ ، ۸۳۴ ،
۸۳۵ ، ۸۳۸ ، ۸۴۱ ، ۸۷۸ ،
۸۹۲ ، ۸۹۳ ، ۸۹۴ ، ۸۹۵ ،
۸۹۸ ، ۸۹۹ ، ۹۰۲ ، ۹۰۳ ،
۹۰۴ ، ۹۰۵ ، ۹۰۷ ، ۹۰۸ ،
۹۱۱ ، ۹۱۲ ، ۹۱۶ ، ۹۱۷ ،
۹۲۰ ، ۹۲۲ ، ۹۲۳ ، ۹۲۶ ،
۹۳۴ ، ۹۳۵ ، ۹۳۶ ، ۹۳۷ ،
۹۳۸ ، ۹۴۱ ، ۹۴۲ ، ۹۴۷ ،
۹۴۹ ، ۹۵۱ ، ۹۵۲ ، ۹۵۴ ،
۹۵۵ ، ۹۶۳ ، ۹۶۴ ، ۹۶۵ ،
۹۶۸ ، ۹۸۶ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۰۵ ،
۱۰۱۵ ، ۱۰۲۲ -
دردمند ، محمد فقیہ : ۲۶۶ ، ۳۵۱ ،
۳۵۳ ، ۳۶۴ ، ساقی نامہ : ۳۹۲ -
۳۹۳ ، سنہ تصنیف : ۳۹۳ ،
تعداد اشعار : ۳۹۵ ، مشمولات :
۳۹۵ — ۳۹۸ ، حالات : ۳۹۳ -
۳۹۴ ، وفات : ۳۹۴ ، دواوین
اردو و فارسی : ۳۹۴ - ۳۹۵ ،
۳۹۸ ، ۵۲۶ ، ۵۳۰ ، ۶۶۶ ،
۹۲۰ ، ۹۲۲ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۱۵ -
درگاہ قلی خاں نواب ذوالقدر
سالار جنگ : ۱۷ ، ۱۲۲ ، اردو
شاعری : ۱۷۱ — ۱۷۳ ، ۱۸۰ ،
۲۰۸ ، ۲۴۹ ، ۲۸۴ -
دشرتھ ، راجہ : ۸۵۵ -
دقیقی : ۱۹۶ -
دل ، محمد عابد : ۹۶۱ ، ۹۶۲ ، ۹۶۳ ،
تاریخ ولادت و وفات : ۹۶۷ ،
تصانیف : ۹۶۷ ، کلام پر رائے :
۹۶۷ — ۹۶۹ ، ۹۷۹ -

دلیل خاں : ۷۹ -
دوغارہ بالو (دختر مرزا ذوالفقار بیگ) : ۱۱۵ -
دھراشٹ ، راجہ : ۱۰۶۷ -
دیوالہ ، رائے سرب سنگھ : ۸۷۹ -

ڈ

ڈرالٹ ، ول اور ایریئل : ۱۷ -
ڈرالٹ ، ول : ۹ ، ۱۷ -
ڈرائیڈن : ۶۰۲ ، ۷۰۵ ، ۷۱۰ ، ۷۱۳ -
ڈیف ، لیبے : ۱۰۶۵ -

ذ

ذرہ : دیکھیے مہر کھتری -
ذرہ ، میر بھجّو : ۶۶۶ -
ذکا ، خوب چند : ۲۶۹ ، ۲۸۵ ، ۹۲۸ -
ذکاء اللہ ، منشی : ۲۸۴ ، ۱۱۱۳ ، ۱۱۱۴ ، ۱۱۳۰ -
ذکا بلگرامی ، محمد خاں : ۶۵۱ -
ذوالفقار ، ڈاکٹر غلام حسین : ۲۰۸ ، ۲۴۰ ، ۳۵۷ ، ۴۱۵ ، ۴۱۷ ، ف ۴۳۵ ، ۴۴۴ ، ۴۶۲ ، ۵۶۰ ، ۵۶۲ -
ذوالفقار خاں بہادر نصرت جنگ : ۲ ، ف ۸۳ ، ۹۳ ، ۱۱۵ ، ۱۳۳ ، ۱۴۴ -
ذوق : ۳۸۷ ، ۶۰۲ ، ۶۴۳ ، ۶۸۳ ، ۷۰۰ ، ۷۹۹ -
رابرٹ : ۱۰۶۵ -
راحت افزا بخاری : ۱۱۲۹ -
راز ، محمد علی : ۸۲۷ -
رازی ، عاقل خاں : ۷۸۹ ، ۸۵۶ -
راسخ ، عنایت خاں (خلف لطف اللہ خاں صادق) : ۴۸۴ ، ۶۴۹ -
راسخ عظیم آبادی ، غلام علی : ۷۸۹ ، ۹۲۷ ، ۹۴۰ ، ۹۴۴ ، تاریخ ولادت و وفات : ۹۴۵ ، تلمذ : ۹۴۶ ، تصانیف : ۹۴۷ ، کلیات : ۹۴۷ ، مندرجات : ۹۴۸ ، مثنویات : ۹۵۵ — ۹۶۰ ، موضوعی تقسیم : ۹۵۵ ، عشقیہ مثنویوں میں میر سے مماثلت : ۹۵۷ ، دیگر مثنویاں : ۹۵۷ — ۹۶۰ ، مثنویوں پر رائے : ۹۶۰ - ۹۶۱ ، ۹۶۸ ، ۹۷۵ -
راشدی ، سید حسام الدین : ۳۴۱ ، ۸۷۴ -
راقم ، بندرابن : ۵۲۶ ، ۵۳۰ ، ۸۳۰ -
رام چند : ۱۱۰۹ -
رام داس (مرہٹی شاعر) : ۳۱۵ -
رام نرائن ، دیوان : ۴۸۹ -
رام نرائن ، راجہ : ۹۶۱ -
راگھوبا دادا ، پیشوا : ۱۰۸۵ -
رتناکر ، جگن ناتھ : ۱۰۸۴ -
رحمان علی : ۹۳۰ -
رحمت خاں ، حافظ : ۵ ، ۴۸۹ ، ۷۶۶ -

رحیم ، عبدالرحیم خان خاناں : ۱۰۸۶ -
رستم علی بجنوری : ۹۸۵ ، ۹۹۲ ،
۱۰۴۰ ، ۱۰۷۴ — ۱۰۸۱ -
رسوا ، آفتاب رائے : ۱۹۷ ، ۴۸۹ ،
۷۷۳ -
رشکی ہمدانی : ۱۹۷ -
رشید حسن خاں : ۶۵۱ ، ۶۶۹ ،
۶۷۰ ، ۶۸۶ ، ۷۱۸ ، ۷۲۰ ،
رضا (مرثیہ گو) : ۷۳ -
رضوی ، ڈاکٹر سلیم حامد : ۹۹۸ ،
۱۰۶۸ -
رضوی ، سید سفارش حسین : ۷۴ -
رضی ، محمد رضی : ۲۹۹ ، ۳۰۰ ،
۴۱۱ -
رضی گجراتی : ۱۸۷ -
رعایت خاں : ۴۹۱ ، ۵۰۶ ، ۵۰۹ ،
۵۱۴ ، ۵۱۹ ، ۵۴۷ -
رفیع الدرجات : ۳ -
رفیع الدین خاں ، حاجی : ۱۰۹۷ -
رفیع الدین ، عبدالوہاب شاہ : ۹۹۱ ،
۱۰۴۴ ، علمی استعداد : ۱۰۴۹ -
۱۰۵۰ ، ۱۰۵۴ ، ۱۰۵۵ ،
۱۰۵۸ ، ۱۰۶۰ ، ۱۰۶۹ ،
۱۱۱۵ -
رکن الدین ، شیخ : ۹۰۰ -
رلکے : ۸۰۵ -
رمزی : دیکھیے شاہ حاتم -
رمضانی (معشوقِ ناجی و آبرو) :
۲۴۹ -
رند ، مہربان خاں : ۴۰۸ ، ۴۹۱ ،
۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۵۶ ، ۶۵۷ ،
۷۱۹ ، ۷۹۴ ، ۷۹۵ -
رنگین ، سعادت یار خاں : ۱۱۱ ،
۱۱۵ ، ۴۲۱ ، ۷۹۷ ، ۸۷۰ ،
۸۹۶ -
روپ متی : ۷۴ -
روح اللہ خاں : ۹۳ -
روحی (دکنی مرثیہ گو) : ۷۱ -
روسو : ۵۸۹ -
روشن ، روشن علی : ۴۲ ، ۴۵ ،
مذہب اور سکولت : ۴۶ ، ۵۹ ،
۶۴ ، ۷۲ ، ۷۴ ، ۲۳۹ ، ۳۵۱ -
روشن الدولہ ظفر خاں رستم جنگ ،
نواب : ۷۲۴ -
روشن رائے : ۳۸۶ -
رونق بنارسی : ۸۷۱ -
ریڈ ، رابرٹ : ۵۲۳ -

ز

زائر ، سید محمد میر : ۵۵۹ -
زبردست خاں : ۳۴۰ -
زبیری ، بلال احمد : ۷۶۰ -
زٹلی ، میر جعفر : ۲۵ ، ۸۹ ، ۹۰ ،
حالات : ۹۱ — ۹۶ ، کلام : ۹۷ —
۱۰۰ ، زبان و بیان : ۱۰۰ -
۱۰۱ ، ۱۰۶ — ۱۰۸ ، شاعری کے
چار حصے : ۱۰۱ — ۱۰۷ ، عبرت
اور اخلاق اقدار : ۱۰۱ - ۱۰۲ ،
حالات اور واقعاتِ عصری :
۱۰۲ — ۱۰۵ ، ہجویات : ۱۰۵ -

۱۰۶ ، طنز و مزاح : ۱۰۶ —
۱۰۸ ، شخصیت کا اظہار : ۱۰۹ ،
نثر : ۱۰۹ — ۱۱۶ ، عنوانات :
۱۱۰ ، وقائع دربار معلٰی : ۱۱۰ —
۱۱۲ ، عرض داشت : ۱۱۲ —
۱۱۴ ، رقعات : ۱۱۴ ، شرح :
۱۱۴ ، وقائع چہرہ : ۱۱۵ ،
۱۸۷ ، ۱۹۷ ، ۲۰۱ ، ۲۱۱ ،
۲۴۵ ، ۴۴۶ ، ۴۴۷ ، ۴۷۹ ،
۴۸۲ ، ۴۹۸ ، ۶۳۷ ، ۶۳۲ ،
۶۶۹ ، ۹۰۷ ، ۹۹۹ ، ۱۰۰۰ ۔
زرین ، محمد غوث : ۱۰۹۸ ۔
زکی ، جعفر علی خان : ۱۳۶ ، ۴۴۰ ،
۵۲۶ ، ۵۲۷ ۔
زلوفون : ۲۰۰ ۔
زلالی خوانساری : ۱۵۲ ، ۱۵۳ ۔
زور ، ڈاکٹر سید محی الدین قادری :
۷۵ ، ۱۱۵ ، ۳۴۱ ، ۴۴۳ ،
۴۴۴ ، ۴۶۲ ، ۴۶۳ ، ۸۱۵ ،
۹۸۰ ، ۱۰۶۹ ۔
زولواس : ۱۰۴۷ ۔
زہد : ۴۸ ۔
زین العابدین ، حضرت امام : ۵۰ ،
۵۱ ، ۶۴۴ ۔

س

ساقی خان : ۷۵۷ ۔
سالار جنگ ، نواب : ۱۴۹ ، ۴۹۱ ،
۵۱۰ ، ۵۱۴ ، ۵۱۵ ، ۸۲۱ ،
۸۲۳ ، ۸۲۴ ، ۸۲۵ ، ۸۲۷ ،
۸۴۴ ۔
سبحان : ۲۳۲ ۔
سبقت ، مرزا مغل خان : ۱۴۴ ،
۵۲۰ ۔
سبھا چند ، مہاراجہ : ۹۳ ، ۱۱۵ ۔
سجاد ، نواز علی : ف ۲۷۵ ۔
سجاد اکبر آبادی ، میر محمد سجاد :
۲۳۲ ، ۲۳۸ ، ۲۴۱ ، حالات :
۲۷۳ — ۲۷۵ ، دیوان : ۲۷۵ ،
رنگِ ایہام : ۲۷۶ — ۲۷۹ ، شاعری
کا بنیادی جذبہ : ۲۷۹ - ۲۸۰ ،
کلام پر رائے : ۲۸۱ ، ۲۸۲ ،
۴۱۱ ، ۵۲۶ ، ۵۳۵ ، ۸۳۱ ،
۱۰۰۵ ۔
سجاد حسین ، ڈاکٹر سید : ۱۰۹۵ ،
۱۱۲۸ ۔
سجاد حسین ، منشی : ۱۱۵ ۔
سحر ، احمد حسین : ۵۲۴ ، ۵۵۹ ۔
سخاوت مرزا : ۴۲۱ ۔
سراج الدولہ ، نواب بنگال : ۵ ،
۸۳۲ ، ۹۲۱ ، ۹۶۱ ۔
سراج اورنگ آبادی : ۴۳ ، ۶۶ ،
۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۲۸۹ ، ۲۹۳ ،
۲۹۴ ، ۵۲۶ ، ۸۵۸ ، ۱۰۰۶ ۔
سربلند خان ، نواب : ۷۲۴ ۔
سرخوش ، محمد افضل : ۱۲۹ ، ۱۳۰ ،
۱۴۱ ، ۱۴۳ ، ۶۶۶ ۔
سرفراز الدولہ : ۶۹۴ ۔
سرکار ، جادو ناتھ : ۸۹ ۔

سرمد ، محمد سعید : ۱۹۷ -
سرور ، رجب علی بیگ : ۸۷۱ ،
۱۱۰۱ ، ۱۱۰۸ ، ۱۱۰۹ -
سرور ، نواب اعظم الدولہ میر محمد
خان بہادر : ۱۲۷ ، ۵۶۴ ، ۶۴۷ ،
۹۱۸ ، ۹۳۱ ، ۹۸۰ ، ف ۹۸۳ ،
۹۹۸ ، ۱۰۷۴ ، ۱۰۸۱ ، ۱۱۲۸ -
سرور کائنات : دیکھیے محمدؐ -
سروری ، عبدالقادر : ۱۰۲۳ -
سری رام ، لالہ : ۹۷۷ -
سعادت خان برہان الملک : ۱۹۰ -
سعادت علی امروہوی : ۲۴۱ ،
کلام : ۲۶۷ — ۲۶۸ -
سعادت علی خان ، نواب : ۱۰۰۴ -
سعداللہ ، سید : ۳۲۶ -
سعداللہ خان : ۹۳ -
سعدی : ۱۳۷ ، ۱۹۶ ، ۵۸۸ ،
۵۹۴ ، ۶۰۴ ، ۶۳۰ ، ۶۶۶ ،
۶۶۸ ، ۷۴۴ ، ۸۵۸ ، ۹۶۸ -
سعدی دکنی : ۹۶۷ ، ۶۶۸ -
سعید (مرثیہ گو) : ۶۸ -
سعید اللہ خان ، نواب (خلف علی محمد
خان) : ۱۰۷۶ -
سقراط : ۲۰۱ -
سکستن ، لیلان : ۹۲۸ ، ۱۰۶۸ -
سکسینہ ، ڈاکٹر رام بابو : ۶۴۶ ،
۸۷۲ -
سکندر جاہ ، نواب : ۴۱۰ -
سکینہ بنت امام حسین : ۷۲ -
سلام ، میر نجم الدین علی : ۵۱۰ ،
۵۵۹ -
سلطان الشعرا : دیکھیے سودا -
سلطان المشائخ : دیکھیے نظام الدین
اولیاء -
سلمان ساؤجی : ۶۰۶ ، ۶۶۶ -
سلیم : ۱۵۲ ، ۳۷۵ -
سلیم چشتی : ۹۰۱ -
سلیم خان : ۷۹ :
سلیمان حسن ، سید : ۸۷۵ -
سلیمان شکوہ ، مرزا محمد ، شہزادہ :
۴۳۱ ، ۴۹۱ ، ۷۶۷ -
سندھیا ، دولت رائے (مرہٹہ سردار) :
۵۱۳ ، ۱۰۸۶ -
سنگرام عرف رانا سانگا : ۴۶ -
سنیکر ، شوسنگھ : ۱۰۸۴ -
سودا ، مرزا محمد رفیع : ۴ ، ۸ ، ۱۱ ،
۲۴ ، ۳۳ ، ۵۷ ، ۱۰۸ ، ۱۱۵ ،
۱۲۲ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۶۲ ،
۱۶۳ ، ۱۷۳ ، ۱۷۶ ، ۱۹۷ ،
۲۳۹ ، ۲۴۷ ، ۲۵۵ ، ۲۷۳ ،
۲۸۱ ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۳۳۵ ،
۳۳۹ ، ۳۴۹ ، ۳۵۱ ، ۳۶۳ ،
۳۸۲ ، ۳۸۴ ، ۳۸۹ ، ۳۹۱ ،
۳۹۵ ، ۴۰۲ ، ۴۰۴ ، ۴۰۵ ،
۴۰۸ ، ۴۱۱ ، ۴۱۴ ، ۴۱۵ ،
۴۳۱ ، ۴۵۲ ، ۴۵۳ ، ۴۵۴ ،
۴۵۵ ، ۴۵۶ ، ۴۵۸ ، ۴۵۹ ،
۴۶۰ ، ۴۶۲ ، ۴۷۰ ، ۴۷۱ ،
۴۷۲ ، ۴۷۳ ، ۴۷۴ ، ۴۷۵ ،
۴۷۶ ، ۴۷۷ ، ۴۷۹ ، ۴۸۰ ،
۴۸۱ ، ۴۸۲ ، ۴۸۳ ، ۴۸۴ ،

۴۸۵ ، ۴۸۶ ، ۴۸۸ ، ۴۹۰ ، ۴۹۱ ، ۴۹۲ ، ۴۹۳ ، ۴۹۵ ، ۴۹۶ ، ۴۹۷ ، ۴۹۸ ، ۴۹۹ ، ۵۰۰ ، ۵۰۸ ، ۵۱۳ ، ۵۲۰ ، ۵۲۲ ، ۵۲۶ ، ۵۳۵ ، ۵۳۷ ، ۵۸۸ ، ۵۹۴ ، ۶۰۰ ، ۶۰۴ ، ۶۲۸ ، ۶۴۰ ، ۶۴۱ ، ۶۴۲ ، ۶۴۳ ، ۶۴۴ ، ۶۴۵ ، ذریعۂ معاش : ۶۴۹ ، والد ۶۴۹ — ۶۵۰ ، اولاد : ۶۵۰ ، تاریخ پیدائش : ۶۵۰ — ۶۵۴ ، شاعری کا آغاز : ۶۵۴ - ۶۵۵ ، خطاب ملک الشعرا کی حقیقت : ۶۵۵ - ۶۵۶ ، مشاغل : ۶۵۶ ، درباروں سے وابستگی : ۶۵۶ — ۶۵۸ ، تذکرہ نگاروں کی آراء : ۶۵۹ ، اتحادِ طبع : ۶۵۹ — ۶۶۳ ، تصانیف : ۶۶۳ — ۶۷۰ ، شاعری کی عام خصوصیات : ۶۷۱ ، غزل میں سودا و میر کا مقابلہ : ۶۷۱ — ۶۷۴ ، دیوان کی پہلی غزل : ۶۷۴ - ۶۷۵ ، شاعری کا نقطۂ نظر ۶۷۵ — ۶۷۷ ، فارسی اشعار کا ترجمہ : ۶۷۷ - ۶۷۸ ، غزلیات : ۶۷۸ — ۶۸۵ ، عشقیہ واردات : ۶۸۲ - ۶۸۳ ، کمالِ فن : ۶۸۳ - ۶۸۴ ، غزلیات میں قصیدے کی زبان ۶۸۴ - ۶۸۵ ، قصائد : ۶۸۵ — ۶۹۹ ، تعداد : ۶۸۶ ، موضوعی تقسیم : ۶۸۶ - ۶۸۷ ، مطلع : ۶۸۸ ، ۶۸۹ ، تشبیب : ۶۸۹ ، ۶۹۲ ، گریز : ۶۹۳ - ۶۹۴ ، مدح : ۶۹۴ ، خاتمہ : ۶۹۵ ، سودا کی مجبوری : ۶۹۷ ، ہجویات : ۷۰۳ — ۷۰۶ ، ذاتی ہجویات : ۷۰۳ ، تقسیم : ۷۰۴ ، افراد کی ہجویات : ۷۰۴ - ۷۰۵ ، علاماتی ہجویات : ۷۰۵ ، بری عادات و خصائل : ۷۰۵ - ۷۰۶ ، سودا کا فن : ۷۰۶ ، مثنویات : ۷۰۶ - ۷۰۷ ، صنفِ مثنوی کا استعمال : ۷۰۶ - ۷۰۷ ، مراثی : ۷۰۷ — ۷۰۹ ، اولیات : ۷۰۸ - ۷۰۹ ، رباعیات ، قطعات ، قطع بند غزلیات : ۷۰۹ - ۷۱۰ ، شاعری پر رائے : ۷۱۰ — ۷۱۲ ، زبان و بیان : ۷۱۳ — ۷۱۶ ، ۷۳۰ ، ۷۴۹ ، ۷۵۶ ، ۷۵۷ ، ۷۶۴ ، ۷۶۶ ، ۷۶۷ ، ۷۶۸ ، ۷۶۹ ، ۷۷۰ ، ۷۷۱ ، ۷۷۳ ، ۷۷۴ ، ۷۷۶ ، ۷۷۷ ، ۷۷۸ ، ۷۷۹ ، ۷۸۰ ، ۷۸۱ ، ۷۸۲ ، ۷۸۵ ، ۷۸۶ ، ۷۸۷ ، ۷۹۰ ، ۷۹۱ ، ۷۹۲ ، ۷۹۳ ، ۷۹۴ ، ۷۹۶ ، ۶۹۹ ، ۸۱۸ ، ۸۲۲ ، ۸۲۴ ، ۸۲۵ ، ۸۲۷ ، ۸۲۸ ، ۸۳۰ ، ۸۳۱ ، ۸۳۴ ، ۸۳۵ ، ۸۳۷ ، ۸۳۸ ، ۸۴۱ ، ۸۶۹ ، ۸۷۸ ، ۸۸۰ ، ۸۸۱ ، ۸۸۲ ، ۸۸۳ ، ۸۹۲ ، ۸۹۳ ، ۸۹۴ ، ۸۹۵ ،

۸۹۹ ، ۹۰۲ ، ۹۰۴ ، ۹۰۷ ،
۹۰۸ ، ۹۱۴ ، ۹۱۶ ، ۹۱۷ ،
۹۲۰ ، ۹۲۲ ، ۹۲۳ ، ۹۲۵ ،
۹۲۶ ، ۹۳۴ ، ۹۳۵ ، ۹۳۶ ،
۹۴۱ ، ۹۴۲ ، ۹۴۶ ، ۹۴۷ ،
۹۴۸ ، ۹۵۴ ، ۹۵۵ ، ۹۶۲ ،
۹۶۴ ، ۹۶۵ ، ۹۶۸ ، ۹۸۸ ،
۱۰۰۲ ، ۱۰۰۵ ، ۱۰۰۶ ،
۱۰۰۸ — ۱۰۱۰ ، شہرت :
۱۰۱۵ ، ۱۰۲۹ ، ۱۰۴۰ ،
۱۰۵۵ ۔
سورج مل ، جاٹ : ۵۱۲ ، ۶۵۶ ۔
سور داس : ۱۰۸۶ ۔
سوری ، شیر شاہ : ۴۷ ، ۱۰۱۹ ۔
سوز ، محمد میر : ۴۱۱ ، ۴۹۱ ،
۵۱۴ ، ۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۷۰ ،
۷۵۷ ، ۷۶۵ ، ۷۶۶ ، تخلص کی
تبدیلی : ۷۹۳ ، مشاغل : ۷۹۳ ۔
۷۹۳ ، تلمذ : ۷۹۳ ، حالات :
۷۹۴ - ۷۹۵ ، اتحاد طبع : ۷۹۵ -
۷۹۶ ، دیوان سوز : ۷۹۶ ، کلام
پر رائے : ۷۹۶ — ۷۹۹ ، لکھنوی
رنگِ سخن کا بانی : ۷۹۷ ،
طرز سوز : ۷۹۷ - ۷۹۸ ، خالص
زبان کی شاعری : ۷۹۹ ، ۸۳۴ ،
۸۳۹ ، ۸۷۸ ، ۸۸۲ ، ۸۹۶ ،
۸۹۷ ، ۹۱۶ ، ۹۲۵ ، ۹۵۱ ،
۱۰۰۲ ، ۱۰۰۵ ، ۱۰۱۵ ، [illegible]
سیام کنھیا : ۲۲۱ ، [illegible]

سید احمد : ۹۸۰ ۔
سید احمد خاں ، سر : ۹۸۹ ، ۱۰۴۸ ،
۱۰۴۹ ، ۱۰۵۳ ، ۱۰۵۴ ، ۱۰۶۹ ،
۱۰۷۰ ، ۱۱۰۸ ، ۱۱۲۰ ۔
سید احمد شہید بریلوی : ۱۰۵۴ ۔
سید احمد مارہروی : ۷۴ ۔
سید المرسلین : دیکھیے محمدؐ ۔
سید حسن رسول نما : ۱۳ ، ۱۳۳ ،
۲۰۸ ، ۲۱۱ ۔
سید حسین بلگرامی ، نواب عماد الملک ،
مولوی : ۷۷۶ ، ۸۱۴ ۔
سید حسین علی خاں : ۱۰۲۸ ۔
سید سلیمان ندوی : ۹۳۷ ، ۹۷۶ ۔
سیدِ کائنات : دیکھیے محمدؐ ۔
سید محمد : ۳۴۲ ، ۵۶۱ ۔
سید محمد ابن عبدالجلیل بلگرامی :
۱۲۶ ۔
سید محمد حسینی قادری ، میر : ۷۲۳ ،
۷۲۴ ، ۸۰۱ ۔
سیدہ جعفر ، ڈاکٹر : ۳۴۱ ۔
سیدی احمد : ۲۸۶ ۔
سیدی قاسم : ۹۳ ۔
سیدی کافور (کوتوال دہلی) : ۷۰۶ ۔
سیف الدولہ ، احمد علی خاں بہادر :
۶۵۶ ، ۶۹۵ ۔
سیف اللہ ، میر : ۸۴۵ ۔
سیف اللہ خاں ، نواب : ۳۱۹ ۔
سیوک : ۴۵ ۔
سیوطی ، جلال الدین : ۱۵۲ ۔

ش

شاد عظیم آبادی : ۹۴۵ ، ۹۷۷ -
شاداں ، مہاراجہ چندو لال : ۱۰۸۳ -
شادماں خواص : ۹۴ -
شاکر ناجی : دیکھیے ناجی -
شاہ بادل : ۴۲۹ ، ۴۳۰ ، ۴۳۱ -
شاہ برہان : ۵۴۰ -
شاہ تراب : ۱۸۷ ، ۱۸۹ ، ۳۴۱ ، ۴۹۴ ، ۴۹۵ ، ف ۳۳۸ -
شاہ ترکمان بیابانی : ۱۳ ، ۱۵ -
شاہ جہاں : ۲۱ ، ۲۲ ، ۹۲ ، ۹۵ ، ۱۹۱ ، ۳۰۷ ، ف ۸۱۹ -
شاہ جہاں ثانی (رفیع الدولہ) : ۳ ، ۸۶ ، ۸۷ ، ۵۱۱ -
شاہ جہاں ثالث (محی الملّت) : ۵ -
شاہ حاتم : دیکھیے حاتم -
شاہ حقانی : ۹۹۲ ، ۱۰۶۰ -
شاہ درانی : دیکھیے ابدالی ، احمد شاہ -
شاہ رخ مرزا : ۱۵۷ -
شاہ سابا (درویش) : ۵۴۰ -
شاہ سلیمان ، سر : ۵۰۴ ، ۵۵۷ -
شاہ شکراللہ : ۳۹۰ -
شاہ عالم : ۳۹۹ ، ۵۱۲ ، ۶۳۲ ، ۶۴۳ ، ۶۵۷ ، ۱۰۶۰ ، ۱۱۰۹ -
شاہ عالم ثانی : ۵ ، ۶ ، ۹ ، ۲۱ ، ۸۷ ، ۳۶۲ ، ۴۸۴ ، ۵۱۱ ، ۵۱۲ ، ۵۱۴ ، ۵۲۰ ، ۶۳۴ ، ۶۵۲ ، ۷۲۸ ، ۷۶۶ ، ۷۸۶ ، ۸۰۱ ، ۹۸۵ ، ۹۹۵ ، ۹۹۶ ، ۱۰۷۳ ، ف ۱۰۹۵ ، تاریخ پیدائش : ۱۱۱۱ ، تخت نشینی : ۱۱۱۲ ، جنگ بکسر : ۱۱۱۲ ، انگریزوں کی قید : ۱۱۱۲ ، دہلی میں آمد : ۱۱۱۲ ، بینائی کا ضیاع : ۱۱۱۲ ، انگریزی وظیفہ : ۱۱۱۲ ، علمی استعداد : ۱۱۱۲ ، شعر و شاعری سے دلچسپی : ۱۱۱۳ ، تصانیف : ۱۱۱۳ ، ۱۱۲۹ -
شاہ عباس صفوی : ۱۹۷ ، ۵۴۹ ، ۶۹۸ -
شاہ عشق اللہ قلندر : ۹۰۸ -
شاہ عطا حسین ، سید : ۹۷۵ -
شاہ فرہاد ابوالعلائی نقشبندی دہلوی : ۹۳۳ -
شاہ فصیح : ۸۲۸ -
شاہ قدرت : ۱۲۴ ، ۴۷۳ ، ۸۹۵ -
شاہ کمال بخاری ، سید : ۱۱۵ ، ۲۱۱ ، ۲۷۴ ، ۲۸۵ ، ف ۴۴۲ ، ۴۴۶ ، ۴۸۳ ، ۴۸۴ ، ۵۵۶ ، ۶۴۹ ، ۷۶۷ ، ۷۷۱ ، ۷۹۵ ، ۷۹۶ ، ۸۴۱ ، ۸۷۹ ، ۸۸۰ ، ف ۸۸۱ ، ۱۰۸۴ -
شاہ گل : ۱۲۷ ، ۱۲۸ ، ۲۶۶ -
شاہ مدن : ۵۴۰ -
شاہ مراد : ۱۸۸ -
شاہ معین : ۱۰۶۹ -
شاہ واقف : ۶۶۶ ، ۸۳۲ -

شاہ وحدت : ۱۲۲ -
شاہ ولایت ، سید شرف الدین : ف ۶۰ - ف ۶۱ -
شاہ ہدایت : دیکھیے ہدایت ، ہدایت اللہ خاں -
شاہی ، علی عادل شاہ ثانی : ۳۱ ، ۶۷ ، ۷۶ -
شاہیہ ، شاہ عالم بخاری : ۲۹۰ -
شبلی : ۳۲ ، ۳۸ ، ۳۴۸ ، ۳۶۵ ، ۵۵۱ -
شتاب رائے ، راجہ : ۳۹۹ -
شجاع الدولہ ، نواب : ۵ ، ۸۳ ، ۸۶ ، ۳۹۹ ، ۴۶۹ ، ۴۸۹ ، ۴۹۱ ، ۵۱۰ ، ۵۱۲ ، ف ۵۱۵ ، ۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۵۳ ، ۶۵۷ ، ۷۹۵ ، ۸۲۱ ، ۸۲۸ ، ۸۴۲ ، ۸۴۸ ، ۸۷۹ ، ۸۸۰ ، ۸۸۱ ، ۸۸۳ ، ۹۸۶ ، ۹۹۲ ، ۹۹۴ ، ۱۰۷۵ ، ۱۰۷۶ ، ۱۰۹۴ ، ف ۱۰۹۵ ، ۱۰۹۶ ، ۱۰۹۷ ، ۱۱۰۸ -
شجاع خاں : ۴۷ -
شجاعت ، بانکے بہاری : ۱۹۷ -
شرف علی خاں ، (پسر عطا حسین خاں) : ۱۰۹۶ -
شرف علی خاں ، نواب : ۱۰۲۷ ، ۱۰۳۱ -
شروانی ، حبیب الرحمٰن خاں : ۳۷ ، ۱۱۶ ، ۱۴۲ ، ۱۴۳ ، ۱۷۷ ، ۲۸۵ ، ۵۵۹ ، ۵۶۰ ، ۷۱۷ ، ۷۱۸ ، ۸۱۴ ، ف ۸۱۸ ، ۸۲۸ ، ۸۷۳ ، ۹۷۵ -
شفائی : ۶۶۶ ، ۸۴۲ -
شفیق اورنگ آبادی ، لچھمی نرائن : ۹۱ ، ۹۵ ، ۱۱۶ ، ف ۱۳۱ ، ۱۴۳ ، ۱۴۵ ، ۱۵۰ ، ۱۶۴ ، ۱۷۹ ، ۲۰۶ ، ۲۰۹ ، ۲۴۰ ، ۲۵۸ ، ۲۶۲ ، ۲۷۶ ، ۳۲۶ ، ۳۴۲ ، ۳۷۶ ، ۳۷۷ ، ۴۰۱ ، ف ۴۰۷ ، ۴۰۹ ، ۴۱۸ ، ۴۱۹ ، ۴۲۱ ، ۴۵۱ ، ۴۶۴ ، ۴۹۷ ، ۵۲۸ ، ۵۲۹ ، ۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۵۸ ، ۶۶۹ ، ۷۱۶ ، ۷۱۸ ، ۷۲۰ ، ۷۲۱ ، ۷۵۸ ، ۸۶۹ ، ۸۷۰ ، ۹۸۷ -
شکر اللہ خاں ، نواب : ۱۲۵ -
شکسپئر : ۱۹۲ ، ۶۰۴ ، ۵۰۴ -
شلزے ، بنجمن : ۹۹۲ ، ۱۰۶۱ ، ۱۰۶۳ ، ۱۰۶۴ ، ۱۰۷۱ -
شمس الامرا ، بہادر نواب : ۱۰۰۴ ، ۱۰۸۳ -
شمس النساء بیگم : ۵۱۴ -
شمسی ہمدانی مُلاّ : ۱۹۷ -
شورش عظیم آبادی ، میر غلام حسین : ۹۱ ، ۹۴ ، ۱۳۱ ، ۲۴۳ ، ۳۴۹ ، ۳۹۰ ، ۳۹۱ ، ۳۹۴ ، ۴۵۱ ، ۴۹۷ ، ۶۵۵ ، ۷۳۶ ، ۹۰۹ ، ۹۲۰ ، ۹۴۰ -
شوق ، احمد علی خاں : ۱۰۲۳ -
شوق ، قدرت اللہ : ۱۴۰ ، ۱۴۲ ،

۱۴۵ ، ۲۴۰ ، ۳۴۸ ، ۳۵۳ ،
۴۱۶ ، ۴۹۷ ، ۵۲۶ ، ۵۵۴ ،
۵۶۴ ، ۷۲۸ ، ۷۳۰ ، ۷۵۹ ،
۷۷۱ ، ۷۷۵ ، ۷۹۵ ، ۸۱۳ ،
۹۰۱ ، ۹۲۹ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۱۹ ،
۱۰۲۰ ۔
شوق ، محمد باقر : ۱۰۹۴ ۔
شوق ، نواب مرزا : ۸۰۹ ، ۸۷۱ ۔
شوق حیدر آبادی ، محمد علی خاں :
۱۰۶۹ ۔
شوق رام پوری : ۷۵۸ ۔
شوق نیموی : ۶۱۴ ۔
شوکت : ۳۴ ۔
شوکت ، سید منیف علی : ۱۰۷۴ ،
۱۰۷۵ ۔
شوکت جنگ ، نواب : ۸۲۷ ،
۹۲۱ ۔
شوکتی ، محمد ابراہیم : ۱۹۷ ۔
شہامت جنگ ، نوازش محمد خاں :
۳۹۴ ۔
شہرت ، امیر بخش : ۹۷۰ ، ۱۰۸۳ ،
۱۰۸۴ ۔
شہرت ، خواجہ محمد شاہ : ۹۴۷ ۔
شہید ، اسحاق خاں : ف ۵۱۵ ۔
شیخ اکبر : ۷۹ ۔
شیخ چاند : ۳۹۵ ، ۴۱۹ ، ۶۵۰ ،
۶۶۸ ، ۶۸۶ ، ۷۱۷ ، ۷۲۰ ،
۷۲۱ ، ف ۷۶۹ ۔
شیخ صاحب : دیکھیے آرزو ،
سراج الدین علی خاں ۔
شیخ عبدالاحد : دیکھیے گل ، شاہ
وحدت ۔
شیدائی حیدر آبادی : ۱۰۱۶ ۔
شیرانی ، حافظ محمود : ۹۲ ، ۱۱۷ ،
۱۳۱ ، ۱۴۳ ، ۱۷۷ ، ۱۷۹ ،
۲۴۰ ، ۲۸۴ ، ۲۸۸ ، ۳۳۹ ،
۴۱۷ ، ۴۶۲ ، ۴۹۲ ، ۵۵۸ ،
۵۶۰ ، ۶۵۱ ، ۷۱۷ ، ۷۵۸ ،
۸۱۲ ، ۸۷۲ ، ۹۲۹ ، ۹۷۶ ،
۹۹۸ ، ۱۱۳۰ ۔
شیرانی ، مظہر محمود : ۷۵۷ ۔
شیفتہ ، نواب مصطفیٰ خاں : ۱۲۷ ،
۵۷۲ ، ۵۷۷ ، ۶۴۵ ، ۹۱۸ ،
۹۳۱ ، ۹۶۳ ، ۱۰۷۵ ، ۱۰۸۱ ۔
شبلی : ۵۲۴ ، ۵۲۵ ، ۵۸۶ ، ۵۸۷ ،
۵۸۸ ، ۶۰۲ ، ۶۰۴ ۔

ص

صابر ، میر محمود : ۱۸۸ ، حالات :
۳۱۹ - ۳۲۰ ، دیوان اردو :
۳۲۰ ، کلام پر رائے : ۳۲۱ -
۳۲۲ ۔
صاحب رائے : دیکھیے غلام حسین ۔
صادق (مرثیہ گو شاہ) ۶۸ ، ۶۹ ۔
صالح بلگرامی ، نظام الدین : ۶۶۶ ۔
صائب : ۱۶۴ ، ۱۹۶ ، ۲۲۲ ،
۲۵۰ ، ۲۵۱ ، ۲۹۹ ، ۴۱۱ ،
۴۴۴ ، ۴۴۵ ، ۴۵۰ ، ۶۶۶ ،
۶۷۶ ، ۶۸۰ ، ۹۶۸ ۔
صبا ، محمد مظفر حسین : ۱۱۷ ، ۱۴۱ ۔

صباح الدین عبدالرحمٰن ، سید : ۳۶ ، ۷۴ ، ۴۰۱ ، ۴۲۰ -
صبیح العالم ، مفتی : ۱۰۲۲ -
صدر الدین ، شیخ : ۵۴۸ -
صدیقی ، ڈاکٹر ابواللیث : ۵۶۳ ، ۱۰۶۸ ، ۱۰۷۱ -
صدیقی ، ڈاکٹر محمد شمس الدین : ۶۸۶ ، ۷۱۹ ، ۷۵۹ ، ۸۱۵ ، ۹۲۸ -
صدیقی ، محمد اکبر الدین : ف ۴۰۷ ، ۴۲۱ -
صدیقی ، محمد عتیق : ۱۰۶۸ -
صفدر آہ : ف ۵۰۵ ، ۵۲۹ ، ۵۴۰ ، ۵۵۹ ، ۵۶۲ .
صفدر جنگ : ۵ ، ۴۶۹ ، ۵۰۹ ، ۵۱۰ ، ۷۶۵ ، ۸۲۱ ، ۱۰۷۶ ، ۱۰۷۷ -
صلاح (مرثیہ گو شاعر) : ۶۸ ، ۶۹ ، ۳۵۱ -
صلاح الدین : ۴۶ -
صفیر بلگرامی : ۱۷۴ -
صمدانی ، سید مقبول : ۱۱۶ ، ۱۱۸ ، ۱۷۴ ، ۱۸۰ -
صمصام الدولہ، شاہ نواز خان ، نواب : ۱۷۵ ، ۳۴۰ ، ف ۵۰۲ ، ۵۰۵ ، ف ۵۰۶ ، ۷۵۷ -
صنعتی : ۸۵۸ -
صولت جنگ ، نواب : ۲۹۰ -

ض

ضابطہ خان : ۴۸۳ ، ۵۱۳ ، ۵۴۴ ، ۶۵۲ ، ۷۶۶ ، ۷۸۶ ، ۱۰۷۶ -
ضاحک ، میر غلام حسین : ۴۷۹ ، ۶۶۲ ، ۶۶۳ ، ۷۷۱ ، ف ۸۱۹ ، ۸۲۰ ، ۸۲۱ ، ۸۲۲ -
ضبط ، سید حسین شاہ : ۱۱۲۲ -
ضبط ، سید محمد حسن شاہ : ۱۱۲۳ -
ضیاء : ۸۳۵ -
ضیاء ، عطا بیگ : ۵۵۹ -
ضیاء ، میر ضیاء الدین : ۸۳۴ -
ضیاء ، میر ضیاء الدین حسین : ۸۲۳ -
ضیاء الدین بخاری ، سید : ۷۹۳ -
ضیاء الدین بیگ ، مرزا : ۱۴۵ -

ط

طالب آملی : ۱۵۳ ، ۸۳۲ -
طاہر وحید ، مرزا : ۱۳۴ -
طباطبائی ، غلام حسین : ۲۰۷ ، ۳۵۷ ، ۹۷۸ -
طپش دہلوی ، مرزا محمد اسماعیل عرف مرزا جان : ۱۰۰۳ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۲۲ -
طفیل احمد : ۱۰۸۱ -

ظ

ظاہر ، خواجہ محمد ظاہر خان : ۵۳۰ -
ظریف : ۸۴۱ -
ظفر ، بہادر شاہ : ۲۱ -

ظفرالحسن ، محمد : ۹۷۹ ۔
ظفراللہ خاں ، نواب : ۷۲۴ ، ۸۰۲ ۔
ظفر خاں : ۲۴۹ ۔
ظفر خاں رستم جنگ : ۸۰۲ ۔
ظہور ، شیو سنگھ : ۵۳۰ ۔
ظہور ، ظہور علی : ۶۷۰ ۔
ظہور عظیم آبادی : ۳۹۱ ۔
ظہوری : ۱۵۷ ، ۳۹۲ ، ۳۹۸ ، ۱۰۱۴ ۔
ظہیر فاریابی : ۱۹۶ ۔

ع

عابد ، حضرت : دیکھیے امام زین العابدین ۔
عاجز ، عارف الدین خاں : ۲۴۱ ، ۵۳۱ ، ۵۳۴ ، ۵۳۷ ، ۸۵۶ ۔
عارف : ۹۱۴ ۔
عارف ، محمد عارف : ۲۳۲ ۔
عاشق ، راجہ کلیان سنگھ : ۸۲۲ ، ۹۴۰ ۔
عاشق ، مہدی علی : ۸۷۰ ۔
عاشقی ، حسین قلی خاں : ۱۶۳ ، ۳۹۹ ، ۴۰۰ ، ۴۲۰ ، ۶۵۴ ۔
عاشقی ، گلشن چند : ۱۱۱۰ ۔
عاقل : ۷۷۴ ۔
عالم علی خاں (صوبیدار دکن) : ۷۷ ، ۷۸ ، ۷۹ ، ۸۰ ۔
عالی گوہر ، شہزادہ : دیکھیے شاہ عالم ثانی ۔
عالم گیر : دیکھیے اورنگ زیب عالم گیر ۔
عالم گیر ثانی (عزیز الدین) : ۵ ، ۱۲ ، ۲۱ ، ۸۳ ، ۲۰۲ ، ۳۰۶ ، ۳۹۸ ، ۵۱۱ ، ۶۵۹ ، ۶۹۴ ، ۷۶۵ ، ۸۲۱ ، ۱۰۷۶ ، ۱۱۱۱ ۔
عالی ، نعمت خاں : ۶۴۹ ، ۶۵۰ ، ۶۶۶ ، ۸۵۶ ، ۸۵۷ ۔
عبادت بریلوی ، ڈاکٹر : ف ۳۰۶ ۔
عباس علم دار ، حضرت : ۱۰۳۳ ۔
عبدالجلیل ، میر : ۹۹۹ ۔
عبدالجبار خاں ، ملکہ پوری ، محمد : ف ۳۲۵ ، ۹۷۹ ۔
عبدالحق ، ڈاکٹر : ۳۷ ۔
عبدالحق ، مولوی (بابائے اردو) : ۸۹ ، ۱۴۴ ، ۲۰۷ ، ۲۳۹ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ، ۳۵۷ ، ۴۱۷ ، ۴۱۸ ، ۴۲۱ ، ف ۵۰۲ ، ۵۰۴ ، ۵۴۳ ، ۵۵۷ ، ۵۵۹ ، ۶۴۵ ، ۶۴۶ ، ۷۲۰ ، ۷۵۹ ، ف ۹۶۳ ، ۱۰۲۵ ، ۱۰۶۰ ، ۱۰۶۱ ، ۱۰۶۸ ، ۱۰۷۰ ، ۱۰۷۱ ۔
عبدالحق جونپوری ، ڈاکٹر : ۴۶۳ ۔
عبدالغنی ، سید : ۷۷۵ ، ۹۲۹ ، ۱۰۶۹ ۔
عبدالرحیم : ۲۳۱ ۔
عبدالرزاق ، میر : ۱۰۵۰ ۔
عبدالستار ، شاہ : ۹۰۲ ، ۹۳۰ ۔
عبدالسلام ندوی : ۷۷۵ ۔
عبدالصمد خاں ، نواب : ۱۲۵ ۔

عبدالعزیز ، شاہ : ۱۰۴۹ ، ۱۰۵۴ -
عبدالعزیز شکربار ، شیخ : ۹۰۸ -
عبدالغنی ، ڈاکٹر : ف ۱۲۴ -
عبدالفتاح سنبھلی ، قاضی : ۷۶۶ -
عبدالقادر ، شاہ : ۹۸۴ ، ۹۹۱ ،
۱۰۴۴ ، ۱۰۴۹ ، ۱۰۵۲ ، ۱۰۵۳ ،
۱۰۵۴ — ۱۰۶۰ ، ۱۰۶۱ -
عبدالقادر جیلانی ، حضرت : ۷۲۳ ،
۱۰۱۴ -
عبدالقادر خان : ۱۰۹۷ -
عبدالقادر خان ، ثابت جنگ : ۱۱۲۳ -
عبدالقادر رام پوری : ۱۰۷۰ -
عبدالرزاق میر : ۱۰۵۰ -
عبدالنبی فخرالزمانی قزوینی : ۴۱۸ -
عبدالواسع ہانسوی : ۱۵۲ ، ۱۵۴ ،
۱۵۵ -
عبدالودود ، قاضی : ۳۹ ، ۴۷ ، ۱۴۵ ،
۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۰۸ ، ۲۱۴ ،
۲۸۴ ، ۲۸۵ ، ۳۴۰ ، ۳۹۴ ،
۴۱۷ ، ۴۱۸ ، ۴۶۴ ، ف ۵۰۵ ،
۵۱۵ ، ۵۲۵ ، ۵۳۵ ، ۵۴۵ ،
۵۵۶ ، ۵۶۳ ، ۶۲۳ ، ۶۴۷ ،
۶۴۹ ، ۶۵۱ ، ۶۵۳ ، ف ۶۶۹ ،
۶۷۰ ، ۷۱۷ ، ۷۱۹ ، ۷۲۰ ،
۷۵۹ ، ۸۱۵ ، ۸۲۰ ، ۸۷۲ ،
۸۷۳ ، ۹۲۷ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱ ،
۹۴۰ ، ۹۴۱ ، ۹۴۵ ، ۹۶۴ ،
۹۷۵ ، ۹۷۷ ، ۹۷۸ ، ۹۷۹ ،
۱۰۲۰ -
عبداللہ ، ڈاکٹر سید : ۳۶ ، ۱۴۴ ،
۱۶۹ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ،
۱۸۰ ، ۵۰۰ ، ۶۴۶ ، ۷۵۸ -
عبداللہ بیگ ، مرزا : ۱۱۰۹ -
عبداللہ خان : ۳ ، ۵۶۰ ، ۱۰۲۱ ،
۱۰۲۷ ، ۱۰۷۸ -
عبداللہ خان ، مولانا : ۱۱۴ -
عبداللہ قطب شاہ : ۹۲ ، ۷۷۴ -
عبرت ، حکیم میر ضیاءالدین : ۱۰۱۹ ،
۱۰۲۰ ، ۱۰۲۳ -
عبرتی عظیم آبادی ، میر وزیر علی :
۹۴۵ ، ۹۴۷ ، ۹۷۸ -
عتبہ : ۴۹ -
عتیق صدیقی : ۹۹۸ -
عراق : ۳۹۲ -
عرب شاہ ، سید : ۱۱۲۲ -
عرشی ، امتیاز علی خان : ۱۶۶ ، ۱۷۹ ،
ف ۲۵۸ ، ۲۶۵ ، ۲۸۴ ، ۳۴۰ ،
۳۵۷ ، ۴۱۷ ، ۴۲۰ ، ۴۶۴ ،
۵۲۷ ، ۵۴۳ ، ۵۵۱ ، ۵۵۷ ،
۵۶۱ ، ۵۶۲ ، ۵۶۳ ، ۶۴۶ ،
۷۱۸ ، ۷۲۰ ، ۷۵۸ ، ۷۵۹ ،
۷۷۲ ، ۸۲۸ ، ۸۷۴ ، ۹۲۸ ،
۱۱۱۴ ، ۱۱۳۰ -
عرفی شیرازی : ۲۲ ، ۱۵۳ ، ۳۹۲ ،
۳۹۸ ، ۵۲۱ ، ۶۸۷ -
عزّالدین : ۹۳ -
عزلت ، سید عبدالولی : ۷۳ ، ۱۸۷ ،
۲۹۳ ، ۳۲۲ ، تاریخ ولادت و وفات :
ف ۳۲۵ ، صفات : ۳۲۶ ، دواوین
اُردو و فارسی : ۳۲۶ ، دیگر

تصانیف : ۳۲۷ — ۳۳۰ ، کلام پر رائے : ۳۳۱ — ۳۳۹ ، ۳۷۸ ، ۴۸۱ ، ۵۲۶ ، ۵۲۷ ، ۵۳۳ ، ۵۶۱ ، ۷۷۳ ، دیباچہ دیوان : ۱۰۰۶ — ۱۰۰۸ -

عزیز احمد : ۳۷ ، ۱۳۱ -

عزیز اللہ ، میر : ۸۱۹ -

عسکری ، محمد حسن : ۵۰۰ ، ۵۷۳ ، ۵۸۰ ، ۵۸۹ ، ۶۳۵ ، ۱۱۰۲ ، ۱۱۰۳ ، ۱۱۲۹ -

عشاق : ۵۲۷ -

عشرت بریلوی ، میر غلام علی : ۹۸۸ ، ۱۰۰۶ ، ۱۰۱۹ ، ۱۰۲۱ ، ۱۰۲۳ -

عشرق ، سید محمد : ۱۰۱۹ -

عشق ، شیخ رکن الدین معروف بہ مرزا گھسیٹا : حالات : ۹۲۳ - ۹۲۴ ، کلیات : ۹۲۴ ، مندرجات : ۹۲۴ - ۹۳۵ ، دیگر تصانیف : ۹۳۵ ، کلام پر رائے : ۹۳۵ — ۹۳۸ ، زبان و بیان : ۹۳۸ ، مثنویاں : ۹۳۸ - ۹۳۹ ، ۹۴۱ ، ۹۴۲ -

عشق اللہ قلندر : ۹۱۱ -

عشق و مبتلا ، غلام محی الدین میرٹھی : ۳۹۷ ، ۷۷۵ -

عشق : ۳۷۷ ، ۳۹۱ ، ۴۱۰ ، ۴۵۱ ، ۹۰۲ ، ۹۳۴ ، ۱۰۰۰ -

عشق ، سید برکت اللہ : ۱۱۵ ، ۹۸۸ ، ۹۹۹ ، ۱۰۰۳ ، ۱۰۶۰ -

عشقی عظیم آبادی : ۳۹۷ ، ۶۵۶ ، ۷۶۲ -

عطا کاکوی : ۳۶ ، ۱۱۷ ، ۱۳۲ ، ۱۳۴ ، ۱۴۳ ، ۱۷۸ ، ۲۰۹ ، ۳۳۰ ، ۵۵۹ ، ۷۱۹ ، ۸۷۲ ، ۹۲۷ -

عظیم ، مرزا عظیم بیگ : ۳۳۱ -

عقیل ، ڈاکٹر سید معین الدین : ۳۱۹ -

علیؓ ، حضرت : ۳۸ ، ۱۷۲ ، ۲۲۱ ، ۳۶۳ ، ۴۰۱ ، ۵۳۹ ، ۶۴۲ ، ۶۹۲ ، ۶۹۳ ، ۶۹۵ ، ۸۲۷ ، ۹۳۹ ، ۱۰۳۲ -

علی اصغر بن امام حسینؓ : ۵۰ ، ۷۲ ، ۳۸۰ ، ۶۳۳ ، ۱۰۳۳ -

علی اکبر بن امام حسینؓ : ۵۰ ، ۷۲ ، ۱۰۳۳ -

علی الدین خاں : ۱۰۹۷ -

علی اثر : ۳۱۲ -

علی حسن ، مرزا : ۸۷۲ -

علی حسن خاں ، نواب : ۱۰۲۲ -

علی حیدر ، سید : ۹۷۹ -

علی عادل شاہ : ۴۴ -

علی عظیم میاں (خلف شاہ ناصر علی) : ۱۳۱ -

علی متقی : ۵۳۶ -

علی محمد خاں بہادر ، سید : ۱۶۶ -

علی محمد خاں روہیلہ : ۱۰۷۵ ، ۱۰۷۶ ، ۱۰۷۸ -

علی مردان خاں : ۴۰۱ ، ۴۳۰ -

علی مصطفوی ، سید ، خلف سید

نور الہدیٰ : ۱۷۴ ۔
علی موسیٰ رضا ، حضرت امام : ۴۰۱ ۔
علی وردی خاں ، نواب : ۳۲۶ ، ۳۹۴ ، ۹۶۱ ۔
حلیم اللہ : ۵۰۶ ۔
عماد : ۴۹ ۔
عماد الملک غازی الدین خاں : ۵ ، ۱۲ ، ۸۳ ، ۸۴ ، ۸۶ ، ۸۷ ، ۳۹۷ ، ۳۹۸ ، ۴۰۹ ، ۴۳۹ ، ۵۱۰ ، ۵۱۱ ، ۶۵۶ ، ۶۵۷ ، ۶۹۴ ، ۷۶۵ ، ۸۲۱ ، ۸۸۳ ، ۹۶۱ ، ۱۱۱۱ ۔
عمدہ ، سیتا رام : ۵۳۰ ۔
عمدۃ الامرا خلف والاجاہ بہادر : ۱۰۱۰ ۔
عمر خاں : ۷۹ ۔
عمر یافعی ، مرحوم : ف ۹۷۱ ۔
عمرو سعد : ۱۰۳۴ ۔
عندلیب ، خواجہ محمد ناصر : ۷۲۳ ، ۷۲۴ ، ۷۲۵ ، ۷۳۱ ، ۷۳۷ ، ۷۳۸ ، ۷۳۹ ، ۷۴۲ ، ۷۵۷ ، ۷۵۸ ، ۸۰۰ ، ۸۰۱ ، ۸۰۲ ، ۹۳۴ ۔
عنصری : ۶۸۷ ، ۶۸۸ ۔
عوض علی خاں ، سید : ۲۱۰ ۔
عیسوی خاں بہادر : ۲۳۸ ، ۹۹۳ ، ۱۰۸۲ ، ۱۰۸۳ — ۱۰۸۵ ، ۱۰۸۶ ، ۱۰۸۷ — ۱۰۹۳ ، ۱۱۲۸ ۔
عیسیٰ علیہ السلام ، حضرت : ۲۵۰ ، ۳۵۶ ، ۶۳۰ ، ۱۰۶۱ ، ۱۰۹۳ ، ۱۰۶۴ ۔
عیسیٰ خاں : ۱۰۸۳ ، ۱۰۸۴ ۔
عین الدین شیخ : ۹۰۰ ، ۹۰۱ ۔

غ

غالب : ۱۲۴ ، ۲۲۴ ، ۲۲۵ ، ۳۴۸ ، ۳۶۵ ، ۳۶۶ ، ۳۸۰ ، ۴۰۳ ، ۴۰۴ ، ۴۷۳ ، ۵۵۳ ، ۵۱۰ ، ۵۹۷ ، ۶۰۲ ، ۶۰۴ ، ۶۰۵ ، ۶۰۹ ، ۶۸۱ ، ۶۸۳ ، ۶۸۴ ، ۶۹۹ ، ۷۱۱ ، ۷۴۵ ، ۷۴۹ ، ۷۵۰ ، ۷۸۲ ، ۸۰۹ ، ۹۰۸ ، ۹۱۲ ، ۹۱۴ ، ۹۱۶ ، ۹۱۷ ، ۹۳۲ ، ۹۴۳ ، ۱۰۸۴ ۔
غالب خاں : ۷۹ ۔
غریب : ۵۲۸ ۔
غزالی ، امام : ۷۴۵ ۔
غضنفر حسین : ۷۷ ، ۷۸ ، ۸۰ ، ۸۱ ، ۸۹ ۔
غفران علی بیگ ، مرزا : ۱۱۷[illegible]
غلام ، سید غلام : ۲۳۱ ، ۲۳۲ ۔
غلام حسین خاں ، خواجہ : ۹۷۹ ، ۹۸۰ ۔
غلام حسین خاں ، نواب : ۳۹۴ ۔
غلام رسول خاں ، حافظ : ۱۰۸۲ ۔
غلام سرور (مرثیہ گو ، شمال) : ۷۰ ۔
غلام سرور ، ڈاکٹر : ۲۰۸ ۔
غلام علی : ۳۶۶ ، ۱۰۱۹ ۔
غلام قادر روہیلہ : ۶ ، ۵۳۲ ، ۵۳۳ ، ۵۳۵ ، ۱۱۱۲ ۔

غلام مرتضیٰ : ۳۱۴ ۔
غلام مصطفےٰ خاں ، پروفیسر ڈاکٹر : ۱۴۱ ، ۴۱۸ ، ۶۴۷ ، ۱۰۷۰ ۔
غلام نبی : ۳۴۱ ۔
غلام یزدانی : ۷۴ ۔
غمگین (مرثیہ گو) : ۱۷۱ ۔
غمگین دہلوی ، سید علی : ۱۰۸۴ ۔
غنی ، محمد طاہر : ۶۶۵ ، ۷۶۸ ۔
غواصی : ۱۵۰ ، ۳۱۷ ، ۸۵۸ ۔
غوث گوالیاری شطاری : ۱۴۹ ، ۲۱۰ ۔
غیور ، سید میر اللہ خاں : ۴۹۱ ۔

ف

فاخر خاں ، نور الدولہ : ۴۲۹ ۔
فارغ بریلوی ، لالہ مکند لال : ف ۴۲۷ ، ۴۳۱ ، ۴۳۳ ، ۴۴۴ ، ۴۴۵ ۔
فاروق ، خواجہ احمد : ۹۴۵ ، ۶۴۷ ، ۹۳۱ ، ف ۹۶۳ ، ۹۹۸ ، ۱۱۲۸ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۸۱ ۔
فاروق ، شیخ محمد کریم : ۹۳۳ ۔
فاروق ، نثار احمد : ف ۱۳۱ ، ۱۳۲ ، ۱۴۳ ، ۲۰۹ ، ۲۸۵ ، ۳۵۷ ، ۴۱۹ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ۴۶۳ ، ۵۵۷ ، ۵۶۴ ، ۶۴۷ ، ۷۱۷ ، ۷۵۹ ، ۸۱۳ ، ۸۱۴ ، ۹۲۸ ، ۹۲۹ ، ۱۰۸۴ ، ۱۱۲۸ ۔
فائز دکنی : ۸۵۸ ۔
فائز دہلوی ، صدر الدین محمد : ۲۵ ، ۹۶ ، ۱۸۸ ، ۱۳۲ ، ۲۰۲ ، ۲۰۳ ، ۲۰۴ ، ۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۰۷ ، ۲۶۲ ، ۲۷۲ ، ۲۹۵ ، خاندان : ۳۰۱ ، شاعری کی ابتداء : ۳۰۱ ، ولی دکنی کے اثرات : ۳۰۲ ، شعری محرکات : ۳۰۲ — ۳۰۴ ، مقامی رنگ : ۳۰۵ - ۳۰۶ ، ۳۰۸ ، ۳۱۹ ، ۳۲۰ ، ۳۲۱ ، ۳۲۲ ، ۳۲۵ ، ۳۲۶ ، ۳۵۳ ، ۳۷۸ ، ۳۸۸ ، ۴۲۸ ۔
فائق ، قاضی نور الدین حسن خاں رضوی : ۳۰۰ ، ۳۴۰ ۔
فائق رام پوری ، کلب علی خاں : ۱۴۵ ، ۵۰۴ ، ۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۹۲۷ ، ف ۹۶۳ ۔
فاطمہؓ ، حضرت : ۴۸ ، ۷۳ ، ۱۰۳۲ ۔
فتاحی : ۴۴ ، ۶۱ ۔
فتح الدین شیخ : ۴۲۷ ۔
فتح اللہ ، خواجہ : ۷۲۳ ۔
فتح خاں : ۹۶ ۔
فخر الدین دہلوی ، مولانا : ۴۰۸ ، ۹۰۰ ، ۹۰۱ ، ۹۰۲ ۔
فخر الدین دہلوی ، شاہ : ۱۰۸۳ ۔
فخر النساء بیگم بنت خان جہاں بہادر : ۹۵ ، ۹۶ ۔
فخر اللہ : ۳۹۰ ۔
فدوی ، محمد حسن : ۲۳۲ ۔
فدوی ، مرزا محمد علی عرف بھجو بیگ : ۹۳۴ ، حالات : ۹۲۹ - ۹۴۰ ، وفات ۹۳۰ - ۹۳۱ ،

کلیات : ۹۳۱ ، مندرجات : ۹۳۱ ،
شاعری : ۹۳۱ — ۹۳۳ ، ۹۳۵ ، ۹۳۶ ، ۹۶۸ ، ۹۷۸ ۔
قدوی لاہوری : ۳۷۹ ، ۸۶۶ ، ۷۷۰ ۔
فراق ، حکیم ثناء اللہ خاں : ۹۱۷ ، ۱۰۸۳ ۔
فراق ، سید ناصر نذیر : ۷۲۳ ، ۸۰۲ ۔
فراق ، میرزا مرتضیٰ قلی خاں : ۹۶۱ ، ۹۰۲ ۔
فراق : ۵۳ ۔
فرانک : ۸۰۵ ۔
فرحت اللہ بیگ : ۴۷۶ ، ۳۱۷ ، ۳۱۸ ، ۱۰۸۴ ۔
فرخ سیر : ۲ ، ۳ ، ۹۱ ، ۹۳ ، ۹۵ ، ۱۱۵ ، ۱۲۵ ، ۲۳۵ ، ۲۹۰ ، ۴۰۷ ، ۸۲۸ ، ۹۸۹ ، ۱۰۲۵ ، ۱۰۳۳ ، ۱۱۱۱ ، ۱۱۱۲ ۔
فردوسی : ۶۳۲ ، ۸۵۶ ، ۸۵۷ ، ۸۵۸ ۔
فردوسی ، سید ولایت علی : ۸۷۱ ۔
فرزند احمد بلگرامی ، سید : ۱۳۲ ،
فطرت : دیکھیے موسوی ، میرزا معزّ الدین محمد ۔
فرعون : ۵۳۳ ۔
فرگوسن : ۱۰۶۵ ۔
فرمان علی (مرثیہ گو ، شاہ) : ۶۸ ، ۶۹ ۔
فریزر ، جیمس : ۳ ، ۱۶۰ ، ۱۰۶۲ ۔
فصیح الدین بلخی : ۹۷۷ ۔
فضائل علی خاں : ۸۵۷ ، ۸۵۸ ۔
فضل الحق ، ڈاکٹر : ف ، ۲۱۱ ، ۲۸۳ ، ۸۷۲ ۔
فضل حق خیر آبادی : ۱۰۵۳ ۔
فضلی اورنگ آبادی : ۲۳۱ ۔
فضلی ، فضل علی : ۶۸ ، ۷۳ ، ۹۹۷ ، ۹۸۴ ، ۹۸۳ ، ۹۸۹ ، ۱۰۲۵ ، تاریخ ولادت : ۱۰۲۸ ، ۱۰۳۱ ، ۱۰۶۸ ، ۱۰۷۱ ، ۱۰۷۲ ، ۱۰۷۴ ، ۱۱۰۲ ۔
فغاں ، اشرف علی خاں : ۲۱ ، ۱۲۳ ، ۱۳۳ ، ۱۳۵ ، حالات : ۲۹۸ — ۳۰۰ ، مطبوعہ دیوان : ۳۰۱ ، کلام پر رائے : ۳۰۱ — ۳۰۷ ، انفرادیت ، ۳۰۲ ، قابل ذکر باتیں : ۳۰۵ ، ۳۰۸ ، ۳۸۹ ، ۵۲۶ ، ۵۳۸ ، ۵۵۹ ، ۷۹۳ ، ۹۲۰ ، ۹۲۳ ، ۹۶۸ ، ۱۰۰۳ ، ۱۰۱۵ ۔
فغانی : ۳۳ ، ۹۷۹ ۔
فقیر : ۶۶۵ ۔
فقیر ، احسان اللہ : ۵۳۷ ۔
فقیر دہلوی ، میر شمس الدین : ک ، ۱۴۳ ، ۱۳۷ ، ۶۲۳ ، ۹۰۹ ، ۹۲۹ ۔
فوج دار خاں : دیکھیے عبدالرزاق ، میر ۔

فورڈ ، جان پارس (اسمٹ صاحب) : ۱۰۷۵ -
فیروز خاں ، میاں : ۷۲۶ -
فیض اللہ خاں ، سید : ۱۰۷۵ ، ۱۰۷۸ -
فیض علی : ۵۴۰ ، ۵۶۲ -
فیضی : ۲۱ ، ۲۲ ، ۳۹۲ ، ۴۱۱ ، ۵۲۱ ، ۶۶۵ ، ۸۰۷ -
فیلن ، ایف : ۷۷۵ ، ۸۲۰ ، ف ۹۶۳ -

ق

قادر (دکنی مرثیہ گو) : ۷۱ -
قادری ، احمد اللہ : ۸۷۲ -
قادری ، حامد حسن : ۱۱۲۹ -
قادری ، محمد ایوب : ۳۴۰ ، ۷۵۷ -
قاسم ، حضرت (بن امام حسن) : ۴۹ ، ۵۰ ، ۷۲ ، ۴۸۰ ، ۶۴۴ ، ۷۰۸ ، ۱۰۳۲ -
قاسم (مرثیہ گو) : ۶۸ -
قاسم ، میر قدرت اللہ : ۱۱۷ ، ۱۲۲ ، ۱۲۷ ، ۱۳۲ ، ۱۴۱ ، ۱۴۳ ، ۱۶۰ ، ۱۶۳ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ، ۲۴۰ ، ۲۴۳ ، ۲۸۴ ، ۳۳۹ ، ۳۷۵ ، ۴۰۷ ، ۴۱۹ ، ۴۳۱ ، ۴۶۲ ، ۵۰۱ ، ۵۰۷ ، ۵۲۸ ، ۵۲۹ ، ۵۶۰ ، ۶۵۰ ، ۶۵۵ ، ۶۶۲ ، ۶۶۷ ، ۶۶۸ ، ۶۷۷ ، ۷۱۷ ، ۷۲۶ ، ۷۵۸ ، ۷۶۶ ، ۷۶۸ ، ۸۱۲ ، ۸۱۵ ، ۸۲۷ ، ۸۴۵ ، ۹۱۷ ، ۹۱۸ ، ۹۲۹ ، ۹۳۴ ، ۹۷۶ ، ۹۸۷ ، ۱۰۲۲ ، ۱۱۱۳ ، ۱۱۳۰ -
قاسم دکنی ، شاہ قاسم علی : ۱۸۷ ، ۲۸۹ ، ۲۹۳ ، ۳۲۰ ، ۳۳۲ ، ۳۷۸ -
قاسم علی خاں ، نواب مرزا (فرزند سالار جنگ) : ۸۲۰ ، ۸۲۵ ، ۹۳۳ -
قاقشال ، خوش حال خاں : ۱۴۴ -
قاقشال ، مرزا افضل بیگ خاں : ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۴۴ ، ۳۲۶ ، ۳۴۲ ، ۴۹۷ ، ۵۳۱ ، ۹۸۷ -
قانع ٹھٹھوی ، میر علی شیر : ۳۱۹ ، ۳۲۶ ، ۳۲۷ ، ۳۴۱ -
قائم چاندپوری : ۶۷ ، ۷۳ ، ۷۵ ، ۹۱ ، ۱۱۵ ، ۱۱۶ ، ۱۱۸ ، ۱۲۶ ، ۱۲۷ ، ۱۳۱ ، ۱۴۲ ، ۱۴۳ ، ۱۷۷ ، ۲۰۵ ، ۲۱۰ ، ۲۳۹ ، ۲۴۲ ، ۲۴۵ ، ف ۲۵۸ ، ۲۶۲ ، ۲۶۵ ، ۲۶۷ ، ۲۷۳ ، ۲۷۵ ، ۲۷۶ ، ۲۸۷ ، ۳۵۴ ، ۳۵۸ ، ۳۶۴ ، ۴۰۱ ، ۴۰۲ ، ف ۴۰۷ ، ۴۰۸ ، ۴۱۱ ، ۴۱۴ ، ۴۱۷ ، ۴۱۸ ، ۴۵۹ ، ۴۷۳ ، ۴۷۴ ، ۴۷۶ ، ۴۷۷ ، ۴۷۹ ، ۴۸۲ ، ۴۸۳ ، ۴۸۵ ، ۴۸۶ ، ۴۹۳ ، ۴۹۶ ، ۴۹۷ ، ۴۹۹ ، ۵۰۷ ، ۵۲۶ ، ۵۲۹ ، ۵۳۱ ، ۵۳۲ ، ۵۵۸ ، ۶۴۵ ، ۶۴۹ ، ۶۵۰ ،

۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۵۵ ، ۶۵۶ ،
۶۶۱ ، ۶۶۸ ، ۶۶۹ ، ۶۷۰ ،
۶۷۱ ، ۷۰۵ ، ۷۱۶ ، ۷۲۰ ،
۷۲۶ ، ۷۳۱ ، ۷۳۶ ، ۷۵۷ ،
۷۵۸ ، ۷۵۹ ، نام اور وطن :
۷۶۴ - ۷۶۵ ، حالات : ۷۶۵ —
۷۶۷ ، تلمذ : ۷۶۷ - ۷۶۸ ،
کلیاتِ سودا میں کلام : ۷۶۹ -
۷۷۰ ، افتادِ طبع : ۷۷۱ ،
تصانیف : ۷۷۱ — ۷۹۰ ، کلیاتِ
قائم : ۷۷۱ - ۷۷۲ ، مخزنِ نکات :
۷۷۱ — ۷۷۶ ، شاعری پر تبصرہ :
۷۷۶ - ۷۹۳ ، غزلیات : ۷۷۷ —
۷۸۵ ، میر کے مقابلے میں :
۷۷۸ - ۷۸۰ ، اشعار کی دو
قسمیں : ۷۸۰ - ۷۸۱ ، قصائد :
۷۸۵ - ۷۸۶ ، حکایات : ۷۸۶ ،
مخمسات : ۷۸۶ - ۷۸۷ ، ہجویات :
۷۸۷ ، مثنویات : ۷۸۷ — ۷۹۱ ،
رمز الصلواۃ : ۷۸۷ - ۷۸۸ ،
مثنوی حیرت افزا : ۷۸۸ - ۷۸۹ ،
مثنوی عشقِ درویش : ۷۸۹ —
۷۹۱ ، رباعیات و قطعات : ۷۹۰ ،
زبان : ۷۹۲ - ۷۹۳ ، ۷۹۴ ،
۷۹۶ ، ۸۱۲ ، ۸۱۸ ، ۸۲۷ ،
۸۲۸ ، ۸۲۹ ، ۸۳۲ ، ۸۳۴ ،
۸۸۳ ، ۸۹۲ ، ۸۹۹ ، ۹۰۰ ،
۹۰۱ ، ۹۰۳ ، ۹۰۸ ، ۹۱۶ ،
۹۱۷ ، ۹۱۹ ، ۹۲۰ ، ۹۲۲ ،
۹۲۳ ، ۹۲۶ ، ۹۲۹ ، ۹۴۹ ، ۹۸۷ ،
۹۹۹ ، ۱۰۰۵ ، ۱۰۵۵ ، ۱۰۸۱ -
قبول کشمیری ، میرزا عبدالغنی
بیگ : ۱۲۲ ، ۱۲۷ ، ۱۷۶ ،
۱۹۶ ، ۲۵۰ ، ۲۶۶ ، ۶۶۶ -
قتیل ، مرزا محمد حسن : ۱۲ ، ۱۷ ،
۲۶ ، ۲۷ ، ۸۵۰ -
قدر : ۵۳۴ ، ۵۳۷ -
قدرت ، شاہ قدرت اللہ : ۳۹۰ ، ۴۰۳ ،
۵۲۰ ، ۵۲۶ ، ۵۳۰ ، ۵۳۷ ،
حالات : ۹۰۸ - ۹۰۹ ، کلام :
۹۱۰ — ۹۱۷ ، تصورِ عشق :
۹۱۱ ، فکر و خیال کی شاعری :
۹۱۵ — ۹۱۷ -
قدرت اللہ الہ آبادی ، شاہ : ۹۳ -
قدرت اللہ خاں گوپاموی ، محمد :
۱۰۱۰ ، ۱۰۲۲ -
قدرت کاشمیری : ۷۷۰ -
قدسی : ۳۳ ، ۱۵۳ ، ۶۷۶ -
قربی بیجاپوری ، سید ابوالحسن :
۱۰۱۰ -
قرۃ العین طاہرہ : ۹۱۵ -
قریشہ حسین ، ڈاکٹر : ۹۷۶ -
قریشی ، ڈاکٹر اشتیاق حسین : ۱۶ ،
۷۶۰ -
قریشی ، عبدالرزاق : ۱۸۰ ، ف ۳۲۵ ،
۳۲۷ ، ۳۴۲ ، ۳۶۶ ، ف ۳۶۷ ،
۴۱۶ ، ۴۱۷ ، ۱۰۲۲ -
قریشی ، عبدالغفار : ۳۰۲ -

قرین ، شیخ برکت علی : ۴۷۴ ۔
قزوینی ، مُلا عبدالغنی : ۳۹۲ ۔
قزوینی ، استرا آبادی : ۳۹۲ ۔
قطب شاہ صمد خاں : ۸۷ ۔
قطب عالم گجراتی ، حضرت : ۷۹۳ ۔
قلق : ۸۰۹ ۔
قلی قطب شاہ : ۳۱ ، ۲۸۹ ، ۳۱۷ ۔
قمرالدین خاں ، نواب معین الملک : ۱۰۷۷ ، ۱۰۷۸ ۔
قمی ، ملک محمد : ۳۹۲ ، ۲۹۸ ۔
قنبر علی ، مرزا : ۵۴۴ ۔
قیامت ، احمد علی : ۹۲۱ ۔
قیس : ۹۷۱ ۔

ک

کاشی ، میر سنجر : ۶۶۶ ۔
کالیاس : ۲۰۰ ۔
کام بخش : ۵ ، ۹۶ ۔
کامل قریشی ، ڈاکٹر : ۸۱۵ ، ۸۱۶ ۔
کبیر سنبھلی ، حکیم کبیر علی : ۶۵۲ ، ۷۶۶ ۔
کبوسین : ۱۰۶۲ ۔
کڈ ، کرنل : ۱۱۲۲ ۔
کریم الدین ، منشی : ۵۲۹ ، ۵۶۰ ، ۷۷۵ ، ۸۲۰ ، ۹۶۳ ، ۱۰۲۹ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۲۱ ، ۱۰۶۸ ، ۱۰۷۲ ، ۱۰۷۳ ۔
کریم اللہ ، میر : ۱۱۴ ۔
کرشن کنہیا : ۲۱۹ ۔
کرشن بھگوان : ۱۰۶۷ ۔
کلائیو ، لارڈ : ف ۱۰۹۵ ، ۱۱۱۲ ۔
کلیم : ۱۹۶ ، ۱۹۷ ، ۳۷۵ ، ۹۶۸ ۔
کلیم (مرثیہ گو) : ۶۸ ۔
کلیم ، محمد حسین : ۵۲۶ ، ۵۴۹ ، ۵۵۰ ، ۸۳۱ ، ۸۳۲ ، ۹۹۳ ۔
کلیم الدین احمد : ۱۱۶ ، ۱۴۳ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۳۵۷ ، ۴۱۶ ، ۴۱۸ ، ۴۱۹ ، ۴۲۰ ، ۴۶۴ ، ۵۰۳ ، ۵۵۸ ، ۵۶۲ ، ۷۱۹ ، ۷۵۹ ، ۸۱۳ ، ۸۱۵ ، ۹۲۹ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۹۶۳ ، ۹۷۵ ، ۹۷۶ ، ۹۷۷ ، ۹۷۸ ، ۹۷۹ ، ۱۰۲۲ ۔
کلیم اللہ اکبر آبادی ، شاہ : ۵۰۲ ۔
کمال الدین ، شیخ : ۱۴۹ ۔
کم ترین ، پیر خاں : ۲۴۱ ، ۵۱۹ ، ۵۲۸ ۔
کنکسلے : ۶۳۶ ۔
کورٹ ، ایم - ایچ : ۸۷۱ ۔
کوربٹ : ۱۰۶۲ ۔
کولرج : ۶۰۰ ، ۶۰۴ ۔
کیٹس : ۵۸۶ ، ۶۰۴ ۔
کیٹلر ، جون جوشیا : ۹۹۲ ، ۱۰۶۳ ۔
کینی ، برج موہن دتا تریہ : ۶۴۶ ۔
کینلی : ۱۱۰۸ ۔

ک

گردیزی ، سید فتح علی حسینی : ۱۴۴ ،
۱۶۴ ، ۱۷۹ ، ۲۰۵ ، ۲۱۰ ،
۲۳۹ ، ۲۴۵ ، ۲۶۲ ، ۲۶۵ ،
۲۷۶ ، ۲۸۴ ، ۳۵۰ ، ۳۵۷ ،
۳۹۰ ، ۳۹۵ ، ۴۰۱ ، ف ۴۰۷ ،
۴۱۰ ، ۴۱۶ ، ۴۱۹ ، ۴۵۱ ،
۴۶۴ ، ۴۹۶ ، ۵۰۱ ، ۵۲۸ ،
۵۲۹ ، ۵۳۰ ، ۵۳۱ ، ۵۳۲ ،
۵۶۱ ، ۶۴۹ ، ۶۵۰ ، ۶۵۵ ،
۶۵۹ ، ۷۱۷ ، ۷۳۶ ، ۷۷۲ ،
۷۷۴ ، ۸۱۸ ، ۸۲۹ ، ۸۳۲ ،
۹۳۰ ، ۹۸۷ ، ۹۹۹ ۔
گریرسن : ۱۰۶۲ ، ۱۰۶۳ ، ۱۰۶۵ ۔
گل شاہ وحدت (عبدالاحد) : ۱۲۳ ،
۳۷۶ ، ۷۲۳ ۔
گلشن ، شیخ سعداللہ : ۶۵ ، ۱۲۲ ،
۱۲۳ ، سال وفات : ف ۱۲۸ ،
حالات زندگی : ۱۲۹ - ۱۳۰ ،
ولی سے ملاقات : ۱۳۰ ، ۱۷۶ ،
۲۹۲ ، ۳۷۵ ، ۵۳۷ ، ۷۲۳ ،
۷۲۶ ، ۷۲۸ ، ۷۷۶ ۔
گلکرائسٹ : ۸۷۱ ، ۹۸۶ ، ۱۰۶۵ ،
۱۰۶۶ ، ۱۱۰۱ ، ۱۱۰۴ ، ۱۱۲۹ ۔
گنپت رائے : ۱۶۴ ۔
گوئٹے : ۵۸۶ ، ۵۸۷ ، ۵۹۴ ،
۶۰۴ ۔
گیان چند ، ڈاکٹر : ۶۲۰ ، ۶۴۵ ،
۸۱۶ ، ۸۷۴ ، ۱۰۶۸ ، ۱۱۰۹ ،
۱۱۲۹ ۔

ل

لال کنور : ۲ ، ۲۱ ، ۲۵۴ ۔
لال میاں : دیکھیے شاہ عالم ثانی ۔
لائق ، سید محمد ہادی : ف ۸۲۴ ۔
لب کشور ، راجہ : ۱۰۰۴ ۔
لطف ، مرزا علی : ۱۳۹ ، ۱۴۴ ،
۱۴۵ ، ۱۷۸ ، ۲۸۴ ، ف ۳۹۳ ،
۴۸۹ ، ۵۰۱ ، ۵۵۹ ، ۶۲۶ ،
۶۴۷ ، ۷۱۷ ، ۸۰۱ ، ۹۰۹ ،
۹۱۷ ، ۹۳۰ ، ۹۳۲ ، ۹۴۰ ،
۱۰۱۹ ۔
لنگ ، اڈلے : ۱۰۶۵ ۔
لوتھر ، مارٹن : ۱۰۶۳ ۔
لوئی چہاردہم : ۱۹۳ ۔
لیک ، جنرل/لارڈ : ۶ ، ۵۱۸ ، ۵۲۱ ،
۱۰۸۴ ، ۱۱۱۲ ۔

م

مارٹن ، ہنری : ۱۰۶۶ ۔
مارلگٹن : ۱۰۰۴ ۔
مالک رام : ۷۴ ، ۹۹۷ ، ۱۰۳۰ ،
۱۰۶۸ ، ۱۰۷۲ ۔
مانی : ۲۵۱ ۔
ماہر ، میر فخر الدین : ۹۵۸ ، ۸۵۰ ۔
مائل دہلوی ، میر مہدی : ۱۲۴ ،
۱۲۸ ، ۱۲۹ ، ۹۰۰ ۔
مبارک الدولہ ، نواب : ۹۲۱ ۔
مبتلا عبداللہ خاں : ۲۵ ، ۹۷ ،
۲۴۰ ، ۲۷۲ ، ۲۸۵ ، ۳۰۶ ،

۳۰۷ ، ۳۰۸ ، ۳۰۹ ، ۴۲۰ ، ۳۲۱ ، ۳۲۲ ، ۳۲۵ ، ۳۲۶ ، ۳۷۸ ، ۳۸۸ ۔
مبتلا لکھنوی ، مردان علی خاں : ۱۴۵ ، ۲۶۱ ، ۲۶۲ ، ۲۶۵ ، ۲۸۴ ، ۳۹۹ ، ۴۲۰ ، ۴۱۷ ، ۵۲۸ ، ۵۵۴ ، ۸۷۸ ، ۹۰۲ ، ۹۰۹ ، ۹۱۷ ، ۹۲۷ ، ۹۲۹ ، ۹۳۰ ، ۹۶۲ ، ۹۷۵ ، ۹۷۸ ۔
مٹھے خاں : ۷۹ ۔
مجدالدولہ عبدالاحد خاں : ۳۶۲ ۔
مجدد الف ثانی : دیکھیے احمد سرہندی ، شیخ ۔
مجذوب ، مرزا غلام حیدر : ۶۵۰ ۔
مجمدار ، آر - سی : ۱۷ ۔
مجیب قریشی : ۱۴۵ ۔
محب ، شیخ ولی اللہ : ۴۴ ، ۶۱ ، ۴۹۱ ۔
محبت ، نواب محبت خاں : ۸۸۰ ، ۸۸۳ ۔
محسن : ۵۲۶ ۔
محسن میر محسن : ۸۲۵ ۔
محسن لکھنوی ، میر : ۱۱۲۳ ۔.
محقق (دکنی شاعر) : ۷۷۳ ۔
محمد مصطفیٰ (صلی اللہ علیہ و آلہ وسلم) ، حضرت : ۴۸ ، ۲۵۳ ، ۳۱۲ ، ۵۴۹ ، ۶۳۰ ، ۶۸۶ ، ۶۹۲ ، ۶۹۴ ، ۷۳۸ ، ۷۳۹ ، ۷۴۶ ، ۱۰۱۲ ، ۱۰۱۶ ، ۱۰۳۲ ، ۱۰۳۶ ، ۱۰۳۸ ، ۱۰۴۳ ، ۱۰۴۵ ، ۱۰۷۶ ، ۱۱۱۷ ۔
محمد (ابن مسلم بن عقیل) : ۱۰۳۲ ۔
محمد اجمل خاں : ف ۸۳ ۔
محمد اسلم : ۶۷۰ ۔
محمد اسماعیل پانی پتی ، شیخ : ۹۹۷ ، ۱۰۷۰ ۔
محمد اشرف : ۹۵ ۔
محمد اعظم شاہ : ۹۱ ، ۹۴ ۔
محمد اعظم ، میر : ۲۷۳ ۔
محمد اکرم ، ڈاکٹر سید : ۱۴۱ ، ۸۷۲ ۔
محمد اکرم سید : ۱۷۷ ۔
محمد اکرم خاں : ۲۷۳ ۔
محمد باسط ، خواجہ : ف ۵۰۲ ، ۵۰۵ ، ۵۵۷ ۔
محمد باقر ، ڈاکٹر : ۳۸ ۔
محمد بشیر ، مرزا : ۷۴ ۔
محمد بن رستم میرزا : ۳۴۰ ، ۵۵۷ ۔
محمد تقی خاں : ف ۸۳ ۔
محمد حسن ، حافظ : ۵۰۲ ، ۵۰۷ ، ۵۴۶ ۔
محمد حسن ڈاکٹر : ۲۴۰ ، ف ۳۶۷ ۔
محمد حسنین ، ڈاکٹر سید : ۹۴۰ ، ۹۷۵ ، ۹۷۶ ، ۹۷۷ ۔
محمد حمزہ مارہروی ، شاہ : ۴۰۸ ۔
محمد خاں خواجہ : ۹۳۲ ۔
محمد خاں سلطان : ۱۱۱ ۔
محمد خلیل زبردست خاں : ۳۰۱ ۔
محمد راشد مولوی : ۹۵۹ ۔
محمد رضی : ۵۰۲ ، ۵۰۵ ، ف ۵۰۶ ، ۵۱۰ ۔
محمد سلیم ، پروفیسر : ۱۰۶۱ ۔

محمد شاہ رنگیلا : ۳ ، ۴ ، ۶ ، ۱۲ ، ۲۱ ، ۲۵ ، ۲۶ ، ۱۳۳ ، ۱۳۶ ، ۱۳۷ ، ۱۴۹ ، ۱۶۴ ، ۱۶۶ ، ۱۷۱ ، ۱۹۳ ، ۱۹۴ ، ۱۹۵ ، ۲۰۲ ، ۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۴۴ ، ۲۵۴ ، ۲۶۱ ، ۲۶۲ ، ۲۹۰ ، ۳۰۰ ، ۳۰۱ ، ۳۴۷ ، ۳۷۶ ، ۳۹۸ ، ۴۲۹ ، ۴۳۹ ، ۵۱۰ ، ۵۲۷ ، ۵۹۰ ، ۶۵۶ ، ۸۲۷ ، ۹۹۳ ، ۱۰۲۷ ، ۱۰۲۸ ، ۱۰۴۳ ، ۱۰۷۲ ، ۱۰۷۳ ، ۱۰۷۶ ، ۱۰۸۲ ، ۱۰۸۳ ، ۱۰۸۶ ، ۱۱۰۹ ۔
محمد شجاع : ۹۲ ۔
محمد شریف خاں ، حکیم : ۹۹۲ ، ۱۰۶۰ ، ۱۰۶۱ ، ۱۰۷۰ ۔
محمد شفیع ، پروفیسر مولوی : ۱۷۹ ، ۴۱۸ ، ۵۴۴ ۔
محمد شفیع ، مرزا : ۶۴۹ ۔
محمد صادق ، ڈاکٹر : ف ۸۱۹ ۔
محمد صالح ، خواجہ : ۷۲۴ ۔
محمد طاہر نقش بند ، خواجہ : ۷۲۳ ۔
محمد عاقل خاں نایک : ۹۷۰ ۔
محمد عالم شاہ فریدی دہلوی : ۹۲۹ ۔
محمد عبداللہ فتح پوری ، حافظ : ۸۷۱ ۔
محمد علی : ۹۰۰ ۔
محمد علی ، حکیم معصوم علی خاں : ۹۹۳ ، ۱۰۹۷ ۔
محمد علی خاں : ۳۹۴ ، ۳۹۶ ۔
محمد علی ، علی متقی : ۵۰۲ ، ۵۰۴ ، تاریخ وفات : ک ۵۰۵ ۔
محمد عمر ، ڈاکٹر : ۱۷ ، ۳۷ ۔
محمد غنی ، حضرت جی : ۱۰۸۳ ۔
محمد فیض ، شیخ : ۹۴۵ ۔
محمد قاسم : ۳۶۲ ۔
محمد محسن ، زین الدین احمد : ۵۰۳ ۔
محمد محفوظ ، میر : ۷۲۴ ۔
محمد مرتضیٰ ، محمد صاحب : ۱۰۱۰ ۔
محمد معظم سنبھلی ، قاضی : ۹۸۹ ، ۱۰۲۵ ۔
محمد موسیٰ مدنی ، شیخ : ۲۹۰ ۔
محمد مہدی استرآبادی : ۱۶ ۔
محمد مہدی عظیم آبادی : ۹۷۷ ۔
محمد نعیم بڑائچی : ف ۳۵۹ ۔
محمد نعیم ریختہ گو : ۱۷۱ ۔
محمد نواز ، حکیم میر : ۱۱۲۲ ۔
محمد وحید ، میر : ۳۹۰ ، ۳۹۴ ۔
محمد یار : ۱۶۵ ۔
محمد یار بیگ ، مرزا : ۴۳۱ ۔
محمد یار خاں بہادر ، نواب : ۴۹۱ ، ۷۶۷ ۔
محمد یعقوب ، خواجہ : ۷۲۴ ۔
محمدی بیگ : ۷۹ ۔
محمدی خاں : ۳۱۱ ۔
محمود الٰہی ، ڈاکٹر : ۲۸۴ ، ۵۳۰ ، ۵۶۱ ، ۶۸۶ ، ۶۸۸ ، ۷۲۰ ، ۱۰۷۳ ۔
محمود شیرانی : دیکھیے شیرانی ، حافظ محمود ۔

محمود فاروق : ۸۷۲ -
محوی صدیقی ، محمد حسین : ۹۲۹ ، ۹۳۰ -
مختار : ۴۴ ، ۶۱ -
مختار الدین احمد : ۴۷ ، ۴۱۹ ، ۴۴۵ ، ۴۶۳ ، ۶۴۵ ، ۹۹۷ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۶۸ ، ۱۰۷۲ -
مخلص ، آنند رام : ۴ ، ۱۶ ، ۲۴ ، ۳۴ ، ۶۵ ، ۱۲۲ ، ف ۱۳۱ ، ۱۳۲ ، ۱۴۳ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۶۳ ، خاندان : ۱۶۴ ، تصانیف : ۱۶۴ — ۱۶۶ ، شخصیت و فن : ۱۶۶ ، اردو کلام : ۱۶۶ — ۱۶۸ ، ۱۶۹ ، ۱۷۰ ، ۳۷۵ ، ۵۲۶ ، ۵۲۷ ، ۱۰۷۶ ، ۱۰۸۱ -
مخلص کاشانی : ۲۴ -
مخلوق ، سید احسن : ۸۲۵ -
مراد اللہ شاہ انصاری سنبھلی : ۹۸۴ ، ۹۸۹ ، ۹۹۰ ، ۱۰۴۳ ، سنہ تالیف تفسیر پارۂ عم : ۱۰۴۳ ، سکونت : ۱۰۴۴ ، وجہِ تالیف : ۱۰۴۴ ، مقبولیت : ۱۰۴۵ ، ۱۰۵۱ ، ۱۰۵۲ ، ۱۰۶۰ ، ۱۰۶۹ -
مراد بخش : ۷۲۴ -
مرزا (دکنی مرثیہ گو) : ۷۱ -
مرزا حاجی : ۴۹۱ -
مرزا علی : ۷۹ -
مرزا گرامی : ۱۲۷ ، ۵۲۷ ، ۵۳۳ -
مرزا متق : ۱۴ ، ۱۹۸ -
مرزا مبذھو : دیکھیے محمد یار خاں بہادر ، نواب -
مرشد قلی خاں : ۶۵۰ -
مروت : ۸۷۰ -
مریدی (دکنی مرثیہ گو) : ۷۱ -
مریم ، حضرت : ۱۰۶۴ -
مسعود حسین خاں ، ڈاکٹر : ۴۶ ، ۷۴ ، ۱۰۸۳ ، ۱۰۸۴ ، ۱۰۸۶ ، ۱۰۹۳ ، ۱۱۲۸ -
مسعود حیات : ۸۱۲ -
مسعود سعد سلمان : ۴۸۲ -
مسکین (مرثیہ گو) : ۱۷۱ -
مسلم بن عقیل ، حضرت : ۱۰۳۲ -
مسیح ، حضرت : دیکھیے حضرت عیسیٰ علیہ السلام -
مسیح الزمان ، سید : ۶۴۷ -
مشتاق ، محمد قلی : ۹۶۳ ، ۹۷۸ -
مشفق خواجہ : ف ۱۳۲ ، ۱۴۴ ، ۲۰۸ ، ۲۰۹ ، ۲۳۹ ، ۲۸۳ ، ۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۷۱۷ ، ۸۴۰ ، ۸۷۳ ، ۸۸۱ ، ۸۸۴ ، ۹۲۷ ، ۹۲۸ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۱۱۲۹ -
مصطفیٰ جمال الحق ، حضرت شاہ : ۷۹۰ -
مصحفی : ۲۶ ، ۳۶ ، ۳۷ ، ۳۸ ، ۱۲۷ ، ۱۴۱ ، ۱۴۵ ، ۱۷۴ ، ۲۰۲ ، ۲۰۳ ، ۲۰۷ ، ۲۰۸ ، ۲۱۲ ، ۲۳۹ ، ۲۴۲ ، ۲۸۳ ، ۳۴۹ ، ۳۵۷ ، ۳۶۷ ، ۳۷۲ ، ۳۷۷ ، ۳۸۶ ، ف ۴۰۷ ، ۴۱۷ ، ۴۲۱ ، ۴۳۲ ، ۴۴۱ ، ۴۶۲ ،

۴۸۰، ۴۸۴، ۴۹۱، ۴۹۷، ۵۰۱، ۵۰۴، ۵۲۹، ۵۵۱، ۵۵۳، ۵۵۵، ۵۶۳، ۶۰۲، ۶۰۵، ۶۲۸، ۶۴۷، ۶۵۰، ۶۵۲، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۹، ۶۶۸، ۶۸۳، ۶۸۵، ۷۱۷، ۷۲۰، ۷۳۵، ۷۵۸، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۷۱، ۷۸۲، ۷۹۷، ۸۰۲، ۸۱۲، ۸۲۰، ۸۲۴، ۸۵۰، ۸۷۰، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۰۲، ۹۱۶، ۹۲۷، ۹۲۹، ۹۵۵، ف ۹۶۳، ۱۰۲۲، ۱۱۱۳، ۱۱۲۲، ۱۱۲۳، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱ -

مضمون، شیخ شرف الدین: ۲۴، ۳۲، ۴۳، ۱۴۸، ۱۶۳، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۶، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۳۸، ۲۴۸، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۵۶، حالات: ۲۵۷ — ۲۵۹، سنہ وفات: ف ۲۵۸، کلام میں ایہام: ۲۵۹ - ۲۶۰، کلام پر رائے: ۲۶۰ - ۲۶۱، تخلص کا استعمال: ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۸۲، ۳۰۱، ۳۸۶، ۴۲۶، ۴۵۰، ۵۲۶، ۵۳۲، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷، ۶۶۲، ۷۷۲ -

مظلوم، سید امام الدین خاں: ۸۲۹ -

مظفر جنگ، رئیس فرخ آباد: ۵۱۵ -

مظفر خاں، برادر امیرالامرا: ۱۲۷ -

مظہر، جان جاناں: ۳۴، ۱۲۴، ۱۲۷، ۱۴۹، ۱۶۳، ۱۷۶، ۱۹۲، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۹، ۲۳۹، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۷۶، ۲۷۹، ۲۸۱، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، نام: ۳۵۹ - ۳۶۰، سالِ ولادت: ۳۶۰ - ۳۶۱، شہادت: ۳۶۲ - ۳۶۳، معاصرین کی نظر میں: ۳۶۴ - ۳۶۵، تصانیف: ۳۶۵ - ۳۶۶، اثرات: ۳۶۶ - ۳۶۷، اردو کلام: ۳۶۷ — ۳۷۱، زبان: ۳۷۱، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۶، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۴۰۲، ۴۰۸، ۴۱۰، ۴۱۴، ۴۲۶، ۴۳۱، ۴۵۰، ۴۵۳، ۴۵۹، ۵۲۶، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۴، ۵۳۷، ۶۵۲، ۶۵۵، ۷۴۲، ۷۴۹، ۷۵۷، ۷۸۵، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۲۰، ۹۲۲، ۹۶۹، ۱۰۱۵ -

معاویہ، امیر: ۴۸ -

معتمد الدولہ، نواب: ۴۴۵ -

معین الدین افضل گڑھی: ۱۰۶۹ -

معین الدین حسن: ۲۳۱ -

معین الدین حسین علی: ۹۹۰،

۱۰۴۱ ، ۱۰۴۹ -
معین بدایونی ، شیخ محمد معین الدین :
۸۳۰ ، ۸۲۱ -
مغل اعظم : ۱۰۶۱ -
مفتوح ، حکیم ابوالحسن : ۴۰۰ -
مفتی دولت : ۷۲۶ -
مقبول ، مقبول نبی خان : ۶۶۲ -
مقصود علی : دیکھیے حسرت ، جعفر
علی -
مقیمی : ۷۹۱ ، ۸۵۸ -
مکھن لال : ۱۱۰۹ -
مکین ، میرزا فاخر : ۶۶۵ ، ۶۶۶ ،
۶۹۲ ، ۷۰۵ ، ۷۷۱ ، ۸۷۹ ،
۸۸۲ -
مل ، ڈیوڈ : ۱۰۶۲ -
مُلا دو پیازہ : ۱۳۷ -
مُلا ماہو : ۱۱۴ -
مُلا شیدا : ۲۲ ، ۱۵۳ -
مُلا وجہی : ۸۵۸ ، ۹۹۴ -
ملک محمد جائسی : ۱۶۵ ، ۱۰۱۹ ،
۱۰۲۰ -
ملو خان (نادر شاہ) : ۴۶ ، ۴۷ -
ملہار راؤ : ۸۲ ، ۸۴ ، ۸۶ -
ممتاز احمد : ۹۷۸ -
ممتاز بریلوی : ۱۰۲۳ -
ممنون : ۶۸۶ -
ممولا : ۲۱۸ ، ۲۳۱ -
منت ، قمرالدین : ۳۶۳ -
منٹو ، لارڈ : ۱۰۰۴ -
منعم (برادر قائم چاند پوری) : ۲۴۲ ،
۷۶۴ -
منعم ، پاک حضرت مخدوم : ۹۲۳ -
منصور حلاج : ۴۸۸ ، ۶۳۰ -
منیر لاہوری ، ابوالبرکات : ۲۲ ،
۱۵۳ -
منیف مسیح : دیکھیے شوکت ، سید
منیف علی -
منوچہری : ۲۸ -
موتمن الدولہ اسحاق خان شوستری :
۱۳۶ ، ۱۴۹ ، ۱۵۷ ، ۸۴۲ -
موزوں ، راجہ رام نرائن : ۸۲۳ ،
۹۶۸ -
موسوی ، میرزا معزالدین محمد : ۱۲۲ ،
۵۲۳ ، ۵۳۹ ، ۱۰۸۲ -
موسوی خان : ۱۰۸۳ -
موسیٰ اشعری : ۴۸ -
مول رام ولد مہتہ آنند رام : ۹۹۲ ،
۱۰۶۶ -
مولانا روم : ۱۹۳ ، ۳۵۹ ، ۴۸۷ ،
۵۴۸ ، ۵۷۸ ، ۵۷۹ ، ۶۶۶ ،
۷۴۵ ، ۸۴۳ ، ۹۶۰ -
مومن ، مومن خان : ۶۰۵ ، ۶۵۰ ،
۶۸۱ ، ۷۸۲ ، ۸۰۹ ، ۸۱۰ ،
۸۷۱ ، ۹۴۲ ، ۹۴۳ -
مونس ، ڈاکٹر پرکاش : ۱۰۸۴ ،
۱۰۸۵ ، ۱۰۸۶ ، ۱۱۲۸ -
مہالرائن ، دیوان : ۵۱۰ ، ۵۴۷ -
مہجور لکھنوی ، حکیم محمد بخش :
۹۹۴ ، ۱۰۹۸ -
مہدی علی خان : ۹۵۸ -

مہر ، مہر چند کھتری : ۹۹۵ ،
۱۰۹۷ ، ۱۱۰۸ ، حالات : ۱۱۰۹ -
۱۱۱۰ -
مہر خاں : ۷۹ -
میاں جگن : ۵۳۰ -
میاں سعید : ۵۴۰ -
میر ، محمد تقی : ۷ ، ۸ ، ۱۱ ، ۲۴ ،
۲۹ ، ۳۰ ، ۳۳ ، ۳۴ ، ۳۷ ،
۵۷ ، ۱۰۸ ، ۱۱۹ ، ۱۲۲ ، ۱۲۴ ،
۱۲۶ ، ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۴۲ ،
۱۴۳ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۶۲ ،
۱۶۳ ، ۱۷۳ ، ۱۷۶ ، ۱۷۵ ،
۱۸۰ ، ۱۹۷ ، ۲۰۵ ، ۲۱۰ ،
۲۲۶ ، ۲۲۹ ، ۲۳۲ ، ۲۳۷ ،
۲۳۹ ، ۲۴۲ ، ۲۴۳ ، ۲۴۴ ،
۲۴۵ ، ۲۵۷ ، ۲۵۸ ، ۲۶۲ ،
۲۶۷ ، ۲۶۸ ، ۲۷۳ ، ۲۷۵ ،
۲۷۹ ، ۲۸۰ ، ۲۸۱ ، ۲۸۳ ،
۲۸۵ ، ۲۹۶ ، ۳۱۵ ، ۳۱۹ ،
۳۲۶ ، ۳۲۷ ، ۳۳۰ ، ۳۳۱ ،
۳۳۲ ، ۳۳۵ ، ۳۳۹ ، ۳۴۹ ،
۳۵۱ ، ۳۵۳ ، ۳۶۴ ، ۳۷۴ ،
۳۷۵ ، ۳۸۱ ، ۳۸۲ ، ۳۸۳ ،
۳۸۴ ، ۳۸۶ ، ۳۸۹ ، ۳۹۱ ،
۳۹۲ ، ۳۹۵ ، ۳۹۶ ، ۴۰۰ ،
۴۰۱ ، ۴۰۲ ، ۴۰۵ ، ۴۱۰ ،
۴۱۱ ، ۴۱۴ ، ۴۱۵ ، ۴۱۶ ،
ف ۴۴۳ ، ۴۵۰ ، ۴۵۱ ، ۴۵۲ ،
۴۵۳ ، ۴۵۴ ، ۴۵۵ ، ۴۵۶ ،
۴۵۷ ، ۴۵۸ ، ۴۵۹ ، ۴۶۰ ،
۴۶۲ ، ۴۷۰ ، ۴۷۱ ، ۴۷۲ ،
۴۷۳ ، ۴۷۵ ، ۴۷۶ ، ۴۷۷ ،
۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۸۰ ، ۴۸۱ ،
۴۸۲ ، ۴۸۴ ، ۴۸۵ ، ۴۸۶ ،
۴۸۷ ، ۴۸۸ ، ۴۹۰ ، ۴۹۱ ،
۴۹۲ ، ۴۹۴ ، ۴۹۵ ، ۴۹۶ ،
۴۹۷ ، ۴۹۸ ، ۴۹۹ ، ۵۰۰ ،
خاندان : ۵۰۲ ، ولادت و وفات :
۵۰۳ - ۵۰۴ ، حالات : ۵۰۳ —
۵۰۶ ، تعلیم و تربیت : ۵۰۶ —
۵۰۸ ، اردو شاعری کا آغاز :
۵۰۸ - ۵۰۹ ، حالات : ۵۰۹ —
۵۱۶ ، شخصیت اور سیرت : ۵۱۶
— ۵۲۵ ، تصانیف : ۵۲۵ — ۵۵۷ ،
مطالعۂ شاعری : ۵۷۲ — ۶۴۵ ،
غزلیات : ۵۷۲ ، بلندی و پستی :
۵۷۳ ، تخلیقی عمل کی نوعیت :
۵۷۴ - ۵۷۵ ، توازن : ۵۷۶ ،
عشق : ۵۷۷ — ۵۷۹ ، موت کا
تصور : ۵۷۹ - ۵۸۰ ، عشقِ
مجازی : ۵۸۰ — ۵۸۲ ، عشق کی
کیفیت : ۵۸۲ — ۵۸۴ ، غم و
الم : ۵۸۴ -- ۵۸۷ ، غنائی
شاعری : ۵۸۷ - ۵۸۸ ، غزل کے
چند اور پہلو : ۵۸۹ - ۵۹۰ ، دو
بنیادی علامتیں : ۵۹۰ ، انا پرستی :
۵۹۰ - ۵۹۱ ، تخلص اور مقطعے :
۵۹۱ - ۵۹۲ ، دیگر خصوصیات :
۵۹۲ - ۵۹۳ ، زبان و بیان :

۵۷۵ ، ۵۹۳ — ۵۹۵ : محاورات
صنائع بدائع وغیرہ : ۵۹۵ — ۵۹۸ ،
تصورات : ۵۹۸ - ۵۹۹ ، طویل
بحریں : ۵۹۹ - ۶۰۰ ، میر و
سودا : ۶۰۰ — ۶۰۲ ، شعرا کا
اعترافِ کمال : ۶۰۲ - ۶۰۳ ،
انفرادی رنگ : ۶۰۳ - ۶۰۴ ،
مشرق اور مغربی شعرا کے ساتھ :
۶۰۴ ، زبان و بیان : ۶۰۵ —
۶۱۹ ، مثنویات : موضوعی تقسیم :
۶۲۰ ، عشقیہ مثنویوں کی اہمیت :
۶۲۹ - ۶۳۰ ، کردار : ۶۳۰ -
۶۳۱ ، واقعاتی مثنویاں : ۶۳۱ —
۶۳۷ ، ہجویات : ۶۳۷ — ۶۴۲ ،
ہجو کی افادیت : ۶۳۸ ، ذات اور
ماحول پر : ۶۳۸ — ۶۴۱ ، میر
اور ہجویات سودا : ۶۴۱ - ۶۴۲ ،
قصائد : ۶۴۲ — ۶۴۴ ، قصائد پر
رائے : ۶۴۳ - ۶۴۴ ، مرثیے اور
سلام : ۶۴۴ - ۶۴۵ ، ۶۴۹ ،
۶۵۰ ، ۶۵۴ ، ۶۵۵ ، ۶۵۶ ،
۶۵۹ ، ۶۶۱ ، ۶۶۲ ، ۶۶۴ ،
۶۶۹ ، ۶۷۱ ، ۶۷۲ ، ۶۷۳ ،
۶۷۴ ، ۶۸۱ ، ۶۸۲ ، ۶۸۵ ،
۷۰۵ ، ۷۱۲ ، ۷۱۳ ، ۷۱۴ ،
۷۱۵ ، ۷۱۷ ، ۷۲۷ ، ۷۳۰ ،
۷۳۶ ، ۷۴۳ ، ۷۴۵ ، ۷۴۹ ،
۷۵۰ ، ۷۵۱ ، ۷۵۳ ، ۷۵۶ ،
۷۵۷ ، ۷۶۴ ، ۷۶۵ ، ۷۶۷ ،
۷۷۱ ، ۷۷۲ ، ۷۷۳ ، ۷۷۴ ،
۷۷۵ ، ۷۷۶ ، ۷۷۷ ، ۷۷۸ ،
۷۷۹ ، ۷۸۰ ، ۷۸۱ ، ۷۸۲ ،
۷۸۳ ، ۷۸۵ ، ۷۸۹ ، ۷۹۱ ،
۷۹۲ ، ۷۹۳ ، ۷۹۶ ، ۷۹۹ ،
۸۰۴ ، ۸۰۸ ، ۸۱۱ ، ۸۱۲ ،
۸۱۸ ، ۸۲۱ ، ۸۲۳ ، ۸۲۷ ،
۸۲۸ ، ۸۲۹ ، ۸۳۰ ، ۸۳۱ ،
۸۳۲ ، ۸۳۳ ، ۸۳۴ ، ۸۳۵ ،
۸۳۶ ، ۸۳۷ ، ۸۴۱ ، ۸۴۵ ،
۸۶۹ ، ۸۷۸ ، ۸۸۳ ، ۸۸۴ ،
۸۹۲ ، ۸۹۳ ، ۸۹۴ ، ۸۹۵ ،
۸۹۸ ، ۸۹۹ ، ۹۰۰ ، ۹۰۱ ،
۹۰۳ ، ۹۰۴ ، ۹۰۷ ، ۹۰۸ ،
۹۱۴ ، ۹۱۶ ، ۹۱۷ ، ۹۱۹ ،
۹۲۰ ، ۹۲۲ ، ۹۲۳ ، ۹۲۵ ،
۹۲۶ ، ۹۲۹ ، ۹۳۴ ، ۹۳۵ ،
۹۳۷ ، ۹۳۸ ، ۹۴۰ ، ۹۴۱ ،
۹۴۲ ، ۹۴۶ ، ۹۴۷ ، ۹۴۸ ،
۹۴۹ ، ۹۵۱ ، ۹۵۴ ، ۹۵۵ ،
۹۵۶ ، ۹۵۷ ، ۹۶۱ ، ۹۶۳ ،
۹۶۴ ، ۹۶۸ ، ۹۸۹ ، ۹۹۳ ،
۹۹۶ ، ۹۹۹ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۰۵ ،
۱۰۱۵ ، ۱۰۲۹ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۳۹ ،
۱۰۵۵ ، ۱۱۱۵ ، ۱۱۲۵ ۔
میر الم ، خلف خواجہ میر درد :
۸۰۰ ۔
میر امن : ۹۹۴ ، ۹۹۵ ، ۱۰۸۰ ،
۱۰۹۷ ، ۱۰۹۸ ، ۱۱۰۱ ، ۱۱۰۲ ،
۱۱۰۴ ، ۱۱۱۳ ، ۱۱۲۰ ، ۱۱۲۹ ۔
میر جعفر : ۹۶۱ ۔

میر جملہ : ۹۳ ، ۳۰۶ -
میر جملہ عبیداللہ خاں ، شریعت اللہ
خاں : ۳۰۷ -
میر جملہ ، میر محمد سعید : ۳۰۶ -
میر حسن : دیکھیے حسن ، میر غلام
حسن -

میر ضیا : ۸۴۲ -
میر عدل جانسی (خطاط) : ف ۸۴ -
میر قاسم ، ناظم بنگالہ : ۵۱۲ -
میر محمدی ، سید : ۷۲۰ -
میر گھاسی : ۵۳۰ ، ۷۷۳ -
میر مہدی : ۲۷۴ ، ۷۹۵ -
میر نجات : ۱۳۴ -
میرا بائی : ۱۰۸۶ -
میران جی ، شمس العشاق : ۲۱۲ -
میرزا بلاق : دیکھیے شاہ عالم ثانی -
میرزا عبداللہ : دیکھیے شاہ عالم ثانی -
میرزا موسل : ۱۱۵ -
میر زانی : ۱۹۷ -
میرک شاہ ، سید : ۱۱۲۲ -

ن

ناجی ، میر محمد شاکر : ۸ ، ۱۳ ، ۱۴ ،
۲۱ ، ۲۵ ، ۳۶ ، ۴۳ ، ۶۴ ،
۱۰۸ ، ۱۲۶ ، ۱۳۸ ، ۱۸۹ ،
۱۹۲ ، ۲۰۰ ، ۲۰۲ ، ۲۰۳ ،
۲۰۵ ، ۲۰۷ ، ۲۱۱ ، ۲۳۱ ،
۲۳۲ ، ۲۳۸ ، ۲۴۱ ، حالات :
۲۴۲ — ۲۴۵ ، سال وفات :
۲۴۳ - ۲۴۴ ، ایک غلط فہمی کا
ازالہ : ۲۴۵ ، کلام میں ایہام :
۲۴۵ — ۲۴۷ ، تصور عشق : ۲۴۸
— ۲۵۰ ، اخلاق مضامین اور
مضمون یابی : ۲۵۰ — ۲۵۳ ،
کلام میں آبرو کا ذکر : ۲۵۴ -
۲۵۵ ، قصائد : ۲۵۵ ، مراثی :
۲۵۶ ، زبان املا اور تلفظ : ۲۵۶ -
۲۵۷ ، ۲۶۲ ، ۲۶۳ ، ۲۶۴ ،
۲۶۵ ، ۲۷۲ ، ۲۷۳ ، ۲۷۶ ،
۲۸۱ ، ۲۸۲ ، ۲۹۳ ، ۹۹۴ ،
۳۰۱ ، ۳۰۵ ، ۳۱۷ ، ۳۲۱ ،
۳۵۱ ، ۳۵۳ ، ف ۳۶۷ ، ۳۷۸ ،
۳۸۰ ، ۴۲۹ ، ۴۳۶ ، ۴۴۲ ،
۴۵۰ ، ۴۵۶ ، ۴۸۲ ، ۵۲۶ ،
۵۳۵ ، ۵۳۷ ، ۶۰۵ ، ۶۰۸ ،
۷۶۵ ، ۸۸۳ ، ۸۹۳ ، ۹۶۹ ،
۱۰۰۵ ، ۱۰۳۹ ، ۱۰۴۰ ، ۱۰۵۵ ،
۱۰۹۲ -
نادر شاہ : ۳ ، ۴ ، ۸۶ ، ۱۳۲ ،
۱۳۸ ، ۱۴۹ ، ۱۶۵ ، ۱۷۱ ،
۱۹۰ ، ۱۹۴ ، ۱۹۵ ، ۲۴۳ ،
۲۵۷ ، ۲۷۶ ، ۲۸۱ ، ۲۹۰ ،
۳۴۷ ، ۳۷۳ ، ۳۹۰ ، ۴۲۸ ،
۴۲۹ ، ۴۴۲ ، ۴۵۶ ، ۴۶۹ ،
۴۸۳ ، ۵۰۵ ، ۵۰۶ ، ۵۴۳ ،
۹۳۲ -
نارنگ ، ڈاکٹر گوپی چند : ۸۷۵ -
ناسخ : ۱۹۷ ، ۵۰۴ ، ۶۰۲ ، ۶۸۰ ،
۶۸۱ ، ۶۸۵ ، ۷۱۱ ، ۸۹۷ ،

۸۹۸ ، ۹۶۷ ، ۹۷۳ ، ۹۷۴ ، ۹۷۵ -

ناصر سعادت خان : ۱۹۷ ، ۲۰۸ ، ۲۱۱ ، ۲۴۳ ، ۵۰۸ ، ۵۰۹ ، ۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۶۴۹ ، ۷۹۴ ، ۷۹۶ ، ۸۱۴ ، ۸۲۴ ، ۸۲۵ ، ۸۷۳ ، ۸۸۱ ، ۹۲۸ ، ۱۱۲۳ -

ناصر جنگ : ۵۳۱ -

ناصر علی : ۲۵ ، ۳۵ ، اُردو غزلیات : ۶۰ ، اُردو شاعری : ۶۵ ، ۱۹۶ ، ۲۰۸ ، ۲۵۰ ، ۵۵۰ ، ۶۶۵ -

ناگر جسولت رائے : ۹۶۱ ، ۹۶۲ ، ف ۹۶۳ -

ناگر مل راجہ : ۴۰۰ ، ۴۹۱ ، ۵۱۱ ، ۵۱۲ ، ۵۱۳ ، ۵۱۹ ، ۵۳۸ ، ۵۴۴ ، ۵۴۵ ، ۵۴۷ ، ۵۵۱ ، ۶۳۴ ، ۶۳۹ -

نالاں ، میر وارث علی : ۹۶۳ ، ۹۶۸ -

نانا فرنویس : ۵ ، ۸۴ -

نانہا : ۸۳ ، ۸۴ -

نائینی ، مُلا طاہر : ۱۹۷ -

نبلاک ، زنگ : ۱۰۶۴ -

نبی کریم : دیکھیے حضرت محمد صلی اللہ علیہ و آلہ وسلم -

نثار شیخ محمد امان : ۴۳۱ ، ۴۵۲ ، ۴۷۹ ، ۵۱۹ -

نجاب خان : ۸۷ -

نجف خان اصفہانی : ۳۶۲ ، ۳۶۳ -

نجف خان ، ذوالفقار الدولہ : ۵۱۵ -

نجف علی خان ، سید : ۱۰۵۰ ، ۱۰۵۳ -

نجم الاسلام ، ڈاکٹر : ۴۶۳ ، ۱۰۲۲ ، ۱۰۲۸ ، ۱۰۶۸ ، ف ۱۰۷۴ -

نجم الدولہ : ۸۲۱ -

نجم الغنی خاں ، حکیم محمد : ۴۸۵ ، ۵۰۰ ، ۵۰۱ ، ۱۰۸۱ -

نجو خاں : دیکھیے عبرت ، میر ضیا الدین -

نجیب الدولہ : ۸۴ ، ۵۱۳ ، ۱۰۷۶ -

نجیب خان : ۸۳ ، ۸۶ -

ندرت کاشمیری : ۴۷۹ ، ۷۰۵ -

ندیم ، شاہ ندیم اللہ : ۱۰۱۵ -

ندیم ، مرزا زکی : ۱۲۴ -

ندیم ، مرزا علی قلی خاں : ۷۳ ، ۴۰۲ -

نرپت سنگھ ، راجہ : ۷۰۵ -

نرگن : دیکھیے عزلت ، عبدالولی -

نساخ ، عبدالغفور : ۲۴۳ ، ۲۸۳ ، ۳۹۴ ، ۴۱۹ -

نسبتی تھانیسری : ۲۳۹ ، ۶۶۵ ، ۸۳۲ -

نصرت یار خاں (صوبہ دار اکبر آباد) : ۵۴۷ -

نصرتی : ۲۸ ، ۳۱ ، ۴۴ ، ۷۶ ، ۲۹۴ ، ۳۱۷ ، ۶۴۳ ، ۶۸۵ ، ۸۰۷ ، ۸۵۶ ، ۸۵۸ ، ۱۰۱۴ -

نصیر ، محمد نصیر الدین عرف گاو : ۹۷۴ ، ۹۷۵ -

نصیر الدین چراغ دہلیؒ : ۱۴۹ ، ۲۰۱ -

نظام الدین ، شاہ : ۱۰۸۴ -

حضرت نظام الدین اولیاؒ : ۱۲ ، ۱۳۰ ، ۲۰۱ ۔
نظام الملک آصف جاہ : ۷۸ ، ۷۹ ، ۸۰ ، ۱۳۲ ، ۱۳۸ ، ۱۴۴ ، ۱۶۵ ، ۱۷۱ ، ۴۶۹ ۔
نظامی ، فخر دین : ۱۷۸ ۔
نظامی بدایونی : ۱۱۷ ۔
نظامی گنجوی : ۸۵۶ ، ۸۵۷ ، ۸۵۸ ۔
نظم ، آغا حسن : ۸۷۱ ۔
نظیر اکبر آبادی : ۱۱۵ ، ۴۸۴ ، ۶۰۵ ۔
نظیری : ۳۳ ، ۱۹۶ ، ۶۷۶ ، ۶۷۷ ، ۹۶۸ ۔
نعمت اللہ خان دہلوی ، نواب : ۷۶۵ ، ۷۶۸ ۔
نعمت خان سدا رنگ : ۱۳۴ ، ۲۱۸ ، ۲۳۱ ، ۲۵۴ ، ۲۵۵ ۔
نعیم ، محمد نعیم : ۷۶۶ ۔
نعیم ، نعیم اللہ : ۸۳۲ ۔
نعیم احمد ، ڈاکٹر : ف ۳۰۶ ، ۳۴۰ ، ۵۵۹ ۔
نقش حیدر آبادی ، نصیر الدین : ۹۷۴ ، ۹۸۰ ۔
نقش علی : ۶۵۳ ، ۷۱۸ ۔
نقوی ، نازیہ حسین : ف ۶۰ ، ۷۴ ۔
نگر سیٹھ : ۹۴۰ ۔
نواب جان : ۹۵۸ ۔
نوازش علی خان ، مرزا : ۲۵۵ ، ۸۲۳ ، ۸۲۵ ۔
نور الدین حسین صدیقی السہروردی ، مولانا محمد : ۳۰۰ ۔
نور العین : ۲۹۱ ۔
نور اللہ : ۸۴۵ ۔
نور بائی ڈومنی : ۱۳۶ ۔
نوعی : ۱۹۲ ۔
نہرو ، پنڈت جواہر لال : ۱۰۳۰ ۔

و

واحد یار خان : ۹۰۰ ، ۹۲۹ ۔
وارث علی بن شیخ بہادر علی : ۱۰۷۴ ۔
واعظ کاشفی ، مُلا حسین : ۱۰۲۶ ، ۱۰۳۲ ، ۱۰۳۳ ، ۱۰۳۴ ، ۱۰۸۸ ۔
واقف ، شاہ نور العین : ۶۶۶ ۔
والا تبار : ۹۴ ۔
والا جاہ بہادر ، نواب محمد علی : ۱۰۱۰ ۔
والہ ، مبارک علی : ۹۰۹ ۔
والہ داغستانی : ۲۴ ، ۱۳۴ ، ۱۴۶ ۔
وجیہہ الدین خان : ۵۱۳ ۔
وحدت : دیکھیے گل خواجہ عبدالاحد ۔
وحشی یزدی : ۳۹۲ ، ۳۸۴ ، ۳۸۵ ۔
وحید اختر ، ڈاکٹر : ۷۶۰ ۔
وحید قریشی ، ڈاکٹر : ۱۳۲ ، ۱۴۵ ، ۲۸۵ ، ف ۸۱۹ ، ۸۲۰ ، ف ۸۲۴ ، ف ۸۲۶ ، ف ۸۴۳ ، ۸۷۲ ، ۸۷۴ ، ۸۷۵ ، ۹۲۸ ۔
ورجل : ۶۰۴ ۔
ورڈ سورتھ : ۵۲۳ ، ۶۳۴ ، ۶۳۶ ۔
وزیر علی خان ، نواب : ۱۰۰۴ ۔
ولا سمرقندی ، میر محمد : ۳۰۷ ۔
حضرت شاہ ولی اللہ محدث دہلوی : ۷ ، ۹۰ ، ۲۶۶ ، ۳۶۱ ، ۷۴۷ ،

۷۳۴ ، ۹۹۱ ، ۱۰۱۰ ، ۱۰۳۹ ،
۱۰۵۳ -
ولی ایلوری : ۱۰۱۶ -
ولی دکنی : ۲۶ ، ۲۹ ، ۳۱ ، ۳۲ ،
۳۳ ، ۴۳ ، ۴۴ ، ۶۶ ، ۶۷ ،
۱۲۸ ، ۱۲۹ ، سالِ وفات : ۱۷۰ ،
۱۳۲ ، ۱۶۷ ، ۱۷۶ ، ۱۸۷ ،
استادی کا اعتراف : ۱۸۸ - ۱۸۹ ،
۲۰۲ ، ۲۰۵ ، ۲۳۱ ، ۲۳۶ ،
۲۵۴ ، ۲۶۱ ، ۲۷۰ ، ۲۷۱ ،
۲۷۲ ، ۲۸۲ ، ۲۸۸ ، ۲۸۹ ،
۲۹۱ ، ۲۹۳ ، ۲۹۴ ، ۲۹۶ ،
۲۹۸ ، ۲۹۹ ، ۳۰۰ ، ۳۰۱ ،
۳۰۲ ، ۳۰۵ ، ۳۰۷ ، ۳۰۸ ،
۳۰۹ ، ۳۱۷ ، ۳۱۹ ، ۳۲۰ ،
۳۲۱ ، ۳۲۲ ، ۳۳۰ ، ۳۳۱ ،
۳۳۵ ، ۳۳۶ ، ۳۴۹ ، ۳۵۱ ،
۳۵۲ ، ۳۵۶ ، ۳۷۱ ، ۳۷۳ ،
۳۷۵ ، ۳۷۸ ، ۳۸۰ ، ۴۳۴ ،
۴۳۶ ، ۴۳۹ ، ۴۴۲ ، ۴۵۰ ،
۴۵۱ ، ۴۵۵ ، ۴۵۷ ، ۴۷۴ ،
۵۲۶ ، ۵۲۸ ، ۵۳۴ ، ۵۳۹ ،
۶۰۵ ، ۶۰۸ ، ۷۴۹ ، ۷۷۶ ،
۸۳۵ ، ۹۰۳ ، ۹۰۴ ، ۹۶۹ ،
۱۰۰۵ ، ۱۰۱۴ -
ولی کرمانی ، حضرت شاہ نعمت اللہ :
۱۳۶ -
ولی میاں : ۲۳۱ -
ویس واس راؤ ، پیشوا : ۸۷ -

ہاتف ، مرزا بو علی : ۶۶۶ -
ہاتفی : ۳۹۲ -
ہاربر ، کیپٹن : ۱۰۹۴ -
ہاشمی ، نصیر الدین : ف ۲۹۰ -
ہاشمی ، ڈاکٹر نور الحسن : ۱۴۲ ،
۹۲۸ ، ۹۹۵ ، ف ۱۰۹۵ ، ۱۱۲۸ -
ہانسوی : دیکھیے عبدالواسع ہانسوی -
ہانیے : ۵۸۶ ، ۶۰۴ -
ہدایت (مرثیہ گو ، شمال) : ۷۰ -
ہدایت ، ہدایت اللہ خاں دہلوی :
۴۷۴ ، ۵۲۶ ، ۶۵۵ ، ۷۲۵ ،
۷۶۷ ، ۷۶۸ ، حالات : ۹۱۷ ،
دیوان : ۹۱۷ — ۹۱۸ ، تاریخ
وفات : ۹۱۸ ، کلام کی خصوصیات :
۹۱۸ — ۹۲۰ ، ۹۲۲ ، ۹۲۳ ،
۱۰۰۴ ، ۱۰۰۵ ، ۱۰۰۶ -
ہدایت کیش : ۹۷ -
ہذال ، میاں عشرت : ۷۶۶ -
ہرچرن داس : ۸۷۲ -
ہردے رام ، راجہ : ۱۶۴ -
ہکسلے ، آلڈس : ۵۲۷ -
ہم دم ، گلاب چند : ف ۴۰۷ ، ۴۱۰ ،
۴۲۱ -
ہمایوں : ۴۷ -
ہمایوں (محبوب مُلا شمسی ہمدانی) :
۱۹۷ -
ہمایوں بخت : ۹۴ -
ہمت بہادر ، راجہ : ۴۸۹ -
ہمت سنگھ : ۹۲۱ -

ہمشیرہ ، سید الدین خاں : ۵۴۰ ۔
ہنٹ ، مورٹن ایم : ۲۰۸ ۔
ہندو ، منشی گوکل چند : ۱۱۱۰ ۔
ہندوستانی سپیکولیٹر ، (قلمی نام) : ۱۱۷ ۔
ہندی ، بھگوان داس : ۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۳۰۱ ، ۳۳۰ ، ۴۱۶ ، ۵۲۹ ، ۵۵۹ ، ۷۰۹ ، ۸۷۲ ، ۹۲۷ ۔
ہود علیہ السلام : ۱۰۴۹ ۔
ہوریس : ۱۷۵ ۔
ہوس ، مرزا محمد تقی : ۸۷۱ ۔
ہوالمیرن : ۵۸۶ ، ۵۸۷ ، ۶۰۴ ۔
ہولکر (مرہٹہ سردار) : ۵ ۔
ہومر : ۷۶ ، ۱۹۹ ، ۶۹۸ ۔
ہیبت جنگ ، نواب زین الدین احمد خاں : ۳۹۰ ۔
ہیسٹنگز ، وارن : ۵۱۸ ، ۱۰۹۵ ۔
ہیرس : ۱۰۶۵ ۔
ہیڈلے : ۱۰۶۵ ۔
ہیملٹن ، کرنل ولیم جارج : ۲ ، ک ۸۲۹ ۔
ہیوگو : ۶۰۴ ۔

ی

یاس ، حسن علی خاں : ۸۸۰ ۔
یاس آروی : ف ۹۴۵ ۔
یحییٰ علیہ السلام : ۳۵۶ ۔
یحییٰ خاں میر منشی : ۲۷۴ ۔
یزید : ۴۷ ، ۴۸ ، ۴۹ ، ۵۰ ۔
یعقوب علی خاں : ۴۴۵ ۔
یقین ، انعام اللہ خاں : ۳۴ ، ۳۴۸ ، ۳۵۰ ، ۳۵۱ ، ۳۵۲ ، ۳۵۳ ، ۳۵۵ ، ۳۶۴ ، اولیت : ۳۷۲ ، میر کی رائے پر محاکمہ : ۳۷۳ — ۳۷۶ ، خاندان : ۳۷۶ ، قتل : ۳۷۹ ، دیوان : ۳۷۸ ، غزلیات : ۳۷۸ — ۳۸۴ ، ۳۸۶ ، ۳۸۸ ، ۳۹۰ ، ۳۹۱ ، ۴۰۲ ، ۴۰۸ ، ۴۱۳ ، ۴۵۲ ، ۴۵۳ ، ۴۷۰ ، ۴۷۴ ، ۴۹۸ ، ۵۱۹ ، ۵۲۶ ، ۵۳۰ ، ۵۳۴ ، ۵۳۵ ، ۵۳۶ ، ۶۵۵ ، ۶۶۲ ، ۸۳۰ ، ۹۰۳ ، ۹۱۰ ، ۹۱۶ ، ۹۶۹ ، ۱۰۱۵ ۔
یکتا ، حکیم سید احمد علی خاں : ۱۷۹ ، ۳۵۰ ، ۳۷۱ ، ف ۴۰۷ ، ۴۱۷ ، ۴۵۱ ، ۵۵۷ ، ۶۴۶ ، ۷۵۸ ، ۷۵۹ ، ۷۷۱ ، ۷۹۵ ، ۷۹۷ ، ۸۷۴ ، ۸۸۱ ، ۹۲۸ ۔
یک دل ، لالہ سیدہ رائے : ۹۱۸ ۔
یک رنگ ، غلام مصطفےٰ خاں : ۱۴ ، ۲۱ ، ۲۴ ، ۱۴۸ ، ۱۶۳ ، ۱۸۸ ، ۲۰۵ ، ۲۰۷ ، ۲۳۱ ، ۲۳۲ ، ۲۳۸ ، ۲۴۱ ، ۲۴۲ ، نام : ۲۶۱ ۔ ۲۶۲ ، سنہ وفات : ک ۲۶۲ ، کلام پر رائے : ۲۶۲ — ۲۶۴ ، ۲۸۲ ، ۳۰۱ ، ۳۶۴ ، ۴۵۰ ، ۵۲۶ ، ۵۳۵ ، ۵۳۶ ، ۱۰۰۵ ۔
یک رو ، عبدالوہاب : ۶۷ ، ۲۳۱ ، ۲۳۲ ، ۲۳۸ ، ۲۴۱ ، حالات : ۲۶۸ ، دیوان : ۲۶۹ ، نمونہ کلام

اور رائے : ۲۷۰ — ۲۷۴ ، ۴۰۷ ، ۵۳۳ ، ۵۳۷ ۔
یگانہ چنگیزی : ۶۰۳ ۔
یوسف علیہ السلام : ۲۵۰ ، ۸۵۶ ۔
یوسف علی خاں : ۴۵ ۔
یوسف گھنگھٹے ، مولوی : ف ۴۶۷ ۔
یولس : ۴۲۷ ، ۵۶۱ ۔
یٹس ، ڈبلیو - بی : ف ۶۲۸ ۔

اقوام و ملل

اٹالیہ : ۱۰ ۔
افغان : ۸۸۴ ، ۹۱۷ ۔
انگریز : ۵ ، ۶ ، ۹ ، ۱۶ ، ۲۷ ، ۸۲ ، ۱۰۱ ، ۴۶۲ ، ۳۲۸ ، ۳۶۹ ، ۳۸۴ ، ۳۹۳ ، ۵۰۳ ، ۵۱۲ ، ۵۱۸ ، ۶۶۹ ، ۸۵۰ ، ۸۶۰ ، ۸۶۹ ، ۹۲۱ ، ۹۸۴ ، ۹۹۲ ، ۹۹۵ ، ۹۹۷ ، ۱۰۰۳ ، ۱۰۶۱ ، ۱۰۶۶ ، ۱۰۷۵ ، ف ۱۰۹۵ ، ۱۱۰۲ ، ۱۱۰۳ ، ۱۱۰۵ ، ۱۱۰۷ ، ۱۱۰۸ ، ۱۱۱۰ ، ۱۱۱۱ ۔
ایرانی : ۲۲ ، ۲۴ ، ۲۳ ، ۲۵ ، ۲۷ ، ۲۸ ، ۴۰ ، ۱۴۴ ، ۱۵۳ ، ۱۷۶ ، کلچر : ۴۵۵ ، شعرا : ۴۲ ۔
برہمن ، کشمیری : ۱۰ ۔
پارسی : ۱۰۱ ۔
پاللوہ : ۱۰۶۷ ۔
پٹھان : ف ۸۴ ، ۱۰۷۵ ، ۱۰۷۶ ۔
پرتگالی : ۱۰۶۱ ۔
ڈینش : ۱۰۶۳ ۔
جاٹ : ۵ ، ۱۳۹ ، ۳۶۹ ، ۵۱۲ ، ۵۱۸ ، ۹۴۴ ، ۱۰۷۵ ۔
جادو بنسی : ۱۰۶۷ ۔
دکھنی : دیکھیے مرہٹے ۔
راج ، پوت : ۱۰ ۔
رومی : ۱۷۵ ۔
روہیلے : ۵ ، ۸۶ ، ۴۶۲ ، ۴۶۴ ، ۴۸۵ ، ۳۶۹ ، ۵۱۸ ، ۹۹۲ ، ۱۰۷۶ ۔
ساداتِ بارہہ : ۴۰۲ ، ۱۲۵ ، ۱۰۲۸ ۔
سکھ : ۵ ، ۱۰۱ ، ۱۳۹ ، ۱۱۲۲ ۔
عجمی : دیکھیے ایرانی ۔
عرب : ۲۸ ، کلچر : ۴۵۵ ۔
عیسائی : ۱۰۱ ، ۹۸۹ ، ۱۰۶۵ ، ۱۰۶۶ ، مبلّغ : ۱۰۲۵ ، ۱۰۶۱ ، مذہب : ۱۰۲۵ ، ۱۰۷۵ ۔
فرانسیسی : ۵ ، ۱۰۶۱ ۔
فرنگی : دیکھیے انگریز ۔
کایتھ/کایستھ : ۱۰ ، ۲۶ ۔
گوف : ۳۹ ۔
کھتری : ۱۰ ، ۳۸۹ ۔
گیروں : ۱۰۹۷ ۔
گورے : دیکھیے انگریز ۔
مرہٹے : ۵ ، ۷۹ ، ۸۲ ، ۸۳ ، ۸۶ ، ۸۷ ، ۱۴۷ ، ۱۴۸ ، ۱۳۹ ، ۲۵۳ ، ۳۲۸ ، ۳۶۹ ، ۳۸۴ ، ۵۱۰ ، ۵۱۱ ، ۵۱۲ ، ۵۱۴ ، ۵۱۸ ، ۵۲۱ ، ۵۳۴ ، ۵۳۳ ، ۶۵۲ ، ۷۶۵ ، ۷۶۶ ، ۷۷۷ ، ۷۸۶ ، ۹۴۴ ، ۱۰۶۴ ، ۱۰۷۶ ، ۱۱۱۱ ،

۱۱۱۲ ، ۱۱۲۴ -
مغربی اقوام : ۱۰۶۲ -
مغل : ۱ ، ۲۲ ، ۴۳ ، ۱۵۷ ، ۳۶۳ ،
۳۷۷ ، ۵۰۲ ، ۶۴۹ ، ۱۰۲۷ ،
۱۰۷۷ ، خاندان : ۴۶ -
منگول : ۴۷۰ -
ولس : ۱۰ -
ولندیزی : ۱۰۶۱ ، ۱۰۶۳ -
ہندو : ۱۰۱ ، ۹۸۹ ، ۱۰۶۵ ، ۱۰۶۶ ،
اسطور : ۲۵۵ ، ۳۱۵ ، ۱۰۹۰ ،
۱۰۹۱ ، تصوف : ۴۵ ، دیو مالا :
۹۹۳ ، ۱۰۸۶ ، کلچر : ۲۵۵ ،
مت/مذہب : ۳۱۵ ، ۹۹۲ ، ۱۰۶۶ ،
۱۰۶۷ ، مسلم تفرقہ : ۱۰۶۵ ،
مسلم فسادات : ۱۰۶۶ -

افسانوی کردار

آرزو بخش : ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۹ -
آسمان پری : ۱۱۱۷ -
اختر سعید : ۱۱۱۶ -
افسانہ پری : ۱۱۱۸ -
الماس بالو : ۱۰۸۷ -
امرت : ۸۸۵ ، ۸۸۶ ، ۸۸۷ -
انجمن آرا : ۸۷۱ -
بدر منیر : ۴۸۸ ، ۸۵۳ ، ۸۵۴ ،
۸۵۵ ، ۸۵۹ ، ۸۶۰ ، ۸۶۳ ،
۸۶۴ ، ۸۶۵ ، ۸۶۶ ، ۸۶۷ ،
۸۶۹ ، ۸۷۰ ، ۸۸۷ ، ۸۸۸ -
برہمن الوپ : ۸۸۵ ، ۸۸۷ -
پلاس : ۸۸۷ -
بہزاد خاں ، قزلگی : ۱۰۹۹ ، ۱۱۰۵ -
بھیل : ۸۸۴ -
بے نظیر : ۴۸۸ ، ۸۵۰ ، ۸۵۲ ،
۸۵۳ ، ۸۵۴ ، ۸۵۵ ، ۸۵۷ ،
۸۵۹ ، ۸۶۲ ، ۸۶۳ ، ۸۶۴ ،
۸۶۵ ، ۸۶۶ ، ۸۶۸ ، ۸۶۹ ،
۸۷۰ ، ۸۸۷ ، ۸۸۹ ، ۱۰۰۶ -
پرس رام : ۴۷۶ ، ۶۲۴ ، ۶۲۵ ،
۶۲۶ ، ۷۹۰ -
پری چہرہ : ۱۰۸۹ -
پنوں : ۶۳۰ -
پیر مدد : ۸۷۱ -
جہان بخش : ۱۰۸۹ -
جہان دانش : ۱۰۸۹ -
حاتم طائی : ۸۵۰ ، ۱۰۹۹ -
خرد مند : ۱۰۹۸ ، ۱۱۱۶ -
خواجہ سگ پرست : ۱۰۹۹ -
خورشید بالو پری : ۱۰۸۹ -
دانا دل : ۱۱۱۶ -
دلبر : ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۹ -
دل ربا : ۱۰۸۷ -
راجہ آنند : ۸۸۴ ، ۸۸۵ ، ۸۸۹ ،
۸۸۹ -
راجہ اندر : ۱۰۸۸ -
راجہ دمنی : ۸۸۴ ، ۸۸۵ ، ۸۸۶ -
رام چند : ۶۲۴ ، ۸۸۴ ، ۸۸۵ ،
۸۸۶ -
رانجھا : ۶۳۰ -
شاہ بدخشاں : ۸۵۶ -
شاہ فریدوں : ۸۵۷ -

[illegible] فروز بخت : ۸۷۱ -
شاہ [illegible] : ۷۸۹ -
شاہ یمن : ۸۵۷ -
شجاع الشمس : ۱۱۱۶ ، ۱۱۱۷ ، ۱۱۲۱ -
شکر پارا : ۸۸۴ ، ۸۸۵ ، ۸۸۶ ، ۸۸۷ ، ۸۸۹ -
شہپال : ۸۷۱ -
طوطی : ۸۸۴ ، ۸۸۵ ، ۸۸۶ ، ۸۸۹ -
عادل شاہ : ۱۰۸۹ ، ۱۱۱۵ -
شاہ بالو پری : ۱۰۸۷ -
عیش بانی : ۸۶۰ ، ۸۶۵ ، ۸۸۷ -
فرخ سیر : ۱۰۹۹ -
فرخندہ سیر : ۱۰۹۸ ، ۱۰۹۹ ، ۱۱۱۵ -
فرہاد : ۶۳۰ ، ۸۹۸ -
فریاد رس : ۱۰۸۷ -
فیروز شاہ : ۸۵۴ ، ۸۵۵ ، ۸۵۹ ، ۸۶۰ ، ۸۶۴ ، ۸۶۶ ، ۸۶۹ ، ۸۷۰ -
قتلغ خان : ۱۱۰۶ -
کالا بھیل : ۸۸۵ -
کوہ کن : ۸۶۰ ، ۹۲۳ -
گل رخ : ۱۰۸۷ -
لال پری : ۸۸۵ ، ۸۸۶ ، ۸۸۷ -
لوسی گرے : ۶۳۶ -
ماہ رخ : ۸۵۲ ، ۸۵۳ ، ۸۵۴ ، ۸۵۶ ، ۸۵۹ ، ۸۶۰ ، ۸۶۲ ، ۸۶۴ ، ۸۶۵ ، ۸۶۶ ، ۸۷۰ -
مجنون : ۶۳۰ ، ۸۹۸ ، ۹۲۳ -
مسعود شاہ : ۸۵۵ ، ۸۶۴ -
مظفر شاہ : ۱۱۱۵ ، ۱۱۱۶ -
مقبول شاہ : ۱۰۸۷ -
ملک شہپال بن شاہ رخ : ۱۰۹۹ -
ملکہ بصرہ : ۱۰۹۹ -
ملکہ دمشق : ۱۰۹۹ -
ملکہ زیر باد : ۸۵۶ -
ملکہ نگار : ۱۱۱۶ ، ۱۱۱۷ -
منور شاہ : ۱۰۸۹ -
مہ رخ پری : ۸۸۷ -
مہر افروز : ۱۰۸۶ ، ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۹ -
مہر طلعت : ۸۷۱ -
میری : ۶۷۶ -
نجم النساء : ۸۵۳ ، ۸۵۴ ، ۸۵۵ ، ۸۵۹ ، ۸۶۰ ، ۸۶۴ ، ۸۶۵ ، ۸۶۶ ، ۸۶۹ ، ۸۷۰ ، ۸۸۷ -
نور عالم : ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۸ ، ۱۰۸۹ -
لیک الدیش : ۱۰۸۶ ، ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۹ -
نیم روز ، شہزادہ : ۱۰۹۹ -
وامق : ۶۳۰ -
ہرمز : ۸۸۵ ، ۸۸۶ ، ۸۸۷ -

مقامات

آگرہ : دیکھیے اکبر آباد ۔
آنولہ (بریلی) : ۶۵، ۱۱۲۲ ۔

الف

ابراہیم پور : ۹۰۱ ۔
اٹاوہ : ۶۶۲، ۱۰۹۴، ۱۰۹۶ ۔
اٹک : ۵۱۱ ۔
اٹلی : ۱۷۵ ۔
اجمیر : ۵۰۹ ۔
اجین : ۴۷ ۔
احمد آباد : ۱۳۰، ۱۶۴، ۲۹۰، ۲۹۹، ۳۰۰، ۵۰۰ ۔
ارکاٹ : ۹۷۰ ۔
اڑیسہ : ۵، ۹، ۱۱۲، ۳۶۹، ۵۱۲، ۱۰۹۵ ۔
استرآباد : ۳۱۹ ۔
اصفہان : ۱۳۳ ۔
اعظم گڑھ : ۴۱۷ ۔
افغانستان : ۱۲۴ ۔
اکبر آباد : ۱۴۹، ف ۱۵۰، ف ۱۵۱، ۱۵۴، ۲۲۳، ۲۳۴، ۲۵۴، ۲۷۲، ۲۸۴، ۲۵۹، ۳۰۸، ۴۶۹، ۵۰۲، ۵۰۴، ۵۰۵، ف ۵۰۶، ۵۱۲، ۶۱۸، ۶۲۱، ۶۲۵، ۷۹۲، ۹۰۱، ۹۰۲، ۱۱۰۹ ۔
الہ آباد : ۵، ۱۳۸، ۱۴۵، ۳۹۹، ۴۲۹، ۴۶۴، ۵۱۲، ۵۵۷، ۱۰۹۵، ۱۱۱۲، ۱۱۲۸ ۔
امروہہ : ۶۰، ۷۶۵ ۔
انبالہ : ۱۵۹، ۱۰۴۰ ۔
انگلستان : ۱۵۷، ۱۷۵، ۱۹۲، ۴۸۲، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵ ۔
اودگیر ضلع بیدر : ۳۹۳ ۔
اودھ : ۵، ۸۴، ۱۴۰، ۳۹۹، ۴۶۹، ۴۸۳، ۴۹۱، ۵۱۰، ۶۵۲، ۶۵۳، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۳۹، ۸۷۹، ۸۹۷، ۹۱۷، ۹۲۵، ۹۰۹، ۱۰۷۶ ۔
اورنگ آباد : ۴۳، ۱۷۰، ۲۴۲، ۳۲۷ ۔
ایران : ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۸، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۳۴، ۱۵۲، ۱۵۷، ۱۶۸، ۱۷۵، ۱۹۶، ۲۰۱، ۴۸۴، ۶۰۳، ۹۶۵، ف ۸۱۹، ۱۰۲۶ ۔

ب

باغپت : ۸۴ ۔
بارہہ : ۵۴۹ ، ۱۰۷۴ ۔
بجنور : ۱۰۹۰ ۔
بخارا : ۷۲۳ ۔
بدایوں : ۹۰۰ ، ۹۰۱ ۔
برسانہ : ۵۱۱ ۔
برعظیم : ۱ ، ۲ ، ۳ ، ۴ ، ۵ ، ۶ ،
۸ ، ۱۵ ، ۱۹ ، ۲۰ ، ۲۱ ، ۲۲ ،
۲۳ ، ۲۴ ، ۲۶ ، ۲۷ ، ۲۸ ، ۲۹ ،
۳۲ ، ۳۶ ، ۴۴ ، ۴۶ ، ۶۷ ، ۶۸ ،
۸۲ ، ۸۳ ، ۸۴ ، ۸۷ ، ۹۰ ، ۹۲ ،
۱۰۰ ، ۱۰۱ ، ۱۰۷ ، ۱۱۱ ،
۱۱۴ ، ۱۲۱ ، ۱۲۴ ، ۱۲۷ ،
۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۴۱ ، ۱۴۴ ،
۱۴۹ ، ۱۵۴ ، ۱۵۵ ، ۱۵۶ ،
۱۵۷ ، ۱۶۳ ، ۱۷۳ ، ۱۸۷ ،
۱۸۹ ، ۱۹۷ ، ۲۰۱ ، ۲۰۲ ،
۲۱۳ ، ۲۲۹ ، ۲۳۲ ، ۲۸۹ ،
۲۹۰ ، ۲۹۱ ، ۳۰۶ ، ۳۴۸ ،
۳۵۰ ، ۳۵۴ ، ۳۵۵ ، ۳۶۱ ،
۳۶۵ ، ۳۷۸ ، ۳۹۲ ، ۴۲۸ ،
۴۰۹ ، ۴۳۲ ، ۴۵۱ ، ۴۶۲ ،
۴۶۹ ، ۴۸۴ ، ۴۹۲ ، ۴۹۵ ،
۴۹۸ ، ۴۹۹ ، ۵۰۴ ، ۵۱۴ ،
۵۱۶ ، ۵۱۸ ، ۵۲۰ ، ۵۲۱ ،
۵۲۲ ، ۵۲۷ ، ۵۹۹ ، ۶۵۸ ،
۶۶۲ ، ۶۹۸ ، ۷۲۳ ، ۷۳۸ ،
۷۴۱ ، ۷۸۸ ، ۸۱۹ ، ۸۹۶ ،
۹۰۹ ، ۹۲۴ ، ۹۲۶ ، ۹۳۳ ،
۹۶۹ ، ۹۸۵ ، ۹۹۲ ، ۹۹۷ ،
۱۰۰۳ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۱۴ ، ۱۰۱۵ ،
۱۰۲۵ ، ۱۰۲۶ ، ۱۰۳۶ ، ۱۰۴۵ ،
۱۰۵۰ ، ۱۰۶۱ ، ۱۰۶۲ ، ۱۰۶۳ ،
۱۰۶۵ ، ۱۰۶۶ ، ق ۱۰۷۵ ، ۱۰۷۶ ،
۱۰۷۷ ، ۱۰۷۸ ، ۱۰۷۹ ، ۱۰۸۲ ،
۱۰۹۴ ، ۱۱۰۴ ، ۱۱۰۶ ، ۱۱۰۵ ۔
برہان پور : ۱۲۹ ۔
بریلی : ۶۶۹ ۔
بسولی : ۶۵۲ ، ۷۶۵ ، ۷۶۶ ۔
بلخ : ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۹ ۔
بلگرام : ۹۹۹ ۔
بمبئی : ۳۷ ، ۱۰۴۲ ۔
بن گڑھ : ۱۶۶ ۔
بنارس : ۵۴۰ ، ۸۲۳ ، ۸۸۰ ، ۸۸۴ ،
۹۱۸ ، ۹۳۶ ، ۹۵۶ ، ۱۰۰۳ ۔
بندرابن : ۱۱۲۳ ۔
بنگال : ۲ ، ۵ ، ۹ ، ۶۷ ، ۹۲ ،
۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۳۹۸ ، ۴۶۹ ،
۵۱۰ ، ۵۱۲ ، ۹۲۰ ، ۹۲۱ ،
۹۲۲ ، ۹۲۷ ، ۹۳۳ ، ۹۳۷ ،
۹۳۹ ، ۹۴۰ ، ۱۰۶۵ ، ۱۰۹۴ ،
۱۰۹۵ ، ۱۱۱۲ ۔
بہار : ۵ ، ۹ ، ۶۷ ، ۳۹۱ ، ۳۹۲ ،
۴۶۹ ، ۵۱۲ ، ۹۲۲ ، ۹۲۷ ،
۹۳۹ ، ق ۱۰۹۵ ، ۱۱۱۲ ۔
بہاری پور ، متصل مرسا : ق ۸۷ ۔
بھرت پور ، ریاست : ۴۶ ۔
بہرائچ : ۱۱۱۰ ۔

بھوپال : ۴۷ ، ۹۸۹ ، ۹۹۸ ، ۱۰۲۵ ۔
بیجاپور : ۴۳ ۔
بیکم آباد : ۶۳۴ ۔

پ

پانگل : ۴۰۹ ۔
پانی پت : ۸۷ ۔
پٹنہ بہار : ۱۱۷ ، ف ۱۲۸ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۴۴ ، ۱۷۶ ، ۱۷۹ ، ۲۰۹ ، ۲۳۹ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۳۵۷ ، ۴۱۸ ، ۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۵۶۲ ، ۶۲۴ ، ۶۴۷ ، ۷۱۹ ، ۷۵۹ ، ۸۱۳ ، ۸۱۵ ، ۸۷۵ ، ۸۷۷ ، ۸۷۸ ، ۱۰۲۲ ، ۱۰۹۵ ۔
پنجاب : ۴ ، ۱۱ ، ۹۷ ، ۸۴ ، ۸۸ ، ۱۸۷ ، ۲۳۷ ، ۲۶۸ ، ۴۶۹ ، ۷۷۴ ، ۷۹۰ ، ۱۱۲۲ ۔
پنباوس پیلاط : ۱۰۶۴ ، ۱۰۶۵ ۔
پورنیہ : ۳۹ ، ۹۲۱ ۔

ت

ترچنا پلی : ۱۰۱۰ ۔
ترکستان : ۲۳ ، ۱۱۲۲ ۔
ترک : ۱۰۲۶ ۔
ترنامل : ۳۱۰ ۔
توران : ۲۳ ، ۱۵۲ ، ۳۰۷ ۔

ٹ

ٹالڈہ : ۶۵۲ ، ۷۶۶ ۔
ٹھٹھہ : ۱۹۷ ، ۳۱۹ ۔

ج

جاج منو، اکبر آباد : ۲۵۸ ۔
جنوبہ : دیکھیے دکن ۔
جونپور : ۳۰۸ ۔
جہانگیر نگر : دیکھیے ڈھاکہ ۔

چ

چاند پور (ضلع بجنور) : ۷۶۴ ، ۷۶۵ ، ۷۹۵ ۔
چٹ پٹ (ارکاٹ) : ۳۱۰ ۔
چناپٹن ، (مدراس) : ۱۱۲۲ ۔
چھاتا : ۱۱۲۳ ، ۱۱۲۴ ۔

ح

حجاز : ۵۰۲ ۔
حسن پور، پرگنہ : ف ۸۳ ۔
حصار : ف ۳۵۱ ، ۲۶۸ ۔
حیدر آباد دکن : ۲ ، ۹۲ ، ف ۳۲۵ ، ۳۲۶ ، ۳۳۱ ، ۴۰۹ ، ۹۲۵ ، ۹۷۰ ، ۹۸۰ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۶۹ ، ۱۰۸۳ ۔

خ

خالص پور : ۹۳۳ ۔
خالوان/خالوہ : ۴۶ ۔
ختن : ۱۵۵ ، ۸۵۲ ، ۱۰۸۹ ، ۱۱۱۵ ۔
خراسان : ۸۰۲ ۔
خطا : ۱۵۷ ، ۸۵۲ ، ۱۰۸۵ ، ۱۰۸۹ ، ۱۱۱۵ ۔

د

دارا نگر : ۱۰۵۵ -
دکن : ۲۰، ۲۵، ۴۳، ۴۴، ۴۵،
۵۳، ۵۹، ۶۰، ۶۴، ۶۶، ۶۷،
۶۸، ۷۶، ۷۸، ۸۰، ۸۴، ۹۶،
۱۱۱، ۱۲۱، ۱۳۰، ۱۴۱،
۱۴۹، ف ۱۵۰، ۱۵۷، ۱۷۱،
۱۸۷، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۶۶،
۲۹۱، ۳۰۸، ۳۱۳، ۳۲۶،
۳۳۰، ۳۶۱، ۳۷۸، ۴۰۸،
۴۴۷، ۴۶۹، ۴۹۱، ۴۹۴،
۵۰۲، ۵۳۵، ۵۳۹، ۶۵۱،
۶۶۸، ۷۷۳، ۷۵۴، ۸۲۹،
۸۳۲، ۹۲۷، ۹۶۶، ۹۷۰،
۱۰۱۱، ۱۰۱۳، ۱۰۱۵، ۱۰۲۸،
۱۰۴۰، ۱۰۴۳، ۱۰۶۷ -
دلی : دیکھیے دہلی -
دوآبہ گنگ و جمن : ۴ -
دہلی : ۴، ۵، ۶، ۱۲، ۲۳، ۲۵،
۲۶، ۲۷، ۴۷، ۶۷، ۸۳، ۸۴،
۸۶، ۹۱، ۹۳، ۱۲۵، ۱۲۹،
۱۳۰، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۳۸،
۱۴۹، ۱۵۴، ۱۵۷، ۱۵۹،
۱۶۳، ۱۶۴، ۱۷۱، ۱۸۷،
۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹۵، ۲۰۲،
۲۰۳، ۲۰۵، ۲۱۰، ۲۴۲،
۲۴۳، ۲۴۴، ۲۵۴، ۲۵۸،
۲۶۱، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۸،
۲۸۳، ۳۰۱، ۳۰۶، ۳۰۷،
۳۰۸، ۳۱۹، ۳۲۶، ۳۲۷،
۳۳۰، ۳۴۰، ۳۴۸، ۳۴۹،
۳۵۱، ۳۵۲، ۳۶۲، ۳۶۷،
۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۶، ۳۷۷،
۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۹۰،
۳۹۲، ۳۹۴، ۳۹۸، ۳۹۹،
۴۰۰، ۴۰۸، ۴۱۰، ۴۲۷،
۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۲، ۴۳۳،
۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۷،
۴۶۲، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۸۳،
۴۹۷، ۴۹۹، ۵۰۵، ۵۰۶،
۵۰۷، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱،
۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۵، ۵۱۸،
۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲،
۵۲۶، ۵۳۰، ۵۳۲، ۵۳۳،
۵۳۴، ۵۳۸، ۵۴۴، ۵۴۵،
۵۴۸، ۵۵۰، ۵۵۴، ۵۵۵،
۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۳، ۵۹۰،
۶۱۲، ۶۲۱، ۶۲۵، ۶۳۴،
۶۳۹، ۶۴۱، ۶۴۹، ۶۵۰،
۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۵، ۶۵۶،
۶۵۷، ۶۶۱، ۶۶۸، ۷۲۵،
۷۲۷، ۷۳۰، ۷۴۱، ۷۶۴،
۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۷۶،
۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳،
۷۹۴، ۸۰۰، ۸۱۴، ۸۱۹،
۸۲۱، ۸۲۵، ۸۳۴، ۸۷۹،
۸۸۴، ۹۰۰، ۹۰۱، ۹۰۲،
۹۰۸، ۹۱۷، ۹۲۰، ۹۲۲،
۹۲۴، ۹۲۶، ۹۳۳، ۹۳۹،

۹۴۰ ، ۹۴۱ ، ۹۴۵ ، ۹۵۸ ،
۹۶۹ ، ۹۷۰ ، ۹۷۲ ، ۹۷۳ ،
۹۹۰ ، ۱۰۰۳ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۰۵ ،
۱۰۲۰ ، ۱۰۲۹ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۳۹ ،
۱۰۴۹ ، ۱۰۷۴ ، ۱۰۷۶ ، ۱۰۸۳ ،
۱۰۸۴ ، ۱۰۹۰ ، ۱۰۹۴ ، ۱۱۰۹ ،
۱۱۱۱ ، ۱۱۱۲ -

ڈ

ڈنمارک : ۱۰۶۴ -
ڈھاکہ : ۳۰۷ ، ۳۷۰ ، ۳۹۰ ،
۱۰۰۳ ، ۱۰۰۴ -
ڈے : ۶۳۶ -
ڈیگ : ۸۴۵ -

ر

راج محل : ۱۲۵ -
راجپوتانہ : ۱۵۷ -
راس کماری : ۱ -
رام پور : ۱۶۶ ، ف ۲۵۸ ، ۴۶۹ ،
۷۵۸ ، ۷۶۶ ، ۷۶۷ ، ۹۲۲ ،
۱۰۲۰ ، ۱۰۷۶ -
روم : ۱۰۶۳ ، ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۹ ،
۱۰۹۸ ، ۱۰۹۹ ، ۱۱۱۶ ، ۱۱۲۰ -
روہیل کھنڈ : ۴۶۹ ، ۴۸۳ ، ۴۸۹ ،
۴۹۱ ، ۶۵۲ ، ۷۶۶ ، ۷۸۶ -

س

سارن : ۹۳۴ -
سارنگ پور ، (مالوہ) : ۴۶ ، ۴۷ -
سانبی ، موضع : ۹۷۷ -
سرحد : ۴۶۹ -
سرنگ پٹن : ۴۱۰ -
سرہند : ۱۰۷۶ ، ۱۰۷۷ -
سری نگر : ۵۵۷ ، ۵۵۸ ، ۵۶۳ ،
۵۶۴ -
سُکرتال : ۸۳ ، ۸۴ ، ۸۶ ، ۵۱۳ ،
۵۲۰ ، ۶۲۵ -
سمانہ : ۲۶۸ -
سمیری : ۱۱۲۳ ، ۱۱۲۴ -
سنام : ۲۶۸ -
سنبھل ، ضلع مراد آباد : ۷۶۵ ،
۱۰۴۴ ، ۱۰۶۹ -
سندھ : ۶۷ ، ۱۸۸ -
سنگوتی ، (موضع) : ۱۰۷۵ -
سندیلہ ، (ملیح آباد) : ۱۱۰۹ -
سورت : ۲ ، ک ۱۵۱ ، ف ۳۲۵ ،
۳۲۷ ، ۳۳۱ ، ۴۰۸ ، ۴۰۹ ،
۱۱۰۹ ، ۱۱۶۲ -
سہارن پور : ۴۶ ، ۴۷ ، ۱۵۹ ،
۱۰۴۰ ، ۱۰۹۰ -
سہارنگ پور : ۴۶ ، ۴۷ -
سیوستان ، (سیہون ضلع دادو) : ۱۰۶۶ -
سیہون : ۹۹۲ -

ش

شاہ جہان آباد : دیکھیے دہلی -
شاہ جہان پور : ۱۰۷۵ -

شام : ۴۸ ، ۵۴۸ ، ۱۰۳۲ -
شاہدرہ : ۸۶ ، ۶۳۳ ، ۶۳۴ -
شمال : دیکھیے ہند ، شمالی -
شہباز پور : ۹۰۱ -
شیخوپورہ : ۹۰۱ -

ع

عرب : ۱۷۴ ، ۳۶۲ ، ۶۰۳ -
عظیم آباد : ۳۰۷ ، ۳۹۰ ، ۳۹۴ ، ۳۹۹ ، ۴۰۰ ، ۴۹۱ ، ۵۱۲ ، ۶۲۴ ، ۸۲۲ ، ۸۳۵ ، ۹۰۹ ، ۹۲۰ ، ۹۲۱ ، ۹۲۴ ، ۹۲۵ ، ۹۲۶ ، ۹۳۳ ، ۹۳۵ ، ۹۳۷ ، ۹۳۹ ، ۹۴۰ ، ۹۴۱ ، ۹۴۵ ، ۹۵۸ ، ۹۶۱ ، ۹۶۷ ، ۹۶۹ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۹۴ ، ۱۰۹۵ -
علی گڑھ : ۸۱۴ -

غ

غازی آباد : ۶۳۴ -

ف

فتح پور سیکری : ۴۶ ، ۹۰۱ -
فارس : دیکھیے ایران -
فرانس : ۱۹۲ ، ۷۰۳ -
فرخ آباد : ۴۶۹ ، ۵۱۲ ، ۵۱۵ ، ۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۵۳ ، ۶۵۷ ، ۶۶۱ ، ۶۶۲ ، ۷۹۴ ، ۷۹۵ ، ۸۸۰ ، ۹۲۴ -
فرخ نگر : ۸۶ -
فرنگستان : دیکھیے انگلستان -
فیض آباد : ۳۹۹ ، ۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۵۳ ، ۶۵۶ ، ۶۵۷ ، ۶۶۱ ، ۶۶۴ ، ۶۶۵ ، ۷۹۴ ، ۷۹۵ ، ۸۲۰ ، ۸۲۱ ، ۸۲۲ ، ۸۲۵ ، ۸۳۵ ، ۸۳۹ ، ۸۴۴ ، ۸۴۶ ، ۸۴۷ ، ۸۴۸ ، ۸۴۹ ، ۸۶۰ ، ۸۷۹ ، ۸۸۰ ، ۸۸۱ ، ۸۹۲ ، ۹۲۴ ، ۹۳۹ ، ۹۴۰ ، ۱۰۰۳ ، ۱۰۹۴ ، ۱۰۹۶ -

ق

قرنال : دیکھیے کرنال -
قندھار : ۳۰۶ ، ۱۰۷۸ ، ۱۰۷۹ -
قنوج : ۱۰۷۶ -

ک

کابل : ز ، ۴ ، ۱۵۷ -
کاشان : ۵۱۱ ، ۵۱۲ ، ۵۱۳ ، ۵۴۵ -
کان پور : ۱۰۴۳ ، ۱۱۲۲ -
کشمیر : ۱۰۷۵ -
کراچی : ۱۱۷ ، ۱۴۴ ، ۱۴۵ ، ۹۸۰ -
کراری (الہ آباد) : ۸۱ -
کربلا : ۷۰۷ ، ۷۰۸ ، ۹۰۹ ، ۱۰۲۸ -
کرناٹک : ۴۹۱ ، ۱۰۱۱ ، ۱۰۶۴ ، ۱۱۲۲ ، ۱۱۲۳ -

کرنال : ۸۲ ، ۶۲۴ -
کڑا : ف ۸۳ -
کڑا مالک پور : ۱۰۹۴ -
کشمیر : ۱ ، ۴ ، ۱۵۷ ، ۱۰۸۳ -
کلکتہ : ۲ ، ۲۰۷ ، ۲۰۸ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ، ۴۱۹ ، ۴۶۲ ، ۴۶۳ ، ۵۶۲ ، ۶۷۰ ، ۸۱۲ ، ف ۸۱۸ ، ۸۷۱ ، ۸۷۲ ، ۸۸۰ ، ۹۴۶ ، ۹۵۸ ، ۹۵۹ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۴۲ ، ۱۰۹۴ ، ۱۰۹۵ ، ۱۱۲۲ ، ۱۱۳۰ -
کور کھیتر : ۱۰۶۷ -
کوڑا جہان آباد : ۱۱۰۹ -
کوٹہ : ۴۹ ، ۱۰۳۲ -
کوم پیر : ۵۵۱ -
کھجوا (ضلع فتح پور) : ۱۱۰۹ -
کھمیر : ۵۱۱ ، ۵۱۲ ، ۵۴۰ -

گ

گجرات : ۶۲ ، ۹۷ ، ۱۲۹ ، ۱۳۰ ، ۱۵۷ ، ۱۸۷ ، ۲۹۰ ، ۲۹۱ ، ۳۲۶ ، ۴۰۹ ، ۴۶۹ ، ۷۷۳ ، ۷۸۹ -
گردیز : ۱۰۹۴ -
گڑگاواں : ۱۱۷ -
گلبرگہ : ۲۴۱ -
گنج پورہ : ۸۷ -
گوالیار : ۱۴۹ ، ۲۱۰ ، ۲۱۳ ، ۵۴۴ ، ۱۰۷۴ ، ۱۰۷۵ ، ۱۰۷۶ -
گوتی : ف ۸۳ -
گورکھ پور : ۱۱۱۰ -
گولکنڈہ : ۴۳ -
گونڈہ : ۱۱۱۰ -
گوپالہ : ۸۷ -

ل

لاہور : ۸۶ ، ۱۱۱ ، ۱۱۲ ، ۱۲۵ ، ف ۱۲۸ ، ۱۴۲ ، ۱۴۵ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ، ۴۱۹ ، ۴۳۵ ، ۴۴۴ ، ۵۱۱ ، ۵۵۹ ، ۵۶۲ ، ۷۷۶ ، ف ۸۱۹ ، ۸۷۲ ، ۱۰۴۲ ، ۱۰۷۷ ، ۱۱۰۹ ، ۱۱۲۲ -
لکھنؤ : ۱۴۹ ، ۲۷۴ ، ۲۹۰ ، ۴۶۲ ، ف ۴۷۵ ، ۴۹۱ ، ۵۱۰ ، ۵۱۴ ، ۵۱۵ ، ۵۱۶ ، ۵۱۸ ، ۵۲۰ ، ۵۲۱ ، ۵۴۰ ، ۵۴۵ ، ۵۵۱ ، ۵۵۲ ، ۵۵۴ ، ۵۵۵ ، ۵۵۶ ، ۵۶۳ ، ۶۲۴ ، ۶۴۳ ، ۶۵۰ ، ۶۵۲ ، ۶۵۶ ، ۶۵۷ ، ۶۵۸ ، ۶۶۱ ، ۶۶۵ ، ۶۶۶ ، ۶۶۹ ، ۶۸۱ ، ۷۱۱ ، ۷۶۸ ، ۷۹۵ ، ۷۹۹ ، ۸۲۰ ، ۸۲۱ ، ۸۲۲ ، ۸۲۴ ، ۸۳۲ ، ۸۲۴ ، ۸۲۵ ، ۸۲۹ ، ۸۴۴ ، ۸۴۶ ، ۸۴۸ ، ۸۴۹ ، ۸۷۵ ، ۸۷۶ ، ۸۷۹ ، ۸۸۰ ، ۸۸۱ ، ۸۸۴ ، ۸۹۱ ، ۸۹۲ ، ۸۹۴ ، ۸۹۵ ، ۸۹۶ ، ۹۰۹ ، ۹۲۴ ، ۹۲۵ ، ۹۲۶ ، ۹۲۹ ، ۹۴۰ ، ۹۴۱ ، ۹۴۳ ، ۹۴۶ ، ۹۵۲ ، ۹۵۸ ، ۹۷۳ ،

۱۰۰۳، ۱۰۹۷، ۱۱۰۹، ۱۱۲۲،
۱۱۲۳ -
لندن : ۱۶، ۱۰۶۵، ۱۱۲۸ -

م

مارواڑ : ۴۶ -
مارہرہ : ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۷۶ -
مالوہ : ۴۷، ۷۴، ۳۵۹ -
مانڈو : ۴۶، ۴۷ -
مانک پور : ف ۸۳ -
ماوراء النہر : ۱۲۴ -
متھرا : ۱۲۵ -
مچھلی شہر (جون پور) : ۴۶۳ -
مدایا : ۵۴۹ -
مدراس : ۲، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲،
۱۰۶۴، ۱۱۲۲ -
مدینہ : ۴۸ -
مراد آباد : ۷۶۵، ۱۰۹۰ -
مرشد آباد : ۳۲۶، ۳۹۰، ۳۹۴،
۳۹۹، ۴۰۸، ۴۹۱، ۹۰۹،
۹۲۱، ۹۲۴، ۹۳۳، ۹۴۰،
۹۶۷، ۹۷۰، ۱۰۰۳ -
مظفر نگر : ۱۵۹، ۱۰۴۰، ۱۰۹۰ -
مکن پور : ۱۱ -
مکتہ : ۴۹، ۱۰۵۱ -
مکھن پور : ۸۴۵ -
ملکِ فرنگ : دیکھیے انگلستان -
ملتان : ۴ -
مہڈو پاتھرس : ۱۱۱۰ -

میرٹھ : ۱۵۹، ۶۳۴، ۱۰۷۵،
۱۰۹۰ -
میسور : ۴۶۹ -
میوات : ۴۶ -

ن

نارنول : ۸۶، ۹۱، ۲۱۰ -
نرور (گوالیار) : ۱۰۸۴، ۱۰۸۵،
باڑے : ۱۰۸۵ -
نسنگ : ۶۳۴، ۶۳۵ -
نعمان : ۱۰۵۱ -
نوٹنگن (جرمنی) : ۱۰۲۹ -
نیپلز (اطالیہ) : ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۸۱ -

و

وجیانگر : ۸۶ -
ولایت : دیکھیے ایران -

ہ

ہانسی : ۲۶۸ -
ہرات : ۸۱۹ -
ہردوار : ۱۰۷۵ -
ہریانہ : ۲۶۸ -
ہند، شمالی : ۱۵، ۱۶، ۲۰، ۲۵،
۴۳، ۴۵، ۴۶، ۵۱، ۶۰، ۶۴،
۶۶، ۶۸، ۸۴، ۹۰، ۹۷، ۱۱۱،
۱۲۹، ۱۴۱، ۱۴۸، ۱۶۱،
۱۷۳، ۱۸۷، ۱۸۹، ۲۰۱،
۲۰۷، ۲۵۷، ۲۸۰، ۲۸۱،

۲۹۱ ، ۲۹۹ ، ۳۰۱ ، ۳۰۷ ،
۳۰۹ ، ۳۳۰ ، ۳۶۸ ، ۳۷۸ ،
۴۲۸ ، ۴۴۱ ، ۴۴۷ ، ۴۵۴ ،
۴۷۵ ، ۴۹۶ ، ۵۱۱ ، ۵۳۲ ،
۶۳۱ ، ۶۴۴ ، ۶۸۵ ، ۷۷۲ ،
۷۷۴ ، ۷۷۵ ، ۷۸۹ ، ۸۶۹ ،
۱۰۰۹ ، ۱۰۱۱ ، ۱۰۱۲ ، ۱۰۱۷ ،
۱۰۲۱ ، ۱۰۲۹ ، ۱۰۴۰ ، ۱۰۴۳ ،
۱۰۴۵ ، ۱۰۶۱ ، ۱۰۶۷ ، ۱۰۹۱ ۔
ہند ، وسطی : ۶۷ ، ۴۶۹ ۔

ی

یمن : ۱۷۴ ، ۱۰۴۷ ۔
یو - پی : ۶۷ ، ۱۵۹ ، ۲۳۷ ۔
یورپ : ۷۶ ، ۴۷۴ ، ۶۹۸ ، ۷۰۴ ،
۱۰۲۵ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۴۷ ۔
یونان : ۱۹۹ ، ۲۰۰ ، ۲۰۱ ۔

محلے ، عمارات ، باغات ، دریا اور پہاڑ وغیرہ

الف

احدی پورہ ، دہلی : ۱۳ ، ف ۱۲۸ ۔
اردوئے معلیٰ : ۱۵۴ ۔
اکبری دروازہ (لکھنؤ) : ۸۷۹ ۔
اکبری مسجد (اکبر آباد) : ۹۰۱ ۔
اکبری مسجد (دہلی) : ۱۰۵۴ ۔
امام باڑہ آغا باقر : ۶۵۸ ۔
امام باڑہ باون برج ، عظیم آباد : ۴۰۰ ۔

ب

باغ نواب قاسم علی خاں (لکھنؤ) : ۸۲۴ ، ف ۸۲۵ ۔
بخشی گھاٹ ، عظیم آباد : ۹۲۴ ۔

ت

تاج محل : ۱ ، ۴۶۹ ۔
تکیۂ عشق ، عظیم آباد : ۹۲۴ ۔
تکیۂ شاہ باقر ، عظیم آباد : ۹۴۷ ۔
تکیۂ شاہ تسلیم ، دہلی : ۴۲۱ ، ۵۱۴ ۔

ج

جامع مسجد ، دہلی : ۴۹۸ ، ۵۲۱ ، ۶۰۵ ۔

چ

چاندنی چوک ، دہلی : ۲۸۴ ۔
چتلی قبر ، دہلی : ۹۰۰ ۔
چوراہا آغا حسینا ، لکھنؤ : ۴۰۰ ۔

ح

حوض قاضی ، دہلی : ۵۰۶ ۔
حویلی امیر خان انجام ، دہلی : ۵۱۰ ۔
حویلی راجہ نول رائے ، لکھنؤ : ۸۲۱ ۔
حویلی محمد ناصر ، دہلی : ف ۱۲۸ ۔

د

درگاہ پنجہ مبارک، حیدرآباد: ۱۰۴۲ -
دریائے اٹک: ۸۶، ۱۰۷۸ -
دریائے جمنا: ۵، ۸۷ -
دریائے گنگا: ف ۸۳، ۳۰۶، ۹۵۶ -
دریائے سندھ: ۴ -
دریائے فرات: ۱۰۳۲ -
دریائے نربدا: ۷۸ -
درگاہ حضرت جی، گوالیار: ۱۰۸۳ -
دھون پورہ، عظیم آباد: ۴۰۰ -
دربار معلیٰ: ۹۸۳ -
دیوانِ خاص، دہلی: ۱۳۸، ۲۴۴، ۸۸۲ -
دیوانِ عام، دہلی: ۱۱۱۲ -
ڈیرہ بھوانی، قصبہ چھاتا: ۱۱۲۵ -

ر

راج گھاٹ، دہلی: ۴۳۱ -
روضہ رضویہ، خراسان: ۹۲ -

ز

زینت المساجد، دہلی: دہلی: ۲۵۸ -

س

سبزی منڈی، لکھنؤ: ۱۱۲۲ -
سٹ ہٹی، لکھنؤ: ۵۰۳ -
سید واڑہ، دہلی: ۸۱۹ -

ص

صدر بازار، دہلی: ف ۱۲۸ -

ع

عرب سرائے، دہلی: ۹۰۱ -
عمارت حضرت قدم شریف، دہلی: ۱۰۳۱ -

ق

قبرستان، اکھاڑہ بھیم سین، لکھنؤ: ۵۰۳ -
قلعۂ معلیٰ، دہلی: ۲۱، ۱۳۳، ۲۱۳، ۳۳۰، ۴۰۱، ۴۳۱، ۵۲۱، ۶۹۹، ۱۱۱۲، ۱۱۱۴ -

ک

کعبہ: ۴۸۸ -
کوٹلہ فیروز شاہ، دہلی: ۵، ۱۲، ۸۶، ۲۶۶ -
کوہ ہمالیہ: ۱ -

گ

گلاب باڑی، لکھنؤ: ۸۴۴ -

ل

لال باغ، فیض آباد: ۸۴۷، ۸۴۸ -
لال قلعہ: دیکھیے قلعہ معلیٰ -
لوری کٹرہ، پٹنہ: ۹۴۵ -

م

نشاط باغ ، دکن : ۷۷ ، ۷۸ -
مدرسہ غازی الدین خاں ، دہلی : ۹۰۱ -
مسجد شیر شاہ ، عظیم آباد : ۳۰۰ -
مفتی گنج ، لکھنؤ : ۸۲۳ -
مکہ مسجد ، حیدر آباد دکن : ۹۷۱ -
موتی محل ، لکھنؤ : ۵۶۲ -
میاں سرائے سنبھل : ۱۰۶۹ -

و

وکیل پورہ ، دہلی : ۱۳۹ -

افسانوی مقامات وغیرہ

ب

باطل السحر : ۸۸۶ -

پ

پرستان : ۱۰۸۹ -

ت

تخت سلیمانی : ۸۵۶ -

ج

جوئے شیر : ۸۶۰ ، ۸۹۰ ، ۹۲۳ -

چ

چاہ سلیمان : ۸۵۶ -

ح

حسن آباد : ۱۰۸۹ -
حمام بادگرد : ۱۰۸۸ -

ع

عشق آباد : ۱۰۸۹ -

ف

فلک سیر : ۸۵۲ ، ۸۵۶ ، ۸۶۳ -
فیضستان : ۱۰۸۹ -

ک

کانورو : ۸۸۵ -
کوہِ طور : ۵۸۲ -
کوہ قاف : ۸۵۶ ، ۱۰۸۹ -
کوہِ گلستان : ۱۰۸۹ -

گ

گلشن آباد : ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۹ -

م

محبت افزا ، باغ : ۱۰۸۹ -

متفرقات

بنگال آرمی : ۱۰۶۵ -
بھوانی دیوی : ۱۱۲۴ -
پاؤزیبن ، ایک زیور : ۱۵۷ -
تختِ طاؤس : ۳ ، ۴۵۶ -
جبرئیل علیہ السلام : ۱۰۵۱ -
چھڑیاں ، شاہ مدار : ۸۴۵
حوضِ کوثر : ۱۰۳۸
دجّال : ۱۰۷۵ -
ذوالجناح : ۱۰۲۴ -
روحِ حسن : ۸۰۱ -
روح القدس : ۱۰۶۲ ، ۱۰۶۵ -
سکتہ ، فرخ سیر : ۹۴ -
گوجری ، ایک زیور : ۱۵۷ -
مہدی موعود : ۸۳۸ -
نہان لگمبود : ۳۰۴ -
ویدانت ، فلسفہ : ۳۱۶ -

جنگیں

جنگِ بکسر : ف ۵ ، ۱۰۹۵ ، ۱۱۱۲ -
جنگِ پانی پت (تیسری) : ۵ ، ۸۱ ، ۸۲ ، ۸۴ ، ۵۱۲ ، ۱۰۶۴ ، ۱۰۷۶ -
جنگِ پلاسی ، ۱۷۵۷ع : ۵ ، ۴۶۹ ، ۹۲۱ -
جنگِ نالکوٹ : ۴۴ ، ۷۶ ۔
جنگِ کرناٹک (تیسری) : ۵
معرکۂ سکرتال : ۴۸۳ ، ۵۴۴ ، ۵۴۵ ، ۵۴۶ ، ۶۴۹ ، ۷۶۶ ، ۷۸۰ -
معرکۂ میدان کٹھرہ : ۷۶۶ -
مہابھارتیہ جدھ : ۱۰۶۷ -

سیاسی ادارے

انگریزی حکومت : ۱۰۹۴
ایسٹ انڈیا کمپنی ، تجارتی مراعات : ۲ - ۳ ، ۹ ، ۱۰۹۴ ، ۱۱۰۷ ، ۱۱۰۸ ، کورٹ اوف ڈائرکٹرز : ۹
برطانوی سلطنت : ۱۹۹
دربار اودھ : ۵۱۴ -
سلطنتِ دہلی : ۱۱۱۲ -
قطب شاہی : ۳۰۷ -
مغلیہ سلطنت : ۳ ، ۴ ، ۲۰ ، ۲۲ ، ۲۵ ، ۲۷ ، ۸۲ ، ۸۴ ، ۱۳۹ ، ۳۰۱ ، ۳۵۶ ، ۵۰۴ ، ۵۱۷ ، ۵۱۸ ، ۵۲۱ ، ف ۷۴۵ ، ۷۳۱ ، ۹۲۰ ، ۹۸۳ ، ۹۹۷ -
دور واج : ۱۰۸۶ -
نظامتِ بنگالہ : ۵۱۲

مجلس ترقی ادب لاہور

تاریخِ ادبِ اُردو

جلد سوم

(انیسویں صدی: نصف اوّل)

ڈاکٹر جمیل جالبی

ستارۂ امتیاز، ہلال امتیاز

مجلسِ ترقّیِ اَدب ○ لاہور

تاریخ ادبِ اُردو

تاریخِ ادبِ اُردو

جلد سوم
(اُنیسویں صدی: نصفِ اوّل)

از

ڈاکٹر جمیل جالبی

پی ایچ ڈی، ڈی لٹ
ہلالِ امتیاز، ستارۂ امتیاز

*

مجلسِ ترقّیِ ادب ° لاہور

جملہ حقوق محفوظ ہیں

تاریخِ ادبِ اُردو، جلد سوم۔ از ڈاکٹر جمیل جالبی

طباعتِ دوم: اپریل ۲۰۰۸ء/ربیع الثانی ۱۴۲۹ھ۔ تعداد: ۱۱۰۰

[اشاعت اوّل: جون ۲۰۰۶ء، تعداد : ۱۱۰۰]

ناشر : شہزاد احمد
ناظم مجلسِ ترقیِ اَدب، لاہور

اہتمام : اشرف جاوید
مطبع : علی پرنٹرز، ۱۹۔ اے ایبٹ روڈ، لاہور
قیمت : ۸۰۰ روپے

یہ کتاب محکمۂ اطلاعات و ثقافت و امورِ نوجواناں، حکومت پنجاب کے تعاون سے شائع ہوئی

All changed, changed utterly:
A terrible beauty is born

W.B.Yeats

ترتیب

☆☆☆

پیش لفظ اس جلد کو شروع کرنے سے پہلے ۱۵

تمہید: انیسویں صدی: صورتِ حال، سیاسی منظر، تہذیبی و معاشرتی رویے، تبدیلی کا عمل۔ ۲۰

فصل اول: ۳۷

پہلا باب: اردو شاعری---- محرکات و رجحانات، روایت کا سفر، کشمکش، تبدیلی، درمیانی کڑیاں، معیارِ سخن، اسباب اور خصوصیات۔ ۳۹

دوسرا باب: قلندر بخش جرأت: حیات و آثار، سیرت و شخصیت، معرکۂ مصحفی و جرأت، تہذیبی اثرات، مطالعۂ شاعری: معاملہ بندی کا عروج --- مثنویات اور دوسری اصناف کا مطالعہ۔ جرأت کی زبان۔ ۶۵

تیسرا باب: انشا اللہ خاں انشا (نظم ونثر)۔ سوانح: عروج وزوال، سیرت و شخصیت، انشا و مصحفی کا تاریخی معرکہ، دوسرے معرکے۔ تصانیف نظم ونثر۔ مطالعۂ شاعری، نثری تصانیف: دریائے لطافت، کہانی رانی کیتکی اور سلکِ گوہر وغیرہ ۱۰۶

چوتھا باب: غلام ہمدانی مصحفی (نظم ونثر)۔ حیات، سیرت، شخصیت اور معرکے۔ ۱۷۵

پانچواں باب: غلام ہمدانی مصحفی: تصانیف: تین تذکرے، آٹھ دواوین، مجمع الفوائد۔ مطالعۂ شاعری. غزل، مثنوی، قصیدہ وغیرہ۔ مصحفی کی زبان۔ ۱۹۷

چھٹا باب: سعادت یار خاں رنگین (نظم ونثر) حیات وحالات، سیرت و شخصیت۔ تصانیف: مطالعۂ شاعری، ریختی کی ایجاد۔ مثنویات: مثنوی دلپذیر وغیرہ۔ نثری تصانیف: اخبارِ رنگیں، تجربۂ رنگیں، مجالس رنگیں، امتحان رنگیں۔ ۲۸۲

چند دوسرے شعرا: روایت کی تکرار

پہلا باب: ثنا اللہ فراق: حالات ومطالعۂ شاعری ۳۳۸

دوسرا باب: ولی اللہ محب: حالات وشاعری ۳۴۶

تیسرا باب: شاہزادہ سلیمان شکوہ. حالات وشاعری ۳۵۳

چوتھا باب. مرزا محمد تقی خاں ہوس: حالات ومطالعۂ شاعری ۳۵۸

چند اور شعرا: روایت کی تبدیلی کا عمل وآغاز

پہلا باب: طالب علی خاں عیشی. حالات ورنگ شاعری ۳۶۹

دوسرا باب: جسونت سنگھ پروانہ: حالات و شاعری ۳۷۶
تیسرا باب: قاضی محمد صادق اختر: حالات، تصانیف، شاعری ۳۸۶
چوتھا باب: مہدی علی خاں زکی مراد آبادی: حالات و شاعری ۳۹۶

فصل دوم: ۴۰۵

اردو نثر: فورٹ ولیم کالج

پہلا باب: فورٹ ولیم کالج: مقاصد و تعارف ۴۰۷
دوسرا باب: جون گل کرسٹ: تعارف، علمی و تاریخی خدمات ۴۱۳
تیسرا باب: میر امّن دہلوی: حالات اور مطالعہ: باغ و بہار وغیرہ ۴۲۳
چوتھا باب: شیر علی افسوس: حالات اور مطالعہ باغ اردو اور آرایش محفل ۴۵۲
پانچواں باب: حیدر بخش حیدری: حالات اور مطالعہ: آرایش محفل، توتا کہانی، گلزار دانش وغیرہ ۴۶۴
چھٹا باب: نہال چند لاہوری: حالات اور مطالعہ: مذہب عشق ۴۹۰
ساتواں باب: میر بہادر علی حسینی: حالات اور مطالعہ: نثر بے نظیر، اخلاق ہندی، نقلیات وغیرہ ۴۹۹
آٹھواں باب: مظہر علی خاں ولا: حالات اور مطالعہ: مادھونل اور کام کنڈلا، بیتال پچیسی وغیرہ ۵۱۲
نواں باب: کاظم علی جوان: حالات و مطالعہ: سکنتلا، سنگھاسن بتیسی ترجمہ قرآن مجید وغیرہ ۵۲۴

دسواں باب: حفیظ الدین احمد: حالات و مطالعہ: خرد افروز (انوارِ سہیلی) ۵۳۳

گیارہواں باب: خلیل علی خاں اشک: اردو داستان نویسی اور سائنسی تالیف کی ابتدا۔ حالات و مطالعہ: داستان امیر حمزہ، رسالہ کائنات جو، نگار خانۂ چین وغیرہ ۵۳۹

بارہواں باب: مولوی اکرام علی۔ حالات و مطالعہ: اخوان الصفا ۵۵۲

تیرہواں باب: بنی نراین جہاں: حالات و مطالعہ: چار گلشن، دیوان جہاں، نوبہار وغیرہ ۵۵۸

چودہواں باب: مرزا علی لطف: حالات و مطالعہ: تذکرہ گلشن ہند وغیرہ ۵۶۹

پندرہواں باب: فورٹ ولیم کالج کی چند غیر مطبوعہ تالیفات و تراجم ۵۷۹

فصل سوم: ۵۸۳

نوطرزِ مرصع اور فسانۂ عجائب کی درمیانی کڑیاں ۵۸۵

پہلا باب: محمد بخش مہجور: حالات اور مطالعہ: گلشن نوبہار، نورتن ۵۸۷

دوسرا باب: عظمت اللہ نیاز: حالات اور مطالعہ قصۂ رنگیں گفتار ۵۹۶

تیسرا باب: غلام علی عشرت: حالات اور مطالعہ: داستان سحر البیان ۶۰۰

نثر رنگیں کا نقطۂ عروج

پہلا باب: مرزا رجب علی بیگ سُرور: حالات اور مطالعہ: فسانۂ عجائب، سُرورِ سلطانی، شبستان سُرور، فسانۂ عبرت وغیرہ ۶۰۶

رجب علی بیگ سُرور اور میر امّن دہلوی کا قضیہ: سروشِ سخن اور طلسم حیرت ۶۴۴

دوسرا باب: فخر الدین حسین سخن دہلوی: سروشِ سخن۔ حالات ومطالعہ ۶۴۶

تیسرا باب: جعفر علی شیون: حالات ومطالعہ طلسم حیرت (ضلع جگت کی آخری تصنیف) ۶۵۹

فصل چہارم: ۶۶۳
ناسخ وآتش کا دور: سادہ گوئی کے خلاف ردِ عمل، طرزِ جدید وتازہ گوئی کا رواج

پہلا باب: ناسخ وآتش کا دور: پس منظر اور رجحانات ۶۶۵

دوسرا باب: شیخ امام بخش ناسخ: حیات واحوال، تصانیف۔ طرز جدید کا عروج، مطالعۂ شاعری۔ لسانی خصوصیات ۶۷۴

تیسرا باب: خواجہ حیدر علی آتش: حالات وآثار، طرز جدید اور متضاد، متوازی روایت۔ آتش کی شاعری۔ لسانی خصوصیات ۷۲۰

چند دوسرے شعرا: طرزِ جدید کی تکرار وتوسیع

پہلا باب: علی اوسط رشک: (نظم ونثر) حالات، روایت ناسخ کی توسیع، اصلاحِ زبان، نفس اللغہ، زبان کی شاعری ۷۴۹

دوسرا باب: فتح الدولہ مرزا محمد رضا برق: حالات و مطالعۂ شاعری ۷۶۴

تیسرا باب: امداد علی بحر (نظم و نثر): حالات و مطالعۂ شاعری۔ بحر البیان ۷۷۰

چوتھا باب: خواجہ محمد وزیر، وزیر لکھنوی: حالات و مطالعۂ شاعری ۷۷۹

پانچواں باب: فقیر محمد خاں گویا (نظم و نثر) حالات، شاعری اور نثری داستان: بستانِ حکمت کا مطالعہ ۷۸۴

چھٹا باب: کلب حسین خاں نادر (نظم و نثر) حالات، تصانیف اور شاعری کا مطالعہ۔ ''تلخیص معلیٰ'' کی اہمیت اور مطالعہ ۷۹۴

ساتواں باب: مرزا حاتم علی مہر: حالات، تصانیف اور مطالعۂ شاعری ۸۱۰

آٹھواں باب: میر کلو عرش: حالات و مطالعۂ شاعری ۸۱۸

نواں باب: عبدالغفور خاں نساخ: (نظم و نثر)، حالات، تصانیف، تذکرے اور ان کا مطالعہ، لسانی مباحث، معرکہ: ''انتخابِ نقص''، مطالعۂ شاعری۔ ۸۲۵

دسواں باب: **اندر سبھا اور واسوخت کی مقبولیت، رواج و عروج**

آغا حسن امانت لکھنوی: حالات، اندر سبھا کی اوّلیت کا مسئلہ، امانت کی واسوخت کا مطالعہ، امانت کی غزل ۸۵۲

روایتِ آتش کی توسیع، تکرار اور امتزاج

پہلا باب: محمد خاں رند: حالات و مطالعۂ شاعری ۸۷۱

دوسرا باب: میر وزیر علی صبا: حالات اور مطالعۂ شاعری ۸۸۰

تیسرا باب: آغا حجو شرف: حالات، موضوعاتی مثنویاں، مطالعۂ شاعری ۸۹۱

شاگردانِ آتش میں مثنوی کی منفرد روایت

پہلا باب: پنڈت دیا شنکر نسیم: مثنوی گلزارِ نسیم: حالات، مطالعۂ گلزارِ نسیم، معرکۂ چکبست و شرر ۹۰۶

دوسرا باب: نواب مرزا شوق: حالات و مطالعہ: فریبِ عشق، بہارِ عشق، زہرِ عشق ۹۳۲

فصل پنجم: ۹۵۳

انیسویں صدی کی دو اہم ادبی و تہذیبی شخصیات

پہلا باب: بادشاہ واجد علی شاہ، حالات، شخصیت و مزاج، تصانیف۔ مثنویات، غزل، مرثیہ، اردو نثر، رہس، اثرات ۹۵۵

دوسرا باب: عوام کا اکلوتا شاعر: فقیر نظیر اکبر آبادی--- جدید شاعر کا پیش رو، احوال و شخصیت، تصانیف، مطالعۂ شاعری، لسانی مطالعہ، نظیر کی غزل ۱۰۰۳

اشاریہ: مرتبہ: سید معراج جامیؔ/ شاہین فصیح ربانی ۱۰۲۳

افراد و اشخاص ۱۰۳۵

کتب و رسائل، مخطوطات و مطبوعات ۱۰۷۲

* * *

پیش لفظ

اِس جلد کو شروع کرنے سے پہلے

آج سے کوئی چالیس سال پہلے مجھے خیال آیا کہ اردو زبان و ادب کی ترقی کے لیے نہ صرف مفصل ''اُردو لغت'' کی ضرورت ہے بلکہ ایک جامع ''انگریزی اُردو لغت'' اور مبسوط ''تاریخ ادبِ اردو'' کی بھی ضرورت ہے۔ جامع ''انگریزی اردو لغت'' تیار کر کے میں نے ۱۹۹۲ء میں ''مقتدرہ قومی زبان'' سے شائع کردی جس کی اب تک کم و بیش ایک لاکھ کاپیاں فروخت ہو چکی ہیں اور ''تاریخ ادبِ اردو'' کا سلسلہ وقفے وقفے سے جاری ہے، جس کی دو ضخیم جلدیں، جن کے پاکستان و ہندوستان سے اب تک پندرہ ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں، چھپ کر سامنے آچکی ہیں۔

''تاریخ ادبِ اردو'' کی تیسری جلد اب آپ کے سامنے ہے جو اپنی جگہ پر مکمل بھی ہے اور پچھلی جلد سے پوری طرح مربوط بھی۔ پہلی جلد آغاز سے ۱۷۵۰ء تک، اردو ادب و زبان کا احاطہ کرتی ہے۔ دوسری جلد اٹھارھویں صدی کا احاطہ کرتی ہے اور یہ تیسری جلد انیسویں صدی کے ادب و زبان کو محیط ہے۔ قارئین کرام اس بات سے ضرور واقف ہوں گے کہ انیسویں صدی تخلیق ادب اور رواج زبان کے اعتبار سے اردو کی سب سے بڑی صدی ہے۔ اس صدی میں اردو زبان کے متعدد ادیب و شاعر دادِ تخلیق دے رہے ہیں اور اردو زبان نہ صرف سارے ہندوستان کے گلی کوچوں میں سمجھی اور بولی جارہی ہے بلکہ بادشاہ سے لے کر وزیر تک اور امیر سے لے کر فقیر تک سب یہ زبان بول رہے ہیں۔ اور اسی وجہ سے نئے حکمران انگریز بھی اس زبان کے سیکھنے اور سکھانے پر توجہ دے رہے ہیں۔ فورٹ ولیم کالج اس دور میں یہی کام کرتا ہے۔ اب اردو زبان نے فارسی زبان کی جگہ لے لی ہے۔ اس جلد میں چونکہ اہم اور بڑے تخلیق کاروں کی تعداد زیادہ ہے اس لیے ضخامت کے پیش نظر اس دور کو دو جلدوں میں تقسیم کردیا گیا ہے۔ زیر نظر جلد انیسویں صدی کے نصف اول کے ادب و شعر کا احاطہ کرتی ہے۔ چوتھی جلد اس کے بعد جلد آپ تک پہنچ جائے گی۔ اس کا مسودہ بھی تیار ہے۔ صرف اسے صاف کرنا ہے۔ جیسے پندرھویں تا سترھویں صدی دکنی اردو ادب کی صدی ہے اور اٹھارھویں صدی مغلیہ سلطنت کے مرکز ''دہلی'' کی صدی ہے، اسی طرح انیسویں صدی، دہلی کے ساتھ، بیشتر لکھنو کی صدی ہے اور اسی طرح بیسویں صدی، اردو زبان و ادب کے تعلق سے بیشتر پنجاب کی صدی ہے۔ انیسویں صدی کا سفر میں نے پورا کرلیا ہے جو دو جلدوں پر مشتمل ہے۔ اب صرف بیسویں صدی کے تاریخی سفر کا مطالعہ رہ جاتا ہے۔ جس کی تیاری میں نے کرلی ہے اور کر رہا ہوں۔ یہ بھی میرے سامنے ہے اور بشرطِ زندگی انشاء اللہ پوری ہوتی نظر آرہی ہے۔

اس جلد میں بھی پہلی جلدوں کی طرح ہر منتخب ادیب و شاعر کا حسب ضرورت و حیثیت مطالعہ کیا گیا ہے۔ بعض باتوں کو دورانِ سفر اس لیے دہرانے کی ضرورت محسوس ہوئی تا کہ کسی نئے رجحان کے تخلیقی اثرات کو ان دوسرے شعرا اور ادیبوں میں دکھایا جا سکے، جو اس مخصوص اثر و رجحان کے تحت، تخلیق ادب کر رہے ہیں مثلاً ناسخ کے گہرے اثرات کو نمایاں کرنے کے لیے یہ میری ضرورت اور مجبوری تھی۔ رجحان سازی اور اثر کے اعتبار سے، شاہ حاتم کی

طرح، ناسخ اس دور کا سب سے بڑا شاعر تھا۔

وہ شعرا اور نثر نگار جن کا مطالعہ اس جلد میں کیا گیا ہے، ان میں سے اکثر کے حالات اور ولادت و وفات کے سنین پوری طرح نہیں ملتے۔ ان سب کو ذرہ ذرہ جمع کر کے، تاریخ کے صفحات پر مربوط صورت میں پیش کیا گیا ہے تاکہ پڑھنے والا اس شاعر و ادیب سے اچھی طرح متعارف ہو جائے۔ ساتھ ہی ان مباحث اور معرکوں کو بھی شامل کیا گیا ہے جو شاعروں اور مصنفوں کے درمیان ہوئے اور آج اردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں۔ مربوط تاریخ لکھنے کے لیے اردو ادب کے بہت سے گوشے چوں کہ نظروں سے اوجھل اور بے تحقیق ہیں اس لیے ادبی تاریخ لکھتے ہوئے حسب ضرورت ان کو بھی، میں نے بساط بھر، تلاش و حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ غلام ہمدانی مصحفی کو یہاں مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے جن کی نئے سرے سے بازیافت کی گئی ہے۔ ان سب کاموں کی وجہ سے وقت زیادہ لگا اور تفصیل کی بھی اسی لیے ضرورت پڑی۔ اس تاریخ ادب اردو کی ہر سطر ایک دوسرے سے مربوط ہے۔

اس ”تاریخ“ میں، میں نے کوشش کی ہے کہ ادب کی تفہیم اور اس کا مطالعہ سماج، تہذیب، کلچر اور لسانی پہلوؤں کے ساتھ، ایک اکائی کے طور پر، کیا جائے۔ یہ بھی یاد رہے کہ تاریخ ادب کا کام یہ ہے کہ وہ بتائے کہ اس ادب میں کیا کیا ہوا اور کیوں ہوا۔ وہ ادب کن کن راستوں سے گزر کر ”آج“ کے راستے پر آیا ہے۔ تخلیقی و فکری سطح پر اس نے اپنے زمانے کو کیا دیا۔ اپنے زمانے کی روح کو کس طرح اور کیسے لفظوں میں سمویا۔ زبان و بیان کو کیا دیا۔ اس دور کی وہ روح کیا تھی جو تخلیق ادب کا سبب بنی۔ کس طرح ادب نے اپنے دور کو روحانی کیف اور ذہنی و جمالیاتی لطف فراہم کیا۔ اس میں آفاقی عنصر کی کیا نوعیت تھی۔ بعض شعرا و ادیب اپنے دور میں محصور ہو کر رہ جاتے ہیں جیسے ناسخ۔ بعض اپنے دور میں بھی زندہ رہتے ہیں اور آنے والے ادوار میں بھی جیسے آتش۔ ایسا کیوں ہوتا ہے؟۔

تاریخ ادب کو پڑھ کر آنے والی نسلیں، جن میں آج کی نسل بھی شامل ہے، اپنے تخلیقی رویوں، اپنی قدروں، اپنے کلچر، اپنے جمالیاتی معیارات پر نظر ثانی کر کے، تخلیقی روح کو تازہ دم کر سکتے ہیں اور انھیں، تاریخی شعور کے ساتھ، تبدیل کر سکتے ہیں۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ ادبی تاریخ کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ یہ بتائے کہ اس میں کیا نہیں ہے بلکہ یہ بتائے کہ فی الواقع اس میں کیا ہے۔ ہمیں اپنے شاعروں، ادیبوں اور فکشن نگاروں کا اپنے ادب اور روایت کے حوالے ہی سے مطالعہ کرنا چاہیے تاکہ چوسر، شیکسپیئر، کالرج، ہیوگو، گوئٹے وغیرہ سے انھیں ملا کر اپنی تہذیبی و سماجی روح کو مسترد کرتے ہوئے کہا جائے کہ اس میں وہ تو نہیں ہے جو شیکسپیئر اور گوئٹے کے ہاں ملتا ہے۔ ہماری تہذیبی روح ”مغرب“ کی تہذیبی روح سے مختلف ہے اس لیے ایک کے معیار سے دوسرے کو نہیں جانچا جا سکتا مثلاً اردو مرثیے میں ”ایپک“ اور ”ڈراما“ تلاش کر کے انیس کو ہومر اور شیکسپیئر ثابت کرنا ایک بے معنی اور بچگانہ فعل ہے۔ ادبی تاریخ میں ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ میر انیس نے اپنی تہذیبی روح کو بیان کرنے میں تخلیقی سطح پر کیا کیا اور کیسے کیا۔ وہ اپنے معاصرین سے مرثیے کے تعلق سے، کہاں اور کیسے مختلف تھے۔ انھوں نے زبان و بیان کو کیا دیا۔ ان کی انفرادیت کیا تھی۔ فنی اثر کی ان کے ہاں کیا نوعیت تھی اور آج کے دور کے حوالے سے اس ”اثر“ کی کیا صورت ہے؟۔ بساط بھر میں نے یہی کچھ کیا ہے۔

اس جلد میں بھی نثر و نظم کو زمانی اعتبار سے ایک ساتھ رکھ کر مطالعہ کیا گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نظم ہو یا نثر، سماجی و تہذیبی حالات کا تخلیقی اثر دونوں پر یکساں طور پر، پڑتا ہے اور ان دونوں کی تفہیم کے لیے ان تخلیقات و

تصانیف کو ان کے اپنے دور میں رکھ کر ہی صحیح معنی میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اگر میں نثر کو اپنے دور سے الگ کر کے دیکھتا تو مطالعہ ادب کی وہ وحدت باقی نہ رہتی جو جلد اول و دوم میں قائم ہے۔ میں نے نہ صرف سماج کے حوالے سے ادب کا مطالعہ کیا ہے بلکہ ''ادب زندگی کا آئینہ ہے'' کے مقولے کو بھی سامنے رکھا ہے۔

اس جلد میں پہلی بار ایسے نام آئے ہیں جو اب تک گم نام تھے اور جن کے بغیر روایتِ ادب کے تسلسل کو نہیں سمجھا جا سکتا تھا۔ ان سب ادیبوں اور شاعروں کی تصنیفات مخطوطوں یا کم یاب مطبوعات کی صورت میں صدیوں کی گرد سے اٹی ہوئی پڑی تھیں۔ یہ لوگ پہلی بار، اپنی حیثیتوں کے ساتھ، تاریخ ادب میں آئے ہیں اور اس لیے مروجہ تاریخوں سے زیرِ نظر ''تاریخ'' کی صورت الگ اور بدلی ہوئی نظر آئے گی۔ میں نے اقتباسات اور اشعار کے حوالے بھی اس لیے قدرے زیادہ دیے ہیں تا کہ ان تصانیف کی کم یابی اور ہر قاری کی دسترس سے باہر ہونے کی وجہ سے، ان حوالوں اور اقتباسات کی مدد سے، اس بات کو سمجھ جا سکے جسے بیان کرتے ہوئے میں نے یہ اقتباس یا حوالہ دیا ہے۔ یہ میری اور آپ کی ضرورت تھی جسے بڑی حد تک توازن کے ساتھ پورا کیا ہے۔

میں نے کم و بیش ساری تصانیفِ نظم و نثر کا، جن کا تجزیہ و مطالعہ ''تاریخ'' میں آیا ہے، براہ راست مطالعہ کر کے تجزیاتی و تنقیدی رائے قائم کی ہے۔ جو کچھ لکھا گیا ہے وہ عام طور پر اصل مآخذ سے رجوع کر کے ہی لکھا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس تاریخ میں بہت سی ایسی تصنیفات سے آپ کا تعارف ہوگا جن کی تدوین و اشاعت کی آج ضرورت ہے۔ ہمارے ہاں اب تک نہ صرف شاعروں اور ادیبوں کے سنین ولادت و وفات کا تعین ہو سکا ہے بلکہ عام طور پر ان کے مستند متون بھی مدون و مرتب نہیں ہوئے ہیں۔ اہل ادب کے لیے یہ راستہ کھلا پڑا ہوا ہے اور ان کی تدوین وقت کی ضرورت ہے۔ اگر پی ایچ ڈی/ ایم فل کے خوش ذوق طلبہ، بے معنی موضوعات پر وقت ضائع کرنے کے بجائے محنت و توجہ سے، دواوین، کلیات و تصنیفات کے مستند متون مرتب کرنے کا کام اسی طرح کریں جس طرح رشید حسن خاں نے باغ و بہار، فسانۂ عجائب اور مثنوی سحرالبیان وغیرہ کے متون مرتب و مدون کر کے کیا ہے تو وہ بھی نہ صرف اردو ادب کی رونقوں میں غیر معمولی اضافہ کریں گے بلکہ ان کا نام بھی، ان کے کام کے حوالے سے، زندہ و باقی رہے گا۔

مختلف اہل علم و ادب نے اپنے اپنے موضوعات پر جو دادِ تحقیق دی ہے اسے میں نے کم و بیش غور سے پڑھا اور ان تحقیقات کی روشنی میں اپنے طور پر غلط اور صحیح کو پرکھ کر، صحیح کا فیصلہ کر کے تاریخ میں شامل کیا ہے۔ ان ساری بحثوں کو طوالت سے بچنے کے لیے یہاں شامل نہیں کیا ہے۔ صرف حوالے دے دیے ہیں۔ جو چاہے ان مباحث کو، حوالوں کی مدد سے، خود دیکھ سکتا ہے۔

میں نے اس تاریخ میں، پچھلی جلدوں ہی کی طرح، شاعرانہ رنگین اندازِ بیان سے دامن بچایا ہے اور ایک ایسا اسلوب اختیار کیا ہے جو فنی اثر رکھتا ہے۔ یہ سادہ اسلوب ہے لیکن بات کو پوری طرح بیان کرنے کی قدرت رکھتا ہے۔ میں نے عام بول چال کی زبان سے قوت و توانائی حاصل کی ہے اور فارسی و عربی کے بے ضرورت الفاظ سے (اصطلاحات کے علاوہ) شعوری طور پر، پہلو بچایا ہے۔ ساتھ ہی، اختصار کے ساتھ، کم سے کم لفظوں میں بات کہنے اور ایک سادہ تاریخ نویسی کا اسلوب وضع کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ اسوب ایسا ہے جو نہ افسانے کا اسلوب ہے اور نہ شاعری کا۔ یہ نہ خشک قانونی عبارت ہے اور نہ خشک تحقیقی اسلوب ہے بلکہ بیان میں دلچسپی کو برقرار رکھتے ہوئے بات کو

داستان کی طرح بیانیہ انداز میں بیان کر دیا ہے۔ کوشش کی ہے کہ اپنی بات کو صاف طور پر بیان کیا جائے اور یہ اس وقت ممکن ہے جب بات کہنے والے کا ذہن خود، آئینے کی طرح، صاف ہو اور اُسے اپنی بات کو موزوں الفاظ میں بیان کرنے پر قدرت حاصل ہو، تاکہ بیان میں روانی و سلاست پیدا ہو سکے۔ میرے خیال میں ایسا ہی اسلوب ”ادبی“ تاریخ نویسی کے لیے مناسب ہو سکتا ہے۔ یہ اسلوب نہ شاعرانہ و رنگین ہوگا اور نہ پھیکا، بے مزہ بلکہ موضوع کی مناسبت سے دل چسپ اور بھرا بھرا ضرور ہوگا۔

اس تاریخ میں ادب سے تعلق رکھنے والا شاید ہی کوئی پہلو ایسا ہو جو بیان میں نہ آیا ہو، اسی لیے ادبی و تاریخی شعور، ادبی فکر، ادبی ذوق اور علم و معلومات کے لیے اسے لفظ بلفظ پڑھنا چاہیے۔ گمان گزرتا ہے کہ شاید ہی کسی نے اس تاریخ کو لفظ بلفظ پڑھا ہو۔ اس میں طرزِ تحقیق، اندازِ تجزیہ و تنقید اور اس دور کی تاریخ کے اتنے پہلو موجود ہیں کہ ادبی ذوق رکھنے والے اس سے لطف اٹھائیں گے۔ پچھلی جلدوں کی طرح اس جلد میں بھی تہذیب، تاریخ، کلچر، فکر اور تنقید کے وہ پہلو جا بجا اس میں گندھے ہوئے ہیں جو نئی فکر کو جنم دینے کی قوت رکھتے ہیں اور جن سے آپ اپنی تخلیقی صلاحیت کی مدد سے نئے ادبی راستوں اور نئی ادبی تحریک کو جنم دے سکتے ہیں۔ یہ کام تحقیق، تنقید، تاریخ اور تہذیب کے امتزاج سے پورے خلوص، سنجیدگی اور جذبۂ عشق کی سرشاری کے ساتھ میں نے کیا ہے۔ غلطی مجھ سے بھی ہوئی ہوگی کہ بشریت ہے لیکن غلطی کو معاف کرتے ہوئے اسے میرے علم میں بھی لے آیا جائے تو مجھے اپنی کم علمی دور کرنے میں مدد ملے گی اور میں آپ کا تہ دل سے شکر گزار ہوں گا۔

یاد رہے کہ یہ ”تذکرہ“ نہیں ہے۔ ”ادبی تاریخ“ ہے۔ یہاں صرف ان شعرا اور نثر نگاروں کا مطالعہ ان صفحات پر آیا ہے جو اپنے دور میں اپنے رنگ میں نمایاں و منفرد تھے۔ اس بات کا قوی امکان ہے کہ آنے والے زمانوں میں صفِ دوم کا کوئی ایسا شاعر یا نثر نگار نمودار ہو جس کا ذکر اس تاریخ میں نہیں آیا۔ اُس کے نمودار ہونے سے ”تاریخ“ پر کوئی اثر اس لیے نہیں پڑے گا کہ اس مخصوص رجحان و روایت کے وہ دوسرے مذکور شعرا و نثر نگار نمائندگی و ترجمانی کر رہے ہیں جو پہلے ہی سے یہاں موجود ہیں۔ وہ ”نئی دریافت“ بھی روایت و رجحان کے اسی دائرے میں رہے گی۔

اس تاریخ میں پانچ دھارے مل کر بیان کی وحدت کا سنگم بنتے ہیں۔ ایک دھارا واقعات و حالات اور ولادت و وفات کا دھارا ہے۔ دوسرا زمانی ترتیب اور ادب کے حوالے سے، ہر دور کے تاریخی مطالعے کا دھارا ہے۔ تیسرا، تہذیبی و تاریخی شعور کے ساتھ، ادب و شعر کے تعلق سے، کسی شاعر یا نثر نگار کا تنقیدی مطالعہ اور تاریخ میں اس کے مقام کا تعین ہے۔ چوتھا روایت شعر و ادب کی پیدائش، تکرار و توسیع، تبدیلی اور پھر انحراف کا دھارا ہے۔ پانچواں ہر دور اور ہر قابل ذکر شاعر یا ادیب کے زبان و بیان کا لسانی مطالعہ ہے۔ یہ سب دھارے مل کر تاریخ ادب میں اُس ”پنج ند“ اور وحدت و اکائی کو جنم دیتے ہیں، جو میرا مقصود ہے۔

میں نے اس جلد میں دہلوی و لکھنوی دبستان کو الگ الگ نہیں کیا ہے۔ یہ بات ”شعرالہند“ سے شروع ہوئی تھی اور پھر ایسی چلی گویا تہذیبی و تخلیقی سطح پر یہ دو الگ الگ دبستان ہیں۔ یاد رہے کہ دونوں کا طرزِ احساس ایک ہے۔ دونوں کی اقدار و تہذیب ایک ہیں۔ انیسویں صدی میں انھیں الگ الگ کرنے کی کوئی منطقی وجہ نہیں ہے۔ علی جواد زیدی مرحوم کا بھی یہی زاویہ نظر تھا کہ ”دلی اور لکھنو اسکول کی ساری بحث غیر منطقی، غیر سائنسی اور ناقابل قبول ہے اور اس ساری بحث کو تاریخ ادب سے خارج کر دینا چاہیے“ [۱]

اس دور کا بنیادی سنہ ہجری ہے۔ میں نے حسب ضرورت اسے قائم رکھا ہے اور جہاں جہاں ضرورت محسوس کی ہے وہاں سن ہجری کے ساتھ سن عیسوی بھی دے دیا ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں سن عیسوی رفتہ رفتہ سن ہجری کی جگہ لے لیتا ہے اور بیسویں صدی میں سن ہجری کم و بیش پس پردہ چلا جاتا ہے۔

اسی طرح فارسی زبان میں لکھی ہوئی تصانیف کے جو حوالے دیے ہیں وہ بھی کئی جگہ پر فارسی میں اس لیے دیے ہیں کہ اس مقام پر فارسی میں ہی دینا اپنی بات کی سند کے لیے ضروری تھا۔ اکثر فارسی اقتباسات کے اُردو ترجمے حسبِ ضرورت ہر باب کے آخر میں ”حواشی ب“ کے عنوان کے ذیل میں دے دیے گئے ہیں۔

میں نے اس جلد میں بھی واو عطف اور اضافت کو شعوری طور پر اردو ہندی اور فارسی عربی الفاظ کے ساتھ اسی طرح ملا کر استعمال کیا ہے جس طرح اٹھارویں اور انیسویں صدی میں وہ استعمال ہو رہے تھے۔ جیسے ”بزادِ مفید“ یا ”طفل ناسمجھ“، ”لبِ سڑک“ اور ”فوق البھڑک“ وغیرہ۔

قارئین کرام! میں نے زندگی کے جھمیلوں اور ہر منصب سے پہلو بچا کر اس کام کو، تن تنہا، ستائش کی تمنا اور صلے کی پروا کیے بغیر، اُردو زبان و ادب کے عشق سے سرشار ہو کر کیا ہے۔ مفصل اس لیے تا کہ ہر پہلو ممکن حد تک بیان میں آجائے۔ خدا کرے آئندہ کوئی اس کام کو اسی جذبہ عشق سے سرشار ہو کر آگے بڑھائے۔ میری روح اس کے ساتھ ہوگی۔

میں شکر گزار ہوں محترمی احمد ندیم قاسمی صاحب کا جنھوں نے بالمشافہ ملاقات پر نیز خط لکھ کر میرے کام میں دلچسپی لی اور میرا حوصلہ بڑھایا۔ اللہ انھیں عمر نوح عطا فرمائے۔

میری بیوی اور بیٹے ڈاکٹر خاور جمیل نے زندگی کے بکھیڑوں کا بوجھ اپنے کاندھوں پر اٹھا کر مجھے آزاد رکھا۔ میں ان کے لیے دعا گو ہوں۔ خدا کرے وہ صحت و عمر دراز کے ساتھ خوب پھولیں، پھلیں اور شاد آباد رہیں۔

میں شکر گزار ہوں اپنے استاذ محترم پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان صاحب کا جنھوں نے ہمیشہ میری رہنمائی کی اور اپنے مشوروں اور اپنی دعاؤں سے میری زندگی میں نئی روح پھونکی۔ اللہ تعالیٰ ان کی مغفرت فرمائے۔

اب غالب کے اس شعر کے ساتھ آپ سے اجازت چاہتا ہوں:

درآں دیار کہ گوہر خریدن آئیں نیست
دکاں کشودہ ام و قیمت گوہر گویم

لیکن ساتھ ہی میر صاحب اس سفر میں یہ شعر سنا کر مجھے تازہ دم کرتے رہے۔

میر نہیں پیر تم کاہلی اللہ رے
نامِ خدا تم ہو جواں، کچھ تو کیا چاہیے

اس شعر نے اب تک مجھے جوان رکھا ہے۔ اللہ میر صاحب کو تا ابد زندہ رکھے۔

[۱] دو ادبی اسکول، علی جواد زیدی، ص ۳۸۳، لکھنؤ، ۱۹۷۰ء

تمہید

انیسویں صدی: صورت حال، سیاسی منظر، تہذیبی و معاشرتی رویّے، تبدیلی کا عمل

انیسویں صدی کی دہلیز پر کھڑے ہو کر چاروں طرف نظر دوڑائیے تو معلوم ہوگا کہ برصغیر کا سارا نقشہ اور سارا منظر بدل گیا ہے۔ وہ ساری دیسی و بدیسی طاقتیں، جو مغلیہ سلطنت کے ڈھیر پر اٹھارویں صدی میں، سیاسی اقتدار حاصل کرنے کے لیے، ہاتھ پیر مار رہی تھیں، دم توڑ چکی ہیں اور اب انگریز سارے برصغیر کے سیاہ سفید کا مالک ہے اور ان کا اقتدار اعلیٰ کوہ ہمالہ و نیپال سے لے کر راس کمورن تک اور دریائے ستلج سے لے کر برہم پتر تک قائم ہے۔ تختِ دہلی پر ایک اندھا، بے بس اور نام کا بادشاہ شاہ عالم ثانی آفتاب متمکن ہے۔

کہتی ہے اسے خلقِ جہاں سب شہِ عالم شاہی جو کچھ اس کی ہے سو عالم پہ عیاں ہے

(مصحفی)

انیسویں صدی اور اس کے ادب کی روح کو سمجھنے کے لیے ان سیاسی، سماجی، معاشی اور تہذیبی و فکری صورتِ حال کا سمجھنا اور جاننا ضروری ہے جن سے یہ صدی دوچار رہی ہے۔

اٹھارویں صدی، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، مغلیہ سلطنت کے ٹوٹنے پھوٹنے اور بے وقار ہونے کی صدی تھی۔ ٹیپو سلطان کی شکست و شہادت (۴ مئی ۱۷۹۹ء) اس صدی کا وہ اہم ترین واقعہ ہے جس نے انگریزی اقتدار کا راستہ کھول دیا۔ اسی کے ساتھ ٹیپو کی سلطنت ہمیشہ کے لیے ختم ہو گئی۔ سرنگاپٹم کو انگریزوں نے دل کھول کر لوٹا اور اس سلطنت کے حصے بخرے کر کے بڑے حصے کو اپنی عمل داری میں شامل کر لیا، کچھ حصہ نظام دکن کو اور کچھ راجا میسور کو دے دیا لیکن اگلے ہی سال یعنی ۱۸۰۰ء میں وہ حصہ، جس سے نظام کی سلطنت ساحل سمندر تک پھیل گئی تھی، واپس لے لیا اور اس طرح نظام کی سلطنت پھر سے انگریزوں کی عمل داری میں گھر گئی۔ ۱۳ مارچ ۱۸۰۰ء کو نامور مرہٹہ سردار نانا فرنویس بھی وفات پا گئے اور دولت راؤ سندھیا اور جسونت راؤ ہولکر کے درمیان اقتدار کی جنگ شروع ہو گئی۔ پیشوا نے ولزلی سے پناہ طلب کر لی۔ باجی راؤ نے انگریزوں کے ذیلی اتحاد (Subsidiary Alliance) کو تسلیم کر کے ۳۱ دسمبر ۱۸۰۲ء کو معاہدہ بسین پر دستخط کر دیے۔ چھ ہزار انگریز فوج پیشوا کے علاقے میں تعینات کر دی گئی۔ اس معاہدے سے راستے کا ایک اور بڑا پتھر بھی ہٹ گیا۔ ۱۲ اگست ۱۸۰۳ء کو احمد نگر پر انگریزوں کا قبضہ ہو گیا۔ ۱۲ اکتوبر کو اسیر گڑھ پر، ۱۵ اکتوبر کو برہان پور، اور اسی سال بندیل کھنڈ پر قبضہ ہو گیا۔ ۱۴ ستمبر ۱۸۰۳ء کو ظفریاب انگریز افواج مغلوں کے مرکزِ سلطنت دہلی میں داخل ہو گئیں اور مغلیہ سلطنت ہٹتے ہٹتے لال قلعہ کی چار دیواری میں سمٹ کر محصور ہو گئی۔ مغل بادشاہ شاہ عالم ثانی انگریزوں کا وظیفہ خوار ہو گیا اور انگریز ریذیڈنٹ امورِ سلطنت کی نگرانی کرنے لگا۔ یہ سب فتوحات اتنی آسانی سے ہنستے کھیلتے ہوئیں کہ خود فاتح بھی حیران رہ گیا۔ ولزلی نے کہا: "پورے ہوش و حواس کے ساتھ کہتا ہوں کہ خود مجھے امید نہیں تھی کہ میرے سارے منصوبے اتنی تیزی سے فوری طور پر استحکام کے ساتھ، پایۂ تکمیل

کو پہنچ جائیں گے''[۱] نظام دکن پہلے ہی یکم ستمبر ۱۷۹۸ء کو ''ذیلی اتحاد'' میں شامل ہو چکے تھے۔ ۷ جنوری ۱۸۰۶ء کو ہولکر نے بھی معاہدہ کر لیا۔ اس کے بعد تو معاہدوں کی ایک قطار لگ گئی۔ دولت راؤ سندھیا نے ۵ نومبر ۱۸۱۷ء کو اور باجی راؤ دوم نے ۳ جون ۱۸۱۸ء کو انگریزوں سے معاہدہ کر لیا۔ وزیر الممالک نواب آصف الدولہ ۱۷۹۷ء میں وفات پا چکے تھے۔ انگریزوں نے ان کے متبنّیٰ بیٹے وزیر علی کو تختِ اودھ سے معزول کر کے ۱۲ جنوری ۱۷۹۸ء کو نواب سعادت علی خاں کو ان کی جگہ مسند نشین کر دیا۔

نئے معاہدے کے مطابق نواب سعادت علی خاں نے خراج کی رقم بڑھا کر ۷۶ لاکھ کر دی۔ الہ آباد کا صوبہ ''کمپنی بہادر'' کو دے دیا۔ ۱۸۰۵ء تک راجپوتانہ کی ریاستوں، جے پور، جودھپور، بھرت پور، اودے پور، بیکانیر وغیرہ نے انگریزوں سے معاہدہ کر لیا۔ ۷ رمضان المبارک ۱۲۲۱ھ مطابق ۱۹ نومبر ۱۸۰۶ء کو شاہ عالم ثانی بھی وفات پا گئے اور ان کی جگہ دوسرا وظیفہ خوار مغل بادشاہ، اکبر شاہ ثانی، ۴۸ سال کی عمر میں تختِ سلطنت پر متمکن ہو گیا۔ یہ بھی اپنے باپ کی طرح نام کا بادشاہ تھا۔ حسب دستور مولوی امام بخش صہبائی[۲] نے تاریخ جلوس اور سکّہ لکھ کر پیش کیا اور شعرا نے قصائد عرض گزارے لیکن لفظوں کی روح مردہ ہو چکی تھی اور عشرت پرویز اور دولت و اقبال منھ تک رہے تھے۔ ۱۸۱۶ء میں نیپال فتح ہو گیا۔ ۱۸۱۸ء میں آخری مرہٹہ سردار پیشوا باجی راؤ سے بھی معاہدہ ہو گیا۔ ۱۸۳۱ء میں مہاراجا میسور کی ریاست کا بھی خاتمہ ہو گیا۔ ۱۸۴۳ء میں سندھ اور گوالیار بھی فتح ہو گئے اور ۱۸۴۶ء میں کشمیر اور جالندھر بھی انگریزوں کے زیر نگیں آ گئے۔ ۱۸۴۹ء میں پنجاب فتح ہو گیا اور اس کے بعد ۱۸۵۶ء تک جھانسی، برار، تنجور اور اودھ بھی انگریزی سلطنت کا حصہ بن گئے۔ واجد علی شاہ کلکتہ پہنچے تو مٹیا برج میں نظر بند کر دیے گئے۔

انیسویں صدی انگریزی سلطنت کی توسیع و استحکام کی صدی ہے۔ اس میں ہمیں چاروں طرف تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ پرانے ادارے بیٹھ رہے ہیں اور نئے ادارے ان کی جگہ لے رہے ہیں اب سطحِ آب پر دخانی جہاز چل رہے ہیں۔ بے تار برقی کے استعمال سے ذرا سی دیر میں خبر ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچائی جا رہی ہے۔ ریل گاڑی نے سفر کو آسان کر دیا ہے۔ آلاتِ حرب میں بندوق عام ہو چکی ہے۔ امراء خنجر و قرولی کے ساتھ اب پستول بھی رکھتے ہیں۔ اکبر شاہ ثانی کے صاحبزادے شہزادہ مرزا جہانگیر نے طیش میں آ کر برطانوی ریذیڈنٹ پر طمنچہ جھونک دیا تو انگریزوں نے نظر بند کر کے اسے الہ آباد بھیج دیا۔ ہوش آیا تو پتا چلا کہ اب اقتدار اُن کے پاس نہیں ہے۔ بادشاہ بے بس تھا۔ کچھ نہ کر سکا اور مرزا جہانگیر وہیں قید فرنگ میں مر گئے[۳]۔ انگریز فوج تربیت یافتہ اور جدید ترین آلاتِ حرب سے لیس تھی۔ وہ قدم اٹھاتے تو سوچ سمجھ کر حکمت عملی کے ساتھ اٹھاتے۔ ہر طرف ان کی دھاک بیٹھی ہوئی تھی۔ سعادت یار خاں رنگین نے لکھا ہے کہ ''انگریز لوگ جس طرف سے لڑنے کو جاتے ہیں ادھر سے موہنہ (منھ) نہیں موڑتے اور جس مکان کا ارادہ کرتے ہیں اسے بن مارے زنہار نہیں چھوڑتے۔''[۴] ''دولت راؤ سندھیا نے ایک دن بھرے دربار میں سرداروں سے یہ بات کہی کہ یہ انگریز لوگ شیخ سید مغل پٹھان، جو چار قوم اشراف کی ہیں اور آبا و اجداد سے سپاہی ہوتی آئی ہیں، انھیں تو نوکر نہیں رکھتے اور اجلاف اور پاجی اور گنوار لوگوں کو نوکر رکھ کر اور ایک پلٹن تیار کر کے دس دس بیس بیس ہزار اچھے لوگوں کی لڑائی مار دیتے ہیں اور آپ مار نہیں کھاتے، اس کا کیا سبب ہے؟'' رنگین نے عرض کیا کہ ''جتنے فرقے دنیا میں ہیں وہ استاد سے ہر ایک کسب کو حاصل کرتے ہیں اور اس کا پھل پاتے ہیں مگر سپاہی لوگ جو اشراف ہیں وہ فن سپاہ گری میں بے استادے ہیں۔ باعث اپنی اشرافت کے اور غیرت کے کسی کے شاگرد نہیں

ہوتے اور کہتے ہیں کہ کیا ہم کسی سے کم ہیں کہ اس کے شاگرد ہوں۔ وہ کون سی بات ہے کہ ہم کو نہیں آتی۔ پس یہ فرقہ جو بے استادا اور خود منڈا ہے اس سبب سے اسے جَس نہیں .....“[۵] اس واقعہ سے اس معاشرے اور فرقے کی ذہنیت اور سوچ کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ ہندوستانی فوج غیر تربیت یافتہ تھی۔ صرف خاندانی روایت پر تکیہ کرتی تھی۔ کسی نئی چیز کو کسی سے سیکھنا اپنی شان کے خلاف جانتی تھی۔ سپاہی کے سامنے کوئی بڑا مقصد نہیں تھا۔ یہی وجہ تھی کہ وہ ذرا سی ترغیب پر دشمن سے جا ملتا تھا۔ جنگ نامۂ رنگین میں یہ واقعہ لکھا ہے کہ جنگ پاٹن میں جب نواب مرزا محمد اسمٰعیل مرہٹوں کا تعاقب کرتے کرتے بہت آگے چلے گئے تو مرہٹوں کے سردار نے یہ افواہ پھیلائی کہ نواب مر گیا ہے اور اس کی فوج کو چھ مہینے کی پیشگی تنخواہ دے کر اس کو اپنے ساتھ ملا لیا۔ جب نواب واپس آیا تو وہاں ایک بھی سپاہی موجود نہیں تھا۔[۶] انگریز نے ہندوستان کو تلوار سے فتح کیا لیکن ان تلواروں میں زیادہ تر تلواریں خود یہاں کے لوگوں کی تھیں۔

یہ اس زوال پذیر، ڈوبتے معاشرے کا عام رویہ تھا۔ وہ کسب کو عیب جانتا تھا۔ ایک طرف ”پدرم سلطان بود“ کا گھمنڈ دوسرے خود کو طرّم خان سمجھ کر کسی نئی چیز، کسی نئی بات کو قبول نہ کرنے اور اپنی بات پر اڑ جانے کا مزاج اور بغیر حکمت عملی کے میدانِ جنگ میں اُترنے کے عمل نے سارے معاشرے کو بیرونی طاقتوں کی زد پر لا کھڑا کیا تھا۔ معاشی بدحالی نے خود غرضی اور لالچ کو جنم دیا تھا اور مقصد اور اتحاد کو پارہ پارہ کر دیا تھا۔ یہی ذہنیت ساری زندگی کے اعمال میں نظر آتی ہے۔ جو فوج کسی علاقے پر قبضہ کرتی تو وہ لوٹ مار پر لگ جاتی۔ مورخوں نے لکھا ہے کہ ”سارے ہندوستان میں مرہٹوں نے جو تباہی مچائی تھی اور ظلم و تشدد کا جو بازار گرم کیا تھا اس سے شدید نفرت کے ساتھ اُن کا خوف اس درجہ لوگوں کے دلوں میں بیٹھ گیا تھا کہ مائیں مرہٹہ سپاہی کا نام لے کر اپنے بچوں کو ڈراتی تھیں۔ اس دور کی مختلف زبانوں کی لوریوں میں بھی ڈرانے کے لیے مرہٹے کا ذکر ملتا ہے[۷]

انیسویں صدی میں پسپائیت کا گہرا اثر، بالخصوص مسلمانوں کے دل و دماغ پر چھایا ہوا تھا۔ حقیقت سے نظریں چرانا، عظمتِ ماضی پر زندہ رہنا، لکیر کے فقیر بن کر کسی نئے خیال کو قبول نہ کرنا ان کا طرزِ حیات تھا۔ اب رفتہ رفتہ سب پر کھل گیا تھا کہ اصل اقتدار ”کمپنی بہادر“ کے پاس ہے لیکن دکھانے کے لیے نام کا بادشاہ اب بھی تختِ سلطنت پر براجمان ہے۔ انگریز حکمران خود بھی اس بات کو بادشاہ اور رعایا تک پہنچانے کے لیے کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتے تھے۔ اکبر شاہ ثانی نے جب خلعتِ شاہی، یہ دکھانے کے لیے کہ انگریز حکومت اب بھی مغلیہ تخت کے ماتحت ہے، پوری ظاہری شان و شوکت کے ساتھ لارڈ منٹو کو بھیجی تو اس نے خلعت براہ راست قبول نہیں کیا۔ لارڈ ہسٹنگز کے زمانے میں جب گورنر جنرل کا بادشاہ سے ملاقات کا مسئلہ پیدا ہوا تو بادشاہ نے اصرار کیا کہ گورنر جنرل رعایا کے ایک فرد کی حیثیت سے دربار میں حاضر ہو اور نذر پیش کرے۔ ہسٹنگز اس پر راضی نہ ہوا اور ملاقات نہ ہو سکی۔ لارڈ ہسٹنگز نے اس کا بدلہ یوں لیا کہ اودھ کے نواب وزیر کو بادشاہ کا خطاب دے دیا اور ایک کروڑ کی رقم اس خطاب کی قیمت وصول کی۔ اب دیکھیے کہ پندرہ سال کے بعد اکبر شاہ ثانی نے لارڈ ایمہرسٹ کو یہ رعایت دی کہ اُسے نذر سے مستثنیٰ کر دیا اور دربار میں اُسے کرسی بھی دی۔ بادشاہ دربار میں ذرا سی دیر ٹھہرے اور مزاج پرسی کے بعد چلے گئے۔ ایک بار جب بادشاہ اکبر شاہ ثانی ریذیڈنسی میں گورنر جنرل سے ملنے گئے تو ملاقات چند منٹ کے لیے ہوئی لیکن اس ملاقات کے لیے بھی تختِ شاہی وہاں بھیجا گیا۔[۸] اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ کس طرح بے بصیرت ذہن زندگی کے مسائل طے کر رہا تھا۔ بادشاہ حقیقت سے آنکھیں چرائے، ماضی کی عظمتوں میں گم تھا اور اُسے بدلے ہوئے منظر کا ذرا بھی اندازہ نہیں

تھا اور وہ یہ بھی بھول چکا تھا کہ اس کے پرکھوں نے عظمت یوں حاصل نہیں کی تھی۔

انگریزوں کی فتح و کامیابی کا اثر برصغیر کی دونوں بڑی قوموں پر مختلف ہوا۔ مسلمانوں کے نزدیک انگریز ان کا سب سے بڑا دشمن تھا جس نے سلطنت اور اقتدار ان سے چھین لیا تھا۔ وہ اس کے ہر فعل کو شک کی نظر سے دیکھتے تھے۔ اس کے برخلاف ہندوؤں نے انگریزی اقتدار کو اس لیے خوش آمدید کہا کہ مسلمانوں نے یہی اقتدار ان سے چھینا تھا اور اب وہ حکمران نااہل و بداعمال اور ناکارہ ہو چکے تھے۔ انگریزوں کا نظام اٹھارویں صدی کے مسلم نظام سے بہتر تھا۔ ہندوؤں کے لیے اس وقت یہ صرف حکمرانوں کی تبدیلی تھی۔ مسلمانوں نے اسی لیے نئے مغربی تصورات اور انگریزی تعلیم کو مسترد کر دیا اور ہندوؤں نے اسے قبول کر لیا۔ جب کلکتہ کے عربی مدرسہ میں انگریزی زبان کو لازمی مضمون کے طور پر شروع کرنے کا ارادہ کیا تو مسلمانوں نے شدت کے ساتھ اس کی مخالفت کی اور ۱۸۳۴ء کے تنازع کا آغاز ہو گیا لیکن اس کے برخلاف جب علوم قدیم کی تعلیم کے لیے کلکتہ میں سنسکرت کالج قائم کیا گیا تو ہندوؤں نے اس کی شدید مخالفت کی اور مطالبہ کیا کہ ان کے لیے انگریزی تعلیم کا انتظام کیا جائے۔ ۱۰ جنوری ۱۸۱۷ء کو کلکتہ میں ہندو کالج کا قیام اسی زاویہ نظر کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس سے انیسویں صدی میں دونوں قوموں کے اندازِ نظر کا فرق واضح ہوتا ہے۔

نئے حکمرانوں کے زیر اثر دونوں قوموں کے اندازِ نظر میں بھی تیزی سے تبدیلی آنے لگی۔ مسلمانوں میں ''عظمت رفتہ'' کے شدید احساس نے اور ہندوؤں میں اپنی ''اکثریت'' کے احساس نے دونوں کے سوچنے کے زاویوں کو بدل دیا۔ تبدیلی کے اس عمل سے فائدہ اٹھاتے ہوئے انگریز حکمرانوں نے پرانے رومن فلسفۂ حکمرانی: لڑاؤ اور حکومت کرو'' (Divide et Impera) کے اصول پر عمل کیا۔ بمبئی کے گورنر لارڈ ایلفنسٹن نے ۱۴ مئی ۱۸۵۹ء کو لکھا کہ ''لڑاؤ اور حکومت کرو'' قدیم رومن اصول حکومت ہے اور یہی اصول ہمارا ہونا چاہیے۔[۹] اب تک دونوں قوموں نے اپنے انداز نظر اور طرز فکر میں مصالحت اور ایک دوسرے سے قریب تر آنے کی خاطر بنیادی تبدیلیاں پیدا کی تھیں مثلاً ''ہندوؤں نے اپنے مذہبی انداز نظر میں وسیع المشربی لیکن اپنی سماجی اخلاقیات میں تعصب اور کٹرپن کو شامل کر دیا جب کہ مسلمانوں نے اسی قدر اپنے مذہبی خیالات میں کٹرپن لیکن اپنے معاشرتی طرزِ عمل میں وسیع المشربی کو داخل کر دیا۔''[۱۰] اس سطح پر وہ ایک دوسرے سے قریب آئے تھے اور مسلمانوں کا دورِ حکومت انھیں مسلسل قریب لایا تھا۔ راجا رام موہن رائے نے کنگ کونسل کے سامنے جو بیان دیا اس میں کہا تھا کہ عالیجاہ! سابق مسلمان حکمرانوں کے دور میں اس ملک کے باشندے مسلمانوں کے ساتھ ساتھ یکساں حقوق کے مالک تھے اور وہ اعلیٰ ترین منصوبوں کے بہمہ وجوہ اہل تھے جن میں افواج کی سپہ سالاری اور صوبوں کے حاکم کا منصب بھی شامل ہے۔ ان کا مذہب اور جائے پیدائش ہر گز رکاوٹ نہیں بنتا تھا۔[۱۱]

جیسے جیسے انیسویں صدی نے آگے کی طرف سفر کیا، انگریزی اقتدار کے زیر اثر، تبدیلی کے اثرات واضح ہونے لگے۔ نظامِ تعلیم اور تعلیمی ادارے بدلنے لگے۔ عدالتی نظام اور قوانین بدلنے لگے۔ نئے سیاسی، سماجی، مذہبی، معاشی تصورات اُبھرنے لگے اور معلوم ہونے لگا کہ اب نیا نظام پرانے نظام کی جگہ لے رہا ہے۔ یورپ میں حریت و آزادی، اخوتِ انسانی اور مساوات کے تصورات اٹھارویں صدی کی دین تھے۔ یہ اثرات فرنگی حکمرانوں کے ساتھ یہاں بھی پہنچے لیکن حکمرانوں کے استعماری مزاج نے ان تصورات کو یہاں اس طرح پھلنے پھولنے نہیں دیا جس طرح وہ

یورپ میں پھل پھول رہے تھے۔ نئے حکمرانوں کے زیر اثر تبدیلی کا یہ عمل اس طرح شروع ہوا جس طرح مسلمان فاتحین کے آنے کے بعد برصغیر میں شروع ہوا تھا اور ان اثرات نے یہاں سیاسی، سماجی، تعلیمی، مذہبی اور تہذیبی و فکری نظام کو تبدیل کر کے اسے ایک نئی صورت دی تھی۔ پہلے یہ واسطہ ہندو معاشرے کو مسلمانوں کے تصورات سے پڑا تھا، اب بہ واسطہ ہندو اور مسلمان دونوں کو اجنبی انگریزی تصورات سے پڑا۔ سیاسی و تہذیبی سطح پر جب دو تصورات آمنے سامنے آتے ہیں تو عمل و ردِ عمل سے نئے تصورات اُبھرتے ہیں جن میں وقت کے تقاضوں کی قوت شامل ہوتی ہے اور وہی صورت مقبول ہوتی ہے جو ان تقاضوں کے ''امتزاج'' سے وجود میں آتی ہے۔ اسی کا نام نیا شعور ہے۔ یہی صورت انیسویں صدی میں یہاں بھی پیش آئی۔

سیاسی، معاشرتی، فکری، سماجی و معاشی تبدیلی کا سب سے بڑا ذریعہ ''تعلیم'' ہے۔ یہاں کے معاشرے میں یہی تبدیلی انگریزی تعلیم سے آئی۔ انگریزی اقتدار اس تعلیم کے پیچھے تھا اور سمجھتا تھا کہ ہندوستان کے لوگوں کو اپنے ڈھب پر لانے کے لیے یہی سب سے موثر ذریعہ ہے۔ ہمارے پرانے نظامِ تعلیم میں حسب ضرورت اور وقت کے تقاضوں کے مطابق تبدیلی کرنے کے بجائے نئے حکمرانوں نے اسے مسترد کر دیا اور اپنے تصورات کے ساتھ ایک بالکل نیا نظام تعلیم جاری کیا۔ سب سے پہلے عیسائی مبلغوں نے یہاں اپنی درس گاہیں کھولیں۔ ہندوستانیوں اور عیسائی مبلغوں کے نزدیک اس تعلیم کے مقاصد جدا جدا تھے۔ مبلغوں کے نزدیک اس تعلیم کا مقصد یہ تھا کہ طالب علم اس طرح یسوع مسیح کی تعلیمات سے واقف ہو سکے گا۔ ہندوستانیوں کے لیے یہ تعلیم ملازمت حاصل کر کے ملکی انتظام میں حصہ لینے کا ذریعہ تھی۔ لارڈ میکالے نے اپنے والد کو ایک خط میں لکھا کہ ''مجھے واثق یقین ہے کہ اگر تعلیم کے ہمارے منصوبے قبول کر لیے گئے تو تیس سال کے اندر بنگال کے معزز طبقوں میں سے ایک بھی بت پرست باقی نہیں رہے گا اور یہ کام صرف علم اور غور و فکر کے فطری عمل سے کسی تبلیغی کاوش اور مذہبی آزادی میں ذرا سی مداخلت کیے بغیر ہی موثر ہو جائے گا۔[۱۲] انگریزی تعلیم کے ساتھ ہی طلبہ والٹیر، لاک، بیکن، ہیوم، ایڈم اسمتھ، وغیرہ کے خیالات پر بحثیں ہونے لگیں۔ اس زمانے میں پروٹسٹنٹ مذہب کے تبلیغی تصورِ مسیحیت (Evagelical) اور افادیت پسندی (Utiltarianism) کی تحریکیں انگلستان میں زوروں پر تھیں۔ ان تحریکوں کے زیر اثر افادیت پسند تعلیم کے لیے کمپنی نے ایک لاکھ روپے کی رقم مختص کر دی۔ کچھ عرصے تک فسادِ خلق کے ڈر سے اس پر عمل نہیں کیا گیا لیکن ۸ فروری ۱۸۲۴ء کے 'ڈسپیچ' میں کمپنی کے کورٹ آف ڈائریکٹرز نے واضح طور پر روایتی تعلیم سے اظہار بیزاری کرتے ہوئے لکھا کہ ''اس رقم کو مفید تعلیم پر خرچ کرنا چاہیے تاکہ ہندو دیو مالا کی بے معنی و بے مقصد کہانیوں یا نصوصِ قرانی پر...[۱۳] انگریزی زبان کو ذریعہ تعلیم بنانے کا عمل بھی تبلیغی تصورِ مسیحیت اور تصورِ افادیت کا حصہ تھا۔ لارڈ ہارڈنگ کے زمانے میں (۱۸۴۴ء) انگریزی زبان و تعلیم ملازمت کے لیے ضروری شرط قرار دے دی گئی۔ ولیم بینٹک بھی افادیت پسند تصورِ تعلیم کا حامی تھا۔ میکالے انگریزی تعلیم کے ذریعے ''ایک ایسا طبقہ پیدا کرنا چاہتا تھا جو رنگ و خون کے اعتبار سے تو ہندوستانی ہو لیکن ذوق، رائے، اخلاق اور ذہن کے اعتبار سے انگریز ہو۔[۱۴] میکالے کے نزدیک دیسی زبانوں کی کوئی قدر و قیمت نہیں تھی۔ ولیم بنٹک نے ۷ مارچ ۱۸۳۵ء کو میکالے کی رپورٹ پر دستخط کر کے مہر توثیق ثبت کر دی۔ ٹیپو سلطان کی شکست و شہادت (۱۷۹۹ء) کے بعد یہ دوسرا اہم ترین واقعہ تھا جس نے دیسی نظام تعلیم کا کم و بیش خاتمہ کر دیا۔ کمپنی بہادر کے ۱۸۵۴ء کے ڈسپیچ کے ذریعے جو انگریزی تعلیم کا نظام اور ڈھانچا تیار کیا گیا تھا وہ کم و

بیش آج تک جاری وساری ہے۔ اس کے بعد ''ہنٹر کمیشن'' نے ۱۸۸۲ء میں اس پر مزید اضافہ کر کے اس کی شکل و صورت متعین کر دی۔ ہندو اور مسلمان سب اسی تعلیم پر رنگ گئے۔ سر سید احمد خان کی ''علی گڑھ تحریک'' اسی طریقۂ تعلیم کی علمبردار تھی۔ مسلمانوں نے اپنے نظامِ تعلیم کو محفوظ کرنے کے لیے اپنے مدارس قائم کیے اور اسے ایک تحریک کی صورت دے کر سارے برصغیر میں پھیلا دیا۔ اس طرح اب دین اور دنیا الگ الگ ہو گئے۔ یہ صورت اسی طرح آج تک برقرار ہے۔

یہ وہ زمانہ ہے جب عقلیت، افادیت اور فردیت کے تصورات سارے یورپ کے ذہن پر چھائے ہوئے تھے۔ یہ تصورات عقیدے پر دلیل کو ترجیح دیتے تھے اور انسانی ضمیر، سماجی انصاف اور سیاسی حقوق کو اہمیت دیتے تھے۔ ان تصورات نے ہندوستان کے نئے ذہن کو بھی متاثر کیا۔ انگریزی اقتدار اور نئی تعلیم کے ساتھ لوگوں کا سماجی اور مذہبی اندازِ نظر بدلنے لگا۔ مسلمانوں نے خود کو چونکہ اس نظام سے الگ کر لیا تھا اس لیے ہندوؤں کے ہاں یہ اثرات زیادہ اور پہلے نمایاں ہوئے۔ ہندوؤں کے لیے انگریزی تعلیم حاصل کرنا اس لیے بھی سہل تھا کہ مسلمان حکمرانوں کے دورِ حکومت میں وہ فارسی تعلیم حاصل کرتے رہے تھے۔ اب بدلے ہوئے منظر میں وہ فارسی کے بجائے انگریزی زبان و تعلیم حاصل کرنے لگے۔ غالب نے اپنے ایک خط (۱۸۵۶ء) بنام یوسف علی خاں عزیز میں لکھا ہے کہ ''انگریزی زبان نے بنگالے میں سو برس اور دلّی اکبر آباد میں ساٹھ برس سے رواج پایا ہے۔[۱۵]

ان نئے تصورات کے زیرِ اثر نئی نسل کا ذہن بھی بدلنے لگا اور اپنی تہذیب اور اپنے مذہب کے بارے میں بھی نئے نئے سوال اٹھنے لگے۔ راجا رام موہن رائے دیوتاؤں کی کثرت کے بجائے توحید کے قائل تھے۔ انھوں نے بیواؤں کی دوسری شادی پر مذہبی پابندی، ستی کی رسم اور ذات پات کے نظام کو بھی رد کیا۔ توحید کے مسئلہ پر ان کی فارسی تصنیف ''تحفۃ المواحدین'' اسی نقطۂ نظر کو پیش کرتی ہے۔ راجا رام موہن رائے کا 'برہمو سماج' (۱۸۲۸ء) ہندو مذہب کی اصلاح کی تحریک ہے۔ مسلمانوں میں 'وہابی تحریک' اور سید احمد شہید کی تحریک بھی اسی صدی میں پروان چڑھیں۔

انیسویں صدی میں چاروں طرف حرکت اور تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ ہر طرف نئے خیالات سر اٹھا رہے ہیں اور ہمارا روایتی معاشرہ ٹوٹ کر نئی صورتوں کا خوگر ہو رہا ہے۔ ایک طرف مذہبی تحریکیں سر اٹھا رہی ہیں اور اسی کے ساتھ اصلاحِ احوال اور اصلاحِ رسوم کی تحریکیں بھی تیزی سے مقبول ہو رہی ہیں۔ ہندو اور مسلمان دونوں کے ہاں سماجی اصلاح کا عمل مذہبی تحریک کا بنیادی جزو تھا۔ ہندوؤں میں عورت کا سماجی مرتبہ، نابالغ بچوں کی شادی، بیواؤں کی دوسری شادی پر سماجی پابندی، ذات پات کے محدود دائرے میں شادیوں کا دستور، بیرونِ ملک کا سفر، ذات پات کا رواج وہ اصلاح طلب پہلو تھے جن کی طرف مصلحوں کی نظریں اٹھ رہی تھیں۔ ہندوؤں میں لڑکیوں کی پیدائش بدشگونی سمجھی جاتی تھی اور اکثر قبائل میں انھیں پیدائش کے وقت ہی ٹھکانے لگا دیا جاتا تھا۔ عورتیں لڑکیوں کو دودھ نہیں پلاتی تھیں یا سرِ پستان افیم کا لیپ کر لیتی تھیں تاکہ بچی زہر خوری سے مر جائے۔ مہاراجا رنجیت سنگھ کے بیٹے مہاراجا دلیپ سنگھ نے بتایا کہ انھوں نے خود اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے کہ اس کی بہنوں کو ایک بورے میں بند کر کے دریا بُرد کر دیا گیا[۱۶] عورت شوہر کے مرنے کے بعد شادی نہیں کر سکتی تھی لیکن مرد زندگی میں جتنی چاہے شادی کر سکتا تھا۔ یہ عام خیال تھا کہ تعلیم یافتہ عورت کا شوہر مر جاتا ہے اور وہ بیوہ ہو جاتی ہے۔ یہ دستور بھی عام تھا کہ بیمار کو مرنے کے لیے دریائے گنگا پر لے جاتے تھے اور نچلے دھڑ تک اسے پانی میں کھڑا کر دیتے تھے۔ مالابار کے نائروں میں ایک عورت

بیک وقت کئی شوہر رکھتی تھی۔ مدورا کے تولیاس فرقے میں بھائیوں، چچاؤں اور بھتیجوں کے لیے ایک ہی مشترک بیوی ہوتی تھی۔ مشرقی میسور میں ایک ذات والے جب اپنی بڑی بیٹی کی شادی کرتے تھے تو اس کی ماں دو انگلیوں کو چھدوا لیتی تھی۔ جب کوئی شدر یا نیچ ذات کا آدمی یا عورت کسی برہمن یا اونچی ذات والے سے ملتا تو جسم کے اوپر کا حصہ ننگا کر لیتا۔[۱۷] مندروں میں اس قسم کی عبادات عام تھیں جیسے آگ پر چلنا، عبادت کے وقت گالوں یا ہونٹوں یا زبان کو لوہے یا چاندی کے تار سے بندھوانا۔ ہندوؤں کے مطالبے پر ۴ دسمبر ۱۸۲۹ء کو رسم ستی پر بنگال میں پابندی لگا دی گئی اور ۱۸۵۶ء میں ہندو بیواؤں کی دوسری شادی کا قانون بھی منظور ہو گیا۔

ہندو انگریزی تعلیم کے ذریعے اصلاح رسوم کی طرف آئے اور برہمو سماج سے اصلاح کی بنیاد پڑی لیکن مسلمان انگریزی تعلیم سے دور رہ کر اپنی موجودہ صورت حال کا جائزہ لے کر اس نتیجے پر پہنچے کہ جب تک فرد و معاشرہ کی اصلاح نہیں کی جائے گی اور کردار و عمل کو نقصان پہنچانے والی رسوم کو ترک نہ کیا جائے گا وہ دوبارہ اپنی ”عظمت رفتہ“ کو حاصل نہیں کر سکتے۔ اس میں سرسید اور علما و بزرگان دین سب ایک زبان تھے۔ اس کے علاوہ وہ اس نتیجے پر بھی پہنچے کہ جذبۂ جہاد کو زندہ کیا جائے۔ سید احمد شہید (۱۷۸۶ء۔ ۱۸۳۱ء) کی تحریک جہاد اور اصلاح رسوم اسی انداز فکر سے وجود میں آئی۔ زندگی کو سنوارنے کے یہ دونوں پہلو انیسویں صدی میں مسلمانوں پر چھائے رہے۔ تحریک جہاد کے اثرات اردو شاعری پر بھی پڑے اور یہ اثرات موضوع سخن بن کر مصحفی، ناسخ، آتش، غالب، مومن، شیفتہ، فضل حق خیر آبادی، وغیرہ سب کے ہاں نظر آتے ہیں۔ انیسویں صدی میں تحریکِ جہاد کس کس طرح موضوع سخن بنی۔ خواجہ منظور حسین (م ۱۹۸۶ء) نے اس کا گہرا اور تفصیلی مطالعہ اپنی اسی نام کی کتاب میں کیا ہے[۱۸] اسمٰعیل شہید کی تحریک اصلاح بھی اس رجحان کی ترجمان ہے۔ سید احمد شہید نے اصلاح کا آغاز اپنے گھر سے کیا اور اپنی بیوہ خالہ کا دوسرا نکاح کرا دیا[۱۹] ہندوؤں اور اُن کے زیر اثر مسلمان شرفا میں بھی اس زمانے میں یہ بات سخت معیوب سمجھی جاتی تھی۔ انھوں نے مسلمانوں میں پیر پرستی، سویم، چہلم، برسی، شادی بیاہ کی ہندوانی رسمیں، بے جا اسراف وغیرہ کا بھی دفعیہ کیا۔ مشرکانہ عقائد و بدعات کے خلاف بھی جہاد کیا اور ان توہمات کو رد کیا جو عوام و خواص سب میں رائج تھے اور جن کی تفصیل اسمٰعیل شہید کی تصانیف ”تقویت الایمان“ اور ”تذکیر الاخوان“ میں درج ہے مثلاً اس زمانے میں لوگ مشکل وقت پڑنے پر اماموں، شہیدوں، فرشتوں، پریوں کو پکارتے اور ان کی قسمیں کھاتے تھے۔ شیخ سدّو، میاں زین خاں، میاں صدر جہاں، پیر ہٹیلے، ننھے میاں، چہل تن کو مشکل کے وقت پکارا جاتا تھا اور نیاز دلوائی جاتی تھی۔ کسی کے نام کی بدھی پہناتے تھے، پاؤں میں بیڑی ڈالتے تھے، کسی کے نام پر جانور کرتے تھے۔ کسی کے نام کی چوٹی رکھتے تھے۔ حضرت بی بی کی صحنک کسی مرد، لونڈی یا ایسی عورت کو جس نے دوسرا خصم کیا ہو، نہیں کھلاتے تھے۔ شاہ عبدالحق کا توشہ حقہ پینے والے کو نہیں کھلاتے تھے۔ یہ توشہ صرف حلوہ ہوتا تھا۔ شاہ مدار کی نیاز میں صرف ملیدہ ہوتا تھا۔ اس طرح بو علی قلندر کی سہ منی، اصحاب کہف کی گوشت روٹی پر نیاز دلوانے کا عام رواج تھا۔ شیر دہاں گھر، ستارہ پیشانی گھوڑا اور کل جبی عورت نامبارک سمجھے جاتے تھے۔ عورتوں کا زیادہ مہر باندھنا، شادی میں بے جا خرچ کرنا، سوگ میں بیٹھنا، صفر کے مہینے کے تیرہ دنوں کو نامبارک سمجھنا سب کا دستورِ عمل تھا، میاں شاہ دریا، شاہ سکندر کو نوری شہزادہ کہا جاتا تھا۔ سعادت یار خان رنگین کے ”دیوان ریختی“ میں ان کے حوالے آئے ہیں۔ شاہ عالم ثانی کے زمانے میں لال قلعہ میں متعدد رسوم باقاعدگی سے منائی جاتی تھیں جن میں آخری چار شنبہ کی نیاز میں باغ کی سیر کی جاتی تھی، چھلے بانٹے جاتے تھے، راگ راگنیاں

سنی جاتی تھیں اور مبارک دی جاتی تھی۔ بسنت منایا جاتا تھا جس میں پھولوں کا گڑوا بنا کر سر پر رکھ کر لایا جاتا تھا۔ پھولوں سے کھیلا جاتا تھا۔ سنگھار کر کے پیلے کپڑے پہنے جاتے تھے۔ گانا بجانا ہوتا تھا اور مبارک دی جاتی تھی۔ ہولی، دیوالی، رت جگا، ساچق، سرتی کا پوجن، مہندی غوث الاعظم، نوروز کا جشن منایا جاتا تھا۔ شاہ عالم ثانی آفتاب کی تصنیف ''نادراتِ شاہی'' میں ان کا ذکر آیا ہے۔[۲۰]

انیسویں صدی میں چھاپے خانے کے عام رواج نے طباعت کی ایسی سہولتیں پیدا کر دیں جن کا اس سے پہلے تصور بھی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ پہلے کتابیں ہاتھ سے لکھی جاتی تھیں اور صرف ایک محدود حلقے تک پہنچ سکتی تھیں۔ عیسائی مبلغین نے گوا اور مالا بار میں اٹھارویں صدی میں چھاپے خانے لگا لیے تھے لیکن بنگال میں سرام پور کے مقام پر ۱۸۰۰ء میں پہلا چھاپہ خانہ لگا۔ چھاپے خانے کے رواج سے تصنیف و تالیف کے کام ہی میں نہیں بلکہ اخبار، رسائل و جرائد اور کتب کی اشاعت کی رفتار بھی تیز ہو گئی۔ انیسویں صدی میں پہلی مرتبہ پریس کے قوانین وضع ہوئے۔ برطانیہ کے اخباروں کے برخلاف برصغیر میں آزادی نہایت محدود تھی اور اس کی وجہ یہ بتائی جاتی تھی کہ ہندوستان میں چونکہ ایسی نمائندہ حکومت قائم نہیں ہے جو عوام کی ترجمانی و نمائندگی کرتی ہو اس لیے وہ حکومت پر کسی قسم کا کنٹرول نہیں رکھتے۔ حکومتِ ہند کے پاس ''مستعار اختیار'' ہے جو اسے کورٹ اوف ڈائریکٹرز اور بورڈ اوف کنٹرول نے دی ہے، اس لیے یہاں پریس کو وہ آزادی نہیں دی جا سکتی جو انگلستان میں پریس کو حاصل ہے۔ اس ''بہانہ بسیار'' کی وجہ سے پورے برطانوی دور میں یہاں کا پریس سخت قوانین کا شکار رہا۔ ہندوستان میں اخبار، رسائل ہفت روزہ، ماہنامہ وغیرہ کے تصورات بھی اس صدی میں پیدا ہوئے جو اظہارِ خیال کا موثر ذریعہ بن گئے۔ جب اس دور کا نوجوان انگریزی تعلیم یافتہ طبقہ پریس میں آیا تو حریت و آزادی کے ان تصورات کے ساتھ آیا جن کی تعلیم اس نے اسکول، کالج میں پائی تھی۔ اس کی وجہ سے حکومت اور پریس ہمیشہ ایک دوسرے سے متصادم رہے۔ لارڈ ڈفرن اس آزادی سے اتنا عاجز تھا کہ اس نے لارڈ کراس کے نام اپنے خط مورخہ ۲۳ نومبر ۱۸۸۶ء میں دارالحکومت کو کلکتہ سے منتقل کرنے کی تجویز پیش کرتے ہوئے لکھا ''معلوم ہوتا ہے کہ بنگالی پریس پر ایسے بزدل، خبیث و بد باطن لوگ حاوی ہیں جنھیں یہ بھی پتا نہیں ہے کہ حقیقت کیا ہے...... مجھے تو یوں لگتا ہے کہ ہم جس قدر جلد دارالحکومت کو یہاں سے منتقل کر دیں، اتنا ہی بہتر ہے۔[۲۱]

انیسوی صدی میں تبدیلی کے اس عمل میں نئی ایجادات نے بھی معاشرے پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ چھاپے خانوں نے کتابوں، اخبارات و رسائل کی صورت میں فرد کو متاثر کر کے رائے عامہ کی تشکیل میں مدد دی۔ ریل گاڑی نے رفتار کو تیز کر کے فاصلوں کو کم کر دیا۔ اسی کے ساتھ سفر کا رجحان بڑھ گیا۔ سڑکوں کی تعمیر کا کام بھی اسی صدی میں تیز ہوا۔ ڈاک کا پہلے سے بہتر نظام وجود میں آیا۔ انگریزی کلچر کے اثرات فنِ تعمیر پر بھی پڑنے لگے اور مکانوں کے حلیے بدلنے لگے۔ وزیر الممالک نواب سعادت علی خاں نے لکھنؤ میں انگریزی وضع کی کوٹھیاں تعمیر کروائیں۔ انگریزی لباس مقبول ہونے لگا۔ اعلیٰ طبقے میں دسترخوان کے ساتھ میز کرسی کا استعمال بھی بڑھنے لگا۔ دیوان خانے نئے انداز سے سجنے لگے۔ تانبے پیتل کے برتنوں کے ساتھ چینی کے برتنوں کا رواج و استعمال بھی عام ہو گیا۔ اعلیٰ طبقہ خود کو انگریز جیسا بنانے کی کوشش میں ان کے طور اطوار اختیار کرنے لگا۔ مغلوں نے جو نظام یہاں رائج کیا تھا اس سے یک جہتی پیدا ہوئی تھی اور دیکھنے والوں کی نظر میں یہاں کے باشندوں کے طرزِ عمل میں یکسانیت اور

طرزِ فکر میں مماثلت پیدا ہو کر ایک “متحدہ ہندوستانی قومیت” کا تصور اُبھرا تھا۔ مغلوں نے پرانے نظام کو نئی زندگی دے کر اسے موثر بنایا تھا۔ مغل بادشاہ اب باہر کے بادشاہ نہیں تھے۔ وہ پوری طرح یہیں کے باشندے ہو چکے تھے۔ ان کا کلچر ایران توران، وسطی ایشیا اور عربوں کے کلچر سے مختلف تھا۔ ہندو عورتوں سے شادیوں نے انھیں بدل کر یہیں کا بنا دیا تھا۔ اس سارے دور میں ہندوستان کی ساری دولت یہیں رہی، یہیں خرچ ہوئی اور یہیں لگی۔ انگریزوں نے اس کے برعکس عمل کیا۔ وہ یہاں کی دولت سمیٹ کر انگلستان لے جاتے رہے اور ہندوستان کی قیمت پر برطانیۂ عظمیٰ کی تعمیر ہوتی رہی۔ فکری سطح پر بھی ہندو اور مسلمان دونوں میں یہ اندازِ نظر مشترک تھا کہ انسان کو چاہیے کہ وہ خدا اور اس کے بندوں سے محبت کرے، نیک و سادہ زندگی بسر کرے۔ ان دونوں کے اندازِ نظر میں یہ بات مشترک تھی کہ دنیا رنج و محن کی جگہ ہے۔ خدا ہی بزرگ و برتر ہے اور وہ جو چاہتا ہے وہی ہوتا ہے۔ مقدر کا لکھا اٹل ہے۔ وہ ہمیشہ پورا ہو گا۔ دونوں پیر و مرشد یا گرو سے رشد و ہدایت لے کر زندگی بسر کرتے تھے۔ ہندوؤں میں کبیر، نانک، چیتنیہ، گیان دیو کے سلسلے قائم تھے۔ مسلمانوں میں چشتیہ، نقشبندیہ، قادریہ، سہروردیہ، شطاریہ وغیرہ سلسلے قائم تھے۔ ڈاکٹر تارا چند نے لکھا ہے کہ ہندو و مسلمان دونوں معرفتِ نفس حاصل کرنے کے لیے طریقت کے پیرو کار تھے۔ ظاہر پرستی، انسانوں کے درمیان امتیاز و تفریق کو دونوں بُرا جانتے تھے [۲۲] ہندو اور مسلمان دونوں میں بہت سی مشترک رسمیں پیدا ہو گئی تھیں۔ جیسے شادی بیاہ کی بہت سی رسمیں مشترک تھیں۔ بچہ کی پیدائش اور مکتب کی رسمیں بھی مشترک تھیں۔ دونوں کے متعدد مشترک میلے اور تہوار تھے۔ ان کے توہمات، ورزشیں، کھیل کود، آلاتِ حرب، رہن سہن کے رنگ ڈھنگ ملتے جلتے تھے۔ سب بڑوں کی عزت اور چھوٹوں کا لحاظ کرتے تھے۔ مغلوں کے دور میں سنسکرت کی متعدد کتابیں فارسی میں ترجمہ ہوئیں جن میں وید، اُپنشد، بھگوت گیتا اور پوران وغیرہ شامل ہیں۔ مسلمانوں نے اپنی مادری زبانیں ترک کر دی تھیں اور یہیں کی زبانیں اختیار کر لی تھیں۔ خانگی زندگی، گھر گرہستی، لباس، زیورات، اسلحہ وغیرہ میں ہندو مسلمانوں میں فرق کرنا مشکل تھا۔ انگریزوں کے اقتدار تک فارسی دفتری زبان تھی جسے ہندو مسلمان دونوں جانتے اور استعمال کرتے تھے۔ اسی کے ساتھ ہندوی یا ہندی، جو اردو کا اصل نام ہے، عام و مشترک زبان کے طور پر بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ اگر انگریز درمیان میں نہ آتا اور “لڑاؤ اور حکومت کرو” پر عمل پیرا نہ ہوتا تو یہ اشتراک، رواداری کے ساتھ، باقی و برقرار رہتا اور برصغیر کا بہت بھلا ہوتا۔

اردو زبان کی باقاعدہ “ادبی تاریخ” یوں تو پندرھویں صدی عیسوی سے شروع ہوتی ہے اور اس کے سرے اس سے پہلے کی صدیوں سے بھی جا ملتے ہیں لیکن اٹھارویں صدی تک اردو، ممتاز ادبی زبان کے طور پر سارے ہندوستان میں پھیل چکی تھی۔ میر، سودا، خواجہ درد وغیرہ اسی زبان کے شاعر ہیں۔ انیسویں صدی میں اس زبان نے غیر معمولی ترقی کی اور یہ ایک خوبصورت، شائستہ، معیاری اور پر اثر ادبی زبان کے طور پر برصغیر کی ساری دوسری زبانوں سے ممتاز اور زیادہ ترقی یافتہ ہو گئی اور فکشن کے ساتھ مذہبی، تاریخی، فلسفیانہ اور سائنسی علوم کا ذریعۂ اظہار بھی بن گئی۔ اردو زبان کے ادبی و علمی کارناموں اور نظم و نثر کی تخلیق کے اعتبار سے انیسویں صدی ایک عظیم صدی ہے۔ اب یہ سارے برصغیر کی عام زبان بن گئی تھی جسے بادشاہ و وزیر سے لے کر حقیر فقیر تک بولتے اور برتتے تھے۔ بدلے ہوئے سیاسی منظر میں اب اردو نے فارسی کی جگہ لے لی تھی۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ “رواجِ شعر فارسی در ہندوستان بہ نسبت ریختہ کم است و ریختہ ہم فی زمانناپایۂ اعلیٰ فارسی رسیدہ” [۲۳]۔ اس صدی میں اتنا ادب تخلیق ہوا کہ کسی دوسری صدی میں

نہیں ہوا تھا۔ لغات اور اردو قواعد عیسائی مبلغین کی ضرورت تھی اور انھوں نے اس سلسلے میں نمایاں خدمات انجام دیں۔ جب فورٹ ولیم کالج میں کتابوں کی تصنیف و تالیف کا کام شروع ہوا تو اس سے پہلے اردو زبان میں نثر کی تصانیف مخطوطوں کی صورت میں موجود تھیں۔ ناگری ''ہندی'' باقاعدہ ادبی زبان کی حیثیت سے ابھی وجود میں نہیں آئی تھی۔ خود بنگالی زبان میں ابھی تک نثر کی روایت کا آغاز نہیں ہوا تھا۔ آر۔سی مجمدار نے لکھا ہے کہ ''انیسویں صدی سے پہلے بنگالی زبان میں نثری ادب کا وجود نہیں تھا..... بنگالی زبان کا نثری ادب درحقیقت کلکتہ میں فورٹ ولیم کالج کے قیام سے ۱۸۰۰ء میں شروع ہوتا ہے۔[۲۴] اس کے برخلاف اردو میں قابلِ ذکر متعدد کتب نثر میں موجود تھیں جن میں شاہ عالم ثانی کی ''عجائب القصص'' کے علاوہ تنقیدی نثر میں سید عبدالولی عزلت، مرزا جان طپش اور محمد باقر آگاہ ویلوری کی تحریریں، مذہبی، تصانیف میں شاہ عبدالقادر کا ''موضح القران'' شاہ مراد سنبھلی کی ''تفسیر مرادیہ'' اور فضلی کی کربل کتھا ''اور تاریخی تصانیف میں رستم علی کی ''قصہ و احوال روہیلہ'' کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔

انیسویں صدی میں اردو زبان میں لکھنے والے سارے برصغیر کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے تھے اگر تاریخ کو تعصب کی عینک سے نہ دیکھا جائے تو یہ بات واضح طور سے سامنے آتی ہے کہ کھڑی بولی کا جو کینڈا اردو نے وضع کیا تھا اور جس تخلیقی توانائی سے مختلف زبانوں کے اثرات کو اپنے وجود میں جذب کر کے ایک شائستہ روپ دیا تھا وہ اردو اور صرف اردو کا روپ تھا جسے انیسویں صدی تک لفظ ''ہندی'' سے موسوم کیا جاتا تھا۔ اس روپ میں کھڑی بولی کے علاوہ پنجابی، ہریانی، اودھی، بھوج پوری، گلدھی، بندیلی، فارسی، عربی، ترکی، مرہٹی وغیرہ کے اثرات اور لہجے ایسے جذب ہو گئے تھے کہ ایک خوبصورت لہجہ، شائستہ روپ اور قوت اظہار پیدا ہو گئے تھے۔ انیسویں صدی میں ''ناگری ہندی'' نے اردو کے، جواب تک خود ''ہندی'' کے نام سے موسوم کی جاتی تھی، اسی روپ اور کینڈے کو اختیار کر کے اس میں سنسکرت کے الفاظ شامل کر دیے اور اسے دیوناگری رسم الخط میں لکھ کر ''ہندی'' کا نام دے دیا۔ انیسویں صدی میں ''ہندی'' اور ''ریختہ'' کے ساتھ اردو کا لفظ بھی عام ہونے لگا تھا۔ اردو زبان کے لیے ''ہندی'' کا لفظ صدیوں سے مسلسل استعمال ہوتا رہا ہے۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے جب بھی ''ہندی'' کا لفظ زبان کے معنی میں استعمال ہوا ہے اس سے ہمیشہ مراد یہی اردو زبان لی جاتی رہی ہے جس میں، میں یہ سطور لکھ رہا ہوں اور جو آج عرف عام میں ''اردو'' کے نام سے موسوم ہے۔ محمد عوفی نے ''لباب الالباب'' میں لکھا ہے کہ ''اور اسہ دیوان ست یکے بتازی و یکے بپارسی و یکے بہندوی'' [۲۵] امیر خسرو (۱۲۵۳ء۔۱۳۲۵ء) نے ''غرۃ الکمال'' کے دیباچے میں مسعود سعد سلمان (۱۰۴۶ء۔۱۱۲۱ء) کے بارے میں لکھا ہے:

''لقا آں سہ دیوان در عبارت عربی و فارسی و ہندی است'' [۲۶]

غرۃ الکمال کے اس دیباچے میں امیر خسرو نے ایک اور جگہ لکھا ہے کہ:

''جزوے چند نظم ہندی نذر دوستاں کردہ شدہ است'' [۲۷]

میراں جی شمس العشاق (م ۹۸۱ھ) [۲۸] کے ہاں ''شہادت التحقیق'' میں یہ شعر ملتا ہے

یہ ہندی بولوں سب + اس ارتوں کے سبب

شاہ برہان الدین جانم اپنی زبان اردو کو ''ہندی'' کہتے ہیں جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے

عیب نہ راکھیں ہندی بول + معنی تو چک دیکھ ڈھنڈول [۲۹]

شیخ بہاؤالدین باجن (۱۳۸۸ء۔۱۵۰۶ء) ''خزائن رحمت اللہ'' میں لکھتے ہیں۔

''درذکر اشعار کہ مقولہ این فقیراست بزبان ہندوی جکری خوانند'' [۳۰]

''سب رس'' میں ملاوجہی اپنی زبان کو ''زبان ہندوستان'' کہتے ہیں۔ [۳۱] سید اشرف بیابانی (۸۶۴ھ۔۹۳۵ھ) ''نوسرہار'' میں لکھتے ہیں:

بازاں کیا ہندوی میں + قصہ مقتل شاہ حسین [۳۲]

اٹھارویں صدی میں اردو کے عظیم شاعر محمد تقی میر کہتے ہیں:

کیا جانوں لوگ کہتے ہیں کس کو سرورِ قلب + آیا نہیں ہے لفظ یہ ہندی زباں کے بیچ

شاہ عبدالقادر نے اٹھارویں صدی میں ترجمہ قرآن مجید (۱۲۰۵ھ) اردو میں کیا تو لکھا:

''بعد حمد و صلوٰۃ کے اس بندۂ عاجز عبدالقادر کو خیال آیا کہ ———— ہندی زبان میں قرآن شریف کو ترجمہ کرے ————'' [۳۳]

سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ ''شاہ عبدالقادر صاحب کے زمانہ تک ''اردو'' کا نام ''ہندی متعارف تھا اور سرسید نے ''آثار الصنادید'' کے طبع اول (۱۸۴۷ء) میں ''اردو'' کے لیے ''ہندی'' کا لفظ استعمال کیا ہے اور اسی کو ''ہندی'' کہتے ہیں۔ ہندی والوں۔ نے اس لفظ پر ایسا قبضہ کیا کہ آپ کو اس نام پر سے ملکیت کا دعویٰ اٹھا لینا پڑا'' [۳۴]

ان شواہد سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ پانچ چھ سو سال کے عرصے میں لفظ ''ہندی'' زبان کے معنی میں ''اردو زبان'' کے لیے استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد ''ہندی'' کا لفظ اردو کے اس لسانی و نحوی روپ کو کہا جانے لگا جو دیوناگری رسم الخط میں لکھی جاتی ہے اور فارسی رسم الخط میں لکھی جانے والی زبان کو ''اردو'' کہا جانے لگا۔ وہ زبان جو شاہی قلعے میں بولی جاتی تھی اردوئے معلیٰ کہلاتی تھی۔ جب بہادر شاہ ظفر کے ساتھ شاہی ختم ہوئی تو ''معلیٰ'' کا لفظ خارج ہو گیا اور صرف اردو کا لفظ زبان کے معنی میں استعمال ہونے لگا۔ بول چال کی سطح پر یہ دونوں زبانیں آج بھی ایک ہیں۔ ان کی ترکیب نحوی بھی ایک ہے۔ ۱۹۹۲ء میں کنہیا کماری کے ساحل کی ایک چٹان پر کھڑے ہوئے میں اور ضیا جالندھری ایک دوسرے سے باتیں کر رہے تھے کہ پاس ہی پانی میں پیر لٹکائے ہوئے ایک لڑکی نے حیرت سے پوچھا کہ آپ ''ہندی'' میں باتیں کر رہے ہیں؟۔ میں نے کہا ''نہیں بیٹی! اردو'' میں کر رہے ہیں۔ وہ یہ سن کر خاموش ہو گئی اور پانی سے کھیلنے میں معروف ہو گئی۔ دلی کے ''دور درشن'' پروگرام سے پہلے جب چہرے اور سر کی چمک کم کرنے کے لیے پاؤڈر لگایا جا رہا تھا مشاطہ (میک اَپ مین) نے کہا کہ ''آپ بہت میٹھی، دل بھاتی اور ستھری ہندی بولتے ہیں۔ آپ کی ہندی بہوت میٹھی ہے''۔ میں نے کہا ''نہیں بھائی! میں اردو بول رہا ہوں'' یہی بنا بنایا، ترقی یافتہ، شائستہ، دل بھاتا اردو روپ دیوناگری ہندی نے لے لیا اور اس میں سنسکرتی الفاظ شامل کر کے اسے اردو کا پرانا نام ''ہندی'' دے دیا۔ انگریزی اقتدار نے اس لسانی اختلاف کو ہوا دی تاکہ ہندو مسلمان ایک دوسرے سے دور ہوتے چلے جائیں اور ''لڑاؤ اور حکومت کرو'' کے قدیم رومن اصول کے عین مطابق ان کی حکومت مستحکم و دائم رہے۔ انیسویں صدی میں ہندو و مسلمان کے درمیان فاصلہ پیدا کرنے کا یہ عمل فورٹ ولیم کالج (۱۸۰۰ء) سے ایک منصوبے کے تحت، شروع ہوا اور وقت کے ساتھ کامیاب ہوتا چلا گیا۔ ایک وقت آیا تھا کہ ہندو مسلمان اس بات پر متفق ہو گئے تھے کہ اس ایک ہی زبان کو ''اردو'' اور ''ہندی'' کہنے کے بجائے اسے ''ہندوستانی'' کہا جائے اور یہ دونوں رسم الخطوں میں لکھی جائے۔ جو فی

الواقع اردو ہندی تنازع کا واحد و بہترین حل تھا۔ یہ آج بھی ممکن ہے، واضح رہے کہ اردو زبان کے لیے ''ہندوستانی'' کا لفظ استعمال کے اعتبار سے لفظ ''ہندی'' سے بھی قدیم تر ہے۔ ''تاریخ فرشتہ'' میں عادل شاہ ثانی والیِ بیجاپور کے متعلق لکھا ہے کہ ''تابہٗ ہندوستانی متکلم نمی شُد''۔ شاہجہاں کی تاریخ ''بادشاہ نامہ'' میں ہے: ''نغمہ سرایان ہندوستانی زبان''۔[۳۵]

ایس کے چڑجی نے لکھا ہے کہ ''تقریباً ۱۸۵۰ء سے وہ نثری اسلوب جس کا للو لال جی (۱۷۶۳ء۔ ۱۸۳۵ء)، سادل مترا اور دوسروں نے آغاز کیا تھا رفتہ رفتہ متعین ہوگیا۔ اس (اُسلوب) پر اردو کے سادہ و پرکار نثری اُسلوب کا بے حد گہرا اثر تھا...... ۱۸۵۰ء سے ۱۸۷۰ء تک خود ہندی والے پس و پیش میں مبتلا تھے اور ہندی (زبان) کے بارے پُر یقین نہیں تھے''[۳۶] اس کے بعد بنارس کے ہریش چندر نے (۱۸۴۶ء۔۱۸۸۴ء) جو عرف عام میں ''بھارت اینڈو'' (ماہِ ہند) کہلاتے تھے، دیوناگری ہندی کو آگے بڑھانے کی تحریک میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ ۱۸۷۵ء میں جب ''آریا سماج'' وجود میں آیا تو پرچار کے لیے اس کے بانی دیانند سرسوتی نے ہندی کے اسی روپ کو سارے ملک میں استعمال کیا۔ اردو کے عظیم افسانہ نگار منشی پریم چند (۱۸۸۰ء۔۱۹۳۶ء) نے اردو اور ہندی دونوں رسم الخط میں لکھا اور دونوں زبانوں میں ان کی حیثیت آج بھی مسلّم ہے۔

☆☆

یورپ میں انیسویں صدی ''انقلاب فرانس'' کے بنیادی تصورات سے روشن تھی۔ جیسے جیسے یورپی اقوام دوسرے ممالک پر قبضہ کرتی گئیں یہ تصورات بھی نئی تعلیم اور اشاعت کی سہولتوں کے ساتھ، ان مقبوضہ ممالک میں بھی سامنے آتے گئے۔ اس وقت عقلیت، تشکیک، افادیت، فردیت کے تصورات اہل انگلستان کے ذہنوں پر چھائے ہوئے تھے۔ ہندوستان میں بھی ان کی گونج سنائی دینے لگی۔ یہاں بھی انگریزی داں طبقہ عقیدے پر ''عقل'' کی برتری کا پرچار کرنے لگا اور یہاں بھی فرد کے ضمیر کا مسئلہ اہمیت اختیار کرنے لگا۔ سماجی انصاف، سیاسی حقوق اور تعلیم نسواں کے تصورات بھی تعلیم یافتہ طبقے میں پھیلنے لگے لیکن جیسے آزادیِ اظہار کے معنی انگلستان میں اور تھے اور ہندوستان والوں کے لیے اور تھے، اسی طرح یہ تصورات بھی کچی پکی صورت میں ہی سامنے آئے۔ اس صدی میں افادیت، عقلیت، نیچر اور مذہب کی نئی تاویل کے تصورات بھی یہاں مقبول ہونے لگے۔ سر سید احمد خان نے جو کچھ عملاً کیا وہ ان ہی تصورات کا اثر تھا۔ ان اثرات سے سر سید احمد خان نے ۱۸۵۷ء کے بعد کی صورتِ حال کا مقابلہ کیا اور مسلمانوں کو قدیم منجمد تصورات کی دلدل سے نکال کر جدید دور میں لا کھڑا کیا۔

انیسویں صدی میں یہ تبدیلیاں ایک طبقے میں تو ضرور پیدا ہوئیں لیکن تعلیم عام نہ ہونے کی وجہ سے یہ عوام تک نہ پہنچ سکیں۔ زرعی نظام میں مداخلت اور تبدیلی کی وجہ سے عوام کی معاشی حالات حد درجہ خراب ہوگئی۔ وہ خوش حالی، جو سارے انتشار کے باوجود مغلیہ دور میں تھی اب تیزی سے مفقود ہوتی جارہی تھی۔ گاؤں کا نظام بھی، انگریزوں کی استعمار پسندانہ حکمت عملی کی وجہ سے بُری طرح متاثر ہوا تھا۔ ہندوستان بنیادی طور پر ایک زرعی ملک تھا اور یہاں کا زرعی نظام صدیوں سے کامیابی کے ساتھ چل رہا تھا۔ پہلے حکمران کی تبدیلی سے شاہی خاندان بدل جاتا تھا لیکن سماجی تانا بانا، پیداواری نظام، زمین سے رشتہ و قانونی تعلق اس سے متاثر نہیں ہوتے تھے، برطانوی اقتدار نے ان رشتوں کو توڑ کر رکھ دیا۔ وارن ہیسٹنگز نے اس مفروضے پر اپنی حکمت عملی وضع کی کہ ساری زمین فرماں رواں کی ملکیت ہوتی ہے

اور بیچ کے لوگ محض ایجنٹ اور بٹے دار ہوتے ہیں۔ جو کسان سے مال گزاری اُگانے پر کمیشن کے حق دار ہوتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ موجودہ زمین دار کو صرف اس صورت میں برقرار رکھا جا سکتا تھا اگر وہ مقررہ رقم ادا کرے، جو کسان کی استطاعت سے یقیناً باہر تھی۔ اس حکمتِ عملی کے ساتھ بنگال میں بیشتر پرانے زمین دار بے دخل ہو گئے اور حکومت وقت اور کسان کے درمیان پرانا تعلق ختم ہو گیا۔ یہ ہندوستان کے زرعی و دیہی نظام میں پہلی بنیادی اور بڑی دراڑ تھی۔ جب ''بندوبستِ استمراری'' کا نفاذ ہوا تو زمین دار کو زمین کا مالک تسلیم کر لیا گیا۔ اب اسے یہ اختیار بھی مل گیا کہ حکومت کو مال گزاری ادا کرنے کے بعد باقی ساری رقم اس کی ہوگی۔ حکومت نے مال گزاری کی شرح مقرر کر دی۔ اس سے خود کسان کا رشتہ زمین سے کٹ گیا۔ وہ محض ایک مزدور بن کر رہ گیا۔ کسان کی حالت اتنی خراب ہوئی کہ وہ زمین دار کے رحم و کرم پر رہ گیا۔ اب زمیندار ہر طرح زمین کا مالک تھا۔ وہ چاہے تو اسے فروخت کر سکتا تھا، گروی رکھ سکتا تھا یا تحفے میں دے سکتا تھا، مغلوں کے دور میں ایسا نہیں تھا۔ مغلوں کے زمانے میں زمیندار/ جاگیردار کا اختیار محدود تھا۔ وہ زمین کا مالک نہیں تھا۔ اس بات میں کوئی فرق نہیں تھا کہ کسان مال گزاری زمیندار کو دے یا حکومتِ وقت کو ادا کرے۔ ''بندوبست استمراری'' نے اس نظام کو ختم کر دیا۔ اب یہاں کے زمین دار کی وہی حیثیت ہو گئی جو برطانیہ میں زمیندار کی تھی۔

اب تک برصغیر کے گاؤں دیہات پوری طرح خود کفیل تھے۔ بڑے سے بڑا طوفان آتا لیکن ان خود کفیل دیہاتوں کی اکائی ثابت و سالم رہتی۔ نئے برطانوی نظام کی وجہ سے جب زمینوں کی خرید و فروخت کا سلسلہ شروع ہوا تو زمین ان تاجر پیشہ لوگوں نے خریدنی شروع کر دی جن کے پاس فاضل سرمایہ تھا۔ اب زمین، گاؤں کی خود کفیل اکائی سے الگ ہو کر، زیادہ سے زیادہ منافع کمانے کا ذریعہ بن گئی۔ ایسے لوگ بھی درمیان میں آ گئے۔ جن کے پاس زمینیں ٹھیکے پر تھیں۔ ''بندوبست استمراری'' کے دو عشروں کے اندر اندر بنگال کی آدھے سے زیادہ زمینیں بار بار فروخت ہوئیں اور یہ زمینیں ایسے تاجروں اور ساہوکاروں کے ہاتھ آ گئیں جن کا زراعت سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ ۱۷۹۳ء میں کمپنی بہادر زمین کے کرائے سے ۸۹ فی صد وصول کرنے لگی تھی جب کہ انگلستان میں یہ شرح پانچ، دس فیصد تھی۔ وصول کرنے کے قاعدے بھی اتنے جابرانہ تھے کہ اگر مقررہ تاریخ پر غروبِ آفتاب تک رقم ادا نہ کی جاتی تو زمین دار بے دخل کر دیا جاتا۔ مغلوں کے زمانے میں خاندان کا سربراہ ''زمین دار'' تسلیم کیا جاتا تھا۔ اب ان زمینوں پر وراثت کا قانون لاگو ہو گیا اور دیکھتے ہی دیکھتے زمینیں چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں بٹ کر حصہ داروں کے نام میں آ گئیں اور ان چھوٹی چھوٹی زمینوں پر کاشت بے کفایت ہو گئی۔ زمین جو اب تک کسان کے لیے پیداوار اور روزی کا ذریعہ تھی غیر کاشت کار ساہوکار کے لیے منافع کا وسیلہ بن گئی۔ ان سب باتوں کا اثر یہ پڑا کہ زمینیں بنجر ہونے لگیں۔ مغلوں کے زمانے میں کسان کو بے دخل نہیں کیا جا سکتا تھا اس لیے زمینیں آباد تھیں۔ اس صورتِ حال کا نتیجہ یہ نکلا کہ اب ہندوستان کا زمین دار ''کمپنی بہادر'' کا دلال بن گیا۔ مغلوں کے زمانے میں مزدور، کسان اور زمین دار ایک اکائی کا درجہ رکھتے تھے۔ برطانوی نظام میں کسان الگ ہو گیا اور زمین دار الگ ہو گیا۔ اس سے جابر اور مجبور دو طبقے وجود میں آ گئے یعنی ایک استحصالی طبقہ اور ایک وہ طبقہ جس کا استحصال کیا جائے۔ ساہوکار قرض دینے کے لیے اس نظام کا حصہ بن گیا اور کسان و زمیندار اس کے شکنجے میں آ گئے۔

مغلوں کے زمانے میں جیسا کہ سر چارلس مٹکاف نے لکھا ہے کہ ''دیہاتوں کی بستیاں ایک طرح سے

چھوٹی چھوٹی جمہوریائیں ہیں۔ ان کے پاس ہر وہ چیز ہے جس کی انھیں ضرورت ہوتی ہے۔ وہ بیرونی دنیا سے بے نیاز ہیں۔ وہ ان حالات میں بھی قائم ودائم رہے ہیں جب کوئی دوسری چیز اپنی جگہ قائم نہیں رہتی [۳۷] اور کمپنی بہادر کو مشورہ دیا کہ گاؤں کے نظام کو خراب نہ کیا جائے۔ انگریزوں کی نئی حکمت عملی سے یہ اکائی ٹوٹ گئی۔ اب زراعتی پیداوار، جو پہلے اپنی بستی کی ضروریات پورا کرتی تھی، دوسری منڈیوں کی ضرورت کو پورا کرنے لگی۔ اسی کے ساتھ کسان کو نقد پیسے کی ضرورت پڑنے لگی۔ اب وہ ایسی فصلیں اگانے لگا جس سے نقد پیسہ ہاتھ آئے۔ پہلے موسم اسے متاثر کرتا تھا، اب منڈی کا اُتار چڑھاؤ اسے متاثر کرنے لگا۔ ہندوستان کا کسان اور وہی نظام ٹوٹ کر رہ گیا۔

یہی عمل ہندوستان کی صنعتوں کے ساتھ ہوا۔ سترھویں صدی میں ہندوستان کے سوتی کپڑے کی مانگ انگلستان میں اتنی بڑھی کہ انگلستان کی سوتی اور ریشمی صنعت تباہی کے دہانے پر آ گئی۔ ۱۷۰۱ء میں برطانیہ نے سوتی کپڑے کی درآمد پر پابندی لگا دی اور ساتھ ہی سوتی کپڑا پہننا اور بیچنا قابلِ تعزیر جرم قرار دے دیا گیا۔ اس کے نتیجے میں سوتی کپڑے کی صنعت انگلستان میں تیزی سے فروغ پانے لگی اور جب برطانیہ کا تسلط ہندوستان پر قائم ہوا تو انھوں نے درآمدی ڈیوٹی بڑھا کر مقامی پارچہ بافوں پر قانون کا شکنجہ اتنا سخت کیا اور ایسے قوانین بنائے کہ یہاں کی صنعت ہی ڈھیر ہو گئی۔ یہاں کے مال پر ڈیوٹی لگا دی گئی اور انگلستان کے پارچوں کو بغیر ڈیوٹی کے آنے کی اجازت دے دی۔ دونوں جگہ ان کی حکومت تھی۔ ایک جگہ ان کی اپنی تھی اور ایک جگہ مقبوضہ ملک تھا۔ یہاں کا مال اتنا مہنگا ہو گیا کہ باہر اس کی طلب ختم ہو گئی اور برطانوی مال اتنا سستا ہو گیا کہ یہاں اس کی مانگ بڑھ گئی۔ ڈاکٹر تارا چند نے لکھا ہے کہ:

”ہندوستان میں برطانوی حکومت کے ابتدائی دور کی تاریخ، تہذیب سوزی، لوٹ مار، جبر واستبداد اور ہندوستانی صنعت وحرفت کی تباہی کی غلیظ و شرم ناک کہانی ہے۔“ [۳۸]

۱۷۶۹ء میں حکومت وقت نے فیصلہ کیا کہ خام ریشم کی پیداوار بڑھانے کی حوصلہ افزائی کی جائے لیکن ریشمی کپڑا بنانے کی حوصلہ شکنی کی جائے۔ اسی کے ساتھ گھروں پر پارچہ بافی کا کام کرنے کی ممانعت کر دی گئی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ صنعت بھی ٹھکانے لگ گئی اور ہندوستان صرف خام مال پیدا کرنے کا ذریعہ بن گیا۔ اب صورتِ حال یہ ہو گئی کہ وہ ملک جو ایک عشرہ پہلے سوتی وریشمی کپڑا بنانے اور برآمد کرنے والا ملک تھا اب سوتی کپڑا درآمد کرنے والا ملک بن گیا۔ دست کاری ختم ہونے لگی اور بے روزگاری کا عفریت منھ پھاڑے تجارتی، معاشی واخلاقی، قدروں کو ہڑپ کرنے لگا۔ نظیر اکبر آبادی نے کہا:

مارے ہیں ہاتھ ہاتھ پہ سب یاں کے دستکار   اور جتنے پیشہ دار ہیں روتے ہیں زار زار
کوٹے ہے تن لوہار تو پیٹے ہے سر سُنار   کچھ ایک دو کے کام کا رونا نہیں ہے یار
چھتیس پیشہ والوں کے ہیں کاروبار بند

مسلمانوں کے دورِ حکومت میں ہندوستان کی ساری دولت ہندوستان ہی میں رہتی تھی لیکن برطانوی دورِ اقتدار وحکومت میں یہاں کی دولت انگلستان جانے لگی۔۔ ہندوستان سے سالانہ خراج بھی وصول کیا جانے لگا۔ مخصوص جنگوں میں شکست پانے والے سے تو خراج وصول کیا ہی جاتا تھا لیکن حالتِ امن میں، خراج وصول کرنے کا یہ طریقہ کار پہلی مرتبہ یہاں نافذ کیا گیا تھا۔ اس سے عام آدمی کی حالت خراب ہو گئی۔ غربت، بیماری، بدحالی اور بھوک وافلاس

عام ہو گئے۔ غلام ہمدانی مصحفی نے کہا:

افسوس کہ لی چھین نصاریٰ کے سگوں نے   یوں ہاتھ سے اس فرقۂ اسلام کی روٹی

ان جابرانہ حکمت عملیوں سے انگلستان کی صنعت تیزی سے ترقی کرتی چلی گئی۔ بڑی منڈیاں اس کے قبضے میں آ گئیں اور یہاں کی صنعت چوپٹ ہو گئی۔ انگلستان میں صنعتی ترقی کے ساتھ زرعی مزدور صنعتوں میں کام کرنے لگا تھا لیکن ہندوستان میں زراعت وصنعت دونوں کے برباد ہو جانے سے کسان مزدور بھوکوں مرنے لگے۔ مصحفی نے کہا:

ہندوستاں میں دولت وحشمت جو کچھ بھی تھی   کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر چھین لی

مغلیہ سلطنت کے زوال کا ایک بنیادی سبب یہ تھا کہ اس کا طبقۂ خواص ناکارہ، بدچلن، عیش پرست، بے ایمان، خود غرض وخود پرست ہو گیا تھا۔ اس کے سامنے زندگی کے بڑے مقاصد باقی نہیں رہے تھے۔ اس کی حبِ وطن بھی ذاتی غرض کے سامنے ہیچ ہو گئی تھی۔ انیسویں صدی میں، برطانوی سلطنت کے استحکام کے ساتھ، میلانات کی سطح پر طبقۂ خواص میں دو بڑے "میلاناتی دھارے" بہتے نظر آتے ہیں۔ ایک دھارے کے ساتھ وہ طبقہ تھا جو انگریز پرست تھا اور اپنے ذاتی مفادات کی خاطر انگریزوں کے ساتھ تھا۔ اس میں جاگیردار، نواب، بڑے زمین دار شامل تھے۔ دوسرا طبقہ وہ تھا جو انگریز کو سارے معاشی وسماجی خرابیوں کی جڑ سمجھتا تھا۔ وہ انگریزوں کے خلاف تھا۔ یہ طبقہ علمائے دین، چھوٹے زمین داروں اور چھوٹے متوسط طبقے پر مشتمل تھا۔ وہ یہ محسوس کر رہا تھا کہ اگر یہی صورت حال برقرار رہی تو اس کی شناخت بھی گم ہو جائے گی اور سارا ہندوستان تباہ وبرباد ہو جائے گا۔ عوام کی غالب اکثریت اس طبقے کے ساتھ تھی۔ اردو شعرا کے درمیان بھی یہی تقسیم نظر آتی ہے۔ انشاء اللہ خان انشاء طبقۂ خواص کے ساتھ تھے اور غلام ہمدانی مصحفی طبقۂ عوام کے ساتھ تھے جو ساری بربادی کی جڑ کافر فرنگی کو سمجھتے تھے۔ اردو شاعری کے حوالے سے اس دور کا مطالعہ اگلے باب میں آئے گا۔

یہ بات یاد رہے کہ نوابین اور راجاؤں کی جو ریاستیں باقی تھیں وہ انگریز کی منظور یافتہ اور اس کے زیر نگیں تھیں۔ انگریز کے حکم کے بغیر وہاں پرندہ پر نہیں مار سکتا تھا۔ بادشاہ بے بس ومجبور اور انگریز کا وظیفہ خوار تھا۔ سلطنت اودھ ختم ہو چکی تھی۔ غلامی کا مزہ صحیح معنی میں پہلی بار ہندوستان نے چکھا تھا۔ مغلوں کے زمانے میں ہندو مسلمان دونوں حکومت میں شریک تھے۔ سماجی وتہذیبی سطح پر بھی وہ ایک دوسرے سے قریب تھے۔ وہ تبدیلیاں جو انیسویں صدی میں نمایاں ہو رہی تھیں انگریز کے لیے تو مفید تھیں لیکن عوام کی حالت زبوں تر ہوتی جا رہی تھی۔ انگریزی کو دفتری زبان بنا کر اور سرکاری ملازمت کی اولین شرط ٹھہرا کر ہندو مسلمان سب کو، ان کی اپنی اعلیٰ تعلیم کے باوجود، ناخواندہ بنا دیا تھا۔ اس حکمتِ عملی نے حالاتِ غلامی کو زیادہ گہرا اور گھمبیر بنا دیا تھا۔ اب یہ معاشرہ ایک ایسے پنجرے میں بند تھا جس میں احساسِ تحفظ تو تھا لیکن آزادی نہیں تھی۔ ایسی آزادی جو فرد کی تخلیقی صلاحیتوں کو اُبھارتی اور بروئے کار لاتی ہے۔ اس صورت حال سے، ردعمل کے طور پر خواہشِ آزادی تیز تر ہو گئی تھی لیکن آزادی کے بعد ہم پھر اُسی راستے پر آ گئے جس پر انگریزی اقتدار کے جبر کے تحت ہم گامزن تھے۔ انگریزی زبان کو پوری طرح ذریعہ تعلیم بنا کر آنکھیں میچے خوش خوش ہم اس راستے پر چل رہے ہیں جس کے ہولناک اثرات کم وبیش اکیسویں صدی کی پہلی چوتھائی تک واضح ہو کر سامنے آئیں گے۔

لیکن قارئین کرام! ہم تو ابھی انیسویں صدی ہی کا مطالعہ کر رہے ہیں اور اس کی صورتِ حال یہ ہے کہ دتی

کا مرکز اُجڑ چکا ہے۔ اودھ کی سلطنت کا خاتمہ ہو چکا ہے۔ نئے حکمرانوں (انگریز) کا نیا نظام معاشرے کے باطن میں تبدیلی کا راگ الاپ رہا ہے۔ سیاسی اقتدار پوری طرح انگریز کے ہاتھ میں آچکا ہے۔ سرسید احمد خاں اسی صورتِ حال کا جائزہ لے کر اور نئی تعلیم کو اس مسئلے کا حل بتا کر، مسلمانوں کو تبدیلی کے اس راستے کی طرف لانے کی ترکیبیں سوچ رہے ہیں تا کہ اس معاشرہ کو پرانی دنیا کے رسم ورواج کی دلدل سے نکال کر، نئی دنیا کے ساتھ کھڑا کر سکیں۔ اس صورت حال کے اردو ادب پر بھی گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ اگلے باب میں ہم تخلیقی وفکری سطح پر انیسویں صدی کے اردو ادب کی قدیم و جدید دونوں صورتوں کا ترتیب وار مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

۱۔ Advanced History of India, R.C Majmudar, P-704, London, 1958

۲ ببرچو کرد لباس خلافتِ اکبر شاہ   بشرفِ دولت و اقبال و عزت مانوس
سروشِ غیب ز روئے بدیہہ "یک" ناگاہ   "جہیزِ عشرتِ پرویز" گفت سالِ جلوس
۱   ۱+۱۲۲۰=۱۲۲۱ھ

سکہ: بسیم و زر زدہ خوش سکۂ جہانبانی   چراغ دودۂ تیمور، اکبرِ ثانی
واقعات مملکت، دارالحکومت دہلی، بشیر الدین احمد، جلد اول، ص ۶۹۲، آگرہ ۱۹۱۹ء

۳۔ واقعات مملکت دارالحکومت دہلی، جلد اول، ص ۶۹۱، آگرہ ۱۹۱۹ء

۴۔ اخبارِ رنگیں، سعادت یار خاں رنگین، مرتبہ ڈاکٹر معین الحق، ص ۶۸، پاکستان ہسٹاریکل سوسائٹی کراچی ۱۹۶۲ء

۵۔ تجربہ رنگیں، سعادت یار خاں رنگین، ص ۵۔۶، قلمی انڈیا آفس لائبریری لندن، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی

۶۔ جنگ نامہ، سعادت یار خاں رنگین، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری لندن، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی

7-The History & Culture of Indian People, General Edition R.C Majumdar Vol.X,P 28,Bombay,1965

۸۔ اخبارِ رنگیں، محولہ بالا، مقدمہ ص ۱۰۔۱۱

9-History & Culture of Indian People ,Vol X ,Page 321,Bombay,1965

۱۰۔ برصغیر میں اسلامی کلچر، عزیز احمد، ترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۱۳، ادارہ ثقافت اسلامیہ لاہور ۱۹۹۰ء

11-English works of Raja Ram Mohan Roy,Edited by J.C.Ghosh, Vol I Page 439,Calcutta,1887

12-History & Culture of Indian People,Vol X,P.36, Bombay 1965

13-Parliamentary Papers(1831-32) Vol IX,Page 484

14-Minutes by Honourable T.B Macaulay dated 2nd february 1835

۱۵۔ خطوط غالب (جلد دوم) مرزا غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۸۵۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

16-Sketches of Rulers of India, G.S Oswell, Vol III, P.207 Oxford University Press London 1908-09

17-History & Culture of Indian People, Vol X, P.267, Bombay 1965

۱۸۔ تحریک جدو جہاد بطور موضوع سخن، خواجہ منظور حسین، نیشنل بک فاؤنڈیشن لاہور، ۱۹۷۸ء

۱۹۔ تاریخ مسلمانان پاکستان و بھارت، سید ہاشمی فرید آبادی (جلد دوم) ص ۲۸۴، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، ۱۹۵۳ء

۲۰۔ نادرات شاہی، شاہ عالم ثانی آفتاب، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ہندوستان پریس، رامپور ۱۹۴۴ء اور ”شاہ عالم ثانی آفتاب“: احوال و ادبی خدمات، ڈاکٹر محمد خاور جمیل۔ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۷ء

۲۱۔ ہسٹری اینڈ کلچر آف انڈین پیپل، جلد دہم، ص ۲۵۴، بمبئی ۱۹۶۵

۲۲۔ اہل ہند کی مختصر تاریخ ”تاراچند“، ص ۳۸۵، میکملن لندن ۱۹۴۲ء

۲۳۔ تذکرہ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۲۴۸، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

۲۴۔ ہسٹری اینڈ کلچر آف انڈین پیپل، محولہ بالا، ص ۱۶۶

۲۵۔ تاریخ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۶۱۴ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء

۲۶۔ تاریخ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۶۱۴ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء

۲۷۔ ایضاً محولہ بالا ص ۲۷

۲۸۔ میں نے تاریخ ادب اردو جلد اول، محولہ بالا میں میراں جی شمس العشاق کا سال وفات ۹۰۲ھ لکھا ہے لیکن حسینی شاہد کے دلائل، جوانھوں نے اپنی تصنیف ”شاہ سید امین الدین علی اعلیٰ“ میں دیے ہیں اتنے قوی ہیں کہ میں نے بھی ۹۸۱ھ کو میرانجی کا سال وفات تسلیم کرلیا ہے۔ ج۔ج

۲۹۔ تاریخ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۳۰

۳۰۔ ایضاً ص ۱۰۷

۳۱۔ ایضاً ص ۳۳۳

۳۲۔ ایضاً ص ۱۷۶

۳۳۔ قرآن مجید مع ترجمہ شاہ عبدالقادر، مطبوعہ تاج کمپنی لمیٹڈ۔ کراچی۔

۳۴۔ نقوش سلیمانی، سید سلیمان ندوی، ص ۱۰۶، مکتبہ مشرق، کراچی ۱۹۵۱ء

۳۵۔ نقوش سلیمانی، ص ۱۰۵، محولہ بالا

۳۶۔ ہسٹری اینڈ کلچر آف انڈین پیپل، ص ۱۸۲، محولہ بالا

۳۷۔ ہسٹری آف دی فریڈم موومنٹ، ڈاکٹر تاراچند، جلد اول، ص ۳۵۳، دہلی ۱۹۶۱ء

۳۸۔ ایضاً، ص ۳۶۸

فصل اول

(یہ چھ ابواب پر مشتمل ہے)

فصل اول

پہلا باب

اردو شاعری — محرکات و رجحانات، روایت کا سفر: کشمکش، درمیانی کڑیاں، معیار سخن، اسباب اور خصوصیات۔ اس دور کی زبان کا لسانی مطالعہ

تبدیلی زندگی کا راستہ ہے اور عروج کے بعد زوال زمانے کا مقدر ہے۔ جیسے جیسے مغلیہ سلطنت زوال پذیر ہو کر کمزور ہوتی گئی ویسے ویسے اس کے مرکز سلطنت یعنی دتی کا سہاگ بھی اجڑتا گیا۔ مرہٹوں کی یورش اور نادر شاہ کے قتل عام (۱۷۳۹ء) سے ترک دہلی کا جو سلسلہ شروع ہوا، وہ احمد شاہ ابدالی کے حملوں کے ساتھ بڑھتا چلا گیا۔ جس کو جہاں سہارا یا ٹھکانا ملتا وہ وہاں چلا جاتا۔ ادھر معاشی بدحالی نے دتی کی کمر توڑ دی اور دیکھتے ہی دیکھتے دتی اہل فن اور اہل ہنر سے خالی ہو گئی:

جب لشکر گرماں کی چڑھائی ہو شب و روز   دہلی کے لگے کیوں نہ پھر اور رنگ میں کیڑا
(جرأت، ص ۴۳)

دتی سے پختہ محلوں کے وارث کہاں گئے   اب تک ڈھئے پڑے ہیں جو دیوار سنگ و خشت
(مصحفی) دوم، ۹۷

دتی ہوئی ہے ویراں سونے کھنڈر پڑے ہیں   ویران ہیں محلے سنسان گھر پڑے ہیں
(مصحفی) دوم، ۲۱۳

دتی کے اجڑنے سے قرب وجوار کے علاقے آباد ہونے لگے۔ اودھ کا علاقہ دتی سے قریب تھا اور اودھ کے حکمران اب بھی وزیر الممالک کہلاتے تھے، دتی والے کثیر تعداد میں یہاں آنے لگے۔ اس صورت حال کے بارے میں انشاء اللہ خاں انشا نے لکھا ہے:

> ”افلاس کی وجہ سے اونچے گھروں کے لوگ اور فصیح اشخاص مدتیں ہوئیں دارالخلافہ سے نکل آئے ہیں اور پورب کے شہروں میں آباد ہو گئے ہیں لیکن لکھنؤ دو مشرق کے اور شہروں کے مقابلے میں شاہ جہاں آباد کی قربت کی وجہ سے ترجیح رکھتا ہے۔ اس شہر میں فصیح دہلویوں کی اتنی کثرت ہے کہ ان کا شمار نہیں اور جو دہلوی اس وقت شاہ جہاں آباد میں ہیں ان میں فصیح کم اور غیر فصیح زیادہ ہیں “[۱]

دتی والوں نے اپنی تہذیب کے رنگ سے ہر علاقے کی تہذیب کو متاثر کیا۔ پرامن حالات اور معاشی خوشحالی کی وجہ سے

لکھنؤ برصغیر میں علم وادب اور ہنداسلامی تہذیب کا ایک نیا مرکز بن گیا۔ دلّی والوں کی زبان اور ان کا محاورہ یہاں بھی مستند سمجھا جاتا تھا۔ اس دور کے لکھنؤ کو دیکھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ دلّی نے لکھنؤ میں آکر ایک نیا جنم لیا ہے۔ انشا نے ''دریائے لطافت'' میں اس صورت حال کو بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''دلّی والوں کے صحبت کے فیض سے دیہات والوں نے کھانے پینے، پہننے اوڑھنے کے طریقے، بیان کی فصاحت اور زبان کی چستی سیکھ لی۔[۲] لکھنؤ کی تہذیب و زبان کا مطالعہ کیجیے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہاں کی تہذیب و زبان نے دلّی کی تہذیب و زبان کی بنیادوں پر اپنی عمارت کھڑی کی تھی اور رفتہ رفتہ خود اردو تہذیب کا بڑا مرکز بن گئی تھی اور یہ صورت ہوگئی تھی کہ

> ''ہم چنیں لکھنؤ را کہ حالا جانِ شاہ جہاں آبادی گویند نہ جان پورب۔ اگر بہ از شاہ جہاں
> آباد گویندی نہ سید چرا کہ ایں ترجیح از قبیل ترجیح جان بر قالب است و بزرگ تر بودن دُم
> طاؤس از طاؤس است''۔[۳] (اردو ترجمہ دیکھیے حواشی ب)

انیسویں صدی کے آغاز کے وقت دلّی والے سودا، میر سوز، جعفر علی حسرت وغیرہ لکھنؤ میں وفات پاچکے تھے لیکن ان کے اثرات تخلیقی ذہنوں پر قائم تھے۔ میرؔ زندہ تھے لیکن کم و بیش اسّی سال کے ہوچکے تھے۔ قلندر بخش جرأت بھی نوعمری میں اپنے والد کے ساتھ دلّی سے فیض آباد آگئے تھے۔ انشا بھی، مرشد آباد میں پیدائش کے باوجود، دلّی والے تھے، مصحفی کو دلّی سے لکھنؤ آئے سولہ سترہ سال ہوچکے تھے۔ اودھ پر نواب آصف الدولہ (وفات ۱۷۹۷ء) کی حکمرانی ختم ہوچکی تھی۔ اور نواب وزیر علی خاں کے مختصر دورِ حکومت کے بعد نواب سعادت علی خاں (۱۷۹۸ء۔ ۱۸۱۴ء) مسند سلطنت پر متمکن تھے۔ میرؔ اب بھی عظیم بزرگ شاعر تھے جن کے رنگ سخن کی طرف اب بھی سب للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے ضرور تھے لیکن جس کی پیروی لکھنؤ کے رنگ تہذیب کے لیے دشوار تھی۔ یہاں کا سماجی ماحول دلّی کے ماحول سے مختلف تھا جس کے تقاضے، شوق، مشغلے اور پسند دلّی سے مختلف تھے۔ انشا نے ابتدا میں میر سوز کے رنگ کی پیروی تھی جس کی نمایاں خصوصیت معاملہ بندی تھی۔ جرأت نے پہلے میرؔ کی پیروی کی اور پھر اپنے استاد جعفر علی حسرت کے رنگ کی طرف مائل ہوگئے اور معاملہ بندی میں اتنے شوخ رنگ بھرے کہ وہ خود اس رنگِ سخن کے نمائندہ شاعر ہوگئے۔ مصحفی نے میر و سودا دونوں کی طرف دیکھا اور ان کے رنگِ سخن سے اپنا رنگ پیدا کیا اور ساتھ ساتھ ان تمام رنگوں میں بھی شاعری کی جو لکھنؤ میں مقبول تھے اور جن پر محفلوں میں داد کا ڈونگرا برستا تھا۔ میر، سودا، سوز اس دور کے ممتاز شعرا: انشا، جرأت اور مصحفی کے لیے مثالی حیثیت رکھتے تھے اور یہ سب دلّی والے تھے۔ میرؔ کے آخری زمانے کے لکھنؤ کے مذاقِ شاعری میں اتنی تبدیلی آچکی تھی کہ خود میرؔ کے لیے اجنبی اور ناقابلِ برداشت تھی۔ سوز اور جرأت کے رنگ شاعری اس دور کے مقبول رنگ تھے۔ میرؔ نے سوز سے کہا: ''موقع و محل تمہاری شعر خوانی کا وہ ہے جہاں لڑکیاں جمع ہوں اور ہنڈکلیا پکتی ہو''[۴]۔ اور ایک موقع پر جرأت سے کہا: ''تم شعر تو کہہ نہیں جانتے ہو اپنی چوما چاٹی کہہ لیا کرو[۵] اس دور سے لکھنؤ کی تہذیب کا یہی مزاج تھا کہ وہ ہنڈکلیا اور چوما چاٹی کی تہذیب تھی اور اسی کا اظہار اس دور کی شاعری میں ہوتا ہے۔ اس تہذیب کا خمیر دلّی کے زوال سے اٹھا تھا جس کا گلا انگریز کے تسلط نے دبا رکھا تھا۔ اس میں وہ توازن باقی نہیں رہا تھا جو صحت مند تہذیب کا خاصہ ہوتا ہے۔ آصف الدولہ اسی تہذیب کے نمائندہ تھے جن کے پاس حکومت تھی لیکن اقتدار نہیں تھا اور جن کے ''اوپر کا دھڑ بڑا تھا اور تلے کا دھڑ کمر سے پاؤں تک کسی قدر چھوٹا تھا۔ جب بیٹھ جاتے تو معلوم ہوتا کہ خوش قامت جوان ہیں۔ جب کھڑے ہوتے تو آدمیوں کی کمر تک پہنچتے''[۶] یہی

صورت اس دور کی لکھنوی تہذیب کی تھی کہ دیکھنے میں خوش قامت لیکن جب دوسری تہذیب کے سامنے کھڑی ہوتی تو بونی اور پست معلوم ہوتی۔

ہر معاشرے اور ہر دور میں اچھی اور بری، مثبت و منفی قدریں ایک ساتھ موجود ہوتی ہیں۔ جو قدریں دلّی میں تھیں تلاش کرنے سے لکھنؤ میں بھی مل جائیں گی اور جو لکھنؤ میں تھیں وہ دلّی میں بھی مل جائیں گی لیکن اصل مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ معاشرے میں زور کن قدروں پر ہے۔ لکھنؤ کا معاشرہ تماش بین اور لذت کوش معاشرہ تھا اور انھیں قدروں سے اس کا مزاج پروان چڑھا تھا۔ یہی تماش بینی اور مزہ اس دور کی شاعری کی امتیازی خصوصیت ہے۔ جرأت کی شاعری میں یہ مزہ محبوب کی اداؤں، اس کے نخروں، اس کے اعضائے جسمانی کے پُر لذت بیان اور معاملاتِ حسن کے شوخ بیان سے پیدا ہوتا ہے۔ انشا کے ہاں یہ مزہ شوخی، تمسخر و ظرافت چھیڑ چھاڑ اور مجلسی شوخ لہجے سے پیدا ہوتا ہے۔ مزے کو اس تہذیب نے زندگی کے ہر گوشے حتیٰ کہ مذہب میں بھی تلاش کر لیا یہاں تک کہ تسکین کے لیے، رونے کو بھی ثواب بنا دیا اور مرثیے میں مکی اثرات بڑھا کر یہ تہذیب رونے سے بھی مثاب کرنے لگی۔

توہم پرستی اتنی بڑھی کہ عوام و خواص سب اسے حقیقت سمجھتے تھے۔ لکھنؤ کے ایک زری کے کام والے دولت مند شخص سے محلاتِ معتمد الدولہ نے ایک لاکھ روپے کا مال خریدا۔ جب اس نے روپیہ مانگا تو کارپردازوں نے اسے یہ کہہ کر شیشے میں اتارا کہ اگر بادشاہ سلامت کی قدم بوسی ہو جائے تو ہم چشموں میں عزت کا باعث ہو۔ وہ فریب میں آ گیا اور معتمد الدولہ کی خدمت میں حاضر ہو کر منت سماجت کے ساتھ خلعت پادشاہی کا امیدوار ہوا۔ معتمد الدولہ نے اسے ہمراہ لے کر، بارہ دری سلطانی میں بٹھا دیا۔ بادشاہ بارہ دری سے گزرے تو دیکھا کہ ایک یکم شحیم، بدوضع، دیونما انسان بیٹھا ہے۔ بادشاہ نے فرمایا کہ ہم مدت سے سنتے تھے کہ اس جگہ دیو پلید کا مقام ہے۔ عجب نہیں کہ وہی ہو۔ نظر بند رہے۔ حکم سنتے ہی کارپردازوں نے پکڑ لیا۔ کچھ دیر بعد جیسے ہی معتمد الدولہ کو دیکھا تو وہ قدموں پر گر کر زار قطار رونے لگا۔ معتمد الدولہ نے زرِ مذکور کی اس سے فارغ خطی مع جرمانہ لکھوائی اور چھوڑ دیا۔ جب بادشاہ نے پوچھا کہ وہ دیو کہاں ہے معتمد الدولہ نے عرض کیا اللہ تعالیٰ نے حضور کو لباسِ کرامت ظاہری و باطنی سے آراستہ فرمایا ہے۔ وہ مرید پلید بے شک دیو سیاہ تھا۔ چوکی پہرے سے، جہاں فرشتہ بھی پر نہیں مار سکتا، عنقا کی صورت غائب ہو گیا۔ تینوں وزیروں اور حاضرین نے تائید کی۔ بادشاہ کو یقین کامل ہو گیا کہ وہ دیو سیاہ تھا[۷]۔ غازی الدین حیدر کو ایک شخص کی صحبت پسند تھی۔ معتمد الدولہ نہیں چاہتا تھا کہ وہ شخص بادشاہ سے ملے۔ معتمد الدولہ نے اس شخص کو حکم دیا کہ گھر سے باہر قدم نہ رکھے اور بادشاہ سے کہا کہ وہ شخص مر گیا ہے۔ ایک دن بادشاہ کی سواری گزری اور اس شخص پر ان کی نظر پڑی۔ حکم دیا کہ جلد حاضر کرو۔ کارپردازانِ سواری نے تعمیلِ حکم سے چشم پوشی کی۔ بادشاہ نے معتمد الدولہ سے پوچھا کہ کیا معاملہ ہے؟ کہا حضور کو اللہ نے چشم پرنور جہاں بیں عطا کی ہے ظاہر و باطن کے پردے کھلے ہیں، جو کچھ حضرت ملاحظہ فرماتے ہیں ہم سب لوگ ہرگز نہیں دیکھ سکتے۔ بادشاہ کہتے تھے کہ وہ ہے، وہ ہے اور سب کہتے تھے۔ کہاں ہے، کہاں ہے، بادشاہ کو یقین کامل ہو گیا کہ یہ صورت لباسی تھی[۸] اس واقعہ سے تین باتیں سامنے آتی ہیں کہ بادشاہ تو ہم پرستی کا شکار تھا۔ بادشاہ کا زندگی اور معاشرے سے رشتہ منقطع ہو چکا تھا اور وہ صرف وہ دیکھ سکتا تھا جو اسے دکھایا جاتا تھا۔ حقیقت فریب اور فریب حقیقت بن گیا تھا۔ جنوں کا بادشاہ بھی بادشاہ بیگم (زوجہ غازی الدین حیدر) کے پاس آتا تھا اور پریاں بھی خدمت میں حاضر ہوتی تھیں۔[۹]

بادشاہ بیگم نے مذہب اثناء عشری میں بھی اختراعات کیں۔ صاحب الزماں کے واسطے چھٹی کی رسم ایجاد کی۔ فرضی زچہ بچے کی ولادت کے چھٹے دن نہادھوکر عمدہ لباس پہنتی اور اعزہ کو مہمان بلاتی۔ یہ رسم ہر سال شعبان کے مہینے میں دھوم دھام سے ادا کی جاتی تھی۔ ایک اور رسم اچھوتی کی ایجاد کی۔ اشراف کی خوبصورت دوشیزائیں روپیہ خرچ کر کے یا کسی دوسری تدبیر سے بہم پہنچائی جاتیں۔ ائمہ عشر کی ان کو ازدواج بتایا جاتا اور ان کا وہی نام رکھا جاتا جو ان کی ازداج کا تھا۔ حضرت فاطمہ کی پاسداری کی وجہ سے حضرت علی کے لیے کوئی عورت تجویز نہیں کی جاتی تھی۔ ہر روز صبح اٹھ کر بادشاہ بیگم پہلے ان کی زیارت کرتیں اور سلام کرتیں۔ یہ اچھوتیاں ساری عمر کنواری رہتیں۔ اگر کوئی عقد کرنا چاہتی تو کہتیں کہ یہ اسلام میں حرام ہے۔[۱۰]

اچھوتے کی رسم بھی ایجاد کی گئی۔ محل میں ایک حجرہ ائمہ ہدایے کے واسطے مخصوص کیا گیا۔ جب کسی امام کی پیدائش کا دن آتا تو اس امام کی اچھوتی عورت کو، زیور و مکلف پوشاک سے آراستہ کر کے، مسندِ زرنگار پر بٹھایا جاتا اور نہایت ادب و تعظیم کے ساتھ اس کو نذر دکھائی جاتی۔ محل سرا میں ائمہ اثنا عشر کے روضوں کی نقلیں تیار کرائی گئیں۔ ہر روضے کے سامنے ایک مسجد بنوائی گئی اور ہر روضے میں ضریح کی نقل اور عتباتِ عالیات کے دوسرے تبرک رکھے جاتے۔ روضۂ عباس کی بھی ایک نقل تیار کرائی گی۔[۱۱]

نصیر الدین حیدر نے بادشاہ بیگم کی طرح گیارہ ازواج (اچھوتیاں) ائمہ احدیٰ عشر کے لیے جمع کیں۔ ان کے علاوہ دوسرے ائمہ کے واسطے بھی اچھوتیاں جمع کیں جیسے حضرت قاسم،، حضرت عباس، وغیرہ۔ جب کسی امام کی ولادت کا دن آتا تو بادشاہ اپنے آپ کو حاملہ عورتوں کے طرح تصنع سے دردِزہ میں مبتلا کرتے اور بچے کی جگہ ایک مرصع گڑیا بادشاہ کے سامنے رکھ دی جاتی۔ بادشاہ خود بھی زچہ خانہ میں رہتے اور خدمت کرنے والی عورتیں وہی کھانے تیار کرتیں جو زچہ کے لیے کیے جاتے ہیں۔ اس مدت میں کوئی شخص بادشاہ کو مس نہیں کر سکتا تھا۔ چھٹی کے دن تک ایک ایک کر کے ساری رسمیں ہوتیں۔ چھٹی پر بادشاہ زچوں کی طرح غسل کرتے۔ ایک پرستار اس مصنوعی بچے کو لے کر ایک کونے میں کھڑی ہو جاتی اور دوسری عورتیں پانی کے چھ گھڑے وہاں بہا دیتیں۔ اس کو بچے کا غسل قرار دیا جاتا۔ رات کے وقت بادشاہ زنانہ آرائش و پیرائش کے ساتھ بچے کو گود میں لے کر لنگڑاتے ہوئے، زچہ عورتوں کی طرح صحن مکان میں نکلتے اور آسمان کے تارے دیکھتے۔ پھر فاتحہ خوانی ہوتی اور خاص خاص جگہوں پر حصے بھیجے جاتے۔ ائمہ احدیٰ عشر میں سے ہر ایک امام کی زوجہ کو طلائی مورت بچے کی اور دوسرے ائمہ کی زوجات کو نقرئی مورت دی جاتی تھی۔ ائمہ احدیٰ عشر کے علاوہ جب کسی دوسرے امام کی ولادت کا دن آتا تو متعلقہ اچھوتی زچہ خانہ میں جاتی اور وہی مراسم ادا کیے جاتے جو بادشاہ کے ساتھ کیے جاتے تھے۔ اصطلاح میں اس رسم کو ''اچھوتہ'' کہتے تھے۔[۱۲]

''وقائع دلپذیر'' میں متاجان کے حالات میں لکھا ہے کہ اس زمانے میں اس رسم نے ایسی اشاعت پائی کہ اکثر شہر کی عورتیں اچھوتی کے لقب سے ملقب ہیں اور ان کے خاندانوں کے مرد فخر سے عورتوں کی طرح بات چیت کرتے ہیں۔ یکم محرم کو کہ سیدالنساء کے نکاح کا دن ہے، مسہری زرنگار پر زیورِ طلا و بیش بہا جواہر سے دو پیکر ایسے تیار کرائے جاتے کہ دیکھتے ہی یہ گمان ہوتا کہ دو انسان لیٹے ہیں۔ ان میں سے ایک کو جناب امیر المومنین علی اور دوسرے کو بی بی فاطمہ قرار دیتے اور ان کا نکاح پڑھایا جاتا اور بادشاہ ان کو نذر دکھاتے اور سامنے دست بستہ کھڑے رہتے۔ پھر میووں اور حلووں کے خوانوں پر فاتحہ ہوتی۔[۱۳]

بادشاہ بیگم نے نصیر الدین حیدر کی پہلی مسند نشینی کے موقع پر حکم دیا کہ تمام ساکنانِ سلطنت سیہ پوشی و عزاداری کی رسم عمل میں لایا کریں اور چہلم تک بیاہ و نکاح اور دیگر لوازم شادی کو ترک کر دیا کریں ورنہ سزا ہوگی۔ ریذیڈنٹ نے اس حکم کے نفاذ کی ممانعت کی لیکن بادشاہ بیگم نے کہا کہ قید کے ایام میں اس اس امر کی نذر مانی تھی۔ کس طرح اس کے خلاف عمل میں لاؤں۔ آخر الامر بادشاہ نے قرار دیا کہ میں وفائے نذر کے لیے خود چہلم تک عزاداری کرتا رہوں گا اور دوسرے بندگانِ خدا کو اختیار ہے۔ [۱۴] یہ رسم آج تک جاری ہے۔ ان رسموں میں اتنا غلو ہوا کہ بادشاہ نے فرح بخش کے زنان خانے کے قریب ایک عالیشان مکان تعمیر کرایا۔ جس میں وسیع و کشادہ بارہ کمرے رکھے گئے۔ اس مکان کا نام درگاہِ دوازدہ امام مشہور تھا۔ جہاں ائمہ اثنا عشر کی ولادت و وفات کی خوشی و غم میں مجلسِ عزا برپا ہوتی تھی۔ باغاتِ سلطانی میں جتنے خوشبودار پھول پیدا ہوتے وہ اور ان کے علاوہ پانچ ہزار روپے روز کے پھول عشرۂ محرم تک آتے تھے۔ ہر امام کی ولادت کی تقریب میں پہلے چھ دن تک اور ہر امام کی وفات کے دنوں میں کئی روز تک اور سید الشہدا کی شہادت کے دنوں میں چہلم تک بادشاہ درگاہِ دوازدہ امام کی خدمت دل و جان سے فرماتے تھے اور مرثیہ خوانی ہوتی تھی۔ محرم کی پہلی تاریخ کو تعزیے محل سے مقام معہود تک اپنے سر پر رکھ کر پہنچاتے تھے اور ہر مرتبہ ننگے پاؤں جاتے تھے۔ چہلم تک فرش زمین پر سوتے تھے۔ بیگمات نقرئی و طلائی زنجیریں بادشاہ کی گردن، کمر، پاؤں میں ڈال دیتی تھیں اور مرثیہ خوانی ہوتی تھی [۱۵] شیعوں کا جمعہ اور جماعت آصف الدولہ کے زمانے میں ۱۳، رجب ۱۲۰۰ھ کو الگ کر دیا گیا تھا۔ [۱۵ الف]

غرض کہ مغلیہ سلطنت کے زوال کے ڈھیر پر قائم ہونے والی یہ سلطنت، جو مغل سلطنت کا حصہ تھی امن و امان کا جزیرہ ضرور تھی لیکن وہ مردانگی، وہ توازن، جو صحت مند معاشرہ کا امتیاز ہوتا ہے، اودھ میں موجود نہیں تھا۔ وہ اندر سے کھوکھلی تھی اور یہاں جو کچھ ہو رہا تھا وہ انگریزوں کی حکمت عملی اور منشاء کے عین مطابق تھا۔ ان سب چیزوں کا اثر سارا معاشرہ قبول کر رہا تھا۔ اس دور کے ادب اور شاعری کی روح بھی اسی خمیر سے تیار ہوئی۔ جیسی کسی معاشرے کی روح ہوگی، ویسا ہی اس کا ادب ہوگا۔

آصف الدولہ کے دورِ حکومت سے لے کر غازی الدین حیدر کی وفات تک کے زمانے کو دیکھیے تو واضح ہوگا کہ سلطنت کی بنیادیں کمزور ہیں۔ بظاہر نواب حاکم ہے لیکن پسِ پردہ اصل حاکم انگریز ہے۔ سلطنت کی حفاظت بھی اسی کی ذمہ داری ہے۔ اس صورت میں نواب اودھ کے پاس اب کرنے کے لیے صرف یہ رہ جاتا ہے کہ وہ دنیا و مافیہا سے بے نیاز ہو کر عیش و عشرت کی زندگی بسر کرے اور یہی نوابانِ اودھ نے کیا۔ اسی کے زیر اثر حسن پرستی اور زنانہ پن معاشرے کے مزاج میں پیدا ہو گیا۔ رقص و موسیقی، شراب و کباب اور عورت کے گرد یہ معاشرہ رقص کرنے لگا۔ آرائشی فنون اور تزئینی دست کاریوں نے خوب خوب ترقی کی۔ آتش بازی کے پھولوں نے رونق میں اضافہ کیا۔ نئے نئے رسوم و رواج نے زندگی میں رنگ بھرا۔ مذہب بھی ان اثرات سے محفوظ نہ رہا اور غلو کے ساتھ نئی نئی رسمیں وجود میں آئیں۔ شعر و ادب مغلیہ تہذیب کا نمایاں پہلو تھا۔ یہی روایت ورثے میں اودھ کو ملی۔ شاہانِ اودھ نے شاعروں کی سرپرستی کی۔ خود بھی شعر کہے۔ آصف الدولہ کا دیوان موجود ہے۔ میر اور سودا ان سے وابستہ تھے۔ میر سوز سے وہ مشورۂ سخن کرتے تھے۔ نواب سعادت علی خاں کو شاعری اور علم و ادب سے گہری دلچسپی تھی۔ غازی الدین حیدر نے بھی "ہفت قلزم" کے نام سے ایک کتاب علم لغت میں لکھی تھی۔ سلطنت کے وزیر و امیر بھی شعر و ادب میں دلچسپی لیتے تھے۔

وزیر معتمد الدولہ آ.غا میر نے شیخ امام بخش ناسخ کو ایک قصیدہ پر سوالاکھ روپیہ انعام دیا تھا۔ نصیر الدین حیدر بھی شاعر تھا۔ احساسِ محرومی کے ساتھ آصف الدولہ کے دور سے عیش و عشرت کا یہ رجحان پیدا ہوا اور وقت کے ساتھ ساتھ بڑھتا چلا گیا۔ سعادت علی خاں نے بہتر انتظام سے جو دولت پس انداز کی تھی وہ غازی الدین حیدر نے اُڑادی اور جو بچی وہ چند سال میں نصیر الدین حیدر نے صرف کر دی۔ نصیر الدین حیدر کا دور عیش پرستی کا نقطۂ عروج ہے۔ ایک ایسی سلطنت میں جہاں امن و امان قائم ہو، شاہی خزانہ فراخ دلی کے ساتھ خرچ کیا جا رہا ہو وہاں فراغت نظر آتی ہے۔ اس فراغت نے امن و امان کے سائے میں، سارے معاشرے کو حسن پرست بنا دیا اور وہ لذت کوشی میں مبتلا ہو گیا۔ جسم اور وصل اس معاشرے کی نمایاں خصوصیت ہے جو اس دور کی شاعری میں نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ اس دور میں شوخ اور کھلی معاملہ بندی کی مقبولیت اسی مزاج کی پروردہ ہے۔ یہ اثرات جرأت، انشا، مصحفی اور رنگین کی شاعری میں نکھر کر سامنے آتے ہیں۔ یہ معاشرہ ہر اُس چیز کو پسند کرتا ہے جس سے اس کے تحت الشعور کا احساس محرومی فراموش ہو جائے۔ اسی لیے وہ رنگ رلیوں، ہنسی مذاق، ظرافت و ٹھٹھول کو دل سے پسند کرتا ہے۔ تہذیبی اقدار کی معنویت، جو معاشرے کو متحرک کرتی ہے، یہاں کے معاشرے میں باقی نہیں رہی تھی اسی لیے تخلیقی سطح پر اس میں گہرائی نظر نہیں آتی۔ اس سے اس معاشرے کا تصورِ عشق پیدا ہوا لیکن اس عشق میں جذباتِ عشق مفقود تھے، صرف جسم اور وصل کا احساس باقی تھا اور جسم بھی وہ جو زر سے خریدا جا سکتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کی شاعری میں ”عاشق“ جس سے میرؔ و دردؔ کی شاعری معمور ہے، نظر نہیں آتا اور ”معشوق“ اس کی جگہ لے لیتا ہے جو وصل کا منبع ہے، جس کی ادائیں دل فریب ہیں جس کا جسم خوبصورت ہے اور جس کا حصول مقصدِ حیات ہے۔ اس دور کی شاعری ”عشق“ کی نہیں، حسن کی شاعری ہے۔ عاشق کی نہیں 'معشوق' کی شاعری ہے جو حسن و ادا، ناز و نخرے، زیور و آرائش اور معاملاتِ حسن سے بھری ہوئی ہے۔ اسی لیے جسم، وصل اور معاملاتِ حسن کا بے تکلف اظہار اس دور کی شاعری کی نمایاں خصوصیت ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے جن سے اس رنگِ شاعری کی وضاحت ہو سکے گی۔ پہلے جرأت کے دو تین شعر

لب اس لب سے ملاتا ہوں تو بس دل میں یہ آتی ہے
جو لذت اس کو بھی مل جائے کچھ، تو کیا مزا ہووے

گر وہ ہاتھ آئے تو زانو پہ بٹھائے رکھیے   لب سے لب، سینے سے سینے کو ملائے رکھیے
اس رنگِ گل کا وصفِ نہانی میں کیا کہوں   گویا دو برگِ گل میں دھری اک کلی سی ہے

اور اب انشاؔ کے یہ شعر دیکھیے۔

پڑا اس ڈھب سے میرا ہاتھ تیری ناف کے اوپر
تو پھیروں کیوں نہ ہاتھ اس سینۂ شفاف کے اوپر

ٹک صفائی اس شکم کی تُو نظر پھیلا کے دیکھ   سبز مخمل پر نہ ہوں گے اس پھبن کے رونگٹے
مزا جو آپ کے سینے کے کچھ ابھار میں ہے   نہ سیب میں نہ بہی میں نہ وہ انار میں ہے

ان کے بعد مصحفی کے یہ دو چار شعر پڑھیے۔

لگائے ہاتھ کوئی اس بدن کو پھر کیوں کر   نگاہ کو بھی جہاں رخصتِ مساس نہ ہو
ہر چند کہ تھا قابلِ دیدن بدن اس کا   پر آنکھ نہ ٹھہری جو کھلا پیراہن اس کا

رکھے تھے اس نے جو محرم میں بن کھلے کئی پھول   بدن کے ساتھ پسینے سے وہ بھی کھل لپٹے
پھسل ہی گیا کلکِ تصویرِ مانی   کمر کھینچ کر جو ہی رانیں نکالیں
بوسے میں کلائی اس کی ہنسی سے کاٹی   اس نے بھی میری انگلی آہستگی سے کاٹی

لکھنؤ کے مخصوص معاشرتی حالات نے جو تہذیبی فضا پیدا کی اس سے شاعری کا رنگ بھی متاثر ہوا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ معاشرہ زندگی سے لطف و مزے کا آخری قطرہ تک نچوڑ لینا چاہتا ہے۔ یہ مزہ اس دور کے رقص و موسیقی میں، پھبتی، ضلع جگت اور رعایتِ لفظی میں پیشہ ور لطیفہ گوؤں، نقالوں اور قصہ خوانوں کے فن میں، مرغ، بٹیر اور کبوتر بازی میں، بانکوں کی کج دھج میں، افیم کے گھولوں اور شراب کی چسکیوں میں بھی نظر آتا ہے۔ اب عشق بھی تجربہ نہیں بلکہ معاملہ ہے اور سب شاعروں کے ہاں رنگ گھولتا ہے۔ یہ رنگ سب سے زیادہ جرأت کے ہاں کھل کر سامنے آتا ہے۔ انشا بھی اپنے تمسخر و ظرافت میں ہجو کا مزاج اور قصیدے کا آہنگ شامل کرکے اپنا رنگ بناتے ہیں۔ مصحفی بھی اس معاشرے کا تہذیبی رنگ قبول کرتے ہیں اور وہ تمام خصوصیات اپنی شاعری میں پیدا کرتے ہیں جو اس دور میں پسندیدہ تھیں اور ساتھ ساتھ اپنا وہ مخصوص رنگ بھی پیدا کرتے ہیں جو میر و سودا کے امتزاج سے مصحفی نے بنایا تھا۔ یہ سب کچھ اس تہذیب کا اثر ہے جس کی قوتِ عمل مفلوج ہو چکی ہے، جو جادو کی انگوٹھی کے ذریعے طلسم کے قلعے فتح کرنے کی خواہش مند ہے۔ یہ خوش نما کاغذی پھولوں کی تہذیب ہے جس میں رنگ تو ہے لیکن خوشبو نہیں ہے۔ یہ بہتے دریا کی نہیں بلکہ بند تالاب کی تہذیب ہے۔ یہ ایک ایسا جزیرہ ہے جسے چاروں طرف سے طوفانوں نے گھیر رکھا ہے لیکن اہل جزیرہ مست و سرشار دادِ عیش دے رہے ہیں۔ اسی ناؤ نوش اور ہاؤ ہو نے اس تہذیب کا رخ متعین کیا اور لکھنؤ کی مخصوص فضا کو پیدا کیا۔

تہذیب کا وہ رنگ جو شجاع الدولہ اور پھر آصف الدولہ کے زمانے میں قائم ہوا وہی اس تہذیبی جزیرے کا رنگ بنا جو وقت کے ساتھ ساتھ گہرا اور واضح ہوتا گیا۔ یہ بات تو درست ہے کہ لکھنؤ کی تہذیب نے دہلی کی تہذیب کی کوکھ سے جنم لیا تھا لیکن دہلوی تہذیب میں وہ مرکزیت موجود تھی جس کا تعلق سارے ہندوستان سے قائم تھا۔ لکھنوی تہذیب اس مرکزیت سے عاری تھی۔ اس کی حیثیت ایک جزیرے کی تھی جس کا دفاع انگریز کر رہا تھا اور اہل جزیرہ زندگی سے مزہ لوٹنے میں مصروف تھے۔ حکمرانوں کے پاس دولت تھی جسے وہ خرچ کر رہے تھے۔ وہ میلان جو دربار اور طبقہ خواص نے پیدا کیا وہی رفتہ رفتہ سارے معاشرے کا پسندیدہ میلان بن گیا۔

یہ بات ذہن نشین رہے کہ اودھ کی تہذیب کے لیے عشقِ حقیقی اور تصوف دو وجہ سے بے معنی تھا۔ ایک یہ کہ تصوف شیعیت کے عقائد سے متصادم تھا اور دوسرے عشقِ حقیقی اس معاشرے کی لذت کوشی اور عیش پرستی کے راستے میں رکاوٹ تھا۔ اودھ کی رائج الوقت تہذیب نے اس کو رد کر دیا جیسے ہی عشقِ حقیقی اور تصوف مسترد ہوئے تصورِ عشق پر مجازی رنگ اس درجہ غالب آیا کہ وہ بوالہوسی بن گیا۔ اسی کے ساتھ عشقِ پردہ نشین غائب ہو گیا اور بالانشین بازاری عورت نے اس کی جگہ لے لی جس کے جسم کو زر سے خریدا جا سکتا ہے۔ اسی لیے اودھ کی شاعری ہجر کی نہیں بلکہ وصل کی شاعری ہے۔ ایسا وصل جس میں وصلِ محبوب وصلِ جسم بن جاتا ہے۔ یہی جسم مرکزِ عیش و لذت ہے۔ محبوب، نئی چھیڑ چھاڑ، بے تکلفی، نازوادا، لطیفے، فقرے، جگت، پھبتی، تمسخر ظرافت مزے کو دوبالا کر دیتے ہیں۔ اب یہی لوازمات ''عشق'' کا بدل بن گئے اور یہی اس دور کا تہذیبی و تخلیقی رجحان بن گیا۔ اس دور نے سوز و جعفر علی حسرت کی شاعری کی

بنیاد پر "نئی شاعری" کی بنیاد رکھی۔ معاملہ بندی اس شاعری کا مرکز نگاہ تھا۔ جرأت نے معاملہ بندی کو، اس تہذیب کے مزاج و پسند کے مطابق، اتنا کھول دیا کہ سارا معاشرہ اس پر لہلوٹ ہو گیا۔ انشا نے اس رنگ میں تمسخر و ظرافت اور تیز پھبتی کا مزا شامل کر کے وہ رنگِ سخن پیدا کیا کہ وہ بھی جرأت کے ساتھ اس تہذیب کے مقبول شاعر بن گئے۔ یہ دونوں شاعر جس محفل میں جاتے اپنی مجلسی شاعری سے آنکھوں کا تارا بن جاتے۔ مصحفی نے اپنی اُستادی اور مقبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے اسی رنگ کی پیروی کی۔ رنگین نے بازاری عورت کے شوخ جذبات کو، اس کی شوخ و بے تکلف زبان میں، بیان کر کے اپنی شاعری کو مقبولِ عام بنایا۔ اسی لیے جرأت، انشا، رنگین اور مصحفی اس دور کے ممتاز و نمائندہ شاعر ہیں۔

اس تہذیب میں، جیسا کہ میں کہہ آیا ہوں، بڑھنے پھیلنے اور نئی نئی مہمات پر روانہ ہونے کی سکت و قوت نہیں تھی۔ یہ ایک محصور، مجبور اور نظر بند تہذیب تھی۔ باہر انگریز چوکیدار اس تہذیب کی چوکھٹ پر نئی بندوق تانے کھڑا تھا۔ اس سے مقابلہ کرنے کا نہ صرف اس میں حوصلہ نہیں تھا بلکہ اس میں وہ قوتِ ارادی بھی نہیں تھی جو معاشرے کا مقدر بدل دیتی ہے۔ اس کے امراء نامرد ہو چکے تھے جس کا اظہار اس دور کے شعرا نے گاہ گاہ کیا ہے۔ مصحفی نے کہا۔

نامرد تھے زبس کہ امیر اس زمانے کے   سفرے پہ ان کی دیکھا تو خصّی پلاؤ تھا
یاں نہ روپہ کی اور نہ شیر کی بحث   رات دن ہے یہی بٹیر کی بحث
شیریں و تلخ دہر سے اندھوں کو کیا خبر   وہ ہی کڑا کے اور وہی افیوں کے گھولے ہیں

انشا نے کہا

وہ جو سردار تھے اگلے زمانے کے بڑے رستم   یہ ان کا حال ہے اب عالم بے روزگاری میں
پڑے سونا کھرچتے ہیں کسی ٹوٹے سے چاکو سے   کہیں جو رہ گیا ہے پاؤ کٹوری بھر کٹاری میں
جو دو پیسے کی ڈولی پر کہیں جاتے ہیں چڑھ کر تو   پرانی شال دیتے ہیں کہاروں کی کہاری میں

اس صورتِ حال میں وہی کچھ ہو سکتا تھا جو یہاں ہوا۔ زندگی بڑے مقاصد سے عاری ہو گئی۔ معنی گم ہو گئے اور عیش و لذت نے زندگی کی ساری دوسری سرگرمیوں کی جگہ لے لی۔ یہ اس تہذیب کی مجبوری تھی۔ اس دور کے ادب، شاعری اور ساری دوسری تخلیقی سرگرمیوں کو اسی نظر سے دیکھنا چاہیے۔ وہ اسی دائرے میں اپنی صلاحیتوں کا اظہار کر سکتی تھی۔ میر کو خداوندِ سخن تسلیم کرنے کے باوجود یہ تہذیب اپنے باطن میں میر کو مسترد کر چکی تھی۔ اندھے جرأت، پھکڑ انشا اور عیاش رنگین اس کے نمائندہ شاعر اور ترجمان تھے۔ مصحفی کی شاعری کا صرف وہی حصہ اسے پسند تھا جو ان شعرا کے رنگِ سخن کے مطابق تھا۔ اسی رنگ سے اس دور کا تصورِ شاعری پیدا ہوا۔

مصحفی ساری عمر اپنے فطری رجحان اور لکھنؤ کے اس رنگِ تہذیب سے پیدا ہونے والے رنگِ سخن سے کبھی جنگ اور کبھی صلح کرتے رہے۔ کبھی کہتے ہیں:

جاں ڈالتا ہے مصحفی قالب میں سخن کے   مشکل ہے کہ تم اس کی طرح شعر تو ڈھالو
کو زمزمۂ دہلی و کو لہجۂ پورب   کیوں اس کی طرف ہوتے ہو ناحق کو ر ڈالو

اور کبھی اپنے فطری رنگ پر قائم رہنے کا اظہار کرتے ہیں:

شعر و سخن کا مرتبہ ہے دُور مصحفی   تجھ کو میاں روا نہیں باتیں فضولیاں
کیوں بولتا نہیں روش اپنی سے مصحفی   تو بھول ہی گیا غزلِ عاشقانہ کیا

کبھی معاملے کی شاعری کو ''چھنالے کی شاعری'' کہتے ہیں۔

نخرہ بھی شعر میں ہو تو ہاں سوز کا سا ہو   کس کام کی وگرنہ چھنالے کی شاعری

خود مصحفی کے مطابق اس دور کی شاعری کی خرابی یہ ہے کہ اس کے مذاقِ سخن سے لطفِ سخن نکل گیا ہے۔

مرنے سے مصحفی کے یہ کیسا غضب ہوا   لطفِ سخن مذاقِ سخن سے نکل گیا

اسی لیے مصحفی کی آواز اس دور میں ایک الگ آواز ہے اور اسی لیے وہ اپنی ساری قادرالکلامی اور استادانہ حیثیت کے باوجود وہ مقبولیت حاصل نہ کر سکے جو جرأت، انشا اور رنگین کو حاصل تھی اور یہی وہ شاعر ہیں جو اس دور کے معیارِ شاعری کے ممتاز نمائندہ ہیں۔ مصحفی تو اس رنگ میں انھیں کی پیروی کرتے ہیں۔ ان شعرا کے معیارِ شاعری کی چند نمایاں خصوصیات یہ ہیں۔

(۱) جرأت نے سوز اور جعفر علی حسرت کی روایتِ معاملہ بندی کو اتنا کھول دیا کہ ان کی شاعری اس دور کے مزاج کا آئینہ بن گئی جس میں وصل، معاملاتِ حسن و محبت کے جنسی پہلو، معشوق کے ناز و ادا اور چونچلے موضوعِ سخن بن گئے اور جرأت نے ان موضوعات کو ایسے چٹخارے سے بیان کیا کہ سننے والے ہونٹ چاٹنے لگے۔ یہ شاعری محفل کے دل کو بہلانے والی شاعری تھی اور یہی اس معاشرے کی ضرورت تھی:

غم زدے روتے تڑپتے ہیں جہاں دو چار واں   شغل بہلانے کو دل کے میرے اشعاروں کا ہے
فکر میں اس کے ہے افکارِ زمانہ سے نجات   جرأت اور ایک غزل کرنے میں تحریر لگا
غزل اور معشوق کی عاشقی کی   کہی ہم نے جرأت بطرزِ دگر پر

(۲) انشا نے اپنے طرزِ شاعری میں ظرافت، شوخی، طراری، چھیڑ چھاڑ، ہنسی مذاق، لطیفہ گوئی پھبتی شامل کر کے مزاجِ شاعری میں ایک ایسی ترنگ سمو دی کہ انشا مقبول درباری شاعر بن گئے اور ان کی شاعری وہ تماشا بن گئی جس سے اہلِ دربار لطف لیتے تھے۔ وہ خود بھی اس بات کا اظہار بار بار اپنی شاعری میں کرتے ہیں:

شوخی ادا سو ایسی، جوش و خروش اتنا   بندش دھواں سو یہ اور طرزِ بیاں تماشا
دیوان سیکڑوں ہی دیکھے ہیں ہم نے لیکن   ان پر نظر پڑی کب پایا جو یاں تماشا

آزادوں کے لہجے میں غزل یہ تو سنائی از بہر تفنن
اب اپنی تو بولی میں کچھ اشعار کہہ انشا ہو جس میں ظرافت

وہ لطیفہ گوئی اس کی وہ فصاحت اور بلاغت   نہیں اس قدر کہ بولے کوئی شاعر و سخن داں
اب چھیڑ چھاڑ کی غزل انشا اک اور لکھ   ہیں لاکھ شوخیاں تری نوکِ قلم کے ساتھ

(۳) اس دور کا ایک معیارِ شاعری غزل در غزل قرار پایا جس کے ذریعے شاعر اپنی قادرالکلامی کا اظہار کرتا تھا اور قافیوں کے استعمال سے اپنی استادی کو قائم کرتا تھا۔ انشا نے ایک ہی زمین میں نہ صرف دس بلکہ اٹھارہ غزلیں لکھیں۔ جرأت کے ہاں بہت سی زمینیں ایسی ہیں جن میں پانچ چھ غزلیں کہی گئی ہیں۔ یہی صورت مصحفی کے کلام میں ملتی ہے۔ یہ اس دور کا عام رجحان ہے۔

ہے زمیں خوب غزل در غزل اس کو کہیے   بس کے معمول ہے جرأت یہی اکثر اپنا
(جرأت)

بدل کے قافیہ کہہ غزل اک اور اے طبع   جو پہنچے شاعروں تک اپنی شاعری کی خبر
(جرأت)

اب اور ردیف اور قوافی میں غزل پڑھ لیکن اس ڈھب کی
تا شاعروں کے آگے ہو اس بزم میں انشا تری شوکت (انشا)

بدل کے قافیہ کہہ اک غزل اب ایسی اور   کہ جس کے پڑھتے ہی اے مصحفی ہوا پھر جائے
(مصحفی)

(۴) سنگلاخ زمینوں میں غزل کہنا اس دور کا عام رجحان ہے۔ جرأت، انشا، مصحفی، رنگین کے کلام کو دیکھیے تو انتہائی مشکل بلکہ پتھر زمینوں میں کامیاب غزلیں ملیں گی۔ یہ روایت جعفر علی حسرت کے کلام سے شروع ہوتی ہے اور اس دور میں اپنی انتہا کو پہنچ جاتی ہے۔ اب غزل ایسی ہی زمینوں میں کہنے کا نام ہے۔ اسی سے استادانہ حیثیت قائم ہوتی ہے اور اہلِ محفل اسی سے متاثر ہوتے ہیں۔ اسی دور میں یہ رجحان لکھنؤ سے دلی پہنچتا ہے اور شاہ نصیر اپنی استادی و قادر الکلامی کا اظہار کرتے ہیں۔ عاشقانہ غزل اب ٹکسال باہر ہو جاتی ہے۔ سنگلاخ زمینوں سے اس دَور کے شعرا کا کلام بھرا پڑا ہے۔

(۵) اس دور میں غزلیں عام طور پر طویل ہو جاتی ہیں۔ غزل در غزل کے علاوہ صرف ایک غزل کے اشعار کی تعداد گیارہ سے تجاوز کر کے ۲۳ تک جا پہنچتی ہے۔ غزل کی روایتی ہیئت میں اشعار کی تعداد پانچ سے لے کر سات، نو یا گیارہ تک ہوتی تھی۔ جرأت، مصحفی، انشا وغیرہ کے ہاں یہ عام رجحان ہے۔ طویل غزل کہنے کی ایک وجہ یہ تھی کہ ہر شاعر اپنی قادر الکلامی کے اظہار کے لیے زیادہ سے زیادہ قافیے استعمال کرتا ہے اور نئے سے نئے قافیوں میں شعر کہتا ہے۔ اور اس سلسلے میں نہ صرف مختلف زبانوں سے مدد لی جاتی ہے بلکہ انگریزی الفاظ بھی بطور قافیہ استعمال میں آنے لگتے ہیں۔ طویل ہونے کی وجہ سے اب غزل "قصیدہ طور" ہو گئی ہے۔

از بس حسابِ شعر سے باہر قدم رکھا   یارانِ عہد کی جو غزل تھی قصیدہ تھا
(مصحفی) دیوانِ ہفتم

(۶) اس دور کا ایک رجحان مسلسل غزل کی طرف ہے۔ ایسی غزل جس میں مزاج و فضا کی یکسانیت پائی جاتی ہے یا حسن و عشق کے ایک ہی معاملے کو کھول کر بیان کیا جاتا ہے۔ جرأت کے ہاں ایسی غزلیں خاصی تعداد میں ہیں جن میں "کہانی پن" موجود ہے۔ اسی طرح انشا کے ہاں بھی ایسی غزلیں خاصی تعداد میں موجود ہیں جن میں ایک ہی بات یا ایک ہی پہلو کو بیان کیا گیا ہے۔ ایسی غزلوں میں ایک شعر دوسرے شعر سے مربوط ہے۔ مصحفی کے دیوانِ ہشتم کی غزلوں میں خصوصاً اور تیسرے چوتھے دیوان میں بھی یہ رجحان موجود ہے۔

(۷) جرأت، انشا، مصحفی اور اس دور کے دوسرے شعرا کے دواوین میں ایسی ہم طرح غزلیں خاصی تعداد میں ملتی ہیں جن کی زمین ایک ہے۔ ان شعرا کے علاوہ اس دور کے دوسرے شعرا نے بھی ان زمینوں میں طبع آزمائی کی ہے۔ ان غزلوں کے تقابلی مطالعے سے نہ صرف ان شعرا کے مزاج اور انفرادیتوں کا پتا چلتا ہے بلکہ مختلف ڈھب کی

آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں۔

(۸) مصحفی کے ایک حصہ شاعری کو چھوڑ کر انشا، جرأت، رنگین اور اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں ''عاشق'' اور اس کے جذبات کا اظہار کم و بیش غائب ہو جاتا ہے اور صرف معشوق اور اس کے حسن و ادا کا بیان حسنِ شاعری بن جاتا ہے۔ یہ ''عاشق'' کی نہیں ''معشوق'' کی شاعری کا دور ہے۔ عشق کا وہ تصور جو میرؔ، دردؔ، اور قائمؔ کے ہاں ملتا ہے اس دور کے مزاج کے لیے اجنبی ہو جاتا ہے اور عشق ایک بوجھ بن جاتا ہے۔ ع ''کہ عشق ہے مرے کاندھے پہ لاکھ من کا بوجھ'' (انشا) جس کی بود و باش کے بارے میں بھی یہ معاشرہ بے خبر ہے:

حضرتِ عشق دیر میں رہتے ہو یا حرم میں تم　　مجھ کو نہیں کچھ اطلاع آپ کی بود و باش سے
(انشا)

معشوق اور اس کے چونچلوں پر یہ معاشرہ جان دیتا ہے اور یہی چیز اس دور کی شاعری میں در آتی ہے:

رات تو بند قبا کھولنے کی ہٹ میں کٹی　　صبح نزدیک ہے لے اب تو کہا مان کہیں
(جرأت)

مجبور دل کو تھاموں ہوں آتا ہے جب کہ یاد　　بے اختیار چھاتی پہ لگنا وہ لات کا
(جرأت)

بھینچوں گر وصل میں اس کو تو یہ جھنجلا کے کہے　　واروں ہاتھوں کو ترے آج ہی سب پیار نکال
(جرأت)

کیا غضب تھا پھاند کر دیوار آدھی رات کو　　دھم سے میرا کودنا اور وہ تمھارا اضطراب
(انشا)

ران پر دھر ہاتھ میری، آگ سی اک پھونک دی　　گدگدی آمیز چٹکی کا بنا تھا چٹکلا
(انشا)

نسائی لہجہ بھی اسی اثر سے زبان و لہجہ میں شامل ہو جاتا ہے:

سر کے بالوں سے لٹک جھمکے سے الجھا تو کہا　　اب لگا مجھ کو ستانے یہ نگوڑا تعویذ
(انشا)

اور اسی کے اثر سے ''واسوخت'' کا لہجہ بھی غزل کے مزاج میں در آتا ہے:

جو آنکھیں تم نے پھیریں تو دل اپنا ہم بھی پھیریں گے
جب الفت ہی نہیں تب فائدہ ایذا اٹھانے کا
(جرأت)

لگا دیں گے دل ایسے سے کہ تم بھی رشک کھاؤ گے　　یہ سن لو تم کہ ہے ڈھب یاد ہم کو بھی جلانے کا
(جرأت)

مجھ سا جو کوئی تجھ کو مل جائے گا تو باتیں　　میری طرح سے تو بھی چپکا سنا کرے گا
(جرأت)

(۹) اس دور میں شاعری لازمۂ امارت تھی۔ عام طور پر نواب، امیر، شہزادے، شاعر کو صیغۂ شاعری میں ملازم رکھ لیتے تھے اور ان سے اپنا دربار سجاتے تھے۔ انشا پہلے شجاع الدولہ کے دربار سے وابستہ رہے، پھر مرزا مینڈھو، شہزادہ سلیمان شکوہ کے درباروں سے اور پھر وزیر الممالک نواب سعادت علی خاں کے دربار سے۔ جرأت نواب محبت خاں محبت سے وابستہ رہے اور پھر شہزادہ سلیمان شکوہ سے وابستہ ہوگئے۔ مصحفی شہزادہ سلیمان شکوہ کے علاوہ اس دور کے بہت سے امیروں سے وابستہ رہے۔ اپنے بارے میں لکھا ہے کہ ''فقیر ہم در سرکار ایشاں (نواب کلب علی خاں بہادر) بہ صیغہ شاعری پیشتر از مغل عز امتیاز داشت [۱۶]

''تذکرۂ ہندی'' اور ''ریاض الفصحاء'' میں مصحفی نے بہت سے دوسرے شعرا کی صیغۂ شاعری میں ملازمت کا ذکر کیا ہے۔

(۱۰) شاعری چونکہ اس تہذیب کا لازمی جزو تھی اس لیے نواب یا امیر کے دربار میں اپنی عزت و حیثیت کو قائم کرنے کے لیے شاعروں میں جذبۂ رقابت بڑھ گیا تھا۔ اسی لیے اس دور میں شعرا کے درمیان جتنے معرکے ہوئے کسی اور دور میں کم کم نظر آتے ہیں۔ مصحفی و جرأت اور جرأت و بے نوا کے معرکوں کا ذکر ہم جرأت کے باب میں آئندہ صفحات میں کریں گے۔ مصحفی و انشا کا معرکہ تو تاریخ ادب اردو کا ایسا معرکہ ہے جس میں فریقین نے شاعری کے حدود سے تجاوز کر کے سارے منظر کو گندہ و غلیظ کر دیا تھا۔ اس طرح مصحفی و شاگردانِ سودا، مرزا عظیم بیگ، انشا و فائق، انشا و راغب وغیرہ کا ذکر بھی ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔ ایسے موقع پر شاعر کا قلم تلوار بن جاتا تھا اور ہجو سے وہ ایک دوسرے کی سات پشتوں کو پن کر رکھ دیتے تھے۔ صاحبِ دربار اور اہلِ محفل ان معرکوں سے مزہ لیتے تھے۔ ان معرکوں میں بعض دفعہ مار دھاڑ کے علاوہ تلواریں تک سونت لی جاتی تھیں۔ مرزا علی مہلت اور مرزا علی نقی محشر کے درمیان جو مناظرہ ہوا اس میں یہ طے پایا کہ دونوں گومتی پار جا کر تلوار سے اس کا فیصلہ کر لیں۔ دونوں میں تیغ زنی ہوئی۔ مہلت بری طرح زخمی ہوئے اور کچھ دن بعد زخموں کی تاب نہ لا کر مر گئے۔ مرتے مر گئے مگر ضارب کا نام نہیں بتایا۔ بعد میں ان کے ورثاء نے محشر کو بھی موت کے گھاٹ اتار دیا [۱۷]

(۱۱) نواب و امیر جاگیردارانہ نظام میں مرکزی حیثیت رکھتے تھے۔ ان کا مذاق اور ان کی پسند کے اثرات سارے معاشرے پر پڑتے تھے۔ اس دور میں یہ لوگ مردانگی سے عاری تھے اور عیش و عشرت کے میدان میں مردانگی کے جوہر دکھاتے تھے۔ اس دور کی محصور تہذیب توازن سے عاری ہونے کے باعث یک رخی تہذیب تھی گھر کی پردہ نشین عورت، جو شرم و حیا کو اپنا زیور جانتی تھی، اس معاشرے کے مرد کو ناپسند تھی:

نہیں چاہیے شرم اتنی بہت   کہ مجلس میں بن بیٹھے جیسے بت   (انشا)

اسی لیے بالانشین طوائف اور زنِ بازاری نے معشوقِ ولی بن کر مرکزی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ سارا معاشرہ اسی کے ارد گرد محورِ رقص تھا۔ جسم کی لذتیں زندگی میں رس گھول رہی تھیں۔

ہزاروں دیویوں کو یہاں کی پریوں نے لتاڑا ہے
نہیں یہ لکھنؤ اک راجا اندر کا اکھاڑا ہے
(انشا)

کردار کی علویت اور اخلاق کی بلندی اعلیٰ طبقے میں باقی نہیں رہی تھی۔ جو صاحبانِ اقتدار تھے وہ اصرافِ بے جا، فضول

خرچیوں اور عیش پسندی میں پڑے ہوئے تھے۔ میر کی شاعری اپنی ساری عظمتوں کے باوجود اس دور کے لیے بے معنی تھی۔ مصحفی بھی اپنی شاعری کے اسی حصے سے اس معاشرے میں زندہ رہے جو اس دور کی مقبول و پسندیدہ شاعری کے مطابق تھا۔ اس دور میں جو جسم و وصل کا بے باکانہ اظہار ملتا ہے، شاعری میں جو نمائشی خارجیت ملتی ہے، معاملاتِ حسن کا جو رنگ ڈھنگ ہے، اس کی وجہ یہی تہذیبی اثرات ہیں جو نوابوں اور امیروں کے درباروں اور محلوں سے سارے معاشرے میں سرایت کر رہے تھے۔ انھیں اثرات سے اودھ کی نئی نسل تیار ہوئی اور اپنے تخلیقی اظہار کی بنیاد انھیں پر رکھی جس میں مجاز کا پہلو اتنا نمایاں تھا کہ عشق بوالہوسی بن گیا۔ محبوب طوائف کے جسم کے اندر نظر آنے لگا اور ریختہ ''ریختی'' بن گیا۔ سہاگ اجڑی دلّی کا یہ رنگ نہیں تھا۔ جب شاہ نصیر لکھنؤ آئے تو مشاعروں میں ان کی شاعری کو داد نہیں ملی۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ اہلِ دہلی انھیں مسلم الثبوت استاد مانتے ہیں اور ملک الشعرا کہتے ہیں لیکن جب وہ لکھنؤ آئے، اس دور کے فصحاء سے ملاقات کی اور مشاعروں میں طرحی غزلیں پڑھیں تو ان کے ''سخن بلند'' کا مرتبہ معلوم ہو گیا۔ [۱۸]

اس وقت لکھنؤ فصحاء، شعراء، ادباسے معمور تھا اور دلی سے بڑا مرکز تھا۔ مصحفی نے لکھا ہے ''لکھنؤ کہ مخزنِ شعراو فصحا است'' [۱۹] اس دور کے بڑے شاعر اس وقت لکھنوی بن کر لکھنؤ میں داد سخن دے رہے تھے اور دلی کم و بیش خالی تھی۔ دیکھتے ہی دیکھتے اب وہ دور آ گیا جب لکھنؤ دلّی کو متاثر کرنے لگا۔ اب وہاں کی نئی نسل بھی لکھنؤ کے اثرات قبول کر رہی تھی۔

(۱۲) اس دور کی شاعری میں خارجیت پر اس لیے زور ہے کہ خود اس تہذیب کا ظاہر پرستی پر زور تھا۔ رعایت لفظی، ضلع جگت اور پھبتی اس کا جزو ہیں۔ جراًت، انشا، مصحفی، وغیرہ کی وہ مثنویاں دیکھیے جو کھٹمل، برسات، گرما، سرما، مچھر وغیرہ جیسے موضوعات پر لکھی گئی ہیں۔ ان میں رعایت لفظی ایک رجحان بن کر ابھرتی ہے اور یہ آتش و ناسخ کے دور کا ایک نمایاں رجحان بن جاتا ہے۔ مثنوی گلزار نسیم اسی رعایت لفظی سے اپنی شانِ انفرادیت قائم کرتی ہے۔

(۱۳) اس دور میں ایک رجحان اور نمایاں ہوتا ہے۔ ہندوستانی عنصر، اسطور و رسوم اور پراکرتی و ہندی الاصل الفاظ شاعری میں ذریعۂ اظہار بننے لگتے ہیں۔ یہ انداز مصحفی و جراًت کے ہاں کم لیکن انشا کے کلام میں خاص طور پر نمایاں ہے۔ انشا نے اس عنصر کو اس طور پر اپنی شاعری کے آہنگ و مزاج میں سمویا ہے کہ وہ جزو شاعری بن گیا ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے

کیڑے کے پرانگیا میں لگا رادھکا بولی
ہے کشن یہ کاٹن کو مورے انگ میں کیڑا
(انشا)

مہا دیوا ترے جو کیلاش سے اپنی جٹا کھولے
تو شاید بن سکے اس جوگ کے بیراگ کا جوڑا
(انشا)

شیو کے گلے سے پاربتی جی لپٹ گئیں
کیا ہی بہار آج ہے برمھا کے رُنڈ پر
(انشا)

تو سوئے بت کدہ یوں جائے خواہشِ انشا
کہ جاپ تاپ کو جیسے کوئی برہمن جائے
(انشا)

(۱۴) اس دور میں جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں اور دوسرے پیشوں کی طرح شاعری بھی ایک پیشہ بن گئی تھی۔ جیسے ہر پیشہ اختیار کرنے سے پہلے استاد کی ضرورت ہوتی ہے اسی طرح فن شاعری سیکھنے کے لیے بھی استاد کی ضرورت تھی:

سخت مشکل ہے فنِ شعر کا آنا صادق
چاہیے نت رہے شاگرد کو استاد سے کام

ایسا استاد جو رموزِ شاعری اور نکاتِ فن بتا سکے اور شاگرد کے کلام پر اصلاح بھی دے سکے۔ استاد کی حیثیت بھی شاگردوں کی تعداد سے متعین ہوتی تھی۔ شاگرد استاد کی حد درجہ عزت کرتے تھے۔ معرکہ آرائی میں استاد کا ساتھ دیتے تھے۔ انشا و مصحفی کے معرکہ میں گرم و منتظر کے علاوہ دوسرے شاگردوں نے بھی استاد کا ساتھ دیا تھا۔ جب کوئی نیا شاعر استاد کے سامنے زانوئے تلمذتہ کرتا تو شیرینی تقسیم کی جاتی۔ مشہور مرثیہ گو میر مظفر حسین ضمیر، مصحفی کے شاگرد ہوئے تو شیرینی تقسیم کی۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''ہمراہ شیخ محمد بخش کہ واجد تخلص دارد، شیریں تقسیم کردہ بود و بحلقۂ شاگردیٔ فقیر در آمدہ بود'' [۲۰] شاگرد استاد کا دل سے احترام کرتے اور برسوں خدمت کر کے فنِ شاعری کو حاصل کرتے تھے۔

اے مصحفی استاد وہی ہووے گا آخر
جو میری طرح عزت استاد کرے گا
(مصحفی) ششم

جرأت کے شاگردوں کی تعداد بھی کثیر تھی۔ انھوں نے ہفتے میں دو دن شاگردوں کے کلام کی اصلاح کے لیے مقرر کر رکھے تھے۔ شاہ کمال نے لکھا ہے کہ ''بروزِ اصلاح کہ در ہفتہ دو روز مقرر بود یعنی روز چہار شنبہ و یک شنبہ کہ ہمہ شاگرداں مجتمع شدہ، تصنیفات خود می خوانند و اصلاح ہر یک می شد'' [۲۱] اس دور سے پہلے بھی استاد شاگرد کا رشتہ قائم تھا۔ جرأت جعفر علی حسرت کے شاگرد تھے۔ سودا شاہ حاتم کے شاگرد تھے، انشا فاخر مکین کے شاگرد تھے۔ اس دور میں یہ رشتہ ایک تہذیبی ادارے کی صورت اختیار کر گیا تھا اور شاگردوں کے سلسلے خاندانی شجرہ کی سی اہمیت اختیار کر گئے تھے۔ شاگرد اس بات پر فخر کرتا تھا کہ میں فلاں استاد کا شاگرد ہوں۔ مصحفی کے سلسلے کے شاگرد تین چار پشتیں گزرنے کے بعد بھی اس بات پر فخر کرتے ہیں کہ ان کا سلسلۂ شاگردی مصحفی سے ملتا ہے۔

(۱۵) اس دور میں ''اردو'' کا لفظ زبان کے معنی میں عام طور پر استعمال ہونے لگتا ہے۔ انشا نے لفظ ''اردو'' کو ''دریائے لطافت'' (۱۲۲۲ھ/ ۱۸۰۷ء) میں عام طور پر زبان کے معنی میں ہی استعمال کیا ہے۔

''اگرچہ نزد فصیحان ایں الفاظ را اعتبارے نیست و عوام اردو نیز مستعمل نمی کنند لیکن برائے مثال خاب سند مرزا رفیع نوشتہ شد زبانِ اردو خیال نہ باید کرد'' [۲۲]

مصحفی نے بھی اپنے تذکروں میں لفظ ''اردو'' کو زبان کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ تذکرہ ہندی میں لکھتے ہیں۔

''چوں اصلش معمار است لہٰذا بنائے ریختہ بخوبی نہادہ ادائے زبانِ اردو چنانچہ باید از زبانِ ندرت بیانش می شود'' [۲۳]

''ریاض الفصحاء'' (۱۲۳۶ھ) میں بھی عام طور پر اردو کا لفظ زبان کے معنی ہی میں استعمال کیا گیا ہے مثلاً

''بر ہبری و بمشورۂ مرزا قتیل کہ او ہم با وصفِ فارسی گوئی دعویٰ اردو دانی ریختہ داشت'' [۲۴]

''در زبان اردوئے ریختہ قریب صد کس امیر زادہ ہا و غریب زادہ ہا بحلقۂ شاگردیٔ من آمدہ''؛ [۲۵]

''و سہ کتاب در زبانِ اردوئے ریختہ شکر آمیختہ از خامۂ فکرش رونقِ سواد پذیرفتہ'' [۲۶]

''آں رقعۂ شوریدہ مضمون زبانِ اردو خواندہ شد'' [۲۷]

مصحفی نے اپنے کلام میں بھی اردو بمعنی زبان بار بار استعمال کیا ہے:

آتا ہے یہ اب جی میں کہ اردو کی زباں سے　　اک فارسی مقطع میں پڑھوں دست و گریباں
ہے جو طرزِ اعلیٰ اردو کی اس زباں میں　　اپنی طرف ہم اس کو منسوب کر چکے ہیں
واقف نہیں زباں سے اردو کی جس پہ آہ　　کیا کیا عزیز کرتے ہیں اشعار کا گھمنڈ

مصحفی "دیوانِ اول" میں جو ۱۲۰۰ھ کے لگ بھگ مرتب ہوا، اردو کا لفظ زبان کے معنی میں استعمال کرتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ اردو زبان کے لیے "ہندوی" کا لفظ بھی استعمال کرتے ہیں:

مصحفی فارسی کو طاق پہ رکھ　　اب ہے اشعار ہندوی کا رواج

اور لفظ ریختہ کو اردو غزل کے لیے استعمال کرتے ہیں:

البتہ مصحفی کو ہے ریختے میں دعویٰ　　یعنی کہ ہے زباں داں اُردو کی وہ زباں کا
اے مصحفی اک اور بھی لکھ ریختہ یعنی　　تو شاعرِ غرا ہے، تری فکر رسا ہے
کیا ریختہ کم ہے مصحفی کا　　بو آتی ہے اس میں فارسی کی

(۱۶) اس دور میں اردو عام و مقبول ہو کر فارسی کی جگہ لے لیتی ہے۔ فارسی کا رواج کم سے کم ہو جاتا ہے اور خاص و عام کی تخلیقی صلاحیتیں اردو زبان کے ذریعے ظاہر ہونے لگتی ہیں۔ معاشرتی سطح پر یہ ایک بڑا انقلاب تھا جس نے ہوا کا رخ بدل دیا۔ مصحفی نے اپنے تذکرے میں اس تبدیلی کے بارے میں لکھا ہے کہ: "چوں زبانِ فارسی از بے علمیِ صاحبانِ زمانہ رُو در نقاب اختفا دارد و طبیعت ہا بیشتر متوجہ ریختہ انداز" [۲۸] اردو زبان کے اسی رواج کے پیشِ نظر انشاء اللہ خاں انشا نے اس عام زبان کی مدد سے، جو ان کے چاروں طرف بولی جا رہی تھی، اردو زبان کی قواعد "دریائے لطافت" (۱۲۲۲ھ/۱۸۰۷ء) کے نام سے تالیف کی اور اس میں اردو زبان کے مخصوص مزاج کو بنیادی اہمیت دے کر اس بات پر زور دیا کہ وہ اصول جو عربی، فارسی میں مستعمل ہیں، ضروری نہیں ہے کہ وہ اردو زبان کے مزاج، اس کی صوتیات اور لسانی تقاضوں سے مناسبت رکھتے ہوں۔ اس سلسلے میں اردو زبان کا مزاج اہمیت رکھتا ہے۔

(۱۷) اس دور میں شاعری لازمۂ امارت تو تھی لیکن وہ اتنی اہمیت اختیار کر گئی تھی کہ ایک عام معاشرتی دلچسپی کا سبب بن گئی تھی۔ گھر گھر طرحی و غیر طرحی مشاعرے ہوتے جس میں چھوٹے بڑے، استاد و شاگرد و شعرا شریک ہوتے اور مصرعِ طرح پر غزلیں کہہ کر لاتے۔ مصرعہ طرح عام طور پر سنگلاخ زمین میں ہوتا۔ کوئی غزل در غزل کہہ کر لاتا۔ اور کوئی نئے نئے قوافی کی داد پاتا۔ انشا نے نواب سعادت علی خاں کی محفلِ مشاعرہ جس میں مصرعۂ طرح تھا "ع" ہوا پیدا یہ ڈودل سے کوہِ قاف کا جوڑا" ۔ قاف، اوصاف، اعراف، انصاف ۔ قافیہ" کا جوڑا" ردیف تھی، ایک ساتھ اٹھارہ غزلیں پڑھیں۔ مشاعرے شاگردوں کی تعلیم و تربیت کے لیے بھی اہمیت رکھتے تھے۔ معرکۂ انشا و مصحفی کے بعد جب مصحفی گوشہ گیر ہو گئے تو اپنے شاگرد شیخ محمد عیسیٰ تنہا کے کہنے پر، شاگردوں کی مشق و تربیت کے لیے، محلہ روشن آرا میں محفلِ مشاعرہ منعقد کرنے کی اجازت دی[۲۹] جرأت اپنے بہت سے شاگردوں کے ساتھ مشاعرے میں شریک ہوتے تھے۔ طرحی مشاعروں میں شرکت سے شاگردوں میں فنِ شاعری کا شعور اور اعتماد پیدا ہوتا تھا اور خواص و عوام میں ذوقِ سخن نکھرتا تھا۔ اس دور سے پہلے اتنے مشاعروں کا ذکر تذکروں اور کتبِ تاریخ میں نہیں ملتا۔

(۱۸) اس دور میں انگریزی تہذیب کے اثرات معاشرے کے باطن میں اترنے لگتے ہیں اور انگریزی

اشیاء کے ساتھ متعدد انگریزی الفاظ بھی زبان و بیان کا حصہ بننے لگتے ہیں۔ اس دور کے ادب و شاعری کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اب یہ تہذیب فرنگیوں کی ایجادات سے حیرت زدہ ہے اور احساسِ کمتری کے ساتھ ایک خوف میں مبتلا ہے۔ اٹھارویں صدی میں ''فرنگی'' کا لفظ ایک علامت تھا لیکن اب وہ ایک حقیقت بن جاتا ہے۔ سعادت علی خاں حیرت سے کہتے ہیں کہ ''کلکتے میں انگریز لڑکیوں کے پڑھنے کے لیے ایک گھر ہے۔ وہاں معلّم سب کو ایک ساتھ تعلیم دیتا ہے.....اور اتوار کے دن گرجا کی زیارت کے لیے انھیں اپنے ساتھ لے جاتا ہے.....انگریزی پلٹن کی طرح لڑکیاں چار چار کی صف بنا کر چلتی ہیں سب کی ایک پوشاک ہوتی ہے''[۳۰] انشا نے بغیر آگ کے صرف آتشیں شیشے کی مدد سے کوئلے دہکائے تو نواب سعادت علی خاں اور دوسرے حاضرین حیرت میں رہ گئے[۳۱] طبقۂ خواص میں چائے کا عام رواج تھا[۳۲] انگریزی دواؤں کا اور ڈاکٹر کا علاج بھی رواج پانے لگا تھا۔ نواب سعادت علی خاں نے انشا کو انگریزی مسہل دیا تو انھیں بہت فائدہ ہوا۔ نواب سے کہا: ''وہ انگریزی مسہل جو آپ نے عنایت فرمایا تھا خدا کے فضل سے اس سے بہت فائدہ ہوا۔ ارشاد ہوا کہ تم پہلے قائل نہیں تھے۔ اب مان گئے''[۳۳] اس دور میں یہ تہذیب انگریزی تہذیب کی قائل ہونے لگتی ہے۔ نواب سعادت علی خاں نے نہ صرف انگریزی زبان سیکھی بلکہ انگریزی وضع کی کوٹھیاں بھی تعمیر کیں اور انھیں انگریزی سامانِ آرائش سے آراستہ کیا۔ مصحفی گھنٹے کو دیکھ کر حیرت میں رہ جاتے ہیں اور کہتے ہیں:

ساعتِ عیسویاں ہے کہ مرا دل جس میں
خود بخود چوٹ لگی خود بخود آواز آئی

اس دور میں انگریزی تہذیب، اپنے اقتدار کے ساتھ، ہماری تہذیب پر غالب آنے اور اس کا رنگ بدلنے لگتی ہے۔ اسی کے زیر اثر اس دور کے شعرا کے کلام میں انگریزی الفاظ استعمال میں آنے لگتے ہیں:

پوڈر(Powder): ع کوئی شبنم سے چھڑک بالوں پہ اپنے پوڈر (انشا)
کوچ(Coach): ع کوچ پر ناز کے جب پانو رکھے گا بن ٹھن (انشا)
گیلاس(Glass): ع اپنا گیلاس شگوفے بھی کریں گے حاضر (انشا)
بوتل(Bottle): ع غنچہ و گل سبھی وھاں کھولیں گے بوتل کے دہن (انشا)
پلٹن(Platoon): ع لالہ لاوے گا سلامی کو بنا کر پلٹن (انشا)

صفِ مژگاں سے بچے اشک تو پہنچے دل کو
چھوڑتا ہی نہیں پلٹن کا یہ پہرا پانی
(ثناء اللہ فراق)

الک ٹرسٹی(Electricity): ایک الک ٹرسٹی ایسی ہے بنائی جس کو (انشا)
ول بوگر(Well Buger):

کرچ لے کر آہ کی کہتا ہے یوں دل چرخ سے
تم سے ول بوگر بڑا صاحب لڑائی مانگتا (انشا)

کونسل(Council): ع کام کرتے ہی نہیں ہرگز یہ بن کونسل کیے (مصحفی)
پنسل(Pencil): ع دستِ نقاش میں گر بید سی کانپے پنسل (مصحفی)
گلاس(Glass): ع آوے گلاس مے کا تو یاں پشت دست کھائے (مصحفی)
بسکٹ(Biscuit): ع رکھتا ہے مہ و خور سے جو پاس اپنے دو بسکٹ (مصحفی)

اس دور کے دانشوروں میں انگریزوں اور ان کی تہذیب کے بارے میں دو رویے ملتے ہیں۔ ایک رویہ انگریزوں کی غلامی کو ذہنی طور پر تسلیم کر لیتا ہے۔ یہ دربار سرکار کا رویہ ہے جس کے ترجمان و نمائندہ انشا ہیں:

ٹیپو سلطان کا قصہ وہ سنا ہووے گا   کر کے کیا کام پھر ادھاں جو گیا تھا رجن [۳۴]
لارڈ حکام نے ایسے ہی کیے اک دووار   دفعۃً کانپ گیا جس کے سبب سب دکھن
قوم انگریز یہ ہیں ایسے کہ جن سے کانپے   آوے گر فوج عفاریت سمیت آہر من
دبدبہ ان کو خدا نے وہ دیا جن کے حضور   چیز کیا ہے وہ بھبھیکین [۳۵] وہ کہاں کا راون
کمپنی نور کی جب تک کہ رہے یہ قائم   بادشاہی رہے اس کی بھی بہ وجہِ احسن

دوسرا رویہ یہ ہے کہ انگریزوں نے یہاں کی دولت لوٹ لی ہے۔ سازشوں اور جوڑ توڑ سے ہندوستان کی طاقتوں کو زیر کر لیا ہے۔ ٹیپو سلطان اس رویے والے دانشوروں کا ہیرو ہے۔ مصحفی اس دور میں اسی رویے کے ترجمان ہیں:

ہندوستاں میں دولت و حشمت جو کچھ بھی تھی   کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر چھین لی
(مصحفی)

افسوس کہ لی چھین نصاریٰ کے سگوں نے   یوں ہاتھ سے اس فرقۂ اسلام کی روٹی
(مصحفی)

توڑ جوڑ آوے ہے آیا خوب نصاریٰ کے تئیں   فوجِ دشمن سے وہیں لیتے ہیں سردار کو توڑ
(مصحفی)

"مجمع لفوائد" (قلمی۔ غیر مطبوعہ) میں مصحفی اپنے اس رویے کو زیادہ وضاحت سے یوں بیان کرتے ہیں:

> "اگر گلستان ہندوستان کہ بے باغباں از خس و خار نیز ہمت وجود تاجرانِ فرنگ کہ خدع ایں قوم از روبہ روس زیادہ تر است،، پاک شود ازیں چہ بہتر۔ اگر رگ و ریشۂ درختِ حرص و آز ایشاں از زمینِ ارم تزئین مستاصل و مستخرج گردد فہو المراد..... ملکِ دکن را کہ زمینے ست وسیع بسامع مجامع علیا رسیدہ باشد کہ بعد از غروب آفتاب عمر ٹیپو شاہ کہ پیوستہ عرصہ بریں قوم سگ سیرت، سگ پرست تنگ می دانست چہ بآسانی متصرف شدند و پایۂ تخت ہندوستان جنت نشان را کہ مقصود از معمورۂ جنت زیب دہلی است۔ چہ بآسانی ولطایف الحیل آہستہ آہستہ قدم پیشتر گذاشتہ یقیناً در حوزۂ تسخیر در آوردند۔ غرض کہ در حکمتِ عملی ایں قوم و متابعت امراء و وزراء ذوی الاقتدار شکے در بے یافتہ نمی شود" [۳۶]

یہ دونوں رویے آج تک اسی طرح متوازی جاری ہیں اور تہذیبی سطح پر یہی دونوں رویے آج بھی ہمارے ادب کا حصہ ہیں۔

(۱۹) اس دور کی شاعری میں "سراپا نگاری" کا رجحان عام ہے۔ یہ رجحان مثنویوں، واسوختوں، اور مستزاد میں بھی ملتا ہے اور اس دور کی غزلوں میں بھی۔ جسم محبوب کا کوئی حصہ ایسا نہیں ہے جس کا اظہار اس دور کی شاعری میں طرح طرح سے نہ ہوا ہو۔ یہ رجحان مصحفی، انشا، جرأت، رنگین اور اس دور کے سب چھوٹے بڑے شاعروں کے ہاں دلچسپی کا رنگ گھولتا ہے۔

یہی صورت قطعہ بند غزلوں کی ہے۔ بعض غزلوں میں دو دو قطعات آجاتے ہیں بلکہ بعض غزلوں میں ان کی تعداد تین تک پہنچ جاتی ہے۔ جرأت کے ہاں ایسی غزلوں کی تعداد مصحفی سے زیادہ اور انشا کے ہاں بھی مصحفی سے زیادہ ہے۔ جرأت کی بعض غزلوں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ وہ معاملاتِ حسن و عشق کا افسانہ سنا رہے ہیں۔ یہی صورت انشا کی بعض غزلوں میں ملتی ہے۔

اس دور کی غزل کا ایک اور رجحان منظر نگاری ہے۔ مصحفی و انشا کے کلام میں ایسے اشعار بار بار آتے ہیں جن میں قدرتی منظر کے جمال کو بیان کیا گیا ہے۔ بعض اشعار میں یہ مناظر خالص جمالیاتی پہلو ابھارتے ہیں اور بعض اشعار میں حسنِ محبوب کے اظہار کا وسیلہ بن جاتے ہیں۔ جنس کی لطافت ان منظروں کے اندر چھپی ہوتی ہے۔ منظر نگاری انشا کی غزل کی انفرادیت ہے۔ مصحفی کے ہاں منظر کا جمالیاتی پہلو موجود ہے لیکن ساتھ ساتھ وہ جسم محبوب کی لطافت کو منظر سے ملا کر روحِ منظر بنا دیتے ہیں جیسے یہ شعر دیکھیے:

اک بجلی کی کوند ہم نے دیکھی
اور لوگ کہے ہیں وہ بدن تھا

(۲۰) میر و سودا کے دور کی طرح اس دور میں بھی ''غزل'' مقبول ترین صنفِ سخن کی حیثیت سے باقی رہتی ہے۔ اس دور کے ہر شاعر کے مجموعۂ کلام کا بڑا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے لیکن مثنویات بھی بڑی تعداد میں لکھی گئی ہیں۔ ''کلیاتِ جرأت'' میں مثنویوں کی تعداد (۳۱) ہے، انشا کے ہاں (۱۱) اور مصحفی کے ہاں (۲۰) ہے۔ رنگین کے ہاں مثنویوں کی تعداد (۴۳) ہے۔ نواب محبت خاں محبت کی مثنوی ''اسرارِ محبت'' مرزا علی لطف کی مثنوی ''نیرنگ عشق'' میر شیر علی افسوس کی مثنوی ''بہارِ سخن'' میر محمد حسن تجلی کی مثنوی لیلیٰ مجنوں، عبرت و عشرت کی مثنوی پدماوت، ہوس کی مثنوی ''لیلیٰ مجنوں'' اور مثنوی ''گل و صنوبر'' وغیرہ وغیرہ بھی اسی دور میں لکھی گئیں۔ مثنوی کے موضوعات میں ایک تو وہ موضوعات ہیں جن میں موسم، بیماری، موذی کیڑے مکوڑے، ذاتی تجربے و واقعات موضوعِ سخن ہیں لیکن زیادہ تر مثنویوں میں کسی داستانِ عشق کو بیان کیا گیا ہے۔ اس دور میں مثنوی فسانہ گوئی اور شاعری دونوں کے تقاضوں کو بیک وقت آسودہ کرتی ہے۔ اردو کی کم و بیش عظیم مثنویاں آگے پیچھے اسی دور میں لکھی گئی ہیں۔

قصیدہ بھی اس دور کے جاگیردارانہ ذہن کی تہذیبی، معاشی و معاشرتی تقاضوں کو پورا کرنے کی وجہ سے مقبول و خاص صنفِ سخن کے درجے پر قائم رہتا ہے۔ انشا و مصحفی قصیدہ گوئی کے فن میں ممتاز ہیں۔ جرأت نے بھی قصیدے اور مدحیہ قطعات لکھے ہیں لیکن معلوم ہوتا ہے کہ قصیدہ ان کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا۔

''قطعہ نگاری'' بھی اس دور کی ایک مقبول صنفِ سخن ہے۔ قطعات اتنی بڑی تعداد میں شعرا کے دواوین میں ملتے ہیں کہ ۱۲۷۶ھ/۶۰-۱۸۵۹ء میں عبدالغفور خاں نساخ نے قطعہ گو شعرا کا ایک تذکرہ ''قطعۂ منتخب'' کے نام سے تالیف کیا[۳۷]۔

اردو ''تاریخ گوئی'' اس دور میں ایک عام و مقبول فن کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ کم و بیش ہر شاعر کے دیوان میں قطعاتِ تاریخ ملتے ہیں جن میں مصحفی، جرأت، انشا، بھی شامل ہیں اور نئی نسل کے وہ شعرا بھی جن کی شہرت اس دور کے ذرا بعد درجۂ استادی تک پہنچتی ہے اور جن میں تاریخ وذکی مراد آبادی بھی شامل ہیں۔

ایک اور صنفِ سخن، جو اس دور میں مقبول تر ہوتی ہے ''مرثیہ'' ہے۔ مرثیہ دکنی دور سے لے کر اٹھارویں صدی تک تواتر کے ساتھ ملتا ہے لیکن انیسویں صدی میں، حکمران اودھ کے شیعی عقائد کی وجہ سے، اودھ میں بہت زیادہ

مقبول اس لیے ہوا کہ یہ صنفِ سخن اس معاشرے کی مذہبی ضرورت کو پوری کر رہی تھی۔ سلام بھی ایک صنفِ سخن کی حیثیت سے اس دور میں بے حد پروان چڑھا مرثیے کی مسدس ہیئت بھی اس دور میں متعین ہو جاتی ہے۔ مصحفی، جرأت، انشا، میر مستحسن خلیق، میر مظفر حسین ضمیر وغیرہ نے پوری توجہ سے اس دور میں مرثیے و سلام لکھے اور اس روایت کو مضبوط بنیادیں فراہم کر کے انیس و دبیر کے لیے راستہ ہموار کر دیا۔ جنھوں نے مرثیے میں نئے موضوعات شامل کر کے اسے ایک سنجیدہ صنفِ سخن بنا دیا۔ اودھ کے شیعی عقائد کی بنیاد دو باتوں پر قائم ہے۔ ایک ''تولا'' جس سے منقبت و مرثیہ پروان چڑھا۔ منقبت میں حضرت علیؑ، اور ائمہ معصومین کی مدح لکھی جاتی ہے اور مرثیے میں واقعاتِ کربلا کو مدحیہ انداز میں موضوعِ سخن بنایا جاتا ہے۔ دوسرا ''تبرا'' ہے جس سے ''ہرزیہ گوئی'' وجود میں آئی جس میں ابتذال، فحاشی اور ہجو پر زور ہوتا ہے اور جس میں پہلے تین خلفائے راشدین کی عظمتوں کو ڈھانے اور ان کی نازیبا مذمت کو ہجویہ مبتذل انداز میں موضوعِ سخن بنایا جاتا ہے اور اس سے ''ثواب'' حاصل کیا جاتا ہے۔ ''ہرزیہ گوئی'' کی ابتدا و ترقی بھی اودھ میں ہوئی۔

تہذیبی فضا اور مزاج کے باعث ''واسوخت'' نے بھی اس دور میں بے حد مقبولیت حاصل کی بلکہ ایک طرح سے انیسویں صدی اس صنفِ سخن کے عروج کی صدی ہے۔ واسوخت کے بارے میں یہ بات ذہن نشین رہے کہ اس کی کوئی مخصوص ہیئت مقرر نہیں ہے بلکہ اس کا تعلق موضوع سے ہے۔ ہیئت کوئی سی ہو اگر اس میں موضوع وہ ہے جو ''واسوخت'' سے مخصوص ہے یعنی محبوب سے بے زاری اور اس بات کا اظہار کہ اگر تم ہم سے وفا نہیں کرتے تو ہم بھی کسی اور سے دل لگا لیں گے، تو وہ بھی واسوخت کے ذیل میں آئے گا۔ جرأت کے بعض فراقیہ مسدس، مصحفی کا مسدس بطرزِ نو اور دیوان چہارم کی بعض غزلیں، انشا کے بعض اشعار اور مرزا قاسم علی رقت لکھنوی کا واسوخت (مسدس) اس دور میں موضوع واسوخت کو مقبول بناتا ہے۔ مثنوی کی طرح اردو کے منفرد واسوخت لکھنؤ میں لکھے گئے اور یہ اثرات لکھنؤ ہی سے دلی اور ہندوستان کے دوسرے علاقوں تک پہنچے۔ معشوق چونکہ لکھنؤ کے رنگِ تہذیب میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے اس لیے ''معاملہ بندی'' نے روحِ شاعری کا درجہ حاصل کر لیا۔ واسوخت بھی معاملہ بندی کا ایک جزو ہے اس لیے اس دور میں اس نے بھی قبولیت عام کا درجہ حاصل کر لیا۔ نئی نسل کے شعرا نے آگے چل کر اس صنفِ سخن کو آسمان تک پہنچا دیا۔ آتش، امانت لکھنوی، برق، بحر، سحر، فراق، رند، مرزا شوق، قلق، بیشی وغیرہ وہ شعرا ہیں جو اس صنف میں ناموری حاصل کرتے ہیں۔

اس دور میں ایک اور صنفِ سخن ''ریختی'' کے نام سے وجود میں آتی ہے جس کے موجد سعادت یار خاں رنگین ہیں۔ رنگین کی اس ایجاد کا اعتراف انشاء اللہ خاں انشا نے بھی کیا ہے۔ میر غفر غنی کہتے ہیں: ''سو اس بچارے رنگین نے بھی اس طور پر قصہ کہا ہے.... اور کلاہی پن جو بہت مزاج میں رنڈی بازی سے آ گیا ہے تو ریختے کے تئیں چھوڑ کر ایک ''ریختی'' ایجاد کی ہے.....[۳۸] ''ریختی'' اس کلام کو کہتے ہیں جس میں گھریلو عورتوں کی شاذ لیکن عام طور پر بازاری عورتوں کی زبان میں ان کے جذبات و معاملات کا اظہار کیا گیا ہو۔ ہاشمی بیجاپوری نے بھی ''اپنی غزلوں میں عورتوں کے جذبات کو عورتوں کی زبان و محاورہ میں بیان کیا ہے اور یہ غزلیں اپنے مزاج کے اعتبار سے ریختی کی صنف سے قریب ہیں'' [۳۹] لیکن ہاشمی کی غزلیات اور رنگین کی ریختی میں فرق یہ ہے کہ ہاشمی شوخ و چنچل نوجوان عورت کے جذبات کو اس کی زبان میں بے تکلفی سے ظاہر کرتے ہیں جب کہ رنگین بازاری عورتوں کے جذبات کا ان کے اپنے

مخصوص محاورہ و روزمرہ میں بیان کرتے ہیں۔ ہاشمی بارہ ماسے اور ہندی شاعری کی روایت کو، جس میں جذباتِ عشق کا اظہار عورت کی طرف سے کیا جاتا ہے، ملا کر ایک نئی صورت دیتے ہیں۔ ضروری نہیں ہے کہ ہاشمی کی یہ عورت کوئی بازاری عورت ہو۔ لیکن "ریختی" کی عورت پیشہ ور بازاری عورت ہے جو اپنے مخصوص الفاظ و محاورہ میں اپنی بات مرد کی زبانی، ادا کرتی ہے۔ رنگین نے جو زبان استعمال کی ہے وہ، ٹھگوں کی زبان کی طرح، ایک طرح سے اصطلاحی زبان ہے جسے اس طبقے کی عورتیں خوب سمجھتی ہیں جب کہ ہاشمی وہی عام دکنی استعمال کرتے ہیں جو اس دور کی عورتیں بول رہی ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ کسی طوائف یا کسی عورت سے ریختی کا کوئی دیوان یادگار نہیں ہے۔ ریختی، کے ذریعے خود مرد اپنے جذبات و خواہشات کو بازاری عورتوں کی زبان میں، شوخی و بے باکی کے ساتھ، بیان کر رہا ہے۔ یہ صنف اس دور کے عیش پسند و لذت کوش معاشرے میں اس لیے مقبول ہوئی کہ یہ اہلِ محفل کے تخیل میں شوخ رنگ اور مزہ شامل کر دیتی ہے۔ رنگین کا دیوان انگیختہ ۱۲۱۲ھ کی تصنیف ہے اور اس کے بعد انشا نے بھی اپنا ایک الگ دیوان "دیوانِ ریختہ" کے نام سے مرتب کیا اور اس صنف کو مقبول بنایا۔ یہ صنف نہ صرف اس دور میں بلکہ آنے والے دور میں بھی جان صاحب وغیرہ کے ہاں قبولیتِ عام حاصل کرتی ہے۔

(۲)

آیئے اب مصحفی و انشا کے اس دور کی زبان کو بھی دیکھتے چلیں۔ اس دور میں لکھنؤ کی زبان ڈھل منجھ کر اور صاف ہو جاتی ہے اور میر و سودا کی زبان سے آگے بڑھ کر ایک تازہ اجلی صورت میں سامنے آ جاتی ہے۔ اب اردو ایک خود مختار زبان کی حیثیت میں، فارسی و عربی سے آزاد ہو کر اپنے قواعد اور اصولِ زبان پر زور دینے لگتی ہے۔ انشا نے لکھا کہ "ہر وہ لفظ جو اردو میں مشہور ہو گیا عربی ہو یا فارسی ترکی ہو یا سریانی، پنجابی ہو یا پوربی، از روئے اصل غلط ہو یا صحیح وہ لفظ اردو کا لفظ ہے۔ اگر اصل کے موافق مستعمل ہے تو بھی صحیح ہے اور اگر خلاف اصل مستعمل ہے تو بھی صحیح ہے۔ اس کی صحت و غلطی اردو کے استعمال پر موقوف ہے کیونکہ جو کچھ خلاف اردو ہے، غلط ہے۔"[۴۰] لسانی سطح پر اس دور میں یہ ایک ایسی بڑی انقلابی تبدیلی تھی جس نے اردو کی ترقی کے پر لگا دیے اور اس خود مختاری سے تیس چالیس سال کے عرصے میں ہی زبان نے ایک نیا چولا بدل لیا۔

اگر اس دور کی زبان کا ہم میر و سودا اور درد یا دہلی کے دوسرے شعرا کی زبان سے مقابلہ کریں تو زبان کی سطح پر لکھنؤ کی خدمات نمایاں ہو جاتی ہیں۔ وہ قدیم اثرات جو زبان میں چلے آتے تھے اور دلی میں عام و مروج تھے لکھنؤ میں وقت کی چھلنی میں چھن کر بہت کم ہو جاتے ہیں۔ جرأت زبان کو زیادہ احتیاط کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ وہ زبان کے ساتھ کوئی تجربہ نہیں کرتے اور وہ اس لیے بھی کہ وہ جس قسم کی شاعری کر رہے تھے خود اس میں کوئی نیا گہرا تجربہ نہیں تھا۔ انھیں تو مزے کے ساتھ وہ باتیں بیان کرنی تھیں جو عاشق و معشوق کے معاملات میں عام طور پر پیش آتی ہیں۔ وہ نو عمری ہی سے فیض آباد آ گئے تھے اور اس لیے دہلی کی زبان کے صرف وہی الفاظ استعمال کرتے ہیں جو عام زبان کا حصہ تھے۔ اودھ میں اردو زبان ایک نئے ماحول میں پروان چڑھ رہی تھی اس لیے وقت کے ساتھ ساتھ وہی الفاظ زبان کا حصہ بنے جو اس نئے ماحول میں قابلِ قبول ہو سکتے تھے۔ انشا زبان کے ساتھ بہت آزادی برتتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ وہ تمسخر و ظرافت سے معاشرے کو رام کر رہے ہیں اور ظرافت میں زبان کا تجربہ ایک فطری

امر ہے۔ ہر قابلِ ذکر ظرافت نگار نے زبان کے ساتھ، ہمیشہ آزادی برت کر، یہی عمل کیا ہے۔ پھر ظرافت و تمسخر کے لیے انشا کو ہر طبقے کی زبان استعمال کرنے کی ضرورت پڑتی ہے کبھی وہ آزادوں کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ کبھی فقیروں کی، کبھی مارواڑیوں کی، کبھی پوربیوں کی اور کبھی طوائفوں کی۔ اسی لیے ان کے کلام میں متعدد ایسے الفاظ استعمال میں آجاتے ہیں جو عام نہیں ہیں لیکن اس طبقے کے ساتھ مخصوص ہیں۔ اس کے باوجود ان کی زبان صاف ستھری ہے اور مخصوص طبقاتی زبان کے الفاظ کو چھوڑ کر ان کی زبان جدید معیاری اردو ہے۔ انشا اردو زبان کے مزاج داں ہیں اسی لیے لفظ کو اس طور پر اپنے کلام میں ٹانکتے ہیں کہ وہ لفظ اپنی جگہ پر روشنی دینے لگتا ہے۔ اگر انشا و جرأت کی زبان کا میر، سودا، درد کی زبان سے مقابلہ کریں تو واضح طور پر یہ بات سامنے آتی ہے کہ دلّی کی زبان میں استعمال ہونے والے متعدد الفاظ اب مستعمل نہیں رہے لیکن مصحفی کے ہاں صورتِ حال قدرے مختلف ہے۔ وہ ایک طرف دہلی کی زبان کی پیروی کرتے ہیں اور دوسری طرف بہت سے ایسے الفاظ بھی ان کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں جو روہیل کھنڈ، امروہہ اور مغربی یوپی میں بولے جاتے ہیں۔ ان الفاظ کو بھی وہ اپنے کلام میں استعمال کرتے ہیں۔ ساتھ ہی انھوں نے لکھنو کے اثرات بھی قبول کیے ہیں جن کے زیرِ اثر اُن کی زبان بھی، جرأت و انشا کی طرح، صاف ہوگئی ہے لیکن بحیثیت مجموعی ان کے کلام میں، جرأت و انشا کے مقابلے میں، قدیم اثرات زیادہ ہیں۔ ان شعرا کی زبان کا حسبِ ضرورت مطالعہ تو ہم آئندہ ابواب میں کریں گے یہاں ہم صرف ان قدیم اثرات اور جدتوں کا ذکر کریں گے جو اس دور کے ممتاز شعرا کے کلام میں نظر آتی ہیں۔

انشا کے ہاں ''زور'' کا لفظ، جو آئندہ دور میں متروک ہو جاتا ہے بار بار استعمال میں آتا ہے مثلاً

ع کہ زور دھن، میں اب آتا ہے ناقۂ لیلا''

ع آتی ہے وہ زور باس ستھرے سے اس غلاف میں''

انشا مصدر ''کھدانا'' کو ''کھدوانا'' کے معنی میں استعمال کرتے ہیں مثلاً ع ''کس اچھے مصور سے کھداؤں صورتِ لیلٰی۔ کلام میں زور پیدا کرنے کے لیے وہ ایسے الفاظ استعمال کر جاتے ہیں جو عوام کی زبان پر تو چڑھے ہوئے ہیں لیکن تعلیم یافتہ لوگ نہیں بولتے مگر یہ الفاظ اپنی ''عوامیت'' کے باوجود مزہ دیتے ہیں اور یہی انشا کا مقصدِ شاعری ہے مثلاً ع جو گھر سے گاذر پسر وہ کپڑوں کو ناندے میں سوندھ ساندھ نکلا''۔ ع ستارے جتنے چھنک رہے تھے سبھوں کو وہ روندراند نکلا۔ انشا کے ہاں بعض الفاظ کا استعمال اور دیکھیے:

مکھ پھاٹ (منہ پھٹ): کہ کہنے والا ہوں مکھ پھاٹ میں تو سچ سچ کا
غیر ساتھ (غیر کے ساتھ): بادہ نوشی شب کو کی تھی تو نے شاید غیر ساتھ
الیڈنا (بجائے انڈیلنا): ہو نہ وہ ماہرو تو جھٹ شیشہ سے الیڈ کر
جریمانے (بجائے جرمانے): لیجیے اس کو بدل آپ جریمانے میں
ورجش (ورزش): نہ میرے سامنے خم ٹھوک کر ورجش کیا کرے
چلون (بجائے چلمن): میں نے تھے پھول کئی جانب چلون مارے

اسی طرح ''اُن نے'' بجائے ''اس نے''، ''تجھ بن'' بجائے ''تیرے بغیر''، ''ذرہ'' بجائے ''ذرا''، ''واچھڑے'' بمعنی ''کیا خوب ہے'' اور جھگڑا وغیرہ۔

جرأت کے ہاں بھی سمرن ۔ سمکھ، پریکھا، تس، نت، اچرج ۔ واچھڑے ۔ نپٹ وغیرہ الفاظ ملتے ہیں لیکن ان کا استعمال، پہلے کے شعرا کے مقابلے میں بہت کم ہو گیا ہے۔ ممکن ہے یہ اس کلام میں استعمال ہوئے ہوں جو جرأت کے بالکل ابتدائی دور میں کہا گیا تھا۔ اسی طرح “کبھو” انشا کے ہاں بھی ملتا ہے اور جرأت کے ہاں بھی لیکن ساتھ ساتھ “کبھی” کا استعمال بھی ملتا ہے بلکہ زیادہ ہے جب کہ میرؔ کے کلام میں دیوانِ اول سے ششم تک صرف “کبھو” ہی ملتا ہے۔ “بھر نظر” سوداؔ کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے اور اسی طرح انشا، جرأت، مصحفی کے ہاں ملتا ہے۔ ع بھلا پھر بھر نظر کیوں کر رخِ دلدار دیکھیں ہم” (جرأت)۔ جرأت کے ہاں “پرتوا” (بجائے پرتو)۔ چپکی (بجائے چپ) چھڑکاب (بجائے چھڑکاؤ)۔ ڈرانی (بجائے ڈراؤنی) استعمال ہوئے ہیں۔

دورِ میر و سودا میں “ٹھ” کا استعمال بعض الفاظ میں عام تھا جیسے “جھونٹھ” (بجائے جھوٹ) یہی صورت انشا کے ہاں بھی ملتی ہے لیکن جرأت کے ہاں نسبتاً زیادہ ہے مثلاً تنٹرپھیں (تنٹرپیں)۔ ہونٹھ (ہونٹ) ہٹھ (ہٹ) وغیرہ۔

فارسی حرف کا استعمال دورِ آبرو ہی میں مذموم سمجھا جاتا تھا شاہ حاتمؔ نے اپنے کلام میں اسے خال خال استعمال کیا۔ لیکن سوداؔ کے ہاں، جیسا کہ ہم جلد دوم میں لکھ آئے ہیں، یہ استعمال عام ہے۔ یہی اثرات ہمیں انشا کے ہاں ملتے ہیں لیکن جرأت کے ہاں زیادہ ہیں مثلاً “بہ” کا استعمال۔ ع کاٹے بس وہ سرِ شمع بہ گل گیر لگا (جرأت) ع کھا کر پچھاڑ میں بہ درِ گلستاں گرا (جرأت)۔ اسی طرح “از” کا استعمال: ع مجنوں پہ بغیر از کہے لیلیٰ کا ارادہ (جرأت)

علامتِ فاعلی “نے” کا استعمال اس دور میں اب عام ہے۔ جرأت و انشا نے “نے” کو کم کم محذوف کیا ہے جب کہ کلامِ مصحفی میں “نے” محذوف کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں جیسے: جس کے آگے میں کہا عشق کا اپنے قصہ (مصحفی، دیوان دوم)

ہندوی لفظوں کو عطف سے جوڑنے اور اضافت کے ساتھ ملانے کا اس دور میں عام رواج ہے جس کی مثالیں انشا، جرأت، مصحفی، رنگین اور اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں عام ہیں۔ میں نے خود اس جلد میں اس استعمال کو پوری طرح اختیار کر لیا ہے۔ وعطف کی مثال جو اس دور کے شعرا کے ہاں ملتی ہے ع آپس میں ان کے تو بہت اخلاص و پیار ہے (جرأت)۔
ع اس آنے و جانے میں کیا ناز نکلتا ہے (مصحفی، دیوان اول) ع یہ قول و زمزمہ و توڑی و بھاس نہ ہو (مصحفی چہارم)،
ع لیکن بحسنِ ملیح و کبھی برنگِ صبیح (انشا) اسی طرح اضافت کی یہ صورت بھی ملتی ہے: ع ڈال کر سبزے سے ٹانگوں میں ازارِ ساٹھن (انشا): ع نہ کہ دل لیجیے اور گالیِ بے جا دیجیے (مصحفی چہارم): ع پھر پھر کے سر تصدقِ جاناں ہوں شکلِ چتر (جرأت)

اس دور میں بہت سے الفاظ دو شکلوں میں بیک وقت استعمال ہو رہے ہیں اور آئندہ دور میں ان کی معیاری صورت مقرر ہو جاتی ہے اور قدیم صورت متروک ہو جاتی ہے مثلاً کیدھر بھی استعمال ہو رہا ہے، کدھر بھی، جیدھر بھی استعمال ہو رہا ہے اور جدھر بھی۔ ایدھر بھی اِدھر بھی۔ پھیر بھی، پھر بھی۔ پتھر بھی اور پتھر بھی ۔ متروک شکلوں کا استعمال انشا و جرأت اور رنگین کے مقابلے میں، مصحفی کے ہاں زیادہ ہے۔

"فعل" میں مصحفی کے ہاں "رہے ہے" (بجائے رہتا ہے)، "ہوہے" (بجائے ہوتا ہے)، "دیکھے تھا" (دیکھتا تھا)، "پھرے تھا" (پھرتا تھا)، "ہے گا" (بجائے ہے) کا استعمال ملتا ہے۔ جرأت وانشا کے ہاں بھی یہ استعمال ملتا ہے لیکن مصحفی کے مقابلے میں کم ہے۔ آئندہ دور میں ان کا معیاری استعمال مقرر ہو جاتا ہے۔

ضمائر میں "تم کو" تمھارے، "مجھ کو" میرے کے معنی میں بھی استعمال کرتے تھے مثلاً: ع کیوں کہ تم پاس سے ہم جائیں بھلا اور کہیں (جرأت)، اسی طرح ہم کو ہمارے کے لیے مثلاً: ع سودا کیا نہ تو نے ہم ساتھ دوستی کا (مصحفی دوم)، جرأت اُسے بمعنی اُس سے استعمال کرتے ہیں: ع کیا بات اُسے پھر کسی انسان نے لگائی (جرأت)

مصحفی کے ہاں وے (وہ کی جمع کے طور پر) کا استعمال دیوانِ چہارم تک ملتا ہے: ع وے جولوٹیں ہیں بہارِ چمن آزادی (مصحفی، اول)۔ یہ استعمال میر وسودا کے ہاں بھی ملتا ہے لیکن جرأت وانشا کے ہاں نہیں ہے۔ لکھنؤ میں "وے" کا استعمال نظر نہیں آتا۔

اس دور میں فعل کے استعمال کی ایک صورت انشا، جرأت، مصحفی، رنگین کے ہاں تواتر کے ساتھ ملتی ہے کہ مرکب فعل جمع کے دونوں اجزا بھی جمع استعمال کیے جاتے ہیں جیسے مصحفی کے ہاں: ع گل پھاڑیں ہیں گریباں تو چہ ہے بال سنبل۔ جرأت کے ہاں: ع سوجھیں ہیں ہمیں، دیکھ کے مضمون بہت سے۔ انشا کے ہاں: ع کب مخاطب کریں ہیں عام کو ہم۔ سلیمان شکوہ کے ہاں: ع سات سات آئیں ہیں دامن کو اٹھائے تیرے۔

جمع بنانے کی ساری جدید صورتیں ملتی ہیں لیکن ساتھ ساتھ بعض قدیم صورتیں بھی نظر آتی ہیں مثلاً "کالی" کی جمع "کالیاں": ع عارض پہ ترے زلفیں یہ کالی کالیاں ہیں (مصحفی چہارم): ع کاٹتے ہیں روہی رو، ساون کی راتیں کالیاں (جرأت): ع یہ گھٹائیں چھائیں جو کالیاں، جو ہری بھری ہوئیں ڈالیاں (انشا) اسی طرح ایسی مثالیں بھی ملتی ہیں کہ عربی وفارسی الفاظ کی جمع الجمع کی بھی اردو جمع بنا لیتے ہیں جیسے:

لاکھوں حرکاتیں ہیں اس قامتِ دل جو میں (مصحفی چہارم)
شغل بہلانے کو دل کے میرے اشعاروں کا ہے (جرأت)

اس دور میں مذکر ومونث میں بھی اختلاف نظر آتا ہے مثلاً لفظ "جان" کو کوئی مذکر باندھتا ہے اور کوئی مونث۔ "جان" قدیم زمانے سے مذکر استعمال ہوتا رہا ہے بعد کے دور میں اس کی دونوں صورتیں ملتی ہیں۔ مصحفی کے ہاں یہ عام طور پر مذکر آیا ہے لیکن ایک آدھ جگہ یہ مونث بھی باندھا گیا ہے جیسے:

جان (مونث) ع تیرے ہاتھوں سے آرہی ہے جان (مصحفی)
جان (مذکر) ع بک بک کے دوستوں نے اپنا تو جان مارا (مصحفی)

جرأت کے ہاں بھی "جان" مذکر آیا ہے: ع تڑپھے جوں خشکی میں مچھلی اس طرح عاشق کا جاں۔ (جرأت)

سلیمان شکوہ کے ہاں: ع خمِ زلف اس کی نے یہاں جان ہی مارا اپنا (سلیمان شکوہ)
ثناءاللہ فراق کے ہاں: ع اپنے تئیں میں جان فراموش کر دیا (فراق، ثناءاللہ)
ولی اللہ محب کے ہاں ع جہاں میں کون ہے اپنا نہ جان اپنا نہ تن اپنا (محب، ولی اللہ)

جرأت نے "مرگ" کو بھی مذکر باندھا ہے اور "سوچ" کو بھی!

ع : جا اے مرگ تو اس غم سے چھڑائے گا تو پھر ہم (جرأت)

ع: رو رو کے اس کے جانے سے آتا یہی ہے سوچ (جرأت)

مصحفی نے تیر، مداوا، شباب کو بھی مونث باندھا ہے:

ع پیکاں نہ نکلا جو نئی تیر نکالی
ع عیسیٰ نے جس کی کی ہے مداوا نہیں ہوا
ع پیری ہوئی شباب گئی کب کی ان دنوں

انشا نے "رسم" اور "کمر" کو مذکر باندھا ہے:

ع صیاد یہ تو رسم نیا ہے کہ یعنی آپ
ع نکہت آوے گی نکل، کھول کلی کا کمر

آنے والے دورِ ناسخ میں نہ صرف مذکر مونث کے معیار مقرر ہو جاتے ہیں بلکہ بحیثیت مجموعی زبان کے دوسرے مسائل بھی طے ہو جاتے ہیں اور زبان کا وہ روپ سامنے آ جاتا ہے جس کا ایک عروج آگے چل کر انیس کی شاعری میں نکھرتا ہے۔

انیسویں صدی کے اوائل میں جو ادیب و شاعر ادب کے افق پر ستارۂ شام بن کر ابھرے ان میں کم و بیش وہ لوگ تھے جو اٹھارویں صدی میں پیدا ہوئے تھے اور جن میں جرأت، انشا، مصحفی اور رنگین ممتاز و نمایاں ہوئے۔ اگلے ابواب میں ہم الگ الگ ان چاروں شعرا کا تفصیلی مطالعہ کریں گے تا کہ پوری صورتِ حال، اپنے پس منظر کے ساتھ، واضح ہو جائے۔

حواشی:

[۱] دریائے لطافت، انشا اللہ خاں انشا، ترجمہ پنڈت کیفی، ص ۶۴_۶۵، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ء
[۲] ایضاً ص ۳،
[۳] دریائے لطافت (فارسی)، انشا، ص ۲۷ (انجمن ترقی اردو الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۱۶ء (اردو ترجمہ دیکھیے حواشی ب)
[۴] خوش معرکۂ زیبا (جلد اول) سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۱۴۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء
[۵] مجموعہ نغز (جلد اول)، حکیم قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۱۵۶، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء
[۶] تاریخ اودھ، نجم الغنی خاں، جلد سوم، ص ۲، نولکشور پریس لکھنؤ ۱۹۱۹ء
[۷] تاریخ اودھ، جلد چہارم، نجم الغنی خاں، ص ۱۵۸، نولکشور پریس ۱۹۱۹ء
[۸] ایضاً، ص ۱۵۹
[۹] ایضاً، ص ۱۷۱
[۱۰] ایضاً، ص ۱۶۹۔
[۱۱] ایضاً، ص ۱۶۹_۱۷۰
[۱۲] ایضاً، ص ۳۹۲_۳۹۴

[۱۳] ایضاً، ص ۳۹۴

[۱۴] ایضاً، ص ۳۹۵

[۱۵] ایضاً، ص ۳۹۶۔ ۳۹۷

[۱۵/ الف]۔ گل رعنا، سید عبدالحی، ص ۱۵۷، (طبع چہارم، ۱۳۷۰ھ) مطبع معارف اعظم گڑھ۔

[۱۶] ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۲۵۰، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء

[۱۷] تذکرہ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۲۲۹ و ص ۲۴۴، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء

[۱۸] ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی، محولہ بالا، ص ۳۳۷

[۱۹] ایضاً، ص ۱۳۲

[۲۰] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۱۸۰۔

[۲۱] مجمع الانتخاب، شاہ کمال، دیباچہ ص ۵۴، تین تذکرے، مرتبہ نثار احمد فاروقی، مکتبۂ برہان، دلی ۱۹۶۸ء

[۲۲] دریائے لطافت (فارسی)، انشااللہ خاں انشا، ص ۷، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۱۶ء

[۲۳] تذکرہ ہندی، محولہ بالا، ص ۲۵۵

[۲۴] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۲۶۰

[۲۵] ایضاً، ص ۲۸۷

[۲۶] ایضاً، ص ۳۱۶

[۲۷] ایضاً، ص ۲۵۰

[۲۸] ایضاً، ص ۲۸۸

[۲۹] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۲

[۳۰] انشا کا ترکی روزنامچہ، ترجمہ ڈاکٹر سید نعیم الدین، ص ۳۵، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۰ء

[۳۱] ایضاً، ص ۴۱۔ ۴۲

[۳۲] ایضاً، ص ۳۷

[۳۳] ایضاً، ص ۴۴

[۳۴] رُجمن یعنی Regiment

[۳۵] بھیکین = مہابھارت کا مشہور پہلوان

[۳۶] مجمع الفوائد، مصحفی (قلمی، غیر مطبوعہ)، ص ۳۴۰، مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری۔ لاہور۔ (اردو ترجمہ دیکھیے حواشی ب)

[۳۷] قطعہ منتخب، عبدالغفور خان نساخ، مرتبہ انصاراللہ نظر، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء

[۳۸] دریائے لطافت (فارسی) محولہ بالا، ص ۵۲

[۳۹] تاریخ ادب اردو (جلد اول)، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۳۶۴، مجلس ترقی ادب، لاہور، (طبع چہارم) ۱۹۹۵ء

[۴۰] دریائے لطافت، محولہ بالا، ص ۴، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۱۶

حواشی (ب)

فارسی اقتباسات کا اردو ترجمہ

بحوالہ حواشی ۴ :

"اسی طرح لکھنؤ کو، جسے اب پورب کی جان کے بجائے شاہجہاں آباد کی جان کہتے ہیں، اگر شاہجہاں آباد سے بہتر کہیں تو زیبا ہے کیوں یہ ترجیح جسم پر جان کی طرح کی ہے اور اس قبیل کی ہے جیسے مور کے مقابلے میں اس کی دم کی بڑائی"۔

بحوالہ حواشی ٣٦ :

"اگر گلستانِ ہندوستان، جو بغیر باغبان کے ہے، اس کوڑے کرکٹ سے بھی پاک ہو جائے تو اس سے بہتر کیا ہو سکتا ہے (اور) اگر ان لوگوں (تاجرانِ فرنگ یعنی انگریز) کے حرص و لالچ کے درخت کی بیخ و بن اس جنت نشاں سرزمین سے اکھاڑ پھینکی جائے تو مراد پوری ہو جائے .....اور یہ حقیقت طبقۂ بالا کے گوشِ ہوش تک بھی پہنچ چکی ہوگی کہ ملکِ دکن ایک وسیع و عریض سرزمین ہے، ٹیپو شاہ کی عمر کے آفتاب کے غروب ہو جانے پر، کس آسانی سے ہتھیا لیا جب کہ وہ خود (ٹیپو شاہ) اس سگ فطرت و سگ پرست قوم کے لیے ہمیشہ گمانِ خیر رکھتا تھا اور ہندوستان جنت نشان کے پایۂ تخت پر، جس سے مراد شہر فردوس نشاں دہلی ہے، کس سہولت اور حیلے بہانوں سے آہستہ آہستہ ایک ایک قدم بڑھا کر قبضہ کر لیا۔ غرض کہ اس قوم (انگریز) کی حکمت عملی اور با اقتدار وزراء و امرا کی تابع داری کے بارے میں کوئی شک و شبہ نہیں پایا جاتا"

دوسرا باب

قلندر بخش جرأت

جعفر علی حسرت (۱۲۰۶ھ/۹۲_۱۷۹۱) نے جس رنگِ سخن کو لکھنؤ و فیض آباد کی تہذیبی فضا کے ساتھ مل کر نکھارا تھا، جرأت نے اس رنگِ سخن کے سارے امکانات کو تصرف میں لا کر اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کر دی اور خود اس رنگِ سخن کے نمائندہ بن گئے۔ اسی لیے آج ہم جعفر علی حسرت کو بھول جاتے ہیں، جن کا مطالعہ ہم جلد دوم میں کر آئے ہیں[۱] اور قلندر بخش جرأت ہمیں یاد رہ جاتے ہیں۔

شیخ قلندر بخش جرأت (۱۱۶۲ھ_۱۲۲۴ھ/۱۷۴۹_۱۸۰۹ء) جن کا نام یحییٰ امان، عرفیت قلندر بخش اور تخلص جرأت تھا، دہلی کے رہنے والے تھے۔ اکثر تذکروں میں جرأت کا نام قلندر بخش بتایا گیا ہے جو اس لیے درست نہیں ہے کہ خود جرأت نے اپنے ایک شعر میں اپنا نام یحییٰ امان بتایا ہے:

جرأت کہے تھا کل وہ کسی سے یہ الاماں　　　جیتا رکھوں نہ مجھ کو جو یحییٰ اماں ملے

جرأت کے شاگرد شاہ حسین حقیقت نے بھی اپنی مثنوی ''ہشت گلزار'' میں یحییٰ امان ہی نام بتایا ہے:

ایسا آوازہ کس کا تھا، سمجھا　　　یعنی یحییٰ امان جرأت کا
عرف میں نام تھا قلندر بخش　　　دُر معنی سے تھا وہ گوہر بخش [۲]

اس معاشرے کے لیے یحییٰ امان کوئی اجنبی نام نہیں تھا۔ خود نواب آصف الدولہ (م ۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ء) کا نام بھی مرزا یحییٰ اور عرفیت مرزا امانی تھی۔

جرأت کے والد کا نام حافظ امان تھا[۳]۔ حافظ امان کے والد رائے مان ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء میں نادر شاہ کے حکم سے قتل کر دیے گئے تھے[۴] رائے مان کے والد شادمان رضا بہادر رستم ہند تھے جنھوں نے ۱۱۲۶ھ/۱۷۱۴ء میں دہلی میں وفات پائی[۵] قلندر بخش جرأت کا خاندان دہلی کا قدیم و معزز خاندان تھا جن کے بزرگ ''دربانی حضور والا'' کے عہدے پر مامور تھے[۶] چاندنی چوک کے پاس کوچہ رائے مان مشہور تھا[۷]

جرأت کا سالِ ولادت بھی متعین نہیں ہے لیکن شواہد سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۱۶۲ھ میں پیدا ہوئے۔ تذکرہ طبقاتِ سخن میں، جس کا سال تصنیف ۱۲۲۲ھ ہے، جرأت کی عمر ساٹھ سال بتائی ہے۔[۸] گویا ۱۲۲۲ھ میں سے ۶۰ گھٹا دیے جائیں تو سالِ ولادت ۱۱۶۲ھ برآمد ہوتا ہے جس کی مزید تصدیق مصحفی کے قطعہ تاریخ وفات کے اس مصرع سے بھی ہوتی ہے:　از قلندر بخش شصت و دو گلن

اس مصرع سے معلوم ہوا کہ وفات کے وقت جرأت کی عمر ۶۲ سال تھی۔ قلندر بخش کے اعداد ۱۲۸۶ھ میں سے ۶۲ نکالنے سے جرأت کا سالِ وفات ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتا ہے۔ اس طرح اگر ۱۲۲۴ھ میں سے ۶۲ نکال دیے جائیں تو سالِ ولادت ۱۱۶۲ھ برآمد ہوتا ہے یہ وہی سال ہے جو ''طبقاتِ سخن'' سے نکلتا ہے۔ ان شواہد کی روشنی میں جرأت کا سالِ ولادت

۱۱۶۲ھ متعین کیا جاسکتا ہے۔

جرأت ابھی نوعمر ہی تھے کہ امراء کی خانہ جنگیوں، مرہٹوں کی یورش، جاٹ گردی اور احمد شاہ ابدالی کے پے در پے حملوں سے دتی ایسی اجڑی کہ اہل دہلی کے لیے وہاں رہنا اور زندگی بسر کرنا دشوار ہوگیا۔ ۱۱۷۰ھ/ ۱۷۵۷ء میں ابدالی نے دو ماہ میں دتی کو دو بار لوٹا اور دہلی والے ایک بار پھر ترکِ وطن پر مجبور ہو گئے۔ اس وقت فیض آباد حکومتِ اودھ کا مرکز اور امن و امان کا ایک شاداب جزیرہ تھا جہاں دہلی کے معززین شہر اور اہل علم و فن ہجرت کر رہے تھے۔ ابدالی کے ان حملوں کے بعد جرأت کے والد حافظ امان بھی اپنے خاندان کے ساتھ ہجرت کر کے فیض آباد آ گئے۔ جرأت نے اپنی مثنوی ''خواجہ حسن و بخشی طوائف'' میں لکھا ہے:

ہوا تھا شہرِ دہلی جب سے غارت   تھی اپنی اس جگہ میں استقامت
فلک نے کر جہاں آباد برباد   کیا تھا خوب فیض آباد آباد
تو جو تھے ساکنانِ شہر دہلی   سکونت ان کی فیض آباد میں تھی[۹]

اس وقت جرأت کی عمر تقریباً بارہ سال تھی جس کی تصدیق مبتلا میرٹھی کے تذکرے طبقاتِ سخن کے اس جملے سے بھی ہوتی ہے کہ ''عمر دوازدہ سالگی در لکھنؤ رسیدہ۔''[۱۰] یہیں جرأت کی نشو و نما اور تعلیم و تربیت ہوئی۔[۱۱] لیکن کم عمری کے باوجود یادِ وطن کے نقوش تازہ رہے۔

اب ہم ہیں اور شام غریبی کی دید ہے   مدت سے وہ نظارۂ صبحِ وطن گیا

شعر و شاعری ہند مسلم تہذیب کے مزاج کا حصہ ہے۔ فیض آباد و لکھنؤ میں بھی اس وقت شعر و شاعری کا چرچا عام تھا اور ادبی منظر پر اہلِ دہلی چھائے ہوئے تھے۔ جرأت شاعری کا فطری رجحان لے کر پیدا ہوئے تھے اور شاعری کی دنیا میں کچھ کر دکھانا چاہتے تھے۔ میر حسن نے جن کے تذکرۂ شعرائے اردو کا پہلا نسخہ ۱۱۸۸ھ میں مکمل ہوا، لکھا ہے کہ: ''ذوقِ شعر بہ مرتبہ دارد کہ ساعتے بے فدایش نمی ماند''[۱۲] اور ۱۱۹۲ھ کے نسخے میں لکھا ہے کہ ''شوقِ شعراز حد زیادہ دارد..... دیوانۂ فن شعر ست کہ گاہے بے فکر نمی ماند''[۱۳]

چھٹے اب شعر کہنا کیوں کہ ہم سے آہ اے جرأت
مثل ہے دل میں عاشق کے سدا ناسور رہتے ہیں

۱۱۸۸ھ میں جب میر حسن کے تذکرے کا پہلا نقش تیار ہوا، جرأت کی عمر ۲۶ سال تھی اور وہ اس وقت تک، جیسا کہ میر حسن نے لکھا ہے، اپنے معاصرین میں ممتاز ہو چکے تھے[۱۴] اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ جرأت کی شاعری کا آغاز پندرہ سولہ سال کی عمر میں ۱۱۷۸ھ/ ۶۵-۱۷۶۴ء کے لگ بھگ ہو گیا تھا۔ ۱۱۷۹ھ/ ۶-۱۷۶۵ء میں شجاع الدولہ اپنا دارالحکومت لکھنؤ سے فیض آباد لے آئے۔ جعفر علی حسرت بھی ۱۱۸۰ھ/ ۷-۱۷۶۶ء کے لگ بھگ فیض آباد آ گئے اور شجاع الدولہ کی خدمت میں قصیدہ پیش کیا جو ان کے کلیات میں موجود ہے۔ اس زمانے میں جعفر علی حسرت اپنی فنی و علمی قابلیت اور شاعرانہ صلاحیت اور اپنے رنگِ سخن کے باعث اتنے مقبول ہو چکے تھے کہ نئے شاعران کی شاگردی پر فخر کرتے تھے۔ اسی زمانے میں فیض آباد ہی میں جرأت نے جعفر علی حسرت کی شاگردی اختیار کی۔ شاگرد ہونے کا یہ واقعہ ۱۱۸۱ھ/ ۸-۱۷۶۷ء ہو سکتا ہے۔ اس وقت تک جرأت کو شعر کہتے ہوئے تین چار سال کا عرصہ ہو چکا تھا، اپنی غزلوں میں کئی جگہ انھوں نے حسرتؔ کی استادی کا اعتراف کیا ہے:

ہے جو دیوانِ حسرت اے جرأت اسی خرمن کا خوشہ چیں ہوں میں

کہے کیوں کر نہ حسرت کے سبب سے یہ غزل جرأت
کہ فنِ شعر میں دیکھی ہیں ایسے پیر کی آنکھیں
فقط حسرت کو اے جرأت ہمیں استاد نہیں کہتے
ہر اک اہلِ سخن ان کے تئیں استاد جانے ہے

۱۱۸۸ھ/ ۵-۱۷۷۴ء میں حافظ رحمت خاں کے بیٹے نواب محبت خان محبت حالتِ نظر بندی میں فیض آباد لائے گئے اور یہیں وہ بھی جعفر علی حسرت کے شاگرد ہو گئے۔ اسی زمانے میں حسرت کے توسط سے جرأت کی ملاقات نواب محبت خاں محبت سے ہوئی اور جرأت ان کے ملازم ہو گئے:

بس کہ طالب تھے سدا عشق کے ہم بستاں کے ہوئے نوکر بھی تو نواب محبت خاں کے
کیوں نہ جرأت کو محبت سے محبت ہووے انس وہ شے ہے کہ ہو جس سے یگانا اپنا

شجاع الدولہ کی وفات ۲۴ ذیقعد، ۱۱۸۸ھ/ ۲۹ جنوری ۱۷۷۵ء کے تقریباً تین ہفتے بعد ۱۲ فروری ۱۷۷۵ء کو آصف الدولہ میدی گھاٹ اور اٹاوہ چلے گئے اور وہاں تقریباً پانچ ماہ گزار کر ۱۱۸۹ھ/ ۱۷۷۵ء میں لکھنؤ آ گئے۔ انھیں کے ساتھ یا کچھ عرصے بعد عمالِ سلطنت، متوسلین اور اہلِ فن بھی لکھنؤ منتقل ہونے لگے۔ نواب محبت خاں محبت بھی اٹاوہ ہوتے ہوئے لکھنؤ آ گئے۔ جعفر علی حسرت بھی لکھنؤ آ گئے۔ جرأت اور ان کے دوست خواجہ حسن بھی نواب محبت خاں کے ساتھ تھے۔ جرأت نے لکھا ہے کہ سفر میں بھی ان کے ساتھ تھا ان کا نمک خوار۔ فیض آباد سے لکھنؤ آنے کا اظہار جرأت نے اپنی طویل مثنوی خواجہ حسن وطوائف بخشی میں کیا ہے:

یکایک یوں ہوا کرنا خدا کا کہ اس بستی کو گردوں نے اجاڑا
حسیں جو جو کہ تھے واں رشکِ مہتاب اٹاوے کو گئے ہمراہِ نواب
یہ عاصی اپنے تھا نواب کے ساتھ محبت کا یہ رشتہ جن کے ہے ہاتھ
ترے نواب نامی فخرِ صاحب وہ ہیں یعنی محبت خان صاحب

(کلیاتِ جرأت دوم، ص ۲۱)

لکھنؤ آ کر وہ نواب محبت خاں محبت کے متوسل رہے لیکن ۷-۱۲۰۶ھ میں وہ سلیمان شکوہ سے بھی وابستہ ہو گئے۔ جرأت کے سرپرستوں میں نواب محبت خاں محبت (متوفی ۱۲۲۳ھ/ ۱۸۰۸ء) اور مرزا سلیمان شکوہ (متوفی ۲۹ ذیقعد ۱۲۵۴ھ/ ۲۴ فروری ۱۸۳۸ء) کے نام نمایاں ہیں۔ دونوں ان کا بہت خیال کرتے تھے۔ یکتا نے لکھا ہے کہ "صاحب عالم مرزا سلیمان شکوہ بہادر دام ظلہ او را بسیار عزیز می داشت" [۱۵] قصائد و مدحیہ اشعار سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ نواب احمد علی خاں شمس الدولہ بہادر صولت جنگ کے بھی ملازم رہے [۱۶] محبت خاں محبت سے سلسلۂ ملازمت زیادہ تر رفاقت و دوستی کا تھا۔ کچھ مدد بھی ہو جاتی تھی۔ سلیمان شکوہ سے سلسلۂ ملازمت تا حیات چلتا رہا لیکن اس دربار سے بھی ان کی ضروریاتِ زندگی بمشکل پوری ہوتی تھیں۔ کبھی مہینوں تنخواہ نہ ملتی۔

جرأت اب بند ہے تنخواہ تو کہتے ہیں یہ ہم
کہ خدا دیوے نہ جب تک تو سلیماں کب دے

ایک منظوم مکتوب ''بنام منشی مرزا اسلیمان شکوہ سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ تنخواہ کے لیے بار بار منشی کے گھر کے چکر کاٹتے تھے اور وہ وعدہ کے باوجود گھر پر نہیں ملتا تھا۔ جرأت ساری عمر ایک ایسے قدر دان کی تمنا کرتے رہے جس سے ان کی ضروریات پوری ہو سکیں لیکن یہ تمنا دل کی دل میں رہی۔ غزل کے ایک قطعہ میں اس کا اظہار کیا ہے:

رشک آتا ہے جب کہے کوئی　　میں نے اک قدر دان پایا ہے
ہم نے تو آج تک نہ کوئی شفیق　　نے کوئی مہربان پایا ہے

جرأت کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ فارسی زبان و ادب، علم طب، عروض و قواعد اور فن شعر سے خوب واقف تھے۔ گاہے گاہے فارسی میں بھی شعر کہتے تھے [۱۷]۔ ان کی مثنویوں میں بھی فارسی اشعار آتے ہیں۔ متعدد رباعیاں بھی فارسی میں کہی ہیں ''کلیات'' میں حضرت علی کی منقبت میں کہا ہوا ترکیب بند بھی فارسی میں ہے [۱۸] علم و موسیقی سے بھی خوب واقف تھے اور ستار نوازی پر عبور رکھتے تھے [۱۹] علم نجوم سے بھی واقف تھے [۲۰] مرزا علی لطف نے لکھا ہے کہ ''نجوم میں بھی اس شخص کو دخلِ تمام ہے، ایسا کہ ایک عالم لکھنؤ کا اس کا منتظرِ احکام ہے'' [۲۱] قدرت اللہ شوق نے انھیں ''قابل و نہایت اہل درد'' لکھا ہے [۲۲] شاہ کمال نے انھیں ''واقف ہر دقیقہ و ہر فن، صاحب طبع ہشاو ملک سخن'' لکھا ہے [۲۳] شاہ کمال، قائم چاند پوری کے شاگرد تھے۔ قائم جب لکھنؤ سے جانے لگے تو انھوں نے اپنے شاگرد شاہ کمال کو ہدایت کی کہ ان کے چلے جانے کے بعد جرأت کو اپنا کلام دکھایا کریں کہ ''میاں قلندر بخش جرأت در سخن سنجاں و در معنی آفریناں عدیل ندارد'' [۲۴] اسی قابلیت کی وجہ سے خود مصحفی نے اکبر علی اختر کو شاگردی کے لیے جرأت سے رجوع کرنے کے لیے کہا تھا [۲۵]

جرأت نابینا تھے لیکن قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ پیدائشی نابینا نہیں تھے۔ وہ شخص جو علم نجوم، ستار نوازی اور دوسرے علوم پر دسترس رکھتا ہو پیدائشی نابینا نہیں ہو سکتا۔

حضرت علی کی منقبت میں ایک شعر آتا ہے:

شہا بہ حق محمد و آلہ الا مجاد　　ہو چشم بھی مری روشن نہ دیکھوں روز سیاہ

جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی بینائی روز بروز کمزور ہو رہی تھی اور انھیں بینائی کے چلے جانے کا خوف تھا۔ میر حسن نے انھیں ''چیچک رو [۲۶] بتایا ہے۔ غالباً بچپن میں چیچک کی وجہ سے ان کی بینائی متاثر و کمزور ہو گئی تھی:

یہی رونا ہے گر منظور جرأت　　تو بینائی سے تو معذور ہو گا

اور پھر وقت کے ساتھ آہستہ آہستہ ان کی بینائی جاتی رہی۔ اب سوال یہ ہے کہ جرأت کب نابینا ہوئے؟

سب سے پہلے جس تذکرے میں جرأت کا ذکر آیا ہے وہ میر حسن کا تذکرہ شعرائے اردو ہے۔ یہ تذکرہ ۱۱۸۴ھ میں شروع ہوا اور اس کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ میں اور دوسرا نظر ثانی و اضافہ شدہ مبیضہ ۱۱۹۲ھ میں مکمل ہوا۔ اس میں جرأت کے نابینا ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ تذکرہ ''گلشن سخن'' میں، جس کا سال تکمیل ۱۱۹۴ھ ہے، نابینا ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ تذکرہ ''مسرت افزا'' کا سال تکمیل ۱۱۹۵ھ ہے اس میں بھی جرأت کے نابینا ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ تذکرہ گلزار ابراہیم ۱۱۹۸ھ میں مکمل ہوا لیکن جرأت کے حالات ۱۱۹۷ھ میں لکھے گئے [۲۷] اس میں بھی جرأت کے نابینا ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ گویا ۱۱۹۷ھ تک وہ بینائی سے محروم نہیں ہوئے تھے مصحفی پہلے تذکرہ نویس ہیں جنھوں نے جرأت کے نابینا ہونے کی اطلاع ان الفاظ میں دی ہے۔ ''حیف کہ چشمش در عین جوانی بہ یک نگاہ نابینا شدہ'' [۲۸]

مصحفی کا تذکرہ ہندی ۱۲۰۱ھ اور ۱۲۰۹ھ کے درمیان لکھا گیا۔ اس کے ایک معنی یہ ہوئے کہ جرأت ۱۱۹۷ھ کے بعد اور ۱۲۰۱ھ سے پہلے نابینا ہوئے لیکن اگر یہ معلوم ہوجائے کہ مصحفی نے جرأت کا حال اپنے تذکرے میں کب درج کیا تو اس سے نابینا ہونے کے سال کے تعین کرنے میں مدد مل سکتی ہے۔

شہزادہ سلیمان شکوہ رجب ۱۲۰۵ھ/ مارچ ۱۷۹۰ء میں اودھ آئے۔ تین ماہ تک آصف الدولہ نے ان کی طرف کوئی توجہ نہیں دی اور اس کے بعد انگریزوں کے مشورے پر وظیفہ مقرر کردیا۔ رجب قمری سال کا ساتواں مہینہ ہے۔ تین مہینے یعنی شعبان، رمضان، شوال آصف الدولہ نے توجہ نہیں دی۔ ذیقعد میں انگریزوں کے مشورہ پر ذالحجہ میں سلیمان شکوہ کا وظیفہ مقرر ہوا جو قمری سال کا آخری مہینہ ہے۔ وظیفے کے بعد سلیمان شکوہ نے دربار سجایا اور شعرا و اہلِ فن کو جمع کیا۔ پہلے انشاءاللہ خاں انشا ملازم ہوئے۔ یہ ۱۲۰۶ھ ہوسکتا ہے۔ پھر انشا کے کہنے سے مصحفی ملازم ہوئے اور ان کے تین چار ماہ بعد جرأت ملازم ہوئے[۲۹] یہ بھی ۱۲۰۶ھ ہوا۔ دہلی کے شہزادے اظفری ۱۲۰۴ھ میں لکھنؤ گئے اور ۱۲۱۱ھ تک وہاں رہے۔ وہ جرأت کو نوجوان نابینا شاعر لکھتے ہیں[۳۰] گویا مصحفی نے ۱۲۰۶-۷ میں جرأت کے حالات قلم بند کیے۔ اس ساری بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ جرأت ۱۱۹۸ھ اور ۱۲۰۶ھ کے درمیان نابینا ہوئے اور چونکہ مصحفی نے ”در عین جوانی“ کے الفاظ لکھے ہیں اس لیے قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ۱۱۹۸ھ کے لگ بھگ ”بیک نگاہ“ وہ نابینا ہوگئے تھے۔ اس وقت ان کی عمر ۳۶ سال تھی اور اس عمر کو یقیناً عین جوانی ہی کہا جائے گا۔ بینائی کے جاتے رہنے کا ذکر طرح طرح سے اور بار بار جرأت کی شاعری میں آیا ہے جس کی تہ میں چھپا ہوا شدید احساسِ محرومی موجود ہے:

تمھارا یا علی مداح ہے، جرأت کی آنکھوں میں
بہ حق قرۃ العین نبی اب روشنائی ہو
دیکھ شوخی اس نے تصویر اپنی بھجوا دی اب آہ
غم میں جس پردہ نشیں کے ہم نے آنکھیں کھوئی ہیں
رونا آتا ہے ہمیں رونے پہ اپنے یارو
یاں تلک روئے کہ آنکھوں کو بھی رو بیٹھے ہم
دید کا طالب ہوں تو ہنس کر کہے جرأت وہ شوخ
خاک دیکھے گا تری آنکھ میں بینائی نہیں

جرأت کی ساری زندگی تنگ دستی میں گزری۔ وہ لکھنؤ میں ایک کچے گھر میں رہتے تھے جس کی تصدیق نواب محبت خان کے پوتے نواب چندا میاں کے بیان سے بھی ہوتی ہے کہ ”یہاں ایک کچا مکان تھا جس میں ایک چھپر پڑا ہوا تھا۔ میاں جرأت اسی میں رہتے تھے۔ ان کی ایک لڑکی بھی تھی۔ جب ان کا انتقال ہوا تو لڑکی نے اسی مکان میں باپ کو دفن کیا۔ اب نہ قبر ہے، نہ نشانِ قبر، نہ مکان ہے نہ چھپر۔ ایک افتادہ مکان ہے“[۳۱] جرأت نے لکھنؤ میں ۱۲۲۴ھ میں وفات پائی۔ شاہ حسین حقیقت کے ایک قطعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی ”درد“ میں مبتلا تھے۔ حقیقت کا وہ قطعہ یہ ہے:

ہے درد میں مبتلا، دوا بخشو تم　　صحتِ جرأت کو اب شہا بخشو تم
جس کے مدفن کی خاک ہے خاکِ شفا　　صدقے سے اس کے اب شفا بخشو تم [۳۲]

عام طور پر جرأت کا سالِ وفات ۱۲۲۵ھ لکھا جاتا رہا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ کلیاتِ ناسخ میں جو قطعہ تاریخ وفات ملتا ہے اس سے ۱۲۲۵ھ برآمد ہوتے ہیں لیکن خود ناسخ کے ایک اور قطعہ سے سالِ وفات ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتا ہے۔

چو در محبّ امیرالمومنین رفت   شدہ خلدبریں ماورائے جرأت
برائے سالِ تاریخ وفاتش   رقم زد کلک ''جرأت ہائے جرأت'' [۳۳]
۱۲۲۴ھ

مصحفی کے تینوں قطعات سے بھی ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتے ہیں [۳۴] شاہ کمال کے اس مصرع۔ ''گفت شاعر وہی شیریں زباں'' سے بھی سالِ وفات ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتا ہے۔ جسونت سنگھ پروانہ کے اس مصرع — کہو ''جنت نصیب جرأت ہے'' سے بھی ۱۲۲۴ھ نکلتے ہیں [۳۵] خیراتی لعل بے جگر، گنگا پرشاد رند اور نوازش لکھنوی کے قطعات سے بھی ۱۲۲۴ھ نکلتے ہیں۔ منشی کریم الدین کے ''طبقات الشعرائے ہند'' میں بھی سالِ وفات ۱۲۲۴ھ دیا گیا ہے [۳۶] ان تمام شواہد کی روشنی میں جب کہ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ ایک سال کا فرق جیسا کہ ناسخ کے ایک قطعہ میں ہے، تاریخ گوئی میں جائز ہے، جرأت کا سالِ وفات ۱۲۲۴ھ متعین ہو جاتا ہے۔ اس یار باش اور مجلسی انسان کی عمر کا آخری حصہ محرومیِ بصارت اور بیماری کی وجہ سے تنہائی میں گذرا جس کا ذکر جرأت نے بعضِ اشعار میں کیا ہے:

جرأت اک گوشے میں اب تنہا پڑا مرتا ہوں میں   پوچھنے احوال کوئی مرد و زن آتا نہیں

جرأت کے چار اولادیں تھیں۔ تین بیٹے اور ایک بیٹی۔ ایک بیٹا احمد علی قوت شاعر تھا جس کا ذکر مصحفی نے ''مہذب الاخلاق، ذہن ذکا اور طبع رسا'' [۳۷] کے الفاظ میں کیا ہے اور خود جرأت نے اس کے ایک مصرع پر گرہ لگائی ہے:

جرأت غرض کہ مصرع قوت ہے حسبِ حال   رنگِ زمانہ نوع دگر آئے ہے نظر

دوسرا بیٹا تصدق علی شوکت تھا جس کا ذکر نساخ نے اپنے تذکرے میں کیا ہے۔ [۳۸] ایک اور بیٹا غلام عباس تھا جو ۱۲۰۱ھ میں پیدا ہوا اور ۱۲۰۴ھ میں وفات پائی۔ ولادت و وفات کے قطعاتِ تاریخ کلیات میں موجود ہیں [۳۹] اکلوتی بیٹی قاسم علی مروت سے بیاہی گئی تھی [۴۰] جرأت کی والدہ کا انتقال ۱۲۰۹ھ میں ہوا۔ قطعہ تاریخ وفات کلیات میں موجود ہے [۴۱] لیکن جرأت کی اہلیہ کے قطعہ تاریخ وفات نہ ہونے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی وفات جرأت کی وفات کے بعد ہوئی۔

جرأت کی شاعری لکھنؤ میں ویسی ہی مقبول تھی جیسی ایک زمانے میں ان کے استاد جعفر علی حسرت کی شاعری مقبولِ عام تھی اور یہی وجہ ہے کہ حسرت کی طرح جرأت کے شاگردوں کی بھی خاصی بڑی تعداد تھی [۴۲]

اس مقبولیت کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ جرأت کا کلام اس وقت کی تہذیبی روح اور معاشرے کی پسند و خواہش کا ترجمان تھا۔ دوسرے یہ کہ وہ فنِ شعر پر پوری دست گاہ رکھتے تھے اور ساتھ ہی اپنے شاگردوں کے کلام کو درست کرنے پر پوری توجہ دیتے تھے۔ شاگردوں کے اصلاحِ کلام کے لیے اتوار اور بدھ کے دن مقرر تھے [۴۳] جرأت اپنے شاگردوں کے کلام پر کتنی محنت کرتے تھے اور خود شاگرد اس اصلاح سے کس درجہ مطمئن تھے اس کا اندازہ شاہ حسین حقیقت کے اس بیان سے ہوتا ہے جو انھوں نے اپنی مثنوی ''ہشت گلزار'' (۱۲۲۵ھ) میں قلم بند کیا ہے کہ ''اب چونکہ وہ آسمانِ ہنر اور جہانِ علوم اس جہاں میں نہیں رہا جو کلام میں سرتاپا اصلاح دے کر سارے سقم دور کر دیتا تھا اس لیے اگر

اب آپ کو میرے کلام میں عاجزی نظر آئے تو میں کیا کروں۔ استاد جرأت مرحوم ہو گئے ہیں'' [۴۴] جرأت جس مشاعرے میں جاتے آدھا مشاعرہ بلکہ اکثر اس سے بھی زیادہ ان کے شاگردوں سے بھرا ہوتا [۴۵] اعظم الدولہ سرور نے لکھا ہے کہ ''ماہرانِ ایں فن بہ استادیش معترف۔ مصلح اشعارِ اکثر سکنائے لکھنؤ ست'' [۴۶] صفیر بلگرامی نے ان کے ۳۳ شاگردوں کی فہرست دی ہے [۴۷] فائق رامپوری نے ۴۶ شاگردوں کی [۴۸] اور ڈاکٹر اقتدا حسن نے ۵۶ شاگردوں کی فہرست دی ہے [۴۹] جس میں شاہ رؤف رافت، مرزا مغل سبقت، حکیم صغیر علی مروت، شاہ کمال الدین کمال، شیخ محمد بخش مہجور، شاہ حسین حقیقت، مرزا احمد قوت، مرزا علی لطف اور شاہ حسن، شاہ ضبط اور محبت خاں محبت وغیرہ جیسے شعرا، نثر نگار اور تذکرہ نویسوں کے نام شامل ہیں۔

جرأت سیرت و کردار کے لحاظ سے مرنجاں مرنج، خوش خلق [۵۰]، نیک خو [۵۱] اور رقیق القلب [۵۲] انسان تھے۔ آدابِ محفل اور علم مجلسی سے خوب واقف تھے۔ حافظہ بلا کا تھا۔ جو کچھ کہتے وہ سب یاد رہتا [۵۳]۔ نابینا ہونے کے باوجود آواز سن کر آدمی کو پہچان لیتے خواہ وہ آدمی کتنے ہی عرصے بعد ان سے ملا ہو [۵۴] سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ نابینا اکثر طبیعت کے ثقیل اور گراں ہوتے ہیں مگر جرأت سبک وضع اور طبیعت رواں رکھتے تھے [۵۵] ملنے جلنے والے انسان تھے اور بصارتِ چشم سے معذوری کے باوجود دوستوں سے ملاقات کے لیے دور دور تک جاتے تھے [۵۶] صلح جو انسان تھے اور ایک ایسے دور میں جب لکھنؤ میں شعرا کے معرکے گرم تھے، وہ ان معرکوں سے الگ تھلگ رہے۔ یکتا نے لکھا ہے کہ وہ اپنے اس مزاج کی وجہ سے عوام و خواص میں یکساں مقبول تھے۔ ایسے خوش تقریر کہ ان کی بات کسی پر بار نہیں گزرتی تھی۔ صاحب عالم مرزا سلیمان شکوہ بھی انھیں بہت عزیز رکھتے تھے [۵۷] کینہ پروری ان کے مزاج میں نہیں تھی۔ یہی وجہ ہے کہ جب مصحفی سے رنجش ہوئی تو وہ بھی جلد دور ہو گئی:

رنجشیں ایسی ہزار آپس میں ہوتی ہیں دلا　　　وہ اگر تجھ سے خفا ہے تو ہی جا مل کیا ہوا

ظہور اللہ نوا تو بدایوں سے خود کو لکھنؤ کی محفلوں میں جمانے اور امتیاز پیدا کرنے کے لیے آئے تھے لیکن جب معرکہ ہوا تو وہ جرأت کی ہر دلعزیزی، مزاج کی نرمی اور شرافتِ نفس کی وجہ سے کامیاب نہ ہو سکے۔ جرأت نے ایک اور شعر میں بھی اپنے اسی مزاج کی طرف اشارہ کیا ہے:

دوست ہوں اس کا بھی جو ہو دشمنِ جانی مرا　　　وہ نہیں میں جو کسی کے درپے آزار ہو

یہی وجہ ہے کہ حاسد بھی ان کا کچھ نہ بگاڑ سکے۔ انھوں نے ساری عمر اسی مزاج کے ساتھ گزار دی۔ اس سے جرأت کی ایک مختلف تصویر سامنے آتی ہے جو آبِ حیات کے اس جرأت کی قیاسی تصویر سے قطعی مختلف ہے جس میں نابینا جرأت مارنے کے لیے بار بار لاٹھی اٹھاتے ہیں۔ جرأت کے کردار، سیرت و مزاج کو آپ ان معرکوں میں دیکھ لیجیے جو مصحفی اور نوا کے ساتھ ہوئے۔ وہاں بھی خوش خلقی کی یہی تصویر اُبھر کر سامنے آتی ہے۔

مصحفی ۱۱۹۸ھ میں دوسری بار لکھنؤ آئے اور پھر یہیں کے ہو رہے۔ لکھنؤ پہنچے تو جرأت کی شاعری کی دھوم چاروں طرف مچی ہوئی تھی اور ان کے شاگردوں کی کثیر تعداد لکھنؤ میں موجود تھی۔ مصحفی مزاجاً زود رنج تھے۔ وہ لکھنؤ غلام علی خاں کے ساتھ آئے تھے مگر جلد ہی ناراض ہو کر دہلی واپس جانے لگے تو محمد حسن قتیل نے انھیں روک لیا اور محمد حیات بیتاب کے ہاں لے گئے جہاں انھوں نے قیام کیا [۵۸] کچھ عرصہ لالہ کانجی مل صبا کے ہاں بھی مقیم رہے [۵۹] یکتا لکھنوی نے لکھا ہے کہ مصحفی نے ''چوں دید کسے ملتفت بحالش نمی شود با جرأت طرح خلاف انداختہ تنہا با او و لشکرِ تلامذہ

اش مقابل شد"[٦٠] مصحفی نے ایک قصیدے میں اپنے لکھنؤ آنے اور یہاں کی محفلوں کا ذکر کیا ہے۔ اس قصیدے کا نام "تیغ بُرّاں" ہے[٦١] اس میں واضح طور پر جرأت کی طرف اشارہ کیا ہے اور بتایا ہے کہ جب جرأت کی خواری ہونے لگی تو عاجز ہو کر انھوں نے صلح کا پیغام دیا:

جب غزل پڑھنے لگے تو بہ گوشِ سامع   رونے اور پیٹنے کی چھٹ نہ کیا ان کا بیاں
تس پہ شاگردوں کی وہ بے محل ان کی تحسیں   اور سخن ان کے میں یہ سوز کہ خود مرثیہ خواں
آخر کار جو ہونے لگی ان کی خواری   اور ہوئے تیغ زباں سے مری، جی میں ترساں
مجھ کو پیغام دیا صلح کا عاجز ہو کر   نہیں لازم جو کروں اس کا بہ تفریح بیاں

مصحفی نے جرأت کے پیغام صلح کو "عاجزی" قرار دیا ہے حالانکہ یہ عمل جرأت کی صلح جو طبیعت کے عین مطابق تھا جس کی تصدیق یکتا لکھنوی کے بیان سے بھی ہوتی ہے۔ جرأت کے مزاج کی نرمی کا یہ عالم تھا کہ اگر وہ کسی دوسرے شاعر سے مقابلہ بھی کرتے تو ان کے مزاج کی خوش طبعی اور لہجہ کی شائستگی برقرار رہتی:

پڑھ غزل اور اپنے تو انداز کی جرأت کہ ہے   اس زمیں میں ریختہ اک شاعر مشہور کا

جرأت کے مزاج کی صلح جوئی و شرافت نفسی کا پتا اس بات سے بھی چلتا ہے کہ جب مصحفی نے اپنے شاگرد اکبر علی اختر کو جرأت سے رجوع کرنے کی ہدایت کی تو جرأت اختر کو اپنے حلقۂ تلامذہ میں اس وقت تک لینے کو تیار نہ ہوئے جب تک اختر نے مصحفی کا رقعہ پیش نہیں کیا[٦٢]

مرزا خانی نوازش کے ایک شاگرد کا تخلص مہر تھا۔ محبت خاں کے بیٹے منصور خاں نے جب شاعری شروع کی تو جرأت نے ان کا تخلص مہر قرار دیا۔ مرزا خانی نوازش نے جرأت سے "شکایت بے نہایت" کی تو جرأت نے کہا: مجھے معلوم نہ تھا۔ میں نے فقط مہر و محبت کو مربوط دیکھ کر تخلص اس کا قرار دیا[٦٣]

ایک اور واقعہ بھی اس سلسلے میں قابلِ ذکر ہے۔ امام بخش کشمیری کو اشعارِ اساتذہ جمع کرنے کا شوق تھا۔ ایک دن جرأت سے کہا کہ ایک ایسے شخص کو بھجوا دیں جو ان کے بچوں کو پڑھائے بھی اور تذکرہ مرتب کرنے کا کام بھی کرے۔ جرأت نے شاہ حسین حقیقت کو بھجوا دیا۔ اسی اثنا میں امام بخش کشمیری نے مصحفی کا تذکرہ دیکھنے کو مانگا۔ مصحفی نے اجزائے مسودہ اسے دے دیے۔ کچھ عرصے بعد کسی نے مصحفی کو امام بخش کشمیری کے اس تذکرے کا جزو اول لا کر دکھایا۔ مصحفی یہ دیکھ کر بھڑک گئے کہ اس میں آفتاب و آصف کا ترجمہ و کلام ان کے اپنے تذکرے کے مطابق تھا۔ مصحفی نے لکھا کہ "اصحابِ ثلاثہ" یعنی جرأت، حقیقت اور امام بخش کشمیری کی اس حرکت سے میں اتنا آزردہ ہوا کہ قریب تھا میں ہجو لکھوں لیکن پوچ عبارت و احوال و اشعارِ شعرا دیکھ کر درگزشت کر دیا[٦٤] نظر انصاف سے دیکھا جائے تو اس میں قصور نہ جرأت کا تھا اور نہ حقیقت کا۔ قصوروار تو امام بخش کشمیری تھا یا پھر خود مصحفی جنھوں نے اپنے تذکرے کے اجزاء خود امام بخش کو دیے تھے۔ جرأت نے تو امام بخش کی فرمائش پر اپنے ایک شاگرد شاہ حسین حقیقت کو بھیج دیا تھا۔ اس میں جرأت کا کوئی قصور نہیں تھا لیکن اس کے باوجود مصحفی نے حقیقت کے ترجمے میں اس بات کو لکھا کہ "کور موصلی کہ بہم سوئے من رود و در باطن ہمیشہ تخم کینہ ای کارد"[٦٥] اور ۱۲۰۹ھ میں جب اپنے تذکرہ کو آخری صورت دی تو اس عبارت کو اسی طرح باقی رہنے دیا جس کے معنی یہ تھے کہ مصحفی کے دل میں کدورت ابھی باقی تھی۔ جرأت کا یہ مزاج نہیں تھا۔ مصحفی اور انشا کے معرکے میں صلح صفائی کرانے والے بھی جرأت اور اکبر علی اختر ہی تھے[٦٦] کلیاتِ جرأت میں کہیں

ایک شعر بھی ایسا نہیں ملتا جس میں مصحفی کی طرف اظہارِ کدورت کیا گیا ہو جب کہ مصحفی نے ایک غزل میں جرأت اور ان کے استادوں کو ہدف بنایا ہے۔ ”مجمع الفوائد“ (۱۲۲۸ھ) کے اس خط میں جو ”در مدح غایتِ خویش نویسد“ کے زیرِ عنوان مصحفی نے لکھا ہے، جرأت کے بارے میں یہ الفاظ ملتے ہیں۔ اس وقت جرأت کی وفات کو چار سال ہو چکے تھے۔

”جرأت شاگردِ ہمتایش بہ اسمِ جرأت چند بار قدم بعرصۂ مکابرہ اش گذاشتہ اما چوں معاویہ از علی شکست ہائے فاحشہ خوردہ آخر از حسد قالب تہی کردہ بخاکِ سیہ برابر شدہ“ [۶۷]

مصحفی کے مزاج میں کینہ پروری تھی۔ راجپوتوں والا خون تھا۔ لیکن جرأت کے مزاج میں صلح جوئی تھی۔ مزاج کی یہی صلح جوئی اس تنازع میں بھی نظر آتی ہے جو ظہور اللہ خان نوا (متوفی ۱۲۴۰ھ/۱۸۲۴ء) سے ہوا تھا [۶۸] واقعہ یہ ہے کہ ایک بار مولوی مجیب اللہ کے مشاعرے میں اور ایک بار مہر اللہ خاں غیور کے مشاعرے میں محمد عظیم تجمل مرثیہ گو، مرزا علی لطف، صاحب گلشن ہند اور مرزا مغل سبقت سے مقابلہ ہوا۔ یہ تینوں شاگردانِ جرأت تھے۔ بظاہر تو مقابلہ شاگردوں سے تھا لیکن بباطن جرأت سے تھا۔ نوا نے مجمع میں رکیک ہجویں پڑھیں۔ بات اتنی بڑھی کہ شاگردانِ جرأت ان کے دشمن اور قتل کرنے کے درپے ہو گئے لیکن محمد عاشق تصور نے مرزا مغل سبقت سے ان کی صلح کرادی اور نزاع موقوف ہو گیا۔ یہ بات واضح ہے کہ مرزا مغل سبقت یہ صلح اپنے استاد جرأت کی مرضی کے بغیر نہیں کر سکتے تھے۔ جھگڑا فساد چونکہ جرأت کے مزاج کے خلاف تھا اس لیے یہ معاملہ رفع دفع ہو گیا حالانکہ نوا کی ہجو میں گالیاں ہی گالیاں تھیں اور ٹیپ کا مصرع یہ تھا: ”کور بے ایماں حرامی سخت قرم ساق ہے“ جب کہ جرأت کا ٹیپ کا مصرع: ”حضور بلبلِ بستان کرے نوا سنجی“ تھا۔ ان دونوں مصرعوں کے لہجے، الفاظ اور مزاج سے نوا اور جرأت کے مزاج کا فرق سامنے آجاتا ہے۔ یکتا نے لکھا ہے کہ نوا ”زبانِ گزیدہ“ [۶۹] رکھتا تھا لیکن ایسی کوئی بات کسی تذکرے میں جرأت کے بارے میں نہیں ملتی بلکہ ان کے معاصر میر حسن نے انھیں ”خوش خلق و نیک خو...... وریں نوجوانی بسیار بہ حلم و حیا بسری برد“ [۷۰] کے الفاظ سے یاد کیا ہے۔ پورے کلیات میں مخمس شہر آشوب در ہجو شاعران بالخصوص ظہور اللہ خاں نوا کے علاوہ صرف یہ ایک شعر ملتا ہے جس میں نوا کو توا کہا ہے اور وہ بھی شائستگی سے:

لگا کلنک کا ٹیکا جبیں پہ اپنی نوا　　بس ایک نقطے ہی میں ہو گیا نوا سے توا

جرأت اس دور میں انشا و مصحفی سے مختلف انسان تھے۔ تنگ دستی کے باوجود قانع تھے۔ درباروں سے وابستہ ہونے کے باوجود بے نیاز تھے۔ نابینا ہونے کے باوجود ملنسار تھے۔ جرأت کا رنگِ سخن اس دور میں اتنا مقبول تھا کہ خود مصحفی کے دیوانِ سوم میں اس کا گہرا اثر ملتا ہے۔ میر کے لیے جرأت کی شاعری چوما چاٹی کی شاعری تھی لیکن اس وقت کی لکھنوی تہذیب کی روح اس میں بلبلِ بستان کی طرح چہک رہی تھی۔ آصف الدولہ جرأت کے دیوان کو ہر دم اپنے سرہانے رکھتے اور اس کے مطالعے سے مسرور ہوتے تھے۔ محمد شاہی دور میں شاہ مبارک آبرو کی شاعری کی غیر معمولی مقبولیت کے جو اسباب تھے وہی اسباب اس دور میں جرأت کی شاعری کے تھے۔

(۲)

ایک ضخیم کلیات جرأت سے یادگار ہے جس کے متعدد قلمی نسخے آج بھی دنیا کے مختلف کتب خانوں میں محفوظ ہیں [۷۱] مطبوعہ صورت میں سب سے پہلے کلامِ جرأت ”دیوانِ جرأت“ کے نام سے ۱۲۸۵ھ/۹-۱۸۶۸ء میں

مطبع نظامی کانپور سے شائع ہوا۔ اس کے بعد ''کلیات جرأت'' کے نام سے مطبع کارنامہ، فرنگی محل لکھنؤ سے ۱۳۰۰ھ/ ۸۳۔۱۸۸۲ء میں شائع ہوا جس میں غزلیات کے علاوہ مخمسات، مسدسات اور رباعیات بھی شامل ہیں لیکن اس میں بھی جرأت کا پورا کلام شامل نہیں ہے۔ نواب عماد الملک سید حسین بلگرامی نے ''مختار اشعار'' جلد اول میں کلام جرأت کا انتخاب ۱۸۹۷ء میں مدراس سے شائع کیا۔ ۱۹۲۸ء میں حسرت موہانی نے جرأت کا ایک انتخاب شائع کیا جس میں غزلیات کے علاوہ آٹھ رباعیات بھی شامل ہیں۔ یہی انتخاب محمد حسن عسکری کے مضمون ''مزے دار شاعر'' کو بطور مقدمہ شامل کرکے ''میری لائبریری'' نے ۱۹۶۵ء میں لاہور سے شائع کیا۔ جرأت کا کم وبیش پورا کلام پہلی مرتبہ پروفیسر اقتدا حسن نے جدید اصولِ تدوین کے مطابق سلیقے سے مرتب کرکے تین جلدوں میں علی الترتیب ۱۹۷۰ء، ۱۹۷۱ء، اور ۱۹۷۵ء میں نیپلز (اٹلی) سے شائع کیا۔ پہلی جلد (۱۰۹۳) غزلیات پر مشتمل ہے۔ دوسری جلد میں بطور ضمیمہ (۱۳) غزلیں اور (۴۱۳) متفرق اشعار شامل ہیں جن سے غزلیات کی تعداد (۱۱۰۶) ہو جاتی ہے۔ دوسری جلد میں ۴ قصائد، ۴ عشقیہ، ۱۵ ہجویہ، اور ۳ وصفیہ اور دوسری مثنویوں کے علاوہ (۶) مکاتیب منظوم، (۲۴۰) رباعیات، (۴۹) قطعات، (۱۶) مخمس، (۱۴) مسدسات مع واسوخت، ایک ترکیب بند، (۲) ترجیع بند شامل ہیں۔ ان کے علاوہ ایک فالنامہ (۵) نقلیات، (۲۸) پہیلیاں، ۳۶ رباعیات پیش خوانی مجلس عزا، ۱۴ اسلام، ایک تیجا، ایک مہندی، ایک نوحہ، سات مراثی، ایک فاتحہ بھی شامل ہیں۔ جرأت کے اس مطالعے کے لیے میں نے یہی کلیات استعمال کیا ہے۔ میر حسن نے مثنوی ''ہجوِ برسات'' اور ''کھٹمل نامہ'' کا بھی ذکر کیا ہے[۷۲] ''ہجو برسات'' کلیات میں شامل ہے لیکن ''کھٹمل نامہ'' نہیں ہے۔ اسی طرح ایک اور مثنوی ''در ہجوِ مرغ بازاں'' کا ذکر بھی آیا ہے لیکن یہ بھی کلیات میں نہیں ہے۔[۷۳]

جرأت کے کلام کا بڑا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے۔ غزل عاشقانہ شاعری ہے جس میں محبوب سے یا محبوب کے بارے میں باتیں کی جاتی ہیں، اسی لیے غزل کا بنیادی حوالہ حسن وعشق ہے۔ حیات وکائنات، خدا اور انسان کے تعلق سے ساری باتیں اور زندگی کے سارے تجربے اسی حوالے سے غزل میں آتے ہیں۔ جرأت اسی تعلق سے حسن و عشق کے سارے ''معاملات'' اپنی غزل میں بیان کرتے ہیں۔

جرأت نے جس زمانے میں شعور کی آنکھ کھولی تو وہ فیض آباد میں تھے جہاں شعر وشاعری کا چرچا عام تھا اور سودا، میر، میر سوز، جعفر علی حسرت اور خواجہ میر درد (جنھوں نے دہلی نہیں چھوڑی) کی آوازیں یہاں کی تہذیبی وشعری فضا پر چھائی ہوئی تھیں۔ یہ سب شعرا دلی والے تھے۔ جعفر علی حسرت جرأت کے استاد تھے اور حسرت کا رنگِ سخن تیزی سے یہاں کی نئی نسل کے شعرا میں اس لیے مقبول ہو رہا تھا کہ اس میں اودھ کی نئی تہذیبی فضا کا رنگ موجود تھا۔ اس تہذیب نے اپنا دربار مغلیہ دربار کے طرز پر سجایا ضرور تھا لیکن طرز اُس دور سے لیا تھا جب خود مغلیہ تہذیب کا چراغ بجھا چاہتا تھا اور اس میں روشنی پھیلانے کی قوت باقی نہیں رہی تھی۔ متوازن وصحت مند تہذیبیں شمشیر وسناں اور طاؤس و رباب میں ایک توازن قائم رکھتی ہیں اور جب یہ توازن باقی نہیں رہتا تو طاؤس ورباب ساری زندگی پر حاوی آجاتے ہیں۔ اودھ کی نئی تہذیب کے ساتھ یہی صورت پیش آئی تھی۔ انگریزی سامراج نے اسے چاروں طرف سے گھیر رکھا تھا اور حفاظت کی ذمہ داری کا احساس دلا کر، تھکی ہوئی تہذیبوں کی طرح، اسے صرف راگ رنگ سے لطف اُٹھانے پر مجبور کر دیا تھا۔ دیکھتے ہی دیکھتے راگ رنگ، لطف ومزہ، عیش پسندی اور اصراف بے جا کے رجحانات خواص سے عوام تک

پھیل گئے۔ جرأت کے زمانے کی نئی نسل اسی رنگ میں رنگی ہوئی تھی۔ میر سوز کی شاعری نے جو مقبولیت یہاں حاصل کی اس کی بنیادی وجہ بھی یہی تھی کہ اس میں حسن و عشق کے وہ معاملات بیان کیے گئے تھے جنھیں یہ عیش پسند معاشرہ سننا چاہتا تھا لیکن سوز کے ہاں معاملاتِ عشق کے بیان میں ایک متانت ہے اور وہ چونچلا پن نہیں ہے جو حسرت کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ میر سوز نے معاملاتِ حسن کو ابتذال سے بچا کر روزمرہ و محاورہ اور لہجے کے تیور سے، مزے وار بنانے کی کوشش کی۔ جعفر علی حسرت نے یہ کام دو طریقے سے کیا۔ ایک یہ کہ فنی سقم سے پاک سنگلاخ زمینوں میں نہ صرف لمبی لمبی غزلیں لکھیں بلکہ دوغزلہ، سہ غزلہ، چہار غزلہ بلکہ پنج غزلہ تک کا التزام کیا اور کم و بیش سارے ممکن قافیوں کے استعمال اور ردیف کی نشست سے اپنی استادی کا سکہ جمایا۔ دوسرے یہ کہ لکھنؤ کے موجودہ تہذیبی مزاج کی مناسبت سے معاملاتِ حسن کے بیان میں شوخی اور چونچلا پن شامل کر کے اتنا کھول دیا کہ اہلِ محفل سرشار ہو گئے۔ جرأت اپنے استاد جعفر علی حسرت کے اس مقبول رنگِ شاعری کے سارے امکانات کو نہ صرف اپنے تصرف میں لے آئے بلکہ میر سوز کے زبان و بیان کے امکانات کو بھی اپنی شاعری میں جذب کر لیا۔ حسرت و سوز کی شاعری کے اسی امتزاج سے جرأت کا وہ مخصوص رنگِ سخن پیدا ہوتا ہے جس سے ہم جرأت کو پہچانتے ہیں اور جسے خود جرأت "نیا ڈھب" کہتے ہیں:

پرانے شاعر اے جرأت نہ مجھ پر رشک کیوں کھاویں
کہ طرزِ گفتگو تو نے نئے ڈھب کی نکالی ہے (۵۳۱)

اب تو جرأت وہی ہے ریختہ گو   جو مقلد تری زبان کا ہے
(ص ۵۳۵)

لیکن جرأت اس نئے ڈھب تک ایک لمبا سفر طے کر کے پہنچے تھے۔ ان کے ضخیم دیوانِ غزلیات میں، جو کم و بیش دس ہزار اشعار پر مشتمل ہے، دو رنگِ سخن ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ اگر شاہ حاتم کے "دیوان زادہ" کی طرح ان غزلوں پر سنِ تصنیف درج ہوتا تو ہم رنگِ سخن کی اس تبدیلی کا سراغ لگا سکتے تھے جو ان کے کلام میں آئی اور یہ بھی بتا سکتے تھے کہ یہ تبدیلی کب آئی؟ یہ دونوں رنگِ سخن ان کی غزل میں ایک ساتھ چل ضرور رہے تھے لیکن وہ ابتدائی دور میں اپنے معاصرین میں دردمندی اور غم پسندی کی وجہ سے شہرت رکھتے تھے۔ ابتدا میں، جیسا کہ میر حسن نے اپنے تذکرے میں، جس کا پہلا نقش ۱۱۸۸ھ میں مکمل ہوا تھا، لکھا ہے کہ جرأت شاعری میں دردمندی، گداز اور معنی یابی کی وجہ سے اپنے ہم عصروں میں ممتاز ہیں[۷۴] مبتلا لکھنوی نے گلشن سخن (۱۱۹۴ھ) میں لکھا کہ وہ "طبیعت ملایم" رکھتا ہے[۷۵] اور مصحفی نے "تذکرہ ہندی" میں جو ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۹ھ کے درمیان تالیف ہوا، لکھا ہے کہ "در شعر خود تلاش ماتمیانہ بسیاری کند و یاس تمام از کلامش تراود" [۷۶] جرأت کا ترجمہ، جیسا کہ میں پچھلے صفحات میں لکھ آیا ہوں ۱۲۰۶-۱۲۰۷ھ میں مصحفی نے اپنے تذکرے میں قلم بند کیا۔ یہ معلوم کرنے کے لیے کہ ابتدا میں جرأت کا اصل رنگ کیا تھا، میں نے ان تذکروں میں دیے گئے منتخب اشعار کا مطالعہ کیا جو اس دور میں مکمل ہوئے۔ میر حسن نے تذکرہ شعرائے اردو (نقشِ اول) ۱۱۸۸ھ میں، مبتلا لکھنوی نے گلشن سخن (۱۱۹۴ھ) میں، امر اللہ الہ آبادی نے تذکرہ مسرت افزا (۱۱۹۵ھ) میں ابراہیم خاں خلیل نے گلزارِ ابراہیم (۱۱۹۸ھ) میں اور مصحفی نے تذکرہ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں جو منتخب اشعار اپنے تذکروں میں دیے ہیں ان کو سامنے رکھ کر جب یہ غزلیں کلیاتِ جرأت میں پڑھیں تو یہ بات سامنے آئی کہ نہ صرف معاملہ بندی ان غزلوں میں نہیں ہے بلکہ ان غزلوں کا مزاج بنیادی طور پر غم انگیز ہے۔ اس کلام میں غم و ہجر کی کیفیات

بھی ہیں اور عبرت آموز مضامین بھی۔ تصوف بھی ہے اور میرؔ و دردؔ کی شاعری کے مزاج کی پیروی کی بے اثر کوشش بھی۔ دو چار اشعار جو معاملہ بندی کے ذیل میں آتے ہیں ان میں متانت بھی ہے اور دردیاد پن بھی۔ اس سے اس بات کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ جرأت نے اپنی شاعری کی ابتدا دردمندی، یاس اور غم و الم کے مزاج سے کی اور یہی ان کا پہلا رنگِ سخن تھا۔ ع ''دردمندانہ غزل اور پڑھا ایسی جرأت''

اب کہیے غزل اپنے وہ انداز کی جرأت — پر درد ہر ایک شعر ہو دیوانِ الم کا

غزل اک اس زمیں میں پڑھ کوئی پُردرد سی جرأت
کہ شاید اس کے سننے سے کوئی آنسو نکل آئے

شعرِ پُردرد کہا کرتے ہیں جرأت دن رات — ہذیاں ہے یہی اس عشق کی تپ میں ہم کو

معاملہ بندی کی طرف، جسے میرؔ نے ''چوما چاٹی'' اور مصحفیؔ نے ''چھنالے کی شاعری'' کہا ہے، وہ بعد میں آئے، اب سوال یہ ہے کہ جرأت ''معاملہ بندی'' کی طرف کب آئے؟ اس سوال کا جواب آسان ہے۔ میرا خیال ہے کہ نابینا ہونے کے بعد کھل کر جرأت معاملہ بندی کی طرف آئے اور اس رنگ کی طرف اس وقت اور توجہ ہوئی جب وہ شہزادہ سلیمان شکوہ کے دربار سے ۱۲۰۶۔۷ھ میں کسی وقت وابستہ ہوئے۔ انشا اور مصحفی پہلے سے وہاں موجود تھے۔

اندھے آدمی کی نفسیات دو طرح کی ہوتی ہے۔ یا تو وہ سماج سے متنفر ہو جاتا ہے۔ ڈنڈا لے کر پیچھے دوڑتا ہے۔ حسد میں مبتلا اور احساسِ محرومی کا شکار ہو جاتا ہے۔ ذہنی مریض بن کر اپنی ذات کے خول میں بند ہو جاتا ہے۔ اس کے برخلاف دوسرا رویہ یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے اندھے پن کی معذوری پر قابو پانے کے لیے انتہائی خوش اخلاق، لطیفہ باز، یار باش، ملنسار، ملنے جلنے والا مجلسی آدمی بن جاتا ہے اور وہ سارے کام کرنے کی کوشش کرتا ہے جسے معاشرہ پسند کرتا ہے۔ اس طرح اپنی آنکھیں بند ہو جانے کے بعد وہ دوسروں کی آنکھوں سے معاشرے کو دیکھنے لگتا ہے اور معاشرے کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے وہ خود کو اس کے مطابق ڈھال لیتا ہے۔ اندھا ہو جانے کے بعد جرأت نے یہی دوسرا طرزِ عمل اختیار کیا۔ یہی ان کے اپنے مزاج کے مطابق بھی تھا۔ اور پھر معاملہ بندی کی پسندیدہ شاعری میں سلیقہ و ہنرمندی کے ساتھ چونچلا پن، کھلا پن، جمالیاتی طور پر تسکین بخش لطف انگیزی اور لذت حواسی (Sensuousness) شامل کر کے ایک ایسی مقبولیت حاصل کر لی کہ اندھے جرأت اس معاشرے کی آنکھ کا تارا بن گئے۔ جرأت اس سے پہلے قادر الکلام استاد شاعر کی حیثیت سے ممتاز تھے لیکن ان کی غیر معمولی مقبولیت کا اصل دور اس معاملہ بندی کی شاعری کے ساتھ شروع ہوتا ہے۔ مشاعروں میں اپنی غزلوں کی بے تحاشا داد پا کر جرأت عام طور پر اسی رنگ کے ہو کر رہ گئے، انھوں نے اپنا پہلا رنگِ سخن کم و بیش ترک کر دیا اور معاملہ بندی کی شاعری میں وہ انفرادیت پیدا کی کہ وہ اس دور اور تہذیب کے ممتاز و نمائندہ شاعر بن گئے۔

محمد حسن عسکری نے لکھا ہے کہ ''معاملہ بندی اس سماج میں چلتی ہے جہاں مرد اور عورتیں ایک دوسرے سے بالکل الگ رہتے ہوں۔ ایسے حالات میں لوگوں کو گندی باتیں سننے کا شوق بڑھ جاتا ہے اور چلمن میں سے ایک جھلک دیکھ لینا یا آنچل نظر آ جانا بھی گندی بات بن جاتا ہے۔ یہاں ذرا سی تفصیل بھی بذاتِ خود لطف دینے لگتی ہے اور لوگ فوراً کھی کھی ہنس دیتے ہیں۔ اسی لیے سراپا کے بیان میں اس قسم کی دلچسپی پیدا ہوتی ہے جو اکثر لکھنوی شاعروں کے یہاں ملتی ہے یعنی سراپا کا مقصد جسم کی تفصیلات گنوانا ہو جاتا ہے''[۷۷] اس نوع کی معاملہ بندی کے ساتھ ہی جرأت

کی شاعری ہر طبقے میں مقبول ہوگئی۔ طبقۂ خواص میں ان کی اس مقبولیت نے ان کے احساسِ کمتری کو احساسِ برتری میں تبدیل کر دیا اور اس طرح تکمیلِ ذات کا ایک نیا رشتہ ہاتھ آ گیا۔ معاملہ بندی کی شاعری سے انھوں نے نہ صرف اپنی عضوی خامی پر قابو پالیا بلکہ وہ بغیر آنکھوں کے بھی دربارِ سرکار اور طبقۂ خواص کے محبوب بن گئے۔ ان کے شاگردوں کی کثرت ہوگئی اور انھوں نے اپنے مزاج کی حلاوت، خوش گفتاری اور شیرینی بیانی سے اس معاشرے میں اپنی جگہ بنالی۔ یکتا لکھنوی نے لکھا ہے کہ "در ہر مجلس و مجمع کہ رونق افزای شد بہ سبب خوش تقریری او کسے بار خن نمی یافت و ہرگز بر خاطر ہا بار نمی شد"[۷۸] اس طرح جرأت اپنے اندھے پن کے نقص پر اسی طرح حاوی آ گئے جس طرح انگریزی زبان کا شاعر بائرن اپنے پیر کے نقص سے پیدا ہونے والے احساس کمتری پر، اچھا تیراک بن کر، حاوی آ گیا تھا۔

لکھنو کی یہ تہذیب و معاشرہ بھی محمد شاہی دور کی طرح، جس کے نمائندہ شاعر شاہ آبرو تھے، مزے کا رسیا تھا اور مزے کے ساتھ کھل کھیل کر غم دوراں اور سنگین کے ساتھ دہلیز پر کھڑے انگریز کو بھول جانا چاہتا تھا۔ جرأت کی شاعری اہلِ محفل کو یہی مزا فراہم کرتی ہے اور اس کا دل بہلا کر افکارِ زمانہ سے نجات دلاتی ہے:

فکر میں اُس کے ہے افکارِ زمانہ سے نجات   جرأت اور ایک غزل کرنے لگا میں تحریر
جرأت بدل کے قافیہ پڑھ ایک غزل تو اور   لذت ملے ہے اب ترے اشعار سے مجھے
غم زدے روتے تڑپتے ہیں جہاں دو چار داں   شغل بہلانے کو دل کے میرے اشعاروں کا ہے

اس طرح اب ہم جرأت کی شاعری کو دو ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں۔

پہلا دور: آغاز شاعری ۱۱۷۷-۷۸ھ/۶۴-۱۷۶۳ء سے کم و بیش ۱۲۰۰ھ/۱۷۸۶ء تک

دوسرا دور: کم و بیش ۱۲۰۱ھ/۱۷۸۷ء سے وفات ۱۲۲۴ھ/۱۸۰۹ء تک

پہلے دور میں جرأت نے اپنے استاد جعفر علی حسرت سے چند باتیں سیکھیں۔ مشکل زمینوں میں شعر کہنے کی ہنر مندی، قادر الکلامی کے اظہار کے لیے گیارہ سے بیس اشعار پر مشتمل طویل غزلیں اور ساتھ ہی غزل در غزل کہنے کا التزام۔ غزلوں میں قطعہ بند شعر کہنا اور ایک ہی غزل میں دو دو تین تین قطعے شامل کرنا۔ ایسی غزلیں کہنا جن میں مضمون مسلسل اور کیفیت ایک سی ہو۔ جرأت کی غزلوں کی یہ وہ خصوصیات ہیں جو شروع سے لے کر آخر تک دونوں ادوار میں باقی رہتی ہیں اور یہاں وہ اپنے استاد سے بھی آگے نکل جاتے ہیں۔ غزل کے دو مصرعوں میں گفتگو و مکالمہ کا انداز پیدا کرنا: اس خصوصیت کو انھوں نے حسرت اور سوز دونوں کے کلام سے اکتساب کر کے اپنی غزل کی ایک خصوصیت بنالیا۔

"اردو غزل کا یہ ایک بڑا دور تھا جس میں میر، سودا اور درد کی آوازیں ساری فضا پر چھائی ہوئی تھیں۔ ان آوازوں میں اتنی کشش اور دل فریبی تھی کہ نئے شاعروں کے لیے ان سے بچنا مشکل تھا۔ مثنوی "سحر البیان" والے میر حسن نے بھی اپنے دور میں ان آوازوں کو اپنی غزل میں جذب کیا تھا۔ مصحفی نے بھی ان آوازوں کو اپنی شاعری کی روح میں اتارا تھا۔ یہی کام جرأت نے بھی اپنے پہلے دور کی شاعری میں کیا اور میر، درد اور سودا کے رنگِ سخن سے اپنی شاعری کا خمیر اٹھانے کی کوشش کی لیکن یہ آوازیں اتنی منفرد تھیں کہ قائم چاند پوری اور میر حسن جیسے شاعروں کو بھی چاٹ گئیں۔ صرف غم ناک شعر کہنے سے میر کی آواز کو جنم نہیں دیا جا سکتا۔ صرف ہجر و فراق کے اضطراب سے خواجہ میر درد کی شاعری کو تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ اسی لیے جرأت کے لیے حسرت کی ظاہری خصوصیات کو اپنانا تو آسان تھا لیکن میر یا درد کے مزاج کو جذب کرنے کے لیے میر یا درد جیسی شخصیت کی ضرورت تھی جو اپنے ذاتی تجربے کو اپنی ذات سے الگ

کر کے دیکھ سکے۔ ایسی شخصیت ظاہر ہے کہ جرأت کے پاس نہیں تھی، اسی لیے ان کے ہاں غم والم اور ہجر و فراق اپنی ذات کے اظہار ہی کی ایک صورت ہیں۔ اس رنگ میں جرأت قائم چاند پوری جیسے شعر نہ کہہ سکے۔ جرأت کے ہاں جو میؔر کے غم والم کی صورت بنتی ہے اس میں باطن کا تموج شامل نہیں ہے اس لیے ان کے شعر میر کی ظاہری سطح ہی کو چھوتے ہیں اور جو صورت بنتی ہے وہ یہ ہے:

اپنا ہی دل نہیں وہ اس بن وگرنہ جرأت نے کچھ زمین بدلی نہ آسمان بدلا
یوں رہا گردِ جدائی تو گھبرا کر تن سے آہ شام گیا یا صبح گیا، صبح گیا یا شام گیا
مشکل رہنے کی ہے بستی میں یہ اس بن اپنی جیسے جنگل میں بناتا ہے کوئی گھر اپنا
کل تو بیمار کو تھا تیرے نہ بستر پہ قرار آج بستر تھا فقط اور وہ بیمار نہ تھا
بس اسی کو جانتے ہیں اپنا ہم غم خوار آہ یہ جو کنجِ بے کسی میں دردِ تنہائی ملا
ہوا ہوں مرگ کے نزدیک غم سے خدا جانے یہ کس دن دور ہو گا
کیسا پیام آ کے یہ تو نے صبا دیا مثلِ چراغ صبح جو دل کو بجھا دیا
اے جان میرے دل کو نہ ویران کر کے جا اجڑا جو یہ نگر تو بسایا نہ جائے گا
درد و غم رنج و الم خوب بسے ہیں دل میں مجھ کو ڈر ہے کہ یہ بستی نہ ہو ویران کہیں

نہ پوچھا حال کچھ مجھ رہ نوردِ راہِ الفت کا
مصیبت کا ہوں مارا غم زدہ ہوں خانہ ویراں ہوں

خواب میں بھی وہ نظر آتا نہیں مدت ہوئی جاگتے ہی جاگتے کٹتی ہیں راتیں ساریاں
جہاں تجھ بن آباد ایسا لگے ہے کہ جوں کوئی مدت کا اجڑا مکاں ہو
ہر چند بحرِ اشک ہے جاری پہ سوزِ عشق اک آگ سی کلیجے پہ بھڑکائے جائے ہے

یہ جی میں تھا کہ کوچے میں اس کے نہ جائیں گے
اس دل کی بے قراری کے ہاتھوں سے پر گئے

جان و دل پرسش احوال بہم کرتے ہیں آہ بیمار سے جیسے کوئی بیمار ملے
یوں دشت محبت میں دِلِ زار پہ گزری جیسے کہ بیاباں میں مسافر کوئی مر جائے
از بس کہ تصور میں ہوں اس پردہ نشیں کے اک نور کی چادر ہے جہاں تک کہ نظر جائے

ان اشعار میں غم والم، دردمندی اور گداز موجود ہے۔ عشق میں مبتلا شخص کی بپتا کی جھلکیاں بھی موجود ہیں اور ان کیفیات کا بیان بھی جن سے عاشقِ زار کو واسطہ پڑتا ہے۔ یہ سب کیفیات الگ الگ ہیں اور مل کر ایک وحدت ایک اکائی نہیں بنتیں۔ وہ اکائی جو میؔر کے شعر کو چیزے دگر بنا دیتی ہے۔ جرأت کا غم محدود غم اور عشق محدود عشق ہے۔ اس عشق اور غم کا تعلق صرف عاشق سے رہتا ہے اور یہ دوسرے انسانی اور سماجی رشتوں پر اثر انداز نہیں ہوتا۔ میؔر اپنی ذات کی نفی سے اپنی شاعری میں اثبات پیدا کرتے ہیں۔ میر کی شاعری صرف شخصیت کے اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ اس سے بچنے کا عمل ہے۔ جرأت کی شاعری صرف ذات کا اظہار کرتی ہے۔ وہ عشق و غم کے تعلق سے سماجی و انسانی رشتوں کو جاننے کی کوشش نہیں کرتے بلکہ انھیں بیان کر کے فارغ ہو جاتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ غم والم کے اظہار کے

ذریعے اس آزار سے بچنا چاہتے ہیں۔ اسی لیے رنگِ میر والی شاعری جرأت کے ہاں دبی دبی اور اُتری اُتری سی نظر آتی ہے۔

اس رنگ میں جس دوسرے شاعر کی جرأت پیروی کرتے ہیں وہ خواجہ میر دؔرد دہلوی ہیں۔ جرأت کے ہاں تصوف کے مضامین کم بلکہ بہت کم ہیں لیکن ہجر و فراق کے مضامین کثرت سے آئے ہیں اور یہاں ان کا انداز (طرز نہیں) خواجہ میر درد سے ملنے لگتا ہے لیکن یہاں بھی ان کے تجربے میں تصادم یا کش مکش سے نکلنے والے شرار کا دور دور پتا نہیں چلتا۔ جرأت ہر کیفیت کو پوری طرح جانے اور دوسری کیفیات سے ملائے بغیر صرف انھیں بیان کرنے پر اکتفا کرتے ہیں، ہجر و فراق اور غم و الم ان کے لیے ایک آزار ہے جس سے وہ بچنا چاہتے ہیں۔ اس لیے وہ خاموش نہیں رہتے، انھیں بیان کر دیتے ہیں تاکہ اس آزار سے بچ سکیں:

چپ رہنے سے تیرے مجھے یہ خوف ہے جرأت   گھٹ گھٹ کے کہیں تجھ کو کچھ آزار نہ ہو جائے

اس انداز کے یہ چند شعر دیکھیے تاکہ بات کی وضاحت ہو سکے:

جس طرف دیکھتا ہوں میں اس بن   یہ نہیں جانتا کدھر دیکھا
برنگِ بوئے گل گو ہم جدا ہیں   ولیکن ساتھ ہیں جاؤ جہاں تم
آہ اوروں ہی کا مذکور ہے نت ورد زبان   اپنی محفل میں کبھی ذکر ہمارا نہ کیا
سمجھے ہے غرض اہلِ نظر بود کو نابود   ہستی میں ہے جو سو متوطن ہے عدم کا
جرأت کی خبر لیتی ہے تو جلد لو پیارے   تم دیتے ہو دم اس کا بھروسا نہیں دم کا
جو دیکھو غور کر جز و کل بالکل مجھی میں ہے   کبھی ہوں اک حباب آسا کبھی دریا ہو بہتا ہوں
اللہ تک عشق ہی پہنچائے ہے واللہ   چاہت ہی کو جرأت تو ولی جان نبی جان
یہ خانۂ جہاں ہے بستی سرائے کی   یاں کچھ نہ غم گئے کا نہ شادی ہے آئے کی
کیا کہیں بحرِ محبت میں ہم اپنا احوال   گرتے ہی ایسے ہوئے گم کہ نہ پھر پائے گئے
تیز رو اس قدر ہے توسنِ عمر   ہاتھ جس کے کبھو نہ باگ لگے

یہ جہاں کے لوگ یاں کوئی دم ہی کے مہماں ہیں
سب عدم سے آئے ہیں اور پھر وہاں اٹھ جائیں گے

آپ لگوں میں اپنے ہاتھ جب کہ بڑی تلاش سے
کیوں کہ ہو کوئی مطلع پھر میری بود و باش سے

یہ گم ہوئے ہیں کسی کی تلاش میں ہم آہ   کہ اب تو ایک جہاں اپنی جستجو میں ہے

ان اشعار کو آپ خواجہ میر درد کے کلام کے ساتھ رکھ کر پڑھیے تو آپ کو یہاں ایک اوپرے پن کا احساس ہوگا۔ یوں معلوم ہوگا کہ یہ بھی زندگی کی اور کیفیات کی طرح کی کیفیات ہیں جنھیں درد کے رنگ میں شعر کہنے کی خواہش کے ساتھ جرأت نے بس بیان کر دیا ہے اور ان کا تعلق ان کی اپنی شخصیت سے نہیں ہے۔ یہاں آپ کو وہ تہ داری، وہ علویت، وہ گہرائی، تجربات کی آویزش سے پیدا ہونے والی وہ کیفیت محسوس نہیں ہوتی جو دؔرد کے شعر کو فی الحقیقت شعر بنا دیتی ہے۔ یہ کیفیات ایک مخصوص مابعد الطبیعیاتی ماحول میں رہنے سے پیدا ہوئی ہیں جن سے ہر سطح کا آدمی واقف ہے اور

ان کی حیثیت بھی ایک مقولے یا کلیے بلکہ کلیشے (Cliche) کی سی ہے۔ جرأت کے ہاں یہ کیفیات خواجہ میر دردؔ کی طرح تجربہ نہیں بن سکی ہیں، وہ تو بس ان مروجہ خیالات کی کیفیت کو شعر میں بیان کرنے کا کام کر رہے ہیں اور جب میرؔ، دردؔ یا سوداؔ کے رنگ میں غزل کہتے ہیں تو وہ افتخار سے کہنے لگتے ہیں:

جن کے نزدیک ہے اندازِ غزل میرؔ پہ ختم　　ان کو جرأت میں سنانے یہ غزل جاؤں گا
جرأت جواب میر تو ایسا ہی کہہ کہ اب　　چاروں طرف سے شور ہے واہ واہ کا

یا کبھی تربتِ سوداؔ پر غزل لے کر جانے کا ارادہ کرتے ہیں:

جرأت اشعارِ جنوں خیز کہہ اب اور کہ میں　　لے کے یہ تربتِ سودا پہ غزل جاؤں گا
سوداؔ کے کہہ جواب میں جرأت غزل اک اور　　اب گرمیِ سخن ہے ترے دم قدم کے ساتھ

اور کبھی غزل دردؔ کا جواب پیش کرتے ہیں:

جرأت پڑھ اس زمیں میں غزل دردؔ کا جواب　　رکھ ورد اپنا تو یہی شام و پگاہ کا

سوداؔ، اور خاص طور پر میرؔ اور کسی حد تک دردؔ، جرأت کے لیے مثالی شاعر تھے جن کے رنگِ سخن کی پیروی سے وہ ان جیسا بن جانا چاہتے تھے لیکن ان سب کی شخصیتیں جرأت کی شخصیت و ماحول سے اتنی مختلف تھیں کہ وہ ان کی پیروی کر کے ان جیسے اشعار نہیں کہہ سکتے تھے۔ اس کے برخلاف ان کی شخصیت جعفر علی حسرتؔ کی شخصیت سے بڑی تھی اور ان کا مزاج لکھنؤ کی نئی تہذیبی فضا سے پوری مناسبت رکھتا تھا، اسی لیے جب وہ نابینا ہو گئے تو قبولِ عام کی ضرورت کے پیشِ نظر وہ اس رنگ میں شاعری کرنے لگے جس کی لکھنؤ کی تہذیبی فضا متقاضی تھی۔ اگر جرأت اندھے نہ ہوتے تو شاید وہ ساری عمر میر، درد، سودا کی پیروی کرتے رہتے اور انھیں اپنی شاعری کو مقبولِ عام بنانے کے لیے ویسی شاعری کی ضرورت پیش نہ آتی جیسی انھوں نے کی اور جو ان کے اصل وجہِ شہرت ہے۔ یہی وہ شاعری ہے جو ان کے دوسرے دور سے تعلق رکھتی ہے۔ یہاں میرؔ اور جرأت کی شخصیت و فطرت کا فرق بھی نمایاں ہو جاتا ہے۔ میر کے اندر علوی رجحان نشو و نما پاتا ہے اور انھیں آفاقی شاعری کی طرف لے جاتا ہے۔ میرؔ کے ہاں غمِ جاناں اور غمِ دوراں مل کر ”غمِ میر“ بنتے ہیں۔ میر کی شاعری متضاد عناصر کی آویزش سے پیدا ہونے والے تجربے کا اظہار ہے۔ جرأت کے ہاں لطف انگیز اور جسمانی طور پر حواسوں سے اثر قبول کرنے والا احساسی رجحان (Sensuousness) نمو پاتا ہے جو بڑھ کر لذائذِ نفسانی کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ہر دل عزیزی کے ساتھ زندہ رہنے اور فن کو برتنے کے لیے انھوں نے یہی راستہ اختیار کیا اور اس طرح خود کو لکھنؤ میں موجود تہذیبی روح سے پوری طرح ہم آہنگ کر لیا۔ ان کی خواہشات تہذیبی روح کی خواہشات سے مل کر ایک جان ہو گئیں اور جرأت کی آواز سارے معاشرے کی روح کا اظہار بن گئی۔

اندھے ہونے کی وجہ سے حسن کے وہ پہلو ان کی نظروں سے اوجھل تھے جو دیکھنے سے تعلق رکھتے ہیں۔ لہٰذا ان کی خواہش میں اور شدت پیدا ہو گئی اور اپنی معدوم حس یعنی بصارت کی کمی کو وہ دوسری حسیات سے پوری کرنے لگے۔ لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ ایک طرف لکھنوی تہذیب کے اثر نے اور دوسری طرف ان کے احساسِ محرومی نے ان کی شاعری کی راہ متعین کر دی جس میں پستی کے ساتھ ایک ایسا لطف، ایک ایسا مزہ ضرور ہے جس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ ان کی چوما چاٹی محض بازاری یا مبتذل چیز بن کر نہیں رہ گئی بلکہ بائرنؔ کی طرح جرأت کو بھی اس میں زندگی کا ایک اہم راز نظر آتا ہے۔ دوسرے شعرا کی طرح وہ پلٹ کر، پھر کر امرد پرستی کا شکار نہیں ہوئے تھے ”پر علتِ کونی گری

ہے سب سے بری بات" (ص ۲۹۲، دوم) بلکہ ان کی شاعری میں جس محبوب سے ہماری ملاقات ہوتی ہے وہ صرف اور صرف "عورت" ہے اور یہ بات بذاتِ خود جرأت کی جنسی صحت کی نشانی ہے۔ وہ اپنی شاعری میں نہ جنسی تجربات کی واقعیاتی صورت ہمارے سامنے لاتے ہیں اور نہ فلسفیانہ اہمیت دے کر ان کی تجدید کرتے ہیں اور نہ انھیں گرا کر مبتذل بناتے ہیں، اسی لیے جرأت کی شاعری کا مطالعہ "جنسی واقعیت" کا ایک نیا باب کھولتا ہے۔ ہمارے دور میں حسرت موہانی کی شاعری کا ایک حصہ اسی روایتِ شاعری سے تعلق رکھتا ہے۔ جنسی لذت کی صحت مند تلاش ہمیں جرأت اور انگریزی شاعر بائرن کی طرف لے جاتی ہے اور شاعرانہ فطرت کا ایک مخصوص رخ پیش کرتی ہے۔ واقعیت کی طرف جدید رجحان، جس میں جنس بھی شامل ہے، جدید افسانوی ادب کا اہم جزو ہے اور جرأت کی شاعری اس رجحان کا پتا دیتی ہے۔ جرأت کی اس دور کی شاعری میں محبوب کا جسم ایک حقیقی چیز بن جاتا ہے اور اس کے لطف انگیز احساسی اثرات پڑھنے والوں کو یہ محسوس کرا دیتے ہیں کہ ایک زندہ چیز سامنے ہے، مثال کے طور پر ان کی متعدد غزلوں کے علاوہ ان کا مستزاد۔ جادو ہے نگہ، چھب ہے غضب، قہر ہے مکھڑا اور قد ہے قیامت، پیش کیا جا سکتا ہے۔ وہ اپنی شاعری میں اسی احساسی رخ کے افسانے سناتے ہیں اور اسی لیے ان کی غزلیں طویل اور مسلسل ہوتی ہیں۔ ان کی غزلوں میں افسانہ نگاری کا واضح رجحان محسوس ہوتا ہے۔ اس کا ایک ثبوت تو یہ ہے کہ وہ افسانہ نگار ہی کی طرح اپنے محبوب (عورت) کے تعلقات کو یاد کرتے ہیں اور ان یادوں کی ایک واقعیاتی تصویر سامنے آجاتی ہے اور ایک ڈرامائی منظر آنکھوں میں پھر جاتا ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ اس منظر کی ترجمانی افسانوی انداز میں کرتے ہیں۔ شاعری کی طرح تعمیم نہیں کرتے بلکہ وہ واقعہ، واقعیت کے ساتھ، ان کی غزل میں آتا ہے اور ان کی قوتِ تخئیل اسے، جہاں تک ممکن ہو، جوں کا توں رہنے دیتی ہے جس کے نتیجے میں شاعری کی آفاقی (Universalised) تصویر کی جگہ افسانہ نگار کی واقعیاتی (Realistic) تصویر ہمارے سامنے آتی ہے۔ تیسرے یہ کہ یہ واقعہ چونکہ پوری چیز ہے اور شعر کے دو مصرعوں میں نہیں سما سکتا اس لیے ان کی غزل طویل اور مسلسل ہو جاتی ہے اور اکثر غزلیں پورا افسانہ بن جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر ان کی یہ غزل پڑھیے جس کا مطلع ہے:

نہ گرمی رکھے کوئی اس سے خدایا   شرارت سے جی جس نے میرا جلایا

اور اسی کے ساتھ وہ دو غزلیں بھی پڑھیے جو غزل در غزل کے طور پر اس زمین میں اس غزل کے فوراً بعد آتی ہیں۔

یہ کس پردہ نشیں سے دل لگایا   کہ اک عالم سے ہم نے منھ چھپایا
فلک یک دم اسے آگے نہ لایا   تب آیا وہ کہ جب وقت اپنا آیا

تو آپ دیکھیں گے کہ یہ صرف غزلیں نہیں بلکہ افسانہ ہیں۔ اس قسم کی متعدد غزلیں "کلیاتِ جرأت" میں موجود ہیں۔ [۷۹]

اس شاعری کو پرانے زاویۂ نظر سے دیکھیں تو کہا جائے گا کہ یہ معاملہ بندی کی شاعری ہے اور یہ کہ وہ خارجی شاعری ہے جس کا عروج جرأت کے اثرات کے ساتھ اور جرأت کے بعد لکھنؤ کی شاعری میں ہوا اور جو دلی کی داخلی شاعری سے مختلف ہے لیکن غور سے دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ یہ شاعری پرانے دائرے میں داخل بھی ہے اور اس سے الگ بھی۔ معاملہ بندی کی شاعری سے جرأت کا تعلق گہرا اور واضح ہے مگر فرق یہ ہے کہ وہ جو "معاملے" سامنے لاتے ہیں وہ معاملے سے زیادہ ذاتی جذباتی واقعات ہیں اور ان میں وہ واقعیت اور تسلسل ہے جو دوسرے معاملہ بندوں کے

ہاں عام طور پر نہیں ملتا۔ ان کی شاعری خارجیت کی طرف راغب ضرور ہے۔ وہ واقعات کو دوسروں کے لیے بیان کرتے ہیں اور اس لیے اپنے داخلی جذبات سے نہیں بلکہ واقعات کے خارجی پہلو سے تعلق رکھتے ہیں مگر یہ سب واقعات چونکہ ان پر گذرے ہیں اور سب پر ان کا مخصوص موڈ غالب ہے اس لیے انھیں خارجی کے ساتھ داخلی بھی کہا جاسکتا ہے۔ اس تخلیقی عمل نے ان تمام رسمی طریقوں کو ایک ایسی انفرادیت دے دی جس سے ہم جرأت کو پہچانتے ہیں اور جسے ہم نہ خارجیت کہہ سکتے ہیں اور نہ داخلیت بلکہ ''افسانویت'' کہہ سکتے ہیں۔ یہ قطعہ بند دیکھیے:

یہ خوبی اپنے طالع کی کہ ہر شب آن کر اس کو سناتے تھے جو کہنہ عاشقی کی داستانوں کو
انھیں افسانہ نو اپنا میں جس روز سکھلایا اسی دن بر طرف اس نے کیا ان قصہ خوانوں کو

ڈی ایچ لارنس نے لکھا ہے کہ جنس جلتی ہوئی آگ کی طرح ہے کہ جسے ہم لاپرواہی سے چھوتے ہیں تو ہماری انگلیاں جل جاتی ہیں، اسی لیے سماجی انسان، جو صرف تحفظ کا قائل ہے، جنس کی آگ سے نفرت کرتا ہے اور اسی لیے سماجی انسان بصورت نواب مصطفیٰ خان شیفتہ جرأت کی شاعری کو: ''پذیرائی خاطر و گوارائی طبع اوباش والواط حرف می زدہ'' [۸۰] کہتا ہے۔

جرأت کے ہاں سراپا، معاملات، حسن وعشق کے مکالمات اور وصل وخواہشِ وصل کے بارے میں کثرت سے اشعار ملتے ہیں۔ ان سب اشعار میں وہ مزہ ہے جو جنس کے تعلق سے ہر شخص کے باطن میں موجود ہے اور جرأت ان ہی باتوں کو بیان کر دیتے ہیں۔ اسی پہلو کو دیکھ کر صفیر بلگرامی نے لکھا تھا کہ ''بہرحال جرأت کی مزیداری میں شبہ نہیں'' [۸۱] چند شعر دیکھیے:

کیا کہوں وصل کی شب لے کے بلائیں اس کی کیا اٹھاتا ہوں میں زانو پہ بٹھانے کا مزا
کیا کہوں اس کی ادائیں وصل کی شب کو کہ بس ہاتھ لگ جاتے ہی کیا کیا کسمسانا لگ گیا

جرأت رہا نہ آپ میں اس وقت میں ذرا
جوں لب سے لب اور اس کے بدن سے بدن لگا
عقدۂ دل کیا کھلے گر وصل ہوتا ہے کبھی
مجھ سے شرماتا ہے وہ اور اس سے شرماتا ہوں میں
وائے نصیب ایک شب اس سے ہوئے نہ آہ ہم
دست بہ دست لب بہ لب سینہ بہ سینہ رو بہ رو
وصل میں دیکھ کے رہتا ہوں یہ حیراں کہ وہ شوخ
دم بہ دم جانبِ در کیوں نگراں رہتا ہے

وصل کی شب نیند ہی گر تم کو آنی ہے تو جاں لو ذرا منھ سے دوپٹہ تو الٹ کے سویے

لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ وصل کے اشعار میں بھی جرأت کے ہاں ترسنے کی کیفیت موجود ہے۔ یہاں تشنگی اور بے یقینی کا سا احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ عاشق ومحبوب دونوں ایک خوف میں مبتلا ہیں۔ اسی وجہ سے وہ کیفیت نشاط و سرمستی جو خواجہ حیدر علی آتش کے ہاں ملتی ہے، جرأت کے ہاں نہیں ہے۔ آتش کا یہ شعر دیکھیے:

یار کو میں نے مجھے یار نے سونے نہ دیا رات بھر طالعِ بیدار نے سونے نہ دیا

اب اس شعر کے بعد جرأت کا یہ شعر دیکھیے:

یاد آتا ہے یہ کہنا جب تو اُڑ جاتی ہے نیند   اپنی ہٹھ تو رکھ چکے لو اب تو ہٹ کے سویے

آتش کے شعر میں نشاطیہ کیفیت ہے۔ طالعِ بیدار کی ترکیب اس نشاطیہ کیفیت میں معنویت کی خوشبو بھر دیتی ہے۔ جرأت کا شعر پورا واقعہ سنانے کے باوجود سرشاری، نشاط کی کیفیتِ طرب پیدا نہیں کرتا۔ آتش کا شعر ہمیں اپنے ساتھ لے جاتا ہے۔ جرأت کی شاعری ہمیں مزہ تو دیتی ہے سرور بھی کرتی ہے لیکن اپنے ساتھ نہیں لے جاتی۔

جرأت کا عشق محدود عشق ہے۔ وہ ان کی شخصیت کا صرف ایک حصہ ہے لیکن ساری شخصیت نہیں ہے۔ عشق ان کے لیے معاملات کی حیثیت رکھتا ہے، واردات کی نہیں، اس کا ہر پہلو ایک الگ حیثیت رکھتا ہے اسی لیے ان کی شاعری لمحے کی شاعری ہے اور اسی لیے ایک لمحہ دوسرے لمحے سے مل کر ایک وحدت نہیں بنتا۔ جرأت ان معاملات میں شوخی، چلبلا پن اور حلاوت شامل کر کے انھیں مزے دار بنا دیتے ہیں۔ ''مزے کی باتیں'' جرأت کی شاعری کا دائرہ کار ہے۔

گو وہ نہ بوسہ دیوے لیکن اس آرزو میں   کس کس مزے کی باتیں اپنی زبان پر ہیں

مزے کی باتوں کا دائرہ تو محدود ضرور ہے لیکن جرأت نے کم و بیش ان ساری باتوں کو مزے کے ساتھ بیان کر دیا ہے جن کا تعلق معاملاتِ حسن و عشق سے ہو سکتا ہے۔ ''جرأت عام آدمی کے سارے جذباتی تقاضے پورا کرتا ہے اور قاری کو اپنے ذاتی تجربات لکھے لکھائے مل جاتے ہیں'' [۸۲] سارے کلیات میں سینکڑوں ہزاروں اشعار اس کا اظہار کر رہے ہیں۔ ان جذباتی تقاضوں کی نوعیت جاننے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

یاد کیا آتا ہے وہ میرا لگے جانا اور آہ   پیچھے ہٹ کر اس کا یہ کہنا: کوئی آ جائے گا
شب کو کچھ میں نے کہا تو کس ادا سے بولا   میری اور تیری کچھ اس بات کا اقرار نہ تھا
جاں بلب سن کے کسی سے وہ مجھے یوں بولا   میرے بیزار سے مرنے دو پڑا، مجھ کو کیا
آنکھوں کے آگے اس کے تصور میں رات کو   سو بار ایک چاند سا آ کر چمک گیا
بارے کل ہنس کے کہا یار نے جرأت ہم کو   اپنا بتلائیو ٹک نام ہمیں بھول گیا
وعدہ بھی کر کے بوسے کا دیتے نہیں ہو تم   لازم ہے آدمی نے جو منھ سے کہا، دیا
یاد آتا ہے تو کیا پھرتا ہوں گھبرایا ہوا   چمپئی رنگ اور بدن وہ اس کا گدرایا ہوا
جاؤں جاؤں کیا کہے ہے بس لڑائی ہو چکی   پیار سے میرے گلے اب جانِ جاں لگ جا نہ جا
گودی میں اٹھانے جو لگوں تو کہے کیا خوب   ثابت تو مرے نقشِ قدم کو تو اُٹھالا
محبت مجھ سے تم رکھتے ہو تو یہ   چلو کھاؤ نہ بس جھوٹی قسم تم

کہاں جاتا ہے بیٹھا اس کے ہوتے چین سے مجھ کو
کبھی پیچھے کو ہٹتا ہوں کبھی آگے سرکتا ہوں
عبث انگڑائیاں لے لے کر کیوں ملتے ہو آنکھوں کو
بھلا یہ بھی تو کہو ہے سو ہو گر نیند آئی ہے

اس شوخ سے پوچھی جو خبر دل کی تو اس نے   اک غنچۂ دل پھینک دیا ہاتھ میں مل کے

گویا تلے شفق کے جھمکتا ہے آفتاب   لیتا جو منھ میں سرخ دوپٹہ وہ تان کے
گھر کو جانا ہے ترے کوچے سے جرأت تو یوں   جائے ہے جیسے کہ رستہ نہیں آتا ہے اسے
اچھا جو مرے پاس نہ آؤ تو نہ آؤ   مجھ سے بھی تو کچھ آپ کبھو کام رکھیں گے

نہ پوچھیے مجھ سے کہ سارے بدن کا کیا تھا حال
ذرا جو ہاتھوں میں ہاتھ اس کے پیارے پیارے لیے

جب یہ سنتے ہیں کہ ہمسائے ہیں آپ آئے ہوئے   کیا در و بام پہ ہم پھرتے ہیں گھبرائے ہوئے
شب خواب میں اس شوخ کے آنکھوں پہ قدم تھے   پر آنکھ جو کھل گئی تو عجب سوچ میں ہم تھے
حیرت ہے کہ کل اس نے کہی کان میں اپنے   وہ بات کہ مطلق جو نہ تھی دھیان میں اپنے
تعریف اس کی کرنے محفل میں جب لگا میں   منھ پھیر کر وہ بولا "چپکے سے مہربانی"

ان معاملاتِ حسن کو دیکھیے تو یہ سب واقعیاتی حالت کو بیان کرتے ہیں جنھیں جرأت بے تکلفی و بے باکی سے صاف ستھری زبان میں سنا دیتے ہیں۔ یہ شاعری بے تکلف یارانِ محفل کی شاعری ہے اور اس تہذیب کے رنگ و مزاج کے عین مطابق ہے لیکن ساتھ ہی وہ محدود بھی ہے۔

جو بات بوجھ جاوے کہہ بیٹھے پھر یہ اس کو   اہلِ جہاں یہ سن لو جرأت کی تم کہانی

جرأت کا عشق صرف جسم سے تعلق رکھتا ہے اور اسی کے ارد گرد گھومتا ہے۔ جسم ایک بڑی نعمت ہے لیکن اگر آدمی جسم کو صرف جسم سمجھ کر قبول کرے تو وہ اس میں علویت پیدا نہیں کر سکتا۔ جرأت کو خود اس کا احساس ہے:

جرأت بلند مرتبۂ عشق ہے بہت   ہم پست ہمتی سے ابھی ہیں ورے ورے

میرؔ نے جسم محبوب کو بھی علویت سے ہم کنار کر دیا۔ جرأت یہ نہیں کر پاتے اور اسی لیے ان کے ہاں وصل میں بھی آسودگی کا احساس نہیں ہوتا۔ قربتِ محبوب بھی یہ تشنگی دور نہیں کرتی۔ وصل میں بھی ہجر بے قرار رکھتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ وصل میں خود محبوب شامل نہیں ہے:

رات تو بند قبا کھولنے کی ہٹ میں کٹی   صبح نزدیک ہے لے اب تو کہا مان کہیں
کر سکے کیوں کر بھلا پاؤں وہ رنجور دراز   جس کو بستر پہ ہو جنبش سفر دور دراز

لب اس لب سے ملاتا ہوں تو بس دل میں یہ آتی ہے
جو لذت اس کو بھی مل جائے کچھ تو کیا مزا ہووے

جیسا کہ میں کہہ آیا ہوں جرأت نے جس معاملہ بندی کو اپنی شاعری میں پیش کیا اس میں جنسی نفسیات پر زور ہے۔ جرأت اس نفسیات کو واقعیت کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ اس میں وہ سارے معاملاتِ حسن و عشق بھی آ جاتے ہیں جو جنسی پہلو کی ترجمانی کرتے ہیں۔ جنس اور اس کے معاملات اس طور پر اس سے پہلے اردو شاعری میں نہیں آئے تھے۔ اعضائے جسمانی کا تعلق بھی اسی عمل سے ہے۔ سراپا فارسی و اردو شاعری میں عام ہے اور خاص طور پر اس دور میں بہت مقبول تھا۔ جرأت نے بھی "سراپا" پیش کیا ہے۔ سراپا کی ان کے ہاں دو صورتیں ہیں۔ ایک یہ کہ پوری غزل میں "سراپا" بیان کیا ہے اور ایسے بہت سے سراپا کلیاتِ جرأت میں موجود ہیں۔ دوسرے یہ کہ غزل کے متعدد اشعار میں بھی اعضائے جسم کو بیان کیا ہے۔ جرأت کے ان سراپاؤں میں گوشت پوست کی زندہ عورت سامنے آتی

ہے جسے جرأت نے دیکھا یا لمس سے محسوس کیا ہے۔ یہاں روایتی نازک جسم نہیں بلکہ گداز، بھرا ابھرا گدرایا ہوا جسم ہے:

ع رانیں بھری بھری اور شلوار تنجری کی

یہ جسم جو چھو کر دیکھا اور محسوس کیا گیا ہے۔ ان کے ہاں رنگوں کا بیان بھی ہے لیکن یہ رنگ وہ ہیں جو انھوں نے بینائی کے زمانے میں اپنی آنکھوں سے دیکھے تھے۔ اب وہ جسم کو چھونے سے صورت اور رنگ کے ساتھ تخیل کی آنکھ سے دیکھ رہے ہیں۔ جرأت کے محبوب کا جسم ان کی شاعری میں ایک حقیقی چیز بن کر سامنے آتا ہے اور اس کے لطف انگیز دحسی اثرات پڑھنے والے کو یہ محسوس کرا دیتے ہیں کہ ایک زندہ چیز سامنے ہے۔ یہاں حسن کی کششِ دراصل جنس کی کشش ہے: ع لگے گی ہاتھ کب وہ گوری، ابھری گات، ہے ظالم۔ ع شکم دیکھوں گا میں کس روز وہ میدے کی لوئی سا۔ ع وہ ابھری ابھری سخت چھیں اور پیٹ ملائم مخمل سا۔ ع وہ اونچی گوری گول سرین وہ کافرانیں بھری بھری۔ ع ران سے لے پنڈیوں تک کیا گدازی ہے سڈول یا وہ مستزاد: ع جادو ہے، نگہ چھب ہے غضب، قہر ہے مکھڑا اور قد ہے قیامت۔ جرأت نے جہاں بھی سراپا یا جسم کے کسی حصے کو بیان کیا ہے وہاں حسیاتی اثر موجود ہے۔ اسی سے وہ مزا، وہ لطف پیدا ہوتا ہے جو جرأت کی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔ سامانِ آرائش اور زیوارت بھی چونکہ اسی جسم کا حصہ ہیں اس لیے وہ حسنِ جسم کا حصہ بن کر ان کی شاعری میں آئے ہیں اور جسم کے تاثر کو گہرا کرتے ہیں۔ جرأت ''کیفیت'' نہیں بلکہ جسم کی'' حالت'' بیان کرتے ہیں لیکن حالت کے بیان میں واقعیت کے ساتھ وہ فطری کیفیت چھپی ہوئی موجود ہے جو جنس کے تصور کے ساتھ انسانی جبلت میں موجود ہے اور پڑھنے والا حالت کے بیان ہی سے کیفیت کے حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔ جرأت نے جنس کو اردو شاعری میں موضوعِ سخن بنا کر اس کے فطری و جبلی رخ کو اجاگر کیا ہے۔ ادا بندی اور مزے کا چولی دامن کا ساتھ ہے اسی لیے جرأت کی شاعری صحت آفریں، مزے دار شاعری ہے۔ ان کے بیان میں واقعیت اور خلوص ہے اور یہی خلوص انھیں فحش نہیں ہونے دیتا۔ یہی وہ بات ہے جسے ''بہار بے خزاں میں'' اختلاط شوخ دلیرانہ خبری دہد'' [۸۳]

جو بات سوجھ جاوے کہہ بیٹھے پھر یہ اس کو
اہلِ جہاں یہ سن لو جرأت کی تم کہانی

جرأت کی غزل کے اس رنگ اور مزاج کے ساتھ یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ وہ ایک ایسے شاعر ہیں جو قادر الکلام بھی ہے اور پُر گو بھی۔ خوش بیان بھی ہے اور نباضِ زبان بھی۔ ان کی پر گوئی اور قادر الکلامی کا یہ عالم ہے کہ پتھر سے پتھر زمین کو بھی پانی کر دیتے ہیں۔ بعض غزلوں میں تو ردیفیں ایسی ہیں جنھیں دیکھ کر ہی پسینہ آ جاتا ہے لیکن جرأت اس میں بھی مزے دار شعر نکال لیتے ہیں مثلاً اس مصرع میں......'' آواز کے تصدق اس گفتگو کے صدقے'' آواز قافیہ ہے اور باقی سارا مصرع ردیف ہے اور اس زمین میں بھی جرأت نے ۱۴ شعر کی غزل کہی ہے۔ وہ ردیف کو ایسے سلیقے اور ہنر مندی سے استعمال کرتے ہیں کہ مشکل زمین کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ زبان کے معاملے میں بھی وہ بہت محتاط ہیں۔ نہ صرف صفائی بندش سے دل نشین سلاست پیدا کر دیتے ہیں بلکہ صحت محاورہ، درستی روزمرہ، ارتباط الفاظ اور فصاحت کا دامن بھی ہاتھ سے نہیں چھوڑتے۔ اسی لیے ان کی غزل شستہ ورفتہ ہے، سخن تراشی ان کا فن ہے۔ زورِ کلام ان کی بنیادی خصوصیت ہے۔ غزل در غزل کہہ کر وہ اپنی استادی کا لوہا منواتے ہیں۔ جرأت غزل ایسے کہتے ہیں جیسے وہ امتحان کا پرچہ حل کر رہے ہوں۔

جرأت اب اس زمین میں بہتر غزل اک اس سے
پڑھ اور بھی کہ تجھ سے ہم امتحان پر ہیں

ان کی شاعری ترتیب الفاظ میں اکثر نثر سے قریب رہتی ہے اور دونوں مصرعے ایک جان رہتے ہیں۔ ان کی متعدد غزلیں مسجع ہیں۔ صنائع بدائع اس خوب صورتی سے استعمال کرتے ہیں کہ شعر کے مزے میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ غور کرنے ہی سے پتا چلتا ہے کہ یہ مزہ کس صنعتِ شعری کے استعمال سے آیا ہے۔ ایک غزل ان کے کلام میں ایسی بھی ہے جسے معمہ غزل کہا جا سکتا ہے۔ اس میں حروف کو آگے پیچھے کر کے جرأت نے نئے الفاظ وضع کیے ہیں جو مہمل ہیں لیکن چیستاں کی طرح حرفوں کو دوبارہ ترتیب دینے سے صحیح الفاظ تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ چیستان۔ اس غزل کا مطلع و مقطع دیکھیے: [۸۴]

بشدیں تجمی بجت ہب دولار ہنی یائی   أت بصح ستقم ربتی زنہار ہنی یائی
جرأت جتھی پچھ گوندا دالی ربخ اُجرت   چکھ یکیے رُخب صاقد ہنزار ہنی یائی

بظاہر یہ شعر مہمل ہیں لیکن غور سے دیکھیے اور سوچیے تو ان کی اصل شکل یوں سامنے آتی ہے۔

شب نیند مجھے تجھ بن دلدار نہیں آئی   تا صبح قسم تیری زنہار نہیں آئی
اجرت تجھے کچھ دوں گا لا دے خبر جرأت   کچھ اس کی خبر قاصد زنہار نہیں آئی

شعر گوئی اور استعمال الفاظ پر انھیں ایسی قدرت حاصل تھی کہ اپنے دور میں اپنی زبان و بیان کی وجہ سے ؏ "ہر دم نئی زباں ہے اپنے دہن کے اندر"۔ اپنے موضوعاتِ شاعری کی وجہ سے ؏ غزل اور معشوق کی، عاشق کی۔ اپنی مجلسیت کی وجہ سے ؏ کہ شب کو پری زادیوں کا مجمع ہووے اور دن کو۔ اپنی صلح جو طبیعت اور خوش خلقی و ملنساری کی وجہ سے ؏ وہ اگر تجھ سے خفا ہے تو ہی جا مل، کیا ہوا۔ وہ خاص و عام میں مقبولیت کے اوج کمال پر پہنچ گئے

ہوا مقبولِ خاص و عام جو جرأت سخن تیرا   کرم اور رحم یہ تجھ پر نبیؐ کا اور علیؑ کا ہے

اسی مقبولیت سے خود جرأت کو بھی یہ خیال پیدا ہو گیا تھا کہ انھوں نے نئے ڈھب کی طرزِ گفتگو نکالی ہے۔ لیکن تاریخ ادب گواہ ہے کہ اپنے دور میں مقبول شاعری عام طور پر تہذیبوں کے مزاج بدلنے سے آنے والے زمانے میں قبولِ عام کے درجے سے گر جاتی ہے۔ سدا بہار تخلیق تو وہ ہے جو آفاقیت کو چھو لے اور جب زمانہ کروٹ بدلے تو اس میں نئے معنی کی روشنی پھوٹنے لگے۔ جرأت کا کلام اس آفاقیت سے عاری ہے اور اس لیے وہ آج اتنے بڑے شاعر نہیں رہے جتنے اپنے زمانے میں تھے۔ ان کی غزل موضوع و طرز، دونوں سطح پر، ایک محدود دنیا کو سامنے لاتی ہے۔ جرأت کی شاعری ایک مخصوص دور کے مخصوص مزاج کی شاعری ہے جو جزو (Particular) سے آفاق (Universal) کی طرف نہیں جاتی اور اسی لیے اس میں تلویت نہیں ہے۔ جرأت کے زیرِ اثر شاعری کا یہ رجحان اور شاگردوں کا ایک طبقہ ضرور پیدا ہو گیا جس نے خارجیت کو اختیار کیا اور شاعری کو ایک دوسری انتہا کی طرف لے گیا جس میں خارجیت اور معنی آفرینی معیارِ سخن ٹھہرے۔ جرأت کی شاعری ہمیں بڑے ہونے کا فریب سا دیتی ہے۔ ادب زندگی کا آئینہ ہے اور جرأت کی شاعری اس دور کو اپنے اظہار کے آئینے میں اجاگر کرتی ہے۔

جرأت کا اصل میداں تو غزل ہے لیکن دوسری اصنافِ سخن مثلاً قصیدہ، مثنوی، رباعی، قطعہ، واسوخت، سلام و مراثی، وغیرہ میں بھی ان کا اتنا کلام ہے کہ بہت سے شاعروں کا سارا کلام بھی بحیثیت مجموعی اتنا نہیں ہوگا۔ یہ

سب کلام ان کی قادرالکلامی کا زندہ ثبوت ہے لیکن جیسا میں نے کہا، آفاقیت کو نہیں چھوتا۔ جرأت کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ جیسے شاہ مبارک آبرو محمد شاہ رنگیلے کے دور کے نمائندہ شاعر تھے، اسی طرح جرأت آصف الدولہ کے دور کی تہذیب کے نمائندہ و ترجمان شاعر تھے۔ وہ شاعر جو کسی تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے، اسی تہذیب کے ساتھ اٹھتا اور اسی کے ساتھ گرتا ہے۔ ہم جرأت کو جب بھی اس پس منظر سے الگ کر کے دیکھیں گے تو وہ اس مچھلی کی طرح نظر آئیں گے جسے پانی سے نکال کر وقت کے ریت پر ڈال دیا گیا ہو۔ وہ سیاسی و معاشرتی صورت حال جس سے سلطنتِ اودھ دوچار تھی اور جس کے بارے میں خود جرأت نے کہا تھا:

سمجھے نہ امیر ان کو کوئی نہ وزیر — انگریز کے ہاتھ اک قفس میں ہیں اسیر
جو کچھ وہ پڑھائیں سو یہ منھ سے بولیں — بنگالے کی مینا ہیں یہ پورب کے امیر

اس کی تہذیب بھی ایسی ہوسکتی تھی۔ یہ سیاسی، معاشرتی و تہذیبی صورت حال صرف ''میاں خوجی'' اور نواب آصف الدولہ ہی پیدا کر سکتی تھی۔ آصف الدولہ کے بارے میں آیا ہے کہ ان کا ''اوپر کا دھڑ بڑا تھا اور تلے کا دھڑ کمر سے پاؤں تک کسی قدر چھوٹا تھا۔ جب بیٹھ جاتے تو معلوم ہوتا کہ خوش قامت جوان ہیں۔ جب کھڑے ہوتے تو آدمیوں کی کمر تک پہنچتے'' [۸۵] اور آصف الدولہ کی پروردہ تہذیب کی ترجمانی و نمائندگی کا شرف اندھے قلندر بخش جرأت ہی کو حاصل ہوسکتا تھا جو انھیں حاصل ہوا۔ بڑی تہذیب میں قوت بھی بڑی ہوتی ہے اور یہی قوت معاشرے کی ہر سطح پر اس تہذیب کے افراد میں ہوتی ہے۔ اودھ کی تہذیب بڑی تہذیب نہیں تھی۔ اس کی قوتِ عمل بے جان ہو چکی تھی۔ وہ گھری ہوئی محبوس تہذیب تھی جس کی جڑوں میں انگریز محافظ، باغبان بن کر، تیزاب ڈالنے میں لگا ہوا تھا۔ ایسی صورت میں کسی بڑے تخلیقی عمل یا کسی بڑی شاعری کی توقع رکھنا بے سود تھا۔ جرأت کی شاعری بھی اسی لیے بڑی شاعری نہ بن سکی لیکن اس نے اپنے دور کی تہذیب کی پوری طرح ترجمانی ضرور کی اور یہی اس کی اہمیت ہے۔

(۳)

اس جاگیردارانہ دور میں قصیدہ سب سے اہم و برتر صنفِ سخن کا درجہ رکھتا تھا اور اسی سے ہر شاعر کی تخلیقی صلاحیتوں کا اصل امتحان ہوتا تھا۔ جرأت نے قصیدہ کی ہیئت میں کل چار قصیدے لکھے۔ دو حضرت علیؓ کی مدح میں، ایک شاہ کریم عطا سلونی اور ایک شہزادہ میرزا سلیمان شکوہ کی مدح میں، لیکن موضوع کے اعتبار سے دیکھا جائے تو مدحیہ قطعات، منقبتی مسدسیں اور اکثر مثنویوں کے آخر میں بھی مدحیہ اشعار آتے ہیں مثلاً کارستانِ الفت'' کے آخر میں تیرہ اشعار، مثنوی ''در ہجو شدتِ سرما'' میں چودہ اشعار، مثنوی ''در ہجو شدت گرما'' میں بیس اشعار، مثنوی در'' ہجو بخیل و ممسک'' میں تیرہ اشعار، مثنوی شعلۂ شوق میں اُنیس اشعار نواب احمد علی خاں شمس الدولہ بہادر صولت جنگ کی مدح میں کہے گئے ہیں۔ ہیئت کے اعتبار سے تو یہ حصے قصیدے کے ذیل میں نہیں آتے لیکن موضوع اور تعدادِ اشعار کے اعتبار سے اگر قصیدے کی ایک تعریف یہ بھی ہے کہ اس میں بارہ سے زیادہ اشعار ہوں تو ان مثنویوں کے آخری حصے اور مدحیہ قطعات وغیرہ مختصر قصائد ہی کہے جائیں گے۔ اگر ان سب کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو جرأت کی مدحیہ شاعری کی مقدار قابلِ ذکر ہو جاتی ہے۔ جرأت کی شاعری کے یہ سب پہلو'' کلیات جرأت'' کے سامنے نہ ہونے کے باعث اب تک نظروں سے ایسے اوجھل تھے کہ بعض اہلِ علم نے یہ تک لکھ دیا کہ'' قصیدے کی طرف انھوں نے کبھی بھول کر بھی رخ

نہیں کیا"[۸۶]

قصیدے کی ہیئت میں لکھے جانے والے چاروں قصیدوں میں سے تین میں ایک بات مشترک ہے کہ وہ ان میں اپنی پریشاں حالی وگرفتہ خاطری کا اظہار کرتے ہیں۔ حضرت علیؓ کی منقبت میں جو دو قصیدے لکھے گئے ہیں ان میں سے ایک میں اظہارِ عقیدت اور مدح کے بعد یہ کہہ کر کہ "سیہ بختی سے وہ گرفتہ خاطر ہوں" یہ خواہش کرتے ہیں:

سوا میں تیرے کہوں کس سے جا کے عقدۂ دل   کہ تیرے آگے نہیں رکھتی اعتبار گرہ
عجب ہے پیچ کہ میرے دل گرفتہ کی   کسی طرح نہیں کھلتی یہ روزگار گرہ

اور دوسرے قصیدے کی تشبیب میں یہ کہہ کر:

ہزاروں سینکڑوں آزار ایسے مہلک ہیں   کہ گر کہوں میں مفصل تو بے میاں جاں کاہ

گریز کر کے مدح پر آتے ہیں تو کہتے ہیں ع بس اب یہ جرأت عاصی کی عرض ہووے قبول:

کسی قرض کا نہ صدمہ ہو، جو ہے سو ہو دفع   سدا جہاں میں بہ صحت رہوں میں شام وپگاہ
شہا! بہ حقِ محمد و آلہ الا مجاد   ہو چشم بھی مری روشن نہ دیکھوں روزِ سیاہ

ان دونوں قصیدوں سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک پریشاں روزگاری میں اور دوسرا بینائی کے گرنے یا چلے جانے سے پریشان ہو کر لکھا ہے۔ اس قصیدے کی تشبیب میں انسانی مجبوری کو مسئلہ بنا کر اٹھایا گیا ہے اور مدح کے بعد اپنی بینائی کے لیے دل سوزی کے ساتھ دعا مانگی ہے۔ اس قصیدے کی مدح میں وہ زور بیان ہے معلوم ہوتا ہے کہ فی الواقع ایک دکھی انسان دل کی گہرائیوں سے اپنی عقیدت اور ممدوح کی عظمت کا اظہار کر رہا ہے۔ تیسرا قصیدہ حضرت شاہ کریم عطا سلونی (م ۱۸۳۳ء) کی خدمت میں بطور نذرانہ عقیدت شاہ کمال کے ہمراہ، پیش کیا گیا تھا۔ یہ قصیدہ تشبیب، گریز، مدح کے اعتبار سے جرأت کا قابلِ ذکر قصیدہ ہے۔ اس میں بھی جرأت نے یہ دعا مانگی ہے:

یہ ملتجی ہوں کہ محتاج اغنیا کا نہ ہوں   وصولِ غیب سے ہو جائے کام دل میرا

چوتھا قصیدہ مرزا سلیمان شکوہ کی خدمت میں عید کے موقع پر پیش کیا گیا تھا۔ اس کی تشبیب بہاریہ ہے جس سے سرمستی اور خوشی کی فضا قائم ہوتی ہے۔ مدح میں شاعرانہ مبالغہ دلچسپ ہے قصیدے کی ہیئت کے مطابق دعائیہ اشعار پر قصیدہ ختم ہوتا ہے۔

مسدس کی ہیئت میں حضرت علیؓ کی منقبت اثر و تاثیر کے اعتبار سے خاص اہمیت رکھتی ہے۔ اسی ہیئت میں ایک منقبت حضرت شاہ ولایت کی مدح میں بھی ملتی جس میں اپنی پریشاں حالی اور ملازمت پر دوبارہ بحالی کے لیے دعا مانگی گئی ہے۔ شاعری ہی جرأت کی زندگی اور ان کا اوڑھنا بچھونا تھی اسی لیے وہ ہر کام شاعری ہی سے لیتے ہیں۔

جرأت کے قصائد، مدحیہ اشعار، مدحیہ قطعات اور مثنوی میں مدحیہ حصوں کو بحیثیت مجموعی دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ مدح ان کا مزاج نہیں بلکہ مجبوری ہے۔ منقبتی قصائد کو چھوڑ کر، جہاں مدح اظہارِ عقیدت کے ساتھ ذاتی پریشانیوں کے ازالے کے لیے کی گئی ہے، عام طور پر محسوس ہوتا ہے کہ مدح میں ان کا دل شامل نہیں ہے۔ قصائد میں نہ تشبیب پر زور ہے، نہ مدح میں شاعرانہ تخیل اور مبالغہ رنگ بھرتا ہے اور نہ رفعتِ خیال اور علویت سے زورِ کلام پیدا ہوا ہے۔ ان کے ہاں وہ شاعرانہ شکوہ، وہ تالیفی التزام اور وہ تنوع بھی نہیں ہے جو نصرتیؔ، سوداؔ، ذوقؔ کی طرح، قصیدے کو قصیدہ بناتا ہے۔ جرأت قصیدے کی ہیئت و روایت کی بھی پوری طرح پیروی نہیں کرتے اور نہ قصیدے کی روایت

میں کوئی اضافہ کرتے ہیں لیکن یہ ضرور ہے کہ طویل نظم لکھنے کی روایت میں مربوط شاعری کے رنگ کو اپنی سلاست و روانی سے، اردو شاعری کی روایت میں ضرور شامل کر دیتے ہیں۔

یہی سلاست و روانی اور قدرت اظہار جرأت کی مثنویوں میں نظر آتی ہے۔ جرأت نے چھوٹی بڑی (۳۱) مثنویاں لکھی ہیں جنھیں موضوع کے اعتبار سے چار عنوانات میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

(الف) عشقیہ (۱) در عشق خواجہ حسن و بخشی طوائف (۲) در عشق راجہ چیری
(۳) کارستان الفت (۴) شعلہ شوق
(ب) وصفیہ (۱) در توصیف کوٹھی نواب سعادت علی خاں (۲) در توصیف قلیان
(۳) در توصیف سراپائے محبوب
(ج) ہجویہ (۱) در ہجو خارش (۱۱۹۶ھ) (۲) در ہجو چیچک (۱۲۰۳ھ)
(۳) در ہجو نزلہ و زکام (۴) در ہجو تپ لرزہ (۱۲۱۲ھ)
(۵) در ہجو شدتِ سرما (۶) در ہجو شدت گرما
(۷) در ہجو شدت باراں (۸) در ہجو بخیل و ممسک
(۹) در ہجو وزدِ سگ (۱۰) در ہجوِ وزدی
(۱۱) در ہجو شتر سوار (۱۲) نقل پیر مرد
(۱۳) نقل کر یلا نقال (۱۴) نقل زن فاحشہ
(۱۵) نقل زبان عمدہ (۱۶) نقل شخصِ احمق
(۱۷) ہجو در مذمت نواب کریم اللہ خاں خلف نواب فیض اللہ خاں
(د) متفرق (۱) مکتوب بنام محبوب (۲) مکتوب بنام محبوب
(۳) مکتوب بنام محبوب (۴) مکتوب بنام محبوب
(۵) مکتوب بنام میر حیدر (۶) مکتوب بنام منشی میرزا سلیمان شکوہ
(۷) فال نامہ

مثنوی "در عشق خواجہ حسن و بخشی طوائف" جرأت کی سب سے طویل مثنوی ہے۔ اور قصے کے اعتبار سے مکمل بھی۔ اس مثنوی کے اشعار کی تعداد ۸۸۸ ہے لیکن بعض دوسرے مخطوطات میں اشعار کی تعداد (۹۴۷)، (۱۰۲۴) اور (۱۰۳۵) ہے۔ [۸۷]۔ ان زائد اشعار کی وجہ یہ ہے کہ جرأت نے مثنوی لکھنے کے کچھ عرصے بعد عاشق و معشوق کے اضطراب و بے قراری کے بیان میں اشعار کا اضافہ کیا۔ ممکن ہے کچھ اشعار کم بھی کیے ہوں اسی لیے مختلف نسخوں میں اشعار کی تعداد مختلف ہے "سراپا نگاری" جرأت کا خاص پسندیدہ موضوع ہے۔ زیر نظر مثنوی میں بخشی کا سراپا۔ جو بیچ میں آتا ہے، جرأت نے اس کی تاریخ تصنیف "ہوا ہے دیکھ لو اوصاف بخشی" سے ۱۱۹۲ھ نکالی ہے جب کہ مثنوی کی تاریخ تصنیف جرأت نے "یہ عشق و حسن کی اک داستاں ہے" سے ۱۱۹۱ھ نکالی ہے۔ یہ دونوں تاریخیں اس وقت صحیح اور قابل قبول ہو سکتی ہیں جب یہ کہا جائے کہ مثنوی ۱۱۹۱ھ میں مکمل ہوئی اور ۱۱۹۲ھ میں جرأت نے بخشی کے سراپا کا اضافہ کر کے اسے آخری شکل دے دی۔ اور یہی بات میرے خیال میں درست ہے۔

یہ مثنوی جس میں خواجہ حسن اور بخشی طوائف کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے، ایک سچی داستان ہے۔

خواجہ حسن (م ۱۰ ذالحجہ ۱۲۴۱ھ/ ۱۶ جولائی ۱۸۲۶ء) جو دہلی کے رہنے والے تھے اور خواجہ قطب الدین مودود چشتی اور خواجہ کمھاری جیسے بزرگوں کی اولاد تھے، ہجرت کر کے دہلی سے فیض آباد آئے وہ ''قابل اور حسن پرست'' [۸۸] اور کشف و کرامت اور علم نجوم و ہیئت سے واقفیت کی بنا پر مشہور و مقبول ہو گئے تھے۔ خواجہ حسن جرأت اور نواب محبت خان محبت کے قریبی دوست تھے۔ یہ تینوں ایک ساتھ فیض آباد سے اٹاوے ہوتے ہوئے لکھنؤ آئے تھے۔ عشق کا یہ واقعہ لکھنؤ ہی میں پیش آیا اور جرأت نے اسی سچے واقعے کو اس مثنوی کا موضوع بنایا ہے۔ جرأت مثنوی کی ہیئت کے مطابق حمد و نعت اور منقبت کے بعد عشق کی اہمیت اور حیات و کائنات سے اس کے رشتے پر روشنی ڈال کر داستان کا آغاز اس طرح کرتے ہیں کہ شہر دہلی جب برباد ہوا اور فیضِ آباد آباد ہوا تو ایک بزرگ دہلی سے فیض آباد آئے۔ جب مشتاق ہو کر میں ان سے ملنے گیا تو دیکھا کہ یہ شخص تو پیر طریقت ہے۔ ع بجا ہے گر کہوں اس کو ولی ہے۔ یہ بزرگ حضرات خواجہ حسن تھے۔ حسن و جمال میں بے مثال اور علم و کرامات میں یکتا۔ جرأت رات دن ان کی خدمت میں حاضر رہتے۔ اکثر حاضرین یہ کہتے ہیں کہ ''حضرت عشق میں اب کم ہے تاثیر'' خواجہ حسن نے یہ سن کر ایک دن فرمایا کہ تم قدرتِ حق کا انکار نہ کرو۔ اگر کسی نے پیالۂ عشق پیا تو ہم تمھیں دیوانۂ عشق کا دیدار کرائیں گے۔ خواجہ حسن خود بھی حسن پرست تھے۔

یہ سچ ہے جو ہو سرِ حق سے آگاہ ۔ تو ہووے خوب رویوں کی اسے چاہ

اتفاق دیکھیے کہ خواجہ حسن خود ہی اس عشق کا شکار ہو گئے۔ جرأت نے ان کے اسی عشق کے سچے، آنکھوں دیکھے حال کو اپنی مثنوی میں بیان کیا ہے

سنی کہتے ہیں، سب دیکھی کہی میں انھوں نے جھوٹ اور سچی کہی میں

مثنوی ''خواب و خیال'' میں میرؔ نے اپنے عشق کا واقعہ خود بیان کیا ہے۔ میر اثرؔ نے بھی اپنی مثنوی ''خواب و خیال'' میں اپنے عشق کا واقعہ خود بیان کیا ہے لیکن یہاں خواجہ حسن کے بجائے ان کے ہمراہی اور چشم دید گواہ جرأت اس آنکھوں دیکھے قصۂ عشق کو بیان کر رہے ہیں۔ اس قصے میں کوئی بات خلاف معمول نہیں ہے۔ جب عاشق و معشوق دونوں مبتلائے عشق ہو جائیں اور انھیں دیدار و ملاقات میسر نہ آئے تو ان کی ایسی حالت ہو جانا، جیسی جرأت نے اس مثنوی میں بیان کی ہے، بعید از فہم نہیں ہے۔ جرأت نے عاشق و معشوق کی حالتِ زار کی ہو بہو تصویریں اُتاری ہیں۔ اس میں جذبۂ عشق اتنا قوی ہے کہ مثنوی پڑھتے ہوئے اس کا اثر پڑھنے والے کو آج بھی متاثر کرتا ہے۔ یہ بظاہر عشق مجازی کی داستان ہے۔ لیکن اس کا رخ عشقِ صادق اور عشق حقیقی کی طرف ہے۔ متن ایک نائکہ ہے۔ اس کا کردار اور اس کا طرزِ عمل بالکل ویسا ہی ہے جیسا کہ ایک نائکہ کا ہوتا ہے۔ خواجہ حسن شاہد پرست اور بزرگ ہیں۔ ان پر جو عشق کے اثرات مرتب ہوئے اور جس طرح وہ عشق کی آگ سے گزرے وہ بالکل فطری ہیں۔ بخشی (طوائف۔ محبوبہ) عشق میں مبتلا ہو کر جس طرح بیمار پڑی اور جرأت نے جس طرح اس کی حالتِ زار کو بیان کیا ہے، وہ بھی بالکل فطری ہے۔ دیدارِ محبوب سے مریضِ عشق کی حالت کا سدھرنا بھی فطرت کے مطابق ہے۔ یہی حقیقت نگاری اس مثنوی کی خصوصیت ہے۔ جرأت نے اس واقعہ کو من و عن بیان کرنے پر اکتفا کیا ہے۔ جذبات و حالتِ فراق اور سراپا بیان کرنے کا جرأت کو خاص ملکہ حاصل ہے۔ یہاں بھی جو فراق کی تصویر اتاری گئی ہے اور بخشی کا جو سراپا بیان کیا گیا ہے وہ اثر و تاثیر سے پُر ہے۔ اسی سے قصے نے طول کھینچا ہے اور اسی سے قصے میں دلچسپی گہری ہوئی ہے۔ یہ اردو کی بڑی مثنوی نہیں ہے لیکن

اس دور کی قابلِ ذکر عشقیہ مثنوی ضرور ہے جسے جرأت کی قادر الکلامی نے سلاست، وروانی کے زیور سے آراستہ کرکے، پر اثر بنادیا ہے۔ طویل مربوط نظم لکھنے کے لیے جس زبان و بیان اور ربط کی ضرورت تھی وہ پوری طرح جرأت کے پاس تھی۔

جرأت کی دوسری مثنوی جو (۲۰۸) اشعار پر مشتمل ہے "مثنوی راجہ و چیری" ہے۔ جس میں ایک راجا کا قصہ بیان کیا ہے۔ جو سیر تیرتھ کے لیے گیا اور وہاں ماہ پیکر پر عاشق ہو گیا اور اس کی حالت غیر ہو گئی۔ کچھ عرصے بعد یہ عقدہ کھلا کہ وہ ماہ پیکر تو راجہ کے بھائی کی کنیز ہے۔ بھائی کو معلوم ہوا تو اس نے یہ کنیز راجا کو بھجوادی۔ اسے پاکر راجا دوبارہ زندہ ہو گیا۔ راجہ چیری سے اظہار محبت کرتا اور وہ اس سے اظہار نفرت کرتی۔ ایک دن راجا نے اس کا سبب پوچھا تو اس نے کہا کہ اگر واقعی تمھیں مجھ سے محبت ہے تو ع خبر مجھ کو رتن جوگی کی لادو۔ راجا رتن جوگی کی تلاش میں نکل کھڑا ہوا۔ چلتے چلتے راستے میں ایک دریا پڑا۔ وہاں ایک کشتی پڑی دیکھی۔ اس میں بیٹھ کر جب وہ طوفانی دریا پار کرنے لگا تو کشتی گرداب میں پھنس کر ڈوبنے لگی۔ جب پانی بھرنے لگا اور وہ زندگی سے مایوس ہوا تو وہ مسلمان ہو گیا اور دعا مانگی اور کشتی گرداب سے نکل کر کنارے آگئی۔ وہ بھوکا پیاسا وہاں اترا اور کھانے کی تلاش میں دامنِ کوہ تک گیا جہاں اسے ایک درویش ملا۔ درویش نے اسے کھانا کھلایا اور جب راجا نے اپنا دکھڑا سنایا تو درویش نے کہا کہ رتن جوگی تو چند دن پہلے تک یہیں اسی تکیے میں ٹھہرا ہوا تھا۔ وہ پھر آئے گا اور ابھی شہر گیا ہے۔ یا تو میں تمھیں وہاں بھیج دوں گا یا پھر اسے یہاں بلوا لوں گا۔ یہیں جرأت نے یہ کہہ کر کہانی ختم کردی:

یہ کی اک داستاں تو ہم نے منظوم   بقیہ کو ابھی کرنا ہے مرقوم
بہ فضلِ حق اگر ہے زندگانی   کریں گے ختم ہم باقی کہانی

مثنوی کا اس طرح اچانک ختم ہو جانا ایک عجیب سی بات ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ بھی کوئی سچا واقعہ تھا جو ابھی یہیں تک پہنچا تھا اور جب آگے بڑھے گا تو مثنوی پھر سے شروع ہو جائے گی جیسا کہ جرأت محولہ بالا اشعار میں بتاتے ہیں۔ ڈاکٹر اقتدا حسن نے لکھا ہے کہ پنجاب یونیورسٹی کے قلمی نسخے میں اس مثنوی کا عنوان یہ ہے:

> "مثنوی مشتمل قصہ فرضی راجائے باتمیزے و عاشق شدن بر چیری یعنی کنیزے (کذا) متضمن داستانِ راجہ جھاؤ مل بہادر نائب آصف الدولہ بہادر مغفور کہ بواسطہ عنادِ چیری از لکھنؤ جلا وطن شد (کذا) و از انجا کہ معاودت راجہ موصوف باز بہ دیار ہمیشہ بہار لکھنؤ صورت نہ بست۔ مثنوی ہم بہ اختتام نہ پیوست" [۸۹]

اس سے معلوم ہوا کہ راجہ سے مراد راجہ جھاؤ مل، نائب آصف الدولہ ہے اور چیری سے مراد ریذیڈنٹ جارج فریڈرک چیری ہے۔ مثنوی کے نامکمل ہونے کی وجہ یہ ہے کہ جارج فریڈرک چیری نے، جس کا تبادلہ راجہ جھاؤ مل کے کہنے پر آصف الدولہ نے لکھنؤ سے بنارس کرادیا تھا، راجہ کو گورنر جنرل سے معزول کراکے پٹنہ میں جلاوطن کرادیا، جہاں سے راجہ جھاؤ مل پھر کبھی لکھنؤ واپس نہیں آئے اور وہیں ۱۲۳۰ھ/ ۱۸۱۵ء میں انتقال کیا۔ مرتے وقت راجہ نے وصیت کی تھی کہ مسلمانوں کی طرح تجہیز و تکفین کرکے اس کی تدفین کی جائے۔ کنیز کے لیے لفظ چیری کا استعمال، قصہ میں راجہ کا مسلمان ہو جانا، رتن جوگی کی خبر ملنے کے بعد بھی راجہ کا واپس نہ آنا اور قصہ کا ادھورا رہ جانا اس بات کا اشارہ ہے کہ جرأت نے اس قصے کو علامتی انداز میں اس طور سے بیان کیا ہے کہ سننے پڑھنے والے اسے سمجھ لیں اور چیری کی زیادتی

سے جو اس نے بے وجہ راجہ کو رتن جوگی کی تلاش میں بھیجا نفرت کرنے لگیں۔ اقتدا حسن نے لکھا ہے کہ ''شاید راجہ کا علامتی سفر راجہ (جھاؤ مل) کی جلاوطنی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ سفر کی مشکلات ان تکالیف و نشیب و فراز کا اشارہ ہیں جو راجہ نے اٹھائیں اور درویش کی بات کہ وہ رتن جوگی کے پاس اسے بھیج دے گا یا وہ اسے یہیں بلوا دے گا، صرف طفل تسلی تھی، جو کبھی پوری نہیں ہوئی''[۹۰] اسی لیے یہ کہانی ادھوری رہی۔ آصف الدولہ کے کہنے پر انگریز ریذیڈنٹ چیری کا تبادلہ اس دور کے لیے کوئی معمولی واقعہ نہیں تھا اور ۱۲۱۳ھ/ ۱۷۹۹ء میں نواب وزیر علی خاں کے ہاتھوں اس کا قتل جس کا پتا جرأت کے ان دو قطعات سے بھی چلتا ہے جو ''تاریخ مقید شدن نواب وزیر علی خاں (۱۲۱۲ھ)'' اور ''تاریخ رفتن وزیر علی خاں از بنارس بعد کشتن چیری صاحب (۱۲۱۳ھ)'' کے زیر عنوان ''کلیات''[۹۱] میں درج ہیں، کوئی غیر اہم بات نہیں تھی۔ اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ جرأت کی ''مثنوی راجہ و چیری'' اپنے دور میں یقیناً مقبول ہوئی ہوگی۔ آج بھی اس کی تاریخی اہمیت ہے لیکن مثنوی کی حیثیت سے یہ بہت معمولی مثنوی ہے۔

تیسری مثنوی ''کارستانِ الفت'' میں صرف اتنا قصہ بیان ہوا ہے کہ ایک نوجوان ایک پردہ نشین پر عاشق ہو جاتا ہے۔ وہ دونوں ایک دوسرے سے ملتے ہیں لیکن اچانک اس کا آنا جانا بند ہو جاتا ہے۔ نوجوان کی حالت غیر ہو جاتی ہے۔ محبوبہ اسے بھول جاتی ہے۔ جرأت نے نوجوان کی حالتِ زار اور محبوبہ کی بے وفائی کی تصویر اتاری ہے۔ جرأت کا محبوب موضوع ''سراپا'' اور ''فراقیہ حالت'' اس مثنوی میں بھی بیان کی گئی ہے۔ جرأت حقیقی واقعات پر مثنوی لکھتے ہیں۔ مثنوی کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ نواب احمد علی خاں شمس الدولہ نے مثنوی کے آخر میں جن کی مدح کی گئی ہے، یہ واقعہ سنایا تھا جسے جرأت نے ان کی فرمائش پر نظم کر دیا تھا:

یہ کھوایا ہے الفت کا فسانا   رہے تا یادگارِ یک زمانہ

یہ مثنوی بھی بحیثیت مثنوی کمزور و بے اثر ہے۔

ان کی چوتھی عشقیہ مثنوی ''شعلۂ شوق'' میں کوئی قصہ نہیں ہے۔ جرأت نے پہلے اس دنیا میں گردشِ چرخ سے پیدا ہونے والے مصائب و آلام کا بیان کیا ہے۔ پھر اس عاشق کا ذکر کیا ہے جو اپنے محبوب سے جدا ہو گیا تھا اور درد و دوری سے مرنے کے قریب پہنچ گیا تھا، اس کے بعد اس عاشقِ زار کی حالت ہجر کو طرح طرح سے بیان کیا ہے۔ سراپا اور فراق و ہجر کا بیان جرأت کے محبوب موضوعات ہیں جو یہاں بھی نظر آتے ہیں۔ اسی حالتِ زار اور آزار سخت کی حالت کا بیان ہی جرأت کے لیے افسانہ پرور ہے۔ مثنوی اسی حالت کے بیان کے ساتھ اس دعائیہ شعر پر ختم ہو جاتی ہے ع: بفضلِ خدا کچھ ایسا ہو طور

کہ معشوق و عاشق رہیں ایک جا   نہ ہو ویں جدا پر نہ ہو ویں جدا

مثنوی کے آخر میں نواب عالم پناہ کی مدح میں (۲۰) شعر آئے ہیں اور آخری شعر میں مدعا بیان کیا گیا ہے

پسند آئے گر کوئی بھی اس کی بات   تو ہو فکرِ دنیا سے مجھ کو نجات

یہ مثنوی بھی بے کیف ہے۔ فراق و ہجر اور دوری و جدائی کے بار بار اظہار سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ خود جرأت کی ایک مستقل کیفیت تھی۔

جرأت کے اس شدید احساسِ دوری کی روشنی میں اگر ان چار منظوم مکاتیب کو پڑھا جائے جو انھوں نے اپنے محبوبوں کے نام لکھے ہیں تو ان میں بھی یہی کیفیتِ فراق، یہی احساسِ دوری و جدائی موضوعِ سخن ہیں۔

جرأت کی تین وصفیہ مثنویوں میں سے ایک ''در توصیف کوٹھی نواب سعادت علی خاں'' ہے جسے موصوف نے اپنی تخت نشینی (۳ رشعبان ۱۲۱۲ھ/ ۲۱ جنوری ۱۷۹۸ء) کے بعد تعمیر کرایا تھا۔ اور ''فرح بخش'' نام رکھا تھا۔ جرأت نے اس کوٹھی کے ہر پہلو کی اس طرح توصیف کی ہے کہ مثنوی پڑھ کر اسے دیکھنے کا اشتیاق پیدا ہوتا ہے۔ اس مثنوی کا مقابلہ اگر میر حسن کی مثنوی ''در وصفِ قصرِ جواہر'' ۱۱۹۹ھ/ ۸۵-۱۷۸۴ء سے کیا جائے جو نواب بہو بیگم کے ناظر جواہر علی خاں کے فیض آباد میں تعمیر ہونے والے محل کی تعریف میں لکھا گیا ہے، تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ میر حسن کا دل اس مثنوی میں شامل نہیں ہے جب کہ جرأت نے یہ مثنوی دل سے کہی ہے اور زورِ بیان و شاعرانہ مبالغے نے اسے پر اثر بنا دیا ہے لیکن یہ صورت ''مثنوی در توصیف قلیان'' میں نہیں ملتی۔ محمد شاہ رنگیلے نے ذکی نامی شاعر سے ایک ''مثنوی در تعریف حقہ و تماکو'' لکھنے کی فرمائش کی تھی جسے بعد میں شاہ حاتم نے لکھ کر پیش کیا تھا شاہ حاتم کی اس مثنوی کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ ان کا دل اس مثنوی میں شامل ہے جب کہ جرأت کی یہ مثنوی سرسری ہونے کا احساس دلاتی ہے۔ ''مثنوی سراپائے محبوب'' سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی نواب اکسیر اعظم کی فرمائش پر ان کی کسی خاص محبوبہ کے ''سراپا'' کو بیان کرنے کے لیے لکھی گئی ہے۔ اس سراپا میں ایسی واقعیت ہے کہ ایک زندہ حسن اور اس کے زندہ جسم کا احساس ہوتا ہے۔

جرأت نے (۱۷) ہجویہ مثنویاں بھی لکھیں جن کی تفصیل ہم اوپر درج کر آئے ہیں۔

ان ہجویہ مثنویوں میں اگر جرأت کے (۵) مخمس یعنی ''شہر آشوب''، ''در ہجو شاعراں بالخصوص ظہور اللہ خاں نوا''، ''در ہجو کریلا نقال (۱)''، ''در ہجو آغا جان سوداگر''، ''چپٹی نامہ'' اور دو مسدس یعنی ''در ہجو علتِ کونی گری''، اور چپٹی نامہ (مسدس) اور شامل کر لیے جائیں تو ہجویات کی تعداد (۲۴) ہو جاتی ہے۔ جرأت کی ان تمام ہجویات کو سامنے رکھ کر ان کی درجہ بندی کی جائے تو ان میں ایک قسم تو وہ ہے جس میں مختلف وبائی بیماریوں مثلاً خارش، چیچک، نزلہ و زکام کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ دوسری قسم کی وہ ہجویں ہیں جن میں موسم گرما، سرما، برسات وغیرہ کی شدت و سختی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ تیسری قسم کی وہ ہجویں ہیں جن میں قابلِ نفرت افراد مثلاً بخیل و ممسک اور چوروں وغیرہ کو ہدفِ ملامت بنایا ہے۔ انھیں میں ہجو شاعر ظہور اللہ خاں نوا، ہجو کریلا نقال، ہجو آغا جان سوداگر، ہجو نواب کریم اللہ خان، مکتوب بنام میر حیدر، ہجو منشی مرزا سلیمان شکوہ اور ان پانچ نقلیات کو بھی یہاں شامل کر لینا چاہیے جو نقل پیر مرد۔ نقلِ زن فاحشہ، نقل شخصِ احمق وغیرہ کے عنوان سے کلیات میں ملتی ہیں۔ چوتھی قسم ان ہجوؤں پر مشتمل ہے جن میں کسی میلان مثلاً ''امرد پرستی'' اور ''چپٹی'' کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔

پہلی قسم کی ہجویات میں وبائی بیماریوں کو ہدفِ ملامت بنا کر معاشرے کے مختلف افراد اور طبقوں پر ان کے اثرات کو اس طرح بیان کیا ہے کہ اس صورتِ حال پر ہنسنے کو جی چاہتا ہے۔ بیماری میں مبتلا شخص بھی ان ہجوؤں کو پڑھے تو اسے بھی اپنے مرض کی نوعیت پر بے ساختہ ہنسی آ جائے۔ ان ہجوؤں میں شاعرانہ تخیل، اندازِ بیان اور رعایت لفظی نے لطف و مزہ شامل کر دیا ہے۔ ان سب ہجویات کا انداز بیانیہ ہے جن پر ہجو سے زیادہ طنز و مزاح کا رنگ غالب ہے۔

دوسری قسم کی ہجویات کا انداز بھی بیانیہ ہے جن میں شدتِ موسم کو موضوعِ ہجو بنایا گیا ہے۔ یہاں بھی ہجو سے زیادہ لطفِ بیان نے طنز و مزاح کے رنگ کو نمایاں کر دیا ہے، ساتھ ہی رعایت لفظی نے شاعرانہ اثر کو بڑھا دیا ہے مثلاً شدتِ سرما کے یہ چند اشعار دیکھیے۔

ہے اوس کے پڑنے کی یہی بات   لگتی ہے جو ٹھنڈ روتی ہے رات
چھوٹا جو دن ان دنوں ہوا ہے   جاڑے کے سبب سکڑ گیا ہے
جاڑے سے جو ہے وہ بے قرار اب   کیا دانت نکالے ہے انار اب
کیا کھائیں کہ ہے وہ اب ٹھنڈ کھاتی   لپٹی ہے روئی میں وہ ناشپاتی
سردی سے نہ چین اس نے پایا   بھٹے نے سمور کو لگایا
دیکھیں جو وہ توڑ نانِ گرم آہ   منھ سے روٹی کے نکلے ہے بھاپ

یہی انداز ”در ہجوِ شدت گرما“ اور ”در ہجو شدت باراں“ میں ملتا ہے:

شدتِ گرما: بس کہ ہر دل میں ہے طپش کا مقام   نہیں بجلی سے کوئی خالی آم
شدتِ باراں: کرے دُلہن سوکن کی مہمانی   ہوئی جاتی ہے شرم سے پانی

لطفِ بیان ہی ان ہجویات کا رنگِ اظہار ہے۔ یہاں بھی ہجویت سے زیادہ شاعرانہ اظہار اور رعایتِ لفظی کا مزہ ہے۔ رعایتِ لفظی کو اس طرح استعمال کرنے کا اثر واضح طور پر آئندہ دور کی مثنوی ”گلزارِ نسیم“ پر پڑا ہے۔ رعایتِ لفظی سے پیدا ہونے والا لطفِ بیان ہی جرأت کی ان ہجوؤں کو دلچسپ و پر اثر بنا دیتا ہے۔

تیسری قسم کی ہجویات مختلف افراد سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان میں ہجو بخیل و ممسک اور چوروں سے متعلق تین ہجوؤں میں بھی ہجویت سے زیادہ طنز و مزاح کا پہلو غالب ہے۔ جیسا کہ ہم شروع میں لکھ آئے ہیں، جرأت کے مزاج و طبع میں حسد، کینہ، غصہ اور انتقامی جذبہ نہیں تھا اسی لیے ان کی ہجوؤں میں عام طور پر وہ شدت اور بخیے ادھیڑنے کی کیفیت نہیں ہے جو ہمیں سودا اور میر ضاحک کے ہاں ملتی ہے۔ وہ تو بس موجود صورت حال کو پرلطف و دلچسپ انداز میں مزے لے لے کر بیان کر دیتے ہیں حتیٰ ان کی اس ہجو میں بھی جس میں ظہور اللہ نوا کو ہدفِ ملامت بنایا ہے وہ شدتِ اظہار اور غصہ نہیں ہے جو خود نؔوا کی ہجو میں ملتا ہے لیکن جرأت کی ہجو میں مخالف کو ڈھانے اور ذلیل و خوار کرنے کی کوشش ضرور ملتی ہے۔ اس کا ٹیپ کا مصرع: ع ”حضورِ بلبل بستان کرے نوا سنجی“ میں جرأت نے خود کو بلبل کہا ہے اور ظاہر ہے کہ بلبل کی نغمہ سرائی اور خوش نوائی کے سامنے دوسرے سب پرند ہیچ ہیں۔ اسی مصرع سے ساری ہجو کا مزاج بنا ہے۔ اس میں نؔوا کی طرح نہ فحش کلامی ہے اور نہ ابتذال لیکن مخالف کے بخیے اڑا دیے ہیں اور اس کی اصلیت کی زندہ تصویر سامنے لا کھڑی کی ہے۔ فنی اعتبار سے بھی یہ پر اثر اور کامیاب ہجو ہے۔ اس ہجو کو اردو شاعری کی بہترین ہجویات میں سے ایک شمار کیا جا سکتا ہے۔ جرأت نے کریلا نقال کی تین ہجویں لکھی ہیں جن میں سے دو مخمس ہیں اور ایک نقل ہے۔ ان ہجویات کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ کریلا نقال نے جرأت کے جذبات کو سب سے زیادہ مجروح کیا اور اسکی ان بے ہودہ حرکتوں سے ان کی انا کو اتنی ٹھیس پہنچی کہ وہ غصے میں بھڑک اٹھے۔ ان ہجوؤں میں غصہ و شدتِ جذبات اس قدر ہے کہ جرأت کریلا نقال کی بیوی، بیٹی اور ماں کو بھی، جعفر زٹلی کی طرح، پن کر رکھ دیتے ہیں۔ یہ ہجویں فحش ہونے کے باوجود زورِ کلام، شدتِ اظہار اور فنی لحاظ سے بھی قابلِ ذکر ہیں۔ کریلا نقال پہلے شجاع الدولہ کے دربار سے وابستہ تھا اور ان کی وفات کے بعد آصف الدولہ کا درباری بھانڈ ہو گیا تھا۔ جرأت نے ۱۲۰۳ھ میں ایک نظم در ہجو چیچک لکھی جس میں یہ ایک شعر کریلا نقال کے بارے میں بھی ملتا ہے

گئی نقالوں میں چیچک جو خیلا   لگا اب بھانڈ کہلانے کریلا

اس شعر سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یا تو کریلا بھانڈ سے جرأت کا جھگڑا ۱۲۰۳ھ سے پہلے ہو چکا تھا اور یہ دونوں ہجویں اور ایک نقل اس سے پہلے کی ہیں یا پھر در ہجو چیچک میں اس شعر کو سن کر کریلا بھانڈ ناراض ہوا اور اس نے اپنے ہنر سے جرأت کو اتنا ذلیل و خوار کیا کہ جرأت نے اس کے خلاف تین ہجویں لکھیں اور اس کی ایسی کی تیسی کر دی۔

چوتھی قسم کی ہجویات میں دو ’’چپٹی نامے‘‘ اور ’’علت کونی گری‘‘ شامل ہیں۔ چپٹی کی علت میں عورتیں اور کونی گری کی علت میں مرد مبتلا ہوتے ہیں۔ ان ہجویات میں انھیں علتوں کو موضوع ہجو بنایا ہے۔ یہ ہجویں فحش ہونے کے باوجود اپنی نوعیت کی منفرد ہجویں ہیں۔

جرأت صلح جو انسان تھے۔ اسی مزاج کی وجہ سے ان ہجویت میں ’سودا کی طرح‘ کاٹ نہیں ہے بلکہ طنز و ظرافت کا پہلو نمایاں ہے لیکن جہاں ان کی انا شدت سے مجروح ہوئی وہاں ان کی ہجو میں تلوار کی سی کاٹ پیدا ہو گئی جس میں ہجوِ نوا اور ہجو کریلا کو مثالاً پیش کیا جا سکتا ہے۔ ہجویات کی تعداد، رنگ اور مزاج، قوت بیان اور شعریت کے لحاظ سے بھی جرأت تاریخِ ہجویات میں قابلِ ذکر ہجو نگار ہیں۔

جرأت نے ۲۷۵ رباعیات اور چھوٹے بڑے ۴۹ قطعات بھی لکھے۔ رباعیات میں حمد، نعت، منقبت کے بعد فراق و انتظار، بے ثباتی دہر، عبرت اور پند و نصیحت، اضطراب و بے قراری، یادِ محبوب، واقعاتِ کربلا اور بیانِ حسن وغیرہ کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ایک رباعی میں انگریزوں کے ہاتھ میں اودھ کے اسیر امیر، وزیر کی حالتِ زار پر طنز کیا ہے۔ ایک رباعی میں شاہ کمال (صاحب مجمع الانتخاب) کی صحت کامل کے لیے دعا مانگی ہے۔ چار رباعیات میں مصطفے خان (متوفی ۱۱۹۴ھ) کی تاریخِ وفات نکالی ہے۔ ان کے علاوہ وہ اپنے استاد جعفر علی حسرت (م ۱۲۰۶ھ) اور قائم چاند پوری (م ۱۲۰۸ھ) کی تاریخ وفات نکالی ہے۔ اپنے بیٹے غلام عباس کی ولادت (۱۲۰۱ھ) کی بھی تاریخ نکالی ہے۔ نو رباعیات دوہرا بند ہیں۔ یہ چھ مصرعوں پر مشتمل ہیں۔ چار مصرعوں کی بحر رباعی کی مخصوص بحر ہے اور آخری دو مصرعے دوہے کے ’وزن‘ میں ہیں۔ قطعات میں وہ قطعات بھی شامل ہیں جو عید، عیدِ قرباں، تہنیتِ خلعت و مسند نشینی کے موقع پر لکھے اور پیش کیے گئے ہیں۔ ۲۹ قطعات ایسے ہیں جن سے کسی خوشی یا غم کے واقعے کی تاریخ نکالی ہے۔ ان میں جعفر علی حسرت، عزیزن طوائف، خود جرأت کی والدۂ ماجدہ، نواب آصف الدولہ، شاہ چھڑا، میر سوز، نواب محبت خاں محبت، وغیرہ کے قطعاتِ وفات شامل ہیں۔ ان کے علاوہ دو قطعات وہ ہیں جن میں آصف الدولہ کے جانشین نواب وزیر علی خاں کے قید کیے جانے اور پھر ان کے ہاتھوں بنارس میں انگریز ریذیڈنٹ جارج فریڈرک چیری کے قتل کے قطعات تاریخ بھی کہے ہیں جن سے علی الترتیب (قید) ۱۲۱۲ھ اور (قتل) ۱۲۱۳ھ برآمد ہوئے ہیں۔ رباعیات و قطعات کی صنفِ شاعری میں بھی جرأت ایک قادر الکلام شاعر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔

جرأت نے ایک واسوخت (مسدس) بھی لکھا ہے جو (۲۶) بندوں پر مشتمل ہے یہ واسوخت اندوہِ جدائی کے بیان سے شروع ہوتا ہے اور پھر بیانِ عشق کے بعد محبوب کے ظلم و ستم کا ذکر آتا ہے۔ اسے یہ بھی جتایا جاتا ہے کہ میری ہی وجہ سے تیرے حسن و جمال کا یہ شہرہ ہوا ہے۔ اس کے بعد یہ بیان کیا جاتا ہے کہ اچھا اب تو نے دوسروں کے بہکانے پر مجھ سے ہاتھ اٹھایا ہے تو میں بھی اب ایسے محبوب سے دل لگاؤں گا جو نازِ بے جا سے دل کو آزردہ نہ کرے۔ اس کے بعد اس خیالی محبوب کا سراپا بیان کیا ہے۔ پھر محبوب سے کہتے ہیں کہ ع: اس سے ہو گرمِ سخن تجھ کو جلاؤں ظالم۔ جرأت کی غزل اور مثنوی کی طرح اس واسوخت میں بھی احترام محبوب کا جذبہ موجود ہے۔ یہ ان کے مزاج کا حصہ ہے۔

اسی لیے اس واسوخت میں بھی گہرے طنز یا بے محابا جلی کٹی سنانے والا لہجہ نہیں ہے۔ جذباتِ ہجر و فراق اور سراپا نگاری جرأت کے دو محبوب موضوع ہیں۔ اس واسوخت میں بھی یہ دونوں موجود ہیں۔ جرأت کا یہ واسوخت اپنے حسنِ بیان، مربوط شاعری اور خارجیت و داخلیت کے امتزاج کی وجہ سے اردو واسوختوں کی تاریخ میں قابلِ ذکر واسوخت ہے۔

جرأت نے ۳۶ ''رباعیات پیش خوانی مجلس عزا'' کے علاوہ (۱۴) سلام، (۷) مراثی، ایک ایک تیجا، مہندی، نوحہ، فاتحہ بھی لکھے ہیں۔ مقدارِ کلام اور سکی کیفیت و مرثیت کو دیکھتے ہوئے جرأت ان بہت سے مرثیہ گویوں سے کہیں بہتر ہیں جن کا ذکر تاریخ مرثیہ میں آتا ہے۔ جرأت کی رباعیات پیش خوانی میں وہ تمام موضوعات آگئے ہیں جو مجلسوں میں سنے اور پسند کیے جاتے ہیں ان موضوعات میں صلوات، تعزیت، ختم المرسلین، حضرت فاطمہؓ، حضرت علیؓ، امام حسن، امام حسین، حضرت علی اصغر، حضرت قاسم اور حضرت عباس علمدار شامل ہیں۔ مجلس میں چونکہ شہادت امام حسین کا واقعہ مرکزی حیثیت رکھتا ہے اس لیے اس موضوع پر (۲۱) رباعیاں ملتی ہیں۔ ان رباعیوں کی حیثیت اس تمہید کی ہے، جو مرثیہ خوانی سے پہلے اٹھائی جاتی ہے۔ مجلس کی ضرورت کے لحاظ سے جرأت کے ''سلام'' بھی قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں ان موضوعات، کیفیات و واقعات کو بیان کیا ہے جن سے مجلس کے مذہبی تقاضے پورے ہوتے ہیں۔ ان میں ایسی موسیقی ہے کہ جو مخصوص لحن و سوز کے ساتھ پڑھے جانے کے لیے لفظوں کی ترتیب سے پیدا کی گئی ہے۔ عبدالحلیم شرر نے لکھا ہے کہ سوز خوانی کی ابتدا خواجہ حسن کی مرہونِ منت ہے جنھوں نے پُرسوز لحن میں مخصوص دھنیں ترتیب دیں۔ خواجہ حسن جرأت کے بہت قریبی و محترم دوست تھے اور جرأت کی مثنوی ''خواجہ حسن و بخشی طوائف'' میں انھیں کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے۔ زبان و بیان اور زورِ کلام کے اعتبار سے ان سلاموں میں آج بھی تازگی محسوس ہوتی ہے۔ ان میں شاعرانہ حسن بھی ہے اور تخیل کی پرواز و لطافت بھی۔ جرأت کا ''نوحہ'' اپنی چھوٹی بحر، موسیقیت اور سکی اثر کے اعتبار سے قابلِ ذکر ہے۔

جرأت کے سات مرثیوں میں سے دو مرثیے ''مربع'' ہیں اور باقی پانچ مرثیے ''مسدس'' ہیں۔ جرأت نے مسدس کو اختیار کر کے اس بات کا مزید احساس دلایا کہ مسدس مرثیے کے لیے زیادہ موزوں ہیئت ہے۔ ان مرثیوں میں واقعاتِ کربلا اور شہادت امام حسین کے واقعہ کو پر اثر انداز میں اس طور سے بیان کیا ہے کہ اہلِ مجلس کے آنسو نکل پڑیں۔ ہر مرثیے کا موضوع الگ ہے۔ ایک مرثیے کا موضوع کربلا میں امام حسین کی آمد ہے جس میں ان کی حالتِ زار کو بیان کیا ہے۔ ایک مرثیے میں حضرت عباس کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ایک مرثیے میں حضرت اصغر کی پیاس اور ان کے حلق میں تیر کے پیوست ہو جانے کو موضوع بنایا ہے۔ ایک مرثیے میں شہادت امام حسین کے بعد عورتوں، بچوں، عابدِ بیمار اور روح فرسا صورتِ حال کو بیان کیا ہے۔ ایک مرثیے میں شہادت کے بعد شہیدوں کی لاشوں اور حضرت فاطمہ کی جنت سے آمد کو پُر درد انداز میں بیان کیا ہے۔ ان مرثیوں میں کم و بیش وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو ایک اچھے مرثیے میں ہوتی ہیں۔ ان مرثیوں کے زبان و بیان، موضوع کا ارتقاء، واقعات کا ربط، بحر کا انتخاب، تسلسلِ بیان، پیاس اور گرمی کا بیان، جذبات کی تصویر کشی، غم و اندوہ کی فضا، گریہ و زاری کا ماحول، میدانِ جنگ کی حالت، امام حسین اور ان کے خاندان کی حالتِ زار، حضرت اصغر کی شہادت، حضرت عباس کی دلیری کے واقعات اس طور پر بیان میں آئے ہیں کہ جرأت کے ان مرثیوں کو تاریخ مرثیہ گوئی میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ سودا نے مرثیے میں ''تشبیب'' کو شامل کیا تھا جو آئندہ دور میں ''چہرہ'' کہلائی۔ جرأت کے ہاں تشبیب نہیں ہے لیکن دل سوزی، دردمندی اور سکی اثر سودا

سے کہیں زیادہ ہے۔

(۴)

جرأت کی زبان وہی ہے جو آج ہم بولتے ہیں۔ جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں آبرو و تاجی کے دور کی زبان میر، سودا اور درد کے ہاں جدید زبان سے قریب ضرور آ گئی تھی لیکن دورِ آبرو کے اثرات کچھ نہ کچھ باقی تھے۔ جرأت کے دور میں زبان اور صاف ہو جاتی ہے اور پرانے اثرات چند الفاظ اور روزمرہ کی صورت میں باقی رہ جاتے ہیں جو آگے چل کر ناسخ کے دور میں چھن کر صاف ہو جاتے ہیں۔ چھننے کا عمل، جو ردِّ عمل کی تحریک کے زیرِ اثر شروع ہوا تھا، جرأت کے کلام میں بھی جاری رہتا ہے۔ جرأت سلیقے اور احتیاط سے لفظوں کو استعمال کرتے ہیں۔ وہ اسی زبان کو استعمال کرتے ہیں جو وہ خود بولتے ہیں یا اس دور کے خواص بولتے ہیں۔ میر اپنے پیچیدہ و تہ دار تجربے کو بیان کرنے کے لیے زبان و بیان میں بھی تجربے کرتے ہیں لیکن جرأت کو اس قسم کے تجربے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی۔ ان کا تجربہ تو سیدھا سادا ہے جسے عام زبان میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ جرأت کا زبان کے ساتھ تخلیقی رشتہ یہ ہے کہ وہ عام معاملات کو مروجہ معیاری زبان میں قادر الکلامی کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں اور اسی لیے وہ آج کی زبان سے بہت زیادہ مختلف نہیں ہے۔ ہم یہاں صرف اس اختلافِ زبان کو بیان کریں گے جو جرأت کی زبان اور آج کی زبان میں پایا جاتا ہے۔

(۱) جرأت نے یہ الفاظ، جو میر و سودا کے ہاں تو ملتے ہیں لیکن دورِ ناسخ میں متروک ہو جاتے ہیں، اپنے کلام میں استعمال کیے ہیں:

سمرن۔ سمکھ۔ پریکھا۔ تس۔ نت۔ اُچرج۔ سہتا۔ منڈچرے، داچھڑے۔ نپٹ۔

(۲) جرأت نے زیادہ تر ''کبھو'' استعمال کیا ہے لیکن لفظ ''کبھی'' بھی انھوں نے استعمال کیا ہے۔ میر کے آخری دیوان میں ''کبھی'' کا استعمال نظر آنے لگتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جرأت کی زندگی ہی میں ''کبھو'' متروک ہو رہا تھا اور ''کبھی'' اس کی جگہ لے رہا تھا۔

کبھو: چنچل سا یہ کون رُوبرو ہے دل بر میں کبھو نہیں کبھو ہے
کبھی: ''کبھی رونا، کبھی ہنسنا، کبھی بکنا، کبھی چپ''

(۳) آج اردو زبان میں لفظ ''چنگا'' مفرد استعمال نہیں ہوتا بلکہ اس کی مرکب شکل ''بھلا چنگا'' استعمال ہوتی ہے۔ جرأت کے ہاں یہ مفرد صورت میں استعمال ہوا ہے مثلاً چنگا جو ہو کے تیرا بیمار گھر سے نکلا۔ ع: چنگا نہیں ہوتا ہے یہ بیمار کریں کیا۔ ع پھوڑا یہ اپنے دل کا نہ چنگا ہوا کبھی۔ چنگا کو مفرد صورت میں ہمیں اب پھر اختیار کر لینا چاہیے تاکہ پنجابی زبان سے مزید قربت حاصل ہو سکے۔

(۴) اب چند مثالیں ایسے الفاظ کی دیکھیے جو بعد میں متروک ہو جاتی ہیں اور آج بھی متروک ہیں لیکن جرأت کے ہاں استعمال ہوئی ہیں مثلاً

وار پار: ہمیشہ تیر کلیجے کے وار پار رہا
بھرنظر سودا اور ان کے دور میں عام طور پر ملتا ہے، جرأت بھی اسے استعمال کرتے ہیں۔
ع کہ اپنے سے تو اس کو بھرنظر دیکھا نہیں جاتا

ع۔ بھلا بھر نظر کیوں کر رخ دلدار دیکھیں ہم

پرتوا: دیکھا ہے اس میں ہم نے پرتوا خدا کا

چپکی لگ گئی ایسی ہی چپکی ترے عاشق کو کہ بس

ع: گریباں چاک کیوں گل ہے لگے غنچے کو کیوں چپکی

کنتیں (کے تیئں) ع: رہنے کنتیں بنائے تھے گھر بار کو وہ وحشت

چھڑکاب (چھڑکاؤ) ع: خوں بستۂ فتراک کا چھڑکاب کرے ہے

ع: یہ دیدۂ گریاں نہیں چھڑکاب کی خاطر

ڈرپوکیے (ڈرپوک) ع: کسی ڈرپوکیے کو جیسے مار آئے نظر

گڑول: ع: جا آسماں پہ آگ یہ کس نے گڑول دی

دڑکوں: ۔ روٹھے اس شوخ ستم گر سے تو اس نے ہم کو

ان دڑکوں سے منایا ہے کہ جی جانے ہے

اوداہٹ: بولا جو کوئی لعل پہ دیکھی نہ اوداہٹ

ڈھنکی (ڈھکی): ''ن غنہ'' کے ساتھ استعمال ہوا ہے ع۔ جو ڈھنکی ہے چیز اس کے بھید بھی کھلوائے ہے

گنبذ: ہر جگہ 'ذ' کے ساتھ استعمال ہوا ہے ع: اک چھوٹے سے گنبذ میں دھواں جیسے کہ بھر جائے

پھیر (پھر): ع: تکلیف سخن گوئی کی دی پھیر کس نے

ڈرانی (ڈراؤنی) ع: کیا رات بلا ہجر کی یارب ہے ڈرانی

زور (عجیب، عجب، بے حد): میر درد کے ہاں بھی یہ استعمال ملتا ہے۔ جرأت کے ہاں بھی کئی جگہ استعمال ہوا ہے۔ مثلاً چاہ میں اپنی زور اثر دیکھا''۔ ''زور دل نے مکان پایا ہے''

''زور ہی لذت ہمیں تو دی ترے اشعار نے

(۵) چند الفاظ جو آج مونث بولے جاتے ہیں جرأت کے ہاں اس دور کے مطابق مذکر آئے ہیں مثلاً

سوچ: ع: رہ رہ کر اس کے جانے سے آتا ہے یہی سوچ

ع: سو طرح کا سوچ اپنے دل میں اس دم آئے ہے

رہ گذر: ع آیا نظر جو دور سے وہ رہ گزر ہمیں

مرگ۔ ع اے مرگ تو اس غم سے چھڑائے گا تو پھر ہم

جان: ع: تڑپھے جوں خشکی میں مچھلی اس طرح عاشق کا جان

(٦) ہائے مخلوط (ھ) کا استعمال قدیم اردو میں کثرت سے ملتا ہے۔ جیسے جیسے اردو لہجے میں نرمی، گھلاوٹ، شائستگی آتی گئی، ایک لفظ میں ہائے مخلوط کا دوہرا استعمال کم ہوتا گیا۔ میر اور سودا کے ہاں بھی ملتا ہے۔ جرأت کے ہاں بھی ''ھ'' کا دوہرا استعمال ملتا ہے مثلاً

تڑپھیں (تڑپیں): ع در دوری سے کہاں تک تڑپھیں

ہونٹھ (ہونٹ): ع: کہ لگا دیجیے ہونٹھ اپنے، ترے گال سے خوب

ع: دے کچھ ہونٹھوں سے مجھ کو پھر یہ ہونٹھوں میں کہا

جھوٹھی (جھوٹی) ع: چلو کھاؤ نہ بس جھوٹھی قسم تم

ع: کیوں نہ پھر وصل کے دعدے کرے جھوٹھے وہ آنکھ

ہٹھ (ہٹ): ع: اس ہٹھ پہ وہ ہٹ بیٹھے کہ گھر جائیں گے اب ہم

ع: اپنی ہٹھ تو رکھ چکے لو اب تو ہٹ کے سویئے

(۷) فارسی حرف کا استعمال شاہ حاتم کے دور میں، جیسا کہ "دیوانِ زادہ" کے دیباچے میں لکھا ہے، متروک کر دیا گیا تھا لیکن میر و سودا نے اسے استعمال کیا ہے۔ یہی استعمال ہمیں جرأت کے ہاں بھی ملتا ہے مثلاً

"بہ" کا استعمال ع: اک دست ہے بہ دل، بہ گریباں ہے دوسرا

ع: بہ آزارِ محبت نے گرایا تھا کہ اے جرأت

ع: پس از مردن بہ دُزدیدہ نگہ وہ دیکھ ہنستا ہے

ے نہیں تل دھرنے کی جا گہ جو بہ افزونیِ حسن
دیکھا شب اس کو تو اک خال بہ خسار نہ تھا

"از" کا استعمال ع: کر دیا رنگیں بہ از گل پاؤں کا ہر آبلہ

ع: یہ کسی کی اب بغیر از اس کے بدذاتی نہیں

ع: مجنوں پہ بغیر از کہے لیلیٰ کا ارادہ

(۸) دکنی اردو میں علامتِ فاعلی "نے" کا استعمال بہت کم ملتا ہے۔ شمال میں یہ شروع سے ملتا ہے لیکن ضرورتِ شعری کے مطابق حذف بھی کر دیا جاتا ہے۔ علامت فاعلی "نے" ذیل کے مصرع میں موجود ہے:

ع: بارے کچھ جذبۂ دل نے تو اثر اس کو کیا

لیکن ذیل کی مثالوں میں محذوف کر دیا گیا ہے:

ع: لاکھ باتیں کہیں میں اس سے، پہ یا رو واللہ

ع: نہ ذرا بھی میں دوپٹہ سبب حجاب الٹا

ع: خوبی جسے میں اپنے سنائی نصیب کی

(۹) ہندی الاصل الفاظ کو فارسی و عربی لفظوں سے وعطف یا اضافت سے ملانے کا رواج قدیم اردو میں عام تھا۔ اٹھارویں صدی میں بھی یہ استعمال میر سودا، درد قائم وغیرہ کے ہاں ملتا ہے۔ جرأت کے ہاں بھی اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ آگے چل کر ناسخ کے دور میں اسے ترک کر دیا جاتا ہے۔ جرأت کے کلام سے یہ چند مثالیں دیکھیے۔

وعطف کی مثالیں. ع دوانہ ہے و لیکن بات کہتا ہے ٹھکانے کی

ع: آئی بہارِ گل اور جاتی رہی و لیکن

ع: آپس میں ان کے تو بہت اخلاص و پیار ہے

اضافت کی مثال: ع: پھر پھر کے سر تصدقِ جاناں ہوں شکلِ چتر

(۱۰) جرأت لفظوں کی جمع اسی طرح بناتے ہیں جیسے آج بنائی جاتی ہے لیکن چند غریب صورتیں بھی ملتی

ہیں۔ کبھی کبھی جرأت جمع فاعل کے ساتھ فعل بھی جمع لاتے ہیں مثلاً

ع: خود بخود کس کس مزے سے ہم نے چھڑیاں کھالیاں
ع: کاٹتے ہیں رو ہی رو ساون کی راتیں کالیاں
ع: اس کے مکھڑے کی بلائیں صبح تک کیا کیا لیاں
ع: تلیاں جو ہم پہ یار کی نظریں تو ہم نے بس

ایسی مثالیں بھی جرأت کے کلام میں ملتی ہیں جہاں قدیم اور جدید دونوں استعمال ایک ساتھ آئے ہیں مثلاً

ے ابرِ مژگاں سے مرے لوہو کی بوندیں جھڑنیاں
دیکھ لو یہ ہیں یہ رنگِ نو بہاریں پڑنیاں

ع: خوب نہیں سوتوں کے سینوں پہ یہ میخیں گڑنیاں
ع: ناز و ادا کی چالیں طرزیں ستمگری کی

جمع کا یہ استعمال بھی ملتا ہے:

ع: ہم بھی سمجھ گئے یہ ہنسیاں گمان پر ہیں

جمع کی جمع بنانے کی مثالیں:

سودا نے جیسا کہ ہم جلد دوم میں سودا کے ذیل میں لکھ آئے ہیں، شعرا کی جمع شعراؤں بنائی ہے:

ع: شعراؤں میں ہیں جو صدر نشین۔ جرأت کے ہاں بھی اس کی مثال ملتی ہے جہاں انھوں نے اشعار کی جمع اشعاروں بنائی ہے:

ع: شغل بہلانے کو دل کے میرے اشعاروں کا ہے

(۱۱) جرأت کے ہاں مفرد و مرکب مصادر بنانے کا رجحان بھی ملتا ہے مثلاً

مکڑانا: ع: بس جی بس مجھ سے نہ مکڑایئے گا
ہٹانا: ع: اٹھ چلے غیر کو اور مجھ کو جو ہٹا کر
ٹالا دینا: ع: گرچہ ٹالا دے کے تخت اس نے در سے بارہا
ٹال دینا: ع: یاں سے انھیں تو ٹال بتاؤ کسی طرح
اڑا پڑنا: ع: سیرِ گلشن کو مرا جی ہی اڑا پڑتا ہے
لوانا: ع: کسی سے کھڑا کوئی پیار سے جو بلائیں اپنی لوائے ہے
پر لینا: ع: اور جو لیتا ہے تو مقراضِ سے پر لیتا ہے
پنہانا: ع: جامہ ترے وحشی کو کسی نے جو پنہایا

(۱۲) فعل، عطف حرف وغیرہ کے چند اور استعمال، جو اب متروک ہیں اور جرأت کے ہاں ملتے ہیں:

دن بہ دن (بجائے روز بروز): اٹھتی جوانی جو ہے تو دن بہ دن اور ہی عالم ہے کچھ اس گات کا
کس پاس (کس کے پاس): ع: خدا جانے کہ تو کس پاس جا کر بیٹھ رہتا ہے
تم پاس (تمھارے پاس): ع: کیوں کہ تم پاس سے ہم جائیں بھلا اور کہیں

غیر پاس (غیر کے پاس): ع: کہا ہے میں نے تجھے کب کہ غیر پاس نہ بیٹھ
سج بنا (سجا بنا، سج بن کر): ع. جب کہیں سج بنا وہ جاتا ہے
اسے (اس سے): ع: کیا بات اسے پھر کسی انساں نے لگائی
کہ کی (کی۔ کر کے): ع: صبح فرقت شام تو جوں توں کہ کی، پر ہے یہ سوچ
ہے گا (اب صرف "ہے" استعمال ہوتا ہے) ع: ہمارا شعر ہے گا بادۂ وحدت کا پیمانا
ہیں گے (اب صرف ہیں استعمال ہوتا ہے) ع. جیسے ہم بزم میں دلدار کی ہیں گے مسرور
جاوے۔ آوے (جائے۔ آئے) ــ: بن دیکھے اس کے جاوے رنج و عذاب کیوں کر
وہ خواب میں تو آوے پر آوے خواب کیوں کر
کروں ہوں (کرتا ہوں): ع. منت کروں ہوں بزم میں اس کی جو سب کے ساتھ
جریمانہ (جرمانہ): ع: جان بھی دینی پڑی الٹی جریمانہ ہمیں

(۱۳) امالہ کی چند مثالیں:

اٹاوے (شہر کا نام اٹاوہ ہے): ع: اٹاوے کو گئے ہمراہ نواب
ضلعے (ضلع): ــ مشہور جوانی میں ہو وہ کیوں نہ جگت باز
میلانِ طبیعت تھا لڑکپن سے ضلعے پر
ناے: ع: ناے پہ ناے کتنے ہی لکھوائے جائے ہے

(۱۴) جرأت کے ہاں اشباع کا استعمال بہت ہے مثلاً قافیے میں دیوانا، پیمانہ، کاشانا، بیگانا، خانا، آشیانا، فسانا، زمانہ، تازیانہ، خزانا، شانا، دوانا۔ عاشقانا۔ منصوبا، حتیٰ کہ قافیے کے علاوہ اکثر بیچ میں بھی یہی صورت ملتی ہے جیسے

ع: سنے گروہ فسانا کوئی بے درد

اس دور کی زبان کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ یہ دور اظہار و بیان کے نئے معیار کی تلاش میں ہے۔ اس نئے معیار کی تلاش کا اندازہ جہاں جرأت کے معاصرین انشاءاللہ خاں انشا، غلام ہمدانی مصحفی اور سعادت یار خاں رنگیں کے کلام سے ہوتا ہے وہاں اور دوسرے چھوٹے شاعروں کی زبانِ شاعری سے بھی ہوتا ہے۔ اردو جملے کی ساخت، اپنی قوتِ اظہار کو نئی توانائی دینے کے لیے، نئی راہیں تلاش کر رہی ہے۔ انشا اس معیار کو نہ صرف شاعری کی زبان میں بلکہ اردو نثر میں بھی اپنے نئے تجربوں سے تلاش کرتے ہیں۔ اگلے صفحات میں ہم انشاءاللہ خاں انشا کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱] تاریخِ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۸۷۹۔۸۹۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷

[۲] مثنوی ہشت گلزار، شاہ حسین حقیقت، ص ۱۰۶، مطبع مصطفائی لکھنؤ ۱۲۷۶ھ

[۳] (الف) گلشن سخن، مردان علی خان مبتلا لکھنوی، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۹۴، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۵ء

(ب) تذکرہ گلزار ابراہیم، علی ابراہیم خان خلیل، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۶۲، دائرۂ ادب، پٹنہ، سن ندارد۔

(ج) عام رسم تھی اور ہے کہ جب کسی کے ہاں اولاد نہیں ہوتی یا ہو کر مر جاتی ہے تو عورتیں تعویذ گنڈوں اور دعا کے لیے بزرگوں اور فقیروں کے پاس جاتی ہیں اور دعا کے لیے کہتی ہیں۔ بچے کی پیدائش کے بعد، برکتِ عمر کی خاطر، بچے کا نام بھی اسی بزرگ کے نام پر یا اس کی مناسبت سے رکھ دیتی ہیں۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ جرأت بھی کسی قلندر بزرگ کی دعا سے پیدا ہوئے اور اسی تعلق سے قلندر بخش ان کی عرفیت ٹھہری اور اصل نام خاندانی رواج کے مطابق یحیٰی امان رکھا گیا۔ جرأت کے والد کا نام بھی حافظ امان تھا۔

[۴] تاریخ محمدی، میرزا محمد معتمد خاں بدخشی دہلوی مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۱۰۶، شعبۂ تاریخ مسلم یونی ورسٹی علی گڑھ، ۱۹۶۰ء

[۵] ایضاً، ص ۳۳

[۶] عمدۂ منتخبہ، میر محمد خان بہادر اعظم الدولہ سرور مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص ۱۹۲، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ء

[۷] (الف) تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۶۲۔ ۶۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء

(ب) مصحفی نے "عقد ثریا" میں منیر کے ترجمے میں لکھا ہے۔ "حالا در کوچہ رائے مان ورودار الخلافۂ شاہجہاں آباد فروکش"، مرتبہ عبدالحق، ص ۵۲، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۴ء

[۸] طبقاتِ سخن، مخطوطہ برلن جرمنی: شیخ غلام محی الدین مبتلا وعشق میرٹھی، ص ۵۸، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی

[۹] کلیات جرأت، مرتبہ اقتدا حسن، جلد دوم، ص ۱۹، مطبوعہ نیپلز، اطالیہ ۱۹۷۱ء

[۱۰] طبقاتِ سخن مبتلا وعشق میرٹھی، عکسی نقل مخطوطہ برلن (جرمنی) ص ۴۵۱

[۱۱] (الف) تذکرہ مسرت افزا۔ امر اللہ آبادی، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۵۴، پٹنہ

(ب) تذکرۂ شعرائے اردو، میر حسن مرتبہ حبیب الرحمٰن خان شروانی ص ۴۵، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء

[۱۲] تذکرہ شعرائے ہندی، میر حسن مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۳۳۶، اردو پبلشر لکھنؤ ۱۹۷۹ء

[۱۳] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی، ص ۴۵، انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۰ء

[۱۴] تذکرہ شعرائے ہندی، میر حسن، مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، ص ۹۵، لکھنؤ ۱۹۷۹ء

[۱۵] دستور الفصاحت، احمد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۹، ہندوستان پریس رام پور ۱۹۴۳ء

[۱۶] دیکھیے مثنوی، "در ہجو شدت سرما" کلیات جرأت، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، جلد دوم، ص ۱۱۹، نیپلز اطالیہ ۱۹۷۱ء
اس کے علاوہ ان کے مثنویوں: کارستانِ الفت، در ہجو شدت گرما، در ہجو بخیل، دمسک کے آخر میں بھی نواب احمد علی خان ابن نواب سعادت علی خاں کی مدح میں اشعار ملتے ہیں۔

[۱۷] روزِ روشن، محمد مظفر حسین صبا، ص ۱۶۶، کتب خانہ رازی، طہران ۱۳۴۳ھ

[۱۸] کلیات جرأت، محولہ بالا، دوم ص ۱۸۶، ۳۰۱

[۱۹] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۴۵ محولہ بالا

[۲۰] تذکرہ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۶۳ محولہ بالا

[۲۱] گلشن ہند، مرزا علی لطف، ص ۹۱۔ دار الاشاعت پنجاب لاہور ۱۹۰۶

[۲۲] طبقات الشعراء، قدرت اللہ شوق، ص ۳۰۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء

[۲۳] کلیات شاہ کمال (دیباچہ) مخطوطہ رضا لائبریری، رام پور، مطبوعہ سہ ماہی صحیفہ لاہور، شمارہ ۱۸، ص ۲۳، جنوری ۱۹۶۲ء

[۲۴] مجمع الانتخاب، شاہ کمال (دیباچہ) مرتبہ نثار احمد فاروقی (تین تذکرے) ص ۵۴، مکتبۂ برہان، دہلی ۱۹۶۸ء

[۲۵] تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۲۵، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۲۶] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۴۴، بحوالہ بالا

[۲۷] گلزار ابراہیم، علی ابراہیم خاں خلیل، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۶۲، دائرہ ادب پٹنہ، بہار

[۲۸] تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۶۳، بحوالہ بالا

[۲۹] تذکرہ ہندی، ص ۱۲۱، بحوالہ بالا

[۳۰] واقعات اظفری، ص ۸۵ بحوالہ تذکرہ آزردہ مرتبہ ڈاکٹر مختار الدین احمد، ص ۸۱، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء

[۳۱] آبِ بقا، خواجہ محمد عبدالرؤف عشرت لکھنوی، ص ۱۹۴۔۱۹۵، لکھنؤ ۱۹۱۸ء

[۳۲] دیوانِ حقیقت (قلمی)، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی

[۳۳] دیوان تاریخ مخطوطہ قبل ۱۲۳۶ھ کتب خانہ راجہ صاحب محمود آباد بحوالہ تحقیقی نوادر، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۲۰۹، اردو پبلشرز، لکھنؤ ۱۹۷۴ء

[۳۴] کلیات مصحفی، مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہور۔

[۳۵] کلیات جسونت سنگھ پروانہ (قلمی)، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔ قطعہ یہ ہے۔

جو کہ کرتا ہے فکر شعر و سخن   اس زمانہ میں وہ غنیمت ہے
کہ نہ اگلے سے لوگ ہیں باقی   نہ وہ مجلس ہے اور نہ صحبت ہے
اک سخن گو جو تھا قلندر بخش   نام جرأت ہے جس کی شہرت ہے
کر گیا کوچ اس مقام سے حیف   "آج منزل نشین حسرت ہے"
۱۲۲۴ھ

ہے یہ تاریخ اول اور ثانی   کہو "جنت نصیب جرأت ہے"
۱۲۲۴ھ

[۳۶] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و منشی کریم الدین، ص ۲۰۶، مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۸۴۸ء

[۳۷] ریاض الفصحا، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۲۶۲، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن، ۱۹۳۴ء

[۳۸] سخن شعرا، عبدالغفور نساخ، ص ۲۵۷، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴

[۳۹] کلیات جرأت (جلد دوم) ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۲۱۱، اور ص ۲۲۲۔ یونیورسٹی اورینٹل انسٹی ٹیوٹ نیپلز اطالیہ ۱۹۷۱ء

[۴۰] سخن شعرا، نساخ، ص ۳۲۹، بحوالہ بالا

[۴۱] کلیات جرأت (جلد دوم)، ص ۲۲۵ بحوالہ بالا

[۴۲] تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۶۳، بحوالہ بالا

[۴۳] مجمع الانتخاب، شاہ کمال ص ۵۴، بحوالہ بالا شاہ کمال نے لکھا ہے ”بروزِ اصلاح کہ در ہفتہ دو روز مقرر بود یعنی روز چہار شنبہ و یکشنبہ کہ ہماں شاگردان مجتمع شدہ تصنیفاتِ خود می خواندند و اصلاح ہر یک می شد و فقیر ہم در ہر جلسہ غزلہائے خود اصلاح می کنانید“۔

[۴۴] ہشت گلزار، شاہ حسین حقیقت (قلمی) مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان۔ کراچی

[۴۵] دستور الفصاحت، احمد علی یکتا مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۹ بحوالہ بالا

[۴۶] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ میر محمد خاں بہادر سرور، مقدمہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص ۱۹۲، دہلی یونیورسٹی دہلی ۱۹۶۱ء

[۴۷] جلوۂ خضر (جلد اول) سید فرزند احمد صفیر بلگرامی ص ۱۳۵۔۱۳۸، مطبع نور الانوار، آرہ بہار ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۴ء

[۴۸] جرأت اور اس کی شاعری، کلب علی خاں فائق رامپوری، مطبوعہ سہ ماہی صحیفہ لاہور، ص ۵۵۔۶۳، لاہور اپریل ۱۹۶۲ء

[۴۹] کلیات جرأت، (جلد سوم)، مرتبہ اقتدا حسن، ص ۳۲۔۳۴، بحوالہ بالا

[۵۰] تذکرہ طبقات الشعرا، قدرت اللہ شوق مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۳۰۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء

[۵۱] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، بحوالہ بالا

[۵۲] دو تذکرے: مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۱۷۶۔۱۷۷، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ء

[۵۳] دستور الفصاحت، ص ۹۹، بحوالہ بالا

[۵۴] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۶۳، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۰ء

[۵۵] ایضاً

[۵۶] گلشن ہند، مرزا علی لطف، ص ۹۱، دار الاشاعت پنجاب، لاہور ۱۹۰۶ء

[۵۷] دستور الفصاحت، احمد علی یکتا، ص ۹۹، بحوالہ بالا

[۵۸] عقد ثریا، مصحفی، دیکھیے ترجمہ بیتاب، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن، ۱۹۳۴ء

[۵۹] تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۱۴۱، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن، ۱۹۳۳ء

[۶۰] دستور الفصاحت، احمد علی یکتا لکھنوی، ص ۹۴، بحوالا بالا

[۶۱] مصحفی اور جرأت، قاضی عبد الودود، ص ۴۱۔۵۰، مطبوعہ معاصر شمارہ ۲، پٹنہ بہار

[۶۲] تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۲۵، بحوالہ بالا اور خوش معرکۂ زیبا جلد اول، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۸۴

[۶۳] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول ص ۲۸۷، بحوالہ بالا

[۶۴] تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۸۶، بحوالہ بالا

[۶۵] ایضاً

[۶۶] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول ص ۳۶۴، بحوالہ بالا

[۶۷] مجمع الفوائد، مصحفی (قلمی) ص ۳۴۲، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، لاہور۔ یہ کلیاتِ مصحفی میں شامل ہے

[۶۸] ''نوافخر بدایواں بووزار'' سے ۱۲۴۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ بحوالہ دستور الفصاحت: احمد علی یکتا، ص ۱۰۹، محولہ بالا۔

[۶۹] دستور الفصاحت، ص ۱۰۹، محولہ بالا

[۷۰] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۴۵، محولہ بالا

[۷۱] جائزہ مخطوطات اردو میں مشفق خواجہ نے ۳۳ قلمی نسخوں کی نشان دہی کی ہے، ص ۴۰۰-۴۱۰، مرکزی اردو بورڈ، لاہور ۱۹۷۹ء

[۷۲] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۴۵، محولہ بالا

[۷۳] کلیات جرأت، جلد سوم، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۱۲۲، محولہ بالا

[۷۴] تذکرہ ہندی، میر حسن، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۹۵، اردو پبلشرز لکھنؤ ۱۹۷۹ء

[۷۵] گلشن سخن، مردان علی خاں مبتلا لکھنوی، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۹۴، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ء

[۷۶] تذکرہ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۶۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۷۷] ستارہ یا بادبان، محمد حسن عسکری، ص ۲۵۷، مکتبہ سات رنگ کراچی ۱۹۶۳ء

[۷۸] دستور الفصاحت، ص ۹۹، محولہ بالا

[۷۹] کلیات جرأت، ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، محولہ بالا دیکھیے غزل نمبر ۵۸، اور غزل نمبر ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۹، ۵۵۹، ۶۱۷، ۶۷۶، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۳، ۷۲۸، ۷۳۰، ۷۳۹، ۷۴۶، ۷۵۳، ۷۹۲، ۹۱۶، ۹۳۴، ۱۰۷۴ وغیرہ

[۸۰] گلشن بے خار، نواب مصطفٰے خان شیفتہ، ص ۷۴، نولکشور لکھنؤ ۱۹۱۰ء

[۸۱] تذکرہ جلوۂ خضر، سید فرزند احمد صفیر بلگرامی، ص ۱۳۳، آرہ بہار، ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۵ء

[۸۲] ستارہ یا بادبان، محمد حسن عسکری، ص ۲۴۹، مکتبہ سات رنگ کراچی، ۱۹۶۳ء

[۸۳] بہار بے خزاں، احمد حسین سحر، ترتیب نعیم احمد، ص ۷۴ علمی مجلس دتی ۱۹۶۸ء

[۸۴] کلیاتِ جرأت محولہ بالا، جلد اول، ص ۲۷۴ پر غزل نمبر ۸۶۶ چیستان کی صورت میں ملتی ہے اور اصل غزل ص ۲۷۳ و ۲۷۴ پر غزل نمبر ۸۶۹ کے تحت ملتی ہے۔ مالک رام نے ایک مضمون 'چیستان جرأت' کے عنوان سے اس غزل کے بارے میں لکھا ہے جو ان کی کتاب ''تحقیقی مضامین'' (مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۸۴ء) میں ص ۱۵۸-۱۶۲ پر ملتا ہے۔

[۸۵] تاریخ اودھ، نجم الغنی خان، جلد سوم ص ۲، محولہ بالا

[۸۶] دہلی کا دبستانِ شاعری، ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی، ص ۲۰۸، کراچی

[۸۷] کلیات جرأت جلد دوم، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۵۵، مطبوعہ نیپلز اطالیہ ۱۹۷۱ء اختلاف نسخ اور تعدادِ اشعار کی بحث کے لیے دیکھیے کلیاتِ جرأت جلد سوم، ص ۳۱۱-۳۳۷، اطالیہ ۱۹۷۵ء

[۸۸] طبقاتِ الشعرا، قدرت اللہ شوق، مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۲۸۴، مجلس ترقی اردو ادب لاہور ۱۹۶۸ء

[۸۹] کلیات جرأت جلد سوم، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۳۳۸، نیپلز، اطالیہ ۱۹۷۵ء

[۹۰] کلیاتِ جرأت جلد سوم، ص ۴۹، محولہ بالا

[۹۱] کلیاتِ جرأت، جلد دوم، ص ۲۲۶-۲۲۷، محولہ بالا

تیسرا باب

انشا اللہ خاں انشا

جرأت اور انشا دونوں، شجاع الدولہ کے عہد حکومت میں، نوعمری میں فیض آباد آئے۔ دونوں ایک زمانے تک شہزادہ سلیمان شکوہ کے دربار سے منسلک رہے اور دونوں نے رنگ رلیوں کی اس فضا کو قبول کیا جو اس وقت وہاں کی تہذیب میں رچی بسی ہوئی تھی اور اُس تہذیبی فضا سے گہری مشابہت رکھتی تھی، جو نادر شاہ کے حملے (۱۷۳۹ء) سے قبل، مغل سلطنت کے دارالحکومت دہلی پر چھائی ہوئی تھی۔ یہ مغل تہذیب کی شام تھی جس کی گرتی دیواروں پر چراغاں تو کیا جارہا تھا لیکن یہ سب چراغ تیز آندھی کے جھکڑ سے بہت جلد بجھ کر رات کی سیاہی میں گم ہونے والے تھے۔ ساری تہذیب احساسِ مرگ کو بھلانے کے لیے، عالم بحران میں، جشن منارہی تھی۔ اخلاقی قدریں، زندگی سے بے تعلق ہوکر دم توڑ رہی تھیں۔ انشا اس تہذیب کے پروردہ اور اسی تہذیبی رنگ و مزاج کے آدمی تھے۔ معروف باپ کے بیٹے اور کھاتے پیتے گھرانے کے فرد تھے۔ ذہانت خداداد تھی۔ تعلیم اچھی پائی تھی۔ حافظہ بہت اچھا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس تہذیب میں ان کے جوہر کے پھول خوب کھلے۔

انشا کا پورا نام سید انشا اللہ خاں[۱] اور انشا تخلص تھا۔ مخیر الدولہ سید الممالک حکیم میر ماشا اللہ خاں اسد جنگ، جعفری الحسینی النجفی[۲] کے بیٹے تھے، جو خود بھی شاعر اور مصدر تخلص کرتے تھے۔ میر ماشا اللہ خاں مصدر اپنے والد سید نور اللہ خاں کے ہمراہ نجفِ اشرف سے آئے تھے جنہیں بادشاہِ دہلی فرخ سیر نے اپنے علاج کے لیے طلب کیا تھا اور صحت یاب ہونے پر زر و جواہر سے مالا مال کیا تھا[۳]۔ میر ماشا اللہ خاں جوانی میں وہیں سے مرشد آباد چلے گئے جہاں انہوں نے دو شادیاں کیں۔ پہلی بیوی سے، جو نواب بنگالہ کی بیٹی تھیں، حکیم مسیح اللہ خاں پیدا ہوئے اور دوسری بیوی سے، نواب سراج الدولہ کے عہد حکومت میں، انشا اللہ خاں، مرشد آباد ہی میں پیدا ہوئے[۴]۔ نواب سراج الدولہ کا مختصر دورِ حکومت ۹؍رجب ۱۱۶۹ھ – ۱۵؍شوال ۱۱۷۰ھ / ۱۰؍اپریل ۱۷۵۶ء – ۴؍جولائی ۱۷۵۷ء ہے[۵]۔ اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ انشا ۱۱۶۹ھ یا ۱۱۷۰ھ میں پیدا ہوئے اور نواب بنگالہ قاسم علی خاں کے عہد حکومت کے ”عالم تنزل“[۶] (۱۱۷۷ھ/۱۷۶۳ء) میں اپنے والد کے ہمراہ شجاع الدولہ کے دارالحکومت لکھنؤ آگئے اور جب رجب ۱۱۷۹ھ میں نواب شجاع الدولہ اپنا دارالحکومت فیض آباد لے گئے تو انشا اپنے والد کے ساتھ فیض آباد آگئے۔ شجاع الدولہ نے حکیم ماشا اللہ کو جاگیر بھی دی تھی۔ یہی وہ جاگیر ہے جس کی بحالی کے لیے انشا نے اپنے ایک قصیدے میں نواب سعادت علی خان سے درخواست کی تھی:

باپ کی میرے جو جاگیر تھی سو مجھ کو ملے　　　پونچھ کر دفترِ دیوان سے بے لاؤ نعم [۷]

جس کی تصدیق ”تذکرہ انیس الاحبا“ کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے

”حکیم میر ماشا اللہ خاں مقرب و مصاحب نواب وزیر الممالک سپہ سالار ہندوستان نواب شجاع الدولہ

بہادر علیہ الغفران کہ جاگیر دہ ہزار روپیہ یافتہ بسواری فیل و پالکی جھالردار بعزت و وقار بسر می برد" [۸]۔ (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)

اس وقت انشاء اللہ خاں انشا کی عمر نو دس سال تھی۔ کم عمری ہی میں صرف و نحو، منطق و حکمت اور عربی و فارسی زبان کی تعلیم حاصل کی۔ سولہ سال کے ہوئے تو نواب شجاع الدولہ کے حضور میں "داخلِ جلسہ" ہوئے [۹]۔ اپنی خوش تقریری اور حسنِ تکلم سے جلد اپنی جگہ بنالی۔ اسی زمانے میں ردیف وار اپنا دیوانِ اردو مرتب کیا جس میں فارسی و عربی کے کچھ اشعار بھی شامل تھے [۱۰]۔ ۱۱۸۸ھ/ ۱۷۷۵ء میں جب نواب شجاع الدولہ کا انتقال ہوا تو انشا کی عمر تقریباً ۱۹ سال تھی اور اس عمر میں وہ زندگی کے ایسے تجربوں سے گزر چکے تھے جو پختہ عمر میں بھی کم لوگوں کو میسر آتے ہیں۔ میر حسن نے اپنے تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ میں مرتب کیا [۱۱] تو لکھا:

"از خوبانِ جہاں و خوش فطرتان زماں، با سخن آگاہ میر انشاء اللہ طبع تازہ و ذوق بے اندازہ شراب معانی و ذوقِ جوانی فرح بخش و مسرت افزاست   جوانیست خوش ظاہر، خوش طبع و یار باش۔ با قبلہ گاہی دوست دلی است و با فقیر نیز ربطے دارد" [۱۲]۔ (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)

اُنیس سال کی عمر میں انشا، میر حسن کے والد میر ضاحک کے گہرے دوست تھے۔ اس دوستی کی وجہ، ہم مزاجی و ہم مذاقی کے علاوہ، تمسخر و ظرافت کی وہ قدر بھی تھی جو نوجوان انشا اور بوڑھے میر ضاحک میں مشترک تھی۔ شجاع الدولہ کے بعد اُن کے بیٹے آصف الدولہ اپنا دارالحکومت فیض آباد سے پھر لکھنؤ لے آئے۔ آصف الدولہ کے زمانے میں دربار کا مزاج بدل گیا تھا اور ان حالات میں میر ماشاء اللہ اور سید انشا کے لیے کوئی گنجائش نہیں تھی۔ کچھ عرصے بعد دونوں باپ بیٹے مرزا نجف خاں کے لشکر میں شامل ہو گئے۔ نجف خاں اس زمانے میں جاٹوں کی سرکوبی کے لیے فوج کشی کر رہا تھا۔ نجف خاں اس مہم سے فارغ ہو کر ۱۱۹۳ھ/ ۱۷۷۹ء میں دہلی آیا تو یہ دونوں باپ بیٹے بھی دہلی آ گئے اور مغل پورہ میں مقیم ہو گئے۔ کم و بیش اسی زمانے میں انشا کی ملاقات مرزا مظہر جانجاناں سے ہوئی جس کا ذکر خود انشا نے "دریائے لطافت" میں کیا ہے [۱۳]۔ اس وقت دہلی کی حالت ابتر تھی اور شاہ عالم ثانی آفتاب کی بادشاہی قائم تھی۔ ۲۲ربیع الآخر ۱۱۹۶ھ مطابق ۱۶؍اپریل ۱۷۸۲ء کو نجف خاں بھی وفات پا گئے اور اب انشا پھر بے روزگار ہو گئے لیکن کچھ ہی عرصے بعد محمد بیگ ہمدانی سے وابستہ ہو گئے [۱۴]۔ یہ ملازمت بھی فوجی نوعیت کی تھی۔ کئی بار جنگی مہمات میں بال بال بچے۔ اسی زمانے میں محمد بیگ ہمدانی کے بھائی میرزا اسمٰعیل بیگ خاں سے تُو تُو میں میں ہو گئی۔ انشا نے غصے میں آ کر کٹار نکال لی اور مارنے کے لیے جھپٹے لیکن لوگ بیچ میں آ گئے [۱۵]۔ محمد بیگ ہمدانی بھی ۱۲۰۱ھ/ ۱۷۸۷ء میں وفات پا گئے۔ ۱۱۹۳ھ سے ۱۲۰۳ھ تک انشا دہلی میں رہے۔ ایک قطعہ میں انشا نے شاہ عالم بادشاہ کو جشنِ نوروز کی مبارک باد دی ہے: "مبارک بادشاہا جشنِ نوروز"۔ اس سے ۱۱۹۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس زمانے میں انشا دہلی کی محفل شعر و سخن میں شریک رہے۔ شجاع الدولہ کے بیٹے امین الدولہ معین الملک ناصر جنگ بہادر مرزا امیڈھو بھی وہیں دہلی میں مقیم تھے۔ اُن کے ہاں تواتر سے محفلِ مشاعرہ ہوتی تھی جس میں انشا بھی شریک ہوتے تھے۔ دہلی کی محفلوں میں انشا کی جتنی بھی معرکہ آرائیاں ہوئیں، یہی محفل اُن کا مرکز تھی۔ اس زمانے کے نامور دہلوی شعرا مثلاً ثناء اللہ فراق، مرزا عظیم بیگ عظیم، حکیم قدرت اللہ قاسم، ولی اللہ محبؔ اور قمر الدین منت وغیرہ بھی اس محفل میں شریک ہوتے تھے۔ "کلیاتِ انشا" میں ایک قصیدہ "در مدح بادشاہ عالی گہر" ملتا ہے جس کی تشبیب میں انشا نے بزمِ خاص میں شامل کرنے کی استدعا

کی ہے:

شامل مجھے بھی کیجیے اس عیش میں کہ میں   حضارِ بزمِ خاص سے ہوں مُوردِ کرم

[۱۵-الف]

اس سے پتا چلتا ہے کہ انشا نے یہ قصیدہ شاہ عالم سے وابستہ ہونے کے لیے جلوس شاہی کی کسی سال گرہ کے لیے لکھا تھا لیکن کسی تذکرہ و تاریخ سے پتا نہیں چلتا کہ وہ شاہ عالم سے کبھی وابستہ ہوئے تھے؟ انشا کے "روزنامچہ" سے اتنا ضرور پتا چلتا ہے کہ دربار میں اُن کا آنا جانا تھا اور ایک بار انشا نے کسی خاص قسم کے پھل کو شاہ عالم سے، اپنے چھوٹے بھائی کے علاج کے لیے مانگا تھا۔ [۱۶]

۷ رذیقعدہ ۱۲۰۲ھ کو دہلی میں ایک نیا گل کھلا۔ غلام قادر روہیلہ نے قلعۂ معلّیٰ پر حملہ کر دیا اور شاہ عالم کو گرفتار کر کے اندھا کر دیا اور جو مال و متاع قلعہ میں موجود تھا لوٹ لیا۔ اس وقت دہلی کے حالات دگرگوں تھے۔ ۱۲۰۳ھ میں میر ماشاءاللہ خاں مصدر دہلی سے فرخ آباد چلے گئے اور سید انشاء اللہ خاں انشا لکھنؤ آ گئے۔ اپنی آمد کی اطلاع دینے کے لیے انشا نے خود حاضر ہو کر ایک فارسی قصیدہ الماس علی خاں کی خدمت میں پیش کیا۔ یہ وہی قصیدہ ہے جس کا نام انشا نے "آغا قصیدہ" رکھا تھا اور جس کے ان دو شعروں سے یہ بات سامنے آتی ہے:

چوں چنیں ہا ہیچ نیچے لایق و موقع نبود   کردم انشا ایں قصیدہ آمدم بہر سلام
من لہٰذا اسم او "آغا قصیدہ" کردہ ام   از دل و جاں چوں جنابِ شاہ را ہستم غلام

(کلیاتِ انشا، ص ۲۳۴-۲۳۶)

۱۲۰۳ھ میں لکھنؤ آنے کا ثبوت اس قصیدے سے بھی ملتا ہے جس میں انشا نے الماس علی خاں کی عمر چالیس سال بتائی ہے۔ "چہل سال است کہ اوقات شریفش اینست"۔ ۱۲۲۳ھ میں الماس علی خاں کا انتقال ہوا تو انشا نے قطعہ تاریخِ وفات کے اس مصرعہ "شصت سال است کہ اوقاتِ شریفش آں بود"، سے بتایا کہ اُن کی عمر ساٹھ سال تھی۔ گویا ۱۲۲۳ھ میں، وفات کے وقت، الماس علی خاں سے انشا کی نیازمندی کو بیس سال ہو گئے تھے اور انشا نے لکھنو آ کر اپنا پہلا قصیدہ ۱۲۲۳ھ—۲۰=۱۲۰۳ میں حاضر ہو کر پیش کیا تھا۔

۱۲۰۵ھ/۹۰-۱۷۸۹ء میں شہزادہ سلیمان شکوہ دہلی سے اودھ آئے اور جب انگریزوں کے مشورے سے آصف الدولہ نے اُن کا وظیفہ مقرر کر دیا تو انہوں نے اپنا دربار سجایا اور انشا ۱۲۰۵ھ ہی میں شہزادے کے ہاں آنے جانے لگے۔ وظیفے کے بعد جب سلیمان شکوہ نے برلبِ دریا اپنے بنگلے کی بنیاد رکھی تو انشا نے "تاریخ بنائے بنگلہ مرشد زادۂ آفاق"، لکھی جس سے ۱۲۰۵ھ نکلتے ہیں۔ ۱۲۰۶ھ میں سلیمان شکوہ کے استاد ولی اللہ محبّ وفات پا گئے تو انشا اُن کی غزل بنانے لگے۔ ۱۲۰۷ھ میں جب سلیمان شکوہ شفایاب ہوئے تو انشا نے ایک قطعہ لکھا۔ جب سلیمان شکوہ کے ہاں فرزند پیدا ہوا تو انشا نے قطعہ تاریخِ ولادت لکھا جس سے ۱۲۰۹ھ نکلتے ہیں اور تعلق کا یہ سلسلہ نواب سعادت علی خاں سے وابستہ ہونے تک جاری رہا۔ انشا ہی کے کہنے سے مصحفی اور جرأت شہزادہ سلیمان شکوہ کے ملازم ہوئے۔ نواب وزیر سعادت علی خاں ۳ رشعبان ۱۲۱۲ھ/ ۲۱ رجنوری ۱۷۹۸ء کو مسند نشین ہوئے۔ مرزا علی لطف نے لکھا ہے "بالفعل کہ ۱۲۱۵ھ میں مرشد زادۂ آفاق مرزا سلیمان شکوہ کے سایۂ عاطفت میں لکھنؤ کے اندر اوقات ساتھ قناعت اور شکستہ پائی کے بسر کرتے ہیں" [۱۷]۔ "لطائف السعادت" سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا سلیمان شکوہ کے زمانہ ملازمت میں بھی انشا

گاہ گاہ سعادت علی خاں کے دربار میں جاتے تھے۔ [۱۸]

۱۲۱۵ھ میں انشا کے والد وفات پا گئے۔ انشا نے تین قطعاتِ تاریخ لکھے۔ ۱۲۱۶ھ میں انشا مرزا سلیمان شکوہ سے الگ ہو گئے اور نواب سعادت علی خاں کے ملازم ہو گئے۔ "عمدۂ منتخبہ" میں لکھا ہے کہ "درایامے کہ بہ سرکار مرشد زادۂ آفاق میرزا سلیمان شکوہ بہادر در لکھنؤ ملازم بود۔ " [۱۹]۔ اس تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۲۱۷ھ میں تیار ہوا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ وہ ۱۲۱۷ھ سے پہلے شہزادے کی ملازمت چھوڑ چکے تھے جس کا ثبوت "سفینۂ ہندی" سے بھی ملتا ہے جس میں لکھا ہے کہ "از دو سہ سال بحاشیہ نشینی وزیر الممالک نواب سعادت علی خان بہادر شرفِ امتیاز یافتہ ....." [۲۰]۔ سفینۂ ہندی کا آغاز ۱۲۱۹ھ میں ہوا، جیسا کہ اس کے مادۂ تاریخ: "باغچہ بہار" سے ظاہر ہوتا ہے، اور ۱۲۲۰ھ میں مکمل ہوا۔ بھگوان داس ہندی کی طرح انشا کا تعلق بھی فاخر مکین سے تھا اور "دو سہ سال" کا اشارہ بھی ۱۷۔۱۲۱۶ھ ہی کی طرف ہے۔ سعادت علی خان سے انہیں دو سو روپے ماہوار تنخواہ ملتی تھی [۲۱]۔ نواب وزیر سے منسلک ہو کر انشا نے قصیدہ پیش کیا اور بزم خاص میں اپنی باریابی پر اظہارِ افتخار کیا:

انشا تو باریاب ہوا بزمِ خاص میں   خم ٹھونک لے نہ رستمِ دستاں کے سامنے

اس وقت انشا کی عمر کم و بیش ۴۶-۴۷ سال تھی۔

یہ زمانہ انشا کی تخلیقی زندگی کا بہترین دور تھا۔ نواب سعادت علی خاں کی فرمائش پر ۱۲۲۲ھ میں انشا نے "دریائے لطافت" لکھی۔ اسی زمانے میں رانی کیتکی کی کہانی تصنیف کی۔ "ترکی روزنامچہ" بھی ۱۲۲۳ھ میں لکھا گیا۔ "لطائف السعادت" بھی اسی زمانے کی تصنیف ہے۔ شعر و شاعری اس کے علاوہ ہے۔ اس زمانے میں انشا کی مالی حالت بھی اچھی رہی۔ اُن کا اپنا کشادہ، ذاتی مکان تھا جس میں پانی کا حوض تھا [۲۲]۔ نواب سعادت علی خاں اُن کی صحبت کے اتنے دلدادہ تھے کہ دربار کے وقت کے علاوہ بھی، جب جی چاہتا اُنہیں بلا لیتے۔ کتبِ تواریخ میں آیا ہے کہ دربار برخاست ہوتا تو مقربانِ خاص نواب سعادت علی خاں کے ساتھ چائے پیتے۔ "پسِ کرسی خاص میر انشاءاللہ خان، طوطیِ ہزار داستان" کی جگہ مقرر تھی [۲۳]۔ یہ زمانہ انشا کی درباری، سماجی اور تخلیقی زندگی کے عروج کا زمانہ تھا۔ وہ فنِ ندیمی میں یکتائے روزگار تھے۔

تو زور سمجھ ہے انشا، اللہ تجھ کو رکھے   مسرور و شاد و فرحاں ہر دم ہنسی خوشی سے

۱۲۲۹ھ میں نواب سعادت علی خاں کسی بات پر انشا سے ناراض ہو گئے اور انہیں برطرف کر دیا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب نواب فتورِ بصارت کے مرض میں شدت سے مبتلا تھے۔ علاج کے لیے آغا میر کمال ملازم تھے لیکن کوئی صورتِ اصلاح پیدا نہ ہوتی تھی۔ ساتھ ہی انگریز ریذیڈنٹ کرنل بیلی اور نواب کے تعلقات اتنے کشیدہ تھے کہ دعا سلام تک موقوف تھی۔ مخالف امراء کرنل بیلی کے دربار میں جاتے تھے۔ سر رشتۂ اخبار اس کی خبریں دیتا تھا۔ اس زمانے میں نواب سخت دباؤ میں تھے۔ ان کی بے عزتی ہو رہی تھی اور اُن کے خلاف طرح طرح کی سازشیں ہو رہی تھیں۔ اسی زمانے میں ایک اور واقعہ پیش آیا۔ قتیل نے لکھا ہے کہ "خانِ موصوف ہجوِ بعض بے گناہانِ گوشہ نشین و دیگر اجلہ و اہالی کردہ بود و ہمہ را بگفتۂ سبحان قلی بیگ حاصل کہ ایں ہجو ہا گفتۂ خان مزبور ست دفعتہً مستعدان شدند کہ بلائے بر سر خان موصوف نازل بکنند ....." [۲۴]۔ اس کی تفصیل یہ ہے کہ سبحان قلی بیگ نے انشا کی چند ہجویں کہیں اور لوگوں نے جابجا اُن کی نقلیں لے لیں۔ اس نے ایک کام اور یہ کیا کہ شہر کی بعض معزز ہستیوں کی ہجویں کہہ کر انشا کو بھیج دیں۔ انشا نے

ان ہجوؤں کو متعلقہ حضرات کے پاس اس خیال سے بھیج دیا کہ وہ ہجو لکھنے والے کو سزا دیں۔ ہجویں ملنے پر متعلقہ معززوں نے سبحان قلی بیگ کو بلایا اور کہا کہ تو نے اپنے آپ کو کیا سمجھا ہے جو یہ راستہ اختیار کیا۔ اب بتا تیرے ساتھ اب ہم کیا سلوک کریں۔ سبحان قلی بیگ نے قرآن سر پر رکھا اور قسمیں کھائیں کہ اگر میں نے ایک مصرع بھی کہا ہو تو مجھ پر قرآن کی مار پڑے۔ میرے اور آپ کے درمیان کون سا ایسا دنیوی معاملہ درپیش آیا تھا کہ میں آپ کی ہجو کرتا۔ چونکہ ان دنوں میں نے انشاء اللہ خاں کی ہجو کہی ہے اس لیے اُس نے مجھے نقصان پہنچانے کے لیے یہ راستہ نکالا کہ معززوں کی ہجو کہہ کر میرا تخلص داخل کر دیا کہ بزرگ اور بزرگ زادگان میرے درپے آزار ہو جائیں۔ چونکہ ان ہجوؤں میں بعض گوشہ نشین بے گناہان اور دوسرے شرفاء شہر شامل تھے انہیں سبحان قلی بیگ راغب کی بات پر یقین آیا کہ یہ ہجویں دراصل انشا نے کہی ہیں اور ''دفعۃً مستعداں شدند کہ بلائے بر سر خانِ موصوف نازل بکنند'' [۲۵]۔ انشا کو جب یہ خبر ملی تو وہ پریشان ہوئے اور اپنے داماد، اپنے بیٹے اور دوسرے دوستوں کو فریقِ ثانی کے ہاں بھیجا۔ یہ سب گئے اور بہت عاجزی سے ایمان کی قسمیں کھائیں لیکن معززین کے دل میں جو بات بیٹھ گئی تھی وہ کسی طرح دور نہ ہوئی اور سب یہی سمجھتے رہے کہ یہ سب ہجویں انشا نے کہہ کر ان کی عزت کو خاک میں ملانے کی کوشش کی ہے۔ اس صورت میں جب نواب آنکھوں کی شدید بیماری میں مبتلا تھے اور انگریزی ریذیڈنٹ اور مخالف امراء نے اُن کی جان ضیق میں کر رکھی تھی، معززینِ شہر کی ہجوؤں کا یہ واقعہ پیش آیا۔ یقیناً معززین نے یہ شکایت نواب تک اس طرح پہنچائی کہ وہ غصے میں آ گئے اور انہوں نے انشا کو برطرف کر دیا۔ برطرف کرنے کا یہ واقعہ کب پیش آیا اس کا ایک ثبوت ''رقعاتِ قتیل'' سے ملتا ہے۔

قتیل نے رقعہ ۱۳۶ میں لکھا ہے کہ ''دیروز کہ سیزدہم جمادی الاولیٰ روز چارشنبہ بود''۔ اسی میں آگے چل کر لکھا ہے کہ ''احوال خان مزبور این ست کہ از دو ماہ برطرف شدہ و سبحان قلی بیگ راغب کہ آشنائے چہل سالہ اش بود او را و تمام شہر رسوا نمودہ''۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ وہ ۱۴ر جمادی الاولیٰ روز پنجشنبہ سے دو ماہ پہلے یعنی ربیع الاول کی کسی تاریخ کو برطرف ہوئے۔ ۱۴ر جمادی الاولیٰ کا پنجشنبہ ۱۲۲۶ھ میں پڑتا ہے اور اس کے بعد ۱۲۲۹ھ میں پڑتا ہے۔ اب ہمیں ۱۲۲۶ھ اور ۱۲۲۹ھ میں سے ایک کا انتخاب کرنا ہے۔ قاضی عبدالودود اس واقعہ کے سال کا تعین ۱۲۲۶ھ کرتے ہیں [۲۶]۔ لیکن اسی سلسلے کے اپنے ایک اور مضمون میں [۲۷] ایک تذکرہ کا تعارف کراتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''جس روز صاحب عالم مرزا جہانگیر بہادر لکھنؤ میں داخل ہوئے اور نواب سعادت علی خاں حسب ضابطہ استقبال کر کے لائے۔ بعد جلوس فرمانے کے ہنگام صحبت میں صاحب عالم بہادر نے ارشاد کیا کہ ہم نے سنا ہے تمہارے شہر میں شاعر بہت اچھے اچھے ہیں۔ انشاء اللہ خاں حاضر تھے۔ نواب نے ان کی جانب مخاطب ہو کر فرمایا کہ کچھ کلام حضور میں پڑھو۔ خان (انشاء اللہ خاں) نے یہ غزل:

پھرا جو آنکھوں میں اس زلف عنبریں کا سانپ
تو سیل اشک ہوا اپنی آستیں کا سانپ

پڑھی۔ صاحب عالم بہت محظوظ ہوئے اور گوشۂ چشم تحسین فرمایا [۲۸]۔ گویا ۱۲۲۷ھ تک انشا نواب سعادت علی خان سے وابستہ تھے۔ جس کی تصدیق ایک اور واقعہ سے ہوتی ہے۔ مرزا جہانگیر خلف اکبر ثانی ربیع الثانی ۱۲۲۷ھ میں لکھنؤ آئے [۲۹] تاریخ اودھ از نجم الغنی خاں جلد سوم میں لکھا ہے کہ شہزادہ جہانگیر ۳ر صفر ۱۲۲۷ھ کو بڑے ساز و سامان کے ساتھ لکھنؤ کے ارادے سے دہلی سے روانہ ہوئے اور بعد قطع منازل رونق افروز لکھنؤ ہوئے '' ان حوالوں سے معلوم ہوا کہ ۱۲۲۷ھ تک انشاء اللہ انشا نواب سعادت علی خاں سے وابستہ اور ان کی بزم خاص کے ممتاز فرد تھے۔ ۱۲۲۷ھ

تک وابستہ رہتے ہوئے وہ ۱۲۲۶ھ میں کیسے برطرف ہو سکتے تھے؟ ایک قطعہ تاریخ ''حویلی علی نقی خاں بہادر کی'' سے ۱۲۲۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں انشا نے دو قطعاتِ تاریخ کہے ہیں اور دونوں میں اُن کی شوخی، اُن کی ظرافت اور اُن کا اندازِ تمسخر پوری طرح باقی ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ معمول کی زندگی گزار رہے ہیں۔ ۱۲۲۹ھ میں جب عبدالقادر چیف رامپوری لکھنؤ آئے تو وہ انشا سے بھی ملے اور لکھا کہ ''اگرچہ وے بشعر و شاعری مشہور است لیکن بدانستِ من فن ہم نشینی شدن بجائے رسانیدہ بود کہ یکتائے زمانہ اش دریں کار او را تواں گفت ''[۳۰]۔ گویا ۱۲۲۹ھ کے ابتدائی دور تک بھی وہ معمول کی زندگی گزار رہے تھے۔ اسی زمانے میں، جس کی تصدیق ''رقعاتِ قتیل'' سے ہوتی ہے، نواب سعادت علی خاں نے ربیع الاول ۱۲۲۹ھ میں برطرف کر دیا اور خود بھی رجب ۱۲۲۹ھ مطابق جولائی ۱۸۱۴ء میں اللہ کو پیارے ہو گئے۔ اس طرح انشا کی برطرفی کا زمانہ تقریباً ساڑھے چار ماہ ہوتا ہے۔ اس عرصے میں وہ نظر بند بھی نہیں کیے گئے۔ رقعاتِ قتیل خصوصاً رقعہ ۱۳۶ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اکثر اپنے دوست احباب سے ملنے جاتے تھے۔[۳۱]

محمد حسین آزاد نے ''آبِ حیات'' میں اس غزل کی بنیاد پر ع ''کمر باندھے ہوئے چلنے کو یاں سب یار بیٹھے ہیں'' جو فتورِ دماغ اور جنون کا افسانہ گھڑا ہے وہ بے سروپا و بے بنیاد ہے۔ خود یہ غزل بھی برطرفی کے زمانے (۱۲۲۹ھ) کی نہیں بلکہ ۱۲۱۴ھ سے پہلے کی ہے۔ یہ غزل ''دیوانِ انشا'' کے اُس مخطوطے میں بھی موجود ہے جو ۱۲۱۴ھ کا مکتوبہ ہے[۳۲]۔ اس کے علاوہ اس غزل کے تین شعر مصحفی نے اپنے ''تذکرۂ ہندی'' میں بھی دیے ہیں جو ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۹ھ کے درمیان لکھا گیا تھا۔[۳۳]

۱۲۲۹ھ میں خود انشا کم و بیش ساٹھ سال کے ہو گئے تھے۔ انشا نے زندگی کے ہر پہلو کو چھو کر اور برت کر دیکھا تھا۔ ''لطائف السعادت'' اور ''روزنامچہ'' میں لکھا ہے کہ وہ سولہ نگیں روز کھاتے تھے۔ شبنم میں سوتے تھے اور رات کو حوض میں نہاتے ہوئے قثار الحمار (ترکاری) کھاتے تھے جو سوءِ تنفس، اوجاعِ مفاصل اور استسقاء کے نافع ہے۔ ساری عمر لہو و لعب میں کٹی۔ ایک دفعہ بیمار پڑے تو بند بند جکڑ گیا۔ حرارتِ قلب کی وجہ سے سانس لینے میں دشواری ہونے لگی۔ درد کی شدت اور چمک سے بدحال ہو گئے۔ وجع مفاصل میں بھی مبتلا تھے۔ مادۂ فاسد جمع ہو گیا تھا۔ اس کا اظہار ایک طویل غزل میں کیا ہے جس کے پانچ شعر یہ ہیں[۳۴]۔

رہا ہمیشہ سروکار فسق سے مجھ کو   جو چیز ظاہر و باہر ہو اُس کی کیا تصریح
بلہو و لعب کٹی عمر، طبع تھی مائل   کبھی بحسنِ ملیح و کبھی برنگِ صبیح
کسی کی ہجو کبھی فارسی میں گہ میں نے   قصیدۂ عربی میں کسی کی کی تمدیح
فسادِ تمۂ شک سے نہ تھا مجھے پرہیز   علیل اس لیے اب ہوں بہ اکلِ مخِ شحیح
ہوا ہوں ضعف و نقاہت سے اس قدر لاغر   کہ جس طرح سے مصور رگوں کی ہو تشریح

ایسی زندگی گزارنے کے بعد بیماریوں کا نزول فطری امر تھا۔ پھر موت تو خود ایک بیماری ہے۔ آئی اور انشا کو لے گئی۔ یہ ۱۲۳۳ھ کا واقعہ ہے۔ شاگردِ انشا بسنت سنگھ نشاط نے قطعۂ تاریخ وفات کہا۔

خبر انتقالِ میر انشا   دلِ غم دیدہ تا نشاط شنفت
سالِ تاریخ او زجانِ اجل   عرفی وقت بود انشا گفت

اس میں تعمیہ ہے۔ ''عرفی وقت بود انشا'' سے ۱۲۳۰ھ نکلتے ہیں۔ تیسرے مصرع کے جانِ اجل کے ''ج'' کے ۳ عدد اضافہ کرنے سے تاریخِ وفات ۱۲۳۳ھ برآمد ہوتی ہے۔

انشا لمبے چوڑے بھاری بھرکم جسم کے آدمی تھے۔ ایک دن نواب سے انشا نے کہا کہ یہ غلام ایک پیر پر کھڑا رہے گا۔ نواب نے فرمایا: ''تمہاری جسامت کے مطابق حوض کہاں ملے گا'' [۳۴-الف] مصحفی نے بھی ایک شعر میں اُن کی فربہی کا ذکر کیا ہے:

ہوا مصحفی سے فرد سر عدد کا   سنبھالی نہ فربہ نے لاغر کی ٹکر

انشا کس کے شاگرد تھے۔ اس کا ذکر کہیں نہیں آتا۔ معلوم ہوتا ہے کہ اردو شاعری میں وہ کسی کے شاگرد نہیں تھے لیکن فارسی میں ان کا تعلق مرزا فاخر مکین سے ضرور تھا۔ موہن لال انیس نے ''انیس الاحبا'' کے نام سے ایک تذکرہ لکھا جس میں اس بات کا التزام کیا کہ اس میں صرف مرزا فاخر مکین اور ان کے شاگردوں کو شامل کیا [۳۵]۔ اس میں انشا کا ترجمہ شامل ہے۔ بھگوان داس ہندی بھی فاخر مکین کے شاگرد تھے انہوں نے بھی اپنے ''تذکرہ ہندی'' میں انشا کو شامل کیا ہے۔ انشا کی مثنوی ''شکایتِ زمانہ'' میں یہ دو شعر ملتے ہیں

ہمیشہ وردِ جاں تھا شعر اُستاد   یہی پڑھ پڑھ کے تھا سرگرم فریاد
نہ تنہا عشق از دیدار خیزد   بسا کیں دولت از گفتار خیزد

(کلامِ انشا، ص ۳۶۲)

اردو شعر انشا کا ہے اور فارسی شعر فاخر مکین کا ہے اور ان کے شعر کو انشا نے ''شعرِ استاذ'' کہا ہے۔ اس سے بھی معلوم ہوا کہ فارسی میں انشا فاخر مکین کے شاگرد تھے۔

انشا کے پانچ بچے تھے۔ تین لڑکے اور دو لڑکیاں۔ لڑکوں میں ایک سید تعالیٰ اللہ تھے جو ۸ سال کی عمر میں ۲۸ رذالحجہ ۱۲۱۷ھ کو وفات پا گئے جن کے کئی قطعاتِ تاریخ وفات کلیاتِ انشا میں ملتے ہیں۔ دوسرا بیٹا سید اشکر اللہ خاں تھا جس کا سالِ وفات ''وادریغا'' سے ۱۲۲۲ھ برآمد ہوتا ہے۔ تیسرے بیٹے سید محمد تھے جو اُسی سال پیدا ہوئے جس سال سید تعالیٰ اللہ نے وفات پائی یعنی ۱۲۱۷ھ میں۔ ''دیوانِ انشا'' میں سید محمد کی تاریخ ولادت کی تاریخیں درج ہیں۔ یہ وہی بیٹا تھا جو ۱۲۲۹ھ میں زندہ تھا اور جسے انشا نے اپنے داماد کے ساتھ اُن معززین شہر کے پاس صفائی کے لیے بھیجا تھا جن کو یہ غلط فہمی ہو گئی تھی کہ یہ ہجویں سبحان قلی بیگ راغب نے نہیں بلکہ خود انشا نے کہہ کر راغب کا نام ان میں شامل کر دیا تھا۔ [۳۶]

انشا کی دو لڑکیوں میں سے ایک الٰہی بیگم تھیں جو میر محمد تقی کی زوجہ تھیں اور دوسری مولائی بیگم جو مرزا احمد منشا کی بیوی تھیں۔ مولائی بیگم چیچک کی بیماری میں اپنے دو چھوٹے چھوٹے بچوں (ایک لڑکا، ایک لڑکی) کو چھوڑ کر ۱۲۲۸ھ میں وفات پا گئی تھی۔ رقعاتِ قتیل میں اس کا ذکر آیا ہے۔ الٰہی بیگم زوجہ میر محمد تقی کے ایک بیٹے ذوالفقار الدولہ سجاد تھے اور تین بیٹیوں میں سے ایک بیٹی ننھی بیگم (انشا کی نواسی) واجد علی شاہ کی محل تھی۔ مولائی بیگم کے شوہر مرزا محمد منشا (م ۱۲۵۵ھ) صاحبِ دیوان شاعر تھے۔ زیادہ تر فارسی میں کہتے تھے۔ ان کا کلیاتِ فارسی کتب خانۂ شرقیہ میں محفوظ ہے۔ [۳۷]

انشا کئی زبانوں پر عبور رکھتے تھے جن میں اردو، فارسی، عربی اور ترکی شامل ہیں اور کئی زبانوں سے واقف

تھے جن میں پنجابی، بنگلہ، مارواڑی، کشمیری، پوربی، برج بھاشا، راجھستانی اور مرہٹی شامل ہیں۔ اردو و فارسی میں تو انشا کے دواوین موجود ہیں۔ ''روزنامچہ'' ترکی زبان میں لکھا گیا ہے۔ قطعۂ منقوط بھی ترکی زبان میں ہے۔ مختلف قصیدوں اور غزلوں میں بھی ترکی اشعار اور مصرع آئے ہیں۔ عربی اشعار اور مصرع بھی جا بجا انشا نے لکھے ہیں۔ وہ قصیدہ جو نواب سعادت علی خاں کے جلوس کے موقع پر پیش کیا گیا تھا اس میں بھی کئی زبانوں میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ انگریزوں کے بڑھتے اثرات اور پھیلتے اقتدار کے باعث انشا کے ہاں انگریزی الفاظ بھی استعمال میں آئے ہیں مثلاً یہ دو شعر دیکھیے۔

کرچ لے کر آہ کی کہتا ہے یو دل چرخ سے   تم سے ''ول بوگر'' بڑا صاحب لڑائی مانگتا

دوسرا مصرع انگریز صاحب کی اردو کا لہجہ ہے جس میں عام بول چال کے انگریزی الفاظ Well Bugger بھی استعمال میں آئے ہیں۔ اسی طرح قصیدہ تہنیت جلوس سعادت علی خاں کے اس شعر میں پہلا مصرع انگریزی زبان کا ہے

او می لارڈ یُو ٹو اور می پور سلَیو   کنگ انگریز یہ بولے ہے ترا دیکھ حشم [۳۸]

جسے انگریزی میں یوں لکھا جائے گا۔ اس میں سوائے ''اور'' کے سارے الفاظ انگریزی کے ہیں ''O me Lord you to aur me poor slave''۔ اسی طرح اُس قصیدے میں جو جارج سوم کی تخت نشینی کی سالگرہ کے موقع پر پیش کیا گیا تھا اُس میں بھی کئی الفاظ مثلاً پوڈر (Powder)، کین (Cane)، بوتل (Bottle)، پلٹن (Platoon)، ارگن (Argon)، کوچ (Coach)، کنگ (King) کے علاوہ بعض انگریزی اشیاء کے اردو ترجمے بھی کیے ہیں مثلاً صندوقِ فرنگی (شاید ''Musical Box'')، ساعتِ فرنگی (Clock) وغیرہ۔ انشا پہلے شاعر ہیں جنہوں نے انگریزی الفاظ غزل اور قصیدہ میں استعمال کیے۔ یہ انگریزی زبان و تہذیب کے اثرات کی وہ ابتداء تھی جو پوری شدت کے ساتھ نہ صرف آج ہماری زبان و تہذیب پر چھائی ہوئی ہے بلکہ اس نے ہماری اصل تہذیبی روح کو بھی محصور و نظر بند کر دیا ہے۔ اس دور کا طبقۂ خواص ان اثرات کو تیزی سے قبول کر رہا تھا۔ خود نواب سعادت علی خاں انگریزی زبان سیکھ رہے تھے۔ انگریزی وضع کی کوٹھی بنوا رہے تھے اور انگریزی اشیاء و لباس بھی استعمال کرنے لگے تھے۔ انشا نے پوچھا: ''حضور کی مشقِ انگریزی اس دوران میں کہاں تک پہنچی؟'' ہندی زبان میں ارشاد ہوا ''ہاتھی دانت کی ڈبیا بنالیتا ہوں''۔ [۳۹]

انشا کی علمی استعداد بہت اچھی تھی۔ حافظہ بلا کا تھا اور ذہانت غیر معمولی تھی۔ اُن کا علم حاضر تھا تخلیقی صلاحیت و قوت بھی خداداد تھی۔ وہ نہ صرف فقہ و حدیث، فلسفہ و منطق، صرف و نحو اور طب اور دوسرے علوم متداولہ سے واقف تھے بلکہ زبان و قواعد، لغت و لسانیات، روزمرہ و محاورہ، فن شاعری اور علم عروض پر بھی قدرت رکھتے تھے۔ انشا نے مختلف بحروں میں شعر کہے ہیں۔ ان کی کئی غزلیں ذو بحرین ہیں۔ زبان و بیان اور بحور پر ایسی قدرت کہ جب چاہیں اور جہاں چاہیں بحر میں دوسری بحر کا مصرا لگا دیتے ہیں۔ جو فن کے اعتبار سے بھی صحیح ہوتی ہے۔ ایک غزل جس کا مطلع یہ ہے۔

کچھ یہ مجھی کو یوں نہیں اس کی پھبن نے غش کیا
غنچے بھی چٹ سے فق ہوئے، سارے چمن نے غش کیا

ذو بحرین ہے۔ اس زمین میں انشا نے دس غزلیں کہی ہیں اور اُن میں استعمال بحر کا کمال دکھایا ہے۔ مرزا عظیم بیگ نے بحر رجز میں ایک غزل کہی۔ کسی شعر میں وہ غلطی سے بحر رجز کے بجائے بحر رمل استعمال کر گئے۔ انشا نے بھری محفل میں اُن سے تقطیع کے لیے کہا۔ عظیم بیگ عظیم پر گھڑوں پانی پڑ گیا اور دشمنی کی بنیاد پڑ گئی۔

مرزا جعفر اور انشا میں ہجر کے لفظ پر مباحثہ ہو گیا۔ مرزا جعفر کہتے تھے کہ یہ لفظ زیر سے ہے۔ انشا نے کہا زبر سے ہے۔ انشا نے ایک قطعہ لکھا جس کے پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ قتیل بھی مرزا جعفر کے ہم خیال تھے۔ اس قطعہ میں قرآن کے حوالے سے ثابت کیا کہ "ہجر" زبر ہی سے صحیح ہے اور قتیل نے اعتراف کیا کہ "آخر میدان بدست خان صاحب ماند"۔ ایک دفعہ قرآن شریف کے ایک لفظ مَعَنا پر قتیل سے بحث ہو گئی۔ انشا بعد نماز ظہر تلاوت کلام مجید میں مشغول تھے۔ مرزا قتیل اُن کے مہمان تھے۔ تلاوت کرتے ہوئے جب انشا نے لفظ مَعَنا پڑھا تو مرزا قتیل نے کہا "قاعدہ عربی کی رُو سے مَعنا (بہ سکونِ عین) ہے۔ انشا نے فوراً یہ کبت کہا:

کہے جو کہ قتیل صحیح ہے وہ کہ وہ کھتری ہے اور گدھے کی ہے دم
کہے وہ جو خدا مَعَنا سو غلط، نہ طریق رشاد کو کیجیے گم
مَعَ ہو جو مضاف تو عین کو جزم اجی کیوں ہو بھلا وہ کہو مجھے تم
تو مثالیں غلط ہوں یہ سب مَعَہٗ مَعَہا مَعَ مَن مَعَنا مَعَکُم

انشا فنِ ندیمی میں بھی کمال رکھتے تھے۔ حاضر جواب اور نکتہ رس، موقع شناس اور شگفتہ مزاج تھے۔ ظرافت اُن کی گھٹی میں تھی۔ اسی لیے دربار میں سب پر چھا جاتے تھے۔ میر، سودا اور سوز بھی دربار سے وابستہ تھے لیکن انشا اپنے مزاج اور میلان طبع کے باعث پورے طور پر درباری آدمی تھے۔ یہی اُن کی قوت اور یہی اُن کی کمزوری تھی۔ سولہ برس کے تھے کہ نواب شجاع الدولہ کے دربار سے وابستہ ہو گئے اور اپنی ذہانت وطباعی سے ایسے چھائے کہ نواب کی پسندیدہ شخصیت بن گئے۔ احمد علی سندیلوی نے لکھا ہے کہ "چوں صورت مطبوع وتقریر دلچسپ یافتہ بُود در تمام دربار احدی بحسن تکلم او نمی رسید مورد عنایات بندگانِ عالی ومحسود اہل دربار شد ...."[۴۰]۔ نواب شجاع الدولہ کی وفات کے بعد مرزا نجف خاں کے ملازم ہو گئے۔ دہلی آئے تو میرزا میڈھو ابن نواب شجاع الدولہ کی محفلوں میں سب پر چھا گئے۔ یہیں وہ محمد بیگ ہمدانی سے قریب ہو گئے۔ یہیں شاہ عالم ثانی کی محفلوں میں بھی شرکت کی اور پھر جب لکھنؤ آئے تو الماس علی خاں کی خدمت میں حاضری دی اور معزز ہو گئے اور کچھ عرصے بعد جب شہزادہ سلیمان شکوہ لکھنؤ آئے تو ان سے وابستہ ہو گئے۔ بادشاہ، نوابین، امراء اور شہزادوں سے تعلق پیدا کرنے اور قائم رکھنے کی جس صلاحیت کی ضرورت تھی وہ انشا میں پوری طرح موجود تھی۔ نواب سعادت علی خاں کی ناراضی میں بھی قلی بیگ راغب کی سازش شامل تھی ورنہ انشا ہمیشہ نواب کی ناک کا بال بنے رہے۔ "لطائف السعادت" اور خصوصاً "ترکی روزنامچہ" کے مطالعے سے ان کی موقع شناسی اور درباری مزاج کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔ صاف گو تھے اور بات کہنے میں بے باک تھے۔ نواب سعادت علی خاں نے کوئی بات کہی۔ انشا نے لکھا کہ "یہ بات سن کر میں خوب ہنسا اور کہا کیا خوب ارشاد ہوا اور میں بے تحاشا ہنسا ہر چند اس میں ہنسی کی کوئی بات نہیں تھی"[۴۱]۔ علمی استعداد اور شعر وشاعری کے ساتھ باتیں کرنے کا فن بھی خوب آتا تھا۔ موقع شناس ایسے کہ اُڑتی چڑیا کو پہچان لیتے۔ ہر وہ کام کرتے جو مُربی یا نواب کو پسند ہوتا۔ نواب سعادت علی خان نے خواجہ سرا آفرین علی خاں سے کہا کہ "آج تمہاری پگڑی عجیب وغریب ہے۔ یہ تو پگڑی نہیں

فرانسیس کی ٹوپی ہے۔ انشا ساتھ تھے۔ آہستہ آہستہ یہ مصرع پڑھا: ''پگڑی تو نہیں، ہے یہ فرانسیس کی ٹوپی''۔ حضور نے سن لیا اور فرمایا ''صاحب چلا کے کیوں نہیں پڑھتے۔ دیکھو میاں آفرین علی خاں تم پر یہ مصرع ہوا ہے''۔ ''پیرو مرشد کیا مصرع؟'' فرمایا ''ہم کیا جانیں انہوں نے کہا ہے''۔ انشا نے فوراً مصرع پڑھا اور عرض کیا۔ یہ عجیب زمین نکلی ہے حضور کی زبان سے اور بارہ اشعار کی غزل کہہ ڈالی [۴۲]، جو دیوان انشا میں شامل ہے۔

درباری ادب آداب کا ہر وقت خیال رکھتے تھے۔ مرزا تقی خاں نے حضور کی مدح میں ایک قصیدہ پڑھا۔ پڑھ چکے تو انشا نے یہ شعر پڑھا:

سُن قصیدہ یہ تمہارا سید انشا نے کہا   واہ وا، سو واہ وا، سو واہ وا، سو واہ وا

اور لکھا کہ ''تعریف کرتے ہوئے حضور کے سامنے زور زور سے کچھ کہنا اور آواز کو بلند کرنا سوئے ادب ہے اس لیے میں نے اس شعر پر اکتفا کی'' [۴۳]۔ ایک موقع پر نواب سعادت علی خاں سے مخاطب ہو کر کہا ''اگر فی الحقیقت بشر کے لباس میں ولی کا وجود ممکن ہے تو اس کا ثبوت جناب مبارک کی ذات ہے۔ ربّ کعبہ کی قسم اس سے قطع نظر کہ جناب مستطاب میرے خداوندِ نعمت ہیں حقیقت کا تقاضا یہ ہے کہ آدمی حضور کے ارشادات مکتوبہ کا مطالعہ کیا کرے تاکہ بہت زیادہ خوشی دخری اس کو نصیب ہو'' [۴۴]۔ اسی وجہ سے نواب انہیں بہت پسند کرتے تھے۔ رائے رتن چند نے بتایا کہ ''کل حضور کے سامنے تمہارا ذکر نکلا تھا۔ حضور پُر نور تمہاری تعریف کرتے تھے اور کہتے تھے بہت اچھا شریف عمدہ آدمی ہے۔ اس کی صحبت غنیمت ہے لیکن میں کیا کروں کہ میرے پاس وقت نہیں کہ میں اس کی صحبت سے لطف اٹھا سکوں'' [۴۵]۔

انشا باتوں کے دھنی تھے۔ ان کی باتوں میں ایسی دلچسپی اور لطف تھا کہ لوگ اُن کی صحبت میں خوش رہتے تھے۔ باتیں کرنا انشا کا خاص فن تھا۔ یہی باتیں اُن کی شاعری ہیں۔ انہیں سے وہ جان محفل ہیں اور یہی باتیں ان کی کامیاب درباری زندگی کا راز ہیں۔ قتیل نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''در دربار آنچہ معلوم باشد باید گفت'' [۴۶]۔ احمد علی سندیلوی نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ''آدمی در صحبتِ اوی رود غمہائے زمانہ فراموش ی کند۔ نقلہائے عجیب وقصہ ہائے غریب یاد دارد و از طبیعت خود نیز ی تراشد۔ لطایف او اگر شمار کردہ آید کتا بے جداگانہ مرتب ی تواں کرد .. '' [۴۷]۔ اسی سے اُن کی سیرت و کردار کی تشکیل ہوتی ہے۔ یہی درباردارانہ مزاج اُن کی شاعری کا مزاج ہے ان کی شاعری کو بھی اسی زاویے سے دیکھنا چاہئے۔ ان کی باتوں میں جو طباعی، جو ظرافت، لطیفہ بازی، ٹھٹھول اور جو ہنسوڑ پن، تفنن، شوخی و ظرافت نظر آتی ہے ان کا خمیر بھی اُنیسویں صدی کے درباروں کے رنگ و مزاج سے اٹھا ہے۔ خود انشا کی شخصیت کی تعمیر بھی درباری تقاضوں سے ہوئی ہے۔ یہی عناصر اُن کی شاعری میں، دریائے لطافت میں، رانی کیتکی کی کہانی میں، لطائف السعادت اور روزنامچہ میں واضح طور پر موجود ہیں

انشا کی گفتگو وہ دھواں دھار ہے کہ آج   آ کر بہار اُس کے گلے سے لپٹ گئی
ہنگام سخن سنجی آتش کے زبانے کو   شرمندہ کیا اے دل اُس شوخ کی گپ شپ نے
آزادوں کے لہجے میں غزل یہ جو سنائی از بہرِ تفنن
اب اپنی تو بولی میں کچھ اشعار کہو انشا ہو جس میں ظرافت

اُن کی شاعری کے مخاطب بھی خواص ہیں عوام نہیں۔

متکلم ہیں خاص لوگوں سے   کب مخاطب کریں ہیں عام کو ہم

بار بار اپنے اشعار میں بھی وہ درباری پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

وہ لطیفہ گوئی اُس کی وہ فصاحت اور بلاغت   نہیں اس قدر کہ بولے کوئی شاعر و سخن داں
انشا ہنسی کے واسطے کہہ اور اک غزل   اور اس غزل میں صرف تو ان کا بگاڑ باندھ
اب چھیڑ چھاڑ کی غزل انشا اک اور لکھ   ہیں لاکھ شوخیاں تری نوکِ قلم کے ساتھ

یہی لطیفہ گوئی، علم و فضل کا شعور اور اس کا برمحل استعمال، ہنسی کے واسطے شعر کہنا اور چھیڑ چھاڑ کے لیے غزل کہنا یہی دربار کی ضرورت تھی اور یہی انشا کا مزاج تھا۔ اسی سے ان کی شاعری کا رنگ و آہنگ پیدا ہوتا ہے اور یہی درباری مزاج ان کی شاعری کو دوسروں سے الگ کر دیتا ہے۔

انشا کے اس مزاج میں ایک ایسی بنیادی کمزوری بھی شامل ہو گئی تھی کہ اُن کا منہ زور پن معرکہ آرائی کا سبب بن جاتا تھا۔ وہ کسی کے اعتراض کو برداشت نہیں کر سکتے تھے اور بے طرح بھڑک اٹھتے تھے۔ وہ اپنے سامنے کسی کو کچھ نہیں سمجھتے تھے۔ جس کا اظہار وہ بار بار اپنی شاعری میں بھی کرتے ہیں:

آپ کے سر کی قسم رستمِ دستاں کیا ہے   اڑ کھڑے ہوویں تو ہم زال سے لڑ سکتے ہیں
ساتھ صاحب کے جو پھرتے ہیں یہ سفلے دو چار   غور تو کیجیے بھلا مجھ سے جھگڑ سکتے ہیں

کاٹے ہیں ہم نے یونہیں ایامِ زندگی کے
سیدھے سے سیدھے سادے اور کج سے کج رہے ہیں

ہلا کے قاف کو ہر چند ہوں اٹھا سکتا   پر اپنے سے نہیں اٹھتا کڑے سخن کا بوجھ
میں کہے دیتا ہوں انشا سے ذرا بچ کھیلیو   وہ بلا ہے، قہر ہے، آفت ہے، اک اُستاد ہے
بھلا مجھ سے دیو کے سامنے کوئی ٹھونک سکتے ہیں خم بھلا   ارے یہ انگوٹھے سے آدمی ترے پودنے سے بٹیرے

ہوں وہ جبروتی کہ گروہِ حکما سب
چڑیوں کی طرح کرتے ہیں چوں چوں مرے آگے

یہ مزاج ہر دم، ہر پل اُن کے ساتھ رہتا ہے۔ نواب سعادت علی خاں اُن کے پیر و مرشد اور خداوندِ نعمت تھے۔ ایک دن ذکر چھڑا کہ نہیں معلوم کہ اس برس "نوروز" سُور پر سوار ہے یا کوئی دوسری سواری رکھتا ہے۔ ارشاد ہوا غالباً چوہے پر سوار ہوگا کیونکہ اکھاڑ پچھاڑ میں وہ اپنے انداز میں مخصوص ہے۔ انشا نے عرض کیا: کیا خوب فرمایا۔ ارشاد ہوا ابھی آپ اس کے لطف کو نہیں پہنچے ہیں۔ دوسرا ہوتا تو خاموش ہو جاتا۔ جی ہاں، جی ہاں کرنے لگتا۔ نواب نے یہاں انشا کی فہم و ذہانت کو للکارا تھا۔ فوراً بھڑک اٹھے اور بولے۔ بالکل اس حقیقت کی تہ کو پہنچ کر داد دی ہے۔ احقر کا دستور نہیں کہ سمجھے بغیر واہ واہ کرے۔ تصور کے بغیر تصدیق عوام الناس کی عادت ہے اور جاہلوں کا شیوہ۔ یہ میرا شعار نہیں[۴۸]۔ یہ وہ انا پرستی و خود پسندی تھی کہ اُن کے دوست بھی اندر سے خوش نہیں رہتے تھے۔ قاسم علی خان نے نواب سعادت علی خاں کے سامنے بعض کلمات شوخی و استہزا کہے۔ انہوں نے برہم ہو کر مردانہ وار جواب دیا کہ "تم جس کے نوکر ہو ہم اُس کے عزیز ہیں۔ مثل اوروں کے ہماری نسبت ایسا کہنا نہ چاہیے" یہ کہہ کر بگڑ کر چلے آئے اور پھر دربار نہ گئے۔ جنابِ عالی نے بھی کچھ اس کی تلافی و دل جوئی نہ کی[۴۹]۔ اپنی مثنوی "مرغ نامہ" میں جن قاسم علی خاں کی

تعریف کر چکے تھے، اب اُن کی نہایت رکیک ہجو لکھی جس میں اُن کی نجابت، شکل و صورت، تو ندیلے پن کو موضوعِ سخن بنا کر ہجو میں اُن کے نام تک کو الٹ دیا ہے:

گھمنڈاں ڈومروں کا یہ نہایت مجھ کو بھاتا ہے   جو کہتے ہیں کہ ہم کو بادشاہوں ساتھ ناتا ہے
چھورا کے محل پوترد بر نفاخ صرصر ہے   وہ چچی جیسے کچھوے ناک مینڈک منہ چھچھوندر ہے
قیامت نوح انسانی میں الٹا قسم ہے اس کا   تبھی "ازرم مساق بلع ناخ" اسم ہے اُس کا[۵۰]

یہ ۱۲۲۳ھ کا قصہ ہے۔ انشا نے سعادت علی خاں کی سالگرہ کے موقع پر قطعۂ تہنیت پیش کیا۔ ۲۰ رجمادی الاول کو نواب سے ملے تو نواب نے فرمایا "تم پر کسی نے اعتراض کیا ہے؟"۔ انشا نے دست بستہ دس شیروں کی طرح چلا کر کہا "اس بیت پر جو میں نے اس طرح کہی ہے:

جب تلک عقدِ ثریا رہے انشا اللہ   یونہی پڑتی رہے یہ تا صد وسی سالگرہ

یعنی ایک مصرع غیر محدود ہے اور ایک مصرع محدود ہے۔ اس طرح تو دوسرے شعرا نے بھی کہا ہے اور ایک رباعی پڑھی۔ اس پر نواب نے کہا کہ اس میں تو لفظ قبیح ہے[۵۱]۔ انشا اسی طرح الجھتے رہے اور دلائل پر دلائل دیتے رہے۔

ایک دن نواب کاغذات دیکھ رہے تھے کہ کسی محرر نے غلطی سے "اجناس" کو "اخبا" لکھ دیا۔ پوچھنے پر محرر نے اس لفظ کی صحت کے سلسلے میں کچھ ثبوت دینا چاہا تو نواب نے اس قضیے کا حکم انشا کو مقرر کر دیا۔ محرر انشا سے بھی الجھنے لگا۔ انشا نے ایک ہجویہ مزاحیہ قطعہ کہا[۵۲] اور اُسے اپنی جودتِ طبع سے الّو کر دیا۔ اس سلسلے کی سات رباعیات "کلامِ انشا" میں موجود ہیں[۵۳]۔

فی البدیہہ کہنے میں بھی انہیں ید طولیٰ حاصل تھا۔ موہن لال انیس نے لکھا ہے کہ "روزے راقم راودر رستم نگر بمشاعرۂ نواب محبت خاں دیدہ، ہم آغوش گردیدہ۔ . . ذہنِ ذکا و طبع رسا بدرجہ داشت کہ دراں صحبت قریب دہ دوازدہ مطالع بہ مطالع شعر باندک تامل فی البدیہہ موزوں نمودہ کہ یکے ہم خالی از خوبی نبودہ۔ غرض کہ ایں چنیں قدرت بر بدیہہ گوئی در ہیچ کس ندیدہ و نشنیدہ"[۵۴]۔

جیسا کہ میں لکھ آیا ہوں انشا پوری طرح دربار سرکار کے آدمی تھے۔ وہاں کے ادب آداب سے پوری طرح واقف تھے۔ اپنے زمانے کی سیاسی و مقتدر ہستیوں سے اُن کے مراسم تھے۔ بات کرنے کا نہایت اچھا سلیقہ رکھتے تھے۔ جودتِ طبع اور علم و فن کے حامل تھے۔ ظریف و ہنسوڑ تھے۔ ظرافت ان کے مزاج میں شامل تھی۔ انہیں اپنی بات کہنے اور اپنی حیثیت منوانے کا ہنر آتا تھا۔ خوش طبع تھے۔ ہنسی مذاق سے محفل کو صد رنگ بنا دیتے تھے۔ ذہانت کی چمک سے گفتگو مہک اٹھتی تھی۔ جدتِ طرز، آزاد طبع اور قادر الکلام تھے۔ حاضر دماغ اور حاضر جواب بھی۔ منہ پھٹ اور بے باک بھی۔ ہر دم نئی سے نئی لاتے تھے اور محفل پر چھا جاتے تھے۔ اس صورت میں حاسدوں کا پیدا ہو جانا فطری بات تھی۔ اسی وجہ سے وہ جہاں گئے اور جہاں رہے معرکوں میں الجھے رہے۔ جس نے اُن پر اعتراض کیا اُسے مسکت جواب دیا اور قائل کر کے خاموش کر دیا۔ انشا کے یہ معرکے اس دور کی ادبی تاریخ کا حصہ ہیں۔ اسی لیے ان میں . . چند معرکوں کا مطالعہ ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔

جہاں تک قتیل سے بحث و مباحثہ کا تعلق ہے اُنہیں ہم معرکے کے ذیل میں نہیں لاتے۔ یہ علمی بحثیں تھیں

جن کا جواب انشا نے اپنے انداز سے دیا اور قتیل کو خاموش کر دیا لیکن اُس پر ہجوں کے تیر نہیں برسائے۔ انشا قتیل کے علم و فضل کے قائل تھے۔ دریائے لطافت لکھی تو اس میں انہیں شریک مصنف بنایا اور لکھا کہ "رد کردہ او بے تامل رد کردۂ من و پسندیدۂ اُو پسندیدۂ ایں کز عز زبان بودہ است   و چند سطرے کہ ی توسم نگاہ داشتن آں نیز موقوف بر پسند اوست" [۵۵]۔ اسی طرح دوسروں سے چھوٹے موٹے اختلاف بھی معرکے نہیں ہیں۔ مولوی حیدر علی والا تحس بھی اسی لیے معرکہ نہیں ہے۔ معرکہ اس وقت ہوتا ہے جب فریقین موضوع سے ہٹ کر ایک دوسرے کی ہجو پر اُتر آئیں۔ مرزا عظیم بیگ عظیم سے جو کچھ ہوا وہ "معرکہ" ہے۔

انشا دلی آئے اور یہاں کی محفلوں میں شریک ہوئے تو کچھ ہی عرصے میں اپنی جودت طبع، قادر الکلامی اور علم و فن کے باعث محفلوں پر چھا گئے۔ اس وقت دلی اجڑ چکی تھی اور وہاں کوئی ایسا شاعر نہیں تھا جو شاہ حاتم، میر، درد، سودا وغیرہ کی یاد کو تازہ کرتا۔ دوسرے اور تیسرے درجے کے شاعروں کی کثرت تھی۔ ان میں ایک شاعر مرزا عظیم بیگ عظیم بھی تھے جو قدرت اللہ قاسم، ولی اللہ محب، ثنا اللہ فراق، انشا اللہ خاں انشا کی طرح شجاع الدولہ کے بیٹے مرزا میڈھو کی محفل مشاعرہ میں شریک ہوتے تھے۔ مزاج کے کڑوے تھے اور علم و فن بھی واجبی تھا لیکن اپنے آگے کسی کو کچھ نہیں سمجھتے تھے۔ شاہ حاتم اور مرزا سودا کے شاگرد اور قدرت اللہ قاسم کے دوست تھے [۵۶]۔ ایک دن عظیم نے ایک غزل پڑھی جو بحر رجز میں تھی اور اسی میں کوئی شعر یا مصرع بحر رمل میں آ گیا۔ انشا نے شعر سنا تو بھری محفل میں تقطیع کے لیے کہا۔ مرزا عظیم بیگ پکڑے گئے۔ اُن کے پاس کوئی جواب نہیں تھا۔ وہ بہت شرمندہ اور بے طرح بے عزت ہوئے۔ اس واقعہ کے بعد عظیم نے انشا کے خلاف ایک ہجو لکھی جس کے نو بند قاسم نے عظیم کے ترجمے میں دیے ہیں [۵۷]۔ اب محفل مشاعرہ میں دو گروہ بن گئے۔ ایک میں عظیم، قاسم، ہدایت، فراق، محب وغیرہ شامل تھے اور دوسرے میں انشا، برکت اور مشتاق شامل تھے۔ ہر محفل میں اپنی عظمت کے راگ الاپے جاتے اور ایک دوسرے پر چوٹ کی جاتی۔ انشا نے بھی ایک ہجو لکھی جس میں بحر رجز و بحر رمل کے واقعے کو بیان کیا۔ اس ہجو کا ایک بند یہ ہے [۵۸]

گر تو مشاعرے میں صبا آج کل چلے   کہیو عظیم سے کہ ذرا وہ سنبھل چلے
اتنا بھی حد سے اپنی نہ باہر نکل چلے   پڑھنے کو شب جو یار غزل در غزل چلے
بحر رجز میں ڈال کے بحر رمل چلے

عظیم کی ہجو کے پیچھے اُن کے گروہ کے سب شاعروں کا ہاتھ تھا جو ہر طرح سے انشا کو ذلیل و خوار کرنا چاہتے تھے۔ اس سے بات اتنی بڑھ گئی کہ مشاعرہ اکھاڑا بن گیا اور معرکہ آرائی ایک ایسے موڑ پر آ گئی کہ اس میں لٹھ بازی بھی آ داخل ہوئی۔ انشا کب چوکنے والے تھے۔ ہر مشاعرے میں حریفوں کو نیچا دکھانے کے لیے اپنے جوہر طبع کو مہمیز کیا۔ ایک دن انشا نے ایک غزل عربی زبان میں پڑھی جس کا مطلع مصحفی نے اپنے تذکرہ میں درج کیا ہے۔ [۵۹] اور اس کے بعد ایک اُردو غزل پڑھی جس کی زمین "ناز پانچوں نواز پانچوں" تھی اور جس کا مطلع یہ تھا:

چشم و ادا و غمزہ شوخی و ناز پانچوں   دشمن ہیں میرے جی کے بندہ نواز پانچوں
[۶۰]

غزل پر انشا کو ایسی داد ملی کہ شریکِ محفل مخالف شعرا مثلاً فراق، قاسم، ہدایت، ہادی اور عظیم وغیرہ پر گھڑوں پانی پڑ گیا اور اگلے مشاعرے میں اس کے جواب میں وہ ایک عربی غزل اور اس کا خمسہ کہہ کر لائے اور اردو غزل کے جواب "نواز

پانچوں" کے جواب میں "ساتوں" کی زمین بنا کر غزلیں کہیں۔ [۶۱] اس کی خبر انشا کو پہلے سے مل گئی۔ انھوں نے نئی زمین نکالی اور بجائے "ساتوں" کے "مہربان آٹھوں" کی زمیں میں خاموشی سے غزل کہی اور غزل عربی کے خمسے کے جواب میں ایک قطعہ کہہ کر رکھ لیا۔ عظیم اور ان کے ہم نوا بڑی تیاری سے آئے تھے۔ مشاعرہ شروع ہوا اور وہ سب کچھ پڑھا گیا جو عظیم اور ان کے ہم نوا کہہ کر لائے تھے۔ انشا کی باری آئی تو انھوں نے اپنی غزل پڑھی۔ مطلع تھا:

سر، چشم، صبر، دل، دیں، تن، مال، جان آٹھوں   صدقے کیے ہیں تم پر لو مہربان آٹھوں

اس کے بعد چار شعر اور پڑھے۔ مقطع تھا:

رُخ، خال، زلف، خط، لب، دنداں، ذقن، زنخداں   اس کے ہیں اپنے دشمن انشا ہر آن آٹھوں

اور پھر وہ اردو قطعہ پڑھا جو انشا کہہ کر لائے تھے۔ اس قطعہ کے سنتے ہی محفل برہم ہوگئی اور اتنی "چہ چہ پہ پہ" ہوئی گویا قیامت آگئی۔ [۶۲] دفعتاً نواب اٹھے اور سب شعرا کی دلجوئی کی اور انشا اپنی خاندانی شرافت اور علوحوصلہ کو کام میں لاتے ہوئے ہر ایک سے گلے ملے۔ مرزا عظیم اس کے بعد بھی نہیں چوکے اور کہا کہ میں نے عرضِ حال میں استاد کے ایک شعر کو بھی تضمین کیا ہے اور ایک بند پڑھا۔ جس کے ٹیپ کا مصرع یہ تھا: عجب طرح کی ہوئی فراغت گدھوں پہ ڈالے سے بار اپنا [۶۳]

اس معرکے میں بھی سید انشا اللہ خاں انشا کا پلڑا بھاری رہا۔

یہی صورت فائق نامی شاعر کے ساتھ پیش آئی۔ فائق نے اپنے کسی شعر میں لفظ "ید" کو تشدید کے ساتھ "یدّ" باندھا۔ انشا نے اس پر اعتراض کیا۔ قتیل بھی وہاں موجود تھے انھوں نے بھی انشا سے اتفاق کیا لیکن وہ اپنی بات پر اَڑا رہا۔ انشا نے کہا کہ اچھا سند پیش کیجیے۔ سند کہاں تھی جو وہ پیش کرتا۔ تین سال بعد قاموس کے حوالے سے ایک ضعیف سند پیش کی اور قتیل کو بھیج دی۔ قتیل نے اپنے ایک رقعہ میں بھی اس بات کا ذکر کیا ہے کہ تین سال بعد اس بے چارے نے قاموس سے ایک سند نکال کر مجھے بھیج دی۔ قتیل نے لکھا ہے کہ صورت یہ ہے کہ لفظ "ید" در کلام الٰہی و احادیث نبوی واوعیہ ہر جگہ بغیر تشدید کے ہے۔ صراح میں بھی یہی لکھا ہے کہ مشدد نہیں ہے اور صاحب قاموس نے بھی پہلی اور صحیح صورت بغیر تشدید کے ہی بتائی ہے لیکن ایک جگہ یہ بھی لکھا ہے کہ بعضے غیر فصیح اہل زبان عرب "ید" کو مشدد بھی بولتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ "بعضے از عربان غیر فصیح" کا مشدد استعمال سند نہیں ہوسکتا۔ انشا نے از راہ تفنن و ظرافت ایک قطعہ لکھا جس میں وہ الفاظ جو بغیر تشدید کے بولے جاتے ہیں انھیں تشدید کے ساتھ باندھ کر فائق کا مذاق اُڑایا۔ اس قطعے کے تین شعر یہ ہیں:

چہ خوش گفت فائقِ شاعر غرا   کہ چوں ذہنِ او ذہن رسا نباشد
بہ گفتا کہ من شاعر خوش فکرم   چو من ہیچ مغل گویا نباشد
چو تشدید در شعر ضرورت افتد   تشدید صحیح چرا نباشد [۶۴]

ادھر فائق نے انشا کی ہجو لکھی اور خود انھیں سنائی۔ انشا ہجو سن کر خوش ہوئے۔ فائق کو پانچ روپے انعام دیے اور ساتھ ہی یہ قطعہ بھی انھیں پیش کیا:

فائق بے حیا چو ہجوم گفت   دل من سوخت، سوختہ بہ
صلہ اش پنج روپیہ دادم   دہن سگ بہ لقمہ دوختہ بہ

اسی کے ساتھ یہ قصہ تمام ہوا۔ انشا کا اعتراض اپنی جگہ درست تھا۔ اس کے بعد انشا کا سب سے بڑا معرکہ مصحفی کے ساتھ ہوا۔

غلام ہمدانی مصحفی دوسری بار ۱۱۹۸ھ/۸۴۔۱۷۸۳ء میں لکھنؤ آئے اور پھر یہیں کے ہو رہے۔ آنے کے کچھ عرصے بعد ان کا پہلا معرکہ قلندر بخش جرأت سے ہوا لیکن جرأت کی صلح جو طبیعت کی وجہ سے جلد ختم ہو گیا۔ ۱۲۰۵ھ/۱۷۹۰ء میں سلیمان شکوہ دہلی سے لکھنؤ آئے اور جب انگریزوں کے مشورے سے نواب آصف الدولہ نے ان کا وظیفہ مقرر کر دیا تو انھوں نے لب دریا بنگلہ بنوا کر اپنا دربار سجایا۔ انشا ۱۲۰۵ھ میں ہی شہزادے کے ہاں آنے جانے لگے تھے۔ خود سلیمان شکوہ ولی اللہ محبّ کو اپنا کلام دکھاتے تھے۔ محبّ کے ذکر میں مصحفی نے لکھا ہے کہ "از چند سال بصیغہ شاعری در حضور مرشد زادۂ آفاق مرزا سلیمان شکوہ بہادر امتیاز تمام داشت"۔ [۶۵] لیکن جب ۱۲۰۶ھ میں محبّ کی وفات ہوئی تو وہ اپنا کلام انشا کو دکھانے لگے۔ انشا کی تجویز پر سلیمان شکوہ نے مصحفی کو بلوایا اور ملازم رکھ لیا۔ تین چار ماہ بعد جرأت بھی ملازم ہو گئے۔ [۶۶] انشا سلیمان شکوہ کی غزل بناتے تھے اور ان کے استاد تھے۔ مصحفی اور جرأت ملازمِ حضور تھے اور دربار کی رونق بڑھاتے تھے۔ شہزادہ سلیمان شکوہ نے کبھی مصحفی سے اصلاح نہیں لی۔ شروع شروع میں انشا و مصحفی کے تعلقات خوش گوار رہے۔ انشا محفل پر چھا جانے والے انسان تھے۔ چھیڑ چھاڑ اور ہنسی مذاق، فقرے بازی، ان کا مزاج تھا۔ مصحفی ان صفات سے عاری تھے۔ "گوشہ نشینی، کم بغلی اور شکستہ حالی" نے ان کا مزاج متعین کیا تھا۔ دونوں کے مزاج ایک دوسرے سے مختلف تھے۔ دونوں کو اپنے علم و فن اور قادر الکلامی پر افتخار تھا۔ جلد ہی مزاجوں کا یہ تضاد اُبھر کر سامنے آنے لگا۔ دربار سے وابستہ ہو کر مصحفی نے قصیدے پر قصیدے لکھے اور انعام و اکرام حاصل کیا۔ یہ بات انشا کے مزاج کے خلاف تھی کہ کوئی ان سے شعر و شاعری میں گوئے سبقت لے جائے۔ اس صورت حال نے انشا اور مصحفی کے درمیان کھچاؤ پیدا کر دیا۔ "مجمع الفوائد" میں مصحفی نے لکھا ہے کہ:

> "یاد دارم کہ چند سال پیش ازیں در دربار سلاطینی باریاب بودم و زمزمۂ شعر و شاعراں شام و سحر بہ گوشش میرسانیدم و اکثر قصیدہ ہم در مدح او نظم کردم۔ و بر بعض قصیدہ بعدِ خواندن در حضورِ معلی حلیہ دو شالہ مکرر یافتہ از کلام من دل خوش داشت و مرا از مغتنماتِ روزگار می شمرد۔ قضا را چرخ بازیگر بہ افترائے مفتری کہ مرا در پائے عتابش کشید و حاسدِ حریف بقولیکہ اطب اللہ البغض بہ سرگرم کینہ در پے نہست قتل و غارت شدہ موکلان شدید و کودکان غلیظ بادفاتر ہجو پیش من فرستاد کہ ایں ہجو را روبروئے مصحفی خواندہ باید آمد۔ چنانکہ جماعتے عظیم مثل لشکر بر سر خفتہ من بے خبر رسیدہ مرا چوں نگیں در حلقہ بیداد کشیدند و زبے حیائی خواندان آں ہجو ہا شروع کردند۔ بعد از ساعتے چوں ایں ہنگام فرو نشست از خجالت خوں در بدن من نہ بود۔ دوستاں ایں احوال پُرسیِ من می آمدند و خجالت را مسترادی کردند۔ من مسکیں در ہماں روزگار ترک روزگار کردہ بہ گوشۂ عزلت می گزرانیدم [۶۷]
>
> (اردو ترجمہ دیکھیے حواشی ب)

یہ وہ دور تھا جب نئی اور مشکل زمین نکال کر مربوط اور اچھے شعر کہنا نشانِ امتیاز تھا۔ اس دور کے سب

شاعروں کے دیوان سنگلاخ زمینوں سے بھرے پڑے ہیں۔ پھر ایسی زمینوں میں دوغزلہ سہ غزلہ کہنا قادر الکلامی کی علامت سمجھی جاتی تھی۔ ایک دن مصحفی نے دربار میں نئی اور مشکل زمین میں سہ غزلہ پڑھا۔[۷۸] جس کی پہلی غزل کا مطلع یہ تھا:

سر مشک کا ہے تیرا تو کافور کی گردن   نے موئے پری ایسے، نہ یہ حور کی گردن

دوسری غزل میں یہ دو شعر آتے ہیں:

دعوے پہ فضیلت کے کوئی اپنے نہ جاوے   یاں تیغ ملے ہے سر تفصیل کی گردن
یوں خصم بھی خم ہوتے ہیں مجھ سے متامل   جوں سجدۂ آدم میں عزازیل کی گردن

تیسری غزل میں یہ شعر بھی آتے ہیں:

جوں مرغ کا لڑتے میں نکل جائے ہے لوٹن   رکھتی ہے یہ دھج حاسدِ مایوس کی گردن
اے مصحفی دعویٰ ہے جہاں گیری کا تجھ کو   چل باندھ بھی لے صاحبِ قاموس کی گردن

اگلی محفل میں انشا نے انھیں زمینوں میں سہ غزلہ [۷۹] پڑھا۔ پہلی غزل کا مقطع یہ تھا:

انشا جبروت اور قوانی کے دکھا وہ   سن جس کو ہلے صاحبِ انجیل کی گردن

دوسری غزل میں یہ شعر آتے ہیں:

جوں گاؤ سر رستمِ دستاں ہے مرا منک   بازو وہ قوی رکھوں ہوں جوں طوس کی گردن

پہلی اور دوسری غزل میں سات سات شعر ہیں اور تیسری غزل میں سولہ شعر ہیں جس کے دو شعر یہ ہیں:

آئینے کی گر سیر کرے شیخ تو دیکھے   سر خرس کا منھ خوک کا لنگور کی گردن
حاسد تو ہے کیا چیز کرے قصد جو انشا   تو توڑ دے جھٹ بلعمِ باعور کی گردن

ان اشعار کے مطالعے سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ مصحفی اور انشا دونوں نے اپنے اپنے انداز میں ایک دوسرے کے بارے میں اشارے کیے ہیں۔ انشا نے ایک ہوشیاری اور کی کہ شہزادے کے دو غزلہ میں، جو اسی زمین میں تھا اور اسی محفل میں پڑھا گیا تھا، مصحفی کی غزل پر کھل کر اعتراض کرائے۔ یہ دو غزلہ کلیاتِ سلیمان شکوہ میں موجود ہے۔ پہلی غزل کا مقطع یہ ہے:

ایک اور غزل کہیے سلیمآن اب ایسی   جس سے کہ جھکے شاعرِ مغرور کی گردن

سلیمان شکوہ کی دوسری غزل کے ایک شعر میں پہلے انشا اور مصحفی دونوں پر ایک ساتھ اعتراض کیا گیا ہے تاکہ سلیمان شکوہ کی غیر جانب داری کا بھرم قائم رہے:

سب صاحبوں نے اس کو جو باندھا ہے یہ کیسے   دیکھی ہے کسی نے بھی سقنقور کی گردن

اس کے بعد یہ شعر آتے ہیں جن میں مصحفی کی غلطیوں کی طرف توجہ دلائی ہے:

او دوسری ہے لفظ بلور اس کو بھی ناحق   ٹھیرایا زبردستی سے بلور کی گردن
پھر تیسری باندھی جو ماہی پر ہوا ہو   ہاں اس پہ بلی عقل سے معذور کی گردن
پھر چوتھے کڑی لفظ ہے کہتا اسے کڑی   ہو اس کڑی میں تم سے ہی لنگور کی گردن
کافور سو میت سو لگاتے ہیں عزیزو   معشوق وہ کیا جس کی ہو کافور کی گردن

ان اشعار میں سلیمان شکوہ نے مصحفی پر پانچ اعتراضات کیے۔ ایک یہ کہ سقنقور (مچھلی کی ایک قسم) کے گردن کہاں ہوتی ہے؟ دوسرے یہ کہ لفظ "بلور" بغیر تشدید کے آتا ہے جب کہ تم نے اسے تشدید کے ساتھ باندھا ہے۔ تیسرے یہ کہ ماہی کا استعمال شعر میں صحیح نہیں کیا۔ چوتھے یہ کہ صحیح لفظ "کڑی" ہے "کڑی" نہیں ہے۔ پانچواں اعتراض یہ تھا کہ کافور تو "میت" کے لگایا جاتا ہے معشوق کی کافور کی گردن کے کیا معنی ہیں؟ پہلی غزل کے مقطع میں "شاعر مغرور" کی گردن جھکنے کا ذکر کرتے ہوئے جب یہ پانچ اعتراض کیے گئے تو یہ مصحفی کے علم اور ان کے شعور شعر پر براہِ راست حملہ تھا۔ ان اعتراضات سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ سلیمان شکوہ اب اس معرکے میں شریک ہو گئے ہیں اور وہ مصحفی کو "شاعر مغرور" کہہ کر اُن سے اپنی ناخوشی کا اظہار کر رہے ہیں۔ جب سلیمان شکوہ خود اعتراض کریں گے تو جواب بھی انھیں ہی سننا پڑے گا۔ اس سے بات اتنی بڑھی کہ مصحفی کے شاگرد میدان میں اُتر آئے اور ان زمینوں میں غزلوں پر غزلیں کہنے لگے۔ انھوں نے نہ صرف انشا کو جواب دیا بلکہ شہزادہ سلیمان شکوہ کو بھی نہیں بخشا۔ شاگردِ مصحفی خلیل اور مرزا حیدر علی گرم کی غزلیں سعادت خاں ناصر نے اپنے تذکرے [۷۰] میں دی ہیں۔ مصحفی نے ان اعتراضات کے جواب میں ایک قطعہ لکھا جس کے چند شعر یہ ہیں: [۷۱]

اے آں کہ معارض ہو مری تیغ زباں سے   تو نے سپرِ عذر میں مستور کی گردن
ہے آدمِ خاکی کا بنا خاک سے پتلا   گر نور کا سر ہووے تو ہو نور کی گردن
میں لفظِ سقنقور مجرد نہیں دیکھا   ایجاد ہے تیرا یہ سقنقور کی گردن
لنگور کو شاعر تو نہ باندھے گا غزل میں   کس واسطے باندھے کوئی لنگور کی گردن
گردن کی صراحی کے لیے وضع ہے ناداں   بے جا ہے خمِ بادۂ انگور کی گردن
کافور سے مطلب ہے مرا اس سے سفیدی   ٹھنڈی تو میں باندھی نہیں کافور کی گردن
کافور تو میت کا اسے کیجیے بہ ایں عقل   اور آپ جو پھر باندھے تو مقبور کی گردن
یہ لفظ مشدد ہی درست آیا ہے تجھ سے   خم ہوتی ہے کوئی مری بلور کی گردن
اتنی نہ تمیز آئی تجھے ربط بھی کچھ ہے   ہر قافیے میں تو نے جو منظور کی گردن
جو گردنیں میں باندھی ہیں لا تجھ کو دکھادوں   تو مجھ کو دکھا دے شبِ دیجور کی گردن
منصف ہو تو پھر نام نہ لے دعوے کا ہرگز   یہ بوجھ اٹھا سکتی نہیں مور کی گردن
منظور ہے گر نیش زنی تجھ کو تو باللہ   باندھے نہ گر اب خانہ زنبور کی گردن
ٹوٹے ہوئے نیچے کی طرح میرے قلم سے   جاتی ہے پچک شاعرِ مغرور کی گردن
انصاف تو کر آپ ہی کہ اک تیغ میں کیسی   میں کاٹ کے دعوے کی ترے ڈور کی گردن
انصاف کیا اس کا میں اب شہ کے حوالے   جھکتی ہے جہاں مار کی اور مور کی گردن
وہ شاہ سلیماں کہ اگر تیغِ عدالت   ٹک کھینچے تو دو ہو وہیں فغفور کی گردن

ان اشعار کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مصحفی نے نہ صرف انشا کو جواب دیا بلکہ شہزادے کو بھی نہیں بخشا اور ان کے اعتراضات کا سخت لہجے میں جواب دیا۔ آخر میں مدحیہ اشعار بھی لکھے اور انصاف کو شاہ کے حوالے بھی کیا لیکن ان اشعار کا لہجہ درشت اور بات کہنے کا انداز تیز اور شہزادے کے لیے تو یقیناً بہت سخت تھا۔ اُدھر مصحفی کے شاگرد

غزلیں اور ہجویں کہہ کر گلی کوچوں میں سنا اور پھیلا رہے تھے۔ جب بات دربار سے نکل کر گلی کوچوں میں آئی تو خود شہزادے نے بھی مناسب جانا کہ اس قضیے کو یہیں ختم کر دیا جائے۔ اس کی تصدیق سعادت خاں ناصر کے بیان سے بھی ہوتی ہے۔ ''شب پانزدہم کہ شاہزادہ سلیمان شکوہ کے یہاں مشاعرہ تھا، میاں جرأت اور میر علی اکبر اختر نے میاں مصحفی اور میر انشا اللہ خاں کو ملا دیا۔ ظاہر میں صلح باطن میں عداوت رہی۔ [۷۲] شہزادہ سلیمان شکوہ پہلے ہی مصحفی سے خوش نہیں تھے اب اور ناراض ہو گئے لیکن خاموشی ہی کو مناسب جانا۔

اس خاموشی کے ساتھ کچھ عرصہ اور گزر گیا کہ ایک محفل مشاعرہ میں مصحفی نے ایک غزل پڑھی جس کا مطلع یہ تھا۔ [۷۳]

زہرہ کی جب آئی کفِ ہاروت میں انگلی   کی اشک نے جا دیدۂ ماروت میں انگلی

حاضرین نے، جیسا کہ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے، بہت تعریف کی۔ جب پھر محفل مشاعرہ منعقد ہوئی تو انشا نے دو غزلیں اسی زمین میں پڑھیں۔ اس بار شہزادے نے اس زمین میں کوئی غزل نہیں کہی۔ وہ اس تنازع سے دور رہنا چاہتے تھے لیکن انشا کو ان کی حمایت ضرور حاصل تھی۔ شہزادہ دل سے چاہتا تھا کہ ''شاعرِ مغرور'' کی گردن نیچی کر دی جائے۔ انشا کی پہلی غزل کا مطلع اور تین شعر یہ تھے۔

زہرہ کی گئی کب کفِ ہاروت میں انگلی   کب رشک نے کی دیدۂ ماروت میں اُنگلی
وہ چرخ پہ قیدی یہ کنویں میں تھے بچارے   اس جھونٹے کی جورو (کے گئی)   میں انگلی
ہیں آپ جلاہے کے خسر یا وہ تمہارا   الجھائی اسی واسطے ہے سوت میں انگلی
تھا مصحفی کانا کہ چھپانے کو پسِ مرگ   تھی اس کی دھری چشم پہ تابوت میں انگلی

[۷۴]

دوسری غزل [۷۵] میں انشا نے اپنے فن، اپنے علم و فضل اور قادرالکلامی کا اظہار کر کے مصحفی کو نیچا دکھانے کی کوشش کی۔ بہر حال جنگ پھر چھڑ گئی اور مصحفی کے شاگرد پہلے کی طرح اپنے استاد کے ساتھ میدان میں اُتر آئے۔ اس بات کا خود انشا کو بھی احساس تھا۔ ''دریائے لطافت'' میں انشا نے غفر غینی کی زبان سے کہلوایا ہے کہ ''وہ دوسرے میاں مصحفی کہ مطلق شعور نہیں رکھتے۔ اگر پوچھیے کہ ضرب زیدٌ عمراً کی ترکیب تو ذرا بیان کرو تو اپنے شاگردوں کو ہمراہ لے کر لڑنے آتے ہیں''۔ [۷۶] مصحفی نے اپنے شاگردوں کے ساتھ مل کر ایک جوابی غزل کہی جو کلیات مصحفی دیوان سوم میں تو شامل نہیں ہے لیکن سعادت خاں ناصر نے اپنے تذکرے میں اسے درج کیا ہے۔ [۷۷] اس میں ہر اعتراض کا جواب سخت الفاظ میں دیا گیا ہے اور جس کا مقطع یہ ہے:

ٹھہرائے ہے بے معنی غزل کو مری انشا   اس جھونٹے کی جورو (کے جودی   ) میں انگلی

مصحفی کے شاگرد مرزا حیدر علی گرم اور منتظر نے بھی جوابی ہجویہ غزلیں کہیں [۷۸] اور لکھنو کے گلی کوچوں تک پھیلا دیا۔ انشا نے جل کر اسی زمین میں ہجویہ مسدس کہا جس کا ایک بند یہ ہے:

مصروع کو ذو صرع نہیں کہتے ہیں انساں   مفلوج کو ذو فالج اگر کہتے ملیاں
تو بات تری لگتی کچھ اے نطفۂ شیطاں   غش ہے ترے اس شعر پہ روح علوی خاں
ذو سکتہ کو مسکوت کہے ہے کوئی ناداں
ہے لغو تری بنیٔ مسکوت میں انگلی [۷۹]

اس پر مصحفی کے شاگردوں نے جوابی غزلیں، مسدس، مخمس، قطعات وغیرہ کے گالیاں بھرے تیر برسائے۔ ان کے جواب میں انشا نے ایک مخمس لکھا اور خود کو مصحفی کا داماد کہہ کر اس کی بہو، بیٹیوں کو سر بازار لا گھسیٹا:

بٹی کا تری ...... سے پھوٹا   اس ڈھب سے کہ فوارۂ خوں چھوٹا
یہ چیخی وہ اس وقت کہ سر تو نے بھی کوٹا   اور صاف یہ سمجھا کہ دم اس بچی کا ٹوٹا
یک بار کا یہ... ..... نہ سو بار کی گالی

(خوش معرکہ زیبا، جلد اول، ص ۱۷۳، بحولہ بالا)

اس تعلق سے انشا نے بحر طویل میں ایک ”قطعہ“ بھی لکھا تھا۔ جب بات بہت بڑھ گئی اور مصحفی اپنے شاگردوں کے ساتھ اسی طرح میدان جنگ میں ڈٹے رہے تو انشا کو ایک نئی ترکیب سوجھی۔ انھوں نے ایک سوانگ ترتیب دیا اور انشا نے لونڈے لاروں کے لاؤ لشکر کے ساتھ ہجویں پڑھتے ہوئے احمد نگر میں مصحفی کے مکان پر ہلہ بول دیا۔ جس کی تصدیق سعادت خاں ناصر کے بیان سے بھی ہوتی ہے کہ: ”میر انشا اللہ خاں مع سوانگ اور ایک کوبنسی یہ ہجو پڑھتے ہوئے احمد نگر میں میاں صاحب کے مکان پر گئے اور ہر قدم پر یہ مخمس پڑھتے ہوئے“[۸۰]

مجھ سے سحر کہہ گئی آ کے نسیم چمن   سانگ نیا لائے گا اب کے یہ چرخ کہن
آتے ہیں مجھ کو نظر کچھ کڈھب اس کے چلن   گڈا بنائے گا وہ صاف جو ہوں مردود زن
اور کہے گا یہ ہیں مصحفی و مصحفن

پھر انھیں بایک دگر ...... کرائے گا وہ   ہاتھوں پر ان کو اٹھا گت سے نچائے گا وہ
پھر . کے ساتھ گت سی بجائے گا وہ   مختصر و گرم کو خوب رجھائے گا وہ
ہوئے گا اظہار سب ان میں ہے جو بانکپن

ہجویں پڑھتے ہوئے لاؤ لشکر کے ساتھ کسی کے گھر پر چڑھ آنا ایک غیر شائستہ، گھٹیا اور اذیت ناک فعل تھا۔ یہ اس تہذیب کی تاریخ میں پہلی بار ہوا تھا۔ مصحفی نے اس کا ذکر اپنی غیر مطبوعہ تصنیف ”مجمع الفوائد“ میں کیا ہے جس کا اقتباس ہم اوپر درج کر آئے ہیں[۸۱] خوش معرکہ زیبا میں آیا ہے کہ جس وقت یہ سوانگ مصحفی کے مکان پر پہنچا مختصر و گرم استاد کی خدمت میں حاضر تھے، دست بہ قبضہ ہوئے۔ میاں صاحب (مصحفی) ان کے ہاتھ پاؤں پڑے اور یہ کہا کہ نواب آصف الدولہ بہادر بنول میں ہیں۔ والئی ملک کی غیبت میں خانہ جنگی کا ہونا میرے واسطے موجب بدنامی کا ہے۔ اس رفع خجالت کے لیے مختصر نے یہ مخمس کہا اور خوب مشہور ہوا[۸۲] اس کے دو بند یہ ہیں:

اگلی تری جورو تجھے بہکا گئی بھڑوے   جس جس سے .... گئی بھڑوے
یہ زور تماشا تجھے دکھلا گئی بھڑوے   اک شمع ادھر . ...سے وہ کھا گئی بھڑوے
چربی تری آنکھوں میں ادھر چھا گئی بھڑوے

کی مصحفی سے تو نے دغا خوار کے . .   تیرا نہیں ہوئے گا بھلا خوار کے بدلے
تک سوچیو مادر بخطا خوار کے ....   لانا تھا تجھے سوانگ یہ ... .خوار کے ...
ہی ہی گئی ہو ہو گئی ہا ہا گئی بھڑوے

انشا اور مختصر کے ان بندوں سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ یہ ہجویہ جنگ کس وشنامی سطح پر پہنچ گئی تھی۔ کوئی گالی ایسی نہ تھی جو

فریقین نے ایک دوسرے کو نہ دی ہو۔ ایک نے دوسرے کے خاندان کو، بہو بیٹیوں کو اور ماں باپ کو پن کر رکھ دیا۔ مصحفی نے کوئی جوابی سوانگ نہیں نکالا بلکہ گرم و منتظر کو بھی خانہ جنگی سے روک کر نواب آصف الدولہ کی بہڑائچ سے واپسی تک انتظار کرنے کے لیے کہا۔ احمد علی سندیلوی نے بھی انشا کے ترجمہ میں مصحفی کو "بے چارہ" اور انشا کو "عجب کسے است" کے الفاظ سے یاد کیا ہے۔

"چند سال پیش ازیں مصحفی ریختہ گو را آں قدر رسوائے کوچہ و بازار کرد کہ اگر غیرت می داشت خود رای کشت۔ ہمیں برخر سوار کردن باقی ماندہ بود۔ دگر ہیچ ذلتے نبود کہ نصیب آں بے چارہ نشد۔ شرحش طول دارد۔ الحاصل عجب کسے است"[۸۳] (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)

اس ذلت و رسوائی پر مصحفی نے "داد" خواہی کے لیے شہزادہ سلیمان شکوہ کی خدمت میں ایک قطعہ پیش کیا جس میں اپنا سارا مقدمہ بیان کر کے بتایا کہ میں نے حضرت شاہ میں کوئی قصور نہیں کیا اور جو حال میں نے اپنا عرض کیا تھا وہ بطور شکایت تھا اور اس کے بعد آپ کے کارندوں نے میرے ساتھ جو سلوک کیا ویسا سلوک سلف میں کسی شاعر نواز بادشاہ نے نہیں کیا۔ یہ بھی کہا کہ اگر مزاج شاہ یوں ہی مجھ سے منحرف ہے تو پھر میں بھی پیش وزیر (آصف الدولہ) شکوہ پیش کروں اور اگر وہ بھی کچھ نہ بولے تو پھر محمدؐ کے پاس جاؤں۔ اس قطعے کے کچھ شعر یہ ہیں:

قسم بذات خدائے کہ ہے سمیع و بصیر   کہ مجھ سے حضرت شہ میں ہوئی نہیں تقصیر
سوائے اس کے کہ حال اپنا کچھ کیا تھا میں عرض   سو وہ بطور شکایت تھی اند کے تقریر
گر اس سے خاطر اقدس پہ کچھ ملال آیا   اور اس گنہ سے ہوا بندہ واجب تعزیر
عوض روپوں کے ملیں مجھ کو گالیاں لاکھوں   عوض دو شالے کے خلعت بشکل نقش حصیر
سلف میں تھا کوئی شاعر نواز ایسا کب   جو ہے تو شاہ سلیماں شکوہ عرش سریر
مزاج میں یہ صفائی کہ کر لیا باور   کسی کے حق میں کسی نے جو کچھ کہ کی تقریر
مصاحب ایسے کہ گر کچھ کسی سے لغزش ہو   تو اس کے رفع کی ہرگز نہ کر سکیں تدبیر
مقابلہ جو برابر کا ہو تو کچھ کہیے   کہاں دبیقی و دیبا کہاں پلاس و حصیر
میں اک فقیر غریب الوطن مسافر نام   رہے ہے آٹھ پہر جس کو قوت کی تدبیر
مرا دہن ہے کہ مدح حضور اقدس کو   اُلٹ کے پھیر بحرف ذمیمہ دوں تغیر
یہ افترا ہے بنایا ہوا سب انشا کا   کہ بزم و رزم میں ہے پائے تخت کا وہ مشیر
مزاج شاہ ہو یوں منحرف تو مجھ کو بھی   یہ چاہیے کہ کروں شکوہ اس کا پیشِ وزیر
اگر وزیر بھی بولے نہ کچھ خدا لگتی   تو جاؤں پیشِ محمدؐ کہ ہے بشیر و نذیر
اگرچہ بازی انشائے بے حمیت کو   رہا خوش سمجھ کر میں بازی تقدیر
ولے غضب ہے بڑا یہ کہ اب وہ چاہے ہے   خیال میں بھی نہ کھینچوں میں ہجو کی تصویر
کیا میں فرض کہ میں آپ اس سے در گزرا   پھرے ہے مجھ سے کوئی گرم و منتظر کا ضمیر
یہ کوئی بات ہے سو کن کے وہ خوش رہیں   ہوا ہے مصلحتاً گو کہ تصفیہ یہ اخیر
مگر یہ بات میں مانی کہ سوانگ کا بانی   اگر میں ہوں تو مجھے دیجیے بدتریں تعزیر

میں آپ فاقہ کش اتنا کہاں مجھے مقدور   کہ فکر اور کروں کچھ بغیر آش شعیر
گر اس پہ صلح کی ٹھیری رہے تو صلح سہی   اگر ہو پھیر شرارت بشر ہوں میں بھی شریر
جواب ایک کے یاں دس ہیں اور دس کے سو   نگاہ کرنی تھی اول بایں قلیل و کثیر
سو متہم مجھے ناداں نے ہجو شہ سے کیا   قباحت اس کی جو سمجھے شہ اس کو دے تعذیر
ولے مزاجِ مقدس جو لاأبالی ہے   نہیں خیال میں آتا قبالِ حرف حقیر
جو کچھ ہوا سو ہوا مصحفی بس اب چپ رہ   زیادہ کر نہ صداقت کا ماجرا تحریر
خدا پہ چھوڑ دے اس بات کو وہ مالک ہے   کرے جو چاہے، جو چاہا کیا، بحکم قدیر

معلوم ہوتا ہے کہ سلیمان شکوہ نے اس عرض داشت کو سنی ان سنی کر دیا اور مصحفی، جیسا کہ انھوں نے اس قطعہ میں لکھا ہے، آصف الدولہ سے رجوع ہوئے اور قصیدہ پیش کیا، جس کے یہ چند اشعار دیکھیے:

سیاہی چھا گئی ہے اس قدر زمانے میں   کہ آفتاب کا جلوہ ہے اب بقدر شرار
نہ دوستی ہے نہ شفقت نہ رحم نے انصاف   غرض کہ بغض و جہالت کا گرم ہے بازار
ہنسے نہ کیونکہ بھلا مجھ پہ چرخ لعبت باز   بنا کے خصم، جو گڈا مرا کرے تیار
کہوں یہ شعر و غزل میں تو ہجو حاسد کی   وہ میری ہجو کرے اس طرح سر بازار
سلف میں بھی تو مہاجا بہم ہوئے ہیں بہت   پر اس طرح کی نہیں آئی درمیاں تکرار
یہ مصحفی جو ترا مدح گوئے غائب ہے   اب اس جناب میں کرتا ہے اس قدر اظہار
کہ اپنی داد کو پہنچے یہ داد خواہ اگر   تو سمجھے یہ کہ ملے لاکھ صرّۂ دینار

مصحفی نے نواب آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے ایک ''مخمس'' بھی لکھا۔ جس کے تین بند سعادت خاں ناصر نے اپنے تذکرے میں درج کیے ہیں اور چھ بند مزید افسر صدیقی امروہوی نے، مصحفی کے قلمی دیوان مخزونہ کتب خانہ خدا بخش خاں سے لے کر، شامل کیے ہیں[۸۴]۔ اس مخمس کے یہ دو بند پڑھیے جن سے اُس درد و کرب اور اضطراب کا اندازہ ہوتا ہے جس میں مصحفی اُس وقت مبتلا تھے:

اس کا دین ہے یہ کہ کرے شاہ کی ہجا   ہے سب یہ اس غریب پہ انشا کا افترا
بغض اپنا وہ نکالے ہے لے شہ کا ارتلا   کس واسطے کہ اس کا سخن اس پہ ہے رسا
فکر سخن میں لاکھوں سے بہتر ہے مصحفی

ایسی ہی بدعتیں ہوئیں گر شہر میں عیاں   اہل کمال کا ہے کو کوئی رہے گا یاں
کیا وا کرے گا شعر و سخن میں کوئی زباں   ہوویں گی شاعروں کی یہ رسوائیاں یہاں
اس ماجرے سے سخت مکدر ہے مصحفی

نواب آصف الدولہ نے اپنے مشیروں سے مشورہ کیا اور انشا اللہ خاں انشا کو شہر بدر کرنے کا حکم جاری کر دیا لیکن کچھ ہی عرصے بعد آصف الدولہ نے انھیں لکھنو طلب کر لیا جس کی تصدیق ''خازن الشعرا'' کے اس بیان سے ہوتی ہے کہ ''بعد عرصۂ قلیلے نواب وزیر میر (انشا) را بہ لکھنو طلب فرمود۔ میر (انشا) بہ لکھنو رسیدہ خطِ شکر گزاری حضرت جدِ مرحوم (آصف الدولہ) نوشت'' اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ انشا لکھنو سے شہر بدری کے بعد حیدر آباد دکن نہیں گئے جیسا کہ

اس شعر سے بھی انشا کی سوچ کا پتا چلتا ہے:

کس لیے کوئی مفلس اب ترسے یہاں بھی دکھن کی طرح ہن برسے

(کلامِ انشا، ص ۳۴۹)

قرائن بتاتے ہیں کہ یہ مبتذل معارضہ ۱۲۱۰ھ/ ۹۶۔۱۷۹۵ء میں پیش آیا۔ افسر امروہوی نے لکھا ہے کہ "انشا اور مصحفی کا یہ نزع غالباً ۱۲۱۰ھ میں اس وقت واقع ہوا تھا جب نواب آصف الدولہ دار السلطنت سے باہر تھے [۸۵] عابد پشاوری نے لکھا ہے "یہ طے ہے کہ معارضہ ۱۲۰۹ھ میں شروع ہوا اور ۱۲۱۱ھ میں ختم ہو گیا [۸۶] قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ "دیوان سوم (مصحفی) ۱۲۰۹ھ کے اواخر یا ۱۲۱۰ھ کے اوائل میں مکمل ہوا تھا اور یہی دیوان چہارم کا زمانہ آغاز ہے۔ معارضہ اس وقت ہوا جب دیوان سوم قریب الختم اور دیوان چہارم کی ابتدا تھی" [۸۷] میری رائے یہ ہے کہ ۱۲۱۰ھ میں آصف الدولہ بہول میں گرمیاں گزار رہے تھے۔ اُن کی غیبت میں انشا ہجویں پڑھتے اور مصحفی و مصحفن کے گڈے لڑاتے بصورتِ جلوس مصحفی کے مکان پر چڑھ آئے تھے۔ جب نواب واپس آئے تو مصحفی نے قصیدہ پیش کیا اور شکایت کی۔ کچھ عرصے بعد نواب نے انشا کو شہر بدر کر دیا۔ یہ سب کچھ ۱۲۱۰ھ ہی میں ہوا یا زیادہ سے زیادہ ۱۲۱۱ھ کے بالکل اوائل تک۔ ۱۲۱۰ھ اس لیے سب سے زیادہ قرین قیاس ہے کہ مصحفی اس معارضہ کے بعد گوشہ نشین ہو کر دیوان نظیری کا جواب لکھنے میں مصروف ہو گئے تھے جو ۱۲۱۱ھ میں مکمل ہوا تھا جیسا کہ خود مصحفی نے جواب دیوان نظیری میں لکھا ہے کہ "ایں حقیر فقیر..... چوں در ایام برہمزدگی روزگار شہزادہ (سلیمان شکوہ) از دنیا و ما فیہا گزشتہ بگوشہ عزلت نشست و از بے انصافی و بے اعتدالی معاصرین زبان ریختہ گوئی بہ کام کشید . . . دراں ایام افسردگی طبع پنڈت بدیا دھر کہ یکے از معتقدان راسخ الاعتقاد ایں فقیر است مصدع آں شد کہ جواب نظیری بہ سرانجام رسد . . . در یک ہزار و دو صد و یازدہ ہجری (۱۲۱۱ھ) در عہد سلطنت شاہ عالم صریر آوان دولت آصف الدولہ بہادر و وزیر ابن وزیر ایں غزلیات صورت تدوین یافتہ"۔ [۸۸] اس صورت حال میں بھی ۱۲۱۰ھ ہی قرین صحت ہے۔ انشا نے جلوس بھی ۱۲۱۰ھ ہی میں نکالا تھا۔ ۱۲۱۰ھ ہی میں مصحفی شہزادے سے الگ ہو گئے تھے اور جب وہ تنخواہ لینے گئے تھے تو سلیمان شکوہ کے ملازمین نے نہ صرف اُن سے بدتمیزی کی تھی بلکہ مغلظات بھی بکی تھیں جس کی شکایت مصحفی نے اس قطعے میں بھی کی ہے جو معارضہ کے بعد سلیمان شکوہ کی خدمت میں پیش کیا تھا: ع عوض روپوں کے ملیں مجھ کو گالیاں لاکھوں۔ ادیب، شاعر، دانشور، عالم جب بھی حکومت، دربار یا سیاسی جماعت سے وابستہ ہو جاتا ہے اس کی صلاحیت سرکار دربار کی خوشنودی حاصل کرنے میں لگ جاتی ہے اور وہ اپنے اصل راستے سے ہٹ جاتا ہے۔ یہ معارضہ یا معرکہ اس بات کا واضح اشارہ تھا کہ معاشرہ تیزی سے زوال کے غار میں گر رہا ہے اور یہ تہذیب صحت مند توازن سے محروم ہو گئی ہے۔ انشا اسی تہذیب کے نمائندہ انسان اور نمائندہ شاعر ہیں۔

انشا بلاشبہ صاحب علم و فضل اور قادر الکلام شاعر تھے۔ انھوں نے نظم و نثر دونوں میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کیا ہے۔ تصانیف نظم میں ان کا کلیات ہے جس میں دیوان اردو، دیوان ریختی، دیوان بے نقط اور دیوان فارسی چار دیوان شامل ہیں اور نثر میں ان کی چھ تصانیف ہیں: (۱) دریائے لطافت (۲) لطائف السعادت (۳) ترکی روز نامچہ (۴) مطرالمرام (۵) رانی کیتکی کی کہانی اور (۶) سلکِ گوہر۔

کلیاتِ انشا۔ دیوانِ انشا کے متعدد قلمی نسخے برعظیم پاک و ہند اور یورپ کے کتب خانوں میں موجود

ہیں لیکن اب تک کوئی ایسا نسخہ شائع نہیں ہوا جس میں نہ صرف انشا کا سارا کلام موجود ہو بلکہ جس کا متن بھی مستند ہو۔ خود انشا کے پاس بھی کوئی ایسا نسخہ نہیں تھا جس میں سارا کلام درج ہو۔ قتیلؔ نے ایک رقعہ میں لکھا ہے کہ آپ کے والد ماجد کے مملوکہ دیوانِ انشا کی نقل کا مقابلہ اب تک نہ کیا جا سکا اور یہ بھی لکھا ہے کہ ایک دن انشا میرے گھر آئے تھے اور تین پہر رات تک بیٹھے رہے۔ میں نے اور قاضی صاحب نے کہا کہ چند روز کے لیے اپنا دیوان دے دیجیے تا کہ اس سے آپ کے دیوان کی نقل کا مقابلہ کرلیا جائے۔ کہنے لگے: ''چہ فائدہ کہ ایں دیوان کہ من پیشِ خود دارم غلط تر از وست و تصحیح ایں نسخہ برہمت وسعی مرزا احمد منشا است''[۸۹] انشا نے خود بھی ایک شعر میں اشارہ کیا ہے:

رہتے ہیں سدا خواہشِ احباب سے انشاؔ اجزا مرے دیوان کے شیرازہ سے باہر

''کلیاتِ انشا'' پہلی بار مطبع دہلی اردو اخبار سے ۴ر رجب ۱۲۷۱ھ/ ۲۳ مارچ ۱۸۵۵ء کو دہلی سے شائع ہوا جس پر بحیثیت ناشر محمد حسین آزاد کا نام درج ہے۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''قدیم ترین مطبوعہ نسخہ وہ ہے جو محمد حسین آزاد کے اہتمام سے شورش ۱۸۵۷ء سے کچھ قبل ان کے والد کے مطبع میں چھپا تھا''[۹۰] دوسری بار کلیات انشا مطبع نول کشور لکھنؤ سے ۱۲۹۳ھ/ ۱۸۷۶ء میں شائع ہوا اور تیسری بار مطبع نول کشور کانپور سے ۱۳۱۲ھ/ ۱۸۹۴ء میں شائع ہوا ''کلام انشا'' کے نام سے ہندوستانی اکیڈیمی الہ آباد نے ۱۹۵۲ء میں اردو دیوان شائع کیا جسے مرزا محمد عسکری و محمد رفیع نے مرتب کیا اور متن کی تنقیح ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے کی۔ اس میں انشا کا سارا اردو کلام شامل نہیں ہے۔ مرتبین نے انتخاب سے کام لیا ہے جیسا ایک جگہ لکھا ہے ''چونکہ کلام غیر منقوطہ نہایت مغلق اور اسی وجہ سے بے مزہ بھی ہے لہٰذا بجائے پورے دیوان کے کچھ اشعار بطور نمونے کے دیے جاتے ہیں''[۹۱] اسی طرح ''قصیدہ جشنِ جلوس نواب سعادت علی خاں میں (۲۲) اشعار، جو انشا نے مختلف زبانوں میں کہے تھے وہ ''کلام انشا'' میں شامل نہیں ہیں اسی طرح قصیدہ در مدح بادشاہ انگلستان جارج سوم'' میں (۲۵) اشعار عربی، ترکی، فارسی، کے حذف کر دیے گئے ہیں[۹۲] یہ نسخہ سارے مطبوعہ نسخوں سے بہتر ہے۔ اس کے بعد ''کلیاتِ انشا'' جلد اول کے نام سے ۱۹۵۹ء میں مجلس ترقی ادب لاہور نے شائع کیا جس میں غزلیات اور مخمس شامل ہیں۔ اس کے مرتب خلیل الرحمٰن داؤدی اور مقدمہ نگار ڈاکٹر آمنہ خاتون ہیں۔ ''رنگین و انشا'' کے نام سے ان دونوں کا ریختی کلام نظامی بدایونی نے شائع کیا۔ اس پر طباعت کا سال درج نہیں ہے۔ ۱۹۴۳ء میں حسرت موہانی نے کلامِ انشا کا انتخاب شائع کیا جو ''انتخاب سخن'' کی گیارہویں جلد کے جزو اول میں شامل ہے اور جس میں انشا کی غزلوں اور چند اشعارِ ریختہ کا انتخاب کیا گیا ہے[۹۳]

انشا کا دیوانِ اردو غزلیات، قصائد، رباعیات، مثنویات، قطعات، مخمسات، فردیات اور پہیلیوں وغیرہ پر مشتمل ہے۔ دیوانِ غیر منقوطہ اور دیوانِ ریختی بھی، الگ دیوان ہونے کے باوجود اردو کلام ہی کا حصہ ہیں۔ انشا کے کلام کا بڑا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے۔ اس کے بعد قصائد اور مثنویات آتی ہیں۔ اردو غزل اور قصیدہ ہی وہ اصناف سخن ہیں جن میں انشا نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے جوہر دکھائے ہیں لیکن مقدارِ کلام کے لحاظ سے ان کی غزلیں مصحفی اور جرأت سے بہت کم ہیں۔ جرأت کے دیوان میں (۱۱۰۰) سے زیادہ غزلیں شامل ہیں اور صرف ردیف ''ی'' میں تقریباً (۴۳۳) غزلیں ہیں جب کہ انشا کی کل اردو غزلیں کم و بیش (۴۶۰) ہیں۔

اب تک جو کچھ کہا گیا اسے سامنے رکھ کر انشا کی غزل کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ شاعری ان کے لیے ایک ایسا ہنر ہے جس سے وہ اپنی سماجی حیثیت قائم کرتے ہیں۔ یہی ان کے لیے معیار اور مقصدِ شاعری ہے۔ لکھنؤ

کا یہ معاشرہ جس میں ان کی شاعری کا بڑا حصہ لکھا گیا ایک کھلنڈرا معاشرہ تھا۔ ظرافت، تمسخر، جنس و وصل، معاملہ، ہنسی مذاق، چھیڑ چھاڑ، رنگ رلیاں، لطیفہ گوئی کو دل سے پسند کرتا تھا۔ وہ سارے نوجوان شاعر، جو دلّی سے لکھنؤ یا فیض آباد آئے تھے، شروع شروع میں جذبہ و احساس کے ساتھ اپنے تجربے بیان کرنے کو شاعری سمجھتے تھے لیکن جلد ہی اس رنگ میں رنگ گئے۔ جعفر علی حسرت، جرأت اور انشا بھی نوعمری ہی میں لکھنؤ یا فیض آباد آئے تھے اور لکھنوی معاشرے کے اس مروجہ رنگ میں جذب ہو گئے تھے۔ انشاؔ کی نظر میں شاعری نئے نئے قافیوں میں نئے نئے مضامین تلاش کرنے کا نام تھا:

باندھ اور قوافی بھی کچھ ایک ایسے ہی انشاؔ جس سے کہ بپا غلغلۂ وا عجبا ہو
اس تازہ زمیں دم استادی اب انشاؔ واللہ کسی شخص کی ہمت نہیں بھرتی

شاعری ایسی ہو جس میں ایسا تمسخر اور ظرافت ہو کہ سننے والا خوش ہو جائے۔ الفاظ صاف صاف موتی کی طرح جڑے ہوئے ہوں اور یہ سب اس طرح آئیں کہ فصاحت و بلاغت کا سکہ قائم ہو۔ ساتھ ہی اشعار میں ایسی قوت بھی ہو کہ سننے والے کو طبع سخن واں کی رنگینی کا احساس ہو۔ اسی لیے یہ شاعری ''مجلسی شاعری'' ہے۔ شاعر کی استادی اور قادر الکلامی کو جانچنے کا واحد معیار یہ تھا کہ آیا شاعر مشکل سے مشکل زمین میں مربوط شعر اور نئے مضامین نکال سکتا ہے یا نہیں اور ایک ہی زمین میں وہ کئی کئی غزلیں کہہ سکتا ہے یا نہیں۔ انشا نے اپنی قادر الکلامی کے اظہار کے لیے ایک ہی زمین میں چار یا پانچ غزلیں کہنے پر اکتفا نہیں کیا۔ وہ تو سب سے بازی لے جانا چاہتے تھے۔ انھوں نے ع ''غنچے بھی چٹ سے فق ہوئے، سارے چمن میں غش کیا'' کی زمین میں ایک ساتھ دس غزلہ کہا اور محفل مشاعرہ میں پڑھا۔ ایک اور سنگلاخ زمین ع ''ہوا پیدا یہ دُو دِل سے کوہِ قاف کا جوڑا'' میں اٹھارہ غزلہ کہا۔ اٹھارہ غزلہ انشا سے پہلے کسی ہم عصر شاعر نے نہیں لکھا تھا۔ ان سب اجزا سے مل کر انشا کی شاعری کا تار و پود بنتا ہے جس کا مزاج ''مجلسی'' اور لہجہ ''رنگینی'' ہے۔

جرأت کی طرح انشا کی غزل میں بھی دو رنگ ملتے ہیں۔ ایک وہ رنگ جواُن کے قیام دہلی کے زمانے کا ہے جس میں جذبہ و احساس کے ساتھ، داخلیت کا رنگ نمایاں ہے۔ اس رنگ میں انشا کی وہ غزل شاہکار غزل ہے جس کا مطلع یہ ہے:

کمر باندھے ہوئے چلنے پہ یاں سب یار بیٹھے ہیں بہت آگے گئے باقی جو ہیں تیار بیٹھے ہیں

ان کی شاعری کا ایک حصہ اسی رنگ کو سامنے لاتا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے

جگر کی آگ بجھے جلد جس میں وہ شے لا لگا کے برف میں ساقی صراحیِ مے لا
نزاکت اس کے یہ مکھڑے کی دیکھیو انشاؔ نسیمِ صبح جو چھو جائے رنگ ہو میلا
دل کے نالوں سے جگر دکھنے لگا یاں تلک روئے کہ سر دکھنے لگا
اب خیر و عافیت تو لگا مجھ سے پوچھنے اتنا تو بارے نرم ہوا یار کا مزاج
قیس لیلیٰ سے مل گیا شاید نہیں آتی جو آج بانگِ جرس
بستی تجھ بن اُجاڑ سی ہے کم بخت یہ شب پہاڑ سی ہے
ساتھ اپنے کوئی اسباب سفر لیتا ہے تو فقیر اس گھڑی سر زانو پہ دھر لیتا ہے

اس رنگ کے اشعار میں ان اشعار کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے جن میں تصوف و معرفت کے مضامین باندھے گئے ہیں۔ دیوانِ انشا کی پہلی تین غزلیں تو مابعد الطبیعیاتی تصورات ہی کو پیش کرتی ہیں۔ چند شعر اس رنگ کے بھی دیکھتے چلیے

کیوں شہر چھوڑ عابد غارِ جبل میں بیٹھا　　　تو ڈھونڈتا ہے جس کو وہ ہے بغل میں بیٹھا
بس خیالِ دور بیں لاہوت کی تو سیر کر　　　اور بھی آگے چلے گا تو یہیں کا یا ہوا
محیط اس میں ہے تمثالِ جلوۂ واجب　　　اگرچہ آئینۂ ممکنات ہے ناسوت
آتی ہے نظر اس کی تجلی ہمیں زاہد　　　ہر چیز میں، ہر سنگ میں، ہر خار میں خس میں
خوابِ عدم سے شورِ جنوں نے جگا دیا　　　انشا بس اور نیند کہاں خوب سو چکے

یہ وہ اثرات ہیں جو انشا نے قیامِ دہلی کے زمانے میں قبول کیے۔ جہاں میرزا مظہر اور خواجہ میر درد کے اثرات پہلے سے فضا میں موجود تھے۔ یہ رنگِ سخن دہلی میں پسندیدہ و مقبول تھا۔ لیکن لکھنو اور فیض آباد کی فضا اس سے بالکل مختلف تھی۔ یاد رہے کہ یہ وہ رنگِ سخن نہیں ہے جس سے ہم انشا کو پہچانتے ہیں۔ کلام انشا میں ان کی حیثیت اتفاقی اور وقتی نوعیت کی ہے۔ اس طرح ان کے ہاں ایسے متعدد اشعار بھی ملتے ہیں جن میں ''سراپا'' بیان کیا گیا ہے یا جن میں عاشق و معشوق کے درمیان ہونے والے معاملات بیان کیے گئے ہیں جن میں شوخی بھی ہے اور ساتھ ساتھ بیان کا وہ جوش اور زبان کا وہ لطف بھی جو انشا کے کلام کی نمایاں خصوصیت ہے اور جن میں جنس و وصل اور لکھنؤ کی کھلنڈری معاشرت کا وہ اثر موجود ہے جس سے ہم اس دور کو پہچانتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ چند شعر دیکھیے:

پیار سے اس نے پکارا جو مجھے منھ سے مرے　　　یہی نکلا کہ یہ آیا اجی آیا آیا
اچھا جو خفا ہم سے ہو تم اے صنم اچھا　　　لو ہم بھی نہ بولیں گے خدا کی قسم اچھا
میں نے جو کہا آیئے مجھ پاس تو بولے　　　کیوں کس لیے کس واسطے کیا کام ہمارا
مرے ہے جو بازو میں اک نیل سا　　　سو تیرے ہی پانوں کا توڑا لگا
اب تو اگلی سی طرح کا نہیں گہرا پردا　　　رہ گیا آپ میں اور ہم میں اکہرا پردا
کچھ اشارا جو کیا ہم نے ملاقات کے وقت　　　ٹال کر کہنے لگا، دن ہے ابھی رات کے وقت
چوٹ کھا کر لگے کہنے کہ اگر ایسی ہی　　　ہو کلا کھیلنی تجھ کو تو کسی نٹ سے لپٹ
کیوں کر نہ گدگداہٹ ہاتھوں میں اس کے اٹھے　　　وہ گوری گوری رانیں جس نے دبائیاں ہوں
بس ہم سے نہ بولو جاؤ اپنے　　　انشا اللہ خاں سے بولو
بن گئے ہم پلنگ پر اس کے　　　شکل شب لوٹ پوٹ تکیے کی
کب چاہوں ہوں میں صرف ملاقات کی ٹھہرے　　　تب خوش ہو مرا دل کہ جب اس بات کی ٹھہرے
جس جگہ لینے سے تو چونک پڑے　　　لیجے ایسے مکان میں چٹکی

ان اشعار میں انشا نے شوخی وادا اور چونچلے پن کے ساتھ جنس و وصل کی وہ ساری باتیں بیان کی ہیں جن سے ہم جرأت کو پہچانتے ہیں۔ ان اشعار کو اگر آپ جرأت کے اشعار کے ساتھ رکھ کر پڑھیں تو جرأت انشا سے بہتر شاعر نظر آئیں گے۔ یہاں مقابلے میں وہی صورت بنتی ہے جو میر تقی میر کے مقابلے میں قائم چاند پوری کی بنتی ہے۔ یہ

معاملہ بندی بنیادی طور پر انشا کی انفرادیت نہیں ہے۔ اس رنگ نے انشا کی مجلسی شاعری کو مقبول تو بنایا لیکن معاملہ بندی کی شاعری میں وہ جرأت ہی کو داد دیتے رہے۔ انشا سراپا نگاری کرتے ہیں کہ یہ اس دور کا نہایت مرغوب و پسندیدہ رنگ تھا لیکن یہاں بھی وہ جرأت سے آگے نہیں بڑھتے۔ سراپا نگاری جرأت کا خاص فن تھا۔ جنس اور وصل کے معاملات کے بیان میں بھی انشا کے ہاں وہ تراوٹ نہیں ہے جو ہمیں جرأت کی مزے دار شاعری میں ملتی ہے۔ انشا کا یہ رنگِ سخن بھی ان کے درباری مزاج اور مجلسیت کا حصہ ہے۔ یہاں بھی ان کی شاعری میں تماشا دکھانے اور ڈگڈگی بجانے کا پہلو نمایاں ہے۔ اہلِ دربار اور صاحبِ دربار کو خوش کرنا اور ان سے داد لینا یہی انشا کی شاعری کا مقصد ہے۔ ان کی ساری زندگی اسی دائرے میں گھومتی ہے۔ زندگی کو اس زاویہ نظر سے دیکھنے سے انشا نے ہر اس رنگ میں شعر کہے جسے اہلِ محفل پسند کرتے تھے خواہ وہ رنگ ان کا ہو یا نہ ہو اسی لیے ان کی غزل میں ہمیں مختلف رنگ کے اشعار ملتے ہیں۔ وہ اپنی غزل کو ایک ایسا گل دستہ بنا کر پیش کرتے ہیں جس میں مختلف رنگ ہوں تاکہ مختلف رنگوں کو پسند کرنے والے اہلِ محفل انھیں پسند کریں اور دل کھول کر داد دیں اور اس طرح ان کی حیثیت کا قد بڑھتا رہے۔ ان کی غزلوں میں اسی لیے بیک وقت استادانہ ہنرمندی بھی ہے اور مشکل زمینوں میں نئے نئے قافیے لانے کی کاوش بھی۔ تمسخر اور ظرافت بھی ہے اور دھواں دھار انداز بھی۔ کبھی وہ چھیڑ چھاڑ کی غزل کہتے ہیں اور لاکھ شوخیوں کو نوکِ قلم سے بیان کرتے ہیں۔ ع ''اب چھیڑ چھاڑ کی غزل انشا ایک اور لکھ''۔ کبھی وہ ہنسی کے واسطے غزل کہتے ہیں۔ ع ''انشا ہنسی کے واسطے کہہ اور اک غزل''۔ کبھی وہ آزادوں کے لہجے میں غزل کہتے ہیں اور یہ سب کام بہرِ تفنن کیے جاتے ہیں:

آزادوں کے لہجے میں غزل یہ تو سنائی از بہرِ تفنن
اب اپنی تو بولی میں کچھ اشعار کہہ انشا ہو جس میں ظرافت

کبھی وہ نئی ردیف اور نئے قافیوں کے ساتھ ایسی غزل کہتے ہیں کہ بزم میں ان کی شوکت ظاہر ہو:

اب اور ردیف اور قوافی میں غزل پڑھ لیکن اسی ڈھب سے
تا شاعروں کے آگے ہو اس بزم میں انشا ظاہر تری شوکت

کبھی وہ مارواڑیوں کی زبان میں غزل کہتے ہیں۔ کبھی افغانی لہجے میں شعر کہتے ہیں۔ کبھی برہموں کی زبان میں اردو لکھتے ہیں۔ کبھی شہدوں کی زبان میں شعر کہتے ہیں۔ کبھی محفل کو دیکھتے ہوئے کشمیری زبان میں ایک شعر غزل میں شامل کر دیتے ہیں۔ کبھی ایک آدھ لفظ انگریزی کا غزل کی زبان میں ملا دیتے ہیں۔ کبھی ترکی و عربی کے مصرعے لے آتے ہیں۔ کبھی گنواری بولی میں شعر کہتے ہیں۔ وہ لطیفہ گوئی اور فصاحت و بلاغت دونوں کو بیک وقت کام میں لاتے ہیں تاکہ کوئی شاعر و سخن داں ان کے سامنے نہ بول سکے

وہ لطیفہ گوئی اس کی وہ فصاحت اور بلاغت
نہیں اس قدر کہ بولے کوئی شاعر و سخن داں

لیکن تفنن و تماشے کے مقصد کو پورا کرنے کے لیے تمسخر، ظرافت، شوخی، چھیڑ چھاڑ، ادا بندی، غرض جو کچھ وہ کرتے ہیں سلیقے اور ''سنجیدگی'' کے ساتھ کرتے ہیں۔ یہ انشا کا مزاج ہے۔ مصحفی کے خلاف ''سوانگ'' نکالا تو وہ تماشا ضرور تھا لیکن انشا کے لیے یہ تماشا ایک مقصد رکھتا تھا۔ شہزادے کی خوشنودی حاصل کرنے اور مخالف کو ذلیل و خوار کر کے شکست دینا اس تماشے کا مقصد تھا۔ یہی مزاج انشا کی غزل میں موجود ہے۔

انشا کی شاعری ان کی شخصیت کا اظہار ہے۔ ان کی شخصیت متحرک شخصیت ہے۔ وہ اپنے چاروں طرف کی زندگی، ماحول اور گرد و پیش سے بے تعلقی پیدا نہیں کرتے بلکہ اسی کا ایک حصہ بن کر کامیابیوں سے ہم کنار ہوتے ہیں۔ وہ درباری آدمی ہیں۔ ان کی ساری تخلیقی سرگرمیاں طبقۂ خواص کے گرد گھومتی ہیں۔ میر تقی میر کی طرح وہ عوام سے گفتگو نہیں کرتے بلکہ اس کے برعکس یہ کہتے ہیں:

متکلم ہیں خاص لوگوں سے   کب مخاطب کریں ہیں عام کو ہم

غزل کی علامتوں اور کنایوں نے انشا کی شخصیت کو چھپایا ضرور ہے لیکن اس پردے کے باوجود ان کی شخصیت کھل کر غزل میں سامنے آتی ہے۔ انشا غزل میں اپنی شخصیت کی نفی نہیں کرتے بلکہ اسے ظاہر کرتے ہیں۔ انشا کے تخلیقی عمل کو سمجھنے کے لیے ایک بالکل متضاد مثال میر کی لیجیے۔ میر اپنی ذات کو مسلسل کسی ایسی چیز کے سپرد کرتے رہتے ہیں جو ان کی ذات سے زیادہ بیش قیمت ہے۔ اپنے تخلیقی عمل میں میر اپنی شخصیت کو مسلسل معدوم کرنے میں لگے رہتے ہیں اور اپنی ذات کو مسلسل قربان کرتے رہتے ہیں۔ تخلیقی سطح پر ان کے ہاں وہ آدمی جو دکھ اٹھا رہا ہے اور وہ دماغ جو تخلیق کر رہا ہے الگ الگ ہو جاتے ہیں اور وہ خود کو دور رکھ کر دیکھنے کی صلاحیت پیدا کر لیتے ہیں۔ اسی لیے میر کو معلوم ہے کہ وہ کون سے تجربات ہیں جو ان کے لیے تو اہم ہیں لیکن شاعری کے لیے اہم نہیں ہیں۔ اس تخلیقی عمل نے میر کو ایک عظیم اور آفاقی شاعر بنا دیا ہے۔ انشا کا تخلیقی عمل اس کے بالکل برعکس ہے۔ وہ تجربات و تاثرات جو ان کے لیے اہم ہیں وہی ان کی شاعری کے لیے بھی اہم ہیں۔ وہ تخلیقی عمل میں اپنی ذات کو قربان نہیں کرتے اور نہ اپنی شخصیت کو معدوم کرتے ہیں بلکہ صرف اسے ہی اہمیت دیتے ہیں اور اسی کا اظہار کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اپنے دور میں وہ بڑے اور ممتاز شاعر شمار ہوئے لیکن آج معلوم ہوتا ہے کہ انشا کی شخصیت ان کی شاعری سے بڑی ہے اور ان کی شاعری ان کی شخصیت سے چھوٹی ہے۔ اسی لیے وہ اپنے دور پر تو چھا جاتے ہیں لیکن اس کے بعد وہ سمٹ کر سکڑ جاتے ہیں۔ وہ دس غزلہ یا اٹھارہ غزلہ اس لیے نہیں کہتے کہ ان کے پاس کہنے کے لیے کچھ ہے بلکہ اس لیے کہتے ہیں کہ وہ اپنی شخصیت کی عظمت اور اپنی قادر الکلامی کا اظہار کر کے اپنی رستمی کا سکہ سب کے دلوں پر جما سکیں اور خود شعر و سخن کے جگت سیٹھ کہلا سکیں:

یہ سچ سمجھو کہ انشا ہے جگت سیٹھ اس زمانے کا   نہیں شعر و سخن میں کوئی اس کی ساکھ کا جوڑا

اپنے زمانے کے جگت سیٹھ بننے کے لیے انشا نے اپنی دوکانِ شاعری میں ہر میل کا مال جمع کیا جس کی مانگ تھی تاکہ ہر قسم کا گاہک ان کی دوکان پر آئے اور اپنی پسند کی چیز حاصل کر سکے۔ انشا شعوری طور پر یہ کام کرتے ہیں اور اپنی دوکان چمکانے کے لیے اپنی غزل میں اشتہار بھی دیتے ہیں:

میر و قتیل، مصحفی و جرأت و مکیں   ہیں شاعروں میں یہ جو نمودار چار پانچ
سو خوب جانتے ہیں کہ ہر ایک رنگ کے   انشا کی ہر غزل میں ہیں اشعار چار پانچ

ہر قسم کا مال دوکانِ شاعری میں سجانے کے لیے وہ ایسے شاعروں کے رنگ میں بھی شعر کہتے ہیں جو مزاجاً ان سے مختلف بلکہ متضاد ہیں مثلاً میر اور خواجہ درد۔ ادا بندی، جس کے نمائندہ شاعر جرأت ہیں، انھیں اس لیے مرغوب ہے کہ وہ ان کے دور کا مخصوص و مقبول رنگ سخن ہے۔ کبھی وہ مصحفی کے طرز میں غزل کہتے ہیں۔ استادی و قادر الکلامی دکھانے کے لیے ساری غزل میں ایسے قافیے لاتے ہیں جن میں 'زیر' آئے یا پھر سب میں 'زبر' آئے۔ کبھی یہ کہہ کر:

یعنی اور ایسی غزل لکھ کہ بس اک مطلع چھٹ   جس میں ہر پھر کے یہی آوے تبر لیتا ہے

پھر اس غزل میں بارہ شعر ایسے لکھے کہ ''تبر لیتا ہے'' اس میں آیا ہے۔ کبھی بحر جدید (فعلاتن فعلاتن مفاعلن ([۹۳] اور کبھی ریختی کے لہجے میں غزل کہتے ہیں۔ کبھی ایسی غزل کہتے ہیں جس میں ''کی قسم'' ردیف ہے اور طرح طرح سے قسمیں کھاتے ہیں (ص۲۲۹) ایک غزل ایسی کہی جس میں صرف ''چمک'' کے مضمون باندھے: ع مضموں چمک کے چاند سے بھی کچھ دو چند باندھ (ص۱۸۳)۔ پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہی جس میں ''معانی عاشق پسند'' باندھے۔ (ص۱۸۴) اور پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہی جس میں ایسے شعر کہے جن میں ''محبوب کا بگاڑ'' باندھا گیا ہے (ص۱۸۵)۔ کہیں وہ کہانی کے سے کی غزل کہتے ہیں (۲۶۴) کبھی ایسے شعر لکھتے ہیں جن میں حروف کو الٹنے سے صحیح لفظ بن جاتا ہے۔ محبوب نے لفافے پر لکھا ہے کہ ''خط آشنا'' کو پہنچے۔ یہ دراصل محبوب نے انشا کا نام الٹا لکھا ہے۔ سحر، کے وقت ماش کا دانہ پھینکا تو: ع اشارہ میں نے تاڑا کہ ہے لفظ ''شام'' الٹا۔ گویا شام کے وقت ملاقات ہوگی۔ انشا نے ''پانچوں'' کی ردیف میں غزل کہی تو مخالفین نے ساتوں کی ردیف میں غزل کہی، انشا نے اس کے جواب میں آٹھوں کی ردیف میں غزل کہہ کر مخالفین کو پچھاڑ دیا۔ یہ سب کام وہ اپنی شخصیت کے اظہار اور اپنی ذات کو اس معاشرے میں سب سے برتر و اعلیٰ بنانے کے لیے کرتے ہیں۔ جیسا کہ میں نے کہا یہی ان کا مقصدِ شاعری اور یہی ان کا تخلیقی عمل ہے۔ انشا کے لیے شاعری ایک تماشا ہے جس میں وہ زبان، فصاحت و بلاغت، جوشِ بیان، سلاست و روانی کا پوری طرح خیال رکھتے ہیں۔ وہ تماشا کرتے ہیں۔ تماشا دکھاتے ہیں لیکن پوری سنجیدگی کے ساتھ۔ یہی ان کا فن ہے۔

اپنے اس مخصوص مزاج سے انشا نے کئی کام لیے اور اردو غزل میں چند نئے پہلوؤں کا اضافہ کیا جو یہ ہیں۔

(۱) انشا نے بڑی حد تک اپنی غزل سے احساس وجذبہ کو خارج کر دیا اور سارا زور خیال اور مضمون پر صرف کیا مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جن میں تصوف بھی ہے اور عشق بھی۔ سیاسی پہلو بھی ہے اور معاملہ بندی بھی لیکن کہیں بھی جذبہ نہیں ہے۔ یہی وہ رنگِ سخن تھا جسے آگے چل کر ناسخ نے اختیار کیا:

الفت نہ کس طرح سے بہم ہو کہ ہم غریب　　اللہ کے فقیر، یہ اللہ کے درخت
مثالِ عیسیٰ مریم مقابلے نے کیا　　لباسِ عشق میں پیدا چراغ کا بیٹا
مروڑی فوجِ انگریزی نے دی اک ایسے ہی بل کی　　کہ رسّی کٹ گئی ہلکر کی، ٹوٹا جاٹ کا جوڑا
کذب، بہتان، افترا طوفاں غلط، محض دروغ　　میں تمھارا نام لے کے کب بھلا رویا کیا

خدا ہی جانے کدھر سدھارے شکیب و صبر و قرار و طاقت
ہر ایک ان میں سے دے گئے ہیں ہمارے سینے کو داغ اپنا
ہلے ہے آئینے میں اس طرح وہ زلفِ سیاہ
کہ لہریں لیوے پڑا جیسے سطحِ آب میں سانپ
کبھی عمر بھر نہ تلوے جلیں گے
قدم آپ رکھیے مری چشمِ تر پر
حیف ایامِ جوانی کے چلے جاتے ہیں
ہر گھڑی دن کی طرح ہم تو ڈھلے جاتے ہیں

وہ جو شخص اپنی ہے تاڑ میں، سو چھپا ہے دل ہی کی آڑ میں
نہ وہ بستی میں نہ اجاڑ میں نہ وہ جھاڑ میں نہ پہاڑ میں
شبِ ہجراں میں سانپوں کے چمکتے ہیں یہ من انشا
نہ یہ جگنو نہ یہ تارے نہ یہ الماس کے نگ ہیں

جی میں کیا آگئی انشا کے یہ بیٹھے بیٹھے   کہ پسند اس نے کیا عالمِ تنہائی کو
ہم صفیرد چھٹو گے مت تڑپو   دم ابھی آ کے زیرِ دام تو لو
بستی تجھ بن اجاڑ سی ہے   کم بخت یہ شب پہاڑ سی ہے
اے جنوں استاد جی خم ٹھونک کر آجایئے   ہاں خلیفہ ہم بھی دیکھیں پہلوانی آپ کی
کی میں نے شب جو سہوا تعریف چاندنی کی   میری طرف سے اپنے وہ منھ کو موڑ بیٹھے
خیال میں ترے چہرے کے مرگیا ہو جو شخص   تو اس کی خاک سے سونے کی آرسی نکلے

ان اشعار کو پڑھتے ہوئے آپ محسوس کریں گے کہ ان میں جذبات شامل نہیں ہیں۔ یہ کچھ مختلف قسم کی شاعری ہے لیکن اس کے باوجود ان میں ایسا تخلیقی خلوص ضرور موجود ہے کہ شعر سے ہماری دلچسپی باقی رہتی ہے۔ اسی سے انشا کا تخلیقی رویہ متعین کیا جاسکتا ہے۔ ویسے بھی انشا کی زندگی میں جذبات کوئی بڑا کردار ادا نہیں کرتے۔ ان کے لیے تو اصل چیز درباری زندگی ہے اور درباری زندگی جذبات سے بچ کر ہی کامیاب ہوسکتی ہے۔ آصف الدولہ نے محمد تقی میر سے پوچھا کہ کیا مرزا سودا شاعرِ مسلم الثبوت تھا۔ میر نے جواب دیا: "بجا ع ہر عیب کہ سلطاں بہ پسند د ہنر است" [۹۵] نواب سعادت علی خاں نے کوئی بات کہی۔ انشا نے لکھا ہے کہ "میں بے تحاشا ہنسا' ہر چند کہ اس میں ہنسی کی کوئی بات نہ تھی"[۹۶] میر اسی لیے ناکام درباری تھے اور انشا اسی لیے کامیاب درباری تھے۔ اسی مزاج کی وجہ سے انشا کی شاعری مختلف قسم کی شاعری ہے۔ جذبے کے دب جانے سے ان کی شاعری پر دماغ حاوی رہتا ہے۔ وہ جو نئی نئی چیزیں اپنی شاعری میں کرتے ہیں وہ بھی اسی عمل کا نتیجہ ہے۔ بلند آہنگ اور پر شکوہ مردانہ آواز، جوان کی شخصیت کا اظہار ہے، اسی لیے اردو غزل کو ایک نیا لہجہ دیتی ہے جس سے ہماری جدید تر غزل استفادہ کرسکتی ہے۔ یگانہ چنگیزی کی آواز میں انشا کا بھی لہجہ شامل ہے۔

(۲) دوسرا کام انشا نے یہ کیا کہ غزل، جو اب تک عشق و عاشقی کے اظہار کا ذریعہ تھی اور اسی حوالے سے اس میں دنیا جہاں کی باتیں بیان کی جاتی تھیں، اسے اپنی شاعری میں غیر اہم بنا دیا۔ انشا کا بنیادی حوالہ عشق نہیں ہے بلکہ عشق تو ان کے لیے لاکھ من کا بوجھ ہے: ع کہ عشق ہے مرے کاندھے پہ لاکھ من کا بوجھ۔ وہ تو عشق سے ہٹ کر دنیا کو دیکھتے ہیں۔ انھیں تو اس کی بود و باش کی بھی اطلاع نہیں ہے۔

حضرتِ عشق دیر میں رہتے ہو یا حرم میں تم   مجھ کو نہیں کچھ اطلاع آپ کی بود و باش سے

کبھی انھیں اس کا تجربہ ہوتا بھی ہے تو وہ اسے بیان نہیں کرتے بلکہ صرف سوال پوچھ کر رہ جاتے ہیں:

زمیں سے اٹھی ہے یا چرخ پر سے اُتری ہے   یہ آگ عشق کی یارب کدھر سے اتری ہے

انھیں یقین نہیں ہے کہ یہ عشق کی کیفیت ہے۔ عشق تو ان کا راستہ اور ان کا تخلیقی رویہ ہی نہیں ہے

پوچھا کسی نے قیس سے تو ہے محمدی؟   بولا وہ بھر کے آہ کہ اسلام اور عشق

اسی لیے عشق کے تعلق سے انشا کے ہاں ایک اُوپری پن کا احساس ہوتا ہے:

عشق وہ پھل ہے کہ جس کے تخم ہیں یہ اشکِ سرخ   بے خودی ہے مغز اس کا، اس کا چھلکا اضطراب

اسی رویے کی وجہ سے وہ جذبات سے بچ کر شاعری کرنے میں کامیاب ہو سکے۔ ان کے ہاں عشق محبوب سے لپٹ جانے کا نام ہے۔ اس لپٹنے میں بھی ان کے جذبات شامل نہیں ہیں:

لپٹے جو ہم تو ان نے شب سر پہ زمیں لی اٹھا   دھوم سے غل سے چیخ سے شور سے توبہ دھاڑ سے
کیا غضب تھا پھاند کر دیوار آدھی رات کو   دھم سے میرا کودنا اور وہ تمھارا اضطراب
پر وہ دھڑ کا تھا مزے کے ساتھ صدقے اس کے جی   پھر کرے اپنے نصیب اللہ ویسا اضطراب

عشق ان کے لیے ایک چھوٹی اور غیر اہم چیز ہے۔

کیا خدا سے عشق کی میں رونمائی مانگتا   مانگتا بھی اس سے تو ساری خدائی مانگتا
اس سے خلوت کی ٹھہر جاتی تو میں اللہ سے   واسطے وو دن کے عرشِ کبریائی مانگتا

اسی لیے انشا کی غزل میں نہ معشوق آتا ہے اور نہ عاشق البتہ عورت ضرور نظر آتی ہے۔ جس سے انھیں لپٹنے کی حد تک دلچسپی ہے۔ عشق کے حوالے کے بغیر جذبات سے بچ کر شاعری کرنا، یہ وہ امکان تھا جس کا راستہ انشا نے اردو غزل کو دکھایا۔ عشقیہ شاعری میں شاعر کا لہجہ نرم اور ملائم ہو جاتا ہے۔ انشا کے ہاں عشق ہے ہی نہیں اس لیے ان کی غزل کا لہجہ مردانہ پُر قوت اور بلند آہنگ رہتا ہے۔ یہی وہ لہجہ و آہنگ ہے جو انشا سے مخصوص ہے اور جس سے ہمارے آج کے شعرا استفادہ کر سکتے ہیں۔ یہ مردانہ لہجہ اردو غزل میں اب تک پوری طرح استعمال نہیں ہوا۔ اس لہجے سے متعارف ہونے کے لیے یہ چند شعر بآوازِ بلند پڑھیے:

الفت نہ کس طرح سے بہم ہو کہ ہم غریب   اللہ کے فقیر، یہ اللہ کے درخت
جگر کی آگ بجھے جلد جس میں وہ شے لا   لگا کے برف میں ساقی صراحیِ مے لا
کوئی بھونکے ناحق جو کتے کی طرح   تو دھتکار دینا اسے کہہ کے دت
ہیں زورِ حسن سے وہ نہایت گھمنڈ پر   نامِ خدا نگاہ پڑے کیوں نہ ڈنڈ پر
گرا میں اس پہ شب یوں نہیں کہ ڈھ پڑتا ہو جوں کوئی   اُچکا جیب کترا بدرۂ صراف کے اوپر
یاس و امید و شادی و غم نے دھوم اٹھائی سینے میں   خوب مچی ہے آج دھما دھم مار کٹائی سینے میں
بچہ رے زے جو لگا کھینے تو ماں باپ اس کے   اپنے دندانِ فرح کھول کے جوں سین ہوئے
یا چھیڑنے کو ابر کے اک جھٹکا مار کر   شلوار بندِ برق شرر بار توڑیے
جو نسیمِ صبح لپٹ گئی کسی گل کے دامنِ پاک سے
تو شعاعِ مہر نے اک چھڑی جڑی اس کو آ کے سٹاک سے
بولے ہے یہی خامہ کہ کس کس کو میں باندھوں   بادل سے چلے آتے ہیں مضموں مرے آگے
ہوں وہ جبروتی کہ گروہِ حکما سب   چڑیوں کی طرح کرتے ہیں چوں چوں مرے آگے
ہے عاشقِ صادق یہ ترا ایک بہادر   دس بیس تو کیا چیز وہ ڈرتا نہیں سو سے
نہ لہرائے کیوں کر ہوائے جنوں   کہ ہے شورش افزا یہ ساون کی رُت

یہ وہ لہجہ ہے جو نہ میر و سودا کے ہاں ملتا ہے، نہ دردؔ و سوز کے ہاں اور نہ حسرت و جرأت کے ہاں اور یہی وہ لہجہ ہے جس سے ہم انشا کو پہچانتے ہیں۔

(۳) تیسرا کام انشا نے یہ کیا کہ قدرتی منظر، موسم، پھول، مینہ، غنچے، شبنم، گھٹا وغیرہ سے پیدا ہونے والی کیفیتوں کو اپنی غزل میں شامل کیا۔ میرؔ کے ہاں بھی ایسے شعر ملیں گے اور اچھے شعر ملیں گے۔ سوداؔ کے ہاں بھی ملیں گے مگر کم لیکن انشا کی غزل کا یہ وہ مزاج ہے جو تواتر کے ساتھ سارے دیوان میں موجود ہے اور انشا کی غزل کی پہچان ہے۔ منظر کو وہ اپنے خیال کی ترجمانی کے لیے برتتے ہیں جس سے ایسی شبیہ بنتی ہے جو اچھی لگتی ہے اور تاثیرِ شعر کو بڑھا دیتی ہے۔ یہ شبیہیں بنانے کا وہ تخلیقی عمل ہے جسے آج کی زبان میں تمثالیں (Images) کہتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے کہ کس طرح تمثالیں اثرِ شعر کو بڑھا رہی ہیں:

دھیان کر انشا ٹک اس کے غرفۂ منظر کی سمت
عرش کا در وا ہوا، چلون اٹھی، پردا کھلا
اب کے یہ سردی پڑی ہر ایک تارا جم گیا
کاسۂ چرخِ بریں سارا کا سارا جم گیا
جو ٹھنڈے ٹھنڈے چلے ہے اے آہ چھانوں تاروں کی چل نکل تو
گلوں کی نکہت کا قافلہ بھی چمن سے اب لاد پھاند نکلا
شعلے بھڑک رہے ہیں یوں اپنے تن کے اندر
دوں لگ رہی ہو جیسے گرمی سے بن کے اندر
نظارہ سوئے دانۂ شبنم اگر کروں
جاتی ہے چٹ نگاہ پھسل سبزہ زار پر
سو سو طرح کی شکل دکھاتا ہے کیا کہوں
عکسِ شگوفہ ہے جو پڑا آبشار پر
پینگیں امریوں میں جس وقت چڑھاتا ہوں میں
مجھ سے کہتی ہے یہ ساون کی جھڑی ڈالی توڑ
نیند سے غنچوں کو چونکاتی ہے پہ چھینٹے منھ کو دے
کر رہی ہے گلستاں میں زورِ شبنم اختلاط
مینھ برسے ہے، جاڑا ہے، ہوا سرد چلے ہے
ٹک آنہ لپٹ کر مرے سینے کو تو کر گرم
شراٹے مینھ کے ہیں بادل گرج رہے ہیں
نقارے سے فلک پر کچھ آج بج رہے ہیں
جھمک ہے یہ کچھ اس اودے دوپٹے کی کناری میں
نظر جوں برق آوے دامنِ ابرِ بہاری میں
غور کر دیکھو تو شبنم کو بروئے سبزہ
کس نے موتی یہ بتا اس پہ جڑے پانی کے
مہندی کی تتیوں کی ہے آڑ سخت بیلی
اور خوں ٹپک رہا ہے لالے کی ہر کلی سے
پری وہ جو ٹک ہو خفا، رک گئی
تو چلنے سے ٹھنڈی ہوا رک گئی
نہیں نسیمِ بہاری یہ ہے پری کوئی
اڑن کھٹولے کو ٹھہرا جو فر سے اتری ہے

(۴) چوتھا کام انشا نے یہ کیا کہ ”ہندوستانیت“ کو، برِ عظیم کی اسطور و دیسی کنایات کو کثرت سے اپنی شاعری میں شامل کر کے اسے ایک الگ رنگ دیا۔ ہندوستانیت انشا کے مزاج میں اس طرح رچی بسی تھی کہ وہ نہ صرف اردو زبان کو فارسی و عربی کی طرح ایک الگ زبان سمجھتے تھے بلکہ اردو شاعری میں ہندوستانی عناصر کو شامل کر کے اسے بھی ایک نیا رنگ دینا چاہتے تھے۔ 'قدیم اردو' میں یہ عنصر عام طور پر استعمال ہوا ہے۔ ولی دکنی کے ہاں بھی، کم ہونے کے باوجود، موجود ہے۔ آبرو و حاتمؔ کے ہاں بھی یہ ملتا ہے لیکن اس دور میں انشا نے شعوری طور پر اسے ایک رجحان کے طور پر قبول کیا۔ یہ تجربہ انشا نے مثنوی میں بھی کیا اور ایک ایسی مثنوی لکھی جس میں عربی و فارسی کی چھینٹ نہیں ہے اور نثر

میں رانی کیتکی کی کہانی لکھ کر اس رجحان کو پیش کیا۔ یہ بھی ایک نیا طرزِ ادا اور نیا رنگِ سخن ہے جو انشا سے مخصوص ہے۔ انشا نے اس رنگ کو غزل میں ابھارنے کے لیے دو کام کیے۔ ایک یہ کہ خالص ہندوستانی روزمرہ، محاورہ اور الفاظ اور ان سے پیدا ہونے والے لہجے کو غزل میں سمویا اور اس طرح برتا کہ وہ نامانوس و اجنبی معلوم نہ ہوں۔ اس سطح پر انھوں نے عربی و فارسی الفاظ کے استعمال سے گریز کیا۔ دوسرا کام یہ کیا کہ ہندوی اسطور و روایت کو اسی بے تکلفی سے برتا جس طرح عربی و فارسی اسطور و کنایات اور علامات و تلمیحات کو برتا جاتا تھا۔ اس سے اردو غزل کے رنگ و مزاج میں ہندوستانیت پیدا ہوئی جو اس دور میں ایک نیا رنگ تھا۔ یہاں ہندوستانی عنصر عربی و فارسی روایت کے مزاج میں گھل مل جاتا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

مرے دل میں سانپ سا پھر گیا، مرے جی سے چین بچھڑ گیا
مری بھاویں باغ اُجڑ گیا، مری جاں نثار نے غش کیا

سحر ایک ماش پھینکا مجھے جو دکھا کے ان نے   تو اشارہ میں نے تاڑا کہ ہے لفظ شام الٹا
ہے بندھا مینھ کے تار کا جھولا   کیوں نہ لے جھوتٹے یار کا جھولا
مرے ہے جو بازو میں اک نیل سا   سو تیرے ہی پانوں کا توڑا لگا
کیڑے کے پر انگیا میں لگا رادھکا بولی   ہے کشن یہ کاٹن کو مورے انگ میں کیڑا

جہاں کے تھے راجہ بھرتری جی کنواں بناتے کو واں کسی نے
زمین کھودی تو ایک جوگی دھرے ہوئے سر پہ ناند نکلا

نہ کیوں کر بن کے بن ٹیسو کے پھولوں کے نظر آویں   جو جنگل جی سے جوگی آپ پہنے بھاگ کا جوڑا
مہاراجا جہاں چگتے تھے موتی ہنس کے جوڑے   وہاں کا اب شری ٹھاکر بنا ہے کاگ کا جوڑا
نہیں کچھ بھید سے خالی یہ تلسی داس جی صاحب   لگایا ہے جو اک بھونرے سے تم نے آکھ کا جوڑا
لپٹ کر کشن جی سے رادھکا یو نہیں لگی کہنے   ملا ہے چاند سے اے لو، اندھیرے پاکھ کا جوڑا
بناتے ہیں ہم تم کو کیا شیخ جیو   ذرا آنے دیجے تو ہولی کی رُت
یہ جو مہنت بیٹھے ہیں رادھا کے کنڈ پر   اوتار بن کے گرتے ہیں پریوں کے جھنڈ پر
شیو کے گلے سے پاربتی جی لپٹ گئیں   کیا ہی بہار آج ہے برہما کے رنڈ پر
بھٹ کٹیا کے ارے کانٹے پڑیں مٹھی خاک   رائی اور نون ترے دیدوں میں تھوڑے پتھر
ادھر تو گنگا ادھر جمنا، بیچ تربینی   عجب طرح کا ہے تیرتھ پراگ پانی پر
لونا چماری کی قسم کلوا بیر کی   کالی بلا کی غول بیابان کی قسم
کھلا کے مال پوے، تر تراتے موہن بھوگ   گرو جی چیلوں کو اپنے بھسنڈ کرتے ہیں
پڑھے یہ راہ میں سکلا مہر دھرم پستک   کہ ہندو دھرم ہر اک واں جھکائے گردن جائے
ہیں وہ جوگی میہہ، گر، ابدھوت، جن کے سامنے   بالکا دیو جنوں، وحشت پری ہے باکی
ہوویں پرلوک ادے بھان تو لالہ گھنشام   ان کے پھکنے کے لیے مول اگر لیتا ہے

ان اشعار میں ہندوی کلچر عربی و فارسی کلچر و روایت سے مل رہا ہے۔ لہجے کے آہنگ بھی ایک دوسرے سے

مل رہے ہیں لیکن ایک اکائی نہیں بنتے۔ یہ وہ رنگ ہے جو انشا نے اس دور کی غزل میں شامل کیا۔ یہ رنگ ہندی اسطور کے تعلق سے گہرا ہو جاتا ہے اور اس کی جو شکل بنتی ہے وہ نامانوس اس لیے ہے کہ ان سے اہلِ اردو مانوس نہیں ہیں۔ اب تک برعظیم کی لسانی و تہذیبی تاریخ میں یہ عمل اسی طرح ہوتا رہا ہے کہ جب بھی ایک کلچر کا رنگ دوسرے کلچر پر حاوی آجاتا ہے تو اس کی شکل دوسرے کلچر کے لوگوں کے لیے اجنبی ہو جاتی ہے۔ جب عربی و فارسی کے الفاظ، رمزیات، کنایات و تلمیحات حاوی آجاتی ہیں تو غیر اردو والوں کے لیے اجنبی ہو جاتا ہے اور جب سنسکرت کے الفاظ، اسطور، تلمیحات حاوی آجاتی ہیں تو وہ رنگ اہلِ اردو کے لیے نامانوس ہو جاتا ہے۔ ان دونوں کے امتزاج سے تیسرے کلچر کی راہ ہموار ہو سکتی ہے اور یہ صورت حقیقی تخلیقی سطح پر میرؔ کی شاعری میں ابھری ہے۔ انشا کے ہاں یہ امتزاج پوری طرح ایک اکائی نہیں بنتا لیکن ایک صحت مند رجحان کے طور پر اردو شاعری کے لیے ایک نئے امکان کو ضرور ابھارتا ہے۔

(۵) پانچواں کام اردو غزل میں انشاؔ نے یہ کیا کہ اس میں ظرافت، تمسخر، دل لگی، ٹھٹھول، شوخی، چھیڑ چھاڑ کے مضامین اور لہجہ شامل کر کے اسے شگفتہ بنا دیا۔ یہ انشا کے مخصوص مزاج سے پیدا ہونے والا مخصوص رنگ ہے۔ غزل میں اس سے پہلے اس طور پر یہ رنگ شامل نہیں ہوا تھا۔ انشا کے کلام کا یہ بنیادی مزاج اور بنیادی رنگ ہے: ؏ اب اپنی تو بولی میں کچھ اشعار کہہ انشا، ہو جس میں ظرافت (ص ۵۹) انشا ہنسی کے واسطے کہہ اور اک غزل (ص ۱۸۴)۔ اب چھیڑ چھاڑ کی غزل انشا اک اور لکھ (۱۸۷) یہ رنگ ان کے سارے کلام میں ہر جگہ رنگ بھرتا ہے اور یہ انشا کی ممتاز و منفرد خصوصیت ہے۔ ان کا شعر پڑھ کر آپ اُسے پسند کریں یا نہ کریں لیکن مزاج کی شوخی، تمسخر اور ظرافت کا رنگ پھر بھی آپ کو اچھا لگے گا۔ یہ کام وہ مزاج کی شوخی سے بھی کرتے ہیں اور ردیف اور قافیوں کی جڑاوٹ سے بھی جن سے ایک خاص طرح کی شگفتگی، ظرافت اور شوخی پیدا ہوتی ہے۔ یہاں ہم نے اس رنگ کی مثالیں الگ سے یوں نہیں دی ہیں کہ ان کا کم و بیش سارا کلام اس کی مثال ہے۔

انشا کی غزل اردو غزل کی روایت میں ایک نیا تجربہ ہے جس میں اپنی قادرالکلامی اور فنی مہارت کے ساتھ، انشا نے عشق اور جذبہ و احساس کو الگ کر کے، اپنی ظرافت و خوش طبعی سے ایک نیا رنگ دے کر نئی نسل کے شعرا کے سامنے ایک نئے امکان کا در کھول دیا ہے۔ اس غزل میں نہ غمِ جاناں ہے اور نہ غمِ دوراں، معاملہ بندی میں گاہ گاہ جو عشق سا نظر آتا ہے وہ بھی عشق نہیں عشق بازی ہے۔

نئی نسل کے شعرا نے انشا، جرأت، مصحفی اور رنگین سے کئی باتیں سیکھیں:

(۱) سنگلاخ اور تنگ، مشکل زمینوں میں شعر کہنا اور غزل در غزل لکھنا۔ انشا نے اٹھارہ غزلہ تک کہا ہے۔

(۲) جذبہ و احساس سے ہٹ کر نئے نئے مضامین پیدا کرنا۔

(۳) رعایتِ لفظی اور معاملہ بندی کو جزوِ شاعری بنانا۔

(۴) فنی نکات اور عروضی کمال کا اظہار کرنا۔ زبان و بیان پر غیر معمولی زور اور توجہ دینا۔ اب زبان ”ذریعہ“ کے بجائے ”مقصد“ بن گئی اور خود ”شاعری“ مقصد نہیں رہی۔

(۵) انشاؔ نے جو ”ہندوستانیت“ پر زور دیا تھا وہ نئی نسل کے شعرا میں تو مقبول نہیں ہوا لیکن ”اردو پن“ کا رجحان ضرور نمایاں ہوا۔ انشا اس رجحان کے پیش رو ہیں۔

انشاؔ نے غزل کے بعد جن اصنافِ سخن پر زیادہ توجہ دی وہ قصیدہ اور مثنوی ہیں۔ اردو میں انشا کے معلوم

قصیدوں کی تعداد دس ہے۔ ایک قصیدہ ’حمد‘ میں ہے، تین قصیدے ’’منقبت‘‘ میں ہیں جن میں ایک غیر منقوطہ قصیدہ بھی شامل ہے۔ ایک ایک قصیدہ بادشاہ عالی گہر (شاہ عالم ثانی)، شاہزادہ سلیمان شکوہ، بادشاہ انگلستان جارج سوم اور دولصن جان کی مدح میں ہے۔ دو قصیدے یمین الدولہ نواب سعادت علی خان کی مدح میں ہیں۔ فارسی دیوان میں ایک ایک قصیدہ حضرت امیرؑ اور امام علی موسیٰ رضا کی منقبت میں ہے۔ دو نواب الماس علی خاں کی مدح میں، تین شاہزادہ سلیمان شکوہ کی مدح میں اور ایک نواب سعادت علی خاں کی مدح میں ہے۔ اس طرح فارسی قصیدوں کی تعداد آٹھ اور اردو و فارسی قصائد کی مجموعی تعداد (۱۸) ہو جاتی ہے۔

حمد، نعت اور منقبت کو چھوڑ کر قصیدے اور دربار کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ جب تک دربار قائم رہے قصیدہ ایک پُر وقار اور اہم صنفِ سخن کی حیثیت میں زندہ و مقبول رہا اور جب دربار ختم ہو گئے تو قصیدہ بھی وقت کی گرد میں دب گیا لیکن اس کا مزاج و آہنگ اردو شاعری کی دوسری اصناف خصوصاً مرثیہ اور مسدس نظموں میں شامل ہو گیا۔ اقبالؔ کی شاعری میں یہ آہنگ پر قوت و پر شکوہ مردانہ لہجے کو جنم دیتا ہے ن۔م۔ راشد آزاد نظم کے جدید شاعر ہیں لیکن ان کی آخری دور کی نظموں پر بھی قصیدے کے آہنگ و لہجہ کا اثر نمایاں ہے۔

روایتِ قصیدہ کے مطابق انشاؔ نے بھی سنگلاخ زمینیں استعمال کی ہیں اور ان زمینوں میں مربوط شعر نکالے ہیں۔ پتھر زمینوں کو پانی کر کے معنی رنگیں سے قصیدے کو سجانا شاعری کا کمال تھا۔ انوری، خاقانی، عرفی، کے قصائد دیکھیے۔ نصرتی اور سودا کے قصائد دیکھیے عام طور پر بہترین قصیدے مشکل زمینوں میں ملیں گے مثلاً انشا نے منقبت میں جو قصیدہ لکھا ہے اس کا مطلع یہ ہے:

گرچہ افلاک کے سب پھونک دے اطباق آتش   منھ تو دیکھو کہ کرے آ مجھے احراق آتش

اس میں اطباق، احراق، اوراق، چقماق، شلاق وغیرہ قافیے ہیں اور ’’آتش‘‘ ردیف ہے۔ اس میں معنی رنگین کے ساتھ مربوط شعر نکالنا مشکل کام تھا۔ انشا نے یہ کام استادانہ چابک دستی سے انجام دیا اور جب ۵۲ اشعار کا یہ اردو قصیدہ ختم ہوا تو لکھا:

فارسی میں وہ دھواں دھار قصیدہ سنو اور   ساتوں دوزخ کو جلا، جو کرے بیباق آتش

اور اس کے بعد ۴۲ شعر کا ایک قصیدہ اسی زمین میں فارسی میں لکھا۔ اپنی قادر الکلامی کے اظہار کے لیے انشا نے ۴۶ شعر پر مشتمل ایک اردو قصیدہ غیر منقوطہ لکھا۔ اس میں بھی اشعار مربوط ہیں۔ ایک اور قصیدے میں نہاں، عیاں، فغاں، زباں وغیرہ قافیے ہیں اور ردیف ’’آتش و باد و آب و خاک‘‘ ہے۔ اتنی مشکل زمین میں بھی ربط و شکوہ الفاظ موجود ہے اور مضمون آفرینی بھی اپنا جلوہ دکھا رہی ہے۔ شاہزادہ سلیمان شکوہ کی مدح میں جو قصیدہ ملتا ہے وہ ’’غیر مردف‘‘ ہے اور اس میں کروٹ، اچٹ، گرواہٹ، نپٹ، جھٹ، غٹ وغیرہ قافیے ہیں۔ اس زمین میں انشا نے (۱۰۷) شعر کا قصیدہ لکھا ہے۔ حرف ’’ٹ‘‘ کی وجہ سے ایک بھی قافیہ فارسی و عربی زبان کا نہیں آیا ہے اور اردو زبان کے اپنے الفاظ سے قصیدے میں اپنے فن کا کمال دکھایا ہے۔ نواب سعادت علی خاں کے جشن جلوس کے موقع پر جو قصیدہ لکھا وہ بھی غیر مردف ہے اور اس میں آدم، اعظم، اہم، ضیغم، بلغم وغیرہ قافیے ہیں۔ اس میں تین مطلع ہیں اور زورِ کلام کے ساتھ معنی کی رنگینی بھی موجود ہے۔ بادشاہ انگلستان جارج سوم کی مدح میں جو قصیدہ انشا نے لکھا ہے اس میں تین مطلع اور ۱۷۰ اشعار ہیں اور یہاں بھی وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو ایک بلند پایہ قصیدے میں ہونی چاہئیں۔ لیکن انشاؔ اپنی

ساری شاعرانہ قوت، پرگوئی اور علم وفضل کے باوجود اپنے قصیدے کو ایک متوازن اکائی بنانے میں نصرتی اور سوؔدا کی طرح کامیاب نہ ہوسکے۔ اس عمل میں ان کے کھلنڈرے پن کا دخل ہے۔ وہ بہت دیر سنجیدہ نہیں رہ سکتے اور قصیدہ، قصیدہ گو سے سنجیدگی کا مطالبہ کرتا ہے۔ بادشاہِ عالی گوہر کی مدح میں جو قصیدہ انشاؔ نے لکھا ہے اس میں کیفیتِ نشاط موجود ہے، مدح بھی پُر زور ہے، شاعرانہ حسنِ معنی اور حسنِ بیان بھی موجود ہے لیکن مختلف اجزائے ترکیبی کے درمیان وہ توازن نہیں ہے جو قصیدے کو ایک اکائی بنادیتا ہے۔ جشن سالگرہ کے موقع پر شاہزادہ سلیمان شکوہ کی مدح میں جو قصیدہ انشا نے لکھا اس میں حسنِ مطلع موجود ہے اور دوسرے شعر سے پوری طرح پیوست ہے:

صبح دم میں نے جو لی بستر گل پر کروٹ   جنبشِ بادِ بہاری سے گئی نیند اچٹ
دیکھتا کیا ہوں سرہانے ہے گھڑی ایک پری   جس کے جوبن سے ٹپکتی ہے پڑی گدراہٹ

اور اس کے بعد اس کے حسن وجمال کو بیان کرتے ہوئے تفصیل سے سراپا لکھا ہے۔ اس سے کیف ونشاط کی فضا پیدا ہوجاتی ہے اور اس کے بعد ''گریز'' کے یہ شعر آتے ہیں:

الغرض تھی جو اس اوصاف سے موصوف اس نے   اپنے مکھڑے سے دوپٹے کی مسلسل کو الٹ
مجھ سے سنمکھ ہو کہا: دولتِ بیدار ہوں میں   خوابِ غفلت سے بس اب چونک، گلے مرے لپٹ
مجلس آراستہ ہے سالگرہ کی اس کی   جس کی ہر لحظہ دعا اپنے میں ہے سب کو رٹ
یعنی وہ شاہ سلیماں کہ شکوہ اس کی سے   نیر حشمت و اقبال کو ہے چکاہٹ

''گریز'' سے معلوم ہوا کہ وہ پری جس کا سراپا تفصیل سے بیان کیا گیا ہے دراصل دولتِ بیدار ہے۔ یہاں تک دلچسپی سنجیدگی کے ساتھ برقرار رہتی ہے لیکن اس کے اجزائے ترکیبی اور ہیئت میں وہ توازن نہیں ہے جو ہر بڑے قصیدے کی جان ہوتا ہے۔ اس قصیدے کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ تشبیب کا سراپا زیادہ طویل ہوگیا ہے اور اس میں بھی انشا کھل کھیلتے ہیں۔ مدح اور دعا کا حصہ بھی تشبیب سے کم ہے۔ کہیں ایسی زبان شعر میں لے آتے ہیں جو قصیدے کے مزاج سنجیدگی کو مجروح کرتی ہے مثلاً

شور محشر کو یہ کہہ بیٹھے خرام اس کا صاف   دال فے عین، ابے دور، پرے ہو، چل ہٹ

لیکن اس کے باوجود قافیوں کی وجہ سے اس قصیدے میں ''اردو پن'' گہرا اور نمایاں ہے۔ یہی ''اردو پن'' انشا کی انفرادیت ہے۔

نواب سعادت علی خاں کے جشن جلوس کے موقع پر جو قصیدہ پیش کیا اس میں ''گریز'' کمزور ہے۔ یہاں مطلع ثانی میں مدح اور گریز گڈمڈ ہوگئے ہیں۔ اس قصیدے میں بھی مختلف حصے عدم توازن کا شکار ہیں۔ گریز کے یہ دو شعر، جن کی نہ صرف زبان تمسخر آمیز ہے بلکہ معنی بھی مبتذل ہیں، قصیدے کے مزاج اور اس کے توازن کو مجروح کرتے ہیں:

غم معشوق سے کہتے ہیں گروہِ عشاق   عوض اس کے کہ دیا کوئی گھڑی دل کو الم
آپ کے مَتے کو ہم نوچ جبیں سے لیں گے   ہم چپا کر کے تمھیں چھوڑیں گے، یاحضرتِ غم

اسی طرح دعا بھی پر اثر نہیں ہے اور روا روی اور قلم کے تھکنے کا احساس دلاتی ہے۔ یہ قصیدہ ادھورے پن کا تاثر دیتے ہوئے اچانک ختم ہوجاتا ہے۔ اس کا خاتمہ اسی لیے کمزور ہے۔ اس قصیدے میں انشا نے عرضِ مدعا بھی کیا ہے اور وہ

اتنی بے ادبی کے ساتھ کہ رقم اور چیزیں بھی خود ہی مقرر کردی ہیں۔

نوبت آفاق میں تیری ہی سدا بجتی رہے　　بوق و الغوزہ و طبل و دہل و زیر و بم
سید انشا کی یہی عرض ہے اب خدمت میں　　قہر ہے عالمِ افلاس کا اوس پر یہ ستم
حکم ہو مجھ کو عنایت ہوں ابھی لاکھ روپے　　تیری ہمت سے یہ کیا دور ہے اے ابرِ کرم
باپ کی میرے جو جاگیر تھی سو مجھ کو ملے　　پونچھ کر دفترِ دیوان سے بے لاؤ قلم
پالکی ایک تفضل ہو مجھے جھالر دار　　تا سوار اس پہ پھروں میں بھی ہو شاد و خورم
ایک ہاتھی بھی ملے چاندی کے ہودے سمیت　　تیری دولت سے ہو اس بندے کو بھی جاہ و حشم
پیر مرشد ابھی ارشاد ہو تا میری بھی　　پھر نئے سر سے غلامیں بنا ہو محکم [۹۷]

اسی قصیدے میں، ہیئتِ قصیدہ کے مختلف حصے عدم توازن کا شکار ہو گئے ہیں۔ انشا کی جدّت پسند، ظرافت رنگ طبیعت قصیدے کی سنجیدگی کو مجروح کر دیتی ہے۔ اس قصیدے میں اپنے علم و فضل اور مختلف زبانوں سے واقفیت کا اظہار انشا نے اس طرح کیا کہ بائیس (۲۲) اشعار میں تیرہ (۱۳) مختلف زبانوں میں شعر اور مصرع لکھے جن میں فارسی، ترکی، عربی، خراسانی، نیشاپوری، ہندی، راجستانی، پشتو، انگریزی، مراٹھی، کشمیری، بنگالی، برج بھاشا شامل ہیں۔ اس جدت پسندی سے انشا کی قادر الکلامی کا اظہار تو ہوتا ہے لیکن ہئیتِ قصیدہ کا توازن بگڑ جاتا ہے۔ دراصل اپنی ذات انشا کے لیے اتنی اہم تھی کہ وہ ہر جگہ ظاہر ہو جاتی ہے۔ وہ قصیدوں میں بھی اپنی ذات و شخصیت کا اسی طرح اظہار کرتے ہیں جس طرح غزل میں کرتے ہیں حالانکہ قصیدہ اور غزل دونوں ایسی اصنافِ سخن ہیں جو ذات کے براہ راست اظہار کے بجائے اسے چھپا کر ظاہر کرنے کا تقاضا کرتی ہیں۔ ہر وقت اپنی ذات کے اظہار سے پیدا ہونے والا عدم توازن انشا کی قوت کو ڈگر سے ہٹا دیتا ہے۔

”قصیدہ در مدح بادشاہِ انگلستان جارج سوم“ انشا کا طویل قصیدہ ہے جو لکھنؤ میں جارج سوم کے جشنِ سالگرہ کے موقع پر پیش کیا گیا تھا۔ اس قصیدے میں ان کے دو ممدوح ہیں۔ ایک نواب سعادت علی خاں اور دوسرے جارج سوم۔ قصیدے کی تشبیب بہاریہ ہے جس کو پڑھ کر نشاط و کیف اور مسرت و شادمانی کی فضا پیدا ہوتی ہے۔ تشبیب میں جہاں چمن و نہالانِ چمن کی نزاکت، بانکپن اور جلوہ سامانی کا نقشہ کھینچا ہے وہاں موقع کی مناسبت سے اشعار میں کئی انگریزی الفاظ — پورڈ، کوچ، گیلاس، پلٹن، ارگن — بھی استعمال کیے ہیں۔ اس کی بہاریہ تشبیب خوبصورت ہے اور موقع و محل کے مطابق جشن کی رونق، چہل پہل، چلت پھرت اور حسن و جمال کے بیان سے ایسی فضا پیدا ہو جاتی ہے جو عالمِ نشاط کو ابھارتی ہے۔ ناچ رنگ کا سماں ہے اور رقاصہ، کے سراپا کے بیان سے اس میں حسن و سرور کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ طویل ”تشبیب“ کے بعد ”گریز“ آتا جس میں یہ خبر دی جاتی ہے کہ آج جون کی چار تاریخ ہے اور جارج ثالث، جم مرتبہ، شاہِ لندن کی سالگرہ کا دن ہے اسی لیے اس میں عیش و عشرت کی بو باس رچی ہوئی ہے:

یہ خبر سن کے ہوا شاد وہ فخر آفاق　　جس کے مقدم کے سبب ہے یہ جہاں رشک چمن

اس کے بعد نواب سعادت علی خاں کی مدح آتی ہے۔ اس میں جہاں جود و کرم، طاقت، گھوڑے کی تعریف ہوتی ہے وہاں یہ بھی بتایا جاتا ہے کہ اس خوشی کا سبب یہ بھی ہے کہ انگریز اور نواب دونوں ایک دوسرے کے گہرے رازدار ہیں۔ اس کے بعد مطلع ثانی آتا ہے جس میں جارج سوم کی مدح کی جاتی ہے۔ یہ مدح بھی اپنی نوعیت کی منفرد مدح ہے۔ اس

میں جہاں تاج وتخت، فوج وبخشش کی تعریف کی جاتی ہے وہاں علم وتحقیق، سائنس اور ترقی کی بھی مدح کی جاتی ہے "الک ٹرسٹی" (Electricity) کی دریافت کو بھی موضوعِ سخن بنایا جاتا ہے اور ایسے اشارے کیے جاتے ہیں جن سے نوابانِ اودھ کی انگریزوں سے وفاداری کا گہرا اظہار ہو

ٹیپو سلطان کا قصہ وہ سنا ہووے گا   کر کے کیا کام پھرا وھاں جو گیا تھا رجمن
لارڈ حکام نے ایسے ہی کیے اک دو وار   دفعتہً کانپ گیا جس کے سبب سب دکھن
قوم انگریز یہ ہیں ایسے کہ جن سے کانپے   آوے گر فوج عفاریت سمیت آہرمن
دبدبہ ان کو خدانے وہ دیا جن کے حضور   چیز کیا ہے وہ بھیکن ، وہ کہاں کا راون
کیوں نہ اس قوم سے ظاہر ہو شجاعت ایسی   ان کے ہے سر پہ وہی مہر لقا سایہ فگن

اس کے بعد مطلع ثالث آتا ہے جس میں جارج سوم کی مدح، عدل گستری وسخاوت کا بیان کر کے یہ شعر لاتے ہیں جس سے اپنے علم وفضل اور زباں دانی کے اظہار کی صورت پیدا ہو جاتی ہے:

بزم شاہانہ کو اب قصہ یہی ہے میرا   عربی بول کے دکھلاؤں تک اک سیرِ یمن

اور اس کے بعد ترکی وفارسی بولنے کا جواز پیدا کر کے پچیس اشعار عربی، ترکی، اور فارسی کے لا کر اپنی ذات کو ابھارتے اور سامنے لاتے ہیں۔ اس قصیدے کی دعا بھی دلچسپ ہے۔ اس میں انشا نے تماشایہ پیدا کیا کہ یہ شعر کہہ کر دعا کو کورس (Chorus) میں تبدیل کر دیا:

اب دعا مانگے ہے انشا کہو انشا اللہ   مل کے آمین کرو آمین سب، اے اہلِ سخن

اس کے بعد تیرہ شعر آتے ہیں۔ اس شعر سے انشا نے مجبور کر دیا کہ سب اہلِ دربار و اہلِ سخن آمین کہیں۔ ساتھ ہی اس کورس سے انشا کے قصیدے نے جشن میں وہ کیفیت پیدا کر دی کہ سب دوسرے اہلِ سخن کے قصیدے اور قطعات جھاگ بن کر رہ گئے۔ موقع شناس انشا یہ کام ایسے موقع پر اکثر کرتے تھے۔ ایک جگہ اپنے روزنامچہ میں لکھا ہے کہ "میں نے اس قطعہ کو جسے تہنیت کے طور پر کہا تھا اور مذہب کر لیا تھا اپنی جیب سے نکال کر حضور کے ہاتھ میں دے دیا۔ ارشاد ہوا: "تم پڑھو"۔ سات ابیات تھیں۔ میں نے وہ قطعۂ تہنیت پڑھا اور سب حاضرین سے کہا کہ آمین کہیں۔ سارے سامعین نے آمین اور انشا اللہ کہا" [۹۸] یہ قصیدہ انشا کا بہترین قصیدہ ہے۔ فنی اعتبار سے بھی اس میں بڑی حد تک توازن قائم رہتا ہے۔ جہاں توازن مجروح ہوتا ہے وہ وہی مقام ہے جہاں انشا اپنی شخصیت، اپنی ذات کو قصیدے میں براہ راست ظاہر کرتے ہیں۔ عربی وفارسی وترکی اشعار اسی لیے اس قصیدے میں بے موقع و بے محل معلوم ہوتے ہیں کہ یہ اشعار اس قصیدے کے ارتقاء میں کوئی کردار ادا نہیں کرتے بلکہ وحدتِ اثر کو مجروح کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف موقع ومحل کی مناسبت سے انگریزی زبان کے الفاظ استعمال کر کے اس قصیدے کے مزاج میں ایک نیا رنگ بھر دیا ہے، جو اچھا لگتا ہے۔ سعادت علی خاں نہ صرف انگریزوں کے ہاتھ میں کٹھ پتلی تھے بلکہ خود بھی انگریزی رہن سہن، کھانے اور کلچر کے دلدادہ تھے اور انگریزی زبان بھی سیکھ رہے تھے۔ انشا کو پورا اندازہ تھا کہ انگریزی الفاظ کے استعمال سے وہ یقیناً خوش ہوں گے۔ اس قصیدے سے محسوس ہوتا ہے کہ اب مغل کلچر اور اس کے ساتھ عربی، فارسی، ترکی زبانیں ٹکسال باہر ہو رہی ہیں۔ اسی لیے اس قصیدے میں ان تینوں زبانوں کے اشعار موقع ومحل کے لحاظ سے بے ضرورت سے نظر آتے ہیں۔ اگر قصیدے سے انھیں خارج کر دیا جائے تو ان کی کمی محسوس نہیں ہوگی۔ اس قصیدے میں

انشا کے دو ممدوح ہیں۔ انشا نے ان دونوں (نواب سعادت علی خاں اور جارج سوم) کی اس طور سے مدح کی ہے اور قصیدہ کو اس طرح اٹھایا ہے کہ دونوں کی مدح میں توازن قائم رہتا ہے۔

انشا کا حمدیہ قصیدہ تخیل کی پرواز، علم و فضل کے اظہار، زورِ بیان، اور جوشِ مدح کی وجہ سے یقیناً قابلِ ذکر ہے۔ شہزادہ سلیمان شکوہ کی مدح میں جو قصیدہ انشا نے لکھا وہ بھی اپنے زورِ بیان، چلبلے پن، رنگینی اور اردو قافیوں کے ٹھاٹ سے سجا بنا نظر آتا ہے۔ اس میں سراپا بھی پوری جزئیات کے ساتھ موجود ہے لیکن ان سب خوبیوں کے باوجود یہ سب قصیدے اس توازن سے محروم ہیں جو جارج سوم کے جشن سالگرہ کے موقع پر لکھے گئے قصیدہ میں ملتا ہے۔

انشا بحیثیت قصیدہ گو نصرتی، سودا اور ذوق تک تو نہیں پہنچتے، حالانکہ ان کا درباری مزاج ان کا علم و فضل اور قادرالکلامی قصیدے کے مزاج سے پوری مناسبت رکھتے تھے، لیکن ان کے مزاج کی چلبلاہٹ، چونچلا پن اور خود پرستی اس توازن کو مجروح کر دیتی ہے جو مثالی قصیدے کے لیے ضروری ہے۔ ان کے قصائد کے مختلف حصوں کو الگ الگ دیکھیے تو وہ فنِ قصیدہ کے معیار پر پورے اترتے ہیں لیکن جب سب کو ملا کر ان کے قصیدے کو بحیثیت مجموعی دیکھا جاتا ہے تو وہ ایک سالم اکائی نہیں بنتا۔ اسی لیے شیفتہ نے کہا تھا کہ ''ہیچ صنف را بطریقہ راسخہ شعرا نگفتہ'' [۹۹] لیکن انشا کی جدت پسند طبیعت ان کے قصیدے کو دلچسپ ضرور بنائے رکھتی ہے۔ غزل کی طرح ان کے قصیدوں میں بھی ہندو سانیت موجود ہے۔ انشا کو زبان دانی کے ساتھ فنِ شاعری پر بھی پوری قدرت حاصل ہے۔ غیر منقوطہ قصیدے میں کم و بیش انھوں نے سارے صنائع استعمال کیے ہیں لیکن یہ قصیدہ جہاں ان کے علم و فن اور قدرتِ کلام کا رعب ڈالتا ہے، وہاں شاعری کے اعتبار سے بے اثر ہے۔ انشا اسی لیے ایک ممتاز قصیدہ گو تو ہیں لیکن عظیم قصیدہ گو نہیں ہیں۔ یہی صورت ان کی غزل میں سامنے آتی ہے اور یہی صورت ان کی مثنویات میں نظر آتی ہے۔

انشا نے اردو میں کل گیارہ مثنویاں لکھیں، جو یہ ہیں:

(۱) در ہجو زنبور (در زبان اہلِ برج اسی کا حصہ ہے۔ الگ مثنوی نہیں ہے)
(۲) در ہجو کھٹمل (۳) در ہجوِ پشہ (۴) در ہجوِ مگس (۵) مثنوی فیل (۶) مرغ نامہ (۷) شکایتِ زمانہ نافرجام
(۸) مثنوی سحرِ حلال (۹) مثنوی در لہجۂ اردو (۱۰) ہجوِ گیان چند (۱۱) حکایت

جرأت نے خارش، چیچک، نزلہ و زکام، شدتِ گرما وغیرہ کی ہجو میں مثنویاں لکھی تھیں، انشا نے زنبور، کھٹمل، پشہ، اور مگس وغیرہ کی ہجو میں اور فیل و مرغ کے بارے میں مثنویاں لکھیں۔

''در ہجو زنبور'' میں انشا نے بھڑوں کو موضوعِ سخن بنایا ہے جن سے سارا شہر زرد پوش ہو گیا تھا اور ان کی کثرت کو طرح طرح کی دلچسپ تشبیہات سے بیان کیا ہے۔ صرف پہلے مصرع : ع ''ان بھڑوں نے کیا یہ، اب کے قہر'' سے معلوم ہوتا ہے کہ بھڑیں شہر کے لیے آفتِ جاں بن گئی تھیں لیکن اس کے بعد انشا اس کثرت کو ایسے لطف سے بیان کرتے ہیں کہ یہ ہجو نہیں رہتی بلکہ اس صورتِ حال کا دلچسپ شاعرانہ ظریفانہ اظہار بن جاتی ہے۔ کبھی وہ کہتے ہیں، کہ ایسا معلوم ہوتا کہ ع سارے چمپا کے پھول پھیل گئے' یا یہ گل اشرفی کی کلیاں ہیں، کھرنیاں سی بکھر رہی ہیں سب، زرد چنبیلی کے پڑے ہیں ہار۔ کہیں کہتے ہیں کہ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے ہر طرف املتاس کے پھول جھڑے پڑے ہیں یا زرد مرچوں کے ہار سوکھ رہے ہیں یا خوشۂ انگور زرد ہو گئے ہیں۔ اسی مثنوی کے دوسرے حصے میں اہلِ برج کی زبان میں چند شعر کہے ہیں جن میں بتایا ہے کہ بھڑوں نے ایک بھونرے کو گھیر لیا اور پھر ان کی کثرت کو اسی انداز سے بیان کیا ہے

جس طرح پہلے حصے میں کیا تھا۔ کبھی وہ لکھتے ہیں کہ گلِ جعفری سے دامن کو وہ بھر گیا ہے۔ ہر طرف سرسوں پھول گئی ہے۔ سب نے مانجھے کے کپڑے پہن لیے ہیں۔ سب پلنگ سونے کے بن گئے ہیں۔ دریا میں ہلدی گھول دی ہے۔ اس مثنوی کا انداز بیانیہ ہے اور اس بیان میں کوئی رخ ایسا نہیں ہے جس سے پڑھنے والا کسی سمت یا کسی نتیجے تک پہنچ سکے۔

یہی صورت مثنوی ''در ہجو کھٹمل'' میں سامنے آتی ہے۔ اس میں کھٹملوں کو موضوعِ سخن بنا کر نئی نئی تشبیہات سے ان کی کثرت کو بیان کیا ہے۔ جب انشا کہتے ہیں کہ کھٹملوں کی کثرت سے تمام درخت شاخِ مرجاں بن گئے ہیں۔ تمام تدرو لال مرغی بن گئے ہیں، لالہ نرگس بیمار ہو گئے ہیں۔ سب نخل نخلِ یاقوت بن گئے ہیں، سارے جانور سرخاب ہو گئے ہیں۔ شبنم لہو کے آنسو رو گئی ہے۔ ہر جگہ سرخ کمخواب کی بوٹی بن گئی ہے، تو اس بیان سے کھٹملوں سے نفرت و بیزاری پیدا نہیں ہوتی۔ ہجو کے اعتبار سے ہجوِ زنبور کی طرح یہ مثنوی بھی ناکام ہے۔

''ہجو پشہ'' میں بھی یہی بیانیہ انداز ہے۔ اس میں بھی کوئی اخلاقی یا سماجی جہت نہیں ہے۔ بس انشا مچھروں کی کثرت کو شاعرانہ انداز میں بیان کرتے چلے جاتے ہیں۔ مثنوی ''در ہجو مگس'' کا بھی انداز بیانیہ ہے اور وہی رنگِ سخن ہے جو پہلی دو مثنویوں میں ملتا ہے۔

مثنوی فیل جس کا دوسرا نام فیل نامہ بھی ہے، ایک مختلف مثنوی ہے۔ اس مثنوی کی وجہ تالیف یہ ہے کہ ''جان کارش'' نے انگریزی میں ایک قصہ لکھا۔ نواب سعادت علی خاں کے ایک مصاحب کلارک صاحب نے اس کا فارسی میں ترجمہ کیا۔ نواب نے انشا سے اسے اردو میں منظوم ترجمے کے لیے کہا جیسا کہ انشا نے مثنوی میں خود لکھا ہے:

انگریز جان کارش راقم   قصہ کے ہوئے ولے مترجم
ہیں فارسی میں کلارک صاحب   وہ خاص حضور کے مصاحب
انشا سے یہ ترجمہ بعینہ   موزوں ہوا ہے اے کرو مہ
حسب الحکم جناب عالی   منظوم ہوئے ہیں یہ لآلی

انشا نے یہ بھی لکھا ہے کہ دسمبر ۱۷۹۲ء کا ایک سچا واقعہ ہے۔ اس مثنوی میں بہادر نامی دیو پیکر ہاتھی اور چنچل نامی ہتھنی کی چار بار جفتی کو قدرے تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ سارے جنگل کے مختلف چرند و پرند نے جب اس عملِ جفتی کو دیکھا تو ان پر کیا اثر ہوا۔ اس مثنوی میں رعایتِ لفظی سے لطفِ بیان پیدا کیا گیا ہے۔ ۲۰۵ اشعار کی یہ مثنوی اپنے موضوع کے اعتبار سے اچھوتی ہے۔ بیان جفتی والا حصہ لذت انگیز ہے لیکن باقی مثنوی میں وہ زورِ بیان نہیں ہے جو انشا کی بنیادی صفت ہے۔

''مرغ نامہ'' انشا کی طویل ترین مثنوی ہے جو (۴۴۱) اشعار پر مشتمل ہے [۱۰۰] انشا کے مزاج کے برخلاف یہ ایک سنجیدہ مثنوی ہے جس میں فنِ مرغ بازی کے سارے اصول و قواعد بیان کیے گئے ہیں، اس میں وہ ساری اصطلاحات بھی استعمال ہوئی ہیں جو فنِ مرغ بازی سے تعلق رکھتی ہیں۔ لغت کے اعتبار سے بھی یہ مثنوی اہمیت رکھتی ہے۔ مرزا قاسم علی خاں اس فن کے استاد تھے انشا نے مرغ بازی کے اصولوں کو ان سے سیکھ کر نظم کیا ہے:

الغرض ان سے جو سنی تقریر   میں نے منظوم اسے کیا تحریر

مرزا قاسم علی خاں سالار جنگ کے بیٹے اور نواب آصف الدولہ کے ماموں زاد بھائی تھے۔ اس مثنوی میں انشا نے ان کی مدح میں اشعار لکھے ہیں لیکن نواب سعادت علی خاں کے کہنے پر نہ صرف انھیں بھری بزم میں ذلیل کیا

بلکہ ان کے خلاف ایک فحش ہجو بھی لکھی۔ انشا کی یہ واحد مثنوی ہے جس میں ہیئتِ مثنوی کو برتا گیا ہے۔ مثنوی کا آغاز حمد سے ہوتا ہے۔ پھر شب بیداری کے فضائل بیان کر کے نعتِ رسولؐ میں تین شعر لکھے ہیں اور اس کے بعد نواب آصف الدولہ کی مدح میں گیارہ شعر کہے ہیں۔ پھر اپنے مرغوں کی صفت میں اشعار لکھ کر قاسم علی خاں کی استادی کا اعتراف کرتے ہوئے ان کی تعریف کی ہے اور پھر ایک ایک کر کے "مرغ بازی" کے اصول بیان کیے ہیں۔ خاتمۂ کتاب میں انشا نے لکھا ہے:

ہیں قواعد جو کھیل کے ہیں رسوم   نثر سے تو نے سب کیے منظوم

اس مثنوی میں زورِ بیان بھی ہے اور سارے اصولوں کو نہایت واضح طور پر موزوں الفاظ میں بیان کیا ہے۔ اس بیان میں کسی قسم کا تمسخر یا ظرافت نہیں ہے بلکہ ساری مثنوی میں سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ اس مثنوی میں چونکہ ایک رخ موجود ہے اس لیے یہ مثنوی بے جہت نہیں ہے۔ پڑھنے والے کو معلوم ہے کہ وہ اس مثنوی کو کیوں پڑھ رہا ہے اور لکھنے والے کو معلوم ہے کہ وہ اسے کیوں لکھ رہا ہے۔ اسی لیے یہ مثنوی کسی قصے کی حامل نہ ہوتے ہوئے بھی دلچسپ ہے اور فنِ مرغ بازی کے موضوع پر ایک کار آمد و مفید مثنوی ہے۔

"شکایتِ زمانۂ نافرجام" میں انشا نے اپنے ایک عشق کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور اپنی محبوبہ کے حسن و جمال کو بیان کر کے اس سے ہونے والی تین ملاقاتوں کا ذکر کیا ہے۔ یہ مثنوی عشقیہ ضرور ہے لیکن "عشق" جیسا کہ ہم نے کہا، انشا کے مزاج کا حصہ نہیں ہے۔ ان کی روح کیفیتِ عشق سے خالی ہے اسی لیے یہ مثنوی بھی بے کیف ہے۔ "سراپا" کا حصہ خصوصاً بیانِ پستان یقیناً پر لطف ہے لیکن بحیثیتِ مجموعی ہیئت کے اعتبار سے یہ مثنوی بے ڈول اور عشقیہ جذبات کے اظہار میں بے اثر ہے۔ اظہار کے اعتبار سے بھی زنبور، پشہ والی مثنویاں زیادہ شاعرانہ بیان کی حامل ہیں۔ انشا مثنوی کو شروع تو ایسا کرتے ہیں جیسے یہ طویل ہو گی لیکن جلد ہی مثنوی پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ان کا دل اچاٹ ہو گیا ہے۔

مثنوی "سحرِ حلال" [۱۰۱] کو پڑھ کر بھی اسی بے دلی اور دل اچاٹ ہو جانے کا احساس ہوتا ہے۔ اس پر "مثنوی سحر حلال در زبان ریختہ و ذو بحرین و تجنیس در جوابِ اہلِ شیرازی کہ در فارسی گفتہ است" کے الفاظ درج ہیں۔ پچاس اشعار پر مشتمل یہ مثنوی بیانِ عشق سے شروع ہوتی ہے جو ۳۸ اشعار پر مشتمل ہے۔ اس کے بعد "ساقی نامہ" آتا ہے اور مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔ اسے پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ انشا ایک طویل عشقیہ مثنوی لکھنا چاہتے تھے لیکن عشق سے عاری اپنے مزاج کے باعث صرف اتنا لکھ پائے تھے کہ دل اچاٹ ہو گیا۔ عشق کے بیان میں بھی وہ زور نہیں ہے جو میرؔ کی مثنویوں میں ملتا ہے۔ اس مثنوی کی بس یہی خصوصیت ہے کہ یہ ذو بحرین ہے اور اس میں صنعتِ تجنیس کو استعمال کیا گیا ہے۔

مثنوی "در لہجۂ اردو" [۱۰۲] بھی مطبوعہ کلیات میں شامل نہیں ہے۔ یہ اکیاون اشعار پر مشتمل ہے۔ انشا نے "رانی کیتکی اور کنور اودے بھان" کی کہانی میں یہ التزام کیا تھا کہ اس میں ہندوی چھٹ ہو اور کسی دوسری زبان عربی، فارسی، ترکی کا ایک لفظ نہ آئے۔ وہ کہانی نثر میں تھی۔ انشا نے یہی التزام اس مثنوی میں کیا ہے:

کہانی وہ کہیے کہ ہندی کی چھٹ   نہ رکھے کسی اور بولی کی پٹ
لگا برج کا سر تو دکھن کی ٹانگ   یہ بولی ہوئی یا اچنبھے کا سانگ

ساتھ ہی کئی شعر میں اس کام کو مشکل بتا کر کہانی کا آغاز کیا ہے کہ

ہوا ایک دولھا دلھن کا بیاہ   تو بڑھنے لگی دن بدن ان کی چاہ

اس کے بعد ۸ شعر اور آتے ہیں اور مثنوی رک جاتی ہے۔ یہ مثنوی چونکہ ادھوری رہ گئی اس لیے دیوانِ انشا یا کلیاتِ انشا میں عام طور پر نقل نہیں ہوئی۔ اس مثنوی میں سوائے اس کے کوئی خاص بات نہیں ہے کہ (۵۱) اشعار میں ایک لفظ بھی عربی فارسی ترکی کا استعمال نہیں ہوا اور اسی لیے نظم میں انشا کا یہ تجربہ ناکام ہو گیا۔ معلوم ہوتا ہے کہ انشا کو یہ کام کرتے ہوئے پتا چلا کہ فارسی، عربی ترکی کے الفاظ چونکہ اردو زبان کا جزو لاینفک بن چکے ہیں اس لیے انھیں نوچ کر نہیں پھینکا جا سکتا۔ یہ سب بول چال کی عام زبان کا وسیلۂ اظہار ہیں۔ انشا کی جدت پسند طبیعت، اپنی ذہانت و ذکاوت کے اظہار کے لیے نئے راستے تلاش کرتی رہتی تھی جس کا اظہار انشا کو پڑھتے ہوئے قدم قدم پر ہوتا ہے۔ یہ ادھوری مثنوی بھی اسی مزاج کا کرشمہ ہے۔

''در ہجو گیان چند ساہوکار'' میں انشا نے ایک سود خور مارواڑی کا قصہ لکھا ہے۔ لالہ مارواڑی میں بات کرتے ہیں اور ان کا ملازم گجراتی اردو میں بات کرتا ہے۔ یہ ساری مثنوی اسی ملی جلی زبان میں لکھی گئی ہے۔

''حکایت'' ویسی ہی ایک فحش مثنوی ہے جیسی میر حسن اور جرأت کے کلیات میں ملتی ہیں۔ اس میں انشا نے ایک ''سندی رنڈی'' اور ''کمزور مرد'' کا ایک فحش واقعہ بیان کیا ہے۔

انشا کی یہ ساری مثنویاں معمولی درجے کی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس کام میں ان کا دل نہیں لگتا البتہ ان کی جدت پسند طبیعت کے چھینٹے ادھر ادھر پڑے ضرور نظر آتے ہیں۔ ''عشق'' ان کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا اس لیے عشقیہ مثنویاں بھی بے اثر رہتی ہیں۔ لیکن تاریخی اہمیت کے اعتبار سے ''مرغ نامہ'' سعادت علی خاں رنگین کے ''فرس نامہ'' کی طرح، ایک ایسی مثنوی ہے جس میں ''مرغ بازی'' کے فن اور اصول و قواعد کو بیان کیا ہے جو اس طرح کسی ایک جگہ نظر نہیں آتے۔

صنفِ مثنوی کے برخلاف قطعاتِ تاریخ میں انشا کی جدت پسند طبیعت نئے نئے رنگ بھرتی ہے اور وہ عام طور پر قابلِ توجہ ہیں۔ یہ قطعاتِ تاریخ فارسی میں بھی ہیں اور اردو میں بھی۔ ان کے مطالعے سے تاریخ گوئی پر انشا کی قدرت کا پتا چلتا ہے مثلاً نواب آصف الدولہ کے امام باڑے کی تاریخ تعمیر ۱۲۰۵ھ ہے۔ یہ اعداد قطعہ میں موجود ہیں لیکن ایک شعر میں یہ اشارہ بھی کیا ہے کہ درود سے اس کی تاریخ برآمد ہوتی ہے اور درود کے الفاظ قطعے میں نہیں دیے۔ اسی طرح حضرت علیؓ کے مادۂ تاریخ میں یہ اشارہ کیا ہے:

در فراق صفدر ضرغام دیں   ہر ولی را تاج از سر اوفتاد

لفظ ولی کے سر کا تاج ''واو'' ہے۔ یہ گر گیا تو ''لی'' رہ گیا۔ یہی سالِ شہادت (۴۰ھ) ہے۔ اسی طرح امام حسنؓ کی وفات ع ''تاریخِ وفاتش زمیان جنت'' سے نکالی ہے۔ لفظ ''جنت'' کی میان ''ن'' ہے اور یہی سالِ وفات (۵۰ھ) ہے۔ اسی طرح امام حسینؓ کی تاریخ شہادت کے قطعہ کا دوسرا شعر یہ ہے:

تاریخِ شہادتش دلیل است کہ او   فارغ گردید لا کلام از سرِ دیں

''دین'' کا سر ''د'' ہے۔ اسے جدا کر دیجیے ''ین'' سے سالِ شہادت (۶۰ھ) برآمد ہوتا ہے [۱۰۳]

انشا نے مختلف تاریخی واقعات پر قطعاتِ تاریخ بھی لکھے ہیں جن سے اس دور کی تاریخ مرتب کرنے میں

مدد لی جاسکتی ہے۔

انشا سے ایک مختصر "دیوانِ ریختی" بھی یادگار ہے جس میں، سعادت یار خاں رنگین کی طرح، عورتوں کی ٹکسالی زبان و محاورہ میں عورتوں کے جذبات و معاملات کا اظہار کیا ہے۔ ریختی کی ایجاد اور دیوانِ ریختی کی اولیت کی بحث رنگین کے ذیل میں آگے آئے گی۔ یہاں صرف اتنا بتاتے چلیں کہ "دریائے لطافت" میں خود انشا نے ریختی کو رنگین کی ایجاد کہا ہے۔

> "اور سب سے زیادہ ایک اور سنیے کہ سعادت یار خاں، طہماسپ کا بیٹا، انوری ریختے کا آپ کو جانتا ہے، رنگین تخلص ہے...... اور کراہی پن جو بہت مزاج میں رنڈی بازی سے آگیا ہے تو ریختے کے تئیں چھوڑ کر ایک ریختی ایجاد کی ہے اس واسطے کہ بھلے آدمیوں کی بہو بیٹیاں پڑھ کر مشتاق ہوں......"[۱۰۴]

انشا کے دیوان ریختی میں غزلیات و رباعیات بھی ہیں اور قطعات و مستزاد بھی۔ ان سب میں انشا نے عورتوں کے جذبات کو عورتوں کی مخصوص و ٹکسالی زبان میں بیان کیا ہے لیکن ریختی کو پڑھ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ عورتیں شریف زادیاں نہیں بلکہ مال زادیاں ہیں اور اسی لیے ان کی زبان بھی بازاری ہے اور ان کی باتیں، ان کا انداز اور لہجہ بھی بازاری ہے۔ انشا کی ریختی غزلوں کے موضوعات ہوس رانی، وصل اور جنس، چھیڑ خانی اور معاملات ہیں۔ ریختی اس زوال پذیر دور میں جب نوابین و امراء اور ان کے متوسلین کے پاس کرنے کے لیے کچھ نہیں رہ گیا تھا، بہت مقبول ہوئی اور لکھنؤ میں یہ روایت رنگین و انشا سے ہوتی ہوئی جان صاحب اور دوسرے شعرا تک پہنچی۔ اس میں جنسی و شہوانی جذبات بے باک لہجے اور چٹخارے دار زبان میں اس طرح پیش کیے گئے کہ معاشرہ ان سے لطف اندوز ہو سکے۔ خود اس دور کی ریختہ شاعری میں معاملات حسن و وصل شاعری کا اصل موضوع بن گئے تھے۔ معاملہ بندی کی ایسی کون سی بات تھی جو جرأت کی شاعری میں نہیں ملتی اور ایسا کون سا پہلو تھا جو انشا کے ہاں نہیں ملتا۔ ریختی کو اس تہذیب نے منہ کا ذائقہ بدلنے کے لیے قبول کیا تھا۔ وہ مرد کے منہ سے مرد کے جذبات مرد کی زبان میں سنتے سنتے اُکتا گیا تھا۔ اس لیے اب اس میں عورتوں کی زبان میں عورتوں کے جذبات سننے کی خواہش پیدا ہوئی۔ رنگین نے معاشرے کی اس دلی خواہش کو اپنی ریختی میں سمیٹا اور انشا نے، جن کی ریختہ شاعری اس مزاج سے قریب تر تھی جس میں "عشق"، "ہوس" بن گیا تھا، ہجر کا تصور غائب ہو گیا تھا اور وصل محض جسمانی ملاپ کا نام ہو گیا تھا۔ زمانے کی ہواؤں کا رخ دیکھ کر ریختی میں بھی شاعری کی اور ایک دیوان مرتب کیا تا کہ اس دور کے دربار میں ان کی مقبولیت قائم و دائم رہے۔ جرأت اور انشا کے دیوانِ ریختہ اور خصوصاً رنگین و انشا کے دیوانِ ریختی پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس تہذیب کے کپڑے بوسیدہ ہو کر پھٹ گئے تھے اور یہ تہذیب اندر سے ننگی ہو چکی تھی۔ اس کے طبقۂ خواص کا اخلاق گراوٹ کی انتہا کو پہنچ چکا تھا اور اس میں بدلتے زمانے سے آنکھیں ملانے کی قوت باقی نہیں رہی تھی۔ انشا اور رنگین دونوں اسی طبقۂ خواص سے تعلق رکھتے تھے۔ انھوں نے بھی وہی کیا جو یہ معاشرہ چاہتا تھا اور اس دور کے "بڑے آدمی" کی طرح کامیاب زندگی بسر کی۔

انشا کی بات چیت میں جو چھیڑ چھاڑ ہے   سو لذت النساء میں کہیں ہے، نہ کوک میں

انشا کی ریختی میں ایک بناوٹ کا احساس ہوتا ہے۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ بن کر بات کر رہے ہیں جیسے کوئی مرد آواز بدل کر ذرا دیر کو زنانی آواز میں بولنے لگے۔ ریختی میں مرد شاعر عورت کی زبان میں عورت کے جذبات کا اظہار کرتا ہے لیکن دراصل یہ عورت کے جذبات نہیں ہیں بلکہ مرد کے اپنے جذبات اور اپنی خواہشات کا اظہار ہیں۔ ریختی عورت

کے روپ کا بہروپ ہے۔ اسی لیے یہ شاعری جذبات سے عاری ہے۔ یہ صرف مزے کی شاعری ہے۔ اس میں انگیا وشلوار میں چھپے پہلوؤں کو عورتوں کے محاورہ وزبان میں لذت جسمانی کو تازہ دم رکھنے کے لیے موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ یہ شاعری اگر عورت کرتی تو وہ اپنے جذبات کا اظہار اس طرح ہرگز نہ کرتی جس طرح مرد شاعر نے عورت کے بہروپ میں ریختی میں کیا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

مرجھا گیا دل اپنا تو نقشہ یاد آیا
بے اختیار مجھ کو اک پھول کی کلی کا
تھام تھام آپ کو رکھتی ہوں بہت سا لیکن
کیا کہوں تھم نہیں سکتا مرا اندر والا
نہ بُرا مانے تو لوں نوچ کوئی مٹھی بھر
بیگما ہے تری کیاری میں ہرا ساگ لگا
اوڑھنی مجھ سے جو بدلی تو اجی باجی جان
وہ بھی اک دیجیے جو ہو بھاری سے بھاری انگیا
مت اجڑ گئی سی پڑ اور غش نہ کھا کھا گر
بے کلی نہ کر، آخر چین لے ذری، کم بخت
مردوا مجھ سے کہے ہے چلو آرام کریں
جس کو آرام وہ سمجھے ہے وہ آرام ہو نوج
آ گیا تیری رضائی میں پسینہ مجھ کو
گرم ایسا بھی نگوڑا کوئی حمام ہو نوج
کان کی لو میں گھسے موئی سی بالی کیوں کر
جس کا ہو سوئی کے ناکے سے بھی ننھا سوراخ
کیا بھر گیا ہے آج کہ جس کے سبب ترا
ہے سخت جیسے لکڑی کا چیلا ازار بند
میں جھجک اٹھی لے کے انشا نے
کل چھپا دی جو میری ران میں لونگ
آپا تحفہ جو بڑ چچی ہے اس کی انگیا
تب سیون ساری کی ساری ہی جواک لا ہی ہو
ارے تو ایلی ہی پڑتی ہے مارے جھل کے، اے رنڈی
خدا ایسی بھی ویدوں میں کسی کے نوج جھل ڈالے
رضائی شال کی اوڑھیں چلیں، ہم تم چھپر کھٹ میں
ہوائیں ٹھنڈی آرہی ہیں، خوب جاڑا ہے
آج وہ بات سہی جس میں تری کل کل جائے
کیا کروں لیکن اگر کوئی مہیتا ٹل جائے
دبلی پتلی ہوں، مرے تو نہ پہنیو کپڑے
اری او جان، اری خیلا، اری او مکّی

یہ اشعار شاعرانہ لطافت سے عاری ہیں۔ ان میں جنسی لپک تو ہے لیکن وہ شاعرانہ حسن اور احساسِ جمال نہیں ہے جو لفظوں کی عروضی ترتیب کو "شعر" بناتا ہے اور سننے یا پڑھنے والے کو متاثر کرتا ہے۔ انشا کے "دیوانِ ریختی" کو شاعری کی تاریخ میں تو کوئی جگہ نہیں دی جا سکتی البتہ "ریختی" کی تاریخ میں صاحب دیوان شاعر کی حیثیت سے ان کا ذکر ضرور آئے گا۔

یہی صورت ان کے مختصر دیوانِ غیر منقوطہ کی ہے۔ اس میں انشا نے ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں جو بے نقط ہوں۔ جب یہ پابندی شاعر خود پر لگا لے تو کیسے ممکن ہے کہ وہ محدود لفظوں کی مدد سے ایسے شعر کہے جس میں جذبے، احساس یا فکر کا اظہار ہو سکے۔ انشا کا کلام ویسے بھی جذبہ واحساس سے عاری ہے اور یہ چیز غیر منقوطہ کلام میں اپنی انتہا کو پہنچ گئی ہے۔ انشا نے اس صنعت کو غزل مثنوی، رباعی، مخمس میں استعمال کر کے اپنی قادر الکلامی کا اظہار تو یقیناً کر دیا ہے لیکن آج یہ مشکل عمل میکانکی معلوم ہوتا ہے۔ اس میں وہ مزہ بھی نہیں ہے جو انشا کی غزلوں میں ملتا ہے۔ یہ ایک بے مزہ اور بے ذائقہ کلام ہے اور ان تماشوں میں سے ایک تماشا ہے جو انشا کی جدت پسند طبیعت زندگی بھر دکھاتی رہی۔

دیوان سیکڑوں ہی دیکھے ہیں ہم نے لیکن
ان میں نظر پڑا کب، پایا جو یاں تماشا

کیا خوب واہ ماشاء اللہ، ہے عجب کچھ   دیوان میرا، انشا اللہ خاں تماشا

لیکن انشا اس تماشے کے ساتھ اپنی جدت پسندی، فصاحت و بلاغت، اردو پن اور ہندوستانیت، ادا کی شوخی، بیان کے جوش و خروش، بندشوں کی چستی پُر زور مردانہ لہجہ و آہنگ اور طرزِ بیان سے پیدا ہونے والی سلاست و روانی کی وجہ سے ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔ انھوں نے اردو شاعری اور اردو نثر کو بہت کچھ دیا ہے۔ اردو شاعری کا ذکر تو ہو چکا اب آئندہ صفحات میں ان کی نثر کا مطالعہ کریں گے۔

انشا کی نثری تصانیف

دریائے لطافت

"دریائے لطافت"، انشا کی اہم تصنیف ہے جو نواب سعادت علی خاں کی فرمائش پر لکھی گئی۔ انشا نے اسے فارسی زبان میں لکھا ہے لیکن اس کا موضوع اردو زبان اور اس کی قواعد ہے۔ "دریائے لطافت" اردو زبان و قواعد کی پہلی کتاب ہے جسے کسی اہلِ زبان نے لکھا۔ اس کی تصنیف میں میرزا محمد حسن قتیل بھی انشا کے ساتھ شریک تھے۔ اس شرکت کی وجہ انشا نے یہ بتائی ہے کہ

> "ایں ہمہ فرصت بدست نیامد کہ تنہا رنگ بر چہرۂ ایں نقشِ بدیع کشم۔ میرزا محمد حسن قتیل را نیز کہ رو کردۂ او بے تامل رد کردۂ من و پسندیدۂ او پسندیدۂ ایں کز عز زبان بود ہ است واز صغر سن میانہ من واو در ہر چیز حصّۂ برادرانہ قرار پذیرفتہ شریک ایں دولتِ ابد مدت ساختم۔ چنیں مقرر شد کہ خطبۂ کتاب و لغت و محاورۂ اردو و ہر چہ صحت و سقم آں باشد و مصطلحات شاہجہاں آباد و علم صرف و نحو ایں زباں را راقم مذنب یعنی بندۂ کمترین بندۂ درگاہ آسمان جاہ انشا بنویسد و منطق و عروض و قافیہ و بیان و بدیع را او بقیدِ قلم در آرد" [۱۰۵] (اردو ترجمہ دیکھیے: حواشی ب)

مرشد آباد کا مطبوعہ نسخہ ۴۷۵ صفحات پر مشتمل ہے جس میں ۳۰۹ صفحات انشا کے لکھے ہوئے ہیں اور ۱۶۶ صفحات قتیل کے لکھے ہوئے ہیں۔ کتاب کا "خاتمہ" بھی انشا نے لکھا ہے۔ یہ پہلا مطبوعہ نسخہ ہے۔ اس کے بعد مولوی عبدالحق نے "دریائے لطافت" کو مرتب کر کے ۱۹۱۶ء میں الناظر پریس لکھنؤ سے چھپوا کر انجمن ترقی اردو اورنگ آباد سے شائع کیا۔ ترتیب دیتے وقت عبدالحق صاحب نے انشا کا "خطبہ" خارج کر دیا۔ حروف تہجی سے ترتیب دے کر انشا نے جو جدت کی تھی اسے بدل کر مروجہ طریقہ اختیار کیا اور ساتھ ساتھ وہ مبتذل مثالیں بھی خارج کر دیں جو انشا نے لکھی تھیں۔ اسی کے ساتھ منطق، عروض و قوافی کا وہ حصّہ، جو قتیل کا لکھا ہوا تھا اپنے مرتبہ دریائے لطافت سے نکال دیا۔ صرف بیان و معنی کا بیان نمونے کے طور پر رہنے دیا۔[۱۰۶] اس کے بعد انجمن ایڈیشن کا اردو ترجمہ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی نے کیا جو انجمن ترقی اردو اورنگ آباد سے ۱۹۳۵ء میں شائع ہوا۔ اس ترجمے میں چونکہ متعدد غلطیاں ہیں اور اکثر مقامات پر مفہوم بھی خبط ہو گیا ہے اس لیے ضرورت ہے کہ مرشد آبادی نسخے کو بغیر کسی کمی بیشی کے، حواشی کے ساتھ، دوبارہ اردو میں ترجمہ کر کے اس کے دو حصّے کر دیے جائیں ایک "دریائے لطافت" حصہ اول از انشا اور دوسرا دریائے لطافت حصہ دوم از میرزا محمد حسن قتیل۔

اس کتاب کی تالیف میں چونکہ انشا و قتیل دونوں شریک تھے اس لیے دونوں نے کتاب کے دو دو نام تجویز

کیے۔ انشا نے ''ارشادِ ناظمی'' اور ''بحر السعادت'' نام تجویز کیے۔ دونوں ناموں میں ناظم الملک بہادر نواب سعادت علی خاں کے نام کی مناسبت موجود ہے۔ ان ناموں کی وجہ انشا نے یہ بتائی ہے کہ ''بارشادِ ناظم الملک بہادر تالیف پذیر فتہ'' [۱۰۷] مرزا قتیل نے ''دریائے لطافت'' اور ''حقیقتِ اردو'' نام تجویز کیے اور یہ کتاب ''دریائے لطافت'' کے نام سے موسوم و مشہور ہوئی۔ اس تالیف کا قطعہ تاریخِ تصنیف انشا نے لکھا جس کے الفاظ ''اردوئے ناظمی'' سے ۱۲۲۲ھ برآمد ہوتے ہیں:۔

چو حسبِ حکم ناظمِ ملک و جہانیاں　　نواب مستطاب وزیرِ فلک جناب
شد منتظم قواعدِ اردو بسلک نظم　　''اردوئے ناظمی'' شدہ تاریخ ایں کتاب

[۱۰۸]

''دریائے لطافت'' کی ابواب بندی میں بھی جدت پیدا کی گئی ہے۔ یہ کتاب ایک صدف اور سات جزیروں پر مشتمل ہے۔ صدف میں پانچ دردانے ہیں جن میں علی الترتیب: (۱) کیفیتِ زبانِ اردو، (۲) تمیزِ محلاتِ دہلی (۳) ذکر بعضے فصیحان، (۴) در مصطلحاتِ دہلی، اور (۵) در گفتگو و مصطلحاتِ زنانِ دہلی، کو موضوع بحث بنایا ہے۔ اس کے بعد جزیرے آتے ہیں۔ جزیرۂ اول میں علم صرف پر بحث کی گئی ہے جس کے ذیلی ابواب کو شہرِ اول، شہرِ دوم وغیرہ کا نام دیا گیا ہے۔ جزیرۂ اول چار شہروں پر مشتمل ہے۔ جزیرہ دوم میں مباحثِ نحو کو لیا گیا ہے اور اس بحث کو چار شہروں یعنی ذیلی ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ یہ حصہ انشا نے لکھا ہے۔ اس کے بعد جزیرۂ سوم میں علم منطق پر بحث کی گئی ہے۔ جزیرے کو سلطنتِ اول و سلطنتِ دوم میں تقسیم کر کے سلطنت کے پانچ ذیلی ابواب کو شہرِ اول، شہرِ دوم وغیرہ کا نام دیا گیا ہے اور سلطنتِ دوم کے گیارہ ذیلی ابواب کو بلدۂ اول و بلدۂ دوم وغیرہ کا نام دیا گیا ہے۔ جزیرۂ چہارم میں علم عروض پر بحث کی گئی ہے اور اس کے ساتھ ذیلی ابواب کو شہر کا نام دیا گیا ہے۔ جزیرۂ پنجم میں چار شہر (باب) ہیں جن میں قافیہ پر بحث کی گئی ہے۔ جزیرۂ ششم میں بھی چار شہر (باب) ہیں اور ان میں علم بیان کو موضوع بحث بنایا ہے اور اسی طرح جزیرۂ ہفتم میں دو شہر (باب) اور ایک ''باغ'' ہے۔ شہروں (ابواب) میں علمِ بدیع کو اور ''باغ'' کے ذیل میں ''اقسام نظم و ذکر فوایدِ دیگر'' پر بحث کی ہے۔ یہ حصہ قتیل نے لکھا ہے۔

''دریائے لطافت'' کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں پہلی بار اردو زبان کے مزاج کو سامنے رکھ کر اس کے قواعد و اصول بیان کیے گئے ہیں۔ یہاں انشا کے سامنے وہ زبان ہے جو اُن کے چاروں طرف بولی جا رہی ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ فی الواقع اردو ایک الگ زبان ہے جو عربی فارسی ترکی وغیرہ کے اثرات کے باوجود اپنی الگ شخصیت اور اپنا الگ مزاج رکھتی ہے۔ اردو زبان کے سلسلے میں اسی زاویۂ نظر کو اپنا کر صحیح معنی میں زبان کو آگے بڑھایا جا سکتا ہے مثلاً.

(۱) جمع کے قاعدے کے ذیل میں انشا نے لکھا ہے کہ: (الف) اگر مفرد اسم کے آخر میں الف ہو اور وہ اسم مذکر ہو تو الف کو یائے مجہول سے بدل دیتے ہیں جیسے پیڑا (پیڑے)، خربوزا (خربوزے)، کیلا (کیلے)، گھوڑا (گھوڑے) وغیرہ۔ (ب) اگر مفرد کے آخر میں یائے معروف ہو اور وہ مذکر بھی ہو مگر حیوان کا نام نہ ہو جیسے ہاتھی۔ نہ شہر کا نام ہو جیسے دِلّی اور نہ یائے زاید ہو جیسے جوگی، بیراگی، سنیاسی، پنجابی، وغیرہ تو مفرد اسم کے آخر میں ''اں'' لگانے سے جمع بنے گی جیسے موٗلی (مولیاں)۔ کچوری (کچوریاں)، چوکی (چوکیاں)، دری (دریاں)، بولی (بولیاں)،

گالی (گالیاں)، وغیرہ۔ اسی ذیل میں انشا نے لکھا ہے کہ ہم نے یہ قاعدہ اردو الفاظ سے متعلق بیان کیا ہے اور زبانوں کے الفاظ سے سروکار نہیں۔ اگر لفظ ''کھٹیا کی جمع پر وہ قاعدہ، جو ''پیڑا'' کے لیے لکھا ہے، عاید نہ ہو تو ہمارا اصول ناقص نہیں ٹھہرتا کیونکہ یہ لفظ اردو نہیں اور اس کے سوا جو لفظ مذکر نہیں جیسے ''انگیا'' اس کی جمع تانیث کی وجہ سے اس قاعدے کے تحت درست نہ ہوگی، اسی لیے شروع ہی میں تذکیر کی قید لگادی ہے۔ (ج) جس مونث لفظ کے آخر میں یاءِ معروف کے سوا اردو کا کوئی بھی حرف ہو اس کی جمع یائے مجہول اور نون غنہ سے بنے گی جیسے ماں (مائیں) بات (باتیں) یاد (یادیں) گاجر (گاجریں) بندش (بندشیں) رقاص (رقاصیں) کم ظرف (کم ظرفیں) وغیرہ۔ (د) جس مذکر لفظ کے آخر میں الف اور یائے معروف نہ ہو وہ مفرد اور جمع میں ایک ہی رہے گا جیسے پانچ لڈو، دس کدو، چار سالن، آٹھ تربوز، سات بیگن، وغیرہ۔ پھر اردو زبان کے مزاج کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''جس لفظ کی جمع اردو میں مفرد کے خلاف ہو اس کا مفرد لانا درست نہیں سوائے اس کے کہ وہ کسی فرد واحد کی تمیز کرنے والا ہو مثلاً ایک گھوڑا، ایک مولی، ایک گاجر، دو گھوڑا، تین مولی، تین گاجر کہنا صحیح نہیں۔ بنگالہ اور پورب والے اس طرح بولتے ہیں لیکن شاہجہاں آباد میں کوئی اس طرح نہیں کہتا''۔

(۲) کوئی لفظ اردو ہے یا نہیں اس کے بارے میں انشا نے یہ معیار بتایا ہے کہ کسی لفظ کے اردو نہ ہونے سے مراد یہ ہے کہ اردو میں حرف کی کمی بیشی سے وہ لفظ خراد پر نہیں چڑھا خواہ دوسری جگہ مروج ہو۔ مختصر یہ کہ ان لفظوں کے سوا، جنھیں شہر کے فصیح اور غیر فصیح اور دوسری جگہ کے باشندے استعمال کریں، ایسا ہر لفظ جس کو اہلِ شہر دو تلفظوں میں ادا کریں، ان دونوں میں جو تلفظ کہ دوسری جگہ مروج نہ ہو زبانِ اردو ہے۔

(۳) انشا نے اردو زبان اور اس کے بولنے والوں کی صوتیات کا لحاظ رکھتے ہوئے لکھا ہے کہ ''اردو کے طالبوں سے پوشیدہ نہ رہے کہ عربی و فارسی کے بعض سہ حرفی الفاظ کے درمیانی حرف کو اردو میں ساکن سے متحرک بنا دیتے ہیں جیسے شَرَم، کو شَرْم، گرَم کو گرْم۔ اسی طرح کبر، نرم، نثر، علم، عقل، قبر، شکل، فکر وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ یہ سب الفاظ ساکن الاوسط ہیں۔ اردو میں بعض قابل لوگوں کے روزمرہ کے سوا جو عام استعمال کا لحاظ نہ کر کے تحقیق پر نظر رکھتے ہیں متحرک الاوسط تلفظ میں آتے ہیں۔ اسی طرح بعض متحرک حرفوں کو ساکن کر دیا جاتا ہے جیسے بَشَریَت کو بَشْریت بولتے ہیں، 'محل' اور 'نظر' میں بیچ کا لفظ مفتوح ہے اور مفرد حالت میں اسی طرح ادا ہوتا ہے لیکن جمع کی حالت میں فتحہ سکون سے بدل جاتا ہے جیسے نظروں، محلوں اور پھر یہ قبروں کے وزن پر بولے جاتے ہیں۔ یہ استعمال پر موقوف ہے ورنہ 'نظر' اور 'محل' کے وزن پر نہیں بلکہ متحرک الاوسط ہیں جب کہ قبر ساکن الاوسط ہے اور پھر بتایا ہے کہ عام استعمال کا اتباع واجب ہے اور اردو زبان کے مزاج کے مطابق ہے۔

(۴) ایک اور جگہ لکھا ہے کہ جاننا چاہیے کہ جو لفظ اردو میں آیا وہ اردو ہو گیا خواہ وہ لفظ عربی ہو یا فارسی ترکی ہو یا سریانی، پنجابی ہو یا پوربی۔ اصلی کی رو سے غلط ہو یا صحیح۔ وہ لفظ اردو کا لفظ ہے۔ اگر اصل کے مطابق مستعمل ہے تو بھی صحیح اور اگر اصل کے خلاف ہے تو بھی صحیح۔ اس کی صحت اور غلطی اس کے اردو میں رواج پکڑنے پر منحصر ہے کیونکہ جو چیز اردو کے خلاف ہے وہ غلط ہے گو اصل میں صحیح ہو اور جو اردو کے موافق ہے وہی صحیح ہے خواہ اصل میں صحیح نہ بھی ہو۔ اس کی بہت سی مثالیں انشا نے دی ہیں مثلاً لفظ ''قلفی'' قابل اور نا قابل اور عوام و خواص سب کی زبان پر چڑھا ہے۔ اس لیے اب یہی لفظ صحیح ہے۔ اسی طرح ''معنی'' کو اہلِ اردو ''مانی'' بولتے ہیں، ''شعر'' کو ''شیر'' ادا کرتے ہیں، پڑا کو

پچاوا، پیالہ، ستارہ، پیالا، ستارا بولتے ہیں، برقع کو برقا، فصیل کو سفیل، قدَر کو قدَر، غدَر کو غدَر، صدَر کو صدَر، عذَر کو عذر، قِطعہ کے بجائے قَطعہ بولتے ہیں اور چونکہ یہ الفاظ عوام اور خواص، تعلیم یافتہ وغیرہ تعلیم یافتہ دونوں اسی طرح بولتے ہیں تو یہ سب اردو ہیں اور صحیح ہیں۔

(۵) انشا نے اردو زبان کی صوتیات کا خیال رکھتے ہوئے ایک اصول اور بتایا ہے کہ عربی میں ایک کلمہ میں توالی حرکات اربعہ ممنوع ہیں۔ اردو میں یہی صورت توالی حرکات ثلاثہ کے ساتھ ہے مثلاً ایک نام ہے شرف النساء۔ اس کا صحیح عربی تلفظ شرَف النِساء ہے لیکن اردو میں دوسرے حرف "ر" کو سکون کے ساتھ بولنا اچھا ہے یعنی شرْف النساء فتح کے ساتھ غلط اور مکروہ ہے اگرچہ اصل کے اعتبار سے صحیح ہے۔ اسی طرح شُکرانہ کو کاف کے ساکن یعنی شکْرانہ اور ٹھُر دں کو ٹھُر دں بولنا اور پڑھنا صحیح اور فصیح ہے۔

(۶) کسرۂ اضافت کے سلسلے میں انشا نے لکھا ہے کہ دو ہندی لفظوں یا ایک ہندی اور ایک غیر ہندی (عربی فارسی وغیرہ) کے ساتھ کسرۂ اضافت کا استعمال غلط ہے لیکن فارسی عبارت میں اشیا کی حقیقت کے بیان میں دونوں صورتیں جائز ہیں۔ انشا نے اس کی اجازت صرف فارسی عبارت میں دی ہے لیکن آج دو اردو لفظوں یا ایک عربی فارسی لفظ اور اردو لفظ میں اضافت بھی جائز ہے۔ اس سے اظہار میں نئی قوت پیدا ہو جاتی ہے۔ آج سب "لبِ سڑک" بولتے ہیں۔ اس کے لیے اس سے بہتر اور کوئی ترکیب نہیں ہے۔ میرؔ کے زمانے میں یہ طریقہ رائج تھا مثلاً میرؔ کا یہ مصرع دیکھیے کہ کس خوبصورتی سے اضافت کا استعمال کیا ہے: ع اس طفلِ ناسمجھ کو کہاں تک پڑھایئے۔ میں نے اس جلد میں خود بھی اس طرح اضافتوں کا استعمال کر کے نثر میں روانی اور جملے کے آہنگ میں حسن پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

ان اصولوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو زبان کا اپنا مزاج، اپنی صوتیات اور اپنی پہچان ہے۔ اسے عربی فارسی، ترکی یا سنسکرت کی ذیلی زبان بنا کر اس کے فطری نشو ونما اور ارتقا کو روکنا کسی طرح صحیح نہیں۔

انشا نے "دریائے لطافت" میں لکھا ہے کہ اردو کئی زبانوں کا عطر ہے اسی لیے اس کے حروف تہجی کی تعداد زیادہ ہے اور اسی لیے اہل اردو اُن تمام آوازوں کو آسانی سے ادا کر سکتے ہیں جہاں اہل عرب، اہل ایران اور اہلِ ہند عاجز رہتے ہیں۔ اردو رسم الخط میں (۲۸) حروف عربی کے، (۴) فارسی کے یعنی پ، چ، ژ، گ اور ۳ ہندی کے: ٹ، ڈ، ڑ ہیں۔ اس طرح کل حروف تہجی کی تعداد ۳۵ ہے۔ لیکن انشا نے "ن۔ ھ"، "ہ۔ ں" اور "ی" سے مخلوط ہونے والے حرفوں کو ملا کر ان کی تعداد ۸۵ بتائی ہے میرے خیال سے حروف تہجی کی تعداد کو بڑھانے کی اس لیے ضرورت نہیں ہے کہ ہ، ن، ی وغیرہ حروف پہلے سے (۳۵) حروف تہجی میں موجود ہیں اور دو حرفوں کو ملا کر ہر آواز کو آسانی سے لکھا اور ادا کیا جا سکتا ہے۔ مخلوط حروف کو حروف تہجی میں شامل کرنا بے فائدہ اور بے ضرورت ہے۔

انشا نے مختلف فرقوں اور مختلف طبقوں کی زبان سے بھی بحث کی ہے اور ان کی زبان کے نمونوں سے اپنے زاویہ نظر کو واضح کیا ہے۔ پھر یہ بھی بتایا ہے کہ پرانی دلی کی زبان کی کیا خصوصیت ہے، عام کشمیریوں کی زبان کیسی ہے، ساداتِ بارہہ کے محلّہ کی زبان کیسی ہے۔ افغانوں اور باہر سے آئے ہوئے لوگوں کی زبان کیسی ہے۔ مغل پورہ، اور پنجابی اور پوربیے کی اردو کی کیا صورت ہے۔ انشا نے ان سب کی اردو کے نمونے دے کر پھر "فصاحت" پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ دہلی میں بھی فصاحت اور بلاغت ہر کسی کا حصہ نہیں ہے بلکہ معدود اشخاص پر منحصر ہے۔ پھر یہ بھی لکھا ہے کہ اردو کی فصاحت شاہجہاں آباد میں پیدا ہونے پر منحصر نہیں کیونکہ فصاحت کے لیے ضروری ہے کہ وہ تین عیوب

سے پاک ہو یعنی (۱) ”تنافرِ حروف“، ”تنافرِ کلمات“ اور ”تعقید“ سے (۲) ”غرابتِ لفظی“ یعنی اس میں نامانوس اور غیر متعارف الفاظ کا استعمال نہ کیا گیا ہو۔ (۳) مخالفت قیاس لغوی یعنی لغت کا استعمال خلافِ قیاس نہ کیا گیا ہو۔ جس کا کلام ان عیبوں سے پاک ہو، وہ شخص فصیح ہے۔

انشا نے زبان کی بحث میں لہجے کو خاص اہمیت دی ہے۔ اسی طرح مختلف لسانی مسائل پر بحث کرتے ہوئے جو مثالیں دی ہیں وہ ”دریائے لطافت“ کی اہمیت کو دو چند کر دیتی ہیں۔ میر غفر غینی کی گفتگو ان مثالوں میں انتہائی دلچسپ اور ٹکسالی اردو کا نمونہ ہے۔ انشا نے ٹکسالی زبان کے سلسلے میں دہلی کی زبان کو مستند مانا ہے لیکن ساتھ ہی اہلِ لکھنؤ کی زبان کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”یہاں والے (اہل لکھنؤ) اس کا بہت خیال رکھتے ہیں کہ ہم پورب میں ہیں، کہیں ایسا نہ ہو کہ یہاں کے آدمیوں کی زبان کی عادت پڑ جائے اس وجہ سے اپنے ماں باپ اور دوسرے بزرگوں سے، جو شاہ جہاں آباد سے آئے ہیں، الفاظ کی تحقیق کرتے رہتے ہیں...... پھر اس شہر میں فصیح دہلویوں کی اتنی کثرت ہے کہ ان کا شمار نہیں...... اور اب یہ شہر لکھنؤ نہیں رہا، شاہ جہاں آباد ہو گیا..... پس شاہجہاں آباد قالب بے جان ہے اور لکھنؤ اس کی جان ہے اور جان کو جسم پر ترجیح ہے“[۱۰۹]

انشا نے دہلی کے روزمرہ و محاورہ پر مثالوں کے ساتھ بحث کی ہے۔ شاہ جہاں آباد کی عورتوں کی زبان کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کی زبان ”مردوں کے سوا، سارے ہندوستان کی عورتوں کی زبان سے فصیح ہے۔ ان کی ایک اپنی ہی زبان اور اسلوب ہے۔ جو لفظ ان میں رواج پا گیا اردو ہو گیا خواہ وہ کسی زبان کا لفظ ہو“[۱۱۰] اس بحث کے بعد انشا نے ”علم صرف“ کو بیان کیا ہے۔ اس میں ”تعدیہ فعل“ (یعنی فعلِ لازم کو متعدی بنانا) کی بحث بالکل نئی اور اہم ہے۔ ”علم صرف“ کے بیان میں بھی اردو زبان کے مزاج کو ساری بحث کی بنیاد بنایا ہے اور بولی جانے والی ٹکسالی زبان سے اصول اخذ کیے ہیں۔ یہی صورت ”علم نحو“ کی بحث میں برقرار رہتی ہے۔ اس میں ”کلمہ“ (بولی) کی تین قسمیں بتائی ہیں۔ فعل، اسم، حرف اور اس کے بعد قواعدِ زبان کی دوسری تفصیلات اور مباحث اسی کے ذیل میں بیان کیے ہیں۔ دریائے لطافت کا یہ سارا حصہ انشا کی تصنیف ہے۔

اس کے بعد علم منطق، علم عروض، علم بیان و بدیع والا حصہ مرزا محمد حسن قتیل کی تصنیف ہے۔ اس حصے میں دو باتیں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ایک یہ کہ قتیل نے بابِ منطق میں بہت سی عربی اصطلاحات کے اردو تراجم استعمال کیے ہیں اور دوسرے علمِ عروض میں یہ اختراع کی ہے کہ بجائے ”مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن“ کے نئے مترادفات ”بی جان پری خانم، بی جان پری خانم“ اور ”فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن“ کے بجائے ”چٹ لگن پری خانم، چٹ لگن پری خانم“ استعمال کیے ہیں۔ یہی صورت دوسری بحور کے ساتھ ہے۔

انشا اور قتیل دونوں نے ”دریائے لطافت“ میں اردو زبان کو عربی و فارسی کے تسلط سے آزاد کرانے اور اسے ایک الگ ممتاز حیثیت دینے کی شعوری کوشش کی ہے۔ اس اعتبار سے بھی یہ تصنیف اپنی اولیت، طبع زادیت، جدت پسندی، اور اصول قواعد کے نئے صحت مند رجحان کی وجہ سے خاص اہمیت رکھتی ہے۔

انشا نے ”دریائے لطافت“ میں چند ایسے کردار پیش کیے ہیں جو نہ صرف اپنے طبقے کی زبان بولتے ہیں بلکہ خود اپنے طبقے کے بھرپور نمائندہ (ٹائپ) بھی ہیں جیسے میر غفر غینی، بھاڑا مل، براتی بیگم، نورن کسبی وغیرہ۔ انشا کے خلاقانہ ذہن میں افسانہ لکھنے اور کردار تخلیق کرنے کی بڑی صلاحیت تھی۔ دریائے لطافت کا یہ حصہ زبان سے بحث

کرنے کے باوجود غیر معمولی تخلیقی قوت کا اظہار کرتا ہے۔

لطائف السعادت:

نثری تصانیف میں انشا کی ایک اور کتاب ’’لطائف السعادت‘‘ بھی قابلِ ذکر تصنیف ہے۔ یاد رہے کہ انشاالله خاں انشا ۱۲۱۶ھ میں نواب سعادت علی خاں کے دربار سے وابستہ ہوئے تھے۔ کچھ عرصے بعد انھوں نے نواب موصوف کے لطائف اور دربار میں ہونے والے روزمرہ کے دلچسپ واقعات کو جمع کرنے اور لکھنے کا ارادہ کیا۔ یہ کام ان کے درباری مزاج کے عین مطابق تھا اسی لیے انھوں نے اس کام کو سب کاموں سے زیادہ اہمیت دی۔ ’’دریائے لطافت‘‘ کی تالیف میں مرزا قتیل کو شریک کرنے کی وجہ بھی یہی تھی کہ وہ خود ’’لطائف السعادت‘‘ لکھنے میں معروف رہتے تھے۔ ’’دریائے لطافت‘‘ میں انشا نے لکھا ہے کہ

> ویاد کردن لطائفِ حضورِ اقدس کہ ہر روز بلا فصل دوسہ چہار از زبانِ معجز بیان ترشح می نمود وی
> نماید.... خود بخود در صفحاتِ ’’لطائف السعادت‘‘ کہ تا قیام قیامت بہ تمامی مرسادی نوشتم وی
> نویسم دخواہم نوشت حسن خدمتے بجامی آور دم وی آرم ایں ہمہ فرصت بدست نیامد کہ تنہا
> رنگ بر چہرۂ ایں نقشِ بدیع کشم۔‘‘[۱۱۱] (اردو ترجمہ دیکھیے حواشی ب)

اس سے بات یہ بھی واضح ہوئی کہ وہ ’’دریائے لطافت‘‘ (۱۲۲۲ھ) سے پہلے بھی یہ کام کر رہے تھے۔ اس لحاظ سے ’’لطائف السعادت‘‘ کو ایک ضخیم کتاب ہونا چاہیے تھا لیکن اس کا وہ نسخہ جو برٹش لائبریری لندن میں محفوظ ہے اور جسے ڈاکٹر آمنہ خاتون نے اردو میں ترجمہ کر کے اصل فارسی متن کے ساتھ مرتب و شائع کیا ہے، بہت مختصر ہے۔ اس میں ’’مقدمہ‘‘ کے علاوہ کل ۵۵ لطیفے درج ہیں۔ چند لطیفوں کے لکھنے میں ظاہر ہے وہ اتنے معروف نہیں ہو سکتے تھے کہ بار بار اس کا ذکر کریں۔ انشا کا روز نامچہ بزبانِ ترکی دیکھیے تو اس میں اور ’’لطائف السعادت‘‘ میں بہت سا مواد مشترک ہے۔ قیاس یہ کہتا ہے کہ وہ روز دربار سے گھر لوٹ کر نواب کے پورے دربار کی روئیداد بصورتِ روز نامچہ اپنے حافظے سے قلم بند کرتے تھے اور اگر وہ یہ کام ہاتھ کے ہاتھ فوراً نہ کرتے تو ذہن سے بہت سی باتوں کے محو ہونے کا احتمال وخدشہ تھا، اسی ’’روز نامچہ‘‘ کی وجہ سے ان کی معروفیت بہت بڑھ گئی تھی۔ یہ روز نامچہ اب ناپید ہے اور اس کے صرف چند اجزا رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہیں۔ اب اس سے تین باتیں سامنے آتی ہیں۔

(۱) ایک یہ کہ اس روز نامچہ کا اصل نام ’’لطائف السعادت‘‘ تھا۔

(۲) یا پھر اصل ’’لطائف السعادت‘‘ اسی روز نامچہ سے ماخوذ تھی جس میں نواب کے لطائف یکجا کر دیے گئے تھے، دریائے لطافت میں بھی ایک جگہ لکھا ہے کہ ’’محرر داعی لطائفِ حضور راجمع نمودہ کتابے جداگانہ ترتیب می نماید‘‘[۱۱۲]

(۳) یا پھر ’’روز نامچہ‘‘ الگ تھا اور ’’لطائف السعادت‘‘ الگ تصنیف تھی جس میں لطائف کی تعداد کہیں زیادہ تھی اور کسی نے اسی سے انتخاب کر کے وہ نسخہ تیار کیا جو برٹش لائبریری میں محفوظ ہے۔ خود مرتب ’’لطائف السعادت‘‘ کا بھی یہی خیال ہے کہ ’’کوئی وجہ نہیں کہ موجودہ نسخے کے پیشِ نظر، جس کے کاتب یا مالک کسی کا ہمیں علم نہیں، ہم یہ فیصلہ صادر کر دیں کہ ’’لطائف السعادت‘‘ اصل میں اسی قدر لکھی گئی تھی‘‘[۱۱۳] موجودہ ’’لطائف السعادت‘‘

کے مقدمہ میں انشا نے لطیفہ گوئی اور بذلہ سنجی کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے اور خدا و رسولؐ کے پہلوئے ظرافت کو نمایاں کرتے ہوئے لکھا ہے کہ

> ”تعریف اس لطیف کو سزاوار ہے جس نے لطیفہ کہنے والوں کی طبیعت میں ایک خاص لطف پیدا کیا اور بذلہ سنجوں پر عنایت مبذول کر کے انھیں لطفِ خاص سے مقبول کیا..... قربان جاؤں خدا کی لطیفہ پردازی کے، عالم ایجاد میں کس قدر ظرافت کا رنگ بھرا ہے کہ شیطان کے اغوا کا نمک کامل غلبے اور مالکیت کے باوجود اپنے حکم میں ملایا ہے۔ اگر ظریف نہیں ہے تو کافروں کو بتوں سے کیوں باز نہیں رکھتا اور اگر تماشا گر نہیں ہے تو کیوں عابدوں کو ملتوں کے فرق اور اختلاف کی قید سے باہر نہیں نکالتا.....“[۱۱۴]

ظرافت، لطیفہ گوئی بذلہ سنجی انشا کا خاص مزاج تھا اور یہ خصوصیت ان کی ساری نظم و نثر میں یکساں طور پر نظر آتی ہے۔ انشا نے ظرافت و مزاح کا ایک آفاقی معیار مقرر کیا اور بتایا کہ:

> ”شوخی اور مزاح میں مخاطب کا عیب بیان نہیں ہونا چاہیے مثلاً یک چشم کو، جسے اردو میں کانا کہتے ہیں، کانا نہیں کہنا چاہیے“[۱۱۵]

مزاح و ظرافت کے سلسلے میں یہ وہ بنیادی معیار ہے، جس سے مزاح اور بدمذاقی میں فرق کیا جا سکتا ہے۔

”لطائف السعادت“ میں نواب سعادت علی خاں کے جو لطائف درج ہیں ان سے نواب کے مزاج، ان کے ذوقِ شاعری، فارسی و عربی دانی کا پتہ چلتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ رعایتِ لفظی، صنعتِ ابہام، صنعتِ تجنیس اور ضدین سے لطیفہ یا مزاح پیدا کرتے تھے جس سے دربار کے سنجیدہ ماحول میں ذرا دیر کو شگفتگی پیدا ہو جاتی تھی۔ لیکن بحیثیت مجموعی یہ سب لطیفے معمولی اور وقتی نوعیت کے ہیں۔ بعض تو ایسے ہیں جنھیں ارشاداتِ جناب عالی کا تبرک کہنا چاہیے۔ ان پچپن (۵۵) لطیفوں میں سے اکثر ایسے ہیں جنھیں صرف ”واقعہ“ کہا جا سکتا ہے اور جن سے نواب کی ذہانت، ایجاد پسندی، قیافہ شناسی، شرافت نفسی اور ان کے عقائد کا تو پتا چلتا ہے لیکن ان میں کوئی قابل ذکر جاذبیت نہیں ہے۔ بعض ایسے بھی ہیں جن سے مزاج عالی کے ابتذال کا پتا چلتا ہے مثلاً

> ”ایک دن حضور میں میں نے ایک مذکور نکالا۔ بعض حاضرین نے نکتہ چینی کی اور میرے کام کو رد کیا۔ تنگ آ کے کہا: ”سخت درگیرم“۔ ارشاد ہوا کہ پھر کہیے۔ اس کی تجنیس کو سمجھ کر شرمندہ ہوا اور اپنا منھ پیٹا۔ پھر فرمایا کہ پہلا حرف اگر کاف عربی سے بدل جائے تو بے حد قبیح ہے“[۱۱۶]

ابتذال کی یہی صورت لطیفہ ۲۱، ۲۳، ۲۸، ۳۰، ۳۱، ۴۱، ۴۸، ۵۰، ۵۱، ۵۴ میں بھی ملتی ہے۔ ابتذال اس دور کا تہذیبی رنگ تھا اور اس میں اعلیٰ و ادنیٰ سب ہی شریک تھے۔ انشا کی یہ تالیف بھی ”دریائے لطافت“ کی طرح فارسی زبان میں لکھی گئی ہے۔

روزنامچہ:

انشا کا روزنامچہ تو ناپید ہے لیکن اس کے (۲۴) اوراق رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہیں۔ یہ روزنامچہ ترکی زبان میں ہے جس کا ترجمہ ڈاکٹر سید نعیم الدین نے اردو میں کیا ہے اور اپنے مقدمہ و حواشی کے ساتھ ”انشا کا ترکی

روزنامچہ" کے نام سے مرتب و شائع کیا ہے[۱۱۷] یہ روزنامچہ جمعرات ۱۸ر جمادی الاول ۱۲۲۳ھ/۱۲ر جولائی ۱۸۰۸ء سے شروع ہوتا ہے اور ۲۴ر جمادی الثانی ۱۲۲۳ھ/ ۱۸ر اگست ۱۸۰۸ء کو ختم ہو جاتا ہے۔ آخر میں ۲۵ر تاریخ بھی درج ہے لیکن اس کے بعد کے اوراق ضائع ہو گئے ہیں۔ امتیاز علی خاں عرشی نے لکھا ہے کہ "کتاب کے اول و آخر سے ناقص ہونے کی بنا پر یہ نہیں بتایا جا سکتا کہ انشا نے اسے کس تاریخ سے شروع کیا اور کب تک اس کی ترتیب جاری رہی"[۱۱۸] مخطوطے میں چونکہ عنوانات سرخ روشنائی سے لکھے گئے ہیں اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ انشا کے روزنامچہ کو کسی کاتب نے نقل کیا تھا۔ اس روزنامچہ کو ترکی زبان میں لکھنے کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ انشا فارسی کی طرح اپنی ترکی دانی کا سکہ بٹھانا چاہتے تھے یا پھر ان باتوں کو ترکی زبان میں لکھ کر دوسروں سے پوشیدہ رکھنا چاہتے تھے انشا کی اس تصنیف کے یہ (۲۴) اوراق بھی دلچسپ اور مفید معلومات کے حامل ہیں۔ اس کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ "قطعۂ تہنیت سالگرہ جنابِ عالی" جو کلیاتِ انشا میں موجود ہے اور جس کی ردیف گرہ اور قافیہ خوشحال، احوال، رومال وغیرہ ہے ۱۲۲۳ھ میں سالگرہ کے موقع پر پیش کیا گیا تھا اور اس کے اس شعر پر:

جب تلک عقدِ ثریا رہے انشا اللہ　　یوں ہی پڑتی رہے یہ تاصدوسی سال گرہ

یہ اعتراض ہوا تھا کہ پہلا مصرع غیر محدود اور دوسرا محدود ہے۔ انشا نے دس شیروں کی طرح چلا کر اس کا دست بستہ جواب دیا تھا[۱۱۹] اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۲۳ھ ہی میں انشا نے یہ غزل کہی تھی جس کا ایک مطلع یہ ہے:

پگڑی تو نہیں، ہے یہ فرانسیس کی ٹوپی　　یاں وقتِ سلام اوترے ہے ابلیس کی ٹوپی

اس غزل کی عجیب و غریب زمین کا سبب یہ تھا کہ نواب سعادت علی خاں نے آفرین علی خاں سے کہا کہ آج تمھاری پگڑی عجیب و غریب نظر آتی ہے اور اردو میں فرمایا "یہ تو پگڑی نہیں فرانسیس کی ٹوپی ہے"۔ انشا نے آہستہ سے یہ مصرع پڑھا ع پگڑی تو نہیں، ہے یہ فرانسیس کی ٹوپی۔ حضور نے سن لیا اور فرمایا: زور سے کیوں نہیں پڑھتے۔ انشا نے مصرع پڑھا اور اسے نئی زمین قرار دے کر ایک غزل ریختہ کہہ ڈالی[۱۲۰]

روزنامچہ سے "رانی کیتکی کی کہانی" کے زمانہ تصنیف کا بھی تعین کیا جا سکتا ہے۔ ۸ر جمادی الثانی ۱۲۲۳ھ کے تحت لکھا ہے کہ "نواب سعادت علی خاں کے صاحبزادے حسین علی خاں نے دربار میں مجھے بلا کر کہا وہ قصہ جو تم نے اردو زبان میں فارسی عربی اور پوربی الفاظ کی آمیزش کے بغیر کہا ہے۔ میں نے وہ پوری کتاب اپنے ہاتھ سے نقل کر کے رکھ لی ہے۔ تم نے حیرت انگیز کارنامہ پیش کیا ہے..... اور وہ بڈھا جس کا تم نے ذکر کیا ہے......... اس سے تو میں نے بہت لطف اٹھایا"[۱۲۱] گویا رانی کیتکی کی کہانی "دریائے لطافت" (۱۲۲۲ھ) کے فوراً بعد لکھی گئی۔ یہ اوائل ۱۲۲۳ھ ہو سکتا ہے۔

اس روزنامچہ سے انشا کے بعض ذاتی حالات بھی معلوم ہوتے ہیں مثلاً ۱۲۲۳ھ میں انشا کی والدہ زندہ تھیں۔ روزنامچہ سے اس بات کی بھی تصدیق ہو جاتی ہے کہ انشا مرشد آباد میں پیدا ہوئے تھے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انشا موٹے تازے بھاری ڈیل ڈول کے آدمی تھے۔ نواب سے ان کی بہت قربت تھی۔ وہ بن بلائے بھی خلوت میں جا سکتے تھے۔ ان کے بارے میں نواب کی رائے بہت اچھی تھی۔ نواب اور انشا دونوں اچار کے بہت شوقین تھے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۲۳ھ میں انشا کا ایک لڑکا موجود تھا اور یہی وہ لڑکا تھا جو انشا کے داماد کے ساتھ شہر کے معززین کے پاس یہ یقین دلانے کے لیے گیا تھا کہ ان کی ہجویں انشا نے نہیں لکھی ہیں۔ ۱۶ر جمادی الثانی ۱۲۲۳ھ کے تحت انشا نے

لکھا کہ میں نے کہا آپ کے غلام کی عمر پچاس تک پہنچ گئی ہے۔ نواب نے فرمایا کیا خوب۔ ادھر دیکھیے سبحان اللہ، چہ خوش آپ پچاس برس کے ہیں۔ انشا کا سالِ ولادت اس باب کے شروع میں ہم نے ۱۱۶۹۔۱۱۷۰ھ متعین کیا ہے۔ گویا ۱۲۲۳ھ میں ان کی عمر ۵۳/۵۴ سال تھی اور وہ اپنی عمر سے کہیں زیادہ معلوم ہوتے تھے۔ انشا اپنے ذاتی کشادہ مکان میں رہتے تھے جس میں ایک حوض بھی تھا۔

روزنامچہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ نواب کو ایجاد اور نئی باتیں معلوم کرنے کا بہت شوق تھا۔ ۱۲۲۳ھ میں وہ ایک ایسا پنکھا بنا رہے تھے جو خود بخود بغیر کسی تحریک کے چلے گا۔ وہ ایک ایسی مسہری بھی بنا رہے تھے جو چھت سے لٹکانے کے بعد بھی اپنی جگہ قائم رہے۔ انشا نے بھی نواب کی خدمت میں ایک اعجوبہ پیش کیا اور آتشی شیشے کی مدد سے بغیر آگ کے کوئلے دہکا دیے جسے دیکھ کر سب کے ہوش اڑ گئے۔ روزنامچہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ نواب سعادت علی خاں نے انگریزی زبان بھی سیکھی تھی۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ نواب علوم متداولہ سے واقف تھے۔ انھیں اردو فارسی کے بہت سے شعر یاد تھے۔ جب انشا نے پوچھا کہ یہ شعر کس کا ہے تو فرمایا کہ حکیم سجاد کا ہے اور اس غزل کے اور شعر بھی سنائے۔ روزنامچہ میں لطائف بھی ہیں اور چست فقرے بھی، علمی مباحث بھی ہیں اور نئی معلومات بھی۔ اس لحاظ سے بھی یہ روزنامچہ اہمیت رکھتا ہے۔

مطرالمرام:

انشا نے حضرت علیؑ کی منقبت میں ایک بے نقط اردو قصیدہ لکھا اور اس کا نام ''طورالکلام'' رکھا[۱۲۲] اس کے بعد اس اردو قصیدے کی شرح فارسی زبان میں لکھی تا کہ اس کے لطائف ومحاسن ناظرین کے سامنے آجائیں اور ''طورالکلام'' کی مناسبت سے اس کا نام ''مطرالمرام'' رکھا۔ اس کا ایک مخطوطہ مکتوبہ ۱۲۳۳ھ جون ریلینڈ لائبریری مانچسٹر میں محفوظ ہے۔ ڈاکٹر مختارالدین احمد نے اپنے ایک مضمون[۱۲۳] میں اس مخطوطے کا تعارف کرایا ہے اور اس سے طویل اقتباسات بھی اپنے مضمون میں درج کیے ہیں۔ انشا کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ جب انھوں نے بے نقط اردو قصیدے ''طورالکلام'' کا مطلع لکھ کر مرزا قتیل کو سنایا تو انھوں نے کہا کہ ''اگر قصیدہ درست شود چیزے خواہد بود کہ در ہیچ عہد گاہے از شعرائے ماسبق نہ شدہ باشد'' [۱۲۴] جب انشا نے اپنے ایک فاضل دوست میر علی بخش کو یہ مطلع سنایا تو انھوں نے بھی اس مطلع کی مبالغہ آمیز تعریف کی۔ ان دونوں حضرات نے یہ بھی کہا کہ اس صنعت کو عربی شاعری میں برتنا مشکل نہیں ہے لیکن فارسی میں یقیناً مشکل ہے اور اردو میں تو اس صنعت میں ایک سطر یا ایک مربوط شعر لکھنا انتہائی دشوار ہے کیونکہ روابط ہندی میں آئے، گئے، ہوا، ہوئے، بیٹھا، بیٹھے وغیرہ قبیل کے الفاظ آتے ہیں۔ ان کلمات کے سننے سے اس صنعت میں بے نقط قصیدہ کہنے کا اشتیاق بڑھ گیا اور دن رات ایک کر کے انشا اردو میں ایک ایسا قصیدہ لکھنے میں کامیاب ہو گئے۔ انشا کو اس قصیدے پر بڑا ناز تھا ''مطرالمرام'' میں انشا نے اسی قصیدے کی نہ صرف شرح لکھی ہے بلکہ ضمنی طور پر بہت سے واقعات اور نئے نئے علمی پہلو بھی بیان میں آگئے ہیں۔ ڈاکٹر مختارالدین احمد نے لکھا ہے کہ ''یہ کتاب اگر کبھی شائع ہوئی تو اس سے اس عہد کی ادبی ومعاشرتی زندگی کی جھلکیاں، علمی نکتے، ادبی لطائف سامنے آئیں گے''۔ یہ شرح بھی فارسی زبان میں لکھی گئی ہے۔

"کہانی رانی کیتکی اور اودے بھان کی"

انشا نے اردو نثر میں دو کہانیاں لکھیں اور دونوں میں الگ الگ "دو تجربے" کیے۔ ایک کا نام "کہانی رانی کیتکی اور اودے بھان کی" ہے اور دوسری کا نام "سلکِ گوہر" ہے۔ رانی کیتکی کی کہانی میں انشا نے باہر کی بولی (عربی، فارسی، ترکی وغیرہ) کے بغیر اردو نثر لکھنے کا تجربہ کیا ہے اور "سلکِ گوہر" میں غیر منقوطہ نثر لکھنے کی جدت کی ہے۔ یہ دونوں کہانیاں انشا کے ان تخلیقی تجربوں کا حصہ ہیں جو وہ اپنی شاعری میں پہلے کر چکے تھے۔ "مثنوی در لہجہ اردو" کے عنوان سے انشا نے ایک مثنوی لکھنی شروع کی جس میں کوشش کر کے عربی فارسی ترکی کا کوئی لفظ استعمال نہیں کیا۔ یہ مثنوی (۵۱) اشعار پر مشتمل ہے اور نامکمل و ادھوری ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نظم میں اُن کا یہ تجربہ کامیاب نہ ہو سکا اور اب رانی کیتکی کی کہانی لکھ کر یہ تجربہ نثر میں کیا۔

سوال یہ ہے کہ آخر انشا یہ تجربہ کیوں کرنا چاہتے تھے؟ اس کا جواب ہمیں "دریائے لطافت" سے مل جاتا ہے۔ "دریائے لطافت" میں انشا نے عربی فارسی ترکی کی طرح، اردو زبان کو ایک الگ و ممتاز حیثیت دے کر، اس کے قواعد اور اصولِ قواعد کا مطالعہ کیا ہے۔ اردو زبان نہ تو خالص عربی فارسی و ترکی زبان و تہذیب کا حصہ تھی اور نہ "خالص" ہندوی تہذیب کا حصہ تھی بلکہ ان سب زبانوں اور ان کی تہذیبوں کے امتزاج سے ایک نئی جان دار و منفرد صورت وجود میں آئی تھی جس میں ان سب تہذیبوں کی خوبیاں اور مثبت عناصر اس طرح باہم شیر و شکر ہو گئے تھے کہ اردو زبان کی قوتِ اظہار غیر معمولی ہو گئی تھی۔ انشا اسی تہذیب کے پروردہ اور اسی تہذیب و زبان کی الگ حیثیت سے واقف تھے اور اسی لیے وہ اردو کو ایک الگ حیثیت دیتے ہیں۔ عربی و فارسی الفاظ کے بغیر اردو مثنوی لکھنے کی کوشش میں وہ ناکامی سے دوچار ہو چکے تھے اور انھیں معلوم ہو گیا تھا کہ شعری زبان و روایت سے عربی و فارسی کے الفاظ کو خارج کرنا ممکن نہیں ہے۔ انھیں اس کا بھی تجربہ ہو گیا تھا کہ عربی و فارسی کے ان الفاظ کو، جو عام بول چال کی زبان کا حصہ بن چکے تھے، خارج کرنے سے اظہار دشوار، ابلاغ مشکل اور بیان اکھڑا اکھڑا ہو جاتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے اس میں ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہے، جیسے اس میں وہ رنگ شامل ہونے سے رہ گیا ہے جس سے بیان میں نکھار پیدا ہوتا ہے۔ یہ ایک بڑا اور اہم تجربہ تھا جو انشا نے اردو زبان کے خالص، بے میل امکان کی تلاش میں نظم و نثر دونوں میں کیا۔ اس تجربے سے یہ بات ہمیشہ ہمیشہ کے لیے صاف ہو گئی کہ عربی و فارسی ترکی زبانوں کے الفاظ کو برصغیرِ پاک و ہند کی عام و مشترک زبان سے خارج نہیں کیا جا سکتا۔ اگر ایسا کیا گیا تو ہندوستانی تہذیب کم نور، زبان بے رنگ اور اظہارِ بیان ٹوٹا ٹوٹا اور کمزور ہو جائے گا۔ خالص ہندوستانی زبان میں انشا کی "مثنوی در لہجہ اردو" پڑھیے تو آپ کو محسوس ہوگا کہ یہاں انشا کا اسلوب کمزور و بیمار سا ہو گیا ہے اور ان کی تخلیقی قوت ضعیف ہو گئی ہے۔ خود رانی کیتکی کی کہانی کی نثر میں آپ کو بار بار اظہارِ بیان کے اکھڑے اکھڑے پن، اجنبیت، بات کو گھما کر کہنے کی کوشش اور قلم کے عجز کا اس لیے احساس ہوگا کہ یہاں انشا عربی و فارسی کے الفاظ کو خارج کر کے اردو نثر کے خالص ہندوی امکان کو تلاش کرنے کا تجربہ کر رہے ہیں۔ اس بات کو ایک مثال سے سمجھیے۔ اسی کہانی میں ایک جگہ انشا نے یہ جملہ لکھا ہے "اتنا بڑھ چلنا اچھا نہیں۔ میرے سر چوٹ ہے" ص (۵۴) اس جملے سے جو بات انشا کہنا چاہتے ہیں وہ پڑھنے والے تک پوری طرح نہیں پہنچتی اور ذہن سوچنے لگتا ہے: کیا سر پھٹ گیا تھا جس کی چوٹ ہے؟ پھر اس چوٹ کا بڑھ چلنے سے کیا تعلق ہے؟ اب آپ لفظ

''چوٹ'' کی جگہ وہ عام مروج فارسی لفظ ''درد'' رکھ دیجیے تو ساری بات صاف ہو جاتی ہے۔ اسی طرح اس کہانی میں آپ توازن کے ساتھ چند عام و مروج فارسی عربی الفاظ شامل کر دیجیے تو اظہار بیان میں ایک نکھار، ایک خوبصورت رنگ پیدا ہو جائے گا اور اسلوب کا مصنوعی پن دور ہو کر فطری پن واپس آ جائے گا۔ رانی کیتکی کی کہانی کے تجربے سے ہمیں ایک بڑا سبق ملتا ہے اور اسی لیے یہ ایک بڑا ادبی تجربہ ہے اور ہمیشہ اہم رہے گا۔ اس کی وجہ تصنیف انشا نے یہ بتائی ہے کہ:

> ''ایک دن بیٹھے بیٹھے یہ بات اپنے دھیان میں چڑھ آئی کہ کوئی کہانی ایسی کہیے جس میں ہندوی چھٹ اور کسی بول سے نپٹ نہ ملے، تب جا کر میرا جی پھول کی کلی کے روپ سے کھلے۔ باہر کی بولی اور گنواری کچھ اس بیچ نہ ہو'' [۱۲۵]

جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ باہر کی بولی کا کوئی لفظ عبارت میں نہ آئے انشا کم و بیش کامیاب ہیں۔ لیکن اس کوشش کے باوجود دو چار فارسی و عربی الفاظ ان جانے طور پر دبے پاؤں پھر بھی عبارت میں شامل ہو گئے ہیں مثلاً لفظ ''نہ'' (حرف نفی)۔ لتہ (کپڑے کا ٹکڑا) فارسی سے اردو میں آئے ہیں۔ اسی طرح ''تبلہ'' (طبلہ) اور ملولا (ملال سے یعنی رنجیدہ۔ اداس) عربی الاصل ہیں۔ ایک جگہ انگریزی لفظ ''لالٹین'' بھی استعمال ہوا ہے۔ انشا کے اس تجربے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ جو الفاظ زبان کا حصہ بن گئے ان کو کسی منصوبے کے تحت زبان سے خارج کرنا ایک منفی عمل ہے۔ اب رانی کیتکی کی کہانی کی ''ہندوی چھٹ'' کو دیکھیے تو عبارت میں آپ کو اوپری پن کا احساس ہوگا۔ اس میں شائستگی، گھلاوٹ اور نرمی بہت کم ہو گئی ہے اور اکھڑا اکھڑا پن عبارت کو فنی طور پر بے اثر کر رہا ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے رانی کیتکی کی کہانی کی نثر کا اس دور کے دوسرے مشہور قصوں کی عبارت سے مقابلہ کر کے دیکھنا چاہیے تاکہ انشا کے اس تجربے کی نوعیت کا اندازہ ہو سکے۔ پہلے شاہ عالم ثانی آفتاب کی ''عجائب القصص'' (۱۲۰۷ھ/۱۷۹۲-۹۳ء) سے یہ اقتباس پڑھیے:

> ''اس گفتگو میں تمام رات گذر گئی۔ صبح ہوتے ہی اس عورت نے دو شالہ منہ پر کھینچا اور اس چھپر کھٹ پر واسطے خواب کے دراز ہوئی اور دیو نے سرہانے کی چھڑی پائنتی اور پائنتی کی چھڑی سرہانے رکھ کر حربہ اپنا ہاتھ میں لے کر ایک چنگھاڑ ماری کہ تمام زمین اس سبزہ زار کی لرزے میں آئی۔ بعد اس کے روانہ طرف صحرا کے ہوا'' [۱۲۶]

اس کے بعد میر امن کی ''باغ و بہار'' (۱۸۰۳ء) کی یہ عبارت پڑھیے:

> ''ایک روز رات کو وہ دونوں قیدی سوتے تھے۔ میرا دل امنڈ آیا۔ بے اختیار رونے لگا اور خدا کی درگاہ میں تنگ گھسنی کرنے لگا۔ پچھلے پہر کیا دیکھتا ہوں کہ خدا کی قدرت سے ایک رسی غار میں لٹکی اور آواز کچ میں سنی کہ اے کم بخت بدنصیب! ڈور کا سرا اپنے ہاتھ میں مضبوط باندھ اور یہاں سے نکل۔ میں نے سن کر دل میں خیال کیا کہ آخر بھائی مجھ پر مہربان ہو کر لہو کے جوش سے آپ ہی نکالنے آئے'' [۱۲۷]

ان دونوں اقتباسات کو پڑھ کر اب ''رانی کیتکی کی کہانی'' (۱۲۲۳ھ/۱۸۰۸-۹ء) کا یہ اقتباس پڑھیے:

> ''باھمن جو سبھ گھڑی دیکھ کے ہڑبڑی سے گیا تھا، اوس پر بڑی کڑی پڑی۔ سنتے ہی رانی کیتکی

> کے باپ نے کہا: ”اون کے ہمارے ناتا نہیں ہونے کا۔ اون کے باپ دادے ہمارے باپ دادوں کے آگے سدا ہاتھ جوڑ کے باتیں کیا کرتے تھے اور ٹک جو تیوری چڑھی دیکھتے تھے، بہت ڈرتے تھے۔ کیا ہوا جواب وہ بڑھ گئے اور اونچے پر چڑھ گئے۔ جس کے ماتھے ہم بائیں پاتو کے انگوٹھے سے ٹیکا لگا دیں وہ مہاراجوں کا راجا ہو جائے۔ کس کا موتھ جو یہ بات ہمارے موتھ پر لائے۔ باھمن نے جل بھن کے کہا اگلے بھی ایسی ہی کچھ بچارے ہوئے ہیں اور بھری سبھا میں یہی کہتے تھے: ”ہم میں اور اون میں کچھ گوت کی تو میل نہیں ہے، پر کنور کی ہٹ سے کچھ ہماری نہیں چلتی، نہیں تو ایسی اوچھی بات کب ہمارے موتھ سے نکلتی.....“ [۱۴۸]

”عجائب القصص“ کی عبارت میں کل (۶۵) الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں صرف ۱۴ الفاظ فارسی و عربی کے ہیں اور باقی (۵۱) الفاظ ہندی الاصل اردو کے ہیں۔ ”باغ و بہار“ کی عبارت میں کل (۸۳) الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں صرف (۱۸) الفاظ فارسی و عربی کے ہیں۔ گویا ”عجائب القصص“ کی عبارت میں تقریباً ۲۱٫۵ اور باغ و بہار میں ۲۱٫۶ فی صد الفاظ عربی و فارسی کے ہیں اور باقی الفاظ علی الترتیب ۷۹٫۵ اور ۷۹٫۴ فی صد ہندی الاصل الفاظ ہیں۔ رانی کیتکی کی عبارت میں (۱۴۶) الفاظ ہیں اور یہ سب کے سب ہندی الاصل اردو میں ہیں۔ ”عجائب القصص“ اور ”باغ و بہار“ میں فارسی و عربی کے جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں وہ عام زبان کا حصہ ہیں۔ ان کے استعمال سے اسلوبِ بیان میں زور و تاثیر اور قوتِ اظہار بڑھ گئی ہے۔ لہجہ میں شائستگی کے ساتھ عبارت بھی رواں و سلیس ہو گئی ہے۔ ساتھ ہی اظہار کا اکھڑا اکھڑا پن بھی باقی نہیں رہا۔ رانی کیتکی کی عبارت میں سو فی صد ہندی الاصل الفاظ ہیں لیکن بیان و لہجے میں وہ نکھار نہیں ہے جو میر امّن کی نثر میں نظر آتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ اگر فارسی و عربی کے اکیس بائیس فی صد عام و مروج الفاظ کے استعمال سے اظہار کی قوت اور جمالیاتی رنگ عبارت کے حسن و تاثیر میں اضافہ کرنے لگے تو ان لفظوں کو شعوری طور پر خارج کرنے کا عمل کیوں کیا جائے؟ اس سے کیا حاصل ہوگا؟ رانی کیتکی کی عبارت میں جو اور جتنی روانی اور حسن ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ انشا نے فارسی و عربی الفاظ تو استعمال نہیں کیے لیکن جملوں کی ساخت کے اردو پن کو باقی رکھا ہے اور وہ اس لیے کہ یہ لہجہ و آہنگ ان کا فطری لہجہ اور ان کی روح کے صوتی نظام کا فطری آہنگ ہے۔

انشا کے اس تجربے سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ ہندوستان کی مشترک تہذیب کی کوئی مشترک زبان، صحیح معنی میں، اسی وقت تک مشترک زبان نہیں بن سکتی جب تک فارسی و عربی کے عام و مروج الفاظ، جو مشترک تہذیبی ورثے کا حصہ ہیں، زبان میں شامل نہ ہوں۔ ان الفاظ سے زبان کا دائرہ وسیع اور اظہار کی قوت پر زور ہو کر بیان کی توانائی کو جنم دیتی ہے۔ اصل مسئلہ توازن کا ہے۔ اگر غیر ضروری طور پر فارسی عربی کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے جائیں جہاں ہندی الاصل الفاظ استعمال ہو سکتے ہیں یا سنسکرت کے نامانوس و غیر معروف الفاظ استعمال کیے جائیں جہاں ہندی الاصل اردو یا عام و مروج فارسی و عربی الفاظ استعمال ہو سکتے ہیں تو عبارت بوجھل ہو کر اسلوب بے اثر و کمزور ہو جائے گا۔ انتظار حسین نے رانی کیتکی کی کہانی کو ”خالص اردو“ لکھنے کا تجربہ کہا ہے۔ یہ بات صحیح نہیں ہے۔ کیا خالص اردو وہ ہے جس میں صرف ہندی الاصل الفاظ استعمال کیے جائیں اور فارسی عربی ترکی کا ایک بھی لفظ استعمال نہ کیا جائے خواہ وہ لفظ بول چال کی عام زبان کا حصہ ہی کیوں نہ ہو۔ خالص اردو کے معنی تو یہ ہیں کہ اس میں ہر وہ لفظ

استعمال کیا جائے جو عام بول چال کی زبان کا حصہ بن گیا ہو خواہ وہ کسی زبان سے تعلق رکھتا ہو۔ خالص اردو کسی تعصب یا پہلے سے سوچ سمجھے منصوبے کے تحت لفظوں کو خارج نہیں کرتی بلکہ اظہار کو جامعیت و وسعت دینے کے لیے فراخ دلی سے ہر اس زبان کے لفظ کو استعمال کرتی ہے جو اس کے اظہار کو توانائی بخشتا ہے۔ خود انشا کے نزدیک بھی خالص اردو کا یہی معیار تھا: ''جاننا چاہیے کہ جو لفظ اردو میں آیا اردو ہو گیا خواہ وہ لفظ عربی ہو یا فارسی، ترکی ہو یا سریانی، پنجابی یا پوربی۔ اصل کی رو سے غلط ہو یا صحیح۔ وہ لفظ اردو کا لفظ ہے''[۱۲۹] رانی کیتکی کا اسلوب اسی لیے محدود اسلوب ہے۔

اس اسلوب کی ایک اور کمزوری یہ ہے کہ اس میں اردو کے بجل روزمرہ اور ترشے ترشائے محاوروں کے استعمال کی گنجائش بھی نہیں رہتی اور اس لیے اس میں لہجے کی وہ دل کشی بھی پیدا نہیں ہوتی جو روزمرہ و محاورہ سے نثر میں پیدا ہو جاتی ہے۔ زبان و بیان پر پوری قدرت رکھنے کے باوجود انشا کی رانی کیتکی کی کہانی میں اسی لیے وہ نکھار، وہ فنی اثر نہیں ہے جو میر امن کی نثر میں ملتا ہے۔ اس لیے رانی کیتکی کے اسلوب کو اچھوتا اسلوب تو کہا جا سکتا ہے لیکن میر امن کی طرح سادہ، دلکش اور زندہ اسلوب نہیں کہا جا سکتا۔ رانی کیتکی میں اظہار کے سکڑنے، سمٹنے کا احساس ہوتا ہے جب کہ میر امن کے ہاں مختلف سمتوں میں زبان و اظہار کے پھیلنے کا احساس ہوتا ہے۔ انشا کی رانی کیتکی کے زبان و بیان کا ''دریائے لطافت'' کے ان اردو نثر پاروں کے زبان و بیان سے مقابلہ کیجیے جو مختلف طبقوں کی زبان کے نمونے کے طور پر انشا نے درج کیے ہیں، تو ان نمونوں میں روزمرہ و محاورہ کے فطری رنگ اور جملوں کی فطری ساخت اور آہنگ سے جو لہجے پیدا ہوئے ہیں ان میں تازگی، تازہ دمی، دلکشی، حسن اور اثر و تاثیر کا احساس ہوتا ہے۔ جب کہ رانی کیتکی کے اسلوب میں گھٹن کا احساس ہوتا ہے۔ ایسی گھٹن جیسی شام کے وقت کسی گھنے چھتنار پیڑ کے نیچے کھڑے ہونے سے محسوس ہوتی ہے۔ رانی کیتکی کا ایک اقتباس آپ اوپر پڑھ چکے ہیں اب انشا کی اس نثر کا ایک اقتباس اور پڑھتے چلیے جو انھوں نے ''دریائے لطافت'' میں دیے ہیں تا کہ دونوں اسالیب کے تقابلی مطالعے سے یہ پہلو واضح ہو سکے

''اور میر انشااللہ خاں بے چارے میر ماشاءاللہ کے بیٹے، آگے پری زاد تھے، ہم بھی گھورنے جاتے تھے، اب چند روز سے شاعر بن گئے ہیں۔ مرزا مظہر جان جاناں کے روزمرے کو نام رکھتے ہیں اور سب سے زیادہ ایک اور سنیے کہ سعادت یار طہماسپ کا بیٹا، انوری ریختے کا آپ کو جانتا ہے، ایک قصہ کہا ہے۔ رنڈیوں کی بولی اس میں باندھی ہے۔ میر حسن پر زہر کھایا ہے۔ ہر چند اس مرحوم کو بھی کچھ شعور نہ تھا، بدر منیر کی مثنوی نہیں کہی، سانڈے کا تیل بیچتے ہیں''۔[۱۳۰]

اس عبارت میں کل (۸۲) الفاظ ہیں جن میں (۷) تو نام ہیں اور ان کے علاوہ (۱۳) الفاظ فارسی و عربی کے ہیں۔ باقی ۶۲ لفظ ہندی الاصل اردو کے ہیں۔ ان (۱۳) فارسی و عربی لفظوں کے استعمال سے زبان و بیان نکھر گئے ہیں۔ اور روزمرہ و محاورے آزادی اور فطری پن کے ساتھ استعمال میں آ گئے ہیں۔ اسی لیے یہ عبارت کھلی کھلی، تازہ دم اور پر اثر ہو گئی ہے۔

انشا نے اپنے ''روزنامچے'' میں ۸؍ جمادی الثانی ۱۲۲۳ھ کے تحت لکھا ہے کہ ''جناب عالی (نواب سعادت علی خاں) کے صاحبزادے حسین علی خان صاحب نے دربار میں مجھے سامنے بلا کر کہا: وہ قصہ جو تم نے اردو زبان میں فارسی و عربی اور پوربی الفاظ کی آمیزش کے بغیر کہا ہے، میں نے وہ پوری کتاب اپنے ہاتھ سے نقل کر کے رکھ لی ہے۔ تم نے حیرت انگیز کارنامہ پیش کیا ہے۔ ایسی اچھی عمدہ خوبصورت چیز کہ کسی کی مجال نہیں کہ اس میں ایک لفظ عربی و فارسی کا

ڈھونڈھ نکالے“[۱۳۱] اس عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کہانی کو لکھے ہوئے انشا کو زیادہ عرصہ نہیں ہوا تھا اور پڑھنے والے نے بھی اس حیرت انگیز کارنامے کو ابھی کچھ دن پہلے پڑھا تھا۔ ۱۲۲۲ھ میں انشا نے ”دریائے لطافت“ کو مکمل کیا جس میں مختلف طبقوں کی زبانوں کے لہجوں کو بھی درج کیا تھا۔ اس میں ”لطائف السعادت“ کا ذکر تو کیا ہے لیکن ”رانی کیتکی کی کہانی“ یا ”سلکِ گوہر“ کا کوئی ذکر نہیں ہے حالانکہ یہ دونوں کہانیاں اور خصوصاً رانی کیتکی کی کہانی ایسی تھی جو ”دریائے لطافت“ کی زبان سے قریب تر تھی اور اردو زبان کی جس حیثیت کو انشا نے اُبھارا تھا، اس کا ذکر برمحل تھا۔ یہ ممکن نہیں تھا کہ یہ کہانی لکھی گئی ہوتی اور انشا اس کا ذکر نہ کرتے۔ اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ یہ مختصر سی کہانی انشا نے ۱۲۲۳ھ/ ۱۸۰۸ء میں دریائے لطافت سے فارغ ہو کر لکھی۔ وقت کے ساتھ ساتھ زمانہ انشا کی اس جدت کو بھول گیا اور صرف اس کا ذکر باقی رہ گیا۔ انشا کی وفات کے برسوں بعد مسٹر شٹ، پرنسپل مارٹن کالج لکھنؤ کو اس کہانی کا ایک نسخہ ملا جسے انھوں نے ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال کے جرنل میں طبع کرا دیا۔ ۱۸۵۲ء میں اس کا ایک حصہ اور ۱۸۵۵ء میں اس کا بقیہ حصہ شائع ہوا۔ مولوی عبدالحق نے رسالہ ”اردو“ اورنگ آباد اپریل ۱۹۲۶ء میں ممکن تصحیح کے بعد اسے دوبارہ شائع کیا۔ اشاعت کے بعد پنڈت منوہر لال زتشی نے ایک نسخہ فراہم کیا جو کسی زمانے میں دیوناگری حروف میں لکھنؤ سے چھپا تھا جس کی مدد سے مزید تصحیح کر کے ۱۹۳۳ء میں رانی کیتکی کی کہانی کو کتابی صورت میں شائع کیا اور ۱۹۵۵ء میں اس کا دوسرا ایڈیشن امتیاز علی خاں عرشی کی تصحیح کے بعد کراچی سے شائع کیا۔ ۱۹۷۵ء میں اس کا تیسرا اور ۱۹۸۶ء میں اس کا چوتھا ایڈیشن سید قدرت نقوی کی مزید تصحیح و فرہنگ کے ساتھ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی سے شائع ہوا۔ ۱۹۷۱ء میں مجلس ترقی ادب لاہور نے انتظار حسین کی ترتیب اور مقدمہ کے ساتھ اسے شائع کیا۔ ہندی والے اسے ہندی کی پہلی کہانی تسلیم کرتے ہیں۔

رانی کیتکی کی کہانی ایک سادہ سی کہانی ہے۔ راجا سورج بھان کا سولہ سالہ بیٹا اودے بھان شکار کھیلتے کھیلتے اپنے ساتھیوں سے جدا ہو کر آرام کرنے ایک باغ میں جاتا ہے جہاں وہ رانی کیتکی پر اور رانی اس پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ وہ ایک دوسرے سے وعدہ وعید کرتے ہیں لیکن رانی کیتکی کا باپ راجا جگت پرساد بیٹی دینے کو منع کر دیتا ہے۔ دونوں میں جنگ ہوتی ہے اور راجا جگت پرساد اپنے گرو مہندر گر کی مدد سے راجا سورج بھان کی فوج کو تہس نہس کر کے اودے بھان، راجہ سورج بھان اور رانی لچھمی باس کو ہرن بنوا کر جنگل میں چھڑوا دیتا ہے اور راجہ جگت پرساد کو شیر کی کھال اور الوپ انجن بھی دیتا ہے جس کی تاثیر یہ ہے کہ شیر کی کھال سے ایک بال نوچ کر آگ پر دکھانے سے وہ فوراً آن پہنچیں گے اور الوپ انجن کو آنکھ میں لگانے سے لگانے والا سب کی نظروں سے اوجھل رہے گا۔ ایک دن رانی کیتکی نے آنکھ مچولی کھیلنے کے لیے الوپ انجن مانگا۔ باپ نے دے دیا اور ایک دن اودے بھان کی تلاش میں وہ غائب ہو گئی۔ سارے محل میں کہرام مچ گیا۔ اس کی سہیلی مدن بان کیتکی کی تلاش میں نکلی اور اسے تلاش کر کے اس بات پر راضی کر لیا کہ اگر وہ اپنے ماں باپ کو چٹھی لکھ دے تو وہ مہندر گر سے کہہ کر کنور اودے کو تلاش کروالیں گے۔ گرو مہندر گر نے اس کام پر اپنے نوے لاکھ جوگیوں کو لگایا مگر وہ ناکام رہے۔ اس نے راجا اندر کو چٹھی بھیجی۔ خط ملتے ہی راجا اندر ملنے آ گئے اور اودے بھان کو تلاش کر کے راج پر بٹھا دیا۔ دونوں طرف سے بیاہ کی تیاریاں شروع ہو گئیں اور راجا اندر اور گرو مہندر گر کی شرکت سے شادی میں وہ رونق ہوئی کہ اس ٹھاٹھ کی شادی شاید ہی کسی نے دیکھی ہو۔

یہ ایک عام سا قصہ ہے لیکن اس کی اصل اہمیت اس ”تجربے“ کی وجہ سے ہے جو، فارسی عربی کے الفاظ

خارج کر کے کہانی کو بیان کرتے ہوئے انشا نے کیا ہے۔ اس قصے میں کم وبیش وہ سب عناصر موجود ہیں جو اس دور کی دوسری عام کہانیوں یا داستانوں میں ملتے ہیں۔ اس میں عشق کی داستان بھی ہے۔ راجا، رانی، راج کمار اور راج کماری بھی ہیں اور فراق ووصل کی تصویریں بھی ہیں۔ الوپ انجن بھی ہے کہ جسے آنکھ میں لگانے والا سب کو دیکھ سکتا ہے لیکن اسے کوئی نہیں دیکھ سکتا۔ شیر کی کھال بھی ہے جس کے ایک رونگٹے کو آگ پر دکھانے سے مہندر گر ویسے ہی آ حاضر ہوتا ہے جیسے دوسری کہانیوں میں درویش، دیو یا جادوگر آتے ہیں۔ اس کہانی میں مہندر گر وہی کام کرتا ہے جو دوسری کہانیوں میں جادوگر کرتے ہیں۔ اس میں جنگ بھی ہے اور مافوق الفطرت عناصر بھی۔ مہندر گر کالی آندھی لا کر راجا سورج بھان کے لشکر کو تباہ کر دیتا ہے۔ کایا کلپ بھی ہے کہ مہندر گر اودے بھان، راجا سورج بھان اور رانی لچھمی باس کو ہرن بنا کر جنگل میں چھڑوا دیتا ہے۔ راجا اندر، ان کی پریاں اور اکھاڑا بھی ہے اور رقص وموسیقی کے جشن بھی۔ انشا نے ایک اچھے افسانہ نگار کی طرح ان تمام اجزا کو توازن کے ساتھ اس طرح جوڑا ہے کہ کہانی میں دلچسپی باقی رہتی ہے۔ اس کا خاتمہ کمزور ہے۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ انشا کا قلم، عربی فارسی کے مروج وعام مستعمل الفاظ کو خارج کرنے کے مسلسل دباؤ سے، اب تھک سا گیا ہے۔

اس میں یوں تو کئی کردار ہیں   کنور اودے بھان، اس کا باپ راجہ سورج بھان اور ماں لچھمی باس ہے۔ رانی کیتکی، اس کا باپ راجا جگت پرکاس اور ماں کام لتا ہے۔ سہیلی مدن بان ہے۔ پھر باممن ہے جو پیغام لے کر جاتا ہے۔ گوسائیں مہندر گر اور ان کے جوگی جو گنیں ہیں۔ راجا اندر اور ان کی پریاں ہیں لیکن اصل کردار رانی کیتکی، مدن بان اور مہندر گر ہیں۔ دوسرے کردار ذرا دیر کو آتے ہیں۔ کہانی کے عمل کو آگے بڑھاتے ہیں اور پیچھے چلے جاتے ہیں یا ہرن ہرنی بن کر غائب ہو جاتے ہیں اور جب انسان کے روپ میں دوبارہ سامنے آتے ہیں تو اپنے بیٹے کی شادی کی تیاریوں میں مصروف ہو جاتے ہیں۔ راجا جگت پرساد آن بان کا آدمی ہے۔ اسے اپنے خاندان اور اسلاف پر بڑا ناز ہے۔ نتیجے سے بے نیاز ہو کر وہ اودے بھان کے رشتے کو ٹھکرا دیتا ہے لیکن بنیادی طور پر وہ بزدل آدمی ہے۔ جب مہندر گر کی مدد سے اسے فتح حاصل ہوتی ہے تو وہ اس بات سے ڈرنے لگتا ہے کہ سورج بھان سے تو وہ بچ گیا، اب اگر اس کا چچا چندر بھان چڑھ آیا تو کیوں کر بچوں گا اور جب مہندر گر اسے شیر کی کھال اور الوپ انجن دیتا ہے تو پھر اسے اطمینان ہوتا ہے۔ وہ بغیر سہارے یا مدد کے اپنا راج چلانے سے قاصر نظر آتا ہے۔ راجا جگت پرکاس نوابانِ اودھ کی روح کا نمائندہ ہے۔ مہندر گر انگریز کی روح کا ترجمان ہے اور راجا اندر انگریز ریذیڈنٹ کی علامت ہے۔ رانی کیتکی نو عمر ہے لیکن دھن کی پکی ہے۔ جب اودے بھان پر عاشق ہوتی ہے تو ذرا دیر میں فیصلہ کر لیتی ہے کہ ”اب جو ہونی ہو سو ہو۔ سر رہتا رہے، جاتا جائے۔ اری یہ جوڑا میرے اور اس کے بنانے والے نے ملا دیا“۔ پھر وہ ایک دوسرے کی انگوٹھیاں پہن لیتے ہیں اور تحریر بھی دے دیتے ہیں جب جنگ ہوتی ہے تو وہ رونے لگتی ہے۔ اودے بھان مالن کے ذریعے خط بھیجتا ہے اور وہ دیس میں نکل چلنے کو کہتا ہے تو عشق اور فرض کی کشمکش اس کے اندر شروع ہو جاتی ہے اور جو وہ فیصلہ کرتی ہے اس سے عشق کے ساتھ فرض کے احساس سے اس کے اعلیٰ کردار کا اظہار ہوتا ہے۔ وہ کہتی ہے: اے میرے جی کے گاہک! جو تو مجھے بوٹی بوٹی کر چیل کوے کو دے ڈالے تو بھی میری آنکھوں کو چین، کلیجے کو سکھ ہووے۔ پر یہ بھاگ چلنے کی بات اچھی نہیں“۔

لیکن بعد میں جب مہندر گر کی مدد سے اس کا باپ جنگ جیت گیا اور اودے بھان اور اس کے ماں باپ

ہرن ہرنی بنا دیے گئے تو وہ بڑی ہوشیاری سے الوپ انجن لے کر ان کے تلاش میں چل نکلنے کا عزم کرتی ہے اور اپنی سہیلی مدن بان سے ساتھ چلنے کو کہتی ہے۔ مدن بان جب یہ جواب دیتی ہے کہ ”چولھے بھاڑ میں جائے یہ چاہت جس کے لیے ماں باپ، راج پاٹ، سکھ نیند، لاج کو چھوڑ کر ندی کے کچھاڑوں میں پھرنا پڑے۔ گھر اجاڑیں اور ببکا کے اون کی اکلوتی لاڈلی بیٹی کو لے جاویں۔ اوس دن تمھیں یہ سمجھ نہیں آئی تھی جب تمہارے اور اس کے ماں باپ میں لڑائی ہو رہی تھی اور اس نے مالن کے ہاتھ تمھیں لکھ بھیجا تھا“۔ یہ سن کر رانی کیتکی بات کو ٹال جاتی ہے اور بڑی چالاکی سے کہتی ہے کہ اری تو بڑی باولی چڑیا ہے جو تو نے یہ بات ٹھیک ٹھاک کر جان لی اور مجھ سے لڑنے لگی“ لیکن وہ دھن کی پکی تھی اور ایک رات بن کہے الوپ انجن لگا کر اودھے بھان کی تلاش میں نکل گئی۔ رانی کیتکی کا کردار اس کہانی کی جان ہے۔ وہی اپنے عمل سے کہانی کو آگے بڑھاتی ہے اور اسی کے عمل سے کہانی انجام کو پہنچتی ہے اور دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔ مدن بان رانی کیتکی کی راز دار اور سہیلی ہے۔ وہ عقل اور سمجھ بوجھ کی علامت ہے۔ وہ اودے بان اور کیتکی کو قریب لانے میں مدد دیتی ہے۔ جب وہ دونوں چپ چاپ ایک دوسرے کے سامنے بیٹھے ہیں تو وہ ان کے بدن گدگداتی ہے اور بات چیت پر اکساتی ہے لیکن جب رانی کیتکی انگوٹھی پہناتے وقت مدن بھان کے چٹکی لیتی ہے تو وہ کہتی ہے: ”سچ پوچھو تو اتنی بھی بہت ہوئی۔ اتنا بڑھ چلنا اچھا نہیں..... اب اٹھ چلو اور اون کو سونے دو“ اور جب رانی کیتکی اودے بھان کی تلاش میں نکلنا چاہتی ہے تو وہ اسے سمجھاتی ہے۔ لیکن جب رانی کیتکی اکیلی چلی جاتی ہے تو وہی اس کی تلاش میں نکلتی ہے اور اس کا کھوج لگا لیتی ہے اور سمجھا بجھا کر ماں باپ کے نام اس سے چٹھی لکھوانے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ یہ کہانی اب اس کے عمل سے آگے بڑھتی ہے۔

مہندر گر بڑے گرو ہیں۔ نوے لاکھ جوگی ان کے مرید ہیں۔ ان کی کرامت ایسی ہے کہ وہ جادوگروں کی طرح وہ سب کچھ کر سکتے ہیں جو خدا کر سکتا ہے۔ تانبے رانگ کو سونا بنا سکتے ہیں۔ گٹکا منھ میں لے کر اڑ سکتے ہیں۔ سونے روپے کا مینھ برسا سکتے ہیں اور جس روپ میں چاہیں آ سکتے ہیں۔ گانے میں مہادیو جی اُن کے کان پکڑتے ہیں۔ چھ راگ اور چھتیس (۳۶) راگنیاں آٹھ پہر ان کے سامنے ہاتھ جوڑے کھڑی رہتی ہیں۔ وہی اپنی کرامت سے کالی آندھی لاتے ہیں اور راجا سورج بھان کی فوج کو تہس نہس کر کے راجا جگت پرکاس کو فتح سے ہم کنار کرتے ہیں۔ وہی اپنی کرامت سے کنور اودے بھان اور اس کے ماں باپ کو ہرن ہرنی بنوا کر جنگل میں چھڑوا دیتے ہیں۔ وہی چلتے وقت راجا جگت پرکاس کو شیر کی کھال اور الوپ انجن دیتے ہیں۔ رجا اندر خود ان سے ملنے آتا ہے۔ وہی راجا سورج بھان وغیرہ کو دوبارہ انسان کے روپ میں لانے کا سبب بنتے ہیں اور پھر اسے راج پر بٹھاتے ہیں اور بیاہ کی تیاری کے لیے کہتے ہیں۔ وہ خود برات لے کر جاتے ہیں۔ مہندر گر اسی لیے کہانی میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔

کنور اودے بان مقدر کا مارا ہوا ہے۔ وہ کچھ کرنا چاہتا ہے تو حالات اس کا ساتھ نہیں دیتے اور وہ ہرن بن کر جنگل جنگل کھاس چگتا پھرتا ہے۔ اس کے بعد دوسرے ہی سب کام اس کے لیے کرتے ہیں۔ وہ نو عمر ہے۔ شرمیلا ہے۔ رانی کیتکی ہی اس کے چٹکی لیتی ہے۔ ماں باپ کے پوچھنے پر بھی کچھ نہیں بتاتا لیکن جب وہ کہتے ہیں کہ لکھ کر بھیج دو تو لکھ کر بھیج دیتا ہے۔ رانی کیتکی خود اس کے پاس آتی ہے۔ وہ اس وقت تک بات نہیں کرتا جب تک خود کیتکی اس سے بات نہیں کرتی حالانکہ کہانی کے شروع میں جس طرح انشا نے اسے پیش کیا تھا تو اندازہ ہوتا تھا کہ وہ بڑے معرکے سر کرے گا لیکن اس کے بعد وہ جس طرح کہانی میں ابھرتا ہے اس میں اس کا عمل کہانی کو آگے نہیں بڑھاتا۔ وہ جنگ

میں بھی محض تماشائی ہے۔ اس کے بعد وہ بس انسان کے روپ میں واپس آ کر دولہا بن کر سامنے آتا ہے۔ کہانی کے لحاظ سے اصل کردار رانی کیتکی، مہندر گر اور مدن بان ہیں۔ یہی کردار کہانی کو آگے بڑھا کر اسے انجام کو پہنچاتے ہیں۔

اس کہانی کا مقابلہ اگر اس دور کی دوسری کہانیوں سے کیا جائے تو ان کے سامنے یہ ایک عام سی کہانی نظر آئے گی لیکن اس کی اصل اہمیت دلچسپ کہانی کی وجہ سے نہیں بلکہ اس تجربے کی وجہ سے ہے جو انشا نے اسلوب میں کیا ہے اور اس مشکل تجربے کے باوجود کہانی کی دلچسپی کو برقرار رکھا ہے۔

سلکِ گوہر:

انشا کی دوسری کہانی ''سلک گوہر'' ہے جس میں غیر منقوطہ نثر میں کہانی لکھنے کا تجربہ کیا گیا ہے۔ اس کا ایک مخطوطہ کتب خانہ ریاست رامپور میں ہے جسے امتیاز علی خاں عرشی نے مرتب اور ۱۹۴۸ء میں شائع کیا[۱۳۲] دوسرا مخطوطہ جموں یونیورسٹی میں ہے جس کا تعارف عابد پیشاوری نے اپنے مضمون میں کرایا اور بتایا ہے کہ اس کی مدد سے مستند متن تیار کیا جاسکتا ہے[۱۳۳] اور قیاس کی بنیاد پر لکھا ہے کہ ''یہ ۴ رشعبان ۱۲۱۴ھ کے بعد اور ۱۲۱۵ھ کے اختتام سے پہلے کی تصنیف ہے''[۱۳۴] لیکن یہ محض قیاس ہے اس کی بنیاد کسی ٹھوس دلیل پر نہیں ہے۔

اردو کے حروف تہجی میں (۱۸) حروف غیر منقوطہ ہیں۔ یہاں اس گنتی میں ٹ ڈ ڑ بھی منقوطہ اس لیے شمار کیے گئے ہیں کہ انشا کے زمانے میں ان حروف پر بھی بجائے ''ط'' کے چار نقطے لگائے جاتے تھے[۱۳۵] اس طرح کل ۱۸ حروف غیر منقوطہ رہ جاتے ہیں۔ حروف تہجی کا بڑا حصہ اپنے دائرہ کار سے خارج کر کے مربوط قصہ بیان کرنا بے حد مشکل کام تھا۔ غیر منقوطہ نظم لکھنے کا تجربہ انشا اپنی فارسی مثنوی طور الاسرار (۱۲۱۴ھ/۱۷۹۹ء) میں کر چکے تھے۔ اردو میں بھی ان کا ایک غیر منقوطہ دیوان موجود ہے۔ اس کے علاوہ حضرت علیؓ کی منقبت میں ان کا اردو قصیدہ ''طور الکلام'' بھی غیر منقوطہ ہے۔ ان سے پہلے فیضی اپنی عربی تصانیف: ''موارد الکلم'' اور سواطع الالہام'' (عربی نثر) اور دیوان مادح (فارسی نظم) میں یہ کام کر چکے تھے۔ اردو نثر میں انشا کا یہ تجربہ ان کی غیر منقوطہ شاعری ہی کا ایک حصہ ہے بلکہ ''سلک گہر'' میں استعمال ہونے والے اکثر الفاظ ان کے ''غیر منقوطہ دیوان'' اور ''طور الکلام'' اور ''طور الاسرار'' میں آ چکے ہیں۔ اگر ان الفاظ کا اشاریہ بنایا جائے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ انشا نے اس غیر منقوطہ ذخیرۂ الفاظ سے قدم قدم پر استفادہ کیا ہے بلکہ بعض جگہ غیر منقوطہ فارسی و اردو اشعار کو نثر میں لکھ دیا ہے۔ ''سلکِ گوہر'' کو پڑھتے ہوئے طبیعت الجھتی ہے۔ اکثر مقامات پر معنی کا سرا بہت مشکل سے ہاتھ آتا ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ ہم نثر نہیں پڑھ رہے ہیں بلکہ بہت مشکل پہیلی بوجھ رہے ہیں۔ ایک جگہ اپنے اور اپنے والد کے ناموں کو غیر منقوطہ کرنے کی کوشش میں ''انشا اللہ'' کے لیے ''ارادا اللہ'' اور ''ماشا اللہ'' کے لیے ''دمع اللہ'' کے الفاظ وضع کیے ہیں۔ اسی طرح نواب سعادت علی خاں میں بھی چونکہ نقطے آتے ہیں اس لیے لکھا کہ ''اسم معلا اس کا لہ السعادہ معلوم ہوا''۔ بار بار کے اس عمل سے نثر اتنی الجھ گئی ہے کہ اسے پڑھتے ہوئے الجھن ہوتی ہے۔ کسی ایک صنعت کے مسلسل استعمال اور منقوطہ و غیر منقوطہ کی پابندی سے خود نثر کی کیا مٹی پلید ہوتی ہے اور نثر کا جمالیاتی پہلو اور کہانی کا لطف کس طرح شدید مجروح ہوتا ہے، انشا کی ''سلکِ گوہر'' اس کی مثال ہے۔ اسی قسم کا عمل ہمیں آئندہ دور میں جعفر علی شیون کی داستان ''طلسم حیرت'' (۱۲۸۹ھ/۱۸۷۲ء) میں ملتا ہے جہاں ضلع جگت اور تجنیس لفظی کی صنعت کو التزام کے ساتھ داستان میں اس طرح استعمال کیا ہے کہ اس کی نثر پڑھنا یا

داستان سے لطف اٹھانا دوبھر ہو گیا ہے۔

بہر حال "سلکِ گوہر" کی تاریخی اہمیت یہ ہے کہ یہ اردو نثر کا پہلا غیر منقوطہ قصہ ہے۔ اس میں ملک روس اور ملکۂ گوہر آرا کی داستان بیان کی گئی ہے۔ اس پابندی کی وجہ سے انشا کا ذخیرۂ الفاظ اتنا محدود ہو گیا ہے کہ وہ بار بار ایک سے الفاظ استعمال کرتے ہیں اور یہ وہ الفاظ ہیں جو نہ تو بول چال کی زبان کا حصہ ہیں اور نہ معروف ہیں بلکہ غیر منقوطہ ہونے کی وجہ سے عربی فارسی ترکی زبانوں سے لیے گئے ہیں۔ اور اسی لیے ساری عبارت میں اظہارِ بیان کا سانس قدم قدم پر پھولنے لگتا ہے۔ انشا کی جدت پسند طبیعت نے غیر منقوطہ نثر لکھنے کا تجربہ تو کیا مگر یہ بامعنی تجربہ نہ بن سکا۔ اس میں نہ کہانی کا لطف ہے اور نہ اسلوبِ بیان کا بلکہ لفظوں کا ایک ایسا جال سا بن گیا ہے جسے لفظوں کے گورکھ دھندے کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اس عمل سے ہر بات، ہر پہلو چھپ گیا ہے حتیٰ کہ وصل کا بیان، ساری تفصیل کے باوجود، پس پردہ چلا گیا ہے[۱۳۶]

اگر یہ عبارت منقوطہ غیر منقوطہ کی تفریق کے بغیر لکھی جاتی ہے تو اس کا یہ کھلا پن ناگوار گزرتا۔ غیر منقوطہ الفاظ نے اس پر پردہ ڈال دیا ہے اور ساتھ ہی طبقۂ خواص کے لیے تفریح و لطف کا سامان فراہم کر دیا ہے "سلکِ گوہر" کا قصہ انشاءاللہ خاں انشا کی جدت پسند طبیعت کا مظہر ہے اور پہلی غیر منقوطہ اردو نثر ہے۔

انشا کی ان سب جدت پسندیوں، ان کی ذہنی تیزی و ذکاوت اور رنگا رنگ دلچسپیوں کو دیکھیے تو وہ ایک ایسی بڑی شخصیت نظر آتے ہیں جو اس دور کے معرکوں میں، ادبی رجحانات کو بنانے میں، اس دور کے مذاق کی ترجمانی کرنے اور اس میں ظرافت کے عنصر کا اضافہ کرنے میں پیش پیش ہیں۔ انھوں نے اردو غزل میں جن امکانات کو ابھارا، وہ آج بھی کسی نئے خلاق ذہن کے منتظر ہیں۔ انھوں نے شاعری اور نثر میں جتنے تجربے کیے اتنے اس دور کے کسی دوسرے شاعر نے نہیں کیے۔ انھوں نے اردو نثر، اردو زبان، اور اردو شاعری میں اپنے مزاج کا پکا رنگ جمایا ہے اور ایسے پہلو ابھارے ہیں جو ان کے ساتھ مخصوص ہیں۔ "ہندوستانیت" اور "اردو پن" ان کی نمایاں پہچان ہے۔ انشا اپنے دور پر پوری طرح چھائے ہوئے ہیں۔ "دریائے لطافت" اردو زبان کی اولین قواعد ہے جسے کسی اہلِ زبان نے لکھا اور جس میں اردو زبان کی قواعد کو ایک الگ و ممتاز زبان کی حیثیت سے دیکھا ہے۔ فارسی عربی ترکی اور گنواری الفاظ کے بغیر نثر لکھنے کا تجربہ "رانی کیتکی کی کہانی" کی صورت میں ہمارے سامنے ہے۔ غیر منقوطہ نثر لکھنے کا تجربہ اور اس کی اولیت کا سہرا بھی ان کے سر ہے۔ یہ دونوں قسم کے تجربے انھوں نے اپنی شاعری میں بھی کیے ہیں۔ "ریختی" سعادت یار خاں رنگین کی اولیت ہے لیکن تاریخِ ریختی میں رنگین کے فوراً بعد انشا ہی کا نام آتا ہے۔ ان کی تخلیقات اس دور کے دربار، اس کے رنگ و مزاج، مذاقِ سخن اور پسند و ناپسند کی ترجمان ہیں۔ انھوں نے میر غفر غینی، بھاڑا مل، کسبی نورن وغیرہ کی صورت میں کئی کردار اردو ادب کو دیے ہیں۔ اردو غزل میں انشا نے جن امکانات کو اُبھارا، آگے چل کر یہی رجحانات، میر و سودا، جرأت و مصحفی اور رنگین کے اثرات کے ساتھ مل کر اپنی نئی شکل بنا کر نمایاں ہوئے۔ جب بھی تاریخ لکھی جائے گی انشاءاللہ خاں انشا کا نام اور کام نمایاں رہے گا۔ میر نے کہا تھا:

ایک دو ہی ہوتے ہیں خوش طرز و طور
اب چناں چہ میر و سودا کا ہے دور

لیکن اس دور میں میر و سودا کے دور کو رد کرتی ہوئی ایک اور آواز بھی سنائی دیتی ہے:

هو چکا دورِ میرؔ اور مرزاؔ   اب زمانے میں ہے مرا دورا
دردؔ کو شاعروں میں سمجھوں میں   یہ تو ہونا نہیں ہے وا دردا
کیوں کہ دلی کے بیچ گزرے ہیں   ڈھائی شاعر سر آمدِ شعرا
اس کی تفصیل یہ کہ کہتے ہیں   میر و مرزا دو، اور درد آدھا
یہ مسلّم کہ ہے فصیح و بلیغ   جو کچھ اس نے غزل کی قسم کہا
ایک جو ناتمام ہووے اسے   شاعروں میں گنوں کیوں پورا

یہ مصحفی کی آواز ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] اپنے نام کو انشا نے اپنے کلام میں کئی جگہ باندھا ہے: ع دیوانِ میر انشاء اللہ خان تماشا۔ کلام انشا، مرتبہ مرزا محمد عسکری و محمد رفیع، ص۴، ہندوستانی اکیڈمی، الہ آباد، ۱۹۵۲ء۔

[۲] لطائف السعادت، انشاء اللہ خاں انشا، مرتبہ ڈاکٹر آمنہ خاتون، ص۲۰، بنگلور میسور، ۱۹۵۵ء۔

[۳] میر ماشاء اللہ مصدر، قاضی عبدالودود، ص۳۴، رسالہ معاصر۔۲، پٹنہ، جنوری ۱۹۵۲ء۔

[۴] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ حافظ محمود شیرانی، جلد اول، ص۸۰، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۱۹۳۰ء اور انشا کا ترکی روزنامچہ، ترجمہ و ترتیب، ڈاکٹر سید نعیم الدین، ص۲۳، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۰ء۔

[۵] این اورینٹل بایوگرافیکل ڈکشنری، ٹامس ولیم بیل، ص۳۸۶، لاہور، ۱۹۷۵ء۔

[۶] نواب قاسم علی خان ۱۱۷۴ھ/۱۷۶۰ء میں مسند حکومت پر بیٹھے اور ۱۱۷۷ھ/۱۷۶۳ء میں انگریزوں سے جنگ کے بعد معزول ہوئے۔ گویا قاسم علی خاں کا "عالم تنزل" یہی سال ۱۱۷۷ھ/۱۷۶۳ء ہوا۔ دیکھیے مخزن الغرائب، شیخ احمد علی سندیلوی، جلد اول، ص۲۸۵، مطبوعہ لاہور، ۱۹۶۸ء۔

[۷] دیوان انشا (قلمی) ص۴۳، مملوکہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

[۸] تذکرہ انیس الاحبا (قلمی) ورق ۷۴ الف، مملوکہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)

[۹] مخزن الغرائب، ص۲۸۵۔۲۸۶ بحوالہ بالا۔

[۱۰] ایضاً

[۱۱] تذکرۂ شعرائے ہندی، میر حسن، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، اردو پبلشرز، لکھنو، ۱۹۷۹ء۔

[۱۲] تذکرۂ شعرائے ہندی، ایضاً ص۵۹، (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)۔

[۱۳] دریائے لطافت، انشاء اللہ خاں انشا، ص۲۹۔۳۰، ترجمہ پنڈت کیفی، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۵ء۔

[۱۴] مخزن الغرائب، بحوالہ بالا، ص۲۸۶۔

[۱۵] ایضاً ص۲۸۶۔

[۱۵۔الف] کلام انشا، بحوالہ بالا، ص۳۰۲۔

[۱۶] ”انشا کا ترکی روزنامچہ، بحولہ بالا، ص ۴۰۔

[۱۷] گلشن ہند، مرزا علی لطف، ص ۳۶، حیدرآباد دکن، ۱۹۰۶ء۔

[۱۸] لطائف السعادت، انشاء اللہ خاں انشا، مرتبہ آمنہ خاتون، لطیفہ ۲۶، ص ۴۲۔۴۴، بنگلور، ۱۹۵۵ء۔

[۱۹] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ میر محمد خاں بہادر سرور، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص ۲۴۔۲۵، دہلی، ۱۹۶۱ء۔

[۲۰] سفینۂ ہندی، بھگوان داس ہندی، مرتبہ عطا کاکوی، ص ۱۹، ادارۂ تحقیقات عربی و فارسی، پٹنہ، ۱۹۵۸ء۔

[۲۱] ایضاً

[۲۲] ”ترکی روزنامچہ“ ص ۴۷، بحولہ بالا۔

[۲۳] سوانحات سلاطین اودھ، جلد اول، سید کمال الدین حیدر، ص ۱۸۴، مطبع نولکشور، لکھنو، ۱۸۹۶ء۔

[۲۴] رقعات مرزا قتیل، ص ۱۷، مطبع شعلہ طور کانپور، ۱۲۵۷ھ

[۲۵] رقعات قتیل، رقعہ ۱۳۶، ص ۱۷، ایضاً

[۲۶] کچھ انشا کے بارے میں، قاضی عبدالودود، مطبوعہ ”نوائے ادب“ بمبئی، جنوری ۱۹۵۱ء (اردو ترجمہ حواشی ب)

[۲۷] کچھ انشا کے بارے میں، نمبر ۲، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی، اکتوبر ۱۹۵۳ء

[۲۸] ایضاً

[۲۹] رقعات قتیل، رقعہ نمبر ۴۴، ص ۳۰، بحولہ بالا۔

[۳۰] روزنامچہ، عبدالقادر چیف رامپوری بحوالہ دستور الفصاحت از احمد علی یکتا مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۱۰۶، (حاشیہ) ہندوستان پریس، رامپور، ۱۹۴۳ء (اردو ترجمہ، حواشی ب)۔

[۳۱] رقعات میرزا قتیل، ص ۱۷، مطبع شعلہ طور کانپور، ۱۲۵۷ھ۔

[۳۲] دیوان انشا (مخطوطہ) مکتوبہ ۱۲۱۴ھ، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، اس کی عکسی نقل میرے ذخیرۂ کتب میں بھی محفوظ ہے۔

[۳۳] تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مقدمہ مولوی عبدالحق، ص ۲۵، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء۔

[۳۴] کلام انشا، مرتبہ مرزا محمد عسکری و محمد رفیع، ص ۲۷۔۴۷، ہندوستانی اکیڈمی، الہ آباد، ۱۹۵۲ء۔

[۳۴۔الف] روزنامچہ، بحولہ بالا، ص ۴۲۔

[۳۵] موہن لال انیس کے الفاظ یہ ہیں: ”بعد ترتیب دیوانے خیال آں داشت کہ چندے از اشعار تلامذۂ آنحضرت (مرزا فاخر مکین) با مجمل احوال ہر یکے جمع نمودہ رسالہ بوضع تذکرہ باید نگاشت تا حاضراں را تذکاری و آیندگان را یادگاری باشد“۔ انیس الاحبا، موہن لال انیس، قلمی، ورق ۴ الف، مخزونہ لٹن لائبریری، مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ، یہ اقتباس ڈاکٹر مختار الدین احمد نے علی گڑھ سے مجھے بھجوایا جس کے لیے میں ان کا احسان مند ہوں۔

[۳۶] رقعاتِ مرزا قتیل، رقعہ ۱۳۶، ص ۱۷، بحولہ بالا۔

[۳۷] کچھ انشا کے بارے میں، قاضی عبدالودود، نوائے ادب بمبئی، ص ۹، اکتوبر ۱۹۵۳ء۔

[۳۸] دیوان انشا (قلمی)، ص ۴۰، مملوکہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، (الف ۲/ ۷۔۵۷)

[۳۹] ترکی روزنامچہ، انشاء اللہ خاں انشا، ترجمہ ڈاکٹر سید نعیم الدین، ص ۴۵، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۰ء۔

[۴۰] مخزن الغرائب، جلد اول، احمد علی سندیلوی، باہتمام ڈاکٹر محمد باقر، ص ۲۸۶، لاہور، ۱۹۶۸ء۔

[۴۱] ترکی روزنامچہ، محولہ بالا، ص ۲۶۔

[۴۲] ترکی روزنامچہ محولہ بالا، ص ۳۰-۳۱۔

[۴۳] ایضاً، ص ۴۶

[۴۴] لطائف السعادت، مرتبہ ڈاکٹر آمنہ خاتون، ص ۳۹، میسور، ۱۹۵۵ء۔

[۴۵] ترکی روزنامچہ، ص ۳۵، محولہ بالا۔

[۴۶] رقعاتِ مرزا قتیل، محولہ بالا، ص ۳۳۔

[۴۷] مخزن الغرائب، محولہ بالا، ص ۲۸۷، (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے حواشی ب)۔

[۴۸] لطائف السعادت، محولہ بالا، ص ۳۹-۴۱

[۴۹] سوانحاتِ سلاطین اودھ، محولہ بالا، ص ۱۴۵۔

[۵۰] کچھ انشا کے بارے میں، قاضی عبدالودود، ص ۳۶، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی، جنوری ۱۹۵۱ء۔

[۵۱] ترکی روزنامچہ، انشا، محولہ بالا، ص ۲۲-۲۳۔

[۵۲] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۱۲، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۰ء۔

[۵۳] کلامِ انشا، مرزا محمد عسکری و محمد رفیع، ص ۲۸۳-۲۸۴، الہ آباد، ۱۹۵۲ء۔

[۵۴] انیس الاحبا، موہن لال انیس، مخطوطہ ورق ۴۷ الف، مخزونہ لٹن لائبریری، مسلم یونی ورسٹی علی گڑھ، بشکریہ ڈاکٹر مختارالدین احمد۔ (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)۔

[۵۵] خطبہ دریائے لطافت، انشاء اللہ خاں انشا، ص ۴-۵، چھاپہ خانہ آفتابِ عالمتاب، بلدہ مرشد آباد، ۱۲۶۶ھ (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)

[۵۶] عظیم کے بر خود غلط مزاج اور بے جا تکبر کے لیے دیکھیے: مجموعۂ نغز، جلد دوم، ص ۲، اور مجموعۂ نغز جلد اول، ص ۸۲، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ترقی اردو بورڈ ایڈیشن، دہلی، ۱۹۷۳ء، اور تذکرۂ ہندی، مصحفی، ص ۱۴۹-۱۵۰، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء۔

[۵۷] مجموعۂ نغز، جلد دوم، محولہ بالا، ص ۱۲۔

[۵۸] اس کے تین بند تذکرہ عمدۂ منتخبہ، محولہ بالا، ص ۴۳۰ پر اور عظیم کی ہجو کے بند عمدۂ منتخبہ کے ص ۴۲۰-۴۲۳ پر ملتے ہیں۔ نیز دیکھیے اردو کے ادبی معرکے، ڈاکٹر محمد یعقوب عامر، ص ۷۵-۸۶، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۲ء۔

[۵۹] تذکرۃ الشعرا (نسخۂ محمودہ) غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، ص ۲۴ (مقدمہ) لکھنؤ، ۱۹۸۰ء۔

[۶۰] ایضاً، ص ۲۴، حاشیہ۔

[۶۱] ثناءاللہ فراق کی غزل، دیوانِ فراق، مخطوطہ انجمن ترقی اردو، کراچی میں موجود ہے جو ۱۱ شعروں پر مشتمل ہے اور اسی زمین میں کہی ہوئی ولی اللہ محب کی غزل بھی دیوانِ محب (انجمن) میں ملتی ہے جس میں ۱۱ اشعار ہیں۔

[۶۲] تذکرۃ الشعرا، محولہ بالا۔ ص ۵۸۔

[۶۳] مجموعۂ نغز، جلد اول، محولہ بالا۔ ص ۸۵۔

[۶۴] کلام انشا، مرتبہ مرزا محمد عسکری و محمد رفیع، ص ۱۱، الہ آباد، ۱۹۵۲ء۔

[۶۵] تذکرۂ ہندی، محولہ بالا، ص ۲۳۱۔

[۶۶] تذکرۂ ہندی، محولہ بالا، ص ۱۲۱۔

[۶۷] مجمع الفوائد، غلام ہمدانی مصحفی، غیر مطبوعہ قلمی، ص ۳۷۰، مخطوطہ مخزونہ پنجاب یونی ورسٹی لائبریری، لاہور، (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)

[۶۸] یہ سہ غزلہ مصحفی کے دیوان سوم میں ملتا ہے، دیکھیے دیوان مصحفی سوم، ص ۲۳۸_۲۴۱، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۱ء۔

[۶۹] انشا کا یہ سہ غزلہ "کلام انشا" محولہ بالا، ص ۱۵۹_۱۶۱ میں بھی شامل ہے۔

[۷۰] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۳۶۲، ص ۳۶۳_۳۶۴، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۰ء۔

[۷۱] کلیات مصحفی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، دیوان سوم، ص ۲۴۳_۲۴۵، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۱ء۔

[۷۲] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، محولہ بالا، ص ۳۶۴۔

[۷۳] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، محولہ بالا، ص ۳۶۵۔

[۷۴] ایضاً، ص ۳۶۶۔

[۷۵] کلام انشا، مرتبہ محمد عسکری و محمد رفیع، محولہ بالا، ص ۲۳۹۔

[۷۶] دریائے لطافت، انشاء اللہ خاں انشا، اردو ترجمہ پنڈت کیفی، ص ۹۵، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۵ء۔

[۷۷] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، محولہ بالا، ص ۳۶۷_۳۶۸۔

[۷۸] ایضاً، ص ۳۶۹_۳۷۰۔

[۷۹] ایضاً، ص ۳۷۰۔

[۸۰] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، محولہ بالا، ص ۲_۳۷۱۔

[۸۱] مجمع الفوائد، غلام ہمدانی مصحفی (قلمی) ص ۳۷۰، مخزونہ پنجاب یونی ورسٹی لائبریری، لاہور۔

[۸۲] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، محولہ بالا، ص ۳۷۲۔

[۸۳] تذکرۂ مخزن الغرائب، احمد علی سندیلوی، مرتبہ محمد باقر، ص ۲۸۸_۲۸۷، لاہور، ۱۹۶۸ء۔

[۸۴] مصحفی، حیات و کلام، افسر صدیقی امروہوی، ص ۱۲۴_۱۲۵، مکتبہ نیا دور، کراچی، ۱۹۷۵ء۔

[۸۵] ایضاً، ص ۱۲۲۔

[۸۶] انشا کے حریف و حلیف، عابد پشاوری، ص ۹۱، اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد، ۱۹۷۹ء۔

[۸۷] مصحفی و انشا، قاضی عبدالودود، مطبوعہ سہ ماہی "اردو ادب" علی گڑھ، جنوری/اپریل ۱۹۵۱ء۔

[۸۸] سہ ماہی "اردو" اپریل ۱۹۶۷ء ص ۶۰_۶۱، (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے حواشی ب)

[۸۹] رقعات میرزا قتیل، رقعہ ۱۳۵، ص ۱۷، محولہ بالا۔ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۹۰] تذکرۂ شعرا مصنفہ ابن امین اللہ طوفان (جن کا اصل نام محمد عظیم اللہ رغمی ہے) مرتبہ قاضی عبدالودود ص ۲۶، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۹۱] کلام انشا، محولہ بالا، ص ۳۳۳

[۹۲] ایضاً، ص ۳۳۰

[۹۳] جائزہ مخطوطات اردو (جلد اول) مشفق خواجہ، ص ۳۳۴۔۳۵۴، مرکزی اردو بورڈ، لاہور ۱۹۷۹ء۔ اس میں انشا کے مخطوطات و مطبوعہ نسخوں کی تفصیل درج ہے۔

[۹۴] کلام انشا، مرتبہ مرزا محمد عسکری و محمد رفیع، محولہ بالا ص ۱۲۸

[۹۵] خوش معرکۂ زیبا (جلد اول) محولہ بالا ۱۴۳

[۹۶] ترکی روزنامچہ۔ محولہ بالا ص ۲۶

[۹۷] یہ اشعار مطبوعہ نسخوں میں نہیں ہیں۔ مخطوطہ دیوانِ انشا (مملوکہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی) کے حاشیے میں یہ شعر درج ہیں (ج۔ج)

[۹۸] انشا کا ترکی روزنامچہ، ترجمہ ڈاکٹر سید نعیم الدین احمد، ص ۲۱، ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی، ۱۹۸۰ء

[۹۹] گلشن بے خار، مصطفےٰ خان شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۶۰، مجلس ترقی اردو ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۰۰] مرغ نامۂ انشا، شیام لال عابد، ص ۱۷۔۵۲، سہ ماہی "نوائے ادب" بمبئی، جلد ۲۶۔ شمارہ (۲) اپریل ۱۹۶۷ء

[۱۰۱] "دیوانِ انشا" مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔ میں یہ مثنوی موجود ہے لیکن مطبوعہ "کلیات انشا" اور "کلام انشا" محولہ بالا میں شامل نہیں ہے۔ قاضی عبدالودود نے یہ مثنوی ماہنامہ "تحقیق" کراچی نومبر ۱۹۵۶ء، ص ۱۶۔۱۸، شائع کی تھی۔ چند الفاظ کے فرق کے علاوہ دونوں کا متن ایک ہے۔

[۱۰۲] قاضی عبدالودود نے یہ مثنوی بھی "انشا کی مثنوی خالص ہندوستانی زبان میں" کے عنوان سے ایک مختصر نوٹ اور متن کے ساتھ شائع کی تھی۔ دیکھیے معاصر حصہ (۱) ص ۵۷۔۶۰، پٹنہ

[۱۰۳] یہ سب قطعات دیوانِ انشا کے مخطوطے مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں درج ہیں دیکھیے ص ۳۸۴۔۳۸۶

[۱۰۴] دریائے لطافت، انشا، ص ۵۱۔۵۲، (حاشیہ) الناظر پریس لکھنؤ، ۱۹۱۶ء

[۱۰۵] دریائے لطافت، انشا اللہ خاں انشا، ص ۴۔۵، مطبوعہ باہتمام احمد علی گوپاموی، چھاپہ خانہ آفتاب عالمتاب، مرشد آباد، ۱۸۵۰ء

[۱۰۶] دریائے لطافت، انشا، مقدمہ مولوی عبدالحق، ص ۹، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۱۶ء

[۱۰۷] خطبہ دریائے لطافت، مرشد آبادی ایڈیشن، محولہ بالا، ص ۵

[۱۰۸] دریائے لطافت، مرشد آبادی ایڈیشن، محولہ بالا، ص ۴۷۵

[۱۰۹] دریائے لطافت، مرتبہ مولوی عبدالحق، اردو ترجمہ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی، ص ۶۴۔۶۵، ص ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۲۴، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ۱۹۳۵ء

[۱۱۰] ایضاً، ص ۱۷۱

[۱۱۱] خطبۂ دریائے لطافت، مرشد آبادی ایڈیشن، محولہ بالا، ص ۴۔ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے۔ حواشی ب)

[۱۱۲] دریائے لطافت، مرشد آباد ایڈیشن، محولہ بالا، ص ۹۶

[۱۱۳] لطائف السعادت، انشا، مرتبہ ڈاکٹر آمنہ خاتون، ص ۷۵، بنگلور، ۱۹۵۵ء

[۱۱۴] ایضاً، ص ۱۷۔۱۹

[۱۱۵] ایضاً، ص ۵۱

[۱۱۶] ایضاً، لطیفہ ۲۰، ص ۳۹

[۱۱۷] انشا کاتر کی روزنامچہ، ڈاکٹر سید نعیم الدین، ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۸۰ء

[۱۱۸] انشا کی دو نادر کتابیں، امتیاز علی خاں عرشی، مطبوعہ سہ ماہی نیا دور کراچی، شمارہ ۲۱۔۲۲، ص ۳۲۸

[۱۱۹] انشا کاتر کی روزنامچہ، محولہ بالا، ص ۲۲۔۲۳

[۱۲۰] ایضاً، ص ۳۱

[۱۲۱] ایضاً ص ۳۶

[۱۲۲] (الف) یہ اردو قصیدہ ’’کلیات انشا‘‘ مطبوعہ منشی نول کشور، لکھنو ۱۸۹۴ء، ص ۲۲۵۔۲۲۹ پر درج ہے اور
(ب) ’’کلام انشا‘‘ مرتبہ مرزا محمد عسکری و محمد رفیع، ص ۲۹۷۔۲۹۹، ہندوستانی اکیڈیمی، الٰہ آباد، ۱۹۵۲ء پر ملتا ہے۔

[۱۲۳] سیّد انشا کی ایک نادر تصنیف، مختار الدین احمد، مشمولہ ارمغانِ مالک، دوسری جلد، ص ۵۰۹۔۵۱۱، نئی دلّی ۱۹۷۱ء

[۱۲۴] ایضاً ص ۵۰۸۔ (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۱۲۵] انشا کی دو کہانیاں: مرتبہ انتظار حسین، ص ۴۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء

[۱۲۶] عجائب القصص، شاہ عالم ثانی آفتاب، ص ۹۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۱۲۷] باغ و بہار، میر امن، مرتبہ ممتاز حسین، ص ۱۴۹، اردو ٹرسٹ کراچی ۱۹۵۸ء

[۱۲۸] ’’کہانی رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی‘‘ انشاء اللہ خاں انشا، ص ۵۹۔۶۰۔ مرتبہ مولوی عبدالحق، امتیاز علی خاں عرشی، سید قدرت نقوی، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۸۶ء

[۱۲۹] دریائے لطافت، انشاء اللہ خاں انشا، مترجمہ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی، ص ۳۵۴، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد (دکن) ۱۹۳۵ء

[۱۳۰] دریائے لطافت، مترجمہ پنڈت کیفی، محولہ بالا، ص ۹۵۔۹۶

[۱۳۱] انشا کاتر کی روزنامچہ، انشا، ترجمہ سید نعیم الدین، ص ۳۶، محولہ بالا

[۱۳۲] سلک گوہر، انشاء اللہ خاں انشا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، اسٹیٹ پریس ریاست رامپور ۱۹۴۸ء

[۱۳۳] متعلقاتِ انشا، عابد پیشاوری، ص ۱۶۵۔۱۸۱، نصرت پبلشرز، لکھنؤ ۱۹۸۵

[۱۳۴] ایضاً، ص ۱۶۸

[۱۳۵] سلک گوہر مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۸، محولہ بالا

[۱۳۶] سلک گوہر، محولہ بالا، ص ۱۴۔۱۶

حواشی "ب"

بحوالہ حواشی ۸

"حکیم میر ماشاء اللہ خاں، مقرب و مصاحب نواب وزیر الممالک سپہ سالار ہندوستان نواب شجاع الدولہ مرحوم ومغفور، جن کو دس ہزار روپے کی جاگیر ملی تھی، ہاتھی کی سواری اور جھالردار پالکی کے ساتھ عزت و وقار سے زندگی گزارتے تھے"

بحوالہ حواشی ۱۲

"دنیا کے محبوبوں، زمانے کے نیک فطرتوں اور سخن سنجوں میں میر انشاء اللہ وہ شخص ہیں کہ فکر تازہ و ذوق بے حد سے متصف ہیں۔ شراب معنی و ذوق جوانی فرحت افزا و مسرت بخش ہے.....وہ خوش حال و خوش طبع اور یار باش جوان ہیں۔ جناب عالی سے تو خاص تعلق خاطر ہے اور (مجھ) فقیر سے بھی ربط رکھتے ہیں"۔

بحوالہ حواشی ۳۰

"اگرچہ ان کی شہرت شعر و شاعری کے سبب ہے لیکن میرے خیال میں انھوں نے فنِ مصاحبت کو اس مرتبے پر پہنچا دیا تھا کہ ان کو یکتائے روزگار کہنا مناسب ہوگا"

بحوالہ حواشی ۴۷

"آدمی ان کی صحبت میں پہنچ کر دنیا جہاں کے غم بھول جاتا ہے۔ ان کو بڑے عجیب عجیب قصے کہانیاں یاد ہیں اور (بہت سے) خود بھی گھڑ لیتے ہیں۔ ان کے لطائف کا اگر شمار کیا جائے تو پوری ایک کتاب مرتب ہو سکتی ہے"۔

بحوالہ حواشی ۵۴

"ایک دن راقم کو رستم نگر میں نواب محبت خاں کے مشاعرے میں دیکھا تو ہم آغوش ہو گئے.....ذہن ذکا طبع رسا اس مرتبے کی تھی کہ اس صحبت میں تقریباً دس بارہ مطلعے تھوڑی دیر کے تامل سے فی البدیہہ کہہ ڈالے اور ایسے کہ ان میں ایک بھی خوبی سے خالی نہ تھا۔ غرض یہ کہ بدیہہ گوئی پر ایسی قدرت (تھی) کہ کسی اور میں کبھی نہ دیکھی اور نہ سنی گئی۔ ....."

بحوالہ حواشی ۵۵

"ان کا رد کیا ہوا بے تامل میر ارد کیا ہوا اور ان کا پسند کیا ہوا اس کج مج گو کا پسند کیا ہوا ہے... اور یہ چند سطریں کہ میں لکھ رہا ہوں یہ بھی ان کی پسند (منظوری) ہی سے شامل کتاب ہیں"

بحوالہ حواشی ۶۷

"مجھے یاد ہے کہ اس سے چند سال پیشتر میں بادشاہوں کے دربار میں باریاب تھا اور شعرا اور شاعروں کے نغمۂ صبح و شام ان کو سناتا تھا اور اکثر ان کی تعریف میں قصائد بھی لکھتا اور قصائد سنانے کے بعد بعض پر مجھے حضورِ معلیٰ سے ملبوس دوشالہ بھی دوبار عطا ہوا۔ میرا کلام ان کو پسند تھا اور وہ مجھے اس دور میں غنیمت شمار کرتے تھے۔ اتفاقاً آسمانِ شعبدہ باز نے مفتری کے بہتان کے سبب مجھے پائے عتاب میں لا ڈالا اور دشمن حاسد نے اطب اللہ البغض (علاج کرے اللہ دشمنی کا) کے مصداق کینے سے مجبور ہو کر حامیانِ جارح اور طفلان شدید کو ہجو کے دفتروں کے ساتھ میرے پاس بھیج دیا کہ اس ہجو کو مصحفی کے سامنے پڑھیں۔ چناں چہ ایک بڑی جماعت مثل لشکر نے رسوا کرنے کے لیے ایکا ایکی پہنچ کر مجھے نگین کی طرح حلقۂ بیداد و ستم میں کس دیا اور بے حیائی کے ساتھ ان مغلظات کو پڑھنا شروع کر دیا۔ کچھ دیر بعد جب

یہ ہنگامہ فرو ہوا تو شدت شرمندگی سے میرا خون خشک ہو چکا تھا۔ (اب) احباب بھی احوال پرسی کو آتے اور میری شرمندگی میں اضافہ کرتے۔ میں مسکین اسی وقت سے دنیا کو ترک کر کے گوشۂ عزلت میں بسر اوقات کرتا تھا''

بحوالہ حواشی ۸۳

''اس سے چند سال پیشتر مصحفی ریختہ گو کو کوچہ و بازار میں ایسا رسوا کیا کہ اگر غیرت دار ہوتا تو خودکشی کر لیتا۔ بس گدھے پر سوار کرنا باقی تھا۔ اس کے علاوہ اور کوئی ذلت نہ تھی جو اس کو نہ ملی ہو۔ اس کی تفصیل میں طوالت ہے۔ مختصر یہ کہ عجیب آدمی ہے''

بحوالہ حواشی ۸۸

''یہ حقیر فقیر شہزادہ (سلیمان شکوہ) کے دور کے انتشار پر جب دنیا ترک کر کے گوشۂ عزلت میں بیٹھ گیا بے انصافی و معاصرین کی شدت پسندی سے زبان ریختہ گوئی سے اپنے تالو کو لگالی، ریختہ گوئی بند کر دی)..... تو طبیعت کی افسردگی کے ان دنوں میں پنڈت بدیا دھر نے کہ جو میرے راسخ العقیدہ ارادت مندوں میں سے ہیں، اس فقیر سے اصرار کیا کہ دیوانِ نظیری کا جواب تو ضرور سر انجام دینا چاہیے... (چناں چہ) بارہ سو گیارہ ہجری میں شاہ عالم اور وزیر ابن وزیر کے عہدِ سلطنت میں غزلیات کے اس دیوان کی تدوین ہوئی''

بحوالہ حواشی ۸۹

''کیا فائدہ! چونکہ میرے پاس جو دیوان ہے اغلاط میں اس سے بڑھ کر ہے اور اس نسخے کی تصحیح مرزا احمد کی ہمت و کوشش پر مبنی ہے''

بحوالہ حواشی ۱۰۵

''اتنی فرصت مجھے کبھی نہ مل سکی کہ اکیلا اس نقشِ بدیع کے خاکۂ رخ میں رنگ بھر سکتا (چوں کہ) مرزا محمد حسن قتیل کا رد کردہ بے تامل میرا رد کردہ اور ان کا پسندیدہ اس کج مج زبان کا پسندیدہ ہے اور کم سنی ہی سے میرے اور ان کے درمیان ہر چیز میں برادرانہ شراکت قائم رہی ہے (چناں چہ) اس دولتِ جاودانہ میں بھی میں نے ان کو شریک کر لیا اور طے یہ پایا کہ خطبۂ کتاب ولغت ومحاورۂ اردو اور اس کی صحت وسقم اور دتی کے مصطلحات وعلم صرف ونحو زبان اردو یہ گناہ گار راقم یعنی آسمان مرتبہ درگاہ کا خادم کم ترین انشا لکھے اور منطق وعروض وقافیہ وبیان وبدیع کو وہ (محمد حسن قتیل) تحریر کریں''

بحوالہ حواشی ۱۱۱

''اور حضورِ اقدس کے لطائف کی یاد آوری کہ ہر روز تواتر سے دو تین چار زبان معجز بیان سے ادا ہوتے تھے اور ادا ہوتے ہیں پابندی سے صفحاتِ لطائف السعادت میں (کہ تا قیامت یہ اختتام پذیر نہ ہو) لکھا کرتا تھا، لکھتا ہوں اور لکھتا رہوں گا اور (اس طرح) یہ حسنِ خدمت بجالاتا تھا اور بجالاتا ہوں۔ (چناں چہ) اتنا وقت مجھے نہ مل سکا کہ تن تنہا اس نقشِ نادر کے خاکۂ رخ میں رنگ بھر سکوں''

بحوالہ حواشی ۱۴۴

''اگر (اس صنعت میں) قصیدہ مکمل ہو جائے تو وہ ایسی چیز ہوگا کہ سابقہ شعرا میں سے کسی عہد میں بھی کسی نے نہ لکھا ہوگا''

چوتھا باب

غلام ہمدانی مصحفی

حیات، سیرت، شخصیت اور معرکے

زمانے کی ستم ظریفی دیکھیے کہ اس شاعر کا کلام، جسے اپنے بارے میں یہ گمان تھا کہ وہ خود ایک دور کا بانی ہے اس کی وفات (۱۲۴۰ھ) کے ڈیڑھ سو سال بعد تک مخطوطوں کی صورت میں مختلف کتب خانوں کے جزدانوں میں بند رہا اور آج تک کہ ۱۴۲۴ھ ہے اس کے سارے اردو و فارسی کلام کی اشاعت کی نوبت نہیں آئی۔ یہی وجہ ہے کہ مصحفی کا اس طور پر مطالعہ نہ ہو سکا جس طرح اور دوسرے شاعروں کا ہو چکا ہے۔ ہم ان ابواب میں مصحفی کی حیات، سارے اردو کلام، تذکروں اور تصانیف کا مطالعہ کریں گے تاکہ نہ صرف مصحفی کے مربوط حالات زندگی سامنے آ سکیں بلکہ یہ بھی معلوم ہو سکے کہ اردو شاعری میں مصحفی نے کیا اضافہ کیا اور تاریخِ ادب میں ان کا کیا مقام ہے؟

غلام ہمدانی مصحفی [۱] (۱۱۶۰ھ-۱۲۴۰ھ/ ۴۷-۱۷۴۶ء-۲۵-۱۸۲۴ء) ایک قدیم راجپوت خاندان سے تعلق رکھتے تھے جن کے مورث اعلیٰ شیخ نظام کے والد بارہویں پشت پہلے مسلمان ہو گئے تھے۔ "مجمع الفوائد" میں مصحفی نے لکھا ہے کہ شیخ نظام کا مقبرۂ سنگین اکبر پور میں ابھی تک دریائے جمنا کے کنارے واقع ہے۔ مصحفی کے والد کا نام ولی محمد اور دادا کا نام درویش محمد تھا۔ درویش محمد کی قبر قصبہ امروہہ میں تھی جن کے پاس ہی ان کے بڑے بھائی غلام جیلانی کی قبر ہے۔ اس سے یہ بات بھی معلوم ہوئی کہ مصحفی کے خاندان کا تعلق کم از کم ان کے دادا کے زمانے سے امروہہ سے ضرور قائم تھا۔ یہ خاندان زمانہ قدیم سے اکبر پور میں بود و باش رکھتا تھا جو موضع منجھاولی اور شیخ پور کے درمیان دریائے جمنا کے کنارے واقع ہے اور شاہ جہاں آباد سے "متصل" ہے۔ قدرت اللہ قاسم نے انھیں اسی لیے "مردم بیرونجات" لکھا ہے۔ یہ خاندان نوکر پیشہ تھا۔ مصحفی نے خود لکھا ہے کہ "بزرگانش نوکری خانہ بادشاہ کردہ انداز۔ ایامیکہ تفرقۂ شدیدے در سلطنت راہ یافتہ، سلطنتِ خانہ ایں روسیاہ ہم خاک برابر شد، ہمہ از تمتع دنیا بہرۂ وافی داشتند" [۲] یہ "تفرقۂ شدید" احمد شاہ کے زمانے میں اس وقت سامنے آیا جب عماد الملک نے احمد شاہ کو تخت سے اتار کر کچھ عرصے بعد ۱۱۶۷ھ/ ۵۴-۱۷۵۳ء میں اسے اندھا کر دیا۔ یہ مصحفی کا بچپن تھا۔ اسی تفرقۂ شدید کے زمانے میں مصحفی کے باپ دادا امروہہ چلے آئے۔

مصحفی چار بھائی تھے۔ بڑے غلام جیلانی، دوسرے غلام صمدانی، تیسرے کا نام "مجمع الفوائد" میں لکھنے سے رہ گیا ہے اور چوتھے غلام ہمدانی تھے جو بھائی بہنوں میں سب سے چھوٹے تھے۔ یہ سب لاولد مرے۔ خود مصحفی کی جس سال شادی ہوئی اسی سال ایک لڑکی پیدا ہوئی۔ زچگی میں بیوی فوت ہو گئی اور ایک ماہ بعد بچی بھی اللہ کو پیاری ہو گئی۔ معلوم ہوتا ہے کہ رفتہ رفتہ اس خاندان کے افراد وفات پاتے گئے اور چونکہ سب لاولد تھے اس لیے جلد ہی اس خاندان

کا نام ونشان مٹ گیا اور جب "تاریخِ اصغری" کے مصنف کو مصحفی کی وفات کے تقریباً چالیس سال بعد اس خاندان کی تلاش ہوئی تو انھیں کوئی شخص بھی ایسا نہیں ملا جو اس خاندان کے سلسلۂ نسب کے بارے میں معلومات فراہم کرسکتا۔ اصغر حسین صاحب تاریخ اصغری کے الفاظ یہ ہیں: "یہاں ان کا کوئی عقب نہیں۔ اس جہت سے ان کا سلسلۂ نسب تحقیق نہیں ہوسکتا"۔[۳]

یہ جاگیردارانہ نظام پر مبنی معاشرہ تھا۔ اس میں حسب نسب بڑی اہمیت رکھتا تھا۔ اگر کسی کو رسوا کرنا ہوتا تو اس کے حسب نسب میں کیڑے نکالے جاتے۔ سودا کے شاگردوں نے مصحفی کی جو ہجو لکھی تو اس میں انھیں مجہول النسب کا طعنہ دیا تھا:

ظاہر ہے حسب اور نسب بھی ترا مجہول   تحقیر کو ننگ اس سے ہے تیری ہے جو توقیر
حیران ہوں میں ایسے حسب اور نسب پر   اس عجب و تکبر میں تو کرتا نہیں تقصیر[۴]

اسی لیے مصحفی نے "مجمع الفوائد" میں اپنے خاندان کے حالات قلمبند کیے اور لکھا: "چوں بعضے از دوستان سوال نسب نامۂ ایں عاصی پُر معاصی داشتند بسکہ مثل آنہا مجہول النسب نبودم انچہ از آبا و اجداد بسمع فقیر رسیدہ بر صفحۂ اعلان می نگارم"[۵] یہ بات بھی تصفیہ طلب ہے کہ مصحفی کہاں پیدا ہوئے۔ صاحبان تذکرہ عمدۂ منتخبہ، سخنِ شعرا، گلشنِ ہند، گلشن سخن نے انھیں امروہہ کا باشندہ بتایا ہے اور صاحبانِ تذکرہ ابن طوفان اور مجمع الانتخاب نے ان کا مولد شاہجہاں آباد لکھا ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرے شعرا مکتوبہ ۱۱۸۸ھ میں ان کا مولد اکبر پور بتایا ہے جو دہلی سے متصل ہے[۶] خود مصحفی نے "مجمع الفوائد" میں یہ تو بتایا ہے کہ ان کے اجداد کا وطنِ خاص اکبر پور تھا لیکن اکبر پور کو اپنا مولد کہیں نہیں لکھا۔ مولوی عبدالقادر چیف رامپوری (وفات رجب ۱۲۶۵ھ/مئی ۱۸۴۹ء[۷] نے اپنے روزنامچہ میں لکھا ہے کہ: "یک روز ملاقاتِ تفصیلی بمیان مصحفی شد کہ بخانۂ آں بزرگوار رفتم .... می گفت کہ مولدش بلم گڑھ است کہ متصل شاہ جہاں آباد است"[۸] افسر صدیقی امروہوی لکھتے ہیں کہ "یہ بیان چونکہ خود مصحفی سے منسوب ہے اور براہ راست مصحفی سے سنا ہے اس لیے اس بات کو رد کرنے کی کوئی وجہ نہیں ہے"[۹] بہرحال اس سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ امروہہ، دہلی یا اکبر پور مصحفی کا مولد نہیں ہے۔ مصحفی اکبر پور کو موجود تو بتاتے ہیں جہاں شیخ نظام کا مقبر سنگیں "ہنوز" موجود ہے لیکن موجود ہونے کے باجود اپنا مولد بلم گڑھ کو بتاتے ہیں۔ انیس العاشقین مصنفہ زخمی میں بھی یہی لکھا ہے کہ مصحفی بلم گڑھ میں پیدا ہوئے تھے[۱۰] بلم گڑھ اور اکبر پور دونوں الگ الگ بستیاں ہیں۔ ایک بستی ان کا مولد ہے اور دوسری بستی ان کے آباد اجداد کا "خاص وطن" ہے۔ اس بحث سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ مصحفی نہ اکبر پور میں پیدا ہوئے اور نہ دہلی یا امروہہ میں بلکہ ان کا "مولد" (وطن نہیں) بلم گڑھ ہے اور دادا و والد کے امروہہ آجانے سے ان کا وطن امروہہ ہو جاتا ہے۔ یہیں ان کی تعلیم وتربیت ہوئی اور یہیں ان کی شاعری کا آغاز ہوا۔

مصحفی نے اپنے سالِ ولادت کے بارے میں کہیں کچھ نہیں لکھا البتہ مختلف مقامات پر اپنی عمر ضرور بتاتے ہیں۔ ریاض الفصحا (۱۲۳۶ھ) میں اپنی عمر "قریب بہشتاد" سال بتائی ہے۔ دیوان ششم (۱۲۲۴ھ) کے دیباچے میں اپنی عمرِ ساٹھ (۶۰) سے زیادہ بتاتے ہیں۔ مجمع الفوائد (۱۲۲۸ھ) میں اپنی عمر از شصت متجاوز است" لکھتے ہیں۔ اب اگر مصحفی کی بتائی ہوئی عمر کو درست مان لیا جائے تو اس طرح "ریاض الفصحا"، "قریب بہشتاد" کے مطابق ان کا سالِ ولادت ۱۲۳۶ نفی ۷۹ = ۱۱۵۷ھ ہوتا ہے۔ "دیوان ششم" کے مطابق ۱۲۲۴ـ۶۲ = ۱۱۶۲ھ ہوتا ہے اور "مجمع الفوائد"

کے مطابق ۱۲۲۸۔۶۲۔۱۱۶۶ھ ہوتا ہے اور اس طرح وفات ۱۲۴۰ھ کے وقت علی الترتیب ان کی عمر ۸۳ سال، ۷۸ سال اور ۷۴ سال ہوتی ہے اور ان میں سے کوئی بھی عمر درست نہیں ہے۔ اب اس بات کو صاف کرنے کے لیے مصحفی ہی کے یہ دو حوالے ہمارے لیے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔ دیوان ششم (۱۲۲۴ھ) کے دیباچے میں لکھتے ہیں۔

(۱) تولدِ من در احمد شاہی است۔ تا الیوم عمرم از شصت متجاوز خواہد بود“ [۱۱]

(۲) ریاض الفصحاء میں لکھتے ہیں کہ ”سن عمرم تا الی الیوم قریب بہ ہشتاد رسیدہ باشد“ [۱۲]

پہلے حوالے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ دورِ احمد شاہ میں پیدا ہوئے۔ احمد شاہ کا دور ۱۱۶۱ھ۔ ۱۱۶۷ھ ہے۔ اگر مصحفی کا سالِ ولادت جلوسِ احمد شاہ کے پہلے سال یعنی ۱۱۶۱ھ مان لیا جائے تو افسر صدیقی امروہوی کی رائے کے مطابق سارا حساب ٹھیک ہو جاتا ہے اور ”۲۳، ۲۴ سال کی عمر میں ٹانڈہ میں دربارِ امیر کی حاضری درست بیٹھتی ہے اور ۲۴، ۲۵ سال کی عمر میں مرزا سودا سے ملاقات صحیح سمجھی جا سکتی ہے بلکہ ۱۲۲۴ھ میں دیوان ششم کی تکمیل کے وقت عمر ۶۳ سال کو متجاوز از شصت لکھنا ناقابلِ تردید قرار پاتا ہے۔ ۱۲۳۶ھ میں جب کہ عمر کا ۷۶ واں سال شروع ہو چکا ہو، قریب ہشتاد لکھنا قابلِ تسلیم ہو جاتا ہے“ [۱۳]۔ ۱۱۶۱ھ کو سالِ ولادت تسلیم کرنے سے ۱۲۴۰ھ میں وہ کم و بیش اسّی سال کے ہو جاتے ہیں۔ اس طرح افسر صاحب نے ”اوائل احمد شاہ“ کو سال جلوس کا پہلا سال مان کر مصحفی کا سالِ ولادت ۱۱۶۱ھ متعین کیا ہے لیکن میرے خیال میں یہاں ایک بات کی تحقیق اور ضروری ہے کہ خود مصحفی ”اوائل احمد شاہ“ کے الفاظ سے کون سا سن یا سال مراد لیتے ہیں؟ ”اوائل احمد شاہ“ سے جو سن وہ مراد لیتے ہیں وہی سن ان کا سالِ ولادت ہونا چاہیے۔ اس تلاش میں جب ہم مصحفی کی ساری تحریروں اور تصانیف کی چھان پھٹک کرتے ہیں تو وفاتی کے ذیل میں ہمیں یہ فقرہ ملتا ہے جس میں ”اوائل احمد شاہ“ کو متعین کیا ہے

”در اوائل عہدِ احمد شاہ در یک ہزار و یک صد و شصت ہجری بہ ہند آمدہ“ [۱۴]

اس فقرے سے یہ بات واضح ہوئی کہ مصحفی کے ذہن میں اوائل عہد احمد شاہ کا سن ۱۱۶۱ھ نہیں بلکہ ۱۱۶۰ھ ہے۔ اب یہ حساب اتنا صاف ہے کہ مصحفی کا سالِ ولادت ۱۱۶۰ھ/ ۱۷۴۷ء متعین ہو جاتا ہے۔ اس سے نہ صرف سارے واقعات صحیح ہو جاتے ہیں بلکہ وفات (۱۲۴۰ھ) کے وقت ان کی عمر ۸۰ سال ہو جاتی ہے اور ریاض الفصحاء کے اختتام ۱۲۳۶ھ کے وقت وہ ۷۷ ویں سال میں لگ جاتے ہیں اور ۷۷ کو قریب بہ ہشتاد لکھنا درست ہو جاتا ہے۔ لکھنؤ سے دہلی آتے وقت ان کی عمر ۲۷ سال ہو جاتی ہے۔ اپنے آخری دیوان ہشتم کے ایک شعر میں بھی مصحفی نے اپنی عمر ۸۰ سال بتائی ہے:

ہمیں اے مصحفی اسّی برس میں		نہیں اب اعتمادِ عمرِ فانی

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں مصحفی کا سالِ وفات ۱۲۴۰ھ ہے اگر ۱۲۴۰ھ میں وہ اسّی سال کے تھے تو اس سے بھی سالِ ولادت وہی سامنے آتا ہے جو ہم نے متعین کیا ہے یعنی ۱۱۶۰ھ۔

مصحفی کے کوئی اولاد نہیں تھی۔ ان کی ایک شادی ابتدائے عمر میں ہوئی اور اس بیوی سے جس سال شادی ہوئی اسی سال ایک بچی پیدا ہوئی۔ بچی کی ولادت میں بیوی فوت ہو گئی اور ایک ماہ بعد بچی بھی مر گئی [۱۵] اس کے بعد انھوں نے کوئی شادی نہیں کی۔ جیسا کہ خود لکھا ہے کہ لکھنؤ کے زمانۂ قیام میں، اہلِ ہند کے دستور کے مطابق، بغیر نکاح و متعہ کے ایک ”زن مدخولہ“ ان کے قبضۂ تصرف میں تھی۔ مصحفی سے اس کے تین حمل بھی ٹھہرے لیکن کچھ عرصے بعد وہ اس سے الگ ہو گئے۔ دوسری عورت جس سے انھیں عشق ہو گیا کوچہ گرد تھی۔ کچھ عرصہ گھر میں بیٹھی لیکن بعض عورتوں

کے بہکانے سے علیحدگی کی طالب ہوئی۔ ایک سال بعد اسے بھی رخصت کر دیا۔ اس کے بعد جس عورت سے اس زمانے میں ان کے تعلقات تھے اس سے متعہ کر لیا۔ ۱۲۲۹ھ میں جب انھوں نے ''مجمع الفوائد'' میں یہ بات لکھی تو اُسے ان کے ساتھ رہتے ہوئے بارہ برس ہو چکے تھے لیکن اس سے بھی کوئی اولاد نہیں ہوئی[۱۶] دیوان پنجم کے ایک شعر میں بھی ان تعلقات کی طرف اشارہ کیا ہے:

دو تین عورتوں سے لگا دل تو مصحفی　　قسمت سے ہم کو وہ بھی ملیں مت کی بھنیاں

مصحفی ساری عمر اولاد کی تمنا کرتے اور اپنے دل کو ''بالقائے فرزندانِ طبیعت'' شاد کرتے رہے:

اے مصحفی جو گل کہ اُگے خاک سے میری　　لایا نہ وہ آخر کو بجز بے ثمری رنگ
میں نخل ہوں کہیر کا باغ زمانہ میں　　گل مجھ میں سیکڑوں ہیں ولیکن ثمر کہاں

تصنیف و تالیف اور شعر و شاعری ہی ان کی اولادِ معنوی تھیں اور اسی سے آج تک ان کا نام زندہ اور روشن ہے:

میری تربت پہ کوئی شعر پڑھو　　نہ کرو مصحف و آیات شروع

مصحفی کے تینوں تذکروں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان کی ابتدائی تعلیم امروہہ میں ہوئی اور وہیں ان کا ذوقِ شعری پروان چڑھا۔ امروہہ ہی میں مشقِ سخن اتنی ہو چکی تھی کہ جب ۱۱۸۴ھ میں وہ آنولہ اور پھر وہاں سے ٹانڈہ گئے تو نواب محمد یار خاں امیر کی مدح میں قصیدہ پیش کیا۔ امیرؔ کے استاد قائم چاند پوری ان کے اتنے قائل تھے کہ نواب کی غزلیں بھی انھیں اصلاح کے لیے دے دیتے تھے[۱۷] اس وقت مصحفی کی عمر کم و بیش ۲۴ سال تھی۔

مصحفی نے تعلیم مکتب کا ذکر مختلف مقامات پر بار بار اپنے تذکروں میں کیا ہے۔ شاعر قاسمؔ کے ذیل میں لکھا ہے کہ وہ میرا مکتب نشین تھا[۱۸] حزیں کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''شعرش از عالم مکتب نشینی بیاد ماندہ است'' [۱۹] شہید کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''دو شعر از واز عالمِ مکتب نشینی یاد دارم'' [۲۰]

مصحفی کو شعر و شاعری کا ذوق بچپن سے تھا۔ وہ پیدائشی شاعر تھے۔ مکتب کی تعلیم کے زمانے میں بھی وہ شعر و شاعری کی محفلوں میں جاتے تھے اور اردو و فارسی کے بہت سے اشعار انھیں یاد ہو جاتے تھے۔ بزرگ شاعر میر عبدالرسول نثار امروہہ پہنچے تو ان سے بھی دورانِ ملاقات ''تذکرۂ شعر بمیان می آمد'' [۲۱] اندازہ ہوتا ہے کہ دس بارہ سال کی عمر ہی میں ان کی شاعری کا آغاز ہو چکا تھا۔

سعادت خاں ناصر نے مصحفی کو ''تربیت یافتہ میاں مانی'' لکھا ہے[۲۲] افسر صدیقی امروہوی نے لکھا ہے کہ شاہ علاء الدین شرطؔ مرحوم نے انھیں بتایا کہ امروہہ میں ان کے جد امجد عضد الدین عضدی (م ۱۱۶۱ھ) کے ایک مرید تھے جن کا نام عبداللہ اور تخلص مآنی تھا افسر صاحب کا خیال ہے کہ یہی وہ عبداللہ مانی ہو سکتے ہیں جنھیں سعادت علی خاں ناصر نے مصحفی کا استاد بتایا ہے[۲۳] عبداللہ مانی مکتب کے استاد تھے۔ اس کا امکان ہے کہ مکتب کے زمانے میں وہ اپنے اشعار استاذی مانی کو دکھاتے ہوں اور ان سے مشورہ سخن کرتے ہوں لیکن حیرت اس بات پر ہے کہ انھوں نے اپنے مکتب کے ساتھیوں کا ذکر تو اپنے تذکروں میں کیا ہے لیکن اپنے استاد مآنی کا کوئی ذکر نہ فارسی شعرا کے تذکرے (عقدِ ثریا) میں کیا اور نہ اردو شعرا کے تذکرے (تذکرۂ ہندی) میں کیا جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی ان معنی میں تو مانی کے تربیت یافتہ ضرور تھے کہ مانی ان کے معلم تھے لیکن شاعری میں وہ یقیناً ان کے استاد نہیں تھے۔ مصحفی نے اپنے کسی تذکرے یا ''مجمع الفوائد'' میں اپنے کسی استاد کا ذکر نہیں کیا ہے۔ تعلیم حاصل کرنے کا مصحفی کو بہت شوق

تھا۔ جب وہ آنولہ سے ٹانڈہ گئے اور معرکۂ سکرتال (ذی قعدہ ۱۱۸۵ھ) کے بعد جب ٹانڈہ کا دربار اجڑا تو وہ لکھنؤ چلے گئے اور ایک سال بعد جب وہاں سے پہلی بار دتی آئے (۱۱۸۷ھ) تو یہاں آ کر سلسلۂ تعلیم دوبارہ شروع کر دیا۔ تذکرۂ ہندی میں لکھا ہے کہ:

> آغازِ شباب بمقتضائے موزونیِ طبع مصروفِ تحصیل علم بود چنانچہ بہ فیض صحبتِ بزرگان اول از تکمیل نظم ونثر زبانِ فارسی و تحقیق محاورہ واصطلاح آں فراغت حاصل کردہ بہ مقتضائے رواجِ زمانہ آخر کار خود را مصروف بہ ریختہ گوئی داشتہ برائے ایں کہ رواجِ شعر فارسی در ہندوستان بہ نسبت ریختہ کم است و ریختہ ہم فی زمانناپایۂ اعلیٰ فارسی رسیدہ دواز دہ سال در شاہجہاں آباد بہ دورِ نجف خان مرحوم بگوشۂ عزلت گزیدہ، زبانِ ریختہ اردوئے معلی کماہی دریافت نمودہ وہر گز برائے تلاش معاش درآں حشرِ اجسادِ امورات بردرِ کس نہ رفتہ....“[۲۴] (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے حواشی ب)

”تذکرۂ ہندی“ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے یہ تعلیم مدرسۂ غازی الدین خان میں حاصل کی اور یہیں گاہ گاہ ان کی ملاقات میر محمدی بیدار سے ہوتی تھی[۲۵] تیس سال کی عمر میں وہ تعلیم سے فارغ ہوئے ”ریاض الفصحاء“ میں لکھا ہے کہ ”تکمیل فارسی ونظم ونثر آں بہ شاہجہاں آباد درسی سالگی بخوبی میسر آمدہ بود“[۲۶] پھر دہلی میں بارہ برس رہ کر مصحفی جب دوبارہ لکھنؤ پہنچے تو تحصیلِ علم کا ذوق اسی طرح باقی تھا اور وہ دوسرے علوم کی تعلیم کو بھی تکمیل کرنا چاہتے تھے۔ لکھنؤ پہنچ کر وہ علم عربی یعنی طبیعی والٰہی وریاضی کے حصول کی طرف رجوع ہوئے جس کی تفصیل انھوں نے ”ریاض الفصحاء“ میں دی ہے۔ یہاں مصحفی نے علم عربی مولوی مستقیم سکنۂ گوپامئو سے حاصل کیا۔ مولوی مظہر علی سے کہ صرف ونحو میں جن کا کوئی ثانی نہ تھا، قانونچہ کی تعلیم حاصل کی۔ آخر عمر میں عربیت وتفاسیر قرآن مجید کی تعلیم بہم پہنچائی اور اسی زمانے میں دیوانِ عربی تصنیف کرنے کا ارادہ کیا لیکن جو کچھ کہا وہ بارش میں بھیگ کر ضائع ہو گیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ”ایں نقص را کہ عربی داں نہ بودم، دریں شہر از خود دفع نمودم“۔ اسی زمانے میں علم عروض وقافیہ کو بھی پوری طرح حاصل کیا اور خود علم عروض پر ”خلاصۃ العروض“ کے نام سے ایک مختصر رسالہ تالیف کیا[۲۷] جس کے منتشر اوراق ”مجمع الفوائد“ میں موجود ہیں۔

تحصیل علم کا یہ شوق ساری عمر جاری رہا۔ فارسی واردو دونوں پر قدرت رکھتے تھے۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ ”ایں ہر دو زبانِ فارسی وہندی از ایام شباب مثل غلام وکنیز شب وروز پیش من کمر بستہ حاضری مانند“[۲۸] عربی سے بھی اچھی طرح واقف تھے۔ حصول علم کا شوق معاش کے لیے نہیں تھا بلکہ صرف ومحض ”جہت مقام شناسی“ کے لیے تھا۔ ”مجمع الفوائد“ میں مصحفی نے لکھا ہے کہ یہ علم عربی انھوں نے اس زمانے میں حاصل کیا جب ان کی شہرت مشرق ومغرب تک پہنچ چکی تھی:

> شور نظم ونثر فارسیِ احقر چہ در زبان ریختہ وچہ در زبانِ فارسی اگر چہ تا مشرق ومغرب دیوانہائے متعددہ موزوں شدہ بطریق ارمغان از دیارے بدیارے نقل گشتہ رفتہ لیکن بایں ہمہ کمال موزونی تا علم عربی را ہم دایرہ وسایر نشدم خاطرم تسکین تمام نیافت والحمد اللہ کہ مقصودِ من رسیدن تا غایت بود کہ تا بفعال بقدر حاصل شد و تحصیل ایں علم برائے حصول معاذ ومعاش نکردہ ام بلکہ جہت مقام شناسی“[۲۹]

امروہہ میں مکتب کی تعلیم سے فارغ ہوئے تو ان کی شادی ہو گئی تلاشِ معاش میں سرگرداں ہوئے تو کوئی نتیجہ نہ نکلا۔ دتی

کی حالت دگرگوں تھی۔ فتنہ و فساد، بے روزگاری اور معاشی بدحالی سے لوگ پریشان تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اسی زمانے میں گھر والوں سے رنجش ہوگئی اور وہ امروہہ سے آنولہ چلے آئے۔ دیوان اول کے ایک شعر میں اسی طرف اشارہ کیا ہے:

مصحفی دو کھیں ہیں گر خویش و برادر دو کھیں　　　کام کیا اپنے تئیں خویش و برادر سے ہے

ایک اور شعر میں بھی اہل وطن سے شکایت کی ہے:

پوچھی نہ مصحفی کی کسی نے وطن میں بات　　　آخر کو وہ غریب وطن سے نکل گیا

آنولہ میں کئی شاعروں سے ان کی ملاقات ہوئی جن میں سے بے جان، حیرت، عشقی، عظیم اور فدوی لاہوری کا ذکر مصحفی نے تذکرہ ہندی میں کیا ہے۔ آنولہ میں تھے تو مصحفی کو یہ خبر ملی کہ حکیم کبیر سنبھلی کی ترغیب سے نواب محمد یار خاں کو اردو شاعری کا شوق پیدا ہوا ہے اور انھوں نے مرزا رفیع سودا اور میر سوز کو اپنے دربار میں آنے کی دعوت دی ہے لیکن چونکہ وہ دونوں پہلے سے مہرباں خاں رند سے منسلک تھے اس لیے ان کی معذرت کے بعد نواب نے قائم چاند پوری کو بسولی سے ٹانڈہ آنے کی دعوت دی اور نواب کے استاد کی حیثیت سے ان کا تقرر ہو گیا[۳۰] مصحفی قائم چاند پوری سے جا کر ملے اور قائم کے توسط سے نواب کی مدح میں قصیدہ پیش کر کے سرکار میں نوکر ہو گئے[۳۱] مصحفی قائم چاند پوری کے مزاج اور قدرت شاعری سے اتنے متاثر ہوئے کہ بہت کم عرصے میں ان سے گھل مل گئے۔ قائم نواب کے اشعار بھی اصلاح کے لیے مصحفی کو دے دیتے تھے۔ تین ماہ صبح و شام اسی طرح ایک ساتھ گزرے۔ مصحفی اس صحبت کو ساری عمر یاد کرتے رہے: ”واللہ کہ یادِ آں صحبت گذشتہ داغ ناکامی بر دل دردمندی گذارد“[۳۲] نواب کے دربار میں حکیم کبیر سنبھلی، قائم چاند پوری اور مصحفی کے علاوہ فدوی لاہوری، محمد نعیم نعیم، پرواز علی شاہ پروانہ مراد آبادی، میاں عشرت ہڈال بھی ملازم تھے[۳۳] ابھی مصحفی کو یہاں نوکر ہوئے تین ماہ ہی گزرے تھے کہ مرہٹوں نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر ذی قعد ۱۱۸۵ھ/فروری ۱۷۷۲ء میں ضابطہ خاں پر حملہ کر دیا۔ تاریخ میں یہ جنگ سکرتال کے نام سے مشہور ہے۔ ضابطہ خاں فرار ہو گئے اور یہ علاقہ مرہٹوں کے ہاتھوں تباہ و برباد ہو گیا۔ قائم نے اپنے شہر آشوب میں اسی بربادی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اس تباہ کن جنگ کا اثر یہ ہوا کہ محمد یار خاں امیر کا دربار اجڑ گیا اور ”ندمائے و شعرائے مجلس جدا جدا راہی درپیش گرفتند“[۳۴] مصحفی اس ”حادثۂ جانگزا“ کے بعد لکھنؤ آ گئے[۳۵] اس سے یہ بات واضح ہوئی کہ جنگ سکرتال (ذی قعد ۱۱۸۵ھ/فروری ۱۷۷۲ء) کے ساتھ ہی یہ محفل برباد ہوئی۔ مصحفی تین ماہ یعنی شعبان ۱۱۸۵ھ سے ذیعقد ۱۱۸۵ھ تک ٹانڈہ میں نواب محمد یار خاں امیر کے دربار سے وابستہ رہے اور چونکہ ذیعقد ہجری سال کا گیارھواں مہینہ ہے اس لیے مصحفی ۱۱۸۶ھ کے اوائل میں لکھنؤ پہنچے اور وہاں ایک سال رہ کر: ”بعد انقضائے مدت یک سال بہ شاہجہاں آباد رفتہ رختِ اقامت در آں دیارِ مینونشان انداخت“[۳۶] گویا مصحفی ۱۱۸۷ھ میں دہلی آ گئے۔ دہلی وہ پہلی بار آئے تھے۔ دہلی آ کر انھوں نے اپنی تعلیم کو جاری رکھا اور یہ سلسلہ تیس سال کی عمر تک جاری رہا۔ یہیں دتی میں رہ کر وہ مولانا فخر الدین صاحب کے مرید ہوئے۔ ان کی مدح میں قصیدہ بھی لکھا جو مصحفی کے دیوانِ قصائد میں موجود ہے: ع وہ حضرت کون ہیں، بتلاؤں، میرے پیر و مرشد ہیں۔ قدرت اللہ شوق نے اپنے تذکرے میں مصحفی کو حافظ قرآن بتایا ہے اور لکھا ہے کہ اسی مناسبت سے انھوں نے مصحفی تخلص اختیار کیا۔ یہ بات صحیح نہیں ہے۔ مصحفی نے ایک شعر میں خود اس بات کی تردید کی ہے

مصحفی علمِ معانی تو ملا میرے تئیں　　گو میسر نہ ہوا حافظِ قرآں ہونا

یہاں دہلی میں ان کا ذریعہ معاش تجارت تھا۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ ''الحال در شاہجہاں آباد بہ پیشہ تجارت بسری برد'' [۳۷] اسی زمانے میں مصحفی نے اپنے گھر پر مشاعرہ کی طرح ڈالی جس میں دہلی کے شعرا عام طور پر شریک ہوتے تھے [۳۸] شاہ حاتم اس مشاعرے میں اکثر آتے تھے [۳۹] شاہ نصیر [۴۰] میاں عسکری نالاں [۴۱] محمد امان نثار [۴۲] ثناءاللہ فراق [۴۳] لالہ بال کند حضور [۴۴] اور دوسرے شعرا کا ذکر مصحفی نے اپنے تذکروں میں کیا ہے۔ مصحفی کا یہاں کسی سے کوئی معرکہ نہیں ہوا۔ سب سے ان کے تعلقات دوستانہ تھے۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ''قاسم ہیچدان سراپا نقصان کہ اکثر بمشاعرہ اش می رفت باہلیت و آدمیت پیش می آمد'' [۴۵]

مصحفی خواجہ میر درد سے بھی عقیدت رکھتے تھے اور گاہ گاہ ان کے گھر جاتے رہتے تھے [۴۶] میر کے بھی مداح تھے۔ میر کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ''بر فقیر بسیار مہربانی می فرماید'' [۴۷] مرزا مظہر جانجاناں کی خدمت میں بھی حاضری دیتے تھے [۴۸] شاہ حاتم سے بھی ان کے مراسم تھے [۴۹] میر محمدی بیدار [۵۰] نواب شجاع الدولہ کے بیٹے مرزا امید ھو کی خدمت میں اکثر حاضر ہوتے تھے [۵۱] شاہ نیاز بریلوی کے ہاں بھی حاضر ہوتے تھے۔ ''میزان'' مصحفی نے شاہ نیاز سے ہی پڑھی تھی [۵۲] محمد حسن قتیل بھی مشاعرے میں شریک ہوتے تھے [۵۳] مصحفی نے لکھا ہے کہ ''با فقیر رابطۂ دوستی انداز ملاقات الی آلان یوماً فیوماً در بر آمد۔'' [۵۴]

یہ زمانہ مصحفی کی تعلیم، تشکیل اور بحیثیت شاعر مشہور ہونے کا زمانہ تھا۔ یہاں ان کے کئی شاگرد بھی ہو گئے تھے اور ان کی شہرت لکھنؤ بھی پہنچ رہی تھی۔ اب مصحفی چاہتے تھے کہ وہ تجارت کے بکھیڑوں سے الگ ہو کر اپنی ساری توجہ شعر و شاعری پر مرکوز کریں اور یہی ان کا ذریعہ معاش بن جائے۔ مصاحبت اس تہذیب میں معزز پیشہ سمجھا جاتا تھا اور تجارت کو حقارت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ دلّی کے حالات انتہائی ابتر تھے۔ بادشاہ بھی مفلس تھا اور امراء نوابین بھی قلاش تھے۔

نواب نہ خاں کوئی رہا شہر میں باقی　　نواب جو گوجر ہے تو میواتی بھی خاں ہے
کہتا ہے اسے خلقِ جہاں سب شہِ عالم　　شاہی جو کچھ اس کی ہے سو عالم پہ عیاں ہے

دلّی سے قریب لکھنؤ تھا جہاں خوشحالی، فراغت اور آصف الدولہ کی داد و دہش نے چکاچوند پیدا کرنے والی روشنی پیدا کر رکھی تھی۔ دہلی کے شاعر عام طور پر اودھ کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھ رہے تھے حتیٰ کہ شاہزادے بھی دلّی سے لکھنؤ جانے کے منصوبے بنا رہے تھے۔ محمد تقی میر ۱۱۹۶ھ میں دلّی سے لکھنؤ چلے گئے اور آصف الدولہ نے ان کا مشاہرہ مقرر کر دیا۔ مصحفی بھی یہی چاہتے تھے لیکن انھیں کوئی ایسا موقع نہیں مل رہا تھا کہ ان کا یہ خواب پورا ہو سکے۔ غلام علی خاں، جو تواریخ عالی گوہر کے مصنف تھے، دلّی میں شاہ عالم کے معتمدِ خاص تھے۔ ان کے والد نواب روشن الدولہ (نواب بھکاری خاں) لاہور کے صوبے دار رہ چکے تھے۔ شاہ عالم ثانی مالی و سیاسی مصلحتوں کی بنا پر آصف الدولہ اور وارن ہیسٹنگز کو خلعت سے نوازنا چاہتے تھے۔ اس کام کے لیے انھوں نے غلام علی خاں کو مقرر کیا کہ وہ لکھنؤ جا کر اسے انجام دیں۔ ۱۱۹۸ھ میں یہ قافلہ خلعت لے کر روانہ ہوا۔ اس وقت وارن ہیسٹنگز لکھنؤ میں تھے۔ مصحفی بھی اس قافلے میں غلام علی خاں کے ہمراہ تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ

''دریا ہے کہ فقیر ہمراہ غلام علی خاں ولد بھکاری خاں کہ مشار الیہ از پیش گاہ خلافت جہاں بانی خلعت

نوازش شاہانہ برائے بندگانِ عالی وزیر الممالک نواب آصف الدولہ بہادر و سر ہسٹنگ گورنر بہادر آوردہ بود در سنہ یک ہزار و یک صد و نود و ہشت (۱۱۹۸ھ) صعوبتِ سفر کشیدہ از شاہجہاں آباد در لکھنؤ رسیدہ[۵۵] (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

لیکن کچھ عرصے بعد غلام علی خاں سے روٹھ گئے اور مزاج کی اسی برہمی میں دِلّی واپس جانے لگے۔ محمد حسن قتیل نے انھیں روک لیا اور کہا کیا راستہ ناپنے آئے تھے۔ اب کچھ دن ٹھہریے اور اس شہر کی سیر کیجیے اور پھر وہ انھیں محمد حیات بیتاب کے گھر لے گئے۔ بیتاب نے ان کی بہت خاطر تواضع کی[۵۶] اس کے بعد کچھ عرصے وہ کانجی مل صبا کے ہاں بھی مقیم رہے۔ اسی عرصے میں مصحفی کی نگرانی میں صبؔا نے اپنا دیوان بھی مرتب کیا۔ اسی زمانے میں (۱۱۹۸ھ /مئی ۱۷۸۴ء) جہاندار شاہ دِلّی کے حالات اور مرزا محمد شفیع اور افراسیاب خاں کی سازشوں سے مجبور ہو کر وارِدِ لکھنؤ ہوئے۔ آصف الدولہ نے ان کی بڑی آؤ بھگت کی۔ مصحفی چاہتے تھے کہ وہ بھی جہاندار شاہ سے وابستہ ہو جائیں۔ انھوں نے نواب شمس الدولہ قسمت کے ذریعے کوشش کی۔ انھوں نے عید پر ملاقات کرانے اور ان کی خدمت میں پیش کرنے کا وعدہ کیا۔ مصحفی نے قصیدہ لکھا لیکن وہاں دربار میں اتنی بھیڑ تھی کہ قصیدہ پڑھنے کا موقع نہ ملا۔ نواب شمس الدولہ نے امراء کی صفوں کو چیر کر قطعہ تہنیت عید شہزادے کی خدمت میں گزارا اور مصحفی کو ان کے روبرو کر دیا[۵۶] لیکن قسمت نے یاوری نہیں کی۔ ابھی جہاندار شاہ کو لکھنؤ آئے ہوئے مشکل سے دو سال گزرے تھے کہ آصف الدولہ سے رنجش ہو گئی اور وہ ذوالحجہ ۱۲۰۰ھ میں بنارس چلے گئے اور وہیں ۲۵ شعبان ۱۲۰۲ھ/۳۱ مئی ۱۷۸۸ء کو وفات پا گئے۔

اس وقت لکھنؤ میں استاد جعفر علی حسرت اور ان سے زیادہ ان کے شاگرد قلندر بخش جرأت کا طوطی بول رہا تھا اور سارا شہر ان کے دل پسند طرز کا مسخر تھا[۵۷] مصحفی دہلوی روایتِ شاعری کے پیرو تھے اور یہ رنگ لکھنؤ کے ماحول اور حالات میں کچھ اتنا پسندیدہ نہیں تھا۔ مصحفی اس وقت ذہنی طور پر دوراہے پر کھڑے تھے۔ ان کے لیے یہ فیصلہ مشکل ہو رہا تھا کہ وہ اپنا رنگ سخن جاری رکھیں یا پھر بدلتے ہوئے ماحول میں ویسی ہی شاعری کریں جیسی کہ مقبول تھی۔ کشش و پنج کے عمل نے ان کے اندر تلخی پیدا کر دی۔ وہ شاعری میں جو کچھ کرنا چاہتے تھے اور جو کچھ اب تک کرتے رہے تھے وہ نامقبول تھا اور جو وہ نہیں کرنا چاہتے تھے، وہ مقبول تھا۔ بے روزگاری کا عذاب بھی ان کے ساتھ تھا۔ اس دور میں انھیں اپنی ناقدری کا شدت سے احساس ہو رہا تھا:

اے مصحفی بے لطف ہے اس شہر میں رہنا   سچ ہے کہ کچھ انسان کی توقیر نہیں یاں

دیوان اول کی ایک رباعی میں بھی اسی بات کو زیادہ تلخی سے یوں دہرایا ہے:

یارب شہر اپنا یوں چھڑایا تو نے   ویرانے میں مجھ کو لا بٹھایا تو نے
میں اور کہاں یہ لکھنؤ کی خلقت   اے وائے کیا کیا یہ خدایا تو نے

اس صورت میں لکھنؤ کو اپنی طرف متوجہ کرنے کے لیے انھوں نے یہاں کے مقبول ترین شاعر جرأت کے خلاف طرح ڈالی۔ یہ ۱۱۹۹ھ ہو سکتا ہے۔ یکتا نے لکھا ہے کہ "چوں دید کہ کسے ملتفت بحالش نمی شود با جرأت طرح خلاف انداختہ۔ تہا با او و لشکر تلامذہ اش مقابل شد و در اندک عرصہ خود ہم شاگردانِ بسیار بہم رسانیدہ"[۵۸] (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے حواشی ب) جرأت سے جھگڑے کی بنیاد دراصل لکھنؤ میں ان کا یہی احساسِ محرومی تھا۔ اپنے قصیدے "تیغ براں" میں مصحفی نے اپنے ساتھ جرأت اور ان کے شاگردوں کی زیادتی کی طرف واضح اشارے کیے ہیں۔ دیوانِ اول کے ایک

شعر میں بھی جرأت کی طرف اشارہ کیا ہے:

میں نے چمن میں ان کے جب نالہ سر کیا   فرمانِ نغمہ سنج کی جرأت کہاں رہی

جرأت صلح جو طبیعت کے مالک تھے۔ انھوں نے صلح صفائی کے لیے ہاتھ بڑھایا اور مصحفی نے بھی مصلحتاً پیغامِ صلح قبول کر لیا:

مجھ کو پیغام دیا صلح کا عاجز ہو کر   نہیں لازم جو کروں اس کا بہ تصریح بیاں
میں تو کچھ دل میں نہ رکھتا تھا انھوں سے کینہ   کینہ اپنا ہی وہ کرتے تھے غزل کہہ کے عیاں
سو ملاقات کے دن آئے جو سو عذر بہ پیش   اٹھ گیا بغض وحسد آئی صفائی بہ عیاں

لیکن معلوم ہوتا ہے کہ یہ کینہ مصحفی کے دل میں باقی رہا اور جب ''تذکرۂ ہندی'' میں جرأت کا ترجمہ لکھا تو یہ رنجش بین السطور میں واضح طور پر نظر آتی ہے۔ اسی طرح جب ''مجمع الفوائد'' میں جرأت کی وفات کے بعد، اپنی مدح میں ایک مکتوب بہ طرز ظہوری لکھا تو اس میں بھی یہ کینہ باقی رہا:

> ''جرأت شاگرد ہستایش بہ ایں جرأت چند بار قدم بعرصہ مکابرش گذاشتہ اما چوں معادیہ از علی شکست ہائے فاحشہ خوردہ آخر از حد قالب، تہی کردہ بخاکِ سیہ برابر شدہ'' [۵۹] (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے حواشی ب)

اس بات سے مصحفی کے مزاج کا اندازہ ہوتا ہے کہ وہ زندگی ہی میں نہیں بلکہ مرنے کے بعد بھی اپنے حریفوں کو معاف نہیں کرتے تھے اور اسی مزاج کی وجہ سے وہ بہت عرصے تک کسی امیر یا دربار سے وابستہ نہ رہ سکے۔

مصحفی نے جہاندار شاہ کی مدح میں دو قصیدے لکھے۔ ممکن ہے شمس الدولہ قسمت کے توسط سے، جو مصحفی سے اصلاح لیتے تھے، جہاندار شاہ نے انھیں انعام واکرام سے بھی نوازا ہو لیکن وہ توسل پیدا نہ کر سکے۔

۱۱۹۹ھ۔۱۲۰۰ھ کے قریب وہ نعیم الدولہ ثابت جنگ میر محمد نعیم خاں کے متوسل ہو گئے [۶۰] یہ خطاب انھیں شجاع الدولہ نے دیا تھا [۶۱] مصحفی چند سال میر نعیم خاں سے وابستہ رہے۔ دو قصیدے بھی مصحفی نے ان کی مدح میں لکھے۔ نعیم خاں نے ایک کنواں بنوایا تو مصحفی نے قطعہ تاریخ لکھا جس کے اس مصرع سے: ''الٰہی باد عمر بانی چہ، تا جہاں باشد'' سے ۱۲۰۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ نعیم خاں کی سرکار سے چونکہ تنخواہ باقاعدگی سے نہیں ملتی تھی وہ ان سے الگ ہو گئے۔ اس کا اظہار انھوں نے تین رباعیوں میں کیا ہے جن میں سے ایک یہ ہے:

ہر چند کہ ہم فاقوں سے جاں دیتے ہیں   تنخواہ تو کب نعیم خاں دیتے ہیں
ہے لب پہ خوشامد اور غضب کے مارے   بیٹھے ہوئے جی میں گالیاں دیتے ہیں

غالباً ۱۲۰۳ھ کے لگ بھگ وہ نعیم خاں سے الگ ہو کر سالار جنگ کے صاحبزادے مرزا زین العابدین خاں میرزا میڈھو سر سبز سے وابستہ ہو گئے۔ مصحفی چار سال ان کے ہاں بصیغہ شاعری ملازم رہے [۶۲] کلیات مصحفی میں ایک قطعہ تاریخ ولادت ملتا ہے جو میرزا میڈھو کے ہاں بیٹے کی پیدائش پر لکھا گیا ہے اور جس کے لفظ ''چراغ'' سے ۱۲۰۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ گویا ۱۲۰۳ھ سے ۱۲۰۷ھ تک وہ سر سبز کے ملازم رہے اور پھر یہاں سے وہ میرزا سلیمان شکوہ کے متوسل ہو گئے۔ ۱۲۰۷ھ میں متوسل ہونے کی تصدیق مصحفی کے اس جملے سے بھی ہوتی ہے جو انھوں نے شہزادہ سلیمان شکوہ کے ملازم خاص مرزا نعیم بیگ جواںؔ کے ترجمے میں دیا ہے: ''از یک دو سال کہ دریں شہر فقیر باریاب مجلس حضور پر نور

شدہ"[٦٣] مصحفی نے تذکرۂ ہندی ۱۲۰۹ھ میں مکمل کیا اور اس سے ایک دو سال ۱۲۰۷ھ ہوتے ہیں۔ مرزا سلیمان شکوہ ۱۲۰۵ھ میں لکھنؤ آئے تھے۔ کئی ماہ انتظار کے بعد لارڈ کارنوالس کی سفارش پر آصف الدولہ نے ان کا استقبال کیا اور وظیفہ مقرر کر دیا۔ اس کے بعد انھوں نے دربار سجایا۔ پہلے انشا ملازم ہوئے۔ پھر انشا کی تجویز پر جرأت و مصحفی ملازم ہوئے۔ مصحفی نے سلیمان شکوہ کی مدح میں گیارہ قصیدے لکھے ہیں اور قصائد کی یہ اتنی تعداد ہے کہ ان کو مختلف مواقع پر پیش کرنے میں چار پانچ سال کا عرصہ ضرور لگا ہوگا۔ امتیاز علی خاں عرشی صاحب نے مجھے بتایا کہ رضا لائبریری رامپور میں مصحفی کے دیوان کا وہ نسخہ موجود ہے جو ۱۲۱۱ھ میں سلیمان شکوہ کو پیش کیا گیا تھا۔ اس سے بھی اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی، انشا سے تنازع کے بعد ۱۲۱۱ھ میں کسی وقت سلیمان شکوہ سے علیحدہ ہوئے۔

اس کے بعد وہ گوشہ نشین ہو گئے اور ان کے ایک شاگرد نے کوشش کر کے سواروں میں ان کا نام لکھوا دیا جہاں سے نواب وزیر علی خاں کے عہد کے خاتمے (شعبان ۱۲۱۲ھ/فروری ۱۷۹۸ء) تک فراغت سے روٹی چلتی رہی[٦٤] انشا سے معرکہ کے بعد وہ گوشہ نشین ہو گئے تھے اور اسی زمانے میں پنڈت بدیا دھر فصیح کی فرمائش پر جواب دیوان نظیری، جو دہلی میں شروع کیا تھا، مکمل کیا۔ اس دیوانِ فارسی کا سال تکمیل ۱۲۱۱ھ ہے جیسا کہ "خطبہ مختصر" میں خود مصحفی نے بتایا ہے[٦٥] تذکرہ "ریاض الفصحاء" کا آغاز، جیسا کہ دیباچے میں لکھا ہے، ۱۲۲۱ھ میں ہوا۔ اس سے چند سال پہلے تک وہ گمنام وار زندگی بسر کر رہے تھے کہ اتفاق سے ایک دن راستے میں مرزا محمد تقی خان ہوس سے آمنا سامنا ہو گیا۔ انھوں نے مصحفی کو گھر بلایا اور ملازم رکھ لیا۔ ۱۲۲۱ھ میں مرزا ہوس کی ملازمت کو چار سال کا عرصہ گزر چکا تھا گویا ۱۲۲۱۔۴=۱۲۱۷ھ میں وہ ہوس کے ہاں بحیثیت استاد بصیغۂ شاعری ملازم ہوئے[٦٦] اس کے معنی یہ ہوئے:

(۱) کہ ۱۲۱۱ھ میں وہ سلیمان شکوہ کی ملازمت سے علیحدہ ہوئے:

(۲) ۱۲۔۱۲۱۱ھ میں ان کے ایک شاگرد کی کوشش سے ان کا نام سواروں میں لکھوا دیا گیا جہاں سے وہ عہد نواب وزیر علی خاں کے خاتمے شعبان ۱۲۱۲ھ تک تنخواہ لیتے رہے۔

(۳) اس کے بعد پھر بے روزگار ہو گئے۔ ۱۲۱۷ھ میں نواب مرزا محمد تقی خاں ہوس کے ملازم ہوئے اور ۱۲۲۱ھ میں جب تذکرہ ریاض الفصحاء کا آغاز کیا تو اس ملازمت کو چار سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔

یہ تو معلوم نہ ہو سکا کہ مصحفی ہوس سے کب تک وابستہ رہے لیکن دیوانِ قصائد اور ریاض الفصحا کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ شیخ مغل فانی سے پہلے نواب کلب علی خاں کی سرکار میں بصیغۂ شاعری ملازم تھے[٦٧] اور خود فانی کا ترجمہ لکھتے وقت وہ نواب مہدی علی خاں کے ملازم تھے[٦٨] مہدی کے ترجمے میں نواب (سعادت علی خان متوفی ۱۲۲۹ھ) کو مغفور لکھا ہے اور خود کو مہدی سے وابستہ ہونے کا ذکر کیا ہے۔ ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۱۸ء میں نواب معتمد الدولہ برسر اقتدار آئے اور انھوں نے کلب علی خاں اور مہدی علی خاں کے خلاف کاروائی شروع کی۔ مہدی کلکتہ چلے گئے اور وہاں سے کربلا چلے گئے[٦٩] اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ ہوس کی ملازمت کے بعد وہ نواب کلب علی خاں کے ملازم رہے اور پھر دوبارہ نواب مہدی علی خاں کے ملازم ہوئے اور ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۱۸ء میں وہ کربلا چلے گئے تو مصحفی بے روزگار ہو گئے۔ مصحفی نے کلب علی خاں کی مدح میں چھ قصیدے لکھے جن میں سے چار اردو میں اور دو فارسی میں ہیں۔ اسی طرح مہدی علی خاں کی مدح میں چھ قصیدے لکھے جن میں سے پانچ فارسی اور ایک اردو میں ہے۔

اس دور میں مصحفی سے زیادہ قصیدے کسی شاعر نے نہیں لکھے۔ مصحفی کو بار بار قصائد لکھنے کی ضرورت اس

لیے پیش آئی کہ یہی قصائد ان کی معاشی ضرورت پوری کرنے کا ذریعہ تھے۔ ان قصیدوں کے باوجود عمر بھر وہ افلاس و پریشاں حالی کا شکار رہے۔

کیا مصحفی بتاویں ہم اس کا حال تجھ کو
عمرِ عزیز ہم نے جس بے کسی سے کاٹی

اسی بے کسی میں وہ ۱۲۴۰ھ/ ۲۵-۱۸۲۴ء میں لکھنؤ میں وفات پا گئے:

اتنا بے کس ہوں کہ مانند چراغ
مر بھی جاؤں تو کوئی پیٹے نہ روئے مجھ کو

مصحفی کے ایک شاگرد اشرف خاں، خان تخلص نے یہ قطعہ تاریخ وفات کہا:

بہرِ سیرِ حسن حوران بہشت
مصحفی نے قصدِ جنت جب کیا
مجھ سے ہاتف نے کہا اے خاں وہیں
برجِ خاکی میں ہوا گھر ماہ کا
۱۲۴۰ھ

شیفتہ نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ "وفاتش را امروز دہ سال گذشتہ"۔ گلشن بے خار ۱۲۵۰ھ میں مکمل ہوا۔ اس سے بھی تصدیق ہو جاتی ہے کہ مصحفی کی وفات ۱۲۴۰ھ میں ہوئی۔

مصحفی کو زندگی میں تین معرکوں سے واسطہ پڑا۔ جرأت سے معرکے کا ذکر ہم جرأت کے باب میں کر آئے ہیں اور انشا و مصحفی کے معرکے کا جائزہ ہم انشا کے ذیل میں لے چکے ہیں۔ اب ہم یہاں اس معرکے کا ذکر کریں گے جو شاگردانِ سودا اور مصحفی کے درمیان ہوا۔

جنگ سکرتال (۱۱۸۵ھ) کے بعد نواب ٹانڈہ محمد یار خاں امیر کا دربار اجڑ گیا اور اہلِ دربار ادھر ادھر بکھر گئے۔ مصحفی بھی جان بچا کر ٹانڈہ سے لکھنؤ آ گئے۔ سودا اس زمانے میں نواب شجاع الدولہ سے وابستہ تھے اور فیض آباد میں مقیم تھے۔ ٹانڈہ میں سودا کے شاگرد رشید قائم چاندپوری سے مصحفی کے گہرے مراسم تھے۔ مصحفی تلاشِ روزگار میں لکھنؤ آئے تھے۔ اس بات کا قوی امکان ہے کہ ٹانڈہ سے لکھنؤ جاتے ہوئے قائم چاندپوری نے ایک تعارفی خط اپنے استاد سودا کے نام دیا ہو جسے لے کر سودا سے ملاقات کے لیے وہ لکھنؤ سے فیض آباد گئے ہوں۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "فقیر در عہدِ نواب شجاع الدولہ بہادر روزے برائے دیدن ایں بزرگ (سودا) بخدمتش رسیدہ بود۔ بہ پرورش سگان ابریشم شوقِ تمام داشت" [۷۰] سودا سے مصحفی کی یہ پہلی اور آخری ملاقات تھی۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب مصحفی سودا سے ملے تو سودا نے وہ توجہ نہیں دی جس کی امید لے کر انھوں نے لکھنؤ سے فیض آباد کا سفر کیا تھا۔ اور جب بددل ہو کر وہ لکھنؤ واپس آئے تو سودا کی طرف سے ایک تلخی لے کر آئے جسے بے روزگاری نے تیز تر کر دیا۔ ۱۱۸۷ھ میں مصحفی دہلی واپس آ گئے اور ۱۱۹۸ھ میں جب دوبارہ لکھنؤ آئے تو سودا کی وفات (۱۱۹۵ھ) کو کم و بیش تین سال ہو چکے تھے۔ ۱۱۹۹ھ میں مصحفی نے جب تذکرہ "عقدِ ثریا" لکھا تو یہ تلخی ان سے چھپائے نہ چھپ سکی۔

> "اگرچہ مردکم علم بود اما ذکاوت و روانی طبعش از کلامش پیداست.......
> الحق کہ چنیں نامش در ہندوستان و در زبانِ بازاریان و غزلیات دیوانش بہراطراف و جوانب و ہر جاہل و اُمّی را برزبانؑ......." [۷۱]
> (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے۔ حواشی ب)

اسی تلخی کی آنچ "تذکرہ ہندی" (۱۲۰۱ھ-۱۲۰۹ھ) میں بھی محسوس ہوتی ہے:

”بعضے بہ سبب دریافتِ اغلاطِ صریح و توارد اوصاف در بعضے اشعارش بہ جہل
وسرقہ اش نیز نسبت می دہند......“[۷۲] (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے ·حواشی ب)

سودا کی وفات کے برسوں بعد جب مصحفی کے تذکرے سامنے آئے اور سودا کے شاگردوں کی نظر سے گزرے تو انھوں نے مل کر مصحفی کے خلاف ایک ہجویہ قصیدہ لکھا۔ جب یہ ہجویہ قصیدہ لکھا جا رہا تھا تو صاحب ”مجمع الانتخاب“ شاہ کمال نے مصحفی کو اطلاع دی کہ فلاں فلاں شاگردانِ سودا آپ کی ہجو لکھ رہے ہیں۔ یہ سن کر زود قلم مصحفی نے ۷۰ اشعار پر مشتمل ایک قصیدہ ”نسبت بہ چند شخص گفتہ شد“ کے عنوان سے لکھا جو ان کے دیوانِ قصائد میں شامل ہے[۷۳] اس ہجویہ قصیدے میں نہ صرف یہ ساری باتیں مصحفی نے لکھیں بلکہ یہ بھی کہا کہ ان سب کی ہجو کے لیے ایک گرم کافی ہے اور ع ”بلا ہیں ختّر و گرم جوں برہنہ حمام۔ شاگردانِ سودا اور خود مصحفی کی ہجو دونوں کے مسودات نقلوں کی صورت میں محفوظ رہیں۔ ۱۲۷۰ھ میں مطبع مصطفائی نے دہلی سے کلیات سودا شائع کیا جس کی تصحیح میر عبدالرحمٰن آہی نے کی تھی۔ آہی نے کلیات میں شاگردانِ سودا کا وہ ہجویہ قصیدہ بھی شامل کر دیا جس میں انھوں نے مصحفی کے ان اعتراضات کا جواب دیا تھا جو ”عقدِ ثریا“ اور ”تذکرہ ہندی“ میں سودا پر مصحفی نے کیے تھے۔ کلیاتِ سودا میں یہ ہجویہ قصیدہ دیکھ کر بعض لوگوں کو یہ غلط فہمی ہوئی کہ یہ ہجویہ قصیدہ خود سودا نے لکھا ہے جب کہ اس ہجویہ قصیدہ سے پہلے یہ عبارت درج تھی کہ: سطرے چند بطور دیباچہ تصنیف از تلامذۂ ارشد مرزا رفیع التخلص بہ سودا مع قصیدہ نہ صد و پنجاہ شعر بنظر مہتمم ایں مطبع در آمدہ آغاز کلیاتِ معجز نکات کردہ شد“[۷۴] اور قصیدے کے خاتمے پر یہ الفاظ درج تھے کہ: خاتمہ قصیدہ تلامذ سودا......[۷۵] یہ غلط فہمی مطبع مصطفائی کے ایڈیشن سے زیادہ مطبع نولکشور کے اس ایڈیشن سے پھیلی جسے عبدالباری آسی نے مرتب کیا تھا[۷۶] اور جو مطبع مصطفائی دہلی کے ایڈیشن کی نقل تھا۔

امتیاز علی خاں عرشی نے مصحفی کے خلاف لکھی جانے والی ہجو کو اس شعر کی بنیاد پر:

اقلیم معانی میں ہے راقم ترا ڈنکا　　عالم میں سخن کے تری بجتی ہے بم و زیر

بندرابن راقم دہلوی سے منسوب کیا ہے[۷۷] اور قاضی عبدالودود نے اس ہجویہ قصیدے کو مرزا احسن کی تخلیق بتایا ہے[۷۸] غور سے دیکھا جائے تو یہ قصیدہ کسی ایک کی نہیں بلکہ کئی شاگردانِ مصحفی کی اجتماعی کاوش کا نتیجہ ہے۔ خود مصحفی نے اپنے قصیدے میں قائم مقامِ سودا کے نام لیے ہیں[۷۹] اور یہ سب نام انھیں شاہ کمال نے ہی دیے تھے۔

مرے شفیق ہیں اول ”جو میرزا احسن“　　کمال ساتھ متانت کے ہے انھوں کا کلام
پھر ان کے بعد محمد رضائے اردوداں　　ہے میرے سامنے مضبوط ان کا پختہ وخام
سوم وہ سید پاکیزہ میر فخرالدین　　کہ تھے ہمیشہ وہ مرزا کے کاتبِ الہام
رفیع ہے یہ کلام ان کا فیضِ مرزا سے　　کہ آفتاب کے سائے میں جوں ہو ماہِ تمام
تخلص ان کا ہے ماہر، ہیں صاحب اصلاح　　ہنسوڑ گو انھیں کشمیر کا کہیں حجام
میں ان کو جانتا ہوں اپنا کعبہ و قبلہ　　رکھوں گا ان کی میں ریشِ سپید پر کچھ نام
کبھی سنوں ہوں کہ موڈی کٹے نے میرے لیے　　کیا ہے از سر و پا اک نیا قصیدہ تمام
سبب کچھ ان کے بگڑنے کا پر نہیں کھلتا　　اگر یہی ہے کہ فخر یہ کیوں ہے ان کا کلام
میں گوشہ گیر ہوں مدت سے پہ یہ قہر سنو　　کہ جب گیا ہے کبھی گرم اس طرف ناکام

لکھے ہیں ہجوِ میاں مصحفی بہم یہ لوگ　　دیا ہے بس یہی شاہ کمال نے پیغام
پر اب تلک تو نہ بھیجا کسی نے اک پرزہ　　مری بلا سے لکھا یوں اگر قصیدہ تمام
سو کب میں شورشِ بے جا سے ان کی ڈرتا ہوں　　انھوں کے ہجو کو اک گرم بس ہے اور یہ تمام
نہیں یہ ہجو کے قابل پر ان کی خدمت کو　　جو یوں بھی چاہیں تو کافی ہیں بس مرے خدام
اگرچہ ہیں وہ نواخواں ولیکن ان میں سے　　بلا ہیں مختصر و گرم جوں برہنہ حسام
بدیہہ گو ہیں یہ ایسے فواحشات کے بیچ　　کہ ہے کلام سے فوق کے فوق ان کا کلام

مصحفی کے ہجو یہ قصیدے سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں۔

ایک یہ کہ مصحفی کے خلاف ہجو یہ قصیدہ لکھنے میں مرزا احسن، محمد رضا، میر فخرالدین ماہر شامل تھے ع "لکھے ہیں ہجو میاں مصحفی بہم یہ لوگ" دوسری بات یہ کہ اس ہجو کے لکھنے کی اطلاع شاہ کمال نے مصحفی کو دی تھی ع دیا ہے بس یہی شاہ کمال نے پیغام" تیسری بات یہ کہ اس کام میں میر فخرالدین ماہر پیش پیش تھے" ع کہ تھے ہمیشہ وہ مرزا کے کاتبِ الہام" اور انھیں کو مصحفی نے "کشمیر کا حجام"، "مونڈی کتا" کہہ کر ع کیا ہے از سرِ پا اک نیا قصیدہ تمام۔

جس کی تصدیق "تذکرۂ ہندی" [۸۰] سے بھی ہوتی ہے جس میں فخرالدین ماہر کے قطعہ تاریخ وفاتِ سودا پر یہ اعتراض کر کے کہ اس تاریخ کا "تعمیہ" "قانونِ موزخاں" کے خلاف ہے، ماہر کی نالائقی ثابت کی ہے اور پھر خود مصحفی نے تین شعر پر مشتمل "قطعہ تاریخ وفاتِ آں مرحوم و مغفور" لکھا جس کے آخری شعر کے دوسرے مصرعے سے ۱۱۹۵ھ برآمد ہوتے ہیں:

تاریخ رحلتش بدر آورد مصحفی　　"سودا کجا و آں سخنِ دلفریب او"
۱۱۹۵ھ

اب سوال یہ ہے کہ یہ معرکہ کب پیش آیا؟ جیسا کہ محولہ بالا قصیدہ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ اس زمانے میں پیش آیا جب مصحفی گوشہ گیر تھے: ع "میں گوشہ گیر ہوں مدت سے پر یہ قہر ستو"۔ مصحفی انشا سے معرکہ کے بعد شہزادہ سلیمان شکوہ سے علیحدہ ہو کر گوشہ گیر ہو گئے تھے۔ مصحفی کے اس قصیدے میں گرم و مختصر دونوں کا ذکر ہے۔ گویا اس زمانے میں دونوں لکھنؤ میں موجود تھے۔ مختصر ۱۲۱۳ھ تک لکھنؤ میں تھے۔ اس کے بعد وہ سل کی بیماری کے باعث، آب و ہوا بدلنے کے لیے لکھنؤ سے چلے گئے اور ۱۲۱۷ھ میں انتقال کیا۔ مصحفی نے کئی قطعاتِ تاریخ وفات لکھے جن سے ۱۲۱۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ایک قطعہ کے آخری مصرع "بگفتا: "شاعر شیریں زباں ہائے" سے بھی ۱۲۱۷ھ نکلتے ہیں۔ ان سب باتوں سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ یہ واقعہ ۱۲۱۱ھ۔۱۲۱۳ھ کے درمیان پیش آیا۔

یہ معرکہ زیادہ نہیں چلا اور ان دو ہجو یہ قصائد پر ایک (ایک شاگردانِ سودا کی طرف سے اور ایک مصحفی کی طرف سے) ختم ہو گیا۔

مصحفی پیدائشی شاعر تھے۔ ان کی تخلیقی صلاحیتیں ایک قدرتی چشمے کی طرح نوعمری سے لے کر آخر عمر تک ابلتی اور بہتی رہیں۔ مقدارِ کلام کو دیکھیے تو اردو زبان کا کوئی شاعر ان کو نہیں پہنچتا۔ وہ نسلاً راجپوت تھے اور راجپوتوں کی خود پسندی، غیرت و خودداری ان کے خون میں شامل تھی۔

مصحفی پوچھ نہ افلاس کا میرے باعث　　تھا میں مغرور کبھی تا درِ سلطاں نہ گیا

اس مزاج کی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ جب تک اسے نہ چھیڑیے وہ خاموش رہتا ہے لیکن جب اس کی غیرت کو للکارا جائے تو وہ میدان میں اتر آتا ہے اور اس وقت تک میدان نہیں چھوڑتا جب تک دشمن کو نیچا نہ دکھا دے۔ اسی لیے راجپورت "رن گر" کہلاتے تھے۔ مصحفی اسی مزاج کے حامل تھے۔

مصحفی گو کہ میں ہوں روحِ مقدس لیکن
مجھ کو چھیڑے گا جو کوئی تو جلال آئے ہی گا

مصحفی ناک والے آدمی تھے اور یہی ناک ان کے لیے ساری عمر مسائل پیدا کرتی رہی:

گر ناک نہ ہو منھ پر کیا لطف زندگی کا
انسان کے بدن میں یہ ناک زندگی ہے

مصحفی کے ذہن کی ساخت میرؔ کی طرح صرف مقتول کی نفسیات کی حامل نہیں تھی۔ اس میں قاتل کی نفسیات بھی شامل تھی۔ ایسا قاتل جو مقتول بھی ہوا اور ایسا مقتول جو قاتل بھی ہو۔ اس نفسیات کے دوہرے پن نے ان کے ذہن کی ساخت کی تعمیر کی تھی جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ پانچ میں سے گئے پانچ تو بچا صفر۔ وہ ایسے ظالم تھے جو مظلوم ہوتا ہے اور ایسے مظلوم تھے جو ظالم ہوتا ہے۔ اسی لیے ان میں مقابلہ کرنے کی ہمت اور مقابلہ کرتے ہوئے خود قتل ہو جانے کا حوصلہ تھا۔ انشا نے مصحفی کو للکارا تو مصحفی نے گردن نہیں جھکائی بلکہ مردانہ وار مقابلے کے لیے میدان میں اتر آئے اور اس وقت تک اپنے شاگردوں کی فوج ظفر موج کے ساتھ مقابلہ کرتے رہے جب تک دشمن نے ان کی طاقت کا لوہا نہیں مان لیا اور ساری ذلت و رسوائی کو برداشت کرتے ہوئے اس وقت تک چین سے نہ بیٹھے جب تک انشا کو بحکم آصف الدولہ شہر بدر نہ کرا دیا۔ ناک کا مسئلہ لکھنؤ کے ماحول سے زیادہ پیدا ہوا۔ دہلی کے زمانہ قیام میں مصحفی کو دیکھیے تو "خلیق، متواضع اور کم گو"[۸۱] نظر آتے ہیں۔ شعر گوئی میں ایسے مصروف و منہمک کہ دیکھنے سے "مجنون و مسکین وضع"[۸۲] معلوم ہوتے ہیں۔ اس دور کے معاصر تذکرہ نویسوں نے انھیں "عزیزے نیک سیرت، مسکین نہاد، خوش خو، متواضع، باادب، مرتبہ شناس، مہذب خلیق، شگفتہ پیشانی باتمکین"[۸۳] لکھا ہے۔ زمانہ دہلی میں نہ انھوں نے کسی امیر کے در کی خاک چھانی اور نہ شعر و شاعری کو ذریعہ معاش بنایا بلکہ معمولی سی تجارت سے اپنا پیٹ پالتے رہے[۸۴] سب سے ملتے مشاعروں میں شریک ہوتے اور خود اپنے گھر پر مشاعرہ کرتے جس میں شہر کے نامور و غیر نامور شعرا شریک ہوتے جس کی تفصیل ہم پچھلے صفحات میں دے آئے ہیں۔ مرزا قتیل سے ان کے مراسم یہیں سے شروع ہوئے۔ شاہ حاتم سے ملاقات بھی یہیں ہوئی۔ دلّی میں انھوں نے ذوق و شوق سے تعلیم حاصل کی۔ مولانا فخر الدین سے بھی یہیں بیعت ہوئے۔ شاعری ان کا مقصدِ حیات تھی جس میں وہ فی الواقع کچھ کرنا چاہتے تھے:

نہیں دل بستگی ہرگز کسو سے
مگر ہے مصحفی اک شعر کا عشق

ہے عشق سخن کا مصحفی کو
مائل نہیں اتنا سیم و زر پر

وہ جانتے تھے کہ تخلیقِ شعر کے لیے بے تعلقی ضروری ہے۔ تذکرۂ ہندی میں ایک جگہ لکھا ہے کہ "ایں فنِ شعر بے تعلقی بسیاری خواہد"[۸۵] مزاجاً وہ انشا کی طرح مجلسی آدمی نہیں تھے۔ اسی بے تعلقی نے ان میں ایک ایسی جھجک پیدا کر دی تھی جو انھیں مجلسی آدمی بننے نہیں دیتی تھی۔ وہ شاعری کر سکتے تھے لیکن محفل آرائی نہیں کر سکتے تھے۔ وہ قصیدہ لکھ سکتے تھے لیکن منھ زبانی، رو در رو مدح نہیں کر سکتے تھے۔ وہ اپنی شاعرانہ صلاحیتوں سے سننے والوں کو مسرور کر سکتے تھے لیکن اپنی زبان سے، اپنی گفتگو سے دوسروں کو خوش کرنے کی صلاحیت ان میں نہیں تھی۔ ان کا ذاتی المیہ یہ ہے کہ سرکار و دربار کی ملازمت کا مزاج نہ رکھتے ہوئے بھی ساری عمر ملازمت و توسل کے لیے سرگرداں رہے۔ انھوں نے اس دور کی

روشِ کے مطابق معیارِ معاش یہ بنایا: ع ’’جو شعر کی روٹی کھائے وہ شاعر ہے‘‘ لیکن اس معیار کے باوجود ساری عمر خود کو اس مزاج میں نہ ڈھال سکے جو سرکار دربار کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ ان کا اصل مزاج تو یہ تھا۔

نخوت سے جو کوئی پیش آیا   کج اپنی کلاہ ہم نے کرلی

مصحفی کے برخلاف انشا اپنے خاندانی ماحول، تربیت اور مزاج کے لحاظ سے سرکار دربار کے لیے نہایت موزوں تھے اور اسی وجہ سے ساری عمر عیش و آرام سے گزارتے رہے۔ جہاں گئے اور جس دربار سے وابستہ ہوئے کامیاب و کامران رہے۔ مصحفی درباری زندگی سے نامناسبت کی وجہ سے تلاشِ معاش ہی میں دربدر کی ٹھوکریں کھاتے، افلاس و بے زری کا شکار رہے۔ جس کا اظہار وہ دیوان دوم سے دیوان ہشتم تک تواتر کے ساتھ کرتے رہے۔ دیوان قصائد میں بھی ان کی یہ آواز سنائی دیتی ہے۔

ہے تین دن کے فاقے سے بیچارہ مصحفی   توڑی نہاری کچھ تو یہ مست الست کھائے
کیا مصحفی بتاویں ہم اس کا حال تجھ کو   عمر عزیز ہم نے جس بے کسی سے کاٹی
کیا مصحفی میں سعی کروں روزگار میں   تقدیر گھونٹے ڈالے ہے تدبیر کا گلو
اب میاں مصحفی کی ہے یہ معاش   چنے بیٹھے ہوئے اُبالتے ہیں

جہاں ملازم ہوئے ساری عمر وقت پر تنخواہ نہ ملنے کی شکایت کرتے رہے۔ میر نعیم خاں کے نوکر ہوئے تو تنخواہ نہ ملنے کی شکایت تین رباعیوں میں کی ہے:

دی بانٹ محل میں چپکے چپکے تنخواہ   اور ہم کو بہانوں ہی میں ٹالا کئی ماہ
انصاف سے کتنا دور ہے میر نعیم   لاحول ولا قوۃ اللہ باللہ

غیرت ان کے مزاج کا بنیادی وصف تھی۔ قصیدہ لکھتے ہیں تو عرضِ مدعا مختصر یا عام سا ہوتا ہے۔ انشا کی طرح ڈولی کہاروں کے ساتھ ایک لاکھ روپے کی فرمائش نہیں کرتے البتہ مدح پر زور رہتا ہے۔ ان کے اشعار اور تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی بس اتنی خواہش تھی کہ اتنی آمدنی ہو کہ ساتھ عزت کے زندگی بسر کرسکیں۔ جب یہ بھی میسر نہ آتی تو وہ اپنے دل کا غبار شعر کہہ کر نکالتے یا پھر روبرو ایسی بات کہہ دیتے کہ امیر ان کی منھ زوری سے نالاں ہو جاتے۔ اس کا انھیں خود بھی احساس تھا:

زبانِ مصحفی یارو ہے وہ آتش کا پرکالہ   کہ حکمِ قتل ہو تو پیش نادر شاہ بول اٹھے
اور باتیں ہیں ملایم مری پر وقت سخن   اتنا ہی عیب ہے اک مجھ میں کہ منھ زور ہوں میں

مصحفی کا المیہ یہ تھا کہ وہ فطرتاً مجلسی آدمی نہیں تھے لیکن ساری عمر مجلسی بننے کی کوشش کرتے رہے اور مجلسی نہ بن سکے۔ مزاج و خواہش کے اسی تضاد کی وجہ سے مختلف امراء کے جتنے در مصحفی نے جھانکے انشا، جرأت اور سودا نے مل کر بھی نہ جھانکے ہوں گے اور اسی لیے مصحفی کے ہاں اردو فارسی قصیدوں کی تعداد بھی ہر معاصر شاعر سے زیادہ ہے۔

مصحفی اپنی کلاہ کج کرکے ہی ناکامیوں کا مقابلہ کرتے ہیں۔ یہ کج کلاہی ان کے مزاج میں احساسِ افتخار کو بے حد بڑھا دیتی ہے اور اسی عمل سے وہ اپنی تخلیقی قوتوں کو سالم و برقرار رکھتے ہیں۔ اگر وہ یہ نہ کر پاتے تو اندر سے ٹوٹ پھوٹ کر بتاشے کی طرح بیٹھ جاتے۔ شاعرانہ تعلّی اور اظہارِ افتخار ہی سے وہ اپنا تزکیہ (کیتھارسس) کرتے ہیں۔ اسی لیے جتنی تعداد میں تعلّی اور احساسِ افتخار کے اشعار تواتر کے ساتھ، دیوانِ اول سے لے کر دیوانِ ہشتم تک مصحفی کے

ہاں ملتے ہیں کم شاعروں کے ہاں ملیں گے۔ ہم یہاں آٹھوں دواوین میں سے ایک ایک شعر درج کرتے ہیں جن سے ان کے لہجے اور رنگ و مزاج کو محسوس کیا جا سکتا ہے:

اے مصحفی میں افصح شیریں سخناں ہوں   کب مجھ سے طرف ہو سکے ہے ہر کوئی پاجی
مصحفی ریختہ پہنچا ہے مرا رتبے کو   شوریاں گرد ہے مرزا کی بھی مرزائی کا
مصحفی گرچہ سبھی مرغ نوا سنج ہیں خوب   باغ معنی میں نہیں ایک غزل خواں مجھ سا
بعد صد قرن کوئی ایسا بھی آ جاتا ہے دور   سچ ہے ہر وقت تو ہوتے نہیں پیدا ہم لوگ
مٹا دیتے ہیں دم میں علتِ شعر   کہ اس فن میں دھنتر بید ہیں ہم
میں شرق و غرب کو اے مصحفی کیا غربال   نہ تجھ سا شاعرِ شیریں سخن نظر آیا
حسد کی جا نہیں اے مصحفی کلام ان کا   کہ اپنے وقت کے مرزا و میر ہم بھی ہیں
کلام میر کا ہو مصحفی کہ مرزا کا   نہ پا سکے گا مرے انتخاب سے پیوند

مصحفی اپنے غیر مجلسی مزاج کی وجہ سے ساری عمر اکیلے پن کے احساس میں مبتلا رہے۔ نوجوانی میں بھائیوں اور اقربا سے ناراض ہو کر امروہہ سے آنولہ چلے گئے اور وہاں سے نواب محمد یار خاں امیر کے ملازم ہو کر ٹانڈہ چلے آئے۔ تین مہینے بعد جنگ سکرتال کے نتیجے میں جب ٹانڈہ ویران ہوا تو وہ لکھنؤ چلے آئے اور تنگی ترشی سے گذر اوقات کر کے ایک سال بعد وہاں سے دلی آ گئے اور تقریباً بارہ سال یہاں رہ کر اس کے ماحول و مزاج میں ایسے رچ بس گئے کہ ساری عمر اس سے نہ نکل سکے۔ اکیلے پن کے اپنے مزاج کی وجہ سے لکھنؤ میں بیالیس سال گزارنے (۱۱۹۸ھ تا ۱۲۴۰ھ) کے باوجود وہ لکھنؤ کے مزاج کو پوری طرح قبول نہ کر سکے۔ لکھنؤ ان کے مزاج و شخصیت کا اس طرح حصہ نہ بن سکا جس طرح بارہ برس میں دلی ان کا اصل وطن بن گیا تھا۔ ان کے آٹھوں دواوین میں دلی کی یادیں گونجتی سنائی دیتی ہیں۔ اپنے اسی مزاج کی وجہ سے وہ ساری عمر لکھنؤ میں دلی کو یاد کرتے رہے اور بیالیس سال لکھنؤ میں بھی، ساری درباداری اور معرکوں کے باوجود وہ اکیلے رہے۔ دیوان ہفتم کا یہ شعر دیکھیے جس میں وہ دلی کو اب بھی اپنا وطن سمجھ رہے ہیں:

دلی کہیں ہیں جس کو زمانے میں مصحفی   میں رہنے والا ہوں اسی اجڑے دیار کا

اسی سلسلے کے دو ایک شعر اور دیکھیے۔

اب تو میں دلی سے لاکھوں کوس ہوں اے مصحفی   رہنے والا تھا کبھی اس کشورِ معمور کا
اے مصحفی مت پوچھ کہ دلی سے نکل کر   کیا کہیے کہ ہم کیسے پشیمان ہوئے ہیں
کیونکہ دلی سے لکھنؤ ہے خوب   نہ وہ کوچے ہیں یاں، نہ وہ گلیاں

ان اشعار کا اگر ان اشعار سے مقابلہ کیا جائے جو مصحفی نے لکھنؤ کے متعلق کہے ہیں تو معلوم ہوگا کہ وہ لکھنؤ میں "جنگل کا پھول" بن کر ناقدری کا رونا روتے رہے:

مصحفی لکھنؤ میں کیا مری قدر   اس خرابے میں ہوں میں بن کا گل

لکھنؤ اور دلی کی اسی اندرونی کش مکش نے ان کے اکیلے پن کے احساس کو اور گہرا کر دیا:

ہر چند لکھنؤ میں رہے ہم پہ مصحفی   اس شہر سے دل اپنا تو بیزار ہی رہا
پورب میں آئے چھوڑ کے دلی سے شہر کو   اے مصحفی لے آئی ہے قسمت کدھر ہمیں

کیا لکھنؤ کو چھوڑتے لگتا ہے مصحفی   جب ہم نے دلّی شہر سا گلزار تج دیا

یہاں رہ کر جیسا کہ "مجمع الفوائد" میں لکھا ہے انھوں نے متعہ کیا۔ مدخولہ کو گھر میں رکھا۔ عورتوں سے تعلقات قائم کیے لیکن شادی نہیں کی۔ ساری عمر اولاد سے محروم رہے اور اکیلے چھڑے زندگی گزارتے رہے۔ اس کشمکش کا ایک سبب اور بھی تھا۔ دلّی میں وہ مولوی فخر الدین کے مرید تھے اور اس دور میں تصوف ان کو وہ باطنی سکون بہم پہنچا رہا تھا جو اس دور کے عام فرد کی ایک داخلی ضرورت تھی۔ لکھنؤ میں یہ ماحول نہیں تھا۔ ہر طرف عیش و طرب کے نغمے تھے۔ اس ماحول نے، افلاس و بے زری کے ساتھ مل کر، ساری عمر انھیں مضطرب و بے چین رکھا اور ان کا رجحان الحاد و آزاد مشربی کی طرف ہو گیا جس کا اظہار انھوں نے اپنے اشعار میں کیا ہے۔ کبھی وہ اسے قبول کرتے ہیں لیکن جلد ہی مسترد کر دیتے ہیں۔ مذہب کے سلسلے میں یہ کشمکش ہمیں دیوان دوم سے لے کر دیوان ہشتم تک تواتر کے ساتھ ملتی ہے:

نہ شریعت نہ طریقت نہ حقیقت نہ مجاز   کون کافر مجھے کہتا ہے مسلماں ہے یہ
سنی و شیعہ کے قضیہ میں ہے حیراں مری عقل   نہیں ہلتا یہ عجب در رہ دیں پتھر ہے
کچھ اختلاف نہ تھا دینِ احمدی میں ذرا   منافقوں نے جو چاہا سو اختلاف کیا

مصحفی فرقہ پرستی کو "در رہ دیں" کا پتھر سمجھتے تھے۔ وہ صاف گو انسان تھے۔ منافقت سے نفرت کرتے تھے اور جو دل میں ہوتا اسے زبان پر لے آتے۔ اس کشمکش نے انھیں چڑچڑا اور بے لحاظ ضرور بنا دیا تھا لیکن ان کے اندر ظالم و مظلوم ایک ساتھ زندہ تھے جس نے تخلیقی سطح پر ان کے لہجے کو معتدل، دھیما اور قدرے نرم بنا دیا تھا۔ ان کے مزاج میں تخلیقی سطح پر تھوڑا سا میر بھی موجود ہے اور بہت سا سودا بھی اور ان دونوں کو ملا کر وہ ایک نیا سا رنگ بناتے ہیں اسی طبعی حالت اور معمولیت (Normality) سے ان کی شاعری کا مزاج بنتا ہے۔

مصحفی کی شخصیت کی تعمیر میں حصولِ علم کے شوق نے بڑا کردار ادا کیا۔ مکتب کی تعلیم کے دوران ہی ان کی شاعری کا آغاز ہوا اور جب وہ امروہہ چھوڑ کر آنولہ اور وہاں سے ٹانڈہ آئے تو علم کا یہ شوق ان کے اندر موجود تھا لیکن حالات سازگار نہ ہونے کی وجہ سے وہ اسے جاری نہ رکھ سکے۔ جنگ سکرتال کے بعد جب ٹانڈہ اجڑا تو وہ لکھنؤ چلے آئے اور وہاں ایک سال رہ کر جب پہلی بار دلّی آئے تو تعلیم کا سلسلہ دوبارہ شروع کیا جو تیس سال کی عمر تک جاری رہا۔ جب دلّی سے لکھنؤ آئے تو یہاں آ کر علم عربی، طبیعی و الٰہی و ریاضی کی تعلیم حاصل کی اور اس کمی کو دور کیا جو علمِ عربی کے سلسلے میں وہ محسوس کرتے تھے۔ علم عروض بھی انھوں نے یہیں حاصل کیا اور ایک رسالہ بھی تالیف کیا۔ کتب بینی کا ساری عمر شوق رہا اور علم بڑھانے کے عمل میں وہ ساری عمر لگے رہے:

مصحفی تھا زبس کہ عاشقِ شعر   مرتے مرتے رہی کتاب میں جاں

اس علم نے ان کی شاعری کو جلا بخشی اور خصوصاً قصائد میں ایسا رنگ بھرا جو ممتاز و منفرد ہے۔ وہ بنیادی طور پر اردو کے شاعر ہیں لیکن فارسی پر انھیں کمال کی قدرت حاصل ہے۔ فارسی میں ان کے دو دیوان، تین تذکرے اور غیر مطبوعہ "مجمع الفوائد" ان کی فارسی دانی کا کھلا ثبوت ہیں۔ انھوں نے عربی میں بھی شاعری کی جس کے کچھ نمونے "مجمع الفوائد" میں موجود ہیں۔ رواجِ زمانہ کے مطابق ان کی ساری توجہ اردو شاعری پر رہی جس کے وہ پُرگو شاعر تھے۔ "عقدِ ثریا" میں ایک جگہ لکھا ہے کہ "باوجود مہارت کلی در زبانِ فارسی بمقتضائے رواجِ زمانہ خود را در مسلکِ ریختہ گویاں کشیدہ صرف اوقات عزیز در ریختہ گوئی می کرد......" [۸۲]

مصحفی ایک باشعور شاعر تھے وہ ایک ایسے تنقیدی شعور کے مالک تھے جو انھیں اس بات سے باخبر رکھتا ہے کہ وہ کیا کر رہے ہیں اور اسے کیسے کرنا چاہیے۔ تذکروں سے ان کے شاعرانہ اور اک اور تنقیدی بصیرت کا پتا چلتا ہے۔ "مجمع الفوائد" سے ان کے مطالعے اور رنگا رنگ علمی شوق کا اندازہ ہوتا ہے۔ اسی سے ان کی شخصیت اور مزاج میں شاہ حاتم کی طرح، خود کو بدلنے اور نئے رنگِ سخن اختیار کرنے کی غیر معمولی صلاحیت پیدا ہوئی۔ مصحفی نے کم و بیش اسی عمر میں شاعری شروع کی جس عمر میں شاہ حاتم نے کی تھی۔ پہلے شاہ حاتم آبروؔ تاجیؔ کے ساتھ ایہام گوئی کی تحریک شاعری میں شامل رہے اور اس رنگ میں اپنا دیوان مرتب کیا۔ جب یہ رنگ سخن بدلا تو انھوں نے پختہ عمر کو پہنچ کر خود کو بدلا اور "ردِ عمل کی تحریک" میں مرزا مظہر و یقین کے ساتھ شامل ہو کر اپنے پہلے دیوان کو مسترد کر دیا اور نیا دیوان "دیوان زادہ" کے نام سے مرتب کیا اور قدیم دیوان سے جو غزلیں شامل کیں ان کے زبان و بیان کو بھی جدید طرز کے مطابق کر دیا۔ آخری دور میں وہ ایسی شاعری کرتے رہے جو میر و سودا کے مزاج شاعری سے قریب تھی۔ اسی زمانے میں شاہ حاتم نے نوجوان شعرا کی زمینوں میں غزلیں کہیں۔ مصحفی بھی خود کو شاہ حاتم کی طرح بدلتے اور بدلتے زمانے کے ساتھ چلتے رہے۔ پہلے انھوں نے میر و سودا کے رنگ میں شاعری کی۔ "تازہ گوئی" اور "سادہ گوئی" کو اپنی شاعری کا شعار بنایا۔ لکھنؤ آئے تو "معاملہ بندی" کی مقبولیت دیکھ کر اس رنگ کو اختیار کیا اور جب ناسخ کی "معنی بندی" کا رواج ہوا تو انھوں نے بھی یہی رنگ اختیار کر لیا اور شاہ حاتم کی طرح آخر وقت تک استادِ وقت کے طور پر مقبول رہے۔ اس کا یہ نقصان ضرور ہوا کہ وہ رنگِ سخن جو دیوان اول میں نمایاں ہو رہا تھا، پروان نہ چڑھ سکا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مصحفی، شاہ حاتم کی طرح، مقبول شاعر تو رہے لیکن میرؔ کی طرح عظیم شاعر نہ بن سکے۔ بحیثیت استاد ان کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ اتنا بڑا استاد آج تک پیدا نہیں ہوا۔ ایسا استاد جس کے شاگرد خود بڑے استاد ہوئے۔ اردو شاعری کی روایت کا کم و بیش بڑا سلسلہ مصحفی سے منسوب ہے۔ جس میں میر خلیقؔ کے تعلق سے میر انیس اور ضمیرؔ کے تعلق سے مرزا دبیر کی روایتِ شاعری اور امیرؔ کے تعلق سے جلیلؔ کی روایت آ جاتی ہے۔ آتش بھی مصحفی ہی کے شاگرد ہیں۔ لکھنؤ میں روایتِ شاعری کے جتنے سلسلے ہیں وہ سب مصحفی سے جڑے ہوئے ہیں اور یہ سلسلہ بالواسطہ فراق گورکھپوری تک آتا ہے۔ ریاض الفصحاء میں خود مصحفی نے لکھا ہے کہ "در زبانِ اردوئے ریختہ قریب صد کس امیر زادہا و غریب زادہا بحلقۂ شاگردی من آمدہ باشند و فصاحت و بلاغت از من آموختہ [۸۷]۔ دہلی میں ان کے پہلے شاگرد میاں عسکری نالاں تھے جس کا ذکر انھوں نے تذکرۂ ہندی میں کیا ہے [۸۸]

حواشی:

[۱] (الف) مجمع الفوائد، غلام ہمدانی مصحفی (قلمی) ص ۳۴۳ مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لاہور۔

(ب) ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی مصحفی مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۲۸۶، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۲] تذکرۂ ہندی، مصحفی، ص ۲۴۷، مرتبہ مولوی عبدالحق، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۳] مولدِ مصحفی، سید سخی حسن، ص ۱۲۴، سہ ماہی اردو اکتوبر ۱۹۵۹ء

[۴] مصحفی اور سودا: قاضی عبدالودود، ص ۱۷۴، اردو ادب علی گڑھ، شمارہ اکتوبر ۱۹۵۰ء

[۵] مجمع الفوائد (قلمی) ص ۳۲۶، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۶] شعرائے ہندی، تذکرہ میر حسن مکتوبہ ۱۱۸۸ھ، مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، ص ۲۷۰، لکھنؤ ۱۹۷۹ء

[۷] بحوالہ دستور الفصاحت، احمد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۳ (دیباچہ) رامپور ۱۹۴۳ء

[۸] روزنامچہ (۱۲۲۹ھ) ورق ۴۰ الف، بحوالہ دستور الفصاحت، احمد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۳ (دیباچہ) رامپور ۱۹۴۳ء (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۹] مصحفی، حیات وکلام، افسر صدیقی امروہوی، ص ۴۳، مکتبۂ نیا دور۔ کراچی ۱۹۷۵ء

[۱۰] عبدالحق بحیثیت محقق، (۳) قاضی عبدالودود، رسالہ ''معاصر'' ۱۵، ص ۹۰، پٹنہ

[۱۱] کلیاتِ مصحفی، دیوان ششم، مرتبہ نورالحسن نقوی، ص ۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۱۲] ریاض الفصحاء، مصحفی مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۲۸۸، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۱۳] مصحفی: حیات وکلام، افسر صدیقی امروہوی، ص ۳۷، مکتبہ نیا دور کراچی ۱۹۷۵ء

[۱۴] عقدِ ثریا، مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۵۹، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء

[۱۵] مجمع الفوائد (قلمی) محولہ بالا ص ۳۲۷

[۱۶] ایضاً، ص ۳۲۷۔۳۲۸

[۱۷] تذکرہ ہندی، مصحفی، محولہ بالا، ص ۱۷۹۔ محولہ بالا

[۱۸] عقدِ ثریا، مصحفی، ص ۴۷، محولہ بالا

[۱۹] تذکرہ ہندی، ص ۷۹، محولہ بالا

[۲۰] تذکرہ ہندی، ص ۱۳۸، محولہ بالا

[۲۱] ایضاً، ص ۲۵۴

[۲۲] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۳۴۸، مجلس ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۷۰ء

[۲۳] مصحفی: حیات وکلام، افسر صدیقی امروہوی، ص ۵۳، مکتبہ نیا دور کراچی ۱۹۷۵ء

[۲۴] تذکرہ ہندی، ص ۲۴۷۔۲۴۸، محولہ بالا۔ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۲۵] ایضاً۔ ص ۳۱

[۲۶] ریاض الفصحاء، ص ۲۸۷، محولہ بالا۔ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۲۷] ریاض الفصحاء، ص ۲۸۷، محولہ بالا

[۲۸] ایضاً، ص ۲۸۷

[۲۹] مجمع الفوائد (قلمی) ص ۳۳۹، محولہ بالا

[۳۰] تذکرہ ہندی ص ۱۳، محولہ بالا

[۳۱] ایضاً، ص ۱۷۹

[۳۲] ایضاً، ص ۱۷۹

[۳۳] ایضاً، ص ۱۴

[۳۴] ایضاً، ص ۱۴

[۳۵] ایضاً، ص ۱۴

[۳۶] ایضاً، ص ۱۴

[۳۷] تذکرۂ شعرائے اردو، میر حسن، مرتبہ محمد حبیب الرحمٰن خاں شیروانی، ص ۱۲۸، دہلی ۱۹۴۰ء

[۳۸] مجموعہ نغز، جلد دوم، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ حافظ محمود شیرانی، ص ۱۸۹، ترقی اردو بورڈ ایڈیشن ۱۹۷۳ء

[۳۹] تذکرۂ ہندی، بحوالہ بالا ص ۸۳

[۴۰] تذکرۂ ہندی، ص ۲۶۱

[۴۱] تذکرۂ ہندی، ص ۲۵۵

[۴۲] تذکرۂ ہندی، ص ۲۲۸

[۴۳] تذکرۂ ہندی ۱۵۷

[۴۴] تذکرۂ ہندی ص ۸۳

[۴۵] مجموعہ نغز جلد دوم بحوالہ بالا ص ۱۸۹

[۴۶] عقد ثریا بحوالہ بالا، ص ۲۷ اور تذکرۂ ہندی، ص ۹۳

[۴۷] تذکرۂ ہندی بحوالہ بالا ص ۲۰۴

[۴۸] عقد ثریا بحوالہ بالا ۵۵

[۴۹] تذکرۂ ہندی بحوالہ بالا، ص ۸۰

[۵۰] تذکرۂ ہندی، ص ۳۱

[۵۱] ریاض الفصحاء، بحوالہ بالا ص ۳

[۵۲] ریاض الفصحاء ص ۳۳۹

[۵۳] عقد ثریا، بحوالہ بالا، ص ۲

[۵۴] عقد ثریا بحوالہ بالا، ص ۴۶

[۵۵] عقد ثریا، بحوالہ بالا، ص ۱۳-۱۴

[۵۶] ایضاً، ص ۱۴ (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۵۶] تذکرۂ ہندی بحوالہ بالا ۱۸۷-۱۸۸

[۵۷] دستور الفصاحت، احمد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۴، ہندوستان پریس رام پور ۱۹۴۳ء

[۵۸] دستور الفصاحت، بحوالہ بالا، ص ۹۴ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے. حواشی ب)

[۵۹] مجمع الفوائد (قلمی) بحوالہ بالا ص ۳۴۲۔ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے. حواشی ب)

[۶۰] تذکرہ ہندی، بحوالہ بالا ص ۲۵

[۶۱] عماد السعادت، میر غلام علی، ص ۱۱۷، مطبع نولکشور ۱۸۹۷ء

[۶۲] تذکرہ ہندی، بحوالہ بالا، ص ۱۱۸

[۶۳] ایضاً ص ۶۶

[۶۴] مجمع الفوائد (قلمی) بحوالہ بالا ص ۳۷۰

[۶۵] مصحفی کا ایک اور فارسی دیوان، سید احتشام حسین، ص ۶۱، مطبوعہ سہ ماہی "اردو" کراچی اپریل ۱۹۶۷ء

[۶۶] ریاض الفصحاء، مصحفی، ص ۱-۳، بحوالہ بالا

[۶۷] ایضاً، ص ۲۵۰

[۶۸] ایضاً، ص ۲۵۰-۲۵۱

[۶۹] تاریخ اودھ جلد ۴، نجم الغنی خاں، ص ۱۶۶، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۱۹ء

[۷۰] تذکرہ ہندی، بحوالہ بالا، ص ۱۲۶

[۷۱] عقد ثریا، مصحفی، بحوالہ بالا ص ۳۳۔ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۷۲] تذکرہ ہندی، مصحفی، بحوالہ بالا، ص ۱۲۵-۱۲۶۔ (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۷۳] کلیاتِ مصحفی، قصائد، جلد نہم، مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، ص ۲۱۰۔۲۱۲ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۹ء

[۷۴] سودا کا ایک قصیدہ؟ امتیاز علی خاں عرشی، مطبوعہ اردو ادب ص ۲۵ علی گڑھ ۱۹۵۰ء

[۷۵] ایضاً

[۷۶] کلیاتِ سودا، مرتبہ عبدالباری آسی، مطبع نولکشور، ۱۹۳۲ء

[۷۷] سودا کا ایک قصیدہ از امتیاز علی خاں عرشی بحولہ بالا ص ۳۲

[۷۸] مصحفی اور سودا، قاضی عبدالودود ص ۱۷۸۔۱۷۹، اردو ادب علی گڑھ اکتوبر ۱۹۵۰ء

[۷۹] کلیاتِ مصحفی، جلد نہم مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی ص ۲۱۰۔۲۱۲ مجلس ترقی اردو ادب لاہور ۱۹۹۹ء

[۸۰] تذکرۂ ہندی، مصحفی، ترجمہ سودا، بحولہ بالا ص ۱۲۶

[۸۱] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ سرور، ص ۵۹۰، دہلی یونیورسٹی دہلی، ۱۹۶۱ء

[۸۲] طبقات الشعراء، قدرت اللہ شوق، مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۳۶۵ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء

[۸۳] مجموعۂ نغز قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی ص ۱۸۹، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۳۳ء

[۸۴] تذکرۂ شعرائے اردو، میر حسن مرتبہ محمد حبیب الرحمٰن خاں شروانی، ص ۱۶۸، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء

[۸۵] تذکرۂ ہندی، مصحفی، ص ۷۱، بحولہ بالا

[۸۶] عقد ثریا بحولہ بالا ص ۲

[۸۷] ریاض الفصحاء، مصحفی بحولہ بالا ص ۲۸۷

[۸۸] تذکرۂ ہندی، بحولہ بالا، ص ۲۶۰

حواشی "ب"

بحوالہ حواشی ۲

"ان کے اسلاف بادشاہ کے گھر کے ملازم رہے ہیں۔ جن دنوں سے سلطنت میں شدید تفرقہ در آیا (جب سے) اس خاندان کی سلطنت بھی مٹی میں مل گئی (البتہ) ان سب کو دنیادی فائدے کا پورا حصہ ملا"

بحوالہ حواشی ۵

"چوں کہ بعض دوستوں کے دلوں میں میرے نسب نامے کے بارے میں شکوک تھے۔ غرض یہ کہ میں ان کی طرح مجہول النسب نہیں تھا سوا اپنے آبا و اجداد کی زبان سے جو کچھ بھی اس مسکین کے کانوں تک پہنچا ہے اس کو تشہیر کے صفحے پر رقم کرتا ہوں"

بحوالہ حواشی ۸

"ایک دن جب میں ان بزرگ وار کے گھر گیا تو میری مصحفی سے تفصیلی ملاقات ہوئی..... فرماتے تھے کہ ان کی جائے پیدائش بلم گڑھ ہے جو شاہجہاں آباد سے متصل ہے"

بحوالہ حواشی ۲۴

"ابتدائے جوانی ہی سے موزونیٔ طبع کے سبب تحصیلِ علم میں مشغول تھا۔ چناں چہ پہلے (جب) بزرگوں کی صحبت کے فیض سے زبانِ فارسی کی نظم ونثر اور تحقیقِ محاورہ واصلاح (کی تحصیل سے) فراغت حاصل کرلی (تو) زمانے کے رواج کے تقاضے کے مطابق ریختہ گوئی میں ہمہ تن مصروف ہوگیا اور وہ اس وجہ سے کہ ریختہ کے مقابلے میں فارسی شعر گوئی ہندوستان میں کم ہے اور فی زمانہ ریختہ بھی فارسی کے مرتبے پر پہنچ چکا ہے۔ شاہجہاں آباد میں نجف خان کے دور میں بارہ سال گوشۂ عزلت میں گزارے اور زبانِ ریختہ کو اردوئے معلّٰی کے درجے پر پہنچادیا (لیکن) تلاشِ معاش کے لیے اس قیامت میں بھی کسی کے دروازے پر نہ گیا"

بحوالہ حواشی ۲۶

"شاہجہاں آباد میں تیس سال کی عمر تک فارسی اور اس کی نظم ونثر کی تکمیل کا اچھا وقت ملا تھا"

بحوالہ حواشی ۵۵

"جن دنوں کہ یہ فقیر غلام علی خاں ولد بھکاری خان کے ساتھ کہ موصوف خلافت جہاں بانی کی پیش گاہ سے شاہانہ تکریمات کی خلعت وزیر الممالک نواب آصف الدولہ اور سرہشتن بہادر کے بندگان عالی کے لیے لائے تھے سنہ گیارہ سو اٹھانوے (۱۱۹۸ھ) کی صعوبت برداشت کر کے شاہجہاں آباد سے لکھنؤ پہنچا"

بحوالہ حواشی ۵۸

"جب دیکھا کہ کوئی شخص متوجہ نہیں ہورہا ہے تو (مصحفی نے) جرأت سے مقابلہ کا ڈول ڈالا اور تن تنہا جرأت اور اس کے شاگردوں کے لشکر کے سامنے آ گیا اور تھوڑے سے عرصے ہی میں اپنے بہت سے شاگرد پیدا کر لیے"

بحوالہ حواشی ۵۹

"جرأت اور اس کے ہم رتبہ شاگرد نے اس دلیری سے کئی بار میدانِ مسابقت میں قدم رکھا لیکن معاویہ کی طرح حضرتِ علی سے شکستہائے فاش کھا کر اور بالآخر حسد سے اپنے قلب کو خالی کر کے ملیامیٹ ہوگیا"

بحوالہ حواشی ۷۱

"اگرچہ وہ کم علم آدمی تھا لیکن ذکاوت وروانیٔ طبع اس کے کلام سے نمایاں ہے..... چناں چہ حقیقت یہ ہے کہ اس کا نام بھی ہندوستان میں بازاریوں کے وردِ زبان ہے اور اس کے دیوان کی غزلیات بھی چاروں طرف ہر جاہل اور ان پڑھ کی زبان پر ہیں....."

بحوالہ حواشی ۷۲

"اس کے بعض اشعار کو کھلے توارد اور واضح اغلاط کی دریافت کے سبب جہل وسرقہ سے بھی نسبت دیتے ہیں"

بحوالہ حواشی ۷۴

"وہ چند سطور جو مرزا محمد رفیع المتخلص بہ سودا کے ایک شاگرد رشید کی تصنیف ہیں مع (اس کے) ایک (ہجویہ) قصیدے کے جو نوسو پچاس اشعار پر مشتمل ہے، جب اس مطبع کے مہتمم کے پیشِ نظر آئیں تو ان کو بطور دیباچے کے اس کلیات معجز نکات کے آغاز میں شامل کر دیا"

پانچواں باب

غلام ہمدانی مصحفی

تصانیف: تذکرے، دواوین، مجمع الفوائد۔

مطالعۂ شاعری: غزل، مثنوی، قصیدہ وغیرہ۔ مصحفی کی زبان

(الف) مصحفی کے تذکرے:

غلام ہمدانی مصحفی (۱۱۶۰ھ۔ ۱۲۴۰ھ) نے اردو و فارسی دواوین کے علاوہ تین تذکرے بھی لکھے۔ عقد ثریا (۱۱۹۹ھ)، تذکرۂ ہندی (۱۲۰۹ھ) اور ریاض الفصحا (۱۲۳۶ھ)۔ ”عقد ثریا“ فارسی گویوں کا اور ”تذکرۂ ہندی“ اردو شعرا کا تذکرہ ہے۔ ”ریاض الفصحا“ میں ۳۵ فارسی گو، ۱۲ فارسی و اردو گو اور باقی اردو شعرا ہیں۔ یہ تینوں تذکرے فارسی زبان میں لکھے گئے ہیں اور علی الترتیب مولوی عبدالحق کے مشترک مقدمے کے ساتھ ۱۹۳۴ء، ۱۹۳۳ء اور ۱۹۳۴ء میں شائع ہو چکے ہیں۔ ”عقد ثریا“ کے قلمی نسخے خدا بخش اورینٹل لائبریری پٹنہ (کتابت ۲۴ ذیقعد ۱۲۴۴ھ بمقام لکھنؤ)، رضا لائبریری رامپور مکتوبہ ۱۲۵۵ھ اور برٹش میوزیم میں ہیں۔ ”تذکرہ ہندی“ کا ایک قلمی نسخہ رضا لائبریری رامپور میں ہے جو محسن علی محسن مؤلف ”سراپا سخن“ کا لکھا ہوا ہے۔ اس کا ایک نسخہ خدا بخش اورینٹل لائبریری میں بھی ہے جو ۲ رصفر ۱۲۳۸ھ کا مکتوبہ ہے۔ ایک نسخہ ندوۃ العلماء، لکھنؤ میں محفوظ ہے جسے ”تذکرۃ الشعراء“ کے نام سے ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری نے مرتب کر کے ۱۹۸۰ء میں لکھنؤ سے شائع کیا ہے۔ یہ دراصل تذکرۂ ہندی کا مسودۂ اول ہے۔ تذکرہ ہندی کا ایک نسخہ برٹش میوزیم میں بھی محفوظ ہے۔ ”ریاض الفصحا“ کا ایک قلمی نسخہ رضا لائبریری رامپور میں ہے جس کے بارے میں جناب امتیاز علی خاں عرشی کا خیال ہے کہ یہ شاید ”خود مصحفی کا مسودہ ہو“[۱] اس کا ایک نسخہ مکتوبہ ۱۲۴۷ھ، شاگرد مصحفی رمضان بیگ طپاں کا لکھا ہوا خدا بخش لائبریری پٹنہ میں بھی موجود ہے۔ یہ تینوں تذکرے تقریباً ۴۴ سال کے عرصے میں لکھے گئے۔ ”عقد ثریا“ کا آغاز ۱۱۹۴ھ میں ہوا اور ریاض الفصحا ۱۲۳۶ھ میں مکمل ہوا۔

(۱)

عقد ثریا، ۱۱۹۹ھ میں مکمل ہوا۔ مصحفی نے ”زہے باغ باصفا“[۲] سے اس کا سال تصنیف نکالا ہے اور عبارت میں بھی ”در یک ہزار و یک صد و نود و نہ این تذکرۂ عجیبہ...... صورت اختتام پذیرفتہ“[۳] کے الفاظ لکھے ہیں۔

یہ تذکرہ مرزا محمد حسن قتیل کی تحریک پر لکھا گیا جیسا کہ مصحفی نے وجہ تالیف میں بیان کیا ہے۔

"مرزا محمد حسن قتیل...... در ایامے کہ مجلسِ مشاعرہ بفقیر خانہ زینت انعقاد داشت از ساحتِ لشکر نواب ذوالفقار الدولہ بہادر شاہجہاں آباد گذر افگند۔ زمزمۂ غزل فارسی بگوش ایں مزاج دانِ سخن رسانیدہ باعث شعر فارسی خواندن در مجلس ریختہ گویاں گردید ..... چوں مرزائے مزبور تحیلے سیاحت کردہ و در مجلس وضیع و شریف رسیدہ نظم و نثر از اشعار و احوالِ معاصرین جستہ جستہ بر بیاض خاطر خود منقوش داشت۔ روزے ایں ہمہ رطب و یابس را بنظرِ قبول من زیا نمودہ فسونِ تالیف تذکرۂ معاصرین بگوشم دمیدہ۔ اسامی چند ازاں ہا بقلم تحریر من در آوردہ مسودہ احوال بعضے را بر بیاض مختصرے بدست من نویسانیدہ یاد آوردن یاران و دوستان بیادم داد" [۴]

اس تذکرے میں مصحفی نے عہدِ محمد شاہ سے شاہ عالم تک کے فارسی گو ایرانی و ہندوستانی شعرا کے مختصر حالات اور انتخابِ کلام حروف تہجی کے اعتبار سے درج کیے ہیں اور جہاں کسی ایسے شاعر کو شامل کیا ہے جو اس زمانی دائرے میں نہیں آتا وہاں اس کی وجہ بھی بیان کر دی ہے مثلاً بیدل کو شامل کرنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ "اگرچہ ذکر ایں بزرگ دریں تذکرہ آوردن واجب نبود اما چوں بنائے ایں عمارت از شاعران احیائے عہد فردوس آرام گاہ است و مشار الیہ ہم تا اوائل جلوس والا بقید حیات بود لہٰذا ضرور افتادہ کہ اگر برخے از احوال و اشعار او نیز صورت تسطیر یابد، خوب است" [۵]

مصحفی نے اس تذکرے کو بیاض کا نام دیا ہے اور کم از کم تین جگہ اسے بیاض ہی لکھا ہے۔۔۔۔ "ایں تذکرۂ عجیبہ کہ گویا فی الحقیقۃ بیاض است" [۶] قائم چاند پوری کو شامل تذکرہ کرنے کا جواز دیتے ہوئے لکھا ہے "و چوں ایں تذکرہ را ماہیت بیاض ہم ہست" [۷] مولوی فخر الدین کو شاملِ تذکرہ کرنے کی وجہ بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ "ایشاں در کمالاتِ اظہار کمالِ شاعری نبودہ لہٰذا تخلص نہ گزاشتہ بطور بیاض بہ تحریری آید" [۸] ان عبارات کو پڑھ کر مصحفی کے نزدیک بیاض اور تذکرہ کا فرق یہ معلوم ہوتا ہے کہ بیاض میں ہر قسم اور ہر دور کے شاعر کا کلام شامل کیا جا سکتا ہے۔ اس شاعر کا کلام بھی شامل کیا جا سکتا ہے جس نے تخلص بھی اختیار نہ کیا ہو اور کبھی کبھار تفننِ طبع کے لیے چند اشعار کہے ہوں جب کہ تذکرہ میں صرف اس دور یا زمانی دائرے کے باقاعدہ شاعروں کا کلام و حالات شامل کیے جا سکتے ہیں جس کے لیے تذکرہ لکھا جا رہا ہے۔ قائم کا کوئی دیوان فارسی میں نہیں ہے اور خود فارسی کا کلام بھی بہت کم ہے لیکن عقد ثریا کی بیاضی حیثیت کی وجہ سے مصحفی نے قائم کو شاملِ تذکرہ کر لیا ہے۔ اسی طرح مولوی فخر الدین کو، جو مصحفی کے استاد و مرشد ہیں اور جنھوں نے بہت کم شعر کہے ہیں بیاضی حیثیت کی وجہ سے تذکرہ کے "خاتمہ" میں شامل کر لیا ہے۔ اسی لیے مصحفی عقدِ ثریا کو "تذکرۂ عجیبہ" اور "بیاض" کہتے ہیں۔ "عقدِ ثریا" میں ۱۴۷ شاعروں کا انتخاب کلام اور حالات درج ہیں۔ ان کے علاوہ مولوی فخر الدین اور میر محمد حسین لندنی کا ایک ایک شعر بھی دیا گیا ہے۔

مصحفی نے اس تذکرہ کی تیاری میں "بیاضِ قتیل" اور ان کی یادداشتوں سے استفادہ کیا ہے [۹] جس کا "تذکرۂ ہندی" میں بھی اظہار کیا ہے: "چناں چہ اشعار فارسی اش پیش فقیر در شاہجہاں آباد بوساطتِ مرزا قتیل رسیدہ بودند" [۱۰]۔ ان مآخذ کے علاوہ غلام علی آزاد بلگرامی کے تذکرے "خزانۂ عامرہ" [۱۱] اور والہ داغستانی کے تذکرے "ریاض الشعراء" [۱۲] سے بھی استفادہ کیا ہے۔ ان کے علاوہ "عقد ثریا" میں "یدِ بیضا" اور "سرو آزاد" کا حوالہ بھی آیا ہے [۱۳] ایک جگہ "بقول ملا نظر علی ہمدانی" [۱۴] کا حوالہ بھی ملتا ہے۔ ایک اور جگہ حاکم لاہوری کے تذکرے "مردمِ دیدہ" کا ذکر بھی آیا ہے اور مصحفی نے بتایا ہے کہ حاکم لاہوری نے پہلے اس تذکرہ کا نام "تحفۃ المجالس" رکھا تھا

کیونکہ اس میں وہ شعرا شامل تھے جن سے حاکم لاہوری کی ملاقات ہوئی تھی لیکن میر غلام علی آزاد بلگرامی کی تجویز پر ''برعایتِ ایہام'' اس کا نام ''مردم دیدہ'' رکھ دیا تھا [۱۵] بعض جگہ مصحفی نے یہ بھی بتایا ہے کہ انتخاب کلام کس ماخذ سے لیا ہے مثلاً مرزا اشرف الدین علی خاں وفا کے ذیل میں لکھا ہے کہ ان کا کلام ان کے بیٹے مرزا صفی الدین خان صفائی سے لے کر داخل تذکرہ کیا ہے [۱۶]۔ اس تذکرے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ مصحفی عام طور پر اپنے ماخذ کا حوالہ دیتے ہیں۔

اس تذکرے کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ مصحفی اکثر مقامات پر سنین ولادت و وفات وغیرہ بھی درج کرتے جاتے ہیں مثلاً سراج الدین علی خان آرزو کی ولادت ۱۱۰۱ھ اور وفات ۱۱۶۹ھ بتائی ہے [۱۷]۔ آفرین لاہوری کا سنِ وفات ۱۱۵۴ھ [۱۸]، میر عظمت اللہ بے خبر کا ۱۱۰۲ھ [۱۹]، باسطی کا ۱۱۹۹ھ [۲۰]، بیدل کا ۱۱۳۳ھ [۲۱]، میر محمد افضل ثابت الہ آبادی کا ۱۱۵۱ھ [۲۲] لکھا ہے۔ شاہ حاتم کی ولادت لفظ ''ظہور'' سے ۱۱۱۱ھ اور وفات ۱۱۹۷ھ لکھی ہے [۲۳]۔ اسی طرح راسخ سیالکوٹی کا سالِ وفات ۱۱۵۰ھ [۲۴] صفائی کی ولادت ۱۱۵۹ھ اور آمد ہندوستان ۱۱۹۰ھ [۲۵] دیے ہیں۔ وفات صمصام الدولہ ۱۱۵۱ھ [۲۶]، وفات میر نوازش علی فقیر ۱۱۶۷ھ [۲۷]، وفات مرزا مظہر جانجاناں ۱۱۹۵ھ [۲۸]، وفات والہ داغستانی ۱۱۷۰ھ [۲۹] درج کیے ہیں۔ بعض واقعات کے سنین بھی مصحفی نے درج کیے ہیں مثلاً شاہ عالم بادشاہ نے غلام علی خان کے ہمراہ آصف الدولہ اور سر ہشتن کے لیے خلعت بھیجی تھی۔ اس قافلے کے ہمراہ مصحفی بھی لکھنؤ آئے تھے۔ اس کا سن ۱۱۹۸ھ تذکرے میں درج کیا ہے [۳۰]۔ تذکرے میں مصحفی نے اپنے لکھے ہوئے دو قطعاتِ تاریخ وفات بھی دیے ہیں۔ ایک شاہ حاتم کا جس کے مصرع ''آہ صد حیف شاہ حاتم مرد'' سے ۱۱۹۷ھ برآمد ہوتے ہیں، اور دوسرا مرزا مظہر جانجاناں کا، جس کے مصرع ''برآوردہ گفت: آہ مظہر کجائی'' کے آخر تین لفظوں سے ۱۱۹۵ھ نکلتے ہیں۔ مصحفی نے بعض معلومات اپنے بزرگ معاصر شعرا مثلاً شاہ حاتم یا مرزا مظہر جانجاناں سے حاصل کی ہیں اور ان کو انھیں کے حوالے سے درج تذکرہ کر دیا ہے۔

بعض نئی معلومات ایسی ہیں جو صرف اسی تذکرے میں درج ہیں مثلاً ایک جگہ یہ بتایا ہے کہ مرزا خاں بیگ سامی کا مدفن ''بیرون ترکمان دروازہ در مقبرۂ خواجہ میر درد واقع شدہ'' [۳۱] میر صدر الدین محمد صدر کے بارے میں لکھا ہے کہ ''رفاقت جان سن فرنگی اختیار نمودہ'' [۳۲] یہ وہی ''ممتاز الدولہ رچرڈ جان سن بہادر'' ہیں [۳۳] جو لکھنؤ میں ایسٹ انڈیا کمپنی کی طرف سے نائب ریذیڈنٹ تھے اور جنھیں ''دیوانِ سودا'' محمد حسین نے خوش خط لکھوا کر پیش کیا تھا اور جو آج نسخہ جونسن کے نام سے معروف ہے۔ اسی طرح مصحفی نے ایک جگہ یہ بتایا ہے کہ مرزا محمد حسن قتیل نے ۱۸ سال کی عمر میں اسلام قبول کیا تھا اور اسی زمانے میں ان کی شاعری کا آغاز بھی ہوا تھا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''در عہد نواب وزیر مرحوم رواج ایرانیاں بیشتر بود، مشار الیہ (قتیل) ہم دیدہ دیدہ ہمیں مذہب اختیار کردہ'' [۳۴]۔ اور یہ بھی بتایا ہے کہ وہ ''جوانِ بے سر و پا، خانہ بدوش و خوش نشیں'' ہے۔ ان کا تخلص ان کے استاد شہید نے اپنے نام کی مناسبت سے قتیل رکھا تھا [۳۵] مرزا ابوالحسن سوالی کی جسمانی قوت کے بارے میں لکھا ہے کہ ''ایں ہمہ قوت و درست و پالیش بود کہ پائے اسپ ولایتی را اگر محکم می گرفت نمی گذاشت اگر ہزار بار سر خود برسنگ می زند'' [۳۶] محمد تقی میر کے بارے میں خود میر کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''می گفت کہ دو سال شغل ریختہ موقوف کردہ بودم دراں ایام قریب دو ہزار بیت فارسی صورت تدوین یافتہ'' [۳۷]

والہ داغستانی کے بارے میں لکھا ہے کہ اپنی بنتِ عم خدیجہ سلطان سے عشق میں ناکامی کے بعد ہندوستان چلا آیا۔ میر شمس الدین فقیر نے اس قصہ عشق کو نظم کیا تھا اور اس مثنوی کا نام "والہ وسلطان" رکھا تھا[۳۸]۔ سودا کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ پہلے سلیمان قلی خان کے شاگرد ہوئے اور پھر بعد میں شاہ حاتم سے رجوع ہوئے۔ شاہ حاتم نے اپنے لوحِ دیوان کی پشت پر اپنے شاگردوں کے نام درج کر رکھے تھے اور ان ناموں میں سودا کا نام بھی شامل تھا[۳۹] سودا کے بارے میں جو رائے درج کی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی سودا سے ناخوش تھے۔ عقدِ ثریا میں سودا کو "مردِ کم علم" لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ "الحق چنیں نامش در ہندوستان وردِ زبانِ بازاریان وغزلیات دیوانش بہر اطراف وجوانب دہر جاہل وامی را بر زبان ہا ایں ہمہ شہرت کہ در ریختہ نصیبش بود۔ آخر آخر عنانِ شعر فارسی ہم سر بید رو راہد رو آورد۔ اگرچہ ایں حرکت مناسب شانش نبود و غزلہائے فارسی خود نیز کہ در لکھنؤ گفتہ داخلِ دیوان ریختہ بقید ردیف ساختہ وایں ایجادِ اوست"[۴۰] غرض کہ "عقد ثریا" فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہونے کے باوجود ایسی اہم معلومات کا حامل ہے کہ اسے اردو شاعری کی تاریخ میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

شاعروں کے بارے میں بعض آرا قابل توجہ اور دلچسپ ہیں جن سے خود مصحفی کے مزاج کا اندازہ ہوتا ہے مثلاً میر محمد حسین کلیم کے بارے میں لکھا ہے کہ "در زبانِ ریختہ تصنیفات جید دارد"[۴۱] بیدل کے بارے میں لکھا ہے کہ "الحق شخصے، پہلوانِ سخن بود"[۴۲] سلام اللہ خاں تسلیم کے بارے میں لکھا ہے کہ "وضع خواندن شعرش بر گفتن غالب افتادہ"[۴۳] محتشم علی خاں حشمت کے بارے میں لکھا ہے کہ "بر فضائل باطنی وجاہت ظاہرش زائد بود"[۴۴] فتوت کے بارے میں لکھا ہے کہ "زبان قدماو درد آمیز را دوست نہ دارد"[۴۵] مکین کے بارے میں لکھا ہے کہ "مزاجش بہ تحقیقِ لغت وصحت الفاظ ومتحضر داشتن عروض وقوافی بیشتر معروف است وشعر بدرجۂ اوسط درست بستہ می گوید، البتہ شخصے بزرگ ومحقق است"[۴۶] اسی طرح محمد تقی میر کے بارے میں جو کچھ کہا ہے مصحفی سے پہلے کسی اور تذکرہ نویس نے اتنی صحیح اور نپی تلی رائے نہیں دی: "درفنِ شعر ریختہ مردِ صاحب کمال است کہ مثلِ او از خاکِ ہند دیگرے سر بر نیاوردہ۔ چرخ پیر را سالہائے دراز چرخ باید زد کہ ہچو شخصے را بروئے کار آرد..... واز بسکہ از ابنائے زمانہ کسے را مخاطب صحیح نمی پندارد، سخن بہر کس وناکس نمی کند۔ ازیں جہت اعزہ او را کج خلق و برخود غلط وانصاف دشمن قرار می دہند"[۴۷]

مصحفی نے "عقد ثریا" کا سال اختتام ۱۱۹۹ھ تو دیا ہے لیکن یہ کہیں نہیں بتایا کہ اس تذکرہ کا آغاز کب ہوا تھا؟ داخلی شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس تذکرہ کا آغاز ۱۱۹۴ھ میں یا اس سے پہلے ہو چکا تھا مثلاً:

۱۔ شاہ حاتم کے ذیل میں مصحفی نے لکھا ہے کہ ان کا سال ولادت لفظ "ظہور" سے ۱۱۱۱ھ برآمد ہوتا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ان کی عمر ۸۳ سال ہے۔ گویا شاہ حاتم کے بارے میں ابتدائی حصہ ۱۱۱۱+۸۳=۱۱۹۴ھ میں لکھا اور آخری حصہ اور قطعہ تاریخ شاہ حاتم کی وفات کے فوراً بعد ۱۱۹۷ھ میں لکھا۔

۲۔ مرزا مظہر جانجاناں کا قطعہ تاریخ وفات ۱۱۹۵ھ میں لکھا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ مرزا مظہر کا ترجمہ بھی ۱۱۹۵ھ میں لکھا گیا۔

۳۔ میر قمر الدین منت کے بارے میں لکھا ہے کہ "از ایامے کہ بہ پورب رسیدہ"۔ منت ۱۱۹۱ھ میں لکھنؤ گئے[۴۸]۔ عبارت کے لہجے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کو گئے ہوئے ایک عرصہ ہو چکا تھا۔ گویا منت کا ترجمہ ۱۱۹۱ھ کے

بعد درج کیا گیا۔

۴۔ میر ۱۱۹۶ھ میں لکھنؤ گئے۔ ”عقد ثریا“ میں ان کے لکھنؤ جانے کا کوئی ذکر نہیں ہے، جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ میر کا ترجمہ انھوں نے ۱۱۹۶ھ سے پہلے درج کیا۔ تذکرۂ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں میر کے لکھنؤ جانے کا ذکر ملتا ہے.....از چند سال کہ از شاہجہاں آباد بہ پورب رسیدہ[۴۹]

۵۔ سودا کا ذکر صیغہ ماضی میں کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ جب سودا کا ترجمہ لکھا گیا تو سودا وفات پا چکے تھے۔ سودا کی وفات ۱۱۹۵ھ میں ہوئی۔ گویا ان کا ترجمہ ۱۱۹۵ھ میں یا اس کے کچھ عرصے بعد درج ہوا۔

۶۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ یہ تذکرہ مرزا قتیل کی تحریک پر لکھنا شروع کیا اور چند شاعروں کے حالات ان سے دریافت کر کے قلمبند کیے۔ مرزا قتیل نجف خان کے لشکر کے ساتھ دہلی آئے اور نجف خان کی وفات (۸ر جمادی الآخر ۱۱۹۶ھ/ اپریل ۱۷۸۲ء) تک اس سے وابستہ رہے۔ مصحفی ۱۱۸۷ھ میں دہلی پہنچے اور تیس سال کی عمر یعنی ۱۱۹۰ھ تک فارسی نظم و نثر کی تعلیم حاصل کرتے رہے[۵۰] تعلیم کے بعد ہی مصحفی کے گھر پر مشاعرے کا آغاز ہوا جس میں مرزا قتیل ان کے ہاں مشاعرہ میں شریک ہوتے رہے اور ”باعث شعر فارسی خواندن در مجلس ریختہ گویاں گردید“[۵۱]۔ اور مرزا قتیل کے زیر اثر مصحفی میں فارسی گوئی کا شوق پیدا ہوا: ”آتش خاموش ایں زبانم را چار و ناچار کار بزبان کشیدن افتاد۔ اکثر دراں روزہا باہم ہم طرح بودیم از یکدگر گوے سبقت می ربودیم[۵۲] اور اسی زمانے میں قتیل نے انھیں فارسی گو شعرا کا تذکرہ لکھنے کی ترغیب دی۔ یہ ۱۱۹۴ھ ہو سکتا ہے۔ چند شاعروں کے حالات مصحفی نے قتیل سے دریافت کر کے اسی زمانے میں شاملِ تذکرہ کیے اور اسکے بعد دیگر شعرا کے حالات جمع کرتے اور لکھتے رہے مثلاً شاہ حاتم کے حالات ۱۱۹۴ھ میں لکھے اور ۱۱۹۷ھ میں وفاتِ حاتم کے فوراً بعد ان میں اضافے کیے۔ لطف علی بیگ آذر مولف ”آتشکدہ“ کے حالات بھی ۱۱۹۴ھ میں لکھے[۵۳]۔ مرزا مظہر جانجاناں کے حالات ۱۱۹۵ھ میں لکھے۔ سودا کے حالات، وفات کے بعد ۱۱۹۵ھ میں لکھے۔ یہ سلسلہ اسی طرح جاری رہا کہ ۱۱۹۸ھ میں مصحفی لکھنؤ چلے گئے۔ وہاں بہت سے شعرا کے حالات درج کیے اور ۱۱۹۹ھ میں لکھنؤ ہی میں اسے اختتام کو پہنچایا۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ بعض شعرا کے حالات تذکرہ مکمل کرنے کے بعد شامل کیے مثلاً پنڈت بدھا دھر فصیح شاگرد مرزا محمد حسن قتیل کے حالات بقول مصحفی ”در یک ہزار و دو صد و دوازدہ ہجری (۱۲۱۲ھ) داخلِ تذکرہ کردہ شد“[۵۴] کرپا دیال کنور سین مضطر کے حالات ۱۲۱۳ھ میں شامل تذکرہ کیے[۵۵] خواجہ میر درد کے بارے میں لکھا ہے کہ چند سال ہوئے وفات پائی[۵۶] درد کا سال وفات ۱۱۹۹ھ ہے۔ گویا ان کا ترجمہ بھی تکمیل تذکرہ کے چند سال بعد شامل کیا یا اس پر نظر ثانی کی۔

”عقد ثریا“ ان تمام وجوہات کے پیش نظر ہماری ادبی تاریخ کا ایک اہم ماخذ ہے۔

(۲)

”عقد ثریا“ کی تکمیل کے بعد مصحفی تذکرۂ ہندی کی طرف متوجہ ہوئے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ”از تصنیفِ دیوان فارسی و ہندی و تالیف تذکرۂ فارسی فراغت حاصل کردہ مہم تالیف تذکرۂ ہندی در پیش آمد“[۵۷] گویا ۱۲۰۰ھ

میں انھوں نے تذکرۂ ہندی کا آغاز کیا۔ اس بات کی تصدیق بعض دوسرے داخلی شواہد سے بھی ہوتی ہے مثلاً:

۱۔ احقر [۵۸] اور خاکسار [۵۹] کے ذیل میں میر حسن کو "سلمہ اللہ تعالیٰ" لکھا ہے۔ گویا جب یہ عبارت لکھی گئی میر حسن زندہ تھے۔ میر حسن کا انتقال ۱۲۰۱ھ کے پہلے مہینے کے پہلے دس دنوں میں ہوا۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ میر حسن کا ترجمہ ۱۲۰۱ھ سے پہلے لکھا گیا جب وہ زندہ تھے۔ اس میں مثنوی سحر البیان کا ذکر بھی آیا ہے۔

۲۔ حاتم کے ذیل میں لکھا ہے کہ "سہ سال است کہ در شاہجہاں آباد گزشتہ" [۶۰]۔ شاہ حاتم کا سال وفات ۱۱۹۷ھ ہے۔ گویا ان کا حال بھی ۱۲۰۰ھ میں داخلِ تذکرہ کیا۔

۳۔ خواجہ میر درد کے ذیل میں لکھا ہے کہ "یک سال است کہ دردِ مہجوریش شفا یافتہ و بہ شافی علی الاخلاق واصل گشتہ" [۶۱]۔ درد کا سال وفات ۱۱۹۹ھ ہے۔ گویا درد کا حال بھی ۱۲۰۰ھ میں لکھا گیا۔

ان شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مصحفی نے یہ تذکرہ لکھنؤ آنے کے دو سال بعد ۱۲۰۰ھ میں شروع کیا اور جیسا کہ دو قطعات تاریخ سے واضح ہے اس کا سال اختتام "یک ہزار و دو صد و نہ" ہجری [۶۲] ہے۔ "جلدِ بے نظیر" سے بھی اس کا سال ۱۲۰۹ھ برآمد ہوتا ہے [۶۳]

مطبوعہ تذکرۂ ہندی کی عبارتوں کے مطابق یہ بات درست ہے کہ مصحفی نے اس کا آغاز لکھنؤ میں ۱۲۰۰ھ میں کیا لیکن تذکرۂ ہندی نسخۂ ندوۃ العلماء لکھنؤ کی اشاعت [۶۴] کے بعد بعض ایسے نئے حقائق سامنے آتے ہیں جن سے پتا چلتا ہے کہ تذکرۂ ہندی کا آغاز بھی دہلی میں ہو چکا تھا مثلاً

۱۔ نسخۂ ندوۃ العلماء لکھنؤ میں شاہ حاتم کے ذیل میں لکھا ہے اور جو بعد میں قلم زد کر دیا گیا کہ "با فقیر آشناست، حق تعالیٰ سلامتش دارد [۶۵] اس سے معلوم ہوا کہ جب یہ عبارت لکھی گئی اس وقت شاہ حاتم زندہ تھے۔ شاہ حاتم کی وفات ۱۱۹۷ھ میں ہوئی۔ مصحفی ۱۱۹۸ھ میں لکھنؤ آئے۔ وفات حاتم کے وقت مصحفی دہلی میں تھے۔ گویا شاہ حاتم کے بارے میں یہ عبارت لکھنؤ آنے سے پہلے دہلی میں لکھی گئی۔

۲۔ اسی طرح میر درد کے ترجمے میں یہ الفاظ ملتے ہیں: خواجہ میر درد سلمہ اللہ پیش ازیں بہ سپاہی پیشگی باعز و امتیاز بسری می برد" [۶۶]۔ اس عبارت میں بھی "سلمہ اللہ" کے الفاظ بتا رہے ہیں کہ اس وقت خواجہ میر درد زندہ تھے۔ درد کی وفات ۱۱۹۹ھ میں ہوئی۔ مصحفی ۱۱۹۸ھ میں لکھنؤ آئے۔ گویا یہ عبارت بھی قیام دہلی کے دوران ہی میں لکھی گئی۔

اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ تذکرہ ہندی کا آغاز بھی دہلی میں وفات حاتم ۱۱۹۷ھ سے پہلے ہو چکا تھا اور مصحفی "عقد ثریا" کے ساتھ ساتھ تذکرہ ہندی کے لیے بھی مواد جمع کر کے مسودہ خام تیار کرتے جا رہے تھے۔ جب وہ لکھنؤ پہنچے اور "عقد ثریا" پر نظر ثانی و اضافہ کر کے اسے صاف و ختم کیا تو اب ان کا ارادہ تذکرہ ہندی کو مکمل کرنے کا ہوا اور انھوں نے اسی مسودہ پر ۱۲۰۰ھ سے کام شروع کیا۔ جیسے جیسے مواد ملتا رہا اور حالات اجازت دیتے رہے وہ اس مسودہ میں اضافے کرتے رہے لیکن پوری طرح یہ موقع اس وقت میسر آیا جب وہ شہزادہ سلیمان شکوہ کے ملازم ہوئے اور انعام و اکرام سے نوازے گئے۔ مصحفی نے اس تذکرہ کے خاتمے میں لکھا ہے۔ "اکنوں کہ بہ رہبری بخت سعید در حضور پر نور مرشد زادہ آفاق مرزا محمد سلیمان شکوہ بہادر ادام اللہ اقبالہ بار یافتہ ہمیشہ موردِ گوناگوں مہربانی آں مہر سپہر خلافت و جہانداری ی باشد فرصت را غنیمت شمردہ مسودۂ محسوس تذکرہ را کہ از چند سال بہ طاقِ نسیاں افتادہ بود صاف نمودہ و درست ساختہ احوال اکثرے در وبہ شرح و بسط مسطور است و احوال بعضے از متقدمین کہ کماینبغی آگاہی بر اوقات آنہا

حاصل شود بطور بیاض سمت تحریر یافتہ" [۶۷] تذکرہ ہندی گویاں کو ۱۲۰۹ھ میں مکمل کر کے شہزادہ سلیمان شکوہ کی خدمت میں اس امید میں پیش کیا کہ "بنظر قبول آں والا جناب در آمدہ مقبول دلہا گردد" [۶۸]۔ اس وقت تک شہزادے اور مصحفی کے تعلقات خوشگوار تھے اور انشا سے معرکے کا آغاز نہیں ہوا تھا۔

اس ساری بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ تذکرہ ہندی کا آغاز کم و بیش عقد ثریا کے ساتھ ہی ۱۱۹۴ھ میں دہلی میں ہوا۔ اس کے بعد لکھنؤ میں میر خلیق کے تقاضے پر (اما بتکلیف میر مستحسن خلیق خلف میر حسن..... طوعاً و کرہاً قدم دریں بادیہ پر خار گذاشت) [۶۹] ۱۲۰۰ھ میں اس کام کو دوبارہ شروع کیا۔ کئی سال تک اس مسودہ میں اضافے اور مختلف معاصر شعرا کے تراجم شامل کرتے رہے اور کم و بیش مسودہ کو مکمل کر لیا لیکن ابھی اسے صاف و درست کرنے کی ضرورت تھی جس کے لیے انھیں وقت نہیں ملا۔ جب وہ شہزادہ سلیمان شکوہ کی ملازمت میں آئے تو اتنی فراغت میسر آئی کہ اس پر نظر ثانی کر کے صاف کریں۔ ۱۲۰۹ھ میں مصحفی نے اسے مکمل کر لیا اور دو قطعات تاریخ بھی کہے جن سے ۱۲۰۹ھ بر آمد ہوتے ہیں۔

پہلے مسودہ (نسخہ ندوۃ العلماء) میں ۱۹۶ شعرا و شاعرات (۱۹۱ شاعر اور ۵ شاعرات) کے تراجم شامل تھے [۷۰]۔ نظر ثانی شدہ و آخری مسودہ میں مصحفی نے میر سلیم سلیم، میر سجاد سجاد اور شیخ شرف الدین شرف کے تراجم نکال دیے اور ۱۹۳ شعرا و شاعرات (۱۸۸ شعرا اور ۵ شاعرات) کے ساتھ اسے مکمل کر دیا۔ عقدِ ثریا کی طرح یہ تذکرہ بھی فارسی زبان میں لکھا گیا ہے اور اس میں حروف تہجی کے اعتبار سے دور محمد شاہ سے لے کر شاہ عالم کے زمانے تک کے شعرا و شاعرات کو شامل تذکرہ کیا ہے [۷۱] اور ان شعرا میں بھی زیادہ تر معاصر شعرا کا ذکر شامل ہے۔ "تذکرۂ ہندی" ہی اس کا اصل نام ہے [۷۲] اور یہ صرف اردو گو شعرا کا تذکرہ ہے۔

"تذکرۂ ہندی" کے مآخذ میں تذکرہ میر حسن [۷۳] اور مخزن نکات از قائم چاند پوری [۷۴] شامل ہیں۔ "عقد ثریا" کے حوالے بھی کم از کم چھ جگہ [۷۵] دیے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ بقا اللہ کے ذیل میں تذکرہ ریختہ گویاں از گردیزی [۷۶] اور قدرت اللہ قاسم [۷۷] کے تذکروں کا بھی ذکر آیا ہے۔ اکثر حالات وہ ہیں جن کے وہ عینی شاہد ہیں یا انھوں نے خود اپنے معاصرین سے دریافت کیے ہیں۔ اس طرح یہ تذکرہ معاصر شعرا کے تعلق سے ایک ایسے شاعر کے قلم سے نکلا ہے جو اس دور میں نہ صرف مسلم الثبوت استاد کی حیثیت رکھتا ہے بلکہ جو اپنے دور کی ہر قابل ذکر ادبی محفل اور مشاعروں، مطارحوں میں شریک ہوا ہے اور جس کے بیشتر معاصر شعرا سے مراسم ہیں۔ تذکرہ ہندی اس لیے بھی اردو شعرا کا ایک اہم تذکرہ ہے۔

اس تذکرہ سے نہ صرف مصحفی کے حالات زندگی سامنے آتے ہیں بلکہ بہت سی ایسی باتیں بھی محفوظ ہو گئی ہیں کہ اگر مصحفی انھیں نہ لکھتے تو وہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ان کہی رہ جاتیں مثلاً درج ذیل معلومات تذکرۂ ہندی ہی سے سامنے آئی ہیں:۔

۱۔ شاہ حاتم کے ترجمے میں لکھتے ہیں کہ "روزے پیشِ فقیر نقل می کرد کہ در سنِ دوئم فردوس آرام گاہ دیوان ولی در شاہجہاں آباد آمدہ و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ با دو سہ کس کہ مراد از ناجی و مضمون و آبرو باشد بنائے شعرِ ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ داد" [۷۸]

۲۔ "ہر دو سہ ورق بطریق فہرست بر پشت سرلوحِ دیوان خود نوشتہ چسپانیدہ تا معلوم کساں گردد کہ حاتم ایں

قدر شاگرد داشت و دراں جملہ اسم مرزا رفیع سودا ہم...... مسطور است والحق دروغ نیست‘‘[۷۹]

۳۔ یقین کے ذیل میں لکھتے ہیں ’’در دورہ ایہام گویان اول کسے کہ ریختہ راشستہ ورفتہ گفتہ ایں جوان بود۔ بعد ازاں تتبعش بدیگراں رسید‘‘[۸۰]

۴۔ میر عبدالحی تاباں کے بارے میں لکھتے ہیں ’’تصویرِ آں آفتِ جاں در چاندنی چوک بر دوکان پارچہ فروش کہ مرقع تصاویر گوناگوں داشت بملاحظہ رسیدہ والحق کہ از دیدن آں معنی عین الیقین بمشاہدہ افتادہ[۸۱]

۵۔ مرزا مظہر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ’’در ابتدائے شوق شعر کہ ہنوز از میر و میرزا وغیرہ کسے در عرصہ نیامدہ بود در دورِ ایہام گویاں اول کسے کہ شعرِ ریختہ بہ تتبع فارسی گفتہ اوست...... فی الحقیقت نقاشِ اول زبانِ ریختہ بایں وتیرہ باعتقاد فقیر مرزا است‘‘[۸۲]

۶۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مصحفی تذکرۂ ہندی کے مکمل ہونے تک ’’دو دیوان فارسی یکے در جواب مولانا نظیری نیشاپوری و یکے بطورِ خود، سہ دیوانِ ہندی و دو تذکرہ فارسی و ہندی و یک جزو شاہنامہ تا نسب نامہ حضرت شاہ عالم بہادر و یک دیوان ہندی کہ در شاہجہاں آباد گفتہ معہ مسودہ دیوان فارسی اول کہ زباں آں بطور جلال اسیر و ناصر علی بود، بہ دُزدی رفتہ میخواست‘‘[۸۳]

تذکرۂ ہندی کے سال تالیف کے دو قطعات تاریخ کے علاوہ تین قطعات وفات: میر حسن شاعرِ شیریں زباں تاریخ یافت (۱۲۰۱ھ)، وفات میرزا رفیع سودا۔ سودا کجا و آں سخن دلفریب او (۱۱۹۵ھ) اور میر قمر الدین منت۔ منت کجا و زمزمہ شاعری او (۱۲۰۷ھ) بھی درج ہیں۔ ان کے علاوہ کئی شاعروں مثلاً ولی اللہ محبؔ، عنایت اللہ حجام کی تاریخِ وفات کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ اسی طرح بہت سے واقعات ایسے ہیں جن کے یا تو سنین دیے گئے ہیں یا ایسے اشارے کیے گئے ہیں جن سے ان کے زمانے کا تعین کیا جا سکتا ہے مثلاً مصحفی کا آنولہ سے لکھنؤ آنے کا زمانہ یا لکھنؤ سے دہلی جانے کا زمانہ اور اسی طرح دہلی سے دوبارہ لکھنؤ جانے کا زمانہ۔ مصحفی کے اس تذکرے سے بعض ایسی باتیں بھی سامنے آتی ہیں جن سے ان کی زندگی کے حالات مرتب کرنے میں مدد ملتی ہے مثلاً نواب محمد یار خاں امیرؔ، مرزا سلیمان شکوہ، لالہ کانجی مل صبا، قائم چاند پوری اور خود مصحفی کے اپنے ترجمے کے علاوہ مختلف شعرا کے تراجم سے بکھرے ہوئے ریزوں کو جمع کر کے صورت گری کی جا سکتی ہے۔ تذکرۂ ہندی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۱۹۸ھ میں جب وہ لکھنؤ آئے تو جس مشاعرہ میں وہ پہلی بار شریک ہوئے وہ مرزا ضیا قلی آشفتہ کا مشاعرہ تھا[۸۴]۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ میاں عسکری نالاں اُن کے پہلے شاگرد تھے۔[۸۵] اس تذکرہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ آنولہ میں ان کی ملاقات کن کن شاعروں سے ہوئی۔ ٹانڈہ میں کون سے شاعر نواب امیر کے ہاں صیغہ شاعری میں ملازم تھے اور یہ بھی کہ بچپن اور زمانہ مکتب نشینی میں امروہہ میں کن کن شاعروں سے ان کی ملاقات ہوئی۔

مصحفی نے بہت سے واقعات کی نشاندہی بھی اپنے تذکرے میں کر دی ہے مثلاً میر اکبر علی اختر کو شاگردی جرأت اختیار کرنے کا مشورہ[۸۶] میر سوز کے بیٹے میر مہدی داغ کا بازاری عورت سے عشق اور تاب جدائی نہ لا کر وفات پا جانے کا واقعہ [۸۷]، آفتاب رائے رسوا کی شوریدہ سری کے واقعات[۸۸] نواب شجاع الدولہ کا ملاقات کے وقت جلتے سگے سے اشرف علی خاں فغان کا ہاتھ جلا دینا[۸۹] مہلت و محشر کا مناظرہ اور دریائے گومتی میں تلوار کی جنگ سے مہلت کی ہلاکت اور بعد میں محشر کے قتل کیے جانے کا واقعہ [۹۰] یقین کے والد کا یقین کو قتل کرنے کا واقعہ،

ضمناً اس تذکرہ میں اختصار کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں۔ تذکرہ کے مطالعہ سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ ان میں احساسِ افتخار بہت تھا مثلاً میر حسن کے حوالے سے یہ لکھا ہے کہ جب انھوں نے اپنے بیٹے میر خلیق کو شاگردی کے لیے میرے پاس بھیجا تو کہا کہ "ایشاں (مصحفی) دریں فن نظیر ندارد" [۹۱] یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے دشمن کو معاف نہیں کرتے تھے اور وہ باتیں جو انھوں نے جرأت کے تعلق سے یا حقیقت، سبقت، رقت، سودا، ماہر کے بارے میں لکھی ہیں ان میں مصحفی کی ناراضی شامل ہے۔

مصحفی عام طور پر رائے دینے میں سچائی کا دامن نہیں چھوڑتے اور بے باکی کے ساتھ اظہار کر دیتے ہیں۔ مثلاً اختر کے سلسلے میں لکھا ہے کہ "چیزے شکستہ بستہ خود را برائے اصلاح اکثر می آورد" [۹۲] بقا اللہ بقا کے بارے میں لکھا ہے کہ "ہر چہ ی گوید بسیار بتلاش وعلوی گوید لیکن در گفتن غزل بطی است" [۹۳] میر خلیق کے بارے میں لکھا ہے کہ "اگر زمانہ فرصت خواہد داد خوب خواہد گفت" [۹۴] رنگین کے بارے میں لکھا ہے کہ "ہر چند چنداں بہرہ از علم ندارد لیکن ذکاوت طبعش بر صاحب علماں غالب" [۹۵] رند کے بارے میں لکھا ہے کہ "اگر چہ شخصِ جاہل بود لیکن سلیقہ صحبت شعرا او را ہم بہ عرصہ قلیل بہ مرتبہ والائے شاعری رسانیدہ...... مخرج زبان ہم درست نہ داشت" [۹۶] فدوی لاہوری کے بارے میں لکھا ہے کہ "در گفتن قطعہ طویل در ہر غزل ید طولیٰ داشت و نازش شاعری او اکثر بر ہمیں بود" [۹۷] محمد حسین کلیم کے بارے میں لکھا ہے کہ "محمد قائم تعریفش در تذکرہ خویش بہ مبالغہ نوشتہ" [۹۸] اسی طرح شاہ حاتم، مظہر، یقین اور میر کے بارے میں جچی تلی رائیں دی ہیں جن کا حوالہ اوپر آ چکا ہے۔ مصحفی علم کی اہمیت کے قائل تھے، اسی لیے جو شعرا صاحبِ علم نہ تھے ان کے بارے میں وہ کھل کر یہ بات لکھ دیتے ہیں مثلاً عنایت اللہ مشتاق کے ذیل میں لکھا ہے کہ "چنداں بہرہ از علم ندارد" [۹۹] اپنے شاگرد مضطر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "از بے اطلاعی طرز شعر و محاورہ زبان نا چار است" [۱۰۰] شیخ ظہور اللہ نوا کے بارے میں لکھا ہے کہ "طرز نظم قصیدہ اش بہ سبب اندراج لغات عربی و فارسی از بنائے زبان جدا است" [۱۰۱] میر حیدر علی حیران کی شاعری کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "اکثر در مشاعرہ بہ ہنگام خواندن عذر کم مناسبتی طبع بہ شعر علی روس الاشہاد کردہ والحق دروغ نہ باشد" [۱۰۲] مصحفی ایک ایسے تنقیدی شعور کے مالک تھے کہ جس کی وجہ سے ان کے تذکرے خاص تاریخی اہمیت کے حامل ہو گئے ہیں۔

مصحفی کے اس تذکرہ سے یہ بات بھی واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ وہ ایہام کو ناپسند کرتے تھے۔ اکبر کے ذیل میں لکھا ہے کہ "اما فقیر اشعار ایہام را دوست نمی دارد" [۱۰۳] شاعری کے سلسلے میں، جیسا کہ اس تذکرے سے معلوم ہوتا ہے کہ، ان کا نقطہ نظر یہ تھا کہ "ایں فن شعر بے تعلق بسیاری خواہد" [۱۰۴] اور یہ ایک ایسی آفاقی سچائی ہے کہ جب تک ادب و شعر کا رواج باقی ہے یہ بات ہمیشہ درست رہے گی۔ مصحفی کے تذکرہ سے یہ بات بھی معلوم ہوتی ہے کہ جب دلی اجڑی اور لکھنؤ آباد ہوا تو اہل دہلی وہاں بڑی عزت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے...... "دراں زمانہ باطراف و اکناف شاہجہاں آباد مردمِ شاہجہاں آباد را عزت بیشتر بود خصوصاً کسے کہ قابل و دانا باشد" [۱۰۵] اس تذکرے سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ اس زمانے میں اردو شاعری کا رواج عام ہو چکا تھا اور فارسی کا رواج کم ہو گیا تھا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "بہ مقتضائے رواج زمانہ آخر کار خود را مصروف بہ ریختہ گوئی داشتہ برائے اینکہ رواج شعر فارسی در ہندوستان بہ نسبت ریختہ کم است و ریختہ فی زماننا بپایہ اعلیٰ فارسی رسیدہ" [۱۰۶] مصحفی نے اس تذکرہ میں اردو کا لفظ زبان اردو کے لیے بھی استعمال کیا ہے۔ محمد امان نثار کے ذیل میں لکھا ہے کہ "ادائے زبان اردو چنانچہ باید از زبان ندرت بیانش می

شود"[۱۰۷]

مصحفی جن لوگوں سے ملے یا جن لوگوں کو انھوں نے دیکھا ان کے بارے میں بتا دیتے ہیں کہ "فقیر او را در مشاعرہ ہائے لکھنؤ دیدہ"[۱۰۸] اور جن لوگوں کو نہیں دیکھا ان کے ذکر میں عام طور پر لکھ دیتے ہیں کہ "بندہ او را ندیدہ"[۱۰۹] اگر دوستی یا تعلق کی وجہ سے کسی شاعر کا ترجمہ شاملِ تذکرہ کیا ہے تو اس کا بھی اظہار کر دیتے ہیں مثلاً محمد رضائی شکوہ کے ترجمے سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا قتیل کے کہنے سے انھیں شامل کیا ہے۔ طالب حسین خان طالب کے ذیل میں لکھا ہے کہ "چوں بہ فقیر ہم باعتقاد تمام پیش می آید چند شعرش کہ بھم رسیدہ می نویسد"[۱۱۰] تذکرہ میں اس بات کا، التزام کے ساتھ، حوالہ دیتے ہیں کہ یہ شخص ان کا شاگرد ہے اور اکثر یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ کس کا شاگرد ہے۔

"تذکرہ ہندی" کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مصحفی "حالات" سے زیادہ "رائے" پر زور دیتے ہیں۔ اکثر ان شعرا کے ذیل میں تفصیل سے کام لیتے ہیں جن سے وہ زیادہ واقف ہیں مثلاً شاہ حاتم، میر حسن، قائم چاند پوری، امیر، تسلی، صبا، رنگین، خلیق، منتظر وغیرہ۔ ان کی رائے میں اکثر توازن محسوس ہوتا ہے۔ ان کی تحریر میں نہ میر کے تذکرہ کی سی تندی ہے اور نہ میر حسن کی سی مدحت۔ ان کا اندازِ بیان بھی رنگین نہیں ہے بلکہ آج کی تنقیدی زبان میں اسے "سادہ" کہا جا سکتا ہے۔ اس تذکرے کے مطالعہ سے اس دور کے ماحول اور تہذیبی فضا کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور ان بہت سے مشاعروں اور مطارحوں کا پتا چلتا ہے جن میں خود مصحفی نے شرکت کی۔

تذکرۂ ہندی میں بعض غلط معلومات بھی شامل ہو گئی ہیں مثلاً جوشش کا نام محمد عابد بتایا ہے حالانکہ محمد عابد دل تھے اور جوشش کا نام محمد روشن تھا۔ اس غلطی کو مصحفی نے اپنے آخری تذکرہ "ریاض الفصحا" میں درست کر کے جوشش کا ترجمہ دوبارہ شامل کیا ہے اور اس میں جوشش کا نام محمد روشن ہی لکھا ہے[۱۱۱] اور محمد عابد دل کا ترجمہ الگ سے درج کیا ہے[۱۱۲]۔ فدوی کے بارے میں سودا کی ہجو سے متاثر ہو کر اسے "بقال بچہ" لکھا ہے جس کی تصدیق کسی اور معاصر تذکرہ یا شہادت سے نہیں ہوتی۔ طبقاتِ سخن میں جبتلا[۱۱۳] نے، جن سے فدوی کے دوستانہ مراسم تھے انھیں مغل زادہ بتایا ہے اور مراد آباد میں وفات پانے کے بجائے بریلی میں قتل کیے جانے کا ذکر کیا ہے اور یہی درست ہے۔

(۳)

"ریاض الفصحا" مصحفی کا تیسرا تذکرہ ہے۔ عقدِ ثریا اور تذکرۂ ہندی کی طرح یہ بھی فارسی زبان میں لکھا اور حروفِ تہجی کے اعتبار سے مرتب کیا گیا ہے۔ ریاض الفصحا بنیادی طور پر تو اردو شاعروں کا تذکرہ ہے لیکن مصحفی نے ان فارسی و اردو شعرا کو بھی شامل کر لیا ہے جن کے حالات یا کلام عقدِ ثریا اور تذکرہ ہندی کی تکمیل کے وقت دستیاب نہ ہو سکے تھے جیسے میر سجاد کا ذکر مطبوعہ تذکرہ ہندی میں نہیں ہے۔ مصحفی نے، جیسا کہ تذکرۂ ہندی کے اس مسودہ اول سے معلوم ہوتا ہے جو اب "تذکرۃ الشعراء"[۱۱۴] کے نام سے شائع ہو چکا ہے، سجاد کے حالات تو لکھے تھے لیکن کلام دستیاب نہ ہونے کے باعث، تذکرۂ ہندی کو آخری صورت دیتے وقت، خارج کر دیا تھا اور جب بعد میں ان کا کلام دستیاب ہوا تو ریاض الفصحاء میں ۳۴ اشعار کے ساتھ ان کا ترجمہ شامل کر دیا۔ یہی صورت ان چند فارسی گو شعرا کے ساتھ ہے جو "عقدِ ثریا" کے وقت کلام و حالات نہ ملنے یا ناواقفیت کی بناء پر درج نہ ہو سکے تھے۔ اس طرح دیکھا جائے

تو ایک طرح سے ریاض الفصحا عقدِ ثریا اور تذکرہ ہندی کا تکملہ بھی ہے۔ عقدِ ثریا میں، جیسا کہ پہلے آ چکا ہے، عہد محمد شاہ سے عہد شاہ عالم تک کے فارسی گو شعرا اور تذکرۂ ہندی میں اسی دور کے اردو گو شعرا کو شامل تذکرہ کیا ہے۔ ریاض الفصحا میں مصحفی نے جہاں اس دور کے چند اُن شعرا کو شامل کیا ہے جو کسی وجہ سے شامل نہ ہو سکے تھے وہاں اپنے معاصرین اور نئی نسل کے شعرا کو خاص طور پر موضوع تذکرہ بنایا ہے۔ ریاض الفصحا کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ پہلے دو تذکروں کی تکمیل کے باوجود مصحفی اس تمام عرصے میں مختلف شعرا کے حالات و کلام جمع کرتے رہے اور پھر ۱۲۲۱ھ میں ریاض الفصحا کا آغاز کیا۔ ۱۲۲۱ھ کا سال مصحفی کے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ شاہ عالم بادشاہ کی وفات کا سال ہے اور ان کے پہلے دونوں تذکرے عہد شاہ عالم تک کے دور کا احاطہ کرتے ہیں۔ مصحفی نے اپنے کام کو وسعت دینے اور عہد شاہ عالم کے بعد کے شعرا کو شامل کرنے کے لیے ایک نئے تذکرے کی بنیاد ڈالی جس میں ان تمام قابلِ ذکر نئے شعرا اور معاصرین کو بھی شامل کیا جن کی تخلیقی صلاحیتیں ان دو تذکروں کے بعد بروئے کار آئی تھیں۔ اس وقت تک لکھنؤ میں ایک ایسی نسل جوان ہو چکی تھی جن کے والدین تو شاہجہاں آباد، بہار، پنجاب اور صوبہ متحدہ و آگرہ وغیرہ کے علاقوں سے آ کر اودھ میں آباد ہوئے تھے لیکن کم و بیش ان سب کی پیدائش و نشو و نما لکھنؤ و فیض آباد میں ہوئی تھی اور نئی نسل کے یہ شعرا اپنے باپ دادا کے وطن سے بے تعلق ہو کر تہذیبی و معاشرتی سطح پر اب پوری طرح لکھنؤ سے تعلق رکھتے تھے۔ یہی ان کا اصل وطن تھا اور وہ اسی تہذیب کے پروردہ اور اسی کے ترجمان و نمائندہ تھے۔ نئی نسل کے شعرا کے خدوخال نمایاں کرنے کے لیے مصحفی نے ریاض الفصحا میں اکثر و بیشتر ان کی عمریں بھی لکھی ہیں اور ان کے استاد کا نام بھی دیا ہے۔ اس وقت آتش ۲۹ سال کے تھے اور پہلی بار کسی تذکرہ میں ان کا ذکر آیا تھا۔ ناسخ ۳۷ سال کے تھے اور نئی نسل کے شعرا میں ان کے شاگردوں کی خاصی تعداد تھی۔ مصحفی نے جن نو جوان شعرا کو شامل کیا ہے اور جن میں ۷۰ کے قریب ان کے اپنے شاگرد ہیں، ان میں سے اکثر کی عمر ۱۹ اور ۳۰ سال کے درمیان ہے۔ بیشتر شاعروں کے ذکر میں عمر کو ظاہر کرنے کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ وہ لکھنؤ کی اس نئی نسل کو نمایاں کرنا چاہتے تھے جو اب تخلیقی سطح پر لکھنؤ میں دادِ سخن دے رہی تھی۔ سبب تالیف بتاتے ہوئے مصحفی نے لکھا ہے کہ ”سبب بریں تالیف کثرت موزونانِ دیار لکھنؤ کہ بالفعل آبادی شاہجہاں آباد بپاسنگ او نمی رسد، شد“ [۱۱۵]۔ ایک اور جگہ لکھا ہے کہ ”سبب تالیف جلد آن است کہ روزے نظر بر کثرت موزوں طبعانِ حال کردہ بخاطر گزرانیدم کہ اگر یک تذکرہ تالیف نمائی اغلب کہ اسامی ایں گروہ نیز حروف تہجی راو فا کند ایں بگفتم و کمیت قلم را در عرصۂ تحریر احوال و اشعار شعرا جولاں دادم“ [۱۱۶] تالیف ریاض الفصحا کی اصل وجہ یہی تھی اور دوسری وجہ کہ ”آنانکہ در تذکرۂ ہندی و فارسی من نیستند آں ہر دو فریق را در جلد ثانی در آوردم تا جامع جمیع اسما باشد“ [۱۱۷] ذیلی حیثیت رکھتی ہے۔

اپنے پہلے دونوں تذکروں کے تعلق سے مصحفی کے لیے ۱۲۲۱ھ کی بڑی اہمیت تھی اور اسی وجہ سے مصحفی نے ریاض الفصحا کا آغاز اسی سال کیا۔ جیسے عقد ثریا مرزا قتیل کی اور تذکرہ ہندی میر خلیق کی تحریک پر لکھا گیا تھا اسی طرح ریاض الفصحا لالہ چتی لال حریف کی تحریک پر لکھا گیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ”ایں تذکرہ لالہ چتی لال حریف کہ آغازش بہ تکلیف موی الیہ بود، چنیں یافتہ“ [۱۱۸]

صد شکر کہ ایں ذخیرۂ اہلِ سخن   شد انجمن سپہر را رشک افزا
از خامۂ فکرِ خود بر آوردہ حریف   سالِ تاریخ او ”ریاض الفصحا“ [۱۱۹]

ریاض الفصحا سے ۱۲۲۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ۱۲۲۱ھ سال آغاز ہے اور ۱۲۳۶ھ تکمیل تذکرہ کا سال ہے جو مصحفی کے قطعہ تاریخ کے آخری مصرع ''یادگارِ خامہ جادو رقم'' سے برآمد ہوتا ہے[۱۲۰] تذکرہ کے مطالعہ سے اس بات کا ثبوت بھی ملتا ہے کہ حالات و کلام جمع کرنے کا کام مسلسل جاری رہا مثلاً

۱۔ زخمی کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''عمرش قریب بہ چہل رسیدہ شاگرد مرزا قتیل مرحوم شدہ می گویند''[۱۲۱] قتیل کی وفات ۲۳ ربیع الاول ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۸۸ء کو ہوئی۔ گویا یہ عبارت ۱۲۳۳ھ کے بعد لکھی گئی۔

۲۔ سید کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''کلامِ خود را از نظر مرزا قتیل گذرانیدہ و میگذراند''[۱۲۲] اس جملے سے یہ بات سامنے آئی کہ قتیل اس وقت زندہ تھے۔ گویا یہ عبارت ۱۲۳۳ھ سے پہلے لکھی گئی۔

۳۔ صادق کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''بہ شاگردی قلندر بخش جرأت امتیاز دارد و در رویہ شعر گفتن اش بعد او بخوبی می آرد''[۱۲۳] گویا یہ عبارت وفاتِ جرأت (۱۲۲۴ھ) کے بعد لکھی گئی۔

۴۔ طپاں کے ترجمہ میں لکھا ہے کہ ''در ۱۲۲۸ھ از موطن خود...... وارد لکھنؤ گردیدہ...... و در مدت ہفت سال زبان فارسی و ہندی را بلد شدہ''[۱۲۴] اور یہ بھی لکھا کہ ''عمرش بست و پنج خواہد بود''۔ گویا طپاں کا حال ۱۲۲۸+۷=۱۲۳۵ھ میں یا اس کے بعد قلمبند کیا۔

۵۔ طالب کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''در حین حیاتش شاگرد جرأت بودہ''[۱۲۵] گویا یہ ترجمہ وفات جرأت ۱۲۲۴ھ کے بعد لکھا گیا۔

۶۔ مسرور کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''حسب اتفاق در ۱۲۳۰ھ رجوع بہ فقیر آوردہ حالا کہ مشق او بہ دوازدہ سال رسیدہ''[۱۲۶]

۷۔ ناسخ کی عمر ۳۷ سال بتائی ہے ''عمرش سی و ہفت سال است''[۱۲۷] ناسخ کا سال پیدائش ۱۱۸۶ھ ہے گویا یہ ترجمہ بھی ۱۱۸۶+۳۷=۱۲۲۳ھ میں لکھا گیا۔

ان شواہد سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ۱۲۲۱ھ سے ۱۲۳۶ھ تک مصحفی ریاض الفصحا پر مسلسل کام کرتے رہے۔

تذکرہ ریاض الفصحا میں شعرا کی تعداد ۳۲۱ ہے جن میں ۳۵ فارسی گو ہیں۔ ۱۱۲ ایسے شاعر ہیں جو فارسی و اردو دونوں زبانوں میں شاعری کرتے ہیں اور باقی اردو شعرا ہیں۔ ایسے شعرا کی تعداد ۹۵ ہے جن کے حالات نہیں لکھے صرف نام یا تخلص لکھ دیا ہے یا خبر ندارم کے الفاظ لکھ کر ایک آدھ یا چند شعر درج کر دیے ہیں۔ بعض شاعر ایسے ہیں جن کا ذکر تذکرہ ہندی میں آیا ہے لیکن ''ریاض الفصحا'' میں دوبارہ شامل کر دیا ہے مثلاً میر سعادت علی تسکین، جن کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''دو شعر ایشاں حسب اتفاق در تذکرہ ہندی اول بقلم آمدہ بودند و آں روزہا ایں قدر نشو و نما نمی داشت حالا کہ صاحب دیوان شدہ''[۱۲۸] اور پھر ان کے دیوان سے ۱۵۵ اشعار کا انتخاب شامل کیا ہے۔ تذکرہ ہندی کی بعض غلطیاں بھی ریاض الفصحا میں درست کر دی گئی ہیں مثلاً محمد روشن جوشش اور محمد عابد دل کے تراجم صحیح صورت میں اس تذکرہ میں شامل کیے گئے ہیں۔ اس تذکرہ کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ مصحفی نے اکثر و بیشتر شعرا کی عمریں بھی لکھی ہیں جن سے ان کے زمانے کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ اس تذکرہ میں سنین کے حوالے پچھلے دونوں تذکروں سے زیادہ آئے

ہیں۔ بعض شعرا کے سال وفات و ولادت بھی دیے گئے ہیں مثلاً حکیم شفائی خان ارشد کا سال وفات ۱۲۳۰ھ دیا ہے اور ان کا قطعہ تاریخ وفات بھی کہا ہے [۱۲۹] ایک قطعہ تاریخ فخر الدین احمد خان عرف مرزا جعفر (م ۱۲۳۰ھ) کا بھی قلمبند کیا ہے [۱۳۰] میر جعفر علی فصیح کا سال ولادت ۱۱۹۸ھ دیا ہے [۱۳۱] حافظ غلام محمد خان آزاد کا سال وفات ۱۲۰۸ھ، حافظ غلام نبی خان مختار کا سال شہادت ۱۱۹۷ھ اور میرزا محمد ناصر شاگردِ آتش کا سال شہادت ۱۲۳۰ھ دیا ہے [۱۳۲] بعض ایسے اشارے بھی کیے ہیں جن سے اس دور کے تاریخی واقعات کے حوالے سے سال وفات کا تعین کیا جا سکتا ہے مثلاً میر، محب علی مفلس کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”چہار سال می شوند کہ ازیں جہاں درگزشت“ [۱۳۳]

اس تذکرہ کے مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مصحفی موزونیِ طبع کے ساتھ ساتھ حصولِ علم و فن کو بھی خاص اہمیت دیتے تھے۔ تائب کو اس وقت شاگردی میں قبول کیا جب اس نے ضروری علم حاصل کر لیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ”ایما پہ تحصیل علم کردہ بود“ [۱۳۴] حاجب کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”باوصفِ کم علمی در گفتن قصائد و مقطعات یدِ طولیٰ داشت“ [۱۳۵] راحم کے ذکر میں لکھا ہے کہ ”از سر رشتۂ شعر و شاعری چنداں واقف نیست“ [۱۳۶] زور کے بارے میں لکھا ہے کہ ”باوصفِ بے علمی انچہ موزوں می کند دریافت تلمّش خلل بسیار کم یافتہ می شود“ [۱۳۷]

ریاض الفصحا میں مصحفی نے اپنے شاگردوں مثلاً آتش، اخگر، حریف، حباب، ذوق، رعنا، زیبا، زلال، ساماں، سپند، شمیم، شاداں، شکیب، شعور، طپاں، ظہور، ظریف، غافل، مسرور، نظر، ہوس وغیرہ کو خاص اہمیت دی ہے۔ ان کے بارے میں نہ صرف ضروری معلومات فراہم کی ہیں بلکہ انتخابِ کلام بھی زیادہ دیا ہے۔ اس تذکرے کے ذریعے وہ اپنے شاگردوں کو نمایاں کرتے ہیں۔

عقد ثریا میں مصحفی نے مختلف تذکروں کے حوالے دیے ہیں جن سے مآخذ کا پتا چلتا ہے لیکن ریاض الفصحا میں یہ حوالے بہت کم ہیں۔ موہن لال انیس کے ذیل میں ان کے تذکرے ”انیس الاحبا“ کا حوالہ ملتا ہے [۱۳۸] کئی جگہ ان کے اپنے تذکروں عقدِ ثریا اور تذکرۂ ہندی کے حوالے آئے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس تذکرہ کی تالیف میں انھیں دوسرے مآخذ کی ضرورت اس لیے نہیں پڑی کہ یہ زیادہ تر معاصر شعرا کا تذکرہ ہے اور اس کا مواد انھوں نے براہ راست اپنے مشاہدے اور تجربے سے حاصل کیا ہے۔ اس میں بیشتر شعرا وہ ہیں جو مصحفی کے عہد میں زندہ تھے اور مصحفی ان کے بارے میں بہت کچھ جانتے تھے۔

ریاض الفصحا کا عام طور پر ایک مقررہ ڈھنگ ہے مثلاً مصحفی عام طور پر یہ بتاتے ہیں کہ یہ شاعر کس کا شاگرد ہے۔ اس کی عمر کیا ہے۔ اس کا کلام کیسا ہے اور اگر کوئی قابلِ ذکر دلچسپ بات ہوتی ہے تو وہ بھی شامل کر دیتے ہیں۔ آخر میں انتخابِ کلام دے کر شاعر سے متعارف کرا دیتے ہیں تا کہ پڑھنے والا ذرا سے تعارف کے بعد انتخابِ کلام پڑھ کر اس کی شاعرانہ حیثیت کا اندازہ لگا سکے۔ اس تذکرے میں انھوں نے وہ انداز اختیار نہیں کیا جو ہمیں تذکرۂ ہندی اور عقدِ ثریا میں ملتا ہے، لیکن ان کی تنقیدی بصیرت اس تذکرے میں بھی روشن نظر آتی ہے۔ مثلاً آتش کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”اگر عمرش وفا کردہ و چند سال بر ہمیں وتیرہ رفت و فکر متینش را مانعے در پیش نیاید یکے از بے نظیران روزگار خواہد شد“ [۱۳۹] اس تذکرے کو پڑھتے ہوئے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے نوجوان معاصرین کے بارے میں رائے دینے سے پہلوتہی کر رہے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اس تذکرے کے بیشتر شعرا ابھی تخلیقی نشوونما کے مرحلے سے گزر رہے ہیں اور ان کے بارے میں کوئی رائے دینا ابھی قبل از وقت ہے۔ دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ

معاصرین کے بارے میں اگر رائے توصیفی ہے تو وہ ”ذاتی مغالطے“ کا شکار ہو سکتی ہے اور اگر رائے ایسی ہے جس میں خامیاں یا کمزوریاں واضح کی گئی ہیں تو اس کے سرے کسی ناراضی یا ذاتی پرخاش سے ملا دیے جاتے ہیں لیکن ان سب باتوں کے باوجود مصحفی جہاں رائے دیتے ہیں وہاں سچائی کا پہلو اس میں جھلکتا نظر آتا ہے مثلاً فرخ کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”غزل را برویہ مخترعہ استاد خود (ناسخ) برابر قصیدہ گفتن و در مجالسِ مشاعرہ خواندن فخر خود دانست“ [۱۴۰] مصحفی مرزا قتیل کی فارسی دانی کے تو قائل تھے لیکن اردو دانی کے قائل نہیں تھے۔ قمر الدین خان عرف مرزا حاجی قمر کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ ”بر ہبری و بمشورہ مرزا قتیل کہ او ہم باوصف فارسی گوئی دعوئ اردو دانی ریختہ داشت قدم در بیابانِ پرخار گذاشت“ [۱۴۱]

ریاض الفصحا کے مطالعے سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ اس دور کی جدید شاعری میں ”معنی بندی“ کا رجحان زور پکڑ رہا تھا اور نئی نسل کے اکثر شعرا اسی رنگ کی پیروی کر رہے تھے اور یہ رنگ خود مصحفی کو ناپسند تھا۔ شیخ محمد بخش واجد کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ ”ہدایت شعرش علی الرسم زمانہ بود۔ آخر بطور شوکت بخاری سمند خیالش بہ طرف معنی بندی و نازک خیالی عطف عنان نمودہ“ [۱۴۲] اور یہ بھی لکھا ہے کہ ”فقیر اشعار خیالی را دوست نہ دارد“ [۱۴۳] ناسخ کے سلسلے میں بھی یہی لکھا ہے کہ ”در تلاشہائے معنی تازہ می نماید“ [۱۴۴] اس دور میں دو طرز شاعری رائج تھے۔ ایک طرز ”عاشقانہ“ اور دوسرا ”طرز معنی بندی“ [۱۴۵] طرز عاشقانہ مصحفی کا پسندیدہ رنگ تھا اور طرز معنی بندی کو وہ ”معنی بیگانہ“ [۱۴۶] کی تلاش سمجھتے تھے۔

ریاض الفصحا کے مطالعہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کے لکھنؤ میں کہاں کہاں قابل ذکر مشاعرے ہوتے تھے۔ مصحفی نے مشاعرہ حکیم سید محمد، مشاعرہ مرزا حاجی، مشاعرہ میر صدر الدین صدر، مشاعرہ مرزا تقی ہوس، مشاعرہ حویلی راجہ جھاؤ لال، مشاعرہ لالہ موتی رام وغیرہ کا ذکر کیا ہے [۱۴۷] ایک جگہ مصحفی نے ”کتابِ مشاعرہ“ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”از کتابِ مشاعرہ مرزا محمد علی بیگ ایں چند اشعار انتخاب نوشتہ شد“ [۱۴۸] اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مشاعروں میں پڑھا جانے والا کلام یا اس کا انتخاب بھی محفوظ کیا جاتا تھا اور ایسے مجموعے کو ”کتابِ مشاعرہ“ کے نام سے موسوم کیا جاتا تھا۔

اس تذکرے سے خود مصحفی کے بارے میں بھی بعض مفید معلومات حاصل ہوتی ہیں مثلاً علم عروض کے بارے میں ایک مختصر تالیف انھوں نے ”خلاصۃ العروض“ [۱۴۹] کے نام سے لکھی تھی۔ ایک اور کتاب محاورۂ فارسی کے بارے میں ”مفید الشعرا“ [۱۵۰] کے نام سے تالیف کی تھی۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ شیخ مغل فانی نے ”مجلسِ مناثرہ“ کی بنیاد رکھی تھی جہاں اردو و فارسی میں مضامین نثر پڑھے جاتے تھے اور مصحفی نے ”در وصف دکان تنبولی“ ایک مضمون فارسی زبان میں نثر ظہوری کے تتبع میں لکھا تھا۔ یہ اور دوسرے مضامین فارسی مصحفی کی تاحال غیر مطبوعہ تصنیف ”مجمع الفوائد“ میں شامل ہیں۔ مصحفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ ”در زبان اردوئے ریختہ قریب صد کس امیر زادہا و غریب زادہا بحلقۂ شاگردی من آمدہ باشند و فصاحت و بلاغت را از من آموختہ“ [۱۵۱] مصحفی نے ایک جگہ یہ بھی بتایا ہے کہ خود ان میں دو نقص تھے۔ ایک یہ کہ وہ عربی نہیں جانتے تھے اور اسی لیے لکھنؤ آ کر انھوں نے علم عربی مولوی مستقیم سکنہ گوپامؤ سے پڑھی اور صدرا و قانونچہ مولوی مظہر علی سے پڑھے اور دو سہ مقامات حریری مولوی عنایت محمد سے پڑھے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ”غرض آخر عمر از فضل الٰہی بہ عربیت و تفاسیر قرآن مجید مایہ بہم رسانیدم کہ تصنیف دیوان عربی را ارادہ می کردم“۔

دوسرا نقص یہ تھا کہ وہ علم عروض وقافیہ سے ناآشنا تھے اور چند دنوں میں مطالعے کے ذریعے اسے بھی دور کرلیا اور اس فن میں ایک رسالہ خلاصۃ العروض تالیف کیا[۱۵۲]

ریاض الفصحا اس دور کے شعرا کے بارے میں ایک ایسی دستاویزی حیثیت رکھتا ہے جس سے اس دور کے مزاج، مذاقِ سخن، نئے رجحانات اور نئے شعرا کے بارے میں آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ اگر یہ تذکرہ نہ ہوتا تو اس دور کے شعرا کے بارے میں ہماری معلومات تشنہ رہ جاتیں۔ مصحفی کے یہ تینوں تذکرے آج تاریخ ادب اردو کے حوالے سے غیر معمولی اہمیت کے حامل ہیں اور ضرورت اس بات کی ہے کہ جدید اصولوں کے مطابق ان کے مستند متون مدون کر کے دوبارہ شائع کیے جائیں۔

(ب) مجمع الفوائد:

''مجمع الفوائد'' مصحفی کی مکمل و نامکمل متفرق فارسی و عربی نثر و نظم کا مجموعہ ہے جو تاحال غیر مطبوعہ ہے۔ اس کا ایک نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور کے ذخیرۂ کیفی میں محفوظ ہے۔ مصحفی نے بغیر کسی ترتیب کے متفرق کاغذوں کو یکجا کر کے انھیں ''مجمع الفوائد'' کا نام دیا ہے۔ وجہ تالیف میں بتایا ہے کہ

''ہر چہ از تصنیفاتِ من ناتمام ماندہ بود، چہ نظم و چہ نثر، چہ عربی و چہ فارسی، دریں جلدِ آخر در آوردہ ایں کتاب را ''مجمع الفوائد'' موسوم ساختم''[۱۵۳]

مصحفی نے یہ مجموعہ ۱۲۲۹ھ میں مرتب کیا جس کی طرف ایک جگہ خود اشارہ کیا ہے کہ: ''عرصۂ سی سال بلکہ زیادہ می گذرد کہ بہ لکھنؤ قیام دارم.....'' (ص ۳۲۷)۔ مصحفی ۱۱۹۸ھ میں لکھنؤ آئے اور پھر یہیں کے ہو رہے۔ اگر ''سی سال بلکہ زیادہ'' سے ۳۱ سال مراد لیے جائیں تو گویا ۱۱۹۸+۳۱=۱۲۲۹ھ مجمع الفوائد کا سال ترتیب و تالیف متعین کیا جا سکتا ہے۔

اس مجموعے کی ایک اہمیت تو یہ ہے کہ اس سے مصحفی کے علم و فضل کا پتا چلتا ہے۔ دوسرے اس سے مصحفی کے وہ ذاتی و خاندانی حالات سامنے آتے ہیں جو اب تک نامعلوم تھے (ص ۳۲۶۔۳۲۸)۔ ساتھ ہی اس کے مطالعہ سے مصحفی کے مزاج کی تصویر بھی اجاگر ہو جاتی ہے اور وہ تصانیف و تالیفات بھی مکمل و نامکمل صورت میں سامنے آجاتی ہیں جن کا ذکر انھوں نے ''ریاض الفصحا'' میں کیا ہے۔ مثلاً مصحفی نے لکھا ہے کہ علم عروض کے بارے میں ایک مختصر تالیف ''خلاصۃ العروض'' لکھی تھی[۱۵۴] یہ مختصر تالیف ''مجمع الفوائد'' میں منتشر و ناتمام صورت میں موجود ہے۔ (ص ۳۲۹)۔ مصحفی نے ایک اور رسالہ ''مفید الشعرا'' کے نام سے لکھا تھا۔ یہ رسالہ بھی منتشر صورت میں ''مجمع الفوائد'' میں موجود ہے۔ مصحفی نے شیخ مغل فانی کی ''مجلسِ مناثرہ'' میں بزبان فارسی ایک ''مضمون'' در وصفِ دکانِ تنبولی'' پڑھا تھا[۱۵۵] یہ مضمون بھی ''مجمع الفوائد'' میں موجود ہے (ص ۳۳۱۔۳۳۲)[۱۵۶] ''مجمع الفوائد'' میں جن موضوعات پر مصحفی نے اظہار خیال کیا ہے وہ کم و بیش یہ ہیں:

(۱) وجہ تالیف (ص ۳۲۳)

(۲) عربی مضمون (ص ۳۲۴۔۳۲۵)

(۳) اقسامِ علوم (ص ۳۲۵)
(۴) کلمہ کی اقسام (ص ۳۲۵)
(۵) نسب نامہ، خاندانی و ذاتی حالات (ص ۳۲۶_۳۲۸)
(۶) اقسام عبارت (ص ۳۲۸)
(۷) تذکیر و تانیث کے عربی قاعدے (ص ۳۲۸_۳۲۹)
(۸) مسئلہ تناسخ (ص ۳۲۹)
(۹) حرف روی و علم قافیہ پر بحث (ص ۳۲۹)
(۱۰) علم حکمت (ص ۳۲۹_۳۳۰)
(۱۱) علم ریاضی (ص ۳۳۰)
(۱۲) خطبہ نشاط باغ (ص ۳۳۱)
(۱۳) در وصف دکانِ تنبولی (ص ۳۳۱_۳۳۲)
(۱۴) فارسی و اردو مترادفات (ص ۳۳۳)
(۱۵) در بیان پنج عیب شرعی (ص ۳۳۳)
(۱۶) تصوف (ص ۳۳۳)
(۱۷) اپنے مذہبی عقائد کے بارے میں (ص ۳۳۳_۳۳۴)
(۱۸) عروض کی تعریف اور اس کے اقسام (ص ۳۳۴)
(۱۹) کلمہ و کلام کا منصب (ص ۳۳۴)
(۲۰) مکاتیب و رقعہ جات بطور ملا ظہوری (ص ۳۳۵_۳۳۷)
(۲۱) عربی زبان میں علم و فن شعر کے بارے میں (ص ۳۳۷_۳۳۸)
(۲۲) عقل کی اقسام (ص ۳۳۸)
(۲۳) اپنی عربی تعلیم کے بارے میں (ص ۳۳۹)
(۲۴) طریق نامہ کہ بادشاہ بہ بادشاہ نویسد: نمونۂ خط (ص ۳۳۹_۳۴۱)
(۲۵) ایک خط اپنی تعریف میں (ص ۳۴۲)
(۲۶) علم منطق کی صغریٰ کبریٰ (ص ۳۴۲)
(۲۷) قطعہ جس کے ہر مصرع کے اول و آخر حرف کے جوڑنے سے مفتی غلام حضرت کا نام نکلتا ہے۔
(۲۸) نامکمل فارسی مثنوی مادھونل (ص ۳۴۲_۳۴۳)
(۲۹) نثر ہفت پیکر (ص ۳۴۳_۳۴۹): اس میں لفظوں سے حسنِ محبوب کی سات تصویریں پیش کی ہیں
(۳۰) در وصف نغمہ (ص ۳۴۹)
(۳۱) الزام کی قسمیں (ص ۳۴۹)
(۳۲) ستاروں کی تعریف اور رات کی تاریکی کے بارے میں (ص ۳۴۹)

(۳۳) ۱۳۶ الفاظ سے ایک تعویذ ترتیب دیا ہے جسے کسی طرف سے پڑھیے ابتدائی حروف کے جوڑنے سے "فضل علی" برآمد ہوتا ہے (ص ۳۴۹)

(۳۴) باقی صفحات میں متعدد حکایات لکھی ہیں جن میں ذاتی تجربات و مشاہدات کو بصورت حکایت لکھا ہے

(۳۵) تتمہ مجمع الفوائد بیچ میں آ گیا ہے۔ مخطوطے کی جلد بندی درست نہیں ہے۔

"مجمع الفوائد" منتشر نظم و نثر کا مجموعہ ہونے کے باوجود حالات و مطالعہ مصحفی کے تعلق سے اہمیت رکھتا ہے۔ مصحفی کا نسب نامہ اور خاندانی و ذاتی حالات یہاں پہلی بار بیان میں آئے ہیں۔ ایک خط میں جو خود اپنی مدح میں لکھا گیا ہے، جرأت و مصحفی کے تعلق سے مفید معلومات سامنے آتی ہیں۔ اس مجموعے کی ایک حکایت میں اس معرکے کو بیان کیا ہے جو انشا و مصحفی کے درمیان ۱۲۱۰ھ میں ہوا تھا۔ اس حکایت سے مصحفی کا زاویۂ نظر واضح ہوتا ہے اور یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ انشا نے اپنے آدمیوں اور بازاری لونڈوں کو، مثل لشکر جمع کر کے، ہجو پڑھتے ہوئے اچانک مصحفی کے گھر بھیجا تھا (ص ۳۷۰)

مصحفی کو فارسی زبان پر عبور حاصل تھا اور "مجمع الفوائد" کی نثر سے ان کی قادر البیانی اور فارسی دانی کا پورا اظہار ہوتا ہے خصوصاً ان فارسی نثروں سے جو مکاتیب و رقعہ جات بطور ملا ظہوری (ص ۳۳۵۔۳۳۷) نمونہ مکتوب جو ایک بادشاہ دوسرے بادشاہ کو لکھے (ص ۳۳۹۔۳۴۱) اور "در وصف دوکانِ تنبولی" (ص ۳۴۱۔۳۴۲) میں آئی ہیں۔

(ج) اردو دواوین

دیوان اول

مصحفی کے اردو دواوین کی تعداد نو تھی جن میں سے آٹھ موجود ہیں اور ایک دلّی میں چوری ہو گیا تھا جس کا ذکر مصحفی نے دیوان سوم کے ایک شعر میں بھی کیا ہے:

اے مصحفی اشعر نہیں پورب میں ہوا میں   دلّی میں بھی چوری مرا دیوان کیا تھا

لیکن اس دیوان کے اکثر اشعار اور غزلیں مصحفی نے اپنی اور دوستوں کی یادداشتوں سے فراہم کر کے اپنے دیوانِ اول میں شامل کر لی تھیں۔ اس بات کا ثبوت تذکرہ میر حسن کے نقشِ اول (۱۱۸۸ھ) سے ملتا ہے جس میں مصحفی کے ذیل میں لکھا ہے کہ قصیدہ و غزل و مثنوی خوب ہیں اور مثنوی حجام پسر بھی خوب کہی ہے [۱۵۷] یہاں انتخاب کلام میں جو اشعار دیے گئے ہیں ان میں سے چند کو چھوڑ کر اکثر مصحفی کے دیوانِ اول میں موجود ہیں حتیٰ کہ مثنوی حجام پسر بھی دیوانِ اول کی زینت ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ گم شدہ دیوان کا بڑا حصہ دیوانِ اول میں شامل ہے۔ مصحفی نے دیوانِ اول کے سالِ تالیف کا کہیں ذکر نہیں کیا لیکن "دیوانِ اول" اور "تذکرہ ہندی" کے مطالعے سے دو باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) مصحفی نے دیوانِ اول کی ایک رباعی میں جہاں دار شاہ کا ذکر کیا ہے۔ جہاں دار شاہ دلّی سے لکھنؤ ۱۱۹۸ھ/۱۷۸۴ء میں آئے اور ۱۲۰۰ھ کے آخر میں بنارس چلے گئے۔ گویا یہ رباعی ۱۱۹۸ھ۔۔۔ ۱۲۰۰ھ کے درمیان کہی گئی۔

(۲) "تذکرہ ہندی" میں مصحفی نے لکھا ہے کہ "چوں ایں فقیر..... از تصنیف دیوان فارسی وہندی و تالیف تذکرہ فارسی فراغت حاصل کردہ مہم تالیف تذکرہ ہندی در پیش آمد" [۱۵۸] تذکرہ ہندی کا آغاز ۱۲۰۰ھ میں ہوا۔ گویا "دیوان اول"، "تذکرہ ہندی" کے آغاز سے پہلے مکمل ہو چکا تھا۔

ان شواہد کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ دیوانِ اول ۱۲۰۰ھ میں یا اس سے کچھ پہلے لکھنؤ میں مرتب ہوا۔ اس میں بیشتر کلام قیام دہلی کے زمانے کا ہے اور تھوڑا سا کلام لکھنو آنے کے بعد کا بھی شامل ہے مثلاً یہ قطعہ

مصحفی لکھنؤ میں دلی سے آیا طے کر کے راہِ دور دراز
لیکن اس خاک میں بھی اس نے کہیں کچھ نہ دیکھا بجز نشیب و فراز

اسی طرح وہ رباعی دیکھیے جو عید کے موقع پر میر نعیم خان کی خدمت میں پیش کی گئی ہے (دیوان اول ص ۵۸۵)

مصحفی کے دیوانِ اول میں (۷۰۹) غزلیات، (۳۰) رباعیات، ایک مسدس، دو مخمس اور تین مثنویاں شامل ہیں اور یہ سب ابتدا سے ۱۲۰۰ھ تک کا کلام ہے۔ اس دیوان میں میر کا اثر نمایاں ہے لیکن محسوس ہوتا ہے کہ وہ رنگِ میر کو اپنے انداز سے اپنا رہے ہیں مثلاً میر کا شعر ہے

یوں کہتے تھے یوں کہتے جو یار آتا سب کہنے کی باتیں ہیں کچھ بھی نہ کہا جاتا

اسے پڑھ کر اب مصحفی کا یہ شعر پڑھیے۔

دل میں کہتے تھے ملے یار تو کچھ اس سے کہیں مل گیا وہ تو نہ اک حرف زباں سے نکلا

مصحفی کا شعر بھی پر اثر ہے لیکن میر کے تجربے میں جو گہرائی اور رچاوٹ ہے وہ مصحفی کے ہاں محسوس نہیں ہوتی جس کا خود مصحفی کو بھی احساس ہے

گو کہ تو میر سے ہوا بہتر مصحفی میر پھر بھی میر ہی ہے

دیوانِ اول میں میر کے اثر کے ساتھ ساتھ سودا اور خواجہ درد کا اثر بھی واضح طور پر موجود ہے۔ دیوانِ اول میں قائم چاند پوری کا مزاج سخن بھی اس لیے محسوس ہوتا ہے کہ قائم نے میر اور سودا دونوں کے رنگِ سخن سے اپنا رنگ بنانے کی کوشش کی تھی۔ یہی صورت مصحفی کے اس دیوان میں نظر آتی ہے۔ دیوانِ اول کی شاعری عشقیہ شاعری ہے۔ اس میں زبان وہی ہے جو ہمیں میر، سودا اور قائم کے کلام میں ملتی ہے۔ اس زبان کا اگر لکھنؤ کی زبان سے مقابلہ کریں تو دہلی کی زبان میں قدیم اثرات زیادہ نظر آتے ہیں جب کہ شعرائے لکھنؤ کی زبان زیادہ صاف اور جدید ہے۔ دیوانِ اول میں داخلیت خارجیت کے ساتھ اس طرح ملی ہوئی ہے جس طرح شاہ حاتم کے آخری دور کے کلام میں نظر آتی ہے۔ اس دیوان کے مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مصحفی میں مختلف اندازِ سخن، رنگ اور اسالیب بیان کو قبول کرنے کی ویسی ہی خداداد صلاحیت تھی جیسی شاہ حاتم میں تھی اور اسی لیے مصحفی بھی، شاہ حاتم کی طرح ساری عمر نئے اور مقبول رجحانات کو قبول کرتے رہے۔ دیوانِ اول میں خاصی تعداد میں ایسے اشعار ملتے ہیں جن میں محبوب "امرد" ہے۔ رعایت لفظی و معنوی دونوں کا استعمال بھی کثرت سے ملتا ہے۔ اس دور میں فارسی کا رواج کم ہو گیا ہے اور اردو نے اس کی جگہ لے لی ہے۔

مصحفی فارسی کو طاق پہ رکھ اب ہے اشعارِ ہندوی کا رواج

اس دیوان میں ایسے اشعار زیادہ ہیں جو اپنی داخلیت اور عشقیہ رنگ کی وجہ سے متاثر کرتے ہیں لیکن یہ داخلیت مزاجاً خارجیت سے جڑی ہوئی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ میر و سودا ایک دوسرے سے مل رہے ہیں۔ اس امتزاج سے مصحفی کے

ہاں جو صورت بنتی ہے وہ خوب صورت اور نئی ہے۔ دیوانِ اول کے یہ چند شعر دیکھیے:

تیرے بیٹھے جو ہمیں یاد بھی آیا کوئی کام
ہم نے موقوف اسے وقتِ دگر پر رکھا
نہ آفتاب چھپے ہے نہ شام ہوتی ہے
یہ روز ہجر ہے یارب کہ دن قیامت کا
یا کوئی بالوں کی بو سے اس کی واقف ہی نہ تھا
یا کھلی جب زلف تو عالم معطر ہو گیا
چلے بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا
یوں بھڑکتے ہیں استخواں میرے
تو کہے لکڑیاں جلا دی ہیں

اس دیوان میں مضمون آفرینی کی طرف مصحفی کا رجحان نمایاں ہے۔ متعدد اشعار ایسے ہیں جن میں اظہار کمزور اور بیان میں کچا پن نظر آتا ہے۔ دیوان اول میں مختلف لہجے اور رنگ ایک ساتھ نظر آتے ہیں۔ اس میں گریہ واشک کے مضامین کثرت سے ملتے ہیں۔ ''زلف'' مصحفی کو محبوب ہے اور متعدد اشعار میں زلف کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اسی طرح کمر بھی ان کا محبوب موضوع ہے۔

گہہ کمر کا تو گہے زلف کا کرتے ہو بیاں
بات کہتے ہی نہیں تم کبھی سر رشتے سے
مضمونِ زلف ازبس پیچیدہ ہے ہم اس کو
سو بار کھولتے ہیں سو بار باندھتے ہیں

مصحفی جب زوالِ تہذیب کو بیان کرتے ہیں تو ان کی نظر عمارتوں کی ادھڑی قلعی کی طرف جاتی ہے۔ یہی وہ استعارہ ہے جس سے وہ مغلیہ تہذیب کی گرتی دیواروں پر اظہارِ غم کرتے ہیں:

اب دیکھو تو قلعی سی ان کی ادھڑ گئی ہے
تھا جن عمارتوں پر دِلّی کی کام چَج کا

دیوان اول سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ شعر ہی مصحفی کا عشق اول اور یہی ان کی زندگی ہے:

نہیں دل بستگی ہرگز کسو سے
مگر ہے مصحفی اک شعر کا عشق

اس دیوان میں سنگلاخ زمینوں میں شعر کہنے کا رجحان نمایاں نہیں ہے۔ دوغزلے سہ غزلے بھی کم ہیں اور اظہار عشق کا زور معاملاتِ عشق پر نہیں بلکہ جذبہ واحساس پر ہے۔ معاملہ بندی کا رنگ اس دیوان میں بہت کم ہے۔ لیکن چند غزلوں پر جرأت کے رنگِ سخن کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ غزلیں لکھنؤ آنے کے بعد کی ہیں اور مصحفی خود کو نئے شہر میں مقبول بنانے کے لیے یہ کام کر رہے ہیں۔ اسی لیے گاہ گاہ جرأت کو اشارہ اشارہ میں للکار بھی رہے ہیں:

میں نے چمن میں آن کے جب نالہ سر کیا
مرغانِ نغمہ سنج کی جرأت کہاں رہی
حیراں ہیں سارے قاضی و مفتی و بادشاہ
آگے ترے کسی کی حکومت کہاں رہی

اس دیوان میں مصحفی ''عصمت'' نامی اپنی محبوبہ کا ذکر نہ صرف دو رباعیوں میں کرتے ہیں بلکہ غزل کے ایک مقطع میں بھی اسے یاد کرتے ہیں:

نہیں آساں ملا اے مصحفی دیدار عصمت کا
پھرا ہوں ڈھونڈتا مدت تلک میں شہر کی گلیاں

عصمت کا ذکر دیوانِ اول کے علاوہ نہ صرف دیوانِ دوم کے دو شعروں میں آیا ہے بلکہ دیوان چہارم میں بھی آیا ہے:

شکرِ خدا کہ نام ہے عصمت کا مصحفی
روزِ جزا کو آہ مرے عشقِ پاک کا
اے مصحفی تو قصۂ عصمت کو پھر کے کہہ
اپنا تو جی لگا بہت اس داستاں کے بیچ
وہ بھی کیا دن تھے کہ بہر یک نگہ اے مصحفی
سال ہا ڈھونڈا کیے دِلّی میں ہم عصمت کا گھر

یہ اشعار مصحفی کے سچے عشق کی داستان سنا رہے ہیں۔

دیوانِ دوم

مصحفی نے یہ کہیں نہیں لکھا کہ انھوں نے دیوانِ دوم کب مرتب کیا لیکن ''تذکرۂ ہندی'' میں یہ اشارہ ضرور کیا ہے کہ ''اُنچہ دریں مدت تصنیف وتالیف کردہ این ست کہ دو دیوانِ فارسی یکے در جواب مولانا نظیری نیشاپوری و یکے بطورِ خود وسہ دیوانِ ہندی و دو تذکرۂ فارسی و ہندی'' [۱۵۹] تذکرۂ ہندی ۱۲۰۹ھ میں مکمل ہوا۔ گویا ۱۲۰۹ھ تک مصحفی تین اردو دیوان مکمل کر چکے تھے۔ پہلا دیوانِ اردو جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں، کم و بیش ۱۲۰۰ھ میں مکمل ہوا۔ اس طرح دیوان دوم و سوم ۱۲۰۱ھ اور ۱۲۰۹ھ کے درمیان مکمل ہوئے۔ دیوانِ اول میں ایک رباعی میر نعیم خان کی مدح میں عید کے تعلق سے ملتی ہے گویا یہ کم و بیش ۱۲۰۰ھ میں کہی گئی۔ مصحفی کا ایک قطعہ نعیم خاں کے کنواں بنوانے پر ملتا ہے جس سے ۱۲۰۱ھ برآمد ہوتے ہیں: ع ''الٰہی باد عمر یانی چہ تا جہاں باشد''۔ دیوان دوم میں تین رباعیاں نعیم خاں کے بارے میں اور ملتی ہیں جن میں تنخواہ نہ ملنے کی شکایت کی ہے اور نعیم کو لئیم کہا ہے۔ گویا ۱۲۰۰ھ کے قریب ان کا نعیم خاں سے تعلق پیدا ہوا جو ۱۲۰۳ھ تک قائم رہا۔ اس دیوان کے خاتمے کے قریب انھوں نے نعیم خاں کی ملازمت چھوڑ دی اور مرزا میڈھو سر سبز سے ان کا تعلق پیدا ہو گیا جس کا پتا اس قطعہ سے چلتا ہے جو مرزا میڈھو کے غسل صحت پر لکھا گیا ہے اور دوسرا قطعہ ولادت فرزند پر لکھا گیا ہے جس کے لفظ ''چراغ'' سے اس کا سالِ ولادت ۱۲۰۴ھ برآمد ہوتا ہے ع یافتم سالِ ولادت از ''چراغ'' گویا ۱۲۰۴ھ میں وہ مرزا میڈھو سے وابستہ ہو چکے تھے اور یہی زمانہ دیوان دوم کے خاتمے کا ہو سکتا ہے۔ خود دیوان دوم کی غزل کے ایک شعر میں بھی دیوانِ دوم کے مکمل ہو جانے کا ذکر کیا ہے:

مدت ہوئی کہ ایک تو دیوان کہہ چکا   اے مصحفی ہوا ہے یہ دیوان دوسرا

دیوان سوم میں ایک قطعہ تاریخ فتح رام پور ملتا ہے جس سے ۱۲۰۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس بحث سے یہ نتیجہ نکلا

(۱) دیوانِ دوم کم و بیش ۱۲۰۴ھ میں مرتب ہوا۔

(۲) اور دیوانِ سوم ۱۲۰۹ھ کے آس پاس مکمل ہوا۔ یہی سال تذکرۂ ہندی کی تکمیل کا سال ہے۔

دیوان دوم میں ۴۸۵ غزلیات، ۵۱ رباعیات، تین مسدس، ایک ناتمام مثمن اور چار مثنویاں شامل ہیں۔ اس دیوان کا سارا کلام لکھنؤ میں تصنیف ہوا لیکن ایک آدھ شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ غزل قیام دہلی کے زمانے سے تعلق رکھتی ہے جو کسی وجہ سے دیوانِ اول میں شامل ہونے سے رہ گئی اور مصحفی نے اسے دیوانِ دوم میں شامل کر دیا۔ مثلاً ایک غزل کا مقطع ہے:

مصحفی مجھ سا کم ہے دلّی میں   یوں تو جادو بیاں ہزاروں ہیں

یا ایک غزل کا یہ شعر دیکھیے:

قطب صاحب کی اب کی چھڑیوں میں   امنڈ آیا ہے جو سبھی میوات

اس دیوان کے رنگ و مزاج میں خصوصیت کے ساتھ یہ چند پہلو نمایاں ہیں:

(۱) ایک یہ کہ مصحفی کے کلام میں پختگی، صفائی بیان، روانی اور قوتِ اظہار بڑھ گئی ہے۔ تعقید کم ہو گئی ہے۔ دہلی کی عام

زبان میں استعمال ہونے والے قدیم الفاظ و محاورات بھی کم ہو گئے ہیں اور زبان و بیان لکھنؤ کے زیر اثر جدید ہو گئے ہیں۔

(۲) دوسرے یہ کہ معاملہ بندی کا مقبول رنگِ سخن، جس کے مقبول و ممتاز نمائندے قلندر بخش جرأت ہیں، مصحفی کے ہاں بھی در آیا ہے۔

(۳) تیسرے یہ کہ مشکل زمینوں میں غزلیں کہنے کا رجحان، جو لکھنؤ کی خصوصیت رہا ہے، مصحفی کے ہاں بھی آ گیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس زمانے میں مصحفی لکھنؤ کے طرحی مشاعروں میں غزلیں کہہ کر اپنی شاعری کا لوہا منوانے میں مصروف تھے تا کہ وہ بھی لکھنؤ میں اپنی جگہ بنا سکیں۔

(۴) چوتھے یہ کہ لکھنؤ کے زیر اثر دو غزلہ سہ غزلہ کی تعداد دیوانِ دوم میں بڑھ گئی ہے اور غزلیں بھی طویل ہو گئی ہیں لیکن ان غزلوں میں جرأت و انشا کی غزلوں کی طرح سننے یا پڑھنے والوں کی توجہ مشکل زمین کی طرف نہیں جاتی بلکہ مصحفی کے ہاں مشکل زمین بھی ایک جان ہو کر شعر کا حصہ بن جاتی ہے۔ لکھنؤ کے شعرا اپنی قادر الکلامی اور استادی کے اظہار کے لیے شعر میں زمین کو شعوری طور پر نمایاں کرتے تھے۔ مصحفی مشکل زمین کو نمایاں کرنے کی بجائے اسے ایک جان کر دیتے ہیں۔ مصحفی کے دیوان دوم کی یہ خاص بات ہے۔

(۵) اس دیوان سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اب مصحفی لکھنوی مزاج کے اثرات کو تیزی سے قبول کر رہے ہیں اور دیوان دوم اسی عبوری دور کی ترجمانی کر رہا ہے۔ یہاں ان کی شاعری کا لہجہ بھی بدلتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے

جیسے گل ڈالی پہ پھولے یوں نظر آیا وہ رخ　　یک بیک ہاتھ اس نے جب زیرِ زنخداں رکھ دیا
قد کو یوں اس کے دھواں آہ کا میری لپٹا　　جوں کسی نخل پہ ہووے شجرِ تاک چڑھا
کھینچے ہو تنتے ہو، کستے ہو ہر دم آپ کو　　ہے میاں یہ بھی کوئی آغوش میں آنے کی طرح
گئے ہیں یار اپنے اپنے گھر دالان خالی ہے　　اگر تم آ ملو ایسے میں تو میدان خالی ہے
منہ چھپاؤ نہ چھپاؤ نہیں اس کا کچھ ڈر　　لیک سینہ تو دوپٹے سے چھپایا کیجیے

(۶) یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ مصحفی اب میرؔ کے رنگ سے ہٹ کر سوداؔ کی طرف بڑھ رہے ہیں، شعر میں جذبہ و احساس کم ہو گیا ہے اور ''خارجیت'' بڑھ گئی ہے۔ دیوانِ اول میں اپنی شاعری کا مقابلہ میرؔ سے کرتے ہیں لیکن دیوان دوم میں وہ یہ اعتراف کر کے:

اے مصحفی تو اور کہاں شعر کا دعویٰ　　پھبتا ہے یہ اندازِ سخن میرؔ کے منہ پر

اب اپنا مقابلہ سوداؔ سے کرنے لگتے ہیں:

مصحفی ریختہ پہنچا ہے مرا رتبے کو　　شوریاں گرد ہے مرزا کی بھی مرزائی کا
سودا کا تو سرد ہو چکا ہے بازار　　اب بزمِ سخن ہے مرے دم سے گلزار

اس دیوان کی اکثر غزلوں کا رجحان جہاں ''ادا بندی'' کی طرف ہے وہاں بغیر احساس و جذبہ کی ''خیالی شاعری'' کی طرف بھی واضح ہے۔ خود مصحفی کو احساس ہے کہ یہ وہ شاعری نہیں ہے جس کا اظہار انھوں نے دیوان اول میں کیا تھا:

اگرچہ مصحفی گل پھول لاکھوں میں نے کترے ہیں　　پر اب تک شعر رنگیں سے مرا دیوان خالی ہے

لفظ ''کترنا'' اس بات کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ یہ کاغذ کے پھول ہیں جو انھوں نے شاعری میں کترے ہیں اور وہ

اسے روضہ خوانی اس لیے کہتے ہیں کہ یہ شاعری مجلس کی ضرورت کو پورا کر رہی ہے

مصحفی شاعری رہی ہے کہاں   اب تو مجلس کے روضہ خواں ہیں ہم

زلف و کمر کے مضامیں جو دیوان اول میں آئے ہیں وہ دیوان دوم میں بھی ملتے ہیں لیکن ان میں شوخی کھلا پن اور جنسیت بڑھ گئی ہے۔ یہی اس دور کے اہلِ مجلس کی ضرورت تھی۔

(۷) امرد پرستی کا رجحان جو دیوانِ اول میں نمایاں تھا اس دیوان میں کم ہو جاتا ہے اور عورت اس کی جگہ لے لیتی ہے۔

(۸) دیوان دوم سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ اب تک لکھنؤ میں جم نہیں سکے ہیں۔ لکھنؤ سے بے زار ہیں اور دتی انھیں بار بار یاد آ رہی ہے۔ لکھنؤ کو وہ "کلبۂ احزاں" کہتے ہیں ع "اس کلبۂ احزاں میں وطن تو نے کیا"۔

ہر چند لکھنؤ میں رہے ہم، پہ مصحفی   اس شہر سے دل اپنا تو بیزار ہی رہا
پورب میں آئے چھوڑ کے دتی سے شہر کو   اے مصحفی لے آئی ہے قسمت کدھر ہمیں
اے مصحفی مت پوچھ کہ دتی سے نکل کر   کیا کہیے کہ ہم کیسے پشیمان ہوئے ہیں

بے وطنی کا یہ اضطراب دیوانِ دوم میں نمایاں ہے۔ اسی زمانے میں وہ مفلسی و بے زری کا شکار رہے جس کا ذکر بار بار اس دیوان میں کرتے ہیں:

ہے خانہ نشیں مصحفی افلاس کے مارے   کیا پوچھو ہو اس بے سروساماں کی اوقات
مصحفی دیتے ہیں جو کچھ ہم کو یہ اہل دول   سچ اگر پوچھو تو ہے وہ تیل و تمباکو کا خرچ

مصحفی مختلف درباروں سے وابستہ ہونے کی خواہش رکھتے ہیں جن میں آصف الدولہ کا دربار بھی شامل ہے لیکن یہاں بھی دربار کا انداز دیکھ کر ان کا اپنا مزاج آڑے آتا ہے۔

اے مصحفی مت کر ہوسِ مجلسِ آصف   معلوم نہیں ہے تجھے دربار کا انداز

دیوان سوم

دیوانِ سوم جیسا کہ دیوانِ دوم کی بحث میں دیکھ چکے ہیں، کم و بیش ۱۲۰۹ھ میں مکمل و مرتب ہوا۔ یہ دیوان ۵۱۴ غزلیات، ۲۰ رباعیات اور ایک قطعہ تاریخ فتح رامپور (۱۲۰۹ھ) پر مشتمل ہے۔ اس وقت مصحفی کی عمر پچاس سال ہو چکی تھی۔ دیوان سوم میں دو جگہ مصحفی نے اپنی عمر کا ذکر کیا ہے۔ ایک شعر میں اپنی عمر پچاس کے قریب بتائی ہے:

ہر چند سال عمر بہ خمسیں قریں ہوئے   جھگڑا نہ زندگی کا چکا مصحفی ہنوز

اور ایک شعر میں بتایا ہے کہ عمر پچاس سال ہو چکی ہے:

اے مرگ طے منزلِ خمسیں بھی ہو چکا   اب تو مجھے عذابِ سفر سے نکال لے

مصحفی کا سالِ پیدائش ۱۱۶۰ھ متعین کیا گیا ہے۔ اس میں اگر ۵۰ اور جوڑ دیے جائیں تو گویا یہ دونوں شعر علی الترتیب ۱۲۰۹، ۱۲۱۰ھ میں کہے گئے ہیں اور اسی سال یہ دیوان بھی مکمل ہوا جب وہ پچاس سال کے ہو چکے تھے۔

دیوانِ سوم کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ:

(۱) مصحفی کی قوت بیان اور پختگی اظہار غیر معمولی طور پر بڑھ گئی ہے اور زبان سے وہ قدامت بھی دور ہو گئی ہے جو

خصوصیت سے دیوانِ اول میں نظر آتی ہے۔

(۲) دیوانِ سوم میں مصحفی نے لکھنؤ کے تہذیبی ماحول، معیارِ سخن و موضوعاتِ شاعری کو قبول کر لیا ہے۔ اب ان کے ہاں بھی ادا بندی، خارجیت، حسن و ادائے محبوب کا بیان اور سراپا مزاجِ سخن بن گیا ہے۔ لکھنؤ میں خود کو جمانے اور اپنی شاعری کا سکہ بٹھانے کے لیے ضروری تھا کہ مصحفی وہ رنگِ سخن اختیار کریں جو اس وقت اس معاشرے کا مقبول و پسندیدہ رنگ تھا۔ جرأت کی مزے دار شاعری اس لذت پسند معاشرے کا مقبول رنگ تھا۔

(۳) لکھنؤ کے مروجہ مذاقِ سخن، طرحی مشاعروں کے عام رواج اور قادر الکلامی کے اظہار کے لیے اب مصحفی بھی سنگلاخ زمینوں میں شاعری کرتے ہیں۔ یہاں کے تہذیبی ماحول میں بڑا شاعر وہ تھا جو مشکل سے مشکل زمینوں میں رواں شعر کہے اور نئے نئے قافیوں سے نئے نئے مضامین پیدا کرے۔ اُس کے شعر میں کوئی فنی سقم نہ ہو اور وہ ایسا قادر الکلام ہو کہ ایک ہی زمین میں کئی کئی غزلیں کہہ سکے۔ دیوانِ اول میں یہ رجحان نہیں ملتا۔ دیوانِ دوم میں یہ رجحان سامنے آنے لگتا ہے اور دیوانِ سوم میں اتنا واضح ہو جاتا ہے کہ اس دیوان میں سنگلاخ زمینوں میں دو غزلے، سہ غزلے، چار غزلے حتیٰ کہ پانچ غزلے بھی ملتے ہیں۔ سنگلاخ زمینوں میں مصحفی کے ہاں عام طور پر زمین شعر کو چھوڑ کر نہیں بھاگتی بلکہ شعر کا حصہ بن جاتی ہے لیکن قادر الکلامی کے اظہار کے لیے ایسی غزل بھی دیوانِ سوم میں ملتی ہیں جہاں زور اس بات پر ہے کہ زمینِ شعر سینہ تان کر نمایاں ہو۔

(۴) اس دیوان میں اشعارِ غزل کی بنیاد قافیہ بندی پر ہے۔ غزل میں جذبہ و احساس کی اہمیت کم ہو گئی ہے اور قافیوں سے مضامینِ نو تلاش کیے جا رہے ہیں۔ یہی نیا معیارِ سخن تھا۔ یہی رجحان جب اور آگے بڑھا تو آئندہ دور میں ناسخ کے ہاں مضمون بندی کی صورت میں نمایاں و مقبول ہوا۔ مصحفی کے دیوانِ سوم میں قافیوں پر غیر معمولی زور واضح طور پر نمایاں ہے۔ ع ''اس میں تو کوئی قافیہ تجھ سے نہ بندھا گرم'' ع ''اس بحر کے قوافی اکثر شگفتہ تر ہیں'' یا

غزل جب دوسری لکھنے لگے ہے مصحفی یارو
تو اس کے قافیے بہتر سے بہتر دیکھ لیتا ہے

قافیوں سے مضامین پیدا کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ قافیے کا مزاج شعر کے رنگ کو متعین کرنے لگا اور شاعر کے اپنے مزاج کی حیثیت ذیلی ثانوی اور ضمنی ہو کر رہ گئی اور حقیقی شاعری کے امکانات کم سے کم تر ہوتے چلے گئے۔ یہی وجہ ہے کہ دیوانِ سوم میں ایسے شعر کم ہیں جن میں وہ رنگ، روشنی اور خوش بو ہو جو آفاقیت یا ہمیشگی لیے ہوتی ہے۔ دیوانِ سوم کی شاعری اسی لیے کاغذی پھولوں کی شاعری بن کر رہ گئی۔

(۵) دیوانِ دوم میں دِلّی کی یاد میں بہت سے اشعار ملتے ہیں اور لکھنؤ کے بارے میں جو شعر ملتے ہیں ان میں بےزاری کا شدید احساس ہوتا ہے۔ ع: اس شہر سے دل اپنا تو بیزار ہی رہا۔ لیکن دیوانِ سوم میں فراقِ دِلّی کا احساس کم ہو گیا ہے اور لکھنؤ کے بارے میں جو شعر ملتے ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی نے اب اس معاشرے، اس تہذیب اور اس رنگ کو قبول کر لیا ہے:

کیا اور مصحفی میں کروں وصفِ لکھنؤ
روئے زمیں پہ اب یہ صفاہاں ہے دوسرا

دیوانِ سوم اسی لیے لکھنؤ کے رنگِ شاعری کا نمائندہ دیوان ہے۔

(٦) دیوانِ سوم کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ان ساری تبدیلیوں کے باوجود وہ مفلوک الحال رہے بار بار اپنی پریشاں حالی کا ذکر کرتے ہیں:

ڈھونڈ لاوے تو فلک خوار و پریشاں مجھ سا　　کوئی دنیا میں نہیں بے سروساماں مجھ سا
اوروں نے آ کے یاں زرِ وافر کیے حصول　　ہم گھر میں بیٹھے کاٹتے ہیں مفلسی ہنوز
دن رات مصحفی مجھے رہتا ہے اب یہ سوچ　　ڈھونڈوں وسیلہ کس کا، کسے آشنا کروں

ساری عمر مصحفی ایک ایسے ہی سرپرست کا انتظار کرتے رہے۔

(۷) اس دیوان کا بنیادی رنگ تو اس دور کی مقبول شاعری کا رنگ ہے جس پر نشاط انگیزی، خارجیت، مصنوعی رنگینی، معاملہ بندی، سنگلاخ زمینیں اور قافیہ بندی کا رنگ غالب ہے۔ امرد پرستی کا وہ رجحان جو دیوانِ اول میں ملتا ہے یہاں دھواں بن کر اڑ گیا ہے اور "ماہِ خانگی" نے اس کی جگہ لے لی ہے لیکن وہ "داخلیت" جو دیوانِ اول میں نمایاں ہے، دیوان سوم میں خارجیت کے ساتھ مل کر ایک نئے رنگ کو جنم دیتی ہے مثلاً وصل اور بدن لکھنوی شاعری کا خاص موضوع ہیں۔ مصحفی اس میں ہلکا سا جذبہ شامل کر کے اس کے جمالیاتی پہلو کو اس طور پر ابھارتے ہیں کہ بدن بدن رہتے ہوئے بھی "کچھ اور" بن جاتا ہے۔ اس بات کی وضاحت ہم آئندہ صفحات میں مصحفی کی غزل کے مطالعہ میں کریں گے۔ دیوان سوم میں خارجیت بڑھ جاتی ہے اور داخلیت کم ہو جاتی ہے لیکن یہ دونوں دھارے ایک بڑا ہو کر اور دوسرا چھوٹا ہو کر ساتھ ساتھ بہتے رہتے ہیں۔

(۸) "دیوان سوم" کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ "مصحفی کافر فرنگیوں" کو برعظیم کی دولت و حشمت کے ادبار کا باعث سمجھتے ہیں اور ان سے نجات حاصل کرنے کے خواہش مند ہیں۔ "مجمع الفوائد" میں بھی اسی نقطۂ نظر کی وضاحت کی ہے[۱۶۰] جس سے سرزمینِ ہند سے ان کی گہری محبت کا اندازہ ہوتا ہے یہی بات مصحفی نے دیوان سوم کے اس شعر میں بھی کہی ہے:

ہندوستاں میں دولت و حشمت جو کچھ بھی تھی　　کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر چھین لی

(۹) دیوانِ اول میں مصحفی پر میرؔ کا اثر نمایاں تھا۔ دیوان دوم میں اس اثر کا رنگ اڑنے لگتا ہے اور دیوان سوم میں سوداؔ کا اثر نمایاں ہونے لگتا ہے۔ ایک رباعی میں سوداؔ کی مقبولیت کا ذکر کر کے انھیں میرؔ سے بڑھایا ہے:

سوداؔ کے خیال کو نہ سمجھے کوئی کم　　سودا فن ریختہ میں گزرا رستم
ہے میر تقی بھی تو اگرچہ استاد　　پر اس کے کلام کا ہے قائل عالم

اور پھر اگلی رباعی میں دونوں سے اپنا مقابلہ کر کے اپنے شعر کے جدا عالم کا ذکر کیا ہے:

معنی کو جو دیکھیے تو ہر دم ہے نیا　　گر لفظ کو جھانکیے تو اللہ رے صفا
ہر چند کہ دور اس کا ہے بعد ان کے　　ہر شعر کا مصحفی کے عالم ہے جدا

مصحفی دو باتوں پر فخر کرتے ہیں۔ ایک اپنے شعر کے عالم کو دوسروں سے جدا بتاتے ہیں اور دوسرے اپنی زبان پر۔

لے گئے سب بدن زمیں میں ہم　　مصحفی اک زبان چھوڑ گئے
اے مصحفی قسم ہے کہ اردوئے شعر میں　　نت چونچلے نکالے ہے تیری زباں نئے

دیوانِ چہارم:

”دیوانِ چہارم“ ۵۳۰ غزلیات، ۲۵ رباعیات، ۴ مخمسات، ۳ مسدسات، ۴ مثنویات اور ۴ قطعات پر مشتمل ہے اور اگر نسخۂ حیدرآباد[۱۶۱] کی ۵ زائد غزلوں کو بھی شامل کر لیا جائے تو غزلیات کی تعداد ۵۳۵ ہو جاتی ہے۔ مصحفی نے تذکرۂ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں اپنے تین اردو دواوین کا ذکر کیا ہے۔ ان کا تیسرا دیوان جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، کم و بیش ۱۲۰۹ھ تک مکمل ہو چکا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب معرکۂ انشا و مصحفی گرم تھا۔ دیوان چہارم اسی زمانے میں شروع ہوا جس کی طرف پہلی غزل کے مقطع میں بھی واضح اشارہ کیا ہے:

اس سے بہتر مصحفی مطلع نہ تھا عاشق فریب   ہے یہ میرا ریختہ دیوانِ چارم کی بنا

اس دیوان میں وہ مخمس بھی شامل ہے جو بطور استغاثہ و دادخواہی مصحفی نے نواب آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کیا تھا اور درخواست کی تھی: ؏ جو حکم ہو سو کیجیے کہ مضطر ہے مصحفی۔ اس دیوان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ مغلظات و ہجویات کا جلوس انشا نکال چکے تھے اور اپنی رسوائی سے مصحفی سخت مکدر رہتے تھے۔ آصف الدولہ نے مصحفی کے حق میں فیصلہ دیا اور انشا کو شہر بدر کر دیا:

ہوا مصحفی سے فرو سر عدو کا   سنبھالی نہ فربہ نے لاغر کی ٹکر

دیوان چہارم کے چند اشعار سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دیوان کی ترتیب کے زمانے میں آصف الدولہ زندہ تھے:

مصحفی باجے ہے نوبت تو درِ آصف پر   کیا ہی آوازِ بم و زیر بھلی لگتی ہے

اسی دیوان کی ایک غزل کے مقطع سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ آصف الدولہ وفات پا گئے ہیں۔

رونق تھی لکھنؤ کی تو آصف سے مصحفی   اب کیا کرے گا رہ کے کوئی اس دیار میں

آصف الدولہ کی وفات ۱۲۱۲ھ/ ۱۷۹۷ء میں ہوئی۔ گویا ۱۲۱۲ھ میں یہ دیوان زیرِ تصنیف تھا۔ اس دیوان کے مطالعے سے معرکۂ انشا و مصحفی کی طرف بھی بہت سے اشارے ملتے ہیں۔ لکھنؤ سے بیزاری کی وجہ بھی یہی تھی:

دل مصحفی کا ہند سے ناخوش ہے دوستو   سن لو گے آج کل کہ وہ سوئے دکن گیا
رہ گیا کون سا پردہ مری رسوائی پر   سب نے افسانہ مرا بر سرِ بازار سنا

انشا نے ہجویہ جلوس نکال کر مصحفی کی برسرِ بازار جو رسوائی کی تھی، اس کا ان کی طبیعت پر ایسا اثر پڑا کہ وہ گوشہ نشین ہو گئے۔ اس کیفیت کا اظہار بار بار دیوان چہارم کی غزلوں میں کیا ہے۔

ذرا اے مصحفی ان لکھنؤ والوں سے بچتا رہ   کہ تو ہے بے شر اور یاں دور ہے ناداں شریروں کا
اب میں بھی منہ اپنے کو چھپا بیٹھ رہوں گا   بیزار ہے عالم مری صورت سے زیادہ
پوچھے ہے کیا معاش کی ہم سے کہ مصحفی   ہتھیار کھول ڈالے کیا روزگار ترک
اب تو میاں مصحفی کی ہے یہ معاش   پتے بیٹھے ہوئے اُبالتے ہیں

دیوانِ پنجم کی مثنوی ”گلزارِ شہادت“ ۱۲۱۶ھ میں مکمل ہوئی۔ اس سے یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ دیوانِ چہارم ۱۲۱۶ھ سے پہلے مکمل ہو چکا تھا۔ پہلے تین دیوانِ اردو ۱۲۰۹ھ تک مکمل ہو چکے تھے۔ قاضی عبدالودود نے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ دیوانِ پنجم ۱۲۱۴ھ اور ۱۲۲۴ھ کے درمیان مکمل ہوا[۱۶۲] اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ دیوانِ چہارم ۱۲۰۹ھ۔ ۱۲۱۴ھ کے

درمیان مکمل ہوا۔ یہ زمانہ ان کی گوشہ نشینی، بے روزگاری اور احساسِ رسوائی سے پیدا ہونے والی خلش کا دور تھا جس کا اظہار اس دیوان کے متعدد اشعار سے ہوتا ہے:

اے مصحفی اشراف کا تھا یا تو زمانہ   یا عرصے میں اجلاف نظر آتے ہیں ہم کو

اس دیوان میں دیوانِ اول کا سا رنگ نمایاں ہے لیکن اس کی زبان دیوانِ اول کے مقابلے میں زیادہ جدید ہے۔ اس دیوان میں خارجیت و داخلیت ملے جلے ہیں اور اس امتزاج سے وہ امکان سامنے آتا ہے جو میر و سودا کے رنگ و لہجہ کے ملنے سے مصحفی کے ہاں پیدا ہوا ہے۔ اسی دیوان میں نظیری نیشاپوری کا اثر بھی بار بار سامنے آتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ معرکۂ انشا کے بعد مصحفی گوشہ نشین ہو گئے تھے اور دیوانِ نظیری کے جواب میں اپنا دیوان فارسی تصنیف کرنے میں مصروف تھے۔ دیوانِ چہارم میں ایسی متعدد غزلیں ملتی ہیں جو طرحی مشاعروں کے لیے نہیں لکھی گئیں اور اسی لیے اس میں مصحفی کا فطری رنگ، دیوانِ اول کے بعد، پھر ابھرنے لگتا ہے۔ اس دیوان میں وہ غزلیں بھی شامل ہیں جو مصحفی نے اس مشاعرے کے لیے کہی تھیں جسے محمد عیسیٰ تنہا کی ترغیب پر، بیرونِ شہر روشن آرا میں منعقد کرنے کی اجازت دی تھی۔ اس مشاعرے میں مصحفی اور ان کے شاگرد ہی شریک ہوتے تھے۔ اس دیوان میں چند باتیں اور بھی قابلِ ذکر ہیں۔

(۱) اس دیوان میں عدم، بے ثباتی اور ہجر کے موضوعات بڑھ گئے ہیں۔

(۲) کلام میں روانی اور اظہار میں پختگی بھی بڑھ گئی ہے۔

(۳) یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ایک سے موضوع، ایک سے خیالات اور مضامین بار بار دہرائے جا رہے ہیں۔

(۴) اس دیوان میں "مضمون بندی" کی طرف مصحفی کا رجحان بڑھ گیا ہے اور وہ خیالی شاعری جس کے لیے جلال و اسیر مشہور تھے، یہاں بھی نظر آ رہی ہے مثلاً یہ شعر دیکھیے

جنبش میں لائے یہ دلِ افسردہ کے تئیں   مردے سے کام لیوے یہ ہے کام حسن کا
باندھے وہ دست و پا تو بھلا تو نے، اب مجھے   مضمون باندھنے کا بتا کوئی ڈھب جا
مضمونِ گراں جانی کاغذ جو لکھا تھا   تھا تول میں بھاری کئی دینار سے کاغذ

اس مضمون بندی کے ساتھ وہ رنگ بھی مصحفی کے ہاں ابھرنے لگتا ہے جس کے ممتاز نمائندے آگے چل کر ناسخ ٹھہرتے ہیں:

گالوں میں ان بتوں کے چاول بھرے ہیں گویا   جو اس قدر کرے ہیں باتیں چبا چبا کر
تنقیہ انسان کو ہے باعثِ تلئینِ جسم   بعد مسہل مثلِ ریشم نرم ہو جاتی ہے آنت

(۵) اس دیوان میں مختلف رنگ ملتے ہیں۔ اس میں معاملہ بندی بھی ہے اور رعایتِ لفظی بھی اور وہ رنگِ سخن بھی جس سے ہم آج بھی لکھنؤ کی شاعری کو پہچانتے ہیں:

پڑ گیا نیل نزاکت کے سبب ہے ظالم   اس کے عارض پہ جو میں پھینک کے مارا گیندا
کس کی چوٹی کے تصور میں میں سویا کہ ہوا   بوریا باف سراسر تنِ عریاں میرا
تھا بند ازار اس کے کا جو قرص مرصع   مہتاب ہو پاجامۂ کمخواب میں چمکا
پہنچے کو چھڑاؤ گے بڑے مرد ہو ایسے   تم پہلے مرے ہاتھ سے دامن تو چھڑا لو

(۶) اس دیوان میں سنگلاخ زمینوں والی غزلیں بھی خاصی تعداد میں ہیں اور ان کی زمینیں پہلے تین دواوین کی زمینوں سے بھی زیادہ سخت ہیں۔

(۷) دیوانِ اول میں اکثر مشکل زمینیں شعر کے ساتھ ایک جان ہو جاتی ہیں اور زمین نمایاں ہو کر اپنے وجود کو ظاہر کرنے کے لیے الگ سے نہیں جھانکتی۔ دیوان دوم میں یہ صورت بدلنے لگتی ہے اور تیسرے دیوان میں اکثر زور زمین پر ہو جاتا ہے۔ اس دیوان میں بھی سنگلاخ زمینیں شعر سے الگ اپنا وجود ظاہر کرتی ہیں اور شاعر کی قادر الکلامی کا سکہ جماتی ہیں۔

اس دیوان میں واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ قافیہ کو زیادہ اہمیت دی جا رہی ہے اور قافیہ وردیف کے مزاج ہی سے غزل کا رنگ متعین ہو رہا ہے اور یہ رنگ خود شاعر کے فطری رنگ و مزاج پر غالب آ گیا ہے۔ اسی لیے یہ شاعری زندگی سے کٹ گئی ہے۔ یہاں ''حسن'' ''عشق'' پر غالب آ گیا ہے۔

سب شاعری اپنی کا سامان تمھیں سے ہے اک حرف میں سو نکتے تم ہم کو بجھاتے ہو

اس دیوان کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ مصحفی اب اسی تہذیب کا حصہ بن کر اس میں جذب ہو گئے ہیں۔

(۸) بدن اور اعضائے بدن مصحفی کے خاص موضوع ہیں جن میں سر، سینہ، زلف و کمر کا بیان ہر دیوان میں نمایاں ہے لیکن بدن کو جس انداز اور جس کیفیت کے ساتھ وہ بیان کرتے ہیں اس میں شائستگی کے ساتھ رنگ اور خوشبو کا احساس ہوتا ہے اور احساسِ جنس کے ساتھ، پاکیزگی و طہارت شعر کے مزاج میں شامل ہو جاتی ہے مثلاً یہ دو تین شعر دیکھیے

ہر چند کہ تھا قابلِ دیدن بدن اس کا پر آنکھ نہ ٹھہری جو کھلا پیرہن اس کا
کیا اس کے گورے پنڈے کا عالم بیاں کروں بھر دی ہے کوٹ کوٹ صباحت بدن کے بیچ
صفا سیمیں بتوں کے جسم کی میں کیا کہوں گویا یہ کافر دودھ کے دھوئے ہوئے اندام رکھتے ہیں

(۹) میر و سودا کا ذکر مصحفی کے ہر دیوان میں آتا ہے لیکن دیوانِ اول میں میر اولیت رکھتے ہیں اور سودا ذرا دور رہتے ہیں لیکن دیوان چہارم میں مصحفی میرؔ سے دور ہو جاتے ہیں اور وہ سودا کے رنگ سے قریب تر آ کر اس رنگ کو ابھارتے ہیں جو مصحفی کی انفرادیت بن جاتا ہے۔ یہاں مصحفی کے ہاں وہ امتزاج وجود میں آتا ہے جہاں مزاج میر میں مزاجِ سودا نہیں بلکہ مزاجِ سودا میں ذرا سا امتزاج میرؔ شامل ہو جاتا ہے۔

دیوانِ پنجم:

دیوانِ پنجم ۳۳۳ غزلیات، ایک قطعہ تاریخ ولادت، ۲۴ رباعیات، ۵ مثنویات (گلزار شہادت، مرغ نامہ مرزا تقی، بحر المحبت، جذبۂ عشق، در ہجوِ قوم شیخ)، ۲۳ سلام اور ایک مرثیہ (مربع) پر مشتمل ہے۔

مصحفی نے دیوان پنجم کے زمانۂ تصنیف کے بارے میں کچھ نہیں بتایا البتہ داخلی شواہد سے چند باتیں سامنے آتی ہیں جن سے اس دیوان کے زمانۂ تصنیف کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

(الف) اس دیوان کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دیوان کی تصنیف کے وقت آصف الدولہ کا انتقال ہو چکا تھا:

آصف کے مرتے وہ بھی سفردوں ہی کرگئی　　اب لکھنؤ میں رسمِ سخاوت نہیں رہی

آصف الدولہ کی وفات ۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ء میں ہوئی۔ دیوانِ چہارم ۱۲۱۴ھ کے لگ بھگ مکمل و مرتب ہوا۔ گویا غزل کا یہ شعر ۱۲۱۴ھ یا اس کے بعد کا ہے۔

(ب) دیوان پنجم میں شامل مثنوی "گلزارِ شہادت" کا سال تصنیف ۱۲۱۶ھ ہے۔

تاریخ رقم ہوئی ہے اس کی　　بارہ سے سولہ سن ہجری

گویا ۱۲۱۶ھ میں یہ دیوان زیرِ تصنیف تھا۔

(ج) مصحفی نے چار رباعیات حسب فرمائش فتح علی کپتان لکھی ہیں جن میں نواب سعادت علی خاں کی شفایابی پر اظہار خوشی کیا گیا ہے۔ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ نواب سعادت علی خاں ۱۲۱۶ھ۔۱۲۱۷ھ میں بیماری سے شفایاب ہوئے تھے۔ گویا دیوان پنجم اس زمانے میں زیرِ تصنیف تھا۔

(د) دیوان پنجم میں ایک قطعہ تاریخ ولادت ملتا ہے جس سے ۱۲۱۸ھ سالِ ولادت برآمد ہوتا ہے۔ گویا ۱۲۱۸ھ میں یہ دیوان زیرِ تالیف تھا۔

(ہ) مصحفی نے دیوان پنجم کے ان دو شعروں میں اپنی عمر ساٹھ سال بتائی ہے۔

ہوئی بہ رنج ومحن میری شصت سال کی عمر　　لگے نہ تیری کیوں دل میں اس کمال کی عمر
کھایا ہے جوشِ شہدِ بلاغت میں شصت سال　　معجونِ عقل آئی ہے جب تک قوام پر

مصحفی ۱۱۶۰ھ میں پیدا ہوئے۔ گویا یہ شعر لگ بھگ ۱۲۲۰ھ کے لکھے گئے۔

(و) ۱۲۲۴ھ میں مصحفی نے دیوانِ ششم کا دیباچہ لکھا اور یہ بھی لکھا کہ "تا الیوم عمرم از شصت سال متجاوز خواہد بود" [۱۶۳] اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ دیوان ششم ۱۲۲۴ھ میں مکمل ہوا اور اس طرح "دیوان پنجم" ۱۲۱۴ھ اور ۱۲۲۰ھ کے درمیان مکمل ہوا۔

اسی دیوان کے مطالعے سے یہ چند باتیں اور سامنے آتی ہیں:

(۱) اس دیوان میں "معاملہ بندی" کا رنگ، جس کے نمائندے جرأت ہیں، کم ہوگیا ہے اور اس کے بجائے "سادہ گوئی" کا اثر، جو دیوانِ اول میں خاص طور پر نمایاں تھا اور دیوانِ چہارم میں بھی ملتا ہے، نمایاں ہو رہا ہے۔ اس سادہ گوئی میں "خارجیت" نمایاں ہے۔ اس خارجیت میں مصحفی کا لہجہ و انداز تو موجود ہے لیکن اس میں لکھنؤ کی موجود تہذیب کا مزاج و رنگ گہرا ہوگیا ہے۔ اسی مزاج کے زیرِ اثر رعایتِ لفظی، رعایتِ حرفی اور اس سے تعلق رکھنے والے صنائع مثلاً تجاول الراسین وغیرہ زیادہ ہوگئے۔ اس رنگِ سخن کے یہ شعر دیکھیے:

میرے اور اس کے درمیاں جس نے نفاق رکھ دیا　　نون کی جا نہ اس نے کیوں واوِ وفاق رکھ دیا
ہم جلد و دفاتر سے کچھ پاس نہیں رکھتے　　الا ہے فقط موزوں اک تاؤ طبیعت کا
چھوا ہو اگر میں نے کاکل کو تیری　　الٰہی مرے ہاتھ میں سانپ کاٹے

(۲) اس دیوان میں "مضمون بندی" کی طرف رجحان بڑھ گیا ہے اور مضمون بندی کی نوعیت یہ ہے کہ لہجہ و انداز تو مصحفی کا اپنا ہے لیکن موضوعات و مضامین وہ ہیں جو لکھنؤ میں مقبول تھے۔ اس دیوان سے معلوم ہوتا ہے کہ مصحفی "سادہ گوئی" کے ساتھ ساتھ اس نئے رنگِ سخن کی طرف بھی مائل ہو رہے ہیں، جو درج ذیل اشعار میں نمایاں ہوا ہے۔

شاید زکوٰۃ اس نے اشکوں کی دی نہ تھی کچھ　　جو بحرِ عاشق کے تاجر کا مال ڈوبا
موباف سرخ اس کے کر یاد میں جو رویا　　چوٹی تلک لہو میں ہر ایک نہال ڈوبا
عالم سادگی کی وصف میں نے جو کی تو تاک سے　　اس نے اتار کر وہیں اپنا یلاق رکھ دیا
چیچک کو اس کے رو کی لیا خط نے یوں چھپا　　سبزے میں جس طرح کہ کبھی دام گم ہوا
کھاوے نہ زہر کیوں کہ پری اس سہاگ پر　　شانہ سوار ہے تری چوٹی کے ناگ پر

ایک رنگ تو یہ ہے جو اس دیوان میں ابھر رہا ہے لیکن اسے ہم اس دیوان کا غالب رنگ نہیں کہہ سکتے۔ دوسرا رنگ وہ ہے جہاں سادگی میں خارجیت بہت نمایاں ہے اور یہ خارجیت لکھنؤ کی موجود تہذیب سے پوری مطابقت رکھتی ہے۔ اس مخصوص رنگ کو پہنچاننے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

لگن میں گر نصیب غیر ہیں تیرے چرن دھونا　　ہمیں بھی جان سے ہاتھ اپنے اے نازک بدن دھونا
زنجیر سے مرتے تک باہر نہ قدم نکلا　　زندانیِ الفت کا زنداں ہی میں دم نکلا
ہلاکِ لذتِ دنیا ہے آدمی اس طرح　　قوامِ شہد میں جوں ہو مگس تہ و بالا
اس کی تربت پہ کسی نے نہ دھریں دو اینٹیں　　کشتۂ عشق کا کیا خاک مزار آئے نظر
لگ کر مرے سر پہ جو تری تیغ الٹ جائے　　شاید کہ خوشی سے کوئی دم زیست کا کٹ جائے

اس دیوان میں مصحفی ایک نئی تخلیقی کش مکش کا شکار نظر آتے ہیں۔ ایک طرف ان کا وہ اصل رنگ تھا جو دیوانِ اول میں نظر آتا ہے۔ پھر وہ رنگ تھا جس میں لکھنؤ کے زیر اثر معاملہ بندی کو موضوع سخن بنایا تھا۔ ایک وہ رنگ تھا جس میں مشکل زمینوں میں نئے نئے قافیوں کے استعمال سے دادِ سخن دی گئی تھی۔ پھر وہ رنگ تھے جو سودا و میر کے ہاں ابھرے تھے۔ مصحفی نے ان سب رنگوں کو اپنی شاعری میں استعمال کیا تھا لیکن اب پھر شاعری کا رنگ بدل رہا تھا اور مصحفی محسوس کر رہے تھے کہ مشاعروں میں ان کو وہ داد نہیں مل رہی ہے جو اب تک ملتی رہی تھی جس کا ذکر اس رباعی میں بھی کیا ہے۔

اہل معنی کو یہاں پوچھے ہے کون　　صورتِ ذلت ہے معنی سے عیاں
شعر نازک پڑھتے آگے دب گئے　　یہ مثل وہ ہے گدھے کو زعفراں

اس رنگ میں ''متین الفاظ'' اور ''لغات'' کے استعمال سے شاعری کو نیا رنگ دیا جا رہا تھا۔ اسے مصحفی نے ''واہی گوئی'' کا نام دیا ہے:

مرتبے سے گریں اپنے عقول و افہام　　ہو صبح دوم سے دو بدو ظلمتِ شام
قسمت میں لکھا تھا ریختے کے یہ بھی　　واہی گوئی کا شاعری ہووے نام

''واہی گوئی'' جس میں معنی کے بال سے کھال نکالنے کی کوشش کی جا رہی تھی، لکھنؤ میں مقبول اور ناسخ کے ہاں یہ رنگ سب سے زیادہ نمایاں ہو رہا تھا۔ مصحفی اب اپنے مخصوص رنگِ سخن کے ساتھ، جس میں سودا کی خارجیت کے رنگ میں ذرا سا میر کے رنگ کو شامل کیا تھا، ایک آدھ شعر ''واہی گوئی'' کا بھی اپنی غزل میں شامل کر لیتے ہیں تاکہ مشاعروں اور محفلِ شعر میں ان کو نہ صرف داد ملے بلکہ ان کی استادی کا بھرم بھی اسی طرح قائم رہے۔ مصحفی کا اصل رنگ دیوان دوم سوم و چہارم کے مقابلے میں اس دیوان (پنجم) میں زیادہ نمایاں ہے مثلاً ردیف الف سے یہ چند شعر دیکھیے:

وصل کے پیچھے پیچھے سے آتے ہی غم نے گرم گرم　　سینے پر اک غریب کے داغ فراق رکھ دیا

وہ مرغِ بے نصیب اسیرِ قفس ہوں میں
صیاد نے نہ جس کو کبھی ہاتھ پر لیا
ہر روز زمانہ ہے کمی پر
وہ آج نہیں ہے یاں جو کل تھا
اس سروِ خراماں کو اے مصحفی آتا ہے
ہر پانو کی ٹھوکر میں فتنے کو جگا جانا
پل مارتے ہی مثلِ شرر ہم فنا ہوئے
از بس کہ زندگانی کا عرصہ قلیل تھا
اتنی تو ہجر کی شب رکھتی نہ تھی درازی
رستے میں آتے آتے گم ہوگئی سحر کیا
آئی شبِ فراق تو یک بار مصحفی
چلنے سے رہ گیا یہ ہوا آسماں کو کیا

یہی وہ رنگ ہے جو اس دیوان میں نمایاں ہے اور یہی وہ رنگ ہے جس سے آج ہم مصحفی کو پہچانتے ہیں اور جو سودا کے رنگِ خارجیت میں میرؔ کا ذرا سا رنگ ملانے سے پیدا ہوا ہے۔

(۳) اس دیوان میں بھی مشکل زمینوں میں غزلیں موجود ہیں اور عام طور پر ردیف شعر سے ایک جان ہو کر آئی ہے۔ اس دیوان میں آسان و رواں زمین اور چھوٹی بحر میں بھی متعدد غزلیں ملتی ہیں۔ ساتھ ہی غزلوں میں تعدادِ اشعار بڑھ گئی ہے اور دو غزلہ، سہ غزلہ، چار غزلہ، پنج غزلہ، بھی خاصی تعداد میں موجود ہیں۔ مصحفی اپنی استادانہ حیثیت کو برقرار رکھنے کے لیے یہ سب کام حسب ضرورت تواتر کے ساتھ کرتے ہیں۔ ''واہی گوئی'' کی طرف ان کی توجہ اسی وجہ سے ہو رہی ہے۔ دیوان پنجم میں کافی تعداد میں ایسی غزلیں ملتی ہیں جن میں ناسخ و آتش کی غزلیں بھی موجود ہیں۔

(۴) قوتِ اظہار اور قدرتِ بیان اس دیوان میں اور بڑھ گئی ہے۔ ان کی شاعری پر وہ شخصی دباؤ جو دیوانِ سوم و چہارم میں محسوس ہوتا ہے اور جس کی وجہ انشا، شاہزادہ سلیمان شکوہ اور ان کے دربار کا ماحول تھا، اس دیوان میں نظر نہیں آتا۔ یہاں شاعری میں آزادی کی فضا کا احساس ہوتا ہے۔

(۵) دلّی کا ذکر اس دیوان میں بھی کئی جگہ آیا ہے لیکن اب ان یادوں میں وہ شدت نہیں ہے جو پچھلے دواوین میں محسوس ہوتی ہے۔ اب ''جمنا'' کے بجائے ''گومتی'' کا حوالہ ان کی شاعری میں آنے لگا ہے:

مصحفی اب گومتی میں تو نہاتا کیوں نہیں
پاسباں ہے حسن کا کس کے برہمن آب پر

مصحفی اپنی استادانہ حیثیت برقرار رکھتے ہوئے، شاہ حاتم کی طرح، بدلتے زمانے کے ساتھ چلتے رہے۔ دیوان پنجم کی تکمیل (۱۲۲۰ھ) کے وقت لکھنؤ میں ان کے شاگردوں کی کثرت تھی۔ میرا بھی زندہ تھے اور بوڑھے ہو چکے تھے۔ جرأت بھی زندہ تھے لیکن ان کا رنگِ سخن اب اتنا مقبول نہیں رہا تھا جتنا وہ پہلے تھا۔ نئے شاعر نئے رنگ کی تلاش میں تھے۔ ناسخ مروجہ رنگوں کو منسوخ کر کے ''معنی بندی'' کو جسے مصحفی نے ''واہی گوئی'' کہا تھا، نئی شاعری کی بنیاد رکھ رہے تھے اور ایسے پھول کتر رہے تھے جن میں رنگ تو گہرے تھے لیکن کچے اور بے خوشبو تھے۔ آتش کی آواز اس فضا میں ابھر رہی تھی اور ساتھ ہی طالب علی عیشی بھی اسی لے سے لے ملا رہے تھے۔ ''دیوانِ ششم اسی فضا میں شروع اور ختم ہوا''۔

دیوانِ ششم:

''دیوان ششم'' ۵۶۳ غزلیات، ۸ قطعات، ۷ رباعیات، ایک مخمس ایک مرثیے (مربع) پر مشتمل ہے۔

مصحفی نے فارسی زبان میں اس دیوان کا "دیباچہ" بھی لکھا ہے جس میں مفید باتیں بیان کی گئی ہیں۔

مصحفی نے اس دیوان کے زمانۂ تصنیف کے بارے میں براہِ راست کوئی بات نہیں لکھی لیکن داخلی و معاصر شہادتوں سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں جن سے اس دیوان کے سالِ اختتام و زمانۂ تصنیف کا اندازہ کیا جا سکتا ہے:

(۱) مصحفی نے دیوان ششم کا دیباچہ ۱۲۲۴ھ میں لکھا۔ مصحفی کے الفاظ یہ ہیں:

"۱۲۲۴ھ ہجری نبوی در بلدۂ لکھنؤ تحریر پذیرفت......" [۱۶۴]

(۲) تذکرہ "عمدۂ منتخبہ" ۱۲۲۴ھ میں مکمل ہوا [۱۶۵] اور اس میں اعظم الدولہ سرور نے مصحفی کے چھ دواوین کا ذکر کیا ہے: "صاحبِ تصانیف بسیار است۔ یک دیوانِ فارسی و شش دیوانِ ریختہ موزوں نمودہ" [۱۶۶]

(۳) "دیوان ششم" میں جرأت کی وفات کا قطعہ تاریخ ملتا ہے جس سے ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔

(۴) اسی دیوان میں محمد تقی میرؔ کی تاریخ وفات ۱۲۲۵ھ کا قطعہ تاریخ بھی ملتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ دیوان مکمل ہونے کے بعد اسے شاملِ دیوان کیا گیا ہے۔ ۱۲۲۵ھ میں دیوانِ ہفتم بالکل ابتدائی صورت میں تھا اور دیوان ششم مکمل ہو چکا تھا۔

(۵) دیوان ششم کے دیباچہ میں مصحفی نے اپنی عمر ساٹھ سال سے متجاوز بتائی ہے۔

"تا الیوم (۱۲۲۴ھ) عمرم از شصت متجاوز خواہد بود" [۱۶۷]

مصحفی کا سال ولادت ۱۱۶۰ھ ہے گویا اس وقت ان کی عمر ۶۴ برس تھی۔

دیوان پنجم جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، ۱۲۲۰ھ کے لگ بھگ مکمل ہوا اور دیوان ششم ۱۲۲۴ھ میں مکمل ہوا اور ایک قطعہ تاریخ وفات میر کا اضافہ ۱۲۲۵ھ میں ہوا۔ اس دیوان کا دیباچہ بھی ۱۲۲۴ھ میں لکھا گیا۔ ان تمام شواہد کے پیشِ نظر کہا جا سکتا ہے کہ دیوان ششم ۱۲۲۰ھ اور ۱۲۲۵ھ کے درمیان تصنیف ہوا۔

اس دیوان میں مصحفی نے اپنے بڑھاپے ضعف و ضعیفی کا ذکر بار بار کیا ہے۔ بہت سے اشعار سے محسوس ہوتا ہے کہ احساسِ مرگ بھی بڑھ گیا ہے۔ بڑھتی ہوئی پیری اور احساسِ مرگ کے ساتھ تخلیقی سطح پر یہ مسئلہ بھی مصحفی کو پریشان کر رہا تھا کہ "طاقتِ سخن" کے باوجود ان کا رنگِ شاعری اب زمانے کے بدلے ہوئے منظر میں وہ قبولیت نہیں رکھتا جو اب سے پہلے انھیں میسر تھا۔ یہ وہی صورت حال تھی جو شاہ حاتم کو اپنے دور میں پیش آئی تھی اور انھوں نے اپنی استادی اور مقبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے خود کو زمانے کے ساتھ بدل لیا تھا۔ لکھنؤ آ کر مصحفی نے "سادہ گوئی" کے ساتھ ساتھ "معاملہ بندی" کو اختیار کیا تھا تاکہ جرأت کو جوابِ سخن دیا جا سکے۔ سنگلاخ زمینوں میں قافیہ اور ردیف کے موتی چنے تھے تاکہ دوسروں سے مقابلہ کیا جا سکے۔ دیوان ششم میں ہمیں تخلیقی سطح پر پھر ایک کش مکش کا احساس ہوتا ہے۔ سادہ گوئی نامقبول ہو گئی ہے۔ معاملہ بندی بھی نئے شاعروں کو جن میں ناسخ و آتش ممتاز و نمایاں تھے، اپنی طرف نہیں کھینچ رہی تھی اور ساتھ ہی خود مصحفی کو ان کے اپنے کلام پر وہ داد نہیں مل رہی تھی جواب تک ملتی رہی تھی۔ اس بات کا ذکر بار باران کے اشعار میں آیا ہے مثلاً:

دیکھو دمِ شنیدنِ اشعارِ مصحفی   تحسینِ خندۂ حسد آلودِ دوستاں
یار اس پہ آفریں نہ کہیں تو بھی مصحفی   مضموں کوئی جو ڈھونڈ کے لاؤں کہیں سے میں
یہ بھی نئی پسند ہے لعلِ سخن کو چھوڑ   گر اب کوئی پسند کرے سنگِ شاعری

دیوان پنجم کی دو رباعیات میں انھوں نے معنی بندی کے رنگِ شاعری کو مسترد کر کے "واہی گوئی" کا نام دیا تھا۔
ع "واہی گوئی کا شاعری ہووے نام"۔ دیوان ششم میں بھی اس کا اظہار غزل میں کیا ہے:

تھا جو شعر راست سرو بوستانِ ریختہ   اب وہی ہے لالۂ زردِ خزانِ ریختہ
خشک کرتے ہیں جو فکرِ خشک سے اپنا دماغ   جانتے ہیں اس کو مغزِ استخوانِ ریختہ
پیچ دے دے لفظ و معنی کو بتاتے ہیں کلفت   اور وہ پھر اس پہ رکھتے ہیں گمانِ ریختہ
فہم میں اتنا نہیں آتا بجکم رائے پست   اس بلندی سے گھٹی جاتی ہے شانِ ریختہ
چاند تارے کا دوپٹہ میں دیا اس کو بنا   ورنہ اس زینت سے کب تھا آسمانِ ریختہ
جب سے "معنی بندی" کا چرچا ہوا اے مصحفی   خلطے میں جاتا رہا حسنِ زبانِ ریختہ

لیکن یہی وہ رنگ تھا جو اس وقت مقبول تھا اور تیزی سے پھیل رہا تھا۔ محفلِ مشاعرہ میں اسی رنگِ سخن پر داد کے ڈونگڑے برستے تھے اور سادہ گوئی نامقبول ہو چکی تھی۔ نیا رنگِ سخن مرتی ہوئی تہذیب کی شاعری کا رنگ تھا۔ فرنگیوں کا اقتدار اس تہذیب کا گلا گھونٹ رہا تھا۔ مرکزِ تہذیب کے اپنی جگہ سے ہٹ جانے سے یہ تہذیب کبڑی ہو گئی تھی اور اس توازن کو کھو چکی تھی جو صحت مند تہذیبوں کی پہلی نشانی ہوتی ہے۔ اقتدار کی ڈور فرنگیوں کے ہاتھ میں تھی لیکن اس کا بے معنی اظہار یہ تہذیب ضرور کر رہی تھی۔ "معنی بندی" اسی مرتی ہوئی بوڑھی کبڑی تہذیب کی آخری نشانی تھی جس کے نمائندہ اس دور میں شیخ امام بخش ناسخ تھے۔ اب مصحفی کے سامنے دو راستے تھے۔ یا تو وہ اپنے رنگ میں شاعری کرتے رہیں اور رفتہ رفتہ ٹکسال باہر ہو جائیں یا پھر وہ اس رنگ میں شعر کہنے لگیں جو اس وقت لکھنؤ میں مقبول ہو رہا ہے اور نئی نسل اس پر لہلوٹ ہے۔ مصحفی نے جیسا کہ دیوانِ ششم سے معلوم ہوتا ہے، معنی بندی کا رنگ اختیار کر لیا اور نتیجہ یہ ہوا کہ بڑھتی ہوئی عمر، گرتی ہوئی صحت اور چڑھتی ہوئی پیری کے اس دور میں بھی ان کی استادی اور مقبولیت برقرار رہی:

م کہے گا تم سے بھی اے دوستانِ معنی بند   جو مصحفی سے بھی موزوں کوئی ترانا ہوا

دیوان ششم میں یہ رنگ گہرا اور نمایاں ہے۔ اپنے "دیباچے" میں مصحفی نے خود اس کا اعتراف کیا ہے۔

"شیخ ناسخ کہ یکے از دوستانِ محمد عیسیٰ تنہا ست ..... خود را اسم بامسمیٰ انگاشتہ بر طرز ریختہ گویانِ سادہ کلام در عرصہ قلیل خطِ نسخ کشیدہ۔ از قفایش قدم بر قدم او خواجہ حیدر علی آتش ہم در رسیدہ...... و ہم چنیں ثالثِ ایشاں طالب علی عیشی تخلص بہ تیغ دو زبان نظم و نثر ذوالفقار علی از نیام بر آوردہ سر اعادیِ باطل آہنگ را بہ بریدن داد تا آنکہ معاندین و دعویداران بہ سوراخ موش خزیدند و از خجالت دیگر قدم در مجلس مشاعرہ نہ نہادند..... اگرچہ عاصی ہم از گروہ سادہ گویاں بود لیکن بہ فیضِ صحبتِ بزرگاں در فن فارسی مہارت کلی داشت بلکہ ریختۂ خود را مہمانِ طفیلی فارسی می دانست، در مجلس ہائے مشاعرہ از روئے ایں صاحبان کہ اقرار استادی من بہ نفس الامر دارند خجلتی نہ کشید بلکہ غزلیات ایں دیوان ششم را اکثرے بروبیہ ایشاں گفتہ از حسنِ قبول محروم مباد" [۱۶۸]

اس دیوان میں مصحفی نے اس رنگِ سخن یعنی "معنی بندی" کو جسے وہ اب تک "واہی گوئی" کہتے رہے تھے رنگِ زمانہ دیکھ کر قبول کر لیا۔ اسی لیے اس دیوان میں جہاں معنی بندی کا رنگ نمایاں ہے وہاں دوسرے رنگ مثلاً سادہ گوئی اور میر و سودا کے رنگوں سے مل کر بننے والا مصحفی کا اپنا منفرد رنگ بھی موجود ہے۔ معنی بندی کی مصحفی کے ہاں یہ صورت بنتی ہے

جب کہ ذردایۂ اشک اپنی چوا آنکھوں سے　　ہر مہوس اسے ہر تال کا روغن سمجھا
کرتے بھیجے ہیں تجھے لیلیٰ نے ہی کر مجنوں　　گرد صحرا کے تیئں اپنی تو پوشاک نہ کر
یہ رنگینی نہیں دیکھی رخِ گلہائے بستاں پر　　کفِ پا کا مری احسان ہے خارِ مغیلاں پر
ہجومِ غم کا نشاں کیوں نہ دل پہ رہ جاوے　　کہ قافلے کی تو ہوتی نہیں زمیں بے داغ

ان اشعار کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ تہذیب، جس پر شاعری کی بنیادیں کھڑی ہیں، خود معنی کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ یہاں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ معنی کا رشتہ زندگی سے کٹ گیا ہے اور یہ معنی تاریخی دھاروں سے باہر تلاش کیے جا رہے ہیں۔ اسی لیے یہاں معنی میں بے معنویت نمایاں ہے۔ یہ ایسی معنویت ہے جس میں بظاہر معنی موجود ہونے کے باوجود معنی نہیں ہیں:

مصحفی شاعری رہی ہے کہاں　　اب تو مجلس کے روضہ خواں ہیں ہم

اس دیوان سے واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ میرؔ کا رنگ جس کی پیروی وہ دیوان اول میں کرتے ہیں اور جن کی شاعری کی بے محابا تعریف ''عقد ثریا'' اور ''تذکرۂ ہندی'' میں کرتے ہیں اب کم و بیش ان کے مزاج سخن سے خارج ہو گیا ہے اور سوداؔ کے اثر نے اس کی جگہ لے لی ہے:

راہِ سخن میں میرؔ بھی گو خوش رقم پڑا　　مرزاؔ سے پیشتر نہ پر اس کا قدم پڑا

اس دیوان کے رنگِ سخن کو جب وہ اپنے پہلے رنگ یا کلامِ سودا سے ملاتے ہیں تو محسوس کرتے ہیں کہ سودائیت اور خارجیت کے باوجود، یہ اس سے الگ ہے اور کہہ اٹھتے ہیں:

یہ ریختہ کچھ اور زباں میں ہے مصحفی　　سچ ہے کہ یہ چلن نہیں مرزا رفیع کا

اور خود سے پوچھنے لگتے ہیں:

کیوں بولتا نہیں روش اپنی سے مصحفی　　تو بھول ہی گیا غزلِ عاشقانہ کیا

عاشقانہ رنگ اس دیوان میں کم ہو گیا ہے اور اس کی جگہ معنی بندی کا رنگ حاوی آ گیا ہے لیکن ساتھ ساتھ مصحفی کا مخصوص رنگ بھی دبا دبا سا موجود ضرور ہے۔ بڑھتی ہوئی خارجیت، لکھنوی تہذیب کے مزاج اور معنی بندی کے نئے رجحان نے اب اس شاعری کو وہ نہیں رہنے دیا جو وہ تھی اور جس میں سودا اور میر نے مل کر مصحفی کی شاعری کو ایک نیا مزاج دیا تھا۔

رواجِ زمانہ کے مطابق اس دیوان میں دوغزلہ، سہ غزلہ، چار غزلہ، پنج غزلہ، خاصی تعداد میں ملتے ہیں خصوصاً دوغزلہ و سہ غزلہ تو کثرت سے ہیں۔ عام طور پر غزلیں طویل ہیں۔ زمینیں بھی سنگلاخ ہیں لیکن مصحفی اپنی قادرالکلامی سے زمین کو پانی کر دیتے ہیں۔ معنی بندی، سخت پتھر زمینوں اور طویل غزلوں کی وجہ سے اس دیوان کی غزلیں عام طور پر قافیے کی شاعری کے ذیل میں آتی ہیں۔ جذبہ و احساس یا شاعر کا اپنا تجربہ اور اس کا اظہار کوئی معنی نہیں رکھتا بلکہ اصل معیار یہ ہے کہ شاعر نے کتنے قافیے اور کیسے استعمال کیے ہیں۔ اس دیوان میں بھی قدرتِ بیان اور استادانہ قادرالکلامی نمایاں ہے۔ معنی بندی کی وجہ سے ''مبالغہ''، ''مقابلتاً'' بڑھ گیا ہے۔

مصحفی کو لفظوں کے انتخاب کا بڑا سلیقہ ہے۔ ان کا ذخیرۂ الفاظ اس دور کے ہر شاعر سے زیادہ ہے۔ اس دیوان میں موسیقیت اور لفظوں کے لحن کا شعور بھی بڑھ گیا ہے۔

مصحفی نے اس دیوان میں اردو کا لفظ زبان کے معنی میں بار بار استعمال کیا ہے۔ اس دیوان میں شاعرانہ

تعلّی والے اشعار بھی بہت ہیں۔ دلّی کا ذکر بھی کئی شعروں میں آیا ہے لیکن اب یادِ دہلی میں وہ شدت نہیں رہی جو پچھلے دواوین میں محسوس ہوتی ہے۔ اب لکھنؤ کو انھوں نے قبول کرلیا ہے اور اس کے ذکر میں محبت شامل ہوگئی ہے:

کیوں لکھنؤ نہ ثانیِ طہراں ہو مصحفی   ملتی ہے گفتگو تری شاپور سے بہت

دیوان ششم کی ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ یہاں مصحفی کا لہجہ و انداز بدل گیا ہے۔

اس دیوان کا ''دیباچہ'' بھی خاصی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ دیباچہ فارسی زبان میں ہے۔ اس میں مصحفی نے بعض وہی باتیں دہرائی ہیں جو شاہ حاتم کے حوالے سے ''تذکرۂ ہندی'' میں درج کی ہیں۔ دیباچہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ میر کا تذکرہ ''نکات الشعرا'' اور قائم چاند پوری کا تذکرہ ''مخزن نکات'' ان کی نظر سے گذرے تھے۔ مصحفی نے یہ بات بھی لکھی ہے کہ میر از راہ ظرافت شاہ حاتم کو ''واہ الشعرا'' کہتے تھے۔ مصحفی اپنے دیباچہ میں ریختہ گوئی کی روایت کو ولی دکنی سے شروع کر کے اپنے دور تک بیان کرتے ہیں لیکن یہاں چیزوں کو انھوں نے خلط ملط کر دیا ہے۔ مثلاً اپنے ''تذکرۂ ہندی'' کے برخلاف سجاد او رفدوی کو آبرو، ناجی اور حاتم کے ساتھ تحریک ایہام گوئی سے وابستہ کر دیا ہے حالانکہ آبرو، ناجی اور حاتم بانی تھے اور سجاد و فدوی ان کے پیرو تھے۔ اسی طرح ردِعمل کی تحریک میں میر و میرزا، یقین و مظہر جانجاناں کو ایک ساتھ کھڑا کر دیا ہے حالانکہ ''ایہام گوئی'' کے خلاف جس نے علم بغاوت بلند کیا وہ مرزا مظہر جانجاناں تھے۔ سراج الدین علی خاں آرزو نے نئی نسل کے شعرا کو فارسی سے ہٹا کر ریختہ (اردو) کی طرف لگایا تھا۔ مصحفی نے ردِعمل کی تحریک (ترکِ ایہام گوئی) کو آرزو سے منسوب کیا ہے جو درست نہیں ہے۔ اس کے نقاشِ اول جانجاناں ہیں جیسا کہ خود مصحفی نے تذکرہ ہندی میں لکھا ہے[۱۶۹]

دیوانِ ہفتم:

دیوان ہفتم (۵۶۴) غزلیات، (۷) رباعیات، (۶) قطعاتِ تہنیت، ایک مثنوی، (۲) مخمسات اور (۴) سلام پر مشتمل ہے۔ جیسا کہ ہم دیوانِ ششم کے مطالعے میں لکھ آئے ہیں کہ دیوان ہفتم کم و بیش میر کی وفات ۱۲۲۵ھ کے ساتھ شروع ہوا۔ دیوان ہفتم میں ایک جگہ مصحفی نے یہ اشارہ کیا ہے کہ ان کی عمر ۷۰ برس ہوگئی ہے:

عمر نے جب عشرۂ ہفتم میں رکھا ہے قدم   مصحفی کیا ہو سکے مجھ ناتواں و زار سے

مصحفی ۱۱۶۰ھ میں پیدا ہوئے اور ۱۲۳۰ھ میں ان کی عمر ۷۰ سال ہوگئی۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ دیوان ہفتم ۱۲۳۰ھ میں زیر تصنیف تھا۔ مصحفی نے اس دیوان کے ایک شعر میں قتیل کے زندہ ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے:

اور تو ثانی کوئی اس کا نہیں   مصحفی کا ہے قتیل البتہ چوٹ

لیکن ایک اور شعر میں انشا و قتیل دونوں کی وفات کا ذکر کیا ہے:

مصحفی کی زندگانی پر بھلا میں شاد ہوں   یاد ہے مرگ قتیل و مردنِ انشا مجھے

قتیل نے ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۱۸ء[۱۷۰] میں اور انشا نے بھی اسی سال ۱۲۳۳ھ میں وفات پائی۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ۱۲۳۳ھ میں یہ دیوان زیر تصنیف تھا۔ اس دیوان میں ایک غزل نواب مرزا مہدی علی خان بہادر کی فرمائش پر لکھی گئی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

چشم کے پردے کیے واں سے گلابی رنگ نے شیشۂ دل پر مرے یاں خاک باندھی سنگ نے

ایک اور غزل کے مقطع میں مرزا مہدی علی کی طرف اشارہ کیا ہے:

جنسِ سخن کا آج میں دیکھا جو مصحفی مہدیؔ سوا تو اور کوئی قدرداں نہیں

مرزا مہدی علی خاں اپنے والد نواب سعادت علی خاں کی وفات اور نواب معتمد الدولہ کے بر سرِ اقتدار آنے کے بعد کلکتہ اور وہاں سے کربلا چلے گئے۔ کلکتہ جانے کا یہ واقعہ ۱۲۳۳ھ میں پیش آیا[۱۷۱] ۱۲۳۳ھ تک دیوان کے زیرِ تصنیف ہونے کے شواہد تو ملتے ہیں لیکن اس کے بعد کوئی اور بین ثبوت نہیں ملتا۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ "دیوان ہفتم" ۱۲۳۵ھ کے لگ بھگ مکمل ہوا۔ اس قیاس کی دو وجہیں ہیں۔

(۱) ۱۲۳۵ھ میں دیوان ہفتم مکمل کرنے کے فوراً بعد مصحفی اپنے تذکرے "ریاض الفصحا" میں لگ گئے اور ۱۲۳۶ھ میں اسے مکمل کر دیا۔

(۲) دوسرا واضح ثبوت یہ ہے کہ "ریاض الفصحا" میں جو انتخاب اپنے کلام کا خود مصحفی نے دیا ہے اس میں سوائے ایک غزل کے، جو دیوان ششم میں شامل ہے۔ باقی ساری غزلیں، دیوان ہفتم سے انتخاب کی گئی ہیں جو نیا دیوان تھا اور حال ہی میں مکمل ہوا تھا۔

ان شواہد کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ دیوانِ ہفتم کا آغاز ۱۲۲۵ھ میں ہوا اور اس کی تکمیل ۱۲۳۵ھ میں ہوئی۔ اس وقت مصحفی اپنی عمر کے ۷۵ سال پورے کر چکے تھے۔

دیوانِ ششم کے بعد جب ہم دیوانِ ہفتم کا مطالعہ کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ اب مصحفی نے "معنی بندی" کی شاعری کو قبول کر لیا ہے اور یہ رنگ جم کر اس دیوان میں نکھرا ہے۔ اپنے اس بدلے ہوئے رنگ کا اظہار خود مصحفی نے اس طرح کیا ہے:

مجھ کو چولھے میں نظر آتا ہے شعلہ طور کا میں ہوں شاعر باندھتا ہوں جب تو مضموں دور کا

آپ دیوان ہفتم پڑھیں گے تو محسوس کریں گے کہ یہاں مصحفی کا اپنا انداز اور لہجہ بدل گیا ہے اور جلالؔ، اسیر اور صائب کے رنگِ شاعری مل کر مصحفی کے اس بدلے ہوئے رنگِ شاعری کو جنم دے رہے ہیں۔ "معنی بندی" بنیادی طور پر خیالی شاعری کا نام ہے۔ جس میں دور کی کوڑی لا کر تخیل کی بے محابا پرواز سے، نئے نئے مضامین سے اس طرح دادِ سخن دی جاتی ہے کہ چولھے میں طور کا شعلہ نظر آنے لگتا ہے۔ اس میں جذبہ و احساس، شاعر کے اپنے تجربوں، مشاہدوں اور واردات قلبی سے شاعری کا کوئی تعلق باقی نہیں رہتا اور معنی کا رشتہ زندگی سے بالکل کٹ کر رہ جاتا ہے۔ یہاں شاعر اسی طرح مضمونِ تازہ کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے جس طرح دورِ آبروؔ کے ایہام گو شعرا تلاشِ ایہام میں ہر کنویں میں بانس ڈالتے تھے اور بہت دور کی کوڑی لاتے تھے۔ معنی بندی کے تعلق سے مصحفی کی شاعری میں یہی صورت نظر آتی ہے۔ اس بدلے ہوئے لہجے اور انداز کو واضح طور پر محسوس کرنے کے لیے ہم ان کے پچھلے دواوین سے کسی ایک موضوع کے ایک ایک دو دو شعر جمع کرتے ہیں۔ بیانِ "زلف" مصحفی کا محبوب موضوع ہے۔

مذکورِ زلف ہے مرے دیواں میں سر بسر ہر صفحہ اس کا کیوں نہ بنے جال کی کتاب

یہی موضوع پچھلے دواوین میں اس طرح آیا ہے

دیوان اول: مضمونِ زلف از بس پیچیدہ ہے ہم اس کو سو بار کھولتے ہیں سو بار باندھتے ہیں

دیوانِ اول: چھوڑا نہ ایک لحظہ ترا زلف نے خیال   رُخ سے جدا ہوئی تو گلے سے لپٹ گئی
دیوانِ دوم: زلف معنبر اس نے جو کھولی تو یوں مجلس ساری مہکی
آوے چمن سے موسمِ گل میں بادِ صبا کا جیسے جھونکا
دیوانِ دوم: اس کی درازی بھلا میں بھی تو دیکھوں ذرا   زلف مسلسل صنم تا بہ کمر کھول دے
دیوانِ چہارم: بہر خدا کسی نے دیکھی ہے یہ درازی   چوٹی کے بال اس کے ایڑی پہ آرہے ہیں
دیوانِ چہارم: موجِ نسیم مجھ کو دیتی ہے مشک کی بو   اس نازنیں کی شاید چوٹی کہیں کھلی ہے
دیوانِ پنجم: ان کھلے بالوں پہ کیوں کر نہ پری مرجاوے   بدبلا ہے تری آشفتہ سری کی تصویر
دیوانِ ششم: کاش وہ کھول کے زلفوں کو نہ نکلے ہوتے   ہو گیا میں تو گرفتارِ بلا عید کے دن

اب دیکھیے کہ یہ لہجے اور انداز دیوانِ ہفتم میں کس طرح بدل گئے ہیں:

دیوانِ ہفتم: لکھنا ہے پیچ و تاب تری زلف کا مجھے   اب کے قلم بناؤں گا شاخِ غزال کا
دیوانِ ہفتم: چوٹی کا دھیان ساتھ ہے ڈر ہے کہ جسم زار   طعمہ لحد میں ہووے نہ مارِ عذاب کا
دیوانِ ہفتم: گھیر لے یار کے رخسار کو جب افعی زلف   منزل آسان ہے جب یاد ہو اقرآن ثلث

یہاں اس بات کا ابھی احساس ہوتا ہے کہ معنی کس طرح لہجے اور انداز کو بدل دیتے ہیں۔ یہ شاعری اس لیے بے اثر اور اس کا لہجہ اس لیے پھیکا ہے کہ اس میں زندگی کا کوئی تجربہ شامل نہیں ہے۔ یہ محض قافیے سے نئے نئے مضمون تلاش کرنے کی شاعری ہے۔ اب "عشق" اس شاعری کا مرکز نہیں رہا اور اسی لیے بیانِ ہجر میں "ہجریت" اور بیانِ وصل میں "وصلیت" باقی نہیں رہی اور شاعری کے لہجے نے اثر و تاثیر کی طرف سے منھ موڑ لیا ہے۔

اس دیوان میں بھی سنگلاخ زمینوں میں غزلیں کہی گئی ہیں اور غزلیں عام طور پر قصیدہ طور طویل ہیں۔ شاید ہی کوئی قافیہ ایسا ہو جو ان طویل غزلوں میں استعمال نہ کیا گیا ہو۔ اس کا احساس خود مصحفی کو بھی ہے: ع رفتہ رفتہ قافیے بندھ کر قصیدہ ہو گئے۔ دو غزلہ و سہ غزلہ بھی خاصی تعداد میں ہیں اور اسی طرح چار غزلہ و پنج غزلہ بھی خاصی تعداد میں ہیں۔ ردیف "چراغ" میں چھ غزلیں اور ردیف "شمع" میں آٹھ غزلیں کہی ہیں۔ "قصیدہ طور" غزلوں کا یہ عمل سارے دیوان میں ملتا ہے:

از بس حسابِ شعر سے باہر قدم رکھا   یارانِ عہد کی جو غزل تھی قصیدہ تھا

طویل غزلیں کہنا اس دور کا عام رجحانِ شاعری تھا۔ اس دیوان میں کثرتِ کلام و بسیار گوئی کی وجہ سے مضامین کی تکرار عام ہے۔

انگریزی زبان و کلچر کے اثرات بھی اس دیوان میں نظر آنے لگے ہیں۔ انگریز ڈاکٹروں نے ہمارے طبیب و جراح سے زیادہ اہمیت حاصل کر لی ہے:

زخمِ شمشیر نگہ حیف کہ اچھا نہ ہوا   کرنے کو اس کی دوا ڈاکٹر انگریز آیا

اس طرح "بسکٹ" کا لفظ بھی انگریزی اقتدار کے ساتھ اس معاشرے میں عام ہوا۔ مصحفی نے چھٹ، گھٹ، بکٹ، لٹ کے قافیے کے ساتھ "بسکٹ" کو بھی ایک شعر کا قافیہ بنایا ہے:

ہے یہ فلکِ سفلہ وہ پھیکا سا فرنگی   رکھتا ہے مہ و خور سے جو پاس اپنے دو بسکٹ

ایک اور شعر دیکھیے جس سے اس معاشرے کے باطن میں انگریزی تہذیب کے غالب آجانے کا اشارہ ملتا ہے۔

یوں تو بڑا صاحب ہر اک ہے جو لندن سے آتا ہے
نوبتیں گھر گھر شادی کی پر آیا تب ہشٹین بجیں

ہشٹین یعنی وارن ہیسٹنگز۔

ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ اس دیوان کا بڑا حصہ ”معنی بندی“ کے رجحان کا حامل ہے لیکن اس میں سادہ گوئی، خاص طور پر ردیف ”یے“ میں، مصحفی کی شاعری کا اصل رنگ، لیکن زیادہ خارجیت کے ساتھ، دوبارہ نظر آنے لگتا ہے۔ اب مصحفی ان دونوں رنگوں پر اظہارِ افتخار کرتے ہیں۔ اپنے ایک قصیدے در مدح میر فضل علی میں بھی اس کا اظہار کیا ہے:

جو سادہ گوئی پہ آؤں تو ہوں فصیحِ وقت
جو معنی بندی پہ جاؤں تو ہوں جلال اسیر

یہ وہ زمانہ ہے جب سودا، انشا، جرأت، قتیل اور خود میر بھی وفات پا چکے ہیں اور اب مصحفی کا مدِ مقابل کوئی دوسرا موجود نہیں ہے۔ نئی نسل کے شعرا مثلاً ناسخ و آتش نمایاں ہو رہے ہیں:

مرزا و میر کا تو نہ کر ذکر مصحفی
اشعر ہیں اب تو کشورِ ہندوستاں میں ہم

حسد کی جا نہیں اے مصحفی کلام ان کا
کہ اپنے وقت کے مرزا و میر ہم بھی ہیں

اور اسی وجہ سے شاعرانہ تعلّی بڑھ گئی ہے۔

قادرالکلامی، پُرگوئی، ہر رنگ میں شعر کہنے اور نئے رجحانات کے مطابق خود کو ڈھالنے کی غیر معمولی صلاحیت وہ خصوصیات ہیں جو اس دیوان میں نمایاں ہو کر سامنے آتی ہیں۔

دیوان ہشتم:

”دیوان ہشتم“، مصحفی کا سب سے مختصر دیوان ہے جو ۱۴۵ غزلیات [۱۷۲] ۲۰ رباعیات اور ایک سلام پر مشتمل ہے۔ اس دیوان میں سب حروف تہجی کے ذیل میں غزلیں موجود نہیں ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ابھی یہ دیوان مکمل بھی نہیں ہوا تھا کہ ۱۲۴۰ھ میں مصحفی وفات پا گئے۔ گویا اس دیوان میں ۱۲۳۶ھ سے لے کر ۱۲۴۰ھ تک کا کلام شامل ہے اور یہی اس دیوان کا زمانہ تصنیف ہے۔ اسی زمانے میں وہ ریاض الفصحا کو مکمل کرنے میں لگے رہے جو ۱۲۳۶ھ میں پورا ہوا لیکن اس کے باوجود اس میں خواجہ میر درد کے دیوان اردو کے برابر کلام ضرور ہے۔

دیوان ہشتم میں زیادہ تر غزلیں طویل ہیں جن میں اشعار کی تعداد بیس تک پہنچتی ہے، شاید ہی کوئی قافیہ ایسا ہو جو استعمال میں نہ آیا ہو اور قافیے سے جو مضمون پیدا کیا گیا ہے وہ مربوط اور دونوں مصرعے یک لخت ہیں۔ سنگلاخ زمینوں میں نئے سے نئے قافیوں سے مضمون پیدا کرنا یہی اس دیوان کا معیارِ شاعری ہے:

کہہ دوسری غزل بھی پہ ہے شرط مصحفی
جو قافیہ ہو وضع پر اپنی نشست کھائے

اس دیوان میں بھی ”عشق“ شاعری کا مرکز نہیں ہے۔ سارے دیوان میں قافیے سے مضمون پیدا کرنے کا احساس ہوتا ہے۔ عام طور پر ردیف مزاجِ غزل کو متعین کر دیتی ہے۔ اگر زمین سادہ ہے تو اس میں پھر بھی گنجائش نکل آتی ہے لیکن سنگلاخ زمین میں ردیف مزاجِ غزل پر حاوی آجاتی ہے اور اسی لیے سنگلاخ زمین میں عام طور پر اچھا

شعر نکالنا مشکل ہوتا ہے اسی لیے ساری قادرالکلامی کے باوجود یہاں شاعری بے اثر اور پھیکی ہے۔ اس دیوان میں موضوعاتِ شاعری بھی محدود ہو گئے ہیں۔ عام طور پر وہ مضامین ہیں جنھیں مصحفی اپنے پچھلے دواوین میں برت چکے ہیں لیکن ان سب باتوں کے باوجود اس دیوان کی ایک ''انفرادیت'' بھی ہے۔ جیسا کہ ہم کہتے آئے ہیں ''سادہ گوئی'' مصحفی کی تخلیقی شخصیت کا بنیادی مزاج ہے اور ''معنی بندی'' وہ نیا رجحانِ شاعری ہے جو دیوان ششم و ہفتم میں مصحفی نے اپنی استادانہ حیثیت و مقبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے اختیار کیا تھا۔ لیکن سادہ گوئی کو بھی، اپنے فطری مزاج کے سبب برقرار رکھا تھا۔ اسی لیے دیوان ہفتم کی ردیف ''الف'' میں معنی بندی ہے تو ردیف ''یے'' میں ''سادہ گوئی'' حاوی ہے۔ دیوان ہشتم میں مصحفی نے معنی بندی اور صاف گوئی دونوں کو ملا کر ایک نیا رنگ بنانے کی کوشش کی ہے۔ اس کی صورت یہ ہے کہ وہ پتھر زمین میں طویل غزل کہتے ہیں، قافیے سے مضمون پیدا کرتے ہیں اور مضمون میں تخیل کی بے محابا پرواز سے دور کی کوڑی بھی لاتے ہیں لیکن زبان و بیان کی سطح پر وہ عام و سادہ زبان استعمال کرتے ہیں اور اس طرح ایک نیا رنگ پیدا کرتے ہیں یعنی مضامینِ شعر تو معنی بندی کا اظہار کرتے ہیں لیکن اظہار سادہ و عام زبان میں ہوتا ہے۔ دیوانِ ہشتم میں مصحفی ان دونوں کا امتزاج کر دیتے ہیں اور اس امتزاج کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

سبک وضعوں کو لے جاتا ہے سیلِ فتنہ ہر جانب   کہیں پانی میں بہتا ہوا پتھر نہیں آتا
صورتِ چشم اگر پائی ہے بادام نے تو   برگِ بادام بھی خاکا ہے ترے ابرو کا
کل پتنگ اس نے جو بازار سے منگوا بھیجا   سادہ مانجھے کا اسے ماہ نے گولا بھیجا
ایک کی باقی رہی ہرگز نہ نسل   مصحفی راون کے جو ستر تھے پوت
اس سے خس بہتر جو شامے کو کرے ہے خوش دماغ   کچھ بھی بوئے آدمیت ہو نہ جس انسان میں
اے مصحفی احوالِ عدم یوں نہیں کھلتا   گر ہاتھ میں میرے وہ کمر آئے تو کہیے
زلفوں کے راستے میں کجی کس طرح سے آئے   دونوں کے درمیاں میں کلام مجید ہے

دیوان ہشتم میں دو احساس بہت نمایاں ہیں۔ ایک یہ احساس کہ میری شاعری کا زمانہ گزر گیا ہے اور دوسرا یہ کہ میرا وقت قریب آ پہنچا ہے۔ یہ دونوں احساس اتنے شدید و سفاک ہیں کہ مصحفی کی تخلیقی شخصیت کو کمزور کر دیتے ہیں مثلاً پہلے احساس کے تعلق سے یہ شعر دیکھیے:

کیا اب کے شاعروں میں تری قدر مصحفی   مانا میں یہ تو افصحِ ہندوستاں ہوا
شاعر ہوئے جب سے تازہ پیدا   اے مصحفی ہم سلف سے ٹھہرے
اس قدر چشمِ عزیزاں میں ہوا ہوں میں سبک   کہ مری زیست کا جو دم ہے گراں مجھ پر ہے

دوسرا احساسِ مرگ ہے، یہ احساس دیوانِ ششم سے شروع ہوتا ہے، دیوان ہفتم میں بڑھ جاتا ہے اور دیوان ہشتم میں ضعف و پیری میں احساسِ مجبوری شامل ہو کر شدت اختیار کر لیتا ہے:

آخر عمر اپنی نظروں میں   جامۂ زندگی کہن سا لگا
نہ کریو عمرِ دو روزہ پہ مصحفی تو غرور   کہ آدمی کو نہیں چھوڑتی قضا آخر
بے لطف زندگی کے ہیں دن ابھی اے اجل   تیرے ہی انتظار میں بیٹھے ہیں کب سے ہم
اجل تو ہی سبک کر مجھ کو آ کر   دلوں پر میں گرانی کر رہا ہوں

قریبِ ساحل آ پہنچی ہے کشتی   غنیمت ہے کوئی دم زندگانی
وداعِ عمر گرامی کے دن قریب آئے   رہی ہے زیست بھی کچھ اب تو ہے وہ ذلت کی

ان اشعار میں جو شدتِ اظہار ہے وہ اس دیوان کے دوسرے مضامین میں نہیں ہے۔ ایک شعر میں مصحفی نے اپنی عمر ۸۰ برس بتائی ہے:

ہمیں اے مصحفی اسی برس میں   نہیں اب اعتمادِ عمر فانی

گویا یہ غزل مصحفی نے ۱۲۴۰ھ میں کہی۔ مصحفی کا سالِ ولادت ہم پچھلے صفحات میں ۱۱۶۰ھ متعین کر آئے ہیں۔

مصحفی انگریزی اقتدار کے خلاف تھے جس کا اظہار نہ صرف دیوانِ ہفتم میں کیا ہے بلکہ دیوانِ ہشتم میں بھی کیا ہے:

توڑ جوڑ آوے ہے کیا خوب نصاریٰ کے تئیں   فوجِ دشمن سے وہ ہیں لیتے ہیں سردار کو توڑ
مالک الملک نصاریٰ ہوئے کلکتے کے   یہ تو نکلی عجب اک وضع کی جنجال کی کھال

ہم نے یہاں مصحفی کے آٹھوں اردو دواوین کے مزاج و رنگِ سخن کو اس طرح نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے کہ مصحفی کے ذہنی ارتقاء کی ایک تصویر سی سامنے آ جائے۔ ان کی غزلوں، قصائد، اور مثنویات کا مطالعہ آگے آئے گا۔ غزلوں کے دواوین میں مثنویات اور دوسری اصنافِ سخن شامل ہیں جب کہ اردو قصائد کا دیوان ”کلیاتِ مصحفی“ کے تحت، ”جلد نہم“ کے طور پر الگ سے شائع ہوا ہے[۱۷۳]

مصحفی نے ایک مختصر سا رسالہ ”خلاصۃ العروض“ کے نام سے تالیف کیا تھا جس کا ذکر ”مجمع الفوائد“ کے مطالعے میں پہلے آ چکا ہے۔ ریاض الفصحا میں بھی مصحفی نے اس کا ذکر کیا ہے[۱۷۴]

مصحفی نے اپنی ایک اور تصنیف ”مفید الشعرا“ کا ذکر بھی کیا ہے جس کا موضوع محاورہ فارسی ہے لکھا ہے کہ ”مفید الشعرا“ کی تالیف سے ان کی فارسی دانی کا مرتبہ روشن ہو جائے گا اور یہ بھی بتایا ہے کہ ”ایں ہمہ شیرینی کہ در ریختہ دارم طفیل فارسی است“[۱۷۵]

۱۲۹۶ھ/ ۱۸۷۸ء میں مطبع تاج المطابع رامپور سے مصحفی کے چار دواوین کا ایک انتخاب شائع ہوا تھا۔ یہ انتخاب امیر مینائی (م ۱۳۱۸ھ/ ۱۹۰۰ء) اور ان کے استاد مظفر علی اسیر لکھنوی (م ۱۲۹۹ھ/ ۱۸۸۱ء) نے مل کر کیا تھا۔ انتخاب کرتے وقت انھوں نے مصحفی کے کلام میں اپنی طرف سے اصلاحیں کر کے زبان و بیان کو اپنے زمانے کے جدید اسلوب کے مطابق کر دیا۔ عبدالسلام رامپوری نے چاروں قلمی دواوین مصحفی اور مطبوعہ انتخاب مصحفی کا مقابلہ کیا تو معلوم ہوا کہ انھوں نے اشعارِ مصحفی میں پانچ قسم کی اصلاحیں کی ہیں: (۱) کہیں الفاظ کی کمی بیشی اور تغیر و تبدل کیا ہے (۲) کہیں اسالیب کلام میں اصلاحیں کی ہیں (۳) کہیں فقروں میں تغیر و تبدیل کیا ہے (۴) کہیں پورے پورے مصرعوں کی ترمیم کر دی ہے۔ (۵) اور کہیں پورے پورے اشعار کی اصلاح کر دی ہے۔ ان عنوانات کے تحت عبدالسلام رامپوری نے کئی کئی مثالیں دی ہیں[۱۷۶] اردو ادب میں اس پیمانے پر تحریف کی دو نمایاں مثالیں ملتی ہیں۔ ایک محمد حسین آزاد کے مرتبہ دیوانِ ذوق کی اور دوسری اسیرؔ و امیرؔ کے منتخبہ دیوانِ مصحفی کی[۱۷۷]

مصحفی کی غزل

مصحفی نے جب شاعری کا آغاز کیا تو سودا و میر کی شہرت و مقبولیت کا سورج پوری تمازت کے ساتھ چمک رہا تھا۔ اس دور کے ہر نئے شاعر کی طرح مصحفی بھی ان دونوں سے متاثر ہوئے اور جب امروہہ سے آنولہ اور وہاں سے ٹانڈہ پہنچ کر نواب محمد یار خاں کے دربار سے وابستہ ہوئے تو یہاں بھی جس شخص سے "بہ سببِ سلیم مزاجی و نسبتِ تامِ شاعری رابطہ شدید" [۱۷۸] قائم ہوا وہ بھی سودا کے شاگردِ رشید قائم چاند پوری تھے جو اپنے تخلیقی مزاج کی مناسبت سے میر کے رنگِ سخن سے بھی بہت قریب تھے۔ قائم کے ہاں میر و سودا دونوں کی شاعری کا رنگ موجود ہے۔ یہ وہ پہلا بڑا "اثر" تھا جو مصحفی نے قبول کیا تھا۔ ٹانڈہ سے جب وہ لکھنؤ پہنچے اور فیض آباد جا کر، قائم کے رقعہ کے ساتھ، سودا سے پہلی اور آخری بار ملے تو وہاں سے وہ ناخوش لوٹے۔ اور جب ایک سال بعد ۱۱۸۷ھ میں دلّی آئے تو یہاں اور شخصیتوں کے علاوہ دو ہستیوں سے زیادہ متاثر ہوئے۔ ان میں سے ایک محمد تقی میر تھے اور دوسرے شاہ حاتم۔ میر کے "اثر" کا اندازہ اس سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ "تذکرہ ہندی" میں مصحفی نے میر کو "جادوکار" [۱۷۹] کہا ہے اور "عقدِ ثریا" میں لکھا کہ "در فنِ ریختہ مردِ صاحب کمال است کہ مثلِ او از خاکِ ہند دیگرے سر بر نیاوردہ۔ چرخ پیر را سالہائے دراز چرخ باید زد کہ ہمچو شخصے را بروئے کار آرد" [۱۸۰] بوڑھے شاہ حاتم بھی دلّی میں تھے اور ان کی حیثیت مسلم الثبوت استاد کی تھی۔ مصحفی کی محفلِ مشاعرہ میں اکثر بعدِ مغرب آتے۔ "دیوان زادہ" میں شاہ حاتم کے ہاں بھی وہی رنگِ شاعری موجود ہے جو میر و سودا کے ہاں ایسا ٹھہرا کہ ان ہی سے منسوب ہو کر رہ گیا اور جسے عام اصطلاحوں میں داخلیت و خارجیت کا نام دیا جاتا ہے۔ اسی لیے میر اور سودا مصحفی کے لیے ایک مثال، ایک نمونہ بن گئے اور وہ ساری عمر انھیں دونوں سے اپنا قد ناپتے اور خود کو میر و سودا کا مسند نشین سمجھتے رہے۔

مسند نشینِ ریختہ جب تک ہے مصحفی　　　جیتا ہے میر، درد بھی سودا نہیں موا
حسد کی جا نہیں اے مصحفی کلام ان کا　　　کہ اپنے وقت کے مرزا و میر ہم بھی ہیں
ریختہ گوئی کی بنیاد ولی نے ڈالی　　　بعد ازاں خلق کو مرزا سے ہے اور میر سے فیض

مصحفی کے دواوین میں ایسے اشعار اکثر ملیں گے جن میں میر و سودا کا ذکر آتا ہے۔ یہ دونوں شاعر ساری عمر مصحفی کے ساتھ رہے۔ ۱۱۹۶ھ میں میر لکھنؤ چلے گئے۔ مصحفی دلّی میں ہی تھے اور میر کی "تازہ گوئی" کے رنگ میں شاعری کر رہے تھے۔ مصحفی نے لکھا:

مصحفی گر یہ غزل میں لکھ کے بھیجوں لکھنؤ　　　میر رختِ تازہ گوئی تہ کرے دیواں سمیت

یہ "تازہ گوئی" وہی رنگِ شاعری تھا جو ایہام گوئی کو مسترد کر کے ردِ عمل کی تحریک کی صورت میں مرزا مظہر جانجاناں، یقین اور شاہ حاتم سے ہوتا ہوا میر و سودا تک پہنچا تھا اور انھوں نے اپنی غیر معمولی تخلیقی صلاحیتوں سے وہ پھول کھلائے تھے کہ یہ رنگِ سخن ان سے مخصوص ہو گیا تھا۔ میر کی "تازہ گوئی" داخلیت کہلائی اور سودا کی "تازہ گوئی" خارجیت کہلائی۔ یہ وہی طرز تھا جسے مصحفی نے "طرزِ عاشقانہ" [۱۸۱] کہا ہے۔ مصحفی کی غزل کو سمجھنے کے لیے یہ باتیں پیشِ نظر رکھنا اس لیے ضروری ہیں کہ بنیادی طور پر مصحفی کی غزل انھیں اثرات کے دائرے میں رہتی ہے۔ مصحفی اس وقت بھی اس دائرے میں رہے جب وہ دلّی میں تھے اور اس وقت بھی جب وہ لکھنؤ میں خود کو جمانے اور حریفوں کو زیر کرنے کے لیے جرأت

وانشا کے رنگ کو اپنا رہے تھے اور اس وقت بھی جب لکھنؤ کی تہذیبی و ذہنی فضا بدل گئی تھی اور ''معنی بندی'' کی ہوا نے دوسرے رنگوں کی بساط الٹ دی تھی۔ مصحفی، تازہ گوئی کے رنگ، کو جسے وہ سادہ گوئی کا نام بھی دیتے ہیں، جرأت، انشا، ناسخ وغیرہ کے رنگوں میں جذب کر کے اپنی انفرادیت کا لوہا منواتے رہے۔ مصحفی کی شاعری کے نظام شمسی کا یہی وہ بڑا دائرہ ہے جس کے مرکز میں تازہ گوئی (سادہ گوئی) کا سورج مصحفی کی تخلیقی قوتوں کو مسلسل حرارت و نور بہم پہنچاتا ہے۔ اس مرکز سے وہ کبھی نہیں ہٹے اور اسی میں کبھی کم کبھی زیادہ وہ دوسرے نئے رنگ بھی شامل کرتے رہے۔ اسی عمل سے ان کے ہاں وہ تخلیقی امتزاج وجود میں آتا ہے جو مصحفی کی انفرادیت ہے اور جو مختلف رنگوں کی وجہ سے عام طور پر قاری کی نظر سے محو ہو جاتی ہے اور مصحفی کا قاری یہ پوچھنے لگتا ہے کہ مصحفی نے تو ہر رنگ میں شعر کہے، آخر ان کی انفرادیت کیا ہے؟

تخلیقی سطح پر امتزاج کا یہ کام قائم چاند پوری نے بھی کیا تھا لیکن وہ اس میں کامیاب نہ ہو سکے تھے اور ان کے شعر یا تو بالکل میر جیسے ہو گئے یا بالکل سودا جیسے ہو گئے وہ اس سطح پر میر یا سودا سے بلند یا الگ نہ ہو سکے۔ اس کے برخلاف مصحفی کے اشعار کو دیکھیے تو وہ میر کے سے ہوتے ہوئے بھی میر سے الگ ہیں۔ سودا کے رنگ سے ملتے ہوئے بھی سودا سے الگ ہیں۔ مصحفی کے اشعار، قائم چاند پوری کی طرح، سودا یا میر کے کلام میں اس طور پر جذب نہیں ہوتے کہ صاحبِ نظر انھیں پہچان نہ سکیں۔ یہی الگ پن ان کی انفرادیت ہے۔ جب دو مختلف عناصر کے امتزاج سے ایک نیا مرکب وجود میں آتا ہے تو اس مرکب میں ایک معمولیت، ایک اعتدال (Normality) پیدا ہو جاتا ہے۔ ان دونوں عناصر کا الگ پن سمٹ کر ٹھنڈا ہو جاتا ہے اور وہ شدت تحلیل ہو جاتی ہے جو الگ الگ ان دونوں عناصر میں موجود تھی۔ مصحفی کے ہاں سودا کی انفرادیت جب میر کی انفرادیت میں تحلیل ہوئی تو اس سے ایک ایسا آمیزہ وجود میں آیا جس میں وہ ''نمایاں پن'' (emphasis) نہیں تھا۔ جس سے ہم سودا یا میر کی شاعری کو پہچانتے ہیں۔ یہ ''نمایاں پن'' تو اس آمیزہ میں تحلیل ہو کر ایک نئے اعتدال پر آ گیا تھا۔ تخلیقی امتزاج سے پیدا ہونے والا یہی اعتدال (Normality) مصحفی کی انفرادیت ہے۔ یہ انفرادیت میر و سودا کے امتزاج سے بھی پیدا ہوئی اور جرأت وانشا اور ناسخ کے امتزاج سے بھی اور ہر نئی صورت میں مصحفی نے اپنے مزاج کی انفرادیت کو قائم رکھا اور وہ دوسرے شاعروں کی طرح کسی رنگ میں جذب ہو کر نہیں رہ گئے۔

امتزاج سے پیدا ہونے والی انفرادیت کی یہ وہ روایت تھی جو شاہ حاتم سے شروع ہوئی جس میں میر و سودا کے ہاں ابھرنے والے دونوں رنگ ساتھ چل رہے ہیں۔ کبھی الگ الگ اور کبھی مل کر۔ قائم چاند پوری کے ہاں بھی یہ دونوں رنگ الگ الگ موجود ہیں لیکن امتزاج کی سطح پر وہ ناکامیوں سے ہم کنار رہے۔ مصحفی اس امتزاج میں کامیاب ہو گئے اور یہ امتزاج اردو غزل کی تاریخ میں، تخلیقی سطح پر، ایک ایسا ''عظیم امتزاج'' ہے جس نے اس وقت سے لے کر آج تک اور ہر دور میں اردو غزل کو متاثر کیا۔ شاید ہی کوئی بڑا غزل گو ایسا ہو گا جو اس نئے رنگِ سخن سے فیض یاب نہ ہوا ہو۔ مصحفی نے اس امتزاج سے نئے نئے امکانات کے اتنے سرے ابھارے اور اتنی صورتیں سامنے لائے کہ وہ آج تک ''شاعروں کے شاعر'' ہیں۔ میر کے رنگ میں سب نے ہی شعر کہے مثلاً قائم نے بھی کہے اور ناسخ نے بھی لیکن جب وہ اس رنگ میں کامیاب ہوئے تو زیادہ سے زیادہ میر جیسے شعر کہہ سکے۔ میر کی انفرادیت ہے کہ وہ اپنے رنگِ سخن کے کم و بیش سارے امکانات اپنے تصرف میں لے آئے اور آنے والوں کے لیے کچھ نہ چھوڑا۔ اسی لیے میر کے رنگ میں

ایسے شعر نہیں کہے جا سکتے جو خود میر کے رنگ سے بہتر ہوں۔ سودا اپنے رنگِ سخن میں سارے امکانات کو اپنے تصرف میں نہ لا سکے اس لیے ان کے رنگ میں ان سے آگے نکل جانے کا امکان موجود رہتا ہے۔ مصحفی نے سودا کے رنگ میں میر کے رنگ کو ملا کر ایک ایسا رنگ بنایا جس میں آنے والے شعرا کے سامنے امکانات کے نئے دروازے کھل گئے۔ مصحفی نے اس رنگ کو اور دوسرے رنگوں مثلاً معاملہ بندی (ادا بندی) اور معنی بندی میں ملا کر بھی نئے امکانات پیدا کیے۔ اسی لیے مصحفی کی شاعری نئے امکانات سے معمور ہے اور کم و بیش جتنے رنگ آنے والے زمانوں میں اردو غزل میں ابھرے، ان کا ایک بنیادی مخرج و ماخذ مصحفی کی غزل بھی ہے۔

مصحفی کی غزل کو بحیثیتِ مجموعی دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ مصحفی نے بنیادی طور پر تین طرز یا رنگِ سخن اختیار کیے اور ان کی غزل یکے بعد دیگرے انھیں دائروں میں گردش کرتی ہے۔ ایک "تازہ گوئی" کا رنگ جس میں سادہ گوئی بھی شامل ہے۔ تازہ گوئی اصلاً عشقیہ شاعری ہے جس میں داخلی و خارجی رنگ دونوں شامل ہیں۔ داخلی رنگ کے ممتاز نمائندے میر ہیں اور خارجی رنگ کے ممتاز نمائندے سودا ہیں۔ مصحفی کو یہ دونوں رنگ عزیز ہیں اور ان دونوں کا امتزاج ان کی غزل کا بنیادی وصف اور ان کی انفرادیت ہے۔

دوسرا رنگِ سخن جو مصحفی نے لکھنؤ آ کر اختیار کیا وہ "معاملہ بندی" کا رنگ تھا جسے "ادا بندی" بھی کہا جاتا ہے۔ اس رنگ کے ممتاز نمائندے میر سوز ہیں۔ جنھوں نے سادہ گوئی کے ساتھ محبوب کے حسن و جمال، ناز و ادا اور معاملاتِ حسن و عشق کو شاعری کا موضوع بنایا اور ابتذال و بازاری پن سے اسے بچائے رکھا۔ جرأت نے معاملات کو انتہا تک پہنچا دیا اور ایسے شوخ و شنگ رنگ بھرے کہ معاملاتِ حسن و عشق معاملاتِ وصل بن گئے اور وہ سماں پیدا ہوا کہ شبِ وصل پلنگ پر نظر آنے لگی۔ مصحفی جب لکھنؤ پہنچے تو سارا معاشرہ اسی رنگ پر لہلوٹ تھا اور جرأت سارے منظر پر چھائے ہوئے تھے۔ مصحفی نے بھی اس مقبول عام و خاص رنگ کو اختیار کیا۔ اسی کے ساتھ میر کا اثر ان کی شاعری سے کم ہونے لگا اور سودا و خارجیت والا رنگ بڑھنے لگا۔ یہ لکھنؤ کی معاشرت و تہذیب کا اثر تھا۔

تیسرا رنگِ سخن "معنی بندی" کا تھا جس میں قافیے اور دور از کار مضامین سے شعر میں رنگ بھرا جاتا تھا اور شاعر، ایہام گویوں کی طرح، تلاشِ مضمون میں زمین آسمان چھان مارتا تھا۔ یہ خیالی شاعری تھی جس کا تعلق زندگی سے باقی نہیں رہا تھا۔ یہاں جذبہ، احساس یا تجربہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا تھا۔ اس رنگِ شاعری پر فارسی گو جلال، اسیر اور صائب تبریزی کی تمثیلیہ (مثالی) شاعری کا اثر نمایاں تھا۔ ناسخ اسی رنگِ سخن کے ممتاز نمائندہ تھے۔ مصحفی نے الگ الگ ان تینوں رنگِ سخن کے امتزاج سے اپنی انفرادیت کو جنم دیا ہے۔

یاد رہے کہ میر کا رنگ داخلیت کا رنگ ہے۔ میر باطن کے حوالے سے ساری کائنات کو دیکھتے ہیں لیکن سودا کے رنگ میں خارجیت ہے، ایک نشاطیہ لے ہے سودا بیروں بیں اندازِ نظر کے شاعر ہیں اور انھوں نے باہر کی دنیا سے تعلق پیدا کر کے شاعری کو نئی وسعت دی۔ سودا کی غزلوں میں قصیدے کا رنگ دھیما ہو کر آیا ہے اور غزل کے لیے ایک توانا رنگ بن گیا ہے۔ سودا میں غنائی قوت کم ہے لیکن توانائی زیادہ ہے۔ اسی لیے ان کی غزل کے لہجہ اور طرز میں قوت محسوس ہوتی ہے۔ مصحفی میر کی طرح نہ 'دروں بیں' ہیں اور نہ سودا کی طرح 'بیروں بیں' ہیں۔ ان کے طرز و لہجہ میں سودا کا ساز ور و قوت نہیں ہے لیکن ایک ایسا ملائم سا دھیما پن ضرور ہے۔ جو انھیں میر سے قریب لے جاتا ہے۔ مصحفی سودا کو اسی زور اور قوت سے پہنچانتے ہیں: ع "سودا فنِ ریختہ میں گزرا رستم"۔ لیکن اس دھیمے پن کے باوجود وہ سودا کے مزاج

سے بھی قربت رکھتے ہیں اور اس مزاج کو اپنی شاعری میں شعوری طور پر کوشش سے سموتے ہیں:

روندا اسے تمام مرے رخشِ کلک نے   سودا سے بچ رہا تھا جو میدانِ شاعری

مصحفی میں میر و سودا دونوں کے رنگ کو قبول کرنے اور ان دونوں کے مزاج کو ملا کر ایک نئی صورت دینے کی ایسی صلاحیت تھی جو کسی دوسرے میں نہیں تھی۔ اس عمل سے وہ اردو غزل کی روایت کو آگے بڑھاتے اور اسے نئے نئے امکانات سے روشناس کراتے ہیں۔ اب تک ہمارے اہلِ نقد مصحفی کا مقابلہ میر سے، درد سے، سودا سے الگ الگ کرتے ہیں اور ہم رنگ اشعار کو دیکھ کر بتاتے ہیں کہ یہاں مصحفی میر سے قریب آگئے ہیں اور یہاں سودا، سے یہ تقابل اس لیے درست نہیں ہے کہ مصحفی نہ کہیں میر بن سکے ہیں اور نہ کہیں سودا بن سکے ہیں۔ میر یا سودا جیسے شعر کہنے میں وہ قائم چاند پوری کو بھی نہیں پہنچتے۔ مصحفی کے اشعار کو دیکھیے وہ ان دونوں شاعروں سے کچھ الگ ہے، کچھ مختلف سے نظر آئیں گے لیکن ان جیسے نہیں ہوں گے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ مصحفی نے میر و سودا کا اثر تو قبول کیا ہے اور خصوصیت سے دیوانِ اول و دیوان دوم میں "تازہ گوئی" کو شعارِ شاعری بنایا ہے لیکن انھوں نے قائم کی طرح، سودا یا میر جیسے شعر کہنے کی کوشش نہیں کی بلکہ اپنے جذبے، احساس یا تجربے کو ان اثرات میں جذب کر کے بیان کیا ہے اور اس امتزاج میں وہ طرز و رنگ پیدا ہو گیا ہے جو مصحفی کی انفرادیت ہے اور جس نے غزل کی روایت میں امکانات کے نئے در وا کیے ہیں۔ اب اس بات کی وضاحت کے لیے دیوان اول و دوم سے چند شعر دیکھیے جن میں "تازہ گوئی" کے تحت مصحفی نے میر، سودا اور درد کے اثرات کو قبول کر کے ان سب کے امتزاج سے اپنا رنگ بنایا ہے:

تیرے بیٹھے جو ہمیں یاد بھی آیا کوئی کام   ہم نے موقوف اسے وقتِ دگر پر رکھا
نہ آفتاب چھپے ہے نہ شام ہوتی ہے   یہ روزِ ہجر ہے یارب کہ دن قیامت کا
مصحفی سے تو میں واقف نہیں لیکن کوئی شخص   صبح سے در پہ کھڑا ہے ترے، مجرائی سا
یا کوئی بالوں کی بو سے اس کی واقف ہی نہ تھا   یا کھلی جب زلف تو عالم معطر ہو گیا
چلے بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم   کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا
منہ اٹھ گیا جدھر کو ادھر ہی چلے گئے   آوارگانِ شوق کو منزل سے کیا خبر
جتنا کہ یہ دنیا ہمیں خوار رکھے ہے   اتنے تو گنہگار زمانے کے نہیں ہم
اے دل شب فراق سے مت ڈھونڈھ روشنی   یہ ہے وہ شب کہ جس کی سحر گاہ ہی نہیں
تفتہ دل سوختہ جاں چاک جگر خاک بہ سر   کیا کہیں مصدر صد گونہ بلا ہم ہی ہیں
روتا پھروں ہوں تنہا میں قافلے میں یارو   منزل پہ میرے ساتھی مجھ سے، بچھڑ گئے ہیں
وہ ہم سے گر خفا ہیں تو ہم بھی مصحفی اب   لوہے کی درمیاں میں دیوار کھینچتے ہیں
کنج قفس میں دیکھ کے کہتی ہے مجھ کو خلق   اس مرغ کو بھی حسرتِ پرواز ہے سنو
تیار ہوا ہے قافلہ سب   پھر دیر یہ کیا ہے چلنے والو
لگنے چلی تھی آنکھ کہ اتنے میں مصحفی   بولا جو مرغِ صبح تو پھر نیند اچٹ گئی
آتا ہے جی میں چادرِ ابرِ بہار کو   ایسی ہوا میں سر پہ ذرا تان لیجیے
اس گل بدن نے بندِ قبا جوں ہی وا کیے   مجلس تمام پھولوں کی بو سے مہک گئی

لوگ کہتے ہیں محبت میں اثر ہوتا ہے   کون سے شہر میں ہوتا ہے کدھر ہوتا ہے
اک بجلی کی کوند ہم نے دیکھی   اور لوگ کہیں ہیں وہ بدن تھا
مصحفی ہم تو یہ سمجھے تھے کہ ہوگا کوئی زخم   تیرے دل میں تو بہت کام رفو کا نکلا
شب اک جھلک دکھا کر وہ مہ چلا گیا تھا   اب تک وہی سماں ہے غرفے کی جالیوں پر
رسم ہے قافلے والوں کی کہ جنگل کے تئیں   یک بہ یک چلتے ہوئے آگ لگا جاتے ہیں
جھپکی ہے مصحفی کی ابھی آنکھ اک ذرا   تم اس کو اس گھڑی نہ جگاؤ تو خوب ہے
زخویش رفتہ ہوں اتنا کہ کچھ نہیں معلوم   شب وصال ہے یہ، یا شب جدائی ہے
چمن ہے سبزہ ہے ساقی ہے اور ہوا بھی ہے   جو یار ایسے میں ہووے تو اک مزا بھی ہے

ان اشعار کو پڑھیے تو آپ محسوس کریں گے کہ یہ اشعار میر و سودا جیسے ہوتے ہوئے بھی میر یا سودا جیسے نہیں ہیں۔ ان کے اندر ان شاعروں کی آوازیں ایک دوسرے میں جذب ہوگئی ہیں کہ یہ ایک الگ سی آواز بن گئی ہے جس سے امکان کے نئے در وا ہوتے ہیں۔ آوازوں کا یہ ویسا ہی آہنگ ہے جیسے کسی راگ میں کوئی ایک سُر لگا دیا جائے۔ وہ سُر جو لگایا گیا ہے وہ بھی نیا نہیں ہے اور وہ راگ جس میں یہ سُر لگایا گیا ہے وہ بھی نیا نہیں ہے لیکن اس طور پر یہ پہلی دفعہ لگایا گیا ہے کہ یہ ایک نیا آہنگ بن گیا ہے۔ اب سوال یہ رہ جاتا ہے کہ اس سے جو صورت بنی ہے آیا وہ دل نشین اور خوبصورت بھی ہے یا نہیں اور یہ بنیادی بات ہے۔ تخلیقی سطح پر مصحفی کے اس امتزاجی عمل کو دیکھیے تو ایک صورت تو یہ سامنے آتی ہے کہ اس میں غم کی دھیمی لے موجود ہے جو میر سے آئی ہے۔ اس میں جذبہ واحساس بھی موجود ہے جو باطن کے نہاں خانے سے لفظوں میں در آیا ہے لیکن ساتھ ساتھ نہاں خانے کی کھڑکیاں بھی باہر کی طرف کھلی ہوئی ہیں اور باہر کی دنیا کا شور اور تازہ ہوا کا جھونکا بھی آ رہا ہے۔ یہاں اندر اور باہر میں آرجار کا احساس ہوتا ہے۔ شعر کے دونوں مصرعے خارجی و داخلی لے کو بیک وقت ابھار رہے ہیں اور اس کے باوجود دونوں مصرعے یک لخت اور ایک جان ہیں اور شعر پڑھنے والے کو متاثر کر رہا ہے۔

مصحفی کے ہاں یہ عمل دو طرح سے ہوتا ہے۔ دیوانِ اول میں خاص طور پر میر کی آواز واضح طور پر سنائی دیتی ہے۔ یہاں مصحفی میر کی آواز میں سودا کی آواز کو شامل کرتے ہیں لیکن دیوانِ دوم اور اس کے بعد کے دیوان خصوصاً دیوانِ چہارم میں میر کی آواز دب جاتی ہے اور اب مصحفی سودا کی آواز میں میر کی ذرا سی آواز شامل کرتے ہیں اور اس سے ایک صورت بناتے ہیں۔

تخلیقی سطح پر "امتزاج" ایک بہت مشکل کام ہے لیکن مشکل کام ہونے کے ساتھ ایک مشکل یہ پڑتی ہے کہ اکثر پڑھنے والے نئی اور پرانی صورتوں کے لطیف فرق کو محسوس نہیں کرتے اور شعر پڑھ کر کہہ دیتے ہیں کہ یہ تو میر، ور دیا سودا جیسا ہے حالانکہ اس شعر کو ان شاعروں کے شعر کے ساتھ رکھ کر دیکھیں تو وہ ان سے الگ نظر آئے گا۔ مصحفی کے ہاں اس امتزاج کی نوعیت وصورت وہی ہے جو ایک مرد اور ایک عورت کے ازدواج سے پیدا ہونے والے بچے کی ہے جس میں ماں اور باپ دونوں موجود تو ہیں لیکن کبھی کسی بچے پر ماں کی چھاپ زیادہ ہو جاتی ہے اور کسی پر باپ کے خدوخال زیادہ جھلکنے لگتے ہیں لیکن بچہ ان شباہتوں کے باوجود، ان دونوں سے الگ اپنا وجود اور ان دونوں سے الگ اپنے خدوخال اور ان سے پیدا ہونے والا "اثر" رکھتا ہے۔ شاعری میں انفرادیت کسی ایک رنگ، کسی ایک طرز، کسی

ایک لہجے، مخصوص علامات والفاظ، کسی ایک احساس کو بار بار استعمال کرنے اور ان پر زور دینے سے پیدا ہوتی ہے اور یہی اس شاعر کا اسلوب شعر بن جاتا ہے لیکن جہاں دو انفرادیتوں کا امتزاج کیا جاتا ہے وہاں یہ زور، یہ شدت اسلوب، یہ "نمایاں پن" باقی نہیں رہتا اور شعر میں اعتدال آ جاتا ہے۔ امتزاج مصحفی کی انفرادیت ہے لیکن اس انفرادیت کی نوعیت "اعتدالیت" (Normality) کی ہے۔ مصحفی کے ہاں یہ تخلیقی عمل ترسنے ترسانے کلپانے (Tantalizing) والی کیفیت کا اظہار نہیں ہے جیسا کہ فراق گورکھپوری نے لکھا ہے[۱۸۲] ترسنے ترسانے والی کیفیت میں مبتلا شاعر تو خود کہیں کا نہیں رہتا۔ اس کی حالت تو یونانی دیومالا کے Tantalus کی سی ہو جاتی ہے جو پھل دار جھاڑیوں سے گھرے، گہرے پانی میں کھڑا سزا کاٹ رہا ہے اور جب جھکتا ہے تو پھل اور پانی اس کی پہنچ سے باہر ہو جاتے ہیں۔ وہ بس ترستا ہے، کلپتا ہے۔ اور نہ یہ انتخابیت (Electicism) ہے جیسا کہ مجنوں گورکھپوری نے کہا ہے[۱۸۳] یہ دراصل امتزاج سے پیدا ہونے والی "اعتدالیت" (Normality) ہے۔ مصحفی کی آواز اس طرح فرد کی آواز نہیں رہتی بلکہ اعتدالیت (Normality) کی آواز بن جاتی ہے۔

مصحفی کے ہاں اس آواز کی دو صفات ہیں۔ ایک یہ کہ وہ سچے شاعر کی آواز ہے اس لیے دلکش ہے۔ دوسری یہ کہ مصحفی اسے کسی ایک اسلوب یا طرز کی شدت کی نہیں بلکہ اسے اعتدال کی وسطی صورت دے دیتے ہیں اور اس طرح ہر شاعر کے مخصوص رنگ یا آواز کو ملا کر اعتدال کی سطح پر لے آتے ہیں۔ امتزاج کی یہی وہ قدرت تھی جو کبھی کبھار کسی شاعر کے ہاں اس طور پر ظہور میں آتی ہے۔ اس میں امتزاج کی سطح پر، شاعر کی آواز موجود ہوتی ہے لیکن اس شاعر کے مخصوص طرز احساس کی شدت نہیں ہوتی اسی لیے مصحفی کے شعر میر یا سودا کی طرح پڑھنے والوں کو متاثر نہیں کرتے مگر ان شاعروں کے لیے، جو شاعری کی دنیا میں کچھ کر دکھانا چاہتے ہیں مصحفی نئے امکانات کا ایک ایسا خزانہ ہیں جس سے وہ ہر رنگ کے امتزاجی سکے حاصل کر سکتے ہیں۔ اسی لیے مصحفی "شاعروں کے شاعر" ہیں۔ انھوں نے امتزاج سے ایک ایسی نارمل سطح پیدا کر دی ہے جس سے نئے شاعر شاعری کا زینہ چڑھ سکتے ہیں۔ یہی "اعتدالیت" ان کی انفرادیت ہے۔ اس میں مصحفی کے ہاں میر، درد، سودا اسی طرح موجود ہیں جس طرح ایک نومولود بچے میں ماں اور باپ دونوں موجود ہوتے ہیں۔ مصحفی اسی بات کو یوں کہتے ہیں:

مسند نشینِ ریختہ جب تک ہے مصحفی
جیتا ہے میر، درد بھی سودا نہیں موا

امتزاج کی یہی صورت مصحفی کے ہاں اس رنگِ سخن میں نظر آتی ہے جسے "معاملہ بندی" یا ادا بندی کہتے ہیں۔ مصحفی لکھنؤ آئے تو اپنی شاعری کا وہ مخصوص رنگ لے آئے جو مرکزِ سلطنت دہلی میں پروان چڑھا تھا لیکن اس وقت لکھنؤ کی تہذیبی فضا دوسری تھی اور یہاں معاملہ بندی سکہ رائج الوقت کا درجہ رکھتی تھی جس میں ویسے تو کم و بیش سارے چھوٹے بڑے شعرا شعر گوئی کر رہے تھے لیکن جرأت اس طرزِ سخن کے مقبول و ممتاز نمائندے تھے۔ جرأت نے میر سوز کی ادا بندی میں وہ تیز شوخی، وہ مزہ اور وہ جنسیت و جسمیت شامل کر دی تھی جو اس معاشرے کو دل سے پسند اور مرغوب تھی۔ مصحفی جب لکھنؤ آئے تو اندھے جرأت کی غیر معمولی مقبولیت کا نقارہ ہر طرف بج رہا تھا۔ مصحفی یہاں نئے تھے۔ پردیسی تھے اور بحیثیت شاعر خود کو لکھنؤ میں جمانا چاہتے تھے۔ ان کا اپنا رنگِ شاعری یعنی تازہ گوئی اور عاشقانہ طرز مشاعروں میں داد و تحسین سے محروم تھا۔ مصحفی کا رنگ کلام آصف الدولہ کے لکھنؤ کے لیے بے مزہ اور پھیکا تھا جس کا خود مصحفی کو شدت سے احساس تھا:

جو قہ ہیں مصحفی شاعر ہیں وے لوگ　　ہماری شاعری کیا اور ہم کیا

لکھنؤ کا یہ معاشرہ تو زندگی کے ہر عمل اور ہر فعل سے مزے کا آخری قطرہ تک نچوڑنے میں لگا ہوا تھا۔ مصحفی کو بھی بالآخر یہی رنگ اختیار کرنا پڑا۔ ابھی ان کا پہلا دیوان بھی مرتب نہیں ہوا تھا۔ اس دیوان کی بعض غزلیں اور بہت سے اشعار اسی مقبول رنگ میں کہے گئے ہیں۔ اس وقت جرأت ہی ان کے وہ حریف تھے جنھیں زیر کر کے وہ اس معاشرے میں زبر ہو سکتے تھے اور انھوں نے یہی کیا جس کا ذکر ہم جرأت کے باب میں کر آئے ہیں۔ ان باتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے اب مصحفی کے یہ چند شعر پڑھیے جو معاملہ بندی کے طرز میں کہے گئے:

یہ طرفہ اختلاط نکالا ہے تم نے واہ　　آتے ہی پاس چٹ سے وہیں مار بیٹھنا
میں پوچھا مرا کام کس دن کروگے　　تو یوں منھ پھرا کر کہا کر چکے ہم
جاؤں جاؤں ہی جو کرتے ہو تو مانع ہے کون　　جاؤ مت جاؤ جو جاتے ہو تو جاؤ جاؤ
معشوق کو بھلا نہیں عاشق سے اختلاط　　بلبل کی ایک چونچ میں غنچے کی پھٹ گئی

کوئی کیوں نہ گریباں چاک کرے اب دیکھ لے چھب کو اس بت کی
پنڈے کا جھلکنا ہائے غدا، چولی کی مسک پھر ویسی ہی

ان اشعار میں لکھنوی معاملہ بندی کی پیروی و تقلید ہے۔ ہم ان اشعار کو پڑھ کر یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ یہ معاملہ بندی کے اشعار ہیں لیکن ان میں کوئی ایسا رنگ نہیں ہے جو جرأت کے رنگ کو ماند کر دے یا جن میں کوئی ایسا امتزاجی عمل ہو جیسا ہمیں تازہ گوئی کے ذیل میں مصحفی کے ہاں ملتا ہے۔ یہ محض تقلیدی عمل ہے۔ رنگ کو رنگ سے ملانے کی کوشش ہے۔ دیوان دوم میں ادا بندی کا رنگ گہرا ہو گیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جرأت نے اب اس رنگ کو قبول و اختیار کر لیا ہے۔ اسی رجحان کے زیر اثر مصحفی کی غزل میں سراپا، مشکل زمینیں، طویل غزلیں اور معاملات در آئے ہیں۔ دیوان دوم سے دیوان پنجم تک ایسے سینکڑوں شعر سامنے آتے ہیں جن میں معاملہ بندی کا رنگ نمایاں ہے۔ مصحفی کی معاملہ بندی میں لطف و مزہ تو ہے لیکن یہ لطف و مزہ جو جرأت کی انفرادیت ہے مصحفی کی انفرادیت نہیں بنتی۔ اس سطح پر جرأت زیر نہیں ہوتے۔ مصحفی معاملہ بندی کو اختیار کرنے کے باوجود اپنے فطری مزاج سے مجبور رہتے ہیں۔ وہ شعر میں اتنا نہیں کھل سکتے جتنا جرأت کھل جاتے ہیں اسی لیے جرأت کی تیز شوخی اور مزہ کے مقابلے میں مصحفی کے ہاں دھیما پن باقی رہتا ہے اور جب وہ اس تک نہیں پہنچتے تو اسے ”چھنالے کی شاعری“ کہہ کر ایک طرح سے اپنی ہار مان لیتے ہیں:

تخرہ بھی شعر میں ہو تو ہاں سوز کا سا ہو　　کس کام کی وگرنہ چھنالے کی شاعری

یہی صورت انشا کے مقابلے پر مصحفی کے کلام کی رہتی ہے۔ توانائی، بلند آواز لہجہ، شوخی، ظرافت و تمسخر تیزی طراری اور حاضر جوابی سے انشا کا طرز وجود میں آتا ہے۔ یہ رنگ و مزاج مصحفی کا نہیں تھا۔ وہ مزاج کے لحاظ سے دھیمے لہجے، کم گو لیکن غصے والے انسان تھے۔ فنی اعتبار سے تو وہ انشا کے مقابلے پر آتے ہیں اور ہجویہ اشعار کی بارش کر دیتے ہیں، مشکل زمینوں کو پانی کر دیتے ہیں۔ غزل در غزل لکھتے چلے جاتے ہیں اور ہر رنگ میں شعر کہنے کی صلاحیت رکھتے ہیں لیکن وہ جرأت یا انشا جیسی شاعری کے لیے مزاجاً موزوں نہیں تھے۔ لہٰذا ”ادا بندی“ میں تو وہ جرأت کے مقابلے میں کھڑے نہ رہ سکے لیکن انھوں نے اپنی امتزاجی صلاحیت سے مروجہ لکھنوی رنگِ سخن میں ”تازہ گوئی“ کو شامل کر کے اسے ایک نیا رنگ دے دیا۔ جیسے ”تازہ گوئی“ میں مصحفی نے میر، سودا، درد کی آوازوں کے امتزاج سے ایک نئے لہجے کو جنم دیا تھا اسی

طرح انھوں نے لکھنؤ کے تہذیبی و معاشرتی مزاج سے ابھرنے والی ''ادا بندی'' کو اپنے اس مزاج میں، جو وہ دِلّی سے لے کر آئے تھے، اس طور پر شامل کیا کہ لکھنؤ کی خارجیت میں تازہ گوئی کی ذرا سی ''داخلیت'' بھی مل گئی۔ اس امتزاجی عمل میں وہ اب سودا سے قریب آ گئے اور اس میرؔ سے دور ہو گئے جسے وہ ''جادو کار'' و باکمال شاعر کہتے تھے اور جو اس وقت لکھنؤ میں موجود تھے اور جن سے اب برسوں ملاقات نہیں ہوتی تھی جس کا اظہار دیوانِ دوم کے ایک شعر میں بھی کیا ہے:

ہر چند کہ ملتا تو نہیں اس سے میں برسوں   پر دل میں مرے دوستی میرؔ ہے اب تک

اس امتزاج سے ان کا رنگِ سخن بدلنے لگا اور جب دوسروں نے محسوس کیا کہ مصحفیؔ کا رنگ بدل رہا ہے تو انھوں نے جواباً کہا:

گماں غلط ہے یہ ایک آدھ کا، خدا نہ کرے   کہ اپنی طرزِ سخن سے مری زباں پھر جائے

اس نئے امتزاج سے جو صورت بنی اُس کی وضاحت سے پہلے یہ چند شعر پڑھ لیجیے تاکہ اس امتزاج سے پیدا ہونے والے نئے امکانات کو بھی آپ دیکھ سکیں:

قاصد جو گیا میرا لے نامہ تو ظالم نے   نامے کے کیے پُرزے، قاصد کو بٹھا رکھا
تم ملے یا نہ ملے اس سے تو کچھ کام نہیں   ہم کو کوچے میں ترے روز یہاں ہو جانا
جیسے گل ڈالی پہ پھولے یوں نظر آیا وہ شوخ   یک بیک ہاتھ اُس نے جب زیرِ زنخداں رکھ دیا
جب پردہ اٹھا دے ہے کبھی منھ سے وہ اپنے   اس وقت میرے منھ سے یہی نکلے ہے آہا
دیکھتے ہی اُس کے کچھ اُس کی یہ حالت ہو گئی   جو مجھے سمجھائے تھا، میں اس کو سمجھانے لگا
رات دن تو ہے مرے آغوش میں   میں ترا ساحل، مرا دریا ہے تو
مت پوچھ اس کی گات کا عالم میں کیا کہوں   نظروں میں کیا کھبی کہ وہ جی میں سما گئی
قد وہ بوٹا سا دیکھ، کہتی ہے خلق   یہ تو پودا عجب زمیں سے اٹھا
میں عجب یہ رسم دیکھی مجھے روزِ عیدِ قرباں   وہی ذبح بھی کرے ہے اور وہی لے ثواب اُلٹا
میں جو نظروں میں کہا اس کو کہ آؤں تیرے پاس   وہ بھری مجلس میں اپنا سر ہلا کر رہ گیا
جب کے بے پردہ تو ہوا ہو گا   ماہ پردے سے تنگ رہا ہو گا
آہستہ بولنے کو گر میں کہوں ہوں اُن سے   تو ضد سے میری دونا چلا کے بولتے ہیں
پھر پھر کے پیچھے دیکھ مجھے اس نے یوں کہا   اتنا بھی لگ نہ چل تو مرے ساتھ راہ میں

یہاں میں نے صرف چند شعر دیے ہیں جب کہ ان کی تعداد سینکڑوں تک پہنچتی ہے۔

ان اشعار کو دیکھیے اور دواوین مصحفیؔ بھی پڑھیے تو آپ کو واضح طور پر محسوس ہو گا کہ یہ وہ رنگِ سخن نہیں ہے جو مصحفیؔ کے ہاں میر و سودا کی آوازوں اور رنگوں کے امتزاج سے پیدا ہوا تھا بلکہ یہ اس سے الگ ایک طرز ہے جو لکھنؤ کے نئے تہذیبی ماحول اور نئے معاشرتی تقاضوں سے پیدا ہونے والی ''ادا بندی'' سے وجود میں آیا ہے۔ اس میں وہ کسک، دل کو مٹھی میں لے لینے والی وہ گرمی، باطن میں اُتر جانے اور اُتار لینے والی کیفیت نہیں ہے۔ ان اشعار کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اب مصحفیؔ کا طرزِ فکر اور طرزِ ادا بدل سا گیا ہے۔ اس طرز کے شعر میں اظہار پانے والا خیال، خیال ہی رہتا

ہے احساس نہیں بنتا اور یہی وہ چیز ہے جسے ”خارجیت“ کے لفظ سے بیان کیا جاتا ہے۔ اس طرز سے بہت سے نئے لہجوں کے امکانات نکلتے ہیں اور یہ وہ لہجے ہیں جو آنے والے زمانوں میں نئے شعرا کے ہاں اُبھرتے اور نکھرتے ہیں، جن سے وہ اپنی انفرادیتوں کے محل تعمیر کرتے ہیں۔ حیدر علی آتش کا لہجہ مصحفی کے اسی لہجے سے بنتا ہے اور منفرد ہو جاتا ہے۔ اردو غزل کو اس امتزاجی عمل سے جتنا فیض مصحفی نے پہنچایا اتنا کسی دوسرے شاعر نے نہیں پہنچایا۔ اس سے آتش کے ساتھ ناسخ نے بھی فیض اُٹھایا۔ غالب و مومن بھی فیض یاب ہوئے۔ مظفر علی اسیر و جلیل بھی فیض یاب ہوئے۔ امیر مینائی، اصغر گونڈوی، حسرت موہانی اور فراق گورکھپوری نے بھی فیض اُٹھایا حتیٰ کہ فیض احمد فیض، ناصر کاظمی اور سلیم احمد بھی مستفیض ہوئے۔ اس امتزاجی رنگ نے میر، سودا، جرأت وغیرہ کی انفرادیتوں کو اپنے اندر جذب کر کے ایک ایسی اعتدالیت (Normality) پیدا کر دی کہ نئے شعرا کے سامنے امکانات کے دروازے کھل گئے۔ اگر مصحفی اس دور میں یہ کام نہ کرتے تو بڑے شاعروں کے رنگِ سخن کی تقلید تو ہوتی رہتی لیکن نئے نئے رنگوں کے امکانات سامنے نہ آتے۔

اس بات کو میں یہاں اپنے دور کی ایک مثال سے واضح کرتا ہوں لیکن پہلے آپ مصحفی کے دیوان سوم سے یہ چند شعر پڑھیے۔

جب کہ بے پردہ تو ہوا ہوگا　　ماہ پردے سے تک رہا ہوگا
میرے نالے سے خوں ٹپکتا تھا　　دیکھ کر اس نے کیا کہا ہوگا
گھورتا ہے مجھے وہ دل کی مرے　　میری نظروں سے پا گیا ہوگا
یہی رہتا ہے اب تو دھیان مجھے　　واں سے قاصد مرا چلا ہوگا

ان کے بعد اب دیوان دوم کی ایک غزل کے یہ چند شعر دیکھیے۔

گر ابر گھرا ہوا کھڑا ہے　　آنسو بھی تلا ہوا کھڑا ہے
حیران ہے کس کا، جو سمندر　　مدت سے رکا ہوا کھڑا ہے
ہے موسمِ گل چمن میں ہر نخل　　پھولوں سے لدا ہوا کھڑا ہے
شمشاد برابر اس کے قد کے　　دہشت سے بچا ہوا کھڑا ہے

اور اس کے بعد اب دیوان اول کی ایک غزل کے یہ چند شعر اور دیکھیے:

جی رات لبوں پر آرہا تھا　　مرنے میں ہمارے کیا رہا تھا
بارے ترے عہد میں وہ نکلا　　خورشید بہت چھپا رہا تھا
میں سینے سے دل نکال ڈالا　　یہ مجھ کو بہت ستا رہا تھا
شاید کہ شب گذشتہ اس کا　　معشوق اس سے جدا ہو رہا تھا
میں صبح جو مصحفی کو دیکھا　　آنکھوں سے ندی بہا رہا تھا

مصحفی (م ۱۲۴۰ھ/۱۸۲۴ء) کے یہ شعر پڑھ کر اب ناصر کاظمی (م ۱۹۷۲ء) کے یہ شعر پڑھیے جو ”دیوان“ نامی مجموعے سے لیے گئے ہیں:

دکھ کی لہر نے چھیڑا ہو گا　　یاد نے کنکر پھینکا ہو گا
آج تو میرا دل کہتا ہے　　تو اس وقت اکیلا ہو گا

بھیگ چلیں اب رات کی پلکیں   تو اب تھک کر سویا ہو گا
آنگن میں پھر چڑیا بولیں   تو اب سوکر اٹھا ہو گا
شام ہوئی اب تو بھی شاید   اپنے گھر کو لوٹا ہو گا

اب ناصر کاظمی کی ایک اور غزل کے یہ دو شعر پڑھ کر

اپنی دھن میں رہتا ہوں   میں بھی تیرے جیسا ہوں
تیری گلی میں سارا دن   دکھ کے کنکر چنتا ہوں

یہ چند شعر اور پڑھیے:

ترے آنے کا دھوکا سا رہا ہے   دیا سا رات بھر جلتا رہا ہے
آج تو جیسے ساری دنیا   ہم دونوں کو دیکھ رہی ہے
دل کی حویلی پر مدت سے   خاموشی کا قفل پڑا ہے
تنہائی کو کیسے چھوڑوں   برسوں میں ایک بار ملا ہے

ناصر کاظمی نے اس امکان اور طرز و لہجہ کو مصحفی سے لیا اور اسے اس طرح اپنایا کہ یہ لہجہ و طرز ناصر کاظمی سے مخصوص ہو گیا مصحفی اور ناصر کاظمی دونوں کے اس طرز کے کلام کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ امکان جو مصحفی نے ابھارا ابھی پوری طرح ناصر کاظمی کے تصرف میں نہیں آیا ہے۔ مصحفی کے ہاں فنی پختگی زیادہ ہے۔ بے ساختگی بھی زیادہ ہے۔ لہجے اور طرز کا آہنگ بھی جان دار ہے۔ مصحفی واقفِ راہ کی طرح زیادہ اعتماد سے چل رہے ہیں۔ مصحفی کا یہ اثر نہ صرف ان غزلوں میں بلکہ ناصر کاظمی کی شاعری کے مجموعی مزاج میں سرائیت کیے ہوئے ہے۔ یہ صرف ایک مثال تھی ورنہ مصحفی کے معاصرین، شاگردوں اور ان کے بعد آنے والے شعرا پر جتنا اثر مصحفی کا ہے کسی اور شاعر کا نہیں ہے۔ ایسے نئے شعرا کے لیے جو شاعری کی دنیا میں کچھ کرنا چاہتے ہیں، مصحفی کے دواوین ایک کھلی کتاب کی طرح ہیں جنھیں پڑھ کر ایسے نئے امکانات کو تلاش کرنا چاہیے جنھیں وہ اپنے تصرف میں لا سکیں۔

مختلف رنگوں سے امتزاج پیدا کرنے والے شاعر کا المیہ یہ ہے کہ وہ نئے امکان کا راستہ تو ہموار کر دیتا ہے لیکن خود اس کی انفرادیت اکثر صاحبانِ نظر کو نظر نہیں آتی اسی لیے اب تک مصحفی کے بارے میں یہی کہا جاتا رہا ہے کہ ”غزلوں میں سب رنگ کے شعر ہوتے ہیں، کسی طرزِ خاص کی خصوصیت نہیں“ [۱۸۴] صاحب ”گل رعنا“ نے لکھا کہ ”ان کی ہمہ گیر طبیعت نے کسی خاص رنگ پر قناعت نہیں کی [۱۸۵] صاحب شعرالہند نے لکھا ”لیکن وہ خاص رنگ کے پابند نہیں ہیں“ [۱۸۶] نورالحسن ہاشمی نے لکھا: قدما میں سے ہر ایک کے انداز پر ان کے یہاں کلام موجود ہے، انھوں نے اپنا کوئی رنگ نہیں چھوڑا۔“ [۱۸۷] حسرت موہانی نے لکھا: ”مصحفی کی ہمہ گیر و ہمہ رنگ طبیعت نے کسی خاص رنگِ سخن پر قناعت نہ کر کے مشاہیر شعرائے متقدمین و متاخرین میں سے تقریباً ہر ایک کے انداز سخن کا پسندیدہ نمونہ پیش کیا ہے“ [۱۸۸] اگر یہ صاحبانِ نظر ان اشعار کو، جنھیں وہ دوسرے شعرا مثلاً میر، سودا، درد، سوز، جرأت حتیٰ کہ ناسخ کے رنگ سے منسوب کرتے ہیں، خود ان سب شعرا کے کلام کو سامنے رکھ کر دیکھیے تو وہ لطیف فرق یا وہ انفرادیت، جو مصحفی کے ہاں امتزاج سے وجود میں آئی ہے، ان پر روشن ہو جاتی۔ یہ امتزاج مصحفی کے کلام کی بے مثال خصوصیت ہے۔

مصحفی دو یا دو سے زیادہ رنگوں کو ملا کر ایک نیا رنگ بناتے ہیں۔ اس نئے رنگ میں ان رنگوں کا وہ نمایاں پن باقی نہیں رہتا اور امتزاج سے پیدا ہونے والا رنگ ایک نئے امکانی رنگ کو نظروں کے سامنے لے آتا ہے۔ یہ کام مصحفی جیسا قادر الکلام شاعر ہی کر سکتا تھا۔ میر و سودا کے رنگ کو ملا کر ایک نیا رنگ بنانا بہت دشوار کام تھا جس سے تازہ گوئی کے بند کواڑ نئے شعرا کے لیے پھر سے کھل گئے۔ تخلیقی سطح پر امتزاج ایک بہت مشکل کام ہے۔ انفرادیت تو بعض اوقات ایک قسم کی سنک بن کر رہ جاتی ہے۔ بعض اوقات روایت سے محض انحراف بن کر رہ جاتی ہے لیکن امتزاج بیک وقت انحراف بھی ہوتا ہے اور روایت بھی۔ یہ عظیم کام مصحفی نے انجام دیا جس کے اثرات کا چشمۂ فیض آج تک جاری رہے گا۔

امتزاج سے تخلیقی امکانات کے نئے نئے رنگ مصحفی نے ابھارے اور نئے شعرا کے لیے چھوڑ دیے۔ اسی وجہ سے جتنے استاد مصحفی کے شاگردوں میں ہوئے کسی دوسرے شاعر کے شاگردوں میں نہیں ہوئے ورنہ عام طور پر شاگرد ہمیشہ استاد کے رنگ کی پیروی میں زندگی گزار دیتے ہیں۔ مصحفی نے انھیں نئے نئے رنگ بنا کر دیے جن پر انھوں نے اپنی شاعری کے محلے دو محلے کھڑے کیے۔

تیسرا "امتزاج" مصحفی نے "معنی بندی" کی سطح پر کیا۔ معنی بندی کا طرز، سادہ گوئی کے ساتھ ساتھ مصحفی نے دیوان ششم میں اختیار کیا لیکن یہاں ان کا انداز تقلیدی ہے۔ رواج کے مطابق قصیدہ نما غزلیں بھی کہتے ہیں، سنگلاخ زمینوں میں دادِ سخن بھی دیتے ہیں۔ غزل در غزل بھی لکھتے ہیں، قافیوں کے استادانہ استعمال کا اظہار بھی کرتے ہیں، ردیف کی در و بست پر پوری توجہ بھی دیتے ہیں، نئے نئے مضامین بھی پیدا کرتے ہیں، بہت دور کی کوڑی بھی لاتے ہیں اور ساتھ ہی معنی بندی پر برافروختگی کا اظہار بھی کرتے ہیں۔

جب سے معنی بند کا چرچا ہوا اے مصحفی خلط میں جاتا رہا حسنِ زبانِ ریختہ

لیکن رنگِ زمانہ دیکھ کر، معاملہ بندی کی طرح، اسے اختیار بھی کر لیتے ہیں تاکہ ان کی مقبولیت قائم اور ان کی استادی کا سکہ چلتا رہے۔ اس کا اعتراف خود مصحفی ان الفاظ میں کرتے ہیں:

"شیخ ناسخ...... بر طرز ریختہ گویانِ سادہ کلام...... خط نسخ کشید...... واگرچہ عاصی ہم از گروہِ سادہ گویاں بود...... در مجلس ہائے مشاعرہ از روئے ایں صاحبان...... خجالتے نہ کشید بلکہ غزلیات ایں دیوانِ ششم اکثرے بر دیدۂ ایشاں گفتہ از حسن قبول محروم مباد" [۱۸۹]

یہی رنگِ سخن ان کے دیوان ہفتم میں برقرار رہتا ہے۔ اس رنگ کو اختیار کرنے کے ابتدائی دور میں وہ تقلیدی روش کا اظہار کرتے ہیں جس سے کسی امتزاج کا اظہار نہیں ہوتا اور جو صورت کلام سامنے آتی ہے وہ یہ ہے:

ژالہ خوردہ جو زمیں ہے مرے اشکوں کی کبھی سبزہ ہوتا نہیں واں موسم باراں پیدا
پیش دستاں منعماں سایل بکف پیدا ہوا دودماں اپنے میں اک میں ناخلف پیدا ہوا
جب کہ زرد آبۂ اشک اپنی چوا آنکھوں سے ہر مہوس اسے ہرتال کا روغن سمجھا
قرص بن کھاتا تھا چکر چین تب آیا اسے مہر جب بندِ ازارِ یار کا لچھا ہوا
ظالم کی سلطنت کو شتاب آوے ہے زوال کسریٰ کے گھر میں عدل کے باعث خزانہ تھا

معنی بندی کا یہ وہ رنگ تھا جو مصحفی نے اختیار کیا لیکن تازہ گوئی (سادہ گوئی)، جو مصحفی کا بنیادی رنگِ سخن ہے، ساتھ ساتھ

چلتا رہا۔ ایک قصیدہ میں بھی دعویٰ کیا ہے۔

جو سادہ گوئی پہ آؤں تو ہوں فصیحِ وقت
جو معنی بندی پہ جاؤں تو ہوں جلال اسیر

دیوان ہفتم میں ان کے ہاں معنی بندی اور سادہ گوئی کا امتزاج ہونے لگتا ہے اور دیوان ہشتم میں یہ امتزاج اپنی ایک صورت بنا لیتا ہے۔ اس امتزاج کو مصحفی اس طرح بروئے کار لاتے ہیں کہ غزلیں تو طویل رہتی ہیں۔ سنگلاخ زمینیں بھی باقی رہتی ہیں، غزل در غزل کا رجحان بھی موجود رہتا ہے لیکن مصحفی ''معنی بندی'' میں سادہ زبان اور سادہ گوئی کا لہجہ شامل کر کے ایک ایسی شکل بناتے ہیں جو معنی بندی ہوتے ہوئے بھی سادہ گوئی ہے اور سادہ گوئی ہوتے ہوئے بھی ''معنی بندی'' ہے۔ اس طرح معنی بندی کی شدت میں اس امتزاج سے اعتدالیت (Normality) پیدا ہو جاتی ہے اور یہ رنگ ایک نئی اور مختلف سی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ امتزاج کی اس صورت کو دیکھنے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے اور ان اشعار سے مقابلہ کیجیے جو تقلیدی معنی بندی کی مثال کے طور پر ہم نے اوپر دیے ہیں:

رعشے کا ضبط ہو نہ سکا تیرے سامنے
خورشید جب تلک کہ رہا کانپتا رہا
روح سے رہتا ہے روشن آدمی کا قصرِ تن
سچ جو پوچھو ہے یہی اس چار دیواری کی شمع
ڈہرے صیاد غلافِ اس پہ چڑھا رکھتا ہے
تا اسیرانِ قفس گل کا نظارا نہ کریں
کچھ اس کی بدزبانی تلوار سے نہیں کم
کر ڈالتا ہے دم میں عاشق کو ٹکڑی کھیرا
مصلحت ہے یہ کہ بھگو کر کے سنگھاویں مٹی
غش میں آویں تو ہمیں یار پکارا نہ کریں
گریبانِ کفن میں چاک جو ہیں اس خجالت سے
جنازے پہ مرے ادریس پیغمبر نہیں آتا
سینے میں میرے سیکڑوں پھڑکیں ہیں حسرتیں
سینہ نہ یہ ہوا کہ کبوتر کا گھر بنا
شب پیشِ نظر حسن کا بازار تو رکھا
کھٹمل کا میں ممنوں ہوں کہ بیدار تو رکھا
عزلتی کا ہے وہی روزی رسا
جو رحم میں طفل کو دیتا ہے قوت
گر مزہ چاہو تو کترو دل سروتے سے مرا
تم سپاری کی ڈلی رکھتے ہو ناحق پان میں

امتزاج کے اس عمل نے ناسخ کی معنی بندی کو ایک ایسی صورت دے دی کہ اس میں نئی نسل کے شعرا کے سامنے امکانات کے نئے دروازے کھل گئے اور انھیں، محض تقلید ناسخ کے بجائے، بات کہنے کا ایک نیا ڈھنگ نیا طرز مل گیا۔ مصحفی کی غزل یہی بنیادی کام کرتی ہے کہ عملِ امتزاج سے اردو غزل کو نئے امکانات سے روشناس کر کے اسے نئے راستے پر ڈال دیتی ہے۔ سورج روز طلوع ہوتا ہے اور روز غروب ہوتا ہے لیکن طلوع و غروب کے وقت پل پل بدلنے والے امتزاجی رنگوں کے وہی راز داں ہوتے ہیں جنھوں نے گہری نظر سے اس منظر کا مشاہدہ کیا ہے۔ اگر اردو شاعری کی تاریخ کے بدلتے رنگوں کا اسی طرح مشاہدہ کیا جائے تو مصحفی کے امتزاجی رنگوں کی اہمیت سامنے آجاتی ہے۔ مصحفی ایک ایسا شاعر ہے جس نے میر، درد، سودا کی روایتِ شاعری کو نئے رنگوں اور امکانات کے ساتھ آتش و ناسخ سے ملا دیا اور آتش و ناسخ کو نئے رنگوں اور امکانات کے ساتھ بعد کی نسلوں سے ملا دیا۔ مصحفی کی اہمیت اس پل کی سی ہے جو گزرگاہ کا کام بھی کرتا ہے اور ساتھ ساتھ بغیر گہرے موڑ کے راستے کی سمت بھی بدل دیتا ہے۔ مصحفی نے یہ کام اپنی تخلیقی زندگی میں کم از کم تین بار کیا جس کی وضاحت ہم کر آئے ہیں۔

مصحفی کی شاعری میں اتنی وسعت ہے اور اس وسعت میں اتنے رنگا رنگ مناظر اور اتنے مختلف و متنوع

گوشے ہیں کہ کلامِ مصحفی کو پڑھنے والا ان میں کھو جاتا ہے۔ مصحفی کا کلام بقول فراق گورکھپوری اتنا بڑا نگار خانہ، اتنا بڑا تصویر خانہ ہے کہ جہاں زندگی کے مختلف رُخوں کی تصویریں جمع کردی گئی ہیں۔ مصحفی کا کلام، میر کے کلام کی طرح، مختلف ذہنی کیفیتوں میں، مختلف حالتوں میں بار بار پڑھنے کی چیز ہے۔ منظر کا بیان جرأت و انشا کے ہاں بھی ہے اور مصحفی کے ہاں بھی لیکن مصحفی اس میں بھی ذرا سا جذبہ، ذرا سا احساس بھی شامل کردیتے ہیں مثلاً یہ دو چار شعر دیکھیے:

ہوا میں ہے وہ کیفیت کہ نخل اس باغ کے سارے   گلے میں باہیں ڈالے ہیں کھڑے باہم شرابی سے
آتا ہے جی میں چادرِ ابرِ بہار کو   ایسی ہوا میں سر پہ ذرا تان لیجیے
درخت اس باغ کے سب جھومتے ہیں جیسے متوالے   نشہ ہے لالہ و گل تک یہ کیفیت ہوا کی ہے
لالے کے کھیت میں یوں حیراں کھڑے ہیں تجھ بن   گویا کہ بحرِ خوں میں ہم غرق تا کمر ہیں
رنگِ شگفتگی پہ چمن جلد آگیا   جھونکا نسیمِ صبح کا آتش لگا گیا
بھادوں کے اندھیرے میں چمکتے ہیں جو جگنو   تاروں کا میں دیکھوں ہوں سماں کوہ کے اوپر
سب کے بوسے لیے کافر نے گلے لگ لگ کے   ایک پودا نہ نسیمِ سحری سے چھوٹا

ان منظروں میں جب نکھار اور ہوا میں کیفیت کا احساس ہوتا ہے وہاں جنس کی چھپی ہوئی لطافت، ہرے پات اور بے غبار سبزے کی طرح، ہمارے وجود میں اتر جاتی ہے۔ لالہ کا پھول، بھادوں کے اندھیرے میں چمکتے جگنو، گلے میں بانہیں ڈالے پیڑ، ابر بہار، گلے لگ کر سب کے بوسے لیتی ہوئی نسیم سحر، سب منظروں میں ملی ہوئی جنسی کیفیت کو، نزاکت و شائستگی کے ساتھ، ہمارے وجود میں اتار دیتی ہے۔ مصحفی کے ہاں جسم و بدن کا بیان بھی اسی جنسی احساس کا حصہ ہے جہاں وہ بدن کو احساسِ لطافت اور شائستگی کے ساتھ "روح" کا حصہ بنا دیتے ہیں۔ یہاں وہ جسم میں رنگ، خوشبو اور جمال کو اس طرح ایک جان کردیتے ہیں کہ اس میں روحانی کیف پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ کام نہ انشا سے ہوا، نہ جرأت و رنگین سے۔ وہ تو جسم کو مسلتے، روندتے، اس سے کھیلتے اور مزے لیتے ہیں۔ مصحفی جسم میں نشہ و کیف ملا کر ابر بہاری کی طرح اسے بلندیوں پر لے جاتے ہیں جہاں سے کیفِ نظارا کی پھوار انسان کو تازہ دم کرکے زندگی اور زندہ رہنے کی برکتوں کا احساس دلاتی ہے:

اک بجلی کی کوند ہم نے دیکھی   اور لوگ کہے ہیں وہ بدن تھا
اللہ رے صفا گورے بدن کی ترے کافر   تجھ کو شبِ مہتاب میں ڈھونڈا تو نہ پایا

مصحفی جسم کو اس طرح ظاہر کرتے ہیں کہ وہ چھپ جاتا ہے اور اس طرح چھپتا ہے کہ پھر ظاہر ہو جاتا ہے۔ جسم ان کے ہاں ایک نارمل انسان کے صحت مند جنسی رویے کا اظہار ہے:

یہ جانتے نہیں ہم اس میں بدن ہے کیا ہے   شعلہ سا اک جھمکتا زیرِ قبا سے دیکھا
سیمیں بدن اس کا چاندنی میں   ڈرتا ہوں پگھل نہ جاوے جوں رانگ
جھلکے ہے یوں وہ بدن جامۂ شبنم سے تمام   شوخیاں جیسے کرے عکسِ قمر پانی میں
جب دیکھتی ہے دودھ سا پنڈا ترا میاں   خجلت سے آب ہی ہوئی جاتی ہے چاندنی
اس گل بدن نے بندِ قبا جوں ہی وا کیے   مجلس تمام پھولوں کی بو سے مہک گئی
نسبت پھر اس سے کیا مہِ داغی کو دیجیے   سارے بدن میں جس کے نہ ہو ایک تل کہیں

ہر چند کہ تھا قابلِ دیدن بدن اس کا   پر آنکھ نہ ٹھہری جو کھلا پیرہن اس کا
تھا تصور ترے سینہ کا مقابل کہ ہوئی   ناگہاں سامنے سے صبحِ قیامت پیدا
تیرے سینے کے بنانے کے لیے صانع نے   بوتۂ مہر میں سو بار گلایا رخِ صبح

ان اشعار کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ یہاں جسم خوشبو، مہک اور رنگ بن کر، چاندنی، نور اور روشنی بن کر احساسِ جمال اور احساس لطافت میں سرخ انگوری شراب سے پیدا ہونے والے نشے کی کیفیت پیدا کر رہا ہے۔ یہاں جسم جنس ہوتے ہوئے بھی جنس نہیں ہے اور جنس نہ ہوتے ہوئے بھی جنس ہے۔ یہ صورت جہاں جسم کے بیان سے ہوتی ہے وہاں دوسرے اعضائے جسمانی کے بیان سے بھی پیدا ہوتی ہے۔ دودھ سے پنڈے، ساتوری آنکھوں اور سینہ بالیدہ کے ساتھ زلف و کمر بھی گہری کشش رکھتے ہیں۔ ہر نارمل انسان جسم محبوب کے مختلف حصوں کے کیفِ حسن سے سرشار ہوتا ہے۔ علم نفسیات میں اسے عضو پرستی (Fetishism) کہتے ہیں۔ یہ عضو پرستی مصحفی کا خاص موضوع ہے۔ جس میں زلف اور کمر سب سے نمایاں ہیں۔ ان اشعار میں زندہ خوشبو اور دل و دماغ میں اتر جانے والی وہ مہک محسوس ہوتی ہے جس سے جسم اور روح دونوں بیدار ہو جاتے ہیں:

زلف کو جب وہ کھول دیتا ہے   جیسے مارِ سیاہ لٹکے ہے
موجِ نسیم مجھ کو دیتی ہے مشک کی بو   اس نازنیں کی شاید چوٹی کہیں کھلی ہے
جب چشمِ آفتاب اسے گھورنے لگی   زلفوں میں اس نے عارضِ گل فام کر لیا
آگئی یاد مجھے اس کے کھلے جوڑے کی   جب بادِ سحری کا کوئی جھونکا گزرا
دقتے کہ شاعروں نے رگِ گل کیا خیال   موئے کمر کی اس کے نزاکت کہاں رہی

یہاں زلف و کمر کے اظہار میں وہ شائستگی اور گہرا احساسِ جمال ہے جو عاشق تن میں تو نہیں لیکن دھیمے مزاج کے عاشق زار ہی میں ہو سکتا ہے۔ مصحفی کے ان اشعار کی خارجیت میں ایک ایسی لہر موجود ہے۔ جس سے داخلیت کا ہلکا سا احساس بھی ہوتا ہے۔

"رشک" بھی مصحفی کا ایک موضوع ہے لیکن یہ دیوانِ اول میں زیادہ نمایاں ہے۔ بعد کے دواوین میں اس لیے کم ہو جاتا ہے کہ لکھنؤ آ کر مصحفی دہلوی رنگِ سخن سے ہٹ گئے تھے اور اب بجائے عاشق کے معشوق مرکزِ نگاہ بن گیا تھا۔ دہلی کی شاعری عاشق زار کے جذبات و احساسات کو پیش کرتی ہے اور لکھنؤ کی شاعری محبوب کو پیش کرتی ہے۔ عاشق زار، جیسا کہ ہے، محبوب اور اپنے درمیان کب کسی کا سایہ برداشت کر سکتا ہے۔ یہی وجہ رشک ہے۔ مصحفی کے ہاں رشک میں ایک ایسی مبالغہ آمیز صورت سامنے آتی ہے جو غالب کے ہاں ابھرتی ہے۔ یہ دو چار شعر دیکھتے چلیے۔

میں اسی رشک سے مرتا ہوں کہ کل غیر نے ہائے   ہاتھ ہنگامِ قسم کیوں ترے سر پر رکھا
چلتی تھی تیغ واں سرِ دشمن پہ مصحفی   اور میرا مارے رشک کے یاں دل دو نیم تھا
گر تو نہ بُرا مانے ہم سے تو نہ ہو گا یہ   دیکھیں گے تری زلفیں ہم ہاتھ میں شانے کے
آگے مرے کسی نے ترا نام گر لیا   اتنا میں مارے رشک کے تڑپا کہ جی دیا

دلی مصحفی کو ساری عمر یاد آتی رہی۔ وہ دلی جو صرف ایک شہر کا نام نہیں تھا بلکہ ایک تہذیب کی علامت تھی جس کا سہاگ اجڑ گیا تھا۔ کھوے سے کھوے چھلنے والے کوچہ و بازار خالی ہو گئے تھے۔ صاحبِ کمال اسے چھوڑ کر تلاش

معاش میں تسبیح کے دانوں کی طرح بکھر گئے تھے۔ ہنگاموں اور شورشوں نے ہر چیز، ہر قدر کو زیر وزبر کر دیا تھا۔ ان دلّی والوں ہی نے لکھنؤ کو لکھنؤ بنایا تھا۔ مصحفی اسی دلّی کو یاد کرتے ہیں اور اس کے ادھڑی قلعی کی عمارتوں، گرے ہوئے محل، سونے کھنڈر، ڈھئے پڑے مکانات، سنسان محلوں، اجڑے نگر کو آٹھوں دواوین میں بار بار دکھ بھرے لہجے میں بیان کرتے ہیں۔ مصحفی کا تہذیبی شعور اور ان کی سیاسی بصیرت نہ صرف غزلوں میں بلکہ مثنویوں اور قصائد میں بھی نظر آتی ہے:

دلّی پہ رونا آتا ہے کرتا ہوں جب نگاہ   میں اس کہن خرابے کی تعمیر کی طرف
دلّی سے پختہ محلوں کے وارث کہاں گئے   اب تک ڈھئے پڑے ہیں جو دیوار سنگ و خشت
دلّی ہوئی ہے ویراں سونے کھنڈر پڑے ہیں   ویران ہیں محلے سنسان گھر پڑے ہیں
لاکھوں ڈھئے پڑے ہیں مکانِ بلند و پست   انجام یہ رکھے ہے جہانِ بلند و پست

یہ عمارتیں نہ صرف ان وارثوں کی یاد دلاتی ہیں بلکہ فرنگیوں کے استبداد کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے جس کی طرف مصحفی بار بار اشارہ کرتے ہیں:

مصحفی دور ہے فرنگیوں کا   کام ایسا نہ کر کہ کھاوے کیٹ
ہندوستاں میں دولت و حشمت جو کچھ بھی تھی   کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر چھین لی

ہاتھ سے گوروں کے جاں بر ہوویں کیوں کر اہلِ ہند
کام کرتے ہی نہیں ہرگز یہ بن کونسل کیے

افسوس کہ لی چھین نصاریٰ کے سگوں نے   یوں ہاتھ سے اس فرقۂ اسلام کی روٹی

مصحفی کے لیے غزل، ان کے زندہ تجربوں اور مشاہدوں کے اظہار کا ذریعہ تھی جس میں حسن و عشق علامت کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ وہ دلّی کی تباہی دیکھ چکے تھے اور لکھنؤ، جس میں انگریزوں کی ریذیڈنسی نے گھیرا ڈال کر معاشرے کے ذہن میں جھوٹا احساس تحفظ پیدا کر کے انھیں کھل کھیلنے کے لیے آزاد کر دیا تھا، ایک ایسا نشیبی جزیرہ تھا جو کسی وقت بھی سیلابِ بلا کی زد میں آ سکتا تھا۔ اس کے زیر عمل آ کر اس تہذیب نے ہتھیار اور لنگوٹ کھول دیے تھے۔ اسی کے ساتھ تہذیب کا عمل ٹھنڈا پڑ گیا اور سجاوٹ و آرائش نے اہمیت اختیار کر لی، اب فوجوں کے بجائے بٹیریں اور مرغ لڑنے لگے جن کی جنگی تیاریاں ویسے ہی کی جانے لگیں جیسے فوج تیار کی جاتی تھی۔ یہی صف آرائیاں سالارانِ قوم کی دلچسپی کا مرکز بن گئیں۔ مصحفی کی غزل میں اس صورت حال کی طرف بھی واضح اشارے ملتے ہیں:

سب ناظمِ ملک سو رہے ہائے   دنیا کا نظام ہو چکا اب

چند شعر اور دیکھیے:

نامرد تھے زبس کہ امیر اس زمانے کے   سُرے پہ ان کی دیکھا تو خصّی پلاؤ تھا
یاں نہ روبہ کی اور نہ شیر کی بحث   رات دن ہے یہی بٹیر کی بحث
شیریں و تلخِ دہر سے اندھوں کو کیا خبر   وہ ہی کڑا کے اور وہی افیوں کے گھولے ہیں

یہی وہ سیاسی، سماجی و تہذیبی شعور تھا جس نے حساس مصحفی میں احساسِ بے چارگی پیدا کیا تھا۔ یہی صورت حال وہ دہلی میں دیکھ چکے تھے اور یہی وہ لکھنؤ میں دیکھ رہے تھے۔ وہ محسوس کر رہے تھے کہ اب بے ہتھیار تہذیب بغیر کسی پناہ کے رہ

گئی تھی اور اب تلوار کا وار صرف ننگے ہاتھوں پر ہی روکا جا سکتا تھا۔ اس احساس کو وہ بار بار اور طرح طرح سے بیان کرتے ہیں۔

خالی کروں ہوں ریختہ کہہ دل کو مصحفیؔ　　　تحسیں سے مدعا ہے، نہ کچھ مرحبا سے کام
اس نے جب مجھ پر چلائی تیغ ہائے　　　کیوں میں اپنا ہاتھ اونچا کر دیا
سر بچا کر جو تری تیغ کا لے ہاتھ پہ وار　　　وائے اس ہاتھ پہ وہ ہاتھ قلم ہی بہتر
کٹے وہ کیوں کہ تہِ دل میں کہ مصحفیؔ شبِ دوش　　　میں خالی دے گیا وار اس نے جب چلائی تیغ
جب اس نے چلائی تیغ ہم پر　　　ہاتھوں کی پناہ ہم نے کر لی
اے مصحفیؔ اگر وہ لگاتا ہے تجھ پہ تیغ　　　جائے سپر تو ہاتھوں کو اپنے پناہ کر

مصحفی کا کلام اپنے دور کا آئینہ ہے۔ وہ اپنے دل کی ہر بات غزل کی زبان میں بیان کر دیتے ہیں، اب اکثر باتیں، غزل کی تعمیم پسندی کی وجہ سے، چھپ گئی ہیں اور بہت سی ایسی ہیں جن کو تلاش کرنے کے لیے اس دور کی تاریخ، تذکروں اور کتبِ سیر کا مطالعہ کرنا ہوگا۔ مصحفی نے ہر قسم کی بات کہنے کے لیے غزل کو اس طور پر استعمال کیا کہ تنگنائے غزل میں وسعت وکشادگی پیدا ہوگئی۔ اس بات کو ہم ایک مثال سے واضح کرتے ہیں۔ دیوانِ اول میں ایک شعر ہے:

ہونا بہت آسان ہے شیطان سے مشہور　　　پر ہو تو لے دنیا میں کوئی پہلے ولؔی سا

بظاہر یہ ایک عام سا شعر ہے جس میں شیطان اور ولؔی کی رعایت سے بات کی گئی ہے لیکن اس دور کے تذکروں کے مطالعے سے یہ بات معلوم ہوئی کہ میرؔ نے اپنے تذکرے "نکات الشعرا" کے نقشِ اول میں ولؔی دکنی کو "شاعرے است شیطان مشہور تر" [۱۹۰] کہا تھا اور جس کا جواب پیر خان کمترؔین نے یہ کہہ کر دیا تھا ع "ولی پر جو سخن لاوے اوسے شیطان کہتے ہیں" [۱۹۱] مصحفی نے اس شعر میں اسی واقعہ کی طرف اشارہ کیا ہے۔

ایک شعر اور دیکھیے:

کافر مجھے نہ کہیو اے مومنانِ صادق　　　کرتا ہوں بت کو سجدہ میں تو خدا سمجھ کر

اس شعر میں مرزا مظہر جانجاناں کے اس نقطۂ نظر کی طرف اشارہ کیا ہے جس میں انھوں نے ہندوؤں کی بت پرستی کو "توحید پرستی" کی ایک شکل بتایا تھا اور "اشراک درالوہیت" کی تردید کی تھی [۱۹۲]۔ مصحفی کے کلام سے ایسی بہت سی مثالیں دی جا سکتی ہیں جن میں اپنے دور کے حالات وواقعات، عقائد اور فکر ونظر کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ اسی لیے مصحفی نے اپنی شاعری کو اپنا اعمال نامہ کہا ہے:

تھا آپ ہی دیوان مرا نامۂ اعمال　　　کاہے کو فرشتوں نے لکھا نامۂ اعمال

بہت کم شعرا ایسے ہیں جنھوں نے اردو غزل کو اپنی ذات اور اپنے دور کے اعمال نامہ کے طور پر لطفِ سخن کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

لطفِ سخن مصحفی کی شاعری کی بنیادی خصوصیت ہے۔ یہ لطفِ سخن مشکل اور سنگلاخ زمینوں میں بھی اسی طرح باقی رہتا ہے جس طرح چھوٹی بحر اور آسان زمین کی غزلوں میں۔ مصحفی میں ایک ایسی شاعرانہ قوت ہے جو پتھر کو بھی پانی کر دیتی ہے اور میر کے غم، سودا کی نشاطیہ کیفیت، جرأت کی کھلی جنسیت اور انشا کے تیز لہجے کو بھی "اعتدالیت" پر لے آتی ہے۔ اسی لیے مصحفی کے طرز میں ایک ایسی سلامت روی ہے جو ہر شدت سے انحراف کرتی ہے۔ ان کی غزل میں

ایک ایسا راگ ہے جس میں دھیما پن اور نرم خرامی ہے، جو دل کو اپنی "نرمیت" سے گرماتا ہے یہی لطفِ سخن، یہی دھیما دھیما نرم نرم سا لب ولہجہ، بات کرنے کا سا انداز مصحفی کا طرزِ سخن ہے جس میں وہ شاعرانہ وفنی خصوصیات مثلاً استعارہ، تشبیہ، صنائع بدائع، حسنِ بیان، حسنِ زبان وغیرہ سب موجود ہیں جن سے اچھی غزل عبارت ہے۔

مصحفی نے اردو غزل میں جو کچھ کیا وہ کسی اور شاعر نے اس دور میں اس سلیقے اور شعور کے ساتھ نہیں کیا۔ وہ میر کی گہری داخلیت اور سودا کی خارجیت کو ملا کر اردو غزل کو نئے سفر اور نئی منزل کی طرف لے گئے۔ مصحفی کی غزل دو مزاجوں کے امتزاج اور ایک کلچر کے دو رخوں کا ایک نیا سنگم ہے جہاں دہلوی ولکھنوی مزاج مل کر نئے رنگ، نئی خوشبو اور نئے احساسِ جمال کے ساتھ اردو شاعری کے دریا کو پاٹ دار بنا دیتے ہیں۔ جرأت کے ہاں مزہ ہے، مصحفی کے ہاں لطافت ہے، انشا کے ہاں تمسخر وظرافت اور اونچا آہنگ ہے، مصحفی کے ہاں دھیما پن، نرمی اور کئی لہجوں کا امتزاج ہے۔ مصحفی کی دلی سے لکھنؤ ہجرت ایک ایسا نیک شگون ثابت ہوئی کہ اس نے اردو غزل کی تقدیر بدل دی۔ مصحفی غزل میں اپنے بارے میں، اپنی شاعری اور اپنے ماحول ومعاشرہ اور حالاتِ زمانہ کے بارے میں وہ سب کچھ کہہ دیتے ہیں جو عام طور پر دوسرے غزل گو نہیں کہتے۔ ان کی غزل غزل بھی ہے اور خود نوشت سوانح عمری بھی۔ اگر مصحفی کے آٹھوں دواوین سے ایسے اشعار کا انتخاب کیا جائے جن میں مصحفی نے اپنی شاعری، اپنے فن، اپنی ذات اور حالاتِ زمانہ کی طرف اشارے کیے ہیں تو ان کی تعداد بھی کئی سو تک ضرور پہنچے گی۔ مصحفی اردو غزل کے ایک موڑ کی حیثیت رکھتے ہیں اور یہ موڑ بہت گہرے گھماؤ والا موڑ نہیں ہے بلکہ ایسا موڑ ہے کہ اردو غزل اس پر چل کر مڑ بھی جاتی ہے اور عام نظروں کو اس کا پتا بھی نہیں چلتا۔ یہی مصحفی کا بڑا کارنامہ ہے۔

مصحفی کی شاعری ایک ایسے چمن کی طرح ہے جس میں مختلف قسم کے پھول کھلے ہیں۔ ان میں وہ پھول بھی ہیں جن کی قلم خود مصحفی نے لگائی ہے اور جو چمنِ مصحفی کی شناخت ہیں۔ یہ ایک ایسا چمن ہے جو رنگوں اور خوشبوؤں سے بھرا ہوا ہے اور جس کی سیر کر کے باغبانِ شاعری نہال ہو جاتے ہیں اور اپنے چمن کو اسی وضع پر بنانے میں لگ جاتے ہیں۔ اس چمن کے دروازے ابھی پوری طرح نہیں کھلے ہیں اور مصحفی کے چمن کی بازیافت ابھی پوری طرح نہیں ہوئی ہے۔ ابھی تو مصحفی کا پورا کام بھی، جو انھوں نے اردو وفارسی میں کیا ہے، سامنے نہیں آیا ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ یہ مطالعہ بڑھتا جائے گا اور "دستاں زنِ گلزارِ چمن" کی حیثیت سے مصحفی کی اہمیت بڑھتی جائے گی۔

بعدِ صد قرن کوئی ایسا بھی آ جاتا ہے دور
سچ ہے ہر وقت تو ہوتے نہیں پیدا اہم لوگ

مثنویاتِ مصحفی:

غزل کے بعد کلامِ مصحفی میں دو اصنافِ سخن اور ایسی ہیں جو قابلِ توجہ ہیں۔ ایک "مثنوی" اور دوسری "قصیدہ"۔ مثنویاتِ مصحفی کی کل تعداد بیس (۲۰) ہے جنھیں موضوع کے اعتبار سے، تین عنوانات میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

(الف) عشقیہ: (۱) شعلۂ شوق (۲) گلزارِ شہادت
(۳) بحر المحبت (۴) جذبۂ عشق

(ب) واقعیاتی: (۱) دربیانِ پسر حجام (۲) درصفت اجوائن
(۳) درصفت بکری (۴) مثنوی قوج کہ زبان ہندی مینڈھا گویند
(۵) درصفت طوطی کہ مسماۃ بی بولن خادمہ میاں مصحفی پرورده بود (۶) مثنوی دیگر طوطی بپاس خاطر بی بولن
(۷) مرغ نامہ مرزا تقی (۸) مثنوی درشادی ٹیکارام

(ج) ہجویہ: (۱) دربیان ہجو چارپائی (۲) درافراطِ سرما
(۳) درافراطِ گرما (۴) درافراطِ آتش
(۵) درہجوِ مکانے (۶) درہجوِ قومِ شیخ
(۷) درہجوِ کھٹمل (۸) سودی خانہ سلیمان شکوہ

مثنوی "شعلہ شوق" (۸۰) اشعار پر مشتمل ہے اور دیوانِ دوم (۱۲۰۴ھ) میں شامل ہے۔ مصحفی نے آخری شعر میں اس کا نام بھی دیا ہے:

ہے یہ چنگاری اک جو شعلہ نما "شعلہ شوق" نام ہے اس کا

"شعلہ شوق" میں مصحفی نے تنبولی کے حسین وجمیل بیٹے اور ایک سپاہی پیشہ جوان کی داستانِ عشق بیان کی ہے۔ لڑکا دوکان پر بیٹھتا تھا کہ لشکر کا ایک سوار بازار سے گزرا اور لڑکے پر عاشق ہو گیا۔ نوجوان دن بھر وہیں بیٹھا اسے دیکھتا رہتا لیکن عشق کا اظہار نہ کرتا۔ اس طرح کئی مہینے گزر گئے۔ کچھ عرصے بعد جب لشکر وہاں سے روانہ ہوا تو نوجوان نے اپنا مال واسباب لٹا دیا اور لشکر سے جدا ہو کر وہیں رہ گیا۔ اس طرح کئی سال گزر گئے۔ رفتہ رفتہ تنبولی کے لڑکے پر بھی عشق نے اثر کیا اور وہ بھی غم سے گھلنے لگا اور کچھ عرصے بعد مر گیا۔ اس کا کریا کرم کر کے جب اس کے عزیز واقارب لوٹ رہے تھے تو انھوں نے سوچا کہ اس نوجوان عاشق کو بھی ساتھ واپس لے چلیں:

کیوں کہ اس کا انیس ہر دم تھا وہ جو گل تھا تو یہ بھی شبنم تھا

جیسے ہی پاس جا کر اس کا ہاتھ پکڑا وہ نوجوان بے روح ہو کر زمین پر گر پڑا۔ دیکھا تو وہ مر چکا تھا۔ جذبِ عشق نے یہ اثر کیا کہ وہ بن جلائے ہی راکھ کا ڈھیر ہو گیا ہے۔ اس کے بعد مصحفی نے دو شعر میں عشق کی کارستانی پر روشنی ڈالی ہے:

کیا عجب عشق ہے وہ خانہ خراب جس سے کھنچ جائے آسماں کی طناب
عشق ہے آفت و بلا تو نہیں اس کا مارا کوئی بچا تو نہیں

اور ان پر بساطِ مثنوی کو سمیٹ دیا ہے۔

مثنوی میں بیان کی روانی تو ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ مصحفی کی تخلیقی قوت پورے طور سے اس مثنوی میں شامل نہیں ہے۔ مثنوی میں جہاں جزئیات کی ضرورت تھی وہاں مصحفی اس کا بیرونی خاکہ بیان کر کے رہ جاتے ہیں۔ مثنوی میں یا تو زور کہانی پر یا جذبات واحساسات کے بیان پر ہوتا ہے یا حسن وعشق کے عمل ورد عمل اور جزئیات کے بیان سے تصورِ عشق کی وضاحت کی جاتی ہے لیکن مصحفی نے ان میں سے کوئی بھی کام اس مثنوی میں نہیں کیا۔ یہ بات بھی وضاحت طلب تھی کہ پسرِ تنبولی پر عشق نے کیسے اثر کیا لیکن یہ سب پہلو اس مثنوی میں تشنہ رہتے ہیں۔ قصے میں کوئی ندرت نہیں ہے۔ جزئیات کی کمی نے فنی اعتبار سے مثنوی کو کمزور وبے اثر بنا دیا ہے۔ مصحفی نے اس میں

کہیں بھی کوئی رنگ بھرنے کی کوشش نہیں کی اور اس لیے بھی یہ ایک معمولی مثنوی بن کر رہ گئی ہے۔

"عشق" کے نقطۂ نظر سے دیکھیے تو امرد کا عشق مجرد و خالص عشق ہے جس میں ہجر ہی ہجر ہے اور وصل کا کوئی تصور شامل نہیں ہے جب کہ مرد اور عورت کے درمیان عشق میں وصل محبوب منزل و مقصد بن جاتا ہے۔ یہاں عشق کی بے لوثی باقی نہیں رہتی۔ امرد امرد کے درمیان عشق میں عاشق آتشِ فراق سے سدا سلگتا رہتا ہے۔ خالص و مجرد عشق کا تصور دو ہم جنسوں کے درمیان عشق ہی سے بیان کیا جا سکتا ہے۔ اردو فارسی شاعری میں یہ جسمانی امرد پرستی نہیں ہے بلکہ عشق کے مجرد تصور کے اظہار کی ایک صورت ہے۔

مثنوی "گلزارِ شہادت" جو دیوان پنجم میں شامل ہے، (۲۵۰) اشعار پر مشتمل اور "بحرالمحبت" کے بعد مصحفی کی سب سے طویل مثنوی ہے۔ اس مثنوی میں مرزا عظیم بیگ اور بیگماں کے عشق کی اس داستان کو نظم کیا گیا ہے جسے، چشم دید واقعہ کے طور پر ایک عورت نے انھیں سنایا تھا اور جسے ۱۲۱۶ھ میں رمضان کی تیرھویں شب کو مصحفی نے نظم کر کے "گلزارِ شہادت" نام رکھا تھا۔

اس راوی عورت نے مصحفی کو بتایا (مثنوی اسی طرح شروع ہوتی ہے) کہ اس کے ہمسائے میں دس بارہ سال عمر کی ایک خوبصورت لڑکی رہتی تھی۔ دونوں میں گہری دوستی تھی۔ انھوں نے آپس میں یہ عہد و پیماں کیا کہ جس وقت ہم میں سے کسی کا بیاہ ہو تو ایک دوسرے سے ملنا جلنا نہ چھوڑیں اور جیسے ہی ہم میں سے کوئی بلائے تو فوراً آئے۔ ناگاہ اس لڑکی کی ایک مغل سے شادی ہو گئی اور کچھ عرصے بعد راوی عورت کے گھر میں شادی کا غلغلہ بلند ہوا تو اس نے اسے دعوت دی اور وہ لڑکی حسب وعدہ محافے میں بیٹھ کر آ گئی۔ جیسے ہی پردہ اٹھا کر وہ باہر نکلی تو ایک نوجوان کی اس پر نظر پڑی اور وہ اس پر عاشق ہو گیا۔ شادی کے گھر میں اس عورت کی نند رہتی تھی۔ یہ نوجوان اس کے ذریعے کبھی حلوہ سوہن، کبھی لونگ چڑے اور کبھی ہار پھول اسے بھیجتا رہا اور سوچتا رہا کہ کل صبح یہ اپنے گھر چلی جائے گی تو پھر کیا ہوگا۔ ع بن آئے اجل ہی مر رہوں گا۔ دوسرے دن صبح ہوئی تو وہ لڑکی، دوسرے مہمانوں کی طرح، اپنے گھر چلی گئی:

لیلیٰ کی گئی ادھر سواری　　مجنوں کے لگی ادھر کٹاری

اب فراق رنگ لانے لگا۔ نوجوان کا کھانا پینا چھوٹ گیا اور حالت غیر ہو گئی۔ اسی طرح ایک سال گزر گیا۔ نوجوان کی یہ حالت دیکھ کر وہ بی بی محبوبہ کے گھر گئی اور عشق کا سارا ماجرا اسے کہہ سنایا۔ محبوبہ نے یہ ماجرا سنا لیکن منہ سے کچھ نہ کہا۔ لیکن رفتہ رفتہ اس کے دل پر بھی اثر ہونے لگا، جس کی طرف ایک شعر میں مصحفی نے اشارہ کیا ہے:

خاموش رہی وہ سن یہ مذکور　　پر دل نے کہا ہوا میں ناسور

اس طرح ایک سال اور گزر گیا اور نوجوان کی حالت اور غیر ہو گئی۔ تن سوکھ کر کانٹا ہو گیا۔ آنکھیں زرد اور چہرہ زعفران بن گیا۔ اس عرصے میں وہ بی بی بار بار محبوبہ کے گھر گئی اور اس نوجوان کی حالت سے آگاہ کرتی رہی۔ ایک دن اس نے کہا کہ نوجوان سے ملاقات کی ایک ہی صورت ہے کہ ہمارے ہاں جو شادی ہو رہی ہے، رت جگے کی رات اس نوجوان کو زنانے لباس میں ساتھ لے آنا۔ رت جگے والی رات وہ مسّین بھیگتے نوجوان کو سجا بنا کر ساتھ لے آئی اور اسے الگ ایک حجرے میں ٹھہرا دیا۔ محبوبہ شادی کے کاموں میں مصروف ہو گئی اور بار بار اس نوجوان کے سامنے سے گزرتی اس کی بے قراری کو بڑھاتی رہی اور رات گئے نوجوان کے پاس آ گئی اور اس کے ساتھ چوسر کی دو بازیاں کھیلیں۔ جب شب زائل ہوئی تو اس نے سب سے پہلے اس نوجوان کو رخصت کیا۔ نوجوان واپس آ کر بستر پر گر گیا۔ بیمار ہو گیا اور نو مہینے

بعد مر گیا۔ نہلا دھلا کر جب نوجوان عاشق کی میت روانہ ہوئی اور جنازہ کوئے محبوب کے پاس سے گذرا تو وہ از خود اس گلی کی طرف کھنچنے لگا جہاں محبوبہ کا گھر تھا اور وہاں جا کر ٹھہر گیا۔ اس واقعہ سے ساری گلی میں ایک شور مچ گیا، جیسے ہی اس رشکِ پری کو خبر ملی اس نے غسل کیا، اپنے شوہر کا پیش قبض لے کر کوٹھے پر پہنچی تو دیکھا کہ:

چلتا نہیں جا سے اڑ رہا ہے   کہرام گلی میں پڑ رہا ہے

یہ دیکھ کر اس نے ایک آہ بھری اور خنجر پیٹ میں مار کر خود کو ہلاک کر دیا۔ سارے محل میں غل مچ گیا اور یہ عشق، جواب تک راز تھا، فاش ہو گیا۔ محبوبہ کی میت بھی تیار کی گئی اور جب اسے لے کر چلے تو نوجوان عاشق کی میت بھی اس کے پیچھے پیچھے روانہ ہو گئی۔ لوگ آپس میں بات کر رہے تھے اور کہہ رہے تھے۔

کہتے تھے یہ طرفہ ماجرا ہے   کیا مردے نے زندے کو لیا ہے

اور انھیں ''تکیہ بھیم'' میں دفن کر دیا (یہ وہی قبرستان ہے جہاں محمد تقی میر مدفون تھے)

''شعلۂ شوق'' پڑھ کر جب مثنوی ''گلزارِ شہادت'' پڑھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ مصحفی نے یہ مثنوی دل لگا کر لکھی ہے۔ اس میں عشق کے مختلف رُخوں، ہجر و وصال اور غم و الم کی تصویریں بھی ہیں سراپا بھی ہے اور حالت عشق کا بیان بھی۔ اس میں مافوق الفطرت عنصر سے حیرت کو ابھارا گیا ہے۔ یہ وہی پہلو ہے جو ہمیں میرؔ کی مثنوی ''دریائے عشق'' [۱۹۳] میں اور اس سے بھی پہلے مقیمی دکنی کی مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' [۱۹۴] میں ملتا ہے۔ محمد بخش مہجور نے بھی ''نورتن'' میں مصحفی کے اسی قصے کو لکھا ہے۔

مصحفی کی یہ مثنوی جزئیات کے بیان، تفصیلات کی رنگ آمیزی اور جذبات و احساسات کے اظہار اور عشقیہ قصے کے انوکھے پن اور المناک انجام کی وجہ سے اس دور کی ایک قابلِ ذکر مثنوی ضرور ہے لیکن جب ہم دیکھتے ہیں کہ اس سے دو تین عشرے پہلے ''سحر البیان'' لکھی جا چکی تھی، جعفر علی حسرتؔ کا ''طوطی نامہ'' بھی لکھا جا چکا تھا اور میرؔ کی عشقیہ مثنویاں بھی وجود میں آ چکی تھیں تو مثنوی کی اس روایت میں مصحفی کی یہ مثنوی قابلِ ذکر ہونے کے باوجود ان مثنویوں کی صف میں نہیں آتی۔ وہ کمی، جسے مصحفی نے میرؔ کی ''دریائے عشق'' میں محسوس کر کے، اسے دوبارہ اپنی مثنوی ''بحر المحبت'' میں لکھنے کے لیے قلم اٹھایا تھا اور یہ وجہ بیان کی تھی کہ:

جن مقاموں میں رنگ کم ہے بھرا   دے ذرا اور بھی تو رنگ ملا
سطحِ کاغذ پہ کھینچ وہ تصویر   جس کے حیراں رہیں صغیر و کبیر

خود اس کمی کو ''گلزارِ شہادت'' میں دور نہ کر سکے۔ اگر اس مثنوی میں وہ سحر البیان کی طرح، مختلف تہذیبی و معاشرتی تصویروں کے رنگ ابھارتے، وصل و ہجر کے رنگ اور گہرے کرتے اور حسبِ موقع جذبات و احساسات کے نقوش ابھارتے تو یہ مثنوی طویل ضرور ہو جاتی لیکن مثنوی کا خاکہ پوری طرح مکمل ہو جاتا۔ یہ مثنوی ''شعلۂ شوق'' سے زیادہ پر اثر ہے لیکن بحیثیت مجموعی اس کی کڑیاں مل کر ایک پوری زنجیر نہیں بناتیں۔ گم شدہ کڑیاں اس کے فنی اثر کو کمزور اور اس مثنوی کو جس میں ایک بہت اچھی مثنوی بننے کا امکان تھا، اوسط درجے پر لے آتی ہیں۔

مثنوی ''بحر المحبت'' جو (۳۶۱) اشعار [۱۹۵] پر مشتمل اور دیوانِ پنجم میں شامل ہے، مصحفی کی سب سے طویل مثنوی ہے۔ اس کا ماخذ میرؔ کی مثنوی ''دریائے عشق'' ہے جسے سامنے رکھ کر مصحفی نے ان مقامات پر زیادہ رنگ بھرنے کی کوشش کی ہے جہاں انھوں نے میرؔ کی کم رنگی کو محسوس کیا تھا۔ میرؔ و مصحفی دونوں کی مثنویوں کی بحر بھی ایک ہے۔

''دریائے عشق'' کے قصے کو دوبارہ لکھ کر مصحفی نے یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ مثنوی کی صنف میں بھی میر سے اور اس طرح کسی سے بھی پیچھے نہیں ہیں۔ مقابلے پر جوابی مثنوی لکھنے کا جذبہ بحرالمحبت کے مطالعے سے بھی صاف ظاہر ہوتا ہے:

رمز شق القمر جتا دے تو　　معجزہ اپنا ٹک دکھادے تو

اور آخر میں یہ بھی لکھا کہ میری اور میر کی مثنوی کا قصہ ایک ہونے کے باوجود اس سے الگ ہے۔

قصہ ہے ایک اور دو نامے　　جیسے ایک شخص کے ہوں دو جامے
میر صاحب نے پہلے نظم کیا　　میں نے بعد اس کے زیرو پرز کیا

اور پھر معذرت کے ساتھ اس طرح اظہار افتخار بھی کیا ہے:

جیسے میروں میں شان ہے کچھ اور　　ہم فقیروں میں شان ہے کچھ اور
ہے توقع کہ صاحبِ انصاف　　مجھ کو اس گفتگو میں رکھیں معاف

''بحرالمحبت'' اور ''دریائے عشق'' کے تقابلی مطالعہ سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) مصحفی نے بحرالمحبت میر کی مثنوی ''دریائے عشق'' کے جواب میں لکھی ہے اور جہاں جہاں انھوں نے قصے کو پر اثر بنانے کے لیے جزئیات و مشاہدات کی کمی محسوس کی تھی ان کا ''بحرالمحبت'' میں اضافہ کر دیا ہے مثلاً ''دریائے عشق'' میں ''عاشق'' سے پیچھا چھڑانے کے لیے جب لڑکی کے گھر والے اسے دریا پار اپنے کسی عزیز کے ہاں بھیجتے ہیں تو میر صاحب وہاں تفصیل درج نہیں کرتے۔ مصحفی اس موقع پر اس کرب کی تصویر ابھارتے ہیں جس سے لڑکی والے دوچار تھے۔ میر اپنی نظر عاشق و معشوق پر رکھتے ہیں اور ان تفصیلات کو پڑھنے والے کی قوت تخیل پر چھوڑ دیتے ہیں جن کا تعلق گھر والوں سے ہے۔ مصحفی واقعہ کو محدود کر دیتے ہیں اور قاری کے تخیل کے لیے کچھ نہیں چھوڑتے اور لڑکی کو دریا پار بھیجنے کی وجہ بھی بیان کر دیتے ہیں جب کہ پڑھنے والا جانتا ہے کہ دراصل یہ وہ وجوہ نہیں ہیں جن کی وجہ سے لڑکی کو دوسری جگہ بھیجا گیا ہے۔ یہ تو بنائی ہوئی بات ہے۔ ایسی بات جو بنائی ہوئی ہو، اسے محض اشارہ کر کے چھوڑ دینا زیادہ فنی اثر پیدا کرتا ہے۔ اسی لیے مصحفی کی تفصیل کے باوجود میر کی مثنوی کا فنی اثر باقی رہتا ہے۔

(۲) مصحفی کی مثنوی میں زور داستان طرازی پر ہے۔ میر کے ہاں زور جذبۂ عشق کے اظہار پر ہے۔ یہی صورت اور دوسرے مقامات پر ملتی ہے۔ اسی لیے جب ہم ان دونوں مثنویوں کا مقابلہ کرتے ہیں تو بحیثیتِ مجموعی میر کی مثنوی ہمیں زیادہ متاثر کرتی ہے۔ جذباتِ غم والم کے تہ دار اظہار میں میر لاثانی ہیں۔ یہ ان کا اپنا دائرہ ہے اور اس دائرے میں مصحفی میر کی سطح کو نہیں پہنچتے بلکہ مثنوی پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ مثنوی اسی طرح جوابی کاروائی ہے جس طرح مصحفی نے ''دیوانِ نظیری'' کو سامنے رکھ کر اس کے جواب میں اپنا ''دیوانِ فارسی'' ترتیب دیا تھا۔ میر کی مثنوی پر میر کے مزاج اور ان کی تخلیقی شخصیت کے ان مٹ نقوش ثبت ہیں۔ مصحفی کے لیے یہ محض اظہارِ کمال ہے۔ میر کی لافانی غزل کا مزاج اس مثنوی میں موجود ہے جب کہ مصحفی یہاں روایتِ میر کی پیروی کی کوشش کر رہے ہیں۔ میر نے ''دریائے عشق'' کے آغاز میں عشق اور زندگی اور انسان و کائنات سے اس کے تعلق پر روشنی ڈالی ہے جب کہ مصحفی اس مثنوی کے قصے کو دوبارہ لکھنے کے باوجود بیان کرتے ہیں۔ میر نے اپنے فلسفۂ عشق کو اس قصے کے ذریعے واضح کیا ہے۔ مصحفی کے لیے ''عشق'' کوئی مسئلہ ہی نہیں ہے۔ میر کے ہاں ''جوانِ خوش اسلوب'' کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ مصحفی کے ''جوانِ خوش ظاہر'' میں اجاگر نہیں ہوتی۔ میر کے ہاں عشق اس نوجوان کی منزل ہے لیکن مصحفی کے ہاں وہ ندیدہ آوارہ سا

نوجوان نظر آتا ہے جو عاشق نہیں بلکہ تماش بین ہے۔ دونوں مثنویوں میں عشقیہ رویوں کا فرق اصل فرق ہے۔ یہ دونوں مثنویاں ایک قصے کے دو روپ ہیں جن میں دو رویے اور دو الگ الگ انداز نظر ابھرتے ہیں اور ان کا تقابلی مطالعہ اسی زاویۂ نظر سے کرنا چاہیے۔ میر کے ہاں زور ہے۔ عشق کی قوت ہے۔ مصحفی کے ہاں ایک اوپری پن ہے اور وہ قوت عشق نہیں ہے جو پہاڑوں کو ہلا دیتی ہے۔

(۳) مصحفی ایک آدھ جگہ میر سے بہتر اظہار کرتے ہیں مثلاً اس موقع پر جب دایہ جوتا دریا میں پھینک دیتی ہے تو وہ عاشق کو اکساتی ہے کہ وہ دوڑ کر اسے اٹھا لائے۔ مختلف و متضاد عشقیہ رویوں کے ساتھ میر و مصحفی اس موقع کو یوں بیان کرتے ہیں:

میر:

بیچ دریا میں دایہ نے جا کر   کفش اس گل کی اس کو دکھلا کر
پھینکی پانی کی سطح پر اک بار   اور بولی کہ او جگر افگار
حیف تیرے نگار کے پاپوش   موج دریا سے ہووے ہم آغوش
غیرتِ عشق ہے تو لا اس کو   چھوڑ مت یوں برہنہ پا اس کو

مصحفی:

پہنچی کشتی جو بیچ میں یک بار   ہوئی سرگرم حیلہ وہ غدار
امتحاناً بروئے سطحۂ آب   یعنی کفش اس پری کی پر تاب
تھا جو منظور اوس کو جاں لینا   پھر یہ بولی کہ ہاں میاں لینا

مصحفی کے ہاں کفش کے گرتے ہی دایہ کہتی ہے کہ ”ہاں میاں لینا“ اور عاشق کو ایک دم عمل کی طرف اکساتی ہے لیکن میر رشک اور غیرتِ عشق کو ابھارتے ہیں۔ یہاں بھی میر و مصحفی کے بنیادی عشقیہ رویے کا فرق ہے۔ موت و زیست عاشقِ صادق کے لیے یکساں ہے۔ میر کی مثنویوں کے عاشق تو جان اس طرح نثار کر دیتے ہیں جیسے کوئی بات ہی نہیں ہے۔ یہاں عقل و فکر کوئی معنی نہیں رکھتی۔ میر کا یہ نوجوان عاشق اسی عشق کا علم بردار ہے، اسی لیے میر صرف غیرتِ عشق و رشک کو ابھارتے ہیں۔ اور یہی اس عاشق کے لیے کافی ترغیب ہے۔ مصحفی اسے سوچنے کا موقع ہی نہیں دیتے اور ”ہاں میاں لینا“ کہہ کر اس پر نفسیاتی وار کرتے ہیں اور بغیر سوچے سمجھے عمل پر اکساتے ہیں۔ ”ہاں میاں لینا“ زبان و بیان کے اعتبار سے یقیناً خوبصورت اور پراثر ہے۔

(۴) دریائے عشق اور بحر المحبت کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مصحفی کا ”زیادہ شرح و بسط کے ساتھ“ کسی واقعہ کو ادا کرنا کوئی انفرادیت نہیں ہے اور میر کا اسے اختصار کے ساتھ بیان کر کے قاری کے ذہن و تخیل کے لیے چھوڑ دینا کوئی کمزوری نہیں ہے۔ بحیثیت مجموعی میر کی مثنوی نقشِ اول ہوتے ہوئے بھی فنی لحاظ سے مصحفی کی مثنوی سے زیادہ پراثر ہے۔ بحر المحبت میں وہ روایتِ میر کو آگے نہیں بڑھاتے بلکہ اسی کی تکرار کرتے ہیں۔

جہاں تک اچھے اشعار، خوبصورت حصوں اور موثر اظہار کا تعلق ہے وہ ”بحر المحبت“ میں بھی ملتے ہیں لیکن جیسے کسی شاعر کی ایسی زمیں میں، جو اس کی اپنی ہو کر زبان زدِ خاص و عام ہو گئی ہو، کسی دوسرے شاعر کا غزل لکھنا اسے دوسرے درجے پر لے آتا ہے۔ اسی طرح یہی صورت مصحفی کی مثنوی بحر المحبت کے ساتھ ہوئی۔ یہاں بھی میر کی

میریت قائم رہتی ہے۔

مثنوی ''جذبۂ شوق'' جو دیوان پنجم میں شامل ہے، (۲۴۱) اشعار پر مشتمل مصحفی کی چوتھی اور آخری عشقیہ مثنوی ہے جس کا نام مصحفی نے مثنوی کے آخری شعر میں بھی دیا ہے:

ہوئی یہ مثنوی جو مجھ سے تمام
جذبۂ عشق میں نے رکھا نام

مصحفی کی یہ مثنوی، میر کی مثنوی ''دریائے عشق''، ''شعلۂ شوق'' اور ''معاملاتِ عشق'' کی طرح، بیانِ عشق سے شروع ہوتی ہے جس کا اظہار (۳۴) اشعار میں کیا ہے جن سے دو مختلف عشقیہ رویے سامنے آتے ہیں۔ میر کے لیے عشق زندگی بسر کرنے کا ایک اور واحد طرز ہے۔ میر جب عشق کا بیان کرتے ہیں تو وہ دل کی گہرائیوں سے ایک ایسی سچائی بن کر سامنے آتا ہے کہ پڑھنے والے کو ساتھ بہالے جاتا ہے لیکن مصحفی کے بیانیہ انداز میں پوری طرح ان کا دل شامل نہیں ہے۔ میر کے ہاں یہ منزلِ حیات ہے، ایمان و تیقن ہے۔ مصحفی کے ہاں یہ منزلِ حیات اور ساری زندگی کا واحد مسئلہ نہیں ہے، اسی لیے جب میر عشقیہ قصہ اور وہ بھی المیہ قصہ بیان کرتے ہیں تو وہ ان کے وجود سے نکل کر ہمارے وجود میں اتر جاتا ہے۔ اس دور میں جب مثنوی ''جذبۂ عشق'' لکھی گئی مصحفی اپنے دیوانِ اول کے طرزِ احساس سے نکل کر پوری طرح ''خارجیت'' اور طرزِ سودا کے دائرۂ اثر میں آچکے تھے اور اس وقت مصحفی کے لیے میر جیسی المیہ عشقیہ مثنوی لکھنا ممکن نہیں رہا تھا۔ میر کی مثنویاں، روایتِ مثنوی سے الگ چیز ہیں جنھیں میر نے اپنے طرزِ فکر و ادا سے ایک انفرادیت دے دی ہے۔ میر کی مثنویاں ان کی غزل کا حصہ ہیں جب کہ مصحفی کی یہ مثنویاں ان کی غزل کا حصہ نہیں ہیں۔ مصحفی نے پیرویِ میر کے باوجود کچھ فارسی روایتِ مثنوی کے زیرِ اثر اور کچھ اس وقت کے لکھنوی رجحانات کے پیشِ نظر میر سے مختلف بعض چیزیں مثلاً سراپا بھی شامل کیا ہے اور یہاں بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ داخلیت و خارجیت کے رنگوں کے امتزاج کی کوشش کر رہے ہیں۔ اس کوشش میں وہ غزل کی طرح کامیاب ہو سکتے تھے لیکن اس مثنوی کے بعد وہ عشقیہ مثنوی کے راستے ہی سے ہٹ گئے۔ دیوان پنجم کا زمانہ تصنیف ۱۲۱۶ اور ۱۲۲۰ کے درمیان کا زمانہ ہے۔ دیوان ششم، ہفتم اور ہشتم میں کوئی عشقیہ مثنوی شامل نہیں ہے۔

مثنوی ''جذبۂ عشق'' میں خاکِ دہلی کے ایک جوان و حسین جوہری اور اس کی نازک اندام بیوی کی داستانِ عشق کو بیان کیا ہے۔ جوہری اپنی بیوی کا عاشق تھا (اس عشق میں میر کی مثنوی ''شعلۂ عشق'' کے کردار پرس رام اور اس کی بیوی کے عشق کو ذہن میں رکھیے) اور اس کے بغیر ایک پل اسے چین نہیں آتا تھا۔ رات دن اسے تکتا رہتا تھا۔ گھر سے بازار تک جاتا تو دو قدم چل کر پھر آتا۔ کبھی اس کے پاؤں پر سر رکھ دیتا، کبھی بلائیں لیتا ع گاہ کرتا وہ جو کہ بے دستور۔ بیوی اس کے عشق سے کبھی خوش ہوتی اور کبھی ناخوش ہوتی اور کہتی ع کیوں بلا سا بھلا لگا ہے تو۔ زوجۂ جوہری کی نازکی کا یہ عالم تھا کہ اگر ہوا بھی اس کے بدن کو لگ جاتی تو وہ برگِ گل کی طرح تھرانے لگتی۔ وہ بیمار ہوگئی اور اس تیزی سے اس کی حالت خراب ہوئی کہ کچھ ہی دن بعد وہ مرگئی۔ مرنے کے بعد حسبِ رسم اس کا کریا کرم ہوا۔ جب سب واپس آئے تو جوہری کی حالت بھی غیر ہوگئی اور جب تیرھواں دن آیا تو جوہری نے اپنے دوستوں سے کہا کہ وہ آج ان سے رخصت ہو رہا ہے اور اپنے معشوق کے پاس جا رہا ہے۔ گھر آیا۔ چادر تان کر سو رہا اور اسی حالت میں اس کی روح جانبِ محبوب پرواز کرگئی اور طالب و مطلوب ایک ہوگئے۔ ادھر گھر میں کہرام بپا ہوگیا۔ مصحفی نے حسنِ تعلیل اور رعایتِ لفظی سے اس غم ناک منظر کو بیان کیا ہے:

نیلم اس غم سے داغ درد ہوا   رنگ پکھراج کا بھی زرد ہوا
ہو کے ماتم میں اس کے اشک فشاں   خاک پر لوٹا گوہر غلطاں
سرخ یاقوت تھے سو خوں روئے   موتی سب اشک آب گوں روئے
رنگ لہسنیے کا سیاہ ہوا   کھا کر فیروزہ زہرِ غم کو موا

یہی وہ قصہ ہے جسے مصحفی نے اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے۔ اس مثنوی اور میرؔ کی مثنوی ''شعلۂ شوق'' کے قصے میں مماثلت ہے۔ میرؔ کے ہاں پرس رام اور اس کی بیوی کا عشق موضوعِ سخن ہے۔ مصحفی کے ہاں جوہری اور اس کی بیوی کا عشق ہے۔ میرؔ کے ہاں پرس رام کی بیوی امتحانِ عشق میں پوری اترتی ہے اور پرس رام کے مرنے کی جھوٹی خبر سن کر جان سے گزر جاتی ہے۔ مصحفی کے ہاں جوہری کی بیوی شدتِ وصل سے بیمار پڑتی ہے اور مر جاتی ہے۔ میرؔ کے ہاں پرس رام بعد میں مرتا ہے۔ مصحفی کے ہاں بھی جوہری بعد میں مرتا ہے۔ میرؔ کے ہاں مچھیرے کا ذیلی قصہ بھی شامل ہے اور کشتی میں میر کرتے ہوئے جب شعلہ پرس رام کہاں ہے تو کہتا ہے تو پرس رام سب کی نظروں کے سامنے اس شعلے سے جا ملتا ہے۔ مصحفی کے ہاں جوہری تیرھویں دن مرتا ہے اور دونوں کی روحیں عالمِ بالا میں پھر سے متصل ہو جاتی ہیں۔ میرؔ کے ہاں مافوق الفطرت عنصر موجود ہے۔ مصحفی کے ہاں ایسی کوئی چیز نہیں ہے۔ میرؔ نے فلسفۂ محبت کو ابتدا میں بیان کیا ہے۔ مصحفی نے بھی فلسفۂ عشق کو ابتدا میں بیان کیا ہے۔ دونوں قصے المیہ ہیں۔ قصہ طبع زاد نہ ہوتے ہوئے بھی طبع زاد اس لیے ہے کہ لوگ عشق ازل سے کرتے آئے ہیں اور قصہ عشق ہمیشہ یکساں ہوتا ہے لیکن جب بھی دو انسان ایک دوسرے سے عشق کرتے ہیں تو وہ یہ سمجھتے ہیں کہ یہ عمل کائنات میں پہلی بار ہو رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قصۂ عشق ہمیشہ تازہ رہتا ہے۔ آج بھی جب لوگ عشق کی داستان کو کہیں پڑھتے، سنتے یا سناتے ہیں تو یہ قصہ دلچسپی کے لحاظ سے ہمیشہ نیا رہتا ہے۔

میرؔ کی مثنوی کے اظہار میں گہری داخلیت کے ساتھ ہلکی سی خارجیت شامل ہے لیکن مصحفی کے ہاں خارجیت میں ہلکی سی داخلیت شامل ہے۔ مصحفی کا زور قصے پر ہے جب کہ میرؔ عشق کے رمز کھول رہے ہیں۔ یہی فرق میر و مصحفی کی مثنویوں کے مزاج کو متعین کرتا ہے۔

مصحفی کی واقعیاتی مثنویوں میں آٹھ مثنویاں شامل ہیں جن کی تفصیل ہم پہلے درج کر آئے ہیں۔ مثنوی ''حجام پسر'' میں جو (۲۴) اشعار پر مشتمل اور دیوانِ اول میں شامل ہے اور میر حسن نے اپنے ''تذکرۂ شعرائے اردو'' میں بھی اس کا ذکر کیا ہے، ایک نائی کے لڑکے کے حسن و جمال کو حجاموں کی مخصوص اصطلاحات میں حسنِ تعلیل و رعایت لفظی سے بیان کیا ہے۔ اس میں بیان پر زور ہے جس سے لطف پیدا کیا ہے۔

مثنوی ''درصفت اجوائن'' جو دیوان اول میں شامل اور (۴۹) اشعار پر مشتمل ہے، طبی اصطلاحوں کے ذریعے اجوائن کی صفات اور فائدوں کو بیان کیا ہے۔ ''درصفتِ بکری'' میں جو (۶۶) اشعار پر مشتمل اور دیوانِ چہارم میں شامل ہے، مصحفی نے پیرو نامی اپنی بکری کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ مثنوی قوچ میں جو (۵۵) اشعار پر مشتمل دیوان چہارم میں شامل ہے، ایک مینڈھے کو موضوعِ سخن بنایا ہے جو کہیں سے ان کے ہاں آ گیا تھا۔ مثنوی ''درصفت طوطی'' میں جو (۴۲) اشعار پر مشتمل دیوانِ چہارم میں شامل ہے، مصحفی نے اپنی خادمہ بی بولن کے طوطے کی صفات بیان کی ہیں جو ایک دن پنجرے سے باہر نکل کر اڑ گیا اور کوشش کے باوجود واپس نہیں آیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ بیسواہ، سپاہی اور

طوطا تیتوں میں وفا نہیں ہوتی۔ طوطی کے موضوع پر مصحفی نے بی بولن کی خاطر ایک اور بھی مثنوی لکھی ہے جو (۶۷) اشعار پر مشتمل اور دیوانِ چہارم میں شامل ہے، جس میں طوطے کی تعریف کرتے ہوئے گریز کیا ہے اور اپنی شاعری کے بارے میں لکھا ہے کہ:

وہ مصحفی جس کی نظم دل کش — دیتی ہے لگا دلوں کو آتش
ثانی کوئی اس کا اور کم ہے — اس عہد میں یہ بھی مغتنم ہے

میرؔ نے ”دربیانِ مرغ بازاں“ ایک ہجو یہ مثنوی لکھی تھی۔ انشا نے بھی ایک مثنوی ”مرغ نامہ“ لکھی تھی جس میں مرغ بازی کی ساری اصطلاحات، سارے قواعد اور اصول وضوابط بیان کیے تھے اور جو فنِ مرغ بازی کے لحاظ سے ایک منفرد مثنوی ہے۔ مصحفی نے یہ مثنوی ”مرغ نامہ“ جو (۶۰) اشعار پر مشتمل اور دیوانِ پنجم میں شامل ہے، اس زمانے میں لکھی جب وہ نواب مرزا تقی ہوس کے ملازم تھے اور مرغ بازی پر بے محابا اخراجات کی وجہ سے ان کو تنخواہ وقت پر نہیں ملتی تھی۔ مصحفی نے اس کا بھی رونا رویا ہے اور ساتھ ہی مرغ بازی کی اصطلاحات کو بیان کر کے اس زمانے کے مشہور مرغ بازوں اور استادانِ فن کا ذکر کیا ہے۔ آخر میں مرغ فکر کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ع مرغ میرا سب کو دلیا جانے ہے۔ اس مثنوی میں ہجو یہ و مدحیہ دونوں لہجے ملے جلے ہیں۔ مثنوی ”درشادی ٹیکا رام“ مدحیہ مثنوی ہے جس میں ٹیکا رام تسلی کی شادی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ان سب مثنویوں میں کوئی خاص انفرادی شان نہیں ہے۔

مصحفی کی ہجو یہ مثنویوں میں آٹھ مثنویاں شامل ہیں۔ مثنوی ”دربیانِ ہجو چارپائی“ میں جو دیوان اول میں شامل اور (۲۳) اشعار پر مشتمل ایک بیانیہ نظم ہے، اپنی چارپائی کی حالت دلچسپ انداز میں بیان کی ہے۔ اس چارپائی میں کوئی عیب ایسا نہیں ہے جو موجود نہ ہو اور لکھا ہے ”مصحفی اس سے بوریا بہتر“۔ اس مثنوی میں چارپائی کو اس طرح بیان کیا ہے کہ اس کی تصویر نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ اس میں محاکاتی شان موجود ہے۔ مثنوی ”درافراطِ سرما“ میں جو، دیوانِ دوم میں شامل اور (۶۲) اشعار پر مشتمل ہے، مصحفی نے شدتِ سرما کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ قائم چاند پوری نے بھی اس موضوع پر مثنوی لکھی تھی۔ جرأت کے کلیات میں بھی ”در ہجو شدتِ سرما“ کے نام سے ایک مثنوی ملتی ہے۔ قائم و جرأت کی طرح مصحفی نے بھی شدتِ سرما کو حسنِ تعلیل و رعایتِ لفظی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ مصحفی شدت کو بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

اب کے سردی کا جو ہوا ہے وفور — ڈھانپ کر منھ کو رہ گئے تنور

قائم کہتے ہیں:

سردی اب کی برس ہے اتنی شدید — صبح نکلے ہے کانپتا خورشید

جرأت لکھتے ہیں:

افزود جو ہے ہوا فلک پر — کانپیں ہیں تمام رات اختر

قائم کی مثنوی اس موضوع پر شاہکار کا درجہ رکھتی ہے۔

مثنوی ”درافراطِ گرما“ جو دیوانِ دوم میں شامل اور (۵۴) اشعار پر مشتمل ہے، مصحفی نے جرأت کی طرح شدتِ گرمی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اس میں بھی مصحفی نے صنعتِ حسنِ تعلیل اور رعایتِ لفظی سے حسنِ بیان پیدا کیا ہے۔ مصحفی کی یہ مثنویاں پڑھ کر گرمی و سردی کی شدت کا احساس ہونے لگتا ہے۔ جرأت نے بھی دادِ شاعری دی ہے اور

یہی صورت مصحفی کے ہاں ہے۔ مثنوی ''در افراطِ آتش'' میں جو دیوانِ دوم میں شامل (۴۴) اشعار پر مشتمل ہے، حسن تعلیل و رعایتِ لفظی سے حسن بیان پیدا کیا ہے۔ مثنوی ''در ہجو مکانے'' میں جو دیوان دوم میں شامل اور (۲۳) اشعار پر مشتمل ہے، مصحفی نے میر اور میر حسن کی طرح، ایک مکان کو موضوع ہجو بنایا ہے۔ میر اور میر حسن کی ان مثنویوں کا ذکر ہم جلد دوم [۱۹۶] میں کر آئے ہیں اور یہ دونوں مثنویاں اپنے شاعرانہ حسن اور واقعیت نگاری کی وجہ سے اہمیت کی حامل ہیں لیکن مصحفی کی مثنوی بہت مختصر ہے اور میر و میر حسن کی مثنویوں کی طرح اس میں زورِ بیان بھی نہیں ہے۔

مثنوی ''در ہجو قوم شیخ'' میں جو دیوان پنجم میں شامل (۳۰) اشعار پر مشتمل ہے، ایک ''شیخ'' کا واقعہ بیان کیا ہے جس سے اس قوم کے خود غرضانہ مزاج کی تصویر سامنے آتی ہے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ایک ''شیخ'' کو دریا پار کوئی ضروری کام تھا لیکن دریا پار کرنا اس وقت دشوار تھا۔ اس نے ایک کچھوے سے کہا کہ وہ اپنی پیٹھ پر بٹھا کر اسے دریا پار کرا دے۔ جب وہ سوار ہوا تو اسے خیال آیا کہ یہ پانی کا جانور ہے اگر بیٹھ گیا تو پھر میرا بھی کوئی ٹھکانا نہ رہے گا۔ یہ سوچ کر اس نے کچھوے سے اس کی گردن میں مہار کے طور پر رسّی ڈالنے کے لیے کہا۔ کچھوا راضی ہو گیا اور اسے دریا پار کروایا۔ جب ساحل پر پہنچے تو شیخ نے کہا کہ آؤ یہاں کی بھی میر کرو۔ کچھوا اس کے کہنے سے ساحل پر آ گیا۔ شیخ نے اسے رسّی سے باندھ کر ''خشکی میں ڈال دیا اور کہا کہ تم یہاں ٹھہرو میں آتا ہوں تا کہ تمھارے ساتھ پھر دریا پار کرلوں۔ کچھوا اسی طرح سر پٹک پٹک کر مر گیا۔ مصحفی نے لکھا ہے:

شیخ کی صورت سے اے دل کر حذر   یہ مثل کچھوے کی رکھ پیش نظر
اس کی باتوں کے فریبوں میں نہ آ   ہاں دغا ہے رے دغا ہے رے دغا

مثنوی ''در ہجو کھٹمل'' [۱۹۷] (۵۹) اشعار پر مشتمل ہے جس میں مصحفی نے کھٹملوں کی اذیت نا کی کو موضوع سخن بنایا ہے۔ انشا کی ایک مثنوی بھی اسی موضوع پر ان کے کلیات میں موجود ہے لیکن اس میں تکلیف و اذیت کی وہ شدت نہیں ہے جو مصحفی کی مثنوی میں محسوس ہوتی ہے۔ انشا کی مثنوی میں بیان شاعرانہ ہے۔ مصحفی کی مثنوی واقعیاتی ہے جس میں ان کے اپنے تجربے بیان میں آئے ہیں۔ مثنوی ''در ہجو مودی خانہ'' [۱۹۸] میں، جو (۵۲) اشعار پر مشتمل ہے، مصحفی نے مرزا سلیمان شکوہ کے مودی خانہ کو موضوع سخن بنایا ہے اور وہاں کی صورت حال، بدانتظامی، بدمعاملگی و رشوت ستانی کی تصویر ہجویہ تلخی کے ساتھ بیان کی ہے۔

مصحفی کی مثنویوں کے سارے کردار وہ خواہ جوہری اور اس کی بیوی کا ہو (جذبۂ عشق) نوجوان سپاہی اور تنبولی کے بیٹے کا ہو (شعلۂ شوق)، جوانِ رعنا اور غرفہ میں نظر آنے والی حسینہ کا ہو (بحر المحبت)، مسیں بھیگتے نوجوان اور شادی شدہ حسینہ (گلزار شہادت) کا ہو، کردار سے زیادہ ''ٹائپ'' (Type) کی حیثیت رکھتے ہیں حتیٰ کہ ہجویہ مثنویوں میں مثلاً ''شیخ'' یا مودی خانہ کے لالہ چھمن بھی کردار نہیں ہیں بلکہ ٹائپ ہی کے ذیل میں آتے ہیں۔ مصحفی کی مثنویوں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اس صنفِ سخن میں ان کا دل نہیں لگتا اور سودا کی طرح، ساری پُر گوئی اور قادر الکلامی کے باوجود، مثنوی کے لیے جس مزاج کی ضرورت تھی وہ مصحفی کے پاس نہیں تھا۔ ان کی بیس (۲۰) مثنویوں میں سے صرف عشقیہ مثنویاں نسبتاً قابلِ توجہ ہیں یا ہجویہ مثنویوں میں ''در ہجو چارپائی'' ایک دلچسپ مثنوی (نظم) ہے۔ سودا کی طرح مصحفی بھی دوسرے درجے کے مثنوی نگار ہیں اور سودا ہی کی طرح مصحفی کا اصل میدان ''غزل'' اور ''قصیدہ'' ہے۔

ایک ہجو کے کہنے میں زباں میری ہے قاصر   ورنہ جو قصیدہ ہے مرا کوہِ گراں ہے

قصائدِ مصحفی:

اردو و فارسی میں مصحفی کے قصائد کی تعداد اتنی ہے کہ اتنے قصائد کسی اور شاعر کے کلیات میں نہیں ملیں گے۔ جرأت و انشا کے قصائد کی تعداد مصحفی سے بہت کم ہے۔ خود سودا کے قصائد کی تعداد بھی مصحفی سے کم ہے۔ مصحفی کا ''دیوانِ قصائد'' پہلی بار مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا[۱۹۹]۔

''قصائدِ مصحفی'' کا ایک قلمی نسخہ مکتوبہ ۱۸۴۳ء امروہہ میں تھا جو اب ''ایوانِ غالب'' نئی دہلی میں مخزون ہے اور یہی خطی نسخہ[۲۰۰] مطبوعہ ''دیوانِ قصائد'' کی اساس ہے۔ اس میں (۸۶) قصائد ہیں۔ ''دیوانِ قصائد'' کا ایک خطی نسخہ رضا لائبریری رام پور میں ہے جس میں قصیدوں کی تعداد (۶۹) ہے۔ دیوانِ قصائد کا ایک قلمی نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور[۲۰۱] میں محفوظ ہے جس میں تعدادِ قصائد (۸۵) ہے۔ ہم نے اسی نسخے سے ''قصائدِ مصحفی'' کا مطالعہ کیا ہے۔ ''ذخیرۂ کیفی'' میں ''قصائدِ مصحفی'' تین دواوین پر مشتمل ہیں۔ قصائد کے ''دیوان اول'' میں (۲۴) ''دیوانِ دوم'' میں (۱۷) اور ''دیوانِ سوم'' میں (۴۴) قصائد ہیں اور اس طرح کل تعداد (۸۵) ہوتی ہے۔ نسخۂ امروہہ میں تعدادِ قصائد (۸۵) کے بجائے ۸۶ ہونے کی وجہ یہ ہے کہ ''قصیدہ در مدح حضرت علی اکبر، جو نسخۂ لاہور میں پانچ مطلعوں پر مشتمل ہے، نسخۂ امروہہ میں (توڑ کر) دو مطلعوں کا ایک قصیدہ کر دیا ہے اور تین مطلعوں کا دوسرا قصیدہ کر دیا ہے حالانکہ (زمین کے لحاظ سے بھی) یہ ایک ہی قصیدہ ہے''[۲۰۲] اور اسی لیے قصائد کی تعداد بجائے (۸۵) کے (۸۶) ہو جاتی ہے۔ اس سے یہ بات بھی صاف ہوگئی کہ مصحفی کے اردو قصائد کی تعداد (۸۶) نہیں بلکہ (۸۵) ہے۔ نسخۂ لاہور کے مطابق اشعارِ قصائد کی تعداد کم و بیش ۴۷۵۲ ہے۔

مصحفی کے قصائد کے ان تینوں دواوین کو ہم تین خانوں میں رکھ سکتے ہیں۔ ایک حمدیہ، نعتیہ و منقبتیہ قصائد جن کی تعداد (۲۰) ہے، دوسرے وہ قصائد جو سلاطین، شہزادگان، نوابین و امراء وغیرہ کی شان میں کہے گئے ہیں، جن کی تعداد (۵۹) ہے اور تیسرے متفرق قصائد جن کی تعداد (۶) ہے۔ ان میں ایک قصیدہ در مدح اسپانِ نواب جلال الدولہ بہادر ہے۔ ایک ''در بیانِ مردے'' کے عنوان سے ملتا ہے۔ ایک قصیدہ ''نسبت بہ چند شخص گفتہ شد'' ہے۔ یہ وہی قصیدہ ہے جس میں شاگردانِ سودا کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور جس کا ذکر تنازعۂ سودا و مصحفی کے سلسلے میں پچھلے صفات میں آ چکا ہے۔ ایک قصیدہ وفادار نامی گھوڑے کی مدح میں ہے اور ایک قصیدہ ''شہر آشوبِ دہلی'' کے عنوان سے ہے اور ایک قصیدہ ''تیغِ براں'' ہے جو تنازعۂ جرأت و مصحفی کے موقع پر اس وقت لکھا گیا تھا جب وہ دہلی سے نئے نئے لکھنؤ آئے تھے اور جرأت و مصحفی کے درمیان صلح صفائی ہو چکی تھی۔ اس کا ذکر بھی جرأت و مصحفی کے تنازعہ کی بحث میں پہلے آ چکا ہے۔ ان تینوں خانوں میں موضوع کے لحاظ سے ردوبدل کیا جا سکتا ہے لیکن قصائد کی تعداد (۸۵) ہی رہے گی۔

قصیدہ عربی، فارسی اور اردو زبانوں کی ایک اہم صنفِ سخن ہے جس سے ان زبانوں کے شعرا نے طرح طرح سے کام لیے ہیں۔ قصیدہ صرف مدح کے لیے استعمال نہیں ہوتا بلکہ اس کا دائرہ کار اتنا وسیع ہے کہ اس میں مدح و ذم اور حکایت و شکایت کے علاوہ وہ سارے موضوعات آ جاتے ہیں جن کو آج کل ''نظم'' میں بیان کیا جاتا ہے۔ مصحفی نے صنفِ قصیدہ کی ہیئت کو جہاں مدح کے لیے استعمال کیا ہے وہاں معذرت کے لیے بھی استعمال کیا ہے جیسے ''خطاب بہ سلیمان شکوہ در معذرتِ اتہام انشا'' والے قصیدے میں یا تنازعۂ جرأت کے سلسلے میں صلح صفائی کے بعد اپنی بات کہنے

کے لیے جیسے قصیدہ ''تیغ براں'' میں یا آشوب زمانہ بیان کرنے کے لیے جیسے قصیدہ ''در شہر آشوب دہلی'' میں یا شاگردانِ سودا کو للکارنے اور ان تک اپنی بات پہنچانے کے لیے جیسے قصیدہ ''نسبت بہ چند شخص گفتہ شد'' میں یا جیسے اپنے دل کی بات شہزادہ سلیمان شکوہ تک پہنچانے کے لیے ہیئت قصیدہ کو استعمال کیا ہے جب کہ عام طور پر دوسرے شعرا ایسے موقع پر ''قطعہ'' کی ہیئت کو استعمال کرتے ہیں۔ ایسے بہت سے کام مصحفی نے قصیدے سے لیے ہیں۔ اور یہ ان کا امتیاز ہے۔ مصحفی کے قصائد قصائد بھی ہیں اور ان کی خود نوشت سوانح عمری بھی۔

دوسری چیز جو مصحفی کے قصائد کو دوسرے قصیدہ گویوں مثلاً سودا، جرأت، انشا سے الگ کرتی ہے غزل کے مزاج کا وہ دھیما پن ہے جو مصحفی نے اپنے قصائد کے مزاج میں شامل کیا ہے۔ مصحفی کے قصیدے پڑھیے تو آپ کو انشا کا طمطراق وطنطنہ، سودا کی بلند آہنگی وشکوہ نہیں ملے گا بلکہ قدرتِ بیان، پختگیِ اظہار اور قادر الکلامی کے ساتھ لہجے کے دھیمے پن کا احساس ہوگا جس میں، میدان میں بہتے دریا کا قدرتی حسن بھی ہے اور آہستہ روی بھی۔ لہجے کا یہ دھیما پن شاعرانہ سطح پر اس حسن کا حامل ہے جو اچھی شاعری کی جان ہے جہاں لطفِ بیان اثر وتاثیر کو شاعری میں سمو دیتا ہے۔

فنی لحاظ سے دیکھیے تو مصحفی کے قصیدوں میں آپ کو بہاریہ، عشقیہ، حالیہ وفخریہ تشبیبیں بھی ملیں گی اور چست وخوبصورت ''گریز'' بھی۔ ''مدح'' بھی وہ اس طور پر کرتے ہیں کہ ممدوح کی ظاہری وباطنی سیرت کی اجلی تصویر سامنے آجاتی ہے لیکن یہاں بھی ان کا لہجہ دھیما رہتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعر، بغیر تصنع وغلو کے، دل کی گہرائیوں سے مدح کر رہا ہے۔ مصحفی کے قصیدوں میں آپ کو پُرشور آوازیں، اونچا آہنگ، زور سے اونچے لہجے میں بات کرنے کا ڈھنگ نہیں ملے گا۔ وہ لوگ جو صرف بلند آہنگ لہجے کو قصیدے کا اصل لہجہ سمجھتے ہیں مصحفی کی اس دھیمی آواز کو ان کی کمزوری پر محمول کریں گے لیکن وہ لوگ جو مصحفی کے تخلیقی امتزاجی مزاج، سے واقف ہیں اور جانتے ہیں کہ انھوں نے بنیادی طور پر دو مختلف لہجوں کو ملانے اور امتزاج سے ایک نیا لہجہ تخلیق کرنے کا دشوار کام کیا ہے جیسے اپنی غزل میں میر و سودا کی دو مختلف ومتضاد آوازوں کو ملا کر شاعری کی ایک نئی آواز تخلیق کرنے کے ایک ناممکن کام کو ممکن بنایا ہے، اسی طرح امتزاج کا یہی کام اپنے قصیدے میں بھی کیا ہے۔ میرؔ نے صنفِ مثنوی میں اپنی غزل کا لہجہ ملا کر مثنوی کو ایک نیا طرز، نیا لہجہ اور روپ دیا ہے اسی طرح مصحفی نے قصیدے میں اپنی غزل کا فطری لہجہ شامل کر کے اردو قصیدے کو ایک نیا لہجہ، نیا طرز اور نیا روپ دیا ہے۔ تخلیقی عملِ امتزاج سے وجود میں آنے والے اس لہجے میں کوئی ان کا ثانی نہیں ہے۔

مصحفی کے قصائد میں فنی نقطۂ نظر سے وہ سب خصوصیات موجود ہیں جو ایک اچھے قصیدے میں ہوتی ہیں: سنگلاخ زمینیں، اچھوتے قافیے، صنائع بدائع، خوبصورت پر اثر تشبیب وگریز، مدح ودعا، پرزور تشبیہات، چست بندشیں، تراکیب، قادر الکلامی اور علم وفن سب کچھ موجود ہیں لیکن یہ سب اجزا مصحفی کے دھیمے فطری غزلیہ لہجے میں اس طرح ایک جان ہو کر آئے ہیں کہ مصحفی کا قصیدہ ایک نیا رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ کیا مصحفی کا یہ رنگ قصیدے کا ایک قابلِ قبول رنگ ہے؟

قصیدہ، جیسا کہ سب جانتے ہیں، درباروں میں پیش کیے جاتے اور اپنی قادر الکلامی سے ممدوح کو متاثر کر کے انعام واکرام سے نوازے جانے کے لیے لکھا جاتا تھا اور اسی لیے شاعر قصیدے میں اپنے فنی کمالات، اپنے علم و فضل اور قوتِ تخلیق کا شعوری طور پر، اس طرح اظہار کرتا تھا کہ اس کا فوری اثر ہو۔ قصیدہ چونکہ دربار میں سنایا جاتا تھا اس لیے اس میں آہنگ خطابت ضروری سمجھا جاتا تھا۔ مصحفی کے قصائد میں فنی اعتبار سے وہ سب کچھ ہے جو ایک

قصیدے میں ہونا چاہیے لیکن سودا و انشا کی طرح کا خطیبانہ لہجہ نہیں ہے۔ مصحفی کے قصائد سنانے سے زیادہ پڑھنے کی چیز ہیں۔ سودا و انشا اسی لیے قصیدے کے تعلق سے، اپنی زندگی میں کامیاب رہے اور مصحفی تعداد میں سب سے زیادہ قصیدے لکھنے کے باوجود کامیابی و مقبولیت حاصل نہ کر سکے۔ سودا و انشا کے ہاں فن متاثر کرتا ہے، مصحفی کے ہاں شاعری متاثر کرتی ہے۔ سودا و انشا کے قصیدے پڑھنا علمی و فنی اصطلاحات کی وجہ سے آسان کام نہیں ہے۔ مصحفی کے قصیدے پڑھنا اس لیے مشکل نہیں ہے کہ یہاں بیان میں عام انسان کا فطری آہنگ اور لہجہ موجود ہے اور یہ رخ، یہ لہجہ پہلی بار اردو قصیدے میں آیا ہے۔ یہی مصحفی کی انفرادیت ہے۔

مصحفی نے یہ انفرادیت قصیدے میں غزل کے مزاج اور لہجے کا امتزاج کر کے پیدا کی ہے اسی لیے مصحفی کے قصائد اردو قصیدے میں ایک نئے انحراف کا آغاز کر کے اسے ایک نئی روایت بنا دیتے ہیں۔ مصحفی کے قصیدوں کا لہجہ اسی لیے جدید ہے اور اس لہجے کی گونج آپ کو حکیم مومن خاں مومن (جن کے بارے میں علمائے ادب یہ شکایت کرتے ہیں کہ ”بعض قصائد میں غزل کی زبان استعمال کی ہے“)[۲۰۳] مظفر علی اسیر لکھنوی، شہیدی، منیر شکوہ آبادی، امیر مینائی اور جلال وغیرہ کے قصائد میں محسوس ہوگی اور یہی لے آپ کو ان شعرا کی نظموں میں نظر آئے گی جنھوں نے جدید نظمیہ شاعری کا آغاز کیا تھا اور جن میں حالؔی، شبلی، نوبت رائے نظر، سرور جہاں آبادی، چکبست، نادر کاکوروی وغیرہ شامل ہیں۔

سودا نے اپنی تخلیقی صلاحیت و قوتِ شعر گوئی سے فارسی کے مسلم الثبوت قصیدہ گویوں کی پیروی کرتے ہوئے اردو قصیدے میں کم و بیش تمام خصوصیات کو سمو کر اسے فارسی جیسا بنا دیا تھا۔ یہ اردو قصیدے کا ایک رخ اور ایک منفرد انداز تھا جو اس طرح قدیم اردو میں نصرتؔی کے ہاں اور اٹھارویں صدی میں سودا کے ہاں نمایاں ہوا تھا۔ انشا نے بھی اسی روایت کی پیروی کی اور اس میں اپنے مزاج کا زور اور فنی کمالات جیسے بے نقط قصیدہ یا مختلف زبانوں میں شعر کہہ کر شاملِ قصیدہ کرنا یا مختلف علوم کی اصطلاحات کو کثرت سے قصیدے کے اشعار میں سمونا، بہت طویل قصیدہ لکھ کر اپنی قوتِ شعر گوئی کا اظہار کرنا اور لہجے کی بلندی اور شکوہِ بیان کو برقرار رکھنا۔ یہ چیزیں شامل کر کے روایتِ قصیدہ میں اضافہ کیا۔ انشا کے قصائد سن کر شاعر کی صلاحیت و جوہر کا بہت رعب پڑتا ہے اور ان کے قصائد ممدوح کو اپنے ساتھ بہا لے جاتے ہیں لیکن مصحفی نے صرف فارسی قصیدے کے چند ممتاز شاعروں مثلاً خاقانی، انوری، قاآنی، عرفی وغیرہ کی پیروی نہیں کی بلکہ ہندوستانی رنگ و مزاج کو اپنے قصیدے میں سمو کر نصرتؔی و سوؔدا کی روایت سے الگ اردو قصیدے کی روایت بنائی جس میں وہ فطری لے موجود ہے جو اردو غزل کا جوہر ہے۔ مصحفی نے مختلف موضوعات و مشاہدات اردو قصیدے میں سمو کر اس کے دائرے کو وسیع کر دیا۔ اب قصیدہ صرف سلاطین و امراء کی مدح کا نام نہیں رہا بلکہ وہ موضوعات بھی قصیدے میں آ گئے جو اب تک قطعہ گوئی کا موضوع تھے۔ اسی لیے مصحفی کے قصیدوں سے ان کے عہد، تہذیبی ماحول اور حالاتِ زندگی پر روشنی پڑتی ہے اور آج بھی یہ قصیدے اسی لیے اہمیت رکھتے ہیں۔

مصحفی کے دور میں سنگلاخ زمینوں میں شعر کہنا استادی و قادر الکلامی کا اظہار تھا۔ ان کے بہت سے قصائد سنگلاخ زمینوں میں ہیں اور ان زمینوں میں انھوں نے نئے نئے قافیوں اور مضامین کے ساتھ رواں و مربوط شعر نکالے ہیں اور ان تمام خصوصیات کو بھی برقرار رکھا ہے جو قصیدے کی جان سمجھی جاتی تھیں۔ سنگلاخ زمینوں کا اندازہ کرنے کے لیے یہ چند مطلعے دیکھیے:

۱۔ جو ہاتھ آتا مرے یک بر گریباں آستیں دامن تو تھا سو چاک کے در خور گریباں آستیں دامن
(بر۔ خور قافیہ ہیں اور گریباں، آستیں، دامن ردیف ہے۔ قصیدہ در نعتؐ)

۲۔ ہوں گے آپس میں چہ روز اور چہ شب ساٹھوں ایک
تیری ہی رکھتے ہیں اب ماہ طلب ساٹھوں ایک
(شب۔ طلب قافیہ ہیں اور ساٹھوں ایک ردیف ہے: در مدح سلیمان شکوہ)

۳۔ ہے لعل اشک کا جو مرے سنگ رنگ ڈھنگ رکھتا ہے کب وہ ہر گل اور رنگ رنگ ڈھنگ
(سنگ۔ رنگ قافیہ ہیں اور رنگ ڈھنگ ردیف ہے: در مدح خیالی رام)

یہ بات خاص طور پر قابلِ توجہ ہے کہ یہاں بھی مصحفی نے اندازِ خطابت اور بلند آہنگی میں اپنا مخصوص دھیما لہجہ شامل کر کے اس میں "اعتدالیت" (Normality) پیدا کر دی ہے۔

فنی اعتبار سے بھی مصحفی نے پوری مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ ان کے ہاں تشبیبیں بہاریہ بھی ہیں اور عشقیہ و فخریہ بھی۔ بعض تشبیبوں میں جورِ فلک کا ذکر چھیڑ کر ممدوح کو اپنی بدحالی و تنگ دستی کی طرف شروع ہی میں متوجہ کر دیا ہے۔ بہاریہ تشبیب میں وہ رنگ و خوشبو بکھیر دیتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ موسمِ بہار نے چمن میں ایک ایسا نکھار پیدا کر دیا ہے جس سے دل کی کلی کھل اٹھی ہے۔ اسی کیفیتِ نشاط اور احساسِ طرب میں قصیدہ "گریز" کی طرف بڑھتا ہے۔ قصیدہ "در مدح کلب علی خاں" کی تشبیب اس کی خوبصورت مثال ہے۔ اسی طرح عاشقانہ تشبیب میں حسن و عشق کی کیفیت کی تصویر اس سلیقے سے اتارتے ہیں کہ قصیدہ میں دلچسپی کا پہلو ابھر کر برقرار رہتا ہے مثلاً قصیدہ در مدح نواب سعادت علی خاں میں مصحفی نے ایک پری جمال کا سراپا تشبیب میں بیان کیا ہے، بعد میں "گریز" کے وقت یہ عقدہ کھلتا ہے کہ دراصل وہ پری جمال تو دولتِ بیدار ہے۔ اسی طرح قصیدہ در مدح نواب آصف الدولہ کی تشبیب شکایتِ فلک و زمانہ سے شروع ہوتی ہے اور ایک مختلف فضا کو اُبھارتی ہے۔ کئی قصائد کی تشبیب میں قصیدے کے قاعدے کے بر خلاف احساسِ افتخار کے ساتھ خود اپنی ذات کو نمایاں کیا ہے۔ تشبیب کا تنوع مصحفی کے قصیدوں میں حسن و جمال کی رنگا رنگی کو برقرار رکھتا ہے۔ مصحفی نے قصیدے کو اپنے دل کی بات کہنے، اپنے مسائل اور حالاتِ زمانہ کو بیان کرنے کے لیے طرح طرح سے استعمال کیا ہے۔

"گریز" میں بھی مصحفی اپنے فنی سلیقے کا اظہار کرتے ہیں۔ تشبیب لکھتے لکھتے وہ خوبصورتی سے اس طرح "گریز" کی طرف آتے ہیں کہ جب "مدح" شروع ہوتی ہے تو اس وقت کہیں پتا چلتا ہے کہ ہم "گریز" کے پل سے گزر چکے ہیں۔ "گریز" کا یہی حسن ہے کہ پتا نہ چلے کہ شاعر تشبیب سے گریز کر رہا ہے مثلاً قصیدہ "در مدح شاداب علی خاں" میں تشبیب کے بعد یہ شعر آتے ہیں:

اس سے پوچھا میں کہ تو کون ہے کس کا ہے یہ باغ
جس کے پھولوں میں ہے دولہن کے چھپر کھٹ کی لپٹ
آئی غصہ میں کہ اے مجرائی وضع سوال
سامنے سے مرے بے ہودہ نہ بک، دور ہو، ہٹ
جانتا کیا نہیں ہے میرا سطا خانم نام

سیر کرنے کو میں آئی ہوں قہستاں سے پلٹ [۲۰۴]

اسی طرح ''در مدح نواب سعادت علی خاں'' میں ''گریز'' قابلِ ذکر ہے اور یہی صورت ''در مدح کلب علی خاں'' والے قصیدے (برجِ حمل میں نیرِ اعظم کا ہے گزار) میں ملتی ہے۔

''گریز'' سے گزر کر ''مدح'' آتی ہے۔ ''مدح'' میں حسب نسب، ممدوح کی ذات وصفات کا مبالغہ آمیز بیان، اس کے گھوڑے، تلوار، ہاتھی کی تعریف اس طرح کی جاتی ہے کہ ممدوح کی غیر معمولی شخصیت اس کی بے پناہ طاقت اور بے حساب ثروت کی تصویر نظروں کے سامنے آجائے۔ ''مدح'' میں بھی مصحفیؔ اپنے دھیمے لہجے کے باوجود، کامیاب ہیں۔ اس دھیمے لہجے کا یہاں یہ فائدہ ہوتا ہے کہ سننے والوں کو یہ مدح حقیقی معلوم ہوتی ہے مثلاً آصف الدولہ کی مدح میں لکھے گئے قصیدوں میں سے ایک قصیدہ کی مدح کے یہ چند شعر دیکھیے جس سے یہ بات واضح ہوگی کہ دھیمے لہجے اور قادر الکلامی کے ساتھ یہاں مدح میں مبالغہ محسوس نہیں ہوتا بلکہ مدح فطری وحقیقی معلوم ہوتی ہے:

مصحفیؔ قافیہ اس کے متعدد ہیں میاں ہو سکے تجھ سے جو کچھ مدح تو ممدوح کی بول
آصف الدولہ کہ آوازۂ بخشش جس کا کشورِ ہند کو طے کر کے گیا استنبول
عوض ایک کہہ کے وہ دیتا اُوسے گنج قاروں خانہ کرتا جو بنا عہد میں اوس کے بہلول
عہد میں اوس کے ہے از بس کہ طرب عالمگیر شادیانے کہیں بجتے ہیں کہیں گھر گھر ڈول
یہ سماں عیش وطرب کا ہے کہ راتوں کو مجھے نیند آتی نہیں گاتی ہیں جو سکھیاں ہنڈول

ایسے آصف کو سلیمانِ زماں کیوں نہ کہوں
جس کے دروازہ پہ پریوں کے ہیں اترے چنڈول

عدل سے اوس کے نہ وہ موجبِ گمراہی ہو راہ رو کو نظر آوے جو بیابان میں غول
اوس کے دروازے پہ آتا ہے گدائی کرنے لیے مہ نو سے فلک ہاتھ میں اپنے کچکول

ساعدِ سیم ہیں اسپک کے ترے استادہ
ہیں چڑھے اون پہ جلا داوہ جو چاندی کے خول
چشم خورشید کو آتی ہے چکا چوندھی سی
روئے کار اون کے جو دیکھے ہے وہ سونے کا جھول

اس کے بعد مصحفیؔ ہاتھی، گھوڑے اور سخاوت کی مدح کر کے ''دعا'' پر قصیدے کو ختم کر دیتے ہیں۔ اس میں ''مدعا'' کہیں بیان نہیں کرتے۔ نعتیہ قصائد کی مدح بھی پُر اثر ہیں خاص طور پر اس نعتیہ قصیدے کی جس کا پہلا مصرع: جو ہاتھ آتا مرے یکسر گریباں، آستیں، دامن۔

قصیدہ ایک روایتی صنف سخن ہے جس کے مزاج میں جاگیردارانہ نظام کی روح سرائیت کیے ہوئے ہے۔ اس روایتی صنف میں تشبیب، گریز کے بعد مدح آتی ہے اور مدح کے بعد عرضِ مدعا اور دعا پر قصیدہ ختم ہو جاتا ہے۔ قصائد مصحفیؔ کے خاتمے عام طور پر بغیر اظہارِ مدعا کے صرف دعا پر ختم ہو جاتے ہیں۔ اگر کہیں اظہارِ مدعا کرتے بھی ہیں تو صرف ممدوح کو اپنے حال کی طرف متوجہ کر کے دعا پر آ جاتے ہیں۔ اور اس کی نوعیت وہ ہوتی ہے جو ''در مدح نواب سعادت علی خاں'' والے قصیدے کے آخری شعر میں آتی ہے:

مصحفی ہے جو دعا گو تیرا نواب وزیر اس کے احوال پہ بھی تو متوجہ ہو ٹک

قصیدے کا یہ وہ سانچا ہے جو ہر شاعر کے ہاں یکساں طور پر ملتا ہے شاعر اسی مقررہ دائرے میں اپنے کمالات شاعری و فن کا اظہار کرتا ہے۔ مصحفی بھی اسی دائرے میں رہتے ہوئے اپنے کمالِ فن کا اظہار کرتے ہیں۔ مصحفی کے یہ قصیدے موضوعات کی رنگا رنگی، دھیمے لہجے، اظہار کی پختگی اور شاعرانہ انداز کی وجہ سے آج بھی دلچسپ ہیں۔ مصحفی کے حالاتِ زندگی اور معرکہ آرائیوں کے لیے بھی یہی قصیدے کام آتے ہیں۔ مصحفی نئے نئے مضامین، نئے قافیوں، چست بندش و تراکیب اور صنائع بدائع کے استعمال سے خصوصاً تشبیہات سے شاعرانہ حسن کو نکھار دیتے ہیں مثلاً یہ چند تشبیہات دیکھیے جن سے اظہارِ بیان پُر اثر ہو جاتا ہے

۱۔ نگہ شوخ کی تھی وہ مژہ یوں تسکیں دہ طفلِ بدخوئے کو جوں دایہ سلاتی ہے تھپک
۲۔ تس پہ پستاں کا یہ عالم نظر آیا مجھ کو سیب دو جیسے دھرے ہوویں میانِ صحنک
۳۔ بس کہ میں ضبطِ غم عشق کیا ہے آئیں پھوٹ کی طرح سے سینہ گیا یک لخت بکس
۴۔ اشک دوڑے ہے مرے یدنگہ پر اس طرح بانس پہ چڑھ کے کرے جیسے رسن بازی نٹ
۵۔ نیم وا چشمِ خماریں کا یہ عالم اس کے جس طرح غنچۂ نرگس کھلے اندک اندک

مصحفی کے قصائد پڑھتے ہوئے ایک بہتے دریا کی روانی و بے ساختگی کا احساس ہوتا ہے۔ وہ صنائع بدائع بھی خصوصاً مراۃ النظیر، ایہام، حسن تعلیل، رعایت لفظی، صنعتِ تضاد اور لف و نشر کا استعمال اس طرح کرتے ہیں کہ صنائع اظہارِ بیان کا حصہ بن کر شعر کے اثر و تاثیر کو بڑھا دیتے ہیں۔ انھوں نے متعدد نئی تراکیب وضع کر کے زبان و بیان کی قوتِ اظہار کو آگے بڑھایا ہے مثلاً بتِ شہر آشوب، پرِ غرابِ قلم، چسپانِ اختلاطی، رخنہ دارِ انگشت، چشم کیفی، آبِ شب باش وغیرہ۔

بحیثیت مجموعی مصحفی کے قصائد دیکھیے تو ایک طرف مصحفی نے قصیدے کو تنوع و رنگا رنگی کے ساتھ استعمال کر کے اس کے دائرے کو وسیع کیا ہے اور دوسری طرف اسے ایک نیا لہجہ دیا ہے جو بلند آہنگی اور دھیمے پن کے امتزاج سے پیدا ہوا ہے اور جو اردو قصیدے کے لہجے و آہنگ میں ایک نئی سی چیز ہے۔ مصحفی اسی لہجے کے نقاشِ اول ہیں اور اپنے رنگ کے ممتاز و منفرد قصیدہ گو ہیں۔

مصحفی نے رباعیات بھی کہی ہیں اور قطعات بھی۔ مسدس و مخمس بھی لکھے ہیں اور مرثیہ و سلام بھی۔ ان سب اصنافِ سخن میں ان کا وہ بنیادی مزاج، انداز فکر اور احساسات و تجربات شامل ہیں جن کا مطالعہ ہم غزل، مثنوی اور قصیدہ کے ذیل میں کر چکے ہیں۔ رباعیات میں جن کی تعداد کم و بیش (۱۶۷) ہے، ان کے ہاں تنوع ہے۔ ان رباعیوں میں ذاتی حالات و واردات اور عشقیہ جذبات بھی بیان کیے گئے ہیں اور اخلاق، فلسفہ و تصوف کو بھی موضوعِ سخن بنایا ہے۔ بہت سی رباعیاں ایسی ہیں جن میں شاعرانہ تعلّی ہے۔ ان میں بہت سی رباعیاں وہ ہیں جن سے اس دور کے حالات اور خود مصحفی کے حالاتِ زندگی پر روشنی پڑتی ہے مثلاً محمد نعیم خاں کے سلسلے میں جو رباعیاں لکھی ہیں ان سے جہاں مہینوں تنخواہ نہ ملنے کی شکایت کا پتا چلتا ہے وہاں اس دور کے عام معاشی و معاشرتی صورت حال کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ایسا رنگا رنگ و پُر گو شاعر اس دور میں کوئی دوسرا نظر نہیں آتا۔

مصحفی کی زبان:

مصحفی کا یہ مطالعہ ادھورا رہ جائے گا اگر ان کی زبان کا مطالعہ نہ کیا جائے۔ یہ مطالعہ اس لیے بھی دلچسپ ہے کہ اس میں مختلف لسانی اثرات ایک ساتھ نظر آتے ہیں۔ مصحفی نے بیک وقت دلّی اور لکھنؤ کے اثرات بھی قبول کیے ہیں اور مضافاتِ دہلی بلم گڑھ، اکبر پور، امروہہ اور روہیل کھنڈ کے علاقوں کی زبان کے اثرات بھی قبول کیے ہیں۔ کلامِ مصحفی کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اردو زبان ایک نئے عبوری دور سے گزر رہی ہے۔ دیوانِ اول میں میر، سودا اور درد کی زبان کے اثرات زیادہ نمایاں ہیں خود اس دور کی دلّی کی زبان میں قدیم اثرات موجود تھے اور یہ اثرات مصحفی کی زبان میں بھی نظر آتے ہیں۔ اگر اس دور کی دہلوی و لکھنوی زبانوں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات معلوم ہوگی کہ لکھنؤ میں قدیم زبان کو ترک کرنے کا عمل تیز ہے اور لکھنؤ کی زبان دہلی کی زبان کے مقابلے میں زیادہ جدید اور آج کی زبان سے زیادہ قریب ہے۔ میرؔ نے عوام کی زبان کو، جو دلّی کی جامع مسجد کی سیڑھیوں پر اور گلی کوچوں میں بولی جاتی تھی، استعمال کر کے اپنی غیر معمولی تخلیقی قوت سے اس کی ”عامیت“ کو دبا دیا تھا لیکن یہ کام جو میرؔ نے کیا ہر شاعر اس کام کو نہیں کر سکتا۔ مصحفی نے عوام کی زبان کو، جیسی انھوں نے سنی اور بولی تھی، اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے۔ یہ وہ زبان تھی جو خود مصحفی کی زندگی میں بدل گئی اور لکھنؤ کے اہلِ کمال نے قدیم اثرات کو اپنی زبان سے خارج کر کے اسے ایک نیا روپ دے دیا۔ دراصل یہ صرف ہندی الفاظ کو خارج کرنے کا عمل نہیں تھا بلکہ ان تمام الفاظ کو ادبی زبان سے نکالنے کا رجحان تھا جو لکھنؤ میں عام طور پر نہیں بولے جاتے تھے اور لکھنؤ والوں نے انھیں نہیں سنا تھا۔ زبان کے سلسلے میں اس عمل سے لکھنؤ نے ”مقامیت“ کو ترک کر کے زبان کے نئے عالمگیر روپ کو ابھارا تھا۔ لکھنؤ کی یہ تہذیب خواص کی تہذیب تھی اور وہ الفاظ جو اس نے ترک کیے خواص کی زبان کا حصہ نہیں تھے، وہ انھیں نہ صرف بولتے نہیں تھے بلکہ اگر کسی کے منہ سے یا کسی کے کلام میں انھیں سنتے تو ان الفاظ کی اجنبیت پر ان کے کان کھڑے ہو جاتے۔ مصحفی ۳۷ سال کی عمر میں دلّی سے لکھنؤ آئے تھے۔ وہ زبان، جو وہ امروہہ سے بولتے آئے تھے اور وہ زبان جس سے دلّی میں انھیں واسطہ پڑا تھا، اپنے ساتھ لکھنؤ لے کر آئے تھے اور یہی ان کی تخلیقی زبان تھی۔ لکھنؤ کے طبقۂ خواص پر ایرانی تہذیب کا اثر گہرا تھا اور اسی لیے یہاں کی اردو زبان پر فارسیت کا اثر نمایاں ہے۔ ناسخ نے ”فارسیت“ کے اس رجحان کو جب اپنی شاعری میں جگہ دی تو ظاہر ہے کہ وہ تمام الفاظ از خود خارج ہو گئے جو دلّی کی زبان کا حصہ تھے اور لکھنؤ کی زبان کا حصہ نہیں تھے اور ان کی جگہ خواص کے پسندیدہ و مروجہ فارسی الفاظ نے لے لی۔ مصحفی کے ”دیوان اول“ میں زبان کی قدامت اسی لیے واضح طور پر دکھائی دیتی ہے لیکن ہر نئے ”دیوان“ کے ساتھ ان کی زبان لکھنؤ کی زبان سے زیادہ سے زیادہ قریب ہوتی جاتی ہے۔

مصحفی کی زبان میں، جیسا ہم کہہ آئے ہیں، میر، درد اور سودا کی زبان کے اثرات بھی موجود ہیں اور ساتھ ہی بدلتی زبان کے اثرات بھی موجود ہیں مثلاً ضمائر کے سلسلے میں ”وہ“ بھی ملتا ہے اور ”وو“ اور ”وے“ بھی۔ میرؔ کے ہاں دیوانِ اول سے دیوانِ ششم تک یکساں طور پر ”وے“ (وہ کی جمع غائب) ملتا ہے۔ مصحفی کے دور میں ”وے“ متروک ہونے لگتا ہے۔ دیوانِ اول میں یہ بار بار استعمال میں آیا ہے۔ ایک جگہ دیوانِ چہارم میں بھی آیا ہے۔ اس کے بعد یہ غائب ہو جاتا ہے۔ گویا یہی زمانہ اس کے متروک ہونے کا تھا۔ ”وے“ کی یہ صورتیں مصحفی کے ہاں ملتی ہیں:

ع یہ دیدۂ تر وے ہیں کہ گر جوش پر آویں دیوانِ اول
ع تم وے ہو کہ جس کے دل کو چاہو دیوانِ اول
ع وے جو لوٹیں ہیں بہار چمن آزادی دیوانِ اول
ع مرجاتے ہیں پھر وے جب دامن کو اٹھاتے ہو دیوانِ چہارم

یہی صورت دوسرے ضمائر کے ساتھ ہے۔ مصحفی کے ہاں ان کی پرانی اور نئی شکلیں ساتھ ساتھ ملتی ہیں مثلاً ''جن کے'' بھی ملتا ہے، جو جدید صورت ہے، اور ''جنھوں کے'' بھی جو قدیم صورت ہے۔ ''ہمارے ساتھ'' بھی ملتا ہے اور ''ہم ساتھ'' بھی۔ ''ہم'' بمعنی ''ہمارے'' بھی ملتا ہے۔ ضمائر کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ جیسے آبرو و ناجی کی زبان میر و سودا کے دور میں بدلتی ہوئی دکھائی دیتی ہے اسی طرح زبان مصحفی کے دور میں بھی بدل رہی ہے۔ یہ تہذیب الفاظ کی قدیم، بھاری آوازوں کی جگہ نرم اور شائستہ آوازوں کو اختیار کر رہی ہے مصحفی کے ہاں متروک ضمائر کی یہ چند صورتیں ملتی ہیں:

جنھوں۔	جنھوں کے چشمِ دل روشن ہیں وہ اس کو سمجھتے ہیں	دیوانِ اول
	رخ سے خجل جنھوں کے تھی پتی گلاب کی	دیوانِ پنجم
انھوں	پڑے ہے نظر عیب ہی پر انھوں کی	دیوانِ اول
	کرنے لگا جو چپکی میں جی سے انھوں کے رات	دیوانِ سوم
کنھیں	از بس کہ کنھیں روزوں پہ تھا شانہ پری کا	دیوانِ دوم
مجھ ساتھ	چلتا نہیں مجھ ساتھ وہ بازار تلک بھی	دیوانِ دوم
	دل اس کا بھی چاہے ہے مجھ ساتھ بولنے کو وے	دیوانِ پنجم
ہم ساتھ	سودا کیا نہ تو نے ہم ساتھ دوستی کا	دیوانِ دوم
میرے (مجھ)	خبر ہے کیا اسے مرتا ہے کون میرے پر	دیوانِ پنجم
تمھیں	چونک اٹھا وہ کہ تمھیں خیر ہے صاحب اے واہ	دیوانِ اول
ہم (ہمارے)	اک دل تو ہے ہم پاس اگر کچھ نہیں رکھتے	دیوانِ دوم
ہم پاس	آ کر ہم پاس تم اپنوں سے چھپ کر خواب میں	دیوانِ چہارم

اسی طرح مصحفی کے ہاں ''فعل'' و ''متعلقاتِ فعل'' کی جدید صورتیں ملتی ہیں لیکن بعض صورتیں ایسی ہیں جو بعد میں متروک ہو گئیں لیکن میر و سودا کے زمانے تک مستعمل و مروّج تھیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ فعل و متعلقاتِ فعل کی یہ صورتیں ان کی زبان پر چڑھی ہوئی تھیں اور وہ انھیں امروہہ و دلی سے اپنے ساتھ لائے تھے۔ آج بھی مغربی یوپی کے قصبوں اور کھڑی بولی کے علاقوں میں یہ سننے میں آتی ہیں۔ فعل و متعلقاتِ فعل کے استعمال میں تین باتیں زیادہ نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ عام طور پر یہ مرکب فعل کی صورتیں ہیں اور مرکب فعل میں امدادی فعل (فعل ناقص) کے ساتھ استعمال ہوئی ہیں جیسے فعلِ حال میں ''رہے ہے'' بجائے ''رہتا ہے''۔ ''سوجھے ہے'' بجائے ''سوجھتا ہے''۔ ''دیکھوں ہوں'' بجائے ''دیکھتا ہوں''۔ ''ہوے ہے'' بجائے ''ہوتا ہے''۔ ''کہیں ہیں'' بجائے ''کہتے ہیں''۔ ''تکوں ہوں'' بجائے ''تکتا ہوں''۔ مصحفی نے اپنے کلام میں انھیں اس طرح استعمال کیا ہے:

رہے ہے	کہ دل میں گہ جگر میں وہ پھرتی رہے ہے	دیوانِ اول
سوجھے ہے	رفتہ رفتہ مجھ کو سوجھے ہے جنوں ہو جائے گا	دیوانِ اول
دیکھوں ہوں	میں جس دم دیکھوں ہوں اپنی طرف ہنس کر یہ کہتا ہے	دیوانِ اول
ہو ہے	دل تو خوش ہو ہے چاک در کو دیکھ	دیوانِ اول
کہیں ہیں	اور لوگ کہیں ہیں وہ بدن تھا	دیوانِ دوم
ہوئے جا ہے	ہوئے جا ہے سب گلا فراموش	دیوانِ دوم
تکوں ہوں	حیراں سا تکوں ہوں منہ اس کا کہ شوخ نے	دیوانِ پنجم
آجائے ہے	ہم کو غش آجائے ہے اک خندۂ گل میں	دیوانِ پنجم
کروں ہوں	میں جو دل دینے میں تاخیر کروں ہوں تو بتاں	دیوانِ پنجم

یہی صورت فعلِ ماضی کے ساتھ ہے۔ ''دیکھے تھا'' بجائے ''دیکھتا تھا''۔ ''پھٹیں تھے'' بجائے ''پھٹتے تھے''۔ ''کٹے تھے'' بجائے ''کٹتے تھے''۔ ''پھرے تھا'' بجائے ''پھرتا تھا''۔ مصحفی نے انھیں اپنے کلام میں اس طرح استعمال کیا ہے

دیکھے تھا	میں بھی دیکھے تھا کھڑا غیر کو خلوت سے نکال	دیوانِ سوم
پھٹیں تھے	پھٹیں تھے لاکھوں گریباں انھوں کے ہاتھوں سے	دیوانِ سوم
کٹے تھی	کٹے تھی مصحفی آرام سے میخانے میں میری	دیوانِ پنجم
پھرے تھا	پر مارتا پھرے تھا بہ صحرائے برگ و شاخ	دیوانِ پنجم

دوسری صورت مصحفی کے ہاں یہ ملتی ہے کہ فاعل اگر جمع ہے تو مرکب فعل کے دونوں اجزاء بھی جمع کے صیغے میں استعمال ہوتے ہیں مثلاً:

پڑیں ہیں	نظر پڑیں ہیں ہزاروں مزار پست و بلند	دیوان چہارم

یہاں ''مزار'' جمع فاعل ہے۔ اس کی مناسبت سے فعلِ مرکب ''پڑیں ہیں'' کے دونوں لفظ ''پڑیں'' ''ہیں'' جمع استعمال کیے گئے ہیں۔ اس کی جدید صورت یہ ہے کہ پہلا لفظ ''پڑے'' (واحد) اور دوسرا ''ہیں'' (جمع) استعمال ہوتا ہے مصحفی کے دواوین سے اس کی چند مثالیں اور دیکھیے:

چلیں ہیں	ذکر جب سروِ سہی کا لے چلیں ہیں ہم تو وہ	دیوان چہارم
پھاڑیں ہیں	گل پھاڑیں ہیں گریباں، نوچے ہے بال سنبل	دیوان چہارم
نکلیں ہیں	تربت سے مری نکلیں ہیں پر پیچ جو آہیں	دیوان چہارم
تڑپیں ہیں	ہر چند کہ سو بسمل تڑپیں ہیں پڑے خوں میں	دیوان ہفتم
رکھیں ہیں	رکھیں ہیں جی میں مگر مجھ سے بدگمانی آج	دیوان ہشتم

اسی اصول کے پیش نظر جیسے جمع فاعل کے ساتھ وہ مرکب فعل کے دونوں اجزا جمع لاتے ہیں، اسی طرح واحد فاعل کے ساتھ مرکب فعل واحد استعمال کرتے ہیں جیسے:

کہے ہے	میں تجھ سے کہوں چل تو کہے ہے نہیں چلتا	دیوانِ دوم
کرے ہے	اے مصحفی وہ تجھ سے گر سرکشی کرے ہے	دیوان ہفتم

قدیم اردو میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ اس کی ایک صورت یہ بھی عام تھی کہ اگر فاعل جمع ہے تو فعل کی جمع ''اں'' لگا کر بناتے تھے۔ یہ صورت قدیم اردو میں بھی ملتی ہے۔ میر و سودا کے ہاں بھی ملتی ہے حتیٰ کہ داغ دہلوی کے ہاں بھی ملتی ہے۔ میر کے ہاں اس کی صورت یہ ہے۔ ع عاشقوں میں برچھیاں چلوائیاں۔ مصحفی کے ہاں بھی یہ صورت ملتی ہے جیسے:

تھیں میر تئیں خدا کو یہ شکلیں دکھانیاں — دیوانِ اول
اس نے تو اپنی آنکھیں بھی ہے ہے نہ کھولیاں — دیوان اول
مانگا جو میں نے بوسہ تو آنکھیں جھکادیاں — دیوان دوم
کنہیا کی طلب میں گوالنیں مدھ بن کو جب چلیاں — دیوان سوم

تیسرے یہ کہ مصحفی نے بعض مصادر ایسے استعمال کیے ہیں جو آج بھی مغربی یوپی کے قصبوں شہروں میں استعمال ہوتے ہیں لیکن جدید اردو نے انھیں ایک رواں، سبک صورت دے کر اپنایا ہے۔ ''بھجانا'' مصدر کے بجائے اب ''بھجوانا'' مصدر استعمال ہوتا ہے۔ ''جاوना'' کے بجائے ''جانا'' اور ''ہووتا'' کے بجائے ''ہونا'' وغیرہ۔ مصحفی نے اس کی جدید صورت کے ساتھ اس کی قدیم صورتیں بھی استعمال کی ہیں مثلاً

مصدر ''بجانا'' سے۔ — سرکاٹ کے نذر اس کی بجھانے کے نہیں ہم — دیوان اول
یہ جی میں نہ آیا کہ کبھی خط تو بجھائیں — دیوان دوم
مصدر ''ہوونا'' سے — ہر روز سحر ہووے ہے ہر روز کہوں ہوں — دیوان چہارم
مصدر ''پڑھانا'' بجائے ''پڑھوانا'' — گر اور غزل مجھ سے اس وقت پڑھاتے ہو — دیوان چہارم

مصحفی کے ہاں بعض عربی فارسی کی ایسی لسانی صورتیں ملتی ہیں جو انھیں آبرو اور میر و سودا کے دور سے اور آبرو و میر کو قدیم اردو سے ورثے میں ملی ہیں مثلاً میر کہتے ہیں: ع جو کوئی تلاشی ہو تر آہ کدھر جائے میں ''تلاشی'' یعنی تلاش کرنے والا/متلاشی۔ اس طریقے میں اردو زبان کی اپنی قواعد کا مزاج شامل ہے۔ یہی کام مصحفی کرتے ہیں اور ''تقاضا'' سے ''تقاضائی''۔ ''رہ گز'' سے ''رہ گزری'' یعنی راہ گیر۔ رہرو ''سفری'' بمعنی سفر کرنے والا/مسافر بناتے ہیں۔ اسی طرح مگر اس کے برعکس اسم فاعل سے اسم صفت بنا لیتے ہیں جیسے مغرور سے مغروری، مددگار سے مددگاری، نمودار سے نموداری، حقیر سے حقیری وغیرہ۔ مصحفی کے کلام میں وہ اس طرح ملتے ہیں:

تلاشی — یوں تلاشی جو چاہے لکھ جاوے — دیوان چہارم
تقاضائی — ساتھ پھرتا ہے لگا اس کے تقاضائی سا — دیوانِ اول
رہ گزاری — پوچھا جو کسی نے تو کہا رہ گزری تھا — دیوانِ اول
ویرانے میں کم ہووے گزر رہگوری کا — دیوان سوم
سفری — دل کوچ میں رہتا ہے ہمیشہ سفری کا — دیوان سوم

اس کی دوسری صورت کی مثالیں یہ ہیں:

حقیری — انزوا خوب ہے اب وقتِ حقیری آیا — دیوان سوم
مغروری — کہ میں پر مضطرب اور وہ ہے مغروری کے عالم میں — دیوان چہارم
نموداری — چلمن سے جب کریں ہیں نموداری انگلیاں — دیوان چہارم

مددگاری	کچھ اور بھی کریں جو مددگاری انگلیاں	دیوان چہارم
غرقے	کیا غرقے سے پوچھے کوئی ساحل کی حقیقت	دیوان ہفتم

(غرق ہونے والا)

وضع الفاظ کے اس لسانی عمل میں اردو زبان کا ہندوی مزاج کام کر رہا ہے اور آج بھی گاہ گاہ ''مشہوری'' کا لفظ سننے میں آجاتا ہے۔

جیسا کہ ہم آبرو اور میر کے لسانی مطالعہ میں لکھ آئے ہیں کہ پہلے ''کبھی'' کے لیے یہ کدھیں، کدھی، کدی وغیرہ الفاظ ہوتے تھے، مضمون وناجی کے ہاں پہلی بار ''کبھو'' کا لفظ ملتا ہے۔ میر کے ہاں دیوانِ اول سے دیوانِ ششم تک ''کبھو'' کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ مصحفی کے ہاں ''کبھی'' اور ''کبھو'' دونوں استعمال ہو رہے ہیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں لفظ بیک وقت عام بول چال کی زبان میں مستعمل تھے لیکن ''کبھی'' کا استعمال زیادہ ہونے لگا تھا۔

کبھی	گر میں کبھی پیا ہو یک قطرہ آب تجھ بن	دیوانِ اول
	اور کے شعر سے رجھتا نہیں جی اس کا کبھی	دیوانِ چہارم
کبھو	یہ عشق وہ نہیں کہ کبھو ہو کبھو نہ ہو	دیوانِ دوم
	نہ ہوا نرم مری گریہ و زاری سے کبھو	دیوانِ سوم
	مجھ سا خوش نغمہ نہ پھر ہاتھ لگا اس کے کبھو	دیوان ششم
	دل جس کا نام ہے وہ کبھو رزم عشق میں	دیوان ہفتم
کبھی اور کبھو ایک ساتھ:	چہرہ بہتا ہو کبھی اور کبھو رخسار دراز	دیوان سوم

اسی طرح مصحفی ''جدا'' اور ''جدی'' دونوں کو ایک ساتھ استعمال کرتے ہیں:

ع جان بیکل ہے جدی اور دل جدا کرتا ہے درد

مصحفی کے ہاں علامت فاعل ''نے'' محذوف اور ''نے'' موجود دونوں صورتیں ملتی ہیں جیسے

''نے'' محذوف	شب جو میں دستِ خیال اس کی کمر پر رکھا	دیوان اول
	جس کبوتر کو میں خط دے کے وہاں بھیجا تھا	دیوان سوم
	میں تجھ سے کیوں کہا تھا مرتا ہوں جان تجھ پر	دیوان چہارم
	میں واں لعل و گوہر کی کانیں نکالیں	دیوان پنجم
	دردیزی مصحفی کا نہ میں سلسلہ توڑا	دیوان ششم
	میں نکالا تھا ترے جی سے یہ ارماں کیسا	دیوان ہفتم
''نے'' موجود	ہر چند ہوں آوارہ وے مصحفی میں نے	دیوان اول
	اس نے ترے پاؤں کی حنا کو نہیں دیکھا	دیوان دوم
	مصحفی دلی کو پھر کر جو نہ دیکھا ہم نے	دیوان سوم

مصحفی کے ہاں ہندی الاصل اور فارسی و عربی الفاظ کو عطف اور حروف اضافت سے جوڑنے کا عمل اسی طرح ملتا ہے جس طرح میر و سودا کے دور میں ملتا ہے اور جس کا اب رواج دوبارہ ہمارے زمانے میں شروع ہوا ہے۔

اس "جلد" میں، میں نے خود اسی طرح بار بار واو عطف اور حرفِ اضافت کا استعمال کیا ہے۔ مصحفی کے ہاں اس کی چند مثالیں دیکھیے:

واو عطف کا استعمال:	ٹک ڈھیلے پیچ و لٹ پٹی دستار دیکھنا	دیوان اول
	مژگاں کی اس کے سوئیاں مڑ مڑ گئیں ولیکن	دیوان دوم
	اس کو بھی گور وگڑھے میں کوئی ڈال آئے ہی گا	دیوان ششم
حرفِ اضافت کا استعمال	گرمی کی رُت ہے ساقی اور اشکِ بلبلوں نے	دیوان سوم
	حلقۂ نقشہ ہے ترا سجدہ گہ اہلِ نماز	ددیوان چہارم
	سبزہ ہے اور لطفِ مہاوٹ بھی ہے	دیوان چہارم

اسی طرح دو ہندی الاصل لفظوں کو "بہ" سے ملا کر استعمال کیا ہے مثلاً:

چل بچل	سودا ہی یہاں کا چل بچل تھا	دیوان پنجم
دن بہ دن	دن بدن بڑھتی گئی رونقِ ایام شباب	دیوان ہفتم

مصحفی کے ہاں ایسے بہت سے الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو ان کے دور میں مروج تھے لیکن بعد میں متروک ہو گئے مثلاً: "ٹک۔ آگو۔ ودں۔ کٹھوت۔ ایٹرن۔ نت۔ زور۔ دو کھے۔ ناگوارا۔ کسو۔ تڑپوں۔ اچھل۔ نپٹ۔ اچان چک۔ سٹکھ۔ نکتوڑے۔ طبلقیں۔ بواڑ۔ موا۔ ذری۔ ٹراڑا۔ پنواڑہ۔ بوتات۔ کھنڈ بکھنڈ۔ اوشاں۔ ڈوک۔ پرچھا۔ ناندھنو۔ الولک۔ ہتوک وغیرہ۔"

مصحفی کے ہاں "اودھر، ایدھر، ادھر کدھر، جیدھر" سب ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں۔ اب صرف "اِدھر، اُدھر، جدھر" استعمال ہوتے ہیں۔

اسی طرح "پھر" مصحفی کے دور میں "پھیر" بھی استعمال ہوتا تھا۔ مصحفی کے ہاں دونوں صورتیں ملتی ہیں لیکن زیادہ تر "پھر" استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح عام بول چال کی زبان میں "سیل" کا لفظ بجائے "سیر" بھی استعمال ہوتا تھا۔ میر کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے۔ مصحفی کے ہاں بھی یہ صورت ملتی ہے: ؏ نہ کرتے پھریں آپ سیل اور سپاٹے۔ دیوان پنجم

مصحفی نے بعض الفاظ کو اس طرح باندھا ہے جس طرح وہ عوام میں مروج تھے مثلاً پتھر (پتھر) ناہد (ناہید) ڈرانی (ڈراؤنی):

پتھر۔ پتھروں	دل لڑکوں کے پتھروں سے جو پاوے تھا ہمیشہ	دیوان اول
	اب کہاں لڑکوں کے پتھرے اور گلیوں کی یہ دھوم	دیوان ششم
	لڑکے لیے پھرتے ہیں عبث ہاتھ میں پتھرے	دیوان ہشتم
ناہد	صحبت سے پھر گئیں ناہد کی آنکھیں	دیوان اول
ڈرانی	شبِ فراق کی ایسی ہی ہے ڈرانی رات	دیوان اول

سودا و قائم چاند پوری کے ہاں "بھر عمر"، "بھر نظر" کا استعمال ملتا ہے۔ آبرو و ناجی کے دور میں بھی یہ اسی طرح استعمال ہوتے تھے۔ مصحفی کے ہاں اس کی پرانی اور نئی دونوں صورتیں ملتی ہیں جیسے:

نظر بھر	تو میری بھی طرف ہاں اک نظر بھر دیکھ لیتا ہے	دیوان سوم
بھر عمر	خاک گلیوں کی رہا بھر عمر سر پر چھانتا	دیوان اول
	تو یاں بھر عمر برساتیں رہیں گی	دیوان پنجم

مصحفی ''درمیان میں'' بھی بلاتکلف استعمال کرتے ہیں گویا ''درمیان'' لفظ ''بیچ'' کا مترادف ہے حالانکہ یہ معنی لفظ ''میان'' سے ادا ہوتے ہیں:

درمیان میں	درمیاں میں نقاب کس دن تھا	دیوان اول
	دونوں کے درمیاں میں کلام مجید ہے	دیوان ہشتم

فارسی لفظ ''بہ۔ از۔ در'' کا استعمال سودا کے ہاں بہت ہے۔ شاہ حاتم نے اسے متروک قرار دیا تھا۔ خود مصحفی کے دور میں یہ استعمال بہت کم ہو گیا تھا لیکن مصحفی نے انھیں خصوصاً دیوانِ اول میں بار بار استعمال کیا ہے:

بہ	بہ تکلیف بانگِ درا باندھتے ہیں	دیوان اول
بہ	وہ بلبل بہ قفس مردہ ہوں کہ بعد از مرگ	دیوان پنجم
از	نقاب افگندہ از رُخ جس طرح شب کو وہ جا نکلا	دیوان اول
از	کم از رسن نہیں کچھ یہ جال سانسوں کا	دیوان اول ،
در	درجواب اس کے وہاں سے خطِ دشنام آیا	دیوان ششم
در	در جواب اس نے نہ لکھا خط کبھی اور سالہا	دیوان ہفتم

مصحفی فارسی مصادر کو جوں کے توں شعر میں باندھ لیتے ہیں۔ یہ صورت ہمیں غالب کے ہاں بھی خصوصاً ان غزلوں میں ملتی ہیں جو بیدل کے زیر اثر لکھی گئی تھیں۔ مصحفی کے ہاں ان کی یہ صورت ملتی ہے:

قدم اس دھج سے مت رکھا کرو وقتِ خرامیدن	دیوان اول
کرتا تھا یہ دل پیش ازیں مشقِ تپیدن	دیوان اول
ہے بیم گستن اسے، کچا ہے وہ دھاگا	دیوان اول
ابھی جراحتِ دل کے ہے بہہ شدن میں دیر	دیوان اول
بال جب اس نے نچوڑے وقتِ رفتن آب پر	دیوان پنجم
اٹھتا ہے دھواں سرخ دمِ سوختن اس کا	دیوان چہارم

جمع بنانے کے سلسلے میں چند باتیں قابل توجہ ہیں۔ مصحفی عربی الفاظ کی جمع سے اردو جمع بنا لیتے ہیں۔ یہ کام سودا نے بھی کیا تھا اور ''شعرا'' کی اردو جمع بنا کر ''شعراؤں'' شعر میں باندھا تھا۔ یہی صورت مصحفی کے ہاں ملتی ہے جیسے:

اولیاؤں (ولی کی جمع اولیا اور اس کی اردو جمع اولیاؤں):	اولیاؤں کو بھی کھینچا اس نے آخر زیرِ تیغ	دیوان اول
حرکاتیں (حرکت۔ حرکات۔ حرکاتیں):	لاکھوں حرکاتیں ہیں اس قامتِ دلجو میں	دیوان چہارم

اسی طرح ''اشاراتیں''۔ ''آفاتیں''۔ ''طلساتیں'' بھی استعمال کیا ہے۔

مصحفی نے جمع بنانے کے وہ سب طریقے استعمال کیے ہیں جو اردو میں عام ہیں لیکن کہیں کہیں وہ الف نون (اں) لگا کر بھی جمع بنا لیتے ہیں جیسے:

کالیاں (کالی سے)	عارض پہ تیرے زلفیں یہ کالی کالیاں ہیں	دیوان چہارم
پالیاں	دونا گنیں یہ کافر یہ تونے پالیاں ہیں	دیوان چہارم
نکالیاں	طرز سخن میں اس نے طرزیں نکالیاں ہیں	دیوان چہارم

اسی طرح مزار کی جمع ''مزاریں''، ازار کی جمع ''ازاریں''، شمار کی جمع ''شماریں'' ملتی ہیں۔

مصحفی نے بعض ایسے الفاظ کو جو آج مونث ہیں مذکر اور جو مذکر ہیں انھیں مونث باندھا ہے مثلاً:

جان (مذکر)	مصحفی اپنا جان دیتے ہیں	دیوانِ اول
جان (مذکر)	ہم جن کی دوستی پر دیے تھے جان اپنا	دیوانِ اول
توانائی	گئی طاقت کدھر تن کی توانائی پہ کیا گزرا	دیوان دوم
سوچ	ڈر سے جاسوسوں کے مجھ کو سوچ رہتا ہے یہی	دیوان دوم
سوچ	دن رات مصحفی مجھے رہتا ہے اب یہ سوچ	دیوان سوم
دید	مقصود ہے مجھ کو دید تیرا	دیوان دوم
کاٹ	ترچھی نگہ میں کاٹ ہے شمشیرِ تیز کا	دیوان دوم
پرواز	ہائے اس تصویر کا بھی کیا غضب پرواز ہے	دیوان دوم

اس طرح دعا۔ ابتدا۔ انتہا۔ دھن۔ شبیہ۔ دوزخ۔ دقات اور حور کو بھی مذکر باندھا ہے۔ اب وہ مثالیں دیکھیے جہاں مذکر الفاظ کو مونث باندھا ہے:

مزار	راہ میں اس کی اگر میری مزار آئی ہے	دیوان اول
تغافل	کیا اتنی تغافل ہے کبھی پھر کے تو دیکھو	دیوان سوم
شباب	پیری ہوئی شباب گئی کب کی ان دنوں	دیوان ششم
مداوا	عیسیٰ نے جن کی کی ہے مداوا نہیں ہوا	دیوان ہفتم
تیر	پیکاں نہ نکالا جو نئی تیر نکالی	دیوان ہفتم

مصحفی نے ''جان'' کو مذکر بھی استعمال کیا ہے اور مونث بھی۔ مذکر کی مثال ہم اوپر دے آئے ہیں۔ اب مونث کی مثال دیکھیے:

جان (مونث)	تیرے ہاتھوں سے آ رہی ہے جان	اے دلِ بے قرار آنکھوں میں	دیوان اول

انشاؔ و مصحفی اس دور کے وہ شاعر ہیں جن کے کلام میں انگریزی الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ انشا نے قصیدہ ''در مدح نواب سعادت علی خاں'' اور قصیدہ ''در مدح جارج سوم'' میں ضرورتاً انگریزی الفاظ استعمال کیے ہیں۔ بعض غزلوں میں تفنن طبع اور ظرافت و شمول کے طور پر انگریزی الفاظ استعمال کیے ہیں لیکن مصحفی کے ہاں (جنھوں نے انگریزوں سے ناپسندگی کا اظہار اپنے کلام میں کئی جگہ کیا ہے۔ انگریزی الفاظ جس طور پر استعمال ہوئے ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ انگریزی تہذیب اور اشیاء و خیالات کے ساتھ یہ الفاظ بھی زبان کا حصہ بن کر تیزی سے پھیل رہے ہیں۔ مصحفی نے کونسل۔ پنسل۔ گلاس کے الفاظ اس طرح استعمال کیے ہیں:

کونسل	ہاتھ سے گوروں کے جاں بر ہوویں کیوں کر اہل ہند

کام کرتے ہی نہیں ہرگز یہ بنِ کونسل کے دیوان چہارم
پنسل رعب سایہ سے ترے اس کا عجب بھی تو نہ جان
دستِ نقاش میں گر بید سی کانپے پنسل دیوان نہم (قصائد)
گلاس آوے گلاس سے کا تو یاں پشت دست کھائے
چینِ جبیں سے کاسۂ چینی شکست کھائے دیوان ہشتم

یہاں ہم نے دواوین مصحفی سے صرف وہ مثالیں دی ہیں جو آج کی زبان اور اپنے دور کے دوسرے شعرا سے مختلف ہیں۔ جرأت کی زبان پر دہلی، فیض آباد اور لکھنؤ کی زبان کے اثرات ملتے ہیں۔ انشا کی زبان پر مرشد آباد، فیض آباد اور دہلی کے طبقۂ خواص کی شہری زبان کے اثرات ملتے ہیں لیکن مصحفی کی زبان پر مغربی یو پی، روہیل کھنڈ، دہلی و لکھنؤ کے عوام و خواص کی زبان کے ملے جلے اثرات ہیں اسی لیے ان کے کلام میں وہ قصباتی الفاظ بھی استعمال میں آ گئے ہیں جو جرأت و انشا کے ہاں نہیں ملتے۔ مصحفی کی زبان کا دائرہ اسی لیے نسبتہً زیادہ وسیع ہے اور اسی لیے انشا کی زبان زیادہ جدید اور ان کے مقابلے میں مصحفی کی زبان قدرے کم جدید ہے۔ زبان کا یہی وہ رخ تھا جسے دیکھ کر دتی والے محمد حسین آزاد کو مصحفی کی زبان میں ''امروہہ پن'' نظر آیا تھا۔

جرأت، انشا اور مصحفی کے ہم عصر ایک اور شاعر سعادت علی خاں رنگین ہیں جن کا مصحفی کی طرح، پورا کلام ابھی تک شائع نہیں ہوا۔ یہ بھی ان تینوں شاعروں کی طرح شہزادہ سلیمان شکوہ سے وابستہ تھے۔ دتی سے لکھنؤ آ کر رنگین نے ''از اول تا آخر'' اپنا ''دیوان ریختہ'' مصحفی کو دکھایا تھا اور مصحفی کی اس کے بارے میں یہ رائے تھی کہ ''کلامش بسیار کم اصلاح برآمدہ'' [۲۰۵] اگلے باب میں ہم اسی پُرگو، جدت پسند اور دلچسپ شاعر کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

[۱] دستور الفصاحت، احد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، صفحہ ۸۸، ہندوستان پریس، رامپور ۱۹۴۳ء

[۲] عقد ثریا، مرتبہ عبدالحق، صفحہ ۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء

[۳] ایضاً

[۴] ایضاً، ص ۴

[۵] ایضاً، ص ۱۶

[۶] ایضاً، ص ۳

[۷] ایضاً، ص ۴۶

[۸] ایضاً، ص ۶۳

[۹] ایضاً، ص ۲

[۱۰] تذکرہ ہندی از غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ عبدالحق ص ۴۶، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۱۱] دیکھیے محولہ بالا تذکرہ ''عقد ثریا''، ص ۶، ۲۱، ۲۸، ۳۷، ۵۸۔

[۱۲] ایضاً، ص ۱۰، ۱۹، ۴۵، ۶۱، ۶۲

[۱۳] ایضاً، ص ۹

[۱۴] ایضاً، ص ۲۲

[۱۵] ایضاً، ص ۲۵

[۱۶] ایضاً، ص ۵۹

[۱۷] ایضاً، ص ۷، ۸

[۱۸] ایضاً، ص ۸ [۱۹] ایضاً، ص ۱۳
[۲۰] ایضاً، ص ۱۵ [۲۱] ایضاً، ص ۱۷
[۲۲] ایضاً، ص ۱۹ [۲۳] ایضاً، ص ۲۲
[۲۴] ایضاً، ص ۲۹ [۲۵] ایضاً، ص ۳۶
[۲۶] ایضاً، ص ۳۷ [۲۷] ایضاً، ص ۴۳
[۲۸] ایضاً، ص ۵۵ [۲۹] ایضاً، ص ۶۱
[۳۰] ایضاً، ص ۱۴ [۳۱] ایضاً، ص ۳۲
[۳۲] ایضاً، ص ۳۷ [۳۳] گلشن ہند، میرزا علی لطف، ص ۱۷۱حیدر آباد دکن، ۱۹۰۶ء
[۳۴] عقد ثریا بحولہ بالا، ص ۴۶ [۳۵] ایضاً
[۳۶] ایضاً، ص ۵۰ [۳۷] ایضاً، ص ۵۴
[۳۸] ایضاً، ص ۶۱ [۳۹] ایضاً، ص ۳۳
[۴۰] ایضاً، ص ۳۳ [۴۱] ایضاً، ص ۱۳
[۴۲] ایضاً، ص ۱۶ [۴۳] ایضاً، ص ۱۸
[۴۴] ایضاً، ص ۲۱ [۴۵] ایضاً، ص ۴۴
[۴۶] ایضاً، ص ۵۳ [۴۷] ایضاً، ص ۵۴،۵۳
[۴۸] گلشن ہند، میرزا علی لطف، ص ۱۷۱حیدر آباد دکن، ۱۹۰۶ء
[۴۹] تذکرۂ ہندی، بحولہ بالا، صفحہ ۲۰۴
[۵۰] مجمع الفوائد (قلمی)، مصحفی، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور
[۵۱] عقد ثریا، بحولہ بالا، ص ۲
[۵۲] ایضاً
[۵۳] دستور الفصاحت، احد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، دیباچہ، ص ۸۳، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ء
[۵۴] عقد ثریا بحولہ بالا، ص ۴۵
[۵۵] ایضاً، ص ۵۷
[۵۶] ایضاً، ص ۲۷
[۵۷] تذکرۂ ہندی، مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء
[۵۸] ایضاً، ص ۲۱ [۵۹] ایضاً، ص ۸۸
[۶۰] ایضاً، ص ۸۱ [۶۱] ایضاً، ص ۹۳
[۶۲] ایضاً، ص ۲۸۲ [۶۳] ایضاً، ص ۲۸۳
[۶۴] تذکرۃ الشعراء غلام ہمدانی مصحفی مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، محمدی پبلشرز لکھنؤ، ۱۹۸۰ء
[۶۵] ایضاً، ص ۲۱ [۶۶] ایضاً، ص ۲۱

[۶۷] تذکرۂ ہندی، ص ۲۸۲
[۶۸] ایضاً
[۶۹] ایضاً، ص ۳
[۷۰] دیکھیے تذکرۃ الشعرا محولہ بالا
[۷۱] تذکرۂ ہندی، ص ۳
[۷۲] ایضاً
[۷۳] دیکھیے تذکرۂ ہندی، ترجمہ خاکسار، ص ۸۸، ترجمہ عبدالرسول نثار، ص ۲۵۵
[۷۴] دیکھیے تذکرۂ ہندی ترجمہ محمد حسین کلیم، ص ۱۹۷، ترجمہ منت، ص ۲۳۰
[۷۵] تذکرۂ ہندی، ص ۴۶، ۱۷۱، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۳۰، ۲۵۹۔
[۷۶] ایضاً، ص ۴۳
[۷۷] ایضاً، ص ۱۷۵
[۷۸] ایضاً، ص ۸۰
[۷۹] ایضاً، ص ۸۱
[۸۰] ایضاً، ص ۲۷۵
[۸۱] ایضاً، ص ۴۸
[۸۲] ایضاً، ص ۲۰۳
[۸۳] ایضاً، ص ۲۴۸
[۸۴] ایضاً، ص ۱۸، ۱۹
[۸۵] ایضاً، ص ۲۶۰۔
[۸۶] ایضاً، ص ۲۵
[۸۷] ایضاً، ص ۹۸
[۸۸] ایضاً، ص ۱۰۷
[۸۹] ایضاً، ص ۱۶۰
[۹۰] ایضاً، ص ۲۲۹، ۲۳۴
[۹۱] ایضاً، ص ۹۰
[۹۲] ایضاً، ص ۲۵
[۹۳] ایضاً، ص ۴۳
[۹۴] ایضاً، ص ۹۱
[۹۵] ایضاً، ص ۱۰۱
[۹۶] ایضاً، ص ۱۰۶
[۹۷] ایضاً، ص ۱۶۷
[۹۸] ایضاً، ص ۱۹۷
[۹۹] ایضاً، ص ۲۱۷
[۱۰۰] ایضاً، ص ۲۲۴
[۱۰۱] ایضاً، ص ۲۶۳
[۱۰۲] ایضاً، ص ۷۱
[۱۰۳] ایضاً، ص ۲۳
[۱۰۴] ایضاً، ص ۷۱
[۱۰۵] ایضاً، ص ۱۰۷
[۱۰۶] ایضاً، ص ۲۴۸
[۱۰۷] ایضاً، ص ۲۵۵
[۱۰۸] ایضاً، ص ۴۷
[۱۰۹] ایضاً، ص ۱۴۴، ۱۷۷
[۱۱۰] ایضاً، ص ۱۴۸
[۱۱۱] ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۶۸، انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۳۴ء
[۱۱۲] ایضاً، ص ۹۲
[۱۱۳] طبقاتِ سخن، غلام محی الدین مبتلا و عشق، مخطوطہ برلن، عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی۔
[۱۱۴] تذکرۃ الشعراء، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۱۶۳، محمدی پبلشرز لکھنؤ، ۱۹۸۰ء
[۱۱۵] ریاض الفصحا، ص ۲۸۶
[۱۱۶] ریاض الفصحا، ص ۳
[۱۱۷] ایضاً
[۱۱۸] ایضاً

[۱۱۹] ایضاً
[۱۲۰] ایضاً، ص ۳۷۸
[۱۲۱] ایضاً، ص ۱۱۵
[۱۲۲] ایضاً، ص ۱۲۰
[۱۲۳] ایضاً، ص ۱۷۰
[۱۲۴] ایضاً، ص ۱۸۳
[۱۲۵] ایضاً، ص ۱۸۹
[۱۲۶] ایضاً، ص ۳۱۰
[۱۲۷] ایضاً، ص ۳۳۴
[۱۲۸] ایضاً، ص ۵۸
[۱۲۹] ایضاً، ص ۱۷۔۱۸
[۱۳۰] ایضاً، ص ۷۰
[۱۳۱] ایضاً، ص ۲۵۳
[۱۳۲] ایضاً علی الترتیب، ص ۲۷، ۳۲۳
[۱۳۳] ایضاً، ص ۲۹۵
[۱۳۴] ایضاً، ص ۶۲
[۱۳۵] ایضاً، ص ۸۵، ۸۶
[۱۳۶] ایضاً، ص ۱۰۰
[۱۳۷] ایضاً، ص ۱۰۹
[۱۳۸] ایضاً، ص ۳۰
[۱۳۹] ایضاً، ص ۵
[۱۴۰] ایضاً، ص ۲۳۵
[۱۴۱] ایضاً، ص ۲۶۰
[۱۴۲] ایضاً، ص ۳۵۸
[۱۴۳] ایضاً
[۴۴] ایضاً، ص ۳۳۴
[۱۴۵] ایضاً، ص ۳۴۰
[۱۴۶] ایضاً، ص ۳۵۷
[۱۴۷] ایضاً، دیکھیے ص ۵۲، ۶۹، ۱۲۰، ۱۳۷، ۲۱۲، ۲۶۶، ۳۱۷، ۳۱۹، ۳۲۴، ۳۷۳۔
[۱۴۸] ایضاً، ص ۳۷۴
[۱۴۹] ایضاً، ص ۲۸۷
[۱۵۰] ایضاً، ص ۲۸۸
[۱۵۱] ایضاً، ص ۲۸۷
[۱۵۲] ایضاً، ص ۲۸۷
[۱۵۳] مجمع الفوائد (قلمی) ص ۳۲۳، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی، لاہور
[۱۵۴] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۲۸۷
[۱۵۵] ایضاً، ص ۲۵۰
[۱۵۶] قوسین میں صفحات کا حوالہ مجمع الفوائد (قلمی) مخزونہ پنجاب یونیورسٹی، لاہور کے مطابق ہے (ج۔ج)
[۱۵۷] شعرائے ہندی، (۱۱۸۸ھ) میر حسن مرتبہ، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۲۷۰، اردو پبلیشرز لکھنو، ۱۹۷۹ء
[۱۵۸] تذکرہ ہندی، مصحفی، محولہ بالا، ص ۳
[۱۵۹] تذکرہ ہندی، مصحفی، محولہ بالا، ص ۲۴۸
[۱۶۰] دیکھیے مجمع الفوائد (قلمی) ص ۳۴۰، ذخیرہ کیفی، پنجاب یونیورسٹی لائبریری، لاہور
[۱۶۱] کلیات مصحفی، دیوان چہارم، مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن نقوی، ص ۵۳۷۔۵۳۹، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۴ء۔ میں نے اسی کلیاتِ مصحفی کے آٹھوں دواوین کو مصحفی کے مطالعہ میں استعمال کیا ہے۔ (ج۔ج)
[۱۶۲] دیوان پنجم، مصحفی، قاضی عبدالودود، معارف، اعظم گڑھ، ص ۵۸۔۴۹، جلد ۴۰، شمارہ ۱، ماہ جولائی ۱۹۳۷ء
[۱۶۳] کلیات مصحفی، دیوان ششم (دیباچہ)، مرتبہ نورالحسن نقوی (طبع دوم) ص ۲۹، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۴ء

[۱۶۴] دیوان ششم مصحفی، مرتبہ نورالحسن نقوی، ص ۲۹، مجلس ترقی ادب، لاہور، (طبع دوم) ۱۹۹۴ء

[۱۶۵] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص XV، دہلی یونیورسٹی، ۱۹۶۱ء

[۱۶۶] ایضاً ص ۵۸۹

[۱۶۷] دیوان ششم، بحوالہ بالا، ص ۲۹

[۱۶۸] دیوان ششم، بحوالہ بالا، ص ۲۸۔۲۹، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۴ء

[۱۶۹] تذکرۂ ہندی، بحوالہ بالا، ص ۲۰۳

[۱۷۰] دستور الفصاحت، احد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی، دیباچہ، ص ۲۴، رامپور، ۱۹۴۳ء

[۱۷۱] تاریخ اودھ، حکیم نجم الغنی خان، جلد چہارم، ص ۱۶۶، مطبع نولکشور لکھنؤ، ۱۹۱۹ء

[۱۷۲] دیوان ششم کے مخطوطے اور مطبوعہ دیوان دونوں میں ایک غزل جس کے مطلع کا پہلا مصرع یہ ہے
ع ''عکس کو طالبِ نظارہ جو پایا تو نے'' غلطی سے دوبارہ درج ہوگئی ہے اس لیے میں نے ان دو کو ایک شمار کیا ہے۔

[۱۷۳] کلیاتِ مصحفی، جلد نہم، (قصائد) طبع سوم، مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن نقوی مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۹ء

[۱۷۴] ریاض الفصحا، مصحفی، ص ۲۸۷ بحوالہ بالا

[۱۷۵] ایضاً ص ۲۸۸

[۱۷۶] مصحفی اور اس کے دیوان کا رامپوری نسخہ، محمد عبدالسلام خاں رامپوری، مضمون: مطبوعہ معارف، نمبر ۲، جلد ۴۰، اعظم گڑھ، اگست ۱۹۳۷ء

[۱۷۷] دیوان مصحفی، مرتبہ و منتخبہ اسیر لکھنوی و امیر مینائی، مطبوعہ خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ، ۱۹۹۰ء

[۱۷۸] تذکرہ ہندی، ص ۱۷۹، بحوالہ بالا

[۱۷۹] ایضاً ص ۸۱

[۱۸۰] عقد ثریا، ص ۵۳، بحوالہ بالا

[۱۸۱] ریاض الفصحاء، مصحفی، ص ۳۴۰ بحوالہ بالا

[۱۸۲] اندازے، فراق گورکھپوری، ص ۴۰، ادارہ فروغ اردو لاہور ۱۹۵۶ء

[۱۸۳] تنقیدی حاشیے، مجنوں گورکھپوری، ص ۱۸۵، ادارہ اشاعت اردو، حیدرآباد دکن ۱۹۴۵ء

[۱۸۴] آبِ حیات، محمد حسین آزاد، ص ۳۱۲، آزاد بک ڈپو۔ لاہور (بار دہم) سن ندارد

[۱۸۵] گل رعنا، سید عبدالحی، ص ۲۲۴، دارالمصنفین، اعظم گڑھ ۱۳۷۰ھ

[۱۸۶] شعرالہند حصہ اول، عبدالسلام ندوی، ص ۱۰۳، دارالمصنفین اعظم گڑھ ۱۹۴۹ء

[۱۸۷] دلی کا دبستانِ شاعری، نورالحسن ہاشمی، ص ۲۳۸، اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۶ء

[۱۸۸] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۴۳۶، ادارہ یادگارِ غالب کراچی ۱۹۹۹ء

[۱۸۹] کلیاتِ مصحفی، دیوان ششم، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن نقوی، ص ۲۸۔۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۱۹۰] مجموعہ نغز، جلد دوم، قدرت اللہ قاسم، ص ۱۴۳، دہلی ۱۹۷۳ء

[۱۹۱] ایضاً، ص ۲۹۷

[۱۹۲] اس بحث کے لیے دیکھیے: تاریخ ادب اردو، جلد دوم ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۳۶۱ ـ ۳۶۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۱۹۳] تاریخِ ادب اردو جلد دوم، ڈاکٹر جالبی ص ۶۲۶ ـ ۶۲۸، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع دوم، ۱۹۸۷ء

[۱۹۴] تاریخِ ادب اردو جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۲۳۱ ـ ۲۳۶، طبع چہارم مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۵ء

[۱۹۵] مثنوی بحرالمحبت مرتبہ عبدالماجد دریابادی طبع ثانی مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۳۴۶ھ میں اشعار کی تعداد (۳۵۹) ہے جب کہ "کلیاتِ مصحفی" حصہ دوم دیوان پنجم مرتبہ نورالحسن نقوی مطبوعہ مجلسِ اشاعت ادب دہلی ۱۹۶۹ء میں تعدادِ اشعار (۳۵۴) ہے اور کلیاتِ مصحفی دیوان پنجم مرتبہ نورالحسن نقوی مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۳ء میں تعدادِ اشعار (۳۶۱) ہے۔ میں نے یہی دیوان پنجم استعمال کیا ہے۔ (ج۔ج)

[۱۹۶] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۶۳۸، وص ۸۴۱، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۸۷ء

[۱۹۷] ماہنامہ نگار پاکستان، مصحفی نمبر۔ مرتبہ نیاز فتح پوری، دیکھیے مضمون "مصحفی کی غیر مطبوعہ مثنویاں" از عبدالباری آسی، ص ۸۲ ـ ۸۶، کراچی ۱۹۶۲ء

[۱۹۸] ایضاً ص ۹۴ ـ ۹۷

[۱۹۹] کلیات مصحفی، دیوان نہم، (قصائد) مرتبہ نورالحسن نقوی، (طبع سوم) مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۹ء

[۲۰۰] اس نسخے کے تعارف کے لیے دیکھیے "دیوانِ قصائد مصحفی" (مضمون) از نثار احمد فاروقی، مطبوعہ "دراسات" ص ۸۳ ـ ۱۰۸، مکتبۂ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۷۸ء

[۲۰۱] دیکھیے کلیاتِ مصحفی، ذخیرۂ کیفی پنجاب یونیورسٹی لائبریری۔ لاہور

[۲۰۲] قصائدِ مصحفی، از تبسم کاشمیری، مطبوعہ "صحیفہ" جنوری ۱۹۷۰ء، شمارہ (۵۰)۔ لاہور

[۲۰۳] شعرالہند، عبدالسلام ندوی، (جلد دوم)، ص ۱۲۲، اعظم گڑھ ۱۹۵۴ء

[۲۰۴] ذخیرۂ کیفی مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لاہور کے مخطوطے "دیوانِ قصائد" ص ۳۸۹، میں یہ قصیدہ "در مدح شاداب علی خان" ہے جب کہ نسخۂ امروہہ اور مطبوعہ دیوانِ نہم کلیاتِ مصحفی مطبوعہ، مجلس ترقی ادب لاہور میں اس کا عنوان "جواب قصیدۂ انشاءاللہ" دیا گیا ہے حالانکہ گریز میں یہ شعر ممدوح کی طرف اشارہ کر رہا ہے:

یعنی شاداب علی خان سخاوت پیشہ
جس کی بخشش سے گیا معن کا دَم، دَم میں الٹ

(ج۔ج)

[۲۰۵] تذکرۂ ہندی، مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۱۰۱، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد (دکن) ۱۹۳۳ء

چھٹا باب

سعادت یار خاں رنگین

(حیات و حالات، سیرت و شخصیت، تصانیف، مطالعۂ شاعری، ریختی کی ایجاد۔
مثنویات: مثنوی دلپذیر وغیرہ۔ نثری تصانیف: اخبار رنگیں، تجربۂ رنگین، مجالس رنگین، امتحانِ رنگین)

کوہِ جودی کے دامن میں اوزات نامی گاؤں میں پیدا ہونے والے پانچ سالہ بچے کو، نادر شاہ کی فوج کا ایک ازبک سپاہی، ماں کی گود سے چھین کر لے گیا[۱] اور اپنے بھائی خرونجی بیگ کو دے گیا۔ نادر شاہ کی وفات کے بعد جب تختِ سلطنت کے لیے جنگ ہوئی تو خرونجی بیگ مارا گیا اور وہ بچہ قزلباشوں کے چنگل سے نکل کر خرونجی بیگ کے ایک دوست کے ہاں آ گیا جس نے کچھ دن بعد اسے محمد نظر بیگ جمع دار کے سپاہی حسن بیگ کے حوالے کر دیا[۲] دشتِ لوط کو پار کرتے ہوئے حسن بیگ کے تمام جانور مر گئے اور اس نے اس بچے کو اوزار نامی ازبک سپاہی کے سپرد کر دیا اور اس طرح یہ بچہ محمد نظر بیگ اور بالتی بیگ کے ساتھ ملتان آ گیا[۳] احمد شاہ ابدالی کو شکست دینے پر جب بادشاہ دہلی احمد شاہ نے نواب معین الملک کو لاہور کا حاکم مقرر کیا[۴] تو محمد نظر بیگ اور بالتی بیگ ملتان سے اس کی خدمت میں حاضر ہوئے اور تین لڑکے نذر کیے۔ ان لڑکوں میں ذاکر نامی لڑکا بھی تھا جس کی نشان دہی پر حاکم لاہور نے نو اور لڑکے اپنی تحویل میں لے لیے اور سب کے نام بدل کر ان کی تعلیم و فوجی تربیت کے لیے معلّم مقرر کر دیے۔ "طہماس نامہ" میں لکھا ہے کہ "نواب صاحب نامہائے ہر طفل تبدیلی نمودہ دیگر از زبانِ مبارک موسوم ساختند۔ چنانچہ نام بندہ کہ "ذاکر" بود، نرا بدل کردہ بہ "تیمور" می خوانند" [۵] ۱۷۵۳ء میں نواب معین الملک اچانک وفات پا گئے[۶] اور تیمور (ذاکر) ان کی بیوہ مغلانی بیگم کی تحویل میں آ گیا۔ کچھ عرصے بعد جب احمد شاہ ابدالی کا بیٹا تیمور شاہ حاکم لاہور مقرر ہوا تو نام کی مماثلت کے باعث تیمور کا نام بدل کر طہماس رکھ دیا گیا اور اس کی وفاداری و قابلیت کے پیشِ نظر اسے خان کا خطاب دیا۔ "ارشاد کروند کہ از امروز طہماس خاں خطاب تو مقرر ساختند" [۷] اس کے بعد سے وہ طہماس خاں ہی کے نام سے معروف ہوا۔ مغلانی بیگم نے موتی نامی اپنی ملازمۂ خاص سے اس کا نکاح کر دیا[۸]۔ اور وفاداری و خدمات سے خوش ہو کر اسے آزاد کر دیا۔ یہی طہماس خاں سعادت یار خاں رنگین کا باپ ہے۔ کچھ دن بعد جب مغلانی بیگم نے شہباز نامی خواجہ سرا سے نکاح کیا اور طہماس خاں نے مخالفت کی تو اسے قید کر دیا۔ طہماس خاں قید سے فرار ہو کر تلاشِ معاش میں سرہند آ گیا[۹] اور یہیں ۱۱۷۰ھ میں سعادت یار خان پیدا ہوا۔ کچھ عرصے بعد طہماس خاں شاہجہاں آباد چلا آیا[۱۰] یہاں مختلف جنگوں میں بہادری کے صلے میں نجف خاں (م ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ء) نے اسے پالکی نشین امراء کے زمرہ میں شمار کر کے "محکم الدولہ اعتقاد جنگ" کا خطاب دیا[۱۱]۔ اسی زمانے میں طہماس خاں نے محلہ تلّی ماران میں ایک حویلی خریدی اور بیرونِ شہر رستہ نبی صاحب میں زمین خرید کر ایک باغ لگوایا اور باقی بچوں کی شادیوں

سے فراغت پائی[۱۲] نجف خاں کی وفات کے بعد طہماس خان شاہ عالم ثانی کی فوج میں منصب دار کی حیثیت سے شامل ہوگیا اور یہیں دہلی میں ۱۲۱۷ھ/۱۸۰۳ء میں وفات پائی اور اپنے پیر و مرشد شاہ اوادانی کی خانقاہ میں دفن ہوئے[۱۳] ”مجموعۂ رنگین“ میں رنگین نے اپنے والد کی یہی تاریخ وفادت دی ہے[۱۴] اس خاندانی پسِ منظر نے رنگین کی سیرت و شخصیت پر گہرے اثرات مرتب کیے۔

رنگین کا سالِ پیدائش ۱۱۷۰ھ درج ذیل شواہد کی روشنی میں شبہ سے بالاتر ہے:

(۱) طہماس نامہ میں سرہند جانے کے سلسلے میں لکھا ہے کہ ”بارے ہر نوع از کسے قرض وام گرفتہ در چند روز داخلِ سرہند شدم۔ در بیست و چہار روز ایں مشکل آسان گردید و از قدرت الٰہی احمد شاہ درانی در ہماں ایام بقندھار رفت۔۔۔۔ بہر حال بعد از داخل شدن سرہند در عرصۂ یک ماہ از فضلِ خدائے تعالیٰ یک فرزند بساعتِ سعید تولد شد کہ نام او را سعادت یار خان نہادم“[۱۵] تاریخوں میں آیا ہے کہ احمد شاہ درانی ۱۱۷۰ھ/ ۱۷۵۷ء میں حملہ آور ہوا اور پھر واپس قندھار چلا گیا۔ ۱۱۷۰ھ ہی میں وہ قندھار میں تھا[۱۶] رنگین کے والد طہماس خاں کے بیان کے مطابق رنگین اسی سال ۱۱۷۰ھ/ ۱۷۵۷ء میں سرہند میں پیدا ہوئے۔

(۲) خود رنگین نے اپنے دیوانِ ریختہ کے مقدمہ میں لکھا ہے کہ ”بندہ در سنِ یک ہزار و یک صد و ہفتاد (۱۱۷۰ھ) در سرہند تولد گردید“[۱۷]

(۳) مثنوی داستاں رنگین میں اپنی عمر کے بارے میں لکھا ہے

ان دنوں میرا چھہتر واں ہے سال
کرلے میری عمر کا اس سے شمار
مصرع آخر میں ہجری کر شمار
”داستانِ رنگیں نام اس کا ہے یار“[۱۸]

آخری مصرع سے ۱۲۴۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔ گویا اس سال رنگین کا چھہترواں سال چل رہا تھا۔ اس حساب سے اگر ۱۱۷۰ھ میں ۷۵ جوڑ دیے جائیں تو ۱۲۴۵ھ بنتے ہیں۔ اس سے بھی ۱۱۷۰ھ تاریخ ولادت کی تصدیق ہوتی ہے۔

(۴) اسی طرح فرس نامۂ رنگین میں ایک شعر ملتا ہے:

کچھ اوپر تھا مرا چالیس سے سن
کہا تھا میں نے اس نسخے کو جس دن

”فرس نامہ“ کا سال تصنیف ۱۲۱۰ھ ہے جو اس شعر میں دیا ہے۔

اگر پوچھے کہ ہجری تھی کے برس
تو کہہ تھی اک ہزار اور دوسو اور دس

اس حساب سے اگر ۱۲۱۰ھ میں سے (۴۰) کم کیے جائیں تو اس سے بھی ۱۱۷۰ھ کی تصدیق ہو جاتی ہے۔

سالِ ولادت کے تعین کے بعد اب رنگین کے سالِ وفات پر آتے ہیں۔ رنگین کا سالِ وفات جو تذکروں میں ملتا ہے، ۱۲۵۱ھ ہے۔ بزم سخن میں لکھا ہے کہ ”ہشتاد سالہ در ۱۲۵۱ھ راہِ عدم پیمود“[۱۹] ۱۲۴۹ھ میں وہ باندہ میں تھے اور نواب باندہ کے ہاں چابک سواروں میں ملازم تھے۔ جس کا ایک ثبوت ”تذکرہ شعرا“ کے ان الفاظ سے بھی ملتا ہے: ”دریں عہد نا قدرداں وآوانِ نا پرساں بہ چابک سواری ملازم نواب باندہ است“[۲۰] یہیں باندہ میں رنگین نے ۱۲۴۹ھ میں اپنی تصانیف کی نقلیں تیار کیں جو انڈیا آفس لائبریری میں محفوظ ہیں اور جن کو ہم نے اس مطالعۂ رنگین میں استعمال کیا ہے۔ ۱۲۴۹۔۱۲۵۰ھ میں وہ باندہ سے دلّی آ گئے۔ ”دیوانِ ریختہ“ کے دیباچے میں رنگین نے لکھا ہے کہ ”از ایام بے ہوشی تا امروز کہ ۱۲۵۰ یک ہزار و دو صد و پنجاہ ہجری است و سن بہ ہشتاد رسیدہ در شاہجہاں آباد اوقات بسر

بردہ"[۲۱] اس سے بھی اس امر کی تصدیق ہوجاتی ہے کہ ۱۲۵۰ھ میں رنگین دلّی میں تھے۔ "حدیقۂ رنگین" (دیوانِ فارسی) میں خود رنگین کا کہا ہوا قطعہ ملتا ہے جس میں انھوں نے نہ صرف اپنا سالِ ولادت بلکہ سالِ وفات بھی دیا ہے اور لکھا ہے کہ:

گفتہ تاریخ ہیچ کس نہ چنیں   تو یقیں دان و نظم کن رنگیں
بہ ہزار و دو صد، یک و پنجاہ   - گردد ت کشتیِ حیات تباہ

"طبقات الشعرائے ہند" میں لکھا ہے کہ "یہ بات نادرات سے ہے کہ جس سال وہ مرا اس سال میں اس نے سب لوگوں سے بیان کیا کہ اس سال میں مروں گا۔ لوگوں نے پوچھا کہ آپ کو کیوں کر معلوم ہوا کہا کہ مدت ہوئے تاریخ میری وفات کی میری زبان پر آپ ہی نکل آئی تھی اور وہ سال یہی ہے اور کہا میرے استاد حاتم کو بھی یہی پیش آیا تھا یعنی اس کو بھی آپ ہی آپ معلوم ہو گیا تھا اور پھر اسی سال میں مر گیا"[۲۲] سخن شعرا میں بھی یہی لکھا ہے کہ "ماہ جمادی الثانی میں ۱۲۵۱ھ میں اسّی برس کی عمر میں انتقال کیا"[۲۳] ان شواہد کی روشنی میں وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ رنگین نے ۱۲۵۱ھ میں شاہجہاں آباد میں وفات پائی۔

(۲)

سعادت یار خاں، رنگین تخلص ۱۱۷۰ھ/ ۱۷۵۷ء میں سرہند میں پیدا ہوئے اور ۱۲۵۱ھ/ ۱۸۳۵ء میں دہلی میں وفات پائی۔ محکم الدولہ اعتقاد جنگ طہماس خاں (م ۱۲۱۷ھ/ ۱۸۰۳ء) کے بیٹے تھے۔ رنگین اپنے والد کے ساتھ بچپن ہی میں دہلی آ گئے اور پھر یہیں کے ہو رہے۔ مجموعۂ تصانیف: "نورتن" کے قطعۂ تاریخ کے ایک شعر میں اپنے اور اپنے والد کے وطن کی طرف اشارہ کیا ہے:

ز سرہند من، والد از روم بود   کنوں شہرِ دہلی ست مارا وطن

رنگین کا بچپن اور جوانی دلّی میں گزرے، باپ نے اپنے بچوں، خاص طور پر پہلے دو بچوں، اللہ یار خاں اور سعادت یار خاں کی تعلیم و تربیت پر بہت توجہ دی۔ طہماس خاں خود بھی شاعر اور صاحبِ تصنیف (طہماس نامہ) تھے۔ اپنے بچوں کو ترکی زبان سکھانے کے لیے ایک "قاعدہ" بھی تالیف کیا تھا۔ "تجربۂ رنگین" میں لکھا ہے کہ "باپ میرا....ہر ہر قسم کی دونوں (اللہ یار خان اور سعادت یار خاں) کی تعلیم کرتا تھا"[۲۴] اور پانچ وقت کی نماز بھی اپنے بیٹوں کے ساتھ پڑھتا تھا"[۲۵] باپ نے صرف زبان اور علوم متداولہ کی تعلیم ہی کی طرف توجہ نہیں دی بلکہ بیٹوں کو فوجی تربیت بھی دی۔ اللہ یار خاں اور سعادت یار خاں دونوں کو جنگ کے وقت لشکر میں ساتھ لے گیا اور شمشیر و بندوق اور سپاہ گری کے ہنروں کی زبانی تعلیم بھی دی[۲۶]

طہماس خاں کی پہلی بیوی سے چار بیٹے تھے۔ اللہ یار خاں، سعادت یار خان، محمد یار خان، خدا یار خاں اور تین بیٹیاں تھیں۔ دوسری بیوی سے دو بیٹے تھے۔ حق وردی خاں اور شہباز بیگ، شہباز بیگ کے علاوہ سب بچوں کا ذکر "طہماس نامہ" میں آیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شہباز خاں "طہماس نامہ" کی تصنیف کے بعد پیدا ہوا۔

پرگنہ باول میں طہماس خاں کی جاگیر تھی۔ "مجلس رنگین" میں لکھا ہے کہ "در پرگنہ باول کہ مع ہشتاد و چار دہ

در جاگیر قبلہ گاہ صاحب بود، وارد بودم''[۲۷]

سعادت یار خاں رنگین سپاہی پیشہ تھے۔ ۱۲۰۲ھ میں رنگین اسمٰعیل خان کی فوج میں شامل ہو کر مرہٹوں کے خلاف ''جنگ پاٹن'' میں شریک ہوئے تھے جس میں نہ صرف ان کے رسالے کو بہت نقصان پہنچا تھا بلکہ اسمٰعیل خاں کو بھی بری طرح شکست ہوئی تھی۔ شکست کے بعد رنگین ملازمت چھوڑ کر بھرت پور آ گئے اور دو برس تک وہاں رہے۔ وہاں سے آب و دانہ اٹھا تو ۱۲۰۵ھ میں شہزادہ سلیمان شکوہ کے ہمراہ لکھنؤ آ گئے اور آٹھ نو سال ان کے ساتھ فراغت و آسودگی سے گزارے۔ ۱۲۱۲ھ میں جب آصف الدولہ کا انتقال ہوا تو وہ لکھنؤ چھوڑ کر مرشد آباد اور وہاں سے ڈھاکا بنگال چلے آئے اور پھر وہاں سے ۱۲۱۵ھ میں گوالیار چلے گئے۔ تجربہ رنگین میں لکھا ہے کہ ''۱۲۱۵ھ میں یہ عاصی گوالیار میں کھنڈو جی مرہٹے کے پاس تھا''۔ اور کھنڈو جی کی طرف سے کروڑ روپے کے ملک صاحب دستخط و مختار مستاجر تھا[۲۸] چھ برس بعد وہاں سے ان کا جی اُچاٹ ہو گیا اور اسے چھوڑ کر گھومتے پھرتے دلی واپس آ گئے۔ ''جنگ نامہ'' انھوں نے باندہ میں لکھا جب وہ نواب ذوالفقار علی کے ملازم تھے۔ اس وقت انھیں گوالیار چھوڑے تقریباً تیس برس ہو چکے تھے اور ان کی عمر ۷۵ سال ہو چکی تھی۔ ''جنگ نامہ'' کے ایک شعر میں اس کا اظہار کیا ہے:

ہوا ہے پچھتر کے یہ سن میں نظم کیا ہے اسے پندرہ دن میں نظم[۲۹]

تجربہ رنگین میں لکھا ہے کہ ''۱۲۴۸ھ میں بندہ بندیل کھنڈ کے باندہ میں نواب..... ذوالفقار علی کے حضور میں حاضر ہے...''[۳۰] ۱۲۴۹۔۱۲۵۰ میں کسی وقت وہ دہلی واپس آ گئے اور یہیں ۱۲۵۱ھ میں اللہ کو پیارے ہو گئے۔

رنگین نے ۱۱۸۵ھ میں، جب وہ پندرہ سال کے تھے، شاعری کا آغاز کیا اور اس وقت کے سب سے بڑے استاد شاہ حاتم کی شاگردی اختیار کی۔ دیوانِ ریختہ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''در ۱۱۸۵ھ... یعنی در سن پانزدہ سالگی بندہ را شوقِ اشعار ہندی غالب آمدہ، طالب ایں فن شدہ بود چنانچہ بخدمت حضرت شاہ حاتم شاہ صاحب حاضر می گردید و بقدر حوصلہ خوشہ ای چید''[۳۱] ''حدیقہ رنگین'' کے آخر میں ''نورتن رنگین'' کی تاریخ لکھتے ہوئے کہا:

ز دل ازسنِ پانزدہ سالگی سوئے شعر شد رغبت طبع من

رنگین نے یہ بھی لکھا ہے کہ انھیں شاعری کا شوق نواب غلام قادر روہیلہ کی صحبت میں ہوا جو خود بھی اردو میں شاعری کرتے اور فرخ تخلص فرماتے تھے۔ رنگین نے یہ بھی بتایا ہے کہ لڑکپن میں وہ ان کے ''دستار بدل'' بھائی بن گئے تھے[۳۲] ''مجالس رنگین'' کی پہلی مجلس میں بھی لکھا ہے کہ ''شاہ حاتم صاحب کہ حاتم تخلص ی فرمودند و در شعرا استادِ بندہ بودند''[۳۳] شاہ حاتم کی وفات کے بعد ان کے ایک شاگرد محمد امان نثار سے مشورۂ سخن کرنے لگے۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ''بعد رحلتِ آں مرحوم (شاہ حاتم) بہ میاں محمد امان نثار کہ شاگردِ رشید شاہ حاتم مغفور است توسّل جستہ''[۳۴] لکھنؤ آ کر رنگین نے اپنا دیوان غلام ہمدانی مصحفی کو دکھایا۔ اس کا ذکر مصحفی نے تذکرہ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں کیا ہے اور لکھا ہے، ''دیوانِ خود را از اول تا آخر بہ نظر مؤلف در آوردہ۔ کلامش بسیار کم اصلاح بر آمدہ''[۳۵] اور ایک قصیدے میں بھی مصحفی نے اس طرف اشارہ کیا ہے:

وہی ہوں میں جسے رنگیں نے اپنا سب دیواں دکھا کے باتمامی کیا ہے رفعِ فتور

اور جب رنگین نے اپنی مثنوی ''مہ جبین و ناز نین'' لکھی تو اسے بھی مصحفی کو پڑھ کر سنایا۔ اس کا ذکر خود رنگین نے اس مثنوی کے اشعار میں کیا ہے:

ہیں میاں مصحفی بڑے استاد　　شعر ہوتے ہیں ان کے سب بے داد
سن چکے جب وہ مثنوی ساری　　نظم اس کی انھیں لگی پیاری

رنگین نے مصحفی سے استفادہ ضرور کیا لیکن باقاعدہ شاگردی اختیار نہیں کی۔ دیوانِ ریختہ کے دیباچے میں اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "اما حضرت صاحب موصوف (شاہ حاتم) در چندے رختِ سفر بر بستند و برحمتِ حق پیوستند۔ چوں ایں حالت رو داد و باز اتفاق اصلاح از کسے نہ افتاد"، اور اعتراف کیا ہے کہ "مگر ایں خوشہ چین در مجالس سخن ورانِ باریک بیں بہر نوع رسیدہ، خود را تراشیدہ بقول حضرت سعدی شیرازی: تمتع زہر گوشہ یافتم + زہر خرمنے خوشہ یافتم"[۳۶] رنگین کھلے دل کے انسان تھے اگر وہ باقاعدہ کسی کی شاگردی اختیار کرتے تو اس کا اظہار و اعتراف بھی ضرور کرتے جیسا کہ حاتم کے سلسلے میں انھوں نے نثر و نظم میں بار بار کیا ہے۔

شیشۂ دل میں مرے معمور ہے حاتم کا فیض　　کیوں سخن میرا نہ چمکے نور ہے حاتم کا فیض

مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے بھی یہی بتایا ہے کہ "جب شاہ موصوف (شاہ حاتم) نے وفات پائی۔ پھر کسی سے اصلاحِ شعر کا اتفاق نہ ہوا اور ہمیشہ اپنے زورِ طبع کے اعتماد پر آپ اپنے سخن میں حک و اصلاح کی۔ یہ بات اس کی تراکیبِ سخن سے ظاہر اور اس کی بندشِ الفاظ سے باہر ہے"[۳۷]

رنگین نے امیرانہ ٹھاٹ باٹ کے ماحول میں پرورش پائی۔ طبقۂ خواص سے تعلق ہونے کے باعث تہذیب و معاشرت کے دروازے ان کے سامنے کھلے تھے۔ باپ کی طرح سپاہ گری ان کا پیشہ تھا۔ بہترین گھوڑ سوار تھے۔ فنِ سپہ گری میں مہارت رکھتے تھے۔ آلاتِ حرب سے پوری طرح واقف تھے۔ "تجربۂ رنگین" نثر میں اسی موضوع پر لکھی گئی ہے۔ "عیب و صوابِ اسپ سے بھی خوب آگاہ"[۳۸] تھے۔ انشا نے بھی یہی لکھا ہے کہ "در شیوۂ آشنا پرستی وصفتِ شجاعت و سواری اسپ و دیگر مراتب عمل سپاہی نعم البدل است"[۳۹] "خوش فکر و خوش مزاج" تھے[۴۰] قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ "جوانے ست رعنا" رند مشرب، صاحب مروت، پاکیزہ مذہب، نہایت خلیق و یار باش، بغایت خوش اختلاط و نیک معاش"[۴۱] نواب اعظم الدولہ سَرْوَرْ نے لکھا ہے کہ رنگین "جوانے عشق مشرب، شخصِ بامروت، درفنِ سپاہ گری بسیار ماہر، یار باش متواضع، بخنانش نمکین و دلچسپ"[۴۲]

رنگین ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے۔ شاعری ان کی زندگی تھی۔ عشق کا جنسی پہلو ان کا رنگِ حیات تھا۔ دنیا و عاقبت کے سلسلے میں ان کا اندازِ نظر یہ تھا کہ جو کچھ ہونا یا ملنا ہے وہ اسی دنیا میں مل جائے۔

حوروں کے عوض مجھے الٰہی　　دنیا میں تو ایک نازنیں دے
کب مجھ کو بہشت کی ہے خواہش　　دیتا ہے جو کچھ، سو لا یہیں دے

اس طرزِ فکر سے ان کا وہ رویہ پیدا ہوا جس سے انھوں نے اپنی زندگی کی تشکیل کی۔ یہی طرزِ فکر ان کی شاعری میں پھول بن کر کھلتا ہے اور کانٹا بن کر چبھتا ہے۔ رنگین کے ہاں جو زندگی سے مزا لینے اور لطف اٹھانے کا رویہ ملتا ہے وہ اسی طرزِ فکر کا اثر ہے۔ "دیوان آمیختہ" میں رنگین مشورہ دیتے ہیں کہ "اول از بے کار ہائے بد توبہ کن و در بندگی حق سبحانہ، مشغول باش......و بعد آں در دنیا بہتر از سہ امر چیزے دیگر نیست: اول خوب خوردن، دویم خوب پوشیدن، سیوم صحبت با نازنینان داشتن"[۴۳] رنگین کا یہی طرزِ فکر سنجیدگی و شائستگی کا روپ دھار کر "دیوانِ ریختہ" میں رنگ بھرتا ہے اور یہی رویہ "دیوانِ انگیختہ" کی صورت میں "ریختی" کے روپ میں سامنے آتا ہے۔ "عجائبِ رنگین" اور "غرائبِ رنگین"، رنگین

کی دو مثنویاں ہیں۔ یہاں بھی وہی دو متضاد دھارے ساتھ ساتھ بہتے ہیں۔ ''عجائب'' میں کسبیوں کی حکایات ہیں اور ''غرائب'' میں تصوف واخلاق سے متعلق حکایات ہیں اور دلچسپ بات یہ ہے کہ دونوں مثنویوں میں اشعار کی تعداد بھی یکساں ہے گویا رنگین بیک وقت دونوں کو یکساں اہمیت دیتے ہیں۔ ریختی وہزل رنگین کی شاعری کا ایک رخ ہے اور دیوان ریختہ، ان کی مثنویاں خصوصاً مثنوی ''دلپذیر'' اور ان کی نثری تصانیف: مجالسِ رنگین اور اخبارِ رنگین وغیرہ ان کے تخلیقی اور فکری عمل کا دوسرا رخ ہے اور یہی وہ رخ ہے جو ادب کے نقاد و مورخ کو دعوتِ نظارہ دیتا ہے۔

رنگین قادرالکلام اور پُرگو شاعر تھے۔ انھیں فنِ شعر پر پورا عبور حاصل اور اپنی مشاقی پر بڑا ناز تھا۔ ''امتحان رنگین'' میں لکھا ہے کہ اصناف سخن کی تعداد (۲۷) ہے اور سب کے طرز بھی جدا جدا ہیں۔ کوئی شاعر ایسا نہیں ہے جس نے ستائیس کی ستائیس اصناف کو مختلف طرزوں کے ساتھ استعمال کیا ہو۔ رنگین نے بتایا ہے کہ انھوں نے کسی مثنوی میں اہلی شیرازی کے طرز میں تجنیس قافیہ کا اہتمام کیا ہے۔ کسی مثنوی میں میر حسن کی طرز میں ''سحرالبیان'' کا جواب لکھا ہے۔ کسی مثنوی میں مولانا روم کے انداز میں حکایات کے ذریعے روحِ تصوف کو اجاگر کیا ہے۔ کہیں عشق کو موضوع بنا کر عشقیہ مثنوی کا انداز اختیار کیا ہے، کہیں مولانا جامی کے طرز کو اپنایا ہے اور کامیابی سے نبھایا ہے۔ اس طرح رنگین نے ان تمام طرزوں اور اسالیب کو برت کر دکھایا ہے جن میں فارسی و اردو میں بلند پایہ مثنویاں لکھی گئی تھیں۔ اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ انھیں فنِ شاعری اور اسلوبِ شاعری پر کتنی قدرت حاصل تھی اور اسی لیے وہ افتخار کے ساتھ خود کو شاعری کا علامہ سمجھتے تھے۔

رنگین جب فیض آباد میں تھے تو کسی نے ایک محفل میں جس میں نواب آغا تقی خاں، نواب مرزا جو، میر خلیق اور مرزا سبقت وغیرہ موجود تھے، یہ سوال اٹھایا کہ فی زمانہ سب سے بڑا شاعر کون ہے؟ جتنے منھ اتنی باتیں۔ مختلف لوگوں نے مختلف شاعروں کا نام لیا لیکن کسی نے رنگین کا نام نہیں لیا۔ اس پر انھیں جوش آ گیا اور کہنے لگے شاعروں کی چار قسمیں ہوتی ہیں۔ ایک ''شاعر''، دوسرا ''استاد''، تیسرا ''ملک الشعرا'' اور چوتھا ''علامہ''۔ شاعر وہ ہے جو موزوں طبع ہو اور شعر کہتا ہو۔ استاد وہ ہے جو خود صاحب طرز ہو۔ ملک الشعرا وہ ہے جو مختلف طرزوں پر حاوی ہو اور علامہ وہ ہے جو خود کوئی طرز ایجاد کرے اور واضح کیا کہ وہ ''علامہ'' ہیں اور اس لیے بھی کہ انھوں نے نہ صرف (۲۷) اصناف سخن میں کثیر تعداد میں شعر کہے ہیں بلکہ سترہ (۱۷) زبانوں میں بھی شعر کہے ہیں جو کسی دوسرے شاعر نے نہیں کہے۔ مولانا جامی نے سات بحروں میں مثنویاں لکھی ہیں۔ رنگین نے مثنوی میں گیارہ بحریں استعمال کی ہیں۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ان کا یہ دعویٰ اپنی جگہ صحیح ہے لیکن یہ عمل ان کی شاعری کے لیے نقصان دہ ہوا کہ وہ کسی ایک طرز میں دوسروں سے الگ، ممتاز ومنفرد راستہ نہ بنا سکے۔ مختلف بحروں میں شعر کہنا، ساری اصناف سخن کو استعمال کرنا، متعدد زبانوں میں شعر کہنا ایک قابلِ قدر استادانہ بات ہے لیکن بڑا شاعر وہ ہے جو کسی صنف میں، اس صنف کی روایت کو جذب کر کے، اپنا رنگِ سخن پیدا کرے جو منفرد بھی ہو اور جو اس زبان کی شاعری کو ایک ایسا نیا رنگ بھی دے۔ جو سب سابق وموجود رنگوں سے جدا ہو۔ رنگین ''علامہ'' ہونے کا یقیناً دعویٰ کر سکتے ہیں، اپنی مشاقی، قادرالکلامی وزود گوئی پر فخر کر سکتے ہیں لیکن میر، ....ا، درد، یا میر حسن کی طرح انفرادیت کا دعویٰ نہیں کر سکتے۔

رنگین کو شعر کی بڑی پرکھ تھی۔ موزوں لفظوں کو استعمال کرنے کا سلیقہ بھی تھا۔ خیال یا احساس کی مناسبت سے صحیح لفظ تلاش کرنے اور برتنے کا شعور بھی تھا۔ وہ کھلے دل کے صاف گو انسان تھے۔ اس لیے محفل میں کھلے بندوں

اپنے خیالات کا اظہار بھی کر دیتے تھے۔ تکیہ شاہ تسلیم میں ان کے استاد شاہ حاتم نے محمد امان نثار، اکبر علی اکبر، لالہ مکند رائے فارغ، غلام علی شاہ غلامی، مرزا عظیم بیگ عظیم کی موجودگی میں کہا کہ رات خواب، میں نے ایک شعر کہا تھا جو یاد رہ گیا:

سر کو پٹکا ہے کبھو سینہ کبھو کوٹا ہے
رات ہم ہجر کی دولت سے مزا لوٹا ہے

رنگین نے لکھا ہے کہ ”چونکہ عالم جوانی تھا۔ مزاج میں چالاکی بہت اور شعور کم تھا۔ بے تکلف گستاخانہ عرض کیا کہ اگر مصرع ثانی اس طرح ارشاد فرمایا جائے تو بہتر ہے

سر کو پٹکا ہے کبھو سینہ کبھو کوٹا ہے
ہم نے شب ہجر کی دولت سے مزا لوٹا ہے

یہ سن کر استاد نے ہاتھ پکڑ کر اپنے سر اور سینے پر رکھا اور فرمایا کہ انشاءاللہ تعالیٰ چندے مشق کے بعد، یہ بہت ترقی کرے گا اور کہا کہ وہ اپنے دیوان میں اس شعر کو اسی طرح درج کریں گے [۴۴] مرزا اسجان قلی بیگ نے کہا کہ شاہ نصیر اردو میں دقیق، مشکل و تہ دار شعر کہتے ہیں۔ رنگین نے کہا کہ اس کام میں بیدلِ یگانہ روزگار ہیں۔ مرزا اسجان قلی بیگ نے کہا کہ میں ان کا ایک مطلع پڑھتا ہوں اگر اس میں کوئی قباحت ہو تو بتایئے۔ رنگین نے کہا کہ وہ میرے مشفق ہیں اور ان کی مشق بھی ایسی ہے کہ کلام میں کہیں انگلی رکھنے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ ان سے میرے بہت مراسم ہیں۔ کہیں کوئی ایسی بات نہ ہو جائے جو ناگوار گزرے، مرزا اسجان بیگ نے اصرار کیا تو رنگین خاموش ہو گئے۔ انھوں نے مطلع پڑھا:

چرائی چادر مہتاب شب مے کش نے جیحوں پر
کٹورا صبح دوڑانے لگا خورشید گردوں پر

شعر سنا تو رنگین بولے کہ یہ مطلع مطلع آفتاب سے بہتر ہے لیکن مجھے ذرا سا تامل یہ ہے کہ چادر مہتاب مے کش نے کس صورت سے جیحوں پر چرائی۔ اگر مے کش کی جگہ لفظ 'ابر' ہوتا یعنی بادل، تو خوب ہوتا۔ کسی نے یہ بات شاہ نصیر تک پہنچائی۔ کچھ دن ناراض رہے لیکن بعد میں لفظ ”بادل“ کو پسند کیا اور اپنے دیوان میں اسی طرح درج کر دیا[۴۵]

رنگین میں بدیہہ گوئی بھی کمال درجے کی تھی۔ رنگین کے شاگرد میر سید محمد غمگین کے بیٹے کی شادی میں خود غمگین نے میاں جرأت کا یہ شعر پڑھا:

گھر جو یاد آیا کسی کا اپنے گھر میں آن کر
چپکے چپکے روتے ہیں منھ پر دوپٹہ تان کر

غمگین نے اپنے استاد رنگین سے اس کے بدیہہ جواب کی فرمائش کی۔ رنگین نے فی الفور مطلع و حسن مطلع پڑھا اور بعد میں غزل کو پورا کر دیا[۴۶]

رنگین یار باش، خوش اختلاط اور متواضع انسان تھے۔ ان کے دوستوں کا حلقہ بہت وسیع تھا اور زندگی بھر کسی سے معرکہ یا مناقشہ نہیں ہوا۔ انشاؔ سے بھی ان کے گہرے مراسم تھے۔ نواب الٰہی بخش معروف سے بھی محبت و دوستی کا گہرا رشتہ تھا۔ معروفؔ شاہ نصیر کے شاگرد تھے۔ رنگین نے اپنی تصانیف میں کئی جگہ ان کا ذکر کیا ہے۔ ”امتحان رنگین“ میں ایک قطعہ بھی معروفؔ کے طرز میں لکھا ہے۔ ”اخبار رنگین“ کی ایک روایت میں بھی معروف کا ذکر آیا ہے ”مخمس رنگین“ میں بھی معروف کے نام ایک منظوم خط لکھا ہے جس میں فرنگی عورت کی وعدہ خلافی کا حال بیان کیا ہے۔ گویا رنگین و معروف کے درمیان ہر طرح تعلقات تھے۔ پھر یہ دوستی رنجش میں بدل گئی۔ یہ رنجش کیوں اور کیسے ہوئی[۴۷] اس کا تو پتا نہیں چلتا لیکن رنگین کی ایک سو ایک ہجویہ رباعیات (سبحۂ رنگین) سے معلوم ہوتا ہے کہ انھیں معروفؔ سے یہ شکایت تھی کہ اس ”بدی“ کا آغاز معروفؔ نے کیا ہے:

معروف ترے بول سہوں میں کس طرح　　رنگیں ہوں زباں بند رکھوں میں کس طرح
جب تیری طرف سے ہو بدی کا آغاز　　پھر ایک کی سو سو نہ کہوں میں کس طرح

ایک اور رباعی سے پتا چلتا ہے کہ معروف ناؔمی کے نام سے ان کے خلاف زہر افشانی کر رہے تھے:

معروف اگر میرے مقابل اڑتا　　تو زیورِ نظم میں بھی کچھ نہ کچھ گھڑتا
روکش مرے ہو سکے وہ رنگیں کیا دخل　　پردے میں وہ نامی کے ہے مجھ سے لڑتا

ناؔمی نواب حسام الدین حیدر کا تخلص تھا اور ناؔمی معروف کے گہرے دوست تھے۔ معروف نے ''تسبیح زمرد'' (۱۲۳۶ھ) کے عنوان سے (۱۰۱) مطلعے اس اہتمام سے کہے تھے کہ ہر مطلع میں کسی نہ کسی سبزی، کا ذکر ضرور آئے۔ بھورے خاں آشفتہ کا بھی معروف کے ہاں آنا جانا تھا معلوم ہوتا ہے کہ وہ معروف سے کسی بات پر ناراض ہو گئے اور انھوں نے رنگین و معروف کے درمیان ایسی غلط فہمی پیدا کر دی کہ وہ بھڑک اٹھے اور انگے ایک سو ایک مطلعوں کے جواب میں (۱۰۱) ہجویہ رعبایاں کہیں اور ''سبحۂ رنگین'' نام رکھا۔ آشفتہ نے بھی ناؔمی اور معروف دونوں کے خلاف ہجویں لکھیں۔ قیاس کہتا ہے کہ یہ گل آشفتہ نے کھلایا تھا۔

(۳)

رنگین (متوفی ۱۲۵۱ھ/ ۱۸۳۵ء) نے ۱۲۴۹ھ میں قیام، باندہ کے دوران، خود اپنے قلم سے اپنی تصانیف کی نقلیں تیار کی تھیں۔ دیوانِ ریختہ (قلمی) کے دیباچے میں ان کی تعداد (۳۲) بتائی ہے جو لفظ ''لب'' کے عدد سے نکلتی ہے۔ رنگین نے لکھا ہے کہ:

''سی و دو تصنیف کل از بندہ است۔ چنانچہ بندہ قطعہ درایں مقدمہ نوشتہ۔ قطعہ:

کہا اک شخص نے رنگیں سے آکر　　تری تصنیف کے نسخے ہیں کتنے
اشارہ لب کی جانب کر کے اوس نے　　کہا اوس سے عدد ''لب'' کے ہیں جتنے

[۴۸]

گویا ۱۲۴۹ھ میں تصانیف رنگین کی تعداد ۳۲ تھی۔ اب تک، سوائے چند کے، یہ تصانیف شائع نہیں ہوئیں۔ رنگین کی فہرستِ تصانیف مرتب کرنا قدرے دشوار کام اس لیے ہے کہ وہ اپنی قوتِ ایجاد و اختراع سے نئے نئے کام کرتے رہتے ہیں مثلاً جب رنگین کے چار دیوان تیار ہو گئے تو ان کا مجموعی نام ''چہار عنصر رنگیں'' رکھ دیا۔ جب پانچواں دیوان حدیقۂ رنگیں (فارسی) تیار ہوا تو ان پانچوں کا نیا نام ''خمسۂ رنگیں'' رکھ دیا۔ جب تین تصانیف اور تیار ہوئیں اور کل تعداد آٹھ ہو گئی تو اس مجموعے کا نام ''ہشت بہشتِ رنگیں'' رکھ دیا۔ کچھ عرصے بعد جب ایک اور کتاب تیار ہوئی تو نو کے اس مجموعے کا نام ''نورتن رنگین'' رکھ دیا۔ پھر ان تصانیف کے سنین اور ''نورتن رنگین'' میں شامل تصانیف میں ردوبدل کر کے مزید الجھن پیدا کر دی، جس کا اندازہ ذیل کے جدول سے کیا جاسکتا ہے:

دیباچہ دیوان ریختہ مکتوبہ دہلی ۱۲۲۱ھ (بہ حوالہ حسن آرزو)	دیباچہ دیوان ریختہ مکتوبہ باندہ ۱۲۴۹ھ	دیباچہ دیوانِ بیختہ، باندہ ۱۲۴۹ھ
۱۔ دیوانِ ریختہ ۱۲۰۸ھ	۱۔ دیوانِ ریختہ ۱۲۱۵ھ	۱۔ دیوانِ ریختہ سال نہیں دیا
۲۔ دیوانِ بیختہ ۱۲۱۲ھ	۲۔ دیوانِ بیختہ آغاز ۱۲۱۶ھ، تکمیل ۱۲۲۰ھ	۲۔ دیوانِ بیختہ آغاز ۱۲۱۵ھ، تکمیل ۱۲۲۰ھ
۳۔ دیوان آمیختہ ۱۲۱۲ھ	۳۔ دیوان آمیختہ، سال نہیں دیا،	۳۔ دیوان آمیختہ سال نہیں دیا
۴۔ دیوانِ انگیختہ ۱۲۱۲ھ	۴۔ دیوانِ انگیختہ، سال نہیں دیا	۴۔ دیوانِ انگیختہ سال نہیں دیا
۵۔ مثنوی دلپذیر ۱۲۱۳ھ	۵۔ حدیقۂ رنگین (فارسی) آغاز ۱۲۳۰ھ	۵۔ دیوان حدیقۂ رنگین (فارسی) ۱۲۳۵ھ
۶۔ ایجادِ رنگین ۱۲۱۵ھ	۶۔ مجموعۂ رنگین، آغاز ۱۲۳۵ھ، ترتیب یافت، ۱۲۳۸ھ	۶۔ مجموعۂ رنگیں ۱۲۳۵ھ
۷۔ مجالس رنگیں ۱۲۱۵ھ	۷۔ مجالسِ رنگین ۱۲۳۵ھ	۷۔ مجالس رنگین ۱۲۳۵ھ
۸۔ رنگین نامہ ۱۲۱۵ھ	۸۔ اخبارِ رنگین، ۱۲۳۵ھ	۸۔ اخبارِ رنگین ۱۲۳۵ھ
۹۔ فرس نامہ رنگین ۱۲۲۱ھ	۹۔ رنگین نامہ در جواب محمود نامہ ۱۲۳۸ھ	۹۔ امتحان رنگین ۱۲۳۶ھ

یہ تبدیلیاں، جو خود مصنف نے اپنے قلم سے کی ہیں۔ ان کے صحیح یا غلط ہونے پر لمبی بحث کی ضرورت ہوگی۔ یہاں ہم ایک مثال سے اپنی بات واضح کرتے ہیں۔ رنگین نے ”دیوان ریختہ“ مکتوبہ شاہجہاں آباد ۱۲۲۱ھ میں سال تکمیل ۱۲۰۸ھ دیا ہے اور ”دیوانِ ریختہ“ مکتوبہ باندہ ۱۲۴۹ھ میں سال تکمیل ۱۲۱۵ھ دیا ہے۔ اب یہ دیکھنے کے لیے کہ ان دونوں میں کون سا سال صحیح ہے، ہم معاصر شہادتوں کو تلاش کرتے ہیں تو ہماری نظر مصحفی کے تذکرے ”تذکرۂ ہندی“ پر جاتی ہے جہاں رنگین کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”دیوانِ خود از اول تا آخر بہ نظر مؤلف در آوردہ“ [۴۹] تذکرۂ ہندی کا سال تکمیل ۱۲۰۹ھ ہے۔ اس سے معلوم ہوا کہ نسخۂ شاہجہاں آباد مکتوبہ ۱۲۲۱ھ میں رنگین نے ”دیوانِ ریختہ“ کی تکمیل کا جو سال (۱۲۰۸ھ) دیا ہے وہ درست ہے اور ۱۲۱۵ھ صریحاً نادرست ہے۔ اب ہم یہاں ان تصانیفِ رنگین کی فہرست مرتب کرتے ہیں جس کی طرف رنگین نے اپنے ”قطعہ“ میں اشارہ کیا ہے۔

(۱) ”دیوانِ ریختہ“: (اردو دیوان) جس میں دیباچہ کے بعد قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، سلام اور غزلیں (تقریباً ۲۶۰) شامل ہیں اور آخر میں رباعیات، فردیات، قطعات، ترجیع بند، واسوخت، مسدس، مخمس شامل ہیں۔

(۲) ”دیوانِ بیختہ“ (اردو دیوان) سارا دیوان غزل در غزل کے التزام کے ساتھ ترتیب دیا گیا ہے۔

(۳) دیوانِ آمیختہ اردو دیوان ہزل جو میر افضل خاں نیاز کے ہمراہ لکھنؤ سے مرشد آباد کلکتہ جاتے ہوئے کہا گیا۔

(۴) دیوانِ انگیختہ یہ دیوانِ ریختی ہے جو ”بزبانِ زناں“ کہا گیا ہے اور جو رنگین کی ایجاد ہے۔ دیباچہ میں خانگیوں کے محاورات اور مشکل الفاظ بھی بصورت فرہنگ شامل ہیں۔

(۵) حدیقۂ رنگین: یہ رنگین کا فارسی دیوان ہے۔

(۶) مجموعۂ رنگین: اس مجموعے میں مختصر حکایاتِ منظوم شامل ہیں اور اس میں قصیدہ، وہ ہفت زبان در توصیفِ ٹیپو شاہ بادشاہ چیناپٹن و مندراج پسر حیدر نایک بھی شامل ہے۔ بہت سے قطعات تاریخ اور پہیلیاں بھی شامل ہیں۔

(۷) مجالسِ رنگین: اپنی ملاقاتوں اور صحبتوں کے حوالے سے دلچسپ واقعات فارسی نثر میں لکھے ہیں، تاریخی نقطۂ نظر سے یہ تصنیف خاص اہمیت رکھتی ہے۔

(۸) اخبارِ رنگین چشم دید واقعات اور خبروں کے بیان سے مفید اخلاقی باتیں اردو نثر میں لکھی گئی ہیں۔ یہ بھی ایک دلچسپ و اہم تصنیف ہے۔

(۹) رنگین نامہ: در جواب محمود نامہ۔ مختصر سا دیوان اردو ہے جس میں یہ التزام کیا گیا ہے کہ الف سے ی تک جس حرف سے شعر شروع ہو اسی حرف پر ختم بھی ہو یہ مربع رنگین کا حصہ ہے۔

''مثنوی شش جہت'' میں چھ مثنویاں شامل ہیں جو یہاں دس تا پندرہ پر درج کی جارہی ہیں۔ دس تا بارہ پر جو مثنویاں درج ہیں ان کا ایک نام ''مثلث رنگین'' بھی ہے۔

(۱۰) شہر آشوب رنگیں: آغاز کے بعد بارہ مختلف پیشوں کا ذکر کیا گیا ہے۔

(۱۱) داستانِ رنگین: اس میں مثنوی سوداگر گجرات آغا عزیز کی کہانی کو موضوعِ سخن بنایا ہے جو ۱۲۴۵ھ میں باندہ میں لکھی گئی۔

(۱۲) حکایتِ رنگیں: مختصر و دلچسپ حکایات منظوم کی گئی ہیں۔

(۱۳) عجائبِ رنگیں: کسبیوں کی حکایت منظوم کی گئی ہیں جو دلچسپ اور ظریفانہ و ہزلیہ ہیں۔

(۱۴) غرائبِ رنگیں: نکاتِ تصوف اس کا موضوع ہے جسے مختصر حکایات میں بیان اور نظم کیا گیا ہے۔

(۱۵) ایجادِ رنگیں: منظوم مختصر حکایات کا مجموعہ ہے جن سے اخلاق و نصیحت کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ یہ مثنوی اپنے فرزند اختر یار خاں کے لیے لکھی گئی تھی اور اسے انشا اللہ خاں انشا کو بھی بھیجا گیا تھا۔

اے مرے فرزند اختر یار خاں
دس نصیحت تجھ کو کرتا ہوں عیاں

''مخمس رنگین'' جس کا ایک نام ''پنجۂ رنگیں'' بھی ہے، پانچ مثنویوں پر مشتمل ہے جو یہاں سولہ تا بیس پر درج کی جارہی ہیں:

(۱۶) منظوم خط بنام خدایار خاں

(۱۷) عباد اللہ مرزا پسر تاجرِ اصفہان و دخترِ سوداگر بنارس کا قصہ بیان کیا گیا ہے

(۱۸) ہجو جھگڑو طوائف

(۱۹) منظوم خط بنام الٰہی بخش خاں معروف

(۲۰) منظوم داستان جس میں میواتن کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔

''خمسۂ رنگین'' پانچ مثنویوں پر مشتمل ہے جو یہاں اکیس تا پچیس پر درج کی جارہی ہیں۔

(۲۱) جنگ نامۂ رنگین: جنگ پٹن ۱۲۰۲ھ کا آنکھوں دیکھا حال نظم میں بیان کیا ہے۔ اس جنگ میں رنگین نواب اسمٰعیل خاں کے ساتھ شریکِ جنگ تھے اور مرہٹوں کے ہاتھوں شکستِ فاش کا منھ دیکھنا پڑا تھا۔

(۲۲) حکایتِ رنگین: اس مثنوی میں بدھو گل فروش اور وزیرن کنجڑن کی داستان بیان کی ہے۔

(۲۳) نصابِ ترکی (۱۲۳۵ھ): منظوم لغت۔ حروف تہجی بھی بتائے ہیں اور الفاظ کے معنی بھی اور یہ بھی بتایا ہے کہ ث، ح، ز، ص، ض، ط، ظ، ع، ف وہ نو حروف تہجی ہیں جو ترکی میں نہیں آتے۔

(۲۴) نسخہ بہ طرز حضرت مولوی روم در فارسی نظم۔

(۲۵) حکایتِ رنگین: یہ حکایات "شش جہت" کی حکایات سے مختلف و الگ ہیں۔

"سبع سیارۂ رنگین" مثنویوں، رباعیات اور اردو نثر وغیرہ پر مشتمل ہے، جو یہاں ۲۶ تا ۳۲ پر درج کی جا رہی ہیں۔

(۲۶) تصنیفِ رنگین: (مثنوی) شاہ ولی اللہ کے رسالے کو زبانِ ریختہ میں نظم کیا ہے جس میں بے ہودہ رسوم کو ترک کرنے کی تلقین کی گئی ہے۔ دو سو ساٹھ اشعار پر مشتمل اس مثنوی کو دس دن میں لکھ کر ۱۲۳۹ھ مکمل کیا۔

(۲۷) گل دستۂ رنگین: (مثنوی) ہر شعر میں صنعتِ تجنیس کا التزام کیا گیا ہے۔ موضوع اس کا مذہبی ہے۔

(۲۸) سبحۂ رنگین: (رباعیات) ایک سو ایک رباعیات جو نواب الٰہی بخش خاں معروف کی ہجو میں لکھی گئی ہیں۔

(۲۹) امتحانِ رنگین: اس کا تاریخی نام "امتحانِ سعادت یار" (۱۲۳۶ھ) ہے۔ اسی میں اپنی اولیات بھی گنوائی ہیں اور اردو شاعری کی تاریخ میں اپنا درجہ بھی متعین کیا ہے۔

(۳۰) داستانِ رنگین: اردو کہاوتوں کو اس طرح نظم کیا ہے کہ کہاوت کا مطلب واضح ہو جاتا ہے۔

(۳۱) تجربۂ رنگین: اردو نثر میں سات ہتھیاروں سپر، تلوار، چھری، نیزہ، برچھی، کمان، بندوق کے استعمال کے بارے میں بتایا ہے۔

(۳۲) کلامِ رنگین: گیارہ حکایت پر مشتمل مثنوی ہے جس میں ہر حکایت کی بحر الگ ہے۔ یہ بھی رنگین کی اولیت ہے۔ ان سے پہلے اردو میں کسی نے گیارہ بحروں میں مثنوی نہیں لکھی۔

(۳۳) "مثنوی دلپذیر" (۱۲۱۳ھ) یہ مثنوی، جو سحرالبیان کے جواب میں لکھی گئی ہے، پہلے "نورتن رنگین" میں شامل تھی لیکن پھر نسخہ باندہ مکتوبہ ۱۲۴۹ھ سے نکال دی گئی۔ "دیوانِ بیختہ" کے دیباچہ میں بھی اس کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ یہ مثنوی رنگین کا شاہکار ہے جس میں شہزادہ مہ جبین اور نازنین، رانی سرینگر کی داستانِ عشق بیان کی گئی ہے۔

(۳۴) فرس نامۂ رنگین (مثنوی): یہ بھی مجموعۂ نورتن میں شامل تھی لیکن بعد میں "مثنوی دلپذیر" کی طرح رنگین نے اسے بھی وہاں سے نکال دیا۔ اس میں گھوڑے کے عیوب و صواب، بیماری اور علاج کو بیان کیا گیا ہے۔ اس موضوع پر یہ ایک مستند تصنیف سمجھی جاتی ہے اور متعدد بار شائع ہوئی ہے۔ انگریزی میں بھی اس کا ترجمہ ہوا ہے۔

(۳۵) قوت الایمان: پیدائش سے وفات تک شرعی احکام نظم میں بیان کیے گئے ہیں۔ ع کہہ تو یہ تاریخ "غرائب ہے یہ" سے ۱۲۳۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔

(۳۶) قصیدہ غوثیہ: قصیدۂ غوثیہ کا اردو نظم میں ترجمہ ۱۲۵۰ھ میں کیا۔

(۳۷) قصیدہ بانت سعاد: کعب ابن زہیر کے عربی قصیدہ کا اردو نظم میں ترجمہ جس میں عربی کے ایک مصرع کو اردو کے ایک شعر میں ترجمہ کیا ہے۔

اردو میں رنگین کے چار دیوان ہیں۔ ایک دیوانِ ریختہ، دوسرا دیوانِ بیختہ، تیسرا دیوانِ آمیختہ، اور چوتھا دیوانِ انگیختہ۔ "دیوانِ ریختہ" (۱۲۰۸ھ) اس دور کے رنگ شاعری کا نمونہ ہے۔ "دیوانِ بیختہ" (۱۲۱۲ھ) بھی دیوان

ریختہ کی طرح ہے لیکن فرق یہ ہے کہ یہ دیوان غزل در غزل کے التزام کے ساتھ مرتب کیا گیا ہے۔ "دیوان آمیختہ" (۱۲۱۲ھ) ہزل کا دیوان ہے اور منظوم کوک شاستر ہے۔ ایسا دیوان اردو میں اس سے پہلے کبھی مرتب نہیں ہوا۔ یہ بھی رنگین کی اولیت ہے۔ لسانی اعتبار سے بھی اس دیوان کی اہمیت ہے۔ "دیوانِ انگیختہ" (۱۲۱۲ھ) رنگین کا چوتھا دیوان ہے اور یہی وہ دیوانِ ریختی ہے جس کے وہ موجد ہیں اور جوان کی اولیت ہے۔

جب رنگین نے ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ء میں شاعری کا آغاز کیا تو اس وقت تہذیبی فضا میں میر، درد، سودا، اور سوز کی آوازیں گونج رہی تھیں اور ساتھ ہی جعفر علی حسرت، جرأت، انشا اور مصحفی کے رنگ بھی فضا میں بکھرے ہوئے تھے۔ مغلیہ تہذیب اپنی توانائی کھو کر اندر سے ٹوٹ چکی تھی اور چاروں طرف افراتفری اور انتشار کا عالم تھا۔ لکھنؤ آباد ہو چکا تھا اور انگریزوں کے قدم برصغیر میں جم چکے تھے۔ ادھر وہ شعرا، جن کا طوطی اودھ کی تہذیب میں بول رہا تھا، وہ شعرا تھے جو دلّی سے آ کر یہاں آباد ہو گئے تھے اور دہلی کی اردو شاعری کی روایت میں اودھ کے پسندیدہ گل بوٹے ٹانک رہے تھے۔ اس وقت اس تہذیب کے پاس کرنے کے لیے کچھ نہیں تھا۔ انگریز چوکیدار اور محافظ بندوق لیے محل کے صدر دروازے پر کھڑا پہرہ دے رہا تھا۔ معاشی فراغت نے اس تہذیب میں جو نچلا پن، شوخی، ٹھٹول پیدا کر دیا تھا۔ اس وقت یہ ایسی تہذیب تھی جو حقائق سے آنکھیں چرا کر انھیں بھلانے یا بھول جانے کی کوشش میں مبتلا تھی۔ اس نے ہتھیار کھول دیے تھے اور طبلے کی تھاپ کو مرکزی اہمیت دے دی تھی۔ دربار زندگی کے گہرے سنجیدہ مسائل کے بجائے لطیفہ بازی اور ٹھٹول و تمسخر میں لگ گئے تھے۔ عشق و عاشقی کے معنی جنسی ملاپ کے ہو گئے تھے۔ میرؔ اور دردؔ کا تصورِ عشق فضا میں تحلیل ہو گیا تھا۔ اس دور میں اردو شاعری نے اپنا رنگ اسی رنگ سے اخذ کیا۔ اسی کے ساتھ "معاملہ بندی" سب سے مقبول رنگِ سخن بن کر ابھری۔ میرؔ نے اسی رنگِ سخن کو "چوما چاٹی کی شاعری" کہا تھا۔ جرأت اسی رنگ کے ممتاز و مقبول شاعر تھے۔ سعادت یار خاں رنگین نے بھی اسی مقبولِ عام رنگِ سخن کو اپنایا۔ ان کی غزلوں میں اس دور کے وہ رنگ بھی نظر آتے ہیں جو جرأت انشاؔ اور مصحفی کے ہاں ملتے ہیں اور وہ آوازیں بھی جن کا تعلق میر، درد اور سودا کی آوازوں سے تھا اور جن میں دلِ دردمند کی لے بھی شامل تھی۔ جرأت و انشا کے ہاں معاشرہ کا ظاہری روپ تھا یعنی وہ چیزیں اور وہ معاملات جو سب کو نظر آتے ہیں۔ انھوں نے طرح طرح سے "ظاہر" کو بیان کر کے سب کے دل موہ لیے۔ دلّی سے آنے والے شعرا نے اسی کو اپنا کر، اپنی اختراعی قوت سے، اسے نیا روپ دیا۔ اگلے دور میں پیدا ہونے اور پلنے بڑھنے والی اُس روایت کی بنیاد بھی اسی پر قائم ہوئی جس کے آتش و ناسخ ممتاز نمائندے ٹھہرے۔

اس دور کے مختلف نمائندہ شاعروں کی آوازوں کو سنیے تو معلوم ہوگا کہ میر کی آواز "درون" کی آواز ہے۔ جرأت کی آواز "برون" کی آواز ہے۔ میر تجربے سے گزرتے ہیں تو شعر کہتے ہیں۔ جرأت مشاہدہ کرتے ہیں تو اسے شعر میں بیان کر دیتے ہیں۔ میرؔ کی شاعری سے زندگی تبدیل ہوتی ہے۔ جرأت کی شاعری زندگی کو اس طرح دکھاتی ہے جیسی وہ ہے۔ رنگین بھی، اپنے مزاج کی مناسبت سے، اسی رنگِ سخن کے شاعر ہیں۔ ان کے ہاں بھی کھل کھیلنے، زندگی کی رنگینی کو بیان کرنے، سرمستی کے ساتھ پیٹ میں گدگدی کرنے، جوبن دیکھنے اور پھر سب کو دکھانے، عشق "بازی" کے لطف سے سب کو لطف اندوز کرنے کے ساتھ شوخی، بذلہ سنجی اور شگفتہ بیانی ملتی ہے۔ رنگین کی "معاملہ بندی" کا خمیر اسی اندازِ فکر سے اٹھتا ہے۔ جرأت کے ہاں معاملہ بندی لمسی ہے۔ رنگین کے ہاں بصری ہے۔ جرأت کے ہاں لمس میں تخیل شامل ہو کر اسے "تصور" میں بدل دیتا ہے۔ رنگین کے ہاں "تخیل"، "تصور" بننے کے بجائے واقعیاتی رہتا ہے۔ جرأت

کے ہاں لمس میں تخیل شامل ہو کر معاملہ بندی کے لطف کو دو بالا کر دیتا ہے، اسی لیے جرأت کی معاملہ بندی رنگین سے بڑھی ہوئی ہے۔

جرأت اور رنگین کے ہاں "عشق" کا ذکر بار بار آتا ہے لیکن ان کے ہاں عشق میں ناکامی کی وہ نوعیت نہیں ہے جو میرؔ کے ہاں ملتی ہے۔ رنگین کے ہاں عشق "جسم" سے ہے اور جسم نہ ملے تو وہ ناکامی ہے۔ میر کی ناکامی کے سرے زندگی اور کائنات سے جا ملتے ہیں۔ رنگین کی ناکامی ایک عام سی ناکامی ہے جس کا تعلق زندگی کے بڑے مسائل سے پیدا نہیں ہوتا۔ رنگین کی غزل ان کے محبوب کے اطراف گھومتی ہے۔ اور یہ محبوب ایک طوائف ہے جس کا در سب کے لیے کھلا ہے اور جسے مجرے کے لیے گھر بھی بلوایا جا سکتا ہے۔ رنگین نے "دیوانِ آمیختہ" (دیوانِ ہزلیات) میں (۱۴۰) طوائفوں کے نام لے کر ان پر غزلیں کہی ہیں۔ زندگی کا یہی طور رنگین کی غزل کا طور ہے مثلاً "دیوان ریختہ" کی یہ غزل دیکھیے

نہ تو بت کدے ہی کی چاہ ہے، نہ تو کعبے پر ہی نگاہ ہے
یہ جو شخص نام سیاہ ہے، اسے اپنے دل ہی سے راہ ہے
نہ تو کچھ کلیجے میں درد ہے، نہ کچھ اپنا رنگ ہی زرد ہے
مگر آہ لب پہ جو سرد ہے، تو یہ ایک ڈھب کی کراہ ہے
نہ تو معتقد ہوں میں ذات کا، نہ ہے دھیاں مجھ کو صفات کا
میں تو قائل اپنی ہوں، بات کا کہ ہمیشہ جس کا نباہ ہے
نہ تو ربط مجھ کو ہے عام سے، نہ غرض ہے کچھ مجھے نام سے
مجھے کام اپنے ہی کام سے، مرا حق ہی میرا گواہ ہے
نہ تو اپنے جی کا اسے خطر نہ ہی اپنے حال کی کچھ خبر
کرو عشق و رنگیں پہ گر نظر تو وہ کوہ ہے اور یہ کاہ ہے

رنگین کی غزل میں رنگین کے ذہنی رویے اور اندازِ فکر تو واضح ہیں لیکن ان کا اپنا کوئی منفرد اندازِ سخن نمایاں نہیں ہوتا۔ جیسے ہم دور ہی سے دیکھ کر میرؔ کی غزل کو پہچان لیتے ہیں یا جرأت کی غزل کو جان لیتے ہیں، رنگین کے ہاں یہ صورت نہیں ہے۔ وہ روایت کی تکرار کرتے ہیں اور مختلف رنگِ سخن کی محض پیروی کرتے ہیں۔ جرأت کی زمین میں، "دیوان ریختہ" و "دیوانِ ریختہ" میں کئی غزلیں ایسی ہیں کہ ان کو اگر جرأت کے کلام میں ملا دیا جائے تو یہ رنگین کی نہیں بلکہ جرأت کی معلوم ہوں گی۔ مثلاً وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلعے یہ ہیں:

(۱)۔ چہرے کی دمک ایک قہر بلا، زلفوں کی لٹک پھر ویسی ہے
مسی کی جماوٹ کہوں سو کیا، دانتوں کی چمک پھر ویسی ہے
(۲)۔ ہے آنکھ لڑانا ایک ستم، ہر ایک ادا پھر ویسی ہے
دستار نہیں بانکوں سے کم اور تنگ قبا پھر ویسی ہے

اسی طرح ان کی چند غزلوں اور اشعار کو میر اور دردؔ کے کلام میں ملا دیا جائے تو وہ میر و درد جیسے معلوم ہوں گے۔ دوسروں کے طرز ادا کو اپنانے کی رنگین میں غیر معمولی صلاحیت تھی۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے۔

جب جی سے ترے اُتر گئے ہم بھر کر اک آہ مر گئے ہم
جا غیر کے گھر میں اس کو پایا قدموں کے جو کھوج پر گئے ہم
جنھوں سے ہم نے بھلائی کری زمانے میں عوض میں اس کے پھر ان سے برائیاں دیکھیں
غم نہیں مرنے کا اپنے مجھے یہ سوچ ہے آہ کون اٹھاوے گا ترے جور و جفا میرے بعد
میرِ مجلس ہے تو ہی اور تو ہی صاحب خانہ ہے تجھ سے ہی رونق ہے سب تو شمع ہر کاشانہ ہے

ان اشعار میں میرؔ اور دردؔ کی خوشبو اسی طرح محسوس ہوتی ہے جس طرح اوپر کے مطلعوں اور پوری غزلوں میں جراَت کی بوباس محسوس ہوتی ہے۔ ان اشعار سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ رنگین کو زبان و بیان پر پوری قدرت حاصل ہے۔ ان کی غزلوں کے موضوعات وہی ہیں جو معاشرے کی زندگی میں ان کے چاروں طرف بکھرے ہوئے ہیں اور وہ انھیں اسی اندازِ نظر سے دیکھتے اور دکھاتے ہیں جس نظر سے معاشرہ انھیں دیکھتا یا دیکھنا چاہتا ہے۔ ''معاملہ بندی'' رنگین کی غزلوں کا ایک عام رنگ ہے جس سے وہ کھل کھیلتے اور اٹھکیلیاں کرتے ہیں:

ناک میں دم ہے یہاں آ گے ہی اجی نتھنوں کو نہ پھڑکاؤ جی
پھینک دے بے رحم تو اب کان کے بالے کے پھول آج سنتے ہیں ترے ہیں چاہنے والے کے پھول
کیا غضب ہے دیکھیو جھنجلا کے ماری اس نے لات بیٹھ کر میں شب لگا جب پاؤں اس کے داہنے
دل ترسے ہے ملنے کو تمھارے اجی صاحب بارے کبھو یاں بھی تو کسی رات کی ٹھہرے
کھیل میں شطرنج کے ہونے لگا جو اختلاط ہو گئی بازی ہماری مات ہنستے بولتے

گئے زانو پہ میرے وہ جو سو، تو یہ بولے چونک کے دور ہو
کروں صدقے میں ایسے تکیے کو مری گردن اس سے اکڑ گئی

مرے منھ پاس منھ لایا تو ہوتا نہ دیتا بوسہ بہکایا تو ہوتا
میں جو لپٹا تو وہ گھبرا کے یہ بولے کہ سرک چھوڑ دے مجھ کو کسی اور سے یہ پیار نکال

معاملہ بندی کے ایسے اشعار ''دیوان بیختہ'' میں زیادہ ہیں۔ ''دیوانِ ریختہ'' میں دلی کی روایتِ سخن کارفرما ہے۔ رنگین کی معاملہ بندی کا جراَت کی معاملہ بندی سے مقابلہ کیا جائے تو رنگین کے اشعار قدرے پھیکے پھیکے سے نظر آئیں گے۔ کسی مخصوص رنگ کے پیرو کار کا یہی المیہ ہوتا ہے کہ وہ زیادہ سے زیادہ اس رنگ جیسا ہو جاتا ہے جس کی وہ پیروی کر رہا ہے۔ اس سے آگے وہ اس لیے نہیں جا سکتا کہ اس رنگ کے سارے امکانات وہ شاعر پہلے ہی اپنے تصرف میں لا چکتا ہے جس کی وہ پیروی کر رہا ہے۔

رنگین کی غزلوں کی نمایاں خصوصیت سادہ بیانی ہے۔ اس طرز کو وہ ''شعرِ صاف'' کہتے ہیں۔ مجالس رنگین میں ایک جگہ لکھا ہے کہ ''انتہائے شعر این است کہ صاف باشد...... شعرِ صاف اگر ہمراہِ محاورہ و اصطلاح و معاملہ بندش یابد، بے کیفیت زنہار زنہار نہ خواہد بود'' [۵۰] رنگین کا یہی 'شعرِ صاف'، ان کی یہی سادہ بیانی، لہجے کی شگفتگی کے ساتھ مل کر شعر کو خوبصورت تو ضرور بنا دیتی ہے لیکن ان کے ہاں نہ جذباتِ عشق میں اور نہ زندگی کے دوسرے تجربوں میں کوئی گہرائی، کوئی تہ داری ملتی ہے۔ عام طور پر وہ روایت کی پیروی کے ایسے شاعر ہیں جو رنگا رنگ طرزوں اور لہجوں کی کامیاب پیروی کرتے ہیں اسی لیے ان کے ہاں مختلف آوازیں واضح طور پر سنائی دیتی ہیں۔ ان کے ہاں یہ آوازیں

الگ الگ ہیں۔ مصحفی کی طرح عملِ امتزاج سے گزر کر ایک نئی آواز کو اس طرح جنم نہیں دیتیں جیسے ''عطر مجموعہ'' کئی عطروں کے مجموعے سے مل کر ایک نئی خوشبو کو جنم دیتا ہے۔

شعرِ صاف اور سادہ بیانی، لہجے کی شگفتگی، سامنے کے مضامین کی بندش، مختلف شعرا کی آوازیں، مختلف طرزوں اور لہجوں کے اظہار کے حوالے سے رنگین کی غزل کے یہ کچھ شعر دیکھیے جن سے ان کی طرزِ فکر و ادا کی ترجمانی ہوتی ہے:

تجھ سے جس وقت کہ خالی یہ مکاں رہتا ہے مجھ کو تنہائی میں پہروں یہ خفقاں رہتا ہے
جو ترے پاس سے آتا ہے میں پوچھوں ہوں یہی کیوں جی کچھ ذکر ہمارا بھی وہاں رہتا ہے
بھلا کرنے آئے بُرا کر چلے ہم آئے تھے کیا اور کیا کر چلے
تاحشر رہے یہ داغ دل کا یارب نہ بجھے چراغ دل کا
خواب میں بھی خیال ہے تیرا ہجر میں بھی وصال ہے تیرا

یہ سب اشعار سادہ زبان میں بیان ہوئے ہیں جن میں لہجہ کی شگفتگی کے ساتھ سامنے کے مضامین باندھے گئے ہیں۔ ان میں کوئی تہ داری نہیں ہے لیکن یہ شعر پڑھتے ہوئے اچھے ضرور لگتے ہیں:

صبح کو روٹھ کے جو تم گھر کو ابھی جاؤ گے یہ تو فرماؤ بھلا پھر بھی کبھی آؤ گے
اس نے پوچھا کہ ترے درد کہاں رہتا ہے دل پہ رکھ ہات کہا میں نے یہاں رہتا ہے
اے دستِ جنوں چل تو گریباں کی طرف بھی اور جی میں ترے آئے تو داماں کی طرف بھی
ہاتھ میں ہاتھ ہے پر بوسہ نہیں لے سکتے دست رس اتنی بھی ہرگز ہمیں ہیہات نہیں
پنکھڑی گل کی جو کروٹ تلے اس کے آئے نازک اتنا ہے بدن اس کا نشاں رہتا ہے

یہ شعر دیکھیے۔ لفظ ''انسان'' کیا لطف دے رہا ہے:

ہر صبح میاں رنگیں جمنا کے نہانے کو کیا نیل کے کنٹرے سے انسان نکلتے ہیں

اب یہ چند شعر اور دیکھیے جہاں آپ کو، قوتِ اظہار کے ساتھ، واضح طور پر روایتِ غزل کی الگ الگ آوازیں سنائی دیتی ہیں:

کیا کرتے ہو ناصح تم نصیحت رات دن مجھ کو اسے بھی ایک دن کچھ جا کے سمجھاتے تو کیا ہوتا
زاہد بتا تو کعبے میں کیا دیکھتا ہے تو جاتے ہیں دیر میں تو صنم دیکھتے ہیں ہم
دیکھتے ہی ان کو ہو جاتے ہیں شادیِ مرگ ہم ان کو پاتے ہیں تو پھر ہم آپ کو پاتے نہیں
اُسے میں چھپ کے دیکھوں برملا وہ غیر کو دیکھے بھلا یوں دیکھنا دیکھو تو دیکھا جائے ہے مجھ سے
تاحشر رہے یہ داغ دل کا یارب نہ بجھے چراغ دل کا
رہروانِ عدم ذرا ٹھیرو ہم بھی چلتے ہیں ساتھ دم لے کر
روح نے جسم پر گرانی کی اب یہ حالت ہے ناتوانی کی
میری چھاتی سے لپٹ جایئے اور سو رہیے آیئے آیئے بس آیئے اوز سو رہیے
ایک دم مرگ سے غافل مت ہو عرصۂ زیست نہایت کم ہے

نہ اپنے میں نہ بیگانے میں دیکھا
جو رشتہ شمع پروانے میں دیکھا
نہ مسجد میں نہ بت خانے میں دیکھا
جو جلوہ دل کے کاشانے میں دیکھا
نامحرموں شتاب چلو دیر مت کرو
کہتی ہے قافلے میں صدائے جرس ہمیں

رنگین کے چاروں دیوان اب تک شائع نہیں ہوئے، اس لیے ان کا مطالعہ اب تک اس طرح نہ کیا جا سکا جس طرح ان دوسرے شعرا کا ہوا جن کے دیوان شائع ہو چکے ہیں۔ اشاعتِ کلام کے معاملے میں رنگین مصحفی سے بھی زیادہ کم قسمت ہیں۔ انھوں نے اپنے ہر دیوان میں اہتمام کیا ہے۔ ان کا دیوانِ ریختہ "جنگِ پاش" (۱۲۰۲ھ) میں ضائع ہو گیا تھا۔ موجودہ دیوان (قلمی) ۱۲۰۸ھ میں مرتب ہوا۔ "دیوانِ ریختہ" میں رنگین نے اردو غزل کی روایت کی پوری طرح پیروی کی ہے۔

"دیوانِ ریختہ" کے دیباچے میں رنگین نے لکھا ہے کہ "اس میں (دیوانِ ریختہ) دوہری غزل کہنے کی اختیار کی لیکن اکثر خیال یہی رہا مجھ کو کہ غزلِ اول سے غزلِ دوئم میں کچھ نہ کچھ صنعت چاہیے زیادہ ہو یعنی دوہری غزل جو مرقوم ہو تو پہلی بیٹھن اور دوسری جنس معلوم ہو، سو حق سبحانہ، جل شانہ نے اپنے فضل و کرم سے اس قید کو نبھا دیا" [۵۱] رنگین کی غزل میں وہ ساری خوبیاں اور وہ سب کمزوریاں موجود ہیں جو اس تہذیب میں موجود تھیں۔ رنگین کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے اردو کے چار دیوان تصنیف کیے اور چاروں میں الگ الگ التزام قائم رکھا۔ "دیوانِ ریختی" اولیت کے اعتبار سے سب دواوین میں آج زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔

(۴)

ریختی:

رنگین نے دو صنفِ سخن ایجاد کیں۔ ایک قصیدی (قصیدہ کی مونث) اور ایک ریختی (ریختہ کی مونث) "قصیدی" نہ چلی۔ ریختی چل گئی۔

ایجادِ ریختی اور اولیت کے سلسلے میں تین اور شاعروں کے نام بھی آتے ہیں۔ ایک عمدۃ الملک نواب امیر خاں انجامؔ (م ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء) کا دوسرا شیخ محمد بقاء اللہ بقاؔ شاگردِ حاتمؔ کا اور تیسرا قیس حیدر آبادی کا۔ امیر خاں انجام کے بارے میں قدرت اللہ شوق (م ۱۲۲۴ھ) نے لکھا ہے کہ "ریختہ کے مقابلے میں، جو مذکر لفظ ہے (اس نے) ریختی تصنیف کی" [۵۲] لیکن انجامؔ کی ریختی کا کوئی نمونہ اپنے انتخابِ کلام میں نہیں دیا اور نہ کسی اور جگہ وہ موجود ہے۔ انجامؔ بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے اور گاہ گاہ اردو میں بھی کہہ لیتے تھے۔ انجامؔ کا مطالعہ ہم جلد دوم [۵۳] میں کر آئے ہیں۔ صرف "طبقات الشعرا" کے اس حوالے کی بنیاد پر نواب امیر خاں انجام کو "ریختی" کا بانی نہیں کہا جا سکتا۔

دوسرے شیخ بقا اللہ بقا کے ترجمے میں نساخ نے لکھا ہے کہ "ریختی میں شاہ حاتمؔ اور حضرت میر درد سے اصلاح لیتے تھے اور فارسی میں مرزا فاخر مکین سے" [۵۴] اس عبارت سے معلوم ہوتا ہے گویا شاہ حاتمؔ اور خواجہ میر درد ریختی کے شاعر و استاد تھے اور بقا ریختی میں ان سے اصلاح لیتے تھے۔ یہ بات صریحاً غلط اور کتابت کی غلطی ہے۔ کاتب نے "ریختے" کے یائے مجہول کو یائے معروف لکھ کر اسے "ریختی" بنا دیا ہے۔

تیسرے محمد صدیق قیس کا نام آتا ہے۔ خلیل احمد صدیقی نے لکھا ہے کہ ’’رنگین کی ریختیوں کا جہاں تک سوال ہے وہ ۱۲۳۹ھ میں تصنیف کی گئی ہیں‘‘[۵۵] ساری غلط فہمی اسی جملے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ بات سب کو معلوم ہے کہ رنگین نے، جب وہ باندہ میں مقیم تھے، اپنی تصانیف کی اپنے قلم سے نقلیں تیار کی تھیں۔ ۱۲۴۹ھ ان نقلوں کی کتابت کا سال ہے۔ یہ نقلیں انڈیا آفس لائبریری لندن میں آج بھی محفوظ ہیں۔ خود ہم نے مطالعہ رنگین میں ان نقلوں سے استفادہ کیا ہے۔ ’’دیوانِ انگیختہ‘‘ (دیوانِ ریختی) سالِ تصنیف ۱۲۱۲ھ [۵۶] ہے۔ اس بحث کے پیشِ نظر کہا جا سکتا ہے کہ ’’ریختی‘‘ رنگین کی ایجاد ہے اور ان کا ’’دیوانِ انگیختہ‘‘ بلا شبہ ریختی کا پہلا دیوان ہے۔

’’دیوانِ ریختہ‘‘ کے دیباچے میں رنگین نے لکھا ہے کہ:

’’در ایام جوانی چنانکہ اقتضائی از دلبرِ یگانہ وفتنۂ زمانہ اتفاقِ دل بستگی شدہ بود و روز بروز ترقی می نمود۔ اگرچہ سراسر خوبی ہا آں محبوب داشت لیکن در شعر گوئی و شعر فہمی دستگاہِ خوب داشت۔ از آنجا کہ باریکیِ زبان عالم نساء پیدا و اصطلاحات ومحاورات آنہا جدا است بندہ را از فیضِ صحبت ہماں اشخاص نہ عام بلکہ خاص...... آگاہی بود۔ بس’’ بپاسِ خاطر آں محبوبہ بدل وجان مرغوبہ ریختی ہا گفتن ایجاد کردہ بودم وگاہ گاہ مشق می نمودم‘‘[۵۶ الف] (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

اسی بات کی توثیق خود انشاء اللہ خاں انشا کی اس تحریر سے بھی ہوتی ہے:

’’اور سب سے زیادہ ایک اور سنیے کہ سعادت یار، طہماسپ کا بیٹا، انوری ریختے کا آپ کو جانتا ہے، رنگین تخلص ہے..... اور کراہی پن جو بہت مزاج میں رنڈی بازی سے آ گیا ہے تو ریختے کے تئیں چھوڑ کر ایک ’’ریختی‘‘ ایجاد کی ہے اس واسطے کہ بھلے آدمیوں کی بہو بیٹیاں پڑھ کر مشتاق ہوں.....‘‘[۵۷]

’’مجالس رنگین‘‘ کا سال تصنیف، نسخہ مکتوبہ شاہ جہاں آباد، ۱۳۲۱ھ مملوکہ حسن آرزو کے مطابق، ۱۳۱۵ھ ہے، اس کی مجلس ۵۲ میں رنگین نے عظیم آباد کے میلہ کھاتوں کا ذکر کیا ہے جہاں نواب شجاع قلی خان بھی موجود تھے۔ امام بخش بھانڈ نے عرض کیا کہ آپ نے ریختہ تو بہت سنے ہیں اگر حکم ہو تو ’’ریختی‘‘ پیش کروں۔ نواب صاحب نے فرمایا کہ ریختی کیا ہوتی ہے۔ عرض کیا کہ:

’’رنگین نام شاعرے در شاہجہاں آباد دریں ایام ایجاد کردہ است یعنی بزبانِ بیگمات غزلہا گفتہ ریختی نام نہادہ است‘‘[۵۸]

رنگین نے اپنے ’’دیوانِ انگیختہ‘‘ (دیوانِ ریختی) کے دیباچے میں لکھا ہے کہ:

’’بیچ ایام جوانی کے یہ نامۂ سیاہ اکثر گاہ بیگانہ عرسِ شیطانی کہ عبارت جس سے تماش بینی خانگیوں کی ہے، کرتا تھا اور اس قوم میں ہر ایک فصیح کی تقریر پر دھیان دھرتا تھا۔ ہر گاہ چند مدت، جو اس وضع پر اوقات بسر ہوئی تو اس عاصی کو اون کی اصطلاح اور محاوروں سے بہت سی خبر ہوئی۔ پس واسطے خوش اونھیں اشخاص عام بلکہ خاص کی بولیوں کو ان کی زبان میں اس بے زبان ہیچ مدان نے موزوں کر کے دیوان ترتیب دیا بقول شخصے گندہ بروزہ یا خشکہ خوردن ہر چند کہ گندہ مگر ایجاد بندہ لیکن اس دیوان میں لغات اور محاورے ایسے ایسے نظم ہوئے تھے کہ جو اکثر یاروں سے سمجھے نہ جاتے تھے اور وہ ان کے دریافت کرنے کو میرے پاس آتے تھے۔ ناچار وہ جو دقیق الفاظ تھے ان کو بندے نے اس دیباچہ میں اس طور سے شرح کر دیا کہ کسی لفظ کے معنی پڑھنے اور دیکھنے والوں سے رہ نہ جائیں‘‘[۵۹]

حکیم سید احمد علی خاں یکتا لکھنوی نے اپنے تذکرے میں رنگین کے ترجمے میں واضح کیا ہے کہ:

"ریختی کہ بیائے معروف حالا شہرت دارد از اختراع مزاج نزاکت امتزاج اوست و آں عبارت است از شعرے کہ دراں فقط زبان و محاورۂ نساء بستہ شود و ہر معاملہ کہ زنان را بہ زنان یا با مرداں روئے دہد صرف بیان و تقریر او باشد و بس، و ہرگز ہرگز لفظے و کلمہ کہ تعلق و خصوصیت بتقریر مرداں و جوانان داشتہ باشد در نیاید۔ غرض کہ طراح ایں طرزِ عجیب ہمیں خوش سلیقہ است و سوائے او ہر کہ گفتہ و یا بگوید تتبع اوست و رسالۂ نثر در محاورۂ زبان نساء نیز خوب نوشتہ است" [۶۰]
(اردو ترجمے کے لیے دیکھیے حواشی ب)

اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ "ریختی" رنگین کی ایجاد ہے۔ ریختی کا پہلا دیوان بھی "دیوانِ انگیختہ" کے نام سے رنگین نے تصنیف کیا اور رنگین کا یہ دعویٰ:

زبس ہے ریختی ایجادِ رنگیں اسی خاطر کیا کرتا ہے اکثر
موا انشا بھی اب کہنے لگا ہے چہ خوش اس چیونٹی کو بھی لگے پر

اپنی جگہ درست ہے۔

ریختی وہ صنفِ سخن ہے جس میں عورتوں کی زبان اور مخصوص محاورہ کو شعر میں برتا جاتا ہے اور زیادہ تر معاملات بھی وہ لائے جاتے ہیں جو عورت اور عورت کے درمیان پیش آتے ہیں۔ شروع میں دہلی کی بیگمات کی زبان و محاورہ میں ریختی کہی جاتی تھی لیکن جلد ہی اس میں زنانِ بازاری کی زبان و محاورات، اصطلاحات و اشارات شامل ہو گئے اور اسی کے ساتھ رنگِ سخن زیادہ کھل گیا اور مزہ و لذت کا عنصر بڑھ گیا۔ ریختی کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ یہ شاعری عورت نہیں کرتی بلکہ عورت کی طرف سے مرد شاعر کرتا ہے۔ اس طرح اس میں بعض مشاہدات تو آ جاتے ہیں لیکن دل کی گہرائیوں میں پیدا ہونے والے حقیقی جذبات و احساسات نہیں آتے۔ اس میں مرد کی سوچ اور اس کا اندازِ نظر شامل ہونے کی وجہ سے جنس اور جنسی جذبہ غالب رہتا ہے۔ بعض لوگ اس شاعری کو بھی ریختی سمجھتے ہیں جس میں، ہندی شاعری کی روایت کے مطابق، عورت عاشق ہوتی ہے اور مرد اس کا محبوب ہوتا ہے۔ اس طرح ساری ہندی شاعری اور سارے بارہ ماسے، ریختی کے ذیل میں آ جائیں گے۔ یہ شاعری بھی ریختی کے ذیل میں نہیں آتی۔ اسی طرح ہاشمی بیجاپوری کی شاعری بھی ریختی کے ذیل میں نہیں آتی۔ "ریختی"، "ہزل" سے بھی مختلف شاعری ہے۔ خود رنگین کا دیوانِ ہزل، (دیوانِ آمیختہ) فحش جذبات کا ننگا اظہار ہے۔ ریختی میں جنسی جذبات و معاملات کا اظہار اشاروں کنایوں میں ہوتا ہے۔ ریختی صرف جنسی لذت پرستی کے اردگرد نہیں گھومتی بلکہ اس میں عشق و عاشقی کے معاملات کے علاوہ وہ سارے معاملات بھی آ جاتے ہیں جن سے کسی عورت کو واسطہ پڑتا ہے۔ رنگین انشا اور جان صاحب ریختی گو ہیں۔ صاحبقراں ریختی گو نہیں ہزل گو ہیں۔

ریختی میں اگر عورتوں کے معاملات، جذبات، محسوسات اور خیالات عورتوں کی زبان و محاورہ میں خود عورت شاعر کرتی تو اس میں ایک سنجیدہ و اہم صنفِ سخن بننے کی گنجائش موجود تھی لیکن اس ماحول نے، جس میں سارا معاشرہ رنگا ہوا تھا، ریختی کو زنانِ بازاری کے معاملات تک محدود کر کے اسے لطف و لذت اور مزا لوٹنے کا ذریعہ بنا دیا۔ ریختی گو عابد مرزا نے "بیگم" تخلص اختیار کر لیا، جمعیت علی خان "ثریا" بن گئے۔ جھمن صاحب نے اپنا تخلص پری رکھ لیا اور جان صاحب زنانہ لباس میں، اوڑھنی اوڑھ کر، مشاعروں میں آنے لگے۔

ریختی کی بنیادی ہیئت تو 'غزل' کی ہے لیکن یہ کسی بھی صنفِ سخن کو ذریعۂ اظہار بنا سکتی ہے۔ خود رنگین نے اپنے دیوانِ ریختی میں فردیات، رباعیات، قطعات، خمسہ، مثنوی اور غزل کو اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ موضوع کے اعتبار سے اصل چیز عورتوں کے معاملات ہیں جو ریختی میں پیش کیے جاتے ہیں اور زبان وہ استعمال ہوتی ہے جو عورتیں بولتی ہیں گویا عورتوں کی زبان و محاورہ میں عورتوں کے معاملات کو مزے لے لے کر بیان کرنا ریختی ہے۔ چونکہ معاملات میں سارے موضوعات شامل ہیں اس لیے عورتوں کے عقائد، رسوم و رواج، توہمات، پیر پرستی، نذر نیاز، زچگی، چھٹی، عقیقہ، شادی بیاہ کی رسوم، بناؤ سنگھار، کپڑے، زیور، انا، ودائیں، طعن تشنیع، ناز و ادا، نخرے، رشک حسد، ضد، غصہ، رقابت، جھلاہٹ، جلاپا، جھگڑے ٹنٹے، ساس، نندیں، خانہ داری، لونڈی، غلام، ٹونے ٹوٹکے، تعویذ گنڈے، منّتیں وغیرہ یہ سب ریختی کے موضوعات ہیں۔ ان معاملات کے بیان میں جو اصطلاحات، محاورات اور مخصوص الفاظ عورتیں استعمال کرتی ہیں وہ خاص اہمیت رکھتے ہیں اور ان کے بغیر ریختی وجود میں نہیں آ سکتی۔ ریختی کی زبان میں وہ محاورات، کنایات، اصطلاحات و الفاظ دلچسپ ہیں جن میں مشرقی عورت کے تصورِ شرم و حیا کا احترام ملحوظ رکھا گیا ہے مثلاً:

میلے سر سے ہونا (ایام حیض)، تخت کی رات (شادی کی پہلی رات)، پاؤں بھاری ہونا (حمل ہونا)، بے نماز ہونا (حیض آنا)، ان بگنا مہینہ (حمل کا آٹھواں مہینہ)۔ دورانِ حیض قرآن کا نام نہیں لیتیں۔ کہتی ہیں ''بڑی چیز'' یا ''روٹی اٹھانا'' بولتی ہیں۔ اسی طرح بدشگونی کے باعث اشاروں میں نام لینا اس دور کی عورت کا طرزِ فکر تھا مثلاً سانپ کے لیے رسّی، حکیم طبیب کے لیے ''چیرے والا'' یا ''پگڑی والا''۔ چیچک نکلنے کو ''ٹھنڈی نکلنا''، چڑیلوں کے لیے ''نتامیاں'' رات کو گھر سے نکلتے وقت بلی کا نام نہیں لیتیں بلکہ ''میکو'' یا ''نکی'' بولتی ہیں۔ اسی طرح وہ عام الفاظ جو عورتوں سے مخصوص ہیں جیسے نگوڑا، نجتی، کونھل (نقب)، ٹسوے کھلانا، واچھڑے، (کلمہ تعجب و حیرت)، دوڑ دھپاڑ (دوڑ دھوپ)، بختوں جلی، دال فے ہونا (دفع ہونا)، نین متی (بات بات پر رونے والی عورت)، جنا (مرد)، توہمے جوڑنا (تہمت لگانا)، کوکا (دودھ شریک بھائی)، بنا بنی (دولہا دلہن)، بھنڈ قدی (بد قدم)، پھول پڑی (آگ لگے)، تختی (سینہ، کمر اور بازو کو کہتے ہیں)، کوکھ سے ٹھنڈی ہے (یعنی بے اولاد ہے)، گود بھرنا (حمل کے ساتویں مہینے کی رسم، ہتھیلی میں چور پڑنا (مہندی کے رنگ میں سفید دھبا پڑ جانا) وغیرہ۔

جیسا کہ لکھ آئے ہیں، رنگین نے جو ریختی کے بانی اور صاحبِ دیوان شاعر ہیں: ریختی گوئی کے لیے مختلف اصنافِ سخن کو ذریعۂ اظہار بنا کر ''دیوانِ انگیختہ'' کے نام سے اردو کا پہلا دیوانِ ریختی ۱۲۱۲ھ میں مرتب کیا۔ یہ آصف الدولہ کی وفات کا سال ہے۔ ''دیوانِ انگیختہ'' میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو ریختی سے وابستہ ہیں۔ اس میں عورتوں کی باتیں، عورتوں کے معاملات اور معمولات عورتوں کی اپنی مخصوص زبان، محاورے اور اصطلاحات میں عورتوں کی طرف سے مرد کے ذریعے بیان میں آتے ہیں۔ اگر اپنے یہی معاملات عورت شاعر خود بیان کرتی تو اس میں نہ اتنا کھلا پن ہوتا اور نہ اتنی جنس پرستی ہوتی جتنی رنگین کے ریختی کلام میں اور دوسرے شعرا مثلاً، انشا اور جان صاحب کے ہاں ملتی ہے۔ مرد نے جب عورت کے معاملات خود بیان کیے تو اس میں جنسی معاملات، لذت پرستی اور مزہ خود بخود شامل ہو گیا۔ اگر عورت شاعر یہ کام خود کرتی تو اس کی نوعیت و مزاج مختلف ہوتا۔ ریختی اسی لیے بہروپ کی شاعری ہے جس میں مرد، عورت کا بہروپ بھر کر، اس کے جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ ریختی عورت کے روپ کا بہروپ ہے۔

عورت اس تہذیب کے اعصاب پر سوار تھی اور وہ، اس جاگیردارانہ نظام میں غیرت و عزت کی علامت

ہونے کے باوجود، اس دور کی تہذیب کے ہاتھوں میں ایک کھلونا تھی جس سے اس معاشرہ کا ہر فرد کھل کھیلنے میں مصروف تھا اسی لیے ریختی مزہ لینے، رنگ رلیاں منانے اور ان معاملات کو کھلے بندوں سرعام پیش کرنے کا مقبولِ عام ذریعہ بن گئی جو اب تک در پردہ کیے اور کہے جاتے تھے۔ اس دور میں ریختی کی غیر معمولی مقبولیت کا سبب بھی یہی تھا۔ یہ سب پہلو رنگین کی ریختی میں موجود ہیں۔ سوال یہ ہے کہ عورت جب اپنے جذبات و معاملات کا اظہار کرتی تو کیا اس طرح کرتی جیسے رنگین نے کیا ہے؟

رنگیں قسم ہے تیری ہی، ہوں میلے سر سے میں   مت کھول کر کے منت و زاری ازار بند
دیکھ تو میرے تلے میں ہے یہ کیا بد سا   ناف کے نیچے میرے، ہاتھ تو اے دائی پھیر
یہ زناخی کھل گیا باجی پہ مجھ کو سیر میں   گاہ لے جانا یہاں سے اور ٹہلانا ترا
دوگانا کو اور مجھ کو دیکھا جو لیٹے   تو پھر کیا گرج کر ہوا بھوت خوجا
ہوئی جو ہوئے سو ہو بندی ملے گی شرطی   وصل کی اس سے زباں اب تو میں ہاری انا

رنگین کی ریختی میں (بازاری) عورتوں کے معاملات خاص طور پر ان غزلوں میں کھل کر آئے ہیں جو مسلسل ہیں اور جن میں ایک موضوع یا ایک کیفیت یا ایک فضا کو بیان کیا گیا ہے۔ ان غزلوں میں ''ردیف'' اس ریختی کا موضوع متعین کرتی ہے اور اسی کے تعلق سے عورتوں کے محاورے، الفاظ اور اصطلاحات استعمال ہوتے ہیں مثلاً ایک ریختی کی ردیف ''انا'' ہے۔ اس میں انا سے متعلق جو ممکن معاملات ہیں وہ بیان میں آ گئے ہیں مثلاً اپنے محبوب کو بلوانے، پاؤں کے بھاری ہونے، ہجر کی تکلیف، آٹھ آٹھ آنسو رونے، وعدۂ وصل، بیٹھک دینے کی منت ماننے، انعام و اکرام کے وعدے کی باتیں وغیرہ۔ اسی طرح ایک ریختی کی ردیف ''جوتا'' ہے، اس میں جوتے سے متعلق الفاظ و معاملات آ گئے ہیں۔ ایک ردیف ''انگیا'' ہے۔ ایک اور ردیف ''ازار بند'' ہے۔ ایک ردیف ''جنائی'' (دائی) ہے، ایک ردیف ''روزہ'' ہے۔ ایک ردیف ''باندی''، ایک ''مغلانی''، ایک ''اوڑھنی'' ایک ''ڈومنی'' ہے۔ ان ریختیوں میں ردیف کی مناسبت سے معاملات آئے ہیں لیکن ان سب میں جنس و وصل مشترک ہے۔ ان میں کھلا ڈلا پن بھی ہے اور وہ باتیں بھی جو عورتیں اپنی بے تکلف سہیلیوں سے کرتی ہیں یا مرد قیاس کرتا ہے کہ کرتی ہیں۔ ایک ردیف ''سمدھن'' ہے۔ اس ریختی کا مزاج ''سٹھنے'' کا ہے۔ رنگین کی ریختیوں میں جنس اور ہوا و ہوس کے علاوہ عورتوں کے کپڑوں، بناؤ سنگھار، حمل، زچگی، رسوم، توہمات، ہجر و وصل کی جسمانی کیفیات اور ان سے متعلق عورتوں کے الفاظ و محاورے استعمال میں آئے ہیں اور ریختی کو ایک الگ رنگ دیتے ہیں۔

رنگین کی ریختیوں میں جذبہ و احساس نہیں ہے۔ خود یہ تہذیب حقیقی جذبے اور سچے احساس سے عاری تھی۔ رنگین نے بھی اپنی ریختی میں سامنے کی باتیں بیان کی ہیں جو عام طور پر عورتوں کو پیش آتی ہیں اور جن سے ہر مرد عورت واقف ہوتے ہیں۔ ان ریختیوں میں تغزل تو نہیں ہے لیکن چونچلا پن اور ابتذال سے پیدا ہونے والا ''مزہ'' ضرور موجود ہے اور یہی ''مزہ'' ریختی کی جان ہے۔ مرد جب اسے سنتا ہے تو عورت و جنس کے تعلق سے مزہ لیتا ہے اور عورت جب اسے سنتی ہے تو ہونٹوں میں انگلی دیتی ہے اور کہتی ہے ہائے اللہ یہ باتیں مردوں کو بھی معلوم ہیں۔ رنگین نے یہی باتیں رباعیات اور قطعات میں دہرائی ہیں۔ تینوں خمسوں میں رنگین نے اپنی تین ریختیوں پر تین مصرع لگا کر تضمین کی ہے اور ان پہلوؤں کی مزید وضاحت کی ہے جو ریختی کے دو مصرعوں میں آئی ہیں۔

رنگین نے جیسے ریختہ (مذکر) سے ریختی (مونث) ایجاد کی اسی طرح قصیدہ (مذکر) سے قصیدی (مونث) بھی ایجاد کی۔ ایک قصیدی نوری شہزادے کی شان میں اور ایک میاں شاہ دریا صاحب کی تعریف میں دیوان ریختی (دیوانِ انگیختہ) میں موجود ہے۔ رنگین نے قصیدے کی ہیئت کو "قصیدی" میں برقرار رکھا ہے۔ اس میں "تشبیب" بھی ہے اور "گریز" بھی۔ "مدح" بھی ہے اور "مدعا" کے ساتھ دعا بھی۔ اس زمانے کی عورتیں میاں شاہ دریا، شیخ سدو، شاہ سکندر اور سات پریوں کو مانتی تھیں اور اپنا ہادی و راہنما جانتی تھیں۔ شاہ دریا اور سکندر شاہ کو نوری شہزادہ بھی کہتی تھیں اور سمجھتی تھیں کہ ان کی خلقت نور سے ہے۔ یہ "قصیدی" انھی کی شان میں ہے:

میں تیرے صدقے گئی میرے نوری شہزادے
طفیل شاہ سکندر کے کر کچھ ایسا کرم
کہ ہووے میری طرف سے یہ سب کی للو بند
کرے نہ جور کوئی دوست مجھ پہ نے ہمدم
تری جناب میں لونڈی کی اب یہی ہے عرض
کہ جیتے جی تیری الفت نہ ہووے جی سے کم
جو مدعی ہیں مرے سو وہ ہوئیں ملیا میٹ
ہمیشہ گھر میں رہے ان کے اک نیا ماتم
جو باتیں میری لگاوے، بجھاوے باجی سے
نہ رہنے پائے وہ ہستی میں لے وہ راہِ عدم
اور اپنا دوست جو رنگیں ہے تیرے صدقے میں
جوانی اپنی سے پاتا رہے وہ پھل ہر دم

ریختی کے مطالعے سے اس دور کے سماج، اس کی تہذیب و ثقافت، اس کے عقائد و توہمات، اس کے رویوں اور میلانات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کی عورت کس طرح سوچتی اور کس طرح زندگی بسر کرتی تھی۔ دیوان ریختی میں رنگین نے ایک "مثنوی دربیانِ سیر باغ اور اظہارِ احوال دو عورتوں کا روبرو باجی کے" لکھی ہے۔ ان میں سے ایک عاشق تھی اور دوسری سے اس کے ساتھ اپنی چاہ نبھا رہی تھی۔ اسی طرح "نامہ زناخی" میں "زناخی کو بیچ حالتِ خفگی کے اور بیچ تعریف سراپا ہمدیگر کے اس معنی پر کہ تجھ میں مجھ سے کون سی بات زیادہ ہے کہ جس پر تو اتنا اتراتی ہے" بیان کیا ہے۔ رنگین کے اردو دواوین: "دیوانِ ریختہ"، "دیوان بیختہ" اور "دیوانِ آمیختہ" کی طرح، یہ دیوانِ ریختی یعنی "دیوانِ انگیختہ" بھی غیر مطبوعہ ہے۔ یہی صورت ان کی مثنویوں کے ساتھ ہے۔

(۵)

رنگین جب اپنے چاروں اردو دیوان ۱۲۰۸ھ اور ۱۲۱۲ھ کے درمیان [۶۱] مرتب کر چکے تو انھیں مثنوی گوئی اختیار کرنے کا خیال آیا۔ مثنوی دلپذیر، جو رنگین اور اردو زبان کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے، ۱۲۱۳ھ میں مکمل ہوئی [۶۲] "دیوانِ ریختہ" مکتوبہ باندہ ۱۲۴۹ھ کے دیباچے میں رنگین نے لکھا ہے کہ:

"ازاں بعد مثنوی گوئی اختیار کرد، چنانچہ تا امروز چہل و شش (۴۶) مثنوی در معاد و معاش و عشق و عاشقی و ظرافت و علم و مجلس و تصوف و خطوط نویسی گفتہ۔ قریب بیس ہزار شعر"۔ رنگین کی مثنویوں کو پانچ موضوعات کی تحت تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(۱) ہزلیہ ظریفانہ، ریختی
(۲) تصوف، اخلاق

(۳) علمی مثنویات
(۴) مکتوباتی مثنویات
(۵) عشقیہ مثنویات

ہزلیہ، ظریفانہ و ریختی کے ذیل میں ''ہجو لالہ مداری لعل پسر راجا گنپت رائے صوبہ دار الہ آباد'' جیسی مثنویاں آتی ہیں۔ ''ہجو لالہ مداری'' میں نہایت فحش و ہزلیہ انداز میں ہجو لکھی گئی ہے۔ یہ مثنوی دیوانِ آمیختہ (ہزل) میں شامل ہے۔ اسی طرح ''مثنوی در بیانِ سیر باغ و اظہار احوال دو عورتوں کا روبرو باجی کے'' میں دو عورتوں کو چپٹی کھیلتے دکھایا گیا ہے۔ یہ مثنوی دیوانِ انگیختہ (ریختی) میں شامل ہے۔ ان کے علاوہ ''عجائبِ رنگیں'' میں ظرافت و ہزل کے انداز میں ۳۲ حکایت لکھی گئی ہیں۔ ہجوِ چھکو طوائف بھی اسی ذیل میں آتی ہے۔

مثنویاتِ تصوف و اخلاق میں ایک طرف ''اشعارِ چند بطور مثنوی در بیان احوال خصلت و اوقات موت و حیات....'' کو شامل کیا جا سکتا ہے اور ساتھ ہی ''غرائبِ رنگیں'' کی اخلاقی و صوفیانہ حکایت بھی اسی دائرے میں آتی ہیں۔ ''ایجادِ رنگیں'' لکھ کر انشا اللہ خاں انشاء کو بھیجی گئی تھی۔ ان کے علاوہ ''شہر آشوبِ رنگیں'' حکایات رنگیں اور مربع رنگیں وغیرہ بھی اسی ذیل میں آتی ہیں۔

علمی مثنویات میں فرس نامہ، جنگ نامہ، دستانِ رنگیں، نصابِ رنگیں آتی ہیں۔

مکتوباتی مثنویات میں وہ منظوم خطوط شامل ہیں جو اپنے بھائی خدا یار خاں، الٰہی بخش معروف، لالہ بسنت سنگھ نشاط دہلوی اور فرخندہ بی طوائف وغیرہ کے نام لکھے گئے ہیں۔

عشقیہ مثنویات میں ایک طرف رنگین کی سب سے اہم مثنوی ''دلپذیر'' شامل ہے اور ساتھ ہی ''مثنوی عباد اللہ پسر تاجر اصفہان'' اور ''بدھو گل فروش و وزیرن کنجڑن'' کی داستانِ عشق شامل ہیں۔

یہاں ایک بات اور قابلِ ذکر ہے کہ فارسی کے مشہور و معروف شاعر نظامی گنجوی نے پانچ بحروں میں اپنی مثنویاں لکھیں، امیر خسرو نے نظامی کی پیروی میں خمسہ لکھا اور یہی پانچ بحریں استعمال کیں۔ مولانا عبدالرحمٰن جامؔی نے سات بحروں میں مثنویاں لکھیں لیکن رنگین نے اپنی مثنویات میں گیارہ بحریں استعمال کی ہیں جو ان کی اولیت ہے۔ ''امتحان رنگیں'' میں اس کی تفصیل خود دی ہے۔ مندرجہ ذیل مثنویوں میں رنگین نے الگ الگ گیارہ بحریں استعمال کی ہیں:

(۱) قصہ سوداگر بچہ شہر گجرات آغا عزیز (۲) مثنوی دلپذیر
(۳) چہار چمن رنگین در حکایات۔ ''چہار چمن'' میں چار بحریں استعمال کی گئی ہیں۔
(۴) وہ حکایت جس میں دو دوستوں کا ایک دوسرے سے جدا ہونے کا قصہ بیان کیا ہے۔
(۵) مثنوی مثلث رنگین۔ یہ تین مثنویاں ہیں۔ (۶) حکایات بطرزِ مولانا روم
(۷) حکایت پسر تاجر اصفہان و دختر سوداگر بنارس (۸) حکایت شخصے: کہ جس نے دعوئ نبوت کیا تھا۔
(۹) حکایت ظرافت جس میں ایک شخص نے کسی کی بکری ذبح کر کے کھالی تھی۔
(۱۰) وہ ہزل جس میں زنِ فاحشہ کو بلائے جانے اور کچھ نہ ہونے کا واقعہ بیان کیا گیا ہے۔
(۱۱) حکایتِ تصوف: ایک مرد ہندو کا بیان، جو خود عابد و زاہد تھا۔

"مثنوی دلپذیر" میں رنگین نے شہزادہ مہ جبین اور رانی سرینگر کا قصہ عشق بیان کیا ہے۔ "غرائب" (۱۲۱۳ھ) اس کا تاریخی نام ہے۔ اس دور کے کئی اور شعرا نے بھی اس کی تاریخِ تصنیف کہی ہے۔ لالہ مان سنگھ کا قطعۂ "تاریخ" پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور کے مخطوطے کے آخری صفحہ پر درج ہے:

پے تاریخ آں نمودم فکر   تا بیابم ازاں سراغ بہار
از سر بام باغ ہاتف گفت   نظم ایں مثنوی ست "باغ بہار"

باغ بہار=۱۲۱۱+ "سربام" کی "ب" کے ۲ شامل کرکے ۱۲۱۳ھ ہو جاتے ہیں۔ جرأت نے بھی اپنے قطعہ تاریخ میں "ہے یہ بدرِ منیر سے بہتر" سے اس کا سالِ تصنیف ۱۲۱۳ھ نکالا ہے۔ اس دور میں لکھی جانے والی مثنویوں میں اس کا مقابلہ اگر کسی مثنوی سے کیا جا سکتا ہے تو وہ میر حسن کی "سحر البیان" ہے۔ خود رنگین نے امتحانِ رنگیں میں لکھا ہے کہ "نسخۂ اولش مشہور بہ دلپذیر است کہ در جواب بے نظیر و بدرِ منیر قصۂ مہ جبین شہزادہ و نازنین رانی سری نگر در دو ہزار شعر نظم شدہ" [۶۳] "مجالس رنگین" میں بھی ایک جگہ لکھا ہے کہ فیض آباد میں نواب مرزا تقی کی محفل میں بیٹھا تھا کہ میر مستحسن خلیق بھی وہاں آ گئے۔ مجھے بے نظیر کی کہانی سے عشق تھا۔ اس کے مطالعے میں، میں نے بہت سعی و تحقیق کی تھی تاہم چند مقامات ایسے تھے کہ مجھے شبہ تھا۔ میں نے خلیق سے دریافت کیا تو انھوں نے ایک ایک بات کا جواب دیا لیکن بعض مقامات پر پھر بھی میری تسلی نہ ہوئی[۶۴] اس سے یہ بات سامنے آئی کہ رنگین کو نہ صرف "سحرالبیان" پسند تھی بلکہ ان کے لیے وہ ایک نمونے کی حیثیت رکھتی تھی۔ خود "دلپذیر" میں "سحرالبیان" کے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ اس مثنوی کے قصے کو رنگین نے پہلے نثر میں لکھا اور پھر اسے نظم کیا۔ نسخۂ شاہجہاں آباد مکتوبہ ۱۲۲۱ھ میں یہ الفاظ ملتے ہیں کہ "از نثر بر آوردم و بہ نظم در آوردم" [۶۵] لکھنے کے بعد رنگین نے اسے مصحفی کو سنایا اور بتایا:

ہیں میاں مصحفی بڑے استاد   شعر ہوتے ہیں ان کے سب بیداد
سن چکے جب وہ مثنوی ساری   نظم اس کی انھیں لگی پیاری

آصف الدولہ کی وفات کے بعد رنگین لکھنؤ سے چلے گئے تھے۔ گویا مثنوی سنانے کا عمل ۱۲۱۲ھ یا ۱۲۱۳ھ کے اوائل میں ہوا۔

"مثنوی دل پذیر" رنگین نے مثنوی سحرالبیان کے جواب میں لکھی تو ان کی پوری کوشش تھی کہ وہ اس سے بہتر مثنوی لکھیں۔ "سحرالبیان" میں میر حسن نے بے نظیر و بدرِ منیر کا قصہ لکھا ہے۔ "مثنوی دل پذیر" میں رنگین نے مہ جبین و نازنین کی داستانِ عشق قلم بند کی ہے۔ سحرالبیان بیان کا سحر ہے۔ دلپذیر دل میں اتر جانے والی دلچسپ داستان ہے۔ اس کا قصہ روایتی ہوتے ہوئے بھی اپنے اندر تہ داری رکھتا ہے۔ سحرالبیان کے کردار قوتِ عمل سے عاری ہیں۔ بے نظیر ویسا ہی ایک شہزادہ ہے جس کے سارے کام دوسرے کرتے ہیں یا قسمت ساتھ دیتی ہے لیکن "دل پذیر" کے کردار: بادشاہ خاور شاہ اور اس کا بیٹا مہ جبین عمل کے پیکر ہیں۔ وہ عمل ہی سے اپنی زندگی اپنی مرضی کے مطابق بناتے ہیں۔ یہ دونوں اسی تہذیب اور اسی معاشرے کے کردار ہونے کے باوجود اپنے عمل کی وجہ سے ممتاز و مختلف ہیں۔ قصے اور بیان دونوں کے اعتبار سے یہ اردو مثنویوں میں ایک خاص امتیاز رکھتی ہے۔ اردو ادب کی بڑی مثنوی ہونے کے باوجود یہ تا حال غیر مطبوعہ ہے۔

"دلپذیر" کی کہانی بھی بادشاہ، وزیر، شہزادہ شہزادی کے اردگرد گھومتی ہے۔ مثنوی شروع ہوتی ہے تو بتایا

جاتا ہے کہ شہر بلغار میں خاور شاہ نام کا بادشاہ تھا۔ جب وہ بوڑھا ہوا تو اسے یہ فکر دامن گیر ہوئی کہ اس کے بعد کون وارث ہوگا؟ نجومیوں نے بتایا کہ اس کی قسمت میں بیٹا تو ہے لیکن وہ پری کے پیٹ سے ہے۔ بادشاہ نے کہا کہ آدمی کو پری سے کیا نسبت؟ وزیر نے کہا کہ پری کو مسخر کرنے کا کام صرف ''خاتمِ سلیمانی'' سے ہو سکتا ہے۔ وزیر بادشاہ کو ''حق شناس'' نامی درویش کے پاس لے گیا۔ حق شناس نے کہا کہ خاتم سلیمانی ''قعرِ قلزم'' کے غار میں رکھی ہے جس تک صرف ''عملِ تسخیر'' سے پہنچا جا سکتا ہے اور عمل تسخیر ''نرگس جادو'' نامی جادوگرنی کے پاس ہے جو کچھ فاصلے پر حصار بنا کر رہتی ہے۔ بادشاہ نے پوچھا کہ حصار کیسے تسخیر کیا جا سکتا ہے؟ حق شناس نے کہا آپ معتکف ہو کر بیٹھ جایئے اور ''اسم اعظم'' کا ورد کیجیے۔ انشاء اللہ حصار گر جائے گا اور طلسم ٹوٹ جائے گا۔ بادشاہ نے پھر پوچھا کہ ''اسم اعظم'' کون بتائے گا؟ حق شناس نے کہا کہ اسم اعظم مجھے یاد ہے۔ بادشاہ اسم اعظم سیکھ کر وزیر روشن رائے اور درویش حق شناس کے ساتھ روانہ ہو گئے۔ چلتے چلتے ایک پرشکوہ پہاڑ اور اس پر ایک گنبد نظر آیا۔ بادشاہ نے اسم اعظم پڑھا تو اس کا قفل کھل گیا۔ اندر گئے تو دیکھا کہ وہاں ایک پنجرہ لٹک رہا ہے جس میں ایک قمری آزاد ہونے کے لیے سر پٹک رہی ہے۔ بادشاہ نے اسم اعظم کا ورد کیا تو پنجرہ کا دروازہ کھل گیا۔ قمری باہر آئی، بادشاہ کے قدموں پر سر رکھا اور ع ''ہوجیو بادشاہ کی عمر دراز'' کہتی ہوئی اڑ گئی۔ موکل دیو نے نرگس جادو کو خبر دی اور اسی اثناء میں بادشاہ، وزیر اور حق شناس گنبد سے باہر آ کر، آسمان سے باتیں کرتے ہوئے، حصار کی طرف بڑھنے لگے۔ اس کی فصیل بھی سینکڑوں میل تک پھیلی ہوئی تھی۔ چلتے چلتے یہ حصار کے قریب پہنچے اور ''چشمۂ آب'' پر پہنچ کر حصار کھینچا اور وہیں اسم اعظم کا ورد شروع کر دیا۔ کچھ ہی دیر بعد زن جادو نے یہ طلسم کیا کہ حصار سے باہر اپنے دیووں کو شیر، چیتے، مگرمچھ، اژدہوں اور سانپ بچھو کی صورت میں بھیجا مگر وہ ان تک نہ پہنچ سکے۔ پھر نرگس جادو خود قیامت کی آگ برساتی ہوئی قلعہ سے باہر آئی لیکن وہ بھی ان کا کچھ نہ بگاڑ سکی۔ رات ہوئی تو حصار کا ایک برج گر گیا۔ یہ دیکھ کر زن جادو اژدر بن کر انھیں ہڑپ کرنے آئی اور منہ کی کھائی۔ صبح ہوئی تو وہ قلعہ میں واپس چلی گئی۔ اسی دوران ایک برج اور گر گیا، خندق اٹ گئی اور دور تک دیوار بھی ڈھے گئی۔ یہ دیکھ کر وہ بادشاہ کے پاس آئی اور کہا: مجھے قتل کرنے سے ہاتھ اٹھاؤ۔ بادشاہ نے کہا مجھے تم سے کوئی کام نہیں ہے۔ مجھے صرف ایک پری درکار ہے جو میری سلطنت کے وارث کی ماں بن جائے۔ زن جادو نے کہا کہ وہ قمری جو تم نے آزاد کی تھی وہ پرستان کی شہزادی ''ماہ لقا'' تھی۔ میں اسے بلائے دیتی ہوں۔ اسے کوئی اذیت مت دینا۔

بادشاہ پری کو لے کر اپنے ملک بلغار روانہ ہوئے۔ اثنائے سفر میں پری کو حمل ٹھہرا اور نو ماہ بعد چاند سا بیٹا ہوا جس کا نام ''مہ جبیں'' رکھا۔ زائچے کے مطابق اس کی تربیت ہوئی۔ جب وہ چودہ سال کا ہوا تو اسے ولی عہد مقرر کیا اور وہ عدل و انصاف سے حکومت کرنے لگا۔ ایک دن مہ جبین کتب خانے کی سیر کو گیا، وہاں ایک تصویر دیکھی اور دیوانہ وار اس پر عاشق ہو گیا اور اپنے وزیر دانش ور کے ساتھ اس کی تلاش میں نکل کھڑا ہوا۔ تلاشِ محبوب میں دنیا جہاں کی خاک چھانی۔ چین سے واپس ہوئے تو ''دشتِ غربت'' میں جا پھنسے۔ وہاں سے نکلے تو کانوروویس پہنچے اور وہاں کی جادوگر رانی نے، بیاہ سے انکار کرنے پر مہ جبین کو مینڈھا بنا کر کھونٹے سے بندھوا دیا۔ ایک دن دانش ور نے دائی سے کہا خدا را ہمیں بچالو۔ اس کی باتیں سن کر دائی کا دل پسیج گیا اور اس نے آدھی رات کو ایک اڑتے ہوئے درخت پر، جس پر ساحروں کی استاد، سراندیپ کی مہارانی، بیٹھی ہوئی اپنے محبوب سے ملنے اجین جا رہی تھی، انسان کے روپ میں لا کر اسے ساتھ بٹھا دیا۔ مہ جبین نے اسے اپنی بپتا سنائی تو اس نے مہ جبین کو اپنا بھائی بنا لیا اور جاتے وقت منتر سکھا کر اپنا سارا

زیور اسے دے کر چلی گئی۔

مہ جبین دنیا جہاں سے گھومتے بنارس پہنچے۔ وہاں جا کر سارا زیور بیچ دیا۔ ایک دوکان کھولی وہ تصویر وہاں ٹانگ دی اور تجارت کرنے لگے۔ ایک دن ایک شخص نے تصویر دیکھ کر کہا یہ توسری نگر کی رانی نازنین کی تصویر ہے جو مردوں سے نفرت اور راگ ونے سے گہری رغبت رکھتی ہے۔ مہ جبین ودانش ور اس فن میں شہرہ آفاق تھے۔ دونوں ڈومنی کا لباس پہن کر سری نگر پہنچے اور رانی کے خانہ باغ میں گئے اور صبح ہوتے ہی بانسری بجانے لگے۔ خواصیں جو پھول توڑنے آئی تھیں بانسری کی لے پر ایسی مسحور ہوئیں کہ پھول توڑنا بھول گئیں۔ دوپہر کو دونوں ڈومنیوں نے سارنگ بجایا۔ خواصوں نے جا کر رانی کو خبر دی۔ رانی نے انھیں طلب کیا۔ وہ ہولی کا دن تھا۔ ہر طرف جشن کا سماں تھا۔ رات گئے ان دونوں کی باری آئی۔ انھوں نے اپنا نام نور بائی اور بی فضیلت بتایا۔ راگ ونے سن کر نازنین وجد میں آگئی اور کہا مانگ کیا مانگتی ہے۔ نور بائی (مہ جبین) نے خلوت کی درخواست کی اور پوچھا کہ سرکار بتائیں کہ انھیں مرد سے کیوں نفرت ہے۔ رانی نے بتایا کہ اگلے جنم میں وہ فاختہ تھی اور جب جنگل میں آگ لگی تو اس کا نر اسے اور بچوں کو چھوڑ کر چلا گیا اور ہم جل کر خاک ہو گئے۔ اسے جو بھگوان نے انسان کے روپ میں رانی بنا کر بھیجا تو میں نے اقرار کیا کہ کسی مرد کو ہرگز نہ بخشوں گی۔

ہولی کے دن ختم ہوئے تو وہ دونوں وہاں سے فرار ہو کر بنارس واپس آئے۔ ہتھیار خرید کر اور پانچ سو جوانوں کو بھرتی کر کے ان کی تربیت کی اور سری نگر جا پہنچے۔ باغ میں داخل ہوئے اور سب محافظوں کو قتل کر دیا۔ نازنین کو اس کی اطلاع ملی تو اس نے بہرہ ور کو حکم دیا کہ سب کو موت کے گھاٹ اتار دے۔ جنگ ہوئی اور بہرہ ور کو شکست ہوئی۔ شکست کے بعد دانش ور نے کہا کہ تم بات چیت کے لیے ہمارے بادشاہ کے سامنے نہیں جا سکتیں۔ وہ عورتوں سے نفرت کرتا ہے البتہ اگر رانی نازنین خود آئیں تو میں بادشاہ کو راضی کر لوں گا۔ نازنین بادشاہ کے سامنے پہنچی تو وہ نقاب ڈالے بیٹھا تھا۔ نازنین نے نقاب ڈالنے کی وجہ پوچھی تو مہ جبین نے کہا کہ اس نے عہد کیا ہے کہ جہاں عورت کو دیکھوں تو اسے مار ڈالوں۔ نازنین نے جب عورت سے نفرت کی وجہ پوچھی تو مہ جبین نے نقاب الٹ دی۔ اسے دیکھتے ہی نازنین اس پر عاشق ہو گئی۔ مہ جبین نے کہا اگلے جنم میں وہ فاختہ (نر) تھا اور اس کی مادہ اسے اور بچوں کو جنگل کی آگ میں جلتا چھوڑ کر چلی گئی تھی۔ یہ سنتے ہی بہرور نے دونوں کو سلام کیا اور کہا ”میں نے دونوں کو پہچان لیا ہے۔ اگلے جنم میں تم دونوں جوڑا تھے اور قسمت سے تم میں توڑا پڑ گیا۔ اب پچھلی باتوں کو جانے دو اور میاں بیوی بن کر رہو۔ پھر دونوں کی شادی کی تیاریاں ہونے لگیں۔

رنگین نے شادی کی تیاری، ساری رسوم، ساچق مہندی، جوڑا، دستار، سہرا برات، ناچ گانے کی محفل، نکاح و مہر، آرسی مصحف، کھیر چٹائی وغیرہ کی دلچسپ تصویر کشی کی ہے۔ جب شادی کے بعد کچھ عرصہ گزر گیا تو مہ جبین و نازنین نے بہرور کی شادی دانش ور سے کر دی اور دانش ور کو سری نگر کی شاہی دے کر مہ جبین و نازنین ملک بلغار واپس آگئے۔ یہاں آئے تو بادشاہ اور اس کی (پری) بیگم، بیٹے کے فراق میں اللہ کو پیارے ہو چکے تھے۔ مہ جبین نے سلطنت سنبھالی اور اپنی رعیت کو پالنے میں مصروف ہو گیا۔

پھر تو خوش بخوش وہ رہنے لگے
پچھلے احوال اپنے کہنے لگے

یہاں داستان ختم ہو جاتی ہے۔

''مثنوی دلپذیر'' مثنوی کی مروجہ ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ یہ مثنوی نواب مرزا وزیر علی کی خدمت میں، پچاس مدحیہ اشعار کے ساتھ، پیش کی گئی تھی اور مدعا یہ تھا:

جانتا ہوں کہ ہوئے اس پہ صاد　　　اور محنت کی ہو عنایت داد

اس میں رنگین نے سخن کی اہمیت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

واقعی شعر ہے عجب ہی چیز　　　آدمی اس سے سیکھتا ہے تمیز
ہے سخن یادگار عالم میں　　　ہے سخن پائیدار عالم میں
ہے سخن کا بہت بڑا درجہ　　　سمجھے کوئی سخن کا کیا درجہ

اس مثنوی کو قصہ سے زیادہ 'داستان' کہنا چاہیے۔ اس میں طلسم و سحر بھی ہیں۔ جن و پری بھی ہیں۔ ساحر و جادوگر بھی ہیں، گنبد و حصار بھی ہیں۔ شجرِ سحر بھی ہے اور دوسرے مافوق الفطرت عناصر بھی ہیں۔ ''دلپذیر'' کی کہانی میں ایک جدت، ایک نیا پن ہے جو نہ میر کی مثنویوں کے قصے میں نظر آتا ہے اور نہ دوسرے ہم عصر شعرا مصحفی، جرأت، اور انشا کی مثنویوں میں دکھائی دیتا ہے۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ ''اس میں مروجہ فارسی داستانوں کی نسبت جدت اور تازگی ہے'' [۶۶]

''سحر البیان'' کے اشعار کی تعداد (۲۱۷۹) ہے [۶۷] دلپذیر کے اشعار کی تعداد (۱۸۶۵) ہے۔ ''سحر البیان'' ۱۱۹۹ھ میں لکھی گئی۔ ''دلپذیر'' چودہ سال بعد ۱۲۱۳ھ میں مکمل ہوئی۔ اس مثنوی میں اردو کی دوسری مثنویوں کے مقابلے میں کہانی نہ صرف تہ دار اور دلچسپ ہے بلکہ مثنویوں کی عام ڈگر سے ہٹ کر ہے۔ اس میں ایک طرف کہانی پر زور ہے اور ساتھ ہی سحر البیان کی روایت کو آگے بڑھانے کی کوشش بھی ملتی ہے۔ یہ دور بادشاہوں، وزیروں اور امرا، کا دور تھا۔ سارا معاشرہ اور اس کی کہانیاں انھیں کے اردگرد گھومتی تھیں۔ ''سحر البیان'' خطا و ختن کے بادشاہ کی کہانی ہے۔ ''دلپذیر'' بلغار کے بادشاہ کی کہانی ہے۔ سحر البیان کا بادشاہ اولاد کی دولت سے محروم ہے۔ دلپذیر کا بادشاہ بیٹے سے محروم ہے۔ دونوں میں بادشاہ اپنے وزیروں سے مشورہ کر کے نجومیوں، جوتشیوں کو بلواتے ہیں۔ دونوں میں وہ بیٹے کی نوید دیتے ہیں۔ سحر البیان میں نجومی بتاتے ہیں کہ بارھویں سال بلندی سے خطرہ ہے۔ دلپذیر میں نجومی بتاتے ہیں کہ چودہ برس کی عمر تک وہ کوئی تصویر نہ دیکھے۔ اسے کاغذ و تعلیم سے دور رکھا جائے۔ پوتھیوں سے نکلتا ہے کہ وہ تصویر دیکھ کر عاشق ہوگا اور گھر چھوڑ کر نکل جائے گا۔ اتفاق سے ساری احتیاط کے باوجود سحر البیان کا شہزادہ بے نظیر چھت پر جاتا ہے اور پری عاشق ہو کر اسے اڑا لے جاتی ہے۔ دلپذیر کا شہزادہ مہ جبین ولی عہد بننے کے بعد سارا سامان دیکھتا ہے اور جب ایک تصویر پر نظر پڑتی ہے تو وہ اس کی تلاش و جستجو میں نکل جاتا ہے۔ سحر البیان میں پری بے نظیر کو 'کل کا گھوڑا' دیتی ہے۔ دلپذیر میں مہ جبین اُڑنے والے درخت پر بیٹھ کر اجین پہنچتا ہے۔ دونوں مثنویوں میں مہمات سر ہوتی ہیں اور آخر میں بے نظیر و بدر منیر اور مہ جبین و نازنین کی شادی ہو جاتی ہے اور اسی طرح سحر البیان میں وزیر زادی نجم النساء کی شادی فیروز شاہ سے اور دلپذیر میں بہرور کی شادی دانش ور سے ہو جاتی ہے۔ میر حسن نے خانہ باغ کا نقشہ کھینچا ہے۔ رنگین نے نازنین کے خانہ باغ سری نگر کی تصویر اتاری ہے۔ سحر البیان میں نجم النساء وزیر زادی ہے۔ دلپذیر میں بہرور وزیر ہے۔ دونوں نہایت ذہین، وفادار اور کارگزار ہیں۔ دونوں مثنویوں میں سحر و جادو اور مافوق الفطرت عنصر موجود ہے۔ سحر البیان میں فیروز شاہ پری زاد ہے اور نجم النساء سے شادی کرتا ہے۔ دلپذیر میں خود مہ جبین پری کے پیٹ سے پیدا ہوا ہے اور اس کا باپ آدم زاد ہے۔ سحر البیان میں ساری کہانی بے نظیر کے اردگرد گھومتی ہے۔ دلپذیر میں مہ جبین کے

اردگرد گھومتی ہے۔ سحر البیان میں اپنے دور کی مروجہ تہذیب کی ترجمانی اس کا خاص رنگ ہے۔ اس میں پیدائش سے لے کر شادی تک کی ساری رسمیں اسی طرح سے بیان ہوئی ہیں جس طرح وہ اس معاشرے کے طبقۂ خواص میں ادا کی جاتی تھیں۔ رنگین کے ہاں یہ تصویریں خانہ باغ، گھر سے جاتے ہوئے شہزادے کی تیاری، عشق و عاشقی کی کیفیات، حالتِ غشی، نے نوازی و راگ کے اثر، ہولی منانے اور جشن کے مناظر، روشنی آتش بازی، لباس و زیورات، محل، محفلِ راگ رنگ، شادی کی تیاریوں اور اس کی ساری رسومات ساچق مہندی سے لے کر نکاح و مہر تک کی ساری تصویریں بیان کی ہیں۔ یہ سب تصویریں خوبصورت، زندہ اور شعریت لیے ہوئے ہیں۔ سحر البیان میں جنگ کی تیاری کا کوئی نقشہ نہیں ہے۔ دلپذیر میں اس کی ایک دلچسپ تصویر ملتی ہے۔ ہولی کا منظر اور حالتِ جشن بھی رنگین نے پُراثر و دلچسپ انداز میں پیش کیا ہے۔

سحر البیان میں بادشاہ، شہزادہ بے نظیر، شہزادی بدر منیر، وزیرزادی نجم النساء، پری ماہ رخ اور جنوں کے بادشاہ کے بیٹے فیروز شاہ کے کردار سامنے آتے ہیں اور ان سب میں کم و بیش یہ بات مشترک ہے کہ وہ بے عمل، بے حوصلہ اور کمزور مزاج کے حامل ہیں۔ بے نظیر پر جب کوئی مصیبت پڑتی ہے۔ تو وہ اس سے نکلنے کے لیے جدوجہد کرنے کے بجائے رونے لگتا ہے۔ اس میں مقدر بدلنے کا حوصلہ نہیں ہے۔ وہ عاشق مزاج نہیں بلکہ معشوق مزاج ہے۔ وہ نوعمر ہونے کے باوجود عملِ وصل سے واقف ہے اور ماہ رخ کے ساتھ دادِ عیش دیتا ہے۔ بدر منیر پر بھی احساسِ جسم حاوی ہے اور دوسری ہی ملاقات میں وہ خود کو بے نظیر کے سپرد کر دیتی ہے۔ مثنوی دلپذیر میں شاہ خاور بادشاہ ہے۔ پری زاد شاہزادہ مہ جبین، روشن رائے وزیر اور اس کا بیٹا دانشور ہے۔ سری نگر کی رانی نازنین اور اس کی وزیر بہرہ ور ہے۔ یہ سب باعمل کردار ہیں۔ خاور شاہ ستر بہتر سال کی عمر میں پری کی جستجو میں نکلتا ہے اور اس مہم سے کامیاب و کامران لوٹتا ہے۔ شہزادہ مہ جبین شروع سے آخر تک عمل کا پیکر ہے۔ ساری کہانی اسی کے عمل سے آگے بڑھتی ہے۔ تصویر پر عاشق ہو کر جب تلاشِ محبوب میں وہ نکلتا ہے تو اپنے مقصد سے ذرا نہیں ہٹتا۔ کانورو دیس کی جادوگر مہارانی جب اس سے خواہشِ وصل کرتی ہے تو وہ انکار کر دیتا ہے اور جب اس کی دائی دھمکی دیتی ہے تو وہ اس سے کہتا ہے کہ جو ہونا ہو سو ہو میں تیری یا اس کی بات کیسے مانوں میرا جی تو کسی اور کی قید میں ہے۔ اس کا مقصد اور اس کی منزل ہمیشہ اس کے سامنے رہتے ہیں۔ جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ تصویر سری نگر کی رانی نازنین کی ہے تو وہ تدبیر کے ساتھ ڈومنی کا لباس پہن کر سری نگر جاتا ہے۔ وہاں پر بات کا جائزہ لے کر واپس بنارس آجاتا ہے اور جنگ کی پوری تیاری کر کے دوبارہ سری نگر جاتا ہے اور فتح کر کے منزلِ مراد کو پہنچتا ہے۔ ہر جگہ وہ تدبیر کرتا نظر آتا ہے۔ اس میں اٹھارویں صدی عیسوی کے فرنگی کردار کی واضح جھلک نظر آتی ہے۔ اس کے ہاں سوچ، تدبیر اور قوتِ ارادی کا پتا چلتا ہے۔ جب نازنین اس سے ملاقات کے لیے آتی ہے تو وہ منہ پر نقاب ڈال لیتا ہے اور فاختہ کا وہی قصہ پلٹ کر اسے سناتا ہے جو نازنین نے اس وقت اسے سنایا تھا جب وہ نور بائی ڈومنی کی صورت میں اس کے سامنے آیا تھا۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ رانی سری نگر (نازنین) ہندوستان کی کمزور مسلم سلطنت کی نمائندہ ہے۔ وہ عورتوں کی فوج کے ساتھ بہرہ ور کو لڑنے کے لیے بھیجتی ہے۔ مہ جبین، فرنگیوں کی طرح، ہتھیاروں کی تیاری کے ساتھ سری نگر آتا ہے اور قتل عام کر کے اپنے مقصد کی طرف بڑھتا ہے۔ نازنین اس دور کے بادشاہ اور راجہ مہاراجہ کی طرح ہے جو جلد ہتھیار ڈال کر سمجھوتے کے لیے تیار ہو جاتی ہے۔ مہ جبین کے طرزِ عمل میں حوصلہ، جرأت اور سوجھ بوجھ نظر آتی ہے۔ یہ وہی پہلو تھے جس نے فرنگی کو

ہندوستان کا حکمران بنا دیا تھا۔ نازمین کے کردار میں اکبر شاہ ثانی، شاہ عالم اور آصف الدولہ کے کرداروں کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔

رنگین کی مثنوی دلپذیر کہانی کے اعتبار سے "سحر البیان" سے بہتر ہے۔ اس میں قصہ پر زور ضرور ہے لیکن تہذیبی رنگ بھی قصے کے مزاج میں پوری طرح شامل ہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ "رنگین کے ثبوتِ کمال کے دلائل میں سے ایک یہ بھی ہے کہ ان کی مثنوی دلپذیر اپنے زمانے کی تمام اردو مثنویوں سے بہتر ہے۔ زبان اس کی نہایت صاف اور ستھری ہے اور حکایت بھی دلچسپ ہے"[۶۸] رنگین نے ضرورت کے مطابق ماحول اور فضا کو پیدا کیا ہے تا کہ کہانی کا فنی اثر گہرا ہو سکے مثلاً وہ حصہ دیکھیے جب خاور شاہ، پری کی تلاش میں، اپنے وزیر روشن رائے اور درویش حق شناس کے ساتھ، لمبی مسافت طے کر کے، ایک اونچے پرشکوہ پہاڑ پر پہنچتا ہے تو یہاں رنگین شکوہِ کوہ کے بیان سے کہانی کی فضا میں فنی اثر کا رنگ شامل کر دیتے ہیں۔ تصویر کشی ان کے بیان کا حسن ہے جس سے وہ مثنوی کے تار و پود بنتے اور اثر آفرینی کو جنم دیتے ہیں۔ اس مثنوی میں جا بجا ایسی تصویریں سامنے آتی ہیں اور اس کے فنی اثر کو گہرا کر دیتی ہیں۔ مہ جبین اور دانش ور ڈومنی کا لباس پہن کر رانی کے باغ میں پہنچتے ہیں اور باغ کو دیکھ کر حیران رہ جاتے ہیں۔ اس باغ کو رنگین نے ۶۸ شعروں میں، شعریت کے ساتھ، اس طرح بیان کیا ہے کہ یہ منظر مثنوی کا جزو بن جاتا ہے اور ایک دلکش انوکھی تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے مثلاً اس باغ کی چار دیواری کے بارے میں یہ چند شعر دیکھیے۔

تھی جو گرد اس کے چار دیواری　　　کی تھی اس طرح اس کی تیاری
لاکھ ہا من کرنڈ پسوا کر　　　کیوڑے سے پھر اس کو گندھوا کر
اس کی اینٹیں غرض پتھائیں تھیں　　　صرف صندل ہی میں پکائیں تھیں
عود میں موتیوں کو تھا بھونا　　　پھیر ان کا پکایا تھا چونا
سرخ یاقوت" پیس کر باریک　　　کی تھی سرخ یہ اس کی خاطر ٹھیک
سن کے بدلے ملایا تھا ریشم　　　تا نہ ہو اس کی آب داری کم
مصری گوڑ کے عوض ملائی ہے　　　گچ غرض اس طرح بنائی ہے
گھس کے اینٹیں لگائیں تھیں یعنی　　　ورز رہوے کہیں، یہ کیا معنی
لگا اس کی چنائی میں سارا　　　تھا عبیر اور گلاب کا گارا

اس قسم کی رنگین تصویریں حسب ضرورت آتی چلی جاتی ہیں۔ مہ جبین و دانش ور ڈومنی کے روپ میں بانسری بجاتے ہیں تو پھول توڑنے کے لیے آنے والی خواصوں پر اس کا کیا اثر ہوتا ہے اسے رنگین نے یہاں اس لیے بیان کیا ہے تا کہ وہ اس اثر کو اس وقت اور فطری رنگ میں پیدا کر سکے جب یہ راگ وہ رانی کے سامنے پیش کیا جائے گا۔ رنگین نے یہ توازن ساری مثنوی میں برقرار رکھا ہے:

نے کو نبس درد سے بجانے لگے　　　اور وہ باری باری گانے لگے
وہ جو آئیں تھیں توڑنے کو پھول　　　پھول وہ توڑنے گئیں، سب بھول
ہوئیں گرد ان کے آن کر کھڑیاں　　　وہیں ان کو گذر گئیں گھڑیاں
رہ گئی یوں کوئی درخت سے لگ　　　جائے جیسے کسی کو مار کے ٹھگ

رہ گئی تھی پکڑ کے سر کوئی   غش سے تھی زانو پہ سر کو دھر کوئی
نالہ کھینچے ہے کوئی سینے سے   تھی خفا کوئی اپنے جینے سے
دونوں اپنے کسی نے پیٹ کے گال   رنگتروں کی نمط کیے تھے لال
جی ہی جی میں سراہتی تھی کوئی   چپکے چپکے کراہتی تھی کوئی
رکھ کے ٹھوڑی کے نیچے اپنے ہاتھ   ہر گھڑی یوں کہے تھی آہ کے ساتھ
منھ کو اپنا کلیجا آتا ہے   کوئی جی کو لیے ہی جاتا ہے
سر تھی پتھر سے کوئی ٹکراتی   کوئی کوٹے تھی ہاتھ سے چھاتی
تھا کسی نے کیا گریباں چاک   کوئی ڈالے تھی اپنے سر پر خاک
کوئی حیرت میں آ کے تھی خاموش   کوئی تڑپے تھی کوئی تھی بیہوش

آگے چل کر رنگین نے کہانی میں رنگ بھرنے کے لیے ہولی کے جشن کو مثنوی میں شامل کر کے وہ موقع پیدا کیا ہے کہ دلپذیر سحرالبیان سے بڑھ جاتی ہے۔ یہاں لباس، زیورات، سنگھار وغیرہ کا بیان بھی آ گیا ہے اور روشنیوں اور آتش بازی کا منظر بھی جشن کا سماں پیدا کر رہا ہے۔ یہاں وہ کھیل تماشے اور کمالات بھی بیان میں آ گئے ہیں جن سے حقیقی حسین وجمیل تصویریں فضا کو رنگین بنا رہی ہے۔ فنی اعتبار سے یہ حصہ قابلِ ذکر ہے۔ اسی طرح تازنین کے محل اور خواب گاہ کا منظر بھی خوبصورت ہے۔ ناچنے اور گانے والیوں کی تصویریں اور سوانگ گیت سنگیت کھیل تماشوں کا شاعرانہ بیان بھی پراثر ہے۔ اب یہاں مہ جبین اور دانشور کے گانے بجانے کی باری اور بیان آتا ہے۔ اگر رنگین خواصوں پر ان کے راگ و نے نوازی کے اثر کا پہلے سے بیان نہ کر چکے ہوتے تو یہاں تازنین اور دوسروں پر اس کا اثر مبالغہ آمیز معلوم ہوتا۔ آگے چل کر جب شادی کی تاریخ طے ہو جاتی ہے تو تیاریوں کی گہما گہمی اور چلت پھرت کا احساس مثنوی پڑھنے والے کو اس طرح محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود اس تیاری کا حصہ بن جاتا ہے۔ برات روانہ ہوتی ہے تو بازار ہاٹ میں سودا بیچنے والوں کی صدائیں کانوں میں پڑتی ہیں اور برات کا زندہ منظر سامنے آ جاتا ہے۔ یہ بیان بھی یہاں کانوں کو بھلا، دلچسپ پراثر اور اچھا لگتا ہے:

تھا جو وہاں ازدحام خلقت کا   ان میں بازاریوں کی تھی یہ صدا
کوئی کہتا یہ تھا جھٹک دامن   لو یہ ہریالی ڈال کی جامن
بیچتا ہوں، یہ چاٹ میلے کی   پاؤ بھر چار کوڑی دھیلے کی
جس نے کھوئے پہ مال تھا کھویا   تھا وہ یہ کہہ کے بیچتا کھویا
ذائقہ اس میں ہے خدائی کا   ہے یہ مکھن بنا ملائی کا
ہر کھڑے رکھ کے کوئی کان پہ ہاتھ   یہی کہتا تھا ایک ادا کے ساتھ
کیا ہے قاضی کے حوض والے کی   ڈیوڑاں ہیں گرم مسالے کی
کوئی کہتا تھا آ کے لو میرے   دہرہ دمڑی کو دودھیا ڈھیرے
یہ صدا کر رہے تھے کتنے جنے   کیا کچالو ہیں نیبوؤں میں بنے
کوئی کہتا تھا آرسی لو نرم   کوئی کہتا تھا چڑے ہیں گرم

دلپذیر میں رنگین نے ایک حسین وجمیل رومانی دنیا تخلیق کی ہے۔ یہ معاشرہ سحر و طلسم اور دیو، جن پری پر یقین رکھتا تھا اور جو ان ہونی باتیں پلک جھپکتے میں ہو جاتی تھیں، انھیں سچ و صحیح مانتا تھا۔ یہ ارتقائے انسانی کے جادوئی دور کے اثرات ہیں جو آج سائنسی دور میں بھی انسان کے لیے قابلِ یقین ہیں اور اس کی فطرت سے ہم آہنگ ہیں۔ رنگین نے اس دور کی دوسری داستانوں اور قصوں کی طرح انھیں عناصر سے اپنی مثنوی میں رنگ بھرا ہے۔

تہذیبی زاویہ نظر سے بھی یہ مثنوی اہمیت رکھتی ہے، اس میں ان رسومات اور رواجوں کو، جو کسی تقریب کے موقع پر برتے جاتے تھے، اس طرح قصّے میں گوندھ دیا ہے کہ وہ خود قصہ کا جزو بدن بن گئے ہیں۔ اس مثنوی سے اس دور کی تہذیب کا رنگ برنگی خاکہ ترتیب دیا جا سکتا ہے۔ یہ بھی پتا چلتا ہے کہ یہ معاشرہ موسیقی کا دلدادہ تھا۔ دلپذیر کی کہانی کا مرکزی جزو بھی موسیقی ہے۔

دلپذیر میں رنگین نے منظر نگاری سے اس مثنوی کے حسن میں اضافہ تو کیا ہے لیکن اس کا انداز اتنا بیانیہ ہے کہ اس میں انسانی جذبات اس طور پر شامل نہیں ہوتے جس طور پر ''سحر البیان'' میں محسوس ہوتے ہیں۔ بیان میں خارجیت اتنی حاوی ہے کہ داخلیت بالکل دب گئی ہے۔ اگر رنگین ان دونوں کو ملا کر ایک کر دیتے تو یہ مثنوی سحر البیان سے بڑھ جاتی۔ داخلیت رنگین کے نشاطیہ مزاج میں کم اور دبی ہوئی ہے۔ یہی فضا اس دور کے لکھنؤ میں تھی اور یہی فضا سارے برصغیر کے تہذیبی مزاج پر حاوی تھی۔ اس مزاج میں سلیقہ تو ہے۔ روایت پرستی اور سجاوٹ تو ہے، دیدہ زیبی اور آرائش تو ہے لیکن دل میں اتر جانے والی کیفیت نہیں ہے۔ رنگین نے اسی ماحول میں زندگی گزاری تھی اور اسی ماحول میں رہ کر سرکار دربار اور طبقۂ خواص کے لیے لکھا تھا اور اسی لیے دلِ دردمند سے پیدا ہونے والی دھڑکن ان کی شاعری میں نہیں ہے۔ اس دور میں اسی لیے میر کی آواز، جس میں اس تہذیب کا نوحہ اور عام انسان کی دردمندی شامل تھی، دب گئی اور جعفر علی حسرت و میر سوز کا طرزِ فکر جرأت، انشاء، رنگین اور مصحفی کی شاعری میں اس طرح اُبھرا کہ اب نئی نسل کے شعرا کو اپنے دل کی آواز معلوم ہونے لگی۔ اس طرح ایک ایسا رنگ سخن وجود میں آ گیا جو اس فضا اور اندازِ فکر سے ہم آہنگ بھی تھا اور اس کا ترجمان بھی۔ آنے والے دور کی شاعری کو اسی زاویے سے دیکھ کر ناسخ و آتش کے رنگِ سخن کو سمجھا جا سکتا ہے۔ یہی وہ شاعری ہے جو اس پورے دور کی ترجمان ہے۔

مثنوی ''دلپذیر'' میں بھرتی کے اشعار بہت کم نظر آتے ہیں۔ یہ ایک گٹھی ہوئی، مربوط مثنوی ہے جس میں ہر شعر قصّے کو آگے بڑھاتا ہے۔ یہ ایک منظوم داستان ہے جو مثنوی کی ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ بیان میں شعریت بھی ہے اور تسلسل بھی۔ قصے کی اٹھان میں فنی جوہر اور شعور شامل ہے۔ کسی پہلو یا حالت کو بیان کرنے کے لیے ایسے اشعار آتے چلے جاتے ہیں جن سے وہ پہلو یا حالت اُجاگر ہو کر فنی اثر کو بڑھا دیتے ہیں مثلاً روشنی کا بیان کرتے ہوئے یہ شعر آتا ہے:

روشنی یہ نہیں ہے لیجے تاڑ   کچے سونے کا یہ کھڑا ہے پہاڑ

یا ناز نین دلہن بنائی جا رہی ہے۔ اس جگہ جو شعر آئے ہیں وہ دلہن کی تصویر کو اجاگر کرتے ہیں:

تھی وہاں شب یہاں تھی زلفِ سیاہ   تھا وہاں چاند یاں تھا رخ جوں ماہ
تارے اس جا تھے ڈانک تھی اس جا   چاندنی واں تھی یاں تھا فرش بچھا
تھیں زنجیر سر پہ لہراتی   ابر میں برق ہے نظر آتی

اور ٹیکا جما کے ماتھے پر   مانگ دی اس نے موتیوں سے بھر
کہتے دیکھ اس کو لوگ تھے سارے   نہیں موتی یہ چمکے ہیں تارے
دھگدھگے سرخ اس کی چھاتی پر   یوں وہاں آتے تھے ہر اک کو نظر
اس کو تم یوں سمجھ لو دل میں خوب   جوں نظر آئے مہر وقتِ غروب

رنگین نے اپنی ساری شاعری کی طرح دلپذیر میں بول چال کی عام زبان استعمال کی ہے اور یہ وہ رجحان ہے جو مستقبل کی زبان کی نشان دہی کرتا ہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ”زبان کے معاملے میں بھی رنگین اپنا آپ ہی جواب ہے۔ قائم (چاندپوری) کہ دیکھیے کہ سودا کے شاگرد تھے، لیکن زبان شاہ حاتم کی رکھتے تھے بلکہ بعض غزلوں میں حاتم سے بھی پہلے کی اور پھر رنگین کے کلام کو دیکھیے کہ شاہ حاتم کے شاگرد تھے لیکن زبان ان کی شاہ نصیر کی زبان سے ملتی ہے“[۶۹] مثنوی دلپذیر کا روزمرہ و محاورہ بول چال کی معیاری زبان کے عین مطابق ہے۔ اندازِ بیان میں روانی و سلاست ہے۔ بیان کی صفائی اور ربطِ کلام خاص طور پر قابلِ توجہ ہے۔ رنگین کو ہر طبقے کی زبان پر قدرت حاصل ہے۔ ان کا ذخیرۂ الفاظ بھی غیر معمولی ہے۔ زبان کے ساتھ ان کا لب و لہجہ بھی پوری طرح مطابقت رکھتا ہے اور فنی اثر کو بڑھاتا ہے۔ کہیں کہیں آج کے معیار سے، قدیم الفاظ کھٹکتے ہیں لیکن دراصل یہ وہ الفاظ ہیں جو رنگین کے زمانے میں معیاری تھے اور طبقۂ خواص میں مروّج و مستعمل تھے۔ مثلاً ”جد“ بجائے ”جب“:

رخصت آ مہ جبیں سے جد لی   اس نے پوشاک اپنی تب بدلی

لفظ ”رنڈی“ بمعنی ”عورت“ کا استعمال عام تھا۔ پنجابی میں آج بھی رنڈی کا لفظ انہی معنی میں بولا جاتا ہے۔

پر جو تھی اس کی رنڈیوں کی فوج   لے کے اس کو چڑھی وہ بس جوں موج
پھر وہ سب رنڈیوں کا بھیس بنا   چلے بس دو دو، چار چار جدا

اسی طرح کہیں وہ اردو فعل کی فارسی طریقے سے جمع بنا کر شعر میں لاتے ہیں۔ یہ ساٹھ سال پہلے تک کی دلی کے گلی کوچوں میں، میں نے سنا ہے۔ رنگین کے زمانے میں یہ استعمال عام تھا۔ داغ دہلوی کے ہاں بھی یہ اسی طرح نظر آتے ہیں۔ مثلاً

ع   آ کے نذریں دیاں وزیروں نے

اب بنارس سے آتیاں ہیں ہم   اور جوالا کو جاتیاں ہیں ہم
چوبیں سونے کی ایسیاں تھیں ٹھوس   جن کا لاٹ آن کر کرے پابوس
وہ جو تھیں کشتیاں کے بڑیاں   تھیں دھریں ان میں پھول کی چھڑیاں

ع   شمع روشن کیاں بس ان میں تمام

رنگین نے اپنی مثنوی ”دلپذیر“ کی مناجات میں بارہ چیزوں کے لیے دعا مانگی ہے۔ اس میں چھٹی دعا یہ ہے:

اور چھٹی ہو یہ مثنوی مشہور   ہے اس عاصی کو تجھ سے یہ منظور

رنگین کی یہ دعا مستجاب ہوئی اور اپنے سالِ تصنیف ۱۲۱۳ھ کے دو سو بارہ سال بعد، جب کہ یہ اب تک زیورِ طبع سے آراستہ بھی نہیں ہوئی اور صرف مخطوطوں کی شکل میں لاہور، رامپور اور لندن کے کتب خانوں میں محفوظ ہے آج بھی توانا

اور زندہ ہے۔ سحر البیان کے بعد یہ اس دور کی سب سے اچھی پر اثر مثنوی ہے۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ ''جہاں تک متروکات اور زبان کی فرسودگی کا سوال ہے سحر البیان سے کم از کم پچاس برس آگے ہے۔ اس میں متروکات نہ ہونے کے برابر ہیں'' [۷۰] ''دلپذیر'' اردو کی تین بہترین رومانی مثنویوں میں سے ایک ہے۔

رنگین نے جیسا کہ خود ''دیوانِ ریختہ'' مکتوبہ بابندہ ۱۲۴۹ھ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ آج تک معاد و معاش، عشق و عاشقی، ظرافت و علم، مجلس و تصوف اور خطوط نویسی میں (۴۶) مثنویاں لکھی ہیں۔ یہ ایک بڑی تعداد ہے۔ میرؔ نے کل ۳۷ مثنویاں لکھیں۔ سودا کی ہجویہ، مدحیہ و عشقیہ مثنویوں کی تعداد دس سے بھی کم ہے۔ میر حسن نے کل بارہ مثنویاں لکھیں جن میں ''سحر البیان'' آخری مثنوی ہے۔ جرأت نے عشقیہ، ہجویہ، وصفیہ و مکاتیب کو شامل کر کے کل ۴۴ مثنویاں لکھیں۔ مصحفی نے بیس کے قریب مثنویاں لکھیں جن میں شعلۂ شوق، جذبۂ شوق، اور بحرالمحبت شامل ہیں۔ انشا نے کل سات مثنویاں لکھیں جن میں زیادہ تر ہجویہ ہیں جب کہ رنگین نے چھوٹی بڑی چھیالیس مثنویاں لکھیں جن میں ''دلپذیر'' بھی شامل ہے۔

کلامِ رنگین کا بہت کم حصہ اب تک شائع ہوا ہے۔ ''ایجادِ رنگیں'' مطبوعہ نولکشور، کانپور سے ساتویں بار ۱۸۹۶ء میں شائع ہوئی۔ ''فرس نامہ'' مطبع نولکشور لکھنؤ سے ۱۹۲۵ء میں چھبیسویں بار شائع ہوا اور مطبع مصطفائی کانپور سے بھی ۱۲۷۶ھ میں طبع ہوا۔ ''دیوانِ ریختی'' مع اصطلاحاتِ بیگمات انشا کے دیوانِ ریختی کے ساتھ ۱۹۲۴ء میں نظامی پریس بدایوں سے شائع ہوا۔ اسی دیوان میں رنگین کی دو مثنویاں اور ایک ''قصیدی'' بھی شامل ہے۔ ''مسدس رنگین'' مرتبہ تحسین سروری، جس میں چھ منظوم خط، مثنوی کی ہیئت میں شامل ہیں، ۱۹۵۲ء میں کراچی سے شائع ہوئی۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ عجائب و غرائب کا انتخاب ''مظہر العجائب'' کے نام سے ۱۲۶۲ھ میں اور مثنوی چار باغ کا قصہ، جو طوطا کہانی سے ماخوذ ہے، ۱۲۶۶ھ میں الگ سے بھی شائع ہوا۔ تصنیفِ رنگین ۱۲۶۱ھ میں ''ایجادِ رنگیں'' کے ساتھ ایک جلد میں شائع ہوئی اور ''گل دستۂ رنگین'' جو ''سبع سیارہ'' کی دوسری مثنوی ہے مرزا محمد ہادی عزیز نے شائع کی'' [۷۱] ان کے علاوہ ان کا سارا کلام آج تک غیر مطبوعہ ہے اور کسی اہلِ نظر کی تدوین کا منتظر ہے۔

اب یہاں ہم رنگین کی چند اور مثنویوں کا ذکر کریں گے۔ ''ایجادِ رنگیں'' (۱۲۰۰) اشعار پر مشتمل مثنوی ہے جو انھوں نے اپنے بیٹے اختیار خاں کی نصیحت کے لیے لکھی تھی:

شعر گر چاہے کرے اس کے شمار　　　تو تو گن لو تین سو کو چار بار
اے مرے فرزند اختیار خاں　　　دس نصیحت تجھ کو کرتا ہوں عیاں

حمد اور نعتِ رسول کے بعد ''آغازِ سرگذشت خواجہ محمود'' کی سرخی آتی ہے جس کے تحت ایک سفر کا ذکر کیا ہے کہ وہ اپنے دو دوستوں کے ساتھ لکھنؤ سے بنارس جا رہے تھے جن میں سے ایک کا نام 'خواجہ محمود' تھا اور دوسرے کا نام شیریں بیگ تھا۔ دورانِ سفر سب اپنے اپنے عشق کا قصہ بیان کر رہے تھے لیکن خواجہ محمود خاموش تھے۔ ان سے جب اصرار کیا گیا تو انھوں نے بتایا ایک بار وہ اپنے والد کے ساتھ دہلی سے بنارس گئے۔ یہاں پہنچ کر وہ چوک کی سیر کو نکلے اور الفور پر عاشق ہو گئے۔ میری حالتِ غشی کو دیکھ کر اس نے لونڈی کو بھیج کر مجھے اوپر بلوایا۔ تسلی تشفی کی اور کہا کہ یہاں بھی آیا کرو۔ میں ہر صبح دوپہر جا کر بیٹھتا اور جب میں اپنے والد کے ساتھ واپس لوٹا تو ہر وقت اس کی یاد میں افسردہ و دلگیر رہنے لگا۔ اسی حالت میں دس برس گزر گئے۔ والد کی وفات کے بعد میرے دل میں آیا کہ میں بنارس جاؤں اور اس کا دیدار کروں۔

بنارس گیا تو اللہ نے روزِ وصل دکھایا۔ تین دن تک اس نے ضیافت کی۔ ہر روز رقص و سرود کی محفل برپا کی۔ یہ بتا کر رنگین نے گریز اختیار کیا اور اس عشقِ مجازی کو عشقِ حقیقی کا رنگ دے دیا:

کھیل کے جینے کو جینے میں نہ گن   کھیل سے اب ہاتھ اٹھا اب کوئی دن
خونِ دل پی آز و حرص اپنی کو کھا   آدمی بن مان کے میرا کہا
عشق کس مذہب میں کچھ معیوب ہے   ہر مجازی سے حقیقی خوب ہے
مر تو اس پر مر، نہیں جس کو فنا   دل کو یاں اہلِ فنا میں مت لگا
ڈر کے رکھ بحرِ مجازی میں نہ گام   ڈوب جا عشقِ حقیقی میں تمام
زندگی لہو و لعب میں کھو نہیں   راہ میں اپنے یہ کانٹے بو نہیں
نیک ہو، بدرہ نہ از بہرِ خدا   سب کو بچھو کی طرح سے مت ستا

اس کے بعد پہلی حکایت آتی ہے جس کی سرخی "حکایت کژدم" ہے۔ حکایت کژدم بیان کر کے یہ دو شعر آتے ہیں:

آج کر لے کام کی اپنے کشود   پھر نہیں کرنے کا کچھ افسوس سود
کھائے گا ارمان کل تو اس طرح   کرتی مرتے میں تھی بلّی جس طرح

اس کے فوراً بعد "حکایت گربہ" بیان ہوتی ہے جس کے آخر میں یہ شعر آتا ہے

رحم کی اک شخص کی مجھ سے تو آ   شکرے اور پِدّے کا کیوں کر جی بچا

اس کے فوراً بعد "حکایتِ شکرہ و پدہ" کی سرخی آتی ہے اور اس حکایت کو اخلاقی نتائج کے ساتھ بیان کر کے اس کا تعلق آخری شعر کے ذریعے اگلی حکایت سے قائم کر دیا جاتا ہے جس میں "حکایت سگ گرجی" بیان کر کے آخری شعر سے اس کا رشتہ اگلی حکایت سے جوڑ دیا جاتا ہے اور یہ سلسلہ آخری حکایت تک اسی طرح قائم رہتا ہے۔ تکنیک اور ہیئت کے اعتبار سے یہ ایک نیا تجربہ ہے۔ سب حکایات دلچسپ ہیں اور ان سے جو اخلاقی نتائج اخذ کیے گئے ہیں وہ آفاقی نوعیت کے ہیں۔ رنگین نے زندگی کے اپنے تجربوں کو بھی ان حکایات میں سمو دیا ہے۔ یہ مثنوی بھی صاف، سادہ اور عام بول چال کی زبان میں لکھی گئی ہے اور اکثر ایسے اشعار آتے ہیں جو ضرب المثل کا درجہ رکھتے ہیں مثلاً

ظلم کی ٹہنی کبھی پھلتی نہیں   ناؤ کاغذ کی کہیں چلتی نہیں
فعلِ بد سے ہاتھ تو دھوتا نہیں   تجھ میں صحبت کا اثر ہوتا نہیں
ایک دن آخر کو مرنا ہوئے گا   ہاں دنیا سے گزرنا ہوئے گا
بد کو ہوتا ہے غرض نیکی سے بیر   نیک سے کب ہوئے کچھ نیکی بغیر
ہر سخن اس کا تھا مصری کی ڈلی   بات اس کی سب کو لگتی تھی بھلی
سچ تو ہے انساں انھیں کا نام ہے   رحم کھانا جن کا دائم کام ہے

رنگین کے ہاں زبان و بیان، موضوع کی مناسبت سے ساتھ چلتے ہیں وہ اپنے موضوع کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ فنی اثر بڑھ جاتا ہے۔

رنگین ایک ایسے قصہ گو شاعر ہیں۔ جن کا زور قصے کو اس طرح بیان کرنے پر رہتا ہے کہ کہانی کا اثر گہرا ہو جاتا ہے۔ "داستانِ رنگین" بھی ایک ایسی ہی مثنوی ہے جس میں گجرات کے سوداگر کی ایک دلچسپ و عجیب کہانی

بیان کی گئی ہے۔ رنگین نے بتایا ہے کہ یہ قصہ باندہ میں میر صاحب نے انھیں سنایا تھا اور شمشیر خاں کے کہنے پر انھوں نے بائیس دن میں اسے مکمل کیا۔ اس میں اشعار کی تعداد ایک ہزار ہے۔ اس وقت ان کی عمر ۷۶ سال کی تھی ع : ان دنوں میرا چھترواں ہے سال۔ رنگین کا سال پیدائش ۱۱۷۰ھ ہے گویا یہ مثنوی ۱۲۴۵ھ میں لکھی گئی۔ خود رنگین نے اس مصرع سے کہ: "داستانِ رنگیں نام اس کا ہے یار" تاریخ تصنیف ۱۲۴۵ھ نکالی ہے۔ یہ ایک پیچ دار، رنگا رنگ و دلچسپ کہانی ہے۔ جب کہانی ختم ہوتی ہے تو رنگین اس کا رخ بے ثباتی دہر کی طرف موڑ دیتے ہیں اور مثنوی "ایجادِ رنگیں" کے ابتدائی اشعار بھی، جو تصوف و اخلاق سے متعلق ہیں، یہاں شامل کر دیتے ہیں۔

اظہار بیان اور تکنیک کے اعتبار سے یہ ایک پر اثر مثنوی ہے جسے رنگین نے سلیس و رواں زبان میں بیان کیا ہے۔

مثنوی "عجائب و غرائب" میں رنگین نے دو متضاد موضوعات کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ یہ دونوں مثنویاں پانچ پانچ سو اشعار پر مشتمل ہیں۔ دونوں کی بحریں بھی الگ الگ ہیں۔ مثنوی "عجائبِ رنگیں" میں ظرافت کی جلوہ گری ہے اور "غرائبِ رنگیں" میں تصوف موضوعِ سخن ہے:

جانتا ہوں ایسے نسخے دو کہوں کہہ کے ان دونوں کو میں چپ ہو رہوں
پھر اٹھاؤں شعر کے کہنے سے ہاتھ اور لگاؤں دھیان اپنا تیرے ساتھ
نسخۂ اول ہے یہ اے صاحبو نام اس کا ہے عجائب سن رکھو
سب ظرافت کی حکایات اس میں ہیں ساری شیطاں کی کنایات اس میں ہیں

رنگین کا "دیوان آمیختہ" ہزلیات کا دیوان تھا۔ مثنوی "عجائب" کی ساری حکایت بھی ہزلیات سے تعلق رکھتی ہیں۔ یاروں کی محفل میں ان سے لطف اٹھایا جا سکتا ہے۔ اسی لطفِ بیان کو رنگین نے ظرافت کا نام دیا ہے۔ یہ معاشرہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فحش و جنسی مذاق ہی کو ظرافت سمجھتا تھا۔ عورت اور جنس اس معاشرے کے اعصاب پر سوار تھی۔ یہ پہلو انشا، جرأت اور مصحفی کی شاعری میں بھی ملتا ہے۔ "معاملہ بندی" جب کھل جاتی ہے تو اس کی لے بھی اسی پر ٹوٹتی ہے۔ وہ تضاد، جو اس معاشرے کے فرد کے اندر موجود تھا، "عجائب و غرائب" میں سامنے آیا ہے۔

مثنوی "غرائب" میں رنگین نے حکایت کے پیرائے میں تصوف و اخلاق کے پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے۔ یہاں مثنوی پڑھنے والے کو ایک 'اوپری پن' کا احساس ہوتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ کلامِ رنگین پڑھ کر یقین نہیں آتا کہ رنگین ایسی صوفیانہ باتیں بھی کر سکتے ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ وہ اس تجربے سے خود نہیں گزرے۔ وہ تو صرف روایتِ تصوف کے پیرو تھے اور اسی لیے ان کے بیان میں وہ اثر نہیں ہے جو خود اپنے ذاتی تجربوں کے بیان سے ہوتا ہے۔ اپنی بات کو کہانی کے انداز میں، حکایت کے روپ میں بیان کرنا رنگین کا پسندیدہ پیرایہ ہے۔ یہ ایک طرح سے الگ الگ چھوٹی چھوٹی نظمیں ہیں اور یہ روایت مثنوی مولانا روم اور شیخ سعدی کی گلستاں بوستاں سے رنگین کے ہاں آئی ہیں۔ ان روایات میں زیادہ تر وہ ہیں جو برصغیر پاک و ہند کے تہذیبی و سماجی مزاج کی حامل ہیں۔ ان میں سے بعض حکایات دلچسپ اور سبق آموز ہیں اور ان سے اخلاقی سطح پر آج بھی لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔

مثنوی "شہر آشوب رنگین" میں رنگین نے مختلف پیشوں مثلاً دربیان کسب دہقان، دربیانِ سپاہ گری، دربیان کسبِ تجارت، دربیان کسب قصاب، گازر، باغباں، تجار، حاجی و طواف کعبہ، بھڑبھونجا، کسب عطار اور سیاحی کے

بارے میں اصول کسب بتا کر ان سے اخلاقی نتائج اخذ و بیان کیے ہیں۔ اس مثنوی کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں ان پیشوں کی کیا حالت تھی اور لوگ کس طرح ان پیشوں کے بنیادی اخلاقی اصولوں کی خلاف ورزی کرتے تھے۔ شہر آشوب کی روایت میں رنگین نے مختلف پیشوں کی حالت و کیفیت کا جائزہ تو لیا ہے لیکن ساتھ ہی اسے ایک ایسا رنگ دیا ہے جو شہر آشوب کی روایت سے قدرے الگ ہے۔ یہاں وہ ایک ناصح کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ یہ مثنوی شہر آشوب کی روایت میں ایک نیا تجربہ اور ایک اضافہ ہے۔

رنگین نے ایک اور مثنوی میں، جو (۱۴۶) اشعار پر مشتمل اور "مجمس رنگین" کا دوسرا جزو ہے، عباداللہ مرزا پسر تاجر اصفہان اور محبوب دختر سوداگر بنارس کا قصۂ عشق بیان کیا ہے۔ عباداللہ مرزا تجارت میں نقصان اٹھا کر جب ایک جہاز میں سفر کرتا ہے تو ایک مقام پر ناخدا کہتا ہے کہ یہ مقامِ قضا ہے۔ یہاں کسی ایک کو اپنی جان کی قربانی دینی ہوتی ہے۔ اس کے بغیر جہاز آگے نہیں بڑھتا۔ عباداللہ مرزا، جو اپنی زیست سے عاجز تھا، خود کو پیش کر کے، جہاز سے اتر کر، کشتی میں بیٹھ جاتا ہے۔ اتنے میں زبردست طوفان آتا ہے اور کشتی پہاڑ سے جا ٹکراتی ہے عباداللہ اتر کر پہاڑ پر چڑھ جاتا ہے اور تھکن و ماندگی سے وہاں اس کی آنکھ لگ جاتی ہے۔ دوسرے دن آنکھ کھلتی ہے تو اسے اونٹ کے برابر ایک پرندہ کھڑا نظر آتا ہے کچھ دیر بعد وہ اڑ جاتا ہے۔ دوسرے دن صبح کو وہی پرندہ وہاں پھر کھڑا نظر آتا ہے۔ جب وہ اڑنے لگتا ہے تو عباداللہ پر پکڑ کر اس سے چمٹ جاتا ہے۔ اڑتے اڑتے جب وہ بنارس پہنچتا ہے اور زمین سے قریب آتا ہے تو عباداللہ اس کو چھوڑ کر کسی مکان کی چھت پر جا گرتا ہے۔ آواز سن کر سب جمع ہو جاتے ہیں۔ سوداگر کی بیٹی اسے دیکھتی ہے تو دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ سوداگر اس سے نام اور اتا پتا پوچھتا ہے۔ عباداللہ سب حالات و واقعات بیان کرتا ہے اور سوداگر کے ہاں رہنے لگتا ہے۔ سوداگر اس کی شرافت، نیکی و سادگی سے خوش ہو کر اپنی بیٹی کی شادی، دونوں کی خواہش کے مطابق، اس سے کر دیتا ہے۔ اس مثنوی کا رنگ و مزاج بھی رنگین کی دوسری مثنویوں کی طرح ہے۔

"نظم رنگین" ہزار شعر پر مشتمل ایک مثنوی ہے جس میں دس بحروں میں سو حکایات نظم کی گئی ہیں اور ہر بحر میں سو شعر کہے ہیں۔ حکایات اخلاقی بھی ہیں اور ہجو یہ و ہزلیہ بھی۔ یہ مثنوی ۱۲۲۰ھ میں لکھی گئی جیسا کہ ان اشعار سے واضح ہوتا ہے:

اور مرے مطلب یہ نکلیں اس سے دو　　　نظم رنگین نام اور تاریخ ہو
سو عدد اس میں سے جب لیجے نکال　　　پورے تب باقی رہیں ہجرت کے سال

اس زمانے میں رنگین بے روزگار تھے:

ان دنوں بیٹھا ہوں میں بے روزگار　　　کچھ نہیں دنیا کا مجھ کو کار بار
جی کے بہلانے کی خاطر اپنے لیک　　　شغل یہ پیدا کیا ہے میں نے ایک
یعنی میں اک مثنوی ایسی کہوں　　　جس سے دایم موردِ تحسیں رہوں
پورے اس کے شعر دس سو ہوں تمام　　　بحر بھی ہوں دس اس کی ، والسلام

اہتمام کے ساتھ منصوبہ بنا کر کہنا رنگین کا مزاج ہے۔ وہ نئے نئے تجربے اور نئے نئے راستے تلاش کرنے میں لگے رہتے ہیں۔ رنگین کے یہ تجربے زیادہ تر ہیئت، ترتیب اور بحور سے تعلق رکھتے ہیں۔ حکایت نویسی ان کا پسندیدہ مشغلہ

ہے۔ وہ زود گو بھی ہیں اور قادر الکلام بھی۔ اس مثنوی میں وہ حکایات بھی ہیں جو فارسی و عربی تصانیف میں ملتی ہیں اور وہ بھی جو خود رنگین نے تخلیق کی ہیں۔ یہ مثنوی بھی رنگین کے ایک نئے تجربے کی مثال ہے۔

ان مثنویوں کے علاوہ رنگین نے مثنوی کی ہیئت میں منظوم خطوط بھی لکھے ہیں جن میں سے چھ وہ ہیں جو ''مسدس رنگیں'' میں شامل ہیں۔ مثنوی کی ہیئت کے مطابق حمد ونعت سید المرسلین لکھ کر ''بیان تعریف سخن وسخن فہم وتمہید ایں نظم'' کی سرخی آتی ہے جس میں بتایا ہے کہ سخن اور مغز سخن کو وہی سمجھ سکتا ہے جو نظر رکھتا ہو ورنہ الماس اور بلور صورت میں دونوں ایک سے ہوتے ہیں لیکن جو جوہری ہوتا ہے وہی اسے پہچانتا ہے۔ رنگین ہمیشہ نئی طرز، نئی وضع اور نئے تجربوں میں لگے رہتے ہیں۔ یہاں بھی انھوں نے یہی بتایا ہے کہ:

پر نئی وضع کوئی ایسی ہو   خوش طبیعت ہو دیکھ کر جس کو

''مسدس رنگین'' میں چھ منظوم خط شامل ہیں: (۱) از لکھنؤ بہ شاہجہاں بنام شخصے۔ (۲) از لکھنؤ بہ شاہجہاں آباد بنام شخصے۔ (۳) از لکھنؤ بہ شاہجہاں آباد بنام بسنت سنگھ نشاط۔ (۴) از لکھنو بہ شاہجہاں آباد بنام محمد اشرف خاں۔ (۵) از لکھنؤ بہ بنارس بنام خواجہ محمود۔ (۶) از لکھنؤ بہ بنارس بنام میرزا محمد ابراہیم صاحب۔ پہلے خط کا مکتوب الیہ کوئی عورت ہے جس سے ہجر وفراق کی اپنی حالت کو بیان کر کے تصورات کی دنیا بسائی ہے۔ دوسرا خط زیادہ دلچسپ ہے۔ اس میں بھی بے کسی، حالتِ بے قراری اور دوستوں سے غمِ جدائی کو ایک قصہ کے ذریعے بیان کیا ہے۔ لکھا ہے کہ چار شخص ہم سفر تھے۔ ان میں سے ایک بڑھئی تھا۔ ایک درزی، ایک سنار اور ایک زاہد تھا۔ ان کے پاس مال واسباب زیادہ تھا۔ چوری کے ڈر سے انھوں نے طے کیا کہ باری باری ہر شخص جاگ کر پہرہ دے۔ پہلے بڑھئی کی باری آئی۔ اس خیال سے کہ کہیں نیند نہ آ جائے اس نے ایک لکڑی لی اور اسے تراش کر پری صورت ایک پتلی تیار کی۔ جب درزی کی باری آئی تو اس نے اس کا موزوں لباس سی کر تیار کر دیا۔ سنار کی باری آئی تو اس نے زیور بنا کر اسے پہنا دیے۔ جب زاہد کی باری آئی تو وہ اسے دیکھتا رہ گیا اور دعا مانگی کہ اس میں جان پڑ جائے۔ دعا قبول ہوئی اور اس میں جان پڑ گئی۔ جب صبح سب نے اسے دیکھا تو پھڑک اٹھے اور ہر ایک دعویٰ کرنے لگا۔ اس کی خبر کوتوال کو ہوئی۔ وہ آیا اور اسے دیکھ کر کہا کہ یہ تو فلاں قبیلے سے تعلق رکھتی ہے۔ یہ تو اپنے باپ کے گھر جا رہی تھی تم اسے یہاں کیسے لے آئے۔ جو مال اس سے لیا ہے وہ واپس کریں۔ یہ جھگڑا قاضی کے پاس پہنچا تو اس نے کہا کہ یہ تو اس کی کنیز ہے اور بہت مال وزر لوٹ کر لے گئی ہے:

غور کیجو تو ایک وہ دلدار   اور کتنے ہیں اس کے دعوے دار

یہ دیکھ کر ایک شخص نے، جو بھیڑ میں وہاں کھڑا تھا، کہا تم کیوں جھگڑتے ہو یہاں سے سو کوس کے فاصلے پر ایک درخت ہے اسے وہاں لے جاؤ۔ سارا ماجرا بیان کرو۔ وہ سن کر انصاف کر دے گا۔ وہ سب اس پیڑ تک گئے اور سارا قصہ کہہ سنایا۔ اتنے میں ایک ہیبت ناک آواز آئی اور درخت کا سینہ چاک ہو گیا اور پتلی دوڑ کر اس میں چلی گئی اور درخت پھر اپنی اصلی حالت میں واپس آ گیا۔ یہ دیکھ کر سب پر عالم یاس چھا گیا اور وہ کہنے لگے:

اب تو آپس کی مٹ گئی کل کل   لو یہ جھگڑا ہی ہو گیا فیصل
اصل سے فرع، فرع سے ہے اصل   کیوں نہ دونوں کا ہم دگر ہو وصل
جز کو نسبت ہے اپنے کل کے ساتھ   نشہ ہوتا ہے جیسے مل کے ساتھ

اس کے بعد رنگین نے زاہد کے تعلق سے اس کا رخ عشق مجازی سے عشق حقیقی کی طرف موڑ کر اس کہانی کی خوبصورت

تاویل کی ہے

اپنا ہے وہم اسی طرح نجار   عقل خیاط ہے، خیال سنار
دل بعینہٖ مثال زاہد ہے   جو کرے ہے رہ حقیقت طے
ہے یہ دنیا مثال خوف و خطر   جس میں واقع ہوا ہے ہم کو سفر
عشق ہے کوتوال قاضی روح   دم بدم جس کو سیکڑوں ہیں فتوح
ہے تصور ترا وہی پتلی   جس میں آیا تھا ایک دم میں جی
آہ سرکش ہے اپنی نخل آسا   جس نے جھگڑا مٹا دیا سب کا
سو وہ مانگے ہے یوں دعا کم بخت   یا الٰہی تو کر دے مجھ کو درخت

رنگین نے اس خط کا ''چار باغ'' نام رکھا ہے جس سے ۱۲۰۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔

تیسرا خط شاگردِ رنگین بسنت سنگھ نشاط کے نام ہے جس میں انھیں جہنگن کے گھر جانے اور وہاں جہاں آبادی کو بلا کر خط سنانے کے لیے کہا گیا ہے۔ اس خط میں اپنی حالتِ زار اور بے قراری دِل کا ذکر کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جہاں آبادی کے بغیر بے چین و بے قرار ہیں۔ قیاس کہتا ہے کہ یہ تینوں خط جہاں آبادی ہی کے نام ہیں۔ چوتھے خط کا ذکر تیسرے خط میں اس طرح کیا ہے کہ میں چوتھا خط اپنے بھائی کے نام بھیج رہا ہوں جو طبیبِ کامل ہے تاکہ وہ دردِ عشق کا کوئی نسخہ تجویز کر سکے یہ چوتھا خط محمد اشرف خاں کے نام ہے جن کا ذکر ''مجالس رنگین'' اور اخبارِ رنگین میں بھی آیا ہے اور بیماریِ عشق کے لیے نسخہ طلب کیا ہے۔ پانچویں خط کا ذکر چوتھے خط میں کیا ہے جو بنارس کے خواجہ محمود کے نام لکھا گیا ہے۔ اس میں بھی دردِ عشق اور بیقراری دِل کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ چھٹے خط میں، جو میرزا محمد ابراہیم صاحب کے نام ہے، سفر میں پڑنے والی بپتا کو بیان کیا ہے۔

یہ چھیوں خط ایک دوسرے سے مربوط ہیں اور مل کر مثنوی بناتے ہیں۔ ان خطوط میں زبان و بیان کی دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ رنگین کی زبان آج کی زبان ہے اور تاریخی اعتبار سے یہ اہم بات ہے۔ یہ صورت اس طور پر کسی دوسرے ہم عصر شاعر کے ہاں نظر نہیں آتی۔ وہ استعمالِ زبان کے لحاظ سے اپنے دور سے پچاس سال آگے ہیں۔ ان کے ہاں فارسی ترکیبِ نحوی اور جملے کی ساخت دب کر اردو زبان کا اپنا لہجہ اور اس کی اپنی ترکیبِ نحوی اجاگر ہوتے ہیں۔ زبان و بیان اور طرزِ ادا و لہجہ کے اعتبار سے بھی رنگین تاریخی اہمیت کے حامل ہیں۔

''مخمس رنگین'' جسے پنجۂ رنگیں بھی کہا گیا ہے، دو منظوم خط (بنام بھائی خدا یار خان احمد دوسرا بنام الٰہی بخش معروف) اور تین منظوم قصوں پر مشتمل ہے: ایک میں عباداللہ مرزا پسر تاجر اصفہان اور محبوب دخترِ سوداگر بنارس کا قصہ بیان کیا ہے جس کا مطالعہ ہم پہلے کر آئے ہیں۔ دوسرے میں میواتن کا قصہ بیان کیا ہے اور تیسرے میں چھکو طوائف کی ہجو لکھی ہے جو ہجو کے اعتبار سے دلچسپ اور زبان و بیان کے لحاظ سے خاص اہمیت رکھتی ہے۔

''داستانِ رنگین'' میں، جو مثلثِ رنگین کا دوسرا جزو ہے، اردو کہاوتوں کو جو روزمرہ عام بول چال کی زبان میں استعمال ہوتی ہیں، اس طور پر شعر میں باندھا ہے کہ اس سے ایک طرف کہاوت کے معنی واضح ہو جاتے ہیں اور ساتھ ہی دونوں مصرعوں سے پند و نصیحت کا پہلو بھی نمایاں ہوتا ہے۔ اس میں التزام یہ رکھا گیا ہے کہ ایک مصرع بامعنی و سادہ ہے اور دوسرے میں اس کی مناسبت سے کہاوت کو لایا گیا ہے۔ رنگین سے بہت پہلے جعفر زٹلی نے بھی کہاوتوں اور

ضرب الامثال کو دلچسپ پیرائے میں باندھا اور استعمال کیا تھا جس سے بیان کردہ واقعہ میں معنویت و گہرائی پیدا ہو جاتی ہے اور ساتھ ہی کہاوت کی برجستگی بھی دلچسپی کو گہرا کرتی ہے۔ کہاوتوں کے تعلق ہی سے سید برکت اللہ عشقی کی ''عوارفِ ہندی'' کا مطالعہ ہم پچھلی جلد میں کر چکے ہیں[۷۲] رنگین کے ہاں کہاوتوں کو باندھنے اور ان کے استعمال کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

کہہ کر بات مکر مت جانا
دائی سے مت پیٹ چھپانا
چین تجھے کب ایک گھڑی ہے
عقل بڑی یا بھینس بڑی ہے
جانے ہے تو یار مقرر
گھر کی مرغی دال برابر
ہوئے جو بے درد قصائی
کیا جانے وہ پیڑ پرائی
سچ کہتا ہے کہنے والا
جیسا موہنہ ویسا ہی نوالا
دیتا ہے تو مجھ کو بالا
دال میں ہے کچھ کالا کالا
اشکِ ندامت کو رکھ جاری
لاج کی آنکھ جہاز پہ بھاری
محشر کا دن ایسا ہوگا
ہر جیسے کو تیسا ہو گا
سب دن تو ہوتا ہے چنگا
عید کے دن ہوتا ہے ننگا
اس دنیا کو پیارے یوں جان
اونچی دوکان اور پھیکا پکوان

رنگین کے کلام و تصانیف سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ انھیں زبان پر عبور حاصل تھا اور ان کا ذخیرۂ الفاظ بھی وسیع تھا۔

''فرس نامہ'' رنگین کی ایک اور مثنوی ہے جس میں رنگین نے گھوڑے سے متعلق وہ معلومات فراہم کی ہیں کہ اس اختصار و صفائی کے ساتھ بہت کم کتابوں میں ملتی ہیں۔ رنگین شہسوار بھی تھے اور گھوڑوں کی تجارت بھی کرتے تھے۔ گھوڑوں کی پہچان، ان کی بیماریوں کی تشخیص و علاج میں ان کا جواب نہیں تھا۔ رنگین نے گھوڑے کو 'اشرف الحیوان' کہا ہے۔ ''سبب تالیف'' میں رنگین نے بتایا ہے کہ جب وہ لکھنؤ آئے تو محمد بخش میاں مچھو کے ہاں ٹھہرے۔ انھوں نے اس طرح خاطر داری کی کہ میں ان کے سامنے سر بھی نہیں اٹھا سکتا۔ ایک دن میاں مچھو رنگین کی تصانیف دیکھ رہے تھے۔ فرس نامہ دیکھا تو بہت پسند آیا۔ خود بھی گھوڑے اور سواری کا شوق رکھتے تھے۔ کہنے لگے کہ آپ نے اسے نثر میں لکھا ہے، میری خاطر اسے نظم کر دیجیے۔ انھوں نے جب مکرر مجھ سے کہا تو میں نے ان کی خاطر اسے نظم کر دیا۔ نثر والا 'فرس نامہ' اب ناپید ہے لیکن فرس نامہ منظوم بار بار چھپتا رہا ہے۔ میرے سامنے مطبع نولکشور کا جو نسخہ ہے اس کے خاتمۃ الطبع میں لکھا ہے کہ اگست ۱۹۲۵ء میں چھبیسویں بار اس کے چھپنے کی نوبت آئی۔ مطبع مصطفائی کانپور سے بھی یہ ۱۲۷۶ھ/ ۱۸۵۹ء میں شائع ہوا تھا۔ ۱۹۱۱ء میں اس کا انگریزی ترجمہ کرنل ڈی سی فلوٹ نے لندن سے شائع کیا تھا۔ رنگین کا ''فرس نامہ'' فنِ سالوتری و بیطاری کے لحاظ سے بہت اہمیت رکھتا ہے۔ اس موضوع پر اردو میں بہت سی کتابیں لکھی گئی ہیں۔ ''مجموعہ فرس نامہ'' جو چار نثری رسائل پر مشتمل ہے اور جس کے مولف احمد اللہ ہیں، ۱۸۹۴ء میں مطبع مجتبائی سے شائع ہوا تھا۔ احمد اللہ نے لکھا ہے کہ یہ فرس نامہ ''بوضاحت ترجمہ ہے اور اس میں رسائلِ معتبرہ سے مضامین ضروری زیادہ کر کے ہر اک کا جداگانہ نام رکھا ہے''[۷۳] ۱۹۹۴ء میں یہ ''فرس نامہ'' مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد سے بھی شائع ہوا۔ فنِ سالوتری سے متعلق ایک اور منظوم رسالہ ''زینت الخیل'' از منشی محمد مہدی بھی بار بار چھپتا رہا ہے لیکن رنگین

کا فرس نامہ اپنے اختصار، عملی تجربے اور علاج معالجے کے مجرب نسخوں اور شعر گوئی پر قدرت کی وجہ سے بہت مقبول ہوا۔ گھوڑے سے متعلق اردو اصطلاحات کی وجہ سے یہ آج بھی غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے۔ اختصار بیان رنگین کے فرس نامہ کی نمایاں خصوصیت ہے۔ رنگین نے یہ فرس نامہ ۱۲۱۰ھ میں مکمل کیا۔ اس وقت ان کی عمر چالیس برس سے کچھ اوپر تھی:

اگر پوچھے کوئی ہجری تھی کے برس   تو کہہ اک ہزار اور دو سو دس
کچھ اوپر تھا مرا چالیس سے سن   کہا تھا میں نے اس نسخے کو جس دن
ہزار اس کے ہیں پورے شعر بھائی   تجھے گنتی بھی میں نے کہہ سنائی[۷۴]

رنگین کا سال پیدائش ۱۱۷۰ھ ہے، فرس نامہ لکھتے وقت ان کی عمر چالیس سے کچھ اوپر تھی اس سے بھی سال تصنیف ۱۲۱۰ھ ہی برآمد ہوتا ہے۔ فرس نامہ اردو زبان کے ایک اہم شاعر کی تصنیف ہے جو فنِ سالوتری و بیطاری کے لحاظ سے بھی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ آج علوم و فنون سے متعلق تصانیف نثر میں لکھی جاتی ہیں۔

رنگین کی مثنویوں پر نظر ڈالیے تو ان میں بڑا تنوع پایا جاتا ہے۔ ''جنگ نامہ'' میں رنگین نے اس جنگ کو بیان کیا ہے جس میں وہ خود شریک تھے اور جو تاریخ میں ''جنگِ پٹن'' کے نام سے معروف ہے۔ یہ جنگ شوال ۱۲۰۲ھ مطابق ۱۷۸۸ء میں نواب احتشام الدولہ مرزا اسمٰعیل بیگ خاں اور مرہٹوں کے سردار مہادیو جی سندھیا کے درمیان پٹن کے مقام پر ہوئی۔ رنگین نے عینی شاہد کے طور پر اس جنگ کا حال اس ''جنگ نامہ'' میں قلم بند کیا ہے۔ رنگین نے اس جنگ نامہ کو پندرہ دن میں نظم کیا۔ اس میں اشعار کی تعداد پانچ سو ہے۔ تصنیف کے وقت رنگین کی عمر ۷۵ سال تھی۔ گویا یہ مثنوی ۱۲۴۵ھ میں لکھی گئی جب کہ اس جنگ کو ۴۳ سال ہو چکے تھے:

ہوا ہے پچھتر کے یہ سن میں نظم   کیا ہے اسے پندرہ دن میں نظم
ہوئے پانچ سو شعر اس کے تمام   بس اب ختم کر لکھ (کے) تو، والسلام
[۷۵]

یہ وہ زمانہ ہے جب شاہ عالم ثانی مرہٹوں کے قبضے میں تھے اور مرہٹوں سے نہ صرف سارے مغل سردار بلکہ راجے مہاراجے خصوصاً راجپوت بیزار و تنگ تھے۔ ادھر انگریز اس تاک میں تھے کہ برصغیر کی یہ ساری قوتیں آپس میں لڑ کر اتنی کمزور ہو جائیں کہ آسانی سے ان پر غلبہ پا سکیں۔ اس جنگ کے بارے میں انگریز حاکموں نے جو رپورٹ انگلستان بھیجی تھی وہ محفوظ ہے[۷۶]

رنگین نے ''جنگ نامہ'' میں عینی شاہد کی حیثیت سے، جو معلومات فراہم کی ہیں وہ اتنی تفصیل سے کسی اور تصنیف میں نہیں ملتیں، اس لیے تاریخی اعتبار سے بھی اس جنگ نامہ کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ ادبی لحاظ سے اس کی اہمیت یہ ہے کہ رنگین نے اسے رزم ناموں کی روایت کے مطابق، زورِ بیان کے ساتھ، قلم بند کیا ہے اور صرف اتنے ہی حصے کو نظم کیا ہے، جس کے وہ خود گواہ ہیں۔ واقعاتِ جنگ بیان کرتے ہوئے رنگین نے لکھا ہے:

کروں گا اسے سچ ہی سچ میں بیاں   نہ بیش اس میں ہوگا نہ کم کچھ عیاں

پھر یہ بھی کہا ہے کہ: ؎ نہ حرف آئے گا جھوٹ کا درمیاں اور ؎ بعینہٖ جو گذرا ہے، ہوگا وہ نقل، اور جب نواب مرزا محمد اسمٰعیل کی ملازمت چھوڑ کر بھرت پور چلے گئے تو اس کے بعد جو بیان ہے وہ ''سنی ہوئی بات'' ہے۔ رنگین نے لکھا:

جو دیکھا تھا یہاں تک کیا وہ بیاں   سنی بات کی آگے ہے داستاں

اس جنگ میں نواب مرزا اسمٰعیل کی فوج کا بہت نقصان ہوا۔ سارا لشکر تباہ ہوگیا۔ رنگین کا رسالہ پانچ سو سواروں کا تھا جس میں ایک سو دس گھوڑے رنگین کے تھے۔ ان میں سے صرف پانچ اور جوانوں میں سے صرف ساٹھ بچے اور ان میں سے بھی چالیس زخمی تھے۔ رنگین نے اس کے بعد نوکری چھوڑ دی اور بھرت پور جا کر وہاں کے راجا کے نوکر ہو گئے۔ رنگین نے لکھا ہے کہ انھوں نے جو کچھ دیکھا تھا اسے بیان کر دیا ہے:

سنی بات کا کچھ نہیں اعتبار   کیا میں نے اس واسطے اختصار

اور اسی کے ساتھ سنی بات کو بیان کر کے ''جنگ نامہ'' کو ختم کر دیا ہے۔ اس کے بعد اپنے حالات لکھے ہیں اور وہ مفید معلومات فراہم کی ہیں جن سے ان کی زندگی کے حالات مرتب کیے جا سکتے ہیں۔

''جنگ نامہ''، ''فرس نامہ'' سے اور فرس نامہ ''مثنوی دلپذیر'' سے رنگ و مزاج کے اعتبار سے مختلف ہیں۔ رنگین کو زبان و بیان اور شاعری پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ ہر موضوع کو سلاست و روانی کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں۔ ان کی طویل نظموں میں بھی کسی قسم کا ابہام نہیں پایا جاتا۔ ''جنگ نامہ'' میں جو منظر کشی انھوں نے کی ہے اور جس طرح میدانِ جنگ کے نقشے کھینچے ہیں اور جس طرح جنگ پٹن کے واقعات کو شعریت کے ساتھ بیان کیا ہے وہ یقیناً قابلِ تحسین ہے۔ لکھتے وقت ان کے ذہن میں فردوسی کا شاہ نامہ بھی تھا جس کا ذکر شاہ نامہ کا شعر دے کر انھوں نے کیا ہے۔ یہ وہ منظر ہے جب نقارے بجتے ہیں، فوجیں میدانِ جنگ میں ایک دوسرے کے مقابل کھڑی ہیں۔ نقیب للکارتا ہے۔ یہاں چلت پھرت، آر جار اور ہنگامہ آرائی کا سا احساس ہوتا ہے۔ یہی کیفیت رنگین نے اپنے شعروں سے پیدا کی ہے:

مقابل ہوئیں فوجیں جب آن کے   پڑے فکر ہر یک کو تب جان کے
شتابی سنبھال اپنی اپنی جریب   لگا کہنے للکار کر ہر نقیب
کہ کلِ کانٹے اپنے سے ہشیار ہو   بہادر جوانو خبردار ہو
کہ ہے روبرو کاردانی کا وقت   بس اب ہے یہی جاں فشانی کا وقت
دیکھاؤ سبھی اپنے اپنے ہنر   کرو ہم دگر کی مدد یک دگر
وہ ایسے وہ شترے جو بجنے لگے   تو نقارے فیلے گرجنے لگے
جو فردوسی نے شاہ نامہ لکھا   تو یہ شعر اس نے تھا اس جا کہا
زنقارہ آواز آمد بروں   کہ دون است دون است گردون دوں

ایک اور مقام پر جب مرہٹے میدانِ جنگ چھوڑ کر پیچھے ہٹنے لگتے ہیں تو رنگین کو میر حسن کی مثنوی کا ایک شعر یاد آنے لگتا ہے:

وہ میداں سے ہٹ کر جو جانے لگے   تو بجنے یہاں شادیانے لگے
حسن نے جو تھا مثنوی میں کہا   میں اس وقت یہ شعر پڑھنے لگا
کہا زیر سے بم نے ......شگوں   کہ دوں دوں خوشی کی خبر کیوں نہ دوں

ایک اور مقام پر زبان کے سلسلے میں وہ نظامی گنجوی کی سند پیش کرتے ہیں۔ ضرورت شعری کے باعث وہ ''اسمٰعیل'' کا

''الف'' حذف کرتے ہیں تو کہتے ہیں:

سمٰعیل خاں مرد ہوشیار تھا — وہ ہم سارے مغلوں کا سردار تھا
الف کو کیا میں نے محذوف جب — سمایا وہ اس بحر میں نام تب
نظامؔی کی اس میں سند ہے یہ یار — تو پڑھ کر اسے طعن مجھ پر نہ مار
بصحفِ براہیم ایزد شناس — کزاں دیں کنم پیش یزداں سپاس

قدرتِ بیان، شاعرانہ سلیقے، جزئیات نگاری اور منظر کشی کے اعتبار سے بھی یہ ''جنگ نامہ'' ایک اہم مثنوی ہے۔ اس میں صرف واقعات ہی کو بیان نہیں کیا گیا ہے بلکہ مثنوی کی بڑی روایت: فردوسی کے ''شاہ نامے'' اور میر حسن کی ''سحر البیان'' کی روایت کو بھی پیشِ نظر رکھا ہے۔

شاعری میں جتنے تجربے، جتنی طرزیں، جتنے اصنافِ سخن اور ہیئت کے جتنے تجربے رنگین نے کیے ہیں شاید ہی کوئی دوسرا ان کی ہم سری کر سکے۔ رنگین نے شاعری کے علاوہ نثر میں بھی بہت کچھ لکھا ہے۔ اردو نثر میں فرس نامہ رنگین اب ناپید ہے۔ ''دیوانِ ریختہ'' میں ان کا دیباچہ اردو نثر میں ہے۔ ان کے علاوہ اردو و فارسی نثر میں ان کی چار تصانیف اور ہیں جن کا مطالعہ ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔

(۶)

رنگین نے نثر میں چار کتابیں تصنیف کیں: مجالسِ رنگین (۱۲۱۵ھ)، اخبارِ رنگین (۱۲۳۵ھ) امتحانِ رنگیں (۱۲۳۶ھ) اور تجربۂ رنگین (۱۲۴۸ھ)۔ اخبار رنگین اور تجربہ رنگیں اردو میں ہیں اور مجالس رنگیں و امتحانِ رنگین فارسی میں ہیں۔ یہ دونوں تصانیف فارسی زبان میں ہوتے ہوئے بھی پوری طرح فارسی میں نہیں ہیں۔ مثالیں زیادہ تر اردو شاعری سے دی گئی ہیں اور واقعات بھی وہ بیان میں آئے ہیں جو خود رنگین اور اردو شعرا کے درمیاں پیش آئے۔ امتحانِ رنگیں میں ربط پیدا کرنے کی عبارت تو فارسی میں ہے اور سوائے اپنے فارسی کلام کی مثالوں کے باقی سب مثالیں اردو شعر و ادب سے دی گئی ہیں۔ اسی طرح ''مجالسِ رنگیں'' میں تعارفی عبارت تو فارسی میں ہے لیکن مثالوں اور واقعات کا تعلق اردو شعرا سے ہے۔ فارسی بھی ایسی ہے جیسے رنگین سوچ تو اردو میں رہے ہوں لیکن لکھ فارسی میں رہے ہوں۔

''اخبار رنگیں'' (۱۲۳۵ھ) اردو نثر میں رنگین کی ایک اہم تصنیف ہے۔ اس میں ۹۳ ''وقائع'' بیان کیے گئے ہیں۔ ہر وقیعہ کو پیش کرنے کی ترتیب اور اس کی مجموعی ہیئت یہ ہے کہ دِل نام کا ایک بادشاہ ہے جس کے ہاتھ میں عقل و خرد کا چراغ ہے۔ دربار میں خبر نویس بادشاہ کے حضور میں خبر پیش کرتا ہے۔ خبر سنتے ہی بادشاہ اس پر اپنی رائے دیتا ہے اور رائے دے کر، مناسبِ حال فارسی کا ایک شعر پڑھتا ہے۔ اس کے فوراً بعد فارسی کی ایک مثل سناتا ہے۔ بعد ازاں ''ہندی'' کا (اس زمانے میں عام طور پر اردو کو ہندی ہی کہا جاتا تھا) ایک مناسب حال شعر پڑھتا ہے اور پھر ایک ہندی مثل سناتا ہے۔ اس کے بعد سعدی شیرازی کا ایک فارسی قطعہ سناتا ہے اور اسی کے ساتھ اس خبر پر بادشاہ کی طرف سے کاروائی پوری ہو جاتی ہے۔ ہر ''خبر'' کے پیش کرنے میں یہی ہیئت و طریق کار برقرار رکھا گیا ہے۔ اٹھارویں صدی کے اوائل میں جعفر زٹلی نے بھی ''وقائع دربار معلّٰی'' لکھے تھے [۷۷] اس میں بھی بادشاہ کے حضور وقائع پیش کیے جاتے

ہیں۔ بادشاہ سن کر ان پر اپنی رائے دیتا ہے اور اس کی مناسبت سے ایک ضرب المثل، ایک کہاوت سناتا ہے۔ یہی ہیئت سو سال بعد رنگین نے "اخبار رنگیں" میں اختیار کی ہے اور اس میں فارسی شعر و مثل کے ساتھ اردو شعر و مثل اور سعدی کا قطعہ شامل کر کے اسی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ "اخبار رنگیں" میں کہاوتوں کی کل تعداد (۹۱) ہے جن میں چند ذیل میں درج کی جاتی ہیں:

(۱) اوکھلوں میں سر دیا تو دھمکوں کا کیا خطرہ (۲) کماویں میاں خاں خاناں اور لٹائیں میاں فہیم (۳) ہونہار بروا کے چکنے چکنے پات (۴) کس برتے پر تتا پانی (۵) ہاتھی کے پاؤں میں سب کا پاؤں (۶) ہاتھی ہزار دبلا ہو تو بھی لاکھ ٹکے سونے کا (۷) کیا کرے شاہ دولا جیسے دتے تیسے مولا (۸) بگلا مارے پنکھ ہاتھ (۹) جوڑ جوڑ مر جائے گا اور مال جنوائی کھائے گا (۱۰) رنڈی رہے آپ سے، نہ رہے تو سگے باپ سے (۱۱) جسے پیارا چاہے وہی سہاگن (۱۲) کوؤں کے کوسے سے بیل نہیں مرتے (۱۳) سانپ کا کاٹا سوئے اور بچھو کا کاٹا روئے (۱۴) پگڑی رکھ اور گھی کھا (۱۵) سب دن چنگا تہوار کے دن ننگا (۱۶) ہاتھی پھرے گاؤں گاؤں جس کا ہاتھی اس کا ناؤں (۱۷) ریشم کی گرہ کس سے کھلے (۱۸) گھوڑے پر زور نہ چلا گدھے کے کان مروڑے (۱۹) ایک توے کی روٹی کیا پتلی کیا موٹی (۲۰) جو جیوے سو کھیلے پھاگ، جو موا سو گوپی لاگ (۲۱) کاٹے نائی کا اور سیکھے قصائی کا (۲۲) ستر چوہے کھا کے بلی حج کو چلی (۲۳) مرے پر سو درّے (۲۴) حیلے رزق بہانے موت (۲۵) ایک تو تھے امیرن دوجے کھائی بھانگ (۲۶) حساب جو جو بخشش سو سو (۲۷) اندھا کیا چاہے دو آنکھیں (۲۸) مردہ دوزخ میں جائے یا بہشت میں، ملا کو حلوے مانڈے سے کام (۲۹) کہیں ہیجڑے کے گھر بھی بیٹا ہوا ہے (۳۰) مچھلی کی جھانٹ جھینگا (۳۱) بڑے بول کا سر نیچا (۳۲) نہ کر ساس برائیاں تیرے آگے بھی جائیاں (۳۳) اونچی دوکان پھیکا پکوان، یہ سب کہاوتیں، جو رنگین نے "اخبار رنگیں" میں دی ہیں، آج بھی بول چال کی زبان میں عام طور پر استعمال ہوتی ہیں۔

"اخبار رنگیں" [۸۷] میں رنگیں نے وہ واقعات بیان کئے ہیں جن کے وہ عینی شاہد ہیں یا جو خود ان کے ساتھ پیش آئے۔ ان واقعات میں حد درجہ تنوع ہے۔ ان کے مطالعے سے اس دور کے رجحانات و میلانات سامنے آتے ہیں اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کا انسان کس طرح سوچتا تھا، اس کا انداز فکر کیا تھا۔ اس کی اخلاقی اقدار کیا تھیں۔ معاشرہ اپنے وجود کے کس دور سے گزر رہا تھا اور اس میں یہ انتشار کیوں اور کس وجہ سے پیدا ہوا تھا۔ اس کے مطالعے سے بہت سے تاریخی واقعات کی توثیق یا تردید بھی ہوتی ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انگریز رفتہ رفتہ کس طرح ہندوستان پر غالب آ رہے تھے۔ مرہٹوں کی فتوحات اور پھر ان کی ناکامیوں کے کیا اسباب تھے؟ اس سے رنگین کی ذاتی زندگی، ان کے خاندانی حالات اور بھائیوں کے بارے میں بھی بالواسطہ معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں اولاد کی تربیت کی طرف توجہ نہیں دی جاتی تھی (وقیعہ ۳) تصوف اور درویشی کا معاشرہ پر گہرا اثر تھا (وقیعہ ۵)۔ ظلم و ناانصافی کا احساس کم ہو گیا تھا (وقیعہ ۱۲)۔ عام فرد میں قوت برداشت حد درجہ کم ہو گئی تھی اور انا پرستی فرد کے مزاج پر غالب آ گئی تھی (وقیعہ ۱۳)۔ بدکاری عام تھی جس میں چھوٹے بڑے سب ملوث تھے (وقیعہ ۱۸)۔ کوسنے دینے کا عام رواج تھا۔ فرد اپنی غلطی کو نہیں دیکھتا تھا اور جب اس کی غلطی جتائی جاتی تھی تو وہ کوسنے پر اتر آتا تھا اور ساتھ ہی خود کو مظلوم بھی سمجھتا تھا (وقیعہ ۲۳)۔ فرد میں منافقت جڑ پکڑ گئی تھی (وقیعہ ۲۴)۔ غیبت اور تبرا عام تھا لیکن ایسے لوگ بھی خال خال موجود تھے جو اپنے کردار سے صلح جوئی کا ثبوت دیتے تھے۔ جب شاہجہاں آباد میں کسی نے شاہ

عبدالعزیز سے کہا کہ ”آج فلانی مجلس میں بعد اصحابِ رسول اور اولیاء اللہ، آپ پر بھی دیر تک تبرا ہوتا رہا تو انھوں نے کہا:

”الحمدللہ یہ جائے شکایت نہیں بلکہ مقامِ شکر ہے کہ ایسے ناچیز کو انھوں نے مہربانی کر کے بعد اصحابِ رسول اور اولیا اللہ کے بھلا جان کر بُرا کہا اور حق بھی یوں ہے کہ جو خلق ان لوگوں کو برا جانے اسے کیا چاہیے کہ وہ مجھ کو بھلا جانے۔ پس مجھ پر لازم ہے کہ اس امر کو میں اپنی شقاوت نہ جانوں بلکہ صبر کروں اور سعادت جانوں“ (وقیعہ ۲۷)[۷۹]

اخلاقی اقدار کے تعلق سے معلوم ہوتا ہے کہ معاشرہ بخل کو برا جانتا تھا (وقیعہ ۲۹) اور انکساری کو قابلِ تعریف فصل جانتا تھا (۳۰) صبر و شکر کا بڑا درجہ تھا۔ پیری مریدی عام تھی اور بنے ہوئے پیر بھی عام تھے (۳۲) قرض لینے کا عام رواج تھا۔ اصراف بے جا اس معاشرے کا عام میلان تھا (۳۴) شاہ حضرت مولوی عبدالعزیز کے درس و تدریس کا عام چرچا تھا اور شاہ ولی اللہ کا خاندان علم و تقویٰ کے اعتبار سے بڑی عزت و قدر کی نظر سے دیکھا جاتا تھا (وقیعہ ۳۵) رنگین کے تعلقات و مراسم شاہ عبدالعزیز سے بہت گہرے تھے (وقیعہ ۴۶)۔ صاحبانِ حکمت و دانش کا تصورِ خدا یہ تھا کہ ”خدا رب العالمین ہے۔ ربّ المسلمین نہیں ہے۔ جس کو وہ چاہے وہ مقبول ہے“ (وقیعہ ۴۵)[۸۰] ایک حکایت میں لکھا ہے کہ جب کشتی ڈوبنے سے بچ گئی تو اس میں سوار ہندو مسلمان اپنے اپنے طور پر کہنے لگے کہ یہ ان کے دیبی دیوتا کی کرپا سے بچ گئی۔ مسلمان کہنے لگے کہ ان کے بزرگوں کی عنایت سے بچ گئی۔ رنگین نے توحید کی وکالت کی اور کہا:

”یارو تم سب مخلوق ہو اور عجب تعجب ہے کہ تم کو مخلوق نے بچایا اور خالق کہ جس نے پیدا کیا، وہ تمھارے کسی کام نہ آیا۔ یہ کیا ستم ہے کہ خالق کو معطل جانتے ہو اور اس کی جگہ مخلوق کو مانتے ہو......وہ سب کا خالق ہے اور سب اس کی مخلوق ہیں وہی جو چاہے وہ ہو سکتا ہے“[۸۱]

”اخبارِ رنگیں“ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انگریزوں کی برتری کو معاشرے نے تسلیم کر لیا تھا اور ان کی یہ شہرت عام تھی کہ ”انگریز لوگ جس طرف جس سے لڑنے کو جاتے ہیں ادھر سے مونہہ نہیں موڑتے اور جس مکان کا ارادہ کرتے ہیں اسے بن مارے زنہار نہیں چھوڑتے“ (۸۳)[۸۲] ”اخبارِ رنگیں“ میں بعض ایسے واقعات بھی ملتے ہیں جو حیرت ناک ہیں مثلاً علم قیافہ کے ماہر کا واقعہ کہ اس نے کہا انشا اللہ خاں انشا کو گدھے کی خصلت سے مناسبت بہت ہے (وقیعہ ۵۱) اور جب اس کی تصدیق کے لیے انشا سے پوچھا کہ آپ کو کون سے جانور سے رغبت بہت ہے تو انھوں نے کہا ”میں جہاں گدھے کا چھوٹا بچہ دیکھتا ہوں یہی جی میں آتا ہے کہ اسے گود میں اٹھا لوں اور بے اختیار اپنے گلے سے لگا لوں[۸۳] اسی طرح اور کئی دلچسپ و حیرت انگیز واقعات دورانِ مطالعہ سامنے آتے ہیں۔ اپنے بھائیوں کی بہادری و شجاعت کا ذکر بھی کئی جگہ کیا ہے[۸۴] کئی جگہ اپنی شہ سواری کا ذکر کیا ہے۔ رنگین نے مرزا سلیمان شکوہ کی ملازمت کے زمانے میں جو رقم خرد برد کی تھی اس کا ذکر بھی صاف گوئی سے کیا ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ ان کا ضمیر ابھی زندہ تھا۔ اس تصنیف سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ انھوں نے کن کن مقامات کا سفر کیا تھا۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ انھوں نے اکبر آباد، لکھنو، نجیب آباد، کٹھیر، ہردوار، جگادری، سرہند، انبرسر (امرتسر)، لاہور، بیکانیر، جودھپور، جے پور، کوٹہ بوندی، اوجین، بندیل کھنڈ، الہ آباد، عظیم آباد، راج محل، بنگالہ، کلکتہ، ڈھاکا، پرنیا، ترائی، نیپال سے تا متصل بٹول اور فیض آباد سے پیلی بھیت تک سفر کیا تھا۔ کسی نے پوچھا کہ ان سب سے کون کون سے بھائے ہیں تو رنگین نے جواب دیا: ”شاہجہاں آباد

کی آدمیت، جے پور کی عمارت، لکھنؤ کی کثرت، کلکتہ کی وسعت“[۸۵]

”اخبار رنگیں“ کی سادہ و سلیس اردو نثر انیسویں صدی عیسوی کے بالکل ابتدائی دور ۱۲۱۵ھ/ ۱۸۰۰ء کا قابلِ قدر نمونہ ہے۔ یہ روزمرہ کی بول چال کی زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس کی عبارت چست، جملے مربوط اور قوتِ اظہار پختہ ہے۔ اس عبارت سے یہ تاثر پیدا نہیں ہوتا کہ اردو نثر میں قوتِ اظہار کمزور ہے یا لکھنے والے کو اپنی بات کہنے میں مشکل محسوس ہو رہی ہے۔ جملے نپے، تلے ہیں اور الفاظ کے بے جا استعمال کا احساس نہیں ہوتا۔ ”اخبار رنگیں“ کے وقائع کی ترتیب و ہیئت اور اردو نثر کے بارے میں رنگین کہتے ہیں کہ:

”نثر کہ بمنزلہ کھوٹی چاندی کے ہے...... اور نظم جو بقسم سوہڑ یے سونے کے ہے، اس کی گھڑلائی گھڑے اور اس میں مثل ہائے ہندی اور فارسی کہ بجائے ڈانگ کے ہیں۔ دھر کر اشعار استادانِ فارسی کہ آب و تاب میں زیادہ جواہر سے ہیں، ان میں جڑے۔ بعد اس کے قطعاتِ گلستان شیخ سعدی شیرازی کہ بہتر کندن سے ہیں اس گھڑت جڑت میں خرچ ایسا کسب کرے کہ اس کھوٹے روپے سونے میں وہ جواہرِ بیش قیمت کو بخوبی تمام نصب کرے“[۸۶]

پڑھتے ہوئے اس طویل جملے میں ایک سلیقے اور شعور کا احساس ہوتا ہے۔ اس میں رنگین نے خود گھڑت اور جڑت کا کام کیا ہے۔ واقعہ جو لکھا گیا ہے وہ نپے تلے الفاظ میں اتنا ہی بیان کیا گیا ہے جتنا فنی اثر کے اعتبار سے اسے بیان ہونا چاہیے۔ یہاں فارسی جملے کی ساخت کا اثر تو موجود ہے لیکن معلوم ہوتا ہے کہ یہ اثر اردو جملے کے مزاج میں جذب ہو گیا ہے اور اب اردو جملے میں وہ اکھڑا اکھڑا پن نہیں ہے جو اٹھارویں صدی کی نثر میں نظر آتا ہے۔ رنگین کے ہاں اردو نثر قوتِ اظہار کے ساتھ آگے بڑھی ہے اور اب یہ موضوع کی مناسبت سے خود کو ڈھالنے اور موثر صورت میں ظاہر کرنے کی اہل ہو گئی ہے۔ اس میں سادہ مختصر جملے بھی ہیں اور طویل و پہلودار اور پیچیدہ و تہ دار جملے بھی ہیں جو نثر کی قوت کا اظہار کرتے ہیں مثلاً یہ عبارت دیکھیے کہ کتنی پے چیدہ صورت حال کو کس طرح عام لفظوں میں، جامعیت کے ساتھ بیان کر دیا ہے:

”خبر گذری کہ شاہ جہاں آباد میں مرزائی بیگ کو میر جیون صاحب چاہتے تھے۔ وہ ان سے تودے کی تیر اندازی سیکھا کرتا تھا اور دم ان کی شاگردی کا مدام سب چھوٹے بڑوں کے روبرو بھرتا تھا۔ قضارا ایک دن تودے پر باہم تیر اندازی کرتے میں مرزائی بیگ کی کمان نے چلہ ڈال دیا اور تیر کو تپیڑ امار کر داہنے طرف کو جو میر جیون کھڑے تھے، ادھر کو نکال دیا۔ وہ تیر ان کی کنپٹی میں بقدر چہار انگشت کے بیٹھ گیا“[۸۷]

اب ایک اور طویل جملہ دیکھیے کہ کس طرح رنگین نے اپنی بات کو، روزمرہ کی عام و سادہ نثر میں، پوری قوت کے ساتھ بیان کر دیا ہے

”جتنے لشکروں کے پھرنے والے اور دیکھنے والے ہیں وہ خوب اس بات کو جانتے ہیں بلکہ بڑے بڑے مضبوط سپاہی اس کے آگے کان پکڑتے ہیں اور اس کو مانتے ہیں اور اس کے مزاج میں یہ خاکساری ہے کہ کبھی اپنے کو نہیں سراہتا“[۸۸]

”اخبار رنگیں“ کی نثر کی یہی خصوصیت اس اقتباس میں اور زیادہ کھل کر سامنے آتی ہے:

”خبر گذری کہ سہانی کی لڑائی، جو نواب نجف قلی خاں اور نواب اسمٰعیل خاں میں ہوئی تھی، اس میں ہزار ہا آدمی پیادے اور سوار دونوں طرف سے مارے گئے تھے مگر ایک نجیب پلٹن کے پیادے کی اور ایک سوار کی تحقہ نقل ہے کہ رستم خاں کے

ساتھ کا جو سوار تھا اس کی ران میں گولہ دور شپہ کھا کر لگا تھا کہ مطلق زخم کا نام نہ تھا مگر قدرے نیل پڑا تھا، وہ فی الفور مر گیا اور کٹر ک بخش سالار کی سالاری میں قریب سے ایک گولہ ایک پیادے کے لگا کہ نیچے کا جبڑا مع دانت اور زبان دونوں کانوں سے نیچے سے سب اڑ گیا۔ ازبس کہ زبان تو نہیں تھی جو کچھ بولے مگر زخرے میں دال یا ہریرا یا پانی ڈال دیں تو وہ پیتا ہے۔ اس طرح سے عرصہ تیس برس کا گذرا ہے اور واللہ اس مصنف نے اسے دیکھا ہے کہ اب تک جیتا ہے“[۸۹]

محولہ بالا اقتباسات سے تین باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ عبارت میں عام بول چال کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ جملے طویل بھی ہیں اور مختصر بھی اور بات پوری طرح پڑھنے والے تک پہنچاتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ اس عبارت میں اردو پن نمایاں ہے اور تیسری یہ کہ جملے 'خیال' کے ساتھ اس طرح ہم آہنگ ہیں کہ ساری بات، فنی اثر کے ساتھ، پڑھنے والے تک پہنچ جاتی ہے۔ اس نثر میں، جو چست اور مربوط ہے، نہ تصنع یا بناوٹ ہے اور نہ عبارت کو مقفیٰ بنانے کی کوشش کی گئی ہے بلکہ سارا زور بات کو کہنے پر صرف کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی عبارت میں، لفظوں کی ترتیب سے پیدا ہونے والا ایسا آہنگ ہے جس نے عبارت کو سلیس و رواں بنا دیا ہے۔ یہاں عام بول چال کی زبان کی توانائی کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں جملے کی ساخت خالص اردو جملے کی ساخت ہے اور اس نثر میں اپنی بات کو عام، سادہ و موزوں الفاظ میں بیان کرنے کی قوت بھی موجود ہے۔

”اخبار رنگیں“ وہ اہم تصنیف ہے جو اپنی نثر، اپنے دور کی ترجمانی اور تاریخی ماخذ کے لحاظ سے آنے والے زمانے میں بھی دلچسپی سے پڑھی جائے گی۔

عام بول چال کی زبان میں لکھنے کی یہ روایت رنگین کی دوسری نثری تصنیفِ ”تجربۂ رنگیں“ (۱۲۴۸ھ/ ۳-۱۸۳۲ء) میں اور آگے بڑھ کر نثر کے جدید تر رجحان کو سامنے لاتی ہے۔ یہ وہ نثر ہے جو فورٹ ولیم کالج سے الگ، آزادانہ طور پر، حسبِ ضرورت وجود میں آئی ہے اور جدید روایتِ نثر کے اولین نقوش کا درجہ رکھتی ہے۔ اس کتاب کا موضوع ”آلاتِ سپاہ گری“ ہے۔ یہ کتاب اس وقت لکھی گئی جب رنگین ۱۲۴۸ھ میں بندیل کھنڈ کے شہر باندہ میں نواب ذوالفقار علی کے ملازم تھے۔ ایک دن نواب صاحب نے:

”زبان مبارک سے ارشاد کیا کہ تجھے فن سپاہ گری میں اور اس کے امورات میں خوب مہارت ہے۔ چاہیئے تو کچھ کچھ اسے نثر میں لکھے تا اس کو چھاپا کرا کے ہر ہر شہر میں اس کے دو دو چار چار نسخے بھجوائے جائیں۔ عجب نئی چیز بنے گی کہ ہر ایک شخص کے پسندِ خاطر ہوگی اور کام آوے گی۔ میں نے عرض کیا کہ میں ۱۲۱۵ھ (ایک ہزار دو سو پندرہ) میں کھنڈو جی مرہٹے کی رفاقت میں گوالیار میں تھا۔ ایک دن اس کے دربار میں ایسا ہی مذکور آ گیا تھا۔ اگر حکم ہو تو اس کو میں بیان کروں کہ سب مذکور اس میں آ جاوے گا۔ فرمایا کہ اچھا۔ میں اس تقریر سے کچھ کچھ گذارش کرنے لگا تو نہایت خوش ہو کر ارشاد کیا کہ واقعی عجب کام کی باتیں ہیں تو ان کو نثر میں ریختہ زبان میں لکھ تا ہر ایک کی سمجھ میں بخوبی آویں۔ میں نے بموجب حکم کے گھر میں آ کر سات قسم کے ہتھیار یعنی سپر اور تروار اور چھری اور نیزہ اور برچھی اور تیر کمان اور بندوق کا قد و قامت اور رکھنے کی طرح اور سجنے اور باندھنے اور برتنے کی وضع کو سات باب میں لکھا اور ہر باب میں کئی کئی فصلیں ٹھہرائیں اور اس کا ”تجربۂ رنگیں“ نام رکھا[۹۰]

”تجربۂ رنگیں“ ایک مختصر اور تا حال غیر مطبوعہ تصنیف نثر ہے۔ اس میں فن سپاہ گری میں مستعمل سات ہتھیاروں کے قد و قامت اور رکھنے، باندھنے اور برتنے کو سات ابواب اور کئی فصلوں میں بیان کیا ہے۔ اس تصنیف

کے پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ رنگین خود ان آلاتِ جنگ کو استعمال کرنے پر قدرت رکھتے تھے۔ اس میں اکثر مقامات پر ایسے حوالے بھی آئے ہیں جن سے رنگین کے حالاتِ زندگی پر روشنی پڑتی ہے مثلاً اس سے معلوم ہوتا ہے کہ رنگین ۱۲۱۵ھ میں کھنڈوجی مرہٹے کی رفاقت میں گوالیار میں تھے اور مرہٹے کی طرف سے کروڑ روپے کے ملک کے مستاجر تھے اور یہ بھی کہ آلاتِ جنگ کی تعلیم ان کے والد نے دی تھی۔ ان آلاتِ جنگ کے بارے میں کھنڈوجی کے دربار میں زبانی گفتگو ہوئی تھی لیکن باندہ کے نواب ذوالفقار علی بہادر کی فرمائش پر انھوں نے اسے لکھا تھا۔ کھنڈوجی مرہٹے نے اس بات پر زور دیا تھا کہ اس طرح بیان کرو کہ ہر شخص کی سمجھ میں خوب آ جائے اور نواب ذوالفقار علی نے بھی یہی فرمائش کی تھی کہ اس طرح لکھو کہ ہر شخص کے پسندِ خاطر ہو۔ یہ اس بات کی طرف اشارہ تھا کہ یہ سب باتیں آسان، سادہ اور عام بول چال کی زبان میں بیان کی جائیں۔ رنگین نے ان باتوں کو عام بول چال کی زبان میں بیان کیا اور بعد میں اس طرح لکھا کہ جدید اردو نثر کا ایک قابلِ قدر نمونہ آج ہمارے سامنے ہے۔ یہ رنگین کی آخری عمر میں لکھی جانے والی آخری نثر اردو ہے جس میں روانی و سلاست کے ساتھ بیان میں ایسی سادگی اور جملوں میں ایسا ربط ہے کہ اس میں اردو پن کے ساتھ ٹکسالی پن بھی پیدا ہو گیا ہے۔

اس نثر کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ ہتھیاروں کی وضع قطع اور استعمال کو اس طرح بیان کرتی ہے کہ وضع قطع اور طریقِ استعمال کی تصویر سی کھنچ جاتی ہے اور آلاتِ جنگ کی ایک ایسی تصویر ذہن میں ابھرتی ہے کہ مصور اسے کاغذ پر اتار سکتا ہے۔ ”اخبار رنگیں“ کی نثر میں اظہار کی فنی توانائی ہے اور ”تجربۂ رنگیں“ میں وضاحت و صفائی ہے جس سے اظہارِ بیان کی یہ صورت پیدا ہوتی ہے:

”انسان لڑائی میں بشرطِ حواس اپنے تین طرف کی خبر رکھ سکتا ہے مگر پشت کی چوکسی نہیں ہو سکتی، سو سپر اور تردار کے روکنے اور مارنے میں انھیں تین رخ سے کام نکلتا ہے۔ پس لازم ہے کہ سوار کی پشت پر سپر رہے کہ پشت سے اس کی خاطر جمع رہے اور جو پیادہ ہو اور دوسرا ہاتھ خالی ہو تو ہاتھ ہی میں رکھے۔ پس جب چاہے کہ حریف کے وار کو روکے تو بائیں پاؤں کو سامنے بڑھا کر اور قدرے گھٹنے کو خم دے کر زمین پر رکھے اور داہنے پاؤں کو چپٹا کر کے سیدھا زمین پر زور دے کر رکھے اور تھوڑا سا پیچھے ہٹا رہے تا کہ استواری سے حریف کا وار روکے۔ کیسا ہی وار زبردست پڑے تو بھی بخوبی رک جائے اور جب حریف پر چاہے کہ وار کرے تو داہنے پاؤں کو روبرو بڑھا کر اندر کے زانو کو خم دے اور جسم کو آگے جھکا کر بائیں پاؤں کو چپٹا کر کے زمین پر دھرے تا وار حریف پر پورا پڑے اور حریف ہر چند ہٹ جائے اور خالی دے لیکن زد سے باہر نکل نہ سکے مگر لازم ہے جب حریف کا سامنا ہو تو سپر ہر دم آنکھوں کے اور مونھ کے روبرو ناحق نہ آیا کرے۔ چاہیے ہاتھ سپر کا جھولتا رہے۔ جب حریف وار کرے تب سپر سامنے آ جائے اور وار کو روک لے۔ آڑے دستانوں میں پٹکا، جسے علی بند کہتے ہیں، اس کے ڈالنے کی یہ صورت ہے کہ ایک کپڑا مہین ہو۔ اسے خوب بل دیجے تو وہ انگلی کے برابر موٹا ہو جائے۔ زیادہ انگلی سے موٹا نہ ہو۔ اسے دوسرے کپڑے سے ایسا سونتے کہ وہ بل اس میں پیوست ہو جائیں۔ وہ چکنا ہو جائے۔ اسے علی بند کہتے ہیں۔ اس کو ان آڑے دستانوں میں ڈال اپنے گلے میں داہنے کاندھے پر ڈال کر ایسی ایسی جگہ گرہ دے کہ وہ سپر بائیں گھٹنے پر اتنے عرصے پر رہے کہ جب چاہے تب ان دستانوں میں اس کا بایاں ہاتھ پڑ جائے اور مدد دوسرے ہاتھ کی نہ ہو اور جب چاہے تب بایاں ہاتھ اس میں چڑھ جائے“[۹۱]

اس نثر میں نہ عربی و فارسی کے الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں اور نہ اس زبان و بیان میں فارسی ترکیب نحوی کے مطابق جملے کی ساخت کا اثر پایا جاتا ہے۔ اس نثر میں پوری طرح اردو پن موجود ہے۔ یہاں اردو نثر اپنی اس صورت میں سامنے آتی ہے جس میں وہ بولی جا رہی ہے۔ یہ نثر اس بات کا ثبوت ہے کہ بول چال کی زبان اتنی ترقی یافتہ تھی کہ اس میں اپنی بات آسانی سے بیان کی جا سکتی تھی۔ "تجربۂ رنگیں" کی نثر، اردو نثر، کی تاریخ میں، جدید نثر کی ایک بنیادی کڑی کی حیثیت رکھتی ہے۔

رنگین میں انوکھے کام کرنے، نثر و نظم میں نئے طرز اختیار کرنے اور نئے نئے تجربے کرنے کا حوصلہ اپنے ہم عصروں سے زیادہ تھا۔ "اخبارِ رنگیں" میں ایک جگہ لکھا ہے کہ:

> "الٰہی یہ سعادت یار خاں رنگیں تیرا گندہ بندہ ہے، سو یہ چاہتا ہے کہ تیرے فضل و کرم سے کچھ انوکھا کار کرے یعنی واسطے زیب گوش احباء کے تھوڑا سا نظم و نثر کا گہنا گنگا جمنی تیار کرے"

یہی گنگا جمنی انداز رنگیں کی نثر کی خصوصیت اور اس کے اردو پن کا اظہار ہے جس کے ڈانڈے آج کی جدید نثر سے ملتے ہیں۔

"مجالس رنگیں": رنگیں کی ایک اور نثری تصنیف ہے جو ۱۲۱۵ھ میں لکھی گئی۔ دوسری بار جب رنگین نے قیامِ باندہ کے دوران اپنی تصانیف کو صاف کیا تو اس پر سالِ تصنیف ۱۲۳۵ھ درج کر دیا۔ ۱۲۱۵ھ سالِ تصنیف ہے اور ۱۲۳۵ھ نظر ثانی کا سال ہے۔ "مجالس رنگیں" لکھی تو فارسی میں ہے لیکن واقعات جن کو بیان کیا ہے وہ بیشتر اردو شعرا و شاعری سے متعلق ہیں۔ یہ ایک نہایت دلچسپ کتاب ہے جس میں ایک طرف معاصر شعرا و شاعری کی جھلکیاں سامنے آتی ہیں اور یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ یہ معاشرہ شعر و سخن کو کتنی اہمیت دیتا تھا۔ اس کے مطالعہ سے جہاں رنگیں کی شخصیت و سیرت کے کئی پہلو اجاگر ہوتے ہیں وہاں یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ رنگین فارسی زبان کو، رواجِ زمانہ کے باعث، اسی طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح آج ہمارے معاشرے میں انگریزی زبان استعمال کی جاتی ہے۔ رنگین کی فارسی آج کی "بابو انگریزی" کی طرح "بابو فارسی" ہے۔

"مجالسِ رنگیں" کی تصنیف کا سبب بیان کرتے ہوئے رنگین نے لکھا ہے کہ ۱۷ رجب ۱۲۱۵ھ کو مرزا نعیم بیگ خاں جوان، انشاءاللہ خاں انشا، بڑے بھائی صوفی اللہ یار بیگ خاں، مرزا حاجی بیگ اور میر گدائی صاحب کے ساتھ لکھنؤ میں ایک جگہ بیٹھے تھے اور وہ شعرا کے ساتھ اپنی گذشتہ صحبتوں کا تفصیل و کوائف کے ساتھ ذکر کر رہے تھے کہ مرزا نعیم بیگ نے کہا کہ اگر ان باتوں کو، نظم و نثر کے ساتھ، تحریر کر دیا جائے تو یہ ایک یادگار کارنامہ ہوگا۔ یہ سن کر انشاءاللہ خاں نے بھی تائید کی اور اصرار کیا کہ "ضرور باید نوشت" اور یہ بھی کہا کہ اس تصنیف کا نام "مجالسِ رنگیں" رکھنا چاہیے۔ ماہِ رجب ہجری سال کا ساتواں مہینہ ہے۔ گویا رنگین نے ان واقعات کو ۱۲۱۵ھ ہی میں لکھ دیا۔ یہی سالِ تصنیف خود رنگین نے "دیوانِ ریختہ مکتوبہ ۱۲۲۱ھ کے دیباچے میں بھی دیا ہے۔ (۱۲۱۵ھ) شاہ عالم ثانی کا بیالیسواں سالِ جلوس تھا[۹۳]

"مجالسِ رنگیں" کی تصنیف کو اب دو سو سال سے زیادہ عرصہ گزر چکا ہے لیکن یہ اپنے ادبی نکات، رموزِ شعر و ادب، اور اہم معلومات کے سبب آج بھی دلچسپ اور تازہ ہے۔ اس کتاب کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ رنگین حاضر جواب بھی تھے اور بدیہہ گو بھی۔ نکاتِ شعر گوئی پر گہری نظر رکھتے تھے۔ ہزاروں اردو و فارسی اشعار انھیں یاد تھے

جنھیں وہ موقع و محل کے مطابق استعمال کرتے تھے۔ ہر وقت نئی نئی باتوں کی ٹوہ میں رہتے تھے اور نئے نئے تجربے کرتے رہتے تھے۔ ایک مجلس سے معلوم ہوا کہ انھوں نے غزل میں بھی ایک نیا تجربہ کیا تھا اور "بقیدِ حروف کہ از الف تا یاست" بڑی مشکل سے تین مہینے میں ایک غزل کہہ سکے تھے۔ اس غزل میں الف سے ی تک جتنے حروف تہجی ہیں وہ اپنی ترتیب کے ساتھ پانچ اشعار میں ایسے لفظوں کے ساتھ آ گئے ہیں جو اس حرف سے شروع ہوتے ہیں اور اس کڑی پابندی کے باوجود غزل رواں اور بامعنی ہے:

اکثر آفت بھبوکا بل پری پٹکا قبا خاصی　　　تبر تحفہ ٹھمک ٹھوکر ثنا ثابت حیا خاصی
جبیں جادو چلاوا چھل حیا حیرت خجستہ خو　　　دھواں ونداں ذکا ذاتی رسیلا رخ صفا خاصی
زنخ زیبا ستم سینہ شرر شوخی صفا صورت　　　ضرورت ضد طرح طوفاں ظفر ظاہر جفا خاصی
عجب عشوہ غضب غمزہ فسوں فندق قیامت قد　　　کمر کافر گلو گلگوں لچک لاکھوں ادا خاصی
مژی مژگاں نگہ ناوک وفا وہ کچھ ہنسی ہی ہی　　　یمن یاقوت لب پر صدقے اور رنگیں حنا خاصی

اس قسم کی خود پر پابندیاں لگا کر رنگین نے اکثر شاعری کی ہے۔ اس دور میں اس قسم کی جدتیں مقبول تھیں۔

لفظوں پر رنگین کی گہری نظر تھی جس کا اظہار "مجالسِ رنگیں" کے مختلف مقامات سے ہوتا ہے۔ ایک مجلس میں جہاں مرزا مغل علی خاں، میاں حیدر صاحب حیدر اور مرزا ابابر یکجا تھے، میاں حیدر نے "سلام" کے دو شعر پڑھے:

اے سعادت یاب درگاہِ خدا لیجو سلام　　　وے ضیائے دیدۂ خیر الورا لیجو سلام
اے نبی کے جان و دل وے فاطمہ کے نور عین　　　ورثہ دار حضرت مشکل کشا لیجو سلام

رنگین نے کہا کہ "ورثہ دار" کا لفظ محلِ نظر ہے وارث ہونا چاہیے۔ "ورثہ دار آں را گویند کہ اسباب ورثہ نگاہ دارد و امانت باشد۔ در وارث و ورثہ دار تفاوتِ عظیم است" اس طرح جب یہ شعر پڑھا:

ہجر میں تیرے ہم پہ کیا گذری　　　تجھ کو معلوم کچھ ہوا اے صنم

تو کہا کہ لفظ "اے از بنگی نشست یافتہ"

ایک مجلس سے اس بات کی توثیق ہوتی ہے کہ "ریختی" کا آغاز رنگین نے شاہجہاں آباد میں کیا تھا۔ "عرض کرد کہ رنگین نام شاعرے در شاہجہاں آباد دریں ایام ایجاد کردہ است یعنی بزبان بیگمات غزلہا گفتہ ریختی نام نہادہ است"

رنگین نے دوسرے شعرا کے کلام پر برجستہ اصلاح بھی دی ہے اس کا ذکر "مجالسِ رنگیں" میں کثرت سے آیا ہے۔ اس اصلاح میں معاصر شعرا کے علاوہ خود ان کے استاد شاہ حاتم اور سودا، میر، سوز، اور جرأت وغیرہ شامل ہیں۔ ایک دن بنارس میں رنگین نواب علی ابراہیم خاں کے بیٹے نواب نصیر الدین خاں کے ہاں بیٹھے تھے۔ نواب موصوف نے مرزا سودا کی شاعری کی بہت تعریف کی اور کہا کہ سودا کے کلام میں "غلطیِ محاورہ و خللِ الفاظ" ہرگز نہیں ہے۔ رنگین نے کہا کہ مقدمۂ شاعری بہت مشکل کام ہے اور رطب و یابس سب کے کلام میں پایا جاتا ہے۔ وہ بولے کہ یہ بات سودا کے سوا دوسرے شعرا کے لیے درست ہو سکتی ہے۔ اس بات کی رنگین تاب نہ لا سکے اور کہا کہ سودا کی ایک غزل کا مطلع و مقطع مجھے یاد آ رہا ہے:

نگر آباد میں بسے ہیں گانو　　　تجھ بن اجڑے پڑے ہیں اپنے بھانو

قیس و فرہاد کا نہیں کچھ ذکر   اب تو سودا کا باجتا ہے نانو

لفظ نگر، تجھ بن، اور بھانو سے قطع نظر مقطع کا قافیہ دیکھیے کہ نام کی جگہ نانو باندھ گئے ہیں۔ یہ کلام عربی وتر کی تو ہے نہیں کہ سمجھ میں نہ آئے، روزمرہ کی زبان ہے۔ انھوں نے کہا کہ اگر دیوان میں ایک آدھ غزل میں غلطی سے سہو ہو گیا تو کیا ہوا۔ رنگین نے کہا مجھے ایک اور شعر یاد آیا:

ساقی سیمیں کو تری دیکھ کے گوری گوری   شمع مجلس میں ہوئی جاتی ہے تھوری تھوری

اس میں قافیے پر غور کیجیے۔ نواب صاحب نے کہا کہ بھاکا میں "ڑ" کو "ر" کہتے ہیں اور بدل دیتے ہیں۔ رنگین نے جواب دیا: یہ تو فرمائیے کہ وہ غزل زبانِ ریختہ میں کہہ رہے تھے یا بھاکا میں مشقِ سخن کر رہے تھے۔ رنگین نے اسی وقت ایک اور مطلع پڑھا:

عاشق تو نامراد ہیں بس اس قدر کہ ہم   دل کو گنوا کے بیٹھ رہے صبر کر کے ہم

اور کہا کہ قافیہ "قدر" اور "صبر" پر غور کیجیے۔

ایک اور "مجلس" میں سودا کا ذکر اس طرح آیا کہ نواب بہادر بیگ خاں غالبؔ نے اپنے گھر پر رنگین کو اپنی غزل سنائی جس کا حسن مطلع یہ تھا:

میچے کے بند وا کر ساغر کو تو پیا کر   عالم شراب کا ہے اور بے حجابیاں ہیں

رنگین کو یہ شعر بہت پسند آیا اور انھوں نے فوراً جواب میں یہ مطلع پیش کیا:

کس مست کی نگہ کی یہ بدشرابیاں ہیں   اوندھے پڑے ہیں ساغر ٹوٹی گلابیاں ہیں

اور مقطع میں اس کے ایک مصرع کی تضمین کر دی:

بوسے چمٹ کے لے لے رنگیں بقول غالب   عالم شراب کا ہے اور بے حجابیاں ہیں

حاضرین میں سے کسی نے کہا: مطلع کا مضمون بعینہٖ مرزا رفیع کے مطلع کا ہے اور وہ مطلع پڑھا:

ساقی چمن میں کس کی ہیں یہ بدشرابیاں   ٹوٹی پڑی ہیں غنچوں کی ساری گلابیاں

رنگین نے کہا کہ سوائے قافیے کے دونوں شعروں کے مضمون میں کوئی توارد نہیں ہے اور قافیے پر کسی کی حکومت نہیں ہوتی۔ بدیہہ گوئی میں اکثر قدماء سے بھی ایسا ہوا ہے۔ "سرقہ" اسے کہتے ہیں، جیسے مرزا رفیع نے کیا ہے: کسی استاد کا شعر ہے:

بہار بے سپر جام یار می گذرد   نسیم ہمچو خدنگ از کنار می گذرد

اسے سودا نے بعینہٖ اس طرح ادا کر دیا ہے:

بہار بے سپر جام یار گزرے ہے   نسیم تیری چھاتی کے پار گزرے ہے

کسی اور استاد کا شعر ہے:

آلودہ ز قطرات عرق دیدہ جبیں را   اختر ز فلک می نگرد روے زمیں را

اسے سودا نے یوں کر دیا:

آلودۂ قطراتِ عرق دیکھ جبیں کو   اختر پڑے جھانکیں ہیں فلک پر سے زمیں کو

یہ سن کر شخص مذکور خجالت کھینچ کر خاموش ہو گیا۔

رنگین دوسروں پر اصولی اعتراض ضرور کرتے لیکن جب کوئی ان کی شاعری کے بارے میں کچھ کہتا تو توجہ سے سنتے اور اگر بات صحیح ہوتی تو اسے تسلیم کر لیتے۔ مثنوی ''پسرِ تاجر اصفہانی'' کو رنگین صوفی اللہ یار خاں کو سنا رہے تھے۔ اس کے اس شعر پر

حسابِ مالِ من بیروں ز حد بود
شمارِ دولتم بیروں ز عد بود

صوفی صاحب نے فرمایا کہ میں شاعر تو نہیں ہوں لیکن ایک قافیہ مجھے اچھا سوجھا ہے اور شعر کو یوں پڑھا:

حسابِ مالِ من بیروں ز حد بود
شمارِ دولتم افزوں ز عد بود

لفظ ''افزوں'' کو سن کر رنگین نے کہا: واللہ ''افزوں'' نہایت عمدہ لفظ ہے۔ اس سے شعر میں دو صنعتیں پیدا ہو گئی ہیں۔ ایک یہ کہ شعر ذو قافیتین ہو گیا ہے، دوسرے ''عد'' اور ''شمار'' کے ساتھ لفظ ''افزوں'' نہایت مناسب ہے۔ اسی وقت اپنے شعر میں یہ تبدیلی کر دی۔

بدیہہ گوئی میں بہت کم شعرا رنگین کا مقابلہ کریں گے۔ ''مجالسِ رنگیں'' میں انھوں نے بہت سی ایسی محفلوں کا ذکر کیا ہے۔ مرزا سبحان بیگ راغب، سید انشاء اللہ خاں اور رنگیں سیرِ دریا کر رہے تھے۔ دریا کو کمال طغیانی میں دیکھ کر راغب نے کہا: عشق کے دریا کا عجب پاٹ ہے۔ رنگین نے فی الفور کہا: تا ملے کسی کو کڈھب گھاٹ ہے۔

سبحان قلی بیگ راغب نے ایک ''نقل'' سنائی اور کہا کہ ساری رات اسے نظم کرنے میں لگا رہا اور ناکام رہا۔ رنگین نے تین چار گھڑی میں چودہ اشعار پر مشتمل پوری حکایت نظم کر دی جو دسویں مجلس میں موجود ہے۔

نواب نجف علی خاں نے رقص دیکھتے ہوئے جب دوسرے شعرا سے ''دیکھتے ہیں'' کی ردیف میں اشعار سنے تو رنگین سے، اسی زمین میں، غزل کہنے کی فرمائش کی۔ رنگین نے سات شعر کی غزل فوراً کہہ دی (مجلس ۱۷)

کسی نے آصف الدولہ کا یہ مصرع سنایا: ع ''نہ لگی آنکھ جب سے آنکھ لگی'' اور کہا دوسرا مصرع کسی کو یاد نہیں، آپ شعر کو پورا کر دیجیے۔ رنگین نے ایک لمحہ تامل کیا اور کہا:

اب کی کچھ اور ڈھب سے آنکھ لگی
نہ لگی آنکھ جب سے آنکھ لگی

ایک روز لکھنؤ میں مرشد زادہ آفاق مرزا سلیمان شکوہ نے جہاں میر انشا اللہ خاں انشا، میاں جرأت اور میاں مصحفی موجود تھے، یہ مصرع پڑھا: ع ''یک قلم گشت مرا نقشۂ تصویر کسے''۔ سب دوسرا مصرع لگانے میں محو ہو گئے۔ اتنے میں رنگین بھی وہاں پہنچ گئے۔ شہزادہ نے فرمایا کہ مصرع ثانی بہم پہنچاؤ۔ رنگین نے فوراً عرض کیا:

ع ''کرد زنجیر بپا زلفِ گرہ گیر کسے''

ایک دن لکھنؤ میں مرزا سلیمان شکوہ کے حضور، میاں جرأت نے یہ مطلع عرض کیا:

کب تک ایامِ جدائی میں رہوں من مارے
آئے اے کاش وہ آ کر مجھے گردن مارے

اس کے جواب میں حضور نے ارشاد فرمایا:

کاش اک کھینچ کے تیغہ دمِ رفتن مارے
نام جانے کا نہ لے اور مجھے گردن مارے

میر انشا اللہ خاں انشا نے یہ مطلع عرض کیا:

کیوں نہ وہ شوخ مجھے کھینچ کے سمرن مارے
میں نے بھی پھول کئی جانبِ چلمن مارے

رنگین نے یہ مطلع کہا اور بعد میں غزل کہی جو ان کے دیوان میں موجود ہے:

در پہ اس شوخ کے ہم بیٹھے ہیں آسن مارے   خواہ بخشے ہمیں اب خواہ وہ گردن مارے

اس قسم کے واقعات اور دل چسپ ادبی و علمی باتیں "مجالسِ رنگیں" میں درج کی گئی ہیں۔ ان باتوں کو بیان کرنے کی زبان تو یقیناً فارسی ہے لیکن موضوع کلام اردو زبان و ادب ہے۔ رنگین کی یہ تصنیف اس دور کی ادبی تاریخ کے لحاظ سے ایک مفید اور زندہ رہنے والی تصنیف ہے۔

"امتحانِ رنگیں" جس کا تاریخی نام، "امتحانِ سعادت یار" (۱۲۴۶ھ) ہے مطالعہ رنگیں کے تعلق سے ایک اہم کتاب ہے۔ اس میں رنگیں نے اپنے فن اور اپنے تخلیقی کاموں کے بارے میں اظہارِ خیال کیا اور بتایا ہے کہ انھوں نے دوسروں سے مختلف کون کون سے کام کیے ہیں اپنی شاعری میں کن کن باتوں کا خیال رکھا ہے اور ان کی اولیات کیا ہیں؟ رنگین، کی یہ تصنیف ان کے سارے کاموں کا تعارف نامہ بھی ہے اور محاکمہ بھی۔ یہ بھی بتایا ہے کہ انھوں نے پانچ چھ سو حکایات بھی نظم کی ہیں۔ اس پیانے پر یہ کام کسی دوسرے نے نہیں کیا۔ وہ شاعروں کی چار قسمیں بتاتے ہیں: اول "شاعر"، دوم "استاد"، سوم "ملک الشعرا" اور چہارم "علامہ"۔ وہ خود کو پہلی تین قسموں سے الگ کر کے "علامہ" کہتے ہیں اور اس لیے کہتے ہیں کہ انھوں نے نہ صرف اکثر طرزوں میں شاعری کی ہے اور ہر طرز پر وہ قادر ہیں بلکہ خود بھی سات طرز ایجاد کیے ہیں[۹۳] رنگین نے یہ بھی دعویٰ کیا ہے کہ وہ تین وجوہ کی بنا پر سابق وحال اور متقدمین و متاخرین کے سب ہندی گو و فارسی گو استادوں سے ممتاز ہیں:[۹۴]

(۱) انھوں نے (۲۷) اصناف سخن میں شاعری کی ہے اور افراط سے کی ہے۔

(۲) سوائے امیر خسرو کے کسی اور شاعر نے پانچ چھ زبانوں میں شعر نہیں کہا۔ لیکن انھوں نے "مجموعہ رنگین" کے نام سے جو دیوان تصنیف کیا ہے اس میں سولہ زبانوں میں شعر کہے ہیں۔

(۳) اب تک سوائے مولانا جامیؔ کے کسی نے سات بحروں میں مثنوی نہیں لکھی جب کہ خود انھوں نے گیارہ بحروں میں مثنویاں لکھی ہیں۔

وہ (۲۷) اصناف سخن، جن میں رنگیں نے دادِ سخن وری دی ہے، یہ ہیں:

قصیدہ۔ مثنوی۔ مرثیہ۔ سلام۔ غزل۔ رباعیؔ۔ قطعہ۔ فرد۔ تاریخ۔ ترجیع بند۔ ترکیب بند۔ مسدس۔ مخمس۔ مربع۔ مثلث۔ مستزاد۔ ملمع۔ تضمین۔ قطعہ بند۔ واسوخت۔ پہیلی، صنائع بدائع۔ شہر آشوب۔ کبت۔ دوہرہ۔ ساقی نامہ۔ چار بیت۔

رنگین کی قادرالکلامی کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ہر صنفِ سخن کے بڑے اور ممتاز استاد کے طرز میں ان اصناف کو استعمال کیا ہے اور یہ طرز، یہ لہجہ ایک دوسرے سے مختلف ہے اور یقیناً یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔

"مجموعہ رنگیں" میں جو سولہ زبانوں میں شعر کہے ہیں وہ زبانیں یہ ہیں:

عربی۔ ترکی۔ فارسی۔ پشتو۔ ریختہ۔ مارواڑی۔ مرہٹی۔ پنجابی۔ پوربی۔ پنجابی ہائے گنوار۔ ہندی کشمیر نوآمد۔ زبان ہندی انگریزی نوآمد۔ ہندی افغان بچہ ہا و باش۔ اردوئے بیگمات شاہ جہاں آباد۔ زبان بھاکا۔ زبان برج۔

اپنی مثنویوں میں جو گیارہ بحور استعمال کی ہیں، ان کی تفصیل مثنوی کے شعروں کے حوالے سے خود رنگین نے "امتحانِ رنگیں" میں دے دی ہیں۔

ان تین امتیازات کے علاوہ رنگین نے ان سات طرزوں کا بھی ذکر کیا ہے جو ان کی ایجاد ہیں:

(۱) ''دیوانِ بیختہ'': از اول تا آخر مع قصیدہ و مثنوی و غزلیات و مسدس و مخمس وغیرہ اس قید کے ساتھ لکھے گئے ہیں کہ ان میں سے کوئی ''مفرد'' نہیں ہے بلکہ سب کے سب دو دو ہیں۔ ایک بیٹھن اور دوسری جنس۔ اسی وجہ سے اس کا نام دیوانِ بیختہ رکھا ہے۔

(۲) دیوانِ آمیختہ: از اول تا آخر ہزل کی قید کے ساتھ اس طرح تالیف کیا ہے کہ ایک بھی مصرع بے ہزل اور ایک بھی شعر بے تمثیل نہیں ہے۔

(۳) دیوانِ انگیختہ: یہ ریختی کا دیوان ہے جو رنگین کی ایجاد ہے اور جس میں محاورات و اصطلاحاتِ بیگمات نظم کیے گئے ہیں۔

(۴) مجموعہ رنگیں: وہ مجموعہ جس میں سولہ زبانوں میں شعر کہے گئے ہیں۔

(۵) ایجادِ رنگیں: مولوی روم کے طرز میں تصوف کے موضوع پر اس قید کے ساتھ مثنوی لکھی گئی ہے کہ ہر حکایت اپنی اگلی حکایت سے، گرہ بند اور پیوست ہے۔ ساری مثنوی اسی قید کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ یہ بھی رنگین کی ایجاد ہے اور طویل نظم لکھنے کے لیے ایک خوبصورت تکنیک ہے۔

(۶) گلدستۂ رنگیں: ابتدا سے آخر تک ایک بھی شعر صنعتِ تجنیس کے بغیر نہیں ہے۔

(۷) داستانِ رنگیں: کہاوتوں کو اس طرح نظم کیا ہے کہ ایک مصرع سادہ اور دوسرے مصرع میں کہاوت لائی گئی ہے۔

ان نثری کاموں کے ساتھ رنگین کی تاریخی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے۔ وہ قادر الکلام، زود گو اور مشاق شاعر تھے۔ کم و بیش پینسٹھ سال تک شعر و شاعری ان کا اوڑھنا بچھونا بنی رہی۔ شعر کی انھیں بہت اچھی پرکھ تھی۔ لفظوں کے استعمال کا اچھا سلیقہ تھا۔ فنِ شاعری پر گہری نظر تھی۔ کئی زبانیں جانتے تھے۔ اردو و فارسی پر قدرت حاصل تھی۔ بڑے شاعروں کے رنگِ کلام اور طرزوں کے مزاج داں تھے۔ شاعری کی مختلف اصناف اور شعر کی مختلف بحور کے پارکھ تھے۔ صنائع بدائع کے استعمال پر حاوی تھے۔ ''گلدستۂ رنگیں'' ہر شعر میں صنعتِ تجنیس کی قید کے ساتھ تصنیف کیا تھا۔ اختراع و ایجاد ان کی فطرت کا حصہ تھے۔ مزاجاً صاف گو اور بے باک انسان تھے۔ سماجی اعتبار سے خاندانی آدمی اور بڑے باپ کے بیٹے تھے۔ شہ سوار، چابک سوار اور سپاہی پیشہ تھے۔ مختلف ہتھیاروں کے استعمال پر قدرت رکھتے تھے۔ اس دور کے امراء و نوابین سے ان کے مراسم تھے۔ اس اعتبار سے بھی وہ اپنے دور کے ایک اہم آدمی اور مہذب انسان تھے۔ شاعر بھی تھے اور شاعر بھی۔ علم مجلسی کے ادا شناس بھی اور عاشق مزاج بھی۔ تہذیبی سطح پر وہ خصوصیات جو اس دور کے نمائندہ انسان میں ہو سکتی ہیں، وہ کم و بیش سب ان میں موجود تھیں۔ انھوں نے جنگوں میں بھی حصہ لیا۔ جنگِ پٹن کے علاوہ وہ اور جنگوں میں بھی شریک ہوئے تھے۔ گوالیار میں کھانڈوجی دولت راؤ سندھیا کے دربار سے وابستہ رہے اور جیسا کہ ''تجربۂ رنگیں'' میں لکھا ہے وہ دولت راؤ سندھیا مرہٹے کی طرف سے کروڑ روپے کے ملک کے مستاجر تھے اور پانچ کمپو اور باون پاگاہ یعنی باون رسالے سواروں کے اور دس علی غول اور تین چار سو ضرب توپ کے مالک اور پانچ سرداروں میں سے ایک سردار تھے۔

رنگین نے ''اخبارِ رنگیں'' اور ''تجربۂ رنگیں'' میں جیسی اردو نثر لکھی ہے وہ نہ مقرس ہے، نہ معرب، نہ مقفیٰ ہے اور نہ مسجع بلکہ عام بول چال کی زبان کی توانائی اپنے اندر رکھتی ہے۔ یہ ویسی ہی نثر ہے جیسی فورٹ ولیم کالج کلکتہ کے انگریز افسروں کی تعلیم اور ان کی نصابی ضرورت کے پیشِ نظر لکھی اور لکھوائی جا رہی تھی۔ فورٹ ولیم کالج ۱۸۰۰ء میں

وجود میں آیا اور میر امن کی باغ و بہار ۴-۱۸۰۳ء میں شائع ہوئی۔ رنگین نے مجالس رنگین ۱۲۱۵ھ/۱-۱۸۰۰ء میں، اخبار رنگیں ۱۲۳۵ھ/۲۰-۱۸۱۹ء میں اور تجربہ رنگیں ۱۲۴۸ھ/۳-۱۸۳۲ء میں تصنیف کیں۔ آئندہ سطور میں اب ہم فورٹ ولیم کالج میں لکھی جانے والی نثری تصانیف کا مطالعہ کریں گے لیکن اس سے پہلے ان چند شعرا کا مطالعہ اور کرتے چلیں جو جرأت، انشا، مصحفی و رنگین کے دور سے تعلق رکھتے ہیں اور جن کا ذکر یہیں آنا چاہیے تاکہ اس دور کے حوالے سے اردو شاعری کی روایت کی تکرار اور اس کے پھیلاؤ کو دیکھا اور آنے والی تبدیلیوں کو سمجھا اور محسوس کیا جا سکے۔

حواشی:

[۱] طہماس نامہ (فارسی) محکم الدولہ اعتقاد جنگ طہماس بیگ خاں رومی، مرتبہ محمد اسلم، ص ۲۶-۲۷، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۸۶ء

[۲] ایضاً ص ۳۴-۳۵

[۳] ایضاً ص ۴۲-۴۴

[۴] ایضاً ص ۵۹

[۵] ایضاً ص ۶۱

[۶] ایضاً ص ۱۰۱-۱۰۴

[۷] ایضاً ص ۱۷۲

[۸] ایضاً ۱۳۱

[۹] ایضاً ص ۲۴۹

[۱۰] ایضاً ص ۲۶۱

[۱۱] ایضاً ص ۳۴۹

[۱۲] ایضاً ۳۵۰

[۱۳] ایضاً مقدمہ (انگریزی) بحوالہ بالا، ص IX

[۱۴] مجموعہ رنگین (قلمی) مکتوبہ ۱۲۴۹ھ بقلم رنگین مخزونہ انڈیا آفس لائبریری، لندن۔

[۱۵] طہماس نامہ، بحوالہ بالا، ص ۲۶۰

[۱۶] ۱۹۷۵ء،

An oriental Biographical Dictionary، T.W. Beale، P.43، Lahore Edition

[۱۷] دیوانِ ریختہ، (قلمی) ص ۱-۲، انڈیا آفس لائبریری لندن مکتوبہ ۱۲۴۹ھ

[۱۸] داستانِ رنگین (قلمی) ص (۱۰)، انڈیا آفس لائبریری لندن، مکتوبہ ۱۲۴۹ھ

[۱۹] بزم سخن، سید حسن علی خاں، ص ۵۴، مطبع نامی، مفید عام آگرہ۔ سن ندارد

[۲۰] تذکرہ شعرا مصنفہ ابن طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۱۷، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۲۱] دیوانِ ریختہ، رنگین، مکتوبہ ۱۲۴۹ھ انڈیا آفس لائبریری لندن

[۲۲] تذکرہ طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۳۳۴، دہلی ۱۸۴۸ء

[۲۳] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۱۹۴، مطبع منشی نولکشور، ۱۸۷۴ء

[۲۴] تجربہ رنگین۔ سعادت یار خاں رنگین، ص ۵، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری مکتوبہ ۱۲۴۸ھ

[۲۵] طہماس نامہ۔ طہماس خان، ص ۲۸۰-۲۸۱، بحوالہ بالا

[۲۶] ایضاً

[۲۷] مجالس رنگین : رنگین، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۲۱، لکھنؤ ۱۹۲۹ء

[۲۸] تجربۂ رنگین، رنگین، ص ۲، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری مکتوبہ ۱۲۴۸ھ

[۲۹] جنگ نامہ، رنگین، ص ۴۰، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری مکتوبہ ۱۲۴۸ھ

[۳۰] تجربۂ رنگین، ص ۲، بحوالہ بالا

[۳۱] دیوان ریختہ (دیباچہ) مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری لندن

[۳۲] مجالس رنگین، مجلس نمبر ۱۳، قلمی انڈیا آفس لائبریری لندن

[۳۳] ایضاً، پہلی مجلس

[۳۴] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۲۷۸، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۰ء

[۳۵] تذکرۂ ہندی، مصحفی مرتبہ عبدالحق، ص ۱۰۱، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۳۶] دیوان ریختہ، رنگین، دیباچہ، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری، لندن

[۳۷] گلستان سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، ص ۵۱۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۳۸] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۹۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۳۹] دریائے لطافت، انشاءاللہ خاں انشا، ص ۹۸، الناظر پریس، لکھنؤ ۱۹۱۲ء

[۴۰] مجمع الانتخاب (تین تذکرے)، شاہ محمد کمال، مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۸۲، بحوالہ بالا

[۴۱] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۲۷۸، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۰ء

[۴۲] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ سرور، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی، ص ۲۸۷، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ء

[۴۳] دیباچہ دیوانِ آمیختہ، (قلمی) انڈیا آفس لائبریری، لندن مکتوبہ ۱۲۴۹ء

[۴۴] مجالس رنگیں : رنگین، مرتبہ سید مسعود رضوی ادیب، ص ۳، لکھنؤ ۱۹۲۹ء

[۴۵] ایضاً، مجلس یازدہم، ص ۱۷

[۴۶] ایضاً، مجلس ہفتم، ص ۱۰۔ پوری غزل درج ہے

[۴۷] معروف ورنگین کا مناقشہ، ڈاکٹر عبدالرزاق، ص ۱۰۔۲۰، مطبوعہ ماہنامہ قومی زبان کراچی مئی ۱۹۷۷ء

[۴۸] دیوانِ ریختہ (قلمی) مکتوبہ باندہ ۱۲۴۹ھ، انڈیا آفس لائبریری، لندن

[۴۹] تذکرۂ ہندی، مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۱۰۱، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۵۰] مجالسِ رنگین، مجلس ششم، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری لندن، مکتوبہ باندہ ۱۲۴۹ھ

[۵۱] دیوانِ ریختہ، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری لندن، مکتوبہ شہر باندہ ۱۲۴۹ھ

[۵۲] طبقات الشعرا، قدرت اللہ شوق، ص ۶۸۔۶۹، مجلس ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۶۸ء۔ یہ تذکرہ ۱۱۸۹ھ میں مکمل ہوا اور ۱۲۰۹ھ میں نظر ثانی ہوئی۔

[۵۳] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۳۶۔۱۴۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۵۴] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۶۸، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۵۵] ریختی کا تنقیدی مطالعہ، خلیل احمد صدیقی، ص (۲۹۰) نسیم، بک ڈپو لکھنؤ ۱۹۷۴ء

[۵۶] دیکھیے دیباچہ دیوانِ ریختہ، نسخہ شاہجہاں آباد مکتوبہ ۱۲۲۱ھ، بحوالہ سعادت یار خاں رنگین از ڈاکٹر حسن آرزو، ص ۱۶۰ مکتبہ نشید یہ، متونا تھ بھجن، یو پی ۱۹۸۴ء

[۵۶ الف] ایضاً (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۵۷] دریائے لطافت، انشاء اللہ خاں انشا، ص ۵۱۔۵۲، (حاشیہ) النظر پریس لکھنؤ ۱۹۱۶ء

[۵۸] مجالس رنگین از رنگین، مرتبہ سید مسعود حسن رضوری ادیب، مجلس ۵۲، ص ۵۴۔۵۵، لکھنؤ ۱۹۲۹ء

[۵۹] دیوان رنگین وانشا، مرتبہ نظامی بدایونی، ص ۱، نظامی پریس بدایوں۔ ۱۹۲۴ء

[۶۰] دستور الفصاحت، یکتا لکھنوی مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۷، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ء (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۶۱] سعادت یار خاں رنگین۔ حیات اور نگارشات، ڈاکٹر حسن آرزو، ص ۱۵۶۔۲۵۰، یو پی ۱۹۸۴ء

[۶۲] ایضاً، ص ۲۴۸

[۶۳] مثنوی دلپذیر، رنگین مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور

[۶۴] مجالس رنگین، سعادت یار خاں رنگین مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۴۶۔۴۷، لکھنؤ ۱۹۲۹ء

[۶۵] سعادت یار خاں رنگین: حیات اور نگارشات، ڈاکٹر حسن آرزو، ص ۲۸۵، یو پی ۱۹۸۴ء

[۶۶] اردو مثنوی شمالی ہند میں، گیان چند، ص ۳۸۲، انجمن ترقی اردو ہند دہلی، ۱۹۸۷ء

[۶۷] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۸۵۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۶۸] اردوئے معلیٰ، علی گڑھ، جلد ۲، نمبر ۲، فروری ۱۹۰۴ء

[۶۹] سعادت یار خاں رنگین، حسرت موہانی، ص ۴، اردوئے معلیٰ، جلد ۲، شمارہ ۲، علی گڑھ فروری ۱۹۰۴ء

[۷۰] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیاں چند جین، ص ۳۷۶، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۹ء

[۷۱] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۷۵۔۳۷۶، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۸۷ء

[۷۲] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۹۹۹۔۱۰۰۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۷۳] مجموعۂ فرس نامہ، احمد اللہ، مطبع مجتبائی لکھنؤ ۱۸۹۴ء

[۷۴ الف] فرس نامہ، رنگین، ص ۲۴، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۲۵ء

[۷۴ ب] فرس نامۂ رنگین، ص ۲۲، مطبع مصطفائی کانپور ۱۲۷۶ھ/۱۸۵۹ء

[۷۵] جنگ نامہ، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری، لندن بخط مصنف مکتوبہ ۱۲۴۸ھ

[۷۶]Pona Residency Correspondence, Vol I , P.368, Edited by G.S Sardesai & Jadu Nath Sarkar.

[۷۷] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۱۰۔۱۱۲، مجلس ترقی ادب لاہور (طبع دوم)، ۱۹۸۷ء

[۷۸] اخبار رنگیں، سعادت یار خاں رنگین، مرتبہ ڈاکٹر معین الحق، پاکستان ہسٹاریکل سوسائٹی کراچی ۱۹۶۲ء

[۷۹] اخبار رنگیں، ص ۳۰، بحولہ بالا [۸۰] ایضاً، ص ۳۵

[۸۱] ایضاً، ص ۴۲
[۸۲] ایضاً، ص ۶۸
[۸۳] ایضاً، ص ۴۰۔ ۴۱
[۸۴] ایضاً، وقائع نمبر ۲۸، ۴۵، ۴۹، ۵۰، ۵۲
[۸۵] ایضاً، ص ۱۹
[۸۶] ایضاً، ص ۱
[۸۷] ''اخبار رنگیں'' محولہ بالا، واقعہ ۱۱، ص ۹
[۸۸] ایضاً، واقعہ ۲۸، ص ۲۱
[۸۹] ایضاً، واقعہ ۴۳، ص ۳۳
[۹۰] تجربۂ رنگیں، سعادت یار خاں رنگیں، ص ۲، قلمی مخزونہ آثار قدیمہ، حکومتِ ہند دہلی۔
[۹۱] تجربۂ رنگیں، محولہ بالا، ص ۷۔ ۸
[۹۲] مجالسِ رنگیں، سعادت یار خاں رنگین، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۔ ۳، لکھنؤ ۱۹۲۹ء
[۹۳] امتحانِ رنگیں، سعادت یار خاں رنگیں، مخطوطہ ص ۲۔ ۳، مملوکہ حکومت ہند، دہلی
[۹۴] امتحان رنگیں، محولہ بالا، ص ۳

حواشی ''ب''

بحوالہ حواشی ۵۶/الف

''ایام جوانی میں جیسا کہ ہوتا ہے اور ہر شخص جانتا ہے، مجھے بھی ایک محبوب یکتا اور فتنہ زمانہ سے تعلق خاطر ہو گیا اور اس میں روز بروز اضافہ ہی ہوتا جاتا تھا۔ اگر چہ وہ محبوب سرتاپا خوبیوں کا مجموعہ تھا لیکن شعر گوئی اور شعر فہمی میں بھی مہارت رکھتا تھا۔ اب چوں کہ عورتوں کی زبان کی باریکی ایک الگ وضاحت رکھتی ہے اور ان کے اصطلاحات و محاورات مختلف ہوتے ہیں، بندے کو ان لوگوں کی صحبت سے ایک خاص آگاہی حاصل ہو گئی تھی۔ چناں چہ اس محبوبۂ دل نواز کی دل نوازی کے لیے (میں نے) ریختیاں ایجاد کیں اور گاہ گاہ یہ مشق کرتا رہتا تھا''۔

بحوالہ حواشی ۶۰

''ریختی کہ یائے معروف سے آج کل مشہور ہے ان کے ذہنِ نزاکت آشنا کی اختراع ہے اور وہ عبارت ہے ایسے اشعار سے کہ جن میں صرف عورتوں کی زبان اور ان کا محاورہ باندھا جاتا ہے۔ اور ہر اس معاملے پر کہ جو عورتوں کو عورتوں سے یا عورتوں کو مردوں سے پیش آتے ہیں، گفتگو کی جاتی ہے اور بس۔ اور اس میں ہرگز ہرگز ایسا لفظ یا کلمہ کہ جس کا تعلق مردوں یا جوانوں کی بات چیت سے ہوتا ہے، داخل نہیں ہوتا۔ غرض یہ کہ اس عجیب اسلوب کا بانی یہی خوش سلیقہ شخص ہے اور اس کے علاوہ جس کسی نے بھی اس اسلوب میں کچھ کہا یا کہتا ہے وہ (یقیناً) اس ہی کا اتباع کرتا ہے اور اس نے عورتوں کی زبان کے محاوروں میں ایک بڑا اچھا رسالہ نثر میں تحریر کیا ہے''۔

چند دوسرے شعرا: روایت کی تکرار

پہلا باب

ثناء اللہ خان فراق: حالات و مطالعۂ شاعری

اس دور کے دوسرے قابلِ ذکر شعرا میں ثنا اللہ فراق کا نام نمایاں ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ دتی اجڑ چکی ہے۔ لاتعداد شاعر اور اہلِ علم دتی چھوڑ کر سارے ہندوستان میں بکھر گئے ہیں۔ اسی کو دیکھ کر فراقؔ نے کہا تھا:

انھیں چرخِ دنی شہروں پہ شہروں اب پھراتا ہے   نہ دیکھے تھے جو برسوں میں فرید آباد کی صورت

لکھنؤ ایک نئے مرکزِ ادب کے طور پر سب کی آنکھوں کا تارا بنا ہوا ہے۔ اجڑی ہوئی دتی میں اندھے شاہ عالم تختِ دہلی پر متمکن ہیں۔ بڑے شاعر دتی سے ہجرت کر کے جا چکے ہیں۔ اور دوسری صف کے شعرا استادی کے درجے پر فائز ہیں۔ اٹھارویں صدی کے خاتمے تک سودا، خواجہ میر درد، میر اثر، میر حسن اور جعفر علی حسرت وغیرہ وفات پا چکے ہیں۔ بوڑھے میر لکھنؤ میں ہیں جہاں انشا، جرأت مصحفی کا طوطی بول رہا ہے۔ یہ سب لوگ کسی نہ کسی تعلق سے دتی وال ہیں۔ دتی میں اب ثنا اللہ فراق۔ قدرت اللہ قاسم، عظیم بیگ عظیم، ولی اللہ محبّ وغیرہ دادِ سخن دے رہے ہیں خود فراقؔ نے ایک غزل میں ان شعرا کا ذکر کیا ہے:

اب فراقؔ اور عظیمؔ اور محبّؔ اور قاسمؔ   غالب و عشق سے لے کر ہیں کئی یار عزیز
حق تعالیٰ انھیں دنیا میں سلامت رکھے   مغتنم ہیں یہی اس شہر میں دو چار عزیز

ثنا اللہ خاں فراقؔ [۱] (۱۱۶۷؟_۱۲۴۵ھ؟/۴_۳۰_۱۷۵۳_۱۸۲۹ء) ہدایت اللہ ہدایت کے بھتیجے [۲]، لودھی افغان [۳] اور دہلی کے رہنے والے تھے:

جہاں آباد کے کوچوں میں دیکھی جو روش بستی   گلی دتی کی جو دیکھی سو فردوسِ بریں دیکھی

جس زمانے میں مصحفی دتی میں تھے، نوجوان فراق نے طب کی تعلیم حاصل کی اور دیکھتے ہی دیکھتے بحیثیت طبیب مشہور ہو گئے [۴] میر حسن نے اپنے تذکرے کے ۱۱۹۱ھ کے مسودے میں فراق کے حکیم ہونے کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ فراق نے طب کی تعلیم ۱۱۹۱ھ کے بعد اور مصحفی کے دتی سے لکھنؤ آنے یعنی ۱۱۹۸ھ کے درمیان حاصل کی۔

فراقؔ کا سالِ ولادت کہیں نہیں ملتا لیکن تذکروں کی مدد سے قیاساً اس کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ میر حسن کے تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ میں مکمل ہوا۔ جو اب شائع ہو چکا ہے [۵] اس میں ثنا اللہ فراق کا کوئی ذکر نہیں ہے لیکن اسی تذکرے کے نظرِ ثانی مسودہ میں، جو ۱۱۹۱ھ میں مکمل ہوا [۶] فراق کا مختصر ذکر موجود ہے اور ایک شعر بھی بطور انتخاب دیا گیا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ۱۱۸۸ھ تک فراقؔ شعرائے دہلی میں اتنے نمایاں نہیں ہوئے تھے کہ میر حسن ان کا ترجمہ اپنے تذکرے میں شامل کرتے لیکن ۱۱۹۱ھ تک ان کا نام میر حسن تک پہنچ گیا تھا۔ اگر ۱۱۹۱ھ میں نوجوان فراق کی

عمر ۲۴ سال قیاس کر لی جائے تو ان کا سالِ ولادت ۱۱۶۷ھ متعین ہوتا ہے۔

فراق نے ابتدا میں اپنا کلام اپنے چچا ہدایت اللہ خاں ہدایت کو دکھایا اور کچھ کلام اصلاح کے لیے سودا کو بھی بھیجا۔ حکیم قدرت اللہ قاسم نے، جو فراق کے ہم عصر اور ان کے گہرے دوست تھے، اپنے تذکرے "مجموعۂ نغز" میں متعدد جگہ فراق کا ذکر کیا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ "سخنِ خود بیشتر باصلاح شیخ بزرگوار و عم والا نیاز خود رسانیدہ و برخے از اشعارب دار از نظر سرمدِ سخن سنجانِ فصاحت مامرزا رفیع سودا ہم گزرانیدہ" [۷] یہ وہ زمانہ تھا کہ کسی بڑے استاد کا شاگرد ہونا خود شہرت و افتخار کا باعث تھا اور فراق نے میر درد، ہدایت اور سودا سے اصلاح لے کر اپنے معاصرین کی نظر میں ایک مقام حاصل کر لیا تھا۔ ہدایت (م ۱۲۱۹ھ/ ۵-۱۸۰۴ء) خواجہ میر درد کے شاگرد و مرید تھے اور یہی رشتہ فراق کا میر درد سے قائم تھا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "استفادۂ شعر از خواجہ میر درد کردہ بلکہ ذات شریفش را ہمیشہ از کاملانِ ایں فن قیاس می کرد" [۸]

"دیوانِ فراق" میں جن شاعروں کا ذکر آیا ہے ان میں خان آرزو، آبرو، عاشق، نصیر، محب، قاسم کے علاوہ درد، اثر، ہدایت، شاہ گلشن، ناصر عندلیب اور درد کے بڑے بیٹے الم کے نام شامل ہیں۔ ان کے علاوہ تین شعروں میں میر کے مصرعوں پر اور دو شعروں میں سودا کے مصرعوں پر گرہ لگائی ہے۔ علاوہ ازیں دو شعروں میں میر و مرزا کا ذکر کیا ہے۔ سب سے زیادہ ذکر درد اور ان کے خاندان کا کیا ہے:

آسرا اور کسی کا نہیں درکار فراق　　　بس ہے دو جگ میں مجھے درد و اثر کا تکیا
سایۂ بالِ ہما کچھ نہیں درکار مجھے　　　حضرت درد کا سایہ رہے سر پہ میرے
حضرت صلحا درد اور گلشن کے مزار پاک پر　　　جلوہ دکھلاتی ہے کس کس رنگ سے آ کر بسنت
روضہ پہ خواجہ ناصر صاحب کے کچھ نہ تھا　　　خطِ شعاع سے سورج جھاڑو دیا کرے ہے
سلسلہ درد و اثر کا نت رہے گا اے فراق　　　غم نہ کھا حضرت الم اب صاحب سجادہ ہے

ان اشعار سے خواجہ میر درد اور ان کے خاندان سے فراق کی گہری عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔ اور یہی عقیدت مندی ایک اثر بن کر ان کی شاعری کے مزاج پر اثر انداز ہوتی ہے۔ دوسرا اثر محمد تقی میر کا ہے جن کی شاعری کے غم انگیز لہجے کی طرف فراق للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے ہیں کبھی انھیں یاد کرتے ہیں اور کبھی ان کے مصرعوں کی تضمین کرتے ہیں:

سنتا ہی فراق اپنی نہیں کوئی بھی جوں میر　　　"فریاد کریں کس سے کہاں جا کے پکاریں"
فراق ایسی ہی کہہ کر غزل تو یہ لے جا　　　کہ میر صاحب وقبلہ بھی واہ واہ کریں

تیسرا اثر فراق کی شاعری پر مرزا رفیع سودا کا ہے جن کا ذکر وہ اسی انداز سے کرتے ہیں جس طرح میر کا کرتے ہیں:

سن کر یہ لگا پڑھنے وہیں مصرع سودا　　　ہر چند ہوا خوب ہے وہاں لیک ہوس کو
فراق اس کو خبر کیا ہو بقولِ حضرت سودا　　　اثر سے ہے تہی نالہ تصرف سے ہیں دم خالی

اور اسی لیے خواجہ میر درد کے ساتھ وہ میر و مرزا ہی سے طالبِ داد ہوتے ہیں:

ہم کو شعور کیا ہے، تیری جو قدر سمجھیں　　　رتبے کو تیرے سودا یا میر جانتے ہیں

فراق کی شاعری پر ایک اور اثر ہدایت اللہ ہدایت کا ہے جن کے اشعار کا ہنگ اور زبان کا لہجہ فراق کے آہنگ و لہجہ میں

پیوست ہے اور جس کا وہ اعتراف کرتے ہیں۔

جوں ہدایت فراق اب ہم بھی   اس غزل کا جواب رکھتے ہیں
کوئی پوچھے فراق اس کے اوصاف سخن ہم سے   رتبے کو ہدایت کے ہم خوب سمجھتے ہیں

فراق اس دور کی دلی کی اکثر محفلوں کے بانی تھے[۹]۔ نواب شجاع الدولہ کے بیٹے مرزا میڈھو، سربستر کے ہاں دلی میں جو محفلِ مشاعرہ منعقد ہوتی تھی اس میں بھی فراق نمایاں تھے۔ انشا و عظیم بیگ عظیم کے درمیان جو معرکہ برپا ہوا اس میں بھی وہ عظیم کے گروہ میں شامل تھے اور انشا کو نیچا دکھانے کے لیے جو غزلیں کہی جارہی تھیں خود فراق بھی ان زمینوں میں غزلیں کہہ رہے تھے۔ انشا نے مرزا میڈھو کی محفلِ مشاعرہ میں "ناز پانچوں، نواز پانچوں" کی زمین میں نو شعر کی غزل پڑھی جس کا ایک شعر یہ ہے:

چشم و ادا و غمزہ، شوخی و ناز پانچوں   دشمن ہیں میرے جی کے بندہ نواز پانچوں

فراق اور ان کے گروہ کے شاعروں نے "پانچوں" کے جواب میں، انشا کو نیچا دکھانے کے لیے "ساتوں" کی ردیف میں غزلیں کہنے کی تیاری کی۔ "دیوانِ فراق" میں گیارہ شعر کی ایک غزل ملتی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

گل داغ و شمع و شعلہ خور ماہ و نار ساتوں   جلتے ہیں دیکھ تجھ کو اے گل عذار ساتوں

دیوانِ ولی اللہ محب میں بھی اسی زمین میں گیارہ شعر کی ایک غزل ملتی ہے جس کا مقطع یہ ہے:

شقی غزل لکھی ہے تو نے محبّ یہ ایسی   ہے تیس مار خاں پر تیروں کی مار ساتوں

لیکن انشا کو، جیسا کہ مصحفی نے "تذکرۂ ہندی" کے پہلے مسودہ میں لکھا ہے کہ "جاسوساں خبر رسانیدند کہ صورتِ حال ایں است۔ مشارالیہ (انشا) ازیں ماجرا مطلع شدہ در جواب "ساتوں" غزل "آٹھوں" کہ مطلع ایں است:

سر چشم صبر دل دیں تن مال جان آٹھوں   صدقے گئے تھے تم پر اے مہربان آٹھوں[۱۰]

"دیوانِ انشا" میں "آٹھوں" کی ردیف میں پانچ اور سات شعروں کی دو غزلیں ملتی ہیں۔ اسی طرح گروہِ فراق کے شعرا نے "تیسوں" کی ردیف میں غزلیں لکھیں۔ فراق کے دیوان میں چھ شعر کی غزل ملتی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

جہات ستہ، فصول اربعہ، حواس عقلیں بکار تیسوں   ادب سے خدمت میں تیری حاضر ہیں لیل ونہار تیسوں

انشا نے بھی اسی زمین میں پانچ پانچ شعر کی دو غزلیں کہیں جو دیوانِ انشا میں موجود ہیں۔ فراق و انشا کے دواوین کی بہت سی غزلیں ایک ہی زمین میں ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ فراق اس دور کی محفلوں میں شریک و سرگرم تھے۔ ایک تو پرانے دلی والے، دوسرے ہدایت کے بھتیجے، تیسرے حکیم اور چوتھے خواجہ درد کے شاگرد و مرید اور پھر باصلاحیت شاعر، ان کی شہرت دلی کی محفلوں سے نکل کر نہ صرف لکھنؤ بلکہ ہندوستان کے نئے ادبی مراکز تک پہنچ گئی۔ میر حسن کے تذکرے کے بعد جتنے تذکرے لکھے گئے ان سب میں فراق کا ذکر اس طور پر ملتا ہے جس سے اس دور میں ان کی مسلم حیثیت کا پتا چلتا ہے۔ "مجموعۂ نغز" میں قاسم نے ان کے ۲۲ شاگردوں کا ترجمہ لکھا ہے۔ شیفتہ نے گلشنِ بے خار میں چار اور شاگردوں کے نام دیے ہیں جن میں ان کے بیٹے نصر اللہ خاں وصال کے علاوہ میر عزت اللہ عشق، مقبول نبی مقبول اور قدرت اللہ قدرت (شاہ قدرت نہیں) کے نام شامل ہیں[۱۱]

فراق شاہجہاں باد کے مشاہیر اہلِ سخن میں شمار ہوتے تھے[۱۲] اور اپنے حسن خلق، صلاح و تقویٰ[۱۳] اخلاق حمیدہ[۱۴] خوش فکری و شیریں گفتاری[۱۵] حذاقت و فطانت[۱۶] محبت و مودت[۱۷] کی وجہ سے ایک ایسی

شخصیت کے مالک تھے جو معاشرے میں پسندیدگی واحترام کی نظر سے دیکھی جاتی تھی۔ اپنے زمانے کی دلّی کے معروف حکیم اور مشہور شاعر ہونے کے علاوہ فراق مزاجاً دوست آدمی تھے اسی لیے ان کے احباب کا حلقہ بھی وسیع تھا۔

سال پیدائش کی طرح فراق کا سالِ وفات بھی کہیں نہیں ملتا۔ مصطفےٰ خاں شیفتہ نے لکھا ہے کہ "وفاتش را سالے چندمدہ"[۱۸] شیفتہ کا تذکرہ ۱۲۵۰ھ میں مکمل ہوا "سالے چند" کی بنیاد پر صفیر بلگرامی[۱۹] نے فراق کا سالِ وفات تخمیناً ۱۲۴۵ھ متعین کیا ہے اور جب تک کوئی قطعی ثبوت سامنے نہ جائے، یہی سالِ وفات قرین قیاس معلوم ہوتا ہے۔

شاعری میں ان سے ایک ضخیم "دیوان اردو"[۲۰] یادگار ہے جو اب تک شائع نہیں ہوا۔

"دیوانِ فراق" کا بڑا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے۔ غزلیات کے علاوہ اس میں دو مخمس، ایک "ترکیب بند" اور بائیس کے قریب "رباعیات" بھی شامل ہیں۔ دونوں مخمسوں میں فراق نے غزل کے دو مصرعوں پر اپنے تین مصرعے لگائے ہیں اور اسی لیے ان پر "مخمس سہ مصرع" کا عنوان قائم کیا ہے۔ پہلا مخمس: "آہ نے سرو کی مانند نموداری کی" سات بندوں پر اور دوسرا مخمس: "آہ اور نالہ ہی کرتے مجھے اکثر گذری" پانچ بندوں پر مشتمل ہے۔ ان دونوں مخمسوں میں عاشق کے جذباتِ ہجر وفراق کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ "ترکیب بند" تین بندوں پر مشتمل ہے جس میں بے مروت محبوب کے ہجر سے پیدا ہونے والے جذبات بیان کیے گئے ہیں۔ ہر بند کا آخری شعر فارسی ہے۔ "رباعیات" میں سے چند "حمد"، "نعت" اور حضرت علی کی "منقبت" میں ہیں۔ ایک ایک رباعی میں پیر دستگیر، محبوب الٰہی، امیر خسرو اور خواجہ میر دردؔ کی مدح کی گئی ہے اور باقی رباعیاں عشقیہ ہیں۔

فراق کی بنیادی صنفِ سخن "غزل" ہے اور اسی میں ان کی فطری صلاحیت کا اظہار ہوا ہے۔ فراق کی غزل دہلی کی اس روایتِ شاعری سے تعلق رکھتی ہے جو مرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر، ردِعمل کی تحریک کے ساتھ اُبھری اور یقینؔ اور "دیوان زادہ" والے شاہ حاتم جس کے ممتاز نمائندہ ہیں۔ یہی روایت میرؔ، سوداؔ، اور دردؔ سے ہوتی مصحفیؔ اور فراقؔ تک پہنچی۔ دہلی کی اس روایت میں بہ یک وقت کئی عناصر شامل ہیں۔ ایک عنصر تصوف ہے جس کے نمائندہ دردؔ بھی ہیں اور میرؔ بھی۔ دوسرا عنصر خارجیت ہے جس کے نمائندہ شاہ حاتم اور سوداؔ ہیں۔ تیسرا عنصر وہ غم انگیز دھیما لہجہ ہے جو خارجی دنیا کو باطن میں اُتارنے کے تخلیقی عمل سے پیدا ہوا ہے جس کے ممتاز ترین نمائندہ میرؔ ہیں۔ چوتھا عنصر زبان وبیان کا ہے جس میں عوام وخواص دونوں کی زبان ومحاورہ کو ادبی سطح پر شائستگی سے استعمال کیا گیا ہے۔ پانچواں عنصر شاعری کو ابتذال سے الگ رکھنے کا شعوری عمل ہے۔ اس روایتِ سخن میں شاعری تماشے کی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ ایک سنجیدہ ذہنی سرگرمی سمجھی جاتی ہے۔ یہی عناصر سنجیدگی سے ہم رشتہ ہو کر دہلوی روایتِ شاعری کو جنم دیتے ہیں۔ ثناء اللہ فراقؔ اسی روایت کے شاعر ہیں جس کا اظہار بار بار انھوں نے اپنی شاعری میں کیا ہے:

شعرِ فراق میں ہے اک تازگی وگرنہ　　اشعارِ مبتذل سے دیوان بھر رہے ہیں
شعر ہی وہ ہے کہ جس میں درد ہووے اے فراقؔ　　ورنہ سب نزدیک اپنے ہیں یہ قصہ خوانیاں
کیوں کر نہ کرے یاروں کے اب دل میں یہ تاثیر　　ہر شعر فراق اپنا پُر از درد و اثر ہے
فراق جب سے میں کہتا ہوں ریختہ یہ یار　　مری زبان کے گے زبان بھول گئے
ہمارے شعر میں کیوں کر نہ ہوں صفائے سخن　　کہیں ہیں ریختہ جس کو سو ہے زباں اپنی

گو کہ ہر مرغِ سخن شور و فغاں رکھتا ہے   پر ہمارا سا لب و لہجہ کہاں رکھتا ہے
کیوں نہ ہو فکر بلند اپنی کہ اک مدت تلک   ہم رہے ہیں طائرِ ادراک کے سائے تلے

یہی وہ معیارِ شاعری ہے جس میں تازگی، درد، تاثیر، زبان، لب و لہجہ، صفائی سخن اور فکر بلند کے عناصر شامل ہیں اور انھی عناصر کے امتزاج سے فراقؔ کا تخلیقی عمل آگ پکڑتا ہے۔ اب یہ شاعر کی اپنی صلاحیت پر ہے کہ وہ اس روایت کو کہاں سے کہاں پہنچاتا اور کیا رنگ دیتا ہے۔ فراق نہ میر سودا ہیں اور نہ درد و اثر ہیں۔ ان کے مقابلے پر وہ صفِ دوم کے شاعر ہیں لیکن اپنے معاصرین میں وہ اس لیے ممتاز ہیں کہ ان کے ہم عصروں میں کوئی دوسرا شاعر اس تخلیقی سطح کا بھی اظہار نہیں کرتا۔ تخلیقی سطح پر اس وقت دلّی میں سناٹا ہے اور اس سناٹے میں فراق کی واز ہی واضح طور پر سنائی دیتی ہے۔

فراق کی شاعری روایتِ دہلی کے مطابق سنجیدہ شاعری ہے۔ ایسی سنجیدگی جس میں تازگی بھی ہے اور تاثیر بھی اور اسی لیے اتنا لمبا عرصہ گزرنے کے باوجود یہ ہمیں ج بھی متاثر کرتی ہے۔ فراق کے ہاں خارجیت و داخلیت ملی جلی ہیں۔ وہ مزاج کے اعتبار سے شاہ حاتم سے قریب ہیں۔ شاہ حاتم کے ہاں خارجیت داخلیت پر حاوی ہے۔ یہی صورت فراق کے ہاں ملتی ہے۔ فراق کا میلانِ طبع مضمون فرینی اور خیال و معنی کی طرف ہے۔ اس سے وہ دو کام لیتے ہیں۔ ایک یہ کہ وہ صوفیانہ تجربات و مشاہدات کو بیان کرتے ہیں اور دوسرے عشقیہ جذبات کو اس طور پر بیان کرتے ہیں کہ ''خیال و معنی'' کا پہلو نمایاں ہوتا ہے اور ''خیال'' کی تصویر ذہن میں اجاگر ہو جاتی ہے۔ یہ معاشرہ چونکہ روایتی معاشرہ ہے اس لیے اس خیال و معنی کا تعلق براہ راست اس مابعد الطبیعیات سے ہے جس پر اس کے تصورِ حقیقت اور نظامِ اقدار کی بنیادیں قائم ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے فراقؔ کے یہ چند شعر دیکھیے

تو جلوہ گر اگرچہ مری جاں کہاں نہ تھا   پر جب تلک کہ ہم بھی نہ تھے تو عیاں نہ تھا
ہمیشہ اس کو رہے ہے سفر وطن کے بیچ   یہ دل ہے یا کہ ہے تسبیح کا کوئی منکا
بس نکہ کے کھلتے ہی جوں ئینہ حیراں ہو   یارب مجھے سونے سے یہاں کون جگالایا
ہر ذرہ میں جلوہ ہے تری جلوہ گری کا   ہر شیشہ میں یہاں رنگ جھمکتا ہے پری کا
ابرو جدھر اس کی ہے ادھر سر کو جھکایا   قبلہ نہ ہمیں یاد ہے نہ قبلہ نمایاد
فراق اس ہستی نابود کا اپنے یہ نقشہ ہے   کرے انگشت سے جیسے کوئی تحریر پانی میں
ہے وجود اپنا آئینہ کی مثال   عکسِ روئے نگار ہے ہم سے
آتشِ عشق کے ہیں ہم موجد   شعلہ ہم سے شرار ہے ہم سے

یہی صورت خالص عشقیہ اشعار کے ساتھ ہے:

ایسا فراقِ یار کا محو ہوں...... کچھ خبر نہیں   خواب ہے یا خیال ہے ہجر ہے یا وصال ہے
ہر شام کو مژگاں سے یوں اشک نکلتے ہیں   ہر صبح کو جیسے کہ سورج سے کرن نکلے
جس دم گیا وہ چھوڑ کے تنہا مجھے فراقؔ   میں دیکھتا ہوا در و دیوار رہ گیا
جاں بر ہوں کیوں کہ دیکھیے اب عشق میں فراق   خطرہ تھا جس کا مجھ کو آزار پھر ہوا
نہیں تاوہ اور بن دیکھے اس کے دل نہیں رہتا   خدا جانے کہ یہ بیمار کتنی دیر کھینچے گا
سیکڑوں غنچوں کو کھولے ہے نسیمِ سحری   اس سے دل کا نہ دلے عقدۂ دشوار کھلا

جفا کے پردے میں اک گونہ پیار ہے آخر   بُرا بھلا ہے پھر اپنا وہ یار ہے آخر
خواب سے چونکا جو اس کو دیکھ حیراں رہ گیا   گاہ موندوں تھا کبھے کھولوں تھا سو سو بار چشم
احوالِ دل میں گو نہیں کہتا زبان سے   صورت سے میری دیکھ کے پہچان جایئے

فراق کے ”دیوان“ کو پڑھیے تو یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ یہ فراقیہ شاعری ہے اسی لیے اس میں نالہ و درد اور اشک و زاری کے مضامین کثرت سے بیان میں آئے ہیں۔ اس فراق میں زوالِ تہذیب کا گہرا اثر بھی ہے اور اس مابعد الطبیعیات کا بھی جس پر خود یہ تہذیب کھڑی تھی۔ دہلی میں اس دور کی شاعری کا یہ مزاج گرتی ہوئی تہذیب کے جلتے ہوئے ملبے کے مشاہدے سے پیدا ہوا ہے۔ اس شاعری کا مقابلہ اس دور میں ہونے والی لکھنؤ کی شاعری سے کیجیے تو وہاں آپ کو وصل کا رنگ غالب نظر آئے گا جس نے دھول دھپے، تماشے اور ہاؤ ہو کی صورت اختیار کرلی ہے۔ یہی وہ فرق ہے جو فراق کی شاعری سے واضح ہوتا ہے۔ فراق کی شاعری کی لے، اس کا لہجہ و آہنگ، تہذیب کی بھرائی ہوئی آواز اور آنسو بھری آنکھوں سے پیدا ہوا ہے جس کی کسک اپنی مخصوص فراقیہ کیفیت سے ہمیں متاثر کرتی ہے۔ اس کا اپنا لب و لہجہ ہے، سخن کا اپنا انداز ہے اور یہی فراق کی انفرادیت ہے:

نہ پوچھ ہجر میں کس طرح زندگانی کی   الم سے نالے کیے غم سے خوں فشانی کی
کبھو بکا تھا کبھو درد تھا کبھو زاری   ترے بغیر عجب دکھ سے زندگانی کی
آنکھوں ہی میں کٹتی ہے ستاروں کی طرح شب   ہم غم زدگاں کو کہاں رام کدھر خواب
درد ہی اپنا عین درماں ہے   بے قراری ہی میں قرار ہے اب
عجب ہی چین اور آرام سے گزرتی تھی   نہ تھے جب تک الٰہی عشق کے آزار سے واقف
فرقت میں زندگی میں کروں کس طرح بسر   تیرے بغیر چین مجھے ایک پل نہیں
جس میں نہ ہووے گو نہ درد و اثر فراق   دیواں میں کوئی (ایک بھی) ایسی غزل نہیں
یہ کس کے دیکھنے کا شوق ہے کہ آئینہ ساں   کھلی ہی رہتی ہے یہ چشم انتظار اپنی
یہاں تک اس نے ٹھکرایا ہے سر کو   کہ بالش پر دھرا جاتا نہیں
دل درد سے خوں ہو بہ گیا ہے   مژگاں پہ اثر سا رہ گیا ہے

فراق کی شاعری اس روایتی لے کی آخری آواز ہے جو کچھ عرصے بعد خود دہلی میں بھی مشکل سے سنائی دیتی ہے اور خود یہاں کے شعرا اس روایت سے کٹ کر لکھنؤ کی پیروی میں شاہ نصیر کا رنگ اختیار کرنے لگتے ہیں۔

فراق کے ہاں سنگلاخ زمینوں میں بھی غزلیں ملتی ہیں لیکن یہاں، لکھنوی شعرا کے برخلاف، زمین کی سنگلاخی نمایاں ہو کر سامنے نہیں آتی بلکہ شعر کے لب و لہجہ کے ساتھ ایک جان ہو جاتی ہے اور شعر پڑھتے ہوئے توجہ مشکل زمین کی طرف نہیں جاتی۔ فراق کے ہاں دہلوی روایت کے عین مطابق زمینِ شعر کو اندازِ سخن کے ساتھ ایک جان کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ اسی طرح فراق کے ہاں غزل در غزل کہنے کا رجحان بھی موجود ہے لیکن یہاں دو غزلہ سہ غزلہ صرف اپنی قادر الکلامی و مشاقی کے اظہار کے لیے نہیں لکھے جا رہے ہیں جیسا کہ اس دور کی لکھنوی شاعری کا عام رجحان ہے۔ انشا، مصحفی، جرأت وغیرہ کے دواوین میں پانچ سات غزلوں سے لے کر اٹھارہ انیس غزلوں تک کی مثالیں ملتی ہیں لیکن نتیجے میں شاعری پہلوانی بن کر رہ جاتی ہے۔ یہی رجحان شاہ نصیر کے ہاں دہلی میں ابھرتا ہے لیکن فراق کے ہاں شاعری

کی حیثیت پہلوانی کی نہیں بلکہ شاعری ہی کی رہتی ہے اور یہی وہ بنیادی بات ہے جو دہلی اور لکھنؤ کے رنگِ سخن میں امتیاز پیدا کرتی ہے۔ فراقؔ کے ہاں اکثر غزلیں طرحی زمینوں میں کہی گئی ہیں۔ لیکن یہاں بھی زور شاعری پر رہتا ہے اور شاعری ایک سنجیدہ سرگرمی ہی رہتی ہے اکھاڑا یا تماشا نہیں بنتی۔ فراقؔ اس دور میں دہلوی رنگِ سخن کے ممتاز نمائندہ بن کر سامنے آتے ہیں اور اسی لیے اس دور کے مطالعے میں ان کی شاعری کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

نزدیک فراقؔ اپنے سب خوب ہی کہتے ہیں ہے شعر وہی جس میں اندازِ سخن نکلے

اس دور کی شاعری میں لکھنؤ کے مقابلے میں دہلی کی زبان میں قدیم اثرات باقی ہیں۔ فراقؔ کی زبان اسی لیے مصحفی کی زبان سے قریب تر ہے جس میں دہلی کی زبان کے اثرات موجود ہیں۔ لکھنؤ کے ماحول میں وہ الفاظ، محاورے یا روزمرہ، جو بدلتے ہوئے ماحول میں نئی نسل کی زبان کا حصہ نہ بن سکے، تیزی سے از خود ٹکسال باہر ہوتے گئے جب کہ یہ الفاظ و محاورات فراقؔ کی دہلی میں عام زبان کا حصہ تھے اور اسی لیے وہ بے تکلفی سے استعمال میں آئے ہیں۔ فراقؔ کی زبان بھی، ان کی شاعری کی طرح، شاہ حاتم، مرزا مظہر جانجاناں، میر، سودا و درد کی روایتِ زبان کا حصہ ہے۔ زیادہ تر الفاظ وہ ہیں جو میر سودا و درد کے علاوہ جرأت، انشا، مصحفی کے ہاں بھی ملتے ہیں مثلاً سمکھ۔ بل بے۔ تلک۔ وو ہیں۔ تئیں۔ ٹک۔ سرن۔ زور (بمعنی عجب، بہت)۔ واچھڑے۔ کسو۔ کنے۔ کبھو۔ وغیرہ۔ اسی طرح فعل، ضمیر اور جمع کی صورتیں، علامت فاعلی ”نے“ محذوف اور وعطف کا استعمال اسی طرح ہے جیسا کہ اس دور کے دوسرے دہلوی شعرا اور ”دہلوی شعرائے لکھنؤ“ کے ہاں ملتا ہے مثلاً:

مجھ پاس:	پھری ہے کاغذی مجھ پاس اور قلم گت کا
تو ولیکن	مدت سے ارادہ ہے سفر کا تو ولیکن
درد و مصیبتوں	پامال دل نہ کچھ درد و مصیبتوں سے
نے محذوف	سیکڑوں ہیں گل صد چاک میں دیکھے لیکن
ن غنہ کا استعمال	بوٹا چمن میں کوئی صبا سے جو ہل گیا
کس تو	سیکھا ہے خو یہ کس تو مادۂ ستم سے
بغل بیچ	شیشۂ مے ہے، نہ ساقی ہے بغل بیچ فراقؔ
جمع کی صورت	کس نے یہ باتیں تجھے سکھلائیاں
	کیسی کیسی تو نے قسمیں کھائیاں
شہروں بہ شہروں	انھیں چرخ دنی شہروں بہ شہروں یہ پھراتا ہے

اسی طرح فعل، ماضی و مستقبل کی مختلف صورتوں کا استعمال ملتا ہے مثلاً

پوچھوں ہوں	بارے فرمایئے اب تم سے میں پوچھوں ہوں فراقؔ
ہوئے گا	گر سرشکِ چشم سے دامن مرا نم ہوئے گا
ہے گا	جہاں ہے اپنا مکاں ہے اپنا یہ محض ہے گا خیال اپنا
لگاتا ہوں گا	اس کے جب مکھڑے کو میں ہات لگاتا ہوں گا
موندوں تھا۔ کھولوں تھا	گاہ موندوں تھا گہے کھولوں تھا سو سو بار چشم

زبان کی یہ وہ صورتیں ہیں جو اب متروک ہوگئی ہیں۔ زندہ زبان اسی طرح بدلتی اور رفتارِ زمانہ کے تقاضے پورا کرتی رہتی ہے۔ بحیثیت مجموعی دیکھیے تو فراق کی زبان اتنی ہی جدید ہے جتنی انشا، مصحفی اور جرأت کی زبان ہے۔ فراق کی زبان اپنے ارتقائی سفر میں میر، سودا، درد کی زبان سے اگلا قدم ہے۔

فراق اس ''روایتِ سخن'' کے شاعر ہیں جس میں زبان و بیان، فکر و خیال اور معنی و مضمون سب مل کر ایک اکائی، ایک وحدت، بن گئے تھے اور جب یہ تہذیبی اکائی ٹوٹی تو معنی، احساس اور زبان الگ الگ ہوگئے۔ ولی اللہ محبّ بھی اسی روایتِ سخن کے شاعر ہیں۔

حواشی:

[۱] تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۱۵۷، انجمن ترقی اردو اورنگ باد ۱۹۳۳ء
[۲] مجموعۂ نغز، جلد دوم، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۵۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء
[۳] مجموعۂ نغز، جلد دوم، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۵۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء
[۴] تذکرہ ہندی، بحولہ بالا، ص ۱۵۷
[۵] تذکرہ شعرائے ہندی (مکتوبہ ۱۱۸۸ھ) بخط میر حسن مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، لکھنؤ ۱۹۷۹ء
[۶] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی، ص ۲۰۸، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء
[۷] مجموعہ نغز جلد دوم، بحولہ بالا ص ۵۰
[۸] تذکرہ ہندی، بحولہ بالا، ص ۱۵۷
[۹] تذکرہ ہندی، بحولہ بالا، ص ۱۵۷
[۱۰] تذکرۃ الشعرا، مصحفی (نسخہ ندوہ)، مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، ص ۵۸، لکھنؤ ۱۹۸۰ء
[۱۱] پرانے شاعر نیا کلام: فراق، مضمون مشفق خواجہ مطبوعہ سہ ماہی غالب، شمارہ ۲، ص ۵۸۔۵۹، کراچی ۱۹۷۵ء
[۱۲] گلشن بے خار، شیفتہ، مرتبہ کلب علی خان فائق، ص ۳۹۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء
[۱۳] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ سرور، ص ۴۵۹، دہلی یونیورسٹی، دہلی ۱۹۶۱ء
[۱۴] تذکرہ آزردہ، مفتی صدر الدین آزردہ مرتبہ ڈاکٹر مختار الدین احمد، ص ۶۲، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء
[۱۵] تذکرہ ہندی، مصحفی، بحولہ بالا، ص ۱۵۷
[۱۶] مجموعہ نغز جلد اول، ص ۵، جلد دوم، ص ۴۹۔۵۰، بحولہ بالا
[۱۷] مجموعہ نغز جلد اول، ص ۵، جلد دوم، ص ۴۹۔۵۰، بحولہ بالا
[۱۸] گلشن بے خار، بحولہ بالا، ص ۳۹۱
[۱۹] جلوۂ خضر، صفیر بلگرامی، جلد اول، ص ۴۔۲۷، مطبع نور الانوار، رہ ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۵ء
[۲۰] دیوانِ فراق (قلمی) کی ''نقل'' کے لیے میں مشفق خواجہ صاحب کا تہِ دل سے شکر گزار ہوں۔ ج۔ج

شیخ ولی اللہ محبؔ: حالات و شاعری

اسی دور اور اسی روایتِ سخن کے ایک اور ممتاز شاعر شیخ ولی اللہ محبؔ [۱] (م ۱۲۰۷ھ؟/ ۱۷۹۲ـ۳ء) ہیں۔ محبؔ شاہ جہاں آباد کے رہنے والے [۲] اور حضرت شاہ افضل خدا نما کی اولاد میں سے تھے [۳] جن کی وفات اورنگ زیب عالمگیر کے عہد میں ربیع الاول ۱۱۰۶ھ/ نومبر ۱۶۹۴ء میں دہلی میں ہوئی [۴] ولی اللہ محبؔ خود نوکر پیشہ تھے [۵] جب دلّی اجڑی تو محبؔ بھی تلاشِ معاش میں فرخ آباد چلے گئے اور مہربان خاں رند کے ملازم ہو گئے۔ یہ وہی رند ہیں جو احمد خاں بنگش کے دیوان تھے اور جن سے ایک عرصے تک سوداؔ اور سوزؔ بھی وابستہ رہے۔ محبؔ کب فرخ آباد آئے اس کا پتا نہیں چلتا لیکن تاریخ اور تذکروں کے مطالعے سے قیام فرخ آباد کے دور کا قیاساً تعین کیا جا سکتا ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ میں مکمل کیا۔ اس میں محبؔ کے فرخ آباد آنے اور مہرباں خاں رند سے وابستہ ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے [۶] لیکن جب ۱۱۹۱ھ میں نظرثانی کے بعد اسے صاف اور مکمل کیا تو اس میں لکھا کہ: ”پیش مہرباں خاں بہ طرف فرخ آباد بسری برد“ [۷] اس سے معلوم ہوا کہ محبؔ دہلی سے ۱۱۸۸ھ کے بعد اور ۱۱۹۱ھ سے پہلے فرخ آباد آئے اور مہرباں خاں رند سے وابستہ ہو گئے جس کا اظہار خود محبؔ نے اپنے ایک شعر میں کیا ہے:

یارب رہے سلامت دنیا میں مہرباں خاں
ہر ملکِ دل کی جس سے آباد بستیاں ہیں

اس کے بعد جو تذکرے لکھے گئے مثلاً تذکرہ مسرت افزا (۱۱۹۳ھ/ ۱۷۷۹ء)، گلشن سخن (۱۱۹۴ھ/ ۱۷۸۰ء) ان میں محبؔ کے مہرباں خاں رند سے توسل کا ذکر ملتا ہے۔ جب فرخ آباد کی بہار اجڑی اور نجف خاں کی وفات (۱۱۹۶ھ/ ۱۷۸۲ء) کے کچھ عرصے بعد مہرباں خاں فرخ آباد سے لکھنؤ آ کر محلہ رستم نگر میں آباد ہو گئے تو محبؔ بھی بے آسرا ہو کر فرخ آباد سے اپنے وطن دہلی گئے۔ ”تذکرہ ہندی“ میں مصحفی نے دہلی میں اپنی کسی ملاقات کا کوئی ذکر نہیں کیا جس سے معلوم ہوا کہ محبؔ مصحفی کے دہلی سے لکھنؤ آنے (۱۱۹۸ھ) کے بعد دہلی پہنچے۔ اس وقت شاہ عالم کی بادشاہی تھی اور شجاع الدولہ کے بیٹے مرزا میڈھو سر سبز دہلی میں مقیم تھے۔ ثناء اللہ فراق، قدرت اللہ قاسم، مرزا عظیم بیگ عظیم اور انشا اللہ خاں انشا بھی دہلی میں تھے اور یہ سب مرزا میڈھو کی محفل مشاعرہ میں شریک ہوتے تھے۔ یہاں محبؔ بھی ان مشاعروں میں نظر آتے ہیں [۸] ان مشاعروں میں ان کی حیثیت ایک بزرگ، متین و بردبار انسان کی تھی۔ یہاں وہ انشا و عظیم کے معرکے میں دونوں فریقین کے درمیان صلح کراتے نظر آتے ہیں جیسا کہ قاسمؔ کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ ”شیخ ولی اللہ محبؔ کہ خداش بیامرزد و ثالث بالخیر بود......“ [۹] شہزادہ مرزا سلیمان شکوہ ابھی دہلی ہی میں تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہیں شہزادے سے راہ و رسم پیدا ہوئی اور ۱۲۰۵ھ میں وہ شہزادے کے ساتھ یا فوراً بعد لکھنؤ گئے۔ یہاں وہ استاد کی حیثیت سے صیغۂ شاعری میں ملازم ہو کر شہزادے کی غزلیں بنانے پر مامور ہوئے۔ مصحفی نے ”تذکرہ ہندی“

میں لکھا ہے کہ "از چند سال بصیغۂ شاعری در حضور مرشد زادۂ آفاق مرزا محمد سلیمان شکوہ بہادر امتیاز تمام داشت"[۱۰] شاہ کمال نے بھی یہی لکھا ہے کہ "استادِ ہم درفنِ شاعری مرشد زادۂ آفاق (مرزا سلیمان شکوہ) بود[۱۱] لکھنؤ آ کر پیر کے ناسور کے مرض میں وفات پائی۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "دو سال است کہ بہ مرض مزمن ناسورِ پا وداع جہانِ فانی کردہ......"[۱۲] مصحفی کا تذکرہ ہندی ۱۲۰۹ھ میں مکمل ہوا۔ گویا محبّ نے ۱۲۰۷ھ میں وفات پائی۔ یہی سالِ وفات کریم الدین نے تذکرہ "طبقات الشعرائے ہند" میں دیا ہے[۱۳] اور وہیں لکھنؤ میں شاہ عبدالجلیل کے احاطے میں مدفون ہوئے[۱۴]

بعض تذکرہ نویسوں نے، جن میں میر حسن، عشقی اور شیفتہ شامل ہیں، محبّ کو سودا کا شاگرد لکھا ہے۔ مصحفی نے انھیں "متبع و ہم صحبت مرزا رفیع" لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔ خود محبّ نے، جن کے لیے سودا ایک مثالی شاعر کا درجہ رکھتے ہیں اور جن کی شاعری پر سودا کے رنگِ سخن کا گہرا اثر ہے، اپنے ایک شعر میں اس بات کو صاف کر دیا ہے۔

شاگرد گو نہیں ہوں یہ اندازِ گفتگو فیضانِ نطق مجھ کو ہے مرزا رفیع کا

اب سوال یہ ہے کہ محبّ سودا کے ہم صحبت کہاں رہے؟ سودا دہلی میں تھے، پھر فرخ آباد، فیض آباد گئے اور پھر لکھنؤ گئے اور وہیں ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۱ء میں وفات پائی۔ محبّ یا تو دہلی میں سودا کے ہم صحبت رہے جہاں سودا ۱۱۷۳ھ/۱۷۵۹ء تک مقیم رہے یا پھر وہ فرخ آباد میں مہربان خاں رند کے دورِ دیوانی میں سودا کے ہم صحبت رہے جہاں سودا ۱۱۷۶ھ سے ۱۱۸۳ھ یا ۱۱۸۵ھ تک مقیم رہے اور اس کے بعد وہ فیض باد کر نواب شجاع الدولہ (م ۱۱۸۸ھ/۱۷۷۵ء) سے وابستہ ہو گئے۔ زیادہ امکان دہلی میں ہم صحبت رہنے کا اس لیے ہے کہ ۱۱۸۴ھ۔۱۱۸۸ھ میں لکھے جانے والے میر حسن کے "تذکرۂ شعرائے ہندی" میں محبّ کے دہلی سے فرخ آباد آنے کا کوئی ذکر نہیں ہے[۱۵] فیض آباد میں خود میر حسن مرزا رفیع سودا سے بہت قریب تھے اور گاہ گاہ اپنی غزلوں پر اصلاح بھی لیتے تھے[۱۶] اس لیے اس بات کا قوی امکان ہے کہ محبّ نے سودا کی صحبت سے دہلی ہی میں فیض اٹھایا اور وہ اثر قبول کیا کہ ساری عمر نہ صرف اس کا اعتراف کرتے رہے بلکہ سودا کے رنگ میں شاعری بھی کرتے رہے۔ دہلی میں سودا سے فیضِ صحبت اٹھانے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ محبّ اپنے دوسرے معاصرین مثلاً ثناءاللہ فراق، مصحفی، انشا، قدرت اللہ قاسم، عظیم بیگ عظیم وغیرہ سے عمر میں خاصے بڑے تھے اور یہی وجہ ہے کہ جب دہلی واپس آئے تو معرکۂ انشا و عظیم میں ان کی حیثیت "ثالث بالخیر" کی تھی۔

سودا کا ذکر محبّ نے متعدد اشعار میں کیا ہے جن کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ شعر کہتے وقت سودا اور ان کی شاعری کا اثر ان پر غالب رہتا تھا:

تو نے سنی ہے مصرعہ سودا سے وہ مثل وازۂ دہلی ہے خوش آیند دور کا
ریختے کے ملک کا سودا کو بخشا حق نے راج اس نگر میں کون ایسا ناظم و ناسق ہوا
مصرعِ سودا وردِ زباں کر روز و شب کھول دو مشکل کشا عقدے مرے مشکل کے کل
ہجر میں اس کے محبّ حیف بقولِ سودا ہو گئی جان ہوا ایک نفسِ سرد کے ساتھ

ایک شعر میں سودا کی وفات اور میر کے کلکتہ جانے کی طرف اشارہ ملتا ہے

سودا تو ارم کو ہوئے رخصت یہ غزل سن کلکتے کو ہوں لکھنؤ اؤ سے میر مرخص

محبّ کے دیوان کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ انشا و عظیم کے معرکے میں وہ عظیم کے ساتھ تھے۔ "ساتوں" ردیف والی غزل، جس کا ذکر مصحفی نے اپنے تذکرے میں کیا ہے اور جس زمین میں انشا کی

پانچوں ردیف والی غزل کے جواب میں عظیم کے حامی شاعروں نے غزلیں کہی تھیں، محبؔ کی غزل بھی ملتی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

گزرے ہیں دو مہینے دن جس کے بار ساتھوں   تھے تیرے درد و غم میں کیا غمگسار ساتھوں

اسی طرح انشاؔ کی قطعہ نما غزل کا وہ شعر پڑھیے جس میں حکیم ثناءاللہ فراق اور حکیم قدرت اللہ قاسم کی طرف اشارہ کیا ہے۔

ہوں وہ جبروتی کہ گروہ حکما سب   چڑیوں کی طرح کرتے ہیں چوں چوں مرے آگے

اور پھر محبؔ کی وہ پندرہ شعر پر مشتمل قطعہ نما غزل پڑھیے جو ان کے دیوان میں ملتی ہے اور جس کے یہ شعر انشاؔ و عظیم کے اس قضیہ کو چکانے کی طرف اشارہ کرتے ہیں تاکہ نواب مرزا میڈھو بیچ میں پڑ کر اس معاملے کو رفع دفع کرا دیں:

مبحث میں آچکے چاہیے قضیہ شعرا کا   اس فن کے کسی صاحب توقیر کے آگے
ہے تقض جو شاعر ہوئے فریادی و دادی   اکبر کے حضور اور جہانگیر کے آگے
نیزے پہ ہدف کر کے رکھیں ہم سرِ حاسد   تیرِ قلم اپنے کے ہر تیر کے آگے
ہو رستم میدانِ سخن کے بھی ہمارا   یک مصرع سو مصرع شمشیر کے آگے
جو عرض مطالب کرے مقصد ہی کو پہنچے   باصدق محبؔ حضرت شبیر کے آگے

اور پھر یہی ہوا جیسا کہ قدرت اللہ قاسم نے بھی لکھا ہے کہ:

''......نواب کامیاب بزرگی را کار بستہ بایں صاحبان و محبِ مہربان از جائے خود جستہ بجائے ماہا رسیدہ دلجوئیہا فرمود ایں بزرگاں خصوصاً میر معزالیہ (انشا) کار بستِ بزرگی گشتہ بہ بزرگی بزرگاں پیش مد و سینۂ ہر یک چسپیدہ داد بزرگ منشی و خوش خلقی دادہ......'' [۱۷]

اور یہ جھگڑا ہجویات کی حد تک پہنچنے سے پہلے ہی ختم ہو گیا ہے۔

ولی اللہ محبؔ ''مودب، متواضع و خلیق'' [۱۸] انسان تھے۔ اچھے لوگوں کی صحبت اٹھائی تھی۔ آدابِ محفل سے واقف تھے۔ صاحبِ دیوان شاعر تھے۔ اس دور کے ممتاز شعرا میں ان کا شمار ہوتا تھا۔ ان کا قلمی دیوان انجمن ترقی اردو کے کتب خانہ خاص میں محفوظ ہے جس کا اب تک کوئی دوسرا نسخہ دریافت نہیں ہوا[۱۹] اس میں ایک ''مستزاد'' اور ایک ''مخمس'' کے علاوہ باقی سب غزلیات ہیں۔ غزلوں میں بعض قطعہ بند اور بعض مسلسل ہیں۔ سارا کلام سنجیدہ اور ہجو ومدح سے پاک ہے۔ یہی محبؔ کا معیارِ شاعری ہے:

ہے یہ شاعر کو سلامت رویِّ استغنا   نہ کہے ہجو کسی کی نہ کسی کا اوصاف

محبؔ کہنہ مشق شاعر ضرور ہیں اور ان کی شاعری عشقیہ شاعری بھی ہے لیکن بنیادی طور پر ان کا میلانِ طبع مضمون فرینی کی طرف ہے:

محبؔ جوں آپ گوہر بحر میں اشعار کے ہم کو   بہ ہر صورت ابھی ہے معنی تہ دار کی خواہش

معنی کی تلاش میں ان کی شاعری جذبہ و احساس سے اس حد تک عاری ہو جاتی ہے کہ ان کے اشعار عام طور پر قاری کے دل و دماغ کو نہیں پکڑتے۔ جذبے کی کمی ان کی شاعری سے جہاں اثر پذیری کو کم کر دیتی ہے وہاں شعر میں لفظوں کی ترتیب سے وہ قوت بھی پیدا نہیں ہوتی جو شعر میں جان ڈالتی ہے۔ محبؔ کی شاعری میں اسی وجہ سے ایک کمی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کا شعر ایک پوری اکائی نہیں بن پاتا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بات ادھوری رہ گئی ہے اور شاید اب اگلے شعر

میں مکمل کی جائے گی۔ جذبات کی زیادتی اور شدت جہاں شاعری کو بے اثر کردیتی ہے وہاں جذبات کی کمی بھی اسے کمزور کردیتی ہے۔ اچھی شاعری حسب ضرورت جذبے کے اعتدال سے پیدا ہوتی ہے اور یہ اعتدال محبؔ کی شاعری میں عام طور پر نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ محبؔ کے کلام میں وہ روانی و شگفتگی، وہ انداز و ڈھنگ بھی نہیں ہے جو ثناء اللہ فراقؔ کے کلام میں ملتا ہے۔ مثلاً محبؔ کے یہ چند شعر پڑھیے تا کہ وہ بات جو ہم نے کہی ہے اس کی وضاحت ہو سکے.

درد اس بے درد کے آگے کہا جاتا نہیں بن کہے بھی سخت مشکل ہے رہا جاتا نہیں
ہم اپنے دل کی حالت کیا کہیں بن موت مرتے ہیں تجھے ٹک دیکھ لیتے ہیں تو گویا جان پاتے ہیں
یوں نوکِ ہر مژہ پہ نمایاں ہے لختِ دل جس طرح شاخ گل سے رہی ہو کلی نکل
ہجر میں کہتے ہیں سن نالہ مرا ہمسائے کوئی روتا ہے دل آزردہ عجب درد کے ساتھ
نہ کچھ اسباب جینے کا نہ کچھ اسلوب مرنے کا مرے بیتاب رہنے کا سبب تیرا تغافل ہے

یہ اچھے خاصے شعر ہیں لیکن ان اشعار کو پڑھ کر، اس کے باوجود کہ بات کا ایک پہلو ان میں موجود ہے، یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کا دل ان میں شامل نہیں ہے مثلاً تیسرے شعر میں پلکوں پر آنے والے آنسوؤں کو شاخ گل سے نکلتی ہوئی کلی سے تشبیہ دی ہے۔ معنی کے اعتبار سے یہ شعر اچھا ہے لیکن اچھا ہونے کے باوجود یہ پڑھنے والے کے دل و دماغ پر نہیں چھاتا۔ پہلے مصرع میں غم واندوہ کی وجہ سے آنسو پلک پر آئے ہیں اور شاعر نے غم کا اظہار کیا ہے۔ دوسرے مصرع میں شاخ گل سے کلی کا نکلنا ایک انبساط کی کیفیت کو سامنے لاتا ہے جو پہلی کیفیت یعنی اظہارِ غم سے مختلف و متضاد ہے۔ غم کا اظہار جب انبساط کی کیفیت کو اُبھارے تو ظاہر ہے کہ غم کے اظہار کا وہ اثر نہیں ہوگا جو شاعر کا مقصد ہے، اس لیے یہ شعر اچھا ہوتے ہوئے بھی بے اثر ہے۔ باقی اور دوسرے اشعار کو بھی دیکھیے۔ ان میں جذبہ شامل نہ ہونے کی وجہ سے یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ ساری بات بناوٹی ہے، جیسے جھوٹے منہ بات کہی جارہی ہو اور اسی لیے قاری اس پر یقین نہیں کرتا اور شعر بے اثر ہو جاتا ہے۔

جذبے سے الگ رہ کر مضمون آفرینی اس دور کا وہ رجحان ہے جو بیک وقت دہلی اور لکھنؤ دونوں مراکزِ ادب میں تیزی سے نمایاں و مقبول ہو رہا ہے۔ ایک طرف زوال پذیر و شکست خوردہ تہذیب نے 'معنی' گم کردیے ہیں اور دوسری طرف تخلیقی ذہن نئے معنی کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ اس دور میں ادب کی نئی تحریک اور نیا رجحان اسی سمت میں سفر کر رہے ہیں۔ محبؔ کے ہاں بھی مضمون فرینی کا رجحان، اثرِ سوداؔ کے ساتھ، تلاشِ معنی کے اسی رخ پر جا رہا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

پیارے مجھے تیرا یہ تصور ہے رات دن جاتا رہا خیال بھی آنکھوں سے خواب کا
ان دو کے سوا کوئی فلک سے نہ ہوا یار یا تیر میری آہ کا یا اس کی نظر کا
جس طرح ہر شجر کو پانی سے تازگی ہے یوں نخلِ مدعا کو دے برگ و بار رونا
محبت سے طریق دوستی سے چاہ سے مانگو مرے صاحب کسی سے دل جو مانگو راہ سے مانگو
مذہب عشق کے عشاق جو ہم مشرب ہیں وہ نہ کافر ہی ہوئے اور نہ مسلمان ہوئے

تلاشِ معنی کا یہ وہ رجحان ہے جو ایک طرف محبؔ کے ہاں اور دوسری طرف لکھنؤ میں امام بخش ناسخؔ، طالب علی عیشیؔ رائے جسونت سنگھ پروانہ اور بیرونِ لکھنؤ قاضی محمد صادق خاں اخترؔ اور مہدی علی خاں ذکی مراد بادی کے ہاں بھی، جلوۂ

آفتاب کی طرح، ہولے ہولے نمایاں ہو رہا ہے۔

محبؔ نے ہر قسم کی غزلیں کہیں ہیں۔ سنگلاخ زمینوں میں جو غزلیں کہی ہیں وہ عام طور پر زمین سے ایک جان ہو گئی ہیں۔ دہلوی رنگِ سخن کا یہ عام مزاج ہے۔ لکھنؤ میں زور زمین پر رہتا ہے اور اسے اس طرح نمایاں کیا جاتا ہے کہ شاعر کی استادی و قادرالکلامی کی دھاک بیٹھے اور اہلِ محفل داد کے ڈونگرے برسائیں۔ دہلی میں یہ عیبِ سخن ہے کہ زمین اپنے وجود یا اپنے مشکل ہونے کا احساس دلائے۔ اس دور میں دہلی میں بھی طویل غزلیں کہنے کا رجحان پیدا ہو گیا تھا۔ یہ رجحان، فراقؔ کی طرح بلکہ اس سے زیادہ محبؔ کے ہاں ملتا ہے۔ محبؔ کی قصیدہ طور غزلوں میں اشعار کی تعداد گیارہ سے لے کر پندرہ، سترہ، اٹھارہ، بیس اور بائیس تک ہے۔ ان کے ہاں غزل در غزل بھی ملتی ہے۔ دو غزلہ بھی ملتے ہیں اور کچھ سہ غزلہ بھی ہیں۔

اگر اس دور کی دہلوی شاعری کا مقابلہ لکھنوی شاعری سے کریں تو محسوس ہوگا کہ دہلوی شاعری میں سنجیدگی ہے۔ لکھنوی شاعری میں شوخی ہے۔ دہلی میں تصوف جانِ شاعری ہے۔ لکھنؤ میں شاعری تصوف سے کم و بیش عاری ہے۔ دہلی میں عشق کا وہی طور ہے جو مظہر جانجاناں، شاہ حاتم، یقین، تاباں، میر، سودا اور درد سے عام ہوا۔ لکھنؤ میں عشق معاملہ بندی ہے جس میں عاشق کی نظر محبوب کے جسم پر ہے اسی لیے سراپا لکھنؤ کا مقبول موضوعِ سخن ہے۔ دہلی میں احساسِ ہجر ہے۔ لکھنؤ میں احساسِ وصل ہے۔ دہلی میں عشق کی نوعیت ''حقیقی'' کی طرف لے جاتی ہے۔ لکھنؤ میں یہ خالص ''مجازی'' ہے۔ دہلی کی شاعری عشق کی شاعری ہے۔ لکھنؤ کی شاعری معشوق کی شاعری ہے۔ دہلی کی زبان پر قدیم اثرات موجود ہیں، لکھنؤ میں یہ اثرات بالکل کم یا غائب ہو گئے ہیں۔ محبؔ ان دونوں اثرات کی چکی میں پس کر رہ جاتے ہیں۔ اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ بس روایت کی تکرار کے شاعر ہیں اور اسی لیے ان کے ہاں گفتگو میں کوئی ''انداز'' پیدا نہیں ہوتا۔ ان کا کلام پڑھ کر طرزِ احساس کی تبدیلی کی ضرورت کا شدت سے احساس ہوتا ہے اور یہی وہ کام ہے جو صفِ دوم کے شعرا کرتے ہیں۔

جہاں تک محبؔ کی زبان کا تعلق ہے وہ دہلی کی زبان لکھتے ہیں اور جیسا کہ ہم لکھ ئے ہیں، دہلی کی زبان پر قدیم اثرات ابھی باقی ہیں اور وہ عام بول چال کی زبان کا حصہ ہیں۔ یہ وہی اثرات ہیں جو شاءاللہ فراقؔ کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ محبؔ کے ہاں ان کی نوعیت و صورت یہ ہے:

کبھو	بے زر نہ نبھے عشق کبھو سیم براں کا
وو	رات قصداً وو میرے ساتھ نہ سویا تھا
کسو، ٹک	کسو نے ٹک جو لیا نام اس ستم گر کا
تجہ چشم	بیمار کا تجہ چشم کی دیکھا عجب احوال
ہم پاس	ہم پاس اب خدا کا فقط نام رہ گیا
ہو جو	یہ سن رکھو محبؔ تم عاشق نہ کبھو ہو جو
جدی	ہے عشق کی منزل کی جدی راہ جدی باٹ
کردے ہے	خفا کردے ہے بے صبری سے اپنے یار کو یہ دل
ندان	یہ سب سیہ رو ندان ہے تیرا

اسی طرح سنمکھ۔ تو لیکن۔ سریجن۔ ئیاں۔ اچپلائیاں وغیرہ الفاظ ملتے ہیں۔

محب کے ہاں یہ اثرات کم ضرور ہوئے ہیں لیکن پوری طرح متروک نہیں ہوئے ہیں۔ جب کہ لکھنؤ کے شعرا نے ان الفاظ کے استعمال کو کم و بیش ترک کر دیا ہے۔ اسی طرح "ھ" کا استعمال، جو عام طور پر بعض الفاظ سے خارج ہو گیا تھا، محب کے ہاں اب بھی ملتا ہے۔ شہزادہ سلیمان شکوہ کے ہاں بھی اس کا استعمال ملتا ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ قلعۂ معلٰی کی زبان میں یہ اثر اب بھی موجود تھا۔ مثلاً محب کے ہاں "ھ" کے استعمال کی یہ صورت ملتی ہے:

خاکھ (خاک)	تو ہو اپنا گرائیں جس خاکھ
ہونٹھ (ہونٹ)	ہونٹھ پر اس گل کے بت خالے پڑے
بگھولا (بگولا)	بگھولا نہ دامانِ صحرا تک آوے

محب بعض الفاظ کو اسی طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں حالانکہ قواعد کی رو سے وہ غلط ہیں جیسے لب سے "ملتبب" یعنی لبالب بھرا ہوا ع کہ صبح گے دھرا ملتبب نہ خونِ دل سے ایاغ اپنا۔ اسی طرح بعض تاریخی شخصیات سے منسوب صفات سے وہ نام کو صفت کے طور پر استعمال کرتے ہیں اور اس کی جمع بھی بنا دیتے ہیں جیسے:

روز و شب نکھوں نے کیں گریہ سے وہ یعقوبیاں بہ بہ گئیں سب دل سے باتیں صبر کی ایوبیاں

محب کی زبان سے اندازہ ہوتا ہے کہ دہلی کی زبان پر اٹھارویں صدی کی زبان کے اثرات، لکھنؤ کے مقابلے میں، کہیں زیادہ تھے اور خود قلعۂ معلٰی کی زبان پر یہ اثرات اور بھی زیادہ تھے جس کی تصدیق شہزادہ مرزا سلیمان شکوہ کے اردو دیوان سے بھی ہوتی ہے۔ مرزا سلیمان شکوہ شاعری میں ولی اللہ محب ہی کے شاگرد تھے۔

حواشی:

[۱] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، مرتبہ محمد حبیب الرحمٰن خاں شروانی، ص ۱۵۹، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء

[۲] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، مرتبہ محمد حبیب الرحمٰن خاں شروانی، ص ۱۵۹، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء

[۳] مجموعۂ نغز (جلد دوم) قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۱۶۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳

[۴] شاہ افضل خدانما کا مزار "مقابل محل بھولی بھٹیارن (بوعلی بختیاری) اور بقول صاحب آثار الصنادید (سر سید احمد خاں) بولا خاں پٹھان کی جانب شمال ایک چار دیواری میں ہے"۔ "مزاراتِ اولیائے دہلی"، محمد عالم شاہ فریدی دہلوی، ص ۱۱۸ (بار دوم)، جید برقی پریس دہلی ۱۳۳۶ھ

[۵] تذکرہ شعرائے اردو، محولہ بالا، ص ۱۵۹

[۶] تذکرہ شعرائے ہندی، میر حسن، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، لکھنؤ ۱۹۷۹ء

[۷] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، محولہ بالا، ص ۱۵۹

[۸] مجموعۂ نغز، محولہ بالا، جلد اول، ص ۸۳۔۸۴

[۹] مجموعۂ نغز، جلد اول، بحولہ بالا، ص ۸۴

[۱۰] تذکرۂ ہندی، مصحفی، بحولہ بالا، ص ۲۳۱

[۱۱] مجمع الانتخاب، شاہ کمال، ص ۱۳۰

[۱۲] تذکرۂ ہندی، بحولہ بالا، ص ۲۳۱

[۱۳] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۳۴۸، دہلی ۱۸۴۸ء

[۱۴] تذکرۂ ہندی، بحولہ بالا، ایضاً اور مجمع الانتخاب (تین تذکرے)، ص ۱۳۰

[۱۵] تذکرۂ شعرائے ہندی، مکتوبہ بخط میر حسن ۱۱۸۸ھ، مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، لکھنؤ ۱۹۷۹ء

[۱۶] تذکرۂ شعرائے ہندی، بحولہ بالا، ص ۱۷۲

[۱۷] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۸۵، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء

[۱۸] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ سرور، ص ۶۷۳، دہلی یونیورسٹی، دہلی ۱۹۶۱ء

[۱۹] انجمن ترقی اردو کے نسخے کی ''نقل'' کے لیے میں مشفق خواجہ صاحب کا شکر گذار ہوں۔ (ج۔ج)

روایت کی تکرار

تیسرا باب

شہزادہ سلیمان شکوہ: حالات و شاعری

مرزا محمد سلیمان شکوہ[۱] ان چند شعرا میں سے ایک ہیں جنھوں نے اپنے ذوقِ شاعری امارت اور سرپرستی سے اس دور کو متاثر کیا۔ اس دور کے چاروں بڑے شاعر: انشا، مصحفی، جرأت اور رنگین ان کے متوسل تھے۔ ولی اللہ محب ان کے استاد تھے۔ میر سوز نے بھی شہزادہ سلیمان شکوہ سے دوشالہ انعام میں پایا تھا[۲] ان کے علاوہ لکھنؤ کے دوسرے شعرا بھی سلیمان شکوہ کی محفلِ مشاعرہ میں شریک ہوتے تھے۔ انشا و مصحفی کا شور انگیز معرکہ بھی، جس کا چرچا آج تک ہوتا ہے، سلیمان شکوہ کے دربار ہی سے تعلق رکھتا ہے۔ سلیمان شکوہ بادشاہِ دہلی شاہ عالم ثانی آفتاب کے چھوٹے بیٹے اور اکبر شاہ ثانی کے چھوٹے بھائی تھے۔ دہلی کے حالات سے تنگ کر شاہ عالم ثانی کی اجازت سے اور خود شاہ عالم ہی کی طرح، رات کی تاریکی میں کمند ڈال کر قلعے کی فصیل سے اُترے اور ایک گوجر کی پیٹھ پر سوار ہو کر دریا پار کیا اور تیز رفتار گھوڑے پر سوار ہو کر رام پور پہنچے۔ وہاں سے مراد آباد ہوتے ہوئے صوبہ اودھ کے حدود میں لکھنؤ سے تین کوس دور فتح گنج کے مقام پر خیمہ ڈالا اور تین ماہ تک مقیم رہے۔ آصف الدولہ چونکہ شہزادہ جہان دار شاہ جواں بخت کا اس سے پہلے استقبال کر چکے تھے اور کچھ عرصے بعد ان کے طرزِ عمل سے ناراض ہو کر انھیں بنارس بھیج دیا تھا اس لیے سلیمان شکوہ کے قیام کو خلافِ مصلحت سمجھتے ہوئے استقبال کے لیے نہیں گئے۔ تین ماہ بعد گورنر جنرل کارنوالس کے سمجھانے پر آصف الدولہ نہ صرف ان کے استقبال کو گئے بلکہ شہزادے کو مورچھل ہلاتے ہوئے شہر میں لائے، قیام کے لیے کوٹھی دی اور باورچی خانے کے اخراجات کے لیے چھ ہزار روپے ماہوار مقرر کر دیے[۳] لکھنؤ میں سلیمان شکوہ کی آمد ۱۲۰۵ھ/۱۷۹۰ء کا واقعہ ہے[۴]

شعر و شاعری سلیمان شکوہ کی گھٹی میں پڑی تھی۔ ان کے والد شاہ عالم ثانی بھی شاعر تھے اور آفتاب تخلص کرتے تھے۔ جاگیردارانہ نظام میں درباروں کی شہرت شاعروں اور صاحبانِ علم و کمال کی سرپرستی سے ہوتی تھی۔ سلیمان شکوہ نے بھی صیغۂ شاعری قائم کیا اور محفلِ مشاعرہ ترتیب دی۔ ساتھ ہی اس دور کے ممتاز شاعروں کو ملازم رکھ لیا۔ سب سے پہلے انشا ملازم ہوئے۔ انشا نے مصحفی کو ملازم رکھوایا اور ان کے بعد جرأت ئے۔ سعادت یار خاں رنگین پہلے ہی سے ملازم تھے۔ دہلی میں سلیمان شکوہ اپنا کلام شاہ حاتم کو دکھاتے تھے[۵] ان کی وفات کے بعد ولی اللہ محب کو دکھانے لگے اور یہ سلسلہ لکھنؤ میں محب کی وفات تک جاری رہا۔ محب کے بعد وہ اپنا کلام انشا کو دکھانے لگے۔

سلیمان شکوہ ہوش مند انسان تھے۔ خاموشی سے حالات کو دیکھتے اور زندگی گزارتے رہے۔ اسی وجہ سے ان کے اخراجات سلطنتِ اودھ برداشت کرتی رہی۔ جب غازی الدین حیدر کا دور یا اور انگریزوں کے اشارے سے وہ ”نواب وزیر“ کے بجائے ۱۸۱۹ء میں ”بادشاہ“ بن گئے تو سلیمان شکوہ سے برابری کے درجے پر ملاقات چاہی۔ شہزادے

نے ریذیڈنٹ کے کہنے سے ملاقات تو کی لیکن مختار محل کی بیماری کی وجہ سے فوراً محفل برخاست کردی۔ نئے بادشاہ غازی الدین حیدر نے اپنی بادشاہت کو مستحکم کرنے کے خیال سے شہزادہ سلیمان شکوہ کی بیٹی مریم بیگم سے ولی عہد نصیر الدین حیدر کی شادی کردی لیکن نصیر الدین حیدر ان کی دوسری بیٹی ملکہ بیگم پر، جو مرزا سلیم بخت سے بیاہی ہوئی تھی اور لکھنؤ میں تھی، فریفتہ ہو گئے اور عقد کے خواستگار ہوئے۔ سلیمان شکوہ نے انکار کیا تو بادشاہ نے غضب ناک ہو کر انھیں شہر سے نکل جانے کا حکم صادر کردیا۔ سلیمان شکوہ لکھنؤ سے کاسگنج چلے گئے اور وہاں سے آگرہ چلے گئے اور یہیں تقریباً دس سال زندہ رہ کر ۲۹ ذیقعد ۱۲۵۳ھ/ ۲۴ فروری ۱۸۳۸ء کو وفات پائی اور سکندرہ میں اکبر بادشاہ کے مقبرے میں دفن ہوئے۔

''رحمت خدا'' مادۂ تاریخ ہے [۶] لوحِ مزار پر یہ قطعۂ تاریخ کندہ ہے:

چوں فرمود رحلت سلیماں شکوہ ز دارِ فنا سوئے ملکِ بقا
بسال دو صد الف و پنجاہ و سہ بہ ذیقعد بست و نہم زیں سرا
دران دم ز ہاتف ندا ایں رسید بگو کرد بر شاہ ''رحمت خدا'' (۱۲۵۳ھ)

سلیمان شکوہ اردو و فارسی دونوں زبانوں میں شاعری کرتے تھے اور صاحب دیوان شاعر تھے۔ شیفتہ نے لکھا ہے کہ ''اکثر شعرائے آں جا از خوانِ نعمتش بہرور و کامیاب بودند'' [۷] غلام ہمدانی مصحفی (م ۱۲۴۰ھ) نے سلیمان شکوہ کی مدح میں (۱۴) اردو قصائد و قطعات لکھے اور انشا (م ۱۲۳۳ھ) کا مشہور قصیدہ: ع صبح دم میں نے جو لی بسترِ گل پر کروٹ'' بھی سلیمان شکوہ کی مدح میں لکھا گیا ہے۔

سلیمان کی اہمیت یہ ہے کہ وہ اس دور میں شعر و ادب کے سب سے بڑے مربی تھے۔ خود سلطنت اودھ کے حکمرانوں کے دربار سے براہِ راست اتنے شعرا وابستہ نہیں تھے جتنے اس وظیفہ خوار مغل شہزادے کے دربار سے وابستہ تھے۔ سلیمان کو نہ صرف شعر و شاعری کا ذوق تھا بلکہ خود بھی شاعری کرتے اور مصرع طرح پر غزلیں کہتے تھے۔ ان کے ''دیوان'' [۸] میں ایسی متعدد غزلیں ملتی ہیں جن پر اس دور کے ممتاز شعرا مثلاً جرأت، انشا، مصحفی اور رنگین نے بھی طبع زمائی کی ہے۔ سنگلاخ زمینوں میں بھی انھوں نے رواں اور صاف غزلیں کہی ہیں۔ ان کے ''کلیات'' میں زمانۂ لکھنؤ کا کلام بھی شامل ہے اور زمانہ دہلی کا بھی۔ ان کا کوئی انفرادی رنگ نہیں ہے بلکہ وہ ہر اس رنگ میں شعر کہتے ہیں جو اس زمانے میں مقبول و پسندیدہ تھا۔ ان کے کلام میں اسی لیے مختلف طرز اور لہجے ملتے ہیں۔ شاعری ان کے لیے ایک دلچسپ مشغلہ ہے جس کا مقصد مجلسی زندگی کو رونق بخشنا ہے۔ بنیادی طور پر ان کا لہجہ زبان و بیان کے عام عاشقانہ رنگ سے بنتا ہے لیکن ان کا یہ فطری لہجہ بھی لکھنوی رنگ واثر کی وجہ سے دب جاتا ہے۔ اس زمانے میں دو طرز، دو انداز مقبول تھے۔ ایک ''معاملہ بندی'' کا طرز، جس کے سب سے بڑے اور نمائندہ شاعر جرأت تھے اور دوسرا ایسی سنگلاخ زمینوں میں غزلیں اور مسلسل غزلیں کہنا جس سے قادر الکلامی کا اظہار ہوتا ہو۔ سلیمان شکوہ نے یہ دونوں انداز اختیار کیے۔ لیکن ان کی معاملہ بندی مختلف رنگ و مزاج کی حامل ہے۔ یہاں ''محبوب'' ''خود'' ''عاشق'' کو مناتا ہے اور سمجھتا ہے کہ یہ اس کی خوش بختی ہے کہ وہ اس سے مل رہا ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

کل خفا سے دیکھ مجھ کو گدگدا کر بولے آپ اے لو اے لو وہ ہنسی آئی تمھاری ناک پر
لے لیا چٹ سے بوسہ تو بولے ہم نہیں تجھ سے بولتے چل دور
نشے میں کے وہ سب مجھ سے یوں لگے کہنے چلو نہ سو رہیں ہم تم پلنگ کے اوپر

وہ آنکھ مچولی میں مجھے چور بنا کر   بولے کہ مرے سر کی قسم کھولے اگر چشم

جرأت کے ہاں محبوب کی اہمیت ہے۔ وقتِ وصل عاشق اس کا طرح طرح سے خیال رکھتا ہے، روٹھ جائے تو اسے مناتا ہے لیکن شہزادے سلیمان شکوہ کا محبوب خود عاشق کو مناتا ہے۔ وصل کو خود اپنے نصیب کی خوبی جانتا ہے۔ اس رویے نے سلیمان شکوہ کی معاملہ بندی سے وہ مزہ بھی چھین لیا جو جرأت کی شاعری میں ملتا ہے مثلاً سلیمان کے یہ چند شعر دیکھیے:

کل سلیمآں چلا جو روٹھ کے میں   تو مجھے ہنس کے وہ منانے لگا
میں روٹھ کر چلا تو سلیماں وہ بول اٹھے   آگے قدم رکھے تو ہمارا لہو پیے
اس پری کے زہے نصیب ابھی   جو سلیماں کے ساتھ جا سوئی
وہ پری رات سلیماں سے یہ ہنس کر بولی   آیئے آیئے یاں آیئے اور سو رہیے

رہا سنگلاخ زمینوں میں شعر کہنے کا وہ عمل تو وہ سلیمان نے رواجِ زمانہ کے مطابق قبول کیا تھا لیکن یہ رنگ ان کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا۔ وہ تو چھوٹی، رواں بحر میں زبان کے چٹخارے دار شعر کہنے کا مزاج رکھتے تھے۔

کہا میں نے کہ ہو تم کیوں خفا سے   تو بولے آپ کی صاحب بلا سے
چشمِ عرفاں سے دیکھ تو اے ماہ   مہر آئینہ دار ہے کس کا
عشق میں رکھتے ہی قدم ہم نے   سر پہ اپنے اُٹھا پہاڑ لیا
میں کہا مرتا ہوں، بولے مریے   مرتے کے پیچھے نہ مرتا کوئی
برقع نہ اٹھا بزم میں تو موتہہ سے وگرنہ   حالت ابھی ہو جائے گی تغیر کسو کی

گالیاں سیکڑوں ہر بات میں اب دینے لگے
دیکھیو جھڑتے ہیں کیا موتہہ سے مرے یار کے پھول

یہ شاعری روایت کی تکرار کی شاعری ہے اسی لیے اس میں گھسے پٹے پن کا احساس ہوتا ہے۔

سلیمان شکوہ نے رواجِ زمانہ کے مطابق نہ صرف دو غزلہ سہ غزلہ لکھے بلکہ سنگلاخ زمین میں ایک ساتھ (۹) غزلیں بھی کہی ہیں۔ ان کے کلام کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ یہ کسی بادشاہ یا شاہزادے کا کلام ہے۔ وہ بار بار وارثِ تاج و تخت ہونے کی خواہش کا اظہار کرتے ہیں:

کیوں تختِ شہی کے ہم وارث نہ سلیماں ہوں   ہے ظلِ الٰہی کے سایے میں یہ ظلِ اپنا
ہو کیوں نہ تاج و تخت سلیماں کو اب نصیب   سایہ ہے اس کا فرق پہ شیر الٰہ کا
تاج شہی کا وارث تو کیوں نہ ہو سلیماں   تیمور کا ہے پوتا عباس کا نواسا
تاج و تخت اپنے سلیمان کو یا شاہِ نجف   آپ چاہیں تو ابھی پل میں دلا سکتے ہیں
یا علی بہر خدا اپنے سلیماں کو شتاب   تاج شاہی بخشیے، مشکل سلیماں کیجیے

اسی طرح اپنی غزلوں کے مقطعوں میں اپنے تخلص کی رعایت سے وہ سارے اشارے مثلاً تختِ سلیماں، پری، دیو، بلقیس، سبا، ہدہد، خاتم وغیرہ کے الفاظ لاتے ہیں جن کا تعلق حضرت سلیمان سے ہے۔ جس سے مقطع میں ایک لطف اور دلچسپ معنویت پیدا ہو جاتی ہے:

سرکشی گر وہ پری زاد سلیماں سے کرے   تو جلا دے وہ ابھی علم سے تسخیر کے پر

ہدہدِ عیش تو بلقیس سے جا کہہ کہ یہاں
اب کوئی دم کو سلیماں کی سواری اتری
ٹھنڈی جو بھری سانسیں کل رات سلیماں نے
نیند آ گئی ان کو اور وہ بادِ صبا سمجھے
خوف سے لوگوں کے خاتم کو سلیماں وہ پری
تیری خاطر ارے مٹھی میں چھپا لائی ہے

کلیاتِ سلیمان شکوہ کا بڑا حصہ غزلوں پر مشتمل ہے۔ ایک مستزاد بھی ہے اور دو قصیدے بھی۔ ایک مثنوی بھی ہے جو مثنوی کی روایتی ہیئت کے مطابق مناجات، نعت و منقبت سے شروع ہوتی ہے اور ''در بیانِ بے قراری خویش''، ''در تعریف سراپا'' اور ''ایامِ گذشتہ کی یاد'' پر ختم ہو جاتی ہے۔ فارسی کلام (۲۷) غزلیات، ایک مخمس، ایک فرد، چار رباعیات اور ایک بیت پر مشتمل ہے۔ بحیثیت مجموعی سلیمان کی شاعری میں کوئی انفرادی رنگ یا گہری معنویت نہیں ہے۔ وہ سامنے کی باتیں، جن میں کبھی کبھی زبان کا لطف آ جاتا ہے، بیان کرتے ہیں۔ وہ اس دور میں اس لیے قابل ذکر ہیں کہ انھوں نے دہلی سے لکھنؤ آ کر شاعری اور شاعروں کی ایسی سرپرستی کی کہ خود سلاطینِ اودھ اس دور میں یہ نہ کر سکے۔ انشاء، جرأت، مصحفی، محب، رنگین، سلیمان شکوہ کے دربار کے ہی شاعر تھے۔

اب تک انشاء مصحفی کے معرکے میں سلیمان شکوہ کی حمایت کا پہلو نظروں سے اوجھل تھا۔ ''کلیاتِ سلیمان'' کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ سلیمان شکوہ انشاء کے طرف دار اور مصحفی کے خلاف تھے۔ انھوں نے اس زمین میں خود بھی دو غزلیں کہی تھیں اور انھیں سرِ محفل پڑھوایا تھا۔ پہلی غزل کے مقطع میں یہ شعر آتا ہے:

ایک اور غزلؔ کہیے سلیمان اب ایسی
جس سے کہ جھکے شاعرِ مغرور کی گردن

یہ ''شاعرِ مغرور'' مصحفی تھے اور اس کا ثبوت دوسری غزل سے ملتا ہے جس میں واضح طور پر نہ صرف مصحفی کو 'میاں' کہا ہے بلکہ ان کی غزل کا جواب دے کر اعتراضات بھی کیے ہیں:

پوچھو نہ میاں مجھ سے کہ سر کیوں ہو جھکائے
اٹھتی بھی سنی ہے کہیں مجبور کی گردن
سب صاحبوں نے اس کو جو باندھا ہے یہ کہیے
دیکھی ہے کسی نے بھی سقنقور کی گردن
اور دوسری ہے لفظ بلور اس کو بھی ناحق
ٹھیرایا زبردستی سے بلّور کی گردن
پھر تیسری باندھی جو ماہی پہ ہوا ہو
ہاں اس پوہلی عقل سے معذور کی گردن
پھر چوتھے کڑی لفظ ہے کہنا اسے کڑی
ہو اس کڑی میں تم سے ہی لنگور کی گردن
کافور سو میت سو لگاتے ہیں عزیزو
معشوق وہ کیا جس کی ہو کافور کی گردن

اس غزل سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ سلیمان شکوہ شاعر مغرور میاں مصحفی سے ناخوش تھے اور انشا، جو ہوا کے رُخ کو دیکھتے تھے، شہزادے کی شہ پر میدان میں کود پڑے اور پھر جو کچھ انھوں نے کیا اس میں شہزادہ سلیمان شکوہ کی مرضی شامل تھی اسی لیے مصحفی نے قصیدہ بزاں (قصیدہ در اتہام انشا) لکھا اور اسے سلیمان کو پیش کر کے آصفؔ الدولہ سے انصاف کے طالب ہوئے۔

سلیمان شکوہ کی زبان پر دہلی کی زبان کے اثرات موجود تھے اور اسی لیے جرأت و انشا کے برخلاف ان کے ہاں وہ الفاظ استعمال میں آتے ہیں جو اس دور میں لکھنؤ میں متروک ہو گئے تھے مثلاً:

کھجانا (چڑانا): ورنہ پھر چکھو گے اس میرے کھجانے کا مزا
اہلے گہلے ......اہلے گہلے پھری چمن میں

ٹال بال	یہ سب ٹال بال کی صورت
ڈہکارنا	کیا خوشۂ عنب سے ڈہکار ہے ہو یارب
دھگدھگی	جڑا جو دھگدھگی پرنگ رہے ہے

اسی طرح ”کسو۔ وو ہیں۔ باؤ۔ تک۔ اب کی۔ چنگا ہوئے گا۔ دیکھوں ہوں“۔ کے الفاظ اور فعل کی وہ صورتیں، جو دہلی اور بالخصوص قلعہ معلّی میں رائج تھیں، ملتی ہیں۔ چند اور الفاظ جو سلیمان کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے اور جن کا تعلق قلعہ کی زبان سے ہے، وہ سوائے سلیمان شکوہ کے کسی اور شاعر کے ہاں نہیں ملتے مثلاً سلیمان ”پر“ یا ”پہ“ کے بجائے ”پو“ بولتے ہیں جیسے: پو (پر۔ پہ): یہاں تلک حسن پو مفتون ہے اپنے کہ وہ شوخ

تو یہ آپ کا ہم پو احسان ہو گا

ایک غزل میں ”پو مہر“ ردیف ہے ایک اور غزل میں ”پو رکھ“ ردیف ہے۔

اسی طرح ”ھ“ کا استعمال کثرت سے ملتا ہے۔ یہ استعمال آبرو کے دور میں ہی کم و بیش ختم ہو گیا تھا لیکن معلوم ہوتا ہے کہ شہزادگان اور سلاطین کی زبان پر اب بھی چڑھا ہوا تھا، مثلاً:

راتھہ (رات)	راتھہ تو سب کٹ گئی اس کے تصور میں کہیں
تڑپھا (تڑپا)	اس قدر تڑپھا کہ میرا خوں سے دامن بھر گیا
گھاڑگھاڑ (گاڑگاڑ)	دیکھتے کیا ہو گھاڑ گھاڑ آنکھیں
اچھپلائیاں (اچپلائیاں)	جن میں یہ شوخیاں ہوں، یہ اچھپلائیاں ہوں
باتھہ (بات)	وہ باتھہ کہ جس سے کام نکلے
اجھی (اجی)	منھ سے مت بات نکالو کہ اجھی
سکھتا (سکتا)	کوئی تقدیر کے لکھے کو مٹا سکھتا ہے

یہی صورتیں ولی اللہ محبّ کے ہاں بھی ملتی ہیں جن کا ذکر ہم محبّ کے ذیل میں کر آئے ہیں

حواشی:

[۱] تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۱۲۰، انجمن ترقی اردو اورنگ باد ۱۹۳۳ء

[۲] تذکرۂ ہندی، ایضاً، ص ۱۲۱

[۳] سوانحات سلاطین اودھ، جلد اول کمال الدین حیدر حسینی، ص ۲۷۵۔۲۸۰، مطبع نولکشور، لکھنو، اکتوبر ۱۸۹۶ء

[۴] ایضاً، ص ۲۸۲۔

[۵] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۳۰۱، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء

[۶] سخنِ شعرا، عبدالغفور خان نساخ، ص ۲۲۱، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۷] گلشنِ بے خار، مصطفٰے خان شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۲۴۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۸] کلیاتِ شہزادہ سلیمان شکوہ، مرتبہ ڈاکٹر شاہ عبدالسلام، لکھنؤ ۱۹۸۲ء

میرزا محمد تقی خاں ہوس: حالات و مطالعۂ شاعری

نواب میرزا محمد تقی خاں، ہوس تخلص (۱۱۸۰ھ۔۱۲۵۱ھ/ ۶۷ـ۱۷۶۶ـ۳۶ـ۱۸۳۵ء) اس دور کے ممتاز شاعر تھے جنھوں نے نہ صرف ایک ضخیم "دیوان" یادگار چھوڑا بلکہ اپنے عہد میں محفلِ مشاعرہ کے ساتھ ساتھ شعر و ادب کی سرپرستی بھی کی۔ غلام ہمدانی مصحفی ان کی سرکار سے وابستہ تھے[۱] شعرا کی سرپرستی کے باعث سعادت خاں ناصر نے انھیں "شاعرِ مسیحی نفس" [۲] لکھا ہے۔ میرزا ہوس افتخار الدولہ نواب مرزا علی خان بہادر کے بیٹے اور عہد محمد شاہ کے امیر موتمن الدولہ محمد اسحٰق خاں کے پوتے تھے۔ نجم الدولہ مرزا محمد خان، مرزا محمد علی خاں سالار جنگ ان کے چچا اور امۃ الزہرا نواب بہو بیگم (وفات ۱۲۳۱ھ/ ۱۸۱۶ء) پھوپھی تھیں۔ نواب بہو بیگم نواب شجاع الدولہ کی بڑی بیگم اور نواب آصف الدولہ کی والدہ تھیں۔ نواب ہوس کا بیٹا میرزا علی نقی جنوں [۳] اور دو بیٹیاں حیات النساء حیا[۴] اور پارسا[۵] بھی شاعر تھیں۔

مرزا ہوس کا سالِ پیدائش اور سالِ وفات دونوں معلوم نہیں ہیں لیکن معاصر تذکروں کی مدد سے ان کا تعین کیا جاسکتا ہے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "عمرش از چہل متجاوز خواہد بود" [۶] گویا آغاز تذکرہ ۱۲۲۱ھ کے وقت ان کی عمر اگر ۴۲ سال مان لی جائے تو ہوس کا سالِ ولادت کم و بیش ۱۱۸۰ھ متعین کیا جاسکتا ہے۔ قاضی عبدالودود کا بھی یہی خیال ہے کہ "مصحفی نے ہوس کا حال غالباً ۱۲۲۱ھ میں لکھا ہے" [۷] اسی طرح "تذکرۂ شعرا" [۸] میں یا ہے کہ "روزے چند است کہ ازیں وار ہوس رفت"۔ یہ تذکرہ قاضی عبدالودود کی تحقیق کے مطابق ۵رذالحجہ ۱۲۴۷ھ اور رجب ۱۲۵۱ھ کے درمیان لکھا گیا" [۹] اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہوس کا انتقال "رجب" ۱۲۵۱ھ سے چند ماہ پہلے ہوا۔ سالِ وفات ۱۲۵۱ھ کی مزید توثیق نواب ہوس کے وثیقے کی تقسیم کے کاغذات سے بھی ہوتی ہے۔ ڈاکٹر سید سلیمان حسین نے لکھا ہے کہ وثیقہ آفس سے "اتنا معلوم ہوسکا کہ ان کے وثیقے کی تقسیم ۲۰ شوال ۱۲۵۱ھ/ ۸رفروری ۱۸۳۶ء کو عمل میں آئی تھی اس لیے یقین ہے کہ ہوس نے تاریخ مذکور سے چند ماہ قبل انتقال کیا ہوگا[۱۰] ان تمام شواہد کی روشنی میں ہوس کا سالِ وفات ۱۲۵۱ھ متعین کیا جاسکتا ہے۔

ہوس مصحفی کے ممتاز شاگرد تھے۔ ۱۲۲۱ھ میں مصحفی نے لکھا کہ "عرصۂ چار سال گذشتہ باشد کی ملازم ہو رفیق ایشانم۔ مرا با استادی برداشتہ ہمیشہ مشورۂ سخن از من می گیرند" [۱۱] گویا ۱۲۱۷ھ سے مشورۂ سخن و ملازمت کا یہ سلسلہ شروع ہوا۔ عشقی نے لکھا ہے کہ ہوس "جوانِ سلیم الذہن و ذکی الطبع" [۱۲] تھے۔ اعظم الدولہ سرور نے بتایا ہے کہ ہوس "امیر زادہ، خوش اختلاط، قابل و ظریف، عمدہ معاش تھے [۱۳] سب سے محبت و خلوص سے پیش آتے تھے۔ خود بھی ایک شعر میں کہا ہے کہ:

ربط ہر ایک سے جداگانہ مجھے تھا پس مرگ   نعش پر جمع میری گبرو مسلماں ہوں گے

مصحفی نے انھیں جوانیست بزیورِ فضل وکمال آراستہ، درحال مہذب الاخلاقی پیراستہ......بزرگانِ الیشاں ہمیشہ مقربِ ملوک وسلاطین بودہ آمدہ اندوخود مقرب نواب وزیر......[۱۴] شیفتہ نے انھیں ”مظہر مکارم پسندیدہ ومصدر اوصاف حمیدہ“ [۱۵] لکھا ہے۔ نصراللہ خاں خویشگی نے لکھا ہے کہ ہوسؔ ”اہلِ سخن میں برگزیدہ“ تھے [۱۶]

ہوس اپنے دور کی ایک پسندیدہ اور مقبول شخصیت تھے۔ اپنی خوش اخلاقی، خوش کلامی، شعر گوئی اور علم پروری اور طرحی وغیر طرحی مشاعروں کے اہتمام وشرکت کی وجہ سے معاشرے میں عزت واحترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ شاعر بھی ایسے تھے کہ ان کے اشعار اس زمانے میں خاص وعام کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے جس کی تصدیق مصحفی کے اس بیان سے کہ ”اشعارِ بدارش زبان زدِ صغار وکبار“ سے بھی ہوتی ہے۔

ہوسؔ نے ضخیم ”دیوانِ اردو“ کے علاوہ ایک مثنوی ”لیلیٰ مجنوں“ اور ایک مثنوی ”گل وصنوبر“ کے نام سے تصنیف کی ہے۔ ”مثنوی لیلیٰ مجنوں“ کے علاوہ ان کا ”دیوانِ اردو“ اور ”مثنوی“ ”گل وصنوبر“ سب غیر مطبوعہ ہیں۔ سید حسین بلگرامی نے ۱۸۹۶ء میں ”سلسلہ مختار اشعار“ کے تحت کلام ہوس کا انتخاب شائع کیا تھا جو بعد میں ایک اور مجموعے میں مدراس سے شائع ہوا۔ حسرت موہانی نے ”انتخاب سخن“ کی جلد ششم، جزو دوم میں بھی ہوس کا انتخاب ۱۹۲۳ء میں شائع کیا تھا۔ ہوس کے بہت سے مخطوطے مختلف کتب خانوں کی زینت ہیں [۱۷] میرے پاس ”دیوانِ ہوس“ کے مخطوطے کی جو عکسی نقل ہے وہ ۲۰ر صفر المظفر ۱۲۸۱ھ کا مکتوبہ ہے اور جس کا کاتب بلند خاں ہے۔ میں نے مطالعۂ ہوس میں اسی مخطوطے (مخزونہ قومی لائبریری اسلام آباد) سے استفادہ کیا ہے۔

ہوس اپنے دور کے ایک قادرالکلام، مشاق، پرگو، اور مقبول شاعر تھے۔ مقبول شاعر وہ ہوتا ہے جو اپنے دور کے فرد ومعاشرہ کے جذبات واحساسات کی ترجمانی فنی شعور کے ساتھ اس طور سے کرتا ہے کہ اس کے شعر عام وخاص کی زبان پر چڑھ جاتے ہیں۔ ہوسؔ اس دور میں ایک ایسے ہی شاعر تھے۔ اب سوال یہ ہے کہ آخر ہوس کے کلام میں ایسی کون سی بات تھی جس نے ان کو ایسا مقبول بنایا کہ ان کے شعر دلوں کی ترجمانی کر کے لوگوں کی زبان پر چڑھ گئے۔ ان کے کلام میں رموز وکنایات وہی ہیں جو دوسرے معاصر شعرا کے ہاں نظر آتے ہیں۔ وہ پوری طرح روایتی شاعری سے وابستہ ہیں۔ ان کے ہاں گل وبلبل، قفس وصیاد، چمن وباغباں وغیرہ کی علامات اور دوسری تلمیحات بھی استعمال ہو رہی ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ ہوس نے ان رموز وکنایات کا رشتہ زمانے کے حالات، واقعات، سانحات، اپنے عہد کی صورت حال اور بے آبرو ہوتی ہوئی تہذیب کی گرتی دیواروں سے اس طرح ملا دیا ہے کہ سامع یا قاری، جب ہوس کے شعر سنتا یا پڑھتا ہے، تو اس کا ذہن، اپنے چاروں طرف ہونے والے واقعات وسانحات سے جا ملتا ہے اور اسے ہوسؔ کے اشعار میں اپنے دلی جذبات واحساسات کی، شاعرانہ سلیقے کے ساتھ، ایسی ترجمانی ملتی ہے کہ وہ انھیں سن کر پھڑک اٹھتا ہے۔ ہوسؔ اپنے اشعار میں براہ راست واقعات کا ذکر نہیں کرتے لیکن ان واقعات سے پیدا ہونے والے احساس کو اخلاص وفنی پختگی کے ساتھ، اس طرح شعر کا جامہ پہناتے ہیں کہ سامع یا قاری کا ذہن، جو اس واقعہ سے براہ راست واقف ومتاثر ہے، اس واقعہ سے جا ملتا ہے اور سلیقے سے کہا ہوا شعر سامع کے دل کو تھام لیتا ہے۔ میرؔ نے بھی اپنے دور میں یہی کیا تھا۔ اٹھارویں صدی کی نبض پر میرؔ کا ہاتھ تھا اور اس سے پیدا ہونے والا احساس ان کی شاعری اور لہجے میں اس طرح سرائیت کر گیا تھا کہ میر کی شاعری اس دور کی ترجمان اور آواز بن گئی تھی۔ لیکن میرؔ نے یہ کام دو سطحوں پر کیا

ہے۔ ایک سطح پر وہ مخصوص واقعہ اور اس کا کرب براہِ راست اس دور کے انسان کو متاثر کرتا ہے اور دوسری سطح پر وہی شعر اپنے دور سے نکل کر آفاق سے جا ملتا ہے۔ میر کی مقبولیت و عظمت اسی دو سطحی تہ داری میں پوشیدہ ہے۔ میر کے زمانے میں میر کے شعر ان واقعات اور اس فضا کی وجہ سے مقبول تھے جس سے اس دور کا انسان گزر رہا یا گزر رہا تھا۔ آج میر کے شعر پڑھتے ہوئے وہ واقعات آج کے انسان کے سامنے نہیں آتے لیکن معنی و احساس کی آفاقی صورت آج بھی ہمارے دلوں میں اُتر جاتی ہے۔ اسی لیے میرؔ اپنے دور میں بھی مقبول و عظیم تھے اور آج بھی مقبول و عظیم ہیں۔

مرزا تقی ہوس کے ساتھ یہ صورت نہیں ہے۔ وہ صرف ایک ہی سطح کے شاعر ہیں۔ وہ اپنے دور کی ترجمانی تو کامیابی سے کر سکے لیکن آفاقیت کی مملکت کو فتح نہ کر سکے۔ اس لیے آج ہوس کے اشعار ہمارے دامنِ دل کو اس طرح نہیں پکڑتے جس طرح میرؔ کے شعر پکڑتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ہوس اس دور کے مقبول شاعر ہوتے ہوئے بھی صفِ دوم میں کھڑے نظر آتے ہیں۔

ہوس کی شاعری میں ایک طرف روایتی اشارات محدود سطح پر آپ سے کلام کرتے ہیں لیکن ایسے اشعار بھی ہیں جو اپنے دور کی ترجمانی کرتے ہوئے احساس و ادراک کی گرمی، کرب کی کیفیت اور احساسِ محرومی کی شدت سے آج کے قاری کو بھی متاثر کرتے ہیں مثلاً یہ غزل دیکھیے:

اس پری رو نے نہ مجھ سے ہے نباہی کیا کروں   سر کہاں پٹکوں کہاں جاؤں، الٰہی کیا کروں
ہے گدائی در کی تیرے سلطنت اے شاہِ حسن   لے کے میں یہ تاج و تخت و بادشاہی کیا کروں
وصل کا دن ہے ولے آنکھوں میں میرے سامنے   ہے کھڑی شبہائے مژگاں کی سیاہی کیا کروں
تختہ تختہ ہو گیا طوفان میں آ کر جہاز   تم سے اے یارو بیاں اپنی تباہی کیا کروں
دیکھ کر وضعِ قزلباشی تیری، بولا یہ گل   سامنے اس کے ہے لافِ کج کلاہی کیا کروں
ہے تو وہ دشمن یہ محضر دیکھ کر خوں کا ترے   سوچتا ہے اس پہ میں اپنی گواہی کیا کروں
ٹکڑے ٹکڑے دل ہوا جاتا ہے پہلو میں ہوس   ذبح کرتی ہے بتاں کی کم نگاہی کیا کروں

اس دور میں جب یہ غزل مشاعرے میں پڑھی گئی ہوگی، اودھ کے واقعات اور دہلی کے سانحات ایک ایک کر کے سننے والوں کے سامنے آ گئے ہوں گے۔ "کیا کروں" کی ردیف اس بے چارگی و لاچاری کو اور تیز کر رہی ہے جس سے یہ معاشرہ اور اس کا فرد دوچار تھا۔ سارا معاشرہ معاشی و سماجی اعتبار سے ایسے اندرونی خلفشار میں مبتلا تھا کہ اسے کوئی اور راستہ نظر نہیں آ رہا تھا۔ یہی اس کی بے چارگی تھی "کیا کروں" ردیف کا راستہ شعور کا راستہ ہے اور اسی لیے اس غزل میں رونا دھونا یا آپا پیٹنے والا لہجہ نہیں ہے۔ ایک غزل کے یہ چند شعر اور دیکھیے

خواہ وہ قید رکھیں خواہ وہ آزاد کریں   ہم کو طاقت نہ رہی اتنی کہ فریاد کریں
گل سے کہہ جا کے اسیروں کی طرف سے یہ صبا   قید سے چھوٹے تو ہم پھر چمن آباد کریں
مجھ کو ڈر ہے نہ کہیں بادِ صبا کے جھونکے   اس چمن سے بھی میری خاک کو برباد کریں
کچھ شعور ان کو ہو تو زمزمہ سنجانِ چمن   طرز میں نالہ کے اپنا مجھے استاد کریں
جن ذبیحوں کو ہوسؔ پاس ہو قاتل کا بھلا   کس طرح نالہ تہِ خنجر بیداد کریں

یہی لہجہ، یہی طرز ہوس کا اصل لہجہ ہے اور اسی لہجے میں اپنے دور میں ہوس کی مقبولیت کا راز پوشیدہ ہے۔

سب سے جدا ہے لہجہ ہمارا تو اے ہوسؔ   زنہار یہ زباں نہیں روم و عراق میں

ہوسؔ کے اشعار میں یہ اشارے اتنے واضح اور معاشرے کی روح کا کرب ان میں اس طرح پیوست ہے کہ یہ اس دور کے فرد کے ترجمان بن کر تزکیۂ نفس (کیتھارسس) کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔ شعر کے ذریعے فرد کے جذبات کا تزکیۂ نفس ہوسؔ کی شاعری کی اہم و بنیادی خصوصیت ہے۔ سیاسی، معاشرتی و معاشی تباہی سے پیدا ہونے والی صورتِ حال کا اظہار ہی معاشرے اور فرد کے جذبات کی ترجمانی کر سکتا تھا اور اس دور میں ہوسؔ کی شاعری یہی کام کرتی ہے۔ یہ چند اشعار اور دیکھتے چلیے تاکہ اس مختلف رنگِ سخن کا پوری طرح اندازہ ہو سکے:

بال و پر جھڑ گئے جب کنجِ قفس میں میرے   ہے ستم تب مجھے صیاد نے آزاد کیا
جھڑ گئے لالہ و گل بادِ خزاں کے ہاتھوں   حیف صد حیف کہ وہ رنگِ گلستاں نہ رہا
نہ کوہ نہ صحرا نہ بیاباں وطن اپنا   اک عمر سے ہے گوشۂ زنداں وطن اپنا
مرغانِ قفس کہتے ہیں صیاد سے رو کر   کیا دن تھے جو تھا صحنِ گلستاں وطن اپنا
نقش ہائے رفتگاں کا سلسلہ جاتا رہا   ہم تو تھک کر رہ گئے اور قافلہ جاتا رہا
اے تیغِ اجل بہر خدا ان کی خبر لے   احوال ہے زندانیوں کا اب کے برس تنگ
قفس پر برگِ گل رکھنے سے اے صیاد کیا حاصل   گزشتہ صحبتوں کو پھر دلانا یاد کیا حاصل
کس طرح جاوے قفس کو چھوڑ کر وہ مرغِ اسیر   جس نے اپنی عمر کھوئی الفتِ صیاد میں
دن عمر کے اپنے بھی کیا خوب گزرتے ہیں   اک نزع کی حالت ہے جیتے ہیں نہ مرتے ہیں
کبھی اس بستی میں مسکن تھا پری زادوں کا   کشوردل کو میں کس طرح سے ویراں دیکھوں
جو اگلے برس زمزمہ سنجانِ چمن تھے   افسوس تہِ دام ہیں وہ اب کے برس میں
جس وقت ہوئی آمدِ گل نوچے پر وہاں   ہیں سب سے نرالی مرے صیاد کی رسمیں
ہے وہ وطن آوارہ افسوس کی جا جس میں   طاقت نہ ہو چلنے کی اور سامنے منزل ہو
میں چراغِ سرِرہ ہوں نہیں صرصر درکار   قتل کرنے کو ہے بس جنبشِ داماں مجھ کو

ان اشعار میں کنجِ قفس، صیاد، مرغِ اسیر، لالہ و گل، بادِ خزاں، رنگِ گلستاں، گوشۂ زنداں، در و دیوار، دیوانہ و ہشیار، منزل، ویرانی، برگِ گل، صحرا گلزار، گورِ غریباں، شبِ ہجر، آثارِ سحر سارے کنایات و اشارات روایتی ہیں لیکن یہ احساس و ادراک کے ساتھ اپنے اندر چھپے ہوئے سماجی شعور، سیاسی ابتری، معاشی بدحالی اور بدلے ہوئے منظر کے اظہار سے مفہوم و معنی کو نئی وسعت دے کر اپنے سوز و گداز لیے ہوئے طرز سے پُر اثر بنا رہے ہیں۔ یہی اس دور میں ہوسؔ کی شاعری کی مقبولیت و کامیابی کا راز ہے۔

ان سب اشعار کے مطالعے سے جو درج کیے جا چکے ہیں، یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ سادگیِ اظہار ہوسؔ کا عام طرزِ ادا ہے۔ ان کے ہاں فارسیت و فاری تراکیب کم ہیں اور جو ہیں وہ طرزِ ادا سے ہم جان ہو کر آئی ہیں۔ غزلوں میں صاف و بامعنی شعر عام طور پر ملتے ہیں۔ فنی اعتبار سے وہ پختہ گو و مشاق شاعر ہیں۔ سنجیدگیِ گفتار، شائستگی و روانی اور شگفتگی ان کا شیوۂ بیان ہے۔ جس سے ان کا شعر پُر اثر ہو جاتا ہے۔ یہ شگفتگی معنی اور طرز سے مل کر پیدا ہوئی ہے:

برقِ نگہ، جاں سوزِ عالم، خنجرِ ابرو، تیرِ مژہ   قتل کو اک بیکس کے صاحب اتنا کیوں ساماں کیا

تیز رکھیو سر ہر خار کو اے دشتِ جنوں　　شاید آ جاوے کوئی بلہ پا میرے بعد
اپنے مرنے کا مجھے غم نہیں پر یہ غم ہے　　کون ہو گا ہدفِ تیر بلا میرے بعد

ہوس کے ''دیوان'' کا اگر آج بھی انتخاب کیا جائے تو ہزار پندرہ سو شعر اس انتخاب میں ایسے نکل آئیں کے جو آج بھی متاثر کریں گے۔ ہوس ایک طرف عدم وثبات، جبر واختیار، وحدت وکثرت وغیرہ کے مضامین کو بھی اپنے مخصوص انداز اور اظہار کی شگفتگی سے اس طرح باندھتے ہیں کہ ان روایتی موضوعات میں بھی تازگی پیدا ہو جاتی ہے۔

ہوس کے ہاں گلستاں وچمن اور دوسرے مناظر احساس کے ساتھ مل کر ایک دل ربا تصویر کو اجاگر کرتے اور روایتی بیان کو تازہ دم کر دیتے ہیں۔ یہاں منظر صرف خارجی منظر نہیں ہے بلکہ اس میں جذبہ واحساس شامل ہے:

عارض کا عکس اس کے شاید پڑا چمن میں　　جو صبح دم گلوں کا خجلت میں رنگ فق تھا
چمن میں کون گزرا ہے نشے کی بے اختیاری میں　　نسیم صبح کس کو ڈھونڈتی پھرتی ہے کیاری میں

''وطن'' کا لفظ ہوس کے ہاں، مختلف معنی ومفہوم کے ساتھ، علامت کے طور پر بار بار آتا ہے۔ کہیں وطن حیات بعدِ ممات کا نام ہے۔ کہیں گوشۂ زنداں وطن بن جاتا ہے۔ کہیں صحنِ گلستاں کا نام وطن ہے اور کہیں وطن غربت میں یاد آتا ہے اور بے چین کر جاتا ہے۔ ہوس کے ہاں وطن معنویت سے پُر ہے۔

اسی طرح لفظ ''مجنوں'' بار بار اور طرح طرح سے ہوس کی شاعری میں آتا ہے۔ مجنوں ہوس کا محبوب موضوع ہے۔ کہیں وہ تاثیرِ عشق کی علامت ہے۔ کہیں منزل کی علامت ہے۔ کہیں مثالی عشق اور منزلِ عشق کے راستے کے مصائب کا اشارہ ہے۔ کہیں وہ زنجیر ہے اور کہیں مجنوں دشتِ غربت، بے وطنی، غریب الوطنی، وفاداری، انتظار، وحشت، اضطراب، بے قراری، ویرانی، بے سروسامانی، تلاش وجستجو، جذب وکششِ عشق کی علامت ہے۔ مجنوں شہبازِ جنوں اور بیابانِ جنوں کی رونق ہے۔ کہیں وہ منزل ہے اور کہیں راہِ منزل صاحبِ ''سراپا سخن'' نے لکھا ہے کہ ''لیلیٰ مجنوں کے مضمون سے کوئی غزل ان کی خالی نہیں'' [۱۸] نساخ نے لکھا ہے کہ ''سراپا سخن نے جو لکھا ہے کہ اکثر ان کی غزلوں میں لیلیٰ مجنوں کا مضمون ہوتا ہے، غلط ہے'' [۱۹] میں نے اس زاویے سے دیوانِ ہوس کو دیکھا تو پتا چلا کہ ردیف ''واؤ'' تک ۲۱۳ صفحات میں مجنوں وقیس کا لفظ (۹۸) بار آیا ہے اور یہ لفظ سارے دیوان میں تین فی صد اشعار میں استعمال ہوا ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ قیس ومجنوں کا لفظ، دوسرے شعرا کے مقابلے میں ہوس کے ہاں زیادہ تواتر سے استعمال ہوا ہے۔ مجنوں کے موضوع سے ہوس کی دلچسپی کا پتا اس بات سے بھی چلتا ہے کہ انھوں نے ایک مثنوی ''لیلیٰ مجنوں'' کے عنوان سے لکھی ہے۔ مجنوں، ہوس کے ہاں گرتی، مٹتی تہذیب کی زندہ علامت ہے۔

ہوس کے ''دیوان'' میں ان طرحی زمینوں میں بھی غزلیں ملتی ہیں جو معاصر شعرا کے دواوین میں موجود ہیں۔ دوغزلے بھی خاصی تعداد میں ہیں۔ ''سرخاب کا جوڑا'' کی زمین میں ہوس کے ہاں تیرہ غزلیں ملتی ہیں اور شاید ہی کوئی قافیہ ایسا ہو جو استعمال میں نہ گیا ہو۔ سنگلاخ زمینوں میں بھی خاصی تعداد میں غزلیں ملتی ہیں لیکن سنجیدگی فکر و بیان ہر جگہ موجود ہے۔ لمبی بحر کی غزلیں بھی خاصی تعداد میں ہیں اور ان کی روانی ومٹھاس لطف دیتی ہے۔ نساخ نے ان غزلوں کے بارے میں لکھا ہے کہ ''اشعار ان کے بحر متقارب وبحر متدارک شانزدہ رکنی میں خوب ہوتے ہیں'' [۲۰]

ہوس نے متعدد غزلوں کے مطلعوں میں بھی اپنا تخلص استعمال کیا ہے اور یہ بھی اس دور میں ان کی ایک امتیازی خصوصیت ہے۔ ہوس نے غزلوں کے علاوہ رباعیات، مخمسات اور قصائد بھی لکھے۔ ایک ''شہر آشوب'' بھی

ان کے دیوان میں موجود ہے۔ ہوس نے میر، مصحفی، میر حسن اور خود اپنی غزل پر بھی "مخمسات" لکھے ہیں جن کے مطالعے سے ہوس کی قادر الکلامی کی مزید توثیق ہوتی ہے۔ دیوان ہوس میں قصائد کی تعداد دس ہے۔

استعمالِ زبان میں ہوسؔ کے ہاں چند باتیں قابلِ ذکر ہیں:

(۱) ہوسؔ "ہم بھول گئے" کے بجائے "ہمیں بھول گیا" استعمال کرتے ہیں: ؏ غربت میں ہمیں بھول گیا نام وطن کا

(۲) ہوس اس دور کے رواج کے مطابق "میں" کے بجائے "کو" استعمال کرتے ہیں۔

مشغلہ حشر کو کیا ہوئے گا دیوانوں کا   نہ گریباں ہی وہاں ہوگا نہ داماں ہوگا

(۳) دلّی کی زبان ومحاورہ کا استعمال اور جمع بنانے کا جدید وقدیم طریقہ:

(الف) الٹتے ہی ورق چہرہ کا لیلیٰ کو غش آیا   مصور اس کنے مجنوں کی جب تصویر لائے ہیں

(ب) گردست رس ہو میری تو کنجِ لحد میں بھی   قاتل اٹھا کے ہاتھ میں تجھ کو دعا کروں

(ج) عشق میں لاکھوں بلائیں اپنے سر پر آئیاں   اس کے سر کی پر کبھی جھوٹی نہ قسمیں کھائیاں

(۴) بہشت کو ایک جگہ "مذکر" باندھا ہے: ؏ میرے ساتھ میرا بہشت ہے جہاں میں ہوں وہاں میرا ایاغ ہے۔

(۵) کہیں شعر میں "نے" کو محذوف کردیا:

شب جو میں غم میں آہ وزاری کی   چھا گئی آسماں پہ تاریکی

(۶) ایک شعر میں پہ/ پر کو محذوف کردیا ہے۔

کوئی ہوس سے نہ کہو اس کے سفر جانے کی بات   رات بھر تڑپے گا اور نیند نہیں آنے کی

زبان کے ان معمولی سے اختلافات کے علاوہ ہوسؔ کی زبان عام طور پر وہی ہے جو آج بولی اور لکھی جاتی ہے۔

ہوسؔ نے اس دور میں جب سارے دلّی والے لکھنؤ میں بیٹھ کر، جن میں جرأت انشا، مصحفی بھی شامل تھے، وہاں کے ماحول کے مطابق "معشوق" کی شاعری کر رہے تھے، انھوں نے دل کی شاعری کی اور وہ کہا جس کا عکس انھیں اپنے آئینۂ دل میں نظر آیا۔ اسی لیے ان کا کلام آج بھی پُر اثر ہے:

کیوں نیک و بد شعر میرا دیکھتے ہیں یار   شاعر نہیں خوباں کا ہوسؔ میں ہوں ادا بند

ہوس نے دو مثنویاں بھی لکھی ہیں۔ ایک "لیلیٰ مجنوں" اور ایک مثنوی "گل وصنوبر" مثنوی لیلیٰ مجنوں کم و بیش دو ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ لیلیٰ مجنوں کا قصہ وہی ہے جو زمانہ قدیم سے چلا رہا ہے اور جسے فارسی زبان کے بہت سے نامور شعرا نے موضوعِ سخن بنایا ہے جن میں امیر خسرو، نظامی گنجوی، ملا ہاتفی، اور جامی وغیرہ کی مثنویوں نے زیادہ شہرت پائی۔ اردو میں اس قصے کو اعظم الدولہ سرور (م ۱۲۵۰ھ/ ۱۸۳۴ء)، عظیم دہلوی اور ولا کے علاوہ محمد تقی میر کے بھانجے محمد حسین تجلی اور مرزا محمد تقی ہوس نے بھی نظم کیا ہے۔ دراصل میر حسن کی مثنوی "سحر البیان" کی تصنیف کے بعد شمالی ہند میں مثنوی نگاری کا رجحان عام ہوگیا تھا اور اس کے زیرِ اثر انیسویں صدی میں لاتعداد چھوٹی، بڑی اچھی بُری مثنویاں لکھی گئیں۔ "لیلیٰ مجنوں" کے موضوع پر اردو میں تجلی اور ہوسؔ کی مثنویوں نے زیادہ شہرت پائی۔ "طبقاتِ سخن" (۱۲۲۲ھ) میں مبتلا میرٹھی نے لکھا ہے کہ "مثنوی لیلیٰ مجنوں بزبانِ اردو از وبسیار پسندیدہ" [۲۱] ہوس کی "لیلیٰ مجنوں" میں (۴۸) اشعار نواب وزیر الممالک سعادت علی خاں بہادر کی مدح میں کہے گئے ہیں۔ نواب سعادت علی

خاں کا دورِ حکومت ۱۲۱۲ھ۔ ۱۲۲۹ھ ہے۔ گویا یہ مثنوی ۱۲۱۲ھ اور طبقات سخن کے سالِ تصنیف ۱۲۲۲ھ کے درمیان لکھی گئی اور ۱۲۷۹ھ میں مکتبۂ مصطفائی سے پہلی بار شائع ہوئی۔

"لیلیٰ مجنوں" کا قصہ عام طور پر یکساں ہے اور ایک ایسا قصہ ہے جس کے نام اور کہانی کے عام ڈھانچے سے ہر کس و ناکس واقف ہے۔ مجنوں عشقِ مجسم ہے جو تلاشِ منزل میں ہر ایثار و قربانی کے لیے ہر دم تیار ہے۔ جس منزل یا مقصد کے پیچھے جذبۂ عشق کارفرما ہوگا وہ انسان کو عظمت و ابدی زندگی سے ہم کنار کرے گا۔ مجنوں اسی لیے علامتِ عشق بن گیا ہے اور یہ علامت ہماری زبان کا حصہ بن گئی ہے۔

ہوس نے اس مثنوی کو دل لگا کر بڑی محنت سے تصنیف کیا ہے۔ اس قصے کو مثنوی کی صورت دینے کی بڑی روایت ہوس کے سامنے تھی اور اس روایت میں اپنا مقام پیدا کرنے کے لیے انھوں نے وہ سب کچھ کیا جو تخلیقی سطح پر وہ کرسکتے تھے۔ "سبب تالیف" میں ہوس نے لکھا ہے:

آگے بھی بہت بحسنِ تقریر — اس قصے کو کر چکے ہیں تحریر
اعجاز ہے قیس کا فسانہ — نشتر زنِ دل ہے یہ ترانہ
آرے جو بیان پُر اثر ہے — جب دیکھیے تب وہ تازہ تر ہے
میں عشق کا بس کہ شیفتہ تھا — اس قصہ پہ جی فریفتہ تھا
بے یار ہے سخت بے قراری — دکھلائیں گے کیا یہ انتظاری
موزوں کچھ کر کے خوب رووٴں — رشتہ میں سخن کے دُر پروؤں
چندے اسی شغل میں گزاروں — نقشہ اسی قصہ کا اتاروں
سنجیدہ ہو گر کلامِ شاعر — رہتا ہے اسی سے نام شاعر

ہوس کی یہی تخلیقی سنجیدگی اس مثنوی کی جان ہے۔ لیلیٰ مجنوں کا قصہ تو عرب نژاد ہے لیکن ایرانی شعرا نے اس میں اپنے تہذیبی عناصر شامل کر کے اسے ایک نیا رنگ روپ دے دیا ہے۔ اسی طرح اردو زبان کے شاعروں نے اس میں ہندوستانی تہذیب کے عناصر شامل کر کے اس قصے کو پوری طرح اپنا لیا ہے۔ ہوس کی "لیلیٰ مجنوں" میں لباس، مکان، موسیقی، رسم و رواج اور فضا سب ہندوستانی ہیں۔ ملکِ عرب میں قوم عامری کے سردار کے ہاں بڑی مرادوں سے بیٹا پیدا ہوتا ہے تو خوشیاں منائی جاتی ہیں۔ ان خوشیوں کا رسمی اظہار نہ عرب تہذیب کا ترجمان ہے اور نہ عجمی تہذیب کا۔ خوشی کے شادیانے بجتے ہیں تو طبلے کی گمک اور طائفہ کی تھئی تھئی سے وازِ غنا فلک تک جا پہنچتی ہے۔ سب درباریوں کو خلعتیں دی جاتی ہیں۔ چھٹی کی رسم ہوتی ہے تو زچہ بچہ کو غسل دیا جاتا ہے۔ محل میں دھوم مچی ہوئی ہے۔ زچہ کی بلائیں لی جا رہی ہیں۔ مراثنیں گا رہی ہیں۔ جب رات آتی ہے تو تارے دیکھنے کی رسم ادا کی جاتی ہے۔ قبیلے کی عورتیں زچہ کے ہاتھ میں ہاتھ لے کر کھلے آسمان کے نیچے جاتی ہیں۔ خواصیں ننگی تلواریں لیے ساتھ ہیں اور مصحف کا سایہ زچہ کے سر پر کیے ہوئے ہیں۔ ہوس محل کی تصویر اتارتے ہیں تو بتاتے ہیں کہ نقاشی کی چھتیں ہیں۔ چاروں طرف تخلیے روشن ہیں۔ پردوں پر کلابتوں کی ڈوریاں لگی ہیں۔ چھپر کھٹ بیچ میں پڑا ہے جس میں موتیوں کی جھالر ہے۔ زربفت کی مسند ہے۔ جب زچہ اپنا بیٹا انا کی گود میں دے کر مسند پر جلوہ افروز ہوتی ہے تو شاعر بتاتا ہے کہ موتیوں کی لڑی (سلکِ گوہر) سے مانگ بھری ہے۔ ماتھے پر ٹیکا ہے جس میں لعل و گوہر جڑے ہیں۔ آنکھوں میں سرمہ ہے اور

ہونٹوں پر پان کا رنگ بلائے جاں ہے۔ تہذیبی اظہار کا یہ ہندوستانی روپ ساری مثنوی میں نظر آتا ہے۔ یہی وہ کلچر ہے جو برصغیر کا عام کلچر ہے اور جس میں عرب و عجم اور ہند مل کر ایک اکائی بن گئے ہیں۔ کلچر کے زاویۂ نظر سے بھی یہ مثنوی سحرالبیان اور رنگین کی مثنوی دلپذیر کی طرح اہمیت رکھتی ہے۔

فنی اعتبار سے بھی اس مثنوی کا ڈھانچا متوازن ہے۔ بیان کا توازن اس مثنوی کا حسن ہے۔ ہوسؔ نے ایک پرانے، فرسودہ اور پامال قصے کو لے کر ایک مشکل راستہ اختیار کیا تھا لیکن اپنے اندازِ بیان، شاعرانہ حسن اور مختلف حصوں کے درمیان توازن قائم کر کے اس مثنوی میں ایک نئی روح پھونک دی ہے۔ ہوسؔ کے بیان میں ڈرامائیت بھی موجود ہے جس سے اثر فرینی بڑھ جاتی ہے۔ پھر ہوس نے مختلف کرداروں کے جذبات حسبِ موقع اس طرح سے بیان کیے ہیں کہ مثنوی میں تازگی پیدا ہو جاتی ہے۔ اظہار جذبات میں بھی یکسانیت نہیں ہے۔ مجنوں کا باپ بیٹے کی جدائی میں، مجنوں لیلیٰ کے فراق میں اور لیلیٰ مجنوں کے ہجر میں مضطرب و بے قرار ہیں۔ یہاں تینوں کے جذباتِ فراق الگ الگ رنگ و مزاج رکھتے ہیں۔ یہی صورت منظر نگاری کی ہے۔ دشت و صحرا کا منظر الگ ہے۔ باغ کا منظر مختلف ہے۔ اسی طرح نوفل اور بخت بن سلام کے اظہارِ عشق کے بیان میں بھی فرق ہے۔ اس فرق سے مثنوی میں رنگا رنگی پیدا ہو کر فنی اثر اور دلچسپی گہری ہو جاتی ہے۔ یہ مثنوی ”گلزارِ نسیم“ کی بحر میں لکھی گئی ہے لیکن اس پر ”سحرالبیان“ کا اثر نمایاں ہے۔ ایک شعر دوسرے سے مربوط ہے۔ ربطِ کلام اور صفائی ادا، اس کی نمایاں خوبیاں ہیں۔ اگر 'لیلیٰ مجنوں' کا قصہ اتنا پامال نہ ہو چکا ہوتا تو اس محنت اور فنی کمال کی داد ہوس کو خوب ملتی جس کا اظہار اس مثنوی میں ہوا ہے۔

مثنوی ”گل و صنوبر“ [۲۲] ہوس کی ایک اور دلچسپ مثنوی ہے۔ اس میں بادشاہ اودھ نصیر الدین حیدر (۱۸۲۷ـ۱۸۳۷ء) کی مدح بھی شامل ہے جس سے واضح ہوتا ہے کہ یہ مثنوی اسی زمانے میں لکھی گئی [۲۳] اس میں گل و صنوبر کے قصے کو بیان کیا گیا ہے“ مختصراً قصہ یہ ہے کہ کشور روم کے بادشاہ کے ہاں فقیر کی دعا سے بیٹا پیدا ہوا۔ جب وہ بارہ برس کا ہوا تو شکار کو گیا۔ گرمی کی شدت سے نڈھال ہو کر ایک باغ میں جا سویا جہاں سے قاف کا بادشاہ: دیو سیاہ عاشق ہو کر اسے اٹھا لے گیا۔ شہزادہ نے دعا مانگی اور حضرت خضر آ کر اسے ایک کمان اور تین تیر اور اسم اعظم سکھا کر چلے گئے۔ یہ بھی بتایا کہ جس کے یہ تیر لگے گا وہ ہلاک ہو جائے گا۔ جب دیو سیاہ اپنے بارہ ہزار دیووں کے ساتھ مقابلے کے لیے آیا اور اس کا بیٹا دیوِ سفید ”گل“ کی طرف بڑھا تو شہزادہ نے تیر چلایا اور دیو سفید وہیں ڈھیر ہو گیا۔ طیش میں آ کر جب دیو سیاہ اسکی طرف بڑھا تو گل نے دوسرے تیر سے اسے بھی ہلاک کر دیا۔ اس کے بعد سارے دیووں نے آپس میں مشورہ کر کے گل کو اپنا بادشاہ تسلیم کر لیا۔

اب یہاں سے دوسرا قصہ شروع ہوتا ہے جو آگے چل کر ایک ہو جاتا ہے۔ شہ پری نام کی ایک پری تھی جس کی حسین و جمیل بیٹی کا نام ”صنوبر“ تھا۔ صنوبر پر ایک دیو سفید عاشق تھا۔ شہ پری نے اپنی بیٹی صنوبر کو اس دیو سے بچانے کے لیے ”راحت باد“ نامی جزیرے میں چھپا دیا اور جب دیو سفید کے دیو اسے ڈھونڈتے ڈھونڈتے ایک دریا کے کنارے پہنچے اور وہاں کھڑی پریوں سے انھوں نے صنوبر کے بارے میں پوچھا تو انھوں نے ایک شرط پوری کرنے کے عوض صنوبر کو دیو سفید سے ملوا دیا۔ شہ پری کو جب اس کی سن گن ملی تو وہ اپنے خانہ باغ میں صنوبر کو لے گئی اور دیو سفید سے صنوبر کو ملوانے والی دونوں پریوں کو اندھا کر کے ایک کنویں میں الٹا لٹکا دیا۔

ایک دن تخت پر سوار شہزادہ گل سیر کرتے کرتے ادھر آ نکلا اور آہ و بکا کی آواز سن کر اپنے دیووں کو وہاں بھیجا

جو دونوں پریوں کو وہاں سے نکال لائے۔ پریوں نے اپنی بپتا سنائی اور بحرِ شور کی ایک گائے کے منہ سے نکلنے والے کف کو لا کر گل نے ان دونوں کی روشنی بحال کر دی۔ خوش ہو کر ان پریوں نے صنوبر پری کے حسن و جمال کا اس طرح ذکر کیا کہ سن کر گل کی حالت غیر ہو گئی۔ پریوں نے شہزادے کو آ کر بتایا کہ کل شام بزم طرب میں ملاقات ہو گی۔ بزم میں شہزادہ بے تاب و بے دم بیٹھا تھا۔ صنوبر نے گل سے پوچھا کہ وہ کس پر عاشق ہے؟ گل نے اسے آئینہ دیا۔ دیکھا تو اسے اپنی ہی شکل نظر آئی۔ دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہو گئے اور صبح کو جدا ہوتے وقت گل غش کھا کر گر گیا۔ صنوبر نے اس کا سر زانو پر رکھ لیا۔ کچھ دیر بعد صنوبر نے آنکھیں کھول دیں۔ اتنے میں صنوبر کی ماں شہ پری بھی وہاں آ پہنچی اور صنوبر و گل کو اس حالت میں دیکھ کر، غضب ناک ہو گئی۔ حکم دیا کہ اسے آگ میں ڈال دو۔ شہزادہ گل نے اسم اعظم پڑھا اور آگ گلزار بن گئی۔ گل تخت پر بیٹھ کر وہاں سے اپنے ملک آیا اور دیوؤں کی فوج لے کر شہ پری پر حملہ آور ہوا اور تیسرے تیر سے شہ پری کو ہلاک کر دیا۔ جنگ میں فتح پا کر گل شہر میں داخل ہوا۔ ملک کا بندوبست کیا اور صنوبر سے عقد کر کے اپنے ملک واپس گیا۔

کچھ عرصے بعد ایک اور عجیب و غریب واقعہ پیش آیا۔ ایک دن گل اپنے اصطبل میں گیا تو دیکھا کہ اس کے گھوڑے بہت دُبلے ہو رہے ہیں۔ دریافت کرنے پر معلوم ہوا کہ یہ گھوڑے رات کو صنوبر لے جاتی ہے اور صبح ہوتے واپس لاتی ہے اس لیے روز کے لمبے سفر کی وجہ سے دبلے ہو گئے ہیں۔ گل اس بیان کی سچائی معلوم کرنے کے لیے اگلی رات چھپ کر بیٹھ رہا۔ ٹھیک بارہ بجے صنوبر آئی اور گھوڑے لے کر چلی گئی۔ گل بھی اس کے پیچھے ہو لیا۔ اصطبل کا کتا بھی اس کے ساتھ تھا۔ چلتے چلتے صنوبر ایک جگہ پہنچی اور گھوڑے سے اتر کر دیو سفید سے ہم کنار ہو گئی۔ یہ دیکھ کر گل دونوں پر جھپٹا۔ دیو سفید نے اسے زمین پر گرا دیا اور چھاتی پر چڑھ کر اسے ذبح کرنے ہی والا تھا کہ وفادار کتے نے جھپٹ کر دیو کا گلا اتنی شدت سے دبایا کہ دانت حلقوم کے پار ہو گئے۔ اسی حالت میں شہزادے نے دیو کو خنجر سے ہلاک کر دیا۔ صنوبر کو وہیں مشکیں بندھوائیں۔ محل میں لایا ایک پنجرہ تیار کرایا اور برہنہ کر کے اس میں قید کر دیا۔ صبح شام صنوبر پر مار پڑتی۔ وفادار کتے کو اس نے تخت پر بٹھایا اور جب ان کاموں سے فارغ ہوا تو اپنے ماں باپ کے ملک واپس گیا۔

لگا رہنے وہ خسرو انس و جاں ‏ ‏ ‏ ‏ سدا عیش عشرت تھیں، روز شادیاں

قصے کے اعتبار سے بھی مثنوی گل و صنوبر دلچسپ ہے، اس میں ہوسؔ نے واقعات و کیفیات کو توازن و ربط کے ساتھ بیان کیا ہے۔ وہ قصے کو آہستہ آہستہ آگے بڑھاتے ہیں اور مختلف کیفیات جیسے ہجر و فراق، تنہائی و جدائی کے پُر اثر بیان اور صبح، شام، رات اور باغ و راغ بھی پر اثر انداز میں پیش کرتے ہیں۔ کہیں واقعات کیفیات کے اندر حلول کر جاتے ہیں اور کہیں کیفیات، واقعات سے مل کر ایک جان ہو جاتی ہیں۔ لفظوں کا چناؤ ایسا ہے کہ ان سے شعریت میں اضافہ ہوتا ہے۔ انداز ایسا شاعرانہ ہے جو تخیل کو بیدار کر دیتا ہے۔ اس مثنوی کی تکنیک پر ''سحر البیان'' کا اثر ''لیلیٰ مجنوں'' سے زیادہ ہے۔ سحر البیان میں زور قصے پر نہیں ہے بلکہ شاعرانہ حسن بیان پر ہے۔ اسی لیے میر حسن مناظر و کیفیات کے بیان پر بہت توجہ دیتے ہیں تاکہ مثنوی کا شاعرانہ اثر غیر معمولی طور پر بڑھایا جا سکے۔ رنگینؔ نے ''مثنوی دلپذیر'' میں یہی طریقۂ بیان اختیار کیا ہے۔ ہوسؔ نے بھی اسی طریقۂ بیان کو اس طرح اپنایا ہے کہ اسے روانی و دلچسپی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے۔ قصہ کے ساتھ ساتھ زور، یکساں طور پر شاعری پر بھی، رہتا ہے اور اس طرح یہ قصہ خود پُر اثر شاعری بن جاتا ہے۔ ہوس کی اس مثنوی کی ایک بیت دوسری بیت سے پیوستہ ہے۔ پڑھتے ہوئے ربط قائم رہتا ہے اور

اس تسلسل سے فنی اثر بڑھ جاتا ہے۔ اس مثنوی میں ایک ایسا بہاؤ ہے جیسے پانی پر رواں دواں کشتی۔ صفائی بیان اس کی ایک ایسی خوبی ہے کہ جو اس دور کی مثنویوں میں اسے ایک مقام عطا کرتی ہے۔ ربط، روانی اور صفائی ادا کی یہی وہ روایت ہے جو مرزا نواب شوقؔ کی مثنویوں میں ایک ایسی صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے جو صنفِ مثنوی کی نئی مقبولیت کا سبب بنتی ہے۔ اگر اٹھارویں اور انیسویں صدی کی مثنویوں کا انتخاب کیا جائے تو اس میں مثنوی ''گل و صنوبر'' بھی شامل کی جائے گی۔

حواشی:

[۱] ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۳۶۶، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۲] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۴۵۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۳] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۶۹

[۴] بہارستانِ ناز، حکیم فصیح الدین رنج، ص ۱۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۵] ایضاً، ص ۱۱۶

[۶] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۳۶۷

[۷] تذکرۂ شعرا، ابن طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۱۷، پٹنہ ۱۹۵۴ء۔ مشفق خواجہ نے سالِ ولادت ۱۱۸۴ھ (دیکھیے: جائزہ مخطوطات اردو، ص ۷۵۴، مرکزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۷۹ء) متعین کیا ہے اور ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری نے ۱۱۸۰ھ متعین کیا ہے (دیکھیے: تحقیقاتِ حیدری، ص ۱۷۴، لکھنؤ ۱۹۸۴ء)

[۸] تذکرۂ شعرا، محولہ بالا، ص ۱۷

[۹] تذکرۂ شعرا، محولہ بالا، دیکھیے صفحہ ج اور د

[۱۰] لکھنؤ کے چند نامور شاعر، ڈاکٹر سید سلیمان حسین، ص ۱۹، لکھنؤ ۱۹۷۳ء

[۱۱] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۲

[۱۲] دو تذکرے جلد ۲ از عشقی و شورش، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۳۲۸، پٹنہ ۱۹۶۳ء

[۱۳] عمدۂ منتخبہ، اعظم الدولہ سرور، ص ۸۲۴، دہلی یونیورسٹی دہلی، ۱۹۶۱ء

[۱۴] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۳۶۶

[۱۵] گلشن بے خار، نواب مصطفےٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۶۴۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۶] گلشن ہمیشہ بہار، نصر اللہ خان خویشگی، مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۳۳۹، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۷ء

[۱۷] دیکھیے جائزہ مخطوطات اردو، مشفق خواجہ، ص ۷۴۸ـ۷۵۸، لاہور ۱۹۷۹ء

[۱۸] تذکرہ سراپا سخن، محسن لکھنوی، ص ۱۱۳، اظہار سنز لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۹] تذکرہ سخنِ شعرا، نساخ، ص ۵۶۴، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۲۰] ایضاً، ص ۵۶۴

[۲۱] طبقاتِ سخن (قلمی) غلام محی الدین مبتلا و عشق میرٹھی، ص ۳۶۶، مخطوطہ برلن، عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی۔

[۲۲] یہ مثنوی پہلی بار ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری نے اپنے مضمون "کلیاتِ ہوس اور مثنوی گل و صنوبر" میں شائع کی ہے جس کا متن ندوۃ العلماء لکھنؤ کے قلمی نسخے (مخطوطہ نمبر ۱۳) پر مبنی ہے اور جو "تحقیقاتِ حیدری" از ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۱۹۸۔۲۴۵، لکھنؤ ۱۹۸۴ء میں شامل ہے۔ (ج۔ج)

[۲۳] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۴۲۱، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۹ء۔

روایت کی تبدیلی کا عمل و آغاز

پہلا باب

طالب علی خاں عیشی: حالات و رنگِ شاعری

ادب کی تاریخ شاہد ہے کہ جب کسی تخلیقی روایت کے سارے امکانات تصرف میں آ کر ختم ہو جاتے ہیں اور اس روایت کی اونچی دیوار راستہ روک کر سامنے آ کھڑی ہوتی ہے تو تخلیقی ذہن اس دیوار کو ڈھانے اور نئے میدانوں کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ اس دور میں بھی یہی ہوا۔ ”معاملہ بندی“ کی روایت کے سارے امکانات جرأت کے ہاں کم و بیش پوری طرح تصرف میں آ جاتے ہیں اور ساتھ ہی ”سادہ گوئی“ کے امکانات میر و سودا اور درد سے ہوتے مصحفی کے تصرف میں آ جاتے ہیں۔ اس صورت حال میں ناسخ کا تازہ دم تخلیقی ذہن معاملہ بندی اور سادہ گوئی پر خطِ تنسیخ کھینچ کر، نئے معنی کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ اس دور میں خود مغلیہ تہذیب بے معنی ہو کر ویران و بے اثر ہو چکی تھی۔ اسی تلاش میں خواجہ حیدر علی آتش، نئے معنی کی تلاش میں ناسخ سے آ ملتے ہیں اور ان کے فوراً بعد طالب علی عیشی بھی ناسخ کی اس نئی تحریک میں شامل ہو کر اس نئے رنگِ سخن کو پھیلانے اور مقبولِ عام بنانے کی جستجو میں لگ جاتے ہیں[۱] جلد ہی جسونت سنگھ پروانہ، قاضی محمد صادق اختر، مہدی علی زکی مرادآبادی اور دوسرے شعرا بھی اسی نئے رنگِ سخن کو اختیار کر لیتے ہیں۔ یہاں تک کہ خود استاد غلام ہمدانی مصحفی بھی اسی رنگ شاعری کو قبول کر لیتے ہیں۔ مصحفی نے دیوان ششم کے دیباچے (۱۲۲۴ھ) میں خود اعتراف کیا ہے کہ

> ”اگرچہ عاصی ہم از گروہ سادہ گویاں بود لیکن بہ فیضِ صحبت بزرگاں در فنِ فارسی مہارت کلی داشت......... در مجلس ہائے مشاعرہ از روئے ایں صاحبان...... تجتبے نہ کشید بلکہ غزلیات ایں دیوان ششم را اکثرے بر ذریہ ایشاں گفتہ......“[۲]

طالب علی عیشی شاعری کی اس نئی تحریک میں اتنے پیش پیش تھے کہ جب اچانک ان کا انتقال ہو گیا تو قطعہ تاریخ وفات میں ناسخ نے لکھا کہ عیشی کے مرنے سے میری کمر ٹوٹ گئی ہے۔ ایک عرصے تک عیشی و ناسخ ایک ہی سرکار سے وابستہ رہے تھے بلکہ جب امام بخش ناسخ مرزا حاجی قمر کی سرکار سے وابستہ ہوئے تھے تو قاضی محمد صادق اختر اور طالب علی عیشی وہاں پہلے سے متوسل تھے۔

طالب علی خاں عیشی لکھنوی (۱۱۹۷ھ۔۱۲۴۰ھ/۱۷۸۲۔۸۳ء۔۱۸۲۴۔۲۵ء) میاں علی بخش کے بیٹے اور الماس علی خاں کے متوسل تھے۔ سعادت علی خاں ناصر نے انھیں الماس علی خاں کا ”خانہ زاد“ لکھا ہے[۳] مشفق خواجہ نے بتایا ہے کہ عیشی نے اپنے کلیاتِ فارسی (نسخۂ رام پور) کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ”۱۲۳۲ھ میں ان کی عمر ۳۵ برس کی تھی۔ اس حساب سے سالِ پیدائش ۱۱۹۷ھ/۱۷۸۲۔۸۳ء قرار پاتا ہے“[۴] اس کی تصدیق کلیاتِ عیشی کتب خانہ راجہ صاحب محمود آباد سے بھی ہوتی ہے[۵] مصحفی نے لکھا ہے کہ عیشی انشاء اللہ خاں اور مرزا قتیل کی فیضِ صحبت سے خوشہ چینی کا اعتراف تو کرتا ہے لیکن ان میں سے کسی ایک کی بھی شاگردی کا اقرار نہیں کرتا۔ بالفعل خود استادِ وقت ہے“[۶]

سعادت خاں ناصر نے مرزا خانی نوازش علی خاں کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''مرزا قتیل کے مرض الموت میں شیخ ناسخ اور ہم واسطے عیادت کے گئے۔ استفسار کیا کہ مرزا صاحب کا قائم مقام کس شخص کو زمرۂ تلامیذ میں سمجھا جائے۔ فرمایا کہ طالب علی کو''[۷]

عیشی اردو و فارسی دونوں زبانوں کے قادر الکلام شاعر تھے صاحب طبقات سخن نے لکھا ہے کہ عیشی کے دیوان فارسی میں قریب سولہ ہزار اور اردو میں دس ہزار اشعار ہیں[۸] عمر میں یہ ناسخ سے گیارہ برس چھوٹے تھے۔ ۱۵؍صفر روز پنجشنبہ ۱۲۴۰ھ/ ۵۔۱۸۲۴ء کو ۴۳ سال کی عمر میں ہیضے کی وبا میں وفات پائی۔ ناسخ نے کئی تاریخیں کہیں جن سے ان کے تعلقِ خاطر کا پتا چلتا ہے۔ ایک تاریخ میں یہ شعر ملتا ہے:

گفت سالِ وفاتِ او ناسخ ''ہائے افسوس اے سخن ور من''
(۱۲۴۰ھ)

ایک اور قطعہ تاریخ وفات کے ایک مصرعے میں کہا ہے کہ ''حیف اے وائے شکستہ کمر ما اے وائے'' (۱۲۴۰ھ)

فارسی دیوان میں جو قصائد ملتے ہیں ان سے عیشی کے توسل کا پتا چلتا ہے۔ اس میں نواب نصیر الدولہ فارس الملک نواب مہدی علی خان بہادر خلف نواب سعادت علی خاں، نواب محمد علی آفرین خاں، مرزا محمد خلف مرزا حاجی قمر، نواب میرزا محمد تقی بہادر رستم الملک، تہور جنگ، نواب دلیر الدولہ نواب مرزا حیدر بہادر کی مدح میں قصائد ملتے ہیں۔ ایک مثنوی ''در بیان شکار نمودن نواب وزیر یمین الدولہ سعادت علی خاں (۱۲۲۲ھ)'' بھی دیوان فارسی میں ملتی ہے''[۹]

طالب علی عیشی صاحبِ علم و فضل تھے۔ انھوں نے نظم و نثر دونوں کو ذریعۂ اظہار بنایا ہے۔ کلیاتِ فارسی میں ''خزاں و بہار''، ''مسدس توامہ''، رقعے، نامے فارسی نثر میں ہیں[۱۰] ایک عرضی میں جو ''مشتمل بر کوائف حال پر اختلال خود'' کے عنوان سے ''کلیات'' میں ملتی ہے اس وقت کے لکھنؤ کی صورتِ حال پر روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے کہ یہاں ایسی کساد بازاری ہے کہ بیان سے باہر ہے۔ ہر صاحب کمال نانِ خشک کے لیے سرگرداں ہے۔ ہر شخص کہ جس نے علم حاصل کیا وہ پریشاں حال ہے۔

طالب علی عیشی نے کلیاتِ فارسی نظم و نثر کے علاوہ ''دیوانِ اردو''[۱۱] بھی یادگار چھوڑا ہے جو قصائد، غزلیات، مسدس، مخمس اور مثنوی پر مشتمل ہے۔ عیشی کا سارا اردو و فارسی کلام غیر مطبوعہ ہے صرف ایک مثنوی ''جگر سوز'' کے نام سے نواب مرزا شوق کی مثنوی ''بہارِ عشق'' کے ساتھ مطبع محمدی کانپور سے شائع ہوئی تھی۔ یہی مثنوی ''سوز و ساز'' کے نام سے حسرت موہانی کے ''اردوئے معلیٰ'' دسمبر ۱۹۰۶ء میں بھی شائع ہو چکی ہے۔ ''سوز و ساز'' ہی اس مثنوی کا وہ نام ہے جو عیشی نے دیا ہے۔

عیشی کی ایک اور تالیف 'سروِ چراغاں' ہے۔ محمد حسین آزاد نے غلطی سے اسے مثنوی بتایا ہے۔ اس کا تاریخی نام ''چراغِ بے دود'' ہے جس سے ۱۲۳۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ''سروِ چراغاں'' میں صائب کے اس فارسی شعر:

ہر سرائے را کہ باشد از دلِ روشن چراغ می جہد شبہائے تار از دیدۂ روزن چراغ

کی زمین میں شعرائے لکھنؤ کا فارسی و اردو کلام جمع کیا گیا ہے۔ ''سروِ چراغاں'' کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے میں آٹھ فارسی گو شعرا یعنی صائب، سلیم، واقف، مصحفی، انیس، احمدی، زائر اور عیشی کا کلام ہے اور دوسرے حصے میں (۳۳) اردو

شعرا کا کلام ہے جس میں اثر، بسمل، دریا، مجرم، وفا، وحشت، الہٰی، ناسخ، اندوہ، ثمر، ذوق، مسرور، آتش، راز، زکا، غافل، قصور، قیس، مصحفی، مہر، شمیم، شائق وغیرہ کی غزلیں شامل ہیں۔ اسی زمین میں مصحفی کی پانچ غزلیں بھی "سرو چراغاں" میں شامل ہیں[۱۲]

طالب علی عیشی "ذی تشخص و عمدہ معاش شخص"[۱۳] تھے۔ مصحفی نے انھیں "جوانِ صلاحیت شعار اور بالفعل خود استادِ وقت"[۱۴] لکھا ہے۔ شیفتہ نے "فکر شایستہ آفرین و نظمش دلآویز و دل نشین" کے الفاظ سے یاد کیا ہے [۱۵] صاحب "گلشن ہمیشہ بہار" نے "نکتہ دانِ خوش بیان، سخن سنج، سینہ از مضامین و معانی پر گنج"[۱۶] کے الفاظ منسوب کیے ہیں۔ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ "یہ بھی ناسخ کے مقلد تھے"[۱۷] عیشی کے تعلقات اپنے ہم عصروں سے دوستانہ و مخلصانہ تھے جن میں مصحفی، ناسخ، محمد صادق اختر وغیرہ کے علاوہ آتش بھی شامل تھے۔ ایک مقطع میں آتش کے ایک مصرع پر گرہ لگائی ہے:

عجب زمانہ ہے عیشی بقولِ آتش ہے   کہ سیدھی بات سمجھتے ہیں آشنا الٹی

عیشی ایک قادر الکلام شاعر تھے۔ مصحفی نے انھیں "استادِ وقت" لکھا ہے۔ عیشی کی تاریخی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے تحریکِ ناسخ کے رنگ سخن و زبان کو قبول کر کے نہ صرف خود اس رنگ میں شاعری کی بلکہ اس رنگ کو مقبول بنانے میں بھی پیش پیش رہے۔ اب تک جرأت و انشا کے رنگِ شاعری مقبول تھے لیکن ناسخ، آتش اور عیشی کے زیر اثر "معنی بندی" کا رجحان مقبول ہونے لگا۔ عیشی کے ہاں معنی بندی میں انتہا پن نہیں ہے۔ وہ تلاشِ معنی میں حد درجہ غلو نہیں کرتے اسی لیے ان کے شعر ابہام کا شکار ہو کر معما نہیں بنتے۔ یہ عیشی کی شاعری کی نمایاں خصوصیت ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

کوئی پابندِ جنوں فصلِ بہاراں میں نہ تھا   اس برس تنگ جوانی تھا جو زنداں میں نہ تھا
جس نے رکھا مرے اس سینۂ سوزاں پہ ہاتھ   ہر بنِ مو کو وہ تنور کا روزن سمجھا
طرفہ بازار جہاں میں جنسِ نامقبول ہوں   برق بھی لاوے کبھی میرا نہ خرمن زیر پا
دل گرفتہ ہوں کروں گا ہو کے میں آزاد کیا   مجھ کو یکساں ہے چمن کیا خانۂ صیاد کیا
فکر احباب و غم روزی و اصلاحِ معاد   فرصتِ چند نفس میں کرے انساں کیا کیا
لعبت آسایۂ قدرت میں ہے سررشتۂ کار   ہم کو آغاز نہ معلوم نہ انجام اپنا
میں درد کا وہ طلب گار ہوں کہ دل کو مرے   خراشِ ناخنِ غم عید کا ہلال ہوا
تھا ترے سوختۂ داغ کا مدفن جس جا   خود بخود آگ لگی رات وہ ویرانہ جلا
نسیم صبح ٹھنڈی سانس بھرتی جوں ہی آ نکلی   لگا یک بار غنچوں کا دھڑکنے دل گلستاں میں
جہاں دل لگ گیا بیٹھے، جہاں سے دل اٹھا اٹھے   نہ صحرا میں مقام اپنا ہے، نے منزل گلستاں میں
کامل عشق کرے جس کے سہارے سے عبور   موج اگر برق ہو اور آگ کا دریا ہو جائے

ان اشعار کو جرأت و انشا کی شاعری کے سامنے رکھا جائے تو یہ محسوس ہوگا کہ یہ مختلف قسم کی شاعری ہے۔ یہاں شاعر ایسے معنی تلاش کر رہا ہے جو اس سے پہلے کی شاعری میں نہیں ملتے۔ یہاں اسلوب، لہجہ اور طرز بھی بدل رہا ہے۔ فارسی الفاظ اور فارسی تراکیب و بندشیں طرز ادا پر حاوی آ رہی ہیں۔ جس سے شعر کا آہنگ بلند لہجے میں ایک مردانہ پن سا پیدا

ہوگیا ہے۔ عیشی کے ان اشعار میں محسوس ہوگا کہ تلاشِ معنی میں شعور و ادراک بھی شامل ہیں جن سے شاعری میں گہری سنجیدگی پیدا ہو رہی ہے۔ تلاشِ معنی اس نئی شاعری کی تحریک کا جوہر ہے

باندھتا ہوں میں وہ مضمون کہ نہ دیکھے ہوں کہیں   دامِ عنقا ہے ہر اک تار مرے مسطر کا

ایسے مضامین کی تلاش میں، جو کہیں نہ دیکھے گئے ہوں، اظہار و بیان پر فارسی تراکیب غالب آ رہی ہیں۔ اب عام بول چال کی زبان کے بجائے، جو انشا، رنگین و مصحفی کی شاعری میں ذریعۂ اظہار تھی، فارسی پن گہرا ہو رہا ہے۔ عیشی کے ہاں یہ رجحان ابھی ابتدائی صورت میں ضرور ہے لیکن پھر بھی نمایاں ہو کر شعر میں سرائیت کر رہا ہے۔ ذیل میں ہم اس رجحان کی چند مثالیں درج کرتے ہیں تا کہ اسلوب بیان کے بدلتے رنگ روپ کا اندازہ ہو سکے۔

ع اے شرارِ برق رشکِ داغِ حرماں
حسرت اے آرزوئے وصلتِ جاناں کہ ہوئی   شفقِ شام سیاہ شبِ ہجراں پیدا
ع تھا خیالِ نوکِ مژگاں نشترِ فصاد کا
ع پنبۂ مغزانِ ازل پھنستے ہیں کب دنیا میں
نازکی ادائے محبوب میں کرتا ہوں رقم   موجِ رنگِ گل تر تار ہے یہاں مسطر کا
ع گو گراں باریٔ اسبابِ تعلق ہو زیاد
ع وہ خواہشِ طپیدنِ بسمل میں رہ گیا
ع ہم ہیں شہیدِ طرزِ خرام سہی قداں
ع آستیں ہوتی ہے کب سدِ رہِ سیلِ سرشک

ان تراکیب پر غور کیجئے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ ہم صوت یا ہم حرف الفاظ کی ترتیب سے ایک آہنگ پیدا ہو رہا ہے جس میں بہتے چشمے کی سی روانی بھی ہے اور ستار کے تاروں کی سی جھنجھناہٹ بھی۔ محولہ بالا مثالوں میں سے یہ دو مصرع پڑھیے

ع شفقِ شام سیاہ شب ہجراں پیدا
ع آستیں ہوتی ہے کب سدِّ رہِ سیلِ سرشک

پہلے مصرع میں حرف ''ش'' سے اور دوسرے مصرعے میں حرف ''س'' سے پیدا ہونے والی جھنکار سے عنقا معنی کے حسن و جمال کی آرائش کی گئی ہے۔ ناسخ کے زیر اثر لکھی جانے والی شاعری، جس میں ناسخ کے ساتھ آتش، عیشی، صادق اختر اور زکی مراد آبادی وغیرہ شامل ہیں، اظہار بیان کو طرح طرح سے سجا کر پیش کرنے پر زور دیتی ہے۔ اس سے تلاش معنی کے ساتھ پرزور و توانا طرزِ ادا بھی پیدا ہو رہا ہے۔

عیشی فنی سطح پر مناسباتِ لفظی کا بھی پورا خیال رکھتے ہیں۔ گلستاں کے ساتھ گل، بلبل ہم چشمی، شرار سنگ کے ساتھ شمع تجلا، جمال، طور، کوہ موسیٰ، یوسف کے ساتھ بے خودی، زلیخا، جذبِ عشق، چاک جگر کے ساتھ بخیہ گر، رفو، مژگاں، چشم سوزن وغیرہ کو سلیقے کے ساتھ اپنی شاعری میں لاتے اور روایت کو مضبوط بناتے ہیں۔

تلاشِ معنی میں اس دور کے شعرائے فارسی کے مشہور زمانہ شاعر صائبؔ کی مثالیہ شاعری (مثال بندی) کو بھی کثرت سے استعمال کرتے ہیں۔ اس کا طریقہ کار یہ ہے کہ شاعر پہلے مصرع میں ''دعویٰ'' کرتا ہے اور دوسرے مصرع

میں ایک دوسری ''حقیقت'' کو ''دلیل'' کے طور پر اس طرح پیش کرتا ہے کہ سامع یا قاری اسے خوش دلی سے قبول کر لیتا ہے۔ تحریک ناسخ کے شعرا کے ہاں، جن میں عیشی پیش پیش ہیں، یہ رنگ سخن عام طور پر ملتا ہے۔ عیشی کے یہ دو چار شعر دیکھیے:

پاک طینت سے نہ پہنچے طبع نازک کو گزند   زخم پر گل کے اثر ہوتا نہیں مہتاب کا
کعبۂ مقصود اے عیشی یقیں کا نام ہے   نقشِ پائے حاجیاں حلقہ سمجھ محراب کا
ہو گوشہ گیر چاہیے گر تجھ کو آبرو   قطرہ صدف میں بند ہوا تب گہر ہوا
طینت بدِ کو نہ مرشدِ کامل سے سود   چل نہ سکے خضر سے کشتیِ سنگ آب میں
جو تنگ دل ہیں فیض کا ان میں اثر کہاں   پایا گدائے غنچہ کی مٹھی سے زر کہاں

عیشی کی شاعری کا لہجہ شائستہ ہے اور شعر عام طور پر چست ہیں۔ لفظوں کی ترتیب تعقید سے پاک ہے۔ فارسی تراکیب بھی حسب ضرورت جزوِ شعر بن کر استعمال میں آئی ہیں۔ قافیے اور ردیف کے استعمال میں ایک سلیقے کا احساس ہوتا ہے۔ متعدد غزلیں اتنی طویل ہیں کہ ۱۴۱ اشعار پر پھیلی ہوئی ہیں۔ عیشی کے ہاں ایک معیار کا احساس ہوتا ہے جس کی یکساں سطح ان کے سارے دیوان میں موجود ہے، کہیں یہ احساس نہیں ہوتا کہ عیشی برائے بیت شعر کہہ رہے ہیں:

یہاں تک نفس میں سوختگی ہے کہ جو سخن   آیا برنگِ شمع زباں پر شرر ہوا

عیشی نے فارسی میں شاعری کی اور اردو سے زیادہ شعر کہے۔ انھوں نے مسدس، مخمس بھی لکھے اور قصیدہ پر بھی طبع آزمائی کی۔ فارسی میں کئی مثنویاں بھی لکھیں جو ان کے فارسی کلیات کی زینت ہیں لیکن اردو میں ان کی صرف ایک مثنوی ''سوز و ساز'' کے نام سے ہم تک پہنچی ہے جو تقریباً تین سو سے کچھ زیادہ اشعار پر مشتمل ہے۔ یہ مثنوی دو بار ''جگر سوز''[۱۸] کے نام سے شائع ہوئی اور ایک بار اپنے اصل نام مثنوی ''سوز و ساز''[۱۹] کے عنوان سے شائع ہوئی۔ عیشی نے ایک شعر میں خود اس کا نام ''سوز و ساز'' بتایا ہے:

افسانۂ سوز و ساز عیشی   گر سنیے تو گرم داستاں ہے

مثنوی ''سوز و ساز'' میں عیشی نے ایک برہمن زادہ کا قصہ لکھا ہے جو ایک کوچے میں ناگاہ ایک حور وش پر مر مٹا اور آہ کھینچتا ہوا اس کے پیچھے ہو لیا۔ کچھ دیر بعد وہ اس کے حال سے بے خبر اپنے گھر میں چلی گئی اور یہ اس کے در پر کھڑا رہ گیا۔ اور پھر مایوس ہو کر اپنے گھر کو پھر گیا۔ اس کی حالت غیر تھی اور اضطراب و بے قراری نے اسے نیم جاں کر دیا تھا۔ اسی حالت میں جب کچھ عرصہ گذرا تو از خود تاثیرِ عشق محبوب کے دل میں بھی پیدا ہوئی۔ اس کے ہوش و حواس جاتے رہے اور وہ بھی مشوش رہنے لگی۔ ایک دن وہ لرزاں لرزاں گھر کے دروازے پر آئی کہ شاید وہاں نسیم دل کشا ہو اور عقدہ کسی طرح غم کا وا ہو۔ ادھر یہ بے چین تھی ادھر برہمن زادہ بھی بحال زار بستر سے اٹھا اور طواف کوچۂ جاناں کے لیے وہاں جا پہنچا۔ اس وقت وہ بھی وہاں کھڑی تھی۔ دونوں کی آنکھیں چار ہوئی۔ اور شعلۂ عشق بھڑک اٹھا۔ وقت کے ساتھ جب رازِ عشق فاش ہو گیا اور حالت، جنون پیدا ہوئی تو برہمن زادہ کو پابہ زنجیر کر دیا گیا اور وہ کچھ عرصے بعد اسی حالت میں مر گیا۔ عاشق کے مرنے کی خبر جب اسے ملی تو وہ اپنے گھر والوں سے منت سماجت سے اجازت لے کر اس کی نعش پر پہنچی اور ضبط کیے وہاں کھڑی اسے دیکھتی رہی۔ اس کی آنکھ سے ایک قطرہ بھی نہیں ٹپکا۔ جب برہمن زادہ کو جلایا گیا اور آگ کے شعلے بھڑکے تو اس کے سینے میں بھی آگ بھڑک اٹھی اور اپنی اسی آگ میں وہ اندر ہی اندر جلنے

لگی۔ اس کے وجود سے کوئی شعلہ وشرارہ تو بلند نہیں ہوا لیکن ناخن پا سے سر تک اس کے سارے اعضا جل کر مشتِ خاک بن گیے

نیرنگ عشق نے دکھایا   دونوں کو اک آگ میں جلایا

جب اس کی تلاش کی گئی

دیکھا تو نہ جسم تھا نہ جاں تھی   خاکستر مشتِ استخواں تھی

بظاہر اس قصے میں کوئی تہ داری نہیں ہے لیکن اس میں تاثیر عشق کو جس انداز سے بیان کیا گیا ہے وہ کسی دوسرے قصے میں اس طرح بیان نہیں ہوا۔ دوسرے عشقیہ قصوں اور مثنویوں میں آخر میں دونوں مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ یہاں بغیر ملاقات کے تاثیرِ عشق پیدا ہوئی ہے اور بغیر آگ کے وہ اپنی اندر کی آگ (آتشِ عشق) سے جل کر راکھ ہو جاتی ہے۔

اور مثنویوں کی طرح ''سوز وساز'' میں بھی حمد باری تعالیٰ اور نعت سرورِ کائناتؐ کے اشعار آئے ہیں لیکن ان اشعار میں بھی تصورِ عشق کو نمایاں کیا گیا ہے اور حمد ونعت اسی حوالے سے لکھی گئی ہے۔ اس کے بعد ''در تاثیر عشق'' میں بائیس شعر لکھے گیے ہیں اور اس کے بعد ''آغاز داستان'' کے تحت یہ عشقیہ قصہ بیان کیا گیا ہے۔ بیچ میں سات شعر کی ایک غزل آتی ہے جو قصے کے تسلسل کو برقرار رکھتی ہے۔ اس قصے میں دو طرح کی آگ کا ذکر ہے۔ ایک وہ جو باہر سے جلاتی ہے اور ایک وہ جو اندر سے جلاتی ہے اور یہی اس کا وہ پہلو ہے جس کی طرح طرح سے تاویل کی جا سکتی ہے۔ ایک وہ آگ تھی جو کوہِ طور پر نظر آئی۔ ایک وہ آگ تھی جو حضرات ابراہیم کو جلا نہ سکی اور ان کے لیے گلزار بن گئی۔ ایک وہ آگ تھی جو مجنوں وفرہاد، ہیر ورانجھا اور سسی پنوں کے اندر روشن تھی۔ عشق انسان کی اندرونی کیفیات کو مشتعل کر کے ایک نئی دنیا پیدا کر دیتا ہے۔ پہلی نظر کی محبت ایک بجلی کی طرح چمکتی ہے اور انسان کو از خود رفتہ کر دیتی ہے۔ یہ محبت کی سب سے قوی کیفیت ہے جسے ''عشق'' کہتے ہیں۔ یہ عشق انسان کے حصے میں آیا ہے۔ فرشتے اس سے محروم ہیں۔ عشق اور درد لازم وملزوم ہیں۔ یہی درد درماں بن جاتا ہے۔ ناظر ومنظور، شاہد ومشہود، طالب ومطلوب ایک ہو جاتے ہیں[۲۰] یہی عیشیؔ کے اس قصے کا زاویہ نظر ہے۔ عیشی نے اس قصے کو بظاہر مجازی لیکن بباطن حقیقی رنگ دیا ہے۔ اندر کی آگ سب کی نظروں سے اوجھل رہ کر سارے وجود کو خاکستر کر دیتی ہے:

سرمایۂ سوز و ساز ہے عشق   نیرنگ نیاز و ناز ہے عشق
ہے عشق سے داغ داغ لالہ   ہے عشق اثر طراز نالہ
یہ آتش عشق بے زبانہ   پل مارتی پھونک دے زمانہ
یہ فتنہ طراز عربدہ ساز   افشا کرے لاکھ پردے میں راز
عشق اپنا اگر ہنر دکھائے   جو چاہے سو پل میں کر دکھائے

عیشی نے حالت بے قراری واضطراب اور عشق کی کیفیات کو سلیقے سے ضرور بیان کیا ہے لیکن یہ مثنوی دلچسپ وحیرت زا ہونے کے باوجود اس بلندی پر پہنچی جس کے امکانات اس میں موجود تھے۔ آخر میں یوں محسوس ہوتا ہے کہ عیشیؔ اسے آگے بڑھانا اور تاویل پیش کرنا چاہتے تھے لیکن اچانک وہ اسے ختم کر دیتے ہیں۔ اس لحاظ سے ہم اسے ''ادھوری مثنوی'' کہیں گے۔ اسی موضوع اور اسی طرح کے ایک قصے کو قاضی محمد صادق اختر نے بھی اپنی مثنوی ''سراپا سوز'' کا موضوع بنایا ہے جس کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

عیشی کی شاعری میں بھی عام طور پر وہ پرانے الفاظ، جو اس دور میں ناسخ کے زیرِ اثر متروک کر دیے جاتے ہیں، نظر نہیں آتے۔ یہی صورت قاضی محمد صادق اختر کے ہاں سامنے آتی ہے۔ وہ متروک الفاظ جو اختر کے دیوانِ اول میں ہمیں ملتے ہیں، دیوان دوم میں نظر نہیں آتے لیکن رائے جسونت سنگھ پروانہ کے ہاں یہ صورت قدرے مختلف ہے۔

حواشی:

[۱] کلیات مصحفی، دیوان ششم، مصحفی، مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، ص ۲۸۔۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۲] ایضاً

[۳] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۷، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۰ء

[۴] جائزہ مخطوطات اردو (جلد اول)، مشفق خواجہ، ۶۰۷۔۶۰۶، مرکزی اردو بورڈ، لاہور ۱۹۷۹ء

[۵] اس کی عبارت یہ ہے: ”درایں ایام فرخندہ انجام کہ از ہجرتِ مقدسہ نبویہ یک ہزار و دو صد و سی و دو سال (۱۲۳۲ھ) گذشتہ و پیک سبک تنگ عمرم از منزلِ زندگانی بتائے ہستی سی و پنج (۳۵) مرحلہ در نوشتہ است“۔ ”کلیات عیشی کا تعارف“ از ڈاکٹر حیدری کاشمیری، ص ۱۶۶، مجلس ”دانش“ اسلام آباد۔ شمارہ نمبر ۱۳، بہار ۱۳۶۷ھ

[۶] ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۲۱۴، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء

[۷] خوش معرکۂ زیبا، محولہ بالا، ص ۳۲۶

[۸] تذکرہ طبقات سخن، غلام محی الدین عشق و مبتلا میرٹھی۔ ص ۲۱۲، نسخہ برلن، عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی، کراچی

[۹] کلیاتِ عیشی کا تعارف، محولہ بالا، ص ۱۷۲۔۱۸۰

[۱۰] ایضاً، ص ۱۸۰

[۱۱] دیوانِ اردو از عیشی، قلمی، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔ اس کی نقل کے لیے میں مشفق خواجہ صاحب کا شکر گزار ہوں۔

[۱۲] سرو چراغاں، عیشی (قلمی)، مخطوطہ مملوکہ قاضی محمد شمیم، کراچی۔ میں اس قلمی نسخے سے استفادہ کیا ہے۔

[۱۳] عمدۂ منتخبہ، سرور، ص ۴۴۲، دہلی یونیورسٹی دہلی ۱۹۶۱ء

[۱۴] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۲۱۴

[۱۵] گلشن بے خار، شیفتہ، ص ۳۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۳ء

[۱۶] گلشن ہمیشہ بہار، نصر اللہ خاں خویشگی، مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۲۲۷، انجمن ترقی اردو پاکستان ۱۹۶۷ء

[۱۷] جلوۂ خضر جلد دوم، صفیر بلگرامی، ص ۱۳۵، مطبع نور الانوار، آرہ، بہار ۱۸۸۵ء

[۱۸] (الف) مثنوی جگر سوز، عیشی، مطبع محمدی کانپور، سن ندارد۔ (ب) جگر سوز، عیشی، مطبع، مصطفائی شاہجہاں آباد، ۱۲۴۸ھ بحوالہ ”اردو مثنوی شمالی ہند میں“ از ڈاکٹر گیان چند، ص ۴۲۷، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۹ء

[۱۹] اردوئے معلیٰ، ایڈیٹر حسرت موہانی، ص ۲۹، شمارہ بابت دسمبر ۱۹۰۶ء

[۲۰] سرِ دلبراں، شاہ سید محمد ذوقی، ص ۲۵۷۔۲۶۰، کراچی ۱۴۰۰ھ

رائے جسونت سنگھ پرواؔنہ: حالات و شاعری

اس دور کے چند معروف شاعروں میں پرواؔنہ خاص اہمیت کے مالک ہیں۔ رائے جسونت سنگھ پروانہ (۱۱۷۲ھ۔ ۱۲۳۴ھ/ ۱۷۵۸۔۹ء۔ ۱۸۱۸۔۹ء) نواب شجاع الدولہ کے مدار المہام راجا بینی بہادر (متوفی ۱۲۱۰ھ/ ۱۷۹۵۔۶ء)[۱] کے بیٹے تھے جو عرف عام میں "کاکاجی" کہلاتے تھے۔ پروانہ اودھ کے شہر فیض آباد یا لکھنؤ میں پیدا ہوئے لیکن کب پیدا ہوئے یہ پتا نہیں چلتا۔ مصحفیؔ نے اپنے فارسی گو شعرا کے تذکرے "عقد ثریا" میں پرواؔنہ کا ترجمہ شامل کیا ہے۔ "عقد ثریا" ۱۱۹۹ھ میں مکمل ہوا۔ ۱۱۹۸ھ میں مصحفیؔ دہلی سے لکھنؤ آ گئے۔ اس زمانے میں مرزا محمد حسن قتیل دہلی میں نواب ذوالفقار الدولہ بہادر کے لشکر میں ملازم تھے اور مصحفیؔ کے مشاعروں میں بھی شریک ہوتے تھے۔ یہیں دہلی میں مصحفیؔ نے قتیل کی "بیاض" سے استفادہ کیا اور پروانہ کا ترجمہ شامل کیا اور لکھا کہ "در دیوانِ فارسیش قریب دو ہزار بیت بر "بیاض" دیدہ شد....."[۲] قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یہ ترجمہ قیام دہلی کے زمانے میں زیادہ سے زیادہ ۱۱۹۷ھ میں لکھا گیا ہوگا۔ جیسا کہ "ترجمہ" سے معلوم ہوتا ہے اس وقت پروانہ جوان تھے۔ اگر اس وقت پروانہ کی عمر ۲۵ سال قیاس کر لی جائے تو اس حساب سے پروانہ کا سال پیدائش ۱۱۹۷ھ نفی ۲۵=۱۱۷۲ھ متعین ہوتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ "۱۱۷۰ھ کے لگ بھگ پیدا ہوئے ہوں گے"[۳] مشفق خواجہ نے "سال ولادت" "۱۱۷۴ھ کے قریب"[۴] متعین کیا ہے۔

پرواؔنہ کی تعلیم اچھی ہوئی تھی۔ کم عمری ہی میں کتبِ فارسی کی تحصیل کر لی تھی اور اساتذہ کے دواوین اور تذکروں کا مطالعہ کر کے شعر گوئی کی قدرت بھی حاصل کر لی تھی۔ تعلیم میں وہ اپنے ہم عمروں اور ہم جولیوں سے سبقت لے گئے۔ دوسرے انھیں فنونِ غریبہ مثلاً طب، رمل، سیر کتبِ تواریخ سے بھی دلچسپی تھی۔ خط شکستہ و خط شفیعا سے بھی رغبت رکھتے تھے[۵] فارسی کے علاوہ عربی سے بھی واقفیت رکھتے تھے۔ ان کے کلام اور خصوصاً قصائد میں عربی آیات کے حوالوں سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ اس زمانے میں مرزا فاخر مکین (م ۱۲۲۱ھ/ ۱۸۰۶ء) کے شاگردِ راجا سرب سنگھ دیوانہ (م ۱۲۰۳ھ/ ۱۷۸۹ء)[۶] کی فارسی شاعری کی ایک عالم میں دھوم تھی۔ جسونت سنگھ پروانہ نے ان سے تلمذ حاصل کیا اور اپنی فطری صلاحیت اور استاد کی نظر سے نوجوانی ہی میں ایسے قابلِ ذکر شاعر بن گئے کہ خود قتیل نے پرواؔنہ کا کلام اور حالات "عقد ثریا" کے لیے مصحفیؔ کو فراہم کیے۔ پروانہ کا فارسی دیوان، اب ناپید ہے لیکن ان کا اردو دیوان موجود اور غیر مطبوعہ ہے[۷] ۱۲۳۴ھ/ ۱۸۱۸۔۱۹ء میں وفات پائی۔ ناسخؔ نے قطعہ تاریخ وفات لکھا[۸]:

از مردن پروانہ جاں سوختہ   شمع بزم اہلِ سخن ہائے بمرد
تاریخ چنیں رقم نمودم ناسخؔ   "پروانہ بمرد و شمع ہم وائے بمرد" ۱۲۳۴ھ

مصحفیؔ نے "عقد ثریا" میں جب پرواؔنہ کا ترجمہ لکھا تو اسی زمانے میں وہ اردو میں بھی شاعری کرنے لگے

تھے لیکن کسی کی شاگردی اختیار نہیں کی تھی[۹] یہ ۱۱۹۷ھ ہو سکتا ہے۔ ۱۱۹۸ھ میں جب مصحفی لکھنؤ آئے تو پروانہ ان سے "بسیار گرمی و تپاک" سے ملے۔ مصحفی کے زیر اثر فارسی گوئی سے ان کی دلچسپی کم اور اردو شاعری سے زیادہ ہوتی گئی۔ ۱۲۰۹ھ میں جب مصحفی نے پروانہ کا ترجمہ "تذکرۂ ہندی" میں لکھا تو پروانہ کو اردو میں شعر کہتے بارہ سال ہو چکے تھے جس کی تصدیق مصحفی کے اس جملے سے بھی ہوتی ہے کہ "تا الی الیوم کہ عرصہ دوازدہ سال شدہ باشد مشق او بسیار رسا و پختہ گردید"[۱۰] اس طرح پروانہ کی اردو گوئی کی مدت ۱۱۹۷ھ سے وفات ۱۲۳۴ھ تک تقریباً ۳۷ سال ہوتی ہے۔ پروانہ سودا، میر، میر حسن، اور بقا سے متاثر تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "در گفتنِ قصیدہ و غزل طور مرزا رفیع سودا مسلم می دارد ... و پیش از آمدن فقیر کہ ہنوز آغازِ شوق ادبود اعتقاد بہم رسانیدہ مثل میر تقی و میر حسن و میاں بقاالله وغیرہ داشت۔ اکنوں از تہِ دل بفقیر رجوعِ کلی دارد"[۱۱] "دیوانِ پروانہ" میں کئی شعروں میں سودا، میر حسن، میر تقی، بقا وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔ سودا کو وہ "خلاقِ معانی" اور "جدا انداز" کہتے ہیں

حضرت سودا سا خلاقِ معانی کون ہے
گفتگو کا اس کی سب سے اک جدا انداز تھا
رونق بزم سخن بس اس کے ہی دم تک رہی
طوطی ہندوستاں یا بلبلِ شیراز تھا

ایک شعر میں مثنوی سحرالبیان کے حوالے سے میر حسن کا ذکر کیا ہے۔

ہوا جو یار وہ بدر منیر پروانہ
تو شاعری میں نظیرِ منیر ہم بھی ہیں

ایک شعر میں میر کا ذکر اس طرح کیا ہے۔

میر کے ہر بیتِ شیریں نے جو یہاں پایا رواج
لکھنؤ میں اکبر آبادی جمالی آ گئی

ایک مقطع میں بقا کا مطلع اُن کو یاد آتا ہے۔

مقطعِ شعر میں یاد آتا بقا کا مطلع
حالِ پروانہ بہت برہم و درہم دیکھا

ایک غزل کے قطعہ میں رائے سرب سنگھ دیوانہ سے اپنی شاگردی کا ذکر کرتے ہوئے ان کی استادی و شاعری کا اعتراف کیا ہے

خدمتِ دیوانہ سے فیضِ سخن حاصل ہوا
اس سے سب سیکھی ہے میں اس فن کامل کی طرح
اس فغانی رتبہ کے دیواں جو دیکھے فارسی
ہے سخن پرورد اس کا شعر مقبل کی طرح
ریختہ گوئی میں بھی پروانہ وہ استاد تھا
جس کا یہ مطلع روشن شمعِ محفل کی طرح
دل سدا تڑپے ہے میرا مرغ بسمل کی طرح
یا کہ سیکھی مرغ بسمل نے مرے دل کی طرح

اسے اتفاق کہیے کہ ایک شعر میں بھی کہیں مصحفی کا ذکر نہیں آیا لیکن جن الفاظ میں مصحفی نے "تذکرۂ ہندی" (۱۲۰۹ھ) میں پروانہ کا ذکر کیا ہے کہ "اکنوں از تہ دل بفقیر رجوعِ کلی دارد"۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ ان سب شعرا کے اثرات کے باوجود وہ کم از کم ۱۲۰۹ھ سے پوری طرح مصحفی (م ۱۲۴۰ھ) سے رجوع کر چکے تھے جس کا ذکر شاہ کمال نے بھی، جو پروانہ سے بھی ربط و اتحاد رکھتے تھے، ان الفاظ میں کیا ہے کہ "مشقِ سخن از میاں مصحفی صاحب دارد"[۱۲] مصحفی نے تذکرہ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں جب پروانہ کو اپنا شاگرد لکھا تو اس کے پچیس سال بعد تک پروانہ (م ۱۲۳۴ھ) زندہ رہے اور خود انھوں نے یا کسی اور معاصر تذکرہ نگار نے اس کی تردید نہیں کی۔ ریختہ گوئی میں بلاشبہ پروانہ مصحفی کے شاگرد تھے۔

تذکرہ ہندی، عیار الشعرا اور دوسرے تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ پروانہ خوش خلق، نیک طینت، نیک نہاد، نیکوذات، عمدہ وضع، نیک معاش، پرتپاک دلنسار انسان تھے۔ خاندانی وقار و وجاہت انھیں ورثے میں ملے تھے۔ لکھنؤ میں رہتے تھے اور وہاں کے سب شعرا اور اہلِ دولت سے ان کے مراسم تھے اور مشاعروں میں بھی شریک ہوتے تھے[۱۳]

پروانہ کی تصانیف میں "دیوانِ فارسی" اور "اردو دیوان" کے علاوہ منظوم داستان "حملہ حیدری" بھی شامل ہے۔ حملۂ حیدری کے بارے میں یکتا نے دستور الفصاحت میں لکھا ہے کہ "روزے دو داستان ازاں پیش راقم ہم خواندہ"[۱۳ الف]۔ دیوان فارسی اور حملۂ حیدری ناپید ہیں اور ان کا کلیاتِ اردو تاحال غیر مطبوعہ ہے۔ اس کا ایک نسخہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں ہے اور ایک نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں ہے[۱۴] "کلیاتِ پروانہ" دس قصائد، ۳۲۱ غزلیات، ۳۰ قطعاتِ تاریخ، ۳۱ رباعیات اور دو ہجویات پر مشتمل ہے[۱۵]

قطعاتِ تاریخ میں ایک پروانہ کے والد کا قطعۂ وفات ہے جس سے ۱۲۱۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ایک ان کے بیٹے کی وفات پر ہے جس کے آخری مصرع: کس نے میرا دیا "چراغ بجھائے" کے آخری دو لفظوں سے ۱۲۲۵ھ برآمد ہوتا ہے اور پانچ شعروں کے ایک قطعہ تاریخ کے دو مصرعوں سے الگ الگ قلندر بخش جرأت کا سالِ وفات ۱۲۲۴ھ نکلتا ہے۔

پروانہ کے اصل جوہر قصیدہ اور غزل میں کھلتے ہیں اور یہی وہ میدان ہے جہاں ان کی تاریخی اہمیت قائم ہوتی ہے۔ پروانہ نے اردو میں دس قصیدے لکھے جن میں سے تین حضرت علی کی منقبت میں، ایک امام مہدی کی مدح میں، ایک میں حضرت علی کی منقبت کے بعد شاہ مستان درویش کی مدح کی ہے۔ ایک قصیدہ نواب عماد الملک غازی الدین خاں بہادر فیروز جنگ کی مدح میں ہے۔ دو بہاریہ قصائد مسند نشینی کے موقع پر لکھے گئے ہیں۔ جن میں سے ایک میں غازی الدین حیدر کا ذکر آتا ہے۔ ایک قصیدہ "در طلوعِ نجوم" ہے جو ضیغم جنگ کی مدح میں لکھا گیا ہے ایک اور قصیدے میں کسی امیر کی مدح کی گئی ہے۔

پروانہ کے قصیدوں کی بنیادی خصوصیت "گہری سنجیدگی" ہے۔ ان قصیدوں میں پروانہ نے قصیدہ کی روایت کو پورے التزام و اہتمام کے ساتھ، نبھانے کی کوشش کی ہے۔ ان قصائد میں ہیئت کا توازن بھی ہے اور ایسا اعتدال بھی کہ مبالغے کے باوجود ممدوح کی مدح فطری معلوم ہوتی ہے۔ ان قصیدوں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ صنفِ قصیدہ سے پروانہ کو گہری مناسبت تھی۔ ان قصائد کو اس دور میں یا میر و سودا کے دور میں یا خود پروانہ کے بعد کے دور میں رکھ کر دیکھیے تو ان میں ایسی فنی پختگی اور شاعرانہ حسن نظر آئے گا کہ پروانہ ایک ممتاز قصیدہ گو کے درجے پر فائز ہو جاتے ہیں۔ یہ قصیدے غیر مطبوعہ ہونے کے باعث اب تک اہلِ نظر کی نظروں سے اوجھل رہے اور ان کی فنی و شعری اہمیت سامنے نہ آ سکی۔ قصیدہ لکھتے وقت پروانہ ان تمام خصوصیات کو شعوری طور پر شروع سے آخر تک نبھاتے ہیں جن کا انھوں نے اپنے قصیدے میں التزام کیا ہے۔ مثلاً حضرت علی کی منقبت میں لکھا ہوا قصیدہ جسے انھوں نے کان گل سے موسوم کیا ہے، بہاریہ قصیدہ ہے۔ اس کے ہر شعر میں شروع سے آخر تک موضوع، اشارات و کنایات، الفاظ و محاورات کسی نہ کسی پہلو سے "بہار" کا اظہار کرتے ہیں۔ اسی طرح قصیدہ "در امام مہدی علیہ السلام" میں "صنوبر۔ تر۔ گوہر" قافیے ہیں اور "ہے برابر" ردیف ہے۔ اس میں تواتر کے ساتھ دو چیزوں کو ہم رشتہ کر کے مربوط کیا گیا ہے اور اس

التزام سے قصیدے میں شاعرانہ وفنی حسن پیدا کیا ہے۔ قصیدے کے لیے جس فطری صلاحیت، جس علم جس کاوش اور جس قادرالکلامی کی ضرورت ہے وہ پروانہ میں موجود ہے۔

قصیدہ کا آغاز، جسے اصلاح میں مطلع یا تشبیب کہتے ہیں، بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ قصیدہ گو کے لیے ضروری ہے کہ وہ قصیدے کو اس طرح شروع کرے کہ صاحبِ دربار اور اہلِ دربار سب متوجہ ہو جائیں۔ تشبیب میں بے ساختگی ہو، شاعرانہ حسن ہو اور ساتھ ساتھ وہ کشش بھی کہ سننے والا یہ سوچنے لگے کہ دیکھیں اب شاعر آگے کیا کہتا ہے۔ اس میں سودا کو کمال حاصل ہے۔ پروانہ سودا کی پیروی کرتے ہیں۔ دو قصیدوں میں سراپا کے بیان سے حسن وعشق کے تصور کو ابھارا ہے۔ ایک قصیدے میں ''زر وآہن'' کے مکالمے سے آغاز کیا ہے۔ ایک میں ''طلوعِ نجوم'' کو موضوعِ سخن بنا کر تشبیب لکھی ہے۔ ایک قصیدے کی تشبیب میں ''پیرِ خرد'' کو مخاطب کیا ہے۔ ان کے علاوہ زیادہ تر قصیدوں کی تشبیب بہاریہ ہے۔

''تشبیب'' سے پروانہ ایک فضا تیار کرتے ہیں اور گہرے رنگوں سے مطلوبہ کیفیت کو اس طور پر ابھارتے ہیں کہ وہ سننے یا پڑھنے والے کے ذہن کا حصہ بن جاتی ہے۔ اس سے حیرت یا استعجاب میں ڈالنے والی صورت تو پیدا نہیں ہوتی لیکن فنی اعتبار سے اپنے بیانیہ انداز میں گہرے رنگوں کے استعمال سے پروانہ وہ خصوصیت ضرور پیدا کر دیتے ہیں کہ سامع یا قاری اس کیفیت میں محو ہو جائے۔ اسی سے ''گریز'' کا مرحلہ آتا ہے۔ تشبیب کے بیان سے فنکارانہ ہنر مندی کے ساتھ، وہ حسنِ سلیقہ سے اس طرح ''گریز'' کی طرف آتے ہیں کہ ''تشبیب'' ''خود گریز'' کا حصہ بن جاتی ہے اور اسی سے ''مدح'' کی شاخیں پھوٹنے لگتی ہیں۔ گریز کے عمل میں کبھی وہ ''پیرِ خرد'' سے مخاطب ہوتے ہیں اور کبھی ''پیرِ عقل'' سے اور کبھی، جیسا کہ ''قصیدہ در طلوعِ نجوم'' میں کیا ہے وہ نجوم وفلکیات کی اصطلاحوں میں بات کرتے کرتے بڑی برجستگی کے ساتھ گریز کی طرف آ جاتے ہیں۔ ''قصیدہ در منقبت حضرت علی'' میں، جس میں زر وآہن کے درمیان مکالمے سے تشبیب اٹھائی ہے، جیسے ہی یہ مکالمہ ختم ہوتا ہے اور ''آہن'' حضرت علی کی ''ذوالفقار'' کا نام لیتا ہے اور کہتا ہے:

آہن سے ذوالفقار بنی ہے امام کی اس سے زیادہ اور شرف کیا کروں بیاں

اس کے فوراً بعد یہ شعر آتے ہیں اور یہی ''گریز'' کا کام کر کے شاعر کو مدح کی طرف لے جاتا ہے:

جب ختم اس نے کی یہ حکایت بہ آب وتاب اسمِ امام سن میں ہوا جی میں شادماں
مضمون غور کرنے لگا مدح کے لیے مطلع یہ آیا وو ہیں مرے دل سے تازباں
یہ کچھ گدا کا ہے درِ حیدر پہ عظم وشاں ہیں در پہ اس گدا کے شہاں سر برآستاں
اک نور سے نبی و علی آفریدہ ہیں جس دم کہ کچھ نہ آدم وحوا کا تھا نشاں

''تشبیب'' کی طرح ''گریز'' میں بھی پروانہ کے ہاں ایک فنی سلیقہ نظر آتا ہے اور پھر ''مدح'' آتی ہے جس میں وہ قصیدے کی روایت کے عین مطابق ممدوح کے عدل، اس کی ذاتی صفات، گھوڑے، ہاتھی، تلوار وغیرہ کی شاعرانہ انداز میں، مدح کرتے ہیں اور اس طور پر کرتے ہیں کہ ممدوح کی شخصیت کا جلال وجمال دونوں سامنے آ جاتے ہیں اور ممدوح کی ایک ایسی دلآویز تصویر ابھرتی ہے کہ جس سے محبت کرنے کو جی چاہنے لگتا ہے۔ پروانہ کے قصیدوں کا یہ فنی اثر قاری یا سامع کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ حضرت علی کی مدح کرتے ہوئے جہاں وہ ان کی تلوار ان کے گھوڑے اور

دوسری چیزوں کی مدح کرتے ہیں وہاں ان کی عظمت شان دار رنگوں کے ساتھ، ابھر کر سامنے آجاتی ہے:

پاؤں گر اس پہ دھرے فیضِ قدم سے تیرے   ہووے ذی الروح عجب کیا ہے جو سنگ مرمر
سیر دریا کے لیے نوح ہے تیرا ملاح   خضر کو پوچھو تو پکیوں میں رہا ہے نوکر
اور صالح تو شتر باں، ہے ترے ناقے کا   یوسف مصر نے باندھی ہے غلامی میں کمر

مدح کے بعد قصیدہ عرضِ مدعا و دعا پر ختم ہو جاتا ہے۔ پروانہ عام طور پر مدح کرتے کرتے اس طرح کا شعر لاتے ہیں جو ایک طرح سے مدح سے دعا کی طرف گریز کا کام کرتا ہے

پروانہ شمع وار سکوت اختیار کر   لازم ہے تجھ کو طولِ سخن سے اب اجتناب

یا

پروانہ کر اب مدح کا اتمام دعا پر   روشن رہے اس خانہ میں یہ شمع شبستاں

اور پھر دعا پر قصیدہ اختتام کو پہنچتا ہے۔

پروانہ کے قصیدے، قصیدے کی روایت و ہیئت کے مطابق ہیں۔ وہ اپنے قصیدے کے مختلف حصوں میں توازن قائم رکھتے ہیں۔ دس قصائد میں سے آٹھ قصیدے غیر مردف ہیں اور دو مردف ہیں۔ پروانہ کا فنی سلیقہ، زبان و بیان پر قدرت، شاعرانہ صلاحیت، فصاحت و بلاغت، تشبیہ و حسن بیان، حسن تعلیل و رعایتِ لفظی اور دوسرے صنائع بدائع کا استعمال وہ خصوصیات ہیں کہ اس دور میں قصیدہ گو کی حیثیت سے پروانہ کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ انھوں نے سودا و انشا کی طرح قصیدے کی روایت کو آگے تو نہیں بڑھایا لیکن قصیدے کو شعور کے ساتھ، اس خوبی سے نبھایا ہے کہ ان کے قصائد معیاری قصائد بن گئے ہیں۔ مضمون آفرینی پروانہ کے قصائد کا خاص وصف ہے۔ بلند آہنگی، شکوہِ الفاظ اور ان سے پیدا ہونے والا وہ لہجہ تو پروانہ کے قصائد میں نہیں ہے جو ہمیں سودا یا انشا کے ہاں ملتا ہے لیکن وہ یکساں، ہموار معتدل لہجہ ضرور موجود ہے جو مصحفی کے قصائد کی خصوصیت ہے۔ پروانہ کی زبان میں وہ جدید روپ نمایاں ہوتا ہے جو لکھنؤ کی زبان کی خصوصیت ہے جہاں قدیم الفاظ متروک کر دیے گئے تھے اور زبان نے ایک نئے نکھار کے ساتھ اپنا جدید، روپ سنوارا تھا۔ بحیثیت مجموعی پروانہ روایتِ قصیدہ کی تکرار کے ایک کامیاب قصیدہ گو ہیں اور اس روایت میں ان کی تاریخی اہمیت ہے۔

"غزل" بھی پروانہ کی محبوب صنفِ سخن ہے۔ قصیدہ کی طرح ان کی غزل میں بھی گہری سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ اس دور میں جب جرأت کی معاملہ بندی اور انشا کی تمسخر و ظرافت والی شاعری پر سارا معاشرہ لہلوٹ تھا، پروانہ ایسی سنجیدہ شاعری کرتے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ لکھنؤ کے نہیں بلکہ دہلی کے شاعر ہیں۔ ان کا طرز سخن سودا سے متاثر ہے اور ان کی شاعری ثناءاللہ فراق کی طرح سنجیدہ ہے۔

اس دور میں غزل کی روایت کے دو بڑے دھارے تھے۔ ایک میر کی شاعری کا دھارا اور دوسرا سودا کی شاعری کا دھارا۔ میر کی شاعری اپنی گہری داخلیت اور طلسماتی لہجے کی وجہ سے ناقابلِ تقلید شاعری ہے لیکن سودا کی شاعری اپنی خارجیت کی وجہ سے قابلِ تقلید ہے۔ اسی لیے آنے والی نسلوں نے میر کی پیروی کی کوشش ضرور کی لیکن آخر کار طرز سودا کا اختیار کیا۔ سودا کی یہ خارجیت، لفظوں کے موزوں استعمال، مخصوص لہجے، تخلیقی قوت اور مضمون آفرینی سے بنی تھی۔ پروانہ ذہنی طور پر سودا سے قریب تر ہیں اور وہ اسی خارجیت کو اپنا کر اپنی غزل کا رنگ بناتے ہیں۔ پروانہ کی

غزل کے مزاج میں دو عناصر کام کرتے ہیں۔ ایک خارجیت اور دوسرے فارسی شاعری کی روایت سے گہری وابستگی۔ خارجیت نے مضمون آفرینی کا رجحان پیدا کیا اور فارسی روایت نے شاعرانہ علامات و کنایات، لفظوں کے استعمال اور حسنِ بیان کا سلیقہ پیدا کیا۔ پروانہ کی غزل کا رنگ اسی امتزاج سے بنتا ہے اور اسی لیے وہ اس دور میں دہلوی روایت کے شاعر نظر آتے ہیں۔ یہی وہ رنگ تھا جسے پروانہ نے مصحفی میں دیکھا اور ان سے رجوع کرلیا۔ اگر مصحفی کی غزل سے اس رنگ و طرز کو، جو انھوں نے دربار سرکار سے وابستگی اور مشاعروں میں مقبولیت حاصل اور برقرار رکھنے کے لیے اختیار کیا، الگ کردیا جائے تو باقی شاعری میں پروانہ کا رنگ مصحفی سے قریب تر آجاتا ہے۔ پروانہ کی زبان پر وہ اثرات موجود ہیں جو مصحفی، فراق، محب کے ہاں ملتے ہیں مثلاً ٹک۔ تت۔ کبھو۔ وو ہیں۔ بھر نظر۔ کا ہیکو وغیرہ لیکن یہ اثرات اتنے کم ہیں کہ پروانہ کی زبان بحیثیت مجموعی جدید زبان ہے۔

فارسی شاعری کی روایت سے جہاں وہ مخصوص علامات، تلمیحات، کنایات مثلاً مجنوں، صحرا، شمع پروانہ، زنجیر، زلف، پیمانہ، جام، گردش، ساقی، گل و بلبل، باغباں، آشیاں، برق، نامہ، کبوتر، قاصد، آئینہ، حیراں، خدنگ، تیر، ناوک، سینہ، فرعون، کنعان، یوسف مصر، موسیٰ، عصا، خضر، عیسیٰ، ید بیضا، شیریں، سکندر و دارا، قاضی، مفتی، زاہد، شیخ، ناصح، دیر و حرم، کعبہ بت خانہ، سرو شمشاد، جام جمشید، قفس، بہار، گل و گلزار وغیرہ اپنی شاعری میں لاتے ہیں وہاں خارجیت کے زیر اثر مضمون آفرینی ان کی شاعری کا بنیادی رجحان بن جاتا ہے۔ پروانہ کی اردو شاعری فارسی شاعری سے اکتساب کرتی ہے اور اسی لیے مصحفی نے کہا تھا کہ ”بقوتِ فارسی ریختہ را بخوبی سرانجام می رساند“[۱۶] پروانہ کی نوعیتِ شاعری کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھتے چلیے:

کیا کیجیے ہمدم کہ اسے دیکھ کے ہم تو   ہر چند سنبھالے رہے پر دل کو غش آیا
نقشِ قدم کی طرح سے پامال جو کیا   سر پر ہمارے اس کا یہ احسان رہ گیا
اس بت کا دیکھ مصحفِ خط دل ہوا ہے محو   کافر تو ہو چکے تھے پہ ایمان رہ گیا
سنتا تھا سرگذشت مری شب وہ اس لیے   یعنی کے بہر خواب فسانا ضرور تھا
کعبہ کی راہ طے کی تب بت کدہ کو پہنچا   اللہ رے ارادہ کتنا میں دور آیا
پروانہ آگے تھا دِل سوزاں چراغِ دیر   آخر کو رفتہ رفتہ یہ شمع حرم ہوا
پروانہ چلو سیر کریں ملکِ عدم کی   ہستی کا کوئی شہر تو معمور نہ دیکھا
وہ بال کھولے اس لیے کل بام پر گیا   یعنی سحر کا آنا مرا شام پر گیا
جان یوں عشقِ بتاں میں ہے بدن سے باہر   کوئی غربت زدہ ہو جیسے وطن سے باہر
یوں آگ لگادی جگر کو میں اس دل کے داغ سے   کرتے ہیں جیوں چراغ کو روشن چراغ سے
انصاف تو ہی کر کہ نہ غارت ہو کس طرح   فوج مژہ جو دل کے نگر سے لگی رہے
کیا فائدہ ہے پوچھنے سے تجھ کو اے مسیح   بیمارِ عشق ہوں مجھے آزار ہے سو ہے
جو کوئی کہے وامق و فرہاد کا قصہ   ٹک سن تو اسے، ہے وہ کہانی مرے دل کی

ان اشعار میں آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ پروانہ نے فارسی روایتِ شاعری کے رموز و کنایات اور علامات و تلمیحات کو اس طور پر استعمال کیا ہے کہ مضمون و معنی کی گہرائی پیدا ہوگئی ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ جذبہ

واحساس شعر کے طرز ولہجہ پر حاوی نہیں ہے۔ یہی وہ خارجیت ہے جو سوؔدا کی شاعری کی خصوصیت ہے اور یہی خصوصیت سوؔدا سے پرواؔنہ کی غزل میں آئی ہے۔ وہ اپنی شاعری میں جذبہ واحساس کی تصویریں نہیں اتارتے بلکہ خیال ومعنی سے اپنی بات، اپنا مشاہدہ بیان کرتے ہیں۔ جب مضمون آفرینی کی یہ لے بڑھتی ہے تو وہ صورت پیدا ہوتی ہے جس سے شیخ امام بخش ناسخؔ کا رنگِ سخن بنتا ہے اور جو جدید تحریک بن کر جلد ہی ساری تخلیقی فضا پر چھا جاتا ہے۔ اس جدید تحریک کے اثرات، اعتدال کے ساتھ، پروانہ کے ہاں بھی ابھرتے اور نمایاں ہوتے ہیں۔ اور یہ صورت بنتی ہے:

تو نہ آیا رات کو آہن دلی اپنی سے حیف صبح تک بے قفلِ مژگاں چشم کا در باز تھا
ہوا خدا کیوں کر نہ عاشق اس کے روئے خوب کا ہے انا ملح کلام پاک جس محبوب کا
جو کرے چاہ عزیزِ دل وہ زنداں میں نہیں مرتبہ ہے عشق میں یوسف کو یہاں یعقوب کا
فزوں ہو سوزِ دل سے گریہ اور گریہ سے سوزِ دل کرے ہے کام آتش آب کا اور آب آتش کا
جائے بلبل زاغ لیتے ہیں زرگل باغ سے لائق منصب نہ تھے جو سو ہزاری ہوگئے
زبس گردونِ دوں سفلہ نوازی پر رہا مائل رزالے سب جگہ نواب اور خاں ہو کے مل بیٹھے
بچے کب طائرِ مضموں، مرے شاہینِ خامہ سے یہ گو پرواؔنہ مشکل چنگل باز و کبوتر ہے

خارجیت کے ساتھ مضمون آفرینی کی وہ روایت جب سوؔدا سے چل کر اگلی نسل تک آئی تو اس کی ایک شکل تو وہ بنی جس کا اظہار جرأت وانشا کے ہاں ہوا۔ دوسری صورت وہ بنی جس کا اظہار پرواؔنہ کے ہاں ان اشعار میں ہوتا ہے جو ہم نے اوپر درج کیے ہیں اور یہی وہ صورت ہے جو ناسخؔ کی غزل میں اپنے عروج کو پہنچتی ہے۔ اس دور میں ناسخ کی روایتِ شاعری کا ایک ماخذ پروانہ کی غزل بھی ہے۔ ایک دور کا بڑا شاعر اپنے دور کی ان ساری آوازوں کا رس چوس لیتا ہے جو مزاج کے اعتبار سے اس سے قریب تر ہوتے ہیں۔ پروانہ روایتِ سوؔدا کے شاعر تھے۔ خارجیت ومضمون آفرینی، فارسیت کے ساتھ، ان کا رنگِ سخن تھا۔ ناسخ بھی اسی روایت کے شاعر تھے اور پروانہ نے اس روایت کو جہاں تک آگے بڑھایا تھا، ناسخ نے اسے جذب کر کے اتنا آگے بڑھایا کہ یہ رنگ ان ہی سے مخصوص ہوگیا۔ اس انفرادیت کے سہارے ناسخؔ کی شمع تو جلتی رہی اور وہ زمانے کو یاد بھی رہے لیکن خود پرواؔنہ شمع پر نثار ہو گئے اور زمانہ انھیں بھول گیا۔ یہ عمل تاریخ میں اسی طرح ہوتا آیا ہے اور یوں ہی ہوتا رہے گا۔ استاد جعفر علی حسرت کے رنگِ سخن کو شاگرد قلندر بخش جرأت نے اپنا کر اور اس کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر اتنا بڑھایا کہ یہ رنگِ سخن ان کا امتیازی وصف بن گیا۔ جعفر علی حسرت کو لوگ بھول گئے اور جرأت یاد رہ گئے۔

پروانہ نے نئے مضمون آفرینی میں اعتدال کو باقی رکھا تھا اور اسی اعتدال کی وجہ سے ان کی شاعری آج بھی دلچسپ ہے جب کہ ناسخ کی شاعری اپنا وقت پورا کر کے بے لطف ہوگئی ہے۔ پروانہ کے یہ چند شعر اور دیکھیے جہاں خارجیت کا تخلیقی عمل مضمون آفرینی کی صورت میں نکھر کر سامنے آیا ہے۔ یہ وہ اشعار ہیں جن میں فارسی روایت شاعری (فارسیت)، مضمون آفرینی اور شاعرانہ تجربے کے ساتھ گھل مل کر ایک اکائی بن گئے ہیں اور یہی وہ رنگِ سخن ہے جو تخلیقی اعتدال سے پیدا ہوا ہے اور نرم لہجے اور دھیمی آواز میں تبدیل ہو گیا ہے۔ یہ رنگ مصحفی کے رنگِ سخن سے بھی اسی اعتدال کی وجہ سے قریب ہے اور یہ وہ فطری لہجہ وآہنگ ہے جو آج تک اردو غزل کا زندہ لہجہ اور زندہ طرز ہیں:

نامہ بر بہت ہمدم بے حواس وبے خود ہے پھر خبر کہے کس سے خود وہ بے خبر آیا

جوں غنچۂ فسردہ گلستانِ دہر میں   بس اپنے دل کا دل ہی میں ارمان رہ گیا
ہجر میں دستِ دعا کے مژہ رہتا ہے بلند   کہ الٰہی تو اب اس اشک کو دریا دکھلا
شبِ وصل کا لطف کیا میں کہوں   نظر آئے وہ اک طلسمات رات
تارے میں گنا کروں کہاں تک   یارب شبِ ہجر کو سحر کر
زندگی ہے وصالِ یار کا نام   مرگ ہے اس کے انتظار کا نام
کچھ نہ تکلیف تو کر اے نفسِ سرد کہ میں   جوں چراغِ سحری آپ بجھا جاتا ہوں
چمن میں اب کے یہ کیسی ہوا چلی یارب   ہر ایک گل کی بہاران دنوں خزاں پر ہے
کر کے وعدہ وہ نہ آیا اے دل   آج کا دن بھی گیا، رات ہوئی
سفر کا نام سنا جب سے جی بھر آیا ہے   گیا وہ گو نہیں آنسو رواں ابھی سے ہے
اب تو تو مجھ سے ہاتھ اٹھا اے جنوں کہ یہاں   ہیں ایک دو ہی تارِ گریباں لگے ہوئے
جب میں پوچھوں کہ وہ کس کام میں ہے   غیر کہتا ہے کہ آرام میں ہے
شاید بکھر گئی تھی ترے منھ پہ زلف رات   بو اور ہی کچھ آج نسیمِ سحر میں ہے
واقف میں نہیں ہمدم کیا نام ہے غم اس کا   تیزاب سا اس دل کو کھائے کوئی جاتا ہے

پروانہ کے ہاں سنگلاخ زمینوں میں بھی متعدد غزلیں ملتی ہیں لیکن زیادہ تر یہ زمینیں شعر کے ساتھ ایک جان ہو جاتی ہیں اور لکھنوی شعرا کے برخلاف غزل میں زمین سر نہیں اٹھاتی۔ یہ بھی دہلوی شعرا کی خصوصیت رہی ہے جس میں کچھ عرصے بعد لکھنؤ کے زیرِ اثر تبدیلی آ جاتی ہے۔ پروانہ اکثر غزلوں میں قطعہ بند شعر لاتے ہیں۔ کبھی ایک ہی غزل میں دو دو قطعے آ جاتے ہیں اور پانچ پانچ اشعار پر مشتمل ہوتے ہیں۔ غزلیں بھی اکثر طویل ہوتی ہیں۔ بہت سی غزلوں میں اشعار کی تعداد بارہ سے لے کر سولہ سترہ بلکہ بیس تک ہوتی ہے اور اگر غزل در غزل کے اشعار کو، جس میں چار غزلہ بھی شامل ہیں، شمار کیا جائے تو اشعار کی تعداد پچیس واکتیس سے لے کر اڑتالیس تک پہنچ جاتی ہے۔ اس سے پروانہ کی مشاقی کا پتا چلتا ہے۔

زبان کے لحاظ سے بھی پروانہ اہم شاعر ہیں۔ وہ لفظوں کو شعور واحتیاط کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ چھان پھٹک کر ایسے الفاظ لاتے ہیں جو شعر کے مزاج سے مناسبت رکھتے ہیں اور اسی لیے ان کا شمار ان شعرا میں ہوگا جنھوں نے زبان کو مانجھا، صاف کیا اور فصاحت کے جوہر کو نکھارا۔ اسی روایت کو نئی نسل کے شعرا نے آگے بڑھایا۔ زبان کو وہ اہمیت دی کہ لکھنؤ کی شاعری نے زبان کی سطح پر ایک ایسا امتیاز حاصل کیا کہ اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ کریم الدین نے اسی لیے پروانہ کو ان شعرا کی صف میں شامل کیا ہے جو مصلحِ اردو ہیں اور جنھوں نے الفاظ کا استعمال یک قلم زبان ریختہ سے موقوف کیا“[۱۷]

پروانہ کی شاعری میں چند خصوصیات اور بھی واضح طور پر محسوس ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ ان کے ہاں ”انسان کی علویت“ کا مابعد الطبیعیاتی تصور بار بار آتا ہے۔ ہمارے دور کی تہذیب نے یہی تصورِ انسان گم کر کے نفسانفسی کی حالت کو جنم دیا ہے۔ پروانہ کے ہاں تصورِ انسان بہت پاکیزہ ہے:

خاک گو ہے پہ گزر جائے ملائک سے پرے   کچھ بھی پہچانے اگر مرتبہ انساں کا

خدا نے پایۂ رفعت دیا جب انساں کو
تو خاکِ پست سے پھر آسماں کا کام لیا

دوسرے یہ کہ پروانہ کے ہاں "عشق" مذہب کا درجہ رکھتا ہے۔ اس میں احساسِ جسم شامل نہیں ہے یہ عشق کا مجرد تصور ہے۔ جرأت کی شاعری سے ایک نتھنے پھڑکانے والی شوخ وشنگ، چست بدن محبوبہ کی تصویر بنا سکتے ہیں، پروانہ کے ہاں جسم واعضا کا بیان یا معاملہ بندی بالکل نہیں ہے۔ ان کی شاعری میں موجود عاشق اس بات سے بھی بے پروا ہے کہ محبوب ان کے نام سے واقف ہے یا نہیں

رہا ہے اسم جس کا دم بدم وردِ زباں اپنے
مرا گر نام بھی وہ جانتا ہووے تو میں جانوں

ان کا یہ تصورِ عشق مابعد الطبیعیاتی ہے اور اردو شاعری کی دہلوی روایت سے مطابقت رکھتا ہے۔

جسونت سنگھ پروانہ مشاق وقادر الکلام شاعر ہیں جن کے ہاں زورِ بیان بھی ہے اور شاعرانہ رچاوٹ بھی۔ زبان کی صفائی بھی ہے اور روایت کا شعور اور لطفِ سخن بھی۔ "امتزاج" سے ان کے ہاں دو رنگ ابھرتے ہیں۔ ایک وہ جو ناسخ کے ہاں جذب ہو جاتا ہے۔ دوسرا وہ جو آج بھی اردو غزل کا معیاری رنگ ہے لیکن چونکہ یہ رنگ ان کے ہاں کسی انفرادیت کا حامل نہیں ہوتا اس لیے وہ اس دور کے قابلِ ذکر شاعر ہوتے ہوئے بھی دوسری صف کے شعرا میں ممتاز رہتے ہیں۔ زیرِ مطالعہ دور میں انھیں دیکھیے تو ان کے ہاں "فکرِ تازہ" کی مہک آتی ہے اور وہ شعوری طور پر "فکرِ کہن" سے بچ کر راستہ نکالتے ہیں جس کا انھیں خود بھی احساس ہے:

فکرِ نو سے کچھ پڑھا اے پروانہ اپنے حسبِ حال
کھاتی ہے شعروں کو یاں فکرِ کہن کی سرگزشت

قاضی محمد صادق اختر بھی صفِ دوم کے شعرا میں ممتاز ہیں۔ .

حواشی:

[۱] کلیاتِ پروانہ (قلمی) میں پروانہ نے اپنے والد راجا بینی بہادر کا قطعہ تاریخ وفات لکھا ہے جس کے آخری مصرع "کہ بیہ راجہ صاحب ہیں بیکنٹھ باشی" سے ۱۲۱۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔

[۲] عقدِ ثریا، مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۲ اور ص ۱۵۔۱۶، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۴ء

[۳] معاصر شمارہ ۲، ص ۲۲، پٹنہ جنوری ۱۹۵۲ء

[۴] جسونت سنگھ پروانہ، مشفق خواجہ، مطبوعہ سہ ماہی غالب، شمارہ ۱، جلد ۱، ص ۸۵، کراچی ۱۹۷۵ء

[۵] عقدِ ثریا، بحولہ بالا، ص ۱۵۔۱۶

[۶] "بہشت یافت" سے ۱۲۰۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔ دیکھیے قطعہ تاریخ وفات دیوانہ مشمولہ "سفینۂ ہندی" بھگوان داس ہندی، مرتبہ عطا کاکوی، ص ۳۷، پٹنہ بہار ۱۹۵۸ء

[۷] مصنف کا ذاتی نسخہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں محفوظ ہے۔ تفصیل کے لیے دیکھیے "جائزہ مخطوطات اردو"۔ مشفق خواجہ، ص ۳۸۱، مرکزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۷۹ء۔ ہم نے انجمن کے اسی نسخے سے استفادہ کیا ہے جس کی ایک نقل ازراہِ کرم مشفق خواجہ صاحب نے فراہم کی تھی۔

[۸] کلیاتِ ناسخ (قلمی) دیوانِ اول، ص ۳۶۳، مخزونہ قومی عجائب گھر، کراچی

[۹] عقد ثریا، بحولہ بالا، ص ۱۶

[۱۰] تذکرہ ہندی، بحولہ بالا، ص ۴۶

[۱۱] ایضاً

[۱۲] تذکرہ مجمع الانتخاب (تین تذکرے)، شاہ کمال، ص ۶۹

[۱۳] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، جلد اول، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۹۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء،

[۱۳ (الف)] دستور الفصاحت، احد علی یکتا لکھنوی، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۱۱۱، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ء،

[۱۴] جائزہ مخطوطات اردو، جلد اول، مشفق خواجہ، ص ۳۷۹۔۳۸۸، مرکزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۷۹ء

[۱۵] ایضاً ص ۳۸۱

[۱۶] عقد ثریا، مصحفی، بحولہ بالا، ص ۱۶

[۱۷] طبقات الشعراء ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۱۴۷، مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۸۴۸ء

روایت کی تبدیلی کا عمل و آغاز تیسرا باب

قاضی محمد صادق خاں اختر

(حالات، تصانیف اور شاعری)

جن شعرا نے جرأت وانشا کے دور میں رہتے ہوئے ان کے رنگِ سخن سے اجتناب کر کے رنگِ ناسخ کی پیروی کی، ان میں قاضی محمد صادق خاں اختر، کا نام بھی ممتاز ہے۔ قاضی محمد صادق خاں اختر[۱] (۱۲۰۱۔۱۲۷۵ھ/ ۱۷۸۶۔۱۸۵۸ء) ہوگلی (کلکتہ) کے رہنے والے تھے۔ ان کا خاندان دہلی سے بنگالہ گیا تھا اور وہاں مغلیہ دور میں عہدۂ قضا پر مامور تھا[۲] اپنے وطن کی طرف ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے:

غنیمت جانیے اختر کو اے یارانِ بنگالہ   یہ اپنے وقت کا ہندوستاں میں فخرِ رازی ہے

اختر ۱۲۰۱ھ میں پیدا ہوئے۔ لفظ ''اختر'' سے ان کا سالِ پیدائش برآمد ہوتا ہے[۳] اس کی تصدیق، جیسا کہ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے، اختر کی ایک تصنیف ''حدیقۃ الارشاد'' سے بھی ہوتی ہے جو ۱۲۲۶ھ میں محمد علی خاں (بعد کو محمد علی شاہ) کی فرمائش پر لکھی گئی تھی۔ اختر نے اس کتاب میں اپنی عمر ۲۵ سال بتائی ہے[۴] جوانی ہی میں اختر بنگالہ سے لکھنؤ آ گئے اور یہیں کے ہو رہے۔

اختر کے دیوانِ اردو کی ایک غزل پر یہ عبارت درج ہے: ''غزل طرحی در لہجہ مغلاں کہ در بزم مشاعرہ میر انشاء اللہ خاں مرحوم بتاریخ یازدہم ماہ رمضان المبارک ۱۲۲۵ھ (مطابق ۱۱ر اکتوبر ۱۸۱۰ء، جمعرات)[۵] اس عبارت سے معلوم ہوا کہ ۱۲۲۵ھ/۱۸۱۰ء میں وہ لکھنؤ میں تھے۔ اس سے یہ بھی قیاس کیا جاسکتا ہے کہ اختر ۱۲۲۴ھ کے لگ بھگ لکھنؤ آ گئے تھے۔ ایک شعر میں بنگالہ سے لکھنؤ آنے کی طرف خود بھی اشارہ کیا ہے:

چاہتے ہیں جائیں ہم بنگالے کو دامن فشاں   پر کریں کیا لکھنؤ کی خاک دامن گیر ہے

تذکروں میں آیا ہے کہ اختر مختلف علوم و فنون پر قدرت رکھتے تھے۔ فنِ شعر پر ان کی نظر گہری تھی۔ صاحبِ خازن الشعرا نے لکھا ہے کہ ''بندہ با بسیارے از بزرگان برخوردم لیک مثل اختر صاحبِ علم بنظر نیامدہ''[۶] گلستانِ سخن میں لکھا ہے کہ ''علوم درسی سے دل خواہ بہرہ مند اور کامیاب ہیں لیکن فنِ سخن اور دقایق شعر سے ایسے ماہر ہیں گویا کہ شخصی کمال کی تشریح میں جالینوسِ روزگار اور رمز شناسی و نکتہ دانیِ ہنر میں افلاطونِ وقت'' ''روز روشن'' میں لکھا ہے کہ ''در استجماعِ اکثر فضائل نوعِ انسانی و عالم آشنائی از معاصرین گوئے تفردی ربودہ و جملہ علوم عموماً و در علم ادب عجم و عرب و فنون کیمیا و سیمیا و ہیمیا خصوصاً ماہر بود و نظم و نثر بکمال لطف فارسی و پاکیزگی انشا می نمود''[۷] علم کیمیا کے تعلق سے وہ کیمیاگر مشہور تھے۔ خود بھی ایک شعر میں اس کا ذکر کیا ہے:

ملے کسی کو اگر نسخۂ غذا لتزار   تو اس جہاں میں وہ اختر سا کیمیا گر ہو

"فنِ شعبدہ میں بھی کمال تھا"[۸]

قاضی اختر مرزا قتیل (م ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۱۷ء) کے شاگرد تھے جس کا ذکر اپنے دیوان میں بھی کیا ہے:

کامل ہو فنِ شعر میں اختر تو کیا عجب شاگرد ہے قتیل سے اہل کمال کا
اختر غزل قتیل کے پڑھتا تھا روبرو طوطی کے آگے بولتا گلشن میں زاغ تھا

پہلے وہ لکھنؤ میں انگریز ریذیڈنٹ کے ہاں منشی گری کی خدمت پر مامور تھے۔ اس کے بعد وہ شاہ غازی الدین حیدر سے وابستہ ہو گئے۔ اسی زمانے میں انھوں نے "محامدِ حیدریہ" تالیف کی جس میں غازی الدین حیدر کی مدح کی گئی ہے۔ بادشاہ نے خوش ہو کر انھیں ملک الشعرا کے خطاب سے سرفراز کیا[۹] جب غازی الدین حیدر نے ۱۲۴۳ھ/ ۱۸۲۷ء میں وفات پائی تو وہ کانپور چلے گئے اور وہاں مختلف مقامات پر ۱۹ سال تک تحصیل داری کے عہدے پر فائز رہے[۱۰] اور پھر لکھنؤ واپس آ گئے۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ "عرصہ دو سال سے واردِ لکھنؤ ہے"۔ خوش معرکۂ زیبا ۱۲۶۳ھ میں مکمل ہوا لیکن اس کے بعد بھی اس میں اضافے ہوتے رہے یہیں ۱۸۵۸ء میں وفات پائی[۱۱]

قاضی محمد صادق اختر نے اردو و فارسی میں چھوٹی بڑی بہت سی کتابیں تصنیف کیں۔ جن کا ذکر مختلف تذکروں میں آیا ہے[۱۲] ان تصانیف کے نام یہ ہیں:

۱۔ دیوان اردو — تذکرہ "سراپا سخن" میں دیوان ریختہ کا ذکر آیا ہے۔
۲۔ دیوان فارسی: اس کا ذکر بھی "سراپا سخن" میں محسن لکھنوی نے کیا ہے۔
۳۔ حدیقۃ الارشاد: یہ انشا کی کتاب ہے۔
۴۔ نور الانشا — اس کا ذکر "شمع انجمن" (تذکرہ) مولفہ صدیق حسن خاں میں آیا ہے۔
۵۔ گنج نیرنج: اس کا ذکر ناسخ کے تذکرے "سخن شعرا" میں آیا ہے۔
۶۔ لوامع النور: تذکرہ "خوش معرکۂ زیبا" میں اس کا حوالہ آیا ہے۔ تذکرہ "روز روشن" میں اس کا پورا نام "لوامع النور فی وجوہ المنشور" دیا ہے۔
۷۔ مفید المستفید: اس کا حوالہ بھی "خوش معرکۂ زیبا" میں آیا ہے۔
۸۔ بہارِ بے خزاں: اس کا ذکر بھی "خوش معرکۂ زیبا" میں آیا ہے۔
۹۔ گلدستہ محبت: اس کا ذکر بھی "خوش معرکۂ زیبا" میں آیا ہے۔
۱۰۔ بہارِ اقبال: اس کا حوالہ بھی "خوش معرکۂ زیبا" میں آیا ہے۔
۱۱۔ نقود الحکم: اس کا ذکر تذکرہ "شمع انجمن" میں آیا ہے۔
۱۲۔ صبحِ صادق: اس میں اختر نے انشا پردازی پر اپنی قدرت کا اظہار کیا ہے۔
۱۳۔ محامدِ حیدریہ: اس میں شاہ غازی الدین حیدر کی مدح کی گئی ہے۔ یہ ۱۲۳۸ھ میں تمام ہوئی اور مطبع شاہی میں ٹائپ میں چھپی۔ دوسری بار یہ ۱۲۷۷ھ میں شائع ہوئی۔ بقول قاضی عبدالودود "اس میں ضمناً چند حکایت، بیانِ صنائع بدائع، نمونۂ خطوط، حالاتِ اشخاص بھی آ گئے ہیں"

۱۴۔ ہفت اختر: انشا پردازی۔ اشپرنگر نے اپنے کیٹلاگ میں اس کا ذکر کیا ہے۔

۱۵۔ مثنوی سراپا سوز: اشپرنگر کے حوالے سے قاضی عبدالودود نے بتایا ہے کہ یہ مطبع مسیحی لکھنؤ سے شائع ہوئی ہے۔ اس کے بعد یہ مثنوی ''اسرار محبت'' از نواب محبت خاں محبت اور ''طلعۃ الشمس'' از سید آغا علی عیش لکھنوی کے ساتھ ''مجموعہ'' کے نام سے شائع ہوئی۔ اس کے مرتب مولانا حسرت موہانی تھے۔ اس کے بعد ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے اسے پھر مرتب کیا اور لکھنؤ سے شائع کیا۔ دونوں پر سال طباعت درج نہیں ہے۔

قاضی عبدالودود نے ایک اور مثنوی ''سوز و ساز'' کا ذکر بھی کیا ہے جو کتب خانہ مشرقیہ میں مخزون ہے اور اس کا یہ شعر دیا ہے۔

(الف) عشق ہے نور سے گراں مایہ   عشق ہے ذاتِ شخصِ بے سایہ

یہ شعر حسرت موہانی کے ''مجموعہ'' میں ترتیب کے اعتبار سے، پانچواں اور نورالحسن ہاشمی کے ہاں نواں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ کسی نے صادق اختر کی مثنوی ''سراپا سوز'' کا انتخاب کیا ہے اور یہ کوئی دوسری مثنوی نہیں ہے۔ اختر کی مثنوی کا نام ''سراپا سوز'' ہے جیسا کہ اس شعر سے واضح ہوتا ہے۔

(ب) تھا یہ قصہ ز بس کہ جاں افروز   نام اس کا رکھا ''سراپا سوز''

مثنوی ''سوز و ساز'' طالب علی عیشی کی مثنوی کا نام ہے لیکن مندرجہ بالا شعر (الف) اختر کی ''سراپا سوز'' ہی کا ہے۔

۱۶۔ آفتاب عالمتاب: یہ (۴۲۶۲) فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہے۔ ''مساجع البلغا (۱۲۳۸ھ) تاریخ آغاز ہے اور ''ہجرت'' (۱۲۶۹ھ) تاریخ تکمیل ہے۔ تقریباً (۳۲) سال میں یہ تذکرہ مکمل ہوا اور اب تک غیر مطبوعہ ہے۔ لالہ سری رام نے لکھا ہے کہ ''اسی تذکرہ کی بدولت بھوپال سے متعدد تذکرے شائع ہوئے'' [۱۳] ان کا اشارہ ''روز روشن'' مولفہ مظفر حسین صبا (۱۲۹۶ھ)، تذکرہ شمع انجمن (۱۲۹۳ھ) مولفہ نواب صدیق حسن خاں، تذکرہ طور کلیم (۱۲۹۸ھ) مولفہ سید نورالحسن خاں اور ''بزم سخن'' (۱۲۹۸ھ) مولفہ سید حسن علی خاں کی طرف ہے۔

۱۲۲۴ھ میں جب قاضی اختر لکھنؤ آئے تو جرأت و انشا کے رنگ سخن کا سورج شام کا منظر پیش کر رہا تھا۔ اس رنگِ سخن میں جو کچھ کیا جا سکتا تھا وہ کیا جا چکا تھا اور اب اس میں کچھ اور کرنے کی گنجائش باقی نہیں رہی تھی۔ ۱۲۲۴ھ ہی میں مصحفی نے اپنا دیوان ششم مرتب کیا تھا اور اسی سال جرأت نے بھی وفات پائی تھی۔ لکھنؤ کی سلطنت و تہذیب عالم خمار میں تھی اور پوری طرح پنجرے میں بند تھی جس کے در کی کنجی انگریز کے پاس تھی اور جس کے حکم کے بغیر کوئی پرندہ بھی پر نہیں مار سکتا تھا۔ اب یہ آصف الدولہ (م ۱۲۱۲ھ) کا لکھنؤ نہیں تھا۔ ''معنی تازہ'' کا نیا رنگ سخن آصف الدولہ کی وفات کے بعد ابھرنا شروع ہوا۔ کچھ عرصے تو یہ معاملہ بندی اور سادہ گوئی کے ساتھ چلتا رہا لیکن جلد ہی اتنا نمایاں ہوا کہ چھوٹے، بڑے اور نئے پرانے اس کی طرف آنے لگے۔ ناسخ کے ساتھ آتش و عیشی نے بھی اسی رنگ کو اختیار کیا اور یہی رنگِ سخن قاضی اختر نے بھی اختیار کیا۔ مصحفی نے دیوان ششم کے دیباچے (۱۲۲۴ھ) میں لکھا کہ شیخ امام بخش ناسخ نے اپنے تخلص کو اسم بامسمیٰ بنا کر ''ریختہ گویانِ سادہ کلام'' کے طرز پر قلیل عرصے میں 'خطِ نسخ' کھینچ دیا۔ ریاض الفصحا میں مصحفی نے اس وقت ناسخ کی عمر ۳۷ سال اور آتش کی ۲۹ سال بتائی ہے۔ ۱۲۲۴ھ میں قاضی اختر کی عمر ۲۴ سال تھی۔ ۱۲۲۴ھ تک ناسخ کی یہ تحریکِ شاعری اتنی عام ہو چکی تھی کہ مصحفی نے افتخار کے ساتھ لکھا کہ ''غزلیات ایں دیوان ششم را

اکثر بروبۂ ایشاں گفتند"[۱۴] دیوان ششم میں (۵۶۳) غزلیں ہیں اور ان میں کم از کم ساڑھے تین سو غزلیں اسی نئے رنگِ سخن میں کہی گئی ہیں۔ اس رنگِ سخن کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ نہ صرف لکھنؤ میں بلکہ لکھنؤ سے باہر کے شعرا مثلاً غالب، مومن، شیفتہ وغیرہ بھی اس رنگِ سخن کو ترستی ہوئی آنکھوں سے دیکھ رہے تھے۔ غالب نے ایک خط میں لکھا ہے کہ اس زمانے میں وہ اور مومن خاں مومن ناسخ کے رنگ میں شعر کہنے کی کوشش کرتے تھے۔ خود شیفتہ نے ناسخ کے رنگ کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ وہ "بلند اندیشہ، نازک خیال است و در تلاش مضمون تازہ و معنی سیراب بے مثل و مثال"[۱۵] یہیں لکھنؤ میں اسی زمانے میں قاضی اختر کی ملاقات ناسخ سے ہوئی جب وہ اور طالب علی عیشی حاجی مرزا سے وابستہ تھے اور کچھ عرصے بعد ناسخ بھی ان سے وابستہ ہو گئے تھے۔ ۱۲۲۴ھ تک "معاملہ بندی" کا طلسم پوری طرح ٹوٹ چکا تھا اور "معنی تازہ" نے اس کی جگہ لے لی تھی۔ قاضی اختر کی شاعری کا بڑا حصہ اسی رنگِ سخن کا ترجمان ہے جس میں مضمون تازہ، نازک خیالی کے ساتھ، فارسی شاعری و زبان کے اثرات، بلند آہنگ لہجے، موزوں لفظوں کا چناؤ شاعری میں نیا رنگ گھولتے ہیں۔

ارباب سخن میں ہو جسے رتبۂ عالی　　　وہ سمجھے ہے اختر ترے اشعار کا انداز

اثر لکھنوی نے قاضی اختر کو "ناسخ و آتش کا پیش رو" کہا ہے اور لکھا ہے کہ "ناسخ و آتش کی شاعری اسی (اختر) کا نقش ثانی ہے..... ناسخ و آتش سے کافی پیشتر انفرادیت برتنا شروع کر دی تھی اور شاعری کی ایک جداگانہ شاہراہ نکالی تھی جس میں جذبات کی تڑپ کے بجائے شکوہ و بلند آہنگی زیادہ تھی اور صداقت و حقیقت کی جگہ تصنع نے لے لی تھی"[۱۶] اختر کو ناسخ و آتش کا پیش رو کہنا تحقیق کی فاش غلطی ہے۔ اختر تو رنگِ ناسخ کے پیرو تھے اور اس رنگ کو آگے بڑھانے میں انھوں نے بھی حصہ لیا تھا۔ جب مصحفی نے دیوانِ ششم (۱۲۲۴ھ) مرتب کیا تو اختر اتنے بھی مشہور نہیں ہوئے تھے کہ مصحفی ان کا نام اپنے تذکرے "ریاض الفصحا" میں شامل کرتے۔ قاضی عبدالودود کی بھی یہی رائے ہے کہ "طرزِ نو کے موجد ناسخ تھے اور مصحفی و آتش نے ان کی پیروی کی تھی"[۱۷] اختر تو بہت چھوٹے اور بعد کی بات ہے۔

معنی تازہ کی تلاش اور شکوہِ الفاظ کے ساتھ بلند آہنگ لہجے میں اس طور پر اظہار کہ اسلوب میں تازگی و دلکشی محسوس ہو اس دور کی "نئی شاعری" ہے اور یہی ناسخ کی منفرد آواز ہے۔ اختر، ناسخ اور آتش کی طرح، اسی رنگ، میں امتیاز کے ساتھ شاعری کرتے ہیں۔

قاضی اختر کے کلام کا مطالعہ کرتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ شعر میں مناسبات لفظی کا پورا خیال رکھتے ہیں۔ مثلاً "وحشت" کا ذکر ہے تو اسی مناسبت سے صحرا، زلفِ پریشاں، پتھر، لڑکے، قیس، چاک و گریباں کا ذکر آئے گا۔ "اشکِ رواں" کا ذکر ہے تو اسی مناسبت سے سینۂ سوزاں، نالۂ شب اور آہِ سحر کے الفاظ آئیں گے۔ حدی خواں کا ذکر آئے گا تو نجد، قیس، محمل، غش کے الفاظ آئیں گے۔ یہ اختر کی شاعری کا عام رجحان ہے۔

دل تجلی گاہ ہے یارب یہ کسی کے نور کا　　　قطرۂ ہر اشک میں پنہاں ہے شعلہ طور کا
قیس کو غش سے حدی خواں کچھ افاقہ ہو جائے　　　اس قدر بہر خدا نجد میں محمل ٹھہرا
ضد تجھے صید افگنی کی جب صنم چڑھ جائے ہے　　　سیل خونِ صید تا بام حرم چڑھ جائے ہے

سنجیدگیِ خیال اور سنجیدگیِ بیان اختر کی شاعری کی عام خصوصیت ہے جس میں فارسی تراکیب دلکش رنگوں کو ابھارتی ہیں اور شعر کی یہ صورت وجود میں آتی ہے۔

صانع قدرت نظر آتا ہے ہر مصنوع میں   کاسہ ہے آئینہ رنگ جلوۂ مغفور کا
آستیں دیدۂ گریاں سے اٹھاؤں کہ ابھی   اب خشکیدۂ خورشید درخشاں تر ہو
لطف کیا بادیہ گردی میں نہ جب تک اختر   خونِ پا سے سرِ ہر خار مغیلاں تر ہو

اسی طرح فارسی تراکیب تواتر کے ساتھ اختر کے کلام میں نظر آتی ہیں مثلاً بسمل خنجر مژگاں، روکشِ باغِ جناں، مانندِ نالۂ جرسِ کارواں، خواہش دیدِ رخِ دلبر، اطفالِ انجم، نشانِ خاطر مسرور، کشتۂ شمشیر تمنا، شمع محفل اغیار، وقف گدازِ گرمی نظارہ وغیرہ۔

اختر نے اردو میں دو دیوان ترتیب دیے۔ ایک وہ جس کا نسخہ ذخیرۂ لالہ سری رام بنارس یونیورسٹی میں محفوظ ہے اور جسے ہم نے استعمال کیا ہے اور ایک وہ نسخہ جس سے حسرت موہانی نے ''انتخاب سخن'' میں انتخاب کیا ہے[۱۸] اور جس کا ایک نسخہ اثر لکھنوی کے پاس تھا جس کو بنیاد بنا کر انھوں نے ''ناسخ و آتش سے پیشتر کا ایک لکھنوی شاعر'' کے عنوان سے ایک مضمون لکھا تھا اور آخر میں اس دیوان سے انتخاب بھی دیا تھا۔ حسرت و اثر دونوں کے انتخاب سے بھی میں نے استفادہ کیا ہے۔ لالہ سری رام والے نسخۂ دیوانِ اختر میں مختلف رنگ ابھرتے ہیں۔ اس دیوان میں وہ الفاظ بھی استعمال ہوئے ہیں جو ناسخ کے زیر اثر متروک ہو جاتے ہیں۔ اس میں ایسی غزلیں بھی ہیں جو مختلف محفل مشاعرہ کے لیے لکھی گئیں اور جن پر انشا و جرأت کا اثر ہے۔ ریختی میں بھی ایک غزل ملتی ہے اور در لہجۂ مغلاں میں بھی ایک پر ظرافت غزل ملتی ہے جو ۱۲۲۵ھ میں انشا کے ہاں ایک مشاعرہ میں پڑھی گئی تھی جسے ''چونچلا غزل'' کہنا چاہیے۔ موضوعاتِ شاعری میں عام عشقیہ مضامین شامل ہیں لیکن ان پر معاملہ بندی والی شاعری کا غلبہ نہیں ہے۔ جوانی کی ترنگ ضرور ہے۔ زبان پر زبانِ دہلی کا اثر نمایاں ہے جیسے:

بیٹھے بٹھائے ناحق ایذائیں پائیاں ہیں   رسوائیاں مصیبت دل دے اٹھائیاں ہیں

لیکن دوسرے دیوان پر، جیسا کہ انتخابِ کلام سے ظاہر ہوتا ہے، ناسخ کا اثر غالب ہے۔ اوجِ معنی، نازک خیالی، مضمونِ تازہ اور سمندِ تیز گامِ خیال کی سنجیدہ شاعری، متروکات سے کم و بیش پاک زبان میں لکھی گئی ہے۔ یہاں نہ صرف لہجہ بدلا ہے بلکہ معنی تازہ کا رنگ بھی گہرا ہو گیا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

سوز دل دیواں کا اپنے باعثِ تنظیم تھا   صفحۂ رنگیں خیالی باغِ ابراہیم تھا
زیارت کعبۂ مقصود کی حاصل ہے غیروں کو   ہمارا بخت ہے طائف حریمِ خاص حرماں کا
خمیازہ کش نہ ہو لبِ جاناں شراب کا   محتاج کب ہے آبِ بقا آفتاب کا
تم رہے واں بزم میں غیروں سے گرم گفتگو   شربتِ جام اجل یہاں آبِ حیواں ہو گیا
بھرا ہے سوزِ دل مکتوب میں مجھ کو یہی ڈر ہے   نہ ہو جائے کہیں بالِ کبوتر شعلۂ آتش
جلا آہوں سے باغِ دل ہوا سرسبز اشکوں سے   وہ تھی گر برقِ عاطف، ابرِ رحمت اس کو کہتے ہیں
ہوا ہے رخ پر اس کے بکھرے بالوں کا یہ عالم ہے   حبش کی فوج گویا معرکہ آرا ہے گوروں سے
دوستوں کو خاک سوجھے اس جہاں میں شکلِ دوست   صرصرِ کلفت سے یہاں گل ہے چراغِ دوستی

جرأت و انشا اور مصحفی کے کلام کو سامنے رکھ کر اس رنگِ شاعری پر غور کیجیے تو محسوس ہوگا کہ یہاں شاعری کا لب و لہجہ بدل رہا ہے۔ اس لہجے میں گہری سنجیدگی ہے۔ صنائع بدائع کا استعمال معنی کو روشن کر رہا ہے۔ اظہار بیان میں فارسیت بڑھ گئی

ہے۔ معنی تازہ کی تلاش میں تخیل آزاد ہو کر شاعری کا چولا بدل رہا ہے۔ شاعری سے جذبہ غائب ہو رہا ہے اور معنی بیگانہ سے شاعری کا جوہر نکھارا جا رہا ہے۔ یہی وہ آہنگ، لہجہ اور طرزِ ادا ہے جو ناسخ کے زیرِ اثر اختر کے ہاں بھی ابھرتا ہے۔ اس لہجے میں سوقیت یا بازاری پن بالکل نہیں ہے۔ یہ وہ طرزِ ناسخ ہے جس سے مرزا غالب نے اپنی فکر اور طرز کے اجزائے ترکیبی کو سنوارا اور بنایا ہے اور اسی لیے ناسخ کے رنگِ شاعری کو مشعلِ راہ بنانے والے شعرا کے ہاں اکثر غالب کے لہجے کی گونج سنائی دیتی ہے۔ خود قاضی اختر کی شاعری کو پڑھتے ہوئے بھی طرزِ غالب کی یہی ہلکی سی آواز سنائی دیتی ہے مثلاً یہ چند شعر پڑھیے اور دیکھیے کہ اس طرز اور لہجے میں غالب کی شاعری کا امکان کس طرح دعوتِ نظر دے رہا ہے۔ یہ آواز شعروں میں استعمال ہونے والی تراکیب اور لفظوں کے انتخاب و ترتیب کے ساتھ ''معنی تازہ'' کی تلاش سے پیدا ہو رہی ہے۔

خواہش ہو کچھ بھی دل میں تو ہے کاہشِ مدام   راحت نصیب ان کے جنھیں آرزو نہیں
تیرے دہان و رخ سے کریں لاف ہمسری   غنچے کا یہ دہن نہیں گل کا یہ رو نہیں
مرہم ہے زخمِ تیغِ تغافل کا اک نگاہ   یاں احتیاجِ بخیۂ کارِ رفو نہیں
فصلِ گل سن کے گئے سیرِ چمن کو لیکن   حیف واں رنگِ خزاں قفلِ درِ گلشن تھا
شب جو پہلو میں نگارِ آتش رخسارہ تھا   داغِ دل وقفِ گدازِ گرمیِ نظارہ تھا
اک تیرے نہ ہونے سے ہوئے اپنے پرائے   اپنا ہی جو تو ہوتا تو پھر کیا نہیں ہوتا

قاضی اختر وہ شاعر ہیں جنھوں نے معنی تازہ کی روایتِ ناسخ کو مستحکم کرنے، پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام کیا۔ اس دور میں یہی ان کی اہمیت ہے۔

دیوانِ اختر میں غزلیات کے علاوہ مخمس بھی ملتے ہیں جو انھوں نے مرزا تقی ہوس، جرأت اور میر کی غزلوں پر کہے ہیں۔ ایک مسدس واسوخت بھی ہے اور ایک ''شہر آشوب'' بھی جس میں مختلف طبقوں کی بگڑتی ہوئی معاشی و سماجی صورتِ حال کو بیان کیا گیا ہے۔ اس شہر آشوب کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں صرف ایک مقام کے حالات کو موضوعِ سخن نہیں بنایا ہے بلکہ دلی لکھنؤ اور کلکتہ تینوں جگہوں کی خراب صورتِ حال کو اس طرح بیان کیا ہے کہ انیسویں صدی کے برصغیر کی بدحالی، سماجی بربادی اور معاشی تباہی کی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ہر چیز الٹ پلٹ ہو گئی ہے اور سارا ہندوستان اسی بدحالی کے عذاب میں مبتلا ہے:

آہ دلی جو تھی علم و ہنر و فضل کی کان   بستی اور باغ تھے اس شہر کے محسودِ جناں
سو ہوا ہائے ستم ایسا یکایک ویراں   کہ نظر آتی نہیں وہاں کہیں شکلِ انساں
ہاں جو حیوان کو دیکھو تو ہیں ایک جمع کثیر

لکھنؤ میں جو ہیں نواب کے گھر کے نوکر   چوک میں بیچتے پھرتے ہیں سب اپنے بکتر
ہاتھ میں ساز ہے بندوق کا کاندھے پہ سپر   جائے دستار دھرے خود پھرے ہیں سر پر
ہے کماں ہاتھ میں، ٹوٹے سے بغل میں دو تیر

پلٹنوں کے جو تلنگے ہیں سو ہیں ایسے شخول   جمع ہو گھر سے نکلتے ہیں وہ اب باندھ کے غول
آئے بازار میں جب بھوک سے وہ راہ ٹٹول   یوں لئے لوٹتے بنیوں کی دکانوں کو کھول

چھوٹے زندان سے جو ماہِ محرم میں اسیر
جو کوئی جائے ہے کلکتہ کو از بہر معاش
وھاں کی خلقت کے تئیں دیکھ کے بھولے ہے تلاش
گرم بازارِ فواحش ہے زن و مرد اوباش
کچھ جو اشراف نظر آتے ہیں وھاں سو خوش باش
وھاں کے باشندوں کی کمتر ہے حیا دامن گیر

آہ وہ لوگ جنھیں ننگ تھا آنا در پر   پھرتے ہیں مدِ معیشت میں وہ اب شام و سحر
حال یھاں تک تو فلک نے کیے ان کے ابتر   کہ میسر نہیں کچھ ان کو بجز خونِ جگر
بھوک سے روتے ہیں گھر ان کے صغیر اور کبیر

''دیوانِ اختر'' میں منظوم خط بھی ہیں اور سلام، قصیدے، منقبت اور قطعات بھی ہیں۔ ایک قصیدہ مہاراجا مادھو سنگھ والئ شہر کروبی کی مدح میں ہے اور ایک نصیر الدولہ نواب محمد علی خاں بہادر سپہ وار جنگ کی مدح میں ہے۔ ایک قطعہ میں نواب سعادت علی خان کی وفات پر اظہارِ تعزیت کیا ہے اور غازی الدین حیدر خاں بہادر کی مسند نشینی پر تہنیت دی ہے۔

قاضی محمد صادق اختر نے تقریباً ساڑھے چھ سو اشعار پر مشتمل ایک مثنوی ''سراپا سوز'' کے نام سے ۱۲۴۴ھ میں لکھی تھی۔ مثنوی کے ایک شعر میں خود اس کا نام ''سراپا سوز'' بتایا ہے:

تھا یہ قصہ زبس کہ جاں افروز   نام اس کا رکھا ''سراپا سوز''

نورنامی شاگردِ اختر نے اس کی تاریخِ تصنیف اس شعر سے نکالی ہے:

اس کی چاہے اگر کوئی تاریخ   ہے بیانِ شہادتِ عاشق[19] (۱۲۴۴ھ)

تاسخ نے اس کی تاریخ : ع ''گفت دل مثنوی معنی زاست'' (۱۲۴۴ھ)[20] سے نکالی۔

''سراپا سوز'' عشقیہ مثنوی ہے۔ اس میں بنارس کے ایک حسین نوجوان کا ماجرائے عشق بیان کیا گیا ہے۔ یہ نوجوان ایک دن سیرِ بازار کے لیے گیا اور وہاں اس کی نظر دخترِ زرگر پر پڑی جس کو دیکھ کر وہ غش کھا کر گر پڑا۔ لوگ جمع ہو گئے۔ دخترِ زرگر بدنامی کے ڈر سے اپنے گھر میں چلی گئی۔ جب وہ ہوش میں آیا تو وہ بھی اپنے گھر چلا گیا اور کچھ دن بعد دوستوں کے مشورے سے اسے پیغام بھیجا۔ جواب آیا تو کچھ تسلی ہوئی۔ دوبارہ پیغام بھیجا تو جواب آیا کہ میری بہت بدنامی ہوگی۔ تیرا میرا مذہب الگ ہے۔

تو مسلمان اور میں ہندو   ہیں یہ آپس میں دونوں عربدہ جو
مجھ میں تجھ میں ہے فرق دو شرقین   مجتمع ہوویں کس طرح ضدین
جہاں ظاہر ہو اس طرح کا فصل   واں مناسب نہیں ہے خواہش وصل

اور اگر اس بات سے بھی تسلی نہیں ہوتی تو طریقۂ اسلام کو ترک کر کے گلے میں زنار ڈال لے اور بت پرستی کو شعار بنالے۔ اس کے بعد میرے آستانے پر زندگی سے ہاتھ اٹھا کر بیٹھ جا۔ بس پھر وصال ممکن ہے۔ نوجوان عاشق نے اس پر عمل کیا اور جوگیانہ لباس پہن کر محبوب کے در پر جا بیٹھا۔ دخترِ زرگر کے عزیز و اقارب نے اسے دیکھا تو پہلے اسے سمجھایا بجھایا اور جب وہ ٹس سے مس نہ ہوا تو اسے موت کے گھاٹ اتار دیا۔ جب وہ دم توڑ رہا تھا تو اس کے حلق سے یہ آواز نکلی:

کاے بت بے وفا غارت گر   قاتلِ عاشق و برشتہ جگر
میں نے کار وفا تمام کیا   جاں نثاروں میں اپنا نام کیا
جور جو کچھ ہوا لیا سر پر   جاں سے گزرا میں تیرے ہی در پر
اب یہ خدمت میں عرض ہے تیری   جگ ہنسائی نہ کیجیو میری
جاں فشانی پہ میری کر کے نگاہ   تجھ سے جو ہوسکے تو کیجیو نباہ

جب دخترِ زرگر کو اس کی خبر ہوئی تو وہ دردوغم سے اپنا سر پیٹتی خود کو نفرین کرتی ہوئی پردے سے باہر نکل آئی اور:

اپنے عاشق کے سر کو تن سے ملا   رکھ کے زانو پہ غور سے دیکھا
خوں سے تر تھا جو عارضِ گل گوں   اپنے آنچل سے پونچھتی تھی خوں
کبھی ماتھے پہ بوسہ دیتی تھی   کبھی اس کی بلائیں لیتی تھی

اتنے میں ناگاہ غیب سے آواز آئی کہ اے ہم آغوشِ عاشق سرباز! وہ مردہ ہے اور تو زندہ ہے۔ اگر تجھے اپنی زندگی پیاری ہے تو عشق کا بوجھ سر پر کیوں اٹھایا تھا۔ یہ سن کر وہ خاموش ہوگئی۔ سینے میں ایک شعلہ مشتعل ہوا اور پھر سوز دروں سے سر سے پاؤں تک اس کے جسم میں آگ لگ گئی۔ جب تنِ زار اور عضو عضو جلنے لگے تو وہ اپنے عاشق کی نعش سے لپٹ کر لیٹ گئی اور اپنی ہستی کو مٹا دیا۔ دونوں شوق سے مل کر ایک ہوگئے۔

غرض ان دونوں جاں نثار کا کام   عشق نے کر دیا بخیر انجام

یہ عجیب وغریب قصہ ہے۔ طالب علی عیشی نے بھی اسی سے ملتے جلتے قصے کو اپنی مثنوی ''سوز وساز'' میں بیان کیا ہے۔ قاضی اختر نے میر کی طرح اپنی مثنوی میں فلسفۂ عشق کو بیان کیا ہے اور پھر اسے کہانی کی صورت میں پیش کیا ہے۔ ابتداء میں ۷۸ شعروں میں صفتِ عشقِ حقیقی اور صفتِ نیرنگ ہائے عشق بیان کیے ہیں اور پھر یہ داستانِ عشق بیان کی ہے۔ اس کہانی کو بھی اسی زاویۂ نظر سے دیکھنا چاہیے۔ اردو وفارسی شاعری میں تصورِ عشق یہ ہے کہ ''تمام کائنات محبت کے لطیف اور مضبوط رشتے میں جکڑی ہوئی ہے۔ اول وآخر، ظاہر وباطن، بالا وپست، محبت ہی محبت ہے۔ محبت سبب ہے اور وصالِ محبوب مسبب [۲۱] ہر شخص کے اندر عشق کا جوہر موجود ہے۔ کوئی اس جوہر سے زر بٹورنے کا کام لیتا ہے، کوئی اقتدار کے لیے ہاتھ پیر مارتا ہے، کوئی تخلیقِ ادب کے عشق میں گرفتار ہے۔ ساری زندگی اسی عشق کے جلوے کا مظہر ہے۔ انسان کے درجے بھی اسی عشق کے درجے اور نوعیت سے متعین ہوتے ہیں۔ مولانا روم نے کہا تھا کہ عشق ہی جملہ علتوں کا طبیب ہے۔ نخوت وناموس کی دوا ہے۔ عشق ہی وہ شعلہ ہے جب بھڑکتا ہے تو سوائے معشوق (منزلِ مقصود جو بھی ہو) سب کو جلا کر راکھ کر دیتا ہے۔ خواجہ گیسو دراز نے کہا تھا:

پیمبر عشق ودیں عشق وخدا عشق   زتحت الارض تا فوق سما عشق

عشق ہی ہماری اس جنگ آزما خود غرض دنیا کا واحد علاج ہے۔ اسی سے انسان حیوان کی سطح سے بلند ہو کر آدمیت کی سطح پر اٹھ سکتا ہے۔ بقول اقبال: اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی، نہیں تو مردِ مسلماں بھی کافر وزندیق۔ عشق ہی آبِ حیات ہے اور عشق ہی خضرِ راہ۔ جب زندگی میں عشق شامل ہوگا تو وہ روشن ہو جائے گی۔ محبت اگر خون میں شامل ہو جائے تو کائنات کی گردش متوازن ہو جاتی ہے۔ انسانی رشتے مضبوط اور گہرے ہو جاتے ہیں۔ جنگیں ختم ہو جاتی ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھیے تو یہ مثنوی وفا ومقصد کی ایک نئی دنیا میں لے جاتی ہے۔ اظہارِ بیان اور بیانِ واقعہ کے اعتبار سے بھی یہ

ایک پُر اثر مثنوی ہے۔ یہ مثنوی صرف قصہ کہانی نہیں ہے بلکہ تصورِ عشق کو بیان کرنے کی ایک موثر تمثیلی کوشش ہے۔ مزاجاً یہ ’’زہر عشق‘‘ اور ’’طلسم الفت‘‘ سے اس لیے مختلف ہے کہ یہاں تصورِ عشق، ارفع و اعلیٰ سطح پر، حیات انسانی کا احاطہ کر رہا ہے۔ ’’تصوف‘‘ اسی عشق کا پرچارک اور اسی کا منادی ہے۔

اگر قاضی اختر کی مثنوی ’’سراپا سوز‘‘ کا مقابلہ میرؔ کی مثنویوں: ’’دریائے عشق‘‘ اور ’’شعلۂ شوق‘‘ سے کیا جائے تو ’’سراپا سوز‘‘ ان دونوں کی کہانی سے ترتیب دی ہوئی معلوم ہوگی۔ ’’دریائے عشق‘‘ میں محبوب غرفے سے محوِ نظارہ ہے۔ ’’سراپا سوز‘‘ میں وہ در پر کھڑی محوِ نظارہ ہے۔ دونوں میں عشق پہلی ہی نظر میں ہوتا ہے۔ ’’دریائے عشق‘‘ میں عاشق صبر و قرار کھو بیٹھتا ہے۔ ’’سراپا سوز‘‘ میں وہ غش کھا کر گر پڑتا ہے۔ ’’دریائے عشق‘‘ اور ’’سراپا سوز‘‘ دونوں میں نوجوان عاشق محبوب کے در پر آ بیٹھتے ہیں۔ ’’سراپا سوز‘‘ میں عزیز و اقارب عاشق کو قتل کر دیتے ہیں۔ ’’دریائے عشق‘‘ میں گھر والے اسے دیوانہ قرار دے کر اپنی بیٹی کو کسی دوسری جگہ بھیج دیتے ہیں۔ یہاں تک دونوں قصے ملتے جلتے ہیں۔ اس کے بعد ’’شعلۂ شوق‘‘ میں میرؔ نے دکھایا ہے کہ ایک شعلۂ تند آسمان سے اترتا ہے اور ع کہے ہے پرس رام تو ہے کہاں۔ کشتی میں سیر کرتے ہوئے جب وہ شعلہ اسے نظر آتا ہے تو وہ دریا میں اتر جاتا ہے۔ وہ شعلے کی طرف بڑھتا ہے اور شعلہ اس کی طرف۔ یہاں تک کہ دونوں بغل گیر ہو جاتے ہیں۔ کچھ دیر تک شعلہ بھڑکتا رہتا ہے اور پھر غائب ہو جاتا ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ شعلے کا تصور قاضی اختر نے میر کی مثنوی سے لیا ہے اور اسے اپنے طور پر بیان کر دیا ہے۔ ’’سراپا سوز‘‘ کے اجزا میر کی دونوں مثنویوں کے اجزا سے ملتے جلتے ہیں۔ میرؔ نے اپنی دونوں مثنویوں کے شروع میں تصورِ عشق کو بیان کیا ہے۔ یہی کام اخترؔ نے کیا ہے اور (۷۸) اشعار میں عشق کو بیان کیا ہے۔ عشق کا یہ بیان اختر کے ہاں بھی پُر اثر اور پُر مغز ہے۔ ’’سراپا سوز‘‘ ایک تمثیل ہے جس میں تصورِ عشق کو حسنِ تخیل سے اختر نے واقعیاتی صورت میں پیش کیا ہے۔ جب محبوبہ عاشق کے سر کو اپنے زانو پر رکھے ہوئے آہ و زاری کر رہی ہے تو غیب سے آواز آتی ہے اور دختر زرگر کے اندر بحرِ آتشیں جوش میں آ جاتا ہے اور اس کے سینے میں برق کو خجل کرنے والا شعلہ مشتعل ہو جاتا ہے۔ یہ شعلہ باطن سے نکلتا ہے اور ہر بن مو کو شرر افشاں اور دل و جگر کو مثلِ گلخن سوزاں کر دیتا ہے اور اسی کے ساتھ سر سے پاؤں تک آگ لگ جاتی ہے اور وہ لاش سے لپٹ کر لیٹ جاتی ہے اور جل کر ایک ہو جاتی ہے۔ میرؔ تصورِ عشق کو بیان کرتے ہیں۔ اختر عشقِ حقیقی اور نیرنگ ہائے عشق کو بیان کرتے ہیں۔ اس مثنوی پر میر کی محولہ بالا دونوں مثنویوں کا اثر ہے لیکن طرزِ ادا الگ ہے۔ میرؔ کی ’’دریائے عشق‘‘ اور ’’شعلۂ شوق‘‘ نے، اردو مثنوی کی روایت میں جو تازہ روح پھونکی تھی، ’’سراپا سوز‘‘ اسی روایت کی ایک کڑی ہے۔

مثنوی ’’سراپا سوز‘‘ کے آخر میں قاضی اختر نے امام بخش ناسخ کے بارے میں لکھا ہے کہ:

میرے اک دوست ہیں میاں ناسخ علم میں ان کی طبع ہے راسخ
فکر ان کی جہاں کرے پرواز اوجِ معنی ہو فرش پا انداز
ہے سخن میں یہ ان کے نقش بدیع جیسے زیور میں صنعتِ ترصیع
دل کو میرے محبت ان سے ہے عشق انھیں بھی مرے سخن سے ہے

اختر ناسخ کے ’’اوجِ معنی‘‘ کی تعریف کرتے ہیں یہی اوجِ معنی اس دور کی نئی شاعری کا نیا رجحان ہے۔ آئندہ صفحات میں اب ہم جناب ناسخ اور ان کی نئی تحریکِ شاعری اور حیدر علی آتش کے طرزِ سخن کا مطالعہ کریں گے لیکن اس سے پہلے

ہم ذکی مراد آبادی اور ان کی شاعری کا مطالعہ کرتے چلیں جو اس دور کے ایک پرگو و قادرالکلام شاعر ہیں اور روایتِ ناسخ میں شاعری کرنے اور اس کو عام کرنے کا کام کرتے ہیں۔ اثر لکھنوی نے لکھا ہے کہ ”ناسخ و آتش کی شاعری اسی (اختر) کا نقشِ ثانی ہے“[۲۲] یہ بلا تحقیق بات کہنے کی مضحکہ خیز مثال ہے۔ قاضی اختر نے تو مصحفی کی طرح ناسخ و آتش کے اسی رنگِ سخن (معنی تازہ) کو اپنایا تھا۔ ذکی مراد آبادی بھی اختر کی طرح، یہی کام کرتے ہیں۔

حواشی:

[۱ (الف)] روز روشن، محمد مظفر حسین صبا، ص ۴۰، طہران ۱۳۴۳ھ

[۱ (ب)] شمع انجمن، سید محمد صدیق حسن خاں، ص ۶۳ رئیس المطابع شاہ جہانی، ۱۲۹۳ھ

[۱ (ج)] سخن شعرا، عبدالغفور نساخ، ص ۱۶، نولکشور لکھنؤ ۱۸۸۲ء

[۲] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۰۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء [۳] ایضاً، ص ۳۰۲

[۴] ”معاصر“ پٹنہ شمارہ نمبر ۱، تبصرہ قاضی عبدالودود، ص ۱۷۰، سن ندارد

[۵] دیوانِ قلمی غیر مطبوعہ، مملوکہ بنارس یونی ورسٹی، ذخیرۂ لالہ سری رام، عکسی نقل مملوکہ مشفق خواجہ

[۶] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتب شفقت رضوی، ص ۵۵۴، ادارۂ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء

[۷] روز روشن، محمد مظفر حسین صبا، ص ۴۰، طہران ۱۳۴۳ھ

[۸] قطعہ منتخب، عبدالغفور خاں نساخ، مرتب انصار اللہ نظر، ص ۱۱، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء

[۹] شمع انجمن، صدیق حسن خاں، ص ۶۳، بھوپال ۱۲۹۳ھ [۱۰] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، بحوالہ بالا، ص ۳۰۲

[۱۱] ”مجموعہ“، مرتبہ حسرت موہانی، ص ۲، علی گڑھ سن ندارد + ”قطعہ منتخب“، نساخ، مرتبہ انصار اللہ نظر، ص ۱۱، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء

[۱۲] تذکرۂ شعرا، ابن امین اللہ طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۶۴، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۱۳] خمخانۂ جاوید، جلد اول، لالہ سری رام، ص ۲۰۰، نول کشور پریس لاہور ۱۹۰۸ء

[۱۴] دیباچہ دیوانِ ششم، مصحفی، ص ۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۱۵] گلشنِ بے خار، مصطفےٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خان فائق، ص ۶۰۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۶] چھان بین، اثر لکھنوی، ص ۱۳۲، لکھنؤ ۱۹۵۰ء

[۱۷] ”معاصر“ پٹنہ، پہلا شمارہ دور تو اثر لکھنوی کی ”چھان بین“ پر تبصرہ از قاضی عبدالودود، ص ۱۷۱، سن ندارد

[۱۸] انتخاب سخن، جلد دوم یازدہم، حسرت موہانی، ص ۶۹-۸۰، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۱۹] تذکرۂ شعرا، ابن امین اللہ طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۶۴، ادارہ تحقیقات اردو، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۲۰] مثنوی ”سراپا سوز“ محمد صادق اختر، مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، ص ۵۴، لکھنؤ سن ندارد۔

[۲۱] الحق المبین، محمد نظام الحق، ص ۲۳۹، حیدرآباد سندھ ۱۹۸۴ء

[۲۲] چھان بین، اثر لکھنوی، ص ۱۲۲-۱۸۳، لکھنؤ ۱۹۵۰ء

مہدی علی خاں زکی مراد آبادی

حالات و شاعری

زکی مراد آبادی (۱۲۰۸ھ[۱]۔۱۲۸۳ھ[۲]/۴۔۱۷۹۳ء ...۷۔۱۸۶۶ء) جن کا نام مہدی علی خان تھا[۳] مراد آباد میں پیدا ہوئے۔ اپنا نام ایک شعر میں اس طرح ظاہر کیا ہے:

ہوا ہے نام اسی واسطے مرا مہدی کہ بوسہ اس کفِ پا کا میں لوں حنا ہو کر

شروع میں مہدی ہی ان کا تخلص تھا، بعد میں زکی اختیار کیا۔ مصحفی نے ریاض الفصحا میں ان کا ترجمہ "مہدی" ہی کے ذیل میں درج کیا ہے۔ کسی مستند ذریعے سے یہ پتا نہیں چلتا کہ زکی، ناسخ یا مصحفی یا قتیل کے شاگرد تھے۔ ان کے بھائی زین العابدین خاں، جنھوں نے کلیاتِ زکی مرتب کیا اور اس کی تقریظ بھی لکھی، خود کو ناسخ کا شاگرد بتاتے ہیں اور ناسخ سے اپنے بھائی زکی کے گہرے مراسم کا ذکر بھی کرتے ہیں لیکن انھیں شاگرد نہیں بتاتے۔ قرائن بتاتے ہیں کہ وہ کسی کے شاگرد نہیں تھے۔ ایک شعر میں خود زکی بھی یہی بتاتے ہیں۔

اب یہ جی چاہتا ہے یاروں کو دکھلائیں سخن شاعری میں نہیں اپنا کوئی استاد ہنوز

زکی کی ابتدائی تعلیم مراد آبادی میں ہوئی۔ اعلیٰ تعلیم کے لیے وہ لکھنؤ گئے اور علمائے فرنگی محل سے مستفید ہوئے[۴] مصحفی نے مہدی علی خاں زکی کو جوانِ قابل و دانا لکھا ہے اور بتایا ہے کہ وہ فارسی و ہندی دونوں زبانوں میں شعر کہتے ہیں اور اپنی شاعری پر کمال غرور کرتے ہیں۔ اس وقت ان کی عمر تیس سال سے متجاوز ہے[۵] زکی دو بار دتی بھی گئے اور وہاں کی محفلوں میں شریک ہوئے[۶] کچھ عرصہ مضافاتِ سہارنپور کی تحصیل میں پیش کار بھی رہے[۷] اسی زمانے میں پنجاب بھی گئے جس کا ذکر اپنی غزلوں کے بعض اشعار میں بھی کیا ہے۔

ملکِ پنجاب نظر آتا ہے فردوس زکی جب کہ پڑتی ہے نظر سایۂ طوبیٰ کی طرف
چاہ نے جھنگ سیالی کے جھکائے ہیں کنویں ہم کہاں ورنہ زکی اور یہ پنجاب کہاں
ملک پنجاب کے معشوق ہیں کیا رشک پری اضطرابِ دلِ عشاق کے گرمائے ہوئے

اسی زمانے میں وہ حیدر آباد دکن گئے اور وہاں آصف جاہ پنجم کے حضور میں قصائد پیش کیے اور انعام و اکرام سے نوازے گئے۔ یہاں ان کی بڑی قدر و منزلت ہوئی۔ لیکن کچھ عرصے بعد اپنے وطن واپس چلے آئے۔ کچھ عرصہ مراد آباد رہ کر لکھنؤ چلے آئے اور یہاں نواب قطب الدولہ کی وساطت سے واجد علی شاہ کی خدمت میں پیش ہو کر ملازم سرکار ہوئے۔ واجد علی شاہ نے ان کی قادر الکلامی اور استادانہ حیثیت و کمالِ فن کو دیکھ کر ۱۲۶۵ھ میں انھیں ملک الشعرا کے خطاب سے سرفراز کیا جو ان کی مہر پر کندہ تھا[۸] کلیات زکی کی تقریظ میں بھی ان کے چھوٹے بھائی زین العابدین خاں نے انھیں "مولوی مہدی علی خاں ملک الشعرا"[۹] لکھا ہے۔ جس کی مزید تصدیق ناسخ کے تذکرے "سخن شعرا" سے

بھی ہوتی ہے[۱۰] ۷ر فروری ۱۸۵۶ء کو انگریزوں نے سلطنت اودھ کو ختم کر دیا اور واجد علی شاہ کلکتہ پہنچ کر نظر بند ہو گئے۔ سارا شیرازہ بکھر گیا۔ اسی زمانے میں زکی لکھنؤ چھوڑ کر مراد آباد آ گئے۔ ۱۸۵۷ء میں جب شورشِ عظیم برپا ہوئی ان کا سارا مال واسباب لٹ گیا۔ اسی میں ان کا کلام بھی ضائع ہو گیا۔ زین العابدین خاں نے لکھا ہے کہ "ہنگامۂ غدر میں کل کلام ان کا گھر کے اسباب کے ساتھ تلف ہو گیا"[۱۱] جب ہنگامہ غدر فرو ہوا تو والی رامپور نواب یوسف علی خاں نے انھیں رامپور بلا لیا اور جب تک نواب زندہ رہے زکی دربار رامپور سے وابستہ رہے۔ یہیں زکی نے اردو نثر میں داستانیں ترجمہ کیں۔ نواب کی وفات کے بعد وہ اپنی ضبط شدہ جائیداد کی بحالی کے لیے ۱۲۸۱ھ میں انبالہ آ گئے اور وہیں پچھتر سال کی عمر پا کر ذیقعد ۱۲۸۳ھ میں وفات پا گئے[۱۲]

صاحب "خوش معرکۂ زیبا" نے زکی کو "صاحب ارشاد، علم معما اور تاریخ میں استاد، لکھا ہے[۱۳]۔ لالہ سری رام نے لکھا ہے کہ "یہ صاحبِ سخن، مورخ بے بدل، فاضل بے مثل، شیریں سخن، ظریف اور زود فکر تھے۔ طرزِ سخن نہایت دلفریب اور پسندیدہ ہے"[۱۴] ان کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک پُرگو، قادرالکلام و مشاق شاعر تھے جنھیں فنِ شعر، زبان و بیان اور مختلف اصنافِ سخن مثلاً غزل، قصیدہ، مثنوی اور تاریخ گوئی وغیرہ پر پورا عبور حاصل تھا۔ اپنے دور کے شاعروں اور اہلِ علم و ادب سے ان کے اچھے مراسم تھے۔ زین العابدین خاں نے لکھا ہے کہ "شیخ امام بخش ناسخ..... ان کے فضل و کمال کی کیفیت سے خوب آگاہ تھے اور رابطہ و اتحاد بھی شعرا میں ایسا نہیں دیکھا جیسا ان دونوں صاحبوں میں تھا..... فرماتے تھے کہ مولوی مہدی علی خان زکی فنِ شاعری میں بے عدیل ہیں علی الخصوص تاریخ گوئی میں از سابق تا حال ایسے صنائع بدائع کسی شاعر کی تصنیف سے نہیں دیکھے...... ایک شعر کو برادر صاحب (زکی) کے جناب شیخ صاحب (ناسخ) اکثر پڑھا کرتے تھے۔ میں نے عرض کیا کہ یہ سیدھا سا شعر آپ کو کس باعث سے پسند آتا ہے..... فرمایا کہ اس شعر میں بہت کیفیتیں ہیں۔ ازاں جملہ ایک یہ لطف بھی ہے کہ اگر کوئی شاعر اس شعر کے مضمون کو کسی اور عبارتِ نظم یا نثر میں بیان کرنا چاہے گا تو ہرگز ہرگز بیان نہیں ہو سکے گا ...اور وہ شعر یہ ہے

ایک ذرا تیغِ نگہ کو جو اشارا ہو جائے آپ کا نام ہو اور کام ہمارا ہو جائے"[۱۵]

کلیاتِ زکی میں، جو غزلیات، قصائد، تاریخ، مخمس، وغیرہ وغیرہ پر مشتمل ہے، پورا کلام اس لیے شامل نہیں ہے کہ وہ ہنگامۂ غدر (۱۸۵۷ء) میں تلف ہو گیا تھا۔ زکی نے اردو میں ایک مثنوی بھی لکھی تھی جس کا ایک شعر یہ تھا:

غم سے بلبل کو نعرہ زن دیکھا گل کے سر سے بندھا کفن دیکھا[۱۶]

یہ نایاب ہے۔ مطبوعہ کلیات ان کے چھوٹے بھائی زین العابدین خاں نے زکی کے ایک شاگرد مرزا اکبر بیگ کی مدد سے مرتب کیا تھا۔ دیوانِ زکی کا ایک مخطوطہ پنجاب یونی ورسٹی لائبریری لاہور، میں محفوظ ہے جو مصنف کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا نسخہ معلوم ہوتا ہے جس میں جا بجا اسی روشِ تحریر میں ترمیم و تنسیخ کی گئی ہے۔ اس میں اردو دیوان کے علاوہ چار فارسی قصائد، فارسی کلام اور فارسی مثنوی "برقِ سخن" بھی شامل ہے۔ مطبوعہ کلیات اردو کا اس قلمی نسخے سے جب مقابلہ کیا گیا تو یہ بات سامنے آئی کہ اس میں وہ غزلیں بھی ہیں جو مطبوعہ دیوان میں شامل نہیں ہیں اور بہت سے اشعار اپنی اصل صورت میں ایسے موجود ہیں جو بدلی ہوئی صورت میں مطبوعہ دیوان میں ملتے ہیں۔ جا بجا غزلوں پر صاد بھی بنا ہوا ہے۔ یہ ایک اہم نسخہ ہے۔

زکی نے ایک رسالہ "یادگیر" کے نام سے ۱۲۶۵ھ میں تالیف کیا تھا[۱۷] یہ بھی نایاب ہے۔ مرتب

کلیات زکی نے لکھا ہے کہ "علم عروض میں جناب محقق طوسی نے جو کتاب "معیار الاشعار" لکھی ہے وہ نہایت سخت اور دشوار ہے۔ برادر صاحب قبلہ (زکی) نے اس کی شرح میں ایک کتاب بہت شرح وبسط سے لکھی اور نام اس کا "تزکیہ" رکھا اور اس میں عجب لطف ہے کہ جناب مولوی سعد اللہ صاحب نے "معیار الاشعار" کی شرح لکھی ہے اور محقق علیہ الرحمہ کے اقوال پر اکثر اعتراض کیے ہیں، جناب برادر صاحب قبلہ نے اس شرح میں ان سب اعتراضوں کو بالکل اڑا دیا ہے۔ وہ کتاب لائق دید ہے"[۱۸] یہ نہیں کہا جا سکتا کہ "یادگیر" اور "تزکیہ" الگ الگ تصانیف ہیں یا ایک ہی تصنیف کے دو نام ہیں۔

رامپور کے زمانہ قیام میں مہدی علی خاں زکی نے نواب سید محمد سعید خاں کے حکم سے "طلسم جام جم" کا ترجمہ "طلسم سعید" کے نام سے ۱۲۵۸ھ/۱۸۴۲ء میں کیا[۱۹] اس کے علاوہ انھوں نے "طلسم حیرت کدۂ آصفی" ۱۲۵۸ھ/۱۸۴۲ء میں طلسم حکیم قسطاس، جو "بوستانِ خیال" کی دوسری جلد کا ترجمہ ہے ۱۲۶۱ھ/۱۸۴۵ء میں، اور "طلسم سبع سیاغ" کا ترجمہ مکتوبہ ۱۸۵۴ء میں کیا[۲۰] داستانوں کے یہ سب تراجم، جو اردو نثر کا ایک بڑا ذخیرہ ہیں، غیر مطبوعہ ہیں۔ زکی کو اردو نثر پر قدرت حاصل تھی۔ مرتب "کلیات" نے لکھا ہے کہ "نثر رنگین عاری، سادہ و رنگین و مسجع و مرجز مرصع سب قسموں کی ایسی لکھیں کہ ہر ایک منشی کامل نے سر جھکایا[۲۱] داستانوں کے ذریعے اردو نثر نے ترقی کے کتنے مراحل طے کیے اس کا پوری طرح اندازہ اب تک اس لیے نہیں لگایا جا سکا کہ نثر کا بحیثیت نثر بہت کم مطالعہ ہوا ہے۔ انیسویں صدی میں اردو نثر اپنے پیروں پر جم کر کھڑی ہو جاتی ہے اور قوتِ اظہار کے رنگا رنگ سلیقوں سے آشنا ہو جاتی ہے۔ اس ترقی میں زکی مراد آبادی بھی شامل ہیں۔ انھیں اپنی قصہ خوانی پر فخر ہے۔ ایک شعر میں خود کہا ہے:

قصہ خواں بھولا وہاں طرزِ سخن آرائی نام تک میرے جو پہونچا کے فسانہ چھوڑا

یہ نثر فورٹ ولیم کالج سے باہر لکھی جا رہی ہے جس میں نثر کے متعدد اسالیب، زندگی کے وسیع دائرے کا، احاطہ کر رہے ہیں۔

زکی نے جب شاعری شروع کی تو اس وقت مصحفی ایک قادر الکلام و مشاق شاعر کی حیثیت سے عزت واحترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے اور نئی نسل کے نمائندہ شاعر شیخ امام بخش ناسخ کا رنگِ سخن تیزی سے مقبول ہو کر ساری فضا پر چھا رہا تھا۔ جرأت ۱۲۲۴ھ میں مر گئے۔ وہ اپنی زندگی ہی میں "معاملہ بندی" کے سارے امکانات اپنے تصرف میں لا چکے تھے اور ناسخ کے معنی تازہ کی تلاش کا رجحان تیزی سے معاملہ بندی کی جگہ لے رہا تھا۔ انشا بھی اس وقت منظر سے ہٹ کر اپنی پہلی سی اہمیت گنوا چکے تھے۔ سارے نئے شعرا کو اس وقت نئے رنگِ سخن کی تلاش تھی۔ اس وقت ہماری تہذیب نئے سیاسی نظام کے پنجرے میں قید تھی اور زندگی کو آگے بڑھانے والے مقصد و معنی کو گم کر چکی تھی۔ "معنی تازہ" کی تلاش اس کی خواہشِ اول تھی اور اسی لیے ناسخ کا یہ نیا رجحان تیزی سے قبولِ عام کا درجہ حاصل کر رہا تھا۔ ادھر دلّی میں غالب اور مومن اور ان کے زیرِ اثر شیفتہ نے بھی اسے قبول کیا تھا۔ ایک خط میں مرزا غالب نے اسی لیے مرزا علی حیدر افصح کے رنگِ سخن کی تعریف کی اور لکھا کہ:

"مرزا علی حیدر افصح را فردِ کامل دیدہ ام۔ روشے پسندیدہ و طرزِ گزیدہ دارد و ہمین است طرز
فکری شیخ امام بخش ناسخ و خواجہ حیدر علی آتش و دیگر تازہ خیالانِ لکھنؤ"[۲۲]

مصحفی بھی اپنی مقبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے اسی رنگ کی طرف آ گئے تھے۔ اپنے دیوانِ ششم کے دیباچے مکتوبہ

۱۲۲۴ھ میں اسی بات کا اظہار واعتراف کیا ہے کہ:

> شیخ امام بخش ناسخ.... بر طرزِ ریختہ گویان سادہ کلام در عرصہ قلیل خطِ نسخ کشیدہ.... اگرچہ عاصی ہم از گروہ سادہ گویان بود لیکن.... غزلیاتِ ایں دیوانِ ششم را اکثرے بروّیۂ ایشاں گفتہ"[۲۳]

استاد مصحفی کے اس رجحان کو قبول کرنے سے کثیر تعداد میں ان کے شاگردوں نے بھی اسی رجحان کو قبول کرلیا تھا۔ زکی نے بھی ناسخ کو "سلطانِ ہنرور" کہا ہے اور بتایا ہے کہ اب زمانے میں باغ معانی کی بہار کا زور زورہ ہے:

باغ معانی کی بہار اب ہے زمانے میں زکی　　　فیضِ سلطانِ ہنرور سے جو شاداب ہوا

زکی جب اپنی خداداد صلاحیتوں کے ساتھ شاعری میں آگے بڑھے تو ان کے سامنے دو رنگِ سخن تھے۔ ایک رنگِ سخن ناسخ کا اور دوسرا رنگِ سخن مصحفی کا۔ انھوں نے دونوں کو اپنانے کی کوشش کی اور دونوں اندازِ سخن میں کامیابی کے جوہر دکھائے۔ سلطانِ ہنرور امام بخش ناسخ نے چست زبان و بیان کے ساتھ ایک طرف عربی وفارسی الفاظ وتراکیب کو شاعری میں سمویا اور دوسری طرف نزاکتِ خیال سے تازہ خیالی اور مضمون تازہ کو جنم دیا۔ پُرشکوہ الفاظ کے استعمال سے ان کے طرز ولہجہ میں بلند آہنگی پیدا ہوئی۔ نئے مضامین ومعانی کے اظہار کے لیے، مبالغے کے ساتھ، فارسی وعربی الفاظ، تراکیب، کنایات وتلمیحات کا استعمال بڑھا اور اس سے مشکل پسندی نے جنم لیا۔ زکی نے اس رنگِ سخن کو خود مصحفی سے بہتر، اپنے کلام میں پیدا کیا ہے۔ یہ بلند آہنگی مصحفی کے مخصوص شعری مزاج کے منافی ہے۔ اس بلند آہنگی کو سمجھنے اور دیکھنے کے لیے ناسخ کے یہ دو شعر پڑھیے:

مرا سینہ ہے مشرق آفتابِ داغِ ہجراں کا　　　طلوعِ صبحِ محشر چاک ہے میرے گریباں کا
کفن کی جب سفیدی دیکھتا ہوں کنجِ مرقد میں　　　تو عالم یاد آتا ہے شبِ مہتابِ ہجراں کا

یہ دونوں شعر طرزِ ناسخ کے نمائندہ شعر ہیں۔ ان میں لہجے کا وہ دھیما پن نہیں ہے جو مصحفی کا مزاج ہے۔ ناسخ اونچی خطیبانہ آواز ولہجہ میں اپنی بات کہہ رہے ہیں۔ جب مصحفی اس طرز کو اپناتے ہیں تو کوشش کے باوجود یہ آواز ان کی شاعری میں سنائی نہیں دیتی۔ ناسخ کے یہ دو شعر پڑھ کر اب آپ مصحفی کے یہ دو شعر پڑھیے:

ہے مردمکِ دیدۂ خورشید زمیں پر　　　جو نقش ہے تو سن کے ترے کاسۂ سم کا
اس امر میں ہے مدرکۂ فلسفہ قاصر　　　کیا بھید ملے عاشقِ از خود شدہ گم کا

یہاں احساس وجذبہ سے ہٹ کر اوجِ فکر کی کوشش تو نظر آتی ہے لیکن مصحفی "لنگور کی گردن" یا "نقاب الٹا" والی غزلوں کے لہجے سے خود کو الگ نہ کرسکے اس کے برخلاف جواں سال مہدی علی زکی کے ہاں طرزِ ناسخ زیادہ جماؤ کے ساتھ اپنا جلوہ دکھاتا ہے:

ریختے میں بوئے معنی ہم نے پیدا کی زکی　　　سرزمینِ ہند میں کیا عطر کھینچا خاک کا

اب بوئے معنی کی نوعیت اور اس لہجے سے واقف ہونے کے لیے زکی کے یہ چند شعر دیکھیے

ہوا ہے آفتابِ صبح شعلہ داغِ پنہاں کا　　　بنا تارِ شعاعی تار تار اپنے گریباں کا
کھلا کھلنے میں گل کے مدعا رخصت کے گلشن سے　　　صدائے الفراق آئی جو ٹوٹا زخم کا ٹانکا
ہوا وہ گلبدن مسند نشینِ مخمل گل رنگ　　　مقاماتِ حریری سے لڑا مضموں گلستاں کا
اُس رخ پہ سبزۂ خطِ مشکیں ہوا نمود　　　دھوکا یہاں تتار پہ ہے سبزوار کا

بد طالعی سے اپنی یہ ڈر ہے کہ پھر کہیں
بازو نہ ٹوٹے ہدہد فرخندہ فال کا
رقص بسمل خاک سے مستوں کے پیدا ہو گیا
گور کا گنبد بیاباں کا بگولہ ہو گیا
تنگ دستی سے عیاں ہوتے ہیں دل تنگی کے رنگ
گل ہوا خاطر شگفتہ جب کہ زر پیدا کیا
ہم نے چاکِ جگر و داغِ دروں کا مضموں
مثلِ خورشید و سحر دست و گریباں باندھا
چرخِ اخضر میں نہیں شعلۂ خورشید عیاں
آسمانی ہے پری کسوتِ زنگاری میں
جوں آب زر پسینا غبغب میں ڈھل کے آیا
سونے کی کان نکلی گویا چہِ ذقن میں
وصف اک خورشید رو کے لکھیے دیواں میں زکی
روکشِ تارِ شعاعی تارِ مسطر کیجیے

زکی کے ان اشعار میں مصحفی سے زیادہ ناسخ کی مخصوص آواز و آہنگ نمایاں ہے۔ اگر ان اشعار کو دیوانِ ناسخ میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا لیکن یہاں بھی یہ بات نمایاں ہے کہ خیال اور مبالغہ بعید از قیاس نہیں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ قوتِ متخیلہ اپنے حدود کو پہچانتی ہے۔ اس دور میں زکی کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے ''نئی شاعری'' کی اس روایت کو بڑے سلیقے اور شعور کے ساتھ، پھیلایا اور عام کیا۔

زکی کی شاعری کا ایک دھارا تو یہ ہے اور دوسرا دھارا وہ ہے جو سادہ گوئی کا دھارا ہے اور جذبہ و احساس کو شعر کے مزاج میں گھلاتا ہے۔ اس میں سادہ گوئی کی طویل روایت کے ساتھ مصحفی کا اثر بھی شامل ہے۔

دل پہ مرے ہاتھ رکھ کے اس نے
تھا دل میں جو کچھ گماں نہ دیکھا
کٹ گئی آنکھوں میں شبِ انتظار
دل کو تڑپنے کا مزا رہ گیا
دشتِ فنا سے نہ کچھ آئی خبر
قافلہ جو یہاں سے گیا رہ گیا
بے طرح دل کو عشق کا آزار ہو گیا
کس کی نظر لگی کہ بیمار ہو گیا
زکی کیا کہیے ان کا فربتوں سے بس خدا سمجھے
کہ دل لے کر یہ ظالم مفت میں برباد کرتے ہیں
ہم صدا اس کو سناتے ہیں کہ دل کو اپنے
زیرِ دیوار کھڑے ہو کے پکار آتے ہیں
شاید چلے ہے جنبشِ دامانِ یار سے
آتی ہے بوئے تازِ نسیم بہار سے
وصل کی رات ہے اور دل کے تڑپنے کا ہے لطف
پھر یہ دھڑکا ہے کہ پھر صبح جدائی ہوگی
بات کہہ لو کوئی ایک آن کے مہمانوں سے
بات رہ جاتی ہے اور وقت گزر جاتا ہے

کلیاتِ زکی کا خاصا بڑا حصہ اس رنگِ شاعری پر مشتمل ہے اور رنگِ ناسخ کے اشعار پڑھتے ہوئے جب یہ اشعار سامنے آتے ہیں تو اچھے لگتے ہیں۔

اب ایک طرف رنگِ ناسخ زکی پر حاوی ہے اور دوسری طرف سادہ گوئی کی روایت اور رنگِ مصحفی اثر انداز ہے۔ ان دونوں رنگوں کے امتزاج سے زکی کے ہاں ایک تیسری صورت نمود پاتی ہے اور یہی تیسری صورت زکی کی شاعری کی انفرادیت ہے۔ امتزاج کے ساتھ اس تیسری صورت کو سمجھنے کے لیے اب یہ اشعار پڑھیے:

وصل کا لطف کہاں جب کہ ہوا اپنا وصال
نہ رہے آپ میں تو پھر غمِ ہجراں کس کا
اب تک ہوا نہ داغِ جگر کا جو گل چراغ
اے آفتابِ صبح ترا انتظار تھا
نالۂ ضعیف دل سے کہاں آئے لب تلک
منزل بڑی ہے اور مسافر تھکا ہوا

لے ہی چکا وہ جان و دل و طاقت و تواں   کیوں آئے اب یہاں اسے کیا کام رہ گیا
دل سیر ہوگیا ہے زمانے کی سیر سے   یہ طائرِ خیال جہاں سے اٹھا اٹھا
عہدِ طفلی ہی سے تھا جو اثرِ سنگ دلی   سینہ اُبھرا بتِ کافر کا تو پتھر نکلا
تاثیر دردِ دل کا جو کچھ آ گیا خیال   رویا میں چشمِ یار کو بیمار دیکھ کر
ان سے ہوتے ہیں عیاں عشق کے کیا کیا آثار   مژہ و چشم کو ہم لوح و قلم کہتے ہیں
اپنا غم خوار نہیں اب تو جہاں میں کوئی   تو بھی ہم سے نہ جدا اے غمِ تنہائی ہو

یہ چند شعر اور دیکھیے۔

ایک ذرا تیغ نگہ کو جو اشارا ہوجائے   آپ کا نام ہو اور کام ہمارا ہوجائے
جوہر تو مجھ میں تھے ملکوتی صفات کے   انساں بنا کے کیوں مری مٹی خراب کی
زکی مسافرِ ملکِ فنا کو ہے لازم   کہ بار دوش پہ باندھے تو مختصر باندھے
وقفہ ہماری خاک پر اک دم ضرور تھا   کیا آئے کیا کھڑے ہوئے کیا ٹھہرے کیا چلے
دل بستگی کسی سے مسافر کو کیا ضرور   جب دل لگا تو رہ گئے جب دل اٹھا چلے
ہر نفس قافلۂ عمر سے دیتا ہے نشاں   جنبشِ نبض سے آوازِ جرس آتی ہے

ان اشعار میں مضمون و معنی بھی ہیں اور احساس و جذبے کی تاثیر بھی۔ مزاجاً یہ اشعار مصحفی و ناسخ کے رنگِ سخن سے الگ ہیں اور یہی زکی کا رنگِ سخن ہے۔

اس دور میں زکی کی شاعری کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ انھوں نے محمد تقی ہوسؔ کی طرح، روایتی علامات، کنایات اور تلمیحات کے ذریعے اپنے دور کے حالات، واقعات اور سانحات کو پُر اثر انداز میں بیان کیا ہے۔ زکی کے متعدد اشعار میں اس دور کا کرب سمویا ہوا ہے لیکن آج یہ کرب ہمیں شدت کے ساتھ اس لیے محسوس نہیں ہوتا کہ آج وہ واقعہ یا سانحہ جس نے اس دور کے فرد کو ہلا کر رکھ دیا تھا، ہمارے جذبات کا حصہ نہیں ہے اور اس سے پیدا ہونے والا کرب ہمارا کرب نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اشعار اپنے دور سے نکل کر ہمارے دور تک نہیں آتے۔ وہ اپنے ہی دور میں مقید رہتے ہیں۔ زکی، میرؔ کی طرح، ان اشعار کی ''واقعیت'' کو ''آفاقیت'' کی سطح پر لانے میں کامیاب نہیں ہوتے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے دور کے اہم شاعر ہوتے ہوئے بھی دوسری صف میں کھڑے رہ جاتے ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے زکی کے یہ چند شعر دیکھیے:

ہمارے حال پہ لازم ہے رحم او صیاد   کہ پر شکستہ ہیں اور شوق ہے رہائی کا
قید میں ہم کو تڑپتے ہوئے گذریں عمریں   اور اب تک ہے وہی غمزۂ صیاد نیا
ہمارے نام کا آیا نشانے پر خدنگِ قہر   جو اظلام ستم کا فرنگ نے تیر پر لکھا
آتش دبی ہوئی مرے دل کی بھڑک اٹھی   مدت کے بعد یاد جو داغِ کہن کیا
یہاں پتھر کے پتلے بنتے ہیں تصویر پریوں کی   طلسم ہند کا نقشہ ہے نیرنگِ پرستاں پر
میری بے بال و پری جو نہ ہو خاطر جمع   دے نہ صیاد قفس سے مجھے ہر بار نکال
کبھی ہوگا کہ گلستانِ وطن دیکھیں گے   ہم اسیرانِ قفس پھر بھی چمن دیکھیں گے

بے بال وپر کی طاقتِ پرواز طاق ہے   صیاد کیوں نہ قید قفس سے رہا کرے
خدا سے ڈر کے تو او برق دمِ تبسم کہیں   یہ قیدیوں سے نہ کہنا کہ باغ جلتا ہے

یہ اشعار روایتی علامات کے ذریعے اس دور کے واقعات وسانحات مثلاً واجد علی شاہ کی معزولی، سلطنتِ اودھ کا خاتمہ، فرنگیوں کا ظلم وستم، غدر ۱۸۵۷ء، مٹیا برج میں نظر بندی کی طرف تو اشارہ کررہے ہیں لیکن آج کا عصر چونکہ ان میں شامل نہیں ہے اس لیے وہ آج ہمیں اس طرح متاثر نہیں کرتے جس طرح اس دور کے فرد کو متاثر کیا تھا۔ عام قاری کے لیے آج یہ اشعار روایتی علامات کے معنی تک محدود ہو کر رہ گئے ہیں۔ ایسی ہی علامات، کنایات اور تلمیحات سے زکی کی شاعری عبارت ہے اور یہی علامات ان کے اظہار کا بنیادی وسیلہ ہیں۔

زکی کے ہاں مشکل زمینوں میں بھی غزلیں ملتی ہیں۔ دوغزلے بھی خاصی تعداد میں ملتے ہیں۔ بعض غزلوں میں دو دو مقطعے آتے ہیں۔ بعض غزلوں کے مطلعوں میں خود کو مخاطب کرنے کے لیے اپنا تخلص لاتے ہیں۔ اکثر غزلیں تعدادِ اشعار کے اعتبار سے طویل ہیں بعض تو ایسی ہیں جو ۱۲۶ اشعار تک پھیلی ہوئی ہیں۔ بعض غزلوں میں چار اور بعض میں آٹھ مطلعے تک ملتے ہیں۔

زبان وبیان کے اعتبار سے بحیثیت مجموعی زکی کا کلام تعقید اور فنی سقم سے پاک ہے صنائع بدائع اور رعایت لفظی کو ہنرمندی کے ساتھ اس طور پر استعمال کرتے ہیں کہ شعر کا حسن نکھر جاتا ہے۔ روانی، برجستگی اور چستی کلام ان کی شاعری کی خصوصیات ہیں۔ ان کی زبان میں قدامت نہیں ہے۔ علامتِ فاعل ”نے“ کا استعمال بھی بالکل آج کی طرح ہے۔ روزمرہ ومحاورہ بھی معیاری صورت میں صحت کے ساتھ ان کے کلام میں ملتا ہے۔

لکھنؤ کی بہاروں کا ذکر ان کی شاعری میں پرستان وخوباں کے حوالے سے آتا ہے: ع لکھنؤ چھوڑ کے سوچ کہ پرستان چھوڑ دیا۔ اس دور میں یہی لکھنؤ کا امتیاز تھا۔

ماہِ کنعاں سے فقط تھی گرمیِ بازارِ مصر   لکھنؤ کی ہر گلی میں شاہدِ بازار ہیں

ایک شعر میں مزاجِ لکھنؤ کی ایک خصوصیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یگانہ چنگیزی کو بھی یہی شکایت تھی جو زکی کو اس زمانے میں اہلِ لکھنؤ سے تھی:

سخن ورِ لکھنؤ کے اے زکی ہیں اس قدر غرا   نہ سمجھیں قدر گر روح القدس شاعر ہو باہر کا

زکی نے ”سبزۂ بیگانہ“ کی روایتی اصطلاح کی طرح ”معنیٔ بیگانہ“ کی ترکیب بار بار استعمال کی ہے اور یہ ان سے مخصوص ہے۔ اس کے معنی کی نوعیت کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

مطلبِ اغیار سمجھا وہ بت ناآشنا   کیا سخن میں اپنے لطفِ معنیٔ بیگانہ تھا
اپنے اشعار سے اغیار نے مطلب پایا   یعنی مضمونِ سخن معنیٔ بیگانہ ہوا
اشعار اپنے جا کے وہاں پڑھتے ہیں رقیب   مضمون سخن کا معنیٔ بیگانہ ہو گیا
جہاں میں لطفِ سخن کا کہیں مزا نہ رہا   مذاقِ معنیٔ بیگانہ آشنا نہ رہا
مزا ہو معنیٔ بیگانہ کا سخن سے ادا   زبان اپنی زبانِ رقیب ہو یارب
معنی ہے جو بیگانہ زکی اپنے سخن میں   مضمون لیے جاتے ہیں اغیار اُڑا کر

زکی مرادآبادی کے جو قصائد کلیات میں شامل ہیں وہ روایتی فنِ شاعری کے اعتبار سے اس صنفِ سخن کی

تاریخ میں اس لیے اہمیت رکھتے ہیں کہ کم شاعروں نے اس کثرت سے صنائع بدائع استعمال کر کے قصیدوں کو سجایا ہے۔ اور ہر قصیدہ کا قطعہ تاریخ بھی الگ سے لکھا ہے۔ قصیدہ نعت سید المرسلینؐ میں جو قطعہ تاریخ جس سے ۱۲۴۴ھ برآمد ہوتے ہیں، کہا ہے کہ یہ پانچ اشعار پر مشتمل ہے اور قصیدے کے آخری چار شعروں میں بتایا ہے کہ اس کے ہر مصرع سے تاریخ نکلتی ہے۔ اگر دونوں مصرعوں کے موافق و مخالف حروف کا مہملہ و معجمہ کے حساب سے تاریخ نکالی جائے تو (۱۹۱) طرح سے تاریخ برآمد ہوگی۔ اسی طرح قصیدہ جلوس نواب ناصر الدولہ آصف جاہ بہادر والئی حیدر آباد دکن کا جو قطعۂ تاریخ کہا ہے اس کے متعلق زکی نے لکھا ہے کہ اس کا طریقہ یہ ہے کہ "ہر مصرع تاریخ و منقوط ہر شعر ہم تاریخ و غیر منقوطہ ہم تاریخ و منقوط ہر یک مصرع و غیر منقوط دیگر ہم تاریخ است" [۲۴] اسی طرح نواب منتظم الدولہ حکیم مہدی علی خاں بہادر، وزیر اعظم شاہِ اودھ کے قصیدہ میں "پنج ہزار و نہصد و شش مادۂ تاریخ" برآمد ہوتے ہیں اور ان مادہ ہائے تاریخ کے استخراج کا طریقہ یہ ہے کہ "ہر مصرع تاریخ و منقوط شعر تاریخ و غیر منقوطہ ہم تاریخ و منقوط یک مصرع و غیر منقوط دیگر ہم تاریخ و غیر منقوط اول مصرع و منقوط دوم ہم تاریخ و ہمیں طریق مصرع اولی را از ہر یک مصرع تا آخر مصرع کہ ربط دہند تاریخ برمی آید، بعدہ مصرع دومی را از تمامی مصرع ہا و بعد ازاں ثالث و رابع وغیرہ ہمہ مصرع ہا از ہر مصرع کہ ربط دادہ شود تاریخ پیدا می شود۔ غرض ہمیں طور ہا پنج ہزار و نہصد و شش مادۂ تاریخ برمی آیند" [۲۵]

تاریخ گوئی کی تاریخ میں یہ کام کسی اور شاعر نے اس طور پر نہیں کیا۔ ناسخ نے، جو تاریخ گوئی میں خود ایک مقام رکھتے ہیں، زکی کے بارے میں کہا تھا کہ "تاریخ گوئی میں از سابق تا حال ایسے صنائع بدائع کسی شاعر کی تصنیفات سے نہیں دیکھے اور نہیں سنے" [۲۶]

زکی اس دور کے اہم شاعر ہیں جنھوں نے نئے رنگِ سخن کی روایتِ ناسخ کو نہ صرف آگے بڑھایا اور اپنے دور کی ترجمانی کی بلکہ قدرتِ کلام سے اپنی مشاقی و قادر الکلامی کا لوہا منوایا۔ واجد علی شاہ اودھ کے آخری تاج دار تھے اور زکی اس سلطنت کے آخری "ملک الشعرا" تھے۔

سلطان شاعروں کا جہاں میں تو ہے زکی ہے کشورِ سخن میں ترا نام آج کل

اس وقت شاعری کا مقبول ترین رجحان وہ تھا جس کے علم بردار شیخ امام بخش ناسخ تھے۔ یہی وہ "طرز جدید" تھا جو "معاملہ بندی" اور "سادہ گوئی" کی روایتِ شاعری کو اپنے زور میں بہالے گیا تھا۔ یہ دور اصلاً ناسخ و آتش کا دور ہے لیکن اس دور اور اس کے ممتاز شاعروں کے مطالعہ سے پہلے ہم "نثرِ سادہ" کی اس نئی تحریک کا مطالعہ کرتے چلیں جو فورٹ ولیم کالج کلکتہ میں اسی وقت سے پروان چڑھ رہی تھی جب یہ کالج انگریزوں کی فتح اور ٹیپو سلطان کی شکست و شہادت (۱۷۹۹ء) کی پہلی "سالگرہ" کے موقع پر، نئے انگریز افسروں کی تعلیم و تربیت کے لیے، لارڈ ولزلی نے قائم کیا تھا۔ آیئے اب فورٹ ولیم کالج چلتے ہیں جو بہت دیر سے ہماری راہ تک رہا ہے۔

حواشی:

[۱] تلامذۂ مصحفی، افسر صدیقی امروہوی، ص ۱۲۸، مکتبۂ نیا دور کراچی ۱۹۷۹ء

[۲] ایضاً، ص ۱۳۳

[۳] زکی مرادآبادی کے چھوٹے بھائی زین العابدین خاں، جو خود بھی شاعر اور ناسخ کے شاگرد تھے، کلیاتِ زکی کی تقریظ میں تین جگہ پر ان کا یہی نام لکھا ہے۔ مصحفی نے ریاض الفصحا میں صرف مہدی علی اور افسر صدیقی امروہوی نے شیخ مہدی علی لکھا ہے۔ دیکھیے تقریظ کلیاتِ زکی، مرتبہ زین العابدین خاں، ص ۳۵۲-۳۵۴، مطبع منشی نولکشور۔ لکھنؤ سن ندارد۔

[۴] تلامذۂ مصحفی، محولہ بالا، ص ۱۲۸

[۵] ریاض الفصحاء، مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۴-۲۷۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد۔

[٦] گلشن بے خار، شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۲۲۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۷] تذکرۂ نغمۂ عندلیب، وحشی، ص ۱۰۲، دہلی ۱۲۶۱ھ/ ۱۸۷۵ء

[۸] تلامذۂ مصحفی، محولہ بالا، ص ۱۳۳

[۹] کلیات زکی محولہ بالا، ص ۳۵۲

[۱۰] سخن شعراء، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۲۰۱، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۱۱] کلیات زکی محولہ بالا، ص ۳۵۲

[۱۲] تلامذہ مصحفی محولہ بالا

[۱۳] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۴] خمخانۂ جاوید، جلد سوم، لالہ سری رام، ص ۲۵۵، دہلی ۱۹۱۷ء

[۱۵] کلیات زکی محولہ بالا، ص ۳-۳۵۲۔

[۱٦] ایضاً

[۱۷] خمخانۂ جاوید، جلد سوم محولہ بالا، ص ۲۵۵

[۱۸] کلیات زکی محولہ بالا، ص ۴-۳۵۳

[۱۹] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۸۳۰، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۰] ایضاً

[۲۱] کلیات زکی محولہ بالا

[۲۲] مجموعۂ نثر غالب، مرزا اسد اللہ خاں غالب، ص ۴۰، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹

[۲۳] دیباچہ دیوانِ ششم، مصحفی، ص ۲۸-۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۹۴ء

[۲۴] کلیات زکی محولہ بالا، ص ۳۰۳

[۲۵] ایضاً، ص ۳۰۸

[۲٦] تقریظ کلیات زکی، زین العابدین خان محولہ بالا، ص ۳۵۳

فصل دوم

(یہ فصل پندرہ ابواب پر مشتمل ہے)

فصل دوم: فورٹ ولیم کالج

پہلا باب

فورٹ ولیم کالج: مقاصد و تعارف

فورٹ ولیم کالج کلکتہ انیسویں صدی کا ایک اہم ادارہ تھا جس کی بنیاد انگریز گورنر جنرل مارکوئیس ولزلی نے ٹیپو سلطان کی شکست اور انگریزوں کی فیصلہ کن فتح (۴؍مئی ۱۷۹۹ء) کی پہلی سالگرہ (۴؍مئی ۱۸۰۰ء) کے موقع پر رکھی تھی۔ اس کالج کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ ان نئے انگریز افسران کی، جو پندرہ سولہ سال کی عمر میں انگلستان سے بھرتی کر کے ہندوستان بھیجے جاتے تھے، یہاں ایسی تعلیم و تربیت کی جائے کہ وہ نہ صرف اپنے فرائضِ منصبی کو پوری کارکردگی سے ادا کر سکیں بلکہ ’’مشرق میں برطانوی طاقت کے پُر جوش حامی بن کر دنیا کے اس حصے میں عیسائی مذہب کو بھی قائم کر سکیں‘‘۔ ولزلی کا خیال تھا کہ یہ نوجوان جو سول ملازمت حاصل کر کے ہندوستان بھیجے جاتے ہیں نہ صرف کم تعلیم یافتہ اور بے تربیت ہوتے ہیں بلکہ وہ ہندوستان کی زبانوں اور یہاں کے طور طریقوں، رسم و رواج اور قاعدے قانون سے بھی ناواقف ہوتے ہیں اور جب اپنے منصب پر فائز کیے جاتے ہیں تو ان کی حیثیت ایک ایسے ادنیٰ ملازم کی سی ہوتی ہے جو نقل نویس بابو سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا‘‘[۱] اس لیے اس ادارے کو قائم کرنے کا اصل مقصد یہ رکھا گیا کہ:

> ’’انگریزی ایسٹ انڈیا کمپنی کے سول ملازمین، جو حکومتِ ہند کے اعلیٰ و اہم منصبوں پر فائز ہیں، ان کے لیے ضروری ہے کہ وہ متعلقہ کٹھن فرائض کی ادائیگی کے پوری طرح اہل ہوں۔ ایسے میں ضروری ہے کہ ادب و سائنس کے عمومی اصولوں سے واقفیت بہم پہنچانے کے لیے ان کی تعلیم و تربیت کی گئی ہو اور وہ حکومت وقت کے قوانین اور برطانیۂ عظمیٰ کے آئین سے بھی واقف ہوں۔ ساتھ ہی وہ ہندوستان اور دکن کی دیسی زبانوں سے بھی واقف ہوں اور ان مختلف صوبوں کے دستور، رسم و رواج اور طور طریقوں سے بھی واقف ہوں جہاں حسنِ خوبی سے حکومت چلانے اور برطانوی سلطنت کے استحکام کے لیے انھیں تعینات کیا گیا ہو ساتھ ہی وہ انگریزی ایسٹ انڈیا کمپنی کے مفادات و وقار کے بھی پوری طرح نگہبان ہوں‘‘[۲]

کالج کے قیام سے پہلے ۳؍جنوری ۱۷۹۹ء کو ولزلی نے ایک حکم نامہ جاری کیا کہ:

> ’’یکم جنوری ۱۸۰۱ء اور اس کے بعد سے کوئی ملازم سرکار کسی بھی عہدے کا مجاز نہیں ہوگا جب تک اس نے قوانین، اصول و ضوابط اور اُس زبان کے امتحان پاس نہ کر لیے ہوں جن کا علم اس مراسلے

سے لازمی وناگزیر قرار دیا جاتا ہے۔“[۳]

اس مقصد کے لیے ولزلی نے ۱۰رجولائی ۱۸۰۰ء مطابق ۱۷رصفر ۱۲۱۵ھ کو فورٹ ولیم کالج ضابطہ ۹ کے تحت قائم کردیا۔ اسی دن کالج کے قواعد وضوابط بھی تیار و منظور کردیے گئے اور ساتھ ہی ابتدا میں یہ بھی واضح کردیا گیا کہ گورنر جنرل کے حکم خاص سے ٹیپو سلطان کی شکست اور انگریزوں کی شاندار فتح کی پہلی سالگرہ کی یادگار کے طور پر ۴رمئی ۱۸۰۰ء کی تاریخ درج کی جائے۔

کالج کا پہلا ٹرم (Term) ۶رفروری ۱۸۰۱ء کو شروع ہوا۔ کالج رائٹرز بلڈنگ کلکتہ میں قائم کیا گیا۔ تعلیم کا معیار وہی رکھا گیا جو انگلستان کے سول افسروں کے لیے مقرر کیا گیا تھا۔ کالج کے پرنسپل اور نائب پرنسپل کے منصب کو پرووسٹ اور نائب پرووسٹ کا نام دیا گیا اور ازروے ضابطہ لازم قرار دیا گیا کہ چرچ آف انگلینڈ کے پادری (Clergyman) ہی اس منصب کے اہل ہوں گے۔ ساتھ ہی سب طلبہ کے لیے آسمانی عبادت (Divine Service) لازمی قرار دی گئی۔

ولزلی کو کالج قائم کرنے کی اتنی جلدی تھی کہ اس نے کورٹ آف ڈائریکٹرز سے اس کی پیشگی منظوری بھی نہیں لی اور جب یہ مسئلہ کورٹ کے سامنے آیا تو کورٹ نے ۱۵رجون ۱۸۰۲ء کو کالج بند کرنے کا حکم صادر کردیا اور کہا کہ اب افسروں کے لیے دیسی زبانوں کی تعلیم کا انتظام گل کرسٹ کے مدرسے میں، پہلے کی طرح، بڑے پیمانے پر کیا جائے۔ اس صورت حال میں ولزلی نے ۵راگست ۱۸۰۲ء کو ایک خط حکومتِ انگلستان کو بھیجا لیکن کالج کو جاری رکھنے کی منظوری وہاں سے بھی نہ ملی اور اس کی جگہ کورٹ آف ڈائریکٹرز کی منظوری سے انگلستان میں ہیلی بری کالج ۱۸۰۶ء میں افسروں کی تعلیم وتربیت کے لیے قائم کردیا گیا اور فورٹ ولیم کالج کو صرف علوم شرقیہ اور دیسی زبانوں کی تعلیم کے لیے مخصوص ومحدود کردیا گیا۔ ”کورٹ“ کے حکم سے اسی کے ساتھ کالج کے اساتذہ کی اسامیاں کم کردی گئیں اور منشیوں کی اسامیوں پر بھی نظر ثانی کے لیے کہا گیا۔ اس سے کالج کی صورت ہی بدل گئی۔ اب وہ صرف دیسی اور مشرقی زبانوں کی تعلیم کا ایک ادارہ بن کر رہ گیا اور یہ سب کچھ ولزلی کی بصیرت کے برعکس تھا۔ حکم کے مطابق ۳۱ردسمبر ۱۸۰۶ء تک اسامیوں پر نظر ثانی کا عمل بھی پورا ہوگیا اور ۱۸۰۷ء ہی سے کالج شدید مالی بحران کا شکار ہوگیا۔ ۱۲فروری ۱۸۰۷ء کو سرجارج برلو کے حکم سے ۱۸۰۱ء کے ضوابط منسوخ کردیے گئے۔ ادھر ولزلی اپنی میعاد پوری کرکے انگلستان واپس چلے گئے اور اس طرح اس کالج کا پہلا دور ۱۸۰۶ء میں ختم ہوگیا۔ یہی وہ دور تھا جس کے اثرات نے ہندوستان کی کئی زبانوں اور ان کی نثر کو متاثر کیا تھا اور جس کی وجہ سے فورٹ ولیم کالج کا نام واثر اردو ادب کی تاریخ کا حصہ بن گیا ہے۔ یہ کالج اپنے چند منشیوں، مختصر عملے اور محدود مقصد کے ساتھ چلتا ضرور رہا لیکن ۱۸۳۵ء میں جب لارڈ میکالے نے اپنی ”روودادِ تعلیم“ پیش کی اور ۱۸۳۸ء میں دفتروں میں انگریزی زبان کو رائج کردیا گیا تو یہ چھوٹا فورٹ ولیم کالج بھی بے وقت کی راگنی بن کر رہ گیا۔ ۲۴رجنوری ۱۸۵۴ء کو لارڈ ڈلہوزی نے فورٹ ولیم کالج کو بند کرنے کا حکم جاری کردیا اور اس طرح یہ کالج خشک وتر موسموں سے گزرتا تاریخ کی گود میں جا سویا۔ اب اس کا رونے والا بھی کوئی نہیں تھا۔ فورٹ ولیم کالج کے موقوف ہونے کے بعد امتحانات کے لیے ایک بورڈ قائم کردیا گیا جس کا کام یہ تھا کہ فورٹ ولیم کالج کے انداز پر دیسی زبانوں میں سول ملازمین کا امتحان لے کر رپورٹ حکومت کو پیش کرے۔

فورٹ ولیم کالج کے قیام کا مقصد تو یہ تھا کہ وہ نئے افسروں کی معقول تعلیم وتربیت کا انتظام کرے تاکہ وہ

برطانیہ کے استعماری نظام کو خوش اسلوبی سے چلا کر مستحکم کر سکیں۔ اس کے لیے دیسی زبانوں کی تعلیم بھی ضروری تھی لیکن آج جب ہم بحیثیت مجموعی کالج کے اثرات پر نظر ڈالتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ افسروں کی تربیت کا وہ حصہ جو برطانوی نظام حکومت کی کارگزاری و خوش انتظامی سے تعلق رکھتا ہے، اپنے اثر کے اعتبار سے دفتروں تک محدود تھا لیکن وہ حصہ جس کا تعلق زبانوں کی تعلیم و تدریس سے تھا، اس نے نہ صرف زبانوں اور اسلوبِ تحریر کو بدل کر زیادہ گہرا اثر ڈالا بلکہ اسے عام کر کے مستقبل کے اسلوبِ نثر سے ملا دیا۔ اگر فورٹ ولیم کالج میں دیسی زبانوں کی تعلیم کا انتظام نہ کیا جاتا اور یہ ادارہ صرف افسروں کی انتظامی اہلیت بڑھانے کا کام کرتا تو اس کی حیثیت ویسی ہوتی جیسی اس قسم کے تربیتی اداروں کی ہوتی ہے۔ زبانوں کی تعلیم و تدریس کے لیے اس بات کی ضرورت شدت سے محسوس کی گئی کہ طلبہ کے لیے نصابی کتابیں تیار کرائی جائیں۔ پھر ان کو چھاپنے کے لیے وہ جدید ترین طریقے استعمال کیے جائیں جن سے اب تک ان زبانوں کی تحریروں کا واسطہ نہیں پڑا تھا۔ ساتھ ہی وہ بنیادی کتابیں بھی تیار کی جائیں جو تدریس کے لیے ضروری ہیں اور جس کے ذیل میں لغات اور کتبِ قواعد آتی ہیں۔ ایسی کتابیں بھی تیار کرائی جائیں جن کے مطالعے سے طلبہ سیکھنے والی زبانوں پر قدرت حاصل کر سکیں۔ یہ مسئلہ بھی سامنے آیا کہ صحیح تلفظ کے لیے چھپائی میں اعراب کا اہتمام کس طرح کیا جائے۔ دیسی زبانوں کو رومن رسم الخط میں کس طرح لکھا جائے کہ ان زبانوں کا صوتی نظام رومن رسم الخط میں سما جائے۔ اس کے لیے نقلِ حرفی (Transliteration) کی معیار بندی بھی ضروری تھی۔ یہ سب مسائل اس شخص کے سامنے آئے جو فورٹ ولیم کالج میں ”ہندوستانی“ کے پروفیسر کے منصب پر ۱۸؍اگست ۱۸۰۰ء کو مقرر ہوا تھا اور جسے ہم گل کرسٹ کے نام سے جانتے ہیں۔ گل کرسٹ نے ان سب مسائل میں گہری دلچسپی لی۔ گل کرسٹ نے نہ صرف خود تصنیف و تالیف کا کام کیا بلکہ کالج کے منشیوں کو بھی اسی کام پر لگایا جنھوں نے اس کے مشورے سے ایسی کتابیں تصنیف و تالیف کیں جن میں سے اکثر آج بھی اہمیت رکھتی ہیں اور بعض تو کلاسیک کا درجہ اختیار کر گئی ہیں اور جن میں میر امن کی ”باغ و بہار“ کا نام سرفہرست ہے۔

فورٹ ولیم کالج نے اردو نثر کا کوئی نیا طرزِ ادا یا اسلوبِ بیان دریافت نہیں کیا بلکہ پہلے سے موجود طرزِ سادہ کو، اپنے طلبہ کی ضرورت کے پیشِ نظر، جو عام طور پر اہلِ علم اور طبقۂ خواص میں مقبول نہیں تھا، اختیار کر لیا اور ساری کتابیں اسی طرز میں لکھوا کر جدید انداز سے شائع کیں۔ یہ سادہ طرزِ ادا وقت کی ضرورت تھی اور آنے والے وقت کے تقاضوں کے عین مطابق تھا اسی لیے وقت کے ساتھ مقبول و عام ہوتا چلا گیا۔ اس طرزِ سادہ میں سارا زور اپنی بات کو پوری طرح کہنے پر ہوتا ہے اور بے ضرورت انشا پردازی اور شاعرانہ عبارت آرائی سے گریز کیا جاتا ہے۔ اٹھارویں صدی میں بھی اس طرزِ سادہ میں تصنیف کی ہوئی تصانیف ملتی ہیں جن کا مطالعہ ہم جلد دوم میں [۴] کر آئے ہیں اور جن میں ”قصہ مہر افروز و دلبر“، ”تفسیر مرادیہ“، موضح القران، ”نو آئینِ ہندی“، محمد باقر آگاہ کے نثری ”دیباچے“ اور شاہ عالم ثانی کی ”عجائب القصص“ کے بعض حصے اسی طرز سادہ کے معیاری نمونے ہیں۔ اٹھارویں صدی میں جو نثر طبقۂ خواص اور صاحبانِ علم کے لیے لکھی گئی وہ ”نو طرز مرصع“ اور ”فسانۂ عجائب“ کی طرح مسجع و مقفیٰ عبارت سے آراستہ ہے اور جو عام معاشرے کے لیے لکھی گئی ہے جیسے ”تفسیر مرادیہ“ یا ”موضح القران“ وہ فورٹ ولیم کالج کی نثر کی طرح طرزِ سادہ میں لکھی گئی ہے۔ فورٹ ولیم کالج کا یہ تخلیقی دور جو گورنر جنرل ولزلی کے انگلستان جانے کے ساتھ ۱۸۰۶ء میں ختم ہو گیا، اس کالج کا بہترین و زریں دور ہے۔ اس کے بعد کی کہانی اس کے سسک سسک کر دم توڑنے کی کہانی ہے۔

ہر تعلیمی و تدریسی ادارہ اپنے اساتذہ سے پہچانا جاتا ہے۔ فورٹ ولیم کالج میں اس وقت کے بہترین اساتذہ کا انتخاب کیا گیا۔ اردو زبان چونکہ دیسی زبانوں میں سب سے زیادہ بولی اور سمجھی جانے والی زبان تھی اس لیے اس کی تعلیم کے لیے بھی بہترین اساتذہ کا انتخاب کیا گیا۔ روایت ہے کہ محمد تقی میر کو بھی فورٹ ولیم کالج سے اشارہ ملا تھا۔ ان کا کلیات ۱۸۱۱ء میں چھاپنے کا اعزاز بھی اسی کالج کو حاصل ہے۔ میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' بھی ۱۸۰۲ء میں اسی ادارہ سے شائع ہوئی۔ دیوانِ سوز بھی ۱۸۱۰ء میں پہلی بار اسی کالج سے شائع ہوا۔ یہ کتابیں نئے ٹائپ میں شائع ہوئیں جو آج بھی آنکھوں کو اس لیے بھلا لگتا ہے کہ یہ ٹائپ نستعلیق سے مشابہ ہے۔ اس ادارہ میں اساتذہ کے تقرر میں حاکم و محکوم کی تقسیم کو سامنے رکھا گیا تھا۔ پروفیسر جو انگریز تھے بڑی بڑی تنخواہوں پر رکھے گئے اور دیسی اہلِ علم کو معمولی تنخواہوں پر ملازم رکھا گیا۔ پروفیسر عربی جون بیلی (John Baillie) کی تنخواہ سولہ سو روپے ماہوار تھی اور ایک ہزار روپیہ اسے عربی مترجم کی حیثیت سے بھی ملتا تھا۔ گل کرسٹ کی ماہانہ تنخواہ سولہ سو روپے تھی جب کہ میر امن کی تنخواہ چالیس روپے ماہوار تھی۔ میر منشی کو دو سو روپے، نائب میر منشی کو ۸۰ روپے، منشی کو ۴۰ روپے اور نائب منشی کو ۳۰ روپے ماہوار دیے جاتے تھے۔ ان منشیوں میں میر امن، حیدر بخش حیدری، شیر علی افسوس، اور بہادر علی حسینی جیسے صاحبانِ علم شامل تھے۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ ہے کہ مغلیہ سلطنت کے زوال کے بعد معاشی بدحالی اور سماجی انتشار کی جو صورتِ حال پیدا ہو گئی تھی اس میں فرد کی تخلیقی صلاحیتیں بے زبان اور گونگی ہو گئی تھیں اگر ان لوگوں کو اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار کا موقع نہ ملتا تو آج ہم ان میں سے شاید ہی کسی کے نام و کام سے واقف ہوتے۔ زوال اسی طرح معاشرے پر نازل ہوتا ہے کہ فرد اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار سے محروم ہو جاتا ہے۔ فورٹ ولیم کالج اور گل کرسٹ کی دانش مندی نے انھیں اظہار کا وہ موقع فراہم کیا کہ سدا بہار تصانیف سے اردو زبان مالا مال ہو گئی اور فورٹ ولیم کالج کا نام و کام بھی ہماری تہذیبی و ادبی تاریخ کا جزو بن گیا۔ فورٹ ولیم کالج کی خدمات کو، اختصار کے ساتھ یوں بیان کیا جا سکتا ہے:

(۱) فورٹ ولیم کالج، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، نوجوان انگریز افسروں کی تعلیم و تربیت کے لیے وجود میں آیا تھا اس لیے جو کتابیں یہاں لکھی یا لکھوائی گئیں ان میں یہ بات پیش نظر رکھی گئی کہ تحریر میں عام بول چال کی سادہ زبان استعمال کی جائے اور سارا زور خیال یا بات کے اظہار پر ہو۔ جب اس سادہ نثر کے نمونے سامنے آئے تو یہ اسلوب نثر، بدلتے ہوئے تہذیبی و سیاسی منظر میں، سب لکھنے والوں کو مفید و پر اثر معلوم ہوا۔ یہ اسلوب نثر ایک طرف وقت کی ضرورت تھا، بازار میں اس کی مانگ تھی اور اس اسلوبِ سادہ میں معیاری کتاب لکھنے پر کالج کی طرف سے انعامات بھی دیے جاتے تھے۔ اسلوبِ سادہ کی اس سرپرستی کی وجہ سے یہ اسلوب تیزی سے عام اور مقبول ہونے لگا۔ اس طرح اردو نثر، انشا پردازی کے پُرتصنع دور سے نکل کر، جدید دور کے دائرے میں داخل ہو گئی۔ طرزِ سادہ کی اس روش نے اس دور میں نہ صرف اردو زبان کی نثر کو متاثر کیا بلکہ بنگالی مرہٹی اور ہندی زبانوں کی نثر کو بھی شدت سے متاثر کیا۔

(۲) اس وقت اردو یا کسی بھی دیسی زبان میں طلبہ کے لیے جدید انداز کی نصابی کتابیں لکھنے اور تیار کرنے کی کوئی روایت نہیں تھی۔ فورٹ ولیم کالج نے یہ کام ایسے سلیقے سے انجام دیا کہ نصابی کتابیں لکھنے کی مضبوط روایت قائم ہو گئی اور یہیں سے یہ روایت سارے ہندوستان میں پھیل گئی۔ محمد حسین آزاد اور اسمٰعیل میرٹھی کی نصابی کتب اسی روایت کا پھل ہیں۔

(۳) فورٹ ولیم کالج پہلی درس گاہ تھی جہاں مختلف عقائد، مختلف زبانوں اور مختلف تہذیبوں کے لوگ جمع ہو گئے

تھے۔ کلچر و زبان کی اس رنگا نگی نے ایک دوسرے کو لاشعوری طور پر متاثر اور بہت سی غلط فہمیوں کو دور کیا اور قدامت سے جدیدیت کی طرف سفر کو آسان بنا دیا۔ پہلی مرتبہ کالج میں موجود صاحب علم افراد کی موجودگی سے مشرق و مغرب کی یہ تہذیبیں ایک دوسرے سے قریب آئیں اور افہام و تفہیم کا عمل تیز ہوا۔

(۴) اب تک مقتدر حاکم انگریز اپنی ہندوستانی رعیت کو غیر مہذب جانتے تھے۔ جب طلبہ (نوجوان افسران) اور انگریز اساتذہ نے یہاں کی دیسی زبانوں اردو، بنگلہ، مرہٹی، ہندی وغیرہ اور دوسری علمی زبانوں عربی، فارسی، سنسکرت کا مطالعہ کیا تو انھیں پتا چلا کہ یہ سب زبانیں بڑی، اہم اور ترقی یافتہ ہیں۔ اسی کے ساتھ ان کی دلچسپی ان زبانوں کے ساتھ بڑھ گئی اور انھوں نے نہ صرف بہت سے ادبی و علمی شاہ کاروں کا انگریزی زبان میں ترجمہ کیا بلکہ ان زبانوں کی قواعد (گرامر) اور لغات بھی تیار کیں۔ انیسویں صدی میں تالیف ہونے والی اردو انگریزی اور انگریزی اردو لغات و قواعد اسی رجحان کی ترجمانی کرتی ہیں۔

(۵) اس دور میں طباعت عام نہیں ہوئی تھی۔ عام طور پر کاتب مسودوں سے نقلیں تیار کرتے تھے لیکن کلکتہ میں چھاپے خانے کے رواج نے اب اس کام کو آسان کر دیا۔ ضرورت کے تحت اردو، ہندی، مرہٹی، بنگلہ کے ٹائپ بھی تیار ہونے لگے۔

(۶) نصابی کتب کی تیاری میں، صحیح تلفظ کے لیے، اعراب کا استعمال ضروری تھا۔ گل کرسٹ کی نگرانی میں یہ مسئلہ بھی حل ہو گیا۔ گل کرسٹ نے نہ صرف نستعلیق ٹائپ کو تیار کرایا بلکہ یائے معروف و مجہول اور واؤ معروف و مجہول وغیرہ کے فرق کو بھی طباعت میں برقرار رکھا اور بڑی محنت سے ان کتابوں کو تیار کرایا۔ "باغ و بہار" مثنوی سحر البیان اور کلیاتِ میر وغیرہ کی طباعت یقیناً ایک کارنامہ ہے۔

(۷) طباعت کے لیے رموزِ اوقاف کے انگریزی و مغربی اصولوں کو یہاں کی زبانوں میں پہلی مرتبہ استعمال کیا گیا۔ دو لفظوں کے درمیان فاصلہ، دو مصرعوں کی ترتیب، پیراگراف کے استعمال کو نصابی کتابوں میں برت کر آئندہ کے لیے راستہ ہموار کیا[۵] کالج نے تحریر و طباعت میں نئے نئے تجربوں کی حوصلہ افزائی کی جن میں حسب ضرورت نصابی کتابوں کی تیاری، پہلے کی لکھی ہوئی ادبی کتابوں سے انتخاب، املا اور اسلوب نثر کی معیار بندی اور صحیح طباعت پر زور دیا گیا۔ تصحیح کا کام میر بہادر علی حسینی جیسے باصلاحیت عالم کے سپرد تھا جو نہ صرف مسودہ کا اصل سے مقابلہ کرتے بلکہ کمپوزنگ میں رہ جانے والی غلطیوں کی بھی تصحیح کرتے تھے۔

۱۸۲۵ء تک آتے آتے فورٹ ولیم کالج میں ہواؤں کا رخ بدل گیا۔ جب "اقبال نامہ" مترجمہ میر بخشش علی کالج کو منظوری و اشاعت اور تبصرے و رائے کے لیے ولیم پرائس کو بھیجا گیا تو اس نے اپنی رپورٹ میں لکھا:

> "اگر "ہندوستانی" کی شکل میں "اردو" کی تعلیم جاری رہتی تو میر بخشش علی کا ترجمہ بہت مفید ثابت ہوتا لیکن حال ہی میں میرے شعبے میں اردو کی جگہ "ہندی" کی تعلیم کا آغاز ہو جانے کی بنا پر اس قسم کے ترجموں کی ضرورت نہیں ہے۔ اب ایسی کتابوں کے بجائے نئی قسم کی کتابوں کی ضرورت ہوگی"[۶]

اب ضرورت بدل گئی تھی، ہندی اردو تنازع پیدا ہو کر کالج کی چار دیواری سے نکل کر سارے معاشرے میں تیزی سے پھیل رہا تھا لیکن وہ خدمات جو گل کرسٹ نے "ہندوستانی" کے پروفیسر کی حیثیت سے انجام دیں اور اپنی سوچ، محنت

اور بصیرت سے اردو زبان کو جدید دور سے ہم کنار کیا وہ یقیناً ان مٹ ہیں۔ انھیں پروفیسر گل کرسٹ اور ان کی علمی خدمات کا مطالعہ ہم آئندہ باب میں کریں گے۔

حواشی:

[1] Sahibs and Munshis, Sisir Kumar Das, p-4. Orian Publication, Calcutta 1978

[2] Fort William College, Calcutta Papers: Selection from wellesley papers in three volumes NDCC, Ace. No 3306- other, page 3-4, British Library, London.

[3] Sahibs & Munshis, P.2,

[۴] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۹۸۵، ۹۸۶، مجلس ترقی ادب لاہور (طبع دوم) ۱۹۸۷ء

[5] Origins of Modern Hindustani Literature: Source Material, Gilchrist Letters, M Atique Siddiqui, P 38, Aligarh 1963.

[٦] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، عبیدہ بیگم، ص ۵۵۸، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

دوسرا باب

جون گل کرسٹ: تعارف: علمی و تاریخی خدمات

جون بورتھوک گل کرسٹ (۱۷۵۹ء۔۱۸۴۱ء) ایڈنبرا (اسکاٹ لینڈ) کا باشندہ تھا۔ اس کی ابتدائی تعلیم وہیں ہوئی اور ایڈنبرا یونیورسٹی ہی سے اس نے طب کی تعلیم حاصل کی۔ تلاشِ معاش میں پہلے وہ ویسٹ انڈیز گیا اور چند سال رہ کر ۱۷۸۲ء میں بمبئی آ گیا۔ وہاں آ کر اس نے محسوس کیا کہ ہندوستان میں اس کا قیام اس وقت تک بے سود رہے گا جب تک وہ یہاں کی مروجہ عام زبان کا وافر علم حاصل نہ کر لے۔ اپنی انگریزی اردو لغت اور قواعد کے “ضمیمے” (Appendix) میں اس نے لکھا ہے کہ اس کے بعد اس نے مصمم ارادہ کر لیا کہ وہ اس زبان کا علم حاصل کرے گا جسے اصطلاحاً مسلمانی (Moors) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے[۱] اسی سال وہ شہر سورت میں بنگال آرمی کے بمبئی دستے میں نائب سرجن کی حیثیت سے شامل ہو گیا اور لشکر کے ساتھ جب اس کا تبادلہ سورت سے فتح گڑھ ضلع فیض آباد کا ہوا تو اس نے ایک خط میں لکھا کہ “کرنل چارلس مورگن کی کمان میں جب بنگال آرمی کے دستے کے ساتھ وہ سورت سے فتح گڑھ روانہ ہوا تو بے شمار قصبوں اور دیہاتوں سے گزرتے ہوئے اس نے دیکھا کہ وہ زبان، جسے وہ حاصل کر رہا تھا، ہر جگہ بولی جا رہی تھی“[۲] قیامِ سورت کے زمانے ہی میں اس نے اس زبان کی لغت اور قواعد تیار کرنے کا منصوبہ بنایا۔ ۱۷۸۵ء میں اپنے منصوبے کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کے لیے تنخواہ و الاؤنس کے ساتھ، ایک سال کی چھٹی کی درخواست دی جو منظور کر لی گئی۔ چھٹی کے بعد اس نے لکھنؤ، فیض آباد، الہ آباد، جون پور، بنارس اور دوسرے مقامات کا سفر کیا تاکہ وہ اپنے منصوبوں کے لیے مواد جمع کر سکے[۳] وہ لگن کے ساتھ دن رات اس کام میں لگا رہا اور ۱۷۸۶ء میں اس نے اپنی لغت کا پہلا حصہ مکمل کر لیا اور بورڈ سے درخواست کی کہ اسے بنارس کی زمین داری میں رہنے اور وہاں نیل کی کاشت کرنے کی اجازت دی جائے۔ یہ اجازت اور مزید رخصت بھی اسے مل گئی۔ بنارس کی عمل داری میں اس نے غازی پور میں قیام کیا اور مسٹر چارٹر کے ساتھ مل کر نیل کی کاشت شروع کر دی۔ اس کام میں منافع ہوا لیکن جب وہ دونوں مقامی زمین داروں سے مقدمہ بازی میں پھنس گئے تو چارٹر نے یورپ اور گل کرسٹ نے کلکتہ جانے کا ارادہ کیا۔ عتیق صدیقی نے لکھا ہے کہ ریکارڈ میں اس کا آخری خط ۲۶ ردسمبر ۱۷۹۴ء کا ملتا ہے اور پھر پتا نہیں چلتا کہ ۱۷۹۸ء تک وہ کیا کرتا رہا۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس عرصے میں وہ اپنے علمی کاموں میں مصروف رہا اور اگست ۱۷۹۸ء میں اس نے اپنے کام کی تین جلدیں شائع کر دیں۔ ایک جلد میں لغت، دوسری میں قواعد اور تیسری جلد ضمیمے پر مشتمل تھی۔ اسی سال اس نے “اورینٹل لنگوسٹ” (Oriental Linguist) کے نام سے ان تینوں جلدوں کا خلاصہ مرتب و شائع کیا[۴] عتیق صدیقی نے لکھا ہے کہ لغت و قواعد نویسی میں اولیت کا سہرا تو گل کرسٹ کے سر نہیں باندھا جا سکتا لیکن کیفیت کے اعتبار سے اس کا کام فوقیت رکھتا ہے[۵] اس کی لغت کا حصہ اول ۱۷۸۶ء میں، حصہ دوم ۱۷۹۰ء میں،

ہندوستانی زبان کی گرامر ۱۷۹۶ء میں، ضمیمہ ۱۷۹۸ء میں اور اورینٹل لنگوسٹ ۱۷۹۸ء میں شائع ہوئے۔ اس کے یہ کام نہ صرف گورنر جنرل ولزلی نے بلکہ انگریز حلقوں میں بھی اس لیے پسند کیے گئے کہ لغت و قواعد کی مدد سے اب اس زبان کا، جو عام طور پر سارے ہندوستان میں بولی اور سمجھی جاتی ہے، سیکھنا آسان ہو گیا تھا۔ ان کتابوں کی اشاعت سے اس کی شہرت میں غیر معمولی اضافہ ہوا اور اب اس نے طب کو چھوڑ کر اسی زبان کی تعلیم و تدریس کو اپنا ذریعۂ معاش بنانے کا ارادہ کر لیا۔ یہ اس کی زندگی کا ایک اہم موڑ تھا۔ ''اورینٹل لنگوسٹ'' (۱۷۹۸ء) کی اشاعت سے نصابی کتابوں کی فراہمی کا کام بھی ایک حد تک مکمل ہو گیا۔ ۲۲ر اگست ۱۷۹۸ء کو اس نے بورڈ کو لکھا کہ وہ جنوری ۱۷۹۹ء میں انگلستان واپس جانا چاہتا ہے[۶] ولزلی کے علم میں جب یہ بات آئی تو اس نے گل کرسٹ کو اس بات پر آمادہ کر لیا کہ وہ کمپنی کی سرپرستی میں ایک مدرسہ قائم کرے جہاں نو وارد ملازمینِ کمپنی کو ہندستانی و فارسی زبان کی تعلیم دی جائے۔ گل کرسٹ نے انگلستان جانے کا ارادہ ترک کر دیا اور ''اورینٹل سیمی نری'' کے نام سے ایک مدرسہ قائم کیا جس کے لیے رائٹرز بلڈنگ میں اسے جگہ فراہم کر دی گئی اور یکم فروری ۱۷۹۹ء سے اس مدرسہ نے کام شروع کر دیا۔ کمپنی نے ۲۸ نو واردوں کو تعلیم کے لیے اس تاکید کے ساتھ بھیجا کہ رفتارِ کار کی رپورٹ روزآنہ لکھی جائے۔ ان رپورٹوں سے معلوم ہوتا ہے کہ گل کرسٹ سخت گیر استاد تھا۔ خود بھی حد درجہ محنت کرتا تھا اور اپنے شاگردوں سے بھی سخت محنت کراتا تھا اور جب ۲۷ر مئی ۱۸۰۰ء کو ولزلی نے طلبہ کا امتحان لینے کے لیے ایک کمیٹی مقرر کی تو کمیٹی نے رپورٹ میں ہندوستانی زبان میں طلبہ کی قابلیت اور گل کرسٹ کی محنت دونوں کی تعریف کی[۷] یہ اس مدرسہ کا پہلا اور آخری امتحان تھا۔ اس کے بعد یہ مدرسہ بند کر دیا گیا اور اس کی جگہ ولزلی نے ایک بڑا ادارہ ''فورٹ ولیم کالج'' کے نام سے ۱۰ر جولائی ۱۸۰۰ء/ ۱۷ر صفر ۱۲۱۵ھ کو قائم کر دیا۔ ۱۸ر اگست ۱۸۰۰ء کو ولزلی نے گل کرسٹ کو شعبہ ہندوستانی کا پروفیسر مقرر کر دیا[۸] اسی کے ساتھ گل کرسٹ کی زندگی کا وہ باب مکمل گیا جس کے باعث وہ اردو زبان و ادب کی تاریخ میں عزت و احترام کے ساتھ زندہ ہے۔

فورٹ ولیم کالج میں آ کر جب اس نے نصابی کتب کی تلاش شروع کی تو معلوم ہوا کہ نہ صرف نصابی کتب موجود نہیں ہیں بلکہ کسی قسم کا موادِ خواندگی بھی موجود نہیں ہے۔ یہ دیکھ کر اس نے ماتحت منشیوں کی مدد سے ''کالج کونسل'' کی اجازت کے بغیر بارہ کتابیں تیار کرائیں اور کلکتہ کے مختلف چھاپے خانوں میں بانٹ دیں تاکہ وہ جلد از جلد انھیں طبع کر دیں۔ ان بارہ کتابوں میں مسکین کے مرثیے، سنگھاسن بتیسی، شکنتلا ناٹک، اخلاقِ ہندی، مادھونل، بیتال پچیسی ناگری رسم الخط میں اور چار درویش، مثنوی میر حسن، گلستان کا اردو ترجمہ، توتا کہانی، گلشنِ ہند اردو رسم الخط میں اور ''مشقیں'' کے نام سے بارھویں کتاب اردو، ناگری، رومن رسم الخطوں میں شامل تھیں۔ ۱۸۰۱ء کے آخر میں کالج کے سکریٹری نے اسے خط لکھا جس کے جواب مورخہ ۱۲ر جنوری ۱۸۰۲ء میں گل کرسٹ نے لکھا کہ ہندوستانی زبان میں چونکہ طلبہ کی ضرورت پوری کرنے والی کتابیں موجود نہیں ہیں اس لیے اس نے بارہ کتابیں تیار کرا کے طباعت کے لیے دے دی ہیں[۹] کالج سکریٹری نے جواباً اشاعت کے کام کو روکنے کی ہدایت کی اور یہ بھی لکھا کہ اب بغیر اجازت مزید کتابیں تیار نہ کرائی جائیں۔ گل کرسٹ نے اپنے خط میں وضاحت کرتے ہوئے لکھا کہ ''ہندوستانی'' کے پروفیسر کی حیثیت سے یہ اس کی ذمہ داری ہے کہ وہ ایسے کاموں کو آگے بڑھائے جو اس زبان کی ترقی کے لیے مفید ہوں۔ ''ہندوستانی ابھی ناپختہ حالت میں اپنے ابتدائی مرحلے میں ہے اور یہ زبان کبھی اپنے سنِ بلوغت کو نہیں پہنچ سکے گی اگر پیدائش کے

وقت ہی اسے سخت مالی ورسمی پابندیوں سے جکڑ دیا گیا"[10] ساتھ ہی اس نے یہ بھی لکھا کہ بہ صورت دیگر وہ چند شرائط کے ساتھ سارے اخراجات خود اٹھانے کے لیے تیار ہے۔ گل کرسٹ کی یہ درخواست منظور کر لی گئی اور اس نے بڑے پیمانے پر کتابوں کی اشاعت کا منصوبہ بنا کر "ہندوستانی پریس" کے نام سے ایک ادارہ قائم کر دیا۔ خود کالج کے پاس جو ٹائپ اور دوسرا سامانِ طباعت موجود تھا وہ بھی گل کرسٹ کو دے دیا گیا۔ لکھنے والوں کی حوصلہ افزائی کے لیے اس نے تیس منشیوں کے انعام کے لیے "کالج کونسل" کو لکھا جو کتر بیونت کے بعد پانچ کے لیے منظور ہوا۔

ایک اور تجویز کے ذریعے گل کرسٹ نے کالج کونسل کو لکھا کہ اس نے مشرقی زبانوں کی طباعت کے لیے یورپی اصولوں کو سامنے رکھ کر ٹائپ میں ایسی تبدیلیاں کی ہیں جو ہندوستانی زبان کے لیے نہایت مفید ثابت ہوں گی۔ اس نے اس کے نمونے بھی کالج کونسل کو بھجوائے۔ گل کرسٹ کے یہ تجربے آج بھی ہندوستانی پریس کی کتابوں میں دیکھے جا سکتے ہیں[۱۱] گل کرسٹ ہندوستانی کے لیے رومن رسم الخط کا حامی تھا اور اس نے رومن رسم الخط میں بھی ایسی تبدیلیاں کی تھیں جن سے اردو ہندی کی مخصوص آوازیں واضح کی جا سکتی تھیں[۱۲] پریس کے لیے اس نے زرِ کثیر خرچ کر کے نیا ٹائپ ڈھلوایا تاکہ صحیح ہندوستانی تلفظ کے ساتھ کتابیں شائع ہو سکیں۔ "ہندوستانی" کو طباعت کی سطح پر جدید دور میں داخل کرنے کے لیے جو خدمات گل کرسٹ نے انجام دیں وہ بھی ناقابلِ فراموش ہیں۔

کالج آ کر جس جوش وخروش سے وہ "ہندوستانی" کو کم سے کم وقت میں ترقی دینے کی کوشش کر رہا تھا وہ یقیناً قابلِ تعریف ہے۔ نئے دور کے تقاضوں کے مطابق طرزِ سادہ میں تصنیف وتالیف کے عمل کو جو راستہ گل کرسٹ نے دکھایا وہ دیکھتے ہی دیکھتے تاریخی دھاروں سے آن ملا اور ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اردو نثر کا راستہ متعین ہو گیا۔ "ہندوستانی زبان" کی جو کتابیں گل کرسٹ نے لکھوائیں ان کی تعداد کم وبیش ساٹھ تھی جن میں سے کچھ طبع ہو گئی تھیں، کچھ زیرِ طبع تھیں اور کچھ طباعت کے لیے تیار تھیں اور ۲۳ کے قریب وہ کتابیں تھیں جو طباعت کے لیے تیار کی جا رہی تھیں[۱۳] ان کتابوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ کم وقت میں خود زیادہ کام کرنے اور دوسروں کی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر ان سے کام لینے کی اس میں کتنی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ ساتھ ہی یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ ان کتابوں کے موضوعات میں حد درجہ تنوع ہے لیکن معیارِ نثر وہی ہے جسے وہ یکساں طور پر سب کتابوں میں برتنا چاہتا تھا۔ گل کرسٹ "ہندوستانی" کو ایک ایسی اہم اور بڑی زبان سمجھتا تھا جس میں بے حساب امکانات موجود تھے۔ "کالج کونسل" کو جو رپورٹ اس نے بھیجی اس میں اس زبان کے بارے میں واضح طور پر لکھا کہ:

> "یونانی ولاطینی (زبانیں) اب برطانیۂ عظمیٰ میں استعمال سے زیادہ اپنی قدامت کی وجہ سے محترم سمجھی جاتی ہیں۔ اور فرانسیسی (زبان)، اگر ہم اپنی دیسی زبان (انگریزی) سے اس کا مقابلہ کریں تو وہ بھی (اب) معمولی قدر وقیمت کی مالک ہے۔ اگر ہم مشابہت کے تعلق سے دیکھیں تو "ہندوستانی" (زبان) بھی ہندوستان کی دوسری زبانوں کے مقابلے میں اسی طرح بلندیاں طے کرے گی (اگر وہ مخالفانہ ونامبارک حالات میں جبر وبے چارگی کا شکار نہ ہوئی) جس طرح انگریزی (زبان) نے ہمارے اپنے ملک میں، ایسی ہی صورت حال میں، عروج کے زینے طے کیے تھے"[۱۴]

معلوم ہوتا ہے کہ گل کرسٹ کی اپیل کو "کالج کونسل" نے اس لیے مسترد کر دیا کہ "کمپنی کے نظماء" خود کالج کی اسکیم ہی کو

مسترد کر چکے تھے اور اس صورت میں گل کرسٹ کے طباعتی پروگرام کو کھلی چھٹی دینا حکمت عملی کے خلاف تھا۔

ایک طرف یہ اختلاف کہ گل کرسٹ کا طباعتی منصوبہ منجمد کر دیا گیا اور دوسری طرف اسے یہ بھی شکایت تھی کہ دوسرے پروفیسروں کے مقابلے میں اس کی تنخواہ بھی نسبتہً کم تھی۔ عربی کے پروفیسر جون بیلی کو تنخواہ کے علاوہ ایک ہزار روپیہ عربی مترجم کی حیثیت سے بھی دیا جا رہا تھا۔ گل کرسٹ نے لکھا کہ ہندوستانی شعبے کو ہندوستانی کے ترجمے کا کام سونپا جائے اور یہ الاؤنس اسے دیا جائے[۱۵] یہ بھی منظور نہ ہوا۔ ان سب باتوں سے وہ اتنا دل برداشتہ ہوا کہ انگلستان لوٹ جانا چاہتا تھا لیکن ولزلی کی ترغیب پر اس نے اس بار بھی ارادہ ملتوی کر دیا لیکن چند ماہ بعد ہی اس نے خرابی صحت کی بنیاد پر اچانک استعفاء دے دیا۔ عتیق صدیقی نے مارش مین کے حوالے سے بتایا ہے کہ اس کی فوری وجہ یہ تھی کہ کالج کے سالانہ مباحثہ میں گل کرسٹ نے یہ موضوع بحث مقرر کیا تھا کہ: ”ہندوستان کے لوگ انجیل کی تعلیمات کو اس وقت جلد ہی قبول کر لیں گے جب وہ عیسائی تصورات کا مقابلہ اپنے اپنے صحائف سے کرنے کے قابل ہو جائیں گے“[۱۶] اس موضوع سے کالج کے منشیوں (ہندو مسلمان دونوں) میں ایک شورش برپا ہو گئی جو آگ کی طرح تیزی سے پھیلنے لگی۔ ولزلی نے اس صورت حال کو دیکھ کر ”موضوع بحث“ کو تبدیل کرنے کا حکم دیا جس سے دل برداشتہ ہو کر ۲۳ر فروری ۱۸۰۴ء کو اس نے استعفاء دے دیا جو منظور کر لیا گیا۔ اسی کے ساتھ گل کرسٹ کا یہ منصوبہ ادھورا رہ گیا اور ”ہندوستانی“ کو ترقی دینے کا خواب پورا نہ ہو سکا۔

انگلستان پہنچ کر وہ اپنے وطن اڈنبرا چلا آیا۔ یہیں ۳۰ر اکتوبر ۱۸۰۴ء کو ایڈنبرا یونیورسٹی نے اپنے قدیم و نامور طالب علم گل کرسٹ کو ایل ایل ڈی کی اعزازی ڈگری دی[۱۷] کچھ عرصے بعد وہ لندن چلا آیا اور ہندوستانی زبان کے بارے میں کئی لیکچر دیے۔ اپنی چند کتابوں کی از سرِ نو تدوین کی۔ سیاسی موضوعات پر چند کتابیں لکھیں۔ کچھ عرصے بعد وہ پھر ایڈنبرا آ گیا اور یہاں تجارت کی غرض سے ایک ”کمپنی“ اور ”بنک اوف ایڈنبرا“ کے نام سے ایک بنک قائم کیا لیکن شاید یہ کام اس کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا تھا[۱۸] اس لیے نیل کی کاشت و تجارت کی طرح وہ یہاں بھی ناکام رہا۔ ۱۸۱۶ء میں وہ پھر لندن چلا آیا اور ”کمپنی“ کے ملازمین کے لیے ہندوستانی زبان سکھانے کی غرض سے کلاسیں شروع کیں۔ دو سال بعد کمپنی نے اسے پروفیسر کا منصب دے دیا لیکن یہاں بھی وہ زیادہ عرصہ کام نہ کر سکا اور جب اختلاف کی وجہ سے ۱۸۲۵ء میں کمپنی نے اپنا ہاتھ کھینچ لیا تو ۱۸۲۶ء میں تدریس کا کام ڈنکن فاربس کے سپرد کر کے الگ ہو گیا اور عمر کے آخری حصے میں پیرس چلا آیا اور وہیں ۹ر جنوری ۱۸۴۱ء کو اس نے وفات پائی۔

لندن آ کر اس نے کم بیش دس کتابیں اور شائع کیں لیکن وہ کام، جو اس نے ہندوستان میں دوران قیام اور خصوصاً فورٹ ولیم کالج میں انجام دیا تھا، وہ کام ہے جس نے اردو و ہندی ادب کی تاریخ میں اسے امر بنا دیا ہے۔ میر امن کی ”باغ و بہار“ گل کرسٹ نے لکھوائی اور شائع کی۔ شیر علی افسوس کی ”باغ اردو“ (ترجمہ گلستاں) وہ پہلی کتاب ہے جو فورٹ ولیم کالج سے شائع ہوئی۔

گل کرسٹ بے قرار روح کا مالک اور خواب دیکھنے والا انسان تھا۔ جو مقصد اس کے سامنے ہوتا اس پر تن من دھن سے لگ جاتا اور لگن کے ساتھ دن رات ایک کر کے اسے حاصل کر لیتا۔ مزاجاً وہ زود رنج اور تند خو تھا۔ زود رنجی کا یہ عالم کہ ہیڈلے نے جب اپنی لغت پر نظر ثانی کی اور بغیر حوالے کے اس کی ”لغت“ سے متعدد الفاظ و معانی شامل کر لیے تو اس نے اپنی اگلی کتاب ”دی اورینٹل لنگوسٹ“ میں ہیڈلے کی لغت کا انتہائی تحقیر کے ساتھ ذکر کیا۔ انگلستان

میں جب کمپنی نے اسے الگ کر دیا (۱۸۲۵ء) تو اس نے ایک کتاب لکھی جس میں کمپنی اور اس کے ہوا خواہوں کو دل کھول کر برا بھلا کہا[۱۹] وہ درد سر کی وجہ سے چڑچڑا ضرور ہو گیا تھا لیکن خود کام کرنے اور دوسروں سے کام لینے کی اس میں غیر معمولی صلاحیت تھی۔ وہ جوہر شناس تھا۔ اگر وہ فورٹ ولیم کالج میں آٹھ دس سال اور رہ جاتا تو اردو ادب کو نئے نئے مصنفین کی تازہ صلاحیتوں سے مالا مال کر دیتا۔ شیر علی افسوس نے جو قطعہ ''در تعریف مسٹر گل کرسٹ'' کہا تھا اس میں بھی اس کی انھیں صلاحیتوں پر روشنی ڈالی تھی:

پیشوائے صاحبانِ عقل مسٹر گل کرسٹ
صاحب عالی طبیعت، صاف طینت، باصفا
تو ہر اک فن کا محقق ہے نہیں کچھ اس میں شک
مرتبہ غایت کو پہنچا ہے تری تحقیق کا
جامع الفاظ اردو دہر میں تو ہے فقط
خوبیِ تالیف تیری کوئی کب ہے جانتا
خصلتیں نیکوں کی جتنی ہیں وہ تجھ میں جمع ہیں
تیری مداحی جہاں تک کیجیے ہے وہ بجا[۲۰]

فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہونے والے منشی عام طور پر صاحب علم و فن ہونے کے باوجود غیر معروف تھے اور ان میں سے کوئی بھی صاحب تصنیف نہیں تھا۔ گل کرسٹ نے ان کی پوشیدہ صلاحیتوں کو بھانپ کر جو کام ان سے لیا، ان کی تصانیف اس کی جوہر شناسی کا کھلا ثبوت ہیں۔ شیر علی افسوس (تاریخ تقرر: ۱۵ اکتوبر ۱۸۰۰ء)، کاظم علی جوان (۱۰ نومبر ۱۸۰۰ء) مظہر علی ولا (۱۰ نومبر ۱۸۰۰ء) بہادر علی حسینی (۴ مئی ۱۸۰۱ء) تارنی چرن متر (۴ مئی ۱۸۰۱ء)، میر امن (۴رمئی ۱۸۰۱ء)، حیدر بخش حیدری (۴رمئی ۱۸۰۱ء)، للولال کوی (۷رجون ۱۸۰۲ء)، خلیل علی خاں اشک (۹راگست ۱۸۰۲ء) وغیرہ شعبۂ ہندوستانی سے وابستہ ہونے سے پہلے، اردو زبان سے تعلق رکھنے والے بڑے حلقوں میں بھی غیر معروف تھے لیکن جب گل کرسٹ کی ہدایات کے مطابق انھوں نے تصنیف و تالیف کا کام کیا تو آج وہ اردو ادب کی تاریخ کا سدا رہنے والا حصہ بن گئے ہیں۔ عتیق صدیقی نے روبک کی تالیف کی مدد سے منشیوں کی جو فہرست تیار کی ہے[۲۱] اس میں کالج کے ۴۲ منشیوں کے ساتھ دس اُن مولفین کی فہرست بھی دی ہے جو کالج سے ملازم کی حیثیت سے تو وابستہ نہیں تھے لیکن گل کرسٹ نے ان سے بھی تصنیف و تالیف اور ترجمے کا کام لیا تھا[۲۲] اور جن میں نہال چند لاہوری، مرزا علی لطف، بینی نرائن وغیرہ شامل ہیں۔ گل کرسٹ جن سے کام لیتا ان کے حقوق کا بھی خیال رکھتا۔ اگر ہندوستانی زبان کو فارسی و دیوناگری دونوں رسم الخطوں میں ہندوستان کی مرکزی زبان کے طور پر تسلیم کر لیا جاتا تو تاریخ اس طرف نہ مڑتی جس طرف آج وہ مڑی ہوئی نظر آتی ہے۔ تنگ نظری، تنگ دلی اور تعصب قوموں کی وہ بیماریاں ہیں جو خود سوزی و خودکشی ہی کی ایک صورت ہیں۔

گل کرسٹ انگریزی زبان کا شاعر بھی تھا۔ اس کی نظمیں ڈاکٹر عبادت بریلوی نے مرتب و شائع کر دی ہیں۔ انگریزی زبان میں اس کی نثر کی توانائی سے اس کی شخصیت کی توانائی کا پتا چلتا ہے۔ اس سے متعدد تصانیف یادگار ہیں۔ ہندوستان میں قیام کے دوران (۱۷۸۲ـ۱۸۰۴) اس نے ''ہندوستانی'' زبان سے متعلق متعدد کتابیں لکھیں جن کی تفصیل عتیق صدیقی نے درج کی ہے[۲۳]:

(۱) ''اے ڈکشنری، انگلش اینڈ ہندوستانی'' (A Dictionary English and Hindustani)

اس لغت میں انگریزی لفظ کے اردو معنی، رومن وار اردو رسم الخط میں، درج کیے گئے ہیں۔ اس کا پہلا حصہ کلکتہ سے ۱۷۸۶ء میں اور دوسرا حصہ ۱۷۹۰ء میں شائع ہوا۔ اس کا دوسرا ایڈیشن ''ہندوستانی فیلولوجی'' (Hindustani

(Philology) کے نام سے ایک جلد میں ایڈنبرا سے ۱۸۱۰ء میں شائع ہوا جس میں معنی صرف رومن رسم الخط میں درج کیے گئے ہیں۔ اس کا تیسرا ایڈیشن ۱۸۲۵ء میں اور چوتھا ایڈیشن ۱۸۵۰ء میں لندن سے شائع ہوا۔ ہندوستانی زبان سے متعلق یہ انیسویں صدی کا ایک بڑا اور اہم کام ہے۔

(۲) ''اے گرامر اوف دی ہندوستانی لینگویج''۔

اس میں گل کرسٹ نے ہندوستانی زبان کی قواعد اور صرف ونحو کے اصول، زبان سیکھنے اور سکھانے کے لیے بیان کیے ہیں۔ اس کا پہلا ایڈیشن ۱۷۹۶ء میں اور دوسرا ایڈیشن ۱۸۰۹ء میں کلکتہ سے شائع ہوئے۔

(۳) ''اپینڈکس'' (Appendix)

یہ تالیف گل کرسٹ کی لغت اور قواعد کا ضمیمہ ہے جس میں معنی رومن رسم الخط میں درج کیے گئے ہیں۔ ۱۷۹۸ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی۔

(۴) ''دی اورینٹل لنگوسٹ'' (The Oriental Linguist).

یہ تالیف ۱۷۹۸ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی۔ اس میں عام فہم زبان میں ہندوستان کی مقبول عام زبان کا تعارف کرایا گیا ہے اور ساتھ ہی کثرت سے انگریزی الفاظ کے ہندوستانی میں اور ہندوستانی الفاظ کے انگریزی میں معنی درج کیے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ سادہ زبان میں مفید مکالمات بھی دیے گئے ہیں۔ ساتھ ہی قصص وحکایات اور نظمیں بھی درج کی گئی ہیں تاکہ زبان سیکھنے والے بول چال کی زبان کی مشق کر سکیں۔ فوجی طلبہ کی ضرورت کے لیے فوجی ساز وسامان کے انگریزی و ہندوستانی نام بھی شامل کیے گئے ہیں۔

(۵) ''دی اینٹی جارگونسٹ'' (The Anti Jargonist):

اس میں پہلے ہندوستانی زبان کے موضوع پر مقدمہ لکھا گیا ہے اور پھر متعدد الفاظ کے معنی دیے گئے ہیں۔ ۱۸۰۰ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی۔

(۶) ''اے نیو تھیوری اوف پرشین وربز'' (A New Theory of Persian Verbs).

اس میں افعال ومصادر فارسی اور ان کے ہندوستانی وانگریزی مترادفات دیے گئے ہیں۔ اس کا پہلا ایڈیشن ہرکارہ پریس کلکتہ سے ۱۸۰۱ء اور کلکتہ ہی سے دوسرا ایڈیشن ۱۸۰۴ء میں شائع ہوا۔

(۷) ''ہندوستانی ایکسرسائزیز'' (Hindustani Excercises):

فورٹ ولیم کالج میں ہندوستانی زبان کے پہلے اور دوسرے امتحانات کے لیے مشقیں فراہم کی گئی ہیں۔ یہ کتاب بھی کلکتہ سے ۱۸۰۱ء میں شائع ہوئی۔

(۸) ''دی اسٹرینجرس ایسٹ انڈیا گائڈ ٹو دی ہندوستانی یا دی گرینڈ لینگویج آف انڈیا امپروپرلی کالڈ مورس''

(The Strangers East India Guide to the Hindustani or The Grand Language of India improperly Called Moors)

یہ کتاب کلکتہ سے پہلی بار ۱۸۰۲ء میں، دوسری باری ۱۸۰۸ء میں اور تیسری بار لندن سے ۱۸۲۰ء میں شائع ہوئی۔ انگریزی دانوں کے لیے ہندوستانی زبان سیکھنے کے لیے یہ مفید رہنما کتاب ہے۔

(۹) ”دی ہندوستانی ڈائریکٹری اور اسٹوڈنٹس انٹروڈکٹر ٹو دی ہندوستانی لینگویج“

(The Hindustani Directory or Students Introductor to the Hindustani Language)

اس میں اصول تلفظ و صحیح قرآت اور علم ہجا و اصول املا کی وضاحت کی گئی ہے اور ساتھ ہی ہندوستانی زبان کے عام اصول گرامر بھی بیان کیے گئے ہیں۔ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۲ء

(۱۰) دی ہندوستانی پرنسپلس (The Hindustani Principles)

اس میں طلبہ کے لیے ہندوستانی قواعد کے اصولوں کی وضاحت کی گئی ہے۔ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۲ء

(۱۱) ”پریکٹیکل آؤٹ لائنز اور اے اسکیچ اوف ہندوستانی اورتھوئے پی“

(Practical Outlines or a sketch of Hindustani Orthoepy)

اس میں ہندوستانی زبان کے الفاظ کے صحیح تلفظ کے بارے میں وضاحت کی گئی ہے۔ انگریز طلبہ کی آسانی کے لیے صحیح تلفظ کو رومن رسم الخط میں درج کیا گیا ہے۔ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۲ء

(۱۲) ”ہندوستانی۔ عربیک مرر“ (The Hindustani-Arabic Mirror)

اس میں وہ عربی الفاظ جمع کیے گئے ہیں جو ہندوستانی زبان میں مستعمل ہیں اور جن کا جاننا طلبہ کے لیے ضروری ہے۔ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۲ء

(۱۳) ”دی ہندوستانی مین ول یعنی دی کاس کیٹ اوف انڈیا“

(The Hindustani Manual or the Casket of India)

یہ کتاب کالج کے طلبہ کی نصابی ضرورت کے لیے، اردو و ناگری رسم الخط میں، کالج کے منشیوں کی مدد سے مرتب کی گئی۔ اس میں کالج کے منشیوں کی ان کتابوں کے اقتباسات شامل کیے گئے ہیں جو زیر طبع تھیں اور ”کالج کونسل“ نے کالج کے خرچ، پر اُن کی طباعت روک دی تھی۔ یہ کلکتہ سے ۱۸۰۲ء میں شائع ہوئی۔

(۱۴) ”دی ہندی رومن اورتھوئے پی گرفیکل الٹی میٹم“

(The Hindee Roman Orthoepigraphical Ultimatum)

اس میں مشرق اور مغرب کی زبانوں کے صوتی نظام کے اصولوں کو منظم طریقے سے بیان کر کے، زبان مشرق یعنی ”ہندوستانی“ کے عملی اصول بیان کیے گئے ہیں۔ گل کرسٹ نے رومن رسم الخط میں، ہندوستانی آوازوں کے تعلق سے، جو ترمیمیں کی تھیں ان کی وضاحت بھی کی گئی ہے۔ اس میں گل کرسٹ کے انگریزی ”پیش لفظ“ کے علاوہ شکنتلا ناٹک بھی رومن رسم الخط میں شامل ہے۔

(۱۵) دی ہندی اسٹوری ٹیلر (The Hindee Story Teller)

یعنی نقلیات ہندی۔ دو حصوں میں یہ کتاب بیک وقت رومن، ناگری اور فارسی رسم الخطوں میں مرتب و شائع کی گئی۔ پہلا حصہ ۱۸۰۲ء میں اور دوسرا حصہ ۱۸۰۳ء میں ”ہندوستانی پریس“ کلکتہ سے شائع ہوا۔ پہلے حصے کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۰۶ء میں شائع ہوا۔ نقلیات اول و دوم مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی [۲۴] میں پہلے ایڈیشن کے سرا اوراق کے عکس بھی شائع کیے گئے ہیں۔ ”نقلیات“ جمع کرنے اور ترجمہ، ترتیب و تدوین کا سارا کام صدر منشی میر بہادر علی حسینی

نے کیا خود گل کرسٹ نے ۱۹ راگست ۱۸۰۳ء کی رپورٹ میں لکھا کہ ''صدر منشی میر بہادر علی حسینی نے اپنے گھر پر مختلف مآخذ سے نقلیات کی تلاش وجمع آوری کر کے انھیں ہندوستانی میں ترجمہ کیا۔ اس کام میں گاہ گاہ انھوں نے دوسرے منشیوں سے بھی مدد لی [۲۵] ساتھ ہی گل کرسٹ کی ہدایت کے مطابق زبان و بیان اور لفظیات کو سنوار کر طرزِ سادہ کے مطابق بنایا۔ یہ ''نقلیات'' اس طرح میر بہادر علی حسینی کی تالیف ہیں۔ دو سو روپے معاوضے کے لیے بھی گل کرسٹ نے میر حسینی ہی کا نام بھیجا تھا۔ گل کرسٹ نے ان ''نقلیات'' کو دیوناگری رسم الخط میں منتقل کرایا اور خود انھیں رومن رسم الخط میں ڈھال کر ایک مفصل مقدمہ لکھا اور ان نقلیات کو ایک جلد میں تینوں رسم الخطوں میں ایک ساتھ شائع کر دیا۔ اس جلد کے مرتب [۲۶] گل کرسٹ ہیں لیکن ''نقلیات'' کے مؤلف میر بہادر علی حسینی ہیں۔

(۱۶) دی اورینٹل فیبولسٹ (The Oriental Fabulist)

اس میں حکایات لقمان (Aesop's Tales) کو ہندوستانی، فارسی، عربی، برج بھاشا اور سنسکرت میں ترجمہ کر کے انھیں رومن رسم الخط میں لکھا گیا ہے۔ یہ ترجمے ان زبانوں کو جاننے والوں نے اپنی اپنی زبانوں میں کیے اور گل کرسٹ نے ان سب کو رومن رسم الخط میں لکھ کر پیش کر دیا۔ اس میں گل کرسٹ نے اپنا ترمیم کردہ رومن رسم الخط استعمال کیا تھا جس کے اصول روبک نے اپنی کتاب میں بھی دیے ہیں [۲۷]

(۱۷) ''دی مورل پری سیپٹر'' یعنی اخلاق ہندی (The Moral Preceptor or Akhlaq-i-Hindee)

یہ کتاب ایک زبان سے دوسری زبان سکھانے کے مقصد کو سامنے رکھ کر مرتب کی گئی ہے۔ اس میں ''پند نامۂ سعدی'' کا منظوم انگریزی ترجمہ شامل ہے جسے گل کرسٹ نے رزمیہ طرز میں کیا تھا اور ساتھ ہی اس میں گلیڈون (Gladwin) کا نثر میں کیا ہوا انگریزی ترجمہ بھی شامل ہے۔ آخر میں مظہر علی خاں ولا کا ترجمۂ پند نامہ سعدی ''ہندوستانی'' منظوم بھی شامل ہے۔ ۱۸۰۳ء میں یہ کتاب ہندوستانی پریس کلکتہ سے شائع ہوئی۔

(۱۸) ''قاعدۂ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ''

ہندوستانی زبان میں لکھا گیا ہے۔ گل کرسٹ نے ''اے گرامر اوف دی ہندوستانی لینگویج'' سے ایک قواعد انگریز طلبہ کی تعلیم کے لیے انگریزی زبان میں ۱۷۹۶ء میں لکھی تھی۔ رسالہ گل کرسٹ اردو میں لکھا گیا ہے اور اس میں عربی اصول قواعد کے مطابق اردو قواعد لکھی گئی ہے۔ یہ کتاب پہلی بار ۱۸۲۰ء میں ہندوستانی پریس کلکتہ سے ''قاعدۂ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ'' کے نام سے شائع ہوئی۔ اس وقت گل کرسٹ کو ہندوستان سے گئے سولہ برس ہو چکے تھے۔ ''طبقات الشعرائے ہند'' میں لکھا ہے کہ ایک رسالہ بنام قواعد اردو جو کہ بنام رسالہ گل کرسٹ اردو زبان کے صرف و نحو میں چھاپا گیا ہے میر بہادر علی حسینی کی تصنیف ہے [۲۸] قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ حسینی نے یہ رسالہ گل کرسٹ کی فرمائش پر لکھ کر اسے پیش کیا تھا اور اس کو بنیاد بنا کر گل کرسٹ کا ارادہ اسے انگریزی زبان میں اپنے طور پر لکھنے کا تھا لیکن وہ یہ کام نہ کر سکا اور پروفیسری سے استعفا دے کر انگلستان چلا گیا۔ بعد میں افادیت کے پیش نظر، اسے ''قاعدۂ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ'' کے نام سے ۱۸۲۰ء میں چھاپ دیا گیا۔ ڈاکٹر انصار اللہ کی رائے یہ ہے کہ یہ گل کرسٹ ہی کی تالیف ہے [۲۹]

گل کرسٹ کی کتابوں کی اس فہرست کو دیکھیے تو یہ سب طلبہ کی نصابی اور اساتذہ کی تدریسی ضرورتوں کو پورا

کرنے کے لیے لکھی گئی ہیں۔ ہندی ریختہ (اردو) سے اسے گہرا لگاؤ تھا اور وہ اردو ہندی کو ایک دوسرے کے قریب لانے کے لیے اسے ”ہندوستانی“ کے نام سے موسوم کر کے رومن رسم الخط میں لکھنے کا حامی تھا۔ اس نے اسی لیے ترمیم واضافہ کر کے ان زبانوں کے صوتی نظام کو رومن رسم الخط میں سمویا تھا۔ اس نے اردو طباعت میں بھی اہم خدمات انجام دیں[۳۰] اردو املا، اعراب، اور رموزِ اوقاف پر توجہ دے کر زبان کی ترقی وتدریس میں ان کی اہمیت کو اجاگر کیا۔ اس نے کالج کے منشیوں سے بول چال کی سادہ نثر میں جو کتابیں لکھوائیں ان میں سے اکثر آج بھی غیر معمولی اہمیت کی حامل ہیں۔ تصنیف، تالیف، ترجمہ، طباعت، املا وغیرہ میں جدید تقاضوں کو شامل کر کے اس نے اردو زبان کو دورِ جدید کے دائرے میں لا کھڑا کیا۔ یہ وہ خدمات ہیں جن کے لیے ہماری تاریخ اسے ہمیشہ یاد رکھے گی۔ اس سطح پر کالج کا کوئی دوسرا پروفیسر مثلاً ولیم ہنٹر، جون ولیم ٹیلر، تھامس روبک، ولیم پرائس، فرانسس گلیڈ ون وغیرہ نہیں آتا۔

آئندہ ابواب میں، ہم ان اہلِ قلم کے تصنیفی وتالیفی کاموں کا مطالعہ کریں گے جنھوں نے نہ صرف کالج اور گل کرسٹ کا بلکہ اردو زبان وادب کا نام روشن کیا۔ میرامن ان سب میں پیش پیش ہیں۔

حواشی:

[1] Gilchrist. Appendix. P X referred in Origins of Modern Hindustani Literature by M.Atique Siddiqi, P 21, Aligarh 1963

[2] Ditto

[3] Ditto

[4] Origins of Modern Hindustani Literature, M Atique Siddiqi, P 25-26, Aligarh 1963.

[5] Ditto P 30.

[۶] ایضاً، ص ۳۱

[۷] ایضاً، ص ۳۴

[۸] ایضاً، ص ۳۵

[۹] ایضاً، ص ۳۵

[۱۰] ایضاً، ص ۳۶

[۱۱] ان تبدیلیوں کی تفصیل حفیظ الدین احمد نے اپنی کتاب ”خرد افروز“ جلد دوم میں ص ۲۸۷۔۲۹۰ پر دی ہیں۔ مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۱۲] رومن رسم الخط میں گل کرسٹ کی تبدیلیوں اور نمونوں کے لیے دیکھیے: Origins of Modern Hindustani Literature: Source Material Gilchrist Letters, M. Atique Siddqi(See under the heading: Illustration)Aligarh 1963

[۱۳] گل کرسٹ اور اس کا عہد، عتیق صدیقی، ص ۱۷۱۔۱۷۵، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[14] Origins of Modern Hindustani Literature, M.Atique Siddiqi, P.38, Aligarh 1963

[۱۵] ایضاً، ص ۴۰

[۱۶] ایضاً، ص ۴۱

[17] Gilchrist and the language of Hindustan, S.R.Kidwai, P.57, New Delhi, 1972.

[۱۸] ایضاً، ص ۵۸

[۱۹] ایضاً، ص ۵۸

[۲۰] کلیاتِ افسوس مرتبہ: سید ظہیر احسن، ص ۲۲۹، ادارہ تحقیقاتِ اردو، پٹنہ ۱۹۶۱ء۔

[21] The Annual of the College of Fort william, Thomas Roebuck, P 21-45, P 46-51 and P. 52-55, Calcutta 1819.

[۲۲] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۶۔۱۷۸، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[23] Origins of Modern Hindustani Literature, M Atique Siddiqi, P.151-158, Aligarh, 1963.

[۲۴] نقلیاتِ ہندی، جلد اول و دوم، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقدمہ ص ۲۔۳، اورینٹل کالج لاہور ۱۹۷۹ء

[۲۵] Origins of Modern Hindustani Literature: Source Material Gilchrist Letters از محمد عتیق صدیقی، ص ۱۳۴، علی گڑھ ۱۹۶۳ء

[۲۶] ٹامس روبک نے اپنی کتاب میں اسی جلد کی طرف اشارہ کیا ہے: (The Annals of the College of Fort William)، تھامس روے بیک، ص ۲۴، کلکتہ ۱۸۱۹ء

[۲۷] ایضاً، ص IV

[۲۸] تذکرہ طبقات الشعرائے، ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۲۵۸، دہلی ۱۸۴۸ء

[۲۹] ”قاعدۂ ہندی ریختہ رسالہ گل کرسٹ“ مرتبہ ڈاکٹر محمد انصار اللہ، ص ۱۸۔۲۴، علی گڑھ ۱۹۷۳ء

[۳۰] خرد افروز (جلد دوم)، حفیظ الدین احمد، مرتبہ مشتاق حسین، ص ۲۸۷۔۲۹۰، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۵ء

تیسرا باب

میر امن دہلوی

حالات اور مطالعہ: باغ و بہار وغیرہ

گل کرسٹ کی فرمائش پر، فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ ہندوستانی میں، تصنیف، تالیف و ترجمہ کا جو کام ہوا، اس میں میر امن دہلوی کی "باغ و بہار" ایک شاہ کار کا درجہ رکھتی ہے۔ "باغ و بہار" سے اردو زبان کا وہ رجحان ساز اسلوبِ بیان سامنے آیا جس پر جدید اردو نثر نے اپنی نئی عمارت کی تعمیر کی۔ "خطوطِ غالب" اسی اسلوب کا دوسرا شاہ کار ہے۔ میر امن نے لکھا ہے کہ گل کرسٹ نے کہا: "اس قصے کو ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو میں، جو اردو کے لوگ ہندو مسلمان، عورت مرد، لڑکے بالے، خاص و عام آپس میں بولتے چالتے ہیں ترجمہ کرو۔ موافق حکم حضور کے میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے"۔[۱] اردو نثر کا یہی وہ عہد ساز رجحان تھا جس نے اردو نثر کو پُرتصنع، عبارت آرائی سے ہٹا کر، عام بول چال کی زبان سے ملا دیا۔ میر امن نے "باغ و بہار" میں بول چال کی یہی زبان استعمال کی ہے اور فخر سے لکھا ہے کہ اصل دلّی والے وہ ہیں جن کی "دس پانچ پشتیں اسی شہر میں گذریں (اور جس نے) دربار امراؤں کے اور میلے ٹھیلے، عرس، چھڑیاں، سیر تماشا اور کوچہ گردی اس شہر کی مدت تلک کی ..... اور وہاں سے نکلنے کے بعد اپنی زبان کو لحاظ میں رکھا"[۲] اسی زبان کو میر امن نے "باغ و بہار" میں ادبی سطح پر استعمال کر کے قصے کی دلچسپی کو بیان کے لطف سے ملا کر حسن پیدا کیا ہے۔

میر امن [ف] جن کا تخلص لطف تھا، دلّی کی تہذیب اور اس کی زبان کے پروردہ اور لحاظ رکھنے والے تھے۔ میر امن کے حالاتِ زندگی کہیں نہیں ملتے۔ صرف ان کے بیان سے جو "باغ و بہار" کے آغاز اور "گنج خوبی" کے آخر میں انھوں نے دیے ہیں، معلوم ہوتا ہے کہ ان کا خاندان ہمایوں بادشاہ (۱۵۰۸ء۔۱۵۵۶ء) کے عہد سے ہر

[ف] برسوں پہلے کی بات ہے کہ چند صاحبانِ علم و ادب میرے گھر پر جمع تھے جن میں شاہد احمد دہلوی اور خاں بہادر تقی محمد خان کے ساتھ پیر حسام الدین راشدی اور مولانا اعجاز الحق قدوسی بھی شامل تھے۔ باتوں باتوں میں ناموں اور تخلص کی بات چل نکلی۔ شاہد احمد دہلوی نے کہا کہ بتایئے میر امن بھی کوئی نام ہے۔ ان کا نام کچھ اور ہوگا۔ یہ تو وہ نام ہے جس سے گھر والے اپنے بچوں کو مخاطب کرتے ہیں جیسے چھمن، لڈن، بدھن، منن وغیرہ۔ تقی محمد خاں نے، جن کی عمر اس وقت نوے سال ہوگی، کہا کہ میں نے بڑوں سے سنا ہے کہ ان کا نام اَمَن تھا جسے عام زبان میں "اَمن" بولتے ہیں۔ میر امن جب پیدا ہوئے تو دلّی میں نادر شاہ نے قتلِ عام کا بازار گرم رکھا تھا۔ یہ ۱۷۳۹ء کا واقعہ ہے۔ لیکن جب میر امن پیدا ہوئے تو ایک آدھ دن آگے پیچھے "امن" قائم ہو گیا تھا۔ گھر والوں نے نیک شگون کے طور پر ان کا نام "میر امن" رکھ دیا جو بگڑ کر میر امّن ہو گیا۔ (جمیل جالبی)

بادشاہ کی رکاب میں رہا اور ان خدمات کے صلے میں انھیں جاگیر و منصب بھی ملے اور ''خانہ زاد موروثی'' اور ''منصب دارِ قدیمی'' کے لقب بھی۔ مغلیہ سلطنت کے زوال کے ساتھ سورج مل جاٹ (م ۲۵ر دسمبر ۱۷۶۳ء) نے دلّی پر حملہ (۱۷۵۳ء) کر کے محلے کے محلے اجاڑ دیے۔ اس حملے میں میر امن کا محلہ سید واڑہ بھی برباد ہو گیا۔ اسی ہلّے میں سورج مل نے میر امن کی خاندانی جاگیر بھی ضبط کر لی۔ جب احمد شاہ ابدالی پانی پت کے میدان میں مرہٹوں کو شکست (۱۴ر جنوری ۱۷۶۱ء) دے کر دلّی میں داخل ہوا اور اسے تاراج کیا تو میر امن بھی دلّی چھوڑ کر ادھر ادھر سے ہوتے عظیم آباد (پٹنہ) پہنچے۔ اگر ابدالی کی فتح اور مرہٹوں کی شکست ۱۷۶۱ء کے وقت میر امن کی عمر کم و بیش بائیس سال مان لی جائے تو ان کا سالِ ولادت ۱۷۶۱-۲۲=۱۷۳۹ء برآمد ہوتا ہے۔ یہی دلّی میں نادر شاہ کے قتلِ عام کا سال ہے۔ اس سے بھی فٹ نوٹ میں دی ہوئی روایت کی تصدیق ہوتی ہے۔

میر امن عظیم آباد میں کئی برس مقیم رہے۔ وہاں ''کچھ بنی کچھ بگڑی'' آخر وہاں سے بھی تلاش معاش میں اہل خاندان کو وہیں چھوڑ کر تن تنہا کشتی پر سوار ہو کر کلکتہ چلے آئے۔ کچھ عرصے بعد نواب دلاور جنگ نے انھیں بلا کر اپنے چھوٹے بھائی میر محمد کاظم خاں کا اتالیق مقرر کر دیا۔ قریب دو سال وہاں اتالیقی کی خدمات انجام دیتے رہے لیکن جب وہاں اس سے زیادہ ''نباہ اپنا نہ دیکھا'' تو منشی میر بہادر علی حسینی کے توسط سے گل کرسٹ تک پہنچے اور اس نے ان کی صلاحیت و قابلیت دیکھ کر ۴ر مئی ۱۸۰۱ء[۳] کو ماتحت منشی کی حیثیت سے چالیس روپے ماہوار پر، فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ ہندوستانی میں ملازم رکھ لیا۔ میر امن نے لکھا ہے ''غنیمت ہے کہ ایک ٹکڑا کھا کر، پانو پھیلا کر سو رہتا ہوں، اور گھر میں دس آدمی چھوٹے بڑے، پرورش پا کر دعا اس قدر دان کو کرتے ہیں''۔

۱۸۰۴ء میں جون گل کرسٹ استعفاء دے کر انگلستان چلا گیا اور شعبۂ ہندوستانی کی وہ صورت باقی نہ رہی جو اب تک تھی۔ ۱۸۰۵ء میں جب گورنر جنرل ولزلی (۱۷۹۸ء-۱۸۰۵ء) بھی اپنی میعاد پوری کر کے انگلستان واپس چلا گیا تو شعبۂ ہندوستانی یتیم ہو گیا۔ رشید حسن خاں نے عتیق صدیقی کے مضمون مطبوعہ ''ہماری زبان'' نئی دہلی کے حوالے سے لکھا[۴] ہے کہ ایک دن کسی طالب علم نے میر امن کو پڑھانے کے لیے کہا تو انھوں نے مزاج کی ناسازی کی وجہ سے منع کر دیا۔ شکایت پر بات ''کالج کونسل'' تک پہنچی۔ میر امن نے اس بات کا اقرار کیا اور ''پیرانہ سالی'' اور ''جسمانی معذوری'' کا عذر پیش کیا۔ اس وقت ان کی عمر ۶۷ سال کے قریب تھی اور اس حساب سے یہ ''واقعہ'' ۱۸۰۶ء کا ہو سکتا ہے۔ میر امن کا بیان سننے کے بعد کالج کونسل نے پیرانہ سالی کی بنیاد پر چار ماہ کی تنخواہ دے کر ۴ر جون ۱۸۰۶ء کو انھیں ملازمت سے سبک دوش کر دیا۔ اس کے بعد پتا نہیں چلتا کہ میر امن کس حال میں رہے۔ کیا کرتے رہے اور کب اور کہاں انھوں نے وفات پائی۔

میر امن نے ''گنج خوبی'' کے آغاز میں لکھا ہے کہ ''میں نے اونھیں (گل کرسٹ) کے سبب سے یہ ''پیشہ'' قبول کیا۔ یہاں لفظ پیشہ کا اشارہ تصنیف و تالیف کی طرف ہے اور وہ اس لیے کہ پڑھانے کا پیشہ ان کا پہلے سے معلوم پیشہ ہے جس کی بنیاد پر وہ نواب دلاور جنگ کے بھائی کے دو سال تک اتالیق رہے تھے لیکن تصنیف و تالیف و ترجمہ کا پیشہ ان کا پہلا تجربہ تھا جو انھوں نے گل کرسٹ کے سبب سے قبول کیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ کالج کی ملازمت سے سبک دوش کیے گئے اس کے بعد انھوں نے تصنیف و تالیف کا کوئی کام نہیں کیا۔

''گنج خوبی''، ''اخلاق محسنی'' کا اردو ترجمہ ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ فارسی زبان پر انھیں قدرت

حاصل تھی اور اردو ان کی گھٹی میں پڑی تھی۔ اس سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ وہ شاعر بھی تھے اور لطفؔ ان کا تخلص تھا۔ ”گنجِ خوبی“ میں میر امنؔ نے ان اشعار کو جو ”قریب ہزار بیت“ کے تھے، اور جنھیں ملا واعظ کاشفی نے ”اخلاقِ محسنی“ میں حسبِ موقع و محل درج کیا ہے، ہندی (اردو) میں ”جوں کا توں نظم کیا“۔ اور یہ بھی بتایا ہے کہ ”اگرچہ فکرِ سخن کی ساری عمر نہیں کی، ہاں مگر خود بخود کوئی مضمون دل میں آیا تو اسے باندھ ڈالا نہ کسو کا استاد، نہ کسو کا شاگرد“[۵] ”گنجِ خوبی“ میں اشعار کے ترجموں اور ”باغ و بہار“ میں میر امنؔ لطفؔ کے اپنے اشعار کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ شاعر ضرور تھے مگر معمولی شاعر تھے۔

میر امنؔ کی زندگی کے ان حالات سے جو انھوں نے ”باغ و بہار“ میں دیے ہیں اندازہ ہوتا ہے کہ وہ بڑے رکھ رکھاؤ والے نازک مزاج انسان تھے۔ کلکتہ میں جہاں وہ بے روزگار، تو وارد اور بے وطن تھے وہاں بھی نواب دلاور جنگ کی ملازمت اس لیے چھوڑ دی کہ وہاں ”اپنا نباہ نہ دیکھا“ اپنی زندگی کی اس صورتِ حال میں ”اپنا نباہ“ کو معیارِ ملازمت بنانا ان کے اسی مزاج کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اسی طرح جب شعبۂ ہندوستانی میں کسی انگریز زیرِ تربیت افسر نے میر امنؔ سے کچھ بتانے یا پڑھانے کے لیے کہا تو انھوں نے منع کر دیا اور نتیجے میں وہ ملازمت سے سبک دوش کر دیے گئے۔

میر امنؔ کی حالاتِ زندگی پڑھ کر ذہن محمد تقی میرؔ کی طرف جاتا ہے۔ دونوں ایک ہی تہذیب کے پروردہ اور کم و بیش ایک ہی دور کے فرد تھے۔ دونوں کی زبان اور ذخیرۂ الفاظ ایک سا تھا۔ دونوں دلّی کے باسی اور دلّی کی روایتِ و تہذیب پر جان چھڑکنے والے اور گلی کوچوں اور جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بولی جانے والی زبان پر فخر کرنے والے تھے۔ میر امنؔ دلّی سے اجڑ کر عظیم آباد ہوتے ہوئے کلکتہ آ کر فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہو جاتے ہیں اور محمد تقی میرؔ بھی جیسا کہ روایت مشہور ہے فورٹ ولیم کالج بلائے جاتے ہیں لیکن وہ عمر و صحت کی وجہ سے انکار کر دیتے ہیں[۶] اور کالج ان کا ”کلیات“ شائع کرنے پر اکتفا کرتا ہے۔ میرؔ کو دلّی چھوڑنے کا ہمیشہ قلق رہا۔ میر امنؔ بھی ہمیشہ دلّی کو یاد کرتے رہے۔ دلّی کی تباہی کے سلسلے میں وہ سب سے اہم بات یہی کہتے ہیں کہ ”تب سورج مل جاٹ نے جاگیر کو ضبط کر لیا اور احمد شاہ درانی نے گھر بار تاراج کیا۔ ایسی ایسی تباہی کھا کر، ویسے شہر سے کہ وطن اور جنم بھوم میرا ہے اور آنول نال وہیں گڑا ہے، جلا وطن ہوا“[۷] میرؔ نے بھی ایسے ہی حالات میں دلّی کو چھوڑا۔ فرق یہ ہے کہ میرؔ ۱۱۹۶ھ/۸۲-۱۷۸۱ء[۸] میں دلّی سے لکھنؤ آ گئے جو دہلوی تہذیب کا نیا مرکز اور اسی مٹتی تہذیب کا بڑا جزیرہ تھا۔ میر امنؔ کلکتہ آ کر اس دھارے سے جڑ گئے جو مستقبل کی تہذیب کا مرکزی دھارا تھا۔ میر امنؔ بھی شاعر تھے۔ اگر وہ لکھنؤ آتے تو روایتی شاعری ہی سے جڑ جاتے مگر فورٹ ولیم کالج پہنچنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہاں کی ضرورت اور بدلتے زمانے کے نئے تقاضوں کے پیش نظر انھوں نے بول چال کی زبان میں نثر لکھی اور اردو زبان کے افسانوی ادب میں اولیت کا شرف حاصل کر کے اردو نثر نگاری کا ایک نیا ڈول ڈالا۔ اٹھارویں صدی کی عام بول چال کی زبان، اپنے مخصوص لہجوں کے ساتھ، میرؔ کی شاعری اور میر امنؔ کی نثر میں محفوظ ہے۔ میر امنؔ کلچر کے دھڑکتے دل (دلّی) اور بولتی زبان (اردو) کے نمائندہ و ترجمان ہیں۔ اس تہذیب کا ہر پہلو ان کی نظر کے سامنے تھا اسی لیے جب اس کے اظہار کا موقع آیا تو یہ پوری رچاوٹ کے ساتھ ”باغ و بہار“ میں سما گیا۔ میر امنؔ کا ذہن قرونِ وسطیٰ کا ذہن تھا اور وہ ان روایات میں پلے بڑھے تھے جہاں مذہب اور اس کی قدریں اور اس کے رسم و رواج زندگی و نظر پر حاوی ہوتے ہیں۔ چنانچہ انھوں نے اپنے مذہبی عقائد کا معروضی

انداز میں بار بار اظہار کیا ہے۔ وہ مافوق البشر امور پر پورا عقیدہ رکھتے تھے۔ سبز پوش و برقع پوش بزرگ اسی عقیدے کے ساتھ ہر درویش کی سیر میں سامنے آتے ہیں اور قصے کا رخ بدل دیتے ہیں، تیسرے درویش کی سیر میں ایک مقام آتا ہے کہ وزیر خفا ہو کر بادشاہ زادے کو مارنے کے لیے جیسے ہی تلوار اٹھاتا ہے: ''غیب سے ایک تیر ناگہاں اس کی پیشانی پر بیٹھا کہ دو سار ہو گیا اور وہ گر پڑا'' مغل تہذیب سے وابستہ لوگوں کی شراب خوری اور عیاشی کو بھی وہ کوئی بڑا عیب نہیں جانتے۔ اسی طرح جنس کو کھلے لفظوں میں بیان کرنے میں بھی وہ کوئی جھجک محسوس نہیں کرتے۔ اپنے دور کے لوگوں خاص طور سے معزز گھرانوں کی اس خود فریبی میں بھی وہ مبتلا ہیں کہ وہ عیش پسندی کے لیے بنائے گئے ہیں۔ اس میں اگر کوئی گناہ ہے تو مسلمان ہونے کے ناتے وہ بخش دیے جائیں گے۔ ہندوؤں سے ربط وضبط میں بھی وہ اپنے زمانے کے مسلمانوں کی طرح ہیں۔ وہ ہندوؤں سے کسی قسم کا تعصب نہیں برتتے لیکن ساتھ ہی ان کو دینِ اسلام سے مشرف کرنا ثواب جانتے ہیں۔ میر امن نے دوسرے مذہب کی عورت سے جہاں بھی مسلمان مرد کا تعلق دکھایا ہے وہاں عورت کو مسلمان کر لینا بھی فرض کے طور پر ضرور پورا کیا ہے۔

''باغ و بہار'' پڑھتے ہوئے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ میر امن کی نظر مطالعۂ زندگی کے لیے، اپنی اور اپنے زمانے کی حد تک پوری طرح موزوں تھی۔ وہ بازار کے لوگوں کے طور طریقے بیان کرتے ہیں۔ مختلف پیشوں اور طبقے کے لوگوں کی زبان کو قدرت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور اس تہذیب کی تہ تک پہنچ جاتے ہیں۔ یوں بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ انسان کے مثالی نمونوں (Human Types) میں تو گہری دلچسپی رکھتے ہیں مگر اس سے آگے بڑھ کر ''فرد'' سے انھیں کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ ''باغ و بہار'' میں انھوں نے جو افسانہ بیان کیا ہے وہ ایسے دور اور کلچر کو پیش کرتا ہے جس سے وہ خود بھی بہت دور نہیں تھے۔ اسی لیے ''باغ و بہار'' میں اس دور کی دھڑکتی زندگی، بول چال کی زبان کی واقعیت کے ساتھ، گھل مل کر ایک ایسی اکائی بن گئی ہے کہ جس کی روح آج بھی روشن اور تازہ دم ہے۔ باغ و بہار اسی لیے سدا زندہ رہنے والی تصنیف ہے۔

(۲)

''باغ و بہار'' کے مطالعے سے پہلے اب ہم یہاں ان مباحث کو اختصار کے ساتھ بیان کرتے ہیں جو خود ''باغ و بہار'' کی تاریخ کا حصہ بن گئے ہیں۔

الف۔ کیا قصہ چار درویش (باغ و بہار) امیر خسرو (۱۲۵۳ء۔۱۳۲۵ء) کی تصنیف ہے؟
ب۔ قصۂ چار درویش کے مآخذ کیا ہیں؟
ج۔ باغ و بہار کا سال تصنیف کیا ہے؟

(الف) میر امن نے باغ و بہار کے آغاز میں لکھا ہے کہ ''یہ قصہ چہار درویش کا ابتدا میں امیر خسرو دہلوی نے اس تقریب سے کہا کہ حضرت نظام الدین اولیا، زری زر بخش، جو اُن کے پیر تھے ....ان کی طبیعت ماندی ہوئی، تب پیر و مرشد کے دل بہلانے کے واسطے امیر خسرو یہ قصہ ہمیشہ کہتے اور بیمارداری میں حاضر رہتے اللہ نے چند روز میں شفا دی۔ تب انھوں نے غسلِ صحت کے دن یہ دعا دی کہ: جو کوئی اس قصے کو سنے گا، خدا کے فضل سے تندرست رہے گا۔ جب سے یہ قصہ فارسی میں مروّج ہوا''[۹]

میر امن کا یہ بیان کسی طرح صحیح نہیں ہے۔ تحقیق سے یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ امیر خسرو سے قصہ چہار درویش کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ حافظ محمود شیرانی نے شواہد کے ساتھ جو دلائل دیے ہیں وہ اتنے قوی ہیں کہ امیر خسرو سے یہ نسبت بے بنیاد اور محض افسانہ بن کر رہ جاتی ہے۔ شیرانی نے لکھا ہے کہ

(۱) قصہ چہار درویش کی ایک روایت وہ ہے جسے حکیم محمد علی المخاطب بہ معصوم علی خان نے ترتیب دیا ہے۔ محمد علی کا بیان ہے کہ ایک روز میں نے محمد شاہ بادشاہ (۱۷۱۹ء۔۱۷۴۸ء) کی خدمت میں کسی تقریب پر درویشوں کی ایک کہانی بہ زبانِ ہندی (اردو) سنائی جسے اعلیٰ حضرت نے بے حد پسند کیا اور حکم دیا کہ اسے ہندی عبارت سے فارسی میں ترجمہ کردو۔ تعمیلِ ارشادِ عالی میں میں نے اسے فارسی زبان میں منتقل کر دیا۔ اس سلسلے کے جو قصے فارسی یا اردو میں لکھے گئے ان میں کہانی کا ڈھانچا ایک ہونے کے باوجود جزئیات یا بعض کرداروں کے ناموں میں اختلاف ملتا ہے[۱۰]

(۲) چہار درویش کے قصے کی آخری روایت کے دور میں میر احمد خلف شاہ محمد کا قصہ چہار درویش سامنے آتا ہے جسے قاضی محمد ابراہیم بن قاضی نور محمد نے چھاپا۔ اس کی ایک اور اشاعت شیخ الٰہی بخش محمد جلال الدین تاجر کتب کشمیری بازار لاہور نے کی۔ یہی نسخہ معمولی سے اختلاف کے ساتھ مطبع محمدی بمبئی نے ۱۳۱۸ھ میں طبع کیا جس سے میر احمد کا دیباچہ نکال دیا گیا ہے اور تکملہ بختیار نامہ شامل کر دیا گیا ہے۔ اس نسخے میں قصے کی تالیف امیر خسرو کے نام سے منسوب کی گئی ہے۔ میر امن نے اس روایت کو قبول کیا ہے جب کہ میر محمد حسین عطا خان تحسین "نوطرزِ مرصع" میں اس کا ذکر نہیں کرتے"[۱۱]

(۳) چہار درویش کے جو قلمی نسخے ہم تک پہنچے ہیں ان میں قدیم ترین وہی ہیں جو بارھویں صدی ہجری کے منتصف تک ہمیں لے جاتے ہیں۔ اس سے آگے ان کی سراغ رسی نہیں کی جا سکتی۔ ابوالفضل نے "آئینِ اکبری" میں جہاں اپنے عہد کے مروجہ افسانوں کا ذکر کیا ہے مثلاً کلیلہ دمنہ، نل دمن، رامائن، رزم نامہ اور قصہ امیر حمزہ، ان میں چہار درویش کا نام نظر نہیں آتا۔ ادھر شیخ نظام الدین اولیا کے حالات، مقالات و ملفوظات پر متعدد کتب و رسائل موجود ہیں لیکن چہار درویش اور اس کے سبب تالیف کا کوئی مذکور نہیں[۱۲]

(۴) جب ہم اصل قصہ چہار درویش کی طرف رجوع کرتے ہیں تو اس میں متعدد ایسے وجوہ اور قرائن موجود پاتے ہیں جو ایک طرف امیر خسرو سے اس کے تعلق کی تردید اور دوسری طرف اس کے جدید الاصل ہونے کی تائید کرتے ہیں۔ اس نسخے کو شعرا کے کلام سے موقع و محل کے مناسب ابیات لا کر آراستہ کیا گیا ہے جن میں باستثنا بعض اکثر ایسے شعرا داخل ہیں جو امیر خسرو کے بعد کے زمانے سے تعلق رکھتے ہیں مثلاً خواجہ حافظ، فغانی، نظیری، غیرتی، عرفی، شاپور، عزتی، شیخ سعدی وغیرہ[۱۳]

(۵) قصہ چہار درویش میں تومان اور اشرفی کا ذکر آتا ہے۔ اول الذکر ایرانی اور آخر الذکر ہندوستانی سکہ ہے۔ تومان اور اشرفی بحیثیت اصطلاح زرِ مروجہ بالکل جدید الاصل ہیں[۱۴]

(۶) ساتھ ہی ایسے الفاظ اور اصطلاحات سامنے آتے ہیں مثلاً تورچیاں، کشکچیاں، کشک خَانہ، وکیل السلطنہ، خزانہ دار، امیر آخور وغیرہ۔ یہ سب اصطلاحات ہندوستان میں مغلوں کی آمد کے بعد رواج پاتی ہیں[۱۵]

(۷) چہار درویش (سرگزشتِ آزاد بخت) میں دوربین کا ذکر بھی آتا ہے۔ دوربین جس کا وطن یورپ ہے سترھویں صدی میں رائج ہوتی ہے[۱۶] اسی طرح اور وجوہ بیان کر کے شیرانی لکھتے ہیں کہ "ان کے علاوہ ایسا اور مواد

موجود ہے جو اس کتاب کے جدید العہد ہونے کی شہادت پیش کرتا ہے“ [۱۷]

(۸) گیان چند نے یہ اضافہ کیا ہے کہ تیسرے درویش کی سیر میں ملکہ کے پاس اور اسلحہ کے ساتھ طپنچوں کی جوڑی بھی موجود ہے۔ امیر خسرو کے زمانے میں طپنچہ موجود نہیں تھا [۱۸]

ان شواہد کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ قصہ چہار درویش حضرت امیر خسرو کی تصنیف نہیں ہے اور حضرت نظام الدین اولیا کی بیماری سے اس کی نسبت افسانے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔

(ب) میر امن کی ”باغ و بہار“ کا پہلا اور بنیادی ماخذ میر محمد حسین عطا خاں تحسینؔ کی تالیف ”نوطرزِ مرصع“ ہے جسے سامنے رکھ کر انھوں نے اپنے مخصوص تخلیقی اسلوب بیان میں اسے لکھا ہے۔ میر امن نے یہ قصہ ایسے لکھا ہے جیسے ”کہا“ جاتا ہے۔ جان گل کرسٹ کی فرمائش بھی یہی تھی کہ یہ قصہ ”ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو میں، جو اردو کے لوگ ہندو مسلمان، عورت، مرد، لڑکے بالے، خاص و عام آپس میں بولتے چالتے ہیں ترجمہ“ کیا جائے۔ میر امن نے لکھا ہے کہ ”موافق حکم حضور کے میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے“ میر امن نے ”باغ و بہار“ کے ”آغاز“ میں تو ”نوطرزِ مرصع“ کا ذکر نہیں کیا ہے لیکن مطبوعہ کتاب کے پہلے ایڈیشن کے سرورق پر یہ عبارت درج ہے:

> ”ماخذ اس کا نوطرزِ مرصع، وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصہ چہار درویش سے۔ جان گل کرسٹ صاحب دام ثروتہ، کی فرمائش سے تالیف کیا ہوا میر امن دلّی والے کا“ [۱۹]

خود جان گل کرسٹ نے بھی اپنے انگریزی دیباچے میں اس کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ [۲۰]

> ”اصلاً عطا حسین خان نے ”نوطرزِ مرصع“ کے نام سے اس کا ترجمہ کیا لیکن اس زبان کے نمونے کے طور پر اس لیے قابل اعتراض ہوا کہ اس میں فارسی عربی تراکیب و محاورات کو کثرت سے استعمال کیا گیا تھا۔ اس نقص کو دور کرنے کے لیے موجودہ متن مذکورہ بالا ترجمے سے...... میر امن دہلوی نے تیار کیا“۔ (ترجمہ)

”نوطرزِ مرصع“، ”باغ و بہار“ کا اصل ماخذ ہے جسے سامنے رکھ کر اس کے قصے کو تو میر امن نے کم و بیش جوں کا توں لے لیا ہے لیکن بیان، جزئیات اور تہذیبی صورتِ حال کی آمیزش، یہ سب کام میر امن کے اپنے ہیں۔ اس مجموعی عمل سے جو صورت سامنے آئی وہ یہ ہے کہ باغ و بہار“ ترجمہ نہ رہا بلکہ پوری طرح میر امن کی تصنیف بن گئی جو اشاعت کے بعد اتنی مقبول ہوئی کہ مغرب و مشرق کی متعدد زبانوں میں اس کا ترجمہ ہوا اور یہ آج بھی ادب کا شاہکار ہے اور آج بھی قصہ چہار درویش کو ہم میر امن کے حوالے سے جانتے ہیں۔

”باغ و بہار“ کا اصل ماخذ ”نوطرزِ مرصع“ ہے اور ”نوطرزِ مرصع“ کا ماخذ فارسی زبان میں لکھا ہوا قصہ ”چہار درویش“ ہے جسے سامنے رکھ کر عطا حسین خان تحسین نے رواجِ زمانہ کے مطابق، مسجع و مقفیٰ عبارت میں لکھا ہے لیکن خود ان قصوں کے مآخذ کئی اور الگ الگ ہیں جن کا کھوج لگا کر ڈاکٹر گیان چند نے بتایا ہے کہ:

(۱) پہلے درویش کی سیر: ”تمام و کمال“ ”داستانِ چہل وزیر“ میں ملکہ کی اٹھارویں داستان سے لی گئی ہے۔ کتاب عربی زبان میں لکھی گئی تھی جسے شیخ زادہ نے ترکی میں ترجمہ کیا اور ترکی کے سلطان مراد ثانی (۱۴۲۱۔۱۴۵۱ء) کو پیش کیا۔ جے ڈبلو گب نے ترکی سے ۱۸۸۶ء میں انگریزی میں ترجمہ کر کے شائع کیا۔ گب کے اس انگریزی ترجمے کا منشی محبوب عالم ایڈیٹر پیسہ اخبار لاہور نے اردو میں ترجمہ کیا، جس کا دوسرا ایڈیشن ۱۹۳۲ء میں لاہور سے شائع ہوا [۲۱]

(۲) ”دوسرے درویش کی سیر: شہزادی بصرہ کی سرگذشت کا نقشِ اول ”جین کتھا کوش“ میں مدن منجری کی کہانی ہے“[۳۲]

(۳) تیسرے درویش کی سیر: داروغہ بہزاد والا واقعہ ”الف لیلیٰ“ کی قمر الزماں کی داستان سے ماخوذ ہے[۳۳]

(۴) چوتھے درویش کی سیر: کم و بیش ”الف لیلیٰ کی کہانی“ سے ماخوذ ہے[۳۴]

مختلف ماخذ سے ان قصوں کو لے کر جس طرح فارسی اور پھر اردو میں گوندھ کر سدا بہار ہار بنایا گیا ہے وہ بذات خود تخلیق کا شاہکار ہے۔

(ج) آیئے اب دیکھیں کہ ”باغ و بہار“ کا زمانہ تصنیف و اشاعت کیا ہے؟ میر امن نے ”باغ و بہار“ کے پہلے ایڈیشن (۱۸۰۴ء) میں لکھا ہے کہ

> ”جب یہ کتاب فضل الٰہی سے اختتام کو پہنچی جی میں آیا کہ اس کا نام بھی ایسا رکھوں کہ اسی میں تاریخ نکلے۔ جب حساب کیا تو بارہ سو پندرہ ہجری کے آخر سال میں کہنا شروع کیا تھا، باعث عدم فرصت کے بارہ سو سترہ سنہ کی ابتدا میں انجام ہوئی۔ اسی فکر میں تھا کہ دل نے کہا ”باغ و بہار“ اچھا نام ہے کہ ہم نام و ہم تاریخ اس میں نکلتی ہے، تب میں نے یہی نام رکھا“[۳۵]

یہ بیان خود مصنف کا ہے لیکن جب فورٹ ولیم کالج کونسل کا ریکارڈ محمد عتیق صدیقی نے دیکھا تو یہ بات سامنے آئی کہ ۱۲ر جنوری ۱۸۰۲ء کو جو رپورٹ کالج کونسل کے سکریٹری چارلس روتھم کو گل کرسٹ نے بھیجی تھی اس کے ساتھ ایک گوشوارہ بھی تھا جس میں زیر طبع کتابوں کی تفصیل مع صفحات، رسم الخط، تخمینہ وغیرہ درج تھی اس گوشوارے میں ساتویں نمبر پر ”چادر درویش“ کی تفصیل درج ہے جس میں بتایا گیا ہے کہ اب تک اس کے ۵۸ صفحات چھپ چکے ہیں[۳۶] اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ”چادر درویش“ جو جنوری ۱۸۰۲ء میں چھپ رہی تھی یقیناً ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو چکی تھی۔ ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو جانے کا ایک ثبوت یہ بھی ملتا ہے کہ اس ایڈیشن کا وہ حصہ جو فورٹ ولیم کالج سے ۱۸۰۱ء میں چھپنا شروع ہوا تھا اور جس کا حوالہ و ذکر گل کرسٹ نے اپنی رپوٹ ۱۲ر جنوری ۱۸۰۲ء میں کیا ہے ”انتخاب“ کے طور پر جب ہندی مینوَل (Hindi Manual) میں شامل کیا گیا تو اس میں یہ عبارت ملتی ہے:

> ”اشرف الاشراف ولزلی مارکوئس گورنر جنرل .. ..کے وقت میں ......کہ ایک ہزار دو سو پندرہ برس ہجری اور اٹھارہ سے ایک سال عیسوی مطابق ایک ہزار دو سو سات سن فصلی کے ہیں.........چرچا علم کا پھیلا........ چناں چہ یہ کتاب اسی سال بہ موجب فرمائش کے تالیف ہوئی“

اس کے برخلاف ۱۸۰۴ء کے پہلے مکمل ایڈیشن کے آخر میں یہ شعر ملتا ہے:

مرتب ہوا جب یہ باغ و بہار تھے سنہ بارہ سو سترہ در شمار[۳۷]

جب کہ باغ و بہار کے اس مخطوطے میں جس کا حوالہ رشید حسن خاں نے دیا ہے یہ شعر پہلی صورت میں یوں ملتا ہے۔

مرتب ہوا جب یہ باغ و بہار تھے سنہ بارہ سو پندرہ در شمار[۳۸]

اس سے بھی یہ بات سامنے آئی کہ قصہ چہار درویش ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو چکا تھا اور بعد میں نظر ثانی کے بعد جب ۱۸۰۳ء میں یہ دوبارہ چھپنا شروع ہوا اور ۱۸۰۴ء میں اس کی طباعت مکمل ہوئی تو میر امن نے اس شعر میں ”بارہ سو پندرہ“ کے

بجائے ”بارہ سوسترہ“ کر دیا۔

جب گل کرسٹ کی رپورٹ پر کالج کونسل نے کتابوں کی اشاعت روک دی اور کچھ عرصے بعد گل کرسٹ کا ”ہندوستانی پریس“ وجود میں آیا اور ”باغ و بہار“ دوبارہ چھپنی شروع ہوئی تو میر امن نے خود یا گل کرسٹ کے کہنے پر نظر ثانی کی یا جب یہ مسودہ گل کرسٹ کو دیا تو اس نے منشی میر شیر علی افسوس کو (اصلاح و نظر ثانی کا کام جن کے سپرد تھا) دیکھنے کے لیے دی جس کا پتا اس عبارت سے چلتا ہے جو ”آرایش محفل“ کے اس اصل خطی نسخے میں ہے جو رشید حسن خاں کی نظر سے گزرا اور جسے انھوں نے اپنے ”مقدمہ“ میں درج کر دیا ہے۔ یہ خطی نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ کے کتب خانے میں آج بھی محفوظ ہے۔ میر شیر علی افسوس نے لکھا ہے کہ:

> ”طوعاً و کرہاً اس کام میں مشغول ہوا۔ چنانچہ نثر بے نظیر، قصہ گل بکاؤلی، مادھونل، توتا کہانی، قصہ حاتم، قصہ چہار درویش کو واجبی واجبی درست کیا یعنی جس میں جتنی غلطی دیکھی، صحیح کیا، ماجرا اس کا یوں ہے کہ قصہ چہار درویش کا تو محاورے میں اکثر درست و عبارت اس کی نہایت چست تھی، جوں کی توں رہی، پر کہیں کہیں جملے بے ربط تھے سو مربوط کر دیے“[۲۹]

لیکن جب خود ”آرایش محفل“ کے چھپنے کی باری آئی تو شیر علی افسوس نے بعض مؤلفین و مترجمین کی درخواست پر کہ ”نام کتب مسطورہ کے اگر دیباچے میں رہیں گے تو ہماری کسر شان ہوگی...... صفحۂ تحریر سے نکال ڈالے“[۳۰]

اس بحث سے اب یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ:

(۱) میر امن کی اس تصنیف کا پہلا نام ”چہار درویش“ تھا جس کا سال تکمیل ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء ہے۔

(۲) ۱۸۰۳ء میں جب ”ہندوستانی پریس“ سے یہ دوبارہ چھپنی شروع ہوئی اور ۱۸۰۴ء میں مکمل ہوئی تو میر امن نے طباعت سے پہلے مسودہ پر نظر ثانی کی۔ شیر علی افسوس نے بھی جہاں اس کے جملے بے ربط تھے انھیں مربوط کیا۔ نظر ثانی کیا ہوا یہی مسودہ پہلی بار ۱۸۰۴ء میں ”باغ و بہار“ کے نام سے ہندوستانی پریس کلکتہ سے شائع ہوا۔ اس مطبوعہ نسخے کا جب مقابلہ ہندی مینول (Hindi Manual) میں شامل مطبوعہ چہار درویش کے (۱۰۲) صفحات سے رشید حسن خاں نے کیا تو یہ بات سامنے آئی کہ ۱۸۰۴ء کا ایڈیشن نظر ثانی شدہ ہے[۳۱] میر امن نے ”ہم نام و ہم تاریخ“ ہونے کے سبب چہار درویش کا نام ”باغ و بہار“ رکھا۔ اور کہا کہ ”جو کوئی اس کو پڑھے گا، گویا باغ کی سیر کرے گا“۔ سال تصنیف، سال اشاعت، نظر ثانی اور ”چہار درویش“ سے ”باغ و بہار“ تک کے سفر کی بس یہی کہانی ہے۔

(۳)

قصہ چہار درویش کی فارسی و اردو میں کئی روایتیں ملتی ہیں۔ اس میں ایک روایت محمد غوث زریں (جن کا نام بعض خطی نسخوں میں غلطی سے محمد عوض زریں لکھا گیا ہے) کی ہے جسے انھوں نے فارسی میں لکھا اور پھر اس کا خلاصہ اردو میں لکھ کر اس کا تاریخی نام ”باغ و بہار“ (۱۲۱۷ھ) رکھا۔ گیان چند کا کہنا ہے کہ زرّیں میر امّن کے شاہ کار سے واقف نہیں تھے[۳۲] حاجی ربیع انجب نے بھی فارسی نثر میں قصہ ُچہار درویش لکھا تھا جس کا ذکر مصحفی نے اپنے تذکرے ”عقد ثریا“ میں کیا ہے[۳۳] محمد علی کی روایت چہار درویش کا ذکر ہم پہلے کر آئے ہیں۔ عطا حسین خاں تحسین نے ”نوطرز مرصع“ میں بھی چہار درویش کے قصے کو بیان کیا ہے جس سے اخذ و استفادہ کر کے میر امن نے اپنی ”باغ

وبہار" تصنیف کی۔ ان کے علاوہ چند روایتیں اور بھی ہیں لیکن یہ قصہ اپنے ارتقا کے عمل سے گزر کر اپنے عروج کو میر امن کی "باغ و بہار" میں پہنچتا ہے جو اپنے قالب، اپنی تکنیک، قوتِ قصہ گوئی اور واقعیاتی زبان و بیان کے لحاظ سے ایک ایسا شاہ کار ہے جو اپنی اشاعت (۱۸۰۴ء) سے لے کر اب تک نہ صرف مشرق و مغرب کی بہت سی زبانوں میں ترجمہ ہو چکا ہے بلکہ مختلف طباعتی اداروں سے بار بار شائع بھی ہو چکا ہے۔ کئی سال پہلے جب پاکستان ٹیلی وژن سے قسط وار اسے پڑھ کر سنایا گیا تو مختلف طبقوں کے ناظرین اس کی اگلی قسط کا بے چینی سے انتظار کرتے تھے۔ کلاسیک وہ ہے جس کے حرفوں کو زمانے کی دھول نہ چاٹ سکے۔ میر امن کی "باغ و بہار" ایک ایسی ہی کلاسیک ہے۔

قدیم قصے، خواہ وہ یورپ کے ڈراموں کے ذریعے وہاں کے ادب میں آئے ہوں یا ہمارے ہاں "الف لیلیٰ" میں یکجا ملیں، ان کے بارے میں یہ بات مسلّم ہے کہ وہ کسی ایک مصنف یا فرد کی ایجاد نہیں ہیں۔ صدیوں سے یہ قصے عام لوگوں میں رائج تھے جو وقت کے ساتھ ساتھ، اپنے عصری تقاضوں کے مطابق، انھیں گھٹاتے بڑھاتے رہتے تھے۔ انھیں قصوں کو مختلف مصنفین نے اپنے اپنے طور پر گھٹا بڑھا کر پیش کیا اور آخر میں جا کر ایسا ہوا کہ کسی ایک نے کسی قصے کو ایسی دائمی صورت دے دی کہ وہ قصہ ہمیشہ کے لیے اس مصنف سے منسوب ہو کر رہ گیا ہے۔ انسانی ذہن اور روایت کا ارتقا اسی صورت سے ہوتا ہے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں کے قصوں کی بھی یہی صورت ہے اور آج ہم ان قصوں کو شیکسپیئر کی دی ہوئی شکل ہی میں جانتے ہیں۔ یہی صورت "باغ و بہار" (قصۂ چہار درویش) کی ہے۔ چہار درویش کا قصہ کہیں سے اخذ کیا گیا ہو۔ مختلف مصنفوں نے اسے جو بھی صورت دی ہو مگر آج ہم اس قصے کو میر امن کے حوالے ہی سے جانتے ہیں جس نے اپنے قلم سے اسے دوام بخشا اور مغل کلچر کے لاتعداد پہلوؤں اور اٹھارویں صدی عیسوی کی بول چال کی اردو زبان کو اجتماعی شعور سے لے کر اُجاگر کر دیا۔ قصۂ چہار درویش کا بار بار مصنفوں کی توجہ کا مرکز بننا اس بات کا واضح اشارہ ہے کہ یہ قصہ قوم کے مزاج میں اس درجہ رچ بس گیا ہے کہ معاشرے کا اجتماعی شعور اسے بار بار اور طرح طرح سے یاد کرتا ہے۔ قصۂ چہار درویش کا آج تک دلچسپی کا باعث بنے رہنا اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ ہمارا معاشرہ اس قصے سے کس قدر وابستہ ہے۔ اس سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ قصۂ چہار درویش وہ تہذیبی نقش (Pattern) ہے اور اس کے "کردار" وہ نمونے ہیں جن کو بار بار دیکھنے میں ہمارا معاشرہ خاص دلچسپی رکھتا ہے اور آج بھی اپنے حافظے میں محفوظ رکھنا چاہتا ہے گویا یہ قصہ قوم کے کلچر میں ایک خاص مقام رکھتا ہے اور ہماری تہذیبی روح کا خاص جزو بن کر آج بھی زندہ ہے۔

میر امن قصے کی ابتدا حمدِ خدا، نعت رسولؐ اور منقبت آل رسولؐ سے کرتے ہیں اور پھر گل کرسٹ اور اپنے حال پر آ جاتے ہیں۔ اس عمل میں ان کا پورا کردار سامنے آ جاتا ہے۔ اپنے مذہب سے تعلق میں وہ ٹائپ (Type) ہیں، انگریزوں سے تعلق میں وہ "فرد" ہیں اور ادیب کی حیثیت سے وہ اپنی انفرادیت کا لوہا منواتے ہیں۔ "باغ و بہار" میں قصہ گوئی کی وہی تکنیک استعمال ہوئی ہے جو قرونِ وسطیٰ کے زیادہ تر قصوں میں ملتی ہے یعنی کچھ آدمی ایک جگہ جمع ہو کر اپنے قصے، جنھیں سوانح عمری کہا جا سکتا ہے، سناتے ہیں اور آخر میں کسی مافوق البشر صورت سے سب قصوں کی کڑیاں مل جاتی ہیں۔ "الف لیلیٰ" میں شہرزاد قصے پر قصہ بیان کرتی ہے اور اس کے ذریعے یہ سب قصے ایک لڑی میں سمٹ آتے ہیں۔ "الف لیلیٰ" کا گہرا اثر دنیا کی ہر زبان کے فنِ قصہ گوئی پر پڑا ہے۔ مغرب کے ادب میں بکیچیو (Boccaccio) کی ڈیکا می رن (Decameron) میں دس آدمی ایک بنگلے میں جمع ہیں اور قصے پر قصے

سناتے ہیں جن کی تعداد سو ہو جاتی ہے۔ چاسر (Chaucer) کی کینٹر بری ٹیلز (Canterbury Tales) میں انتیس (۲۹) آدمی زیارت پر جاتے ہوئے قصے سناتے ہیں۔ "باغ و بہار" میں بھی چہار درویش ایک جگہ آ کر جمع ہوتے ہیں۔ ملکِ روم کا بادشاہ آزاد بخت وہاں چھپ کر ان میں دو درویشوں کی داستانِ حیات سنتا ہے۔ یہاں آزاد بخت قصے کا مرکز ہے۔ اسی سے داستان کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ بادشاہ ہے اور بوڑھا ہو رہا ہے لیکن اس کے کوئی اولادِ نرینہ نہیں ہے جو اس کے بعد تخت و تاج کا وارث بن سکے۔ اسی الجھن میں وہ سلطنت کو چھوڑ کر گوشہ گیر ہو جاتا ہے۔ وزیر اسے سمجھاتا اور تسلی دیتا ہے۔ اس کی بات سن کر بادشاہ اس بات کو تقدیر پر چھوڑ دیتا ہے اور رات کو بھیس بدل کر گورستان جانے لگتا ہے۔ ایک دن بادشاہ کو دور سے ایک شعلہ سا نظر آتا ہے۔ اسی وقت اس کے دل میں یہ خیال آتا ہے کہ آندھی اور اندھیرے میں یہ روشنی حکمت سے خالی نہیں ہے۔ وہاں جاتا ہے تو کیا دیکھتا ہے کہ چہار درویش گلے میں کفنیاں ڈالے عالمِ بے ہوشی میں خاموش بیٹھے ہیں۔ وہ ان فقیروں کی حقیقت جاننے کے لیے ایک گوشے میں چھپ کر بیٹھ جاتا ہے۔ اتفاقاً ایک فقیر کو چھینک آتی ہے۔ تینوں فقیر چونک پڑتے ہیں۔ چراغ کو اکساتے ہیں اور دورانِ گفتگو طے کرتے ہیں کہ اپنی اپنی سرگذشت سب بیان کریں چنانچہ پہلا درویش اپنا قصہ سناتا ہے۔ یہ قصہ ادھورا رہ جاتا ہے کہ عین اس وقت، جب پہلا درویش خود کو پہاڑ کی چوٹی سے گرا کر ہلاک کرنا چاہتا ہے ایک سبز پوش سوار منہ پر نقاب ڈالے اس کا ہاتھ پکڑ لیتے ہیں اور نوید دیتے ہیں کہ "تھوڑے دنوں میں، روم کے ملک میں، تین درویش تجھ سار کے ایسی ہی مصیبت میں پھنسے ہوئے...... تجھ سے ملاقات کریں گے اور وہاں کے بادشاہ کا نام آزاد بخت ہے۔ اس کو بھی ایک بڑی مشکل درپیش ہے۔ جب وہ بھی تم چار فقیروں کے ساتھ ملے گا تو ہر ایک دل کا مطلب اور مراد جو ہے، بہ خوبی حاصل ہوگی"۔

پہلا درویش اپنا قصہ ختم کرتا ہے تو دوسرا شروع کرتا ہے۔ اس کا قصہ ختم ہونے تک صبح ہو جاتی ہے۔ یہاں بھی آخر میں وہی "سوار برقع پوش" آتے ہیں اور دوسرے درویش کو، پہاڑ کی چوٹی سے گر کر جان دینے سے روک کر، نوید دیتے ہیں کہ "تھوڑے دنوں کے بعد تو اپنے مقصد سے کامیاب ہوگا" صبح ہوتے ہی آزاد بخت اپنے محل واپس آتا ہے اور وہیں ان سب درویشوں کو بلوا لیتا ہے۔ پہلے بادشاہ اپنی سرگذشت بیان کرتا ہے جس میں "خواجہ سگ پرست" کا قصہ شامل ہے۔ پھر تیسرا اور چوتھا درویش آزاد بخت کے حضور میں اپنے واقعات بیان کرتے ہیں۔ چوتھے قصے کے بعد ہی آزاد بخت کے ہاں لڑکا پیدا ہونے کی خبر آتی ہے اور کچھ دیر بعد یہ خبر بھی آتی ہے کہ جس وقت شہزادے کو نہلا دھلا کر دائی کی گود میں دیا، ایک ابر کا ٹکڑا آیا اور دائی کو گھیر لیا...... اور شہزادہ غائب ہو گیا"۔ تیسرے دن وہی بادل پھر آتا ہے اور شہزادے کو جڑاؤ پنگھولا میں واپس کر جاتا ہے۔ ہر جمعرات کو یہی ہوتا ہے۔ آزاد بخت ایک جمعرات کو ایک شقہ پنگھولے میں رکھ دیتے ہیں اور اس کے جواب میں ایک ہوادار آ کر آزاد بخت اور چاروں درویشوں کو ساتھ لے جا کر جنوں کے بادشاہ: ملک شہپال کے ہاں پہنچا دیتا ہے۔ یہاں آ کر شہپال کے وسیلے سے سب کی مرادیں بر آتی ہیں اور سارے قصوں کے بھید کھل جاتے ہیں اور اس دعا کے ساتھ کہ "الٰہی! جس طرح یہ چار درویش اور پانچواں بادشاہ آزاد بخت اپنی مراد کو پہنچے اسی طرح ہر ایک نامراد کا مقصدِ دلی اپنے کرم اور فضل سے بر لا......"

یہ وہ قالب اور وہ چوکھٹا ہے جو ان پانچوں قصوں کا احاطہ کرتا ہے۔ چاروں درویش، سبز پوش سوار کی ہدایت کے مطابق، زندہ بچ کر ایک جگہ جمع ہوئے ہیں۔ یہ بات واقعیت سے زیادہ توہم پرستی سے تعلق رکھتی ہے۔ آخر میں

چاروں درویشوں کی مرادیں بھی جنوں کے بادشاہ ملک شہپال کی مدد سے بر آتی ہیں۔ یہ واقعہ بھی داستانی مزاج کا حامل ہے یہ بات یاد رہے کہ وہ معاشرہ، جس کے لیے یہ قصے وجود میں آئے ہیں، ان سب باتوں پر دل سے یقین رکھتا تھا۔ خود میرامن اور ان کا ذہن بھی اسی مزاج کا حامل ہے اور "باغ و بہار" اسی داستانی فضا کو اُبھارتی ہے۔ وہ پانچوں قصے جو یہاں جمع ہوئے ہیں وہ سب، دوسری داستانوں کے قصوں کی طرح ہیں اور اسی نوعیت سے بیان ہوئے ہیں۔ اس سطح پر "باغ و بہار" کو بھی داستان ہی کہنا چاہیے۔

"باغ و بہار" کا تیسرا قصہ (سرگذشتِ آزاد بخت: قصہ خواجہ سگ پرست) سب سے زیادہ طویل ہے۔ طوالت کے اعتبار سے پہلے درویش کا قصہ اس کے بعد آتا ہے۔ ہر قصے کی صورت ایک دوسرے سے الگ و مختلف ہے۔ پہلے قصے کی صورت سب قصوں سے زیادہ دلچسپ اور زیادہ مربوط و مرتب ہے۔ اس میں جو "تحیر" (Suspense) ہے وہ فنی اثر کو گہرا کرتا ہے۔ ابتدا ہی سے ہر واقعہ حیرت میں ڈال دیتا ہے اور ذہن اس کا راز جاننے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے۔ جب درویش قلعہ کی دیوار سے ایک صندوق کو نیچے آتے دیکھتا ہے تو وہ حیرت میں پڑ جاتا ہے اور جب وہاں جا کر ڈھکن اٹھاتا ہے تو "ایک معشوق، خوب صورت، کامنی سی عورت جس کے دیکھنے سے ہوش جاتا رہے، گھایل، لہو میں تربتر آنکھیں بند کیے کلبلاتی ہے، آہستہ آہستہ ہونٹ ہلتے ہیں اور یہ آواز منھ سے نکلتی ہے اے کم بخت، بے وفا! اے ظالم پر جفا! بدلا اس بھلائی اور محبت کا یہی تھا جو تو نے کیا"۔ یہ دیکھ کر تحیر نقطۂ عروج کو پہنچ جاتا ہے اور ذہن یہ سوچتے ہوئے بے چین ہو جاتا ہے کہ یہ سب کیا بھید ہے؟ قصہ آگے بڑھتا ہے اور جشنِ ضیافت کے بعد جب شہزادی غائب ہو جاتی ہے تو اس بھید کا اثر اور گہرا ہو جاتا ہے۔ خود درویش کی طرح، یہ قصہ پڑھنے والا بھی، راز جاننے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے اور جب اس بھید سے آہستہ آہستہ پردہ اٹھتا ہے تو درویش اور شہزادی دونوں گھوڑوں پر سوار ہو کر سفر پر روانہ ہو جاتے ہیں۔ سفر کے دوران میں شہزادی ایک بار پھر غائب ہو جاتی ہے۔ سرگرداں، پریشان درویش اس کی تلاش میں نکلتا ہے اور اب شہزادی کی تلاش پہلے درویش کا مقصدِ حیات بن جاتا ہے۔ یہاں قصہ پڑھنے والے کا ذہن بھی، پہلے درویش کی خواہش کے ساتھ ہو جاتا ہے اور وہ بھی ذہنی طور پر اس کے ساتھ ہی سفر پر روانہ ہو جاتا ہے اور پھر کہیں آخر میں جا کر شہزادی اور درویش ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔ کیسے ملتے ہیں؟ یہی عمل قصے کی جان اور پڑھنے والے کی گہری دلچسپی کا سبب ہے۔ اس قصے کا قرینہ (Pattern) یہ ہے کہ اس میں تین دھاگے ساتھ چلتے ہیں اور بعد میں وہ سب مل کر اس طرح ایک ہو جاتے ہیں کہ ایک مسلسل و مربوط قصہ وجود میں آجاتا ہے۔

دوسرے درویش کے قصے کا قرینہ مختلف ہے۔ پہلا درویش یمن کے ملک التجار کا بیٹا ہے اور دوسرا درویش ملکِ فارس کا بادشاہ زادہ ہے جو حاتم طائی کی سخاوت کا قصہ سن کر خود بھی بڑا سخی بن جاتا ہے اور ایک عظیم خیرات خانہ جاری کرتا ہے۔ وہاں ایک دن ایک فقیر آتا ہے اور بصرے کی شہزادی کی سخاوت کا حال بیان کرتا ہے۔ بادشاہ زادہ دشوار گزار سفر طے کر کے بصرے کی شہزادی کے ہاں پہنچتا ہے اور اسے نکاح کا پیغام دیتا ہے۔ شہزادی اپنے ملازم بہروز کے ذریعے اس جوان کا قصہ بتاتی ہے جو ہر مہینے زمرد کا مرتبان لے کر ایک بیل پر سوار ہو کر آتا ہے اور مرتبان کو توڑ کر غلام کو مار ڈالتا ہے۔ شہزادی یہ شرط رکھتی ہے کہ اگر بادشاہ زادہ اس راز کا حال دریافت کر لائے تو وہ شادی کر لے گی۔ اس کے بعد شہزادی والئ بصرہ کی بیٹی کا قصہ سناتی ہے کہ کیسے اس کے باپ نے یہ کہنے پر کہ وہ اپنی قسمت کا کھاتی ہے،

اسے جنگل میں ڈلوادیا جہاں قسمت سے ایک دفینہ اسے ملتا ہے جس سے وہ سب کو فیض پہنچا رہی ہے۔ یمن کا بادشاہ زادہ شہر نیم روز کو روانہ ہوتا ہے اور نیم روز کے شہزادے کا یہ راز معلوم کرتا ہے۔ راز معلوم ہونے کے بعد از راہِ ہمدردی وہ اس نوجوان شہزادے کی مدد کرنے کے لیے اس پری کی تلاش میں نکلتا ہے لیکن ناکام رہتا ہے اور مایوس ہو کر خودکشی کرنے والا ہوتا ہے کہ وہی سوار برقع پوش اسے نوید دیتے ہیں جیسی پہلے درویش کو دی تھی۔ یہاں بادشاہ زادے اور بصرے کی شہزادی کا قصہ ایک ہے۔ شہر نیم روز کے شہزادے کا دوسرا۔ دونوں قصوں کے دھاگے متوازی چلتے ہیں اور دونوں کے قصوں کا خاتمہ نہیں ہوتا۔ بادشاہ زادے کی سخاوت بصرے کی شہزادی سے ملنے کا بہانہ ہوتی ہے۔ یہ اس قصے کی تمہید ہے جس سے قصے کے دو دھاگے نکلتے ہیں اور دونوں ایک دوسرے پر مبنی ہیں۔ ایک کے خاتمے کے بغیر دوسرے کا خاتمہ نہیں ہو سکتا۔ یہاں دونوں قصوں کا خاتمہ رہ جاتا ہے جس کو جاننے کے لیے پڑھنے والا آخر تک بے چین رہتا ہے۔

آزاد بخت بادشاہ کا قصہ محض ایک دھاگے کا قصہ ہے۔ اس میں خواجہ سگ پرست کا قصہ ہی سب کچھ ہے۔ بادشاہ کا ایک لعل پر ناز کرنا اور وزیر کا اسے بتانا کہ اس سے بہتر کئی لعل ایک کتے کے پٹے میں جڑے ہوئے ہیں۔ آزاد بخت غصے میں آکر وزیر کو قید کر دیتا ہے اور وزیر کی بیٹی لڑکے کا بھیس بدل کر خواجہ سگ پرست کے پاس پہنچتی ہے اور اسے آزاد بخت تک لے آتی ہے۔ یہ سب قصے کی تمہید ہے۔ وزیر زادی کے ساتھ آزاد بخت کے حضور میں آکر سگ پرست اپنا قصہ بیان کرتا ہے جو طویل اور سنسنی خیز ہے۔ اس میں واقعات کے بعد واقعات آتے ہیں جن سے سگ پرست دوچار ہوا ہے۔ اس میں خواجہ سگ پرست اور اس کے دو بھائیوں کا حال بیان میں آتا ہے۔ خواجہ سگ پرست ہر بار محبت اور بھائی ہر بار بے وفائی و دشمنی دکھاتے ہیں۔ یہاں وفا اور بے وفائی کی حدیں قیاس سے دور ضرور ہو جاتی ہیں لیکن ان میں مافوق البشر عناصر کم ہیں۔ ان واقعات کے بیان میں مختلف شہروں، ملکوں اور جزیروں کے حالات بھی بیان میں آتے ہیں۔ کنیا زیرباد سے ملاقات، اس کا حال اور وہاں کی بت پرستی کی نوعیت، پھر شاہ بندر سے کش مکش کا قصہ سب قصوں سے زیادہ طویل ہے اور یہاں مہم جوئی (Adventure) کے افسانوں کا سا رنگ گہرا ہو جاتا ہے۔ پڑھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ دوسری مختلف داستانوں میں جو سفروں کا حال بیان کیا جاتا ہے یہاں اِن سب کا خلاصہ پیش کر دیا گیا ہے۔ بھائیوں کا قصہ سنانے کے بعد خواجہ سگ پرست ان جواہرات کا قصہ بھی سناتا ہے جو کتے کے گلے میں پڑے ہوئے ہیں۔ آخر میں وزیر زادی سے اس کی شادی ہو جاتی ہے اور ان کے بچے آزاد بخت کے ہاں بڑے عہدوں اور منصب پر فائز ہوتے ہیں۔ یہ قصہ بذاتِ خود اپنی جگہ مکمل ہے اور اس کی ترتیب وقرینہ "الف لیلیٰ" کے قصوں کی طرح ہے۔

تیسرے درویش کے قصے میں وہ عجم کا بادشاہ زادہ ہے اور اس کا قصہ تمام تر فرنگ کی شہزادی سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کے دو حصے ہو جاتے ہیں۔ ایک طرف نعمان سیاح ہے جو فرنگ کی شہزادی اور اس کے چچازاد بھائی کا قصہ سناتا ہے جو پنجرے میں قید ہے۔ بادشاہ زادہ (تیسرا درویش) بے تاب ہو کر شہزادی کے ملک پہنچتا ہے۔ وہاں معلوم ہوتا ہے کہ وہ شہزادہ جو پنجرے میں قید تھا، قتل کیا جا چکا ہے اور اس کا کوکا اسے صندوق میں رکھ کر شہر میں لیے پھرتا ہے اور اس کا ماتم کرتا ہے۔ اس جوان سے درویش کی ملاقات ہوتی ہے اور وہ اس کے توسط سے شہزادی تک پہنچتا ہے اور اسے حاصل کر لیتا ہے۔ یہ جوان، جس کا نام بہزاد خان ہے، درویش اور شہزادی کو، بادشاہ سے جنگ کر کے نکال لاتا ہے۔

راستے میں ایک دریا پڑتا ہے جس میں گھوڑوں پر سوار شہزادی اور بہزاد خاں ڈوب جاتے ہیں۔ یہ دیکھ کر درویش بھی خود کو ختم کرنے کے لیے دریا میں ڈوب جانا چاہتا ہے لیکن عین اس وقت سوار برقع پوش آ کر بشارت دیتے ہیں کہ مایوس مت ہو۔ دونوں سے تیری ملاقات ہوگی اور اسے ملک روم جانے کی ہدایت کرتے ہیں جہاں اسے دو درویش ملیں گے۔ جب ان سے ملے گا، اپنی مراد کو پہنچے گا۔ یہاں بھی قصے کے دو دھاگے ہو جاتے ہیں جو ایک دوسرے سے پیوست بھی ہیں اور الگ بھی۔

چوتھا درویش بادشاہِ چین کا بیٹا ہے۔ اس کا قصہ سب سے چھوٹا ہے۔ درویش کا باپ مرتے وقت اپنے بھائی کو وصیت کرتا ہے کہ جب میرا بیٹا بڑا ہو جائے تو اس سے اپنی لڑکی کی شادی کر کے تختِ سلطنت اسے دے دینا لیکن چچا اسے مروانے کا حکم دیتا ہے اور مبارک نامی غلام کو یہ کام سونپتا ہے۔ مبارک شہزادے کا دل سے وفادار تھا۔ اسے قتل کرنے کے بجائے وہ جنوں کے بادشاہ ملک صادق کے پاس لے جاتا ہے جو اس کے باپ کا دوست تھا۔ ملک صادق اس شرط پر مدد کرنے کو تیار ہوتا ہے کہ درویش اس کی محبوبہ کو، جس کی تصویر اس کے پاس ہے، تلاش کر کے لائے۔ مبارک اور درویش اسی لڑکی (محبوبہ) کے ملک پہنچتے ہیں۔ وہاں ایک فقیر لڑکی پر آسیب کا قصہ اسے سناتا ہے جس کے گھر میں ہے اس کے باپ (بادشاہ) نے اسے ڈال دیا ہے۔ درویش خود اس لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے مگر مبارک کی ہدایت پر اس کے قریب نہیں جاتا اور جب اسے لے کر ملک صادق کے پاس آتا ہے تو مبارک ایک ایسا تیل اس لڑکی کے جسم پر مل دیتا ہے کہ جب وہ ملک صادق کے سامنے آتی ہے تو بدبو سے اس کا دماغ پراگندہ ہو جاتا ہے۔ طیش میں آ کر ملک صادق مبارک اور بادشاہ زادہ (درویش) کو مارنے کی دھمکی دیتا ہے۔ بادشاہ زادہ ملک صادق کا خنجر چھین کر اس کی توند میں گھونپ دیتا ہے۔ غصے میں آ کر ملک صادق اس کے لات رسید کرتا ہے اور جب بادشاہ زادہ (درویش) ہوش میں آتا ہے تو خود کو خارزار جنگل میں پاتا ہے۔ مایوسی کے عالم میں وہ جان دینے والا ہی تھا کہ برقع پوش آ کر کہتے ہیں کہ جلد روم کو جا۔ تین شخص ایسے ہی آگے گئے ہیں۔ ان سے ملاقات کر۔ یہ سارا قصہ چونکہ مبارک (غلام) کی وفاداری کا ہے اس لیے اس میں ایک ہی دھاگا ہے۔ اس میں کل دو واقعات ہیں اسے پڑھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے اسے پھیلا کر بیان کرنے کے بجائے قصہ گو نے اسے لپیٹ دیا ہے اور اسی لیے اس قصے کا فنی تاثر اتنا گہرا نہیں ہے جتنا مثلاً پہلے درویش کی سیر کا ہے۔

مجموعی طور پر "باغ و بہار" کو دیکھیے تو اس میں ترتیب، تعمیر تو روایتی انداز کی ہے لیکن قصہ گوئی کی قوت بے پناہ ہے۔ یہ قوتِ قصہ گوئی اسی سطح کی ہے جو الف لیلیٰ کا طرۂ امتیاز ہے۔ تمام قصوں کے تار اُلجھتے سلجھتے جاتے ہیں اور تحیر و تجسس کی کیفیت کہیں کم نہیں ہوتی۔ قصے سے قصہ نکلتا ہے۔ ہر خاص آدمی اپنا قصہ سناتا ہے اور ہر قصہ دوسرے قصے سے جڑ جاتا ہے۔ واقعات کثرت سے بیان میں آتے ہیں اور ان سے وابستہ اشخاص اپنی تعجب انگیز حرکات و سکنات سے قصہ پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں۔ قصہ پڑھتے ہوئے واقعات کے دور از قیاس ہونے کی طرف دھیان نہیں جاتا اور افراد (کرداروں) کا بے ڈھنگا پن بھی بُرا نہیں لگتا۔ عدمِ یقینی التوا میں پڑ جاتی ہے اور خواب کی سی دنیا پڑھنے والے کو محویت کے عالم میں لے جاتی ہے۔ اس لحاظ سے "باغ و بہار" کو قوتِ قصہ گوئی کا شاہکار کہنا چاہیے۔ سب قصوں میں یہ قوت یکساں نہیں ہے لیکن جہاں کم بھی ہے وہاں بھی پُر تاثیر ہے اور قاری کو اپنی گرفت میں لیے رہتی ہے۔ خواجہ سگ پرست کے قصے کے تار بار بار اُلجھتے ہیں اور ہر بار، فضا بدل جانے کے باوجود، خواجہ سگ پرست کی بے

حد مروت ومحبت اور اس کے بھائیوں کی انتہائی بے وفائی اس لیے ناگوار نہیں گزرتی کہ داستان کی موجود فضا میں یہ سب کچھ فطری نظر آنے لگتے ہیں۔ آخری دو قصوں میں اختصار دلچسپی کو قدرے کم کر دیتا ہے مگر جہاں تک واقعات کے بیان اور قصے کی اٹھان کا تعلق ہے وہ دلچسپ رہتے ہیں۔ مجموعی اثر و تاثیر، فنی سلیقہ، بیان کی جاذبیت یہ سب مل کر اسے ایک ایسا شاہکار بنا دیتے ہیں جو ہمیشہ دلچسپی سے پڑھا جائے گا۔

میرا خیال ہے کہ آج کے سائنسی دور کی محیر العقل ایجادات کے درمیان "باغ و بہار" یا دوسری داستانوں مثلاً "طلسم ہوشربا" وغیرہ میں درج مافوق البشر واقعات اب اور فطری نظر آئیں گے۔ چاروں طرف آواز سے زیادہ اڑان والے طیاروں کے زمانے میں تختِ سلیمانی، اڑن کھٹولا، کل کا گھوڑا اب ہمیں حیرت میں نہیں ڈالتا بلکہ عام فطری منظر کا حصہ نظر آتا ہے جسے جدید ذہن بھی اب قبول کر لیتا ہے۔ جادوگروں اور ساحروں کے آگ برساتے اور فوجوں کو ہلاک کرتے ہوئے آتشیں گولے اب ہر طرف جنگوں میں دکھائی دیتے ہیں۔ افغانستان اور عراق پر امریکہ کے حالیہ حملوں کے مناظر ہم سب نے ٹیلی وژن (جام جم) پر خود اپنی آنکھوں سے دیکھے ہیں۔ پہلے "جام جم" ایک تھا اور صرف بادشاہ جمشید کے پاس تھا۔ اب یہ گھر گھر پہنچ گیا ہے۔ اسی لیے داستانوں میں بیان کی جانے والی جنگیں اور دوسرے واقعات اب زیادہ فطری دکھائی دیتے ہیں اور ان کی سنسنی خیزی آج بھی ہمیں متاثر کرتی ہے۔

"باغ و بہار" میں واقعات کے بیان کے ساتھ ساتھ ادب آداب، مجلسی طور طریقے، رکھ رکھاؤ، ضیافتوں اور سامانِ آرایش وغیرہ کے بیانات بھی ساتھ چلتے ہیں مگر وہ زیادہ طویل نہیں ہیں اور ایسے توازن سے آتے ہیں کہ واقعات سے دھیان نہیں ہٹتا۔ ہر واقعہ اس دور کی تہذیب کے مختلف پہلوؤں کے ساتھ بیان میں آتا ہے اور قصے کی فضا کو مزید دلچسپ اور پرکشش بنا دیتا ہے۔ اس عمل سے "باغ و بہار" میں زندگی وتہذیب کی ترجمانی کا دل آویز رنگ جھلکنے لگتا ہے۔ دعوتوں اور ضیافتوں کے بیانات، درباروں کا رکھ رکھاؤ، رسوم و رواج، بادشاہوں کے استقبال کے طور طریقے، جلوس کی سواری وغیرہ سے اس دور کی زندگی کی جیتی جاگتی تصویر نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ اس تصویر میں زندگی اس لیے بھی محسوس ہوتی ہے کہ یہ طور طریقے میر امن کے زمانے میں رائج تھے اور اس کی جھلکیاں خود انھوں نے دیکھی تھیں۔ میر امن نے بیان کیا ہے کہ ضیافتوں میں کون کون سے کھانے ہوتے تھے۔ کھانے کے اوقات کیا تھے۔ ظروف کس قسم کے ہوتے تھے۔ لوگ سفر کیسے کرتے تھے اور سفر میں کیا کیا سامان ساتھ ہوتا تھا۔ باغات کیسے ہوتے تھے۔ کس قسم کے پھول اگائے جاتے تھے۔ حویلی کس طرح سجائی جاتی تھی اور اس میں کیا کیا سامانِ آرایش رکھے جاتے تھے۔ امرا و شرفا کیا لباس پہنتے تھے۔ مہمان نوازی کی کیا نوعیت تھی۔ ملازمین کو کن ناموں سے پکارا جاتا تھا۔ ان کے منصبی نام کیا تھے۔ عورتیں کس طرح سنگھار کرتی تھیں۔ کون سے زیورات پہنتی تھیں۔ لڑکیوں کے کیا مشغلے تھے۔ اس زمانے کے لوگوں کے عقائد کیا تھے۔ دعاؤں کی کیا اہمیت تھی۔ کون کون سے موسم ہوتے تھے۔ بادشاہ و شرفا کے ہاں بچوں کی تعلیم کا کیا انتظام تھا اور کس قسم کی تعلیم دی جاتی تھی۔ باغ و بہار کو پڑھ کر اس دور کی تہذیب کی ایک واضح تصویر سامنے آجاتی ہے۔ یہ سب تصویریں آج بھی اس لیے جیتی جاگتی سی محسوس ہوتی ہیں کہ یہ سب واقعیاتی ہیں۔ میر امن نے انھیں اس طرح بیان کیا ہے جس طرح انھوں نے دیکھا یا براہِ راست دیکھنے والوں سے سنا تھا۔ اس لیے باغ و بہار آج بھی ایک زندہ کتاب ہے اور آنے والے زمانوں میں بھی اسی لیے دلچسپ اور زندہ رہے گی۔

اب ایک اور سوال یہ سامنے آتا ہے کہ اس قصے میں وہ کون سے افراد (کردار) ہیں جو زندگی کی ترجمانی

کرتے ہیں اور جن کو زندہ کہا جا سکتا ہے۔ “باغ و بہار” کے افراد کو ہم جدید معنی میں “کردار” تو اس لیے نہیں کہہ سکتے کہ انھیں مبالغے کے دائرے میں لا کر بگاڑ دیا گیا ہے اور انھیں، روایتی انسانوں کے مطابق بنا کر، پھلسا دیا گیا ہے۔ یہ سب لوگ ویسے ہی ٹائپ ہیں جیسے ہر داستان میں نظر آتے ہیں سوائے ان چند کے جو دل پر نقش ہو جاتے ہیں۔ آزاد بخت ایک روایتی قسم کا بادشاہ ہے جو بوڑھا ہو رہا ہے اور اولادِ نرینہ سے محروم ہے۔ چاروں درویش بھی روایتی شہزادے یا سوداگر زادے ہیں۔ عشق کا تیر سب کے کاری لگا ہے اور اسی لیے انھیں زندگی تن پر بھاری لگ رہی ہے۔ سب مصائب میں مبتلا ہیں اور غیب کی مدد سے اپنے مقصد تک پہنچے ہیں۔ ان افراد کی فطرت میں کوئی ایسی بات نہیں ہے کہ ہمیں ان سے گہری ہمدردی پیدا ہو جائے یا ان کی عظمتیں ہمیں متاثر کریں مگر جن لوگوں سے وہ ملتے ہیں ان میں سے کچھ افراد ایسے سامنے آتے ہیں جن کا بے ڈھنگا پن ہمیں حیرت میں ڈال دیتا ہے اور جن کے عمل کا تاثر ہمارے حافظے میں محفوظ رہ جاتا ہے۔ سب سے زیادہ تاثر پہلے درویش کے قصے کی ہیروئن کا ہے جو ملک دمشق کے سلطان کی بیٹی ہے۔ پہلے اس کی بے بسی، پھر ذہانت، بددماغی اور آخر میں درویش سے زندگی بھر کی رفاقت اسے تمام روایتی شہزادیوں سے، جو دوسرے قصوں میں آئی ہیں، بالاتر و مختلف کر دیتی ہے۔ اسی قصے میں یوسف سوداگر کا تاثر بھی، بدصورت لونڈی سے بے پناہ عشق کی وجہ سے، باقی رہ جاتا ہے۔ اس قصے کے زیادہ موثر ہونے کی وجہ دراصل ان کے تصورات کی قوت ہے۔

دوسرے درویش کی سیر میں سب سے زیادہ تاثر اس جوان کا ہے جو زرد بیل پر زین باندھے سوار آتا ہے:

> “ناگاہ جوان بہ دستور زرد بیل پر زین باندھے سوار ہو کر آ پہنچا اور اتر کر دو زانو بیٹھا۔ ایک ہاتھ میں ننگی سیف اور ایک ہاتھ میں بیل کی ناتھ پکڑی اور مرتبان غلام کو دیا۔ غلام ہر ایک کو دکھا کر لے گیا۔ آدمی دیکھ کر رونے لگے۔ اس جوان نے مرتبان پھوڑا اور غلام کو ایک تلوار ایسی ماری کہ سر جدا ہو گیا اور آپ سوار ہو کر مڑا”

اس شہزادے (دوسرے درویش کی سیر) کا قصہ بھی اس تاثر کو اور گہرا کر دیتا ہے حالانکہ اس میں مافوق البشر عناصر بھی کافی موجود ہیں۔

“خواجہ سگ پرست” بھی بار بار کی دور از قیاس حماقت کے باوجود، ایک زندہ و متحرک چیز ہے۔ اس سے ملاقات ہونے والوں میں “وزیرزادی” جو مرد کے لباس میں سامنے آتی ہے باغ و بہار کے قاری کو متاثر کرتی ہے۔ اسی طرح “کنیا زیرباد” بھی ہندو عورت کا ایک پرزور تاثر ذہن پر ثبت کرتی ہے۔ کتے کی حرکات اور اس کی وفاداری بھی دل میں بیٹھ جاتی ہے۔

تیسرے درویش کے قصے میں “کشتی” کے ساتھ ساتھ بہزاد خاں کا عزم اور اس کی کارگزاری ایک ایسے ہیرو کا تاثر دیتی ہے جو کسی اور قصے میں نہیں ملتا۔

چوتھے قصے میں شیدی مبارک (غلام) اپنی ذہانت، مستقل مزاجی اور وفاداری سے ذہن میں محفوظ رہ جاتا ہے۔ یہ سب افراد مل کر “باغ و بہار” کو الف لیلیٰ کی طرح زندگی کا ترجمان بنا دیتے ہیں۔

“باغ و بہار” کا “نوطرز مرصع” سے مقابلہ کیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ میر امن ہر فرد میں کچھ نہ کچھ جان ضرور ڈال دیتے ہیں۔ یہ اثر اس وجہ سے بھی ہے کہ میر امن اپنے “افراد” کی بول چال کو زیادہ فطری اور واقعیاتی انداز میں بیان کرتے ہیں۔ یہی افراد “نوطرز مرصع” میں پتھر سے بنے رہتے ہیں اور “باغ و بہار” میں بولنے لگتے ہیں۔

"ٹھیٹ ہندوستانی گفتگو" کو برتنے سے میر امن ڈراما نگار/ ناول نگار کا سا کام کر گئے ہیں۔ ڈراما نگار یا ناول نگار کرداروں کی تخلیق ان کی بول چال ہی سے کرتا ہے اور بول چال کی زبان کے انفرادی نکتوں کو پکڑ کر لکھ دیتا ہے۔ ہمارے ہاں میر امن سے پہلے اگر مکالمے آتے تھے تو عام طور پر بناوٹی زبان میں ہوتے تھے جیسے کہ "نوطرز مرصع" یا داستانوں میں ہمیں ملتے ہیں۔ میر امن نے انھیں فطری سطح پر لا کر اردو میں ناول نگاری کا بیج بو دیا اور یہی وجہ ہے کہ "باغ و بہار" داستان ہونے کے باوجود ناول نگاری کے جدید دور میں بھی ایک زندہ چیز ہے اور کردار نگاری کی ابتدائی منزل کا سراغ دیتی ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے کہ "میر امن کے یہاں "مکالمہ" اور "بیان" کی زبان ایک ہی ہے۔ اس معنی میں وہ ناول نگار کے دائرے سے نکل کر پھر داستان نگار کے دائرے میں واپس آ جاتے ہیں مگر ناول کی تاریخ میں ان کی سب سے بڑی اہمیت یہ رہے گی کہ انھوں نے ناول کے لیے موزوں زبان کی بنیاد ڈالی"[۳۴] میر امن کے "بیان" میں عام بول چال کی زبان کے ساتھ، ان کے اپنے مشاہدات و تجربات بھی شامل ہیں جن سے "بیان" میں واقعیاتی رنگ پیدا ہو گیا ہے مثلاً جزیرۂ فرنگ کا یہ بیان دیکھیے جو واضح طور پر انگریزی دور کے کلکتے کا بیان ہے:

> عجیب شہر دیکھا کہ کوئی شہر اس شہر کی خوبی کو نہیں پہنچتا۔ ہر ایک بازار و کوچے میں پختہ سڑکیں بنی ہوئی اور چھڑکاؤ کیا ہوا۔ صفائی ایسی کہ ایک تنکا کہیں پڑا نظر نہ آیا، کوڑے کا تو کیا ذکر ہے۔ اور عمارتیں رنگ بہ رنگ کی اور رات کو راستوں میں دو رستہ قدم بہ قدم روشنی اور شہر کے باہر باغات کہ جن میں عجائب گل بوٹے اور میوے نظر آئے کہ سوائے بہشت کے کہیں اور نہ ہوں گے"

کہیں کہیں مکالموں میں ایسی باتیں آ جاتی ہیں جو میر امن کے تجربے سے سنواری گئی ہیں مثلاً تیسرے درویش کی سیر میں "کٹنی" کی باتیں:

> "مجھے جو کم بختی لگی، دروازہ بند نہ کیا، ایک بڑھیا شیطان کی خالا، اس کا خدا کرے منھ کالا۔ ہاتھ میں تسبیح لٹکائے، برقع اوڑھے، دروازہ کھلا پا کر ندھڑک چلی آئی اور سامنے ملکہ کے کھڑے ہو کر، ہاتھ اٹھا کر دعا دینے لگی کہ الٰہی! تیری نتھ چوڑی سہاگ کی سلامت رہے اور کماؤ کی پگڑی قائم رہے۔ میں غریب رنڈیا فقرنی ہوں۔ ایک بیٹی میری ہے کہ وہ دوجی سے پورے دنوں دردِزہ میں مرتی ہے اور مجھ کو اتنی وسعت نہیں کہ اَدھی کا تیل چراغ میں جلاؤں، کھانے پینے کو تو کہاں سے لاؤں۔ اگر مر گئی تو گور کفن کیوں کر کروں گی اور جنی تو دائی جنائی کو کیا دوں گی۔ اور جچا کو ستھوارا کہاں سے پلاؤں گی؟ آج دو دن ہوئے ہیں کہ بھوکی پیاسی پڑی ہے۔ اے صاحبزادی! اپنی خیر کچھ ٹکڑا پارچہ دلا تو اس کو پانی پینے کا آدھار ہے"

ایسے بیان سے "باغ و بہار" کی رومانی فضا میں واقعیت کا رنگ آ جاتا ہے۔ اور معلوم ہوتا ہے کہ میر امن زندگی کے اپنے تجربے اور مشاہدے رقم کر کے جیتی جاگتی حقیقی زندگی کی تصویریں اُتار رہے ہیں۔ آزاد بخت کی سرگذشت کا وہ حصہ دیکھیے جہاں وزیر زادی خواجہ سگ پرست کو لے کر آتی ہے اور اپنے گھر میں سوداگر بچے کے بھیس میں داخل ہوتی ہے۔ اور ماں سے ملتی ہے تو بیان میں میر امن کا مشاہدہ شامل ہو کر واقعیت کے رنگ کو واضح اور گہرا کر دیتا ہے اور ٹھیٹ

اردو گفتگو اس میں ایک ایسی روح پھونک دیتی ہے کہ "باغ و بہار" اخذ و ترجمہ کے بجائے تصنیف بن جاتی ہے۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ "باغ و بہار" میں اخذ و ترجمہ کی نوعیت کیا ہے، میر امن کا وہ بیان پڑھیے جو انھوں نے اپنی دوسری کتاب "گنج خوبی" کی تمہید میں درج کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> "فقط فارسی کے ہو بہو معنی کہنے میں کچھ لطف اور مزہ نہ دیکھا، اس لیے اصل مطلب کو لے کر، اپنے محاورے میں سارا احوال بیان کیا اور جس طرح شیخ سعدی شیرازی کی "گلستان" بچ فارسی کے مکتب میں پہلے کام آتی ہے، ویسے ہی میں نے بھی اردوئے معلاّ کی زبان کو بے پیچ و رکاو، جیسے بادشاہ سے لے کر امراء اور ان کے ملازم بولتے ہیں، بولا۔ والاّ نہ عربی اور فارسی کی لغتیں اور اصطلاحیں چاہتا تو بہت سی بھر دیتا، لیکن یہ زبان کچھ کیفیت نہ پاتی بلکہ آمیزش پا کر کچھ اور کی اور ہو جاتی۔ اب یہ مبتدی کے واسطے فائدے مند اور منتہی صاحب دریافت کو پسند آئے گی کہ کیا بے لگاؤ دریاؤ کی مانند اس کی عبارت رواں اور مثال گھوڑے بادپا کے، کہ میدان، ہموار اور صاف پاتا ہے، دواں ہے" [۳۵]

میر امن نے یہی کام تخلیقی سطح پر "باغ و بہار" میں کیا یعنی "اصل مطلب کو لے کر اپنے محاورے میں سارا احوال" اس طور پر بیان کیا کہ گل کرسٹ کی فرمائش کے مطابق اردو گفتگو "جو اردو کے لوگ ہندو مسلمان، عورت، مرد، لڑکے بالے، خاص و عام آپس میں بولتے چالتے ہیں" اس میں در آئی۔ یہاں قصہ تو "نو طرز مرصع" سے اخذ کیا گیا ہے لیکن بیان ان کے تجربے و مشاہدے کے ساتھ پوری طرح میر امن کا ہے اور اسی وجہ سے "باغ و بہار" ترجمہ نہیں بلکہ میر امن کی تصنیف بن جاتی ہے۔ "گنج خوبی" میں میر امن اس سطح تک نہیں پہنچتے۔ "باغ و بہار" میں میر امن عربی فارسی کے بوجھل الفاظ استعمال نہیں کرتے بلکہ خالص ٹکسالی اردو لکھتے ہوئے عربی و فارسی کے وہ الفاظ، جو بول چال کی زبان میں مکمل مل کر ایک جان ہو گئے ہیں، بے تکلفی سے استعمال کرتے ہیں۔ یہی نثر "باغ و بہار" کی جان ہے۔ وہ بات چیت کے لہجے کو اپنے بیان میں اس طرح ابھارتے ہیں کہ نثر لو دینے لگتی ہے۔ اسی خصوصیت کی وجہ سے اس نثر میں، اٹھارویں صدی عیسوی کے مختلف طبقات کی بول چال کی زبان، اپنے تیور اور رنگارنگ لہجوں کے ساتھ محفوظ ہو گئی ہے۔ اس نثر کا مزہ سدا بہار ہے۔ طوالت کے ڈر سے بہت سی مثالیں تو نہیں دی جا سکتیں لیکن بول چال کی زبان میں عورتوں کی زبان کے یہ چند نمونے دیکھیے۔ واضح رہے کہ عورتوں کی زبان میں بھی بیگمات کی زبان الگ ہے۔ بادشاہ زادیوں کی زبان جدا ہے اور باندیوں کی بولی ٹھولی الگ ہے اور یہ زبان موقع و محل کے عین مطابق استعمال ہوئی ہے جس سے ساری تصنیف مہک اٹھی ہے:

> "میرے بدلے میر عیبوں کو اپنے پیٹ میں رکھ کر چھوڑا تھا لیکن میری تلاش میں تھیں۔ جب مجھے اس حالت میں دیکھا اور سب ماجرا سنا، آنسو بھر لائیں اور فرمایا: اے کمبخت ناشدنی، تو نے جان بوجھ کر نام و نشان بادشاہت کا سارا کھویا۔ ہزار افسوس اور اپنی زندگی سے بھی ہاتھ دھویا۔ کاش کہ تیرے عوض میں پتھر جنتی تو صبر آتا۔ اب بھی توبہ کر، جو قسمت میں تھا سو ہوا۔ اب آگے کیا کرے گی؟ جیوے گی یا مرے گی....."

دوسرے درویش کی سیر کا یہ اقتباس دیکھیے۔ یہاں عورتوں کی زبان و محاورہ کا لہجہ ذرا سا بدل کر قوتِ بیان کو نمایاں کر رہا

ہے:

> ”وزیر کے محل کے آدمی حیران ہوئے کہ یہ مرد کون گھس آیا۔ سوداگر بچہ (یعنی بیٹی وزیر کی) اپنی ماں کے پانو پر جا گری اور روئی، اور بولی کہ میں تمھاری ماں جائی ہوں۔ سنتے ہی وزیر کی بیگم گالیاں دینے لگی کہ اے حتری! تو بڑی شتا ہو نکلی، اپنا منھ تو نے کالا کیا اور خاندان کو رسوا کیا۔ ہم تو تیری جان کو رو پیٹ کر، صبر کر کے تجھ سے ہاتھ دھو بیٹھے تھے، جا دفع ہو“۔

بڑھیا شیطان کی خالا، کٹنی کا اقتباس ہم پہلے دے آئے ہیں۔ ان سب کو ملا کر پڑھیے تو محسوس ہوگا کہ ان سب میں رنگا رنگی ہے، بیان میں تنوع ہے، تکرار نہیں ہے۔ زبان کا لہجہ اور ذخیرۂ الفاظ موقع و محل کے عین مطابق ہیں اور ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ بات چیت کا لہجہ سارے بیان پر غالب ہے۔ سرگذشت آزاد بخت میں کنیا زیرباد، جو ہندو ہے، ان الفاظ میں اپنی بپتا سناتی ہے۔

> ”اے جوان! اب میرا ماجرا سن۔ میں کنیا، زیرباد کے دیس کے راجا کی ہوں اور وہ گبرو، جو زندانِ سلیمان میں قید ہے، اس کا نام بہرہ مندہ ہے، میرے پتا کے منتری کا بیٹا ہے۔ ایک روز مہاراج نے آگیا دی کہ جتنے راجا اور کنور ہیں، میدان میں زیر جھرو کے نکل کر، تیر اندازی اور چوگان بازی کریں، تو گھڑ چڑھی اور کسب ہر ایک کا ظاہر ہو۔ میں رانی کے نیڑے، جو میری ماتا تھیں، اٹاری پر اوجھل میں بیٹھی تھی اور دائیاں اور سہیلیاں حاضر تھیں، تماشا دیکھتی تھی۔ یہ دیوان کا پوت سب میں سندر تھا اور گھوڑے کو کاوے دے کر کسب کر رہا تھا، مجھ کو بھایا اور دل سے اس پر ریجھی۔ مدت تلک یہ بات گپت رکھی“

تیسرے درویش کی سیر کا یہ اقتباس دیکھیے۔ اس نثر کا رنگ قدرے جدا ہے لیکن عام طول چال کی زبان اسی طرح حاوی و برقرار ہے۔ یہی وہ رنگ ہے جو ساری ”باغ و بہار“ پر چڑھا ہوا ہے:

> ”جب شہر کے دروازے پر آیا۔ ایک نعرہ مارا اور تبر سے قفل کو توڑا اور رنگہ بانوں کو ڈانٹ ڈپٹ کر للکارا کہ بڑ چودو! اپنے خاوند کو جا کر کہو کہ بہزاد خاں، ملکہ مہر نگار اور شہزادۂ کام گار کو، جو تمھارا داماد ہے، ہانکے پکارے لیے جاتا ہے۔ اگر مردی کا کچھ نشہ ہے تو باہر نکلو اور ملکہ کو چھین لو۔ یہ نہ کہیو کہ چپ چاپ لے گیا۔ نہیں تو قلعے میں بیٹھے آرام کیا کرو۔ یہ خبر بادشاہ کو جلد جا پہنچی۔ وزیر اور میر بخشی کو حکم ہوا کہ ان بذات مفسدوں کو باندھ کر لاؤ یا ان کے سر کاٹ کر حضور میں پہنچاؤ۔ ایک دم کے بعد غٹ فوج کا نمود ہوا اور تمام زمین و آسمان گرد باد ہو گیا۔ بہزاد خاں نے ملکہ کو اور اس فقیر کو ایک در میں پل کے، کہ بارہ پلے اور جون پور کے پل کے برابر تھا، کھڑا کیا اور آپ گھوڑے کو تنگیا کر۔ اس فوج کی طرف پھرا اور شیر کے مانند گونج کر، مرکب کو ڈپٹ کر، فوج کے درمیان گھسا۔ تمام لشکر کائی سا پھٹ گیا اور یہ دونوں سرداروں تلک جا پہنچا۔ دونوں کے سر کاٹ لیے۔ جب سردار مارے گئے، لشکر تتر بتر ہو۔ وہ کہاوت ہے: سر سے سرواہ جب ہبل پھوٹی رائی رائی ہو گئی“۔

زبان و بیان کا یہ تنوع ”باغ و بہار“ کی نثر کا حسن ہے، منفرد رنگ ہے۔ میرامن بول چال کی زبان، کو ادبی سطح پر استعمال

کر کے، اردو نثر کی اس توانائی کا اظہار کرتے ہیں جو موجود ہونے کے باوجود اب تک اس طرح استعمال نہیں ہوئی تھی۔ یہ ایک نیا راستہ تھا جس پر دور تک چل کر میر امن نے آئندہ آنے والوں میں اعتماد کا ایسا صور پھونکا کہ اردو نثر کا رخ اور راستہ ہی بدل دیا۔ اس نثر میں کسی بات کو بیان کرنے میں کسی قسم کا گنجلک پن نہیں ہے اسی لیے نثر میں سچے موتیوں کی سی آب آ گئی ہے۔ میر امن جو بات کہتے ہیں اس کے لیے وہی الفاظ اور اصطلاحیں لاتے ہیں جو اس سے مخصوص ہیں مثلاً ایک جگہ جواہرات کا ذکر کرتے ہیں تو بیان نثر میں یہ صورت اختیار کرتا ہے:

> ”ہر ایک قسم کے جواہر دیکھے کہ ایک ایک دانہ ان کا خراج سلطنت کا کہا چاہیے۔ ایک سے ایک ان مول، ڈول میں اور تول میں اور آب داری میں۔ اور ان کی چھوٹ پڑنے سے سارا مکان بوقلموں ہو گیا“

اب اس کے بعد وہ مقام دیکھیے جہاں وہ تیر چلانے کے عمل کو بیان کرتے ہیں:

> ”گھوڑا ابھی باد سے باتیں کرتا تھا لیکن اس کی گرد کو نہ پہنچا۔ وہ رہوار بھی پسینے پسینے ہو گیا اور میری بھی جیب مارے پیاس کے چٹخنے لگی۔ پر کچھ بس نہ چلا شام ہونے لگی اور میں کیا جانوں کہ کہاں سے کہاں نکل آیا۔ لاچار ہو کر اسے بھلاوا دیا اور ترکش میں تیر نکال کر اور قربانی سے کمان سنبھال کر، چلّے میں جوڑ کر، کشش کان تک لا کر، ران کو اس کی تاک اللہ اکبر کہہ کر مارا۔ بارے پہلا ہی تیر اس کے پانو میں ترازو ہوا، تب لنگڑاتا ہوا پہاڑ کے دامن کی سمت چلا“۔

یہی صورت ذخیرۂ الفاظ کی ہے۔ موقع و محل کے مطابق ایسے موزوں الفاظ نثر کو سجاتے ہوئے سامنے آتے ہیں کہ نثر قبئی اثر کے اعتبار سے منہ سے بول اٹھتی ہے۔ مثلاً یہاں دیکھیے۔ چنوں کا کھیت ہے اور جو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں ان سے زیادہ موزوں الفاظ تلاش نہیں کیے جا سکتے:

> ”وہ کھیت چنوں کا تھا۔ وہ آدمی آگ کا الاؤ جلا کر، بونٹوں کے ہولے کرتے تھے اور کھاتے تھے“

”بونٹ“ ہرے (کچے) چنے کو کہتے ہیں اور ”ہولے“ الاؤ پر بھنے ہوئے بونٹ کو کہتے ہیں۔ بول چال کی زبان میں لکھی جانے والی یہ نثر جب مربوط جملوں کے ساتھ بیان میں آتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ایک شفاف دریا ہے جو مناسب تیزی سے رواں دواں ہے۔ پہلے درویش کی سیر میں بہن اپنے چہیتے بھائی سے اس طرح مخاطب ہوتی ہے:

> ”ایک دن وہ بہن، جو بجائے والدہ کے میری خاطر رکھتی تھی، کہنے لگی. اے بیرن! تو میری آنکھوں کی پتلی اور ماباپ کی موئی مٹی کی نشانی ہے۔ تیرے آنے سے میرا کلیجا ٹھنڈا ہوا۔ جب تجھے دیکھتی ہوں باغ باغ ہوتی ہوں۔ تو نے مجھے نہال کیا، لیکن مردوں کو خدا نے کمانے کے لیے بنایا ہے۔ گھر میں بیٹھے رہنا ان کو لازم نہیں۔ جو مرد نکھٹو ہو کر گھر سیتا ہے اس کو دنیا کے لوگ طعنہ مہنا دیتے ہیں، خصوص اس شہر کے آدمی۔ چھوٹے بڑے بے سبب تمھارے رہنے پر کہیں گے: اپنے باپ کی دولت دنیا کھا کر بہنوئی کے ٹکڑوں پر آ پڑا۔ یہ نہایت بے غیرتی اور میری تمھاری ہنسائی اور ماباپ کے نام کو سبب لاج لگنے کا ہے۔ نہیں تو میں اپنے چمڑے کی جوتیاں بنا کر پہناؤں اور کلیجے میں ڈال رکھوں۔ اب یہ علاج ہے کہ سفر کا قصد کرو۔ خدا جانے تو دن پھریں......“

یہ لہجہ یہ اندازِ بیان ایسا ہے جیسے باتیں کرتے ہیں۔ خالص ٹکسالی بول چال کی زبان کا استعمال، اظہار بیان کی مٹھاس، موقع و محل کے مطابق روزمرہ، محاورہ اور الفاظ کا برتاؤ وہ خصوصیات ہیں جو "باغ و بہار" کی سدا بہار نثر کا جوہر ہیں۔

> "دل اس وقت سے مکدر رہا اور ناخوشی مزاج پر چھا گئی۔ تس پر قیامت اُس ایسے تیسے نے یہ کی، کہ ساقی اس چھنال کو بنایا۔ اس وقت میں اپنا لہو پیتی تھی اور جیسے طوطی کو کوئی کوے کے ساتھ ایک پنجرے میں بند کرتا ہے، نہ جانے کی فرصت پاتی تھی اور نہ بیٹھنے کو جی چاہتا تھا۔ قصہ مختصر، وہ شراب بوند کی بوند تھی جس کے پینے سے آدمی حیوان ہو جائے۔ دو چار جام پے در پے اسی تیز آب کے جوان کو دیے اور آدھا پیالا جوان کی منت سے میں نے بھی زہر مار کیا۔ آخر وہ پلشت، بے حیا، بھی بدمست ہو کر اس مردود سے بے ہودہ ادائیں کرنے لگی اور وہ چبلا بھی نشے میں بے لحاظ ہو چلا اور نامعقول حرکتیں کرنے لگا۔ مجھے یہ غیرت آئی، اگر اس وقت زمین بھی پھاٹے تو میں اس میں سما جاؤں لیکن اس کی دوستی کے باعث میں بلتی اس پر بھی چپ ہو رہی۔ پر وہ تو اصل کا پاجی تھا، میرے اس درگذر کرنے کو نہ سمجھا، نشے کی لہر میں اور بھی دو پیالے چڑھا گیا کہ رہتا سہتا ہوش جو تھا، وہ بھی گم ہوا اور میری طرف سے مطلق دھڑکا جی سے اٹھا دیا۔ بے شرمی سے شہوت کے غلبے میں، میرے روبرو اس بے حیا نے اس بندوڑے سے صحبت کی اور وہ تھمل پائی بھی اس حالت میں نیچے پڑی ہوئی نخرے تلّے کرنے لگی اور دونوں میں چوما چاٹی ہونے لگی۔ نہ اس بے وفا میں وفا، نہ اس بے حیا میں حیا، جیسی روح ویسے فرشتے، میری اس وقت سے یہ حالت تھی جیسے اوسر چوکی ڈومنی، گاوے تال بے تال....."

اس نثر میں دیکھیے کہ کیسی رچاوٹ کے ساتھ، عام بول چال کی زبان ادائیگی مطلب کے لیے استعمال ہوئی ہے۔ بیان میں ایک ایسا فطری آہنگ، ایک ایسا توازن ہے کہ کسی لفظ کو اپنی جگہ سے نہیں ہٹایا جا سکتا۔ کہاوتیں اور محاورے بیان میں موتی کی طرح جڑے ہوئے روشنی دے رہے ہیں۔ وہ لوگ جو بول چال کی عام زبان کی قوت دیکھنا اور جاننا چاہتے نہیں "باغ و بہار" اور اردو "خطوطِ غالب" میں اس نثر کی عظمتوں اور تخلیقی قوت کو تلاش کرنا چاہیے۔ نثر اگر بول کی زبان سے قریب رہے تو بیان سے از خود روشنی پھوٹنے لگتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "نو طرزِ مرصع" تاریخ کی جھولی جا گرتی ہے اور "باغ و بہار" پورے منظر پر چھا جاتی ہے۔

اس نثر میں مترادفات بھی کثرت سے آتے ہیں لیکن یہ ایک ہی بات کی تکرار نہیں کرتے بلکہ بات کو حسب ضرورت پھیلا کر روشن کر دیتے ہیں۔ "باغ و بہار" میں جہاں جہاں مترادفات آئے ہیں، وہ مترادف ہونے کے باوجود، الگ سے اپنے علیحدہ معنی بھی رکھتے ہیں مثلاً یہ جملے دیکھیے

(۱) "جتنے چور چکار، جیب کترے، صبح خیزے، اٹھائی گیرے، دغا باز تھے.....؛

یہ سب لوگ چور اچکے ہیں لیکن ہر مترادف، چوری کی مختلف نوعیتوں اور پہلوؤں کا اظہار کر رہا ہے اور محض ایک ہی بات کو دوہرا نہیں رہا ہے۔ مترادفات کے برتنے کی "باغ و بہار" میں عام طور پر یہی صورت ملتی ہے۔

(۲) "اور روزِ راتب یتیم، اسیر، عیال داروں محتاجوں اور رانڈ بیواؤں کو کر دیجیے........"

(۳) ”ویسے ہی آدمی غنڈے، پھانکڑے، مفت پر کھانے پینے والے، جھوٹھے، خوشامدی آ کر آشنا ہوئے“

(۴) نوکر چاکر، بھلیے، ڈھلیت، خاص بردار، ثابت خانی سب چھوڑ کر کنارے لگے ......؛

ان مثالوں میں بھی ہر لفظ مختلف معنی رکھتا ہے لیکن اس کے باوجود مترادف بھی ہے اور نثر کی روانی میں، بہاؤ کے حسن کو اکسا رہا ہے۔

”باغ و بہار“ کی نثر میں استعارے کا استعمال بھی بار بار ہوا ہے لیکن وہ بھی اسی نثر کے مزاج کے سانچے میں ڈھلا ہوا ہے اور اچھا لگتا ہے: جیسے

”لیکن فرزند کہ زندگانی کا پھل ہے، اس کی قسمت کے باغ میں نہ تھا....“

یہی صورت تشبیہوں کے استعمال میں ملتی ہے جو حسن نثر کو بڑھاتی ہے جیسے:

”وہاں سے باغ کی طرف چلی۔ دیکھا تو ٹھیک اس باغ کی بہار بہشت کی برابری کر رہی ہے۔ قطرے مینہ کے درختوں کے سر سبز پتوں پر جو پڑے ہیں، گویا زمرد کی پٹریوں پر موتی جڑے ہیں اور سرخی پھولوں کی اس ابر میں ایسی بھلی لگتی ہے جیسے شام کو شفق پھولی ہے اور نہریں مانند فرش آئینے کے نظر آتی ہیں“۔

اسی طرح کہاوتیں اور محاورے آتے ہیں۔ صنائع بدائع آتے ہیں لیکن پڑھتے ہوئے محسوس بھی نہیں ہوتا کہ یہاں تشبیہ آئی ہے یا یہاں استعارہ بیان میں حسن پیدا کر رہا ہے۔ لیکن نثر کے حسن کا جادو آپ کو مسحور رکھتا ہے۔ میر امن کے ہاں نثر کو سولہ سنگھار سے سجانے کے باوجود دلہن کی شخصیت اور اس کا جمال ہر دوسری چیز پر غالب رہتا ہے۔

یہی صورت مقفّیٰ نثر کی ہے۔ ”باغ و بہار“ کی نثر میں جہاں بھی قافیے استعمال میں آتے ہیں، ”فسانہ عجائب“ کی طرح تھوپے ہوئے نہیں معلوم ہوتے بلکہ قوت اظہار اور بات کو جما کر بیان کرنے کے عمل میں جان ڈال دیتے ہیں مثلاً:

(۱) میں یہ تسلی پا کر، اپنی استقامت کے مکان پر آ کر منتظر تھا کہ کب شام ہو، جو میرا مطلب تمام ہو۔۔۔۔‘

(۲) ”کس پیغمبر کی امت ہے۔ اگر کافر ہے تو بھی یہ کیسی مت ہے۔ اور تیرا کیا نام ہے کہ تیرا یہ کام ہے“۔

(۳) ”صبح تک بے اختیار رویا کیا اور آنسوؤں سے منہ دھویا کیا“۔

(۴) اگر مجھے اس فکر سے تو چھڑاوے گا تو اس کی خدمت کے عوض بہت کچھ پاوے گا۔ جہاں تیرا جی چاہے لے جا کر کھپادے اور مجھے یہ خوش خبری لادے“۔

ان مثالوں کو دیکھیے تو یہاں قافیہ نثر کے مجموعی اثر پر حاوی نہیں آتا اور نہ قاری کا دھیان قافیہ کی طرف جاتا ہے بلکہ توجہ اسی بات پر رہتی ہے جو اس موقع پر بیان کی جا رہی ہے اور ساتھ ہی قافیے سے پیدا ہونے والی جھنکار نثر کے حسن میں گہرا اثر پیدا کرنے والا جادو جگاتی رہتی ہے جس سے حسن پر اور نکھار آ جاتا ہے۔

میر امن کی نثر میں کہاوتیں بھی بار بار آتی ہیں مگر اس طرح آتی ہیں جس طرح ہماری بول چال میں آتی ہیں۔ آٹے میں نمک کے برابر۔ کبت بھی آتے ہیں کہ یہ بھی بول چال کی زبان کا حصہ ہیں۔ اسی طرح کلیشے بھی آتے ہیں جو آج بھی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں جیسے:

(۱) ”اگر آدمی میں رحم نہیں تو وہ انسان نہیں.....“

(۲) ”مرد کو چاہیے جو کہے سو کرے نہیں تو جیبھ (زبان) حیوان کو بھی خدا نے دی ہے“

(۳) ”سب آدمی آپس میں فی الحقیقت ایک ہیں“

(۴) ”لیکن جان سب سے عزیز ہے۔ کوئی آپ سے کنویں میں نہیں گرتا......“

”باغ و بہار“ کی نثر کے جملوں کی ساخت بات چیت اور بول چال کے انداز کی ہے جس پر فارسی جملے کی ساخت کا بھی کہیں کہیں ہلکا سا اثر نظر آتا ہے۔ جیسے دورانِ بات چیت لہجے کی ضرورت کے مطابق، فاعل، مفعول، فعل کی ترتیب بدل جاتی ہے اور اس تبدیلی سے لہجے کا تاثر دوسرے تک پہنچ جاتا ہے، یہی صورت ”باغ و بہار“ میں ملتی ہے۔ جملۂ معترضہ کے استعمال سے جملہ تہ دار ہو جاتا ہے اور فعل دور جا پڑتا ہے۔ یہ صورت بھی میر امن کے جملوں میں سامنے آتی ہے۔ اکثر بات چیت کے دوران بات کرنے والا اپنی کسی خاص کیفیت یا حالت جیسے غصے، یا خطرے وغیرہ کو ایک ہی سانس مین تیزی سے بیان کر دیتا ہے۔ جس سے جملے کی ساخت بدل جاتی ہے۔ یہ صورت بھی ہمیں ”باغ و بہار“ کے جملوں میں ملتی ہے۔ اسی بات کی وضاحت کے لیے ”باغ و بہار“ سے یہ چند جملے دیکھیے۔

(۱) ”ساری رات دروازے گھروں کے بند نہ ہوتے اور دکانیں بازار کی کھلی رہتیں“

(۲) ایک بارگی آئینے کی طرف جو خیال کرتے ہیں تو ایک سفید بال موچھوں میں نظر آیا کہ مانند تارِ مقیش کے چمک رہا ہے۔

(۳) ”درود طفیل پیغمبر کی روح کے ان کو بخشے اور اپنے تئیں نیست و نابود سمجھ کر دل کو اس غفلتِ دُنیوی سے ہشیار رکھے“۔

(۴) ”ایک بارگی بادشاہ کو دور سے ایک شعلہ سا نظر آیا کہ مانند صبح کے تارے کے روشن ہے“۔

(۵) ”میں بھلے برے کی زبان سے نجات پاؤں اور تو داخل ثواب کے ہو“۔

(۶) ”ضیافت قبول کرنی سنت رسول کی ہے“۔

(۷) ”بارے جس تس طرح سے شام ہوئی اور دن پہاڑ سا چھاتی پر سے ٹلا“۔

(۸) ”وہ اپنی عادت پر دریا کے گھاٹ تک گیا اور اشنان پوجا، جس طرح ہر سال کرتا تھا، کی۔

(۹) ”اس نے بارہ دانے اصل کے ہر ایک سات سات مثقال کا ہے، پٹے میں نصب کر کر، کتے کے گلے میں ڈال دیے ہیں“۔

(۱۰) ”ایک کتا جواہر کا پٹا گلے میں اور سونے کی زنجیر سے بندھا ہوا بیٹھا ہوا بیٹھا ہے“

(۱۱) ”اور شراب سے دھو دھا کر، زخموں کو ٹانکے دے کر، مرہم لگایا اور بیدِ مشک کا عرق پانی کے بدلے میرے حلق میں چوایا“

(۱۲) بولا کہ یہ بوزنے جو دیکھتے ہو، ان کا یہ ماجرا ہے کہ تمھارے باپ نے جوانی کے وقت سے ملکِ صادق، جو بادشاہ جنوں کا ہے، اس کے ساتھ دوستی اور آمد و رفت پیدا کی تھی“

(۱۳) ”اے شہزادے! تیری یہ حالت بے کسی کی دیکھ کر مجھے یاد آیا......“

(۱۴) جہاں پناہ سلامت، حضور کے تشریف لانے کی خبر طرف غریب خانے کے سن کر نہایت خوشی حاصل ہوئی۔

محولہ بالا مثالوں میں تین قسم کے جملے ملتے ہیں۔ ایک قسم ان جملوں کی ہے جہاں فاعل، متعلقاتِ فعل

اور فعل کی ترتیب قائم نہیں رکھی گئی ہے اور بول چال کی زبان کو ترجیح دی گئی ہے جیسا کہ جملہ ۱، ۳، ۵ اور ۶، ۷ سے واضح ہوتا ہے۔ یہاں جملے کی ساخت پر، جہاں فارسی جملے کی ساخت کا ہلکا سا اثر نمایاں ہے، وہیں بول چال کے لہجے نے اسی ساخت کو پر اثر بنا دیا ہے۔ دوسری قسم جملے کی وہ ہے جہاں جملۂ معترضہ کو آخر میں، فارسی ترکیبِ نحوی (Syntax) کے مطابق، لفظ ”کہ“ سے جوڑ کر رواں بنایا گیا ہے جیسا کہ جملہ ۲ اور ۴ سے واضح ہے۔ تیسری قسم جملے کی وہ ہے جہاں جملۂ معترضہ کو بیچ میں لایا گیا ہے۔ اس سے جملہ تو تہ دار ہو گیا ہے لیکن ”فعل“ دور جا پڑا ہے۔ جملے کی اس ساخت پر بھی فارسی جملے کی ساخت کا اثر ہے۔ یہ وہ ساخت ہے جو نعمت خاں عالی کے ”جنگ نامہ“ (فارسی) میں ملتی ہے جیسا کہ یہاں جملہ ۸ میں نظر آتی ہے۔ جملہ ۹ میں جملۂ معترضہ بیچ میں آیا ہے۔ ان جملوں کو غور سے دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ اس ساخت پر بول چال کی زبان کے اس لہجے کا واضح اثر ہے جو بات کرتے ہوئے یا اپنی بات کہتے ہوئے بولنے والے کی زبان پر آ جاتا ہے۔ جملے کی ساخت کی یہ تین صورتیں بار بار سامنے آتی ہیں۔ اردو کی ترکیبِ نحوی پر عربی و فارسی زبانوں کی ترکیبِ نحوی کا اتنا اثر ہے کہ جملے کی ساخت، عملِ امتزاج سے گذر کر ایک خوبصورت لہجے کا روپ دھار لیتی ہے۔ اردو جملے کی ساخت کا مطالعہ لسانی ادب کا ایک دلچسپ موضوع ہے جس پر کام کرنے کی بے حد گنجائش ہے[۳۶]

بادشاہِ وقت شاہ حاتم ثانی آفتاب کی ”عجائب القصص“ (۱۲۰۷ھ/۹۳-۱۷۹۲ء) جو ”شاہ عالم کا قصہ“ کے نام سے معروف ہو چکی تھی، اور میر امن کی ”باغ و بہار“ (۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء) کے زبان و بیان، محاورہ و روزمرہ، جملے کی ساخت، بول چال کے لہجے اور باتیں کرنے کے انداز میں اتنی مماثلت ہے کہ اگر ان دونوں کی عبارتوں کے بعض حصے ایک دوسرے میں کھپا دیے جائیں تو ان کو پہچاننا مشکل ہوگا۔[۳۷] یہ ایک نیا اندازِ نثر تھا جس کے ڈانڈے جدید نثر سے آ ملتے ہیں۔ یہی وہ نثر تھی جسے گل کرسٹ کے زیرِ اثر، فورٹ ولیم کی ضرورت کے پیشِ نظر، رواج دیا جا رہا تھا اور یہی مستقبل کی نثر تھی۔

میر امن کی اس نثر کے بارے میں اب بحیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے کہ قوتِ قصہ گوئی اور ذاتی مشاہدہ و تجربے کو جس زبان اور جس طرزِ ادا کے ساتھ میر امن نے بیان کیا ہے وہی اس کی دائمی مقبولیت کا سبب ہے۔ اس میں عام بول چال کی زبان ادبی سطح پر استعمال ہوئی ہے اور جس طرح ہوئی ہے اس سے اثر و تاثیر کا جادو جاگ اٹھتا ہے۔ اسی نے اردو نثر کو ایک نیا روپ، ایک نیا طرز دیا۔ اس اسلوبِ بیان میں اختصار ہے، جامعیت ہے، لفظوں کا پر اثر جماؤ ہے۔ لہجے میں رچاوٹ ہے، تہ داری ہے۔ سادگی بھی ہے اور پرکاری بھی۔ ایک دل آویز آہنگ ہے۔ لفظوں سے پیدا ہونے والی موسیقی کی جھنکار ہے۔ چاشنی ہے، لطف ہے اور یہ نثر بیانیہ افسانوی نثر کی یکتا و خوب صورت مثال ہے جو دو سو سال سے کچھ زیادہ عرصہ گزر جانے کے باوجود مزہ دیتی ہے۔ یہ ایسی نثر ہے جس کی زمین تو سادہ، ہموار ہے مگر جس میں گل بوٹے، اپنے دلکش رنگوں کے ساتھ، ضرورت کے وقت اُبھر آتے ہیں اور قصے کی روانی و حرکت میں زندگی کی روح پھونکتے ہیں۔ محض رنگین نثر افسانوی نثر کے لیے موزوں و مناسب نہیں ہے کہ وہ واقعات سے دھیان ہٹاتی ہے اور تجسس و تحیّر کے راستے میں کانٹے بچھاتی ہے۔ میر امن کا یہ کہنا کہ ”میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا، جیسے کوئی باتیں کرتا ہے“ یہ بتاتا ہے کہ انھوں نے فکشن کی نثر کا گر پا لیا ہے۔ باتوں میں بے ساختگی اور روانی ہونی چاہیے۔ اس روانی میں اگر رنگ بھی بہہ کر نکل جائیں تو کوئی مضائقہ نہیں مثلاً ایک مقام پر یوسف سوداگر اور اس کی

بدشکل محبوبہ کا ذکر ہو رہا ہے۔ اس ذکر میں تضاد اور تشبیہ کو بیان میں شامل کر کے، اثرِ نثر کو گہرا کرنے کے لیے، ذرا سا رنگ اُبھار کر اسی روانی کے ساتھ آگے چل پڑتے ہیں اور یہ جملے سامنے آتے ہیں:

''وہ بھتنی اس جوان پری زاد کے لپٹ گئی۔ سچ مچ یہ تماشا ہوا کہ چودھویں رات کے چاند کو گہن لگ گیا''

''تس پر قیامت اس ایسے تیسے نے یہ کی کہ ساقی اسی چھنال کو بنایا۔ اس وقت میں اپنا لہو پیتی تھی اور جیسے طوطی کو کوئی کوّے کے ساتھ ایک پنجرے میں بند کرتا ہے''

اس قسم کے چند جملوں سے یہ احساس ہوتا ہے کہ سادہ و رواں عبارت میں آپ سے آپ رنگ آ گیا ہے۔ اسی طرح حسب ضرورت رنگینی پیدا کرنے کے لیے کہیں عبارت مقفّیٰ بھی ہو جاتی ہے (جس کی مثالیں ہم پہلے بھی دے آئے ہیں) مگر یہاں بھی توازن برقرار رہتا ہے:

''اگر خوبصورتی کے دیکھنے کا شوق نہ ہوتا تو وہ بدبخت میرے گلے کا طوق نہ ہوتا''

لطفِ بیان پیدا کرنے کے لیے کہیں ''ایہام'' در آتا ہے:

''روشنی کا یہ عالم تھا کہ شب قدر کو وہاں قدر کہاں''

مگر یہ سب کچھ ایک ایسے شخص کی، روانی کے ساتھ، باتیں کرنے کے اجزائے ترکیبی ہیں جس میں قوتِ تخیل ہے اور جسے باتیں کرنے کا سلیقہ ہے اور سادگی کے ساتھ پرکاری جس کا شیوہ ہے۔ افسانوی (فکشن) نثر کی اہم ترین خصوصیت ''آزادروانی'' ہے یعنی اس پر نہ ہمیشہ سادہ رہنے کی پابندی ہے اور نہ ہمیشہ رنگین رہنے کی۔ رنگینی بھی فطری چیز ہے اور ضرورت کے مطابق اس کا آ جانا ایک قدرتی بات ہے۔ جب سادگی میں حسب ضرورت رنگ آ جاتے ہیں تو وہ منھ سے بول اٹھتی ہے اور پھول جھڑنے لگتے ہیں۔ یہی ''آزادروانی''، ''باغ و بہار'' کے فنی اثر اور جمالیاتی روپ کا سبب ہے اور اردو نثر نگاری کا ایک معجزہ ہے۔ اگر اس طرز کو محض ''زبان'' کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اس میں کثرت سے متروک الفاظ آتے ہیں۔ زبان کی غلطیاں بھی ملتی ہیں جیسے ''امراؤں''، ''مہربانگی''، ''دان وہیز'' وغیرہ۔ فارسی روزمرہ اور محاروں کے نادرست ترجمے ہیں جیسے:

''میرے گالوں پر پانچوں انگلیوں کا نشان اکھڑ آیا''۔

''مجھے تعجب آیا''۔

''ابھی تم مجھے تربیت کرو''۔

اس طرح تراکیب اور جملوں میں الفاظ کی ترتیب ہمارے دور سے مختلف ہے اور آنکھوں میں کھٹکتی ہے۔ بہت سے محاورے اور کہاوتیں ایسی ہیں جو اب ٹکسال باہر ہو گئے ہیں مگر ان سب باتوں کے باوجود اس کے طرزِ ادا میں ایک دائمی زندگی ہے۔ میر امن نے مختلف لوگوں کی بولی ٹھولی کو اپنے مکالموں میں رقم کیا ہے جن سے ان لوگوں میں زندگی جھلک اٹھتی ہے۔ میر امن کے زبان و بیان میں شرفا کے روزمرہ کے ساتھ تہذیب یافتہ بولی کا رنگ و آہنگ بھی پوری طرح موجود ہے۔ اس عبارت میں وہ تصنع نہیں ہے جسے اس دور کے لوگ پسندیدگی کی نظر سے دیکھتے تھے۔ اس دور میں یہ ایک الگ سی نثر ہے لیکن یہ نثر آج کے فکشن نگاروں کے لیے شمع ہدایت ہے۔ یہ تصنیف اردو فکشن کی صبح صادق اور ستارۂ سحر ہے۔

(۴)

اس دور کی زبان اور اس کے ادبی استعمال کو سمجھنے کے لیے "باغ و بہار" کا لسانی مطالعہ ایک تو اس لیے ضروری ہے کہ یہ ہماری کلاسیک اور ایک عظیم تصنیف ہے اور دوسرے "باغ و بہار" میں ہر لفظ، خواہ پرانا اور متروک ہو، جملے کی ساخت میں نگینے کی طرح جڑا ہوا ہے اور یہ زبان، باتیں کرنے کے لہجے و آہنگ میں، آج بھی دل کو بھاتی اور بھلی لگتی ہے مثلاً نثر کے جملوں کے ساتھ یہ الفاظ دیکھیے جو اب متروک ہو چکے ہیں:

جس تس:	"جس تس طرح سے شام ہوئی"۔
سوں (قسم):	"پروردگار کی سوں"۔
بھیدو (رازدار):	"اس محلّی کو جو میرا بھیدو تھا"۔
پھسلا پنڈھا کر (بہکا پھسلا کر):	"جوں توں مجھے پھسلا پنڈھا کر بھر بٹھلایا"۔
کسو (کسی):	"میں کسو کا برا نہ چاہتی تھی"۔
	"میرا جان و مال کسو کے کام آوے تو بہتر ہے"۔
انچت (اچانک):	"جاتے جاتے انچت ایک دریا......راہ میں ملا"۔
کدھو (کبھی):	"کدھو میں کچھ احوال ادھر ادھر کا راہ کٹنے کے لیے کہتا"۔
	"کدھو چنگھاڑ مار کر اپنی بے بسی پر روتا"۔
تلک (تک):	"جب تلک سانس ہے۔ تب تلک آس ہے"۔
بہ مع، بمع (بجائے مع):	"شاہ بندر بہ مع تیری جورو آن کر حاضر ہوتا ہے"۔
	"ملکہ غوطے کھا کے بہ مع گھوڑی دریا میں ڈوب گئی"۔
جیدھر (جدھر):	"وس دن تلک ہوا اور موج جیدھر جاتی تھی"۔
پیڑھی بہ پیڑھی (نسل در نسل)	"عالمگیر ثانی کے وقت تک پیڑھی بہ پیڑھی سلطنت"۔

لفظ "تئیں" کے استعمال کی مختلف صورتیں: "جب تئیں تو پار چلنے کی کچھ تدبیر کر"۔

اپنے تئیں (خود):	"کہاں تلک اپنے تئیں تھانبوں"۔
اپنے تئیں (مجھے):	"یہ حرکت تمھاری اپنے تئیں بدنما معلوم ہوئی"۔
میرے تئیں (مجھے):	"اب میرے تئیں شک آئی کہ تم مسلمان نہیں"۔
ہوجیو۔ بڑھائیو۔ آئیو	"خبردار تم قدم آگے نہ بڑھائیو اور میرے پیچھے نہ آئیو"۔
دیجو۔ کہیو۔ مانگیو وغیرہ	"اس کے ہاتھ میں یہ انگشتری دیجو اور ہماری طرف سے دعا کہیو اور اس رقعے کا جواب مانگیو"
	"لیکن جلد آئیو۔ اگر کھانا وہاں کھائیو تو پانی یہاں پیجو"
ہو جاوے گا (ہو جائے گا):	"تو تمام عالم درہم برہم ہو جاوے گا"
پھوٹ جاوے گا چھوٹ جاوے گا.	"منہ پتھروں سے ٹکراتے ٹکراتے پھوٹ جاوے گا تو ایسی مصیبت سے جی چھوٹ جاوے گا"۔

نون غنہ کا استعمال:

پینچ (پچ): ”شہر میں اس کو پینچ لاؤ“

چونما (چوما): ”اور منہ چونما اور دانہ گھاس کھلا کر ایدھر کو چلا“

تھانبوں (تھاموں): ”کہاں تلک اپنے تئیں تھانبوں“

ٹھینٹھ (ٹھیٹ): ”اس قصے کو ٹھینٹھ ہندوستانی گفتگو میں، جو.....

کرکر (کر کے): ”روح پاک کو نیاز کر کر“

”اس کو خدا کے حوالے کر کر“

”قول قرار پھر آنے کا کر کر“

”اس پر دستی مہر کر کر“

کلمۂ مہمل کا استعمال جسے عوام آج بھی بولتے ہیں:

پیس پاس کر: ”کئی آدمی مرہم کی تیاری کے لیے پیس پاس رہے تھے“

منامنو کر: ”اس وقت اکیلا پا کر، منامنو کر پھر شام کی طرف لے ابھرا“

پی پا کر: ”جب تو پی پا کر بے ہوش ہوا“

بھون بھان کر: ”چقمک سے آگ جھاڑ، بھون بھان کر کھا لیتے“

ڈھونڈ ڈھانڈھ کر: ”کہ جو کوئی ڈھونڈھ ڈھانڈھ کر پکڑ لاوے“

بانٹ چونٹ کر: ”باپ کا ورثہ بانٹ چونٹ نہیں لیتا“

دھودھا کر: ”اور شراب سے دھودھا کر، زخموں کو ٹانکے دے کر“

چھان چھون کر: ”اور وہ تاہی کھود کر، چھان چھون کر توبڑے میں ڈالا“

پوچھتا پاچھتا: ”میں رخصت ہوا اور پوچھتا پاچھتا چلا“

”سے“ محذوف: ”چپکے قلعے سے باہر نکلے (یعنی چپکے سے قلعے سے باہر نکلے)

ضمائر کا استعمال:

بے: ”اب کوئی نام بھی نہیں جانتا کہ بے کون تھے“

”اس طرح سے بے چاروں نقشِ دیوار ہو رہے ہیں“

”بے دونوں باتیں حاتم نے سنیں“

وے: ”وے سب کسو کا انتظار کھینچ رہے تھے“

جمع بنانے کی قدیم و جدید دونوں صورتیں ملتی ہیں: قدیم صورت کی مثالیں:

آئیاں (آئیں): ”اپنی اپنی جگہ کنیز کیں لیں، سب آئیاں مگر ایک ملکہ ان میں نہ تھی“

ڈال دیاں (ڈال دیں): ”گھوڑوں کی باگیں ڈال دیاں“

باتیں ہوتیاں (ہوتیں) ”یہ باتیں ہوتیاں تھیں کہ آنچت وہ پری............“

عددی فاعل اگر جمع ہو تو بھی فعل واحد لایا گیا ہے مثلاً

”اگر ہزار سوار آوے تو دھوپ اور مینہہ میں اس کے تلے آرام پاوے“

یہاں عدد یعنی ہزار کو نظر انداز کر کے، سوار کو واحد رکھ کر، فعل واحد لایا گیا ہے۔ آج کہیں گے: ”اگر ہزاروں سوار آئیں.....“

اسی طرح: ”ناگاہ دو جوان کو دیکھا“ آج ”دو جوانوں کو دیکھا“ کہیں گے۔

دو چشمی ”ھ“ کا استعمال جواب ترک ہو چکا ہے جیسے:

سامھنے (سامنے)۔ جھوٹھ (جھوٹ) جھوٹھ موٹھ (جھوٹ موٹ)۔ ٹھنڈھی سانس (ٹھنڈی سانس)۔ بھوکھ (بھوک)۔ جیبھ (جیب)، غیرہ۔

اب ”باغ و بہار“ کی نثر میں استعمال ہونے والے جملے دیکھیے جو آج کی بول چال کی زبان سے مختلف ہیں.

(۱) ”اس کے آنے کی آہٹ کی خبر نہ ہوئی“

(۲) ”رات کو ڈاکا آیا“

(۳) ”ابھی تم مجھے تربیت کرو“

(۴) ”جلد سوار ہو، یہاں توقف کا مکان نہیں۔ گھوڑوں کو جلد کیا اور چلے۔ . “

(۵) ”گھوڑے کو سرپٹ پھینک کر حاکم کے گھر کیا“

(۶) ”بیس دن میں زخم بھر آئے اور انگور کر لائے“

(۷) ”جب بڑی فجر ہوئی“

(۸) ”ماندگی کے سبب خوب پیٹ بھر کر سویا“

(۹) ”غرض وہ رات تیکھیے کاٹی“

(۱۰) ”میرے گالوں پر پانچوں انگلیوں کا نشان اکھڑ آیا“

اس لسانی مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ میر امن کی نثر میں دو سو سال پہلے کی قدامت تو موجود ہے لیکن یہ نثر بول چال کی زبان کے ساتھ ایسے شیر و شکر ہو گئی ہے کہ متعدد متروک الفاظ کے باوجود آج بھی پر تاثیر ہے۔ یہ متروک الفاظ اس نثر میں اس طرح جڑے ہوئے ہیں کہ ان کو اپنی جگہ سے ہلایا نہیں جا سکتا۔ یہ میر امن کی نثر اور بول چال کی زبان کا وہ کمال ہے جس نے اسے آج تک زندہ و مقبول رکھا ہے اور کل بھی زندہ و مقبول رکھے گا۔ میر امن کے ایک اور رفیق کار میر شیر علی افسوس بھی بول چال کی زبان اور اس کے لہجے و آہنگ کی وجہ سے تاریخی لحاظ سے اہمیت رکھتے ہیں جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] باغ و بہار، میر امن دہلوی، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۵۔۶، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۹۲ء

[۲] ایضاً، ص ۹

[3] Selection from Wellesley papers NDC Acc No: 3306. Others , Vol I, (Status& Papers relating to the college of Fort Willaim) P. 22 (Establishment of Moonshees) British Library, London

[۴] باغ و بہار، مقدمہ، محولہ بالا، ص ۴۲-۴۳

[۵] گنج خوبی، میر امن، مقدمہ از ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص ۵، نئی دہلی ۱۹۶۶ء

[۶] ارباب نثر اردو، سید محمد، ص ۹۴-۹۵، حیدر آباد دکن ۱۹۳۷ء

[۷] باغ و بہار، میر امن، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۱ (بار ہفتم) مکتبہ جامعہ ملیہ، نئی دہلی ۱۹۸۹ء

[۸] تاریخ ادب اردو جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۵۱۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۹] باغ و بہار، میر امن مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۵، نئی دہلی ۱۹۹۲ء

[۱۰] مقالات حافظ محمود شیرانی، محمود شیرانی، جلد نہم، مرتبہ مظہر محمود شیرانی، ص ۱۲۵-۱۲۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۹ء

[۱۱] ایضاً، ص ۱۱۶-۱۱۷

[۱۲] ایضاً، ص ۱۱۷-۱۱۸

[۱۳] ایضاً، ص ۱۱۹-۱۲۰

[۱۴] ایضاً، ص ۱۲۰-۱۲۱

[۱۵] ایضاً، ص ۱۲۱

[۱۶] ایضاً، ص ۱۲۱

[۱۷] ایضاً، ص ۱۲۱-۱۲۵

[۱۸] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۲۵۹، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۱۹] سرورق "باغ و بہار" پہلا ایڈیشن، آغاز طباعت ۱۸۰۳ء۔ تکمیل طباعت ۱۸۰۴ء

[۲۰] دیباچہ گل کرسٹ مشمولہ "باغ و بہار" پہلا ایڈیشن۔ محولہ بالا

[۲۱] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۲۵۹-۲۶۰، (طبع دوم) اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۲] ایضاً، ص ۲۶۳

[۲۳] ایضاً، ص ۲۶۴

[۲۴] ایضاً، ص ۲۶۴

[۲۵] باغ و بہار، میر امن، مرتبہ رشید حسن خان، ص ۲۴۹، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۲ء

[26] Origins of Modern Hindustani Literature, Source Material Gilchrist Letters, M. Atique Siddiqi, P 107, Aligarh 1963.

[۲۷] باغ و بہار، محولہ بالا، ص ۲۵۰ (متن)

[۲۸] ایضاً مقدمہ از رشید حسن خاں ص ۴۷، محولہ بالا

[۲۹] باغ و بہار، محولہ بالا، ص ۵۵

[۳۰] آرائش محفل، میر شیر علی افسوس، ص ۳، ص ۶، انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۵ء

[۳۱] باغ و بہار، محولہ بالا، ص ۴۶-۴۷ اور ۶۹-۷۵

[۳۲] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۲۷۲، محولہ بالا، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۳۳] عقد ثریا، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۵، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۴ء

[۳۴] اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۱۸، سندھ ساگر اکادمی، لاہور، سن ندارد۔

[۳۵] گنج خوبی، میر امن، ص ۴-۵، دہلی یونیورسٹی، دہلی ۱۹۶۶ء

[۳۶] جملے کی ساخت کا مطالعہ ”عجائب القصص“ کے حوالے سے: دیکھیے شاہ عالم ثانی آفتاب، احوال و ادبی خدمات، ڈاکٹر محمد خاور جمیل، ص ۱۰۲-۱۰۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۷ء

[۳۷] ایضاً ص ۱۰۹-۱۱۱

چوتھا باب

شیر علی افسوس

حالات اور مطالعہ، باغِ اردو اور آرائشِ محفل

وہ اہلِ ادب جنھوں نے فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہو کر اردو نثر میں، کالج کے نصابی تقاضوں کے مطابق، اپنی غیر معمولی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کیا، ان میں شیر علی افسوس کا نام و کام بھی اہمیت رکھتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو فورٹ ولیم کالج کے کسی منشی نے کوئی طبع زاد تصنیف تو پیش نہیں کی اور زیادہ تر فارسی یا دوسری زبانوں کی معروف کتابوں کا بول چال کی زبان میں آزاد ترجمہ کیا لیکن یہ سب کام اس طرح اور ایسی نثر میں کیا کہ یہ آزاد ترجمہ خود تصنیف بن گیا اور آج ان تصانیف کو ہم انھی منشیوں کے نام سے جانتے اور منسوب کرتے ہیں۔ ان منشیوں نے اردو نثر کا مزاج دریافت کیا، اس کی تعمیرِ نو کی اور اردو نثر کو جدید دور میں داخل کر کے ان تصنیفات و تالیفات کو مستقبل کی نثر کی بنیاد اور نمونہ بنا دیا۔ ان منشیوں میں شیر علی افسوس کا نام بھی نمایاں ہے۔

شیر علی جعفری[۱]، افسوس[۲] (۱۱۶۰ھ [۳] / ۱۷۴۷ء۔ ۱۹ر دسمبر ۱۸۰۹ء [۴]) سید علی مظفر خاں کے بیٹے۔ اور میر غلام مصطفیٰ خاں کے پوتے تھے جن کے جدِ امجد سید بدر الدین ''خاف'' کے علاقے سے ہندوستان آئے اور نارنول کو نیا وطن بنا کر وہیں کے ہو رہے۔ افسوس کے دادا نے جب دیکھا کہ یہاں ذرائع معاش بند ہو گئے ہیں تو اپنے دونوں بیٹوں: علی مظفر خاں اور غلام علی خان کے ساتھ عہدِ محمد شاہ (۱۷۱۹ء۔ ۱۷۴۸ء) میں شاہجہاں آباد آ کر عمدۃ الملک نواب امیر خاں انجام سے منسلک ہو گئے اور داروغۂ توپ خانہ کے منصب پر فائز ہوئے۔ یہیں شیر علی افسوس پیدا ہوئے۔ امیر خاں انجام کے قتل (۱۷۴۶ء) کے بعد کچھ عرصہ تک صوبہ الہ آباد کا انصرام و انتظام بھی افسوس کے چچا غلام علی خاں کے سپرد رہا۔ اسی عرصے میں جب غلام علی خاں فالج میں مبتلا ہو کر اللہ کو پیارے ہو گئے تو علی مظفر خاں خانہ نشین ہو کر بارہ برس بے روزگار بیٹھے رہے۔[۵] مرزا علی لطف نے لکھا ہے کہ ''آخر نواب خانِ عالم بقاء اللہ خاں مرحوم نے لکھنؤ میں انھیں (افسوس کے والد کو) بلوا لیا اور سرکار وزیر الممالک نواب شجاع الدولہ مرحوم کے مشاہرہ میں تین سو روپے کا، واسطے ان کے، درماہہ ٹھہرایا۔ اس وقت میر شیر علی افسوس کا سن گیارہ برس یا کچھ کم زیادہ تھا[۶] جب حالات نے پلٹا کھایا تو یہاں سے افسوس اپنے والد کے ہمراہ عظیم آباد آ گئے اور حاکمِ بنگال نواب میر جعفر علی خاں کے بڑے صاحبزادے نواب صادق علی خان نے انھیں داروغہ توپ خانہ کے عہدے پر مقرر کر دیا[۷] ''جنگ بکسر'' (۲۳ر اکتوبر ۱۷۶۴ء) میں وہ نواب قاسم علی خاں کے ساتھ انگریزوں کے خلاف صف آرا تھے۔ ''جنگ بکسر'' میں شکست کے بعد نواب قاسم علی خاں معزول ہوئے اور نواب میر جعفر علی خاں دوبارہ بنگال کے حاکم بنائے گئے۔ ۱۷۶۵ء میں میر جعفر کی وفات کے بعد ان کے بیٹے میر نجابت علی خاں سیف الدولہ مسند نشین ہوئے تو افسوس کے والد

علی مظفر خاں ملازمت ترک کر کے فیض آباد لکھنؤ واپس آ گئے۔ ''باغ اردو'' میں افسوس نے لکھا ہے کہ ''قصہ کوتاہ والد ماجد نواب جعفر علی خاں بہادر کے واقعہ تلک بھی عظیم آباد میں تھے۔ بعد اس سانحہ کے لکھنؤ میں آئے اور فقیر (شیر علی افسوس) ان سے دو برس پہلے یہاں آ چکا تھا'' [۸] کئی برس بعد یہاں سے وہ حیدر آباد کی طرف گئے [۹] اور وہیں ان کا انتقال ہوا۔

شجاع الدولہ کی وفات کے بعد آصف الدولہ جانشین (۱۱۸۸ھ/۱۷۷۵ء) ہوئے تو انھوں نے اپنا دارالحکومت لکھنؤ مقرر کیا۔ اسی زمانے میں افسوس سالار جنگ کے بیٹے نواب نوازش علی خاں کے متوسل ہو گئے اور کم و بیش دس بارہ سال ۱۱۹۹ھ تک ان سے وابستہ رہے۔ اسی زمانے میں میر حسن بھی نواب نوازش علی خان سے وابستہ تھے۔ میر حسن اور افسوس میں دلی دوستی تھی۔ علی ابراہیم خاں خلیل نے لکھا ہے کہ افسوس میر حسن کے شاگرد تھے لیکن خود افسوس نے مثنوی ''سحر البیان'' کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ

> ''راقم کو اس سے دوستی دلی تھی۔ ...دس بارہ برس تک دن رات ایک جگہ رہے بلکہ اکثر آپس میں غزلیں طرح ہوئیں اور صحبتیں شعر کی رہیں لیکن بطور استفادے کے جتنا کہ علی ابراہیم خاں مرحوم نے بے تحقیق اپنے تذکرے میں لکھا ہے، صاف اس سے معلوم ہوتا ہے کہ میں نے مشوہ سخن کا اس مرحوم سے بھی کیا ہے۔ اگر یہ بات حقیقت میں ہوتی تو کچھ عیب نہ تھا۔ ہر گاہ حقیر میر حیدر علی حیران کی شاگردی کا مقر ہے، باوجود اس کے کہ شاعری ان کی میر حسن سے زیادہ نہ تھی پھر کس لیے اس بات کا انکار کرتا۔ قاعدہ یہی ہے کہ ایک سے سیکھتے ہیں اور دوسرے کو سکھاتے ہیں و لیکن جھوٹی بات پر اقرار نہیں کیا جاتا ہے اور سچی سے انکار نہیں کیا جاتا ہے'' [۱۰]

۱۱۹۹ھ میں افسوس کا روزگار صاحب عالم مرزا جواں بخت کی سرکار میں ہوا اور وہ ان کے ہمراہ بنارس چلے گئے اور جب صاحب عالم واپس دہلی جانے لگے تو افسوس اپنے عوارض اور مجبوریوں کی وجہ سے ان کے ساتھ نہیں گئے اور لکھنؤ واپس آ گئے۔ ۲۱ مئی ۱۷۸۸ء کو جواں بخت وفات پا گئے۔ جواں بخت سے الگ ہو کر افسوس کا دل شاعری سے اچاٹ ہو گیا۔ افسوس نے لکھا ہے کہ ''جب مرزا جواں بخت (جہاں دار شاہ) نے رحلت فرمائی تب میں نے شعر و سخن ترک کیا بلکہ مشاعرے کی صحبت میں آنا جانا بھی چھوڑ دیا مگر درس و تدریس سے سروکار تھا اور سب کاموں سے بے کار۔ خرچ روزمرہ نواب سرفراز الدولہ حسن رضا خاں بہادر کی بدولت، جو کچھ کہ مقدر تھا، پہنچ جاتا تھا اور تکلیف نوکری کی کچھ نہ تھی'' [۱۱]

افسوس کی زندگی اسی طرح گذر رہی تھی کہ فورٹ ولیم کالج کلکتہ کے لیے اردو دانوں کی ضرورت ہوئی اور لکھنؤ تک ان کی تلاش ہوئی۔ رئیس فخر الدین احمد خاں عرف مرزا جعفر نے شیر علی افسوس کا نام تجویز کر کے سفارش کی [۱۲] کرنل اسکاٹ نے افسوس کو بلوا بھیجا اور کلام سن کر اسی تاریخ سے دو سو روپے ماہوار پر تقرر کر دیا اور پانچ سو روپے سفر خرچ دے کر کلکتہ جانے کے لیے کہا [۱۳] کلیات افسوس میں ایک قطعہ در تعریف کرنل اسکاٹ بہادر ملتا ہے جس کا ایک شعر یہ ہے:

تیرے باعث سے ہوا یاں مرتبہ میرا بلند ورنہ ان اشخاص میں رتبہ مجھے ملتا کہاں

افسوس مرشد آباد پہنچے تو اسی دن مرزا علی لطف سے ملے۔ لطف دو مہینے پہلے لکھنؤ سے نکل کر مرشد آباد پہنچے تھے۔ لطف

نے لکھا ہے کہ ”غرض بالفعل کہ ۱۲۱۵ھ میں بلدہ کلکتے میں صاحبانِ عالی شان کے ساتھ میر مذکور ملاقاتیں بہ عزت تمام رکھتے ہیں اور گلستان کے ترجمہ کا کمپنی کی سرکار سے کام رکھتے ہیں“[۱۴] ”باغ اردو“ کی ”تمہید“ میں افسوس نے سنِ ہجری اور مہینہ درج نہیں کیا ہے۔ صرف ”ستائیسویں تاریخ روز جمعہ“ لکھا ہے اور ستائیسویں ماہ اکتوبر کے ساتھ عبارت اور ہندسوں میں ۱۸۰۱ء دیا ہے[۱۵] کالج کے ریکارڈ کے مطابق شیر علی افسوس کا تقرر ۱۵ر اکتوبر ۱۸۰۰ء کو ہوا۔ محمد عتیق صدیقی نے بھی تاریخ تقرر ۱۵ر اکتوبر ۱۸۰۰ء دی ہے[۱۶] غالباً یہ وہ تاریخ ہے جس کو کرنل اسکاٹ نے افسوس کا تقرر کیا تھا۔ اور یہی صحیح ہے۔

میر شیر علی افسوس کا جب فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ ہندوستانی میں تقرر (۱۵ر اکتوبر ۱۸۰۰ء) ہوا تو وہ اردو کے معروف شاعر ضرور تھے جن کا ذکر معاصر تذکروں میں ملتا ہے لیکن اردو نثر میں انھوں نے کوئی کام نہیں کیا تھا۔ وہ اردو و فارسی کے علاوہ عربی علوم سے بھی اچھی طرح واقف تھے۔ گلشن ہند میں لکھا ہے کہ ”منطق و معانی کے بیان میں صاحبِ استعداد ہیں۔ کلیات اور معالجات، فنِ طبابت کے بخوبی یاد ہیں“[۱۷] جس زمانے میں وہ جہاں دار شاہ مرحوم کی سرکار میں بہ عہدۂ مصاحبت سرفراز تھے ان دنوں بھی تحصیلِ علوم عربیہ میں نہایت معروف تھے[۱۸] اس زمانے میں افسوس درس و تدریس کے پیشے سے وابستہ تھے اور جواں بخت (جہاں دار شاہ) کی وفات کے بعد شاعری ترک کر کے پوری طرح اسی کے ہو گئے تھے[۱۹] فورٹ ولیم کالج پہنچنے کے فوراً بعد گل کرسٹ نے افسوس سے شیخ سعدی کی مشہورِ زمانہ تصنیف ”گلستان“ کے اردو زبان میں ترجمے کی فرمائش کی۔ غور کیا تو معلوم ہوا کہ ”عبارت اس کی بظاہر صاف بہ باطن پیچ دار ہے۔ علاوہ اس کے عبارت کا اختلاف بے شمار ہے اور رتبہ اپنی قوتِ تالیف کا اور شیخ مرحوم کی تصنیف کا جو خیال کیا تو کسی طرح کی نسبت نہ پائی...... ارادہ کیا کہ اس سے پہلو تہی کروں“[۲۰] پہلے انھوں نے ایک حکایت کا ترجمہ کیا اور کئی لوگوں کو دکھایا۔ سب نے اسے پسند کیا جس سے ان میں اعتماد پیدا ہوا اور وہ دن رات اس کام میں جٹ گئے اور جلد اسے گل کرسٹ کو پیش کر دیا۔ گل کرسٹ افسوس کے اس ترجمے سے بہت خوش ہوا۔ ”آرائشِ محفل“ کی تمہید میں افسوس نے لکھا ہے کہ ”بعد اس کے فرمایا: فی الواقع تو اس فن میں دستِ گاہ کامل رکھتا ہے۔ تیرے کلام کی طرز سے ہم بہت محظوظ ہوئے۔ اب جتنی کتابیں کہ لوگوں کی تالیف ہیں یا ترجمے تو انھیں اصلاح دے۔ زنہار اس امر میں کسی کی خاطر نہ کرنا۔ ان کی صحت و غلطی کی پرسش تجھی سے ہوگی۔ مؤلفوں، مترجموں سے کچھ علاقہ نہیں۔ میں مجبور تھا۔ حکم ان کا رد نہ کر سکا“[۲۱] اصلاح کا یہ کام انھوں نے پوری توجہ اور دل جمعی سے کیا اور گل کرسٹ کی موجودگی تک اس کام کو کرتے رہے۔ گلستان کے اردو ترجمے سے گل کرسٹ اتنا خوش تھا کہ اسے فوراً طباعت کے لیے دے دیا اور جلد ہی یہ چھپ کر شائع ہو گئی۔ ”باغ اردو“ کی اولیت یہ بھی ہے کہ یہ فورٹ ولیم کالج کی پہلی مطبوعہ کتاب ہے۔

۱۸۰۴ء میں شیر علی افسوس ”میر منشی“ کے عہدے پر فائز ہوئے[۲۲] اور ”آرائشِ محفل“ کی اشاعت کے کچھ ہی عرصے بعد ۱۹ر دسمبر ۱۸۰۹ء کو وفات پا گئے۔ ۲۱ر دسمبر ۱۸۰۹ء کو ترینی چرن مترا ان کی جگہ چیف منشی مقرر ہوئے[۲۳] افسوس کی یہ تاریخ وفات کالج کے ریکارڈ کے مطابق ہے۔ یہی سال وفات ”تذکرہ طبقات الشعرائے ہند“ میں ایف فیلن اور کریم الدین نے دیا ہے اور یہی سال (۱۲۲۴ھ) یکتا لکھنوی نے اپنے قطعہ تاریخ وفات میں دیا ہے[۲۴] ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری نے افسوس کے نواسے میر حسین علی تاسف کا بارہ اشعار پر مشتمل جو قطعہ تاریخ وفات درج کیا ہے اس کے مقطع کے دوسرے مصرع ”ہے تاسف کو بار بار افسوس“ سے ۱۲۲۳ھ برآمد ہوتے ہیں[۲۵]

جو صریحاً اس لیے غلط ہے کہ یکم محرم ۱۲۲۳ھ/ ۲۸ فروری ۱۸۰۸ء کو پڑتا ہے اور یکم محرم ۱۲۲۴ھ/ ۱۶ فروری ۱۸۰۹ء کو پڑتا ہے۔ اس اعتبار سے بھی ۱۸۰۹ء ہی درست و صحیح ہے۔

شیر علی افسوس دھیمے مزاج کے ملنسار انسان تھے۔ دلّی والے تھے لیکن ان کی زندگی کا بڑا حصہ لکھنؤ میں گزرا تھا اور لکھنوی شائستگی و تکلف، لحاظ پاس، ادب آداب، طور طریقے وہیں کے ان کی گھٹی میں پڑ گئے تھے۔ ساری عمر امراء و شہزادگان کی صحبت میں گزری تھی۔ لطفؔ نے لکھا ہے کہ ”عجیب جوانِ خلیق اور اہلِ دل ہیں۔ فروتنی اور انکساری میں فردِ کامل ہیں“ [۲۶] اپنے وقت کے معروف شاعر تھے اور اسی روایتِ شاعری کے پیرو کار تھے جو اُن کے زمانے میں عام و مقبول تھی۔ فورٹ ولیم کالج آنے سے پہلے انھوں نے نثر کبھی نہیں لکھی تھی لیکن شاعر نثر نگار سے زیادہ اپنی زبان کے تیور پہچانتا ہے۔ لفظوں کے برتنے کا نثر نگار سے زیادہ سلیقہ رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افسوسؔ نے جب گلستانِ سعدی کا اردو میں ترجمہ کیا تو زبان کو سلیقہ سے استعمال کیا اور بول چال کی زبان کی توانائی سے اس میں زندگی کی روح پھونک دی۔ کالج سے وابستہ ہو کر انھوں نے تین کام کیے:

(۱) گلستانِ سعدی کا سادہ و پرکار زبان میں ترجمہ کیا

(۲) ”خلاصۃ التواریخ“ کو سامنے رکھ کر اور اس میں نیا مواد شامل کر کے، اپنے انداز سے، رواں اور جان دار عبارت میں پیش کیا۔

(۳) کالج سے چھپنے والے مسودات کے زبان و بیان درست کیے، جملوں میں ربط پیدا کیا بعض عبارتوں کو نئے سرے سے لکھا، اعراب سے ان کے تلفظ کو سہل بنا کر طباعت کے لیے تیار کیا۔ ان کتابوں میں نثر بے نظیر از میر بہادر علی حسینی، قصہ گل بکاولی (مذہب عشق) از نہال چند لاہوری، مادھونل اور کام کندلا از مظہر علی خاں ولا، توتا کہانی از حیدر بخش حیدری، قصہ حاتم (آرائش محفل) از حیدر بخش حیدری، قصۂ چہار درویش (باغ و بہار) از میر امن دہلوی، شامل ہیں۔

ان کے علاوہ میر حسن کی مثنوی ”سحر البیان“ کو اپنے دیباچے کے ساتھ مرتب کیا۔ ”کلیاتِ سودا“ کی تصحیح بھی کی۔ ان کتابوں کی تیاری میں افسوس نے کیا اور کتنا کام کیا اس کے اشارے اس عبارت میں واضح طور پر ملتے ہیں جو خود شیر علی افسوس کی تالیف ”آرائش محفل“ کی اشاعت کے وقت مؤلفین و مترجمین کی درخواست پر نکال دی گئی تھی۔ افسوس نے لکھا کہ:

> ”بعض مؤلفین و مترجمین نے چھاپے کے وقت جو درخواست کی کہ نام کتب مسطورہ کے اگر دیباچے میں رہیں گے تو ہماری کسر شان ہوگی۔ ناگزیر ان کے پاس خاطر راقم نے صفحہ تحریر سے نکال ڈالے“ [۲۷]

لیکن یہ نام جو ہم نے اوپر درج کیے ہیں، اس مخطوطے میں محفوظ ہیں، جو ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ کے کتب خانے میں موجود ہے اور ڈاکٹر عبیدہ بیگم اور رشید حسن خاں کی نظر سے گذرا ہے۔ ”باغ و بہار“ کے ”مقدمہ“ میں رشید حسن خاں نے یہ خارج شدہ عبارت درج کر دی ہے [۲۸]

افسوس کے تالیفی و تخلیقی کاموں میں: (۱) باغ اردو، (۲) آرائش محفل (۳) کلیاتِ افسوس شامل ہیں۔ پہلی دو کا تعلق فورٹ ولیم کالج سے ہے۔

”باغ اردو“ شیخ سعدی شیرازی کی مشہور زمانہ تصنیف ”گلستان“ کا اردو ترجمہ ہے جس میں نثر کا ترجمہ نثر

میں اور نظم کا ترجمہ نظم میں کیا گیا ہے۔ یہ نہ صرف نثر میں افسوس کی پہلی کتاب ہے بلکہ فورٹ ولیم کالج کی بھی پہلی مطبوعہ کتاب ہے۔ افسوس نے گلستانِ سعدی کا یہ اردو ترجمہ سنہ ۱۲۱۵ھ میں شروع کیا جو قطعۂ تاریخ کے اس مصرع سے برآمد ہوتا ہے: "ہے از آغاز اردی باغ اردو"۔ باغ اردو کے ۱۲۱۴ھ میں اردی کے آغاز کا حرف "الف" شامل کر دیا جائے تو ۱۲۱۴+۱=۱۲۱۵ھ نکلتے ہیں اور خاتمہ کتاب کے قطعہ تاریخ کے اس شعر کے مطابق.

ابتدائے بہار سے یہ کہا باغ اردو ہوئی گلستاں اب

دوسرے مصرع سے ۱۷۹۹ء برآمد ہوتے ہیں جس میں "ابتدائے بہار" کے پہلے حرف "ب" کے دو اور شامل کر دیے جائیں تو عیسوی سنہ ۱۷۹۹ء+۲=۱۸۰۱ء برآمد ہوتا ہے۔ افسوس نے سن ہجری اس طرح نکالا ہے کہ "باغ اردو" کے ۱۲۱۴ھ میں ب کے دو شامل کر دیے جائیں تو سنِ ہجری ۱۲۱۶ھ برآمد ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے "باغ اردو" سنہ ہجری کے مطابق ۱۲۱۵ھ میں شروع ہوئی اور ۱۲۱۶ھ میں ختم ہوئی اور سنہ عیسوی کے مطابق ۱۸۰۰ء میں شروع ہوئی اور ۱۸۰۱ء میں مکمل ہوئی۔ ۱۲؍ جنوری ۱۸۰۲ء کو جو رپورٹ گلِ کرسٹ نے کالج کونسل کو بھیجی تھی [۲۹] اس میں "باغ اردو" کو زیر طبع دکھایا گیا ہے۔ یہ اسی سال یعنی ۱۸۰۲ء میں پہلی بار ہندوستانی پریس سے شائع ہوئی [۳۰] اشاعت کے بعد "باغ اردو" عام طور پر پسند کی گئی۔ ترجمہ کرتے وقت افسوس نے چار باتوں کا خیال رکھا [۳۱]

(الف) "گلستاں" کی نثر و نظم اور عربی اشعار و عبارت کا مطلب، کچھ چھوڑے بغیر (سوائے چند مقامات کے) کیا ہے۔ نثر کا ترجمہ نثر میں اور نظم کا ترجمہ نظم میں کیا ہے۔

(ب) "گلستاں" کی نثر و نظم میں افسوس نے جہاں اختلاف نسخ یا معانی دیکھا، ان مقامات کا کہیں تو ہر ایک کا ترجمہ کیا ہے اور کہیں، اپنی ترجیح کے مطابق، ترجمہ کیا ہے۔

(ج) ترجمہ کرتے ہوئے اگر محاورے سے تھوڑا سا فرق پیدا ہو گیا ہے پھر بھی محاورے کی رعایت کا خیال رکھا ہے۔

(د) لفظ "تو" کہ فارسی ہے یا یائے خطاب جیسی گفتی۔ سفتی میں ہے "تو" با واو معروف لکھا ہے۔ حالانکہ صاحبانِ اردو گفتگو میں تعظیماً لفظ "تم" استعمال کرتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ "تو" کا استعمال شعر میں جائز ہے۔

ترجمے کے سلسلے میں بنیادی بات یہ ہے کہ افسوس نے مطلب اور اظہارِ معنی پر توجہ دی ہے اور اسی لیے ان کا ترجمہ "توضیحی ترجمہ" ہے جس میں معنی کی وضاحت اور جملوں کے ربط کے لیے مترجم ایک دو لفظوں کا ایسا اضافہ کر دیتا ہے کہ ترجمہ بھی متن کے عین مطابق رہتا ہے اور بات بھی کھل کر سامنے آ جاتی ہے مثلاً "گلستاں" کا زبان زد فقرہ ہے کہ:

"دروغ مصلحت آمیز بہ از راستی فتنہ انگیز"

افسوس نے اس فقرہ کا ترجمہ یوں کیا ہے.

"وہ جھوٹ کہ جس میں آمیزش صلح کی ہو بہتر ہے اس سچ سے کہ فساد برپا کرے"

افسوس کے ترجمے میں زور معنی پر ہے اسی لیے عبارت میں پھیلاؤ ہے۔ وہ چستی نہیں ہے جو فارسی نثر میں نظر آتی ہے جہاں فقرہ اس طرح جم کر آیا ہے کہ کسی لفظ کو ادھر سے ادھر نہیں کیا جا سکتا۔ اسی جامعیتِ اظہار کی وجہ سے سعدی کا یہ فقرہ زبان پر چڑھ کر ضرب المثل بن جاتا ہے۔ یہ فقرہ نظم میں نہیں ہے لیکن ایسی نثر میں ہے جس میں تاثیر شعر جیسی ہے اور اس خصوصیت کی وجہ سے گلستان کے متعدد فقرے آج بھی تعلیم یافتہ لوگوں کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔

"گلستانِ سعدی" آٹھ ابواب پر مشتمل ہے اور ہر باب کا ایک الگ موضوع ہے۔ پہلا باب "در سیرت

پادشاہاں'' دوسرا ''دراخلاقِ درویشاں'' تیسرا ''درفضیلت قناعت''، چوتھا ''درفوائد خاموشی'' پانچواں ''درعشق وجوانی'' چھٹا ''درضعف وپیری'' ساتواں ''درتاثیرِ تربیت'' آٹھواں ''درآدابِ صحبت'' ہے۔ موضوعات دیکھیے تو یہ فلسفۂ واخلاق کی کتاب نظر آتی ہے جوفی الواقع یہ ہے مگر سعدی نے بیک وقت عام وخاص کی دلچسپی اور فائدے کے لیے وہ طریقہ استعمال کیا ہے جو عربی، فارسی اور سنسکرت کے معلمینِ اخلاق کا عام طریقہ تھا یعنی حکمت ودانش اور فلسفہ واخلاق کی باتوں کو حکایت کے ذریعے بیان کیا ہے اور ان سے وہ سبق دیا گیا ہے جو مصنف کا مقصد تھا۔ اس طرح ہر باب حکایات کا مجموعہ ہے جن میں ربط یہ ہے کہ سب حکایات جو کسی باب کے ذیل میں آئی ہیں، ان کا تعلق ''باب'' کے موضوع سے رہتا ہے۔ حکایت نثر میں بیان کی جاتی ہے مگر اس پر جو رائے دی جاتی یا نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے وہ نظم میں ہوتا ہے اور وہ اس لیے کہ نظم، نثر سے زیادہ متاثر کرتی ہے اور جلد ہی ذہن نشین ہو کر زبان پر چڑھ جاتی ہے مثلاً ''فضیلتِ قناعت'' کے باب میں جو حکایت آتی ہے اس کا ترجمہ افسوسؔ نے یہ کیا ہے:

''ایک فقیر کو میں نے سنا ہے کہ فاقے کی آگ میں جلتا، پیوند پر پیوند گانٹھتا اور تسلی اپنی خاطر کی ان دو بیتوں سے کرتا:

لباسِ فقر و نانِ خشک پر میں   یہ لازم ہے کہ کر بیٹھوں قناعت
ہر اک کی منتوں کا بوجھ اٹھانا   ہے بہتر یا کہ اپنا بارِ محنت

کسی نے کہا اس سے کیا بیٹھا ہے تو، فلانا شخص اس شہر میں ایسا صاحب ہمت ہے کہ دستِ کرم اپنا اس نے کھول دیا ہے اور اپنی کمر کو آزادوں کی خدمت کے لیے باندھ لیا ہے۔ اگر صورتِ حال پر تیری اطلاع پاوے تو اپنے پر منت رکھے اور تیری خدمت کرنی غنیمت جانے۔

کہا اس نے: چپ رہ کر فقر کی نیستی میں مرنا اچھا ہے کہ حاجت کسی کے آگے لے جانا۔ چنانچہ کہہ گئے ہیں: قطعہ

پیوند گانٹھ صبر کا کونا کر اختیار   پر اغنیا سے کرنہیں جاے کی التجا
مثلِ عذاب نار ہے ہمسایے کے سبب   جانا ترا جو گلشنِ فردوس میں ہوا''

افسوسؔ کے اس اردو ترجمے کا مقابلہ جب سعدی کی اصل فارسی عبارت سے کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ افسوسؔ نے کم وبیش سعدیؔ کے ہر لفظ اور ہر فقرے کا ترجمہ کیا ہے مگر اردو اور فارسی کے محاورے اور روزمرہ کا فرق قائم رکھا ہے۔ فارسی وہ زبان ہے جو اردو زبان سے سب سے زیادہ قریب ہے مگر اس کے باوجود فارسی محاورے کے لیے ویسا ہی اردو محاورہ لانا مشکل کام تھا اور یہ کام شیر علی افسوس نے خوبی سے انجام دیا ہے۔ ''پیوند پر پیوند بٹھاتا'' (خرقہ بخرقہ ی دوخت) میں وہ فارسی کو اردو میں منتقل کرنے میں پوری طرح کامیاب ہیں۔ ''کمر کو آزادوں کی خدمت کے لیے باندھ لیا ہے'' (میان بخدمتِ آزادگان بستہ.......) میں اردو فارسی محاورہ ایک ہی ہے اس لیے فارسی اور اردو محاورہ کی حد تک کوئی فرق نہیں ہے۔ اردو ترجمے سے واضح ہوتا ہے کہ افسوس اردو اور فارسی دونوں زبانوں کے مزاج سے بخوبی واقف ہیں اور گلستان کو اردو میں اس طرح منتقل کر رہے ہیں جیسے سعدی یہ کام اردو زبان میں کر رہے ہوں۔ افسوسؔ نے نظم کا نظم میں ترجمہ کیا ہے لیکن یہاں وہ سعدی سے بہت پیچھے رہ گئے ہیں مثلاً اسی حکایت کے ترجمے میں جو دو بیت اس حکایت کے شروع میں درج کیے ہیں، سعدی کے اس ایک فارسی بیت کا منظوم ترجمہ ہیں

بنانِ خشک قناعت کنیم و جامۂ دلق   کہ رنجِ محنتِ خود بہ کہ بارِ منتِ خلق

سعدی کا شعر پُر تاثیر ہے مگر افسوس ایک شعر کو دو شعروں میں ترجمہ کرنے کے باوجود تاثیرِ شعر پیدا کرنے میں کامیاب نہیں ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ افسوس نے کوشش پوری کی ہے جو کسی حد تک اس حکایت میں آنے والے "قطعہ" کے دوسرے شعر میں نمایاں ہوتی ہے:

شعرِ سعدی	ترجمہ افسوس
حقا کہ با عقوبتِ دوزخ برابر است	مثلِ عذابِ نار ہے ہمسایے کے سبب
رفتن بہ پائے فردیِ ہمسایہ در بہشت	جانا ترا جو گلشنِ فردوس میں ہوا

شاعری کا ترجمہ دشوار ترین کام ہے۔ سعدی کے شعر کی روح تاثیر افسوس کے ترجمے میں نہیں ہے مگر پھر بھی سادگی و بے ساختگی کے ساتھ سعدی کی بات اردو میں ضرور آ گئی ہے۔

بعض مقامات پر افسوس نے سعدی کی عربی و فارسی کو اردو متن میں قائم رکھا ہے لیکن ساتھ ہی ترجمہ بھی کر دیا ہے مثلاً متن میں یہ دو فارسی شعر دے کر:

طبع ترا تا ہوسِ نحو کرد   صورتِ عقل از دلِ ما محو کرد
اے دلِ عشاق بدام تو صید   ما بتو مشغول و تا با عمر و زید

افسوس لکھتے ہیں کہ معنی اس کے اسی نظم میں ہیں:

ہوسِ نحو جب سے مجھ کو ہوئی   صورتِ عقل میرے دل سے گئی
ایک ہے گاہ وہ تیری زلف کا دام   دل دوانوں کے جس میں صید مدام
دھیان ہے مجھ کو تیرا لیل و نہار   تجھ کو ہے عمر و زید سے سروکار

"باغ اردو" میں اردو نثر کی ترکیب نحوی پر فارسی کا اثر نمایاں ہے اور اردو نثر دبی دبی سی محسوس ہوتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ آپ فارسی کے ذریعے اردو عبارت پڑھ رہے ہیں۔ ساتھ ساتھ یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ اس کا لب ولہجہ سعدی کے لب ولہجہ سے زیادہ قریب ہے۔ سعدی نے گلستاں میں بول چال کی زبان استعمال کی ہے لیکن اس سادگی میں رنگینی اور صنائع بدائع کا استعمال اس طرح ایک جان ہو کر آیا ہے کہ گلستان کے متعدد فقرے اور مصرع ضرب المثل بن گئے ہیں۔ افسوس نے ان فقروں کے ترجموں میں معنی پر زور دیا ہے لیکن ساتھ ہی اردو میں ویسے ہی چست و برجستہ فقرے بنانے کی کوشش بھی کی ہے اور اس طرح اردو نثر کو بہت آگے تک لے گئے ہیں مثلاً "گلستان" میں یہ ضرب المثل فقرہ آتا ہے:

"ہر عیب کہ سلطاں بہ پسندد ہنر ست"

افسوس اس کا یوں ترجمہ کرتے ہیں:

"لیکن جو عیب شہ کو بھاوے وہی ہنر ہے"

سعدی کے اس مشہور زمانہ فقرے کا:

"آتش کشتن و اخگر گذاشتن و افعی کشتن و بچہ اش نگاہ داشتن کار خردمنداں نیست"

افسوس نے یوں ترجمہ کیا ہے:

آگ کو بجھانا اور انگارے کو چھوڑ دینا اور سانپ کو مارنا اور سنپولے کو پالنا کام عقل مندوں کا نہیں"

''گلستان'' میں آیا ہے۔

''توانگری بہ دل ست نہ بہ مال و بزرگی بہ عقل ست نہ بہ سال''

افسوس اسے یوں ترجمہ کرتے ہیں:

''تونگری ہنر سے ہے نہ بسبب مال کے اور بزرگی عقل سے ہے نہ بسبب سن و سال کے''

سعدی نے لکھا ہے:

''قید عافیت کسے داند کہ بمصیبتے گرفتار آید''

افسوس اسے یوں لکھتے ہیں

''قدر عافیت کی وہ شخص معلوم کرتا ہے کہ جو مصیبت میں پڑتا ہے''

سعدی کے اس جملے کا:

''از تلونِ طبع پادشاہاں بر حذر باید بود کہ وقتے بسلامے برنجند و گاہے بہ دشنامے خلعت دہند

افسوس یوں ترجمہ کرتے ہیں:

''بادشاہ کی طبیعت کے تلون سے ڈرا چاہیے کہ کبھی سلام کرنے سے آزردہ ہوتے ہیں اور کبھی عوض گالی کے خلعت دیتے ہیں''

اردو نثر کے ارتقاء کے نقطۂ نظر سے ''باغ اردو'' کی اس مترجمہ اردو عبارت کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ اردو نثر، فارسی کی پختہ کار نثر کا سہارا لے کر، آگے بڑھی ہے اور آرایشِ محفل میں اور آگے بڑھ کر، بول چال کی زبان میں، آزادی کے ساتھ، انشا پردازی تک جا پہنچی ہے جس سے اردو نثر کی ایک نئی و توانا صورت وجود میں آئی ہے۔

''آرایشِ محفل'' افسوس نے پروفیسر جون ہارنگٹن (J.K Harrington) کی تجویز پر ۱۸۰۴ء/ ۱۲۱۹ھ میں شروع کی اور ۱۸۰۵ء/ ۱۲۲۰ھ میں اسے تمام کیا[۳۲] ۱۸۰۸ء میں ہندوستانی پریس کلکتہ سے چھپ کر شائع ہوئی اور کالج کے اعلیٰ درجوں کے نصاب میں شامل ہو کر چھپتی رہی۔ طباعت سے پہلے تک افسوس اس پر نظر ثانی کرتے رہے۔

''آرایشِ محفل'' سبحان رائے کی تاریخ ''خلاصۃ التواریخ'' (۱۱۰۷ھ/ ۱۶۹۵ء) کو پیش نظر رکھ کر لکھی گئی ہے۔ ''باغ اردو'' کی طرح یہ ترجمہ نہیں ہے۔ میں نے ''خلاصۃ التواریخ'' کے فارسی متن سے آرایش محفل کو ملایا تو معلوم ہوا کہ افسوس نے واقعاتِ تاریخ کو اخذ اور جابجا دوسری مستند تاریخوں مثلاً آئینِ اکبری، ریاض السلاطین، سیر المتاخرین وغیرہ سے مواد کا اضافہ کر کے سادہ و سلیس زبان میں اپنے طور پر اسے نئی صورت دی ہے۔ خود افسوس نے ''تمہید'' میں لکھا ہے کہ ''فقیر نے اس امر کو مقتضائے حال کے جو موافق دیکھا بہ رغبت تمام اس کے مطلب کو زبانِ اردو میں لکھنا شروع کیا، پر بہ طور تالیف...... خلاصۃ التواریخ کا ترجمہ نہیں کیا۔ ہاں مضمون اس کا اس زبان میں لکھا ہے اور کمی زیادتی بھی جہاں موقع دیکھا ہے، وہاں کی ہے لیکن صوبوں اور سرکاروں کے حالات میں اکثر اور قلعوں کے احوال میں کم تر، سبب اس کا تغیر و تبدل ہے، خواہ آبادی کی جہت سے ہو، خواہ ویرانی و خرابی کے باعث اور بعضے شہر و قصبے کا اسی نہج پر رہنے دیا۔ یہاں تک کہ صیغے بھی عبارتِ حال ہی کے لکھے مگر آمدنی ہر ایک صوبے کی، جو عالم گیر کی سلطنت میں تھی، وہی لکھی......''[۳۳] افسوس اسے دو جلدوں میں لکھنا چاہتے تھے۔ پہلی تو یہی جلد ہے جو پیش نظر ہے اور دوسری مسلمان سلاطین اور مغلیہ دور کے حالات پر مشتمل ہوتی۔ یہ دوسری جلد لکھی نہ جا سکی۔ بظاہر یہ کالج کی نصابی ضرورت

کے لیے لکھی گئی لیکن طرز ادا اور انشا پردازی کے اعتبار سے یہ آئندہ دور میں لکھی جانے والی محمد حسین آزاد کی نصابی کتاب ''قصص الہند'' کی طرح ایک زندہ کتاب ہے۔ اکثر ابواب میں سارا مواد بھی افسوس کا اپنا ہے لیکن ''خلاصۃ التواریخ'' سے مطابقت پیدا کرنے کے لیے عنوانات وہی رکھے ہیں جو سبحان رائے کی تاریخ میں آئے ہیں مثلاً فیل گینڈے اور ارنے بھینسے کو شامل کرنے کی وجہ بتاتے ہوئے ایک وجہ یہ بھی بتائی ہے کہ ''سوائے اس کے مطابقت ''خلاصۃ التواریخ'' کی بھی منظور تھی''[۳۴] اس آزادیِ بیان کی وجہ سے افسوس کے قلم نے عام بول چال کی زبان میں انشا پردازی کے جوہر دکھانے کا سدابہار کام کر دکھایا ہے۔

''آرایش محفل'' مملکت ہندوستان کی تعریف سے شروع ہوتی ہے، اس کے بعد موسموں کا بیان آتا ہے۔ یہاں کے میووں، پھولوں اور پھلوں کا ذکر آتا ہے۔ حیوانات کا ذکر آتا ہے۔ اہلِ ہند کے علم، یہاں کے فقیروں، سادھو سنتوں اور سپاہ کا بیان آتا ہے۔ عورتوں اور محبوبوں کی صفات بیان میں آتی ہیں اور شاہ جہاں آباد سے لے کر صوبۂ کابل تک تمام صوبوں کا تعارف کرایا جاتا ہے۔ اس کے بعد راجا جدھسٹر سے لے کر راجا پتھورا تک تاریخی حالات وواقعات بیان کیے جاتے ہیں۔ کوروں پانڈوں کی جنگ کے بعد مختلف راجگان کا بیان آتا ہے اور کتاب راجا پتھورا پر ختم ہو جاتی ہے۔ اصل ''خلاصۃ التواریخ'' میں سلاطینِ اسلام، خاندانِ غلاماں، خاندان خلجی، خاندان تغلق، خاندان لودھی، خاندانِ مغلیہ، سلاطین ملتان، خاندانِ سوری، خاندانِ مغلیہ کی بحالی وعروج سے لے کر دارا شکوہ کے تعاقب تک سبحان رائے نے تاریخی حالات وواقعات قلم بند کیے تھے۔ یہ وہ مواد تھا جسے افسوس نے دوسری جلد کے لیے چھوڑ دیا تھا۔ ''آرایشِ محفل'' کا ابتدائی حصہ تاریخ نہیں بلکہ جغرافیائی وعمرانیاتی حالات کا خلاصہ ہے۔ تاریخ کا بیان صوبوں کے بیان سے شروع ہوتا ہے۔ صوبوں کے بیان میں ہر صوبے کے حالات وتاریخی واقعات کے ساتھ شہروں، تاریخی عمارات، بازار اور مقتدر ہستیوں کا بیان آتا ہے۔ اس کے بعد مہابھارت کی جنگ کو بیان کیا ہے اور پھر راجاؤں کے حساب سے تاریخی لکھی ہے۔ یہ ساری تاریخ شیر علی افسوس نے بڑے دلچسپ پیرائے میں بیان کی ہے اور حسنِ بیان کے اعتبار سے نہایت دل کش ہے۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اس کی نثر میں بول چال کی زبان کو سلیقے اور سگھڑ پن کے ساتھ استعمال کر کے، انشا پردازی کا جوہر دکھایا ہے۔ طرز بیان کا یہ جمالیاتی روپ کتاب پڑھنے والے کو ہر دم بیدار رکھتا ہے اور وہ صفحے کے صفحے روانی کے ساتھ مزے لے لے کر پڑھ جاتا ہے۔ دہلی شہر کے نخاس بازار کا حال افسوس کے قلم سے سنیے

''اور نخاس کے بازار کی طرز ہی جدی۔ فضا اس کی فضائے عالم سے بھی بڑی۔ صحن اس کا اقسام کے چار پاؤں سے مالا مال۔ زمین اس کی نہایت صاف بتاڑ ھال۔ ہر ایک طرف خلق کا ایک دنگل، جا بجا چہل پہل، چابک سوار قسم قسم کے گھوڑوں کو پھیر رہے ہیں۔ خریدار دلالوں کو گھیر رہے ہیں۔ سودا وہاں کا دست بہ دست۔ ہر ایک دلال کوڑیالا مال مست۔ کوئی گھوڑے کے مول تول کے لیے ہاتھ لاتا ہے، کوئی گھوڑا ٹٹو ہی چکاتا ہے۔ ایک طرف سپاہی پیشہ بھلے آدمی چبوتروں پر اپنے اپنے زین پوش بچھائے حقے لگائے بیٹھے ہیں۔ کسی طرف بانکے ٹیڑھے اپنی مجلس جمائے بیٹھے ہیں۔ ایک طرف کئی شہدے شکستہ سلفے کے دم مارتے ہیں۔ کہیں دو چار لچے، نچنے، زیادہ گو اپنے اڑھائی چانول جدے ہی بگھارتے ہیں۔ غرض میلے کی سی دھوم اور چھڑیوں کا سا ہجوم ہر روز سوائے جمعے کے دو پہر ڈھلے تلک رہتا ہے''۔

اس اقتباس میں دیکھیے عربی وفارسی کے الفاظ صرف اتنے ہی آئے ہیں جتنے ناگزیر تھے اور جن کو استعمال

کیے بغیر چارہ نہ تھا۔ عام بول چال کی زبان کو حسن ادا کے ساتھ، اس طرح استعمال کیا ہے کہ بات اثر و تاثیر کے ساتھ پڑھنے والوں تک پہنچتی ہے۔ عام بول چال کی زبان کی توانائی نے بیان کے حسن میں اضافہ کر دیا ہے۔ قافیے کا التزام بھی افسوس نے کیا ہے مگر اس طرح کہ پتا نہیں چلتا اور قافیے سے پیدا ہونے والا آہنگ وارتعاش عبارت کی روانی میں اضافہ کر کے اسے بے ساختگی کے احساس سے ملا دیتا ہے۔ یہی دلکش نثر شروع سے آخر تک ''آرائش محفل'' کو ایک زندہ کتاب بنا دیتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ دوسرے مترجموں اور مولفین کے مسودات کی اصلاح و درستی کر کے خود افسوس نے اردو نثر کی قوت کا راز پا لیا ہے۔ یہاں اظہار کی جولانی تاریخی واقعات میں بھی تازگی پیدا کر دیتی ہے اور دلچسپی کو اس نثر کا دائمی جوہر بنا دیتی ہے۔ یہاں اردو نثر تاریخی و عمرانی موضوعات کے لیے تیار ہو رہی ہے۔ جیسے میر امن نے اردو نثر کو قصہ گوئی اور فکشن کے لیے تیار کیا اسی طرح شیر علی افسوس نے اردو نثر کو تاریخی و عمرانی موضوعات کے لیے تیار کر کے اس کے نمونے پیش کیے۔ تاریخی اعتبار سے ''آرائش محفل'' اتنی اہم نہیں ہے جتنی اس کی اردو نثر اپنے طرز ادا کے اعتبار سے اہم ہے۔ اس نثر میں افسوس ایک جدید انشا پرداز کی حیثیت میں سامنے آتے ہیں اور یہ نثر آئندہ دور کے محمد حسین آزاد کو راستہ دکھاتی ہے۔ عابد علی عابد نے اسی لیے ''افسوس کو اردو کا پہلا صاحب طرز انشا پرداز'' کہا ہے [۳۵]۔ افسوس کا یہ طرز بیان خالص اردو طرز بیان ہے۔ جس نے ''تاریخ'' کو بھی دلچسپ بنا دیا ہے اور جو ''آرائش محفل'' میں اس روپ میں سامنے آتا ہے:

> ''فی الواقع اورنگ زیب کے وقت تلک بلاشبہ یہی صورت تھی اور آبادی کی بہتات پر فرخ سیر کے عہد سے سلطنت میں بگاڑ پڑا اور محمد شاہ بہ سبب عیاشی کے سنبھال نہ سکا۔ ہر چند کہ اس کے وقت تلک بھی اٹھتی پینٹھ کا سا عالم رہا پر احمد شاہ کے عصر میں تو نبیڑا ہی ہو گیا۔ کتنے امیر ثقہ خانہ نشین ہوئے اور بعضے نجیب غیرت مند مارے افلاس کے دروازے بند کر کے مر گئے۔
> اکثر تتر بتر تین تیرہ ہو کر جہاں تہاں جا بسے''

ہندوستان کے موسم برسات کی تعریف میں لکھتے ہیں:

> ''اس ملک میں برسات کا موسم نہایت لطف دکھاتا ہے۔ آسمان پر رنگ بہ رنگ کی گھٹا، چاروں طرف خوش آیند ہوا، زمین یک لخت سبزہ زار، ہر ایک پہاڑ مثل گلزار اور گلزار سراپا بہار۔ پھول طرح بہ طرح کے چمنوں میں کھلے ہوئے، درخت ہرے ہرے، گنجان آپس میں ملے ہوئے۔ نہروں کی لب ریزی کا طور ہی جدا، سبزے کی نوخیزی کا عالم ہی علاحدہ۔ ہر ایک ندی نالا دریا چڑھا ہوا، ڈھرا ڈھرا تالاب پانی سے بھرا ہوا۔ سبزہ کی لہک، بیر بہٹی کی دمک، بجلی کی چمک، بادل کی کڑک ایک عالم دکھاتی ہے۔ بگلوں کی ڈار، مینھ کی پھہار، موروں کی جھنکار، پپیہوں کی پکار دلوں کو لبھاتی ہے۔ کھم جا بجا گڑے ہوئے، جھولے پڑے ہوئے، ہنڈولے کھڑے ہوئے۔ ان میں رنگ برنگ کی پوشاکیں پہنے ہوئے سینکڑوں پری پیکریں جھولتیاں ہیں۔ کوئی پینگ چڑھا رہی ہے۔ کوئی ہنڈولا گا رہی ہے۔ کوئی پاؤں جوڑ ر کسی کے ساتھ جھولتی ہے۔ کوئی کسی کا دل لے کر بھولتی ہے .....''

یہی وہ خالص اردو طرز بیان ہے جو آگے چل کر تصنع آمیز اور صنائع بدائع سے لدے پھندے، شاعرانہ و رنگین اسلوب

کی جگہ لے لیتا ہے۔ اس طرزِ بیان کو رواج دینے میں فورٹ ولیم کالج کا بڑا ہاتھ ہے۔ اس اسلوبِ بیان نے بول چال کی عام زبان کو ادبی سطح پر استعمال کر کے اردو نثر کو نئی توانائی اور نئے امکانات سے روشناس کیا۔ سعدؔی کی فارسی نثر کی جامعیت وقطعیت بھی اس میں موجود ہے۔

افسوؔس کے طرزِ ادا کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے نثر کو بول چال کی زبان سے قریب تر رکھتے ہوئے بھی اسے شاعرانہ بنایا۔ میر امؔن نے اپنے طرزِ ادا سے افسانوی بیانیہ نثر (Narrative) کا قابلِ تقلید نمونہ پیش کیا اور افسوؔس نے تصریحی بیانیہ نثر (Descriptive) کے خوب صورت نقوش اجاگر کیے۔ دونوں کی نثر زندہ و دلکش نثر ہے۔ افسوؔس کی نثر محمد حسین آزاد کی نثر کی پیش رو ہے۔

افسوس کی زبان اٹھارویں صدی کی بول چال کی عام زبان ہے۔ جس میں وہ متروکات بھی موجود ہیں جن کا مطالعہ ہم میر امن کے ذیل میں کر آئے ہیں۔ امؔن و افسوس دونوں کی زبان کا کینڈا، لہجہ، ذخیرۂ الفاظ، محاورات وکہاوتیں ایک دوسرے سے ملتی جلتی ہیں۔ دونوں نے کالج کے لیے دو دو کتابیں لکھیں اور دونوں تاریخِ ادب میں، اپنی اپنی اوّلیت کے ساتھ، امر ہو گئے۔ اسی روایتِ نثر کو آگے بڑھانے کا کام حیدر بخش حیدری نے کیا جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

جہاں تک افسوس کی شاعری کا تعلق ہے اس میں کوئی ایسی انفرادیت نظر نہیں آتی کہ بحیثیت شاعر بھی انھیں تاریخِ ادب میں جگہ دی جائے۔ ان کا کلیات شائع ہو چکا ہے [۳۶] جس میں غزلیات کے علاوہ رباعیات، قطعات، قصائد، سلام، مراثی، مثنوی، ترکیب بند، واسوخت پر طبع آزمائی کی گئی ہے۔ یہ از سرتا پا روایتی شاعری ہے اور اسی روایتِ شاعری کی تکرار کر رہی ہے جو اس دور میں عام و مروج تھی۔

حواشی:

[۱] آرایشِ محفل، شیر علی افسوس، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۲] باغِ اردو، شیر علی افسوس، ص ۲۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۳] آرایشِ محفل، بحولہ بالا، مرتبہ و مقدمہ کلب علی خاں فائق، ص ۱۸۔ وحید قریشی نے بھی یہی لکھا ہے کہ افسوس کی ولادت ۱۱۶۰ھ کے لگ بھگ ہونی چاہیے اور بتایا ہے کہ ۱۱۵۸ یا ۱۱۵۹ھ فرض کرنی چاہیے۔ دیکھیے ”کلاسیکی ادب کا تحقیقی مطالعہ“، وحید قریشی، ص ۱۱۰۔۱۱۶، مکتبہ ادبِ جدید، لاہور ۱۹۶۵ء

[۴] تاریخ وفات کالج کے ریکارڈ کے مطابق ہے

[۵] گلشنِ ہند، مرزا علی لطف، ص ۴۸، طبع لاہور ۱۹۰۶ء

[۶] ایضاً

[۷] باغ اردو، بحولہ بالا، ص ۲۱

[۸] ایضاً

[۹] گلشنِ ہند، بحولہ بالا، ص ۴۸

[۱۰] کلیاتِ میر حسن (قلمی)، دیباچہ مثنوی سحر البیان، شیر علی افسوس، ص ۴۔ برٹش لائبریری، لندن

[۱۱] باغِ اردو، بحوالہ بالا، ص ۲۲

[۱۲] آرائشِ محفل، شیر علی افسوس (دیباچہ) ص ۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۱۳] باغِ اردو، بحوالہ بالا، ص ۲۲

[۱۴] گلشن ہند مرزا علی لطف بحوالہ بالا، ص ۴۹

[۱۵] باغِ اردو، بحوالہ بالا، ص ۲۲

[۱۶] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۶، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی، ۱۹۷۹ء

[۱۷] گلشن ہند، بحوالہ بالا، ص ۴۹

[۱۸] باغ اردو، تمہید ص ۲۲، بحوالہ بالا

[۱۹] ایضاً

[۲۰] باغ اردو، بحوالہ بالا، ص ۲۳

[۲۱] آرائشِ محفل، شیر علی افسوس، بحوالہ بالا، ص ۳

[22] Sahibs & Munshis, Sisir Kumar Das, P126, Calcutta 1978

[۲۳] ایضاً، ص ۱۸

[۲۴] دستور الفصاحت، احد علی یکتا لکھنوی، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۱۰۳، ہندوستان پریس، رامپور ۱۹۴۳ء

[۲۵] دیوانِ تاسف مخطوطہ تاسف (قلمی و غیر مطبوعہ) مملوکہ راجا صاحب محمود آباد، بحوالہ تحقیقی نوادر، ڈاکٹر حیدری کاشمیری، ص ۲۴۶، اردو پبلشرز لکھنؤ ۱۹۷۴ء

[۲۶] گلشن ہند، بحوالہ بالا، ص ۴۹

[۲۷] آرائشِ محفل، بحوالہ بالا، ص ۶

[۲۸] "باغ و بہار" میر امن، مرتبہ رشید حسن خان، ص ۵۵۔۵۶، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلی، ۱۹۹۲ء

[29] Origins of Modern Hindustani Literature: Source Material Gilchrist Letters, M. Atique Siddqi, P 106.107, Aligarh, 1963.

[30] The Annals of the College of Fort William, Robert Roebuck, P 23. Calcutta 1819.

[۳۱] باغ اردو، شیر علی افسوس، ص ۲۵۔۲۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۳۲] آرائشِ محفل، شیر علی افسوس، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۳۳] ایضاً، ص ۴۔۶

[۳۴] ایضاً، ص ۳۴

[۳۵] آرائشِ محفل، شیر علی افسوس، مقدمہ عابد علی عابد، ص ۶۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۳۶] کلیاتِ افسوس، شیر علی افسوس، مرتبہ سید ظہیر احسن، ادارۂ تحقیقات اردو، پٹنہ، بہار ۱۹۶۱ء

پانچواں باب

حیدر بخش حیدری

حالات اور مطالعہ: آرایشِ محفل، توتا کہانی، گلزارِ دانش وغیرہ

فورٹ ولیم کالج سے جتنے ادیب و نثر نگار نمایاں ہوئے ان میں اکثریت ایسے لوگوں کی تھی جو شاعری تو کرتے تھے لیکن نثر میں انھوں نے کوئی کام نہیں کیا تھا۔ اردو نثر اس دور میں عام طور پر رنگین اور مسجع و مقفیٰ عبارت میں لکھی جاتی تھی اور اس کے برخلاف بول چال کی زبان میں سادہ و سلیس نثر کالج کی نصابی ضرورت تھی۔ جب بول چال کی عام زبان نثر کا معیار ٹھہری تو گویا نثر نگاروں کو کھلا راستہ مل گیا اور نتیجے میں اتنی تیزی سے ترجمہ، تالیف و تصنیف کا کام ہوا اور ایسی اچھی کتابیں لکھی گئیں کہ فورٹ ولیم کالج کے منشیوں کے نام اردو ادب کی تاریخ کا روشن چراغ بن گئے۔ حیدر بخش حیدری بھی، میر امن و شیر علی افسوس کی طرح، کالج کے اُن منشیوں میں شامل تھے، جن کا کام آج تک لو دے رہا ہے۔ ''کالج'' کے زمانے میں حیدری کی کئی تالیفات بار بار چھپیں لیکن پھر نظروں سے اوجھل ہو گئیں۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی (۱۹۲۰ء۔۱۹۹۸ء) نے لندن کے دورانِ قیام میں وہاں کے کتب خانوں کو کھنگال کر بہت سا کم یاب ذخیرہ دریافت کر کے شائع کیا جس سے اردو نثر کا یہ بیش بہا سرمایہ نہ صرف محفوظ ہو گیا بلکہ جدید اردو نثر کے ارتقاء میں حیدر بخش حیدری کی اہمیت بھی اجاگر ہو گئی۔

سید حیدر بخش حیدری (وفات ۱۲۳۹ھ/۱۸۲۳ء؟) جن کا تخلص حیدری تھا، شاہجہاں آباد کے رہنے والے تھے۔ ''گلدستۂ حیدری'' کے دیباچے میں حیدری نے خود کو ''سید حیدر بخش حیدری متخلص بہ حیدری شاہ جہاں آبادی'' [۱] لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ جب ان کے والد سید ابوالحسن نے دلّی چھوڑی اور لالہ سکھ دیو رائے کی ہمراہی قبول کر کے بنارس آئے تو اس وقت وہ ''نہایت خورد سال'' تھے۔ حد بلوغت کو پہنچے تو والد نے نواب علی ابراہیم خان بہادر خلیل کی نوکری اختیار کی اور خود حیدر بخش حیدری کو ''تربیت و خوشہ چینی'' کے لیے ان کے سپرد کر دیا۔ نواب علی ابراہیم خلیل نے انھیں اپنے ماتحت قاضی عبدالرشید کی خدمت گزاری میں دے دیا۔ یہیں انھوں نے مولوی غلام حسین غازی پوری سے حدیث، فقہ و تفسیر کی تعلیم حاصل کی اور قاضی عبدالرشید سے عربی و فارسی پڑھی۔ اسی زمانے میں حیدری نے اپنے دوست سید جمیعت علی رضوی سے بھی استفادہ کیا [۲] لیکن یہاں بنارس میں معاشی الجھنوں اور بزرگوں و دوستوں کی خدمت گذاری کے باعث وہ اپنے تصنیفی کاموں کو مرتب نہ کر سکے۔ اپنی تعلیم و تربیت اور شاگردی کا اعتراف حیدری نے اپنی تالیفات کے دیباچوں میں بار بار ''خوشہ چینی خرمنِ علم کونین مولوی غلام حسین غازی پوری مولوئ عدالت'' کے الفاظ میں ذکر کیا ہے [۳] ''توتا کہانی'' کے دیباچے میں بھی ''تعلیم یافتہ مجلس خاص نواب علی ابراہیم خاں بہادر مرحوم، شاگرد مولوی غلام حسین غازی پوری.....'' لکھا ہے [۴] اس وقت وہ معاشی الجھنوں کا شکار

تھے اور کسی بہتر نوکری کی تلاش میں تھے۔ قصہ ”مہر و ماہ“ کے دیباچے میں حیدری نے لکھا ہے کہ ”۱۲۱۴ھ میں یہ خبر فیض اثر پہنچی کہ صاحبانِ عالی شان گفتگوئے اردوئے معلّیٰ کو مرغوبِ طبع رکھتے ہیں اور اہلِ سخن کو از راہِ قدردانی کے زیادہ بزرگی دیتے ہیں۔ خصوصاً...... عالی مقام صدر نشینِ محفل اہلِ کلام مستر جان گل کرسٹ صاحب بہادر......“[۵] اپنی صلاحیتوں کے اظہار اور ملازمت کے خیال سے انھوں نے قصہ ”مہر و ماہ“ تیار کیا اور میر بہادر علی حسینی کے توسط سے اسے گل کرسٹ کی خدمت میں پیش کیا۔ اس توسط اور دست گیری کا اعتراف حیدری نے گلدستۂ حیدری کے دیباچے میں بھی کیا ہے[۶] گل کرسٹ نے حیدری کی صلاحیتوں کو بھانپ کر ۴؍مئی ۱۸۰۱ء کو چالیس روپے ماہوار پر بحیثیت منشی شعبہ ہندوستانی میں ملازم رکھ لیا[۷] گویا ۱۲۱۴ھ/۱۷۹۹۔۱۸۰۰ء) تک وہ بنارس میں مقیم رہے اور پھر کلکتہ آ کر ۱۸۰۱ء میں فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہو گئے۔ ملازمت کا یہ دور اُن کی فراغت و فارغ البالی کا دور تھا۔ ”گلدستۂ حیدری“ کے دیباچہ میں حیدری نے لکھا ہے کہ ”اب بارہ سو پندرہ ہجری میں عنایات و تفضلات سے صاحبانِ عالی شان والا شان مستر جان گل کرسٹ...... کے ایک صورت اطمینان کی ہے...... اس واسطے چند قصے زبان ریختہ ہندی میں موافق اردوئے معلّیٰ کے نثر کیے گئے“[۸] فورٹ ولیم کالج سے منسلک ہو کر جیسے ہی معاشی فراغت میسر آئی حیدری کی چھپی ہوئی تخلیقی صلاحیتیں تیزی سے ابھر آئیں اور انھوں نے قصہ مہر و ماہ کے علاوہ قصہ حاتم طائی، طوطی نامہ نخشبی، قصہ لیلیٰ مجنوں وغیرہ لکھے اور ساتھ ہی شعر و شاعری کا سلسلہ بھی تازہ دم رہا[۹]

حیدری کی ایک اور تالیف ”گلِ مغفرت“ ہے، جس کے سرورق پر سالِ اشاعت ۱۸۱۲ء/۱۲۲۶ھ درج ہے، معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۸۱۲ء تک کالج سے وابستہ اور کلکتہ میں مقیم تھے۔ بینی نرائن نے اپنے تذکرے ”دیوانِ جہاں“ (سالِ تالیف ۱۸۱۲ء) میں لکھا ہے کہ بالفعل مسندِ حیات پر موجود ہیں اور اس خاکسار کو نہایت ان کی خدمت میں بندگی ہے[۱۰] گویا ۱۸۱۲ء میں حیدری کلکتہ میں تھے۔ تذکرہ ”ریاض الوفاق“ سے معلوم ہوتا ہے کہ تذکرے کی تصنیف کے وقت ۱۲۲۹ھ/۱۸۱۴ء میں وہ بنارس جا چکے تھے۔ ”ریاض الوفاق“ کے الفاظ یہ ہیں کہ ”تا موافقت ہوائے کلکتہ از ہوا و ہوس نوکری در گذشتہ باندک اوراری کہ از سرکار مقرر شدہ مکتفی گشتہ در بنارس بزم افروز احباب است“[۱۱] ”یادگار شعرا“ میں، اشپرنگر کے حوالے سے لکھا ہے کہ ۱۸۲۳ء میں حیدری نے وفات پائی[۱۲] خود اشپرنگر نے فورٹ ولیم کالج کے مشرقی کتب خانے کے لائبریرین غلام حیدر کے حوالے سے لکھا ہے کہ تیس سال سے زیادہ ہوئے یعنی تقریباً ۱۸۲۳ء میں وفات پائی[۱۳]

حیدر بخش حیدری کے بارے میں جو کچھ معلومات ہمیں ملتی ہیں وہ ان تحریروں سے ملتی ہیں جو خود حیدری نے قصہ مہر و ماہ، گلدستۂ حیدری، قصہ لیلیٰ مجنوں، توتا کہانی، آرایش محفل اور گلزار دانش، وغیرہ کے دیباچوں میں دی ہیں یا طبقات الشعرائے ہند، تذکرہ ریاض الوفاق، دیوان جہاں یا اشپرنگر نے اپنے مرتبہ کیٹلاگ میں دی ہیں۔ حیدری کی تالیفات کی ترتیب و اشاعت کا سب سے زیادہ کام ڈاکٹر عبادت بریلوی نے کیا ہے اور یہ ان کی اولیت ہے۔ حیدری اور حیدری سے متعلق ان سب تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نیک دل، اور مثبت سوچ کے انسان تھے۔ بینی نرائن تلاشِ معاش میں کلکتہ آئے تو حیدری نے ان کی ہر طرح مدد کی اور انھیں فورٹ ولیم کالج کے ”تھامس روبک“ سے متعارف کرایا۔ ذوالفقار علی مست نے ریاض الوفاق میں لکھا ہے کہ ’موزونیت و لطافت و ظرافت“ ان کی گھٹی میں پڑے تھے اور وہ ”آشنا و بیگانہ“ سے ”حسنِ اخلاق“ کے ساتھ پیش آتے تھے۔ مولوی غلام حیدر کے حوالے سے اشپرنگر

نے لکھا ہے کہ حیدری بڑی ذہنی صلاحیتوں کے مالک تھے۔ فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ ہندوستانی میں جتنا تالیفی کام حیدری نے کیا شاید ہی کسی دوسرے منشی نے کیا ہو۔ کالج آ کر ان کی ذہنی و تخلیقی صلاحیتوں کا دروازہ کھل گیا تھا۔ اب تک ہمارے علم میں یہ تیرہ تالیفات آئی ہیں جن میں کچھ شائع ہو چکی ہیں اور کچھ اب تک غیر مطبوعہ ہیں جنھیں مرتب و شائع ہونا چاہیے۔

(۱) قصہ مہر و ماہ

اردو نثر میں یہ حیدری کا پہلا کام ہے۔ "مہر و ماہ" کے دیباچے میں حیدری نے لکھا ہے کہ جب انھیں "یہ خبر فیض اثر پہنچی کہ صاحبانِ عالی شان گفتگوئے اردوئے معلیٰ کو مرغوب طبع رکھتے ہیں اور اہلِ سخن کو از راہِ قدر دانی کے زیادہ بزرگی دیتے ہیں"۔ تو انھوں نے ۱۲۱۴ھ میں "قصہ مہر و ماہ کو .. فصاحت و بلاغت سے تیار کر کے" گل کرسٹ کو پیش کیا جس نے حیدری کی صلاحیتوں کو بھانپ کر فورٹ ولیم کالج کے منشیوں میں ملازم رکھ لیا۔ عبادت بریلوی نے بتایا ہے کہ "مہر و ماہ" کی نثر پر کالج کے نثری معیار کا واضح اثر نہیں ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ یہ کبھی شائع نہیں ہوئی اور اس کا ایک قلمی نسخہ جو انھیں ملا ہے وہ ناقص ہے۔ اگر ایک اور نسخہ مل گیا تو اسے شائع کر دیا جائے گا لیکن اس کی نوبت نہیں آئی۔

(۲) قصہ لیلیٰ مجنوں

یہ کتاب بھی غیر مطبوعہ اور نایاب ہے۔ دیباچے میں، جو گلدستۂ حیدری میں شامل ہے، حیدری نے بتایا ہے کہ اس قصے کو امیر خسرو نے صنفِ مثنوی میں لکھا تھا۔ فارسی شاعر ہاتفی نے بھی اس قصے کو اپنے خمسے میں نظم کیا تھا۔ پھر اسی قصے کو خواجہ یاسین شاہ جہاں آبادی نے، شاہ عالم ثانی کے دورِ حکومت میں، اطہر علی خاں کی فرمائش پر جن سے مسٹر چیمبرز نے اس قصے کو نظم ہندی (اردو) میں لکھنے کے لیے کہا تھا، اردو میں نظم کیا اور جب ۱۲۱۵ھ مطابق ۱۸۰۱ء میں گل کرسٹ نے حیدری سے اس نظمِ ہندی کو، اُن کے لیے جو اس زبان سے واقف نہیں ہیں، سلیس عبارت میں لکھنے کے لیے کہا تو حیدری نے اسے محاورۂ اردوئے معلیٰ میں لکھ کر تیار کر دیا۔ اردو نثر میں یہ حیدری کی دوسری تالیف تھی۔

(۳) توتا کہانی

یہ حیدری کی تیسری تالیف ہے جو اتنی مقبول ہوئی کہ اس کے متعدد ایڈیشن اب تک شائع ہو چکے ہیں اور یہ آج بھی دلچسپی سے پڑھی جاتی ہے۔ یہ بھی گل کرسٹ کی فرمائش پر ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء میں لکھی گئی ہے۔ حیدری نے "خاتمہ" میں لکھا ہے کہ "یہ قصہ بتاریخ بست و ششم شہر ذی قعد سنہ مذکور اور پنج شنبہ بوقت شام .... انجام کو پہنچا اور "توتا کہانی" اس کا نام رکھا" [۱۴] حیدری کے قطعہ تاریخ تالیف کے اس دوسرے شعر سے:

سر آہ کو کھینچ کر تو نے خوب
رکھا نام توتا کہانی بجا
۱۲۱۶ـ۱ = ۱۲۱۵ھ

سے بھی ۱۲۱۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔

حیدری نے یہ اردو ترجمہ سید محمد قادری کی کتاب "طوطی نامہ" سے کیا ہے جس کا اظہار اپنے دیباچہ میں کیا ہے کہ "محمد قادری" کے طوطی نامے کا، جس کا ماخذ طوطی نامہ ضیاء الدین نخشبی ہے، زبانِ ہندی (اردو) میں موافق محاورے اردوئے معلیٰ کے نثر میں عبارت سلیس و خوب و الفاظِ رنگیں و مرغوب سے ترجمہ کیا اور نام اس کا "توتا کہانی"

رکھا تا کہ صاحبانِ نو آموز کی فہم میں جلد آوے۔“[۱۵]

یہاں پہلی بار اردو میں لفظ ”طوطا“ ”ت“ سے لکھا گیا ہے جس کی وجہ حیدری نے یہ بتائی ہے کہ ”ہندی میں حرفِ طوے نہیں ہے اور اس احقر نے ”طوطی نامہ“ فارسی کو زبانِ ریختہ میں لکھا اس واسطے طوطی کی ”طوے“ کو ”تے“ سے بدل کیا“[۱۶] یاد رہے کہ سراج الدین علی خان آرزو کی تالیف ”نوادر الالفاظ“ میں لفظ ”توتا“ ”ت“ ہی سے ملتا ہے۔

گل کرسٹ کے خط مورخہ ۱۲؍جنوری ۱۸۰۲ء سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو رسم الخط میں اس کی چھپائی شروع ہو چکی تھی۔ یہ کتاب ۳۵۲ فولیو پر مشتمل تھی اور اس کی طباعت کا تخمینہ ۵۵۰۰ روپے تھا[۱۷] محمد عتیق صدیقی نے بتایا ہے کہ ۱۸۰۴ء میں یہ کتاب اردو رسم الخط میں پہلی بار شائع ہوئی[۱۸] عبادت بریلوی نے اپنی مرتبہ ”گلزارِ دانش“ میں ”توتا کہانی“ کے پہلے ایڈیشن کے آگے پیچھے کے سرورق کا عکس بھی شائع کیا ہے جس سے اس بات کی مزید تصدیق ہوتی ہے کہ یہ ۱۸۰۳ء میں چھپنی شروع ہوئی اور ۱۸۰۴ء میں چھپ کر شائع ہوئی[۱۹] گارسیں دتاسی نے لکھا ہے کہ ”توتا کہانی“ کا بنیادی قصہ سنسکرت زبان کی تالیف ”شک سپ تتی“ سے ماخوذ ہے[۲۰]۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ”سنسکرت میں اس کے کئی نسخے ملتے ہیں۔ ”شک سپ تتی“ کے بنیادی قصے کے ماخذِ اصلی ”رادھا جاتک“ نمبر ۱۴۵ اور راودھا جاتک نمبر ۱۹۸ ہیں۔ دونوں کا قصہ تقریباً یکساں ہے۔ ضیاء الدین نخشبی نے اسے ۷۳۰ھ میں فارسی میں لکھا۔ نخشبی نے ان حکایات کو بے مزہ و بے نمک دیکھ کر دوسرے ماخذوں سے کچھ اور حکایات شامل کیں۔ نخشبی کے ”طوطی نامہ“ میں ۵۲ کہانیاں ہیں جن میں سے چند کی اصل سنسکرت ”شک سپ تتی“ ہے جس میں آدھی سے زیادہ کہانیاں فحش ہیں۔ نخشبی نے اپنے طوطی نامہ میں فحش کہانیاں شامل نہیں کیں۔ ابوالفضل علامی نے دسویں صدی ہجری کے وسط میں اکبر پادشاہ کے حکم سے نخشبی کی تمام کہانیوں کا سلیس فارسی میں خلاصہ کیا۔ اس کے بعد سید محمد قادری نے نخشبی کی ۵۲ کہانیوں میں سے ۳۵ کہانیاں لے کر انھیں سلیس و سادہ فارسی میں لکھا۔ ابوالفضل اور قادری کے طوطی ناموں کا دکنی نثر میں بھی ترجمہ ہوا۔ ان سے کہیں زیادہ اہم غواصی کا طوطی نامہ (مؤلفہ ۱۰۴۹ھ/۱۶۳۹ء) ہے[۲۱]۔ حیدری کی ”توتا کہانی“ جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں سید محمد قادری کے طوطی نامہ کا اردو روپ ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ”مشہور ہے کہ ”توتا کہانی“ ”شک سپ تتی“ کا ترجمہ ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ صرف دس کہانیوں کی اصل ”شک سپ تتی“ تک پہنچتی ہے۔ ہندی اور اردو کی بعض کہانیوں کی مشابہت حیرت انگیز ہے، ان میں بعض فقرے کے فقرے یکساں ہیں ”شک سپ تتی“ کی جو کہانیاں ”پنچ تنتر“ یا ”بیتال پچیسی“ کی حکایات سے مماثل ہیں ان کہانیوں کا ماخذ انھیں کتابوں کو سمجھنا چاہیے کیونکہ یہ ”شک سپ تتی“ سے زیادہ قدیم ہیں جس میں خاصی تعداد میں کہانیاں ”پنچ تنتر“ ”ہتو پدیش“ اور ”بیتال پچیسی“ سے ماخوذ ہیں۔ بعض کا آخری ماخذ ”جاتک“ تک جا پہنچتا ہے۔ بیتال پچیسی کی سب اور پنچ تنتر کی اکثر کہانیاں ”کتھا ساگر“ میں بھی ہیں، اس لیے طوطی نامہ کی بہت سی کہانیاں وہاں بھی مل جاتی ہیں“[۲۲] ”توتا کہانی“ اور اس کی نثر کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

(۴) آرائشِ محفل

”آرائشِ محفل“ حیدری کی مقبول ترین کتاب ہے جو ۱۲۱۶ھ/۱۸۰۱ء میں لکھی گئی۔ حیدری نے ”دیباچے“ میں اس کا ماخذ نہیں بتایا۔ صرف اتنا لکھا ہے کہ ”زبانِ فارسی میں زبان سلیس میں کسی شخص نے آگے لکھا تھا....اب

بموجب حکم جان گل کرسٹ...... کے سنہ بارہ سو سولہ ہجری مطابق اٹھارہ سو ایک عیسوی...... زبانِ ریختہ میں موافق اپنی طبع کے، اُس کتاب سے جو ہاتھ لگی تھی، ترجمہ نثر میں کیا اور اس کا نام ”آرائشِ محفل“ رکھا“[۲۳] اور یہ بھی لکھا: ”پر اکثر اس میں زیادتیاں (اضافے) اپنی طبیعت سے بھی، جہاں جہاں موقع اور مناسب پایا، وہاں کیں تاکہ قصہ طولانی ہو جائے اور سننے والوں کو خوش آئے“[۲۴] ۱۹ر اگست ۱۸۰۳ء کو جیسا کہ گل کرسٹ کے خط سے معلوم ہوتا ہے ”آرائشِ محفل“ زیرِ طبع تھی اور گل کرسٹ نے چار سو روپے انعام کے لیے نہایت تعریفی کلمات کے ساتھ حیدری کا نام بھی کالج کونسل کو بھیجا تھا[۲۵] یہ کتاب ۱۸۰۵ء میں چھپ کر سامنے آئی[۲۶] اردو میں شائع ہو کر یہ قصہ حاتم طائی اتنا مقبول ہوا کہ مختلف لوگوں نے نہ صرف اسے اردو میں اپنے اپنے طور پر لکھا بلکہ دوسری زبانوں میں بھی اخذ و ترجمہ کے ذریعے منتقل ہوا۔ میر امن کی ”باغ و بہار“ کے بعد یہ تالیف بھی اردو کلاسیک کا درجہ رکھتی ہے۔ نساخ نے اس کا نام ”آرائشِ محفل یعنی ہفت سیر حاتم“[۲۷] لکھا ہے۔ آرائشِ محفل کا مطالعہ آئندہ صفحات میں کریں گے۔

(۵) گلدستۂ حیدری

حیدر بخش حیدری کی ”گل دستۂ حیدری“ تین متفرق کتابوں کا مجموعہ ہے۔ اس کے دیباچے میں حیدری نے بتایا ہے کہ زندگی نے اب تک انھیں اتنی فرصت نہیں دی تھی کہ وہ اپنی چیزوں کو جمع و مرتب کرتے لیکن فورٹ ولیم کالج میں آ کر جب انھیں اطمینان کی صورت میسر آئی تو ۱۲۱۵ھ میں ”چند قصے زبانِ ریختہ ہندی میں موافق اردوئے معلّی کے نثر کیے...... جیسے قصہ حاتم طائی اور مہر و ماہ کا قصہ اور طوطی نامہ نخشی اور قصہ لیلیٰ مجنوں.. .اور چند اشعار پریشاں اور کئی مخمس و چند قطعے احاطۂ تحریر میں آئے...... نام اس اوراقِ پریشاں کا ”گلدستۂ حیدری“ رکھا ہے“[۲۸] اس گلدستہ میں شروع میں مراثی ہیں، اس کے بعد مجموعۂ حکایات ہے، اس کے بعد دیباچہ مہر و ماہ ہے اور پھر دیباچہ لیلیٰ مجنوں ہے۔ ان کے بعد ”دیوانِ حیدری“ ہے اور آخر میں ”گلشنِ ہند“ ہے[۲۹] گل کرسٹ کے خط مورخہ ۱۹ر اگست ۱۸۰۳ء سے معلوم ہوتا ہے کہ ”گل دستۂ حیدری“ چھپنے کے لیے تیار تھی اور گل کرسٹ نے حیدریؔ کے لیے دو سو روپے کا انعام بھی تجویز کیا تھا[۳۰] لیکن یہ کتاب شائع نہ ہو سکی۔ عبادت بریلوی نے گلدستۂ حیدری کے قلمی نسخے مخزونہ برٹش لائبریری لندن سے اس کی حکایات ”مختصر کہانیاں“ کے نام سے مرتب کر کے کتابی صورت میں شائع کر دی ہیں اور سب ”دیباچے“ اپنے ”مقدمہ“ میں شامل و شائع کر دیے ہیں۔ اسی طرح تذکرے کو ”گلشنِ ہند“ کے نام سے اور کلامِ حیدری کو ”دیوانِ حیدری“ کے نام سے شائع کر دیا ہے۔ اس طرح ”گلدستہ حیدری“ کی کم و بیش سب تحریریں سامنے آ گئی ہیں۔

(۶) مختصر کہانیاں

ڈاکٹر عبادت بریلوی نے بتایا ہے کہ ”گل دستہ حیدری“ کے انگلستان میں دو مخطوطے ملتے ہیں۔ ایک ”برٹش لائبریری لندن“ میں اور دوسرا ”انڈین انسٹی ٹیوٹ“ آکسفورڈ میں اور ان دونوں مخطوطوں میں ۱۸۰ مختصر کہانیاں ہیں جن میں سے ۱۷۴ ان کے مرتبہ مجموعے ”مختصر کہانیاں“ میں شامل ہیں اور چھ اس لیے شامل نہیں کی گئیں کہ فحش ہونے کی وجہ سے مذاقِ لطیف پر گراں گزرتی تھیں“[۳۱] کہانیوں کا یہ ایک دلچسپ مجموعہ ہے لیکن نثر میں یہاں وہ پختگی نہیں ملتی جو ”توتا کہانی“ اور بالخصوص ”آرائشِ محفل“ میں نظر آتی ہے۔ جیسے زمانہ ماضی میں انگریزی ناولوں کے بطن سے مختصر

افسانہ پیدا ہوا تھا اسی طرح یہ مختصر کہانیاں اردو داستانوں کے بطن سے پیدا ہوئی ہیں۔ مختصر افسانہ نویسی کے تعلق سے ان مختصر کہانیوں کی خاص اور تاریخی اہمیت ہے۔ انھیں آج بھی دلچسپی سے پڑھا جاسکتا ہے۔ ان میں بہت سی وہ کہانیاں ہیں جو کسی کہاوت یا ضرب المثل سے وابستہ ہیں مثلاً منہ کی اتری لوئی تو کیا کرے گا کوئی۔ بڑے بول کا سر نیچا۔ جتنا چھانو گے اتنا کرکرا کھاؤ گے۔ بکھ دیتے بکھما ملے سائیں کریب نواج۔ الٹا چور کوتوال کو ڈانڈے۔ بھلا کر بھلا ہو۔ من بھائے منڈیا ہلائے۔ کرگھا چھوڑ تماشے جائے۔ ناحق چوٹ جولاہا کھائے۔ پھٹ پڑے وہ سونا جس سے ٹوٹے کان۔ وغیرہ وغیرہ۔

بہت سی کہانیاں وہ ہیں جو آپ نے پہلے کسی سے سنی یا کسی کتاب میں پڑھی ہوں گی۔ بہت سی کہانیاں مذہبی روایات پرمبنی ہیں جن سے عقیدے اور ان سے وابستہ اخلاقی پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔ ان کہانیوں سے اس دور کی فکر، کلچر اور انداز نظر کی اجلی تصویریں سامنے آتی ہیں۔ ہر کہانی میں الفاظ کا استعمال موضوع اور موقع محل کے مطابق ہے مثلاً ایک کہانی نمبر ۲۵ میں موضوع کی مناسبت سے چڑی ماروں کی مخصوص زبان، اصطلاحات اور روزمرہ استعمال کرکے کہانی میں واقعیت پیدا کی گئی ہے۔ اسی طرح ایک اور کہانی (نمبر ۳۲) میں عربی وفارسی زدہ پُرتصنع زبان کا مزہ لے لے کر مذاق اڑایا گیا ہے اور دلچسپی کو طنز وخوش طبعی کے ساتھ برقرار رکھا ہے۔ اس مجموعے کی بعض کہانیوں کو انیسویں صدی کے اوائل میں لکھے جانے والے مختصر افسانے کے ذیل میں، رکھا جاسکتا ہے مثلاً کہانی نمبر ۱۶، ۱۸، ۲۳، ۲۷ اور ۵۳ وغیرہ[۳۲]

(د) گلشنِ ہند

یہ تذکرہ ''بھی گلدستۂ حیدری'' میں شامل تھا جہاں سے لے کر ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اسے مرتب کرکے ۱۹۶۸ء میں اپنے پیش لفظ ومقدمہ کے ساتھ شائع کیا۔ ''گلشنِ ہند'' کے ''دیباچے'' میں حیدری نے لکھا ہے کہ ''سنہ بارہ سو چودہ ہجری (۱۲۱۴ھ) میں اکیسویں رجب کوتری کی راہ بنارس سے مرشدآباد کی طرف روانہ ہوا۔ بعد قطع منزل غازی پور کے قریب پہنچا۔ وہاں مرزا احمد علی، مرزا محمد فاضل کے بیٹے، دلّی کے رہنے والے سے کہ وہ بھی ایک کشتی میں سوار ہوئے اسی سمت کو آتے تھے، ملاقات ہوئی۔ صاحب سلامت پیدا کی یہاں تک کہ اکثر اوقات ان کے پاس جاکر بیٹھا کرتا تھا۔ کبھی کبھی وہ مہربانی فرماتے تھے اور طبع بھی موزوں رکھتے تھے .... ایک دن کہنے لگے کہ میرے پاس ہندی (اردو) کے دیوان متعدد ہیں۔ ان کی سیر کرو اور اچھے اشعار ان میں سے انتخاب کرکے ترتیب دو، جو تمھاری یادگاری رہے.... وے دیوان دیکھے۔ موافق اپنے حوصلے کے اشعار چنے اور نام ان کے مصنفوں کے بقدر تحقیقات کے احاطۂ تحریر میں لاکر اس تذکرے کا نام ''گلشنِ ہند'' رکھا''[۳۳] اور دو اشعار پر مشتمل یہ قطعہ تاریخ کہا:

مرتب کرچکا جب تذکرہ میں　　　زروئے حق یہ بولے شیخ اور رند
کہی تاریخ اس کی حیدریؔ خوب　　　اسے کہتا ہے ہر ایک گلشنِ ہند

اس کے آخری مصرع سے ۱۲۰۶ھ اور ''زروئے حق'' سے ''ح'' کے آٹھ لیے جائیں تو ۱۲۰۶+۸=۱۲۱۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔

اسی تذکرے کو ڈاکٹر مختارالدین احمد نے مرتب کرکے ۱۹۶۷ء میں علمی مجلس دلّی سے شائع کیا اور لکھا کہ

“اس تذکرے کی ترتیب حیدری نے ۱۲۱۴ھ میں شروع کی اور راقم کے خیال کے مطابق کم از کم ۱۲۱۷ھ تک وہ اس پر نظر ثانی کرتے رہے۔” [۳۴] قطعہ در تاریخ کے بعد وہ عبارت بھی، جو برٹش میوزیم لندن کے مخطوطے میں سوز کے ترجمے کے بعد درج تھی، مختار الدین احمد نے اپنی مرتبہ گلشن ہند میں شامل کر دی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ حیدری نے “چھ سات برس میں ان بزرگوں کے نام مع اشعار و تخلص کے جمع کیے.....دو جز حرف ”ش“ سے لے کر تا حرف ”ی“ خدا جانے کیا ہوئے اس واسطے نوبت تحریر یا تک نہ پہنچی۔ انشا اللہ اگر زمانہ اسی صورت سے قدرے رفاقت کرتا ہے تو یہ خاکسار پھر نئے سرے سے احوال ان شعرا کا خاطر خواہ لکھتا ہے.....” [۳۵] اس سے معلوم ہوا کہ ”ش“ سے لے کر ”ی“ تک شعرا کے ترجمے اور انتخاب دوبارہ جمع کر کے تذکرے میں شامل کیے ہیں۔ “گلشن ہند” میں شعرا کے حالات اور ان کے کلام کا انتخاب بھی بہت مختصر ہے۔ عام طور پر کسی شاعر کی حیات کا کوئی نیا پہلو سامنے نہیں آتا۔ سارا کام سرسری ہے اور یہ ایک معمولی تذکرہ ہے۔

(۸) جامع القوانین

یہ کتاب نایاب ہے۔ ۱۹/اگست ۱۸۰۳ء کو گل کرسٹ نے “کالج کونسل” کو جو رپورٹ بھیجی تھی اور جس کے ساتھ ان کتابوں کی تفصیل درج تھی جو شعبۂ ہندوستانی کی زیر نگرانی تیار کرائی گئی تھیں یا تیار ہو رہی تھیں، اس میں “جامع القوانین” بھی شامل ہے [۳۵ (الف)] اس کے صفحات دو سو بتائے گئے ہیں اور حیدری کے لیے سو روپے کا انعام تجویز کیا گیا ہے۔ انیسویں صدی میں عدالتوں اور دوسرے ماتحت دفتروں کی کارروائی اردو زبان میں ہوتی تھی اس لیے انگریزوں نے مروجہ قوانین، کے اردو ترجموں کی طرف بھی توجہ دی۔ “جامع القوانین” ایک مشہور کتاب ہے جو مدرسوں کے نصاب میں شامل تھی۔ “توتی نامہ” کے پہلے قصے کے شروع میں جو عبارت آتی ہے اس میں بھی “جامع القوانین” کا نام شامل ہے

> “جس وقت وہ لڑکا سات برس کا ہوا، واسطے تربیت کے ایک استادِ دانا و کامل کو سونپا، کتنے ایک دنوں میں الف بے سے لے کر گلستان، انشاء ہرکرن، جامع القوانین، ابوالفضل، یوسفی، رقعاتِ جامی تلک پڑھا” [۳۶]

غالباً یہی وہ کتاب ہے جو اردو ترجمے کے لیے حیدر بخش حیدری کو دی گئی تھی۔

(۹) گلزار دانش

“بہارِ دانش” (فارسی) ایک مشہور و مقبول داستان ہے جسے شیخ عنایت اللہ نے ۱۰۶۱ھ/۱۶۵۱ء میں تصنیف کیا تھا اور جس میں جہاں دار شاہ اور بہرہ ور بانو کے عشق کی داستان نثر میں بیان کی ہے۔ مرزا جان طپش نے اس داستان کو اردو میں نظم کیا اور اس کا نام بھی “بہارِ دانش” ہی رکھا اور “باغ و بہار” سے اس کے مکمل ہونے کی تاریخ ۱۲۱۷ھ نکالی [۳۷]۔ حیدر بخش حیدری نے براہ راست فارسی “بہارِ دانش” (نثر) سے اردو نثر میں ۱۲۱۸ھ میں اسے مکمل کیا۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی کو اس غیر مطبوعہ اردو ترجمے کا ایک نسخہ، ڈینش زبان کے کیٹلاگ سے، کوپن ہیگن میں دریافت ہوا جس کی داستان مزے لے لے کر انھوں نے اپنے “پیش لفظ” میں سنائی ہے۔ حیدر بخش حیدری نے اس اردو ترجمے کے دیباچے میں لکھا ہے کہ “کتاب بہارِ دانش کو شیخ عنایت اللہ طوطی سخن نے ایک برہمن بچۂ حسین و مہ جبین کے کہنے سے تصنیف کیا تھا..............اب اس ذرۂ بے مقدار نے.....سنہ بارہ سو اٹھارہ (۱۲۱۸ھ) مطابق اٹھارہ

سو چار عیسوی (۱۸۰۴ء) کے، فرمانے سے صاحب والا شان..... مسٹر ولیم ہنٹر، موافق اپنی طبع کے، زبان ریختہ میں ترجمہ کیا اور نام اس کا گلزار دانش رکھ کر اہل دانش و بینش کی نذر سے گذرانا“ [۳۸] ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اس نسخے کو دریافت، مدون و مرتب کر کے اس کے دفترِ اول کو ۱۹۷۳ء میں شائع کیا۔ اس میں ترجمہ حیدری (اردو) کا پورا ترجمہ شامل نہیں ہے۔ اس کا ایک مکمل نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی بنگال کے کتب خانے میں ڈاکٹر جاوید نہال کو ملا جس کا تعارف انھوں نے اپنی کتاب میں کرایا ہے [۳۹] حیدری نے اپنے اردو ترجمے کا نام ”گلزار دانش“ رکھا ہے۔

”گلزار دانش“ ایک دلچسپ عشقیہ داستان ہے۔ حیدری کے ترجمے پر اردو پن حاوی ہے لیکن جملے کی ساخت پر، فارسی ترکیب نحوی کا اثر واضح طور پر نمایاں ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ آزاد ترجمہ نہیں ہے بلکہ لفظی ترجمہ ہے۔ مثلاً یہ چند جملے دیکھیے۔

> ”توتے نے اپنے خاوند کے غرور سے جہاں دار سلطان کی پیشانی پر تغیری کی علامت ظاہر پا کر سخن سنوارنے والوں، شیریں گفتاروں کی زبان کی طرح دروازہ گفتگو کا کھولا۔ کئی سخن سنجوں، معنی انگیزوں، شیریں دہنوں، دل آویزوں کی مثال مجالِ بیان میں لایا۔ بادشاہ اس صاحب سخن بے زباں کی گویائی سے متحیر ہو کر گھڑی آدھ گھڑی مانند خیال آئینے کے حیرانی و پریشانی کے بھنور میں ڈوب گیا، چپکا کھڑا ہو رہا۔ غرض اس سبز پوش شیریں سخن کی محبت کا بیج فرہاد کی طرح اس کے مزرعۂ دل میں بارور ہوا تھا، نہایت بے قراری سے ایک لعل بیش قیمت اپنے بازو سے کھول کر اس جوان خوش آواز کے آگے رکھ دیا۔ اس توتے کو مانگا۔ اس نے عدم شکیبائی سے بے قرار ہو کر اور اس عقل مند توتے کی مفارقت کی تاب اپنے جی میں نہ پا کر اس کی بات کے قبول کرنے سے پہلو تہی کی بلکہ نہ دینے کا ہاتھ اس کے سینۂ بے کینہ پر رکھا“ [۴۰]

اس نثر کے جملے، جملۂ معترضہ سے جڑے ہوئے ہیں اور طویل ہیں۔ لفظوں پر فارسی و عربی کا اثر واضح ہے۔ استعارہ بھی عبارت میں رنگینی پیدا کر رہا ہے۔ یہ ویسی عبارت نہیں ہے جیسی ہمیں ”آرائش محفل“ اور ”توتا کہانی“ میں ملتی ہے لیکن بحیثیت مجموعی عبارت پر اردو پن بھی حاوی ہے اور اسی وجہ سے لہجے کا بیانیہ انداز پُر اثر ہے اور تعلیم یافتہ قاری اس عبارت کو آج بھی دلچسپی سے پڑھ سکتا ہے۔ مکمل ”گلزار دانش“ بھی مرتب و شائع ہونی چاہیے۔

(۱۰) ہفت پیکر

حیدری کی مثنوی ”ہفت پیکر“ نظامی کی فارسی مثنوی ”ہفت پیکر“ کا منظوم اردو ترجمہ ہے۔ گارسیں دتاسی نے ”تاریخ ادبیات ہندوستانی“ میں اطلاع دی ہے کہ ”ہفت پیکر“ کا ایک نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں موجود ہے [۴۱] اودھ کے کتب خانے میں بھی اس کا ایک نسخہ تھا جس کا اندراج اسپرنگر نے اپنے کیٹالاگ میں کیا ہے اور لکھا ہے کہ یہ نسخہ ۶۰۰ صفحات پر مشتمل ہے اور ہر صفحے پر ۱۳ ابیات ہیں گویا ”ہفت پیکر“ کم و بیش ۷۸۰۰ اشعار پر مشتمل ہے۔ اسپرنگر نے اس کا سال تصنیف ۱۲۲۰ھ دیا ہے جو مرزا کاظم علی جوان کے قطعہ تاریخ کے مصرع: ”جانِ تازہ ہفت پیکر یہ ہوئی“ سے برآمد ہوتا ہے [۴۲] ڈاکٹر مختار الدین احمد نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”ہفت پیکر“ کا ایک نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی بنگال کے کتب خانے میں ان کی نظر سے گذرا تھا [۴۳] ڈاکٹر جاوید نہال نے ”ہفت پیکر“ کے اس نسخے سے چھ شعر بھی دیے ہیں جن میں سے تین یہ ہیں

ہفت پیکر تھا نظامی گنجوی کا کلام؟ میں نے ہندی کر دیا اس کو تمام
جب یہ نسخہ میں نے ہندی میں لکھا ہفت پیکر نام بھی اس کا رکھا
فارسی کو کر دیا ہندی تمام تا رہے ہندوستاں میں میرا نام[۴۴]

(۱۱) تاریخِ نادری

''تاریخ جہاں کشائے نادری'' ایک مستند تاریخی کتاب ہے جسے نادر شاہ کے وقائع نویس منشی محمد مہدی نے فارسی زبان میں لکھا تھا'' [۴۵] حیدر بخش حیدری نے ولیم ٹیلر کی فرمائش پر اسے اردو میں ترجمہ کیا۔ دیباچہ میں حیدری نے لکھا ہے کہ:

> ''بس معلوم کیا چاہیے کہ منشی محمد مہدی، جو نادر شاہ کے حضور پر نور سے خدمت وقائع نویس رکھتا تھا اور تاریخ نادری کو اس نے زبان فارسی و بعض لغاتِ ترکی سے تصنیف کیا تھا اب اس کتاب کو سید حیدر بخش حیدری نے عہد حکومت میں جناب .....لارڈ منٹو گورنر جنرل بہادر ..اور فرمانے...جناب ولیم ٹیلر صاحب دام اقبالہ کے سن ۱۲۲۴ ہجری میں مطابق اٹھارہ سونو (۱۸۰۹ء) کے زبان ہندی (اردو) میں ترجمہ کیا اور نام اس کا وہی رکھا چاہتا ہے کہ صاحب عالی مرتبت......جناب ولیم ہنٹر صاحب.....کے حضور فیض گنجور میں لے جاوے، اس کی مہربانی و نوازش کے ابر نیساں درفشاں سے دامنِ تمنا دُر و جواہر سے بھر لاوے'' [۴۶]

اردو ترجمے کے آخر میں حیدری نے ۱۱۳ اشعار پر مشتمل قطعہ تاریخ خاتمۂ کتاب درج کیا ہے جس کے اس آخری شعر:

تاریخ نادری سے عدد تار کے نکال ہے سال اس کتاب کا تاریخ نادری

''تاریخ نادری'' سے ۱۴۷۶ برآمد ہوتے ہیں۔ اس سے ''تار'' کے ۲۵۱ نکال دیے جائیں تو سال اتمام ۱۲۲۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔ گویا یہ کلام ۱۲۲۴ھ میں شروع ہوا اور ۱۲۲۵ھ میں پورا ہوا۔ مخطوطہ کے شروع میں ورق، سطر، موضوع ظاہر کر کے ایک فہرست بھی تیار کی گئی ہے جس پر آخر میں ورق ۴۵۹ درج ہے۔ ایک ورق دو صفحے کے برابر ہوتا ہے۔

''تاریخ نادری'' کو حیدری نے سادہ و سلیس نثر میں ترجمہ کیا ہے لیکن فارسی طرز ادا کا اثر اس کی بیانیہ نثر میں نمایاں ہے۔ اس سے نثر میں تاریخی تصنیف کے لیے ایک نیا امکان ابھرتا ہے۔ یہاں اردو نثر میں فارسی طرز ادا کی رنگینی کو سادگی و سلاست میں ڈھالنے کی شعوری کوشش کا احساس ہوتا ہے۔ یہ کتاب بھی اب تک شائع نہیں ہوئی اور ''تاریخ'' اور ''اردو نثر'' دونوں کے اعتبار سے خاص اہمیت رکھتی ہے جس کا اندازہ ذیل کے اقتباس سے کیا جا سکتا ہے:

> ''بیان اس کلام کا یہ ہے کہ گرگیں خاں والی گرجستان نے، جو اس عصر میں عاملِ قندھار تھا، دروازے بے اعتدالی کے کھول کر دستِ تسلط دراز کیا، یہاں تک کہ میرویس غلجہ نے، جو اس گروہ کا حاکم تھا، اپنی جان سے عاجز ہو کر بطور تظلم کے بارگاہِ فلک اشتباہ کی طرف سر جھکایا جب کہ اردوئے معلاّئے بادشاہی میں کوئی غم خوار اور دولت سرائے سلطنت میں کوئی دادرس عالی مقدار نہ پایا۔ چار ناچار روئے روت پھیر کر کعبۂ معظمہ کی طرف روانہ ہوا۔ پھرتے ہوئے تتبع.....امور و ملاحظۂ نزدیک و دور کا کر کے اس وقت قندھار میں پہنچا جس وقت کہ گرگیں خاں اہل کاکڑ کے تنبیہ کرنے کو وہ شیخ میں، جو قندھار سے خارج ہے گیا تھا اس پر جا پڑا اور حملہ کر کے پکڑ لیا۔ مراد خاں افغان کو، جو اس کا خویش تھا، حکم کیا کہ اس کا کام تمام کرے، ایک دم جینے نہ دے۔ بعد اس واردات کے کیخسرو خاں......کا بھتیجا منصب سپہ سالاری سے سرفراز ہو رہا ہے۔ چچا

> کے انتقام لینے کی خاطر مانندِ تیغ دودم باشکوہ کسریٰ وجم افواج مختلفہ وگروہِ عرب وعجم لے کر قندھار کے بھی لینے اور میرویس غلجہ کی گوش مالی دینے پر مستعد بجاں ہوا۔ ہرات کے ابدالی جو افاغنۂ غلجہ سے دشمنی جانی رکھتے تھے، ان کو جمع کر کے ایک برس تک قلعہ کو محصور رکھا۔ آخر کار اپنی خام خیالی وبدتدبیری سے سرغرور کو پائے قلعہ پر دھر کے اپنے چچا سے جاملا......"[۴۷]

یہ اردو ترجمہ فارسی متن سے قریب تر ہے۔ اس میں بیان کی وہ سادگی موجود ہے جو موضوع کی ضرورت ومعیار قائم کرنے کے لیے ضروری تھی۔ فارسی متن میں بیان کی رنگینی زیادہ نمایاں ہے جب کہ اردو نثر میں یہ سادگی میں جذب ہو رہی ہے۔ اس اسلوب سے بیانیہ انداز میں تاریخ نویسی کا ایک روشن امکان ابھرتا ہے اور یہی وہ اہم بات ہے جو اردو نثر کے ارتقائی مطالعہ میں تاریخ نادری کو اہم بنا دیتی ہے۔

(۱۲) گل مغفرت

حیدر بخش حیدری نے حسین واعظ کاشفی کی مشہور زمانہ کتاب ''روضۃ الشہدا'' کا اردو ترجمہ ''گلشن شہیداں'' کے نام سے کیا تھا لیکن طوالت کی وجہ سے وہ شائع نہ ہو سکا اور اب ناپید ہے۔ اپنے عزیز دوست مولوی حسین علی جونپوری کے کہنے پر حیدری نے اس کا خلاصہ تیار کیا اور ''گل مغفرت'' اس کا نام رکھا۔ دیباچہ میں خود بھی یہی لکھا ہے کہ میں نے ''کتاب گلشن شہیداں سے، جس کو پہلے کتاب ''روضۃ الشہدا'' سے زبانِ ریختہ میں ترجمہ کیا تھا، اب شہر محرم الحرام کی بیسویں تاریخ سنہ بارہ سو ستائیس ہجری (۱۲۲۷ھ) میں ..... مولوی سید حسین علی جونپوری کے ارشاد کرنے سے ..... اس نسخہ دہ مجلس کو انتخاب کیا اور اس کا نام گل مغفرت رکھا''[۴۸] ''گل مغفرت'' پہلی بار ۱۲۲۶ھ/ ۱۸۱۲ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی[۴۹] کتاب کی ترتیب کا انداز وہی ہے جو اس قبیل کی دوسری کتابوں یعنی دہ مجلس میں ملتا ہے جن میں دس مجلسیں ترتیب دی جاتی ہیں پانچ تو پنج تن پاک کی رحلت پر مشتمل ہوتی ہیں اور باقی پانچ یا سات میں امام حسین اور ان کے سرفروشوں اور جاں باز رفیقوں کی شہادت کا بیان ہوتا ہے۔ ''گل مغفرت'' میں دس یا بارہ کے بجائے سولہ مجلسیں ہیں تاکہ عشرۂ محرم کے بعد رسوم کی مجلسِ فاتحہ اور دسویں، بیسویں، اور چالیسویں کی تقریب پر بھی پڑھنے والوں کو الگ الگ مجلسیں مل سکیں[۵۰]

یہ کتاب عام بول چال کی سادہ وصاف زبان میں لکھی گئی ہے لیکن حیدری کی دوسری کتابوں کے مقابلے میں اس کا لہجہ اس لیے خطیبانہ ہے کہ یہ مخصوص مذہبی ضرورت کے پیش نظر مجلسوں میں پڑھ کر سنائے جانے کے لیے لکھی گئی ہے۔ اس میں زبان تو وہی ہے لیکن انداز ولہجہ مختلف ہے اور اس میں اسی لیے بار بار اے مومنو!، اے محبو! اے یارو! کے الفاظ آتے ہیں۔ یہ کتاب اسی لہجے اور طرز ادا میں لکھی گئی ہے جسے ذاکر یا خطیب، بلند آہنگ لفظوں کی گونج سے اپنے بیان میں اثر پیدا کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔

(۱۳) دیوانِ حیدری

حیدری نے اپنا دیوان کلکتہ میں مرتب کیا اور اسے گلدستۂ حیدری کا ایک حصہ بنا کر اشاعت کے لیے گل کرسٹ کو پیش کیا جس نے اسے منظور کر لیا لیکن یہ کبھی شائع نہ ہو سکا اور اب ڈیڑھ سو سال سے زیادہ عرصہ گزرنے کے بعد ڈاکٹر عبادت بریلوی مرحوم نے اسے برٹش لائبریری اور باڈلین لائبریری آکسفورڈ سے بازیاب کر کے کتابی

صورت میں مدوّن وشائع کیا۔ ان کے کلام میں عشقیہ جذبات نمایاں ہیں۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ حیدری بھجو نامی طوائف پر عاشق تھے اور رقیب کو جب معلوم ہوا کہ بھجو حیدری کے پاس ہے تو اس نے بھجو کی ہجو لکھ کر اسے بھیجی۔ ''دیوانِ حیدری'' میں لکھا ہے کہ ''ابتدائے جوانی سے ایک نازنین مہ جبین...... کے دام میں پھنسا:

وہ مکھڑا جسے دیکھ مہ داغ کھائے   وہ نقشہ کہ تصویر کو حیرت آئے

اس حالت میں بلبل قفسی کی مانند نالہائے حزیں موزوں کرنے لگا۔ آخر چند روز کے عرصے میں ایک مجموعہ اشعار کا بنا۔ تب چند فقرے نثر کے بھی بہ طور تالیف وتصنیف کے اس سے الحاق کر کے...... بطریق ہدایہ ونذر کے رکھ دیا'' [۵۱] اس دیوان میں ۱۱۵ غزلیں، تین قطعات، تین نظمیں (تعریف بنارس، سراپائے جاناں، اشتیاق نامہ) اور نو مدحیہ قصائد (ایک گل کرسٹ کی مدح میں، تین نواب علی ابراہیم خاں خلیل، ایک عبدالرشید خان، ایک شیخ شکراللہ اور تین لالہ موتی رام کی مدح میں ہیں۔ دو ضمیموں میں دوسرے مآخذ سے کلامِ حیدری جمع کر کے مرتب نے شاملِ دیوان کیا ہے۔

حیدری کی غزلوں پر عشقیہ رنگ غالب ہے جس سے جوانی میں ان کے مزاج کی ترجمانی ہوتی ہے۔ شاعری کی زبان صاف وشستہ اور بول چال کی زبان سے قریب ہے۔ اس میں وہ تصنع نہیں ہے جو کلام افسوس میں نظر آتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ شاعری اپنے دلی وجسمانی جذبات کے اظہار کے لیے کر رہے ہیں۔ حیدری کے اکہرے عشقیہ تجربوں میں کوئی تہ داری یا گہرائی نہیں ہے۔ سامنے کے سیدھے سادے جذبات کو سیدھی سادہ زبان میں بیان کر دیا ہے۔ شاعر کی حیثیت سے ان کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ ان کی اصل وجہ شہرت وہ نثر ہے جو ہمیں توتا کہانی اور آرائش محفل وغیرہ میں نظر آتی ہے۔ یہ ایک ایسے شاعر کا کلام ہے جس نے اپنے تخلیقی مزاج کا اظہار نثر سے پہلے شاعری میں کیا ہے۔ نثر آگے نکل گئی اور شاعری نظروں سے اوجھل ہو گئی:

برابری کا تیری گل نے جب خیال کیا   صبا نے مار طمانچے مونہ اُس کا لال کیا
(حیدری)

گارسیں دتاسی نے لکھا ہے کہ ''میرا خیال ہے کہ یہ وہی حیدر بخش حیدری ہیں جنھوں نے ''شاہ نامہ'' کا ایک ہندوستانی (اردو) خلاصہ تصنیف کیا ہے جس کا ایک نسخہ فورٹ ولیم کالج میں موجود تھا لیکن یہ اب ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں ہے'' [۵۲] یہاں گارسیں دتاسی کو غلط فہمی ہوئی ہے۔ حیدری نے ''روضۃ الشہدا'' کے اپنے ترجمے ''گلشنِ شہیداں'' کا خلاصہ ''گلِ مغفرت'' کے نام سے کیا تھا نا کہ ''شاہ نامہ'' کا۔

(۲)

حیدری کی ان تصانیف وتراجم میں، اردو نثر کے اعتبار سے ''توتا کہانی'' اور ''آرائش محفل'' جن کا تعارف ہم تصانیف کے ذیل میں پہلے کرا چکے ہیں، خاصی اہمیت رکھتی ہیں۔ ''توتا کہانی'' سید محمد قادری کے فارسی ''طوطی نامہ'' کا اردو روپ ہے۔ اس کی ہیئت وتیکنیک وہی ہے جو نخشبی یا قادری کے ''طوطی نامہ'' میں استعمال ہوئی ہے جن میں توتا ہر رات ایک کہانی سناتا ہے۔ اس پر الف لیلیٰ کی تکنیک کا واضح اثر ہے۔ ''توتا کہانی'' میں احمد سلطان نامی ایک دولت مند شخص ہے جس کے کوئی لڑکا نہیں ہے۔ دعاؤں سے لڑکا پیدا ہوتا ہے تو اس کا نام میمون رکھا جاتا ہے اور جب بڑا ہوتا ہے تو ایک حسین وجمیل دوشیزہ سے اس کا عقد کر دیا جاتا ہے۔ ایک دن میمون بازار گیا تو ایک توتا دیکھا جس کو اس نے

ہزار بن دے کر خرید لیا۔ توتے کی خاص بات یہ تھی کہ وہ ماضی اور مستقبل کی باتیں زمانہ حال میں بتا سکتا تھا۔ توتے کی عقل، دانش اور بصیرت کی وجہ سے میمون اسے بہت عزیز رکھتا تھا۔ توتے کی ڈسراہت کے لیے اس نے ایک مینا خرید کر توتے کے ساتھ رکھ دی تھی۔ ایک دن میمون نے ''خجستہ'' سے کہا کہ وہ سفر پر جا رہا ہے اور اس کے پیچھے وہ جو بھی کام کرے توتے اور مینا سے مشورے کے بعد کرے۔ میمون چلا گیا تو خجستہ اس کے فراق میں بے چین ہو گئی۔ اس عرصے میں توتا اسے کہانیاں سنا کر دلاسا دیتا رہا۔ اتفاق سے ایک دن خجستہ سیر کے لیے کوٹھے پر گئی اور وہاں ایک شہزادہ اسے دیکھ کر عاشق ہو گیا اور ایک 'مکارہ عورت' کو اس کے پاس بھیجا۔ خجستہ اس کے جھانسے میں آ گئی اور رات کو اس کے پاس آنے پر آمادہ ہو گئی۔ سج بن کر جب تیار ہوئی تو مشورے کے لیے مینا کے پاس آئی۔ مینا نے اسے منع کیا تو اس نے غصہ میں آ کر اس کی گردن مروڑ دی۔ پھر وہ توتے کے پاس گئی تو تا مینا کا انجام دیکھ چکا تھا اس نے اس کی ہاں میں ہاں ملائی اور کہا کہ اگر تیرے وہاں جانے کی بات شوہر کو معلوم بھی ہو گئی تو وہ اسے اسی طرح اس کے شوہر سے ملا دے گا جس طرح فرخ بیگ سوداگر سے اس کی جورو کو دوبارہ ملا دیا تھا۔ خجستہ نے پوچھا کہ وہ کیا بات تھی۔ یہ سوال سن کر توتے نے سارا قصہ اسے کہہ سنایا۔ اسی قصے میں صبح ہو گئی اور اس کا جانا موقوف رہا۔ اسی طرح وہ ہر رات سج بن کر توتے کے پاس آتی اور توتا اس کے پوچھنے پر خجستہ کو وہ کہانی سناتا جس کا ذکر اس کی زبان پر آیا تھا لیکن جب کہانی ختم ہوتی تو صبح ہو جاتی اور اس کا جانا ٹل جاتا۔ توتا اسی طرح ہر رات اسے ایک نیا قصہ سناتا رہا اور ۳۵ ویں رات کہانی ختم ہوئی تو میمون واپس آ گیا۔ مینا کا پنجرہ خالی دیکھ کر اس نے پوچھا کہ مینا کہاں گئی۔ ابھی خجستہ کچھ کہنے بھی نہ پائی تھی کہ توتے نے کہا: ''پیرو مرشد! آپ ادھر تشریف لائیں اور مینا اور خجستہ کا حال مجھ سے پوچھیں۔ مینا کو آپ کی بیگم صاحبہ نے گردن مروڑ کر اپنے یار کے واسطے مار ڈالا اور مجھے بھی مارا چاہتی تھیں سو میں نے آپ کے قدم دیکھے تھے''۔ اس بات کو سنتے ہی میمون تاب نہ لا سکا اور ایک ہی وار میں خجستہ کا کام تمام کر دیا۔ اسی کے ساتھ ''توتا کہانی'' ختم ہو جاتی ہے۔

یہ کہانی اور اس کی تیکنیک حیدری کا کارنامہ نہیں ہے لیکن اس کہانی کے رنگ و مزاج کو اردو نثر میں اس طرح بیان کیا ہے کہ یہ کہانی حیدری کی تصنیف بن گئی ہے۔ حیدری نے کہانی کے بیان میں دلچسپی کے ساتھ فن کی سطح پر، وحدتِ اثر کو برقرار رکھا ہے اور فن قصہ گوئی میں یہی اس کی انفرادیت ہے۔ ایک اور خاص بات یہ ہے کہ ''توتا کہانی'' میں اخلاق اور اس معاشرے کے تہذیبی پہلو اس طرح نمایاں ہیں کہ اس معاشرے کی سوچ اور اندازِ فکر کی ایک اجلی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ توتا کہانی ایک لحاظ سے علامتی کہانی بھی ہے جس میں نیکی اور بدی کی آویزش کو ایک وسیع استعارے کی مدد سے بیان کیا گیا ہے۔ انسان کی بدی کا پہلو بار بار نیکی سے رجوع کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے اور بدی ٹلتی رہتی ہے اور آخر میں نیکی کامیاب ہوتی ہے۔ سنسکرت میں توتا کہانی کے مرکزی کردار آخر میں ایک دوسرے سے مفاہمت کر لیتے ہیں اور امن و آشتی سے رہنے سہنے لگتے ہیں۔ یہاں درگذر کو بدل کر نیکی کی فتح اور بدی کی شکست دکھائی گئی ہے۔۔۔۔۔۔ ہر محبت جنسی محبت ہے اور ہر کردار دوسرے کو پہلی نظر میں ہی اپنا ہم راز اور محبت کا امانت دار بنا لیتا ہے''[۵۳]

تخیل کی پرواز کی اس کہانی میں بھی فراوانی ہے اس پر ہر ناممکن بات ممکن ہو جاتی ہے۔ ان باتوں کو اس طرح بیان اور نمایاں کیا جاتا ہے کہ پڑھنے والے کی توجہ اس کے ناممکن ہونے کی طرف نہیں جاتی۔ پہلے قصے میں توتا، جسے بلی کھا گئی تھی، دوبارہ سامنے آتا ہے تو مالک کے پوچھنے پر بتاتا ہے کہ تم نے چونکہ اپنی بے گناہ بی بی کو نکال دیا تھا تو

حق سبحانہ تعالیٰ نے مردے کو زندہ کر دیا۔ عقیدے کے مطابق اللہ قادرِ مطلق ہے اور اس پر ہر شخص پورا ایمان رکھتا ہے۔ وہ ناممکن کو ممکن بھی بنا سکتا ہے۔ دوسری کہانی میں بادشاہ کی روح، جس کی عمر چند دنوں میں پوری ہونے والی تھی، عورت کا روپ دھار کر اس کے جسم سے باہر جا کھڑی ہوتی ہے اور پاسبان کی ہمت و وفاداری پر حق تعالیٰ کے حکم سے پھر ساٹھ سال کے لیے اس کے جسم میں واپس آ جاتی ہے۔ روحوں کا جسم سے نکلنا اور پھر داخل ہونا ہندو معاشرے کا وہ عقیدہ تھا جس پر سارا معاشرہ یقین رکھتا تھا اس لیے جب اسی قسم کے واقعات قصے میں آتے ہیں تو پڑھنے والا ان کو ناممکن نہیں سمجھتا۔ ''مثنوی کدم راؤ پدم راؤ'' [۵۴] میں بھی یہی صورت بار بار سامنے آتی ہے اور ساری کہانی انتقالِ روح کے اردگرد گھومتی ہے۔ ''توتا کہانی'' کے پانچویں قصے میں لکڑی کی بنائی ہوئی پتلی میں زاہد کی دعا سے جان پڑ جاتی ہے۔ اسی کہانی میں ایک درخت (شجرۃ الحکم) سے ایک ایسی آواز نکلتی ہے کہ جھوٹ سچ معلوم ہو جاتا ہے۔ صدیوں سے یہ معاشرہ ان باتوں پر یقین رکھتا چلا آتا ہے، اور آج بھی ایک بڑی اکثریت، جس میں ہندو مسلمان دونوں شریک ہیں، ان باتوں پر یقین رکھتی ہے۔

عورت کا درجہ، جیسا کہ توتا کہانی سے بھی سامنے آتا ہے، ہندوستانی معاشرے میں بہت کم ہے۔ عورت کو ناسمجھ اور کم عقل سمجھا جاتا ہے۔ وہ جنسی آسودگی کا آلۂ کار ہے۔ عورت ذات پات کے بندھنوں میں جکڑی ہوئی گھر کی چار دیواری میں محصور ہے۔ بیوہ ہو جائے تو دوسری شادی نہیں کر سکتی۔ خاوند مرے تو اس کے ساتھ ہی جل جانا (ستی) سورگ کا کھلا راستہ ہے۔

حیدری نے اس قدیم کہانی کو اردو کا روپ دیتے ہوئے اپنے دور کے رنگ میں اس سلیقے سے رنگا ہے کہ یہ کہانی انیسویں صدی کے معاشرے کے مزاج سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے لیکن اس کی اصل اہمیت اس کا اسلوب بیان ہے اور اسی میں اس کے زندہ رہنے کا راز مضمر ہے۔

یہی صورت حیدری کی دوسری تالیف ''آرایشِ محفل'' میں ملتی ہے۔ ''آرایش محفل'' سادہ اسلوب بیان کا ویسا ہی ایک نمونہ ہے جیسا ''فسانۂ عجائب'' رنگین اور مسجع و مقفیٰ اسلوب کا نمونہ ہے۔ یہاں وہ اسلوب جو ''توتا کہانی'' میں ابھرتا ہے ارتقائی مراحل طے کر کے اپنی ایک الگ صورت بنا لیتا ہے۔ قصے کی دلچسپی ''آرایشِ محفل'' کی وہ خصوصیت ہے جو سادہ اسلوب سے مل کر اسے میر امن کی ''باغ و بہار'' کی طرح سدا زندہ رہنے والی کتاب بنا دیتی ہے۔

''آرایش محفل'' فارسی قصہ حاتم طائی سے ماخوذ ہے لیکن حیدری نے موقع و ضرورت کے مطابق، طول دے کر اس میں ایسے اضافے کیے ہیں تا کہ قصہ سننے یا پڑھنے والے کو اچھا لگے۔ ''آرایشِ محفل'' مزاج کے لحاظ سے ''داستان'' ہے لیکن حجم اور تکنیک کے لحاظ سے اس کا ڈھنگ میر امن کی ''باغ و بہار'' کی طرح ''ناول'' کا سا ہو گیا ہے۔ تیکنیک میں تہ داری ہے۔ قصے میں سے قصہ نکلتا ہے اور دلچسپی ہر سطر میں برقرار رہتی ہے۔ آج کے پڑھنے والے کو اس کے محیر العقول واقعات پر یقین نہ آئے لیکن کہانی کی جاذبیت اور بیان کی گھلاوٹ سے اس میں وہ فنی اثر پیدا ہو گیا ہے کہ پڑھنے والا قصہ کہنے والے کے تخیل کے ساتھ پرواز کرنے لگتا ہے اور قصے کی دلچسپی میں محو ہو کر ناممکن باتوں کو قبول کر لیتا ہے۔ یہی داستان گوئی کا فن ہے۔ تیکنیک یہ رکھی گئی ہے کہ پہلے قصے کو بنیاد فراہم کی جاتی ہے۔ شاہ یمن کے ہاں حاتم پیدا ہوتا ہے۔ پیدائش کے وقت ہی سے اس کے مزاج کی خصوصیات کو نمایاں کیا جاتا ہے۔ خود بادشاہ

حاتم کی پیدائش پر اعلان کرتا ہے کہ آج کی تاریخ میں جو لڑکا پیدا ہوگا وہ آج ہی کی تاریخ سے بادشاہ کا نوکر ہوگا اور اس کی پرورش بھی یہیں ہوگی۔ اس روزِ ملک یمن میں چھ ہزار لڑکے پیدا ہوئے تھے۔ بادشاہ نے چھ ہزار دائیاں رکھ کر ان کی پرورش کا انتظام کیا۔ سیانوں نے زائچہ دیکھ کر بتایا کہ یہ حاتم زماں ہوگا۔ تہا دودھ نہ پیے گا۔ پہلے ساتھیوں کو پلوائے گا پھر آپ پیے گا۔ چودہ برس کا ہوا تو باپ کے زرو جواہر کو راہِ خدا میں صرف کرنے لگا۔ حسین ایسا کہ جو دیکھے عاشق ہو جائے۔ بہادری و مردانگی میں یکتا اور خلق و مروت میں بے نظیر۔ غیر معمولی عاقل و دانش مند۔

اس کے بعد پہلا قصہ آتا ہے جس میں برزخ سوداگر کی بیٹی حسن بانو کو متعارف کرا کے کہانی کو دلچسپی سے آگے بڑھانے کے لیے بنیادیں فراہم کی جاتی ہیں۔ حسن بانو جوان ہو کر ایک دن اپنی دائی سے کہتی ہے کہ اس قدر دولت اس کے پاس ہے، وہ تن تنہا اس کا کیا کرے گی۔ بہتر یہ ہے کہ وہ اسے خدا کی راہ میں لٹا دے اور خود کو آلائشِ دنیا سے پاک رکھے اور شادی بیاہ کے بکھیڑے میں نہ پڑے۔ پھر دائی سے پوچھتی ہے کہ شادی بیاہ سے کیسے چھٹکارا حاصل کروں۔ دائی نے بلائیں لے کر کہا کہ ”میں سات سوال دیتی ہوں۔ انھیں اشتہار نامہ کے طور پر لکھوا کر اپنے دروازے پر لگا دے کہ جو کوئی میرے ساتوں سوال پورے کرے گا وہ اسے قبول کرے گی۔ یہ سوال ایسے تھے کہ کوئی سات تو کیا ایک بھی پورا نہیں کر سکتا تھا۔ اس کے بعد ولی کی صورت میں شیطان فقیر کا قصہ آتا ہے جو بظاہر ذیلی نظر آتا ہے مگر قصے کو آگے بڑھانے اور اس میں تہ داری پیدا کرنے کے لیے بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ شہر بانو بادشاہ کے پیر و مرشد کا کچا چٹھا کھولتی ہے تو بادشاہ ناراض ہو کر اسے شہر بدر کر دیتا ہے اور وہاں، خدا کے حکم سے، خزانہ ملنے پر پہلے سے بھی زیادہ دولت مند ہو جاتی ہے اور بادشاہ کے نام پر ایک نیا شہر ”شاہ آباد“ بساتی ہے۔ اس کے بعد حسن بانو کی تدبیر سے پیر و مرشد کی شیطنت بادشاہ پر ظاہر کرتی ہے اور ڈکیتی ڈالتے ہوئے اسے رنگے ہاتھوں پکڑوا دیتی ہے۔ خدمتِ خلق کے باعث حسن بانو کی سخاوت و مروّت کی شہرت دور دراز تک پھیل جاتی ہے اور خارزم کے شہزادے منیر شاہ تک پہنچتی ہے۔ شہزادہ ایک مصور کو اس کی تصویر بنانے کے لیے وہاں بھیجتا ہے۔ مصور ترکیب سے اس کی تصویر بنا کر شہزادہ منیر شامی کو پیش کر دیتا ہے جسے دیکھ کر وہ غش کھا جاتا ہے اور فقیروں کا سا حال بنا کر شاہ آباد کی طرف چل پڑتا ہے۔ یہاں آتا ہے تو دوسرے مسافروں کی طرح اس کی خاطر داری ہوتی ہے مگر وہ کچھ نہیں کھاتا۔ یہ خبر جب حسن بانو کو پہنچتی ہے تو وہ اسے بلواتی اور وجہ دریافت کرتی ہے۔ منیر شامی بتاتا ہے کہ وہ شاہزادہ ہے اور اس کی دیوانگی کی وجہ یہ ہے کہ وہ اس کی تصویر دیکھ کر دیوانہ ہو گیا ہے اور آرزوئے وصل رکھتا ہے۔ حسن بانو اسے بتاتی ہے کہ جو شخص اس کے ساتوں سوالوں کا جواب دے گا، وہ اسے قبول کرے گی۔ پھر وہ ساتوں سوال اسے بتاتی ہے۔ وہ دیوانہ وار ہو کر تصویر کے ساتھ جنگل کی راہ لیتا ہے اور چلتے چلتے ملکِ یمن کے قریب ایک جنگل میں جا پہنچتا ہے اور ایک درخت کے نیچے بیٹھ کر آہ و زاری کرنے لگتا ہے۔ اتفاق سے حاتم بھی اسی روز شکار کے لیے وہاں آتا ہے اور آہ و زاری سن کر منیر شامی کے پاس پہنچ کر اس کا حال دریافت کرتا ہے۔ منیر شامی کہتا ہے کہ دنیا میں کوئی ایسا نہیں ہے جو اس کا دردِ دل سن کر اس کا علاج کرے۔ حاتم کہتا ہے، جس سے اس کے کردار کا تعارف ہوتا ہے کہ ”تو خاطر جمع رکھ اور مجھ سے کہہ کیوں کہ میں نے خدا کی راہ میں کمر باندھی ہے۔ تیرے بھی کام کرنے میں قصور تا مقدور نہ کروں گا۔ اگر دولت دنیا درکار ہے تو ابھی لے۔ کسی دشمن نے ستایا ہے تو اسے میرے سامنے کر دے...... اگر معشوق کے ملنے کی آرزو ہے تو وہ بے سعی نہیں مل سکتا، اس کی تدبیر کروں گا“۔ یہ سن کر شہزادے نے تصویر نکالی، حاتم کو دکھائی۔ حاتم یمن لا کر اسے مہمان رکھتا ہے اور کہتا

ہے کہ وہ اپنی بات کو نبھائے گا اور تجھے تیری محبوبہ سے ملوائے گا''، اور پھر اپنے ارکانِ دولت کو مسافروں اور مفلسوں کی دیکھ بھال کی ہدایت کر کے منیر شامی کے ساتھ شاہ آباد پہنچتا ہے۔ حسن بانو کو اطلاع دی جاتی ہے کہ حاتم نام کا ایک شخص تمھارے سوالوں کا جواب دینے پر مستعد ہے۔ منیر شامی بھی ساتھ ہے۔ حسن بانو دونوں کو بلواتی ہے اور پردے کی اوٹ میں ساتوں سوال حاتم کے سامنے رکھتی ہے۔ حاتم کہتا ہے کہ اگر وہ یہ قول مجھے دے کہ اگر وہ ان سوالوں کو پورا کرے تو تمھیں جسے چاہوں بخش دوں۔ حسن بانو اس بات کو مان لیتی ہے اور پہلا سوال دیتی ہے کہ ''ایک بار دیکھا اور دوسری دفعہ کی ہوس ہے۔ حاتم نے سوال سنا اور منیر شامی کو حسن بانو کی خاطر داری میں رکھ کر وہاں سے روانہ ہو گیا۔

یہاں تک لاکر آرائش محفل کا مصنف قصے کو پیروں پر کھڑا کر دیتا ہے۔ اس کے بعد حاتم برسوں بعد پہلے سوال کا جواب دریافت کر کے واپس آتا ہے اور حسن بانو کو بتا کر، دوسرا سوال لے کر، پھر روانہ ہو جاتا ہے۔ اس طرح ہر سوال کے پیچھے جو مہم جوئی کرنی پڑتی ہے اسے بیان کر کے مصنف قصے کے اندر رنگا رنگی پیدا کرتا ہے۔ یہاں طلسم آتے ہیں، جادوگر ملتے ہیں۔ دیو پری اپنا جلوہ دکھاتے ہیں۔ مختلف بادشاہ سامنے آتے ہیں۔ قسم قسم کے جانور نظر آتے ہیں بڑی وخطرناک مہمات سر کی جاتی ہیں جن سے قصے کی دلچسپی برقرار رہتی ہے اور پڑھنے والا واقعات کے اس تنوع سے شاد کام ہوتا ہے۔ مہمات کے ساتھ کئی ذیلی قصے بھی سامنے آتے ہیں۔ کہیں ''توتا کہانی'' کی طرح ذیلی قصہ بیان میں آتا ہے کہیں کوئی حسن بانو کی طرح کے سوال پوچھتا ہے جن کی گتھی سلجھا کر حاتم پھر اپنے مقصد پر لگ جاتا ہے۔ اس طرح ساتوں سوالوں کے جواب حاصل کر کے دس برس، سات مہینے اور نو روز میں حاتم اپنی ہفت سیر ختم کر کے کامیاب و کامران حسن بانو سے آملتا ہے۔ منیر شامی سے حسن بانو کا عقد کراتا ہے اور شاہ آباد سے اپنے ملک یمن کو لوٹ جاتا ہے۔ ان واقعات میں سچائی کا اثر پیدا کرنے کے لیے ایک طرف تو حیدری ان مہمات کی مدت بتاتا ہے اور پھر ساتھ ہی قصے کو ان الفاظ میں تمام کرتا ہے کہ: ''منیر شامی اپنے مطلب کو پہنچا۔ آخر نہ یہ رہا نہ وہ رہا۔ ایک کہانی کہنے سننے کو رہ گئی''۔ اس سے قصے کا فنی اثر گہرا ہو جاتا ہے۔

اس کہانی کا مرکزی کردار حاتم طائی ہے۔ وہ عمل کرتا ہے اور اسی کے عمل سے پیچ در پیچ کہانی آگے بڑھتی ہے۔ باقی چھوٹے بڑے کردار زیادہ تر بے عمل رہتے ہیں حتیٰ کہ منیر شامی جس کی وجہ سے حاتم یہ سب پاپڑ بیلتا ہے، ایک بے عمل و مجہول شہزادہ ہے۔ تیسرے سوال کے ذیل میں جو ایک اور عاشق زار سامنے آتا ہے وہ بھی بے عمل ہے اور خود حاتم سے کہتا ہے کہ ''اتنی طاقت نہیں کہ کہیں جا کر اس کی تلاش کروں۔ جب حاتم مشکلات سر کر کے اس کی محبوبہ الگن پری تک پہنچتا ہے تو وہ بے عملی کا طعنہ دے کر کہتی ہے کہ ''وہ میرے لائق نہیں۔ عشق بھی اس کا خام ہے۔ کیوں کہ سات برس گذر گئے کہ وہ اپنی جان کے ڈر سے وہیں رہا اور کوہ القاپر قدم بھی اس نے نہ رکھا''۔ بے عملی اس تہذیب کے رگ و پے میں سمائی ہوئی ہے اور یہی رنگ و اثر اس معاشرے کے فرد پر غالب ہے۔ اسی طرح وہ نوجوان سوداگر جو حارث سوداگر کی بیٹی پر عاشق ہے اور جو شاہ مہرہ لانے پر شادی کا وعدہ کرتی ہے، حاتم پری زادوں کے بادشاہ سے اسے حاصل کر کے حارث سوداگر کی بیٹی کو دیتا ہے اور پھر اسے اس نوجوان سوداگر بچے سے بیاہ دیتا ہے۔ حاتم ہی عمل کرتا ہے اور وہی کامیاب ہوتا ہے۔ کامیابی کے بعد حاتم جو کچھ کرتا ہے وہ اس کی سخاوت ہے۔

حاتم، مہم جو، دوسروں کی مدد کرنے والا، ہر اعتبار سے نہایت مخلص اور سچا مثالی انسان ہے۔ اسی مثالی پن کی وجہ سے اس کا کردار مبالغہ آمیز سا معلوم ہونے لگتا ہے۔ وہ کسی پر ظلم ہوتے نہیں دیکھ سکتا۔ جنگل میں بھیڑیا ایک بچے کو

دودھ پلانے والی ہرنی کو دبوچ کر کھانے ہی والا ہوتا ہے تو وہ اسے روکتا ہے اور جب حاتم بھیڑیے سے پوچھتا ہے کہ اس کے بدلے میں وہ کیا چاہتا ہے تو بھیڑیا کہتا ہے کہ اس کی خوراک گوشت ہے اور حاتم سے بغیر ہڈی کے سرین کے گوشت کے لیے کہتا ہے تو وہ اپنے چوتڑ سے ایک لوتھڑا کاٹ کر اس کے آگے ڈال دیتا ہے۔ ایک دفعہ اسی داستان میں وہ اپنا گال کاٹ کر دے دیتا ہے اور ایک دفعہ بھیڑیے کے منھ میں اپنی رگ کاٹ کر تازہ لہو ٹپکاتا ہے۔ مقصد کی لگن اس کے کردار کی سب سے بڑی خوبی ہے۔ ریچھ کی بیٹی سے جو آدم زاد تھی، حاتم کی شادی ہوتی ہے اور وہ اس سے مزہ اٹھاتا ہے تو ایک دن عین اختلاط میں وہ اس سے رخصت کا طالب ہوتا ہے تاکہ اپنے مقصد تک پہنچ سکے۔ ریچھ کی بیٹی اپنے باپ سے سفارش کرتی ہے اور کہتی ہے کہ حاتم راست گو ہے۔ اپنے وعدے پر مقرر آئے گا اور اسے اجازت مل جاتی ہے۔ دوسروں کے لیے جان جوکھوں میں ڈالنے کے باعث اس کی شہرت دور دور تک پہنچ گئی ہے۔ پہلے سوال کی کہانی میں جب ایک شخص سے اس کی ملاقات ہوتی ہے تو وہ اس کی مہم کی داستان سن کر حاتم سے کہتا ہے تو تو ”حاتم بن طے ہے کیوں کہ سوائے اس کے اب اس زمانے میں کون ہے جو ایسا کام کرے اور غیر کے واسطے آپ آفت میں پڑے“، چرند پرند اس کے نام سے واقف ہیں۔ حاتم کا رویہ یہ ہے کہ وہ دشمن کے ساتھ بھی نیکی کا سلوک کرتا ہے۔ چوروں کی تلاش میں نکلتا ہے تو انھیں مالامال کر دیتا ہے اور ان سے قسم کھلوا کر وعدہ لیتا ہے کہ اب کبھی چوری نہ کریں گے۔ عہد پورا کرنا اس کی فطرت میں داخل ہے۔ ایک جگہ مصنف نے اس کی صورت شکل کو بھی لفظوں میں بیان کیا ہے: ”نوجوان مثل گل خنداں اور حسن میں مانندِ ماہ تاباں، ژولیدہ مو، نہایت خوب رو“ حاتم کا مقصدِ حیات یہ ہے جس کا اظہار وہ کئی جگہ کرتا ہے:

”اے عزیز! میں سر ہتھیلی پر دھرے پھرتا ہوں کہ خدا کی راہ میں کسی کے کام آوے اور جس کو درکار ہو سو لے“

”اگر تیرے ہاتھ سے کسی کا کام اور مطلب بر آوے تو باغ جہاں سے بھی بھلائی کا پھل پاوے“

چوتھی سیر کے بوڑھے نے حاتم کی خدمتِ خلق کی تعریف کرتے ہوئے کہا: ”اے جوان، مرد یمن کے رہنے والے تو دنیا میں بڑے نیک ناموں میں مشہور ہوگا کیوں کہ کوئی ایسا شخص نظر نہیں آتا جو اوروں کے واسطے اپنے اوپر اس قدر دکھ لے یا رنج سہے“۔

ساتویں سوال میں بادشاہ کہتا ہے

”اے جوان آفریں تیری ہمت پر اور رحمت تیرے ماں باپ پر کہ تو نے غیروں کے واسطے اپنے تئیں رنج ومصیبت میں ڈالا۔ یہاں تک کہ اپنا مرنا گوارا کیا۔ اس لیے کہ اُدھر کا گیا ہوا، پھر اِدھر نہیں آتا“۔

اور جب بادشاہ حارث شاہ نے اس کا نام ونشان پوچھا اور اس نے بتایا کہ یمن اس کا وطن ہے اور حاتم بن طے نام ہے تو بادشاہ بغل گیر ہوا اور اپنے برابر بٹھا کر کہنے لگا ”نشان بادشاہت کا تیری پیشانی سے ظاہر ہے اور نیک نامی مشہور ہے بلکہ اور زیادہ ہوگی یہاں تک کہ نام تیرا ضرب المثل ہو جائے گا اور جو کوئی ایسا پیدا ہوگا تو تیرا ثانی کہلائے گا“

عمل کا پیکر حاتم ہی اس داستان کا مرکزی کردار ہے اور دوسرے سب کردار اس کے سامنے چھوٹے ہی رہتے ہیں۔ اپنی پُر خطر مہمات سے وہی اس قصے میں نئے نئے رنگ بھرتا ہے اور کہانی کو بناتا اور بڑھاتا ہے۔ وہ غیر معمولی قوت ارادی کا مالک ہے۔ مجسّم عمل ہے۔ مقصد کی لگن اس کی پہچان ہے۔ وہ صاف وراست گو انسان ہے اور اسی

لیے پیر مرد، خواجہ خضر اور چرند پرند وغیرہ وقت پڑنے پر سب اس کی مدد کو آتے ہیں اور وہ بڑے سے بڑے خطرے سے صحیح و سالم نکل آتا ہے۔ اور ان سب کی مدد کی وجہ ہی سے مہرہ، عصا، ہفت رنگی پرندوں کے سفید و سرخ پر اس کے وہ کام آتے ہیں کہ ایک فوج بھی یہ کام نہیں کر سکتی تھی۔ حاتم نیکی، اخلاقی اقدار کا نمائندہ ہے۔ ملکہ زریں پوش پر وہ عاشق ہو جاتا ہے تو اختلاط سے باز رہتا ہے جس پر ملکہ کو حیرت ہوتی ہے اور وہ پھر اسے اپنے والد کے پاس ملکِ یمن بھیج کر مہم جوئی میں مصروف ہو جاتا ہے۔

حاتم مذہب کے اعتبار سے آتش پرست (گبر) ہے۔ ایک جگہ یہ جملہ آتا ہے کہ "حاتم اگرچہ قوم گبر سے تھا، پر خدا کو ایک جانتا تھا۔ دن رات اسی کے ذکر میں مشغول رہتا تھا" اس میں ہم دردی، غم گساری، دوسروں کی مدد کرنے کا جذبہ اتنا گہرا تھا کہ اس کی ذات کوہِ ہمالہ کی بلندیوں کو چھونے لگتی ہے۔ کہیں کہیں، اس کی ذات تضاد کا شکار بھی ہو جاتی ہے مثلاً ایک طرف تو حاتم ہرنی کو بھیڑیے کے منھ سے بچانے کے لیے اپنے سرین کا لوتھڑا کاٹ کر بھیڑیے کی بھوک بجھاتا ہے اور کسی کو مارنا مذموم جانتا ہے لیکن ایک جگہ وہ کالے بڑے سانپ کو مار کر انگنائی میں گاڑ دیتا ہے۔ کئی مقام پر وہ خود شکار کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ایک مقام پر چھٹے سوال کی کہانی میں وہ تیر و کمان لے کر ایک بارہ سنگھا شکار کرتا ہے اور اس کا گوشت صاف کر کے اچھے گوشت کے تکے بناتا ہے اور لون مرچ لگا کر سیخوں پر چڑھا دیتا ہے اور چقماق سے آگ جھاڑ کر لکڑیاں جلاتا ہے اور بھون بھان کر کھا جاتا ہے۔ لیکن قصہ پڑھتے ہوئے موقع محل کے مطابق یہ تضاد بھی ناگوار نہیں گزرتا۔ کہانی سے گہری دلچسپی، واقعات کی رنگا رنگی اور بیان کی گرفت قاری کو اپنی مٹھی میں رکھتے ہیں اور یہی "آرایشِ محفل" کی کامیابی کا راز ہے۔

میر امن کی "باغ و بہار" دلچسپ قصے کے ساتھ ہند مسلم کلچر کی ترجمان بھی ہے۔ زندگی کے یہ تہذیبی پہلو "آرایش محفل" میں "باغ و بہار" کی طرح بیان میں نہیں آتے جب کہ میر امن ایسا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ ایسے موقع پر حیدری یہ کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں کہ "اسی وقت بیاہ کا سرانجام تیار کیا اور ملکہ کو دھوم دھام سے اس جوان کے ساتھ موافق اپنی رسموں کے بیاہ دیا" اور بات کو یہیں ختم کر دیتے ہیں لیکن تہذیب کی ہلکی سی جھلک ساری کتاب میں ضرور جھلکتی ہے مثلاً پہلے قصے میں حسن بانو بادشاہ کے پیر و مرشد کی دعوت کرتی ہے تو دستر خوان بچھانے، برتن سجانے، کھانے چننے، سلپچی آفتابے اور نوکر چاکر خوجے کی تفصیل دی جاتی ہے۔ اسی طرح چھٹے سوال کے ذیل میں بھی دعوت کا بیان آتا ہے لیکن یہاں وہ رونق نہیں ہے جو "باغ و بہار" میں رنگ بکھیرتی ہے۔ منیر شامی اور حسن بانو کی شادی کا بیان وہ واحد، اکلوتا بیان ہے جو قدرے تفصیل سے آیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ شادی حاتم کی برسوں کی محنت شاقہ کا پھل تھی اور ساری کہانی بھی اسی شادی کی وجہ سے وجود میں آئی تھی۔ لیکن اس بیان کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ حیدری کے قلم کی روشنائی سوکھ گئی ہے اور ان کے دل کی گرمی لفظوں میں شامل نہیں ہے مثلاً نکاح و رخصتی کا بیان پڑھیے

> "اتنے میں قاضی آیا۔ عقد اس نے پڑھایا۔ مبارک سلامت ہوئی شربت اور ہار پان بٹنے لگے۔ دولہا کو محل کی ڈیوڑھی پر لے گئے۔ وہاں سے کئی بوڑھی بڑی بیگمیں دلہن کی اقا سمیت آئیں۔ نوشہ کو بسم اللہ کر کے لے گئیں۔ دلہن کے پاس مسند پر بٹھایا۔ وہ لباس عروسی پہنے، جواہر سے آراستہ، عطر میں ڈوبی، پھولوں میں بسی اینڈی ہو رہی تھی، شہزادہ گھونگھٹ میں اس

> کی جھلک دیکھ کر بو باس سونگھ جوں توں ٹھہرا تھا۔ پر آرسی مصحف دیکھتے ہی غش ہو گیا۔ انا وہیں گھبرا کر دوڑی۔ گلاب پاش لاکر گلاب چھڑکنے لگی۔ بعد دیر کے ہوش میں آئے۔ دوگانہ شکر کا پڑھا۔ حاتم کی ہمت پر آفرین وتحسین کی..... بعد اس کے جو رسمیں باقی رہی تھیں چونپ سے خسی خوشی بجالایا۔ پھر دلہن کو گود میں لے کر چنڈول میں سوار کیا۔ بڑی دھوم دھام سے شادیانے بجواتا ہوا دولت خانے میں داخل ہوا۔ چاروں تک محل سے پاؤں باہر نہ رکھا" (ص ۴۷۱)

اس بیان کو پڑھتے وقت تہذیبی پہلو کی کوئی صاف تصویر سامنے نہیں آتی۔ معلوم ہوتا ہے کہ حیدری رسموں کی گنتی گنوا رہے ہیں۔ یہ سب بیان بے روح ہیں۔ ان میں وہ رچاوٹ نہیں ہے جو "باغ و بہار" میں قدم قدم پر محسوس ہوتی ہے اور پڑھنے والے کے لیے لطف کا سامان بہم پہنچاتی ہے۔ حیدری کا بیان زندگی کی روح سے کٹا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ دوسرے تہذیبی بیان بھی جیسے شاہی ادب آداب اور مہمان نوازی کے طور طریقے وغیرہ کی بھی یہی صورت ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ حیدری نے ان رسموں کو کبھی اپنی آنکھ سے نہیں دیکھا تھا۔ اس کے برخلاف میر امن جو کچھ بیان کرتے ہیں وہ چشم دید ہے۔ حیدری کا سارا زور براہ راست کہانی پر ہے اور اس بیان میں وہ یقیناً بہت کامیاب ہیں۔

کہانی بیان کرتے ہوئے بیچ بیچ میں ایسے فقرے پڑھنے والے کے سامنے آتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ اس معاشرے کے عقائد کیا تھے۔ وہ کن باتوں پر دل سے یقین رکھتا تھا۔ ان عقائد کی عملی صورت سے خود کہانی بھی اپنے ارتقائی مراحل طے کرتی ہے۔ یہ معاشرہ، یہ تہذیب خدا پر کامل یقین رکھتی تھی۔ خدا کارساز ہے اور اسی سے نظام کائنات قائم و دائم ہے۔ اللہ ناممکن کو ممکن بنا سکتا ہے۔ وہ قادر مطلق ہے۔ حاتم ایک جگہ کہتا ہے: "توبہ کر۔ خدا واحد ہے۔ کوئی اس کا شریک نہیں اور نہ ہوگا۔ ہر ایک شے کو اس نے پیدا کیا ہے اور وہ کسی سے پیدا نہیں ہوا"۔ "خدا وہ ہستی ہے جس کے نام پر جان دی جا سکتی ہے۔ اس کے حکم کو بجالانا انسان کے لیے سعادت ہے۔ حاتم ایک جگہ کہتا ہے "اے نادان بے وقوف! اگر تو خدا کی راہ مانگتا تو میں ابھی تیرے حوالے کر دیتا"۔ اللہ ہی رازق ہے وہی اپنے بندوں کو ہر جگہ رزق بہم پہنچاتا ہے اور اسی لیے مچھلی دریا سے نکل کر روٹیاں اور کباب اسے دیتی ہے۔ یہ معاشرہ شہیدوں کو زندہ جاوید مانتا تھا۔ حاتم ایک اور مقام پر بادشاہ سے مخاطب ہو کر کہتا ہے: "کیا تم اتنا نہیں جانتے کہ شہید ہمیشہ زندہ رہتے ہیں"۔

آرایش محفل پڑھتے ہوئے اس تہذیب میں عورت اور مرد کے درجے اور رشتے کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں۔ مرد اور عورت کے یہ رشتے چرند پرند کے نر و مادہ میں بھی انسانی رشتوں کی طرح سامنے آتے ہیں، ایک مقام پر مادہ اپنے نر سے پوچھتی ہے کہ "اے نر تو نے کیوں کر جانا کہ یہ شخص اس کام کے واسطے آیا ہے"۔ نر جواب دیتا ہے: "ہماری قوم میں جتنے نر ہیں تمام جہاں کا احوال ابتدا سے انتہا تک جانتے ہیں اور مادہ سوائے بات چیت کے کچھ نہیں جانتی"۔ اس تہذیب میں مرد/نر کی حیثیت عورت/مادہ سے اونچی تھی اور اسی لیے یہ بات عام تھی کہ "نہیں سنا ہے تو نے کہ مردوں کو عورتوں کے سر کا چھتر کہتے ہیں"۔

"آرایش محفل" میں ایسے نازک لمحوں پر "مرد پیر" نمودار ہوتے ہیں جب پڑھنے والا یہ سمجھتا ہے کہ اب حاتم کا زندہ بچنا محال ہے۔ "مرد پیر" اور "خواجہ خضر"، "باغ و بہار" کے سبز پوش کی طرح، ایسے ہی لمحوں پر حاتم کی مدد کرتے ہیں اور وہ اس خطرناک صورت سے کامیاب و کامران نکل آتا ہے۔ یہ تہذیب اس قسم کی غیبی مدد پر پورا یقین

رکھتی تھی۔ ان عقائد، تصورات، ضعیف الاعتقادیوں، طلسمات، جادو ٹونوں اور ہندو رسوم و عقائد کے ملاپ سے ایک ایسا کلچر وجود میں آتا ہے جو اس تہذیب کی بنت میں شامل ہے۔

”آرایش محفل“ کی کہانی ماخوذ ہے لیکن جس طرح جابجا اضافے کرکے حیدری نے اسے سادہ و زندہ نثر میں بیان کیا ہے وہ ”باغ و بہار“ ہی کی طرح، اسے حیدری کی تصنیف بنا دیتی ہے اور ”باغ و بہار“ ہی کی طرح ”آرایش محفل“ بھی ایک ”کلاسیک“ کا درجہ اختیار کرلیتی ہے۔ یہی نثر حیدری کی انفرادیت ہے۔

حیدری نے سادہ زبان اور یہ اسلوب نثر اس لیے اختیار کیا تھا کہ یہ فورٹ ولیم کالج کی نصابی ضرورت تھی یہی اس کتاب کی وجہ تالیف بھی تھی۔ اسی ضرورت کو میر امن نے ”باغ و بہار“ لکھ کر اور شیر علی افسوس نے ”خلاصہ التواریخ“ سے مواد اخذ کرکے آزاد عبارت میں لکھ کر پورا کیا تھا۔ ان تینوں کتابوں کی نثریں بول چال کی عام زبان میں لکھی گئی ہیں لیکن حیدری کی نثر امنؔ اور افسوسؔ کی نثروں سے زیادہ سادہ اور آج کی نثر سے زیادہ قریب ہے۔ اس فرق کو واضح کرنے کے لیے ہم ذیل میں میر امن کی ”باغ و بہار“، افسوس کی ”آرایش محفل“ اور حیدری کی ”توتا کہانی“ اور ”آرایش محفل“ سے مختصر عبارتیں درج کرتے ہیں تاکہ بول چال کی زبان کی سادہ نثروں کے یہ تینوں رنگ سامنے آسکیں:

میر امن:

> ”یہ سن کر تیکھی ہو، تیوری چڑھا کر خفگی سے بولی: چہ خوش آپ ہمارے عاشق ہیں۔ مینڈکی کو بھی زکام ہوا۔ اے بے وقوف! اپنے حوصلے سے زیادہ باتیں۔ خیال خام ہے۔ چھوٹا منہ بڑی بات۔ بس چپ رہ“

شیر علی افسوس:

> ”اس ملک میں برسات کا موسم نہایت لطف دکھاتا ہے۔ آسمان پر رنگ برنگ کی گھٹا، چاروں طرف خوش آیند ہوا، زمین یک لخت سبزہ زار، ہر ایک پہاڑ مثل گلزار اور گلزار سراپا بہار۔ پھول طرح طرح کے چمنوں میں کھلے ہوئے۔ نہروں کی لب ریزی کے طور ہی جدا۔ سبزے کی نوخیزی کا عالم ہی علاحدہ“

حیدر بخش حیدری:

(توتا کہانی)

> ”توتا اپنے جی میں ڈر کر کہنے لگا کہ اگر میں بھی منع کرتا ہوں یا کچھ اور کہتا ہوں تو ابھی مینا کی طرح سے مارا جاتا ہوں۔ یہ سمجھ کر کہنے لگا کہ اے کدبانو! مینا ناقص عقل تھی اور اکثر یہ خلقت عورتوں کی بے وقوف ہوتی ہے۔ اس واسطے شعور مندوں کو لازم ہے کہ اپنا احوال ان سے نہ کہیں بلکہ اس ذات سے پرہیز کریں“

(آرایش محفل):

> ”سنتے ہی اس نے سر نیچا کرلیا۔ بعد ایک ساعت کے سر اٹھا کر کہا کہ اے عزیز! وہ کون تیرا دشمن تھا جس نے تجھے ایسی جگہ بھیجا۔ اول تو یہ ہے کہ اس کا نشان معلوم نہیں۔ دوسرے جو کوئی

> وہاں گیا، سو گیا۔ پھر نہ پھرا۔ جو کوئی وہاں جانے کا قصد کرے، اپنی جان سے ہاتھ دھو دے۔ غسل میت جیتے جی بجا لا دے کیوں کہ اس کا رستہ، اول منزل سے کم نہیں اور سنتے ہیں حارس قطان، شہر قطان کے بادشاہ نے اس کی سرحد میں چوکی بٹھائی ہے کہ جو کوئی اس حمام کی خواہش کر کے آدے پہلے اسے میرے پاس لے آؤ معلوم نہیں اس کے بلانے کی وجہ اپنے روبرو کیا ہے؟ مار ڈالتا ہے یا اس کو چھوڑ دیتا ہے"

میرامن کے ہاں دلّی کی بولی ٹھولی اور گلی کوچوں کی بامحاورہ زبان ادبی چاشنی اور تہذیب کے رنگوں کے ساتھ استعمال ہوئی ہے۔ اس میں ایک طرف دلّی کی تہذیب کی ترجمانی کی گئی ہے اور وہاں کے محاورات اور روزمرہ کو فطری انداز میں استعمال کیا ہے اور ساتھ ہی تہذیب و زبان کی رچاوٹ سے وہ لطفِ بیان پیدا کیا ہے جس نے میرامن کی "باغ و بہار" کو کلاسیک کا درجہ دے دیا ہے۔ اس میں عربی و فارسی کے وہی الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو بول چال کی زبان میں جذب اور ایک جان ہو کر اردو زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ لہجے کی کھنک اس میں جان ڈال رہی ہے۔

شیر علی افسوس کی زبان بھی سادہ ہے لیکن افسوس نے نثر کی روایتی رنگینی کو برقرار رکھنے اور اس میں ادبی شان پیدا کرنے کے لیے نثر میں قافیہ کا استعمال اس طرح کیا ہے کہ پڑھتے ہوئے ہماری توجہ اس طرف نہیں جاتی۔ ساتھ ہی زبان سادہ ہے۔ یہاں، میرامن کی طرح، محاورات پر زور نہیں ہے لیکن سادگی میں رنگینی موجود ہے۔ اس لحاظ سے اس کا سادہ طرز اور لہجہ میرامن سے جدا ہے۔

حیدر بخش حیدری کے ہاں بھی محاورہ پر زور نہیں ہے۔ انھوں نے زیادہ تر دلّی سے باہر کی عام بول چال کی زبان کو استعمال کیا ہے اسی لیے اس میں افسوؔس کی نثر کی طرح سادگی میں رنگینی پیدا کرنے کی کوشش کا احساس نہیں ہوتا۔ اس میں صرف اور صرف سادہ عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے اور اسی سے حیدری کا اسلوب جنم لیتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ تینوں کے ہاں بول چال کی زبان ضرور استعمال ہوئی لیکن تینوں کے ہاں سادگی کا تصور جدا ہے۔ آج ان تینوں نثروں کو دیکھیے تو حیدری کی سادہ نثر جدید اردو نثر سے زیادہ قریب ہے۔ اس نثر کو حالؔی کی نثر سے ملائیے تو وہ حیدرؔی کی نثر سے قریب ہے۔ تینوں کے ہاں اردو پن ہے لیکن حیدری کے ہاں اردو پن، آج کی زبان سے قریب تر ہونے کی وجہ سے، زیادہ محسوس ہوتا ہے اور ان کی نثر یہ صورت اختیار کر لیتی ہے:

توتا کہنے لگا:

> "کسی شہر میں ایک درخت تھا اور اس کی ڈالیاں گنجان تھیں۔ اس پر ایک شکر خورے کے جوڑے نے اپنا گھونسلا بنا کر انڈے دیے تھے۔ اتفاقاً ایک فیلِ مست اس جگہ پہنچا اور اس درخت سے اپنی پیٹھ رگڑنے لگا۔ اس کے صدمے سے وہ درخت ہلا، بیضے گر پڑے۔ تب وہ شکر خور اڈر کے مارے اپنی مادہ کو چھوڑ کر ایک اور درخت پر جا بیٹھا اور آہ وزاری کرنے لگا۔ مثل مشہور ہے کہ بلّی کے آگے چوہے کا کیا بس چلے۔ لیکن اپنے جی میں کہتا تھا کہ اس دشمن زبردست سے بدلا کس طرح لیا چاہیے"

یہی سادہ اسلوب بیان اپنے ارتقائی عمل کے مزید مرحلے طے کر کے "آرایش محفل" میں جوان ہو جاتا ہے۔ سادگی اور پُراثر ہو جاتی ہے اور وہ صورت اختیار کر لیتی ہے جس کے اقتباس ہم ان صفحات میں پہلے درج کر آئے ہیں۔

اس نثر میں سادگی کے ساتھ اردو پن نمایاں ہے اور یہ نثر آج کی نثر سے بہت قریب ہے حتیٰ کہ حیدری سراپا کھینچتے ہیں تو وہاں بھی ان کی زبان پر فارسی عربی کے الفاظ نہیں آتے بلکہ خالص اردو بولی اس میں اپنے مخصوص رنگ بھرتی ہے

''جب سورج چھپا اور چاند نکلا، خجستہ: پتلی گردن، بھرے بازو، ابھرا جوبن، نرم پیٹ،
قد قامت، گول سرین، چکنی رانیں، سنہری ساقیں، تیوری چڑھائے اشتیاق میں بھری ہوئی:
قد و قامت آفت کا ٹکڑا تمام	قیامت کرے جس کو جھک کر سلام
توتے کے پاس رخصت لینے گئی اور کہنے لگی: اے توتے......''

یہ نثر ساری کہانی میں پھیلی ہوئی ہے لیکن توتا کہانی کے ابتدائی حصے میں اردو جملے کی ساخت پر فارسی ترکیب نحوی کا اثر بھی نظر آتا ہے جیسے:

''اور نوسو قطار بار برداری کے اونٹوں کی'' بجائے ''بار برداری کے اونٹوں کی نوسو قطار''
''کشتیاں بعضوں کے آگے رکھیں'' بجائے ''بعضوں کے آگے کشتیاں رکھیں''
''واسطے تربیت کے ایک استاد دانا و کامل کو سونپا'' بجائے ''تربیت کے واسطے ایک دانا و کامل استاد کو سونپا''

لیکن جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی ہے اور نثر میں بہاؤ پیدا ہوتا ہے اردو جملے کی ساخت اس کی اپنی ترکیب نحوی کے مطابق ہو جاتی ہے، ساخت پر فارسی اثر غائب ہو جاتا ہے اور جملے کی یہ صورت بن جاتی ہے:

(الف) ''جو خاوند سے بے ادبی کرے گا اس کا یہی حال ہوگا''

(ب) ''مناسب یہی ہے کہ میرے گھر کے قریب جو گورستان ہے وہاں چلی جاؤں اور کھانا پینا سونا سب چھوڑ دوں، یہاں تک کہ مر جاؤں''

(ج) ''اسی گھڑی اس پتلی میں جان پڑی اور آدمیوں کی طرح سے باتیں کرنے لگی''

یہی وہ ساخت ہے جو ایک طرف ''توتا کہانی'' میں اور ساتھ ہی ''آرائشِ محفل'' میں ملتی ہے۔ یہی ساخت اور یہی اسلوب بیان جدید اردو نثر کا نشانِ راہ ہے اور یہی اردو نثر کی تاریخ میں حیدری کی انفرادیت ہے۔

(۳)

فورٹ ولیم کالج کی تالیفات میں جو زبان استعمال ہوئی ہے یہ وہ زبان، محاورہ، روزمرہ اور الفاظ ہیں جو اٹھارویں صدی کے آخر میں عام بول چال کی زبان میں شامل تھے اور ساتھ ہی زبان تبدیلی کے عمل سے گزر رہی تھی۔ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ تبدیلی کے عمل کے زیر اثر وہ الفاظ اور اس کے اصول بھی استعمال ہو رہے ہیں جو مستقبل قریب میں بدل جائیں گے اور وہ الفاظ و اصول بھی جو ان کی جگہ لیں گے۔ ''آرائشِ محفل'' میں وہ الفاظ زیادہ ہیں جو پرانے الفاظ کی جگہ لینے والے ہیں۔ پرانے اثرات کی درج ذیل صورتیں ''آرائشِ محفل'' اور ''توتا کہانی'' میں نظر آتی ہیں۔ یہ وہی زبان ہے جو میر کی شاعری میں بھی استعمال ہوئی ہے۔

(ا) فعل کی درج ذیل صورت حیدری کے ہاں بہت کم ہو گئی ہے لیکن موجود ضرور ہے۔ اس دور میں جمع بنانے کا ایک قاعدہ یہ بھی تھا کہ اگر فاعل جمع ہے تو فعل بھی جمع لاتے تھے جیسے، میر کے ہاں ع عاشقوں میں خط چھیاں چلوائیاں۔

حیدری کی نثر میں یہ صورت ملتی ہے

(الف) "اس کو تھپکیاں اور لوریاں دے دے کر چکارتیاں تھیں"

(ب) "لونڈیاں باندیاں پاؤں پر گر پڑیاں"

(ج) "یہ سنتے ہی سب پریاں اس پر دوڑیاں"

(د) "وے سب کی سب آدمی کی بو پاتے ہی اس کے کھانے کو دوڑیاں"

(۲) "ضمیر" میں واحد غائب "وہ" کے بجائے جمع غائب "وے" کا استعمال تواتر سے ملتا ہے:

(الف) "وے رات دن اس کے بنانے میں لگے رہتے تھے"

(ب) "وے سوال کون سے ہیں، مجھ سے کہو"

(ج) "وہیں وے دونوں شخص نظر پڑے"

(۳) اٹھارویں صدی اور انیسویں صدی کے اوائل تک عربی فارسی اسما کے آخر میں "ی" لگا کر کبھی اسم فاعل اور کبھی اسم صفت بنانے کا کام لیتے تھے۔ یہ صورت گاہ گاہ حیدری کی نثر میں بھی ملتی ہے:

میں انتظاری میں ان کے نالاں وگریاں ہوں

(۴) اسی طرح ہووے۔ کراوے۔ لاوے۔ پہناوے۔ جاوے آوے۔ مارا جاوے گا۔ کا استعمال عام ہے مثلاً

(الف) "عمر تیری بڑھے، دولت دوچند ہووے"

(ب) "گالی دے یا ایذا پہنچاوے۔ اس کو اس حکمت سے اس شہر سے نکالوں گا کہ مارا جاوے اور آپ پر بدنامی نہ آوے"

(ج) "تو پھر آپ ہی باندھا جاوے گا اور مجھے بھی پڑاوے گا"

(۵) اسی طرح ہوجیو۔ چاہیو۔ جائیو وغیرہ کا استعمال جیسے:

"پھر جہاں چاہیو وہاں جائیو"

اٹھارویں صدی میں اور انیسویں صدی میں بھی ہائے مخلوط (ھ) کا استعمال عام تھا جو انیسویں صدی میں کم ہوتے ہوتے غائب ہو گیا۔ حیدری کے ہاں، میر امن اور افسوس کی طرح، یہ صورت اکثر نظر آتی ہے جیسے

جھوٹھ (جھوٹ): "جلد شہزادے کے پاس جاتا کہ وعدہ تیرا جھوٹھ نہ ہو"
"ابے جھوٹھ کیوں بکتا ہے"
"تو ناحق وعدہ شکن اور جھوٹھی اپنے دوست کے آگے ہووے گی"

سامھنے (سامنے): "وہ دونوں تیرے سامھنے آپس میں کھیلتے تھے"

تھر بتھر (تتر بتر): "کہ فوج مجھے ڈھونڈھتے ڈھانڈتے تھر بتھر ہو گئی"

اسی طرح اور کئی استعمالات ایسے ملتے ہیں جو انیسویں کے وسط تک کم و بیش غائب ہو جاتے ہیں مثلاً

ووں ھیں (وہیں): "اس بڑھیا نے ووں ھیں جا کر اس سے کہا:

ھیں (ہی) "بعد آدھی رات کے یہ آوازیں ھیں آتی ہے"

جوںھیں (جوں ہی): "صدا فقیر کی جوںھیں رائے رایان نے سنی ووںھیں (وہیں) ایک پَیل زر سے لدا ہوا اس کو دیا"

ان کے علاوہ "اپنے تئیں" کا استعمال عام ہے جیسے

اپنے تئیں:	تب خجستہ نے اپنے تئیں نہایت لباس اور گہنے سے آراستہ کیا"
	"ناانصافی ہے جو گیدڑ کے بچے مار واور اپنے تئیں پالو"
تمہارے تئیں:	"ان سوالوں کو پورا کروں تو تمہارے تئیں جسے چاہوں بخش دوں"

ان کے علاوہ چند دوسری صورتیں یہ بھی ملتی ہیں:

باعث سے۔	"نیک بختی کے باعث سے دائی کو بلا کر کہنے لگی"
	"اپنے اعمالوں کے باعث سے مارا گیا"
ندھڑک (بے دھڑک):	"دیکھا کہ حاتم ندھڑک چلا آتا ہے"
	"تم ندھڑک آپ اپنے ملک میں بسو"
	"اس کام کو کر بیٹھ ندھڑک"
ماری پڑے۔ مارا پڑے۔	"امیدوار اس بات کا ہوں کہ یہ بھی اسی کے ساتھ ماری پڑے"
مارے پڑے:	
	"ان ظالموں کے ہاتھ سے زخمی ہوئے اور کچھ مارے پڑے"
	"دشمن اپنے ساتھیوں سمیت مارا پڑا
	"چپکا چلا جا، نہیں تو رنج کھینچے گا بلکہ مارا پڑے گا"
ندان (بالآخر۔ آخر کار)	"ندان یہ بات جی میں ٹھہرائی کہ بہتر یہی ہے اب نکل چلیے"
	"ندان حاتم اس مال و اسباب کو اٹھوا کر کاروان سرائے میں لے آیا"
	"ندان ایک شخص اٹھا اور حاتم کو لا کر مسند پر بٹھایا"
	"ندان پانی نبڑ گیا"
طرح بہ طرح کے:	"جڑاؤ سنگِ یشم کے باسنوں میں طرح بہ طرح کے اور قسم قسم کے کھانے نکال کر چنے ہزاروں درخت سرسبز طرح بہ طرح کے میووں سے لدے"
نعرے مارتا تھا	"ایک جوان کسی درخت کے تلے نعرے مارتا ہے"
ٹک (ذرا)	"جب ٹک ایک اور دورے آئی"
	"اگر معشوق اس گرفتار کے حال پر ٹک ایک رحم کھاوے"
	"ٹک ایک ستا کر اس کے اوپر چڑھا"
کبھو (کبھی)	"وہ کسی جنگل میں جا کر کبھو پھنس دیتا، کسی پہاڑ سے سر ٹکرا کر کبھو رو دیتا"
تس پر:	"بلکہ ہر ایک طرف فریاد کرتی ہوں، تس پر بھی کوئی میری آہ و زاری نہیں سنتا"
ہوا ہی (ہوا چلی)	"اس کی برکت سے ایک ایسی ہوا ہی کہ ان پتھروں کو لے گئی"
موئے (مرے)	"یہاں کی یہی رسم بد ہے کہ جیتی عورت کو موئے خصم کے ساتھ جلاتے ہیں"
	"حیف ہے حرام موت موا"

پچاناں:	''انسان کی بے وفائی اور جفا کاری سنی تو نے تو پھر کس طرح تیری بات سے پچاناؤں''
کتنے ایک (کئی بہت سے)	''اتنے میں پھر کتنے ایک پری زاد اسی طرح سے خوان جواہر کے لیے ہوئے''
اڑنتے (سبک وتیز وفتار)	''قصہ مختصر دو گھوڑے چالاک اڑنتے چن کر مہر آور کے حوالے کیے''
تا:	''اسی طرح سے میرے آنے تک ملا جائے تا یہ کوئی نہ کہے کہ حاتم اس شہر میں نہیں''

''تا'' کا یہ استعمال شاہ حاتم کے دور ہی میں متروک سمجھا جانے لگا تھا۔ اس کا ذکر شاہ حاتم نے ''دیوان زادہ'' کے ''دیباچہ'' میں کیا ہے۔

خواہ نہ خواہ (خواہ مخواہ):	''تیرے استقلال کا پاؤں ڈگے اور تو خواہ نہ خواہ اس مکر وفریب کے غار میں گرے''
جیوں کا تیوں (جوں کا توں):	''اس نے ماجرا وہاں کا جیوں کا تیوں عرض کیا''
پیٹھا:	''وہ اجل گرفتہ ایک ڈھاڑے کا ڈھاڑا لے کر اس کی حویلی میں پیٹھا، اسباب غارت کرنے لگا 'الٰہی یہ بچھو تھا کیوں کر سانپ ہوا اور یہ بل میں کسی طرح جا پیٹھا''

اس دور میں زبان تیزی سے بدل رہی ہے اور یہ استعمال جلد ہی ٹکسال باہر ہو جاتے ہیں اور انیسویں صدی کی چوتھائی تک زبان اپنے نئے معیارات بنا لیتی ہے۔ ناسخ کی آواز سارے برصغیر میں گونج رہی ہے۔

میر امن کی ''باغ و بہار'' اور حیدر بخش حیدری کی ''آرایشِ محفل'' بول چال کی زبان کے دو ادبی روپ ہیں جو اردو زبان اور اس کی نثر کو نیا اعتبار دیتے ہیں اور واضح کرتے ہیں کہ بول چال کی عام زبان ہر زبان کی وہ قوت ہے جو اسے ہر دم نئی زندگی دیتی ہے۔ یہ دونوں ''تصانیف'' قصہ کہانی کی دلچسپی کے ساتھ اسی لیے کلاسیک کا درجہ اختیار کر گئی ہیں۔ ایسی ہی ایک صورت نہال چند لاہوری کی تالیف ''مذہب عشق'' کی ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] گلزار دانش (دفتر اول)، حیدر بخش حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقدمہ، ص ۱۶، یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور ۱۹۷۶ء

[۲] ایضاً، ص ۱۶۔۱۷

[۳] دیباچہ قصہ لیلیٰ مجنوں، گلدستۂ حیدری، قلمی نسخہ برٹش لائبریری لندن، بحوالہ مقدمہ عبادت بریلوی، ص ۱۹، ایضاً محولہ بالا۔

[۴] توتا کہانی، حیدری، قلمی نسخہ برٹش لائبریری لندن، ص ۳، بحوالہ مقدمہ گلزار دانش مرتبہ عبادت بریلوی، ص ۳۰، اورینٹل کالج، لاہور۔

[۵] دیباچہ ''مہر و ماہ'' ایضاً ص ۱۸

[۶] ایضاً، ص ۲۳

[۷] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۶، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[۸] گلدستۂ حیدری، محولہ بالا، ص ۱۷

[۹] ایضاً

[۱۰] دیوان جہاں، بینی نرائن مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۹۹ پٹنہ ۱۹۵۹ء۔
کلیم الدین احمد نے اپنے مرتبہ "دیوانِ جہاں" کے آخری صفحے (ص ۳۵۰) کے بعد دیوان جہاں قلمی کے آخری صفحے (ص ۱۷۸) کا عکس بھی شائع کیا ہے جس پر دیوان جہاں کے تمام ہونے کی تاریخ سی ام ماہ ستمبر ۱۸۱۲ء درج ہے۔ اس پر ایشیاٹک سوسائٹی کی دو صاف مہریں بھی ثبت ہیں۔ اشپرنگر نے بھی یہی تاریخ دی ہے۔

[۱۱] تذکرہ "ریاض الوفاق" ذوالفقار علی مست، مرتبہ سید حسن و عطا کاکوی، دائرۂ ادب پٹنہ ۱۹۶۷ء

[۱۲] یادگارِ شعرا، طفیل احمد، ص ۷۸، ہندوستانی اکیڈمی، صوبہ متحدہ، الٰہ آباد ۱۹۴۳ء

[13] Catalogue of the Arabic, Persian & Hindustani ManuScripts of the Librarians of the Kind of Oudh, Vol-1 , P 236, Calcutta 1854.

[۱۴] گلزارِ دانش، حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقدمہ ص ۲۹۔ لاہور، ۱۹۷۶ء

[۱۵] توتا کہانی، حیدر بخش حیدری، ص ۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۱۶] ایضاً ص ۱۴۴

[17]Origins of Modern Hindustani Literature: Source Material Gilchrist Letters, M. Atique Siddiqi,P 107, Aligarh 1963.

[۱۸] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۱، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۷۹ء)

[۱۹] گلزارِ دانش، بحولہ بالا، ص ۳۱ (مقدمہ)

[۲۰] تاریخ ہندوستانی ادبیات، گارسیں دتاسی، اردو ترجمہ لیلیان سکسن، ص ۴۱۰، قلمی، مخزونہ

[۲۱] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۱۶۔۳۲۲، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۲] ایضاً

[۲۳] آرایشِ محفل، مقدمہ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی، ص ۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء

[۲۴] آرایشِ محفل، مقدمہ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی، ص ۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء

[۲۵] Origins of the Modern Hindustani Literature، بحولہ بالا، ص ۱۳۴

[۲۶] دیکھیے عکس سرورق، آرایشِ محفل، بحولہ بالا، ص ۳۵، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء

[۲۷] سخن شعراء، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۱۳۲، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۲۸] گلزارِ دانش، حیدری، مرتبہ عبادت بریلوی، ص ۱۷، یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور شمارہ مسلسل ۱۹۴۔۱۹۵، اگست نومبر ۱۹۷۳ء

[۲۹] گلشن ہند، حیدری، مرتبہ مختار الدین احمد، ص ۱۷، علمی مجلس دلی، ۱۹۶۷ء

[۳۰] Origins of the Modern Hindustani Literature، بحولہ بالا، ص ۱۳۶

[۳۱] مختصر کہانیاں، حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۱۴، اردو دنیا۔ کراچی۔ سن ندارد۔ مقدمہ پر ۲۵ر جولائی ۱۹۶۴ء ضرور درج ہے۔

[۳۲] ایضاً

[۳۳] گلشن ہند، حیدر بخش حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۴۱۔۴۲، اردو دنیا کراچی ۱۹۶۸ء

[۳۴] گلشن ہند، حیدری، مرتبہ مختار الدین احمد، ص ۱۷، علمی مجلس دلی ۱۹۶۷ء

[۳۵] ایضاً ص ۱۰۲

[۳۵ (الف)] Origins of Modern Hindustani Literature، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۳۷، علی گڑھ ۱۹۶۳ء

[۳۶] توتا کہانی، حیدری، ص ۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۳۷] بہار دانش، مرزا جان طپش، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۳۸] گلزار دانش، حیدر بخش حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، دفتر اول، ص ۱۱، لاہور ۱۹۷۳ء

[۳۹] بنگال کا اردو ادب، ڈاکٹر جاوید نہال، ص ۱۰۳۔۱۰۴، (طبع دوم)، کلکتہ ۱۹۸۴ء

[۴۰] گلزار دانش، (دفتر اول) سید حیدر بخش حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۶۶۔۶۷، لاہور ۱۹۷۳ء

[۴۱] Histoire De la Literature Hindoui et Hindustani, M.Garcin De Tassy P-209, Paris 1809

[۴۲] A Catalogue of the Arabic, Persian, Hindustani Manuscrpits in the Libraries of the King of Oudh, A Sprenger, entry No 631, PP 612, Calcutta 1854.

[۴۳] گلشن ہند (تذکرہ) حیدر بخش حیدری، مرتبہ مختار الدین احمد، ص ۱۸، علمی مجلس دلی ۱۹۶۷ء

[۴۴] بنگال کا اردو ادب، ڈاکٹر جاوید نہال، (طبع دوم)، ص ۹۹، کلکتہ ۱۹۸۴ء

[۴۵] تاریخ جہاں کشائے نادری، محمد مہدی بن محمد نصیر استر آبادی، مطبع حیدری ممبئی ۱۲۹۲ھ/ ۱۸۷۵ء۔ اس میں ''بمبئی'' کے بجائے ''ممبئی'' سرورق پر لکھا گیا ہے۔ گویا اس زمانے میں بھی ''ممبئی'' رائج الوقت تھا۔

[۴۶] تاریخ نادر شاہی، مخطوطہ ایشیاٹک سوسائٹی، کلکتہ، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی، ورق ۳۔۴ الف۔

[۴۷] تاریخ نادری، (قلمی)، بحولہ بالا، ورق ۷، ۸ الف۔

[۴۸] گل مغفرت، حیدر بخش حیدری، مقدمہ ڈاکٹر ناظر حسن زیدی، ص ۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۴۹] "Sahibs & Munshis", Sisir Kumar Das, P-160, Calcutta 1978 + "The Annals of the College of Fort William", Thomas Roebuck, P-22, Calcutta 1819

[۵۰] گل مغفرت، بحولہ بالا، ص ۲۲

[۵۱] دیوانِ حیدری، حیدر بخش حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۳، اردو دنیا، کراچی ۶۷۔۱۹۶۶ء

[۵۲] تاریخ ادبیات ہندوستانی (فرانسیسی)، گارسیں دتاسی، بحولہ بالا، ص ۲۰۹

[۵۳] مقدمہ توتا کہانی، ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۸۔۷۔۹۔۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۵۴] مثنوی کدم راؤ پدم راؤ، نظامی دکنی، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳ء

چھٹا باب

نہال چند لاہوری

حالات اور مطالعہ: مذہبِ عشق

عام طور پر جتنے منشی فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہوئے ان میں سے کوئی بھی پہلے سے نامور نہیں تھا۔ ان سب نے گل کرسٹ کی فرمائش و ہدایت کے مطابق فارسی تصانیف کو اردو زبان میں ڈھالا۔ کہیں اصل کے مطابق ترجمہ کیا اور کہیں ضرورت کے مطابق کمی بیشی کرکے کالج کی نصابی ضرورت کو پورا کیا۔ ان لوگوں کی شہرت ان کی تالیفات سے ہوئی جن میں سے کئی انگریزی، فرانسیسی، بنگالی، گجراتی، اطالوی زبانوں میں ترجمہ ہو کر مشہور ہوئیں۔ نہال چند لاہوری کی تالیف "مذہبِ عشق" ان میں سے ایک ہے جس کے متعدد ایڈیشن مختلف ناشروں نے وقتاً فوقتاً شائع کیے۔ خود مطبع نولکشور سے ۱۹۵۴ء میں اس کا ۳۸واں ایڈیشن شائع ہوا[۱] اس کتاب کی مقبولیت ایک طرف اپنی حیرت ناک کہانی کی وجہ سے ہے اور دوسری طرف اس کہانی کے رنگ و مزاج میں تلاشِ گل بحرِ ظلمات اور آبِ حیات کی وہ تمثیلیہ روایت شامل ہے جو فارسی ادب میں ملتی ہے اور جو اردو ادب کی روایت میں بھی شامل و عام ہے۔ ان کے علاوہ "مذہبِ عشق" کی مقبولیت میں اس لیے بھی اضافہ ہوا کہ پنڈت دیا شنکر نسیم نے اس قصے کو اپنی مثنوی "گلزارِ نسیم" کا موضوع بنایا ہے جس کا ذکر ہم "گلزارِ نسیم" کے مطالعے کے ذیل میں آگے کریں گے۔

نہال چند لاہوری شاہجہاں آباد میں پیدا ہوئے اور پھر لاہور میں جا بسے۔ ان کے حالاتِ زندگی اور سالِ پیدائش و وفات نامعلوم ہیں۔ لاہور سے تلاشِ روزگار میں کلکتہ گئے اور وہاں ڈیوڈ رابرٹ سن (David Robertson) کے توسط سے گل کرسٹ تک پہنچے اور گل کرسٹ کی فرمائش پر انھوں نے تاج الملوک اور بکاولی کے فارسی زبان میں لکھے ہوئے قصے کو ریختہ کے محاورے کے مطابق اردو نثر میں ڈھالا اور اس کا نام "مذہبِ عشق" رکھا۔ نہال چند لاہوری کالج میں کسی منصب پر فائز نہیں تھے۔ ۱۹؍ اگست ۱۸۰۳ء کی رپورٹ میں، جو گل کرسٹ نے "کالج کونسل" کو بھیجی گل بکاولی کو زیرِ طبع بتایا گیا ہے۔ اور یہ بھی درج کیا ہے کہ اس کام کا معاوضہ/انعام ڈیڑھ سو روپے ہوگا۔ جب "کالج کونسل" نے ماہرانہ رائے کے لیے مسودات کو کول بروک (Collbrook) کو بھیجا تو اس نے تبحر و لسی اصحاب کی مدد سے ہر کتاب کے بارے میں لکھتے ہوئے "گل بکاولی" کے متعلق لکھا کہ "زبان اور طرزِ بیان دونوں غلط ہیں لیکن مصنف حوصلہ افزائی کا مستحق ہے۔ مسٹر گل کرسٹ نے ڈیڑھ سو روپے معاوضہ تجویز کیا ہے جو گھٹا کر سو روپے کیا جاسکتا ہے"[۲] "مذہبِ عشق" پہلی بار ۱۸۰۴ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی اور اس وقت سے آج تک چھپتی چلی آرہی ہے۔

"مذہبِ عشق" نہال چند لاہوری کی طبع زاد تصنیف نہیں ہے بلکہ اس نے عزت اللہ بنگالی کے فارسی زبان

میں لکھے ہوئے قصے کو اردو نثر کا جامہ پہنایا ہے۔ یہ ترجمہ جیسا کہ ''قطعات تاریخ'' سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۱۷ھ/ ۱۸۰۲ء میں مکمل ہوا۔ ''مذہب عشق'' اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۱۷ھ برآمد ہوتے ہیں اور عیسوی سن ان اشعار سے نکلتا ہے:

تو پھر ہاتفِ غیب نے دی صدا کہ اس ''مذہبِ عشق'' میں کوئی آ
کرے ''مشربِ جام'' گر اختیار تو رازِ نہاں اس پہ ہو آشکار

''مذہب عشق'' کے ۱۲۱۷ھ میں ''مشربِ جام'' کے ۵۸۶ جمع کر دیے جائیں تو عیسوی سنہ ۱۸۰۲ء سامنے آتا ہے۔ عزت اللہ بنگالی کا فارسی میں لکھا ہوا قصہ گل بکاولی (۱۱۳۴ھ/ ۲۱-۱۷۲۲ء) نایاب نہیں ہے۔ اس کے دو نسخے برلن میں، دو نسخے برٹش لائبریری لندن میں اور ایک نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی بنگال کے کتب خانے میں موجود ہیں[۳] ''وجہ تصنیفِ کتاب'' میں نہال چند لاہوری نے لکھا ہے کہ ''شیخ عزت اللہ بنگالی نے یہ کتاب فارسی زبان میں تصنیف کی تھی۔ اس نے اس کا سبب یوں لکھا ہے کہ طالب علمی کے ایام میں اس حقیر کو انشا پردازی کے فن میں رغبت تمام تھی اور مسودے بھی کاغذ پر لکھ کر رکھ چھوڑتا تھا۔ ایک روز رفیقِ شفیق نذر محمد کہ نو برس تک اس شوریدہ حال کا مرغ دل اس شمعِ جمال پر پروانے کی مانند حیران اور ذرّے کی طرح اس آسمانِ ملاحت کے خورشید پر سرگرداں تھا، چکور کی مانند خراماں خراماں آیا...... پھر میرے زانو کا تکیہ لگا کر کہنے لگا کہ مجھ کو نیند آئی ہے، جب تک میں سوؤں تم بیٹھے کوئی کہانی کہو...... تب وہ قصہ کہ جس کی ہر ایک داستان عشق ہی سے بھری ہوئی تھی، اس سرمایۂ بہجت و سرور کے آگے کہنے لگا۔ من بعد اس یار ارجمند کی خواہش اس مستمند کو اس پر لائی کہ اس دلچسپ قصے کو فارسی کی عبارت کا لباس پہنا کر نظم و نثر کے زیور سے آراستہ کر کے مشکل پسند دیکھنے والوں کی دید کے لائق کروں۔ اس اثنا میں غرہ ذالحجہ کو کہ سن ایک ہزار ایک سو چونتیس ہجری تھے، اس نو بادۂ باغ دل و دیدہ کے تئیں موت کی صرصر نے جڑ سے اکھاڑ ڈالا...... بحکم ضرورت آدھے کو فارسی کیا اور آدھے کو جوں کا توں رکھا'' اور پھر چند دوستوں کے کہنے سے قصے کا وہ حصہ جو نہیں لکھا تھا اسے بھی لکھ ڈالا۔ عزت اللہ بنگالی کے الفاظ یہ ہیں:

> بحکم ضرورت نیمی قصہ مکتوبہ را بر جا در شتم و نیمی دیگر را نیز بہ قالب عبارت فارسی نگاشتم......''[۴]

نہال چند لاہوری نے اسی پورے قصے کو اردو میں تصنیف کر کے ''مذہب عشق'' اس کا نام رکھا اور یہ بھی بتایا کہ اس نے قصے کی ترتیب کو کتنے ہی موقع پر بالکل چھوڑ دیا ہے اور بعضے مقام کا جو مناسب دیکھا، انتخاب کر کے ترجمہ کیا ہے۔ کہیں نظم میں اور کہیں نثر میں۔ اسی کے ساتھ عبارت کی ترکیب بھی بعضے مواقع پر بدلی ہے بلکہ کہیں کہیں قلم انداز بھی کی ہے۔ میر شیر علی افسوس نے جب اس پر نظر ثانی کی تو ''آرائش محفل'' کے دیباچے میں لکھا: ''اور قصہ گل بکاولی کا یعنی مذہب عشق ہر چند کہ اس کے مترجم کو نثر نویسی کا سلیقہ بھلا چنگا تھا لیکن اصل سے اس کو اس نے بھی اکثر جا کہ مطابق نہ کیا۔ نظم کو تو بیشتر چھوڑ دیا بلکہ کئی مقام نثر کے بھی ترجمہ نہ کیے تھے۔ سوائے اس کے، اس زبان کے جمیع طرزوں سے بھی واقف نہ تھا لہٰذا مضمون رنگیں اس قصے کا اس سے رنگت کے ساتھ بندھ نہ سکا۔ قصہ کوتاہ اس ہیچ مداں کو از بس کہ اس کا مضمونِ عالی پسند آیا، بے اختیار جی لگ گیا اس لیے موافق اس کے مرتبے کے عبارت تمام و کمال بہ طرز شاعری درست کی لیکن جہاں مترجم کی بھی عبارت اسی وضع پر دیکھی، رہنے دی، کیونکہ کچھ اپنے تئیں تعصب نہ تھا، فقط اس قصے کو بنانا منظور تھا''[۵]

اس قصے کو اردو میں ڈھالتے ہوئے نہال چند کے سامنے گل کرسٹ کی ہدایت بھی تھی کہ زبان کالج کی ضرورت کے مطابق سادہ اور محاورۂ ریختہ کے مطابق ہو اور ساتھ ہی ان کے سامنے فارسی کی وہ رنگین عبارت تھی جس کا وہ اردو ترجمہ کر رہے تھے۔ یہ دونوں اثرات واضح طور پر "مذہبِ عشق" کے اسلوب بیان میں نظر آتے ہیں۔

ایک سوال یہ بھی سامنے آتا ہے کہ نہال چند نے قصۂ گل وبکاولی کا نام 'مذہب عشق' کیوں رکھا؟ اس کا جواب ان عبارتوں سے واضح ہوتا ہے جہاں عزت اللہ بنگالی نے اس عشقیہ قصہ کو بار بار عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی کی طرف موڑنے کی کوشش کی ہے اور عشق کو ایک مذہب کے طور پر پیش کیا ہے اور اس قسم کے جملے بار بار سامنے آتے ہیں اور قصے کو "تمثیل" کی صورت دے دیتے ہیں:

> "اے بیسوا یہ ذکر اس واسطے میں نے کیا جو تو جانے کہ طاقتِ جسمانی قوتِ روحانی پر زیادتی نہیں رکھتی"

آگے چل کر یہ عبارت آتی ہے

> "اے عزیز! روشنی چشم ظاہر بیں کی سات پردوں میں ہے اور تجلّی باری تعالٰی کی کہ نور دیدۂ اولیا ہے، ستر ہزار پردے میں ہے۔ اگر یہ ارادہ ہو کہ وہ پردے درمیان سے اٹھیں تو پہلے اس بڑے نگہبان دیو نفس کا حجاب بیچ سے اٹھا کر اس کو بس میں کر کہ وہ لعین اپنی کج روی چھوڑ کر محمودہ کے اہل باطن کے اشغال سے ایک شغل محمودہ بھی ہے کہ بھووں کی طرف دیکھتے ہیں اور وہاں کچھ تصور کرتے ہیں، یہاں تک کہ نور دیدہ الٹ جاتا ہے اور نور الٰہی اور اسرار معرفت نظر پڑتے ہیں) مقام میں پہنچائے لیکن یہ بات یاد رکھ، اگر دیو سے الٹا کیجیے تو سیدھا پڑے"

ایک جگہ تصورِ عشق کو، جہاں گل بکاولی، جس پر تاج الملوک عاشق ہو گیا تھا، خود تاج الملوک پر عاشق ہو جاتی ہے:

> "سبحان اللہ کیا الٹی بات ہے کہ معشوق طالب عاشق کا ہو اور عاشق اس کا مطلوب لیکن نظر تحقیق سے جو غور کرے تو سیدھی لگے......

عشق اول در دل معشوق پیدا می شود   گر نہ سوزد شمع کے پروانہ شیدا می شود

بائیسویں باب میں ایک جگہ آتا ہے:

> "اے عزیز! حق تعالٰی نے عالم ارواح کو بدن سے نسبت دی ہے۔ پس جو حرکت کہ بظاہر بدن سے ہو حقیقت میں روح سے ہے۔ غرض جو فساد کہ اس عالم کون وفساد میں ہو تو اس کی طرف سے جان۔ لیکن شر نہ سمجھ کہ در پردہ خیر ہے کیوں کہ شر کی وہاں گنجائش نہیں"
>
> اے عزیز! اگر تو اپنے نور عقل کو حکمتوں سے زیادہ نہ چمکائے گا تو تجلّی یار سے فائدہ نہ پائے گا۔ اگر تو یہ ہستی موہوم نہ چھوڑے تو حیات ابدی کب تیرے ہاتھ آئے۔ جو راہ عشق میں آپ سے نہ گزرا، وہ منزل مقصود میں کب پہنچا"

بہرام اور روح افزا کے عشقیہ قصہ میں یہ جملے مسئلہ وحدت الوجود کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

> "واقعی مسئلہ وحدتِ وجود کا مشکل ترین مسائل ہے۔ بہتیرے اس بحرِ عمیق میں گر کے مذہب جبری کے بھنور میں جا پڑے اور اکثر مسلکِ دہری کے گرداب میں ڈوبے۔ ہادی یہاں فضل الٰہی اور کرم رسالت پناہی کے سوا کوئی نہیں"۔

قصہ کہتے ہوئے مصنف عزت اللہ بنگالی بار بار "اے عزیز" کہہ کر قصہ کا رخ مجازی سے حقیقی کی طرف موڑ دیتے ہیں۔

مصنف کے نزدیک اس قصے کا یہی مقصدِ اولین ہے۔ اس کا معشوق امرد نذر محمد عشقِ مجازی کا اشارہ ہے۔ اس کی موت عشقِ مجازی کو عشقِ حقیقی کی طرف موڑ دیتی ہے۔ وحدت الوجود کے مطابق "وجود حقیقی ایک ہے اور کائنات میں سب کچھ اسی کی کسی نہ کسی صفت کا پرتو ہے۔ جب خود بینی و خود نمائی کے تیر ایک ہی ترکش سے نکل رہے ہیں، جب ناظر و منظور، شاہد و مشہود، طالب و مطلوب کی اصل ایک ہے تو تصوف کی زبان میں عشق و محبت کی تعریف یہ ہوگی کہ جمیلِ حقیقی کا جمعاً اور تفصیلاً اپنے کمال کی جانب میلان" [۶] معشوق نذر محمد کی موت بھی اسی اندازِ فکر کا موڑ ہے اور اسی کی علامت ہے۔ اس قسم کی عبارات "مذہب عشق" میں بار بار آتی ہیں اور نہال چند لاہوری کے قلم سے اردو زبان میں دیکھ کر واضح طور پر نظر آتا ہے کہ یہ عبارتیں عزت اللہ بنگالی کی فارسی تصنیف کا لفظی اردو ترجمہ ہے۔ اس زاویہ نظر سے "مذہب عشق" کا مطالعہ کیا جائے تو "سب رس" کی طرح ایک نئی دنیا سامنے آتی ہے اور سارے طلسمات، وصل و ہجر کے سارے قصے، ساری فوق الفطرت باتیں، اس کے سب اشخاص و کردار، تمثیلی اشارات بن کر معانی کے تہ در تہ پہلوؤں کو اجاگر کرنے لگتے ہیں۔

"مذہب عشق" میں بنیادی طور پر تاج الملوک اور بکاولی کا قصہ بیان ہوا ہے۔ اس میں ۲۶ ابواب ہیں اور ہر بات ایک داستان میں بیان کی گئی ہے۔ تاج الملوک اور بکاولی کا قصہ بیسویں داستان پر ختم ہو جاتا ہے، اور اکیسویں باب سے امرنگر کے راجا اِندر کا قصہ شروع ہوتا ہے جس کے دربار میں ناچنے کے لیے بکاولی طلب کی جاتی ہے اور انسان سے تعلق کی بنا پر راجا اندر بکاولی کے نچلے دھڑ کو بارہ برس کے لیے پتھر کر کے اسے غائب کر دیتا ہے۔ تاج الملوک پھر اس کی تلاش میں نکلتا ہے۔ پریوں سے معلوم ہوتا ہے کہ بکاولی سنگل دیپ میں ایک بت خانے میں ہے۔ تاج الملوک تلاشِ بکاولی میں سنگل دیپ پہنچتا ہے۔ بکاولی سے ملتا ہے۔ اتفاق سے وہاں کے راجا کی بیٹی اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ جب تاج الملوک اس کی طرف رجوع نہیں ہوتا تو طیش میں آ کر وہ بت خانے ہی کو جڑ سے اکھڑوا کر دریا میں ڈلوا دیتی ہے اور بکاولی بھی وہیں فنا ہو جاتی ہے۔ چوبیسویں داستان میں پھر وہ کسان کے گھر میں دوبارہ پیدا ہوتی ہے اور جب سیانی ہوتی ہے تو تاج الملوک اس کے باپ (کسان) کو شادی کا پیغام بھیجتا ہے۔ جب بارہ برس پورے ہوتے ہیں اور نحوست ختم ہوتی ہے تو بکاولی باپ سے رخصت ہو کر چتراوت سے ملتی ہے۔ راجا اپنی اکلوتی بیٹی: چتراوت کا ہاتھ بکاولی کے ہاتھ میں دیتا ہے اور اس کا خیال رکھنے کے لیے کہتا ہے۔ بکاولی چتراوت اور اس کی سہیلیوں نرملا اور جمیلا کے ساتھ تختِ زریں پر اڑ کر تاج الملوک کے پاس آتی ہے۔ دلبر اور محمودہ بھی بکاولی اور چتراوت سے خوشی خوشی ملتی ہیں۔ زین الملوک کے وزیر کا بیٹا بہرام نذر گزارتا ہے۔ پچیسویں باب میں تاج الملوک فیروز شاہ مظفر شاہ اور اپنے باپ زین الملوک کو خط لکھتا ہے۔ یہاں ایک الگ قصہ شروع ہوتا ہے کہ زین الملوک کے وزیر کا بیٹا بہرام بکاولی کی چچا زاد بہن روح افزا پری پر عاشق ہو جاتا ہے۔ روح افزا کا ذکر سولھویں داستان میں بھی آتا ہے جہاں وہ تاج الملوک کو جزیرۂ فردوس تک پہنچاتی ہے اور قصہ پڑھنے والوں کے ذہن میں محفوظ ہو جاتی ہے۔ یہی روح افزا اس نئے قصے کی ہیروئن ہے۔ ۲۶ ویں داستان میں بہرام روح افزا کی تلاش میں جزیرۂ فردوس میں پہنچتا ہے اور اس کے عشق کی آگ روح افزا کے دل میں بھی بھڑک اٹھتی ہے۔ اکثر اہلِ قلم نے لکھا ہے کہ آخری دو قصے اصل داستان سے غیر متعلق ہیں۔ یہ بات صحیح نہیں ہے۔ بکاولی کا دوبارہ پیدا ہونا اور تاج الملوک سے دوبارہ وصل کرنا اور اسی طرح بہرام و روح افزا پری کا بکاولی اور تاج الملوک کی مدد سے شاد و آباد ہونا قصے کو ایک تسلسل مہیا کرتا ہے۔ اگر اس قصے کے علامتی پہلو پر غور

کریں تو یہ ربط و تسلسل اور کمل کر سامنے آ جاتا ہے۔ عزت اللہ بنگالی نے اس سارے عشقیہ قصے کو صوفیانہ رخ دیا ہے اس لیے ان بظاہر غیر ضروری قصوں کی معنویت روشن ہو جاتی ہے۔ آخری باب میں ان صوفیانہ تصورات کی طرف واضح اشارے کیے جا رہے ہیں جن میں مسئلہ وحدت الوجود بھی شامل ہے۔ پھر یہ عبارت دیکھیے اور اس کی روشنی میں ان سارے قصوں کو دیکھیے تو آنکھیں نورِ فکر سے روشن ہو جاتی ہیں۔ عزت اللہ بنگالی نہال چند لاہوری کی زبان میں لکھتے ہیں:

> ”اے نادان! انسان کی بہ سبب علاقہ روح سبزہ زار دنیا کی سیر کو آتا ہے۔ جب تک یہ مربع طلسم عناصر اس کے گلے میں پڑا ہے اور قفسِ وجود میں طوقِ بندگی اس کا گلو گیر ہے، چشم ظاہر بیں مشتِ خاک کے سوا کچھ نہیں دیکھتی۔ جس دن یہ طلسم ٹوٹ گیا، کیفیت کھل جائے گی کہ وہ کون ہے اور یہ نیرنگ کیا ہے چنانچہ رسولؐ نے بھی فرمایا ہے: ”جب لوگ مریں گے اس حال سے آگاہ ہوں گے۔ وجودِ مطلق ایک دریا ہے اور ہر موجود مثلِ حباب ہے۔ جب حباب سے ہوا نکل گئی۔ دریا کے سوا کچھ نہیں۔ پس تامل سے دیکھے کہ ”اصل ہستی دریا کی ہے لیکن فرق مرتبے کا البتہ ہے۔ حباب کو کوئی دریا نہ کہے گا اور دریا کو حباب اور کعبے کو قبلہ کہتے ہیں اور بت خانے کو کنشت، جہنم کو دوزخ اور جنت کو بہشت..... واقعی مسئلہ وحدت الوجود کا مشکل ترین مسائل سے ہے“

عزت اللہ بنگالی کے اس قصے کی وجہ تالیف وہ فرمائش ہے جو اس کے معشوقِ دلی نذر محمد نے کی تھی۔ یہ عشق مجازی ہے۔ اسی لیے یہ قصہ بیک وقت دو سطحوں پر حرکت کرتا ہے۔ ”ایک ظاہری معنی اور دوسرے در پردہ دوسرے یا اصل معنی، عام طور پر حقیقی معنی کے مختلف پہلوؤں کو مجازی اجسام میں سمو دیا جاتا ہے اور ان کے اجسام کے تعلق، حرکت یا تصادم سے حقیقی معنی پیدا ہوتے ہیں“ [۷] یہی دو سطحیں اردو کی عظیم الشان نثری تصنیف ”سب رس“ اور نذیر احمد کی تمثیل ”توبتہ النصوح“ میں ملتی ہیں اور یہی دو سطحیں، جن کی طرف مصنف نے بار بار اشارے کیے ہیں، قصہ گل بکاولی میں ملتی ہیں۔ اس تعلق سے یہ تینوں قصے غیر مربوط نظر نہیں آتے۔ نہال چند نے کمی بیشی کے باوجود اصل قصہ کا عام طور پر لفظی ترجمہ کیا ہے حتیٰ کہ آخر میں عزت اللہ بنگالی کے لکھے ہوئے شاہ جہاں بادشاہ کے احوال کو خارج کرنے کی وجہ بھی بیان کر دی ہے۔

گل بکاولی کا یہ قصہ مختلف ہندوی، ایرانی اور سامی اثرات سے ترتیب ضرور پاتا ہے لیکن بحیثیت مجموعی اپنے رنگ و مزاج کے اعتبار سے یہ ہندوی (indic) قصہ ہے۔ گل بکاولی کے ذیل میں سید احمد نے فرہنگِ آصفیہ میں جو روایت درج کی ہے اس سے بھی یہی معلوم ہوتا ہے کہ بکاولی کا قلعہ ناگپور کمشنری کے ضلع منڈلہ کی تحصیل رام گڑھ میں موجود ہے اور اس قصے کا رشتہ دریائے نربدا سے جڑا ہوا ہے۔ اس کے ہندی الاصل ہونے کی تفصیل ڈاکٹر گیان چند نے اپنی تصنیف ”اردو کی نثری داستانیں“ میں درج کی ہے [۸]

اگر اس قصے کو معنی کی دو سطح کے تعلق سے دیکھا جائے تو اس کے مافوق الفطرت عناصر بھی بامعنی ہو جاتے ہیں۔ تاج الملوک دلبر بیسوا سے اپنے بھائیوں کو چھڑواتا ہے اور وہ گل بکاولی اس سے چھین کر لے جاتے ہیں اور تاج الملوک حمالہ کا دیا ہوا بال نہیں جلاتا۔ اس کے بعد وہ اس بال کو استعمال کرتا ہے اور دیو اسے گل بکاولی کے شہر پہنچا دیتے ہیں جب کہ واقعیت (Realism) کے زاویہ نظر سے اسے اس بال کو اسی وقت استعمال کرنا چاہیے تھا جب اس کے

بھائی اس سے گلِ بکاولی چھینتے ہیں۔ تمثیلی معنی اور قصے کو آگے بڑھانے کے لیے یہ فی الواقع ضروری تھا کہ وہ اس موقع پر حمالہ کے دیے ہوئے بال کا استعمال نہ کرے۔ ویسے بھی داستانوں میں واقعیت تلاش کرنا بے معنی بات ہے مگر اس کے باوجود کہیں کہیں قصے میں واقعیت بھی آ گئی ہے مثلاً تاج الملوک دلبر بیسوا پر حاوی آنے کے لیے اس کی ملازمہ سے ملاقات کرتا ہے اور دونوں کے درمیان جو باتیں ہوتی ہیں وہ سراسر واقعیاتی ہیں۔ اسی طرح پیرزال اور تاج الملوک کے درمیان مکالمہ بھی واقعیاتی ہے۔ مکالموں میں نہال چند واقعیاتی زبان استعمال کرتے ہیں اور خاص طور پر عورتوں کی باتوں کو تو خوبی سے رقم کرتے ہیں۔

"مذہب عشق" میں طلسمات مختصر ہیں لیکن ان میں رنگارنگی ضرور ہے۔ ایسی رنگارنگی جس سے حیرت ناکی پیدا ہوتی ہے جو قصے کی دلچسپی کو بڑھا دیتی ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ قصہ گو بنیادی طور پر صرف قصے سے دلچسپی ہے اور باقی دوسرے عناصر اس کی نظر میں ذیلی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسی وجہ سے بیانِ تہذیب بھی سرسری ہے۔ حیدری کی "آرائشِ محفل" میں بھی تہذیبی اثر کم ہے لیکن 'مذہبِ عشق' میں اس سے بھی کم ہے۔ نہال چند لاہوری نے ایک جگہ شاہی سواری کا بیان کیا ہے، ایک جگہ لوازماتِ مہمان داری کو اجاگر کیا ہے، ایک جگہ شادی کی رسوم کا ذکر کیا ہے لیکن یہ سب بیانات سرسری ہیں۔ خود مصنف عزت اللہ بنگالی کا دل بھی ان بیانات میں اس لیے نہیں لگتا کہ وہ عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی کی طرف سفر کو بیان کرنے پر زور دے رہا ہے اور یہ باتیں اس کے لیے غیر ضروری ہیں۔ نہال چند بھی وہی بیان کر رہے ہیں جو عزت اللہ بنگالی نے قصہ گلِ بکاولی میں بیان کیا ہے۔

اکثر نقاد "مذہب عشق" میں کردار تلاش کر کے انھیں کردار نگاری کے نمونے کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ یہ بات سرے سے غلط ہے۔ کردار نگاری کی بنیاد دو باتوں پر قائم کی جاتی ہے۔ ایک یہ کہ قاری کے سامنے کسی کی شخصی خصوصیات کو تواتر و یکسانیت کے ساتھ پیش کیا جائے یا پھر خود کہانی کے عمل و ردِعمل سے یہ خصوصیات اجاگر ہو کر قاری کے سامنے آ ئیں۔ کردار کی سوچ، اندازِ فکر اور فیصلوں میں ہمیشہ یکسانیت ہوتی ہے۔ "مذہب عشق" میں دیکھیے تو اس کے سب سے اہم کردار تاج الملوک کی محبت میں بھی عمل کی یہ یکسانیت نظر نہیں آتی۔ وہ دلبر بیسوا، محمودہ، چتراوت اور بکاولی سب سے ہم کنار ہو جاتا ہے۔ حیدری کی "آرائشِ محفل" میں حاتم ایسا نہیں کرتا۔ "مذہب عشق" میں بکاولی کے عشق کی کوئی نوعیت واضح نہیں کی گئی ہے۔ یہ محض روایتی سی بات ہے کہ ہیرو ہیروئن کا خیال کسی طرح نہ چھوڑے۔ اب رہا مشکلات کا سامنا کرنے کی بات تو وہ طلسم کی وجہ سے آسان ہو جاتی ہے۔ بکاولی پری ہے اور ہر قسم کی غیر معمولی قوت کی مالک ہے۔ جب وہ "فرخ" کا روپ دھار کر سامنے آتی ہے تو عمل سراسر احمقانہ سا معلوم ہوتا ہے اور کہانی کو کمزور کرتا ہے۔ تاج الملوک کے پاس حمالہ کا "بال" ہے اور اسی طرح دوسری طلسمی چیزیں ہیں۔ وہ کہیں تو ان کے استعمال سے بڑی بڑی مصیبتوں کو ایک پل میں سر کر لیتا ہے اور کہیں انھیں استعمال کرنا ہی بھول جاتا ہے۔ روایتی ہیرو میں یہ عدم یکسانیت ہمیشہ نظر آتی ہے۔ اس قصے سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ داستان گو انسانی فطرت کے تقاضوں سے واقف نہیں ہے اور اسے کسی کردار کو مربوط کرنے کا کوئی سلیقہ نہیں ہے۔ اس قصے کو جب بھی پڑھا جائے گا اس کے الگ الگ تاثرات کے تخیلی اثر کی بنا پر پڑھا جائے گا یا پھر اس معنی خیزی کی بنا پر جو اس میں اکثر مقامات پر نظر آتی ہے۔ کردار کے لحاظ سے اس کا مطالعہ یقیناً بے معنی ہے۔ اس نقص کی ذمہ داری عزت اللہ بنگالی یا داستان گوئی کی روایت کے سر جاتی ہے۔ نہال چند نے اس میں اپنی طرف سے کوئی بنیادی تبدیلی نہیں کی ہے۔ انھوں نے تو اس قصے کو سادہ نثر میں

لکھنے کا کام کیا ہے۔

یہی صورت "مذہبِ عشق" کے اسلوب بیان اور طرز ادا کی ہے۔ یہاں وہ رچاوٹ نہیں ہے جو "باغ و بہار" کی نثر کی خصوصیت ہے۔ یہاں شروع سے آخر تک بیان کی وہ سادگی بھی نہیں ہے جو حیدری کی "آرائشِ محفل" کی پہلی خصوصیت ہے۔ وہ ایک طرف کالج کی ضرورت کو پورا کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن اس دور کا مقبول رنگِ بیان اور خود عزت اللہ بنگالی کی رنگین فارسی نثر، جس کا وہ ترجمہ کر رہے ہیں، اکثر ان پر حاوی آ جاتی ہے اور وہ استعارے کی چنگل میں پھنس جاتے ہیں اور اس سے پوری طرح آزاد نہیں ہوتے۔ اسی لیے نہال چند کی سادگی میں رنگینی اور رنگینی میں سادگی ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ رنگینی کم اور سادگی زیادہ جسے برقرار رکھنے کی وہ پوری کوشش کرتے ہیں۔ اس دور میں رنگینی سے دامن بچانا اور اس روایتِ نثر کو توڑ کر نکل جانا آسان نہیں تھا۔ میر بہادر علی حسینی نے میر حسن کی مثنوی "سحر البیان" کے قصے کو "نثر بے نظیر" کے نام سے اردو میں لکھا اور کالج کی ضرورت کے مطابق اسے سادہ و سلیس اسلوب میں بیان کیا لیکن اندر سے خود ان کا دل اس کام سے مطمئن نہیں تھا اور اسی لیے انھوں نے دوسری بار اسے رنگین و مسجع اسلوب میں لکھا۔ یہی اس وقت رواج زمانہ تھا۔ نہال چند اپنی نثر میں سادگی و رنگینی کو ایک ساتھ چلاتے ہیں۔ جیسا کہ میں نے کہا زیادہ تر سادگی لیکن گاہ گاہ اس میں رنگینی کی چٹکی بھی ملا دیتے ہیں جس سے ان کی نثر میں رنگ کا احساس نمایاں ہو جاتا ہے۔ روایت و انحراف کی یہی کش مکش ان کی نثر کی خصوصیت ہے۔ اس نثر کی جو صورت بنتی ہے اسے ذیل کی عبارت میں دیکھا جا سکتا ہے جس میں باغ کا نقشہ پیش کیا گیا ہے:

"تاج الملوک نے جا کر دیکھا کیا ہے کہ سونے کی زمین پر زرِ خالص کی چار دیواری میں لعل بدخشانی اور عقیق یمنی نیچے سے اوپر تک جڑے ہیں۔ زمرد کے چمنوں کے آس پاس فیروزے کی نہریں گلاب سے معمور، جن کو دیکھ کر خدائی نظر آئے، جاری ہیں۔ سبحان اللہ کیا سہانا باغ ہے کہ دیکھنے والوں کے منھ پر جس کے چمنوں کی سیر سے شفق پھولی ہوئی نظر آئے اور پھولوں کے رنگ کی سرخی سے گل سرخ آفتاب کا شرمندگی کے مارے پسینے میں ڈوب جائے۔ وہاں کے انگور کا خوشۂ سبز زمردیں عقدِ پروین کا رشک بڑھاتا ہے اور سنبل کا عالم ہر ایک زہرہ جبیں کے گھونگر والے بالوں کو پیچ و تاب میں لاتا ہے۔ اگر اس کے گلزار کی شبنم کا ایک قطرہ سمندر میں پہنچے تو مچھلیوں میں گلاب کی بو آنے لگے، جو وہاں کے پرندوں کی صدا آسمان کے کان میں پڑے تو پھرنے سے باز رہے اور اگر زہرہ سنے تو فی الفور وجد میں آ کر ناچتے ہوئے ماہتاب کے دف سمیت زمین پر گر پڑے۔ معشوقوں کی فندقوں سے عناب رنگیں تر اور سرو اکڑنے میں قامتِ خوباں سے کہیں بہتر۔ اس کے ایوان کی شمع کا اگر مرغِ زریں فلک پروانہ ہو تو بجا ہے اور مہتاب اس کی صفائی پر دیوانہ ہو تو روا ہے۔ طرفہ تر یہ کہ لعل کے درختوں میں موتیوں کے گچھے ایسے درخشاں ہیں جیسے خورشید کے شجر میں ستاروں کے خوشے آویزاں۔ گلاب کے جڑاؤ حوضوں پر زمرد کی ڈالیاں ہوا سے جھک جھک گریں اور بطخیں گوہر شب چراغ کی ان میں تیرتی پھریں"۔

اس اقتباس کی نثر میں اصل فارسی عبارت کی رنگینی کو نہال چند لاہوری سادگی سے ملا کر اردو روپ دیتے ہیں لیکن فارسی کا استعاراتی اسلوب۔ اس سے زیادہ سادگی کی طرف نہیں جا سکتا تھا۔ فارسی سے اردو میں ترجمہ کرنے کی وجہ سے یہ نہال چند کی مجبوری تھی۔ اگر وہ لفظی ترجمہ نہ کرتے اور صرف خیال کو لے کر اسے اپنے الفاظ میں بیان کر دیتے تو پھر بیان کی یہ صورت بیمانہ ہوتی۔ حیدری نے حسبِ موقع یہی کیا تھا۔ ترجمہ کرنا اور بات کو لے کر اسے اپنے لفظوں

میں بیان کرنا دونوں سے زمین آسمان کا فرق پیدا ہوتا ہے۔ نہال چند کے سامنے اسلوبِ بیان کا یہی مسئلہ تھا اور وہ اسے حل کرنے میں ایک حد تک کامیاب رہتے ہیں۔ ذیل کے یہ چند جملے دیکھیے جو فارسی عبارت کا لفظی ترجمہ ہیں۔ اس قسم کی عبارتوں کو دیکھ کر بعض نقادوں نے اس پر فارسی زدہ ہونے کا اتہام لگایا ہے جو اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ صورت اصل فارسی عبارت کے لفظی ترجمے سے پیدا ہوئی ہے مثلاً یہ عبارت دیکھیے۔

''جب عطارِ دگردوں نے مشکِ تاتارِ شب سے شیشۂ ماہ بھر کر طاقِ مغرب میں دھرا اور خوانِ زریں آفتاب کا دکانِ مشرق پر رکھ کر کافورِ صبح سے بھرا، حمالہ نے دو بھاری بھاری خلعت اور کئی خوان میوے کے تیار کر کے دونوں کو خواب گاہ سے باہر نکالا......''

یہاں صرف یہ کہا جا رہا ہے کہ جب رات گزری اور صبح ہوئی تو حمالہ نے...... اس بات کو استعارہ کی زبان میں بیان کرنے اور نثر میں شاعری کی صورت پیدا کرنے سے سادگی غائب ہو گئی ہے۔ یہ محولہ بالا اقتباس ایک طویل جملے پر مشتمل ہے۔ اس کا شروع کا حصہ رنگین ہے لیکن اس کے بعد جو عبارت آتی ہے وہ پوری طرح سادہ نثر میں ہے۔ مثلاً یہ عبارت دیکھیے:

> ''حکایت برہمن اور شیر کی، وہ تو نے سنی ہے یا نہیں کہ کسی جنگل میں ایک روز برہمن کا گذر ہوا۔ کیا دیکھتا ہے کہ ایک شیر موٹی رسی سے جکڑا ہوا پنجرے میں بند ہے۔ وہ اس کو دیکھ کر نہایت غریبی سے گڑگڑانے لگا کہ اے دیوتا! اگر تو میرے اس حالِ زار پر رحم کرے اور اس قید سے مجھ کو نجات دے تو اس جاں بخشی کے عوض ایک نہ ایک دن میں بھی تیرے کام آؤں گا۔ برہمن سادہ لوح کا دل شیر کے بلبلانے پر بھر آیا مگر عقل کے اندھے کو یہ نہ سوجھا کہ دشمن ہے۔ اس کی بات کا اعتبار نہ کیا چاہیے۔ بے تامل قفس کا دروازہ کھول کر اس کے ہاتھ پاؤں کھول دیے۔ بند سے خلاص ہوتے ہی اس خون خوار نے اس کوتہ اندیش کو گردن سے پکڑ کر اپنی پیٹھ پر ڈال لیا اور وہاں سے چل نکلا''۔

''مذہبِ عشق'' میں ایسی سادہ نثر زیادہ ہے۔ عام طور پر ہر باب کے شروع میں چند جملے رنگین اسلوب میں آتے ہیں، باقی نثر سادہ رہتی ہے لیکن اس میں بھی کوئی منفرد طرزِ ادا پیدا نہیں ہوتا۔ رنگین عبارت کا نمونہ ''فسانۂ عجائب'' ہے۔ سادہ نثر کی بازی حیدر بخش حیدری نے جیت لی ہے۔ دلّی کی عام بول چال کی زبان کی رچاوٹ کو تہذیبی رنگ کے ساتھ میر امن لے گئے ہیں۔ اس طرح طرزِ ادا کے اعتبار سے نہال چند کے لیے کچھ نہیں بچتا لیکن قصے کی دلچسپی سے اس کی عام مقبولیت ضرور برقرار رہتی ہے۔ لوک کہانی کے رومانی رنگ نے اس دلچسپی کو سدا بہار بنا دیا ہے۔ جب تک سرزمینِ ہند پر دریائے نربدا الٹا بہتا ہوا موجود ہے تین دریاؤں (نربدا، بھدرا، جھیلا) کی یہ کہانی بھی ہمارے دلوں کو گرماتی رہے گی۔

نہال چند لاہوری میر امن، شیر علی افسوس یا حیدر بخش حیدری کی طرح کسی خاص طرزِ نثر کی بنیاد نہیں رکھتے۔ ان کی نثر میں محاورات کم ہیں اور فارسی الفاظ و تراکیب بھی امن و حیدری سے زیادہ ہیں ''مذہبِ عشق'' کی ایک اہمیت تو یہ ہے کہ اس کی بنیاد مقبولِ عام لوک کہانی پر رکھی گئی ہے، دوسرے یہ اردو کی بہترین مثنوی ''گلزارِ نسیم'' کا ماخذ ہے اور تیسرے یہ کہ فورٹ ولیم کالج کی نثر نگاری کے ارتقاء کا مطالعہ کرنے والوں کے لیے بھی اس کی خاص اہمیت ہے۔ ہم

آج قصہ گل بکاولی کو ”مذہب عشق“ اور ”گلزار نسیم“ ہی کے حوالے سے جانتے ہیں۔

میر بہادر علی حسینی فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ ہندوستانی کے پہلے ”میر منشی“ تھے۔ انھوں نے بھی کالج کے لیے کئی ایسی کتابیں تیار کیں، جو آج بھی خوشبو دے رہی ہیں۔ اگلے باب میں ہم میر حسینی کی خدمات کا جائزہ لیں گے۔

حواشی:

[۱] مذہب عشق، نہال چند لاہوری، مرتبہ و مقدمہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء

[۲] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۵۳، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۷۹ء، اور Origins of Modern Hindustani Literature: Source material Gilchrist Letters, M.Atique Siddiqi, P135, Aligarh 1963.

[۳] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۲۰، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۴] قصہ گل بکاولی (قلمی) ایشیاٹک سوسائٹی، بنگال، بحوالہ فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۲۳۶، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۵] آرایش محفل (قلمی) ایشیاٹک سوسائٹی بنگال کلکتہ بحوالہ باغ و بہار مرتبہ رشید حسن خاں مقدمہ ص ۵۶، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۲ء

[۶] ستر دلبراں، سید محمد ذوقی، ص ۳۶۰، طبع سوم۔ کراچی ۱۴۰۰ھ

[۷] متاع عزیز، عزیز احمد، مرتبہ ڈاکٹر صدیق جاوید، ص ۱۸۴، مکتبۂ عالیہ۔ لاہور ۱۹۹۱ء

[۸] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۲۰۔ ۳۳۷، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

ساتواں باب

میر بہادر علی حسینی

حالات اور مطالعہ: نثر بے نظیر، اخلاقِ ہندی، نقلیات وغیرہ

فورٹ ولیم کالج کونسل نے ۲۹؍ اپریل ۱۸۰۱ء کے اجلاس میں دو سو روپے ماہوار پر میر بہادر علی حسینی کو چیف منشی، ایک سو روپے ماہوار پر ترنی چرن مترا کو سیکنڈ منشی اور چند دوسرے ماتحت منشی مقرر کرنے کی منظوری دی[۱] ۴؍ مئی ۱۸۰۱ء کو میر بہادر علی حسینی فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ ہندوستانی کے پہلے چیف منشی کی حیثیت سے وابستہ ہو گئے۔ معلوم ہوتا ہے کہ تلاشِ معاش میں بہادر علی حسینی ۱۸۰۰ء میں کسی وقت کلکتہ آ گئے تھے۔

کالج کے دوسرے منشیوں کی طرح بہادر علی حسینی کے حالات بھی معلوم نہیں ہیں۔ خود انھوں نے اپنی کتابوں میں اتنے حالات بھی درج نہیں کیے جتنے میر امن، شیر علی افسوس اور حیدر بخش حیدری نے اپنی تالیفات و تراجم میں دے دیے ہیں۔ حسینی کی زبان کی لٹک اور لہجے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا تعلق صوبہ بہار سے تھا[۲] اس کی تصدیق ان کی پہلی تصنیف ”نثر بے نظیر“ کی پہلی صورت کے لہجے اور زبان سے بھی ہوتی ہے جو عام کی بولی میں لکھی گئی ہے۔ مثلاً ”نثر بے نظیر“ کے یہ چند جملے دیکھیے

(الف) ”اب یہاں سے کہانی کی داستان، جونئی زبان، تازہ مضمون ہے، سو شروع ہوئی تک اس شیریں قصے کا بیان دل دے کر سنو“[۳]

(ب) ”اس کلام کی بندشِ درست اور الفاظ دلچسپ سے حظِ وافر اٹھاوے تب ہندوستانی زبان کی کیفیت معلوم کرے کہ ہاں ریختہ اس کو کہتے ہیں اور بولنے کی طرز اس کی یوں کرے ہے“[۴]

(ج) فی الحال سورج کا منھ، مارے جالن کے انگارا ہو گیا“[۵]

۴؍ مئی ۱۸۰۱ء کو جب بہادر علی حسینی کالج سے وابستہ ہوئے تو میر شیر علی افسوس وہاں پہلے سے بحیثیت مترجم کام کر رہے تھے اور گل کرسٹ انھیں قدر کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ میر بہادر علی کی موجودگی میں گلِ کرسٹ نے کالج کی ساری تصنیفات، تراجم و تالیفات کی اصلاح اور طباعت کے لیے تیار کرنے کا کام شیر علی افسوس کے سپرد کر دیا تھا جس کا ذکر ہم افسوس کے مطالعے میں پہلے کر آئے ہیں۔ افسوس نے ”آرایشِ محفل“ (تاریخ) کی اس تمہید میں، جو آج بھی مسودہ (قلمی) میں موجود ہے اور جس کا کچھ حصہ اپنے رفیق کار منشیوں کے کہنے پر چھپتے وقت نکال دیا تھا، لکھا ہے کہ حکم تھا:

> ”اب جتنی کتابیں کہ لوگوں کی تالیف ہیں یا ترجمے تو انھیں اصلاح دے۔ زنہار اس امر میں
> کسی کی خاطر نہ کرنا۔ ان کی صحت و غلطی کی پرسش تجھی سے ہوگی، مؤلفوں، مترجموں سے کچھ

> علاقہ نہیں۔ میں مجبور تھا۔ حکم ان کا رد نہ کر سکا۔ طوعاً و کرہاً اس کام میں مشغول ہوا۔ چنانچہ ”نثر بے نظیر“ بھی چھاپے کے وقت اسی طرح درست کرنے میں آئی۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ بے رنگ تھی اور نظم بھی اس کی نہایت رنگین صنائع بدائع سے بھری ہوئی۔ میر حسن سا شاعر اس مصنف اور مؤلف اُس کا فنِ شاعری سے ماہر نہ تھا۔ بنابریں مطابق اس کے نہ کر سکا۔ ہاں اپنی وضع کی ایک کتاب جدی لکھی، چنانچہ اکثر صاحبوں کے پاس وہ موجود ہے“[۵ الف]

آگے چل کر ”مذہبِ عشق“ کے بارے میں لکھتے ہوئے یہ بھی لکھا کہ

> ”گل بکاولی کی اتنی اصلاح کے باوجود اپنا نام اس میں اس لیے داخل نہیں کیا کہ ”نثر بے نظیر“ میں ہرگاہ کہ یہ امر نہ ہوا تو کسی میں نہ ہو۔ چنانچہ کسی کتاب کے آخر (کذا) اپنا نام ثبت نہ کیا۔ ساتھ اس کے اس کام سے دست بردار بھی ہوا کہ محنت برباد گنہ لازم جس کا نتیجہ ہو، وہ بے فائدہ ہے“[۶]

اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ اصلاح کی وجہ سے میر شیر علی افسوس (مترجم) اور میر بہادر علی حسینی (میر منشی) کے تعلقات خراب ہو گئے تھے اور شاید بگڑ کر بہادر علی حسینی نے ۱۸۰۴ء میں میر منشی کے عہدے سے استعفا دے دیا تھا۔ کالج کے ریکارڈ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۰۴ء میں میر شیر علی افسوس میر منشی بنا دیے گئے تھے اور بہادر علی حسینی مترجم کے منصب پر فائز کر دیے گئے تھے۔ افسوس اپنی وفات ۱۹؍ دسمبر ۱۸۰۹ء تک اسی منصب پر فائز رہے[۷] کالج ریکارڈ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ حسینی بحیثیت مترجم تین سال کی مدت کے لیے مقرر کیے گئے تھے اور دسمبر ۱۸۰۷ء میں اس میں مزید توسیع کی گئی اور کم از کم ۱۸۱۸ء تک وہ اسی حیثیت میں کالج سے وابستہ رہے[۸] روبک نے یکم جون ۱۸۱۸ء کو کالج میں موجود عملے کی جو فہرست دی ہے اس میں مترجم کی حیثیت سے بہادر علی حسینی کا نام درج ہے[۹]

کسی ماخذ سے میر بہادر علی حسینی کے سالِ وفات کا پتا نہیں چلتا البتہ اتنا معلوم ہوتا ہے کہ ان کا پورا نام میر بہادر علی حسینی ترمذی تھا اور کالج ریکارڈ میں ان کا نام میر بہادر علی درج تھا۔ یہ سب لوگ وہ تھے جنھوں نے، صاحبِ علم ہونے کے باوجود، کالج سے پہلے تصنیف و تالیف کا کوئی کام نہیں کیا تھا اور کالج آ کر وہ کام کیے کہ تاریخِ ادب میں آج تک ان کا ذکر چلا آتا ہے۔ کس طرح حالات، ضرورت اور ماحول انسان کی خفتہ صلاحیتوں کو اجاگر کرتے ہیں، یہ لوگ اس کی مثال ہیں۔ واضح رہے کہ منشی کے منصب کے لیے باقاعدہ امتحان ہوتا تھا اور پھر ملاقات کے بعد تقرر کیا جاتا تھا[۱۰] ۷؍ جون ۱۸۰۲ء کو کالج کونسل کے خط کے جواب میں گل کرسٹ نے میر بہادر علی کے بارے میں لکھا ہے کہ ”میر بہادر علی شاید ہندوستان میں موجود بہترین ہندوستانی اسکالر ہے“[۱۱] گل کرسٹ کی اس رائے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر بہادر علی نہ صرف اعلیٰ درجے کے زباں داں، صاحبِ علم اور اردو زبان کے راز داں تھے بلکہ فارسی زبان پر بھی پورا عبور رکھتے تھے جس کا ثبوت فارسی سے ان کے اردو تراجم: اخلاقِ ہندی اور ”تاریخِ آسام“ سے ملتا ہے۔ عربی پر بھی انھیں قدرت حاصل تھی جس کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ وہ ترجمۂ قرآن مجید میں کاظم علی جوان کے ساتھ شریک مترجم تھے۔

ان کی ولدیت کے سلسلے میں ایک غلط فہمی کا ازالہ بھی ضروری ہے۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے لکھا ہے کہ ترجمۃ القران کا پہلا ایڈیشن، جو حسینی کے والد کے اہتمام سے شائع ہوا تھا، دہلی میں ہی طبع ہوا تھا[۱۲] یہی غلطی ڈاکٹر وحید

قریشی سے پہلے ''ارباب نثر اردو'' کے مصنف سید محمد سے سرزد ہوئی تھی۔ یہ اطلاع سب سے پہلے گارسیں دتاسی نے اپنی تصنیف ''تاریخ ادب ہندوی و ہندوستانی'' [۱۳] میں دی تھی جس کا حوالہ ڈاکٹر قریشی نے اصل فرانسیسی عبارت اور اس کے اردو ترجمے کے ساتھ اپنے ''مقدمہ'' میں دیا ہے۔ گارسیں دتاسی کے الفاظ یہ ہیں۔

''حسینی، سید عبداللہ کے باپ ہیں جو شاہ عبدالقادر کے اردو ترجمۂ قرآن کے ناشر ہیں یہ کلکتہ سے ۱۸۲۹ء میں چھپا'' [۱۴]

یہ جملہ بالکل صاف ہے۔ اصل فرانسیسی عبارت مع اردو ترجمہ مقدمہ میں نقل کی گئی ہے جو اصل کے مطابق ہے۔ اس سے تین باتوں کا پتا چلتا ہے۔ ایک یہ کہ سید عبداللہ میر بہادر علی حسینی کے باپ نہیں بلکہ بیٹے تھے۔ دوسرے یہ کہ وہ شاہ عبدالقادر کے اردو ترجمہ قرآن کے ناشر تھے اور تیسرے یہ کہ ترجمۂ قرآن ۱۸۲۹ء میں کلکتہ سے شائع ہوا تھا۔

قرآن مجید کے سالِ اشاعت سے اس بات کا بھی پتا چلا کہ حسینی اور ان کا خاندان کلکتہ میں آباد ہو گیا تھا، جہاں ان کے بیٹے سید عبداللہ نشر و اشاعت کا کام کر رہے تھے۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ حسینی نے، جو ۱۸۱۸ء تک کالج سے وابستہ تھے، اپنی زندگی کا باقی عرصہ یہیں کلکتہ میں گزارا اور یہیں وفات پائی۔

میر بہادر علی حسینی ترمذی نے فورٹ ولیم کالج کے لیے چار کتابیں ترجمہ و تالیف کیں جن میں (۱) ''نثر بے نظیر'' (۲) ''اخلاقِ ہندی'' اور (۳) ''نقلیات'' کالج سے شائع ہوئیں اور چوتھی کتاب ''تاریخ آشام'' مسودہ کی شکل میں محفوظ ہے اور آج تک شائع نہیں ہوئی۔

(۱) ''نثر بے نظیر'' کو حسینی نے دو طرح سے لکھا۔ کالج کی ضرورت تھی کہ میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' کے قصے کو ''نوآموز صاحبان'' کے لیے سادہ و سہل نثر میں لکھا جائے۔ اس ضرورت کے پیشِ نظر حسینی نے اس کا پہلا روپ تیار کیا اور لکھا کہ:

> ''میر بہادر علی حسینی نے حسن دہلوی کی مثنوی اردو کی زبان میں، جو نظم رنگیں ہے، سو سراسر اسے دو طرح سے زبانِ ریختہ میں شاہ عالم کے عہد میں ۱۲۱۵ھ (بارہ سو پندرہ ہجری) مطابق ۱۸۰۲ء (اٹھارہ سو دو عیسوی) بموجب حکم صاحب خداوندِ نعمت مستر جان گل کرسٹ صاحب بہادر دام اقبالہ کے نثر کیا: ایک کو عام کی بولی میں، جس ڈھب سے سب کوئی آپس میں بولتے ہیں، سو مبتدیوں کے حق میں ہندوستانی زبان سیکھنے کے واسطے بہت اچھی ہے کیوں کہ اس میں ہندی کے بہت سے لفظ ہیں اور دوسری خاص کے محاورے میں کہ جس وضع سے اشخاصِ امتیازی باہم گفتگو کرتے ہیں سو وہ منتہیوں کے مطالعے کے واسطے نہایت خوب ہے، کس واسطے کہ اس میں الفاظ فارسی اور عربی کے زیادہ مخلوط ہیں۔ پس اب یہاں سے کہانی کی داستان، جو نئی زبان تازہ مضمون ہے، سو شروع ہوئے تک اس شیریں قصے بے نظیر کا بیان دل دے کر سنو تو سہی۔ کیا خاصہ نوطرز مضمون ہے کہ کیا کہیے۔ جو کوئی اسے بنظرِ تامل ملاحظہ کرے سو اس کلام کی بندش درست اور الفاظ دل چسپ سے حظ وافر اٹھاوے تب ہندوستانی زبان کی کیفیت معلوم کرے کہ ہاں ریختہ اس کو کہتے ہیں اور بولنے کی طرز اس کی یوں کر ہے'' [۱۵]

یہ اس کا پہلا روپ ہے جو شاید کبھی شائع نہیں ہوا۔ اس کا دوسرا روپ وہ ہے جس کا ذکر محولہ بالا اقتباس میں بھی آیا ہے اور جس پر میر شیر علی افسوس نے نظر ثانی کی تھی اور جو کئی بار شائع ہوا۔ اس کا پہلا کمیاب ایڈیشن (مطبوعہ) ہمارے

سامنے ہے جس کی تمہید میں یہ عبارت درج ہے:

> ”اب اس کو عہد میں شاہ عالم بادشاہ کے اور ریاست میں امیر سراپا تدبیر..... مارکوئیس ولزلی گورنر جنرل بہادر دام اقبالہ، کی سنہ ۱۲۱۷ھ بارہ سو سترہ ہجری میں مطابق سنہ ۱۸۰۲ء اٹھارہ سو دو عیسوی کے، حکم سے صاحب خداوند نعمت...... جان گل کرسٹ صاحب بہادر (کذا) کے۔ عاصی میر بہادر علی حسینی نے شروع قصے سے موافق محاورۂ خاص کے نثر میں لکھا۔ پہلے اس سے یہ خاکسار اس کہانی کو خاص و عام کی بول چال کے مطابق بہ طرز سہل واسطے صاحبان نو آموز کے تحریر کر چکا تھا۔ اب جی میں یوں آئی کہ اس داستانِ شیریں کو (کہ فی الحقیقت قصہ شیریں سے شیریں تر ہے) اس رویے سے نثر کروں کہ ہر ایک زبان داں و شاعر اس کو سن کر عش عش کرے اور اس ہیچ مداں کی ایک یادگاری دنیا میں رہے“[۱۶]

پہلا روپ (قلمی) ۱۲۱۵ھ میں اور دوسرا روپ (مطبوعہ) ۱۲۱۷ھ میں تیار ہوا۔ پہلے روپ کے مخطوطے میں، جس کا عکس میرے سامنے ہے، ہجری ۱۲۱۵ھ تو صحیح دیا ہے لیکن سنہ عیسوی ۱۸۰۲ء غلط ہے۔ یہ غلطی خود حسینی سے ہوئی ہے۔ یکم محرم ۱۲۱۵ھ کو ۲۵رمئی ۱۸۰۰ء پڑتا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب سنہ ہجری عام طور پر رائج تھا اور سنہ ہجری کی وہ حیثیت تھی جو آج سنہ عیسوی کی ہے۔ دوسرا روپ پہلی بار ۱۸۰۳ء مطابق سنہ ۱۲۱۸ھ میں ہندوستانی پریس کلکتہ سے چھپ کر شائع ہوا۔ مثنوی ”سحر البیان“ اعلیٰ قابلیت کے نصاب میں داخل تھی اور اسی لیے یہ دوسرا روپ اعلیٰ قابلیت کی جماعتوں کے لیے شائع کیا گیا تھا۔ خلاصہ کلام یہ کہ پہلے روپ کا سال تصنیف ۱۲۱۵ھ ہے اور دوسرے روپ کا سال تصنیف ۱۲۱۷ھ ہے۔ غالب گمان ہے کہ پہلا روپ (۱۲۱۵ھ) کبھی شائع نہیں ہوا۔

پہلا روپ ”عام کی بولی میں“ اور دوسرا روپ ”موافق محاورۂ خاص“ کے لکھا گیا تھا۔ ایک تصنیف کے دو الگ الگ روپ اس طرح اس سے پہلے کبھی تیار نہیں کیے گئے تھے۔ دوسرے روپ کی مسجع عبارت میں، جس میں عربی و فارسی الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں، حسینی نے سادگی و سلاست کو گھلانے ملانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ نثر کے ان دونوں روپوں کے فرق کو واضح کرنے کے لیے ہم دونوں سے قصے کے اس حصے کی عبارت نقل کرتے ہیں جہاں تعمیر باغ کی تیاری ہو رہی ہے:

پہلا روپ ”نثر بے نظیر“ (قلمی) ”عام کی بولی میں“

> ”اب ذرا کیفیت اس پائین باغ کی سنو جس کو جہاں پناہ نے اس گل رو کی خاطر بنوایا۔ اس کے درست نقشے کو دیکھتے ہی لالے کے جگر میں جگری داغ پیدا ہوا۔ نرگس نے جیوں آنکھ کھولی، کھولتے ہی حیرت زدہ ہکابکا چشم وارہ گئی اور سرو نے جو گل چہروں کو روشوں پر لبِ جو بھرتے دیکھا، مارے رشک کے ایک پاؤں پر کھڑے کا کھڑا رہ گیا۔ علیٰ ہذا القیاس ہر ایک گل بوٹے کا احوال اس قطعۂ زینت بخش کے حد سے دگرگوں ہوا۔ خدا شاہد ہے اس بات کا، جس کسو نے ایک بار تعمیر اس کی کو نظر بھر دیکھا، ہر چند یہ چاہا کہ پھر اس ڈول کی عمارت کو کہیں دیکھیے، عمر بھر نہ دیکھا۔ ..... ہر ایک دیوار کے بیل بوٹے اور طاق بندی باہر بھیتر صحن سے ایک سڈول، باقرینے جیسے چاہئیں۔ اگر کوئی بنظر امتحان دیکھا چاہے ادنیٰ سے ادنیٰ مکان وہاں کا، بے قرینے پاوے سو کیا ذکر۔ دیکھو تو کیا خاصے وسیع صفے دالان در دالان شہ نشین برآمدے بھوں کھڑے۔ وس

سے ستھرے ہوادار سائبان، چاند سماں بنگلے، غلام گردشیں راوبیاں بالا خانے اور اچھی خوش رنگ کلابتوں کی ڈوریاں لگیں چلونیں دروں پر بندھی ہوئیں۔ وے خاصے طرح طرح کے باناتی دورخے پردے، دروازوں پر خوبی سے لٹکے ہوئے۔ وے تحفہ آئینے کے کواڑ پاکیزگی سے چاروں طرف اوپر نیچے ایسے لگے جو چوگنا لطف نمود ہو۔ اس سے طلائی نقرئی گنگا جمنی خوش رنگ ڈوریاں چاند سورج کی نظر کے تاروں سے بنی ہوئی۔ چقوں میں لگیں جس کی چمک سے گھر اجالا ہو رہا۔ وے چقیں نہ تھیں عجایب تماشا تھا بلکہ آنکھوں کا جال اگر کہیے تو ہو سکتا ہے کیوں کہ نگاہ کا نکلنا وہاں سے محال تھا اور کی تو کیا مجال وو چشمی تصویریں رنگ محلوں کی وہاں کی ستھرائی سے بانداز ایسی کھنچی ہوئیں کہ مانی مصور دیکھ کانوں پر ہاتھ رکھ گیا.....“ [۱۷]

دوسرا روپ ”نثر بے نظیر“ (مطبوعہ ۱۸۰۳ء) ”موافق محاورۂ خاص کے“

”جب وہ نونہال چمنِ سلطنت پاؤں پاؤں چلنے لگا، حضرت نے میرِ عمارت کو حکم کیا کہ ایک خانہ باغ ایسا بنے کہ ثانی اس کا گلزارِ جہاں میں نہ نکلے۔ چنانچہ وہ سعادت مند حکم بجا لایا اور ویسا ہی اس نے بنایا۔ اگر باغِ ارم اس کی بہار دیکھے، لالہ کی مانند داغِ حسرت اپنے جگر پر سدا لیے رہے اور گلشنِ فردوس کا چمن جو اس عالم کا مشاہدہ کرے، نرگس کی طرح تمام عمر حیرت میں کاٹے۔ اس کا ہر ایک مکان جنت کا نمونا۔ صفائی و شفافی سے اس کے پھولوں کی بہار کا عالم دونا۔ اس کے دروں کی محرابوں کے آگے محرابِ آبروئے خوباں جھک جائے اور وہاں کے آئینوں کی آب و تاب سے رخسارِ مہ رویاں شرمائے۔ اسلوب دار و خوش قطع ہر ایک ایوان۔ زربفت و بادلے کے سائبان جہاں تہاں سنہری روپہری چھتوں کی وہ نمائش۔ ہر ایک مکان کے نقش و نگار کی یہ آرایش، جسے دیکھ کر نقش و نگار ارژنگ دنگ ہو جائے اور نقاشِ قضا بھی ایک نظارے میں اپنے ہوش کھو بیٹھے۔ دیکھنے والوں کی نگاہوں کے لیے ان کی تیلیوں کی ساخت جال تھی جس کی آنکھ ان پر پڑی نظر وہیں رہی۔ نہ ادھر آ سکی نہ ادھر جا سکی۔ مقیشی ڈوریاں ان کی، رکھتی تھیں یہ جھمکڑا گویا تارِ نگاہِ ماہتاب سے ان کو بانٹا تھا۔ ہر ایک مکان میں رنگ برنگ کا فرش مخملی۔ جا بجا مسند شاہانہ قرینے سے لگی ہوئی۔ پائے ہوس اس سے آگے قدم نہ دھرے اور پیکِ نظر بھی نقشِ قدم کی مانند وہیں بیٹھ رہے۔ تکلفی روپے سونے کے روشن ہر ایک مکان میں جڑاؤ چھپر کھٹ اور پلنگ بچھے ہوئے ہر ایک دالان میں۔ وہاں کی زمین رنگت اور صفا میں صندلِ سفید کے تختے کے برابر اور غبار اس کا عبیر بھینی سے خوشبوتر۔ روشیں صاف ستھری ہموار۔ چبوترے جا بجا خوش قطع و اسلوب دار۔ سنگِ مرمر کی نہر کے آگے موجِ آب گہر پانی بھرے۔ آبشار کی چینوں کے روبرو آئینہ رخوں کی چینِ پیشانی عجز سے اپنا ماتھا رگڑے۔ بلور کے حوض صفائی و شفافی میں جوں سینۂ خوباں اور پر آب مثلِ دیدۂ عاشقاں، چمن پھولوں سے ایک لخت معمور۔ ایک سی بہار نزدیک اور دور۔ قرینے سے لگے ہوئے سرو سہی۔ درختوں میں پرے جھولتے سیب و بہی۔ روشوں پر جھومے ہوئے درخت میوہ دار۔ سر سبز و شاداب ہر ایک شاخسار......“ [۱۸]

میر حسن کی ”سحر البیان“ (۱۱۹۹ھ) اپنے حسنِ بیان، تہذیبی رچاؤ، صنائع بدائع کے لطیف استعمال، فصیح و بلیغ زبان، قصے کی جاذبیت کی وجہ سے کلاسیک کا درجہ رکھتی ہے۔ اسے نثر میں بیان کرنے کے لیے بھی میر امن جیسا انشا پرداز ہوتا تو مثنوی کی فضا کو نثر میں ڈھالتا اور اس طرح اس قصے کو چار چاند لگ جاتے۔ پھر خود حسینی کے لیے قصے

کو نثر میں لکھنے کا پہلا تجربہ تھا۔ اسی لیے اس کا پہلا روپ کمزور ہے۔ اس کی عبارت میں وہ ربط بھی نہیں ہے جو نثر میں جان ڈالتا ہے اور سلاست کو بیان کا حسن بناتا ہے۔ پہلا روپ پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ اٹک اٹک کر قصہ بیان کر رہے ہیں۔ دوسرا روپ رنگین مسجع و مقفیٰ اور مربوط ہے۔ کہیں کہیں عبارت کو مقفیٰ بنانے کے لیے جملے کی ساخت بھی فارسی عبارت کے زیرِ اثر آ گئی ہے۔ دوسرے مطبوعہ روپ کو پڑھتے ہوئے یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ حسینی رنگین عبارت میں سادگی کو شامل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں لیکن یہ سادگی چھپی چھپی، دبی دبی سی رہتی ہے۔ سادگی کو شامل کرنے کی کوشش کی وجہ سے بول چال کا لہجہ نثر میں واضح طور پر موجود رہتا ہے۔ دوسرے روپ کی عبارت اور قصے کی ہیئت پہلے روپ سے بہتر و پراثر ہے۔ یہی وہ روپ ہے جس کی نظرِ ثانی کا کام شیر علی افسوس نے گل کرسٹ کے حکم پر کیا تھا۔ یہی دوسرا روپ سول و فوجی افسروں کے اعلیٰ قابلیت کے نصاب میں شامل تھا۔ ۱۸۷۰ء میں اس کا تیسرا ایڈیشن مرتبہ ڈبلو۔ این لیس۔ کلکتہ سے شائع ہوا تھا[۱۹] ''نثرِ بے نظیر'' میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' کا پہلا نثری روپ ہے۔

(۲) حسینی کی دوسری نثری تالیف ''اخلاقِ ہندی'' ہے جو فارسی زبان کی تالیف ''مفرح القلوب'' کا اردو روپ ہے جسے تاج الدین مفتی الملکی نے صوبہ بہار کے ملک الملوک نصرۃ الدولہ کے حکم سے سنسکرت سے فارسی میں کیا تھا۔ اتنا جاننا ضروری ہے کہ ''مفرح القلوب'' سنسکرت زبان کی تصنیف ہتوپدیش کا ترجمہ ہے اور ہتوپدیش ''پنچ تنتر'' سے ماخوذ ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ہتوپدیش کی ۴۳ کہانیوں میں سے ۲۵ ''پنچ تنتر'' سے لی گئی ہیں۔ ہتوپدیش کا مولف وشنو شرما نہیں ہے جیسا کہ سمجھا جاتا رہا ہے بلکہ نرائن بھٹ ہے اور ہتوپدیش نویں صدی عیسوی کی تالیف ہے۔ ان کہانیوں کے کردار چرند و پرند ہیں جو آدمیوں کی طرح بات چیت کرتے اور آدمیوں ہی جیسا طرزِ عمل اختیار کرتے ہیں۔ ''کلیلہ ودمنہ'' کی کہانیاں بھی اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ ابن المقفع نے ''کلیلہ ودمنہ'' کے نام سے عربی زبان میں ان کہانیوں کو تالیف کیا تھا اور پھر نصر اللہ نامی شخص نے ''کلیلہ ودمنہ'' کے نام ہی سے اس کا فارسی میں ترجمہ کیا۔ اس کے بعد سلطان حسین مرزا، والیِ خراسان کے سردار نظام الدولہ امیر شیخ احمد سہیلی کی فرمائش پر ملا حسین بن علی واعظ کاشفی (م ۹۱۰ھ/۱۵۰۵ء) نے ابن المقفع (عربی) اور نصر اللہ (فارسی) دونوں کے نسخوں سے حسبِ دل خواہ اخذ کر کے، ترمیم و تنسیخ کے ساتھ، ''انوارِ سہیلی'' تالیف کی۔ اس کے بعد ''انوارِ سہیلی'' کو سامنے رکھ کر ابوالفضل نے ''عیارِ دانش'' کے نام سے اس کا خلاصہ قلم بند کیا اور ابن المقفع کے وہ دو باب بھی، جو واعظ کاشفی نے چھوڑ دیے تھے ''عیارِ دانش'' میں شامل کر دیے[۲۰] فورٹ ولیم کالج کے لیے منشی حفیظ الدین احمد نے ''عیارِ دانش'' کا اردو ترجمہ ''خرد افروز'' کے نام سے ۱۸۰۳ء میں کیا۔ اس کے بعد فقیر محمد خاں گویا نے عیارِ دانش کا ترجمہ اردو میں ''بستانِ حکمت'' کے نام سے کیا جس کا مطالعہ ہم گویا کے ذیل میں آگے کریں گے۔

''اخلاقِ ہندی'' جو ''مفرح القلوب'' کا اردو ترجمہ ہے، اپنے نفسِ مضمون اور اسلوب بیان کے لحاظ سے ایک دلچسپ تصنیف ہے۔ گل کرسٹ کے خط مورخہ ۱۲ جنوری ۱۸۰۲ء سے معلوم ہوتا ہے کہ ''اخلاقِ ہندی'' کی طباعت شروع ہو چکی تھی[۲۱] گویا یہ کتاب ۱۲ جنوری سے پہلے ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو چکی تھی۔ ''اخلاقِ ہندی'' پہلی بار ۱۸۰۳ء میں چھپ کر شائع ہوئی[۲۲] ''اخلاقِ ہندی'' کی ''تمہید'' میں حسینی نے لکھا ہے کہ ''اس کتاب کو ہند میں ''ہتوپدیش'' یعنی نصیحتِ مفید کہتے ہیں اور اس میں چار باب مندرج ہیں۔ ایک میں ذکر دوستی کا، دوسرے میں دوستوں کی جدائی کا، تیسرے میں لڑائی کی ایسی باتوں کا، جو اپنی فتح ہو اور مخالف کی شکست، چوتھے میں کیفیت ملاپ کی خواہ لڑائی

کے آگے ہو یا پیچھے۔ غرض ایسے عجیب و غریب قصوں میں قصے لپٹے ہوئے ہیں جن کے دیکھنے اور سننے سے آدمی دنیا کے کاروبار میں بہت ہوشیار، نہایت چالاک ہو جاوے۔ علاوہ اس کے بھلی بری حرکتیں ہر ایک کی نظر میں آویں"[۲۳] ان سب قصوں کے کردار چرند پرند ہیں جن کا طرزِ عمل انسانوں جیسا ہے۔

"اخلاق ہندی" کی بنیادی کہانی صرف اتنی ہے کہ گنگا کنارے کے ایک شہر مانک پور کا راجا چندرسین اپنے چاروں لڑکوں کی بے ہنری و بے تمیزی کی وجہ سے پریشان تھا کہ اس کے دربار کے ایک برہمن بشن سرما نے کہا کہ وہ ان لڑکوں کو چھ مہینے کے عرصے میں جہالت کے بھنور سے نکال کر علم کی روشنی سے مالا مال کر سکتا ہے۔ راجا نے یہ سن کر کہا کہ جو درخت صندل کے پیڑ کے پاس رہے تو وہ بھی خاصیت چندن کی پکڑتا ہے اور ان چاروں کو اس کے سپرد کر دیا۔ برہمن انھیں گھر لے آیا اور لڑکوں کو سمجھایا کہ وہ ان کی خوشی اور فائدے کے واسطے کئی ایک باتیں بہ طور تمثیل کے کوے اور کچھوے، ہرن اور چوہے کی، جو آپس میں یار جانی تھے، سنائے گا جن سے ان میں عقل و شعور پیدا ہوگا۔ لڑکوں نے کہا کہ کہو مہاراج ہم سب دل و جان سے سنیں گے۔ اس کے بعد وہ انھیں ایک حکایت سناتا ہے جس کا سرا اگلی حکایت سے جڑا ہوا ہے۔ ان کہانیوں کو چاروں لڑکے دلچسپی سے سنتے ہیں جن سے ان میں عقل و دانش اور حکمت و عمل کا شعور پیدا ہوتا ہے اور جب چھ ماہ بعد وہ راجا کے بیٹوں کو لے کر آتا ہے تو ان کی جہالت دور ہو چکی تھی۔ راجا نے بشن سرما کو خلعت و انعام دے کر تعظیم سے رخصت کیا۔ "اخلاق ہندی" میں ایک کہانی کے اندر سے دوسری کہانی اس طرح فطری انداز سے نکلتی ہے کہ سننے والا اسے سننے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے۔ یہ وہی تیکنیک ہے جو "توتا کہانی" میں برتی گئی ہے یا "الف لیلیٰ" میں شہرزاد کے قصص میں استعمال ہوئی ہے۔ یہی تکنیک ان مختلف رنگ کی کہانیوں کو وحدت کی لڑی میں پروتی ہے۔

"اخلاق ہندی" کے موضوعات اور تیکنیک تو "مفرح القلوب" (فارسی ترجمہ ہتوپدیش) سے لیے گئے ہیں لیکن حسینی کا اصل کام ترجمے کو اس طور پر اردو زبان کا روپ دینا تھا کہ ایک طرف تو ان کہانیوں کی روح ترجمہ میں آ جائے اور ساتھ ہی نثر سادہ و سلیس ہو۔ "نثر بے نظیر" حسینی کی پہلی کاوش تھی جس کو انھوں نے دو طرح سے لکھا تھا لیکن وہاں سادہ و سلیس بیان میں رک رک کر چلنے یا ہکلا ہکلا کر بات کرنے کا احساس ہوتا ہے۔ "اخلاق ہندی" کی نثر میں یہ احساس نہیں ہوتا۔ یہاں نثر پر نکھار آ گیا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ ارتقائی منزلیں طے کر کے آگے بڑھی ہے۔ فورٹ ولیم کالج کا یہ بڑا تخلیقی دور تھا۔ میر امن کی "باغ و بہار"، حیدری کی "آرایش محفل"، افسوس کی "آرایش محفل"، نہال چند لاہوری کی "مذہب عشق" اسی زمانے میں لکھی گئیں۔ لکھنے والے منزلِ مراد تک پہنچنے کے لیے ان تھک محنت کر رہے تھے اور بول چال کی زبان، ادبی سطح پر استعمال میں آ کر اردو زبان کی قوتِ اظہار کو نمایاں کر رہی تھی۔ کہانیوں میں نصیحت اور تعلیم و تربیت کا عنصر کہانی کے بطن میں اس طرح بیٹھا ہوا ہے جیسے پھول میں خوشبو یا شہد میں مٹھاس ہوتی ہے جسے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ دلچسپ کہانی اور سادہ و سلیس، سدا بہار اسلوب بیان میں "اخلاق ہندی" کی مقبولیت کا راز چھپا ہوا ہے۔ یہ اسلوب میر امن یا حیدری کی طرح منفرد نہ ہونے کے باوجود جدید نثر کے ایک اہم نمونے کی حیثیت رکھتا ہے۔ حسینی کی یہ نثر "نقلیاتِ ہندی" میں اور نکھر کر چست و پُراثر ہو جاتی ہے۔

(۳) "نقلیات ہندی" اکثر غلط فہمی کی بنا پر گل کرسٹ سے منسوب کی جاتی ہے جب کہ خود گل کرسٹ نے اپنے خط مورخہ ۱۹ر اگست ۱۸۰۳ء کے گوشوارے کی کیفیت کے خانے میں اسے حسینی ہی کا کام بتایا ہے اور اس پر انھیں دو سو

روپے انعام دینے کی سفارش بھی کی ہے۔ اس پر ہم گل کرسٹ کی تصانیف کے ذیل میں بحث کر آئے ہیں۔ گل کرسٹ ''نقلیاتِ ہندی'' کے اس ایڈیشن کے جامع و مرتب (Compiler) ہیں جس میں نقلیات دیوناگری، رومن اور فارسی رسم الخطوں میں گل کرسٹ کے ''مقدمہ'' کے ساتھ شائع ہوئی تھی لیکن جہاں تک ''نقلیاتِ ہندی'' کا تعلق ہے وہ حسینی ہی کا کام ہے۔

''نقلیات'' دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں ۱۰۸ اور دوسرے حصے میں ۹۲ نقلیات ہیں۔ اس طرح نقلیات کی کل تعداد دو سو ہے۔ یہ کتاب بھی چونکہ انگریز افسروں کو اردو زبان کی تعلیم کے لیے تیار کی گئی تھی اس لیے اس میں تدریسی خصوصیات نمایاں ہیں۔ اس میں ذخیرۂ الفاظ کو خاص اہمیت دی گئی ہے۔ عام بول چال میں استعمال ہونے والے محاورات اور کہاوتوں کو بھی تدریسی سلیقے کے ساتھ شامل کیا گیا ہے۔ عبارت میں مترادفات اس طرح استعمال کیے گئے ہیں جن سے ان کے معنی بھی واضح ہوسکیں۔ ''نقلیات'' کو اس لیے مختصر رکھا گیا ہے تاکہ طالب علم کی دلچسپی باقی رہے۔ یہاں متروک الفاظ و محاورات بھی عام طور پر استعمال نہیں کیے گئے ہیں، اسی لیے یہاں نثر اپنے جدید تر روپ میں سامنے آتی ہے۔ ''نقلیات'' پڑھتے ہوئے محسوس نہیں ہوتا کہ یہ کتاب آج سے دو سو سال پہلے لکھی گئی تھی۔ نقلیات پڑھتے ہوئے ہندوستانی تہذیب کے ذہنی، سماجی و تہذیبی رویے بھی اجاگر ہوتے ہیں۔

بول چال کی زبان، اس کے مختلف اسالیب اور الفاظ کو واضح کرنے کے لیے ''نقلیات'' میں ایک نیا تجربہ بھی کیا گیا ہے۔ نقل ۷۶ سے ۸۰ تک کہانی ایک ہی ہے لیکن اسے پانچ مختلف روپوں میں بیان کیا گیا ہے[۲۴] یہ سب روپ اردو (ہندوستانی) ہی کے روپ ہیں جو برصغیر میں بولے لکھے جاتے ہیں۔ صرف الفاظ اور لہجوں کا فرق ہے۔ ان پانچوں روپوں کے مطالعے سے آسانی سے یہ فیصلہ کیا جاسکتا ہے کہ ان میں عام طور پر بولا جانے والا روپ کون سا ہے اور یہی وہ روپ ہے جو اردو کا روپ ہے اور فطری و بے تصنع ہے۔ ''نقلیات'' کی عبارت میں بعض مقامات پر ایسے عربی، فارسی الفاظ یا ایسے اردو محاورات بھی استعمال کیے گئے ہیں جن کا بہتر مترادف اردو میں موجود تھا لیکن انھیں اس لیے استعمال نہیں کیا گیا کہ اس کتاب کا پہلا مقصد طالب علم کو زبان سکھانا تھا جن میں یہ الفاظ بھی گل کرسٹ کے پیش نظر تھے۔ اردو زبان کی تدریس کس طرح کی جائے اس کا سبق بھی ہمیں گل کرسٹ سے لینا چاہیے۔ گل کرسٹ نے یہ ''نقلیات'' انگریزوں کو زبان سکھانے اور ان کو ہندوستانی مسلمانوں کے اس معاشرتی اور تہذیبی پس منظر سے آشنا کرنے کے لیے شائع کی تھیں جس کا آئینہ یہ زبان ہے''[۲۵]

(۴) میر بہادر علی حسینی کا ایک اور فارسی سے اردو ترجمہ ''تاریخ آشام'' (آسام) ہے جو، جے کے ہارنگٹن اور ایچ ٹی کول بروک کی فرمائش، پر سنہ اٹھارہ سو پانچ عیسوی مطابق بارہ سو بیس ہجری میں کیا گیا تھا[۲۶] ''تاریخِ آسام'' کا قلمی نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں موجود ہے جس کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ یہ کبھی شائع نہیں ہوا۔ ۱۸۰۵ء ''تاریخِ آسام'' کے ترجمے کا سال ہے، اشاعت کا سال نہیں ہے، ''تاریخ آسام'' ولی احمد شہاب الدین طالش نے فارسی زبان میں لکھی تھی جس میں اورنگ زیب عالمگیر کی سلطنت میں نواب عمدۃ الملک میر محمد سعید اردستانی کی کوچ بہار اور آسام کی فوجی مہمات کے چشم دید واقعات و حالات درج ہیں۔ طالش اس مہم میں شروع سے آخر تک نواب عمدۃ الملک کے رفیق و ہم سفر تھے۔ طالش نے اپنی تصنیف کا نام ''فتحیہ عبریہ'' رکھا تھا جو ۱۰۷۳ھ/۱۶۶۲ء میں مکمل ہوئی[۲۷] گارسیں دتاسی نے لکھا ہے کہ ''حسینی کے کام میں سب سے اہم ترجمہ یہی ہے''[۲۸]

ان تراجم و تالیفات کے علاوہ حسینی، مولوی امانت اللہ، مولوی فضل اللہ اور کاظم علی جوان کے ساتھ قرآنِ مجید کے ترجمے میں بھی شریک تھے۔ ۱۶/اگست ۱۸۰۳ء کے مراسلے در پورٹ میں [۲۹] گل کرسٹ نے اس کام پر نہ صرف بحیثیت مجموعی پندرہ سو روپیہ اعزازیہ دینے کی سفارش کی تھی بلکہ یہ بھی لکھا تھا کہ اگر اس اعزازیہ پر اعتراض ہو تو مولوی امانت اللہ اور مولوی فضل اللہ کی تنخواہ اسی روپے کر دی جائے اور مرزا کاظم علی جوان کی تنخواہ اسی سے بڑھا کر کم از کم سو روپے کر دی جائے اور یہ بھی لکھا کہ اس ترجمے سے بہادر علی حسینی کی اصل اہلیت و صلاحیت کا اندازہ ہوگا۔ قرآن مجید کے مترجمین کے ناموں میں گل کرسٹ نے سب سے پہلا نام میر بہادر علی ہی کا درج کیا ہے۔ قرآن شریف کے اردو ترجمے کا مخطوطہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں محفوظ ہے اور یہ کبھی شائع نہیں ہوا۔ ترجمہ قرآن مجید کا آغاز ۱۲۱۸ھ/۱۸۰۳ء میں اور تکمیل ۱۳/ستمبر ۱۸۰۴ء کو ہوئی [۳۰] اس سے واضح ہوتا ہے کہ گل کرسٹ حسینی کے علم و فضل، صرف و نحو پر قدرت قواعد دانی اور عربی و فارسی پر ان کی قدرت کا بہت قائل تھا اور اسی لیے اپنی قواعد ''اے گرامر آف دی ہندوستانی لینگویج'' کا خلاصہ تیار کرنے کے لیے بھی اس نے حسینی سے کہا اور مشورہ کیا تھا۔ گارسیں دتاسی نے اپنی تاریخ ''ادبیاتِ ہندوی و ہندوستانی'' میں لکھا ہے کہ ''حسینی ہندوستانی گرامر پر ایک رسالے کے بھی مصنف ہیں جس کا نام قواعد ہندی یا قواعدِ اردو ہے یعنی ہندوستانی زبان کے اصول۔ یہ گل کرسٹ کی گرامر کا ملخص ہے کیوں کہ یہ کلکتہ میں گل کرسٹ کے نام سے چھپا [۳۱] اسی طرح ''نقلیاتِ لقمانی'' (طبع ۱۸۰۳ء) کی تیاری میں جو لوگ شریک تھے ان میں تارنی چرن متر، مولوی امانت اللہ، سدل مشر پنڈت، شیر علی افسوس، للو لال جی کب اور غلام اشرف کے ساتھ میر بہادر علی حسینی بھی شریک تھے [۳۲]

جہاں تک فورٹ ولیم کالج کی تالیفات و تراجم کا تعلق ہے ان کا مواد تو فارسی و عربی وغیرہ سے اخذ کیا گیا ہے لیکن اس مواد کو بول چال کی عام اور سادہ و سلیس زبان میں ڈھالنے کی تحریک کا سہرا گل کرسٹ کے سر جاتا ہے۔ جب کوئی خیال تحریک بن کر قوتِ عمل میں نئی روح پھونکتا ہے تو یہی صورت سامنے آتی ہے۔ یہی صورت اس دور میں پیدا ہوئی۔ اس تحریک میں اسی لیے اسلوبِ بیان ہی اصل اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ حسینی نے بھی ضرورتِ وقت کے مطابق بول چال کی سادہ و سلیس زبان کو اختیار کیا لیکن وہ مروجہ روایتِ نثر کے دائرے سے پوری طرح باہر نہ آ سکے اور اسی لیے ''نثرِ بے نظیر'' کے دونوں روپ شاعرانہ رنگینی کے مزاج سے آزاد نہ ہو سکے۔ ان دونوں روپوں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ حسینی رنگینی کے دائرے کو توڑ کر باہر نکلنے کی کشمکش میں مبتلا ہیں۔ اردو نثر کے ارتقا کے مطالعہ کے لیے یہ دونوں روپ تاریخی اہمیت کے حامل ہیں یہاں روایت و انحراف کی وہ کشمکش نظر آتی ہے جو تخلیقی سطح پر دوسرے مولفوں کے ہاں اس طرح واضح طور پر دکھائی نہیں دیتی۔ روایت و انحراف کی کشمکش کا مطالعہ ان دونوں روپوں کے تجزیے سے کیا جا سکتا ہے۔ ترجمہ کرنے والے کو بیک وقت چار اثرات سے مقابلہ کرنا پڑتا ہے:

(۱) اس زبان کی روایت اور جملے کی ساخت کا اثر جس سے ترجمہ کیا جا رہا ہے۔
(۲) اس موضوع کے اسلوبِ بیان کا اثر جو اس کتاب میں موجود ہے۔
(۳) خود اس زبان کی روایت جس میں وہ موضوع لکھا اور ترجمہ کیا جا رہا ہے۔
(۴) خود مترجم کا مزاج اور اس کی ذہنی سطح

ترجمہ کی جانے ولی زبان اور موضوع ان جانے طور پر اس زبان کے اسلوب کو متاثر کرتے ہیں جس میں وہ ترجمہ کیا

جارہا ہے اسی لیے ”نثر بے نظیر“ کا اسلوب بیان ”اخلاقِ ہندی“ کے اسلوب بیان سے مختلف ہے اور ان دونوں کا اسلوب، سادہ و سلیس ہونے کے باوجود، ”تاریخ آسام“ کے اسلوب سے مختلف ہے۔ زندہ ترجمے محولہ بالا چاروں اثرات کے امتزاج سے وجود میں آتے ہیں اور اس زبان کو، جس میں ترجمہ کیا جارہا ہے، ایک نیا اسلوب دیتے ہیں۔ میرامن نے جب یہی کام کیا تو اردو زبان کے ہاتھ وہ منفرد اسلوب آیا جو اردو فکشن نگاری کو ایک نیا اسلوب دیتا ہے۔ شیر علی افسوس جب ”گلستان“ کے ترجمے ”باغ اردو“ کے تجربے سے گزر کر ”خلاصۃ التواریخ“ کے ترجمے: ”آرایش محفل“ پر آئے تو ان کے اصل جوہر کھل گئے اور تاریخ نویسی کا ایک نیا اسلوب اردو زبان کے ہاتھ آیا جو آگے چل کر محمد حسین آزاد کے اسلوب کی صورت میں اَمَر ہوگیا۔ حیدر بخش حیدری نے سادہ و سلیس نثر کا راز جب پایا تو حاتم طائی کے قصے (آرایش محفل) میں وہ اسلوب اردو فکشن کے ہاتھ آیا جس نے آنے والے زمانے میں اردو اسلوب بیان کو ایک نیا رنگ دیا۔ رہے حسینی تو انھوں نے بول چال کی سادہ و سلیس اسلوب کا راز تو پالیا تھا مگر اس میں وہ گھلاوٹ پیدا نہ کرسکے جو ہمیں میرامن (باغ و بہار)، شیر علی افسوس (آرایشِ محفل)، حیدر بخش حیدری (آرایشِ محفل) کے نئے رنگ کے اسلوب میں نظر آتا ہے۔ ”اخلاق ہندی“ اور ”نقلیات“ سادہ و سلیس اسلوب کی کامیاب مثالیں ہیں لیکن ”نثر بے نظیر“ کے دونوں روپوں میں ایک نئے اسلوب کا امکان ابھرتا ہے جس کے سرے ”تاریخ آسام“ سے جا ملتے ہیں۔ حسینی کے ہاں یہ ”امکان“ میرامن کی ”باغ و بہار“ کی طرح پورے نو مہینے ماں کے پیٹ میں رہنے والے بچے کی مانند پوری صورت نہیں بنا پاتا اور ادھورا رہ جاتا ہے۔ یہی ادھورا پن حسینی کا اسلوب بیان ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے حسینی کی نثر کا یہ اقتباس دیکھیے:

> ”یارو اگر دن بُرا آتا ہے تو نیک کام بھی بد ہو جاتا ہے۔ چناں چہ ماں باپ سے زیادہ مہربان اپنے بیٹے بیٹی کے حق میں کوئی نہیں لیکن بعضے وقت ایسا ہوتا ہے کہ وہی ماں باپ اپنے فرزندوں کے دشمن ہوتے ہیں۔ مثل ہے گوالا جب گائے کا دودھ دوھتا ہے، تب بچھڑے کے گلے کو گائے کے پاؤں سے باندھتا ہے۔ اس وقت وہی پاؤں بچھڑوں کی بیڑی ہوتا ہے اور وہ گوالا اپنا مطلب حاصل کرلیتا ہے۔ سنو دوستو! اب شورمت کرو، کچھ ایسا اندیشہ کرو کہ موجب ہر ایک کی مخلصی کا ہو۔ یار وہی جو برے وقت میں کام آوے۔ فراغت میں ہر کوئی کہتا ہے کہ میں تمھارا دوست ہوں۔ اگر کسی کو کچھ ضرور کام در پیش ہوا اور اس کے سبب مغموم ہووے تو اس کو لوگ مرد نہیں کہتے بلکہ نامرد کر مشہور کرتے ہیں۔ مرد وہ ہے جو حادثہ اس پر پڑے تو دل اپنا مضبوط رکھے اور سوچ بچار اس بات کا کرے کہ اس سے اپنا کام سرانجام ہووے۔ قول بزرگوں کا ہے:
>
> اضطرابی ہے عبث کلکِ قضا نے تیرے
> لکھ دیا ہے جو نصیبوں میں وہی ہووے گا
>
> اب ایسی فکر کیا چاہیے کہ ہر ایک اس بندے سے نجات پاوے کیوں کہ عقل مندوں نے کہا ہے کہ چھ چیزیں آدمیوں کو چاہئیں۔ ......“[۳۳]

”اخلاق ہندی“ اسی طرح کی سادہ و سلیس نثر میں لکھی گئی ہے حتیٰ کہ استعاراتی اظہار کو بھی سادہ زبان میں ڈھال دیا گیا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ مختصر سا جملہ پڑھیے

”اسی گفتگو میں تھے کہ سورج کے قاز نے دریائے نیل سے اڑکر کنارے میں جا غوطہ مارا اور پیچھے سے باز کالی

رات کا نمودار ہوا۔" (اخلاق ہندی، ص ۱۷) استعاراتی اظہار کو سادہ و سلیس زبان میں اس طرح ڈھالنا کوئی آسان کام نہیں تھا۔ نہال چند لاہوری جب "مذہب عشق" میں ایسے ہی منظر کو بیان کرتے ہیں تو وہ اظہار کی اس سادگی تک نہیں پہنچ پاتے جس تک بہادر علی حسینی پہنچ جاتے ہیں اور نہال چند کے ہاں نثر یہ صورت اختیار کرتی ہے:

> "جب مسافر آفتاب ملکِ مغرب کی سیر کو گرم رفتار ہوا اور سیاح ماہتاب رات کے مشکی گھوڑے پر سوار ہو کر مشرق کی طرف سے باگ اٹھا کر چلا تب چاروں شہزادے اپنے اپنے سمندِ باد رفتار پر سوار ہو کر بہ طریقِ سیر شہر میں آئے......" (مذہب عشق ص ۱۱)

دونوں اقتباسوں میں سادگی و سلاست کو برتنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن حسینی جس طرح اپنی نثر میں استعارے کو سادگی سے ملا دیتے ہیں، نہال چند کے ہاں استعارہ کا رنگ و رنگینی اردو جملے پر حاوی رہتی ہے اور وہ حسینی کی طرح رنگینی کو سادگی سے ہم کنار نہیں کر پاتے۔ اسی لیے فورٹ ولیم کالج کی اردو نثر کے ارتقا کے مطالعے کے لیے حسینی کی نثر خاص اہمیت رکھتی ہے۔ "اخلاق ہندی" اور "نقلیات" کی سادہ و سلیس نثر کا یہ روپ سفر کرتا ہوا منشی پریم چند کی نثر سے آملتا ہے۔ نہال چند لاہوری اپنی نثر میں فارسی و عربی الفاظ کا۔ بارا لیتے ہیں جب کہ بہادر علی حسینی بول چال میں بولے جانے والے الفاظ کا سہارا لے کر اپنی نثر کو سادگی سے قریب کر دیتے ہیں اسی لیے حسینی کے ہاں ایسے الفاظ اور کہاوتیں، محاورے زیادہ ملتے ہیں جو بول چال کی زبان کا حصہ ہیں مثلاً

(الف) "اے یارو! اپنے لڑکوں کو لڑکائی میں علم سکھاؤ" (اخلاق ہندی، ص ۳)

(ب) "پھر من میں سوچا: جہاں گنج تہاں مار، جہاں پھول تہاں خار اور زر کے محتاج کو ہر جگہ خوف ہے" (ص ۹)

(ج) "تب اس نے وہ پایل ہاتھ پسار کے دکھلائی۔ بنو ہی بولا" تو باگھ میں مانس، میرا ماس تیرا ادھار، مجھے تیرا بھروسا نہیں" (ص ۹)

(د) "اب یہ پایل میرے کس کام آوے گی۔ تجھے فقیر دیکھ کر دیتا ہوں تا کہ مجھے ثواب ہو۔ تم ہرگز خوف اپنے دل میں مت لاؤ۔ نسنک چلے آؤ۔ جیسی میں اپنی جان جانتا ہوں ویسی ہی دوسرے کی۔ راہی نے کہا: اتنے آدمی اس راہ سے آئے گئے ان کو کیوں نہ دی"؟ کہا "غنی کو دینا کیا فائدہ؟ جو زحمتی ہو اس کو دارو دیتے ہیں۔ بھلے چنگے کو دوا کھلانی لاحاصل۔ بھوکھے (بھوکے) کو کھلانا موجب ثواب کا ہے" (ص ۹)

یا یہ نثر پارہ دیکھیے:

> "فجر ہوتے ہی دونوں چلے۔ جب کھیت کے نزدیک پہنچے، گیدڑ بولا: جاؤ جی بھر کر کھاؤ۔ ہرن بیچے کا اندھا، کھیت کی ہریاول کو دیکھ کر بے تامل دوڑا اور بے اندیشے کھانے لگا۔ اسی وقت پھندے میں پھنس گیا۔ گیدڑ بد ذات دل کی خوشی سے لگا ناچنے اور ہاتھ پاؤں کو لگا دے دے مارتے" (ص ۲۲)

یہ وہ نثر ہے جس میں عام بول چال کی سادہ زبان کو ادبی سطح پر استعمال کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور یہ اظہار کا جدید روپ ہے۔ یہی اظہار مستقبل کی نثر ہے۔

اس دور کی نثر پر خواہ وہ میر امن لکھ رہے ہوں یا شیر علی افسوس، حیدر بخش حیدری لکھ رہے ہوں یا بہادر علی حسینی اٹھارویں صدی عیسوی کی اردو بول چال کی زبان کا واضح اثر ہے۔ یہ وہی بول چال کی زبان ہے جو اپنے طور سے میر اور خواجہ درد کی شاعری میں ملتی ہے۔ اسی لیے وہ الفاظ جو انیسویں صدی میں متروک ہو گئے ہیں حسینی کی نثر میں بھی

استعمال ہو رہے ہیں مثلاً ٹک، کبھو، کسو، تس پیچھے، اپنے تئیں، لگ (تک)، جیوں، تیں (تو)، جدی، شور ڈالنا، وغیرہ وغیرہ۔

مظہر علی خاں ولاؔ کی نثر بھی جدید اردو نثر کے ارتقا میں حسینی کی طرح ہی اہمیت رکھتی ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱]Origins of Modern Hindustani Literature, Source Material Gilchrist Letters M.Atique Siddiqi, P 105, Aligarh 1963.

[۲] بنگال کا اردو ادب، ڈاکٹر جاوید نہال، طبع ثانی۔ ص۷۶۔۷۷، کلکتہ ۱۹۸۴ء

[۳] نثر بے نظیر (۱۲۱۵ھ/۱۸۰۲ء)، میر بہادر علی حسینی، مخطوطہ نمبر یو۱۲۱، ورق ۲ ب، ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی۔ کراچی۔

[۴] ایضاً، ورق ۲ ب۔

[۵] ایضاً، ورق ۱۰ الف۔

[۵الف] آرایش محفل، (مخطوطہ)، ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ بحوالہ مقدمہ "باغ و بہار" مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۵۵۔۵۶، نئی دہلی ۱۹۹۲ء

[۶] ایضاً

[۷]Sahibes & Munshis, Sisir Kumar Das, P 18, Orien Publications, Calcutta 1978

[۸]The Annals of the collage of Fort william, Thomas Roebuck, Appendix P 49-50, Calcutta 1819.

[۹] ایضاً، ضمیمہ، ص۵۰

[۱۰]Origins of Modern Hindustani Literature بحوالہ بالا، ص۱۲۱

[۱۱] ایضاً ص۲۱۲

[۱۲] اخلاق ہندی، مقدمہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء اور "کلاسیکی ادب کا تحقیقی مطالعہ" ڈاکٹر وحید قریشی، ص۱۸۹، مکتبہ ادب جدید، لاہور ۱۹۶۵ء

[۱۳]Histoire De La Litterature Hindoui et Hindoustani, Par M. Garcin De Tassy, P 230-234, Paris 1839.

[۱۴] ایضاً علی الترتیب ص۱۵ و ص۱۹۷

[۱۵] نثر بے نظیر (مخطوطہ)، میر بہادر علی حسینی، مخزونہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ نمبر یو۱۲۱، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی کراچی

[۱۶]نثر بے نظیر (مطبوعہ)۔ میر بہادر علی حسینی (پہلا ایڈیشن) ۱۸۰۳ء مطابق ۱۲۱۸ھ کلکتہ: ہندوستانی چھاپے خانے میں چھاپا گیا ہوا منشی آفتاب الدین کا۔

[۱۷]نثر بے نظیر (قلمی) محولہ بالا، ص ۱۵۔۱۷

[۱۸]نثر بے نظیر (مطبوعہ) محولہ بالا، پہلا ایڈیشن ۱۸۰۳ء، ص ۱۷۔۱۹

[۱۹]Revised & Corrected by W.N.Lees LL.D, College Press, Calcutta 1870 "نثر بے نظیر"

[۲۰]اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۳۴۴۔۳۸۲، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۱]Origins of Modern Hindustani Literature, P107, Aligrah 1963

[۲۲]Linguistic Survey of India, G.A.Grierson, Vol IX, Part I, P 31-32, Moti Lal Banarsi Das,Delhi 1968.

[۲۳]اخلاق ہندی، محولہ بالا، ص ۲۔

[۲۴]نقلیات، حیدر بخش حیدری، مرتبہ سید وقار عظیم، ص ۲۴۔۲۵، طبع دوم، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۲۵]نقلیات ہندی، جلد اول و دوم، میر بہادر علی حسینی، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقدمہ ص ۶، یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور ۱۹۷۹ء

[۲۶]فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۵۴۶، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۲۷]ایضاً، ص ۵۴۸

[۲۸]Histoire de la Litterature Hindoui et Hindoustani, Par M Garcin De Tassy, P 233, Paris 1839.

[۲۹]Origins of Modern Hindustani Literature بحولہ بالا، ص ۱۳۲۔۱۳۴

[۳۰]فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، بحولہ بالا، ص ۴۳۴۔۴۳۵

[۳۱]Histoire de la Litterature Hindoui et Hindoustani, P 231, Paris 1839

[۳۲]Origins of Modern Hindustani Literature بحولہ بالا، ص ۱۳۳

[۳۳]اخلاق ہندی، بہادر علی حسینی ص ۱۲۔۱۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

آٹھواں باب

مظہر علی خاں ولاؔ

حالات اور مطالعہ: مادھونل اور کام کنڈلا، بیتال پچیسی وغیرہ

مظہر علی خاں ولا نے فورٹ ولیم کالج میں ترجمے کا بہت کام کیا لیکن نثر میں وہاں سے ان کی صرف ایک کتاب ”بیتال پچیسی“ ۱۸۰۵ء میں شائع ہو سکی۔ باقی تراجم مخطوطات کی صورت میں کلکتہ و لندن کے کتب خانوں میں پڑے رہے اور بیسویں صدی کے نصف آخر میں ڈاکٹر عبادت بریلوی کی توجہ سے ”ہفت گلشن“، ”مادھونل اور کام کنڈلا“ اور دیوانِ ولا شائع ہوئے۔ ادھر امتیاز علی تاج کی نگرانی میں ”بیتال پچیسی“ دوبارہ شائع ہوئی اور ”تاریخ شیر شاہی“ کو ڈاکٹر معین الحق نے مرتب کر کے کراچی سے شائع کیا۔ ”تاریخ جہانگیر شاہی“ ہنوز غیر مطبوعہ ہے۔ اگر ولا کی ساری کتابیں اسی زمانے میں فورٹ ولیم کالج سے شائع ہو جاتیں تو آج اُن کی حیثیت معلوم اور سب کے سامنے ہوتی۔ جتنے منشی و مترجم کالج میں کام کر رہے تھے ان میں شیر علی افسوسؔ اور ولاؔ ہی قابلِ ذکر شاعر تھے۔ اسی زمانے میں ولا نے شیخ سعدی کے ”پند نامہ“ کا منظوم اردو ترجمہ کیا جو اتنا پسند کیا گیا کہ کالج نے اسے افسوس کی ”باغ اردو“ (ترجمہ گلستان) کے ساتھ اور پھر الگ بھی شائع کیا۔

مظہر علی خاں [۱] (وفات ۱۸۱۶ء) جن کا تخلص ولا اور عرفیت لطف علی تھی [۲] فارسی کے مشہور شاعر سلیمان قلی خاں وداؔد کے بیٹے اور دلی کے رہنے والے تھے [۳] ان کا سالِ ولادت معلوم نہیں ہے۔ ڈاکٹر عبیدہ بیگم نے کالج کے ریکارڈ کے حوالے سے لکھا ہے کہ ۱۲ر اگست ۱۸۱۶ء کو شعبۂ ہندوستانی کے پروفیسر ولیم بٹلر نے ولا کے انتقال کی خبر دی تھی [۴] اس کی توثیق اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ ”دیوانِ جہاں“ (سالِ تکمیل ۱۸۱۴ء) میں انھیں زندہ لکھا ہے۔ اور روئے بک نے یکم جون ۱۸۱۸ء کو موجود ملازمینِ کالج کی جو فہرست اپنی کتاب میں دی ہے اس میں کاظم علی جوان، تارنی چرن متر اور بہادر علی حسینی وغیرہ کے نام تو درج ہیں لیکن مظہر علی خاں ولا کا نام نہیں ہے [۵] اس سے بھی ۱۸۱۶ء میں ان کی وفات کی تصدیق ہوتی ہے۔

مظہر علی خاں ولا نے اپنے مختصر حالات ”تاریخ جہانگیر شاہی“ (قلمی، غیر مطبوعہ) کی تمہید میں لکھے ہیں [۶] جن سے معلوم ہوتا ہے کہ ولا سلیمان قلی خاں وداؔد کے چھوٹے بیٹے، آقا محمد حسین اصفہانی کے پوتے اور آقا صادق ترک کے پوتے تھے۔ آقا محمد حسین اپنے والد آقا صادق ترک کے ساتھ اصفہان سے شاہ جہاں آباد آئے اور میر آتش نواب سعید الدین خاں بہادر کی وساطت سے محمد شاہ کے پہلے جلوس میں ملازمت اختیار کی اور پھر اپنی لیاقت سے علی قلی خاں کا خطاب پا کر داروغگی کی خدمت پر مامور ہوئے۔ آقا محمد حسین کی وفات کے بعد ان کے بڑے بیٹے سلیمان قلی خاں عرف محمد زماں وداؔد کو نواب محمد اسحاق خاں کے توسط سے محمد شاہ نے ”منگل باشی“ کے منصب پر سرفراز

کیا۔ شاہ عالم ثانی کے ابتدائی دورِ سلطنت میں نواب عزیز الدولہ صولت جنگ موسیٰ خاں کی رفاقت اختیار کی ”جو فنِ اشعار فارسی و ہندی اور محاورہ دانی اردو و فارسی میں مہارت کلی رکھتے تھے۔ چناں چہ فخر الشعرا مرزا رفیع سودا اور میاں خاکسار، خادم قدم شریف نے سرمایۂ ریختہ گوئی اسی جناب کی شاگردی سے حاصل کیا“ [۷] ولاؔ نے لکھا ہے کہ وہ خود ایک مدت نواب سیف الدولہ بخشی الملک نجف قلی خاں بہادر مظفر جنگ کی رفاقت میں رہے اور ایک عرصے تک شاہزادہ جہاں دار شاہ عرف مرزا جواں بخت کی سرکار سے وابستہ رہے اور انھیں کے ساتھ لکھنؤ آئے۔ جب مرزا جواں بخت بنارس چلے گئے تو وہ لکھنؤ ہی میں رہ گئے اور مہاراج ٹکیت رائے بہادر صلابت جنگ نے جب ان کی نوکری آصف الدولہ سے درست کرادی تو وہ سات برس تک مہاراج کے ساتھ رہے۔ جب مہاراج ٹکیت رائے کا سررشتہ برہم ہوا تو ایک مدت تک بے روزگار رہے۔ سن ۱۸۰۰ء میں جب گورنر جنرل ولزلی نے فورٹ ولیم کالج قائم کیا اور اس کے لیے صاحب علم اردو دانوں کی تلاش ہوئی تو ولاؔ نواب فخر الدین احمد خاں عرف میرزا جعفر کی وساطت سے مسٹر اسکاٹ تک پہنچے جس نے انھیں ملازمت دے کر کلکتہ روانہ کر دیا۔ ولا نے لکھا ہے کہ ”انیس مارچ کی دسویں تاریخ نوکر ہو سنِ مذکور میں وارد کلکتہ ہوا“ [۸] کلکتہ آ کر جب وہ چیف سکریٹری سے ملے تو انھیں گل کرسٹ کے پاس بھیج دیا گیا۔ یہاں ولا نے بھول سے ”انیس مارچ کی دسویں تاریخ“ لکھ دی ہے جو بے معنی بات ہے۔ اسکاٹ نے ان کا تقرر ۱۰ر نومبر ۱۸۰۰ء میں کیا تھا اور یہی تاریخ محمد عتیق صدیقی نے کالج ریکارڈ سے اپنی کتاب میں درج کی ہے [۹]۔ یہی تاریخ تقرر کاظم علی جوان کی ہے۔ کالج ریکارڈ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۳۰ر اگست ۱۸۰۲ء کو ولاؔ زائد قرار دے دیے گئے اور انھیں ایک ماہ کا نوٹس دے کر ۳۰ر ستمبر ۱۸۰۲ء کو سبک دوش کر دیا گیا لیکن اپیل پر ۴ر اکتوبر ۱۸۰۲ء سے انھیں اپنے منصب پر دوبارہ بحال کر دیا گیا جہاں وہ وفات ۱۸۱۶ء تک کام کرتے رہے۔ ”دیوانِ ولا“ میں ولاؔ نے لکھا ہے کہ اکتوبر ۱۸۰۳ء میں وہ اپنی ملازمت پر مستقل کر دیے گئے [۱۰] ۱۲۲۳ھ/ ۱۸۰۸ء میں ولا بہت بیمار ہو گئے۔ غسلِ صحت یابی پر مرزا جان طپش اور کاظم علی جوان نے قطعات تہنیت کہے جو دیوانِ ولا میں موجود ہیں۔

مصحفی نے ولا کو ”جوان حلیم و سلیم“ [۱۱] اور قدرت اللہ قاسم نے ”مردِ حریف ظریف خوش طبع، مزاح دوست“ لکھا ہے [۱۲]۔ بینی نرائن جہاں نے لکھا ہے کہ ”وہ ہمیشہ عمدہ روزگار رہے“ [۱۳] ولا سنجیدہ و خوش طبع، شائستہ و خوش مذاق اور ظریفانہ گفتگو کرنے والے دلچسپ انسان تھے۔ رکھ رکھاؤ، خاندانی وجاہت اور اچھے طور طریقوں کی وجہ سے پسند کیے جاتے تھے۔

ولا اردو و فارسی دونوں زبانوں کے شاعر تھے۔ شاعری میں وہ میر نظام الدین ممنون، مرزا جان طپش اور مصحفی کے شاگرد تھے [۱۴] ”تاریخ جہاں گیر شاہی“ کی ”تمہید“ میں ولاؔ نے اپنے کیے ہوئے تراجم کی وہ ترتیب بھی درج کر دی ہے جس ترتیب سے یہ ترجمے انھوں نے کیے تھے۔ ولاؔ نے بتایا ہے کہ سب سے پہلے للو لال کوی کی مدد سے انھوں نے ”مادھونل اور کام کنڈلا“ اور ”بیتال پچیسی“ کو برج بھاشا سے اردو میں ترجمہ کیا اور اس طرح کیا کہ ”بیش تر برج بھاشا کی بولی ”بیتال پچیسی“ میں رہنے دی کہ مرضی صاحب مدرس کی یوں ہی تھی“۔ اس کے بعد انھوں نے ”تحفت گلشن“ کا ترجمہ کیا۔ پھر مسٹر ہارنگٹن کے لیے ”پند نامہ“ سعدی شیرازی کا منظوم ترجمہ زبان اردو میں کیا۔ گل کرسٹ ہی کے کہنے سے ”لطایف و ظرایف“ کا ”ترجمہ بہ لطایف و ظرایف کر کے اسے انصرام کو پہنچایا“۔ اس کے بعد گل کرسٹ کے جانشین کپتان جیمس موئٹ (James Mouat) کے کہنے پر ”تاریخ شیر شاہی“ کا ترجمہ کیا اس کے بعد ڈاکٹر ولیم

ہنٹر کی فرمائش پر ”اقبال نامہ جہانگیری“ کا ”لفظاً باللفظ“ ترجمہ کیا اور ۱۲۲۴ھ/ ۱۸۰۹ء میں اسے مکمل کیا۔ اسی زمانی ترتیب سے ان کی تصانیف یہ ہیں:

(۱) مادھونل اور کام کنڈلا:

گل کرسٹ کی فرمائش پر وِلاؔ نے اردو میں ترجمہ کرنے کا یہ کام شروع کیا اور ۱۰ ذی قعدہ ۱۲۱۵ھ مطابق سن ۱۸۰۱ء کو مکمل کیا۔ ساتھ ہی دو قطعاتِ تاریخ ہجری و عیسوی بھی شامل ترجمہ کیے[۱۵] اس کے ترجمے میں للولال جی نے وِلاؔ کا ہاتھ بٹایا[۱۶] وِلا نے لکھا ہے کہ ”یہ قصہ مادھول نل اور کام کنڈلا کا کہ زبان برج میں موتی رام کبیشور نے کیا ہے، بہ موجب فرمائش جناب گل کرسٹ صاحب دام اقبالہ کے بہ محاورۂ زبان اردو میں بیان“ کیا ہے[۱۷] تاریخ جہانگیر شاہی“ میں وِلا نے اس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھا کہ ”صاحب ممدوح کے فرمانے سے مادھونل اور بیتال پچیسی سے، جو برج بھاشا میں ہیں ان کا ترجمہ للولال کب کی مدد سے اس طرح کیا کہ بیشتر برج کی بولی (مادھونل اور) بیتال پچیسی میں رہنے دی کہ مرضی صاحب مدرس کی یوں ہی تھی“[۱۸]

زمانہ قدیم میں بھی یہ کہانی عوام میں مقبول تھی اور اس کی حیثیت ایک طرح سے لوک کہانی کی تھی۔ ڈاکٹر پرکاش مونس نے لکھا ہے کہ سولھویں صدی عیسوی سے اٹھارویں صدی کے وسط تک کئی ہندی مصنفوں نے اس کہانی کو موضوع بنایا ہے۔ ۱۵۲۷ء میں گن پتی کائستھ نے اس کہانی کو ”مادھونل اور کام کنڈلا پربند“ کے نام سے شورسینی اپ بھرنش اور مغربی ہندی کی ملی جلی زبان میں دوہوں کی شکل میں لکھا۔ ۱۵۴۳ء میں مادھو شرما نے ”مادھونل کام کنڈلا رس بلاس“ کے نام سے برج بھاشا میں اور ۱۵۵۹ء میں کشل لابھ نے مادھونل کام کنڈلا چوپٹی کے نام سے اپ بھرنش کی پٹ ملی ہوئی چلتی ہوئی راجستھانی بولی میں اسے لکھا۔ ۱۵۸۳ء (۹۹۱ ہجری) میں عالمؔ نے مادھونل کام کنڈلا کے نام سے اس کہانی کو نظم کیا“[۱۹] وِلا نے اس کے مصنف کا نام برج بھاشا کے شاعر موتی رام کبیشور بتایا ہے اور یہی اردو ”مادھونل اور کام کنڈلا“ کا ماخذ ہے۔ پرکاش مونس کا خیال ہے کہ عالم کی مصنفہ کہانی کی تمام تفصیلات ہو بہو وہی ہیں جو مظہر علی خاں وِلا کے ہاں پائی جاتی ہیں اور انھوں نے وِلا اور عالم دونوں کی کہانیوں کا مطالعہ کر کے بتایا ہے کہ یہ موتی رام کبیشر کی کتاب کا نہیں بلکہ عالم کی کتاب کا ترجمہ ہے[۲۰] سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر وِلا کو عالمؔ کوی سے کیا بغض تھا کہ انھوں نے ترجمہ تو کیا عالم کی منظوم کتاب سے اور نام ایک لاپتا گم نام شاعر موتی رام کبیشور کا لکھ دیا۔ یقیناً دونوں میں گہری مشابہت پائی جاتی ہے۔ وِلا کو جو کتاب دستیاب ہوئی وہ موتی رام کبیشور کی تھی اور انھوں نے اسی کو اردو روپ دے دیا۔ عالمؔ اور کبیشور کے قصوں میں مشابہت کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ کبیشور نے خود عالمؔ سے استفادہ کر کے اس قصے کو اپنی طرح سے لکھا تھا وِلاؔ کے اس ترجمے نے برج بھاشا سے اردو کے تعلق کا ایک نیا راستہ کھول دیا۔ اس سے اسلوبِ بیان اور برج بھاشا کے لفظوں کو اردو زبان میں ادبی سطح پر، شامل کرنے کا ایک نیا امکان سامنے آیا۔ یہی کام وِلاؔ نے ”بیتال پچیسی“ میں کیا۔

(۲) بیتال پچیسی:

گل کرسٹ کے خط مورخہ ۱۲ر جنوری ۱۸۰۲ء سے معلوم ہوتا ہے کہ ”بیتال پچیسی“ چھپنے کے لیے تیار تھی۔ ۱۸۰۲ء میں جو ہندی مینول شائع ہوا اس میں ”بیتال پچیسی“ کا بھی کچھ حصہ شامل تھا۔ وِلاؔ نے لکھا ہے کہ ”بیتال پچیسی“

کو راجا جے سنگھ سوائی کے کہنے سے سورت نام کبیشور نے سنسکرت سے برج بھاشا میں کہا[۲۱] ڈاکٹر گیان چند نے اس شاعر کا نام سورتی مشر بتایا ہے[۲۲] اس کا پہلا ایڈیشن فورٹ ولیم کالج سے ہندی رسم الخط میں چھپا اور جب گل کرسٹ انگلستان واپس چلے گئے اور جیمس موریت (James Mouat)[۲۳] ان کے جانشین مقرر ہوئے تو ان کے کہنے کے مطابق ”تارینی چرن متر نے چھاپے خانے کے واسطے سنسکرت اور بھاشا کے الفاظ کو جو ریختے کے محاورے میں کم آتے ہیں، نکال کر مروج الفاظ کو داخل کیا مگر بعضی اصطلاح ہندوؤں کی جس کے نکالنے سے خلل جانا، بحال رکھی“[۲۴]

ڈاکٹر پرکاش مونس نے لکھا ہے کہ ”بیتال پچیسی“ کی کہانیاں سب سے پہلے گناڈھیہ کی پیشاچی پراکرت تصنیف برہت کتھا میں ملتی ہیں..... اصل برہت کتھا اب نایاب ہے لیکن اس کے بعض حصوں کے سنسکرت ترجمے ملتے ہیں۔ ۱۰۳۷ء میں شیمندر نے (کشمیر کے راجا اننت (۱۰۲۹ء۔۱۰۶۴ء) کے دور میں) اشلوکوں میں اس کا ترجمہ ”برہت کتھا منجری“ کے نام سے کیا۔ ۱۰۳۷ء کے قریب سوم دیو نے ”کتھا سرت ساگر“ کے نام سے اس کا ترجمہ کیا۔ دنیا میں اس سے قدیم اور اتنا بڑا کہانیوں کا مجموعہ دوسرا نہیں ملتا۔ ”برہت کتھا“ سے پچیس کہانیاں لے کر شوداس (۱۲۰۰ء) نے ”بے تال پنچ وشتیکا“ نامی کتاب لکھی...... ”بے تال وشتیکا“ کا سورتی مشر نے برج بھاشا میں ۱۷۱۰ء میں نثری ترجمہ کیا“[۲۵] اور اسی سے مظہر علی خاں ولا نے للوجی لال کوی کی مدد سے اردو میں ترجمہ کیا اور ترجمہ کرتے وقت اس بات کا خیال رکھا کہ وہ اسے ایسی ”زبانِ سہل میں، جو خاص و عام بولتے ہیں، اور جسے عالم و جاہل گنی، کوڑھ سب سمجھیں اور ہر ایک کی طبیعت پر آسان ہو، مشکل کسی طرح کی ذہن پر نہ گزرے اور برج کی بولی اکثر اس میں رہے، شری للوجی لال کوی کی مدد سے بیان کیا“[۲۶] ”بیتال پچیسی“ اردو زبان میں ہندوستانی کلچر کے اردو روپ، اپنے طرزِ ادا، لفظیات، تشبیہات، استعارے اور تلمیحات کی وجہ سے منفرد ہے۔ یہاں نہ صرف ہندو اور مسلم کلچر بلکہ اردو اور ہندی زبانیں خلوص و فراخدلی کے ساتھ ایک دوسرے سے گلے مل رہی ہیں۔ اس سے اسلوبِ بیان کا ایک نیا امکان اُبھرتا ہے، جس کا مطالعہ ہم آگے کریں گے۔

(۳) ”ہفت گلشن“:

’ہفت گلشن ولا کا تیسرا ترجمہ ہے جو انھوں نے گل کرسٹ کی فرمائش پر کالج کے لیے کیا۔ ”ہفت گلشن“ ناصر علی خاں بلگرامی واسطی کی فارسی تصنیف ہے جس میں نصائح کے طور پر ”حکایات“ جمع کی گئی ہیں۔ ولا نے اسے ”واسطے سمجھنے اور سیکھنے نو آموز صاحبوں کے“ اردو زبان میں لکھا ہے اور ”۱۴ر جمادی الثانی سنہ بارہ سو سولہ ہجری مطابق اٹھارہ سو ایک عیسوی میں روز جمعہ“ مکمل کیا اور اس ترجمے کا نام بھی ’ہفت گلشن‘ رکھا جسے پہلی مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے دریافت اور مرتب کر کے ۱۹۶۴ء میں کراچی سے شائع کیا۔ اس کتاب میں اخلاق، پند و نصائح اور زندگی کے آفاقی تجربات کے مختلف پہلوؤں کو مختصر کہانیوں اور حکایات کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ اس کے سات حصے ہیں۔ ہر حصے کا نام گلشن ہے۔ پہلے گلشن میں پچیس حکایتیں ہیں۔ دوسرے میں ایک طویل حکایت ہے جس کا موضوع زمانے کی تبدیلی ہے۔ تیسرے گلشن میں گفتگو کے آداب اور چوتھے میں مباحثے کے طریقے بتائے گئے ہیں۔ پانچویں میں نوکری کے آداب بتائے گئے ہیں۔ چھٹے گلشن میں حضرت علیؓ کی نصیحتوں کو موضوع بنایا ہے اور ساتویں گلشن میں کلماتِ طیبات حضرت محمد مصطفیٰ ﷺ کو پیش کیا گیا ہے۔ ’ہفت گلشن‘ کے سب موضوعات آفاقی قدروں پر مبنی ہیں اور ہمیشہ کی طرح آج بھی سبق آموز ہیں مثلاً پہلے ’گلشن کی ۲۳ویں حکایت لیجیے۔

> ”کہتے ہیں کہ ایک روز لقمان حکیم اپنے گھر میں لڑکوں کے ساتھ کھیلتا تھا اور اپنا تردد و تفکر بھلاتا تھا۔ اتفاقاً ایک دوست اس کا اس وقت آ گیا اور اس کو لڑکوں کے ساتھ بازی میں مشغول پایا۔ کہنے لگا: اے یار! باوجود اس کے کہ فراست میں تو شہرۂ آفاق ہے پھر کس واسطے اپنے تئیں احمقوں میں ملایا ہے اور کس سبب سے عقل و فہم اپنے کھوئے ہیں۔ اس نے کہا: کس طرح سے؟ اتفاقاً ایک کمان اس وقت لقمان حکیم کے پاس تھی۔ چلا اس کمان کا گوشے سے اتار کر اس کے آگے رکھ دی۔ وہ حیران ہوا کہ یہ کیا اسرار ہے اور بولا ”اے لقمان حکیم! یہ نکتۂ عجیب مجھ پر نہ کھلا اور اشارہ موہوم تیرا میرے قیاس میں نہیں آتا کہ تو نے کمان کیوں اتاری ہے؟
>
> کہا اس نے. اگر کمان سدا چڑھی رہے تو سست ہو جاوے۔
>
> حاصل قصے کا یہ ہے کہ سب لوگوں کو واجب ہے کہ ہر ہفتے میں ایک روز اپنے دل کے تئیں راحت دیویں۔ سیر و شکار اور لہو و لعب سے خوش کریں تا کہ جو مشکل کہ ان کے پیش آوے، اس کے حل کرنے میں سستی اور کاہلی نہ کریں“ [۴۷]

اس حکایت میں انسانی نفسیات کے بارے میں جو نکتہ چھپا ہوا ہے اور زندگی میں سیر اور تفریح طبع کی اہمیت کو واضح کرنے کے لیے جس طرح کمان کے ست (ڈھیلا) پڑ جانے کو مثال کے طور پر پیش کیا ہے یہ عمل زندگی کا آفاقی پہلو ہے۔ جو آج بھی درست ہے اور آنے والے زمانوں میں بھی اسی طرح درست رہے گا۔ حکمت و دانش کے ایسے ہی رنگا رنگ پہلوؤں سے یہ کتاب معمور ہے۔ اس کا اردو اسلوب صاف، سادہ، سلیس، رواں اور شگفتہ ہے۔ یہ ایک دلچسپ کتاب ہے۔

(۴) لطایف و ظرایف:

”تاریخ جہاں گیر شاہی“ کی تمہید میں ولاؔ نے لکھا ہے کہ ”جب ہفت گلشن سے فراغت ہوئی تو صاحب مدرس نے ازارہ نوازش و الطاف مجوز ہو کر فرمایا کہ لطایف و ظرایف کا ترجمہ بہ لطایف و ظرایف کیا جائے۔ بہتر ہے کہ تو ہی اس کا ترجمہ کر کہ زبانِ اردو میں تجھے خوب دخل ہے اور یہ مرتبہ مہارت راقم (ولاؔ) نے بہ موجب ارشاد کے قبول کیا اور اسے انصرام کو پہنچایا“ [۴۸] پھر ولاؔ کے اس ترجمے کا کیا ہوا، پتا نہیں چلتا۔ ”لطایف ہندی“ کے نام سے ایک کتاب للولال کب نے ضرور مرتب کی تھی جو فارسی و ناگری رسم الخطوں میں ۱۸۱۰ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی تھی۔ اس میں منتخب مزاحیہ حکایتیں شامل تھیں جن میں ریختہ و برج بھاشا کی نہ صرف موزوں کہاوتیں، ہنسی مذاق کے قصے کہانیاں، لطیفے اور چٹکلے شامل ہیں بلکہ خاص الفاظ کی ایک فہرست بھی ہندوستانی اور انگریزی میں شامل ہے [۴۹]

(۵) تاریخ شیر شاہی:

گل کرسٹ جب ولایت واپس چلے گئے اور کپتان جیمس مویت ان کی جگہ شعبۂ ہندوستانی کے پروفیسر مقرر ہوئے تو ان کی تجویز پر ولاؔ نے ”تاریخ شیر شاہی“ کا اردو میں ترجمہ کیا۔ ولاؔ نے لکھا ہے کہ ”کپتان جیمس مویت نے ازارہ نوازش ارشاد کیا کہ شیر شاہی کا ترجمہ زبانِ اردو میں کہ جس طرح عباس خاں لکھو رسروانی نے بموجب

حکم......جلال الدین محمد اکبر بادشاہ غازی کے، کتاب تاریخ احوال میں حضرت ہمایوں بادشاہ.....اور شیر شاہ وغیرہ کے فارسی میں لکھی، اس ہیچ مداں نے ترجمہ اس کا مارکوئس ولزلی کے (عصر میں) شروع کیا اور ابتدائے عہد میں مارکوئس کارنوالس کے انصرام کو پہنچا" ولزلی کا عہد حکومت ۱۷۹۸ء سے ۱۸۰۵ء تک رہا۔ گویا ولا نے یہ ترجمہ ۱۸۰۵ء میں شروع کیا اور ۱۸۰۶ء یا ۱۸۰۷ء میں مکمل کر لیا[۳۰] ترجمہ کرتے وقت ولا نے یہ اہتمام کیا کہ "جس کتاب سے اس کا ترجمہ ہوا ہے کوئی لفظ اس سے چھوڑ نہیں دیا ہے۔ اگر دیکھیں اس کی فارسی کو تو بخوبی معلوم ہو کہ اصل کتاب میں بندش الفاظ و ترکیب معنی کس رنگ تھی اور لفظ بالفظ کس طرح یہ کتاب ترجمہ ہوئی۔ شکر خدا کا کہ کہیں مطلب نہیں چھوٹا، ناؤں گاؤں ٹھاؤں فرو گذاشت نہیں کیا" [۳۱]

تاریخ شیر شاہ سوری ایک اہم اور بنیادی ماخذ کا درجہ رکھتی ہے جسے عباس خاں سروانی نے تالیف کیا اور واضح کیا کہ "جو کچھ ان معتمد پٹھانوں کی زبانی، جو تاریخ اور سخن دانی میں کمال مہارت رکھتے تھے اور ابتدائے دولت اور انتہائے سلطنت سے ہمراہ ان کے تھے اور خاص خدمت سے سرفراز تھے، سنا تھا اور غیروں سے بھی جو کچھ تحقیق کیا تھا، اس کو لکھا۔ جو برخلاف اس کے سنا تھا اور تحقیق کی کسوٹی پر کھرا نہ پایا اس سے درگزرا" [۳۲] عباس خاں سروانی نے یہ تاریخ فارسی کے مروجہ رنگین اسلوب کے برخلاف سادہ عبارت میں لکھی ہے جس کا ترجمہ صاف و سادہ زبان میں ولا نے اردو میں کیا ہے۔ فورٹ ولیم کالج سے کئی کتب تاریخ اردو میں ترجمہ ہوئیں جو اس اعتبار سے بھی خاص اہمیت رکھتی ہیں کہ ان سے اردو میں تاریخ نویسی کی نہ صرف داغ بیل پڑتی ہے بلکہ تاریخی کتب لکھنے کے اسالیب بھی اجاگر ہوتے ہیں۔ ہندوستان میں انیسویں صدی میں متعدد کتب تاریخ لکھی گئیں جن کا مطالعہ بذات خود ایک پوری کتاب کا موضوع ہے۔

(۶) تاریخ جہانگیر شاہی:

ولا نے تاریخ شیر شاہی کے بعد ولیم ہ [illegible] فرمائش پر، جو ۲۲ر فروری ۱۸۰۸ء کو جیمس مویت کی جگہ پروفیسر مقرر ہوئے تھے، "اقبال نامۂ جہانگیری" کا ترجمہ شروع کیا اور ۱۲۲۴ھ مطابق ۱۸۰۹ء میں مکمل کیا۔ ترجمے کی نوعیت واضح کرتے ہوئے ولا نے لکھا کہ "بالکا [illegible] ظاباللفظ ترجمہ کیا مگر بعضی جگہ رعایتِ محاورہ کے لیے اس کا مدعا لیا اور "جہاں گیر شاہی" اس کا نام رکھا" [۳۳] یہ کتاب جس میں شہنشاہ جہانگیر کی تخت نشینی سے لے کر اس کی وفات تک کے حالات و واقعات درج ہیں، اقبال نامۂ جہانگیری مولفہ ابن دوست محمد محمد شریف المخاطب بہ معتمد خاں کا اردو ترجمہ ہے اور اب تک غیر مطبوعہ ہے۔ "جہاں گیر شاہی" کا ۳۹۳ اوراق کو محیط خستہ و کرم خوردہ قلمی نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں محفوظ ہے [۳۴] اور اس کا ایک ناقص قلمی نسخہ برٹش لائبریری میں ہے [۳۵] اردو نثر کے اعتبار سے بھی یہ ترجمہ خاص اہمیت رکھتا ہے۔

(۷) پند نامہ:

ولا نے شیخ سعدی کے پند نامہ کا ترجمہ ۱۸۰۲ء میں کیا جس کی تاریخ: ع "ہوا ترجمہ نظم میں یہ ولا" سے برآمد ہوتی ہے۔ اس اردو ترجمے کو ولا نے جے کے ہارنگٹن کی نذر کر دیا۔ پہلے پہل یہ ترجمہ افسوس کی "باغ اردو" کے ساتھ شائع ہوا اور پھر الگ سے بھی کالج سے شائع ہوا۔ ولا کا یہ منظوم ترجمہ رواں اور سلیس ہے جس سے زبان و بیان

اور شاعری پر ان کی قدرت کا اظہار ہوتا ہے۔ ترجمے کی مٹھاس نے بحر کی مٹھاس سے مل کر فنی اثر کو گہرا کر دیا ہے۔

(۸) دیوانِ ولا:

ولا نے ڈاکٹر گل کرسٹ کے ایما سے اپنے "دیوان" کو مرتب کرنے کا کام شروع کیا۔ ابھی وہ یہ کام کر ہی رہے تھے کہ گل کرسٹ ولایت چلے گئے۔ ان کے بعد پروفیسر جیمس مویت نے تقاضا کیا لیکن ولا اس زمانے میں بھی اس کام کو پورا نہ کر سکے۔ مویت کے بعد جب ولیم بٹلر پروفیسر مقرر ہوئے تو انھوں نے بھی تاکید کی اور اسی زمانے میں ولا نے ۷/ اگست ۱۸۱۰ء مطابق ۵/ رجب المرجب ۱۲۲۵ھ بروز سہ شنبہ اُسے مدون کر کے پروفیسر ولیم بٹلر کو پیش کر دیا۔ یہ "دیوان" بھی، ان کی بیشتر کتابوں کی طرح، فورٹ ولیم کالج سے شائع نہ ہو سکا۔ یہ کام پہلی مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی کے ہاتھوں انجام پایا جنھوں نے اس کا ایک قلمی نسخہ کوپن ہیگن، ڈنمارک کے شاہی کتب خانے سے دریافت کر کے ۱۹۸۳ء میں لاہور سے شائع کیا۔ اس کا دیباچہ ولا کے رفیق کار مرزا کاظم علی خاں جوان نے لکھا ہے۔ ولا کے والد سلیمان قلی خاں وداد بھی اپنے دور کے معروف شاعر تھے۔ ولا بھی اردو و فارسی میں شعر کہتے تھے۔ پہلے میر نظام الدین ممنون کو کلام دکھاتے تھے، پھر مرزا جان طپش اور غلام ہمدانی مصحفی کی شاگردی اختیار کی۔ "دیوان ولا" میں ۳۴ قصائد اور ۳۵۵ کے قریب غزلوں کے علاوہ فردیات و رباعیات بھی شامل ہیں۔ "دیوانِ ولا" میں ۶۰ کے قریب مدح و تہنیت اور قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں۔ ان میں جہاں صاحب عالم جہاں دار شاہ، نواب آصف الدولہ اور دوسرے امراء کی شان میں قطعات ملتے ہیں وہاں گورنر جنرل ولزلی کی مدح میں بھی سات آٹھ قطعات شامل ہیں۔ اسی طرح لارڈ منٹو، اور فورٹ ولیم کالج کے عہدہ دار اور اساتذہ جیسے گل کرسٹ، جیمس مویت، ڈاکٹر ہنٹر، ہارنگٹن وغیرہ کی تعریف میں بھی قطعات تہنیت ملتے ہیں۔ ایک قطعہ میر شیر علی افسوس کی وفات پر بھی ملتا ہے۔ ایک قطعہ میں ولا کے ہاں بیٹا پیدا ہونے کی تاریخ ملتی ہے۔ ولا نے اپنے قطعات کے ساتھ مرزا کاظم علی جوان اور مرزا جان طپش کے وہ قطعات بھی شاملِ دیوان کر دیے ہیں جو انھوں نے ولا کی بیماری سے صحت یاب ہونے پر کہے تھے۔ دو قطعاتِ تاریخ مرزا جان طپش اور شمس الدولہ کی قید سے رہائی پر لکھے گئے ہیں۔ ایک قصیدہ اور ایک قطعہ بخشی الملک مرزا جعفر کی مدح میں بھی ملتا ہے جو ولا کے فورٹ ولیم کالج میں ملازمت پانے کا وسیلۂ ظفر بنے تھے۔ ان کے علاوہ دیوانِ ولا میں چھ سلام، ایک واسوخت، ایک مخمس اور ایک "نامہ" بھی شامل ہے۔

فورٹ ولیم کالج میں جتنے منشی ملازم ہوئے ان میں شیر علی افسوس اور مظہر علی خاں ولا ہی دو قابلِ ذکر شاعر تھے۔ کلام ولا کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ فن اور زبان و بیان کے لحاظ سے وہ پختہ گو شاعر تھے لیکن ساتھ ہی روایت کے ایسے اسیر کہ آج ان کے اشعار اثر و تاثیر سے عاری ہیں۔ ان کے ہاں دہلی کا رنگِ شاعری بھی موجود ہے اور لکھنؤ کا رنگ بھی۔ گاہ گاہ ان کی شاعری میں اپنے استادوں مصحفی، طپش و ممنون کا اثر بھی نمایاں ہے لیکن ان کے کلام میں وہ تازگی نہیں ہے جو مثلاً مصحفی کے کلام میں آج بھی دل کو موہ لیتی ہے۔ ولا نے مثنوی کو چھوڑ کر کم و بیش سب اصنافِ سخن میں شاعری کی ہے لیکن ان کے ہاں قصیدہ و غزل میں بھی اور رباعیات و واسوخت میں بھی روایت کی تکرار کا عمل تیز ہے، اسی لیے آج ان کی شاعری میں "فن" سے زیادہ "ہنر" کا احساس ہوتا ہے۔ ولا اردو شاعری کے ہنرمند شاعر ہیں۔

جہاں تک اردو نثر میں ولا کے اسلوبِ بیان کا تعلق ہے تو میر امن، حیدری یا افسوس کی طرح ان کا اپنا کوئی منفرد اسلوب نہیں ہے۔ ان کا اسلوب ترجمے کی نوعیت کے ساتھ بدلتا جاتا ہے۔ ولا ترجمے میں اصل متن سے ممکن حد

تک قریب رہنے کی شعوری کوشش کرتے ہیں اور ان کی ساری توجہ اس بات پر رہتی ہے کہ ترجمے کی زبان، بول چال کی زبان کی طرح، سادہ و سلیس ہو۔ اس پہلو سے ان کے سارے ترجمے کامیاب ہیں، لیکن جب ہم ان تراجم کو جدید اردو نثر کے ارتقا کے تعلق سے دیکھتے ہیں تو یہاں ہمیں سادہ و سلیس اسلوب کے تین امکانات ابھرتے نظر آتے ہیں۔ ان امکانات کو دیکھنے اور محسوس کرنے کے لیے پہلے یہ چار اقتباسات پڑھیے تاکہ لہجوں اور الفاظ کی ترتیب سے پیدا ہونے والے طرز کی جھلک دیکھی جا سکے۔ پہلا اقتباس ”تاریخ شیر شاہی“ (۱۸۰۵ء) سے یہ ہے:

> “جب حضرت ہمایوں پادشاہ گجرات سے آئے، خان خاناں یوسف خیل نے عرض کیا۔ شیر خاں سے غافل نہ رہیے کہ فتنہ ہے اور ملک کی تدبیر خوب جانتا ہے اور سب پٹھان اس کے پاس جمع ہوئے ہیں لیکن حضرت ہمایوں پادشاہ کو سلطنت کا ازبسکہ غرور تھا، شیر خاں اس کی نظر میں نہ ٹھہرتا تھا اور برسات کے موسم میں پادشاہ نے آگرہ میں توقف فرما، ہندو بیگ کو یہ فرما کر جون پور کی طرف رخصت کیا کہ جتنا شیر خاں کا احوال ہے، جوں کا توں لکھ۔ جب شیر خاں کو معلوم ہوا کہ پادشاہ کا ارادہ بہار کے ملک آنے کا ہے، ہندو بیگ جو حاکم جون پور کا تھا، اس کے واسطے پیش کش بھیجی اور کہا پادشاہ سے جو وعدہ میں نے کیا تھا، اس میں کچھ مجھ سے تفاوت نہیں ہوا اور تمھارے ملک میں دخل نہیں کیا۔ از راہِ مہربانی میری دولت خواہی حضور میں ظاہر کر۔ مانع ہو کہ اس ضلع میں نہ آویں کہ اس بارگاہ کا ایک میں بھی خدمت گار اور دولت خواہوں سے ہوں“ [۳۶]

تاریخ شیر شاہی کے اس اقتباس کے بعد اب ”بیتال پچیسی“ (۱۸۰۱ء) کا یہ اقتباس پڑھیے

> “اس بات کو سن کر ایک بیسوا نے راجا کے پاس آ یہ عرض کی۔ اگر مہاراج کی آگیا پاؤں تو اسی تپسوی سے ایک لڑکا جنوا اسی کے کاندھے پر چڑھا کر لے آؤں۔ اس بات کے سننے سے راجا کو اچنبھا ہوا اور اس بیسوا کو تپسوی کے لانے کے واسطے بیڑا دے کر رخصت کیا۔ وہ اس بن میں گئی اور جوگی کے مقام پر پہنچ دیکھتی کیا ہے کہ وہ جوگی سچ ہی الٹا لٹک رہا ہے۔ نہ کچھ کھاتا نہ پیتا ہے اور سوکھ رہا ہے۔ ندان اس بیسوا نے حلوہ پکا اس تپسوی کے منہ میں دیا۔ اسے میٹھا جو لگا تو وہ اسے چاٹ گیا۔ پھر اس بیسوا نے اور لگا دیا۔ اسی طرح دو روز تک حلوہ چٹایا کی۔ اس کے کھانے سے ایک قوت اسے ہوئی۔ تب اس نے آنکھیں کھول، درخت سے نیچے اُتر، اس سے پوچھا تو یہاں کس کام کو آئی؟ بیسوا نے کہا: میں دیو کنیا ہوں۔ سورگ لوک میں تپسیا کرتی تھی، اب اس بن میں آئی ہوں……“ [۳۷]

اب ان دو اقتباسات کے بعد ”مادھونل اور کام کنڈلا“ (۱۸۰۱ء) سے یہ اقتباس دیکھیے

> “غرض کہ جو کچھ یہ کرتب کرتی تھی سو مادھو معلوم کرتا تھا۔ اتنے میں اور ہنر کیا کہ شیشہ پانی کا بھرا ہوا سر پر رکھا اور منہ سے موتی پرونے لگی اور بنے ہاتھ سے اچھالتے، کہ ایک بھنورا کچ کی بھنی پر آ بیٹھا اور عطر کی بو جو پائی تو وہیں جم کر ڈنک مارنے لگا۔ اس کی کچھ کی کچھ حالت ہو گئی۔ اس بات کو مادھو کے سوا کسی نے معلوم نہ کیا۔ تب کام کنڈلا نے یہ دل میں کہا کہ اگر

> ہاتھ سے دور کرتی ہوں تو بلا گرتا ہے، جو سر کو جھکاتی ہوں تو شیشہ۔ جو ٹھہروں تو تال جاتا ہے۔ یہ سمجھ کر دم کو ردک بھٹنی کی راہ سے نکالا۔ اس میں ایک بارگی جوں گرم ہوا بھونرے کو لگی، اڑ گیا......" [۳۸]

ان تین اقتباسات کے بعد اب "ہفت گلشن" (۱۸۰۱ء) سے یہ اقتباس پڑھیے جو "آدابِ گفتار" کے ذیل میں آتا ہے:
"چاہیے کہ آدمی زیادہ گو نہ ہو۔ ایک شخص مجلس میں کچھ بات کرتا ہو تو اس کا قطع کلام کر کے آپ بول نہ اٹھے...... اگر کوئی سوال کرے ایک جماعت سے اور یہ بھی اس میں ہو تو چاہیے کہ جواب میں سبقت نہ کرے اور جو جواب اس کا کوئی دے رہا ہو، چاہیے کہ اس کے تمام ہونے تلک صبر کرے..... بزرگوں کے ساتھ بات کنایہ آمیز نہ کیجیے اور نہ پکار کر بولیے اور نہ آہستہ بلکہ آواز بین بین ہو۔ اگر ایک عبارت کے معنی مشکل ہوں دے تو ایسی مثالیں لادے کہ آسان ہو جاوے اور چاہیے کہ تکلم میں الفاظ غیر مستعمل نہ لاوے۔ اگر غصے میں زبان پر کسی کی کچھ فحش آ جائے تو دوسرے کو لائق ہے کہ بہ کنایہ اطلاع کر دے..... جس مجلس میں جاوے اس کے نامناسب بات نہ کرے اور سخن کو طور پسندیدہ سے کہے......" [۳۹]

ان چاروں اقتباسات میں تین قسم کے موضوعات بیان میں آئے ہیں۔ پہلے میں تاریخی واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ دوسرے اور تیسرے میں قصہ بیان کیا گیا ہے اور چوتھے میں حکمت و دانش کی باتیں آدابِ گفتار کے سلسلے میں بیان کی گئی ہیں۔ ان سب میں ایک بات مشترک ہے کہ زبان و بیان سادہ و سلیس اور عام بول چال کی زبان کے مطابق ہے۔ دوسرے اور تیسرے اقتباس میں قصے کے کرداروں کی نوعیت کی وجہ سے ہندوی و پراکرتی الفاظ زیادہ ہیں۔ یہ الفاظ بھی کرداروں کی مناسبت سے عام بول چال کی زبان ہے۔ اگر مترجم وِلاؔ یہاں فارسی عربی کے الفاظ استعمال کرتے تو وہ حقیقی ہندوی فضا پیدا نہ ہوتی جو فنی تاثیر اور جمالیاتی رنگ کے لیے ضروری تھی۔ چوتھے اقتباس میں عربی فارسی کے الفاظ استعمال میں آئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو اردو زبان میں عام طور پر استعمال ہوتے ہیں یا تاریخی موضوعات کو بیان کرنے کے لیے ناگزیر ہیں۔ ان اقتباسات کو پڑھ کر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کس طرح موضوع اسلوب کو بدلتا ہے اور کس طرح مختلف لہجے از خود وجود میں آ جاتے ہیں۔ ان سب اقتباسات کا انداز 'بیانیہ' ہے۔ "مادھونل اور کام کنڈلا" کے بیانیہ میں حکایتی انداز (Narration) کا رنگ نمایاں ہے اس انداز سے فضا بنانے اور جذباتی بیان میں مناسب رنگینی پیدا کر کے فنی اثر کو بڑھانے کا کام لیا گیا ہے۔ "بیتال پچیسی" میں قصے کے اندر، پند و نصائح کا رنگ اندر ہی اندر چلتا ہے، اس لیے حکیمانہ قول (Aphorism) طرزِ بیان کا جزو بن کر آتے ہیں۔ بیانیہ کے اسی شعور کی وجہ سے وِلا کی نثر میں تنوع کا احساس ہوتا ہے۔ "تاریخ شیر شاہی" کا اندازِ بیان خالص بیانیہ ہے جو بدلتے واقعات و حالات کے ساتھ ایسے لفظوں سے جڑا ہوا ہے جو موقع و محل کو واضح کرنے میں بنیادی کام کرتے ہیں۔ ان اقتباسات سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ کس طرح وہ زبان جس سے اردو میں ترجمہ کیا گیا ہے خود ترجمے کے اسلوبِ بیان، لہجے کی تشکیل اور فضا بنانے کے لیے لفظوں کے انتخاب پر اثر انداز ہوتی ہے۔ "بیتال پچیسی" اور "مادھونل" کی نثر سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ جدید تر اردو نثر وہ ہوگی جس میں حسبِ ضرورت عربی و فارسی الفاظ کے ساتھ سنسکرت و ہندوی الفاظ بھی شامل ہوں گے اور یہ وہ الفاظ ہوں گے جو موقع و محل کے مطابق عام بول چال کا حصہ ہیں۔ یہ نثر نہ عربی کے بھاری الفاظ سے گراں بار ہوگی اور نہ سنسکرت کے بوجھل لفظوں سے پڑھنے والے کو گراں

بار کرے گی۔ ولا ترجمہ کرتے وقت صفائی و سادگی میں رنگوں کو ملا کر اور لفظوں کو احتیاط سے چن کر اپنی نثر کو روشن کرتے ہیں۔ ولا کی نثر پہلے سے سوچے سمجھے ارادی فن (Deliberate Art) کی مثال ہے۔ “مادھونل” اور “بیتال پچیسی” جس زبان میں لکھی گئی ہیں وہ ایسی ہی زبان میں پیش کی جانی چاہیے تھی۔ ولا کے اس طرزِ بیان کی خوبی یہ ہے کہ وہ مخصوص فضا پیدا کرنے کے لیے موقع و محل کے عین مطابق، موزوں الفاظ استعمال کرتے ہیں مثلاً یہ باتیں اسی زبان میں بیان کی جاسکتی تھیں جس میں ولا نے انھیں بیان کیا ہے:

> “مثل ہے کہ پتر ہووے تو اپنے بس کا: کایا نروگ، بدیا سے لابھ، متر چتر، ناری حکم بردار، جو یہ پانچ باتیں آدمی کو میسر ہوں تو سکھ کی دینے والی اور دکھ کی دور کرنے والی ہیں۔ اگر چاکر بے مرضی اور راجا بخیل، دوست کپٹی اور جورو بے فرمان ہو تو یہ چار باتیں آرام کی دور کرنے والی اور دکھ کی دینے والی ہیں.......“ [۴۰]

“مادھونل” اور “بیتال پچیسی” کی نثر اس قسم کی نثر کا نمونہ ہے جہاں مسلم کلچر اور ہندوی کلچر مل کر ایک وحدت بن رہے ہیں، جس سے نثر کا نیا امکان اجاگر ہو رہا ہے۔ “تاریخ شیر شاہی” اور “تاریخ جہانگیر شاہی” کے تراجم میں تاریخی نثر کے امکان روشن ہوتے ہیں اور خصوصیت سے “تاریخ جہانگیر شاہی” میں اردو نثر کے یہی وہ نمونے ہیں جو عہدِ حاضر کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں اور اردو نثر کے ارتقا میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ “مادھونل” اور “بیتال پچیسی” کی نثر میں ہندوی و پراکرتی الفاظ کی تعداد سو سے زیادہ نہ ہوگی اور ان میں بھی بیشتر وہ الفاظ ہیں جو اردو میں استعمال ہوتے رہے ہیں مثلاً

> “جیئو دوپ، بچارنا، تپسیا، امرت پھل، لکشمی سبھا، دھن، چھتا، سندر، مایا، نرک، سنکھ، بیورا،
> آسن، آ گیا، ترت، پارکھی، رتن، پرب، متر، مہاشمشان، بکھشا، آدیس، کپال، جپ،
> پھننگ، بسمل کھانڈا، نربھو، جھنڈ، برہ، راج پتری، نراس، منتر، سندری، پیڑ، پنتھ، دھیا،
> بالک پن، گن ونت، بھور، جانگھ، بدا، گرھستی، آسرا، کارن، بوہی، ایکانت، آبھوشن، اچیت،
> دھرم، ادھرم، اشٹانگ ڈنڈوت، چترائی، چرنچی، انگ، باؤ، لچھمن، برھمی وغیرہ“

میرامن، حیدری اور افسوس کی طرح ولا کے ہاں بھی بعض ایسے الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو اس زمانے میں تو رائج تھے لیکن جلد ٹکسال باہر ہو جاتے ہیں مثلاً ندان۔ کسو، تد، رنڈی بمعنی عورت وغیرہ یا جیسے فعل کا یہ استعمال:

(الف) “بین کی صدا کو سن کر رنڈیاں (عورتیں) تمام شہر کی ایسی محو ہو گئیں تھیں“......(مادھونل) آج ہو گئیں تھیں“ کے بجائے “ہو گئی تھیں“ لکھتے ہیں

(ب) “اور کنول کی پتیاں ہر ایک کے بدن سے چپک گئیاں۔
اب “چپک گئیں“ کہیں گے۔

ولا کی نثر میں جملوں کی ساخت پر “مادھونل” اور “بیتال پچیسی” میں برج بھاشا کے جملے کی ساخت کا اثر اسی طرح جھلکتا ہے جس طرح “ہفت گلشن” اور “تاریخ شیر شاہی” اور “تاریخ جہانگیر شاہی” میں فارسی جملے کی ساخت کا اثر نظر آتا ہے مثلاً مادھونل اور کام کنڈلا“ کے یہ دو جملے دیکھیے جس سے اس اثر کی وضاحت ہو سکے گی:

(الف) “پھر تو ہر ایک کی پیار کی نظر ہر ایک پر پڑنے لگی لیکن سیری دیدار سے طرفین کو نہ تھی“

(ب) اور عدل حکمی راجہ کی، تواضع نہ کرنی برہمن کی اور جد اسلانا عورت کا، بدون ہتھیار کے مارتا ہے"

یہ بات اہم ہے کہ جس زبان سے ترجمہ کیا جاتا ہے، اس زبان کے جملے کی ساخت اور لہجے کا اثر اس زبان کے جملے کی ساخت اور لہجے پر ضرور پڑتا ہے جس زبان میں ترجمہ کیا جارہا ہے۔ اسی سے اسلوب بیان کے نئے امکان پیدا ہوتے ہیں۔ اچھے ترجمے اسی لیے زبان میں اسلوب ولہجہ کے نئے امکانات کو جنم دیتے ہیں۔ فورٹ ولیم کالج میں یہی کام ہوا جس نے اردو نثر کو اس طرح متاثر کیا کہ اس کا رنگ روپ نکھر گیا۔ اب نثر بول چال کی زبان میں لکھی جانے لگی، سارا زور "معنی" پر آ گیا اور بناوٹی رنگین اسلوب نثر منظر سے ہٹ گیا۔ فورٹ ولیم کالج کے مترجمین اور منشیوں نے بن جانے یہ تاریخی کام انجام دیا۔ اسلوب بیان کے یہی امکانات ولاؔ کی نثر میں نظر آتے ہیں اور یہی وہ تاریخی خدمت ہے جو اردو نثر کے ارتقا میں ولاؔ کی نثر نے انجام دی ہے۔ مرزا کاظم علی جوان کی نثر میں بھی کچھ یہی صورت ملتی ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] "تاریخ جہانگیر شاہی" (قلمی) "اور مادھونل اور کام کنڈلا" میں خود ولاؔ نے اپنا یہی نام دیا ہے جس کی مزید تصدیق "تذکرہ ہندی" مصحفی، مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم اور شیفتہ کے "گلشن بے خار" سے بھی ہوتی ہے۔

[۲] تذکرہ ہندی مصحفی، ص ۳۶۶، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۲ء اور "دیوانِ ولاؔ" مرتبہ عبادت بریلوی، ص ۱۱۶، لاہور ۱۹۸۳ء نے بھی یہی عرفیت دی ہے۔

[۳] دیوانِ جہاں، بینی نرائن جہاں، ص ۲۵۸، مرتبہ کلیم الدین احمد، پٹنہ ۱۹۵۹ء

[۴] "فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات" ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۱۳۵، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۵] The Annals of the college of Fort William, Thomas Roebuck, P 47-49 Calcutta 1819

[۶] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۲۱۷۔۲۱۹، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[۷] ایضاً ص ۲۱۷۔۲۱۸

[۸] ایضاً ص ۲۱۸

[۹] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۶، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[۱۰] دیوانِ ولا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۱۱۶، لاہور ۱۹۸۳ء

[۱۱] تذکرۂ ہندی، مصحفی، محولہ بالا، ص ۳۶۶

[۱۲] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۳۱۲، لاہور ۱۹۳۳ء

[۱۳] دیوانِ جہاں، بینی نرائن جہاں، محولہ بالا، ص ۲۵۸

[۱۴] تذکرۂ ہندی، محولہ بالا، ص ۳۶۶ اور گلشن بے خار، شیفتہ ص ۲۳۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۵] مادھونل اور کام کنڈلا، مظہر علی خاں ولا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۸۳، اردو دنیا کراچی ۱۹۶۵ء

[۱۶] The Annals of the college of Fort wiliam, Thomas Roebuck, P 23, . Calcutta 1819.

[۱۷] مادھونل اور کام کنڈلا، ایضاً ص ۳۰

[۱۸] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۲۱۸، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی، ۱۹۷۹ء

[۱۹] اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر، ڈاکٹر پرکاش مونس، ص ۳۷۹ـ۳۸۲، دہلی ۱۹۷۸ء

[۲۰] ایضاً ص ۳۸۲ـ۳۹۶ بحولہ بالا۔

[۲۱] بیتال پچیسی، مظہر علی خاں ولا، مرتبہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی، ص ۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۲۲] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۷۲، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۳] جیمس مویت پہلے اسسٹنٹ پروفیسر فروری ۱۸۰۳ء میں مقرر ہوئے۔ گل کرسٹ کے چلے جانے کے بعد یکم جنوری ۱۸۰۶ء میں پروفیسر مقرر ہوئے۔ دیکھیے: "Annals" by Roebuck ص ۵۴

[۲۴] بیتال پچیسی، بحولہ بالا، ص ۱

[۲۵] اردو ادب پر ہندی کا اثر، ڈاکٹر پرکاش مونس، ص ۳۶۳ـ۳۶۴، مکتبہ جامعہ دہلی ۱۹۷۸ء

[۲۶] بیتال پچیسی، بحولہ بالا، ص ۱۔

[۲۷] ہفت گلشن، مظہر علی خاں ولا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۳۶، اردو دنیا۔ کراچی ۱۹۶۴ء

[۲۸] گل کرسٹ اور اس کا عہد، بحولہ بالا، ص ۲۱۹

[۲۹] The Annals of the college of Fort wiliam, Thomas Roebuck, Appendix P 26, Calcutta 1819.

[۳۰] تاریخ شیر شاہی، تالیف عباس خاں سروانی، اردو ترجمہ مظہر علی خاں ولا، ترتیب و حواشی ڈاکٹر سید معین الحق، ص ۳، سلمان اکیڈمی کراچی ۱۹۶۳ء

[۳۱] ایضاً، ص ۴

[۳۲] ایضاً، ص ۶

[۳۳] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۲۱۹، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلی ۱۹۷۹ء

[۳۴] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۵۳۵، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۳۵] ہفت گلشن، مظہر علی خاں ولا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقدمہ ص ۱۶، کراچی ۱۹۶۴ء

[۳۶] تاریخ شیر شاہی، بحولہ بالا، ص ۷۰

[۳۷] بیتال پچیسی، مظہر علی خاں ولا، مرتبہ گوہر نوشاہی، ص ۶ـ۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۳۸] مادھونل اور کام کنڈلا۔ مظہر علی خاں ولا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۳۲، اردو دنیا کراچی ۱۹۶۵ء

[۳۹] ہفت گلشن ناصر علی خاں واسطی بلگرامی، ترجمہ مظہر علی خاں ولا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۵۲ـ۵۷، اردو دنیا کراچی ۱۹۶۴ء

[۴۰] بیتال پچیسی، بحولہ بالا، ص ۴۱

نواں باب

کاظم علی جوان

حالات و مطالعہ: سکنتلا، سنگھاسن بتیسی، ترجمہ قرآن مجید وغیرہ

کاظم علی جوان نے لکھا ہے کہ ”کرنل اسکاٹ صاحب جو لکھنؤ کے بڑے صاحب ہیں، انھوں نے حسب الطلب گورنر جنرل... ...۱۸۰۰ء میں کتنے شاعروں کو سرکار عالی کے ملازموں میں سرفراز فرما کر اشرف البلاد کلکتے کو روانہ کیا۔ انھوں میں احقر بھی یہاں وارد ہوا“ [۱]

کاظم علی جوان جن کا نام حسن علی خاں اور عرفیت مرزا کاظم علی [۲] اور جن کی وفات ۳ر جولائی ۱۸۱۶ء [۳] کو کلکتہ میں ہوئی، دہلی کے باشندے تھے [۴] جب دلّی اجڑی اور وہاں کے حالات بگڑے تو کاظم علی بھی دلّی چھوڑ کر فیض آباد آگئے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ”چندے بہ فیض آباد بسر بردہ“ .....رفیق میرزا سیف علی نیز بود“ [۵] سعادت خاں ناصر سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ وہ یہاں ”رفیقِ نواب سیف علی خاں تھے“ [۶] نواب سیف علی خاں نواب شجاع الدولہ کے بیٹے تھے اور شگفتہ تخلص کرتے تھے۔ ”گلشن سخن“ (۱۱۹۴ھ) میں لکھا ہے کہ اب جوان لکھنؤ میں رہتے ہیں [۷] تذکرہ گلزار ابراہیم میں لکھا ہے کہ ”الحال ۱۱۹۶ ہجری ہے۔ کاظم علی جوان لکھنؤ میں رہتے ہیں [۸] ۱۸۰۰ء میں جیسا کہ جواؔن نے خود لکھا ہے، وہ کلکتہ آ کر فورٹ ولیم کالج میں گل کرسٹ سے منسلک ہو گئے۔ کاظم علی جوان کی تاریخ تقرر، کالج کے ریکارڈ کے مطابق ۱۰ر نومبر ۱۸۰۰ء ہے [۹] بینی نرائن کے تذکرے ”دیوان جہاں“ سے پتا چلتا ہے کہ وہ ۱۸۱۴ء میں بقید حیات تھے۔ کالج ریکارڈ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی وفات ۳ر جولائی ۱۸۱۶ء تک یہاں کام کرتے رہے۔

کاظم علی، جن کا تخلص جواؔن تھا، کلکتہ آنے سے پہلے ایک معروف شاعر تھے جن کا ذکر معاصر تذکروں میں آیا ہے۔ وہ فارسی زبان پر قدرت رکھتے تھے۔ عربی سے بھی خوب واقف تھے اور زبان دان تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ وہ مزاجاً خلیق تھے اور مشاعروں میں کم کم جاتے تھے [۱۰] نومبر ۱۸۰۰ء میں ان کا تقرر بحیثیت مترجم ہوا۔ جواؔن نے لکھا ہے کہ ”جیسے ہی وہ کالج پہنچے تو گل کرسٹ نے دوسرے ہی دن ....ارشاد فرمایا کہ سکونتلا ناٹک کا ترجمہ اپنی زبان کے موافق کر اور للولال جی کب کو حکم کیا کہ بلاناغہ لکھایا کرے۔ اگرچہ سوا نظم کے نثر کی مشق نہ تھی لیکن خدا کے فضل سے بہ خوبی انصرام ہوا کہ جس نے سنا پسند کیا اور اچھا کہا“ [۱۱] جوان نے سکنتلا کا ترجمہ ۱۸۰۱ء میں کیا۔ گل کرسٹ کے خط بنام کالج کونسل مورخہ ۱۲ر جنوری ۱۸۰۲ء سے معلوم ہوتا ہے کہ ”سکنتلا“ اور ”سنگھاسن بتیسی“ دونوں زیر طبع تھیں اور دونوں کے ناگری رسم الخط میں علی الترتیب ۲۴ اور ۳۶ صفحات چھپ چکے تھے۔ گویا یہ دونوں کتابیں ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو چکی تھیں۔ خود کاظم علی جوان نے ”سکنتلا“ کے آخر میں لکھا ہے کہ یہ ۱۲۱۵ھ (۱۸۰۱ء) میں مکمل ہوئی اور لفظ ”ریختہ“

سے سالِ ہجری میں اس کی تاریخ برآمد ہوتی ہے[۱۲] گارسیں دتاسی نے لکھا ہے کہ جوان کے دو بیٹے ہاشم علی عیاں اور قاسم علی ممتاز کلکتہ کے معروف شاعر تھے[۱۳] افسوس کی وفات کے بعد جب چرانی مترہیڈ منشی بنا دیے گئے جس کے کاظم علی جوان بھی امیدوار تھے، تو ان کی جگہ جوان سیکنڈ منشی بنا دیے گئے لیکن جب وہ سیکنڈ منشی کے امتحان میں کامیاب نہ ہو سکے تو انھیں پھر سے مترجم بنا دیا گیا جس پر وہ اپنی وفات تک کام کرتے رہے۔ فورٹ ولیم کالج کے دورانِ ملازمت جوان نے ترجمہ و تالیف کے جو کام کیے ہیں وہ یہ ہیں۔

(۱) سکنتلا: کالج سے وابستہ ہونے کے دوسرے ہی دن گل کرسٹ نے جوان سے سکنتلا کے قصے کو ریختہ (اردو) میں لکھنے کا کام سپرد کیا جسے انھوں نے للولال کوی کی مدد سے برج بھاشا سے اردو میں لکھا۔ ۱۸۰۱ء میں انھوں نے اس کام کو پورا کیا اور ۱۸۰۲ء میں، جیسا کہ پہلے آ چکا ہے، سکنتلا ناگری رسم الخط میں زیرِ طبع تھی ۱۸۰۴ء میں جب جوانؔ قرآن مجید کے ''ہندی (اردو) محاورہ کو درست'' کر رہے تھے گل کرسٹ نے کہا کہ ''سکنتلا'' کو از سرِ نو چھپوانے کے لیے ضروری ہے کہ اس پر نظرِ ثانی کی جائے اور ساتھ ہی للولال جی کوی سے بھی اس کتاب کا اصل سے مقابلہ کرنے کے لیے کہا تاکہ ''مطلب کی کمی بیشی'' دور ہو جائے[۱۴] یہ ۱۸۰۴ء کی بات ہے۔ اپنے ماخذ کا ذکر کرتے ہوئے جوان نے لکھا ہے کہ فرخ سیر بادشاہ کے فدویوں میں سے مولیٰ خاں، فدائی خاں کے بیٹے نے جب ایک لڑائی میں فتح پائی تو بادشاہ نے اسے عظیم خاں (اعظم خاں) کے خطاب سے سرفراز کیا اور اسی زمانے میں اس نے نواز کشور (نواج کبیشر) کو حکم کیا کہ سکنتلا ناٹک، جو سنسکرت میں ہے، برج کی بولی میں کہہ۔ اس کبیشر نے یہ کہانی کبت دوہرے میں کہی، جس کا ترجمہ ریختہ نثر میں جوانؔ نے کیا۔ یہ بھی لکھا ہے کہ سکنتلا، جو انگریزی میں ہے وہ سنسکرت سے ہوا ہے۔ اگر اس میں اور اس میں کچھ فرق ہو تو ممکن ہے[۱۵] نثر میں ترجمہ کرتے ہوئے جوان نے یہ بھی اعتراف کیا کہ 'کبت اور دوہرے کا ترجمہ جیسا چاہیے ویسا زبانِ ریختہ میں کب ہو سکتا ہے۔ اس کے اور اس کے مضمون کی بندش کا فرق نکلا ہوا ہے۔ بیان کی احتیاج نہیں'' [۱۶] یہ بات یاد رہے کہ جوان کا ترجمہ سکنتلا کالی داس کی سکنتلا ناٹک کا ترجمہ نہیں ہے بلکہ نواج کبیشر کی منظوم سکنتلا کا ترجمہ ہے جسے نثر میں کہانی کے طور پر لکھا گیا ہے۔ جوانؔ نے خود بھی اسے کہانی ہی کہا ہے اور لکھا ہے کہ اب یہ کہانی یہاں تمام ہوئی، لفظ و معنی سے بخوبی سرانجام ہوئی۔ از بس کہ زبانِ ریختہ میں لکھی، سال ہجری کے موافق ''ریختہ'' تاریخ ہوئی[۱۷] اس کی نثر کا مطالعہ ہم آگے کریں گے۔

(۲) سنگھاسن بتیسی: جب 'سکنتلا' ریختہ میں لکھی جا چکی تو گل کرسٹ نے ''سنگھاسن بتیسی'' کو اردو میں لکھنے کے لیے کہا۔ جوان نے لکھا ہے کہ ''یہ کہانی سنگھاسن بتیسی کی سنسکرت میں تھی شاہ جہاں بادشاہ کی فرمائش سے سندر کبیشر نے برج کی بولی میں کہی۔ اب شاہ عالم بادشاہ کے عہد میں موافق ارشاد جناب گل کرسٹ صاحب والا مناقب سن بارہ سو پندرہ ہجری مطابق سن اٹھارہ سو ایک عیسوی کاظم علی شاعر نے، جس کا تخلص جوانؔ ہے، محاورۂ خاص و عام میں اہلِ ہند کے لکھی اس لیے کہ نو سکھ صاحبوں کے سیکھنے اور سمجھنے کو سہج ہو اور ہر ایک روزمرے کی انھیں سمجھ ہو۔ ہندو مسلمان، شہری بیرون جاتی، اعلیٰ ادنیٰ کے کلام کو جانیں، دوسرے کے سمجھانے کے محتاج نہ ہوں'' [۱۸]

''سنگھاسن بتیسی'' کی اصل سنسکرت ہے جس میں راجا بکرم کی بہادری و سخاوت اور عقل و دانش کو کہانیوں کا روپ دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر پرکاش مونس نے لکھا ہے کہ ''سنسکرت میں سنگھاسن بتیسی کے نثری، منظوم اور نثر و نظم ملے جلے تین نسخے ملتے ہیں: (۱) سنگھاسن دواتری شکا (۲) دواترن شت پتلکا اور (۳) وکرم چرت...... لیکن سنگھاسن بتیسی

کے مصنف کے بارے میں یقین کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا۔... اور یہ بھی لکھا ہے کہ یہ ''تیرھویں صدی عیسوی سے قبل کی تصنیف نہیں ہے''[۱۹] شاہ جہاں بادشاہ کی فرمائش پر سندر کبیشر نے، جو گوالیار کا برہمن تھا، ۱۶۳۳ء کے لگ بھگ اسے برج بھاشا میں لکھا اور گل کرسٹ کے کہنے پر کاظم علی جوان نے للولال کوی کی مدد سے اسے ۱۸۰۱ء میں اردو میں لکھا اور یہ ۱۸۰۵ء میں پہلے دیوناگری رسم الخط میں اور پھر نظر ثانی کے بعد اردو رسم الخط میں شائع ہوئی۔ کئی اشاعتی اداروں کے علاوہ ۱۹۵۳ء میں مطبع نولکشور لکھنؤ نے اسے ۱۳ویں بار شائع کیا۔ ڈاکٹر گیان چند نے ''سنگھاسن بتیسی'' کے منگولی، مراٹھی۔ ہندی، بنگالی، فارسی، اردو برج بھاشا وغیرہ کے تراجم کے کوائف اپنی کتاب میں درج کیے ہیں اور سنگھاسن بتیسی کے قصوں پر مختلف اثرات کی نشان دہی بھی کی ہے[۲۰] ''سنگھاسن بتیسی'' ایک دلچسپ اور سدا زندہ رہنے والی کتاب ہے جس کی اردو نثر کا مطالعہ ہم آگے کریں گے۔

(۳) ترجمہ قرآن مجید: سنگھاسن بتیسی کے بعد گل کرسٹ نے مولوی امانت اللہ اور میر منشی بہادر علی حسینی کے ساتھ کاظم علی جوان کو قرآن مجید کے اردو ترجمے کے لیے کہا۔ کاظم علی جوان نے ''تمہید''[۲۱] میں لکھا ہے کہ اس کام کا آغاز ذوالحجہ ۱۲۱۷ھ میں ہوا۔ کچھ دن بعد مولوی فضل اللہ کو بھی اس کام میں شامل کر دیا گیا۔ جب پانچ چھ سپارے ترجمہ ہو چکے تو مولوی امانت اللہ اور مولوی فضل اللہ کے درمیان نزع لفظی پیدا ہوا۔ مولوی امانت اللہ کو اس کام سے ہٹا کر حافظ غوث علی کو ان کی جگہ مقرر کر دیا گیا۔ پہلے دونوں مولوی صاحبان ترجمہ کرتے تھے اور کاظم علی جوان اس کا محاورہ بزبان اردو درست کرتے۔ ۱۰ ذیقعدہ ۱۲۱۹ھ مطابق ۲۳ر فروری ۱۸۰۴ء کو گل کرسٹ ولایت واپس چلے گئے اور کپتان مویت (Mouat) ان کی جگہ مقرر ہوئے تو ترجمے کا کام اسی طرح جاری رہا۔ چنانچہ اس عرصے میں جب اکیس سپارے ہو گئے تو مویت نے جوان سے کہا کہ ''مولویوں میں سے ایک مولوی ترجمہ کرے اور تم اس کا محاورہ بزبانِ اردو درست کرو'' اس طرح مولوی فضل اللہ ترجمہ کرتے اور جوان اسے محاورہ میں کرتے رہے۔ ۹ر رمضان المبارک ۱۲۱۹ھ مطابق ۲۲ر دسمبر ۱۸۰۴ء کو یہ کام مکمل ہوا اور صرف نظر ثانی کا کام باقی رہ گیا۔ اردو کرتے وقت عربی و فارسی تفسیروں سے وہ مترادف الفاظ اردو میں شامل کر دیے گئے جو قرآنِ مجید کے معانی کی ترجمانی کرتے تھے۔ ترجمے میں عربی تفسیر بیضاوی، مدارک و جلالین کے ساتھ فارسی بحر مواج اور تفسیر حسینی سے استفادہ کیا گیا۔ جوان نے لکھا ہے کہ جہاں کہیں جو کچھ اختلاف (کوئی) سمجھے ان پانچوں تفسیروں کو دیکھ لے''[۲۲] ترجمہ کرتے وقت مندرجہ ذیل باتوں کا خاص طور پر خیال رکھا گیا:[۲۳]

(۱) کہیں کہیں جو الفاظ ماضی و حال واستقبال کے ہیں اور مفسروں نے ماضی کو حال اور حال کو استقبال کیا ہے، اردو ترجمے میں بھی اسی طریق کی پیروی کی گئی ہے مگر جہاں کہیں زمانے کی مطابقت سے اردو عبارت کے مطلب میں خلاف نظر آیا چار و ناچار بہ طور محاورے کے رہنے دیا ہے۔

(۲) لفظ کے ترجمے کی رعایت سراسر رکھی گئی ہے لیکن کہیں کہیں اصل مطلب لیا ہے کیوں کہ لفظ کی متابعت سے معنوں کا فوت ہونا قباحتِ عظیم ہے۔ اس لیے اسی بات کو ترجیح دی گئی ہے اور مطلب کو بہر نوع نہیں چھوڑا ہے اسی لیے محاورے کو چنداں دخل نہیں دیا۔

(۳) حروف مقطعات کا ترجمہ، جس پر سب کو اتفاق نہیں تھا، نہیں کیا۔ اسی طرح اِردو ترجمے میں اگر مفعول مطلق کہیں رہ سکا تو رکھا ورنہ چھوڑ دیا ہے۔

(۴) اردو ترجمے میں لفظِ تاکید اس لیے بڑھایا کہ اسی سے تاکید فرض ہے۔ عربی میں التفات بہت ہے اور اردو میں کم ہے لیکن وہ قاعدہ رہنے دیا کہ بہت تکرار ہے۔

(۵) واوٴ عاطفہ اور حرف ''ف'' اور وہ لفظ کہ معنی میں تحقیقؔ کے آتے ہیں، قرآن شریف میں بہت ہیں اور زبانِ عربی میں بہت فصاحت رکھتے ہیں۔ اردو میں محاورے کی رو سے ان کی اس قدر کثرت نہیں ہے لیکن ترجمہ کرتے وقت ان کو ترک کرنا جائز نہیں سمجھا اور جملے میں جس قدر آئے، ترجمہ کر دیے گئے۔

(۶) کلام اللہ قلیل العبارت اور کثیر المعنی ہے۔ جتنے اہل اسلام کے فرقے ہیں سب کے دین و ایمان کی بنا اسی سے ہے۔ اجتہاد کر کے ہر ایک اپنا اصل اصول یہیں سے درست کرتا ہے۔ شانِ نزول ہر آیت کی موجود ہے۔ اسے طوالت کی وجہ سے چھوڑ دیا ہے۔

(۷) عبارت کے معنی سمجھانے کے لیے بہ طور حاشیہ ایک خطِ عرضی کھینچ کر مطلب کو بڑھا دیا گیا ہے تا کہ اس نشان سے معلوم ہو کہ یہ زاید عبارت یا الفاظ ہیں جو اردو زبان میں ربط پیدا کرنے کے لیے بڑھا دیے گئے ہیں۔ یہ عمل بھی تفسیروں کی رو سے کیا گیا ہے۔ اپنی طرف سے کوئی تصرف نہیں کیا گیا ہے۔

جب ترجمہ شروع ہوا تو کالج اور بیرونِ کالج لوگوں نے شورش برپا کی کہ اردو میں قرآن مجید کا ترجمہ دین و آئین کے خلاف ہے۔ اہلِ فہم و فراست نے اس کا یہ جواب دیا کہ اگر فارسی میں ترجمہ ہو سکتا ہے تو اردو میں کیا کفر ہے؟ اس وقت تک شاہ عبدالقادر کا اردو ترجمہ ۱۲۰۵ھ/ ۹۱۔۱۷۹۰ء میں مکمل ہو چکا تھا اور اس سے چند سال پہلے شاہ محمد رفیع الدین کا اردو ترجمہ بھی ہو چکا تھا[۲۴] ترتیبِ زمانی کے لحاظ سے فورٹ ولیم کالج کا ترجمۂ قرآن مجید تیسرا ترجمہ ہے جو اردو زبان میں ہوا۔ یہ ترجمہ فورٹ ولیم کالج یا کسی دوسرے اشاعتی ادارے سے کبھی شائع نہیں ہوا۔

(۴) بارہ ماسا/ دستور ہند: جوان کا ''بارہ ماسا'' مثنوی کی ہیئت میں ہے اور ''دستورِ ہند'' اس کا نام ہے۔ یہ کام ۱۲۱۷ھ/ ۱۸۰۳ء میں چھ مہینے کے عرصے میں، جیسا کہ جوان نے لکھا ہے، تحقیق کر کے گل کرسٹ کی فرمائش پر مکمل ہوا۔ یہ طبع زاد نظم ہے جس میں ہندو مسلمانوں کے رسم و رواج، میلے ٹھیلوں، کھیل تماشوں اور تہواروں کو بیان کیا گیا ہے اور اسی مناسبت سے اس کا نام ''دستورِ ہند'' رکھا ہے۔ گل کرسٹ ہر وقت نو جوان انگریز افسروں کی تعلیم و تربیت کے لیے نئے نئے جتن کرتا رہتا تھا۔ یہ نظم بھی اس نے اسی مقصد سے لکھوائی تھی تا کہ وہ یہاں کے کلچر، یہاں کے دستور، عقائد، رسوم و رواج اور تہواروں وغیرہ سے متعارف ہو سکیں۔ ''دستورِ ہند'' ایک دلچسپ مثنوی ہے جس سے جوانؔ کی قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے۔ بارہ ماسا (دستور ہند) پہلی بار ہندوستانی پریس، کلکتہ سے ۱۸۱۲ء میں شائع ہوا۔

(۵) تاریخ بہمنی: جوان نے ''تاریخِ فرشتہ'' کے اس حصے کا اردو میں ترجمہ کیا۔ جس میں بہمنی سلطنت کے حالات و واقعات بیان کیے گئے تھے۔ یہ بھی غیر مطبوعہ ہے۔ تھامس روبک نے جوان کے اس کام کا اپنی کتاب میں ان الفاظ میں ذکر کیا ہے کہ ''یہاں مجھے کاظم علی جوان کے اس کام کا بھی ذکر ضرور کرنا چاہیے جس میں دکن کی بہمنی سلطنت کے تاریخی حالات بیان کیے گئے ہیں اور جو کم و بیش 'ہندوستانی' (اردو) میں ''تاریخِ فرشتہ'' کے ایک حصے کا ترجمہ ہے''[۲۵]

مندرجہ بالا کاموں کے علاوہ کاظم علی جوان نے ''انتخابِ کلام سودا'' کو بھی طباعت کے لیے تیار کیا۔ یہ وہی کام تھا جو شیر علی افسوس نے کیا تھا۔ یہ ۱۸۱۰ء میں کالج سے شائع ہوا۔ اسی طرح ''انتخاب کلیات میر'' بھی انھوں نے

دوسرے اہلِ علم و ادب مولوی محمد اسلم، منشی غلام قادر اور مرزا جان طپش کے ساتھ مل کر کیا جو ۱۸۱۱ء میں کالج سے شائع ہوا۔ شیخ فرید الدین کی ''خرد افروز'' جو ۱۸۰۵ء میں شائع ہوئی تھی، اس پر بھی ۱۸۱۵ء میں کاظم علی جوان نے منشی غلام اکبر، مرزا کی بیگ اور غلام قادر کے ساتھ اصل فارسی نسخے سے ملا کر نظرِ ثانی کا کام کیا تھا[۲۶]

کاظم علی جوان نے فورٹ ولیم کالج کے لیے جتنے کام کیے ان میں سکنتلا، اور سنگھاسن بتیسی، میں للولال کوی نے برج بھاشا کی عبارت کو اپنی اردو میں بیان کیا جس کو جوان لکھتے جاتے ہوں گے اور پھر اس کو سامنے رکھ کر اردو محاورہ کے مطابق اردو نثر میں لکھتے ہوں گے۔ اس اعتبار سے مفہوم و معنی للولال لال کوی کے ہیں اور اردو نثر جوانؔ کی ہے۔ سکنتلا اور سنگھاسن بتیسی میں جو ہندوی الفاظ استعمال میں آئے ہیں اس کا سبب یہ ہے کہ ان دونوں قصوں پر ہندو کلچر و تہذیب کی گہری چھاپ ہے۔ اس کے سب کردار پنڈت اور ہندو راجا مہاراجا ہیں اس لیے یہ سب الفاظ فطری انداز سے موقع و محل کے مطابق عبارت میں آتے ہیں اور اچھے لگتے ہیں۔ یہ عمل خود اردو زبان کے مزاج اور اس کی اصل کے عین مطابق ہے۔ اردو زبان ہندی الاصل ہے۔ اسی لیے اردو جملے کی ساخت اور اس کا کینڈا ابھی ہندوی ہے۔ اس کے ضمائر و افعال بھی سب ہندوی ہیں اور ذخیرۂ الفاظ، محاورات اور کہاوتوں کی غالب اکثریت بھی ہندوی ہے۔ عربی فارسی ترکی الفاظ کے استعمال سے اردو کی قوتِ اظہار میں غیر معمولی اضافہ ہوا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ جیسے فارسی عربی کتابوں کے تراجم سے اردو زبان میں سینکڑوں الفاظ شامل ہوئے اسی طرح اگر سنسکرت اور دوسری ہندوستانی، پاکستانی زبانوں کے الفاظ بھی شامل ہو جائیں تو یہ بھی ویسا ہی فطری عمل ہوگا جیسا پاکستان میں متعدد الفاظ پنجابی، سندھی، سرائیکی، بلوچی، براہوی، پشتو، اور ہندکو وغیرہ کے شامل ہو جانے سے ہوا ہے۔

گل کرسٹ نے کاظم علی جوان سے ہندوی الفاظ کو برقرار رکھنے کے لیے اس لیے کہا تھا کہ وہ ان کتابوں کو ناگری رسم الخط میں چھاپنا چاہتے تھے۔ یہ ۱۸۰۱ء کا زمانہ ہے جب مظہر علی خاں ولا نے ''مادھونل اور کام کنڈلا'' اور ''بیتال پچیسی'' کا اور جوان نے ''سکنتلا'' اور ''سنگھاسن بتیسی'' کا برج بھاشا سے اردو میں ترجمہ کیا تھا۔ ولا نے لکھا ہے کہ ''مادھونل اور بیتال پچیسی سے جو برج بھاشا میں ہیں، ان کا ترجمہ للولال جی کوی کی مدد سے اس طرح کیا کہ بیشتر برج کی بولی بیتال پچیسی میں رہنے دی کہ مرضی صاحب مدرس (گل کرسٹ) کی یوں ہی تھی''[۲۷] یہی ہدایت جو ولا کو دی گئی تھی، یقیناً وہی ہدایت کاظم علی جوان کو دی گئی ہوگی جس پر عمل کر کے اردو نثر کی ایک منفرد صورت وجود میں آئی جو یکسانیت کے ساتھ ولا کی مادھونل اور بیتال پچیسی میں اور جوان کی سکنتلا اور سنگھاسن بتیسی میں نظر آتی ہے۔ اس نثر میں ہندی الاصل جتنے الفاظ استعمال ہوئے ہیں ان میں اکثریت ایسے الفاظ کی ہے جو عام بول چال کی زبان کا حصہ ہیں اور حسب موقع میری نسل کے لوگ بولتے، سمجھتے یا استعمال کرتے ہیں۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو مختلف پراکرتوں سے آ کر جزوِ زبان بن گئے ہیں مثلاً 'سکنتلا' میں جو پراکرتی، اپ بھرنشی، برجی و ہندوی الفاظ استعمال میں آئے ہیں ان میں غالب اکثریت ایسے الفاظ کی ہے جن سے اردو داں واقف ہیں اور جن کے معنی کتاب پڑھتے ہوئے از خود سمجھ میں آ جاتے ہیں۔ ان میں سے چند الفاظ یہ ہیں:

''دبلاپے، سنگھاسن، آسن، تیرتھ، تپ جپ، جوگ، بناسپتی، کلنک، مہاراج، سولہ سنگھار، بارہ ابھرن، بناؤ، جوگ بجوگ، بھسم، من موہنی، تپسیا، تپسوی، بکھرا، اشیرباد، استھان، گندھرب، ڈبدھا، سراپ (بددعا)، ڈاہ (ہجر)، گت، جھاوڑ، وندھ، سندیسا، کھیم کسل (مزاج پرسی)، کپٹ جونجھ، چھلاوا، بیری، آدیس وغیرہ وغیرہ''۔

ان الفاظ میں صرف چند کو چھوڑ کر زیادہ تر وہ ہیں جن سے ہمارے کان مانوس ہیں اور جن کو مختلف کتابوں میں ہم نے پڑھا یا دوسرے کی زبانی سنا ہے۔ مثلاً لفظ ”آدیس“ کو لیجیے۔ یہ لفظ جوگیوں کے سلام کے لیے آتا ہے۔ جب آپ کسی جوگی سے یا جوگی آپ سے ملے گا تو وہ ”سلام“ نہیں کہے گا بلکہ ”آدیس“ کہے گا۔ خود میر حسن نے مثنوی ”سحر البیان“ میں موضوع و موقع کی مناسبت سے ”آدیس“ کا لفظ استعمال کیا ہے:

یہ سمجھا بناوٹ کا کچھ بھیس ہے
کہا بڑھ کے جوگی جی آدیس ہے

”سکنتلا“ میں گندھرو بیواہ، اور ڈنڈوت کے الفاظ استعمال میں آئے ہیں۔ کہانی کے رنگ و مزاج کے مطابق جیسے میر حسن نے ”آدیس“ کا لفظ استعمال کیا ہے، اسی طرح ان الفاظ کو بھی، فطری فضا پیدا کرنے کے لیے، تبدیل نہیں کیا جا سکتا۔ گندھرو بیواہ (گندھرو بیاہ) ہندوؤں میں ہوتا تھا جس کے معنی ہیں آٹھ طرح کے بیاہوں میں سے ایک جس میں عورت اور مرد اپنی خوشی و رضامندی سے زناشوئی کے تعلقات پیدا کر لیتے ہیں[۲۸] راجا سکنتلا سے اسی طرح کا بیاہ کرتا ہے۔ اسی طرح لفظ ڈنڈوت (دندوت) کو بھی بدلا نہیں جا سکتا جس کے معنی یہ ہیں کہ لکڑی کی طرح زمین پر سیدھے گر کر سجدہ کرنا[۲۹] جب قصے کی بنیاد ہندو مذہب و کلچر پر ہوگی تو ان الفاظ کا اظہارِ بیان میں آنا ایک فطری عمل ہے اور اسی طرح آنا چاہیے۔ اس سے فن پارہ کی فنی تاثیر بڑھ جاتی ہے۔

اردو نثر کے اعتبار سے ’سکنتلا‘ میں، جو جوان کی پہلی کاوش تھی، کوئی خاص اسلوب نہیں ابھرتا اور اظہار بیان دبا دبا سا رہتا ہے لیکن ’سنگھاسن بتیسی‘ میں یہ رواں ہو جاتا ہے۔ برج بھاشا کا اثر جس سے یہ کتابیں اردو میں ڈھالی گئی ہیں، ’سنگھاسن بتیسی‘ پر، سکنتلا کے مقابلے میں، زیادہ گہرا ہے۔ لیکن جہاں ہندوی و فارسی اسلوب بیان ساتھ چلتے ہیں وہاں اسلوب بیان کا وہ امکان ابھرتا ہے جس میں سنور کر منفرد رنگ بن جانے کی قوت موجود ہے۔ لیکن ”سکنتلا“ میں یہ رنگ پوری طرح عملِ امتزاج سے نہیں گزرتا اور الگ الگ سا رہتا ہے مثلاً ’سکنتلا‘ کی یہ عبارت دیکھیے:

> ”ویسی موہنی صورت اور وہ بناؤ جو دیکھا جوگ بجوگ میں آ گیا۔ تپسیا کا پیڑ جڑ سے اکھڑ گیا۔ وہ خرمنِ صبر کی جلانے والی بجلی تھی کہ جس پر اس کی نگاہِ کرم پڑی بے تاب ہو کر دل اس کا سینے سے بھسم ہو گیا۔ اگر فرہاد دیکھتا جانِ شیریں دیتا۔ لیلیٰ مجنوں ہو جاتی ......“ (شکنتلا، ص ۹، محولہ بالا)

یہاں ہندوی طرز میں فارسی طرز کے زیر اثر اردو طرز گھل مل کر ایک جان نہیں ہوتا بلکہ دونوں رنگ متوازی چلتے ہیں۔ لیکن اسلوب بیان کا ایک امکان ضرور سامنے آتا ہے جو ”سنگھاسن بتیسی“ میں زیادہ نکھر جاتا ہے۔ یہاں بڑی حد تک دونوں رنگ امتزاج کے عمل سے گزر کر اسلوب بیان کے اس امکان کو نمایاں کرتے ہیں جس کی طرف میں نے توجہ دلائی ہے۔ ”سنگھاسن بتیسی“ میں آغازِ داستان سے ہی امتزاج کی یہ صورت بننے لگتی ہے۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے

> ”ایک راجا بھوج اجین نگری کا راجا مہابلی اور بڑا دھنی، جسی اور دھرماتما تھا۔ جتنے لوگ اس کے راج میں بستے تھے سب چین کرتے تھے۔ راجا راج پر جا سکھی۔ کسی کو کوئی دکھ نہیں دے سکتا تھا۔ یہ نیاؤ اس کے یہاں تھا کہ شیر اور بکری ایک ہی گھاٹ پر پانی پیتے تھے اور سب اس کے آسرے سے جیتے تھے۔ پرمیشر نے جیسے اسے دنیا کے پردے پر اتارا سب سہاروں کا کیا سہارا اور روپ اس کا دیکھ کر چودھویں رات کے چاند کو چکا چوندھی آتی۔ بڑا چتر اور سگھڑ اور گنی

> تھا۔ اچھی اچھی باتیں سب اس میں سمائی تھیں۔ بھلائی اس کی جگ جگ میں مشہور تھی او رنگری اس کی ایسی بستی تھی کہ چیار رکھنے کو جگہ نہ ملتی تھی......" (سنگھاسن بتیسی، ص ۲، نولکشور لکھنؤ، ۱۹۵۳ء)

اس اسلوب کے امکان کو محسوس کرنے کے لیے میر امن کی "باغ و بہار" کے یہ ابتدائی جملے پڑھیے۔

> "سیر میں چار درویش کی یوں لکھا ہے اور کہنے والے نے کہا ہے کہ آگے روم کے ملک میں کوئی شہنشاہ تھا کہ نوشیروان کی سی عدالت اور حاتم کی سی سخاوت اس کی ذات میں تھی۔ نام اس کا آزاد بخت اور شہر قسطنطنیہ.....اس کا پائے تخت تھا۔ اس کے وقت میں رعیت آباد، خزانہ معمور، لشکر مرفہ، غریب غربا آسودہ، ایسے چین سے گزران کرتے اور خوشی سے رہتے کہ ہر ایک کے گھر میں دن عید اور رات شب برات تھی...." (باغ و بہار مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۰۱، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۲ء)

اب اس عبارت کے ساتھ حیدر بخش حیدری کی "آرایشِ محفل" کے پہلے قصے کی یہ ابتدائی چند سطریں پڑھتے چلیے:

> "سنا ہے خراساں کے ملک میں ایک بادشاہ تھا کہ لاکھوں سوار پیادے اس کی جلو میں ہمیشہ حاضر رہا کرتے اور عدل و انصاف میں بھی ایسا تھا کہ باگھ بکری کو ایک ہی گھاٹ پانی پلاتا بلکہ اپنے بیٹے کا بھی پاس نہ کرتا......." (آرایش محفل، حیدری، ص ۶، لاہور ۱۹۶۴ء)

یہ تینوں عبارتیں سادہ و سلیس ہیں۔ بول چال کی زبان کا لہجہ تینوں میں استعمال ہوا ہے تینوں میں کہانی سنانے کا انداز حاوی ہے۔ جوانؔ کی "سنگھاسن بتیسی" پر ہندوی رنگ نمایاں ہے لیکن باطن میں اردو فارسی رنگ کی روایت چھپی ہوئی موجود ہے۔ میر امن کی نثر میں اردو فارسی کی روایت نمایاں ہے لیکن ہندوی رنگ چھپا ہوا واضح طور پر موجود ہے۔ حیدریؔ کے ہاں ہندوی اثر اردو فارسی کے رنگ میں اس طرح گھل مل گیا ہے کہ سادگی بڑھ گئی ہے۔ یہی امکان جوان کے ہاں نمایاں ہوتا ہے اور یہ وہ امکان ہے جو مستقبل کی اردو نثر کو راستہ دکھاتا ہے۔

وہ ہندوی الفاظ جو "سنگھاسن بتیسی" میں استعمال ہوئے ہیں ان میں سے کم و بیش ستر پچھتر فی صد الفاظ وہ ہیں جو اردو دانوں کے لیے اجنبی نہیں ہیں اور بول چال اور تحریر میں استعمال ہوتے ہیں۔ باقی پچیس تیس فی صد الفاظ میں سے کچھ وہ ہیں جو ہندو مذہب کے بنیادی اصطلاحی الفاظ ہیں جن میں سے بیشتر صورت بدل کر پراکرتوں اور اپ بھرنشوں میں شامل ہو گئے ہیں۔ ان سب ہندوی لفظوں کے استعمال سے نثر کا رنگ بدلا ہے۔ اچھی نثر ان میں حسب ضرورت توازن قائم رکھتی ہے۔ اس لہجے میں کھڑی بولی کا اثر خصوصاً وہاں نمایاں ہوتا ہے جہاں 'فعل' کو ادھورا چھوڑ دیا جاتا ہے۔ جس سے جملے کی ساخت میں کھڑا پن اور لہجے میں سختی و بھاری پن سا پیدا ہو جاتا ہے مثلاً "سنگھاسن بتیسی" سے یہ چند جملے دیکھیے۔

> "ڈبیا معجون کی آگے دھرے سپاریاں کتر رہے۔ بساطی ہر طرح کی جنس دکان میں چنے ہوئے مول گاہکوں سے کر رہے.....اسباب طرح طرح کا نیا پرانا بیچنے والے بیچ رہے اور لینے والے مول لے رہے۔ گرم بازاری ہر ایک چیز کی ہو رہی ہے۔ کٹورے ہر طرف سے بجا رہے اور کہیں ناچ کہیں رنگ ہو رہا" (سنگھاسن بتیسی، ص ۳)

خط کشیدہ افعال میں حسب ضرورت ''ہے'' یا ''ہیں'' کا اضافہ کر دیا جائے تو فعل پورا ہو جائے گا اور لہجے کا کھڑا پن بدل جائے گا۔ جدید اردو نثر فعل کو ادھورا نہیں چھوڑتی بلکہ ''ہے یا ہیں'' سے پورا کر کے جملے کو سڈول، رواں و سلیس بنا کر لہجے میں نرمی و شائستگی پیدا کر دیتی ہے۔

کاظم علی جوان نے وہی زبان استعمال کی ہے جو ان کے زمانے میں بولی جاتی تھی۔ اسی لیے ان کے ہاں بھی وہ متروکات ملتے ہیں جو میر امن، حیدری، حسینی اور ولا کے ہاں ملتے ہیں مثلاً کسو، رہیو، پڑیو، بر آوے، ہوویں گے، ہیے، وے، جیوں تیوں، جدھر تدھر، تس، پیچھے وغیرہ۔ اسی طرح بک گئیاں (بک گئیں)، بولیاں (بولیں)، خوشیاں ہوئیاں (خوشیاں ہوئیں)، رہنے ہاروں (رہنے والے) وغیرہ۔ اسی طرح بجا لاتیاں تھیں (بجالاتی تھیں)، جدید اصول یہ ہے کہ جب جمع کی صورت میں دو فعل مرکب ہو کر ایک ساتھ آتے ہیں تو پہلا فعل واحد اور دوسرا جمع رہتا ہے۔ جوان کی نثر میں جیسا کہ اس زمانے میں رائج تھا، دونوں فعل مرکب صورت میں جمع لائے جاتے تھے مثلاً ''سکنتلا'' میں یکسانیت کے ساتھ یہی صورت ملتی ہے مثلاً:

(۱) ''سکھیاں کنول کی پتیوں کا پنکھا بنا ہلاتیاں ہیں'' (ہلاتی ہیں)
(۲) ''یہاں یہ باتیں ہوتیاں تھیں'' (ہوتی تھیں)
(۳) ''سکھیاں اسے بہلا بہلا کہتیاں ہیں'' (کہتی ہیں)
(۴) ''اور ساتھ ان کے دو عورتیں کردیں ہیں'' (کروی ہیں)
(۵) جو جو بے مروتیاں اور سختیاں میں نے کیں ہیں'' (کی ہیں)

کاظم علی جوان کی نثر اس لیے بھی اہمیت رکھتی ہے کہ ان کی اس نثر سے جو ''سکنتلا'' اور ''سنگھاسن بتیسی'' میں ملتی ہے، اردو نثر کا نیا اسلوب بیان آگے بڑھتا اور نئے امکان کا دروازہ وا کرتا ہے۔ جوان کی یہ نثر ولا کی طرح اردو اسلوب بیان کا ایک نیا تجربہ ہے۔

حواشی:

[۱] سکنتلا، کاظم علی جوان، مرتبہ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی، ص ۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۲] ولا نے ''تاریخ جہانگیر شاہی'' کے آخر میں کاظم علی جوان کا یہی نام اور عرفیت لکھی ہے۔ بحوالہ بنگال کا اردو ادب، جاوید نہال، ص ۱۲۹، کلکتہ ۱۹۸۴ء

[۳] Sahibs & Munshis, Sisir Kumar Das, P 18, Calcutta 1978.

[۴] ریاض الفصحا، مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۱۷، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء

[۵] ایضاً، ص ۱۷

[۶] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ (جلد دوم) ص ۵۰۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۷] گلشن سخن، مردان علی خاں مبتلا لکھنوی، سال تکمیل ۱۱۹۴ھ مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۹۶، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ء

[۸] گلزار ابراہیم، سال تکمیل ۱۱۹۸ھ علی ابراہیم خاں خلیل مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۷۔۸، دائرۂ ادب پٹنہ ۱۹۷۴ء

[۹] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۶، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[۱۰] ریاض الفصحاء، بحولہ بالا، ص ۷۱۔

[۱۱] تمہید سکنتلا، کاظم علی جوان مرتبہ محمد اسلم قریشی، ص ۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۱۲] سکنتلا، کاظم علی جوان، بحولہ بالا، ص ۲۷

[۱۳] Histoire De Le Litterature Hindoui et Hindoustani, Garcie De Tassy, P265, Paris 1839

[۱۴] تمہید سکنتلا، بحولہ بالا، ص ۴

[۱۵] ایضاً، ص ۴۔۵

[۱۶] ایضاً، ص ۵

[۱۷] ایضاً، ص ۲۷

[۱۸] سنگھاسن بتیسی (قلمی) کاظم علی جوان، ص ۱۔۲، ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی۔

[۱۹] اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر، ڈاکٹر پرکاش مونس، ص ۳۷۱۔۳۷۲، الہ آباد ۱۹۷۸ء

[۲۰] اردو کی نثری داستانیں ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۹۳۔۴۰۰، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۱] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۲۰۱۔۲۰۳، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[۲۲] ایضاً، ص ۲۰۲

[۲۳] ایضاً، ص ۲۰۲۔۲۰۳

[۲۴] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۰۴۹۔۱۰۶۰، طبع دوم، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۲۵] The Annals of the college of Fort William, Thomas Roebuck, P 159, Calcutta 1819

[۲۶] ایضاً، Appendix، ص ۲۶

[۲۷] تاریخ جہانگیر شاہی، مظہر علی خاں ولا، تمہید، بحوالہ گل کرسٹ اور اس کا عہد، ص ۲۱۸، بحولہ بالا

[۲۸] ہندی اردو لغت، راجہ راجیسور راؤ اصغر، ص ۴۳۶، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۹۷ء

[۲۹] ایضاً، ص ۳۱۸

دسواں باب

حفیظ الدین احمد

حالات و مطالعہ: خردافروز: انوار سہیلی

حفیظ الدین احمد نے ابوالفضل علامی کی ”عیارِ دانش“ کا فارسی سے اردو میں ”خردافروز“ کے نام سے ترجمہ کیا۔ انھوں نے وہ شہرت نہیں پائی جو شعبۂ ہندوستانی کے میرامن، شیر علی افسوس، بہادر علی حسینی، حیدر بخش حیدری یا مظہر علی خاں ولا نے پائی تھی۔ حفیظ الدین احمد شعبۂ فارسی میں بحیثیت منشی کام کرتے تھے۔ ”خردافروز“ کی ”تمہید“ میں انھوں نے اپنے جو حالات لکھے ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے [۱] کہ شیخ حفیظ الدین احمد شیخ ہلال الدین محمد کے بیٹے اور شیخ محمد ذاکر صدیقی کے پوتے تھے۔ ان کے جدِ اعلیٰ عرب سے دکھن آئے تھے اور دو تین پشتوں کے بعد یہ خاندان بنگال چلا آیا تھا۔ توکل و عبادت اس خاندان کا رجحان اول تھا۔ ان کی اولاد سے شیخ سعدی عرف شاہ پران نے، حضرت شاہ عنایت اللہ سے روحانی نعمتیں حاصل کیں اور کمال کو پہنچے۔ شیخ حفیظ الدین احمد کے والد نے نوکری کا پیشہ اختیار کیا۔ خود حفیظ الدین نے بیس سال کی عمر تک وارن ہسٹنگز کے مدرسے میں علوم عربی و فارسی حاصل کر کے فراغت پائی اور ۲۴رمئی ۱۸۰۱ء [۲] کو فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ فارسی میں بحیثیت منشی اُن کا تقرر ہوا جہاں ”حکم اشتہار کا سن کر ”عیارِ دانش“ کو ...... کلید کوشش سے کھول کر زبانِ ریختہ میں آب و تاب دے، اردوئے معلّٰی میں جلوہ گر کیا“ [۳] اور دامنِ تفضلات کے جواہر سے مالا مال“ کرنے کی عرضی مسودہ کے ساتھ پیش کی۔ حفیظ الدین نے ”عیارِ دانش“ (فارسی) کا یہ اردو ترجمہ گل کرسٹ کی فرمائش پر کیا تھا اور جب یہ کام منظوری کے لیے ”کالج کونسل“ کو پیش کیا گیا تو گل کرسٹ نے اپنے خط مورخہ ۱۲رمئی ۱۸۰۲ء میں لکھا:

(ترجمہ) ”مشہور زمانہ ”عیارِ دانش“ کا ہندوستانی زبان میں ترجمہ، جسے شعبۂ فارسی کے منشی حفیظ الدین نے کیا ہے، کالج کونسل کے ملاحظہ کے لیے پیش کرتے ہوئے مسرت محسوس کر رہا ہوں۔ مترجم کی عرضی اس سلسلے میں خود اپنی ترجمانی کرے گی اور مجھے یقین ہے کہ کالج کونسل کو اس بات پر آمادہ کرے گی کہ مترجم کو ایسے اعلیٰ درجے کے کام پر، جو یقیناً ہر اس فارسی اسکالر کے لیے بیش قیمت ثابت ہوگا جو یہ سمجھتا ہے کہ ہندوستانی (اردو) کا حصول اس ملک میں ضروری ہے، مالی انعام سے سرفراز کیا جائے۔ میرے خیال میں انعام کی یہ رقم، جو ایک ہزار روپے سے زیادہ اور چھ سو روپے سے کم نہ ہو۔ فاضل و لائق مترجم کے لیے مناسب انعام ہوگا۔ اگر اس موقع پر اس کی ہمت افزائی کی گئی تو وہ فوراً بعدۂ لطف ”الف لیلیٰ“ کے ہندوستانی (اردو) ترجمے سے بھی دنیا کو فیض یاب کرے گا“ [۴]

یہ الگ سے عرضی، مطبوعہ اشتہار کے حوالے سے، اس لیے لگائی گئی تھی تاکہ ملازم منشی حفیظ الدین کا یہ کام، اس کے فرائض منصبی سے الگ ایک کام سمجھا جائے۔ اس سے پہلے کالج کونسل شعبۂ ہندوستانی کے بعض منشیوں اور

مترجمین کے کاموں پر، اس قسم کے انعامات نامنظور کر چکی تھی۔ ''خرد افروز'' کے مسودہ کے ساتھ عرضی لگا کر واضح کیا گیا تھا کہ یہ ترجمہ شعبۂ فارسی کے ایک منشی نے بڑی محنت و کاوش سے، اشتہار کے جواب میں، بزبانِ ہندوستانی (اردو) کیا ہے۔ اس کام پر حفیظ الدین احمد کو سب سے بڑا انعام مبلغ چھ سو روپے منظور کیا گیا۔

''عیارِ دانش'' کا یہ اردو ترجمہ ''خرد افروز'' کے نام سے ۱۰ ذوالحجہ بارہ سو سترہ (۱۲۱۷ھ) بروز یک شنبہ موافق اٹھارہ سو تین (۱۸۰۳ء) مکمل ہوا[۵] ''خاتمہ'' میں حفیظ الدین احمد نے یہ بھی بتایا ہے کہ برزویہ طبیب نے نوشیروانِ عادل کے حکم سے ہندوستان آ کر کتاب ''کرتک دمنک'' زبانِ پہلوی میں ترجمہ کر کے وادیِ طلب کے پیاسوں کو سیراب کیا تھا۔ اس کے بعد ابو منصور دانقی کے عہد میں ابوالحسن عبداللہ بن المقفع نے اسے عربی میں لکھا۔ پھر سلطان محمود غزنوی کی فرمائش پر ابوالمعالی نصر اللہ مستوفی نے اسے فارسی زبان سے آراستہ کیا لیکن اس پر استعاراتِ عرب کا ایسا نقاب ڈالا کہ اس کو سمجھنا آسان نہ رہا۔ اس لیے امیر شیخم سہیلی کے حکم سے مولانا حسین واعظ کاشفی نے ان پردوں کو اٹھایا لیکن نئے پردے ایسے ڈالے کہ اہلِ شوق کے لیے اس کی تفہیم آسان نہ ہوئی۔ اس کے بعد جلال الدین محمد اکبر بادشاہ کے حکم سے ابوالفضل نے ان نقابوں کو بالکل اُٹھا کر اس کتاب کا سمجھنا سہل کر دیا۔ لیکن اب بھی وہ فارسی زبان میں تھی اور چونکہ ''صورتِ ہندی کو لباسِ ہندی ہی پھبتا ہے۔۔۔۔اس لعبتِ ہندی نے لباسِ ہندی سے آرائش پائی۔۔۔۔۔یہ نسخہ اندھوں کی آنکھ، بیناؤں کی آنکھوں کی پتلی ہے۔ آگے یہ فارسیوں کی آنکھوں کا کحل الجواہر تھا، اب ہندیوں کی نظروں میں بھی سہیلِ یمن سا تابان ہوا۔ امید ہے کہ بعد میرے یہ یادگاری زمانے کے صفحے پر باقی رہے''[۶] اسی ترجمے سے حفیظ الدین احمد آج تک یاد رکھے جاتے ہیں۔

حفیظ الدین، جیسا کہ گزرا، فورٹ ولیم کالج سے ۴ مئی ۱۸۰۱ء کو وابستہ ہوئے اور یہاں سے سبک دوش ہو کر ریذیڈنٹ دہلی مسٹر مٹکاف کے دفتر میں صدر منشی کی حیثیت سے کام کرتے رہے اور یکم جولائی ۱۸۱۵ء کو جب ٹامس روبک نے ''خرد افروز'' کو مرتب کر کے اس پر مقدمہ لکھا تو وہ دہلی میں اسی منصب پر فائز تھے۔ ان کے والد ہلال الدین نے بھی، جو خود بھی جید عالم تھے اور کچھ عرصہ فورٹ ولیم کالج سے بھی وابستہ رہے، اپنے بیٹے حفیظ الدین کے اس ترجمے میں ان کی مدد کی تھی۔ روبک نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''خرد افروز'' کا یہ ایڈیشن (۱۸۱۵ء) مترجم کے اس ذاتی نسخے کے مطابق طبع ہوا جسے انھوں نے جیمس مویت (James Mouat) کو ترجمے کے بعد تحفۃً پیش کر دیا تھا[۷] اس ایڈیشن کی خصوصیت یہ ہے کہ تصحیح، مقابلہ اور نظرِ ثانی کا کام تھامس روبک (Thomas Roebuck) نے کاظم علی جوان، منشی غلام اکبر، مرزائی بیگ اور غلام قادر کی مدد سے تیار کیا''[۸] ''خرد افروز'' ابوالفضل کی ''عیارِ دانش'' کا لفظی ترجمہ ہے، لہٰذا جو نسبت ''عیارِ دانش'' کو ''انوارِ سہیلی'' اور ''ہت اپدیش'' سے ہے، وہی نسبت ''خرد افروز'' کو ''عیارِ دانش'' سے ہے''[۹]

''انوارِ سہیلی'' میں ملا واعظ کاشفی نے شروع کے دو باب، جو پہلوی مترجمین کے اضافے تھے، اپنی کتاب میں شامل نہیں کیے تھے۔ ابوالفضل نے انھیں ''عیارِ دانش'' میں شامل کر کے یہ واضح کر دیا ہے کہ اصل موضوع تیسرے باب سے شروع ہوتا ہے۔ روبک نے کول بروک کے حوالے سے لکھا ہے[۱۰] کہ ''عیارِ دانش'' سولہ ابواب پر مشتمل ہے۔ ان میں سے دس باب سنسکرت متن ''کرتک و دمنک'' سے ماخوذ ہیں جیسا کہ ابوالفضل نے اپنے مقدمہ میں لکھا ہے اور چھ باب بزرجمہر نے شامل کیے ہیں یعنی آخری چار باب جن میں بیدپائے برہمن نے شاہ دابشلیم کے سوالات

کے جواب میں مختلف حکایات بیان کی ہیں اور پہلے دو باب جو بزرجمہر کے مقدمے اور برزویہ کے تعارف پر مشتمل ہیں۔ ”انوار سہیلی“ میں ملا واعظ کاشفی نے ابتدائی دو باب اصل کتاب سے غیر متعلق ہونے کی بنا پر حذف کر دیے تھے اور ان کے بجائے کاشفی نے الگ سے اپنی نئی تمہید لکھی اور اضافے کیے جن کا ذکر کاشفی نے خود بھی کیا ہے اور باقی مقامات کی نشان دہی ابوالفضل نے کر دی ہے۔ ابوالفضل نے کاشفی کے یہ تمام اضافے اس لیے برقرار رکھے کہ ان میں بھی سبق آموز باتیں بیان کی گئی ہیں اور ایسی اخلاقی و سبق آموز کتاب میں انھیں شامل رہنا چاہیے۔ اسی لیے فارسی اور سنسکرت متن میں اختلافات موجود ہیں۔ ”پنچ تنتر“ کے پانچ ابواب، موضوع اور حکایات کی عام ترتیب میں عیارِ دانش کے تیسرے، پانچویں، چھٹے، ساتویں، آٹھویں اور نویں باب سے مطابقت رکھتے ہیں نیز یہ کہ نصف سے زیادہ حکایات، جو فارسی کتاب کے اس حصے میں شامل ہیں، جس کا ماخذ سنسکرت متن ہے، سنسکرت کی حکایات کے عین مطابق ہیں۔ پہلے مترجمین نے جو حکایات ترک یا تبدیل کی ہیں اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ بادشاہ کی خدمت میں حکایات کا ایک ایسا مجموعہ پیش کیا جا سکے جو دل کش و دل نشین ہو۔ کول بروک نے ”ہت اپدیش“ کے سنسکرت متن کے ”مقدمہ“ میں ”پنچ تنتر“ کا حوالہ دیا ہے اور بتایا ہے کہ دوسری زبانوں میں جو مختلف ترجمے ہوئے ہیں ان کا ماخذ ”پنچ تنتر“ ہے۔ ”انوار سہیلی“ (فارسی) اور ”عیارِ دانش“ (فارسی) کی حکایات میں بھی ”ہت اپدیش“ کی نسبت ”پنچ تنتر“ سے زیادہ مطابقت پائی جاتی ہے[۱۱] اس کی وجہ تھامس روبک نے یہ بتائی ہے کہ اگر ”فارسی کے یہ دونوں ترجمے اصل سنسکرت متن (یعنی پنچ تنتر) سے ہو بہو نہیں ملتے تو یہ حیرت کی بات نہیں کیوں کہ ...... متن کی پیروی کرنا ایشیائی مترجموں کے فرائض میں شامل نہیں۔ اپنی سہولت کے پیش نظر یا اپنے مذاق کے مطابق، اصل متن کی تلخیص یا اس میں قطع و برید کرنے میں انھیں تامل نہیں ہوتا“ [۱۲] لیکن اس کے برخلاف حفیظ الدین احمد کا ترجمہ کم و بیش ”عیارِ دانش“ کا لفظی ترجمہ ہے اور اس میں مترجم نے ترتیب و ہیئت کے اعتبار سے کوئی تبدیلی نہیں کی ہے جس کا اعتراف مرتب روبک نے اپنے مقدمہ میں بھی کیا ہے۔

ڈاکٹر گیان چند نے بھی ”پنچ تنتر“ کو ہی ”کلیلہ و دمنہ“ کی بنیاد قرار دیا ہے۔ ”پنچ تنتر“ اس قسم کی کہانیوں کا سب سے پہلا ماخذ ہے۔ خود ”ہتو پدیش“ ”پنچ تنتر“ پر مبنی ہے۔ اس کی ۴۳ کہانیوں میں سے ۲۵ ”پنچ تنتر“ ہی سے لی گئی ہیں۔ عام طور پر مانا جاتا ہے کہ ”ہتو پدیش“ کسی نامعلوم کتاب اور ”پنچ تنتر“ سے مل کر بنا ہے۔ ”ہتو پدیش“ آٹھویں اور نویں صدی کے درمیان لکھا گیا ہے۔ ”کتھا سرت ساگر“ کی اصل، جو پشاچی پراکرت میں لکھی گئی تھی، ”برہت کتھا“ ہے، جو ناپید ہے۔ ”برہت کتھا“ کی سات جلدیں مصنف نے نذرِ آتش کر دی تھیں۔ آٹھویں جلد بچ گئی تھی جو چند ترجموں کی وجہ سے محفوظ رہ گئی۔ ۱۰۳۷ء میں شمیندر نے کشمیر میں ’برت کتھا منجری“ لکھی جو ’برہت کتھا‘ کی باقیات الصالحات کا منظوم ترجمہ ہے[۱۳]

”خرد افروز“ اردو ترجمہ (۱۸۰۳ء) ابوالفضل کی فارسی تالیف ”عیارِ دانش“ کا ترجمہ ہے اور فقیر محمد خاں گویا کی ”بستان حکمت“ (اردو ترجمہ (۱۲۵۱ھ/ ۳۶-۱۸۳۵ء) ملا کاشفی کی ”انوار سہیلی“ کا آزاد اردو ترجمہ ہے۔ یہی دونوں میں فرق ہے۔ ”کلیلہ دمنہ“ کے قصوں میں ”خرد افروز“ پہلا اردو ترجمہ ہے جو ۱۸۱۵ء میں دو جلدوں میں کلکتہ سے شائع ہوا۔ ”خرد افروز“ کا اردو متن توجہ سے نظر ثانی کے بعد، تنقیدی توضیح و حواشی کے ساتھ، ہیلے بری کالج لندن کے پروفیسر اُردو ایڈورڈ ایسٹ وِک (Edward Eastwick) نے انگلستان سے ۱۸۵۷ء میں مرتب کر کے شائع

کیا۔ ۱۸۶۱ء میں ٹی پی منول (T.P Mannual) نے ''خرد افروز'' کے اردو ترجمے کے ایک حصے کا انگریزی میں ترجمہ کر کے الفاظ و تراکیب کی فرہنگ کے ساتھ شائع کیا[۱۴] ''خرد افروز'' کے رو بک ایڈیشن کو مجلس ترقی ادب لاہور نے دو جلدوں میں علی الترتیب ۱۹۶۳ء، ۱۹۶۵ء میں شائع کیا۔ ''خرد افروز''، ''باغ و بہار'' اور ''آرائشِ محفل'' کی طرح اردو ادب کی ایک اہم کتاب ہے۔

حفیظ الدین احمد نے 'عیارِ دانش' (فارسی) کا یہ اردو ترجمہ بول چال کی عام اور سادہ و سہل زبان میں محنت و توجہ سے کیا ہے۔ اردو نثر کے اعتبار سے یہ ترجمہ خاص اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں نثر پر فارسی جملے کی ساخت کا ہلکا سا اثر موجود ضرور ہے لیکن ''خرد افروز'' کو پڑھتے ہوئے واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ اُردو ترکیبِ نحوی فارسی ترکیبِ نحوی پر غالب آ گئی ہے جس سے نثر کے حسنِ بیان اور لطفِ ادا میں غیر معمولی اضافہ ہو گیا ہے۔ یہاں نثر کے دو رنگ نظر آتے ہیں۔ ایک رنگ وہ ہے جو دانش و حکمت کی باتوں کے بیان میں نظر آتا ہے اور دوسرا وہ رنگ جو حکایات کے بیان میں جھلکتا ہے۔ جہاں تک جملے کی ساخت کا تعلق ہے ان دونوں رنگوں میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔ صرف ذخیرۂ الفاظ کا فرق ہے۔ حکمت و دانش کے باریک نکات کے بیان میں الفاظ مختلف آئے ہیں اور حکایت کے بیان میں الفاظ دوسرے آئے ہیں۔

بنیادی طور پر ان دونوں رنگوں میں بھی نثر کی زبان سادہ ہی رہتی ہے۔ اس نثر کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اردو نثر میں نہ صرف قصہ کہانیوں کو بیان کرنے کی پوری صلاحیت ہے بلکہ گہرے فلسفیانہ مابعد الطبیعیاتی نکات کو بھی آسانی سے بیان کر سکتی ہے۔ اظہارِ بیان سے پیدا ہونے والی جاذبیت اور عبارت کے ربط و تسلسل سے ''خرد افروز'' کی نثر، اردو نثر کے ارتقا میں خاص اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ ان ترجموں نے اردو زبان میں لکھنے والوں کو ایک ایسا اعتماد دیا کہ نئے لکھنے والوں کے سامنے اظہار کا راستہ کھل گیا۔ ''خرد افروز'' سے یہ اقتباس دیکھیے کہ الفاظ جماؤ کے ساتھ استعمال میں آ کر اور بات کو پوری طرح ادا کر کے نثر کو کس طرح پُر اثر بنا رہے ہیں اور زورِ بیان کس طرح باریک نکات کو لفظوں سے جوڑ رہا ہے:

> ''باوصف اس کے کہ نوشیروانِ عادل کی ذات میں سعادت، شرافت، عدالت، سخاوت، بردباری، داناؤں کی خاطرداری، حکما کی عزت، ونگیوں کی تنبیہ، ملازموں کی پرورش، ظالموں کی تادیب، مظلوموں کی دادرسی، یہ باتیں سب پائی جاتی ہیں، تب بھی دیکھتا ہوں کہ روز بروز زمانے کی ابتری ہے۔ گویا نکوکاری آدمیوں سے جاتی رہی، اعمالِ نیک اور اخلاقِ پسندیدہ سے کچھ باقی نہ رہا۔ راہِ راست بند، گمراہی کا طریقہ جاری۔ عدالت گم، ظلم ظاہر، دانش بے کار، نادانی بحال، بے وقوفی اور کم ہمتی غالب، بلند ہمتی پست۔ دوست کم زور، دشمن کو زور، نیک آدمی حیران، بدکار معزز۔ مکر و فریب ہر جا، راستی و وفا ناپید۔ جھوٹ کو تاثیر، سچ بے اثر، حق پر تہمت، باطل غالب، ہوا و ہوس کی پیروی لوگوں کی مرغوبِ طبع۔ احکامِ عقل کے ضائع کرنے کا طریقہ جاری۔ بے چارے مظلوم، ذلیل اور ظالم ہر دل عزیز۔ لالچ غالب قناعت مغلوب۔ زمانہ ان کاموں سے شاداں اور دنیا ان طوروں سے خنداں (خرد افروز، جلد اول، ص ۴۱۔۴۲)

اس عبارت میں کوئی مشکل لفظ استعمال نہیں ہوا۔ یہ عام بول چال کی زبان کے وہ الفاظ ہیں جنھیں تعلیم یافتہ لوگ اور اپنی

تہذیب میں رچے ہوئے تربیت یافتہ عوام بولتے ہیں۔ اپنے زمانے کے حالات کی جو تصویر اتاری گئی ہے اس میں نہ خیال کی تکرار ہے اور نہ لفظوں کی تکرار ہے۔ یہاں لفظوں کو جس طرح نثر میں بٹھایا گیا ہے اس سے ایک ایسی سلاست اور ایسا آہنگ پیدا ہو گیا ہے جس سے عبارت میں روانی اور بیان میں زور پیدا ہو گیا ہے۔ یہی ''خرد افروز'' کی نثر کا وہ حسن ہے جو اردو نثر کے ارتقا کی تاریخ میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں نثر کی سادگی، خیال کے ہر بدلتے منظر کے مطابق، برقرار رہتی ہے اور سارا زور بات کو صحیح لفظوں میں بیان کرنے پر رہتا ہے۔ اس پہلو کی وضاحت کے لیے اب ایک حکایت کی یہ عبارت پڑھیے جس سے حکمت و دانش کے نکات سمجھانے کا کام لیا گیا ہے۔ یہ ساری کتاب اسی قسم کی حکایات سے بھری ہوئی ہے:

> ''عورت نے کہا: نقل ہے کہ ایک مردِ پارسا سوداگر کے ہم سائے میں رہتا تھا اور اس کی بدولت پارسا کی اوقات خوشی و کامرانی میں گذرتی تھی۔ سوداگر ہمیشہ شہد اور گھی کی تجارت کیا کرتا اور ہر روز اس میں سے تھوڑا پارسا کے یہاں بھیجتا اور وہ اس میں سے کچھ خرچ کرتا اور باقی گھڑوں میں رکھتا جاتا۔ ایک دن گھڑوں کو بھرا دیکھ کر سوچا کہ اگر یہ دس سیر ہو، دس درہم کو بیچوں گا اور اپنا سرانجام کروں گا اور اس زر سے پانچ بکریاں مول لوں گا۔ وے چھ چھ مہینے میں جنیں گی اور ہر ایک کے دو دو بچے ہوں گے۔ ہر سال پچیس بچے ہوں گے۔ دس برس میں ان کے بچوں سے کئی گلّے ہو جائیں گے۔ ان میں سے بعضوں کو بیچوں گا اور اس سے اوقات بسری کروں گا اور ایک رنڈی (عورت) کسی بڑے گھرانے کی، ڈھونڈ کر اس سے بیاہ کروں گا۔ نو مہینے بعد ایک لڑکا پیدا ہو گا تب اس کو تربیت کروں گا اور علم و ادب سکھاؤں گا۔ اگر کبھی بے ادبی کرے، اس عصا سے جو میرے ہاتھ میں ہے اسے ادب دوں گا۔ غرض اس خیال میں ایسا ڈوبا ہوا تھا کہ خیالی بے ادب لڑکے کو اپنے سامنے جان کر عصا اٹھا شہد اور گھی کے گھڑوں پر مارا۔ وے طاق پر دھرے تھے اور آپ نیچے اس کے مقابل بیٹھا تھا۔ جوں ہیں عصا ان پر لگا، وے ٹوٹ گئے، تمام شہد اور گھی اس کے سر، منھ، ڈاڑھی اور کپڑوں پر پڑا اور وے سب خیال یک بارگی جاتے رہے'' (خرد افروز جلد دوم، ص ۹۷)

اس اقتباس میں بھی ایک لفظ ایسا استعمال میں نہیں آیا جو عام بول چال کی زبان کا حصہ نہ ہو، حتیٰ کہ عربی و فارسی الفاظ پر بھی اردو زبان کے روزمرہ کا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ لفظ ''بعض'' اردو جمع میں ''بعضوں'' کی صورت میں آیا ہے۔ اس طرح 'اوقات بسری'' کی بھی یہی صورت ہے۔ حفیظ الدین شعوری طور پر یہ کوشش کرتے ہیں کہ فارسی عربی لفظوں کے بجائے ایسے الفاظ لائیں جو اردو روزمرہ و بول چال میں استعمال ہوتے ہیں۔ مثلاً ایک جگہ ''گاڑھی دوستی'' لکھا ہے۔ ایک جگہ سخن سازوں، کے لیے ٹھیٹ اردو لفظ، بت بتو (باتیں بنانے والا) لائے ہیں۔ ساری کتاب میں یہی صورت نظر آتی ہے۔

''خرد افروز'' میں اٹھارویں صدی عیسوی میں بولی جانے والی زبان استعمال ہوئی ہے اور اسی لیے میر امن، افسوس، حیدری، ولا کی طرح بعض ایسے الفاظ ملتے ہیں، جو آج متروک ہو گئے ہیں مثلاً ''پھرآتیاں ہیں''۔ ''ہوسکتیں ہیں''۔ ''انھوں سے نہیں''۔ نیے۔ وے۔ ندان وغیرہ۔ حرف جار کا۔ کی۔ کے۔ کا استعمال بھی ویسا ہی ہے جیسا حیدری اور ولا کے ہاں ملتا ہے۔ ''روزمرہ'' بھی ویسا ہی ہے جیسا کہ دوسرے نثر نگاروں کے ہاں ملتا ہے۔ بول چال کی سادہ

وسلیس زبان میں ترجمہ، تصنیف و تالیف فورٹ ولیم کالج کی نصابی ضرورت تھی۔ ہر وہ کتاب جو کالج کے لیے لکھوائی گئی یا وہاں سے شائع ہوئی اس کی نثر اسی مزاج اور اسی رنگ کی حامل ہے۔ کالج نے سادہ نویسی کی اسی روایت کو اردو میں عام کر کے اردو نثر کو رنگین اسلوب کے طلسم سے نکال کر جیتی جاگتی حقیقی زندگی سے قریب کر دیا۔ یہی اسلوب بیان ان متعدد کتبِ تواریخ میں ملتا ہے جو کالج کے لیے فارسی سے اردو میں ترجمہ کرائی گئیں اور جو آج تک اشاعت کی منتظر ہیں۔

''عیارِ دانش'' اپنے نئے نام ''خرد افروز'' کی وجہ سے گوشہ گم نامی میں پڑی رہی۔ اگر حفیظ الدین اس کا نام ''عیارِ دانش'' ہی رہنے دیتے یا ''انوار سہیلی'' (اردو) رکھ دیتے تو اس کی پہچان آسان اور اس کی مقبولیت عام ہو جاتی۔ دو سو سال پہلے کی یہ زندہ اردو نثر جدید روایتِ نثر کا ایک اہم مخرج ہے۔ اسی روایت کو خلیل علی خاں اشک نے آگے بڑھایا جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] خرد افروز جلد اول، شیخ حفیظ الدین احمد، ص ۲-۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۲] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۶، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[۳] عرضی (درخواست) کی اصل عبارت جمیل نقوی نے اپنی تصنیف ''اردو نثر کا ارتقا'' میں اصل سے نقل کی ہے، ص ۶۰، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی ۱۹۸۶ء

[۴] Origins of Modern Hindustani Literature , Source Material Gilchrist Letters, M,Atique Siddiqi P 126, Aligarh 1963

[۵] خرد افروز، جلد دوم، حفیظ الدین احمد، ص ۲۸۵، مرتبہ مشتاق حسین، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۶] ایضاً ص ۲۸۵-۲۸۶

[۷] خرد افروز، جلد اول ص ۳۰۴-۳۰۵، لاہور ۱۹۶۵ء

[۸] The Annals of the college of Fort William, Thomas Roebuck, P26, Hindostani Press, Calcutta 1819.

[۹] خرد افروز جلد اول، ص ۲۹۸، بحوالہ بالا

[۱۰] خرد افروز، جلد اول، مقدمہ تھامس روبک، ترجمہ افتخار احمد صدیقی، ص ۲۹۹-۳۰۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۱۱] ایضاً

[۱۲] خرد افروز جلد اول، ص ۲۹۲، بحوالہ بالا

[۱۳] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۴۴۵-۴۴۶، اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۱۴] Linguistic Survey of India, G.A Grierson, Vol IX, Part I, P33, Motilal Banarsi Das, Delhi Reprint 1968.

گیارھواں باب

خلیل علی خاں اشک

اردو داستان نویسی اور سائنسی تالیف کی ابتدا۔ حالات و مطالعہ: داستان امیر حمزہ، رسالۂ کائنات جو، نگار خانۂ چین وغیرہ۔

خلیل علی خاں اشک فورٹ ولیم کالج کے وہ ادیب ہیں جو اپنے نام سے زیادہ اپنے کام سے مشہور ہیں۔ ''داستانِ امیر حمزہ'' کو سب جانتے ہیں اور یہی ان کی اولیت ہے۔ خلیل احمد خاں اشک اہلِ زبان تھے اور اپنی تہذیب میں پوری طرح رچے بسے ہوئے تھے۔ جیسا کہ خود اشک نے لکھا ہے[۱] کہ خلیل علی خاں نام اور اشک تخلص تھا۔ ان کے سالِ ولادت و وفات نامعلوم ہیں انھوں نے بتایا ہے کہ وہ شاہجہاں آباد میں پیدا ہوئے اور بچپن ہی میں فیض آباد (اودھ) آگئے اور یہیں سنِ تمیز کو پہنچے۔ یہ نواب شجاع الدولہ (۱۷۳۱ء۔۱۷۷۵ء) کا زمانہ تھا۔ ان کی تعلیم و تربیت یہیں ہوئی اور شہزادوں کی محفلوں میں امتیاز حاصل کیا۔ جہاں دار شاہ کی خدمت میں مدت تک باریاب رہے۔ جہاں دار شاہ کی وفات (۱۷۸۸ء) کے بعد وہ تلاشِ معاش میں سرگرداں رہے ۱۲۰۹ھ/۱۷۹۴ء میں وہ بنگال چلے آئے۔ یہاں بھی وہ حکمرانوں کی خلوت سے شرف اندوز ہوئے۔ کچھ عرصے بعد ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء میں کلکتے آگئے لیکن یہاں کا مختلف ماحول دیکھ کر خانہ نشین ہو گئے۔ ایک دن انھیں قاضی القضات قاضی محمد نجم الدین خاں صاحب مولوی سعید الدین کی زبانی معلوم ہوا کہ انگریزی حاکموں نے لکھنؤ سے کئی شاعر بلوائے ہیں اور مرزا کاظم علی جوانؔ بھی فورٹ ولیم کالج میں ملازم ہو کر کلکتہ آئے ہیں۔ خلیل علی خاں اشک نہ صرف ان سے واقف تھے بلکہ لکھنؤ میں شعر و شاعری کا فن بھی ان سے حاصل کیا تھا۔ اشک بے تامل ان کی خدمت میں حاضر ہوئے۔ جوان خلوص سے ملے اور کہا کہ تعجب ہے کلکتہ میں رہتے ہوئے تم اب تک جان گل کرسٹ سے نہیں ملے۔ انھوں نے کمپنی بہادر کے حکم سے بڑے صاحب (ریذیڈنٹ) مسٹر اسکاٹ کو لکھنؤ سے قصہ گو بھجوانے کے لیے لکھا ہے اور وہاں سے کوئی قصہ گو آنے کو تیار نہیں ہے۔ جوانؔ نے کہا کہ اس سلسلے میں تم ان سے ملاقات کرو۔ جوانؔ انھیں اپنے ساتھ لے گئے۔ گل کرسٹ اشک سے مل کر خوش ہوئے اور ان کی ملازمت کے لیے حتی المقدور کوشش کرنے کا وعدہ کیا اور ساتھ ہی زبانِ ریختہ میں قصہ امیر حمزہ تصنیف کرنے کی فرمائش کی۔ خلیل علی خاں اشک اس کام میں معروف ہو گئے۔ ابھی چند داستانیں ہی لکھی تھیں کہ ''سبب سے زمانے کی ناتواں بینی کے ''طبیعت پر گرانی گزری'' اور کام یونہیں چھوڑ کر پھر خانہ نشین ہو گئے۔ یہ احوال سن کر مولوی سعید الدین انھیں ہربرٹ ہارنگٹن (Herbert Harrington) کے پاس لے گئے۔ یہ وہی صاحب ہیں جو ۱۸۰۱۔۱۸۰۶ء تک شعبۂ فارسی سے بحیثیت پروفیسر وابستہ رہے اور فورٹ ولیم کالج آنے سے پہلے صدر دیوانی کلکتہ میں ماتحت جج کے عہدے پر فائز تھے۔ ہارنگٹن نے انھیں تسلی دی اور وعدہ کیا کہ ان کی خاطر سے وہ کالج کونسل کو خط

لکھیں گے۔ جلد ہی ان کی شفقت سے اشک برسر روزگار ہو گئے اور پھر گل کرسٹ نے انھیں ہارنگٹن سے مانگ لیا۔

جیسے ہی وہ شعبۂ ہندوستانی میں آئے گل کرسٹ، رات کے کھانے کے بعد، اشک کو لے کر، کالج کے اوپر کے کمرے میں طلبہ کے ساتھ بیٹھ جاتے اور اشک وہاں داستان سناتے۔ اشک اردو میں بولتے اور گل کرسٹ انگریزی میں ترجمہ کر کے طلبہ کو بتاتے جاتے اور ساتھ ہی زبان کے نکات کی بھی وضاحت کرتے جاتے۔ گل کرسٹ نے کہا کہ اس طریقے سے طلبہ کو بہت فائدہ پہنچا۔ کچھ دن کے بعد جب یہ مجلس برخاست ہوئی تو اشک ۹ر اگست ۱۸۰۳ء کو تیس روپے ماہوار پر منشی مقرر کر دیے گئے۔ گل کرسٹ نے کہا کہ کچھ دن بعد کوئی ''کام لائق تمھارے تجویز ہوگا''۔ اب دن میں وہ انگریزی طلبہ کو پڑھاتے اور دوسری سرکاری فرمائشوں کو بجالاتے اور رات کو امیر حمزہ کا قصہ تحریر کرتے۔ اسی زمانے میں انھوں نے رسالۂ ''کائنات جو'' تصنیف کیا۔ اسی زمانے میں قصہ رضوان شاہ، جو نگار خانہ چین (گلزار چین) کے نام سے موسوم ہے، مسٹر ریکش ماردانٹ (Ristetts Mordaunt) کی فرمائش پر تصنیف کیا۔ ۱۲۱۹ھ/۱۸۰۵ء میں انھیں کے لیے اور انھیں کی فرمائش پر ''ابتدائے بنیاد دلی سے سنہ حال تک شاہ عالم کے'' دلی کے بادشاہوں کے احوال لکھے اور ''انتخابِ سلطانیہ'' اس کا تاریخی نام رکھا۔ ۳۰ر ستمبر ۱۸۰۵ء کو کالج کونسل نے انھیں منشی درجہ اول مقرر کر کے تنخواہ چالیس روپے ماہوار کر دی[۲] ۱۸۰۹ء/۱۲۲۴ھ میں اشک نے ابوالفضل کی فارسی تالیف ''اکبر نامہ'' کا اردو میں ترجمہ کیا اور ''کتاب واقعاتِ اکبر'' اس کا تاریخی نام رکھا[۳] اور ۱۲۲۶ھ/۱۸۱۱ء میں محمد منصور سعید ابوالفرح خلیل کی کتاب ''اوصاف الملوک وطرق خردبیم'' کا ''منتخب الفوائد'' کے تاریخی نام سے اردو میں ترجمہ کیا[۴] اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۸۱۱ء تک کالج سے ضرور وابستہ رہے اس کے بعد کچھ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کہاں گئے اور کیا کرتے رہے۔ اگر کالج سے وابستہ رہتے تو ترجمے و تالیف کا کوئی نہ کوئی کام ان سے ضرور لیا جاتا۔ ممکن ہے کہ اسی زمانے میں بیمار ہو کر اللہ کو پیارے ہو گئے ہوں۔ ان کے سارے کام اب تک چھپ کر سامنے نہیں آئے لیکن ان کا نام ''داستانِ امیر حمزہ'' کی اولیت کے باعث تاریخ ادب میں ہمیشہ محفوظ رہے گا۔

خلیل علی خاں اشک نے فورٹ ولیم کالج سے وابستگی کے زمانے میں کل چھ کتابیں ترجمہ و تصنیف کیں جن میں سے صرف ایک یعنی ''داستانِ امیر حمزہ'' کالج سے شائع ہوئی۔ باقی پانچ خطی نسخوں کی صورت میں محفوظ رہیں اور اب ہمارے دور میں دو کتابیں: ''نگار خانہ چین'' اور ''کائنات جو'' ڈاکٹر عبادت بریلوی نے دریافت کر کے مرتب و شائع کیں۔ آئندہ سطور میں ہم اشک کی تصانیف و تراجم کا مطالعہ کریں گے۔

(۱) داستانِ امیر حمزہ: خلیل علی خاں اشک کی یہ پہلی تالیف ہے جو انھوں نے فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہونے کے فوراً بعد، گل کرسٹ کی فرمائش پر، ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء میں مکمل کی۔ ڈاکٹر گیان چند کے مطابق اس کا ماخذ فارسی زبان کی تالیف ہے جو ''رموز حمزہ'' کے نام سے جانی جاتی ہے۔ ''یہ ایک مخصوص کتاب کا نام ہے جس کے مخطوطے بھی ملتے ہیں اور مطبوعہ ایڈیشن بھی۔ یہ طہران سے بھی شائع ہوئی اور نول کشور پریس سے بھی۔ اس کے سات حصے ہیں۔ طہران کا ایڈیشن دو جلدوں میں ہے پہلی جلد میں تین حصے اور دوسری جلد میں سات حصے ہیں۔ ان مختصر حصوں کو اردو کے ضخیم دفتروں کی ابتدائی شکل سمجھیے چنانچہ ان حصوں میں دو کو علیحدہ نام بھی دیا گیا ہے: ایرج نامہ اور صندلی نامہ۔ رموزِ حمزہ اردو میں نہیں ملتی۔''[۵] لیکن اس کے برخلاف اشک نے اپنا ماخذ ملا جلال بلخی کی تصنیف بتایا ہے۔

اردو میں ''داستانِ امیر حمزہ'' لکھنے کی اولیت کا شرف اشک کو حاصل ہے اور اسی کی کوکھ سے بعد میں نول

کشور پریس کی ٤٦ ضخیم جلدیں جنم لیتی ہیں جن میں سے چند اخذ و ترجمہ کے ذیل میں آتی ہیں اور باقی زیادہ تر طبع زاد ہیں۔ اشک کی امیر حمزہ فورٹ ولیم کالج سے ١٨٠٣ء پہلی بار ہوئی[٦] اور اس کے بعد اس کے متعدد ایڈیشن مختلف اشاعتی اداروں سے آج تک چھپتے چلے آتے ہیں۔ میرے کتب خانے میں موجود اس کے چھ ایڈیشن اس وقت میرے سامنے ہیں۔ اس کتاب کو پہلے مطبوعہ ایڈیشن کو بنیاد بنا کر مرتب و شائع کرنے کی اس لیے ضرورت ہے کہ اشک کی یہ تصنیف داستانِ امیر حمزہ کے سلسلے کی اردو داستانوں کی عمارت کی بنیاد کا پہلا پتھر ہے۔

"داستانِ امیر حمزہ" کے "سببِ تالیف" میں اشک نے بتایا ہے کہ یہ کس کی فرمائش پر کب اور کس لیے لکھی گئی ہے اور قصے کے آخر میں اسی سلسلے کی دوسری ضروری معلومات بھی فراہم کی ہیں اور لکھا ہے کہ:

> "یہ احقر العباد قصد رکھتا تھا کہ بائیسوں جلدوں کو تصنیف کرے۔ پر زمانے نے نہ چاہا، جس پر بھی اس اول میں اسی داستان مع مفرد و مرکب لکھی ہیں...... بعضی داستان اس میں دو داستان کی ہیں اور بعض تین کی۔ سب ملا کر اسی داستان ہوئی۔ یہ تصنیف ملا جلال بلخی کی ہے۔ اس جلد کو مولدِ قصہ کہتے ہیں یعنی بنیاد قصہ۔ اس چار جلد تک قصہ خورد سال ہے یعنی لڑکا۔ اور "ہرمز نامہ" کی جلدوں کو نوجوانی قصہ کہتے ہیں اور کوچک باختر و بالا باختر، عینِ جوانی۔ غروبیا اور شمالیہ و پائین باختر اور ایرج نامہ کی جلدوں کو آخر جوانی مشہور کیا ہے۔ "صندلی نامہ" کی جلدوں کا نام شروع پیری رکھا ہے اور تورج نامہ کو عین پیری۔ "لعل نامہ" میں قصہ آخر ہوتا ہے۔ ان نو دفتروں میں بائیس جلدیں مشہور کی ہیں۔ ان سب میں احوال صاحب قرآن کا ہے اور کوئی عیاری، چرتر یا حکایت زمانے میں ایسی نہ ہوگی جو اس قصے سے باہر ہوگی۔ چنانچہ استادوں نے عجیب عجیب طرح کی لڑائیاں، خانہ جنگیاں، قلعہ گیریاں، شب خون، قزاقی، حصار بائیاں کہی ہیں اور چوریاں، عیاریاں، مکاریاں، جہاں تک ہیں سب اس میں ہیں۔ عشق اور طلسم اقسام کے۔ غرض کوئی افسانہ اس سے باہر نہیں۔ سنہ بارہ سے سترہ (١٢١٧ھ) مطابق اٹھارہ سو دو عیسوی کے یہ جلد (نقل) دفتر خانے میں مسٹر جان گل کرسٹ صاحب ......کے تیار ہوئی"[٧]

"داستانِ امیر حمزہ" کا ڈھانچا وہی ہے جو فارسی داستان کا ہے جسے اشک نے ملا جلال بلخی سے منسوب کیا ہے۔ قصے کی حد تک اشک نے اصل فارسی قصے کی پیروی کی ہے لیکن باقی بیانات میں ہندوستانی کلچر کو اس طرح سمو دیا ہے کہ یہ داستان ہندوستان کی تہذیب کے رنگ میں رنگ گئی ہے۔ کھانا پینا، طرز زندگی رسم و رواج، ادب آداب، طور طریقے، جنگ اور معرکوں کے رنگ ڈھنگ سب پر ہند مسلم کلچر کی چھوٹ ہے۔

اشک کی "داستان امیر حمزہ" میں سب مفرد و مرکب داستانوں کو ملا کر ٨٨ داستانیں ہیں اور یہ سارے قصوں اور ضخیم داستانوں کی بنیادیں ہیں۔ یہاں دو کردار زیادہ نمایاں ہوتے ہیں۔ ایک امیر حمزہ کا اور دوسرا عمرو عیار کا۔ امیر حمزہ خیر و نیکی کی تمثیل ہیں اور عمرو عیار اپنی عیاریوں اور تمسخر سے سارے قصے میں جان ڈال دیتے ہیں۔ حکیم بزر جمہر کا کردار حکمت و دانش کی تمثیل ہے جو اپنی عقل و حکمت سے پے چیدہ سے پے چیدہ مسئلوں کی گتھیاں سلجھا دیتا ہے۔ سارے کردار مثالی کردار ہیں۔ قوتِ تخیل سے زمان و مکان کے فاصلے مٹ جاتے ہیں اور ہر مشکل آسان ہو جاتی ہے اور داستان سننے یا پڑھنے والا خود بھی تخیل کے پروں پر اڑنے لگتا ہے۔ زوال پذیر معاشرے میں نیا حوصلہ بلند کرنے کے لیے اس دور میں ان داستانوں نے ایک ایسی روح پھونکی کہ پست ہمتی بلند حوصلگی سے بدل گئی اور فرد و معاشرے کو کھلے مرغ زار اور وسیع میدان نظر آنے لگے۔ داستانیں بتاتی ہیں کہ مشکل موقع پر کیا کرنا چاہیے۔ شکست کو فتح میں کیسے

بدلا جاسکتا ہے۔ متضاد کرداروں کی مدد سے زندگی کو کیسے سنوارا جاسکتا ہے۔ یہ داستانیں فکر و خیال، عمل و کاہلی اور متضاد قوتوں کے ملاپ سے نئی زندگی کا راستہ دکھاتی ہیں۔ اٹھارویں صدی عیسوی نے جس غم واندوہ اور شکست وانتشار کو جنم دیا تھا اور جس کی آواز ہمیں میر کی شاعری میں سنائی دیتی ہے، انیسویں صدی کے ذہن نے غم والم اور انتشار و شکست کی اس لے کو ان داستانوں کے ذریعے ٹھنڈا کر دیا اور فتح و نصرت کی آواز داستانوں کی نفیریوں اور نقاروں سے بلند ہونے لگی۔ اس دور میں داستانوں کی مقبولیت کا بنیادی سبب یہ تھا کہ ”ہند مسلم کلچر“ تبدیلی کے لیے آمادہ ہو رہا تھا۔ انیسویں صدی میں ان داستانوں نے احساسِ شکست کے گرم سرخ لوہے کو داستانوں کے ٹھنڈے پانی میں بجھانے کا عمل کیا۔ انھیں پڑھ کر خیر و شر، عقل مندی وحماقت، عمل اور بے عملی اور اچھے برے میں تمیز کرنے کی قوت تازہ ہو جاتی ہے۔ خلیل علی خاں اشک کی یہ داستان اس سمت میں پہلا بڑا قدم تھا اور یہی پہلا قدم ”داستان امیر حمزہ“ کو اولیت کے مسند پر بٹھا دیتا ہے۔ اس طرح اس داستان نے ایک طرف نو آموزوں کو سادہ و سہل زبان میں اردو زبان و کلچر سکھانے کا کام کیا اور ساتھ ہی وہ اثر بھی پیدا کیا کہ داستان گوئی کی روایت نے داستان نویسی کی طرف رخ کر لیا۔

قصہ چار درویش (میر امن)، آرائش محفل (حیدری)، مذہب عشق (نہال چند لاہوری)، مادھونل اور کام کنڈلا (ولا) وغیرہ قصہ گوئی کے ذیل میں آتے ہیں لیکن ”داستانِ امیر حمزہ“ ہیئت و مواد اور طرز بیان کے اعتبار سے داستان ہے۔ یہ اردو زبان میں لکھی جانے والی پہلی داستان ہے۔ قصے میں سمٹاؤ ہوتا ہے، داستان میں پھیلاؤ ہوتا ہے۔ ایک داستان ایک رات کو سنانے کے لیے لکھی جاتی ہے۔ اشک کی ”داستانِ امیر حمزہ“ میں پھیلاؤ کے ساتھ جو سمٹاؤ ہے اس کا سبب یہ ہے کہ یہ داستان انھوں نے فورٹ ولیم کالج کے نو آموز انگریز افسروں کے لیے لکھی تھی اور اس کے پھیلاؤ کا رخ کتر بیونت کر کے، سمٹاؤ کی طرف کر دیا تھا۔ آنے والے زمانے میں جو داستانیں لکھی گئیں ان کے قارئین انگریز نہیں بلکہ اہلِ زبان تھے۔ ایسے قارئین جو اس تہذیب میں رچے بسے ہوئے تھے۔ اس طرح قاری کے بدلنے سے آئندہ کی داستانوں کی زبان، طرز ادا اور ان کا رنگ بھی بدل گیا۔ گل کرسٹ نے اشکؔ سے کہا تھا: ”اس قصے کو زبان میں اردوئے معلیٰ کی لکھ کہ صاحبان مبتدیوں کے پڑھنے کو آسان ہووے“۔ سادہ اردوئے معلیٰ میں داستان کہنا یا لکھنا یہی اس نثر کا جوہر ہے اور یہی اشک کی ہنر مندی ہے۔ مثال کے طور پر یہ عبارت پڑھیے:

> ”ان دنوں موسم گرما تھا۔ دل آرام نے بوڑھے کو کہا: ان دنوں تم کو بڑی محنت معلوم ہوتی ہوگی۔ تم یہ کام کرو کہ پہاڑ تلے کہیں بڑا گڑھا تلاش کر کے اس میں لکڑیوں کو جمع کرو کہ جاڑے میں مہنگی بکیں۔ اس نے پھر سمجھا کہ سچ کہتی ہے۔ خدا کے فضل سے گھر میں کھانے کو ہے۔ پہاڑ کے دامن میں ایک غار تلاش کر کے اس میں لکڑیاں جمع کر کے ڈھیر کیا اور اپنے گھر میں آ کر آسودگی سے رہنے لگا۔ کتنے دن بعد جب جاڑے کا موسم آیا، اتفاقاً بادشاہ اس پہاڑ کے نیچے شکار کھیلنے کو آیا اور اس روز وہاں اترا۔ اس روز رات کو ایسی برف پڑی کہ تمام لشکر مارے سردی کے مرجاتا۔ لوگوں نے جا کر ان لکڑیوں کے ڈھیر پر سے پتھر دور رکھے اور آگ لگا دی اور تمام رات سارے لشکر نے آگ تاپ تاپ کر اپنی جانیں بچائیں۔ صبح کو بادشاہ کوچ کر کے اپنے قلعے میں داخل ہوا۔ جب وہ لکڑہارا دو تین دن کے بعد اس غار پر آیا کیا دیکھتا ہے کہ تمام لکڑیاں جل کر راکھ ہو گئیں۔ بیٹھ کر خوب رویا۔ لیکن اس مکان میں سونے

> کی کان تھی۔ اس آگ کی گرمی سے تاؤ کھا کر سلیس پتھر کی صورت بن کر رہ گئیں۔ اس بوڑھے نے واسطے دل آرام کے دکھلانے کے گئی گراہم اس کوئلے سے بھر لیے اور ایک اس میں سے پتھر کی سل اٹھائی کہ یہ عورتوں کے مصالحہ پیسنے کو خوب ہے۔ دل آرام کو وہ کوئلے دکھلائے اور وہ سل دی۔ دل آرام کی آنکھوں میں اس پتھر کے اوپر کچھ نقش سے نظر آئے۔ از بس کہ عاقلہ تھی، چھری کی نوک سے کھرچ کر دیکھے تو سونا ہے۔ بہت خوش ہوئی۔ خدا کا شکرانہ ادا کیا اور بوڑھے سے پوچھا: ایسے پتھر وہاں اور بھی ہیں؟ کہا بہت پڑے ہیں۔" [۸]

ساری داستان بول چال کی اسی سادہ و سہل زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس اقتباس میں ایک لفظ بھی ایسا نہیں ہے جو عام بول چال کی زبان کا حصہ بن کر پہلے سے سب کی زبان پر نہ چڑھ گیا ہو۔ اس عبارت کو پڑھتے ہوئے کوئی لفظ ایسا نہیں ملتا جسے لغت میں دیکھنے یا کسی سے پوچھنے کی ضرورت پڑتی ہو۔ یہاں کوئی منفرد اسلوب بیان نظر نہیں آتا۔ محسوس ہوتا ہے کہ کام کی بات کام کی زبان میں سیدھے سبھاؤ بیان کی جا رہی ہے۔ اس کا لہجہ بول چال کی زبان کا لہجہ ہے۔ کئی جگہ جملہ اپنے سے پہلے جملے سے کٹ جاتا ہے لیکن بولتے وقت ہم بھی ایسا ہی کرتے ہیں۔ جملوں کا گہرا ربط بولتے وقت بولنے کی عبارت میں قائم رکھنے کا خیال نہیں کیا جاتا۔ یہ بات لکھتے وقت کی جاتی ہے۔ اشک نے بول چال ہی کی زبان میں یہ داستان کہی ہے اور سارے مناظر، سارے رسم و رواج کا بیان، سارے ادب آداب، جنگ و جدال کے بیان، عشق و عاشقی کے قصے اسی سادہ و سلیس زبان میں ادا کیے ہیں۔ یہاں جملے چھوٹے ہیں۔ بول چال کی زبان میں عام طور پر چھوٹے جملے ہی استعمال ہوتے ہیں لیکن ساتھ ہی اس داستان کے اسلوب بیان میں یکسانیت ہے۔ اظہار میں قدرے کچا پن ہے۔ یہاں وہ رچاؤ نہیں ہے جو میر امن کے ہاں محسوس ہوتا ہے اور نہ ویسی روانی ہے جیسی آرائشِ محفل (حیدری) کی سادہ نثر کا عام ڈھنگ ہے لیکن بات پورے طور پر داستان پڑھنے یا سننے والے تک ضرور پہنچ رہی ہے۔ یہی اس نثر کا مقصد تھا۔ فورٹ ولیم کالج کے زیر اثر نثر نویسی کی جو نئی روایت وجود میں آ رہی تھی اشک کی یہ نثر اس پر پوری اترتی ہے۔ بعد میں آنے والے لکھنؤ کے داستان گویوں نے، اپنے مخصوص تہذیبی مزاج کی وجہ سے، نثر کی اس سادگی کو اختیار نہیں کیا بلکہ نثر کو رنگین، مسجع و مقفیٰ اور عربی و فارسی الفاظ استعمال کر کے اس رنگ سے قریب رکھا جو اس تہذیب کا پسندیدہ رنگ تھا۔ یہی وہ نثر تھی جو طبقۂ خواص میں مقبول تھی اور ابھی یہ طبقہ سارے معاشرے میں مرکزِ نگاہ تھا۔ لکھنوی داستانوں کی نثر پر فارسی ترکیب نحوی کا اثر گہرا ہے۔ نثری جملے کی فارسی ترکیب نحوی کی وجہ سے یہ نثر ہمارے جدید لہجے اور طرز بیان سے دور ہے جب کہ "باغ و بہار" "آرائش محفل (حیدری)، ولا کی "مادھونل اور کام کندلا" اور اشک کے "نگار خانہ چین" میں اردو نثر فارسی ترکیب نحوی سے آزاد ہو رہی ہے یا بڑی حد تک آزاد ہو گئی ہے۔ تہذیب کے اثرات کس طرح تخلیقی ذہنوں اور معاشرہ و فرد کو متاثر و مغلوب کر دیتے ہیں، فورٹ ولیم کالج کی داستانی نثر اور انیسویں صدی میں لکھنؤ، رام پور اور دلی میں لکھی جانے والی داستانی نثر اس کی واضح مثال ہیں۔

(۲) رسالۂ کائنات جو: یہ اشک کی دوسری کتاب ہے۔ لفظ جَو کے معنی خلا اور ہوا کے ہیں۔ اشک نے لکھا ہے کہ "جَو نام ہے بیچ کا زمین و آسمان کے یعنی یہ جو زمین سے آسمان تک وسعت ہے اس کو "جَو" کہتے ہیں" [۹] یہی اس رسالے کا موضوع ہے جسے اشک نے دس فصلوں (ابواب) میں بیان کیا ہے۔ اشک نے یہ رسالہ جان گل کرسٹ کے کہنے پر ہربرٹ ہارنگٹن کے لیے ۱۲۱۷ھ/۱۸۰۲ء میں تصنیف کیا تھا۔ گل کرسٹ کے خط بنام کالج کونسل مورخہ

۱۹/اگست ۱۸۰۳ء سے معلوم ہوتا ہے کہ ”رسالۂ کائنات جو“ شائع ہو چکا تھا[۱۰] لفظ تصنیف سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ یہ کسی فارسی یا عربی کتاب کا اردو ترجمہ نہیں ہے بلکہ اشک نے اپنے علم اور مختلف عربی فارسی کتابوں کی مدد سے یہ رسالہ اردو زبان میں لکھا ہے۔ اس رسالے میں اصطلاحات زیادہ تر عربی زبان سے لی گئی ہیں کہ یہی اس زمانے میں مدرسوں میں رائج تھیں لیکن جہاں ضرورت پڑتی ہے اشک وہاں اردو الفاظ یا اصطلاحات بھی لکھ دیتے ہیں۔ یہ اردو زبان کی پہلی سائنسی تصنیف ہے۔ اس کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو نثر میں اتنی قوت و صلاحیت ہے کہ وہ قصہ کہانیوں کے علاوہ سائنسی و تاریخی موضوعات کے لیے بھی آسانی سے استعمال ہو سکتی ہے۔ اصطلاحات کے علاوہ اس کی عبارت بھی بول چال کی زبان سے قریب ہے۔ گاہ گاہ فارسی ترکیب نحوی کا اثر البتہ نمایاں ہے جو ”داستانِ امیر حمزہ“ میں بے حد کم نظر آتا ہے۔ یہ اقتباس پڑھیے جس سے اردو زبان کے سائنسی اظہار کی قوت کو محسوس کیا جا سکتا ہے:

> ”زلزلے کا باعث یہ ہے کہ بخاراتِ کثیف دھویں کے، مرکب ہو کر بیچ زمین کے تجسس ہوتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ اس سے نکلیں۔ جب راہ نکلنے کی نہیں پاتے، زمین کو جنبش میں لاتے ہیں یعنی ان کے زور و حرکت سے زمین میں لرزہ پیدا ہوتا ہے، وہ زلزلہ ہے جس کو ”بھیں چال“ کہتے ہیں۔ بعضے اوقات یہ بھی ہوا ہے کہ زلزلے میں جنبش کے بعد زمین شق ہوئی اور اس جائے شعلہ آگ کا نکلا۔ ایک کتاب ہے ”عقول عشرہ“ اس میں زلزلے کی عجیب عجیب نقلیں لکھی ہیں۔ چنانچہ کسی وقت میں ایک ملک کے درمیان زلزلہ نہایت زور سے ہوا تھا کہ وہ شہر دریا کے کنارے تھا۔ بعد وقفہ حادثہ دیکھیں تو دریا عمارت کی دوسری طرف جاری ہوا اور وہ عمارت اس کے دوسرے کنارے پر ہو گئی.........“[۱۱]

”رسالۂ کائنات جو“ کی نثر سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اشک کو زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے اور وہ موضوع کی مناسبت سے زبان کو استعمال کرنے اور سادہ و صاف زبان میں اپنا مطلب ادا کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ اس کی نثر سے کم سے کم لفظوں میں موضوع کو بیان کرنے کی قوت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ہر جملہ بات کو آگے بڑھا رہا ہے اور دہرانے کے عمل سے پاک ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اپنے موضوع کو بیان کرنے والا صاف ذہن کا مالک ہے اور اردو زبان کے جملے کی ساخت اس کی اپنی ترکیب نحوی کے مطابق چل رہی ہے اور بات چیت کے لہجے کی وجہ سے کہیں کہیں فعل (Verb) کی نشست بدل گئی ہے۔ بات چیت میں اکثر یہی ہوتا ہے۔ یہ صورت آج کی نثر میں بھی مکالمے کی زبان میں ملتی ہے۔

(۳) نگار خانۂ چین: جس کا ایک نام ”گلزارِ چین“ بھی ہے، اشک کی تیسری کتاب ہے۔ رایل ایشیاٹک سوسائٹی لندن کے قلمی نسخے کے مطابق اس کا نام ”گلزارِ چین“ ہے لیکن خود اشک کے قطعۂ تاریخ سے واضح ہوتا ہے کہ اس کا نام ”نگار خانۂ چین“ ہے:

کہا کہ واقعی کیا خوب ہیں لکھے یہ جز   بجا ہے کہیے گر اس کو ”نگار خانۂ چین“

”انتخاب سلطانیہ“ میں بھی اشک نے اس کا نام ”نگار خانۂ چین“ ہی لکھا ہے اور یہی اصل نام ہے۔

”نگار خانۂ چین“ میں اشک نے رضوان شاہ اور روح افزا پری زاد کا قصہ بیان کیا ہے۔ اس قصہ کو، جیسا کہ رایل ایشیاٹک سوسائٹی لندن کے نسخے سے معلوم ہوتا ہے، انھوں نے ”جے۔ ایچ لویٹ (J.H.Lovett)[۱۲] کی خاطر اردوئے معلیٰ کی زبان میں ۱۲۱۹ھ/۱۸۰۴ء میں تیار کیا کہ“ اس کے مطالعہ فرمانے سے طبیعت کو فرحت حاصل

ہو" لیکن "نگار خانہ چین" کا وہ نسخہ جو ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں محفوظ ہے، اس کے دیباچے میں اشک نے لکھا ہے کہ ولزلی کے عہد میں سن ہجری بارہ سو انیس اور اٹھارہ سو چار عیسوی میں مسٹر مور ڈانٹ رکٹس (Mordaunt Ricketts) کی خاطر زبان اردوے معلیٰ تیار کیا[۱۳] معلوم ہوتا ہے کہ اشک نے کم از کم اس کے دو نسخے تیار کیے یا کرائے تھے اور دو مختلف ممدوحین کو الگ الگ ان کے نام کے ساتھ، ذرا سی عبارت بدل، کر پیش کیے تھے۔ "نگار خانہ چین" میں کہیں بھی گل کرسٹ کا نام نہیں آیا۔ "انتخاب سلطانیہ" میں اشک نے لکھا ہے کہ انھوں نے "نگار خانہ چین مسٹر مارڈانٹ رکٹس کے واسطے تصنیف کیا ہے"[۱۴]

اشک نے "نگار خانہ چین" کو "تصنیف" بتایا ہے گویا یہ ان کا طبع زاد قصہ ہے۔ آپ کو یاد ہوگا کہ کاظم علی جواؔن سے جب کلکتہ میں اشک کی ملاقات ہوئی تو انھوں نے بتایا تھا کہ کالج میں قصہ گو کی جگہ خالی ہے اور جب وہ کالج پہنچے تو یہی کام گل کرسٹ نے اشک سے لیا تھا۔ وہ روزرات کو طلبہ کے سامنے داستان گوئی کرتے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ فیض آباد و لکھنؤ کے قیام کے زمانے میں وہ داستان گوئی کرتے تھے اور جواؔن ان کے اس پہلو سے واقف تھے۔

"نگار خانہ چین" کے قصے کی خاص بات یہ ہے کہ مختصر ہونے کے باوجود اس میں فنِ داستان گوئی کے سارے پہلو اور دلچسپی کا وہ سارا سامان موجود ہے جس سے لوگ داستان میں دلچسپی لیتے تھے۔ یہ قصہ بھی روایتی انداز میں اس طرح شروع ہوتا ہے کہ بلادِ چین میں ایک بادشاہ تھا۔ عادل، باذل، رعیت پرور، غریب نواز لیکن اولاد کی نعمت سے محروم تھا۔ اسی کے ساتھ قصے میں صاحبِ تدبیر، عاقل و دانش مند وزیر کا ذکر آتا ہے جو ہر مشکل کا حل نکال لیتا ہے۔ بادشاہ ترکِ دنیا کے خیال سے جنگل چلا جاتا ہے، وہاں ایک پیر مرد سے ملاقات ہوتی ہے جو بادشاہ کو ایک انار دیتا ہے اور ہدایت کرتا ہے کہ اس کے کچھ دانے اپنی محبوبہ کو کھلائے اور باقی خود کھالے۔ بادشاہ واپس آکر ایسا ہی کرتا ہے اور اس کے ہاں پھول سا بیٹا رضوانِ شاہ پیدا ہوتا ہے۔ اسی کے ساتھ کہانی کا ہیرو داستان میں داخل ہو جاتا ہے اور سارا قصہ اس کے اردگرد گھومنے لگتا ہے۔ پھر طرح طرح کے عجیب و غریب واقعات پیش آتے ہیں۔ روح افزا پری رضوان شاہ پر عاشق ہو جاتی ہے اور ہیرو اور پھر ہیروئن پر رونگٹے کھڑے کر دینے والے واقعات گزرتے ہیں۔ ان واقعات کے دوران وزیر زادی میمونہ، بدرہ جادوگرنی، ملکِ قاقم کا بادشاہ، یعقوب معظم، حضرت سلیمان کا وزیر آصف بن برخیا اپنی "بیاض" کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ قصے کے حیرت انگیز واقعات سننے یا پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں اور آخر میں مہمات، پریشانیوں اور تکالیف سے گزر کر آدم زاد رضوان شاہ اور پری زاد روح افزا کی شادی ہو جاتی ہے۔ رضوان شاہ دشمنوں سے ایک خوں ریز جنگ کے بعد روح افزا کے تختِ سلطنت پر بیٹھ جاتا ہے اور روح افزا سے دونوں ملکوں میں ایک ایک سال رہنے کے وعدے کے بعد اپنے ملکِ چین واپس آجاتا ہے۔

اس داستان میں وہ سب کچھ ہے جو بڑی داستانوں میں ہوتا ہے۔ یہاں بھی بادشاہ ہیں، وزیر اور شہزادے ہیں۔ عشق و عاشقی کی وارداتیں ہیں وصل کا بیان ہے۔ مہمات ہیں، جنگیں ہیں، خطرناک دریائی سفر ہیں، سحر ہے جادو ہے۔ جادوگرنیاں اور جادوگر ہیں، طلسمات ہیں، میدانِ جنگ کے نقشے ہیں، رسم و رواج کا بیان ہے۔ شادی بیاہ کی رسمیں ہیں اور ان سب کے ساتھ وہ نکھرا ستھرا سلیس بیان ہے جس سے داستان میں گہری دلچسپی برقرار رہتی ہے اور قصہ آگے بڑھتا رہتا ہے۔ ربط و تسلسل اور بیک وقت رنگین و سادہ اسلوبِ بیان اس مختصر داستان کی اصل خوبی ہے اور اسی لیے پڑھنے والا اس داستان کو ایک سانس میں پڑھ جاتا ہے۔

اس داستان کا اسلوب بیان، گل کرسٹ کی خواہش و ہدایت کے مطابق لکھی جانے والی ''داستانِ امیر حمزہ'' کی طرح سادہ نہیں ہے۔ یہ قصہ، جیسا کہ اشک نے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''ہنری لویٹ..... کی خاطر اردوئے معلّی کی زبان'' میں لکھا گیا ہے، اسی لیے یہاں عبارت کی سادگی میں بیان کی رنگینی بھی شامل ہے اور ''داستان امیر حمزہ'' کے مقابلے میں رنگین فارسی اسلوب بیان کا اثر قدرے نمایاں ہے۔ ''نگارخانہ چین'' پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اشک کا قلم اور زبان یہاں زیادہ آسانی اور آزادی سے داستان لکھ یا کہہ رہے ہیں۔ داستانِ امیر حمزہ کی طرح بالکل سادہ عبارت میں داستان لکھنا اور مقبول و مروّج روایت کے تسلط سے آزاد ہونا اس دور کے ادیب کے لیے کوئی آسان کام نہیں تھا۔ ہر دور کی مروّج و مقبول روایت ادیب کے ذہن کو اسی طرح اپنے حصار میں لیے رکھتی ہے اور اسی لیے یہاں اشک کے اسلوبِ بیان میں دو انداز ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ جہاں رنگینی کھل کر سامنے آتی ہے وہاں نثر پر مرجہ اسلوب غالب آجاتا ہے۔ استعارے کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے، تشبیہ کی کلیاں کھلنے لگتی ہیں اور مقفّٰی عبارت کا ہلکا سا اثر نمایاں ہو جاتا ہے اور نثر کی یہ صورت بن جاتی ہے:

> ''تمام روز صحبتِ عیش و نشاط کی گرم رہی۔ جب شام کا وقت نزدیک آیا رقاص وقت فلکِ نیلی پوش نے دایرہ آفتاب کا صندوق میں مغرب کے رکھا اور دفِ سیمیں ماہتاب غلافِ مشرق سے نکالا۔ ہر طرف کو جھاڑوں کی روشنی ہوئی...... ''

شاہزادہ رضوان شاہ بھی اسی رنگین زبان میں بات کرتا ہے۔ یہی اس دور میں طبقۂ اشرافیہ کا پسندیدہ رنگ تھا۔ ''فسانۂ عجائب'' کی غیر معمولی مقبولیت بھی اسی وجہ سے تھی۔ بڑی داستانوں میں بھی یہ رنگ اسی لیے نمایاں رہتا ہے۔ رضوان شاہ بھی اسی لیے شہزادی سے اسی زبان میں بات کرتا ہے کہ یہ طرز بیان دونوں کے مزاج کے عین مطابق ہے۔ رضوان شاہ کہتا ہے:

> ''سن اے حورِ فردوسِ زندگانی! ایک مدت اقلیم دل میں ہمارے تیرے ترکِ آرزومندی نے علم درد والم کو گاڑا ہے اور لشکرِ اندوہ و غم کو اس میں اتارا ہے۔ سلطانِ جاں کو اس کے گرفتار کرکے کمند ناز و کرشمہ سے زندانِ فراق میں قید کیا ہے۔ سو تجھ گلستانِ امید کے اور ایسا کون ہے جس پر ہم عاشق ہوں گے؟ اب بخت میرے یاور ہوئے جو اقبالِ وصال نے تیرے منہ سے مقنع بہجت کو اٹھا کر شکل عروسِ زیبا کو دکھلایا........''

اب وہ طرز ادا دیکھیے جہاں سادگی و رنگینی ایک دوسرے سے گھل مل گئی ہیں۔ یہاں زبان سادہ ہے لیکن وصل کے بیان کو استعارہ کی رنگینی اور تشبیہ کی لطافت سے پردے میں چھپا کر لطف کو دوبالا کر دیا ہے:

> ''جب عقد بندی سے فراغت ہوئی، محل میں دولہ کے بلانے کا غل پڑ گیا۔ وزیروں نے نوشے کو اندر شبستان کے بھیجا۔ وہاں جا کر رسم و رسوم سے فراغت کی اور آرسی مصحف دیکھا۔ جس وقت جلوہ ہو چکا، خلوت گاہ میں جا کر آرام فرمایا اور چمنِ آرزو میں دو شاخ ارغوانی بلند ہوا اور اس کے غنچۂ امید کی پنکھڑیاں، جو آپس میں ملی ہوئی تھیں، نسیم فرحت شمیم سے جدا ہوئیں۔ شراب وصل کا جام پی کر کیفیت تمام سے مانند ماہ و مشتری دونوں مہر خصال ایک منزل میں مسرور ہوئے''

اس داستان کی کہانی بھی رنگا رنگ اور دلچسپ ہے لیکن ساتھ ہی یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ داستان گو،

قصے کی دلچسپی کے ساتھ، زندگی کے تہذیبی پہلوؤں کے بیان پر بھی توجہ دے رہا ہے۔ ''مذہب عشق'' (نہال چند لاہوری) میں تہذیبی پہلو کمزور ہے لیکن اس داستان میں رسوم ورواج، تقریبوں کے طور طریقے، معاشرتی ادب آداب، گھروں اور کمروں کی سجاوٹ، باغ کے نقشے، شہ نشین وتخت شاہی کا بیان، میدانِ جنگ کے نقشے، جشن کے منظر، لباس اور زیور کو اشک نے اس طرح بیان کیا ہے کہ لطفِ بیان سے داستان کی رنگا رنگی میں غیر معمولی حسن پیدا اور زندگی کا جمالیاتی پہلو نمایاں ہوگیا ہے۔ اس پہلو سے دیکھیے تو یہ مختصر داستان اس دور کی تہذیب کا مرقع بن جاتی ہے اور پڑھنے والا اس تنوع سے حد درجہ لطف اندوز ہوتا ہے۔ اس داستان کے قصے اور انداز بیان پر مثنوی ''سحر البیان'' کا اثر بار بار محسوس ہوتا ہے جس سے بیان کا جمالیاتی پہلو اور بھی نکھر جاتا ہے۔

داستان گو کی ایک خوبی یہ سمجھی جاتی ہے کہ وہ جس بات یا زندگی کے جس پہلو کو بیان کر رہا ہے اس سے اچھی طرح واقف ہو۔ یہ صورت ہمیں اس داستان میں ملتی ہے مثلاً ایک جگہ بادشاہ رضوان شاہ کی پیدائش سے پہلے، جب وہ ماں کے پیٹ میں تھا، غیب دانوں، رمالوں اور منجموں کو طلب کرتا ہے کہ وہ پیدا ہونے والے لڑکے کی سعادت ونحوست کا بیان کریں۔ یہ لوگ آتے ہیں تو خلیل علی خاں اشک اس کو جس طرح بیان کرتے ہیں اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان علوم سے بھی واقف ہیں:

> ''پہلے رمال کی جماعت نے تختے اپنے روبرو رکھے اور بادشاہ کے سوال کا تصور کر کے نیت کی اور کچھ پڑھ کر قرعے کو اس پر ڈالا۔ زوج وفرد کو باہم ضرب کر کے زایچہ لکھا اور سولہ خانے رمل کے تمام کیے۔ شانزدہ شکل اور دوازدہ برج سات ستارے کے مسکن، مزاج، ابدح، بزدح، عنصر اصح کے دائرے سے دریافت کر کے، ہر ایک اپنے علم کی بیاض کو گول کھول کر حکم کرنے لگا کہ طریق اس کے سب طرح بھلے نظر آتے ہیں۔ چاہیے ہمیشہ فرح میں رہے اور کسی جا تنگی نہ ہو......سب طرح اُس کے طالع میں سعادت نظر آتی ہے۔ پر بارہ برس تک شہر سے باہر نہ جاوے کہ نقل حرکت کے گھر میں خوف وخطر معلوم ہوتا ہے کہ تیسرے خانے میں انکیس صورت زحل کی زور آور بیٹھی ہے اور اس کا مطلوب ہشتم دوازدہم میں نظر دشمنی کی رکھتا ہے......برہمن جو بیٹھے تھے انھوں نے پترے اور پوتھیاں کھولیں۔ انگلیوں پر لگن کا بچار کر کے نتھنوں سے دم کا شمار کیا۔ بارہ راس اور نو گرہ ستائیس پچھتر گن کر شاہ کو مبارک بادودی اور جو حکم رمالوں نے کیا تھا، وہی ان سب نے بھی کیا اور نام اس حور خصال خجستہ جمال کا قبل تولد کے رضوان شاہ رکھا''

عبارت سادہ، سلیس وروال ہے۔ اصطلاحات کے استعمال سے اس میں واقعیت کا رنگ گہرا ہوگیا ہے۔ یہی حقیقت نگاری وواقعیت پسندی اشک کے اسلوبِ بیان میں جاذبیت ورنگینی پیدا کرتی ہے۔ جب اشک ''بدرہ جادوگرنی'' کی صورت دکھاتے ہیں تو واقعیت کا یہی پہلو، مصور جس کی تصویر اتار سکتا ہے، نمایاں رہتا ہے:

> ''دیکھے تو اس میدان میں ایک قصر سنگِ سیاہ کا کھڑا ہے اور قصر کے صحن میں ایک بڑھیا نحس صورت اور کثیف سیرت پوستِ اژدر پر بیٹھی ہوئی کچھ پڑھ رہی ہے۔ اپنے جادو کی پوتوں میں سے کلوا، بھیروں، نار سنگ، کالی، مجمد ابیر، بھمکیں ساگر، تاں بیسر سب کو یاد کر رہی ہے اور ایک تنور اس کے روبرو ہے۔ اس تنور سے خود بخود آگ نکلتی ہے کہ زبانہ اس آگ کا فلک سے باتیں کرتا ہے''

لیکن جہاں اشک کا طرز و انداز مثالی رنگ اختیار کرتا ہے، وہاں کردار کی تصویر بھی ویسی ہی مثالی ہو جاتی ہے جیسے عبدالرحمٰن چغتائی کی تصویریں یا راجپوتانہ آرٹ کی مصوری۔ داستان میں روح افزا پری کے "سراپا" کو یہاں بطورِ مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔

"نگارخانہ چین" (گلزارِ چین) کو، جسے "ناولٹ" کی طرح "داستانچہ" کہنا چاہیے، پڑھتے ہوئے موجود تہذیب کی ایک تصویر ہمارے ذہن پر نقش ہو جاتی ہے اور پتا چلتا ہے کہ اس دور کے لوگ کس طرح سوچتے تھے، ان کے عقائد کیا تھے، ان کے طور اطوار، ادب آداب اور اندازِ نظر کیا تھا۔ وہ کیا کھاتے تھے اور کیسے کھاتے تھے۔ عورت اور مرد کے درمیان رشتوں کی کیا نوعیت تھی۔ عوام و خواص کے درمیان کیا تعلق تھا۔ معاشرہ کن طبقوں میں تقسیم تھا۔ علم و ادب کی اس معاشرے میں کیا اہمیت تھی۔ لوگ کن کن پیشوں سے وابستہ تھے۔ روایت کا اثر کس طرح کا تھا۔ روایت میں تبدیلی کے عمل کو طبقۂ خواص کس نظر سے دیکھتا تھا۔ اس زاویے سے بھی اس "داستانچے" سے لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔

"نگارخانہ چین" کی نثر کو دیکھیے تو اس میں سادگی و رنگینی ملی جلی ہوئی ہے۔ اس کی نثر عام طور پر فارسی جملے کی ساخت اور اس کی ترکیب نحوی سے آزاد ہو گئی ہے۔ گاہ گاہ اس کا اثر ضرور محسوس ہوتا ہے لیکن یہاں بھی یہ اثر غالب نہیں ہے بلکہ دبا دبا سا نظر آتا ہے مثلاً یہ جملے دیکھیے:

> "شب کو محل میں جا کر، ایک ماہ طلعت زہرہ جبیں کی خلوت سرا میں آرام فرمایا۔ فیضِ کرامات سے
> اس بزرگوار کی اور قدرت سے رفیع الدرجات پروردگار کی، پشت سے بادشاہ کی، شکم میں اس
> معشوق کے، اسی شب نطفے نے قرار پکڑا"

یہ اقتباس دو جملوں پر مشتمل ہے۔ پہلا جملہ اردو ترکیب کے عین مطابق ہے۔ دوسرا جملہ طویل اور پیچیدہ ہے اور اس کی ترکیب نحوی، فارسی جملے کی ترکیب نحوی سے قریب ہونے کی وجہ سے ذرا الجھی الجھی سی ہو گئی ہے۔ اس دوسرے جملے کے لفظوں کو آگے پیچھے کرنے سے جملہ صاف اور اس کی پیچیدگی دور ہو جاتی ہے۔ بیان کا اثر بڑھ جاتا ہے اور اس کی یہ صورت بنتی ہے:

> "اس بزرگوار کی فیضِ کرامت سے اور رفیع الدرجات پروردگار کی قدرت سے، بادشاہ کی پشت
> سے اس معشوق کے شکم میں اسی شب نطفے نے قرار پکڑا"

البتہ کہیں کہیں داستان کہنے کے انداز سے یا بول چال کا لہجہ اختیار کرنے سے جملے میں لفظوں کی ترتیب بدل گئی ہے لیکن اس کا تعلق فارسی ترکیب نحوی کے اثر سے نہیں ہے بلکہ بول چال میں ہم، اگر غور کریں تو ایسا ہی کرتے ہیں اور یہ ہر زبان میں ہوتا ہے۔ مکالمے میں لہجے سے لفظوں کی ترتیب بدل جاتی ہے مثلاً یہ جملے دیکھیے:

(الف) "روز و شب فرح اور خوشنودی میں لگے کاٹنے"

(ب) ہرکاروں نے جا کر خبر دی۔ توپ خانوں میں لگی سلامی دغنے"

(ج) "اور دور سے اس حور خصال، صاحب جمال کی محفل کا عالم لگی دیکھنے"

(د) اور رضوان شاہ جو یاد آیا، بے اختیار لگی رونے"

"نگارخانہ چین" کی نثر بحیثیت مجموعی جدید اردو نثر کے رنگ و مزاج کے عین مطابق ہے۔ واحد لفظوں کی جمع بناتے

کے نئے پرانے سب طریقے یہاں نظر آتے ہیں لیکن یہ پرانے طریقے ایک آدھ جگہ ہی نظر آتے ہیں مثلاً جمع بنانے کا یہ پرانا طریقہ، جو دکنی اردو و اردو دہلوی ولکھنوی اردو نثر میں ملتا ہے، اس پوری داستان میں صرف دو تین جگہ آیا ہے۔

(الف) ’’سبھوں نے جا کر نذریں گذرانیاں اور مبارک باد دی‘‘

(ب) ’’رضوان شاہ کو تخت پر بٹھلایا اور نذریں گذرانیاں‘‘

فارسی طریقے سے اردو لفظوں کو استعمال کرنے کی یہ صورت بھی یہاں موجود ہے مثلاً

’’جنگل بہ جنگل، دشت بہ دشت کوہ بہ کوہ سیر کرتے......‘‘

فارسی و عربی لفظوں کو اضافت یا واؤ عطف سے ملانے کے طریقے سے اردو و ہندی لفظوں کو اضافت یا واؤ عطف سے ملانے کا طریقہ پوری انیسویں صدی میں میر امن سے لے کر سرسید تک تواتر سے ملتا ہے۔ ہمیں آج پھر اس طریقے کو اختیار کرنا چاہیے۔ میں نے اپنی تحریروں اور اس ’’تاریخ‘‘ میں شعوری طور پر اسے اختیار کیا ہے۔

اردو داستان نویسی میں اشک کا یہ ’’داستانچہ‘‘ اپنے اسلوبِ بیان سادہ نگاری، فن اور قصے کی دلچسپی کی وجہ سے اردو ادب کی تاریخ میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ’’انتخابِ سلطانیہ‘‘ اشک کی چوتھی کتاب ہے جو انھوں نے کالج کے لیے لکھی۔

(۴) انتخابِ سلطانیہ: ۔ یہ ’’تاریخ‘‘ کی کتاب ہے جسے اشک نے ’’مارڈانٹ رکٹس‘‘ (Mordaunt Ricketts) کی فرمائش پر ۱۲۱۹ھ/۱۸۰۵ء میں لکھا اور دیباچے میں صراحت کی کہ ’’صاحب عالی قدر کی یہ فرمائش تھی کہ ابتدائے بنیاد دلّی سے سنہ حال تک شاہ عالم کے، شہر مذکور میں کتنے بادشاہ ہوئے۔ اس احوال کو لکھو۔ سو حقیر نے یہ کتاب اسی طور پر لکھی اور نام اس کا ’’انتخابِ سلطانیہ‘‘ رکھا کیوں کہ تاریخ بھی اسی کی یہی پائی‘‘[۱۵] یہ تا حال غیر مطبوعہ ہے۔ عبیدہ بیگم نے بتایا ہے کہ اس کا ایک قلمی نسخہ خستہ حالت میں ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں موجود ہے۔ اشک کو اس کتاب کی تصنیف پر ’’نگار خانہ چین‘‘ کے ساتھ ستر روپے انعام ملا تھا۔ کتاب کو اڑتالیس جلوس میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اس کے دیباچے میں اشک نے اپنے حالات بھی درج کیے ہیں جو اُن کے حالاتِ زندگی کا سب سے اہم ماخذ ہے[۱۶] اشک کی پانچویں ’’کتاب واقعاتِ اکبر‘‘ ہے جس کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔

(۵) ’’کتابِ واقعاتِ اکبر‘‘: ابوالفضل بن مبارک کی مشہور تالیف ’’اکبر نامہ‘‘ کا اردو ترجمہ ہے جسے خلیل علی خاں اشک نے، جیسا کہ تمہید میں لکھا ہے، ’’سن ہجری بارہ سو چوبیس میں مطابق اٹھارہ سو نو عیسوی کے...... زبانِ اردو میں موافق محاورے کے ترجمہ کیا اور نام اس کا ’’کتاب واقعاتِ اکبر‘‘ (۱۲۲۴ھ) رکھا کیوں کہ تاریخ بھی اس کی یہی ہے لیکن دیباچے کو اس کے موقوف کر کے ابتدائے پیدائش سے جلال الدین محمد اکبر بادشاہ کی لکھا۔ ازبس کہ قید ترجمے کی بھی بہت سی کی ہے لیکن محاورے کو ہاتھ سے نہیں دیا اور بیشتر اصطلاحیں اس کی رکھی ہیں‘‘[۱۷] یہ مفید کتاب بھی غیر مطبوعہ ہے۔ اس کا اسلوب بیان سادہ و سلیس ہے لیکن فارسی جملے کی ساخت کا اثر نمایاں ہے جس کا اندازہ ذیل کی عبارت سے کیا جا سکتا ہے:

> ’’حضرت شہنشاہی خلوت میں زبانِ کرامت بیان اپنی سے...... ارشاد کیا کہ خاطر جمع رکھ یہ نیرِ آسمانِ خلافت تیری ہی گود میں پرورش پاوے گا اور تیرے اندوہِ تیرہ شب کو نور شادمانی سے تجلّی دیوے گا لیکن خبردار یہ میرا راز کسی پر ظاہر نہ کرنا کیوں کہ بھید قدرتِ الٰہی کا ہے، بے وقت مشہور نہ کرنا...... جیجی کہتی تھی

> کہ میں اس نوید جاں بخش سے متعجب ہوئی اور...... یک دل نہ بصد ہزار دل خوشی حاصل ہوئی اور دن بہ دن دروازے فرح ونشاط کے میرے روزگار پر کھل گئے۔ اس نعمتِ عظمیٰ کا شکر ادا کیا اور دل وجان سے اس کی خدمت میں مستعد ہوئی کہ دولتِ دوجہاں مجھے ملی۔ اس راز سربستہ کو پوشیدہ رکھتی تھی تا آں کہ وہ نونہال دولت سریر آرائے ملک کشور کشائی ہوا۔ ایک دن دلّی سے قصبہ پالم کی سرحد میں شکار کے واسطے تشریف فرما ہوا۔ وہاں راہ میں ایک سانپ نہایت بزرگ ومہیب پیدا ہوا کہ ہر ایک بہادر اس کو دیکھ کر گھبرا گیا۔ حضرت نے اس جگہ اعجاز موسوی ظاہر کیا اور بے اندیشہ جو ہیں خاطر شریف میں آیا یدِ بیضا دکھلا کر اسی طرف متوجہ ہوئے اور بشارت غیبی سے دلیرانہ دم سانپ کی پکڑ کر مار ڈالا۔ یوسف محمد جان مرزا عزیز کوکلتاش کے بھائی نے یہ مقدمہ اپنی آنکھوں سے دیکھا اور قدرت خدا کی دیکھ کر نہایت تعجب کیا اور مجھ سے آکر نقل کیا....."[۱۸]

اشک کی ایک اور کتاب "منتخب الفوائد" ہے۔

(۶) منتخب الفوائد: محمد منصور ابوالفرح خلیل کی فارسی تالیف "اوصاف الملوک وطرق خرو جہم" کا اردو ترجمہ ہے۔ یہ کتاب سلطان التمش کی فرمائش پر لکھی گئی تھی۔ خلیل علی خاں اشک نے اپنے اردو ترجمے کی تمہید میں لکھا ہے کہ انھوں نے اس کتاب کو "سن بارہ سو چھبیس (۱۲۲۶ھ) کے درمیان مطابق اٹھارہ سو دس عیسوی (۱۸۱۰ء) کے زبان اردو میں موافق محاورے کے، واسطے مدرسۂ عالیہ کے ترجمہ کیا" اور یہ بھی بتایا کہ "بعضے بعضے علم وکسب، جو مؤلف نے بیان کیے ہیں اس کے مطلب کو قلم بند کر کے ان میں سے جس جس فن میں ترجمہ (مترجم) کو بھی دخل تھا مطابق اپنے حوصلے کے، تزائد کیا لیکن اتمام اس نسخے کا بارہ سو چھبیس ہجری میں ہوا۔ اس خاطر نام اس کا "منتخب الفوائد" رکھا کیوں کہ تاریخ اس کی یہی پائی"[۱۹] یہ تاریخ دو شعروں پر مشتمل ہے اور دوسرے شعر سے تاریخ نکلتی ہے:

آداب کا پا بڑھا کے ہاتف بولا   رکھ "منتخب الفوائد" اس کا تو نام

۱۲۲۴+۲=۱۲۲۶ھ

خلیل علی خاں اشک نے سن ہجری تو صحیح لکھا ہے لیکن سنِ عیسوی اس لیے غلط ہے کہ یکم محرم ۱۲۲۶ھ، ۲۶ جنوری ۱۸۱۱ء کو پڑتا ہے۔ اس لیے سن عیسوی میں اس کا سال ۱۸۱۱ء ہونا چاہیے۔ "منتخب الفوائد" بھی اب تک شائع نہیں ہوئی۔ اس کا مخطوطہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں موجود ہے۔ اس کتاب میں بادشاہ کے علم وعمل کے لیے وہ باتیں بیان کی گئیں جو شاہی کے لیے مفیدِ مطلب ہوں۔ کتاب کو دلچسپ بنانے کے لیے حکایات کثرت سے شامل کی گئی ہیں جن میں اخلاق اور پند ونصائح کا پہلو نمایاں ہے۔

خلیل علی خاں اشک کے ان چھ تراجم وتالیفات سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ وہ صاحب علم انسان تھے اور فورٹ ولیم کالج آکر جب انھیں علمی وادبی کام کرنے کا موقع میسر آیا تو انھوں نے اپنی صلاحیتوں کا غیر معمولی طور پر اظہار کیا۔ نہ معلوم ہمارے معاشرے کے کتنے صاحبانِ صلاحیت موقع نہ ملنے سے ضائع ہو جاتے ہیں۔ اردو میں امیر حمزہ کی داستان سب سے پہلے اشک نے لکھی۔ یہ ان کی اولیت ہے اسی طرح انھوں نے "رسالۂ کائنات جو" لکھ کر اردو میں پہلی سائنسی کتاب تصنیف کی۔ یہ بھی ان کی اولیت ہے۔ اشک نے "رضوان شاہ و روح افزا" لکھ کر داستان نویسی کا ایک ایسا نمونہ پیش کیا جس نے "داستانِ امیر حمزہ" کے ساتھ آنے والی نسل کو داستان نویسی کا راستہ دکھایا۔ ان کی یہ

کتابیں اردو نثر کے ارتقا میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ اشک اس دور کے ایک اہم ادیب، مترجم اور نثر نویس ہیں لیکن مولوی اکرام علی کا اسلوب نثر ان سے جدا ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] نگار خانۂ چین (گلزار چین)، خلیل علی خاں اشک، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۲۶، لندن ۱۹۶۶ء اور "انتخاب سلطانیہ"، خلیل علی خاں اشک، بحوالہ گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۲۲۰۔۲۲۲ اور صفحہ ۱۷۷، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی، ۱۹۷۹ء۔

[۲] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، عبیدہ بیگم، ص ۱۶۴، لکھنؤ، ۱۹۸۳ء

[۳] ایضاً، ص ۵۱۹

[۴] ایضاً، ص ۴۵۵

[۵] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۶۸۴، اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۶] محمد عتیق صدیقی نے Origins of Modern Hindustani Literature میں گل کرسٹ کا خط مورخہ ۱۹ راگست ۱۸۰۳ء درج کیا ہے اس میں اشک کی دو کتابوں یعنی "داستان امیر حمزہ" اور "کائنات جو" کو مطبوعہ کتابوں میں دکھایا ہے اور "امیر حمزہ" پر پانچ سو اور "کائنات جو" پر ساٹھ روپے انعام دینے کی سفارش کی ہے۔ دیکھیے محولہ بالا، ص ۱۳۵۔

[۷] قصہ امیر حمزہ، قلمی نسخہ، برٹش لائبریری لندن، ص ۴۔۵، بحوالہ رسالۂ کائنات جو، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۱۶، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین، لاہور۔

[۸] داستان امیر حمزہ، خلیل علی خاں اشک، ص ۱۵۔۱۶، ملک دین محمد اینڈ سنز، لاہور، سن ندارد۔

[۹] رسالۂ کائنات جو، خلیل علی خاں اشک، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۲۷۔۲۸، اورینٹل کالج میگزین لاہور

[۱۰] Origins of Modern Hindustani Literature، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۳۵، علی گڑھ ۱۹۶۳ء

[۱۱] رسالہ کائنات جو، محولہ بالا، ص ۴۳۔۴۴

[۱۲] تھومس روبک کی تالیف "دی اناٹز اوف دی کالج اوف فورٹ ولیم" سے معلوم ہوتا ہے کہ ٹی ایچ لویٹ یکم اگست ۱۸۰۱ء سے ۶ رفروری ۱۸۰۲ء تک فورٹ ولیم کالج کے طالب علم تھے۔

[۱۳] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۳۰۹، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۱۴] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۲۲۲، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[۱۵] ایضاً ص ۲۲۲

[۱۶] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، محولہ بالا، ص ۵۱۵۔۵۱۸

[۱۷] "کتاب واقعات اکبر"، خلیل علی خاں اشک، ص ۲، (مخطوطہ) عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی۔ کراچی

[۱۸] کتاب واقعات اکبر (قلمی) محولہ بالا، ورق ۲۵۰۔۲۵۱.

[۱۹] بحوالہ فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۴۵۴۔۴۵۸، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

بارھواں باب

مولوی اکرام علی

حالات و مطالعہ: اخوان الصفا

مولوی اکرام علی نے، جو عربی کے جید عالم تھے، فورٹ ولیم کالج کے لیے ایک ہی کتاب تیار کی، جس کی وجہ سے وہ علمی دنیا میں آج تک یاد کیے جاتے ہیں۔ اکرام علی (وفات ۱۲۵۳ھ [۱]؟/ ۱۸۳۷۔۱۸۳۸ء) ستیاپور (اودھ) میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد شیخ احسان علی اپنے وقت کے معروف حکیم تھے۔ نو سال کی عمر میں وہ گھر سے چلے گئے اور بے کسی کی اسی حالت میں انھوں نے ذوق و شوق سے سیتاپور، خیرآباد اور دہلی میں تعلیم حاصل کی اور اس کی تکمیل مدرسۂ عالیہ کلکتہ میں کی جہاں ان کے رشتے کے بھائی مولوی تراب علی مدرس تھے اور عربی زبان و ادب کے جید عالم شمار ہوتے تھے۔ ''اخوان الصفا'' کے دیباچے کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ تعلیم کے بعد وہ کلکتہ سے واپس سیتاپور و دہلی چلے گئے تھے اور جب ابراہم لاکٹ کی طلبی پر ان کے استاد و بھائی مولوی تراب علی نے انھیں بلایا تو وہ کلکتہ آگئے اور یہاں ابراہم لاکٹ نے ''سرکار کمپنی بہادر میں نوکر رکھوا کر اپنے پاس متعین کر لیا اور بعد چند روز کے …

کپتان جان ولیم ٹیلر صاحب نے فرمایا کہ رسالہ ''اخوان الصفا'' کہ انسان و بہائم کے مناظرے میں ہے، تو اس کا زبانِ اردو میں ترجمہ کر''[۲] یہ کام انھوں نے ۱۲۲۵ھ/ ۱۸۱۰ء میں مکمل کیا[۳] روبک نے لکھا ہے کہ ۱۸۱۱ء میں یہ طبع ہوگئی[۴]

اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ اکرام علی ''کمپنی بہادر'' کے ملازم کب ہوئے جس کے چند روز بعد ولیم ٹیلر نے ان سے ''اخوان الصفا'' کے ترجمے کی فرمائش کی۔ ولیم ٹیلر کا تقرر پروفیسر شعبۂ ہندوستانی کی حیثیت سے ۲۲ر فروری ۱۸۰۸ء کو ہوا جہاں وہ مئی ۱۸۲۳ء تک رہے[۵] یہ کام اکرام علی نے، جیسا کہ خود لکھا ہے، ۱۸۱۰ء میں مکمل کیا اور جیسا کہ روبک نے لکھا ہے کہ ۱۸۱۱ء میں یہ طبع ہوگئی۔ گویا اکرام علی کو ملازمت ۱۸۰۹ء میں کسی وقت میں ملی۔ خود ان کے مربی ابراہم لاکٹ، ڈاکٹر لیڈن کی جگہ پر، ۲۲ر فروری ۱۸۰۸ء کو کالج کونسل کے اسسٹنٹ سکریٹری مقرر ہوئے اور انھوں نے منظوری لے کر اکرام علی، کو جن سے وہ نجی طور پر عربی فارسی اور خاص طور پر عربی پڑھ رہے تھے، کالج لائبریری میں کسی معمولی منصب پر ملازم رکھ لیا اور پھر وہاں سے اپنے پاس بلا لیا۔ اکرام علی اسی طرح لائبریری سے وابستہ اور لاکٹ کے ساتھ کام کرتے رہے اور جب ابراہم لاکٹ، یورپ میں چھٹیاں گزار کر ۴ر اکتوبر ۱۸۱۶ء کو واپس آئے تو انھوں نے اسی مہینے میں، مولوی تراب علی کی مدتِ ملازمت پوری ہوتے ہی، اکرام علی کو ان کی جگہ ترقی دے کر مشرقی علوم کے کتب خانے کے دیسی کتب دار (Native Librarian) کے عہدے پر مقرر کر دیا۔ تھامس روبک نے بھی کالج ریکارڈ کے حوالے سے یہی لکھا ہے کہ اکتوبر ۱۸۱۶ء میں اکرام علی اس منصب پر فائز ہوئے[۶] ''صاحب

اور منشی'' سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے[۷] کالج ریکارڈ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ دیسی کتب دار کی حیثیت سے پہلے غلام حیدر ستمبر ۱۸۰۱ء کو مقرر ہوئے۔ ان کے بعد یکم اکتوبر ۱۸۱۱ء کو مولوی کریم الدین مقرر ہوئے، ان کے بعد حسین علی آئے، ان کے بعد مولوی تراب علی مقرر ہوئے اور جب ان کی مدت ملازمت ختم ہوئی تو اکتوبر ۱۸۱۶ء کو مولوی اکرام علی کا تقرر ہوا[۸] اس کے بعد کے مستند حالات نہیں ملتے۔ احراز نقوی نے قاضی محمد الیاس کے حوالے سے، جنھوں نے سب سے پہلے اکرام علی پر تحقیق کی تھی، بتایا ہے کہ وہ اپنے تبحر علمی کے باعث کلکتہ میں صدر الصدور کے منصب پر بھی فائز رہے۔ ۱۸۳۷ء/ ۱۲۵۲۔۱۲۵۳ھ میں انھوں نے سیتا پور میں ایک جامع مسجد تعمیر کرائی جہاں ان کے نام کا کتبہ آج بھی محفوظ ہے۔ اکرام علی ہی کے ایما پر اجمیر میں دارالافتا قائم ہوا اور بحیثیت مفتی اجمیر شریف ان کا انتخاب عمل میں آیا اور یہیں ۱۲۵۳ھ میں ان کا انتقال ہوا[۹]

اکرام علی کی اصل اہمیت اس کام سے ہے جو ''اخوان الصفا'' کے نام سے ۱۸۱۱ء میں کلکتہ سے شائع ہوا۔ یہ کتاب عربی زبان سے براہ راست اردو زبان میں اخذ و ترجمہ کر کے، ان ہدایات کے مطابق لکھی گئی جو پروفیسر ولیم ٹیلر نے ان کو دی تھیں اور جن کا ذکر اکرام علی نے اپنے ''دیباچے'' [۱۰] میں کیا ہے۔ ولیم ٹیلر نے کہا تھا کہ:

۱۔ رسالہ ''اخوان الصفا'' کہ انسان و بہائم کے مناظرے میں ہے، اس کا زبانِ اردو میں ترجمہ کیا جائے۔

۲۔ ترجمہ ایسا سلیس ہو کہ اس میں مغلق الفاظ بالکل نہ ہوں۔

۳۔ اس کتاب کی علمی اصطلاحات اور خطبے، جو تکلف سے خالی نہیں ہیں قلم زد کر کے صرف اس مناظرہ کا خلاصۂ مضمون اردو زبان میں پیش کر دیا جائے۔

ان تینوں باتوں کو سامنے رکھ کر اکرام علی نے ''فقط خلاصۂ مطلب'' کو محاورۂ اردو میں لکھ دیا۔ حسب ہدایت خطبوں کو نکال دیا اور اکثر علمی اصطلاحات کو، کہ مناظرہ سے ان کو علاقہ نہ تھا، ترک کر دیا لیکن پھر بھی بعض خطبوں اور اصطلاحاتِ اردو وغیرہ، جو اصل مطلب سے متعلق تھیں باقی رکھیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ یہ لفظی ترجمہ نہیں ہے بلکہ اکرام علی نے پوری آزادی سے ''حاصل مطلب'' کو اچھی، سادہ و سلیس نثر میں بیان کر دیا ہے۔ اس آزادی کی وجہ سے اس کتاب کی نثر طبع زاد تصنیف کی طرح ہو گئی ہے جس میں اکرام علی کی قوتِ بیان پوری طرح نمایاں ہے اور نثر جان دار، پر اثر اور سلیس ہے۔

عربی رسالے ''اخوان الصفا'' کے بارے میں اکرام علی نے لکھا ہے کہ ''فی الواقع اگر اس رسالے کی صنعت و رنگینی پر نگاہ کیجیے تو ہر خطبہ اس کا معدنِ فصاحت ہے اور ہر ہر فقرہ مخزن بلاغت ہے۔ ہر چند کہ عوام الناس ظاہر عبارت سے اس کی صرف مضمون مناظرے کا پاتے ہیں مگر علمائے دقیقہ شناس ادراکِ معنی سے حقائق و معارف الٰہی کا حظ اٹھاتے ہیں''[۱۱] اکرام علی نے یہ بھی بتایا ہے کہ اس کے مصنفین ابوسلیمان، ابوالحسن، ابواحمد وغیرہ دس ہم خیال آدمی بصرہ میں رہتے تھے اور ہمیشہ علم دین کی تحقیق میں اپنے اوقات بسر کرتے تھے۔ چناں چہ انھوں نے عجیبہ و غریبہ علوم میں اکیاون (۵۱) رسالے تصنیف کیے جن میں سے ایک یہ رسالہ انسانوں اور حیوانوں کے مناظرہ میں ہے۔

مناظرہ میں بادشاہِ عادل کے سامنے انسان و بہائم دونوں عقلی و نقلی دلائل پیش کرتے ہیں۔ آخر میں بادشاہِ عادل دونوں کے دلائل سن کر، قیل و قال کے بعد اور یہ دیکھ کر کہ انسانوں میں عاقل و دانش مند لوگوں کی ایک ایسی جماعت موجود ہے جو اوصافِ حمیدہ و صفاتِ پسندیدہ کے باعث بے مثال ہے، یہ فیصلہ سناتا ہے کہ

> ”سب حیوانات انسانوں کے تابع اور زیرِ حکم رہیں اور ان کی فرماں برداری سے تجاوز نہ کریں (یہ فیصلہ) حیوانوں نے بھی قبول کیا اور راضی ہو کر سب نے بہ حفظ وامان وہاں سے مراجعت کی۔“[۱۲]

اس رسالے کے مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ کمالاتِ انسانی میں کوئی بھی مخلوق انسان کا مقابلہ نہیں کرسکتی۔ اس دنیا اور کائنات میں انسان کی بنیادی ومرکزی حیثیت ہے۔ وہی اشرف المخلوقات ہے۔ اس کے پاس وہ عقل وشعور ہے جس سے عجیب وغریب علوم حاصل ہوتے ہیں اور اسی لیے احترامِ انسان دوسری مخلوقات پر واجب ہے۔ اسی رسالے کے آخر میں مصنفوں نے لکھا ہے کہ ”اس مناظرہ سے فقط کمالاتِ انسانی بیان کرنا ہے.....جن وصفوں میں انسان حیوان پر غالب ہے، وہ علوم ومعارف الٰہی ہیں کہ ان کو ہم نے اکیاون رسالوں میں بیان کیا ہے“ اور یہ بھی بتایا ہے کہ ”اس رسالے میں مقصود یہی تھا کہ حقائق ومعارف حیوانات کی زبانی بیان کیجیے تاغافلوں کو اس کے دیکھنے سے کمالات حاصل کرنے کے واسطے، رغبت ہووے“[۱۳]

اخوان الصفا کے رسائل کی تعداد کہیں ۵۱ اور کہیں ۵۲ بتائی گئی ہے۔ یہ رسائل دسویں صدی کے اواخر میں لکھے گئے۔ ان کے لکھنے والوں یا شاملِ جماعت لوگوں کی پوری تفصیل نہیں ملتی۔ ”ان کا مرکزی خیال روح کے آسانی مبداء اور خدا کی طرف اس کے رجوع کا عقیدہ ہے۔ عالم نے خدا سے صدور کیا جیسے لفظ کا متکلم یا روشنی کا سورج سے ہوتا ہے۔ وحدتِ خدواندی سے منزل بہ منزل اول ایک وجودِ ثانی یعنی عقل نے صدور کیا۔ اس سے ایک تیسرے یعنی روح، پھر ایک چوتھے یعنی ابتدائی مادّے، ایک پانچویں یعنی عالم فطرت، ایک چھٹے یعنی اجسام یا مکانی مادّے، ایک ساتویں یعنی کروں کی دنیا، ایک آٹھویں یعنی عالم تحت القمری کے عناصر اور ایک نویں یعنی ہماری دنیا کے موالیدِ ثلاثہ، معدنیات اور حیوانات۔ اس کونی عمل میں پہلے تو جسم کا ظہور ہوتا ہے، جو اساس ہے تفردِ شر اور نقص کی۔ انفرادی نفوس نفسِ عالم کا محض ایک جز ہیں۔ جسم مرجاتا ہے تو وہ پاک وصاف ہو کر لوٹ جاتے ہیں جیسے نفسِ عالم یوم آخرت میں خدا کی طرف لوٹ جائے گا۔ اخوان الصفا موت کو قیامتِ صغریٰ اور نفسِ عالم کے اپنے خالق کی طرف رجوع کو قیامتِ کبریٰ سے تعبیر کرتے تھے۔ ان کے نزدیک یہی وہ حکمت اور دانائی ہے جس پر تمام قوموں اور تمام مذاہب کا ہمیشہ اتفاق رہا۔ کوئی بھی فلسفہ ہو اس کا اور ہر مذہب کا مقصد ہی یہ ہے کہ جہاں تک ممکن ہو نفسِ انسانی کو خدا کے مشابہ بنایا جائے۔ اس مذہبی عقیدے کی روحانی تعبیر کے لیے قرانِ مجید کے مطالب بھی تمثیلی رنگ میں بیان کیے گئے ہیں اور یہی تمثیلی انداز کلیلہ دمنہ کے بارے میں اختیار کیا گیا ہے.....اخوان الصفا کے نزدیک خلا کا وجود محال ہے“[۱۴]

اس عقیدہ وفکر کے تمثیلی اشارے ہمیں اخوان الصفا میں واضح طور پر محسوس ہوتے ہیں۔ تمثیلی انداز اس لیے اختیار کیا گیا ہے کہ بنیادی عقیدہ پر ہلکا سا شبنمی پردہ پڑا رہے تا کہ اس سے بیک وقت دو معنی ظاہر ہوں۔ ایک وہ جو ظاہر میں نظر آتے ہیں اور ایک وہ جس کے اور اک معنی سے ”علمائے دقیقہ شناس.....حقائق ومعارف الٰہی کا حظ“ اٹھا سکیں[۱۵]

اکرام علی کی ”اخوان الصفا“ کو پڑھتے ہوئے ایک دلچسپ کہانی کا سا لطف آتا ہے۔ وہ دلائل عقلی ونقلی، جو انسان وبہائم ان مناظروں میں پیش کرتے ہیں ان میں چھپی ہوئی فکر وعقیدہ کی معنویت پر نظر نہیں جاتی اسی لیے ہم نے پہلے اہلِ اخوان الصفا کے فکر وعقیدہ کو بیان کر دیا ہے جن کی مدد سے دلائل میں چھپے ہوئے اشارے اور معنی میں

موجود کنائے واضح طور پر محسوس کیے اور دیکھیے جا سکیں۔ بظاہر یہ انسان و بہائم کے درمیان مناظرہ ہے جسے دلچسپ پیرائے اور مربوط ہیئت میں پیش کیا گیا ہے لیکن اس مناظرہ کا بنیادی مقصد اپنے عقیدے اور خیالات کا اظہار ہے جسے اس دور کی مذہبی و فکری بحثوں کو سامنے رکھ کر سمجھا جا سکتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے ''اخوان الصفا'' کا مطالعہ ہمیں فکر و فلسفہ کی ایک دلچسپ دنیا میں لے جاتا ہے۔ اس کے ظاہرہ معنی عظمتِ آدم اور احترام انسان سے تعلق رکھتے ہیں۔ احراز نقوی نے لکھا ہے کہ اصل ''مصنف نے اخوان الصفا کے داخلی پلاٹ کو ایک فطری ضابطے سے بنایا ہے اور پلاٹ کی خارجی ساخت، اپنے داخلی نظام سے یوں مربوط کی ہے کہ ہر حکایت مصنف کے نظام فکر کی جز بندی کرتی چلی جاتی ہے''[۱۶] اس میں ایک تسلسل ہے، ایک گہرا ربط ہے اور ساتھ ہی ایسی دلچسپی بھی جو قصے میں ہوتی ہے۔

''اخوان الصفا'' کا یہ اردو روپ فورٹ ولیم کالج کلکتہ اور ہیلی بری کالج لندن کے نصاب میں برسوں شامل رہا۔ اسلوب بیان کے اعتبار سے بھی یہ اردو روپ غیر معمولی اہمیت اس لیے رکھتا ہے کہ میر امن کی ''باغ و بہار'' سے قصے، داستان اور فکشن کا اسلوب سامنے آتا ہے اور ''اخوان الصفا'' سے دقیق فکری و مابعد الطبیعیاتی مسائل کو بیان کرنے کا معیاری اسلوب اُبھرتا ہے۔ دونوں عام بول چال کی سادہ و سلیس زبان اختیار کرتے ہیں لیکن دونوں کے رنگ جدا جدا ہیں اور اسلوب بیان کی دو ضرورتوں کو پورا کرتے ہیں۔ اسی لیے اردو نثر کے ارتقا میں ''اخوان الصفا'' خاص اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ اگر اکرام علی مفہوم کو لے کر آزادی سے اسے سادہ و سلیس زبان میں بیان نہ کرتے تو صرف ''ترجمے'' سے یہ اسلوب ہاتھ نہ آتا۔ یہ اسلوب بیان جان دار، مضبوط، مربوط اور رواں دواں اسلوب ہے اور تقریباً دو سو سال گزر جانے کے باوجود آج بھی تازہ و پرتاثیر ہے۔ معنی و مفہوم از کار رفتہ ہو کر بدلتے رہتے ہیں لیکن منفرد اسلوب وہ دائمی خصوصیت ہے جو کسی تصنیف کو عمر دراز عطا کرتی ہے۔ نثر میں باقی رہنے والی چیز اسلوب بیان ہے۔ اکرام علی نے اسلوب بیان کی جامعیت، بیان کی قوت اور جملوں کے داخلی و خارجی ربط کو پوری طرح برقرار رکھا ہے۔ اخوان الصفا کو پڑھتے ہوئے ایک ایسی توانائی کا احساس ہوتا ہے جو اس کی نثر میں تازہ روح پھونک رہی ہے۔ اس نثر میں ایک آہنگ ہے۔ اس آہنگ میں ہلکا سا راگ بھی سنائی دیتا ہے جو نثر کے لہجے کے تاروں اور جملوں کے آہنگ سے فطری طور پر پیدا ہوا ہے۔ اس آہنگ اور نثر کی دوسری خصوصیات کو دیکھنے کے لیے یہ چند سطور، ذرا سی بلند آواز میں پڑھیے۔ آپ کو یہ راگ سنائی دینے لگے گا

> ''اللہ تعالیٰ نے انسان کو حدِ اعتدال پر پیدا کیا۔ نہ بہت لمبا بنایا، نہ بہت چھوٹا...... حیوانوں نے عرض کی کہ ہمارا بھی یہی حال ہے۔ اللہ تعالیٰ نے ہم کو بھی ساتھ اعتدال کے، جیسا مناسب تھا، ہر ایک عضو بخشا۔ اس فضیلت میں ہم اور وہ برابر ہیں۔ انسان نے جواب دیا کہ تمھارے لیے مناسبت اعضا کی کہاں ہے؟ صورتیں نپٹ مکروہ، قد بے موقع، ہاتھ پاؤں بھدیسلے، کیوں کہ تم میں سے ایک اونٹ ہے۔ ڈیل بڑا، گردن لمبی، دم چھوٹی۔ اور ہاتھی ہے جس کا ڈیل ڈول بہت بڑا اور بھاری دو دانت لمبے، منہ سے باہر نکلے ہوئے۔ کان چوڑے چکلے، آنکھیں چھوٹی۔ بیل اور بھینسے کی دم بڑی۔ سینگ موٹے، اوپر کے دانت نہیں۔ دنبے کے سینگ بھاری، چوتڑ ندارد۔ خرگوش کا قد چھوٹا، کان بڑے۔ اسی طرح بہت سے درند اور پرند اور چرند ہیں کہ قد و قامت ان کا بے موقع، ایک عضو کو دوسرے سے مناسبت نہیں۔ اس بات کو سنتے ہی ایک حیوان کہنے لگا ''افسوس کہ صنعتِ الٰہی کو تو نے کچھ نہ سمجھا۔ ہم مخلوق ہیں۔ خوبی اور درستی ہمارے اعضا

> کی اسی سے ہے...... یہ نہیں جانتا کہ اللہ تعالیٰ نے ہر ایک شے کو اپنی حکمت سے واسطے ایک فائدے کے پیدا کیا ہے......"[۱۷]

اس عبارت میں جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں وہ سب عام بول چال کی زبان کا حصہ ہیں جنھیں عالم و جاہل، خواندہ و ناخواندہ سب سمجھتے ہیں۔ اس کو پڑھتے ہوئے آپ کو محسوس ہوگا کہ ایک جملہ دوسرے جملے سے جڑا ہوا ہے اور ہر جملہ بات کو آگے بڑھا رہا ہے۔ ایک ہی بات کو بار بار دہرایا نہیں جا رہا ہے۔ استعمال میں آنے والے الفاظ، موقع و محل کے عین مطابق، پوری طرح موزوں ہیں۔ یہاں لفظوں کو بدل کر دوسرا لفظ رکھنے یا الفاظ کم کرنے کی ضرورت بھی محسوس نہیں ہوتی۔ جب ایک جملہ دوسرے سے ملتا ہے تو دھیما سا آہنگ نثر میں پیدا ہو جاتا ہے جو نثر کے جمالیاتی پہلو کو نکھارتا ہے۔ اس سے قوتِ بیان میں وہ توانائی آتی ہے جس سے عبارت کی روانی و سلاست بڑھ جاتی ہے۔ یہ روانی بہت تیز نہیں ہے بلکہ اس میں ٹھہراؤ ہے، سنبھلا پن ہے، دلیل کی وہ قوت جو بیان کے اندر چھپی ہوئی ہے اسلوبِ بیان میں جان ڈال رہی ہے۔ یہ اسلوبِ بیان اخوان الصفا کی منفرد خصوصیت ہے جو اردو نثر کو کہیں سے کہیں پہنچا دیتی ہے۔

اس نثر میں آپ یہ بھی دیکھیں گے کہ اردو جملہ فارسی و عربی ترکیبِ نحوی سے ہٹ کر اپنی ترکیبِ نحوی کے راستے پر چل کر آزاد ہو گیا ہے۔ یہی آزادی ہمیں میر امن، (باغ و بہار)، حیدر بخش حیدری (آرائشِ محفل)، حفیظ الدین احمد (خرد افروز)، خلیل علی خاں اشک (داستان امیر حمزہ اور رضوان شاہ و روح افزا) کی نثر میں ملتی ہے۔ "اخوان الصفا" کی نثر میں بول چال کی زبان تو ضرور استعمال ہوئی ہے لیکن اس کا لہجہ میر امن کی طرح بول چال کا لہجہ نہیں بلکہ اپنے موضوع کے لحاظ سے "بیانیہ" ہے۔ اکرام علی نے، جیسا کہ پروفیسر ٹیلر کی خواہش تھی، مغلق الفاظ سے اپنی عبارت کو بچایا ہے اور ان کی جگہ اردو کے اپنے الفاظ استعمال کیے ہیں اور ساتھ ہی بول چال کی زبان میں استعمال ہونے والے ہندوی و پراکرتی الفاظ بھی سلیقے سے استعمال کیے ہیں مثلاً

(۱) "وحشیوں نے جب یہاں بھی سیتا نہ دیکھا، راہ صحرا کی لی"

(۲) "جس دن اللہ تعالیٰ نے آدم کو پیدا کیا، سبھ گھڑی، نیک ساعت تھی"

(۳) "غرض کہ انواع و اقسام کے جانور گوشت کھانے والے اور چنگل ہارے خدمت میں حاضر ہوئے"

(۴) "مکڑی تننے بننے میں...... جلاہوں سے زیادہ ہوشیار ہے"

یہ اس قسم کے الفاظ ہیں جو "باغ و بہار"، سنگھاسن بتیسی، بیتال پچیسی، میں بھی ملتے ہیں۔ "ہارے" (والے) کا استعمال بھی اس دور کی زبان اور نثر میں عام تھا جن کی مثالیں ہم میر امن و افسوس وغیرہ کی نثر کے مطالعے میں دے آئے ہیں۔ "اخوان الصفا" میں جو زبان استعمال میں آئی ہے وہ متوازن و مربوط بیانیہ اردو نثر کا ایک وقیع نمونہ ہے۔

اسی طرح بعض الفاظ، جو آج متروک ہو گئے ہیں لیکن اس زمانے میں سکۂ رائج الوقت تھے مثلاً "وے"، "نے" "کروادی" "دیویں" وغیرہ بھی ملتے ہیں۔ اسی طرح اکرام علی نے اردو طریقے سے "نالش" سے "نالشی" یعنی نالش کرنے والا، بنایا ہے۔ ایک آدھ جگہ تذکیر و تانیث میں بھی فرق ہے مثلاً "مقدر نہیں ٹلتی" میں مقدر کو مونث استعمال کیا ہے۔

فورٹ ولیم کالج کی اردو نثر کا مطالعہ یہاں بھی ختم کیا جا سکتا ہے لیکن دو اور نثر نگاروں کی نثر اور کاموں کا مطالعہ اور کرتے چلیں تاکہ یہ پہلو بھی سمٹ کر سامنے آ سکے۔ یہ دو نثر نگار بینی نرائن جہاں اور مرزا علی لطف ہیں۔

حواشی:

[۱] نادم سیتاپوری نے اپنی تصنیف ''فورٹ ولیم کالج اور اکرام علی'' (ص ۱۸۶، ادارہ فروغ اردو لکھنؤ ۱۹۵۹ء) میں سالِ وفات ۱۲۵۲ھ دیا ہے۔ ''اخوان الصفا'' از اکرام علی، مرتبہ احراز نقوی (ص ۲۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء) میں ڈاکٹر احراز نقوی نے قاضی محمد الیاس کے حوالے سے سالِ وفات ۱۲۵۳ھ دیا ہے۔ ڈاکٹر نقوی نے اکرام علی کی بنوائی ہوئی مسجد کا سالِ تعمیر ۱۸۳۷ء دیا ہے اسی لیے میں نے ۱۲۵۲ھ/ ۳۶_۱۸۳۷ء کے بجائے ۱۲۵۳ھ/ ۱۸۳۷_۱۸۳۸ء کو ترجیح دی ہے۔ ویسے یہ سالِ وفات بھی شبہ سے بالا نہیں ہے (جمیل جالبی)

[۲] اخوان الصفا، تمہید اکرام علی، ص ۶۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۳] ایضاً، ص ۶۳

[۴]The Annals of the college of Fort william, Thomas Roebuck,P 51, Appendix Calcutta, 1819.

[۵] ایضاً، ص ۵۴

[۶]The Annal of the college of Fort William بحوالہ بالا، ص ۵۱، (ضمیمہ)

[۷]Sahibs and Munshis, Sisir Kumar Das, P19, Calcutta 1978.

[۸] ایضاً، ص ۹۱_۹۲

[۹] اخوان الصفا، اکرام علی، مرتبہ احراز نقوی (مقدمہ)، ص ۱۴_۲۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۱۰] ایضاً، ص ۳_۶۲

[۱۱] ایضاً، ص ۶۳

[۱۲] ایضاً، ص ۲۲۴

[۱۳] ایضاً، ص ۶۳

[۱۴] اردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد دوم، ص ۱۹۹_۲۰۰، لاہور ۱۹۶۶ء

[۱۵] اخوان الصفا، اکرام علی، بحوالہ بالا، ص ۶۳

[۱۶] ایضاً، ص ۳۳

[۱۷] ایضاً، ص ۷۸

تیرھواں باب

بینی نراین جہاں

حالات و مطالعہ: چار گلشن، دیوان جہاں، نو بہار وغیرہ

بینی ناراین جہاں، جن کا کا نام فورٹ ولیم کالج کے تعلق سے بار بار سامنے آتا ہے، کالج کے باقاعدہ ملازم نہیں تھے لیکن دو بار ان کا کام، اربابِ کالج کی نظر میں، انعام کا مستحق ٹھہرا۔ پہلی بار "چار گلشن" نامی تصنیف پر، جو ۱۲۲۵ھ/ ۱۸۱۰۔۱۸۱۱ء میں لکھی گئی تھی، بارھویں "پبلک مباحثہ" کے موقع پر ۲۰ ستمبر ۱۸۱۳ء کو انعام کے لیے منظور ہوئی[۱] اور دوسری بار "دیوانِ جہاں" تیرھویں "پبلک مباحثہ" کے موقع پر ۲۰ جون ۱۸۱۴ء کو انعام کے لیے منتخب ہوا[۲]

بینی ناراین ان کا نام تھا لیکن جہاں کا لاحقہ بھی ان کے نام کا جزو بن گیا ہے۔ یہ ان کا تخلص تو نہیں تھا شاید شاہ جہاں آباد کی نسبت سے انھوں نے "جہاں" کا لفظ اپنے نام کے ساتھ شامل کر لیا تھا۔ حسب ضرورت وہ شعر بھی کہتے تھے، جیسا کہ "دیوانِ جہاں" کے منظوم "سببِ تالیف" سے ظاہر ہوتا ہے لیکن یہاں بھی انھوں نے لفظ 'جہاں' کو بطور تخلص استعمال نہیں کیا بلکہ اپنا پورا نام "بینی نراین" ہی شعر میں باندھا ہے:

دعا پر ختم کر بینی نرائن
کہ مستحسن سخن ور کو ہے یہ فن

بینی نرائن کا سالِ پیدائش و وفات معلوم نہیں ہے لیکن جیسا کہ "تنبیہ الغافلین" سے معلوم ہوتا ہے وہ نومبر ۱۸۳۸ء مطابق رمضان ۱۲۵۴ھ تک ضرور بقید حیات تھے[۳] بینی نرائن شاہ جہاں آباد کے رہنے والے تھے اور پانچ پشت پہلے ان کے اجداد، فرخ سیر کے زمانے میں، لاہور سے دتی میں آباد ہو گئے تھے اور اعلیٰ منصبوں پر فائز تھے۔ بینی نرائن نے اپنے بڑے بھائی رائے کھیم نارائن رند کے ترجمے میں لکھا ہے کہ "رند تخلص، نام رائے کھیم نارائن' مہاراجا چھبی نارائن کے پوتے، عمدہ روزگار رہے۔ دتی کے رہنے والے اور اب ہوگلی تشریف رکھتے ہیں اور یہ خاکسار بھی چھوٹا بھائی انھیں کا ہے"[۴] اپنے خاندان کے حالات کھیم کرن رند نے اپنی غیر مطبوعہ داستان "قصۂ جان و دل" (۱۲۲۳ھ/ ۱۸۰۸ء) کی "تمہید" میں لکھے ہیں جس کا قلمی نسخہ کیمبرج یونیورسٹی لائبریری میں محفوظ ہے[۵] دہلی کے بگڑے حالات کے باعث رند لکھنؤ آ گئے اور سولہ برس نواب آصف الدولہ کے ملازم رہے[۶] آصف الدولہ کی وفات کے بعد جب تختِ سلطنت وزیر علی خاں سے ہوتا نواب سعادت علی خان تک پہنچا اور گورنر جنرل لارڈ ولزلی لکھنؤ آئے تو نواب سعادت علی خان نے کھیم نارائن رند کو وکالت و سفارت کے عہدے پر فائز کر کے ۱۲۱۵ھ/ ۱۸۰۰۔۱۸۰۱ء کلکتہ روانہ کر دیا۔ بینی نرائن جہاں بھی ان کے ساتھ تھے۔ رند چار سال تک اس منصب پر فائز رہے لیکن "گزر اوقات مشکل دیکھ کے نوکری سے استعفا دیا و باشندگیِ شہر کلکتہ کو اختیار کیا"[۷] بینی نرائن جہاں یہاں کلکتہ میں ۱۲۲۵ھ تک بے روزگار رہے۔ "چار گلشن" کی

''تمہید'' میں بینی نرائن جہاں نے لکھا ہے کہ کلکتہ آ کر دس برس کا عرصہ ہوا ہوگا کہ حالتِ بے روزگاری میں گرفتار ہے''[۸]

اس خاندان میں تعلیم کا رواج تھا۔ بڑے بھائی کھیم نارائن رِند کی طرح بینی نرائن جہاں کی تعلیم و تربیت بھی اسی ماحول میں ہوئی۔ فارسی و اردو اس خاندان کی اہم زبانیں تھیں اور دونوں بھائی فارسی و اردو زبانوں میں رچے ہوئے تھے اور دونوں کو شاعری اور تصنیف و تالیف کا شوق فطری تھا۔ ۱۲۲۵ھ مطابق ۱۸۱۰ء۔۱۸۱۱ء میں بینی نرائن نے ایک دن منشی امام بخش کے روبرو ایک قصہ سنایا جو انھیں مدت سے یاد تھا۔ منشی امام بخش کہانی سن کر بہت محظوظ ہوئے اور اصرار کیا کہ ''اس قصہ لطیف اور کہانی نادر کو قلم زبان سے زبانِ قلم میں لایئے اور زبانِ ہندی (اردو) میں اوپر صفحۂ کاغذ کے لکھیے اور..... کپتان ٹیلر صاحب (صدر، شعبۂ ہندوستانی) کے گذرانیے''[۹] منشی امام بخش کی فرمائش پر بینی نرائن جہاں نے یہ قصہ ۱۲۲۵ھ/ ۱۸۱۰۔۱۸۱۱ء میں قلم بند کیا اور ٹیلر صاحب کی خدمت میں پیش کر دیا جس پر انھیں نہ صرف انعام ملا بلکہ یہ کتاب مبتدیوں کے لیے بھی منظور کر لی گئی[۱۰]

''چار گلشن'' بینی نرائن کی پہلی تصنیف تھی۔ ''دیوانِ جہاں'' کے ''سبب تالیف'' میں جہاں نے یہ شعر لکھا ہے:

کیا تھا چار گلشن پہلے تحریر　　صلہ سے اس کے پائی میں نے توقیر

انعام ملنے پر نہ صرف ان کی حوصلہ افزائی ہوئی بلکہ تصنیف و تالیف کا یہ راستہ، جس سے ''حالتِ بے کاری'' بھی دور ہو سکے، انھیں کھلا نظر آیا۔ اسی عرصے میں منشی حیدر بخش حیدری سے ان کی ملاقات ہوئی جنھوں نے بینی نرائن جہاں کی حالت پر افسوس کھا کر تھامس روبک سے ان کی ملاقات کرائی۔ ملاقات پر روبک نے ان کی مدد کی اور ان سے شعرا کا کلام جمع کرنے کی فرمائش کی:

تو کر شعر و غزل کتنے فراہم　　کریں اس کے صلہ کا فکر تا ہم

بینی نرائن نے روبک کی ہدایت کے مطابق تلاش و کوشش کر کے نہ صرف ہم عصر بلکہ نامور شعرا کا کلام بھی ترتیب و آئین کے ساتھ جمع و مرتب کر کے ''دیوانِ جہاں'' اس کا نام رکھا اور روبک کو پیش کر دیا جس پر ۲۰؍ جون ۱۸۱۴ء کو انھیں انعام دیا گیا۔

''چار گلشن'' کے بعد اور ''دیوانِ جہاں'' سے پہلے بینی نرائن جہاں نے ۱۲۲۵۔۱۲۲۷ھ/ ۱۸۱۰ء۔۱۸۱۲ء کے درمیان ''بہارِ عشق'' اور ''گلزارِ حسن'' کے نام سے دو قصے اور لکھے۔ ان دونوں قصوں کے بارے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ یہ ''کالج'' کے لیے نہیں بلکہ ''شہر'' کے لیے لکھے گئے۔ ''بہارِ عشق'' (قصہ دلآرام) کے دیباچے میں بینی نرائن نے لکھا ہے کہ چار گلشن کے بعد ''تصنیف کر کے شہر میں رواج دیا اور نام اس کا ''بہارِ عشق'' رکھا۔ ''گلزارِ حسن'' (یوسف زلیخا) میں یہی بات اس طرح لکھی کہ ''اور نام اس کا ''گلزارِ حسن'' رکھ کر شہر میں رواج دیا''۔ ان جملوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ فورٹ ولیم کالج کی سرپرستی میں جو سادہ و سلیس جدید اردو نثر فروغ پا رہی تھی وہ رفتہ رفتہ ''شہر'' میں بھی مقبول و مروّج ہو رہی تھی۔ ''چار گلشن'' پر سرکار کی طرف سے انعام ملنے پر بحیثیت ادیب و مصنف ان کی شہرت پھیل گئی تھی اور یہ دونوں کتابیں انھوں نے اسی زبان و اسلوب میں لکھ کر شہر کے ناشروں کو اشاعت کے لیے دی تھیں۔

ڈاکٹر حنیف نقوی نے اپنے مقالے میں لکھا ہے کہ ''نو بہار'' (قصہ گل و صنوبر۔ ۱۲۴۰ھ/ ۱۸۲۴ء) کے

دیباچے میں بینی نرائن جہاں نے اپنی تصانیف وتراجم کی ترتیب تالیف کا ذکر کرتے ہوئے بتایا ہے کہ پہلے ''چار گلشن'' (۱۲۲۵ھ)، پھر ''بہارِ عشق'' (۱۲۲۵ـ۱۲۲۷ھ) پھر ''گلزارِ حسن'' (۱۲۲۵ـ۱۲۲۷ھ) اس کے بعد ''دیوانِ جہاں'' (۱۸۱۲ء) پھر ''تفریح طبع'' (۱۲۳۳ھ/ ۱۸۱۷ء) پھر ''نو بہار'' (۱۲۴۰ھ/ ۱۸۲۴ء)۔ ''نو بہار'' میں ''باغِ عشق'' کا ذکر نہیں ہے جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ یہ ''نو بہار'' کے بعد لکھی گئی۔ اس کا سال تالیف بھی ۱۲۴۰ھ/ ۱۸۲۴ء ہے۔ اس کے بعد انھوں نے ''تنبیہہ الغافلین'' کا ۱۲۵۴ھ/ ۱۸۳۸ء میں فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا[۱۱] اس طرح بینی نرائن جہاں نے کل پانچ قصے لکھے، ایک تذکرہ مرتب کیا، ایک لطائف وظرائف کا مجموعہ ترتیب دیا اور ایک فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا جن کا تعارف ذیل میں ترتیب وار لکھا جاتا ہے:

(۱) چار گلشن: بینی نرائن کی پہلی تصنیف ہے جسے انھوں نے فورٹ ولیم کالج کے مطلوبہ اسلوب بیان میں ۱۲۲۵ھ/ ۱۸۱۰ـ۱۸۱۱ء میں لکھ کر پروفیسر ٹیلر صدر شعبۂ ہندوستانی کو پیش کی اور جسے عبادت بریلوی نے برٹش لائبریری سے دریافت اور مرتب کر کے، اپنے مقدمہ کے ساتھ، ۱۹۶۷ء میں اورینٹل کالج لاہور سے شائع کیا۔ اس کے بارے میں چند بنیادی باتیں ہم پہلے لکھ آئے ہیں۔ یہ ایک قابلِ ذکر تصنیف ہے جسے جہاں نے منشی امام بخش کی فرمائش پر تصنیف کیا تھا اور جس کے بارے میں خود مصنف کا یہ خیال تھا

رکھا چار گلشن جو میں اس کا نام   رہے گی خزاں دور اس سے مدام

یہ ایک دلچسپ قصہ ہے جسے بینی نرائن جہاں نے لطف کے ساتھ سادہ وسلیس زبان میں بیان کیا ہے۔ اس میں حسبِ روایت ایک بادشاہ کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ بادشاہ کا نام کیوان شاہ ہے جو ایک فقیر سے تین کام کی باتیں خرید کر اپنی بیٹی اور وزیر زادی کو بدکاری کے سبب قتل کر دیتا ہے اس لیے بعض اہلِ قلم نے اسے ''قصہ شاہ ودرویش'' بھی لکھا ہے۔ اس کے بعد واقعات کے تسلسل میں یہ صورت سامنے آتی ہے کہ کیوان شاہ، راجا بیدار بخت کی چار بیٹیوں: دلآ رام، دل ربا، زیب النساء اور فرخندہ سے ایک ساتھ شادی کر لیتا ہے۔ پہلی تین بیویاں ان سوالات کا جواب دے کر جنھیں معلوم کرنے کے لیے ان سب سے شادی کی تھی، بادشاہ سے ہم کنار ہو جاتی ہیں لیکن چوتھی بیوی فرخندہ اس کے سوال کا جواب دینے کے بجائے اپنی شرط پیش کرتی ہے۔ اس کے ساتھ کہانی میں دلچسپی گہری ہو جاتی ہے اور فرخندہ کی جرآت وعقل مندی سے اس میں جان پڑ جاتی ہے۔ یہ کہانی اتنی دلچسپ ہے کہ جب شروع کی جائے تو ختم کیے بغیر چھوڑنے کو دل نہیں چاہتا۔ یہ ایک چھوٹی سی داستان ہے جسے تھوڑے سے وقت میں سنایا پڑھا جا سکتا ہے۔ جیسے انگریزی ادب میں ناولٹ اور مختصر افسانہ، ناول کی کوکھ سے پیدا ہوئے اسی طرح اردو ادب میں طویل داستانوں کی کوکھ سے مختصر داستان وجود میں آتی ہے جسے ''داستانچہ'' کہنا چاہیے۔ اب تک قصہ کہنے کی روایت پر مغربی اثرات نہیں پڑے تھے۔ فورٹ ولیم کالج میں صرف روایتی اسلوب بیان متاثر ہو کر سادگی وسلاست کی طرف آیا تھا جس کی مثال میں خلیل علی خاں کی ''داستانِ امیر حمزہ'' یا حفیظ الدین احمد کی ''خرد افروز'' اور حیدری کی ''آرائشِ محفل'' کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ باقی قصہ یا داستان کا رنگ ومزاج اور ہیئتی ڈھانچا وہی پرانا تھا جو ہمیں فارسی داستانوں یا جیسے شاہ عالم ثانی کی ''عجائب القصص'' میں ملتا ہے۔

''چار گلشن'' کی یہ کہانی بینی نرائن نے کسی سے سنی تھی اور فورٹ ولیم کالج کے مطلوبہ اسلوب میں اپنے طور پر اسے لکھا تھا اس لیے یہ کہانی تصنیف کے ذیل میں آتی ہے۔ بینی نرائن جہاں نے اسے کہانی کہنے کے انداز میں لکھا ہے

اور اسی لیے پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ کہانی بول چال کے لہجے میں سنائی جا رہی ہے۔ کہانی کو جس طرح اٹھایا گیا ہے اور پھر آہستہ آہستہ واقعاتی گتھیوں کو سلجھایا گیا ہے اس میں وہ سلیقہ ہے کہ پڑھنے والا پوری طرح، دلچسپی کے ساتھ کہانی کی گرفت میں رہتا ہے۔ کہانی کے خاتمے میں بینی نرائن نے جلدی کی ہے اگر وہ چند صفحات اس بیان میں اور شامل کر دیتے تو وہ گرفت جو پوری کہانی میں محسوس ہوتی ہے، خاتمہ میں بھی برقرار رہتی۔ یہ تصنیف جب بینی نرائن نے ٹیلر کو پیش کی تو انھوں نے اسے نہ صرف پسند کیا بلکہ اردو زبان سیکھنے والے مبتدیوں کی تعلیم کے لیے اسے منظور کر کے انعام سے بھی نوازا۔

اس تصنیف میں سارا زور کہانی پر ہے اسی لیے قدرتی مناظر، رسوم و رواج اور زندگی کے دوسرے تہذیبی پہلو، میر امن کی "باغ و بہار" یا خلیل علی خاں اشک کی "رضوان شاہ اور روح افزا" کی طرح، بیان میں نہیں آتے۔ صرف ایک جگہ باغ کا نقشہ اتارا گیا ہے جو مطبوعہ کتاب کے تین صفحات (۷۱-۷۴) پر پھیلا ہوا ہے لیکن بے نمک اور پھیکا سیٹھا ہے۔ ایک اور جگہ پر دیو پیکر حبشی کا ذکر آتا ہے، "چار گلشن" میں یہ بیان جان دار ہے۔ بینی نرائن نے اس میں شاعرانہ مبالغے اور روایتی تلمیحات کے سہارے نثر میں زور و تاثیر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نثر میں محسوس ہوتا ہے کہ اردو جملے کی ساخت فارسی جملے کی ساخت سے آزاد ہو کر اب کھلی فضا میں سانس لے رہی ہے۔ لہجہ اور اندازِ بیان بات چیت کا ہے۔ اس میں بیان کی وہ قوت اور اظہار کی وہ توانائی ہے کہ بات دل میں اتر جاتی ہے مثلاً یہ عبارت پڑھیے

> "داروغۂ عمارت نے تین روز کے عرصے میں گنبد تیار کیا اور بادشاہ کو خبر دی۔ بادشاہ نے فرخندہ کو ایک بجرے پر سوار کیا اور آپ بھی اس کے ساتھ سوار ہو کے نزدیک اس گنبد کے گیا اور فرخندہ کو اس گنبد میں اتار دیا اور توڑا ہزار روپے کا روبرو اس کے رکھ دیا کہ "واسطے ملک گیری کے جاتا ہوں۔ ایک برس کے عرصے میں پھر اس شہر میں آؤں گا۔ لیکن تجھ کو لازم ہے کہ پانچ سو روپے اس توڑے کی خرچ کیجیو اور پانچ سو روپے باقی رکھیو لیکن مہر اس توڑے کی بجا رہے اور دوسری بات یہ ہے کہ اسی گنبد کے بیچ ایک بیٹا حلال کا پیدا کر رکھیو"۔ فرخندہ آداب بجا لائی اور عرض کی کہ بہت بہتر۔ آپ تشریف لے جائیے"

بینی نرائن کی نثر میں جملے مربوط ہیں جن میں بے ضرورت الفاظ یا مترادفات استعمال نہیں ہوئے ہیں۔ ضرورت کے مطابق فطری انداز میں، جملے چھوٹے بڑے ہوتے رہتے ہیں۔ یہاں اردو جملے کی ساخت، فارسی و عربی ترکیب نحوی کے اثر سے آزاد ہو جاتی ہے اور اسی لیے اردو کا لہجہ غالب آ جانے کی وجہ سے بیان میں زور اور لہجے پر بول چال کا اثر نمایاں ہے۔ پھر کہانی کے بیان میں وہی زبان استعمال ہو رہی ہے جو اس دور میں عام بول چال کی زبان میں استعمال ہو رہی تھی۔ اردو نثر کے اعتبار سے یہ "داستانچہ" خاص اہمیت کا حامل ہے۔ اس کی نثر میں متروک الفاظ، میر امن کے مقابلے میں بھی، کم ہیں لیکن وہ الفاظ جو انیسویں صدی کے ابتدائی زمانے میں بول چال کی زبان میں استعمال ہوتے تھے، یہاں بھی اسی طرح موجود ہیں۔ یہ سب الفاظ وہ ہیں جو اس وقت ٹکسالی تھے، آج ٹکسال باہر ہو گئے ہیں لیکن جدید نثر نگاروں کو الفاظ سازی کے گر ضرور سکھاتے ہیں مثلاً "ہار" "لگا کر" "والا" کے معنی پیدا کیے جاتے تھے۔ یہ دکنی اردو میں عام طور پر ملتا ہے اور میر امن، شیر علی افسوس، حیدر بخش حیدری اور خلیل علی خاں اشک کی نثر میں بھی تواتر سے ملتا ہے۔ بینی نرائن جہاں کی نثر میں بھی یہی صورت ملتی ہے جیسے

ایامِ سلف کے قصے کہنے ہاروں نے ۔ .....‘‘ (ص ۶۳)

اسی طرح ’’تھوتھا‘‘ کا لفظ پھر سے استعمال ہونا چاہیے۔ ’’تھوتھنی‘‘ کا لفظ تو آج بھی بول چال کی زبان میں استعمال ہوتا ہے لیکن ’’تھوتھا‘‘ متروک ہو گیا جو اپنی جگہ بے بدل ہے۔ بینی نرائن نے اسے اپنی اصل صورت میں استعمال کیا ہے جیسے:

’’اس کی ایک شاخ کا تھوتھا باہر نکلا ہوا ہے‘‘ (ص ۸۰) ’’نعش ایک آدمی کی اس تھوتھ سے گتھی ہوئی ہے‘‘ (ص ۶۸) اسی طرح یہ چند جملے، معانی پر غور کر کے پڑھیے:

’’دانش مند سنتے ہیں اس بات کے بھچک رہ گیا.....‘‘ (ص ۱۱۸)

’’اس وقت بادشاہ کا دل نہایت بھر بھرا ہوا‘‘ (ص ۱۲۷۔۱۳۳)

’’ہم آپ کے بندھوے ہیں جو فرمایئے گا، بجا لادیں گے‘‘ (ص ۱۴۴)

اسی طرح ’’بادشاہ نے نہ دھڑک ہو کر پردے کو اٹھایا‘‘۔ نہ دھڑک میر امن اور حیدری کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے۔ آج اس کے بجائے ذرا سی تبدیلی سے ’’بے دھڑک‘‘ بولتے ہیں۔

اس دور میں: کرواوے۔ لے جاوے۔ آوے۔ دے۔ جوہیں (جوں ہی)۔ جیوں تیوں (جوں توں)۔ بڑھاوے۔ کہلاوے۔ ڈاماڈول (ڈانواڈول)۔ کرواویں۔ لیجیو۔ کیجیو ۔ چھوڑیو۔ پکڑیو وغیرہ عام زبان کا حصہ تھے۔ یہ الفاظ ذرا سی تبدیلی کے ساتھ آج بھی زندہ ہیں۔

اسی طرح جمع فاعل کی مناسبت سے مرکب فعل کے دونوں لفظ بھی جمع استعمال کیے جاتے تھے۔ یہی صورت ’’چار گلشن‘‘ میں ملتی ہے۔ آج مرکب فعل کا پہلا جزو واحد اور دوسرا جزو جمع میں بولا اور لکھا جاتا ہے۔ ’’چار گلشن‘‘ کی نثر میں، میر امن و حیدری کی طرح، وہی مروج صورت ملتی ہے مثلاً

’’موافق قاعدے کے ہر ایک جگہ میں مسندیں لگیں ہیں (لگی ہیں) ص ۷۱

’’ہم چاروں راجہ بیدار بخت کی بیٹیاں ہیں ہم شکار کھیلنے کے واسطے جنگل کی طرف گئیں تھیں‘‘ (گئی تھیں) ص ۹۸

بینی نرائن جہاں نے ’’چار گلشن‘‘ کے بعد ’’بہارِ عشق‘‘ لکھی۔

(۲) ’’بہارِ عشق‘‘ کے بارے میں ’’نوبہار‘‘ کے دیباچے میں بینی نرائن نے بتایا ہے کہ ’’بہارِ عشق‘‘ ان کی دوسری تصنیف ہے جس میں دلآ رام کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔ یہ انھوں نے کالج کے لیے نہیں بلکہ ’’شہر‘‘ کے لیے تصنیف کی تھی۔ اس کے کسی نسخے کا کسی معلوم کتب خانے میں مجھے کوئی سراغ نہیں ملا۔ ڈاکٹر حنیف نقوی نے لکھا ہے کہ ’’قیاساً یہ کہا جا سکتا ہے یہ قنوج کے راجا جے پال کی بیٹی دلربا کے دلآ رام نامی ایک برہمن زادے کے ساتھ معاشقے کی داستان ہو گی جسے ۱۲۱۷ھ/۱۸۰۲ء میں لالہ کاشی راج کھتری اردو نثر میں تحریر کر چکے تھے۔ کاشی راج فورٹ ولیم کالج میں پنجابی کے منشی تھے ..... اس لیے یہ بعید از قیاس نہیں کہ بینی نرائن نے ’’یوسف زلیخا‘‘، اور ’’گل صنوبر‘‘ کے قصوں کی طرح اس قصے کو بھی از سرِ نو زبانِ اردوئے معلّٰی یعنی شگفتہ اور با محاورہ اردو میں تحریر کیا ہو‘‘ [۱۲] ڈاکٹر گیان چند قیاساً اس کا سالِ تالیف ۱۲۲۶ھ متعین کرتے ہیں [۱۳]

(۳) ’’گلزارِ حسن‘‘ بینی نرائن کی تیسری تالیف ہے۔ ’’نوبہار‘‘ کے دیباچے میں انھوں نے لکھا ہے کہ ’’تس بعد قصہ یوسف زلیخا، جو اوّل فارسی میں ہے اور کسی شخص نے ہندی (اردو) میں بھی ترجمہ کیا ہے، عبارت اس کی مغلق و بے محاورہ

تھی۔ اس سبب سے کسی نے پسند نہ کیا۔ سو اس ہیچ مدان نے اس کو بھی نظم و نثر کا زیور پہنا کر زبانِ اردوئے معلّی میں تصنیف کیا اور نام اس کا ”گلزارِ حسن“ رکھ کر شہر میں رواج دیا[۱۴] ڈاکٹر گیان چند کا قیاس ہے کہ ”گلزارِ حسن“ ۱۲۲۷ھ میں لکھی گئی ہوگی[۱۵]

(۴) اس کے بعد بینی نرائن جہاں نے ”دیوانِ جہاں“ کے نام سے ”تذکرہ شعرائے اردو“ (۱۸۱۲ء) تالیف کیا۔ دیوان جہاں کی وجہ تالیف یہ ہے کہ ایک دن حیدر بخش حیدری بینی نرائن کے گھر گئے اور ان کی بے روزگاری سے متاثر ہو کر ٹامس روبک کے پاس لے گئے جو اس وقت کالج کونسل کا سکریٹری اور بحیثیت مدرس شعبۂ ہندوستانی سے وابستہ تھا۔ دورانِ ملاقات روبک نے بینی نرائن سے اردو شعرا کا منتخب کلام جمع کرنے کی فرمائش کی۔ بینی نرائن نے شعرا کا منتخب کلام جمع کیا اور ایک حد تک مختصر حالات و کوائف کے ساتھ، حروفِ تہجی کے لحاظ سے مرتب کر کے ۱۸۱۲ء میں روبک کو پیش کر دیا۔

”دیوانِ جہاں“ میں شعرا کے حالات بہت سرسری اور مختصر ہیں۔ کہیں بھی سنین شامل نہیں ہیں اور تحقیق کے اعتبار سے بھی تسلی بخش نہیں ہیں۔ ”دیوانِ جہاں“ کا ایک قلمی نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی اوف بنگال کلکتہ میں محفوظ ہے جسے تحقیق کے بغیر کلیم الدین احمد نے مرتب کر کے شائع کر دیا ہے[۱۶] بینی نرائن کے اس کام سے روبک بہت خوش ہوئے۔ منظوم سبب تالیف، میں چند شعر بھی ”جناب فیض مآب دستگیر بے کساں و حامیِ درماندگاں مسٹر ٹامس روبک صاحب بہادر دام اقبالہ کی تعریف میں“ کا عنوان دے کر بینی نرائن نے درج کیے ہیں۔ روبک نے اس کام پر انعام کی سفارش کی اور ۲۰ رجون ۱۸۱۴ء کے ”پبلک مباحثہ“ کے موقع پر بینی نرائن جہاں کو انعام سے سرفراز کیا گیا۔

دیوانِ جہاں کے ”ترقیمے“ کی عبارت یہ ہے: ”تمام شد بتاریخ سی ام ماہ ستمبر ۱۸۱۲ء بتوفیق اللہ“[۱۷] اس سے معلوم ہوا کہ دیوانِ جہاں ۱۸۱۲ء کو ختم ہوا اور ۱۸۱۴ء میں وہ انعام سے نوازا گیا۔ غلطی سے گارسیں دتاسی نے انعام کی منظوری کے سال کو سالِ تالیف سمجھ کر اپنی کتاب ”تاریخِ ادب ہندوی و ہندوستانی“ میں بینی نرائن کے ذیل میں درج کر دیا ہے[۱۸] جب گارسیں دتاسی کی اس تالیف کو بنیاد بنا کر ایف فیلن اور منشی کریم الدین نے بعض اضافوں کے ساتھ اردو میں آزاد ترجمہ کر کے ”طبقات الشعرائے ہند“ کے نام سے تذکرہ مرتب کیا تو دتاسی کی تاریخ کا یہ غلط سن اس تذکرے میں بھی آ گیا اور یہیں سے یہ غلطی پھیل گئی۔ ”دیوانِ جہاں“ کا سالِ تکمیل بلاشبہ ۱۸۱۲ء ہے جو بہت صاف اور واضح طور پر اس کے ترقیمے میں درج ہے۔ کلیم الدین احمد نے بھی تحقیق کے بکھیڑوں میں پڑے بغیر ”طبقات الشعرائے ہند“ کی عبارت کو اپنی تمہید میں نقل کر دیا ہے جب کہ ترقیمے کی عبارت میں، جس کی عکسی نقل خود کلیم الدین احمد کے مرتبہ ”دیوانِ جہاں“ میں شامل ہے، واضح طور پر ۳۰ ستمبر ۱۸۱۲ء درج ہے، ڈاکٹر حنیف نقوی نے قلمی نسخے کے آغاز میں درج انگریزی عبارت، جو دو مختلف قلموں سے لکھی گئی ہے اور جس کے آخر میں 1813 لکھا ہے، ترقیمہ کے ہندسے پر شبہ کا اظہار کر کے، ۱۸۱۳ء کو اتمام کا سال بتایا ہے جو ان سب شواہد کی موجودگی میں درست نہیں ہے اسپرنگر نے ”شاہِ اودھ کیٹلاگ“ میں لکھا ہے کہ ”بینی نرائن جہاں کا تذکرہ ۱۸۱۲ء/ ۱۲۲۷ھ میں مرتب ہوا۔ یہ روبک کی فرمائش پر تالیف کیا گیا اور روبک ہی کے نام معنون ہے۔ اس میں کسی شاعر کے تعلق سے کوئی تاریخ درج نہیں ہے اور اس کا تحقیقی پہلو بھی کمزور ہے“[۱۹]

”دیوانِ جہاں“ کے منظوم ”سببِ تالیف“ سے بینی نرائن کے حالات، حیدر بخش حیدری کے توسط سے

روبک تک رسائی اور کلامِ شعرا جمع کرنے کی فرمایش اور ''چار گلشن'' پر صلہ ملنے کا ذکر سب کچھ آ گیا ہے۔ روبک نے اردو شعرا کا کلام جمع کرنے کی جو فرمایش کی تھی، بینی نرائن نے اسی طرح اسے پورا کیا جس طرح روبک نے کہا تھا۔ تذکرہ دیوانِ جہاں میں اسی لیے ''بیاض'' کا رنگ شامل ہے۔ اسے ''بیاضی تذکرہ'' کہنا چاہیے۔

''دیوانِ جہاں'' میں پہلے ''سببِ تالیف'' آتا ہے۔ اس کے بعد ''حروفِ تہجی'' کے اعتبار سے (۱۲۵) شعرا کے کلام کا انتخاب اور بہت مختصر کوائف دیے گئے ہیں۔ اس کے بعد، یہ بتائے بغیر کہ یہ کلام کن شعرا کا ہے رباعیات، مطلعات اور فردیات جمع کیے گئے ہیں۔ آخر میں ہم طرح غزلیں شامل کی ہیں جو کلکتہ میں ۲۵ر جولائی کے مشاعرے میں پڑھی گئی تھیں۔ یہاں بھی سالِ مشاعرہ نہیں دیا۔ تعداد شعرا کے بارے میں ڈاکٹر حنیف نقوی نے لکھا ہے کہ ''اس مجموعے کے بنیادی متن میں حروفِ تہجی کی ترتیب کے مطابق ۱۲۵ شاعروں کا ذکر کیا ہے لیکن آصف الدولہ کی ایک غزل کے جواب میں ان کی بیگم کی غزل بھی نقل کی گئی ہے۔ اس اعتبار سے شعرا کی تعداد (۱۲۶) ہے...... چوتھا اور آخری ضمیمہ آٹھ شاعروں کی دس ہم طرح غزلوں پر مشتمل ہے جو ۲۵ر جولائی (سن ندارد) کو کلکتے کے ایک مشاعرے میں پڑھی گئی تھیں (جن میں) مرزا کاظم علی جوان کے دو بیٹوں مرزا قاسم علی ممتاز اور مرزا ہاشم علی عیاں اور ایک شاگرد سید جعفر علی رواںؔ کے تراجم ''دیوانِ جہاں'' کے بنیادی متن میں شامل نہیں اس طرح مزید تین ناموں کے اضافے کے بعد...... شاعروں کی مجموعی تعداد (۱۲۹) ہو جاتی ہے''[۲۰] یہ اردو زبان میں لکھے جانے والے تذکروں میں ایک ابتدائی تذکرہ ہونے کے باعث یقیناً اہمیت رکھتا ہے۔ اس میں کئی شعرا ایسے بھی شامل ہیں جن کا ذکر صرف اسی تذکرے میں آیا ہے۔

(۵) ''تفریحِ طبع'' بینی نرائن جہاں کی پانچویں کتاب ہے جو ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۱۷ء میں لکھی گئی۔ اس کتاب میں انھوں نے لطایف و ظرایف مرتب کیے ہیں تاکہ ہر طرح کے پڑھنے والوں کے لیے تفریحِ طبع کا سامان مہیا کریں۔ اس کی دریافت کا سہرا ڈاکٹر حنیف فوق کے سر جاتا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ ''تفریحِ طبع کا واحد قلمی نسخہ...... راقم السطور کی ملکیت ہے۔ یہ نسخہ...... ڈاکٹر سید سلیمان حسین کو لکھنؤ کے کسی کتب فروش سے دستیاب ہوا تھا۔ ظاہری حالت کے اعتبار سے یہ اس قدر کرم خوردہ اور بوسیدہ ہو چکا ہے کہ شروع و آخر کے چند صفحات کے علاوہ اوراق کا ایک دوسرے سے علیحدہ کرنا اور پڑھنا ناممکن ہے۔ صفحات کی تعداد، جسے بہ مشکل شمار کیا جا سکا ہے۔ ۲۲۴ اور سائز ۸۱/۲×۶ انچ ہے۔ ہر صفحہ پر تیرہ سطریں ہیں۔ خط قدرے جلی اور شکستہ مائل نستعلیق ہے...... کتاب صفحہ ۲۲۳ کی دوسری سطر پر ختم ہو جاتی ہے۔ تیسری اور چوتھی سطر میں مندرجہ ذیل ترقیمہ ہے: ''تمام شد نسخۂ تفریحِ طبع بتوفیق اللہ'' اس ترقیمے کے نیچے کتاب کی ملکیت وغیرہ کے سلسلے میں کاتب کے علاوہ کسی اور شخص کی تحریر تھی جو مٹا دی گئی ہے...... ''تفریحِ طبع'' کے دیباچے کا ابتدائی حصہ منظوم ہے۔ یہ چوبیس ابیات پر مشتمل ہے''[۲۱] سببِ تالیف کے ذیل میں بینی نرائن نے بتایا ہے ''اب کہ سن (کذا) بارہ سو تینتیس ہجری (۱۲۳۳ھ) اور اٹھارہ سو سترہ عیسوی (۱۸۱۷ء) ہیں، ایک دن دل نے گھبرا کر مجھ سے یہ سوال کیا کہ پیشتر تو نے قصہ ''چار گلشن'' اور ''دیوانِ جہاں'' اور قصہ ولاؔ رام کو کہ جس کا نام ''بہارِ عشق'' رکھا ہے اور قصہ یوسف زلیخا موسوم بہ ''گلزارِ حسن'' تصنیف کر کے...... صاحبانِ عالی شان کی عنایات صلہ سے بھی سرفراز ہوا اور حق سبحانہ تعالیٰ کے فضل و کرم سے ان کتابوں نے شہر میں خوب رواج پایا اور سبب ان کئی کتابوں کے نام تیرا دنیا (میں) پائیدار رہے گا...... اب تجھ کو لازم ہے جو کئی ایک نقلیں خوش طبعی کی کہ جس کے سننے سے دلہائے غمگین

کی گرہ کھول جاوے اور خاطر ناشاد پر فرحت آوے، تجھ کو جو یاد ہیں، ان کو بعبارت سلیس عام فہم خاص پسند لکھ کر دنیا میں بطریق یادگار کے چھوڑ جا تو پڑھنے سے اس کے محظوظ ہوویں اور سننے والے سرور حاصل کریں، سو اس عاجز نے بموجب فرمائش دل کے، جیسا کہ عقل ناقص میں آیا اور زبان نے یاری دی، ایک مہینے کے عرصے میں لوحِ دل سے صفحۂ کاغذ پر قلم دوزبان سے ثبت کیا اور نام اس نسخۂ فرحت افزا کا ”تفریح طبع“ رکھ کر اس جہانِ ناپائیدار میں بطریق یادگار چھوڑا......“ [۲۲] ڈاکٹر حنیف فوق نے لکھا ہے کہ ”اس میں بیشتر لطیفے اور نقلیں جنسی وظائف ومشاغل سے متعلق اور حدرجہ فحش اور مبتذل ہیں البتہ آخری صفحات میں چند لطیفے ایسے آ گئے ہیں جنھیں اس کلیے سے مستثنیٰ کہا جا سکتا ہے“ [۲۳] اور یہ لکھ کر تین لطیفے درج کیے ہیں جن میں سے ایک یہ ہے:

> ”فرخ سیر بادشاہ اسی برس کے سن میں جب بادشاہ ہوئے، خلعت فاخرہ پہن گھوڑے پر سوار ہو، جامع مسجد میں نماز کو چلے۔ تمام شہر کے لوگ تماشا دیکھنے کو اپنے اپنے کوٹھوں پر جمع تھے۔ اتنے میں ایک عورت فاحشہ بول اٹھی کہ دلی نے خصم تو پایا لیکن بڈھا۔ یہ بات بادشاہ کے کان میں جان پڑی۔ گھوڑے کو ایڑ دے کر کدانے لگے۔ پھر وہ قحبہ کہنے لگی کہ بوڑھا تو ہے لیکن مسخرا بھی ہے“ [۲۴]

”تفریح طبع“ میں عبارت ویسی ہی سادہ و سلیس ہے جیسی ”نفحت گلشن“ میں ملتی ہے اور شہر والوں کے لیے لکھی جانے کے باوجود بینی نرائن نے اب پوری طرح فورٹ ولیم کالج کے رنگِ نثر ہی کو اختیار کر لیا ہے۔ اس کے بعد انھوں نے ایک اور قصہ ”نوبہار“ کے نام سے لکھا۔

(۶) ”نوبہار“ ۱۲۴۰ھ/۱۸۲۴ء میں لکھی گئی جس میں قصۂ گل وصنوبر کو بیان کیا ہے۔ ”قاضی عبدالودود نے اپنے مضمون میں لکھا ہے کہ ”اس کا واحد نسخہ، جو میری نظر سے گزرا ہے، حکیم سید محمد تقی حسن بلخی صاحب متوطن فتوحہ ضلع پٹنہ کی ملک ہے“ [۲۵] اس داستان کا دیباچہ خاص اہمیت رکھتا ہے جسے قاضی صاحب نے اپنے مضمون میں نقل کر دیا ہے۔ اس سے ایک طرف تو ان کی مختلف تصانیف کی زمانی ترتیب کا پتا چلتا ہے اور ساتھ ہی قصہ گل وصنوبر کے ”سبب تالیف“ کا سراغ ملتا ہے۔ بینی نرائن نے لکھا ہے کہ ”بالفعل کہ اب ۱۲۴۰ھ/۱۸۲۴ء ہیں۔ عہدِ دولت میں لارڈ امرس صاحب بہادر کے، ایک دن منشی امام بخش کہ پچیس برس کے عرصے سے اب خاکسار کے ساتھ رابطہ محبتِ دلی کا رکھتے ہیں، فرمانے لگے سابق میں قصہ گل وصنوبر کو منشی باسط خاں نے تصنیف کیا تھا، ظاہرا نامربوطی اور بے محاورگی الفاظ کے باعث صاحبانِ کالج کونسل کی نظر مبارک میں پسند نہ پڑا بلکہ انھیں کو واپس ہوا۔ حق تو یہ ہے کہ اس زمانے میں مدرسہ کمپنی بہادر یعنی کالج دارالضرب عالموں اور فاضلوں کا ہے، جو کتاب کہ وہاں کے صاحبوں کی پسند نہ پڑے اور نامنظور ہو کر نکالی جائے، پھر اسے کون پوچھتا ہے۔ تم کو حق تعالیٰ نے طبع تند اور ذہن رسا عطا فرمایا ہے اور کئی ایک کتابیں تیری شہر میں مشہور ہوئی ہیں بلکہ بہت لوگ خوش ہو کر بطریق تحفہ ملک بہ ملک لے گئے، اب تجھ کو لازم ہے کہ اس قصۂ رنگین کو نثر و نظم سے آراستہ کر کے کانوں کو زیب و زینت سے بخشو...... اس بات کو بپاسِ خاطر منشی صاحب ممدوح کے قبول کیا اور دو ہفتے کے عرصے میں تمام قصۂ گل وصنوبر کو کتابِ فارسی سے ترجمہ کیا“ [۲۶] ”نوبہار“ نام رکھنے کی وجہ بینی نرائن نے یہ بتائی ہے کہ ”اس کہانی میں جو صنوبر شاہ اور گل بادشاہ زادی کا ذکر ہے اس واسطے مصنف نے نام بھی اس کا نوبہار رکھا [۲۷] ڈاکٹر عبیدہ بیگم نے بتایا ہے کہ ”باسط خاں کے ترجمے میں...... عاشق شاہ گل ہے اور معشوق ملکہ صنوبر۔ لیکن

بینی نرائن کے ترجمے میں عاشق و معشوق کا نام مختلف ہو گیا ہے"[۲۸] حنیف نقوی نے بات کو آگے بڑھاتے ہوئے لکھا ہے کہ "اپنے نام اور مصنف کے اختتامی بیان کی رو سے یہ کہانی گل وصنوبر کے عشق کا افسانہ معلوم ہوتی ہے لیکن حقیقتاً اس میں قیموس شاہ کی بیٹی شہزادی مہر انگیز کے حصول کے لیے شاہ شمشاد لعل پوش کے بیٹوں کی طالع آزمائیوں کا قصہ بیان کیا گیا ہے جو مہر انگیز کے سوال "گل با صنوبر چہ کرد" کے جواب کی تلاش کے سہارے آگے بڑھتا ہے۔ گل وصنوبر کا قصہ، جو اس طلسم کی کنجی ہے، بہت مختصر ہے اور کہانی کے آخر میں بیان ہوا ہے۔ بینی نرائن نے اسے بقولِ خود فارسی سے ترجمہ کیا ہے لیکن وہ فارسی قصے کے مصنف کا نام نہیں بتاتے۔ یہی کیفیت باسط خاں کے ترجمے کی بھی ہے......اس قصے کے تیسرے مترجم نیم چند کھتری ہیں جن کا ترجمہ پہلی بار ۱۸۳۶ء میں شائع ہوا تھا"[۲۹] انھوں نے بھی اصل فارسی قصے کے مصنف کے بارے میں کچھ نہیں بتایا۔ قاضی عبدالودود نے بتایا ہے کہ "یہ متیقّن ہے کہ یہ پرانا قصہ نہیں اور گیارھویں صدی ہجری سے پیشتر اس کا وجود نہ تھا"[۳۰]

ان اقتباسات کو دیکھ کر جو قاضی عبدالودود نے اپنے مضمون میں درج کیے ہیں، اندازہ ہوتا ہے کہ "نوبہار" کے زبان و بیان سادہ و سلیس ہوتے ہوئے بھی رنگینی کی ہلکی سی چاشنی کے حامل ہیں اور اس کی وجہ یہ تھی کہ یہ قصہ انھوں نے کالج کے لیے نہیں بلکہ بیرونِ کالج "شہر" کے لیے لکھا تھا۔

(۷) "باغِ عشق" کا واحد قلمی نسخہ، جیسا کہ ڈاکٹر حنیف نقوی نے بتایا ہے، انجمن ترقی اردو (ہند) کے کتب خانے میں محفوظ ہے جس کا سال تالیف ۱۸۲۴ء/ ۱۲۳۹ھ ہے۔ اس کا ماخذ عبدالرحمٰن جامی کی مثنوی "لیلیٰ مجنوں" ہے۔ حیدر بخش حیدری نے بھی اس قصے کو اردوئے معلّٰی میں لکھا تھا لیکن ان کا ماخذ امیر خسرو کی مثنوی لیلیٰ مجنوں کا وہ منظوم ترجمہ ہے، جسے شاہ عالم ثانی آفتاب کے عہد کے معروف شاعر خواجہ یٰسین شاہ جہاں آبادی نے اردو زبان میں نظم کیا تھا اور جس کا ذکر ہم حیدری کے مطالعے میں پہلے کر آئے ہیں۔ بینی نرائن نے اپنے دیباچے میں لکھا ہے کہ "اس عاجز ضعیف نے قصہ نادر و لطیف کو فارسی سے زبان ریختہ و ہندی اردوئے معلّٰی میں ترجمہ کیا۔ ہر چند یہ قصہ طویل نہیں لیکن اس مولف نے عبارت کی درازی کے واسطے بہت سا خونِ جگر کھایا، قصہ قلیل کو کسی طرح درازی بخشی......سبب تالیف اس کہانی ولآویز کا صرف یادگاری اپنی ہی ہے اور کسی سے امید صلے کی نہیں"[۳۱]

(۸) "تنبیہ الغافلین" بینی نرائن کا آخری معلوم کام ہے۔ "تنبیہ الغافلین" فارسی زبان میں شاہ رفیع الدین کی تصنیف ہے جسے انھوں نے سید احمد بریلوی کی فرمائش پر لکھا تھا اور کسی نے اس کا ایسا ترجمہ اردو زبان میں کیا تھا جس کی عبارت بے محاورہ، غلط اور اکثر مقامات پر ناقابلِ فہم اور مغلق تھی۔ اسی ترجمے کو سامنے رکھ کر احباب کی فرمائش پر بینی نرائن جہاں نے ایک اور متن تیار کیا جس کا ایک قلمی نسخہ انڈیا آفس لائبریری میں محفوظ ہے "جو آٹھویں تاریخ اگھن مہینے کی سن بارہ سو پینتالیس بنگلہ میں، سنیچر کے دن، دوپہر ایک گھڑی کے سمے میں تمام ہوا"[۳۲] ڈاکٹر حنیف نقوی نے بتایا ہے کہ "تقویم کے بموجب ۸/اگھن ۱۲۴۵ بنگلہ ۲۲/نومبر ۱۸۳۸ء اور ۷/رمضان ۱۲۵۴ھ کے مطابق ہے"[۳۳]

بینی نرائن جہاں کو جدید نثر میں کہانی کہنے اور پر اثر انداز میں، قوت کے ساتھ، بیان کرنے کا اچھا سلیقہ ہے۔ انھوں نے جس طرح مثلاً "چار گلشن" کی کہانی کو اٹھایا اور پرت پرت کرکے کھولا ہے اس میں متوازن پھیلاؤ کے ساتھ قصے کو سمیٹنے کا ایسا شعور نظر آتا ہے جس سے قصہ اور اس کا بیان 'فن' کے دائرے میں آ جاتا ہے۔ بینی نرائن نے جو کچھ لکھا اس کا بہت کم حصہ طبع ہوا ہے۔ اس کی اشاعت آج بھی ادبی دلچسپی کا باعث ہوگی اور اردو نثر کے ارتقا کی ایک

کڑی کا پتا دے گی۔

مرزا علی لطف کا تذکرہ ''گلشن ہند'' جس کی وجہ سے ان کا نام آج تک روشن ہے، گل کرسٹ کی فرمایش پر ہی مرتب ہوا تھا لیکن لطف اس کام کو اس طرح نہ کر سکے جس طرح گل کرسٹ چاہتا تھا۔ اگلے باب میں ہم انھیں مرزا علی لطف کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱]The Annals of the college of Fort william, Thomas Roebuck, P 339, Calcutta,1819.

[۲] ایضاً، ص۴۲۵

[۳] رائے بینی نرائن دہلوی، ڈاکٹر حنیف نقوی، ص ۱۷، مقالہ مطبوعۂ نوائے ادب بمبئی، اپریل ۱۹۷۷ء

[۴] دیوانِ جہاں، بینی نرائن، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۱۳۰، پٹنہ ۱۹۵۹ء

[۵] چار گلشن، بینی نرائن جہاں، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۳۳، لاہور ۱۹۶۷ء

[۶] قصہ جان وول، کھیم نارائن رند، قلمی نسخہ کیمبرج یونی ورسٹی بحوالہ ''چار گلشن''، ص ۳۲۔۳۳، محولہ بالا

[۷] ایضاً، ص ۲۱

[۸] چار گلشن، بینی نرائن جہاں، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۶۱، لاہور ۱۹۶۷ء

[۹] ایضاً، ص ۶۱۔۶۲

[۱۰]The Annals........، محولہ بالا، ص ۳۳۹

[۱۱] رائے بینی نرائن دہلوی، مقالہ ڈاکٹر حنیف نقوی، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی شمارہ اپریل ۱۹۷۷ء

[۱۲] رائے بینی نرائن دہلوی، مقالہ ڈاکٹر حنیف نقوی، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی شمارہ اپریل ۱۹۷۷ء

[۱۳] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۳۵۸، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۱۴] ''نوبہار یعنی قصۂ گل وصنوبر از بینی نرائن جہاں'' از قاضی عبدالودود، مطبوعہ ''نیا دور'' لکھنؤ، جولائی ۱۹۵۹ء

[۱۵] اردو کی نثری داستانیں، محولہ بالا، ص ۳۵۸

[۱۶] دیوانِ جہاں، بینی نرائن جہاں، مرتبہ کلیم الدین احمد، پٹنہ، ص ۱۹۵۹ء

[۱۷] ایضاً، ص ۳۵۱

[۱۸] تاریخ ادب ہندوی و ہندوستانی (فرانسیسی زبان میں)، گارسیں دتاسی، ص ۱۱۵، پیرس ۱۸۳۹ء

[۱۹] Catalogue of the Arabic, Persian, Hindustani Manuscripts of the library of the king of Oudh, A sprenger, Vol. I, P 188, Calcutta 1854.

[۲۰] رائے بینی نرائن دہلوی، ڈاکٹر حنیف نقوی، ص ۴، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی شمارہ اکتوبر ۱۹۷۷ء

[۲۱] ایضاً (قسط ۲)، ص ۷۔۸

[۲۲] ایضاً، ص ۸۔۹

[۲۳] ایضاً، ص ۹۔۱۰

[۲۴] ایضاً، ص ۱۱

[۲۵] نوبہار یعنی قصہ گل وصنوبر، از بینی نرائن جہاں، قاضی عبدالودود، مطبوعہ نیا دور لکھنؤ جولائی ۱۹۵۹ء

[۲۶] ایضاً

[۲۷] ایضاً

[۲۸] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۴۰۱، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۲۹] رائے بینی نرائن دہلوی، ڈاکٹر حنیف نقوی، ص ۱۴، نوائے ادب بمبئی شمارہ ۱ اکتوبر ۱۹۷۷ء

[۳۰] نوبہار یعنی قصہ گل وصنوبر، محولہ بالا، ص ۳

[۳۱] رائے بینی نرائن دہلوی محولہ بالا، ص ۲۰۔۲۱

[۳۲]Catalogue of the Hindustani Manuscripts in the library of the India Office by J.F. Blumhardt, P 8. London, 1926

[۳۳] رائے بینی نرائن دہلوی، محولہ بالا، ص ۲۴

چودھواں باب

مرزا علی لطف

حالات و مطالعہ: تذکرہ گلشنِ ہند وغیرہ

مرزا علی لطف، (وفات ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۱۷۔۱۸۱۸ء) جنھوں نے خود اپنا نام میرزا علی اور لطف تخلص بتایا ہے[۱] شاہ جہاں آباد (دہلی) میں پیدا ہوئے اور یہیں ان کی تعلیم و تربیت اور نشو و نما ہوئی[۲] فارسی ان کی مادری زبان تھی۔ اردو ہندوستان میں ہر طرف بولی جانے والی زبان تھی اور دہلی اس کا سب سے بڑا مرکز تھا۔ سودا کی طرح لطف نے بھی اس زبان کو بچپن سے سن اور بول کر اپنا لیا اور آگے چل کر یہی زبان ان کی شہرت کا سبب بنی۔ لطف نے اپنے تذکرے ''گلشن ہند'' میں اپنے والد کا نام کاظم بیگ خاں استرآبادی لکھا ہے جو فارسی کے شاعر اور ہجری تخلص کرتے تھے۔ فارسی شاعری میں میرزا لطف اپنے والد ہی کے شاگرد تھے۔ خود لکھا ہے کہ ''اصلاح فارسی کی اس ہیچ مدان کو آپ ہیؔ کی جناب سے ہے اور مشورہ ریختہ کا فقط اپنی ہی طبع ناصواب سے''[۳] اور یہی بات درست مان لینی چاہیے۔ میر، سودا یا شاہ ملول سے ان کی شاگردی کی بات محض افسانہ ہے۔ ان کے والد جب استرآباد سے دہلی آئے تو المنصور خاں صفدر جنگ سے جن سے ایران ہی سے ان کے مراسم تھے، ملاقات کی اور ان کے توسط سے شاہی دربار تک ان کی رسائی ہوئی اور معاشی طور پر فراغت پائی۔ جب دہلی کے حالات بگڑے تو لطف کے والد بھی لکھنؤ چلے آئے جہاں صفدر جنگ کے پوتے نواب آصف الدولہ مسند نشین تھے۔ شاہ کمال نے اپنے تذکرے ''مجمع الانتخاب'' میں لطف کے والد کاظم بیگ خاں سے لکھنؤ میں ملاقات کا ذکر کیا ہے۔ لطف بھی اپنے والد کے ہمراہ دہلی سے لکھنؤ آ گئے۔ ''گلشن ہند'' میں آصف الدولہ کے ترجمے میں لطف نے لکھا ہے کہ ''راقم آثم صغرسن سے ملازموں میں اس آستانہ دولت کے مع رسالہ سرفراز تھا اور افراطِ عنایت اور الطاف سے اس کے ہم چشموں میں اپنے موردِ امتیاز تھا''[۴] لکھنؤ کا جوبن اس وقت اپنے شباب پر تھا۔ آصف الدولہ کی فراخ دلی و سخاوت سے شعرا، انشا پرداز، ہر فن کے ماہر و استاد جوق در جوق یہاں چلے آ رہے تھے۔ اس ماحول میں علی لطف فراغت کے ساتھ ایسے جمے کہ اب یہی ان کا وطن ٹھہرا۔

لطف کے سالِ ولادت کا کہیں پتا نہیں چلتا۔ صرف چند اشارات سے ان کا سالِ ولادت متعین کیا جاتا رہا ہے۔ صغرسنی ہی میں میرزا علی لطف، جیسا کہ پہلے لکھ آیا ہوں، آصف الدولہ کے آستانہ دولت سے مع رسالہ سرفراز ہو گئے تھے۔ اگر آصف الدولہ کی مسند نشینی کے وقت ان کی عمر سولہ سال فرض کر لی جائے تو قیاساً ان کا سالِ ولادت ۱۱۷۱ھ متعین کیا جا سکتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے ۱۱۷۱ھ اور ۱۱۷۵ھ کے درمیان متعین کیا ہے''[۵] ڈاکٹر ثمینہ شوکت نے تذکرۂ طبقات الشعرا از قدرت اللہ شوق میں، لطف کے ترجمے میں ان کی مثنوی کا ذکر شامل دیکھ کر ان کا سالِ ولادت ۱۱۶۸ھ کے لگ بھگ مقرر کیا ہے[۶]

سیر و سیاحت مرزا علی لطف کا شوقِ دلی تھا۔ وہ قیامِ لکھنؤ کے زمانے میں عظیم آباد، مرشد آباد اور کلکتہ وغیرہ سیر کے لیے جاتے رہے۔ جب وہ لکھنؤ میں تھے تو اسی زمانے میں شہزادہ جہاں دار شاہ (وفات ۱۲۰۲ھ/ ۱۷۸۸ء) لکھنؤ آئے تھے اور لطف ان کے بلانے پر نواب آصف الدولہ کے ایما سے، ان کے مشاعروں میں بھی شریک ہوئے تھے۔ جب میر ضعیف العمری کی وجہ سے، فورٹ ولیم کالج کے لیے منتخب نہ ہو سکے تو اس وقت لطف لکھنؤ میں تھے اور جب شیر علی افسوس کا انتخاب ہوا اور وہ کلکتہ کے لیے روانہ ہو کر مرشد آباد پہنچے تو لطف ان سے دو ماہ پہلے مرشد آباد پہنچ چکے تھے۔ لطف نے افسوس کے ترجمے میں لکھا ہے کہ افسوس ''کے نکلنے کی تقریب سے دو مہینے آگے راقم حقیر لکھنؤ سے نکلا تھا اور وارد مرشد آباد کا تھا''[۷] لطف نے لکھا ہے کہ ''راقم آثم سے ملاقات ایام شباب سے ہے''[۸] جیسے ہی افسوس مرشد آباد پہنچے، ملاقات کے لیے لطف کے گھر گئے اور کلکتہ واپس جاتے ہوئے لطف سے ''وعدہ کلکتے کی سیر کا'' لے کر کلکتہ جا کر فورٹ ولیم کالج سے بطور مترجم وابستہ ہو گئے۔ لطف کلکتہ ہوتے ہوئے حیدر آباد دکن جانے کے ارادے سے نکلے تھے لیکن یہاں جب وہ گل کرسٹ سے ملے اور گل کرسٹ نے ان سے تذکرہ ''گلزار ابراہیم'' کو ریختہ میں لکھنے اور ترجمہ کرنے کے لیے کہا تو وہ وہیں ٹھہر کر اس کام میں لگ گئے اور چند ماہ میں اس کام کو اپنے طور پر نمٹا کر یا اس کا پہلا مسودہ مرتب کر کے حیدر آباد کے لیے روانہ ہو گئے۔ یکم محرم ۱۲۱۵ھ/ ۲۵ مئی ۱۸۰۰ء کے مطابق ہے۔ لطف نے اپنے تذکرے کا سالِ تالیف ۱۲۱۵ھ مطابق ۱۸۰۱ء دیا ہے۔ یکم محرم ۱۲۱۶ھ/ ۱۴ مئی ۱۸۰۱ء کو شروع ہوتا ہے تو گویا لطف حیدر آباد کے لیے ۱۲۱۶ھ میں روانہ ہوئے۔ اس طرح لطف کے حیدر آباد پہنچنے کا سال ۱۲۱۶ھ متعین کیا جا سکتا ہے۔

حیدر آباد آ کر لطف، آصف جاہ ثانی کے وزیر اور شاعروں اور اہلِ علم کے قدر دان ارسطو جاہ سے ڈیڑھ سو روپے ماہوار مشاہرے پر ملازم ہو گئے۔ ان کے دو بھائی علی رضا اور حاجی مرزا خان وہاں پہلے سے موجود تھے۔ لطف نے جب نظام علی خان آصف جاہ ثانی کی شان میں قصیدے لکھے تو انھوں نے لطف کا مشاہرہ چار سو روپے ماہوار مقرر کر دیا اور ''پالکی'' کے تحفے سے بھی سرفراز کیا۔ ارسطو جاہ کے بعد جب میر عالم کا دور آیا تو لطف ان سے وابستہ ہو گئے۔ اس سرپرستی کی وجہ سے حیدر آباد میں ان کے وقار اور شہرت میں اضافہ ہوا اور یہیں لطف نے وفات پائی۔

لطف کے سالِ وفات میں بھی اختلاف پایا جاتا ہے۔ غلام حسین جوہر نے ان کا سالِ وفات ۱۲۲۸ھ دیا ہے[۹] مطبوعہ تذکرہ یادگارِ ضیغم از محمد عبداللہ خاں ضیغم، تصنیف ۱۳۰۵ھ/ ۱۸۸۷ء میں لطف کا کوئی ذکر نہیں ہے جب کہ ڈاکٹر ثمینہ شوکت اور مرزا اکبر علی بیگ نے ''یادگار ضیغم'' کے قلمی نسخے مخزونہ ''ادارہ ادبیات اردو'' کے حوالے (صفحہ ۵۵۲) سے لکھا ہے کہ اس میں سالِ وفات ۱۲۳۸ھ دیا ہے۔ یہ کتابت کی غلطی معلوم ہوتی ہے۔ ثمینہ شوکت نے، حیدر آباد کے اس دور کے معروف شاعر غلام مصطفیٰ سخن کا یہ قطعہ تاریخِ وفات لطف دیا ہے[۱۰]

لطفِ ماصد خوبی و لطف تمام کرد منزل ہائے ہستی را چو طے
گفت سالِ رحلتش پیر خرد ''رفت آں اہل کمال عصر ہے''

اس پورے آخری مصرع سے ۱۲۳۲ھ برآمد ہوتے ہیں اور یہی سال وفات ہم نے قبول کیا ہے۔ ڈاکٹر مرزا اکبر علی بیگ نے اس قطعہ کو نقل کرتے ہوئے ''رفت'' کے بجائے ''وقت'' لکھا ہے[۱۱] جو بظاہر صحیح نہیں ہے۔

لطف کی تصنیفات تین ہیں:

دیوانِ لطف: لطف نے ''گلشنِ ہند'' میں جب اپنا ذکر بطور شاعر شامل کیا تو کلام کا بڑا حصہ اس انتخاب میں شامل

کردیا۔ گارسیں دتاسی نے لکھا کہ ’’گلشن ہند‘‘ کا جو قلمی نسخہ جنرل اسٹوورٹ نے حیدر آبادی نسخے سے کاتب سید ذوالفقار علی تجلی سے لکھوایا تھا اس میں لطف نے ۲۷ صفحات پر مشتمل اپنے اشعار دیے ہیں جن میں غزلیں، قصیدے اور ایک طویل مثنوی شامل ہے۔[۱۲] مرزا اکبر علی بیگ کی اطلاع کے مطابق دیوانِ لطف کے تین قلمی نسخوں کا پتا چلتا ہے۔ ایک نسخہ جامعہ عثمانیہ حیدر آباد میں موجود ہے۔ دوسرے نسخے کی مجلسِ تحقیقاتِ اردو حیدر آباد دکن کے کتب خانے میں محفوظ رہنے کی اطلاع ’’مثنوی لطف‘‘ میں ڈاکٹر ثمینہ شوکت نے اپنے دیباچے میں بہم پہنچائی ہے۔ یہ نسخہ اب موجود نہیں ہے۔ تیسرے نسخے کے بارے میں سید محمد نے ’’ارباب نثر اردو‘‘ میں لکھا ہے کہ غلام محمد وفا مالک تاج پریس حیدر آباد کے پاس ’’دیوانِ منتخب‘‘ کے نام سے ’’دیوانِ لطف‘‘ کا ایک نسخہ تھا۔ یہ بھی اب ناپید ہے۔ یہ لکھ کر جامعہ عثمانیہ کے قلمی نسخے کا تعارف کراتے ہوئے بتایا ہے کہ یہ ۲۴ ورق یعنی ۴۸ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس پر سنِ کتابت تو درج نہیں ہے لیکن پہلے صفحے پر فاضل بیگ ولد صفدر بیگ کی مہر لگی ہے جس پر ۱۲۵۹ھ کندہ ہے۔ اس نسخے میں ۳۷ غزلیں (۴۷۱ شعر)، ۱۰ متفرق اشعار اور ۹ رباعیات کے علاوہ پانچ قصائد (تعداد اشعار ۲۷) شامل ہیں۔ اس میں لطف کی مثنوی ’’نیرنگِ عشق‘‘ شامل نہیں ہے‘‘[۱۳]

متانتِ کلام لطف کے کلام کی بنیادی خصوصیت ہے۔ ان کے ہاں دہلوی رنگ کا بھی واضح اثر ہے اور اس دور کے لکھنوی شعرا کا بھی۔ وہ ایک قادر الکلام، پختہ گو اور مشاق شاعر تھے لیکن ان کی شاعری میں ان کی اپنی کوئی ’’آواز‘‘ سنائی نہیں دیتی۔ اردو شاعری کے رنگ و اثر کے ساتھ فارسی شاعری کی روایت کا بھی ان کے کلام پر واضح اثر ہے۔ وہ غزل، قصیدہ یا مثنوی کی روایت کو کوئی الگ رخ نہیں دیتے بلکہ اسی روایت کی سلیقے کے ساتھ تکرار کرتے ہیں جو اچھے شعرا کے ہاں بہتر صورت میں پہلے سے موجود ہے۔ قدرت اللہ شوق نے لطف کو ’’شاعر پر زور و خوش گفتگو‘‘ لکھا ہے۔

(۲) مثنوی ’’نیرنگِ عشق‘‘[۱۴] کے نسخے مختلف کتب خانوں میں ملتے ہیں جن سے اس کی مقبولیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ قدرت اللہ شوق نے اس مثنوی کے بارے میں لکھا ہے کہ ’’مثنوی لذحا خوب گفتہ دوررد دادِ معنی دادہ‘‘[۱۵] نثار احمد فاروقی نے لکھا ہے کہ ’’یہ وہی قصہ ہے جسے قائم نے بھی اردو میں لکھا تھا۔ لطف نے اپنی مثنوی ’’گلشن ہند‘‘ میں شاملِ انتخاب کی تھی...... یہ اصلاً عہد اورنگ زیب کی ایک فارسی روایت سے ماخوذ ہے‘‘[۱۶] ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ’’لطف کی مثنوی دبستانِ میر کی مقلد ہے۔ اس جوان کی (ذرا سے فرق کے ساتھ) روئیداد وہی ہے جو قائم کی مثنوی ’’جذبِ الفت‘‘ اور راسخ کی مثنوی ’’اعجازِ عشق‘‘ میں بیان کی گئی ہے۔ لطف کے ہاں وہ نرم روی اور گھلاوٹ نہیں جو میر کا طرۂ امتیاز ہے..... یہ مثنوی اپنے رنگ کی ابتدائی کاوشوں میں سے ہے اس لیے اس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا‘‘[۱۷] ’’نیرنگِ عشق‘‘ ایک دلچسپ مثنوی ہے جس سے روایتِ مثنوی تو آگے نہیں بڑھتی لیکن روایت کی تکرار سلیقے سے ہوتی ہے۔ اس پر قائم کی مثنوی ’’جذبِ الفت‘‘ کا اثر نمایاں ہے۔ ’’گلشن ہند‘‘ لطف کی تیسری تالیف ہے۔

(۳) مرزا علی لطف جب کلکتے پہنچے تو ایک صاحب علم شاعر کی حیثیت سے معروف تھے لیکن آج ہم انھیں ان کے تذکرے ’’گلشن ہند‘‘ کے حوالے سے پہچانتے ہیں۔ اسے گل کرسٹ کا کرشمہ کہیے کہ جس کو اس نے چھوا وہ پارس ہو گیا۔ اپنے عزیز دوست میر شیر علی افسوس کے کلکتہ پہنچنے کے بعد جب لطف کلکتہ آئے اور گل کرسٹ سے ان کی ملاقات ہوئی تو علی ابراہیم خاں خلیل کا فارسی زبان میں لکھا ہوا اردو شعرا کا تذکرہ ’’گلزارِ ابراہیم‘‘ (۱۱۹۸ھ/۱۷۸۴ء) گل کرسٹ کی نظر

سے گزر چکا تھا۔ انھوں نے مرزا علی لطف سے کہا کہ وہ "اگر تن دہی اس مقدمہ میں کرے تو ہم اس تذکرے کو اپنی طرز پر لکھیں..... ہندی نثر کرنے سے مراد ہمیں یہ ہے کہ صاحبانِ انگریز تازہ ولایت سے جو آتے ہیں ہم ان کی تربیت کے لیے سارا یہ خون کھاتے ہیں تا کہ ان کے ذہن میں آسانی سے یہ عبارت آوے"[۱۸] لطف نے اس تذکرے کو ۱۲۱۵ھ/ ۱۸۰۱ء میں گل کرسٹ کی فرمایش پر اردو میں تیار کیا اور گل کرسٹ ہی کی تجویز پر "گلشن ہند" اس کا نام رکھا اور تکمیل تذکرہ کی یہ تاریخ لکھی

ہر ایک گل ہمیشہ بہار اس حدیقہ کا کہتا ہے یوں خزاں سے کہ تو کیا پلشت ہے
حیراں پھریں ہیں "بے سروپا" "بہمن اور دے" تاریخ اس کی جب سے کہ "رشکِ بہشت" ہے

"رشک بہشت" سے ۱۲۲۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اگر "بے سروپا" کے اشارے کے مطابق "بہمن" کا "ب" اور "دے" کا "ے" جن کے عدد (۱۲) ہوتے ہیں، (۱۲۲۷) میں سے نکال دیے جائیں تو تذکرہ کا سال تالیف ۱۲۱۵ھ سامنے آجاتا ہے۔ ۱۲۱۵ھ اور ۱۸۰۱ء، دونوں تاریخیں ہندسوں میں بھی لطف نے دی ہیں۔

جیسا کہ مرزا علی لطف نے لکھا ہے کہ گل کرسٹ کے کہنے کے مطابق "گلشنِ ہند" کو دو جلدوں میں تقسیم کیا۔ جلد اول میں سلاطین نام دار، وزرائے والا تبار، امرائے عالی مقدار اور شعرائے صاحب وقار کو، جو کہ نام آور اور صاحب دیوان تھے، شامل کیا اور جلد دوم میں شعرائے گم نام و غیر مشہور یا نومشق کو شامل کیا ہے۔ پہلی جلد میں ۶۹ شعرا کا تذکرہ مع کلام درج ہے اور اس میں خود لطف نے اپنا ترجمہ مع انتخاب کلام ۵۴ صفحات پر مشتمل شامل کیا ہے جب کہ "گلزار ابراہیم" میں سرے سے ان کا نام نہیں ہے۔ جلد دوم کا مسودہ کہیں دستیاب نہیں ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ لطف نے جلد اول کا کام وہیں کلکتہ میں پورا کر کے گل کرسٹ کو دکھا دیا تھا اور اس کی مزید ہدایت کے مطابق مسودہ پر نظر ثانی کر کے بھجوانے کا وعدہ کر کے، حیدر آباد کے سفر پر روانہ ہو گئے تھے۔ وہاں پہنچ کر انھوں نے جلد اول کا مبیضہ تو تیار کر لیا لیکن شاید بھیجا نہیں۔ اس کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ "گلشن ہند" کے کسی قلمی نسخے کا پتا فورٹ ولیم کالج کے کتب خانے سے نہیں چلتا۔ معلوم ہوتا ہے کہ جلد دوم تیار کرنے کی نوبت نہیں آئی۔

"گلشن ہند" جس کی بنیاد علی ابراہیم خلیل کا تذکرہ "گلزار ابراہیم" ہے، اپنی تالیف کے ۱۰۵ سال بعد ۱۹۰۶ء میں مولانا شبلی نعمانی کی تصحیح و تحشیہ اور مولوی عبدالحق کے مقدمہ کے ساتھ عبداللہ خاں نے لاہور سے چھپوا کر حیدر آباد دکن سے شائع کیا جس کا مسودہ انھیں حیدر آباد کی مشہور ندی کے سیلاب میں ہاتھ آیا تھا۔

فہرست کے مطابق "گلزار ابراہیم" میں (۳۲۵) شاعروں کے تراجم مع انتخاب کلام شامل ہیں۔ امیر خسرو دہلوی کو بغیر شمار کے سب سے آخر میں شامل کیا ہے۔ شاید تذکرہ مکمل کرنے کے بعد علی ابراہیم خلیل کو اردو کے اس پہلے شاعر کا خیال آیا۔ "گلشن ہند" کا ایک اور ایڈیشن ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور نے اس طرح مرتب کیا کہ "گلزار ابراہیم" اور "گلشنِ ہند" کو یکجا کر دیا اور جن شعرا کے حالات مع انتخاب کلام لطف نے اردو میں لکھے تھے انھیں اسی طرح شامل کر دیا اور ان شعرا کے حالات لطف نے نہیں لکھے تھے حروف تہجی کی ترتیب سے جوں کے توں فارسی زبان ہی میں شامل کر دیے اور لطف کا ترجمہ، جو "گلشن ہند" میں تھا اسے اس لیے خارج کر دیا کہ وہ "گلزار ابراہیم" میں شامل نہیں تھا۔ ڈاکٹر زور کے ایڈیشن میں جو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے مطبع سے چھپ کر ۱۹۳۴ء میں انجمن ترقی اردو اورنگ آباد سے شائع ہوا، وہ سارے شعرا آگئے ہیں جو گلزار ابراہیم میں شامل تھے۔ فرق یہ ہے کہ جن شعرا کے حالات،

اضافوں اور کمی بیشی کے ساتھ، لطف نے اردو میں لکھے تھے وہ اردو زبان میں ہیں اور جو دوسری جلد کے لیے چھوڑ دیے گئے تھے وہ "گلزار ابراہیم" سے لے کر فارسی زبان ہی میں شامل کر کے "گلزار ابراہیم" اور "گلشنِ ہند" کو ایک نئی صورت دے دی ہے اور سرورق پر لکھ دیا ہے کہ "تذکرہ گلزارِ ابراہیم مؤلفہ علی ابراہیم خاں خلیل مع تذکرہ گلشن ہند مؤلفہ مرزا علی لطف مرتبہ ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور طبع ۱۹۳۴ء اور پچھلی جلد پر "تذکرہ گلزار ابراہیم انجمن ترقی اردو اورنگ آباد (دکن)" لکھا ہے جس سے یہ غلط فہمی پیدا ہوتی ہے کہ یہ اصل تذکرہ "گلزار ابراہیم" ہے۔ اس صورت سے "گلشنِ ہند" کی الگ حیثیت ختم ہو گئی ہے اور "گلزار براہیم" کی بھی ادھوری صورت سامنے آتی ہے۔ آج صورت یہ ہے کہ "گلشن ہند" جس کا ماخذ گلزار ابراہیم ہے، ایک الگ وجود رکھتا ہے اور گلزار ابراہیم اردو شعرا کے فارسی زبان میں تذکرہ ہونے کے حوالے سے الگ وجود رکھتا ہے، جن کو ملا کر ایک نہیں کیا جا سکتا۔ گلشن ہند (اردو) گلزار ابراہیم (فارسی) کا لفظی ترجمہ نہیں ہے بلکہ حالات میں لطف نے بعض نئی باتیں شامل کر کے اسے ایک الگ صورت دے دی ہے۔ یقیناً "گلشن ہند" "گلزار ابراہیم" کی کوکھ سے پیدا ہوا ہے لیکن اپنا الگ وجود رکھتا ہے۔ اس کا اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ شعرا کے حالات میں بہت سی باتیں، جو آج اردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں، ان کا ماخذ "گلزارِ ابراہیم" نہیں بلکہ "گلشنِ ہند" ہے مثلاً

(۱) یہ اطلاع لطف نے مہیا کی ہے کہ میر کو فورٹ ولیم کالج کے لیے طلب کیا گیا تھا مگر وہ گرتی صحت اور ضعیفی کی وجہ سے منتخب نہ ہو سکے تھے اور ان کی جگہ "جوانانِ نو مشق" (یہ اشارہ شیر علی افسوس اور کاظم علی جوان وغیرہ کی طرف ہے) منتخب کر لیے گئے تھے۔ لطفؔ کے الفاظ یہ ہیں:

> "جس ایام میں کہ درخواست صاحبان عالی شان کی زبان دانانِ ریختہ کے مقدمہ میں کلکتے سے لکھنؤ کو گئی تو پہلے کرنیل اسکاٹ صاحب کے روبرو تقریب میرؔ کی ہوئی لیکن علتِ پیری سے یہ بے چارے مجہول کے محمول ہوئے اور جوانانِ نو مشق مربّی گری سے قوتِ بدنی کے مقبول ہوئے۔ زمانہ خوش طبیعتوں سے کبھی نہیں خالی ہے۔ اکثر اہل لکھنؤ پکارتے تھے کہ کلکتہ میں شاعری کی جا درخواستِ حمالی ہے۔ کس واسطے کہ یہ جانتے سب اہلِ تمیز ہیں کہ آج بھی بوڑھے کے سامنے نوجوان غور کے مثل مویز ہیں۔ اب بھی جو بوجھ تمکنتِ معنی کا جرثقیل طبع سے تراز و کر کے وہ دکھلاتا ہے، جوان اگر کوہِ بو قبیس ہے تو تحمل سے اس کی کمر چراتا ہے"[۱۹]

(۲) یہ اطلاع بھی لطفؔ ہی نے فراہم کی ہے کہ ۱۱۹۷ھ میں میرؔ لکھنؤ آئے تو آصف الدولہ نے خلعتِ فاخرہ اور تین سو روپے مشاہرہ مقرر کر کے تحسین علی خاں ناظر کے سپرد کر دیا۔ یہ بھی لکھا ہے کہ اگر چہ گرفتہ مزاجی سے ان کی صحبت روز بروز نواب مرحوم (آصف الدولہ متوفی ۱۲۱۲ھ) سے بگڑتی گئی لیکن تنخواہ میں کبھی قصور نہیں ہوا اور نواب سعادت علی خاں کے عہدِ وزارت میں آج کے دن کہ ۱۲۱۵ھ ہیں وہی حال ہے جو اوپر مذکور ہوا[۲۰]

(۳) شاہ عالم ثانی آفتاب کے حالات لطف نے تفصیل سے دیے ہیں۔ یہ سب حالات لطف کا اضافہ ہیں۔ ساتھ ہی انہوں نے آفتاب کی ایک پوری غزل اور دو قطعات کے علاوہ ان کا وہ قطعہ بھی درج کر دیا ہے جو انہوں نے غلام قادر روہیلا کے ہاتھوں نابینا ہو جانے پر کہا تھا اور ساتھ ہی لطف نے اس کا اردو ترجمہ کر کے شاملِ تذکرہ کر دیا ہے۔ اس کے برخلاف گلزارِ ابراہیم میں صرف چند رسمی جملے ملتے ہیں۔

(۴) میر شیر علی افسوس اور مرزا علی لطف کے گہرے مراسم تھے۔ یہ پہلی مرتبہ ''گلشن ہند'' میں مذکور ہوئے ہیں [۲۱]

(۵) سراج الدین علی خانِ آرزو کے جو حالات گلشن ہند میں درج کیے ہیں وہ ''گلزار ابراہیم'' کے تین چار سطری بیان پر ایسا اضافہ ہیں کہ کسی اور تذکرے میں اس طرح نہیں آئے [۲۲] لطف نے شاعروں کے حالات میں جا بجا مفید اضافے کیے ہیں۔ اسی لیے ''گلشن ہند'' کی بنیاد ''گلزار ابراہیم'' پر ہونے کے باوجود یہ اپنا الگ وجود رکھتا ہے اور اسی لیے اسے ''تالیف'' کہنا چاہیے۔ یہ صرف چند مثالیں ہیں جو ہم نے دی ہیں۔ ساتھ ہی چند اور باتوں کا ذکر بھی یہاں ضروری ہے:

(الف) ''گلشن ہند'' میں لطف کے ذاتی تعصبات پر مبنی رائے کا اظہار بھی کئی مقامات پر ہوتا ہے مثلاً میرزا مظہر جانجاں کے بیان میں یا تاناشاہ کے احوال میں۔

(ب) کئی جگہ پر غلط باتیں بغیر تحقیق کے لکھ دی گئی ہیں مثلاً ولی اللہ اشتیاق (وفات ۱۱۵۰ھ/ ۱۷۳۷-۳۸ء) کو شاہ ولی اللہ دہلوی (۱۱۱۴ھ-۱۱۷۴ھ/۱۷۰۳-۱۷۶۲ء) سمجھ لیا گیا ہے [۲۳] اور ان سے ایسی دو کتابیں منسوب کردی گئی ہیں جن کا شاہ ولی اللہ دہلوی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ولی اللہ اشتیاق اور شاہ ولی اللہ دہلوی دونوں الگ الگ شخصیتیں ہیں اور وہ دو کتابیں یعنی ''قرۃ العین فی ابطال شہادۃ الحسنین'' اور ''جنت العالیہ فی مناقب المعاویہ'' ہیں۔ شبلی نعمانی نے لکھا ہے کہ کتابوں کے ''دونوں نام غلط ہیں۔ پہلی کتاب تفضیلِ شیخین میں ہے۔ شہادت امام حسین علیہ السلام کی ابطال سے خدانخواستہ اس کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ اور دوسری کتاب تو بالکل فرضی ہے۔ معاویہ کے مناقب میں ان کی (شاہ ولی اللہ دہلوی) کوئی کتاب نہیں'' [۲۴]

(ج) علی ابراہیم خلیل نے ''گلزار ابراہیم'' میں متعلقہ سنین، حالات وواقعات کے ساتھ درج کیے ہیں۔ مرزا علی لطف نے ان پر بھی اضافہ کیا ہے لیکن ان میں سے متعدد سنین صحیح نہیں ہیں جیسے عمدۃ الملک امیر خاں انجام کا سالِ وفات ۱۱۵۹ھ [۲۵] ہے لطف نے ۱۱۶۹ھ دیا ہے۔ میر حسن کا سالِ وفات ۱۲۰۵ھ دیا ہے جب کہ ان کا سالِ وفات ۱۲۰۱ھ ہے [۲۶] مرزا مظہر کا سالِ شہادت ۱۱۹۵ھ ہے [۲۷] جب کہ گلزار ابراہیم اور گلشن ہند دونوں نے ۱۱۹۴ھ دیا ہے۔

بحیثیت مجموعی ''گلشن ہند'' ایک مفید تذکرہ ہے جس میں ''گلزار ابراہیم'' پر اضافوں اور نئے مواد کی شمولیت نے اس کی اہمیت وافادیت میں اضافہ کردیا ہے۔ یہ اردو کا دوسرا تذکرہ ہے جو اردو زبان میں لکھا گیا ہے۔ پہلا تذکرہ بھی ''گلشن ہند'' کے نام سے مرتب ہوا تھا جس کے مؤلف حیدر بخش حیدری ہیں اور جس کے بارے میں ہم حیدر بخش حیدری کے مطالعے میں لکھ آئے ہیں۔ فورٹ ولیم کالج کے منشیوں اور مترجموں کی یہ دوسری کتاب ہے جس کا نام ایک ہے۔ ''پہلی آرائشِ محفل'' تھی جس میں افسوس نے سجان رائے کی ''خلاصۃ التواریخ'' کو ماخذ بنایا تھا اور دوسری حیدری کی ''آرایشِ محفل'' ہے جس میں حاتم طائی کا قصہ بیان کیا تھا۔ حیدری کا تذکرہ ایک تبرک کی حیثیت رکھتا ہے جب کہ لطف کا تذکرہ، مزاج کی رچاوٹ اور سادہ استعاراتی رنگین عبارت کی وجہ سے آج بھی لطف دیتا ہے۔ گلشن ہند میں لطف نے شعرا کے حالات کو خاص اہمیت دی ہے اور اس میں درج انتخابِ کلام بھی حیدری سے بہتر ہے۔ اردو نثر کے تعلق سے بھی لطف کا ''گلشن ہند'' قدیم اور جدید نثر کے امتزاج کی وجہ سے خاص اہمیت رکھتا ہے۔

گل کرسٹ نے ''گلزار ابراہیم'' کو اردو روپ میں ڈھالنے کے لیے جو ہدایات لطف کو دی تھیں اور جن کا

ذکر ''گلشنِ ہند'' کے دیباچے میں مرزا علی لطف نے کیا ہے، یہ تھیں:

(۱) گل کرسٹ نے کہا تھا کہ ''تو اگر تن دہی اس مقدمہ میں کرے تو ہم اس تذکرے کو اپنی طرز پر لکھیں''

(۲) گل کرسٹ نے یہ بھی کہا تھا کہ فارسی کتابوں کے ہندی نثر کرنے کا مقصد یہ ہے کہ صاحبانِ انگریز، جو تازہ ولایت سے آتے ہیں، ان کی تربیت کے لیے عبارت ایسی ہو جو آسانی سے ان کے ذہن اور سمجھ میں آ جائے۔

(۳) اور یہ بھی کہا تھا کہ اس اردو عبارت میں اگر عربی لفظ آئے تو مبتدی اس کے محلِ استعمال کو دیکھ کر سبحان اللہ کہیں اور اگر لفظ فارسی آئے تو اسے تو مشق پڑھ کر واہ واہ کہیں۔

گل کرسٹ کا مقصد یہ تھا کہ اردو عبارت مغلق نہ ہو، عربی فارسی الفاظ سے بوجھل نہ ہو۔ میرامن نے اس پر عمل کیا تھا۔ حیدری نے ''آرائشِ محفل'' اور ''توتا کہانی'' میں یہی کام کیا تھا۔ مظہر علی ولا اور حفیظ الدین احمد کی نثر میں بھی یہی روپ ملتا ہے۔ اس معیار سے جب ''گلشن ہند'' (لطف) کی نثر کو دیکھتے ہیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ اردو نثر مبتدیوں کے لیے نہیں ہے۔ اس میں عربی فارسی الفاظ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں۔ ساتھ ہی عبارت رنگین ہے اور جملے کی ساخت پر فارسی و عربی ترکیب نحوی کا گہرا اثر ہے۔ یہاں اردو جملہ آزاد نہیں ہے بلکہ فارسی و عربی ترکیب نحوی کے شدید دباؤ میں ہے۔ پھر قافیے کے شوق اور عبارت کی رنگینی کے ذوق نے لطف کی نثر کو گنجلک بنا دیا ہے۔ یہاں رنگین فارسی نثر کا گہرا اثر اور نمایاں ہے جس سے وہ مشکل سے باہر نکل پاتے ہیں۔ لطف نے اپنے اسلوب بیان کو زیادہ سے زیادہ ہلکا بنانے کی ضرور کوشش کی ہے لیکن وہ اس میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوتے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ اردو نثر لکھنے کا یہ ان کا پہلا تجربہ تھا اور استعارہ میں لپیٹ کر، رعایتِ لفظی کے ساتھ، مقفیٰ نثر لکھنے کی صدیوں پرانی روایت سے نکلنا ان کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ اس روایتِ نثر میں عبارت کی رنگینی، بیان کا حسن سمجھی جاتی تھی اور اس سے پیدا ہونے والے گہرے سرخ رنگ سے، جو رنگینی پیدا ہوتی تھی، وہ فارسی نثر کے زیرِ اثر مقبول و پسندیدہ تھی۔ لطف نے یہ کیا کہ رنگینی کے اس گہرے سرخ رنگ میں، گل کرسٹ کی فرمائش کے مطابق، سادگی کا سفید رنگ اتنا ملایا ہے کہ رنگینی کا گہرا سرخ رنگ ہلکا پڑ کر گلابی سا ہو گیا ہے لیکن رنگینی پھر بھی برقرار رہتی ہے۔ یہی لطف کا طرزِ ادا ہے جو گل کرسٹ کی فرمائش کے مطابق سادہ ہرگز نہیں ہے۔ اس نثر کو فورٹ ولیم کالج کی دوسری کتابوں کی نثر سے ملایئے تو یہ سب سے مختلف نظر آئے گی۔ گل کرسٹ اس تذکرے کو سادہ و سلیس نثر میں لکھوا کر انگریزی زبان میں لکھنے کا ارادہ رکھتے تھے اور نثر کی موجودہ صورت میں وہ یہ کام نہیں کر سکتے تھے اسی لیے لطف کی ''گلشن ہند'' کا نام اس فہرستِ کتب میں نظر نہیں آتا جو گل کرسٹ کی نگرانی میں کالج کے لیے لکھوائی گئی تھیں [۲۸] معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے مسودہ پر نظرِ ثانی کرنے اور نثر کو سادہ و سلیس بنانے کے لیے اسے اپنے ساتھ حیدرآباد لے گئے تھے مگر اس پر نظرِ ثانی کی نوبت نہ آئی۔ لطف کا اظہارِ بیان عربی و فارسی الفاظ سے معمور تھا جو گل کرسٹ کی تدریسی ضروریات پر پورا نہیں اترتا تھا حالانکہ لطف نے اسے زیادہ سے زیادہ سادگی کے ساتھ بیان کرنے کی اپنی طرف سے پوری کوشش ضرور کی تھی۔

''گلشن ہند'' میں نثر کے تین اسلوبِ بیان اور تین رنگ ملتے ہیں۔ ایک گہرا سرخ رنگ جس میں سادگی نہیں ہے اور جو استعاروں سے معمور ہے۔ دوسرا وہ رنگ جس میں سادگی کی سفیدی کے زیادہ امتزاج سے رنگین اسلوب کا سرخ رنگ ہلکا گلابی ہو گیا ہے اور تیسرا وہ اسلوب جس میں سادگی اتنی نمایاں ہے کہ گلابی رنگ بھی پھیکا پڑ گیا ہے۔ پہلی مثال کے لیے خواجہ میر درد کا ''ترجمہ'' پڑھیے:

> ”درد تخلص، خواجہ میر نام، متوطن شاہ جہاں آباد کے، خلف الصدق ناصر دہلوی کے۔ ثابت قدمی میں اس قطبِ آسمانِ استقلال کی اور زاویہ گزینی میں اس مرکزِ دائرہ فضل وکمال کی یہ نقل مشہور ہے اور زبانِ زد جمہور ہے کہ جس ایام میں معمور شاہ جہاں آباد کا اور ہر ایک کوچہ اس خجستہ بنیاد کا، مجمع اہلِ کمال سے اور کثرت منتخبانِ عدیم المثال سے رشک ہفت اقلیم اور غیرت جنت النعیم تھا تو معموری پر شہر کے عرصہ ربع مسکوں کا تنگ اور وہ خراب آباد تشبیہ سے ہفت اقلیم کی ننگ تھا، جب کہ متواتر نزولِ آفات کے باعث اور مکرر ورود بلّیات کے سبب خراب ہوا اور مصدر عقوبت وعذاب ہوا تو ہر ایک درویش گوشہ نشیں نے اور ہر ایک صابر زاویہ گزین نے اور ہر توانگرِ مال دار نے اور ہر امیر عالی مقدار نے فرار کو غنیمت جانا اور بھاگے ادھر کو جدھر پایا ٹھکانا مگر وہ سید والا تبار کہ نام نامی اس کا خواجہ میر تھا، اس قطبِ آسمانِ استقلال نے خیال بھی جگہ سے سرکنے کا نہیں کیا......“ (ص ۹۸)

یہاں بیان کی رنگینی کا رنگ گہرا سرخ ہے۔ استعاروں نے بیان میں ایسے تہ دار نکتے پیدا کیے ہیں کہ سرخی تیز تر ہوگئی ہے۔ مبالغہ نے اس سرخی کو اور گہرا کردیا ہے لیکن جب اس گہرے سرخ رنگ میں لطف سادگی کی سفیدی قدرے زیادہ ملاتے ہیں تو یہ سرخی گلابی رنگ میں بدل جاتی ہے جس کی مثال میں میر کے بارے میں لکھی گئی اس عبارت کو دیکھیے تو آپ کو خود یہ محسوس ہوگا کہ یہاں اسلوب بیان کا رنگ بدل گیا ہے:

> ”میر تخلص، نام نامی اس نگینِ خاتم سخن آفرینی کا میر محمد تقی ہے، متوطن اکبر آباد کے۔ سراج الدین علی خاں آرزو تخلص آپ کے کچھ رشتہ داروں میں دور کے تھے۔ ابتدائے سنِ شعور سے پرورش انھوں نے دارالخلافہ شاہ جہاں آباد میں پائی ہے اور خانِ مذکور کے فیض صحبت سے نظم ریختہ کی کیفیت باریکیوں کے ساتھ اٹھائی ہے۔ تازگی مضمون کی اور علو معانی کا بیان سے ان کے ظاہر ہے۔ فی الحقیقت کہ شاعر مذکور لطافتوں سے ریختہ کی بخوبی ماہر ہے۔ جو شخص کے نظارہ گاہِ سخن میں چشم خوردہ بیں رکھتا ہے اور چاشنی خرد سے امتیاز ذائقہ تلخ وشیریں رکھتا ہے تو وہ اس بات کو جانتا ہے اور اس رمز کو پہنچانتا ہے کہ میرِ شیریں مقال میں اور ریختہ گویانِ سابق وحال میں نسبت خورشید وماہ کی ہے اور فرق سفید وسیاہ کا ہے بلکہ حجاب اگر مانع نہ ہو بیان کا تو تفاوت ہے زمین اور آسمان کا.......“ (ص ۱۵۲)

یہاں عبارت میں اردو الفاظ کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ اردو جملہ بھی اپنی اصل ساخت کے ساتھ کچھ کچھ اُبھر رہا ہے۔ یہاں استعارہ کا زور بھی کم ہوگیا ہے۔ مبالغہ کی چاشنی بھی پھیکی پڑی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ اب اس کا رخ شاعری سے پھر کر نثر کی طرف مڑ رہا ہے۔ اس میں سادگی کی سفیدی بڑھی ہے اور جب ہم میر عبدالحی تاباں کا ترجمہ پڑھتے ہیں تو اسلوب بیان کا یہ گلابی رنگ بھی غائب ہونے لگتا ہے، سادگی کی سفیدی نمایاں ہونے لگتی ہے اور اظہارِ بیان یہ صورت اختیار کرلیتا ہے:

> ”تاباں تخلص، میر عبدالحی نام، شاہ جہاں آبادی۔ نہایت عزیز خوب صورت اور صاحب جمال تھا۔ ایسا کہ دلی سے شہر میں بے مثال تھا۔ ہندو مسلمان ہر گلی کوچہ میں ایک نگاہ پر اس کی لاکھ جان سے دین و دل نذر کرتے تھے اور پرے کے پرے عاشقانِ جاں باز کے یاد میں اس لب جاں بخش مسیحا دم کے مرتے تھے۔ تکلف یہ ہے کہ اس رعنائی اور دلربائی پر خود بدولت بھی دل کھو بیٹھے تھے اور ہنستے ہنستے بے اختیار صبر اور

> اختیار کو رو بیٹھے تھے...... میر عبدالحی تاباں میرزا جان جاناں مظہر سے اور میرزا رفیع سودا سے ہمیشہ صحبت رکھتے تھے بلکہ مرزا رفیع سودا بنا بر اک نظر توجہ کے، کہ ان کے حال پر تھی، اکثر اشعار کو ان کے اصلاح کرتے تھے۔ عین شباب کے عالم اور جوبن کے عروج میں کہ زمان، فرمان فرمائے محمد شاہ فردوس آرام گاہ کا تھا، اس ماہِ تابانِ حسن نے جامۂ زندگی کو مانند کتاں کے چاک کیا ہے........" (ص ۶۸)

اس عبارت میں اردو جملے کی ساخت سادگی بیان سے مل کر زیادہ فطری ہوگئی ہے۔ اردو الفاظ و روزمرہ کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ استعاراتی تراکیب و بندشیں کم ہوگئی ہیں۔ مبالغہ اور آرائشِ بیان کے لیے تلمیحات کا شاعرانہ استعمال بھی کم ہو گیا ہے۔ عبارت کی سادگی و سلاست کے آثار نمایاں ہو گئے ہیں۔ یہاں لطف کا اسلوب بیان اردو زبان کے مزاج سے قریب آ گیا ہے۔ یہ تینوں اسالیب بیان "گلشن ہند" میں ملے جلے ہیں لیکن غالب اثر پہلے اور دوسرے اسلوب کا ہے۔ یہ اسلوب فورٹ ولیم کی مطلوبہ نثر سے الگ و مختلف ہے لیکن اس اسلوب میں رچاوٹ ہے، متانت ہے، ایسی رفعت ہے جو صاحبانِ علم کو اچھی و پرلطف لگتی ہے لیکن وہ سادگی و سلاست نہیں ہے جو گل کرسٹ کو مطلوب تھی اور میر امن، حیدری، اشک، حفیظ الدین وغیرہ کے ہاں ملتی ہے۔

لطف کی زبان اٹھارویں صدی کے آخر میں بولی جانے والی اردو زبان ہے جس میں وہ اثرات بھی نمایاں ہیں جو بول چال کی زبان کا حصہ تھے مثلاً "کر کے" کا استعمال۔

(الف) "حسن تخلص، خواجہ حسن نام........ جو کہ مشہور خواجہ کمہار کر کے تھے"
(ب) شورش تخلص......... مشہور میر بھتا کر کے تھے
(ج) مظہر تخلص، میرزا مظہر جان جاناں کر کے مشہور تھے

اس زمانے میں "ہندی" اور "ریختہ" کے لفظ اردو زبان کے لیے عام طور پر استعمال ہوتے تھے۔ اس دور کی نثر و نظم میں تواتر کے ساتھ یہ الفاظ ملتے ہیں۔ یہی صورت "گلشن ہند" میں ملتی ہے مثلاً

(الف) "فارسی دیوان ان کا صاحب نظروں کا منظور ہے اور ہندی میں تو یہی ساقی نامہ مشہور ہے"
(ب) "ایک رسالہ عروض و قافیہ کا اس نے زبانِ ریختہ میں لکھا ہے اور "فصوص الحکم" کا ترجمہ بھی زبانِ ہندی میں کیا ہے"

فورٹ ولیم کالج کی خدمات کا مفصل مطالعہ یہاں ختم ہو جاتا ہے مگر اُن چند اہم تراجم اور تالیفات کا مختصر ذکر و تعارف ضروری ہے جنھیں کالج سے وابستہ منشیوں نے تیار کیا لیکن وہ کبھی شائع نہ ہو سکیں اور جن پر آج توجہ دینا ضروری ہے۔ اگلے اور آخری باب میں ہم چند ایسے ہی تراجم و تالیفات کا ذکر کریں گے۔

حواشی:

[۱] تذکرہ گلشن ہند، میرزا علی لطف، ص ۱۳۶ (پہلا ایڈیشن) حیدر آباد دکن ۱۹۰۶ء
[۲] گلشن بے خار، مصطفیٰ خاں شیفتہ مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۲۶۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء
[۳] گلشن ہند، (پہلا ایڈیشن)، مرزا علی لطف، تصحیح و تحشیہ شبلی نعمانی، ص ۱۴۷، حیدر آباد دکن ۱۹۰۶ء

[۴] ایضاً، ص ۱۴۱

[۵] عبدالحق بحیثیت محقق از قاضی عبدالودود، مطبوعہ ''معاصر'' پٹنہ، ص ۳۱، نومبر ۱۹۵۹ء

[۶] حیات لطف، ڈاکٹر ثمینہ شوکت، ص ۴، مجلس تحقیقات اردو، حیدر آباد دکن ۱۹۶۲ء

[۷] گلشن ہند، بحولہ بالا، ص ۴۹

[۸] ایضاً

[۹] گلزار آصفیہ، غلام حسین جوہر، ص ۴۵۰ حیدر آباد دکن ۱۸۵۴ء

[۱۰] حیاتِ لطف، ڈاکٹر ثمینہ شوکت، ص ۴۲، مجلس تحقیقات اردو، حیدر آباد دکن ۱۹۶۲ء

[۱۱] مرزا علی لطف، حیات اور کارنامے، ڈاکٹر مرزا اکبر علی بیگ، ص ۸۳، حیدر آباد دکن ۱۹۷۹ء

[۱۲] Histoire de la Litterature Hindoui et Hindoustani, Garcin De Tassy, P 313, Paris 1839.

[۱۳] مرزا علی لطف حیات اور کارنامے، بحولہ بالا، ص ۲۱۸۔۲۱۹

[۱۴] مثنوی نیرنگِ عشق، مرزا علی لطف، مرتبہ ڈاکٹر ثمینہ شوکت، مجلسِ تحقیقات اردو، حیدر آباد دکن ۱۹۶۲ء

[۱۵] طبقات الشعرا، قدرت اللہ شوق، مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۳۲۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء

[۱۶] ایضاً، حاشیہ ص ۳۲۴

[۱۷] اردو مثنوی شمالی ہند میں ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۷۹۔۳۸۰، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۹ء

[۱۸] گلشن ہند، مرزا علی لطف، بحولہ بالا، ص ۲

[۱۹] گلشن ہند، مرزا علی لطف، تصحیح و تحشیہ شبلی نعمانی، ص ۱۵۲۔۱۵۳، حیدر آباد دکن ۱۹۰۶ء

[۲۰] ایضاً، ص ۱۵۳

[۲۱] ایضاً، ص ۴۹

[۲۲] ایضاً، ص ۲۴

[۲۳] تاریخ ادب اردو (جلد دوم)، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۲۶۶۔۲۶۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۲۴] گلشن ہند، بحولہ بالا، حاشیہ مرقومہ شبلی نعمانی، ص ۳۴

[۲۵] تاریخ ادب اردو جلد دوم، بحولہ بالا، ص ۱۳۸

[۲۷] ایضاً، ص ۸۲۴

[۲۷] ایضاً، ص ۳۶۳

[۲۸] Origins of Modern Hindustani Literature......M.Atique Siddiqi, P159-160, Aligarh 1963.

پندرھواں باب

فورٹ ولیم کالج کی چند غیر مطبوعہ تالیفات و تراجم

یاد رہے کہ فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ ہندوستانی میں جو کچھ ہوا یا جو کچھ لکھا یا لکھوایا گیا اس کا بنیادی مقصد تو یہ تھا کہ ولایت سے آنے والے نوجوان انگریز افسران کی ہندوستانی زبان و ثقافت کے حوالے سے ایسی تربیت کی جائے کہ وہ ہندوستان کی زبانوں اور یہاں کے سماجی و تہذیبی حالات سے واقف ہو کر بہتر طریقے سے حکمرانی کر سکیں۔ اس مقصد کے پیشِ نظر نصابی کتابیں تیار کرائی گئیں جن کی اشاعت سے جدید اردو نثر کا رواج عام ہوا۔ یہ بھی یاد رہے کہ اس وقت اردو زبان شعبۂ ہندوستانی کی سب سے اہم و بڑی زبان تھی جو سارے ہندوستان میں بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ گل کرسٹ نے سب سے زیادہ اسی زبان کے سکھانے پر توجہ دی اور سب سے زیادہ کتابیں اسی زبان میں لکھوائی گئیں۔ مغلیہ سلطنت کی شام ہو چکی تھی اور غروبِ آفتاب کا وقت آ گیا تھا۔

ان کتابوں کی تالیفی سرگرمیوں اور اشاعت سے، شاعری کے ساتھ، اب نثر نے بھی اہمیت اختیار کر لی۔ بول چال کی زبان سے قریب رہتے ہوئے نثر لکھنے کا اسلوبِ بیان نیا رجحان بن کر ابھرنے لگا اور فارسی و عربی کے زیر اثر رنگین عبارت کے موجود و پسندیدہ اسلوب کا رواج کم ہونے لگا۔ اس سے اردو نثر کو جدید دور میں داخل ہونے کا راستہ مل گیا۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ بول چال کی زبان میں نثر لکھنے کے نمونے اٹھارویں صدی عیسوی میں بھی موجود تھے جن کا مطالعہ ہم "تاریخ ادب اردو" کی جلد دوم میں کر آئے ہیں لیکن اس اسلوبِ بیان نے ایک رجحان، ایک تحریک کی صورت اختیار نہیں کی تھی۔ سادہ و سلیس اور بول چال کی زبان میں نثر کالج کی نصابی ضرورت تھی اور اس رجحان کی بنیاد استادِ گل کرسٹ نے رکھی تھی۔ جتنی قابلِ ذکر کتابیں فورٹ ولیم کالج کے لیے لکھی اور لکھوائی گئیں وہ گل کرسٹ ہی کی فکر اور سوچ کا نتیجہ تھیں۔ وہ چار سال سے بھی کم عرصے کالج میں رہا لیکن اس کو نئے رجحان کے خالق کے طور پر، ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔ وہ اردو نثر کی تاریخ کا ایک روشن باب ہے۔ اس کے بعد شعبۂ ہندوستانی کے جو صدور اور پروفیسر آئے جیسے ولیم ہنٹر، ولیم ٹیلر، ٹامس روبک، مویت، ولیم پرائس وغیرہ انھوں نے گل کرسٹ کی طرح کوئی ایسا کام نہیں کیا جو ان کے نام کو روشن کرتا۔ وہ تخلیقی و علمی سرگرمیاں، جو اس شعبے کی پہچان تھیں، ماند پڑتی چلی گئیں۔ ادھر کالج کا بانی گورنر جنرل ولزلی بھی اپنی میعاد پوری کر کے ولایت واپس چلا گیا اور یہ شعبہ بغیر سر کے چلتا رہا۔ حتیٰ کہ ان مسودوں کو شائع کرنے کا کام بھی کم سے کم تر ہوتا چلا گیا جو مترجموں اور منشیوں سے خاص طور پر تیار کرائے گئے تھے۔ اب ان مسودوں کو کم از کم اسی طرح شائع کرنے کی ضرورت ہے جس طرح ڈاکٹر عبادت بریلوی نے فورٹ ولیم کالج کی غیر مطبوعہ کتابوں کو پہلی بار مرتب و شائع کیا ہے اور جن کے حوالے ہم پچھلے ابواب میں دیتے آئے ہیں۔ اگر ان ابواب میں دیے گئے حوالوں کی مدد سے ان تراجم و تالیفات کی فہرست بنائی جائے تو علمی، تاریخی اور فکشن کی تمیں

چالیس مفید کتابیں اردو ادب کو ثروت مند بنائیں گی۔ اردو کے کلاسیکل ادب کو چھاپ کر نئی زندگی دینے کا تاریخی کام امتیاز علی تاج نے مجلس ترقی ادب لاہور سے ساٹھ کی دہائی میں شروع کیا تھا۔ آج اس کام کو مسلسل آگے بڑھانے کی ضرورت ہے۔ اس سلسلے کی کچھ اہم کتابوں کے نام یہ ہیں۔ باقی کی فہرست مؤلفین فورٹ ولیم کالج کے اُن مطالعوں سے تیار کی جا سکتی ہے جو ہم نے پچھلے صفحات میں کیے ہیں

(۱) قصہ فیروز شاہ از محمد بخش: گل کرسٹ نے کالج کونسل کے لیے اپنی رپورٹ، مورخہ ۹ر ستمبر ۱۸۰۳ء میں لکھا ہے کہ اس کا مؤلف ہندوستان کا باشندہ ہے اور اس کتاب کے بارے میں شیر علی افسوس کی رائے بہت اچھی ہے [۱]

(۲) دلربا از تو تارام: تو تارام، جیسا کہ گل کرسٹ نے اپنی رپورٹ مورخہ ۹ر ستمبر ۱۸۰۳ء میں بتایا ہے۔ Berasut میں منشی کے عہدے پر فائز ہیں [۲]

(۳) گلِ ہرمز از غلام حیدر: گل کرسٹ کی رپورٹ مورخہ ۹ر ستمبر ۱۸۰۳ء کے مطابق غلام حیدر بنگال کے رہنے والے ہیں اور انھوں نے فارسی سے اردو میں بہترین ترجمہ کیا ہے [۳]

(۴) حسن و عشق از منشی محمد وارث: غلام حیدر عزت۔ منشی محمد وارث نے ۱۲۱۸ھ بعہدِ دہلی فارسی زبان کی ''گلشنِ عشق'' کا اردو نثر میں ترجمہ کیا۔ اس کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں موجود ہے۔ اس مخطوطے کے صفحہ دو پر لکھا ہے کہ ''اس قصۂ دلآویز کو کسی استادِ کامل نے فارسی میں نظم کر ''گلشنِ عشق'' نام رکھا تھا۔ ازبس کہ اس کی تمہید طویل اور الفاظ دقیق بعبارتِ رنگین اور صنعتِ اشعار و فصاحت گفتار کے سبب سے مطلب فہمی میں توقف ہوتا تھا، اس واسطے منشی الناشی محمد وارث نے اسے مختصر کر نثر میں لکھا ہے۔ اب غلام حیدر عزت نے بارہ سو اٹھارہ (۱۲۱۸ھ) ہجری قدسی...... حسب الحکم مستر جان گل کرسٹ .... کے زبان ریختے میں نثر کیا اور ''حسن و عشق'' نام رکھا'' [۴]

(۵) جامع الاخلاق از شیخ امانت اللہ مترجم تفریق ہندی مدرسہ: اس کا عکسی قلمی نسخہ میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ اس کی تمہید میں شیخ امانت اللہ نے بتایا ہے کہ جب ہدایت الاسلام کی جلد اول سے فراغت کی، ''اخلاقِ جلالی'' کا ترجمہ زبانِ ریختہ میں کر نام ''جامع الاخلاق'' رکھا'' [۵]

ان کے علاوہ تواریخ (ہسٹری) کی وہ کتابیں ہیں جو کم و بیش سب کی سب غیر مطبوعہ و اہم ہیں مثلاً:

(۶) انتخابِ سلطانیہ از خلیل علی خان اشک: اشک نے ماردانٹ رکٹس (Mordaunt Ricketts) کی فرمایش پر ''۱۲۱۹ھ مطابق ۱۸۰۵ء میں ابتدائے بنیاد دلی سے سنہ حال تک شاہ عالم کے، شہر مذکور میں کتنے بادشاہ ہوئے، اس کے احوال لکھو''۔ ''انتخابِ سلطانیہ'' اس کا تاریخی نام ہے۔ اس کا تعارف اشک کے مطالعے میں پچھلے صفحات میں آچکا ہے۔

(۷) ''کتاب واقعاتِ اکبر'' (۱۲۲۴ھ) از خلیل علی خان اشک: یہ ابوالفضل بن مبارک کی تصنیف ''اکبر نامہ'' کا اردو روپ ہے جسے اشک نے ۱۸۰۹ء میں ترجمہ کیا۔ ''کتابِ واقعاتِ اکبر'' اس کا تاریخی نام ہے۔ اس کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں موجود ہے۔ اس کا تعارف اشک کے ذیل میں پچھلے صفحات میں آچکا ہے۔

(۸) ''تاریخ نادری'' از منشی محمد مہدی (فارسی) و ترجمہ (اردو) حیدر بخش حیدری۔ یہ فارسی تاریخ نادری کا اردو ترجمہ ہے جسے ولیم ٹیلر کی فرمایش پر ۱۲۲۴ھ/ ۱۸۰۹ میں حیدر بخش حیدری نے شروع کیا اور ۱۲۲۵ھ میں مکمل کیا۔ نادر شاہ کے سلسلے میں یہ مستند تاریخ مانی جاتی ہے۔ اس کا تعارف حیدری والے باب میں پہلے آچکا ہے۔ اس کی عکسی نقل میرے

کتب خانے میں محفوظ ہے۔

(۹) تاریخ شیر شاہی از مظہر علی خاں ولا: ولاؔ نے جیمس مویت (James Mouat) کی تجویز پر اسے فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا۔ یہ تاریخ شیر شاہ سوری کے سلسلے میں مستند مانی جاتی ہے۔ کراچی سے ڈاکٹر معین الحق نے اسے مرتب کر کے ۱۹۶۳ء میں سلمان اکیڈمی کراچی سے شائع کیا۔ اس کا تعارف مظہر علی خاں ولا والے باب میں پہلے آچکا ہے۔ اس کے قلمی نسخے کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔

(۱۰) تاریخِ جہانگیر شاہی از مظہر علی خاں ولا: (۱۲۲۴ھ) یہ ''اقبال نامہ جہانگیری'' کا اردو ترجمہ ہے جس کا تعارف مظہر علی خاں ولا والے باب میں پہلے آچکا ہے۔

(۱۱) تاریخِ آسام از میر بہادر علی حسینی: (۱۲۲۰ھ/ ۱۸۰۵ء) اورنگ زیب بادشاہ کے عہد میں نواب عمدۃ الملک کی مہم آسام کے چشم دید حالات و واقعات، وقائع نویس ولی احمد شہاب الدین نے لکھے ہیں۔ اس کا تعارف بھی حسینی کے ذیل میں پہلے آچکا ہے۔ اس کے قلمی نسخے کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔

(۱۲) اقبال نام از منشی سید بخشش علی۔ یہ سیر المتاخرین (فارسی) کے اس حصے کا اردو ترجمہ ہے جس میں ہندوستان میں انگریزوں کی آمد کے بعد کے حالات و واقعات درج ہیں۔ ''اقبال نامہ'' کا آغاز سراج الدولہ کے ذکر سے شروع ہوتا ہے۔ یہ اہم کتاب ہے۔

جب یہ کتاب ولیم پرائس کو تبصرے کے لیے بھیجی گئی تو اس نے لکھا کہ ''اگر ہندوستانی کی شکل میں اردو تعلیم جاری رہتی تو میر بخشش علی کا ترجمہ بہت مفید ثابت ہوتا لیکن حال ہی میں میرے شعبے میں ''اردو'' کی جگہ پر ''ہندی'' کی تعلیم کا آغاز ہو جانے کی بنا پر اس قسم کے ترجموں کی ضرورت نہیں ہے۔ اب ایسی کتابوں کے بجائے نئی قسم کی کتابوں کی ضرورت ہوگی'' [۶] اسی کے ساتھ ہواؤں کا رخ بدلنے سے انیسویں صدی کی پہلی چوتھائی کا یہ سب سے اہم و بڑا مرکز اردو زبان کے لیے ختم ہو گیا اور اردو ہندی تنازع کے سیاسی بکھیڑوں اور انگریزی حکمرانوں کی نئی مصلحتوں نے ہندو اور مسلمان کو ایک دوسرے سے دور کرنے کا عمل تیز کر دیا۔ باقی انیسویں صدی میں اردو ہندی تنازع الگ الگ دو قوموں کی صورت میں نمایاں ہونے لگا۔

(۱۳) باغِ سخن (ترجمہ بوستانِ سعدی) از حاجی مرزا مغل نشان۔ مرزا مغل نے گل کرسٹ کی فرمائش پر تقریباً دو ماہ میں دن رات لگ کر شیخ سعدی شیرازی کی مشہور زمانہ تصنیف ''بوستان'' کا ''باغِ سخن'' کے نام سے اردو میں ترجمہ کیا۔ شیر علی افسوس ''گلستان سعدی'' کا ترجمہ ''باغ اردو'' کے نام سے پہلے کر چکے تھے۔ ''باغِ سخن'' کے مخطوطے کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہے جس کا اصل قلمی نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی اوف بنگال، کلکتہ میں موجود ہے۔

سفر لمبا ہے۔ آیئے آگے چلیں اور نئے حکمرانوں کے شہر کلکتہ سے پرانے حکمرانوں کے شہر دہلی جانے سے پہلے لکھنؤ چلیں جہاں نئی نئی آرایشوں اور نئے نئے کھیل تماشوں کے ساتھ مغلیہ تہذیب کی لکھنوی صورت سنبھالا لے رہی ہے اور جہاں پرانی تہذیب، اپنے روایتی رویوں کے ساتھ، زندہ ہے اور جہاں رنگین و مسجع مقفیٰ نثر اب بھی پسندیدہ و مقبول ہے۔ لکھنؤ کے دلی والے جرأت، انشا، مصحفی، رنگین اور تحسین کی ''نو طرز مرصع'' کا مطالعہ ہم پہلے کر آئے ہیں۔ اب ہم ''نو طرز مرصع'' کے بعد اور ''فسانۂ عجائب'' سے پہلے کی ان درمیانی کڑیوں کو تلاش کریں گے جن کے بغیر یہ تصویر پوری طرح اجاگر نہیں ہو سکتی۔ یہ درمیانی کڑیاں ہمیں گلشنِ نوبہار (مہجور)، قصۂ رنگیں گفتار (عظمت اللہ نیاز)

اور سحرالبیان (غلام علی عشرت) میں نظر آتی ہیں۔ ان تصانیف کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] Origins of Modern Hindustani Literature, M.Atique Siddiqi, P 141, Aligrah 1963.

[۲] ایضاً

[۳] ایضاً

[۴] عکسی نقل مخطوطہ ''حسن وعشق'' مملوکہ جمیل جالبی کراچی، صفحہ ۲، مخزونہ ایشیاٹک سوسائٹی اوف بنگال، کلکتہ۔

[۵] عکسی نقل، قلمی ''جامع الاخلاق'' مملوکہ جمیل جالبی، کراچی، مخزونہ ایشیاٹک سوسائٹی اوف بنگال، کلکتہ۔

[۶] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۵۵۸، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

فصل سوم

نوطرزِ مرصع اور فسانۂ عجائب کی درمیانی کڑیاں

نثرِ رنگیں کا نقطۂ عروج: مرزا رجب علی بیگ سرور

سرور لکھنوی اور میر امن دہلوی کا قضیہ

نوطرز مرصع اور فسانہ عجائب کی درمیانی کڑیاں

عطا حسین خاں تحسین کی ”نو طرز مرصع“ ۱۷۷۴ء میں لکھی گئی جس میں عطا حسین تحسین نے دعویٰ کیا ہے کہ ”آگے سلف میں کوئی شخص موجد اس ایجادِ تازہ کا نہیں ہوا“۔ ”نوطرز مرصع“ سے اردو نثر کی دو روایتیں وجود میں آتی ہیں۔ ایک شاعرانہ نثر یعنی عبارت رنگیں کی روایت جس کی اولیت کا سہرا تحسین کے سر بندھتا ہے اور دوسری سادہ و روزمرہ کی بول چال کی زبان پر مبنی نثر۔ پہلی روایت میں ”نوطرز مرصع“ کے بعد مجہور کی ”گلشن نو بہار“ لکھی جاتی ہے اور دوسری روایت میں پہلی تصنیف، فورٹ ولیم کالج کے لیے لکھی جانے والی، میر امن کی ”باغ و بہار“ سامنے آتی ہے۔ میر امن اور محمد بخش مجہور دونوں نے اپنی اپنی تصانیف ”باغ و بہار“ اور ”گلشن نو بہار“ میں ”نوطرز مرصع“ کا نام لے کر اپنے ماخذ کا اعتراف کیا ہے۔ میر امن کی ”باغ و بہار“ کے سرورق کی پیشانی پر یہ الفاظ ملتے ہیں: ”باغ و بہار“ تالیف کیا ہوا میر امن دلی والے کا، ماخذ اس کا نوطرز مرصع کہ وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصہ چار درویش سے“ اور مجہور نے گلشن نو بہار کے ”سبب تالیف قصہ جاں کاہ“ کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”ایک روز قصہ غم اندوز، شاہزادہ مہر افروز اور ملکہ ماہ پرور خورشید انور کا، بیچ گوشِ ہوش اس احقر مضطر کے پڑا۔ بے اختیار ایک بار گلزارِ طبیعت میں بلبلِ خیال، شیریں مقال یوں ترنم سرا ہوا کہ اس قصہ فصیح و ملیح کو بہ خطِ گلزار بہ صفحہ رنگیں زبانِ ہندی میں بطرزِ نو مرصع کے لکھیے اور نام نیک انجام اس دل آرام کا باغ جہاں میں گلشن نو بہار سر سبز و شاداب کیجیے......“ [الف]

میر امن کی تالیف ”باغ و بہار“ سے مقابلے کا رشتہ جوڑتے ہوئے مرزا رجب علی بیگ سرور نے میر امن پر طنز کرتے ہوئے لکھا: ”مگر بہ نسبت مولف اول عطا حسین خاں کے، سو جگہ منہ کی کھائی ہے۔ لکھا تو ہے کہ ہم دِلّی کے روڑے ہیں، پر محاوروں کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں، پتھر پڑیں ایسی سمجھ پر......“ [ب] اس کے برخلاف ”باغ و بہار“ کے پہلے ایڈیشن، مطبوعہ ۱۸۰۴ء کے دیباچے میں گل کرسٹ نے لکھا کہ ”عطا حسین خاں نے سب سے پہلے اس کا ترجمہ نوطرز مرصع کے نام سے کیا لیکن اردو زبان کے نمونے کے طور پر اس لیے قابلِ اعتراض سمجھا گیا کہ اس میں فارسی و عربی تراکیب و محاورات کثرت سے استعمال کیے گئے تھے“ [ج] اس سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ ”نوطرز مرصع“ کا اسلوب بیان گل کرسٹ کی بول چال کی زبان پر مبنی مطلوبہ نثرِ سادہ سے الگ و متضاد تھا اور ”باغ و بہار“ کا اسلوب پسندیدہ اور گل کرسٹ کی نصابی ضرورت کے عین مطابق تھا۔

”نوطرز مرصع“ کے رنگین اور مسجع و مقفیٰ اسلوب بیان نے ”گلشن نو بہار“ کی نثر میں ارتقائی منزل طے کی اور ”فسانہ عجائب“ میں اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ کر تمام ہوئی۔ سادہ نثر میر امن کے ہاں اپنے عروج کو پہنچی اور فورٹ ولیم کالج کی متعدد تصانیف میں اپنے ارتقائی منازل طے کر کے سرسید کی جدید نثر سے آملی۔ اس اعتبار سے رنگین اردو نثر کے تاریخی سفر میں ”نوطرز مرصع“ کی پہلی کڑی ہے اور ”گلشن نو بہار“ درمیانی کڑی کی حیثیت میں غیر معمولی اہمیت

نوطرز مرصع اور فسانہ عجائب کی درمیانی کڑیاں

عطا حسین خاں تحسین کی ''نوطرز مرصع'' ۱۷۷۴ء میں لکھی گئی جس میں عطا حسین تحسین نے دعویٰ کیا ہے کہ ''آگے سلف میں کوئی شخص موجد اس ایجادِ تازہ کا نہیں ہوا''۔ ''نوطرز مرصع'' سے اردو نثر کی دو روایتیں وجود میں آتی ہیں۔ ایک شاعرانہ نثر یعنی عبارت رنگیں کی روایت جس کی اولیت کا سہرا تحسین کے سر بندھتا ہے اور دوسری سادہ و روزمرہ کی بول چال کی زبان پر مبنی نثر۔ پہلی روایت میں ''نوطرز مرصع'' کے بعد مہجور کی ''گلشن نوبہار'' لکھی جاتی ہے اور دوسری روایت میں پہلی تصنیف، فورٹ ولیم کالج کے لیے لکھی جانے والی، میر امن کی ''باغ و بہار'' سامنے آتی ہے۔ میر امن اور محمد بخش مہجور دونوں نے اپنی اپنی تصانیف۔ ''باغ و بہار'' اور ''گلشن نوبہار'' میں ''نوطرز مرصع'' کا نام لے کر اپنے ماخذ کا اعتراف کیا ہے۔ میر امن کی ''باغ و بہار'' کے سرورق کی پیشانی پر یہ الفاظ ملتے ہیں: ''باغ و بہار'' تالیف کیا ہوا میر امن دلی والے کا، ماخذ اس کا نوطرز مرصع کہ وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصہ چار درویش سے'' اور مہجور نے گلشنِ نوبہار کے ''سبب تالیف قصۂ جاں کاہ'' کہ ذیل میں لکھا ہے کہ ''ایک روز قصۂ غم اندوز، شاہزادہ مہر افروز اور ملکہ ماہ پرور خورشید انور کا، بیچ گوشِ ہوش اس احقر مضطر کے پڑا۔ بے اختیار ایک بار گلزارِ طبیعت میں بلبلِ خیال، شیریں مقال یوں ترنم سرا ہوا کہ اس قصۂ فصیح و ملیح کو بہ خطِ گلزار بہ صفحۂ رنگیں زبانِ ہندی میں بطرز نو مرصع کے لکھیے اور نام نیک انجام اس دل آرام کا باغ جہاں میں گلشن نوبہار سرسبز و شاداب کیجیے......'' [الف]

میر امن کی تالیف ''باغ و بہار'' سے مقابلے کا رشتہ جوڑتے ہوئے مرزا رجب علی بیگ سرور نے میر امن پر طنز کرتے ہوئے لکھا: ''مگر بہ نسبت مولف اول عطا حسین خاں کے، سو جگہ منہ کی کھائی ہے۔ لکھا تو ہے کہ ہم دتی کے روڑے ہیں، پر محاوروں کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں، پتھر پڑیں ایسی سمجھ پر...... [ب] اس کے برخلاف ''باغ و بہار'' کے پہلے ایڈیشن، مطبوعہ ۱۸۰۴ء کے دیباچے میں گل کرسٹ نے لکھا کہ ''عطا حسین خاں نے سب سے پہلے اس کا ترجمہ نوطرز مرصع کے نام سے کیا لیکن اردو زبان کے نمونے کے طور پر اس لیے قابلِ اعتراض سمجھا گیا کہ اس میں فارسی و عربی تراکیب و محاورات کثرت سے استعمال کیے گئے تھے'' [ج] اس سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ ''نوطرز مرصع'' کا اسلوب بیان گل کرسٹ کی بول چال کی زبان پر مبنی مطلوبہ نثرِ سادہ سے الگ و متضاد تھا اور ''باغ و بہار'' کا اسلوب پسندیدہ اور گل کرسٹ کی نصابی ضرورت کے عین مطابق تھا۔

''نوطرز مرصع'' کے رنگین اور مسجع و مقفیٰ اسلوبِ بیان نے ''گلشن نوبہار'' کی نثر میں ارتقائی منزل طے کی اور ''فسانہ عجائب'' میں اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ کر تمام ہوئی۔ سادہ نثر میر امن کے ہاں اپنے عروج کو پہنچی اور فورٹ ولیم کالج کی متعدد تصانیف میں اپنے ارتقائی منازل طے کر کے سرسید کی جدید نثر سے آملی۔ اس اعتبار سے رنگین اردو نثر کے تاریخی سفر میں ''نوطرز مرصع'' کی پہلی کڑی ہے اور ''گلشن نوبہار'' درمیانی کڑی کی حیثیت میں غیر معمولی اہمیت

رکھتی ہے۔ اگر تحسین کی ''نوطرز مرصع'' کے زیر اثر اور اس سے آگے نکل جانے کے جذبے سے مہجور ''گلشن نو بہار'' تصنیف نہ کرتے تو ''فسانۂ عجائب'' بھی اس طرح نہ لکھی جاتی جیسی وہ لکھی گئی ہے۔ روایت اسی طرح اپنا ارتقائی سفر طے کرتی ہے اور نئے ناموں اور نئی صورتوں کے ساتھ رنگ بدل بدل کر خود کو قائم کرتی ہے۔ آیئے اب پہلے ''گلشن نو بہار'' کے مصنف محمد بخش مہجور سے ملتے ہیں۔

حواشی:

[الف] گلشن نو بہار، محمد بخش مہجور، ص ۵۔۶، لکھنؤ ۱۲۶۲ھ

[ب] فسانۂ عجائب، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۳۰، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دلی ۱۹۹۰ء

[ج]Bagh-o-Bahar, Preface By John Gilchrist, First Edition, Calcutta 1804.

پہلا باب

محمد بخش مہجور

حالات اور مطالعہ: گلشن نو بہار، نورتن

محمد بخش نام، مہجور تخلص (م ۱۲۴۰ھ/۱۸۲۴۔۱۸۲۵ء) حکیم خیر اللہ (م ۱۶ر شعبان، دوشنبہ ۱۲۲۶ھ/۱۸۱۱ء) [۱] کے بیٹے اور میاں قلندر بخش جرأت کے شاگرد تھے [۲] مصحفی نے لکھا ہے کہ اصلاً وہ فتح پور کے رہنے والے تھے لیکن جب ان کا دانا پانی اٹھا تو وہ چند سال ہوئے لکھنؤ آ کر محلہ مفتی گنج میں رہنے لگے۔ نوجوانی ہی سے شعر گوئی کی طرف طبیعت مائل تھی۔ اسی زمانے میں جرأت کی شاگردی اختیار کی جس پر وہ فخر کرتے تھے [۳] مصحفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ مہجور ایک مدت سے ان سے بھی عقیدت رکھتے ہیں۔ عبدالحی صفا نے لکھا ہے کہ مہجور شیخ قلندر بخش جرأت اور مرزا خانی نوازش سے مشورۂ سخن رکھتے تھے [۴] مصحفی نے یہ بھی بتایا ہے کہ مہجور نے زبانِ اردوئے ریختہ میں تین کتابیں لکھی ہیں اور ان کی نقلیں وحکایات (نورتن) اس قدر مقبول ہیں کہ ان نقلوں نے ”دوستانِ معنی پرست“ کے دلوں میں گھر کرلیا ہے اور اس وقت ان کی عمر ۴۵ برس ہے۔ ”ریاض الفصحاء“ کی تکمیل (۱۲۳۶ھ) کے چار سال بعد مہجور حج بیت اللہ کے لیے گئے اور وہیں مدینہ منورہ میں ۱۲۴۰ھ میں وفات پائی [۵] یہی مصحفی کا سالِ وفات ہے اور یہی ”فسانۂ عجائب“ کا سالِ تصنیف ہے۔

مہجور خوش طبع، مہذب و وضع دار انسان تھے اور شعر و ادب سے پیدائشی لگاؤ رکھتے تھے۔ مصحفی نے مہجور کو ”جوان ظریف الطبع اور مہذب الاخلاق“ لکھا ہے۔ مصحفی کے شاگرد پیر بخش مسرور مہجور کے بھانجے تھے جیسا کہ ”نورتن“ کے قطعۂ تاریخ ختم کتاب کے عنوان سے معلوم ہوتا ہے۔ ”قطعہ تاریخ مسرور ہمشیر زادہ مہجور در ختم کتاب“ [۶] افسر صدیقی نے لکھا ہے کہ پیر بخش مسرور کے والد کا نام حیات اللہ تھا۔ یہ قلاش تخلص کرتے تھے۔ مہجور نے ان کا ایک فارسی شعر ”نورتن“ میں درج کیا ہے۔ شیخ محمد بخش مہجور قلاش کے برادرِ نسبتی (سالے) تھے [۷]

مہجور شاعری اور نثر دونوں پر قدرت رکھتے تھے۔ محسن علی محسن لکھنوی نے لکھا ہے کہ ایک دیوان، ایک مثنوی موسیٰ باغ کی تعریف میں اور ”چار چمن“ علمِ حکمت میں ان سے یادگار ہے [۸] مصحفی نے تین کتابوں کا ذکر کیا ہے۔ نظامی بدیوانی نے نورتن، گلشنِ نو بہار اور چار چمن کے نام لیے ہیں [۹] ”چار چمن“ ناپید ہے۔ مہجور نے ”گلشن نو بہار“ میں اپنی کسی اور تصنیف کا ذکر نہیں کیا۔ صرف قصہ ہائے عجیب سے اپنی گہری دلچسپی کا ذکر کیا ہے لیکن ”نورتن“ میں انشائے گلشن نو بہار اور انشائے چار چمن کا ذکر کیا ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ”گلشن نو بہار“ ان کی پہلی، چار چمن دوسری اور نورتن تیسری تصنیف تھی اور یہی وہ کتابیں ہیں جن کی طرف مصحفی نے اشارہ کیا ہے۔ اب مہجور کی تصانیف کی فہرست یوں، مرتب کی جاسکتی ہے۔

(۱) انشائے گلشن نو بہار۔ مجوؔر کی پہلی تصنیف ہے جو ۱۲۲۰ھ/ ۱۸۰۵-۶ء میں لکھی گئی جس کا "قطعہ تاریخ اختتام طبع زاد مصنف" ترقیمے میں درج ہے۔ اس کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

(۲) انشائے چار چمن۔ یہ بھی قصہ کہانی کی کتاب ہے جس کا ذکر "نورتن" کے دیباچے میں مجوؔر نے کیا ہے اور بتایا ہے کہ "انشائے چار چمن دل لگن پُر از قصص دل فریب، فسانہ ہائے عجیب بہ عبارت رنگین اور مضمون نو آئین زبانِ اردو میں تحریر و تسطیر کی ......" یہ کتاب تا حال ناپید ہے۔

(۳) "انشائے نورتن": اس کا سالِ تکمیل ۱۲۳۰ھ/ 1815ء ہے جیسا کہ مسرور کے قطعہ تاریخ درختم کتاب سے ظاہر ہوتا ہے۔ یہ متفرق حکایات اور نقلوں کی کتاب ہے اور اسی لیے اس کا نام "نورتن" رکھا گیا ہے۔ اس کا مطالعہ ہم آگے کریں گے۔

(۴) دیوان مجوؔر "سراپا سخن": میں محسن لکھنوی نے مجوؔر کے ایک دیوان، ایک مثنوی "موتی باغ کی تعریف میں" کا ذکر کیا ہے۔ مجوؔر کی یہ مثنوی بھی نایاب ہے اور ان کا دیوان بھی کم یاب ہے۔ قاضی عبدالودود نے ان کے ایک ناقص الآخر دیوان کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ فہرستِ کتب خانۂ "انجمن" میں شاعر کا نام صدرالدین دیا ہے لیکن یہ دیوان مجوؔر صاحبِ نورتن کا ہے" اور یہ بھی بتایا ہے کہ اس میں قدرتؔ، مسرورؔ اور ترقیؔ کی غزلوں پر مجوؔر کے مخمسات بھی شامل ہیں اور ایک قصیدہ آصف الدولہ کی مدح میں بھی موجود ہے۔ اس میں مجوؔر کے برادر نسبتی شیخ حیات اللہ قلاش کی وفات کا سال ۱۲۲۷ھ بھی درج ہے۔ اپنے استاد جرأت کا قطعہ تاریخ وفات بھی شامل ہے جس کے اس مصرع: "گیا جنت میں جرأت آہ ہے ہے" سے ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس میں مجوؔر کے والد حکیم خیر اللہ کی تاریخ وفات: ۱۶ رشعبان وقت پگاہ ۱۲۲۶ھ دی ہے جو "موئے طاہر حکیم خیر اللہ" سے اس صورت میں نکلے گا کہ "موئے" کے ۵۷ لیے جائیں یعنی م کے ۴۰، و کے ۶، ہمزہ کا ایک اور یے کے دس"[۱۰] مصحفؔی نے ریاض الفصحاء میں مجوؔر کے دس شعر دیے ہیں۔ گلشن نو بہار اور انشائے نورتن میں بھی مجوؔر نے اپنے شعر دیے ہیں جن کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ مجوؔر پختہ گو شاعر ضرور تھے لیکن ان کی شاعری مروجہ روایتِ شاعری کے رنگ سے مملو ہے اور اسی روایت کی تکرار کرتی ہے۔ ان کی شاعری میں کوئی الگ پن نہیں ہے۔ آج ان کی اہمیت "انشائے نورتن" اور بالخصوص "گلشن بہار" کی وجہ سے ہے کہ یہ "نو طرز مرصع" اور "فسانۂ عجائب" کی روایتِ نثر کی درمیانی کڑی ہے۔

"گلشن نو بہار" جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں، مجوؔر کی پہلی تصنیف ہے جو ۱۲۲۰ھ/ ۱۸۰۵-۶ء میں لکھی گئی جس کا قطعہ تاریخ اختتام طبع زاد مصنف آخر میں درج ہے جس کے آخری مصرع: "ندا ہاتف نے دی" ہے یہ فرح بخش" کے آخری چار لفظوں سے ۱۲۲۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ "فسانۂ عجائب" کی طرح یہ بھی برسوں بعد ۱۲۶۲ھ میں لکھنؤ سے شائع ہوئی[۱۱] "گلشن نو بہار" "نو طرز مرصع (۱۷۷۴ء)"[۱۲] کے طرز میں لکھی گئی ہے جس کا اظہار خود مجوؔر نے دیباچے میں کیا ہے:

"بے اختیار ایک بار گلزار طبیعت میں بلبل خیال، شیریں مقال یوں ترنم سرا ہوا کہ اس قصۂ فصیح و ملیح کو بخط گلزار یہ صفحۂ رنگیں، زبانِ ہندی میں بطرزِ "نو طرز مرصع" کے لکھیے اور نام نیک انجام اس دل آرام کا باغ جہاں میں گلشن نو بہار سر سبز و شاداب کیجیے ...." (ص ۵-۶)

مجوؔر نے اس داستان کا نام ایک خیالی باغ کے نام پر رکھا ہے جس کی تفصیل "گلشن نو بہار" میں اس وقت دی ہے جب

مہرافروز بیابانِ ہولناک میں چلتے چلتے تھک کر چور ہو جاتا ہے اور کیا دیکھتا ہے کہ۔

''ایک باغ رشکِ فردوس اس صحرا میں لہلہا رہا ہے۔...اس ''گلشن نو بہار'' میں جواہر زواہر کے ہیں۔ چنانچہ گیندے عقیق زردہ کے، گل شبو بلور ناب کے، موگرا دُر نجف کا، موتیا موتی کا، گل لالہ لعل بدخشاں کا، نافرمان نیلم کا، گل چپا پکھراج کا، گل اورنگ عقیقِ سرخ کا، گل خیرو لاجورد کا، گلِ فرنگ تانبڑے کا، سیوتی صدف بے بہا کی، گل اشرفی شرتی کے ....''[۱۳]

اسی قصے میں ایک اور جگہ پر اس باغ کا ذکر اس طرح آیا ہے۔

غرض بعد تناول خاصہ کے ماہ پرور تو بارہ دری میں بیٹھ کر نظارہ ''گلشن نو بہار'' ہوئی اور مہرافروز......'' (ص ۱۸۶)

''گلشنِ نو بہار'' کے قصے کے دو ماخذ ہیں۔ ایک شاہزادہ مہرافروز اور ملکہ ماہ پرور کی وہ کہانی جو مجھور نے کسی سے سنی تھی اور دوسرے وہ واقعات جن کو اس قصے میں سلیقے سے جوڑ کر ایک نئی، مربوط داستان بنائی گئی ہے۔ اس میں وہ سب اجزا موجود ہیں جن کو سننے کے لیے سامعین بے چینی سے انتظار کرتے تھے۔ اسی لیے اس میں بہت سے اجزا وہ شامل ہیں جو پدماوت، توتا کہانی، الف لیلیٰ، بہارِ دانش، گل بکاولی وغیرہ میں ملتے ہیں لیکن ان سب اجزا کو مجھور نے اس ڈھنگ سے سمویا ہے کہ قصہ مربوط و دلچسپ ہو گیا ہے۔ یہی کام بیس سال بعد ۱۲۴۰ھ میں رجب علی بیگ سرور نے کیا۔ ''فسانۂ عجائب'' کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ سرور کے سامنے ''گلشن نو بہار'' موجود تھی اور وہ نہ صرف اس قصے سے بڑھ کر قصہ بیان کرنا چاہتے تھے بلکہ ''نوطرزِ مرصع'' کے 'طرز' کو بھی ''نوطرزِ مرصع'' اور ''گلشن نو بہار'' کے طرز سے آگے بڑھانا چاہتے تھے۔ اسی لیے جب ''گلشنِ نو بہار'' کو پڑھ کر ہم ''فسانۂ عجائب'' پڑھتے ہیں تو بار بار محسوس ہوتا ہے کہ سرور اپنی داستان کو سجانے کے لیے نہ صرف اس کی پیروی کر رہے ہیں بلکہ اسے پختہ تر کر کے اس روایت کو آگے بھی بڑھا رہے ہیں۔ یہ مماثلت اتنی واضح اور گہری ہے کہ صرف ڈھانچا اور ہیئت ہی میں نظر نہیں آتی بلکہ کہانی کا رنگ ڈھنگ بھی ''گلشن نو بہار'' جیسا ہے مثلاً:

(۱) ''گلشن نو بہار'' میں شہزادہ مہرافروز ملکہ ماہ پرور کی تصویر دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے اور بے قرار ہو کر تلاشِ محبوب میں نکل جاتا ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' میں توتا ''انجمن آرا'' کے حسنِ بے مثال کا ذکر چھیڑتا ہے اور شہزادہ جانِ عالم اس کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔

(۲) تلاشِ محبوب کے دوران مہرافروز کی مدد ایک خوش جمال کرتی ہے جو خود بھی شہزادے پر عاشق ہے۔ جب شہزادہ رخصت ہوتا ہے تو وعدہ کرتا ہے کہ حصولِ مقصد کے بعد اس سے ملے گا۔ ''گلشن نو بہار'' میں اس خوش جمال کا نام ''سروِ آزاد'' ہے اور فسانۂ عجائب میں وہ ''ملکہ مہر نگار'' کے روپ میں سامنے آتی ہے۔ مہرافروز اور جان عالم ملکہ ماہ پرور اور انجمن آرا کو حاصل کرنے کے بعد جب سفرِ واپسی کرتے ہیں تو دونوں حسبِ وعدہ مہرافروز سرو آزاد سے اور جان عالم ملکہ مہر سے ملتے ہیں اور شادی کر لیتے ہیں۔

(۳) ''گلشنِ نو بہار'' میں منجم و پنڈت پیش گوئی کرتے ہیں اور اصطلاحات کے ساتھ اپنی مخصوص زبان میں بات کرتے ہیں۔ یہی صورت ''فسانۂ عجائب'' میں ملتی ہے۔

(۴) جہاز پر مہرافروز ضد کر کے سیر کو نکلتا ہے اور جہاز تباہ ہو جاتا ہے۔ جہاز کی تباہی کا یہی واقعہ فسانۂ عجائب میں ملتا ہے۔

(۵) "گلشن نوبہار" میں مہر افروز عقرب نامی دیو کی قید سے ملکہ ماہ پرور کو آزاد کراتا ہے۔ فسانۂ عجائب میں جان عالم دیو کی قید سے انجمن آرا کو آزاد کراتا ہے۔ دونوں میں طلسم کی کیفیت بھی گہری مماثلت رکھتی ہے۔

(۶) "گلشن نوبہار" میں شادی کے کچھ عرصے بعد شہزادہ مہر افروز بادشاہ سے رخصت طلب کرتا ہے۔ یہی صورت "فسانۂ عجائب" میں ملتی ہے۔ "فسانۂ عجائب" میں فوجیں بالکل اسی طرح پڑاؤ ڈالتی ہیں اور بادشاہ ویسی ہی باتیں کرتا ہے جیسی "گلشن نوبہار" کا بادشاہ اپنے وزیر کے توسط سے کرتا ہے۔

ان مماثلتوں اور اثرات کی فہرست طویل ہے لیکن سرور نے اپنے قصے میں قلب ماہیت اور چند دوسرے ذیلی قصے شامل کر کے اپنی داستان کو ایک الگ رنگ دے دیا ہے اور اس میں حیرت زائی کو گہرا کر دیا ہے۔ "گلشن نو بہار" میں ملکہ ماہ پرور سے شادی کے بعد داستان سمٹ جاتی ہے لیکن "فسانۂ عجائب" میں انجمن آرا اور ملکہ مہر نگار سے شادی کے بعد سفرِ واپسی میں یہ پھر سب ایک دوسرے سے بچھڑ جاتے ہیں۔ آواگون کا قصہ بھی اس سے آملتا ہے اور بے حساب جھمیلوں کے بعد یہ سب ایک دوسرے سے پھر مل جاتے ہیں۔ قصے کی جو مماثلت "گلشن نو بہار" اور "فسانۂ عجائب" میں ملتی ہے وہی مماثلت "فسانۂ عجائب" کے زیر اثر سخن دہلوی کی "سروشِ سخن" میں ملتی ہے۔ سرور نے "فسانۂ عجائب" میں چند نئے پہلوؤں کو شامل کر کے اپنے قصے کو الگ ضرور کر لیا ہے لیکن قصے اور طرزِ بیان میں یہ مماثلتیں گہری اور نمایاں رہتی ہیں۔ ڈاکٹر سہیل بخاری نے لکھا ہے کہ "فسانۂ عجائب اہم واقعات میں "بہارِ دانش" کا اور جزوی واقعات میں "گلشنِ نو بہار" کا چربہ ہے"[۱۴] ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ "فسانۂ عجائب" شمالی ہند کی پہلی اہم طبع زاد داستان ہے لیکن اس کے مختلف اجزا رائج الوقت داستانوں کے منت کش ہیں۔ قصے کا ڈھانچا مہجور کی "گلشن نوبہار" سے ماخوذ ہے"[۱۵]

یہی صورت اسلوبِ بیان اور طرز ادا کی ہے۔ تحسین نے "نوطرز مرصع" میں انشا پردازی کا جوہر دکھانے اور اپنے معاشرے کے تہذیبی رنگ کو اردو زبان میں سمونے کے لیے فارسی زبان کی رنگین نثر کو اردو میں ڈھالا تھا۔ اردو نثر میں یہی رنگینی مہجور نے "گلشنِ نو بہار" کی نثر میں پیدا کی اور اسی طرز میں سرور نے "فسانۂ عجائب" لکھا۔ مہجور نے "نوطرز مرصع" کی نثر کے امکانات کو اپنی قوتِ اظہار سے آگے بڑھا کر چند نئے امکانات کے سرے ابھارے جنھیں سرور "فسانۂ عجائب" میں جذب کر کے، اس طرز کے امکانات کو اپنے تصرف میں اس طرح لائے کہ آنے والے نثر نگار اس طرز کی تکرار تو کر سکے لیکن اسے اور آگے اس لیے نہ بڑھا سکے کہ خود اس تہذیب کا سانچا کمزور پڑ کر ٹوٹ رہا تھا اور تہذیب کے نئے مناظر افق سے طلوع ہو کر سماج کو تبدیلی کے راستے پر ڈال رہے تھے۔ سماج کی تبدیلی کے ساتھ تہذیب کے سانچے اسی طرح بدلتے ہیں اور طرز ادا بھی وہ مقبول ہوتا ہے جو اس تہذیب کے سانچوں سے مماثل ہوتا ہے اور نئی تہذیب کے تقاضوں کو پورا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

مہجور کی اردو نثر کے طرز ادا کو دیکھیے اور اس کا مقابلہ "نوطرز مرصع" میں پہلے درویش کی داستان سے کیجیے تو محسوس ہوگا کہ "نوطرز مرصع" کی بھاری نثر مہجور کی نثر میں زیادہ نکھر گئی ہے۔ اس نثر کی قوت بیان اور لفظوں کا جماؤ "نوطرز مرصع" سے زیادہ جان دار ہے۔ یہاں رنگینی کے ساتھ روانی بڑھ گئی ہے اور ہمواری اور نکھار پیدا ہو گیا ہے۔ یہی نثر جب سرور کے "فسانۂ عجائب" میں پہنچتی ہے تو اس کا جماؤ اور زیادہ ہو جاتا ہے۔ قوتِ اثر بڑھ جاتی ہے اور رنگینی میں ایک نیا رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس طرز ادا میں ایک نیا، جان دار اسلوب وجود میں آ گیا ہے اور

جب اسے مہجور کے طرز ادا سے ملاتے ہیں تو مہجور کا طرز ادا ''فسانۂ عجائب'' کے سامنے قدرے کمزور اور پھیکا پھیکا سا نظر آتا ہے۔ روایتِ یوں ہی بنتی، سفر کرتی اور آگے بڑھتی ہے۔ اگر ''نوطرز مرصع'' نہ لکھی جاتی تو مہجور کی نثر بھی نہیں لکھی جاسکتی تھی اور اگر مہجور کی نثر بیچ میں نہ آتی تو ''فسانۂ عجائب'' بھی اس طور پر، اس انداز سے وجود میں نہ آتا۔ ''فسانۂ عجائب'' کی نثر کی اہمیت یہ ہے کہ وہ اس رنگِ نثر کے سارے امکانات کو چوس لیتی ہے اور آنے والے نثر نگاروں کے لیے ''تکرار'' کے علاوہ کچھ نہیں چھوڑتی۔

مہجور اپنی داستان کو، اپنے دور کی معاشرت سے قریب تر کرنے کے لیے کم و بیش سارے رسم و رواج کو کھل کر بیان کرتے ہیں اور اپنی نثر سے تصویر کشی کا کام لیتے ہیں۔ ضیافت کا ذکر آتا ہے تو ان سب کھانوں کو ایک ایک کر کے شاہی دستر خوان پر سجا دیتے ہیں جو اس دور میں مقبول تھے اور موقع و محل سے مناسبت رکھتے تھے۔ لباس کا ذکر آتا ہے تو اس تہذیب میں استعمال ہونے والے لباسوں کی تصویر اتار دیتے ہیں۔ اگر دعا مانگنے یا منت ماننے کا ذکر آتا ہے تو اسے کھول کر بیان کر دیا جاتا ہے۔ کھانے کے بعد حسب دستور بھانڈوں کو محفل میں لا کھڑا کر دیا جاتا ہے جو محفل کو زعفران زار بنا دیتے ہیں۔ انجم بینی (تارے دیکھنا) کو اس طرح بیان کیا جاتا ہے کہ طرز ادا کی مہک میں تازگی شامل ہو جاتی ہے۔ شادی بیاہ کا ذکر آتا ہے تو کوئی رسم ایسی نہیں چھوڑی جاتی جو شادی میں برتی نہ گئی ہو۔ شہزادے کی سواری کا موقع آتا ہے تو اس کی بھرپور تصویر اتار دی جاتی ہے۔ سراپا لکھا جاتا ہے تو اس دور کے تصورِ حسن اور احساس جمال کی پر لطف تصویر اتار دی جاتی ہے۔ پیر فقیر کی ایسی صورت گری کی جاتی ہے کہ بیان میں لطف پیدا ہو جاتا ہے۔ وصل کا بیان آتا ہے تو تصویر کے سارے خد و خال مزے کے ساتھ اُجاگر کر دیے جاتے ہیں۔ اس عمل سے اس طرز ادا میں قوتِ اثر بڑھ جاتی ہے۔

مہجور اس طرح جزئیات کے ساتھ اپنی داستان کو اس تہذیب کا مرقع بنا دیتے ہیں اور ایسی صورت سامنے آتی ہے جیسے کپڑے پر رنگین دھاگوں سے گلاب اور نسترن کے پھول بنائے جاتے ہیں۔ اس عمل سے اس تہذیب کا طرز احساس محفوظ ہو گیا ہے۔ خود لکھنؤ کی یہ خواص پسند تہذیب مرصع سازی کی تہذیب تھی اور عشق اس تہذیب کا مزاج تھا جو شاہزادوں اور شہزادیوں کے درمیان ہوتا تھا۔ عام آدمی اس میں شامل نہیں تھا، یہاں بھی وہ شامل نہیں ہے۔

بحیثیت مجموعی مہجور کی نثر کو دیکھیے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ نثر کا بنیادی جملہ تو سادہ ہے لیکن بیان میں حسن و جمال کا رنگ پیدا کرنے کے لیے تشبیہ و استعارہ سے کام لے کر ہم قافیہ الفاظ و تراکیب سے نثر میں آہنگ پیدا کیا گیا ہے۔ یہاں قافیہ اس طرح عبارت میں جذب ہو گیا ہے کہ وہ اُچک کر نہیں دیکھتا بلکہ عبارت کی روانی میں اضافہ کرتا ہے۔ ''نوطرز مرصع'' کی نثر میں فارسی و عربی الفاظ کی ایسی کثرت ہے کہ نہ صرف بوجھل پن پیدا ہو گیا ہے بلکہ بیان بھی گنجلک ہو گیا ہے۔ قافیہ کے استعمال میں ''نوطرز مرصع'' اور ''گلشن نو بہار'' میں یکسانیت ہے۔ یہ صورت ''فسانۂ عجائب'' میں بدل جاتی ہے۔ یہاں قافیہ دو فقروں یا دو جملوں میں شعر کا رنگ و اثر پیدا کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ سرور قافیے سے دو جملوں کو، مثنوی کے دو مصرعوں کی طرح، استعمال کر کے اپنی نثر میں حسن اور نکھار پیدا کرتے ہیں۔ یہ صورت نہ تو ''نوطرز مرصع'' کی نثر میں ملتی ہے اور نہ ''گلشن نو بہار'' کی نثر میں۔ یہی وہ بنیادی فرق ہے جو ''فسانۂ عجائب'' کی نثر کو ''گلشن نو بہار'' اور ''نوطرز مرصع'' کی نثر سے مختلف و الگ کر دیتا ہے۔ قافیے کا اس طور پر استعمال کہ دو جملے یا دو فقرے، شعر کے دو مصرعوں کی طرح، آہنگ پیدا کریں، میر امن کی ''باغ و بہار'' میں بھی ملتا ہے

لیکن قافیہ عبارت پر حاوی نہیں آتا۔ ”فسانۂ عجائب“ میں سرور نے اسے اپنی نثر کی خصوصیت بنا کر اس کثرت والتزام سے استعمال کیا ہے کہ یہ اندازِ نثر ان کی منفرد خصوصیت بن جاتا ہے۔ ”گلشن نو بہار“ نثر کے رنگ و مزاج کے اعتبار سے ”نوطرزِ مرصع“ سے قریب ہے لیکن فرق یہ ہے کہ ”گلشن نو بہار“ کی نثر میں بوجھل پن کم ہے اور روانی بھی زیادہ ہے۔ سرور اپنی نثر کو اور زیادہ سنوارتے ہیں۔ ان کی نثر میں ”گلشن نو بہار“ کے مقابلے میں زیادہ جان اور زندہ پن کا احساس ہوتا ہے۔ ”گلشن نو بہار“ اور ”فسانۂ عجائب“ میں شادی بیاہ کی رسموں اور مختلف طبقوں کی بول چال یا بیانِ شام اور بیانِ شب وغیرہ کو ملا کر دیکھنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ رنگِ نثر ”فسانۂ عجائب“ میں آگے بڑھ کر اس نقطۂ عروج پر پہنچ جاتا ہے کہ اب اس میں مزید آگے بڑھنے کی گنجائش باقی نہیں رہتی۔ فسانۂ عجائب اس روایتِ نثر کے سارے امکانات کو جذب کر لیتا ہے اور اس کا نمائندہ بن کر کلاسیک کا درجہ اختیار کر لیتا ہے۔

”گلشنِ نو بہار“ کی نثر کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوگا کہ مہجور کو اردو زبان پر قدرت حاصل ہے۔ اس کا اندازہ اس سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ وہ مختلف طبقوں کی زبان کو ان کے مخصوص الفاظ، لہجوں اور طرزِ ادا میں موقع و محل کے مطابق استعمال کرنے پر بھی قدرت رکھتے ہیں۔ عورتوں کو بولتا ہوا دکھاتے ہیں تو ان کے مختلف طبقوں کے لحاظ سے ان کے محاورہ و روزمرہ عبارت میں لاتے ہیں۔ جب ملکہ بادشاہ سے کھانے کے دوران بات کرتی ہے تو اس کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

(الف) اس وقت عجب صحبتِ پُر حلاوت تھی کہ کبھی لقمۂ قبولی کا ملکہ بادشاہ کے منھ کے سامنے لے جا کے کہتی تھی کہ اس کنیزِ ناچیز کی خاطر آپ کو عزیز ہے تو اس لقمۂ قبولی کو قبول کر کے لذتِ موانست حصول کیجیے تو بادشاہ ظرافت آگاہ بھی میٹھے پلاؤ کو اوش کر کے فرماتے تھے کہ اے نازنینِ شیریں دہن دیکھ تو اس میں بھی کیا کیفیت کی شیرینی ہے کہ لب سے لب بند ہوتے ہیں.......“

اب خواصوں کی زبان سنیے اور دیکھیے کہ یہاں روزمرہ محاورہ اور لہجہ کتنا مختلف ہے۔

(ب) ”کوئی تو کسی سے کہتی تھی: کیوں بھینا آج کیا روزِ دل افروز ہے کہ تمام محل سرا عالم نور کا ہو رہا ہے۔ ایسا دن خدا ہر کسی غنی غریب کو نصیب کرے۔ اور کوئی کہتی تھی زناخی دیکھ تو شاہزادہ کیا خوبصورت ماہ طلعت ہے کہ جس کے باعث دولت سرائے شاہی میں آج کیا تجلّی ہے تو وہ اس کے سر پر دھول مار کر کہتی تھی: اے فجبہ، لونڈوں گھیری، خاک آنکھوں میں تیرے، کیا تیرا ابھی سے اس بچے پر جی بھر بھرا ہوا ہے تو وہ اسے دونوں ہاتھوں سے ڈھکیل کر کہتی تھی: اے دوگانہ شطّاؤ زمانہ خدا سے خیر مانگ، وہ تو میرے فرزندِ دل بند کے برابر ہے......“

ایک اور مقام پر یہ بات چیت ہوتی ہے۔

(ج) ”ایک خواصِ خاص سے مسکرا کر یوں گویا ہوئی: اری او فلانی دیکھ تو سامنے اُس شجرِ پُرثمر پر کوئی آدمی زاد ناشاد پنہاں بیٹھا دکھائی دیتا ہے تو جا کے اسے میرے پاس بلا و سواس بلا لا۔ یہ سخن دل فگن سن کر اس پری زاد طبع شاد نے ٹھنک کر کہا کہ آپ مجھ نگوڑی کم بخت کو مار کیوں نہ ڈالیے لیکن میں وہاں ہرگز نہیں جانے کی۔ خدا جانے وہ آدمی زاد ہے یا موا کوئی دیو یا جن ہے یا کچھ اسرار ستم شعار ہے۔ واری گئی انسان نادان بھی جیتے جی مکھی نہیں کھاتا ہے اور کنوئیں میں کوئی آپ سے آپ نہیں گرتا ہے۔ قربان گئی اگر بالفرض برائے کار میں اجل گرفتار اس موئے نسوئے کے پاس بے حواس ہوگئی اور مجھ کو ہیہات رنڈی (عورت) ذات سوچ کر دبوچ بیٹھا تو کسی کا کیا جائے گا۔ میری تو حرمت و عزت

گئی ...... بندی نے ہاتھ بیچا ہے ذات نہیں بیچی۔ لو صاحب بندی مجرا کرتی ہے کیوں کہ آپ میری مذلت کی خواہاں نظر آتی ہیں۔ خیر لونڈی اور کہیں آدھ سیر آٹا مانگ کھائے گی کیوں کہ خدا رازقِ مطلق ہے......."

مجھور جب ڈائن کو داستان میں سامنے لاتے ہیں تو اس کی زبان، بات چیت، روزمرہ و محاورہ دوسری عورتوں سے مختلف ہوتا ہے اور یہ عبارت بیان میں آتی ہے۔

"یکایک اس صحرائے لق و دق میں کیا دیکھتا ہے کہ ایک عورت بدہیئت، کریہہ صورت باہیبت، لڑکا بغل میں دابے، سامنے سے یہ کہتی چلی آتی ہے کہ اے بھڑوے، جھڈّو اور مسخرے نکھٹو تو یہاں سبزہ صحرا کے سیر و تماشا میں مصروف و مالوف ہے اور وہاں لڑکے بالے، پالے پوسے شدتِ گرسنگی سے آہ تباہ ہوئے جاتے ہیں۔ تیری وہ مثل ہے: گانڈ نہیں تنا، مستی لگاویں البتہ...... اے بے مروت بے حیثیت تو مجھے نہیں پہنچانتا ہے۔ چہ خوش چرا بناشد۔ ارے تیرا کدھر خیالِ خام ہے۔ میری تیری بال بیاہی جلوے سہرے کی جورو اور تو میرا خاوند دل کا پیوند ہے اور یہ لڑکا دو دختریں گھر میں جو ہیں بھوکے پیاسے جی سے نراسے تیری جان کو رو رہی ہیں اور نام میرا غیبانی بیابانی ہے۔ یہ کہہ کر اور ہاتھ سے ہاتھ شہزادے کا پکڑ، تیوری چڑھا کر یوں بولی: چل آگے ہو، واہی تباہی نہ بک۔ کوئی کہے گا یہ سڑی ہو گیا ہے یا کچھ نشہ پیا ہے......"

یہی ڈائن صورت بدل کر "فسانۂ عجائب" میں بھی اپنی جھلک دکھاتی ہے۔ زبان و بیان کی یہ رنگا رنگی میر امن کے ہاں بھی ہے اور "فسانۂ عجائب" میں بھی لیکن "نوطرزِ مرصع" میں بہت کم ہے۔ زبان و بیان کی رنگا رنگی کی یہ روایت "گلشنِ نو بہار" میں نمایاں ہو کر "فسانۂ عجائب" میں اور نمایاں ہو جاتی ہے۔ تخلیقی سطح پر یوں ہی چراغ سے چراغ جلتا ہے۔

"نوطرزِ مرصع" کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ فارسی زبان کی ترکیبِ نحوی اور جملے کی ساخت نے اردو ترکیبِ نحوی کو دبا رکھا ہے لیکن "گلشنِ نو بہار" کی نثر میں محسوس ہوتا ہے کہ یہاں جملے کی ساخت قدرے آزاد ہو گئی ہے۔ یہاں فارسی و اردو ترکیبِ نحوی کے درمیان ایک کش مکش کا احساس ہوتا ہے اور یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اردو جملہ اپنی اصل کی طرف لوٹنے کی کوشش کر رہا ہے۔ جب اس نثر کو ہم "خطوطِ غالب" کی نثر سے ملاتے ہیں تو وہاں جملے کی ساخت پر فارسی ترکیبِ نحوی کا اثر موجود ہے لیکن اردو پن اور جملے کی ساخت سے پیدا ہونے والی سادہ بیانی بڑی حد تک واپس آ گئی ہے۔ یہ سادہ بیانی "گلشنِ نو بہار" میں دبی ہوئی ہے۔ اردو نثر کے ارتقا کے مطالعے اور "فسانۂ عجائب" کے پیش رو ہونے کے تعلق سے "گلشنِ نو بہار" کی تاریخی اہمیت ہمیشہ برقرار رہے گی۔

بدلتے زمانے کے اثرات کس طرح تہذیب پر حاوی آتے ہیں اور کس طرح زبان و بیان اور تہذیب کے پرانے سانچے ٹوٹتے ہیں اور کس طرح رفتہ رفتہ ترکیبِ نحوی اور جملے کی ساخت بدلتی ہے تحسین کی "نوطرزِ مرصع"، مجھور کی "گلشنِ نو بہار" سخن دہلوی کی "سروشِ سخن" مرزا غالب کے خطوط اور امیر مینائی کے مکاتیب اس کی مثالیں ہیں۔ ۱۲۳۰ھ/۱۸۱۴ء میں جب مجھور "نورتن" لکھتے ہیں تو ان کے ہاں بھی "گلشنِ نو بہار" کا اسلوبِ بیان تبدیل ہو کر سادگی اور بول چال کی زبان کی طرف سفر کرنے لگتا ہے۔

انشائے نورتن

"نورتن" متفرق حکایات کا مجموعہ ہے جنھیں مختلف ماخذوں سے لے کر، نو عنوانات کے تحت، مجھور نے تحریر

و مرتب کیا ہے۔ اپنے اندازِ بیان اور مختصر و دل چسپ قصوں پر مشتمل ہونے کے باعث ’’نورتن‘‘ بہت مقبول ہوئی اور مہجور کی پہچان بن گئی۔ مصحفی نے بھی ’’ریاض الفصحا‘‘ میں اس کی مقبولیت کا ذکر کیا ہے۔ نورتن کی حکایات و قصص کی اہمیت یہ ہے کہ یہ مختصر داستانوں کے ذیل میں آتے ہیں۔ جیسے یورپ کے ادب میں ضخیم ناولوں کی کوکھ سے ناولٹ اور مختصر افسانہ پیدا ہوا اسی طرح اردو ادب میں ضخیم داستانوں کی کوکھ سے چھوٹی داستانیں جیسے ’’باغ و بہار (میر امن)، مذہب عشق (نہال چند لاہوری)، آرائشِ محفل (حیدر بخش حیدری)‘‘ پیدا ہوئیں اور پھر مختصر تر داستانوں کا رواج ہوا جنھیں روایتی طور پر ’’حکایت‘‘ کہا گیا۔ ان مختصر داستانوں میں مختصر افسانے کا سا لطف آتا ہے اور کم وقت میں پڑھا جا سکتا ہے۔ اسی لیے انھیں، مختصر افسانے کی طرح، ’’داستانچہ‘‘ کہنا چاہیے۔ مہجور کی ’’نورتن‘‘ ایسے ہی ۱۲۹ داستانچوں پر مشتمل ہے۔ یہاں قصے کے مرکزی کرداروں کی تعداد عام طور پر دو تین سے زیادہ نہیں ہوتی۔ قصہ بھی براہِ راست بیان کیا جاتا ہے لیکن اس بیان میں سادہ نثر، رنگین نثر، رعایت لفظی اور ضلع جگت کے اثرات شامل رہتے ہیں۔ پہلا باب ’’عاشقوں اور معشوقوں کے افسانے میں‘‘ ہے اور دوسرے قصے میں بیگما اور عظیم بیگ کے عشق کا بیان آتا ہے۔ اس میں عاشق و معشوق ایک موقع پر چوسر کی بازی سے دل بہلا رہے ہیں۔ یہاں ساری بات چوسر کی اصطلاحات میں ضلع جگت کے انداز میں بیان کی گئی ہے جس سے بیان کی یہ صورت پیدا ہوتی ہے:

> ’’جس وقت کہ چوسر بچھا کر اس نازنین مہ جبین نے پانسا پھینکا تو چھ تین نو آئے تو وہ گرفتارِ محبت، بیمار الفت یوں بولی کہ اے دل دار، غم گسار! فی الحقیقت ہے کہ تو نے اس محبتِ پُر صعوبت کی بڑی مصیبت اٹھائی ہے لیکن میں ہنوز نو آموزِ عشق ہوں۔ بہر نوع تجھ کو میری غم گساری اور دل داری کرنی ضرور ہے تا کہ میرا حالِ پر ملال نوعِ دیگر نہ ہو۔ بعد اس کے اس تفتہ جگر خستہ نے جو پانسا پھینکا تو پو بارہ پڑے۔ دیکھ کر اس پانسے کو یوں حرف زن ہوا کہ اے یار جانی و اے مایۂ زندگانی! یہ پو بارہ نہیں ہیں۔ یہ میرے حسبِ حال صدق مقال ہے کہ مجھ کو دو برس یعنی ایک جگ اور مہینا پورا ہوا ہے کہ تیرے عشق میں عقل کے چھکے چھوٹ گئے۔ حواس خمسہ کے پنجے بند ہیں۔ کوئی رہائی کی چال بے زوال نہیں سوجھتی۔ دوسرے یہ کہ ہوش و حواس کا بھی جگ ٹوٹ گیا اور خرد کی نرد کٹ گئی۔ آگے دیکھیے حضرتِ عشق اس بدرنگی میں کیا رنگ دکھاتے ہیں؟‘‘

اس اقتباس میں، ضلع جگت اور رعایت لفظی کے باوجود اظہار بیان سادگی کی طرف مائل ہے، اور اس فطری اظہار کی طرف جا رہا ہے جو مسجع و مقفّٰی عبارت کے متوازی رواج میں آ رہا ہے۔ اردو نثر کے اعتبار سے ’’نورتن‘‘ ایک قابلِ توجہ تالیف ہے۔ اس کی عبارت چست اور جملے مربوط ہیں جن سے اظہارِ بیان میں زورِ بیاں پیدا ہو کر فنی اثر بڑھ گیا ہے۔ اس اثر کو برقرار رکھنے کے لیے وہ طرح طرح کے جتن کرتے ہیں اور کامیاب رہتے ہیں۔ وہ عبارت میں پسندِ زمانہ کا خیال رکھتے ہوئے رعایت لفظی، ضلع جگت، استعارہ و تشبیہ اور قافیہ کا التزام بھی کرتے ہیں۔ اسی وجہ سے قصے کی دلچسپی، موضوعات کی رنگا رنگی، اختصار اور بیان کی اثر آفرینی کی وجہ سے ’’نورتن‘‘ اتنی مقبول ہوئی کہ یہ بار بار چھپتی رہی اور اس کے قصے لوگوں کی زبان پر چڑھ گئے اور عام زندگی کا حصہ بن گئے۔ ان قصوں سے اس دور کی سماجی صورت حال، عورت اور مرد کے روایتی اخلاقی رویے، بادشاہوں اور عوام و خواص کے انداز ہائے نظر، شعر و شاعری کی غیر معمولی سماجی حیثیت وغیرہ سامنے آتی ہیں۔ اخلاقی و اصلاحی پہلو خود قصے اور اس کے بیان میں پھول میں خوشبو کی طرح چھپا

ہوا ہے جو سننے یا پڑھنے والے کے دل میں از خود بیٹھ جاتا ہے۔ انسانی شعور کو بیدار کرنے کے لیے قصہ کہانی سے بہتر کوئی دوسرا ذریعہ نہیں ہو سکتا۔ اپنے دور کی طرح آج بھی یہ کتاب دلچسپ اور زندہ ہے۔ اس میں مصنف نے ان دائمی اقدار کو ہاتھ لگایا ہے جو معاشرہ و فرد کے ہمیشہ کام آتی ہیں۔ اسی لیے ''تذکرۂ غوثیہ'' کی طرح ''نورتن'' بھی ایک زندہ کتاب ہے۔

اس کی نثر میں رنگینی بھی توازن و اعتدال کے ساتھ آئی ہے۔ بنیادی طور پر نثر سادگی کی طرف مائل ہے۔ جیسے جیسے کتاب پڑھتے ہوئے ہم آگے بڑھتے ہیں زبان و بیان سادہ تر اور رنگینی کم سے کم تر ہوتی جاتی ہے۔ اس طرح اس کی نثر اپنے دور کے مزاج و پسند کے مطابق بھی چلتی ہے اور ساتھ ہی مستقبل قریب کی سادہ نثر سے بھی جا ملتی ہے۔ یہ آج سے تقریباً دو سو سال پہلے (۱۲۳۰ھ) کی نثر ہے مگر اس کا رشتہ جدید نثر سے جڑا ہوا ہے۔ جیسے مہجور کی ''گلشن نوبہار''، ''نوطرزِ مرصع'' سے متاثر ہو کر لکھی گئی، اسی طرح عظمت اللہ نیاز دہلوی نے ''نوطرزِ مرصع'' سے بہتر عبارت لکھنے کے دعوے کے ساتھ ''قصۂ رنگیں گفتار'' تصنیف کیا۔ عظمت اللہ نیاز اور ان کے غیر مطبوعہ ''قصۂ رنگیں گفتار'' کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] ''اشارات''، قاضی عبدالودود، ص ۶۶۔۱۰۰، معاصر، ۱۸، پٹنہ جولائی ۱۹۶۲ء۔ ''موئے طاہر حکیم خیر اللہ: ۱۲۲۶ھ''

[۲] نورتن، محمد بخش مہجور، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۵، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۲ء

[۳] ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۳۱۶، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، مطبوعہ دہلی ۱۹۳۴ء

[۴] تذکرۂ شمیم سخن، محمد عبدالحی صفا بدایونی، ص ۲۲۷، مطبع امداد الہند و عین الاخبار، مراد آباد ۱۲۸۹ھ

[۵] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۴۷۵، مطبع نول کشور، لکھنؤ ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء

[۶] نورتن، محمد بخش مہجور، محولہ بالا، ص ۲۱۵

[۷] تلامذۂ مصحفی، افسر صدیقی امروہوی، ص ۲۸۲، مکتبہ نیا دور کراچی ۱۹۷۹ء

[۸] سراپا سخن، محسن لکھنوی، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۹۸، اظہار سنز لاہور ۱۹۷۰ء

[۹] قاموس المشاہیر، جلد دوم، نظامی بدیوانی، ص ۱۸۴، نظامی پریس بدایوں، ۱۹۲۶ء

[۱۰] رسالہ معاصر، حصہ ۱۸، ص ۹۷۔۹۸، محولہ بالا۔

[۱۱] ''بدار السلطنت لکھنؤ مابین سرائے عنایت خاں و چوراہہ کشمیری محلہ متصل مسجد شیخ شفیع اللہ مرحوم مطبع مسیحائی میں باہتمام..... مسیح الزماں ولد مولوی نور محمد مرحوم........ بتاریخ بست دیکم شہر رمضان المبارک سنہ یک ہزار دو صد شصت و دو ہجری (۱۲۶۲ھ) صورتِ انطباع یافت۔'' گلشن نوبہار، ص ۱۹۴، مطبع مسیحائی ۱۲۶۲ء۔

[۱۲] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۰۹۶، مجلس ترقی ادب لاہور (طبع دوم) ۱۹۸۷ء

[۱۳] گلشن نوبہار، محولہ بالا، ص ۷۴۔۷۸

[۱۴] اردو داستان، ڈاکٹر سہیل بخاری، ص ۱۷۹، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۱۹۸۷ء

[۱۵] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۵۲۹، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

دوسرا باب

عظمت اللہ نیاز دہلوی: قصۂ رنگیں گفتار

حالات اور مطالعہ

''قصۂ رنگیں گفتار'' (قلمی) کے مصنف کا نام عظمت اللہ اور تخلص نیاز تھا۔ دہلی کے رہنے والے تھے جیسا کہ خود انھوں نے لکھا ہے کہ ''احقر الانام نیاز تخلص، عظمت اللہ نام کہ ہر چند چندگاہ دارالخلافہ شاہ جہاں آباد میں موزوں طبعوں کی ہم نشینی سے غزل کی تلاش رکھتا........ [۱] نیاز کے دہلوی ہونے کی تصدیق اس ترقیمے سے بھی ہوتی ہے جو اس قصے کے کاتب اور شاگردِ نیاز اشرف علی ولد احمد علی ابن مولوی محمد عابد نارنولی نے لکھا ہے کہ ''قصۂ رنگیں گفتار'' من تصنیف حضرت استادی مولوی عظمت اللہ دہلوی دام برکاتہ'' [۲] یہ نسخہ ''بتاریخ بستم شہر رجب المرجب روز دوشنبہ ۱۲۳۱ھ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم مطابق ۱۰ر جلوس اکبر شاہی'' لکھا گیا۔ اکبر شاہ ثانی شاہ عالم کی وفات کے بعد ۷ر رمضان المبارک ۱۲۲۱ھ/ ۱۹ر نومبر ۱۸۰۶ء کو تخت نشین ہوئے اور ۱۲۳۱ھ ان کے جلوس کا دسواں سال تھا۔

''قصۂ رنگیں گفتار'' کے دیباچے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ دہلی سے سوائی جے پور آکر حکیم شوَرْدِسلوہ پرتگیز خان بہادر (Xavier D Silva) کی ملازمت میں آگئے تھے اور ان سے عظمت اللہ نیاز نے نہ صرف علوم ریاضی و طبیعی حاصل کیے تھے بلکہ بعضے علوم بدیعہ و فنونِ شریفہ بھی پختہ کیے تھے۔ ایک عرصے بعد جب نیاز کو ''بحسبِ اتفاق نواب صاحب محمد داؤد خاں بہادر کی بزم میں پہنچنے کا اتفاق ہوا'' اور وہاں ''تذکرہ شیریں زبانی و رنگیں بیانی میر محمد حسین عطا خان تحسین تخلص کا درمیان تھا کہ ''نوطرز مرصع'' قصہ کی تحریر میں زبان اردو کی بفصاحت ادا کی ہے (تو) فی الفور ایسے سخن رس معنی فہم (نواب محمد داؤد خان) کی زبان سے تحسین آرزو حاصل کرنے کی دل میں کاوش کی۔ چنانچہ بموجب آرزو مختصر عرصہ میں اس مختصر کہانی نے زبان قلم تراوش کی..... الحمد اللہ کہ چند روز محنت میں اس قصے نے اتمام پایا......'' [۳] اس طرح ''قصۂ رنگیں گفتار'' کو تحریر کرنے کے دو محرک تھے:

(الف) ایک یہ آرزو کہ جس طرح نواب داؤد خاں نے ''نوطرز مرصع'' کی تعریف کی ہے اسی طرح وہ ان کی تحریر کی بھی تحسین کریں اور ان کی تصنیف نوطرز مرصع سے بہتر ہو۔

(ب) دوسرے یہ کہ ''نوطرز مرصع'' قصہ کے مصنف نے اپنی محاورہ نویسی کا (جو) دعویٰ کیا ہے کہ ''یہ خراد ہے واسطے محاورہ درست کرنے بیرونجاتیاں کندۂ ناتراش کے تو عظمت اللہ نیاز نے کہا کہ ''مجھ کو محاورہ فہموں کی خدمت میں التجا ہے، اصلاح کے واسطے پسند آنے رنگیں مزاجان معنی تلاش کے''۔ اس طرح انھوں نے یہ قصہ لکھ کر ''نوطرز مرصع'' کے مصنف کو نہ صرف جواب دیا ہے بلکہ اپنی ''محاورہ فہمی'' اور ''نثرِ صاف'' کی داد بھی چاہی ہے۔

یہ قصہ لکھ کر نیاز نے اپنے شاگرد حکیم شوَرْدِسلوہ کے بیٹے زاسپادِسیلوا عرف اچھے صاحب کو پیش کیا جنھوں

نے اسے دیکھ کر اور "غور کر کے بموجب سالِ تاریخ اس کا نام رکھا: میں نے بھی اُسی کلام پر اختتام رکھا:

دید میں آئے جب اس گلشنِ معنی کی بہار   دیکھے آغاز سے انجام تلک سب گلزار
غور نے دل کے میرے مجھ سے مخاطب ہو کر   نام و تاریخ کہا "قصۂ رنگیں گفتار"[۴]

"قصۂ رنگیں گفتار" اس قصے کا تاریخی نام بھی ہے جس سے سالِ تاریخ تصنیف ۱۲۲۶ھ برآمد ہوتا ہے۔

"قصۂ رنگیں گفتار" اب تک غیر مطبوعہ ہے۔ اس کا ایک قلمی نسخہ انڈیا آفس لائبریری لندن میں ہے جس کے آخری صفحہ کا وہ حصہ نہیں ہے جس میں کاتب نے سالِ تحریر درج کیا تھا۔ اس کا ایک بہت کرم خوردہ قلمی نسخہ ہارڈنگ لائبریری نئی دہلی میں تھا جس کی کتابت کا سال تمت ۱۹۰۹ء لکھا ہے۔ اس کا ایک صاف ستھرا قلمی نسخہ "لیاقت نیشنل لائبریری کراچی" میں ہے جو ۱۲۳۱ھ/ ۱۸۱۶ء کا مکتوبہ ہے اور جس کا کاتب اشرف علی ہے اس کا ذکر پہلے آ چکا ہے۔ ہارڈنگ لائبریری نئی دہلی اور لیاقت نیشنل لائبریری کراچی دونوں کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہیں۔ میں نے نسخۂ کراچی کو ہی استعمال کیا ہے اور ہارڈنگ لائبریری کے نسخے سے مدد لی ہے۔

عظمت اللہ نیاز کی کسی اور تصنیف کا کہیں کوئی ذکر نہیں آتا۔ وہ عربی و فارسی زبان سے واقف تھے اور شاعر بھی تھے۔ نیاز ان کا تخلص تھا لیکن کسی تذکرے میں ان کا حوالہ نہیں ملتا۔ غالباً "قصۂ رنگیں گفتار" (۱۲۲۶ھ) عظمت اللہ نیاز کی پہلی اور آخری تصنیف تھی۔ اس کی تاریخی اہمیت کے تین وجوہ ہیں:

(۱) "قصۂ رنگیں گفتار" ان تصانیف کے ذیل میں آتی ہے جو "طرز نو مرصع" کی پیروی یا جواب میں لکھی گئیں۔

(۲) دوسرے زبان و بیان کے اعتبار سے اس کی یہ اہمیت ہے کہ اس سے "نو طرز مرصع" کے بعد اور "فسانۂ عجائب" سے پہلے کی درمیانی کڑی کا پتا چلتا ہے جس سے اردو نثر کے ارتقا کا تسلسل کے ساتھ مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

(۳) تیسرے اس کا قصہ مروجہ قصوں سے مماثلت رکھنے کے باوجود، قدرے مختلف ہے اور ربط و ترتیب اور دلچسپی کے اعتبار سے اس دور کے مختصر قصوں میں اہمیت رکھتا ہے۔

"قصۂ رنگیں گفتار" میں سراندیپ کے شہزادے ہمایوں بخت اور گندھی (عطر ساز) کی، پری ماں کے بطن سے پیدا ہونے والی بیٹی، 'مہر چہرہ' کی داستانِ عشق بیان کی گئی ہے۔ اس قصے کی خوبی یہ ہے کہ اس میں قصے کو اینچ پینچ کے بغیر براہِ راست بیان کیا گیا ہے اور کسی ذیلی قصے یا قصہ در قصہ سے کہانی کو طول نہیں دیا گیا ہے، جس سے قصہ پر اثر ہو گیا ہے۔ اس میں داستان کا رنگ و مزاج تو موجود ہے لیکن بیان سے محسوس ہوتا ہے کہ اردو نثر نکھر کر زیادہ صاف ہو گئی ہے۔ اس پر "نو طرز مرصع" کا اثر رنگیں بیانی کی حد تک ضرور ہے مگر اس رنگینی کا رخ بھی سادگی کی طرف ہے۔ "گلشن نو بہار" لکھنوی مزاج کی حامل ہے اور "قصۂ رنگیں گفتار" پر دہلوی رنگ حاوی ہے۔ اس کے اسلوبِ بیان میں عظمت اللہ نیاز نے ایک طرف قافیوں اور جملوں کے وزن و آہنگ کا التزام رکھا ہے اور ساتھ ہی، روایتِ داستان گوئی کے مطابق، داستان سنانے یا کہنے کے انداز و لہجے کو برقرار رکھا ہے۔ قصے میں یہاں بھی باغ اور قلعے کے نقشے، سراپا اور جشن کا بیان، طلسم جادو سحر، مثنوی اور غزلوں کے اشعار اور حالتِ ہجر سب کچھ بیان میں آتے ہیں۔ ان کھانوں کا بیان بھی آتا ہے جو دستر خوان پر چنے گئے ہیں۔ بزرگ اور جوگیوں، کا بیان بھی ہے جو قصے کے عمل کو آگے بڑھاتے ہیں۔ لیکن یہ سب کچھ ایسے توازن سے آئے ہیں کہ قاری کی توجہ قصے پر رہتی ہے۔ سارے قصے کی "رفتار" اپنے زمانے کی رفتار سے مناسبت رکھتی ہے لیکن آخر میں بیانِ قصہ کی رفتار تیز ہو جاتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ اب نیاز اسے جلدی سے

سمیٹ دینا چاہتے ہیں۔ اس قصے کے پڑھنے سے اس دور کا مزاج، اس کے سماجی رویے طرزِ فکر و عمل، طور طریقے، انداز معاشرت کی تصویریں سامنے آتی ہیں۔

”قصۂ رنگیں گفتار“ (۱۲۲۶ھ) مہجور کی ”گلشنِ نوبہار“ (۱۲۲۰ھ) کے چھ برس بعد لکھا گیا اور سرور نے ”فسانۂ عجائب“ ۱۲۴۰ھ میں اس کے چودہ برس بعد لکھا۔ اردو نثر کے ارتقا کے تعلق سے اردو کی مختصر داستانوں کی یہ تاریخیں ذہن میں رکھیے تو ”قصۂ رنگیں گفتار“ کی تاریخی اہمیت سامنے آ سکے گی۔ عیسوی خاں نے قصہ ”مہرافروز و دلبر“ ۱۷۵۴ء/۶۹_۱۱۶۸ھ؟ میں لکھا۔ عطا حسین خاں تحسین نے ”نوطرزِ مرصع“ ۱۷۷۴ء/۱۱۸۸ھ میں تحریر کیا۔ مہر چند کھتری مہر نے ”نوآئینِ ہندی“ ۱۲۰۳ھ/۸۹_۱۷۸۸ء میں لکھا۔ شاہ عالم ثانی آفتاب نے ”عجائب القصص“ ۱۲۰۷ھ/۹۳_۱۷۹۲ء میں، شاہ حسین حقیقت نے ”جذبِ عشق“ ۱۲۱۱ھ/۹۷_۱۷۹۶ء میں لکھا۔ مہجور نے گلشنِ نوبہار ۱۲۲۰ھ میں اور عظمت اللہ نیاز نے قصہ رنگیں گفتار ۱۲۲۶ھ میں اور غلام علی عشرت نے ”سحرالبیان“ ۱۲۳۰ھ/۱۵_۱۸۱۴ء میں تصنیف کیا۔ سرور ان سب کے بعد آتے ہیں جنھوں نے ”فسانۂ عجائب“ ۱۲۴۰ھ میں لکھا جو اردو میں رنگین نثر کا نقطۂ عروج ہے۔

اردو نثر کے اعتبار سے ”نوطرزِ مرصع“ کی روایتِ نثر سے تعلق رکھنے کے باوجود، ”قصۂ رنگیں گفتار“ کی نثر صاف ہے۔ اس کی عبارت پر عربی و فارسی تراکیب کا وہ دباؤ اور استعاراتی زبان کا وہ بوجھل پن نہیں ہے جو ”نوطرزِ مرصع“ میں نظر آتا ہے۔ اس کی رنگینی کا رخ سادگی کی طرف ہے لیکن ایسی سادگی جس میں ہلکی سی رنگینی شامل ہے اور ایسی رنگینی جس میں سادگی کا اثر بیان میں تاثیر پیدا کر رہا ہے اور بول چال کا لہجہ اس میں رس گھول رہا ہے۔ ذرا یہ عبارت پڑھیے جس کا انداز بیانیہ ہے۔ یہ مکالمے سے خالی ہے لیکن بول چال کی زبان اثر و تاثیر پیدا کر رہی ہے۔ یہاں میر امن کی نثر کا اثر ”نوطرزِ مرصع“ کی نثر پر غالب رہتا ہے

”سخن مختصر سب طرح سمجھایا، سب نے سمجھایا پر اس بدذات کے دل میں کچھ نہ آیا۔ غرض کہ اسے مجلس میں لے کر اٹھا۔ شادی کی رسوم کو بھی ملتوی رکھا اور کہا: بعد دو برس کے جب حدِ بلوغ کو پہنچے گی، اس وقت کروں گا۔ خدا نہ دکھاوے کسی کو وہ گھڑی جو میں نے دیکھی۔ ماں باپ بے اختیار، ایک عالم اشک بار، خود میں بے قرار، موذی کے چنگل میں گرفتار، زار و نزار روتی جاتی تھی۔ ایک خلق پیچھے پیچھے، خاک بہ سر جان کھوتی آتی تھی۔ جوگی نے لے جا کر ایک ٹوٹی چھپریا میں بٹھایا کہ اس کی ہمت سے بھی زیادہ پست تھی۔ ناچار میں بے چاری، خانماں آوارہ، زندہ در گور جا بیٹھی۔ پندرہ دن کا عرصہ پندرہ سال کا ان دنوں کی گھڑی سے کم تر تھا، نہایت عذاب سے کاٹے۔ نہ دن کو چین نہ شب کو آرام۔ کھانے سے کام، نہ پکانے کا اہتمام،، مرگ سے بدتر زیست کا نام، جاگنا مکروہ سونا حرام۔ سولھویں دن نامرادی کی رات کٹی۔ آزادی کی صبح آئی کہ جوگی نے ایک درخت پر بیٹھے ہوئے پرند کے تیر لگایا، جانور زخم کھا کر شاخ سے الجھا رہا اور نیچے نہ آیا۔ از بس کہ حرص کا دامن فراخ ہے، طمع کا مقدمہ شاخ در شاخ، ہوا کے پرند قفس میں اسیر ہوتے ہیں۔ ہوس میں آب و دانہ کی صحرا کے وحشی دام میں پابند ہوتے ہیں محض واسطے کھانے کے۔ جوگی کی عمر کا پیمانہ لبریز ہوا۔ ناچار گوشت کے مزہ میں اپنی جگہ سے گرم خیز ہوا۔ بمجردے کہ اس جانور کو اتار لانے کو درخت کی مرتفع شاخوں پر گیا۔ دفعتاً ایک شاخ ٹوٹی ہوئی بغل میں لیے مع ہیمہ سوختنی جہنم کو سفر کر گیا۔ بعد مرنے جوگی کے اگر بحسبِ ظاہر قید سے مخلصی ہوئی مگر اس جادوگر کے سحر سے ایک نادر بلا ساتھ لگی رہی کہ میرا بدن، ہر چند میرے لمس میں بہ حالتِ اصلی تھا لیکن جو کسی بنی جان

کے ہاتھ لگاتی اس کو وہ حال ہوتا جو آدم زاد کا تپائے ہوئے لوہے کے لگنے سے ہوتا ہے.........''

اس نثر میں عظمت اللہ نیاز نے جملے کے آہنگ کو قافیے کے شعور سے سجایا ہے۔ اس میں روزمرہ کی زبان، بات چیت میں استعمال ہونے والے محاورے رچاوٹ کے ساتھ بیان میں آئے ہیں۔ یہ بیان اظہار کی ہلکی سی رنگینی کے باوجود سادگی کی طرف مائل ہے۔ یہی اس نثر کی عام روش اور خصوصیت ہے۔ نیاز کا مدعا بھی یہ تھا کہ اس نثر کو پڑھ کر لوگ ''نوطرز مرصع'' کی نثر کے بجائے اس نثر کی تعریف کریں۔ اسی خواہش کو پورا کرنے کے لیے عظمت اللہ نیاز ایک مقام پر اپنے دو شعروں میں یہ دعا مانگتے ہیں

اے سخن کیجیو مدد میری　　　جیسی دنیا میں ہے صفت تیری
مجھ کو حسن تلاش میں وے راہ　　　کہ لکھوں نثر صاف تر دل خواہ

یہی نثر صاف نیاز نے ''قصۂ رنگیں گفتار'' میں پیش کی ہے جس میں فصاحت و بلاغت سے اپنے بیان کو سنوارا ہے۔ جیسا کہ کہا کہ وہ اس ''نثرِ صاف'' کو ''نوطرزِ مرصع'' کے مقابلے پر لائے ہیں اور اس کا وہ نمونہ پیش کیا ہے جو، نثر سادہ کے نئے رجحان سے مل کر، میر امن کی ''باغ و بہار'' سے آ جڑتا ہے۔ ''نوطرزِ مرصع'' سے مختلف و پسندیدہ نمونہ نثر پیش کر کے وہ اسی نمونے سے اپنے ممدوح نواب محمد داؤد خاں جیسے ''سخن رس'' ''معنی فہم کی زبان سے تحسین آرزو حاصل'' کرنا چاہتے تھے۔ یہ نثر فورٹ ولیم کالج کی نثر سے بھی قریب تر ہے اور خود نیاز کی خواہش سے بھی۔

غلام علی عشرت کی داستان ''سحر البیان'' (۱۲۳۰ھ) بھی رنگینی کے ساتھ سادگی و طرزِ صاف کی طرف بڑھتی ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] قصہ رنگیں گفتار، (قلمی)، عظمت اللہ نیاز، ص ۲، عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی کراچی۔
[۲] ایضاً، ورق ۱۴۱ب
[۳] ایضاً، ورق ۲۔۳
[۴] ایضاً، ورق ۱۴۱

تیسرا باب

غلام علی عشرت: داستانِ سحر البیان

حالات اور مطالعہ

غلام علی عشرت کا ذکر "پدماوت" کے منظوم اردو ترجمے کے نثری دیباچے کے تعلق سے "تاریخ ادب اردو" کی جلد دوم میں آچکا ہے[۱] اس وقت تک "داستانِ سحر البیان" کے کسی نسخے تک میری رسائی نہیں تھی۔ اب وہ ملا ہے اور چونکہ اس دور کی اردو نثر کے حوالے سے یہی ان کا اصل کام ہے اس لیے اس کا مطالعہ عظمت اللہ نیاز کے "قصۂ رنگین گفتار" (۱۲۲۶ھ) کے بعد یہاں کیا جاتا ہے۔

سید غلام علی عشرت (م ۱۲۳۶ھ/۲۱-۱۸۲۰ء شہر بریلی کے محلہ گڑھیا کے رہنے والے تھے۔ میر معظم علی مشہدی کے بیٹے اور مرزا علی لطف کے شاگرد تھے[۲] سنہ ۱۲۱۱ھ/ ۷-۱۷۹۶ء میں تلاشِ معاش میں رام پور (مصطفےٰ آباد) آگئے اور محمد عثمان خاں واحمد خاں سے، جو نواب فیض اللہ خاں کے بھانجے اور نسبتِ فرزندی بھی رکھتے تھے، "سررشتۂ روزگار" سے منسلک ہوگئے، جنھوں نے غلام علی عشرت کو "انیسانِ محفلِ مودت اور جلیسانِ بزمِ رفاقت کی جائے استقامت دی"[۳] جس کے باعث وہ "شب و روز ان کی بندگی" میں رہنے اور ان کی حظِ طبع کے لیے تازہ غزلیات کہنے لگے۔ یہیں مولوی قدرت اللہ شوق سے ان کے مراسم قائم ہوئے اور عشرت، جمعہ کی نماز کے بعد، ان کے گھر پر ہونے والے ہفتہ وار مشاعرہ میں بھی شرکت کرنے لگے۔ ایک دن قدرت اللہ شوق نے "پدماوت" کے منظوم ترجمے کا وہ کام، جو میر ضیاء الدین عبرت کی وفات کی وجہ سے ادھورا رہ گیا تھا، پورا کرنے کی فرمائش کی جسے عشرت نے مولوی قدرت اللہ شوق کی پاس خاطر ڈیڑھ ماہ کے عرصہ میں ۲۰۷۲ شعر کہہ کر تمام کردیا[۴] اور "تصنیفِ دو شاعر" سے اس کا مادۂ تاریخ نکالا جس سے ۱۲۱۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ گویا جس سال عشرت رام پور آئے اسی سال انھوں نے (۲۰۷۲) شعر کہہ کر "پدماوت" کو مکمل کردیا[۵] یہ وہ زمانہ تھا جب ریاست رام پور کے نائب نواب نصر اللہ خاں بہادر تھے۔

غلام علی عشرت زود گو شاعر تھے۔ ان سے کئی دیوان اور مثنویاں منسوب ہیں۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ عشرت "جوانِ کثیر الکلام است۔ دیوان ہا و مثنوی ہائے متعددہ دارد۔ عمرش تخمیناً قریب چہل سالہ خواہد بود"[۶] یہ بات چونکہ وثوق سے نہیں کہی جاسکتی کہ مصحفی نے ان کا ترجمہ کس سنہ میں لکھا تھا لیکن اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ "ریاض الفصحاء" کے آغاز و سالِ تکمیل۔ ۱۲۲۱ھ-۱۲۳۶ھ کے درمیان وہ تخمیناً چالیس سال کے تھے۔ البتہ عشرت کا سالِ وفات ۱۲۳۶ھ متعین ہے جو عبد الملک ممتاز بریلوی کے مادۂ تاریخ "ہائے میر عشرت" سے برآمد ہوتا ہے۔ بشارت علی خاں فروغ نے ان کا سالِ ولادت ۱۷۷۴ء اور وفات ۲۹ رجولائی ۱۸۲۱ء دیا ہے[۷] ان کے دیوان کبھی شائع نہیں ہوئے

البتہ "پدماوت" کا منظوم ترجمہ کئی بار شائع ہو چکا ہے۔ ان کی تصانیف یہ ہیں:

(۱) پدماوت (مثنوی) از عبرت و عشرت، ۱۲۱۱ھ/۷-۱۷۹۶ء
(۲) ریاض الحسین، ۱۲۲۳ھ/۹-۱۸۰۸ء قلمی رضا لائبریری رام پور[۸]
(۳) دیوانِ غزلیات، قلمی، رضا لائبریری، رام پور[۹]
(۴) داستانِ سحرالبیان (اردو نثر)، ۱۲۳۰ھ/۱۵-۱۸۱۴ء[۱۰]

"داستانِ سحرالبیان" ہی عشرت کی وہ تصنیف ہے جو اردو نثر کے ارتقا کے تعلق سے تاریخی اہمیت کی حامل ہے۔ "سببِ تالیف" میں غلام علی عشرت نے لکھا ہے کہ "یہ قصہ کہ مسمّی بہ داستانِ سحرالبیان ہے ...... بہ پاسِ خاطرِ عاطر دوستانِ جانی و جمیع سخن رساں و اہلِ معنی کے ساختہ و بے ساختہ تحریر تقریر کیا اور چہرہ دروغ حقیقت کو گلگونہ فروغِ فصاحت لفظی و نقش و نگار بلاغت معنوی سے آراستہ پیراستہ کر کے جلوۂ نمائش کا دیا.... اور مادۂ تاریخ فرح بخشِ دل پایا.....":

کہا دل نے تب "بے لسان و بیاں" "لسانِ فصیح، بیانِ بلیغ"

"لسان" کے ۱۴۱+ "بیان" کے ۶۳ = ۲۰۴ کو "لسانِ فصیح بیانِ بلیغ" کے ۱۴۳۴ میں سے کم کر دیے جائیں تو سالِ تصنیف ۱۲۳۰ھ/۱۵-۱۸۱۴ء برآمد ہوتا ہے۔

"سحرالبیان" کے نام سے ذہن میر حسن کی مثنوی کی طرف جاتا ہے کہ عشرت نے اس مثنوی کا قصہ اردو نثر میں لکھا ہوگا لیکن فی الحقیقت ایسا نہیں ہے۔ مثنوی میر حسن کے قصے کو فورٹ ولیم کالج کے منشی میر بہادر علی حسینی نے "نثرِ بے نظیر" کے نام سے ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۲ء میں لکھا تھا۔ "داستانِ سحرالبیان" میں غلام علی عشرت نے ایک الگ نیا قصہ بیان کیا ہے جس میں وہ سب کچھ ہے جو اس دور کی داستانوں میں ہوتا تھا۔ یہاں بادشاہ، شہزادے، شہزادیاں ہیں۔ وزیر اور وزیرزادے ہیں، مہمات ہیں، جنگیں ہیں۔ جن دیو پری ہیں۔ طلسم سحر اور مافوق الفطرت واقعات ہیں اور کم و بیش وہ سب عناصر ہیں جو "الف لیلیٰ" سے لے کر بیتال پچیسی، چار درویش، پدماوت، راجا اندر کے قصوں میں ملتے ہیں۔ عشرت نے اپنی داستان میں ان سب عناصر کو ربط دے کر اس طرح جوڑا ہے کہ ایک نئی دلچسپ کہانی وجود میں آ گئی ہے جسے جم کر، بیان کا سحر پیدا کرتے ہوئے، بیان کیا ہے۔ "خاتمہ کتاب" میں عشرت نے لکھا ہے:

فصاحت بلاغت سے اے دوستاں   کہانی نئی میں نے کی یہ بیاں
حقیقت ہی تھی بے حقیقت یہ بات   مسمّی جو اس میں ہیں، تھے بے نشاں
غرض یہ کہ جس جس نے پایا وجود   حقیقت تھی اس کی عدم میری جاں

اور پھر چند اشعار لکھ کر اس قصے کے قاری کی توجہ فلسفۂ "وحدت الوجود" کی طرف بھی مبذول کرا دی ہے۔

تلفظ نہ تھا جب تلک کچھ نہ تھا   مکیں بے مکاں تھا مکاں لا مکاں
یہ دریائے وحدت نے مارا تھا جوش   کہ موجیں بکثرت ہوئی یوں رواں
بہ تمیز صورت ہوئے نام نام   جدا در جدا و یگاں در یگاں
وہی بحرِ وحدت ہے در جزر و مد   کہ موج اس میں ہے موج میں وہ عیاں
کہا میں نے ہر چند سب صاف صاف   پہ عشرت یہاں گوشِ شنوا کہاں

اگر اس قصے کو "وحدت الوجود" کی روشنی میں پڑھا جائے تو اس کے مطالعے کا ایک دلچسپ رخ اور ایک نیا باب کھل جاتا

ہے۔ وحدت الوجود ہمارے ادب کا ایک عام اور بڑا موضوع ہے۔ انیسویں صدی کا ادب اور بالخصوص شاعری اس کی ترجمان ہے۔

”داستان سحر البیان“ کا قصہ بھی ”روایتی“ قصہ ہے جس میں ملکِ مصر کے شہر حسن آباد کے بادشاہ یعقوب شاہ کا نوجوان بیٹا یوسف شاہ شکار کے لیے نکلتا ہے اور ایک ہرن کے بچے کے پیچھے اتنی دور نکل جاتا ہے کہ اپنے لاؤ لشکر سے بچھڑ جاتا ہے اور چلتے چلتے ایک قلعے میں پہنچتا ہے جہاں بادشاہ خاور شاہ کی بیٹی حسن آرا بیگم سے ملاقات ہوتی ہے اور وہ دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ ایک رات جب یہ سوئے ہوئے تھے کہ اختر شاہ نامی جن کی بیٹی پری ماہ رو وہاں سے گزرتے ہوئے یوسف شاہ پر عاشق ہو جاتی ہے اور اسے اٹھا کر پرستان لے جاتی ہے۔ شہزادے کے گم ہو جانے سے حسن آرا بیگم بے حال ہو جاتی ہے اور اس کی ماں دل رس بیگم کے محل میں کہرام برپا ہو جاتا ہے۔ حسن آرا کا یہ حال دیکھ کر اس کی جاں نثار وزیرزادی: روشن آرا بیگم اپنی چار سہیلیوں کے ساتھ جوگنوں کا روپ دھار کر یوسف شاہ کی تلاش میں نکلتی ہے اور ادھر سے وزیر کا بیٹا دانش مند خاں، جوگی کا لباس پہن کر اپنے چار ساتھیوں کے ساتھ یوسف شاہ کی تلاش میں نکلتا ہے۔ اب تلاشِ محبوب میں یہ دونوں قافلے طرح طرح کے مصائب و آفات سے دوچار ہوتے ہیں۔ جوگنوں کی مدد کو پیر روشن ضمیر آتے ہیں اور ادھر چھڑا شاہ و صفا شاہ یوسف شاہ کو بشارت دیتے ہیں کہ وہ اس قید سے جلد نجات پائے گا۔ وزیرزادہ دانش مند خاں اپنے ساتھیوں سے بچھڑ کر دریا میں بہتا بہتا کجلی بن پہنچتا ہے اور ایک سنگی عمارت میں آتا ہے جو ایک خوف ناک دیو کا گھر تھا۔ وہیں اس کی ملاقات روشن آرا بیگم سے ہوتی ہے جسے اُس دیو نے وہاں قید کر رکھا تھا۔ دیو اور دانش مند خاں کا مقابلہ ہوتا ہے جس میں دانش مند خاں فتح یاب ہوتا ہے اور روشن آرا بیگم کے ساتھ نکل کھڑا ہوتا ہے اور جزیرۂ مصیبت میں پہنچ کر تسمہ پایوں کے چنگل میں پھنس جاتا ہے۔ یہاں دانش مند خان کے چاروں ساتھی بھی گرفتار تھے۔ تدبیر سے تسمہ پایوں سے نجات پا کر تکیہ چھڑا شاہ میں پہنچتے ہیں اور صفا شاہ کی مدد سے ان کی ملاقات راجا اندر بہادر سے ہوتی ہے اور وہ ماہ رو پری پر حملے کا حکم دیتا ہے۔ راجا اندر کے ہاں دانش مند خاں اور چاروں ساتھی، روشن آرا بیگم اور ان کی چاروں سہیلیاں اور یوسف شاہ سب ایک دوسرے سے مل جاتے ہیں۔ راجا اندر انگشتری سلیمانی، تختِ گلزار، تاج کجکول اور طلسماتی صندوقچہ دیتا ہے اور چھڑا شاہ صفا شاہ انھیں وظائف و ورد سکھا کر الوپ انجن اور کھڑاؤں دیتے ہیں۔ یہ سب چیزیں قدم قدم پر ان کے کام آتی ہیں۔ وہاں سے رخصت ہو کر سب حسن آرا بیگم کے شہر سبزوار پہنچتے ہیں۔ قصے میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے ذرا ذرا سی رکاوٹیں کھڑی کی جاتی ہیں۔ وہاں پہنچ کر شاہزادہ یوسف شاہ اور شہزادی حسن آرا بیگم کی شادی ہو جاتی ہے اور یہ سب حسن آباد آتے ہیں۔ تختِ سلطنت پر قبضہ کرنے والے غاصب کو شکست دے کر یوسف شاہ اپنے والد کے حکم سے تخت پر بیٹھتا ہے اور پھر وزیرزادے دانش مند خاں کی شادی روشن آرا بیگم سے اور چاروں جوگنوں کی شادی چاروں جوگیوں سے ہوتی ہے اور سب ہنسی خوشی رہنے لگتے ہیں۔ اس دعا پر کہ ”جیسے ان کے دن پھرے الٰہی ہمارے تمھارے کہتے سنتوں کے دن پھریں“ داستان ختم ہو جاتی ہے۔

کہانی کے اس ڈھانچے میں عشرت نے موقع و محل اور داستان گوئی کی روایت کے مطابق رسم و رواج، باغ کے نقشے، طلوع و غروب آفتاب کے مناظر، مختلف اشیاء جیسے اسلحہ، زیورات، کھانے پینے کے برتن اور دسترخوان پر چنے ہوئے رنگا رنگ کھانے، موسیقی کے ساز و آلات، آرائش و زیبائش کے طور طریقے اور ساز و سامان کے بیان سے اس

طرح سجایا ہے کہ اس دور کی تہذیب و معاشرت، اس کے عقائد، توہمات، ضعیف الاعتقادیاں، طور اطوار، ادب آداب کی تصویریں اجاگر ہو کر سامنے آ جاتی ہیں۔

ڈاکٹر احمد سجاد نے اپنے ''مقدمہ'' میں بتایا ہے کہ اس داستان میں ذکر تو دریائے نیل کا ہے لیکن یہ دریائے نیل دراصل ''رام گنگا'' ہے جو رام پور میں بہتی ہے۔ اسی طرح ''کجلی بن'' کے جنگل کا جو نقشہ داستان میں درج ہے وہ وہی ہے جو رام پور کے کجلی بن کا ہے اور جو آج بھی اسی نام سے پکارا جاتا ہے[۱۱] عشرت نے داستانی رنگ دینے کے لیے نام تو دور دراز ملکوں کے لیے ہیں تاکہ تخیل مقام سے اٹھ کر عالم پر پھیل جائے لیکن فی الحقیقت بیان روہیل کھنڈ کے دریاؤں، جنگلوں، جھیلوں اور رسوم و رواج کے ہے جنھیں عشرت نے خود اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے اسی لیے داستان حقیقت سے اپنا رشتہ جوڑے رکھتی ہے اور اسی طرح اس علاقے کی تہذیب و معاشرت کی ترجمانی کرتی ہے جس طرح میر انیس کے مرثیوں میں عورت مرد کے کردار لکھنوی معاشرت و تہذیب میں رنگے ہوئے ہیں۔ اس واقعیت نگاری کی وجہ سے ہر بات ہر مقام اور ہر چیز کی تصویر عشرت اس طرح اتارتے ہیں کہ وہ تصویر لفظوں سے زندہ ہو کر حرکت کرنے لگتی ہے۔ اسی حقیقت نگاری اور آزاد تخیل کے ملاپ سے داستان سحر البیان کی نثر توانا ہو جاتی ہے۔ اس نثر میں وہ روانی ہے جو جم کر بات کرنے والوں کی زبان میں ہوتی ہے۔ اس نثر کا بنیادی لہجہ بول چال کی زبان کا لہجہ ہے۔ جس میں علاقہ روہیل کھنڈ کا کھرا لہجہ، اپنی فطری ہلکی سی تختی لیے ہوئے شامل ہے۔ نثر پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ عشرت نے یہ داستان بول کر لکھوائی ہے۔ جس کی طرف ''سبب تالیف'' میں عشرت نے ''تحریر تقریر کیا'' کے الفاظ سے اشارہ کیا ہے۔

''داستانِ سحر البیان'' کی نثر میں سادگی رنگینی سے ملی ہوئی ہے۔ یہاں قافیوں کا التزام بھی ہے استعارہ رنگینی کا اثر پیدا کر رہا ہے۔ اکثر مقامات پر معلوم ہوتا ہے کہ اردو نثر رنگینی کے حوض میں نہانے کے لیے تیار ہو رہی ہے۔ اس داستان میں مترادفات کا استعمال کثرت سے ہوا ہے اس لیے ذخیرۂ الفاظ کے لحاظ سے بھی یہ داستان خاص اہمیت رکھتی ہے مثلاً اگر موقع و محل کے مطابق نوکروں کی موجودگی دکھائی جاتی ہے تو بیک وقت یہ سب اپنے اپنے کاموں کے نام سے وہاں موجود دکھائے جاتے ہیں۔

> ''مارا طمانچہ ایک بے خودی، بے ہوشی، مدہوشی کے قریب تھا کہ عشق میں آ کے چکر کھا کے گر پڑے لیکن پھر کے جو دیکھتی ہے تو دادا دائی، انا، آپا، اچا، جھو جھو، کوکا، حرم سریت، خواص، لونڈی، گاین، بائی، ڈومنی، اُردا بیگنی، قلماقنی، حبشنی، ترکنی اور تمام بیگماتیں، مصاحبین، اُمرا زادیاں، عمدہ سردار زادیاں قریب آ پہنچیں۔ گرد اگرد آس پاس گھیرے نرغہ کیے ہوئے کھڑی ہیں''

شہزادہ قلعہ میں جاتا ہے تو کیا دیکھتا ہے کہ:

> ''برخلاف عالم دروازہ برج حصار کے تمام قلعہ میں ادھر ادھر، دائیں بائیں، آگے پیچھے مکان رنگین، دیوان خانہ، بالا خانہ، بارہ دریاں محل سرائیں، بارگاہیں، مطلا مذہب، منقش، مشبک آراستہ پیراستہ ہیں اور کثرت روشنی مشعل، شمع، چراغ، کنول، فانوس، قندیل، قمقمہ، جھاڑ بلور، لالٹین، شاخہ دو شاخہ، چہار شاخہ تا ہزار شاخہ، سرو چراغاں سے تمام در و دیوار، برج، کنگرہ، ستون، سقف و بام پر عالم شب برات کا ہو رہا ہے اور لوگ طلسماتی صورت جا بجا ہر گھر کے دروازے پر بدستور خاموش چپ چاپ کھڑے بیٹھے ہیں''

نثر میں مترادفات کے استعمال سے اس معاشرت اور طرز زندگی میں جو کچھ ہوتا تھا اور جو جو چیزیں اور سامان استعمال میں آتا تھا، ان سب کو موقع و محل کے مطابق عشرت نے یکجا کر دیا ہے۔ چھوٹی داستانوں میں مترادفات کی یہ فراوانی عام طور پر نہیں ملتی۔ اس داستان میں قصے اور بیان دونوں پر داستان گو کی توجہ ہے جس سے قصے اور بیان دونوں کا فنی اثر بڑھ گیا ہے۔ الفاظ موقع و محل سے گہری مناسبت رکھتے ہیں اور اس جماؤ کے ساتھ استعمال ہوئے ہیں کہ عبارت کی روانی بڑھ جاتی ہے۔ جتنے سراپے اور حلیے بیان کیے گئے ہیں ان کی لفظیات بھی الگ ہے اور زبان و لہجہ بھی مختلف ہے مثلاً شہزادی حسن آرا بیگم اپنی دور اندیش دوا کو طلب کرتی ہے تو عشرت اس کا حلیہ یوں بیان کرتے ہیں:

> "برس اسی نوے، سو بلکہ سوا سو برس کا سن و سال، پیٹ میں آنت نہ منھ میں دانت۔ سر سفید، پلکیں جھوئی ہوئیں۔ چہرہ پر شکن در شکن، ہزاروں جھریاں پڑی ہوئیں جیسے سفید بافتہ پر اتو ہوتا ہے۔ سیاہ سالو کا قصابہ، سر سے لپیٹے ہوئے، ناک پر بھورا مستا۔ چار بال سفید گرے ہوئے دو پیراہن، چندیری کی کلی، چاک دراز، حلقہ کشادہ پہنے، سفید شیر و شکر کے دوہرا اوڑھے۔ پیشانی میں سیاہ گھٹا سجدوں کا۔ تسبیح کربلائی گلے میں، کنٹھا زیتونی بڑے بڑے دانوں کا ہاتھ میں پھراتی، کھٹ کھٹ کرتی، عصا ٹیکتی، ہانپتی کانپتی ہوئی آ کے حاضر ہوتی ہے اور چھوٹی چھوٹی موٹی سکڑی سکڑی چھلے پڑی ہوئی انگلیوں، انگلیوں سے چٹ چٹ بلائیں شہزادی کے سر سے پاؤں تک لے کے بوسہ پیشانی کو دے کر کہتی ہے: تری عمر و دولت ہو یارب مدام/ بحقِ محمد علیہ السلام"

اس داستان کی نثر بیانیہ ہے اور ساتھ ہی توضیحی بھی۔ عشرت لفظوں سے جو تصویریں بناتے اور ابھارتے ہیں وہ متحرک ہوتی ہیں جیسے جان دار و زندہ ہوں۔ اس بیانیہ انداز کے لہجے سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ لوگ جمع ہیں اور داستان گو داستان سنا رہا ہے، اسی لیے جملے کی ساخت پر بھی بولنے اور بات کرنے کا اثر نمایاں ہے۔ نثر پڑھتے ہوئے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس بیان میں اردو جملہ فارسی کے اثر سے آزاد ہو گیا ہے اور جملے کی نحوی ساخت اپنی اصل کی طرف واپس آ رہی ہے مثلاً یہ چند جملے دیکھیے:

"نہایت شوق سے تخت اپنا لائی برابر پلنگ کے اور پٹ دوپٹہ کا آہستہ آہستہ اٹھا کے صورت گر قضا و قدر نے ایک ہی سانچے میں ڈھالی ہیں یا یہ دو تصویریں نور حور بے قصور کی نقاشِ ازل نے ایک ہی گردۂ خاکی سے درست کی ہیں......"

ان جملوں میں سوائے "تخت اپنا لائی برابر پلنگ کے" جملے کی ساخت اور فاعل مفعول اور فعل کی وہی ترتیب ہے جو اردو جملے کی اصل ساخت ہے اور یہ فقرہ بھی اس لیے آ گیا ہے کہ عشرت نے اپنے بیان کو بول چال کی زبان و لہجہ سے قریب تر رکھا ہے تا کہ قاری کو پڑھتے ہوئے سننے کا لطف آئے لیکن عبارت میں گاہ گاہ عربی و فارسی جملے کی ساخت بھی نمایاں ہو جاتی ہے:

(۱) "پس شہزادہ تو چاہتا ہی تھا، آیا اس مکان پر اور بیٹھا مسند پر متصل چلون کے....."

(۲) "بعد اس کے پوچھا شہزادی نے باعث آنے، تشریف لانے کا۔ بیان کیا شہزادہ نے اول نام و نشان، حسب نسب اپنا اور کہا احوال سواری سیر و شکار کا وارد ہونے اس مکان تک......."

(۳) "اور بھر کے ایک جام مے گل فام کا رکھا اپنے دست نگاریں پر، روبرو لائی شہزادے کے"

اردو جملے کی ساخت پر خصوصاً عربی انشا کا یہ اثر قرآن مجید کے اردو میں لفظی ترجموں سے آیا ہے اور بولنے والوں کی

زبان پر چڑھ گیا ہے۔ یہ اثر فارسی جملے کی ساخت کا نہیں ہے۔ بحیثیت مجموعی ''داستان سحر البیان'' میں یہ اثر اتنا کم ہے کہ واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ اب اردو جملہ اپنی اصل کی طرف لوٹ آیا ہے۔

''سحر البیان'' کی نثر بیک وقت رنگین بھی ہے اور سادہ بھی۔ اس میں رنگینی سادگی سے اس طرح ملی ہوئی ہے کہ یہ طرز ادا ''نوطرز مرصع'' کے پہلے درویش کے قصے کے طرز ادا سے دور ہو جاتا ہے لیکن بحیثیت مجموعی اس نثر کو بھی رنگین ہی کہا جائے گا۔ سحر البیان (۱۲۳۰ھ) کے دس سال بعد ۱۲۴۰ھ میں ''نثر رنگیں'' اپنے نقطۂ عروج کو چھو لیتی ہے اور رجب علی بیگ سرور کے ''فسانۂ عجائب'' کی صورت میں سامنے آتی ہے جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] تاریخ ادب اردو (جلد دوم) ڈاکٹر جمیل جالبی، ص۱۰۱۹۔۱۰۲۱، مجلس ترقی ادب (طبع دوم) لاہور ۱۹۸۷ء

[۲] دیباچہ پدماوت از عبرت و عشرت مرتبہ گوہر نوشاہی، ص۶۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۶ء

[۳] ایضاً، ص۶۲۔۶۳

[۴] ایضاً، ص۶۶۔۶۷

[۵] داستان سحر البیان، غلام علی عشرت، مرتبہ ڈاکٹر احمد سجاد، ص۳۵، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۹۲ء

[۶] ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی مصحفی، ص۲۲۸، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۷] وفیات مشاہیر اردو، بشارت علی خاں فروغ، ص۴۴۲، رام پور ۲۰۰۰ء

[۸] داستانِ سحر البیان مقدمہ ڈاکٹر احمد سجاد، محولہ بالا، ص۳۱

[۹] ایضاً، ص۳۱

[۱۰] ایضاً

[۱۱] داستان سحر البیان، محولہ بالا، ص۱۲۴۔۱۲۶، اور ص۱۴۲۔۱۴۳

پہلا باب

نثرِ رنگیں کا نقطۂ عروج

مرزا رجب علی بیگ سُرُور:

حالات اور مطالعہ: فسانۂ عجائب: سرورِ سلطانی، شبستانِ سرور، فسانۂ عبرت وغیرہ

تاریخ شاہد ہے جب کسی تہذیب کی قوتِ تخلیق ٹھنڈی پڑنے لگتی ہے تو اس کی قوتِ نمو اور توانائی بھی تھک کر بے عمل ہو جاتی ہے۔ چشمِ بینا کو یوں محسوس ہوتا ہے کہ زندگی ٹھہر گئی ہے اور خود کو دہرانے کے عمل میں لگ گئی ہے۔ اسی کے ساتھ اس تہذیب کا "نظامِ خیال" منجمد ہو کر اس کے "طرزِ احساس" کو کمزور کر دیتا ہے۔ معاشرہ لکیر کا فقیر بن جاتا ہے اور "ماضی"، "حال" کو مضبوطی سے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ اس موڑ پر معاشرہ، زمانۂ حال کے تاریخی دھاروں سے کٹ کر، تبدیلی کے عمل سے آنکھیں چرانے لگتا ہے۔ اس صورتِ حال میں "ماضی"، "حال" پر چھا جاتا ہے اور معاشرہ زندگی کے حقیقی تقاضوں سے کٹ کر روایتی زندگی بسر کرنے لگتا ہے۔ تخیل کی اُڑان اس کے خوابوں کی تعبیر بن جاتی ہے اور ہر مسئلہ آناً فاناً میں غیبی مدد یا لوحِ طلسم سے، حسبِ دل خواہ، حل ہو جاتا ہے۔ قوتِ تخیل قوتِ عمل کی جگہ لے لیتی ہے۔ آرائش و زیبائش، سجاوٹ اور بناوٹ زندگی پر غالب آ جاتے ہیں اور اسی کے ذریعے وہ تہذیب اپنے تصورِ حسن و عشق اور اپنے جمالیاتی رویوں کا اظہار کرنے لگتی ہے۔ ہر تہذیب کی طرح یہی عمل مغلیہ تہذیب کے ساتھ ہوا اور یہی عمل مغلیہ تہذیب کے اس آباد جزیرے کے ساتھ ہوا جسے ہم لکھنؤ کے نام سے جانتے ہیں۔ امام بخش ناسخ اور مرزا رجب علی بیگ سرور، تہذیب کے اسی موڑ پر ایک ایسے ہی معاشرے کی پیداوار ہیں۔ ناسخ کا مطالعہ ہم آگے کریں گے یہاں تھوڑا سا سفر پہلے سرور کے ساتھ کرتے ہیں۔ "فسانۂ عجائب" کی تمہید میں سرور نے 'افتخار کے ساتھ' خود کو "مقلدِ گذشتگاں" کہا ہے۔

مرزا رجب علی بیگ (۱۷۸۶ء؟-۱۸۶۹ء) سرور تخلص، لکھنؤ کے باشندے اور مرزا اصغر علی بیگ کے بیٹے تھے۔ بعض اہلِ ادب کان پور کو ان کا وطن بتاتے ہیں جو اس لیے بھی درست نہیں ہے کہ کوئی اپنے وطن کو ان الفاظ میں یاد نہیں کرتا جن میں سرور نے کان پور کا ذکر کیا ہے "کہ سن ہجری نبوی بارہ سو چالیس تھے، آنے کا اتفاق مجبور کو رو کان پور میں ہوا۔ بس کہ یہ بستی ویران، پوچ اور لچر ہے"[۱]

سرور نے کہا تھا:

گو ملے جنت بھی رہنے کو بجائے لکھنؤ　　چونک اٹھتا ہوں میں ہردم کہہ کے ہائے لکھنؤ

خود سرور نے "متوطنِ خطۂ بے نظیر" لکھ کر اپنا وطن لکھنؤ بتایا ہے۔ کان پور میں ان کی بیگم مقیم تھیں اور وہیں ان کا انتقال بھی ہوا تھا۔ ہو سکتا ہے کہ کان پور ان کی سسرال ہو۔ ان کے متبنیٰ بیٹے احمد علی بھی کان پور میں رہتے تھے۔ سرور خود بھی شاہ اودھ غازی الدین حیدر کے زمانے میں، ایک قتل کے مقدمہ میں ملوث ہونے کے باعث، مجبوراً کان پور آ گئے تھے اور

فرصت پا کر یہیں اپنی پہلی کتاب: فسانۂ عجائب تصنیف کی تھی۔ یہ ۱۲۴۰ھ/۱۸۲۴ء۔۱۸۲۵ء کا زمانہ ہے۔

سرور کی تاریخ پیدائش معلوم نہیں ہے۔ ڈاکٹر نیر مسعود نے ”فسانۂ عجائب“ کے دیباچے کے اس فقرہ سے ”کہ چالیس سال جہاں کی دیکھ بھال کی ایسا شہر، یہ لوگ نظر سے نہ گزرے“ قیاس کیا ہے کہ دیباچہ لکھتے وقت سرور کی عمر چالیس سال تھی اور اس طرح سرور ۱۲۰۰ھ/۱۷۸۵ء۔۱۷۸۶ء میں پیدا ہوئے[۲] یہی سال پیدائش قرین قیاس ہے۔

سرور کے سالِ وفات کے بارے میں بھی اختلاف ہے۔ نیر مسعود نے مختلف بنیادی حوالوں اور بحث کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے کہ سرور کی وفات یکم محرم اور ۱۷رمحرم کے درمیان ۱۲۸۶ھ میں ہوئی جو ۱۴راپریل اور ۳۰راپریل کے درمیان ۱۸۶۹ء کے مطابق ہے[۳] ڈاکٹر حنیف نقوی نے نیر مسعود کے مآخذ کے ساتھ اور نئے مآخذ کو کھنگال کر مدلل بحث کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے کہ سرور نے ذی الحجہ ۱۲۸۵ھ کے اواخر میں رام نگر میں تقریباً پچاسی سال کی عمر میں وفات پائی جو عیسوی سال کے مطابق ۱۵رمارچ تا ۱۲راپریل ۱۸۶۹ء ہوتا ہے[۴] وفات کے سلسلے میں اور سب دوسرے مباحث کو سامنے رکھ کر ہم اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ عیسوی سن ۱۸۶۹ء بلاشبہ سرور کا سالِ وفات ہے۔ سرور رام نگر میں پنج بٹی کے قبرستان میں دفن ہوئے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب بنارس انگریزوں کی عمل داری میں آ چکا تھا اور راجہ بنارس کا مرکزِ حکومت، اب بنارس نہیں بلکہ رام نگر تھا۔

رجب علی بیگ سرور لکھنؤ میں پیدا ہوئے، وہیں پلے بڑھے اور وہیں ان کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ آصف الدولہ اور ان کے بعد کے لکھنؤ کی تہذیب ان کی گھٹی میں پڑی تھی۔ وہ اسی تہذیب و ماحول میں پل بڑھ کر جوان ہوئے اور وہ سب کچھ کیا جو اس دور کا نوجوان کرتا تھا۔ حسن پرستی بھی اور شاعری بھی۔ تعلیم کی طرف توجہ نہیں دی۔ البتہ جتنی کچھ تعلیم حاصل کی اس سے فارسی اچھی طرح آ گئی اور عربی کی شدبد بھی ہو گئی۔ ہاں عالم نہ بن سکے۔ اردو ان کی رگوں میں خون بن کر دوڑ رہی تھی۔ بادشاہ و وزیر سے لے کر حقیر فقیر تک سب اسی زبان کو بولتے اور اس پر فخر کرتے تھے۔ لکھنؤ کے شرفاء کی زبان مستند سمجھی جاتی تھی اور اہل ادب اسی سے سند لیتے تھے۔ اردو کی اہمیت کو سب چھوٹے بڑے مانتے تھے لیکن فارسی کی اہمیت اب بھی قائم تھی۔ عجز و انکسار کے لکھنوی انداز میں سرور نے لکھا ہے کہ ”نیرنگیِ زمانہ سے نہ عربی میں داخل ہوا، نہ فارسی میں کامل ہوا۔ دونوں سے ناآشنا رہا..... پست ہمتی سے اردو کے لکھنے میں اوقات بسر کی..... کچھ دن نظم کا اہتمام رہا۔ شعر کہنے کا خیال خام رہا۔ جب وہ بھی نہ ہو سکا، نثر کی طرف خیال آیا.......“[۵] یہی اردو نثر، ان کا شوقِ دلی بن کر، اتنی نمایاں ہوئی کہ آج تک رجب علی بیگ سرور اسی سے جانے اور اسی سے پہچانے جاتے ہیں۔ ان کی اردو نثر میں اس دور کی تہذیب کی روح سمائی ہوئی ہے۔ یہ نثر نہ فورٹ ولیم کالج کی نثر کا رنگ دکھاتی ہے اور نہ میر امن سے اپنا رشتہ جوڑتی ہے۔ اس کا راست تعلق اس فضا، اس ماحول اور اس مغلیہ تہذیب سے ہے جو لکھنؤ کے اس چھوٹے سے تہذیبی جزیرے میں پروان چڑھی تھی اور جس نے آغاز ہی میں ”نو طرز مرصع“ میں اپنے جمال کی جھلک دکھا کر آصف الدولہ کے والد شجاع الدولہ کو مسرور کیا تھا۔

مزاج کے بارے میں جعفر علی شیون نے لکھا ہے کہ وہ ”رحیم مزاج“ تھے۔ ”اگر بداندیش بھی جاتا، اس سے انس سے پیش آتے، گویا برسوں کا جلیس تھا۔ جس فقیر کو بحالتِ زار دیکھا فرطِ قلق سے بے خود ہوا“[۶] جوانی ہی میں شاعری شروع کی کہ یہی اس تہذیب میں وجہ امتیاز تھی۔ جو نا شاعر تھے وہ بھی استادوں کے سہارے شاعر بنے اور جو شاعر تھے وہ اس فضا میں خوب پھلے پھولے۔ سرور نے بھی اپنے دور کے معروف شاعر اور میر سوز کے شاگرد، آغا

نوازش سے تلمذ حاصل کیا۔ طبقاتِ سخن میں مبتلا و عشق میرٹھی نے لکھا ہے کہ ”سرور، مرزا، رجب علی بیگ، خوش باش کان پور شاگرد نوازش حسین خان عرف مرزا جانی“ [۷] جو ۱۲۴۰ھ یا اس سے کچھ پہلے نیلامی دیہات کی خرید کے لیے لکھنؤ سے کان پور آ گئے تھے [۸] یہیں سرور نے ”فسانۂ عجائب“ لکھ کر اپنے استاد کی خدمت میں ”بہ طریق اصلاح“ پیش کی جس کو دیکھ کر آغا نوازش نے ایک قطعہ تاریخ کہا جس سے سال تصنیف ۱۲۴۰ھ برآمد ہوتا ہے اور جو آج بھی فسانۂ عجائب کی زینت ہے [۹]

گارسیں دتاسی نے سرورؔ کے ذیل میں لکھا ہے کہ سرور ”شاعری ہی میں نہیں بلکہ موسیقی اور خوش نویسی میں بھی خاصی دست گاہ رکھتے تھے [۱۰] خوش نویسی سے ان کی گہری دلچسپی کا پتا ”انشائے سرور“ میں شامل ان رقعات سے بھی ہوتا ہے جو سرور نے اپنے متبنیٰ بیٹے میر احمد علی کو لکھے تھے اور جنھوں نے سرور کے خطوط اور عرضیوں کو نول کشور کے لیے مرتب کر کے اشاعت کی اجازت دی تھی۔ سرور ان رقعوں میں نہ صرف احمد علی کو خوش نویسی کی مشق کرنے کی تاکید کرتے ہیں بلکہ ایک رقعہ میں یہ مشورہ بھی دیتے ہیں کہ ”اگر زمانہ مہلت دے، خطِ گلزار میں مہاراج کا نام لکھنا: ”ایشری پرشاد نرائن سنگھ بہادر“۔ یہی پرچہ نذر دینا اور خدا چاہتا ہے بہت جلد بلواتا ہوں“ [۱۱]

لکھنؤ کا عروج و زوال آصف الدولہ سے لے کر واجد علی شاہ تک سرور کے سامنے گزرا اور اسی ماحول میں انھوں نے زمانے کے نشیب و فراز دیکھے۔ سرور کے لکھنؤ سے کان پور اور بنارس جانے کی بات تو بار بار سامنے آتی ہے لیکن سفر دہلی اور سفر میرٹھ کا ذکر کم کم آتا ہے۔ خیراتی لال بے جگر نے طبقات سخن از مبتلا میرٹھی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ”صاحب تذکرہ ”طبقات سخن“ ی نگارد کہ بہ تقریب غربت در میرٹھ آمدہ با مؤلف درخورد و بزم سخن را آرائشے داد“ [۱۲]۔ ڈاکٹر نیر مسعود نے لکھا ہے کہ یہ ۱۲۷۱ھ/۱۸۵۴ء کی بات ہے [۱۳] دہلی گئے تو مرزا غالب سے بھی ملے جس کی دلچسپ تفصیل ”تذکرہ غوثیہ“ میں درج ہے۔ یہ اس زمانے کا ذکر ہے جب سید غوث علی شاہ قلندر بھی دہلی میں مقیم تھے اور مرزا غالب ان کے لیے کھانا لے کر روز مسجد ”زینت المساجد“ جاتے تھے۔ اسی زمانے میں سرور مرزا غالب سے ملے جو انھیں صورت سے نہیں پہچانتے تھے۔ اثنائے گفتگو میں سرور نے پوچھا کہ مرزا صاحب اردو زبان کس کتاب کی عمدہ ہے؟ کہا چار درویش کی۔ میاں سرور بولے کہ فسانۂ عجائب کی کیسی ہے۔ مرزا غالب بے ساختہ کہہ اٹھے: اجی لاحول ولا قوۃ اس میں لطفِ زبان کہاں۔ ایک تک بندی اور بھٹیار خانہ جمع ہے“۔ جب چلے گئے تو معلوم ہوا کہ وہ تو خود مرزا رجب علی بیگ سرور تھے۔ بہت افسوس کیا اور کہا کہ ظالمو! پہلے سے کیوں نہ کہا۔ دوسرے دن غوث علی شاہ کے ہمراہ مکافات کے لیے میاں سرور کی فرودگاہ پر پہنچے اور باتوں باتوں میں کہا رات میں نے فسانۂ عجائب کو جو بغور دیکھا تو اس کی خوبی عبارت اور رنگینی کا کیا بیان کروں۔ نہایت فصیح و بلیغ عبارت ہے۔ میرے قیاس میں تو ایسی عمدہ نثر نہ پہلے ہوئی نہ آگے ہوگی۔ دوسرے دن مرزا غالب نے مرزا سرور کی دعوت کی اور میاں سرور کی پھر بہت تعریف کی [۱۴]

سرور ساری عمر معاشی پریشانیوں کا شکار رہے۔ اس زمانے میں شاہی ملازمت عزت و مرتبہ کا ذریعہ تھی۔ سرورؔ بھی ساری عمر اسی تگ و دو میں لگے رہے۔ غازی الدین حیدر (۱۲۲۹ھ۔۱۲۴۳ھ/۱۸۱۴۔۱۸۲۷ء) کے زمانے میں انھیں لکھنؤ چھوڑ کر کان پور آنا پڑا۔ سرور نے فسانۂ عجائب میں لکھا ہے کہ ”تلاشِ معاش کے حیلے میں فلک تفرقہ پرداز نے صورت مفارقت کی دکھائی، با مہاجرت وطن آوارہ کے استقبال کو آئی“ اور جب نصیر الدین حیدر (۱۲۴۳ھ۔۱۲۵۳ھ/۱۸۲۷ء۔۱۸۳۷ء) کا دور آیا تو وہ بادشاہ کی اجازت سے لکھنؤ واپس آ گئے اور جب نصیر الدین

حیدر کے چچا محمد علی شاہ (۱۸۳۷ء۔۱۸۴۲ء) تخت نشین ہوئے اور شرف الدولہ محمد ابراہیم خاں نائب السلطنت مقرر ہوئے تو ان کے بھی دن پھرے اور شرف ملازمت کا حاصل ہوا۔ لیکن جب ان کے بیٹے امجد علی شاہ (۱۸۴۲ء۔ ۱۸۴۷ء) تخت پر بیٹھے اور شرف الدولہ کو الگ ہونا پڑا تو سرور کی ملازمت بھی جاتی رہی۔ یہ پانچ سال کا دور اُن کی پریشانیوں کا دور ہے۔ جب واجد علی شاہ (۱۸۴۷ء۔۱۸۵۶ء) بادشاہ ہوئے تو سرور نے عرض داشت مع قطعہ تاریخ مسند نشینی لکھ کر بادشاہ کی خدمت میں پیش کیا جس میں "چراغ ہند" سے ۱۲۶۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔ بادشاہ کو یہ قطعہ بہت پسند آیا اور سرور کا پچاس روپے ماہوار پر زمرۂ ملازمین میں شمول ہوا۔ چوکی خانے میں حاضری کا حکم ملا۔ اکثر باریاب ہونے لگا۔ بارہا جو حضرت نے نظم کیا اس کی نثر لکھنے کا حکم دیا[۱۵] اسی زمانے میں ان کی دوسری بیوی کا انتقال ہوگیا اور پہلی بیوی جو کان پور میں رہتی تھیں شدید بیمار ہوگئیں۔ ۱۲۴۶ھ میں واجد علی شاہ نے سرور سے توکل بیگ حسینی کی شمشیر خانی کو، جو شاہ نامہ، فردوسی کا خلاصہ ہے، اردو میں ترجمہ کرنے کے لیے کہا جسے سرور نے دو مہینے کے عرصے میں پورا کر کے بادشاہ کی خدمت میں پیش کر دیا اور اس کا نام "سرور سلطانی" رکھا جو شاہی مطبع سلطانی سے شائع ہوا۔ اور جب انگریز حاکموں نے واجد علی شاہ کو مجبور کر کے نواب علی نقی خاں کو نائب بنایا تو پچاس روپے ماہوار کا یہ وظیفہ بھی بند ہوگیا۔ شرف الدولہ اور قطب الدولہ کو، جو سرور کے مربی تھے، لکھنؤ بدر ہونا پڑا۔ ان حالات میں ان کے سامنے یہی راستہ تھا کہ اب کوئی اور مربی تلاش کریں۔ اس دور میں سندیلے کے رئیس امجد علی خاں بلوچ نے ان کی سرپرستی کی اور انھیں کی فرمائش پر مہر چند مہر کی سادہ زبان میں اردو تصنیف "نو آئین ہندی" کو جس کا ذکر و مطالعہ ہم جلد دوم میں کر آئے ہیں مرنگین نثر میں لکھا اور "شگوفۂ محبت" نام رکھا۔

اسی زمانے میں کہ سرور، تلاشِ معاش میں سرگرداں بنارس میں تھے، ۷ر فروری ۱۸۵۶ء کو یہ خبر پہنچی کہ واجد علی شاہ معزول کر دیے گئے ہیں اور لکھنؤ ویران ہوگیا ہے۔ یہ خبر سن کر سرور لکھنؤ واپس آ گئے۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت نے لکھنؤ کی بربادی کی رہی سہی کسر پوری کر دی۔ اب سارے راستے بند ہو چکے تھے۔ قیام لکھنؤ کے ان خراب حالات میں بھی انھوں نے اپنے دوست و مربی منشی شیو نرائن کی فرمائش پر "الف لیلیٰ" کو اردو میں لکھنا شروع کیا جو بنارس میں ۱۲۷۹ھ میں مکمل ہوئی[۱۶] مہاراجا بنارس ان کے علم و ادب کے مداح تھے۔ انھوں نے سرور کو سو روپے ماہوار پر ملازم رکھ لیا۔ مہاراجا نے سرور سے "حدائق العشاق" کے ترجمے کی فرمائش کی جسے انھوں نے اردو میں لکھ کر "گلزار سرور" نام رکھا۔ جیسا کہ "انشائے سرور" کے رقعات سے معلوم ہوتا ہے وہ "۶ ر ذی الحجہ ۱۲۷۵ھ مطابق ۸ ر جولائی ۱۸۵۹ء کو بنارس پہنچے اور چار دن شہر میں قیام کے بعد سہ شنبہ دس ذالحجہ مطابق ۱۲، جولائی ۱۸۵۹ء کو رام نگر منتقل ہوئے۔ اگلے روز انھیں مہاراجا ایشوری پرشاد نرائن سنگھ کی خدمت میں باریابی کا شرف حاصل ہوا......"[۱۷] یہاں سرور کم و بیش دس سال رہے۔ قیام رام نگر میں ضعیف العمری کے ساتھ مختلف جسمانی عوارض بالخصوص عارضۂ چشم میں مبتلا رہے۔ وقت پر تنخواہ نہ ملنے کے باعث مالی پریشانیاں اس کے علاوہ تھیں۔ اسی زمانے میں وہ آنکھ کے علاج کے لیے رمضان ۱۲۸۰ھ [۱۸] میں کلکتہ بھی گئے۔ اس سے بھی کوئی فائدہ نہیں ہوا۔ اسی زمانے میں ان کی پہلی بیوی، جو کان پور میں تھیں، شدید بیمار ہوئیں۔ سرور رام نگر سے کان پور آئے اور صفر ۱۲۷۸ھ/ستمبر ۱۸۶۱ء[۱۹] کو وہ بھی اللہ کو پیاری ہوگئیں۔ اس کے بعد مرحومہ بیوی کا سارا کنبہ کانپور سے رام نگر آ گیا۔ سرور ان سب کے کفیل تھے۔ ادھر مہاراجا نے ان کی تنخواہ پنشن کے طور پر آدھی کر دی۔ اب خرچ زیادہ اور آمدنی کم تھی۔ انھیں پریشانیوں میں گھرے ہوئے تھے کہ

موت نے نقارہ باج دیا اور وہ ذالحجہ ۱۲۸۵ھ مطابق ۱۸۶۹ء اپنے معبودِ حقیقی سے جا ملے۔

اس دور میں رنگین اردو نثر اور رجب علی بیگ سرور لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتے تھے۔ جہاں کسی شاہی تقریب کے موقع پر شعرا قصیدے پیش کرتے رجب علی بیگ سرور وہاں مدحیہ نثر میں اپنے جذبات کا اظہار کرتے۔ واجد علی شاہ کی فرمایش پر وہ اکثر بادشاہ کی نظم کو نثر میں لکھتے۔ خفقان سے جب واجد علی شاہ کا مزاج بحال ہوا اور جشن نو روز منایا گیا تو اس موقع پر بھی سرور نے نثر ہی میں مدح سرائی کی تھی۔ ''فسانۂ عبرت'' میں سرور نے لکھا ہے کہ ''شاعروں نے قصیدے نظم کیے، سرور نے چند فقرے نثر لکھ کے سنائے''[۲۰] مخصوص نثر نگاری ہی سرور کی وجہ امتیاز ہے۔ انھوں نے بہت سی کتابیں لکھیں جن کا تعارف ذیل میں درج کیا جاتا ہے:

(۱) فسانۂ عجائب: یہ سرور کی پہلی تصنیف ہے جس میں مغلیہ تہذیب کی روح لکھنؤ سانس لے رہی ہے۔ یہ ۱۲۴۰ھ/۱۸۲۵ء میں تصنیف ہوئی۔ یہی ان کا شاہ کار ہے اور یہی فسانہ ان کی پہچان ہے۔ سرور کی اس پہلی تصنیف کا مطالعہ ہم سب سے آخر میں کریں گے اور اس لیے کریں گے کہ یہ اردو ادب کا ویسا ہی ایک کلاسیک ہے جیسے میر امن کی ''باغ و بہار'' اردو ادب کی کلاسیک ہے۔ دونوں تصانیف اپنے مخصوص رنگ کی منفرد ترجمان ہیں۔

(۲) سرورِ سلطانی: جب رجب علی بیگ سرور واجد علی شاہ کی تخت نشینی (۱۲۶۳ھ/۱۸۴۷ء) کے بعد ان کے ملازم ہوئے تو بادشاہِ وقت نے سرور سے توکل بیگ حسینی کے شاہ نامۂ فردوسی کے خلاصے کو، جو ''تاریخ دلکشائے شمشیر خاں'' اور ''تاریخ شمشیر خانی'' سے موسوم ہے، اردو میں لکھنے کے لیے کہا۔ توکل بیگ حسینی، شہزادہ دارشکوہ کے دورِ صوبہ داری میں غزنیں میں امین اور واقعہ نویس تھے۔ انھوں نے شاہ نامۂ فردوسی کا خلاصہ فارسی نثر میں شاہ جہاں کے چھبیسویں سال جلوس ۱۰۶۳ھ/۱۶۵۲۔۱۶۵۳ء میں تیار کیا اور اس وقت کے حاکمِ غزنیں شمشیر خاں کے نام کی مناسبت سے ''تاریخ دلکشائے شمشیر خان'' کے عنوان سے موسوم کیا جو عام طور پر تاریخ شمشیر خانی یا صرف شمشیر خانی کے نام سے معروف ہے[۲۱] رجب علی بیگ سرور نے اس نثری خلاصے کا خلاصہ اردو نثر میں تحریر کیا اور ''سرورِ سلطانی'' اس کا نام رکھا۔ تاریخ شمشیر خانی کا ایک منظوم اردو ترجمہ شاہ عالم ثانی آفتاب کے آخری دور میں شاہ نصیر کے شاگرد منشی مول چند (م۱۸۳۲ء؟) نے کیا۔ ''قصۂ خسروانِ عجم'' اس منظوم ترجمے کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۲۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ ترجمہ ۱۹۹۰ء میں راولپنڈی پاکستان سے شائع ہوا[۲۲] سرور نے ''تمہید'' میں لکھا ہے کہ:

''بعد چندے کہ سن ہجری بارہ سو چونسٹھ (۱۲۶۴ھ) تھے حکمِ قضا شیم صادر ہوا کہ ''شمشیر خانی'' زبان اردو میں لکھ لیکن طویل نہ ہو تا قاری و سامع ملول نہ ہو...... یہ نسخہ تیار ہوا۔ رنگینی اور شاری سے یہ نثر اور فقیر عاری ہے۔ خلاصۂ مضمون اور مطلب نگاری ہے۔ جو کچھ فردوسی سخن دان نے نظم کیا ہے، وہی مضمون شیر خانی ہے لیکن اس تحریر حال میں مقدمہ ثانی ہے کہ حسب و نسب شاہانِ نام دار میں تحقیق کی طرف طبیعت متوجہ نہیں ہوئی۔ فقط شاعری کی طاقت سے مرقع بنایا ہے۔ ہر مصرع تصویر تحریر کر کے دکھایا ہے''[۲۳]

۱۲۶۴ھ/۱۸۴۷۔۱۸۴۸ء واجد علی شاہ کا دوسرا سال جلوس ہے۔ یہ کام سرور نے دو مہینے کے عرصے میں مکمل کیا جیسا کہ خود لکھا ہے کہ ''حسب ارشاد ہدایت...... دو مہینے کے عرصے میں یہ نسخہ تیار ہوا''۔ اس کا پہلا ایڈیشن مطبع سلطانی لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس پر سال اشاعت درج نہیں ہے۔ اس کے بعد ایک ایڈیشن ''مطبع مسیحائی لکھنو سے ۱۲۶۸ھ/۱۸۵۱ء میں اور تیسرا ایڈیشن ۱۸۸۷ء میں مطبع نامی لکھنؤ''[۲۴] سے اور ایک ایڈیشن مجلس ترقی ادب لاہور

پاکستان سے ۱۹۷۵ء میں شائع ہوا۔

سرور کے لیے نثر شاعری کا درجہ رکھتی تھی۔ لکھنوی معاشرت وتہذیب ان کی روح میں شامل تھی۔ یہی روح ان کی نثر کے مزاج میں رنگ بھرتی ہے۔ ”سرورِ سلطانی“ کی نثر رنگین ہے لیکن اس رنگینی میں سادگی شامل ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ان کا اصل رنگ داستان گوئی میں ابھرتا ہے اور یہی رنگ ہمیں ”سرور سلطانی“ کی نثر میں جھلکتا دکھائی دیتا ہے یہاں ان کی نثر میں وہ چستی و جمالیاتی رنگ نہیں ہے جو ”فسانہ عجائب“ کی خصوصیت ہے لیکن یہاں بھی ان کا اسلوبِ بیان وہی ہے جو لکھنوی معاشرت اور بالخصوص طبقۂ خواص کا پسندیدہ رنگِ بیان تھا۔ اسی اندازِ بیان کا اظہار ان کی نثر میں ہوتا ہے۔ یہی لہجہ، یہی داستانی انداز بیان ”سرورِ سلطانی“ کی نثر میں بھی رنگ بھر رہا ہے۔ مثلاً یہ عبارت پڑھیے تو اس بیان کا رنگ آپ پر روشن ہو جائے گا

> ”ان روزوں کورنگ زابلستان کا بادشاہ تھا۔ بیٹی اس کی حسین ومہ جبین، شوخ وشنگ، لعبتِ فرنگ، غمزہ وعشوہ میں مشاق، فنِ سپہ گری میں بھی طاق، شہرہ آفاق تھی۔ بایں حسن وخوبی دم جنگ، میدان داری کرتی، پہلوانوں کو عاری کرتی۔ شاہانِ روزگار نام دار اس کی تمنا تھی۔ باپ اس کا راضی نہ ہوتا تھا اور عقد اس کا اسی کی پسند پر موقوف تھا۔ اس نے کہا تھا کہ تیرے طالع میں میں نے دیکھا ہے کہ تو جمشید کے عقد میں آئے گی اور لڑکا پیدا ہوگا، آبرو پائے گی۔ اس امید پر اور سے اس کے باپ کو انکار تھا، جم کا امیدوار تھا......“

یہی اسلوبِ بیان ساری کتاب میں یکساں طور پر ملتا ہے۔ یہاں نثر میں قافیے کا استعمال فطری طور پر انداز بیان کا حصہ بن کر آیا ہے۔ بنیادی جملے سادہ ہیں لیکن صفات کے بیان میں، عربی وفارسی لفظوں کی مدد سے، عبارت کو زیب وزینت دے کر طبقۂ خواص کے پسندیدہ اظہار کو برقرار رکھا گیا ہے۔ عبارت ایسی رواں اور بیان ایسا دلچسپ ہے کہ قصہ کہانی کی طرح پڑھا جاتا ہے۔ میں نے اس عبارت کا اصل فارسی عبارت سے مقابلہ کیا تو یہ بات سامنے آئی کہ ترتیب اور طریقۂ بیان وہی ہیں جو فارسی ”شمشیر خانی“ کے ہیں۔ سرور نے شاہ نامے کے اشعار کم کر کے ان کا مطلب ومفہوم اپنی نثر میں شامل کر کے بیان کو زیادہ دل چسپ اور رواں بنا کر پیش کیا ہے۔ توکل بیگ حسینی کی فارسی عبارت خشک اور بے رنگ سی ہے۔ سرور کی نثر میں ہلکی سی رنگینی نثر کے جمالیاتی روپ کو بڑھا دیتی ہے۔ ساتھ ہی سرور قوتِ تخیل سے بیان میں اپنی تہذیب ومعاشرت کا رنگ شامل کر کے اپنی عبارت کو زیادہ دلچسپ بنا دیتے ہیں۔ موجودہ صورت میں ”سرور سلطانی“ کو ایک ایسی تالیف کہنا چاہیے جس کا ماخذ ”شمشیر خانی“ ہے۔

(۳) **شگوفہ محبت:** یہ سرور کی تیسری تالیف ہے جس زمانے میں سرور بے روزگار اور معاشی الجھنوں کا شکار تھے انھوں نے سندیلہ کے رئیس امجد علی خاں بلوچ کی فرمائش پر مہر چند کھتری کی مختصر داستان ”قصہ ملک محمد وگیتی افروز کو جسے مہر چند نے ”نو آئینِ ہندی“ کے نام سے ۱۲۰۳ھ/۱۷۸۸ـ۱۷۸۹ء میں لکھا تھا[۲۵] اپنے انداز میں ”شگوفۂ محبت“ کے نام سے لکھا۔ یہ کتاب شعبان ۱۲۷۲ھ/۱۸۵۶ء میں محمد یعقوب انصاری کے مطبع محمدی سے پہلی بار چھپی۔ سبب تالیف میں سرور نے لکھا ہے کہ ”ایک قصہ مہر چند کھتری کا لکھا جوان کی (امجد علی خاں بلوچ) نظر سے گزرا۔ اکثر مضمون اس کا پسند خاطر ہوا لیکن وہ بیان اور زبان گذشتہ یعنی تقویم پارینہ ہے۔ اب جو ہندی کی چندی ہوئی ہے، اس سے سراسر خالی ہے۔ روزمرہ محاورہ لاابالی تھا۔ فقیر نے باعث رغبت خان والاشان اس داستان کی جان، جو کہ مطبوع طبع اس نکتہ دان

کی تھی، نکال لی......" ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ سرور نے محض پہلی داستان یعنی قصۂ ملک محمد پر طبع آزمائی کی۔ یہی زیادہ اہم، زیادہ طویل اور بہتر داستان ہے لیکن سرور نے اس میں ترمیم کر کے نقشہ ہی بدل دیا۔ ان کے یہاں وزیر زادے ملک محمد کا نام شہزادہ جہاں آرا اور گیتی افروز پری کا نام مہر جمال ہو جاتا ہے۔ نصف کے بعد سرور قصے کو اپنے طور پر بیان کرنے لگتے ہیں۔"[۲۶] اس کی نثر میں رنگینی ضرور غالب ہے لیکن اس میں سادگی کا عنصر بھی موجود ہے قافیوں کا استعمال بھی زیادہ فطری ہے۔ لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت کی روح یہاں بھی کارفرما ہے۔ یہی تہذیب ان کی دوسری کتابوں میں بھی وہ رنگ بھرتی ہے جس سے تحریر سرور کی انفرادیت جنم لیتی ہے۔

(۴) شبستانِ سرور: یہ "الف لیلیٰ" کا اردو ترجمہ ہے جسے سرور نے، اپنے قدر دان و مہربان منشی شیو نرائن کی فرمائش پر، براہ راست عربی زبان سے شروع کیا لیکن جب شیو نرائن کا تبادلہ لکھنؤ سے ہو گیا تو یہ کام رک گیا اور ۱۲۷۹ھ/ ۱۸۶۲۔۱۸۶۳ء میں اس وقت مکمل ہوا جب سرور مہاراجا بنارس کے ملازم ہوئے۔ "شبستانِ سرور" اس کا تاریخی نام ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ "خفیف اختلاف کے سوا شبستانِ سرور" میں وہی حکایات ہیں جو عبدالکریم کی "الف لیلیٰ" (مطبع مصطفائی کانپور ۱۲۷۶ھ) میں ہیں...... سرور نے اپنے عربی ماخذ کی صراحت نہیں کی..... سرور کے تمام تصانیف میں غالباً "شبستانِ سرور" کی زبان سب سے زیادہ سہل ہے...... اختصار کی وجہ سے اس میں عبارت آرائی یا شاعری کا شائبہ نہیں۔"[۲۷] "شبستانِ سرور" سرور کی وفات کے بعد ۱۳۰۲ھ/۱۸۵۶۔۱۸۵۷ء میں پہلی بار مطبع نجم العلوم کارنامہ لکھنؤ سے شائع ہوئی۔ ڈاکٹر نیر مسعود نے ایک دلچسپ بات یہ بتائی ہے کہ "شبستانِ سرور" کے اندر ایسی شہادتیں موجود ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ سرور کا ماخذ عربی الف لیلیٰ نہیں بلکہ اس کے انگریزی ترجمے کا کوئی اردو ترجمہ تھا مثلاً بصرہ کو بانسرہ اور قاہرہ کو کیرو (Cairo) لکھا ہے...... بانسرہ اور کیرو بصرہ اور قاہرہ کے انگریزی تلفظ ہیں۔ اسی طرح دجلہ کو سرور ٹگرس (Tigris) لکھتے ہیں..... باتونی حجام کے پانچویں بھائی کا نام سرور نے النسچر لکھا ہے حالاں کہ اس کا عربی النشار ہے۔ النسچر (Alnaschar) اس کا انگریزی تلفظ ہے ورنہ عربی میں چ کہاں"[۲۸] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شروع تو انھوں نے عربی سے کیا تھا لیکن گرتی ہوئی بینائی کے باعث انھوں نے 'الف لیلیٰ' کے کسی انگریزی سے اردو ترجمے کو سامنے رکھ کر اس قصے کو اپنے طور پر اپنے انداز سے، کم و بیش کر کے اردو میں لکھ دیا۔ اسی وجہ سے اس میں تخلیقی شان پیدا ہو گئی۔ نیر مسعود نے لکھا ہے کہ 'شبستانِ سرور' میں 'الف لیلیٰ' کی اصل روح اور پوری دل آویزی موجود ہے..... اسلوب کے لحاظ سے سرور کی کم ہی کتابیں اس کے مقابل ٹھہرتی ہیں۔ عبارت کی چستی اور روانی، بیان کی ندرت اور شگفتگی اور لہجے کی جان داری میں صرف 'فسانۂ عبرت' اور کہیں کہیں 'فسانۂ عجائب' اس تک پہنچ سکتی ہیں۔ الف لیلیٰ کی داستانوں کو سرور نے اس طرح مختصر کیا ہے کہ ان کی ضروری جزئیات چھوٹنے نہیں پائے ہیں اس لیے انھیں پڑھ کر تشنگی کا احساس نہیں ہوتا..... شبستانِ سرور میں اختصار کی وجہ سے ان پے در پے واقعات کی رفتار اور بھی تیز ہو گئی ہے اور داستان در داستان کا ربط، جو واقعات کے تفصیلی بیان میں ذہن قائم نہیں رکھ پاتا، شبستان سرور کے مطالعے میں برقرار رہتا ہے"[۲۹] ہیئت و بیان کے اعتبار سے سرور کی یہ ایسی تالیف ہے کہ جو آج کے قاری کے لیے بھی یکساں طور پر دلچسپ ہے۔ 'فسانۂ عجائب' کی غیر معمولی شہرت و مقبولیت نے سرور کی دوسری تمام تالیفات و تراجم کو چاٹ لیا۔ "شبستانِ سرور" کی نثر میں سادگی موجود ہے لیکن ایسی سادگی جو سرور کے مزاج سے مناسبت رکھتی ہے۔

(۵) گلزارِ سرور: مہاراج ایسری پرشاد نارائن سنگھ بہادر والی بنارس کی فرمائش پر لکھی گئی۔ سرور نے لکھا ہے کہ "ایک

روز حسبِ اتفاق نسخۂ حدائق العشاق نظر سے گذرا۔ اس کے ترجمہ کرنے کو فقیر سے ارشاد ہوا۔ ہر چند عذر کیا کہ اب تحریر کا زمانا نہیں۔ حواس تحمل ہوش کا ٹھکانا نہیں..... قبول نہ ہوا۔ ناچار الامر فوق الادب سمجھ کے احکام بجالایا...... نام اس کا ''گلزارِ سرور'' ہے'' [۳۰]

فارسی میں نظام الدولہ ویردی خاں کی فرمائش پر فسانہ نگارِ اول رضی خلف محمد شفیع نے اسے لکھا اور ''حدائق العشاق'' اس کا نام رکھا۔ اسی تحریر کو مہاراجا بنارس کی فرمائش پر اپنے انداز میں ترمیم و تنسیخ کے ساتھ، سرور نے اردو میں لکھا۔ یہ بات یاد رہے کہ ملا وجہی کی ''سب رس'' محمد یحییٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری کی تصنیف ''دستورِ عشاق'' (۸۴۰ھ/ ۱۴۳۶۔۱۴۳۷ء) کے نثری خلاصے ''قصۂ حسن ودل'' سے ماخوذ ہے [۳۱] اور ''گلزارِ سرور'' ملا محمد رضی تبریزی ابن شفیع کی تصنیف ''حدائق العشاق'' سے ماخوذ ہے۔ سرور نے اپنے دیباچے میں رضی بن شفیع کو ''فسانہ نگارِ اول'' کہا ہے اور خود کو ''راقم ثانی'' لکھا ہے۔ سرور، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں۔ ۶ رذالحجہ ۱۲۷۵ھ/ ۸ر جولائی ۱۸۵۹ء کو بنارس پہنچے اور اس کے کچھ دن بعد ہی مہاراجا نے ''حدائق العشاق'' کو اردو میں لکھنے کی فرمائش کی۔ اس طرح یہ کام ۱۲۷۵ھ میں شروع ہوا اور ۱۲۷۶ھ میں مکمل ہوا۔ اس کی تقریظ مرزا غالب نے لکھی۔ دیباچہ میں سرور نے لکھنؤ میں واجد علی شاہ کی بادشاہت ختم ہونے کا نوحہ لکھا ہے اور بتایا ہے کہ ''بارہ سو چوہتر ہجری (۱۲۷۴ھ) شہرِ شعبان میں فلک نے وہ سامان کیا، گلزارِ لکھنؤ پر عین بہار میں خزاں آئی'' [۳۲]

''گلزارِ سرور'' ایک ایسی تہ دار تمثیل ہے کہ ''قصۂ حسن ودل'' (سب رس) کی تمثیل اس کے آگے سادہ معلوم ہوتی ہے [۳۳] اسے پڑھتے ہوئے جابجا محسوس ہوتا ہے کہ فتاحی کی تصنیف ''دستورِ عشاق'' صاحبِ حدائق العشاق ملا رضی بن شفیع کے سامنے تھی اور انھوں نے اس تمثیل پر تہ دار اضافے کیے ہیں جسے سرور نے، حک و اضافہ کے ساتھ فارسی عبارت کو سادہ بنا کر اردو زبان میں پیش کیا ہے۔ ''حدائق العشاق'' فارسی کی نثر بہت رنگین اور استعارہ وتشبیہ کے ساتھ حد درجہ مسجع ومقفیٰ ہے۔ سرور نے اسے سہل ضرور بنایا ہے لیکن پھر بھی گہری رنگینی اس پر چھائی ہوئی ہے۔ مگر یہ رنگینی ''حدائق العشاق'' کی رنگینی سے بہت کم ہے۔ تمثیل کے اعتبار سے یہ اردو کی دوسری تمثیل ہے جس پر تنقیدی زاویے سے مطالعہ کرنے کی ضرورت ہے۔ ''گلزارِ سرور'' کی نثر ''فسانۂ عجائب'' کی اس نثر کے رنگ سے مماثل ہے جو خاص طور پر فسانۂ عجائب کے ''دیباچے'' میں نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر نیر مسعود نے حدائق العشاق اور گلزارِ سرور کا تقابلی مطالعہ کر کے بتایا ہے کہ ''گلزارِ سرور'' بڑی حد تک آزاد ترجمہ ہے۔ سرور نے جابجا پلاٹ میں اپنی طرف سے تصرفات کیے ہیں کہیں کچھ حذف کر دیا ہے کہیں کچھ اضافہ کر دیا ہے۔ کہیں بیان کو مختصر کر دیا ہے، کہیں طول دے دیا ہے۔ کہیں کچھ کرداروں کو خارج کر دیا ہے کہیں بعض نئے کردار داخل کر لیے ہیں اور کہیں کرداروں کے اوصاف بدل دیے ہیں۔ سرور کے تصرفات (چند مستثنیات کے ساتھ) مناسبِ محل بھی ہیں اور کتاب کی دلچسپی میں اضافہ کرتے ہیں......'' [۳۴] قصے کے لحاظ سے بھی یہ ایسی دلچسپ ہے کہ ادب کا سنجیدہ قاری اس کے مطالعے سے آج بھی لطف اندوز ہوتا ہے۔

''گلزارِ سرور'' کا قصہ تمثیل کے زاویۂ نظر سے بھی حد درجہ دلچسپ ہے اور ہمارے فکشن نگاروں کے سامنے فکر و اظہار کے نئے در وا کرتا ہے۔ ہمارے علامتی فکشن نگار اس کے مطالعے سے ادب کی نئی دنیا کی سیر کر سکتے ہیں۔ اس کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ علامت کو صرف تجریدی رنگ دینے کے بجائے ''گلزارِ سرور'' کی سطح

تک لایا جائے تو ایک طرف ”علامت“ پوری طرح مکمل ہو جائے گی اور دوسری طرف اس کی معنویت بھی واضح اور روشن ہو جائے گی۔ ”گلزار سرور“ کا قصہ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے اور اسے جدید نثر میں لکھنے کی ضرورت ہے۔ مرزا غالب نے اپنی ”تقریظ“ میں لکھا ہے کہ ”مجھ کو دعویٰ تھا کہ اندازِ بیان و شوخیِ تحریر میں ”فسانہ عجائب“ بے نظیر ہے۔ جس نے میرے دعویٰ کو اور فسانہ عجائب کی یکتائی کو مٹایا، وہ یہ تحریر ہے۔ کیا ہوا اگر ایک نقش دوسرے کا ثانی ہے۔ یہ تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ نقاش لاثانی ہے......“ [۳۵]

”گلزار سرور“ کی نثر رنگِ بیان میں ”فسانہ عجائب“ سے مماثل ہے۔ ساری نثر کا ایک رنگ ہے۔ قصے کی تمثیل نے جس کا رنگ اور چوکھا کر دیا ہے۔ یہ نثر رنگین ضرور ہے لیکن قدرے سادگی لیے ہوئے ہے۔ اس کی رنگینی میں سادگی ہے اور اس کی سادگی میں رنگینی ہے۔ یہاں سادگی و رنگینی کا خوبصورت امتزاج ہوا ہے۔ ”حدائق العشاق“ کی نثر پوری طرح رنگین ہے اور اکثر تمثیل پر چھا کر قصے کو چھپا لیتی ہے لیکن ”گلزار سرور“ کی نثر قصے کو نہیں چھپاتی بلکہ اسے نمایاں کرتی ہے۔ سرور کی ایک اور تصنیف ”فسانہ عبرت“ ہے۔

(۶) فسانہ عبرت ایک اہم کتاب تاریخ ہے جس میں نصیر الدین حیدر (تاریخ جلوس ۲۷ر ربیع الاول ۱۲۴۳ھ/ ۲۰ر اکتوبر ۱۸۲۷ء) سے لے کر واجد علی شاہ کی تاریخ معزولی (۷ر فروری ۱۸۵۶ء) تک کے سیاسی اور خصوصاً تہذیبی صورتِ حال کو بیان کیا ہے۔ ”فسانہ عبرت“ سرور کی طبع زاد تصنیف ہے جو قیام بنارس/ رام نگر کے زمانہ قیام میں لکھی گئی۔ یہ لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت کی وہ تصویر اجاگر کرتی ہے جو خود سرور نے براہِ راست اپنی نظروں سے دیکھی تھی۔ وہ خود اسی تہذیب کے پروردہ اور اس کا حصہ تھے۔ سرور کے بیان میں لکھنؤ کی محبت اور اس کی تباہی و بربادی کے دکھ کی زیریں لہریں، قاری کے ذہن کو متحرک رکھتی ہیں۔

”فسانہ عبرت“ پہلی بار مکمل صورت میں ”مطبع نجم العلوم کارنامہ لکھنؤ“ سے ۱۳۰۱ھ/ ۱۸۸۴ء میں شائع ہوئی۔ اس کے بعد سید مسعود حسن رضوی ادیب نے اسے مرتب کر کے ۱۹۵۷ء میں ”کتاب نگر“ لکھنؤ سے شائع کیا اور ۱۹۷۷ء میں ذکی کاکوروی نے اسے مرتب کر کے ”مرکز ادب اردو“ لکھنؤ سے شائع کیا۔ ڈاکٹر حنیف نقوی نے پہلے ایڈیشن سے ان دونوں ایڈیشنوں کا مقابلہ کر کے بتایا ہے کہ مسعود حسن رضوی نے اپنے ”ایڈیشن سے کتاب کے بعض حصے، جو فاضل مرتب کے خیال میں غیر اہم تھے، حذف کر دیے اور ذکی کاکوروی نے ان حذف شدہ حصوں میں سے بعض حصے دوبارہ شاملِ کتاب کر کے...... اس کا تیسرا ایڈیشن شائع کیا۔ چونکہ یہ ایڈیشن بھی مکمل نہیں اس لیے اصل کے مطابق ایک اور ایڈیشن کی ضرورت ہنوز باقی ہے“ [۳۶] اصل کتاب سے کسی حصے کو حذف کرنے کا نہ کوئی جواز ہے اور نہ مرتب کو اس کا اختیار ہے۔ ذکی کاکوروی نے لکھا ہے کہ ”مثلاً امیر علی کے جہاد کے بیان کو صرف یہ کہہ کر کہ اس کا انداز تاریخی نہیں بلکہ جذباتی ہے حذف کرنا اس لیے بے جواز ہے کہ یہ اعتراض تو پوری کتاب پر عائد ہو سکتا ہے“ [۳۷] مگر یہی غلطی خود ذکی کاکوروی سے سرزد ہوئی کہ انھوں نے یہ کہہ کر کہ ”اس اشاعت میں وہ حصے جو کسی قسم کی تاریخی، تہذیبی، ادبی، معلوماتی یا علمی اہمیت کے حامل نہیں بلکہ صرف روایتی طور پر یا ضمنی انداز میں شاملِ کتاب تھے، حذف کر دیے گئے ہیں مثلاً حمد و نعت یا مختلف سرور کی عرض داشتیں“ [۳۸] یہ بات یقیناً بے جواز ہے۔

کتاب کے نام ”فسانہ عبرت“ میں ’فسانہ‘ کے ساتھ ’عبرت‘ کا لفظ اس بات کا اشارہ ہے کہ یہ کتاب پڑھنے والوں کے لیے عبرت کا سامان بہم پہنچانے کے لیے لکھی گئی ہے۔ یہ طبقاتی نظام تھا۔ غریب بے وقعت و بے

آواز تھا۔ شرفا و امراء بغیر کام کیے زیست کا مزہ لوٹتے تھے۔ قوتِ عمل ختم ہوگئی تھی اور تخئیل کے شہباز نے اس کی جگہ لے لی تھی۔ سرور کی اس تصنیف سے بادشاہ، وزیر، امراء و شرفا، کی تہذیب کی سچّی، صاف اور جیتی جاگتی تصویریں سامنے آتی ہیں اور دل میں اتر جاتی ہیں۔ سرور نے جو تصویریں اتاری ہیں وہ یقیناً عبرت سے بھری ہوئی ہیں لیکن اس میں بیان کا ایک مزہ، ایک لطف ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ معاشرہ لطف و مزہ کا آخری قطرہ تک نچوڑ لینا چاہتا ہے۔ یہی وجہ تھی کہ ایک طرف ناسخ کی شاعری، مثالی شاعری بن کر، مقبولیت کی انتہا کو چھو رہی تھی اور دوسری طرف سرور کا ''فسانۂ عجائب'' اپنے وقت کی مقبول ترین کتاب تھی۔

''فسانۂ عبرت'' اس دور کی تہذیب کے مزاج کی ایسی ترجمان ہے کہ اس کے مطالعے سے اس دور کی داخلی تصویر اجاگر ہو جاتی ہے۔ مثلاً نصیر الدین حیدر کی نازک دماغی اس حد تک پہنچی ہوئی تھی کہ:

(الف) ''خوش دماغی میں اگر تانا شاہ پر طعنہ زن ہوں تو بجا ہے کہ ممدوح میرا نازک دماغ ایسا ہے۔ ایک دن لخلخے کی ہانڈی میں دھوکے سے بیلے کا تیل پڑ گیا، گو وہ بھی موتیا کے عطر سے کم نہ تھا مگر طبیعت رسا مکدر، دماغ پریشان ہوا۔ خوشبو ساز ہر ایک حیران ہوا کہ گردشِ تقدیر سے کیا سامان ہوا۔ بعد تحقیقات ثابت ہوا واقعی میل تھا، بیلے کا تیل تھا۔ لخلخہ ساز نے اس قوتِ شامہ پر ہوش کھو خطا کا اقرار کیا۔ مزاج میں یہ راست پسندی تھی کہ قصور معاف ہوا، دل صاف ہوا''

اصراف بے جا نے تہذیب کی کمر توڑ دی تھی:

(ب) ''مغلانیاں ہزار پانچ سو روپے ماہواری کی نوکر تھیں۔ گوٹے، لچکے، کرن کی کترن اتنی پاتی تھیں کہ سونے چاندی کی اینٹیں گڑھواتی تھیں..... غرض ہر شے کا صرف بے حساب رہا۔ کارندوں نے جو لکھا وہ لے لیا۔ گلوری گز بھر جس کا طول و عرض، جہاں سے تراش کر کھائے۔ شہر کے تنبولی اس اسیٹھ میں سیٹھ ہو گئے... پان بنا کر جو کھلاتی تھی گلوری باز، وہ ٔ ناز کہلاتی تھی.........''

مذہب کے بے جا غلبے نے غلو کی صورت اختیار کر لی تھی:

(ج) ''اس عیش پسندی پر عشرۂ محرم میں یہ حال تھا کہ راہ چلتوں کو مسکرانا محال تھا۔ روز و شب غم اہل بیت میں رونا، اربعین تک زمین پر سونا، لباس آبی یا سیاہ، ہر دم لب پر نالہ و آہ۔ ہزار ہا روپیہ اور جہاں کی نعمت مرثیہ خوان اور سید محتاجِ آب و نان پاتے تھے۔ تحصیلِ حسنات و ثواب فرماتے تھے۔ دوازدہ امام کی درگاہ، صاحب الامر کا غار بنوایا۔ لاکھوں روپے کا اسباب چڑھایا''۔

اب سجاوٹ و آرائش کی روئیداد سنیے۔

(د) ''جس طرف خیال آیا اسے انتہائے کمال کو پہنچایا........ بیٹھے بیٹھے طبیعت جو لہرائی گنگا سے نہر منگوائی۔ گرمیوں کی فصل میں گل دستوں کا چمن بنتا تھا۔ پھولوں کا شامیانہ تنتا تھا۔ مسہری رشکِ گلزار، باغ و بہار بچھتی تھی۔ گردِ حوض چار جواہر نگار۔ دو مرصع کار، دو چینی کے پر نقش و نگار۔ عطر سے لبریز۔ بوئے فتنہ خیز۔ فوارے کی چادر خت بنے تھے۔ پھول اور کلی سے فوارے چھٹتے تھے اور چینی کی حوضوں میں درختوں پر جانور تھے۔ وہ کریال کرتے، آواز دیتے تھے۔ ہر شام یہ سامان تیار ہوتا۔ صبح کو وہ بدلا جاتا۔ تازہ ماجرا روبرو آتا''۔

دولت دونوں ہاتھوں سے یوں لٹائی جا رہی تھی:

''قدسیہ محل پر طبیعت جو آئی، خاک سے اٹھا آسمان پر بارگاہ پہنچائی۔ جاڑے کے موسم میں لاکھ سوا لاکھ روپے کی دو

رضائیاں بنتی تھیں۔ گرمیوں میں ان کی ہوا نظر نہ آتی تھی کہ کدھر اڑ گئیں..... ایک روز ملکہ زمانی کے محل میں حضرت تشریف فرما ہوئے۔ ایک رقعہ ہاتھ میں تھا۔ انھوں نے پوچھا۔ مرزا ہاتھ میں یہ کیا ہے۔ فرمایا پچاسی لاکھ روپیہ فیض آباد سے آیا ہے۔ انھوں نے کہا: مجھے دو۔ یہ سنتے ہی رقعہ ہاتھ سے پھینک دیا۔ گویا بڑا بوجھ تھا۔ قدسیہ محل نے کہا: اشرفیوں کا ڈھیر نہیں دیکھا۔ فوراً محل میں انبار ہو گیا۔ ارشاد کیا: ”لطف اگر دیکھنا چاہو تو لٹا دو۔“

یہی تلاشِ لطف اس تہذیب کی روح میں سمایا ہوا تھا اور جب عین جوانی میں کسی کی دعا سے بادشاہ مرا تو محل میں تنہا نعش پڑی رہی اور جب گور ملی تو روضۂ ابا عبدالحسین کی غلام گردش میں ملی۔

”عبرت“ کا یہ رنگ سرور کی اس ساری تصنیف میں نمایاں ہے۔ احوالِ محمد علی شاہ میں جو شاہی جلوس اور تقریبات کی تصویر اتاری ہے اس سے اہلِ لکھنؤ کے مشغلے مثلاً مرغوں کی لڑائی، چیزوں کی خرید و فروخت، بچے لیے ہوئے عورتیں، فالودہ بیچنے والوں کی صدائیں، بانس گڑے نٹوں کے کرتب، سانپ نیولے کی لڑائی، قصہ خوانوں کی داستان گوئی۔ مسخرا پن کرتے ہوئے نقال، کہیں لونگ چڑے والے، دال موٹھ والے، مچھلی کے کباب والے، کلیجی کے کباب میں مرچ کا تڑاقا، طرح طرح کی آب دار مٹھائیاں بیچنے والے، کھٹے چنے ریوڑی والے، بزازوں کی دکانیں، صرافوں کے سامنے اشرفیوں کے ڈھیر، لین دین کی گرم بازاری، عطر فروش، باغوں، امام باڑوں، کارواں سراؤں وغیرہ کی اجلی دلچسپ تصویریں سامنے آتی ہیں۔

امجد علی شاہ کے دور کے جو حالات دواقعات بیان کیے ہیں وہ حد درجہ عبرت ناک ہیں۔ لکھا ہے کہ ”یہ رسم قدیم تھی جس کا جو عہدہ ہوتا، وہی پاتا تھا...... اب یہ خلطِ مبحث ہوا خیاط کو نیزہ بازوں کا سالار کیا...... جو چھچھوندر چھوڑنے میں جی چھوڑتے تھے...... اب جو ایک آدھ پھلجھڑی سی بنا خا تیار کر کے محل میں چھوڑی آتش خانے کے داروغہ ہوئے...... اگر پیش خدمت ہمشیر ہے تو برادرِ عزیز حضرت کا مشیر ہے۔ اُخت سرکار میں اخی اخیار میں...... اور جس کی رشتہ دار استانی ہے وہ سب پر سبقت لے گیا“ اسی وجہ سے سب دوسری چیزیں اصطبل، فیل خانے، دفتر، عدالت نظر انداز ہوئیں اور صورت حال خراب سے خراب تر ہو گئی۔

جب واجد علی شاہ تخت نشین ہوئے تو جلسے والیوں کے پھر دن پھرے۔ بیماری سے صحت یاب ہو کر جشنِ نو روز کا حکم دیا۔ اس کے بعد رہس اور قیصر باغ کے میلے ہونے لگے۔ ۱۱ر شوال ۱۲۶۹ھ کو پہلا میلا مقرر ہوا۔ سرور نے لکھا ہے کہ ”جب بادشاہ کو عیش و طرب کے مشغلے، ناچنے گانے کے جلسے نے محو کیا، انتظام ملکی ومالی کی طرف مطلق التفات نہ رہا“۔

”فسانۂ عبرت“ لکھنؤ کی تقریباً تیس سال (۱۸۲۷ـ۱۸۵۶ء) کی تاریخ او رمعاشرت وتہذیب کا آنکھوں دیکھا حال ہے۔ ”گلزار سرور“ جب چھپی تو اس میں دو مختصر ادب پارے بھی آخر میں شامل کتاب تھے۔ ایک کا نام ”شرارِ عشق“ اور دوسرے کا عنوان ”نثر نثرہ نثار“ تھا۔ یہ دونوں اور خود ”مطبع نجم العلوم کارنامہ“ کا وہ ایڈیشن اب کم یاب ہے جس میں یہ دونوں شامل تھے۔

(۷) **شرارِ عشق:** رجب علی بیگ سرور نے ”شرارِ عشق“ کا قصہ والیۂ بھوپال نواب سکندر بیگم کی فرمائش پر ۱۲۶۷ھ/۱۸۵۱ء میں قلم بند کیا۔ یہ واقعہ بھوپال میں پیش آیا تھا۔ سرور اس وقت لکھنؤ میں تھے اور فرمائش لے کر آنے والے ملازمانِ سرکار واپس جانے کے لیے تیار تھے۔ سرور نے اس قصے کو قلم برداشتہ لکھ کر انھیں دے دیا اور تمہید میں لکھا

کہ ”اگر پانچ چھ روز کی بھی مہلت پاتا ساتھ کیفیت کے گھٹتا تا بڑھاتا۔ رزم کا ڈھنگ، بزم کا رنگ کسی پیرایہ میں دکھاتا۔ بس کے حال سوزشِ عاشق ناکام ہے، ”شرارِ عشق“ اس کا نام ہے“[۳۹]

”شرارِ عشق“ کا قصہ یہ ہے کہ بھوپال میں کسی شکاری نے سارس کی جوڑی کو تاک کر بندوق سر کی اور نر کو ہلاک کر دیا۔ مادہ اپنے نر کے فراق میں بستی واجاڑ میں اسے ہر جگہ تلاش کرتی رہی اور جب اسے نہ پایا تو جس جگہ اس کا نر مارا گیا تھا وہاں خس وخاشاک لا کر ہموار جمائے۔ پھر بڑی تلاش سے اپنے نر کے بکھرے ہوئے پر جمع کر کے اس پر بچھائے اور پاؤں جما کر آ بیٹھی۔ جب ساکنانِ شہر کو معلوم ہوا تو تماشا دیکھنے وہاں پہنچے۔ مادہ بے خوف وہراس وہیں اسی طرح بیٹھی رہی اور اندر ہی اندر سلگتی رہی۔ تماشائی جب اور قریب آئے تو اس نے مجبور ہو کر زور زور سے اپنے پنکھ ہلائے۔ ”عالم اسباب کو حیلہ درکار تھا۔ ضبط کا پردہ فرطِ بے قراری سے جو یہاں اٹھا، پر ہلاتے ہی محبت کی ہوا لے اڑی ڈھیر سے دھواں اٹھا۔ نالۂ خانماں سوز کے دل سے لاگ لگ گئی۔ یکا یک لکڑیوں کے کان میں محبت نے کچھ ایسا پھونکا کہ آگ لگ گئی۔ وہ بے تکلف محبت کی لہر میں، سمندر کی طرح بیٹھی موجیں مارتی تھی، پروانہ وار ہمت نہ ہارتی تھی۔ ایسی لو لگی تھی کہ آگ کی لو کو خاطر میں نہ لاتی تھی۔ جس قدر جلتی تھی دل میں ٹھنڈک پاتی تھی۔ قصہ مختصر عشق کو جلا کے جلانا تھا، آگ کی فقط لاگ تھی۔ مسبب کا یہ اسباب تھا.....وہ دل سوختہ بچھڑی جان دے کر راکھ ہوئی۔ تب دونوں ایک جا ہوئے“۔

”شرارِ عشق“ اسی طرح کی حکایت ہے جیسی ہمیں اردو مثنویوں میں ملتی ہے۔ فرق یہ ہے کہ وہاں عاشق انسان ایک دوسرے کے لیے جان دیتے ہیں۔ یہاں مادہ سارس، انسانوں کی طرح، دردِ ہجر سے بے قرار ہو کر جان دیتی ہے اور ’ستی‘ ہو جاتی ہے۔ یہ قصہ ازمنۂ وسطیٰ کے تصورِ عشق کے عین مطابق ہے۔ آج تصورِ عشق بدل گیا ہے اور اسی کے ساتھ عاشق ومعشوق کے رویے بھی بدل گئے ہیں۔ اس لیے اب ہمیں یہ خیالی قصہ معلوم ہوتا ہے جس پر یقین نہیں آتا لیکن اس دور کے لوگ، اپنے تصورِ عشق کے زیر اثر، اسے صحیح مانتے تھے۔ ”ستی“ کی زندہ رسم ان کے سامنے تھی۔ قصہ بیان کر کے سرور نے اسی تصورِ عشق کو زندگی پر پھیلا کر پیش کیا ہے جس سے دل میں اتر جانے والا ”یقین“ پیدا ہوتا ہے۔

آخر میں سرور نے اپنے رنگِ بیان کے بارے میں لکھا ہے کہ ”مصنف کا رنگ یاروں سے جدا ہے۔ بڑھاپے میں جوانی کا مزہ ہے“ یہی مزہ اس دور کے لوگ پوری زندگی سے لے رہے تھے اور یہی لطف ومزہ سرور کی نثر سے لیتے تھے۔

(۸) نثر نثرہ نثار: تین لفظوں پر مشتمل کتاب کا یہ عجیب سا نام ہے۔ نثر کی تعریف یہ ہے کہ وہ کلام جو نظم میں نہ ہو۔ نثرہ کے معنی برج اسد کے دو تارے ہیں اور نثار کے معنی نچھاور یا وہ چیز جو نچھاور کی جائے۔ اس اشارے سے معلوم ہوا کہ برج اسد کے دو تارے یعنی مہاراجا بنارس اور پرنس اوف ویلز جن پر یہ مدحیہ نثر نثار کی گئی ہے۔

نثر نثرہ نثار سرور کی ایک مختصر تصنیف ہے جو ”گلزارِ سرور“ کے ساتھ شائع ہوئی ہے اور دو تحریروں پر مشتمل ہے۔ پہلی تحریر میں والی بنارس مہاراجا ایشری پرشاد نارائن بہادر کی تزک وسواری کا بیان ہے۔ ایسا بیان اپنی بہتر صورت میں ”فسانۂ عجائب“ میں بھی ملتا ہے اور یہاں سرور کی نثر اپنے پہلے طرزِ بیان کا اعادہ کرتی ہے۔ اس نثر میں اکتا دینے والی یکسانیت ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اب سرور کا قلم تھک گیا ہے۔ دوسری تحریر مہاراجا بنارس کی فرمائش پر ملکہ معظمہ قیصرۂ

ہندوستان (ملکہ وکٹوریا) کے ولی عہد: پرنس اوف ویلز کے جشنِ شادی کے موقع پر پیش کرنے کے لیے لکھی گئی ہے۔ اس میں، جشنِ شادی کے موقع پر جو بزم سجائی گئی تھی مبالغے سے اس بزم کے رنگ کو نکھارا گیا ہے۔ اس تحریر میں جشن کا سماں باندھ کر دولہا دلہن کو رخصت ہوتے دکھایا گیا ہے۔ اس نثر میں نہ وہ رنگینی ہے جو سرور کی نثر کی خصوصیت ہے اور نہ وہ مسجع و مقفی عبارت ہے جس کا زور فسانۂ عجائب اور گلزارِ سرور میں رجب علی بیگ نے باندھا ہے۔

(۹) انشائے سرور: رجب علی بیگ سرور کی عرض داشتوں اور رقعات کا مجموعہ ہے جسے سرور کی وفات کے بعد ان کے متبنی بیٹے میر احمد علی[۴۰] نے مطبع نول کشور کی فرمائش پر مرتب کیا تھا۔ ڈاکٹر نیر مسعود کی گنتی کے مطابق اس مجموعے میں حکمرانوں اور امیروں کے نام گیارہ عرض داشتیں، عرضیاں اور ایک رقعہ ہے۔ احباب کے نام دس خطوط، واجد علی شاہ کے نام بیگمات کی طرف سے لکھے گئے سات خطوط، خود میر احمد علی کے نام (۴۷) خطوط اردو میں اور آٹھ رقعات دو احباب کے نام اور چھ میر احمد علی کے نام، فارسی زبان میں لکھے گئے ہیں۔ اسی مجموعے میں جشنِ نوروز کی تہنیت (مدحیہ نثر) اور ایک دوست کے نام خط شامل ہیں۔ یہ سب ملا کر (۸۷) ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ آٹھ خط "انشائے اردو (مرتبہ ضیاء الدین خاں، لاہور ۱۸۷۲ء) میں بھی شامل ہیں۔ ایک مختصر سا رسمی خط مکتوبہ ۱۸۶۸ء بنام منشی انوار حسین تسلیم سہسوانی ماہنامہ خیابانِ لکھنؤ (شمارہ مارچ ۱۹۳۴ء) میں شائع ہو چکا ہے اور ایک خط بنام صفیر بلگرامی جلوۂ خضر جلد دوم حصہ اول میں درج ہے۔ اس طرح اس وقت تک سرور کے مطبوعہ خطوط کی تعداد (۹۷) ہو جاتی ہے[۴۱]

انشائے سرور کے سببِ تالیف میں میر احمد علی نے لکھا ہے کہ منشی نولکشور چاہتے تھے کہ "جس قدر کلام مرزائے مرحوم کا ہاتھ آئے چھپوا دیجیے تاکہ یادگار رہے، ضائع نہ جائے"۔ اور یہی ہوا کہ وہ ساری عرض داشتیں اور رقعات وغیرہ جو احمد علی کے پاس بچے تھے ضائع ہونے سے بچ گئے۔ یہ بہت مفید خطوط ہیں جن سے نہ صرف سرور کے حالات پر روشنی پڑتی ہے بلکہ اس دور کی واضح جھلکیاں بھی سامنے آتی ہیں۔ ان کے علاوہ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ نجی خطوط عام طور پر اس زبان و لہجہ میں لکھے جاتے ہیں جن میں مکتوب الیہ اور کاتب دونوں ایک دوسرے سے گفتگو کرنے کے عادی ہیں۔ واجد علی شاہ کے نام جو تحریر ہو گی اس کا اندازِ بیان اس تحریر سے جدا ہو گا جو اپنے بیٹے کو اظہارِ مدعا کے لیے لکھی جائے گی۔ لیکن یہاں بیٹے کے نام خطوط میں بھی جو زبان استعمال کی گئی ہے وہ مسجع و مقفی اور رنگین ہے۔ اس سے پتا چلا کہ اس دور کے شرفا اسی طرح کی زبان میں ایک دوسرے سے گفتگو کرتے تھے اور یہ زبان عام زبان و محاورہ سے مختلف تھی۔ یہی وجہ ہے کہ جب "فسانۂ عجائب" سامنے آئی تو اس کا تصنیفی طرزِ ادا وہی تھا جو نہ صرف شرفائے وقت کا پسندیدہ تھا بلکہ وہ دوسروں سے بھی اسی قسم کی گفتگو سننے کے عادی تھے۔ گویا یہ اسلوبِ بیان اس معاشرے کی تہذیب کا مانوس اسلوب تھا اور یہ ان کا معمول کے مطابق اندازِ گفتگو تھا۔ میر احمد علی کے نام ایک خط کا یہ اقتباس دیکھیے۔

"سہ شنبہ دسویں، جس روز لوگ کہتے تھے، آج عید ہے سہ پہر کو محمد حسن رتھ سواری کو، اونٹ بار برداری کو لائے، سرا سے لے چلے۔ قریب شام دریا پر پہنچے۔ قلعے کے نیچے گنگا جمنا دونوں کا عبور کیا، درِ دولت پر قیام ہوا۔ پہلے یہیں مقام ہوا۔ صبح کو چار شنبہ تھا۔ مہاراج نے بلایا۔ کمال عنایت سے حال پوچھا۔ تاسف کیا۔ کہا تم پہچانے نہیں جاتے۔ عجب حال ہوا۔ تمھاری صورت دیکھ کر اور ملال ہوا۔ غرض کہ اسی طرح کا کلام کیا۔ میں نے بھی بہت جلد رخصت ہو کر سلام کیا۔ مکان کی تلاش ہے۔ دروازے پر بہ صد تکلیف بود و باش ہے۔ جب تک تنہا مکان نہیں میسر آتا، یہ الجھن نہیں جائے گی۔ دیکھیے تقدیر کیا دکھائے گی۔ ظاہرا صحبت اچھی ہوئی۔ جو جو خیال تھے وہ سب بے کار ہو گئے۔ اب جس روز ان سے گفتگو

درمیان آئے گی سب گتھلک نکل جائے گی۔ انشا اللہ تعالیٰ قریب صبح و شام یہ مرحلہ طے، قصہ تمام ہوگا۔ گفتگو کے بعد آرام ہوگا" [۴۲]

یہی طرز ادا و لہجہ اس عرضی نمبر ۹ میں ہے جو واجد علی شاہ کے نام ہے۔

"غریب کے پالنے والے، رنج کے ٹالنے والے سلامت۔ فدوی نے جلوس کی تاریخ کہہ کے گذرانی اس کے۔ پچاس روپیہ ہر مہینے خزانہ سے پاتا تھا۔ کبھی جو کسی کتاب کے ترجمے کا ارشاد ہوا بجالاتا تھا۔ چناں چہ شمشیر خانی کو اردو میں لکھ کے سرورِ سلطانی نام رکھا ہے اور بہت صاف اردو میں لکھا ہے۔ الغرض بڑھاپے کے دن کٹتے ہوتے ہیں، گھر میں بیٹھا تمام کرتا تھا۔ پیری کی صبح کو شام کرتا تھا۔ بارہ سے سرسٹھ (۱۲۶۷ھ) ہجری میں یہ سررشتہ بہم پہنچا۔ اب بارہ کے تہتر ہجری (۱۲۷۳ھ) میں اس سال میں محرم اور صفر تک وصول ہے۔ ربیع الاول سے باقی ہے۔ زیادہ عرض کرنا فضول ہے کہ خواجہ خود روشِ بندہ پروری داند ......" [۴۳]

ان اقتباسات کو پڑھتے ہوئے، اس کے باوجود کہ ان کی عبارت سادہ ہے، قاری کو "سرور" کی آواز "واضح طور پر سنائی دیتی ہے اور اسی لیے دور سے پہچان لی جاتی ہے۔ اس لہجے میں، جو اس دور میں عام تھا، خطوطِ غالب کا لہجہ بھی گاہ گاہ سنائی دیتا ہے۔ بول چال کی زبان میں یہ انداز بیان ہلکا رہتا ہے لیکن تصنیف میں یہ پوری قوت کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے اور اسی لیے پسندیدہ ہے۔

سرور کے یہ خطوط بیان کی "رنگین سادگی"، سرور کی زندگی کے ذاتی اور اس دور کے سماجی و تہذیبی حالات اور دلچسپ طرز ادا کی وجہ سے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

فسانۂ عجائب کا مطالعہ:

"فسانۂ عجائب" رجب علی بیگ سرور کی پہلی تصنیف ہے اور یہی ان کا شاہ کار ہے۔ ایک روز چند احباب اداس بیٹھے باتوں سے دل بہلا رہے تھے کہ ایک "آشنائے بامزہ" نے کسی قصے یا کہانی کے لیے سرور سے کہا۔ سرور نے ان کی بات کا لحاظ رکھتے ہوئے ایک قصہ سنایا جو سب کو بہت پسند آیا اور اس قصے کو زبانِ اردو میں اس طرح لکھنے کی فرمائش کی کہ "لغت سے صاف ہو، جو روزمرہ اور گفتگو ہماری تمھاری ہے، یہی ہو۔ ایسا نہ ہو کہ آپ رنگینی عبارت کے واسطے دقت طلبی اور نکتہ چینی کریں، ہم ہر فقرہ کے معنی فرنگی محل کی گلیوں میں پوچھتے پھریں"۔ بات آئی گئی ہوئی۔ ربیع الثانی ۱۲۴۰ھ "مجبوراً" "سرور" کو کوردۂ کان پور" آنا پڑا [۴۴] اس وقت وہ خفقان کے عارضے میں مبتلا تھے اور حکیم سید اسد علی کے زیرِ علاج تھے جس سے انھیں آرام و تسکین حاصل ہوئی۔ ایک روز سرور نے حکیم صاحب سے کہا کہ "حسبِ وعدہ ایک کہانی لکھا چاہتا ہوں۔ سن کے فرمایا: "بیکار مباش، کچھ کیا کر۔ اس وقت یہ کلمہ توسنِ طبع کو تازیانہ ہوا، تحریر کا "بہانہ ہوا"۔ ہجری سنہ کا پہلا مہینہ یعنی یکم محرم ۱۲۴۰ھ، ۲۶؍اگست ۱۸۲۴ء کو پڑتا ہے۔ سرور، جیسا کہ خود انھوں نے بتایا ہے ۱۲۴۰ھ ہجری کے چوتھے یعنی عیسوی سال کے آٹھویں مہینے کے آخر میں کان پور آئے تھے۔ یہاں وہ حکیم موصوف کے زیرِ علاج تھے اور ان کی اجازت سے فسانۂ عجائب لکھنا شروع کیا۔ اس طرح اگر ۱۲۴۰ھ ہی کو سالِ اختتام مانا جائے تو یہ کام انھوں نے عیسوی سنہ کے حساب سے ۱۸۲۵ء میں اور ہجری سنہ کے حساب سے ۱۲۴۰ھ ہی میں ختم کر کے پہلا مسودہ تیار کرلیا۔ لیکن زمانۂ تالیف کے بارے میں سرور نے لکھا ہے کہ "اچھے آغاز کا انجام بہ خیر ہوتا ہے۔ اللہ تعالیٰ مشقت کسی کی بے کار نہیں کھوتا ہے۔ یہ فسانہ شروع زمانۂ غازی الدین حیدر بادشاہ میں ہوا اور تمام..... نصیر الدین حیدر

دام ملکہ، کے ہوا"۔ غازی الدین حیدر کی وفات ۱۲۴۳ھ/ ۱۸۲۷ء کو ہوئی اور اس کے فوراً بعد نصیر الدین حیدر ۱۲۴۳ھ/ ۱۸۲۷ء میں تخت نشین ہوئے۔

اگر یہ "فسانہ" ۱۲۴۰ھ میں غازی الدین حیدر کے عہد حکومت میں شروع ہوا اور نصیر الدین حیدر کے دور حکومت میں تمام ہوا تو گویا "فسانۂ عجائب" ۱۲۴۰ھ اور ۱۲۴۳ھ کے درمیان یا اس کے بعد تمام ہوا لیکن اس بات کی تردید ان تین قطعاتِ تاریخِ تصنیف سے ہوتی ہے جو اس کے آخر میں درج ہیں جن میں سے ایک خود مصنف یعنی رجب علی بیگ سرور کی تاریخ ہے جس کے اس مصرع: "بے ساختہ جی بولا "نشتر ہے رگِ دل کا" کے آخری پانچ لفظوں سے ۱۲۴۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اسی طرح رجب علی بیگ سرور کے استاد آغا نوازش حسین خاں کے قطعہ تاریخ کے اس مصرع کے آخری تین لفظوں: ؏ فلک ایں "گلستانِ بے خزاں واد" سے بھی ۱۲۴۰ھ نکلتے ہیں اور لالہ درگاہ پرشاد ہنر کے طویل قطعے کے اس مصرع سے بھی: ؏ تو کھینچ کر "آہ" دل سے نکلا "خزاں سے رنگِ بہار دیکھا"۔ یعنی ۱۲۴۶۔ ۶=۱۲۴۰ برآمد ہوتے ہیں۔ اس سے دو باتیں واضح ہوئیں۔ ایک یہ کہ "فسانۂ عجائب" غازی الدین حیدر (۱۸۱۴ء۔ ۱۸۲۷ء) کے دور میں ۱۲۴۰ھ میں شروع ہوا اور ۱۲۴۰ھ ہی میں تمام ہوا۔ دوسرے یہ کہ نصیر الدین حیدر کا ذکر سرور نے اس وجہ سے کیا کہ غازی الدین حیدر کے زمانے میں معتوب ہو کر انھیں کان پور آنا پڑا تھا[۴۵] اور اب نئے بادشاہ کے دور میں وہ لکھنؤ واپس آنا چاہتے تھے اس لیے ان کی مدح شامل کر کے انھوں نے اس بند عتابی دروازے کو کھولنے کا انتظام کیا تھا اور جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ سرور کو کان پور سے لکھنؤ آنے کی اجازت مل گئی۔ اس بحث سے یہ بات واضح ہوئی کہ "فسانۂ عجائب" ۱۲۴۰ھ میں شروع ہوا اور اسی سال اختتام کو پہنچا۔

۱۲۴۰ھ سے طبع اول ۱۲۵۹ھ تک فسانۂ عجائب قلمی نسخوں کی صورت میں گردش کرتا رہا اور جب اس کی طباعت کی نوبت آئی تو سرور نے اس پر نظر ثانی کر کے طباعت کے لیے تیار کیا اور تصنیف کے انیس سال بعد "فسانۂ عجائب" پہلی بار میر حسن رضوی کے مطبع حسنی لکھنؤ سے جمادی الثانی ۱۲۵۹ھ/ جولائی ۱۸۴۳ء میں شائع ہوا۔ رشید خاں نے فسانۂ عجائب کے اہم مطبوعہ نسخوں کی جو فہرست مرتب کی ہے ان میں وہ پانچ ایڈیشن شامل ہیں جن پر اشاعت سے پہلے سرور نے نہ صرف نظر ثانی کی بلکہ ہر ایک کے آخر میں خاتمے کی نثر بھی لکھی[۴۶] بار بار نظر ثانی کی وجہ یہ تھی کہ وہ نقشِ اول کو خوب سے خوب تر بنانا چاہتے تھے۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ بعض مطبعوں کے مالکان نے خود ان سے نظر ثانی کی فرمائش کی تھی لیکن اس کی ایک اور وجہ یہ بھی تھی، جس کا ذکر خود سرور نے دیباچے میں کیا ہے، کہ بعضوں نے، جن میں حاسد بھی شامل تھے اپنی طرف سے متن میں تبدیلیاں کر دی تھیں:

> "ہر چند یہ فسانہ، بہ طرز زمانہ، ہر ایک چھاپہ خانے میں نیا نیا رنگ لایا۔ جس نے چاہا، جس فقرے پر پانی پھیرا، صفحہ کتاب سے بہایا۔ بہ قول فقیر: جو مضمون سمجھ میں نہ آیا، نہ پڑھا گیا، وہ کند بسولے سے گڑھا گیا۔ جودتِ قلم۔ نثاروں کی ہوئی۔ اصلاح خطاداروں کی ہوئی"[۴۷]

"فسانۂ عجائب" کے بے شمار ایڈیشن چھپے اور آج تک چھپتے چلے آ رہے ہیں لیکن اہم ترین نسخہ وہ ہے جو مصنف کی زندگی میں آخری بار، مصنف کی نظر ثانی کے بعد، ۱۲۸۰ھ میں مطبع افضل المطابع لکھنؤ سے شائع ہوا اور جسے بنیاد بنا کر رشید حسن خاں نے محنت، توجہ اور سلیقے کے ساتھ مرتب کر کے انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی سے ۱۹۹۰ء میں شائع کیا۔ ہم نے بنیادی طور پر اسی نسخے سے استفادہ کیا ہے۔ ڈاکٹر محمود الٰہی نے "فسانۂ عجائب کا بنیادی متن"[۴۸] شائع

کر کے ایک درمیانی صورت کو پیش کیا ہے لیکن یہ متن اس فن پارے کی آخری صورت (۱۲۸۰ھ) کا بدل نہیں ہو سکتا اور نہ اسے "بنیادی متن" کہا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر حنیف نقوی، ڈاکٹر محمود الٰہی کے اس متن کو، اپنے دلائل و تجزیے کی بنیاد پر، بنیادی متن تسلیم نہیں کرتے [۴۹]

اردو افسانوی ادب (فکشن) کا یہ دوسرا شاہ کار فنِ داستان گوئی کی وہی خصوصیات رکھتا ہے جو پہلے شاہ کار یعنی میر امن کی "باغ و بہار" میں نظر آتی ہیں۔ "فسانۂ عجائب"، "باغ و بہار" کے تقریباً پچیس سال بعد لکھے جانے کے باوجود قدامت پسند معاشرے کا ترجمان ہے، جب کہ "باغ و بہار" جدید دور کی طرف قدم بڑھاتا ہے۔ میر امن دِلّی چھوڑ کر کلکتہ جاتے ہیں جو نئے دور کا مرکز ہے اور گل کرسٹ کی خواہش و فرمائش کے عین مطابق "باغ و بہار" تصنیف کرتے ہیں جب کہ سرور اسی معاشرے میں رہتے ہیں جہاں مغلیہ تہذیب آخری سانسیں لے رہی ہے اور جس کا مرکز لکھنؤ ہے۔ اسلوبِ بیان کے تعلق سے ان دونوں تصانیف کے کھلے تضاد کا یہی بنیادی سبب ہے۔ لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت سرور کے رگ و پے میں سمائی ہے شاعری میں جس کی مقبول ترین صورت ناسخ کی شاعری ہے، جو اندھیاری کی طرح، سارے معاشرے پر چھائی ہے اور جس کی ایک صورت پنڈت دیا شنکر نسیم کی مثنوی "گلزارِ نسیم" میں جلوہ دکھاتی ہے۔ اس دور میں قدامت پسند معاشرہ، زندگی کی تلخ حقیقتوں سے آنکھیں چرا کر، فرار کا راستہ اختیار کرتا ہے۔ "حقیقت" کی طرف سے آنکھیں بند کرنا اور تخیل کی بنیاد پر دنیائیں آباد کرنا اس معاشرے کی نفسیاتی ضرورت تھی۔ داستانوں کی صورت میں سحر و طلسمات کے روایتی قصے سننا یا پڑھنا اسی لیے اس معاشرے کے فرد کا محبوب مشغلہ تھا۔ اس ذہنیت کا اثر ہر معاشرتی سرگرمی پر پڑا۔ فرد بے عمل ہو کر اپنے خول میں بند ہو گیا اور معاشرے نے تبدیلی کے عمل سے آنکھیں چرا کر پوری طرح قدامت کو اپنا لیا۔ سماجی و تہذیبی سطح پر حسن و بناوٹ کے نئے نئے گل کترے گئے۔ شعر و شاعری، رقص و موسیقی رہس اور تماشے میں سجاوٹ اور بناوٹ نے نئے نئے راستے اختیار کر کے عیش و عشرت کا نیا سامان بہم پہنچایا اور "مزے اور لطف" کو دوبالا کر دیا۔ خود زبان و بیان رنگین ہو گئے، عبارت کا مسجع و مقفیٰ ہونا حسن و جمال کا معیار بن گیا اور یہی وہ اسلوبِ بیان تھا جو شرفا کی نظر میں پسندیدہ و معتبر ٹھہرا تھا۔ نئے حکمرانوں (انگریز) کے طور طریق مختلف تھے، اسی لیے فورٹ ولیم کالج میں روز مرہ کی فطری زبان کو اہمیت دی گئی۔ "باغ و بہار" نئی بدلتی دنیا کا ستارۂ سحری ہے اور "فسانۂ عجائب" قدامت پسند معاشرے کا ترجمان اور ڈوبتا سورج ہے۔ آج ہم اسے پڑھتے ہیں تو یہ سارا دور ہماری نظروں کے سامنے آ جاتا ہے۔ "فسانۂ عجائب" اس دور کے عجائبات کی حیثیت رکھتا ہے۔ سرور لکھنو کے عاشقِ زار ہیں۔ میر امن خود کو دِلّی کا روڑا کہتے ہیں۔ اس سے وہ تنازع پیدا ہوا جو ادبی تاریخ کا حصہ بن گیا۔ "سروشِ سخن" اور "طلسمِ حیرت" جن کا ذکر و مطالعہ آگے آئے گا، اسی قضیے کا شاخسانہ ہیں۔

سرور نے جس طرح "فسانۂ عجائب" کی تمہید میں عالمِ سرشاری کے ساتھ، لکھنؤ سے اپنے عشق کا اظہار کیا ہے وہ لکھنؤ کو دِلّی کے آمنے سامنے لا کھڑا کرتا ہے۔ سرور کے زمانے کا لکھنؤ اس تہذیب کے رنگ کا زرّیں دور ہے جو دِلّی سے آ کر یہاں ایک نیا روپ دھار لیتی ہے اور غازی الدین حیدر کے "وزیر" کے منصب سے "بادشاہ" بنتے ہی دِلّی کے لال قلعہ کی تہذیب کے مدِ مقابل آ جاتی ہے۔ اسی زمانے سے دِلّی کے مقابلے پر ہر معاملے میں طرح طرح کی جدتیں پیدا ہو رہی تھیں اور عیش و سجاوٹ کے نئے نگر بسائے جا رہے تھے۔ سرور نے اس منظر کا بیان گہرے دلی تعلق سے کیا ہے۔ سرور کا بیانِ لکھنؤ ہی اصل فسانۂ عجائب ہے اور یہی حصہ خود فسانۂ عجائب کا شاہ کار ہے جسے بار بار سرور خوب

سے خوب تر بناتے رہے۔ اس حصے میں اس دور کی روح سمٹ کر تیز روشنی دینے لگتی ہے۔ بیانِ لکھنؤ میں اتنی واقعیت اور اس واقعیت میں اتنی رنگا رنگی ہے کہ یہ تصویریں دل میں اُتر جاتی ہیں۔ اس تصویر میں شرفاء کی تہذیب نمایاں ہے۔ ”چھوٹی امت“ (عوام) بے بس غلام ہے۔ سرور کو کان پور اس لیے ناپسند ہے کہ وہاں 'چھوٹی امت' کی کثرت ہے جسے دیکھ کر ”دلِ وحشت منزل اس مقام سے سخت“ گھبراتا اور سامان جنون مہیا کرتا ہے۔ یہ بیان لکھنؤ کی تہذیب کو دتی کی تہذیب کے سامنے لا کھڑا کرتا ہے اور امر ہو جاتا ہے۔ سرور نے لکھا ہے کہ ”اگر دیدۂ انصاف و نظر غور سے اس شہر کو دیکھے تو جہاں کی دید کی حسرت نہ رہے“۔ یہ حور و غلماں کا مسکن ہے۔ یہاں کے باشندے ذکی، فہیم عقل کے تیز ہیں۔ ہر کوچہ باغ و بہار ہے۔ ہر شخص باوضع اور قطع دار ہے۔ صراطِ مستقیم کی طرح سیدھے، دنیا جہاں کے سامان سے بھرے دو رویہ بازار ہیں۔ خوش سلیقے نان بائی ہیں جن کے کھانوں کی خوشبو سے فرشتے مست ہو جائیں اور جن کے دیکھنے سے بھوک لگ آئے۔ یہ سب تصویریں زندہ، متحرک اور واقعیاتی ہیں اور یادیں بن کر تخلیق کے دریچوں سے جھانکتی ہیں۔

آیئے ہم بھی ذرا بازار کی سیر کریں:

”ہر کنجڑن کی وہ تیکھی چتون، آدمی صورت دیکھتا رہے، رعب حسن سے بات نہ کر سکے۔ سنگرنیں پری زاد، سرو قامت، رشک شمشاد۔ دکانوں میں انواع و اقسام کے میوے، قرینے سے چنے، روزمرے محاورے ان کے دیکھے نہ سنے۔ کبھی کوئی پکار اٹھی، بیٹھے بٹھائے قہقہہ مار اٹھی کہ: ٹکے کو ڈھیر لگا دیا ہے۔ کھانے والو! زور مزہ ہے۔ کوئی موزوں طبیعت یہ فقرہ برجستہ سناتی، جوبن کی جھمک دکھاتی: مزہ انگور کا ہے رنگتروں میں۔ کسی طرف سے یہ صدا آتی: گنڈیریاں ہیں پونڈے کی۔ ایک طرف تنبولی سرخ روئی سے یہ رمز و کنایہ کرتے، بولی ٹھولی میں چبا چبا کر ہر دم یہ دم بھرتے: مکّہ کا منھ کالا، مہوبا گرد کر ڈالا، کیا خوب ڈھولی ہے، ابھی کھولی ہے۔ عبیر ہے نہ گلال ہے، ادھی میں کھڑا لال ہے۔ گلیوں میں گجر دم یہ آواز آتی: شیر مال ہے گھی اور دودھ کی۔ مفلس کا دل اچاٹ ہے، ٹکوں کی چاٹ ہے۔ کدھر لینے والے ہیں۔ نمش کی قفلیاں، کھیر کے پیالے ہیں۔ کیا خوب بھنے، بھر بھرے ہیں: چنے، پرمل اور مرمرے ہیں۔ جیٹھ بیساکھ کی وہ گرمی جس میں چیل انڈا چھوڑتی۔ دو پیسے کو برف کی قفلی جمی۔ دو کھائے، بدن تھرائے۔ زیادہ ہوکا کرے، لقوے فالج میں مرے“۔

یہ پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ بازار کی آوازیں کانوں میں آ رہی ہیں اور لکھنؤ کی تہذیب کا سب سے اہم و مایہ ناز سرمایہ زبان اپنی دلکش بناوٹ کے ساتھ اپنا قدرتی راگ سنا رہی ہے۔ سرور کی مقفّٰی و مسجع زبان کوئی بناوٹی چیز نہیں ہے بلکہ تہذیب یافتہ لکھنؤ کی قدرتی چیز ہے۔ جو بازار کے لوگ بولتے اور صدائیں دیتے ہیں، وہی سرور نے رقم کر دی ہیں۔ سرور اور لکھنؤ ایک جان دو قالب ہیں۔ اس طرح کے بیان سے سرور نے ہر طرف کی سیر کرا آئی ہے اور دریا کو کوزے میں بند کیا ہے۔

سر چوک شانے سے شانہ چھلتا ہے۔ شیخ کولی کی مٹھائی کی لطافت اور نورا کی مٹھائی کے ذکر سے منھ میں پانی بھر آتا ہے۔ پٹھانا اور محمدی کے تمباکو سے حقے کا کش لینے کو جی چاہتا ہے۔ رنگ ریز ہیں۔ ہر فن کے استاد ہیں۔ تماش بین مرد ہیں۔ حجام اور نائی ہیں۔ عبداللہ عطر فروش ہے۔ فیض آباد گلاب باڑی والے لالے کی افیون ہے۔ پستے کی ہوائی والے فرنی کے خونچے ہیں۔ شربت کی چسکیاں ہیں۔ بیلے کے ہار ہیں۔ صاف گلی کوچے میں مینھ برسا اور ذرا سی دیر میں گلی کوچہ صاف ہو گیا۔ موتی جھیل کا صاف شفاف پانی ہے۔ باغات ہیں۔ باغوں میں کوکتی کوئل ہیں۔

شور مچاتے پپیہے اور مور ہیں۔ ساون بھادوں کے جھالے اور رنگین جھولنے والے ہیں۔ وسیع وخوش قطع خاص بازار ہیں۔ فرح بخش اور دل کشا کوٹھیاں ہیں۔ سلطان منزل اور استری منجن محل ہیں۔ جواہر جڑی بارہ دریاں ہیں۔ رفعت وشان کا اونچا رومی دروازہ ہے۔ مسجدیں ہیں۔ امام باڑے ہیں۔ آگے چلیے تو عالی شان مقبرے ہیں۔ گومتی کے انداز کی نہر ہے۔ دورویہ آبادی، کہیں عمارت کہیں رمنے، کہیں باغ ہیں۔ صبح وشام بہار ہے۔ بادشاہوں کا فیضِ سخاوت بے تکان ہے کہ گدا کو شاہ بنا دیتا ہے۔ سارا شہر نفیس، مجمع رئیس۔ ہر فن کا کامل موجود۔ خوش نفیس حافظ ابراہیم ہیں۔ میر علی مرثیہ خواں ہیں۔ علم موسیقی کے ایسے کامل کہ تان سین ہوتا تو ان کے نام پر کان پکڑتا۔ میاں دلگیر مرثیہ گو ہیں۔ مسیحائی کرنے والے طبیب ہیں۔ میرک جان پیراک ہیں شاعر زبان دان ہیں شیخ ناسخ ہیں جنھوں نے ہندی کی چندی کی اور روزمرے کو ایسا فصیح وبلیغ کیا کہ کلام سابقین منسوخ ہوا...... زمینِ شعر کو آسمان پر پہنچایا۔ شاعر ممتاز خواجہ حیدر علی آتش ہیں۔ فرنگی محل ہے جہاں ہر شخص مولوی فاضل عدیم المثال ہے۔ جمیع علوم کا استاد، منقول ومعقول میں بے مثال، جہاں مولوی انوار، مولوی مبین ہیں، مولوی سید مخدوم اور فقیہہ ظہور اللہ ہیں۔ ادھر میر سید محمد مجتہد، مرزا کاظم علی متقی، قاری آقا محمد تبریزی ہیں۔ کلاں وت، قوال ہیں۔ جھجو خاں، غلام رسول ہیں۔ ٹپے کا موجد شوری ہے۔ بخشو اور سلاری طبلچی ہیں۔ خیراتی اور چھنگا کے ہاتھ کے بنے پتنگ ہیں۔ مردان بیگ کا مانجھا ہے۔ ”غرض کہ جو چیزیں یہاں نئی بنیں اور ایجادِ طبیعت سے کاریگروں نے نکالی سلف سے آج تک نہ ہوئی تھی۔ باورچی ایسے کہ روز دسترخوان پر نئی صورت کے کھانے چنتے“۔ سالک ومجذوب ہیں، ان کے مزارات ہیں۔ شاہ مینا، شاہ پیر محمد، شاہ خیر اللہ کو کون نہیں جانتا۔ جابجا مشاعرے ہیں۔ شبِ ماہ حضرت مرزا محمد رضا برق کی صحبت مشاعرہ گرم ہے۔ گلی کوچوں کی زبان مستند ہے۔ سرور لکھتے ہیں کہ ”جو گفتگو لکھنؤ میں کو بہ کو ہے، کسی نے کبھی سنی ہو سنائے۔ لکھی دیکھی ہو، دکھائے۔ عہدِ دولت بابر شاہ سے تا سلطنت اکبر ثانی کہ مثل مشہور ہے: نہ چولھے آگ، نہ گھڑے میں پانی۔ دہلی کی آبادی ویران تھی، خلقت مضطر وحیران تھی۔ سب بادشاہوں کے عصر کے روزمرے، لہجے اردوئے معلی کی فصاحت تصنیف شعرا سے معلوم ہوئی۔ یہ لطافت اور فصاحت وبلاغت کبھی نہ تھی، نہ اب تک وہاں ہے“۔

یہی وہ لکھنؤ ہے جو اشراف کا مرکز ہے۔ یہی خواص اس عیش میں مبتلا ہیں جو انھیں زندگی کے حقائق سے دور لے جائے۔ اسی لیے وہ افیون کے نشے میں مست، پرستان اور طلسمات کے خواب دیکھتے ہیں۔ مسجع ومقفیٰ عبارت اور معمولی سی بات کو لچھے دار بنا کر پیش کرنا اس طرزِ زندگی کا تقاضا ہے۔ سجاوٹ، بناوٹ، تکلف، تصنع اور آرایش حسن وجمال ہے۔ لکھنؤ کا وہ سارا بیان جو ”تقریرِ مورخ دلپذیر کی۔ کیفیت شہر بے نظیر کی ذکر صنعت کاملینِ علم وفن، واقفانِ رموزِ سخن وتذکرۂ اہل حرفہ، دکان دار بہ طرز یادگار“ کے ذیل میں آیا ہے، اس تصنیف کی سب سے زیادہ زندہ رہنے والی چیز ہے۔ لکھنؤ کی مخصوص زندگی کے تاثرات اس انفرادی کیف سے ہم آہنگ ہو کر سامنے آئے ہیں جن سے محسوس ہوتا ہے کہ مصنف پوری طرح اس زندگی میں رچا بسا ہوا ہے۔ یہاں مبالغہ ضرور ہے مگر یہ بھی مصنف کی روح سے پیوست اور شہر کی روح سے ہم کنار ہے۔ پھر جس اختصار سے سرور نے لکھنؤ کی تہذیبی روح کی تصویر اتاری ہے وہ اس باکمال مصور کی طرح ہے جو صفحۂ قرطاس پر چند لکیریں کھینچ کر تصویر میں جان ڈال دیتا ہے۔ یہی کام سرور نے کیا ہے اور اپنے مخصوص انداز میں بتایا ہے کہ ”طبیعت بس کہ مصروف بہ اختصار ہے، ایک فقرہ لکھا ہے۔ انھیں ایک ایک فقرے سے روحِ لکھنؤ چند صفحات میں سمٹ کر امر ہو گئی ہے جسے آج بھی ہم ان صفحات میں دیکھ اور محسوس کر سکتے ہیں۔

اسی ”دیباچے“ میں سرور نے دو باتیں اور لکھی ہیں۔ ایک کا تعلق زبان و بیان سے ہے اور دوسری کا تعلق میر امن کی زبان سے ہے جس سے لکھنؤ اور دہلی کے مابین وہ جھگڑا اٹھ کھڑا ہوا جو اب تاریخ کا حصہ بن گیا ہے۔ زبان و بیان کے سلسلے میں ایک بات تو وہ ہے جس کا ذکر پہلے بھی آ چکا ہے یعنی:

> ”عبارت لغت سے صاف ہو اور جو روزمرہ اور گفتگو ہماری تمھاری (شرفا کی) ہے، یہی ہو۔ یہ نہ ہو کہ ہم ہر فقرے کے معنی فرنگی محل کی گلیوں میں پوچھتے پھریں“۔

دوسری بات جیسا کہ سرور نے بتایا ہے کہ انھیں:

> ”اس تحریر سے نمود نظم و نثر، جودتِ طبع کا خیال نہ تھا، شاعری کا احتمال نہ تھا بلکہ نظر ثانی میں جو لفظ دقت طلب، غیر مستعمل، عربی فارسی کا مشکل تھا۔ اپنے نزدیک اسے دور کیا اور جو کلمہ سہل ممتنع محاورے کا تھا، رہنے دیا۔ دوست آشنائے بامزہ کی خوشی سے کام رکھا، فسانہ عجائب اس کا نام رکھا۔“

ان دونوں باتوں کو سامنے رکھ کر سوال یہ سامنے آتا ہے کہ سرور کا طویل دیباچہ روزمرہ و گفتگو کے اس معیار پر تو پورا نہیں اترتا۔ اس میں نمود نظم و نثر بھی ہے اور شاعری کی رنگینی بھی۔ عربی و فارسی کے الفاظ بھی کثرت سے آئے ہیں اور استعاراتی بیان بھی پے چیدہ ہے، نمود کے لیے بات کو گھما کر لکھا گیا ہے۔ غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ سرور یہ بات دیباچے کی عبارت کے تعلق سے نہیں کہہ رہے ہیں بلکہ ان کا اشارہ ”فسانہ عجائب“ کے قصے کی عبارت کی طرف ہے جو اس معیار پر پوری اترتی ہے۔ اس طرح ”فسانہ عجائب“ میں اردو نثر کے دو رنگ نمودار ہوتے ہیں۔ ایک وقت طلب و رنگین جو دیباچے میں ہے اور دوسرا وہ جو اصل قصے میں ہے۔ یہی وہ ”ہماری تمھاری“ یعنی شرفا کی روزمرہ کی گفتگو کا انداز تھا جس کو سمجھنے کے لیے فرنگی محل کی گلیوں کے چکر لگانے کی ضرورت نہیں ہو سکتی تھی۔ عام طور پر دلچسپ بیانِ لکھنؤ کی وجہ سے دیباچے کی عبارت آرائی کی طرف توجہ زیادہ جاتی ہے، ہم اس کے سحر میں آ کر قصے کی عبارت کو بھول جاتے ہیں اور یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ فسانہ عجائب قصے کو بیان کرنے کے لیے لکھی گئی ہے نا کہ دیباچے کے لیے۔ قصے میں اس کا لہجہ اور روزمرہ و محاورہ وہی ہے جو اس زمانے کے شرفائے لکھنؤ کا تھا اور اسے ہم کو قصے ہی میں دیکھنا اور دریافت کرنا چاہیے۔

اب اسلوب بیان کے ان الگ الگ رنگوں کو پہچاننے کے بعد ہم دیباچے سے وہ عبارت نقل کرتے ہیں جس سے ادب کی دنیا میں گرمی اور اختلاف پیدا ہوا اور میر امن اور سرور کو صف آرا کر کے دلّی اور لکھنؤ کی جنگ لڑی گئی جس کے نتیجے میں ”سروشِ سخن“ اور ”طلسمِ حیرت“ نامی دو قصے وجود میں آ کر تاریخ کا حصہ بن گئے۔ سرور نے لکھا:

> ”اگرچہ اس ہیچ مَیرز کو یہ یارا نہیں کہ دعویٰ اردو زبان پر لائے یا اس افسانے کو بہ نظر نثاری کسی کو سنائے۔ اگر شاہ جہاں آباد کہ مسکنِ اہل زبان، کبھی بیت السلطنت ہندوستان تھا، وہاں چندے بود و باش کرتا، فصیحوں کو تلاش کرتا، ان سے تحصیل لا حاصل ہوتی تو شاید اس زبان کی کیفیت حاصل ہوتی۔ جیسا میر امن صاحب نے قصۂ چار درویش کا ”باغ و بہار“ نام رکھ کے خار کھایا ہے، بکھیڑا اچایا ہے کہ ہم لوگوں کے وہن، حصے میں یہ زبان آئی ہے، مگر بہ نسبت مؤلف اول عطا حسین خاں کے، سو جگہ منھ کی کھائی ہے۔ لکھا تو ہے کہ ہم دلّی کے روڑے ہیں، پر محاوروں کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں۔ پتھر پڑیں ایسی سمجھ پر۔ یہی خیال انسان کا خام ہوتا ہے، مفت میں نیک بدنام ہوتا ہے۔ بشر کو دعویٰ کب سزاوار ہے، کاملوں کو بے ہودہ گوئی سے انکار بلکہ ننگ و عار ہے۔ مشک آنست کہ خود ببوید، نہ کہ عطار گوید۔ یہ وہی مثل سننے میں

آئی کہ: اپنے منھ سے دھنّا بائی......."

اس عبارت کے لہجے اور طرزِ ادا کو دیکھیے تو ایک طرف سرور لکھنوی تہذیب کا مخصوص انکسار برت رہے ہیں اور ساتھ ہی جارحانہ انداز میں خود کو دعویٰ کرنے والے سے بہتر بھی کہہ رہے ہیں لیکن یہاں لکھنؤ کی محبت میں لکھنؤ اور سرور ایک جان ہو جاتے ہیں اور محسوس ہوتا ہے کہ فسانۂ عجائب لکھنؤ ہے اور لکھنؤ فسانۂ عجائب ہے۔ اگر یہ "فسانہ" وہ لکھنؤ میں بیٹھ کر لکھتے تو روحِ لکھنؤ پورے حسن کے ساتھ اس طرح نہ آتی جس طرح دور کان پور میں بیٹھ کر لکھنؤ کی یادیں، دل کش و حسین تصورات بن کر، طلسماتی رنگ کو جادو اثر بنا دیتی ہیں۔ یہ یادیں ہی تو ہیں جو بیانِ لکھنؤ کی اصل تخلیقی قوت ہیں۔ دیکھیے خود سرور بھی یہی کہہ رہے ہیں کہ "دشتِ غربت میں یہ جلسہ جو یاد آ جاتا ہے، دل پاش پاش ہو کر کلیجا منھ کو آتا ہے"۔

اگر اس فسانے کے تخلیقی محرکات تلاش کیے جائیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ پسپا معاشرے کی بربادی کا غم اور اس غم سے فرار حاصل کرنے کے لیے طلسمات کے قصے میں پناہ لینے کی خواہش، اس داستان کی محرک ہے۔ انگریزوں کی پناہ میں آ جانے کے بعد نام نہاد فوج نمائش کے لیے تھی۔ جاگیر سے آمدنی آتی تھی یا ساہوکار بنیے کے پاس جائیداد گروی رکھ کر اپنی آن بان پر خرچ کی جاتی تھی۔ کام کے لحاظ سے دیکھیے تو شرفا کے پاس عیش و عشرت کے علاوہ کوئی اور مشغلہ رہ بھی نہیں گیا تھا اور ان مشغلوں میں پتنگ بازی، بیٹر بازی، مرغ بازی، کبوتر بازی، طوائف بازی، رقص و موسیقی کی محفلیں، شعر و شاعری کی محفلیں، رسوم پر بے حساب خرچ، شراب و کباب، افیون کا استعمال اور داستان سے دل بہلانے کے مشغلے شامل تھے۔ جیسا راجا ویسی پرجا۔ سارا معاشرہ اسی راستے پر چل رہا تھا۔ اسی لیے لکھنؤ میں ہر چیز، کو بیکاری کا غم غلط کرنے کے لیے، عیش میں تبدیل کر دیا گیا تھا۔ یہی عمل ہمیں فسانوں اور داستانوں میں نظر آتا ہے۔ اس میں بھی شرفا کے طبقے کے محدود تصورات، زبان کے نقشین صندوقچے میں ایک عام طلسماتی قصے کو بند کر کے پیش کیے جا رہے تھے۔ اسی لیے فسانۂ عجائب کا قصہ بھی اس دور کے عجائبات کا حصہ بن جاتا ہے۔

تہذیب یافتہ معاشرے کی ایک اہم صفت یہ ہوتی ہے کہ اس میں فرد گم ہو جاتا ہے اور فرد کی قابلِ تعریف بات یہ سمجھی جاتی ہے کہ وہ کہاں تک معاشرے کی عام صفات میں رچا بسا ہوا ہے۔ سرور بحیثیت فرد اس معاشرے میں پوری طرح رچے بسے ہوئے تھے اور ان کی روح لکھنؤ کے معاشرے و تہذیب کی روح سے اسی طرح ہم کنار تھی کہ جب سرور بولتے ہیں تو گویا لکھنؤ کی اجتماعی تہذیبی روح سرور کی آواز میں بولنے لگتی ہے۔ ادب، اور باتوں کے ساتھ، سرور کے لیے، زبان کے ذریعے چٹخارے والی مزے دار چیز بنانے کا ویسے ہی ایک فن تھا جیسے میدے اور شکر سے لکھنؤ کا حسینی حلوہ سوہن بنتا تھا۔ مقفیٰ و مسجع عبارت سرور کے لیے قدرتی زبان تھی۔ بات کو نرم و شائستہ لہجے میں استعارے کی زبان میں کہنا تمیز و تہذیب کی بات تھی۔ فسانۂ عجائب میں بیانِ لکھنؤ پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ یہ بھی "حقیقی" شہر نہیں بلکہ ایک طلسماتی شہر ہے۔

ہر داستان کی طرح فسانۂ عجائب کے قصے میں بھی عجائبات شامل ہیں مگر اصل عجائب وہ "نظر" ہے جس سے سرور حقیقت اور مجاز دونوں کو دیکھتے ہیں۔ قصہ عام روایتی طریقے سے شروع ہوتا ہے۔ سارے قصے کو ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے جن میں سے ہر ایک اپنی جگہ پر مکمل قصہ ہے اور آگے آنے والے قصے سے جڑا ہوا بھی ہے۔ ہر باب کا خلاصہ عنوان میں دے دیا گیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک پورا قصہ ختم ہو گیا ہے لیکن جیسے ہی جان عالم کی پیدائش

پرنجومی، اس کی آنے والی زندگی کا حال بتاتے ہیں قصہ کا تسلسل قائم ہو جاتا ہے اور یہ پیشن گوئی اس وقت پوری ہو جاتی ہے جب اگلے باب میں جانِ عالم ایک توتا (چنگھیرو) خرید کر لاتا ہے جس سے اس کی بیوی ماہ طلعت ایک دن الجھ پڑتی ہے۔ شہزادے جان عالم کے آنے پر توتا انجمن آرا کے حسن کو بیان کرتا ہے جس پر شہزادہ اَن دیکھے عاشق ہو جاتا ہے۔ تیسرے باب میں شہزادہ جان عالم انجمن آرا کی تلاش میں وزیر زادے کے ساتھ توتے کی راہ نمائی میں نکلتا ہے اور سب سے بچھڑ کر تنہا ہو جاتا ہے اور گرمی کی شدت کم کرنے کے لیے شفاف پانی کے ایک حوض میں کود جاتا ہے اور وہاں شہپال جادوگر کی ساحرہ بیٹی کے چنگل میں گرفتار ہو کر دو ماہ تک اس کی خواہشات کو پورا کرتا ہے اور پھر ساحرہ کے دیے ہوئے نقشِ سلیمانی کی مدد سے رہائی پاتا ہے اور اکیلا وادیِ فرح ناک میں پہنچتا ہے جہاں ملکہ مہر نگار اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ جان عالم ملکہ مہر نگار اور اس کے "درویش بادشاہ" باپ سے مل کر، دوبارہ ملنے کا وعدہ کر کے، انجمن آرا کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ چلتے ہوئے درویش باپ اسے "لوحِ طلسم" دیتا ہے۔ جان عالم راستے کی صعوبتیں برداشت کرتا ہوا جب انجمن آرا کے ملک زرنگار میں پہنچتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ایک جادوگر انجمن آرا کو اٹھا لے گیا ہے۔ جان عالم وہاں پہنچتا ہے اور "نقشِ سلیمانی" اور "لوحِ طلسم" کی مدد سے جادوگر کو شکست دے کر انجمن آرا کو لے آتا ہے۔ اس کے بعد دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔ شادی کا بیان تفصیل سے یہاں آتا ہے اور دیباچے میں درج "بیانِ لکھنؤ" کی تصدیق کرتا ہے۔ جان عالم اسے لے کر اپنے ملک روانہ ہوتا ہے اور حسبِ وعدہ ملکہ نگار کے ہاں پہنچتا ہے اور اس سے بھی شادی کرتا ہے۔ رخصت ہوتے وقت ملکہ نگار کا باپ جان عالم کو تبدیلی روح کا عمل بتاتا ہے۔

راستے میں کھویا ہوا وزیر زادہ مل جاتا ہے اور وہ انجمن آرا کو دیکھتے ہی اس پر عاشق ہو جاتا ہے اور اسے حاصل کرنے کی تدبیر سوچتا ہے۔ شہزادہ جان عالم سادگی میں وزیر زادے کو تبدیلی روح کا عمل بتا دیتا ہے اور تجربے کے طور پر جب اس عمل کو کر کے دکھاتا ہے تو جان عالم بندر کے جسم میں منتقل ہو جاتا ہے اور وزیر زادہ جان عالم کے جسم میں داخل ہو جاتا ہے۔ شہزادے کے بندر کے جسم میں رہنے کے قصے کو سرور نے طول دیا ہے۔ اسی قصے میں شہزادہ، جو بندر کے روپ میں ہے، چڑی مار کی بیوی کو فسانہ شاہ یمن سناتا ہے۔ اس عرصے میں وزیر زادہ، جان عالم بن کر، سارے بندروں کو پکڑنے کا حکم دیتا ہے۔ جان عالم کو، جو اب بندر کے روپ میں ہے، ایک سوداگر چڑی مار سے لے جاتا ہے۔ ملکہ مہر نگار وزیر زادے کو جان عالم کے روپ میں دیکھ کر حرکات و سکنات سے اسے پہچان لیتی ہے اور تدبیر و حکمت سے جان عالم کی روح توتے کی جسم میں لے لیتی ہے اور پھر وزیر زادے کو جل دے کر اس کی روح ایک بکری کے بچے میں منتقل کر کے شہزادے کو اس کے اپنے جسم میں واپس لے آتی ہے۔ یہاں ملکہ مہر نگار کی ذہانت و وفاداری کا تاثر گہرا ہو جاتا ہے۔ قصہ یہاں ختم ہو جاتا ہے لیکن نہیں ہوتا۔ آگے چلتا ہے۔ اب دوبارہ شہزادہ لاؤ لشکر کے ساتھ اپنے ملک کی طرف روانہ ہوتا ہے اور راستے میں وہی ساحرہ، جس سے پہلے جاتے ہوئے ملا تھا، اس کے تمام لشکر کو نصف پتھر کا بنا دیتی ہے مگر اتفاق سے ملکہ مہر نگار کے والد کا ایک شاگرد ادھر سے گزرتے ہوئے یہ سب کچھ دیکھ لیتا ہے اور اپنے پیر و مرشد (ملکہ مہر نگار کے والد) کو خبر دیتا ہے جو یہاں آ کر شہپال جادوگر سے جنگ کرتا ہے اور فتح پانے کے بعد جان عالم کا لشکر پھر اپنے ملک کی طرف روانہ ہوتا ہے اور ایک سمندر کے کنارے پہنچتا ہے۔ جان عالم سمندر کی سیر کے لیے، مہر نگار کے منع کرنے کے باوجود، اصرار کرتا ہے اور مہر نگار اور انجمن آرا کے ساتھ، جہاز پر سوار ہو کر سیر کے لیے نکلتا ہے۔ طوفان کے باعث جہاز تباہ ہو جاتا ہے اور سب ایک دوسرے سے بچھڑ جاتے ہیں۔ جان عالم ایک تختے پر سوار ہو

کر اپنی جان بچاتا ہے اور وہاں ''کوہِ مطلب بر آر'' پر جا کر جوگی سے ملتا ہے۔ جوگی اسے ایک ایسا منتر سکھاتا ہے جس سے وہ جو شکل چاہے اختیار کر سکتا ہے۔

راستے میں ایک دریا ملتا ہے جس کی سطح پر لعل بہہ رہے ہیں۔ لعلوں کو دیکھ کر وہ منبع تک پہنچتا ہے۔ وہاں انجمن آرا دیو سیاہ کی قید میں ہے۔ جان عالم دیو سفید کی مدد سے اسے دیو سیاہ کی قید سے آزاد کراتا ہے۔ ادھر ملکہ مہر نگار، جو ایک بادشاہ کی قید میں ہے، اپنی ذہانت و قوتِ عمل سے قصے کو آگے بڑھاتی ہے۔ اسی اثنا میں پہلا توتا ملکہ مہر نگار کے پاس پہنچتا ہے اور اس کا خط لے کر جان عالم و انجمن آرا کے پاس آتا ہے۔ یہ دونوں توتا بن کر اس کے پاس پہنچتے ہیں۔ جان عالم کا لشکر بھی یہاں آ ملتا ہے۔ اہل لشکر سفر کے سلسلے میں بحث و تکرار کرتے ہیں۔ توتا انھیں یہاں ایک قصہ سناتا ہے۔ آخر کار اپنے روپ میں واپس آ کر جان عالم اپنے ملک پہنچتا ہے اور وہاں انجمن آرا و مہر نگار کی ملاقات ماہ طلعت سے ہوتی ہے۔ تینوں فراخ دلی سے ایک دوسرے سے ملتی ہیں۔ جان عالم کا باپ فیروز بخت تختِ سلطنت سے جان عالم کے حق میں دست بردار ہو جاتا ہے اور قصہ روایتی انداز میں اس دعا پر ختم ہو جاتا ہے کہ: ''جس طرح جان عالم کے مطلب ملے اسی طرح کل عالم کی مراد اور تمنائے دلی اللہ دے''

سرور نے ''فسانۂ عجائب'' کی جو ''تاریخِ تالیف'' کہی ہے اس میں یہ مصرع بھی آتا ہے: ع یارب یہ فسانہ ہے یا سحر ہے بابل کا۔ سرور نے فی الواقع اس قصے کو جادو کی نظر سے دیکھا اور جادو کے قلم سے رقم کیا ہے۔ یہ قصہ مختلف اثرات کے باوجود، جن کی تفصیل ڈاکٹر گیان چند نے بیان کی ہے، اپنی موجودہ صورت میں یقیناً طبع زاد ہے۔ قصے پر سب سے واضح اثر ملک محمد جائسی کی ''پدماوت'' کا ہے۔ ''پدماوت'' میں ہیرامن توتا ہے جو کہانی کو آگے بڑھاتا ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' میں بھی توتا بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔ پدماوت کی ہیروئن پدماوتی ہے۔ سرور کی ہیروئن انجمن آرا ہے جس کی تلاش میں جان عالم ساری مہمات سر کرتا ہے۔ ''پدماوت'' میں پدماوتی ستی ہو جاتی ہے۔ اس کا انجام دردناک ہے لیکن ''فسانۂ عجائب'' کا انجام امیدوں بھرا رجائی ہے۔ اس قصے پر ''سحر البیان'' کا اثر بھی ہے اور مہجور کی ''گلشنِ نوبہار'' کا بھی۔ ان کے علاوہ ڈاکٹر گیان چند نے ''فسانۂ عجائب'' کے مختلف اجزا کو دوسری اردو داستان اور قصوں میں تلاش کیا ہے[۵۰] لیکن یہ اثرات تو ہر قصے میں تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ مصنف نے ان قصوں کو کس طرح ایک دوسرے سے مربوط کر کے کہانی کو فطری تسلسل دیا ہے اور کس طرح دلچسپی و حسن میں اضافہ کیا ہے۔ ان سارے اثرات کے باوجود سرور نے جس طرح اس قصے کو بیان کیا ہے اور مختلف نقطۂ عروج (Climax) سے پڑھنے یا سننے والے کی دلچسپی کو شروع سے آخر تک برقرار رکھا ہے، یہ سب کچھ سرور کا اپنا ہے۔ سرور کمال کے قصہ نویس ہیں۔

قیاس کیا جا سکتا ہے کہ سرور ان طویل داستانوں کے قاری ضرور رہے ہوں گے جو ان کے زمانے اور ماحول میں عام تھیں۔ ان کے بہترین عناصر انھوں نے یکجا کر کے بڑی صنعت کاری سے اختصار اور ربط و ضبط کے ساتھ اپنی داستان میں جمع کر دیے ہیں۔ ان کی یہ تصنیف مختلف داستانوں کا ایک ایسا خلاصہ بن گئی ہے کہ نمونہ بن کر زندہ رہے گی۔ داستانیں عام طور پر بے تکان ہوتی تھیں جن میں تکرار اور بلا ضرورت مواد کی فراوانی ہوتی تھی۔ سرور نے ایک نہایت با ترتیب قصہ بنایا ہے جو آہستہ آہستہ آگے بڑھتا ہے اور جس میں رنگا رنگی پیدا کرنے کے لیے، داستان گوئی کی عام تکنیک کے مطابق، سرور ضمنی قصے بھی سناتے جاتے ہیں۔ چنانچہ یہ ایک ایسا قصہ بن جاتا ہے جس میں تعمیر

(Construction) کا شعور واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔ قصہ بیان کرتے ہوئے سرور کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ اس کی جزئیات کو طلسمات اور عجائبات میں تبدیل کر دے۔ واقعیاتی و حقیقی لکھنؤ سرور کے لیے عجائبات کا مخزن ہے جسے وہ زبان کے نقش و نگار سے "عجائباتی و طلسماتی" بنا دیتے ہیں اسی لیے "فسانہ عجائب" کے واقعات اور قصے میں افسانوی بیان (Narration) سے زیادہ لفظوں سے تصویر اتارنے کے عمل (Description) کی فراوانی ہے حتیٰ کہ قدرتی مناظر جیسے بیابان، کوہستان، باغات، سمندر، دریا، حوض وغیرہ کو الفاظ کی مدد سے، جزئیات کے ذریعے، اس طرح بیان کرتے ہیں کہ پڑھنے والا اس کا تصور قائم کر سکے مثلاً ملکہ مہر نگار کے باغ کی وہ تصویر دیکھیے جو "فسانہ عجائب" میں لفظوں سے بنائی ہے[۵۱] اس بیان سے قاری کا تصور خود تصویر بناتا ہے جو اس کے ذہن پر نقش ہو جاتی ہے۔ یہی انداز بیان ہجر، وصل، غم، سراپا، شہر، فصیل کے عالی شان دروازے وغیرہ کے بیان میں اس طرح سامنے آتا ہے کہ تصور خود تصویر بن جاتا ہے۔ یہی صورت مکانات، محلات، رسوم و رواج، جلسے جیسے جانِ عالم کی انجمن آرا سے شادی پر جشن، سب اسی طلسماتی انداز میں بیان ہوئے ہیں اور یہ سب لکھنؤ کی معاشرت کے نقشے ہیں۔ بظاہر "فسانہ عجائب" میں دور دراز ملکوں کے بادشاہوں کے قصے ہیں لیکن دراصل یہ سب لکھنؤ کے رنگا رنگ بیان ہیں۔ سرور نے جس باغ کی تصویر اتاری ہے یا شادی بیاہ کا جشن بیان کیا ہے وہ سب لکھنؤ کی واقعیاتی زندگی میں ملتی ہیں جنھیں سرور نے خود اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا، اسی لیے ان طلسماتی بیانات میں زندگی کی لہر اور تازگی موجود ہے۔ سرور کا کمال یہ ہے کہ وہ ان سب زندہ و واقعیاتی چیزوں کو لفظوں کے نقش و نگار میں تبدیل کر دیتے ہیں اور زبان کے سحر سے عجائبات بنا کر پیش کرتے ہیں۔ افراد و اشخاص کے بیانات بھی اسی طرح کے ہیں، اسی لیے میں نے کہا تھا کہ فسانہ عجائب لکھنؤ ہے اور لکھنؤ فسانہ عجائب ہے۔ حسین صورتوں کے بیان میں تو وہ یوں عذر پیش کرتے ہیں: "کہاں میری زبان میں طاقت اور دہان میں طلاقت جو شمہ مذکور شکل و شمائل اس زہرہ جبیں، فخر لعبتانِ لندن و چین کا سناؤں" اور پھر اشعار پر اشعار جمع کر کے حسن کا ایک طلسم بنا دیتے ہیں اور ساتھ ہی جب لفظوں سے کریہہ منظر صورتوں کی تصویر بناتے ہیں تو وہ بھی اتنی ہی طلسماتی و پر اثر ہوتی ہے مثلاً جادوگرنی کی وہ تصویر دیکھیے جو "آفت سے چھڑانا، صفوف آرائی افواجِ شاہی، جادوگر اور جادوگرنیوں کی لڑائی، شہپال کا قتل، لشکر کی رہائی" والے باب میں سرور نے پیش کی ہے[۵۲] یہ بیان بھی ایسا طلسماتی ہے کہ تصور خود تصویر بناتا ہے اور یہ تصویر ہمیشہ کے لیے ذہن پر نقش ہو جاتی ہے۔ اب جب بھی جادوگرنی کی بات ہوگی تو یہی تصویر ذہن کے دریچے سے جھانکنے لگے گی۔ یہ انداز بیان صرف سراپاؤں تک محدود نہیں ہے بلکہ قصے میں جو افراد یا اشخاص آتے ہیں ان کے احساسات، حرکات و سکنات، بات چیت سب میں عجائبات کا ڈرامائی نقشہ سامنے آتا ہے۔ جان عالم اور ملکہ مہر نگار کی ملاقات کے سارے بیان کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ ملکہ مہر نگار جس نظر سے جان عالم کو دیکھتی ہے سرور اس کو تفصیل سے بیان کرتے ہیں۔ یہاں سرور نے جان عالم کا طلسماتی سراپا بیان کیا ہے[۵۳] یہاں بھی ہر لفظ، ہر سطر میں لکھنؤ بول رہا ہے۔ خواصوں کا غول شہزادے کے پاس آتا ہے۔ اب مکالمے کا طلسم دیکھیے:

> "ایک خواصِ خاص بہ اشارۂ ملکہ آگے بڑھی، پوچھا: کیوں جی میاں مسافر! تمھارا کدھر سے آنا ہوا؟ اور کیا مصیبت پڑی ہے جو اکیلے سوائے اللہ کی ذات، ہیہات، کوئی سنگ نہ ساتھ، اس جنگل میں وارد ہو۔ شہزادے نے مسکرا کر کہا: مصیبت، خیلا، تجھ پر پڑی ہوگی۔ معلوم ہوا یہاں آفت زدے آتے ہیں، ٹھوکریں کھاتے ہیں۔ کہو تو تم سب کی کیا کم بختی، ایاموں کی گردش، نصیبوں کی

> تحتی ہے جو خاک پھانکتی، مسافروں کو تاکتی جھانکتی، چڑیلوں کی طرح ناکام سرِ شام پھرتی ہو۔ سو کھے مَیں مسافروں پر پھسل پھسل کے گرتی ہو۔" [۵۴]

ملکہ یہ کلام سن کے پھڑک گئی اور ہوادار آگے بڑھا خود فرمانے لگی:

> "واہ واہ صاحب! تم بہت گرما گرم، تند مزاج، حاضر جواب، پا بہ رکاب ہو۔ حال پوچھنے سے اتنا درہم برہم ہوئے، کڑا فقرہ زبان پہ آیا۔ اس مردار کے ساتھ، تھو تھو۔ مجھ چھٹ سب کو پچھل پائیاں بنایا۔ جانِ عالم نے کہا: اپنا دستور ہیں کہ ہر کس و ناکس سے ہم کلام ہوں۔ دوسرے مردار سے بات کرنا مکروہ ہے، مگر خیر دھوکے میں جیسا اس نے سوال کیا ویسا ہم نے جواب دیا۔ اب تمھارے منھ سے مردار نکلا، ہم سمجھ گئے، چپ ہو رہے۔
>
> ملکہ نے ہنس کر کہا: یک نہ شد دو شد۔ صاحب! چونچ سنبھالو، ایسا کلمہ زبان سے نہ نکالو۔ کیا میرے دشمن در گور، مردار خور ہیں۔ آپ بھی کچھ زور ہیں۔ بھلا وہ تو کہہ کے سن چکی، میں آپ سے پوچھتی ہوں: حضور والا کس سمت سے رونق افروز ہوئے۔ دولت سرا چھوڑے کے روز ہوئے؟ اور قدومِ میمنت لزوم سے اس دشتِ پُر خار کو کیوں رشکِ لالہ زار کیا، یا دِگرانِ سفر غربت کب سے سر پر لیا۔
>
> جانِ عالم نے کہا: چہ خوش! آپ در پردہ بتاتی ہیں، بگڑ کر طنز سے یہ سناتی ہیں۔ ہم حضور کاہے کو، مزدور ہیں۔ آپ اپنے نزدیک بہت دور ہیں۔ جیسے جی چار کے کاندھے چڑھی کھڑی ہو، بے شک حضور ہو۔ عارضی جاہ و حشم پر مغرور ہو۔
>
> جو جو جلیسیں تھیں، بولیں: ملکۂ عالم! آپ کس سے گفتگو دو بدو کرتی ہیں۔ یہ مردوا تو لٹھ ہے، سخت منھ پھٹ ہے" [۵۵]

اسی طرح یہ مکالمہ جاری رہتا ہے۔ اس مکالمے کو اگر انسانی نفسیات اور خود بولنے والوں کی نفسیات کے لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ لغو و بے معنی سا نظر آئے گا مگر اس بات چیت کا ایک ایک لفظ لکھنؤ کی بات چیت ہے۔ منھ زوری اور چرب زبانی، بات میں سے بات نکالنا جو لکھنوی معاشرے میں عام تھا، وہی یہاں ہے مگر اس بات چیت کو ملکہ مہر نگار اور جانِ عالم کے درمیان لا کر سرور نے ویسا ہی طلسم کھڑا کیا ہے جیسا کہ اس قصے میں ہر جگہ ملتا ہے۔ یہاں رعایتِ لفظی بھی ہے اور ضلع جگت بھی۔ محاورہ بھی ہے اور لچھے دار ٹکسالی زبان بھی۔ عورتوں کا لہجہ بھی ہے اور بول چال کی زبان میں آنے والے مخصوص الفاظ بھی۔ ہم قافیہ جملے بھی ہیں اور مسجع بھی جن سے الفاظ کے گچھوں پر لچھے بنتے چلے جاتے ہیں جو اس دور کے لکھنؤ کے لیے دل کو موہ لینے والی خوبی تھی۔ یہی وہ کیف ہے جس سے آنکھیں بند ہو جاتی ہیں، افیون کا سا نشہ طاری ہو جاتا ہے اور قاری کے اندر ایک مخصوص قسم کا خیالی عالم پیدا ہو جاتا ہے، جو خواب کی طرح سامنے پھرتا ہے۔ یہاں ہر چیز خواب کی طرح بے ترتیب ہے لیکن ساتھ ہی دلکش ضرور ہے۔ افیم کے سے نشے میں مست شرفا کا یہ معاشرہ ہر ہر فقرہ پر پھڑک اٹھتا تھا اور ہر بیان ان کے نشے کو اور گہرا کر دیتا تھا۔ انھیں اس سے سروکار نہ تھا کہ قصے میں کوئی حقیقت ہے یا نہیں۔ بیان کا تخیلی طلسم ان کو محو کر دیتا تھا۔ آج کے پڑھنے والے اس فضا سے مانوس نہیں ہیں مگر آج بھی اس فسانے میں ایسا اثر ضرور ہے کہ قوتِ یقین التوا میں جا پڑتی ہے اور طلسم دلکش معلوم ہونے لگتا ہے۔

ایسی چیز کے لیے یہ سوال کرنا کہ یہاں زندگی کی ترجمانی اور نظریۂ حیات ملتا ہے، یقیناً عبث ہے لیکن لکھنؤ

کی اس زندگی، معاشرت اور تہذیب کا خیال کیا جائے، جو شاہانِ اودھ کے زمانے میں موجود تھی تو خواب کی سی یہ دنیا زندگی سے بہت قریب نظر آنے لگتی ہے۔ لکھنؤ کی زندگی و معاشرت میں بے کاری و آرام طلبی نے نقش و نگار اور آرایش ہی کو سب کچھ بنا دیا تھا۔ انگریز حکمراں تھا اور شاہِ وقت کے پاس سوائے عیش و عشرت اور آرام طلبی کے کچھ اور کرنے کے لیے رہ بھی نہیں گیا تھا۔ جو کچھ انھوں نے کیا ان حالات میں وہی کچھ کرنے کی انھیں آزادی تھی۔ "فسانہ عجائب" میں سرور نے اسی روحِ معاشرت و تہذیب کو سمیٹا ہے۔ فسانہ عجائب کی غیر معمولی مقبولیت کا راز بھی یہی تھا۔ اس میں لکھنؤ کی روح اور شرفا کی معاشرت و تہذیب ایک ایک لفظ اور ایک ایک سطر میں چہکتی اور بولتی ہے۔ قصے دور دراز ملکوں کے بادشاہوں کے ہیں جہاں طلسماتی فضا کے لیے خیالی دنیائیں تخلیق کی گئی ہیں۔ اگر سرور لکھنؤ اور اودھ کا نام لے کر اسے بیان کرتے تو یہ طلسم قائم نہیں ہو سکتا تھا۔ وہ چیزیں جو نظروں کے سامنے ہوتی ہیں طلسم میں تبدیل نہیں ہو سکتیں۔ اگر تخیل سے اس پر طلسم کا رنگ چڑھانے کی کوشش کی جائے گی تو قاری کا ذہن اسے قبول نہیں کرے گا۔ کلیم الدین احمد نے لکھا تھا کہ "داستان کی دنیا، داستان کی فضا میں دوری کا وجود ضروری ہے" [۵۶] لیکن اس دوری کے ساتھ اس فسانے کے سب کرداروں اور اشخاص میں لکھنؤ کی روح بول رہی ہے۔ یہ سرزمین ختن کا بادشاہ فیروز بخت ہو یا یمن کا سوداگر۔ وہ جانِ عالم ہو یا ملکہ مہر نگار، شہزادی انجمن آرا ہو یا جادوگرنی ہو۔ چڑی مار ہو، بھٹیارن ہو، یا خواصیں باندیاں، سب میں لکھنؤ کی روح لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت چہک رہی ہے۔ اسی لیے اہلِ لکھنؤ اس فسانے پر لہلوٹ ہو گئے تھے۔ اس کے اثرات آج تک لکھنؤ کے شعور و لاشعور میں موجود و زندہ ہیں۔

جانِ عالم کا نام بھی ایک عجیب اثر رکھتا ہے۔ واجد علی شاہ کا بھی یہی خطاب تھا جو رعایا نے ان کو دیا تھا۔

انجمن آرا آج بھی ایسا نام ہے جو لکھنؤ کی روایتی حسینہ پر اب بھی پھبتا ہے اور ملکہ مہر نگار کا تصور تو ایسا جان دار ہے کہ آج بھی پڑھنے والے کے ذہن پر اپنا نقش چھوڑ جاتا ہے۔ وہ ایک نہایت معاملہ فہم، ذہین اور باعمل عورت ہے۔ جان عالم سے ملاقات پر اس کا یہ سمجھ لینا کہ "یہ کسی کا عاشق زار ہے، نشہ محبت میں سرشار ہے" اور پھر اپنے عشق کو دبا کر جان عالم کی انجمن آرا تک پہنچنے میں مدد کرنا اس کی فراخ دلی اور بلا کی ذہین ہونے کا ثبوت ہے۔ جب جانِ عالم، انجمن آرا کے ساتھ واپس لوٹتا ہے تو وہ انجمن آرا کو سمجھ کر اسے قبول کر لیتی ہے اور سوتوں کی سی بے ربطی کا شکار نہیں ہوتی۔ جب وزیر زادہ شہزادے کو بندر کے جسم میں اور خود کو جان عالم کے جسم میں اتار کر مہر نگار کے پاس آتا ہے تو وہ اس کی حرکات و سکنات سے اسے پہچان لیتی ہے اور اپنی ذہانت اور قوتِ عمل سے شہزادے جان عالم کو پھر سے اس کے اپنے جسم میں لانے کے لیے تدبیر کرتی ہے۔ اس کے بعد سے وہ شہزادے کو اپنے قابو میں رکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ جب شہزادہ جہاز پر سیر کرنے کا ارادہ کرتا ہے تو وہ اسے سمجھاتی ہے کہ کیا "ہنوز گردابِ غم، تلاطم اندوہ و الم سے ساحلِ فرحت و طرب کی ہم کناری میسر نہیں ہوئی۔ آپ کو اور لہر آئی۔ نیا ڈھکوسلا سوجھا" پھر جب وہ اصرار کرتا ہے تو کہتی ہے۔ "یہ سب سچ ہے جو آپ نے فرمایا، خفقان کیسا، تمھارے دشمنوں کو زرا مالیخو لیا ہے" اور شہزادہ جانِ عالم بدمزہ ہو کر جب تنہا جانے کے لیے کہتا ہے تو وہ ساتھ ہو لیتی ہے۔ وفادار محبت کرنے والی ایسی کہ جب جہاز تباہ ہونے کے بعد وہ ایک بادشاہ کے ہاتھ لگتی ہے تو اپنے وارث کے انتظار کے لیے اس سے ایک سال کی مہلت لیتی ہے اور اپنی قوتِ عمل سے، طرح طرح کے جتن کر کے نہ صرف خود شہزادے کو بلا سے نکال لیتی ہے بلکہ انجمن آرا کو بھی بچا لیتی ہے۔ شہزادے سے اس کی محبت مسلم ہے مگر وہ شہزادے کی عقل کا پورا اندازہ رکھتی ہے۔ وہ توتے سے کہتی ہے: "اے شیریں مقال، مبارک قدم، خجستہ فال

شہزادہ سا دشمنِ عقل نہ دیکھا نہ سنا۔ معلوم ہم کو دل کے سلوکوں سے یہ ہوا/ نادان ہے وہ دوست جو دشمن ہے جان کا۔ اس نے جتنی محنت و مشقت اٹھائی اپنی بدعقلی کی سزا پائی۔ بھلا عالم تنہائی میں جو کچھ کیا سو کیا۔ دو تین بار اپنے ساتھ ہم دونوں کو خراب، آفت کا مبتلا کر چکا ہے۔ آگے دیکھیے کیا ہوتا ہے" ماہ طلعت سے ملاقات پر سرور ملکہ کے بارے میں کہتے ہیں: "ملکہ بڑی مقرر، خوش بیان تھی۔ انجمن آرا اتنی طرّارہ کہاں تھی۔ سلسلۂ کلام بہ دل تمام کھولا کہ ہماری جانب اور گمان نہ لانا تاہم بہر حال شریکِ بشاشت، رفیقِ ملال ہیں"۔

سارے قصے میں ملکہ مہر نگار بلا کی ذہین نظر آتی ہے۔ خود قصے کا مصنف اس کا اعتراف کرتا ہے کہ "ملکہ کو قیافہ شناسی کا بڑا ملکہ تھا"۔ لیکن ساتھ ہی وہ ان سب توہمات پر بھی یقین رکھتی ہے جو اس کلچر کی پروردہ عورت کے مزاج کا حصہ تھے۔ ایک موقع پر پریشان ہو کر کہتی ہے: "خدا خیر کرے! آج بہت شگونِ بد ہوئے ہیں۔ صبح سے دہنی آنکھ پھڑکتی ہے۔ راہ میں ہرنی اکیلی رستہ کاٹ میرا منھ تکتی تھی، اپنے سایے سے بھڑکتی تھی، خیمے میں اترتے وقت کسی نے چھینکا تھا، خواب موحش نماز کے وقت دیکھا تھا۔ تم بھی فضل الٰہی سے عقل و شعور رکھتی ہو۔ آج کی حرکتیں شہزادے کی غور کرو......" غرض کہ ملکہ مہر نگار، دوسری عورتوں سے مختلف ایک فرضی چیز ضرور معلوم ہوتی ہے مگر اپنی حد تک پوری عورت ہے اور اس تصنیف کی سب سے زندہ چیز ہے۔ خود قصہ بھی اس کے عمل سے آگے بڑھتا اور اپنی منزل کو پہنچتا ہے۔

انجمن آرا مثالی حسن کی مالک ہے مگر وہ ایک روایتی عورت کی طرح ہے۔ سارے قصے میں اس کی اپنی آواز سنائی نہیں دیتی۔ ملکہ مہر نگار اگر قصے کا "دماغ" ہے تو انجمن آرا صرف حسین "جسم" ہے۔ جدید اصطلاح میں وزیر زادہ فسانۂ عجائب کا ویلین ہے اور خود جان عالم روایتی شہزادہ ہے جو توتے کی زبانی انجمن آرا کے حسن کا حال سن کر نہ صرف اس پر عاشق ہو جاتا ہے بلکہ جوشِ عشق میں اس کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ وہ قصہ حاتم طائی (آرایشِ محفل) کے منیر شامی کی طرح ایک مجہول و بے عمل کردار نہیں ہے بلکہ خود اپنے دست و بازو پر بھروسا کر کے سب کچھ اپنے عمل سے حاصل کر لیتا ہے۔ وہ ایک بہادر، حوصلہ مند، جذباتی اور باعمل نوجوان ہے۔ جذبہ اس کا راہ نما ہے۔ ایک دن مہر نگار اور انجمن آرا اسے سمجھاتی ہیں کہ "ہر دم ایک شخصِ غیر اور جوان کو شریکِ صحبت خلا ملا رکھنا" مناسب نہیں ہے مگر وہ بحث کرتا ہے اور ان کی بات نہیں مانتا۔ مہر نگار کہتی ہے "آپ اگر عقل کے دشمن نہ ہوتے تو کیوں حوض میں کود کر ساحرہ کی قید میں پھنستے، نام ڈبوتے"۔ جان عالم ایک دن وزیر زادے کو تبدیلیِ روح کا عمل بتا دیتا ہے اور پھر طرح طرح کے مصائب اٹھاتا ہے۔ جب وہ ملکہ مہر نگار کی کوششوں سے دوبارہ اپنی جون میں واپس آتا ہے تو مہر نگار فخر سے انجمن آرا سے کہتی ہے: "یہ آپ کا احمق الّذی شہزادہ ہے۔ وہ بکری کا بچہ، بے دین حرام زادہ وزیر زادہ ہے"۔

جان عالم نڈر، بہادر اور شجیع نوجوان ہے۔ صاحب کردار ہے۔ قصے میں ایک موقع پر جب وہ دوبارہ جادوگرنی کے چنگل میں پھنس جاتا ہے اور وہ جان عالم سے پوچھتی ہے "کہو اب کیا قصد ہے؟" شہزادہ جواب دیتا ہے "وہی جو تھا"۔ جادوگرنی نے کہا: "اب وہ نقش سلیمانی اور لوحِ پیر مرد کی نشانی کہاں ہے جس کے بھروسے پر کودتے تھے۔ اگر زندگی مع لشکر درکار ہو اور دوش پر سر نہ بار ہو تو ملکہ اور انجمن سے انکار کرو"۔ شہزادہ اعتماد کے ساتھ کہتا ہے "ہمارے لوحِ دل پر نقش ارادت باری، جو حافظ حقیقی ہے، کلکِ قدرت سے منقش ہے۔ عادت سے مجبور ہوں۔ بے وفائی کے کوچے سے دور ہوں۔ جو کہا سو کہا۔ کیا جو کیا۔ اگر قضا آئی ہے، مرنے سے کیا چارہ ہے"۔ میدانِ جنگ میں وہ

ایک سورما نظر آتا ہے۔ جادوگروں کے شہنشاہ شہپال سے جان عالم کی جنگ ہوتی ہے تو وہ ایسی مثالی بہادری دکھاتا ہے کہ کشتوں کے پشتے لگا دیتا ہے اور فتح یاب ہوتا ہے۔ ایک اور موقع پر جب ”دیو سفید“ نے قوی الجثہ اور قوی ”دیو سیاہ“ کو ٹھکانے لگایا تو جان عالم دیو سفید کے زور و طاقت کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے۔ ”اگر ناگوارِ طبع نہ ہو، میں بھی زور کروں۔ وہ بولا: بسم اللہ۔ شہزادے نے ایک ہاتھ شانے پر دھر، دوسرے سے گردن اس سرکش کی مضبوط پکڑ، دھڑ سے کھینچ کر زمین پر دھڑ سے پھینک دی۔ دیو سفید یہ طاقت دیکھ کر سفید ہو گیا“۔

جان عالم سے جو غلطیاں سرزد ہوتی ہیں جن کی بنا پر مہر نگار اسے عقل کا دشمن اور احمق الذی کہتی ہے دراصل اس کے نڈرپن، بہادری اور بادشاہوں والی حوصلہ مندی کا نتیجہ ہیں۔ اس کے اس عمل سے قصہ میں تہ داری اور دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ وہ ایک باعمل، دھن کا پورا اور جری انسان ہے۔ اگر وہ منیر شامی (آرائش محفل) کی طرح بزدل و بے عمل ہوتا تو انجمن آرا کی تلاش میں خود نکلنے کے بجائے ساری عمر آہ وزاری میں گزارتا اور کسی حاتم طائی کا انتظار کرتا کہ وہ ساری مصیبتیں خود جھیل کر، حسن بانو کی طرح، انجمن آرا کو اس کی گود میں لا بٹھائے۔ پسپا اور زوال پذیر معاشروں کے فرد کا وہی رویہ ہوتا ہے جو منیر شامی کا تھا اور آگے بڑھنے والے زندہ معاشرے کا وہ رویہ ہوتا ہے جو جان عالم کا تھا۔ جان عالم ایک زندہ، یاد رہ جانے والا کردار ہے۔

ان بڑے کرداروں کی طرح سرور کے بنائے ہوئے نقش و نگار اور افراد مبالغے میں ڈوبے ہوئے ہیں مگر سرور نے ان میں جو رنگ بھرے ہیں وہ حقیقی زندگی کے گہرے مشاہدے کا پتا دیتے ہیں۔ پنڈت، منجم، جادوگر، جادوگرنی، چڑی مار، بھٹیارن، سوداگر، جوگی وغیرہ کے حلیے اور بات چیت، جو رقم کی گئی ہے، ان سب میں حقیقت اور گہری واقعیت کے رنگ نمایاں ہیں۔ یہ سب مبالغے کے باوجود، حقیقت سے دور نہیں ہیں۔ یہ سرور کا کمال ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ لکھنوی معاشرے کے مبصر حیات ضرور ہیں مگر ان کا ادراک، خواب، مبالغہ اور طلسمات میں، اس قدر رچا ہوا ہے کہ ان کی بنائی ہوئی چیزیں حقیقی ہونے کے باوجود طلسماتی رہتی ہیں، جن میں واقعیاتی جزئیات، دھبوں اور لکیروں کی طرح چمکتے ہیں۔ ان کا مطمح نظر حقیقت کی ترجمانی نہیں ہے بلکہ حقیقت کو حقیقت سے دور کرنا ہے تاکہ وہ طلسم کے رنگ میں رنگ جائے۔ سرور کی قوتِ تخیل ہر زندہ، وحقیقی چیز کو مبالغے کے ساتھ دیکھتی ہے اور پھر اسے خیالی چیز بنا دیتی ہے۔ یہی ان کی دست کاری ہے، یہی ان کی صنعت ہے، یہی ان کا فن ہے اور یہی دم توڑتی مغلیہ تہذیب کی لکھنوی روح ہے جس کی ترجمانی ”فسانۂ عجائب“ میں ہوتی ہے۔ یہاں جس طرزِ فکر، جس طرزِ احساس، جن معاشرتی رویّوں اور عقیدہ و یقین، توہمات اور نیک و بد شگون کی جھلکیاں نظر آتی ہیں، یہی ان کے دور کا پورا لکھنؤ ہے، جو مر رہا ہے مگر موجود ہے۔ میر امن ”باغ و بہار“ میں دلّی کی تہذیبی روح کی اس طرح ترجمانی نہیں کرتے جس طرح سرور نے ”فسانۂ عجائب“ میں کی ہے۔ اسی لیے میں نے کہا تھا کہ ”فسانۂ عجائب“ لکھنؤ ہے اور لکھنؤ فسانۂ عجائب ہے۔ سرور نے خود ایک جگہ لکھا ہے کہ ”بظاہر یہ فسانہ ہے، نادرِ زمانہ ہے۔ مضمونِ چکیدۂ دل و تحریرِ خامہ ہے۔ اگر دیدۂ غور و نظرِ تامل سے ملاحظہ کرو تو حقیقت میں کارنامہ ہے“۔

لکھنؤ کی طرح ”فسانۂ عجائب“ کی تاریخی اہمیت بہت ہے لیکن ساتھ ہی اس میں ان لوگوں کے لیے بھی تسکین کا سامان موجود ہے جو فکشن لکھتے ہوئے اچھوتی فن کاری کی تلاش کرتے ہیں ہمارے دور میں ”اشاراتی اور تاثراتی“ (Symbolistic and Impressionistic) فن فکشن میں عام ہو رہا ہے۔ ایسے فکشن نگاروں کے

لیے "فسانۂ عجائب" خاص طور پر دلچسپ ہو سکتا ہے۔ اس میں جو افراد آئے ہیں جیسے جان عالم، انجمن آرا اور ملکہ مہر نگار، وہ سب لکھنؤ کی زندگی کے اہم اشارے ہیں۔ لکھنؤ کی زندگی یا مغلیہ تہذیب کا شارح جب فکشن لکھتا ہے تو لاشعوری طور پر وہ روایتی ہیروئن کا نام تک "انجمن آرا" رکھ جاتا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی مرحوم نے اپنے ناول "شام اودھ" میں غیر شعوری طور پر اپنی ہیروئن کا یہی نام رکھا ہے۔ ان کا ایک کردار تو بہار سرور کی ملکہ مہر نگار کا جدید روپ ہے اور حیدر نواب کسی حد تک جان عالم کا نیا روپ ہے۔ یہی وہ نام تھا جو اہل لکھنؤ نے اپنے چہیتے بادشاہ واجد علی شاہ کو دیا تھا۔ جیسے احسن فاروقی کے لاشعور میں یہ سب کردار موجود تھے اسی طرح اس تہذیب و معاشرت سے تعلق یا دلچسپی رکھنے والے ہر شخص کے لاشعور میں یہ نام ضرور ہوتے ہیں۔ پھر یہ دو ہیروئنوں والا قصہ (فسانۂ عجائب) جس میں ایک غیر معمولی حسین اور روایتی کردار (انجمن آرا) اور دوسرا نہایت ذہین و باعمل کردار (ملکہ مہر نگار) ایک ایسا "محرابی نمونہ" (Archetypal Pattern) ہے جو بڑے جدید فکشن میں عام طور پر دکھائی دیتا ہے۔ اسی طرح روحوں کے قالب بدلنے والا قصہ مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" [۵۷] سے لے کر جرمن ناول نگار تھامس مان (Thomas Mann) تک کے ہاں ملتا ہے اور نئے معنی کے ساتھ فطرت اور جسم کے تعلق کا تجزیہ بن جاتا ہے۔ سرور نے دکھایا ہے کہ وزیر زادہ، شہزادے جان عالم کے جسم میں آ کر اپنا کردار، اپنی فطرت نہیں بدل سکتا اور اسی لیے ملکہ مہر نگار سمجھ جاتی ہے کہ یہ جان عالم نہیں ہے۔ "فسانۂ عجائب" کا اس طرح، جسم و روح کے تعلق سے ایک نفسیاتی اور اشاراتی (Symbolistic) مطالعہ ہو سکتا ہے۔ اسی طرح وہ تاثراتی بیان جو اس قصے میں قدم قدم پر ملتے ہیں تاثراتی تکنیک کے دائرے میں لائے جا سکتے ہیں۔ یہاں ہمیں جو تاثرات کا ڈھیر ملتا ہے وہ ایک عینی (Ideal) صورت اختیار کر لیتا ہے اور "حقیقت" کو ایک تخیلی دنیا میں لے جاتا ہے۔ زبان کی بناوٹ و تعمیر جیمس جوئس کے ناولوں میں تجرباتی زبان کے قریب آ جاتی ہے۔ "ساختیات" (Structuralism) اور "ردتعمیر" (Deconstruction) کے صاحبان بھی "فسانۂ عجائب" کے جملوں کی ساخت اور عبارت کی بناوٹ و تعمیر میں فکر کے موتی رول سکتے ہیں اور خالق و مخلوق کی قرانی بحث کی طرح مصنف، تصنیف اور قاری کے نئے رشتے تلاش کر سکتے ہیں۔ اب مطالعۂ ادب کو نئے ابعاد (Dimension) دینے کی ضرورت ہے۔ اپنے کلاسیکی ادب کو نئے نئے جدید طریقوں سے دیکھنے اور دکھانے کی ضرورت ہے۔ ہمارے نقادوں نے اپنی موٹی موٹی کتابوں میں، ان نظریاتی مباحث کو بیان کرنے پر اکتفا کیا ہے جو پہلے سے امریک، برطانیہ و یورپ کے مصنفوں کی کتابوں میں موجود ہیں لیکن ان نظریات کا اپنے کلاسیکی اور جدید ادب پر اطلاق کر کے نہیں دیکھا اور دکھایا ہے۔ اب تک ہمارے ہاں زیادہ تر درآمد کردہ (Imported) مال پر اپنی زبان کی مہر لگانے کا کام ہوا ہے۔ عملی طور پر ہمارے نقادوں نے "ساختیات" اور "ردتعمیر" کا مطالعہ کرنے سے پہلو بچایا ہے۔ "فسانۂ عجائب" میں اس نوع کے مطالعے کی گنجائش بلکہ بہت گنجائش ہے۔ "فسانۂ عجائب" اپنے دور کی ترجمانی تو کر رہا ہے مگر ان مطالعات سے وہ ہر دور اور ہر رجحان کے لیے معنی خیز ہو جاتا ہے۔ اس کی بناوٹ میں ایک دوامی زندگی موجود ہے اور اردو فکشن میں بھی اس کا دوام مسلّم ہے۔

"فسانۂ عجائب" کا مطالعہ یہاں ختم ہو جاتا ہے لیکن دو پہلو اس کے اب بھی ایسے باقی ہیں جن پر الگ سے بات کرنے کی ضرورت ہے۔ ایک "تہذیب و معاشرت" کا پہلو اور دوسرا اس کا "اسلوب بیان"۔

تہذیب و معاشرت کے نقطۂ نظر سے "فسانۂ عجائب" کا مطالعہ کیا جائے تو اس میں آصف الدولہ سے لے

کرواجد علی شاہ تک کا لکھنؤ ایک نظر میں سامنے آجاتا ہے۔ زندگی کے رسمی پہلو ہوں یا تصورات کے رنگ ڈھنگ، یہ سب تصویر بن کر سامنے آ کھڑے ہوتے ہیں۔ بادشاہ تخت پر بیٹھتا ہے تو کیا رسمیں ادا کی جاتی تھیں۔ بادشاہ کے معمولات کیا تھے۔ رخصت کے وقت امام ضامن کیسے اور کیوں باندھا جاتا تھا۔ خوش شگون اور بد شگون کیا اور کس قسم کے تھے۔ منت کیسے مانی جاتی تھی۔ رقص و موسیقی کا زندگی میں کیا درجہ تھا۔ خواص کے کیا مشغلے تھے۔ شاعری اور مشاعرے کا کیا رنگ تھا اور اس کی کیا اہمیت تھی۔ اس معاشرے میں ''چھوٹی امت'' (عوام) کی کیا حیثیت تھی۔ شعر و شاعری کے ساتھ شرفا کیسے گفتگو کرتے تھے۔ مختلف بازیوں جیسے بیڑبازی، مرغ بازی، پتنگ بازی وغیرہ کی کیا صورت تھی۔ لوگ کیسے سوچتے تھے۔ ان کے عقائد اور اندازِ فکر کیا تھا۔ سرور ان ساری باتوں کو قصے کا جزو اور حقیقت کو طلسم بنا کر پیش کرتے ہیں۔ یہی سرور کا کمالِ فن ہے مثلاً پتنگ کے بیان میں یہ چند جملے دیکھیے:

> ''پتنگ ایسا بنا، ایسا لڑا کہ نزدیک و دور مشہور ہے۔ ستر پچھتر تار ڈور، اس کا پتنگ خیراتی یا جھنگے کے ہاتھ کا، لڑائی کی گھات کا، رستم کی عافیت تنگ کرنے والا، منحنی ہاتھ پاؤں پر مولوی عمدو نے ایسا لڑایا، عمدا آتنا بڑھایا کہ کرّوبیوں سے اس پیچ میں عبادت چھوٹی، دوڑ دوڑ کر ڈور لوٹی۔ آنکھ بچا کر پیا توڑا، فرشتے خاں کا پتنگ نہ چھوڑا۔ مرزا نظر علی نے ہاتھ اور نظر میں یہ زور بہم پہنچایا کہ سات تار کا پتنگ، مُدھیا پھینک کر بڑھایا۔ چھ سات سیر ڈور پوگھٹ بڑھ دیکھی۔ کنّا کسی کے ہاتھ نہ آیا۔ مروان بیگ، مانجھا دینے والا دیکھا نہ سنا''۔

نئی نئی ایجادات واختراعات کا دائرہ یہی روزمرہ کے مشغلے ہیں مثلاً جوتا سازی میں نئی نئی چیزیں بنائی جارہی ہیں۔

> ''غرض کہ جو چیزیں یہاں نئی بنیں اور ایجادِ طبیعت سے کاریگروں نے نکالی، سلف سے آج تک نہ ہوئی تھی۔ زردوزی ایسی بنی، یہ باریکی چھنی کہ باہر بندوا ورگی کی پتّی جو پائیں، بجائے جیغہ و سرپیچ اپنے سر پر لگائیں۔ انتہائے حیرت کی بات ہے، ستر اسّی روپے کی سادی کلابتوں کی اورگی۔ اور جوتا کھتیلا خردنوک کا، پیر علی نے اس نوک جھوک کا بنایا کہ جہاں کو پسند آیا۔ ''آرام پائی'' جس کے ہاتھ آئی، دل نے چین پایا۔ پانچ اشرفی دھنیا کہاری نے دے کر جوتا بنوایا۔ چالیس سال جہاں کی دیکھ بھال کی، ایسا شہر، یہ لوگ نظر سے نہ گزرے''

اسی طرح قدم قدم پر اس معاشرت و تہذیب کی منھ بولتی متحرک و زندہ طلسماتی تصویریں نظروں کے سامنے آتی جاتی ہیں اور یہ سب دلچسپ و حیرت زا قصے کا حصہ بن کر آتی ہیں اور قصے کے ساتھ چلتی ہیں جن سے جاذبِ نظر طلسماتی رنگ نکھر اٹھتا ہے۔ ایسی جان دار، زندگی سے بھرپور تصویریں ہمیں اس دور کی کسی اور تصنیف میں نظر نہیں آتیں۔ اختصار اس تصنیف کا حسن ہے جس میں دریا کو کوزے میں بند کردیا ہے۔

انجمن آرا سے جانِ عالم کی شادی ہوتی ہے تو یہ شادی بھی قصے کا جزو بن کر سامنے آتی ہے اور اسی میں وہ ساری رسوم ادا کی جاتی ہیں جو شرفا کے اس معاشرے میں ادا کی جاتی تھیں۔ مانجھے کا دلچسپ بیان آتا ہے۔ مانجھے کی دعوت میں جو کھانے کھلائے جاتے تھے وہ بیان میں آتے ہیں۔ ہندوؤں کے لیے الگ کھانا اور مسلمانوں کے لیے الگ کھانا۔ مانجھے میں جو سامان ساتھ گیا، لڑکے والوں کی طرف سے جو مہندی ان سب کا احوال۔ برات کی رات کا احوال، نوشہ کی سواری، برات دلہن کے دروازے پر پہنچتی ہے۔ گھر پہنچنے پر ریت رسم، تصورِ وصل سے دولھا کی کیفیت،

چھپر کھٹ اور خوشبوئیں، آرائش وسجاوٹ کا بیان۔ پھر وصل کا خوب صورت حقیقی واشاراتی بیان آتا ہے۔ شادی کے بعد چوتھی چالوں کی رسمیں اور پھر ایک عرصے بعد جان عالم اپنے وطن لوٹنے کے لیے انجمن آرا اور بادشاہ سے کہتا ہے۔ اسی کے ساتھ رخصتی کا حقیقی خوبصورت بیان آتا ہے۔ اس معاشرت وتہذیب کو بیان کرتے وقت سارے اصطلاحی الفاظ موقع ومحل کے مطابق قصے کا جزو بن کر اس طرح استعمال میں آتے ہیں کہ اس تہذیب کی حقیقی روح منھ سے بول اٹھتی ہے۔ اور جب لکھنؤ کی اس معاشرت وتہذیب کو بیان کرتے کرتے سرور کو خیال آتا ہے کہ یہ تو وہ کسی دور دراز کے ایک ملک کے بادشاہ کی شادی اور رسوم کا بیان لکھ رہا ہے تو طلسماتی بیان میں حقیقت کا رنگ پیدا کرنے کے لیے سرور کہہ اٹھتے ہیں: ”غرض کہ دو منزل، چار منزل بلکہ دس بیس دن کی راہ سے تماشابین، بے فکرے، لکھنؤ والوں سے، سیر دیکھنے کو آئے۔ بادشاہ کسی ملک کا ہو لکھنؤ سرور پر سوار رہتا ہے اور اس تہذیبی غلبے کی وجہ سے ”فسانہ عجائب“ پڑھتے ہوئے ہم ساری دنیا کو بھول جاتے ہیں اور صرف لکھنؤ ہی ہمیں یاد رہتا ہے۔ عبدالحلیم شرر کی کتاب ”مشرقی تمدن کا آخری نمونہ“ اور پنڈت رتن ناتھ سرشار کا ”فسانہ آزاد“ بھی ”فسانہ عجائب“ کی کوکھ سے جنم لیتے ہیں۔ ”فسانہ عجائب“ اپنے اسلوب بیان ہی کی وجہ سے، منفرد کتاب نہیں ہے بلکہ لکھنؤ کے تعلق سے بھی اسے ”کتاب التہذیب“ کہنا چاہیے۔

اسلوب بیان کے تعلق سے ہم پچھلے صفحات میں چند پہلو نمایاں کر چکے ہیں۔ اب یہاں یہ اور کہنا ہے کہ ”فسانہ عجائب“ کا نام عموماً مقفیٰ ومسجع رنگین عبارت کے تعلق سے لیا جاتا ہے اور خصوصاً اس کا ”دیباچہ“ جس میں لکھنؤ کا بیان آیا ہے اور جو تہذیبی اہمیت کی وجہ سے سرور کا شاہکار ہے، مثال کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ہمارے دور میں جو فورٹ ولیم کالج کی سادہ نثر سے اپنا رشتہ جوڑ کر سرسید کی تحریک نثر سے مل گیا ہے، سرور کے اس طرز کو شاہانِ اودھ کے دور کے عجائبات کی سی حیثیت دی جاتی ہے لیکن اگر سارے ”فسانہ عجائب“ کو پڑھا جائے تو یہ اسلوب بیان دو رنگوں میں سامنے آتا ہے۔ ایک وہ جو ”دیباچے“ اور ہر باب کے ابتدائی چند جملوں یا گاہ گاہ منظر کے بیان میں اپنا جلوہ دکھاتا ہے، جس پر نہ صرف عربی وفارسی الفاظ کی گہری روایتی چھاپ ہے بلکہ اس کی مسجع ومقفیٰ عبارت اپنی پوری رنگینی کے ساتھ جلوہ دکھاتی ہے لیکن یہ اسلوب بیان صرف دیباچہ اور انھیں حصوں تک محدود ہے۔ دوسرا اسلوب بیان، جیسے ہی قصہ ذرا آگے بڑھتا ہے، سامنے آنے لگتا ہے۔ اس اسلوب میں رنگینی موجود ہے لیکن یہ رنگینی سادگی سے ملی ہوئی ہے اور اس زبان سے قریب تر ہے، جو شرفائے لکھنؤ بولتے تھے۔ شعر وشاعری اس معاشرے کا تہذیبی مزاج تھا اور اسی لیے شاعری اس دور میں زندگی کی سب سے اہم سرگرمی سمجھی جاتی تھی۔ سرور خود اسی تہذیب کے آدمی تھے۔ انھوں نے نثر میں شاعری پیدا کر کے اسے ایک ایسا انوکھا رنگ دیا ہے کہ یہ تہذیب ”فسانہ عجائب“ کے اسلوب بیان اور طرز فکر میں سمٹ آتی ہے۔

نثر کی رنگینی کے معنی یہ ہیں کہ نثر میں زیادہ سے زیادہ وہ خصوصیات پیدا کی جائیں جو شاعری کا جزو اعظم ہیں یعنی شاعرانہ خیال کے ساتھ وزن وآہنگ، لفظوں کی ترتیب، قافیہ اور صنائع بدائع کو نثر میں اس طرح لایا جائے کہ نثر پڑھتے ہوئے شعر کا سا لطف آئے۔ اس دور کا فرد شعر کے علاوہ شاعری کو نثر میں بھی دیکھنا پسند کرتا تھا۔ سرور نے یہی کام اس فرق کے ساتھ کیا کہ ان کی نثر رنگین ہوتے ہوئے نثر ”ظہوری“ یا ”انشائے ابوالفضل“ کی طرح رنگین نہیں ہے۔ سرور کی نثر کی بنیاد میں فقرہ سادہ ہے جو قصے کے بیان میں واضح طور پر نظر آتا ہے۔ قصے کی نثر کا اسلوب بیان سادگی میں رنگینی کا ترجمان ہے۔ اختصار جس کی خوبی اور سرور کا تہذیبی ذہن جس کا حسن ہے۔ سرور نے بار بار نثر میں

جوڑ و بدل کیا ہے، ان کی کوشش یہی رہی کہ رنگینی کو سادگی سے قریب لایا جائے اور جو "لفظ وقت طلب، غیر مستعمل، عربی و فارسی کا مشکل ہو اسے دور کیا جائے"۔ اس عمل میں انھوں نے "دوست کی خوشی سے کام رکھا"۔ آپ کو یاد ہوگا ان کے دوست "آشنائے بامزہ" نے یہی فرمائش کی تھی کہ "قصے کی زبان لغت سے صاف ہو...... جو روزمرہ گفتگو ہماری تمھاری ہے، یہی ہو"۔ سرور نے قصے میں یہی اسلوب بیان اختیار کیا ہے اور دوست کی خوشی سے کام رکھا ہے۔ یہی اسلوب سارے قصے کی بنیادوں میں موجود ہے مثلاً:

> "یہ کہہ کے بادشاہ دیوانِ عام میں رونق افروز ہوا۔ انجمن آرا کو ماں نے طلب کیا اور دو چار مغلانیاں، آتو سن رسیدہ، محل واریں، جہاں دیدہ، قدیم جو تھیں، انھیں بلایا۔ شہزادی کی جلیسیں بھی، یہ خبر سن کر، بے بلائے آئیں۔ اس نے پہلے بیٹی کو گلے سے لگایا، پیار کیا۔ پھر کہا: سنو پیاری! دنیا کے کارخانے میں یہ رسم ہے کہ بادشاہ کے گھر سے فقیر تک، بیٹی کسی کی، ماں باپ پاس ہمیشہ نہیں رہتی اور غیرت دار کے گھر میں لڑکی جوان، ہر وقت رنج کا نشان، خفت کا سامان ہے۔ اور خدا رسول کا بھی حکم یہی ہے کہ جوان کو بٹھا نہ رکھو، شادی کر دو۔ ورائے ان باتوں کے، ایک شخص نے تمھارے واسطے گھر بار چھوڑا، سلطنت سے ہاتھ اٹھا، کسی آفت سے منھ نہ موڑا، جی پر کھیل گیا۔ کیا کیا بلائیں جھیل گیا۔ سر کھپی اور جاں جوکھوں کی۔ جب تم نے ہم کو دیکھا، ہم نے تمھاری صورت دیکھی۔ شکل میں پری شمائل...... انجمن آرا نے یہ سن کر سر جھکا لیا، رونے لگی"۔

یہ اسلوب بیان دیباچے کی رنگین نثر سے مختلف ہے لیکن سرور کی "آواز" یہاں بھی واضح طور پر سنائی دے رہی ہے۔ اس نثر میں بھی ایک آہنگ ہے، قافیوں کا اہتمام ہے۔ زبان ٹکسالی و با محاورہ ہے۔ لغت سے صاف ہے اور روزمرہ و گفتگو وہی ہے جو اس دور کے شرفا میں رائج تھی۔ جملے چست اور مربوط ہیں۔ نثر پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ جیسے فرش پر سفید بگا چاندنی بچھی ہے، اصفہانی قالین اور گاؤ تکیہ اس پر لگا ہے۔ اس نثر کا ملا وجہی کی "سب رس" سے، فضلی کی "کربل کتھا" سے، تحسین کی "نوطرز مرصع" سے مقابلہ کیجیے تو معلوم ہوگا کہ اب نثر کتنی پاکیزہ، صاف اور پر اثر ہو گئی ہے۔ سرور کے ہاں اردو نثر اپنے ارتقا کا ایک طویل سفر طے کر لیتی ہے۔

رجب علی بیگ سرور کے اس اسلوب بیان کی ایک خاص اور قابل ذکر خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ موقع و محل کے مطابق اس کردار یا شخص کی بول چال کا پورا خیال رکھتے ہیں جس کے منھ سے وہ جملہ ادا ہو رہا ہے۔ اگر وہ بادشاہ یا ملکہ کی زبان سے ادا ہو رہا ہے تو اس کی لفظیات و لہجہ الگ ہوگا۔ اگر کسی خواص یا خواجہ سرا کی زبان ہے تو اس کے الفاظ اور فقرے کی نوعیت الگ ہوگی۔ اگر کسی پنڈت کی زبان ہے تو اس کا رنگ ڈھنگ الگ ہوگا۔ بھٹیارن کی زبان الگ ہے اور چڑی مار کی زبان پر چڑھے ہوئے الفاظ اپنے انداز کے ہیں۔ عورتوں کی زبان و لہجہ، جس طبقے سے وہ عورت تعلق رکھتی ہے اس کے مطابق ہے اور جدا ہے۔ جان عالم پہلی بار انجمن آرا کو دیکھتا ہے اور غش کھا کر گر پڑتا ہے اور پھر ہوش میں آ کر دونوں کے درمیان جو گفتگو ہوتی ہے اس کے زبان و بیان اس سے مختلف ہیں جب جان عالم اور ملکہ مہر نگار پہلی بار ملتے اور بات چیت کرتے ہیں۔ وہاں بھی خواصوں کی زبان و لہجہ شہزادی مہر نگار کی زبان و لہجہ سے مختلف ہے۔ جملے صاف اور حشو و زائد سے پاک ہیں۔ ان موقعوں پر ایسی نثر سامنے آتی ہے جو شعور کے ساتھ، نک سک سے درست اور جس کے نوک پلک سنورے ہوئے ہیں: اجلی اور پاکیزہ اور ایسی ہی پر لطف و رنگین کہ پڑھتے ہوئے دل لگتا

ہے اور شاعری کا سا لطف آتا ہے۔ حسبِ ضرورت مقفّٰی و مسجع جس میں صنائع بدائع اپنے رنگوں کے ساتھ شامل ہیں اور نثر کی رونق میں اضافہ کررہے ہیں۔

اس اسلوبِ بیان کی ایک خاص بات یہ ہے کہ ساری نثر کا بنیادی جملہ چھوٹا ہے۔ ہر جملہ پچھلے جملے سے پیوست اور اگلے جملے سے مربوط ہے۔ ہر لفظ جملے کو سجاتا ہے اور کیفیت کو بڑھاتا ہے۔ ہر لفظ صاف، آئینے کی طرح شفاف، گنجلک پن سے پاک۔ نگینے کی طرح جڑا ہوا۔ شہزادہ جان عالم انجمن آرا کو لے کر رخصت ہوتا ہے۔ یہاں اجتماعی و انفرادی کیفیات کی تصویر، چھوٹے چھوٹے جملوں سے، سرور نے اس طرح اتاری ہے کہ ذہن پر نقش ہو جاتی ہے:

> ”اس وقت بادشاہ سراسیمہ و بدحواس باحالِ یاس دولت سرا میں پھر آیا۔ وہ بسا بسایا شہر، لٹا، اجڑا، ویران نظر آیا۔ بازار میں جا بجا چراغ گل، سرِ شام پگڑی غائب، اندھیرا بالکل۔ جس طرف دیکھا، لوگ تھکے ماندے پھر کر پڑے ہیں۔ بازار میں تختے لگے، ٹٹر جڑے تھے۔ لوگ سوزِ مفارقت سے دردمند، دکانیں بند۔ جو جہاں پڑا تھا۔ شہزادے کی رخصت کا ذکر کررہا تھا۔ دو شخص اگر باہم تھے بادلِ پُرغم تھے۔ کوئی سوتا تھا، کوئی چپکا پڑا روتا تھا۔ بستی سنسان، بازار میں سناٹا۔ خلقِ خدا اندوہ کی جلا۔ بادشاہ کو دونا قلق ہوا۔ رنگ فق ہوا، دل سینے میں شق ہوا۔ محل سرا میں آیا۔ وہاں بھی چھوٹے بڑے کو غمگین پایا۔ لوگوں کے عزیز جدا ہوگئے، سب اس یوسفِ رفتہ کے زندانِ فراق میں اسیرِ بلا ہوگئے۔ علی الخصوص انجمن آرا کی ماں، جس کی نظر سے وہ چاند سورج چھپ گئے۔ زمانہ آنکھ میں تیرہ و تار، دل غم سے خار خار، حیرت میں نقشِ دیوار ہورہی تھی۔ آنکھوں پر زور تھا، زار زار رو رہی تھی۔ بادشاہ نے سمجھایا، ہاتھ منہ دھلوایا، کچھ کھلایا“۔

یہاں نثر میں وہ خصوصیات موجود ہیں جو اسے رنگینی عطا کرتی ہیں۔ اسے پڑھتے ہوئے لطف آتا ہے۔ یہاں رنگینی سادگی میں اس طرح گھل مل گئی ہے کہ نثر، مزاج کی رنگینی کے باوجود، اپنا الگ وجود قائم کرلیتی ہے۔ یہ ”نو طرزِ مرصع“ کی سی عبارت نہیں ہے جہاں نثر، خود کو گم کر کے، شاعری بن رہی ہے۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ نثر نے خود کو، شاعری سے آزاد کر کے، اپنی الگ حیثیت قائم کرلی ہے۔

اس نثر میں ایک ایسا آہنگ ہے جو جملے کی رفتار کو دھیما کرتا ہے۔ مخصوص اسلوب میں لکھی ہوئی اس عبارت کو آہستہ آہستہ ہی پڑھا جاسکتا ہے اور اس سے وہ لطفِ بیان پیدا ہوتا ہے جو ”فسانۂ عجائب“ کا مخصوص لطف ہے۔ اس آہنگ میں انیسویں صدی کے ہندوستان کی رفتارِ زندگی چھپی ہوئی ہے جہاں گھوڑا اسب سے زیادہ تیز رفتار تھا۔ یہی دھیمی رفتار ”فسانۂ عجائب“ کی رفتارِ نثر میں بھی موجود ہے۔ اسی لیے چھوٹے چھوٹے جملے طویل قصے کی منزل بہ منزل مسافت طے کرتے ہیں اور ان سے پیدا ہونے والا آہنگ انھیں چھوٹے چھوٹے جملوں سے وہ جھنکار پیدا کرتا ہے جو سرور کے اسلوبِ بیان سے مخصوص ہے مثلاً وہ بیان دیکھیے جو چڑی مار کی بیوی اور بندر (شہزادہ) کے درمیان ہوتا ہے۔ یا سحر کی جنگ کا بیان دیکھیے، یہ بیان عربی فارسی الفاظ سے لدے پھندے نہیں ہیں۔ عبارت بھی پُرتکلف نہیں ہے جو ”فسانۂ عجائب“ کے ”دیباچے“ کا خاص رنگ ہے۔ یہاں ٹکسالی زبان استعمال ہوئی ہے جو قصے کے اسلوبِ بیان کی قابلِ ذکر خصوصیت ہے۔ یہاں کہاوتیں، محاورات، طبقاتی و پیشہ وروں کے ٹکسالی الفاظ ایسے جماؤ اور موقع و محل کے

مطابق استعمال ہوئے ہیں کہ بیان کا لطف چمک اٹھتا ہے۔ ایک موقع پر انجمن آرا کو حاصل کرنے کے بعد جان عالم اپنے وطن لوٹتا ہے تو حسب وعدہ ملکہ مہر نگار سے بھی ملاقات کرتا ہے اور انجمن آرا کے مشورہ و اجازت سے اس سے بھی نکاح کرتا ہے۔ اس کے بعد یہ عبارت آتی ہے:

> "اب معمول یہ ٹھہرا: ایک شب انجمن آرا کی، دوسری رات ملکہ کی ملاقات ٹھہری مگر ان دونوں میں وہ رہ و رسم محبت، الفت کی بڑھی کہ شہزادے کی عاشقی نظر سے گر گئی، نظری ہوئی۔ اور سچ ہے۔ جو طرفین سے نجیب الطرفین ہوتے ہیں، ان میں رشک و حسد، رنج و ملال دخل نہیں پاتا، شکوہ شکایت لب تک نہیں آتا۔ کٹی جلی، ڈاہ، بغض، عداوت، خواہ نخواہ کج بحثی، دانتا کل کل، روز کی تو تو میں میں، چھوٹی امت پر ختم ہے۔ لاکھ طرح انھیں سمجھاؤ، نشیب و فراز دکھاؤ، لیکن ان لوگوں سے جھونک جھانٹا، گھڑی بھر چین سے رہا نہیں جاتا۔ آخر کار یہ ہوتا ہے کہ آدمی سر پکڑ کے روتا ہے۔..."

بیان کے ان مختلف رنگوں نے قصے کے ساتھ مل کر اسلوب بیان میں ایسا تنوع پیدا کر دیا ہے جس میں "فسانہ عجائب" کا حسن سولہ سنگھار کے ساتھ نکھر اٹھتا ہے۔ اس تصنیف کے اس اسلوب بیان کی عام شہرت نے، جو اس کے "دیباچہ" میں نظر آتا ہے، قصے والے حصے کی نثر کی خوبیوں کو نظر سے اوجھل کر دیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے زمانے میں بہت کم لوگوں نے اس کتاب کو پوری طرح پڑھا ہے۔ عام طور پر نصابی کتابوں میں بھی اقتباس، دیباچہ، کے "بیان لکھنؤ" سے لیا جاتا ہے۔ اس کتاب کا مطالعہ "جدید تنقید" کے سامنے نئے در وا کرتا ہے۔ جن کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں۔

اس اسلوب بیان میں ایک فن ہے، مبالغہ جس کی روح میں شامل ہے۔ تیوری بدل بدل کر بات کہنے کا ہنر ہے۔ بات کو سجا کر، سنوار کر پیش کرنے کا سلیقہ ہے۔ قافیے کے استعمال سے نثر میں ایک جھنکار اور روانی پیدا ہوتی ہے۔ قاری نثر کو گھونٹ گھونٹ مزے لے لے کر پیتا ہے۔ شاعری کی رنگینی اور وزن و آہنگ سے بیان کی تاثیر بڑھ جاتی ہے۔ اس اسلوب میں ایک توازن ہے۔ ہر چیز اتنی ہی آئی ہے جتنی فن کی سطح پر آنی چاہیے۔ عبارت کے بیچ بیچ میں ایک فقرہ آتا ہے جو ہم قافیہ ہوتا ہے جو بات کی وضاحت کرتا ہے اور پڑھتے ہوئے دل کو بھاتا ہے۔ یہ فقرہ عبارت کے درمیان اسی طرح نمایاں ہوتا ہے جیسے دریا میں تیرتے ہوئے کوئی پیراک گاہ گاہ اپنا سر اوپر اٹھا کر اپنے وجود کی خبر دیتا ہے۔ یہ انداز بیان سرور کے ساتھ مخصوص ہے، منفرد ہے۔ یہ فقرہ صرف فسانہ عجائب ہی میں نہیں بلکہ ان کی دوسری تالیفات مثلاً "فسانہ عبرت" اور "شرار عشق" میں بھی یکسانیت کے ساتھ ملتا ہے۔ یہ فقرہ، اثر و تاثیر کے لحاظ سے، اسی طرح کام کرتا ہے جیسے کسی مسدس کے بند کا تیسرا یا مستزاد کا آخری جزو۔ نثر میں اسے "ٹیپ کا فقرہ" کہنا چاہیے۔ ان "ٹیپ کے فقروں" کو جو ذیل میں درج کیے جا رہے ہیں سیاق و سباق کے ساتھ سرور کی نثر میں دیکھیے تو پڑھ کر نہ صرف لطف آئے گا بلکہ یوں معلوم ہوگا کہ ٹیپ کے شعر یا مصرع کی طرح اس ٹیپ کے فقرے سے نثر کی تاثیر میں بے حد اضافہ ہوا ہے۔ یہ فقرے جادو اثر ہیں۔ مثلاً:

(۱) "اس وقت تو یہ کلمہ توسنِ طبع کو تازیانہ ہوا، تحریر کا بہانہ ہوا"

(۲) "اس کا باپ شہنشاہِ جادواں ہے، کوئی دم میں ضرور آئے گا، بکھیڑا مچائے گا"

(۳) "سپاہِ باقی ماندہ اس تیرہ بخت، نگوں سار کی فرار ہوئی، زندگی دشوار ہوئی"

(۴) ''افسوس یار نے عیاری کی، دغا سے یہ نوبت ہماری کی''
(۵) ''غرض جو بولا وہ مارا گیا، جان سے بے چارہ گیا''

اب ''فسانۂ عبرت'' [۵۸] سے یہ جملے دیکھیے

(۶) ''زمانے کا رنگ اور ہوا، نیا سب طور ہوا''
(۷) ''دروں کو دیکھ کے انسان ششدر ہو، جس دم مدِ نظر ہو''

''شرارِ عشق'' [۵۹] کے یہ دو تین فقرے دیکھیے

(۸) ''بستی میں، اجاڑ میں، دشت اور پہاڑ میں ڈھونڈ کے روتی تھی، جان کو کھوتی تھی''
(۹) ''مصنف کا رنگ یاروں سے جدا ہے، بڑھاپے میں جوانی کا مزہ ہے''
(۱۰) جس جگہ نر اس کا مارا گیا تھا، جان سے بے چارہ گیا تھا''

اگر بحیثیت مجموعی اسی اسلوبِ بیان کو دیکھا جائے تو یہ انوکھا اسلوب ہے اور اس انوکھی معاشرت و تہذیب کا ترجمان ہے، جو مغلیہ تہذیب کے ایک جزیرے میں، آصف الدولہ کے دور سے لے کر واجد علی شاہ تک، رونقوں کے ساتھ، پروان چڑھی تھی۔ اس اسلوب میں اس قصے کو پڑھتے ہوئے اکثر ایک راگ سا سنائی دیتا ہے جس کا اثر نشہ کا سا ہوتا ہے اور جب قاری اس میں محو ہوتا ہے اور قصے کی جاذبیت اسے اپنی طرف کھینچتی ہے تو یہ نشہ اس پر بھی طاری ہونے لگتا ہے اور اس وقت سرور کا اسلوبِ بیان ایسا اثر کرتا ہے کہ اسی طرح کی زبان اور فقرے قاری کے منہ سے بھی نکلنے لگتے ہیں۔ یہی رنگ رتن ناتھ سرشار نے ''فسانۂ آزاد'' کی نثر میں ملا کر اثر و تاثیر میں اضافہ کیا تھا۔ یہ رنگ لکھنؤ کے ماحول میں قدرتی رنگ تھا اور اس دور کے شرفا اسے نہ صرف پسند کرتے تھے بلکہ خود بھی اسی قسم کی عبارت بولتے تھے۔ سرور کا اسلوب ایک گزرے ہوئے دور کا نمائندہ ضرور ہے لیکن اس کا مخصوص اثر آج بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اس تہذیب کی ترجمانی اسی اسلوب میں ہو سکتی تھی اور اسی لیے یہ اس تہذیب کا شاہ کار ہے اور اردو ادب کا ''کلاسیک'' ہے جس کے اثرات 'سروشِ سخن' (سید فخر الدین حسین سخن (دہلوی)، ''طلسم حیرت'' (جعفر علی شیون)، ''فسانۂ دلفریب'' اور ''گل گشتِ عیش'' (فدا علی عیش)، ''شرح اندر سبھا'' (امانت لکھنوی) وغیرہ میں بھی واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ جن کی تفصیل ڈاکٹر نیر مسعود نے اپنی کتاب میں دی ہے[۶۰]

جہاں تک زبان کا تعلق ہے ''فسانۂ عجائب'' کی زبان مستند و ٹکسالی ہے۔ اس میں عربی و فارسی الفاظ کے ساتھ وہ ہندی نژاد پراکرتی الفاظ بھی کثرت سے استعمال میں آئے ہیں جو مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کی زبان کا حصہ تھے۔ اس میں بہت سے الفاظ و تراکیب ایسے آئے ہیں جو ناسخ کے دور میں ترک کیے جا رہے تھے لیکن اس زمانے کے لوگوں کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے۔ سرور نے وہی زبان لکھی ہے جو خود سرور اور اس وقت کے شرفا بولتے تھے۔ بہت سے محاورے آج کے محاوروں سے مختلف ہیں لیکن اس زمانے میں اسی طرح بولے جاتے تھے۔ یہی صورت تذکیر و تانیث کی ہے۔ اس میں شرفا کی ٹکسالی زبان انھیں کے انداز میں استعمال ہوئی ہے۔ زبان کی یہی صورت ناسخ کے دیوانِ اول میں موجود ہے خصوصاً اس نسخے میں جو ناسخ کی زیرِ نگرانی تیار ہوا تھا[۶۱] اور جس پر شاگردِ ناسخ علی اوسط رشک کا قلم ابھی نہیں چلا تھا۔

رشید حسن خاں نے بعض متروک الفاظ و استعمال کی نشان دہی کی ہے[۶۲] اگر سرور لفظ ''سانحہ'' کو ''عام

واقعہ" کے معنی میں استعمال کررہے ہیں یا "چند عرصے میں" یا چرچا مچایا" یا نکتہ چینی بہ معنی نکتہ آفرینی یا "ایک دھما کا پیدا ہوا" یا "وہ" اور "کو" کا ایک ساتھ استعمال ہوا ہے۔ ("اس عرصے میں شہزادہ وہ وادی پر خطر، میدان سراسر ضرر کو طے کر") یہاں "وہ" بہ معنی "اس" استعمال ہوا ہے، تو یہ سب سرور کے زمانے میں اس طرح بھی بولے جاتے ہوں گے ورنہ سرور کے ہاں کہاں سے اور کیسے آتے؟ اسی طرح جمع الجمع جیسے امورات یا واحد فعل جیسے "سوسو جہاز..... جاتا تھا" بھی شرفا اسی طرح بولتے تھے۔ آتش نے خود ایک شعر میں جمع فاعل اور واحد فعل کے ساتھ اسی طرح باندھا ہے:

ع ہزار ہا شجر سایہ دار راہ میں ہے۔

اس دور کی زبان کا لسانی مطالعہ ناسخ و آتش اور وزیر ورشک کے ذیل میں دیکھا جاسکتا ہے۔ اسی کے ساتھ فسانۂ عجائب مرتبہ رشید حسن خان [۶۳] فسانۂ عجائب مرتبہ سید سلیمان حسین [۶۴] اور فسانۂ عجائب مرتبہ اطہر پرویز [۶۵] کی فرہنگیں بھی اس مطالعے کے لیے مفید ہوں گی۔

اب آخر میں آگے سفر پر روانہ ہونے سے پہلے، چند باتیں سرور کی شاعری کے بارے میں یہاں کرتے چلیں تاکہ سرور کا یہ مفصل مطالعہ پوری طرح مکمل ہو جائے۔

سرور شاعر بھی تھے اور نثر لکھنے سے پہلے صرف شاعری کرتے تھے۔ یہی رواجِ زمانہ تھا۔ نوازش حسین خاں نوازش عرف مرزا جانی [۶۶] کے شاگرد تھے اور حسبِ ضرورت مختلف اصناف میں طبع آزمائی کرتے تھے۔ ۱۲۴۰ھ میں انھوں نے اپنی پہلی تصنیف "فسانۂ عجائب" لکھی اور اس کے کم و بیش ۲۳ سال کے بعد، واجد علی شاہ کی فرمائش پر، "تاریخ شمشیر خانی" کو فارسی سے اردو کیا اور "سرورِ سلطانی" نام رکھا۔ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ اس ۲۳ سال کے عرصے میں وہ یقیناً شاعری بھی کرتے رہے ہوں گے جس کا پتا اس بات سے بھی چلتا ہے کہ اس دور کے بہت سے تذکروں میں سرور کا نام بحیثیت شاعر شامل ہے۔ طبقاتِ سخن از مبتلا و عشق میرٹھی میں ان کے (۱۶۳) اشعار منتخب و شامل کیے گئے ہیں۔ خیراتی لال بے جگر نے "تذکرۂ بے جگر" میں سرور کے (۵۳) اشعار شامل کیے ہیں جن میں سے سات وہ ہیں جو "طبقاتِ سخن" میں شامل نہیں ہیں (۶۷) اسی طرح "عیار الشعرا" از خوب چند ذکا، "طبقات شعرائے ہند" از فیلن و منشی کریم الدین۔ "گلشن بے خار" از مصطفٰے خاں شیفتہ اور "سخنِ شعرا" از عبدالغفور خاں نساخ، خوش معرکۂ زیبا" از سعادت خاں ناصر اور "تاریخ ادبیات ہندوئی و ہندوستانی" از گارسیں دتاسی وغیرہ میں بھی سرور کا ذکر ملتا ہے۔ پھر "خود فسانۂ عجائب" میں جہاں سرور نے میر سوز، میر سودا، نوازش، منتظر، شیفتہ، ہوس، ناسخ، جرأت، انشا، مصحفی کے اشعار دیے ہیں وہاں اپنے اشعار پوری پوری غزلیں، مسدس کے بند، ایک نظم اور ساقی نامہ بھی درج قصہ کیے ہیں۔ "نثر نثرہ نثار" میں کم و بیش (۷۵) اشعار کا ایک قصیدہ بھی شامل ہے جو پرنس اوف ویلز کی شادی کے موقع پر ملکہ وکٹوریا کی خدمت میں مہاراجا بنارس نے پیش کیا تھا۔ ان سب باتوں سے پتا چلتا ہے کہ سرور باقاعدہ شاعری کرتے تھے لیکن جب تصنیف کے (۱۹) سال بعد "فسانۂ عجائب" پہلی بار ۱۲۵۹ھ/۱۸۴۳ء میں شائع ہوا اور واجد علی شاہ کی ملازمت میں آکر وہ 'سرورِ سلطانی' لکھنے میں مصروف ہوئے تو ان کی ساری توجہ نثر کی طرف ہوگئی اور شاعری کم سے کم ہوتی چلی گئی۔ سرور نے خود بھی یہی لکھا ہے کہ "کچھ دن نظم کا اہتمام رہا۔ شعر کہنے کا خیال خام رہا۔ جب وہ بھی نہ ہو سکا نثر کی طرف خیال آیا" [۶۸]

اب تک سرور کا دیوان سامنے نہیں آیا ہے۔ ڈاکٹر حنیف نقوی نے ان کے کلام کو مختلف مآخذ سے جمع کیا

ہے[۶۹] جسے دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کوئی منفرد یا بڑے شاعر نہیں تھے۔ وہ اگر صرف شاعر ہوتے اور نثر میں ''فسانۂ عجائب'' ان کی تصنیف نہ ہوتی تو بحیثیت شاعر ان کا تذکرہ ''تاریخ ادب'' میں نہ آتا۔ آج ان کے تبرک جیسے کلام کی یہی بات قابلِ ذکر ہے کہ وہ ''فسانۂ عجائب'' کے مصنف سرور کا کلام ہے، اردو نثر میں، جن کا بڑا نام ہے۔

حواشی:

[۱] فسانۂ عجائب، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ رشید حسن خاں، ص۲۹، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلّی ۱۹۹۰ء

[۲] رجب علی بیگ سرور، ڈاکٹر نیّر مسعود رضوی، ص۷۵، شعبۂ اردو الہ آباد یونیورسٹی، الہ آباد ۱۹۶۷ء

[۳] ایضاً، ص۱۰۴

[۴] رجب علی بیگ سرور: چند تحقیقی مباحث، ڈاکٹر حنیف نقوی، ص۱۷۔۲۷، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلی ۱۹۹۱ء

[۵] شگوفۂ محبت، رجب علی بیگ سرور، ص۴، مطبع محمدی لکھنؤ ۱۲۷۲ھ

[۶] طلسم حیرت، جعفر علی شیون، ص۱۴، مطبع منشی نول کشور کانپور، پانچویں بار، ۱۹۰۸ء

[۷] طبقاتِ سخن (قلمی) نسخۂ برلن، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی کراچی

[۸] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص۲۲۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۹] فسانۂ عجائب، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ رشید حسن خان، ص۳۴۴، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۰ء

[۱۰] گارساں دتاسی کی تصنیف ''تاریخ ادب ہندوی و ہندوستانی'' کا اردو ترجمہ از لیلیان سکستن، قلمی مخزونہ کراچی یونیورسٹی، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی۔ کراچی

[۱۱] انشائے سرور، مرزا رجب علی بیگ سرور، مرتبہ و مولفہ میر احمد علی، ص۶۹، مطبع نول کشور، تیسری بار، جولائی ۱۸۸۷ء

[۱۲] تذکرۂ بے جگر (۱۲۳۵ھ۔۱۲۳۷ھ)، خیراتی لال بے جگر، ص۱۰۷، تلخیص قلمی مملوکہ جمیل جالبی کراچی

[۱۳] رجب علی بیگ سرور، نیر مسعود رضوی، ص۱۰۱، الہ آباد ۱۹۶۷ء

[۱۴] تذکرۂ غوثیہ، ملفوظات سید غوث علی شاہ، ص۸۵۔۸۴، اللہ والے کی قومی دکان، لاہور ۱۸۸۴ء

[۱۵] فسانۂ عبرت، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص۷۷، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۵۷ء

[۱۶] رجب علی بیگ سرور، نیر مسعود رضوی، ص۱۱۵، الہ آباد ۱۹۶۷ء

[۱۷] رجب علی بیگ سرور: چند تحقیقی مباحث، ڈاکٹر حنیف نقوی، ص۲۷، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۱ء

[۱۸] رجب علی بیگ سرور: نیر مسعود رضوی، ص۱۱۷، الہ آباد ۱۹۶۷ء

[۱۹] ایضاً، ص۱۱۲

[۲۰] فسانۂ عبرت، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص(۹۰) کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۵۷ء

[۲۱] شاہنامۂ نثر، توکل بیگ حسینی، مخطوطہ مخزونہ کتاب خانہ گنج بخش، راول پنڈی، عکسی نقول مملوکہ جمیل جالبی کراچی

[۲۲] شاہنامۂ اردو، مول چند منشی، انجمن فارسی روالپنڈی با تعاون خانۂ فرہنگ جمہوری اسلامی ایران ۱۹۹۰ء

[۲۳] سرورِ سلطانی، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ آغا سہیل، ص ۵۴۔۵۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء

[۲۴] رجب علی بیگ سرور: چند تحقیقی مباحث، ڈاکٹر حنیف نقوی، محولہ بالا

[۲۵] مہر چند کھتری کے مطالعے کے لیے دیکھیے تاریخ ادب اردو، جلد دوم (طبع دوم)، ص ۱۱۱۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۲۶] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۵۶۰، اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۷] ایضاً، ص ۵۶۹

[۲۸] رجب علی بیگ سرور، نیر مسعود رضوی، ص ۲۹۶۔۲۹۷، الہ آباد، ۱۹۶۷ء

[۲۹] ایضاً، ص ۲۹۵۔۲۹۷

[۳۰] گلزار سرور، رجب علی بیگ سرور، ص ۸ (دوسری بار) مطبع افضل المطابع نجم العلوم کارنامہ لکھنؤ ۱۳۰۷ھ

[۳۱] تاریخِ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۴۴۴، مجلس ترقی ادب لاہور (طبع چہارم) ۱۹۹۵ء

[۳۲] ایضاً، ص ۷

[۳۳] اردو نثر میں ”سب رس“ کے مطالعے کے لیے دیکھیے: تاریخ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، (طبع چہارم)، ص ۳۳۳۔۳۶۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۵ء

[۳۴] رجب علی بیگ سرور، نیر مسعود رضوی، ص ۲۸۴، الہ آباد ۱۹۶۷ء

[۳۵] گلزار سرور، ص ۱، مطبع نجم العلوم کارنامہ لکھنؤ ۱۳۰۷ھ۔ محولہ بالا

[۳۶] رجب علی بیگ سرور: چند تحقیقی مباحث، ڈاکٹر حنیف نقوی، ص ۹۵، نئی دہلی ۱۹۹۱ء

[۳۷] فسانۂ عبرت، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ ذکی کاکوروی، ص ۱۱، مرکز ادب اردو لکھنؤ ۱۹۷۷ء

[۳۸] ایضاً، ص ۱۲

[۳۹] شرارِ عشق، رجب علی بیگ سرور، ص ۱۱۱، مطبع نجم العلوم لکھنؤ (دوسری بار) ۱۳۰۷ھ

[۴۰] نولکشوری ایڈیشن پر میر احمد علی درج ہے۔ میرے سامنے تیسرا ایڈیشن ہے جو جولائی ۱۸۸۷ء میں نولکشور پریس کانپور سے چھپا ہے اور اس کے سرورق پر یہ عبارت درج ہے: ”مرتبہ و مؤلفہ ناشر شیوا زبان شاعر ہمہ داں سیدی جناب میر احمد علی صاحب سلمہ اللہ الواہب متقی و معروف میرزائے موصوف“ (ج۔ج)

[۴۱] رجب علی بیگ سرور، ڈاکٹر نیر مسعود رضوی، ص ۳۱۱، الہ آباد، ۱۹۶۷ء

[۴۲] انشائے سرور مرتبہ و مؤلفہ میر احمد علی، ص ۶۸۔۶۹، مطبع نول کشور کانپور (تیسری بار) ۱۸۸۷ء

[۴۳] ایضاً، ص ۱۱

[۴۴] فسانۂ عجائب، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ رشید حسن خاں، متن ص ۲۹، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلی ۱۹۹۰ء

[۴۵] رجب علی بیگ سرور، نیر مسعود رضوی، ص ۸۵۔۸۷، الہ آباد ۱۹۶۷ء

[۴۶] فسانۂ عجائب، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۹۵۔۱۰۲ اور ص ۳۴۷۔۳۶۳، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلی ۱۹۹۰ء

[۴۷] ایضاً متن ص ۲۴۔

[۴۸] فسانۂ عجائب کا بنیادی متن، مرتبہ ڈاکٹر محمود الٰہی، ادارۂ تصنیف، ماڈل ٹاؤن، دہلی ۱۹۷۳ء

[۴۹] رجب علی بیگ سرور: چند تحقیقی مباحث، حنیف نقوی ص ۵۶-۸۹، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دلی ۱۹۹۱ء

[۵۰] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۵۶۹-۵۳۷، اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۵۱] ''فسانۂ عجائب'' رجب علی بیگ سرور، مرتبہ رشید حسن خان، ص ۸۶-۸۸، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلی ۱۹۹۰ء

[۵۲] ایضاً ص ۲۵۳-۲۵۴

[۵۳] ایضاً ص ۷۷-۸۰

[۵۴] ایضاً ص ۸۰-۸۱

[۵۵] ایضاً ص ۸۱-۸۲

[۵۶] فنِ داستان گوئی، کلیم الدین احمد، ص ۱۶۶، مکتبۂ ادب اردو لاہور ۱۹۶۶ء

[۵۷] مثنوی نظامی دکنی (کدام راؤ پدم راؤ)، فخر دین نظامی، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳ء

[۵۸] فسانۂ عبرت، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ ۱۹۵۷ء

[۵۹] شرارِ عشق، رجب علی بیگ سرور، مطبع نجم العلوم لکھنؤ، (دوسری بار) ۱۳۰۷ھ

[۶۰] رجب علی بیگ سرور، نیر مسعود رضوی، ص ۳۵۸-۳۶۷، الہ آباد ۱۹۶۷ء

[۶۱] کلیاتِ ناسخ، مخزونہ قومی عجائب گھر کراچی، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی، مطالعہ ناسخ میں اسی نسخے کو استعمال کیا گیا ہے۔

[۶۲] فسانۂ عجائب، سرور، مرتبہ رشید حسن خان، ص ۶۸-۶۹ بحولہ بالا

[۶۳] ایضاً ص ۵۴۱-۵۹۵

[۶۴] فسانۂ عجائب سرور، مرتبہ سید سلیمان حسین، ص ۳۱۰-۳۶۸، اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۶۵] فسانۂ عجائب، سرور، مرتبہ اطہر پرویز، ص ۳۵۹-۳۱۴، سنگم پبلشرز، الہ آباد ۱۹۶۹ء

[۶۶] طبقات سخن (۱۲۲۲ھ/۱۸۰۷-۸ء) میں واضح طور پر مرزا جانی لکھا ہے، اسی لیے ہم نے بھی مرزا خانی کے بجائے مرزا جانی لکھا ہے۔ دیکھیے مخطوطہ طبقات سخن، نسخۂ برلن، عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی

[۶۷] رجب علی بیگ سرور: چند تحقیقی مباحث، ڈاکٹر حنیف نقوی، ص ۱۰۲، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلی ۱۹۹۱ء

[۶۸] شگوفۂ محبت، رجب علی بیگ سرور، ص ۴، مطبع محمدی لکھنؤ ۱۲۷۲ھ

[۶۹] رجب علی بیگ سرور: چند تحقیقی مباحث، ص ۱۰۲ بحولہ بالا

رجب علی بیگ سرور لکھنوی اور میر امن دہلوی کا قضیہ:
سروشِ سخن اور طلسم حیرت

میر امن کی "باغ و بہار" (۱۲۱۵ھ) سرور کی "فسانۂ عجائب" (۱۲۴۰ھ) سے پچیس سال پہلے لکھی اور معروف و مقبول ہو چکی تھی۔ جب "فسانۂ عجائب" سامنے آئی تو میر امن کی "باغ و بہار" سائے کی طرح اس کے ساتھ لگ گئی۔ یہ دونوں تصانیف دو مختلف و متضاد اسالیب بیان کے دو منفرد روپ تھے۔ اولیت کے علاوہ "باغ و بہار" اس اسلوب میں لکھی گئی تھی جو مستقبل کا اسلوب تھا۔ جیسے جیسے "مستقبل" زمانہ "حال" بنتا گیا "باغ و بہار" کی مقبولیت و اہمیت مسلسل بڑھتی گئی۔ "فسانۂ عجائب" کا اسلوب بیان لکھنوی معاشرت و تہذیب کا ترجمان تھا جس کا "حال" روشن لیکن "مستقبل" تاریک تھا۔ یہی وجہ تھی کہ میر امن اور "باغ و بہار" دونوں اوپر آ گئے اور "فسانۂ عجائب" پڑھنے والے، اپنی اپنی ذہنی طبع کے مطابق، اس کا مقابلہ "باغ و بہار" سے کرنے لگے۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اس طرح "باغ و بہار" رجب علی بیگ سرور کی چڑ سی بن گئی ہوگی۔ ہر شخص جب "فسانۂ عجائب" کا نام لیتا تو "باغ و بہار" کا ذکر ضرور آتا۔ مرزا رجب علی بیگ سرور نے جب ایک دفعہ خود مرزا غالب سے پوچھا کہ مرزا صاحب! اردو زبان کس کتاب کی عمدہ ہے؟ (اس وقت تک غالب کو یہ معلوم نہیں تھا کہ سوال پوچھنے والے خود سرور ہیں) تو غالب نے بے ساختہ کہا: چار درویش کی۔ میاں رجب علی بولے: اور "فسانۂ عجائب" کی کیسی ہے؟ تو مرزا غالب نے ایک ہی سانس میں بے ساختہ کہا: اجی لاحول ولاقوۃ اس میں لطفِ زبان کہاں۔ ایک تک بندی اور بھٹیار خانہ جمع ہے[۱] یہ ۱۲۷۱ھ/۱۸۵۴ء کی بات ہے[۲] گارسیں دتاسی نے لکھا ہے کہ "منشی عبدالکریم کا خیال ہے کہ یہ کتاب (فسانۂ عجائب) اتنی اچھی نہیں جتنی کہ قصہ چہار درویش"[۳]

انگریزوں نے جب تاریخی بادشاہِ دہلی کے مقابلے میں نئے بادشاہِ اودھ کو اپنی بیساکھیوں کے سہارے، مدِ مقابل بنا کر آمنے سامنے کھڑا کر دیا تو لکھنؤ اور دہلی دو شہر دو شاہیوں کی علامت بن گئے۔ پہلے بادشاہ غازی الدین حیدر کے زمانے میں اس مقابلے نے زور پکڑا اور شاہ نصیر الدین حیدر کے زمانے میں اپنے عروج کو پہنچ گیا۔ سرور اس وقت کانپور میں جلاوطن اور مقیم تھے اور لکھنؤ آنا چاہتے تھے۔ انھوں نے "فسانۂ عجائب" کا ایک نسخہ بادشاہِ لکھنؤ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے تیار کیا اور اس میں دلّی کو ادنیٰ درجے پر دکھانے کے لیے ان جملوں کو خوب چمکایا جو اس مقابلے کو نمودار کرتے تھے۔ انھوں نے میر امن پر بھی ایسے سخت نوکیلے فقرے چست کیے کہ نہ صرف بادشاہِ وقت بلکہ اہلِ لکھنؤ کے دل بھی باغ باغ ہو گئے۔ دیباچے کے اس حصے کو پڑھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ سرور نے دلّی کی زبان کو غیر مستند ثابت کیا ہے اور میر امن کی زبان کو غلط بتایا ہے۔ سرور لکھتے ہیں

(الف) "سب بادشاہوں کے عصر کے روزمرے، لہجے اردوئے معلی کی فصاحت تصنیفِ شعرا سے معلوم ہوئی۔ یہ لطافت اور فصاحت و بلاغت کبھی نہ تھی، نہ اب تک وہاں ہے" (فسانۂ عجائب مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۸) اس کے بعد

گہرے طنزیہ لہجے میں یہ کہہ کر کہ ”اس ہیچ میرز کو یہ یارا نہیں کہ دعویِ اردو، زبان پر لائے، اس فسانے کو بہ نظر غاری کسی کو سنائے۔ اگر شاہ جہاں آباد کہ مسکنِ اہل زبان، کبھی بیت السلطنتِ ہندوستان تھا، وہاں چندے بود و باش کرتا، فصیحوں کو تلاش کرتا، ان سے تحصیلِ لاحاصل ہوتی تو شاید اس زبان کی کیفیت حاصل ہوتی“ (ص ۳۰) اور پھر اپنے دل کا حال بیان کر کے میر امن پر ایسی چوٹ کی کہ اگر وہ زندہ ہوتے تو بلبلا اٹھتے۔ سرور کے یہ سخت جملے اس بات کے شاہد ہیں:

(ب) ”جیسا میر امن صاحب نے قصہ چار درویش کا ”باغ و بہار“ نام رکھ کے خار کھایا ہے، بکھیڑا مچایا ہے کہ ہم لوگوں کے دہن حصے میں یہ زبان آئی ہے مگر بہ نسبت معلم اول عطا حسین خاں کے، سو جگہ منہ کی کھائی ہے۔ لکھا تو ہے کہ ہم دلی کے روڑے ہیں، پر محاوروں کے ہاتھ پیر توڑے ہیں۔ پتھر پڑیں ایسی سمجھ پر۔ یہی خیال انسان کا خام ہوتا ہے، مفت میں نیک بدنام ہوتا ہے۔ بشر کو دعویٰ کب سزاوار ہے۔ کاملوں کو بے ہودہ گوئی سے انکار بلکہ ننگ و عار ہے۔ مشک آنست کہ خود ببوید، نہ کہ عطار گوید۔ یہ وہی مثل سننے میں آئی کہ: اپنے منھ سے دھنا بائی“

میر امن نے اپنی زبان کو سند کا درجہ دینے کے لیے خود کو دلی کا روڑا کہا تھا لیکن کسی فرد پر چوٹ نہیں کی تھی۔ سرور نے اپنی زبان کو مستند تر بنانے کے لیے میر امن کو بیچ میں لا گھسیٹا اور اپنے دل کے پھپھولے پھوڑ کر سوکن کو رسوا کرنے کا سامان فراہم کر دیا اور دلی و لکھنؤ کا جھگڑا کھڑا کر کے نئی نسل کے ادیبوں کو مخالفت کا موقع فراہم کر دیا۔ ان مخالفین میں سید محمد فخر الدین حسین سخن کا نام سرفہرست ہے جنھوں نے ”فسانۂ عجائب“ کے جواب میں ”سروشِ سخن“ (۱۲۷۶ھ/ ۱۸۵۹۔۱۸۶۰ء) نامی داستان لکھی اور مرزا سرور کو واشگاف لفظوں میں رسوا کرنے کا سامان بہم پہنچایا اور پھر یہ جھگڑا نہ صرف ”اودھ اخبار“ لکھنؤ کے صفحات پر پھیل گیا بلکہ اس کے جواب میں سرور کے شاگرد محمد جعفر علی شیون کا کوروی نے ایک اور داستان ”طلسم حیرت“ لکھ کر اپنے استاد سرور کی حمایت کا علم بلند کیا اور ۱۲۸۹ھ/۱۸۷۲ء میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع کیا۔

دوسرا باب

فخر الدین حسین سخن دہلوی: سروشِ سخن

حالات اور مطالعہ

''سروشِ سخن'' کے مصنف کا نام سید محمد فخر الدین حسین اور تخلص سخن تھا۔ سید محمد فخر الدین حسین سخن (۱۲۵۳ھ؟۔۱۳۱۸ھ/۱۔۱۹۰۰ء) نے لکھا ہے کہ ''یہ غریب الوطن دہلوی مولد اور لکھنوی مسکن ہے۔ ایامِ طفولیت سے تا سنِ شعور اسی شہرِ مردم خیز میں رہا اور اب آوارۂ وطن ہے''[۴] سخن کے والد سید محمد جلال الدین حسین ''حضرت صاحب'' کے نام سے معروف تھے۔ دادا سید خواجہ نظام الدین احمد سید فقیر صاحب کہلاتے تھے اور پردادا خواجہ حسین المودودی کھماری چشتی کہلاتے تھے۔ صوفیائے کرام کا یہ خاندان دتی میں معزز و محترم سمجھا جاتا تھا۔ سخن کا سال ولادت نہیں ملتا۔ ''سروشِ سخن'' میں سخن نے لکھا ہے کہ وہ ۱۲۶۹ھ میں اپنے والد کی قدم بوسی کے لیے بلدۂ لکھنؤ آیا اور اپنے چچا خواجہ محمد بشیر کے پاس رہا۔ اس وقت وہ نوجوان تھے۔ اگر ۱۲۶۹ھ میں ان کی عمر سولہ سال مان لی جائے تو ۱۲۶۹۔۱۶=۱۲۵۳ھ مطابق ۱۸۳۷ء ان کا سالِ ولادت قیاس کیا جا سکتا ہے۔ سخن کی ابتدائی تعلیم دتی میں ہوئی۔ مرزا غالب سخن کے رشتے کے نانا تھے جن سے ''عرصۂ دراز تک ..... درس و تدریس میں استفادہ'' کیا اور ''تحریر و نثر پارسی اور اردو کی مزاولت کی''[۵] غالب سے ان کی رشتہ داری اور ان سے ابتدائی تعلیم حاصل کرنے کا پتا کسی ماخذ سے نہیں چلتا۔ یہ ضرور ہے کہ ''برہان قاطع'' کے تنازع میں انہوں نے غالب کی حمایت میں قطعات و نثر لکھی تھی۔ لالہ سری رام کا بھی یہی خیال ہے کہ ''ان کو جس طرح میرزا غالب سے عقیدت تھی اسی طرح مرزا صاحب سے کچھ قرابت بھی ظاہر فرماتے مگر یہ بات سخن آرائی کے تحت میں رہی اور پایۂ ثبوت کو نہ پہنچی''[۶] ان کے والد لکھنؤ میں مقیم تھے۔ ۱۲۶۹ھ/ ۵۳۔۱۸۵۲ء میں سخن لکھنؤ آ گئے[۷] یہاں آ کر پہلے تو سیر و تفریح میں لگے رہے۔ قیصر باغ کا میلہ دیکھا، شہر کی سیر کی، چونے جی بہلایا اور اپنے چچا خواجہ محمد بشیر کے پاس رہے جو واجد علی شاہ کے زمانے میں کل ممالک محروسہ ملک اودھ کے مہتمم فوج داری تھی[۸] ''بعد عرصے کے'' ان کے پھوپھا مرزا محمد ابراہیم، سخن کو، اپنی بیٹی سے شادی کے ارادے سے، ساتھ لے کر لکھنؤ سے قصبہ آرہ ضلع شاہ آباد آ گئے۔ قیاس کہا جا سکتا ہے کہ مرزا ابراہیم نے لکھنؤ سے آرہ آنے کا ارادہ سلطنتِ اودھ کے خاتمے پر ۱۲۷۲ھ/ ۱۸۵۶ء میں کیا ہوگا۔

آرہ آ کر سخن نے وکالت کا پیشہ اختیار کیا اور درجہ بدرجہ امتحان دے کر ۱۸۶۱ء میں سند وکالت درجہ اول حاصل کی[۹] اور یہیں کے ہو رہے۔ نساخ نے سخن کے ترجمے میں انھیں ''وکیل عدالت دیوانی ضلع شاہ آباد'' لکھا ہے[۱۰] یہیں سے وکالت کے دوران کمپنی بہادر کی ملازمت میں آ گئے اور مختلف مقامات مثلاً پورنیہ، عظیم آباد اور مونگیر وغیرہ میں ان کی تعیناتی ہوتی رہی۔ پہلے منصف کے عہدہ پر فائز ہوئے اور رفتہ رفتہ صدرِ اعلیٰ کے عہدے پر پہنچ کر ریٹائر

ہوئے۔ سخن کو انگریزی حکومت نے ''خان بہادر'' کا خطاب بھی دیا۔

سخن کا حلقۂ احباب بہت وسیع تھا جس کا اندازہ ''انجمنِ احباب'' کے ان ناموں سے ہوتا ہے جن کا ذکر ''بیانِ جلسہ'' کے ذیل میں ''سروشِ سخن'' کے خاتمے میں آیا ہے۔ انھوں نے دوست احباب سے ملاقات کے لیے ایک ''رفیع الشان مکان'' لے رکھا تھا جہاں روز محفل جمتی اور ہر مہینے کی ۲۹ویں تاریخ کو بڑا جلسہ ہوتا جس میں شعر و شاعری کے ساتھ رقص و سرود کی محفل بھی جمتی۔ جلسے میں آنے والوں میں سید فرزند احمد صفیرؔ بلگرامی، اصغر بلگرامی، محمد افضل خضر، منشی احمد حسین، حکیم سید لقمان حیدر، منشی بالک رام، منشی کیرت نراین، منشی رگھوبر دیال وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

اس فہرست سے معلوم ہوتا ہے کہ سخن اور صفیرؔ کے تعلقات و مراسم نہ صرف ''سروشِ سخن'' کی تکمیل ۱۲۷۶ھ تک بلکہ اس کی اشاعت ۱۲۸۱ھ تک بھی خوش گوار تھے۔ ''سروشِ سخن'' میں سخن نے صفیرؔ بلگرامی کے بارے میں لکھا ہے کہ ''سید فرزند احمد صاحب صفیرؔ بلگرامی، جو صاحبِ دیوان ہیں، تحریر ان کی چست، روزمرہ درست، نہایت خوش بیان ہیں۔ ہر شہر و دیار میں ان کی علوِ خاندانی کی شہرت ہے۔ ہر جگہ ان کی قدر و منزلت ہے۔ بیان کرنے کی کیا حاجت ہے''[۱۱] اس عبارت سے ان کے دوستانہ مراسم کا اظہار تو ہوتا ہے لیکن استادی شاگردی کا دور دور تک کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ یہ بات سب کو معلوم ہے کہ صفیرؔ بلگرامی کتابت بھی کرتے تھے اور ایک چھاپا خانہ بھی لگا رکھا تھا۔ سخن نے ''سروشِ سخن'' کے مسودہ کی نقل صفیرؔ بلگرامی سے تیار کرائی۔ نقل کے دوران صفیرؔ نے سخن سے کہا کہ آپ نے ''سروشِ سخن'' میں میرے اشعار نہیں دیے ہیں۔ سخن نے کہا کہ جہاں آپ موقع و محل دیکھیں اپنے شعر ''سروشِ سخن'' میں شامل کر دیں۔ صفیرؔ نے کثرت سے جابجا اپنے شعر ''سروشِ سخن'' میں شامل کر دیے۔ مصنف سخن نے اپنے متن میں صفیرؔ کے اشعار کی یہ کثرت دیکھی تو اشاعت کے لیے متن تیار کرتے ہوئے غیر ضروری اشعار خارج کر دیے اور ایک آدھ جگہ صفیرؔ کا شعر رہنے دیا جواب بھی ''سروشِ سخن'' میں شامل و موجود ہے۔ جب ۱۲۸۱ھ میں کتاب چھپ کر آئی تو اس میں اپنے اشعار نہ دیکھ کر صفیرؔ بلگرامی کا ناریل چٹخ گیا اور وہ جھگڑا کھڑا ہو کہ جس کا ذکر آج تک چلا آتا ہے۔ اس کے بعد صفیرؔ نے ''مرقعِ فیض'' کے نام سے اپنے شاگردوں کا ایک تذکرہ مرتب کیا یا کرایا جو نواب تجمل حسین خان عرف سلطان مرزا کے نام سے ان کے اپنے مطبع ''نور الانوار آرہ'' سے ۱۲۹۵ھ میں شائع ہوا[۱۲] جس میں سخن کو صفیرؔ کا شاگرد ظاہر کیا گیا ہے اور اس دعوے کے ثبوت میں اپنا ایک خط بنام مرزا غالب اور غالب کا ایک خط بنام صفیرؔ بھی شائع کیا ہے۔ اس کے جواب میں سخن نے اپنے ایک گم نام شاگرد سردار مرزا آزاد کی طرف سے ''تنبیہ صفیرؔ بلگرامی'' مطبع محمدی پٹنہ سے ۱۲۹۶ھ میں شائع کی[۱۳] جس میں اپنے شاگرد ہونے کی تردید کی اور ساتھ ہی کئی دوسری باتوں کا جواب بھی دیا۔ قاضی عبدالودود، سارے مواد اور حوالوں کو کھنگال کر اس نتیجے پر پہنچے کہ صفیرؔ اور غالب دونوں کے یہ دونوں خط جعلی ہیں[۱۴] اور یہ بھی لکھا کہ صفیرؔ نے اپنے نام غالب کے خطوط جلوۂ خضر جلد اول مطبوعہ نور الانوار آرہ سے ۹ ربیع الثانی ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۵ء میں شائع کر دیے تھے۔ جلوۂ خضر جلد دوم بھی اسی مطبع سے ۷ رمضان ۱۳۰۷ھ/۱۸۹۰ء کو چھپی اور یہ دونوں خط وہاں بھی موجود نہیں ہیں۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ ''صفیرؔ بلگرامی ایک غیر معتبر راوی ہیں''[۱۵] ادبی تنازعات میں عام طور پر یہی ہوتا ہے کہ وہ بات، جو وجہِ اختلاف تھی، دور جا پڑتی ہے اور ذاتیات کی کیچڑ اس کی جگہ لے لیتی ہے۔ اب جب کہ اس تنازع پر سے تقریباً سوا سو سال کا عرصہ گذر چکا ہے معروضی مطالعے کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ سخن، صفیرؔ کے شاگرد نہیں تھے۔

"برہانِ قاطع" کا جب تنازع شروع ہوا تو سخن نے غالب کی حمایت میں قطعہ لکھا جو "ہنگامہ دل آشوب" میں شامل ہے اور جب "ہنگامۂ دل آشوب" جلد دوم ۱۲۸۴ھ میں شائع ہوئی تو اس میں بھی سخن کے دو فارسی قطعات کے علاوہ اردو نثر میں ایک عبارت بھی شامل ہے۔ سخن نے اردو نثر میں ایک اور کتاب "تہذیب النفوس" کے نام سے اپنے بیٹے کی تعلیم کے لیے بھی لکھی تھی۔

سخن فارسی و اردو دونوں زبانوں کے پرگو شاعر تھے۔ ان کا دیوانِ فارسی کبھی شائع نہیں ہوا لیکن ان کا ضخیم اردو دیوان، مرزا غالب کی تقریظ کے ساتھ مطبع نول کشور لکھنؤ سے ۱۳۰۳ھ/۱۸۸۶ء میں شائع ہوا تھا۔ سخن کے کلام کے بارے میں نساخ نے یہ رائے دی ہے کہ "ان کا کلام لکھنویوں کے انداز کا ہے۔ کوئی شعر یا کوئی فقرۂ نثر دہلویوں کے انداز کا ان کے کلام میں نظر نہیں آتا"[۱۶] مگر یہ رائے پوری طرح اس لیے درست نہیں ہے کہ اس رنگ کے علاوہ بھی ان کے کلام میں ایسے اشعار ملتے ہیں جہاں دہلی و لکھنؤ کے رنگ شاعری کے امتزاج سے ایک نئی سی صورت پیدا ہو گئی ہے مثلاً یہ دو شعر دیکھیے:

سنبھالا ہوش تو مرنے لگے حسینوں پر
ہمیں تو موت ہی آئی شباب کے بدلے

فرقت میں اب لبوں پہ مری جانِ زار ہے
آ اے اجل کہ تیرا فقط انتظار ہے

آج سخن شاعر کی حیثیت سے قابلِ ذکر نہیں ہیں لیکن ان کا نام مرزا غالب اور ان کے تنازع کے ساتھ اور "فسانۂ عجائب" کے جواب میں لکھی جانے والی تصنیف "سروشِ سخن" کے مصنف کی حیثیت سے تاریخِ ادب میں زندہ ہے۔

سخن نے "سروشِ سخن" ۱۲۷۶ھ/۱۸۵۹۔۱۸۶۰ء میں لکھی۔ "سروشِ سخن" اس کا تاریخی نام ہے جس میں اضافت مقلوبی ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے جو قطعہ تاریخ تصنیف کہا ہے اس کے چوتھے مصرع:
ہاتفِ غیب نے کہا "نغمہ عندلیب ہے" کے آخری تین لفظوں سے بھی ۱۲۷۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔ "سروشِ سخن" پہلی بار ۱۲۸۱ھ/۱۸۶۴۔۱۸۶۵ء میں شائع ہوئی۔ مصنف کے فارسی قطعہ تاریخ طبع سے بھی ۱۲۸۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ "سروشِ سخن" کئی بار شائع ہوئی اور پھر برسوں بعد مجلس ترقی ادب، لاہور سے ۱۹۶۳ء میں خلیل الرحمٰن داؤدی کی ترتیب و مقدمہ کے ساتھ شائع ہوئی۔

سخن نے "سروشِ سخن" کی تصنیف کے تین اسباب بتائے ہیں:

(۱) طبیعت کے تقاضے اور دوستوں کی تحریک پر عشق و عاشقی کی ایک حکایت لطیف لکھنے کی طرف میرا دل مایل ہوا۔

(۲) نام و نشان کی بقا کے لیے بہترین یادگار چونکہ تالیف و تصنیف ہے اس لیے شاہ زادۂ آرام دل اور ملکہ حسن افروز کا قصہ اپنی طبیعت کے زور سے قلم بند کیا۔ لیکن تیسری وجہ، جو لکھنؤ سے دور آرہ میں بیٹھ کر سخن کو سوجھی وہ ہی دراصل اس کی وجہ تصنیف تھی۔ سخن نے لکھا:

(۳) "جو اس قصے کو ملاحظہ کرے وہ یہ نہ سمجھے کہ "فسانۂ عجائب" کا جواب لکھا ہے؛ جتنا لکھا ہے لاجواب لکھا ہے۔ نہیں مرزا صاحب یگانہ ہیں۔ وہ موجد ہیں۔ ہم مقلد ہیں۔ فرق صرف اس قدر کہ ہم کم سن اور مرزا صاحب پرانے آدمی، ضعیف۔ پھر کہاں ان کی تالیف اور کہاں ہماری تصنیف۔ ہم تو جوان، وہ صد باراں دیدہ، سنجیدہ و فہمیدہ، پیرِ کہن پھر کہاں فسانۂ عجائب اور کہاں سروشِ سخن۔ مگس کو ہما کے ساتھ کیا ہم سری۔ ذرّے کو سہا سے کیا ہم سری۔ جو لف و نشر مرتب سمجھے، وہ البتہ ہمارا مطلب سمجھے۔ مگر صاحبِ موصوف نے جو اپنی تالیف میں بے چارے میرامن دہلوی کو بنایا ہے، اپنی زبان

کی تیزی سے اس صاف گو کو ایک آدھ کڑا فقرہ سنایا ہے، تو ہم بھی اب کہتے ہیں کہ سرور لکھنوی نے اٹھارہ مرتبہ فسانہ عجائب کو درست کیا۔ جو فقرہ سست پایا اسے چست کیا مگر غلطی نظر نہ آئی۔ کئی مرتبہ کتاب چھپی مگر وہ بات نہ چھپی۔ قصہ اپنا از سرِ نو ملاحظہ فرمائیں۔ ابتدا سے انتہا تک دیکھ جائیں اور سمجھیں کہ کئی جگہ تانیث کو تذکیر لکھا ہے اور تذکیر کو تانیث باندھا ہے۔... اکثر غلط ہے، بالکل صحیح نہیں۔ حق تو یہ ہے کہ جو اردوئے معلّٰی کی زبان نہیں جانتا، تذکیر و تانیث کو نہیں پہچانتا، جو شاہ جہاں آباد میں نہیں رہا ہے، جس نے دربارِ شاہی نہیں دیکھا ہے، وہ فسانہ کیا لکھے۔ اس کا منہ کیا ہے...... اردو جن کی زبان انھیں پر لعن طعن۔ ایسا بھی آدمی بے پیر نہ ہو"

"سروشِ سخن"، "فسانہ عجائب" کے جواب میں ضرور لکھی گئی ہے اور اس کے قصے پر "فسانہ عجائب" کا واضح اثر اور کرداروں کے طور اطوار میں واضح مماثلت ملتی ہے لیکن اپنی نثر اور اسلوبِ بیان کے لحاظ سے وہ ایک قابلِ ذکر طبع زاد تصنیف ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ سخن نے اپنے قصے کو سرور کے قصے سے اس لیے قریب رکھا تا کہ ایک ہی میدان میں پڑھنے والا یہ مقابلہ دیکھ کر خود فیصلہ کر سکے کہ کون بہتر ہے۔ قصے کا بیرونی ڈھانچا کم و بیش ایک سا ہے۔ فسانہ عجائب میں 'جان عالم' توتے کی زبانی 'انجمن آرا' کے حسن کی تعریف سن کر دل و جان سے عاشق ہو جاتا ہے اور اس کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ سروشِ سخن میں 'آرام دل' فارس کی شہزادی ملکہ 'حسن افروز' کی تصویر دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے اور اس کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ جان عالم کی طرح آرام دل بھی بڑی دعاؤں کے بعد پیدا ہوا ہے "فسانہ عجائب" میں وزیر زادہ جان عالم کے ہمراہ ہوتا ہے۔ سروش سخن میں محمود تاجر ساتھ ہوتا ہے۔ دونوں کرداروں میں فرق یہ ہے کہ فسانہ عجائب میں وزیر زادہ غداری کرتا ہے۔ سروشِ سخن میں محمود تاجر شروع سے آخر تک وفادار رہتا ہے۔ یہ دونوں کردار قصے کو حسبِ ضرورت آگے بڑھاتے ہیں۔ جان عالم، جو پہلے سے شادی شدہ ہے انجمن آرا کی تلاش میں چلتے چلتے راہ میں ملکۂ مہر نگار سے ملتا ہے جو اس پر عاشق ہو جاتی ہے لیکن انجمن آرا تک پہنچنے میں اس کی ایسی مدد کرتی ہے کہ اگر وہ ایسا نہ کرتی تو جانِ عالم کا انجمن آرا تک پہنچنا دشوار تر ہو جاتا۔ سروشِ سخن (سروش) میں جب پریاں آرام دل کو پیڑ کے نیچے سوتے ہوئے اٹھا کر لے جاتی ہیں اور فریب سے ملک داراب میں 'شہزادہ سیاہ فام' سے نکاح پڑھوانے کے بجائے "'آرام دل' کو بادشاہ کے حضور میں پیش کر کے اس سے نکاح پڑھوا دیتی ہیں اور شہزادی صنوبر 'آرام دل' کے حسن و جمال کو دیکھ کر دل و جان سے اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ شہزادہ اس کی بے قراری اور موقع و محل دیکھ کر "صنوبر سے اپنے پھر آنے کا وعدہ" کرتا ہے اور وہی پریاں اسے اس جگہ پر واپس پہنچا دیتی ہیں جہاں سے اسے اٹھایا تھا اور پھر آرام دل اور محمود تاجر دونوں ملکِ فارس کے لیے روانہ ہو جاتے ہیں۔

راستے میں جیسے جان عالم گرمی کی شدت سے حوض میں نہانے کے لیے اترتا ہے اور پھنس جاتا ہے اسی طرح آرام دل باغ کے دروازے کو دیکھ کر محمود کے منع کرنے کے باوجود، باغ میں جیسے ہی داخل ہوتا ہے تو دروازہ کھٹ سے بند ہو جاتا ہے اور دیو اس باغ و مکاں کو اٹھا کر کوہِ قاف لے جاتے ہیں جہاں ملکہ سیم تن پری زاد سے اس کی ملاقات ہوتی ہے جو اس پر اپنے عاشق ہو جانے کے قصے کو بیان کرتے ہوئے بتاتی ہے کہ گردشِ سبع سیارہ سے اسے معلوم ہوا تھا کہ چار برس میں آرام دل سے اس کی ملاقات ہوگی اور وصل حاصل ہوگا۔ اس نے یہ باغ و مکاں اسی لیے بنوایا تھا اور کہتی ہے کہ "اب آپ یہیں رہیں اور جب تک ہم نہ کہیں، کہیں نہ جائیں۔" میر حسن کی مثنوی "سحر البیان" میں شہزادہ بے نظیر کے ساتھ بھی یہی صورت پیش آتی ہے اور فسانہ عجائب میں بھی جان عالم کے ساتھ اسی طرح کی

صورت پیش آتی ہے۔ حالات کو دیکھ کر جب سیم تن پری آرام دل سے آج کی رات یہیں سحر کرنے کے لیے کہتی ہے تو آرام دل کہتا ہے: ''وہ تابع دار ہے۔ جو ارشاد ہوگا بجالاؤں گا مگر صبح جاتے وقت نہ روکیے گا'' جب صبح ہوتی ہے تو سیم تن اس شرط پر جانے کی اجازت دیتی ہے کہ واپسی پر اسی باغ میں ملاقات کریں اور اوروں کی طرح مجھے بھی اپنی سلکِ زوجیت میں لائیں''۔ آرام دل اس شرط کو منظور کر لیتا ہے۔ یہاں بھی سروشِ سخن اور فسانۂ عجائب کا قصہ مماثل ہے۔ 'عجائب' میں جان عالم کی تین بیویاں ہو جاتی ہیں: ماہ طلعت، انجمن آرا اور ملکہ مہر نگار۔ اسی طرح دل آرام کی بھی تین بیویاں ہو جاتی ہیں: ملکہ حسن افروز، صنوبر اور سیم تن پری اور وہ تینوں کے ساتھ ملکِ چین واپس آتا ہے۔

آرام دل مزاج کے لحاظ سے بھی جانِ عالم سے مماثل ہے۔ محمود تاجر اسے باغ میں جانے سے منع کرتا ہے مگر وہ نہیں سنتا۔ اسی طرح جان عالم ملکہ مہر نگار کا مشورہ نہیں مانتا اور مصائب کا شکار ہو جاتا ہے۔ تبریز پہنچ کر آرام دل، محمود سے شہر کی سیر کے لیے کہتا ہے۔ محمود منع کرتا مگر آرام دل نہیں مانتا اور پیر زال دساحرہ کے دام میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ جان عالم مہر نگار کے منع کرنے کے باوجود جہاز میں بیٹھ کر دریا کی سیر کو نکلتا ہے اور جہاز ڈوب جاتا ہے اور جان عالم، انجمن آرا اور ملکہ مہر نگار ایک دوسرے سے بچھڑ جاتے ہیں۔ آرام دل بھی، طلسمی شیشے کے کل دار جہاز میں، ملکہ حسن افروز کے منع کرنے کے باوجود سیر کو نکلتا ہے۔ جہاز تباہ ہو جاتا ہے اور یہ سب ایک دوسرے سے بچھڑ جاتے ہیں۔ سروش سخن پڑھتے ہوئے بار بار ذہن فسانۂ عجائب کے قصے کی طرف جاتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ مماثلتیں سخن نے شعوری طور پر رکھی ہیں تاکہ عجائب وسروش کا مقابلہ کیا جا سکے اور پڑھنے والے کو معلوم ہو کہ ''سروش سخن''، ''فسانۂ عجائب'' سے کتنی آگے ہے۔ سروش یہی سمجھتے تھے۔ یہ ضرور ہے کہ عجائب کے مقابلے میں سروش کا قصہ زیادہ گٹھا ہوا ہے۔ اس میں پھیلاؤ سے زیادہ سمٹاؤ ہے۔

ملکہ حسن افروز کی شادی کے موقع پر شادی بیاہ کی رسموں کا بیان بھی سخن نے اسی طرح جم کر لکھا ہے، جس طرح انجمن آرا کی شادی کے بیان میں سرور نے لکھا ہے۔ مقابلے کا جذبہ ہر قدم پر سروشِ سخن میں نظر آتا ہے مثلاً بازار کا بیان۔ سراپا۔ نہر کا بیان۔ موتی محل کا بیان۔ بازار لشکر کا بیان یا ملکِ فارس سے آرام دل کا شادی وقیام کے بعد روانگی ورخصت کا بیان۔ یہ سب بیان سخن نے 'عجائب' کے جواب میں دلّی کی معاشرت وتہذیب کا رنگ ملا کر لکھے ہیں لیکن آج یہ فرق اس لیے محسوس نہیں ہوتا کہ دلّی اور لکھنؤ کی معاشرت وتہذیب بنیادی طور پر ایک ہی تھی اور جو فرق تھا وہ لکھنؤ کی 'فارغ البالی' اور دلّی کی معاشی بدحالی، کی وجہ سے تھا۔ حتیٰ کہ آرہ جیسے چھوٹے شہر میں سخن ''انجمن احباب'' قائم کرتے ہیں تو وہاں بھی خیرات (مذہب) شاعری (تخلیق) اور رقص وسرود (عیش وتفریح) تینوں ایک ساتھ نظر آتے ہیں۔ یہ سب پہلو یکساں طور پر دلّی، لکھنؤ کے ساتھ سارے ہندوستانی معاشرے میں ملتے ہیں۔ عشق اس تہذیب کا ترجمانِ حیات ہے، جس سے طالب ومطلوب دونوں طمانیت حاصل کرتے ہیں۔ شاعری اس تہذیب کے رگ وپے میں سرائیت کیے ہوئے ہے اور یہی اس کا اسلوبِ تخلیق ہے۔ صنوبر اور آرام دل ملتے ہیں تو شعروں ہی سے حالِ دل بیان کرتے ہیں اور یہی اشعار مکالمہ بن جاتے ہیں۔

''فسانۂ عجائب'' میں بھی کثرت سے اشعار اسلوبِ بیان کا حصہ بن کر شاملِ عبارت ہوئے ہیں لیکن ''سروشِ سخن'' میں اشعار قصے کی نثر کے ساتھ ایک جان ہو کر آئے ہیں۔ یہاں یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ شعر اسی موقع سے متاثر ہو کر کہے گئے تھے خصوصاً غالب کے اشعار تو ایسے ایک جان ہو کر آئے ہیں کہ سروش میں انھیں پڑھ کر نیا لطف آتا

ہے۔ جب شہزادہ آرام دل بعدِ وصل سیم تن پری سے رخصت مانگتا ہے تو وہ کہتی ہے کہ ”رخصت چہ معنی دارد۔ تم نے سنا نہیں“۔ اور مثنوی ”گلزار نسیم“ کا یہ مصرع پڑھتی ہے: ع آتا ہو تو ہاتھ سے نہ دیجے۔ میرا اس مصرع پر عمل ہے۔ شاہ زادہ اس کا دوسرا مصرع پڑھتا ہے: ع جاتا ہو اس کا غم نہ کیجے۔ اور کہتا ہے کہ یہ مصرع عمل کے لائق ہے، اس سے فائق ہے۔ یہ مکالمہ اس صورت حال کو خوش گوار بنا کر اس میں نئی روح پھونک دیتا ہے۔ یہ تہذیب زندگی کے ہر پہلو کو شاعری کے وسیلے سے جانتی تھی اس لیے وہ نثر کو بھی شاعری بنا کر قبول کرتی تھی۔ اس دور میں ”فسانۂ عجائب“ کی مقبولیت کا یہی راز تھا۔ ”سروشِ سخن“ میں سارے کردار اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں اور بات بات پر حسب موقع شعر پڑھتے ہیں۔ سروش سے معلوم ہوتا ہے کہ ملکہ حسن افروز اور شہزادہ آرام دل خود بھی شعر کہتے تھے۔ ملکہ حسن افروز آرام دل کا ہاتھ پکڑ کر ایک دوسرے کو شعر سناتے ہوئے مسندِ زریں پر جا بیٹھتے ہیں۔ اسی کیفیتِ عشق میں ملکہ کا ”ذہن جولڑا تو چھ شعر کی ایک غزل برمحل طبع زاد ہوئی“ جس کے جواب میں آرام دل نے اسی زمین میں چھ شعر کی ایک اور غزل ملکہ سے مخاطب ہو کر پڑھی۔ ادھر قصے کا ایک اور کردار محمود تاجر بھی مصور ہے۔ ملکہ حسن افروز اور آرام دل کی تصویریں اسی کی بنائی ہوئی تھیں جن سے قصہ متحرک ہو کر آگے بڑھتا ہے۔ کرداروں کے اسی مزاج سے فسانۂ عجائب اور سروش سخن کا جمالیاتی پہلو اجاگر و نمودار ہوتا ہے۔ اس تہذیب کا جمالیاتی مزاج شعر و شاعری، مصوری، موسیقی سے مل کر بنا ہے جس میں شمشیر و سناں کا دور دور تک نام و نشان نہیں ملتا۔

”فسانۂ عجائب“ کی طرح ”سروشِ سخن“ کے مطالعے سے بھی اس دور کی تہذیب نمایاں ہوتی ہے۔ یہ طبقۂ خواص کی تہذیب تھی۔ سروش سخن کے مطالعے سے معلوم کیا جا سکتا ہے کہ فرد کا طرزِ عمل کیا تھا۔ لباس کس قسم کے ہوتے تھے۔ مہمان داری اور تواضع کی کیا صورت تھی۔ لوگوں کے کیا مشاغل تھے۔ قسم کھانے کی کیا اہمیت تھی۔ ملکہ حسن افروز آرام دل کا ہاتھ پکڑ کر کہتی ہے: ”تمھیں میری جان کی قسم۔ سچ بتاؤ کہاں گئے تھے.... جب ملکہ نے ایسی شدید قسم دی تو شہزادہ کو جز راستی کچھ بن نہ آئی“ اگر تہذیب کے زاویۂ نظر سے اس داستان کو دیکھا جائے تو یہاں بھی، فسانۂ عجائب کی طرح، ”چھوٹی امت“ یعنی عوام نظر نہیں آتے۔ اگر آتے بھی ہیں تو بھک منگوں، شہدوں، غریب غربا، غلاموں، باندیوں اور نوکروں کی صورت میں چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے برخلاف بادشاہ، وزیر، شہزادے شہزادیاں، نواب، امراء اپنے مرتبے کے ساتھ، اپنے اپنے منصب کے مطابق بولتے چالتے نظر آتے ہیں۔ ہر چیز ان کے مطیع ہے۔ ہر رسم، ہر بات کے طریق کار مقرر ہیں جن سے سر مو تجاوز نہیں کیا جاتا۔ آرام دل بادشاہ سے ملاقات کے لیے دربار میں آتا ہے تو یہ تصویر سامنے آتی:

”خلاصۂ کار آرام دل بہ کر و فرِ بسیار داخل دربار شاہی ہوا۔ غلغلۂ حسن و جمال اس نیر اقبال کا از ماہ تا بہ ماہی ہوا۔ لال پردے کے قریب پہنچتے ہی وہ سرخ رو یعنی شہزادۂ خوش خو گھوڑے پر سے اترا۔ خاص بردار اور چوب دار آگے ہوئے۔ نقیب بہ آواز بلند پکارے کہ شہزادہ عالم پناہ سلامت۔ رسالے کے دستے نے پرا باندھ کر سلامی دی۔ آفتاب نے فلک پر ماہی مراتب صدقے اتارے۔ آسمان نے سورج مکھی دکھائی۔ خواصوں نے مہتابی لگائی۔ غرض کہ امراء اور مصاحب شہزادے کو بیچ میں کیے ہوئے، پیچھے محمود وفادار، عرق چیں لیے ہوئے، دیوانِ خاص میں تختِ شاہی کے قریب پہنچے۔ بادشاہ نے وزیر اعظم کو استقبال کے لیے بھیجا۔ وزیر حسب دستور کورنش بجا لایا اور شہزادے کا قدم بوس ہوا“

اس طرح کی بے شمار صورتیں ساری داستان میں پھیلی ہوئی ہیں جن سے اس دور کا رنگ و مزاج نمایاں ہوتا ہے۔

قصے کی دلچسپی اور داستان کی تیکنیک عجائب و سروش دونوں میں ملتی جلتی ہیں۔ عام طور پر داستانوں میں حصولِ مدعا پر قصہ تمام ہو جاتا ہے لیکن عجائب کی طرح سروش میں بھی حصولِ مدعا کے بعد قصہ نیا رخ اختیار کر لیتا ہے اور قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ دلچسپی برقرار رہتی ہے۔

میر امن نے ''باغ و بہار'' لکھی اور اپنے زمانے کی دلّی کی زبان و تہذیب کو قصے کے ذریعے بیان کیا۔ ایک طرح سے جواب میں سرور نے ''فسانۂ عجائب'' لکھا اور اپنے زمانے کے لکھنؤ کی زبان و تہذیب کو قصے کے ذریعے بیان کیا۔ ''باغ و بہار'' دلّی کی تہذیب اور زبان و بیان کا نمونہ بن کر کلاسیک کا درجہ اختیار کر گئی اور ''فسانۂ عجائب'' لکھنؤ کی تہذیب اور زبان کی ترجمان بن کر کلاسیک کا درجہ اختیار کر گئی۔ جب ''دہلوی مولد اور لکھنوی مسکن'' خواجہ فخر الدینؔ حسین سخن نے ''سروشِ سخن'' لکھی تو دلّی اور لکھنؤ کی نمائندگی و ترجمانی کے یہ دروازے بند ہو چکے تھے اور اب سخن، دلّی اور میر امن کی حمایت میں ''فسانۂ عجائب'' کا جواب لکھ رہے تھے۔ ایسا جواب جس میں ''فسانۂ عجائب'' کا مزہ بھی ہو اور ''باغ و بہار'' کا لطف بھی۔ سخن نے ان دونوں مزوں اور رنگوں کو ملا کر ''سروشِ سخن'' لکھنے کی کوشش کی۔ ان کا جھکاؤ دلّی کی طرف ہے۔ اسی لیے اس میں دلّی کی زبان و تہذیب کا رنگ چوکھا آیا ہے لیکن ''فسانۂ عجائب'' کا جواب لکھنے اور خود ان کی اپنی تربیت کا لکھنوی پہلو بھی اجاگر ہوا ہے اور دہلوی و لکھنوی رُخوں کا یہی ''امتزاج'' اس کی وہ خصوصیت ہے جس سے ''سروشِ سخن'' کی تاریخی اہمیت متعین ہوتی ہے۔ ''امتزاج'' کی یہ خصوصیت ہمیں قصے میں تلاش نہیں کرنی چاہیے کہ ''سروش'' کا قصہ ''عجائب'' کی طرح کا ہے بلکہ اسے ''سروش'' کی نثر میں تلاش کرنا چاہیے۔

اس سلسلے میں میں پہلا کام سخن نے یہ کیا کہ سرور کی اس نثر کو، جو ''دیباچے'' میں نہیں بلکہ قصے میں استعمال ہوئی ہے، زیادہ سادگی سے اپنے قصے میں بیان کیا ہے لیکن قافیے کو، رعایت لفظی و ضلع جگت کے ساتھ، ساری نثر میں بحال رکھ کر ساتھ ہی اپنے نثری اسلوب میں سرور کے لہجے کو بھی برقرار رکھا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ چند سطریں پڑھیے:

''جوں ہی نظر ملائی تیغ نگاہ سے گھائل ہوئی، طبیعت اور بھی مائل ہوئی: غالب

دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی   دونوں کو اک ادا سے رضا مند کر گئی

دل نیاز منزل زلفِ پُر خم کا طرّہ بنا۔ تارِ نظر سے کمانِ ابرو میں چلا باندھا..... سنانِ مژگاں سے خوب نیزہ بازی ہوئی، دلوں کے پرزے اڑے، جلادِ عشق کی اچھی فتنہ پردازی ہوئی۔ شعلۂ رخسار سے کاشانۂ صبر و تحمل جل گیا، اشکوں نے جو بجھانے کا ارادہ کیا، پنجۂ مژگاں آبلوں سے پھل گیا...... بازو کو دیکھ کر تمنائے وصال میں شانہ بھڑکا، مرغِ دل کو کسی قبلہ رو کی تلاش میں جو بسمل پایا اور کچھ گمان ہوا، جی دھڑکا'' (سروشِ سخن، ص ۴۲، ۴۳)

یہاں قافیہ، رعایت لفظی، سجع سب ساتھ ساتھ استعمال ہو رہے ہیں۔ اور بیان کا حصہ بن کر ایک رنگ ہو گئے ہیں۔ ساتھ ہی سرور کا مخصوص کھنک دار لہجہ بھی مل کر بحرِ سرور کا جواب دے رہا ہے۔ فسانۂ عجائب کے مطالعہ میں ہم نے اس مخصوص لہجے کی کئی مثالیں دی ہیں اور اس انداز کو ''ٹیپ کے فقرے'' کا نام دیا۔ یہاں صرف دو جملے ''عجائب'' سے نقل کیے جاتے ہیں تاکہ مقابلے سے نثر کے رنگ و مزاج کو سمجھنے میں آسانی ہو:

(الف) ''افسوس یار نے عیاری کی، دغا سے یہ نوبت ہماری کی'' (فسانۂ عجائب، ص ۲۳۶)

(ب) ''غرض جو بولا وہ مارا گیا، جان سے بے چارہ گیا'' (ایضاً ص ۲۳۶)

ان دونوں جملوں میں قافیے موجود ہیں۔ 'ٹیپ کا فقرہ' جملے کے پہلے حصے کو نمایاں کر کے فنی اثر کو بڑھا رہا ہے۔ بظاہر دوسرا فقرہ، پہلے فقرے میں کہی ہوئی بات کی تکرار معلوم ہوتا ہے لیکن دراصل یہ پہلی بات میں لہجے کا زور پیدا کر کے اسے پُر اثر بنا رہا ہے۔ یہ انداز یکسانیت کے ساتھ سرور کی ہر نثری کتاب میں التزام کے ساتھ ملتا ہے۔ سخن نے بھی اپنی نثر میں اس انداز بیان کو اختیار کر کے اپنے لہجے کو سرور کے لہجے سے ملایا ہے مثلاً ''سروشِ سخن'' کے یہ دو تین جملے دیکھیے

۱۔ فقط ایک خواص باقی رہی جو اس حال سے خبر وار تھی، محرم اسرار تھی''

۲۔ ''اے محمود! جس دن سے تو مر گیا، مجھے زندہ در گور کر گیا''

۳۔ ہائے محمود کہہ کر لپٹ گیا، دیر تک روتا رہا، اشکوں سے منھ دھوتا رہا۔

ان جملوں میں وہی لہجہ ابھر رہا ہے جو سرور کی نثر کی خصوصیت ہے لیکن یہاں وہ رچاوٹ نہیں ہے جو ''عجائب'' پڑھتے ہوئے محسوس ہوتی ہے۔ ''امتزاج'' نے اس لہجے اور طرزِ ادا کو قدرے بدل کر فنی اثر کو ہلکا کر دیا ہے اور اسی لیے، مماثلت کے باوجود، طرز ادا کا رنگ بھی ہلکا ہو کر قدرے مختلف سا ہو گیا ہے۔ اگر سرور کے اسلوب بیان کے رنگ کو گہرا نیلا کہا جائے تو سخن کے اس مماثل اسلوب کے رنگ کو ہلکا آسمانی کہا جائے گا۔ مماثلت کے باوجود ''سروش سخن'' کے اسلوب بیان کا الگ پن اسی امتزاج کا نتیجہ ہے۔

''سروش سخن'' کی نثر میں فارسی روایتِ اسلوب کے نمونے ساری داستان میں موجود ہیں اور قصے کے ہر باب کے آغاز میں التزام کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ اس نثر کا مقابلہ سرور کی اس عبارت سے کیجیے جو ہر باب کے آغاز میں آتی ہے تو یہاں کوئی نمایاں فرق محسوس نہیں ہوگا۔ اگر ہوگا تو یہ کہ سرور کا قلم اس رنگ کی عبارت پر زیادہ قادر ہے۔ لیکن ''سروش'' کی نثر میں تنوع زیادہ ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ سخن اپنی نثاری کی دھاک بٹھانے کے لیے نثر کے نئے نئے تجربے کر رہے ہیں اور ہر تجربہ طرز ادا کے لحاظ سے ایک دوسرے سے الگ سا ہے۔ مکالموں میں بھی دلربا (خواص) کی زبان، صنوبر (ملکہ) کی زبان اور پری زاد سیم تن کی زبان اور ان کے لہجے سب الگ الگ ہیں۔ بازاریوں اور عوام کی زبان ان سب سے مختلف ہے۔ جب سخن کسی کا حلیہ بیان کرتے ہیں تو ایک واضح تصویر نظروں کے سامنے آجاتی ہے مثلاً شہزادہ سیہ فام کی یہ تصویر دیکھیے۔ لال پری اور سبز پری شہزادے کو دیکھنے جاتی ہیں:

> ''دیکھتی کیا ہیں کہ ایک کالا بھجنگا، آبنوس کا کندہ، پاؤں سے لنگڑا، ہاتھ کا ٹنڈا، لال لال خوں خوار آنکھیں، بھویں جیسے دو کھنکھجورے، ناک بیٹھی ہوئی، ہونٹ لٹکے ہوئے، دانت مانند شریفے کے بیجوں کے نمایاں، بال مثل تکلے کے سخت و درشت یا جیسے ڈور کہ جس میں صد ہا مریاب، اس جوانی میں گالوں پر جھریاں، سر میں کھجاتے کھجاتے ایسے گڑھے پڑ گئے تھے کہ سر نا ہموار پر مندیل باندھنی دشوار تھی۔ ایک ہاتھ کہ شانے سے غائب ہے، اس کی شان عجائب ہے، دوشالے میں چھپائے بیٹھا ہے۔ دہنے پاؤں کو کہ فالج زدہ ہے، پاؤں پاؤں سے دبائے بیٹھا ہے''

اس عبارت سے مصور اس بدصورت انسان کی بھرپور تصویر بنا سکتا ہے۔ یہ تصویر داستان پڑھنے والے کے ذہن پر اسی طرح نقش ہو جاتی ہے جس طرح سردر کی جادوگرنی کی تصویر۔ ''سروش سخن'' کی یہ تصویریں ایک دوسرے سے جدا اور کردار کے عین مطابق ہیں۔ یہی پریاں جب آرام دل کی طرف آتی ہیں تو اس کی تصویر بالکل الگ، منفرد اور بھرپور ہے اور یہ تصویر پڑھنے والے کی قوت تخیل سے آملتی ہے۔

اسی طرح مختلف طبقوں کی زبان کے مختلف لہجے 'سروش' میں فنی اثر کو بڑھاتے ہیں اور قصے کے لطف میں فطری رنگ کو ابھار کر، اضافہ کرتے ہیں۔ شہزادہ آرام دل مہمات سر کر کے اپنے وطن واپس پہنچتا ہے تو مختلف طبقوں پر اس کا جس طرح اثر ہوتا ہے سخن اسے اپنے بیان سے پُر لطف و پُر اثر بنا دیتے ہیں۔ یہاں اس نثر کے سرے جدید دور کی نثر سے آملتے ہیں:

(الف) "یہ سنتے ہی لوگ مارے خوشی کے پھول گئے، سب کاروبار بھول گئے، لوگوں کو گویا عید ہوئی، جلدی جلدی ہر ایک نے کپڑے بدلے، عطر لگایا۔ کوئی ہاتھی پر سوار ہوا، کسی نے گھوڑا کسوایا۔ کسی نے کہا میرا تام جان نکال لو۔ کسی نے کہا سب سپاہیوں کو ساتھ چلنے کے لیے بلا لو۔ کوئی بولا میاں جلد آؤ، رتھ کسوا کے لاؤ۔ کس نے کہا جلدی فنس منگواؤ، شہدوں میں غل ہوا۔ کسی نے کہا: ابے لیا لپک کے آ۔ کوئی جوا کھیلتے کھیلتے اٹھا اور جھوم کر کہتا ہوا چلا کہ ابے او گلای تیرے پیر کو یوں توں کروں، دیکھ میرا سجادہ آیا، آج اٹھارہ گنڈے لاتا ہوں"

(ب) "خلقت دو راستہ صف باندھ کر سلام کرتی تھی۔ آرام دل سلام کا جواب اشارے سے دیتا تھا۔ جب زیادہ گھبراتا تھا تو ہاتھ اٹھا لیتا تھا۔ سلام کے جواب پر لوگوں میں رد و بدل ہوئی تھی۔ ایک کہتا تھا: نہیں یہ میرے سلام کا جواب ہے۔ وہ جواب دیتا تھا کہ میاں تمھاری طرف تو دیکھا بھی نہیں۔ غرض اسی پر بل چل ہوتی تھی۔ پچھلے ہاتھی پر چوب دار روپے اور اشرفیوں کی کھچڑی تقسیم کرتا آتا تھا۔ شہدوں نے کسی سے اس کا نام پوچھ لیا پھر تو وہ گالیاں سنائیں، ایسی دھجیاں اڑائیں کہ اس کا ناک میں دم کر دیا۔ ہنساتے ہنساتے لوگوں کو بکل کر دیا۔ کسی نے ہاتھی کا لینڈ پھینک مارا۔ کسی نے گالی دے کر پکارا۔ کسی نے کیچڑ پھینکی۔ کسی نے لکڑی بڑھا کے پگڑی اچھال دی۔ کوئی بولا! ابے او کرم بکس، ہمارا سجادہ تو بڑا سکھی داتا ہے مگر معلوم ہوا کہ سجادی کنجوس مکھی چوس ہے۔ ابے پدر کے گھوڑے تو بھی اس کا نوکر معلوم ہوتا ہے۔ جب وہ بے چارہ مٹھائیاں بھر بھر کر پھینکتا تو شہدے کہتے۔ ہاں پٹھے ہاں، بنے پھینکے جا۔ واہ تیرا کیا کہنا۔ ابے تو تو لبوجھنا ہے۔ تجھے الّو کا پٹھا کون کہتا ہے"

یہ اسلوب بیان سرور اور امن دونوں سے مختلف ہے۔ یہ عبارت نہ "عجائب" میں اور نہ "باغ و بہار" میں ملائی جا سکتی ہے۔ اس میں دلّی اور لکھنؤ کے لہجے مل گئے ہیں اور اسلوب بیان کی ایک نئی سی صورت سامنے لاتے ہیں۔ یہی وہ طرز ادا ہے جو "سروشِ سخن" کے اس رنگ کو ابھارتا ہے جس میں واقعیت کے ساتھ ایک الگ پن سا موجود ہے۔ یہی جدید اردو نثر کا وہ اسلوب بیان ہے جو فورٹ ولیم کالج کی سادہ نثر کو اردو نثر کی روایت سے ملا کر سرسید کی جدید اردو نثر سے ملا دیتا ہے۔ یاد رہے کہ یہ نثر نہ دلّی میں لکھی گئی اور نہ لکھنؤ میں بلکہ 'دہلوی مولد اور لکھنؤ مسکن فخر الدین حسین سخن، نے صوبہ بہار کے شہر آرہ ضلع شاہ آباد میں بیٹھ کر ۱۲۷۶ھ/۱۸۵۹ء میں تحریر کی ہے۔

اردو نثر میں قدرتِ بیان کا سکہ جمانے کے لیے سخن نے مختلف قسم کی روایتی نثر کے نمونے بھی سروش سخن میں تحریر کیے ہیں۔ روایتی نثر کی کئی قسمیں ہیں۔ ایک نثر مرجز کہلاتی ہے جس میں وزنِ شعر تو ہوتا ہے لیکن قافیہ نہیں ہوتا۔ ایک نثر مقفیٰ کہلاتی ہے جس میں قافیہ تو ہوتا ہے لیکن شعر کا وزن نہیں ہوتا۔ ایک نثر مسجع کہلاتی ہے جس میں فقرے وزن میں برابر ہوتے ہیں اور حرف آخر بھی موافق ہوتا ہے یعنی پہلے فقرے کے تمام الفاظ دوسرے فقرے کے تمام الفاظ سے وزن اور حرف آخر میں موافقت رکھتے ہیں۔ نظم میں جب یہ صنعت آتی ہے۔ تو مرصع کہلاتی ہے اور نثر میں اسے مسجع کہتے ہیں۔ ایک نثر عاری ہوتی ہے جس میں الفاظ میں نہ وزن کی قید ہوتی ہے نہ قافیہ کی یعنی وہ نثر جو ان سب

باتوں سے عاری ہو[۱۷] یہی جدید اردو نثر ہے۔ جس میں سارا زور معنی و مفہوم کی ادائیگی پر ہوتا ہے اور مناسب و موزوں لفظوں میں اپنی بات کو بول چال کی زبان میں ادا کیا جاتا ہے۔

فسانۂ عجائب میں روایتی نثر کے کم و بیش سارے نمونے ملتے ہیں۔ سروشِ سخن میں بھی یہ سب صورتیں ملتی ہیں۔ لیکن یہاں اہتمام فسانۂ عجائب سے کم ہے۔ یہی صورت ''رنگینی'' کی ہے۔ فسانۂ عجائب کا ''دیباچہ'' روایتی رنگین نثر کا نمونہ ہے اور قصے کا اسلوب مقفیٰ و مسجع عبارت سے رنگین بنایا گیا ہے۔ روایتی رنگین نثر وہ ہے جس میں ادائے مطلب میں ایک طرح کے الفاظ کی رعایت کی جاتی ہے اور نثر میں شاعری کا رنگ شامل کیا جاتا ہے۔ ''سروشِ سخن'' میں یہ رنگ بھی ''فسانۂ عجائب'' کے مقابلے میں ہلکا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ''سروش'' میں دلی اور لکھنؤ کے مزاجوں کا ''امتزاج'' ہوا ہے۔

سخن نے بعض ایسی صنعتیں بھی اپنی نثر میں استعمال کر کے دکھائی ہیں جو زیادہ تر روایتی شاعری میں استعمال ہوتی رہی ہے۔ ان میں ایک نثر عاطلہ ہے جسے مہملہ اور غیر منقوطہ بھی کہتے ہیں۔ سروشِ سخن میں غیر منقوطہ نثر الگ سے نمائش کے لیے نہیں لکھی گئی ہے بلکہ یہ بھی بیانِ قصہ کا جزو بن کر آئی ہے۔ پوری عبارت میں جو کتاب کی ۲۳ سطروں کو محیط ہے، ایک لفظ بھی نقطہ دار استعمال نہیں ہوا ہے۔ یہ عبارت اس طرح شروع ہوتی ہے:

''حاصل کار آرام دل، سوگ وار گرم رو، راہ الم اور صرصر وار آوارۂ عالم ہوا: اسداللہ

ہوس طرۂ طرار او ما   حرص وصل سر دل دار او ما

اس کا طالع کم رسا، محروم رہا۔ مدعائے وصال معدوم رہا۔ گو کہ اس دم آرام دل کا سہو محو کا عالم اور دگر حاصل ہوا۔ دلِ والہ اس والا گہر کا گل کھا کر دم طاؤس ہوا۔ اس دم آہو رم کاوس کوس گم کردہ حواس کو صحرا کوہ اور کوہ صحرا محسوس ہوا۔ سروصال دل دار مرہم دردِ دل رہا۔ دل وداد محل کو اس ال کا سرور حاصل رہا۔.........'' (ص ۱۹۰)

قصہ بیان کرتے ہوئے ایک اور جگہ پر ''صنعت منقطع الحروف'' میں عبارت لکھی گئی ہے۔ اسے ''صنعتِ حذف'' بھی کہتے ہیں اس میں کسی حرف کے نہ لانے کا التزام کیا جاتا ہے مثلاً اگر یہ التزام کیا جائے کہ اس میں الف کا حرف استعمال نہیں کیا جائے گا، جو بے حد مشکل کام ہے تو اسے ''قطع الالف'' کہا جائے گا۔ اگر ب نہیں ہوگی تو اسے ''قطع البا'' کہا جائے گا۔ ذیل کی عبارت میں سخن نے نثر میں ایسا ہی التزام کیا ہے اور یہ نثر بھی بیانِ قصہ کا جزو بن کر آئی ہے:

''آرام دل، دل دادۂ وارثِ دادرس، رہ رو راہِ ذوق، دور روز دود آرام، رم از در دم آزردہ دل، رخ زرد، راز دار دردِ دل، داغ آزردۂ آواز، راغ زاریٔ دل، آرۂ آرزوئے دل، ذرہ ذرہ دوری، دل آرام دل آزار، دلِ آرام دل داغ دار وزن؛........'' (ص ۱۹۹۔۲۰۰)

ایک اور جگہ پر ''صنعتِ منقوطہ'' میں نثر کے چند جملے لکھے گئے ہیں۔ صنعت منقوطہ میں تمام حروف نقطہ دار لائے جاتے ہیں۔ عربی فارسی اردو تینوں زبانوں میں یہ بہت مشکل کام ہے۔

''شیخ جی چپ تخت نشین نے جق جق نے بق بق جنت میں بے چین، چین غضب نقشِ جبین فیض بخش، غیب بین، شب خیز، ذی فن، چشتی پشت، جنتی بخشش پنج تن: بیت

ززیبِ بینش جنبش بے غش   نہ بنی تیزی جن چیش جذبش

(سروشِ سخن ۲۰۲۔۲۰۳)

یہاں التزام کے ساتھ صنعت تو پیدا ہو گئی ہے لیکن مفہوم اور بیان کا فی اثر خبط ہو گیا ہے۔ دراصل یہ وہ جھالریں ہیں جو اظہارِ بیان کی سجاوٹ کے لیے بیان کی چادر میں ٹانکی گئی ہیں۔ اس قسم کی سجاوٹوں کو یہ تہذیب اس لیے پسند کرتی تھی کہ یہ اس کے احساسِ جمال کا حصّہ تھیں۔ اس قسم کی آرائشوں سے ہی نثر کا رنگ نکھرتا اور دل کش بنتا تھا۔ ہر تہذیب کی نثر اس دور سے ضرور گزرتی ہے۔ انگریزی افسانہ نگاری کے ابتدائی دور یعنی عہدِ الزبیتھ میں سر فلپ سڈنی (۱۵۵۴ء۔ ۱۵۸۶ء) کے نثری رومان آرکیڈیا (طبع ۱۵۹۰ء) میں ایسی ہی رنگینی ملتی ہے۔ لِلّی (Lyly) (۱۵۵۴ء۔ ۱۶۰۶ء) کے نثری رومان یوفیوس (Euphues) میں بھی اسی قسم کی رنگینی اور فقروں کا آہنگ و توازن پیدا کرنے کے لیے قافیوں کے بجائے صنعتِ تجنیس (alliteration) یعنی ایک ہی حرف سے شروع ہونے والے الفاظ، استعمال کیے گئے ہیں۔ فسانۂ عجائب میں بھی یہ رنگینی موجود ہے۔ یہی رنگینی سروشِ سخن میں بھی موجود ہے۔ سخن رعایتِ لفظی، استعارہ اور دوسری صنعتوں کی مدد سے، بیچ بیچ میں اپنی قوتِ بیان کے اظہار کے لیے، یہ سارے ہنر استعمال کرتے ہیں۔ سخن کی رنگا رنگ نثر کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ گھر کے صحن میں رنگین پھولوں کے گملے رکھے ہیں۔ اس نثر میں جو صورت اجاگر ہوتی ہے وہ بیک وقت ''سادہ'' بھی ہے اور ''رنگین'' بھی اور ساتھ ہی ''جدید'' بھی۔ مثلاً دربیانِ شادی'' کی یہ نثر دیکھیے

> ''شادی کی نوبت بجنے لگی۔ موتی محل آراستہ ہوا، کوٹھی سجنے لگی۔ باغ میں از سرِ نو چمن بندی ہوئی۔ روش پٹری درست ہوئی۔ باغ بانوں نے اپنی اپنی کاری گری دکھائی۔ ساون بھادوں میں جھرنا جاری ہوا۔ فصلِ بہار آئی۔ زعفران کی کیاریوں پر نئے نئے بنگلے بنے۔ شاہدانِ بوستان بے خزاں بن ٹھن کر تیار ہوئے۔ سوسن نے مسّی کی دھڑی جمائی۔ طوطی کے درخت نے ہاتھوں میں مہندی لگائی۔ گلِ صد برگ نے چھپی چیرا باندھا۔ چنبیلی نے سفید پوشاک پہنی۔ اس سادگی پر معشوق طرح دار ہوئے۔ معشوقوں کے کم بولنے کی ادا اختیار کی۔ یہ بھی اپنی دانست میں وضع دار ہوئے۔ سنبل نے زلف پیچاں بنا کر بڑے ناز و ادا سے کمر تک لٹکائی۔ نرگس نے دنبالہ دار سرمہ لگا کر بلبل سے آنکھ ملائی۔ شاہدِ گل نے گلابی جوڑا پہنا، کیوڑے کا عطر لگایا۔ داؤدی نے زعفرانی جوڑا زیبِ بدن کیا۔ سہاگ کے عطر میں اپنا بدن بسایا۔ انگور خوشی کے سرور میں مست ہوا۔ لالۂ انبساط کا متوالا، شرابِ ارغوانی کا پیالہ بہ دست ہوا۔ نافرمان کی اودی پوشاک دل میں کھبنے لگی۔ سبزۂ نو دمیدہ کی دھانی رنگت آنکھوں میں چھبنے لگی۔ سروِ دل، جو معشوقوں کی طرح اکڑنے لگا، شاد ہوا۔ قدِ دل دار سے مشابہ ہے، اس لیے شمشاد کا نام باغِ حیات بخش میں گلشن آباد ہوا۔ نہرِ لطافت بحر میں حوضِ کوثر کی لہر آئی۔ باغ نمونۂ فردوس بریں ہوا۔ تسکین بخش دل ہائے حزیں ہوا۔ گل بوٹا برگ و برگ کے نشو و نما میں قدرتِ جل و علا نظر آئی۔ اس باغ جنت دماغ میں کچھ عجیب کارخانہ جات شاہ بلند مکان تھے کہ مالنیں پری زاد حوریں تھیں۔ باغ بان حسین غلمان تھے۔ غرض گل ہائے ناشگفتہ خوشی سے پھولے، ممنونِ بادِ بہاری ہوئے۔ طاؤس باغ کا جوبن دیکھ کر رقصاں ہوئے۔ نہر میں قطار قطار فوارے کہ دو دو گز کے فاصلے پر نصب تھے، جاری ہوئے۔ صد ہا من بادلہ کترا گیا۔ نہر میں چھڑکا گیا۔ زمین پر ستارے نظر آنے لگے'' (ص ۳۱۳۔ ۳۱۴)

سخن نے اس سادہ و رنگین جدید نثر میں شادی کے موقع پر باغ کی جو ہنستی اور منہ سے بولتی تصویر اتاری ہے وہ پڑھنے والے کے ذہن پر نقش ہو جاتی ہے۔ یہ سب چیزیں مربوط قصے سے پیدا ہونے والی دلچسپی سے مل کر، دہلی اور لکھنؤ کے مزاجوں کے "امتزاج" کے ساتھ مل کر اردو نثر کے ارتقاء میں ایک تاریخی اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ سخن کو "آرہ" میں بیٹھ کر دہلی اور لکھنؤ بیک وقت یاد آتے ہیں جس کا اظہار خود ایک جگہ مصنف کے قلم سے ہو گیا ہے۔ صورت یہ ہے کہ موتی محل سجایا گیا ہے اور وہاں پانچ لاکھ شمعیں روشن کی گئی ہیں جسے دیکھ کر شہر والوں کو دھوکا ہوا کہ موتی محل میں آگ لگ گئی ہے۔ اس پر تماشائی متحیر ہوئے:

> "باشندگانِ دہلی کو "پھول والوں کی سیر" یاد آئی، خوشی سے پھول گئے۔ اہلِ لکھنؤ ایسے محو ہوئے کہ حسین آباد کی روشنی بھول گئے (ص ۱۵۲)

"سروشِ سخن" کی انفرادیت یہ ہے کہ یہاں دہلی و لکھنؤ کی معاشرتیں گھل مل کر ایک ہو گئی ہیں اور اظہار بیان نثر کے جدید رجحان سے آملتا ہے۔ اسی کے ساتھ اسلوب کا بہاؤ رواں و تیز ہو کر نئی زندگی کی تیز ہوتی رفتار سے بھی آملتا ہے۔ "فسانہ عجائب" کی رفتار کم اور "سروش سخن" کے اسلوب بیان کی رفتار اسی لیے قدرے تیز ہے۔

"سروش سخن" کی نثر میں تذکیر و تانیث اور روزمرہ و محاورہ کی قابلِ اعتراض صورتیں بھی سامنے نہیں آتیں جو گاہ گاہ "فسانہ عجائب" میں دکھائی دیتی ہیں۔ انگریزی اقتدار کے زیر اثر اب انگریزی الفاظ بھی اردو زبان میں داخل ہو کر زبان کا حصہ بن رہے ہیں لیکن یہ الفاظ اردو زبان کے صوتی نظام میں ڈھل کر اپنی نئی صورت میں زبان و بیان پر چڑھ رہے ہیں مثلاً لالٹین (Lantern)۔ پلٹنیں (Platoons)، فیر (Fire)، میگزین (Magazine)۔ "فسانۂ عجائب" کی ٹوٹی ہوئی تہذیب اب بے اثر ہو رہی ہے اور فورٹ ولیم کالج کا معیارِ نثر اس کی جگہ لے رہا ہے۔

"فسانہ عجائب" (۱۲۴۰ھ) "باغ و بہار" (۱۲۱۵ھ) کا جواب تھا۔ "سروش سخن" (۱۲۷۶ھ) فسانہ عجائب کا جواب تھا اور جعفر علی شیون کی "طلسم حیرت" (۱۲۹۴ھ) "سروش سخن" کے جواب میں لکھی گئی تھی۔ اب یہ چاروں تصانیف اردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں۔ تین کا مطالعہ ہم کر چکے ہیں اب "طلسم حیرت" کا مطالعہ ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] تذکرۂ غوثیہ، سید غوث علی شاہ، ص ۸۴۔۸۵، لاہور ۱۸۸۴ء

[۲] رجب علی بیگ سرور، نیر مسعود رضوی، ص ۱۰۱، الہ آباد ۱۹۶۷ء

[۳] تاریخ ادب ہندوستانی (قلمی) گارسیں دتاسی، اردو ترجمہ لیلیان سکستن، مخزونہ کراچی یونیورسٹی، ص ۵۶۱، کراچی ۱۹۶۰ء عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی۔

[۴] سروشِ سخن، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۲۸۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۵] سروشِ سخن، محولہ بالا، ص ۲۸۳۔
[۶] خم خانۂ جاوید، (جلد چہارم) لالہ سری رام، ص ۱۳۹، دہلی ۱۹۲۶ء
[۷] سروشِ سخن، ایضاً ص ۲۸۵
[۸] ایضاً
[۹] سروشِ سخن، محولہ بالا، ص ۲۹۲۔
[۱۰] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۲۱۲، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء
[۱۱] سروشِ سخن، محولہ بالا، ص ۲۹۰۔۲۹۱
[۱۲] غالب اور صفیر بلگرامی، مشفق خواجہ، ص ۲۰۱، کراچی ۱۹۸۱ء
[۱۳] ایضاً، ص ۲۰۰
[۱۴] غالب کے خطوط صفیر بلگرامی کے نام، قاضی عبدالودود، مطبوعہ ماہ نامہ "آج کل" اگست ۱۹۵۲ء
[۱۵] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۵۸۴، لکھنؤ ۱۹۸۷ء
[۱۶] سخن شعرا، نساخ، ص ۲۱۲، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء
[۱۷] بحر الفصاحت، حکیم نجم الغنی خاں، ص ۱۱۱۹، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۲۷ء

تیسرا باب

جعفر علی شیون: حالات و مطالعہ

طلسم حیرت: ضلع جگت کی آخری کتاب

محمد جعفر علی شیونؔ کاکوری کے رہنے والے تھے۔ شاعری میں محی الدین خان ذوقؔ کاکوروی کے شاگرد تھے اور نثر میں، جیسا کہ خود لکھا ہے "نثارِ سحر گفتار، آتش زبان، ناسخ نثر اوستادان ذی شعور مرزا رجب علی بیگ سرور سے تلمذ"[۱] رکھتے تھے۔ سید محمد فخر الدین سخن نے "فسانۂ عجائب" (۱۲۴۰ھ) کے جواب میں "سروشِ سخن (۱۲۷۶ھ) تصنیف کی تو اس کے دیباچے میں ان اعتراضات کا جواب بھی دیا جو سرورؔ نے "فسانۂ عجائب" کی تمہید میں میر امنؔ پر کیے تھے۔ ان باتوں کا کڑا جواب شیونؔ کاکوروی نے اپنی جوابی تصنیف "طلسمِ حیرت" (۱۲۹۴ھ) میں دیا اور لکھا

> "راقم اسیر تشویش ہے، دست بخیر درویش ہے کہ جن حضور نے سرورؔ پر طعن تشنیع میں ذہنِ کند کی تیزی دکھائی ہے، ان کو کیا سمائی ہے۔ صاحبِ من جب آپ کے ہم وطن پر اس غضب کا فقرہ جھونکا کہ آپ سے ہوا خواہوں نے جھونکا کھایا، یہ بُرا دن پیش آیا۔ شیخی برباد دی۔ بادیِ ظرافت کی طبیعت شاد کردی۔ پھر آپ کے مقدمے میں تو کچھ سخن نہیں، گو بندہ ان پر طعنہ زن نہیں، پر غالب یوں ہے کہ اگر حضرت کے اوستاد طنز کرتے ہیں تو تیر جوہر شمشیر زبانی کو اخترِ تاثیر بناتے گو کہ آپ کے نزدیک برج اسد پر ہے، اپنی حد پر ہے، گاوزمینِ دکھا دیتا، آہو گیری کا مزہ چکھا دیتا مگر جائے شگفت ہے، کہنے والو مقام گفت ہے کہ اوستادِ فصاحت بنیاد، بلبل ہزار داستان طوطی ہندوستان (مرزا غالب) نے "گلزار سرور"[۲] پر باغ باغ ہو کر وہ رنگین تقریظ فرمائی کہ "باغ و بہار" پر خزاں آئی پھر حضور نے کیا سمجھ کے کلامِ سرور میں شاخ نکالی، نکتہ چینی کی نظر سے آنکھ ڈالی۔ چرخ حقہ باز نے تازہ گل کھلایا۔ کل ہی وہ تھا آج یہ ماجرا نظر آیا کہ گرو گڑ ہی رہے، چیلے شکر ہو گئے۔ شاگرد اوستادی کا دم بھرنے لگے، اپنی تحریر پر مرنے لگے۔ یہ لیاقت اور سرور پر زبانِ طعن دراز۔ مثل مشہور: یہ منھ اور نواب کا زیر انداز۔ ابھی کچھ کہوں تو پیچ در پیچ ہو کر کٹ کیے، جھول جھال چھوڑ کر لکھنؤ سے سٹکیے اور نہیں، چونکہ آج کل آپ کی طلاقت کا پنجرہ کھلا ہے، لیاقت کا ڈربا کھلا ہے فقرہ کا ستم تحریر ٹاپا جائے، قرینہ لڑایا جائے، پر بیضہ سے پائے، اپنا سر کھائے..... حضرت سلامت اپنے منھ آپ کو میاں مٹھو بنانا بالکل الّو بننا ہے۔ ازراہِ نصیحت کہتا ہوں........"[۳]

طعن و تشنیع کا یہ سلسلہ اسی طرح دُور تک چلتا ہے۔ اس کے بعد "وجہ تالیف" میں شیونؔ کاکوروی نے اپنے دوست ظرافت پیا جگت آشنا محمد اکرام علی خان صاحب حسرتؔ کا ذکر کر کے بتایا ہے کہ حسرتؔ نے انھیں آذر شاہ کو کب

ہندِ کی حکایت اپنے انداز میں دوبارہ لکھنے کی ترغیب دی جسے ان کے استاد رجب علی بیگ سرور ''شگوفۂ محبت'' کے نام سے پہلے لکھ چکے تھے۔ شیون نے اپنے خواب کا ذکر کر کے اور اپنی تحریر کو الہامی رنگ دینے کے لیے لکھا ہے کہ چونکہ ''عالمِ تحیر میں اس کا انصرام ہوا اس لیے ''طلسم حیرت'' افسانہ کا نام ہوا''۔ طلسم حیرت اسی طرح ضلع جگت سے مملو ہے جس طرح دیا شنکر نسیم کی مثنوی ''گلزارِ نسیم'' تجنیس و رعایت لفظی سے مملو ہے۔

دیباچے میں اپنی تحریر کے بارے میں شیون نے لکھا ہے کہ ''جو تازہ مضمون یہ عاصی عرض کرے، اسے شاعرانہ تصور فرمائیں کس لیے کہ یہ ناقابل اس قابلیت کے قابل نہیں'' یہی شاعرانہ رنگ اس جوابی کتاب کا اصل رنگ ہے جو شدت سے سرور کے رنگِ نثر سے قریب رہنے کی کوشش کے باوجود اس سے دور ہے اور نخن کی نثر کے مقابلے میں، جو قدم بہ قدم سادگی کی طرف مائل ہوتی جاتی ہے، قطعی مختلف ہے۔ یہ تہذیب جس کے زیر اثر ''طلسم حیرت'' لکھی گئی ہے، حقیقت سے دور، شاعری کی تہذیب تھی۔ شاعرانہ طرزِ فکر اس کے رگ و پے میں سمایا ہوا تھا۔ رعایتِ لفظی، صنائع بدائع کا استعمال اور ضلع جگت کا زور اس کے مزاج کا حصہ تھے۔ اس تہذیب کی یہ ساری خصوصیات، پوری شدت کے ساتھ، طلسم حیرت کی رعایت و ضلع جگت سے بھری استعاراتی نثر میں موجود ہیں جن سے اس کی ایک ایک سطر کو شعوری طور پر سجایا گیا ہے۔ یہ بہت محنت طلب اور جان لیوا کام تھا لیکن شیونؔ نے اس رنگ کو اس قصّے میں پوری طرح قائم رکھنے میں بڑی محنت کی ہے۔ ہر سطر پر رعایت اور خصوصاً ضلع جگت کا التزام ہنسی کھیل نہیں تھا۔ جیسے اس دور کی تہذیب کا حقیقی زندگی سے 'معنویت کا تعلق' ٹوٹ گیا تھا اسی طرح ''طلسم حیرت'' کی نثر بھی حقیقی زندگی سے دور ہو کر کٹ گئی ہے۔ زندگی سے دور ہٹ کر یہ تہذیب مزہ لیتی اور لطف اٹھاتی تھی۔ اس دور میں رعایتِ لفظی اور ضلع جگت اسی لیے عوام و خواص میں پسندیدہ و مرغوب طرزِ گفتار کا درجہ رکھتے تھے اور اسی لیے ضلع جگت بولنے والے، معاشرے میں عزت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ خود شیونؔ کا کوروی نے اپنے دوست، جسؔ نے اس کتاب کے لکھنے اور ضلع جگت بنانے میں ان کی مدد کی تھی ''ظرافت پیا، جگت آشنا منشی محمد اکرام علی خاں حسرت، کا ذکر کیا ہے۔ ضلع جگت کا یہی اثر شروع سے آخر تک، ہر ہر سطر پر ''طلسم حیرت'' کی عبارت نثر پر چھایا ہوا ہے۔ اور آج جب یہ تہذیب ہماری نظروں سے اوجھل ہو گئی ہے، یہ کتاب اور اس کی نثر پڑھ کر قصّے سے لطف اندوز ہونا بھی مشکل ہو گیا ہے۔ اب اس کی تاریخی اہمیت ہے۔ اسے دیکھ کر ہم کہتے ہیں کہ اچھا یہ وہ کتاب ہے جو انیسویں صدی کے آخر میں حد درجہ مقبول ہوئی تھی اور جو نہ صرف ''اودھ اخبار'' میں قسط وار شائع ہوئی تھی بلکہ ۱۲۹۴ھ [۴] میں مکمل ہو کر بار بار مطبع نول کشور لکھنؤ سے چھپتی رہی اور پھر پانچویں بار مطبع نول کشور کان پور سے ۱۳۲۶ھ/ ۱۹۰۸ء میں شائع ہوئی اور اس کے بعد بھی چھپتی رہی۔

شیونؔ نے اپنے دیباچے میں نخن پر سخت چوٹیں کی ہیں جب کہ نخن نے جواباً، مہذب انداز میں، سرور کو کڑا فقرہ سنایا تھا لیکن شیون نے ضلع جگت اور پھبتیوں سے نخن پر ایسے حملے کیے ہیں کہ لہولہان کر کے ان کا حلیہ بگاڑ دیا ہے لیکن دراصل ایسا نہیں ہوا۔ شیون نے جس طرز بیان کو ابھارا وہ وقت کے آگے بڑھنے والے، رواں دھارے سے کٹا ہوا تھا اس لیے نظروں سے اوجھل ہو گیا اور نخن نے ''سروشِ نخن'' میں جس طرز ادا میں اپنا قصہ بیان کیا ہے اس کا ایک رنگ زندگی کے دھارے سے قریب آنے کی وجہ سے، آج بھی پڑھا جاتا ہے لیکن شیون کی نثر کو پڑھنا یقیناً ایک کڑا امتحان ہے۔ اس میں جیسا کہ میں نے کہا رنگ اتنا تیز ہو گیا ہے اور رعایت لفظی اور ضلع جگت اور استعاروں سے پیدا ہونے والا بیان اس درجہ ژولیدہ اور الجھا ہوا ہے کہ اس بناوٹ اور تصنع سے جی بولانے لگتا ہے۔ اظہار کا سرا ہاتھ سے

چھوٹ چھوٹ جاتا ہے اور بات کی تلاش میں قاری بدحال ہو جاتا ہے، یہاں تک کہ وصل کا بیان پڑھتے ہوئے بھی کوئی لطف نہیں آتا اور خود وصل بھی اسی بیان کے الجھاؤ میں کثرتِ استعارہ اور جگت میں گم ہو کر ٹھنڈا پڑ جاتا ہے۔ آیئے اس بیان میں عملِ وصل کو تلاش کریں:

''لیکن نصف شب کو جب نوفلِ قمر خستہ جگر شوقِ وصل لیلائے لیل میں باسپاہ انجم بعزم شب خون، رودِ نیل کہکشاں پر آ ٹھٹکا اور سیہ مستانِ ظلمتِ شب کا جتھا مانند قوم لیلا بقصد مجادلہ مقابلہ میں آ ڈٹا، نگار عالم تشنہ زلال وصال نہ رک سکا یعنی شاہنشاہ وہ شہوت نفسانی کہ اقلیم شباب و فسحت آباد دماغ میں بہ مشورتِ مشیر تحریک شیطانی جسے صاحب حواس خناس بھی کہتے ہیں اور اس اقلیم کا عقل کل ہے، نظم و نثر میں اختیار بالکل ہے۔ چھوٹے بڑے لنگوٹ کے کڑے ڈرتے رہتے ہیں، رؤسائے اعضائے رئیسہ پر حکمرانی کرتا ہے، تمام انسان و حیوان تابع فرمانِ شاہ و گدا کی حاجت روائی بآسانی کرتا ہے، عزم تسخیر کشور بکر کی دار و گیر پر باون بزن لے کر حملہ آور ہوا۔ تختۂ یونانِ خرد زیر و زبر ہوا۔ واہ کیسا کیسا جوان پلنگ توڑ حریف مقابل کا جوڑ ہمراہ آسن شہسوار کڑی ران کا رو ئیں تن، تنگ شکن مسامِ مقدمتہ الجیش پامال کنِ فوج حسن و جوبن، اختلاط تکلف کا دشمن، بوسہ و کنار سے میٹھی جوان جو بات ہی بات انسان کو راہ پر لگائیں۔ دیکھتے دیکھتے کہا۔ بے آبرو کرائیں، چھیڑ چھاڑ گالی کھانے کی نشانی، دشنام کی دشمنِ جانی اور خود بدولت اس ٹھاٹھ سے کہ زرہ سرت، زیر جامہ جراب ڈالے سلاح صلاح سے جسم انور آراستہ کیے دل اچاٹی چار آئینے اشتیاقِ رونمائی کے لگائے شمشیر آزری خمیدہ قامت و فروتنی کے جو کج ادائی کا نیم رضا ہے، بے اعتنائی کا لہو چاٹنے چکائے.....'' (طلسمِ حیرت ص ۱۳۴۔۱۳۵)

پانچ صفحات پر پھیلا ہوا یہ بیان اسی طرح چلتا ہے اور مفہوم کے سرے، بے طرح الجھی ہوئی پیچک میں، تلاش کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ یہاں تخیل کی پرواز بھی ماند پڑ جاتی ہے اور ساری توجہ رعایت لفظی، ضلع جگت اور استعاروں کے جال میں پھنسی رہتی ہے۔ ''طلسم حیرت'' میں اسی لیے قصہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا حتیٰ کہ قصے کو بیان کرتے ہوئے ''خود مصنف کو خیال نہیں رہتا کہ اس نے پیچھے کیا کہا ہے، اب کیا بیان کر رہا ہے اور آئندہ قصے کو کس طرح موڑتا ہے'' [۵] اور قصے کو وحدتِ اثر سے کیسے جوڑتا ہے۔ یہاں صرف اور صرف ضلع جگت و رعایت اہم رہتی ہے اور اسی لیے ''طلسم حیرت'' اردو کی نثری داستانوں میں واحد داستان ہے جس میں سرے سے کوئی بھی اسلوب نہیں ابھرتا۔ یہی بے اسلوبی اس کا اسلوب ہے۔ یہ اسلوب مرغی کے اس انڈے کی طرح ہے جس میں بچہ ٹھس کر رہ گیا ہو۔ ''ضلع جگت'' کے تعلق سے یہ اردو ادب کی تاریخ میں نثر کی دوسری کتاب ہے۔ پہلی نثری تصنیف شیر محمد خاں ایمان حیدر آبادی (م ۱۲۲۱ھ) کی ''گلدستۂ گفتار'' ہے جو ۱۲۲۰ھ/۶۔۱۸۰۵ء میں لکھی گئی تھی [۶] اور دوسری اور آخری تصنیف ''طلسم حیرت'' ہے۔ اب کہ ضلع جگت کا استعمال قصۂ پارینہ بن گیا ہے، یہ کتاب اپنی اس غیر فطری لیکن اکلوتی خصوصیت کے ساتھ تحسین کی ''نو طرز مرصع'' میر امن کی ''باغ و بہار'' رجب علی بیگ سرور کی ''فسانۂ عجائب'' اور سید فخر الدین حسین سخن کی ''سروشِ سخن'' کے سلسلے کی آخری کڑی ہونے کے تعلق سے تاریخ ادب میں محفوظ رہے گی۔

اردو نثر اور اس کے مختلف رجحانات کے تسلسل میں، زمانی لحاظ سے، ہم ذرا آگے نکل آئے ہیں، اس لیے واپس لوٹ کر ناسخ و آتش کی طرف چلتے ہیں جو بہت دیر سے ہماری راہ دیکھ رہے ہیں۔

حواشی:

[۱] طلسم حیرت، محمد جعفر علی شیون کاکوروی، ص ۱۴، مطبع نول کشور، کانپور (پانچویں بار) ۱۹۰۸ء

[۲] ''گلزار سرور'' جس پر مرزا غالب نے تقریظ لکھی تھی۔

[۳] طلسم حیرت، بحولہ بالا، ص ۱۵۔۱۶

[۴] شیون کاکوروی کے استاد ذوق کاکوروی نے دو اشعار پر مشتمل جو تالیف کا قطعۂ تاریخ کہا تھا اس کے چاروں مصرعوں سے ۱۲۹۴ھ برآمد ہونے کا ذکر کیا ہے جس کا پہلا شعر یہ ہے:

لکھوں میں مدح افسانہ کہ اوصاف اس طلاقت کے
کہ یہ رشکِ چمن اور وہ بہار طبع موزوں ہے

(طلسم حیرت، بحولہ بالا، ص ۳)

[۵] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۵۹۹، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۶] ''گلدستۂ گفتار'' کے مطالعے کے لیے دیکھیے: تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۹۷۱، ۹۷۲، مجلس ترقی ادب، لاہور (طبع دوم) ۱۹۸۷ء

فصل چہارم

ناسخ و آتش کا دور

سادہ گوئی کے خلاف ردِ عمل، طرزِ جدید و تازہ گوئی کا رواج

پہلا باب

ناسخ و آتش کا دور: پس منظر اور رجحانات

بیس برس کی عمر میں جب ناسخ کی شاعری کا آغاز (۱۲۰۵ھ/۹۱-۱۷۹۰ء) ہوا، اس وقت سودا و میر کی آوازیں فضا میں گونج رہی تھیں۔ آصف الدولہ (م ۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ء) کا دورِ حکومت اپنے عروج پر تھا۔ میر سوز (م ۱۲۱۳ھ/۹۹-۱۷۹۸ء) کی شاعری کا رنگ مقبولِ عام تھا۔ انگریزی ریذیڈنٹ لکھنؤ میں مقیم تھا اور حکمتِ عملی کی کنجی اس کے پاس تھی۔ اب اس معاشرے کو نہ کسی حملے کا خوف اور نہ کسی جنگ کا خطرہ تھا۔ اودھ کی ریاست تھی اور اس کی زرخیزی سے آنے والی دولت اتنی تھی کہ نواب، امراء اور متوسلین، خوش حالی اور بے فکری کی زندگی گزار سکیں۔ اس زمانے میں دلّی سے آئے ہوئے شعرا ساری فضا پر چھائے ہوئے تھے جن میں میر، جرأت، انشا، رنگین اور مصحفی نمایاں تھے اور دلّی کی زبان اور اس کا محاورہ ادبی و عام زبان کا حقیقی معیار تھا۔ میر (م ۱۲۲۵ھ/۱۸۱۰ء) کا رنگِ سخن سب سے الگ اور ایسا منفرد تھا کہ سب شعرا اس کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے تھے لیکن اس رنگ میں کسی دوسرے کا امتیاز حاصل کرنا اس لیے ممکن نہیں تھا کہ میر اپنے رنگ کو خود ہی پوری طرح اپنے تصرف میں لا چکے تھے۔ جعفر علی حسرت (م ۱۲۰۶ھ/۹۲-۱۷۹۱ء) کے شاگرد قلندر بخش جرأت (م ۱۲۲۴ھ/۱۸۰۹ء) اس دور کے بے حد مقبول شاعر تھے۔ انھوں نے ''معاملہ بندی'' کو آگے بڑھا کر ایسے کھلے جنسی اشارے اور معاملاتِ حسن و عشق اس طور پر اپنی شاعری میں شامل کیے تھے کہ سارا معاشرہ اس مزے سے لطف و سرور حاصل کر رہا تھا۔ جرأت کی شاعری میں وہ وصالی معاملات بھی کلبلاتے نظر آتے ہیں جو اب تک خلوت میں دیکھے اور سنے جاتے تھے۔ جرأت نے ان کو اپنی شاعری کا موضوع بنا کر زندگی کے چھپے ہوئے پہلوؤں کو ظاہر کیا تھا۔ یہی وہ رنگِ سخن تھا جسے مصحفی نے ''چھنالے کی شاعری'' اور میر صاحب نے ''چوما چاٹی'' کی شاعری کہا تھا۔ انشا اللہ خاں انشا ٹھٹھول کے شاعر اور درباری آدمی تھے۔ تیز طرار، حاضر جواب، فقرہ بازی میں بے مثال۔ انھوں نے اسی مزاج سے اپنا رنگ بنایا تھا۔ وہ قادر الکلام اور پُرگو شاعر اور وقت کے ساتھ چلنے والے انسان تھے۔ شاعری ان کے لیے وسیلۂ تعلقات اور ذریعۂ معاش تھی اور چھیڑ چھاڑ، ٹھٹھول، نواب و امراء اور اہلِ دربار کے دلوں کو لبھانے اور تفریح کا ذریعہ تھی۔ انشا شاعری سے یہ کام نہ لیتے تو ان کے لہجے میں وہ توانائی اور ان کے باطن میں موسیقی کی وہ لہر موجود تھی جس سے وہ بڑی شاعری تخلیق کر سکتے تھے مگر وہ ٹھٹھول میں لگ گئے اور ٹھٹھول ان کی شاعری کو چاٹ گیا۔ سعادت یار خاں رنگین بھی دلّی والے اور بڑی صلاحیت کے شاعر تھے لیکن اس دور کی معاشرت و تہذیب اور مخصوص درباری ماحول کے ہاتھوں وہ بھی ان عظمتوں کو نہ چھو سکے جس کی صلاحیت بلا شبہ ان میں موجود تھی۔ نئی صنفِ سخن ''ریختی''، جس پر ہم رنگین اور انشا کے مطالعہ میں بحث کر چکے ہیں، رنگین کی ایجاد تھی۔ معاصر تہذیب و معاشرت کس طرح تخلیقی انسان کو اپنے سانچے میں ڈھال کر کچھ سے کچھ بنا دیتی ہے، جرأت، رنگین، انشا اور خود مصحفی اس کی واضح مثالیں ہیں۔ مصحفی، انشا و رنگین کے برخلاف، عام طبقے سے تعلق رکھتے تھے اور انھوں نے دلّی سے آ کر اس معاشرے میں اپنا مقام بنایا تھا۔ وہ بھی غیر معمولی صلاحیتوں کے مالک تھے۔ تذکرے لکھے تو ایسے کہ آج تک روشنی بہم

پہنچا رہے ہیں۔ مصحفی میں مختلف رنگوں میں شعر گوئی کی خداداد اور غیر معمولی صلاحیت تھی میر و سودا ان کے پسندیدہ شاعر تھے۔ ان کا کلام رنگا رنگ پھولوں کا گل دستہ ہے۔ اس خوش باش معاشرے میں خود کو زندہ و قائم رکھنے کے لیے ضروری تھا کہ وہ اس رنگ کو اختیار کریں جو ان کے چھوٹوں اور شاگردوں نے دریافت کیا تھا اور جو اس معاشرے کے مزاج و پسند کے مطابق تھا۔ بنیادی طور پر وہ ''سادہ گوئی'' کے شاعر تھے۔ اپنے دیوانِ ششم کے ''دیباچے'' میں خود لکھتے ہیں کہ ''عاصی ہم از گروہِ سادہ گویاں بود''[۱] سادہ گوئی وہ رنگِ سخن ہے جس میں زندگی کے حقیقی تجربے، احساس و جذبے سے پیوست ہو کر، عشق اور حیات و کائنات کے حوالے سے، شعر میں بیان ہوتے ہیں۔ یہی جذبہ و احساس والی عشقیہ عری میر، سودا، اور مصحفی وغیرہ کے تعلق سے فطری و اصل شاعری تھی۔

شجاع الدولہ (م ۱۱۸۸ھ/ ۱۷۷۵ء) سے لے کر نواب وزیر سعادت علی خاں (م ۱۲۲۹ھ/ ۱۸۱۴ء) کے ر تک آتے آتے لکھنؤ کی معاشرت و تہذیب اتنی بدل چکی تھی کہ اب نشاطیہ زندگی اس کا طرزِ حیات بن گئی تھی اور اسی تلاش میں طرح طرح کی سجاوٹوں، آرائشوں، باریکیوں اور اختراعات سے زندگی کو بارونق اور رنگین بنایا جا رہا تھا۔ خواص کی معاشرت و تہذیب تھی اور عوام کی حیثیت کار گزار کارندے اور مزدور و غلام کی تھی۔ ایک طرف اپنی ''عظمتِ رفتہ'' کی خوش رنگی اس معاشرے کے ذہن میں تازہ و روشن تھی اور ساتھ ہی انگریزی تسلط و غلبہ کی حقیقت بھی اس کے ضمیر میں چٹکیاں لے رہی تھی، جسے عالمِ نشاط میں رہ کر وہ بھول جانا چاہتا تھا۔ اس وقت تک دلی سے آنے والے اہلِ فن و ہنر اور صاحبانِ علم و ادب اپنے اثرات اس معاشرے پر ثبت کر کے خود اس معاشرے کا حصہ بن چکے تھے۔ دلی یہ بھی اس معاشرے کے ذہن پر سوار تھی اور اب یہ معاشرہ، جو دلی کے مقابلے میں پر امن اور مرفہ الحال تھا، اپنی اہمیت و حیثیت دلی پر قائم کرنا چاہتا تھا۔ یہ ایک ویسی ہی فطری خواہش تھی جو ان لوگوں میں موجود تھی جنھوں نے ''امیرانِ صدہ'' کے روپ میں خود شمالی ہندوستان سے آ کر ۱۳۵۰ء میں اپنی ایک الگ سلطنت بہمنی سلطنت کے نام سے دکن میں قائم کی تھی اور جس کا مطالعہ ہم جلد اول میں کر آئے ہیں۔ دلی سے آنے والوں کا کلام دیکھیے تو اس میں شروع شروع میں اہلِ پورب پر طنز و حقارت کے تیر چلتے ہوئے ملیں گے۔ ایسے اشعار میر کے ہاں بھی ملیں گے اور دوسرے شعرا مثلاً مصحفی کے ہاں بھی:

برسوں سے لکھنؤ میں اقامت ہے مجھ کو لیک
یاں کے چلن سے رکھتا ہوں عزمِ سفر ہنوز
(میر)

بعضوں کا گماں یہ ہے کہ ہم اہلِ زباں ہیں
دلی نہیں دیکھی ہے، زباں داں یہ کہاں ہیں
(مصحفی)

کیوں کے دلی سے لکھنؤ ہے خوب
نہ وہ کوچے ہیں یاں نہ وہ گلیاں
(مصحفی)

انشا اللہ خاں انشا کا زاویۂ نظر بھی اس سے مختلف نہیں تھا۔ ''دریائے لطافت'' میں لکھا ہے کہ ''اب کہ چند برسوں سے شاہ جہاں آباد میں خرابی پھیلی اور وہاں کے باشندے جگہ جگہ جا نکلے اور جہاں آرام کی جگہ دیکھی وہاں ٹھہر گئے تو ان کی صحبت کے فیض سے دیہات والوں نے کھانے پینے، پہننے اوڑھنے کے طریقے، بیان کی فصاحت اور زبان کی چستی سیکھ لی جس سے دیکھنے والوں کو دھوکا ہونے لگا (کہ یہ بھی دلی والے ہیں) لیکن ابھی تک اصل اور نقل میں بڑا فرق ہے''[۲]

دلّی سے آنے والوں کا یہ عام رویہ تھا اور اس کا اثر لکھنؤ کی نئی نسل پر یہ پڑا کہ ان میں دلّی کی برتری کے خلاف ردِعمل پیدا ہوا، جو ایک فطری بات تھی۔ امام بخش ناسخ کے والد لاہور سے آ کر فیض آباد میں آباد ہو گئے تھے لیکن خود ناسخ فیض آباد میں پیدا ہوئے جن کا بچپن، لڑکپن اور نوجوانی لکھنؤ میں گزری۔ ناسخ لکھنؤ والوں کی اس نسل سے تعلق رکھتے تھے جس کا براہِ راست کوئی تعلق دلّی سے نہیں تھا۔ ان کے اندر پیدا ہونے والا ردِعمل بھی ایسے راستے کی تلاش میں لگ گیا جو نہ صرف دلّی کے طرزِ سخن سے الگ ہو بلکہ جو لکھنؤ کی معاشرت و تہذیب سے پوری طرح ہم آہنگ بھی ہو۔ خود کو دلّی سے الگ و ممتاز کرنے کا یہ جذبہ اس دور کی نئی نسل میں عام تھا۔ محمد عیسیٰ تنہا بھی خالص لکھنؤ والے تھے خود خواجہ حیدر علی آتش، جن کے والد دلّی سے آ کر یہاں آباد ہوئے تھے، فیض آباد میں پیدا ہوئے تھے اور لکھنؤ کی نئی نسل میں شامل و پیش پیش تھے۔ طالب علی عیشی بھی لکھنؤ کی اسی نسل سے تعلق رکھتے تھے۔ یہاں ہم شاعری اور ادب کا مطالعہ کر رہے ہیں ورنہ زندگی کے ہر شعبے میں اہلِ لکھنؤ خود کو ممتاز کرنے اور سند کا درجہ دینے کی شعوری کوشش کر رہے تھے۔ زبان و محاورہ اور تذکیر و تانیث کے علاوہ یہ کوشش یہاں تک پہنچی تھی کہ دلّی میں پہلے روٹی اور بعد میں چاول کھاتے ہیں۔ لکھنؤ والوں نے پہلے چاول کھانے کو اختیار کیا اور اس کے بعد روٹی کھانے کو ترجیح دے کر طبی نقطۂ نظر سے اس کا جواز پیش کیا۔ دہلوی تہذیب و معاشرت کے خلاف یہ ردِعمل اس دور کا عام رجحان بن گیا تھا۔ نواب سعادت علی خاں کے دورِ حکومت کے بعد جب نواب وزیر غازی الدین حیدر کا دورِ حکومت (۱۸۱۴ء۔۱۸۲۷ء) آیا تو خود نواب کے اندر بھی ردِعمل کے یہ جذبات موجود تھے اور اسی جذبے کے تحت انگریزوں کی سرپرستی میں انھوں نے خود کو ۱۸۱۹ء میں بادشاہ تسلیم کرا لیا تھا اور دلّی سے قدیم کمزور ہوائی رشتہ بھی توڑ لیا تھا۔ اب ہندوستان کے دو بادشاہ ہو گئے تھے اور دونوں نام کے بادشاہ تھے۔ ایک بادشاہ دلّی میں رہتا تھا اور دوسرا لکھنؤ میں۔ اس تبدیلی سے خوکو الگ کرنے کا جذبہ اب طبقۂ خواص سے عوام تک پہنچ گیا تھا۔ ”سادہ گوئی“ دلّی کا رنگِ سخن تھا۔ جذبہ و احساس کے ساتھ زندگی کے تجربات کا اظہار بھی دہلوی شاعری کا مزاج تھا۔ دلّی والے ہندی الاصل زبانوں کے الفاظ عام طور پر اپنی شاعری میں استعمال کرتے تھے۔ وہ جمع آتیاں جاتیاں کی طرح بناتے تھے۔ جمع فاعل کے ساتھ فعل کو بھی جمع استعمال کرنے کا طریقہ عام تھا۔ ناسخ نے سوچ سمجھ کر شعوری طور پر شاعری اور زبان و بیان کے ان طرزوں اور طریقوں کو رد کر دیا۔ جیسے ہی ناسخ نے لکھنؤ کی نئی نسل سے مل کر، سادہ گوئی اور زبان کے ان طریقوں پر خطِ تنسیخ کھینچا سارے معاشرے نے، مقابلے کے اس جذبے کے ساتھ، اس رنگِ سخن کو قبول کر لیا۔ ”جلوۂ خضر“ میں صفیر بلگرامی نے مرزا غالب سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے۔ اس ملاقات میں غالب نے بتایا کہ ”جب ناسخ کا یہ کلام دہلی میں پہنچا جیسا تم نے ولی کے دیوان کا حال سنا ہوگا کہ دلّی میں آیا تو جیسے نئی چیز پر لوگ گر پڑتے ہیں اسی طرح اس کے کلام پر گر پڑے“[۳] لکھنؤ کے اس دور میں جو بھی خود کو دلّی سے ممتاز کرنے کا کوئی بھی کام کرتا معاشرہ اسے قبول کر لیتا۔ اس وقت اہلِ لکھنؤ کے وہی جذبات تھے جو فارسی گویانِ ہند کے سراج الدین علی خان آرزو کے زمانے میں ردِعمل کے طور پر پیدا ہوئے تھے اور جس کا مطالعہ ہم جلد دوم میں کر آئے ہیں۔ اس جذبے میں دلّی کی فوقیت و برتری کو شکست دے کر علمِ خودمختاری بلند کرنے کا جذبہ شامل تھا۔ یہ وقت کی راگنی تھی۔ دیکھتے ہی دیکھتے لکھنؤ کے شعرا نے اسے اختیار کر لیا۔ سرکار دربار میں اس کا ڈنکا بجنے لگا حتیٰ کہ بوڑھے استاد مصحفی نے بھی اسے اختیار کر لیا اور دیوان ششم میں لکھا کہ:

> اگرچہ عاصی ہم از گروہِ سادہ گویاں بود...... در مجلس ہائے مشاعرہ از روئے ایں صاحبان کہ اقرارِ استادی

من بہ نفس الامر وارند، تخجلے نہ کشید بلکہ غزلیات ایں دیوانِ ششم را اکثرے بروبہ ایشاں گفتہ“ [۴]

محمد عیسیٰ تنہا، خواجہ حیدر علی آتش، طالب علی عیشی اور دوسرے لکھنؤ کی نئی نسل کے وہ شعرا تھے جنھوں نے ردِ عمل کی اس تحریک میں اسی طرح بڑھ چڑھ کر حصہ لیا جس طرح محمد شاہ رنگیلا کے دور میں دکن سے دیوانِ ولی کی دہلی میں آمد کے بعد وہاں کے شعرا نے اس نئے رنگِ شاعری کو اختیار کر کے ”ایہام گوئی“ کی بنیاد رکھی تھی۔ ناسخ نے، لکھنوی معاشرت و نفسیات کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے مضمون بندی، بلند پروازی اور نازک خیالی پر نئی شاعری کی بنیاد رکھی اور اسے ”تازہ گوئی“ کے نام سے موسوم کیا۔ یہی ’طرز جدید‘ تھا۔ تازہ گوئی کے لیے ناسخ نے فارسی کے شعرائے متاخرین کی خیال بندی، مضمون آفرینی، مناسباتِ لفظی، تلازمات، غیر حقیقی مفروضات و موہومات اور مثالیت سے فیض اٹھایا۔ ناسخ اس تحریک کے سرخیل اور روحِ رواں تھے۔ انھوں نے ”سادہ گوئی“ کے سارے عناصر کو ایک ایک کر کے اپنی شاعری سے خارج کیا اور جذبہ و احساس اور زندگی کے حقیقی و زندہ تجربوں کے اظہار سے شاعری کو عاری کر کے ایک ایسا روپ دیا جس میں خارجیت بھی تھی اور زبان و بیان کی صحت اور سجاوٹ کا بھی پورا خیال رکھا گیا تھا۔ اس میں اس دور کے لیے ایک ایسی طلسماتی کیفیت تھی جو تخیل کو دور دراز کی غیر حقیقی دنیاؤں میں لے جاتی تھی جہاں ذہن کو پناہ ملنے کا احساس ہوتا تھا۔ یہ ایک طرح سے خوابوں اور تصورات کی دنیا تھی جو حقیقت کی تلخیوں سے پاک تھی۔ اس میں کوئی بات یا کوئی شعری تجربہ حقیقی نہیں تھا۔ اس دور میں لکھنؤ کی داستان نویسی بھی اسی مزاج کی کوکھ سے جنم لیتی ہے۔

اب آپ تازہ گوئی یعنی طرز جدید کی مشکلات کا اندازہ کیجیے جس نے اصلِ شاعری سے ہٹ کر جذبہ و احساس ہی سے منھ موڑ لیا تھا۔ یہ کام جوئے شیر لانے سے بھی زیادہ کٹھن اور پہاڑ کام تھا۔ ناسخ نے اسے کر دکھایا۔ اب ایسے میں وہ لوگ جو ناسخ کی شاعری پر یہ الزام دھرتے ہیں کہ وہ احساس، جذبے اور انسان کے زندہ تجربوں سے عاری ہے، بھول جاتے ہیں کہ ناسخ نے احساس و جذبہ اور انسان کے زندہ تجربات کے اظہار والی شاعری پر ہی تو خطِ تنسیخ پھیرا تھا۔ آخر یہ خصوصیات ناسخ اور ان کے ساتھیوں کی شاعری میں کیوں اور کیسے ملتیں؟ ناسخ کا دیوانِ اول اسی طرز جدید یعنی تازہ گوئی کا نمائندہ دیوان ہے۔ محمد عیسیٰ تنہا کی شاعری کو دیکھیے، طالب علی عیشی کا اردو کلام دیکھیے یا خواجہ حیدر علی آتش کا دیوان دیکھیے ان میں سے کوئی بھی پوری طرح ”طرز جدید“ کو نہ بناہ سکا۔ یہ مشکل کام سب سے بہتر طریقے پر ناسخ نے کیا۔ ناسخ اس ”طرز جدید“ کے بانی بھی ہیں اور سب سے ممتاز نمائندہ بھی۔ یہ شاعری چونکہ اس دور کے لکھنؤ کے مخصوص مزاج کی کوکھ سے پیدا ہوئی تھی اسی لیے اس دور میں محصور تھی اور جیسے ہی یہ دور سمٹا اس رنگِ شاعری کی بساط بھی لپٹ گئی۔

جیسا کہ میں نے کہا کہ ”طرز جدید“ میں جذبہ و احساس کو شاعری سے خارج کر دیا گیا تھا اور ”خارجیت“ نیا معیارِ سخن ٹھہری تھی۔ اسی کے ساتھ شاعری سے ”عشق“ غائب ہو گیا اور ”حسن“ کے بیان نے اس کی جگہ لے لی۔ محبوب کے ظاہری رنگ روپ نے ایسی اہمیت اختیار کی کہ مسّی، مہندی، چوٹی، انگیا اور اعضائے جسمانی نئی شاعری کا جزو بن گئے۔ بال کی کھال نکالنے والی معنی آفرینی سے شعر کی اہمیت متعین ہوئی۔ ”طرز جدید“ میں معنی بھی حقیقی نہیں بلکہ قیاسی یا فرضی ہوتے ہیں جس میں کبھی حسنِ تعلیل سے، کبھی مناسباتِ لفظی سے اور کبھی تلازمات و رعایتِ لفظی سے معنی پیدا کیے جاتے ہیں۔ مضمون بندی کے لیے مشہور فارسی شعرا صائب و کلیم کے مثالیہ طرز کو اختیار کر کے اسے کثرت

سے استعمال کیا۔ ساتھ ہی ناصر علی کی طرح، غیر حقیقی مفروضات و موہومات سے معنی پیدا کرنے کا کام لیا گیا۔ شعر کو سجا بنا کر اس طرح سنوارا گیا کہ حسنِ ظاہری سے شعر میں روانی و جاذبیت پیدا ہو گئی۔ اس "طرز جدید" میں ہندی الاصل الفاظ کو ترک کر کے ان کی جگہ عربی و فارسی الفاظ کو استعمال کیا گیا جن سے قصیدہ کی طرح غزل میں بھی بلند آہنگی پیدا ہو گئی۔ ناسخ نے قصیدے کی خصوصیات کو غزل کے مزاج میں سمو کر اس آہنگ کو اپنے طرز اور لہجہ سے نمایاں کیا جس سے "طرز جدید" کے لہجے میں مردانہ پن پیدا ہو گیا۔ ناسخ کا یہ طرز جدید اردو غزل میں ایک بڑا اور تاریخی نوعیت کا تجربہ تھا۔ یہاں شعر میں "آمد" سے پیدا ہونے والی بے ساختگی تو نہیں ملتی لیکن لفظوں کا جماؤ "روانی" میں اضافہ کر دیتا ہے۔ اسی طرح صحتِ زبان کو بھی خاص اہمیت دی گئی اور عربی و فارسی الفاظ، ان کے اپنے اصولِ قواعد کے مطابق، اردو میں استعمال کیے گئے اور بہت سے ایسے اصول اپنائے گئے جو اردو زبان کی فطری نشو و نما میں رکاوٹ بن گئے۔ علامتِ فاعلی "نے" کے استعمال کو پوری طرح قبول کر لیا گیا اور "نے" کے ترک کو غلط سمجھا جانے لگا۔ اسی طرح اعلانِ نون کے اصول پر بھی سختی سے عمل کیا گیا۔ "طرز جدید" کے ساتھ ہی ناسخ کی اصلاحِ زبان کی تحریک کا آغاز ہو گیا جو ارتقا سے گزرتی ہوئی پہلے ناسخ کے شاگردوں تک پہنچی اور پھر دوسرے شعرا کے لیے بھی قابلِ قبول ہو گئی۔ طرز جدید سے اردو زبان بلاشبہ دھل منجھ کر صاف و مضبوط ہو گئی۔ معنی بندی سے زبان کی قوتِ اظہار میں غیر معمولی اضافہ ہو گیا۔ اس میں نہ صرف "فکر" کا عنصر شامل ہو گیا بلکہ ہر قسم کے مضامین باندھنے کے رواج نے غزل کے دامن کو وسیع تر کر دیا۔ ناسخ نے "نورِ معنی" اور "مضمون بلند" پر اظہارِ افتخار کیا ہے:

وہ ہوں میں شاعرِ معجز بیاں جو نورِ معنی سے　　یدِ بیضا ہوا ہر ایک صفحہ میرے دیواں کا
مسخر کر لیا لاکھوں پریزادانِ مضموں کو　　غضب افسوں گری آتی ہے میری طبع موزوں کو

خواجہ حیدر علی آتش نے بھی محمد عیسیٰ تنہا اور طالب علی عیشی کے ساتھ مل کر اسی رنگِ سخن یعنی طرز جدید میں شاعری کی اور ان کے دیوان کا خاصا بڑا حصہ اسی رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ آتش طرز جدید کی تحریک میں ناسخ کے ساتھ تھے لیکن اس رنگ میں وہ بھی ناسخ سے آگے نہ جا سکے۔ آتش بنیادی طور پر، اپنے مزاج اور اپنی فطرت کے اعتبار سے، جذبہ و احساس اور زندگی سے ماخوذ زندہ تجربوں اور مصحفی کی طرح سادہ گوئی کے شاعر ہیں اور آج اپنی شاعری کے اسی حصے کی وجہ سے زندہ، منفرد اور اہم شاعر ہیں۔ آتش کی یہ شاعری اس دور میں ناسخ کے طرز جدید کے متوازی چلتی ہے۔ جب یہ زمانہ گزر جاتا ہے تو ناسخ تاریخی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں اور آتش اس دور کے سب سے اہم اور بڑے شاعر شمار کیے جانے لگتے ہیں۔ جذبہ و احساس پر مبنی شاعری کا فطری رنگ واپس لوٹ آتا ہے اور "عشق" پھر "حسن" کی جگہ لے لیتا ہے:

ہلا دیں دل نہ کیوں کر شعرِ آتش　　صفا بندش ہے معنی خوب صورت

آتش کے کلام میں طرز جدید کی کم و بیش ساری خصوصیات موجود ہیں لیکن ساتھ ہی شاعری کی وہ روحِ لطیف بھی موجود ہے جس سے فطری شاعری کی عظمتیں نمایاں ہوتی ہیں۔ آج ناسخ صرف اپنے اس دور کے شاعر ہیں جب کہ آتش اس دور کے ساتھ ہر دور کے شاعر ہیں اور اسی لیے آج ان کا نام میر، سودا، درد اور غالب کے ساتھ لیا جاتا ہے۔ غالب نے ایک خط میں لکھا ہے کہ "آتش کے ہاں بیشتر تیز نشتر ملتے ہیں" [۵]

ناسخ اور آتش کے دور میں شاعری تہذیبی زندگی کی سب سے اہم سرگرمی تھی۔ نوابین و امراء کے ہاں ہمیشہ

شاعری قائم تھا جس میں شعرا کو ملازم رکھا جاتا تھا۔ شاعر ہونا عزت کی بات تھی۔ جیسے دوسرے فن و ہنر کے استاد ہوتے تھے اسی طرح شاعری کے بھی استاد ہوتے تھے۔ شاگرد نہ صرف اپنا کلام استاد کو دکھاتے تھے بلکہ فنِ شاعری کے رموز و نکات بھی سیکھتے تھے۔ خود ناسخ کے سو سے زیادہ شاگرد تھے جن میں کئی خود نامور استاد تھے۔ آتش کے بھی متعدد شاگرد تھے اور خود آتش مصحفی کے شاگرد تھے۔ آتش کے کئی شاگردوں نے بہت نام پایا۔ اس وقت لکھنؤ اہلِ ہنر، اہلِ فن اور شعرا و فصحا سے معمور تھا اور بقول مصحفی "مخزنِ شعرا و فصحا" بنا ہوا تھا۔ مشاعروں کا عام رواج تھا۔ اس دور کے تذکروں میں کئی ایسے مشاعروں کا ذکر ملتا ہے جو پہلے سے مقررہ تاریخ پر کسی صاحبِ ثروت کے ہاں منعقد ہوتے تھے۔ مشاعروں میں بھری بزم میں شاعروں کی غلطیوں پر اعتراض کیے جاتے تھے اسی لیے اس دور میں شعرا کے درمیان معرکے بھی معمول بن گئے تھے۔ مرزا قتیل نے لالہ موجی رام موجی پر اعتراض کیے جن کا جواب لکھ کر ناسخ نے انھیں دیا۔ موجی رام نے اگلے مشاعرے میں انھیں پڑھ کر سنایا اور معترض کی زبان بند کردی۔ اس سے ناسخ کی قابلیت و استادی کا بڑا شہرہ ہوا۔ آتش صرف اور صرف شاعر تھے۔ ناسخ شاعر ہونے کے ساتھ اس دور کی ایک سربرآوردہ شخصیت اور اس دور کی سیاست میں بھی شریک و شامل تھے۔

لکھنؤ میں آتش کی ہستی اور دہلی میں شاہ نصیر اور ذوق کی ہستی اس بات کا ثبوت ہیں کہ دہلی و لکھنؤ اسکول کی تفریق غلط ہے کیوں کہ ذوق دہلوی کے ہاں لکھنوی شاعری کی کم و بیش وہ تمام خصوصیات اسی طرح موجود ہیں جیسے آتش لکھنوی کے ہاں دہلی کے رنگِ شاعری کی خصوصیات موجود ہیں۔ اصل میں زمانہ ایک تھا۔ دونوں مقامات کے شاعر ایک دوسرے سے ملتے بھی تھے اور ان کا کلام بھی ایک دوسرے تک پہنچتا رہتا تھا۔ ساتھ ہی تہذیب کی اساس بھی ایک تھی۔ خود لکھنؤ کے شعرا کے باپ دادا اکثر دہلی ہی سے آئے تھے۔ "دریائے لطافت" میں انشا نے لکھا ہے کہ "یہاں دہلی والوں یا دہلویوں سے مراد وہ لوگ ہیں جن کے ماں باپ کا وطن دہلی تھا مگر وہ پورب میں پیدا ہوئے"[٦] آتش کے والد بھی دہلی سے آئے تھے اور خود آتش یہیں فیض آباد میں پیدا ہوئے تھے۔ نواب شجاع الدولہ بھی دہلی سے آئے تھے اور "بہو بیگم" بھی دہلوی نژاد تھیں۔ بنیادی طور پر دہلی، لکھنؤ کا تہذیبی مزاج ایک تھا صرف حالات قدرے مختلف تھے۔ اس تفریق کی اصل وجہ یہ بھی ہے کہ ہم نے ہر پُرتکلف بناوٹی رجحان کو لکھنؤ سے اور ہر فطری رجحان کو دہلی سے وابستہ کردیا ہے۔ یہ کسی طرح درست نہیں ہے۔ یہ دونوں صورتیں بیک وقت دونوں جگہ پر ملتی اور موجود ہیں۔

اس دور میں اصلاحِ زبان کی تحریک کو علی اوسط رشک نے اتنا آگے بڑھایا اور اس میں اتنے اضافے کیے کہ وہ اس تحریک کے سرخیل بن گئے۔ انھوں نے اپنے استاد ناسخ کے سارے اصول اپنائے لیکن ہندی الاصل الفاظ کو، جنھیں ناسخ نے اپنی شاعری سے خارج کردیا تھا، دوبارہ اپنی شاعری میں شامل کیا۔ ناسخ نے عربی و فارسی کے نامروج الفاظ اپنی شاعری میں شامل کیے تھے۔ رشک نے ایسے ہندی الاصل اردو الفاظ شاعری میں شامل کیے جو اس سے پہلے شاعری میں استعمال نہیں ہوئے تھے۔ رشک نے بڑی ہنرمندی و سلیقے کے ساتھ ان الفاظ کو استعمال کیا جن کا مطالعہ ہم ناسخ اور رشک کے ذیل میں آگے کریں گے۔ رشک کے اس تخلیقی عمل سے بول چال کی زبان شاعری میں واپس آجاتی ہے اور زبان کی شاعری، کا رواج بڑھنے لگتا ہے۔ رشک تے اس طرح شاعری میں اردو پن کو ابھارا اور اسے ایسا نیا رنگ دیا جسے نئے شعرا نے خوش دلی سے قبول کرلیا۔

بول چال کی زبان میں بولے جانے والے نئے نئے الفاظ و محاورات کے استعمال نے لفظوں کا کھوج

لگانے کے رجحان کو جنم دیا اور اس دور میں لغت نویسی کی طرف خاص توجہ ہوئی۔ رشک کی ''نفس اللغہ'' اور امداد علی بحر کی ''بحر البیان'' جیسی مفید لغات اسی دور میں تالیف ہوئیں جن کا مطالعہ ہم رشک اور بحر کے ذیل میں کریں گے۔ کلب حسین خاں نادر نے ''تلخیصِ معلّیٰ'' اردو نثر میں لکھی جس میں نہ صرف اصولِ شاعری بیان کیے بلکہ اصولِ زبان و بیان پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

اس دور میں ''واسوخت'' نے بھی غیر معمولی اہمیت اختیار کی اور شاید ہی کوئی معروف شاعر (چند کو چھوڑ کر) ایسا ہوگا جس نے ''واسوخت'' میں طبع آزمائی نہ کی ہو۔ اس دور میں کثرت سے واسوختیں لکھی گئیں اور اردو غزل نے بھی واسوخت کے مزاج کو قبول کر کے ہرجائی محبوب پر طعن و طنز کے تیر برسائے۔

''قطعہ نگاری'' بھی اس دور کی پہچان ہے جو اس دور میں کثرت سے لکھے گئے۔ قطعہ نگاری کا استعمال ایک طرف تاریخِ ولادت و وفات کے قطعات میں نمایاں ہوا اور دوسری طرف اس دور کے اہم واقعات پر بھی قطعے لکھے گئے جن میں تاریخی اہمیت کے حامل واقعات کے سنین وغیرہ محفوظ ہو گئے۔ ایسے قطعاتِ تاریخ کم و بیش ہر صاحبِ دیوان شاعر کے ہاں ملتے ہیں۔ ناسخ نے سیکڑوں کی تعداد میں قطعات لکھے جن سے اس دور کی تاریخ کے کھوئے ہوئے سرے تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ علی اوسط رشک نے بھی کثرت سے قطعاتِ تاریخ لکھے۔ ناسخ اور رشک کے ساتھ زکی مراد آبادی نے اس فن کو عروج تک پہنچایا۔ ہمارے مورخوں نے ان قطعاتِ تاریخ سے بہت کم فائدہ اٹھایا ہے مثلاً رشک نے ناسخ کے سفرِ حیات پر متعدد قطعاتِ تاریخ لکھے ہیں۔ سعادت خاں ناصر کے تذکرے ''خوش معرکۂ زیبا'' کا نام بھی رشک کے ایک قطعہ کی دین ہے۔ خود رشک کی زندگی کی کڑیاں ملانے میں ان کے قطعات سے آسانی پیدا ہو جاتی ہے۔ قطعات میں عام طور پر سال ہجری سے تاریخ نکالی جاتی ہے۔ اب انگریزی اقتدار کے زیر اثر سن عیسوی میں بھی تاریخیں نکالی جانے لگی ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ سن عیسوی سنِ ہجری پر غالب آ جاتا ہے اور آج مذہبی تقاریب کے علاوہ کسی کو سنِ ہجری یاد بھی نہیں آتا۔ یہ رجحان بھی اسی دور میں شروع ہوا۔

غزل کی صنفِ سخن، ہمیشہ کی طرح، اس دور میں بھی حاوی رہتی ہے اور ساری دوسری اصنافِ سخن اس کے بعد آتی ہیں۔ اس دور کی غزل میں محبوب اپنے ظاہری رنگ روپ کے ساتھ ملتا ہے لیکن عشق کا گہرا رشتہ غائب ہو جاتا ہے۔ اس دور کا محبوب بھی کوٹھے پر بستا ہے۔ یہاں نہ سچا عاشق ہے اور نہ سچا محبوب ہے۔ اسی لیے ''عشق'' اس دور کا مزاج ہی نہیں ہے۔ یہ دور عشق کے روحانی کیف سے، آتش کے علاوہ، عاری و خالی ہے۔ اس دور میں ناسخ ایک تحریک کا نام ہے اور ''اثر کے اعتبار سے اردو شاعری کا ایسا موڑ ہے جس نے زبان و بیان نے ساتھ مضمون بندی اور معنی آفرینی کو ایسا راستہ دکھایا جسے ان کے شاگردوں کے خصوصاً وزیر اور رشک نے، وسعت دے کر عام کر دیا۔

اس دور کی غزل کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ قافیہ شعر پر حاوی ہے، قافیہ ہی مضمون پیدا کرنے کا سبب ہے اور قافیہ ہی غزل کے شعر کا تخلیقی محرک ہے۔ کلب حسین خاں نادر نے مبتدی شعرا کو شعر گوئی کا جو گر بتایا ہے وہ بھی یہی ہے کہ ''مبتدی کو جس طرح پر شعر کہنا منظور ہو، اس کے سب قوافی پہلے لکھے۔ ان میں سے غور کرے کہ کتنے قوافی، خاص لائق گنجائش مضامین ہیں انھیں کو سہل زمینوں میں موزوں کرے۔ اول مصرع ثانی لکھے بعد اس کے مصرع لگا دے'' [٧] اس قافیہ پیمائی سے، زبان و بیان کی سطح پر، یہ فائدہ تو ضرور ہوا کہ طرح طرح کے قافیوں کے استعمال سے زبان میں اظہار کی قوت بڑھ گئی، زبان و بیان منجھ کر صاف ہو گئے۔ شاعری میں سجاوٹ اور بیان میں صفائی پیدا

ہوگئی۔ رعایت لفظی اور محاورہ و روزمرہ کے استعمال سے نئے نئے لہجے پیدا ہوئے لیکن عام طور پر شاعری غائب ہوگئی۔ اس دور کی تہذیب کو اگر گہرائی میں جا کر دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ اس تہذیب نے معنی گم کر دیے ہیں اور اس کے باطن کا زندگی کے کسی زندہ تجربے سے تعلق باقی نہیں رہا ہے۔ یہ ظاہر کی تہذیب تھی اور اسی لیے اس دور کی شاعری پر خارجیت حاوی ہے اور اسی لیے بیانِ حسن میں محبوب کے اعضائے جسمانی پر زور ہے۔ ''سراپا نگاری'' اسی لیے اس دور کا مقبول ترین رجحان ہے۔ ''واسوخت'' اور ''ریختی'' کی اصناف سخن اسی مزاجِ تہذیب کی وجہ سے مقبول ہیں۔ بیان حسن اور اعضائے جسمانی کے بیان کی عام مقبولیت کے زیر اثر محسن لکھنوی کو ایک نئی طرح کا تذکرہ ''سراپا سخن'' کے نام سے تالیف کرنے کا خیال آیا جس میں اعضائے جسمانی کے تحت شعرا کا کلام مرتب کیا گیا ہے۔

اس دور میں آتش واحد غزل گو ہیں جنھوں نے ناسخ والی خارجیت کے ساتھ عشق اور جذبہ و احساس کو شاعری میں برقرار رکھا۔ یہی اثر ناسخ کے شاگردوں کے برخلاف، آتش کے شاگردوں میں موجود ہے۔ آتش کے شاگرد اپنی غزلیات میں خارجی بیانِ حسن کے ساتھ عشق اور اس سے پیدا ہونے والے جذبہ و احساس کو بھی اپنے رنگِ سخن میں شامل رکھتے ہیں لیکن ناسخ کے شاگرد اظہارِ عشق سے پہلوتہی کرتے ہیں۔ اسی طرح آتش کے شاگرد، اپنے استاد کی طرح، بول چال کی زبان سے اپنا رشتہ قائم رکھتے ہیں اور اسی لیے ان کے کلام میں ایسے الفاظ و محاورات استعمال میں آتے ہیں جو زندہ اور عام بول چال کا حصہ ہیں۔ ناسخ، شعوری طور پر اپنے کلام سے ہندی الاصل الفاظ خارج کر کے ان کی جگہ نامانوس عربی و فارسی الفاظ استعمال کرتے ہیں لیکن ناسخ کی وفات کے بعد خود ان کے شاگردوں نے اس عمل کو ترک کر دیا اور زبان کے سلسلے میں آتش کے رجحان کو قبول کر کے ''زبان کی شاعری'' کے رجحان کو اپنا لیا۔ اس دور میں بول چال کی زبان، الفاظ و محاورات کو، ٹکسالی زبان سے لے کر ناسخ و آتش کے شاگردوں نے اپنی شاعری میں اس طرح استعمال کیا کہ لغت نویسوں نے الفاظ و محاورات کے لیے اس دور کے شعرا کے کلام کو سند کے طور پر پیش کیا۔ زبان کے اس رنگا رنگ استعمال سے ایک نیا رجحان یہ پیدا ہوا کہ اظہار بیان کا رخ زبان کی شاعری کی طرف ہوگیا۔ ساتھ ہی دلّی کے دائرہ اثر سے ناسخ و آتش اور ان کے شاگردوں نے خود کو آزاد کر کے زبان و بیان کو وہ روپ دیا کہ آنے والی نسل نے، خواہ وہ دلّی میں یا برصغیر کے کسی گوشے میں بیٹھا شاعری کر رہا ہو، زبان و بیان کے اسی جدید روپ کو اختیار کیا۔ یہ جدید روپ لکھنؤ کی دین ہے جس نے اردو نثر کے فروغ کا راستہ بھی صاف کر دیا۔ ٹکسالی زبان و محاورہ نے اتنی اہمیت اختیار کی کہ خود ناسخ کے شاگرد علی اوسط رشک نے ''نفس اللغہ'' کے نام سے لغت نویسی کا آغاز کیا۔ امداد علی بحر نے بھی ''بحر البیان'' کے نام سے ایسے ہی روزمرہ و محاورات کو حروف تہجی کے اعتبار سے مرتب کیا۔ ان دونوں لغات میں الفاظ و محاورات تو اردو زبان کے ہیں لیکن ان کی وضاحت فارسی نثر میں کی گئی ہے۔ کلب حسین خان نادر نے ''تلخیص معلّیٰ'' کے نام سے اردو نثر میں اپنی مفید تصنیف رقم کی۔ فقیر محمد خاں گویا نے ''انوار سہیلی'' کو اردو نثر میں ''بستانِ حکمت'' کے نام سے ترجمہ کیا۔

اس دور کی تصویر اجاگر کر کے اب ہم آئندہ صفحات میں ناسخ و آتش، ان کے شاگردوں اور اس دور کے دوسرے شعرا کی نظم و نثر کا ایک ساتھ مطالعہ کر کے اس تصویر کو مکمل کریں گے۔

حواشی:

[۱] کلیاتِ مصحفی، دیوانِ ششم، مرتبہ نور الحسن، ص ۲۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۲] دریائے لطافت، انشاء اللہ خاں انشا، ترجمہ برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی، ص ۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ء

[۳] جلوۂ خضر، جلد اول، صفیر بلگرامی، ص ۲۳۶ ـ ۲۳۷، آرہ بہار ۱۳۰۲ھ

[۴] کلیاتِ مصحفی، دیوانِ ششم، مصحفی، ص ۲۸ ـ ۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۵] خطوطِ غالب، جلد دوم، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۵۷۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۶] دریائے لطافت، محولہ بالا، ص ۸

[۷] تلخیصِ معلّی، کلب حسین خاں نادر، مرتبہ ڈاکٹر انصار اللہ نظر، ص ۸۹ ـ ۹۰، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۷۵ء

شیخ امام بخش ناسخ

حیات و احوال، تصانیف، طرز جدید کا عروج، مطالعۂ شاعری، لسانی خصوصیات

جن دو شاعروں نے اس دور کی ثقافت و تہذیب کو تخلیقی سطح پر شاعری کا حصہ بنا کر، لکھنو کے اندازِ فکر کو اردو شاعری کی ایک نئی روایت کی صورت دی، ان میں خواجہ حیدر علی آتش سے پہلے شیخ امام بخش ناسخ کا نام غیر معمولی تاریخی اہمیت کا حامل ہے۔ اب تک دہلی سے آئے ہوئے مہاجر شعرا اور ان کی روایتِ شاعری اودھ کی فضا پر چھائی ہوئی تھی۔ ہر شاعر زبان و بیان، محاورہ و روزمرہ اور تذکیر و تانیث وغیرہ کے لحاظ سے دہلوی روایت کی پیروی کرتا تھا۔ ناسخ پہلے شخص ہیں جنھوں نے لکھنؤ کو دہلی کے اثر سے آزاد کرانے کی کوشش کی اور ایک ایسے رنگِ سخن اور اندازِ فکر کو نمایاں کیا جو نیا بھی تھا اور اس سے الگ بھی اور ساتھ ہی لکھنؤ کی مروجہ تہذیبی اقدار کے رنگ و مزاج سے ہم کنار بھی۔ یہ رنگِ سخن اس دور میں نہایت مقبول ہوا۔

شیخ امام بخش ناسخ [۱] (۱۱۸۵ھ-۱۲۵۴ھ/۱۷۷۲ء-۱۸۳۸ء) جنھیں گھر والے عبداللہ کے نام سے پکارتے تھے [۲] ۱۱۸۵ھ میں فیض آباد میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام شیخ خدا بخش [۳] تاجر پیشہ اور لاہور کے رہنے والے تھے [۴] اور وہیں سے فیض آباد آئے تھے۔ ناسخ کی والدہ کا انتقال ۱۱۹۹ھ میں ہو چکا تھا [۵] ان کے والد کا انتقال ۱۲۱۶ھ میں ہوا [۶] ناسخ کی تاریخِ ولادت کسی تذکرے یا دیوان میں نہیں ملتی لیکن ایک قطعہ میں علی اوسط رشک نے وفات کے وقت اُن کی عمر ۶۹ سال بتائی ہے۔ وہ شعر یہ ہیں۔

ناسخ استاد رشک، حسرت عمر مُرد اے ہے یہ سال شصت و نہم
رشک تاریخِ انتقال نوشت مُرد اے ہے یہ سال شصت و نہم

ناسخ کا مصدقہ سالِ وفات ۱۲۵۴ھ ہے۔ گویا ۱۲۵۴ھ میں ناسخ ۶۹ ویں سال میں تھے۔ اگر ۱۲۵۴ھ میں سے ۶۹ نکال دیے جائیں تو سالِ ولادت ۱۱۸۵ھ برآمد ہوتا ہے۔ ایک شعر میں خود ناسخ نے ۷ رمحرم اپنی ولادت کی تاریخ بتائی ہے:

رہے کیوں کر نہ دل ہر دم نشانہ ناوک غم کا کہ ہے میرا تولد ہفتم ماہِ محرم کا

(دیوان اول)

اس کے معنی یہ ہوئے کہ ناسخ ۷ رمحرم ۱۱۸۵ھ کو پیدا ہوئے۔ اس کی تصدیق مصحفی کے ''ریاض الفصحا'' سے بھی ہوتی ہے۔ ''ریاض الفصحا'' کا سالِ آغاز ۱۲۲۱ھ اور اختتام ۱۲۳۶ھ ہے۔ مصحفی نے ۱۲۲۴ھ میں اپنا دیوان ششم ناسخ کے مقبول عام رنگ میں مرتب کیا تھا [۷] اس وقت مصحفی اور ناسخ دونوں لکھنؤ میں مقیم تھے اور مشاعروں میں شریک ہوتے تھے۔ مصحفی نے ناسخ کے ترجمے میں ان کی عمر ۳۷ سال بتائی ہے [۸] اگر مصحفی نے ناسخ کا ترجمہ ۱۲۲۲ھ میں تحریر کیا تو ۱۲۲۲ھ میں سے ۳۷ نکالنے سے ۱۱۸۵ھ سالِ ولادت برآمد ہوتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ناسخ کا سال

ولادت ۱۱۸۵ھ ٹھہرتا ہے... اس سن میں شبہے کی مطلقاً گنجائش نہیں۔"[۹]

والد شیخ خدا بخش کی وفات کے بعد ناسخ اور ان کے چچاؤں کے درمیان ورثے کی تقسیم پر جھگڑا ہوا۔ ان کے چچاؤں نے دعویٰ کیا کہ ناسخ شیخ خدا بخش کا اصل بیٹا نہیں متبنیٰ ہے اور یہ بھی مشہور کیا کہ وہ ان کا غلام تھا لیکن جب فیصلہ صادر ہوا تو باپ کا تمام ترکہ ناسخ کو ملا۔ ناسخ اس تمام عرصے پریشان رہے۔ انھوں نے اپنی دو رباعیوں میں بھی متبنیٰ یا غلام ہونے کی تردید کی ہے

کہتے رہے اعمام عداوت سے غلام   میراث پدر میں نے مگر پائی تمام
اس دعویٔ باطل سے ستم گاروں کو   حاصل یہ ہوا کر گئے مجھ کو بدنام
مشہور ہے گرچہ افترائے اعمام   پر کرتے نہیں غور خواص اور عوام
وارث ہونا دلیلِ فرزندی ہے   میراث نہ پاسکا کبھی کوئی غلام

ناسخ نے ۲۲؍ جمادی الاولیٰ ۱۲۵۴ھ بروز پنج شنبہ مطابق ۱۵؍ اگست ۱۸۳۸ء کو وفات پائی۔ اس وقت محمد علی شاہ اودھ کے بادشاہ تھے۔ متعدد شعرا نے قطعات وفات لکھے، ناسخ کے شاگرد رشید علی اوسط رشک کے دیوان میں نو قطعات تاریخ ملتے ہیں[۱۰] جن میں سے ایک میں تاریخ، دن اور سن بھی دیے ہیں۔

وادریغا کرد رحلت ناسخِ معجزبیاں   انتقالش داد عالم راغم جاں کاہ وائے
یک ہزار و دو صد و پنجاہ و چارم سال بود   بود از ماہِ محرم پنجمیں آں ماہ وائے
رشک روز مرگ و تاریخ و سنین و ماہ گفت   بود پنجم بست و چارم پنجشنبہ آہ وائے

ایک اور قطعہ میں رشک نے ناسخ کو کشتیٔ شعر و سخن کا ناخدا، زبان دانِ مضامین آفریں، لغت دان و محقق اور شاعرِ بے مثل کہا ہے۔ ایک مادۂ تاریخ سے سن عیسوی نکلتا ہے: ع "صد حیف ہائے ناسخ صد حیف ہائے ناسخ" (۱۸۳۸ء)

ناسخ نے ۱۲۰۵ھ میں، جب وہ بیس سال کے تھے، شعر گوئی شروع کی[۱۱] اس وقت میر (وفات ۱۲۲۵ھ) زندہ تھے۔ سودا (وفات ۱۱۹۵ھ) کی آواز فضا میں گونج رہی تھی۔ جرأت، انشا، مصحفی اس دور کے بڑے اور اہم شاعر تھے۔ یہ آصف الدولہ کا دور تھا جس نے ۱۱۸۹ھ/ ۱۷۷۵ء میں دارالحکومت فیض آباد سے لکھنؤ منتقل کر دیا تھا۔ ۱۲۰۹ھ میں آصف الدولہ کی فتح روہیل کھنڈ پر ایک قطعہ تاریخ "کلیاتِ ناسخ" میں ملتا ہے۔ ناسخ بھی اسی زمانے میں، جب وہ بچے ہی تھے، اپنے والدین کے ہمراہ فیض آباد سے لکھنؤ آ گئے تھے اور یہیں اپنے شوق سے "تحصیل علوم و تکمیل فنون" کیا[۱۲] ان کے ایک استاد حافظ وارث علی کا ذکر بھی آتا ہے جن کے بیٹے کی ولادت پر ناسخ نے قطعۂ تاریخ کہا تھا

یافت چوں استادنا وارث علی   پور با اقبال از فضل الٰہ
گفت تاریخِ تولد ہاتفے   روز جمعہ بستم شوال ماہ [۱۳]

آزاد نے "آبِ حیات" میں علمائے فرنگی محل سے تحصیل علم کا ذکر کیا ہے۔ رشید حسن خاں نے بھی ناسخ کی ایک غیر معروف مثنوی "معراج نامہ" کا تعارف کراتے ہوئے لکھا ہے کہ "یہ مثنوی جو میرے قیاس کے مطابق، فرنگی محل کی تعلیم کی یادگار ہے، اس کا کوئی نسخہ وہاں (فرنگی محل) محفوظ رہ گیا"[۱۴]

ناسخ کسی کے شاگرد نہیں تھے۔ انھوں نے خود اپنی کوشش سے فنِ شاعری اور متعلقہ علوم پر ایسی قدرت حاصل کی کہ استادِ وقت بن گئے۔ مصحفی کے تذکرے "ریاض الفصحا" اور دیوانِ ششم کے "دیباچے" سے بھی اس بات

کی تصدیق ہوتی ہے کہ وہ کسی کے شاگرد نہیں تھے۔ ناسخ کے شاگرد رنگی ابن طوفان نے بھی یہی لکھا ہے کہ "در شعر گوئی شاگردی نہ نمود"[۱۵] تذکرہ نغمۂ عندلیب (۱۲۶۱ھ) سے بھی اس بات کی مزید تصدیق ہوتی ہے کہ وہ "کسی کے شاگرد نہیں اور سب کے اوستاد ہیں جن کا اعتقاد راسخ ہے وہ معتقد ناسخ ہے"[۱۶] البتہ پہلوانی میں وہ مرزا مغل بیگ کے شاگرد تھے اور استاد کی وفات (۱۲۳۴ھ) پر جو قطعاتِ تاریخ ناسخ نے لکھے تھے وہ کلیات میں موجود ہیں۔ ان میں ناسخ نے "استادم" اور "استادِ ما" کہا ہے۔ ایک قطعہ میں مرزا مغل بیگ کو "رستم وقت" سے موسوم کیا ہے۔ یاد رہے کہ مرزا مغل بیگ (وفات ۱۲۳۴ھ) اور مرزا مغل سبقت (وفات ۱۲۳۵ھ) دو الگ الگ شخصیتیں ہیں۔ دونوں کے قطعاتِ تاریخ "کلیاتِ ناسخ" میں موجود ہیں۔ علوم متداولہ حافظ وارث علی اور فرنگی محل سے حاصل کیے۔

ناسخ صورت شکل اور ڈیل ڈول سے پہلوان معلوم ہوتے تھے۔ مصحفی نے انھیں "جوان سیمیں وسپاہی وضع" لکھا ہے۔ کریم الدین نے "طبقات الشعرائے ہند" میں لکھا ہے کہ "ناسخ کا ڈیل ڈول بھاری اور تیز ذہن، رنگ کالا تھا۔ کہتے ہیں کہ بہت موٹا آدمی تھا"[۱۷] خیراتی لال بے جگر نے انھیں "جوانے قوی ہیکل وجسیم" لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ بقول مرزا جعفر علی بیگ بلیغ، ناسخ نے ایک دفعہ لکھنؤ میں سپر کے ٹکڑے کر دیے تھے اور وہ اپنے تن جسم کا اتنا خیال رکھتے تھے کہ انھوں نے شادی نہیں کی"[۱۸] اپنے سیاہ رنگ کے بارے میں خود ایک شعر کہا ہے

میں گو کہ حسن سے ظاہر میں مثلِ ماہ نہیں ہزار شکر کہ باطن مرا سیاہ نہیں

(دیوانِ اول، مخطوطہ کراچی)

سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ "شیخ صاحب (ناسخ) مذکور محلہ ٹکسالی لکھنؤ میں رہتے تھے۔ شیخ صاحب...... میرزائی صاحب سے محبت دلی رکھتے تھے۔ ...... شیخ صاحب کو لوگ ان سے بدنام کرتے تھے... اور مرزا محسن برادر مرزا حاجی صاحب قمر... بھی پوشیدہ میرزائی صاحب پر عاشق تھے لہٰذا ان کو شیخ صاحب سے بہ سبب عشق میرزائی صاحب کے ایک چشمک تھی۔ اس سبب سے شیخ صاحب کے ہر شعر پر معترض ہوتے تھے۔ شیخ صاحب نے معتمد الدولہ بہادر سے کہوا کر میرزائی صاحب کو قریب سو روپے کا درماہہ دبہ عہدہ داروغگی سرکار محسن الدولہ بہادر ملازم کروایا... تب سے میرزائی صاحب معشوق شیخ ناسخ صاحب تمام لکھنؤ میں مشہور و معروف ہو گئے ع تا نہ باشد چیز کے مردم نہ گویند چیزہا۔ شیخ صاحب (ناسخ) نے اپنے پاس سے چند قطعہ مکانات و دکانیں وغیرہ چوک میں میرزائی صاحب کو خرید کر دیے"[۱۹] ناسخ نے میرزائی صاحب کی شادی پر قطعہ تاریخ بھی لکھا تھا اور مرنے سے پہلے وصیت کی تھی کہ میرے بعد سارے مال و متاع کے میرزائی صاحب مالک ہوں گے[۲۰] شیخ صاحب کی تجہیز و تکفین کا سارا انتظام میرزائی صاحب ہی نے کیا تھا۔ ناسخ نے اپنے اور میرزائی کے تعلق سے ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے:

مثل یعقوب ہمیں عشق ہے اس یوسف سے اپنے محبوب کو ہم اپنا پسر کہتے ہیں

(دیوان دوم، قلمی کراچی)

ناسخ "حلیم الطباع و مہذب الاخلاق"[۲۱] انسان تھے۔ "دیوان ششم" کے دیباچہ (۱۲۳۴ھ) میں بھی مصحفی نے "بہ فقیر ہم رسوخے از تہِ دل دارد" کے الفاظ لکھے ہیں[۲۲] اس دور کے مشاہیر اور صاحبانِ اقتدار سے ناسخ کے گہرے اور مخلصانہ مراسم تھے۔ وہ اس دور کی ایک معتبر اور سماجی اعتبار سے اہم شخصیت کے مالک تھے۔ ان کے شاگردوں کی تعداد بھی کثیر تھی اور ان کی تعداد سو کے قریب پہنچتی ہے۔ ڈاکٹر انصار اللہ نظر نے ناسخ کے شاگردوں کی

تعداد کم سے کم ۱۰۳ بتائی ہے [۲۳] اور اس میں اس دور کے اکثر معروف شعرا مثلاً آغا حسن امانت، سید محمد مرزا انس، امداد علی بحر، فتح الدولہ محمد رضا برق، علی اوسط رشک، محمد عظیم اللہ رعمی ابن امین اللہ طوفان، غلام امام شہید، فقیر محمد خاں گویا، منیر شکوہ آبادی، حاتم علی بیگ مہر، خواجہ محمد وزیر، کلب حسین خاں نادر وغیرہ کے نام شامل ہیں۔

ناسخ کو فنِ شعر پر پوری قدرت حاصل تھی۔ لفظوں کی تحقیق، عروض کی باریکی، صنائع بدائع کا استعمال اور شعر کی پرکھ کے ساتھ ساتھ ان میں اصلاح دینے کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ وہ اپنے شاگردوں کا خاص خیال رکھتے تھے۔ سعادت خاں ناصر نے اسی لیے انھیں "مفتی مسائلِ سخن وراں" [۲۴] کہا ہے۔ گویا جیسے مفتی کا فتویٰ امور مذہبی میں حرفِ آخر کا درجہ رکھتا ہے، اسی طرح ناسخ سخن وری کے مسائل کے مفتی تھے۔ ایک دن سعادت خاں ناصر آئے اور استفادے کے واسطے اپنا مطلع سنایا:

ملے نہ رخ سے اگر غازۂ عذار ہوں میں　　　نہ آنے دے مجھے آنکھوں میں گر خمار ہوں میں

فرمایا کہ "خمار" "اتار" کو کہتے ہیں، تم نے نشے کے مقام پر باندھا ہے، ناصر نے ایک اور شعر پڑھا

بزم عاشق کا دوگونہ ہو فروزاں رنگِ حسن　　　شعلۂ رُخ سے کرے روشن جو وہ جانانہ شمع

کہنے لگے "دوگونہ" کی جگہ "دوچنداں" بنانا چاہیے کہ وہ غیر مشہور اور یہ متعارف ہے۔

ایک دن خواجہ بہادر حسین فراق تشریف لائے اور کہا منور خاں غافل نے ان کے اس شعر پر یہ اعتراض کیا ہے کہ دانے ریگ پر بے تاب ہوتے ہیں نہ کہ گلخن پر:

عجب حالت ہوئی طاری ترے آنے سے گلشن پر
کہ یوں بے تاب ہیں گل جس طرح دانے ہوں گلخن پر

ناسخ نے کہا کہ مشہور بھاڑ کا گرم ہونا ہے یا ریگ کا [۲۵]

جب شعر و شاعری کا ایسا چرچا ہو جیسا اس دور میں تھا اور جب شعر و شاعری عزت و احترام کے ساتھ بادشاہ وزیر اور امراء تک پہنچنے کا وسیلہ ہو تو شاعروں کے درمیان چشمک اور حسد و رشک کا پیدا ہونا ایک فطری بات ہے۔ شاید ہی اس دور کا کوئی قابلِ ذکر شاعر ایسا ہو جو معرکے اور چشمک سے محفوظ رہا ہو۔ اس دور میں مشاعرے میں شعر پڑھنا دل گردے کا کام تھا۔ بھری محفل میں شاعر ایک دوسرے پر اعتراض کرتے تھے۔ ہر استاد کے ساتھ اس کے شاگردوں کی فوج ہوتی تھی۔ ناسخ بڑے رکھ رکھاؤ کے آدمی تھے۔ نہایت وضع دار اور متحمل مزاج تھے لیکن جب اعتراض بے سبب ہوتا تو وہ اس کا جواب دیتے۔ نواب مرزا جعفر کے بیٹے اور نواب مرزا حاجی قمر کے بھائی مرزا محسن ناسخ کے اشعار پر اکثر اعتراض کرتے۔ ایک دفعہ مرزا محسن نے ناسخ کے اس شعر پر دو اعتراضات کیے۔

سوز تا کم ہو نہ میرے سینے کے ناسور کا　　　یار نے مرہم بنایا شمع کے کافور کا

ایک یہ کہ شمع کافوری نہیں ہوتی۔ بہ سبب صفائی کے کافور سے اس کو نسبت دیتے ہیں۔ دوسرا اعتراض یہ کیا کہ خاصہ معشوق کا ستم سازی ہے نہ کہ مرہم سازی۔ مرزا جعفر علی فصیح کہ شاگردان کے ہیں، وہ ایک شمع ساز کہن سال کو مرزا محسن کی خدمت میں لے گئے۔ اس نے کہا کہ وہ شمع کافوری بناتا ہے۔ مرزا جعفر فصیح نے سند کے طور پر غنی کاشمیری کا یہ شعر پڑھا:

سوزِ داغ دل ما دفع نہ شد از مرہم　　　گرمی شمع ز کافور نمی گردد کم

اور کہا کہ دوسرا جواب یہ ہے کہ سبب مرہم سازی کا شعر میں ظاہر۔ جو وہ نہ سمجھیں تو اس کا جواب نہیں۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ناسخ کا شہرہ ان کی استعداد و قابلیت سے تھا[٢٦] اس قسم کے معرکوں اور نکتہ چینیوں نے ناسخ کی شاعرانہ حیثیت اور شہرت میں اضافہ کیا۔

اس سے زیادہ اہم معرکہ لالہ موجی رام موجی کا تھا جس کے بارے میں ناصر نے لکھا ہے کہ "ناسخ نے ایسا سر کیا کہ حاسدوں کے جی چھوٹ گئے"[٢٧] لالہ موجی رام موجی مصحفی کے شاگرد اور "شاعر منتہی" تھے اور مرزا جعفر (وفات ١٢٣٠ھ) [٢٨] کے اس طرحی مشاعرے میں شریک تھے جس کا قافیہ گلاب، نقاب، سراب، اضطراب اور ردیف "درتہِ آب" تھی۔ کسی وجہ سے مرزا حاجی قمر (ابن نواب مرزا جعفر و برادر مرزا محسن) اور میر مظفر حسین ضمیرؔ کو یہ منظور ہوا کہ موجی رام کو مرزا قتیل کی زبان سے ذلت دلوایئے۔ جب موجی رام نے یہ شعر پڑھے

گیا نہانے جو وہ بے نقاب درتہ آب   تو رنگِ رخ سے کھلا اک گلاب درتہِ آب
میں رویا یاس کی حالت میں تشنگی سے جب   تو آ گئی وہیں موجِ سراب درتہِ آب
بہے ہیں دیدۂ گریاں سے اس طرح آنسو   رواں ہو چشمے سے جس طرح آب درتہِ آب

مرزا قتیل (وفات ١٢٣٣ھ) نے سرِ مشاعرہ یہ اعتراض کیے کہ گل کو گلاب کہنا غیر مستعمل اور چشمہ بیرونِ آب ہے اور سراب محض ریگستان ہے۔ ریگ سے اور موج سے کیا نسبت۔ جب مرزا صاحب نے سرِ مشاعرہ اس پر یہ اعتراض کیے تو شیخ امام بخش ناسخ کو دلیری مرزا صاحب کی نہایت ناگوار گزری۔ موجی رام التجا لے کر میاں مصحفی کے پاس گئے۔ میاں صاحب نے کہا کہ شاگرد کے واسطے آشنا سے بگاڑنا نہ چاہیے۔ جب ناسخ نے سنا کہ مصحفی حمایت موجی کی نہیں کرتے، اسے اپنے پاس بلا بھیجا اور یہ سوال و جواب ایک بند کاغذ پر لکھ کر اسے دیے کہ دوسری صحبت میں سرِ مشاعرہ پڑھے۔ وہ عبارت یہ تھی: "افصح الفصحا مرزا قتیل صاحب! آپ نے جو مجھ ہیچ مداں کی غزل پر یہ اعتراض کیے ہیں کہ "گلاب" بمعنی "گل" غیر مستعمل اور اردو میں نہیں آیا، ایسا کلام لایعنی آپ سا شاعر فخرِ زمانہ کہے، بسا عجب ہے۔ نہیں جانتے ہو کہ محاورہ اہلِ ہند میں گلابی جاڑا اسے کہتے ہیں کہ موسم گلاب میں ہو اور گلابی رنگ کہ منسوب بہ گلاب ہو۔ قطع نظر میر محمد تقی کہ زبانِ ریختہ میں سہیم و عدیل نہیں رکھتے تھے، فرماتے ہیں.

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے   پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

مرزا مظہر خاں جاناں فرماتے ہیں:

عالم ہے یہ پسینے کا اس مستِ خواب پر   پڑتی ہے اوس جیسے سحر کو گلاب پر

میاں مصحفی.

سرخ ہے مے سے وہ چشمِ نیم خواب نرگسی   یا یہ باغِ حسن میں پھولا گلاب نرگسی

دیگر.

دلی بھی طرفہ جا ہے کہ ہر اک گلی کے بیچ   بکتے ہیں کوڑی کوڑی کٹورے گلاب کے

اور آپ نے جو فرمایا ہے کہ چشمہ بیرونِ آب ہے، فی الحقیقت سعدی نے گلستاں میں غلطی فرمائی ہے:

سرِ چشمہ شاید گرفتن بہ میل   چو پُر شد نہ شاید گذشتن بہ پیل

اور آپ نے جو کہا کہ سراب محض ریگستان ہے اور موج سے اسے کیا نسبت۔ ناصر علی کہتا ہے:

نمی دانم کدای شہسوار آمد دریں وادی   کہ از صد جا گریباں چاک شد موج سرابش را

جواب آپ کے ہر اعتراض کا یہ ہے اور غزل ثانی تصنیفِ ضمیر کو جو آپ بے عیب کہتے ہیں، ایک شعر میں دو اعتراض ہیں:

وطن میں بھی نہیں سرگشتوں کو چین ذرا   کہ کم نہ ماہی کا ہو اضطراب درتۂ آب

صاحب میرے! اضطراب ماہی درتہ آب کوئی شاعر نہیں بولا کس واسطے کہ مچھلی کو سوائے پانی کے آرام نہیں اور اگر اضطراب بہ معنی رفتار ہے، اضطراب اور رفتار میں بڑا فرق ہے۔ سرگشتہ مفرد، جمع اس کی جس وقت کیجیے گا بجائے ہائے ہوز کے کاف فارسی (گ) اور الف نون جمع کا آئے گا اور ''سرگشتگان'' ہوگا۔ سرگشتوں کی ایجاد کہاں سے ہے۔ زبانِ اردو کے جاننے والے فی زماننا میاں مصحفی اور انشاءاللہ خاں ہیں۔ آپ عبث دخل در معقولات دیتے ہیں۔ فارسی آپ کی البتہ مشہور، اس کو اصفہانی جانیں۔ زیادہ والسلام والاکرام''[۲۹]

اس معرکے نے ناسخ کی استعداد و قابلیت کا سکہ بٹھا دیا۔ مشاعروں میں چھوٹی موٹی چشمکیں تو معاصرین کے ساتھ جاری رہیں لیکن ''آبِ حیات'' میں آزاد نے آتش و ناسخ کے درمیان جو معرکے دکھائے ہیں وہ محض قصہ کہانیاں ہیں۔ مختلف ذرائع سے ان کی تردید تو ہوتی ہے لیکن کسی ذریعے سے تصدیق نہیں ہوتی۔

ناسخ اپنے دور کی ایک سربرآوردہ شخصیت تھے۔ بیشتر امرائے وقت سے ان کے مراسم تھے۔ اس دور کی سیاست اور سازشوں میں وہ بھی شریک تھے اور اسی وجہ سے انھیں کم از کم دو بار لکھنؤ چھوڑ کر جلاوطنی اختیار کرنی پڑی۔ سب سے پہلے ناسخ کے مراسم حاجی مرزا قمر سے قائم ہوئے جنھوں نے ان کی سرپرستی اس وقت کی جب نئے رنگ کی غزلوں کے ساتھ ناسخ نے مشاعروں میں شریک ہونا شروع کیا۔ قمرالدین احمد خاں عرف میرزا حاجی، فخرالدین احمد عرف مرزا جعفر جعفر کے بڑے بیٹے تھے۔ مرزا جعفر وہ شخص تھے جو انگریز ریذیڈنٹ اور نواب سعادت علی خاں (م ۱۲۲۹ھ/۱۸۱۴ء) دونوں کی نظروں میں معتبر تھے۔ باپ بیٹے دونوں شاعر تھے اور ان کی مجلس مشاعرہ میں اس دور کے سارے اساتذہ شریک ہوتے تھے جس کی تصدیق ''ریاض الفصحا'' اور ''روزنامچہ'' عبدالقادر چیف رام پوری سے بھی ہوتی ہے[۳۰] اسی زمانے میں مرزا حاجی سے صادق علی اختر، طالب علی عیشی اور ناسخ بھی بہت قریب تھے۔ مصحفی بھی مجالسِ مشاعرہ میں شریک ہوتے تھے۔ جب غازی الدین حیدر نے مرزا جعفر اور مرزا حاجی کے بجائے معتمد الدولہ آغا میر کو اپنا نائب مقرر کیا تو مرزا جعفر و مرزا حاجی دونوں باپ بیٹے خانہ نشین ہو گئے۔ آغا میر نے ان کا محاسبہ کیا اور وہ پانچ سال تک اپنے گھر میں اپنے بھائیوں کے ساتھ قید رہے[۳۱] ناسخ اس نظر بندی کے زمانے میں بھی ان کے ہاں آتے جاتے رہے لیکن جب آغا میر کا انتہائی خوف ہوا کہ ''مبادا راہ سے پکڑ جائیں، گھر میں بیٹھ رہے'' آغا میر، میرزا حاجی کے اثر کو زائل کرنے کے لیے مرزا حاجی کے وفاداروں کو اپنی طرف ملا رہا تھا۔ اس نے ''ناسخ شاعر ہندی کو جو مرزا (حاجی) کے محرم زار مقرب خاص تھے اور ان کا فروغ و رشد سارا شہر جانتا ہے کہ ان کے گھر سے انھیں حاصل ہوا تھا، بطمع دنیا اپنے کو موافق و متوسل کیا'' اور معافی تلافی کے بعد سو روپے ماہ مقرر کیا[۳۲]

اب آغا میر نے ایک اور سازش تیار کی اور پوری رازداری کے ساتھ اس پر عمل درآمد ہوا۔ وہ سپاہی یا شخص جو آغا میر نے خود کو قتل کرانے کے لیے مقرر کرایا تھا پکڑا گیا۔ مرزا حاجی کے خلاف مقدمہ بادشاہ کے حضور میں پیش ہوا۔ شیخ ناسخ نے گواہی دی اور مرزا حاجی کو کھڑے کھڑے مع گھربار اخراج کا حکم صادر ہو گیا[۳۳] مرزا حاجی کا یہ

اخراج ۱۲۳۸ھ کا واقعہ ہے۔ "ہائے غریبی" سے اس کی تاریخ نکلتی ہے۔ ناسخ نے بھی قطعہ تاریخ لکھا جو ان کے دیوان میں موجود ہے۔ اس سے بھی ۱۲۳۸ھ برآمد ہوتے ہیں [۳۴] آغا میر سے تعلق کی بنا پر ناسخ کا اثر و رسوخ اور اہمیت و اعتبار بھی بڑھنے لگا۔ ۹ر اکتوبر ۱۸۱۹ء کو جب انگریزوں نے غازی الدین حیدر کو وزیر سے بادشاہ بنایا تو ناسخ نے تاریخ کہی اور جب نئے بادشاہ نے اس شاہی تخت پر متمکن ہو کر، جسے دو کروڑ روپے سے تیار کرایا گیا تھا۔ ابوالمظفر معزالدین شاہ زمن غازی الدین حیدر کے نام سے جلوس کیا تو ناسخ نے قطعہ تاریخ لکھا۔ اب ناسخ پوری طرح آغا میر کے وفادار اور اس ماحول کا حصہ تھے۔ آغا میر نے ایک ایک کر کے اپنے حریفوں کو ہٹا دیا تھا اور اب باری حکیم مہدی علی خاں کی تھی۔ آغا میر نے کئی لاکھ روپے ان کے ذمے نکالے جو انھوں نے ادا کر دیے اور شاہ جہاں پور، جو انگریزوں کی عمل داری میں تھا، جا کر وہیں مقیم ہو گئے۔ شیخ ناسخ نے معتمدالدولہ آغا میر کو خوش کرنے کے لیے حکیم مہدی علی خان کے فرار ہونے کی تاریخ لفظ "گریختہ" سے نکالی جس سے ۱۲۳۵ھ نکلتے ہیں۔ ناسخ کے اس قطعہ کا ایک شعر یہ تھا

کاشو برائے کشتن شلغم گریختہ روبہ صفت زہیبت ضیغم گریختہ

پھر اس قطعہ کو آغا میر کے حضور میں محمد خاں قوال نے گا کر پیش کیا جس پر اسے ایک ہزار روپیہ انعام ملا۔

غازی الدین حیدر کی وفات کے بعد جب نصیرالدین حیدر بادشاہ ہوئے تو انھوں نے آغا میر کو ہٹا کر اعتمادالدولہ فضل علی خاں کو وزیر اعظم مقرر کیا۔ اس اثناء میں حکیم مہدی علی خاں بھی لکھنؤ آئے لیکن جب ان کی دال نہ گلی تو وہ واپس چلے گئے۔ ناسخ نے اس بار "باز گریختہ" سے تاریخ نکالی۔

۱۲۴۶ھ/ ۱۸۳۰ء میں نصیرالدین حیدر نے فضل علی خاں کو معزول کر کے حکیم مہدی علی خاں کو وزیر اعظم بنایا اور ۱۲۴۸ھ/ ۱۸۳۲ء میں انھیں پھر معزول کر دیا۔ ناسخ نے پھر قطعہ تاریخ کہا:

افتاد حکیم از مراتب تاریخ بطرز نو رقم کن
از جائے حکیم ہشت برگیر سہ مرتبہ نصف نصف کم کن

اور جب حکیم مہدی علی خاں کا ۲۶ر رمضان ۱۲۵۳ھ/ ۲۵ر دسمبر ۱۸۳۷ء کو انتقال ہوا تو ناسخ نے پھر قطعۂ تاریخ کہا جس کا ایک مصرع یہ تھا: شب ولادت عیسیٰ بمرد ایں دجال۔ اس سے ان کی کدورت اور دلی نفرت کا اظہار ہوتا ہے۔

اگر کلیات ناسخ کا سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ ناسخ نے اپنے دور کے کم و بیش ہر ذاتی و سیاسی واقعہ پر قطعہ کہا ہے جن کے مطالعہ سے ناسخ کی سوانح عمری مرتب کی جا سکتی ہے۔ ایک قطعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۲۲ھ میں وہ بہت بیمار ہو گئے تھے۔ ۱۸۳۱ء میں چوروں نے ان کے گھر میں نقب لگائی تھی۔ ۱۲۳۵ھ میں ان کے چار خط چوری ہو گئے تھے۔ اس واقعہ پر انھوں نے چھ قطعات کہے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ خط غیر معمولی اہمیت کے حامل تھے۔ جلاوطن ہو کر جب وہ الٰہ آباد پہنچے تو چھت سے ایک سانپ ان کے اوپر آ گرا۔ ایک بار جو قلیہ ان کے سامنے آیا تو اس میں سنپولیا نکلا ع: گفتا افعی بے دیں پختہ۔ ایک قطعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۴۰ھ میں وہ کسی فعل سے تائب ہو گئے تھے اور انھوں نے توبہ کر لی تھی۔ ۱۲۳۵ھ میں وہ کسی بلائے بے درماں سے بچ گئے تھے۔ ان قطعات سے میرزائی صاحب کے بارے میں بھی بہت سی معلومات حاصل ہوتی ہیں مثلاً میرزائی صاحب کی کدخدائی ۱۲۳۱ھ میں ہوئی تھی۔ ۱۲۳۳ھ میں میرزائی کے ہاں بیٹا پیدا ہوا تھا اور اسی سال انھوں نے اپنا مکان بنوایا تھا۔ اس قطعہ میں ناسخ نے میرزائی صاحب کو "عزیز القدرم" کے الفاظ سے خطاب کیا ہے۔ پندرہ شعر کا ایک قطعہ ملتا ہے جس میں تین

سالہ بچے کے ساتھ میرزائی کے سفرِ بریلی کا ذکر کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ میرزائی اور اس بچے کی جدائی سے وہ بہت پریشان تھے۔ ناسخ کے قطعات سے معلوم ہوتا ہے کہ سیاسی و منصبی اقتدار تو ان کے پاس نہیں تھا لیکن وہ اہلِ اقتدار کے ساتھ تھے جس سے ان کی اہمیت و حیثیت قائم تھی۔ معتمد الدولہ آغا میر کا عہدِ وزارت امام بخش ناسخ کے لیے سکون و آرام کا دور تھا۔ جب ناسخ نے آغا میر کی شان میں قصیدہ پیش کیا تو آغا میر نے سوا لاکھ روپیہ ان کو انعام میں دیا۔ یہ قصیدہ دیوانِ فارسی میں موجود ہے اور جس کا پہلا اور آخری شعر یہ ہے:

چوں نطق عیسیٰ مریم کلامِ ضیغم جنگ   چو موجِ چشمۂ حیواں خرامِ ضیغم جنگ
زکینۂ سگِ دنیا تراچہ غم ناسخ   ہمیشہ وردِ زباں دار نامِ ضیغم جنگ

''دیوانِ فارسی'' میں آغا میر کی شان میں اور بھی کئی مدحیہ قطعات ملتے ہیں۔ وہ ہر طرح سے آغا میر سے اس طرح متھی ہو گئے تھے کہ اب ان کا عروج و زوال بھی اسی سے وابستہ تھا۔ معتمد الدولہ آغا میر کا عہدِ وزارت ۱۲۳۶ـ۱۲۴۳ھ تک قائم رہتا ہے۔ ان کا زوال غازی الدین حیدر کی وفات (۱۲۴۳ھ/۱۸۲۷ء) اور نصیر الدین حیدر کی تخت نشینی (۲۷ ربیع الاول ۱۲۴۳ھ/۱۹ اکتوبر ۱۸۲۷ء) کے ساتھ شروع ہوتا ہے۔ نصیر الدین حیدر نے کچھ دن تو انھیں دلاسا دیا اور پھر ۱۲۴۳ھ/۱۸۲۸ء میں دھوکے سے گرفتار کر کے نظر بند کر دیا اور میر فضل علی کو، جو بادشاہ بیگم کے پاس داروغہ کے عہدے پر فائز تھے، اعتماد الدولہ کا خطاب دے کر جمادی الثانی ۱۲۴۳/جنوری ۱۸۲۸ء میں عہدۂ وزارت پر فائز کر دیا۔ میر فضل علی کے اقتدار کے ساتھ ہی جہاں آغا میر شکنجے میں کسے گئے وہاں ناسخ بھی اپنے گھر میں نظر بند کر دیے گئے جس کی تصدیق اس قطعہ سے ہوتی ہے:

امروز دارِ ظلم نمایاں گردید   برمن ستم بے حدو پایاں گردید
گشتم چو بخانہ قید گفتم تاریخ   ''ہے ہے افسوس خانہ زنداں گردید''
(۱۲۴۳ھ/۱۸۲۸ء)

ناسخ کے دیوان اول کی اس غزل سے بھی زیست سے تنگ ہونے کا پتا چلتا ہے جس کا مطلع و مقطع یہ ہے

خامشی مجھ کو ہوئی قفلِ دہن ان روزوں   چھٹ گیا مشغلۂ شعر و سخن ان روزوں
ہیں جفائیں جو یہی اہلِ وطن کی ناسخ   مجھ سے چھٹتا نظر آتا ہے وطن ان روزوں

ایک اور قطعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اسی سال یعنی ۱۲۴۳ھ میں ایک ''مردے بزرگے'' کی سفارش سے انھیں قید سے رہائی مل گئی تھی

شدم محبوس چوں در خانۂ خویش   خلاصم داد یک مردے بزرگے
چنیں تاریخ خواندم در حضورش   رہانیدی مرا از دستِ گرگے
(۱۲۴۳ھ)

اور وہ لکھنؤ چھوڑ کر الہ آباد چلے گئے جہاں وہ دائرہ شاہ اجمل میں مقیم ہوئے۔ اسی سال کسی ''نورِ چشم'' کے چیچک سے شفا پا جانے کا قطعہ تاریخ انھوں نے الہ آباد میں ہی لکھا جیسا کہ قطعہ کے اس شعر سے معلوم ہوتا ہے:

گفت ہر ساکن الہ آباد   اے مسافر ترا مبارک باد

اس شعر میں ناسخ نے خود کو ''مسافر'' کہا ہے اور اس قطعہ کے اس شعر سے ۱۲۴۳ھ تاریخ نکلتی ہے۔

سال مسعود گفت پیر خرد　　　”صحت نور چشم سعد بود“

اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ناسخ ۱۲۴۳ھ میں قید ہوئے، اسی سال رہا ہوئے اور اسی سال وہ الہ آباد چلے گئے۔ ابھی وہ الہ آباد میں تھے کہ ۱۹؍شوال ۱۲۴۵ھ/ ۱۸۲۹ء کو اعتماد الدولہ میر فضل علی وفات پا گئے۔ آغا میر ابھی قید تھے۔ ناسخ الہ آباد میں بیٹھے نئے وزیر اعظم کے تقرر کا انتظار کر رہے تھے کہ معلوم ہوا حکیم مہدی علی خاں وزارت کے عہدے پر ۱۷؍جمادی الثانی ۱۲۴۶ھ/ ۴؍نومبر ۱۸۳۰ء کو فائز کر دیے گئے ہیں۔ یہ وہی حکیم مہدی علی خاں تھے جن کے تعلق سے ناسخ نے ”گریختہ“ اور ”باز گریختہ“ سے تاریخ نکال کر اور قوال سے گوا کر ذلیل و خوار کیا تھا۔ ناسخ الہ آباد ہی میں رہے۔ ۱۲؍ربیع الاول ۱۲۴۸ھ کو نصیر الدین حیدر نے حکیم مہدی کو معزول کر دیا اور ان کی جگہ روشن الدولہ کو وزیر اعظم مقرر کر دیا۔ حکیم مہدی نے حفظ ماتقدم کے طور پر، پہلے ہی آغا میر کو رہا کر کے ۱۲۴۷ھ کانپور روانہ کر دیا تھا جہاں وہ ۵؍ذالحجہ ۱۲۴۷ھ/ ۷؍مئی ۱۸۳۲ء کو وفات پا گئے۔ جب حکیم مہدی کے معزول ہونے کی اطلاع ناسخ کو ملی تو وہ کانپور آئے اور وہاں سے لکھنؤ آ گئے۔ یہ ۱۲۴۸ھ کا سال ہے۔ اس کی تصدیق میر علی اوسط رشک کے دیوان دوم کے ایک قطعۂ تاریخ سے بھی ہوتی ہے جس میں اپنے استاد ناسخ کا کانپور سے لکھنؤ آنے کا سال ظاہر کیا ہے:

استاد زماں نے لکھنؤ کو　　　فرمایا کانپور سے جب کوچ
اس کوچ کی عیسوی ہے تاریخ　　　یک شنبہ و غرہ رجب کوچ
(۱۸۳۲ء/ ۱۲۴۸ھ)

گویا ناسخ میر فضل علی کی وزارت ۱۲۴۳ھ سے ۱۲۴۸ھ تک کم و بیش پانچ سال الہ آباد میں جلا وطن رہے اور اسی سال آغا میر کے رشتے دار روشن الدولہ کے دورِ وزارت میں لکھنؤ آ گئے۔ اس کے بعد ناسخ کے پانچ سال لکھنؤ میں گزرے کہ ۴؍ربیع الثانی ۱۲۵۳ھ/ ۸؍جولائی ۱۸۳۷ء کو نصیر الدین حیدر وفات پا گئے اور محمد علی شاہ ان کی جگہ تخت نشین ہوئے۔ انھوں نے روشن الدولہ کو ہٹا کر ان کی جگہ منتظم الدولہ حکیم مہدی علی خاں کو ۲۳؍رجب ۱۲۵۳ھ/ ۲۳؍اکتوبر ۱۸۳۷ء کو اپنا وزیر مقرر کیا۔ اس وقت ناسخ لکھنؤ میں تھے۔ ان کے پیروں تلے کی زمین نکل گئی۔ حکیم مہدی کے وہ زخم، جو ناسخ کے قطعات نے لگائے تھے ابھی ہرے تھے۔

اپنی وزارت کے کچھ عرصے بعد منتظم الدولہ نے ایک چوب دار بھیج کر ناسخ کو طلب کیا۔ ناسخ نے چوب دار کو پندرہ روپے اور ٹھنڈا شربت پلایا اور مٹھائی کھلائی۔ مٹھائی کھا کر وہ حالتِ نشہ میں سو گیا۔ شیخ ناسخ دبے پاؤں گھر سے نکل کر سیدھے فقیر محمد خاں گویا کے پاس پہنچے۔ گویا نے منشی کنج بہاری کے میانے میں بطریق زنانہ سواری سوار کر کے کول بار بھیج دیا جہاں سے وہ کانپور پہنچے۔ میر شیر علی افسوس کے نواسے سید حسین تاسف نے ایک ہجویہ قطعہ ”در تاریخ گریختن ناسخ از خوف آمد منتظم الدولہ“ لکھا جس کا آخری شعر یہ ہے:

اس بھگوڑے کی تاسف کہہ یہ تاریخ گریز　　　”دُم کٹا بھینسا مگر یہ بچ گیا چو رنگ سے“[۳۵]
(۱۲۵۳ھ)

تاسف نے ایک اور قطعہ تاریخ فارسی میں لکھا

ناسخ بخوفِ آمدِ نواب نام دار　　　از لکھنؤ مثال ہوا شد گریختہ

سالِ گریز اوچو سلیمان دل بجست   گفتائے ہمائے فکر کہ "ہد ہد گریختہ"
(۱۲۵۳ھ)[۱۳۵الف]

یاد رہے کہ ناسخ نے منتظم الدولہ مہدی علی خاں کے چلے جانے کی تاریخ "گریختہ" و "باز گریختہ" سے نکالی تھی اور تاسف نے اپنے ہجویہ قطعوں میں ناسخ سے بدلا لیا تھا۔

ناسخ ابھی کانپور میں تھے کہ اپنی وزارت کے دو ماہ تین دن بعد ۲۶؍رمضان ۱۲۵۳ھ/ ۲۵؍دسمبر ۱۸۳۷ء کو منتظم الدولہ حکیم مہدی علی خاں وفات پا گئے۔ اس کے بعد ناسخ اسی سال (۱۲۵۳ھ) لکھنؤ واپس آ گئے۔ شیخ ناسخ کی جلاوطنی کے یہی دو واقعات تاریخوں اور دواین میں ملتے ہیں۔ اس کے بعد وہ قدرے آرام و سکون سے لکھنؤ میں رہے۔ محمد علی شاہ کی شان میں کئی مدحیہ قطعات "کلیاتِ ناسخ" میں موجود ہیں۔ ۱۲۵۳ھ میں محمد علی شاہ نے ناسخ کو خلعت بھی عطا کیا تھا۔ اگلے سال ۲۴؍جمادی الاول ۱۲۵۴ھ کو شیخ امام بخش ناسخ وفات پا گئے۔ ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔

سوانحِ ناسخ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ناسخ اس دور کی سیاست میں اس طرح شریک تھے کہ وہ خود اس دور کا حصہ بن گئے تھے اور بحیثیت شاعر یہ دور ناسخ کا دور تھا۔ اس دور کی لکھنوی تہذیب و معاشرت ان کی روح میں حلول کر گئی تھی۔ لکھنؤ سے باہر وہ ماہیِ بے آب کی طرح مضطرب تھے جس کا اظہار انھوں نے اپنے قطعات کے علاوہ غزل کے اشعار میں بھی کیا ہے۔

دل ملکِ انگریزی میں جینے سے تنگ ہے   رہنا بدن میں روح کو قیدِ فرنگ ہے
جورِ اعدا پر بھی کر سکتا نہیں ترکِ وطن   دھیان آتا ہے جو ناسخ فرقتِ احباب کا
حیران بیٹھے ہیں گرد سارے مونس   تصویر کی جس طرح کھنچی ہو مجلس
غربت میں ہوا ہے ضعف اپنا طاری   نقطے کی طرح ہوں دائرے میں بے حس

یہ دو شعر اور دیکھیے جن سے ناسخ کی دلی کیفیت سامنے آتی ہے۔ دائرے میں بھی وہ خوش نہیں تھے

تین تربینی تو دو آنکھیں مری   اب الٰہ آباد بھی پنجاب ہے
رو رہا ہے کیا الٰہ آباد ہے   دائرہ جو ہے یہاں گرداب ہے

یہی وہ روحِ وطن (لکھنؤ) ہے جو ناسخ کی شاعری میں جلوہ گر ہوتی ہے اور مروجہ روایتِ شاعری سے الگ ہو کر، اس کو کاٹتی ہوئی، مقبولِ عام ہو جاتی ہے۔ یہ تہذیب و معاشرت اندر سے کھوکھلی تھی۔ غازی الدین حیدر کے بادشاہ بننے کے بعد سے لکھنؤ میں یہ خواہش شدت اختیار کر گئی تھی کہ وہ اب اپنا مقابلہ دہلی کے دربار سے کرے اور اس سے آگے نکل جائے۔ اس دور میں اسی لیے زندگی کی ساری سرگرمیوں میں شعوری طور پر یہ کوشش نظر آتی ہے۔ ناسخ کی نئی شاعری اور روایتِ سادہ گوئی کی تنسیخ بھی اسی خواہش اور میلانِ طبع کا نتیجہ تھی۔

(۲)

امام بخش ناسخ نے غزلیں بھی لکھیں اور مثنویاں، قصائد اور مدحیہ و تاریخی قطعات بھی کہے لیکن ان کی اصل تاریخی حیثیت ان کی غزلوں سے قائم ہے۔ ناسخ کی جو تصانیف الگ الگ شائع ہوئیں یا جن کے الگ سے مخطوطے موجود ہیں، وہ یہ ہیں

(۱) مولد شریف رسولِ مختارؐ (مثنوی)
(۲) معراج نامہ (مثنوی)
(۳) شہادت نامہ آلِ نبی (مثنوی)
(۴) "مثنوی ناسخ" جس کا اصل نام "مثنوی در بیانِ ولادت وفضائلِ حضرت علی علیہ الصلوٰۃ والسلامؑ" ہے [۳۶]
(۵) "سراج نظم" (مثنوی)
(۶) "دیوان ناسخ" (دیوانِ اول) ۱۲۳۲ھ
(۷) "دفترِ پریشان" (دیوان دوم) ۱۲۴۷ھ
(۸) "دفترِ شعر" (دیوان سوم) ۱۲۵۴ھ
(۹) دیوانِ فارسی

اس فہرست میں پانچ مثنویاں اور چار دیوان شامل ہیں جن کا ترتیب وار "تعارف" ہم ذیل کی سطروں میں درج کریں گے۔

(۱) مولد شریف:

قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ "مولد شریف" ناسخ کی پہلی تصنیف ہے۔ محسن لکھنوی نے اپنے تذکرے "سراپا سخن" (تکمیل ۱۲۲۹ھ) میں ناسخ کی اس تصنیف کا ذکر کیا ہے [۳۷] لیکن یہ نایاب ہے۔ صرف ایک مطبوعہ نسخہ میرے سامنے ہے جو مطبع کارنامہ لکھنؤ سے ۱۲۸۳ھ میں "حلیہ طبع سے آراستہ ہوکر مطبوع طبائع شائقین ومقبولِ خاطر طالبان ہوا"۔ [۳۸] "مولد شریف" ۲۹ عنوانات کے تحت ۴۹۷ اشعار پر مشتمل، مثنوی کی ہیئت میں، لکھا گیا ہے، جس میں حضور اکرمؐ کی سیرت پاک، کو پورے پس منظر کے ساتھ، محفلِ میلاد کے تقاضوں کے مطابق، پیش کیا گیا ہے۔ حمد ونعت کے بعد "بیان ظہور نور رسالت صلی اللہ علیہ وسلم" کے تحت اس روایت کو بیان کیا ہے کہ سب سے پہلے رسول اللہؐ کا نور پیدا ہوا۔ اس کے بعد والد عبداللہ کی وفات اور دادا عبدالمطلب کو بیان کر کے حضورؐ کی پیدائش کو موضوع سخن بنایا ہے۔ ناسخ نے ان تمام روایات کو بیان کیا ہے جو سنی عقیدے کے عین مطابق ہیں۔ مثنوی میں ناسخ نے ایک طرف ولادت کے قریبی زمانے میں واقع ہونے والے معجزات کو بیان کیا ہے اور ساتھ ہی حضور اکرمؐ کے معجزات، عادات، دادا کی شفقت، چچا ابو طالب کی تربیت وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔ اس کے بعد حضورؐ کا طرف شام جانے، پھر حضرت خدیجہ کبریٰؓ کا مالِ تجارت لے کر جانب شام جانے اور ان سے نکاح کے واقعات بیان کر کے اولاد کی تفصیل، آغاز زمانِ نبوت، بعثتِ نبی، بیان معراج، اہل مدینہ کے ایمان لانے اور حضورؐ کی ہجرت کو بیان کیا ہے۔ سترھویں عنوان کے تحت ہجرت کے سال اول کو بیان کیا ہے اور اسی طرح ہجرت کے چھ سال کے سال بہ سال واقعات وحالات کو الگ الگ عنوانات کے تحت موضوع سخن بنایا ہے۔ ایک عنوان کے تحت غزوۂ خیبر کو بیان کیا ہے۔ اس کے بعد بیان مباہلہ، بیان حجتہ الوداع، بیان حلیہ شریف، بند دلبند اور حضورؐ کی عظمت وشان کو بیان کر کے آخر میں "مناجات بہ درگاہِ قاضی الحاجات" پر "مولد شریف" کو ختم کیا ہے۔

ناسخ نے آخری عمر میں جب اپنے کلام پر نظر ثانی کی اور اپنی غزلوں سے متعدد اشعار خارج کیے اور زبان وبیان میں تبدیلیاں کیں "مولد شریف" اور "معراج نامہ" کو منسوخ کر کے اپنی "کلیات" سے خارج کر دیا اور صرف

ایک مثنوی، جس میں حضرت علیؑ کو موضوعِ سخن بنایا ہے، دیوانِ اول میں شامل کی، یہ واحد مثنوی ہے جو شامل کلیات ہے، ''مولد شریف'' میں اسی لیے وہ متروکات موجود ہیں جنھیں بعد میں ناسخ نے ترک کر دیا تھا اور جن کی وجہ سے کم و بیش ۱۹۰۰ اشعار اپنے دواوین غزلیات خصوصاً دیوانِ اول سے خارج کیے تھے۔

''مولد شریف'' میں اسی لیے ''یاں۔ واں پاویں۔ ہووے۔ ہوئیں گے'' کے متروک الفاظ موجود ہیں۔ اسی طرح بیان میں کچا پن ہے، سست مصرع، بھرتی کے الفاظ اور تعقیدِ لفظی ہے، ضرورت قافیہ کی وجہ سے بیان کا جھول بھی نمایاں ہے مثلاً یہ شعر دیکھیے۔

سید عالم یہ فرمانے لگا کاٹ دو اس حرف کو یا مرتضیٰ

مولد شریف ناسخ کے بالکل ابتدائی دور کی تصنیف ہے جس میں زبان و بیان کی وہ ساری کمزوریاں موجود ہیں جو ابتدائے سخن کے زمانے میں، طویل مثنوی لکھتے وقت، کسی نو مشق شاعر کو پیش آ سکتی ہیں۔ زبان و بیان کے اعتبار سے دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ ''معراج نامہ'' اس کے فوراً بعد کی تصنیف ہے۔

(۲) معراج نامہ:

''معراج نامہ'' بھی ناسخ کے ابتدائی دور کی تصنیف ہے جس میں واقعہ معراج کو مثنوی کی ہیئت میں بیان کیا گیا ہے۔ اردو میں معراج نامہ لکھنے کی روایت بہت قدیم ہے۔ آپ کو یاد ہوگا کہ پہلی جلد میں بھی ہم چند قابل ذکر قدیم معراج ناموں کا مطالعہ کر آئے ہیں۔ برصغیر میں اس موضوع پر ان گنت تصانیف ملتی ہیں لیکن ان میں عام طور پر کوئی ادبی چاشنی نہیں ہوتی۔ ناسخ کا معراج نامہ بھی ادبی چاشنی سے عاری ہے اور اس کا ذکر یہاں اس لیے کیا جا رہا ہے کہ یہ تاریخی اہمیت کے ایک رجحان ساز شاعر کے بالکل ابتدائی دور کی تصنیف ہے جو اب تک گوشۂ گمنامی میں تھی اور پہلی بار رشید حسن خاں نے اپنے واحد معلوم مخطوطے مکتوبہ ۱۲۵۹ھ کو بنیاد بنا کر اس کا تعارف سہ ماہی ''اردو'' کراچی میں شائع کیا تھا[۳۹] اس مخطوطے کا پہلا صفحہ کم ہے اور موجود صورت میں یہ مثنوی کل ۳۵۴ اشعار پر مشتمل ہے جنھیں ۳۱ عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے۔ اس کے کاتب محمد عبدالجامع ساکن فرنگی محل ہیں۔ ناسخ نے جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں فرنگی محل میں حصول علم کیا تھا اور شاید یہ ''معراج نامہ'' زمانہ طالب علمی کی تصنیف ہو۔ مثنوی ''معراج نامہ'' کا پہلا عنوان ''در مدح صحابۂ کرام گوید'' ہے۔ اس مثنوی کے اظہارِ بیان میں نہ صرف چستی نہیں ہے بلکہ شاعری کے اعتبار سے بھی یہ کمزور ہے اور اس میں فنی نقطۂ نظر سے بھی اسقام موجود ہیں۔ تعقید لفظی اور بھرتی کے الفاظ کا استعمال بھی عام ہے۔ اسی لیے ناسخ نے اپنا ''کلیات'' مرتب کرتے وقت اس مثنوی کو بھی اپنے کلام میں شامل نہیں کیا ان تمام کمزوریوں کے باوجود ناسخ نے مروجہ مذہبی اصطلاحات کے ساتھ عام زبان اور رواں بحر میں واقعاتِ معراج کو اس طرح بیان کیا ہے کہ سننے والا اسے آسانی سے سمجھ سکے۔

(۳) شہادت نامہ آل نبی:

ناسخ کی تیسری مثنوی ''شہادت نامہ آل نبی'' ہے۔ محسن لکھنوی نے لکھا ہے کہ ''تین دیوان، ایک ترجمہ حدیثِ مفضل (سراج نظم) ایک رسالہ مولد شریف رسول مختارؐ، ایک رسالہ شہادت جناب سید الشہدا اور ایک رسالہ ولادت جناب امیر علیہ السلام ان سے یادگار ہیں''[۴۰] مثنوی ''شہادت نامہ آل نبی'' کئی بار چھپ چکی ہے۔ نومبر

۱۹۱۸ء کا نول کشوری ایڈیشن اس کا چھٹا ایڈیشن ہے۔ یہ مثنوی ۱۴ عنوانات کے تحت ۱۸۳۲ اشعار پر مشتمل ہے جس میں حضور اکرمؐ کی وفات سے امام حسینؓ کی شہادت تک کے واقعات کو روایات کے حوالوں سے مثنوی کی صورت میں پیش کیا ہے۔ یہ مثنوی شہادت ناموں کی اس روایت سے تعلق رکھتی ہے جنھیں محرم کے زمانے میں مجالس میں پڑھ کر سنایا جاتا تھا۔ ناسخ کی اس مثنوی میں بیک وقت شیعہ و سُنی عقائد کا اظہار کیا گیا ہے مثلاً

برس بھر ہنس چکے ہو آج رولو   گناہوں سے سیاہ چہرے ہیں دھولو
نہیں رونا یہ بے شک ہے عبادت   شفیع المذنبیں کی ہے یہ سنت
علی بے شک امام اولیں ہے   صراط مستقیم اور اہل دیں ہے
محمد مہدی جو اس کا پسر ہے   امامِ آخرِ اثنا عشر ہے

اسی کے ساتھ خلفائے راشدین کی محبت وعظمت کا ذکر بھی کیا ہے:

حدیثوں کی کتابیں جو ہیں مشہور   مناقب سے ہیں ان چاروں کی معمور
رہے ان کی محبت تابہ محشر   بحق حضرت صدیق اکبر
کروں میں زندگی بھر ان کا ماتم   بحق حضرتِ فاروق اعظم
رہوں اس غم میں میں نالاں وگریاں   بحق جامع آیات قرآں
رہوں ان کی محبت میں میں صادق   بحق حرمتِ قرآنِ ناطق

"مولد شریف" اور "معراج نامہ" کے مقابلے میں اس مثنوی میں اظہار کی پختگی زیادہ ہے اور تعقید لفظی، جھول اور سست مصرعوں میں بھی کمی آ گئی ہے۔ زبان کو عام طور پر اسی طرح استعمال کیا ہے جس طرح میر، مصحفی اور جرأت وغیرہ استعمال کر رہے تھے۔ طرز ادا اور انداز بیان سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ "مولد شریف"، "معراج نامہ" اور "شہادت نامہ آل نبی" کا مصنف ایک ہی شخص ہے۔ ناسخ کے بیان کا یہ انداز ہے کہ پہلے مصرع میں ایک لفظ بدل کر وہ دوسرا مصرع بنا دیتے ہیں۔ یہ صورت تواتر کے ساتھ ان تینوں مثنویوں میں ملتی ہے مثلاً:

شہادت نامہ ہے آل نبی کا   مصیبت نامہ ہے آل نبی کا

(شہادت نامہ آل نبی)

نہیں ایسا ہوا ہے کوئی زاہد   نہیں ایسا ہوا ہے کوئی عابد

(شہادت نام آل نبی)

حاصلِ ایجاد عالم ہے وہی   باعث تکریم آدم ہے وہی

(مولد شریف)

ہیں اسی کے نور سے سارے نجوم   ہیں اسی کے نور سے سارے علوم

(معراج نامہ)

نہیں کوئی موجود اس کے سوا   نہیں کوئی معبود اس کے سوا

(مثنوی دربیانِ ولادتِ حضرت علیؓ)

ان مثنویوں کے انداز بیان میں بڑی مماثلت پائی جاتی ہے اور یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ طویل نظموں کے لیے ناسخ کا

ذہن مناسبت نہیں رکھتا اسی لیے انھوں نے مدحیہ قطعات تو لکھے لیکن اردو میں باقاعدہ کوئی طویل قصیدہ نہیں لکھا۔ یہ مثنوی یقیناً طویل تو ہے لیکن ناسخ کا سارا زور صرف واقعات کو بیان کرنے پر مرکوز ہے۔ یہ مثنوی بھی کردار نگاری، منظر کشی اور داخلی جذبات کے بیان سے عاری ہے۔ امام حسین کا جو کردار سامنے آتا ہے وہ بھی اسی کچے پن کی وجہ سے تضاد کا شکار ہو گیا ہے۔ یہاں امام حسین کا وہ عظیم کردار سامنے نہیں آتا جو استقلال واستقامت، جرأت و بہادری، صبر و شکر اور تحمل و برداشت کا کامل نمونہ تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ مثنوی اور قصیدے میں ان کا ذہن نہیں چلتا اسی لیے غالب نے حاتم علی مہر کے نام اپنے خط میں لکھا تھا کہ ''ناسخ مرحوم جو تمھارے استاد تھے، میرے بھی دوست صادق الوداد تھے مگر یک فنے تھے۔ صرف غزل کہتے تھے۔ قصیدے اور مثنوی سے ان کو کچھ علاقہ نہ تھا'' [۴۱]

اس مثنوی میں وہی زبان اور وہی الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو اس زمانے میں بولے جاتے تھے۔ یہاں اصلاحِ زبان کی وہ صورت نظر نہیں آتی جو ناسخ اور ان کے شاگردوں خصوصاً علی اوسط رشک اور کلب علی خاں نادر سے منسوب ہے۔ ناسخ نے یہاں:

افغاں بجائے فغاں: ع کرو مانند بلبل آہ و افغاں
شمر کو شِمَر: ع رکھے گا حُبّ جو شبیر و شِمَر سے
باندھا ہے اور کہیں شمر بھی باندھا ہے: ع ہوئے جب بے پدر شبیر و شمر
ایک ہی شعر میں ایک ہی شخص کے لیے ''ان'' اور ''اس'' کا استعمال کیا ہے جو ''شتر گربگی'' کے ذیل میں آتا ہے

مری بیعت سے گر اُن کو اِبا ہے   کرو تفتیش ارادہ اس کا کیا ہے

اسی طرح اٹھاوے گا   اٹھاوے گا تو کیوں کر ہم پہ شمشیر
ہووے گا: جو ملعوں میرے ہووے گا مقابل
لیویں گے.   وگرنہ کاٹ لیویں گے ترا سر
تئیں: کہ جلد اپنے تئیں کوفے کو پہنچا
واں: نہ ہو کچھ پہنچنے میں واں کے تاخیر
تا: ادھر تا اس کے آنے کا ہو مطلوب

ان کے علاوہ سست مصرع اور بندشوں کا جھول بھی اکثر اشعار میں نمایاں ہے۔ حسنِ ترتیب مثنوی کی خوبی ہے لیکن یہ ناسخ کے ہاں مفقود ہے۔ ''مولد شریف'' اور ''معراج نامہ'' کا اگر شہادت نامہ سے مقابلہ کیا جائے تو یہ ان دونوں کے بعد کی تصنیف معلوم ہوتا ہے اور اسی لیے زبان و بیان اور قوتِ اظہار میں ان سے نسبتہً بہتر ہے۔ یہ تینوں مثنویاں مذہبی محفلوں کی ضرورت کے لیے لکھی گئی ہیں اور ان تینوں مثنویوں کو ناسخ نے اپنے ''کلیات'' میں شامل نہیں کیا لیکن مثنوی ''در بیان ولادت وفضائل حضرت علی مرتضیٰ'' کو ''دیوانِ ناسخ'' (دیوان اول) میں اصلاح کر کے شامل کیا ہے۔

(۴) مثنوی در بیانِ ولادت وفضائل حضرت علی مرتضےٰ ......''

یہ مثنوی ''کلیات ناسخ'' کے پہلے ایڈیشن میں شامل ہے [۴۲] اور اس کلیاتِ ناسخ میں بھی شامل ہے جسے آخر عمر میں ناسخ نے مرتب کیا تھا [۴۳] اس مخطوطے کے دیوانِ اول میں اس مثنوی کا نام ''مثنوی در بیان ولادت وفضائل حضرت علی مرتضیٰ علیہ الصلواۃ والسلام'' دیا گیا ہے [۴۴] پروفیسر حبیب اللہ غضنفر نے ۱۹۳۱ء میں جب اس

مثنوی کو مرتب و شائع کیا تو اس کا نام ''مثنوی ناسخ'' رکھا۔ مطبوعہ دیوان اول (لکھنؤ ۱۲۵۸ھ) میں یہ بغیر کسی عنوان کے شامل تھی۔ محسن لکھنوی نے ''سراپا سخن'' میں اسے ''رسالہ ولادت جناب امیر علیہ السلام'' لکھا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے اسے ''مثنوی در بیان ولادت و معجزات حضرت علیؓ '' کا نام دیا ہے۔ ناسخ کا دیوانِ اول ۱۲۳۲ھ میں مرتب ہوا جس میں یہ مثنوی شامل ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ''جموں میں دیوانِ اول کا ایک قدیمی مخطوطہ ہے..... اس میں یہ مثنوی شامل ہے اور اس لیے اس کی تاریخ واقعی ۱۲۳۲ھ سے قبل مانی جاسکتی ہے''[۴۵] اس مثنوی کو آخر عمر میں ناسخ نے نظر ثانی کر کے اپنے کلیات میں شامل کیا ہے۔ زبان و بیان کی ان تبدیلیوں کو ''مثنوی ناسخ'' مرتبہ پروفیسر حبیب اللہ غضنفر اور مطبوعہ کلیاتِ ناسخ مطبع محمدی لکھنو ۱۲۵۸ھ اور کلیاتِ ناسخ (قلمی) مملوکہ قومی عجائب خانہ کراچی کے تقابلی مطالعہ سے دیکھا اور سمجھا جاسکتا ہے۔

(الف) مطبوعہ کلیات ناسخ۔ پہلا ایڈیشن مطبع محمدی، لکھنؤ ۱۲۵۸ھ	نظر ثانی کے بعد آخری صورت مخطوطہ قومی عجائب خانہ کراچی
(ب) مثنوی ناسخ مرتبہ حبیب اللہ غضنفر ۱۹۳۱ء کتابستان الہ آباد ۱۹۳۱ء	
ع کہ اپنی بھی اس کو نہیں کچھ خبر	ع کہ اپنی بھی اس کو نہیں ہے خبر
ع وہی مرکز عالم کن فکاں	ع وہ ہے مرکز عالم کن فکاں
محمد جو ہے سید انبیا علی بے گماں سیدِ اولیا	محمد جو ہے سیّد انبیا علی بے گماں سید اوصیا
غرض اسم اعظم جو میں نے پڑھا وہیں درد ِ زہ اس کا کم ہوگیا	غرض اسم اعظم جو منہ سے کہا وہیں در دِ زہ اس کا جاتا رہا ۲۰۴
یہ حق سے جابر نے جس دم سنا تحیّر سے اللہ اکبر کہا	نبی نے یہ جابر سے جس دم کہا خدا کا لیا نام حیراں رہا
ع تمام اس پر اعجاز تھے منکشف	ع تمام اس پر اسرار تھے منکشف
ع تھے اس دشت میں جیسے دریائے موج	ع تھے اس دشت میں جیسے دریا میں موج
چلی جاتی تھی فوج کچھ پیشتر یکایک لگے ہونے وہ منتشر	چلی جاتی تھی فوج کچھ پیشتر یکایک ہوئے منتشر یک دگر
سواروں کو گھوڑے گرانے لگے سوار ان کو کوڑے لگانے لگے	یہ گھوڑوں نے چاہا گریں سب سوار سواروں نے کی اُن پر کوڑوں کی مار
ع نہ تھا اس کو کچھ خوف ربّ علی	ع نہ تھا کچھ اسے خوف ربِ علی
ع معین ہوں سب جن برائے حساب	ع معین ہوں جنات بہر حساب

ع مقابل ہے کیا اس کے عطر گلاب	ع مقابل ہے کب اس کے عطر و گلاب
ع مرے پاس جلد ہو اس کا گزر	ع مرے پاس ہو جلد اس کا گزر

تقابلی مطالعے سے معلوم ہوا کہ ذرا سی تبدیلی سے تنافر دور ہو گیا ہے۔ شعر کی روانی میں اضافہ ہو گیا ہے۔ پہلے لفظ کے مقابلے میں نیا لفظ زیادہ موزوں ہونے کے باعث فنی اثر بڑھ گیا ہے۔

اس مثنوی میں اشعار کی تعداد ۱۲۱۷ ہے جو ۴۴ عنوانات کے تحت کہے گئے ہیں۔ استاذی حبیب اللہ غضنفر نے عربی کتب کے مطالعے سے ان روایات کا سراغ لگایا ہے جن سے اخذ کر کے یہ روایات مثنوی میں شامل کی گئی ہیں اور لکھا ہے کہ "کتب عربی سے ماخوذ" روایات کا ترجمہ بہت صاف اور صحیح ہے"[۴۶] چونکہ یہ مثنوی مذہبی محفلوں میں سنائے جانے کے لیے لکھی گئی ہے اس لیے بار بار محبو، سنو اے محبو، اے مومنو وغیرہ سے اہلِ محفل کو مخاطب کیا ہے۔

اس مثنوی میں پچھلی تین مثنویوں کے مقابلے میں زبان و بیان بہتر ہے۔ لفظوں کو اس ترتیب سے استعمال کیا گیا ہے کہ شعر میں روانی بڑھ گئی ہے۔ عربی کے الفاظ خاصی تعداد میں استعمال ہوئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو مذہبی اصطلاحات کے طور پر اہلِ عقیدہ کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں اور وہ انھیں، دوسروں کے منھ سے سن کر، پوری طرح سمجھتے بھی ہیں۔ بعض جگہ عربی و فارسی کے مغائر الفاظ بھی استعمال کیے گئے ہیں لیکن یہ رجحان عام طور پر ناسخ کی غزلوں میں بھی نظر آتا ہے۔ اس مثنوی کی "حمد" کو اردو زبان کی بہترین حمدوں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔

(۵) سراج نظم

ناسخ کی پانچویں اور آخری مثنوی "سراج نظم" ہے۔ سراج نظم علی اوسط رشک شاگردِ ناسخ کا دیا ہوا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۵۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔

نام رکھا سراج نظم اس کا   اس سے تاریخ نظم ہے پیدا

ناسخ نے یہ مثنوی مرزا کاظم علی خاں (م ۱۲۴۹ھ) کی فرمائش اور مدد سے اردو میں لکھی جس کا اعتراف "اب سنو نظم ترجمہ کا سبب" کے تحت ۶۸ مدحیہ اشعار میں کیا ہے۔

ان کے ارشاد سے ہوئی یہ نظم   ان کی امداد سے ہوئی یہ نظم

مرزا کاظم علی خاں (م ۱۲۴۹ھ) رئیس، صاحب علم اور متقی و پرہیزگار شخص تھے۔ ناسخ سے ان کے اچھے مراسم تھے اور ان کے بیٹے فتح الدولہ مرزا محمد رضا برقؔ ناسخ کے شاگرد تھے۔ مرزا کاظم علی خاں کی وفات پر ناسخ نے بارہ قطعاتِ تاریخ کہے تھے۔ قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ اس مثنوی کا مسودہ مرزا کاظم کی حیات ہی میں پورا ہو گیا تھا اور بعد میں اس پر نظر ثانی کر کے اسے بادشاہِ وقت کی خدمت میں پیش کیا گیا تھا۔ رشک نے لکھا ہے کہ

میرے استاد کہہ چکے جب یہ   نذر کی پادشاہ کو تب یہ

رشک نے "سبب طبع کا بیان سنو" کے تحت بتایا ہے کہ "سراج نظم" کی ایک نقل شاگردِ ناسخ مولوی شہید کے پاس تھی جو انھوں نے اس شرط پر رشک کو دی کہ وہ اسے چھپوائیں اور طباعت کی خود نگرانی کریں۔ رشک نے اس کی نقل تیار کی اور حاجی محمد حسین نے مطبع محمدی لکھنؤ سے ۱۲۶۵ھ میں پہلی بار اسے شائع کیا۔ تاریخِ طباعت رشک نے کہی جس کے دونوں مصرعوں سے ۱۲۶۵ھ برآمد ہوتے ہیں:

”سب اسی مثنوی کو کہتے ہیں“   ”مثنوی بس اسی کو کہتے ہیں“
(۱۲۶۵ھ)   (۱۲۶۵ھ)

نسخۂ جموں کے غیر مردّف مخطوطے میں ڈاکٹر گیان چند کو ایک رقعہ رکھا ہوا ملا جو کسی صاحب علم اور مخطوطہ شناس نے کسی آقا صاحب کے نام لکھا ہے۔ اس رقعہ میں انھوں نے بعض قلمی کتابوں کی کیفیت لکھ کر آقا صاحب کو بھیجی ہے۔ یہ خط غیر معمولی تاریخی اہمیت کا حامل ہے جسے ڈاکٹر گیان چند نے اپنے مضمون: ”ناسخ کا ایک غیر مردّف دیوان“ میں نقل کر دیا ہے[۴۷]:

”دیوان اول و ثانی شیخ صاحب (ناسخ) نوشتہ میر حامد علی دیکے دیوان محررہ دستِ مبارک شیخ صاحب بہ اعتبار تبرک وفقط برائے ملاحظہ حدیثِ مفضل را ترسیل کردہ ام کہ ہمیں نسخہ را جناب میر علی اوسط صاحب گرفتہ و اصلاح فرمودہ بطبع در آوردند و بعض اشعارِ شیخ صاحب را چناں از قلم محو فرمودہ اند کہ خواندہ نمی شود و بست و پنج تا سلام من تصنیفِ شیخ صاحب کہ از تخلص محسن فرمودہ اند، و ہم دستخطی شاں...... باقی دو جلد کتاب کہ دراں رسالۂ عروض و قواعدِ فارسی دو دو جلد ”برہانِ قاطع“ کہ پیش نظرِ شیخ صاحب اکثر بودہ......“[۴۸]

اس اقتباس سے یہ بات سامنے آئی کہ رشک نے حدیثِ مفضل (سراج نظم) کے اس نسخے پر اصلاح کر کے اسے شائع کیا ہے اور ناسخ کے بعض اشعار اس طرح قلم سے مٹائے ہیں کہ انھیں پڑھنا دشوار ہے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ ناسخ نے ۲۵ سلام محسن الدولہ کے تخلص کے ساتھ کہہ کر محسن الدولہ کو پیش کیے تھے۔ اصلاح کا یہی تحریفی کام رشک نے ”کلیاتِ ناسخ“ میں بھی کیا ہے جس کی بحث آگے آئے گی۔

ناسخ نے یہ مثنوی عاقبت سنوارنے اور ثواب دارین کے لیے لکھی اور اسی لیے انھوں نے پورے حزم و احتیاط سے اس کام کو انجام دیا ہے:

ترجمے کا جو قصد کرتا ہوں   تو خدا سے کمال ڈرتا ہوں
یعنی بے جا نہ ہو کہیں تفسیر   نہ ہوں محشر میں موردِ تعزیر

”سراج نظم“، ”حدیث مفضل“ کا منظوم ترجمہ ہے۔ محمد باقر بن شیخ محمد تقی مجلسی (م ۱۱۱۰ھ) نے اپنی کتاب ”بحار الانوار“ میں وہ تمام اخبار جمع کرنے کی کوشش کی ہے جو امام جعفر صادق سے مروی ہیں۔ بحار الانوار میں ”حدیثِ مفضل“ بھی شامل ہے[۴۹] اس کا فارسی میں بھی ترجمہ ہو چکا ہے۔ حدیثِ مفضل کے راوی محمد ابن سنان ہیں جنھوں نے خود مفضل سے یہ روایات سنی ہیں۔ ”سراج نظم“ سے معلوم ہوتا ہے کہ سنان کو مفضل نے بتایا کہ ایک دن نمازِ عصر کے بعد وہ مسجد نبوی میں بیٹھے تھے اور سوچ رہے تھے کہ حضور اکرم ”شفیع اُمم کا کیا رتبہ ہے کہ اتنے میں رئیس ملاحدہ بن ابی العوجا، اپنے ایک معتقد کے ساتھ، وہاں آیا اور قبر پاک کی جانب اشارہ کر کے ملحدانہ باتیں کہیں اور انکار خدا کر کے کہنے لگا کہ دنیا آپ سے آپ پیدا ہو گئی۔ مفضل نے بن ابی العوجا سے کہا تو کیا پوچ گفتگو کر رہا ہے تو اس خدا کا انکار کر رہا ہے جس نے بے تکرار پیدا کیا ہے۔ بن ابی العوجا نے کہا کہ تیرے امام جعفر تو مجھ سے مناظرہ نہیں کرتے تو بلا وجہ کیوں الجھتا ہے؟ اس کے بعد مفضل حضرتِ جعفر صادق کے پاس گئے اور انھوں نے اسے شکستہ دل دیکھ کر صبح آنے کے لیے کہا۔ مفضل دوسرے دن صبح ہی صبح پہنچے اور حضرت امام جعفر نے چار نشستوں میں انسان و حیوان، نباتات و جمادات اور کائنات کے حوالے سے خدا کا ثبوت فراہم کیا۔ پوری مثنوی انھیں چار مجالس پر مشتمل ہے۔

مثنوی "سراج نظم" مولد شریف، معراج نامہ۔ شہادت نامہ اور ولادت نامہ حضرت علی کے مقابلے میں زبان و بیان کے اعتبار سے زیادہ پختہ ہے۔ یہ ناسخ کے آخری زمانے کی تالیف ہے۔ اس میں زبان و بیان کے تعلق سے متروکات بھی کم ہیں۔ مصادر و افعال کی صورتیں بھی جدید ہیں۔

ناسخ کی پانچوں مثنویاں مذہبی موضوعات پر لکھی گئی ہیں "سراج نظم" میں ناسخ نے صحیح روایات سے استفادہ کرنے کی ضرور کوشش کی ہے لیکن اس میں محیر العقول روایات بھی شامل ہوگئی ہیں جو عوام میں تو رائج ہیں لیکن مستند کتب میں نہیں ملتیں۔ مثنوی پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ الگ الگ حصے ہیں اور پوری طرح وحدت نہیں بنتے۔ مثنوی دراصل طویل نظم ہے اور طویل نظم میں ہیئت اگر وحدت کی صورت اختیار نہ کرے تو اس کا فنی اثر بکھرا بکھرا رہتا ہے۔ یہی بکھرا بکھرا پن ناسخ کی اس مثنوی میں بھی در آیا ہے۔ "سراج نظم" اور اس سے پہلے چاروں مثنویوں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ مثنوی سے ناسخ کو ذہنی مناسبت نہیں ہے اور بقول صاحب "گلِ رعنا" ان کے منہ پر نہیں کھلتی۔

ناسخ سے ایک اور تصنیف رسالہ قافیہ و عروض بھی منسوب کی جاتی ہے لیکن اس کا کوئی ثبوت ابھی تک سامنے نہیں آیا۔ محولہ بالا "رقعہ" سے بھی "رسالۂ عروض" کے تصنیفِ ناسخ ہونے کا کوئی اشارہ نہیں ملتا۔

ناسخ سے چار دیوان یادگار ہیں۔ دیوانِ اول، دوم، سوم اردو زبان میں ہیں اور دیوانِ چہارم فارسی میں ہے جس میں مدحیہ قطعات، مختصر قصائد اور قطعاتِ تاریخ شامل ہیں لیکن کوئی فارسی غزل نہیں ہے [۵۰] ناسخ کے تینوں اردو دواوین کے نام تاریخی ہیں۔ دیوان اول، کا تاریخی نام "دیوانِ ناسخ" ہے جو ان کے شاگرد میاں غنی نے تجویز کیا تھا اور جس سے زبر و بینات کے قاعدے سے حروف کے اعداد جمع کرنے سے ۱۲۳۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔ دیوان دوم کا تاریخی نام "دفتر پریشاں" ہے۔ یہ اس زمانے میں مرتب ہوا جب ناسخ جلاوطنی کی زندگی گزار رہے تھے۔ اس سے ۱۲۴۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ دیوان سوم کا تاریخی نام "دفترِ شعر" ہے جو ناسخ کے شاگرد میر علی اوسط رشک نے تجویز کیا تھا۔ اس سے ۱۲۵۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہی ناسخ کا سالِ وفات ہے۔

آخر عمر میں ناسخ نے نظرِ ثانی کے بعد اپنا کلیات مرتب کیا تھا جس میں اردو کے تینوں دواوین اور دیوانِ فارسی الگ الگ شامل ہیں۔ اس قلمی کلیات کا اگر مطبوعہ کلیات سے مقابلہ کیا جائے تو اس میں خاصا کلام غیر مطبوعہ ہے جسے ڈاکٹر ظفر اقبال نے ان دواوین سے الگ و یکجا کر کے شائع کر دیا ہے [۵۱] ساتھ ہی یہ بات سامنے آتی ہے کہ ناسخ نے کئی سو اشعار۔ جن میں زبان و بیان کے نئے معیار کے لحاظ سے کوئی سقم تھا، اس کلیات سے خارج کر دیے ہیں۔ یہ وہ اصل کلیاتِ ناسخ ہے جو شائع ہونا چاہیے [۵۲] یہ مخطوطہ اس اعتبار سے بھی کلیاتِ ناسخ کا بے حد اہم نسخہ ہے کہ اس میں ناسخ کے سارے دیوان الگ الگ ہیں اور اس میں کلیاتِ ناسخ کی وہ آخری صورت ہے جو خود ناسخ نے اسے دی تھی [۵۳] ناسخ کی وفات کے بعد ان کی وصیت کے مطابق، میرزائی صاحب ان کے سارے مال و متاع اور املاک پر قابض و متصرف ہوئے [۵۴] قوی امکان ہے کہ یہ "کلیاتِ ناسخ" بھی میرزائی صاحب کی تحویل میں آ گیا اور مطبوعہ کلیاتِ ناسخ، جو خطاط عبدالحی کی کتابت سے حاجی محمد حسین کے زیر اہتمام مطبع محمدی لکھنؤ سے ۱۲۵۸ھ میں پہلی بار شائع ہوا کسی اور نسخے یا نسخوں سے ترتیب دیا گیا جس میں وہ اشعار بھی شامل ہو گئے جو ناسخ نے خارج کر دیے تھے اور وہ غزلیں اور اشعار شامل ہونے سے رہ گئے جو کلیاتِ ناسخ کے اس مخطوطے میں شامل و موجود ہیں اور اسی لیے مطبوعہ میں زبان و بیان کی وہ تبدیلیاں بھی نہ کی جا سکیں جو یہ کلیات مرتب کرتے ہوئے خود ناسخ نے کی تھیں۔

کلیاتِ ناسخ (۱۲۵۸ھ) کے چھپ جانے کے بعد جب یہ نسخہ رشک کی نظر سے گذرا تو معلوم ہوا کہ اس میں زبان و بیان کے وہ سقم و اغلاط موجود ہیں جو استاد ناسخ نے شعر جدید کی تحریک میں ترک کر دیے تھے۔ اس کا حل رشک نے یہ نکالا کہ آخر میں ایک 'غلط نامہ'، "تصحیح اغلاط و تنقید الفاظ کلیاتِ ناسخ از میر علی اوسط متخلص بہ رشک" کے عنوان سے شاملِ کلیات کرا دیا تاکہ زبان و بیان کا نیا معیار سب کے سامنے آ جائے اور استاد پر کوئی حرف نہ آئے۔ رشک نے ایک طرف شعر جدید کے مطابق زبان میں تبدیلیاں کیں اور بعض مصرع خود کہہ کر شامل کیے تاکہ استاد ناسخ کے بتائے ہوئے اصولوں کو نمایاں کیا جا سکے۔ مطبوعہ ہونے کی وجہ سے یہ رشک کی مجبوری تھی۔ کلیاتِ ناسخ مرتب کرتے وقت خود ناسخ نے بھی اصلاح کا یہی کام کیا تھا اور جہاں یہ ممکن نہیں تھا وہاں غزل سے وہ شعر ہی خارج کر دیا تھا۔ کم و بیش یہی کام رشک نے کیا جس کا اظہار قطعہ تاریخ کے اشعار میں بھی کیا ہے:

مرتب ہوا جب کہ دیوان سب   مجھے قصد صحت کا پیدا ہوا
تلمذ میں ناسخ کے سیکھا تھا جو   وہ تحریر میں آشکارا ہوا
ہوئیں سہو کاتب کی لفظیں درست   بنا جو کہ نسیان املا ہوا
مجھے دخل اس سے زیادہ نہ تھا   تبدل میں جو کچھ ہویدا ہوا
اگر سہو اس پر بھی پائے کوئی   ہوں انسان اس میں عجب کیا ہوا
مباہات اے رشک کیوں کر نہ ہو   کہ ناسخ سا استاد میرا ہوا[۵۵]

کلیاتِ ناسخ مطبوعہ ۱۲۵۸ھ اور کلیاتِ ناسخ (قلمی) مخزونہ قومی عجائب گھر کراچی کے تقابلی مطالعے سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) رشک نے سہو کاتب کی تصحیح کی ہے جیسے ہماں (ہما) ازاں (ارزاں) معہ (مع) وغیرہ

(۲) رشک نے بعض الفاظ کا املا درست کیا ہے جیسے توتا (ٹوٹا)، کمخواب (کمخاب) عش عش (اش اش) مزرعہ (مزرع) وغیرہ

(۳) رشک نے جو اصلاحیں کی ہیں وہ عام طور پر وہ ہیں جو خود ناسخ سے انھوں نے سیکھی تھیں اور جنھیں خود ناسخ نے اپنا کلیات مرتب کرتے ہوئے بدل دیا تھا مثلاً ناسخ نے "دم ارقام" والا شعر ہی کلام سے خارج کر دیا۔ اس طرح "رتبۂ مینار" والا شعر خارج کر دیا لیکن "مینار" کو بطور مفرد باقی رکھا۔ رشک نے "رتبۂ مینار" کو بدلنے کے لیے مصرع بدل کر اس کی صحیح صورت نمایاں کر دی۔ کلیات 'مطبوعہ' ہونے کی وجہ سے یہ رشک کی مجبوری تھی۔ ان ساری اصلاحات میں استاد کے شعری و لسانی مزاج کو پوری طرح پیشِ نظر رکھا ہے۔

(۴) "نسخۂ جنوں"، "غیر مردف" "دیوان" میں رواں خط میں جو اصلاحیں ہیں وہ خود ناسخ کے قلم سے ہیں جس کی تصدیق ڈاکٹر گیان چند کے مضمون سے بھی ہوتی ہے[۵۶] یہ غیر مردّف دیوانِ ناسخ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ناسخ کی وہ بیاض تھی جسے کلیات مرتب کرتے ہوئے استعمال کیا گیا تھا اور اس میں جو اصلاحیں خود ناسخ نے کی ہیں وہ سب کلیاتِ ناسخ (مخطوطہ کراچی) میں آ گئی ہیں۔

(۵) جنات کا لفظ عربی طریقے سے غلط ہے لیکن جنات اردو میں مستعمل ہے۔ مفرد لفظ کے طور پر ناسخ نے اسے نہیں بدلا بلکہ باقی رکھا ہے۔ عربی قاعدے کے مطابق رشک نے مصرع بدل کر: ع معتین ہوں سب جن برائے حساب"

کر دیا ہے۔

(۶) رشک نے ''چڑھایا چاہیے، اڑایا چاہیے، جلایا چاہیے'' والی غزل میں پہلے تین مصرع تبدیل کیے ہیں۔ ناسخ نے یہ پوری غزل ہی اپنے مرتبہ کلیات (مخطوطہ) سے خارج کر دی ہے۔ رشک کی مجبوری یہ تھی کہ یہ غزل، ناسخ کے اصولِ زبان کے خلاف، ۱۲۵۸ھ کے پہلے ایڈیشن میں چھپ چکی تھی۔ اگر وہ ایسا نہ کرتے تو ایک طرف خود اصولِ ناسخ کی خلاف ورزی ہوتی اور ساتھ ہی استاد پر حرف آتا۔

(۷) کلیاتِ ناسخ مطبوعہ و کلیاتِ ناسخ مخطوطہ کے تقابلی مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ رشک نے عام طور پر ان غلطیوں کو اسی طرح درست کیا ہے جس طرح وہ ناسخ کے اپنے مرتبہ کلیات میں موجود ہیں۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ استاد کے لسانی مزاج سے پوری طرح واقف تھے۔

(۸) تقابلی مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ رشک نے محمد حسین آزاد کی طرح کلامِ ذوق پر اصلاحیں نہیں دی ہیں اور نہ خود غزلیں کہہ کر شاملِ دیوان کی ہیں اور نہ رشک نے اسیر لکھنوی اور امیر مینائی کی طرح کلامِ مصحفی کو بدل کر رکھ دیا ہے[۵۷] رشک کی اصلاحیں ناسخ کے لسانی اصولوں کے عین مطابق ہیں:

تلمذ میں ناسخ کے سیکھا تھا جو   وہ تحریر میں آشکارا ہوا

''کلیاتِ ناسخ مطبوعہ'' ۱۲۵۸ھ کے دیوان اول میں ۳۰۸، دوم میں ۳۹۲، او رسوم میں ۱۳۷ کل ۸۳۷ غزلیں ہیں''[۵۸] جب کہ کلیاتِ ناسخ (مخطوطہ) میں کلام ناسخ کی تعداد اس طرح ہے [۵۹]

دیوانِ اول (اردو): غزلیات ۳۰۲، رباعیات ۱۰، مخمس ۱۴، مثنوی ایک، اور قطعاتِ تاریخ ۱۹۴ ہیں۔
دیوانِ دوم (اردو): غزلیات ۴۰۴، رباعیات ۵۷ اور قطعاتِ تاریخ ۵۰ ہیں
دیوانِ سوم (اردو): غزلیات ۸۴، رباعیات ۲ اور قطعات ۲ ہیں
دیوانِ فارسی: قصائد ۵، قطعاتِ تاریخ ۵۹ اور تہنیت ۱۳ ہیں

اس طرح ناسخ کی کل اردو غزلوں کی تعداد ۳۰۲+۴۰۴+۸۴=۷۹۰ ہے رباعیات ۱۰+۵۷+۲=۶۹ ہیں۔ قطعات تاریخ کی تعداد ۱۹۴+۵۰+۲+۵۹=۳۰۵ ہے[۵۹ الف]

ناسخ کی غزل

ناسخ کے تینوں اردو دواوین کا ایک ساتھ مطالعہ کیا جائے تو ان میں دو رنگِ سخن ملتے ہیں۔ ایک وہ رنگ جس میں تلازمات، مناسبات، تمثیل اور مبالغے کے استعمال سے مضمون آفرینی کی گئی ہے اور شعر کو سجا بنا کر اس طور پر سنوارا ہے کہ پڑھنے والا ذرا دیر کو چونک اٹھتا ہے اور حیرت کی کیفیت میں مبتلا ہو کر اس کے منہ سے اتنی دور کی کوڑی لانے پر الفاظِ تحسین نکلتے ہیں۔ یہ رنگِ شاعری جذبہ و احساس سے عاری ہے اور اس لیے عاری ہے کہ اس رنگِ شاعری میں جذبہ و احساس کو، شعوری طور پر، شعر سے خارج کیا گیا ہے۔ دوسرا رنگ سخن وہ ہے جس میں جذبہ و احساس موجود ہے اور یہ ویسے ہی اشعار ہیں جیسے دوسرے 'سادہ گویوں'' کے ہاں ملتے ہیں جن میں جذبہ و احساس حقیقتِ زمانہ سے مل کر شاعر کے کسی تجربے یا مشاہدے کا اظہار کرتے ہیں۔ اگر ناسخ کے اس قسم کے اشعار کو دوسرے بڑے شعرا کے ایسے ہی اشعار کے سامنے رکھیں تو ان کی کوئی خاص اہمیت نہیں رہتی۔ دوسروں نے یہ سب باتیں ناسخ سے بہتر طریقے پر کہی

ہیں۔ ناسخ کا اصل رنگ وہی پہلا رنگِ سخن ہے جو تاریخ ادب میں ناسخ کی پہچان ہے اور جسے مرزا غالب نے "طرزِ جدید" کہا ہے اور ناسخ کو اسی رنگ کا "موجد" ٹھہرایا ہے اور جس کا اثر خود غالب کی شاعری پر پڑا ہے۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے "سادہ گوئی" (میر و درد) کی روایت میں "تازہ گوئی" (ناسخ) کی خصوصیات (مضمون آفرینی وتلازمات) سے اپنا منفرد رنگِ سخن ایجاد کر کے اسے حیات و کائنات سے ملا دیا ہے۔ کلب علی خاں نادر کے الفاظ میں ناسخ "واضع طرز جدید" ہیں اور بقول مرزا محمد رضا برقؔ "سادہ گوئی" کے ناسخ اور طرزِ نو (تازہ گوئی) کے ایجاد کرنے والے ہیں:

طرز نو کرد بعالم ایجاد ناسخِ سحر بیاں ناسخ بود

جب ہم ناسخ کے اس "طرز جدید" یا "طرزِ نو" کا مطالعہ ان کی غزل کے تعلق سے کرتے ہیں تو اس کی چند نمایاں خصوصیات اور اس کے اجزائے ترکیبی سامنے آتے ہیں:

۱) سب سے پہلے خصوصیت یہ سامنے آتی ہے کہ اس میں جذبہ و احساس اور ان سے تعلق رکھنے والا شعری تجربہ شامل نہیں ہے۔

۲) اس میں معنی حقیقی نہیں ہوتے بلکہ قیاسی یا فرضی ہوتے ہیں جس میں کبھی صنعتِ حسن تعلیل اور کبھی مبالغے سے، کبھی مناسبات لفظی سے اور کبھی تلازمات سے معنی پیدا کیے جاتے ہیں اور یہ معنی احساس و جذبہ سے عاری ہوتے ہیں۔ طرز جدید کی یہی خلاقی ہے اور یہی تلاشِ مضمون تازہ ہے۔

۳) اس میں معنی ابہام کے باریک ولطیف پردے میں چھپے ہوتے ہیں جو نظر بھی آتے ہیں اور نظر نہیں بھی آتے ہیں۔ یہی اس کا حسن ہے۔ اس میں کبھی لطف، فارسی کے شاعر صائب کی طرح، مثال پسندی سے پیدا کیا جاتا ہے یا ناصر علی کی طرح غیر حقیقی مفروضات وموہومات سے معنی پیدا کیے جاتے ہیں۔ اس میں سارا کام متضاد یا مماثل لفظوں میں معنی کی سطح پر تعلق پیدا کرنے کی کوشش سے کیا جاتا ہے۔

۴) اس میں لفظوں کو اس طور پر ترتیب دے کر جمایا جاتا ہے کہ اس عمل سے شعر میں چمک دمک اور رونق پیدا ہو جاتی ہے اور ساتھ ہی قاری یا سامع کا ذہن لفظوں کی مناسبتوں سے معنی کا زینہ چڑھنے کی طرف مائل ہو جاتا ہے اور جب معنی کا سرا اس کے ہاتھ آتا ہے تو اس سے ایک گونہ حیرت پیدا ہوتی ہے۔ یہی حیرت لطف شعر ہے۔

۵) پانچواں جزو بلند آہنگی ہے۔ ناسخ لفظوں سے یہ آہنگ پیدا کرنے میں اتنے کامیاب ہیں کہ دوسرے بہت کم اس سطح تک پہنچتے ہیں۔ یہ آہنگ ہمیں قصیدوں میں تو ملتا ہے لیکن اردو غزل میں اس طرح نہیں آیا تھا۔ ناسخ نے قصیدے کی خصوصیات و آہنگ کو اپنی نئی غزل کا جزو بنا کر اسے ایک نیا رنگ دیا۔ اس آہنگ میں توانائی ہے، مردانہ پن ہے، اونچے اٹھنے اور اٹھانے کی قوت ہے۔

۶) چھٹا جزو یہ ہے کہ اب ہر قسم کا لفظ غزل میں استعمال کیا جا رہا ہے جس سے غزل کا دامن وسیع ہو گیا ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ وہ لفظ معنی پیدا کرنے میں ساتھ دے رہا ہو اور معنی سے تلازمے یا مناسبت کی سطح پر ربط پیدا کر رہا ہو۔ اسی لیے ناسخ کے ہاں غیر مانوس الفاظ اکثر سامنے آ کھڑے ہوتے ہیں۔ ناسخ کے استعارے اسی لیے "سادہ گویوں" سے مختلف رنگ و مزاج کے حامل ہیں۔ تشبیہات بھی ایسی ایسی لائی گئی ہیں کہ جن کی نظیر نہیں ملتی۔

۷) ساتواں جزو یہ ہے کہ زبان کے اصول سخت ہو گئے ہیں اور اب زبان صحت کے ساتھ استعمال کی

جارہی ہے اور صحت کا معیار عربی و فارسی کے اصولِ زبان ہیں۔ عربی لفظوں کو ناسخ نے عربی تلفظ و املا کے ساتھ باندھنے کی کوشش کی ہے مثلاً اس شعر میں:

چھوڑ کر اپنی تعلّی کر تواضع اختیار　　　رتبۂ مینار مسجد پست ہے محراب سے

ناسخ نے عربی لفظ ''مناد'' کے بجائے اردو لفظ ''مینار'' اضافت کے ساتھ باندھ دیا تھا۔ جب کلیات مرتب کیا تو یہ شعر اس سے خارج کردیا۔ اب تک سادہ گو شعرا ہندی و پراکرت الاصل لفظوں کو بلا تکلف شعر میں باندھتے تھے۔ ناسخ کے ہاں یہ رجحان نہیں ملتا۔ وہ میر، جرأت، مصحفی کے برخلاف ہندی الاصل الفاظ عام طور پر شعر میں نہیں لاتے۔

ناسخ کا یہ ''طرز جدید'' اردو غزل میں ایک بڑا اور تاریخی نوعیت کا اہم تجربہ تھا۔ اس میں، جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں، غزل کے شعر سے احساس و جذبہ اور داخلی تجربہ خارج کردیا گیا تھا۔ جب اِن عناصر کو شاعری سے خارج کردیا گیا تو اسی کے ساتھ ''داخلیت'' بھی از خود خارج ہوگئی اور ''خارجیت'' نے اس کی جگہ لے لی۔ اس میں جو استعارے سامنے آئے یا جو تمثالیں اور شعری پیکر تیار ہوئے وہ سب کے سب ''بصری'' تھے یعنی جنھیں محسوس کرنے کے بجائے آنکھ سے دیکھا جاسکے۔ انھی بصری تمثالوں، تلازمات اور مناسباتِ لفظی سے مضمونِ تازہ تلاش کیے گئے اور جو ہر خیال کو شق کرکے امکانات کے اندیشے پیدا ہوئے۔ یہاں اب ہر چیز آنکھوں سے دیکھی جاسکتی تھی، محسوس نہیں کی جاسکتی تھی۔ وہ لوگ جو ناسخ کی غزل کے بارے میں یہ کہتے ہیں کہ وہ جذبہ و احساس سے عاری ہے اور ان کی شاعری کو دیکھ کر ناک منہ چڑھاتے ہیں وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ ناسخ کی شاعری سے اس چیز کا مطالبہ کررہے ہیں جسے ناسخ نے اپنی شاعری (غزل) سے، شعوری طور پر، خارج کرکے ایک بڑا اور نیا تجربہ کیا تھا اور یہی ان کا ''طرز جدید'' تھا۔ ناسخ نے اپنی شاعری کے مطالعے کے لیے ایک نیا معیار دیا تھا اور ہمیں اس کا مطالعہ میرؔ، دردؔ، مصحفیؔ کی شاعری کے معیار سے نہیں کرنا چاہیے بلکہ اس نئے معیار شاعری سے کرنا چاہیے۔

یہ بھی یاد رہے کہ احساس و جذبہ کو خارج کرکے جب تلاشِ مضمون، تلازمات و مناسبات الفاظ سے کیا جائے گا تو اس میں آورد کا رنگ از خود پیدا ہوجائے گا۔ شعر میں روانی تو ہوگی لیکن ''لذتِ چاشنی'' اور ''حلاوت و مزہ'' نہیں ہوں گے۔ اردو غزل میں یہ تجربے تو ملیں گے جس میں احساس و جذبہ کی بنیاد پر شاعری کی گئی ہو جیسے میرؔ کی شاعری یا فکر کو احساس و جذبہ سے ملا کر رنگِ سخن پیدا کیا گیا ہو جیسے غالبؔ لیکن ایسا رنگ سخن جس سے یہ عناصر خارج کرکے شاعری کی گئی ہو سوائے ناسخ کے کسی کے ہاں نہیں ہے۔ اس اندازِ نظر سے ناسخ کے ہاں ''حقیقت''، ''غیر حقیقت'' بن جاتی ہے۔ حسن محبوب بھی حقیقت نہیں رہتا بلکہ تصور یا خیال بن جاتا ہے اور مبالغہ کے باعث حقیقت سے دور ہوجاتا ہے۔ آیئے ناسخ کے محبوب سے بھی ملاقات کرتے چلیں:

لب اس کے پستہ، ذقن سیب، آنکھیں ہیں بادام　　　کھلے جو دانت ہنسی میں نظر انار آیا

یہاں محبوب بھی غیر حقیقی ہے اور اس کی کوئی تصویر ذہن میں نہیں بنتی۔ جس طرح مغلیہ تہذیب اندر سے ٹوٹ کر بکھر گئی تھی اسی طرح اس کا محبوب بھی بکھر گیا ہے۔ وہ بھی تہذیب کی طرح اب زندہ نہیں ہے۔

ناسخ جانی پہچانی اور مانوس دنیا سے غیر مانوس نئی خیالی دنیا میں لے جاتے ہیں۔ ان کا مثالیہ اندازِ بیان اور اس کی چھپی ہوئی تشبیہ بھی ہمیں تصورات کی دور دراز دنیا میں لے جاتے ہیں۔ اپنی شاعری میں ناسخؔ نے فکر اور جذبے، معنی اور احساس کو الگ الگ کردیا ہے۔ نہ صرف الگ کیا ہے بلکہ اُسے الگ کرکے شعر میں دکھا بھی دیا ہے۔

عہدِ حاضر کے حوالے سے اب ناسخ کے اس تجربے کو دیکھیے۔ ہزاروں سال سے ساری دنیا کی زبانوں کے شاعر کا وظیفہ یہ رہا ہے کہ وہ ایک طرف جذبات کی تنظیم کرتا ہے اور ساتھ ہی کائنات کی توجیہہ بھی اس کے منصب میں شامل رہی ہے۔ آج یہ صورت حال بدل رہی ہے۔ اب معنی کی تلاش و دریافت کا منصب شاعر کے ہاتھ سے نکل کر سائنس داں کے ہاتھ میں چلا گیا ہے۔ اب تصورِ کائنات جادوئی یا مذہبی نہیں رہا بلکہ جدید اصطلاح میں سائنٹیفک ہو گیا ہے اور انسان، سماج اور کائنات کے رشتوں کے بارے میں حقائق کی دریافت دوسرے علوم مثلاً عمرانیات (سوشیولوجی)، نفسیات اور طبعیات وغیرہ کے پاس چلی گئی ہے۔ نتیجے میں آج کے شاعر کا منصب بیانِ حقیقت نہیں رہا۔ آج کا شاعر ''حقیقت'' کا اظہار نہیں کرتا، جیسا کہ اس کے پیش رو ہزاروں سال سے کرتے آئے تھے بلکہ اس کا اظہار ''حقیقت'' کے بارے میں ایک جذباتی بیان ہوتا ہے۔ ایک ایسا بیان جو کسی مخصوص جذبے کی شدت میں شاعر اور اس کے قاری کو درست معلوم ہو۔ انسانی احساس اب اس سطح پر آ گیا ہے۔ اب رہ گیا جذبہ تو اس کی حقیقت یہ ہے کہ جذبے کی دنیا، معاشرتی و تہذیبی سطح، پر ایک مستحکم اور مربوط، جے جمائے معاشرے میں عام انسانی تعلقات کی دنیا ہے جو حسن و عشق اور احساسِ جمال سے لے کر خاندانی تعلقات اور کاروباری معاملات تک پھیلی ہوئی ہے۔ مستحکم انسانی معاشرے میں تعلقات کی صورتیں متعین و مقرر ہوتی ہیں اور قائم و دائم رسم و رواج ان کے اظہار کے سانچوں کی تشکیل کرتے ہیں لیکن سائنسی معاشرے میں انسانی تعلقات اور رشتوں کا نظام ہی بدل گیا ہے۔ سائنسی معاشرے میں تو وہ بنیادی اکائی یعنی خاندان کمزور سے کمزور تر ہو کر ہماری آنکھوں کے سامنے درہم برہم ہو رہا ہے۔ نتیجے کے طور پر جذبہ، اپنے بنیادی مخرج سے کٹ کر، خود زہر آلود ہو گیا ہے چنانچہ اب شاعری کے پاس مثبت جذبات بھی باقی نہیں رہے۔ فرانسیسی شاعر بودلیر اپنے قاری کی ''اکتاہٹ و بےزاری'' کا دکھڑا روتا ہے۔ انگریزی کا فکشن نگار و شاعر ڈی ایچ لارنس اپنے قاری پر ''جبلی زندگی کی نفی'' کا الزام لگاتا ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ اپنے قاری کے ''بے جان و مردہ'' ہو جانے کی بات کرتا ہے۔ اپنے قاری پر الزام لگاتے ہوئے یہ لوگ بھول جاتے ہیں کہ ''منفی جذبات'' میں ایک بڑی خرابی یہ ہے کہ ان کو بنیاد بنا کر ایک بار تو شاعری کی جا سکتی ہے، بار بار نہیں کی جا سکتی۔ ناسخ نے دورِ زوال کی اس لکھنوی تہذیب میں جذبہ و احساس کی نفی کر کے، شعوری طور پر وہ تجربہ کیا تھا جس کی طرف ترقی یافتہ سائنسی معاشرے بیسویں صدی / اکیسویں صدی میں سفر کر رہے ہیں۔ اب اکیسویں صدی میں یہ صورت حال اور نمایاں و اجاگر ہو گی۔ تبدیلی کے تیز عمل اور زندگی کی غیر معمولی تیز رفتاری نے مستحکم انسانی معاشروں اور ان سے پیدا ہونے والے انسانی رشتوں کو خستہ و کمزور کر دیا ہے۔ ناسخ کے اس تجربے کو عہدِ حاضر کے اس زاویے سے دیکھیے تو اس میں نئے معنی نظر آئیں گے۔

ناسخ نے جب ''سادہ گوئی'' ترک کی اور نئے رنگِ شاعری: ''تازہ گوئی'' کو اختیار کیا تو اسی کے ساتھ اردو شاعری کی روایت بدلنے لگی۔ سادہ گوئی میں جذبہ و احساس شامل تھا۔ تازہ گوئی سے جذبہ و احساس کو خارج کر دیا گیا تھا۔ اس صورت میں شاعری کے لیے اب ایک ہی راستہ رہ گیا تھا کہ مضمونِ تازہ سے شاعری کے گیسو سنوارے جائیں۔ مضمونِ تازہ کی تلاش میں جہاں ناسخ کے تخیل نے نئے نئے گل کھلائے وہاں وہ ان فارسی شعرا کی طرف بھی رجوع ہوئے جو مضمون بندی کے نامی گرامی استاد تھے اور جن میں بیدل، غنی کاشمیری اور ناصر علی وغیرہ شامل تھے۔ اسی تلاش میں صائب نے بھی انھیں اپنی طرف کھینچا اور تمثیلیہ رنگ بھی ''تازہ گوئی'' میں شامل ہو گیا۔ مضمون تازہ کی تلاش میں ناسخ نے ایک کام تو یہ کیا کہ مناسباتِ لفظی سے، دور دراز کے معنی تلاش کر کے، اپنی شاعری کو سنوارا اور کوشش کی کہ

ایک طرف ایسے معنی و مضمون تلاش کیے جائیں جن سے قاری، حیرت سے پیدا ہونے والی مسرت سے، لطف اندوز ہوں اور دوسری طرف صنائع بدائع کے استعمال سے حسنِ بیان پیدا ہو۔ یہاں تجنیسِ لفظی، حسنِ تعلیل، استعارہ و تشبیہ، چست بندش اور لفظوں کے حسنِ ترتیب سے شعر روشنی دینے لگے۔ ناسخ نے اس حسن کاری سے اپنی نئی شاعری کو اس طرح سجایا کہ یہ رنگِ سخن ممتاز و منفرد ہو گیا۔ تازہ گوئی میں سارا زور چونکہ نئے سے نئے مضمون کی تلاش تھی اس لیے مبتذل و غیر مبتذل ہر قسم کے مضامین اردو غزل میں در آئے۔ سادہ گوئی میں دلّی کی زبان، محاورہ و روزمرہ، مخصوص لفظیات اور ہندی الاصل الفاظ شامل تھے۔ ناسخ نے انھیں شعوری طور پر ترک کیا اور فارسی و عربی الفاظ کو، پوری صحت کے ساتھ، باندھنے پر زور دیا۔ اس عمل سے اصلاحِ زبان کی وہ روایت شروع ہوئی جسے ناسخ سے منسوب کیا جاتا ہے اور جسے شاگردانِ ناسخ علی اوسط رشک، خواجہ وزیر، کلب علی خاں نادر وغیرہ بہت آگے لے گئے۔ ناسخ کا دیوانِ اول اسی رنگِ سخن کا نمائندہ و ترجمان ہے:-

ہر بیت میں اک شاہدِ معنی کی ہے تصویر
ناسخ، ہے مرقع نہیں دیوان ہمارا

اصلاحِ زبان کے سلسلے میں ناسخ کے کلام میں ایک ارتقاء ملتا ہے۔ انھوں نے وہ الفاظ کم استعمال کیے جو استادانِ دہلی استعمال کرتے تھے۔ وہ وقت کے ساتھ ساتھ اپنی زبان کو دہلی کی زبان سے الگ کرتے گئے۔ اس تبدیلی کا پتا اس وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب کلامِ ناسخ کو زمانی ترتیب سے پڑھا جائے۔ ان کے کلام میں ہندی الاصل الفاظ برائے نام ہیں، وہ عربی و فارسی الفاظ کو صحتِ تلفظ و املا کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور یہ عمل دوسرے اور تیسرے دیوان میں کھل کر سامنے آجاتا ہے۔

ناسخ کی مضمون آفرینی میں ایک بات تو یہ ہے کہ وہ حقیقت سے دور لے جاتی ہے۔ ایسی چیزوں سے رشتہ قائم کرتی ہے جو بظاہر دور دور اس میں نظر نہیں آتیں۔ مبالغہ غلو کی حدود کو بھی پھلانگ جاتا ہے۔ یہ حقیقت کی ضد ہوتی ہے اور مضمون کے مختلف سروں کو تلاش کر کے مناسبات و تلازمات سے مربوط کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے مضمون آفرینی کی پانچ خصوصیات بتائی ہیں[٦٠]

١۔ استعارہ کثیر الوسائط ــ یعنی وہ استعارہ جس کا ادراک کئی واسطوں کے ادراک کے بعد ہو سکتا ہو۔

٢۔ کنایہ جس میں رمز اور خفا کے تہ بہ تہ سلسلے ہوں۔

٣۔ مبالغہ جو غلو سے بھی آگے بڑھ جائے۔ یہاں شے اپنی اصل صفات بالکل کھو دے:

٤۔ حسن تعلیل جس کی مدد سے کسی صورتِ حال کے لیے ایسے اسباب بیان کیے جائیں جو حقیقی نہ ہوں اور ایسے اسباب فرض کر لیے جائیں جن کا قیاس بھی خارج از امکان ہو۔

٥۔ مجازِ مرسل ــ تشبیہ کے سوا کچھ دوسرے علاقوں پر انحصار جو شاعری میں جائز ہیں مگر مضمون آفرینی کے جوش میں ایسے فرضی اوصاف و اثرات تجویز کر لیے جائیں جو اس جائز علاقے کے بنیادی جواز کو مضحکہ خیز بنا دیں۔

یہ سب خصوصیات قصیدہ گوئی میں تو رنگ بھرتی رہی ہیں لیکن اب تک غزل میں پوری طرح نہیں آئی تھیں۔ ناسخ نے ان خصوصیات کو اپنی غزل میں سمو دیا۔ چونکہ یہ سب خصوصیات انھوں نے غزل میں پیدا کیں اسی لیے اردو میں کوئی قصیدہ نہیں کہا اور فارسی میں بھی جو قصیدے کہے وہ دراصل مدحیہ قطعات ہیں اور قصیدے کی ہیئت پر پورے نہیں اترتے۔ لکھنؤ کے مزاج میں قصیدے کا رنگ تو پہلے سے موجود و شامل تھا لیکن غزل میں یہ رنگ نہیں آیا تھا۔

جب غزل میں یہ رنگ دیکھا تو زمانے نے اس پر پسندیدگی کی مہر ثبت کر دی۔

اس دور میں اب لکھنؤ میں بادشاہ بھی موجود تھا اور دو ڈھائی کروڑ روپے سے تیار ہونے والا تختِ شاہی بھی موجود تھا لیکن اس میں وہ استحکام نہیں تھا جو تختِ طاؤس میں تھا اور لکھنؤ اس حقیقت سے آنکھیں ملانے سے بچنا چاہتا تھا۔ ناسخ کی مضمون آفرینی اسے حقیقت سے دور لے گئی اور موہومات کی دنیا میں اسے وہ صورتیں دکھائیں کہ وہ تلخ حقیقت کو بھول گیا جسے وہ بھولنا چاہتا تھا۔ اس میں غیر حقیقی مفروضات نے شوکتِ الفاظ، بلند آہنگ، مردانہ لہجے اور صوتی طنطنے سے وہ رنگ بھرا کہ ناسخ کی شاعری اپنے دور کی روح کی ترجمان بن گئی۔ اسی خواہش نے اردو داستان گوئی کی روایت کو لکھنؤ میں اتنا مقبول بنایا کہ نہ صرف امراء و خواص داستان گویوں سے داستانیں سنتے، بلکہ عوام بھی رات رات بھر جاگ کر غیر حقیقی دنیا کے طلسم میں گرفتار رہتے تھے۔ یہ مزاج اس دور کے لکھنؤ کے کلچر میں ہر جگہ نظر آتا ہے۔ ناسخ کی شاعری نے اس دور میں یہی کام کیا اور اسی لیے ان کی شاعری اتنی مقبول ہوئی کہ استاد مصحفی نے اپنا دیوان ششم اسی رنگ میں مرتب کیا اور لکھا کہ ناسخ نے "تخلصِ خود را اسم با مسمّیٰ انگاشتہ بر طرزِ ریختہ گویان سادہ کلام در عرصۂ قلیل خطِ نسخ کشیدہ"[٦١] یہی وہ رنگِ سخن ہے جو ناسخ کی پہچان ہے۔ یہی وہ رنگ سخن ہے جو روحِ لکھنؤ سے ہم آہنگ ہے اور جس پر "نئی شاعری" کی بنیاد قائم ہوئی۔

اس نئی غزل کے مزاج، آہنگ و طرز کو سمجھنے کے لیے پہلے ناسخ کے یہ چند شعر پڑھیے جو دیوان اول سے چنے گئے ہیں:

مرا سینہ ہے مشرق آفتابِ داغِ ہجراں کا
طلوعِ صبحِ محشر چاک ہے میرے گریباں کا
ہوا وہ دریا جس میں ہے اک عرشِ اعظم ہر حباب
ہل گئی اک لہر جس دم اک جہاں پیدا ہوا
مانگی یاراں کی جو ہم بادہ پرستوں نے دعا
رعد نے سنتے ہی اک نعرہ کیا آمین کا
بندشِ مضمونِ قامت نے کبھی چاہی نہ فکر
خود بخود دل سے نکلتے ہی وہ موزوں ہو گیا
گر نہ جاں سوزِ غمِ گیسوئے جاناں ہوتا
نہ کبھی یوں دمِ اژدر شرر افشاں ہوتا
تو نے شہباز نگہ کو جو ادھر چھوڑ دیا
ہم نے بھی طائرِ دل باندھ کے پر چھوڑ دیا
رقم کرتا ہوں مضموں خنجرِ ابروئے قاتل کا
صریرِ کلک نالہ ہے گلوئے مرغِ بسمل کا
بے خطر یوں ہاتھ دوڑاتا ہوں زلفِ یار پر
دوڑتا تھا جس طرح ثعبانِ موسیٰ مار پر
پہنچا وہ جب کے دور میں پہنچا قریبِ مرگ
عمرِ رواں کے طور ہیں رفتارِ یار میں
میں جو روؤں خرمنِ ماہِ درخشاں سبز ہو
چاندنی کا کھیت مثلِ کشتِ دہقاں سبز ہو
سبزۂ رخسارِ جاناں عکس افگن ہو اگر
آئینہ مثلِ زمردِ پیشِ جاناں سبز ہو
نہ دو تشبیہ تیغِ ابروئے خم دارِ جاناں کو
کہ ماہِ نو تو اک اُترا ہوا اوتا پرانا ہے
منعمِ موذی کے گھر کو اہلِ حاجت لوٹ لیں
مانگتا ہے کب کوئی جا کر عسل زنبور سے
جسمِ خاکی کا ملک بانی ہے ساکن ہے خدا
اپنے رہنے کو یہ بنوایا ہے گھر مزدور سے
غرورِ اوجِ دو روزہ کا عبث ہے تجھ کو اے اسفل
میں مثلِ ماہِ گردوں ہوں تو مثلِ ماہِ مقنع ہے

اب "دیوانِ دوم" سے یہ چند شعر پڑھیے:

ہے تصور میں جو محبوب الٰہی رات دن   کعبۂ دل صاف اے ناسخ مدینہ ہو گیا
چاہیے مقیش اس مہ رو کی جوتی کے لیے   چرخ گردوں پر اب اے خورشید زرّیں تاج کھینچ
ہے کلام اللہ پر بھی زر کو دنیا میں سبیل   ہو گیا مجھ کو تیقن لوحِ قرآں دیکھ کر
شعلے اٹھتے ہیں جو تیری روئے آتش ناک سے   کم نہیں اجسام و اجرام اب خس و خاشاک سے

اور ان کے بعد "دیوان سوم" کے یہ دو چار شعر بھی پڑھتے چلیے۔

واعظا حبِ ذہب تیرا جو مذہب ہو گیا   عیب کیا شرب شراب اپنا بھی مشرب ہو گیا
بتی اس کے میل کی، بتی اگر کی بن گئی   ریزہ ریزہ میل صندل کا بُرادہ ہو گیا
برشگالِ ہجرِ ساقی میں اگر نالہ کروں   رعد کا زہرہ برنگِ ابر باراں آب ہو
تین دن اے چرخ ممسک جب گزر جاتے ہیں صاف   تب کہیں ملتا ہے روٹی کا کنارا چاند کو
باغ و مے، ابر و غنا، مہ تاب و نہر و وصلِ دوست   ایک دل ہے اور حسرت ہے برابر سات کی

دیوان اول، دوم، سوم سے ترتیب وار یہ اشعار پڑھنے کے بعد اب دیوان اول سے سولہ اشعار کی اس غزل کے یہ چند شعر پڑھیے جو ناسخ کے "طرز جدید" کی ایک نمائندہ غزل ہے:

ابھی ہم قید ہیں گو روح چھوٹی محبسِ تن سے   موئے پر بھی نہ اترا مثل قمری طوق گردن سے
بہارِ حسن ہے ایمن خزاں جورِ دشمن سے   چراغ گل کبھی ہوتا نہیں گل بادِ دامن سے
خطِ رخسار جاناں کے تصور میں جو روتا ہوں   ہوئے ہیں دانہ ہائے اشک حاصل مہ کے خرمن سے
اگر اندر گلستاں ہے تو باہر نرگستاں ہے   لگی رہتی ہیں آنکھیں تیری دیواروں کے روزن سے
نکالوں دشت میں کیا خارِ پا میں ناتوانی سے   کہ میرے ہاتھ کو ہوتا ہے رعشہ بار سوزن سے
میں سر دینے کو حاضر ہوں اسے گو شرم آتی ہے   جھکی ہے گردنِ قاتل زیادہ میری گردن سے
جنوں تھا مجھ کو جب میں طوق منت کا پہنتا تھا   پری زادوں سے ناسخ عشق ہے مجھ کو لڑکپن سے

دیوان سوم میں اٹھارہ شعر کی ایک غزل ہے جس میں ناسخ کا "طرز جدید" اس طرح نکھر کر ابھرا ہے کہ یہ بھی ناسخ کے طرز جدید کی نمائندہ غزل کہی جائے گی۔ اس کے صرف یہ چند شعر اور پڑھتے چلیے تاکہ ناسخ کے طرز جدید کی ارتقائی شکل سامنے آ جائے:

سب زمینیں ہیں نئی بنتیں ہیں اے یار نئی   روز یہاں ریختے کی اٹھتی ہے دیوار نئی
پھر نئے سر سے ہوا جوشِ جنوں آئی بہار   پھر مرے پاؤں کو زنجیریں ہیں درکار نئی
ماہِ نو کیا ہے بھلا، ابروئے قاتل کے حضور   کیوں فلک ہم کو دکھاتا ہے یہ تلوار نئی
او کماں دار مجھے تیروں کے سوفاروں سے   دم بہ دم بھر فغاں ملتی ہے منقار نئی
کہکشاں ہے نہ ثوابت ہیں نہ سیار نہ صبح   نظر آتی ہے جدائی میں شبِ تار نئی
کب جوانی میں ہے پیری میں جو کیفیت ہے   مئے کہنہ کے برابر نہیں زنہار نئی
جب بگولہ کوئی اٹھا تو میں وحشی سمجھا   میرے رہنے کو حویلی ہوئی تیار نئی
پوچھیے ان سے کفن کو بھی بدل سکیے گا   روز پوشاک پہنتے ہیں جو سردار نئی

نہیں ممکن کہ نئی ساری غزل ہو ناسخ   باتیں دو چار پرانی ہیں تو دو چار نئی

ان متفرق اشعار اور ان دونوں غزلوں میں ”طرز جدید“ کی وہ خصوصیات موجود ہیں جن کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں۔ یہاں وہ طرز اور لہجہ ابھرتا ہے جو ناسخ کے طرز جدید کا لہجہ ہے اور جس نے نہ صرف لکھنؤ کے شعرا کو متاثر کیا بلکہ دہلی اور باہر کے دوسرے شعرا کو بھی متاثر کیا۔ یہی وہ لہجہ اور طرز تھا جس کو اپنانے کی خود غالب نے بھی کوشش کی تھی۔ غالب نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے کہ ”ہم نے اور مومن خاں نے یہ عہد کر لیا کہ ناسخ کا تتبع کرنا چاہیے لیکن یہ عہد کسی سے نہ نبھ سکا۔ مومن خاں اپنے پرانے رنگ پر آ گئے اور میں نے میر کا طرز اختیار کیا۔“ سید فرزند احمد بلگرامی نے غالب سے اپنی ملاقات کا حال بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”اگر مجھ (غالب) سے پوچھتے ہو تو زبان کو زبان کر دکھایا تو لکھنؤ نے اور لکھنؤ میں (بھی) ناسخ نے۔ ورنہ بولنے کو کون نہیں بول لیتا۔ اب جس کا جی چاہے تراش خراش روز کرے مگر میرے نزدیک وہ تراش خراش کی جگہ ہی نہیں چھوڑ گیا ہے۔ میں نے بھی ایک طرز خاص ایجاد کیا تھا جس میں ہر طرح کے مضمون کو نشو و نما ہو سکتا تھا مگر یاروں نے چلنے نہ دیا اور سچ پوچھو تو یہ ایجاد ناسخ کا ہے۔ جب ناسخ کا کلام دہلی میں پہنچا جیسا تم نے ولی کے دیوان کا حال سنا ہوگا کہ دلی میں آیا تو جیسے نئی چیز پر لوگ گر پڑتے ہیں اسی طرح اس کے کلام پر گر پڑے۔ ناسخ کے کلام نے دہلی میں آ کر سب کو حیران کر دیا اور قاعدے کے ساتھ مطلب کا واضح طور سے ادا ہونا دلوں کو برانگیختہ کرنے لگا۔ ....“ [۶۲] آج آپ کو ناسخ کا طرز جدید اس طرح محسوس نہیں ہوتا جس طرح مرزا غالب اور ان کے دور نے محسوس کیا تھا اسی لیے میں نے ناسخ کے یہ متفرق اشعار اور دو غزلیں آپ سے پڑھوائی ہیں تا کہ آپ اس ”طرز جدید“ کو پہچان سکیں جس نے اردو غزل کی روایت کو بدل کر اس کے دامن کو وسیع اور حسن بیان کو کمال عروج تک پہنچایا تھا۔

ان اشعار کو پڑھ کو آپ کو ترتیبِ الفاظ سے پیدا ہونے والے مخصوص لہجے میں توانائی اور مردانہ پن محسوس ہوگا۔ لہجے کی بلند آہنگی بھی اس کا نتیجہ ہے۔ یہ بھی محسوس ہوگا کہ صنائع بدائع اور خصوصاً رعایت لفظی اور تلازمات کے استعمال سے شعر کو معنی کی سطح پر مرصع کیا گیا ہے۔ یہاں یہ بھی معلوم ہوگا کہ سارا زور معنی و مضمون آفرینی پر ہے۔ شاعر احساس و جذبہ سے دامن بچا کر ایک نئی دنیا میں قدم رکھ رہا ہے۔ یہ بات بھی سامنے آئے گی کہ یہاں جو مضامین غزل میں باندھے جا رہے ہیں وہ مروجہ روایت شاعری سے مختلف ہیں۔ یہ اشعار طرز، لہجے، معنی و فکر کے اعتبار سے بھی مختلف ہیں۔ یہاں مضامین میں جو باندھے گئے ہیں، رنگا رنگی ہے، تنوع ہے جس سے غزل کا دامن وسیع ہو گیا ہے اور غزل عشقیہ تجربات کے دائرے سے باہر نکل آئی ہے۔ مضامین غزل سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مضامین کی بنیاد موہومات، تخیل اور تصورات ذہنی پر رکھی گئی ہے اور وہاں معنی پیدا کیے گئے ہیں جہاں بظاہر معنی نظر نہیں آتے۔ ساتھ ہی معنی کی دوری اور مضمون کے بعد کو رعایت لفظی، تجنیس، حسن تعلیل، استعارہ و تشبیہ سے ملا کر گہرا ربط پیدا کیا گیا ہے اور جب ان رشتوں کو جوڑ کر ہم شعر پڑھتے ہیں تو معنی کا رشتہ ہاتھ آ جاتا ہے اور اس سے حیرت زا مسرت حاصل ہوتی ہے۔ ان سب کا مجموعی نام ”طرز جدید“ ہے اور یہی طرز ناسخ ہے۔

ناسخ نے اپنے اس ”طرز جدید“ یا ”طرز نو“ میں نئے نئے رنگ بھرنے کے لیے کئی اور کام بھی کیے ہیں۔ ان میں سے ایک وہ رنگ ہے جو خصوصاً فارسی شعرا صائب و کلیم سے منسوب ہے اور جسے عرف عام میں ”مثالیہ“ کہتے ہیں اور جسے ناسخ نے کثرت سے اپنی غزل میں برتا ہے۔ مثالیہ میں شاعر ایک مصرع میں ایک بات کہتا ہے جسے آپ

"دعویٰ" کہہ سکتے ہیں اور پھر اس بات (دعویٰ) کو قابل قبول، پر اثر و مدلل بنانے کے لیے ایک دلیل لاتا ہے۔ یہ دلیل شاعرانہ دلیل بھی ہو سکتی ہے یا واقعاتی بھی۔ یہ دلیل منطق کی رو سے غلط ہو سکتی ہے لیکن شاعرانہ دلیل کے طور پر ہمیشہ قابل قبول ہوتی ہے اور مضمون و معنی میں نئی روح پھونکتی ہے۔ یہ ایک طرح سے تشبیہ کی ایک دلچسپ صورت ہے۔ ناسخ نے اس مثالیہ طرز کو معنی آفرینی و اثر انگیزی کے لیے اس کثرت سے استعمال کیا ہے کہ یہ ناسخ کی غزل کی نمایاں خصوصیت بن گئی ہے۔ یہ تخلیقی عمل "طرز جدید" ہی کا حصہ ہے اور اردو غزل کے دامن کو اس طرح وسعت دے رہا ہے کہ "اس سے ہماری تصویری حس بھی مطمئن ہوتی ہے اور استدلال بھی"[۹۳]

پاکانِ ازل کو نہیں پروائے مربی   عیسیٰ کو ضرر کچھ نہ ہوا بے پدری کا
تخلیہ چاہیے جس وقت میسر ہو وصال   قبر میں رکھتے ہی کیوں کر نہ ہوں غم خوار جدا
خاکساروں سے ملا کرتے ہیں جھک کر سر بلند   آسماں پیشِ زمیں بہرِ تواضع خم ہوا
تنزل میں ترقی ہے ترقی میں تنزل ہے   تماشا دیکھ غافل ماہِ نو کا ماہِ کامل کا
خدا کے کام کچھ آلات پر نہیں موقوف   ابوالبشر ہوئے بے مادر و پدر پیدا
جتنے ہیں صاحب سخن ان کی طبیعت نرم ہے   ہے دلیل اس پر زباں میں استخواں ہوتا نہیں
کرتے ہیں سالک ترقی سے تنزل اختیار   جب کہ منزل میں سوار آیا پیادہ ہو گیا
نہ دم مارو اگر غوّاصِ دریائے محبت ہو   کہ غواصی میں دم اپنا شناور بند کرتے ہیں
دیتا ہے کہاں ساتھ بُرے وقت میں کوئی   پتھر کو لگی چوٹ شرارے نکل آئے

یہ رنگِ سخن دیوانِ اول میں کثرت سے استعمال ہوا ہے۔ دیوان دوم میں کم اور سوم میں اس سے بھی کم لیکن یہ طرزِ ادا ناسخ کی قوتِ اظہار کا اسی طرح جزو بن گیا ہے جس طرح پھول میں خوشبو و رنگ ایک جان ہو گئے ہیں۔

مضمون آفرینی کو پُر اثر بنانے کے لیے جس طرح ناسخ نے "مثالیہ" کو کثرت سے استعمال کیا ہے اسی طرح معنی میں حیرت زائی کا لطف پیدا کرنے کے لیے ناسخ نے مبالغے کو طرح طرح سے استعمال کیا ہے۔ مبالغہ بھی ناسخ کے طرز جدید کا جزوِ اعظم ہے۔

روئے جاناں کا تصور میں جو نظارا ہوا   دل میں تھا جو داغِ حسرت عرش کا تارا ہوا
فلک نے جب کہ تیرے حسنِ عالم سوز کو تولا   تو کوہِ طور کو میزاں میں بس پاسنگ ٹھہرایا
بندھ گیا مضموں جو اسکے روئے آتش ناک کا   پڑ گئے چھالے زبانِ کلکِ گوہر بار پر
فکرِ عریانی نہیں مجھ ناتوانِ عشق کو   پوست ڈھیلا ہو کے تن پر پیرہن ہو جائے گا

یہ مبالغہ بھی معنی آفرینی کا حصہ ہے جس سے شعر میں اثر آفرینی کا کام لیا جا رہا ہے۔ مضمون آفرینی کے جوش میں کثرت سے ایسے مضامین بھی در آئے جن میں ابتذال کا پہلو نمایاں تھا۔ یہ رنگ دیوان اول میں کم ہے دیوان دوم خصوصاً دیوان سوم میں بہت بڑھ گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ دوم و سوم تک پہنچتے پہنچتے نئے مضامین استعمال میں آ چکے تھے اور اب نیا در اسی طرف کھلتا تھا

دانے ہیں انگیا کی چڑیا کو بنت کی چڑیاں   پلتی ہے بالے کی مچھلی موتیوں کی آب میں
موذی کو بعدِ مرگ بھی آرام ہے محال   کس طرح زیرِ تیغ نہ گینڈے کی ڈھال ہو

اے پری تو نے جو پہنی ہے سنہری انگیا   آج آئی ہے نظر سونے کی چڑیا مجھ کو
چھوتا ہے چھاتیاں عبث اس بحرِ حسن کی   ناسخ ستم ہے ہاتھ لگانا حباب کو
سانپ کالا ہے اگر وہ گیسوئے عنبر فشاں   سانپ کے پنجے کا بچھو زیرِ گیسو خال ہے
دے اسی کو کوٹ کر مانجھا تو اپنی دوڑ کو   شیشۂ دل میرے پہلو میں جو چکنا چور ہے
مانگ سب کہتے ہیں جس کو سانپ کی ہے وہ لکیر   کینچلی موباف ہے اور اس کی چوٹی مار ہے
سمجھے سب ابر کے ٹکڑے سے یہ نکلا خورشید   یاں جو داغ سرِ شوریدہ سے پھاہا اترا
نہ ہمارے دل بے تاب کو زلفوں سے نکال   پارے سے ہوتے نہیں گیسوؤں میں جوں پیدا
سرتا پا شرم وہ پری ہے   لیکن ہیں بڑی چھنال آنکھیں
عاشق ہیں جو سوزنِ مژہ کے   اپنی چکن بھی سوزنی ہے
اس پردہ نشیں سے کیا نسبت   زہرہ تو ایک کنچنی ہے

یہ وہ رنگِ سخن تھا جو جذبہ و احساس سے بچ کر مضمون آفرینی کے تخلیقی عمل سے پیدا ہوا تھا اور جس نے ناسخ کے ہاں ایک منفرد اور اس زمانے میں مقبولِ عام صورت اختیار کر لی تھی۔ جذبہ و احساس کے بغیر شعر میں اثر و تاثیر پیدا کرنے کے لیے تلازمات، رعایتِ لفظی، حسنِ تعلیل اور دوسرے صنائع بدائع سے کام لیا گیا تھا اور یہ یقیناً بہت مشکل کام تھا

تھا جو یوسف ہوا نہ وہ بھی عزیز   کیا برادر کو غم برادر کا
دے دوپٹہ تو اپنا ململ کا   ناتواں ہوں کفن بھی ہو ہلکا
ہے عیاں جلوہ خدا کا ان بتانِ ہند میں   سوجھے کیا زاہد تجھے آنکھوں کے آگے ناک ہے
خط کے آغاز میں تو مجھ سے ہوا صاف تو کیا   لطف تب تھا کہ صفائی میں صفائی ہوتی
عشق نے ہم کو دکھایا آج اعجازِ خلیل   آگ سے پیدا ہمارے ہاتھ کا گل ہو گیا
ہم فقط فرقتِ محبوب میں دم توڑتے ہیں   قیس نے خار تو فرہاد نے خارا توڑا
اپنی کہتا ہے موذن غیر کی سنتا نہیں   رکھ لے ہنگامِ اذاں انگلی نہ کیوں ہر کان میں
جو کہتا ہوں اس سے کہ سن شعر میرے   تو کہتا ہے کہ کیا کچھ سنا چاہتا ہے
آنسوؤں میں ہے یہ نقشہ اپنے جسم زار کا   بن گیا ہے صاف ڈورا موتیوں کے ہار کا
کوئی سیدھی بات صاحب کے نظر آتی نہیں   آپ کی پوشاک کو کپڑا بھی آڑا چاہیے

یہی صورت ان اشعار میں سامنے آتی ہے جن میں اخلاقی کلیوں اور کلیشوں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ایسے اشعار میں بھی مضمون آفرینی اور اثر آفرینی کا عمل، ایک دوسرے سے پیوست ہو کر، لطفِ سخن پیدا کرتا ہے۔ ناسخ نے موضوعاتی تنوع سے دامنِ غزل کو وسعت دی ہے اور معنی آفرینی کے اس مخصوص طریقے سے اردو غزل کی وہ صورت ہی بدل دی جسے "سادہ گو" شعرا نے، جذبہ و احساس کی مدد سے، برسوں میں پیدا کیا تھا۔ ناسخ اس اعتبار سے ایک بالکل مختلف شاعر ہیں۔ انھوں نے وہ سارے کام کیے جو زمینِ غزل میں کیے جاتے تھے لیکن معنی آفرینی کا عمل ہر جگہ برقرار رکھا مثلاً سنگلاخ زمینوں میں بھی اسی انداز سے غزل کہی:

جی لڑا دیتا ہے کیسی ہوں زمینیں سنگلاخ   خامہ تیشہ ہے تو ناسخ کوہ کن سے کم نہیں

مشکل زمینوں میں بھی ناسخ نے قافیوں کو تلاش کر کے معنی آفرینی کی سطح پر ردیف سے پیوست کیا اور فنی سطح پر شعر کو ایسا سجایا کہ یہ شعر بھی ناسخ کی پہچان بن گئے مثلاً دیوان سوم کی ایک غزل ہے جس کا قافیہ "شور، زور" اور ردیف "گھٹا" ہے۔ دیکھیے کس سلیقے سے ناسخ نے اپنے رنگِ شاعری کو نبھا کر مضمون آفرینی کی ہے:

جلد ہو مست یہی کر رہی ہے شور گھٹا   ساقیا! دیر نہ کر، دیکھ تو ہے زور گھٹا

اس مطلع کے پہلے مصرع میں "گھٹا" اور دوسرے مصرع "گھٹا" مختلف معنی کا اظہار کر رہے ہیں اور سلیقے سے مضمون کو باہم پیوست کر رہے ہیں۔

کوڑے بجلی کے نہ کیوں رعد لگائے پیہم   مے کشو! چادرِ مہتاب کی ہے چور گھٹا

یہاں بھی دونوں مصرعوں کا باہمی ربط لطفِ سخن پیدا کر رہا ہے اور غزل میں قصیدے کے مزاج کو شامل کر کے اسے منفرد رنگ دے رہا ہے۔ یہی قصیدہ نما غزل ناسخ کی غزل کا امتیاز ہے۔

ناسخ کے ہاں کثرت سے طویل غزلیں بھی ملتی ہیں اور ان میں سے اکثر دو غزلہ ہیں۔ پھر ان میں مطلعے بھی دو یا دو سے زیادہ کہے گئے ہیں۔ بعض غزلوں میں تو پانچ بلکہ آٹھ مطلعے تک ملتے ہیں۔ طویل غزلوں میں سولہ اشعار سے لے کر (۴۳) اشعار تک غزلیں ملتی ہیں۔ اسی طرح دیوان اول میں ۲۷ شعر کی ایک غزل ہے جس میں آٹھ مطلعے ہیں اور پہلا مطلع یہ ہے:

ترے گل گوں ہے اے رنگیں ادا بادِ بہاری سے   بنائیں غازۂ رخسارِ گل گردِ سواری سے

اور یہ غزل رنگِ ناسخ کی نمائندہ غزل ہے۔

ناسخ اکثر مطلع میں بھی تخلص استعمال کرتے ہیں اور بعض غزلوں میں دو مقطعے بھی آئے ہیں۔

جیسا کہ ہم پہلے بھی لکھ آئے ہیں دیوانِ اول ناسخ کے "طرز جدید" کا نمائندہ دیوان ہے اور تیسرا دیوان اس "طرز جدید" کی وہ صورت ہے جو ارتقائی مراحل سے گزر کر نئی شاعری کی ترجمانی کرتا ہے۔ جس میں دیوانِ اول کی خصوصیات بھی شامل ہیں اور وہ صورت بھی جس کی تقلید ناسخ کے شاگرد اور دوسرے معاصر شعرا کر رہے ہیں جن میں بوڑھے مصحفی اور جوان آتش بھی شامل ہیں۔ پہلے دیوان میں تراکیب کثرت سے ملتی ہیں۔ دیوانِ دوم میں ان کی تعداد مشکل سے دس فی صد رہ جاتی ہے اور تیسرے دیوان میں یہ تعداد دس فی صد کی بھی دس فیصد رہ جاتی ہے۔ ان تراکیب پر غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ یہ مضمون آفرینی کا حصہ ہیں اور مضمون کو روانی و مشاقی سے بیان کرنے کی کوشش کا نتیجہ ہیں۔ دوسری بات یہ معلوم ہوگی کہ ان تراکیب سے کوئی "داخلی" یا "باطنی" تصویر یا پیکر نہیں ابھرتا بلکہ یہ سب تصویریں "خارجی" اور "بصری" ہیں جنھیں بغیر محسوس کیے "دیکھا" جا سکتا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے دیوان اول سے یہ چند تراکیب دیکھیے:

بادۂ خم غدیر۔ دودِ نالۂ دل۔ بیضۂ فولاد۔ جدولِ زنگار۔ توسنِ بادِ صبا۔ نجم طالع داڑوں۔ گزرگاہِ خیال۔ نرگس سے گوں۔ خالِ ابروئے خم دار۔ آتشِ رنگِ حنا۔ دیدۂ غولِ بیاباں۔ مردمِ چشمِ ملائک۔ بیاضِ گردنِ جاناں۔ دلِ بیمارِ بے پرہیز۔ سایۂ اشجارِ مغیلاں۔ نیامِ تیغِ قضائے مبرم۔ شاہدِ رنگیں ادائے عندلیب۔ سوارِ توسنِ عمرِ رواں۔ وصفِ صباحتِ رُخِ جاناں۔ وصلِ شاہدِ ناپائے دار۔ تودۂ بارودِ آتش۔ مشرقِ خورشیدِ معنی۔ دہانِ توسنِ عمرِ رواں۔ گردشِ چشمِ غزالاں۔ گردبادِ دامنِ صحرا۔ آماج گاہِ تیرِ مژگاں۔ گلشنِ بے خار۔

اشعارِ شور انگیز۔

یہی بصری صورت دیوان دوم کی تراکیب میں ملتی ہے

طفل سنگ زن۔ جادہ راہ عدم۔ مانندِ فانوسِ خیال۔ شعلۂ پیکانِ شمع۔ زبانِ خارِ صحرا۔ زمزمہ پردازی روح۔

شعاعِ عارضِ دلدار۔ طبیبِ دردِ ہجراں

اور یہی صورت دیوان سوم کی تراکیب میں سامنے آتی ہے۔

فروغِ قیرِ بطحا۔ دیدۂ غولِ بیابانی۔ بارِ غمِ فراق

ان تراکیب کا اگر میرؔ یا غالبؔ کی تراکیب سے مقابلہ کیا جائے تو وہاں تصور کی تصویر اُبھرتی ہے۔ ناسخ کے ہاں اشیاء کی تصویر اُبھرتی ہے اور یہ نتیجہ ہے شاعری سے جذبہ و احساس کو خارج کرنے کا۔ اسی لیے ناسخ کی اس نئی غزل کے زیرِ اثر اس دور کی ساری نئی شاعری پر "خارجیت" چھا جاتی ہے۔ یہ نئی غزل "سادہ گویوں" کی غزل سے اسی لیے مختلف ہے اور ناسخ کی غزل اس کی سرتاج ہے۔ پہلی بار لکھنؤ نے اپنا رنگ سخن پیدا کر کے برصغیر کے شعرا کے لیے قابل تقلید بنا دیا۔ اس دور میں بقول غالب ناسخ اور دیوان ناسخ، ولی اور دیوانِ ولی کی طرح مقبول خاص و عام ہوا:

کوچہ و بازار میں کہتے ہیں مجھ کو دیکھ کر   ہے یہی آتش زباں، ناسخ اسی کا نام ہے

یہ بات یاد رہے کہ ناسخ کی شاعری عشقیہ شاعری نہیں ہے بلکہ یہ بیانِ حسن کی شاعری ہے۔ اسے "حسنیہ شاعری" کہنا چاہیے۔ اور اسی لیے اس میں وصفِ حسن تو بیان میں آتا ہے لیکن عشق کی دھیمی سلگتی آنچ کی تپش محسوس نہیں ہوتی۔ ناسخ کے ہاں تو "ہجر" بھی "وصل" کی تاخیر کا نام ہے۔ ہجر کی وہ کیفیت جو میرؔ و دردؔ کے ہاں سلگتی اور سلگاتی ہے، ناسخ کے رنگِ شاعری میں اسی لیے نہیں ہے۔

ناسخ نے غزل میں ثقیل و گراں الفاظ کو شعوری طور پر استعمال کیا تاکہ شعر سننے یا پڑھنے والوں میں تجسس پیدا ہو اور وہ اس تلاش سے حیرت زا مسرت حاصل کریں۔ عربی و فارسی کے مشکل الفاظ کے استعمال کی یہ روایت ناسخ کے زیرِ اثر پھیلی اور مقبول ہوئی۔ اسی کے ساتھ قصیدے کی لفظیات بھی اردو غزل میں شامل ہو گئی اور نئے شعرا نے اسے ناسخ سے زیادہ سلیقے سے استعمال کیا جن میں غالبؔ کا نام سب سے ممتاز ہے۔ خود ناسخ کے کلام میں ثقیل عربی و فارسی الفاظ کی یہ صورت ملتی ہے:

تن پروری کی تیغِ زباں سے نہ تھی پناہ   گو درع تھا ورا نقوشِ حصیر کا
بدلا ہے شہرے سے مزاج آفتاب کا
درمیاں ہے فرق استدراج اور اعجاز کا
مجھ سے ہلواتا ہے اب یرزم جنوں زنجیر کے
شہپر قمری ہے ارّہ شانہ شمشاد کو
آدمی کوئی نہیں مثلِ سگِ اصحاب کہف   ہے سگ دنیا ہزاروں بلعم باعور سے
سبب یہ ہے جو ائے خورشید تاباں ماہ اقرع سے
استلام سنگِ اسود سے ہمیں کیا زاہدا
کان میں جس کے پڑے گا بس وہ کر ہو جائے گا

میری قسمت کا طبیبو استحالا دیکھنا
خورشید مثلِ ماہ ہے گویا محاق میں
گرم رہتا ہے عبث دن بھر او جاغ آفتاب
چارہ مرے صراع کا تخم کدو نہیں

اسی طرح انباز۔ قاق۔ لکد۔ استفراغ۔ مخذول۔ استعلاج۔ وغیرہ الفاظ اردو غزل میں پہلی بار استعمال ہوئے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ سب الفاظ شعر میں نہ صرف روانی پیدا کر رہے ہیں بلکہ ان کی اجنبیت بھی محلِ استعمال سے کم ہوگئی ہے۔ یہ وہ نیا رنگِ سخن تھا جو اپنے دور میں مقبول تھا اور جس نے بیک وقت جوان آتش و غالب اور بوڑھے مصحفی کو متاثر کر کے اپنی طرف مائل کیا تھا۔

تو پڑھے غزلیں، سنیں بیٹھے ہوئے خاموش سب   ہے یہی ناسخ تمام اہلِ سخن کی آرزو

ناسخ کے کئی اشعار، رنگ سخن بدل جانے کے باوجود، آج بھی زبانِ زدِ خاص و عام ہیں اور اسی زمانے سے آج تک بات چیت میں استعمال ہو رہے ہیں مثلاً

دین و دنیا کی عبث فکر ہے تجھ کو ناسخ   وہی ہوگا جو ارادہ ہے مرے مولا کا
لاکھ کافر کو کیا تو نے مسلماں ناسخ   ہے یہ افسوس کہ تو آپ مسلماں نہ ہوا
زندگی زندہ دلی کا ہے نام   مردہ دل کیا خاک جیا کرتے ہیں
کسی کا کب کوئی روزِ سیہ میں ساتھ دیتا ہے   کہ تاریکی میں سایہ بھی جدا رہتا ہے انسان سے
ہر روز روزِ ہجر ہے ہر شب شبِ فراق   نفرت ہوئی یہاں کے سفید و سیاہ سے
تمام عمر یوں ہی ہو گئی بسر اپنی   شبِ فراق گئی روزِ انتظار آیا
مردوں کو جلاتی ہے ترے ناز کی آواز   اعجاز کا اعجاز ہے آواز کی آواز
تیری صورت سے کسی کی نہیں صورت ملتی   ہم جہاں میں تری تصویر لیے پھرتے ہیں

”جذبہ و احساس“ شاعری کی جان ہیں۔ ناسخ نے شعوری طور پر جذبہ و احساس کو خارج کر کے نئی شاعری کی بنیاد رکھی اور اس شاعری کو اپنے دور کے مزاج سے ہم آہنگ کر کے اپنے عصر کے رجحانات، اس کی جمالیات، سجاوٹ اور راگ سے اپنی شاعری کی لے ملا کر ایک جان کر دیا۔ اس سے غزل کا ایک نیا روپ سامنے آیا جس نے جرأت، رنگین، انشا کی معاملہ بندی، شمول، تمسخر اور مزے کو مسترد کر دیا اور گہری سنجیدگی کو نئی غزل کے مزاج میں شامل کر دیا۔ یہ غزل خاص طور پر ناسخ کے دیوانِ اول میں ابھر کر سامنے آئی۔ انسان شعوری طور پر تو جذبہ و احساس سے بچ کر نکل سکتا ہے لیکن یہ اس کا غیر فطری عمل ہوگا۔ جذبہ و احساس انسانی فطرت میں اسی طرح شامل ہیں جیسے شہد میں مٹھاس یا پھول میں خوشبو شامل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناسخ کا رنگِ شاعری، اپنے دور میں غیر معمولی مقبولیت کے باوجود، آج غیر فطری و بے روح معلوم ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ آج ناسخ بڑا شاعر ہوتے ہوئے بھی بُرا شاعر ہے۔

دیوان اول میں کم کم لیکن دیوان دوم و سوم میں خاصی تعداد میں غزلیں اور اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں، فطرتِ انسانی کے عین مطابق، جذبہ و احساس در آیا ہے اور ان اشعار کو دیکھ کر اکثر نقادانِ کرام کہنے لگتے ہیں کہ ”ناسخ کے بے روح کلام میں بھی کہیں کہیں محبت کی خلش اور جذبات کی تڑپ پڑھنے والوں کا دامنِ دل تھام لیتی ہے ...اور

دل پر گہرا اثر چھوڑتی ہے۔"[۶۴] ایک اور نقاد لکھتے ہیں کہ "ناسخ کے کلام میں ایسے اشعار کی تعداد ایسی کم نہیں ہے کہ ان پر الشاذ کالمعدوم کا اطلاق کیا جائے...... ناسخ کے ان اشعار کے پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان میں غزل گو کی صلاحیتیں ضرور تھیں۔ اگر وہ مذاق سلیم سے کام لیتے تو غالب کی طرح بہت جلد راہ راست پر آ جاتے"[۶۵] یہاں اصل مسئلہ "اگر وہ مذاقِ سلیم سے کام لیتے تو" کا نہیں ہے۔ نہ یہ ناسخ کی امکانی صلاحیت کا مسئلہ ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ناسخ نے جذبہ و احساس اور داخلیت کو ایک تحریک کے طور پر مسترد کر کے اس کے برعکس دوسرے رنگ کی شاعری کی تھی۔ اگر ہم سارے کلام کو چھوڑ کر ناسخ کے ان ڈیڑھ دو سو اشعار کی بنیاد پر رائے قائم کریں گے، جن میں ابو محمد سحر کو اصل ناسخ نظر آ رہے ہیں، تو رجحان ساز شاعر کی حیثیت اور مرتبے سے ان کا نام خارج کر کے دوسری صف کے شعرا میں ان کو لا کھڑا کرنا ہوگا۔ یہ اشعار ناسخ کی انفرادیت کو ظاہر نہیں کرتے بلکہ سادہ گویوں کے ایک مقلد شاعر کی حیثیت کو سامنے لاتے ہیں۔ رنگِ میر میں وہ میر سے الگ نہیں ہوتے بلکہ ان کی تقلید کرتے نظر آتے ہیں۔ ان اشعار میں جذبہ و احساس تو موجود ہے۔ ان میں داخلیت بھی ہے۔ ان میں وہ کرب بھی ہے جو وطن کی دوری (جلاوطنی) سے پیدا ہوا ہے لیکن ان کی اصل حیثیت تو اس تحریکِ شاعری کے بانی و ترجمان کی ہے جس نے "سادہ گوئی" کی روایت کو ترک کر کے "تازہ گوئی" کی بنیاد رکھی تھی۔ یہ اشعار تو ان کی منفرد و رجحان ساز شاعری کے ایک ضمیمے کا درجہ رکھتے ہیں۔ یہ تو وہ رنگِ سخن تھا جسے "سادہ گوئی" کہہ کر ناسخ نے منسوخ کیا تھا اور اگر کسی غزل میں احساس و جذبہ شامل ہو گیا تو مقطع میں یہ کہہ کر:

اب قافیہ بدل کے ولا فکر کیجیے　　　اشعار اس غزل میں ہیں مہمل بھرے ہوئے

دوسری غزل اپنے مخصوص رنگ میں کہی۔ جب شعر آسان ہو جاتے ہیں اور جذبے کے ساتھ بیان میں آتے ہیں تو وہ ناسخ کو "نثر" نظر آنے لگتے ہیں:

گرچہ ہے نظم مگر نثر کا ہوتا ہے گماں　　　یہ غزل وال ہے ناسخ کی پریشانی پر

رشید حسن خاں نے بھی یہی لکھا ہے کہ "ساری خوبیوں کے باوجود یہ تقلیدی رنگ ہے۔ یہ شعر کسی بھی شاعر سے منسوب کیے جا سکتے ہیں۔ کوئی بھی اوسط درجے کا شاعر ان کا خالق ہو سکتا ہے جب کہ ناسخ اپنے مخصوص رنگ میں اول درجے کے شاعر تھے"[۶۶] تقلیدی رنگ کے اشعار میں وہ بے امتیاز و بے لہجہ شاعر ہیں۔ ان کا اصل رنگ وہی ہے جس کی بناء پر ہم آج انھیں بے کیف و بے اثر شاعر کہتے ہیں۔ "اس رنگ سے اردو کے دوسرے شاعروں اور انشا پردازوں نے بہت فائدہ اٹھایا۔ انشا پردازی اور شاعری کے لیے جس تربیت کی ضرورت ہوتی ہے اور اظہار و بیان کے لیے جو استعداد ضروری ہے، اس کے لیے ناسخ سبھی کے کام آئے"[۶۷] جس طرح "فسانۂ عجائب" کی بناوٹی نثر کو تاریخ ادب سے خارج نہیں کیا جا سکتا اسی طرح ناسخ آج بھی تاریخ کے صفحات میں مسندِ بلند پر بیٹھے ہوئے ہیں۔

مختصراً یہ کہ اس دور پر جس شاعر کا سب سے زیادہ اثر پڑا وہ ناسخ ہیں۔ ناسخ کے رنگِ سخن کی خوبی یہ ہے کہ وہ، میر کی شاعری کے برعکس، قابلِ تقلید ہے۔ اس کے طرز میں ایک توانائی ہے۔ معنی آفرینی تخیل کی اڑان کو فلک افلاک تک لے جاتی ہے اور دنیا و کائنات کو اپنے دامن میں سمیٹ لیتی ہے۔ مصحفی نے اپنے دیوان ششم (۱۲۲۴ھ) کے دیباچے میں خود اپنے شاگرد آتش کو اسی رنگِ سخن کا علمبردار ٹھہرایا ہے: "از قفایش قدم بر قدم او (ناسخ) خواجہ حیدر علی آتش ہم در رسیدہ سمند تیز گام خیال را از دائرۂ چرخِ اثیر بیروں برد"[۶۸] آتش کی طرح عیشی بھی ناسخ کی اس نئی

شاعری کی تحریک میں شریک تھے۔ ناسخ کے شاگردوں کے علاوہ خود آتش کے شاگرد مثلاً رند، صبا، خلیل وغیرہ بھی رنگِ ناسخ سے قریب ہیں۔ ڈاکٹر شبیہ الحسن نے لکھا ہے کہ "ناسخ کے انفرادی اثر کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ خود آتش کے شاگرد آتش کی بہ نسبت ناسخ کے شاگرد زیادہ معلوم ہوتے ہیں"[۶۹] سعادت یار خاں رنگین نے اپنی تصنیف "امتحانِ رنگین" (۱۲۲۶ھ) میں غزل کے تعلق سے آتش اور دوسرے شعرا کا کوئی ذکر نہیں کیا لیکن شیخ ناسخ کو میر، انشا، جرأت، مصحفی، میاں نصیر کی صف میں شامل کیا ہے[۷۰] ناسخ نے اپنے دور کو جو نئی غزل دی اس میں ایسی سج دھج تھی کہ جو سنتا تھا داد دیتا تھا، ناسخ نے اس طرز میں "اوجِ فکر" شامل کرکے

رسائی میری اوجِ فکر تک ہوگی نہ حاسد کو   غرور آگے مرے کرتا ہے کیا تحصیل سلّم کا

اسے ایسا روپ دیا جس میں توانائی بھی تھی اور جس کی پیروی بھی کی جاسکتی تھی۔ ناسخ کی یہ شاعری لکھنؤ سے باہر مثلاً دلی میں بھی مقبول ہوئی۔ غالب و مومن نے بھی اس کا اثر قبول کیا۔ ذکی مرادآبادی نے، جو ناسخ کے دوست بھی تھے اور اپنے انداز میں کم و بیش اسی رنگ میں مضبوط شاعری کرتے تھے۔ "سبزۂ بیگانہ" کے انداز پر "معنیٔ بیگانہ" کی ترکیب وضع کی ہے۔ میرے خیال میں ناسخ کی شاعری کو "معنیٔ بیگانہ" کی شاعری کہا جاسکتا ہے:

معنی ہے جو بیگانہ ذکی اپنے سخن میں   مضمون لیے جاتے ہیں اغیار اڑا کر

ناسخ کے رنگِ سخن کے عام و مقبول ہوجانے اور دوسرے شعرا کے اسے اختیار کرنے کی وجہ سے خود ناسخ کو بھی یہ شکایت پیدا ہوگئی تھی کہ لوگ ان کے طرز و خیال کو چرا لیتے ہیں:

زباں یوں میری دزدانِ سخن نے بند کردی ہے   کہ رستے بند ہوجاتے ہیں جیسے خوفِ رہزن سے
جو ر دزدانِ سخن کو کیا میں اے ناسخ کہوں   پھول لے جاتے ہیں گل چیں گلشنِ اشعار سے
خانۂ دل کا دہن، دروازہ ہے، سو بند ہے   اور کیا تدبیر اے دزدانِ مضموں کیجیے

اس "چوری" کا سبب وہ مقبولیتِ عام تھی جو ناسخ کے کلام کو اس دور میں حاصل تھی اور دوسری وجہ یہ بھی تھی کہ ناسخ کا یہ رنگِ سخن اور طرزِ جدید قابلِ تقلید تھا۔ ابو محمد سحر نے ناسخ کے یہ دو شعر دے کر:

رکھو کسی طرح تو سروکار مہرباں   کرتے رہو جفا ہی وفا گر نہ ہوسکے
باغ میں گلبن ہیں گلدستے مزاروں کے تمام   خاک میں کیا کیا ہی گل رخسار پنہاں ہوگئے

غالب کے یہ دو شعر دیے ہیں:

قطع کیجیے نہ تعلق ہم سے   کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی
سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں   خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

اور لکھا ہے کہ "یہ بالترتیب ناسخ کے ان دو شعروں سے ماخوذ معلوم ہوتے ہیں"[۷۱]
اسی طرح کاظم علی خاں نے ناسخ کے اس اثر کو تلاش کرکے لکھا اور مثالوں سے واضح کیا ہے کہ "ناسخ کی طرزِ نو سے ذوق، غالب، مومن جیسے دہلوی شاعر بھی...... متاثر ہوئے اور بنگال کے عبدالغفور نساخ بھی، جو ناسخ کی نکتہ چینی میں پیش پیش رہتے تھے"[۷۲] مصحفی نے تو رنگِ ناسخ کی غیر معمولی مقبولیت کے سبب "سادہ گوئی" چھوڑ کر "تازہ گوئی" اختیار کرلی تھی جس کا دیوانِ ششم کے "دیباچے" میں ان الفاظ میں اعتراف کیا ہے کہ: "غزلیات ایں دیوانِ ششم را اکثرے بروئے ایشاں (ناسخ) گفتہ"[۷۳] مصحفی کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ کسی مشاعرے میں ناسخ

نے استادِ وقت مصحفی کے بعد غزل پڑھی تھی۔ مصحفی کا وہ شعر یہ ہے [۷۴]

ہاں مگر "شیخ" کی خدمت میں یہ ہے اپنا سوال　　　پڑھ چکے ہم تو کچھ اب آپ عنایت کیجئے

کریم الدین نے تمام ہندوستان میں ان کے دواوین کی شہرت کا ذکر کیا ہے۔ "میں نے اس کے تینوں دیوان دیکھے ہیں۔ اب سنہ ۱۸۴۶ء میں چھپ کر تیار ہو گئے اور تمام ہندوستان میں مشہور ہو گئے ہیں" [۷۵]

ناسخ نے جو طرزِ نو ایجاد کی اس نے لکھنؤ کی تہذیب و شاعری کو ایک انفرادیت اور امتیاز عطا کیا۔ ناسخ لکھنؤ کے پہلے شاعر تھے جس کا اثر دہلی تک پہنچا اور سارے ہندوستان میں مقبول و معروف ہوا۔ لکھنؤ کی شاعری کی جو خصوصیات اور مزاج و رنگ پیدا ہوئے اس کے خالق و بانی امام بخش ناسخ ہیں۔ ابتدا میں خواجہ حیدر علی آتش نے بھی اسی رنگ میں شاعری کی تھی۔ اُن کے دیوان کا خاصا بڑا حصہ آج بھی ان کے دیوان میں اثرِ ناسخ کی گواہی دے رہا ہے۔ خود غالب نے اپنے مکاتیب میں اس کا ذکر و اعتراف کیا ہے۔ اس دور میں ناسخ کی شاعری وہ جادو تھا جو سارے معاشرے کے سر چڑھ کر بول رہا تھا۔ ناسخ کے رنگِ سخن نے اردو غزل کو اظہار و اسالیب کی سطح پر ایک ایسا لسانی ڈھانچا اور مضمون آفرینی کا وہ رجحان دیا کہ اس کے اثرات کا طوطی انیسویں صدی میں بولتا رہا۔ ناسخ نے غزل کے موضوعات کو وسعت دی اور ان موضوعات میں دنیا جہاں کو شامل کر کے اردو غزل کو نیا اعتماد دیا۔ ان کے ہاں غالب کی طرح حقیقی تجربہ نہیں ہے۔ ان کا تجربہ تصوراتی و خیالی ہے اور اسی لیے، ذہنوں کے بدلنے سے، آج ناسخ کی غزل ہم سے مکالمہ نہیں کرتی اور اسی لیے اس بڑے و اہم شاعر کے حامی نقادانِ کرام اس صورتِ حال کو دیکھ کر جذبہ و احساس والے اشعار کی بنیاد پر، معذرت خواہانہ انداز میں، ان کی اہمیت کو اُبھارتے ہیں لیکن ان اشعار میں اصل ناسخ نظر نہیں آتا۔ ناسخ تو اپنے ہی رنگ میں ناسخ ہے۔ دوسروں کے رنگ کی تقلید میں وہ منسوخ ہو جاتا ہے۔ ناسخ کو ان کے اپنے رنگِ شاعری میں تلاش کیجیے، وہ وہیں ملیں گے۔ آج بھی کل بھی۔ اسی لیے آج "وہ غزل کی بڑی شخصیت ہونے کے بجائے تاریخ ادب کی بڑی شخصیت کی حیثیت سے زندہ ہیں" [۷۶] اور زندہ رہیں گے۔ ناسخ اپنے دور کے امام ہیں اور یہی ان کی بڑائی اور یہی ان کی عظمت ہے

رتبۂ تحقیق ملتا ہے کوئی تقلید سے　　　کیا خلیل اللہ سے نسبت ہے آتش باز کو

(۳)

اصلاحِ زبان کے سلسلے میں ناسخ نے اس دور کی شاعری کو، چند اصولوں پر چلنے کی ترغیب دی تھی اور اس طرح ناہموار روشوں کو ہموار کرنے کا عمل کیا تھا۔ خود بھی ان اصولوں پر عمل کیا اور اپنے شاگردوں کو بھی اس طرف راغب کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اصلاحِ زبان کی تحریک ناسخ کے شاگردوں کے ذریعے ناسخ کے بعد بھی جاری رہی۔ ان شاگردوں میں میر علی اوسط رشک، کلب علی خاں نادر اور اسیر لکھنوی وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر اس لیے ہیں کہ انھوں نے ناسخ کی تحریک اصلاحِ زبان میں مزید اضافے کر کے ان اصولوں پر ناسخ سے زیادہ سختی سے عمل کیا۔ رشید حسن خاں نے اثر لکھنوی کے حوالے سے منیر لکھنوی کا ایک واقعہ لکھا ہے کہ منیر اپنے اس مطلع پر:

گنبد قبر دوستاں ٹوٹے　　　اے زمیں تجھ پہ آسماں ٹوٹے

زانو پر ہاتھ مارتے تھے اور کہتے تھے کہ کیا اچھا مطلع ہے لیکن افسوس دیوان میں نہیں رکھ سکتا کیوں کہ "آسماں" بغیر عطف

واضافت نظم ہوا ہے [۷۷] خود ناسخ کے ہاں اصلاحِ زبان کا مسئلہ مسلسل ارتقا سے گذرا ہے اور اس ارتقا کا پتا کلیات ودواوینِ ناسخ کے مختلف نسخوں کے تقابلی مطالعے سے چلتا ہے جس کی آخری صورت ''کلیاتِ ناسخ'' کے اس مخطوطے میں ملتی ہے جو ''قومی عجائب خانہ'' کراچی میں مخزون ہے۔ مطالعۂ ناسخ کے لیے میں نے اسی کلیات کو استعمال کیا ہے جس سے ناسخ نے خود نوسو کے قریب اشعار خارج کردیے ہیں بلکہ اصلاحِ زبان کے تعلق سے لفظی تبدیلیاں بھی کی ہیں۔ جن کا ذکر ہم کلیاتِ ناسخ (۱۲۵۸ھ) کے ''غلط نامہ'' مرتبہ علی اوسط رشک کے حوالے سے پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں۔

ناسخ نے ایک طرف اصلاحِ زبان کی اس تحریک کو اپنایا جسے شاہ حاتم نے شروع کیا تھا [۷۸] اور خود بھی چند اصولوں کو اپنا کر ان پر اضافہ کیا۔ زبان کے نقطۂ نظر سے اگر کلام ناسخ کو دیکھا جائے تو اس میں پرانے اثرات بھی گاہ گاہ مل جاتے ہیں لیکن وقت کے ساتھ ساتھ یہ اثرات بھی غائب ہوتے جاتے ہیں مثلاً میر، سودا، درد، میر حسن، مصحفی، جرأت، انشا، رنگین کے ہاں جو ہندی الاصل الفاظ ملتے ہیں ان میں سے بیشتر کو ناسخ نے رفتہ رفتہ ترک کر دیا ہے۔ ناسخ کے کلام میں لوہو۔ نپٹ۔ ٹک۔ کبھو۔ کسو۔ کنے۔ نت۔ تئیں۔ سمیت۔ یگانہ۔ ایدھر۔ جیدھر۔ اودھر۔ تجھ بن۔ لاگا۔ تجن۔ رل جانا۔ پیا۔ دیوے۔ لیوے۔ جائے ہے۔ آئے ہے۔ ہے گا۔ نین۔ مجھ پاس۔ ہم پاس۔ آئیاں۔ جائیاں۔ بھولا بجائے بگولا۔ آخرش بجائے آخر۔ اوجیالا (اجالا)۔ پنہانا۔ کھ۔ تنک (اندک)۔ اور (طرف)۔ دکھلائے ہے۔ شرمائے ہے۔ نشہ (بغیر تشدید کے)۔ غنیور بجائے غیور۔ دوانہ۔ جیوں (مانند) یا جمع فاعل کی مناسبت سے جمع فعل آتیاں۔ جاتیاں کا استعمال وغیرہ نہیں ملتے جب کہ آتش کے ہاں مل جاتے ہیں مثلاً جمع موصوف کی مناسبت سے جمع صفت لانا ناسخ کے ہاں نہیں ملتا، آتش کے ہاں مل جاتا ہے مثلاً: ع بیڑیاں منت کی بھی پہنی تو میں نے بھاریاں۔ ''بیڑیاں'' جمع موصوف کی مناسبت سے ''بھاریاں'' جمع صفت کا استعمال ناسخ کے ہاں نہیں ملے گا۔

انشا نے ''دریائے لطافت'' میں دہلی اور لکھنؤ کی زبان کے فرق کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ بعض اہل لکھنؤ ''یہاں'' اور ''وہاں'' کو ''یھاں'' اور ''وھاں'' یا ''یاں'' اور ''واں'' بولتے ہیں [۷۹] ناسخ کے ہاں دونوں صورتیں ملتی ہیں مثلاً دیوان اول میں:

یھاں: دلیل اس پر جدا ہوتا ہے یھاں طفلانِ توام کا دیوان اول
یاں: مرے اشعار ایسے ہیں چیدہ + کہ نہیں دخل یاں سخن چیں کا دیوان دوم
یاں: ایک دم ہے یاں ترقی اور تنزل ایک دم + کوزے ہیں اہل جہاں اور آسماں دولاب ہے دیوان اول
واں: طور کی قدر ترے آگے ذرا خاک نہیں + شعلۂ نار سے واں شعلۂ ادراک نہیں دیوان دوم

لیکن اسی کے ساتھ ''یہاں'' کی مثال بھی ملتی ہے:

یہاں سزا ملے گی جو انسان چاہ کرتے ہیں + یہاں فرشتوں کو محبوسِ چاہ کرتے ہیں دیوان اول
یہاں روز یہاں ریختے کی اٹھتی ہے دیوار نئی دیوان سوم
یہاں، وہاں ۔ رفعت کبھی کسی کی گوارا یہاں نہیں
جس سرزمیں کے ہم ہیں وہاں آسماں نہیں دیوان اول

اہلِ لکھنؤ یہاں۔ وھاں بولتے تھے اور اہلِ دہلی۔ یہاں اور وہاں۔ ناسخ نے انھیں دونوں طرح استعمال کیا ہے لیکن دیوانِ اول کے مقابلے میں دیوان دوم میں کم اور سوم میں صرف یہاں۔ وہاں کا استعمال ملتا ہے۔ گویا ارتقائی عمل سے گزر کر یہاں۔ وہاں اہلِ لکھنؤ نے بھی قبول کر لیا۔ شوق نیموی نے لکھا ہے کہ ''واں۔ یاں، وہاں یہاں کی جگہ غیر فصیح ہے۔ اکثر شعرا نے ترک کر دیا ہے'' [۸۰]

شاہ حاتم نے ریختہ میں فارسی فعل و حروف مثلاً در۔ بر۔ از۔ او وغیرہ کے استعمال کو جائز قرار نہیں دیا تھا۔ اسی طرح اس بات پر زور دیا تھا کہ عربی و فارسی الفاظ کو صحتِ املا کے ساتھ لکھنا چاہیے۔ ہندوی بھاکا کے الفاظ مثلاً نین۔ جگ۔ نت۔ موا۔ تجن۔ من۔ موہن وغیرہ کا استعمال شاعری میں عیب بتایا تھا۔ ناسخ نے اصلاحِ زبان کے سلسلے میں ان اصولوں کو بھی قبول کیا اور جو الفاظ اس طور پر ان کے کلام میں آ گئے تھے انھیں بعد میں خارج کر دیا۔ سارے کلام میں اس کا التزام ملتا ہے لیکن کہیں کہیں یہ الفاظ باقی رہ گئے ہیں مثلاً:

موئے ہو حنوط اپنا موئے پر شمع کے کافور سے دیوان اول
موئے پر بھی بنا تر اشکل قمری طوق گردن سے دیوان اول
موا ہوں تو موہن پر موا ہوں برہمن کے عشق میں
چاہیے سینا کفن کو رشتۂ زنار سے دیوان دوم

لفظ ''زور'' میر کے زمانے تک استعمال ہوتا تھا جیسے ع دل نے اب زور بے قرار کیا (میرؔ) لیکن بعد میں ترک کر دیا گیا۔ ناسخ کے ہاں اس کا استعمال ملتا ہے:

زور: آپ زور آنکھوں میں اکسیر لیے پھرتے ہیں دیوان اول
اے جنوں صحرا نوردی نے کیا زور انقلاب پاؤں میں بندھوائیں مجھ سے دھجیاں دستار کی
دیوان اول

اے فلک زور انقلاب ہوا دیوان دوم
مہرباں زور یہ تم نے ستم ایجاد کیا دیوان دوم

ناسخ نے خود اپنے آخری دور میں اسے ترک کر دیا اور اسی لیے دیوانِ سوم میں لفظ ''زور'' استعمال نہیں کیا۔

ناسخ نے اعلانِ نون کو ایک اصول کے طور پر قبول کیا تھا اور اس پر خود بھی عمل کیا تھا اور اپنے شاگردوں سے بھی کرایا تھا۔ خود ایک شعر میں کہتے ہیں:

یہ زمیں اچھی نہ تھی ناسخ ولیکن فکر نے حسن پیدا کر دیا ہے نون کے اعلان نے
دیوان دوم

لیکن اس کے باوجود دونوں طرح کی مثال ناسخ کے ہاں مل جاتی ہے:

عریاں دیکھ کر جو لپٹنے کو میں ہوا تیوری چڑھائی آپ نے کپڑے اتار کے
دیوان دوم
کیوں نہ کپڑے پھاڑ کر عریان اب ناسخ پھرے ہو گیا دیوانہ تیرا جسم عریاں دیکھ کر
دیوان دوم

شوق نیموی نے اس سلسلے میں لکھا ہے کہ ”جان۔ خون۔ دین اس قسم کے فارسی الفاظ، جو محاورۂ اردو میں بہ اعلان نون بولے جاتے ہیں، جب ان کی ترکیب بطور فارسی نہیں رہتی تو بعض شاعر بہ اعلان نون ہی استعمال کرتے ہیں۔ چنانچہ منیر مرحوم نے کہا ہے:

منیر افسردہ ہوں پابندی عطف و اضافت سے　　　وگر نہ لطف دکھلاتا مضامین گریباں کا

چونکہ وہ اعلان (نون) کے پابند تھے گریبان بغیر عطف و اضافت نہیں لا سکتے تھے کیوں کہ نون کا اعلان کرنا پڑتا۔ فصحائے حال اس کا خیال تو رکھتے ہیں اور اعلان بہتر سمجھتے ہیں مگر چونکہ اس قسم کے سینکڑوں الفاظ ہیں اور بیشتر ان کے استعمال کی ضرورت پڑتی ہے، اعلان کی رعایت سے خواہ مخواہ مضمون کا خون نہیں کرتے“[۸۱] کلب حسین خاں نادر نے لکھا ہے کہ ”جو نون آخر الفاظ عربی و فارسی میں آتا ہے اگر وہ بے کسی ترکیب کے ہو تو بہ اعلان موزوں کیا جائے اور جو نون آخر لفظ میں با ترکیب ہو، اس کا اعلان موزونیت میں نہ کیا جائے“[۸۲]

اردو میں ”منارا“ کو مینار بولتے ہیں۔ ناسخ نے اسے مفرد لفظ کے طور پر مینار ہی استعمال کیا ہے اور جہاں ”مینار“ کو اضافت کے ساتھ استعمال کیا تھا اور جو پہلے مطبوعہ کلیات (۱۲۵۸ھ) میں ملتا ہے اور محولہ بالا نسخہ جموں میں بھی اور جسے رشک نے استاد ناسخ کے اصول کے مطابق بدل کر، مصرع تبدیل کر دیا تھا، خود ناسخ نے اس شعر کو اپنے ”کلیات“ ہی سے خارج کر دیا تھا:

چھوڑ کر اپنی تعلی کر تواضع اختیار　　　رتبۂ مینار مسجد پست ہے محراب سے

ناسخ کے ہاں آخری صورت بغیر اضافت کے، صرف مفرد لفظ کے طور پر مینار ملتا ہے اور ”منارا“ ”منارہ“ بھی۔

طاقِ ابرو کے تصور میں کروں نالے بلند　　　چاہیے مسجدِ عالی کے ہوں مینار دراز
ہم اگر اپنی عبادت کرتے ہیں اے خود پرست　　　کیوں نہ مسجد کا منارا خم ہوا محراب میں
ع ہر منارہ روضے کا فوارہ ہے

ناسخ نے دیوان اول سے دیوان سوم تک تواتر کے ساتھ ”دلا۔ زاہدا“ قاصدا“ کے ندائیہ الفاظ استعمال کیے ہیں۔

دلا	دور رہ ان سے دلا جن کو ترا پاس نہیں	دیوان اول
	طور کی قدر ترے آگے دلا خاک نہیں	دیوان دوم
	یہ مثل سچ ہے جو جاگے گا سو پائے گا دلا	دیوان سوم
زاہدا	خشک اپنا زاہدا دامان تر ہو جائے گا	دیوان دوم
	زاہدا رستہ بتا دے خانۂ خمار کا	دیوان سوم
قاصدا	دشمن ایسا ہے ہماری جان کا وہ قاصدا	دیوان دوم

ناسخ کے شاگردوں نے بعد میں اس استعمال کو ترک کر دیا۔ شوق نیموی نے لکھا ہے کہ ”دلا، زاہدا، ساقیا وغیرہ بہ الف ندا، جو پیشتر بہ کثرت مستعمل تھے اب غیر فصیح ٹھہرے ہوئے ہیں“[۸۳]

ناسخ سے پہلے رکھا۔ اٹھا۔ لکھا۔ بغیر تشدید کے اور کبھی تشدید کے ساتھ باندھے جاتے تھے۔ ناسخ نے اپنی مثنویوں کے علاوہ جہاں یہ بغیر تشدید کے استعمال ہوا ہے، ایسے سب الفاظ کو تشدید کے ساتھ باندھا اور ا [illegible] ردوں کو بھی تاکید کی۔ ناسخ کے ہاں اس کی یہ صورتیں ملتی ہیں

اٹھے　　ادھر اٹھے ہیں بادل اور ادھر ناسخ ہوں میں گریہ　　دیوان دوم
اٹھا　　رکھتے ہی پھاہا جو اٹھا شعلہ میرے داغ کا　　دیوان دوم
لکھوں　　آپ کی راست روی کے جو میں لکھوں مضمون　　دیوان دوم
رکھے　　رکھے ناسخ مجھ کو محفوظ اس زمانے میں خدا　　دیوان دوم

یہ اصول ناسخ کے بعد بھی جاری رہا۔

میر، مصحفی، جرأت سب کے ہاں اور ان سے پہلے قدیم ادب میں بھی علامت فاعلی ''نے'' اکثر اشعار میں محذوف کر دی جاتی تھی۔ ناسخ کے ہاں ''نے'' کا صحیح استعمال ملتا ہے لیکن دیوانِ اول کے ایک شعر میں علامتِ فاعلی ''نے'' کو محذوف کر دیا ہے۔ وہ شعر یہ ہے:

عریانی میں ہے چادرِ آب اپنے جسم پر　　سیکھے ہیں طرز رونے کے ہم آبشار سے
دیوان اول

لفظ ''ہم'' ''یا'' ''میں'' کے بعد ''نے'' کا ترک کرنا ناسخ کے دور میں عیب سمجھا جانے لگا تھا اور ناسخ نے خود بھی اس پر عمل کیا لیکن اتفاق سے اس شعر میں یہ ترک ہو گیا ہے۔ ناسخ کے بعد یہ اصلاحِ زبان کی تحریک کا جزو بن گیا۔ کلب حسین خان نادر نے بھی اسے عیب قرار دیا ہے[۸۴]

تذکیر و تانیث کے سلسلے میں ناسخ نے کوئی اصول وضع نہیں کیا۔ صرف یہ کہا کہ تذکیر و تانیث کے کچھ قواعد منضبط نہیں ہیں جس طرح پر خواص، شعرا اور فصحائے اہلِ شہر کی زبانوں پر جاری ہو ویسا ہی بولنا چاہیے[۸۵] اس اصول کو ناسخ نے اپنی شاعری میں التزام کے ساتھ استعمال کیا ہے لیکن ایک آدھ جگہ یہ صورت بھی سامنے آتی ہے کہ ''بلبل'' کو مذکر اور مونث دونوں طرح باندھا ہے۔ اسی طرح ''طرز'' کو مونث باندھا ہے اور ''سوچ'' کو مذکر باندھا ہے

بلبل (مذکر): بلبل ہوں بوستانِ جناب امیر کا　　روح القدس ہے نام مرے ہم صفیر کا
دیوان اول

بلبل (مونث): اپنی آغاز محبت کا خیال آتا ہے　　دیکھتا ہوں کوئی بلبل جو گرفتار نئی
دیوان سوم

''طرز'' کو ناسخ نے مونث ہی استعمال کیا ہے:

ہمارے نالہ ہائے پر اثر کی طرز اڑائی ہے　　گریباں چاک ہو گل کا نہ کیوں بلبل کے شیون پر
دیوان اول

سوچ (مذکر): سوچ رہتا ہے کہیں دیکھیں نہ تجھ کو خواب میں　　دیوان اول

میر و سودا اور ان کے بعد مصحفی و جرأت کے دور کے اثرات گاہ گاہ ناسخ کے ہاں مل جاتے ہیں مثلاً خنتظری کا محلِ استعمال دیکھیے:

اے وعدہ خلاف ایسی ہے خنتظری تیری　　دیوان اول
ہائے اے خنتظری دیدۂ بیدار چلے　　دیوان دوم

ناسخ نے اپنے سے پہلے شعرا کی طرح حرف ربط، عوامی زبان یا بعض فارسی تراکیب کا استعمال بھی کیا ہے

جو بعد کے دور میں متروک یا غیر فصیح قرار پائے مثلاً:

نہ تا ترک لذت دلا پہنچے نہ تا مجھ کو گزند دیوان اول
و یا یہ کٹاری ہے و یا اس کی کمر میں آئینہ دیوان دوم
کاہے کو طائرِ قبلہ نما کاہے کو کل ہوگا دیوان اول
تابہ تابہ دروازہ پہنچ کر جب سنا گھر میں نہیں دیوان سوم
بعد مردن بعدِ مردن بھی خیال کوئے جاناں رہ گیا دیوان اول

بعدِ مردن ناسخ کے دیوانِ اول میں متعدد بار استعمال ہوا ہے۔

پس از وفات پس از وفات بھی تاثیر گریہ باقی ہے دیوان اول

مندرجہ ذیل خط کشیدہ الفاظ کا محلِ استعمال دیکھیے:

طپش دل مجھے دیوار پھندا دیتی ہے در جاناں میں جو ہے قفل تو سواس نہیں
دیوان اول

جیسے آتے ہیں نظر ترتے کنول تالاب میں دیوان اول
خضر سے کھوا ہی چھوڑوں گا ترے خنجر تلے آب حیواں کی حلاوت آب حیواں میں نہیں
دیوان اول

پیرہن پھینکے ہیں میں نے بیشتر کر کر کے چاک دیوان دوم
ظلم کر کر کے وہ بے رحم یہی کہتا ہے دیوان دوم

اہل دہلی ''دھنا'' بولتے تھے اور اہل لکھنؤ ''دانیاں'' یا ''داھنا'' بولتے تھے [۸۶] ناسخ نے اہل دہلی کی طرح ''دھنا''، ''دھنی'' (دہنا۔ دہنی) استعمال کیا ہے:

(دھنی) دہنی: بائیں کو بیٹھے وہ اٹھ کر میری دھنی سمت سے دردِ دل اب ہو چکا دردِ جگر کا وقت ہے
دیوان دوم

(دھنے) دہنے: بائیں دھنے ہیں جو دونوں تیرے ابرو ماہِ نو ایک چاند انتیس کا ہے ایک پورے تیس کا
دیوان دوم

سفر چلنا: سفر چلے ہیں تو اس بت سے مل لیں اے ناسخ خدا ہی جانے کہ جانا ہو اب کہاں اپنا
دیوان دوم

برائے کا استعمال: شیر کا پنجہ برائے موئے سر شانہ ہوا دیوان دوم
گلوں سے زر برائے مے لیا قرض دیوان دوم
آواز کرنا: سنسنان ہے کیا ہجر میں کاشانہ ناسخ بولا نہ کوئی میں نے کئی بار کی آواز
دیوان دوم

جانیے: (خالصِ لکھنوی استعمال)

ہمارے دیدۂ تر پر نہ جایئے رومال   یہ پانی پینے کو اترا سحاب دریا میں

دیوان دوم

تریں: (خالص لکھنوی استعمال)

تریں گزک کے لیے مچھلیاں یہ بھن بھن کر   ہر ایک موج ہے سیخ کباب دریا میں

دیوان دوم

چیر رہنا: ع ہم تو وحشت میں گریبان بہت چیر رہے   دیوان دوم

زبان کی سطح پر ناسخ کے کلام میں یہ سب صورتیں اور محلِ استعمال ملتے ہیں لیکن ساتھ ہی ساتھ اس بات کا بھی احساس ہوتا ہے کہ وہ بعض باتوں کو خاص اہمیت دیتے ہیں اور صحتِ زبان پر خاص طور پر زور دیتے ہیں۔ ان کی زبان بھی ارتقائی عمل سے گزری ہے اور وہ بھی وقت کے ساتھ ساتھ بدلتے رہے ہیں۔ زبان کی سطح پر بھی اور اظہار و بیان کی سطح پر بھی مثلاً پہلے وہ عربی فارسی الفاظ کو صحتِ املا و تلفظ کے ساتھ اس طرح نہیں باندھتے تھے جیسا بعد میں باندھنے لگے اور جس کی وجہ سے انھوں نے آخری عمر میں اپنا ''کلیات'' مرتب کرتے وقت، زبان و بیان کے نقص و سقم کی وجہ سے نو سو سے زیادہ شعر خارج کر دیے۔ ''ارقام'' اور ''رخنۂ مینار'' والے اشعار بھی اسی وجہ سے خارج کر دیے تھے۔ یہ بات ان کے شاگردوں کو بھی معلوم تھی۔ اسی طرح اعلانِ نون کے مسئلے کو بھی ناسخ نے اہمیت دی۔ اس میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں ہے کہ شروع میں ''موئے'' کا لفظ انھوں نے استعمال کیا جس کی مثالیں ہم اوپر دے آئے ہیں، لیکن بعد میں ہندی بھاکا کے الفاظ اپنے کلام میں استعمال نہیں کیے حالانکہ وہ عام بول چال کی زبان کا حصہ تھے۔ اسی طرح 'جمع فاعل' کے لیے 'جمع فعل' انھوں نے ترک کر دیا یا 'جمع موصوف' کے لیے جمع صفت کا استعمال بھی انھوں نے ترک کر دیا۔ ان سب کی مثالیں ہم اوپر دے آئے ہیں۔ ''یاں واں'' کو بھی انھوں نے ترک کر کے ''یہاں وہاں'' کو استعمال کیا۔ اسی طرح ہندی الاصل لفظوں کے ساتھ اضافت یا عطف کو بھی انھوں نے ترک کر دیا تھا۔ گویا اصلاحِ زبان کے تعلق سے جو کام انھوں نے اپنے کلام میں کیا وہ ان کے شاگرد علی اوسط رشک کے زیرِ اثر تحریک کی صورت اختیار کر گیا۔ اس تحریک کا مخرج و منبع ناسخ ہی تھے۔

ان کی غزل کو اگر ہم مصحفی، انشا، جرأت اور رنگین کی غزل کے سامنے رکھیں تو اس میں بناؤ، سجاوٹ، بلند آہنگی کے ساتھ مصرعوں کی خوب صورتی زیادہ محسوس ہوگی اور ناسخ کا طرزِ ادا ان سب سے الگ نظر آئے گا۔ یہاں آرایشِ جمال کی طرح آرایشِ کلام کا احساس ہوگا۔ پرانے اثرات ان کے ہاں گاہ گاہ ضرور ملتے ہیں لیکن ان کے زبان و بیان پر چھائے ہوئے نہیں ہیں۔ ناسخ نے جو زبان کی صورت اور طرزِ ادا وضع کیا وہ ایک دن میں بن کر تیار نہیں ہو گیا۔ وہ ارتقائی عمل سے گزرا ہے۔ انھوں نے جو کچھ کیا اس کے اثرات سارے برصغیر کی غزل پر پڑے۔ ان کا اصل کارنامہ تو ''طرزِ جدید'' ہے۔ یہ غزل کی وہ نئی صورت تھی جس نے اس دور میں ان کو امتیاز بخشا۔ لیکن ساتھ ہی زبان و بیان میں جن باتوں کا انھوں نے خیال رکھا اور ان کے شاگردوں نے قبول کیا اسی سے اصلاحِ زبان کی تحریک کا آغاز ہوا۔ ہر ''تحریک'' آہستہ آہستہ زور پکڑتی ہے۔ ناسخ کی اصلاحِ زبان کی تحریک نے بھی اسی طرح رفتہ رفتہ زور پکڑا اور پھر شاگردوں کے علاوہ، دوسروں نے بھی اسے قبول کر لیا۔ اصلاحِ زبان کے اکثر اصول آج تک اردو غزل میں اسی طرح برتے جا رہے ہیں۔ رشید حسن خاں بھی اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ ''شروع ہی سے ناسخ کی توجہ عربی

فارسی الفاظ کی صحت پر مبذول رہی۔ فارسی عربی کے ثقیل الفاظ بھی اسی راستے سے بڑھتے چلے آئے۔ دہلوی شعرا کے یہاں صحتِ لفظی کا اس قدر اہتمام کبھی نہیں رہا۔ اس میں ناسخ ممتاز ہیں۔ افعال کی ایک خاص صورت: آئے ہے، جائے ہے وغیرہ بھی ان کے کلام میں نہیں پائی جاتی.....تراکیب مہند کے قاعدے کی بھی انھوں نے پابندی کی (حتیٰ الامکان) اور عطف واضافت کی صورت میں اعلانِ نون بھی ان کے یہاں نہیں.....فارسی کے لفظوں کو بہ اضافۂ یائے مجہول نظم کرنا دہلوی شعرا کے یہاں پایا جاتا ہے جیسے۔

ع سر بوقتِ ذبح اپنا اس کے زیرِ پائے ہے یا جیسے ''جا'' ''کو'' جائے''۔ ناسخ کے ہاں یہ صورت بھی موجود نہیں۔ ''کسو'' اور ''کبھو'' تو وہاں بھی گویا متروک ہو چکے تھے.....ناسخ کے یہاں یہ شاذ صورت بھی نہیں پائی جاتی..... لکھنؤ میں.........ہر چیز نئے سرے سے ترتیب پا رہی تھی۔ مزاج پر اس کا اثر پڑنا لازم تھا اس لیے یہ آسانی تھی کہ کسی بھی پرانی چیز کو اچانک چھوڑ دیا جائے اور ایک نئی چیز کو بہ آسانی اختیار کر لیا جائے۔ اسی وجہ سے یہ ہوا کہ یہاں زبان میں جن تبدیلیوں کو لازم قرار دیا گیا وہ تبدیلیاں بہ آسانی اپنی جگہ بناتی گئیں اور لوگوں نے آسانی کے ساتھ اس کی پابندی بھی کی بلکہ اس پابندی کو اس لیے بھی ضروری سمجھا کہ اس طرح بھی امتیاز کا رنگ چمکایا جا سکتا تھا...لکھنؤ میں بہ مقابلہ دہلی لفظی تصرفات، تغیرات اور نئے نئے قاعدوں کی پابندی کو ایسی پسندیدگی کی نگاہوں سے دیکھا گیا کہ جلد ہی وہ شاعری کا دین ایمان بن گئے......ناسخ کا یہ کام ضرور ہے کہ ان کے آغازِ شاعری تک جس قدر متروکات کی نشان دہی کی جا چکی تھی ان میں سے اکثر کو ترک کر دیا اور سختی کے ساتھ اس کی پابندی کی'' [۸۷] سختی کے ساتھ متروکات، تصرفات اور نئے نئے قاعدوں کی پابندی کرنا اور اپنے شاگردوں سے کرانا اور ان کے زیرِ اثر دوسروں کا اسے قبول کرنا یہی اصلاحِ زبان کی تحریک کا نقطۂ آغاز تھا۔

ناسخ نے مرزا غالب کے لفظوں میں دو کام کیے۔ ایک یہ کہ وہ ''طرزِ جدید'' کے موجد ہیں اور دوسرے ''پرانی ناہموار روشوں کے ناسخ ہیں''۔ پہلی کا تعلق ناسخ کی شاعری کے اس روپ سے ہے جو صرف اور صرف ان سے مخصوص ہے اور جس کی پیروی خود غالبؔ نے بھی کی تھی۔ دوسری کا تعلق زبان و بیان سے ہے جس کی ناہموار روشوں کو ناسخ نے متروکات، تصرفات اور دوسرے قاعدوں کی التزام کے ساتھ پابندی کر کے ہموار بنایا۔ یہ دونوں ان کی اولیات ہیں اور کوئی ان سے نہیں چھین سکتا۔ کلب حسین خاں نادر نے لکھا ہے کہ ''شیخ امام بخش متخلص بہ ناسخ نے.... اپنے عہد فصاحت مہد میں ان سب لغویات وحشویات کو دور کر کے ایسی صحتِ محاورات اور صفائی بندش اور شستگی زبان اور روزمرہ کی پیدا کی کہ سخن وران پایۂ بلند اور دقیقہ رسانِ ہنرمند نے بہ دل پسند کیا اور انگشتِ قبول کو آنکھوں پر رکھا کسی کو ان امور میں محلِ گفتگو نہ رہا بلکہ سب نے وہی طور اختیار کیا۔ اس پچاس ساٹھ برس کے زمانے میں صفائی سخن بہ از گوہر آب دار ہوئی اور ہر ایک کو اس کی پیروی وتقلید ملحوظ رہی'' [۸۸]

ناسخ اور ساتھ ہی ان کے شاگردوں نے ''طرزِ جدید'' سے شاعری کے دامن کو وسیع کر کے زبان و بیان کا قوتِ اظہار سے پُر، ایک ایسا روپ وضع کیا جس نے خود شعرائے دہلی کے اندازِ نظر اور طرزِ شاعری کو متاثر کیا۔ ناسخ نے اصلاحِ زبان کے یہ اصول اپنے شاگردوں کو بتائے تھے اور ان کے شاگردوں کے زیرِ اثر اس نے ایک تحریک کی صورت اختیار کر لی تھی۔ اگلے ابواب میں ہم استاد ناسخ کے چند اہم وممتاز شاگردوں کا مطالعہ کریں گے۔

رشک کے دیوانِ اول میں پندرہ شعر کی ایک غزل ہے جس کی ردیف جناب ناسخ اور قافیہ، بہزاد۔ بہزاد۔

نقاد ہے۔ اس میں رشک نے اپنے استاد کی جو خوبیاں بیان کی ہیں ان میں ناسخ کو "زر مضموں کا محک" اور "یوسف مصر معنی" کہا ہے اور لکھا ہے کہ ع زندہ ہوتے ہیں مضامینِ سخن سے مردے اور مقطع میں ان کی شاگردی پر اظہار افتخار کیا ہے:

بندۂ خاص ہوں شاگرد ہوں ان کا اے رشکؔ　　میرے مولا مرے استاد جناب ناسخ

حواشی:

[۱] "ریاض الفصحا"، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۳۳۴، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء اور "خوش معرکۂ زیبا" جلد دوم، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۰۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۲] تذکرہ شعرا، محمد عظیم اللہ رنگی ابن امین اللہ طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۵، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۳] تذکرہ سراپا سخن، محسن لکھنوی، مرتبہ ڈاکٹر سید اقتدا حسن، ص ۱۰۱، اظہار سنز لاہور ۱۹۷۰ء

[۴] ایضاً

[۵] "پیکر اطہر امِ ناسخ" سے ۱۱۹۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔

[۶] کلیاتِ ناسخ میں یہ قطعہ ملتا ہے:

والد من زیں جہاں رحلت نمود　　یا اللہ العالمین مغفور باد
گشت ناسخ سالِ تاریخ وفات　　"یا رسول ہاشمی محشور باد"

[۷] دیوانِ ششم، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ نور الحسن نقوی، ص ۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۸] ریاض الفصحا بحوالہ بالا، ص ۳۳۴

[۹] متفرقات، قاضی عبدالودود، مطبوعہ نقوش شمارہ ۶۱۔۶۲، ص ۲۲۹، لاہور ۱۹۵۷ء

[۱۰] دیوانِ رشک، علی اوسط رشک، ص ۴۰۷۔۴۰۸، مطبوعہ لکھنؤ ۱۲۶۳ھ

[۱۱] ریاض الفصحا بحوالہ بالا، ص ۳۳۴

[۱۲] تذکرہ شعرا، ابن طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۵ بحوالہ بالا۔

[۱۳] کلیاتِ ناسخ، مخطوطہ لکھنؤ یونیورسٹی بحوالہ ناسخ از ڈاکٹر شبیہ الحسن، ص ۲۳، اردو پبلشرز لکھنؤ ۱۹۷۵ء

[۱۴] معراج نامہ ناسخ مرتبہ رشید حسن خاں، مطبوعہ سہ ماہی اردو کراچی شمارہ ۳، جلد ۴۴، ص ۹۷، ۱۹۶۸ء

[۱۵] تذکرۂ شعرا بحوالہ بالا، ص ۵

[۱۶] نغمۂ عندلیب یعنی تذکرہ گلستانِ بے خزاں (۱۲۶۱ھ) میر قطب الدین باطن، ص ۲۴۸، مطبع نول کشور، لکھنؤ ۱۸۷۵ء

[۱۷] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۳۴۹، دہلی ۱۸۴۸ء

[۱۸] بحوالہ تذکرۂ بے جگر، (قلمی) ص ۱۲۸، نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی۔

[۱۹] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۵۷۔۵۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۲۰] ایضاً، ص ۲۰۶

[۲۱] ریاض الفصحا، مصحفی، بحولہ بالا، ص ۳۳۴

[۲۲] دیوان ششم، مصحفی مرتبہ نور الحسن نقوی، ص ۲۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۲۳] سہ ماہی اردو کراچی، جلد ۵۸، شمارہ ۴، ۱۹۸۲ء اور جلد ۵۹، شمارہ ۱، ۱۹۸۳ء

[۲۴] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، جلد دوم، ص ۲۰۱ بحولہ بالا۔

[۲۵] خوش معرکۂ زیبا، (جلد دوم) بحولہ بالا، ص ۲۰۳۔۲۰۴

[۲۶] ایضاً، ص ۲۰۴۔۲۰۵

[۲۷] ایضاً، ص ۲۰۵

[۲۸] ریاض الفصحا، مصحفی، ص ۷۰، دو قطعات تاریخ بھی دیے ہیں۔ بحولہ بالا۔

[۲۹] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، جلد اول، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۵۱۴۔۵۱۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۳۰] ریاض الفصحا بحولہ بالا، ص ۷۰ اور روزنامچہ، ص ۴۰، الف بحوالہ دستور الفصاحت، یکتا لکھنوی، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۳، ہندوستان پریس رام پور ۱۹۴۳ء

[۳۱] قیصر التواریخ، سید محمد میرزا ئر، ص ۶۹، جلد دوم، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۹۶ء

[۳۲] ایضاً، ص ۷۰۔۷۱

[۳۳] اس واقعہ کی تفصیل کے لیے دیکھیے قیصر التواریخ، بحولہ بالا، ص ۷۰۔۷۲، اور تاریخ اودھ جلد چہارم، نجم الغنی خاں ص ۱۴۹۔۱۵۰، نول کشور پریس، ۱۹۱۹ء

[۳۴] مقالات حیدری، ڈاکٹر اکبر حیدر کاشمیری، ص ۲۲۳، لکھنؤ ۱۹۷۷ء

[۳۵] دیوانِ تاسف (قلمی)، بحوالہ "مقالاتِ حیدری" ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۱۹۳۔۱۹۴، مکتبہ ادبستان، سری نگر کشمیر، ۱۹۷۷ء

[۳۵/ الف] ایضاً

[۳۶] کلیاتِ ناسخ (قلمی) دیوانِ اول، ص ۲۹۲، قومی عجائب خانہ کراچی، عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی

[۳۷] سراپا سخن، سید محسن علی محسن لکھنوی، مرتبہ اقتدا حسن، ص ۱۰۱، لاہور ۱۹۷۰ء

[۳۸] مولد شریف، امام بخش ناسخ، ص ۱۸، مطبع کارنامہ لکھنؤ ۱۲۸۳ھ

[۳۹] معراج نامہ ناسخ، مرتبہ رشید حسن خاں، سہ ماہی اردو، شمارہ ۳، جلد ۴۴، کراچی ۱۹۶۸ء

[۴۰] سراپا سخن۔ محسن لکھنوی، مرتبہ اقتدا حسن، ص ۱۰۱، اظہار سنز لاہور ۱۹۷۰ء

[۴۱] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد اول، ص ۲۱۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۴۲] کلیات ناسخ، امام بخش ناسخ طبع اول، مطبوعہ مطبع محمدی لکھنؤ ۱۲۵۸ھ

[۴۳] کلیات ناسخ، امام بخش ناسخ (قلمی) مملوکہ قومی عجائب خانہ، حکومتِ پاکستان، کراچی، عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل

جالبی۔ اس کلیات میں اردو کے تین اور فارسی کا ایک دیوان الگ الگ شامل ہیں۔

[۴۴] ایضاً، ص ۲۹۲

[۴۵] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند، (جلد دوم)، ص ۴۹۔۵۰، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلی ۱۹۸۷ء

[۴۶] مثنوی ناسخ، مرتبہ حبیب اللہ غضنفر، صفحہ بے تا دال اور ص ۶۔۲۴، کتابستان الہ آباد ۱۹۳۱ء

[۴۷] حقائق: ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۰۶، الہ آباد ۱۹۷۸ء

[۴۸] ایضاً

[۴۹] اردو دائرۂ معارف اسلامیہ، جلد ۷، ص ۳۷۴، دانش گاہ پنجاب لاہور، ۱۹۷۱ء

[۵۰] دیوانِ فارسی (قلمی) قومی عجائب خانہ، کراچی۔ عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی

[۵۱] ''ناسخ کا غیر مطبوعہ کلام'' مرتبہ ڈاکٹر ظفر اقبال، مطبوعہ رسالہ ''تحقیق''، سندھ یونی ورسٹی حیدر آباد۔ مدیر ڈاکٹر نجم الاسلام، شمارہ ۳، ص ۴۱۳۔۴۷۵، حیدر آباد سندھ ۱۹۸۹ء

[۵۲] یہ ''کلیاتِ ناسخ'' ڈاکٹر اورنگ زیب عالمگیر نے، پی ایچ ڈی کے مقالے کے طور پر مرتب کیا تھا یہ اب تک شائع نہیں ہوا۔

[۵۳] کلیاتِ ناسخ، مخزونہ قومی عجائب خانہ۔ کراچی

[۵۴] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، جلد دوم، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۰۶، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۲ء

[۵۵] کلیاتِ ناسخ (مطبوعہ) ص ۴۰۵، مطبع محمدی لکھنؤ ۱۲۵۸ھ

[۵۶] ناسخ کا ایک غیر مردف دیوان مطبوعہ ''حقائق'' (مجموعہ مضامین) الہ آباد ۱۹۷۸ء

[۵۷] دیوان مصحفی مرتبہ اسیر لکھنوی و امیر مینائی، خدا بخش لائبریری، پٹنہ ۱۹۹۰ء

[۵۸] تلاش و تحقیق، کاظم علی خاں، ص ۱۸۴، لکھنؤ ۱۹۸۹ء

[۵۹] کلیاتِ ناسخ (قلمی) مرتبہ ڈاکٹر اورنگ زیب عالمگیر (غیر مطبوعہ) مملوکہ مشفق خواجہ، کراچی۔ یہ کلیات قومی عجائب گھر کراچی کے محولہ بالا مخطوطے کی بنیاد پر مرتب کیا گیا ہے اور اسے شائع ہونا چاہیے۔ تعدادِ کلام کے سلسلے میں نے اسی نسخے سے استفادہ کیا ہے۔

[۵۹ الف] ایضاً

[۶۰] فارسی زبان و ادب، ڈاکٹر سید عبداللہ، ص ۲۲۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء

[۶۱] کلیاتِ مصحفی، دیوانِ ششم مصحفی، مرتبہ نور الحسن نقوی، ص ۲۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۶۲] جلوۂ خضر، جلد اول، سید فرزند احمد بلگرامی، ص ۲۳۶۔۲۳۷، آرہ بہار ۱۳۰۲ھ

[۶۳] فارسی زبان و ادب، ڈاکٹر سید محمد عبداللہ، ص ۴۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء

[۶۴] تحقیق کی روشنی میں، عندلیب شادانی، ص ۲۷۳۔۲۷۴، غلام علی اینڈ سنز، لاہور ۱۹۶۳ء

[۶۵] تنقید و تجزیہ، ابو محمد سحر، ص ۵۳، کتابستان الہ آباد ۱۹۶۱ء

[۶۶] انتخابِ ناسخ، مرتبہ رشید حسن خاں، مقدمہ، ص ۴۹، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۷۲ء

[۶۷] ولی سے اقبال تک، ڈاکٹر سید عبداللہ، ص ۲۵۰، مکتبۂ خیابانِ ادب، لاہور ۱۹۶۶ء

[۶۸] کلیاتِ مصحفی (دیوان ششم) غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ نورالحسن نقوی، مقدمہ مصحفی، ص ۲۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۶۹] ناسخ، ڈاکٹر شبیہ الحسن، ص ۳۶۶، اردو پبلیشرز، لکھنؤ ۱۹۷۵ء

[۷۰] امتحانِ رنگیں، سعادت یار خاں رنگین (قلمی) عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی۔ کراچی

[۷۱] تنقید و تجزیہ، ابو محمد سحر، ص ۵۲ـ۵۳، کتابستان الہ آباد ۱۹۶۱ء

[۷۲] تلاش و تحقیق، کاظم علی خاں، ص ۱۸۵، اور ص ۲۱۵ـ۲۲۶، لکھنؤ ۱۹۸۹ء

[۷۳] کلیاتِ مصحفی، دیوان حشتم، ص ۲۹، محولہ بالا

[۷۴] ایضاً، ص ۲۸۵

[۷۵] طبقاتِ شعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۴۴۹، دہلی ۱۸۴۸ء

[۷۶] ناسخ از شبیہ الحسن، ص ۳۶۸، لکھنؤ ۱۹۷۵ء

[۷۷] انتخاب ناسخ، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۰۱، مکتبۂ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۷۲ء

[۷۸] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، حصہ اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۴۵۰ـ۴۵۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۴ء

[۷۹] دریائے لطافت مترجمہ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی، ص ۴، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ء

[۸۰] اصلاح مع ایضاح از شوق نیموی، ص ۱۷، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۸۱] اصلاح مع ایضاح، شوق نیموی، ص ۱۸، لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۸۲] تلخیصِ معلی، کلب حسین خاں نادر، مرتبہ ڈاکٹر انصار اللہ نظر، ص ۵۷، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء

[۸۳] رسالہ اصلاح مع ایضاح، شوق نیموی، ص ۱۷، محولہ بالا

[۸۴] تلخیص معلی، کلب حسین خاں نادر، مرتبہ انصار اللہ نظر، ص ۵۲، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۷۵ء

[۸۵] ایضاً، ص ۶۵

[۸۶] دریائے لطافت، ترجمہ پنڈت کیفی، ص ۵، محولہ بالا

[۸۷] انتخاب ناسخ مرتبہ رشید حسن خان، مقدمہ ص ۱۰۷ـ۱۱۱، مکتبۂ جامعہ نئی دہلی ۰۷۲ ،

[۸۸] تلخیصِ معلی، کلب حسین خان نادر، ص ۵۶، محولہ بالا

تیسرا باب

خواجہ حیدر علی آتش

حالات و آثار، طرزِ جدید سے متضاد، متوازی روایت، آتش کی شاعری، لسانی خصوصیات

انیسویں صدی میں یہ دلچسپ صورت تواتر کے ساتھ سامنے آتی ہے کہ دو مختلف رنگوں کے دو بڑے شاعر ایک ساتھ ادب کے منظر پر نمودار ہوتے ہیں اور تخلیقی منظر کو رنگین بنا دیتے ہیں۔ میر و سودا دو مختلف طرزوں کے موجد تھے اور ایک ہی زمانے میں زندہ و موجود تھے۔ اسی طرح آتش و ناسخ اور انیس و دبیر ایک ساتھ اپنے دور کو روشن کر رہے تھے۔ یہی صورت ہمیں غالب اور ذوق اور امیر و داغ میں نظر آتی ہے۔ یہی سلسلہ جوش و جگر کے روپ میں بیسویں صدی میں بھی ملتا ہے۔

خواجہ حیدر علی آتش (۱۱۹۲ھ۔ ۱۲۶۳ھ/ ۱۷۷۸ء۔ ۱۸۴۷ء) کے والد خواجہ علی بخش دہلی کے باشندے تھے۔ ان کے اسلاف تلاشِ معاش میں بغداد سے دہلی آئے اور پرانے قلعے میں آباد ہو گئے[۱] ان کا سلسلہ نسب خواجہ عبداللہ احرار سے ملتا ہے جو سلسلۂ نقشبندیہ کے ممتاز بزرگ تھے۔ یہ وہ دور تھا جب دتّی اجڑ رہی تھی اور ساتھ ہی ذرائع معاش تیزی سے معدوم ہو رہے تھے۔ جنگ بکسر (۱۱۷۹ھ/ ۱۷۶۵ء) میں شجاع الدولہ اور مغل افواج کی شکست کے بعد سارا سیاسی، معاشی و معاشرتی منظر بدل رہا تھا۔ اسی زمانے میں آتش کے والد خواجہ علی بخش دتّی چھوڑ کر فیض آباد آ گئے اور یہیں خواجہ حیدر علی پیدا ہوئے۔ آتش فیض آباد اور لکھنؤ میں پیدا ہونے والی اس نسل کے روشن چراغ تھے جن کے باپ دادا دتّی سے آئے اور وہ خود یہاں پیدا ہوئے۔

خواجہ حیدر علی کا سالِ ولادت معلوم نہیں ہے۔ مصحفی نے ریاض الفصحاء میں لکھا ہے کہ ''سنِ عمرش بہ بست ونہ سالگی رسیدہ'' [۲] ''ریاض الفصحا'' کا سالِ آغاز ۱۲۲۱ھ اور سالِ اختتام ۱۲۳۶ھ ہے۔ آتش مصحفی کے چہیتے شاگرد تھے اور مصحفی نے ۷۷ اشعار پر مشتمل ان کے کلام سے اپنے تذکرے میں انتخاب دیا ہے۔ قوی امکان ہے کہ آتش کا ترجمہ مصحفی نے ۱۲۲۱ھ ہی میں لکھا ہوگا۔ اس وقت ان کی عمر ۲۹ سال تھی۔ اس حساب سے اگر ۱۲۲۱ھ میں سے ۲۹ سال گھٹا دیے جائیں تو آتش کا سالِ ولادت ۱۱۹۲ھ سامنے آتا ہے۔ ''سوانح لکھنؤ'' [۳] نجات حسین خاں عظیم آبادی کی وہ تالیف ہے جس میں انھوں نے اپنے سفرِ لکھنؤ کے احوال قلم بند کیے ہیں۔ جیسا کہ نجات عظیم آبادی نے لکھا ہے کہ ۲۳؍محرم ۱۲۵۹ھ (۱۸۴۳ء) کو وہ سفر پر روانہ ہوئے اور ۱۳؍صفر ۱۲۵۹ھ/ ۱۸۴۳ء کو لکھنؤ پہنچے اور ۲۳؍صفر ۱۲۵۹ھ بروز سہ شنبہ اپنے ہم وطنوں مرزا افضل بیگ اور نواب مرزا کے ساتھ آتش کی خدمت میں حاضر ہوئے۔ نجات حسین خاں نے لکھا ہے کہ ''سن شریف قریب ہفتاد'' اس ملاقات (۱۲۵۹ھ) کے چار سال بعد آتش نے وفات (۱۲۶۳ھ) پائی۔ اگر ملاقات کے وقت آتش کی عمر تقریباً ۶۷ سال مان لی جائے تو گویا آتش نے اس ملاقات کے چار سال بعد بعمر ۷۱ سال وفات پائی۔ اس حساب سے بھی ان کا سالِ ولادت ۱۲۶۳-۷۱=۱۱۹۲ھ برآمد ہوتا ہے۔ اس صورت حال میں جب کوئی اور ذریعہ آتش کے سالِ پیدائش معلوم کرنے کا نہیں ہے۔ ۱۱۹۲ھ/ ۱۷۷۸ء ہی قرینِ قیاس معلوم ہوتا

ہے۔

مصحفی نے آتش کی شاعری کو دیکھ کر شروع ہی میں جان لیا تھا کہ یہ "بے نظیرانِ روزگار" ہوگا اس لیے آتش پر خاص توجہ دی۔ مصحفی کی جو اصلاحیں کلامِ آتش پر ہم تک پہنچتی ہیں ان سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی ان کی غزل بنانے پر خاص محنت کرتے تھے۔ آتش نے غزل کہی جس کا مطلع یہ ہے:

خلل انداز کوئی حسنِ عمل میں ہوتا　　شیشہ اک روز تو قاضی کی بغل میں ہوتا

مصحفی نے پہلے مصرع کو یوں کر دیا: ع اے فلک کچھ تو اثر حسنِ عمل میں ہوتا۔ اس سے دیکھیے شعر کہاں سے کہاں پہنچ گیا ہے۔ آتش کا مشہور شعر ہے جس کی پہلی صورت یہ تھی:

سنا کرتے تھے ہم کہ پہلو میں دل ہے　　جو چیرا تو اک قطرۂ خوں نہ نکلا

استاد مصحفی نے پہلے مصرع کو یوں بنا کر شعر کو فلک افلاک تک پہنچا دیا۔ ع بڑا شور سنتے تھے پہلو میں دل کا۔ ان اصلاحوں سے آتش کی تربیت ہوئی اور آتش جلد ہی خود کامل ہو گئے۔

آتش گورے چٹے، خوب رو، جوانِ رعنا تھے۔ مصحفی نے بھی انھیں "وجیہ و مہذب الاخلاق"[۴] لکھا ہے۔ ابھی جوان بھی نہ ہونے پائے تھے کہ والد کا انتقال ہو گیا۔ والد کا سایہ سر سے اٹھتے ہی آتش نے تعلیم ترک کر دی اور فوج کے لڑکوں کی صحبت میں آوارہ گردی اور بانک پن کو شعار بنا لیا۔ جلد ہی تلوار زنی میں مہارت حاصل کر لی۔ بانکے آتش چونکہ بات بات میں تلوار نکال لیتے تھے اسی لیے "تلوار یے" مشہور ہو گئے[۵] یہ آزاد منشی اور وضع رندانہ ساری عمران کے مزاج کا حصہ رہی۔ شیفتہ نے لکھا ہے کہ "روشِ رندانہ وضع بے باکانہ دارد"[۶] بھنگ کے شوقین تھے۔ چرس بھی پیتے تھے۔ حقہ ہر دم منھ سے لگا رہتا تھا۔ جب بادشاہِ وقت غازی الدین حیدر نے مشاعرے میں شرکت کی دعوت دی تو کہا کہ فقیرِ گوشہ نشین ہوں، اتنی اجازت چاہتا ہوں کہ سب سے پہلے غزل پڑھوں اور گڑگڑی خاص مرحمت ہو۔ بادشاہ نے یہ گزارش قبول کر لی[۷] ساری عمر سپاہیانہ وضع سے بسر کی۔ بڑھاپے میں بھی تلوار باندھ کر نکلتے تھے۔ سعادت خاں ناصر نے انھیں "عارف کامل، قانع اور متوکل" لکھا ہے[۸] کبوتر پالنے کا شوق رکھتے تھے۔ عشرت نے لکھا ہے کہ "نواز گنج (لکھنؤ) کے قریب چوپٹیوں سے آگے مادھو لال کی چڑھائی مشہور ہے، وہاں سے اتار کو ایک چھوٹا سا باغیچہ اور ایک کچا سا مکان تھا وہ آتش نے خرید لیا اور اس میں رہنے لگے"[۹] اسی زمانے میں انھوں نے شادی کی۔ ایک بیٹا بھی پیدا ہوا جس کا نام محمد علی رکھا۔ وہ بھی شاعر تھا اور جوش تخلص کرتا تھا۔ آتش کی وفات کے کچھ عرصے بعد انتقال ہوا۔ علی اوسط رشک نے تاریخِ وفات کہی جس کے اس مصرع سے: مگر "بنو دیدہ پدر رفتی افسوس حیف" سے ۱۲۶۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔[۱۰]

عام طور پر آتش کے ترجموں میں یہ ملتا ہے کہ وہ نواب محمد تقی ترقی کے ہمراہ لکھنؤ آئے۔ یہ بات اس لیے صحیح نہیں ہے کہ نواب محمد تقی ترقی بہو بیگم کی وفات ۲۵ محرم ۱۲۳۱ھ/ ۱۸۱۷ء[۱۱] کے بعد لکھنؤ آئے جب کہ آتش یہاں پہلے سے موجود تھے جس کی تصدیق استاد مصحفی کے تذکرے سے بھی ہوتی ہے۔ ریاض الفصحاء کے آغاز، ۱۲۲۱ھ کے وقت آتش مصحفی کے شاگرد اور لکھنؤ میں مقیم تھے۔ "قیصر التواریخ" میں لکھا ہے کہ "بعد اس کے (وفات بہو بیگم) مرزا محمد تقی خاں مرزا حیدر (ترقی) مع اپنے صاحب زادوں کے مرزا محمد نصیر خاں، نواب اصغر علی خاں اور جتنے امراء و اقربائے جناب مرحومہ تھے، دل میں سب متمنی لکھنؤ آنے کے اور رہنے کے تھے، سب آئے۔ شرفِ ملازمت حاصل

کیا۔"[۱۲]

آتش نے نوجوانی میں تعلیم ضرور ترک کر دی تھی لیکن اس وقت تک فارسی زبان پر انھیں عبور حاصل ہو گیا تھا۔ فارسی زبان سے گہری دلچسپی کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ خود ان کے استاد مصحفی نے لکھا ہے کہ "میلانِ طبعش بہ طرف فارسی بیشتر بود"[۱۳] گویا ابتدا میں وہ اردو شاعری سے زیادہ فارسی گوئی کی طرف مائل تھے لیکن جب اردو کی طرف آئے تو ایسے آئے کہ پھر فارسی گوئی کو بالکل ہی ترک کر دیا۔ آتش علم عروض اور فن شعر سے بھی خوب واقف تھے اور علم کی اہمیت کو بھی خوب جانتے تھے جس کا اظہار انھوں نے اپنی شاعری میں بھی کیا ہے:

چاہے شکستِ جہل تو تحصیل علم کر
وابستہ یہ طلسم ہے لوحِ کتاب کا
افسوس ہے انسان نہ ہو علم کا جویا
وہ مال ہے یہ صرف سے جو کم نہیں ہوتا

ترک تعلیم سے پیدا ہونے والی کمی کو بعد میں انھوں نے خود پورا کر لیا۔ ایک مشاعرے میں جب طالب علی عیشی نے ان کے شعر پر اعتراض کیا کہ "موجِ بحرِ کافور" صحیح نہیں ہے تو انھوں نے جامی کا یہ مصرع سند میں پیش کیا۔

ع حبا بے خاستہ از بحرِ کافور

بے نیازی اور فقر و درویشی ان کے مزاج کا حصہ تھی:

منزلِ فقر و فنا جائے ادب ہے غافل
بادشہ تخت سے یاں اپنے اتر لیتا ہے
چھوڑ کر ہم نے امیریؔ کی فقیری اختیار
بوریے پر بیٹھے ہیں قالیں کو ٹھوکر مار کر

تصوف سے دلچسپی انھیں میراث میں ملی تھی۔ اخلاق کا درس اس تہذیب و عقیدہ سے ملا تھا جس میں ان کی پرورش ہوئی تھی۔ وہ رند مشرب، صاف دل، آزاد وضع، درویش صفت انسان تھے:

کروں میں شکرِ الٰہی کہاں تلک آتش
درون صاف دیا، پاک اعتقاد کیا

توکل و قناعت، صبر و شکر، قناعت و گوشہ نشینی یہی اُن کا شعار تھا۔

مرد درویش ہوں تکیہ ہے توکل میرا
خرچ ہر روز ہے یاں آمدِ بالائی کا
تدبیر سے تو کام نہ تقدیر کا ہوا
تکیہ خدا پہ کیجیے دروازہ بھیڑیے

ناسخ کی طرح وہ کبھی کسی امیر سے وابستہ نہیں ہوئے، اسی لیے ان کے کلیات میں کوئی مدحیہ قطعہ نہیں ملتا:

مسندِ شاہی کی حسرت ہم غریبوں کو نہیں
فرش ہے گھر میں ہمارے چادرِ مہتاب کا

منقبت کے اشعار بھی غزل میں خال خال ملتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ آتش نے ایک "واسوخت" بھی لکھا تھا لیکن تحقیق سے معلوم ہوا کہ یہ "واسوخت" آتش کا نہیں بلکہ آتش کے شاگرد نواب محمد حسن خاں شیدا کا ہے۔ "شعلۂ جوالہ" میں اس کے ۱۷ بند شیدا ہی کے نام سے درج ہیں[۱۴] اس "واسوخت" کا لہجہ، طرز، لفظیات بھی آتش کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتے۔ غزل ہی آتش کی پہچان ہے۔ آخری عمر میں بینائی سے کم و بیش محروم ہو گئے تھے۔ اس زمانے میں آتش معالی خاں کی سرائے متصل نالا محمود رنگریز مقیم تھے[۱۵] غدر سے دس سال پہلے ۲۵ محرم ۱۲۶۳ھ/۱۳ جنوری ۱۸۴۷ء کو اچانک وفات پا گئے۔ علی اوسط رشک نے چار قطعات تاریخ وفات کہے۔ ایک قطعہ کے اس مصرع: "یادگار مصحفی بود آتش ہائے ہائے" سے سال وفات نکالا اور ایک قطعہ سے وفات کی پوری تاریخ نکالی۔ وہ قطعہ یہ ہے:

خواجہ و آتش تخلص نام شاں حیدر علی
صبح روزِ چہار شنبہ بود مرد از قضا

رشکِ صوری معنوی بنوشت تاریخ وفات   از محرم بست و پنجم ہے ہے اربعا[۱۶]

تجہیز و تکفین کا انتظام ان کے شاگرد میر دوست علی خلیل نے کیا۔ اپنے ہی مکان میں دفن ہوئے۔ اب نہ مکان ہے نہ قبر۔ ان کا کلام رہ گیا ہے اور رہے گا۔

نجات حسین نے لکھا ہے کہ آتش کسی خاص و عام کے کہنے پر کہیں نہیں جاتے تھے۔ معتمد الدولہ آغا میر نے انھیں کئی بار طلب کیا لیکن وہ نہیں گئے۔ یہ بات نواب کو ناگوار گزری اور ایک بار اپنے نئے مکان پر مشاعرہ منعقد کیا اور تمام حاضرین محفل سے کہا کہ کوئی کلامِ آتش کی توصیف میں لب کشائی نہ کرے۔ جب مشاعرہ ہو رہا تھا تو انھوں نے آتش کو ایک مصرع طرح دیا کہ فوراً غزل کہہ کر شریک صحبت ہوں۔ آتش نے سامانِ توہین کو بھانپ کر آغا میر کے نئے مکان کی صفت میں ایک مطلع کہا اور باری آنے پر آغا میر سے مخاطب ہو کر یہ مطلع پڑھا:

یہ کس رشکِ مسیحا کا مکاں ہے   زمیں یاں کی چہارم آسماں ہے

نواب نے مطلع سنا تو پھولے نہ سمائے اور آتش کو خوب داد دی لیکن اس کے بعد آتش نے محفلوں میں جانا بالکل ہی ترک کر دیا''[۱۷]

آتش کے بارے میں جو کچھ ہم نے اب تک لکھا ہے اس سے آتش کو سمجھ کر کہا جا سکتا ہے کہ آتش کی شخصیت جن عناصر سے مل کر بنی تھی ان میں بانک پن، آوارہ منشی، سپاہیانہ وضع نے خوب گل کھلائے تھے۔ وجیہہ و خوش شکل آزاد طبع حسن دوست اور رند مشرب انسان تھے:

رند مشرب ہوں مجھ کو کیا ہووے   مذہبوں میں جو اختلاف ہوا

شاعروں میں کوئی آتش سا نہ ہوگا حسن دوست   خوب صورت پر پڑی جب آنکھ مایل ہو گیا

پیدائشی شاعر تھے اور جوانی ہی میں مصحفی نے پوت کے پاؤں پالنے میں دیکھ کر پیشن گوئی کی تھی کہ ''اگر عمرش وفا کرد و چند سال بریں وتیرہ رفت...... یکے از بے نظیران روزگار خواہد شد''۔ اس وقت آتش کی عمر ۲۹ سال تھی۔ ساری عمر کسی دربار سے وابستہ نہیں ہوئے۔ شاعری ہی ان کی زندگی تھی۔ دن رات اسی میں لگے رہتے۔ وہ خواجہ عبداللہ احرار کے خاندان سے تعلق رکھتے تھے اور اس طرح فقیری و درویشی، تصوف و اخلاقیات کی روایت ورثے میں پائی تھی جس نے ان کے مزاج میں بے نیازی، عزلت پسندی، سیر چشمی، خوش اخلاقی، صبر و شکر اور قناعت کو پیدا کیا تھا:

شگفتہ رہتی ہے خاطر ہمیشہ   قناعت بھی بہارِ بے خزاں ہے

اور ساتھ ہی زمانے سے آنکھیں ملانے کا حوصلہ بھی پیدا کیا تھا۔ بانک پن اور شمشیر زنی نے بہادری و شجاعت کو ان کی شخصیت میں شامل کر دیا تھا۔ رند مشربی نے سرمستی اور جرأت و بے باکی کو جنم دیا تھا:

سختیِ ایام ہے میرے لیے سامانِ عیش   خشتِ بالیں کو سمجھتا ہوں میں زانو حور کا

کام رہنے کا نہیں بند اپنا   بندہ پرور ہے خداوند اپنا

اور ان سب نے مل کر ایثار، عزتِ نفس، آزادانہ روی، گداختگی و خود سپردگی کو پیدا کیا تھا۔ اسی وجہ سے ان کے لہجے میں عجز و انکسار کے باوجود، یک گونہ کڑا پن اور جارحیت بھی موجود ہے:

پاپوش ہم نے ماری ہے دستار و تاج پر   سودائے زلفِ یار میں پھرتے ہیں سر کھلے

ان کے علاوہ دو اثرات اور بھی ان کے مزاج پر اثر انداز ہوئے۔ ایک اثر استاد مصحفی کی ''سادہ گوئی'' کا تھا جس کا رشتہ

میر، درد و سودا کے رنگِ شاعری سے جڑا ہوا تھا اور دوسرا اثر ناسخ کا تھا جن کے ”طرزِ جدید“ کی تحریک میں آتش شروع سے شریک تھے اور جس کا ذکر مصحفی نے اپنے دیوانِ ششم کے دیباچہ میں بھی کیا ہے کہ ”از قفایش قدم بر قدم او خواجہ حیدر علی آتش ہم در رسیدہ“[۱۸] اس اثر نے ان کے ہاں صحتِ زبان اور مضمون بندی کو اہمیت دی تھی۔ ان سب اثرات سے مل کر تخلیقی سطح پر ایک ایسی وحدت وجود میں آ گئی تھی جس نے آتش کی شاعری کو وہ رنگ روپ دیا جو ان کی پہچان ہے۔ آتش نے ”ناسخ کے برخلاف، اپنی فکر، اپنے خیال، اپنے احساس کا رشتہ زندگی اور اس کے حقائق سے بھی قائم رکھا۔ اسی لیے اس دور کی تہذیب و ثقافت کے اعلیٰ و اسفل پہلو ان کی شاعری میں موجود ہیں۔

آتش نے دو دیوان مرتب کیے۔ ان کے دواوین کے قلمی نسخے بہت کم ملتے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے کسی کو بھیجنے کے لیے اپنے دیوان کی نقلیں تیار نہیں کرائیں البتہ نجات حسین کو حسبِ وعدہ سات جزو پر مشتمل دیوانِ دوم کی نقل کا ذکر ”سوانح لکھنؤ“ میں ضرور آیا ہے۔[۱۹] قلمی و مطبوعہ دواوین اور تذکروں مثلاً ریاض الفصحا از مصحفی، گلشن بے خار از شیفتہ، عمدۂ منتخبہ از سرور، تذکرۂ شعرا از رتجی ابن امین اللہ طوفان میں جو انتخابِ کلام دیا گیا ہے ان کے تقابلی مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ آتش نے اپنے کلام کی اشاعت سے پہلے نہ صرف اس پر نظرِ ثانی کی بلکہ بہت سے اشعار اور غزلیں بھی خارج کر دیں۔ اکبر حیدر آبادی کاشمیری نے اپنے مضمون میں ان کا غیر مطبوعہ و خارج شدہ کلام یکجا کر دیا ہے اور ان تبدیلیوں کی نشان دہی بھی کر دی ہے جو طباعت یا دیوان کی تیاری کے وقت آتش نے اپنے کلام میں کی تھیں[۲۰]

آتش کا دیوانِ اول ان کی زندگی میں مرتب ہو کر پہلی بار ۱۲۵۶ھ/۱۸۴۰ء میں مطبع علوی لکھنؤ سے شائع ہوا تھا[۲۱] ۱۲۶۱ھ میں کم و بیش ان کا سارا کلام کلیاتِ آتش کے نام سے مطبع محمدی لکھنؤ سے شائع ہوا جس کے سرورق کی عبارت سے واضح ہوتا ہے کہ اس میں دونوں دیوان شامل ہیں اس کلیات کی خود آتش نے تصحیح کی تھی[۲۲] اس کے بعد ”کلیاتِ آتش“، آتش کی وفات کے بعد ۱۲۶۸ھ/۱۸۵۲ء میں باہتمام کپتان مقبول الدولہ کارخانہ علی بخش خاں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ پھر کلیات خواجہ حیدر علی آتش کے نام سے مطبع اودھ گزٹ لکھنؤ سے ۱۲۷۷ھ میں شائع ہوا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ہر اشاعت میں وہ کلام شامل ہوتا رہا جو بعد میں مختلف ذرائع سے دستیاب ہوا۔ اس کے بعد ۱۸۷۱ء میں نول کشور کانپور سے ”کلیاتِ آتش“ شائع ہوا۔ ۱۹۲۹ء میں ”کلیاتِ آتش“ کی نول کشور لکھنؤ سے جو اشاعت ہوئی اس کی تصحیح مرزا محمد عسکری نے کی تھی اور اس کے بارے میں مطبع نے لکھا تھا کہ ”نہایت سعی و اہتمام سے شائع ہوا اور اس پر نظرِ ثانی کر کے ایک بہت قدیم نسخے سے اس کا مقابلہ کر کے بہت سی غلطیوں کو درست کیا اور بعض ان شعروں کا جو اس نسخہ میں نہ تھے اور اس میں موجود تھے، اضافہ کیا“[۲۳] پاکستان میں پہلی بار کلیاتِ آتش اردو مرکز لاہور سے ۱۹۶۳ء میں شائع ہوا اور پھر ۱۹۷۳ء میں کلیاتِ آتش مرتبہ سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی دو جلدوں میں مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا جس میں ۱۲۶۸ھ/۱۸۵۲ء کے نسخے کو بنیاد بنایا ہے اور دیوانِ اول و دوم کی ترتیب ختم کر کے ہر ردیف میں دونوں دواوین کی غزلیں یکجا کر دی گئی ہیں۔ ان کے علاوہ انتخابِ کلامِ آتش بھی وقتاً فوقتاً شائع ہوئے جن کا ذکر یہاں نہیں کیا گیا ہے۔

محمد حسین آزاد نے خیال کے ایسے تو تا مینا اڑائے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ ناسخ و آتش کے درمیان اس دور میں ایک معرکہ برپا رہتا تھا۔ اس معرکہ آرائی کی تصدیق کسی معتبر ذریعے سے نہیں ہوتی۔ ناسخ و آتش نے ایک

دوسرے کی کوئی ہجو نہیں لکھی۔ ناسخ اپنے شاگردوں کو دوسروں کے شعر پر اعتراض کرنے سے منع کرتے تھے۔ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ ”ناسخ کے خاندان میں اعتراض کرنا ممنوع ہے اور ہمیشہ شاگردوں پر اس کی تاکید ہوتی آئی ہے اور اعتراض کا جواب دینا اس سے زیادہ منع ہے“[۲۴] درویش منش آتش بھی معرکہ آرائی پسند نہیں کرتے تھے البتہ بعض طرحی غزلوں میں ایسے اشارے ضرور ملتے ہیں جن کو سوال جواب کی صورت دے کر خاموش لطف ضرور اٹھایا جاسکتا ہے۔ صفیر بلگرامی نے تو اس بات پر اظہار افتخار کیا ہے کہ ”ہجو کی رسم جو شعرائے ماسبق خصوصاً میر و مرزا کے زمانے میں علی العموم جاری تھی اس کی بیخ کنی ایسی کی کہ اب اس کا درخت ابدالآباد تک نہ اُگے گا“[۲۵]

آتش غزل کے شاعر تھے اور ان کا کمال اسی صنفِ سخن میں ظاہر ہوا ہے۔ بے جگر نے انھیں ”شاعر آتش زباں وسخن ور گرم بیاں“ لکھا ہے[۲۶] استاد مصحفی نے شاگرد آتش کی غزلیں دیکھ کر کہا تھا کہ ”یکے از بے نظیران روزگار خواہد شد“[۲۷] غالب نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ”چیزے دگر پارسیوں کے حصے میں آئی ہے۔ ہاں اردو زبان میں اہل ہند نے وہ چیز پائی ہے۔... ناسخ کے ہاں کمتر اور آتش کے ہاں بیشتر یہ تیز نشتر ہیں“[۲۸] آج ناسخ کی تاریخی اہمیت ہے۔ انھوں نے ریختہ گویانِ سادہ کلام پر خطِ ناسخ کھینچ کر اور جذبہ و احساس اور عشق کو شاعری سے خارج کر کے اپنے ”طرز جدید“ کی بنیاد رکھی تھی۔ آتش اردو شاعری کی اس نئی تحریک میں ناسخ کے ساتھ تھے[۲۹] انھوں نے نہ صرف اس رنگ میں متعدد غزلیں لکھیں بلکہ لکھنؤ کے اہم طرحی مشاعروں میں اپنے شاگردوں کے ساتھ شریک ہو کر اس رنگِ سخن کو پھیلانے میں ناسخ کا ساتھ دیا۔ ناسخ کا ”طرز جدید“ (تازہ گوئی) جس کی بنیاد مضمون بندی پر تھی، معنی فراموش لکھنوی تہذیب کی روح کے ظاہری و خارجی حصے کا ترجمان تھا اسی لیے ان کا طرز جدید اس ماحول میں سکۂ رائج الوقت بن گیا اور خود مصحفی جیسے سادہ گو شاعر نے، اس بدلے ہوئے تہذیبی منظر میں، اسے اختیار کیا جس کا اعتراف دیوان ششم کے دیباچے میں کیا ہے۔ آتش کے کلام میں ناسخ کے طرز جدید اور لکھنؤ کے تہذیبی مزاج کی ساری خصوصیات موجود ہیں لیکن اس کے علاوہ ان کی شاعری میں لکھنوی تہذیب کی وہ روحِ لطیف بھی شامل ہے جس میں اصل و حقیقی شاعری کی وہ ساری خوبیاں موجود ہیں، جو ظاہر پرست اور خارج پسند ناسخ کے ہاں عنقا ہیں۔ اسی لیے آج آتش اپنے دور کے نمائندہ بھی ہیں اور پورے شاعر بھی۔ ان کی شاعری میں وہ خصوصیات بھی موجود ہیں جو اس معاشرے کو محبوب تھیں اور وہ خوبیاں بھی جو حقیقی شاعری کی جان ہیں اور جن کی وجہ سے اردو کے چند بڑے شاعروں کے ساتھ ان کا نام لینا چاہیے۔ ناسخ اپنے تہذیبی ماحول کے ایک حصے کی ترجمانی کرتے ہیں اور آتش اس پوری تہذیب کی ترجمانی کرتے ہیں جس میں وہ حصہ بھی شامل ہے جو اس دور کو محبوب ہے اور وہ حصہ بھی جو اس دور کی نظروں سے اوجھل ہو گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آتش اپنے کلام کے ایک حصے میں ناسخ جیسے نظر آنے کے باوجود، ان سے مختلف اور الگ بھی نظر آتے ہیں۔ ناسخ صرف اپنے دور کے ہو کر رہ جاتے ہیں اور اسی لیے اس دور کے ساتھ سمٹ اور لپٹ جاتے ہیں جب کہ آتش میر، سودا، درد اور غالب وغیرہ کی طرح اپنے دور کے ساتھ ہر دور کے شاعر ہیں اور اسی لیے میں نے انھیں پورا شاعر کہا ہے۔

آتش کے ہاں دو رنگ ہیں ایک وہ رنگ جو ناسخ کے ”طرز جدید“ میں ہے۔ اگر اس رنگ کے شعروں کو کلامِ ناسخ میں ملا دیجیے تو انھیں پہچاننا مشکل ہوگا۔ اس سطح پر آتش، ناسخ جیسے ہو کر، ناسخ کے خانۂ شاعری میں چھپ کر غائب ہو جاتے ہیں مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

تصور ہر نفس ہے پیش چشم اس روئے روشن کا
نگہباں برق کو میں نے کیا ہے اپنے خرمن کا
عالم منطق مصور ہو تری تصویر کا
منہ کتابی قطبی ہے، خط حاشیہ ہے میر کا
نہ چھوٹے گا چھڑا کر اس کو اے قاتل نہ بن لڑکا
وفاداروں کے خوں کا داغ کیا دھبا ہے کیچڑ کا
گرم ہو کیسا ہی کتنا ہی کھنچے دور آفتاب
روبروئے یار ہے ایک قرصِ کافور آفتاب
کوچہ تیرا عیش باغ اے یار بے تاویل ہے
چشمِ اشک آلود عاشق اس میں موتی جھیل ہے
بخیلوں سے موافق ہو طبیعت کیوں نہ دنیا کی
حلاوت ہوتی ہے ہر قحبہ کو امساک سے پیدا
نہیں رہتا مزاجِ سفلہ ہر گز ایک حالت پر
بلندی کا بگولے کی مآل کار پستی ہے

ان اشعار میں مضمون بندی ہے، وہی مضمون بندی جس میں بال کی کھال نکالنے کا عمل نظر آتا ہے۔ اخلاقی موضوعات بھی ہیں۔ مثالیہ انداز بھی ہے، تراکیب کا حسن بھی ہے۔ حسن محبوب کا بیان بھی ہے۔ رعایتِ لفظی اور دوسری صنعتیں بھی ہیں۔ مبالغہ بھی ہے۔ یہی وہ رنگ ہے جو ناسخ کے طرز جدید کا طرۂ امتیاز اور اس دور کا مقبول و پسندیدہ رنگ ہے جس کی طرف نہ صرف غالب و مومن جیسے شاعر بلکہ اس دور کا ہر شاعر للچائی ہوئی نظروں سے دیکھ کر اسی رنگ میں رنگ جانا چاہتا ہے اور یقین نہیں آتا کہ یہ شعر آتش نے کہے ہیں:

بوسہ بازی سے مری ہوتی ہے ایذا ان کو
منہ چھپاتے ہیں جو ہوتے ہیں مہاسے پیدا
اس شہِ خوباں کو جب لکھا عریضہ شوق کا
اس قدر لوٹا ہما اس پر کبوتر ہو گیا
سرمہ اندھیر، حنا قہر، قیامت مسّی
فتنہ انگیزی کی ترکیبیں ہیں ساری تیار
کفن خلعت ہے، میں دولھا، جنازہ تختِ دامادی
براتی نوحہ گر، ہمراہ ہیں شہنا نوازی کو
رنج اٹھاوے گا رقیب مبتذل محروم ہے
نعمتوں میں خوان کی حصہ نہیں مزدور کا
خوش ہوتے ہیں ناداں پہن کر کم خواب کا جوڑا
کفن ہے عاقبت اس عالم اسباب کا جوڑا

اس رنگِ سخن کو اختیار کرنے میں آتش نے اپنے دور کی ہواؤں کے رخ کو پہچانا تھا اور غالب کی طرح گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل کہہ کر اپنی جان نہیں چھڑائی تھی اور نہ اس دور سے بے رنگ ہونے کا بکھیڑا پالا بلکہ تھا اس رنگ میں ایسی شاعری کی کہ اہلِ فن نے ان کا لوہا مانا۔ یہ اثر انھوں نے اپنے استاد، سادہ گو مصحفی سے لیا تھا کہ جب رنگِ ناسخ ساری فضا پر چھا گیا تو مصحفی نے اپنا دیوانِ ششم اسی رنگ میں مرتب کیا اور پیش لفظ میں لکھا کہ جب ناسخ نے ''بر طرز ریختہ گویانِ سادہ کلام.... خطِ نسخ کشیدہ.... غزلیات ایں دیوان ششم را اکثر بروئے ایشاں گفتہ از حسنِ قبول محروم مباد'' [۳۰] آتش کے اسی رنگ میں وہ ساری خوبیاں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جن سے ہم کلام ناسخ کو پہچانتے ہیں لیکن ان اشعار کا اگر مقابلہ ناسخ کے اشعار سے کیا جائے تو ہمیں آتش کے ہاں زبان و بیان پر زیادہ قدرت کا احساس ہوگا۔ ان کے ہاں سجاوٹ اور بناؤ، لفظوں کی بندش اور روانی ناسخ سے زیادہ جان دار ہے۔ اگر ہم ناسخ و آتش کی ہم زمین غزلوں کا مطالعہ کریں جو ''بہارستان سخن'' [۳۱] نامی مجموعے میں یک جا کر دی گئی ہیں تو یہ بات سامنے آئے گی کہ آتش کے ہاں مضمون ان کے اظہار سے پیوستہ ہے اور ان کے ہاں ناسخ کے مقابلے میں، زیادہ فطری پن ہے۔ ناسخ کا ایک شعر ہے:

زینتِ ظاہر کے جو پابند ہیں بے فیض ہیں
کس کو دنیا میں ملا سونا پرِ طاؤس کا

اسی زمین وقافیہ میں آتش کا شعر دیکھیے

عالمِ مستی میں چلتا ہے جو تیری چال پر   اپنی آنکھوں پر قدم پڑتا ہے اُس طاؤس کا

دو شعر اور دیکھتے چلیے

ناسخ   اے جنوں مجھ زار کا فربہ بدن ہو جائے گا   جو لگائے گا وہ پتھر جزوِ تن ہو جائے گا
آتش: آتش دم میں دم جب تک ہے، چھٹنے کا نہیں میں یار سے
میرے اس کے اتفاقِ روح و تن ہو جائے گا

ناسخ   اب کی بہار میں یہ ہوا جوش اے جنوں   سارا لہو ہمارے بدن سے نکل گیا
آتش   جوشِ جنوں نے فصدوں سے مطلق کمی نہ کی   سیروں لہو ہمارے بدن سے نکل گیا

ناسخ و آتش کے کلیات کا مطالعہ کیا جائے تو دو سو کے قریب غزلیں ایک ہی زمین میں ملیں گی۔ اس شاعری پر لکھنؤ کی تہذیبی فضا کا اثر ہے لیکن ساتھ ہی آتش کے اپنے مزاج کا ہلکا سا اثر بھی رنگ گھولتا ہے۔ ناسخ کے ہاں ''حسن'' کا بیان ہے۔ ''عشق'' ان کی شاعری کا نہ حصہ ہے اور نہ مزاج۔ ناسخ کے نزدیک یہ سادہ گویوں کا کام تھا جس پر انھوں نے خطِ تنسیخ پھیر دیا تھا۔ آتش کے ہاں بیانِ حسن کے ساتھ عشق کا اثر بھی ساتھ چلتا ہے۔ مضمون آفرینی اور تلاشِ معنی دونوں کے ہاں موجود ہے لیکن ناسخ کی غزل میں جذبہ و احساس بالکل نہیں ہے جب کہ آتش کے ہاں دبا دبا سا جذبہ رنگ گھول رہا ہے۔ ناسخ اور آتش دونوں کے ہاں خارجیت ہے لیکن آتش کی خارجیت میں ذرا سی داخلیت ملی ہوئی ہے اور اسی لیے ذرا سی تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ ناسخ کے ہاں لفظوں کی بندش اور جماؤ کے باوجود چستی نہیں ہے۔ ان کے ہاں اکثر آورد کا احساس ہوتا ہے لیکن زبان کے زیادہ بے ساختہ و برجستہ استعمال کی وجہ سے آتش کے شعر میں لطفِ بیان پیدا ہو جاتا ہے۔ آتش کے ہاں محاورہ و روزمرہ کے استعمال میں زیادہ رچاؤ ہے اس لیے اس میں اردو پن بمقابلہ ناسخ کے زیادہ ہے۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود ہم آج آتش کو اس رنگِ سخن (طرزِ جدید) سے نہیں پہچانتے۔ یہ تو ناسخ کا رنگ خاص ہے جو ان کی ایجاد ہے اور آتش بحیثیت مجموعی ان سے پیچھے رہ جاتے ہیں۔

آتش کا رنگ دگر ہے جو کسی بھی دوسرے شاعر سے نہیں ملتا اور یہ وہ رنگ ہے جو لکھنؤ کی موجود تہذیب میں سانس لے کر ہی پیدا کیا جا سکتا تھا۔ آتش کی شاعری کا یہ رنگ اس تہذیب کے اس پہلو کی ترجمانی کرتا ہے جو اس دور میں نامقبول اور چھپا ہوا تھا۔ یہ پہلو لکھنؤ کی تہذیب کا وہ پہلو تھا جو لطیف بھی تھا اور تومند بھی لیکن اس دور میں کوئی اہمیت نہیں رکھتا تھا۔ آتش لکھنؤ کی تہذیب کے اسی لطیف و تومند پہلو کے روحانی ترجمان ہیں۔

آتش کے بارے میں یہ کہنا صحیح نہیں ہے کہ وہ لکھنؤ میں دہلوی رنگ کے شاعر تھے۔ آتش نے جو شاعری کی وہ لکھنؤ کے ماحول میں رہ کر ہی کی جا سکتی تھی۔ اس میں لکھنوی تہذیب کے وہ رخ، وہ پہلو بھی موجود ہیں جو عام طور پر ناسخ اور دوسرے ہم عصر شعرا کے ہاں ملتے ہیں اور وہ پہلو بھی جو کسی دوسرے شاعر کے ہاں نہیں ملتے اور جسے غالب نے ''چیزِ دگر'' اور ''تیز نشتر'' کہا ہے اور جو آج آتش کی انفرادیت اور ان کا امتیاز ہے۔ یہ رنگِ سخن لکھنوی تہذیب کی روحِ لطیف کا ترجمان ہے۔ اس رنگِ سخن میں سرور و انبساط کے جو عناصر ملتے ہیں وہ لکھنؤ ہی کی دین ہے اور اسی لیے ان کے اس کلام کی فضا غم کی فضا نہیں ہے اور اسی لیے میں نے انھیں ''پورا شاعر'' کہا ہے۔ آتش کی شاعری میں جو مردانہ پن، جو توانائی، قوت اور حرکت ہے وہ لکھنوی تہذیب کے اسی مثبت پہلو کا نتیجہ ہے جس پر ہمارے اہلِ علم و فکر

نقادوں کی نظر پوری طرح نہیں گئی۔ سید امداد امام اثر نے لکھا ہے کہ ”خواجہ صاحب (آتش) بھی ملکی (لکھنوی) مذاق کے تقاضے سے بیشتر اسی رنگ (رنگِ ناسخ) کے اشعار فرما گئے ہیں مگر طبیعت کی رنگینی، شوخی اور برجستگی ان کے اشعار میں شیخ (ناسخ) کے اعتبار سے کچھ غزلیت کا ایسا انداز پیدا ہو جاتا ہے جس سے دل کو فی الجملہ غزل سرائی کی لذت نصیب ہو جاتی ہے لیکن شیخ کے رنگ سے علیحدہ ہو کر جب حضرت خواجہ (آتش) لطفِ طبیعت دکھاتے ہیں تو ان کی غزل سرائی احاطہ تعریف سے باہر ہو جاتی ہے“ [۳۲] یہی وہ دوسرا رنگ سخن ہے جس سے خواجہ آتش کے زمانے والے اور آج ہم بھی انھیں پہچانتے، سر پر بٹھاتے اور دل میں جگہ دیتے ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے آتش کے اس دوسرے رنگِ سخن کے کچھ شعر پڑھتے چلیے:

نہ پوچھ حال مرا چوبِ خشک صحرا ہوں   لگا کے آگ مجھے کارواں روانہ ہوا
یار کو میں نے مجھے یار نے سونے نہ دیا   رات بھر طالعِ بیدار نے سونے نہ دیا
کسی نے مول نہ پوچھا دلِ شکستہ کا   کوئی خرید کے ٹوٹا پیالہ کیا کرتا
طبل و علم ہی پاس ہے اپنے نہ ملک و مال   ہم سے خلاف ہو کے کرے گا زمانہ کیا
خدا سر دے تو سودا دے تری زلفِ پریشاں کا   جو آنکھیں ہوں تو نظارہ ہو ایسے سنبلستان کا
شوق اگر کوچۂ محبوب کا رہبر ہوتا   گامِ اول میں قدم کعبے کے اندر ہوتا
یار آنکلا تو تھا صورت دکھاتا میں کسے   جھٹ پٹے کا وقت تھا شمس و قمر کوئی نہ تھا
مری طرف سے صبا کہیو میرے یوسف سے   نکل چلی ہے بہت پیرہن سے بو تیری
سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے   ہزارہا شجرِ سایہ دار راہ میں ہے
پیامبر نہ میسر ہوا تو خوب ہوا   زبانِ غیر سے کیا شرح آرزو کرتے

ان اشعار میں مزاج اور اظہار کا ایک ایسا الگ پن ہے جو کسی بھی دوسرے شاعر سے نہیں ملتا۔ ان اشعار میں ندرتِ ادا بھی ہے اور تازگیٔ نظر بھی جن سے ایک ایسا نیا پن پیدا ہو گیا ہے جو آتش کی پہچان ہے اور یہی وجہ ہے کہ ان کے متعدد اشعار ضرب المثل بن کر ہماری بول چال کی زبان کا حصہ بن گئے ہیں اور ہر دم ہمارے ذہن میں چہکتے رہتے ہیں۔

آئے بھی لوگ بیٹھے بھی اٹھ بھی کھڑے ہوئے   میں جا ہی ڈھونڈتا تری محفل میں رہ گیا
سن تو سہی جہاں میں ہے تیرا فسانہ کیا   کہتی ہے تجھ کو خلقِ خدا غائبانہ کیا
دوستوں سے اس قدر صدمے ہوئے ہیں جان پر   دل سے دشمن کی عداوت کا گلا جاتا رہا
بڑا شور سنتے تھے پہلو میں دل کا   جو چیرا تو اک قطرۂ خوں نہ نکلا
لگے منھ بھی چڑانے دیتے دیتے گالیاں صاحب   زباں بگڑی تو بگڑی تھی، خبر لیجے دہن بگڑا
بیاں خواب کی طرح جو کر رہا ہے   یہ قصہ ہے جب کا کہ آتش جواں تھا
باراں کی طرح لطف و کرم عام کیے جا   آیا ہے جو دنیا میں تو کچھ نام کیے جا
مقسوم کا جو ہے سو وہ پہنچے گا آپ سے   پھیلایئے نہ ہاتھ، نہ دامن پسارئیے
ہر شب شبِ برات ہے، ہر روز عید ہے   سوتا ہوں ہاتھ گردنِ مینا میں ڈال کے
موت مانگوں تو رہے آرزوئے خواب مجھے   ڈوبنے جاؤں تو دریا ملے پایاب مجھے

بت خانہ کھود ڈالیے، مسجد کو ڈھایئے دل کو نہ توڑیے، یہ خدا کا مقام ہے
زمینِ چمن گل کھلاتی ہے کیا کیا بدلتا ہے رنگ آسماں کیسے کیسے
بہت آتا ہے یاد اے صبر مسکیں خدا خوش رکھے تجھ کو تو جہاں ہے

یہ صرف چند شعر ہیں جو الف و یے کی تختی سے لیے گئے ہیں ورنہ اسی مزاج کے متعدد اشعار آتش کے کلام سے تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ ان اشعار کے ضرب المثل بن جانے کی وجہ یہ ہے کہ زبان و بیان پر آتش کی غیر معمولی قدرت نے، زندگی کے تجربوں کو، ندرتِ ادا اور تازگیِ نظر کے ساتھ، موزوں ترین لفظوں کی خوبصورت بندش میں، اس طرح پرو دیا ہے کہ یہ اشعار ہماری روح کا حصہ بن کر ہماری زبان پر چڑھ گئے ہیں۔

آتش، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، غزل کے شاعر تھے۔ غزل کا موضوع عشق ہے۔ آتش کی شاعری بھی عشقیہ شاعری ہے:

سخن گوئی کا باعث عشقِ چشمِ یار جانی ہے فسوں پرواز کی دولت سے یہ معجز بیانی ہے

آتش کے ہاں عشق انسانی زندگی کے ایک خلاق جذبے کا نام ہے اسی لیے وصل کا بیان، بدن کی خوشبو کے ساتھ، دماغ کو معطر کر دیتا ہے اور پڑھنے یا سننے والے کو کیف و سرمستی کے عالم میں لے جاتا ہے۔ بدن ایک حسین چیز بن کر احساسِ جمال کو سامنے لا کھڑا کرتا ہے۔ آتش کے ہاں عشق، ذوق و شوق کی طرح، توانائی کی علامت ہے اور ساری زندگی کا احاطہ کرتا ہے۔ ناسخ کے ہاں عشق نہیں ہے اور جہاں وہ عشق کا احساس پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں وہاں وہ دل کو نہیں لگتا اور ایک اوپری سی چیز اور جھوٹ سا معلوم ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف آتش کے ہاں وہ روح کا حصہ بن کر ابھرتا ہے اور فطری معلوم ہوتا ہے۔ آتش کے ہاں جسم و روح ساتھ چلتے ہیں اور جذبۂ عشق کے اظہار کو پاکیزہ بنا دیتے ہیں۔ ان کا عشق خیالی نہیں ہے بلکہ وہ گوشت پوست کے انسان کا عشق ہے اسی لیے ان کے عشق میں زندگی کی حرارت کا شدید احساس ہوتا ہے اور ہر تجربہ جو شعر میں ڈھلتا ہے، فطری معلوم ہوتا ہے۔ اس عشق میں ہجر بھی ہے اور وصال بھی۔ ہجر میں وصال کی کیفیت اس لیے ہے کہ ہجر آتش کے ہاں وصال کے وقفے کا نام ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آتش کے لہجے میں سرمستی، سرشاری، نشاط انگیزی اور رقص کی سی کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔ میر کی شاعری ہجر کی شاعری ہے، آتش کی شاعری وصل کی شاعری ہے۔ یہی ان دو بڑے شاعروں کے مزاج کا فرق ہے جس پر حالاتِ زمانہ نے گہرا اثر ڈالا ہے۔ میر نے عظیم مغلیہ سلطنت کی عالیشان عمارت کو زمین بوس ہوتے دیکھا اور اس کا شدید غم اٹھایا تھا۔ آتش نے لکھنؤ کی مٹتی تہذیب کو رنگ رلیاں مناتے دیکھا اور اس کا گہرا اثر لیا تھا۔ اسی عمل سے میر و آتش کے تخلیقی رویے متعین ہوئے تھے۔ ایک سے شدید احساسِ ہجر و الم اور دوسرے سے احساسِ وصل و انبساط پیدا ہوا۔ میر کی طرح آتش بھی عشق کو زندگی کا لازمی جزو جانتے تھے:

خدا سروے تو سودا دے تری زلفِ پریشاں کا جو آنکھیں ہوں تو نظارہ ہو ایسے سنبلستان کا
کسی کا ہو رہے آتش کسی کو کر رکھے اپنا دو روزہ عمر تو انساں نہ رائگاں کاٹے
خوشا وہ دل کہ ہو جس دل میں آرزو تیری خوشا دماغ جسے تازہ رکھے بوِ تیری
ٹھہرے نہ پھر جو راہ میں تیری نکل چلے شل ہو گئے جو پاؤں تو ہم سر کے بل چلے

اس عشقیہ رویے کی وجہ سے آتش کا محبوب بھی انسانی فطرت کے عین مطابق عورت ہے

حور بن کر مرے پاس آئیو اے عزرائیل   مرد ہوں عشق میں رکھتا ہوں زنِ خوش رو سے

آتش کا یہ عشق کسی بازاری عورت سے نہیں ہے جس کا در سب کے لیے کھلا ہو بلکہ ایک پاکیزہ عورت سے ہے۔

عاشق اس غیرتِ بلقیس کا ہوں اے آتش   بام تک جس کے کبھی مرغِ سلیماں نہ گیا
آنکھ بھر کر نہ کبھی چاند سی صورت دیکھی   نہیں آلودہ ہماری نگہِ پاک ہنوز
قیدِ نقاب و قیدِ حیا و حجاب و شرم   یوسف ہمارا رکھتا ہے زنداں نئے نئے
چشمِ نامحرم کو برقِ حسن کر دیتی ہے بند   دامنِ عصمت ترا آلودگی سے پاک ہے

اسی محبوب کی ہر ہر ادا پر وہ لہلوٹ ہیں:

تجھ سا حسیں ہو یار تو کیوں کر نہ اس کے پھر   نازِ بیجا و غمزۂ بے جا اُٹھائیے
جور و جفا ہزار کرے ہم خفا نہ ہوں   خوش رو سے، خوش جمال سے، خوش اختلاط سے

محبوب کا نظارہ سچے عاشق کی طرح کیف آگیں بھی ہے اور ہر بار نئے روپ میں سامنے آتا ہے۔ یہاں جسم و روح ایک ہو جاتے ہیں:

جب دیکھیے کچھ اور ہی عالم ہے تمھارا   ہر بار عجب رنگ ہے ہر بار عجب روپ
ہر گھڑی ہر دم ترقی ہے جمالِ یار کو   روح سے بہتر لطافت میں بدن ہو جائے گا
دستِ قدرت نے بنایا ہے تجھے اے محبوب   ایسا ڈھالا ہوا سانچے میں بدن ہے کس کا

اور یہی عشق اور یہی محبوب تخلیقِ شعر کا باعث ہے:

ہمیشہ فکر سے یاں عاشقانہ شعر ڈھلتے ہیں   زباں کو اپنی بس اک حسن کا افسانہ آتا ہے

آتش کے ہاں حسن و عشق کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ عشق حسن سے کیا جاتا ہے۔ حسن جسم بھی ہے اور روح بھی۔ حسن وہ کشش ہے جو کسی کو اپنی جانب کھینچ لے۔ عشق انسان کی اعلیٰ ترین صفت ہے۔ آتش کے ہاں عشق کا رتبہ اتنا بلند ہے کہ اگر پیرِ عشق کے ارشاد سے کوئی کافر ہو جائے تو اس کا درجہ مومن سے بہتر ہوتا ہے:

مومن سے بہتر اس کو سمجھتے ہیں اہلِ دل   کافر جو پیرِ عشق کے ارشاد سے ہوا

آتش کے تصورِ عشق میں حسن، عشق کا مرکز ہے اور عشق بوالہوسی نہیں ہے۔ بے عشق انسان محرمِ راز نہیں ہو سکتا۔ عشق کا رتبہ حسن ہی سے بلند ہوتا ہے۔ عشق ہی سے شرِ زمانہ سے نجات ملتی ہے اس دور کی لکھنوی شاعری عشقیہ شاعری نہیں ہے۔ وہ بیانِ حسن کی شاعری ہے۔ آتش نے لکھنؤ کی اس مصنوعی و بے معنی تقسیم کو ختم کر کے حسن اور شاعری کا رشتہ عشق سے دوبارہ قائم کیا اور اسے جرأت کی ہوس ناک معاملہ بندی، انشا و رنگین کے ٹھٹھول سے بچا کر اس میں عشق کی لے شامل کر دی اور اس طرح لکھنؤ کی نشاطیہ تہذیب کی لطیف روح کو اپنی شاعری میں جذب کر دیا جس کا بار بار وہ اپنی شاعری میں اظہار کرتے ہیں:

عشق ہو بندگیٔ حسن سے کیوں کر باہر   دوست اللہ کا کیسا ہی پیمبر ہوتا
بتوں کے حسن سے ہے نورِ حق عیاں ہوتا   مجاز پر بھی حقیقت کا ہے گماں ہوتا
عشق شور انگیز پیدا کیجیے   جلوہ گر ہے حسن شوق افزائے یار
نام وہ مشہور ہیں شہرِ حسیناں میں مرے   بندۂ احسانِ عشق و تابعِ فرمانِ عشق

حسن سے عشق کی خاطر ہے خدا نے بھیجا   کرتے ہیں آتش اسے آئے ہیں جس کام کو ہم
حسن وہ شے ہے کہ پتھر میں بھی کرتا ہے اثر   چشمِ عاشق کی طرح آئینے حیراں ہو گئے
تو امیر اے بت سرکش تو یہ عاجز ہے فقیر   حسن جاگیر تری، عشق مرا منصب ہے
عشق ہونے میں نہیں ادنیٰ و اعلیٰ کی تمیز   خوب صورت ہو، گدا زادہ ہو یا شہزادہ ہو
بادشاہِ حسن نے خلعت دیا ہے عشق کا   یہ علاقہ ہے ہمارے نام پر سرکار سے
حشر تک یوں ہی رہیں گے غمزہ و انداز و ناز   عشق عالی منزلت سے حسن والا جاہ سے
مضمون حسن و عشق نہیں کس غزل میں ہے   سنیے اگر تو لطف ہماری زٹل میں ہے
شرِ زمانہ سے نہیں بے عشق کے نجات   چاہے جو چین تو اسی حسنِ عمل میں ہے

حسن و عشق کی یہی یک جائی آتش کی شاعری کا امتیاز ہے۔ آتش کے ہاں جیسے حسن و عشق ساتھ چلتے ہیں۔ اسی طرح جسم و روح بھی ساتھ چلتے ہیں۔ حسن جسم ہے اور عشق روح ہے اور ان دونوں کی یک جائی سے آتش کے ہاں بیانِ جسم اتنے والہانہ و فطری انداز سے شاعری میں آیا ہے کہ اس میں رقص و سرشاری کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے اور جسم و روح کی سطح پر خالص جسمانی اور خالص روحانی کیفیت، ایک دوسرے کے ساتھ مل کر ایک جان ہو گئے ہیں۔ آتش جب بدنِ محبوب کا ذکر کرتے ہیں تو بیان کے اندر چھپا ہوا والہانہ پن عالمِ وجد میں لے جاتا ہے اور چونکہ جسم کا وصل سے فطری تعلق ہے تو وصل کا بیان بھی پوری سرشاری و کیفیت کے ساتھ آتا ہے۔ یہاں اس بیان میں ایسی لطافت، ایک ایسی ''پاکیزگی'' کا احساس ہوتا ہے جو کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ اس میں جرأت کی طرح کی لذت پرستی نہیں بلکہ آدم و حوا کے جسم و وصل کی سی پاکیزگی ہے۔ آتش کی شاعری وصل کے جذبے کی تعلیم کا بہترین ذریعہ ہے۔ آتش کی شاعری عشق و وصل کے فطری جذبے کی تربیت کرتی ہے۔ اس میں شائستگی اور ٹھہراؤ پیدا کرتی ہے۔ اگر انسان سے جذبۂ عشق خارج کر دیا جائے تو وہ حوش ہو جائے اور تشدد اس کی زندگی بن جائے۔ آتش کی غزل عشق و وصل کے جذبوں کو تھپکتی، نرم و ملائم کرتی اور ان میں پاکیزگی پیدا کر کے انسان کو انسان بناتی ہے۔ پہلے جسم یا بدن کے بارے میں یہ چند شعر دیکھیے:

کیا کہوں اُس بت چینی کی صفا کا عالم   نام کو وخل نہیں سارے بدن میں مو کا
طرۂ زلف ہے زیبا نہیں رخسار کے پاس   خوش نما کتنے ہیں کولھے کمرِ یار کے پاس
حسینوں کا تکلف ان کی آرائش نہیں رکھتی   نظر آتی ہے میلی چاندنی جب وہ نکھرتے ہیں
شرمندہ پیشِ یار ہیں گل برگ و آئینہ   ایسا لطیف و صاف کسی کا بدن نہ ہو
اللہ رے اس صنم کے بدن کی ملائمت   جامہ ہے جسم کا کہ قبا ہے حریر کی
دریا میں ایک روز نہانے گیا تھا یار   اس دن سے اب تک آنکھوں میں جانِ حباب ہے
اللہ رے صفائے تنِ نازنینِ یار   موتی ہیں کوٹ کوٹ کے گویا بھرے ہوئے

اور اب وصل کے بارے میں یہ چند اشعار دیکھیے یہاں جسم وصل ہے اور وصل روح بن گیا ہے۔ اس وصل میں وہ صحت مند جنسیت، وہ فطری لبھاؤ اور وہ پاکیزگی ہے کہ روح تازہ ہو جاتی ہے۔ وصل کی یہ روحانی سرشاری اور کیفیت وجد آتش کی انفرادیت ہے۔ یہ لکھنؤ کی تہذیبی روح کا وہ لطیف اظہار ہے جسے کوئی دوسرا شاعر چھو کر نہیں گزرا۔

تا سحر میں نے شبِ وصل اسے عریاں رکھا   آسماں کو بھی نہ جس مہ نے بدن دکھلایا
بے تکلف بند کھولوں گا قبائے یار کے   جامے سے باہر جو شوق بے تامل ہو گیا
لباس ہی نہیں اس گل کا قتل کرتا ہے   برہنگی میں بھی عالم ہے تیغِ عریاں کا
شربتِ وصل میسر ہو، شفا حاصل ہو   تپ ہجراں سے جو صحت ہو تو حمام کریں
شادیِ وصل میں جامے سے ہوں باہر دونوں   میں برہنہ اسے دیکھوں تو وہ عریاں مجھ کو
جامے سے باہر اپنے جو ہوں میں عجب نہیں   کھولے ہیں کس کے بندِ قبا کچھ نہ پوچھیے

یہاں وصل کے اظہار میں پوری طرح ''مجازیت'' موجود ہے لیکن اظہار کی سطح پر احساسِ جمال وصل سے ہم کنار ہو گیا ہے اور عشقِ مجازی عشقِ حقیقی کی گزرگاہ بن گیا ہے۔ آتش کی یہ غزل، جس کا مطلع اور مقطع ہم ذیل میں درج کرتے ہیں، اسی لیے ''شاہ غزل'' ہے:

شبِ وصل تھی چاندنی کا سماں تھا   بغل میں صنم تھا، خدا مہرباں تھا
بیاں خواب کی طرح جو کر رہا ہے   یہ قصہ ہے جب کا کہ آتش جواں تھا

یہاں جسم و روح، حسن و عشق اور سرمستی وصل احساسِ جمال کے ساتھ مل کر، ایک ہو گئے ہیں۔ اس امتزاج نے آتش کے لہجے میں ایک ایسی توانائی، ایک ایسی سرشاری کی کیفیت پیدا کر دی ہے جو ہمیں صرف آتش کے ہاں ملتی ہے۔ یہ لے، یہ سرمستی، اور یہ کیفیت کلامِ آتش کے بڑے حصے میں سمائی ہوئی ہے اور ان غزلوں میں جن کے مطلع ہم یہاں درج کر رہے ہیں، خصوصیت کے ساتھ موجود ہے۔

کوچۂ یار میں چلیے تو غزل خواں چلیے   بلبلِ مست کی صورت سے گلستاں چلیے
خدا سر دے تو سودا دے تیری زلفِ پریشاں کا   جو آنکھیں ہوں تو نظارہ ہو ایسے سنبلستاں کا
بلبل کو خار خار دبستاں ہے ان دنوں   ہر طفل کی بغل میں گلستاں ہے ان دنوں
مگر اس کو فریبِ نرگسِ مستانہ آتا ہے   الٹتی ہیں صفیں گردش میں جب پیمانہ آتا ہے
تن سے بارِ سر آمادۂ سودا اترا   شکر ہے خنجرِ قاتل کا تقاضا اترا
کوچۂ دلبر میں میں، بلبل چمن میں مست ہے   ہر کوئی یاں اپنے اپنے پیرہن میں مست ہے
بادباں کا کام کرتی ہے گھٹا برسات کی   کشتیِ مے سے موافق ہے ہوا برسات کی
خدا یاد آ گیا مجھ کو بتوں کی بے نیازی سے   ملا بامِ حقیقت زینۂ عشقِ مجازی سے
خوشا وہ دل کہ ہو جس دل میں آرزو تیری   خوشا دماغ جسے تازہ رکھے بو تیری
کب تک وہ زلف دیتی ہے آزار دیکھیے   کٹتی ہے کس طرح سے شبِ تار دیکھیے
کون سے دل میں محبت نہیں جانی تیری   جس کو سنتا ہوں وہ کہتا ہے کہانی تیری
پیمبر میں نہیں عاشق ہوں جانی   رہے موسیٰ ہی سے یہ لن ترانی
بندِ نقابِ عارضِ دلدار توڑیے   باغِ مرادِ عشق کی دیوار توڑیے
کیا کیا نہ رنگ تیرے طلب گار لا چکے   مستوں کو جوش، صوفیوں کو حال آ چکے
ہوائے دورِ مئے خوش گوار راہ میں ہے   خزاں چمن سے ہے جاتی بہار راہ میں ہے

ان غزلوں کا جو مخصوص لہجہ ہے وہ آتش کا منفرد لہجہ ہے یہی وہ لہجہ ہے جس سے ہم آتش کو پہچانتے ہیں یہی لہجہ ان کی شاعری میں اثر و تاثیر کا جادو جگاتا ہے۔ آتش کے ہاں جو جسم و روح اور حسن و عشق کی یک جائی نظر آتی ہے اس کا تعلق اس رویے سے ہے جس سے ان کی اپنی زندگی عبارت ہے۔ ان کی شاعری میں تصوف اسی طرح موجود ہے جس طرح گلاب کے پھول میں رنگ بھی ہوتا ہے اور خوشبو بھی اور ان دونوں کو گلاب سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ آتش ایک درویش منش انسان تھے۔ فقیری، بے نیازی، استغنا ان کے مزاج کا حصہ تھے۔ توکل، تحمل، حلم اور صبر و شکر ان کا طرزِ زندگی تھا۔ اسی لیے وہ ناسخ کی طرح، نہ کسی کے سامنے جھکے اور نہ درباروں سے وابستہ ہوئے۔ بوریائے فقر پر ساری زندگی گزار دی۔ فقر ان کی مجبوری نہیں تھا بلکہ ان کے لیے فخر کا مقام تھا اور زندگی کی علویت کا نشان تھا۔ فقر نے انھیں تمام رسوم و دنیا سے بالاتر کر دیا اور خود مذہبی رسوم سے بھی وہ بالاتر ہو گئے۔ فقر و توکل سے ان کے لہجے میں سرشاری و رجائیت پیدا ہوئی۔ ان کی شاعری خود ان کی زندگی سے پوری طرح جڑی ہوئی ہے اور اس زندگی اور اس ماحول سے اس کا گہرا تعلق ہے۔ خواجہ میر درد کی طرح اور ان کے بعد پہلی مرتبہ محسوس ہوتا ہے کہ آتش کے لیے ''تصوف برائے شعر گفتن خوب است'' نہیں ہے بلکہ تصوف ان کا مزاج، ان کا طرزِ زندگی اور ان کے تخلیقی رویوں کا حصہ ہے۔ تصوف کی سطح پر وہ کمال کے شاعر ہیں۔

یہ کیفیت اُسے ملتی ہے ہو جس کے مقدر میں   مۓ الفت نہ خم میں ہے، نہ شیشے میں، نہ ساغر میں

ان کی عشقیہ شاعری میں جو درد، جو گداختگی، لطافت، پاکیزگی، مٹھاس اور رجائیت ہے، جو تحمل اور مردانہ پن ہے وہ اسی صوفیانہ مزاج کی دین ہے۔ آتش جو وصل کا ذکر بار بار کرتے ہیں اور عریاں ہونے اور عریاں کرنے کی جو بات کرتے ہیں اس کا تعلق بھی اسی طرزِ فکر سے ہے۔ ان کے متعدد اشعار میں مجازی و حقیقی کا طرح طرح سے ذکر آتا ہے:

بتوں کے حسن سے ہے نورِ حق عیاں ہوتا   مجاز پر بھی حقیقت کا ہے گماں ہوتا
اس بت بے دیں کی زلفوں کا اشارہ ہے یہی   اس بلا میں وہ پھنسیں عاشق ہوں جو اللہ کے
خدا یاد آ گیا مجھ کو بتوں کی بے نیازی سے   ملا بامِ حقیقت زینۂ عشقِ مجازی سے
گزرا مجاز سے تو حقیقت کھلی مجھے   قرآں کا سامنا تھا جو ابجد تمام کی

صوفیا کے نزدیک حسنِ محبوب کی کشش اور ''جذب و تصرف فی القلب حقیقتاً افعالِ حق ہیں..... معشوق کی صورت میں جو جذب و دلربائی ہوتی ہے وہ بلحاظ حقیقت حق تعالیٰ کی جانب سے ہوتی ہے..... حسن صوری کے ساتھ عشقِ مجازی مشاہدہ حق ہے''[۳۳] آتش کی عشقیہ شاعری کو اس رخ سے دیکھیے تو ایک نیا روشن پہلو سامنے آتا ہے جسے صوفیا ''رمز'' کہتے ہیں۔ آتش کے ہاں شراب و بادہ کا ذکر بھی بار بار آتا ہے، اس کا تعلق بھی صوفیا کے ''صحو و سکر'' سے ہے۔ آتش کی شراب، ان کے عشق کی طرح زندگی کی علامت ہے جو خود زندگی میں نئی روح پھونکتی ہے۔ آتش کی شاعری کی سرمستی و سرشاری بھی اسی صوفیانہ کیفیت کا نتیجہ ہے۔

آتش کے کلام میں صوفیانہ و مابعد الطبیعیاتی اصطلاحات کثرت سے استعمال ہوئی ہیں جیسے ہستی، فنا، بقا، روح، وطن، غربت، جسم خاکی، جسم مثالی، دیدار، پردہ، ذکر، ہُو، صفائے قلب، پردۂ غفلت، دیر و حرم، موجود، سینۂ بے معرفت، ادراک، اسمِ اعظم، دوئی، نفس، سیرِ دروں، بازارِ دہر، قدیم، سالک، مکاں و لامکاں، جبر و اختیار، باطن و ظاہر، مجاز و حقیقت، بے ثباتی، ترکِ رسوم، تقدیر وغیرہ۔ ان کے اشعار میں وہ ''رمز'' بھی ملتے ہیں جن کا در تصوف کے

مکان میں کھلتا ہے۔ تصوف فکرِ آتش کا بنیادی جزو ہے جس کا گہرا اثر ان کی شاعری پر پڑا ہے۔ پروفیسر احتشام حسین نے لکھا ہے کہ آتش کی ”زندگی اور شاعری دونوں میں تصوف کی روح، صوفی کی وسعت نظر اور صفائے قلب، قناعت پسندی اور استغنا کے وہ جلوے نظر آتے ہیں کہ انھیں صوفی شعرا کی بزم میں جگہ دینا غلط نہ ہوگا“[۳۴]

اس دور کی لکھنوی شاعری میں تصوف کا اثر بہت کم نظر آتا ہے لیکن آتش نے اپنی شاعری میں تصوف کا چراغ روشن کر کے اپنی تخلیقی توانائی سے باطنی واردات کے چراغ جلائے اور اردو شاعری کو ایک ایسا رخ دیا جو دورِ ناسخ کے لیے وقت کی راگنی نہیں تھا۔ آتش کے کلام میں جو توانائی اور عارفانہ وجدان نظر آتا ہے اس کا مخرج و منبع تصوف ہے۔ اس دور میں آتش کی شاعری وہ چراغ ہے جس نے اس دور کے باطن کو روشن کیا اور اس کی خارجیت میں داخلیت کا عنصر شامل کر کے اس کے توازن کو برقرار رکھا۔ اگر اس دور سے آتش کی شاعری کو خارج کر دیا جائے تو آج اس دور کی اہمیت نہ صرف باقی نہیں رہتی بلکہ معلوم ہوگا کہ بنجر زمین میں ایک ہی طرح سے بار بار ہل چلایا جا رہا ہے۔ آتش کی شاعری کے بغیر یہ دور تکرار و اعادہ کا دور بن کر رہ جاتا ہے۔ لکھنؤ کے اس ماحول میں جو وہاں تھا، آتش کی آواز ایک نئی آواز ہے۔ آتش کے تصوف کی وسعت و نوعیت کا اندازہ کرنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

ہستیِ فانی سے قصدِ روح ہے سوئے عدم   دل کو خوش وقتی ہے غربت سے وطن جاتا ہوں میں
جسم خاکی کے تلے جسم مثالی بھی ہے   اک قبا اور بھی ہم زیرِ قبا رکھتے ہیں
اس شش جہت میں خوب تری جستجو کریں   کعبے میں چل کے سجدہ تجھے چار سو کریں
دیدار عام کیجیے پردہ اٹھائیے   تا چند بندہ ہائے خدا آرزو کریں
محشر کو بھی دیدار کا پردہ نہ کرے یار   عاشق کو جو اندیشۂ فردا ہے تو یہ ہے
پردۂ الفت اٹھا پیشِ نظر یار ہے   دیر و حرم میں نہ جاؤ ڈھونڈنے موجود کو
سوا تیرے کسی کا دھیان آتا ہو تو کافر ہوں   دوئی جس دل میں ہے وہ دل نہیں ہے چشمِ احول ہے
مرغِ روح قیدی ہے جسم کے تعلق سے   صورتِ قفس چھوڑا جب اسے رہائی ہے
ایذا میں روح ہے تنِ خانہ خراب سے   پائے سمند الجھا ہوا ہے رکاب سے
سیرِ دروں سے کنہ حقیقت کھلی مجھے   باہر نہیں کتاب کا مطلب کتاب سے
وطن میں اپنے اہلِ شوق کی طرح   سفر میں روز و شب ریگِ رواں ہے

یہ اشعار پڑھ کر اب چند شعر اور دیکھیے:

بازارِ دہر میں تری منزل کہاں نہ تھی   یوسف نہ جس میں ہو کوئی ایسی دکاں نہ تھی
دل لگی اپنی ترے ذکر سے کس رات نہ تھی   صبح تک شام سے یاہُو کے سوا بات نہ تھی
صانع ہے وہ، یہ صورتیں ہیں اس کی صنعتیں   اللہ ہے قدیم، یہ عالم جدید ہے
چلا وہ راہ جو سالک کے پیشِ پا آئی   ٹھہر گیا جو کہیں بوئے آشنا آئی
معرفت میں تیری ذات پاک کے   اڑتے ہیں ہوش و حواس ادراک کے
گئی ہے روح یہ کہتی ہوئی بدن میں سے   فنا ہے غیر جو ہے ذاتِ یار باقی ہے

یہ وہ اشعار ہیں جن کا براہِ راست تعلق روایتِ تصوف اور صوفی کے تجربوں سے ہے۔ ان اشعار میں تصوف کے بنیادی

تصورات اور تجربوں کو اس طرح پیش کیا ہے کہ روحِ شاعری، اثر و تاثیر کے ساتھ، پوری طرح باقی رہتی ہے اور آتش کی فکر کو نمایاں کرتی ہے۔ آتش کی شاعری میں تصوف کا یہ اثر پھول میں خوشبو کی طرح ہے جسے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ تصوف نے آتش کو فکر کی بنیادیں فراہم کی ہیں جہاں سے وہ خدا کائنات اور انسان کے مسائل اور رشتوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ آتش کی اخلاقی شاعری بھی اسی کی کوکھ سے جنم لیتی ہے۔ آتش کے لیے صوفیانہ فکر کے نمائندہ خواجہ میر دردؔ ہیں جن کی شاعری کے مزاج و رنگ کا اثر آتش کے ہاں موجود ہے۔ اٹھارہ شعر کی ایک پُراثر غزل بھی آتش نے دردؔ کی زمین میں لکھی ہے جس کا مطلع ہم اوپر درج کر چکے ہیں اور جس کا مقطع یہ ہے:

آتش یہ وہ زمیں ہے کہ جس میں ہے قولِ درد   ''دل ہی نہیں رہا ہے جو کچھ آرزو کریں''

امام غزالی نے ''بحرالحقیقہ'' میں لکھا ہے کہ تصوف کا ''بحرِ اوّل معرفت ہے اور اس کا گوہر یقین ہے۔ بحرِ دوم جلال ہے اور اس کا گوہر حیرت ہے۔ بحرِ سوم وحدانیت ہے اور اس کا گوہر حیات ہے۔ بحرِ چہارم ربوبیت ہے اور اس کا گوہر بقا ہے۔ بحرِ پنجم الوہیت ہے اور اس کا گوہر وصال ہے۔ بحرِ ششم جمال ہے اور اس کا گوہر رعایت ہے۔ بحرِ ہفتم مشاہدہ ہے اور اس کا گوہر فقر ہے''[۳۵] ان سب درجوں کے اثرات آتش کی شاعری میں جا بجا ملتے ہیں اور جنھیں ان کی زندگی میں بھی دیکھا جا سکتا ہے مثلاً وحدت الوجود کو آتش نے ایک نئے انداز سے اس طرح بیان کیا ہے:

کس آئینے میں نہیں جلوہ گر تری تمثال   تجھے سمجھتے ہیں ہم این و آں نہیں معلوم
نظر آتی ہیں ہر سو صورتیں ہی صورتیں مجھ کو   کوئی آئینہ خانہ کارخانہ ہے خدائی کا

اور یہ پوری غزل جس کا مطلع یہ ہے:

حسن پری اک جلوۂ مستانہ ہے اس کا   ہشیار وہی ہے کہ جو دیوانہ ہے اس کا

اسی طرح آتش کے ہاں ''صفائے قلب'' کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

نظر آیا تماشائے جہاں جب بند کی آنکھیں   صفائے قلب سے پہلو میں ہم نے جامِ جم پایا
چاروں طرف سے صورتِ جاناں ہو جلوہ گر   دل صاف ہو ترا تو ہے آئینہ خانہ کیا
دیوانگی نے کیا کیا عالم دکھا دیے ہیں   پریوں نے کھڑکیوں کے پردے اٹھا دیے ہیں

اسی طرح ''سماع'' کی انتہا یہ ہے کہ عارف سماع کو بشر کے واسطے کے بغیر سنتا ہے اور اسی لیے وجد میں آتا ہے کہ اسے سماع میں حق کی آواز سنائی دیتی ہے۔ آتش کے یہ شعر دیکھیے جن میں معنی کا یہی ساز چھیڑا گیا ہے

صوفیوں کو وجد میں لاتا ہے نغمہ ساز کا   شبہ ہو جاتا ہے پردے سے تری آواز کا

اسی طرح شرابِ معرفت سے عارف دونوں جہانوں سے پاک ہو جاتا ہے اور دوست کے مشاہدے میں اسرار پانے لگتا ہے:

دورِ گردوں تھا خداوندا کہ یہ دورِ شراب   دیکھتا ہوں جس کو میں اس انجمن میں مست ہے
ملی ہے ہم کو بھی خم خانۂ افلاک میں راحت   سرہانے ہاتھ رکھ کر سوئے ہیں زیرِ سبو برسوں

آتش کی شاعری میں سرشاری، وجد اور سرمستی تصوف ہی کے راستے سے آئی ہے۔ توکل، قناعت، تقدیر پر ایمان اور دوسرے رویے اسی صوفیانہ فکر سے ان کے ہاں رنگ بھرتے ہیں

نہ کیجیو سرِ آتش پہ اپنا سایہ ہما   فقیر کے ہے بدن پر قبائے سلطاں تنگ

نعمتِ فقر سے محظوظ ہوا ہوں ایسا　　　خشک کر کے انھیں کھاؤں جو ملیں تر ٹکڑے
خدا کو اہلِ توکل ہیں جانتے رازق　　　سحر کے واسطے ہم شب کو دھر نہیں رکھتے
کسی کو ملک دیا ہے کسی کو مال دیا　　　فقیر ہوں مجھے اللہ نے ہے حال دیا
مقسوم کا جو ہے سو وہ پہنچے گا آپ سے　　　پھیلایئے نہ ہاتھ نہ دامن پسارئیے

آتش کے ہاں اخلاقی موضوعات کا راستہ بھی تصوف کے مرغزار سے نکلا ہے۔ ان کا تصوف ایک مردِ آزاد کا تصوف ہے جس کی منزل اخلاق ہے۔ اخلاق سے انھوں نے انسان کی قوتِ عمل کو ابھارا ہے، عالی ہمتی کا درس دیا ہے اور عظمت انسان کو مرکزی حیثیت دی ہے:

ناقص ہے دوست داری میں کامل نہیں ہے تو　　　دشمن سے بھی غبار اگر دل میں رہ گیا
کام ہمت سے جواں مرد اگر لیتا ہے　　　سانپ کو مار کے گنجینۂ زر لیتا ہے
سرِ شمع ساں کٹایئے پر دم نہ ماریے　　　منزل ہزار سخت ہو ہمت نہ ہاریے
باراں کی طرح لطف و کرم عام کیے جا　　　دنیا میں جو آیا ہے تو کچھ نام کیے جا
خوابِ غفلت میں نہ کھو ہنگام پیری رائیگاں　　　چونک، ہوتی ہے نمازِ صبح اے غافل قضا
لذت کو ترک کر تو ہو دنیا کا رنج دور　　　پرہیز بھی دوا ہے جو بیمار نے کیا
نہ تو بھوکے ہوئے تھے ہم نہ تو پیاسے پیدا　　　ہو گئے روگ یہ دنیا کی ہوا سے پیدا
گدا و شاہ برابر ہے خاک کے نیچے　　　لحد میں ساتھ یہ قصرِ بلند بام نہیں

آتش کی شاعری زندگی کے شعور سے جڑی ہوئی ہے۔ وہ اپنے تجربوں اور مشاہدات کو شعر کا جامہ پہناتے ہیں اور اسی لیے عام مسائل حیات بھی ان کی شاعری میں ابھرتے اور سامنے آتے ہیں۔ وہ ان مسائل کو تنقیدی نظر سے دیکھتے اور زندگی کی دائمی قدروں کا ادراک حاصل کرتے ہیں، اسی لیے ان کے بہت سے شعر کلیہ بن گئے ہیں:

کسی نے مول نہ پوچھا دلِ شکستہ کا　　　کوئی خرید کے ٹوٹا پیالہ کیا کرتا
چپ رہو دور رہو منھ نہ مرا کھلواؤ　　　غافلو زخمِ زباں کا نہیں مرہم کوئی
نہ کہہ رندوں سے حرفِ سخت واعظ　　　درشت اہلِ جہنم کی زباں ہے
کھلی ہے خانۂ صیاد میں ہماری آنکھ　　　قفس کو جانتے ہیں آشیاں نہیں معلوم
خراب مٹی نہ ہو کسی کی کوئی نہ مردودِ دوستاں ہو　　　جدا ہوا شاخ سے جو پتہ غبار خاطر ہوا چمن کا

فراق گورکھپوری نے کہا تھا کہ آتش تو غزل میں ایسے اخلاقی مضامین کا بادشاہ ہے:

عظمتِ انسان آتش کا خاص موضوع ہے جو ان کی فکر کو تنگ دلی و تعصب سے بلند اٹھا کر بلند مشربی کی طرف لے جاتی ہے۔ انسان مظہر نورِ الٰہی ہے۔ حسن معنی نے صورتِ انساں سے ظہور کیا ہے۔ آدمِ خاکی میں اسرار چھپے ہیں۔ وہ گنجِ پنہاں ہے:

سمجھے آتش نہ کوئی آدمِ خاکی کو حقیر　　　نہیں اسرار سے یہ خاک کا پتلا خالی
گنجِ پنہاں ہیں تصرف میں بنی آدم کے　　　کان سے لعل، یہ دریا سے گوہر لیتا ہے
دیدۂ عارف سے جب دیکھا تو یہ روشن ہوا　　　مظہرِ نورِ الٰہی حسنِ مشیت خاک تھا

حسنِ معنی نے کیا صورت سے آدم کی ظہور   سجدہ گاہِ قدسیاں یہ کعبۂ وگل ہو گیا
نافہمی کی دلیل ہے یہ سجدے سے ابا   ابلیس کو حقیقتِ آدم عیاں نہ تھی

اس رویے نے آتش کے اندازِ نظر کو روشن خیالی، وسیع القلبی اور انسان پسندی کی دولت سے مالا مال کیا ہے۔ یہاں سب انسان ایک سطح پر آ کھڑے ہوتے ہیں:

دل کی کدورتیں اگر انساں سے دور ہوں   سارے نفاق گبر و مسلماں سے دور ہوں
زاہدِ خشک کے ایماں کا یقیں ہو کیوں کر   نہ مسلمان ہیں ثابت نہ تو ہندو کا نئے
کفر و اسلام کی کچھ قید نہیں اے آتش   شیخ ہو یا کہ برہمن ہو، پر انساں ہووے
ہم کیا کہیں کسی سے کیا ہے طریق اپنا   مذہب نہیں ہے کوئی، ملت نہیں ہے کوئی

زندگی کے گہرے تجربوں سے پیدا ہونے والی یہ کشادہ دلی ان کے اندازِ نظر میں رجائیت اور ان کے لہجے کو اعتماد عطا کرتی ہے۔ فراق نے لکھا ہے کہ ”مجھے اردو شاعری سے اس لیے محبت ہے کہ وہ ہم کو اچھا انسان بننا سکھاتی ہے“

اب تک ہم نے آتش کی شاعری کا مختلف پہلوؤں سے جائزہ لیا ہے لیکن بحیثیت مجموعی ان کی شاعری کے ایک حصے نے روحِ عصر کا رشتہ آفاقیت سے جوڑ کر انھیں اس دور کا سب سے بڑا شاعر بنا دیا ہے۔ آتش کے ہاں فکر و اسلوب مل کر ایک اکائی بناتے ہیں۔ فکر کا اظہار لفظوں کا محتاج ہے۔ معنی و فکر کے تعلق سے جتنے موزوں الفاظ ہوں گے اتنا ہی شعر پُر اثر ہوگا۔ پھر موزوں لفظوں کو جس طرح بندش میں لایا جائے گا اسی مناسبت سے شعر کے حسن و تاثیر میں اضافہ ہوگا۔ اسی کی طرف آتش نے اپنے ایک شعر میں اشارہ کیا ہے:

ہلا دیں دل نہ کیوں کر شعرِ آتش   صفا بندش ہے، معنی خوبصورت

تخلیقی سطح پر فکر و صفا کے امتزاج سے آتش کی شاعری تصویر کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ ان کے شعر پڑھ کر مصور اس خیال کی تصویر بنا سکتا ہے جو شعر میں پیش کیا گیا ہے۔ آتش کی شاعری کے بڑے حصے کا یہی مزاج ہے اور یہی ان کی شاعری کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ آتش اسی لیے شاعر کو ”مصور پیشہ“ کہتے ہیں:

ہمارا شعر ہر اک عالمِ تصویر رکھتا ہے   مرقع جان کر ذی فہم دیواں مول لیتے ہیں
یہ شاعر ہیں الٰہی یا مصور پیشہ ہیں کوئی   نئے نقشے نرالی صورتیں ایجاد کرتے ہیں

اب تک ہمارے مصوروں نے غالب و اقبال کے اشعار کی تصویریں تو بنائی ہیں لیکن آتش کی طرف کسی کی توجہ نہیں گئی۔ مصوروں کے لیے کلامِ آتش ایک ایسا مرقع ہے جس میں فکر، احساس اور جذبے کے مختلف رنگا رنگ اور لطیف پہلو ایسی شبیہیں اجاگر کرتے ہیں کہ جن سے مصوری کے نئے گھر آباد کیے جا سکتے ہیں۔ آتش کے ہاں اظہار کی سطح پر شاعری اور مصوری ایک ہو جاتے ہیں۔ آتش کے ہاں ہر خیال تصویر بن کر سامنے آتا ہے اور ہر احساس ہر جذبہ اپنی تصویر لے کر اُترتا ہے یہی ان کا تخلیقی عمل ہے جسے انھوں نے دو شعروں میں بھی بیان کیا ہے:

کھینچ دیتا ہے شبیہ شعر کا خاکہ خیال   فکرِ رنگیں کام اس پر کرتی ہے پرواز کا
بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں   شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

آتش کے ہاں تخلیقی عمل کے چار مرحلے ہیں[۳۶] یعنی خیال، فکرِ رنگیں، بندشِ الفاظ اور مرصع سازی۔ یہ چاروں مل کر تخلیقِ شعر کا باعث ہوتے ہیں۔ ان میں سے اگر ایک بھی کم ہوا یا کسی میں کوئی کسر رہ گئی تو شعر بھی اسی اعتبار سے کمزور رہ

جائے گا۔ آتش کے ہاں بنیادی اہمیت "خیال" کی ہے اور خیال میں جذبہ، احساس، مشاہدہ اور تجربہ شامل ہیں۔ مرصع سازی کو آتش اولین اہمیت نہیں دیتے جیسا کہ ناسخ اور ان کے دور کے دوسرے شعرا دیتے ہیں اسی لیے ایسے شاعروں کو وہ "مرد شاعر" نہیں مانتے:

لعل سے لب، دُر سے دنداں کے ہے مضموں باندھتا
مرد شاعر تو نہیں آتش مرصع ساز ہے

یہاں آتش نے مرصع سازی کو اصلِ شاعری قرار نہیں دیا۔ مرصع سازی جب بندشِ الفاظ، فکرِ رنگیں اور خیال کے ساتھ ایک جان ہو جاتی ہے تب ہی زندہ شعر جنم لیتا ہے اور تصویر بن جاتا ہے۔ آتش میں امتزاجی عمل کمال کا تھا۔ جیسے وہ حسن کو عشق سے اور جسم کو روح سے ملا کر ایک کر دیتے ہیں، اسی طرح خیال کو طرزِ ادا کے مختلف عناصر سے ملا کر سونا بنا دیتے ہیں اور ان کا شعر روشنی دینے لگتا ہے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ آتش زبان کے شعر کو بھی قابلِ اعتنا نہیں سمجھتے کہ زبان کا چسکا شعر کو خراب کر دیتا ہے۔

عجب نہیں ہے جو سودا ہو شعر گوئی سے
خراب کرتا ہے آتش زبان کا چسکا

آتش کے طرزِ ادا کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس میں زبان و بیان کی سطح پر "خیال" اور "ادا" کا ایک ایسا آہنگ پیدا ہو گیا ہے جس میں شائستگی بھی ہے اور نرمی بھی اور جو آتش کی انفرادیت ہے اسی لیے بہت کم شاعروں کے اتنے مصرع زبان زدِ خاص و عام ہوئے ہیں جتنے آتش کے ہیں۔ ان کے طرزِ ادا میں مصورانہ انداز ہے۔ آتش کے کلام میں غالب سے زیادہ تصویریں ابھرتی ہیں۔ رنگینی بھی ان کے ہاں کمال درجے کی ہے۔ آتش نے جو صنائع استعمال کیے ہیں اور رعایتِ لفظی کو جس طرح برتا ہے، شعر پڑھتے ہوئے ان کی طرف ہمارا دھیان نہیں جاتا بلکہ ان سب عناصر کے ملاپ سے جو چیز وجود میں آتی ہے وہ ہمیں لے اُڑتی ہے اور بعد میں جب ہم تجزیہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ صنائع نے، لفظوں کی بندش نے، خیال کی لفظوں کی مدد سے تصویر اتارنے کے عمل نے، شعر کے حسن میں اضافہ تو کیا ہے لیکن یہ سب عناصر، فطری طور پر، اس شعر کا ایسا حصہ بن گئے ہیں کہ انھیں الگ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ سب اس اکائی میں شامل ہو گئے ہیں جسے ہم شعر کہتے ہیں۔ آتش کے ہاں مفرد و مرکب تشبیہات کا اسی لیے زیادہ استعمال ہے۔

آتش کے مطلعے خاص طور پر ایسا طرز رکھتے ہیں کہ خود مطلع پڑھنے والے کو اپنے ساتھ لے اڑتا ہے۔ بعض مطلعوں میں غزل کی پوری فضا قائم ہو جاتی ہے اور پھر وہی فضا ساری غزل میں رنگ بھرتی ہے۔ ان مطلعوں میں زبان کا کیف عجب لطف پیدا کرتا ہے اور بندش کی چستی، فکر و خیال کی لطافت ایسی چاشنی پیدا کرتی ہے کہ ہم شعر کی گرفت میں آ جاتے ہیں۔ پچھلے صفحات میں ہم نے بہت سے مطلع بطور مثال پیش کیے ہیں۔ ان کے پڑھنے سے مطلعوں کی فضا اور حسن کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ویسے بھی مطلع کو غزل کا سب سے خوبصورت شعر ہونا چاہیے۔ غزل میں یہی واحد قافیہ بند شعر ہوتا ہے جس میں قافیہ اور ردیف مل کر شعر کے حسن کو اجاگر کرتے ہیں اور ہم غزل کے ساتھ ہو لیتے ہیں۔

آتش نے ردیفوں کو بھی طرزِ ادا سے ملا کر اس طرح استعمال کیا ہے کہ شعر کے لہجے میں حسن و شائستگی پیدا ہو جاتی ہے۔ ان کے ہاں قافیہ و ردیف ایک دوسرے کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر چلتے ہیں اور ایک لہجے کو جنم دیتے ہیں۔ اکثر غزلوں میں ردیف، روزمرہ یا محاورہ کے استعمال سے، شعر کے خیال میں رنگینی پیدا کر دیتی ہے اور ایسی بے ساختگی

کو جنم دیتی ہے کہ قوت اظہار بڑھ جاتی ہے اور خود ردیف قافیے سے مل کر ایک وحدت بن جاتی ہے۔ ردیف کے استعمال کے تعلق سے بھی آتش کے شعر ایک مثال کا درجہ رکھتے ہیں مثلاً یہ چند غزلیں دیکھیے جن کے مطلع ہم ذیل میں درج کرتے ہیں:

آئینہ سینہ صاحب نظراں ہے کہ جو تھا
چہرۂ شاہد مقصود عیاں ہے کہ جو تھا
دل چھٹ کے جاں سے گور کی منزل میں رہ گیا
کیسا رفیق ساتھ سے مشکل میں رہ گیا
سن تو سہی جہاں میں ہے تیرا فسانہ کیا
کہتی ہے تجھ کو خلق خدا غائبانہ کیا
بیمار عشق رنج و محن سے نکل گیا
بے چارہ منھ چھپا کے کفن سے نکل گیا
ایک دن فرصت جو میں برگشتہ قسمت مانگتا
دیدۂ تر نوح کے طوفاں کی رخصت مانگتا
جب کہ رسوا ہوئے انکار ہے بیچ بات میں کیا
اے صنم لطف ہے پردے کی ملاقات میں کیا
دل شہید رہِ داماں نہ ہوا تھا سو ہوا
ٹکڑے ٹکڑے جو گریباں نہ ہوا تھا سو ہوا
آنکھوں سے اس پری کے دل ناتواں گرا
کہنیوں تک آستیوں کو چڑھا کر رہ گیا
سرکاٹ کے کر دیجیے قاتل کے حوالے
ہمت مری کہتی ہے کہ احسان بلا لے

آتش کے ہاں ردیف خود خیال کو ایک نئی وسعت دیتی اور زبان کے مختلف پہلوؤں سے معنی کو روشن کر دیتی ہے۔ ان کے ہاں ردیف حیرت کا عالم پیدا کرتی ہے اور خود شعر کا خوبصورت عضو بن جاتی ہے۔

آتش کو زندگی سے پیار ہے۔ زندگی سے یہ پیار وہ انسانی رویہ ہے جو قنوطیت اور مرگ کو شکست دیتا ہے اور رجائیت کو اس کی جگہ لا کھڑا کرتا ہے۔ آتش کی شاعری میں جو سرشاری، جو بانکپن اور جو حوصلہ مندی ہے، وہ اسی رویے سے پیدا ہوئی ہے۔ جس میں ان کی آزادہ روی، سپاہیانہ و صوفیانہ مزاج نے خوبصورت رنگ گھولا ہے۔ ان کا نشاطیہ لہجہ بھی اسی مزاج سے پیدا ہوا ہے۔ آتش کا یہ نشاطیہ لہجہ اردو شاعری کا بڑا سرمایہ ہے اور یہ لہجہ لکھنؤ کی دین ہے:

دنیا میں آ کے جی نہیں جانے کو چاہتا
دل کش ہر اک دکاں ہے بازار دل فریب
دنیا کی ہے نہ فکر نہ عقبیٰ کا تردد
آتش کہو آئی ہے طبیعت کدھر ایسی
سرشمع ساں کٹائیے پر دم نہ ماریے
منزل ہزار سخت ہو ہمت نہ ہاریے

اسی رویے سے ان کے ہاں گرمیِ کلام پیدا ہوئی ہے اور اسی رویے سے زندگی سے معمور طرزِ فکر پیدا ہوا ہے۔ جس میں جذبہ و احساس، توازن کے ساتھ، اثر کا جادو جگاتا ہے۔ ان کی شاعری میں اثر و تاثیر کا راز یہ ہے کہ وہ خیال و احساس کا رشتہ زندگی کے تجربات و مشاہدات سے جوڑے رکھتے ہیں۔ ناسخ کی شاعری تجریدی ہے اور وہ تخیل کی پرواز سے معنی کا رشتہ تلاش کر کے بہت دور کی کوڑی لاتے ہیں۔ آتش کی شاعری واقعیاتی و حقیقی ہے۔ آتش حسن کو عشق سے ملا کر ایک کر دیتے ہیں۔ ناسخ کے ہاں حسن عشق سے الگ ہو کر آتا ہے۔ آتش کا کلام افسردہ نہیں کرتا۔ ان کے ہاں جدت خیال بھی ہے اور ندرت ادا بھی۔ جنس کا لطیف پہلو ان کی شاعری کی منفرد خصوصیت ہے اور جنس کے جمالیاتی پہلو کا اظہار آتش کا کمال ہے۔ بدنِ محبوب بھی دل سے گزر کر نظر آتا ہے۔

لطیف جاں سے ہر اک عضو تن نظر آیا
گزر کے دل سے مرے وہ بدن نظر آیا

بیانِ وصل میں جو طہارت و پاکیزگی کا احساس ہوتا ہے اس کا سبب بھی یہی ہے۔ آتش نے قدیم و فرسودہ علامات

شاعری کو نئی زندگی دی ہے۔ جب وہ کہتے ہیں:

یہ آرزو تھی تجھے گل کے روبرو کرتے   ہم اور بلبلِ بے تاب گفتگو کرتے

تو یہاں گل و بلبل کی فرسودہ علامات دوبارہ زندہ و تازہ ہو جاتی ہیں۔ دوسری قدیم علامات مثلاً بادہ و ساغر، قفس و آشیاں، یوسف و زلیخا وغیرہ کے ساتھ بھی یہی صورت سامنے آتی ہے۔ ان کی غزلوں میں حرکت کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے غم اور ان کی خوشی میں، ان کی حسرتوں اور آرزوؤں میں حرکت کا پہلو موجود ہے۔ گردِ بادِ کارواں، ریگ رواں، رفتار، گردش، وغیرہ الفاظ اسی حرکت کے ترجمان ہیں۔ ان کی شاعری میں جو ”آواز“ ہے وہ سب دوسری آوازوں سے الگ و مختلف ہے مثلاً ان کی وہ غزل لیجیے جس کا مطلع یہ ہے:

مگر اس کو فریب نرگسِ مستانہ آتا ہے   الٹتی ہیں صفیں گردش میں جب پیانہ آتا ہے

یہ پندرہ شعر کی غزل ہے۔ مطلع پڑھ کر ایک عجیب سی کیفیت طاری ہو جاتی ہے جو آخری شعر تک قائم رہتی ہے۔ یہ کیفیت اس آواز میں ہے جو آتش کی آواز ہے۔ مزاج کے اعتبار سے اس میں خارجیت موجود ہے لیکن یہاں خارجیت لکھنوی خارجیت سے بالکل مختلف ہے۔ اس غزل میں رقص و وجد کی سی جو کیفیت ہے وہ دراصل آتش کی اسی آواز سے پیدا ہوئی ہے جو ان کی روح سے غزل کی خارجیت میں شامل ہو کر اس میں کیف پیدا کر دیتی ہے۔ غالب کی غزل کے مقابلے میں اس غزل کا راگ دھیما ہے جو میر کی آواز کو ایک انفرادی صورت دے دیتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ آتش جس کیفیت میں یہ غزل کہہ رہے ہیں وہ کیفیت انھیں اُڑا کر نہیں لے جاتی بلکہ آہستہ خرام کر دیتی ہے مگر الفاظ اور ان کی بندش اس کیفیت میں جادو گھول رہے ہیں۔ یہ آہستہ خرامی دریائے گومتی (لکھنؤ) کی پر کیف آہستہ خرامی ہے۔ اس قسم کی متعدد غزلیں ان کے کلیات میں ملتی ہیں اور ان سب غزلوں میں مخصوص کیف اور مخصوص راگ مطلع ہی سے جادو جگانے لگتا ہے مثلاً وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلع ہم نے پچھلے صفحات میں درج کیے ہیں یا وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلعے یہ ہیں:

تصور سے کسی کے میں نے کی ہے گفتگو برسوں   رہی ہے ایک تصویرِ خیالی روبرو برسوں
یہ آرزو تھی تجھے گل کے روبرو کرتے   ہم اور بلبلِ بے تاب گفتگو کرتے
ہوائے دورِ مے خوش گوار راہ میں ہے   خزاں چمن سے ہے جاتی، بہار راہ میں ہے
باراں کی طرح لطف و کرم عام کیے جا   آیا ہے جو دنیا میں تو کچھ نام کیے جا

ان سب غزلوں میں مزاج اور کیفیت کا ایک خاص تسلسل ہے۔ ان غزلوں سے غنائی شاعری کا ایک ویسا ہی نیا دور شروع ہوتا ہے جیسا غالب کی غزلوں سے شروع ہوتا ہے۔ غالب کی آواز میں آتش کی آواز بھی شامل ہے بقول اعظمی ”آتش کی غزل کا یہ نشہ اور یہ ترنگ ...... شعرائے ماضی کی تمام مانوس آوازوں سے علیحدہ ہے“[۳۷] ان کی غزلوں میں فضا و مزاج کا ایک خاص تسلسل ملتا ہے جو نظم گوئی کے رجحان کا پیش خیمہ ہے۔ آتش کی غزل نغمۂ حیات ہے اور انسانی زندگی سے ہمارا رشتہ گہرا کرتی ہے اسی لیے وہ آج تک اردو شعرا کے تخلیقی عمل پر اثر انداز ہو رہی ہے۔

خاک سے روشن ضمیروں کی بنی ہے یہ مگر   میر بیرون و دروں ہے روزنِ دیوار کو

آتش نے ناسخ کی طرح پہلے سے قواعدِ زبان کے اصول طے کر کے زبان کو استعمال نہیں کیا بلکہ زندہ، بولی جانے والی زبان کے متحرک و زندہ روپ سے اپنی شاعری کا تعلق قائم رکھا اور اس طرح زبان کو، تخلیقی سطح پر استعمال

کر کے، اسے ایک ایسی صورت عطا کی جو نہ صرف زندہ و متحرک ہے بلکہ جس میں زندگی کے بڑے، تہ دار اور پیچیدہ تجربوں کے اظہار کی قوت بھی موجود ہے۔ آتش کے ہاں اردو زبان تازہ دم ہو جاتی ہے۔ آتش نے بھی ”طرز جدید“ میں مضمون بندی کی۔ وہ ابتدا میں ناسخ کی تحریک سے وابستہ تھے لیکن انھوں نے اپنی شاعری کا زندگی کے تجربے سے گہرا تعلق باقی رکھا۔ انھوں نے اردو شاعری کے رموز و کنایات کو وسعت دی۔ ان میں زندگی کے نئے پہلو اور معنی کے نئے نئے رنگ بھرے۔ ان کی غزل اردو غزل کی بڑی روایت سے جڑی ہوئی ہے جس میں میر، سودا اور درد بھی شامل ہیں اور استاد مصحفی بھی۔ آتش کی غزل اسی روایت کا حصہ ہے جو ذرا آگے چل کر غالب کی غزل سے جا ملتی ہے۔ غالب اسی لیے آتش کو ان شعرا کی صف میں کھڑا کرتے ہیں جن کی شاعری، فارسی شعرا کی طرح، ”چیزے دگر“ کے ذیل میں آتی ہے۔ آتش نے اردو غزل کو ایک رفعت عطا کی اور اردو زبان کو زندہ، رواں و متحرک صورت دے کر اسے میر انیس کے استعمال کے لیے تیار کر دیا۔ بقول سرور ”آتش کے بغیر انیس کا تصور ناممکن ہے۔ انیس نے جس عروسِ سخن کو سنوارا اسے جوانی آتش نے عطا کی“ [۳۸] ضرورت اس بات کی ہے کہ ”دیوانِ غالب“ کی طرح کڑا انتخاب کر کے کوئی فضل حق خیرآبادی نیا ”دیوانِ آتش“ بھی مرتب کر دے۔ آتش کی آواز میں نئی جوت جگانے کے قوی امکانات موجود ہیں۔ آتش کو خود بھی اس کا احساس تھا:

مرا دیواں ہے اے آتش خزانہ ہر اک بیت اس میں ہے گنجِ معانی
عالم جو تھا مطیع ہمارے کلام کا کیا اسم اعظم اپنے دہن سے نکل گیا

جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں ناسخ نے ”طرز جدید“ کی تحریک میں ہندی الاصل الفاظ شاعری سے خارج کر دیے تھے آتش اس تحریک میں ناسخ اور طالب علی عیشی کے ساتھ شریک ضرور تھے لیکن خود انھوں نے اپنی شاعری کے مزاج کو ایک فطری رنگ دینے کے لیے عام بول چال کی زبان اور روزمرہ و محاورہ کو پوری رچاوٹ کے ساتھ استعمال کیا، اور ہندی الاصل الفاظ کے استعمال کو کبھی ترک نہیں کیا۔ ناسخ کے آخری دور میں بول چال کی زبان کے عام الفاظ شاعری میں استعمال کرنے کا رجحان دوبارہ مقبول ہونے لگا تھا جس پر علی اوسط رشک اور کلب علی خاں نادر وغیرہ کے ذیل میں بحث آگے آئے گی۔ یہی نہیں بلکہ آتش نے اردو زبان کے فطری رنگ کو قائم رکھنے کے لیے فارسی تراکیب کو بھی اعتدال کے ساتھ استعمال کیا۔ ان کی فارسی تراکیب نہ صرف قریب الفہم ہیں بلکہ انھیں جس طور پر وضع اور استعمال کیا گیا ہے شعر پڑھتے ہوئے ان کے معنی بھی واضح ہوتے جاتے ہیں۔ آتش کے ہاں یہ تراکیب عام طور، پر روانی کے ساتھ، جزوِ شعر بن جاتی ہیں اور بھاری پن کا احساس پیدا نہیں کرتیں۔ ان کی یہ تراکیب زیادہ تر دو یا تین لفظی ہوتی ہیں جیسے ”کمانِ اخگرِ سوزاں۔ سینۂ صاحب نظراں۔ نسیم بے سروپا۔ سینۂ صد چاک۔ شوقِ راحتِ منزل۔ رہ پر خوفِ عشق۔ تیرِ بارانِ بلا۔ حسرتِ دیدارِ یار۔ بلائے جانِ عالم۔ صیدگہِ عشق۔ جوشِ سیلِ اشک۔ پاسِ رسوائی۔ مثلِ آوازِ جرس۔ اندیشۂ پست و بلند۔ کاروانِ نکہتِ گل۔ صورتِ نقشِ قدم۔ افسانۂ زلفِ شب گوں، شاہراہِ ہستیِ موہوم۔ چشمِ زخمِ سوزن۔ نسخۂ شوقِ پریشاں۔ جنبشِ ابروئے قاتل، سمندِ بادِ بہاری۔ پنجۂ مژگانِ جاناں۔ صدمۂ رنجِ خمار۔ مشتِ خاکِ بے بنیاد۔ سوزِ غمِ فرقت۔ بہارِ فکرِ رنگیں۔ شکرانۂ آبِ بقا، گلچینِ باغِ حسن۔ شکارِ دلِ شوریدہ مزاج۔ نمودِ غیر۔ آتشِ گل۔ ہجومِ جلوۂ یار۔ چشمِ معنی آشنا۔ طوفِ حرمِ دل۔ شامِ شبِ فرقت۔ شاعرانِ ناتواں ہیں۔ پردۂ ناموسِ محبت۔ خیالِ گیسوئے مشکیں وغیرہ۔

آتش کی ان تراکیب کے مزاج میں اردو پن شامل ہے۔ ان میں وہ گہری فارسیت نہیں ہے جو غالب کی تراکیب میں ملتی ہے اور نہ وہ بھاری پن ہے جو ناسخ کی تراکیب میں ملتا ہے۔ یہ تراکیب شعر میں روانی و برجستگی پیدا کرتی ہیں اور معنی و مفہوم کو جامعیت کے ساتھ بیان کرنے کی قوت دیتی ہیں۔ یہ تراکیب اردو زبان کے مزاج سے قریب تر ہیں۔ اب لکھنؤ دہلی کی بندگی سے آزاد ہو چکا ہے۔ وہاں اردو زبان کا اپنا مزاج قائم ہو چکا ہے اور لکھنؤ کی زبان مستند بن کر سارے ہندوستان میں رائج ہو چکی ہے۔ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ اہلِ دہلی "جو کچھ لائے تھے اس کی ترقی انھیں لوگوں کے ساتھ ختم ہوگئی اور وہ طرزِ زبان انھیں کے مرتے مرگئی۔ اب جو زبان تمام ہندوستان میں ایک طرح پر جاری ہے اور جو خود دہلی کے برتاؤ میں آگئی ہے وہ زبان تو ہرگز دہلی کی نہیں کیوں کہ شعرائے آخرینِ دہلی ذوق و مومن و غالب تک میں..... دہلی میں اس طرزِ زبان کا، جو نسیم دہلوی اور داغ دہلوی کی تھی اور ہے، کہیں پتا ہی نہیں اور لکھنؤ میں یہ زبان میر تقی کے آخری زمانے سے کہ ۱۲۲۵ھ (وفات میر) سے قبل کا زمانہ ہے اور مصحفی کے آخر وقت سے کہ ۱۲۲۴ھ (سال تحریر دیباچہ دیوان ششم مصحفی) ہے، انھیں ناسخ و آتش کی بدولت جاری اور خاص و عام کی زبانوں پر ساری تھی، آخر ان کے شاگردوں نے ترقی کر کے تمام ہندوستان کو لکھنؤ کا مقلد بنا دیا"[۳۹] آتش نے وہ قدیم الفاظ بھی استعمال کیے جو ناسخ اور ان کے شاگردوں نے ترک کر دیے تھے اور وہ ہندی الاصل الفاظ جو عام و خاص کی زبان پر جاری اور اردو زبان کا حصہ تھے مثلاً

موا	موا فرزند اگر تو داغ دل نعم البدل پایا
کرنجی	اے صنم تیری کرنجی آنکھ سے ثابت ہوا
پرچھا کرنا	قصہ طولانی تھا، دو باتوں میں پرچھا کر دیا
نہوڑانا	خم شمشیر معشوقوں کا نہوڑانا گردن کا
بجی	عاشقوں سے اپنے وہ بجی بھویں ٹیڑھی ہوئیں
جھکوانا	دیکھوں جھکوائے کنویں چاہِ زنخداں کیا کیا
واں	بے اجل واں ایک دو ہر رات مر جاتا رہا
یاں	روح جنت کو گئی جسم گلی یاں رہ گیا
گھونٹ، گھونٹنا	لہو کے گھونٹ گھونٹے ہیں حنائے یار پر کیا کیا
پچانا	نہ گڑ جاتا تو پچایا تو ہوتا
چھکے اڑنا	اڑ گئے ایسے مرے چھکے کہ ششدر ہو گیا
کھٹکا	عکس کے دل کو ہے مہندی کے چور کا کھٹکا
چسکا	خراب کرتا ہے آتش زبان کا چسکا
ٹھنڈی	ٹھنڈی کے گرد یار کے خال سیہ نہیں
پٹھانا	پٹھائی زخموں کی بدھی جو تیغ نے تیری
ٹٹ پونجیے	اب کرے ٹٹ پونجیے گرم اپنی دکاں داری
ساکھ۔ ڈھاک	ساکھو جلا ہے کیا کیا پھولا جو ڈھاک بن میں

ٹٹی۔اوٹ	ٹٹی کی اوٹ میں وہ کیا کرتے ہیں شکار
کلگی (کلغی)	کلگی تو تاج یار کی یہ کہکشاں نہیں
ڈاب	سنتے ہیں اب تو عاشق و معشوق ڈاب میں
بھتنے	وہ ایسے بدبلا بھتنے کی چوٹی کو کترتے ہیں
سوج	ہر چند سوج سوج کے ہوں لاکھ من کے پاؤں
نیوتا	شمع روشن کی تو نیوتا مرغ آتش خوار کو
پرچھانواں	تن محرور کا میرے پڑے اس پر جو پرچھانواں
مسی، دھڑی، لکھوٹا	گاہ مسی کی دھڑی ہے گہ لکھوٹا پان کا
دھکدکی	دھکدکی نورتن سے بہتر ہے
نیارے	زر کی طمع سے چھانتے ہیں خاک نیارے
گٹھا	اس کے ماتھے کا گٹھا داغ پارسائی ہے
تریاچرتر	سنی میں نے بہت تریاچرتر کی کہانی ہے
چکھی	چکھی خراب کرتی ہے مالِ حرام کی
پچنا	یہ کیا آزار ہے تجھ کو نہیں پچتا جو پانی ہے
گاتی	جس نے باندھے ہوئے گاتی تجھے دیکھا، بھڑکا
گدڑی	مجھ گدا کو جو ہے گدڑی میں تکلف منظور
ٹھیکرے	دو ٹھیکرے ہیں بھیک کے دیدار کے لیے
پرچھتی	بالِ ہما کی پرچھتی دیوار کے لیے
ڈھئی	سایے نے دی ڈھئی جو ترے آستان پر
بکھیڑے	چالوں کو اپنی بھول گئے ہیں بکھیڑے
چھلاوا	آہوئے چشم چھلاوے کو ہیں چھلنے والے
مرمٹوں	یہ مرمٹوں کا ترے یادگار باقی ہے

ان مثالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آتش اپنی زبانِ شاعری کا رشتہ عام بول چال کی زندہ زبان سے برقرار رکھتے ہیں اور وہ ان الفاظ کو اپنی غزل میں اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ اس سے نہ صرف ناسخ کے "طرزِ جدید" کی نفی ہوتی ہے بلکہ ایک نیا رجحان بھی سامنے آتا ہے۔ ناسخ کی وفات کے بعد ان کے شاگرد، جن میں علی اوسط رشک اور خواجہ وزیر وغیرہ شامل ہیں، آتش کی طرح ٹکسالی اور بول چال کی زبان کے الفاظ اپنی شاعری میں پھر سے استعمال کرنے لگتے ہیں جس سے شاعری میں اردو پن پیدا ہو جاتا ہے اور فارسیت کا غلبہ ختم ہونے لگتا ہے۔ آتش کی کوشش یہ رہی ہے کہ وہ اپنے زندہ شعری تجربوں کو اسی زندہ زبان میں بیان کریں جو ان کے چاروں طرف بولی جا رہی ہے۔ وہ ناسخ کی طرح پہلے سے طے نہیں کرتے کہ یہ الفاظ استعمال نہیں کیے جائیں گے اور اعلانِ نون کی یہ صورتیں ہوں گی۔ وہ تو جس طرح زبان کو سنتے اور بولتے ہیں اسی طرح اپنے شعر میں استعمال کرتے ہیں۔ روزمرہ محاورہ سے

اس میں رچاوٹ پیدا کرتے ہیں۔ اب دیکھیے کہ ”کیا“ کو ایک مصرع میں دو طرح سے استعمال کیا ہے۔ ایک کو روزمرہ کی صورت میں اور ایک کو محاورہ کی صورت میں: ع کیا جو ضبطِ گریہ کیا دریا کو کوزے میں۔ آتش ہوئے گا اور جاویں گے وغیرہ کو بلا تکلف، بولی جانے والی زبان کے عین مطابق، استعمال کرتے ہیں اور پہلے سے متروک الفاظ کی فہرست بنا کر سامنے نہیں رکھتے:

ع بے یار ساز وار نہ ہوئے گا گوش کو
ع سرو گڑ جاویں گے گل خاک میں مل جاویں گے
ع رنگ اڑ جاوے گا روئے مرہم کافور کا
ع اگر اترا ہوا ہووے تن نواب کا جوڑا

اور ساتھ ساتھ یہ جدید تر صورت بھی ان کے ہاں ملتی ہے: ع بسر ہو جائے گی کمل کے سایے میں فقیروں کی۔ اسی عام بول چال کی زبان کے مطابق بعض الفاظ غلط تلفظ کے ساتھ بھی اپنی شاعری میں استعمال کیے ہیں مثلاً کفارہ کے بجائے ”کفارا“ باندھا ہے ع گنہِ عشق ہیں ہم، ہے یہ کفارا اپنا۔ آتش کا یہ شعر پڑھیے:

عاشق کا جنازہ ہے ملا راہ میں پیارے تو بھی تو مشیت کوئی دو گام کیے جا

عام بول چال میں ”مشایعت“ کو ”مشیت“ بولتے تھے جس کے معنی ہیں جنازے کے ہمراہ چلنا۔ آتش نے اسے بول چال کی زبان کی صورت میں ہی میں استعمال کیا ہے۔ اسی طرح ایک ہی مصرع میں ”شکر اور شکر“ استعمال کیے ہیں۔ یہ آج بھی عوام و خواص میں دونوں طرح سے بولے جاتے ہیں: ع شکر نمک سے ہے تو شکر سے نمک لذیذ یا ع شکر خوروں کو رزق اللہ پہنچاتا ہے شکر سے۔ اسی طرح ”کلگی“ بجائے ”کلغی“ استعمال کیا ہے۔ ”فی الواقع“ کے بجائے ”فی الواقعی“ استعمال کیا ہے:

ع فی الواقعی ہے یار تری ترک جری آنکھ
ع عقل سے ہوتا ہے فی الواقعی جاہل خالی
ع فی الواقعی مقامِ مسیحا بلند ہے۔

اگر ”فی الواقعی“ ایک بار استعمال میں آتا تو کہا جا سکتا تھا کہ آتش بھول سے اسے استعمال کر گئے ہیں لیکن التزاماً اسے تین مختلف غزلوں کے تین مختلف شعروں میں استعمال کر کے یہ بتا دیا ہے کہ بول چال کی زبان میں اہلِ زبان اسے ”فی الواقعی“ ہی بولتے ہیں اور انھوں نے اسے اسی طرح استعمال کیا ہے۔ محمد حسین آزاد نے لکھا ہے کہ کسی نے آتش کے شعر پر اعتراض کیا کہ ”بیگم“ ترکی زبان کا لفظ ہے اور ”گ“ پر پیش بولتے ہیں۔ آتش نے جواب دیا کہ جب ہم ترکی میں لکھیں گے تو ” بیگُم“ کہیں گے۔ اس سے اس بات کی بھی تصدیق ہوئی کہ آتش اردو زبان کے وجود کو دوسری زبانوں سے الگ تسلیم کرتے تھے اور اس کے مزاج اور لفظوں کے چلن کے مطابق لفظ، روزمرہ اور محاورہ استعمال کرتے تھے۔ انشا اللہ خاں انشا نے بھی یہی اصول بتایا ہے کہ ”ہر لفظے کہ در اردو مشہور شد عربی باشد یا فارسی یا ترکی یا سریانی یا پنجابی یا پوربی از روئے اصل غلط باشد یا صحیح آں لفظ لفظِ اردو است“ [۴۰] آتش نے اسی اصول پر فی الواقع عمل کیا اور اس کے استعمال کو بول چال کی زبان کے مطابق کر کے صحیح ہونے کی مہر ثبت کر دی۔ اسی طرح یہ چند استعمال اور دیکھیے۔

ہڈیوں بجائے ہڈّیوں اے ہما منھ نہ لگانا تو مری ہڈیوں کو

خوشبوئی	یقین ہوتا ہے خوش بوئی سے اس کی
سارقی	خال سیہ ہے طرّہ اس سارقی کے فن میں
سفری	اس راہ میں توشہ ہے توکل سفری کا
غلطانی	اپنے اشکوں کی جو غلطانی دکھاؤں میں اسے
افغاں (فغاں)	نالہ وافغاں سے جو تھا بے اثر کوئی نہ تھا

اعلان نون کے مسئلے میں بھی آتش ناسخ کے بجائے بول چال کی زبان کی پیروی کرتے ہیں اور حسب ضرورت اہل دہلی کے مطابق اسے استعمال کرتے ہیں مثلاً ع زیادہ زخم سے انسان کو احساں اٹھانا ہے

مرکب ہے یہ سرتاپا خطا سے اور نسیاں سے   خیال خام ہے انساں کو دعوئی بے گناہی کا

ناسخ اور شاگردانِ ناسخ نے فارسی مصادر کا استعمال ترک کر دیا تھا۔ آتش کے ہاں بھی یہ ایک آدھ جگہ ہی ملتا ہے

ع بعد مردن بھی رہے گا شوقِ عریانی مجھے

آتش کے ہاں محاورات عام طور سے استعمال ہوئے ہیں جن سے شعر میں لطفِ بیان پیدا ہو جاتا ہے مثلاً

منھ پھرنا	اہل قبلہ سے پھرا منھ کعبے کی محراب کا
رال ٹپکنا	ہماری رال ٹپکی شربت دیدار پر کیا کیا
چھکے اڑنا	اڑ گئے ایسے مرے چھکے کہ ششدر ہو گیا
پاؤں ٹوٹنا	پاؤں ٹوٹیں ترے اے عمر رواں
گھی کے چراغ جلانا	گھی کے چراغ طور کے اوپر جلاؤں میں
لوہے کے چنے چبانا	یاس وحرماں ہوں جو لوہے کے چنے بھی چباؤں
قلعی کھلنا	قلعی کھلے گی آئینۂ مہر وماہ کی
پھولے نہ سمانا	یاسمیں باغ میں پھولے نہ سمائی ہوتی
مردے اکھیڑنا	چپ رہیے بس نہ گور کے مردے اکھیڑیے

اسی طرح بے شمار محاورات ہیں جو ان کے اظہار بیان کے تار و پود میں بنے ہوئے ہیں۔

آتش کے ہاں جمع کی یہ مختلف صورتیں ملتی ہیں:

ع رہیں حجاب وحیا کی یہ پست فطرتیاں
ع بیڑیاں منت کی بھی پہنیں تو میں نے بھاریاں
ع چاندنی راتیں یکایک ہو گئی اندھیاریاں
ع بھر گئے ہیں یاریوں ہی اپنی یاریاں
ع کرتے ہیں وہ جوارض وسما کی حقارتیں
ع یہ مرمٹوں کا ترے یادگار باقی ہے
ع نہ فکر شعر ہے نہ وہ مضموں تلاشیاں

انگریزی اقتدار و حکومت کے زیر اثر اب رفتہ رفتہ انگریزی الفاظ بھی مروج ہو کر، نئے سماجی، تہذیبی و لسانی تقاضوں کے

ساتھ، زبان میں داخل ہو رہے ہیں اور عام طور پر بولے اور سمجھے جا رہے ہیں۔ آتش نے اپنے بعض شعروں میں انھیں استعمال کیا ہے مثلاً

پلٹن (پلیٹون)	تیار رہتی ہے صفِ مژگاں کی پلٹنیں	رخسارِ یار ہے کہ جزیرہ فرنگ کا
رفل (رائفل)	اتنی شکارگاہ جہاں میں ہے آرزو	ہم سامنے ہوں اور تمھاری رفل چلے

اب دیوان آتش سے چند متفرق استعمال دیکھیے جن میں فعل، ضمیر، متعلقاتِ فعل، حرف ربط وغیرہ شامل ہیں اور جو اَب بدل گئے ہیں:

تلک (تک)	کروں میں شکر الٰہی کہاں تلک آتش
مجھے (مجھ پر)	سیر دروں سے کنہ حقیقت کھلی مجھے
ہم کو (ہم پر)	واقعہ منصور کا سن کر کھلا ہم کو یہ راز
خوشی بجائے خوش	خوشی ہوتے ہیں ناداں پہن کر کم خواب کا جوڑا
شادی بمعنی خوشی	موت کے آنے کی ہوگی اس قدر شادی مجھے
انھوں کے	صبح محشر کا ہے آنکھوں کو انھوں کے اشتیاق
پر سے	شاخ گل پر سے کیا تھا بس کہ بلبل کو اسیر
میں سے	نکل گئے ہیں دہن میں سے ہو کے دنداں تنگ
کہے رکھنا	کہے رکھتے ہیں ہم، خبر ہے شرط
ضرور (ضرورت)	حاضر ہیں جان و دل جو کسی کو ضرور ہوں
مل ہے	خانہ خراب نالوں کی مل ہے شرارتیں
اب کی	ملیں وہ راہ میں اب کی تو کہتا ہوں جو ہو سو ہو
ذری (ذرا)	دکھلایئے اب نرگس شہلا کو ذری آنکھ
اٹھ سکنے کا	نہیں اٹھ سکنے کا یہ بوجھ ہے غافل بھاری

اہل دہلی "بات کرنی ہے"۔ "موت آنی ہے"۔ "بجلی گرانی ہے" بولتے ہیں۔ اہل لکھنؤ اسے "بات کرنا ہے"، "موت آنا ہے"، "بجلی گرانا ہے" بولتے ہیں۔ آتش نے اہل دہلی کی پیروی کی ہے مثلاً

موت آنی ہے	اس رعشۂ پیری سے تو موت آنی ہے بہتر
بجلی گرانی ہے	مجھے ابر سیہ سے اے پری بجلی گرانی ہے
دھونی لگانی ہے	در فریاد اس پر چل کے اب دھونی لگانی ہے

آتش نے ناسخ کے "طرز جدید" کی شاعری میں تو ضرور پیروی کی لیکن جہاں تک زبان کے روزمرہ و محاورہ کا تعلق ہے اسے اسی طرح برتا جس طرح وہ اسے بولتے یا بول چال میں سنتے تھے اسی لیے زبان کے تعلق سے وہ ناسخ سے الگ ہیں۔

اب اگلے باب میں ہم چند دوسرے شعرا کا ذکر کریں گے جنھوں نے ناسخ کے "طرزِ جدید" کی تکرار و توسیع کا کام کیا۔ ان شعرا میں علی اوسط رشک کا نام نمایاں ہے۔

حواشی:

[۱] ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۴، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۲] ایضاً

[۳] سوانح لکھنؤ (سفرنامہ، روزنامچہ) نجات حسین خاں عظیم آبادی (قلمی) بحوالہ ''دیوانِ آتش کے قدیم ترین قلمی ومطبوعہ نسخے''..... از ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، مطبوعہ ''نقوش (سالنامہ) لاہور، ص ۲۸، شمارہ نمبر ۱۳۳، ۱۹۸۶ء

[۴] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۴

[۵] آبِ بقا، خواجہ عبدالرؤف عشرت، ص ۱۲، لکھنؤ ۱۹۱۸ء

[۶] گلشن بے خار، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ، ص ۷، نولکشور لکھنؤ

[۷] آبِ بقا، محولہ بالا، ص ۱۸

[۸] خوش معرکہ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، (جلد دوم) ص ۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۹] آبِ بقا، محولہ بالا، ص ۱۳

[۱۰] تحسینِ زمانہ، قاضی عبدالودود، ص ۱۵۱، معاصر شمارہ ۱۸، جولائی ۱۹۶۲ء

[۱۱] قیصر التواریخ (جلد اول)، کمال الدین حیدر، ص ۲۳۳، نولکشور پریس لکھنؤ ۱۸۹۶ء

[۱۲] ایضاً، ص ۲۳۴۔

[۱۳] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۴

[۱۴] شعلۂ جوالہ، مرتبہ فدا علی عیش، جلد دوم، ص ۶۱۳، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۲۸۵ھ

[۱۵] تذکرۂ نادر، کلب علی خاں نادر، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۸، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۵۷ء

[۱۶] دو دواوین، علی اوسط رشک، ص ۴۱۸۔۴۱۹، مطبع مولوی محمد حسنین، لکھنؤ

[۱۷] ''دیوانِ آتش کے قدیم ترین قلمی ومطبوعہ نسخے'' اکبر حیدری کاشمیری، ص ۲۹۔ نقوش شمارہ ۱۳۳، لاہور ۱۹۸۶ء

[۱۸] دیوان ششم، مصحفی، ص ۲۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۱۹] دیوانِ آتش کے قدیم ترین قلمی ومطبوعہ نسخے محولہ بالا، ص ۳۱

[۲۰] ایضاً، ص ۲۸۔۶۶

[۲۱] (الف) مقدمہ کلام آتش، خلیل الرحمٰن اعظمی، ص ۲۶، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ ۱۹۵۹ء، (ب) دبستانِ آتش، شاہ عبدالسلام، ص ۵۲، مکتبہ جامعہ دہلی، ۱۹۷۷ء، (ج) خواجہ حیدر علی آتش، محمد ذاکر، ص ۳۴، ساہتیہ اکادی نئی دہلی ۱۹۸۹ء

[۲۲] تذکرۂ شعراء، ابن طوفان مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۳۹، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۲۳] کلیاتِ آتش، ص ۴۰۳، نول کشور لکھنؤ ۱۹۲۹ء

[۲۴] جلوۂ خضر، صفیر بلگرامی، جلد دوم، ص ۱۰۹، آرہ بہار ۱۸۸۵ء

[۲۵] ایضاً، ص ۱۰۷

[۲۶] تذکرۂ بے جگر، (قلمی) خیراتی لال بے جگر، ص ۳۵، برٹش لائبریری، لندن نقل تراجم مملوکہ جمیل جالبی

[۲۷] تذکرہ ریاض الفصحا، مصحفی، بحولہ بالا، ص ۴۔۵

[۲۸] خطوطِ غالب (حصہ دوم)، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۵۷۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۹] دیباچہ دیوانِ ششم، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ نور الحسن نقوی، ص ۲۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۳۰] ایضاً ص ۲۸۔۲۹

[۳۱] بہارستانِ سخن۔ مطبوعہ مطبع نظامی کان پور ۱۲۷۷ھ

[۳۲] کاشف الحقائق: امداد امام اثر، (جلد دوم)، ص ۱۶۵، مکتبہ معین الادب لاہور ۱۹۵۶ء

[۳۳] سرِّ دلبراں، شاہ سید محمد ذوقی، ص ۱۴۳، محفل ذوقیہ، کراچی (طبع سوم) ۱۴۰۰ھ

[۳۴] آتش کی صوفیانہ شاعری، احتشام حسین، ص ۱۳، ماہنامہ نقوش، شمارہ ۸، لاہور ۱۹۴۹ء

[۳۵] بحرالحقیقہ، خواجہ احمد غزالی، ص ۲۷، ترجمہ محمد نذیر رانجھا، عتیق پبلشنگ ہاؤس، لاہور ۱۹۸۹ء

[۳۶] (الف) خواجہ حیدر علی آتش، اثر لکھنوی، زمانہ کانپور، جلد ۵۳، شمارہ نمبر ۴۔۵، اکتوبر و نومبر ۱۹۲۹ء۔

(ب) مسرت سے بصیرت تک، آل احمد سرور، ص ۷۰، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۱۹۷۴ء

[۳۷] مقدمہ کلام آتش، خلیل الرحمٰن اعظمی، ص ۸۶، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ، ۱۹۵۹ء

[۳۸] مسرت سے بصیرت تک، آل احمد سرور، ص ۸۱، مکتبۂ جامعہ نئی دہلی، ۱۹۷۴ء

[۳۹] جلوۂ خضر، صفیر بلگرامی (جلد دوم)، ص ۱۱۷، آرہ بہار ۱۸۸۵ء

[۴۰] دریائے لطافت، انشاء اللہ خاں انشا، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۱۶ء

علی اوسط رشک: نظم و نثر

شاگردانِ ناسخ میں علی اوسط رشک کا نام اس لیے ممتاز ہے کہ انھوں نے نہ صرف اپنے استاد کی پیروی کی، بلکہ ان کے مخصوص طرزِ سخن اور زبان و بیان کے اصولوں میں نئے رنگ شامل کر کے نئے امکانات کو بھی جنم دیا۔ رشک ساری عمر ناسخ سے اپنی عقیدت کا کھل کر اظہار کرتے رہے جس کی گواہی ان کے تینوں دیوان آج بھی دے رہے ہیں۔

فصاحت ہو، بلاغت ہو کہ تحقیق   نہ ہو گا کوئی تجھ سا ہائے ناسخ
جو ہوتے صایب و سلمان و سعدی   تو خالی پھر بھی رہتی جائے ناسخ

سید علی اوسط نام، رشک تخلص[۱] (۱۲۰۸ھ؟_۱۲۸۴ھ مطابق ۹۴-۱۷۹۳_۱۸۶۷ء) والا جاہ خطاب[۲]، سید سلمان (م ۲۱ رشوال ۱۲۱۹ھ)[۳] کے بیٹے، فیض آباد میں پیدا ہوئے[۴] ایک شعر میں خود بھی اظہار کیا ہے۔

فیضِ ناسخ رشک میں کیوں کر نہ ہو   کالبد ہے خاک فیض آباد کا

رشک نے اپنی بیوی کی وفات پر ۶ قطعات تاریخ کہے[۵] جن سے معلوم ہوتا ہے کہ زوجۂ رشک نے ۲۴ ربیع الآخر، بروز جمعہ، ۱۲۵۱ھ میں وفات پائی۔ وفات کے وقت ان کی عمر چالیس سال تھی۔ ۲۲ سال ان کا رشتۂ ازدواج قائم رہا گویا شادی کے وقت ان کی زوجہ کی عمر ۱۸ سال تھی۔ قطعات میں درج ان معلومات سے یہ بات سامنے آئی کہ اگر سالِ وفات ۱۲۵۱ھ سے ۴۰ کم کر دیے جائیں جو وفات کے وقت ان کی عمر تھی تو زوجۂ رشک کا سالِ ولادت ۱۲۱۱ھ برآمد ہوتا ہے۔ یہ شادی ۲۲ سال رہی یعنی ۱۲۵۱_۲۲ = ۱۲۲۹ھ میں رشک کی شادی ہوئی۔ اس وقت ان کی زوجہ کی عمر ۱۸ سال تھی یعنی ۱۲۱۱ھ + ۱۸ = ۱۲۲۹ھ اس طرح بھی سالِ شادی کی تصدیق ہو جاتی ہے۔

ایک قطعہ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ رشک کے والد کی وفات ۱۲۱۹ھ میں ہوئی۔ اس وقت رشک چھوٹے تھے اور انھیں تربیت کی ضرورت تھی۔ یہ تربیت ان کی چچی (م ۱۲۳۳ھ) نے کی۔ گویا والد کی وفات کے وقت رشک کی عمر دس گیارہ سال ہو گی۔ اگر گیارہ سال بھی مان لی جائے تو ان کا سالِ ولادت، والد کے سنِ وفات کے تعلق سے ۱۲۱۹_۱۱ = ۱۲۰۸ھ برآمد ہوتا ہے جس کی تصدیق ان کی بیوی کے سالِ ولادت سے بھی اس طرح ہوتی ہے کہ اگر رشک اپنی بیوی سے تین سال بڑے تھے تو ۱۲۱۱_۳ = ۱۲۰۸ ان کا سالِ ولادت نکلتا ہے۔ اس سے پتا چلا کہ شادی کے وقت ان کی عمر ۲۱ سال تھی یعنی ۱۲۲۹_۱۲۰۸ = ۲۱

خوش معرکۂ زیبا سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۳۱ھ میں بہو بیگم کی وفات کے بعد رشک لکھنؤ آ گئے[۶] لکھنؤ آنے سے پہلے بھی وہ شاعری کر رہے تھے اور میر خلیق کو غزل دکھلاتے تھے جس کی تصدیق اس قطعہ تاریخ وفات سے

ہوتی ہے جو رشک نے میر مستحسن خلیق کی وفات (۱۲۶۰ھ) پر لکھا تھا[۷] اِس سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ رشک کی شاعری کا آغاز شادی (۱۲۲۹ھ) سے کچھ عرصے پہلے ہوا۔

رشک صاحب علم انسان تھے۔ فن شعر اور علم عروض پر گہری نظر رکھتے تھے۔ فنِ لغت سے بھی گہری دلچسپی رکھتے تھے۔ لفظوں کے پارکھ تھے۔ علم عروض سے واقفیت کی یہ شہرت تھی کہ میر وزیر صاحب نے جب کسی کا ایک شعر سن کر اسے ناموزوں کہا اور شاعر نے کہا کہ میر علی اوسط نے اسے موزوں قرار دیا ہے تو صبا نے جواب دیا کہ ''اگر میر علی اوسط صاحب سن چکے ہیں تو موزوں ہے''[۸] سعادت خاں ناصر نے انھیں ''زیور علم سے آراستہ و پیراستہ[۹] اور محسن لکھنوی نے ''محقق علم شعر''[۱۰] لکھا ہے۔ ابتدا میں جیسا کہ لکھا ہے انھوں نے میر خلیق سے اصلاح لی اور بڑی بہو بیگم (والدہ آصف الدولہ) کی وفات ۱۲۳۱ھ کے بعد جن کی سرکار سے وہ وابستہ تھے۔ اہلِ خاندان کے ساتھ فیض آباد سے لکھنؤ منتقل ہو گئے اور لکھنؤ آتے ہوئے استفسار پر میر خلیق نے انھیں شیخ امام بخش ناسخ سے اصلاح شعر کے لیے رجوع کرنے کا مشورہ دیا اور وہ میر امجد علی ہشیار کی معرفت شیخ صاحب کی خدمت میں باریاب ہوئے اور اسی سال ناسخ کے شاگرد ہو گئے ''ناسخ رشک'' سے سالِ شاگردی ۱۲۳۱ھ برآمد ہوتا ہے[۱۱] لکھنؤ آکر وہ نواب معتمد الدولہ کے صاحب زادے نواب امین الدولہ مہر کی سرکار سے وابستہ ہو گئے اور جب ۱۲۴۵ھ میں معتمد الدولہ وزارت سے معزول ہو کر کان پور چلے گئے تو رشک بھی ان کے ہمراہ کان پور آ گئے۔ کان پور کا ذکر ان کی شاعری اور قطعات میں بار بار آتا ہے۔ لکھنؤ ان کا آنا جانا برقرار رہا۔ فتح الدولہ کے مشاعرے میں اکثر شریک ہوتے تھے[۱۲] ۱۲۵۸ھ میں ''جناب معظمہ'' کی جانب سے بے طلب انھیں خلعت بھی ملا جس کا قطعۂ تاریخ کہا[۱۳]

رشک مذہبی آدمی تھے۔ وضع دار، خوش خلق، قانع اور صابر و شاکر۔ جس دہلیز کو پکڑا اس کے ہو کر رہے۔ پہلے فیض آباد میں بہو بیگم کی سرکار سے وابستہ رہے اور جب لکھنؤ آئے تو نواب معتمد الدولہ سے وابستہ ہو کر ان کے بیٹے نواب امین الدولہ آغا علی خاں مہر کے کارکن و استاد مقرر ہو گئے اور آخر دم تک ان سے وابستہ رہے اور لکھنؤ کان پور کے علاوہ بنارس والہ آباد بھی آتے جاتے رہے۔ ان سب شہروں کا ذکر بار بار ان کے کلام میں ملتا ہے۔ ناسخ کی زندگی ہی میں شاعر کی حیثیت سے ان کی اہمیت و شہرت قائم ہو گئی تھی۔ ۱۲۴۸ھ میں معتمد الدولہ آغا میر وفات پا گئے اور اس طرح وزارت کی امیدوں پر ہمیشہ کے لیے پانی پھر گیا۔ نواب امین الدولہ آغا علی خاں مہر حالات سے مایوس ہو کر، کربلائے معلی جانے کی سوچنے لگے۔ رشک بھی تھکا دینے والے حالات سے افسردہ ہو چکے تھے اور ان کی بھی یہی خواہش تھی کہ وہ بھی کربلائے معلی چلے جائیں۔ اسی عرصے میں ان کا نوجوان پوتا فوت ہو گیا۔ دواوین رشک میں کربلا جانے کا بار بار ذکر آتا ہے:

اے رشک کربلا و نجف کی لگی ہے لو   مطلب نہ لکھنؤ سے نہ کچھ کان پور سے

دیوان دوم

رشک کی اتنی تمنا ہے پیمبر کی قسم   جبہ سا ہو آستانِ حیدرِ کرار پر

دیوان اول

۱۲۶۷ھ میں وہ نواب امین الدولہ آغا علی خاں مہر کے ہمراہ عراق جاتے کے لیے روانہ ہوئے۔ جلال لکھنوی نے ع ''کربلا جاتے ہیں دیکھو قبلہ و کعبہ مرے'' روانگی کربلا کی تاریخ نکالی جس سے ۱۲۶۷ھ برآمد ہوتے ہیں[۱۴]

۱۲۶۸ھ میں بمبئی اور وہاں سے عراق پہنچے۔ ۱۲۶۹ھ/۱۸۵۳ء میں نواب مہرو وفات پا گئے۔ رشک پھر وہیں رہ گئے اور ۱۲۸۴ھ/۱۸۶۷ء میں وہیں وفات پائی۔ ان کے شاگردِ رشید منیر شکوہ آبادی نے دو قطعاتِ تاریخِ وفات کہے جن میں سے ایک سے عیسوی سال: ''شاہنشہِ ملکِ نظم بودہ حقا'' (۱۸۶۷ء) اور دوسرے سے ہجری سال: ''عابدِ کامل و خاقانی عالم افسوس'' (۱۲۸۴ھ) برآمد ہوتے ہیں[۱۵] دور دیار میں وفات سے ان کی یہ خواہش بھی پوری ہو گئی:

خوابِ لحد میں مردمِ دنیا نہ ہوں مخل　　　ایسی جگہ مروں کہ کسی کو خبر نہ ہو

(دیوان اول)

میر علی اوسط رشکؔ سے تین دواوین اور ایک لغت ''نفس اللغہ'' (۱۲۵۶ھ) یادگار ہیں۔ ایک مذہبی مثنوی ''حدیثِ رجعت مہدی'' کا ذکر، جو ۱۲۴۸ھ میں لکھی گئی، اسپرنگر کے کیٹلاگ میں آیا ہے۔ دیوان اول کا تاریخی نام ''نظم مبارک'' (۱۲۵۳ھ) ہے۔ دیوانِ دوم کا نام ''نظم گرامی'' (۱۲۶۱ھ) ہے اور دیوان سوم کا نام ''نظم آخریں'' (۱۲۶۷ھ) ہے۔ ڈاکٹر انصار اللہ نظر نے رشک کا تیسرا دیوان گورکھپور اور علی گڑھ کی نسخوں کی مدد سے مرتب کر دیا ہے جو تا حال غیر مطبوعہ ہے۔ ڈاکٹر انصار اللہ کا کہنا ہے کہ اس کا کوئی نام بھی مقرر نہیں کیا گیا تھا۔ یہ اس سال مرتب کیا گیا تھا جب رشک کربلائے معلی کے لیے روانہ ہوئے تھے''[۱۶] اور یہ سال ۱۲۶۷ھ ہے۔ پہلے دو دیوان ایک ساتھ ۱۲۶۱ھ میں چھپ گئے تھے لیکن ''اس میں میر رشک کی تحریر کے ضابطوں کی پوری طرح پابندی نہ ہو سکی تھی۔۔۔۔۔۔ انھوں نے بعض اوراق کی دوبارہ کتابت کرائی اور ایک طویل غلط نامہ آخر میں شامل کرایا جو ان کے املا اور تحریر کے اصولوں کی تفہیم کے لیے بہت مفید ہے''[۱۷] منیر شکوہ آبادی نے تیسرے اور آخری دیوان کا قطعہ تاریخ کہا تھا جس کے آخری مصرع سے ۱۲۶۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس میں دیوان کا کوئی نام نہیں ہے۔ اسے صرف دیوان ثالث کہا گیا ہے۔ قطعہ یہ ہے:

دیوانِ ثالث جنابِ استاد　　　در دستِ خرد بود کتابِ الہام
ہر مطلعش آفتابِ برجِ معنی　　　ہر نقطۂ اوست غیرتِ ماہِ تمام
گفتم مصراعِ سالِ اتمام منیرؔ　　　''پاکیزہ کلام دیدم اعجاز نظام''
۱۲۶۷ھ　　　[۱۸]

رشک کے دیوانِ اول (نظم مبارک) میں ناسخ کا رنگ نمایاں ہے۔ اس دیوان کی شاعری جذبہ و احساس سے عاری ہے اور معنی آفرینی میں بھی وہ تہ داری نہیں ہے جو ناسخ کے دیوان اول میں نظر آتی ہے۔ اس میں طویل غزلیں بھی ہیں، صنائع کا استعمال بھی ہے۔ رعایتِ لفظی و صنعتِ ترصیع بھی کثرت سے استعمال کی گئی ہے۔ زندگی کی عام باتوں کو موضوعِ شاعری بنایا گیا ہے۔ وصفِ محبوب کا بیان ساری شاعری پر حاوی ہے۔ کلام میں روانی بھی ہے، آرایش اور سجاوٹ بھی ہے۔ تعقید و تنافرِ لفظی، جو بہت دور کے مضمون اور معنی آفرینی کی وجہ سے ناسخ کے کلام میں گاہ گاہ نظر آتا ہے، رشک کے ہاں بہت کم ہے۔ ''نظم مبارک'' (دیوان اول) وہ دیوان ہے جو ناسخ (م ۱۲۵۴ھ) کی نظر سے گذرا ہے یا جس پر ناسخ نے اصلاح دی ہیں لیکن زبان و بیان کے لحاظ سے کلامِ رشک، لفظیات، معنی، محاورات و روزمرہ کی سطح پر ناسخ سے مختلف ہے۔ اس میں وہ ہندی الاصل مروج اردو الفاظ دوبارہ واپس آ رہے ہیں جو ناسخ کے کلام میں خال خال نظر آتے ہیں۔ ''نظم گرامی'' (۱۲۶۱ھ) میں زبان و محاورہ کی لے اور تیز ہو جاتی ہے۔ لفظوں کا املا

بھی ذرا سا مختلف ہو جاتا ہے نیز بول چال میں استعمال ہونے والے الفاظ رشک کی شاعری میں کثرت سے استعمال ہونے لگتے ہیں۔ زبان و بیان میں برجستگی و روانی، ردیف وقافیہ کا مشاقانہ استعمال اور زبان ومحاورہ کا لطف بھی بڑھ جاتا ہے۔ یہ رنگِ شاعری ناسخ کے رنگ سے متاثر ہونے کے باوجود اس سے دور ہوتا محسوس ہوتا ہے۔ دیوان سوم میں صفائی بیان، استعمالِ زبان، محاورہ، روانی اور بڑھ جاتی ہے۔ جیسا کہ دیوانِ دوم میں نظر آتا ہے کہ زبان پر زور بڑھ رہا ہے، دیوان سوم میں یہ رجحان اور نمایاں ہو کر زبان ومحاورہ اور رعایت وروزمرہ پر زور اور واضح ہو جاتا ہے۔ تینوں دواوین میں احساس وجذبہ کا اظہار نہیں ہے۔ یہ وہی صورت ہے جو ناسخ کے دیوانِ اول میں نمایاں ہے لیکن ساتھ ہی رشک کا زورِ طبع زبان کی شاعری کی طرف ہو جاتا ہے۔ رشک کی لغت ''نفس اللغہ'' بھی اسی مزاج کی ترجمانی کرتی ہے۔

''نفس اللغہ'' (۱۲۵۶ھ) رشک کی لغت کا نام ہے جسے انھوں نے بڑے سلیقے سے مرتب کیا ہے۔ اس کا ایک حصہ حرف تہجی ''ت'' کے لفظ ''تیکیس'' تک چھپ چکا ہے [۱۹] باقی حصہ تا حال غیر مطبوعہ ہے۔ اس اہم لغت کو چھپ جانا چاہیے۔ ''نفس اللغہ'' میں رشک نے وہ الفاظ جمع کیے ہیں جو عام بول چال میں استعمال ہوتے ہیں لیکن شاعری میں ان کے زمانے میں استعمال نہیں ہو رہے تھے۔ رشک کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ وہ ترکیبیں، الفاظ ومحاورات ''جو بول چال میں لطف دیتے تھے نظم میں بھی مستعمل ہوں'' [۲۰] ان میں سے اکثر الفاظ، محاورہ وروزمرہ کو رشک نے اپنی شاعری میں التزام کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ اس لغت میں رشک نے جا بہ جا قواعدِ زبان واملا بھی درج کیے ہیں۔ اور ہر لفظ، محاورہ وروزمرہ کی تشریح فارسی زبان میں درج کی ہے۔ حسب ضرورت یہ بھی بتایا ہے کہ یہ لفظ ''مذکر'' ہے یا ''مونث''۔ یہ لغت تالیف کر کے رشک نے اردو لغت نویسی کا پہلا بنیادی پتھر رکھا ہے۔ اس اعتبار سے یہ اردو کی پہلی لغت ہے۔ اس میں اکثر وہ الفاظ ملتے ہیں جنھیں رشک نے، التزام کے ساتھ، اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے اور وہ الفاظ بھی جنھیں شاعری میں استعمال کیا جانا چاہیے یا کیا جا سکتا ہے۔ اس لغت کا ان کے رنگِ شاعری سے گہرا تعلق ہے۔ اب ہم یہاں ان کے دواوین سے تلاش کر کے وہ چند شعر درج کرتے ہیں جن کے معنی ''نفس اللغہ'' میں لکھے گئے ہیں اور جنھیں رشک کے مطابق، شاعری میں استعمال ہونا چاہیے۔

لفظ، محاورہ، روزمرہ	صفحہ نفس اللغہ	شعر رشک	حوالہ دیوان
آٹھ آٹھ آنسو رونا	ص ۱	آٹھ آٹھ آنسو روتا ہوں یاد نگاہ میں	
		چار آنکھ کر کے یار نے ناچار کر دیا	دیوان اول، ص ۷۵
پیٹھ پیچھے	ص ۱۲۷	نکتہ چیں ہیں پیٹھ پیچھے تیرے کپڑوں پر حسین	
		صاف یہ بے ننگ دھوتا دھوتے ہیں پوشاک کا	اول، ص ۸۴
آپکی	ص ۱	ہے سبزہ باغ خلد کا عکس	
		آپکی رنگِ فلک نہیں سبز	اول، ص ۱۴۵
تاڑنا	ص ۱۳۱	قصہِ جان ودل سے اے سفاک تاڑی تیری بات	
		اک کٹاری بھی کمر میں رہتی ہے خنجر کے پاس	اول، ص ۱۴۶

تڑپھنے پھڑکنے	ص ۱۲۷	وہ صید ہوں کہ میرے تڑپھنے پھڑکنے سے حسرت کے پڑ گئے دلِ ناوک فگن میں داغ	اول، ص ۱۶۴
بھوننا	ص ۸۶	وصل میں یار نہیں خوابِ فنا کے جھونکے ہجر میں بھونتے ہیں سرد ہوا کے جھونکے	اول، ص ۲۸۰
تکل	ص ۱۳۸	چھوڑیے تکل لڑانا اب طلوعِ حسن ہے کاٹیے تیغ مہ نو ابروئے خم دار سے	اول، ص ۳۰۷
پھول	ص ۱۴۲	حافظ مصحف رخسارۂ رشکِ گل تھا میرے پھولوں میں پڑھی سورۂ قرآں جس نے	اول ص ۳۱۷
اسکول	ص ۱۶	اے خدا طفلِ نصاریٰ ہوں نظر کے سامنے گھر بنے ایسا کہ ہو اسکول گھر کے سامنے	اول ۳۵۵
بول بالا ہونا	ص ۷۶	فرشتے ہیں مشتاق قد و تن کے ترا بول بالا ہوا چاہتا ہے	اول ۳۶۰
پہاڑ	ص ۱۱۸	ہجر میں ہے پہاڑ ابر سیاہ بارِ خاطر ہے فصل بارش کی	اول ۳۷۶
بھٹنی (سرپستاں)	ص ۷۹	کیوں نہ ہو کانِ جواہر سینۂ شفاف یار بھٹنیاں نیلم کی تو ہیرے کی پائیں چھاتیاں	دوم ص ۲۲۰
بھٹیرا (بسیار افزوں بود)	ص ۷۹	چشمِ باطن صاف انگیا کے کٹورے بن گئے یار نے ظاہر میں بھٹیری چھپائیں چھاتیاں	دوم ص ۲۲۱
پلنگڑی	ص ۱۱۲	تو بھی گل شاداب ہے پھولوں کی بھی ہے سیج کیوں تیری پلنگڑی میں نہ ہو وضع چمن کی	دوم ۲۸۲

یہاں ہم نے ”نفس اللغۃ“ اور ”دیوان رشک“ سے چند مثالیں دی ہیں ورنہ بے شمار الفاظ ایسے ہیں جنھیں رشک نے استعمال کیا ہے اور شاعری میں برت کر دوسروں کو استعمال کرنے کی ترغیب دی ہے۔ ناسخ کے ہاں ان میں سے مشکل ہی سے کوئی لفظ ملے گا۔ مروج خالص ہندی الاصل اردو الفاظ کو اصلاحِ زبان کی تحریک میں شامل کرنے کا عمل رشک کا اضافہ ہے۔

”نفس اللغۃ“ میں رشک نے ایسے ہی لفظوں کو شامل اور ان کے معنی بیان کیے ہیں اور اگر کوئی لفظ یا ترکیب کئی کئی معنی میں استعمال ہوئی ہے۔ تو اس کے سارے معانی درج کیے ہیں۔ مثلاً لفظ ”پھول“ کے آٹھ اور لفظ ”پھوٹنا“ کے گیارہ مختلف معانی دیے گئے ہیں۔

ضرورت کے مطابق کہیں کہیں معنی کے ساتھ اردو قواعد و املا کے اصول بھی بیان کیے ہیں اور یہ وہ بنیادی اصول ہیں جو ہمیں ”دریائے لطافت“ کے بعد صرف اس لغت میں ملتے ہیں مثلاً لفظ ”بھوننا“ کے تحت رشک نے اردو املا کے وہ بنیادی اصول بیان کر دیے ہیں جن پر آج تک عمل ہو رہا ہے:

بھوتنا۔

(ف) بریاں کردن۔ بدانکہ در لفظ ہندی (اردو) ہرگاہ دو حرف از یک جنس در دو کلمہ بہم آئند بہ نوعے کہ آخر اول در اول کلمہ آخر حرف متجانس باشد مانند، مانناو چھانناواس سے واس سے ایں چنیں جا بہ یک حرف اکتفا کردہ تشدید دادن خطاست بلکہ ہمیں صورت نویسند کہ نوشتہ شدہ واگر دو حرف یک جنس در یک کلمہ بود بر یک حرف اکتفا کنند چنانکہ مانند بلّی و لٹو و کتّا و گوا و جز آنہا[۲۱] (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے۔ حواشی ب)

رشک نے کہیں لفظ یا محاورہ کے تحت اردو شعرا کے کلام سے مثالیں دی ہیں اور کہیں ایسی معلومات بھی فراہم کی ہیں جو کسی شخص کی انفرادی خصوصیات پر روشنی ڈالتی ہیں مثلاً ”بھاری پتھر“ کے تحت یہ عبارت ملتی ہے

بھاری پتھر جائے گویند کہ کسے و چیزے در اختیار خود نباشد چناں کہ شیخ امداد علی متخلص بہ بحر کہ از تلامذۂ جناب شیخ صاحب مرحوم و طبع موزوں و فکر کامل دانند، در عروض ہم دخل معقول دارند، می فرمایند۔ ع بھاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا“[۲۲]

” نفس اللغہ “ میں ایسے ایسے الفاظ و محاورات بھی آئے ہیں کہ اس سے پہلے نہ وہ لغت کا حصہ بنے تھے اور نہ کسی نے انھیں جمع کیا تھا مثلاً یہ الفاظ دیکھیے۔

”الٹوانسی کبیر کی۔ بمنا بل توڑ۔ بل گوندھن۔ بمئی حالہ۔ بلا بوغما۔ بلبرا۔ بلبندی۔ بم۔ اونگا۔ اوت۔ اوبڑا گھبڑا۔ انوٹ۔ اوچکی۔ اپلے۔ انٹا غفیل۔ امکا ڈھمکا۔ الوپ انجن۔ الغی۔ اکپولیا۔ اٹھونسا۔ ارخ تھو۔ اچپلاہٹ۔ اچھوتی۔ ادھیلچا۔ اڈیان۔ اڑاگوڑی۔ اڑگڑا۔ اڑواڑ۔ اکڈال۔ اکڑنکڑ۔ انگڑکھنگڑ وغیرہ۔

انگریزی زبان کے کئی الفاظ بھی لغت میں ملتے ہیں جو اس زمانے میں عوام و خواص کی زبان پر جاری ہو چکے تھے مثلاً اپیل (بروزن کفیل)۔ اپیلانٹ (مدعی مرافعہ ثانی باشد)۔ ارگن (بروزن گرون۔ نوعے از ساز انگریزان باشد ولغت انگریزیست)۔ اسکاتر (صندوق)۔ اسکول وغیرہ۔ بعض انگریزی الفاظ رشک نے اپنی شاعری میں بھی باندھے ہیں جیسے اسپتال۔ اسکول۔ رفل (رائفل)، ڈاکٹر، وغیرہ۔ فن لغت نویسی کے اعتبار سے ”نفس اللغہ“ بڑی تاریخی اہمیت رکھتی ہے۔

(۲)

پچھلے صفحات میں ناسخ کی شاعری پر بحث کرتے ہوئے ہم لکھ آئے ہیں کہ ناسخ نے جذبہ و احساس کو خارج کر کے معنی بندی اور مضمون آفرینی پر اپنی شاعری کی بنیاد رکھی اور ساتھ ہی ایسے الفاظ استعمال کیے جو شاعری کے لیے کھردرے اور بے ڈول سمجھے جاتے تھے۔ ان دونوں رجحانات کو ناسخ کے شاگردوں نے اپنے طور پر قبول کیا۔ ناسخ مضبوط تخیل کے مالک تھے۔ انھوں نے ایسے مضامین و معانی باندھے جن میں دور کی کوڑی لا کر حیرت کا عنصر ابھارا گیا تھا۔ معنی کی تلاش ہی طرزِ جدید کا حاصل تھا۔ اس عمل سے معنی آفرینی اردو شاعری کا جزو بن گئی۔ اور غزل کا دائرہ عمل وسیع تر ہو گیا۔ ناسخ نے ہندی الاصل الفاظ کو طرز جدید سے خارج کیا تھا اور ان کی جگہ فارسی و عربی کے الفاظ استعمال کیے تھے۔ ان کے شاگرد رشک نے جذبہ و احساس کو تو ناسخ کی طرح خارج رکھا لیکن ایسے اردو الفاظ، تراکیب

ومحاورات، جو عام بول چال کا حصہ تھے انھیں، ناسخ کے برخلاف، دوبارہ اپنی شاعری میں استعمال کیا۔ انھوں نے زبان وبیان کے ساتھ املا وتلفظ کا بھی خیال رکھا اور زبان پر اتنا زور دیا کہ وہ اصلاح زبان کے سرخیل بن گئے۔ نئے نئے ہندی الاصل اردو الفاظ ومحاورات کو چن چن کر اپنے کلام میں استعمال کیا۔ رشک کے ہاں دیوانِ اول میں تو رنگ ناسخ واضح طور پر موجود ہے لیکن دیوان دوم وسوم میں معنی آفرینی کا ناسخی رنگ پھیکا پڑ جاتا ہے اور اس کی جگہ بول چال میں مستعمل محاورات اور الفاظ لینے لگتے ہیں۔ ان کی شاعری جذبہ واحساس سے تو دور رہتی ہے لیکن مضمون آفرینی کے بجائے زبان کی چاشنی، محاورہ کا مزا اور رعایت لفظی کا لطف اس طور پر رنگ جماتا ہے کہ شاعری میں "اردو پن" واپس آجاتا ہے۔ مضمون آفرینی کے زیر اثر رشک نے ہر قسم کے خیالات ومضامین، کلیے اور کلیشے اپنی شاعری میں باندھے ہیں لیکن ساتھ ہی زبان ومحاورہ کا مزہ بھی شامل رکھا ہے۔ یہ اردو پن رشک کی شاعری کا نمایاں پہلو ہے۔ دیوان اول کے یہ شعر دیکھیے جن میں ناسخ کا اثر بھی واضح ہے اور زبان ومحاورہ کا مزہ بھی نمایاں ہے:

ایک دن کام ہی آجاتا ہے کھوٹا پیسہ   داغ سینے کا چراغ شب ہجراں ہوگا
جو ملیے اس سے تو رہتے ہیں دل کو دو دھڑ کے   خیال مرگ جدا خوف انقلاب جدا
آنکھیں بتوں کی ہوتیں تو جھوٹوں نہ پوچھتے   ان کو خدا نے دیکھ کے پتھر بنادیا
جب تک رہا وہ شہد لب آموں کی فصل میں   شوق ذہن سے باغ میں ٹپکا لگادیا
کپڑے تو کیسے چھن گئیں لوگوں کی پگڑیاں   جس راستے میں وہ صنم کج کلاہ گیا
روز حشر وشب فرقت سے یہ دونوں ہیں دراز   شرط ہم بدتے ہیں اے جان تیری زلفوں پر
ہیں پست فطرتوں سے زیادہ بلند طبع   دنیا میں جتنے ٹیلے ہیں اتنے گڑھے نہیں
ہجر میں آتی ہے برسات پڑا جلتا ہوں   اے خدا بھاڑ میں جائیں یہ ہوا کے جھونکے

ان اشعار میں ایک مصرع پر ناسخ کا رنگ اور دوسرے پر رشک کا اپنا مزاج ورنگ حاوی ہے۔ یہ دونوں رنگ ابھی مل کر ایک نہیں ہوئے ہیں اس لیے بھادوں کی طرح بارش اور دھوپ ایک ساتھ نظر آرہے ہیں۔ رشک کے ہاں جب یہ رنگ مل کر ایک ہو جاتے ہیں تو مضمون آفرینی اور ہلکی پڑ جاتی ہے اور زبان شاعری میں رنگ گھولنے لگتی ہے جس سے وہ اردو پن پیدا ہوتا ہے جو رشک کی انفرادیت ہے۔ یہ اردو پن رشک کی ردیفوں میں بھی نظر آتا ہے اور شاعری کی زبان اور لفظیات میں بھی۔

پھڑکاتی ہے دل آپ کے درزی کی یہ صنعت   انگیا میں بنایا بھی تو چڑیا کو بنایا
تو نے گلوری کھا کے جو تیغا اٹھالیا   ہم نے بھی اپنے قتل کا بیڑا اٹھالیا
ساقی ہمیں منھ نہیں لگاتا   ساغر منھ سے لگائیں کیا ہم

یا وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

یار کو ہم سے کچھ لگاؤ نہیں   وہ محبت نہیں وہ چاؤ نہیں

اس غزل میں رشک نے تاؤ۔ پلاؤ۔ ناؤ، (نان) پاؤ۔ لگاؤ۔ چواؤ۔ گھاؤ۔ بھاؤ۔ دکھاؤ۔ الاؤ۔ باؤ۔ بھراؤ قافیے باندھے ہیں جن سے اردو پن کا رنگ نمایاں ہوتا ہے یا وہ غزل جس کا ایک شعر یہ ہے:

ہوں وہ مجنوں کہ جو ہوں طالب وصل لیلیٰ   نجد سے کہتی ہوئی آئے کہ آئی آئی

اس ساری غزل میں اردو پن مزاجِ شاعری کا حصہ بن گیا ہے۔ رشک کے دیوان دوم وسوم میں یوں لگتا ہے جیسے اردو زبان منجھ کر صاف وشستہ ہوگئی ہے اور اردو شاعری بول چال کی زبان سے پھر قریب آ گئی ہے اور خود ردیف وقافیہ اردو پن کا حصہ بن گئے ہیں:

مجھ سے اقرار کیا تھا کہ نہ بھولیں گے تجھے   نہیں معلوم اسے یاد رہا یا نہ رہا
تمھاری چھاتیاں ملنے کو صانع نے بنائی ہیں   نہیں تو ہاتھوں نے پایا ہے کیوں چوڑا و محرم کا
کون پوچھے گا مجھے بات نہ پوچھے گا جو تو   کس کی مانوں گا نہ مانوں گا اگر تیری بات
کبھی دیکھا مجھے در پر تو کہا دانستہ   آج آئے تھے کہاں ہو کے کدھر سے نکلے
وائے اندھیر کٹ گئی شب وصل   کنگھی چوٹی میں مسّی کا جل میں

ایک غزل کی ردیف ''ہو تو ہو'' ہے اور قافیے مغفور، مشہور، حور، نور ہیں جس کا ایک شعر یہ ہے

روتا پھرا ہوں تیری جدائی میں شہر شہر   افسانہ میرے عشق کا مشہور ہو تو ہو

اس غزل پر رنگِ ناسخ حاوی ہونے کے باوجود ردیف کی وجہ سے اردو پن نمایاں رہتا ہے۔ اسی طرح وہ غزل جس کا مقطع یہ ہے:

سخت ہیں اے رشک امور دوستی   رابطہ مجھ کو کسی سے تھا، نہ ہے

یہاں بھی ردیف کی وجہ سے اردو پن حاوی رہتا ہے۔ دیوان سوم میں اردو پن کا یہ لہجہ اور نمایاں ہو جاتا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

غیروں سے ایک آن نہ پایا جدا اسے   ملنے کو اس سے کہتے وہ موقع کہاں ملا
اب آہ میں اثر ہے نہ فریاد میں اثر   یا دن وہ تھے کہ منھ سے کہا اور ہو گیا
آتشِ عشق جائے چولھے میں   جل گیا، بجھ گیا، گیا گذرا
کیوں کر ملے نشان کہیں یا پتا کہیں   پوچھا جو قصدِ سیر کدھر ہے، کہا کہیں
لوگ کہتے ہیں نہیں بجھتی ہے پکے گھر کی آگ   پختہ کاروں سے یہ پوچھا چاہیے جب دل جلے

دیوان سوم میں یہ اردو پن اور نمایاں ہو کر زبان کی شاعری کا رنگ اختیار کرنے لگتا ہے۔ یہی اردو پن اس دور میں رشک کی دین ہے اور اسی وجہ سے رشک کی زبان وہی ہے جو آج استعمال میں آ رہی ہے۔ ناسخ اور طرز جدید کے اثرات کے ساتھ یہ بالکل نئی صورت ہے جو رشک کے کلام سے پیدا ہوئی ہے۔ زبان کا وہ روپ جو رشک کے کلام میں سامنے آیا اور جو صورت عام بول چال کے الفاظ ومحاورات سے پیدا ہوئی اس نے اردو شاعری کو وہ لہجہ دیا جو زبان وبیان کو تازہ دم کر دیتا ہے۔ اسی کے زیرِ اثر نئی اصناف سخن نے ترقی کی۔ امانت کی ''اندر سبھا'' ہو یا آباد اور دوسرے شعرا کی واسوختیں، شوق کی مثنویاں ہوں یا انیس کا مرثیہ ان سب میں زبان وبیان کا یہی نیا رجحان رنگ بھرتا ہے یہی علی اوسط رشک کی شاعری کا وہ مستحکم پہلو ہے جس سے اردو زبان کے بڑھنے پھیلنے کا راستہ کھل گیا۔

رشک کی شاعری ''عشقیہ شاعری'' نہیں ہے بلکہ وصف محبوب کے بیان کی ''حسنیہ شاعری'' ہے جس میں محبوب کو باطن کی نہیں ظاہر کی آنکھ سے دیکھا گیا ہے۔ اسی لیے فراق وہجر کے بیان میں بھی فراق وہجر کا تجربہ نظر نہیں آتا۔ جب جذبہ واحساس کو شاعری سے خارج کیا جائے گا تو خارجی روپ ہی شاعری میں ابھرے گا۔ یہی سب پہلو

رشک کے ہاں ابھرتے اور سامنے آتے ہیں۔ جب رشک گلزارِ حسن کے بیان سے ہٹتے ہیں تو وہ عام، مفید اور اخلاقی پہلوان کے ہاں در آتے ہیں جن کا انھوں نے مشاہدہ کیا ہے۔ یہاں بھی زور رعایتِ لفظی کے ساتھ لفظ، محاورہ اور روزمرہ پر رہتا ہے اور ان کی شاعری کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

منظور اگر یہ ہے کہ ملے فیض کا عوض   دے اس طرح کہ دستِ کرم کو خبر نہ ہو
کچھ بھی ہو سکتا نہیں بے کدوکاوش دہر میں   کارِ آساں چاہیے یا کارِ مشکل چاہیے
بقا ملے کہ فنا پائے نام ہے اس میں   کہ جس سے نام رہے آدمی وہ کام کرے
مایہ داروں کو عجز پھلتا ہے   کیوں نہ جھک جائیں میوہ دار درخت

رشک اپنی غزل میں اکثر دو باتوں یا دو پہلوؤں کے تضاد یا اتحاد کا مقابلہ کر کے اسے دوسرے مصرع کے خیال سے جوڑ دیتے ہیں جس سے دو الگ الگ باتیں یا پہلو مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور لطفِ شعر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ غزل میں رشک کا یہ امتیازی رنگ ہے اور تواتر کے ساتھ تینوں دواوین میں ملتا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

فراقِ یار کا مطلب لکھوں تو ہو جائیں   ورق سے حرف جدا، جلد سے کتاب جدا
جو ملیے اس سے تو رہتے ہیں دل کو دو دھڑکے   خیالِ مرگ جدا، خوفِ انقلاب جدا

اس پوری غزل میں رشک نے یہی طریق عمل باقی رکھا ہے۔ دوسری غزلوں کے یہ دو تین شعر اور دیکھیے:

جیتا ہوں وصلِ یار سے مرتا ہوں ہجر سے   جینا مرا محال نہ مرنا مرا محال
وہ آنے میں آفت ہے جانے میں آندھی   نہ آنے سے حاصل نہ جانے سے حاصل
شہِ ملکِ جفا تم ہو شہِ ملکِ وفا ہم ہیں   یہاں ہم سا نہیں دیکھا وہاں تم سا نہیں دیکھا
بندہ وہ ہے جو عشق میں اتنا ہو باتمیز   اللہ اور ہے بتِ سفاک اور ہے

رشک کے ہاں اکثر غزلیں کسی ایک خیال ایک مضمون کی ترجمانی کرتی ہیں اور غزل میں تسلسل کا احساس برقرار رہتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعری اب غزل کے الگ الگ اشعار کے بجائے کسی ایک موضوع یا خیال کو بیان کرنے کی طرف مائل ہو رہی ہے۔ اس رجحان سے آنے والے زمانے میں نظم گوئی کا رجحان پیدا ہوا۔ یہ رجحان نہ صرف رشک ہی کے ہاں نہیں ہے بلکہ اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں بھی ملتا ہے بلکہ ناسخ کی بہت سی غزلوں میں اس کی شبیہ نظر آتی ہے۔

ناسخ اور دوسرے معاصر شعرا کی طرح رشک کے ہاں بھی طویل غزلیں ملتی ہیں۔ دیوان اول میں ان کی سب سے طویل غزل ۲۸ شعروں اور چار مطلعوں پر مشتمل ہے۔ ان طویل غزلوں کے مزاج میں موضوع یا خیال کی یکسانیت کا اظہار ہوتا ہے۔ خاصی تعداد میں غزلیں مشکل زمینوں میں کہی گئی ہیں لیکن یہ عمل دیوان اول میں زیادہ ہے۔ دوسرے میں کم ہو جاتا ہے اور تیسرے میں اور کم ہو جاتا ہے اور چھوٹی بحر کی رواں، زبان کی چاشنی اور بول چال میں مستعمل روزمرہ و محاورات والی غزلیں ان کی جگہ لے لیتی ہیں۔ اس رجحان سے اردو پن بیان پر غالب آ جاتا ہے۔ یہاں ''معنی بیگانہ'' کا ناسخی رجحان بھی تحلیل ہو جاتا ہے۔ رشک نے اپنی غزل میں یہ کام شعوری طور پر کیا ہے جس کا اظہار دیوانِ سوم کے ایک شعر سے بھی ہوتا ہے:

غیر کے لفظ و معنی سے یہ نفرت ہے مجھے کہ غزل بھر میں نہیں معنیٔ بیگانہ کہیں

رشک کے ہاں شاعری بدستور جذبہ واحساس سے عاری ہے اور اپنی رنگت بدل کر اب بھی "خارجیت" پر ہی زور دے رہی ہے۔ یہی خارجیت، مضمون آفرینی کے ساتھ، اس دور کی لکھنوی شاعری میں عام ہو جاتی ہے۔ مضمون آفرینی کے اس رجحان کو شاعروں نے طرح طرح سے استعمال کیا حتیٰ کہ رعایت لفظی سے بیان میں لطف پیدا کرنے کے ساتھ مضمون آفرینی کا کام بھی لیا۔ یہ صورت رشک کی غزل میں عام طور پر ملتی ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو چار شعر پڑھیے۔ یہاں ہر شعر میں رعایت لفظی کو مضمون آفرینی کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ آپ شعر میں استعمال ہونے والی رعایت لفظی کی جب بھی وضاحت کریں گے تو اس سے ہمیشہ مضمون پیدا ہوگا۔

جہاں کہیں میں یہ نخل بار دار آیا غم اپنے نخل تمنا کا بار بار آیا
دانستہ لفظ راز کو پڑھتا رہا ہوں راز ایسا مجھے خیال ہے اخفائے راز کا
نفرت نیاز مند سے ہے اس قدر اسے کھاتا کسی کے گھر کا نہیں کھاتا نیاز کا
آنکھیں بتوں کو ہوتیں تو جھوٹوں نہ پوچھتے ان کو خدا نے دیکھ کے پتھر بنا دیا
عاشقوں کے رنگ، رنگِ زعفراں سے کم نہیں صاف شہر عشق پر کشمیر کا دھوکا ہوا
ہے عبث آمدِ جاناں کی توقع رکھنا یہ مگر زندگی رفتہ کا آنا ٹھہرا

کلامِ رشک پڑھتے ہوئے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ رشک کے ہاں زبان کی شاعری کی طرف متوازی رجحان بھی ساتھ ساتھ چل رہا ہے جس سے وہ لطفِ بیان پیدا کرتے ہیں۔ یہ ایک رجحان کے طور پر رشک کے ہاں بار بار سامنے آتا ہے۔ چھوٹی بحر کی اکثر غزلیں اسی رجحان کی ترجمان ہیں

رشک سے بات بھی کرتے نہیں اب کہیے اس بات کو کیا کہتے ہیں
یہ بھی نہ پوچھا کبھی صیاد نے کون رہا کون رہا ہو گیا
ہجر میں تاب و تواں ہوش و حواس سب گئے دھیان تمھارا نہ گیا
غمزہ نہ اُٹھ سکا دلِ شیدا اٹھالیا کس چیز کو اٹھانے گئے کیا اٹھا لیا
زبانیں تو پیدا کریں پہلے حاسد اسی منھ سے طرزِ سخن چھین لیں گے

مثالیہ کی جو صورت ہمیں ناسخ کے ہاں نظر آتی ہے، رشک کے ہاں مضمون آفرینی کی طرح ہلکی پڑ جاتی ہے۔ یہاں شاعرانہ دلیل میں وہ زور پیدا نہیں ہوتا جو استاد ناسخ کے ہاں ملتا ہے۔ رشک کے ہاں رعایت لفظی کی وجہ سے زبان پر زور بڑھ جاتا ہے اور مثالیہ کا مزاج و رنگ بدل جاتا ہے۔

کیوں رفعتوں میں روح نہ ہو جسم سے بلند گھوڑے سے مرتبہ ہے زیادہ سوار کا
اس دور میں قریب سے غفلت نہیں بعید دیکھو کہ آنکھوں کو نہیں آتا نظر دماغ
ہیں پست فطرتوں سے زیادہ بلند طبع دنیا میں جتنے ٹیلے ہیں اتنے گڑھے نہیں
حیرتی میرے یم طبع کو اُلٹا سمجھے کہ نظر آتا ہے آئینے میں دریا الٹا

اس "مثالیہ" کا مقابلہ اگر ناسخ سے کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ رشک کے ہاں یہ طرز دبا دبا سا ہے۔ شاعرانہ دلیل اتنی دلچسپ، دل لگتی اور قطعی نہیں ہے کہ قاری اسے فوراً قبول کر لے۔ یہاں دلیل میں وہ قوت بھی نہیں ہے جو ناسخ کے ہاں

محسوس ہوتی ہے لیکن جہاں تک صفائی بیان، الفاظ و محاورہ کے استعمال اور مشاقی کا تعلق ہے رشک اپنے معاصر شعرا سے آگے ہیں

شعر ہیں نقش دلِ خلق نگیں   ہم گئے نام ہمارا نہ گیا

رشک نے جو کچھ کیا اور جو کچھ لکھ کر یادگار چھوڑا اس کی تاریخی اہمیت آج بھی اسی لیے قائم ہے کہ اس نے اپنے دور کو متاثر کیا، اسے بدلا اور امکان کے نئے در وا کیے۔ رشک نے اصلاحِ زبان کی تحریک کو ایک صورت دی اور استاد ناسخ کی اصلاحِ زبان میں مزید اضافے کر کے اسے جان دار بنایا۔ ناسخ نے ہندی الاصل الفاظ و محاورے اپنی شاعری سے خارج کر کے ان کی جگہ عربی و فارسی الفاظ کو استعمال کیا تھا۔ رشک نے بول چال کے ہندی الاصل الفاظ کو دوبارہ کثرت سے استعمال کر کے ایک نئے رجحان کی صورت دی جس سے اردو پن گہرا ہو گیا اور اردو شاعری کی زبان بدل گئی اور شاعری دوبارہ اپنی فطری ڈگر پر واپس آ گئی۔ اگر رشک یہ کام نہ کرتے تو ناسخ کی زبان کے زور تلے اردو شاعری دبی رہتی جیسے ناسخ نے مضمون آفرینی اور معنی بندی کے رجحان سے اردو غزل میں ہر طرح کے مضامین پیش کرنے کا راستہ کھول کر نئی غزل کو نئے امکانات سے روشناس کرایا تھا، اسی طرح رشک نے زبان و بیان میں اردو پن پیدا کر کے مضمون آفرینی کی دنیا میں اظہار بیان کو ایک نیا روپ دیا اور یہ دونوں رجحان مل کر اردو غزل کی نئی وسعتوں کا سبب بنے۔ آج رشک کے شعر پھیکے پھیکے سے نظر آتے ہیں لیکن تاریخی اعتبار سے جو کام انھوں نے کیا اور شاعری کی زبان میں اردو پن کو نمایاں و اجاگر کر کے اسے اپنے پاؤں پر کھڑا کیا، وہ رشک کی دین ہے، آج کی اردو کے لسانی روپ میں رشک کا اثر شامل ہے۔

رشک نے وہ ہندی الاصل اردو الفاظ و محاورات، جو ناسخ نے اپنی شاعری سے خارج کیے تھے، دوبارہ اپنی شاعری میں سلیقے سے استعمال کیے جن میں سے کچھ ہم ان کے ”دواوین“ سے یہاں درج کرتے ہیں:

”ٹنک۔ دھڑکا۔ پکھال۔ چاند ماری۔ منھ لگائی۔ گور کنارے ہونا۔ لاسا لگا رہنا۔ گوٹ۔ گھڑا لگا رہنا۔ دوڑ دھوپ۔ ٹیکا۔ اتو۔ اتو پر اتو ہونا۔ گھٹ بڑھ کا بکھیڑا۔ بڑانا۔ سڑی۔ ایسے ویسے کا کہا۔ پتھر پڑنا۔ شرط بدنا۔ آہٹی۔ تاڑنا۔ تڑپھنا پھڑکنا۔ گل ہونا۔ پانی چوانا۔ الاؤ۔ گھاؤ۔ تاؤ۔ نبہتے۔ رت جگا۔ لنگی۔ منڈوا رونا۔ بکھیڑے سے چھڑانا۔ سڑک۔ بکھیاں۔ مڑوڑ۔ نیچا۔ انڈا۔ بھاڑ میں جانا۔ ہاتھوں کے طوطے اڑنا۔ چٹکیوں میں اڑانا۔ چول ڈھال۔ ٹٹی۔ بڑی ہڈی۔ تکل۔ توا۔ بول بالا۔ منڈلی۔ ٹیڑی۔ ہچکی۔ کنجھی۔ مٹھائی۔ جھونٹا۔ دہائی۔ اندھیر مچانا۔ پہاڑ ہونا۔ امٹ۔ کھل گیا۔ چوپڑ۔ پان دان۔ گلوری۔ ڈھب۔ انگیا۔ مرتبان۔ حلوا نکل جانا۔ جاڑا انگلنا۔ ٹل ٹل جانا۔ ڈالا۔ مگدر۔ اچار۔ چلم۔ تماچا۔ دانت بیٹھنا۔ مچھی بھون۔ مونڈھا۔ چوڑادی۔ جتی۔ آنکھ مچولا۔ کوڑی کوڑی۔ جلا بھنا۔ کتھا چونا۔ گھنا۔ کنویں کا پانی ٹوٹنا۔ نہرا۔ بجیرہ۔ ملار (ملہار)۔ چھپریا۔ چھٹنا۔ کٹہرا۔ بیڑا اٹھانا۔ پھریرا۔ دسہرا۔ تتہرا۔ انگیٹھی۔ اوری (اورہی)۔ قرضوں ملنا۔ منھ آنا۔ تھم (ستون)۔ ہتیلی کا پھپھولا۔ حال پتلا ہونا۔ منھ کی کھانا۔ بھٹی۔ بے ادائیاں۔ دل چرانا۔ چوکڑی بھولنا۔ برعکس۔ بال پڑنا۔ ناخن لینا۔ بھٹنی۔ بہتیری۔ رگڑے۔ روؤ پیٹو کڑ ہو، کراہو۔ چھیڑ چھاڑ۔ پلنگڑی۔ ڈھیلوں۔ کبڈی۔ ہاتھ اٹھانا۔ تڑپھ تڑپھ......“

ان الفاظ، روزمرہ و محاورات سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ رشک نے دورِ ناسخ میں کتنے ہندی الاصل الفاظ و محاورات کو، بول چال کی زبان سے لے کر اپنی شاعری میں داخل کیا جن سے ”اردو پن“ کا مزاج روشن ہو گیا۔ بول چال کی زبان

سے مروّج الفاظ لیتے ہوئے انھوں نے کئی انگریزی زبان کے وہ الفاظ بھی اپنی شاعری میں شامل کر لیے جو عوام و خواص میں زبان کا حصہ بن گئے تھے جن میں سے چند یہ ہیں:

اسپتال	اے جانِ زار لکھنؤ چل اسپتال سے	دار الشفا نہیں جو جگہ دل کشا نہیں
رفل (رائفل)	اچھی رفل کی گولی کا ہے تو ژتل میں بھی	مژگانِ یار میں ہے اگر لاک تیر کی
اصطرلاب	علم حاصل ہو تو راہ اقل داعلیٰ ہے ایک	حال گردوں صاف کھل جاتا ہے اصطرلاب سے
اسکول	اے خدا طفلِ نصاریٰ ہوں نظر کے سامنے	گھر بنے ایسا کہ ہو اسکول گھر کے سامنے
کمپو (کیمپ)	ایک دم رویا اگر کمپو میں مَیں	گنگ کا دریا نمونا ہو گیا
ڈاکتر	عیسیٰ کے بھی علاج کا شہرہ نہیں سنا	طفال ڈاکتر کے سوا کانپور میں

لسانی سطح پر رشک نے اپنے استاد ناسخ سے جو کچھ سیکھا اسے تو اپنی زبان میں استعمال کیا ہی مثلاً اعلانِ نون کے سلسلے میں ناسخ نے بتایا تھا کہ اگر ایسا لفظ جس کا آخری حرف نون ہو تو شاعری میں استعمال کرتے ہوئے نون کا اعلان کیا جائے جیسے جوان۔ آسمان۔ جان۔ مکان وغیرہ، لیکن اگر یہ مرکب ہو تو اعلانِ نون نہ کیا جائے جیسے مردِ جواں۔ کفروایماں وغیرہ۔ ناسخ نے کہا تھا:

یہ زمین اچھی نہ تھی ناسخ ولیکن فکر نے
حسن پیدا کر دیا ہے نون کے اعلان نے

رشک نے اس اصول کی پوری طرح پابندی کی ہے جب کہ ناسخ کے ہاں اس اصول کو ماننے سے پہلے نون غنّہ کا استعمال ملتا ہے۔ رشک کے ہاں یہ صورت ملتی ہے

چشم تر کا جو امتحان کروں
نام کوئی نہ لے سمندر کا

سترہ شعر کی ایک پوری غزل میں ایسے قافیے لائے گئے ہیں جو نون پر ختم ہوتے ہیں اور ہر شعر میں رشک نے اعلانِ نون کیا ہے۔ اس غزل کا مطلع یہ ہے:

غزل میں شاہدِ مضموں جوان بھاتا ہے
نئی زمین نیا آسمان بھاتا ہے

یہی صورت اس غزل میں ملتی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

سسک رہے ہیں کئی ناتوان سے باہر
قدم نکال کسی دن مکان سے باہر

یہ اصول شاگردانِ ناسخ مثلاً رشک، برق، وزیر، بحر وغیرہ کے ہاں التزام کے ساتھ ملتا ہے۔ منیر شکوہ آبادی نے جو پہلے ناسخ کے اور بعد میں رشک کے شاگرد ہوئے، اسی اصول کی طرف اس شعر میں اشارہ کیا ہے:

منیر افسردہ ہوں پابندیِ عطف واضافت سے
وگرنہ لطف دکھلاتا مضامینِ گریباں کا

رشک نے لفظ ''لکھا'' اور ''اٹھا'' وغیرہ کو تشدید کے ساتھ استعمال کیا ہے لیکن ایک آدھ جگہ بغیر تشدید کے بھی ملتا ہے۔ غالباً یہ شعر اس وقت لکھے گئے ہوں گے جب یہ اصول پوری طرح طے نہیں ہوا تھا:

فراقِ یار کا مطلب لکھوں تو ہو جائیں
ورق سے حرف جدا جلد سے کتاب جدا

خاک میرے سرِ شوریدہ پر افسر ہوتا
نہ لکھا تھا جو مقدر کا وہ کیوں کر ہوتا

ناسخ نے اسے تشدید کے ساتھ اس طرح استعمال کیا ہے:

؎ آپ کی راست روی کے جو میں لکھوں مضمون

اہلِ دہلی نے اس اصول کو تسلیم نہیں کیا اور وہ حسب ضرورت تشدید اور بغیر تشدید دونوں طرح سے باندھتے رہے۔ اس قسم کی چھوٹی چھوٹی باریکیوں سے لکھنؤ اور دہلی کی زبان کا فرق پیدا ہوا۔

رشک کے ہاں اصول املا بھی ارتقائی عمل سے گذرا مثلاً یہ شعر اس طرح لکھا گیا ہے:

باغ میں سن کے ترے بوئے بدن کی تعریف
بلبلیں کہتی ہیں پھولوں میں بسایا ہم کو

"بوئے بدن" یائے مجہول (بڑی یے) کو ہمزہ کے ساتھ استعمال کر کے ترکیب بنائی گئی ہے لیکن اس کی یہ صورت بھی ملتی ہے:

یا روؤں یا نگاہ سو در رہا کرے
کچھ اور مجھ کو حکم نہیں انتظار کا
(اول)

اس میں "سوئے در" لکھنے کے بجائے "سودر" املا لکھا گیا ہے۔ اسی طرح اس شعر میں:

کرتی ہے غریق یم غم آرزوِ دل
ملتا ہی نہیں بحر تمنا کا کنارا

"آرزوئے دل" لکھنے کے بجائے سوا اور در میں اضافت لگا کر املا لکھا گیا ہے۔ اسی طرح ایک شعر میں "یادِ ہندو زلف" لکھا ہے۔

اسی طرح "طیار"، "ط" سے لکھا ہے۔ "ھ" کا استعمال سارے دیوان میں نہیں ملتا۔ "آنکھ" کو "آنکہ" "مجھ" کو "مجہ" لکھا ہے۔ جہاں آج "پیش" استعمال کیا جاتا ہے وہاں التزام کے ساتھ "واؤ" استعمال کیا ہے جیسے اوس (اس) "اوتر گیا" (اتر گیا)۔ اوتارا) (اُتارا) اوٹھالیا (اٹھالیا) سولا (سلا)

رشک کے املا میں دو لفظوں کو ملا کر لکھنے کے بجائے الگ الگ لکھنے کا رجحان ملتا ہے جیسے: جست جو (جستجو) کھس کو (کھسکو) سن سان (سنسان) یہ آج کا رجحان ہے۔

ان کے علاوہ وہ الفاظ جو "ہ" یا "ی" پر ختم ہوتے ہیں لیکن اردو میں الف کے ساتھ ادا کیے یا بولے جاتے ہیں انھیں دیوان دوم (نظم گرامی) میں "الف" ہی سے لکھا گیا ہے جیسے فائدا۔ پردا۔ نمونا۔ دھوکا۔ دوالا۔ زلزلا۔ لفافا۔ مثنا (مثنیٰ) علاقا وغیرہ۔ یہ بھی جدید رجحان ہے جس کی بنیاد رشک نے ڈالی اور آج اہل علم دعوا۔ موسا۔ عیسا۔ ادنا لکھ رہے ہیں۔ یہ اردو املا کو اپنے دیسی صوتی نظام کے مطابق سہل بنانے کا کار آمد اصول ہے۔

لفظ "نشأہ" کا یہ املا اردو میں پہلی بار دیکھنے میں آیا:

نشأہ آنکھوں میں چڑھا اعجاز جادو ہو گیا
بے خبر جام شراب حسن سے تو ہو گیا

فتح الدولہ میرزا محمد رضا برق کے ہاں اس کا املا "نشاء" ملتا ہے:

کیفیت زمانہ دکھائی شراب نے
نشاء کا ڈورا مجھ کو خط جام ہو گیا

آج اسے "نشہ" لکھتے ہیں۔ شعر میں "ش" پر تشدید کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور بول چال میں بغیر تشدید کے بولا جاتا ہے۔

رشک نے "نفس اللغہ" میں بھی گاہ گاہ املا کے اصولوں پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ وہ صحتِ زبان کے ساتھ املا کو بھی خاص اہمیت دیتے تھے۔ رشک نے اپنے مطبوعہ دیوان ۱۲۶۱ھ کو اس لیے رد کر دیا تھا کہ اس میں بعض الفاظ کا املا

ان کے اصولِ املا کے مطابق نہیں تھا جن کو انھوں نے ۱۲۶۳ھ کے دیوان میں ''صحیح نامہ'' لگا کر اور بعض صفحات کو پتھر پر دوبارہ لکھوا کر دور کیا تھا۔ آج رشک کی یہی زبان دانی اور اصلاحِ زبان کی تحریک اور شاعری میں ''اردو پن'' کی اہمیت ان کا طرۂ امتیاز ہیں۔

تُبل تری زبان کے اہل زباں بنے ملنے لگا کلام، کلامِ قتیل سے

برق بھی ناسخ کے شاگرد رشید تھے اور انھی اصولوں کے پیرو تھے جن پر رشک عمل کرتے تھے۔ اگلے باب میں ہم برق کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱] کلیاتِ منیر، منیر شکوہ آبادی، ص۵۱۴، مطبع ثمرِ ہند لکھنؤ ۱۲۹۶ھ/۱۸۷۹ء

[۲] دیباچہ نفس اللغہ مرتبہ نشتر کاکوروی، ص۱، نیر پریس لکھنؤ

[۳] دواوینِ رشک، علی اوسط رشک، حاشیہ ص۳۹۴، لکھنؤ ۱۲۶۳ھ

[۴] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص۳۰۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۵] دواوین رشک، علی اوسط رشک، ص۴۰۱ـ۴۰۲، مطبوعہ لکھنؤ ۱۲۹۶ھ

[۶] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، محولہ بالا، ص۳۰۹

[۷] دواوینِ رشک، علی اوسط رشک، محولہ بالا، ص۴۰۱ـ۴۰۲

[۸] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، ص۷۹، محولہ بالا

[۹] ایضاً، ص۳۰۹

[۱۰] سراپا سخن، سید محسن علی محسن لکھنوی، مرتبہ افتدا احسن، ص۴۶، لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۱] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، محولہ بالا، ص۳۱۱

[۱۲] تذکرہ ابن طوفان از محمد عظیم اللہ زخمی، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص۹، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۱۳] دیوانِ اول (نظم مبارک) علی اوسط رشک، ص۴۱۲ـ۴۱۳، لکھنؤ ۱۲۶۳ھ

[۱۴] دیوانِ کرشمہ گاہِ سخن۔ جلال لکھنوی

[۱۵] کلیاتِ منیر، سید محمد اسمٰعیل حسین منیر شکوہ آبادی، دیوان سوم، ص۵۱۴ـ۵۱۵، مطبع ثمرِ ہند لکھنؤ ۱۲۹۶ھ

[۱۶] مقدمہ ''انتخابِ رشک''، مرتبہ ڈاکٹر انصار اللہ نظر، ص۹، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۱۷] ایضاً

[۱۸] کلیاتِ منیر، منیر شکوہ آبادی، ص۵۹۴، مطبع ثمر ہند لکھنؤ ۱۲۹۶ھ

[۱۹] نفس اللغہ، رشک لکھنوی مرحوم، مقدمہ نشتر کاکوروی، مطبع نیر پریس لکھنؤ، سن ندارد۔

[۲۰] ایضاً، ص۳

[۲۱] ایضاً، ص۸۶ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۲۲] ایضاً، ص۷۷

(حواشی علی اوسط رشک مطالعہ رشک کا آخری صفحہ ہے)

حواشی ب

بحوالہ حواشی ۲۱

”بھونتا (ف) بریاں کردن۔ واضح ہو کہ لفظ ہندی (اردو) میں جہاں کہیں دو حرف ایسے آئیں جو ہم جنس ہوں اور اس طریقے سے کہ پہلا اور دوسرا ہم جنس جیسے ماننا اور چھاننا اور اس سے اور اس سے تو ایسی جگہ صرف ایک حرف پر اکتفا کر کے تشدید لگا دینا غلط ہے بلکہ اس طرح لکھیں جس طرح یہ الفاظ یہاں لکھے گئے ہیں۔ اور اگر دو یک جنس حروف ایک لفظ میں ہوں تو ایک حرف پر ہی اکتفا کرنا چاہیے جیسے بلّی۔ لتّو۔ کتّا۔ کوّا وغیرہ“

دوسرا باب

فتح الدولہ مرزا محمد رضا برق

حالات و مطالعۂ شاعری

ناسخ کے جو شاگرد اپنے معاصرین کی نظر میں ممتاز اور صاحبِ دیوان گزرے ہیں ان میں مرزا محمد رضا برق کا نام شامل اور نمایاں ہے۔ خود برق کے نامور شاگردوں میں واجد علی شاہ[۱] سید ضامن علی جلال لکھنوی، امان علی سحر اور ہادی علی اشک شامل ہیں۔ آرزو لکھنوی جلال لکھنوی کے شاگرد تھے اور محسن کاکوروی اشک کے شاگرد تھے۔

فتح الدولہ بخشی الملک میرزا محمد رضا برق (م ۱۲۷۴ھ/ ۱۸۵۷ء) میرزا کاظم علی صالح (م ۱۲۴۹ھ)[۲] کے بیٹے تھے۔ میرزا کاظم علی اپنے وقت کے جید عالم، فاضل کامل، متکلم، ادیب تھے۔ یہ وہی مرزا کاظم علی ہیں جن کی فرمائش پر ناسخ نے "سراج نظم" کے عنوان سے حدیثِ مفضل کا منظوم اردو ترجمہ کیا تھا اور جنھوں نے بیانِ مطالب میں ناسخ کی مدد بھی کی تھی۔ "سراج نظم" میں ناسخ نے "اب سنو نظمِ ترجمہ کا سبب" کے ذیل میں کم و بیش ساٹھ اشعار بھی میرزا کاظم علی کی مدح میں لکھے ہیں۔

میرزا محمد رضا برق نے قطعاتِ تاریخ میں اکثر اپنا تخلص رضا بھی استعمال کیا ہے۔ مصحفی نے ریاض الفصحاء میں ان کے عمر "تخمیناً تیس سال ہوگی" لکھا ہے[۳] قیاس کہتا ہے کہ مصحفی نے ان کا ترجمہ ۱۲۳۰ھ کے لگ بھگ لکھ لیا ہوگا۔ اگر ۱۲۳۰ھ میں ان کی عمر تقریباً تیس سال تھی تو ان کا سالِ پیدائش ۱۲۰۰ھ متعین کیا جا سکتا ہے۔

برق اپنے دور کے اہلِ ثروت میں شمار ہوتے تھے۔ ان کے ہاں پابندی سے بزمِ مشاعرہ منعقد ہوتی تھی۔ برق سلطانِ عالم واجد علی شاہ اختر کے استاد و مصاحبِ خاص تھے۔ جب انگریزوں کے ہاتھوں سلطنتِ اودھ کا خاتمہ ہوا اور واجد علی شاہ کلکتہ میں نظر بند کر دیے گئے تو محمد رضا برق بادشاہ کے ہمراہ تھے اور وہیں شنبہ ۲۸ رصفر ۱۲۷۴ھ/ ۱۷ را کتوبر ۱۸۵۷ء[۴] کو وفات پائی۔ "حزنِ اختر" میں واجد علی شاہ نے بھی یہی سالِ وفات لکھا ہے:

کلیجہ مصیبت سے ہلنے لگا   جگر خارِ فرقت سے چھلنے لگا
ہوئی سن چوہتر میں یہ واردات   دہن سے نہ نکلی مرے ایک بات
کیا صبر میں نے کلیجے کو تھام   جو تپ نے کیا کام ان کا تمام[۵]

"افسانہ لکھنؤ" میں آغا جو شرف نے سالِ وفات بارہ سو بہتر لکھا ہے[۶] جو درست نہیں ہے۔ مولوی عبدالحی نے "گل رعنا" میں بغیر کسی حوالے کے سالِ وفات ۱۲۷۳ھ دیا ہے[۷]۔ فرمان فتح پوری نے ارمغان گوکل پرشاد کے حاشیے پر لکھا ہے کہ "تاریخِ لطیف" میں برق کے انتقال کی کئی تاریخیں دی ہیں جن سے ۱۲۷۴ھ نکلتا ہے[۸] برق واجد علی شاہ کے مصاحبِ خاص اور یار وفادار تھے۔ سلطنت کے خاتمے کے بعد جب بہت سے مصاحب انھیں چھوڑ کر چلے گئے تھے

برق اسی چوکھٹ پر بیٹھے رہے جس کا اظہار ایک شعر میں بھی کیا ہے:

برق جو کہتے تھے آخر وہی کر کر اٹھے   جان دی آپ کے دروازہ پر، مر کر اُٹھے

معاصر تذکروں میں لکھا ہے کہ برق خوش اخلاق وسیر چشم انسان تھے۔ سعادت خاں ناصر نے انھیں "مجمع الاخلاق، معدن اشفاق...... خلق اور حلم میں مشہور انام، دلبری اور سیر چشمی میں ضرب المثل میانِ خاص و عام" لکھا ہے[۹] مصحفی نے انھیں "جوانِ شجاع ومہذب اخلاق وموزونِ الطبع، شائقِ فن، مداحِ اہلِ سخن"[۱۰] لکھا ہے۔ ان کے گھر پر پابندی سے ہر ماہ کی چودھویں تاریخ کو محفلِ مشاعرہ منعقد ہوتی تھی جس میں عام طور پر سب شعرا شریک ہوتے تھے۔ علی اوسط رشک، جو اس زمانے میں کان پور میں مقیم تھے، اکثر اس مشاعرے میں شریک ہوتے تھے۔ برق اہلِ سخن کی بہت عزت وقدر کرتے تھے۔ احمد حسین سحر نے لکھا ہے کہ "فی زماننا عمدہ سخن سنجانِ لکھنؤاست وبہ سلکِ ملازمان بہ اختصاصِ بادشاہی سرفرازی ہادارد"[۱۱] خویشگی نے لکھا ہے کہ "نشوونما یافتہ لکھنؤاست۔ جوانے زیبا رُو وخوش خواست، یار باوفا، محبّ باصفاست۔ درآں جا بہ اعزاز تمام می گزراند واعزہ آں شہر بہ تعظیم وتکریم پردازند"[۱۲] ان سب تاثرات سے ایک ایسی شخصیت ابھر کر سامنے آتی ہے جو جوانِ شجاع بھی ہے اور یار وفادار بھی۔ صاحب مروت بھی ہے اور حلیم وصاحب ثروت بھی۔ برق میں وہ تمام خوبیاں جمع ہو گئی تھیں جو اس دور میں خاص اہمیت کی حامل تھیں اور اسی لیے سارے معاشرے میں وہ عزت واحترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ علی اوسط رشک کے دیوان دوم (نظم گرامی) میں ایک قطعہ تاریخ ملتا ہے جو ۱۲۵۱ھ میں برق کے صحت یاب ہونے پر لکھا گیا تھا[۱۳]

میرزا محمد رضا برق نے ایک ضخیم دیوان یادگار چھوڑا ہے[۱۴] اس کے علاوہ ایک "واسوخت" بھی ملتی ہے[۱۵] اور ایک "شہر آشوب" بھی[۱۶] جس میں سلطنتِ اودھ کے زمانے کی بہاروں اور رونقوں اور پھر ان کے مٹنے کا ذکر اندوہ ناک لہجے میں کیا ہے۔ دیوانِ برق میں غزلوں کے علاوہ سولہ مخمسات ہیں جو واجد علی شاہ اختر، امام بخش ناسخ اور دلیر الدولہ حیدر کی غزلوں پر لکھے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں جو ۴۳ صفحات پر پھیلے ہوئے ہیں۔

بنیادی طور پر "غزل" ہی وہ صنفِ سخن ہے جس میں برق نے اپنے فن کا اظہار کیا ہے۔ برق کی غزل روایتِ ناسخ کی تکرار وتوسیع ہے۔ وہ اسی رنگِ سخن میں اپنی غزل کے گیسو سنوارتے ہیں۔ غزلِ ناسخ کی طرح برق کی شاعری بھی جذبہ واحساس سے خالی ہے اور سارا زور مضمون آفرینی اور صحت زبان پر ہے۔ اس مضمون آفرینی میں ناسخ کی سی پروازِ تخیل تو نہیں ہے جو مضمونِ تازہ کی تلاش میں دور دور کا سفر کرتی ہے لیکن متانت وگہری سنجیدگی ضرور ہے۔ برق کے رنگِ سخن میں ناسخ کا رنگِ سخن اس طرح شامل ہے کہ اگر ان کے متعدد اشعار کو کلیاتِ ناسخ میں شامل کر دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے:

بے توقف منزلِ مقصود کو پہونچیں گے برق   توسنِ عمر رواں گھوڑا ہے اپنی ڈاک کا
موزوں ہیں عضو تن قدِ موزونِ یار میں   گویا یہ ایک بند ہے ترکیب بند کا
جمع کرتے ہیں عدم میل کو تولوں ماشوں   مشک ہوتا ہے دمِ غسل بدن سے پیدا
خواب میں فرضاً اگر تصویرِ اقدس دیکھتا   دم بھرا کرتا کنوئیں میں ماہِ کنعاں چاہ کا
وصف قامت سے بقولِ حضرت استاد برق   عالم بالا تک اپنا بول بالا ہو گیا

اطلس کے عوض شملے میں ہے اطلسِ گردوں   بجلی جسے کہتے ہیں کنارا ہے زری کا
تصور ہے جو اس یوسف کے مجھ کو روئے تاباں کا   گریبانِ تفکر میں ہے عالم چاہِ کنعاں کا
آنکھوں کی گردشوں سے یہ جوہر عیاں ہوئے   تیغ نگاہِ یار بھی چڑھتی ہے سان پر

ان اشعار میں وہی مضمون آفرینی، وہی لفظیات، وہی رعایتِ لفظی، وہی صنعتِ ترصیع ملتی ہے جس کے سب سے بڑے ترجمان خود ناسخ تھے۔ جذبہ و احساس سے عاری ہونے کے باعث سارے کلام پر "خارجیت" حاوی ہے۔ برق بھی علی اوسط رشک کی طرح، رعایتِ لفظی سے معنی آفرینی کا کام لیتے ہیں۔

آہِ دل تختِ سلیماں ہے ضعیفوں کے لیے   پھرتے ہیں تیرے ہوا خواہ ہواداروں پر
برق تھا نام، ملا اور یہ رونے سے خطاب   ابر سب کہتے ہیں اے دیدۂ گریاں مجھ کو
بوسے لیے جو وصل میں روئے ملیح کے   بولے وہ ہنس کے تم بھی نمک خوار ہو گئے
ثابت ہیں پور پور کی شیریں ادائیاں   کس منہ سے میں بیان کروں بند بند کا

برق نے استاد ناسخ کی طرح "مثالیہ" کو بھی اپنی شاعری میں بار بار برتا ہے لیکن یہاں مثالیہ کا رنگ اتنا موثر اور پُر لطف نہیں ہے جتنا ناسخ کے ہاں ملتا ہے۔ ایک غزل میں مثالیہ کے فارسی شاعر صائب کا بھی ذکر کیا ہے اور ساری غزل اسی رنگ میں کہنے کی کوشش کی ہے:

ہم عناں دشتِ زمینِ شعر میں صائب نہیں   توسنِ فکرِ رسا حد سے زیادہ بڑھ گیا

برق نے جدید روایتِ غزل کے مطابق مثالیہ کو اپنی غزل میں برتا ضرور ہے لیکن اسے وہ اپنا رنگ نہ بنا سکے۔ وہ اس رنگ میں زیادہ سے زیادہ اس بلندی تک پہنچتے ہیں:

گردوں سے آبِ چشم تمنا بلند ہے   دیکھو حباب پست ہے دریا بلند ہے
سر پر اجل کے بلا آئی تو اونا بڑھ گیا   دھوپ جب بڑھنے لگی قامت سے سایا بڑھ گیا
ناتوانی نے بڑھایا اور زورِ عشقِ زلف   کم ہوا جس دم لہو سودا زیادہ ہو گیا

ناسخ کی غزل کی طرح برق کی غزل بھی عشقیہ نہیں ہے اسی لیے اس پر بھی خارجیت حاوی ہے اور محبوب اپنے جسمانی اوصاف کے ساتھ ساری شاعری میں نمایاں ہے۔ یہ محبوب کوٹھے پر رہتا ہے اور اس کی روح نہیں اس کے جسم کو حاصل کیا جا سکتا ہے:

مضمون روئے یار نے چمکا دیے ہیں شعر   گویا کہ اس زمین میں نکلا ہے آفتاب
روشن جو اس کے چاند سے رخسار ہو گئے   تارے تمام روزنِ دیوار ہو گئے
گلشن میں تیرے قامت و عارض کو دیکھ کر   سروِ چمن ہے فاختہ، گل عندلیب ہے
تنِ پُر نور کندن کی طرح سارا دمکتا ہے   نہیں محتاج وہ رشکِ قمر سونے کے زیور کا

برق کے ہاں محبوب کا سراپا الگ الگ ہو کر سامنے آتا ہے۔ یہاں محبوب بھی، عشق کے بغیر، ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا ہے۔ کمر، دہن، پستان، رخسار، آنکھیں وغیرہ اس لیے عزیز ہیں کہ ان سے شوقِ وصل کو شہ ملتی ہے:

پستاں وبالِ جسم ہیں اس بحرِ ناز کو   دریا کو بوجھ کوہِ گراں ہے حباب کا
انگڑائی دونوں ہاتھ اٹھا کر جو اس نے لی   پر لگ گئے پروں نے پری کو اُڑا دیا

آب و تابِ نارپستاں حسن سے دونی ہوئی
رس بڑھا دیتی ہے نخلوں کی ثمر میں چاندنی
جھک جاتی ہے چلنے میں کمر بار ہیں پستان
نازک ہے شجر بوجھ ثمر کا نہیں اٹھتا

عشق کی جلوہ گری کے بغیر وصفِ محبوب طرح طرح سے اس دور کی شاعری پر چھا گیا اور محبوب کی خارجیت اس شاعری کا وصف بن گئی۔ معنی آفرینی کی تلاش کے باوجود یہ تہذیب ''معنی'' سے خالی ہو گئی تھی اور فضائے بسیط میں ٹاک ٹوئیاں مار رہی تھی۔

فنی نقطۂ نظر سے دیکھیے تو برق کی شاعری اپنی دلآویز بندشوں، صحتِ زبان، قوتِ اظہار، روانی و سلاست، کے باعث پختہ گوئی و مشاقی کا اظہار کرتی ہے۔ اس میں وہ استادانہ شان ہے جس سے قادر الکلامی کا جوہر نکھرتا ہے۔ زبان کے زاویۂ نظر سے برق کی شاعری کو دیکھیے تو اس میں ایک متوازی رجحان یہ سامنے آتا ہے کہ رشک کی شاعری کی طرح اب زبان کی شاعری، آہستہ آہستہ ابھر رہی ہے۔ روزمرہ و محاورات کے استعمال سے شاعری میں لطفِ زبان پیدا کرنے کا رجحان نمایاں ہو رہا ہے۔ مضمون آفرینی، صحتِ زبان اور فنی درستی کے ناسخی رجحانات تو اب بھی سکۂ رائج الوقت ہیں لیکن لطفِ زبان اور زبان کا چٹخارا اب شاگردانِ ناسخ کے ہاں ایک نیا سا لطیف رنگ گھول رہا ہے۔ یہ رنگ ناسخ کی شاعری میں بہت کم ہے۔ برق کے دیوان میں، رشک کی طرح، یہ رجحان نمایاں ہے۔ اس رجحان نے سادگی کو جنم دیا ہے۔ مضمون آفرینی میں بہت دور کی کوڑی لانے کا عمل بھی دھیما پڑا ہے اور بہت آہستہ آہستہ جذبہ و احساس کا اثر شاعری میں بحال ہو رہا ہے۔ اس رنگ میں خارجیت کا ذرا سا جھکاؤ داخلیت کی طرف قدم بڑھاتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس نئے رنگ میں لہجہ اثرِ شاعری کو بڑھا رہا ہے اور روزمرہ و محاورہ کا استعمال شعر میں لطف پیدا کر رہا ہے لیکن مضمون آفرینی کا پہلو بھی شعر میں موجود ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے۔

جب کہا ہم نے لپٹ جائیں گے اس میں ہو بہو
ناز سے کہنے لگا وہ ماہ طلعت خواب میں
تم کو ہم سے خدا جدا نہ کرے
ہم جدا تم سے ہوں خدا نہ کرے
کیا ہولناک رات ہے روزِ فراق کی
تارے مجھے ڈراتے ہیں آنکھیں نکال کے
دیکھ کر آنسو مزاجِ یار جانی پھر گیا
میری کشتِ آرزو پر آج پانی پھر گیا
کہتے ہیں دے کے بوسہ طلائی جبین کا
سونے کا میں نے تجھ کو نوالا کھلا دیا
بوسہ طلب کیا تو دیا ہنس کے یہ جواب
منہ کی کھلائے گا مجھے چسکا زبان کا
ناتوانی سے غمِ ہجر کی ایسے بیٹھے
اٹھے دنیا سے مگر دل نہ ہمارا اٹھا

یہاں جذبہ تو موجود ہے مگر نہایت دبا دبا سا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اب ہواؤں کا رخ ہلکے ہلکے بدل رہا ہے۔ رنگِ ناسخ جواب بھی ساری فضا پر چھایا ہوا ہے، کثرتِ استعمال سے اس کا رنگ پھیکا اور بے لطف ہوتا جا رہا ہے۔ روزمرہ و محاورہ اور زبان کی شاعری اس کی جگہ لے رہی ہے۔

برق کے ہاں طویل غزلیں کثرت سے ملتی ہیں۔ وہ عام طور پر سارے ممکن قافیے استعمال کرنے کی کوشش کرتے ہیں جس کی وجہ سے ان کی غزلیں طویل ہو جاتی ہیں۔ ان کے ہاں ۲۹ شعر، ۲۷ شعر (جس میں ۷ مطلعے ہیں) کی غزلیں بھی ملتی ہیں اور ایسی غزلیں بھی جن میں، ناسخ و رشک کی طرح، مطلع میں تخلص لایا گیا ہے۔ بارہ شعر کی ایک غزل میں ۹ مطلعے ہیں۔ برق کے کلام کے مطالعے سے قادر الکلامی پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے لیکن ان کی شاعری میں کوئی

الگ امتیازی رنگ نہیں ہے۔ وہ اپنے دور کے مروج رجحانات کے ترجمان ہیں اور اس میں اچھا شعر نکالتے ہیں۔ آج ان کی شاعری اس لیے پھیکی سیٹھی سی نظر آتی ہے کہ رنگِ ناسخ، جس کی وہ پیروی کر رہے ہیں، ٹکسال باہر ہو گیا ہے۔ ناسخ کی طرح ان کی شاعری بھی اسی دور میں محصور ہے اور اس سے باہر بے روح ہو جاتی ہے۔ جذبہ و احساس آفاقی ہو سکتا ہے لیکن اس سے بچ کر جب شاعری کا اہتمام کیا جائے گا تو وہ ہمیشہ اسی صورت حال سے دوچار ہو گی۔ ناسخ، رشک، برق اور دوسرے شعرا وہ لوگ ہیں جنھوں نے اردو غزل کو ایک نیا روپ ایک نیا معیارِ سخن دیا اور یہ معیار سکۂ رائج الوقت بن کر برسوں مرکزِ سخن بنا رہا۔ اس نے غزل کو وسعت دی، اس میں فکر اور مضامینِ نو کا اضافہ کیا۔ اردو زبان کو مانجھ کر اصلاحِ زبان سے اسے رواں اور پُر زور بنایا۔ موزوں الفاظ کے استعمال کی اہمیت کو اُجاگر کیا۔ اور زبان و بیان کے سامنے نئے امکانات کے دروازے کھول دیے۔

صاف ہر بیت کی بندش ہے صفائی دیکھو   آئینے قصرِ فصاحت میں لگا دیتا ہوں
(برق)

ناسخ کی تحریکِ سخن، زبان و بیان کی سطح پر، ایک نیا روپ دھار لیتی ہے۔

برق کی زبان معیاری کھلی کھلی، صاف ستھری زبان ہے۔ ان کے کلام میں ایک آدھ جگہ متروک الفاظ استعمال ضرور ہوئے ہیں جیسے "تلک":

آدمی کب تلک دوا نہ کرے   دردِ فرقت میں زہر ہے لازم
سن سن کے نالے غیر بھی بے چین ہو گئے   دشمن تلک جہاں میں قائل اثر کے ہیں۔

اسی طرح لفظ "موا" جو ناسخ کے ہاں بھی دو ایک شعر میں استعمال ہوا ہے، برق کے ہاں بھی ملتا ہے۔ بعد میں ناسخ نے زبان کے اس پرانے اثر کو ترک کر دیا تھا اور اسی کے ساتھ برق اور دوسرے شعرا نے بھی اسے ترک کر دیا تھا۔ برق کے اس شعر میں "موا" استعمال ہوا ہے:

کیوں اپنے ہاتھ سے نہ گلا کاٹ کر موا   صدمہ ہے مجھ کو صدقۂ بازوئے یار کا

اسی طرح برق نے ایک شعر میں "حور" کو مذکر باندھا ہے اور "بلبل" کو مونث باندھا ہے:

دیکھ کر شکل تعلّی سے یہ کہتا ہے وہ حور   آدمی کیا کہ فرشتے ہیں ہمارے مشتاق
ع۔ کانٹے کی طرح بلبلِ شیدا نکل گئی۔

اس طرح کئی اور الفاظ ہیں جو مذکر بولے جاتے ہیں لیکن برق نے انھیں مونث باندھا ہے مثلاً نقاب، بیشکر، زنار وغیرہ۔

رشک کے ہاں نشہ کا املا "نشآہ" ملتا ہے۔ بحر کے ہاں بھی یہی املا ہے:

تہ شمشیر وقت آیا جو اپنے نشآہ پانی کا   چڑھایا زخم نے ساغر شرابِ ارغوانی کا

برق کے ہاں اس کا املا "نشاہ" ملتا ہے:

کیفیت زمانہ دکھائی شراب نے   نشاء کا ڈورا مجھ کو خطِ جام ہو گیا
مے کے پیتے ہی یہ رنگت لال ان کی ہو گئی   روئے رنگیں نشأ سے بے داغ لالا ہو گیا

اسی طرح "سنئے" کا املا برق کے ہاں "سنے" ملتا ہے۔ رشک نے اس کا اصول وضع کیا ہے جس کا ذکر "نفس اللغۃ" کے

ذیل میں ہم پہلے کر آئے ہیں۔ زبان کے معاملے میں بحر بھی بہت احتیاط کرتے ہیں اور ”اردوئے لکھنؤ“ بحر کا معیار زبان ہے۔

حواشی:

[۱] ”بنی“ میں واجد علی شاہ نے برق کو ”استادِ مرحوم راقم“ لکھا ہے، ص ۲۳۸، مطبع سلطانی کلکتہ ۱۸۷۷ء اور ”ارشاد خاقانی“ میں بھی اپنے استاد کا ذکر کیا ہے، ص ۳،

[۲] دیوانِ برق، محمد رضا برق، ص ۶۴۵۔۶۴۴، سلطان المطابع لکھنؤ، ۱۲۶۹ھ/۱۸۵۳ء

[۳] ریاض الفصحا، مصحفی، ص ۵۲، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۴] لکھنؤ کے چند نامور شعرا، ڈاکٹر سید سلیمان حسین، ص ۱۰۱، لکھنؤ ۱۹۷۳ء

[۵] حزنِ اختر، واجد علی شاہ اختر، ص ۱۳۰، مرتبہ امجد علی خان۔ لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۶] افسانۂ لکھنؤ، آغا حجو شرف، ص ۵۳، مرتبہ سید محمود نقوی، دلی ۱۹۸۵ء

[۷] گلِ رعنا، عبدالحی، ص ۳۸۶، اعظم گڑھ (طبع چہارم) ۱۳۷۰ھ

[۸] ارمغان گوکل پرشاد، مرتبہ ڈاکٹر فرمان فتحپوری، ص ۱۶ (حاشیہ) انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء

[۹] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، سعادت خان ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۴۳۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۱۰] ریاض الفصحاء، مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۵۲، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء

[۱۱] بہارِ بے خزاں، احمد حسین سحر، مرتبہ ڈاکٹر نعیم احمد، ص ۴۵، علمی مجلس دہلی ۱۹۶۸ء

[۱۲] گلشنِ ہمیشہ بہار، نصر اللہ خاں خویشگی، مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۸۳، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۷ء

[۱۳] نظم گرامی، (دیوان دوم) علی اوسط رشک، ص ۴۰۱، لکھنؤ ۱۲۶۳ھ

[۱۴] دیوانِ برق، محمد رضا برق، کل صفحات ۶۷۲، سلطان المطابع لکھنؤ، ۱۲۶۹ھ/۱۸۵۳ء

[۱۵] مجموعۂ واسوخت، جلد اول، مرتبہ فدا علی عیشی، ص ۲۷۴۔۲۷۷، مطبع نول کشور، لکھنؤ، ۱۲۸۵ھ

[۱۶] جلوۂ خضر، صفیر بلگرامی، جلد دوم، ص ۱۶۱، آرہ بہار ۱۸۸۵ء

تیسرا باب

امداد علی بحرؔ

نظم و نثر: حالات، مطالعۂ شاعری۔ بحر البیان

ناسخ کے شاگردوں میں امداد علی بحر اپنے منفرد و پختہ رنگِ سخن اور ساتھ ہی قواعدِ زبان و علم عروض پر غیر معمولی قدرت کی وجہ سے ممتاز ہیں۔ علی اوسط رشک نے ''نفس اللغہ'' میں لکھا ہے کہ ''بحر از تلامذۂ جناب شیخ صاحب مرحوم و طبع موزوں و فکرِ کامل دارند''[۱]

شیخ امداد علی بحر (۱۲۹۵ھ/۱۸۷۸ء) شیخ امام بخش کے بیٹے[۲] اور ان کے ہم نام شیخ امام بخش ناسخ کے ممتاز شاگرد تھے۔ سید مظفر علی اسیر (م ۱۲۹۹ھ/۱۸۸۲ء) کا قطعہ تاریخ وفات ''تاریخ لطیف'' قلمی، مخزونہ رضا لائبریری میں موجود ہے:

شیخ امداد علی بحر ز دار فانی   رفت در باغ جناں خدمت حیدر برسید
ساختم فکر بتاریخ وفاتش چو اسیر   گفت دل بحر بیک موج بکوثر برسید''[۳] (۱۲۹۵ھ)

بحرؔ فیض آباد میں پیدا ہوئے اور پھر وہاں سے لکھنؤ چلے آئے۔ ایک شعر میں بھی اپنے وطن کی طرف اشارہ کیا ہے

پوچھنا بھی ہے عبث حالِ خرابیِ وطن   بحر ہی جب نہ رہے کیا فیض آباد رہے

''تذکرہ شعرا'' میں بھی ''از متوطنانِ فیض آباد'' لکھا ہے۔ اور یہ بھی بتایا ہے کہ ''دریں جز و زمانہ در لکھنؤ برفاقت علی حسین خاں اثر، فرزند کہین نواب حیدر بیگ خاں مرحوم است''[۴] ''گل رعنا'' میں لکھا ہے کہ ''چھوٹی شہزادی کی سرکار سے کچھ وظیفہ ملتا ہے، انھی کی ڈیوڑھی پر پھاٹک کی بغل میں ایک کمرہ تھا وہیں افیون گھلا کرتی تھی اور ایک بوسیدہ چٹائی پر بیٹھے رہتے۔ لوگ دور دور سے تحقیق الفاظ کو آتے''[۵] بڑھاپے میں رام پور آ گئے تھے۔ امیر مینائی نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ''پینسٹھ برس کی عمر، لکھنؤ وطن ہے۔ اب اس سرکار (رام پور) کے وظیفہ خوار ہیں''[۶] رام پور میں کئی سال گزار کر لکھنؤ واپس آ گئے اور وہیں وفات پائی۔

بحر کی آواز میں رعشہ تھا جو عمر کے ساتھ بڑھتا گیا اس لیے عام طور پر شعر پڑھ کر نہیں سناتے تھے[۷] اپنے ایک شعر میں بھی اس طرف اشارہ کیا ہے:

اے بحر فی الحقیقت کامل ہوا اپنے فن میں   آواز میں ہے رعشہ لغزش نہیں سخن میں

''گلستانِ سخن'' میں لکھا ہے کہ، بحر ''صاحب استعداد ہے اور ایجادِ معانی اور ابداعِ مضامین میں قدرتِ ذاتی رکھتا ہے۔..... شاگردانِ ناسخ سے گوئے سبقت اور خوش فکرانِ لکھنؤ سے قصب السبق لے گیا ہے''[۸]

بحر پُر گو و مشاق شاعر تھے۔ علم عروض و قوافی، صحتِ الفاظ، اصولِ زبان، تحقیق لغت اور محاورات و روزمرہ پر

ایسی قدرت رکھتے تھے کہ استادانِ وقت بھی ان سے سند لیتے تھے۔ اپنے ایک شعر میں اس طرف اشارہ کیا ہے۔

پلّہ عروضیوں میں سبک ہو کہیں نہ بحر   میزانِ شاعری میں طبیعت تلی رہے

طبیعت میں ایسی بے نیازی تھی کہ خود اپنا دیوان بھی مرتب نہ کر سکے۔ سید محمد خاں رندؔ نے اسے مرتب کیا اور اس کا تاریخی نام ''ریاض البحر'' (۱۲۵۲ھ) رکھا جس کا اعتراف، احسان مندی چار شعر کے ایک قطعہ بعنوان ''از مصنف سلمہ اللہ'' میں بحر نے کیا ہے، جس کا ایک شعر یہ ہے:

جامع اس دفتر کے ہیں سید محمد خان رند   اس جلیل القدر کا یہ بحر پر احسان ہے

بحر کا دیوان ۱۲۸۵ھ میں پہلی بار مطبع مصطفائی لکھنؤ سے مرتب ہونے کے ۳۳ سال بعد شائع ہوا۔ دیوان بحر ۶۳۸ غزلیات اور ۲۶ رباعیات پر مشتمل ہے۔ اس بات کا امکان ہے کہ اس عرصے میں کہا ہوا کلام بھی اس میں شامل کر دیا گیا ہوگا۔ قاضی عبدالودود کی بھی یہی رائے ہے[۹] ''ریاض البحر'' میں صرف غزلیں اور رباعیات ہیں لیکن ''انتخاب یادگار'' میں جو انتخاب دیا گیا ہے اس میں دو قصیدوں کے چند اشعار بھی شامل ہیں جن میں سے ایک تہنیتِ شادی صاحب زادہ محمد ذوالفقار علی خان صاحب بہادر کے موقع پر کہا گیا اور دوسرا نواب محمد یوسف علی خاں صاحب بہادر کی مدح میں ہے۔ اس میں بحر کی دو واسوختوں سے بھی انتخاب دیا گیا ہے اور یہ وہی دو واسوختیں ہیں جو ''مجموعۂ واسوخت'' میں شامل ہیں[۱۰] قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''قواعد اردو سے متعلق ایک مختصر سا رسالہ کتب خانہ رضائیہ رام پور میں ہے[۱۱] اس رسالے کو، جس کا نام ''بحر البیان'' ہے رشید حسن خاں نے اپنے تعارف کے ساتھ شائع کر دیا ہے[۱۲]

بحر بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں انھوں نے اپنی صلاحیتوں کا رس اسی صنفِ سخن میں نچوڑا ہے۔ ان کی غزل میں اس دور کی لہک اور مہک پوری طرح شامل ہیں۔ وہ ناسخ کے شاگرد تھے۔ استاد کے رنگِ سخن سے وہ بھی متاثر تھے لیکن ان کے مزاج میں دو پہلو ان کے اپنے تھے۔ ایک یہ کہ انھیں شاعری میں ''بول چال کی زبان'' پسند تھی اور دوسرے وہ ''صاف شعر'' کو پسند اور گنجلک پن کو ناپسند کرتے تھے جس کا اظہار انھوں نے کئی جگہ کیا ہے

بہت پسند ہے مجھ کو یہ بول چال اے بحر   قسم خدا کی یہ طرزِ بیاں بہت اچھا
غزل کہا کرو اے بحر صاف صاف ایسی   بہ شکل موج نہ شعروں میں گنجلک دیکھیں

بول چال کی زبان، جس میں محاورہ و روزمرہ کا مزا بھی شامل ہے، بحر کے ہاں خاص لطف دیتی ہے۔ ان کی غزل میں معنی یابی کے لیے نہ دور کی کوڑی لانے کی کوشش ملتی ہے اور نہ مضمون آفرینی کے لیے کسی قسم کا گنجلک پن ہے۔ صاف شعر، جس میں محاورہ روزمرہ کے برجستہ استعمال سے تازگی، بے ساختگی اور لطف پیدا ہوتا ہے، بحر کی غزل کا جوہر ہے۔ بحر نے اپنے استاد ناسخ اور معاصرین کی مختلف خصوصیات کو ملا کر ایک ایسا ''امتزاج'' پیدا کیا ہے جو بحر کے ساتھ مخصوص ہے۔ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ بحر نے ''ناسخ کا مذاق، برق کی بندش، وزیر کی صفائی، رشک کی تحقیقِ محاورات، سحر کی شوخی، اپنا چونچلا پن ملا جلا کر ایسا مذاق پیدا کیا کہ مطبوع ہو گیا'' [۱۳]

محاورہ و روزمرہ کا استعمال طرح طرح سے اس کثرت سے ہوتا ہے کہ یہ بحر کی شاعری کا وصفِ خاص بن جاتا ہے۔ وہ محاورہ سے رعایتِ لفظی بھی پیدا کرتے ہیں اور مضمون آفرینی کا کام بھی لیتے ہیں۔ ان کا کلام دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ناسخ کا رنگ شاعری اپنی چولی بدل رہا ہے۔ ناسخ نے شاعری میں مضمون آفرینی کو اہمیت دی تھی

اور جذبہ واحساس کو ترک کر کے عشقیہ شاعری اور سادہ گوئی کو مسترد کیا تھا اور اپنی نئی شاعری کو "تازہ گوئی" کہا تھا۔ ان کے شاگردوں نے، جن میں بحر و رشک نمایاں ہیں، شاعری کو جذبہ واحساس سے تو دور رکھا لیکن ساتھ ہی زبان و بیان میں ہندی الاصل اردو الفاظ اور محاورہ و روزمرہ کی حلاوت شامل کر کے استاد ناسخ کی شاعری کے سیٹھے پن کو دور کرنے کی کوشش کی تھی۔ رشک نے بول چال کی زبان میں شامل الفاظ اپنی شاعری میں استعمال کیے۔ بحر نے بھی ان ٹکسالی الفاظ کو اپنی غزل میں لطف و مزہ کے ساتھ استعمال کیا۔ اس طور پر یہ لطف و مزہ رشک اور برق وغیرہ کے ہاں نہیں ملتا۔ یہ لطف بحر سے مخصوص ہے:

میرا دل کس نے لیا نام بتاؤں کس کا
میں ہوں یا آپ ہیں، گھر میں کوئی آیا نہ گیا
ہم جان پر بھی کھیل کے جیتے نہ یار سے
ہم نے یہ داؤ بڑھ کے لگایا تھا ہر گیا
بحر کے منھ میں بھر آتا ہے پانی واللہ
کیا قیامت ہے طرح دار یہ چتون یہ نظر
بے جا ہے سعی رزق ہمارا جو ہے سو ہے
جو بھر گھٹے نہیں کبھی تل بھر بڑھے نہیں
ان سے نہ مل چلا نہ میں ان کی ہوا لگی
بس پھر کے دیکھنا تھا کہ پیچھے بلا لگی
مسافر خلد کے تیار ہیں رختِ سفر باندھے
ہمارے ساتھ چلنا ہو جسے اٹھے کمر باندھے
خلافِ محتسب اتنا نہ بحر کھل کھیلو
خدانخواستہ پرچہ لگے خبر گذرے
خدا پناہ میں رکھے تمھاری پلکوں سے
ستم کی فوج کھڑی ہے پرا جمائے ہوئے
جب مجھے تم نے پکارا یہ دعا دی میں نے
رہے مکے میں مدینے میں تمھاری آواز

یہ رنگِ سخن ناسخ کے زیر اثر ہونے کے باوجود ناسخ سے مختلف رنگ ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ زبان کی شاعری کا رجحان نمودار ہو رہا ہے۔ یہی رنگ ہمیں رشک اور ناسخ کے دوسرے شاگردوں کے ہاں بھی ملتا ہے لیکن زبان کی شاعری کے تعلق سے یہ رنگ بحر کے ہاں زیادہ نمایاں ہے جس سے اردو پن شاعری میں دوبارہ واپس آ رہا ہے اور وہ ہندی الاصل الفاظ جو ناسخ نے ترک کیے تھے، عام طور پر استعمال میں آ رہے ہیں اور تحقیقِ الفاظ کا وہ رجحان بھی، جو ہمیں "نفس اللغہ" اور "بحر البیان" میں نظر آتا ہے، اسی طرف ہے:

اے بحر اب تو بات بھی کرتا نہیں وہ شوخ
وہ رسم وراہ ہو چکی وہ پیار ہو چکا
ہاتھ آ کے وہ نکل گئے اے بحر کیا کہیں
دل ہاتھ بھر بڑھا تھا کئی ہاتھ گھٹ گیا
ذرہ جو کوئی اڑ کے تیرے بام تک گیا
ہم سمجھے مرشوں کا ستارا چمک گیا
لازم ہے گھر میں بحر نہ بھجوا ہ حاضری
ہوکا تمھاری دید کا کچھ کھا کے مر گیا
کبھی زلفوں کی آرایش کبھی جوڑے کی بندش ہے
یہ کیا غصہ ہے بالوں پر ادھر کھولے ادھر باندھے

روزمرہ ومحاورہ کا برمحل استعمال اور زبان کی شاعری کا لطف بیان یہی بحر کا رنگ سخن ہے۔ بول چال کی زبان کے استعمال سے، رشک کی طرح، بحر کے ہاں بھی بے شمار ہندالاصل الفاظ دوبارہ شاعری کی زبان کا حصہ بن گئے اور جس سے زبان کا وہ حقیقی ٹکسالی روپ وجود میں آ گیا جو آج تک اسی طرح قائم ہے۔ ناسخ نے ہر قسم کے مضامین کو جزوِ شاعری بنا دیا تھا اور اس طرح غزل کو وسعت دی تھی۔ شاگردانِ ناسخ اور بالخصوص رشک و بحر نے ہر قسم کے ٹکسالی الفاظ کو بول چال کی زبان سے لے کر نئی شاعری کے بیان میں شامل کیا تھا اور اس طرح ناسخ کی "تازہ گوئی" کی زبان کو دوبارہ بول

چال کی عام وفطری زبان سے ہم کنار کر کے ایک نئی اور قابلِ قبول صورت دی تھی۔ رشک کی شاعری پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ لفظ کے مخلِ استعمال کو ظاہر کرنے کے لیے شعر کہا گیا ہے۔ بحر کے ہاں یہ الفاظ شعر کے بہجے اور بیان کا فطری حصہ بن کر سامنے آتے ہیں۔ اگر "دیوان بحر" سے ایسے الفاظ کی فہرست بنائی جائے تو ان کی تعداد سینکڑوں تک پہنچے گی لیکن ہم یہاں ایسے چند الفاظ کے استعمال اور شعریت ولطفِ شعر سے اس کے رشتے کو واضح کرنے کے لیے، چند اشعار درج کرتے ہیں۔ دیکھیے کہ یہاں یہ الفاظ بیان کا جزو بدن اور بحر کے تخلیقی عمل کا حصہ بن گئے ہیں:

جواب ہو نہ سکا تیری زلف کی لٹ کا
نکل کے سانپ نے پانی سے لاکھ سر پٹکا
اس دل کو ذرا خوف نہیں تیغ نظر کا
دیدار کا بھوکا ہے بہت کھائے گا چرکا
اپنی بہار خاک دکھائیں غریب لوگ
بوٹی نہ چھینٹ کی ہے نہ بوٹا ہے شال کا
ہٹتے ہی نہیں روئے صنم سے یہ سیہ رو
تڑکے کو بنا رکھا ہے زلفوں نے دھندلکا
کہیں تنکے نے بھی روکا ہے دریا کے دڑیڑے کو
بہالے جائے گا مجھ کو پسینا ناتوانی کا
کپڑے پھٹے جنوں میں تو دیکھا یہ اپنا حال
دھجی سا ہوگیا بدن ایسا چھنک گیا
نارسائی دیکھنا اڑتا ہے جب میرا غبار
یار کے کوٹھے کی کانس سے پھسلتی ہے ہوا
نالہ ہو بادبان کہ آہوں کے گن کھچیں
حسرت ہے بحر پار ہو بیڑا کسی طرح
جب دوپٹا سرخ رنگتا ہے ساون میں وہ شوخ
سانولی پر اوس پڑ جاتی ہے ہر برسات میں
ہم نے جو یار میں دیکھی ہے بساوٹ شبِ وصل
کوئی دولہا یہ نہ دیکھے گا دلہن میں خوشبو
دل اس کی زلف میں الجھا ہے میرے سر بکھیڑا ہے
الٰہی الاماں سارنگ کے جھتے کو چھیڑا ہے
دیارِ عاشقی کی بودوباش اچھی نہیں یارو
یہ آفت خیز نگری ہے یہ شور انگیز کھیڑا ہے
وہ آنکھیں یاد آتی ہیں مجھے جب دشتِ وحشت میں
غزالوں کو رگیدا ہے چکاروں کو کھدیڑا ہے

بحر نے ان الفاظ کو اسی طرح اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے جس طرح بول چال کی زبان میں یہ الفاظ اظہار کا ذریعہ تھے اور آج بھی ہیں۔ بحر کے ہاں یہ بول چال کی زبان اہم ہوگئی ہے اور اظہار بیان جو عربی وفارسی زبان کے الفاظ کے استعمال کی وجہ سے ناسخ کے ہاں لپٹا ہوا تھا کھل گیا ہے۔ یہ نہیں ہے کہ بحر نے رنگ ناسخ اور طرز جدید کو ترک کردیا ہے بلکہ "طرز جدید" میں بول چال کی زبان اور ہندی الاصل اردو الفاظ سے اظہار کو وسعت دے کر اسے ایک نیا روپ دیا ہے۔

بحر کے ہاں بھی موضوعِ شاعری "عشق" نہیں ہے بلکہ معشوق ہے جس کے اوصاف حسن اور معاملات کو وہ طرح طرح سے بیان کرتے ہیں لیکن ان معاملات میں، جرأت کی طرح "جنس زدگی" نہیں ہے بلکہ ہجر وفراق، ناز وادا، بے نیازی اور بیانِ حسن شعر کا جامہ پہنتے ہیں۔

بحر کی شاعری میں روانی وسلاست ہے۔ اظہار میں برجستگی وصفائی ہے۔ لفظوں اور روزمرہ ومحاورات کو صحت کے ساتھ استعمال کرنے کا سلیقہ ہے۔ اسی قدرتِ زبان کے باعث مشکل زمینوں کی اکثر ردیفیں منھ سے بول اٹھتی ہیں اور زبان کا ایسا چٹخارا پیدا کرتی ہیں کہ پتھر زمین میں بھی تازگی سی محسوس ہونے لگتی ہے۔ تعقید وتنافر سے ان کی

شاعری عام طور پر پاک ہے۔ دورِ ناسخ میں زبان و بیان کو نیا روپ دینے والوں میں بحر نے تاریخی خدمات انجام دی ہیں۔ بحر بقول صابر دہلوی "شاگردانِ ناسخ سے گوئے سبقت اور خوش فکرانِ لکھنؤ سے قصب السبق لے گیا ہے"[۱۴] بحر کے ہاں، رشک کی طرح، اردو پن خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ وہ عربی الفاظ کی جمع بھی اردو طریقے سے بناتے ہیں:

کوئی آدابِ محبت کو بھلا کیا جانے   ذلتیں جتنی ہیں عاشق کی وہ توقیریں ہیں
عاشقوں کو نفس شماری ہے   تیرے ظلموں کا کچھ شمار نہیں

اسی طرح "پن" کا لاحقہ لگا کر اظہار میں اردو پن پیدا کیا گیا ہے:

مشاطے کا محتاج نہیں حسنِ خداداد   تم چاند نظر آتے ہو بے ساختہ پن میں
لچکتی ہے کمر زلفِ رسا کے جھونک لینے سے   اثر معشوق پن کا ہے نزاکت آہی جاتی ہے

اہلِ لکھنؤ کی طرح بلبل کو مذکر باندھا ہے:

بلبل پھڑک کے جال سے آزاد ہوگیا   زلفوں میں پھنس کے کوئی رہا ہو تو جایئے

واسوخت کے ایک مصرع میں "تلک" بھی استعمال کیا ہے: ع "کل تلک بیٹھنے اٹھنے کا نہ یہ تھا انداز" بحر نے "بحر البیان" میں "تک" اور "تلک" دونوں کو مستعمل بتایا ہے۔

واسوخت اس دور کے لکھنؤ کی ایک مقبول عام صنف سخن تھی۔ بحر نے بھی دو واسوختیں لکھی ہیں جو ۵۴ اور ۳۶ بندوں پر مشتمل ہیں اور دونوں واسوختوں کا موضوعِ بیان ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ شعر چست، رواں اور برجستہ اور اظہار میں سنجیدگی ہے۔ محبوب (عورت) اور عاشق (مرد) کی زبان میں وہی فرق نمایاں ہے جو اس زمانے میں عورت اور مرد کی زبان میں تھا۔ عشق کے بیان میں وسعت اور ہجر کے بیان میں سوز و گداز ہے۔ بحر کا محبوب گوشت پوست کا انسان ہے اور یہی گوشت پوست حاصلِ عشق ہے۔ اظہارِ بے زاری میں بھی بحر کے ہاں پاسِ محبوب کا احساس ہوتا ہے۔ محاورہ و روزمرہ اور ردو پن کی وہ خصوصیات، جو بحر کی غزل میں ملتی ہیں، واسوختوں میں بھی جماؤ کے ساتھ آئی ہیں۔ بحر نے اپنے لطفِ بیان اور واقعیت پسندی سے اپنی واسوختوں میں بھی زندگی کا مزہ پیدا کر کے انھیں دلچسپ بنا دیا ہے۔

بحر البیان

امداد علی بحر کا یہ مطالعہ ادھورا رہ جائے گا اگر بحر کی اس مختصر تصنیف کا ذکر نہ کیا جائے جو اردو زبان کی قواعد کے موضوع پر لکھی گئی ہے اور جس کا نام "بحر البیان" ہے۔ اس کا واحد مخطوطہ رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہے جسے رشید حسن خان نے مرتب کر کے شائع کر دیا ہے[۱۵] بحر کے اس رسالے میں "قوانینِ ہندی یعنی اردوئے لکھنؤ بطریقِ صرف و نحو" بیان کیے گئے ہیں۔ اصلاحِ زبان کی وہ کوشش جو شیخ ناسخ کے زمانے میں شروع ہوئی تھی اب شاگردانِ ناسخ کے زمانے میں اس مرحلے میں داخل ہوگئی ہے جہاں اسی موضوع پر رسالے مرتب کیے جانے لگے تھے جن میں سے "نفس اللغۃ" کا مطالعہ ہم رشک کے ذیل میں کر آئے ہیں۔ رشید حسن خاں نے لکھا ہے کہ "بحر کا زمانہ قواعدِ زبان و قواعد شاعری کے بہت سے معرکۃ الارا مباحث کا زمانہ ہے۔ دبستانِ ناسخ کی ساری پابندیاں اسی عہد میں وضع کی گئیں اور اسی زمانے سے بہت سی لفظی بحثوں کا آغاز ہوا"[۱۶] "بحر البیان" اردو نما فارسی میں لکھی گئی ہے۔

حمد و نعت و منقبت کے بعد اس رسالے میں فصل یا باب کے بجائے ''موج'' کا لفظ استعمال کیا گیا ہے۔

''موج اول'' میں بتایا ہے کہ جملہ کلام کی تین قسمیں ہیں: ''اسم، فعل، حرف'' اور ان تینوں کی تعریف کر کے ''مصدر'' کی تعریف کی ہے اور بتایا ہے کہ ''مصدر'' تین طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک اصلی، دوم جعلی، سوم مزیدی۔ اور یہ تینوں مصادر بہ اعتبار حروف چار ہیں اور بہ اعتبار عروضی سات ہیں۔ اصلی مصدر وہ ہے جس میں کوئی حرف زائد نہیں ہوتا جیسے آنا۔ جانا۔ کھانا۔ پینا۔ سونا۔ جاگنا۔ جعلی مصدر فارسی و ہندی سے مرکب ہوتا ہے جیسے خریدنا۔ قبولنا۔ تراشنا۔ شرمانا۔ بخشنا۔ گزرنا۔ فرمانا۔ یہاں فارسی لفظ میں علامتِ مصدر ''نا'' لگا دی جاتی ہے۔ مصدر مزیدی وہ ہے کہ مصدر پر صیغۂ امر کا اضافہ کر دیتے ہیں جیسے کر بیٹھنا۔ بول اٹھنا۔ تڑپ جانا۔ رو دینا۔ اس کے بعد ''حاصل مصدر'' کے بارے میں بتایا ہے کہ اس کی مختلف صورتیں ہیں جیسے ''ت'' کے ساتھ۔ گھڑت۔ جڑت۔ چاہت۔ بادشاہت۔ جیسے ''ٹ'' کے ساتھ بناوٹ۔ سجاوٹ۔ رکاوٹ۔ گھبراہٹ۔ اسی طرح ''س'' کے ساتھ جیسے مٹھاس۔ کھٹاس۔ ہگاس۔ پیاس۔ اسی طرح ''ن'' کے ساتھ جیسے تڑھپن۔ چلن۔ اٹھن۔ مرن۔ وغیرہ۔

اس کے بعد مصادر کو عروض کے اعتبار سے سات میں تقسیم کیا گیا ہے مثلاً

مصادر فعلن	کہنا۔ رہنا۔ دینا۔ لینا۔ جینا۔ پینا۔ ہونا۔ رونا۔
مصادر فاعلن	مارنا۔ گاڑنا۔ پھیرنا۔ گھیرنا۔ موڑنا۔ توڑنا
مصادر فعولن	جلانا۔ منگانا۔ چھپانا۔ چلانا۔ اچھلنا۔ ابلنا۔
مصادر مفاعلن	پچھاڑنا۔ سنوارنا۔ نکالنا۔ بگاڑنا۔ پکارنا۔ ابھارنا
مصادر مفعولن	سہلانا۔ بہلانا۔ اترانا۔ دکھلانا۔ مرجھانا۔ کملانا
مصادر مستفعلن	پہچانا۔ چکارنا۔ مل بیٹھنا۔ سرکھیلنا۔ چکارنا۔ سسکارنا۔
مصادر فاعلاتن	کرکرانا۔ جھنجھلانا۔ بلبلانا۔ ہچکچانا۔ کنکنانا۔

یہ بھی بتایا ہے کہ زبان عربی کے حروف تہجی ۲۸، فارسی کے ۲۴ اور اردو ۳۰ حروف پر مشتمل ہے۔

دوسرے باب میں جسے ''موج دوم در تقسیم حرف'' کا عنوان دیا گیا ہے، بتایا ہے کہ ''افعال'' کے آخر میں جب ''الف'' آتا ہے تو یہ ماضی مذکر کی علامت ہے جیسے اٹھا۔ بیٹھا۔ دیکھا۔ سنا۔ جب ''الف'' کسی اسم کے آخر میں آتا ہے تو وہ علامت مذکر ہے، بشرطے کہ اس کی جمع ''یا'' اور ''نون'' سے نہ بنی ہو بلکہ یائے مجہول سے بنی ہو جیسے گھوڑا۔ گدھا۔ کالا۔ گورا۔ گاہے ''الف'' بطور تحقیر بھی استعمال ہوتا ہے جیسے کلوا۔ بدھوا۔ نتوا۔ مٹھوا۔ گاہے تعداد کے لیے استعمال ہوتا ہے جیسے پہلا۔ دوسرا۔ تیسرا۔ چوتھا۔ چھٹا۔ کبھی ''الف'' دو کلموں کے اتصال کے لیے آتا ہے جیسے بھاگا بھاگ۔ مارامار۔ کبھی یہ مصدر میں فعل لازم کو متعدی بنانے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ جیسے سمجھنا سے سمجھانا۔ اٹھنا سے اٹھانا۔ کبھی کلمہ کے شروع میں نفی کے لیے آتا ہے جیسے الگ، اچھوت، اٹھک، امٹ۔ کبھی اسم کے آخر میں مفعولیت کے لیے آتا ہے جیسے گنڈیا۔ لٹیا۔ دکھیا۔ سکھیا۔

اسی طرح حرف ''ت''، ''ج'' س۔ ک۔ ن۔ ل۔ م۔ و۔ ی کے تعلق سے اردو زبان میں جس طرح الفاظ وضع کیے جاتے ہیں ان پر مثالوں کے ساتھ، بڑی مفید بحث کی ہے۔

''موج سوم'' میں صیغۂ امر بنانے پر بحث کی ہے اور اس کے مختلف پہلوؤں کو روشن کیا ہے۔ اسی طرح

الفاظ روابط پر بحث کی ہے جس میں ''سمیت ۔ سے ۔ میں ۔ پر ۔ کو ۔ کے ۔ کا اور نہیں ۔ نہ'' شامل ہیں۔ اسی طرح الفاظ اشارہ کے استعمال کو سمجھایا ہے جو سمت یا طرف بتاتے ہیں جیسے ادھر، ادھر، کدھر ۔ جدھر اس ۔ اس ۔ کس ۔ پاس ۔ یہ ۔ وہ ۔ یہاں ۔ وہاں ۔ کہاں ۔ جہاں ۔ ہاں ۔

''ہاں'' کے بارے میں لکھا ہے کہ بمعنی مکان دجائے استعمال ہوتا ہے جیسے سودا نے لکھا ہے۔ ع تکوار جو گھر پر تو سپر ینے کے ''ہاں'' ہے۔ حرف ''یا'' کثرتِ استعمال سے ساقط ہو گیا ہے ''کہاں'' کو ملفوظ بتایا ہے۔ اس کے بعد الفاظ مخاطب حاضر و غائب پر عالمانہ بحث کی ہے۔

موج چہارم میں اسم مکرر پر بحث کی ہے جو کبھی ''مقدار'' ظاہر کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے جیسے ''کمخواب کے تھان سو سو روپیہ بکتے ہیں۔ چار چار گز کے تھان ہوتے ہیں'' کبھی شرطیہ کے لیے جیسے ''ہم سر سری بازی بدلتے ہیں۔ کبھی ''شک'' کے لیے جیسے ''فلاں شے کچھ کالی کالی یا لال لال ہے'' کبھی کثرت کے لیے جیسے گھر گھر نوبتیں بجتی ہیں۔ کبھی تاکید کے لیے جیسے خوب خوب ۔ اچھا اچھا۔ یہ بھی بتایا ہے کہ جب صیغۂ امر میں استعمال ہوتے ہیں تو حاصل بالمصدر ہو جاتے ہیں جیسے ناپ تول، مار پیٹ، تانک جھانک ۔ جھاڑ پھونک ۔ لاگ ڈپٹ ۔

اس کے بعد الف امالہ کی بحث آتی ہے اور پھر قاعدہ جمع پر بحث کی گئی ہے اور یہ اصول بتایا ہے کہ اگر اسم مذکر کے آخر میں الف ہے تو اس کی جمع یائے مجہول سے بنتی ہے جیسے گھوڑا کی جمع گھوڑے ۔ گدھا کی جمع گدھے ۔ اگر اسم مذکر کے آخر میں ''ع'' ہے تو حرف ماقبل میں زیر لگانے سے جمع بن جاتی ہے جیسے مصرع ۔ مطلع ۔ مجمع ۔ اسم مونث کے جمع بنانے کے لیے الف دنون لگانے سے جمع بن جاتی ہے بشرطے کہ اسم مونث کے آخر میں یائے معروف ہو جیسے بکری سے بکریاں ۔ ہرنی سے ہرنیاں ۔ اگر اس کے علاوہ کوئی اور حرف ہو تو ''یا'' ''نون'' لگانے سے جمع بنتی ہے جیسے دعا کی جمع دعائیں ۔ قبا کی جمع ''قبائیں'' کتاب کی جمع کتابیں ۔ انگیا کی جگہ انگیاں ۔ ڈبیا کی جمع ڈبیاں ۔ چڑیا کی جمع چڑیاں ۔

اس کے بعد مرکبات کی دلچسپ بحث آتی ہے جو اردو زبان میں طرح طرح سے بنائے جاتے ہیں جیسے ''باز'' (بمعنی فاعل) سے پتنگ باز ۔ کبوتر باز ۔ رنڈی باز ۔ وغیرہ اسی طرح ''بردار'' سے حقے بردار، چنور بردار ۔ ''دار'' سے جھالر دار ۔ چوکی دار ۔ جوڑی دار ۔ مکان دار ۔ ''دان'' سے پاندان ۔ اگال دان ۔ قلمدان ۔ جزدان ۔ ''اپا'' سے (بمعنی ہنگام) بڑھاپا ۔ رنڈاپا ۔ ''پن'' سے لڑکپن ۔ مسخرہ پن ۔ بانکپن ۔ بھولا پن ۔ ''واں'' سے جڑواں ۔ ڈھلواں ۔ پانچواں ۔ گیارھواں ۔ ''یل'' سے مریل ۔ اڑیل ۔ کٹریل ۔ کبھی سکون الف کے ساتھ جیسے کھپریل ۔ نکیل ۔ ''ہنڈ'' سے سڑاہنڈ ۔ بساہنڈ ۔ چراہنڈ ۔ ''بند'' سے بازو بند ۔ نیچے بند ۔ ہتھیار بند ۔ ''یرا'' سے ممیرا ۔ چچیرا ۔ بہتیرا ۔ سویرا ۔ کمیرا ۔ ''ہرا'' سے سنہرا ۔ اکہرہ ۔ دہرا ۔ تہرا ۔ چوہرا ۔ پچوہرا ۔ ''یلا'' سے رسیلا کسیلا ۔ رنگیلا گٹھیلا ۔ نکیلا ۔ کبھی ہائے مجہول سے جیسے سوتیلا، نویلا، اکیلا ؛ ''ان'' سے ان میل ۔ ان گھڑ ۔ ان مول ۔ ان کہی ۔ ان جان ۔ ان ہونی ۔ ان بن ۔ ان گنت ۔ ''یا'' سے باڑھیا ۔ دھنیا ۔ رنگ بھریا ۔ فریبیا ۔ بکھیڑیا ۔ جھپ جھالیا ۔ کبھی نسبت کے لیے آتا ہے تیلیا ۔ جوگیا ۔ مونگیا ۔ اور کبھی تصغیر مونث جیسے بڑھیا ۔ کلھیا ۔ ڈبیا ۔ منڈھیا ۔ ''نی'' سے ڈومنی ۔ چاندنی ہتھنی ۔ اوڑھنی ۔ ہندنی ۔ منگنی ۔ ٹھگنی ۔ پھنکنی ۔ ''یت'' سے بنکیت ۔ ڈکیت ۔ پھندیت ۔ سچیت ۔ ''ڑا'' سے بہ معنی اضافی جیسے سینگڑا ۔ چرڑا ۔ دکھڑا ۔ لنگڑا ۔ کبڑا ۔ جیوڑا ۔ ''ٹی'' سے جیسے لنگوٹی ۔ کسوٹی ۔ ہتوٹی ۔ لنگوٹی ۔

تذکیروتانیث کے سلسلے میں بتایا ہے کہ عربی کے سارے مصادر، جن کا تعلق باب تفعیل سے ہے، اردو زبان میں، سوائے تعویذ کے، مونث استعمال ہوتے ہیں مثلاً ایسے چند الفاظ یہ ہیں جو مونث استعمال ہوتے ہیں۔ تصویر۔ تاثیر۔ تحریر۔ تعمیر۔ تقریب۔ تہذیب۔ توریت۔ تدریج۔ توضیح۔ تفریح۔ تاریخ۔ تجدید۔ تمیذ۔ تجویز۔ تاسیس۔ تشویش۔ تفتیش۔ تلخیص۔ تفویض۔ تعریض۔ تبلیغ۔ تعریف۔ توصیف۔ توفیق۔ تفریق۔ تحریک۔ تشکیک۔ تبدیل۔ تعجیل۔ ترمیم۔ تدوین۔ تخمین۔ توجیہ۔ تنبیہ وغیرہ۔

اسی طرح جو کلمہ حرف ''ت'' پر ختم ہوتا ہے مونث ہوتا ہے جیسے مصلحت۔ مُرحمت وغیرہ سوائے خلعت۔ شربت کے۔ اور اگر کوئی کلمہ تائے مخففہ پر ختم ہو تو مذکر ہوتا ہے جیسے معالجہ۔ معاملہ۔

اس کے بعد بحر نے اردو مصادر کی ایک خاصی لمبی فہرست دی ہے جنھیں حرف تہجی کے اعتبار سے مرتب کیا ہے۔ اس میں بہت سے ایسے مصادر ہیں جو آج نامانوس ہیں اور میں نے نہیں سنے لیکن انیسویں صدی کے نصف اول میں بولے جاتے تھے اور تحقیق سے معلوم ہوا کہ آج بھی بولے جاتے ہیں۔ چند ایسے مصادر یہ ہیں:

''ٹھپنا۔ ہنڈنا۔ پرنا۔ (یہ بجائے ''ر'' کے ''لام'' سے بھی مستعمل ہے یعنی پلنا (پیلنا) گھپنا (ہاتھ کی انگلیوں سے اتنا ملنا کہ خمیر پیدا ہو جائے) سوندنا (بروزن کودنا) ہاتھ پاؤں سے گوندھنا۔ کونچنا (آم کی قاش کو آچار یا مربا کے لیے چھیلنا) تاسنا (بچے پر رعب بٹھانا) ہونسنا (رشک وحسد سے بدگوئی کرنا)۔ اوکنا (قے کرنا)۔ پاگنا (خربوزے تربوز کے بیجوں کو تیل وشکر میں ڈال کر تلنا)۔ تومنا (روئی کو انگلیوں سے ریشہ ریشہ کرنا) دوکھنا (ردوقدح کرنا) پاچھنا (کو کنار سے افیم نکالنا) ابسنا (گرمی کی وجہ سے رات کے رکھے ہوئے کھانے میں تعفن پیدا ہونا) کھسکنا''

اس رسالے کا موضوع قواعد زبانِ اردو اور اس کی صرف ونحو ہے جسے رواج زمانہ کے مطابق، رشک کی ''نفس اللغہ'' کی طرح فارسی زبان میں لکھا گیا ہے۔ یہ فارسی اردو نما فارسی ہے لیکن بیان میں کسی قسم کا گنجلک پن موجود نہیں ہے۔ یہ رسالہ نامکمل ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب بحر لکھنؤ سے رام پور آئے تو انھوں نے ''قواعد اردو'' تالیف کرنے کا منصوبہ مع نمونہ نواب صاحب کی خدمت میں پیش کیا لیکن اجازت ملنے کے باوجود ان کے سپرد کوئی اور کام کر دیا گیا اور یہ منصوبہ یوں ہی دھرا کا دھرا رہ گیا۔ کچھ عرصے بعد بحر لکھنؤ واپس آ گئے اور یہ مخطوطہ کتب خانہ رام پور میں داخل کر دیا گیا۔ جہاں یہ محفوظ ہے۔ یہ ایک نہایت مفید مطلب رسالہ ہے جسے سامنے رکھ کر اردو صرف ونحو اور قواعدِ زبان پر کام کرنے کی ضرورت ہے۔ خواجہ وزیر بھی اس دور کے ممتاز شاعر ہیں اور شاگردانِ ناسخ میں پیروی استاد کی وجہ سے نمایاں اور قابلِ ذکر ہیں۔ خواجہ وزیر شاعری میں ناسخ کے فی الواقع وزیر تھے۔

حواشی:

[۱] نفس اللغہ، علی اوسط رشک، مرتبہ نشتر کاکوروی، ص ۷۷، نیر پریس لکھنؤ، سن ندارد۔

[۲] بزم سخن سید محمد صدیق حسن خاں، ص ۲۰، مطبع تاج آگرہ۔ ۱۲۹۸ھ/ ۱۸۸۱ء

[۳] تاریخ لطیف (قلمی) کتب خانہ رام پور، بہ حوالہ ''بحرالبیان'' مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۶۲، اردو ادب، علی گڑھ، شمارہ ۱، ۱۹۶۳ء

[۴] تذکرۂ شعرا، ابن امین اللہ طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۱۷، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۵] گل رعنا، عبدالحی، ص ۳۹۹، دارالمصنفین اعظم گڑھ طبع چہارم، ۱۳۰۷ھ

[۶] انتخاب یادگار، امیر مینائی، ص ۵۵، تاج المطابع، رامپور ۱۲۹۰ھ

[۷] مجموعہ واسوخت، مرتبہ فدا علی عیشی، ص ۲۷۹، مطبع نولکشور ۱۲۸۵ھ

[۸] گلستانِ سخن، جلد اول، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۲۸۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۹] تذکرۂ شعرا، ابن طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۶۶، پٹنہ، ۱۹۵۴ء

[۱۰] مجموعۂ واسوخت، مرتبہ فدا علی عیشی، ص ۲۸۰-۲۹۰، مطبع نول کشور ۱۲۸۵ھ

[۱۱] تذکرہ شعرا، بحولہ بالا، ص ۶۶

[۱۲] سہ ماہی "اردو ادب" شمارہ ۱، ص ۶۲-۱۰۵، علی گڑھ ۱۹۶۳ء اور رشید حسن خاں کی کتاب "زبان اور قواعد" میں بھی شامل ہے۔

[۱۳] جلوۂ خضر، جلد دوم، صفیر بلگرامی، ص ۱۷۷، مطبع نورالانوار، آرہ، بہار ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۵ء

[۱۴] گلستانِ سخن، جلد اول، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۲۸۸، لاہور ۱۹۶۶ء

[۱۵] زبان اور قواعد، رشید حسن خاں، ص ۴۲۷-۵۰۳، ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی ۱۹۷۶ء

[۱۶] بحرالبیان، بحر، مرتبہ رشید حسن خان، ص ۶۵، مطبوعہ اردو ادب شمارہ ایک، علی گڑھ ستمبر ۱۹۶۳ء

چوتھا باب

خواجہ محمد وزیر، وزیر لکھنوی

حالات و مطالعۂ شاعری

خواجہ محمد وزیر (م ۱۲۷۰ھ/۱۸۵۴ء)[۱] جن کا تخلص وزیر اور والد کا نام خواجہ محمد فقیر تھا، شیخ امام بخش ناسخ کے ''گزیدہ ترین''[۲] شاگرد اور لکھنؤ کے رہنے والے تھے۔ ناسخ انھیں بہت عزیز رکھتے تھے اور ان پر خاصی توجہ دیتے تھے۔ اکثر اپنے شاگردوں کو اصلاحِ کلام کے لیے ان کے پاس بھیج دیتے تھے۔ وزیر صاحب علم تھے۔ فارسی زبان پر عبور اور عربی سے واقف تھے۔ ۱۲۳۷ھ میں جب وزیر کی شادی ہوئی تو ناسخ نے یہ قطعہ تاریخ لکھا[۳]

للہ الحمد کہ خدا گردید مونس دل پذیر من امروز
گفتِ سالِ عروسیش ناسخ شدہ نوشہ وزیر من امروز (۱۲۳۷ھ)

قطعۂ تاریخ میں ''مونسِ دلپذیر من'' اور ''وزیر من'' کے الفاظ سے دلی اور گہرے تعلق کا پتا چلتا ہے۔ ۱۲۴۰ھ میں جب وزیر کی خوش دامن کا انتقال ہوا تو ناسخ نے ایک قطعہ لکھا جو ان کے دیوان اول میں شامل ہے۔

خواجہ وزیر کا سلسلۂ نسب خواجہ بہاء الدین نقشبند سے ملتا ہے۔ وہ ماں اور باپ دونوں طرف سے عالی خاندان تھے[۴] مزاجاً توکل شعار اور قناعت پسند تھے۔ ساری عمر کسی کی ملازمت نہیں کی۔ واجد علی شاہ نے اپنے دورِ حکومت میں دوبار یاد فرمایا لیکن ہر بار بیماری کا عذر کر دیا[۵] طبقات الشعرا میں لکھا ہے کہ ''فنونِ شاعری اور تہذیب الاخلاق اور فروتنی میں شہرہ آفاق تھے...... سخاوت اور وضع داری میں طاق تھے۔ اعمالِ فتوح اور علم تسخیر وغیرہ میں ایسی مشق بہم پہنچائی تھی کہ لکھنؤ سے شہر میں انتخاب، بے مثل اور لاجواب تھے[۶] عملِ تسخیر کی طرف اتنی توجہ تھی کہ شاعری کا ذوق بھی اس کے آگے ماند پڑ گیا تھا۔

خواجہ وزیر نے اپنی زندگی میں ایک ضخیم کلیات مرتب کیا تھا جو ضائع ہو گیا۔ کریم الدین نے لکھا ہے کہ ان کا دیوان کسی دوست یا شاگرد نے چرا لیا تھا[۷] مطبع مصطفائی کے مہتمم محمد عبدالواحد خاں کے بیان سے بھی یہی معلوم ہوتا ہے کہ ان کا دیوان ضائع ہو گیا تھا جس کی بربادی کا مفصل حال خواجہ وزیر نے انھیں سنایا تھا۔ یہ حال سن کر عبدالواحد خاں نے وزیر کا دیوان دوبارہ مرتب کرنے کا بیڑا اٹھایا اور خواجہ وزیر کے دو شاگردوں: سید ہادی علی رضوی بیخود اور سید محسن علی محسن لکھنوی (صاحب سراپا سخن) سے ان کا کلام جمع کرنے کے لیے کہا اور ساتھ ہی ''متعدد سادی کتابیں مشق فکرِ سخن کے لیے خواجہ کو دے آئے۔ اکثر زمینیں تجویز کر کے خواجہ وزیر سے شعر بھی کہلوائے۔ ابھی یہ سلسلہ جاری تھا کہ جمعہ کی شب ۲۲رذیقعد ۱۲۷۰ھ/۱۸۵۴ء کو وزیر وفات پا گئے۔ عبدالواحد خاں کا بیان ہے کہ جب کبھی طبع دیوان کا ذکر آتا تو خواجہ وزیر کہتے کہ ''کلام سابق بالکل ناپسند طبیعت ہے اگر زمانے نے فرصت دی تو جلد بہت کچھ موزوں

ہو جائے گا''[۸] وزیر کی وفات کے بعد بیخود اور محسن نے شہر لکھنؤ میں، جس کے پاس کچھ تصنیفات کا پتا پایا، ورق ورق پرچہ پرچہ جمع کیا۔ اطراف و جوانب میں خط لکھے اکثر گم شدہ مسودات دوستوں کی عنایت سے مل گئے اور دو برس کی کوشش سے یہ دیوان مرتب ہوا جس کا نام ''دفتر فصاحت'' تجویز ہوا اور یہی دیوان پہلی بار ۱۲۷۲ھ میں اور دوسری بار ۱۳۰۸ھ میں مطبع مصطفائی لکھنؤ سے شائع ہوا جس میں مقدمہ بیخود کا لکھا ہوا ہے۔ ترتیب دیوان کے چار قطعات تاریخ بھی شامل ہیں جن سے ۱۲۷۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ تاریخ وفات کے (۴۸) قطعات بھی شامل ہیں۔ آخر میں ''خاتمہ الطبع'' کے بعد (۵۱) قطعات طبع دیوان کے شامل ہیں جن میں برق، بحر، قبول، شہید، حاتم علی مہر، رونق اور کیوان وغیرہ کے نام شامل ہیں۔ سب سے آخر میں ''نثرِ خاتمہ'' ہے جسے مرزا رجب علی بیگ سرور نے لکھا ہے۔ ''دفتر فصاحت'' بہت اہتمام سے شائع کیا گیا ہے۔

اس دیوان کی ترتیب و اشاعت، مقدمہ اور قطعات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ خواجہ وزیر معاشرے میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے اور ایک مسلم الثبوت استادِ سخن کی حیثیت رکھتے تھے۔

ناسخ نے جس منفرد رنگ سخن کو اپنے دور میں نمایاں کیا تھا، خواجہ وزیر اسی رنگ کے پیرو ہیں۔ ناسخ نے اپنی شاعری سے جذبہ و احساس کو خارج کر کے مضمون بندی اور معنی یابی کو جگہ دی تھی۔ یہی ''سادہ گوئی'' کے برعکس ''تازہ گوئی'' تھی اور یہی ''طرز جدید'' تھا جس میں صحتِ زبان پر زور دیا گیا تھا، صنائع بدائع کے التزام کے ساتھ سجاوٹ پیدا کی گئی تھی اور مثالیہ اندازِ شاعری سے اس میں حسن پیدا کیا گیا تھا۔ خواجہ وزیر اسی رنگِ سخن کے پیرو تھے۔ فرق یہ ہے کہ وہ تعقید و تنافر لفظی، جو مضمون کی تہ داری اور تخیل کی غیر معمولی پرواز کے باعث، دور کی کوڑی لانے کی وجہ سے ناسخ کے ہاں پیدا ہو گیا تھا، خواجہ وزیر کے ہاں حدِ اعتدال پر رہتا ہے۔ خواجہ وزیر کی انفرادیت یہ ہے کہ ان کے ہاں معنی بندی گنجلک نہیں ہے۔ ان کے ہاں فارسیت و عربیت کا اثر متوازن اور روزمرہ و محاورہ کا استعمال بھی برجستہ و گہرا ہو گیا ہے۔ ان کے ہاں رعایتِ لفظی اور صنعتِ ایہام میں ناسخ کے مقابلے میں زیادہ حسن ہے۔ وہ ناسخ کے رنگِ سخن کی پیروی کے باوجود اسے حدِ اعتدال پر لا کر متوازن، سڈول اور خوب صورت بنا دیتے ہیں۔ وزیر اپنے استاد ناسخ کے ایسے شاگرد ہیں، جنھوں نے دوسرے شاگردوں کے مقابلے میں، رنگِ ناسخ کو حسن توازن کے ساتھ استعمال کر کے آگے بڑھایا ہے۔ اس لحاظ سے دیوانِ وزیر رنگ ناسخ پر اضافہ ہے اور اسے ایک قابل قبول صورت عطا کرتا ہے۔ وزیر نے رنگِ ناسخ کو خوبصورت بنا کر اس میں نیا حسن پیدا کیا ہے۔ اور چستی و برجستگی سے صفائی بیان سے، الفاظ کی تحقیق اور ان کے صحیح استعمال سے اسے ایک نیا سا روپ دیا ہے۔ وزیر کے برخلاف، ناسخ کے دوسرے اہم شاگردوں نے رنگِ ناسخ کے بنیادی اجزا کو ترک کیا اور بدلا ہے مثلاً رشک اور بحر نے، ناسخ کے برخلاف، ہندی الاصل بول چال کی زبان میں استعمال ہونے والے الفاظ کو کثرت سے استعمال کر کے، ناسخ کے رنگ کو بدل دیا ہے۔ وزیر نے یہ نہیں کیا۔ انھوں نے ہندی الاصل الفاظ کم کم استعمال کیے ہیں اور حسنِ اعتدال سے طرزِ ناسخ کو ایک خوش نما طرز بنا دیا ہے۔ وزیر کی شاعری اسی خوش نما طرز سے عبارت ہے۔ وزیر کی شاعری آج قاری کو متاثر نہیں کرتی لیکن طرز ادا کے اعتبار سے جس میں لفظوں کا جماؤ، ترتیب و موزونیت، معنی و مضمون کو بیان کرنے کی غیر معمولی قوت اور اس تخلیقی عمل سے پیدا ہونے والی برجستگی، صفائی و روانی شامل ہے، اتنی منفرد ہے کہ اس سطح پر ناسخ کے شاگردوں میں کوئی دوسرا خواجہ وزیر کو نہیں پہنچتا۔ وزیر کے طرزِ ادا کی باریکیوں سے آج کا شاعر بہت کچھ سیکھ سکتا ہے۔ خواجہ وزیر اس دور میں اسی لیے شاعروں کے شاعر

ہیں۔ وزیر مبالغے میں بھی زمین آسمان کے قلابے نہیں ملاتے، ان کے ہاں ادا بندی میں بھی ٹھہراؤ کا احساس ہوتا ہے۔ مثالیہ انداز میں بھی حسنِ توازن کا پتا چلتا ہے۔ وہ کہیں بھی ذہن پر کوڑا مارنے کا کام نہیں کرتے۔ ان کے طرزِ ادا میں ایک نرمی ہے۔ وزیر کا مقابلہ ناسخ کے کلام سے کیجیے تو دونوں کے کلام میں یکساں خصوصیات تو ساری ملیں گیں لیکن ساتھ ہی محسوس ہوگا کہ وزیر کے ہاں، ناسخ کے مقابلے میں، شدت کے بجائے نرمی، شور و بلند آہنگ کے بجائے سکوت اور ٹھہراؤ ہے۔ وزیر کے ہاں رنگ ناسخ نکھر کر نئی نسل کے شعرا کے لیے پوری طرح قابل قبول بن جاتا ہے۔ ناسخ کے ہاں بلند آہنگی ہے لیکن ''لہجہ'' نہیں ہے۔ وزیر نے ناسخ کے رنگ کو لہجہ فراہم کیا ہے۔ یہ ان کی انفرادیت ہے۔ رنگِ ناسخ وزیر کے ہاں یہ صورت اختیار کرتا ہے:

عوض مطلع کے کھنچوائیں گے نقشہ روئے جاناں کا　　بنے تا مطلع خورشید مطلع اپنے دیواں کا
حیرت افزائے جہاں جسم مصفا ہو گیا　　چار جوہر مل کے اک آئینہ پیدا ہوگیا
وزیر اب سینے میں دل کے عوض کیا درد رہتا ہے　　کہ رویا کرتے ہو پڑھ پڑھ کے تم دیوان بیدل کا
تجھے جو بام پر اے ماہ رو کھڑے دیکھا　　فلک سے آج ستارہ مرا بلند ہوا
کس قدر ہے فرق یوسف میں اور اپنے یار میں　　گھر خریدار اس کے آئیں وہ بکے بازار میں
بے چین ہوں نہ جائیں سب آسودگانِ خاک　　وہ چال چل کہ جس سے قیامت بپا نہ ہو
وہ مسیحا جو چلا ہاتھ چھڑا کر شب وصل　　نبضیں بھی چھوٹ گئیں ہاتھ کے چھٹ جانے سے
ہر رگ و پے میں سمائے ہو تمھیں کھینچو نہ تیغ　　امتحاں میرا، تمھارا امتحاں ہو جائے گا
خواب میں بھی اس کو دیکھوں گا نہ میں فرقت نصیب　　پردۂ غفلت یقیں ہے درمیاں ہو جائے گا
لکھا اسیروں کو اس نے جو خطِ آزادی　　ہزار طرح لپیٹا مگر نہ بند ہوا
موت ہے زاہد کو پینا بادۂ گلفام کا　　ٹوٹنا پانی سے ثابت ہے سبوئے خام کا
کیا لگائی ہے گلوری گورے گورے ہاتھ سے　　ہوگیا چونے کی صورت پان میں کتھا سفید
نیند کو بھی نیند آجاتی ہے ہجرِ یار میں　　چھوڑ کر بے خواب مجھ کو آپ سوجاتی ہے نیند
تم نہا کر جو چلے، غم سے سمٹ کر دریا　　آ گیا دیدۂ گرداب میں آنسو ہو کر
نہ داغ دو شب فرقت کا دن کو نام نہ لو　　ابھی چراغ نہ روشن کرو کہ شام نہیں
اے بتو در پردہ تم سے زاہدوں کو بھی ہے عشق　　صورت تسبیح پنہاں رکھتے ہیں زنار کو
لڑائی وصل میں اس جنگجو سے ہونے والی ہے　　کٹاری گل بدن کے پائجامے نے نکالی ہے

پہلے شعر میں لفظ ''مطلع'' تین بار استعمال ہوا ہے اور ہر جگہ نئے معنی کے ساتھ۔ پھر ''نقشہ'' اور ''روئے جاناں'' کا استعمال لکھنؤ کے سخن شناسوں کی وہ پسندیدہ مناسبت ہے جس پر ''واہ واہ کیا خوب ہے'' کی مہر ثبت ہو جاتی ہے۔ ناسخ کی رعایت لفظی وزیر کے ہاں زیادہ خوبصورت بن کر سامنے آتی ہے۔ استعارہ میں ایک نئے پن کا احساس ہوتا ہے اور تشبیہ میں چونکا دینے والی خصوصیت ابھرتی ہے۔ طرز ناسخ میں محاورہ کا استعمال بھی وزیر کی قابلِ ذکر خصوصیت ہے۔ یہاں غزل میں قصیدے کی سی شان پیدا ہو جاتی ہے اور مبالغہ بھی خوش نما ہو جاتا ہے۔

ان اشعار میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جنھیں ناسخ نے برتا اور رواج دیا تھا لیکن وزیر کی اصل خوبی یہ

ہے کہ اس نے طرزِ ناسخ کو برقرار رکھتے ہوئے حسنِ توازن سے ایک نیا سا روپ دے کر، اسے ایک لہجہ بھی دیا ہے جو ناسخ کے ہاں عام طور پر دبا دبا سا رہتا ہے اور جس کے امکان کو وزیر اپنے تصرف میں لے آتے ہیں۔ وزیر کا اثر اس لیے نئی نسل کے شعرا کے عملِ تخلیق میں شامل ہو جاتا ہے۔ یہی ان کی تاریخی اہمیت ہے۔

اب وزیر کے یہ دو شعر دیکھیے جو ضرب المثل بن کر آج بھی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں اور بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ یہ خواجہ وزیر کے شعر ہیں:

(الف) اسی خاطر تو قتلِ عاشقاں سے منع کرتے تھے
اکیلے پھر رہے ہو یوسفِ بے کارواں ہو کر
(ب) ترچھی نظروں سے نہ دیکھو عاشقِ دلگیر کو
کیسے تیر انداز ہو سیدھا تو کر لو تیر کو

شعر الف کا پہلا مصرع پہلے یوں تھا: ع اسی "باعث" تو قتلِ عاشقاں سے منع کرتے تھے۔ ناسخ نے اصلاح دے کر "باعث" کے بجائے "خاطر" کر دیا جس سے شعر کہیں سے کہیں پہنچ گیا[۹] ان دونوں اشعار میں بھی مضمون آفرینی کے ساتھ طرزِ ادا کی صفائی و برجستگی موجود ہے لیکن ساتھ ہی اس طرزِ ادا میں وہ "لہجہ" بھی موجود ہے جو وزیر کے ہاں واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔ لہجے کی بات کو سمجھنے کے لیے ناسخ کے یہ دو شعر دیکھیے جو ضرب المثل کا درجہ رکھتے ہیں اور مشہور ہیں:

(الف) زندگی زندہ دلی کا ہے نام — مردہ دل کیا خاک جیا کرتے ہیں
(ب) کسی کا کب کوئی روزِ سیاہ میں ساتھ دیتا ہے
کہ تاریکی میں سایہ بھی جدا رہتا ہے انساں سے

پہلے شعر میں لہجے کا احساس ہی نہیں ہوتا۔ دوسرے میں یہ لہجہ ابھرتا نہیں ہے، دبا دبا سا رہتا ہے۔ یہی وہ پہلو ہے جو روایتِ ناسخ پر خواجہ وزیر کا اضافہ ہے اور جس کی طرف خود انھوں نے اشارہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ "اکثر مجھے شیخ صاحب (شیخ ناسخ) سے بہتر اور بعض برابر جانتے ہیں۔ میرا دیوان جو دلی میں گیا، وہاں کے صاحب تمیزوں نے شیخ کے دیوان کو دھو ڈالا"[۱۰]

بادشاہِ شاعراں ہوں گو تخلص ہے وزیر — دھوم ہے ملکِ معانی میں مرے اشعار کی

لسانی سطح پر وزیر کے کلام میں جو زبان استعمال ہوئی ہے اور جس ترکیبِ نحوی پر اس کی بنیاد قائم ہے، وہ وہی ہے جو آج کی زبان کی ترکیبِ نحوی ہے۔ ایک آدھ لفظ جو آج کی زبان میں بھی استعمال ہوتا ہے اور ناسخ اور ان کے شاگردوں نے ترک کر دیا تھا، لفظ "تلک" ہے۔ یہ لفظ ایک آدھ جگہ وزیر کے ہاں بھی استعمال میں آیا ہے:

گویا فلک کے پار گیا لامکاں تلک — او تیرِ آہ بے ادبی اب کہاں تلک

اسی طرح "بل بے" جو شاہ حاتم کے ہاں بھی اور ناسخ اور ان کے شاگردوں کے ہاں بھی متروک کر دیا گیا تھا ایک شعر میں خواجہ وزیر کے ہاں ملتا ہے:

واہ ری تاثیرِ الفت بل بے فرطِ اتحاد
غش پہ غش آتے ہیں مجھ کو جب انھیں آتی ہے نیند

اسی طرح لفظ ’’زور‘‘ جرأت و ناسخ دونوں کے ہاں استعمال ہوا ہے لیکن رشک و بحر کے ہاں استعمال نہیں ہوا۔ خواجہ وزیر کے ہاں بھی ایک آدھ جگہ ہی ملتا ہے:

ہاتھ میں سلسلۂ زلفِ گرہ گیر نہیں
زور دیوانہ ہوں میں بستۂ زنجیر نہیں

’’طوطی‘‘ اہلِ لکھنؤ مونث بولتے ہیں، وزیر نے اہلِ دہلی کی طرح مذکر ہی باندھا ہے

ہے شیشہ بزم گرم قلقل
طوطی مستوں کا بولتا ہے

وزیر اپنے دور کے مخصوص رجحان کے ترجمان ہیں۔ اردو شاعری کی تاریخ میں ناسخ کے ساتھ، ان کا نام بھی لیا جاتا رہے گا۔ وہ اسی دور کے نمائندہ شاعر ہیں اور اسی لیے ناسخ کی طرح اسی دور میں محصور ہیں۔ رنگِ ناسخ کو خوش نما بنانے اور اسے ایک لہجہ عطا کرنے میں کوئی دوسرا شاگرد وزیر کو نہیں پہنچتا۔ اس لہجے سے جو لے اور لحن ابھرتا ہے وہ لکھنؤ کے رکھ رکھاؤ اور اس کی تہذیب کا ترجمان اور اسی سے مخصوص ہے۔ اسی لیے آج وہ بے کیف اور روں روں ریں ریں (Sing-Song) سا محسوس ہوتا ہے۔

فقیر محمد خاں گویا خواجہ وزیر کے مربی و دوست تھے جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] دیوان وزیر (دفتر فصاحت) میں وزیر کی وفات کے جو قطعۂ تاریخ شامل کیے گئے ہیں ان میں اکثر میں ہجری سال اور بعض میں عیسوی سال سے سالِ وفات نکالا گیا ہے۔ یہ دونوں سنین انھیں قطعات سے لیے گئے ہیں۔

[۲] طورِ کلیم، سید نور الحسن خاں، ص ۱۲۶، مفیدِ عام آگرہ، سن ندارد۔

[۳] دیوانِ ناسخ (اول)، مخطوطہ قومی عجائب خانہ۔ کراچی

[۴] گل رعنا، عبدالحی، ص ۳۷۱، دار المصنفین اعظم گڑھ (بار چہارم) ۱۳۷۰ھ

[۵] دفتر فصاحت، مقدمہ ص ۴، مطبع مصطفائی لکھنؤ ۱۲۷۲ھ

[۶] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۴۲۸، مدرسہ دہلی ۱۸۴۸ء

[۷] ایضاً

[۸] دفتر فصاحت، بحولہ بالا، ص ۵

[۹] ’’اساتذہ کی اصلاحیں‘‘ صفدر مرزا پوری، ص ۲۰۲، سہ ماہی ’’اردو‘‘ اورنگ آباد (انجمن ترقی اردو) ۱۹۲۷ء

[۱۰] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ (جلد دوم)۔ ص ۳۷۷، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۲ء

پانچواں باب

فقیر محمد خاں گویا: نظم و نثر

حالات، شاعری اور نثری داستان: بستان حکمت کا مطالعہ

حسام الدولہ فقیر محمد خاں بہادر تہور جنگ رسالہ وار (م ۱۲۶۸ھ/۵۲-۱۸۵۱ء)[۱] جن کا تخلص گویا تھا۔ محمد بلند خاں (م ۱۲۴۰ھ)[۲] کے بیٹے اور افغانوں کے آفریدی قبیلے سے تعلق رکھتے تھے۔ فقیر محمد خاں گویا لکھنؤ کے مضاف ملیح آباد میں پیدا ہوئے۔ گویا نے "بستانِ حکمت" میں لکھا ہے کہ "ابتدائے شباب دل میں یہ سمائی کہ دیارِ دکن میں جا کر کچھ ایسے دست و پا ہلایئے جن سے ثروت و بلندی حاصل ہو" ۱۲۲۰ھ میں وہ ملکِ دکن کے لیے روانہ ہوئے۔ راستے میں والئی اندور یسونت راؤ ہلکر سے ہریانہ میں ملاقات کی اور ان کے لشکر میں شریک ہو گئے۔ ابھی تین ماہ گزرے تھے کہ نواب امیر الدولہ محمد امیر خاں بہادر کے کہنے پر ان کے لشکر میں اُٹھ آئے۔ آٹھ برس نو ماہ نواب امیر خاں کی خدمت میں بسر کیے اور پھر تین ماہ کی اجازت لے کر رجب ۱۵ ر رمضان المبارک ۱۲۲۹ھ بروز جمعہ اپنے مسکن کول ہار پہنچے تو معلوم ہوا کہ نواب سعادت علی خاں ۲۳ ر رجب ۱۲۲۹ھ بروز سہ شنبہ وفات پا چکے ہیں، غازی الدین حیدر مسندِ حکومت پر اور نواب معتمد الدولہ آغا میر عہدۂ نیابت پر فائز ہیں۔ اسی زمانے میں راجا بھوانی پرشاد اور عبدالباقی خاں قندھاری نے نواب معتمد الدولہ سے ان کا ذکر کیا اور انھوں نے ملاقات کے لیے طلب فرمایا۔ ماہِ ذیعقد ۱۲۲۹ھ میں فقیر محمد خاں کی ان سے ملاقات ہوئی۔ دورانِ ملاقات فقیر محمد خاں گویا نے انھیں بتایا کہ وہ تین ماہ بعد نواب امیر خاں کے ہاں واپس جانے کا ارادہ رکھتے ہیں۔ یہ سن کر آغا میر نے انھیں روک لیا اور نواب وزیر غازی الدین حیدر کی خدمت میں پیش کیا اور وہ ملازم ہو گئے۔ غازی الدین حیدر کا دور آغا میر اور فقیر محمد خاں گویا کے عروج کا زمانہ ہے۔ اسی زمانے میں انھیں خطابات ملے اور اسی زمانے میں کول ہار کے قریب مرزا گنج خرید کر عالی شان عمارتیں تعمیر کرائیں۔ نامۂ مظفری میں لکھا ہے کہ "دو ہزار روپے ماہوار تنخواہ تھی۔ بہت سی خدمتیں مثل تقسیمِ تنخواہ محلات شاہی ان کے متعلق تھیں۔ نظم و نسق ملکی و مالی میں وہ دخیل تھے۔ بسوان باڑی وغیرہ کی نظامت و چکلے داری .... کا انتظام سب ان کا ساختہ پرداختہ ہوتا۔ اس کے علاوہ چار سو گھوڑے بارگیر، جن کی اسامی تین تین سو روپیہ تھی، خان صاحب کی ذاتی ملکیت میں تھے"[۳] خان صاحب نواب معتمد الدولہ بہادر وزیر اعظم کے خاص مصاحب اور دست راست تھے۔

اس عرصے میں مرزا حاجی نے معتمد الدولہ کے قتل کی سازشیں کیں لیکن کوئی سازش کارگر نہ ہوئی۔ ایک سازش میں جس کا ذکر ناسخ کے ذیل میں آ چکا ہے، ناسخ نے فقیر محمد خاں گویا کو پہلے سے خبردار کر دیا تھا، آغا میر تو بچ گئے لیکن فقیر محمد خاں گویا کا ہاتھ زخمی ہو گیا۔ ناسخ کے قطعۂ تاریخ بعنوان "تاریخ مجروح شدن دستِ فقیر محمد خاں بہادر" کے اس مصرع سے "دل من بگفت تاریخ ۔ اثر قدم شفا باد" سے ۱۲۳۳ھ برآمد ہوتا ہے۔ دیوان ناسخ میں فقیر محمد خاں کے تعلق

سے کئی قطعاتِ تاریخ ملتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ گویا اس دور میں بڑی حیثیت کے مالک تھے۔ آغا میر کی وزارتِ عظمیٰ کا زمانہ فقیر محمد خاں گویا کے اثر و اقتدار کا نقطۂ عروج تھا۔ ۲۷؍ربیع الاول ۱۲۴۳ھ کو غازی الدین حیدر شاہ وفات پا گئے اور نصیر الدین حیدر بادشاہ ہوئے جو اپنی ولی عہدی کے زمانے میں آغا میر سے خوش نہیں تھے۔ آغا میر دربار میں حاضر ہوئے تو بادشاہ نے خلعتِ سرفرازی عطا فرمایا اور ان کے اختیارات کو بھی وسیع کر دیا لیکن کچھ ہی عرصے بعد، ریذیڈنٹ سے مشورہ کرکے، آغا میر کے عزیز و اقربا اور مال اموال کی حفاظت و بحالی کی یقین دہانی کرا کے ان کو ان کے اپنے گھر میں نظر بند کر دیا۔ فقیر محمد خاں کو آغا میر کی کفالت کی ذمہ داری سونپ دی۔ آغا میر دو سال دس مہینے اور چودہ دن قید میں رہے اور ۲۳؍ربیع الآخر ۱۲۴۶ھ کو انھیں کانپور روانہ کر دیا جہاں ۵؍ذی الحجہ ۱۲۴۷ھ کو وفات پائی۔ فقیر محمد خاں نے ان کی وفات پر (۲۶) شعروں پر مشتمل قطعہ تاریخ وفات کہا جس کے مقطع سے سالِ وفات برآمد ہوتا ہے۔

سال فوتش شنید چوں گویا بکشیدہ آہ و گفت آغا میر
(۱+۱۲۴۶=۱۲۴۷ھ)

نصیر الدین حیدر کی بادشاہی اور اعتماد الدولہ میر فضل علی کے دورِ وزارت میں گویا ملازمت پر بحال رہے لیکن جب منتظم الدولہ حکیم مہدی علی خاں کا دورِ وزارت آیا تو ان کے خلاف سازشوں کا سلسلہ شروع ہو گیا اور طرح طرح سے بادشاہ کے کان بھرے جانے لگے۔ ایک دن بادشاہ نے دھنیا کمھاری کی شکایت پر غصے میں آکر انھیں برطرف کر دیا[۴] لیکن ۱۲۴۸ھ میں جب حکیم مہدی علی خاں معزول ہوئے اور روشن الدولہ منصب وزارت پر فائز ہوئے تو نصیر الدین حیدر نے گویا کو طلب کرکے انھیں مہدی علی خاں کے محاسبے پر مقرر کر دیا۔ لیکن پھر ایسے واقعات پیش آئے کہ انھیں لکھنؤ بدر ہونا پڑا اور ۱۹؍ربیع الاول ۱۲۵۳ھ کو گویا لکھنؤ سے اپنے مسکن مرزا گنج چلے گئے[۵] اور بقیہ زندگی وہیں گزار دی۔ ان کی وفات ۱۲۶۸ھ تک سلطنت اودھ ابھی باقی تھی۔

گویا اس دور میں ”امرائے نامی“[۶] شمار ہوتے تھے۔ گویا کا پیشہ سپہ گری تھا۔ وہ ذہین، شجاع، اور دلیر آدمی تھے۔ دستورِ زمانہ کے مطابق انھوں نے اچھی تعلیم پائی تھی۔ نامۂ مظفری میں لکھا ہے کہ ”لیاقت علمی کا یہ عالم تھا عربی ایسی فصیح بولتے تھے کہ مادری زبان معلوم ہوتی تھی“[۷] شعر و سخن کا بہت ذوق و شوق تھا“[۸] کھلے دل کے دبنگ اور صاف گو آدمی تھے۔ کبھی واجبی معاملے میں کلمۂ خیر کہنے سے نہیں رکتے تھے۔ بات چیت میں بادشاہ اور وزیر کا رعب نہیں مانتے تھے۔

وہ ایسا نہیں چپ رہے بات سن کر کوئی اور ہووے گا گویا نہ ہو گا

ایک بار سرکاری حکم سے تمام سردارانِ فوج نے اپنے اپنے ہتھیار کھول ڈالے تھے مگر فقیر محمد خاں نے جواب دیا کہ میں اہلِ جنگ کے زمرے میں ملازم ہوں۔ اگر ہتھیار کھول دوں گا تو کیا طبلہ اور سارنگی لے کر دربار میں حاضر ہوا کروں گا“[۹] مہدی علی خاں کی ناراضی کا سبب یہی ان کا دبنگ پن تھا۔ ایک دفعہ گویا نے منتظم الدولہ مہدی علی خاں کے مقربِ خاص تاج الدین حسین خاں کو کلماتِ سخت کہے تھے جس کی وجہ سے وہ گویا سے سخت ناراض تھے۔ باغبانی کا بھی بہت شوق تھا۔ کہتے ہیں کہ ملیح آباد کا مشہور آم ”سفیدہ“ انھیں کی پیوند کاری کا ثمر ہے۔ شعر و ادب سے بھی گویا کو دلی لگاؤ تھا۔ خود بھی شعر کہتے تھے اور علمِ و ادب اور شعر و شاعری کی سرپرستی بھی کرتے تھے۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ”مدتوں اس کی سرکار میں یہ چند سخن ور مثل خواجہ وزیر، مرزا فرخ، منور خاں غافل نوکر رہے“[۱۰] نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ

نے لکھا ہے کہ "باوجود ہجومِ دنیا مائل وقدر دانِ اہلِ ہر فن است.... شعرائے ایں دیار بمدحش رطب اللساں بودہ اند"[۱۱] "بزمِ سخن" میں آیا ہے کہ "با اہلِ سخن مدارت ہای کردہ قدر دانی می نمود"[۱۲]

ناسخ نے مختلف موقعوں پر جو قطعاتِ تاریخ لکھے ہیں ان سے بھی گویا کی شخصیت کے یہ سب پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔ ناسخ کے ایک قطعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ گویا نے اپنا دیوان ۱۲۴۲ھ میں ترتیب دیا تھا۔

اس دور میں اکثر امراء ورؤسا ناسخ کے شاگرد تھے۔ ناسخ بھی اس دور اور اس کی سیاست کا ایک حصہ تھے۔ فقیر محمد خاں گویا بھی ناسخ ہی کے شاگرد تھے۔ جس کی تصدیق "خوش معرکۂ زیبا"، "گلشنِ بیخار" "طبقات الشعرائے ہند" اور "گلشن ہمیشہ بہار" سے بھی ہوتی ہے۔ جن تذکرہ نگاروں نے انھیں خواجہ وزیر کا شاگرد لکھا ہے وہ اس لیے درست نہیں ہے کہ خواجہ وزیر، مرزا فرخ اور منور خاں غافل کی طرح گویا کی سرکار سے وابستہ تھے۔ ممکن ہے کبھی گویا نے خواجہ وزیر سے بھی مشورۂ سخن کیا ہو لیکن باقاعدہ شاگرد وہ شیخ ناسخ کے تھے۔ خود گویا نے "بستانِ حکمت" میں نہ صرف ناسخ کے بہت سے اشعار حسبِ موقع اس داستان میں درج کیے ہیں بلکہ کم از کم دو جگہ صفحہ ۳۱ و صفحہ ۳۴ پر انھیں "استادِ ناسخ" لکھا ہے[۱۳]

سپہ گری، نظامت، امارت، اقتدار کے ساتھ گویا بحیثیت شاعر اور بحیثیت نثر نگار یقیناً قابلِ ذکر ہیں۔ شاعری میں "دیوانِ گویا" اور داستانی نثر نگاری میں "بستانِ حکمت" ان سے یادگار ہیں۔

"دیوان گویا" ۱۲۴۲ھ میں مرتب ہوا جیسا کہ استاد ناسخ کے قطعۂ تاریخ کے آخری شعر سے واضح ہوتا ہے:

سال اتمام و سن ترتیبش گفت دل "ہست کتاب دلکش"
(۱۲۴۲ھ)

خواجہ وزیر کے قطعۂ تاریخ کے آخری شعر سے بھی یہی سن برآمد ہوتا ہے:

بگفتہ سالش زمہ تابماہی کہ ترتیب دیواں ہمایوں الٰہی
(۱۲۴۲ھ)

"دیوان گویا" پہلی بار کانپور سے ۱۲۴۶ھ/۱۸۳۱ء میں شائع ہوا۔ اس کا ایک نسخہ میرے کتب خانے میں موجود ہے۔ اس کی کتابت اور طباعت اس طرح کی گئی ہے کہ قلمی نسخے کا گمان ہوتا ہے۔ اس کے بعد "دیوان گویا" کئی بار شائع ہوا۔ اس کا چھٹا ایڈیشن ۱۸۸۸ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس کا ایک قلمی نسخہ راجا صاحب محمود آباد کے کتب خانے میں بھی موجود ہے۔

گویا ناسخ کے شاگرد تھے۔ یہ وہ دور تھا جب رنگِ ناسخ نے شاعری کے سارے دوسرے رنگوں پر خطِ تنسیخ پھیر دیا تھا اور "سادہ گو" بوڑھا مصحفی بھی اپنی استادی اور مقبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے اسی رنگ ناسخ میں اپنا دیوانِ ششم مرتب کرنے پر مجبور تھا۔ گویا کی شاعری بھی اسی رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔ اسی رنگ کا نام "تازہ گوئی" یا "طرزِ جدید" تھا۔ اس دور کی تہذیب کو ذرا گہرائی میں جا کر دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ اس تہذیب نے "معنی" گم کر دیے ہیں اور اسی لیے باطن کے تعلق سے کسی تجربے یا کسی جذبے یا احساس سے اس کا تعلق باقی نہیں رہا ہے۔ یہ ظاہر کی شاعری ہے اس لیے سارا زور خارج پر ہے۔ عشقِ صادق داخلی کیفیت ہے اور "عشق" کے بغیر "حسن" صرف ظاہر روپ اور

جسمانی خواہش کو پورا کرنے کا وسیلہ ہے۔ یہی ظاہری روپ اس شاعری کا مزاج ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس شاعری سے عاشقِ صادق غائب ہے اور بنا سنورا دعوتِ وصل دینے والا، بھرے پستان اور پتلی کمر والا معشوق، جو بالائے بام نظر آتا ہے، اس شاعری کا محور و مرکز ہے۔ اس طرزِ فکر کے باعث "سراپا" اس دور کا مقبول و پسندیدہ انداز ہے۔ "واسوخت" اسی لیے مقبول ہے۔ غزل میں بھی بیانِ حسن پر زور ہے جس میں اعضائے جسمانی، لباس سامان آرائش. کنگھی، چوٹی، محرم، انگیا، چڑیا، مہندی، زیور شامل ہیں۔ وصل اور خواہش وصل کا بیان مقبول و پسندیدہ موضوع ہے۔ حسن کا خارجی روپ ہی اس دور کی جمالیات ہے جس سے یہ تہذیب اپنے داخلی کھوکھلے پن کو چھپانے کی کوشش کر رہی ہے۔ گویا اسی تہذیب کے پروردہ تھے۔ انھوں نے اسی رنگ کو اپنایا اور اسی تعلق سے وہ اس دور کے ممتاز شعرا میں شمار کیے گئے۔ گویا کی شاعری بھی، ناسخ کی شاعری کی طرح، اپنے دور میں محصور ہے اور اپنے دور کی حدوں کو پار نہیں کرتی۔

گویا نے "قصیدے" بھی لکھے۔ تین غازی الدین حیدر کی مدح میں، دو نصیر الدین حیدر کی شان میں اور ایک منقبت میں انھوں نے "ترکیب بند" بھی کہا اور "سلام" بھی۔ ایک "مرثیہ" بھی لکھا اور "مخمس" بھی لیکن ان اصناف میں ان کی کوئی خاص اہمیت نمایاں نہیں ہوتی۔ ناسخ کی طرح ان کا اصل میدان "غزل" ہے اور یہی غزل، ان کی امارت، علم دوستی اور "بستانِ حکمت" (نثر) سے مل کر ان کو اس دور کی تاریخ میں جگہ دے دیتی ہے۔

کریم الدین نے لکھا ہے کہ گویا "شعر بہت اچھا کہتا ہے۔ پُر گو اور فصیح شاعر ہے۔ شعرا اس کا مذاق سے خالی نہیں"[۱۴] عظیم اللہ رحمی سید پوری ابن امین اللہ طوفان نے لکھا ہے کہ "غزلہا لیش دیدہ ام۔ سراپا مرصع"[۱۵] "دیوان گویا" کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ گویا پختہ گو اور مشاق شاعر ہیں۔ زبان و بیان اور روزمرہ و محاورہ کے استعمال پر انھیں پوری قدرت حاصل ہے۔ وہ رعایتِ لفظی اور صنعتِ ایہام کو صحت و اثر کے ساتھ برتتے ہیں۔ وہ ناسخ کے "طرزِ جدید" کے پیرو ہیں۔ مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ "سخن اس کا الفاظِ فصیح اور معانی غریب اور نکاتِ برجستہ اور اشاراتِ دلچسپ سے مملو ہے"[۱۶] گویا کی شاعری، اس دور کی شاعری کی طرح "عشقیہ" شاعری نہیں ہے بلکہ "حسن کی شاعری" ہے جس میں جسم کا خارجی روپ موضوعِ شاعری ہے۔ گویا کی غزل کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ صرف "ظاہر" کو دیکھ رہے ہیں اور اسے قدرتِ اظہار کے ساتھ صاف شعر میں پیش کر دیے ہیں۔ یہی ظاہر ان کی شاعری کا موضوع ہے۔ اسی سے وہ اپنے شعر میں لطف پیدا کرتے ہیں:

بوسے لیتا ہے یار بے گنتی   دیکھنا شوق بے شمار اپنا
بندھ گیا اب خیالِ زلف دراز   طول کھینچے گا انتظار اپنا
اپنے جھومر کو جو وہ دیکھے نگاہِ مست سے   ہو ہر اک موتی میں عالم دانۂ انگور کا
میں نے آنکھوں سے نہ دیکھا نہ چھوا ہونٹوں سے   کیا بتاؤں کہ ہے وہ سیب زنخداں کیسا
سمجھ مت کنگھی کے دندانے کہ ہیں دندان مار   حلقۂ گیسو میں عالم ہے دہانِ مار کا
ہو گیا تاراج اپنا کشور صبر و قرار   مل کے مسی پان کا کھانا ہمیں شب خوں ہوا
چکن کے تیرے بند جو دیکھے سو یہ کہے   تارِ شعاعِ مہر ہے بند قبائے صبح
دماغ اور ہی پاتے ہیں ان حسینوں میں   یہ ماہ وہ ہیں نظر آئیں جو مہینوں میں
وصل اگر منظور تھا پرویز کا گھر کھودتا   کوہ کن دیوانہ ہے شیریں تو پتھر میں نہیں

قدِ موزوں کے عشق میں گویا — رات دن شغلِ شعر خوانی ہے
وہ مجھ سے بے طرح روٹھا تھا لیکن میں نے اے گویا — منایا لاکھ منت سے خوش آمد سے سماجت سے
وصل کی رات ہے یوں جلد نہ آئی ہوتی — اے سحر اور ذرا دیر لگائی ہوتی
گرترے روٹھنے دینے سے بگڑ بیٹھا وہ — تو تو گویا تھا کوئی بات بنائی ہوتی

یوں تو گویا کی غزل میں کچھ شعر تصوف کے اور کچھ شعر اخلاقی نوعیت کے مل جاتے ہیں لیکن یہ ان کا اصل رنگ نہیں ہے۔ اصل رنگ یہی ہے جس کے چند شعر اوپر درج کیے ہیں اور جس کا ایک رخ، اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح، رعایتِ لفظی کا استعمال ہے۔ اس دور کی شاعری رعایتِ لفظی کے بغیر ایک قدم نہیں چلتی۔ اسی سے وہ لطف پیدا ہوتا ہے جس کی تلاش میں یہ تہذیب مصروف و منہمک ہے۔ گویا کی شاعری میں بھی یہ لطف مزہ دیتا ہے:

کھول دی کس نے رخ پہ زلفِ سیہ — ہو گیا تیرہ روزگار اپنا
آئینہ ہے جسم صاف اس کا — کیوں کر نہ کہے میں خود نما ہوں
گر مرے ہاتھ میں اس کی نہ کلائی ہوتی — بے کلی سے مجھے اک دم نہ کل آئی ہوتی
دل بھی اس سے اٹھا نہیں سکتے — ناتوانی سی ناتوانی ہے
دھڑکا شبِ فراق کا دل سے نہ جائے گا — ہوجائے گا وصال ہمارا وصال میں
پھولوں کا ہار بن گیا ہے موتیوں کا ہار — ایسا خوشی سے پھول گیا دستِ یار میں

ناسخ ہوں یا ان کے شاگرد، آتش ہوں یا ان کے شاگرد سب کے ہاں رعایتِ لفظی کا یہ کھیل تواتر کے ساتھ ملے گا۔ احساس و جذبہ کو شاعری سے خارج کر کے یہی اندازِ سخن پیدا ہو سکتا تھا، جو ہوا۔ قافیہ غزل پر چھا گیا اور اسی سے نئے مضامین پیدا کرنے کا کام لیا جانے لگا۔ اس سے زبان تو ضرور منجھ گئی لیکن شاعری، جو روح کا ئنات ہے، غائب ہوگئی۔ گویا کے ہاں بھی یہی صورت ملتی ہے اور شعر اتفاق سے خال خال ہی نظر آتا ہے۔ یہی صورت گویا کے ہاں اس طرزِ ادا کی ہے جسے "مثالیہ" کہتے ہیں۔ یہ ناسخ کا مخصوص رنگِ سخن بن کر اُبھرا تھا۔ گویا اس تک نہیں پہنچتے لیکن "حسن" کی شاعری میں ان کے ہاں، اس دور کے رنگِ سخن کے مطابق، اچھے شعر ملتے ہیں۔ یہی وجہ تھی کہ ان کا کلام اس دور میں اتنا مقبول ہوا کہ بار بار اس کے ایڈیشن شائع ہوتے رہے۔

گویا کے دیوان میں طویل غزلیں بھی ملتی ہیں۔ دو غزلے اور سہ غزلے بھی ملتے ہیں۔ سنگلاخ زمینوں میں بھی انھوں نے غزلیں کہی ہیں اور اپنی مشاقی کا ثبوت بہم پہنچایا ہے۔ وہ اپنے تخلص گویا سے بھی خوب فائدہ اٹھاتے ہیں اور پر لطف شعر کہتے ہیں۔

گرترے روٹھنے دینے سے بگڑ بیٹھا وہ — تو تو گویا تھا کوئی بات بنائی ہوتی
بات بھی منہ سے نکلتی نہیں اس کے آگے — مجھے حیرت ہے کہ گویا تجھے کیا ہوتا ہے
دیکھ اس سے سمجھ کے کرنا بات — ہے وہ گویا نہ کچھ سنا بیٹھے
بلا کر اس سے دو باتیں تو سن لے — یہ کہتے ہیں کہ گویا خوش بیاں ہے
بازی بدی ہے اس سے بوسوں کی ہم نے گویا — ہے جیت یوں بھی اپنی کہنے کو ہارتے ہیں

گویا کا پیشہ سپاہ گری تھا۔ اس پیشے سے متعلق الفاظ و اصطلاحات کثرت سے ان کی شاعری میں استعمال ہوئے ہیں۔

دیوانِ گویا کا مطالعہ کرتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ لفظوں کے انتخاب اور بات کو پورے طور پر ادا کرنے کی ہنرمندی کے ساتھ شعر کو صنائع بدائع اور رعایت لفظی سے سجا بنا کر پیش کرنے کا ان میں بہت اچھا سلیقہ ہے۔ ان کی زبان میں رچاوٹ، بیان میں صفائی، روزمرہ و محاورہ کے استعمال سے اظہار بیان میں پرتاثیر قوت ہے۔ ان کے ہاں تعقید و تنافر لفظی بھی بہت کم ہے۔ چھوٹی بحر کی غزلوں میں زیادہ توانائی کا احساس ہوتا ہے اور یہی وہ غزلیں ہیں جو دوسرے ہم عصر شعرا سے قدرے مختلف ہیں اور ان میں کسی حد تک آج بھی اثر آفرینی موجود ہے:

آپ سے جب گذر گئے پہنچے   یاد ہے راستہ ترے گھر کا
تیری سی نہ بو کسی میں پائی   سارے پھولوں کو سونگھتا ہوں
رخسار وہ رکھ کے سو گیا تھا   گل تکیوں کو روز سونگھتا ہوں
اتنی تو جفائیں کر نہ اے بت   آخر میں بندۂ خدا ہوں
خواب میں اک نور آتا ہے نظر   یاد میں تیری جو سو جاتے ہیں ہم
جو ہمیں بھول گیا ہے ظالم   اس کو ہم یاد کیا کرتے ہیں
مثل حباب آنکھ جو کھولی تو یہ کھلا   بنیاد کچھ نہیں ہے جہانِ خراب کی
ولولہ جوش وجنوں کا تھا مجھی تک گویا   نظر آیا نہ کوئی آبلہ پا میرے بعد
لختِ دل دیکھ کے مژگاں پہ مری کہتا ہے   آج دریا کے کنارے ہے چراغاں کیسا
ہم نے جب دیکھی چاندنی چھٹکی   تیری اُتری ہوئی قبا سمجھے
ہاتھ رکھتا ہے وہ بت اپنی بھووں پر اس طرح   جیسے محراب پہ اللہ لکھا ہوتا ہے
وصل کی رات ہے یوں جلد نہ آئی ہوتی   اے سحر اور ذرا دیر لگائی ہوتی
نہ آنے کا ترا شکوہ عبث ہے   کبھی میں آپ میں آیا تو ہوتا
دیکھیے اب شامِ غربت کیا دکھائے   رخصت اے صبحِ وطن جاتے ہیں ہم
یہی کہہ کہہ کے ہجر یار میں فریاد کرتے ہیں   وہ بھولے ہم کو بیٹھے ہیں جنھیں ہم یاد کرتے ہیں

گویا شعر وادب کو دنیا میں نام رہنے کا ذریعہ جانتے تھے۔ اس کا اظہار اپنی شاعری میں انھوں نے کئی جگہ کیا ہے:

اٹھ گیا صفحۂ ہستی سے نگیں کی صورت   نہ رہا میں تو مرا نام رہا میرے بعد

گویا نے اردو نثر میں اپنی کتاب ''بستانِ حکمت'' کے خاتمے میں بھی اسی خواہش کا اظہار کیا ہے کہ ''اے کریم کارساز...... اب امیدوار ہوں کہ ایسی مقبولیت اسے عطا فرما...... یادگار اس ذرۂ بے مقدار کی تاقیامت رہے''

(۲)

فقیر محمد خاں گویا کی ''بستانِ حکمت'' فارسی زبان کی مشہورِ زمانہ تصنیف ''انوار سہیلی'' کا اردو روپ ہے۔ ملا حسین واعظ کاشفی (م ۹۱۰ھ/۱۵۰۵ء) نے جو انوار سہیلی کے مصنف ہیں، اپنی اس تصنیف کی بنیاد نظام الدین ابوالمعالی نصر اللہ بن محمد بن عبدالحمید کے منظوم فارسی ترجمہ پر رکھی ہے اور اس میں بہت سے اضافوں کے ساتھ انوار سہیلی

کو مروجہ صورت دی ہے۔ نظام الدین ابوالمعالی نے اپنے منظوم ترجمے کی بنیاد ابن المقفع کی عربی تصنیف ''کلیلہ و دمنہ'' پر رکھی تھی اور خود ابن المقفع نے اپنی تصنیف کی اساس عباسی خلیفۂ ثانی ابوجعفر منصور کی فرمائش پر اس نسخے پر رکھی تھی جو ملکِ حبش کے بادشاہِ وقت نے فراہم کر کے اسے دیا تھا۔ یہ نسخہ برزویہ نامی مصنف نے پہلوی زبان میں تیار کیا تھا اور اس کا سواد ہندوستان کا سفر کر کے براہِ راست وہاں سے حاصل کیا تھا۔ ابن المقفع نے تین سو سال بعد برزویہ کی اس تصنیف کو عربی میں منتقل کیا تھا اور خود بھی بہت سے اضافے کیے تھے۔ ابن المقفع کی اس تصنیف کے تین بار عربی زبان میں منظوم ترجمے ہوئے۔ ملا حسین واعظ کاشفی نے نظام الدین ابوالمعالی کے منظوم ترجمے کو بنیاد بنا کر سلطانِ ہرات حسین مرزا بایقرا کے وزیر میر احمد سہیلی سے منسوب کر کے ''انوار سہیلی'' اس کا نام رکھا[۱۷] اپنے زمانۂ تصنیف سے لے کر آج تک ''انوار سہیلی'' مقبول و مشہور ہے اور کلاسیک کا درجہ رکھتی ہے۔ دنیا کی اکثر بڑی زبانوں میں اس کے ترجمے ہو چکے ہیں۔ خود اردو زبان میں انیسویں صدی کے چار عشروں میں اس کے چار ترجمے ہو چکے ہیں۔ ایک ترجمہ ''اخلاق ہندی'' کے نام سے فورٹ ولیم کالج کے منشی میر بہادر علی حسینی نے ۱۸۰۲ء میں کیا جو ''ہتو پدیش'' سے ماخوذ ہے۔ دوسرا ترجمہ ''خرد افروز'' کے نام سے حفیظ الدین احمد نے ۱۸۰۳ء میں کیا جس کی بنیاد ''عیارِ دانش'' پر رکھی گئی ہے۔ تیسرا ترجمہ دکنی انور سہیلی کے نام سے ۱۸۲۲ء میں منشی محمد ابراہیم بیجاپوری نے دکنی اردو میں کیا اور چوتھا ترجمہ ''بستانِ حکمت'' ہے جسے فقیر محمد خاں گویا نے ۱۲۵۱ھ میں مکمل کیا اور نظرِ ثانی کے بعد ۱۲۵۴ھ میں طباعت کے لیے دیا جیسا کہ تاریخ کے ''قطعۂ تاریخ اتمام'' کے اس آخری شعر کے دوسرے مصرع کے تین لفظوں سے برآمد ہوتا ہے:

پے سال تاریخ اتمام تاریخ خرد گفت ''بستانِ سیراب حکمت''
۱۲۵۴ھ

اس ترجمے کے اختتام کی تاریخ گویا نے خود ''بستان حکمت'' کے آخر میں ان الفاظ میں دی ہے:

''ترجمہ انوار سہیلی کا چودھویں ذیقعد ۱۲۵۱ھ وقت صبح کے ......مقام دارالسلطنت لکھنؤ میں ختم ہوا''[۱۸]

اردو میں یہ پہلا ترجمہ ہے جو براہِ راست ''انوار سہیلی'' سے کیا گیا ہے۔ اس ترجمے کے شروع میں گویا نے اپنے اور اپنے زمانے کے حالات بھی قلم بند کیے تھے جن کی حیثیت ایک طرح سے خود نوشت کی تھی اور یہ پہلے ایڈیشن میں شامل تھے لیکن بعد کے سب اشاعتوں سے انھیں خارج کر دیا گیا۔ اسی حصے میں گویا نے بتایا تھا کہ ایک روز بندہ اور خواجہ وزیر اور میاں فرخ شاعر کہ دونوں شیخ ناسخ کے شاگردِ رشید ہیں چند اور احباب کے ساتھ انوار سہیلی کا مطالعہ کر رہے تھے اور اس تصنیف کی تعریف کرتے جاتے تھے کہ ''سبحان اللہ عجب کتاب تصنیف کی ہے کہ گنجینہ ہے اسرارِ الٰہی کا اور خزینہ ہے فیض غیر متناہی کا......'' اس گفتگو میں سب اہل محفل نے اصرار کیا کہ بندہ اردو زبان میں اس کا ترجمہ کرے۔ ان کے مسلسل اصرار پر گویا نے اس کام کا آغاز کیا۔ ترجمہ کرنے سے پہلے گویا نے اس کتاب کی عبارت و مطالب کو بنظرِ تامل بغور دیکھا تو پتا چلا کہ کئی جگہ عبارات ادھوری ہیں، مثلاً ایک جگہ دو چیزوں کا مذکور تھا۔ پڑھا تو معلوم ہوا کہ ایک تو موجود ہے اور دوسرا مطلب عبارت میں نہیں آیا۔ اندازہ ہوا کہ یہ عبارت کاتب سے ترک ہو گئی ہے گویا نے اس ترک کردہ عبارت کو درست کیا۔ اس طرح اور عبارتوں کو بھی حسبِ موقع کم و بیش کیا اور لکھا کہ جس نے ''انوار سہیلی'' کو دیکھا ہوگا اگر بہ نظرِ تامل مقابلہ کرے گا اس پر خود منکشف ہو جائے گا کہ گویا کی کتاب کی صورت اور ہے اور یہ برائے نام ترجمہ ہے ورنہ یہ کتاب جدا ہے لیکن حق یوں ہے کہ یہ احسان نقاشِ اول کا ہے ورنہ مجھ سے بے مایہ کو اس کے بیان کی کہاں طاقت

ہے۔

"انوارِ سہیلی" کو اردو روپ دیتے ہوئے گویا نے یہ کیا کہ:

(۱) ترجمہ کرتے وقت وہ ترک جو "انوارِ سہیلی" کے زیرِ نظر نسخے کے کاتب سے ہو گئے تھے انھیں پورا اور درست کیا۔

(۲) اکثر وہ جملے جن کی عبارت میں رنگینی بہت زیادہ تھی اور طولِ کلام پیدا ہوتا تھا، حذف کر دیے۔

(۳) بہت سے اشعار کا اردو میں ترجمہ کر دیا ہے اور وہ اشعار جو مطالب سے چسپاں نہ تھے انھیں موقوف کر کے اکثر اپنے استاد ناسخ کے اشعار شامل کر دیے ہیں۔

(۴) بعض مقامات پر وضاحت کے لیے اردو عبارت میں دو چار لفظ یا فقرے بڑھا کر مطلب کو واضح کر دیا ہے لیکن معانی و مطالب میں ذرا سا بھی انحراف نہیں کیا۔ اس اعتبار سے 'بستانِ حکمت' کم و بیش مکمل آزاد ترجمہ ہے جس کی نوعیت یہ ہے۔

کاشفی نے لکھا کہ "دو باب اول از کتاب کلیلہ و دمنہ کہ دراں زیادہ متصور نبود و در اصل کتاب مدخل نداشت اسقاط کردہ چہاردہ باب باقی را بعبارت روشن و آسان ثبت ساختیم و حکایات را بطریق سوال و جواب از رائے و برہمن بدستور کہ در اصل مذکور بود بقیدِ کتابت در آوردیم......"[۱۹]

گویا نے اس کا اس طرح ترجمہ کیا: "اور دو باب اول کے کہ مذکور ہیں.....اور اصل کتاب سے کچھ علاقہ نہ رکھتے تھے اس لیے وہ دونوں باب کہ بجز حکایت اور کچھ فائدہ نہ تھا موقوف کر کے باقی چودہ باب کو کہ وہ وصایا تھے ہوشنگ پیش داد کے، انھیں عبارت روشن و سلیس میں لکھا اور ان حکایتوں کو رائے اور برہمن کے طریق د سوال و جواب پر قیدِ کتابت میں کیا۔"[۲۰]

ان دونوں فارسی و اردو عبارتوں کو دیکھنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ گویا نے عبارت کو واضح اور مربوط کرنے کے لیے لفظی ترجمہ نہیں کیا بلکہ اس میں اضافہ کر کے اپنی عبارت کو اردو قارئین کے لیے رواں اور واضح بنا دیا ہے۔ یہ کام ابتدائی حصے میں زیادہ کیا گیا ہے لیکن اس کے بعد جب قصہ شروع ہوتا ہے تو گویا کا ترجمہ متن سے اور قریب آ جاتا ہے۔ کہیں وہ عبارت میں حکایت کا خلاصہ کر کے اسے مختصر کر دیتے ہیں لیکن بیان کا اردو پن اور حکایت کا فنی اثر باقی رہتا ہے۔

فارسی و اردو نثر کے تقابلی مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ مفہوم میں کوئی تبدیلی نہیں کی گئی ہے۔ الفاظ بھی وہی استعمال کیے ہیں جو فارسی متن میں استعمال ہوئے ہیں۔ مفہوم ادا کرنے کی ترتیب بھی یکساں ہے البتہ فارسی کی غیر ضروری عبارت کو ترک اور عبارت کی رنگینی کو کم کر کے مطلب کو سادگی سے اس طرح بیان کر دیا ہے کہ عبارت میں اردو پن گہرا ہو گیا ہے۔ اگر یہ لفظی ترجمہ ہوتا تو آج بستانِ حکمت" کو پڑھنا مشکل ہوتا۔ "بستانِ حکمت" کی یہ اردو عبارت "فسانۂ عجائب" سے دور اور فورٹ ولیم کالج کی سادہ نثر سے قریب ہے۔ مثلاً یہ عبارت دیکھیے۔

(الف) "کہتے ہیں کہ ایک تاجر کم مایہ سفر کو جاتا تھا۔ سو من آہن ایک دوست کے گھر میں امانت رکھ کر سفر کو گیا۔ جب کہ پھرا وہ آہن طلب کیا۔ امین نے کہا کہ وہ تیرا آہن ایک گوشے میں رکھ دیا تھا۔ ایک دن اسے کھول کر دیکھا تو چوہوں نے سب کھا لیا۔ تاجر نے کہا کہ تو نے سچ کہا۔ چوہے لوہے کو بہت دوست رکھتے ہیں اور اس کی لذت پر جان دیتے ہیں۔ ضرور کھا لیا ہوگا کہ دانت چوہوں کے چرب و نرم لقمے پر

خوب چلتے ہیں۔ بیت:

بن گئے دانت ان کے مقناطیس ساں آہن ربا　　کیا تعجب ہے اگر آہن ہو موشوں کی غذا"

(ب) "بادشاہ نے کہا کہ میری دانست میں بوموں کی ہلاکت کا سبب بوموں کی ستم گاری ہوئی ہے۔ کارشناس نے کہا: سچ ہے۔ جس بادشاہ نے کہ طرح ظلم کی ڈالی غالب ہے کہ بنیاد اس کی دولت کی جلد منہدم ہو جائے کیوں کہ بقا سلطنت کی ظلم کے ساتھ جمع نہیں ہوتی ہے ..... اور حکما کا اس پر اتفاق ہے کہ جو کوئی چار چیز کرے، چار چیز کا امیدوار رہے۔ پہلے جو کوئی کہ ستم گاری اختیار کرے اپنی اور اپنی دولت کی ہلاکت کا امیدوار رہے۔ دوسرے جو کہ رنڈیوں کی صحبت کا حریص ہو زوال کا آمادہ رہے۔ تیسرے جو کہ کھانے میں زیادتی کرے بیماری کا منتظر رہے۔ چوتھے جو کوئی کہ مشیرانِ رکیک رائے پر اعتماد کرتا ہے ملک اس کا جلد قبضۂ دشمن میں جاتا ہے......"

موضوع کے اعتبار سے "بستانِ حکمت" کا ماخذ "انوار سہیلی" ہے اس میں گویا نے کسی طرح سے کوئی اضافہ نہیں کیا جو کچھ تبدیلی گویا نے کی ہے وہ "بیان" میں کی ہے جس کی وجہ سے یہاں اردو نثر ابھری اور نمایاں ہوئی ہے۔ اردو جملے کی ساخت پر فارسی ترکیب نحوی کا اثر ضرور نظر آتا ہے لیکن یہ اثر اب بہت ہلکا پڑ گیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اردو نثر فارسی نثر سے الگ اپنا وجود قائم کر رہی ہے۔ اکثر جملوں میں صرف ایک آدھ لفظ کی ترتیب بدل دینے سے جملہ اردو ساخت کے عین مطابق ہو جاتا ہے مثلاً

۱۔ "امرائے عالمگیر اور وزرائے صاحب تدبیر کمر خدمت گاری کی چست باندھے رہتے تھے"

۲۔ جو کہ ان صفتوں کے ساتھ متصف نہ ہو وہ ہر گز لائق دوستی کے نہیں ہے۔

پہلے جملے میں "کمر خدمت گاری کی" کے بجائے "خدمت گاری کی کمر" کر دیا جائے اور دوسرے جملے میں "لائق دوستی کے" بجائے "دوستی کے لائق" کر دیا جائے تو عبارت اردو جملے کی ساخت کے مطابق ہو جاتی ہے اور اسی طرح کے جملے "بستانِ حکمت" میں عام طور پر ملنے لگتے ہیں:

> "کہتے ہیں کہ صحرا میں ایک درخت کے نیچے ایک چوہے کا سوراخ تھا اور وہ ایسا تیز اور دور اندیش تھا کہ ..... ایک لحظہ میں سو حیلے ایک خیال سے پیدا کرتا تھا"

جب گویا نے یہ نثر لکھی اس وقت ان کے سامنے نہ سرور کی "فسانہ عجائب" تھی جو ۱۲۵۹ھ میں پہلی بار شائع ہوئی اور نہ مہجور کی "گلشن نو بہار" تھی جو ۱۲۶۲ھ میں پہلی بار شائع ہوئی۔ "بستانِ حکمت" ۱۲۵۱ھ میں مکمل ہوئی اور نظر ثانی کے بعد ۱۲۵۴ھ میں شائع ہوئی۔ اس اعتبار سے "بستانِ حکمت" اردو نثر کی روایت میں تاریخی اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔

کلب حسین خاں نادر بھی شاگردانِ آتش و ناسخ میں نمایاں حیثیت رکھتے ہیں جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] قاضی عبدالودود نے "تذکرہ شعرا" میں لکھا ہے کہ "سراپا سخن" مصنفہ ۱۲۶۹ھ میں گویا کو مرحوم لکھا ہے اور "صبح گلشن" (۱۲۹۴ھ) میں مرقوم ہے کہ وفات کو تقریباً تیس سال ہوئے ہیں اور قیاس کیا ہے کہ ۱۲۶۵ھ میں فوت ہوئے ہوں

گے۔ گویا کے حقیقی بھانجے اور داماد مرتضیٰ خاں وصل کی تحریر کردہ تقریظ میں، جو محمد احمد خاں احمد کے دیوان موسومہ ''مخزنِ آلام'' مطبوعہ ۱۸۹۰ء لکھی ہے، گویا کا سال وفات ۱۲۶۸ھ دیا ہے اور یہی صحیح معلوم ہوتا ہے۔ دیکھیے ''گویا اور خاندانِ گویا کی ادبی خدمات (دوسرا ایڈیشن، ڈاکٹر ناہید عارف، ص ۱۹۷، لکھنؤ ۱۹۸۹ء)

[۲] ناسخ کے دیوانِ اول میں محمد بلند خاں کی وفات کے تین قطعاتِ تاریخ درج ہیں جن سے ۱۲۴۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔

[۳] نامۂ مظفری (۱۳۲۶ھ) حصہ دوم، منشی مظفر حسین خاں سلیمانی، ص ۷۷، مطبع مجتبائی لکھنؤ ۱۹۱۷ء

[۴] تذکرۂ شعرا، ابن امین اللہ طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۷۸۔۷۹، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۵] تاریخ اودھ، حکیم نجم الغنی خاں، جلد چہارم، ص ۳۴۶، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۱۹ء

[۶] طور کلیم، سید نور الحسن خاں، ص ۸۶، مطبع مفید عام آگرہ ۱۲۹۸ھ

[۷] نامہ مظفری، محولہ بالا، ص ۷۷

[۸] تاریخ اودھ، محولہ بالا، ص ۱۵۴

[۹] تاریخ اودھ، محولہ بالا، ص ۲۷۰

[۱۰] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خان ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد دوم، ص ۲۴۸، لاہور ۱۹۷۲ء

[۱۱] گلشن بے خار، مصطفیٰ خان شیفتہ، ص ۱۶۵، مطبع نول کشور لکھنؤ، ۱۹۱۰ء

[۱۲] بزم سخن، سید حسن علی خاں، ص ۱۰۰، مفید عام آگرہ ۱۸۸۱ء

[۱۳] بستانِ حکمت، فقیر محمد خاں گویا، ص ۳۱، ۳۴، مطبوعہ نول کشور ۱۳۳۵ھ/۱۹۲۴ء

[۱۴] طبقات الشعرائے ہند، کریم الدین وفیلن، ص ۳۸۲، دہلی ۱۸۴۸ء

[۱۵] تذکرۂ شعرا، ابن امین اللہ طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۷، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۱۶] گلستانِ سخن، جلد دوم، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۳۱۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۱۷] اردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد ۱۷، ص ۳۶۳ _ ۳۷۲، دانش گاہ پنجاب لاہور ۱۹۷۸ء

[۱۸] بستانِ حکمت، فقیر محمد خاں گویا، ۵۱۴، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۱۹] انوار سہیلی نسخۂ صحیحہ (فارسی)، مطبع مجیدی، کانپور ۱۹۲۸ء

[۲۰] بستانِ حکمت، فقیر محمد خاں گویا، ص ۸، نول کشور لکھنؤ ۱۹۲۴ء

چھٹا باب

کلب حسین خاں نادر: نظم و نثر

حالات، تصانیف، شاعری کا مطالعہ، تلخیص معلّی کی اہمیت اور مطالعہ

وہ شعرا جنھوں نے روایتِ تاریخ کو اپنایا اور عام کیا، ان میں کلب حسین خاں نادر کا نام نمایاں ہے۔ ان کے کلام میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو اس دور میں سکۂ رائج الوقت کا درجہ رکھتی تھیں۔ وہ اس روایت کو پھیلانے اور عام کرنے والے شعرا کی صف میں شامل ہیں۔

کلب حسین خاں نادر (م ۱۲۹۵ھ/ ۱۸۷۸ء) کے دادا مرزا محمد تقی خاں، نادر شاہ کے دربار سے وابستہ تھے لیکن جب نادر شاہ کے حکم سے ان کے بھائی مرزا محمد شفیع خاں مار ڈالے گئے تو وہ فوراً ہندوستان آ گئے اور یہاں آ کر صفدر جنگ سے ملے جن سے ان کے خاندان کے پہلے سے مراسم تھے۔ صفدر جنگ نے انھیں جاگیر دی اور وہ بنارس میں مقیم ہو گئے۔ بنارس ہی میں ان کی وفات ہوئی۔ ان کے بیٹے کلب علی خاں نے اپنی صلاحیتوں سے ترقی کی اور اکبر آباد میں عمر طبعی کو پہنچ کر وفات پائی۔ ان کے دو بیٹے تھے۔ ایک کلب حسن خاں اور دوسرے کلب حسین خاں۔ کلب حسن خاں بھی صاحبِ تصانیف تھے اور انھوں نے بہت سی مذہبی کتابیں، جن میں تفسیر کلام اللہ بھی شامل ہے، تالیف کیں اور ۱۸۷۱ء میں وفات پائی۔ دوسرے بیٹے کلب حسین خاں نادرؔ تھے جو نائب تحصیل داری سے ترقی کر کے ڈپٹی کلکٹری کے عہدے تک پہنچے اور ۱۹ر جون ۱۸۷۸ء کو فتح گڑھ میں انتقال کیا۔ ان کی تاریخ وفات ''غم نادر'' سے ۱۲۹۵ھ برآمد ہوتی ہے[۱]

کلب حسین خاں نادر نے علوم متداولہ کی باقاعدہ تعلیم حاصل کی تھی۔ انھیں اردو کے ساتھ فارسی و عربی پر بھی قدرت حاصل تھی۔ مذہبی علوم پر بھی اچھی نظر رکھتے تھے۔ اردو زبان کی باریکیوں اور اصول و قواعد سے بھی خوب واقف تھے جس کا اندازہ ان کی تصنیفات سے کیا جا سکتا ہے۔ وہ اردو نثر و نظم دونوں پر عبور رکھتے تھے۔

تعلیم کے بعد کچھ عرصہ کسی امیر کے مصاحب رہے اور ۱۲۴۰۔۱۲۴۱ھ میں انگریزی سرکار کے نائب تحصیل ہو کر الہ آباد میں تعینات ہوئے۔ اسی زمانے میں انھوں نے شعرائے الہ آباد کا تذکرہ ''شوکت نادری'' کے نام سے لکھنا شروع کیا جو ۱۲۴۷ھ میں مکمل ہوا۔ اور ۱۲۴۳ھ میں لکھا کہ ''۱۲۴۳ھ تک اسی قدر شعرا..... اس شہر (الہ آباد) میں تھے انشاء اللہ اگر رات دن برابر رہے اور ان اوراق کا جامع اسی طرح..... اسی شہر اور اسی عہدے (قائم مقام پیش کار) پر قائم و بحال رہا تو غالب گمان یہ ہے کہ چند سال کی خدمت میں ان سو کے علاوہ سینکڑوں شعرا بہم پہنچ جائیں گے.....''[۲] اسی زمانے میں تاریخ ۱۲۴۳ھ سے ۱۲۴۸ھ تک الہ آباد میں جلاوطنی کی زندگی گزر رہے تھے۔ ۱۸۳۴ء/ شعبان ۱۲۵۰ھ میں وہ ڈپٹی کلکٹر ہو کر غازی پور تعینات ہوئے۔ ''تلخیص معلّی'' کے مقدمہ میں نادر نے لکھا ہے کہ ''یہ

خاکسار ۱۸۳۴ء۔۱۸۳۵ء میں ڈپٹی کلکٹر ضلع غازی پور کا تھا“[۳] فروری ۱۸۳۸ء/ ذی الحجہ ۱۲۵۳ھ میں غازی پور سے دوبارہ الہ آباد تبادلہ ہوا اور اسی سال جولائی ۱۸۳۸ء/ جمادی الاول ۱۲۵۴ھ میں، ڈپٹی کلکٹر کی حیثیت سے، ان کا تبادلہ اٹاوہ کردیا گیا۔ یہاں وہ گیارہ سال کے قریب رہے اور ۸ر اکتوبر ۱۸۴۹ء/ ۲۰ ذیقعد ۱۲۶۵۔۱۲۶۶ھ کو ان کا تبادلہ فتح گڑھ (فرخ آباد) ہوگیا۔ یہاں وہ چودہ سال مقیم رہے۔ ۱۲۸۰ھ میں نادر نے فتح گڑھ میں زمین خریدی اور کوٹھی بنوائی۔ ۱۲۸۰ھ میں جب نادر نے ”تلخیص معلیٰ“ لکھی تو اس میں لکھا کہ ”ضلع فرخ آباد (فتح گڑھ) میں جو قریب چودہ برس کے گزرے ہیں“[۴] صاحب ”جلوۂ خضر“ صفیر احمد بلگرامی ۱۲۸۱ھ میں اسی کوٹھی میں نادر سے ملے تھے[۵] ۱۲۸۲ھ/ ۱۸۶۵ء میں وہ ملازمت سے سبکدوش ہوئے اور فتح گڑھ میں سکونت اختیار کی[۶] اور یہیں ۱۹ر جون ۱۸۷۸ء کو وفات پائی اور اپنے تعمیر کیے ہوئے امام باڑے میں مدفون ہوئے۔

نادر پہلے آتش کے شاگرد ہوئے۔ ”تذکرۂ شعرا“ میں لکھا ہے کہ ”بہ ہنگامے کہ در لکھنؤ بہ مصاحبتِ امیرے بود از خواجہ حیدر علی آتش اصلاح می گرفت و باز در الہ آباد از شیخ ناسخ یک سال شاگردی کرد“ یاد رہے کہ شیخ ناسخ نے ۱۲۴۳ سے ۱۲۴۸ھ تک الہ آباد میں جلاوطنی کی زندگی گزاری تھی۔ نادر کا تذکرہ ”شوکت نادری“ ۱۲۴۷ھ میں مکمل ہوا جس کا قطعۂ تاریخ یہ ہے:

شوکت نادری کتابِ عجیب   یافت تالیف در زمانِ خوب
قطع کردم چوں ”سرِ اعدا“   سال تاریخ او شدہ ”مرغوب“
۱۲۴۸۔۱=۱۲۴۷ھ

نادر نے اس تذکرے میں آتش کو ”استادنا“ لکھا ہے لیکن ناسخ کو کہیں استاد نہیں لکھا۔ ”تذکرۂ شعرا“ میں ”یک سال شاگردی کرد“ کے الفاظ سے معلوم ہوا کہ اس تذکرے کے بعد ۱۲۴۷ھ۔۱۲۴۸ھ میں نادر نے، جب وہ الہ آباد میں تعینات تھے، ناسخ کی شاگردی اختیار کی۔ اس کے بعد ناسخ کانپور ہوتے ہوئے لکھنؤ چلے گئے ”تلخیص معلیٰ“ میں، جس کا سال تالیف ۱۲۸۰ھ/ ۱۸۶۳ء ہے، نادر نے ناسخ کو ”استاد“ لکھا ہے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں. ”ہمارے استاد، صافی نہاد، فردوسیِ زمانہ...... بانی ”طرز جدید“...... جناب شیخ امام بخش متخلص بہ ناسخ علیہ رحمتہ.....“[۷] سخن شعرا میں نساخ نے انھیں ”شاگرد ناسخ و آتش“ لکھا ہے[۸] ”گلشنِ ہمیشہ بہار“ میں نصر اللہ خاں خویشگی نے لکھا ہے کہ ”گویند کہ نسبت تلمذ خود بہ مرزا حیدر علی آتش منسوب می سازد“[۹] قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ”صفیر بلگرامی نے تلامذہ ناسخ کے ذیل میں ان کا حال لکھنے کے بعد شاگردانِ ناسخ کی فصل میں بھی انھیں داخل کیا ہے“[۱۰] سعادت خاں ناصر نے بھی انھیں شاگرد ناسخ لکھا ہے[۱۱] ”ارمغانِ گوکل پرشاد“ میں بھی شاگردِ ناسخ[۱۲] اور ”سراپا سخن“ میں بھی انھیں شاگرد ناسخ لکھا ہے[۱۳] ان معاصر حوالوں سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ وہ پہلے آتش کے شاگرد ہوئے اور پھر جب وہ الہ آباد میں تھے اور ناسخ بھی وہاں جلاوطنی کے دن گزار رہے تھے انھوں نے ناسخ کے سامنے زانوئے تلمذ تہ کیا اور یہ تلمذ کم وبیش ایک سال رہا۔ پھر ناسخ ۱۲۴۸ھ میں لکھنؤ آگئے او۔ نادر کا تبادلہ غازی پور کا ہوگیا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب ناسخ کا ”طرز جدید“ ساری فضا پر چھایا ہوا تھا۔

نادر اپنے دور کے صاحب حیثیت شخص تھے۔ بامروت بھی تھے اور بالحاظ بھی۔ دوست احباب کی مدد کے لیے ہر دم آمادہ۔ سعادت خاں ناصر نے انھیں ”شاعر خوش مظاہر“ لکھا ہے[۱۴] نصر اللہ خویشگی، جنھوں نے الہ آباد

میں ان کی غزلیں ان کے منہ سے سنی تھیں، لکھا ہے کہ "طبع زکی وارد و بہر دوستاں طلاقت آرد .... الحق فکر بلیغ طبع است" [۱۵] نادر پُر گو اور قادر الکلام شاعر تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اپنی ساری سرکاری مصروفیات کے باوجود انھوں نے اتنا لکھا ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ بنیادی طور پر وہ روایت کی تکرار کے شاعر ہیں اور اسی روایت کے وائرے میں رہتے ہوئے انھوں نے غزل، قصیدہ، رباعی، قطعہ، مخمس، مسدس، مرثیہ، سوز و سلام وغیرہ اصنافِ سخن میں اپنی تخلیقی قوت کا اظہار کیا ہے۔ نادر نے نظم و نثر میں کم و بیش تیرہ تصانیف یادگار چھوڑی ہیں جو سال ترتیب و تالیف کے اعتبار سے یہ ہیں [۱۶]

(۱) "تذکرہ شوکت نادری" جس کا سال تالیف ۱۲۴۷ھ/ ۱۸۳۱ء ہے، ان ۲۷ اردو و فارسی شعرا کا تذکرہ ہے، جو تالیفِ تذکرہ کے وقت الہ آباد میں مقیم تھے۔ یہ تذکرہ فارسی زبان میں لکھا گیا ہے۔ اس کے دو قلمی نسخے رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہیں اور اردو ترجمہ "شوکتِ نادری" کے نام سے ڈاکٹر شاہ عبدالسلام کے ترجمے و ترتیب کے ساتھ ۱۹۸۴ء میں لکھنؤ سے شائع ہو چکا ہے۔ "شوکت نادری" کا ذکر خود نادر نے "تلخیص معلیٰ" میں ایک جگہ کیا ہے کہ "اقوال واہیہ کے جواب میں ہماری کتاب موسومہ بہ "شوکت نادری" بہم پہنچا کر دیکھیے" [۱۷] تذکرہ "شوکت نادری" ایک مقدمہ، سات فصول اور ایک خاتمہ پر مشتمل ہے۔ "مقدمہ" میں شاعری کے بارے میں بعض معترضینِ شاعری کے منفی خیالات کو بیان کر کے سات فصلوں میں، دلائل کے ساتھ، شاعری کا جواز پیش کیا ہے۔ ساتویں فصل میں ان لوگوں کو جواب دیا گیا ہے جو شاعری کو داخل گناہ سمجھتے ہیں اور قرآن و حدیث کے حوالوں سے اس کی تردید کی گئی ہے۔ اس میں حضرت آدم کے وہ اشعار بھی پیش کیے ہیں جو انھوں نے سریانی زبان میں ہابیل کے قتل پر کہے تھے۔ یہ بھی بیان کیا ہے کہ حضور اکرم پر شعر کا کیا اثر ہوتا تھا اور ان کا ایک شعر بھی درج کیا ہے۔ "خاتمہ" چار مطالب پر مشتمل ہے اور ان میں شاعروں کے طبائع اور مزاجوں کے اقسام اور ان امور کو بیان کیا ہے جن کے جمع ہو جانے سے ان پر شاعری کا اطلاق کیا جا سکتا ہے۔ "مقدمہ" کے ایک حصے میں شاعروں کو نصیحتیں بھی کی گئی ہیں جو دلچسپ اور مفید مطلب ہیں اور بتایا ہے کہ: [۱۸]

(۱) دین و دنیا سے دست بردار ہو کر محض فکر شعر کے پیچھے نہیں پڑنا چاہیے اور آخرت کی فکر اور تلاشِ معاش کو اس کی وجہ سے نہیں چھوڑنا چاہیے لیکن فرصت کے اوقات میں اس سے بہتر کوئی مشغلہ نہیں ہے۔

(۲) بچوں کو جب تک علوم سے مناسبت نہ پیدا ہو، شعر کہنے کی اجازت نہیں دینی چاہیے۔

(۳) حتیٰ المقدور کسی کی ہجو نہیں کہنی چاہیے......

(۴) جب تک صحیح مخاطب اور دوست شائق بہم نہ پہنچے اور اصرار کے ساتھ پڑھنے کی درخواست نہ کرے، اپنے اشعار نہیں پڑھنے چاہئیں کہ آخر کار ذلت ہوتی ہے۔

(۵) کسی کے کلام پر چھوٹتے ہی اعتراض نہیں کرنا چاہیے

(۶) ایک خاص طرز خواہ عارفانہ یا عاشقانہ یا بامعنی یا مثالی، جو بھی پسند ہو، اختیار کرنا چاہیے

(۷) طرز بیان اور زبان میں اساتذہ میں سے کسی ایک کی نقل کرنا چاہیے

(۸) شعر اس قدر بلند آواز سے پڑھا جائے کہ اہلِ محفل سن لیں اور ہر ہر لفظ علیحدہ ہو نیز آہنگی کے ساتھ اور حرف۔ عطف و اضافت وغیرہ امور کا لحاظ کرتے ہوئے پڑھے۔ شعر کو خاص آواز سے پڑھنا اور شعر خوانی کے دوران ثقاہت

ومتانت کے خلاف عجیب وغریب حرکات سے احتیاط برتے۔ شعر پڑھنے کا کوئی خاص طریقہ ولحن مقرر نہ کرے ورنہ ممدوح کا زمانے کے بیوقوفوں اور معتوبوں میں شمار ہوگا[۱۹]

"شوکت نادری" میں مصنف کو "سید فخر المہاجرین" لکھا ہے۔

(۲) **"خلاصہ قوانین مال"** موسوم بہ "تلخیصات مجدد نادری" کا سال تالیف ۱۲۴۷ھ/۱۸۳۱ء ہے۔ یہ ۱۸۴۸ء میں "اسعد الاخبار" اکبر آباد سے شائع ہوئی۔ ندوہ لکھنؤ کے کتب خانے میں اس کا ایک نسخہ محفوظ ہے۔ اس کتاب میں نادر نے ۱۸۴۸ء تک انگریزی قوانینِ مال کا خلاصہ اپنی اولاد کی تعلیم کے لیے لکھا جو سررشتۂ مال میں ملازم تھے۔

(۳) **"فضائل الشہدا"**: یہ اس کتاب کا تاریخی نام ہے جس سے سال تالیف ۱۲۶۲ھ/۱۸۴۶ء برآمد ہوتا ہے۔ اس میں شہدائے کربلا کے واقعات کو آسان زبان میں مجلس میں پڑھے جانے کے لیے، لکھا ہے۔ یہ کتاب ۱۲۶۶ھ/۱۸۵۰ء میں اسعد الاخبار اکبر آباد سے پہلی بار شائع ہوئی۔ نادر نے اسے واجد علی شاہ کے نام معنون کیا تھا اور مومنین کے لیے اس کی اشاعت کی درخواست کی گئی تھی۔ اس کی عبارت خشک اور بے کیف ہے۔

(۴) **"توصیفِ زراعات"**: یہ بھی تاریخی نام ہے جس سے سالِ تالیف ۱۲۶۵ھ برآمد ہوتا ہے۔ یہ کتاب ۷رشوال ۱۲۶۵ھ/ ۲۷راگست ۱۸۴۹ء کو مطبع قادری اکبر آباد سے شائع ہوئی۔ ندوہ لکھنؤ کے کتب خانے میں اس کا ایک نسخہ محفوظ ہے۔ اس میں موسم، آب وہوا اور ماحول کے مطابق کاشتکاری اور پیداوار کے طریقے بتائے گئے ہیں اور ساتھ ہی مختلف رسوم ورواج کو بھی بیان کیا ہے جس سے اس کتاب کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ زبان صاف اور آسان ہے۔

(۵) **"نظم نادر"**: "زہے نظم نادر" سے اس کا سال تالیف ۱۲۶۷ھ/۱۸۵۰-۵۱ء برآمد ہوتا ہے۔ اس کتاب میں نادر نے اپنے قصیدوں، مرثیوں، سلاموں اور نوحوں کو مرتب کیا ہے۔ پہلی فصل میں سلام اور نوحے، حرف تہجی کے اعتبار سے مرتب کیے گئے ہیں۔ دوسری فصل میں سیزدہ معصومین کے قطعات تاریخ وفات درج کیے گئے ہیں۔ تیسری فصل میں مختلف شعرا کے سلاموں کو بہ صورت مخمس، مسدس اور تضمین پیش کیا ہے۔ چوتھی فصل میں ۱۹ مراثی درج کیے ہیں۔ "فضائل الشہدا" کی طرح یہ مرثیے بھی خاص طور پر عشرۂ محرم میں پڑھے جانے کے لیے لکھے گئے ہیں۔

(۶) **"دیوانِ نادر"**: اس کا سال تالیف "ترتیب نادر" سے ۱۲۶۷ھ/۱۸۵۱ء برآمد ہوتا ہے۔ "دیوانِ نادر" نادر کے چار دواوین کا انتخاب ہے جسے اکرام علی عاجز نے منتخب کیا ہے۔ یہ انتخاب اس لیے کیا گیا ہے کہ چاروں دواوین کی اشاعت مشکل تھی۔ یہ انتخاب دیوان نادر کے نام سے ۱۲۷۰ھ/۱۸۵۴ء میں مطبع اسعد الاخبار آگرہ سے شائع ہوا۔ اس میں پانچ سو کے قریب غزلیں ہیں اور قصائد، مخمسات اور مسدسات، رباعیات، قطعات ان کے علاوہ ہیں۔

(۷) **"خاتمۃ المناقب"**: مع شرح خاتمۃ المناقب معروف بہ چہل بند نادری "خاتمۃ المناقب" اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۷۰ھ/۱۸۵۳-۵۴ء برآمد ہوتے ہیں۔ یہ چالیس بندوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کے بعد نثر میں اس کی شرح بھی لکھی گئی ہے۔ یہ تالیف مطبع حسینی اکبر آباد سے ۱۲۷۲ھ/۱۸۵۶ء میں طبع ہوئی۔

(۸) **"تلخیص معلیٰ"**: یہ بھی اس تصنیف کا تاریخی نام ہے جس سے سالِ تالیف ۱۲۸۰ھ/۱۸۶۳ء برآمد ہوتا ہے۔ "تلخیصِ معلیٰ" ایک اہم ومفید کتاب ہے جس میں اردو زبان کے قواعد، اصولوں، تذکیر وتانیث اور عروض وقافیہ سے

بحث کی گئی ہے۔ یہ کتاب پہلی بار ۱۲۸۰ھ میں شائع ہوئی اور اس کے ۱۱۶ سال بعد، ڈاکٹر محمد انصار اللہ نظر کے مقدمہ وحواشی کے ساتھ، ۱۹۷۵ء میں انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی سے شائع ہوئی۔ اس کتاب کا تفصیلی مطالعہ آگے آئے گا۔

(۹) ''ریاضِ نادریہ'': یہ بھی تاریخی نام ہے جس سے اس کا سالِ ترتیب ۱۲۸۱ھ برآمد ہوتا ہے۔ یہ نادر کے ۴۷ قصائد کا مجموعہ ہے جس میں ایک قصیدہ نعتیہ، دو قصیدے واجد علی شاہ کی مدح میں، ایک اپنے استاد ناسخ کی مدح میں ہے۔ باقی ۴۴ قصیدے چاردہ معصومین کی مدح میں ہیں۔ اس مجموعے میں غالب کی تقریظ بھی شامل ہے۔ ''ریاض نادریہ'' ۲۷ ربیع الثانی ۱۲۸۳ھ/ ۸ ستمبر ۱۸۶۶ء کو فتح گڑھ سے طبع ہوئی۔ غالب نے لکھا ہے کہ ''خالق نے...... میرزا کلب حسین خاں کو کیا اچھی طبیعت بخشی ہے جو انھوں نے ان اوراق کو اپنے اشعار سے رونق اور اشعار کو نعت ومنقبت سے زینت بخشی ہے''[۲۰] ناسخ کی مدح میں جو قصیدہ نادر نے لکھا ہے اس میں انھوں نے ناسخ کو اپنا استاد بتایا ہے:

مجھ کو یہ اندوہ ہجرت خدمتِ استاد ہے　　مبتلا رنج و الم میں خاطر ناشاد ہے
فاصلہ ہر چند گزرا ہے قریب ایک قرن　　یاد اب تک لطفِ اصلاحِ الہ آباد ہے
آپ کا سایہ اگرچہ اٹھ گیا مدت ہوئی　　رشکِ وبرقِ وبحرے پر ملکِ نظم آباد ہے
کیوں نہ ہو اہلِ سخن میں مجھ کو فخر اس بات کا　　یعنی علم شعر میں ناسخ مرا استاد ہے

اس سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ ۱۲۴۷۔۱۲۴۸ھ میں الہ آباد میں نادر نے ناسخ کے سامنے زانوئے تلمذ تہ کیا تھا۔ قرن تیس سال کا ہوتا ہے۔ گویا یہ قصیدہ قریب تیس سال بعد لکھا گیا تھا۔

(۱۰) ''دیوانِ غریب'': یہ بھی اس کتاب کا تاریخی نام ہے جس سے سال تالیف ۱۲۸۳ھ برآمد ہوتا ہے۔ یہ نادر کی ان تضمینوں کا ضخیم مجموعہ ہے جس میں انھوں نے ۵۲۱ شعرا اور اساتذہ کی غزلوں کو بصورتِ مخمس پیش کیا ہے اور ساتھ ہی شاعروں کے کوائف بھی اختصار کے ساتھ درج کردیے ہیں۔ مسعود حسین رضوی ادیب نے ''دیوانِ غریب'' کو تذکرے کی صورت دے کر ''تذکرۂ نادر'' کے نام سے ۱۹۵۷ء میں لکھنؤ سے شائع کیا۔ پہلی بار ''دیوانِ غریب'' ۱۱ شوال ۱۲۸۴ھ/ ۸ فروری ۱۸۶۸ء کو فتح گڑھ سے شائع ہوا تھا[۲۱] اس مجموعے کے مطالعے سے نادر کی پرگوئی اور قادر الکلامی کا اندازہ ہوتا ہے۔

(۱۱) شکرستانِ نادر: یہ بھی اس تصنیف کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۸۶ھ/ ۱۸۷۰ء برآمد ہوتے ہیں یہ نادر کی غزلوں کا دوسرا مجموعہ ہے جو ۱۰ ذیقعد ۱۲۸۸ھ/ ۲۲ جنوری ۱۸۷۲ء کو فتح گڑھ سے شائع ہوا۔ اس دیوانِ غزلیات کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ حاشیے پر غزلوں کے بحور واوزان بھی درج کردیے گئے ہیں۔

(۱۲) دیوانِ سراپا: یہ نادر کی غزلوں کا تیسرا اور آخری مجموعہ ہے جو شعبان ۱۲۹۴ھ/ ستمبر ۱۸۷۷ء میں مطبع حسینی سے شائع ہوا۔ نادر نے اس دیوان کو ترتیب دیوان کی عام روایت کے برخلاف، میر محسن علی محسن لکھنوی کے ''سراپا سخن'' کی طرح، اعضائے جسمانی کے تعلق سے ترتیب دیا ہے اور اس اعتبار سے یہ اپنی نوعیت کا پہلا منفرد دیوان ہے۔

(۱۳) ''سرب لابھ'': اس کتاب کا ذکر خود نادر نے ''تلخیصِ معلیٰ'' کے ''مقدمہ'' میں کیا ہے اور یہی اس کا واحد حوالہ ہے۔ نادر نے لکھا ہے کہ ''اگر اردوئے فصیح کا رواج منظور ہو تو اس رسالے (تلخیص معلیٰ) پر عمل درآمد ہو اور اگر تفہیم بعض کاشتکاران وغیرہ درکار ہو تو ہماری دوسری کتاب اس کے لیے بہتر ہے موسومہ بہ سرب لابھ کہ جس میں ایک لفظ

بھی عربی اور فارسی کا نہیں۔ وہی زبان ہے جو اہلِ دہات (کذا) میں مستعمل ہے"[۲۲] یہ کتاب نایاب ہے۔

(۲)

تلخیصِ معلیٰ کا مطالعہ:

"تلخیصِ معلیٰ" (۱۲۸۰ھ/۱۸۶۳ء) نادر کی ایک اہم تصنیف ہے جو اس وقت لکھی گئی جب ۱۸۳۴۔۱۸۳۵ء میں پہلی بار اردو کو انگریزوں کے سرکاری دفاتر کی زبان بنایا گیا۔ تاریخی اعتبار سے یہ اردو کے نفاذ کے تعلق سے ایک اہم فیصلہ تھا۔ وقت اردو واحد علمی و ادبی زبان کی حیثیت سے سارے برصغیر میں رائج تھی اور ہر طبقہ اسے استعمال کرتا تھا۔ امراء، سرکار دربار، بادشاہ و وزیر کی یہی زبان تھی۔ آصف الدولہ سے لے کر واجد علی شاہ تک، شاہ عالم ثانی سے لے کر اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر تک اسی زبان میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کر رہے تھے۔ نادر نے "تلخیصِ معلیٰ" کے "مقدمہ" میں لکھا ہے کہ "عالم عالم شکر و سپاس دولت بہیۃ انگلشیہ کو کہ..... تحریر معاملات سرکاری کو بہ زبان اردو ہندوستان میں جاری فرمایا کہ جملہ اعالی و ادانی و اکابر و اصاغر اپنے اپنے مطلب کو بہ خوبی دریافت کریں..... اگرچہ ایک قرن کا عرصہ گزرا جب کہ یہ خاکسار ۱۸۳۴۔۱۸۳۵ء میں ڈپٹی کلکٹر غازی پور کا تھا۔ سب سے پہلے مستر (کذا) ٹراٹر صاحب بہادر ایجنٹ افیون نے اپنی کچہری میں تحریر اردو رائج کی۔ بعد اس کے بتدریج جملہ اضلاع میں رواج ہو گیا"[۲۳]

یہ وہ پس منظر تھا جس میں نادر کو قواعد اردو مرتب کرنے کا خیال اس لیے پیدا ہوا کہ وہ اردو زبان اور اس کے صحیح استعمال کی معیار بندی کر سکیں۔ نادر نے لکھا ہے "افسوس کہ جس طرح پر کچہریوں میں عبارت لکھی جاتی ہے وہ اکثر قواعدِ اردو کے خلاف اور محض غیر فصیح اور برعکس محاورہ زبان داناں ہوتی ہے اور روزمرہ قصباتیان اور بول چال دہقانیاں لکھتے ہیں۔ تذکیر و تانیث میں اکثر غلطی ہوتی ہے اور باوجود اس کے اس قدر الفاظ عربی فارسی کثرت سے ہوتے ہیں کہ ساکنانِ دیہات سمجھ نہیں سکتے۔ اب تک کوئی کتاب با انضباط قواعد مفید نہیں دیکھی گئی کہ اس سے اہلِ تحریر کو ہدایت ہو اور اغلاط برطرف ہوں اور اس سرکار میں کارآمد مبتدیاں و طالب علمان ہو۔ اس لیے اس خاکسار نے اس رسالۂ مختصر کو مرتب کیا"[۲۴] اس دور میں یہ کتاب بہت مقبول ہوئی۔ ایک خط میں نادر نے صفیر بلگرامی کو لکھا کہ "از لاہور تا بنارس قصبہ و شہرے نیست کہ ایں کتاب نرسیدہ باشد۔ حسن قبول را باید دید کہ تا حال ہفت صد جلد فروختہ شد"[۲۵]

"تلخیصِ معلیٰ" مقدمہ کے علاوہ پانچ فصلوں اور خاتمہ پر مشتمل ہے۔ پہلی فصل میں ان متروکات کو بیان کیا ہے جو اس دور میں بولنے یا لکھنے کے لیے موزوں نہیں اور کانوں کو گراں گزرتے ہیں۔ یہ وہی اصلاحِ زبان کی تحریک تھی جس کے بانی و مبانی نادر کے استاد امام بخش ناسخ تھے اور جن کے بارے میں نادر نے لکھا ہے کہ "ہمارے استاد صافی نہاد..... نے..... ان سب لغویات اور حشویات کو دور کر کے ایسی صحت محاورات اور صفائی بندش اور شستگی زبان اور روزمرہ کی پیدا کی کہ سخن ورانِ پایہ بلند اور دقیقہ رسان ہنرمند نے بہ دل پسند کیا اور..... اس پچاس ساٹھ برس کے زمانے میں صفائی سخن بہ از گوہر آب دار ہوئی"[۲۶] ان متروکات میں یہ چند یہ ہیں:

متروک	مروج	متروک	مروج	متروک	مروج
اور	طرف	لوہو	لہو	سوں-سیتی	سے
سجن	صنم	مکھ	رخ	تئیں	اس کو
بن	بغیر	میاں	معشوق	بیچ	درمیان
سدا-نت	ہمیشہ	نین	آنکھ	انکھڑیاں	آنکھیں
کیدھر	کدھر	ٹک	کچھ	آئیاں	آئیں
جائیاں	گئیں	آئے ہیں	آتا ہے	جائے ہیں	جاتا ہے
دوانہ	دیوانہ	نشہ (ش متحرک)	نشاہ (ش ساکن)	تغیور	غیور (ی بغیر تشدید)
ہم پاس-مجھ پاس	ہمارے پاس -میرے پاس	چاہے ہے	چاہتا ہے	جیوں	مانند
رکھو (بغیر تشدید)	رکھّو	اوپر	پہ	سنبھال دھر	سنبھال دھر کر
چھپے تھی	چھپی تھی	کنے	پاس	چل چلی	چل چلاؤ
یاں-واں	یہاں-وہاں	گر	اگر	عرصہ	زمانہ-وقفہ
تلک	تک	کبھو	کبھی	کسو	کسی

ان کے علاوہ نادر نے صفائی بیانِ اور صحتِ الفاظ کے یہ اصول بھی بیان کیے ہیں:

(۱) عربی اور ہندی الفاظ کے درمیان اضافت کا استعمال ناجائز محض ہے جیسے جرأت کے اس شعر میں "لباسِ پھلکاری":

ہجوم داغ نے یہ کی ہے تن پہ گل کاری	کہ پہنے ہوں تنِ عریاں لباسِ پھلکاری

(۲) حرفِ ربط کا ترک ہونا جائز نہیں ہے جیسے مصحفی کے اس مصرع میں: "خوب رویا میں اپنے گھر کو دیکھ" میں "دیکھ" کے بعد "کر" کا ہونا ضروری تھا۔

(۳) علامتِ فاعلی "نے" کو ترک نہیں کرنا چاہیے جیسا کہ میر نے اس شعر میں "نے" کو ترک کر دیا ہے۔

کہا تھا میں نہ دیکھو غیر کی اور	تو تم نے آنکھ مجھ سے ہے چھپائی

(۴) ایک مصرع میں "تم اور دوسرے میں آپ کا استعمال متروک ہے۔ یہ شتر گربگی جائز نہیں۔

(۵) شعر میں عربی و فارسی کے الفاظ دب کر نہ آئیں مگر الفاظِ ہندی میں خصوصاً بمقام جمع مضائقہ نہیں ہے جیسے رشک کے اس شعر میں:

ہزاروں مضمون ہم نے باندھے چھپا جو موئے کمر نظر سے
لیے تصور میں لاکھوں بوسے جو روئے غنچہ دہن نہ دیکھا

یہاں ہزاروں اور لاکھوں میں واو کا سقوط ظاہر ہے۔

(۶) شعرائے سابق خصوصاً مرثیہ گو "ساتھ اور "ہاتھ کو "بات" اور "رات" کے ساتھ قافیہ بناتے تھے جو جائز نہیں ہے۔

(۷) فارسی و ہندی الفاظ کے درمیان واؤ عاطفہ کا استعمال صحیح نہیں ہے جیسا کہ سودا کے اس مصرع میں ملتا ہے،

ع لے سیل تا بدشنہ و برچھی سے تا خنجر

''خنجر'' کا نون بھی ساکن ہے اور بطور غنّہ آیا ہے۔ یہ بھی ناجائز ہے۔

(۸) جو نون عربی و فارسی الفاظ کے آخر میں آتا ہے اگر وہ بغیر کسی ترکیب کے ہے تو اسے اعلانِ نون کے ساتھ باندھنا چاہیے اور اگر باترکیب ہو تو اعلان موزونیت میں نہ کیا جائے۔ یاد رہے کہ ناسخ کے دیوانِ اول میں بغیر اعلانِ نون کی مثالیں ملتی ہیں لیکن دیوانِ دوم میں انھوں نے اسے ترک کر دیا اور اپنے ایک شعر میں اعلان کیا:

یہ زمیں اچھی نہ تھی ناسخ ولیکن فکر نے حسن پیدا کر دیا ہے نون کے اعلان نے
(ناسخ، دیوان دوم)

ناسخ کا ایک اور شعر دیکھیے:

کیوں نہ کپڑے پھاڑ کر عریان اب ناسخ پھرے ہوگیا دیوانہ تیرا جسم عریاں دیکھ کر

''عریان'' اکیلا استعمال میں آیا ہے تو اعلانِ نون کے ساتھ آیا ہے لیکن ترکیب کے طور پر ''جسم عریاں'' میں استعمال ہوا ہے تو بغیر اعلانِ نون کے۔ نادر نے لکھا ہے کہ جس طرح سے الفاظ روزمرہ گفتگو میں بولے جاتے ہیں اسی طرح سے موزوں کیے جانے چاہیں مگر چند الفاظ مثلاً گراں۔ خزاں۔ رواں۔ دواں۔ طپاں۔ عیاں۔ اور نہاں وغیرہ ایسے ہیں جو اعلانِ نون کے بغیر بولے جاتے ہیں۔ ان کو اسی طرح استعمال کرنا چاہیے۔ نادر نے یہ بھی لکھا ہے کہ دو ہندی الفاظ یا ایک ہندی اور ایک فارسی کے درمیان وعطف یا اضافت کا لانا اور اعلان نون جائز نہیں ہے۔ مگر اسما میں مثلاً مسّی و پان۔ چنانچہ استاد ناسخ کے اس مطلع سے مثال اس کی حاصل ہوتی ہے:

مسّی مالیدہ لب پر رنگِ پاں ہے تماشا ہے تہِ آتش دھواں ہے

(۹) اردو حرف عطف ''اور'' میں واو اور ''ر'' کو واضح طور پر استعمال کیا جائے تاکہ ''او'' کا اشتباہ نہ ہو۔

دوسری فصل میں تذکیر و تانیث اور قواعدِ جمع کے اصول بیان کیے گئے ہیں۔ جب نادر نے اس سلسلے میں ناسخ سے پوچھا تو فرمایا کہ ''کچھ قواعد منضبط نہیں ہیں جس طرح پر خواص، شعرا اور فصحائے اہلِ شہر کی زبانوں پر جاری ہو ویسا ہی بولنا چاہیے'' نادر نے خود تحقیق کی اور جو کچھ دریافت ہوا اسے اختصار کے ساتھ اس فصل میں بیان کر دیا۔ ان میں سے چند اصول یہ ہیں:

(۱) جب ہندی الفاظ کے آخر میں یائے معروف واقع ہو، وہ سب بہ تانیث بولے جاتے ہیں لیکن چند الفاظ اس سے مستثنیٰ ہیں مثلاً ہاتھی۔ گھی۔ موتی۔ پانی۔ دہی۔ بھائی۔ جی اور عربی الفاظ طوطی۔ افعی، یہ سب مذکر ہیں۔ اسی طرح اسمائے پیشہ وراں جیسے شیخ چلی۔ شیخ منگلی۔ بڑھئی۔ کاچھی۔ جواری۔ کھلاڑی یہ بھی مذکر ہیں۔

(۲) یہ ایک اہم اصول بھی بیان کیا ہے کہ اگر دو متغائر الفاظ ایک جملے میں واقع ہوں یعنی ایک مذکر ہو اور دوسرا مونث تو خبر کی بنا لفظِ آخر پر ہوتی ہے جیسے ''دال خشکا کھایا'' میں دال مونث ہے اور خشکا مذکر۔ اس کا فعل ''کھایا'' دوسرے لفظ آخر کی مناسبت سے آئے گا۔ ایک اور مثال لیجیے ''کباب روٹی کھائی'' میں بھی یہی اصول کام کر رہا ہے۔

(۳) جن دو فارسی الفاظ میں ایک الف لاتے ہیں اس کو اہلِ اردو بہ تانیث استعمال کرتے ہیں جیسے کشاکش۔ روارَوی۔ اردو میں اور بھی ایسے حروف ہیں کہ درمیان دو لفظ ایک جنس کے آتے ہیں اور وہ الف۔ ب۔ ن۔ کا۔ کی ہیں

مثلاً دوڑا دوڑ۔ دن بہ دن۔ کچھ نہ کچھ۔ کھیت کا کھیت۔ رات کے رات۔

(۴) چند الفاظ کے آخر میں شین قرشت ہو وہ سب اردو میں بہ تانیث بولے جاتے ہیں مثلاً سفارش، خواہش، نوازش، نگارش وغیرہ۔ لیکن سوائے جوش۔ ہوش۔ خروش۔ خاموش۔ گوش۔ دوش۔ آغوش وغیرہ کے۔ یاد رہے کہ سودا اور آتش نے خلش کو مذکر باندھا ہے لیکن غالبؔ نے اسے مونث ہی باندھا ہے: ع یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا۔

(۵) لفظ "پوش" جہاں جہاں واقع ہوگا وہ سب الفاظ مذکر ہوں گے مثلاً خوان پوش۔ پلنگ پوش وغیرہ۔ سوائے "پاپوش" کے۔

اسی طرح جن الفاظ کے آخر میں گاہ کا لفظ ہوگا، وہ سب مونث ہوں گے مثلاً خواب گاہ۔ آرام گاہ۔ پرستش گاہ، شکار گاہ۔

جن الفاظ کے آخر میں "زار" واقع ہوگا وہ مذکر ہوں گے جیسے گلزار۔ سبزہ زار۔ پنبہ زار۔ شورہ زار وغیرہ۔

جن الفاظ کے آخر میں "ستاں" ہوگا، وہ سب مذکر ہوں گے جیسے گلستاں

جن الفاظ کے آخر میں "گیر" ہوگا تو وہ تذکیر و تانیث کے لیے اپنے ماقبل لفظ کا تابع ہوگا۔ اگر وہ لفظ مونث ہے تو وہ بھی مونث ہوگا۔ اگر وہ مذکر ہے تو وہ بھی مذکر ہوگا جیسے گل گیر۔ خوگیر مذکر ہوں گے۔ جاگیر اور زمین گیر مونث ہوں گے۔

وہ لفظ جو "دان" پر ختم ہوتا ہے خواہ وہ عربی فارسی کا لفظ ہو یا ہندی کا وہ سب مذکر ہوں گے جیسے خاص دان۔ عطر دان۔ شمع دان۔ گلوری دان۔ پان دان وغیرہ۔

وہ تمام ہندی الفاظ جو ہائے حطّی (معروف) پر ختم ہوتے ہیں لیکن وہ حاصل مصدر ہوتے ہیں مونث ہوں گے جیسے کٹائی۔ مٹھائی۔ بڑائی وغیرہ۔

وہ فارسی الفاظ جو "بند" پر ختم ہوتے ہیں مذکر بولے جاتے ہیں جیسے ازار بند۔ زیر بند۔ بستر بند۔

وہ الفاظ جو "دار" پر ختم ہوتے ہیں وہ بھی مذکر ہوتے ہیں جیسے جماعہ دار۔ طبل دار۔ تھانے دار۔ نیزہ دار وغیرہ

جن الفاظ کے آخر میں لفظ "کدہ" آئے وہ سب مذکر ہوتے ہیں جیسے آتش کدہ۔ خلوت کدہ وغیرہ۔

اسی طرح بلاد و قصبات کے نام جن کی ترکیب آباد۔ کنڑہ، پور، گڑھ کے ساتھ ہے وہ مذکر ہوں گے اور جن کے آخر میں یائے تحتانی (مجہول) آتی ہے وہ سب مونث بولے جاتے ہیں۔

اسی طرح جتنے اسم ظرف ہیں وہ سب مذکر ہیں جیسے مطلب۔ مقصد۔ مرقد وغیرہ سوائے مجلس، محفل، مسجد، مشعل، منزل کے جو مونث ہیں۔

جن مصادر کے آخر میں ہائے ہوز ہو وہ اکثر مذکر ہیں جیسے اندیشہ۔ اندازہ۔ عمامہ۔ فاقہ۔ جلوہ۔ سجادہ یہی صورت تذکرہ۔ تجربہ۔ تقاضا۔ کے ساتھ ہے۔

(۶) جن عربی، فارسی، ہندی الفاظ و مصادر کے آخر میں تائے مصدری آتی ہے، وہ سب مونث ہوتے ہیں جیسے رفعت، حشمت، شوکت، عظمت، جلالت وغیرہ سوائے خلعت، شربت، بخت، تخت، تابوت، طشت، سکوت، رایت، سوت، بھوت، درخت، رخت، واسوخت، کیت وغیرہ کہ جو مذکر ہیں۔

نادر نے ایسے الفاظ کی مختصر فہرست بھی دی ہے جن میں اہلِ دہلی اور اہلِ لکھنؤ میں اختلاف ہے جیسے رستا۔ سیر۔ جان۔ آواز۔ خلش۔ تکرار۔ بار وغیرہ۔ یہ بھی بتایا ہے کہ بعض الفاظ ایسے ہیں جن میں خود اہلِ لکھنؤ میں جھگڑا پڑا ہے جیسے بلبل یا در ہے۔ شیخ ناسخ نے بلبل کو مذکر اور مونث دونوں طرح سے باندھا ہے۔

سیر ہر کنج چمن کرتے ہو تم غیر کے ساتھ   بلبلِ دل مجھے اے جان خبر دیتا ہے
(مذکر)
نشہ ہے دھفِ چشم میں یا خواب مرگ ہے   بلبل نے جب سنے مرے اشعار گر پڑی
(مونث)

یہی صورت علی اوسط رشک کے کلام میں ملتی ہے۔ آتش نے بلبل کو مذکر باندھا ہے:

بلبل موا پھڑک کے تو کیا دے گا خوں بہا   خالی ہر اک گرہ نظر آتی ہے دام میں

اسی طرح لفظ فاتحہ۔ فغان۔ قامت۔ برف۔ نقاب۔ میل بھی مشتبہ ہیں۔ بعض شعرا نے مذکر اور بعض نے مونث باندھا ہے۔ اس کے بعد نادر نے بہ رعایت حروف تہجی ایسے الفاظ کی طویل فہرست دی ہے جو مونث بولے جاتے ہیں[۲۷]

چند الفاظ ایسے ہیں جو خواص وعوام کی زبان پر غلط جاری ہیں اور اب ان میں کسی قسم کی تبدیلی نہیں کی جاسکتی۔ اگر غور کیا جائے تو ان میں کوئی علامت تانیث نہیں پائی جاتی مثلاً بسم اللہ ہوئی یا سلام وعلیک کی۔ یہی غلط العام فصیح ہے جس سے "مراد ایسی باتوں سے ہے کہ اس کے خلاف نہ ہو سکے۔ نادر نے اردو جمع بنانے کے قاعدوں سے بھی بحث کی ہے۔

تیسری فصل میں یہ بتایا ہے کہ کس پر لفظ شاعر کا اطلاق ہوسکتا ہے اور شاعر کو کیسے شعر کہنا چاہیے۔ ساکن ومتحرک الفاظ کے غلط استعمال پر بھی بحث کی ہے۔

چوتھی فصل میں اختصار کے ساتھ اردو صرف پر بحث کی ہے۔ اس فصل کی سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس میں اصطلاحات کی جامع تعریف نہایت خوبی سے کی گئی ہے۔

پانچویں فصل میں علم عروض وقوافی کے مصطلحات ومرکبات کو اختصار کے ساتھ بیان کیا ہے۔

''خاتمہ'' میں زواید اور محاورات والفاظ کو ترک یا اختیار کرنے پر بحث کی گئی ہے مثلاً لفظ ''عادی'' کے بارے میں جس طرح اردو میں استعمال ہوتا ہے، نادر کہتے ہیں کہ وہ درست نہیں ہے۔ اردو میں اسے ''خوگرفتہ'' کے معنی میں استعمال کیا جارہا ہے جب کہ لغت میں اس کے معنی ''دشمن وبیداد کنندہ'' کے ہیں اور جس چیز کی عادت ہو جائے اس کو بھی کہتے ہیں اور جب اسے عادت کنندہ اور خوگرفتہ کے موقع پر استعمال کرتے ہیں تو غلط ہے۔ اسے معتاد کہنا چاہیے۔

نادر نے لکھا ہے کہ الفاظ ہندی وفارسی پر الف لام لانا محض غلط ہے جیسے خوب اللہ۔ حسب الفرمودہ۔ فوق البھڑک وغیرہ۔

اس کے علاوہ ایسے الفاظ سے بھی اجتناب بہتر ہے مثلاً بلب۔ مرغن۔ مدمغ۔ لفظ تعیناتی بھی غلط ہے۔ اس کے بجائے متعین ہونا چاہیے۔ اسی بحث میں ایک جگہ لکھا ہے کہ اناپ شناپ۔ الم غلم۔ انگل پچو۔ اک ڈھک۔ اینٹھ۔ بھڑبھڑیا۔ بلاّ۔ بھڑ۔ پلی طرف۔ پیر بجائے پاؤں۔ ٹچا۔ ٹلی نویسی۔ جمعرات بجائے پنجشنبہ۔ چکمہ چدر۔ جھوٹھ

مونث۔ دھین دھوکٹر۔ ڈینگ مارنا۔ رفو چکر۔ بینت میںت۔ سون بجائے قسم۔ سڑبلا۔ شرابور۔ شبے رات۔ غٹ پٹ۔ فالتو۔ نخالص۔ گڑبڑ۔ للو پتو۔ لشتم پشتم۔ لتھر پتھر۔ مودھو۔ ہشت مشت ہمارے کیاں۔ مرمرا گئے۔ کرکرا گئی۔ دلی طرف۔ بے۔ ابتر۔ نامحرم۔ شب لیلۃ القدر کی رات۔ آب ماء الحیات کا پانی۔ شوقین بجائے شائق۔

ان میں سے بیشتر الفاظ آج ہماری معیاری اردو کا حصہ ہیں اور اردو کی تخلیقی قوت اور اس کے لسانی امتزاج کے مزاج نے حسب ضرورت انھیں وضع کیا ہے جن میں عوام کی اجتماعی تخلیقی قوت رنگ گھول رہی ہے اور یہ وہ الفاظ ہیں جن کا کوئی دوسرا متبادل نہیں ہے۔ وہ لوگ جو انھیں استعمال کرتے ہیں وہ ان کی معنویت اور محلِ استعمال سے واقف ہیں وہ صورت حال یا مفہوم انھیں الفاظ سے ادا کیا جاسکتا ہے۔

نادر نے ایک بات بڑے پتے کی کہی ہے کہ "جہاں تک ممکن ہو بندش میں لغات غیر مانوس صرف نہ ہوں۔ جب تک ہندی (اردو) لفظ فصیح جم سکے تب تک عربی فارسی کا موزوں کرنا کچھ لطف نہیں ہے" یہ وہ اصول ہے جس پر اہل اردو کو پوری طرح عمل کرنا چاہیے۔ غیر ضروری طور پر عربی و فارسی کے ادق الفاظ کا استعمال جب کہ فصیح اردو الفاظ موجود ہوں، نامناسب ہے اس سے نثر یا نظم کا اردو پن غائب ہو جاتا ہے اور عبارت مشکل ہو جاتی ہے۔ یہ اصول اردو فصاحت و بلاغت دونوں کے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔

"تلخیصِ معلّیٰ" کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ نادر اردو زبان کے لسانی مسائل پر گہری نظر رکھتے تھے۔ "تلخیصِ معلّیٰ" کے سلسلے میں یہ بات بھی اہمیت رکھتی ہے کہ اس کی بنیاد آج کل کی لکھی ہوئی قواعد پر نہیں ہے جس میں گرامر کے اصولوں کو انگریزی قواعد کے اصولوں کے مطابق ڈھالا جاتا ہے بلکہ اس کا مابعد الطبیعیاتی لسانی رشتہ عربی و فارسی قواعد ہی پر قائم ہے۔

"تلخیصِ معلّیٰ" اصلاحِ زبان کی اس تحریک کا حصہ ہے جسے ناسخ نے شروع کیا تھا اور جو شاگردانِ ناسخ کے ہاتھوں پھیل کر عام طور پر قبول کر لی گئی تھی۔ آج بھی شعرا و نثر نگار ان اصولوں میں سے اکثر پر عمل کرتے ہیں۔ اس تحریک کے سرے شاہ حاتم کی اصلاحِ زبان کی تحریک سے جڑے ہوئے ہیں اور "تلخیص معلّیٰ" اس تحریک کے عمل ارتقا کا حصہ ہے۔ زبان و بیان کے سلسلے میں اہلِ لکھنؤ نے اہم تاریخی خدمات انجام دی ہیں۔

اس دور میں تہذیب نے معنی ضرور گم کر دیے تھے لیکن زبان و بیان کے تعلق سے لکھنؤ نے بلاشبہ اہم تاریخی خدمات انجام دی ہیں۔ اسی سطح پر نادر نے بھی اپنی شاعری اور قواعد زبان کے حوالے سے اہم تاریخی خدمات انجام دی ہیں۔ وہ روایت کی تکرار کے شاعر ضرور ہیں لیکن صحتِ زبان اور قوتِ بیان کے لحاظ سے ایک مثال، ایک نمونے کا درجہ رکھتے ہیں۔ انشا کی دریائے لطافت، امداد علی بحر کی بحر البیان، علی اوسط رشک کی نفس اللغہ، نادر کی تلخیصِ معلّیٰ، جلال کی مفید الشعرا اور سرمایۂ زبانِ اردو کی بنیاد پر آج بھی نئی قواعدِ اردو مرتب کرنے کی ضرورت ہے۔

(۳)

شاعری میں نادؔر کے دو استاد تھے۔ ایک خواجہ حیدر علی آتش اور دوسرے امام بخش ناسخ۔ یہ دور دراصل ناسخ کا دور ہے۔ خود آتش اور ان کے شاگرد بھی عام طور پر ناسخ کے رنگ میں شاعری کر رہے تھے اور ناسخ کا رنگ یہ تھا کہ انھوں نے شاعری سے جذبہ و احساس اور تجربے کو خارج کر کے شاعری کی بنیاد مضمون بندی پر رکھی تھی۔ یہ ایک مشکل

کام تھا لیکن ناسخ اور ان کے شاگردوں نے اسے منفرد لکھنوی رنگِ سخن بنا کر سارے برصغیر کی شعری روایت بنا دیا تھا۔ کلب حسین خاں نادر بھی اسی روایت کے پیرو اور اسی روایت کے شاعر تھے۔ اس روایتِ شاعری میں ایک طرف صحتِ زبان پر زور تھا۔ قدیم یا ہندی الاصل الفاظ، جو میر، سودا، مصحفی، جرأت اور رنگین کے ہاں نظر آتے ہیں، خارج کر دیے گئے تھے اور ان کی جگہ عربی و فارسی الفاظ، ان زبانوں کے اپنے معیارِ صحت کے مطابق، شاعری کی زبان میں شامل کر دیے گئے تھے۔ اس روایت کا اثر یہ ہوا کہ "عشق" جو جذبہ و احساس کے بغیر ایک قدم نہیں چل سکتا تھا، اس روایت سے خارج ہو گیا اور اس کے بجائے "حسن" کے بیان پر زور دیا جانے لگا اسی لیے اس دور کی شاعری میں محبوب کے سارے اعضائے جسمانی بار بار اور کثرت سے موضوعِ سخن بنے۔ اس رجحان کے زیر اثر سراپا نگاری ایک مقبول و دل پسند موضوع بن گیا۔ محسن علی محسن لکھنوی نے "سراپا سخن" کے نام سے ایک ایسا تذکرہ مرتب کیا جس میں اعضائے جسمانی کے تعلق سے شاعر کا ترجمہ اور انتخاب کلام دیا گیا ہے۔ اس دور کی غزل کو دیکھیے کہ محبوب کے سارے اعضائے جسمانی اور ان کا شاعرانہ بیان موضوعِ سخن بنے ہوئے ہیں۔ یہ شاعری اظہارِ عشق کی نہیں بلکہ بیانِ حسن کی شاعری ہے اور جب بیان حسن ہی موضوعِ شاعری ہوگا تو اس کی تان بھی وصل ہی پر ٹوٹے گی۔ اس دور کی شاعری میں سینہ اور کمر کا طرح طرح سے بیان بھی اس دور کی خواہشِ وصل کا اظہار ہے۔ مقبول و عام رجحان ہونے کے باعث یہ سراپا نگاری مرثیے میں بھی ملتی ہے اور واسوخت میں بھی۔ غزل میں بھی ملتی ہے، مثنوی میں بھی۔ خود نادر نے "دیوانِ سراپا" کے نام سے ایک ایسا دیوانِ غزلیات مرتب کیا جس میں سارے دیوان کو حروف تہجی کے بجائے اعضائے جسمانی کے لحاظ سے مرتب کیا گیا تھا۔ اس اعتبار سے نادر کا "دیوان سراپا" اپنی نوعیت کے اعتبار سے اردو کا پہلا دیوانِ غزلیات ہے۔

نادر، صحتِ زبان و بیان کے ساتھ اسی روایت کے شاعر ہیں اور ان کی غزلوں میں کم و بیش وہ سارے پہلو موجود ہیں جو اس دور کے دوسرے شاعروں میں نظر آتے ہیں۔ رعایتِ لفظی، اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح نادر کی بھی پسندیدہ صنعت ہے جسے وہ کثرت سے استعمال کرتے ہیں۔ رعایت لفظی میں بھی وہ لفظ سے شعر میں معنی پیدا کرتے ہیں جس سے یہ رنگِ سخن پیدا ہوتا ہے:

عشق ذقن نے ہم کو جھکائے بہت کنوے   جیتے رہے تو نام ہی لیں گے نہ چاہ کا
کیا زبردست آب و دانہ ہے گہر کا دیکھنا   نکلا دریا سے تو کیسا جلد پہنچا کان میں
چوٹی کی فتح پیچ سے دل کو ہوئی شکست   آخر اسیرِ طرۂ طرار ہو گیا
باتیں وہ غیرت بلقیس کرے کس منھ سے   ہونٹوں پر نقش ہو جب مہر سلیمانی کا
گھر کے اندر جو بلائیں تو ہمیں عذر نہیں   نہیں ہوتے وہ کسی امر میں باہر ہم سے
اے شاہِ حسن فیل فلک کو کیا ہے مات   چل کر اڑھائی گھر ترے گھوڑے کی چال نے

رعایتِ لفظی کا یہ انداز کم و بیش ویسا ہی ہے جیسا ہمیں دوسرے معاصر شعرا خصوصاً شاگردانِ ناسخ کے ہاں نظر آتا ہے۔ نادر کی غزل میں بھی خارجیت اسی لیے ہے کہ انھوں نے ناسخ کے طرز جدید کی پیروی میں جذبہ و احساس کو خارج کر دیا ہے۔ طرز ادا میں تمثیل بھی کثرت سے ملتی ہے لیکن تمثیل میں نادر کے ہاں وہ زور دلیل نہیں ہے جو ناسخ کے ہاں یا وزیر و بحر وغیرہ کے ہاں ملتا ہے:

اک رات میں ہو جاتی ہے شاہانہ طبیعت   قاضی کی بھی تعظیم کو دولہا نہیں اٹھتا

مضمون آفرینی میں بھی تلازمات کی وہ سجاوٹ نہیں ہے جو ناسخ کی پہچان ہے اور جس سے سوچ کے نئے امکانات رونما ہوتے ہیں۔ اس رنگ میں نادر کے شعر ویسے ہی ہیں جیسے دوسرے شعرا کے ہاں ملتے ہیں۔ نادر روایت کی تکرار کے شاعر ہیں۔ اس تکرار سے وہ روایتِ ناسخ کو پھیلانے اور عام کرنے کا کام کرتے ہیں لیکن اپنا کوئی امتیازی رنگ پیدا نہیں کرتے۔ تکرار روایت کے ممتاز شاعر ہونے کے تعلق سے ان کا کلام ایسا ہے کہ اسے شاگردانِ ناسخ کے کلام میں ملا دیجیے تو وہاں اسے تلاش کرنا دشوار ہوگا۔ وہ اس روایتِ شاعری میں اس طرح رنگ جاتے ہیں کہ اسی کے ہو کر رہ جاتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے:

جو صرف سرخیِ لب میں ہوں پان اے نادر
زیادہ لاکھوں سے ہو مول ایک ڈھولی کا
فرقت میں جو تھا طوقِ گلو تارِ نفس کا
پابند رہا طائرِ جاں رنجِ قفس کا
آہ اور اشک سے یہ کشتیِ تن ہے قایم
غور سے دیکھو تو ہے کھیل دھویں پانی کا
بے طلب ملتی نہیں نعمت کبھی آفاق میں
قطرۂ نیساں ملا جب منھ صدف نے وا کیا
جو مصفائے ازل ہیں صاف ہی رہتے ہیں وہ
موتیوں کی لوگ ہرگز شست وشو کرتے نہیں
زریں کٹوریوں میں تجلی کے لطف ہیں
اے دل ہیں میوۂ شجرِ طور چھاتیاں
ابرو نہیں قریب جبینِ نفیس کے
دو چاند متصل ہیں بہم تیس تیس کے
تم کہ محرم کی ہے فرمایش عبث عشاق سے
کیوں نہیں کہتے کہ اک سونے کی چڑیا چاہیے
ہائے کس پیار سے یہ کہہ کے چھپایا اس نے
جس سے گل کھاتے ہیں عشاق وہ چھلا یہ ہے

اس دور کے عام رواج کے مطابق نادر بھی طویل غزلیں لکھتے ہیں اور ہر قافیے کو استعمال کرکے مضمون نکالتے ہیں۔ الہ آباد کے دورانِ قیام میں ناسخ کے ہاں چھوٹی بحر میں زبان کے صاف شعر نکالنے کا ایک رجحان پیدا ہوا تھا جو جلاوطنی کے بعد لکھنؤ آکر دب گیا تھا لیکن جو ان کے نامور شاگرد وزیر، رشک اور بحر کے ہاں ایک نئی صورت میں اسی طرح نمودار ہوتا ہے کہ عام بول چال کی زبان اور روزمرہ محاورہ کا چلن ان کی شاعری کا جز بن جاتا ہے۔ یہ رجحان نادر کے ہاں بھی تواتر کے ساتھ ان کی غزلوں کے علاوہ دوسری اصنافِ سخن میں بھی راہ پاتا ہے۔ نادر کی غزلوں میں اس رجحان کی یہ صورت بنتی ہے:

پھیرا جدھر کو رخ ہوئی اک دوسری بہار
کیا دھوپ چھاؤں آپ کو تم نے بنا دیا
یا علی دشمنِ نادر کو کرو خوار و تباہ
جیسے ہر جنگ میں کفار کو مارا باندھا
میلے کے دن جو نہانے کو یہ گل رو اُترے
دی صدا دیکھنے والوں نے کہ دریا پھولا
زندہ نہیں کرتے لبِ جاں بخش سے مجھ کو
فرمایئے پھر کون مرض کی ہیں دوا آپ
پورا کریں گے ہولی میں کیا وعدۂ وصال
جن کو ابھی بسنت کی اے دل خبر نہیں
اب نہ نرگس سے کبھی آنکھ لڑانا دیکھو
کیا بری آنکھوں سے اس نے تمھیں دیکھا دیکھو
صیاد باغباں سے بھلا کب نجات ہے
یہ ڈال ڈال اگر ہے تو وہ پات پات ہے
ہوتا ہے کوئی ذبح تو کوئی پائمال ہے
اتنے تو ہاتھ پاؤں نہ صاحب نکالیے

ان اشعار میں رعایتِ لفظی کا استعمال بھی ہوا ہے اور مضمون بندی کی کوشش بھی ملتی ہے لیکن جو چیز ہمیں متوجہ کرتی ہے وہ

عام بول چال کی زبان اور روز مرہ ومحاورہ کا استعمال ہے جس سے ایک لہجہ بھی پیدا ہوتا ہے۔ یہ وہ رجحان تھا جس میں زبان ومحاورہ کی شاعری کا سورج آہستہ آہستہ طلوع ہو رہا تھا اور جو اس صدی ہی میں سارے برصغیر کی شاعری کا عام رنگ بن جاتا ہے۔ نادر نے بھی رشک، بحر اور سحر وغیرہ کی طرح اس رنگ میں شاعری کی ہے اور خصوصیت سے چھوٹی بحر، آسان قافیوں اور عام بول چال میں زبان کے شعر نکالے ہیں۔ یہی وہ ''طرز جدید'' تھا جو آہستہ آہستہ لیکن نامعلوم طور پر خود رشک، بحر، وزیر اور نادر کے ہاں، ناسخ کے رنگِ سخن کے ردِعمل کے طور پر نمایاں ہو رہا تھا۔ اسی ''طرز جدید'' میں نادر نے بھی غزلیں کہی ہیں اور اسی رنگ کی ایک غزل کے مقطع میں ''شعر طرز جدید'' کی طرف اشارہ بھی کیا ہے:

دل مجھے کفر آشنا نہ کرے   بندہ بت کا ہوں میں خدا نہ کرے
کاٹتی ہے پتنگ غیروں کی   ہم سے تکل ترے اڑا نہ کرے
صلح منظور ہے اگر تم کو   آنکھ اغیار سے لڑا نہ کرے
کیوں نہ آنچل دوپٹے کا لٹکے   ہو پری زاو پر لگا نہ کرے
پڑھے نادر جو ''شعر طرز جدید''   سن کے کیوں خلق واہ واہ نہ کرے

نادر اس دور کے معروف ومقبول شاعر تھے اور روایتِ ناسخ کو پھیلا کر صحتِ زبان کے ساتھ نئی نسل کے شعرا کو اپنی طرف متوجہ کر رہے تھے۔ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ ''دونوں دیوان (نادر) میرے پاس رہتے تھے اور انھیں کی زمینوں میں اکثر غزلیں کہتا تھا[۲۸]

نادر نے اپنے دور کی شاعری کے سارے رنگ استعمال کیے لیکن ان کی شاعری میں روحِ عصر کا کوئی پرتو نظر نہیں آتا۔ واجد علی شاہ کی معزولی وجلاوطنی اور ۱۸۵۷ء کی بغاوت ان کی زندگی کے اہم واقعات تھے لیکن ان واقعات کا کوئی اثر ان کی شاعری میں نہیں ملتا۔ صحتِ زبان کے تعلق سے وہ رشک، بحر وغیرہ کی طرح اہمیت رکھتے ہیں۔ زبان وبیان کے وہ نقص جو رشک کے ہاں مل جاتے ہیں نادر کے ہاں نہیں ہیں۔ زبان وبیان کے معاملے میں وہ بے حد محتاط تھے۔ رشک نے ''شعلہ'' اور ''دریا'' کا قافیہ باندھا ہے۔ نادر لکھتے ہیں کہ ''ہر چند یہ طریقہ سابق سے اب تک شعرائے اردو میں جاری ہے مگر مولف اپنے کلام میں اس طرح کے قوافی نہیں صرف کرتا اور اس امر میں منفرد ہے''[۲۹] نادر نے شاعروں کو مشورہ دیا ہے کہ ''ایک طرز اختیار کرنی چاہیے عاشقانہ یا عارفانہ یا مثالی یا استعارہ جو کچھ بھی ہو اس راہ پر چلنا خوب ہوتا ہے۔ کبھی کوئی طور اور کبھی کوئی طور اختیار کرنا طبیعت کو خراب کرتا ہے''[۳۰] نادر نے بھی ایک طرز اختیار کیا اور وہ ناسخ کی روایتِ شاعری کا طرز تھا۔ ساری عمر وہ اسی دائرے میں گھومتے رہے۔ یہی ان کی پہچان ہے اور اسی پہچان کے ساتھ وہ اپنے دور کے ساتھ بندھے ہوئے ہیں۔ وہ پرگو، مشاق اور اپنے وقت کے مسلم الثبوت استاد تھے۔ زبان وبیان، صرف ونحو اور علم عروض وقافیہ پر کامل عبور رکھتے تھے۔ ڈاکٹر انصار اللہ نے ان کے (۵۸) شاگردوں[۳۱] اور معزز قیصر نے ان کے (۶۵) شاگردوں کے نام درج کیے ہیں[۳۲]

نادر نے کم وبیش سب اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ انھوں نے (۴۷) قصائد لکھے جن میں ایک حضورؐ اکرم کی شان میں، ایک استاد ناسخ کی مدح میں، دو واجد علی شاہ کی مدح میں ہیں اور باقی (۴۳) قصائد ائمۂ معصومین کی شان میں کہے ہیں۔ یہ سب قصائد ''ریاض نادریہ'' (۱۲۸۱ھ/۱۸۶۴ء) کے نام سے ۱۸۶۶ء میں شائع ہو چکے ہیں۔ قصائد کی یہ تعداد اتنی ضرور ہے کہ اہلِ نقد ان کے قصائد کا جائزہ لیں لیکن جب ان قصائد کو اردو قصائد کی

تاریخ میں رکھ کر مطالعہ کرتے ہیں تو وہ یہاں روایتِ قصیدہ کی تکرار کرتے نظر آتے ہیں اور اپنی انفرادیت نمایاں نہیں کرتے۔ تعداد قصائد کے اعتبار سے وہ یقیناً قابل ذکر ہیں۔

یہی صورت ان کے مراثی کی ہے۔ نادر نے اپنے مراثی وسلام کا ایک مجموعہ ''نظم نادر'' (۱۲۶۷ھ/ ۱۸۵۲ء) کے نام سے ۱۲۷۸ھ/۱۸۶۲ء میں فتح گڑھ سے شائع کیا تھا جس میں سلام ونوحے، رباعیات وقطعات کے علاوہ (۱۹) مرثیے بھی شامل ہیں۔ یہ سب مرثیے مسدس کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں۔ مرثیے پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اس فن میں ان کا دل اتنا ہی لگتا ہے جتنا ثواب حاصل کرنے کے لیے ضروری تھا۔ ان مرثیوں کے چہرے، سراپا، رخصت، آمد، رجز، شہادت وبین ایسے نہیں ہیں کہ تاریخِ مرثیہ میں انھیں کوئی مقام دیا جا سکے۔ البتہ ''بین'' پر نادر کا زور ہر مرثیہ میں خاص طور پر نمایاں ہے جس میں جذباتیت، ذرا سا رنگ ضرور گھول دیتی ہے۔ یہ مرثیے ثواب دارین کے ذیل میں آتے ہیں اور بگڑا شاعر مرثیہ گو کے قول کی تصدیق کرتے ہیں۔

ناسخ کے ایک اور شاگرد مرزا حاتم علی بیگ مہر بھی اس دور کے ممتاز شاعر تھے جن کا مطالعہ ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] یہ معلومات مظفر علی خاں نامی شخص کے اس خط سے لی گئی ہیں جو انھوں نے ۲۵ر اکتوبر ۱۸۸۰ء کو محمد حسین آزاد کو لکھا تھا۔ اس خط کی عکسی نقل کے لیے میں مشفق خواجہ صاحب کا ممنون ہوں (ج۔ج)

[۲] تذکرہ شوکت نادری، کلب حسین خاں نادر، ترجمہ وترتیب، ڈاکٹر شاہ عبدالسلام، ص ۵۰۔۵۱، لکھنؤ ۱۹۸۴ء

[۳] تلخیصِ معلّی، کلب حسین نادر، مرتبہ انصار اللہ نظر، ص ۴۴، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء

[۴] تلخیص معلّی، بحولہ بالا، ص ۱۲۱

[۵] جلوۂ خضر، جلد دوم، صفیر احمد بلگرامی، ص ۲۵۷۔۲۶۲، آرہ بہار ۱۳۰۲ھ/ ۱۸۸۵ء

[۶] مرزا کلب حسین خاں نادر، ڈاکٹر معز قیصر، ص ۴۹، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۷] تلخیص معلّی، بحولہ بالا، ص ۵۶

[۸] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۴۸۹، مطبع نول کشور ۱۲۹۱ھ/ ۱۸۷۴ء

[۹] گلشن ہمیشہ بہار، نصر اللہ خاں خویشگی مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۳۲۸، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۷ء

[۱۰] تذکرہ شعرا، ابن طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۴۵، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۱۱] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد دوم، ص ۲۶۹۔ لاہور ۱۹۷۲ء

[۱۲] ارمغانِ گوکل پرشاد، گوکل پرشاد، مرتبہ ڈاکٹر فرمان، فتح پوری، ص ۸۷، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء

[۱۳] سراپا سخن، محسن لکھنوی، مرتبہ اقتدا حسن، ص ۱۰۰، اظہار سنز، لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۴] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد دوم، ص ۲۶۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۱۵] گلشن ہمیشہ بہار، نصر اللہ خاں خویشگی، مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۳۲۸، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۷ء

[۱۶] تصانیفِ نادر کی اس فہرست کو مرتب کرنے میں تذکرۂ نادر مرتبہ مسعود حسین رضوی ادیب، تلخیص معلّی مرتبہ انصار اللہ نظر تذکرہ شوکت نادری، ترجمہ و ترتیب شاہ عبدالسلام اور میرزا کلب حسین خاں از ڈاکٹر معز قیصر سے مدد لی گئی ہے (ج۔ج)

[۱۷] تلخیص معلّی، بحولہ بالا، ص ۹۰

[۱۸] تذکرہ شوکتِ نادری، کلب حسین خاں نادر، ترجمہ شاہ عبدالسلام، ص ۴۹۔۵۰، لکھنؤ ۱۹۸۴ء

[۱۹] ایضاً، ص ۲۸۔۲۹

[۲۰] خطوط غالب، جلد دوم، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۱۷۹، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۱] دیوانِ غریب، کلب حسین خاں نادر، کل صفحات ۵۸۸، مطبع منشی رام سروپ موسوم بہ مطبع دلکشا، کمپ فتح گڑھ ۱۸۶۸ء/۱۲۸۴ھ

[۲۲] تلخیص معلّی، بحولہ بالا، ص ۴۵

[۲۳] تلخیص معلّی، کلب حسین خاں نادر، مرتبہ ڈاکٹر محمد انصار اللہ، ص ۴۴۔۴۵، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء

[۲۴] ایضاً ص ۴۵

[۲۵] جلوۂ خضر (دوم) صفیر بلگرامی، ص ۲۶۰، آرہ بہار ۱۸۸۵ء

[۲۶] ایضاً، ص ۵۶

[۲۷] ایضاً، ص ۸۰۔۸۵

[۲۸] جلوۂ خضر، جلد دوم، صفیر بلگرامی، ص ۲۵۷، آرہ بہار ۱۸۸۵ء

[۲۹] تلخیص معلّی، بحولہ بالا، ص ۶۳۔۶۴

[۳۰] ایضاً، ص ۱۲۰

[۳۱] ایضاً، ص ۳۰۔۳۳

[۳۲] میرزا کلب حسین خاں نادر، ڈاکٹر معز قیصر، ص ۶۹۔۷۲، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

ساتواں باب

مرزا حاتم علی بیگ مہر

حالات، تصانیف اور مطالعۂ شاعری

مرزا حاتم علی بیگ مہر کی شہرت کا آج ایک سبب یہ بھی ہے کہ ہمارے عظیم شاعر مرزا غالب نے ان کے نام متعدد خطوط لکھے جن میں سے بیس دلچسپ خط آج بھی "خطوط غالب" (اردو) میں محفوظ ہیں اور جن میں حاتم علی مہر کو "جناب مرزا صاحب، بندہ پرور، صاحب میرے، بھائی جان، بھائی صاحب اور شفیق بالتحقیق مولانا مہر ذرہ بے مقدار کا سلام قبول کریں" کے الفاظ سے مخاطب کیا ہے۔ مرزا غالب کی وفات (۱۲۸۵ھ/ ۱۸۶۹ء) پر جو قطعۂ تاریخ مہر نے لکھا اس کے عنوان میں "محبی نواب اسداللہ خاں غالب......" کے الفاظ سے انھیں یاد کیا ہے۔

مرزا حاتم علی بیگ مہر (۱۲۳۰ھ۔۱۲۹۶ھ/ ۱۸۱۵ء۔۱۸۷۹ء) ناسخ کے شاگرد اور صاحبِ حیثیت انسان تھے۔ "خورشید علی" ان کا تاریخی نام تھا جس سے سالِ پیدائش ۱۲۳۰ھ/ ۱۸۱۵ء برآمد ہوتا ہے۔ ۲۸؍شعبان ۱۲۹۶ھ مطابق ۱۸؍اگست ۱۸۷۹ء ان کی تاریخِ وفات ہے جو روز دوشنبہ عین نمازِ مغرب کے وقت واقع ہوئی[۱] "الماس درخشاں" دیوان مہر مطبوعہ ۱۸۹۵ء میں جو قطعاتِ تاریخ درج ہیں ان سے مہر کی زندگی کے حالات مرتب کیے جاسکتے ہیں۔ ان کے والد مرزا فیض علی بیگ اور دادا رکن الدولہ مرزا مراد علی خاں بہادر تھے جو نواب شجاع الدولہ کے عہد میں ممتاز عہدوں پر فائز رہے[۲] مرزا فیض علی بیگ ایسٹ انڈیا کمپنی کی طرف سے علی گڑھ کے تحصیل دار تھے۔ مرزا حاتم علی بیگ جب چار سال اور ان کے چھوٹے بھائی مرزا عنایت علی بیگ ماہ ڈیڑھ سال کے تھے کہ والد کا انتقال ہوگیا۔ ان کی والدہ نے اچھی تعلیم و تربیت کے ساتھ اپنے دونوں بچوں کی پرورش کی۔ ایک قطعہ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۴۸ھ میں ان کی شادی ہوئی۔ اس وقت ان کی عمر اٹھارہ برس تھی۔ ایک قطعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۵۰ھ میں ان کے بیٹے مرزا سخاوت علی پیدا ہوئے اور ۱۲۵۳ھ میں ایک بیٹی پیدا ہوئی جو ۱۲۵۵ھ میں وفات پاگئی۔ ایک قطعہ سے معلوم ہوا ہے کہ ۱۸۴۰ء/ ۱۲۵۶۔۱۲۵۷ھ میں عہدۂ منصفی پر فائز ہوئے اور ۱۲۶۴ھ/ ۱۸۴۷۔۱۸۴۸ء میں ڈپلوما (سند لیاقت عہدۂ منصفی) حاصل کیا۔ ۱۲۸۶ھ میں ان کی والدہ کا انتقال ہوا[۳] ایک قطعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے زمانے میں لکھنؤ میں سات انگریزوں کو پناہ دی اور پھر بہ حفاظت انھیں آگرہ پہنچایا۔ اس کام میں ان کے ماموں اور بیٹے شریک تھے۔ اس کے صلے میں ملکہ وکٹوریہ کی سرکار سے انھیں اور ان کے بیٹے کو ۲۲ پارچے کی خلعت، مالائے مروارید، گھوڑے اور اسلحہ کے ساتھ فتح پور میں ایک موضع بھی عطا ہوا:

کیا میں نے میرے بیٹے نے عجب کام　　کیا ہے قابلِ تحریر اے مہر
بچائے لکھنؤ میں سات انگریز　　نہ پھوٹی ایک کی نکسیر اے مہر

مرے ہم راز تھے ماموں بھی میرے	بساں خواب اور تعبیر اے مہر
جہاں ہو اور کوئن وکٹوریہ ہو	جہاں میں شاہِ کشور گیر اے مہر
پڑھوں مصراعِ تاریخی مسیحی	''مبارک خلعت و جاگیر اے مہر''
(۱۸۵۹ء)

جس کی تصدیق اسی زمانے کے لکھے ہوئے مرزا غالب کے ایک خط سے بھی ہوتی ہے

''بعد اس رپورٹ کے تم کو تہنیت دیتا ہوں۔ پروردگار بہ تصدق ائمۂ اطہار پیش آمد اقبال تم کو مبارک کرے اور منصب ہائے خطیر اور مدارج عظیم کو پہنچا دے۔ واقعی یہ کہ تم نے بڑی جرأت کی۔ فی الحقیقت اپنی جان پر کھیلے تھے۔ بات پیدا کی مگر اپنی مردی و مردانگی سے دولت کا ہاتھ آنا مع نیک نامی، اس سے بہتر دنیا میں کوئی بات نہیں۔ اب یقین یہ ہے کہ خدمت منصبی ملے اور جلد ترقی کرو، ایسا کہ سال آیندہ تک چشم بددور صدر الصدور ہو جاؤ''[۴]

ایک قطعہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۶۳ء میں لارڈ الجن گورنر بہادر کے دربار سے بھی انھیں ایک اور خلعت عطا ہوا تھا۔

دربار گورنری سے پایا خلعت	احباب میں اپنے شاد ہر ایک ہوا
اے مہر پڑھوں میں اب مسیحی تاریخ	سرپیچ، دوشالہ، خلعت نیک ہوا
۱۸۶۳ء

حاتم علی مہر نو عمری سے شعر کہتے تھے۔ اپنی شادی پر کہا ہوا ۱۲۴۸ھ کا ایک فارسی قطعۂ تاریخ ان کے دیوان الماس درخشاں میں موجود ہے۔ اس وقت ان کی عمر ۱۸ سال تھی۔ ۱۸۵۹ء میں جب انھیں خلعت اور جاگیر ملی تو چند سال بعد ہی وہ آگرہ آ گئے اور وکالت شروع کر دی۔ ترکِ ملازمت کی طرف غزل کے ایک مقطع میں بھی اشارہ کیا ہے۔

ساری عزت نوکری سے اس زمانے میں ہے مہؔر	جب ہوئے بے کار بس توقیر آدھی رہ گئی

۱۸۵۷ء کی شورش و بغاوت میں ان کا بیشتر کلام ضائع ہو گیا۔ ایک شعر میں اس کے ضائع ہونے کا ذکر کیا ہے:

اس عہد میں ہر اک تہ چرخ کہن لٹا	اوروں کا زر لٹا مرا نقدِ سخن لٹا

۱۲۸۷ھ/۱۸۷۰ء میں جب اپنا دیوان ''الماس درخشاں'' مرتب کیا، جس کے قطعاتِ تاریخ بھی اس دیوان میں موجود ہیں، تو اس عنوان کے تحت ''وہ اشعارِ متفرق اور جستہ جستہ دواوینِ تلف شدہ کے جو کچھ یاد آئے یا کچھ ردیوں میں مل گئے'' اس میں جمع کر دیے۔ مہؔر کا یہ دیوان (الماسِ درخشاں) مطبوعہ آگرہ ۱۸۹۵ء) کم یاب ہے۔ اس دیوان میں غزلیات، مستزاد، مخمس، مسدس، مثلث، رباعیات و قطعات کے علاوہ قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں۔ مہر کو تاریخ گوئی پر کمال دسترس حاصل تھی۔ ناسخ کا انتقال ہوا تو ناسخ کے اس مصرع سے تاریخ نکالی۔ ع ناسخ ازل سے بندۂ شاہ حجاز ہے'' (۱۲۵۴ھ)۔ اردو کے دو تذکروں ''خوش معرکۂ زیبا'' کی دو تاریخیں (۱۲۶۴ھ) اور میر محسن علی محسن لکھنوی کے تذکرے ''سراپا سخن'' کے سال تالیف (۱۲۶۹ھ) اور سال طباعت ۱۲۷۷ھ کے قطعاتِ تاریخ بھی دیوان میں موجود ہیں۔ اسی طرح جب انگریزوں نے گوالیار فتح کیا تو تاریخ فتح گوالیار (۱۸۴۴ء) کا قطعہ کہا۔ لارڈ ہارڈنگ کے عہد

میں لاہور فتح ہوا تو فتح لاہور (۱۸۴۶ء) کی تاریخ کہی، جب لارڈ ڈلہوزی کے زمانے میں ملتان فتح ہوا تو اس کی تاریخ فتح (۱۸۴۹ء) لکھی۔ اسی طرح خواجہ حیدر علی آتش ۱۲۶۴ھ، میر وزیر علی صبا (۱۲۷۱ھ) میر مظفر حسین ضمیر (۱۸۵۵ء) اور اسد اللہ خاں غالب (۱۲۸۵ھ) وغیرہ کی تاریخہائے وفات بھی دیوان میں موجود ہیں۔

حاتم علی مہر رنگین مزاج، مہذب، وضع دار اور طرح دار انسان تھے۔ اپنے معاصرین سے ان کے اچھے مراسم تھے۔ دوستوں کا ہمیشہ خیال رکھتے تھے۔ مرزا غالب نے بزم احباب میں کہیں ذکر کیا کہ "مرزا حاتم علی کو دیکھنے کو جی چاہتا ہے۔ سنتا ہوں کہ طرح دار آدمی ہے اور بھائی تمھاری طرح داری کا ذکر میں نے مغل جان سے سنا تھا"[۵] مہر نے اپنی تصویر بھیج دی جس پر غالب نے اپنے اس خط میں دلچسپ محاکمہ کیا ہے۔ مغل جان کا ذکر ایک اور خط بنام مہر میں بھی کیا ہے[۶] طوائفوں سے تعلق اس زمانے کے کلچر کا حصہ تھا۔ مہر کے کلام میں "حکایتِ منظوم" کے عنوان سے ایک مثنوی ملتی ہے جس میں مغل جان کے گھر پر آنے کا ذکر کیا ہے جس کے دو شعر یہ ہیں:

میں تو ہوں مغل وہ ہے مری جاں　　کہتا ہے ہر اک اسے مغل جاں
فی الجملہ ہے صاحب طبیعت　　کچھ شعر و سخن سے بھی ہے رغبت

خطوطِ غالب سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۵۹ء میں ان کی ایک اور محبوبہ بی چناں جان کا انتقال ہو گیا تھا جس کا اظہار انھوں نے اپنے ایک خط بنام غالب میں بھی کیا ہے اور جس کے جواب میں غالب نے لکھا تھا کہ:

"آپ کا غم فزا نامہ پہنچا۔ میں نے پڑھا۔ یوسف علی خاں عزیز کو پڑھوایا۔ انھوں نے جو میرے سامنے اس مرحومہ اور آپ کا معاملہ بیان کیا یعنی اس کی اطاعت اور تمھاری اس سے محبت۔ سخت ملال ہوا اور رنج کمال ہوا۔ سنو صاحب! شعرا میں فردوسی، فقرا میں حسن بصری اور عشاق میں مجنوں۔ یہ تین آدمی تین فن میں سر دفتر اور پیشوا ہیں۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ فردوسی ہو جائے فقیر کی انتہا یہ ہے کہ حسن بصری سے ٹکر کھائے۔ عاشق کی نمود یہ ہے کہ مجنوں کی ہم طرحی نصیب ہو۔ لیلیٰ اس کے سامنے مری تھی۔ تمھاری محبوبہ تمھارے سامنے مری بلکہ تم اس سے بڑھ کر ہوئے کہ لیلیٰ اپنے گھر میں اور تمھاری معشوقہ تمھارے گھر میں مری۔ بھئی مغل بچے بھی غضب ہوتے ہیں۔ جس پر مرتے ہیں اس کو مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغل بچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے بھی مار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں کو بخشے جانتا ہوں کہ تمھارے دل پر کیا گزری ہوگی۔ صبر کرو اور اب ہنگامۂ عشق مجازی چھوڑ دو......" [۷]

مہر نے بی چناں جان کی تاریخ وفات ۹ ذی قعد پنج شنبہ ۱۲۷۶ھ بحرِ عربی کے فقرہ سے نکالی ہے۔ اس کے علاوہ گیارہ اور قطعاتِ تاریخ بھی کہے ہیں جن سے ان کی بے پناہ محبت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ مہر کے دیوان میں "تاریخ چھم چھم" کے عنوان سے ظہورن نامی رقاصہ کی تاریخ وفات (۱۲۶۵ھ) بھی ع "یہیں دفن معشوقۂ حور وش ہے" سے نکالی ہے۔ طوائفوں سے تعلق اس دور کے شرفاء کا عام چلن تھا۔

مہر خوش خلق اور ملنسار آدمی تھے۔ منصف کے عہدے پر فائز تھے۔ انگریز حکمرانوں کی نظر میں انھیں عزت حاصل تھی۔ ضرورت وقتِ کے مطابق ان کی مدح میں قصیدے پیش کرتے رہتے تھے اور وفادار ہندوستانیوں کی فہرست میں ان کا نام درج تھا۔ وہ کچھ عرصہ آنریری مجسٹریٹ بھی رہے۔ ""سلیم طبع اور تیز فکر تھے"[۸] پُر گو شاعر تھے فنِ شاعری پر قدرت رکھتے تھے۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ "کلام ان کا مضبوط اور راسخ ہے"[۹] ان کی کئی تصانیف ہیں جن میں سے چند یہ ہیں:

(۱) الماسِ درخشاں: ان کی شاعری کا ضخیم دیوان ہے جس میں غزل کے علاوہ دوسری اصنافِ سخن میں بھی دادِ شاعری دی ہے۔ اس دیوان کے تاریخی نام: ''خیالاتِ مہر''، ''تظلمِ مبرہن'' اور ''الماسِ درخشاں'' ہیں جن سے الگ الگ ۱۲۸۷ھ برآمد ہوتے ہیں[۱۰]

(۲) داغِ نگار: یہ ایک مثنوی ہے جس میں عاشق و معشوق کا سچا واقعہ نظم کیا گیا ہے[۱۱]

(۳) داغِ دلِ مہر: یہ ایک ''واسوخت'' ہے[۱۲]

(۴) شعاعِ مہر۔ یہ ایک مثنوی ہے جو ۱۲۷۵ھ میں مطبع حیدری آگرہ سے شائع ہوئی۔ اس میں نگارین بیگم زوجہ مسعود سوداگر پر سلطان محمود کے عاشق ہونے کے واقعہ کو نظم کیا ہے[۱۳] اس مثنوی کے بارے میں مرزا غالب نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے کہ ''مثنوی پہنچی۔ جھوٹ بولنا میرا شعار نہیں۔ کیا خوب بول چال ہے۔ انداز اچھا بیان اچھا۔ روزمرہ صاف، حبشیوں کا استغاثہ کیا کہوں کیا مزا دے رہا ہے۔ اس مثنوی نے اگلی مثنویوں کو تقویم پارینہ کر دیا۔[۱۴] اس کی ایک تقریظ بھی غالب نے لکھی تھی اور اس خواہش کا اظہار کیا تھا کہ ''چاہیے یوں کہ کوئی کاتب کسی وقت میں اس تقریظ کو مثنوی سے جدا نہ کرے۔ ہاں گنجائش اس کی ہے کہ کسی زمانے میں سہو و غفلت سے یہ امر واقع ہو۔ یہاں ہم کہتے ہیں کہ خدا نہ کرے''[۱۵]

(۵) پارۂ عروض: اردو میں فنِ عروض کا ایک مختصر رسالہ ہے جس میں ان بحروں کا بیان ہے جن میں اردو کے شاعر اکثر طبع آزمائی کرتے ہیں[۱۶]

(۶) بیانِ بخشائش: اس کا ذکر ''خطوطِ غالب'' میں آیا ہے۔

(۷) ایاغِ فرنگستان: اس میں مہر نے ہندوستان میں انگریزوں کی عمل داری سے لے کر اپنے زمانے تک کے اہم واقعات کی تاریخیں لکھی ہیں[۱۷]

ان کے علاوہ رسالہ ''زبرو بینات''، ''ہمدمِ آخرت'' کا ذکر بھی خطوطِ غالب میں آیا ہے ''عہدِ قیصریہ''، ''پنجۂ مہر، توقیرِ شرف، ذابِ انتقام کا ذکر بھی ''آبِ بقا'' میں آیا ہے۔ ''آبِ بقا'' ہی میں ''شبیہِ عشرت'' کا ذکر آیا ہے جس میں حاتم علی مہر نے اپنے بیٹے مرزا سخاوت علی کی شادی پر کہے گئے سہروں اور تواریخ کو یکجا کیا ہے[۱۸] مہر نے سید ابراہیم کے رسالے ''واقعاتِ کربلا'' (فارسی) کا اردو ترجمہ بھی کیا تھا جس کا مخطوطہ ایشیاٹک سوسائٹی اوف بنگال کلکتہ میں موجود ہے اور جس کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔

حاتم علی مہر کی غزلوں کے بارے میں مرزا غالب نے کہا تھا کہ ''غزلیں آپ کی دیکھیں۔ سبحان اللہ چشم بددور۔ اردو کی راہ کے تو سالک ہو۔ گویا اس زبان کے مالک ہو''۔ اس تقریظی رائے میں غالب نے مہر کو زبان کی شاعری پر داد دی ہے اور قصیدے اور مثنوی کے بارے میں لکھا ہے کہ ''سبحان اللہ تم نے قصیدے میں وہ رنگ دکھایا کہ انشا کو رشک آیا۔ مثنوی کے جو اشعار میں نے دیکھے، کیا کہوں کیا حظ اٹھایا...... اگر اسی انداز پر انجام پائے گی تو یہ مثنوی کارنامۂ اردو کہلائے گی''۔ اس رائے میں بھی تقریظ کا پہلو نمایاں ہے۔ آج جب ہم مہر کی غزل، قصیدہ اور مثنوی کا مطالعہ کرتے ہیں تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ حاتم علی کی شخصیت ان کی شاعری سے بڑی ہے۔ ان کے قصیدے بڑے قصیدہ گویوں کے مقابلے میں اور ان کی مثنویاں بڑے مثنوی نگاروں کے سامنے آج چھوٹی نظر آتی ہیں لیکن اس دور میں وہ ایک ممتاز حیثیت کے مالک تھے اور اس دور کی تخلیقی فضا بنانے اور نئی روایتِ غزل کو پھیلانے میں نمایاں تھے۔

مہر کا وہ دیوان جو ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم میں ضائع ہو گیا تھا قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ اس پر، صنائع بدائع کے ساتھ، ناسخ کی مضمون بندی والی شاعری کا رنگ نمایاں تھا۔ ان کے دوسرے مطبوعہ دیوان ''الماس درخشاں'' میں اور دوسرے شاگردانِ ناسخ کی طرح، جن میں رشک، وزیر، گویا، بحر، اور نادر وغیرہ شامل ہیں، ناسخ والی مضمون بندی کا رجحان دب گیا تھا اور عام بول چال کی زبان میں زبان کی شاعری کا رنگ نمایاں ہو گیا تھا۔ یہ وہ نیا رجحان تھا جو مضمون بندی کے امکان کے تصرف میں آ جانے کے بعد، نئی نسل نے اختیار کر لیا تھا۔ مہر اسی نئے رجحان کے شاعر ہیں جس میں سارے دوسرے عناصر یعنی صحت زبان، رعایتِ لفظی، خارجیت، عشق کے بجائے حسن کا بیان، ذکرِ وصل، معاملاتِ حسن اور اصلاحِ زبان کے وہ سارے قاعدے، جو ناسخ اور ان کے شاگردوں نے مقرر کیے تھے، اسی طرح برقرار رہے ''الماس درخشاں'' کی غزل میں یہ سب عناصر نمایاں ہیں۔ یہی مہر کی شاعری کا دائرہ عمل ہے۔ زبان کی شاعری سے تعلق سے محبوب سے باتیں کرنے کی یہ شاعری روایتِ ناسخ کو ایک نیا رخ دیتی ہے۔

کبھی، ہے نالۂ موزوں کبھی ہے گفتگو ان سے   غزل اے مہر ہم کہتے ہیں تو باتیں ہی کرتے ہیں
خدا کے لیے میرزا مہر صاحب   بتوں پر کہاں تک مٹا کیجیے گا
زلفوں کو شرارت سے مری جان نہ کھولو   دیکھی نہیں گری کی کبھی ہم نے بڑی رات
عجب ہے مہر سے اس شوخ سے وصال کا وقت   وہ دوپہر کہ جو مخصوص ہے زوال کا وقت
چلے بھی آؤ قیامت بھی ہو چکی صاحب   بڑا عذاب ہے رہتی ہے انتظار میں روح
کرتی کا گریبان گریبانِ سحر ہے   گورا شکم ان کا ہے سحر نجم سحر ناف
وہ تو کہتے ہیں کہ اُٹھ جائیں مرے کوچے سے آپ   ہائے کتنے ہو گئے ہیں بے حیا بیٹھے ہیں ہم
خدا کے واسطے صاحب نہ پہلو سے مرے سرکو   مرا دل بیٹھ جاتا ہے جو تم اٹھتے ہو دم بھر کو
انھیں باتوں سے بس ان کی، مزاج اپنا بگڑتا ہے   جو آتا ہے یہی کہتا ہے بنتے ہیں سنورتے ہیں
جو نرگس ہیں آنکھیں تو رخسار گل ہیں   تری شکل پھولوں کی ڈالی ہوئی ہے

یہی مہر کی شاعری کا موضوع ہے۔ اس اظہار میں جذبہ شامل نہیں ہے۔ اس میں رعایت لفظی کا مزہ ہے۔ اس میں چست مصرعوں کا زور ہے۔ شعر صاف اور نکھرے ہوئے ہیں۔ ان میں عطر کی خوشبو اور وصل کا مزا ہے لیکن یہ وہ شاعری نہیں ہے جو دل پر اثر کرتی ہے۔ محبوب اس شاعری کا مرکز ہے۔ وصل کی خواہش اس شاعری کا موضوع ہے۔ اس میں خارجیت ہی خارجیت ہے۔ یہ باطن میں جھانکنے اور وہاں کی روئیداد سنانے والی شاعری نہیں ہے۔ غور کیجیے کہ اب ایسے میں شاعر کے لیے اور کون سا راستہ رہ جاتا ہے؟ وہ راستہ زبان کی شاعری کا راستہ ہے جس میں روزمرہ محاورہ اور بول چال کا لہجہ ایسا چٹپٹا پن پیدا کرے کہ شعر کا مزہ سننے یا پڑھنے والا اپنے ذہن کے دہن میں محسوس کرنے لگے۔ شاگردانِ ناسخ نے یہی راستہ اختیار کیا اور ان کی پیروی میں دوسرے شعرا بھی اسی راستے پر چلنے لگے۔ اس رنگِ شاعری میں صنعتوں سے فائدہ اٹھایا جاتا ہے اور زبان و بیان کا چٹخارا لطف دیتا ہے۔ اس شاعری کا محبوب کوٹھے پر آباد ہے جس سے عشق کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ اسی لیے محبوب جفا پرست، ستم شعار اور بے وفا ہے:

ان کی طبیعت اور ہمارا مزاج اور   وہ ہیں جفا پرست تو ہم ہیں وفا پرست
ستم ہے ظلم ہے ان کی طرف سے   محبت ہے وفا ہے اور میں ہوں

یہ ستم شعار محبوب وہ ہے جسے بلوایا جاتا ہے اور وہ یہ کہتا ہے۔

میں جو بلواتا ہوں ان کو تو وہ فرماتے ہیں
کوئی کس طرح بھلا پہلے پہل جائے کہیں

اس بیان میں ایک مزہ ہے۔ وہ مزہ جو وصل کے بیان کا مزہ ہے جس میں زبان کا چٹخارا اس مزے کو دو چند کر دیتا ہے۔ یہ بات پھر دہراتا چلوں کہ ناسخ نے ''سادہ گوئی'' کو مسترد اور عشق کے جذبے کو ترک کر کے ''مضمون بندی'' پر نئی شاعری کی بنیاد رکھی تھی۔ اسی وجہ سے ''خارجیت'' شاعری کے مزاج پر غالب آ گئی تھی۔ جب مضمون بندی کی شاعری کے امکانات تصرف میں آ گئے تو زبان کی شاعری کا رنگ از خود نمایاں ہونے لگا۔ نئے شعرا نے اسی بے جذبہ شاعری کو، پوری خارجیت کے ساتھ، زبان کی شاعری سے ملا کر ایک نیا رنگ پیدا کیا۔ حاتم علی مہر اسی رنگ کے شاعر ہیں جو اس دور کی تہذیب کے مزاج اور اس کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہے:

کیا مجھ سے چال چلتے ہو میں بھی ہوں چالیا
کترا کے چل دیے تھے کہ بندے نے جا لیا
اٹھوا دیا رقیب کو واں بیٹھ بیٹھ کے
ایسے جمے کہ ہم نے بھی نقشہ جما لیا
نکالی مانگ اس نے کوچۂ گیسو سے دل نکلا
چلو اچھا ہوا یہ راستہ سیدھا نکل آیا
ہر دم دلِ پُر درد کا ہے اب یہی نالا
اللہ نہ ڈالے کسی بے درد سے پالا
گذری شبِ وصال بھی کون اب سنگھائے زلف
چھاتی پہ سانپ لوٹ رہا ہے بجائے زلف
جو ہیں شریر یونہیں لگائیں بجھائیں گے
آئے گی تم کو مہر حرارت کہاں کہاں
مستی لِل لِل کے وہ ہنستے ہیں رُلانے کو مرے
ابر ہے برق چمکتی ہے وہ آیا پانی
مرے گھر میں قدم رنجہ کیا تو سرفرازی کی
نوازش ہے کرم ہے مہربانی ہے عنایت ہے

یہ شاعری ناسخ کی روایتِ شاعری سے کسبِ فیض کرتی ہے لیکن اگر آپ اسے ناسخ کی شاعری کے سامنے رکھیں تو یہاں اس روایت کا رخ بدلا ہوا نظر آئے گا۔ یہ رنگ ناسخ کی شاعری کے رنگ سے قطعی مختلف ہے۔ اب اس کا رخ زبان کی شاعری کی طرف ہے اور یہی وہ رنگ ہے جو دوبارہ شعرائے دہلی کی شاعری سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے اور داغ کی شاعری کی آواز سے جا ملتا ہے۔ روایت اپنے دائرے میں رہتے ہوئے کیسے رنگ بدلتی ہے، مہر، رشک، بحر، وزیر، نادر اور گویا کی شاعری اس کی مثال ہیں۔ اس شاعری کا رخ سادگی کی طرف ہے۔ بول چال کی زبان اور لہجہ اس کی روح میں شامل ہے۔ ہندوستانی کلچر اور انگریزی کلچر دونوں کے اثرات اس میں رنگ بھر رہے ہیں جس کی جھلک کہیں واضح اور کہیں چھپی ہوئی نظر آتی ہے:

یہ ہندوستاں ہے یاں پر بتوں کا روز میلا ہے
خدا جانے وہ بت اے مہر دیکھی ہے کہ دُرگا ہے
کیا کافر نے کافر مہر سے مردِ مسلماں کو
جنیؤ رشتۂ تسبیح، داغِ سجدہ ٹیکا ہے
وہ فرنگن جائے گی گرجا تو دیکھیں گے اسے
سچ تو یہ ہے کوئی دن بہتر نہیں اتوار سے
خیال آٹھوں پہر رہتا ہے مجھ کو اک فرنگن کا
گماں ہر اک کو میرے کشورِ دل پر ہے لندن کا

مہر اپنے دور کے مقبول و معروف شاعر تھے۔ زبان و بیان پر انھیں ایسی قدرت حاصل تھی کہ ان کے شعر، اظہار کی سطح، پرچست اور سجے سجائے نظر آتے ہیں۔ اسی لیے غالب نے کہا تھا کہ ''اردو کی راہ کے تو سالک ہو گویا یا اس زبان کے مالک ہو'' یہ وہ شاعر ہیں جنھوں نے اردو زبان کو مانجھا، صاف کیا۔ نئے نئے لہجے اس میں شامل کیے اور

وہ الفاظ اور روزمرہ ومحاورے شاعری میں استعمال کیے جو اب تک استعمال نہیں ہوئے تھے۔ زبان کی سطح پر جو خدمت، شاعری ونثر دونوں میں، لکھنؤ والوں نے کی ہے وہ ہماری تاریخ کا روشن باب ہے۔

جیسا کہ کہا مہر شعر کو سجا بنا کر، سنوار نکھار کر، نوک پلک سے درست کر کے پیش کرتے ہیں جس میں زبان وبیان کی سادگی معنی کو سیپی کی طرح، اپنے اندر رکھ لیتی ہے لیکن یہ سجاوٹ اتنی فطری ہے کہ شعر پڑھتے ہوئے دھیان اس طرف نہیں جاتا۔ ایسی سجی ہوئی غزلوں سے "الماسِ درخشاں" بھرا ہوا ہے مثلاً یہ غزل دیکھیے جس میں فطری آرایش سے ہر مصرع میں لفظ کی تکرار سے روزمرہ کا حسن پیدا کیا ہے۔ سات شعر کی اس غزل کے یہ پانچ شعر دیکھیے:

رنگت جو صاف صاف گل یاسمن کی ہے   تصویر ٹھیک ٹھیک تمھارے بدن کی ہے
گل باغ باغ ہو گئے دیکھا جو اک نظر   اے گل کلی کلی وہ ترے پیراہن کی ہے
محشر قدم قدم پہ بپا ہے چلو چلو   کیا کیا جہاں میں دھوم تمھارے چلن کی ہے
رہ رہ گئے فرشتے بھی دم تمام تمام کے   شہرت کہاں کہاں مرے ناوک فگن کی ہے
تکرار بات بات پہ اچھی نہیں ہے مہر   بس بس یہ کون طرز تمھارے سخن کی ہے

دیوانِ مہر (الماس درخشاں) میں طویل غزلیں خاصی تعداد میں ملتی ہیں۔ ایک غزل تو ۴۹ شعر کی ہے جس میں گیارہ مطلعے ہیں جس کا مقطع یہ ہے:

جناب میرزا حاتم علی مہر ایک مرشد ہیں   جہاں پر یہ جمیں کیوں کر وہاں پر دوسرا ٹھہرے

اسی طرح ایک غزل ۳۸ شعر کی ہے اور بیس پچیس اشعار کی غزلیں تو عام طور پر دیکھنے میں آتی ہیں۔ مہر بھی اپنے دوسرے معاصرین کی طرح ہر قافیہ، جسے مزاج غزل کے مطابق باندھا جا سکتا ہے، ضرور باندھتے ہیں۔ اور چونکہ وہ قادرالکلام شاعر ہیں، زبان وبیان پر انھیں قدرت حاصل ہے اس لیے شعر کی بندش چست اور روانی برقرار رہتی ہے۔

مہر نے اپنی بہت سی غزلوں کے اشعار میں تاریخیں بھی نکالی ہیں جن سے ان کی غزل کا سالِ تصنیف برآمد ہوتا ہے۔ بہت کم شاعروں نے یہ طریقہ اختیار کیا ہے:

گر درد طلب ہے تو نہ کر خواہش درماں   تاریخ سن اب مجھ سے "دوا ہے ضرر اے دل"
۱۲۷۱ھ

اے مہر بلبلیں تری رنگیں غزل پڑھیں   تاریخِ فکر کہیے اگر سیر باغ ہو
۱۲۸۴ھ

اسی طرح بہت سی غزلوں میں شعرا کے مصرعوں پر ان کے تخلص کے ساتھ گرہ لگائی ہے جن میں تاریخ، ماہ، صبا، کنور، رشکی وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

شاعری اس دور کی سب سے بڑی تخلیقی سرگرمی تھی جس سے عزت وشہرت بھی ملتی تھی اور نام بھی باقی رہ جاتا تھا:

مہر سب کھیل زمانے کا بگڑ جاتا ہے   شاعروں کی فقط اک بات بنی رہتی ہے

مہر اس دور کے ایسے مقبول شاعر تھے جن سے محفل گرم ہو جاتی ہے۔ اس بات کا اظہار انھوں نے اس شعر میں کیا ہے:

پھر کردیا مشاعرہ گرم آ کے تو نے مہرؔ
تیرے مزاج میں بھی حرارت ہے کس قدر

آیئے اب لگے ہاتھ بڑے باپ اور عظیم شاعر محمد تقی میر کے بیٹے میر کلو عرش سے بھی ملتے چلیں جو بحیثیت استادِ سخن دادِ شاعری دے رہے ہیں۔

حواشی:

[۱] الماسِ درخشاں (دیوانِ مہر)، ص ۵۰۳۔ مطبع الٰہی آگرہ ۱۸۹۵ء

[۲] آبِ بقا، منشی خواجہ محمد عبدالرؤف عشرت لکھنوی مرتبہ مرزا جعفر علی نشر لکھنوی، ص ۱۱۹، مطبع و سن ندارد۔

[۳] یہ سب تاریخیں مہر کے دیوان "الماسِ درخشاں" سے لی گئی ہیں۔

[۴] خطوط غالب (جلد اول) مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۱۹۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۵] "خطوط غالب" محولہ بالا، ص ۲۱۱

[۶] ایضاً، ص ۱۹۰

[۷] خطوط غالب، محولہ بالا، ص ۲۱۵۔۲۱۶

[۸] تذکرہ گلستانِ سخن (جلد دوم) مرزا قادر بخش صابر دہلوی، ص ۴۰۱، مجلس ترقی ادب۔ لاہور ۱۹۶۶ء

[۹] تذکرہ خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۶۰۷، مجلس ترقی اردو لاہور ۱۹۷۲ء

[۱۰] الماس درخشاں، محولہ بالا، ص ۵۰۳

[۱۱] آبِ بقا، محولہ بالا

[۱۲] ایضاً

[۱۳] ایضاً

[۱۴] خطوط غالب جلد اول، محولہ بالا، ص ۱۸۹

[۱۵] خطوط غالب جلد دوم، محولہ بالا، ص ۹۷۵

[۱۶] آبِ بقا، محولہ بالا

[۱۷] ایضاً

[۱۸] آبِ بقا، محولہ بالا، ص ۱۲۰۔۱۲۱

آٹھواں باب

میر کلو عرش

حالات و مطالعۂ شاعری

شاعرِ بے بدل محمد تقی میر نے دو شادیاں کیں۔ پہلی بیوی سے میر فیض علی اور دوسری سے میر حسن عسکری عرف میر کلو عرش پیدا ہوئے۔ میر کلو بڑے باپ کے چھوٹے بیٹے اور اپنے دور کے معروف شاعر تھے۔ پہلے زار تخلص کرتے تھے۔ ''ریاض الفصحا'' میں ان کا ترجمہ زار تخلص کے تحت ہی درج ہے۔ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ''ریاض الفصحا'' کے خاتمے (۱۲۳۶ھ) تک میر کلو کا تخلص زار تھا اور تخلص عرش انھوں نے بعد میں اختیار کیا۔ ریاض الفصحا کے مختلف نسخوں کے مطالعے سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی نے زار کا ترجمہ بہت بعد میں شامل کیا اور جب یہ ترجمہ شامل کیا ان کی عمر تیس سال کے قریب تھی[۱] ریاض الفصحا کا سال آغاز ۱۲۲۱ھ اور سالِ اختتام ۱۲۳۶ھ ہے۔ اس صورت میں کہہ سکتے ہیں کہ اگر مصحفی نے میر حسن عسکری زار کا ترجمہ ۱۲۳۵ھ میں شامل کیا تو ان کا سالِ ولادت ۱۲۳۵-۳۰=۱۲۰۵ھ متعین کیا جاسکتا ہے۔

میر حسن عسکری عرف میر کلو عرش (م ۱۸۶۷ء)[۲] کو شعر گوئی کی صلاحیت تو ورثے میں ملی تھی لیکن اپنے باپ کی بے مثال تخلیقی صلاحیت کے بجائے ان کی خود پسندی، انانیت، بے دماغی اور قناعت کا وافر حصہ میر کلو کی گھٹی میں شامل ہو گیا تھا جس کا خمیازہ افلاس و غربت کی صورت میں وہ ساری عمر بھگتتے اور اس پر فخر کرتے رہے:

گداہوں پر قناعت کے سبب نفرت ہے شاہوں سے　　یہ نقشِ بوریا بھی نقش ہے گویا توکل کا
ہوں وہ درویش کبھی زر نہ لیا سلطاں سے　　دامنِ حرص رہا دُور کفِ احساں سے
عرش تعظیم کو کس طرح غنی کی اٹھتا　　ی کند خاک برائے ہمہ کس جا خالی

اسی ورثے سے میر کلو عرش کے مزاج کی تشکیل ہوئی تھی۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ''جب اپنے شعر کسی کے سامنے پڑھتے تھے تو عام طور پر ایک نقل بیان کرتے تھے کہ میر لنگر باز (بانکے) نے میرے شعر سن کر زیر فلک سر برہنہ بخضوع و خشوع یہ دعا مانگی: بار الٰہا! میر کلو کو مرتبۂ میر عطا فرما۔ میں (میر کلو) نے ان کا بلبلانا دیکھ کر کہا: آپ عنایت کی راہ سے یہ فرماتے ہیں۔ میں تو میر تقی سے بہتر ہوں''[۳]

مصحفی نے لکھا ہے کہ ''چیزے کہ موزوں می کند آں را بہ نظر امام بخش ناسخ ی گزراند یا ایشاں گفتہ ی دہند والا کودکاں را ور حداثتِ سن بلوغ ایں فصاحت و بلاغت کسے حاصل ی شوو''[۴] (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب) سعادت خاں ناصر نے ''خوش معرکۂ زیبا'' [۵] میں اور میر محسن لکھنوی نے ''سراپا سخن'' [۶] میں انھیں شاگرد ناسخ لکھا ہے۔ نساخ نے ''سخن شعرا'' میں میر محسن لکھنوی کا بھی حوالہ دے کر لکھا ہے: ''حالاں کہ ان کو ناسخ کی شاگردی سے

انکار ہے۔‘‘[۷] صفیر بلگرامی نے بھی انھیں شاگردِ ناسخ ہی لکھا ہے[۸] ساری صورت حال کا جائزہ لینے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ ابتدائی دور میں میر کلو نے ناسخ سے مشورۂ سخن کیا ہے۔ اس وقت ناسخ ’’جدید شاعری‘‘ کی تحریک کے بانی تھے اور چاہتے تھے کہ نوجوان شعرا اس تحریک میں شامل ہوں۔ پھر میر کلو اس بڑے باپ کے بیٹے تھے جن کی شاگردی کے خود ناسخ خواہش مند رہے تھے۔ اس وقت میر کلو زار تخلص کرتے تھے لیکن اپنی انانیت، خود پسندی، زود رنجی اور بے دماغی کی وجہ سے وہ ناسخ سے الگ ہو گئے اور نہ صرف اپنا تخلص بدل ڈالا بلکہ ناسخ کی شاگردی ہی سے انکار کر کے ناسخ کی چوریاں پکڑ کر دکھائیں اور اپنے ایک شاگرد سید ابو تراب علی عرف منجھو کا تخلص بہ صیغۂ مبالغہ انسخ رکھ دیا اور ان سے بھی کلام ناسخ پر اعتراض کرائے۔ خود میر کلو عرش نے اعلان کیا کہ وہ ناسخ کے شاگرد نہیں بلکہ انھوں نے اپنے والد محمد تقی میر (م ۱۸۱۰ء) سے کسبِ فیض کیا ہے۔ وفاتِ میر کے وقت میر کلو عرش کی عمر کم و بیش بیس سال تھی۔ عرش کے کلام کو دیکھیے تو وہ پوری طرح رنگِ ناسخ میں ڈوبا ہوا ہے اور میر کا رنگ اس میں اپنی اصل یا نقل صورت میں بھی نظر نہیں آتا۔ میر کلو عرش میر کے بیٹے ہونے کے ناتے یہ تو کہہ سکتے تھے:

میرے دم تک عرش ہے روشن چراغ دُودماں   پھر نہیں کوئی جنابِ میرؔ کی اولاد میں

اور یہ بھی کہہ سکتے تھے کہ

مری اے عرش گھٹی میں پڑی ہے ریختہ گوئی   مری اردو زباں ہے، ہوں خلف میر سخن داں کا

جہاں جہاں عرش نے میر کی تقلید کی ہے وہاں ان کی شاعری رنگِ ناسخ سے دور تو ضرور ہو گئی ہے لیکن رنگِ میر کے قریب نہیں آتی۔ میر کا تخلیقی مزاج عرش اور اس دور کے مزاج سے بالکل مختلف تھا اور اس میں صرف ناسخ کی شاعری پروان چڑھ سکتی تھی۔ عرش اسی دور کے آدمی تھے اور یہی وجہ ہے کہ وہ کوشش کے باوجود میر کے رنگ میں شاعری نہ کر سکے اور اعتراف کیا:

لاکھ تقلید کیجیے اے عرشؔ   پر کب اندازِ میر آتا ہے

سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ عرش اپنے دور کے ’’شاعرِ نامی‘‘ اور ’’سخن ور بالغو‘‘ تھے[۹] وہ فنِ شاعری سے بخوبی واقف تھے اور اپنے وقت میں استادوں کی صف میں شامل تھے۔ مزاج میں اختراعی قوت بھی تھی لیکن ان میں وہ تخلیقی توانائی نہیں تھی کہ باپ کی طرح اپنا کوئی رنگ بنا سکتے۔ انھوں نے فنِ شاعری میں ہیئت و عروض کے تجربے تو کیے لیکن شاعری میں وہ نہ میر بن سکے اور نہ ناسخ بن سکے۔ غزل کی ہیئت میں ایک تجربہ تو عرش نے یہ کیا کہ ایسی غزلیں کہیں جو سب کی سب مطلعوں پر مشتمل تھیں اور جس کا آخری شعر مقطع تھا۔ ’’دیوانِ عرش‘‘[۱۰] کی پہلی غزل حمد یہ ہے۔ یہ تیرہ شعر پر مشتمل ہے۔ ان میں سے بارہ اشعار مطلعے ہیں اور آخری شعر مقطع ہے۔ اس کا پہلا مطلع اور مقطع یہ ہیں:

سر سے بھی مشکل ہے طے کرنا قلم کو راہ کا   پہلے ہی جادہ ملا ہے مد بسم اللہ کا
خاک سے نقشہ بنا کیا کیا گدا و شاہ کا   عرش قائل ہوں ازل سے قدرتِ اللہ کا

اس غزل میں ہیئت کے تعلق سے عرش نے ایک انوکھی بات یہ کی کہ مطلعوں کے پہلے مصرع میں اللہ کے تعلق سے راہ، چاہ، جانکاہ، آگاہ، گاہ، خواہ، دل خواہ، چاہ، شاہ وغیرہ قافیے باندھے لیکن دوسرے مصرع میں صرف ایک ہی قافیہ ’اللہ‘ تیرہ کے تیرہ اشعار میں برقرار رکھا ہے اور ’’کا‘‘ کو بطور ردیف استعمال کیا ہے اور کہا:

دونوں غزلوں میں جو ہے اے عرش اپنا غم نہیں   جان کر ہم نے کہا اک قافیہ اللہ کا

اس میں نکتہ یہ رکھا ہے کہ اللہ ''ایک'' ہے اور اس طرح تصورِ توحید کو غزل کی ہیئت سے ظاہر کرنے کی شعوری کوشش کی ہے۔ اسی طرح ''دیوانِ عرش'' میں تیرہ اشعار پر مشتمل ایک اور غزل ملتی ہے جس میں بارہ مطالع اور آخری شعر مقطع ہے اور مقطع میں اسی زمین میں ایک اور غزل کہنے کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ پہلا مطلع یہ ہے:

مہر کو چاندنی صورت جو دکھائی ہوتی   ہے یقیں چاندنی دن کو ہی نکل آئی ہوتی

اور مقطع یہ ہے جس میں ''مطالع کی غزل'' کو اپنی ایجاد بتایا ہے:

تیرا ایجاد ہے اے عرش مطالع کی غزل   غزل اشعار کی ایک اور سنائی ہوتی

اس ہیئت کی غزلیں اب تک کسی دیوان میں میری نظر سے نہیں گزریں۔ یہ ہیئتِ غزل میں عرش کا اپنا تجربہ ہے اور منفرد ہے۔

عرش نے اپنے دیوان کی ترتیب میں بھی، پرانی ترتیب کو چھوڑ کر نئی ترتیب کو اختیار کیا ہے جس کا اظہار اس شعر میں کیا ہے:

ترتیب کہن کی وضع اے عرش   ہم نے دیوان میں نئی کی

اسی طرح عروض کے سلسلے میں، خصوصاً ''ایطا'' کے تعلق سے، کچھ تبدیلیاں کی ہیں جن کو اپنی چند غزلوں میں استعمال کرکے اپنے شاگردوں کی تربیت کے لیے پیش کیا ہے اور جا بجا اپنے مقطعوں میں اس کی طرف اشارہ بھی کیا ہے:

بے عروضی بھی ہوں واقف عیب سے ایطا کے عرش   اس لیے ہم نے کہا اک قافیہ روشن چراغ

اس غزل میں ''روشن چراغ'' ایک قافیہ رکھ کر ایطا کو واضح کیا ہے۔ کہیں معیوب قوافی میں غزل کہہ کر ایطا کو واضح کیا ہے اور کہیں، شاگردوں کی تعلیم کے لیے، غزلیں کہی ہیں تاکہ ایطا کا عیب روشن ہو سکے:

حرف وصلے کے ہوں اے عرش قوافی جس میں   انھیں بیتوں میں ہی ایطا کی برائی ہوتی
ایطا سے کوئی بیت بھی خالی نہیں ہے عرش   ساری غزل کہی ہے پۓ تعلیم سنگ سے
عجم والوں کے جوائے عرش اردو گو مقلد ہیں   ہمیں منظور انھیں ایطائے جلی کا جتانا ہے
روئے تائے مصادر بھی ہے ایطا اے عرش   خوب ہو جائے جو یہ نظم عبارت ہو جائے
ایطا جلی ہے عرش روئے تائے مصدری   دونوں غزل کی ایک ہی صورت نکل گئی

اسی طرح عرش نے بہت سی غزلیں بغیر ردیف کے کہی ہیں:

عرش نے اپنی شاعری کی یہ خصوصیت بتائی ہے:

شہرت ہے میری سخن وری کی   ہندی میں ہے طرز فارسی کی

یہی کام اس دور میں اپنے طور پر ناسخ نے کیا اور اسی کی پیروی عرش نے کی۔ عرش کے ہاں بھی اسی وجہ سے ناسخ والی خارجیت ہے۔ وہی مضمون بندی، وہی صحتِ زبان و بیان پر توجہ، وہی تلازمات، وہی رعایت لفظی، وہی ''عشق'' کے بجائے ''حسن'' پر زور ہے۔ ساری شاعری میں عرش نے عشقیہ جذبات کے بجائے محبوب کے حسن کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ناسخ نے بھی عشقیہ روایت کو مسترد کیا تھا۔ یہ عشقیہ روایت میر کی روایت تھی جسے مصحفی نے ''سادہ گوئی'' کہا ہے۔

عرش نے بھی اپنے مزاج اور ناسخ کی شاعری کو دیکھتے ہوئے اپنے باپ کی روایت کو مسترد کیا تھا۔ وہ باپ جس کی آخری اولاد ہونے پر عرش نے فخر کیا ہے۔ کس طرح تاریخی دھارے تہذیب وفکر کو اپنے رنگ میں رنگ کر سارے معاشرے کو اپنی جانب کھینچ لیتے ہیں، عرش کا کلام اس کا منھ بولتا ثبوت ہے۔ میر کی ''داخلیت'' لکھنوی تہذیب کے مزاج کا حصہ نہیں ہے۔ عرش اسی لکھنوی مزاج کے آدی تھے اور ان کی غزل اسی روایت سے وابستہ ہے اور اسی لیے ان کی شاعری بغیر جذبے کی شاعری ہے۔ عرش اکثر اس روایت کی پیروی میں وہ لفظ بھی استعمال کرتے ہیں جو اردو غزل میں پہلی بار ناسخ نے استعمال کیے تھے مثلاً لفظ ''حربا'' عرش کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے:

اپنی تو آنکھ لڑتی ہے اک مہ جبیں سے عرش
حربا ہی کو نصیب ہو دیدارِ آفتاب
صبح کو صورتِ خورشید نکلنے والے
روز حربا کی طرح رنگ بدلنے والے

عرش کے اشعار کو اگر ناسخ کے دیوان اول میں ملا دیا جائے تو انھیں پہچاننا مشکل ہوگا۔ یہی ان کا اصل اور پسندیدہ رنگ ہے اور باقی سب استادی ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

گوش زد ہو مطلب اس سے بے قرار و زار تھا
کان کے بالے کی مچھلی کا مگر دل خار تھا
کنجِ عزلت ہی میں کھاتا ہوں غمِ یار مدام
بے طلب ہوتا ہے یہاں رزقِ مقدر پیدا
صورتِ مہرِ سلیماں ہے جہاں زیر نگیں
چرخِ نیلی ایک فیروزہ ہے اپنے نام کا
چتر ہے داغِ جنوں فوج ہجومِ اطفال
کیا ہی ساماں سے ترا بے سروساماں نکلا
صبحِ محشر تک شبِ تارِ لحد روشن رہی
زندگانی بھر جو داغِ دل چراغِ خانہ تھا
مر گئے پر سوزِ دل سے دوست دشمن ہو گیا
جب گری بجلی چراغِ قبر روشن ہو گیا
جنازہ لے کے جو کاندھا بدلتے جلد جاتے ہیں
مسافر ڈاک میں جاتا ہے کیا شہرِ خموشاں کا
بازوؤں کی مچھلیاں کرتی ہیں دل کو بے قرار
جب ہلاتا ہے وہ بحرِ حسن مگدر سیکڑوں
گز ندِ دہر سے اے عرش ڈر کیا ہم فقیروں کو
نمد سے توڑتے ہیں نیشِ افعی کے دنداں کو
نہاں ہے آتشِ غم دانۂ ہاروت کی صورت
ہماری خاک اڑاتا اے صبا رنجک اڑاتا ہے
شال میں شاہوں کی گودڑی میں گدا نے کی بسر
گلخنوں پر کٹ گئی سرما میں یہ شب عور کی

عرش کا یہ وہ رنگِ سخن ہے جو ان کے دیوان پر چھایا ہوا ہے۔ وہ بھی مضمون بندی میں ناسخ کی طرح دور کی کوڑی لاتے ہیں۔ قافیے کے تعلق سے مضامین پیدا کرتے ہیں۔ وہ ناسخ ہی کی طرح مثالیہ طرز کو اکثر استعمال کرتے ہیں:

جو اسفل ہے وہ اعلیٰ سے بھی پہلے رتبہ کو پہنچے
پیادے دوڑنے میں رہتے ہیں آگے سواری سے
آدی کی عمر پیری میں نہیں ہوتی فزوں
صبح کے ہوتے ہی کر دیتے ہیں گل روشن چراغ
بھاگے ہیں اس کے جال سے اکثر وزیر و شاہ
شطرنج کا پیادہ ہے اعلیٰ سوار سے
میں رو رہا ہوں ترے آگے اس لیے اے مہر
کہ دھوپ دینے سے خوشبو گلاب رہتا ہے
راحت جو وصل میں ہو، ایذا فراق میں
انجام ہر گناہ کا آخر عذاب ہے

مضمون بندی کے دوران ناسخ ہی کی طرح عرش بھی معنی کی درمیانی کڑی کو چھوڑ دیتے ہیں تاکہ قاری یا سامع تلازمات

کی مدد سے معنی کی تہ تک پہنچ سکے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

خدا کو پرورش منظور ہے گبر و مسلماں کی   کلام اللہ میں بعد حمد رب العالمین آیا
ترے بیمار کا اے جانِ جاں یہ حال پہنچا ہے   مسیحا نے جو دیکھی نبض مردے کا یقیں آیا
جس کو چنار کہتے ہیں میں وہ درخت ہوں   بجلی گری تو سبز مرا دانہ ہوگیا
ہے زباں زد ربط ہے ظالم سے ظالم کو کہ ہو   فیل کے دنداں سے کام آخر لب سوفار کو

تلازمات کا یہی استعمال ناسخ کے اور دوسرے شاگردوں کے ہاں بھی ملتا ہے۔ یہی اس دور کا نیا طرز تھا۔ اسی طرز کی مدد سے اردو غزل میں گہرے سے گہرے معنی کو شعر کے دو مصرعوں میں سمیٹنے کا سلیقہ پیدا ہوا۔ خود غالب نے اسی طرز کو اپنے مخصوص تخلیقی انداز سے اختیار کیا ہے۔ یہی کام عرش نے اپنی غزل میں کیا ہے اور ہنرمندی و سلیقہ سے کیا ہے۔

عرش قادر الکلام شاعر تھے۔ ان کے شعر کا بناؤ اور سجاوٹ ایسی ہے کہ پڑھنے میں ان کے شعر اچھے لگتے ہیں۔ بندشیں چست ہیں۔ موزوں لفظوں کی ترتیب سے شعر میں روانی پیدا ہو جاتی ہے اور شعر اظہار کی سطح پر خوب صورت معلوم ہوتا ہے لیکن یہ شاعری سادہ گویوں کی شاعری کی طرح دل پر اثر نہیں کرتی۔ یہ دل کی شاعری نہیں ہے بلکہ دل کے راستے کو ترک کرنے کی شاعری ہے لیکن صنائع بدائع، تشبیہ و استعارہ، صحتِ زبان، لفظوں کے استعمال کے شعور و سلیقہ سے یہ دیکھنے اور پڑھنے میں خوبصورت شاعری ہے۔ یہ ان کاغذی پھولوں کی طرح ہے جو دیکھنے میں اصل سے بھی زیادہ خوبصورت معلوم ہوتے ہیں لیکن ان میں خوشبو نہیں ہوتی اور اسی لیے وہ مشامِ جاں کو معطر نہیں کرتے۔ یہ میر کے چھوٹے بیٹے کی شاعری ہے جو رنگِ ناسخ کے زیرِ اثر شاعری کر رہا ہے لیکن یہ میر کی سی شاعری نہیں ہے بلکہ رنگِ میر کو ترک کرنے کی شاعری ہے۔ جہاں عرش رنگِ میر کو اپنانے کی کوشش کرتے ہیں تو رنگِ ناسخ اسے پھیکا کر دیتا ہے اور ان کے شعر میر کو منہ چڑانے لگتے ہیں۔ اپنے باپ میر سے انھیں طرزِ میر تو نہیں ملا لیکن زبان دانی کا ورثہ ضرور ملا جس پر وہ ہمیشہ فخر کرتے رہے:

ہم ہیں اردوئے معلی کے زباں داں اے عرش   مستند ہے جو کچھ ارشاد کیا کرتے ہیں

عرش کے کلام کی فصاحت و بلاغت سنجیدگی، تلازمات، رعایتِ لفظی، مثالیہ انداز، قوتِ اظہار، زباں دانی اور صنائع بدائع کے محل استعمال کو دیکھ کر بوڑھے مصحفی کو، جنھوں نے رنگِ زمانہ سے سمجھوتا کر کے اپنا دیوانِ ششم ناسخ کے رنگ میں کہا اور مرتب کیا تھا تا کہ وہ بدلتے زمانے کا ساتھ دے سکیں، یہ گمان گزرا کہ ناسخ نوجوان عرش کو خود کہہ کر دیتے ہیں۔ اس دور میں اس سے بڑی داد عرش کو اور کیا دی جا سکتی تھی۔ کلامِ عرش کو دیکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ تاریخ میں انھیں خواجہ وزیر کے ساتھ رکھا جانا چاہیے۔

تنک مزاج عرش نے ساری زندگی شاعری پر لگا دی۔ اپنے دور میں استاد مانے گئے اور نامور ہوئے۔ ان کے کئی شاگرد تھے جن میں اتخ (سید ابوتراب عرف منجھو)، انسب (میر ابوطالب)، قرار (بندہ علی خاں)، عیش (شیخ فدا علی)، انجم (مرزا بندہ رضا)، فلک (میر سجاد حسین)، قمر (شیخ سرفرازی علی)، شاد (شیخ محمد جان) وغیرہ کا ذکر تذکروں میں آتا ہے۔ شاد ہی کی توجہ سے عرش کا کلام محفوظ رہ گیا جو ہفت روزہ "کارنامہ" لکھنؤ میں مسلسل چھپتا رہا[۱۱] اور پھر کتابی صورت میں شائع ہو کر چند کتب خانوں میں محفوظ رہ گیا۔

عرش میر کی آخری نشانی تھے۔ "آبِ بقا" میں لکھا ہے کہ "میر نے تو کسی وقت میں شاید عیش بھی کیا ہو لیکن

عرش غریب کی تمام زندگی افلاس اور مصیبت اور پریشانی میں کٹی۔ ان کی نازک مزاجیوں نے عروج حاصل نہ ہونے دیا۔ منشی باقر علی ہنر مرحوم کہتے تھے کہ میر کلو عرش کی صرف ایک لڑکی تھی اور ایک نواسا زندہ موجود ہے جو غریب یکہ ہانکتا ہے۔ دال کی منڈی میں رہتا ہے"[۱۲] یہی اس تہذیب کا انجام ہوا۔

عرش میر کے بیٹے ضرور تھے لیکن تہذیب و زبان کے اعتبار سے وہ ناسخ اور دورِ ناسخ سے تعلق رکھتے ہیں اسی لیے ان کی زبان آج کی زبان سے قریب تر ہے۔ میر کے ہاں 'یاں واں' کا استعمال ہے۔ کہیں کہیں دیوانِ اول میں ناسخ کے ہاں بھی 'یاں واں' کا استعمال ملتا ہے لیکن عرش کے ہاں یہ استعمال نہیں ہے بلکہ یہاں وہاں کی صورت ہی استعمال میں آئی ہے ع بے طلب ہوتا ہے یہاں رزقِ مقدر پیدا۔ عرش نے بعض الفاظ کو اپنی طرح سے بھی استعمال کیا ہے مثلاً

کانسہ بجائے کاسہ	اسی دیوار کی مٹی ہے میرے کانسۂ سر میں
نازکی	چاندنی میں نازکی سے یار کو آیا عرق
موا	طولِ شب ہجر سے موا ہوں
ذبیحا بجائے ذبیحہ	ذبیحا وہ ہوں قربانی جسے جلاد کرتے ہیں
خون سے قتل کرنا	قتل نہ کر عرش کو تو خون سے
رکھا بجائے رکھا	اے شمع رو جو تو نے محفل میں پاؤں رکھا ہے

"یادگارِ ضیغم" میں لکھا ہے کہ "میر کلو عرش اپنے کلام میں بکثرت اضافت کا لانا معیوب سمجھتے تھے"[۱۳] لیکن یہ بات پوری طرح درست نہیں ہے۔ ان کے ہاں بندش و تراکیب میں اضافت کا استعمال ہوا ہے اور یہ تراکیب روانی و چستی کے ساتھ اظہار کا جزو بن کر آئی ہیں اور اچھی لگتی ہیں مثلاً قدِ خم گشتہ، محفلِ اہلِ قلم، مصحفِ رخسارِ جاناں، بے داغِ الفت، مثلِ گردشِ پیمانہ، برائے گوشِ گل، عکسِ لعلِ لبِ جاناں، کمانِ دیدۂ افلاک، مثلِ دامانِ سحر، خورشیدِ تاباں، پنجۂ عقدۂ نامل، عصائے بادِ صرصر، شمیمِ گیسوئے پیچاں، بسانِ نشترِ فصاد، یادِ زلفِ شب گوں وغیرہ۔

میر کلو عرش بنیادی طور پر غزل کے شاعر تھے۔ انھوں نے ایک "واسوخت" بھی لکھا، جو "شعلۂ جوالہ"[۱۴] نامی مجموعۂ "واسوخت" میں شامل ہے جسے ان کے شاگرد فدا علی عیشی نے مرتب کیا تھا۔ عرش نے ہیئت کی سطح پر غزل میں تجربے بھی کیے۔ ان کی غزل ناسخ کے "طرزِ جدید" میں رنگی ہوئی ہے اور اسی روایت کو پھیلانے، آگے بڑھانے کا کام کرتی ہے۔ اور جب یہ روایت بدلتی اور آنے والے دور میں جذب ہو جاتی ہے تو ناسخ کے کلام کے ساتھ عرش کا کلام بھی تاریخ کے ڈھیر میں آ گرتا ہے۔۔۔۔ روایت یوں ہی بنتی بگڑتی اور آنے والے دور میں جذب ہو کر نئی صورت اختیار کر لیتی ہے۔

حواشی

[۱] ریاض الفصحا، مصحفی، ص ۱۱۹، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۲] خمخانۂ جاوید، جلد پنجم، لالہ سری رام، ص ۶۰۵، دہلی ۱۹۴۰ء

[۳] خوش معرکہ زیبا (جلد دوم)، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۴۰۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۴] ریاض الفصحا، بحوالہ بالا، ص ۱۱۹ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے۔ حواشی ب)

[۵] خوش معرکہ زیبا، بحوالہ بالا، ص ۴۰۵

[۶] سراپا سخن، محسن لکھنوی، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۱۷، اظہار سنز، لاہور ۱۹۷۰ء

[۷] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۳۲۳، نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۸] جلوۂ خضر (جلد دوم)، صفیر بلگرامی، ص ۲۶۵، آرہ بہار ۱۸۸۵ء

[۹] خوش معرکہ زیبا، بحوالہ بالا، ص ۴۰۵

[۱۰] دیوانِ عرش، مرتبہ ایم حبیب خاں، ص ۳۳، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۸۷ء۔ اس دیوان میں کتابت کی غلطیاں اور ترک بہت ہیں (ج۔ج)

[۱۱] ایضاً، ص ۲۰

[۱۲] آبِ بقا، خواجہ عبدالرؤف عشرت، مرتبہ جعفر علی نشتر لکھنوی، ص ۲۷، لکھنؤ سن ندارد

[۱۳] یادگارِ ضیغم، نواب محمد عبداللہ خاں، ص ۲۶، مطبع دکن حیدرآباد، ۱۸۸۷ء

[۱۴] شعلۂ جوالہ مجموعۂ واسوخت مرتبہ منشی فدا علی عیش، ص ۶۴۵ ـ ۶۵۰، نول کشور لکھنؤ ۱۲۸۵ھ

حواشی (ب)

بحوالہ حواشی ۴

"جو کچھ بھی (وہ) لکھتے ہیں اس کو امام بخش ناسخ کو دکھاتے ہیں یا (پھر) ناسخ ہی اپنا کہا ہوا ان کو دے دیتے ہیں ورنہ لڑکوں کو، بلوغت کی تازگی میں، یہ فصاحت و بلاغت کہاں میسر آتی ہے۔"

نواں باب

عبدالغفور خاں نسّاخ: نظم ونثر

حالات، تصانیف، تذکرے، لسانی مباحث، معرکہ انتخابِ نقص، مطالعۂ شاعری

انیسویں صدی عیسوی میں دہلی اور لکھنؤ کے مراکزِ ادب کا ذکر تو عام طور پر کیا جاتا ہے لیکن اس مرکز کی طرف توجہ نہیں دی جاتی جو بنگال و بہار میں پھلا پھولا اور انگریزی اقتدار کے ساتھ جس کا نیا مرکز کلکتہ ٹھہرا۔ عبدالغفور خاں نساخ کے تذکرے "سخنِ شعرا" (۱۲۸۱ھ) میں ایسے متعدد شعرائے بنگال کا ذکر ملتا ہے جن کا تعلق نہ صرف کلکتہ، مرشد آباد، ڈھاکا اور عظیم آباد وغیرہ سے تھا بلکہ جو دور دراز کے چھوٹے چھوٹے قصبوں اور دیہاتوں میں مقیم تھے۔

نساخ کا خاندان، شاہ جہاں بادشاہ کے زمانے میں، قضا کے عہدے پر فائز ہو کر فتح آباد ضلع فرید پور آیا اور پھر یہیں کا ہو رہا۔ کئی پشتوں کے بعد اس خاندان کے افراد تلاشِ روزگار میں بنگال کے مختلف علاقوں میں چلے گئے۔ نساخ کے والد فقیر محمد (م ۱۸۴۴ء/۱۲۵۹ھ) [۱] بھی کلکتہ چلے آئے اور صدر دیوانی میں وکالت کرنے لگے۔ یہ صاحب علم انسان تھے۔ "جامع التواریخ" اور "منتخب النجوم" ان کی تصانیف ہیں [الف] عبدالغفور خاں نساخ اور ان کے بڑے بھائی عبداللطیف (۱۸۲۴ء۔۱۸۹۳ء) ممبر لیجسلیٹو کونسل، وزیر ریاست بھوپال [۲] انھی فقیر محمد کی تیسری بیوی کی اولاد ہیں۔ بنگال میں اردو زبان و ادب کے فروغ کے تعلق سے عبدالغفور خاں نساخ کا نام تاریخی اعتبار سے خاص اہمیت رکھتا ہے۔

ابو محمد عبدالغفور خان خالدی، کلکتہ میں عید الفطر (۱۲۳۹ھ) کے روز، منگل کو قبل عیدِ نماز تولد ہوئے [۳]۔ ۱۲۷۵ھ تک مجؔور تخلص کرتے تھے۔ [۴] پھر نساؔخ تخلص اختیار کیا۔ عبدالغفور خاں نساخ (۱۲۳۹ھ۔۱۳۰۶ھ/۱۸۲۴۔۱۸۸۹ء) کے دیوان اول (دفترِ بے مثال) کی ایک غزل کے مقطع میں یہ شعر ملتا ہے:

ناسخِ آتش زباں کی گور میں لگ جائے آگ   وصل کی گرمی کا مضموں جب سنے مجبور سے

اور اس کے حاشیے میں لکھا ہے کہ "مصنف در اوائل مشقِ سخن مجبور تخلص می کرد" [۵]

"تذکرۃ المعاصرین" میں حاجی ناظر محمد عبداللہ آشفتہ نے نساخ تخلص کے تعلق سے یہ قطعہ لکھا ہے جس سے نساخ تخلص کی ایک نئی صورت سامنے آتی ہے:

شکل نساخ چہ آئینۂ معنی آمد   کہ از وجہۂ اربابِ سخن نورانی
چہرہ پرداز نظامی بود و سعدی ہم   جلوہ افروز رخ انوری و خاقانی

اور حاشیہ پر یہ لکھا ہے کہ "از نونِ نظامی و سینِ سعدی و الف انوری و خائے خاقانی نام نساخ بری آید" [۶]

رواجِ زمانہ کے مطابق عبدالغفور خاں نساخ نے پہلے گھر پر تعلیم پائی اور پھر مدرسہ عالیہ کلکتہ اور ہوگلی کالج

میں تعلیم حاصل کی۔ گھر پر میزان سے شرح ملا تک مولوی محمد فیض سے پڑھیں۔ نساخ، عربی، فارسی، اردو کے علاوہ انگریزی زبان سے بھی واقف تھے۔ انھوں نے اردو، فارسی کے علاوہ عربی میں بھی شعر کہے۔ چند عربی اشعار ان کی خودنوشت سوانح عمری میں بھی درج ہیں[۷] اپنے پہلے دیوان ''دفتر بے مثال'' میں لکھا ہے کہ ''از رطب و یابس انچہ درلوحِ جبیں نوشتہ بود نداز کتب متعارفہ عربی و فارسی و بنگلہ وانگریزی و اردو ہندی حرف آشنا گشتہ......''[۸] سات سال کی عمر سے شعر موزوں کرنے لگے[۹] پہلے رشید النبی وحشت (متوفی ۱۲۷۴ھ/ ۱۸۵۷ء)[۱۰] سے اصلاح لی لیکن جب وحشت کلکتہ سے ہوگلی چلے گئے تو انھوں نے نساخ سے کہا کہ ''جناب حافظ اکرام احمد صاحب ضیغم کلکتہ میں ہیں تم ان سے اصلاح لو''[۱۱] کلکتہ میں انھوں نے حافظ ضیغم صاحب رام پوری سے ملاقات کی اور ایک زمین کی تین غزلیں انھیں دکھائیں۔ ان سے علم عروض پڑھا۔ صنائع بدائع شعری بھی انھوں نے نساخ کو بتائے۔ ضیغم جامع کمالات انسان تھے۔ کوئی علم، کوئی حرفہ کوئی فن نہیں تھا جس میں ان کو دخل نہ ہو۔ عروض اور صنائع بدائع میں ایسا کمال تھا کہ ان کی ایک غزل بیس پچیس بحروں میں ہے اور آج تک، جیسا کہ نساخ نے لکھا ہے، کسی شاعر عرب و عجم کا ایسا ایک شعر بھی نظر سے نہیں گزرا۔ تذکرہ ''سخن شعرا'' میں نساخ نے اس پوری غزل کی تقطیع کر کے لکھ دی ہے[۱۲] نساخ نے حافظ ضیغم سے علم رمل بھی سیکھا۔ ضیغم کا ذکر کئی جگہ خودنوشت میں آیا ہے۔ ان کی وفات پر انھوں نے قطعہ تاریخ بھی کہا جس سے ۱۲۸۶ھ برآمد ہوتے ہیں[۱۳] نساخ نے غلام حسین گلاگیتی سے علم جفر سیکھا۔ شیخ محمد حسین لکھنوی سے علم نجوم سیکھا اور اعمال حب و بغض سیکھے[۱۴]

نساخ نے شروع میں محرری کی ملازمت اختیار کی اور پھر ۱۸؍ستمبر ۱۸۶۰ء کو ڈپٹی کلکٹر مقرر ہوئے[۱۵] تیس سال تک انگریزی سرکار کی ملازمت کی اور بنگال کے مختلف اضلاع میں متعین رہے۔ جنوری ۱۸۶۴ء میں ان کا تبادلہ راج شاہی ہوگیا اور یہیں ۱۸۶۴ء میں مرزا ہمایوں بخت کی بیٹی اور شاہ عالم بادشاہ دہلی کی سگھڑ پوتی سے شادی ہوئی۔ اگست ۱۸۶۶ء میں ان کا تبادلہ بانکا ضلع بھاگلپور ہوگیا اور یہیں ۱۲۸۴ھ/ ۱۸۶۷ء میں ان کے ہاں بیٹا پیدا ہوا جس کا تاریخی نام مظہر الحق اور خاندانی نام ابوالقاسم محمد رکھا[۱۶] ابوالقاسم محمد (۱۸۶۷۔۱۹۰۵ء)[۱۷] نساخ کی اکلوتی اولاد تھے۔ یہ بھی شاعر تھے اور شمس تخلص کرتے تھے۔ بنگال کے مشہور شاعر رضا علی وحشت (م ۱۹۵۶ء) انھیں کے شاگرد رشید ہیں۔ بانکا کے دورانِ قیام میں نساخ بیمار ہوگئے اور علاج کی غرض سے دہلی گئے اور حکیم غلام مرتضیٰ اور حکیم محمود خاں سے علاج کرایا۔ انھیں سولہ سال کے سن سے گلے سے خون آنے کی شکایت تھی۔ قیامِ دہلی کے دوران مفتی صدرالدین آزردہ، نواب ضیاالدین نیرو درخشاں، مرزا اسداللہ خاں غالب نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ و حسرتی، نواب محمد علی خاں رشکی، الطاف حسین حالی، خواجہ امان صاحب ترجمہ بوستانِ خیال وغیرہ سے ملاقات کا ذکر ''خودنوشت'' میں آیا ہے۔ نساخ شطرنج کمال کی کھیلتے تھے۔ خودنوشت میں لکھا ہے کہ ''میں نے اپنے سے بہتر شطرنج باز دہلی میں شیخ عبدالحکیم کو اور ڈھاکا میں شہزادہ رحیم الدین دہلوی کے صاحبزادے کو دیکھا ہے''۔ نساخ پچیسی، گنجفہ، تاش، اور داما بھی کھیلتے تھے[۱۸] یکم فروری ۱۸۸۹ء کو ۵۵ سال کی عمر میں ریٹائر ہوئے اور اسی سال ۱۴؍جون کو کلکتہ میں وفات پائی۔

عبدالغفور خاں نساخ ملنسار انسان تھے۔ دوست داری ان کا مزاج تھا۔ ان کے احباب کا دائرہ وسیع تھا۔ اپنے دور کے ممتاز صاحبانِ علم، ادیب و شعرا سے ان کے مراسم تھے جن کا ذکر انھوں نے اپنی ''خودنوشت'' میں کیا ہے۔ غالب سے دہلی میں ملے تو انھوں نے اپنی مثنوی ''ابر گہربار'' کا ایک حصہ انھیں سنایا۔ غالب نے ۱۸۶۴ء میں خواجہ غلام

غوث خاں بے خبر کے نام اپنے خط میں لکھا کہ کوئی ڈپٹی کلکٹر ہیں کلکتہ میں۔ مولوی عبدالغفور ان کا نام اور نساخ ان کا تخلص ہے۔ میری ان کی ملاقات نہیں۔ انھوں نے اپنا دیوان چھاپے کا موسوم بہ ''دفتر بے مثال'' مجھ کو بھیجا۔ اس کی رسید میں یہ خط میں نے ان کو لکھا۔ چونکہ یہ خط مجموعۂ نثر اردو کے لائق ہے، آپ کے پاس ارسال کرتا ہوں''[۱۹] اس خط میں غالب نے لکھا کہ ''شیخ امام بخش طرز جدید کے موجد اور پرانی ناہموار روشوں کے ناسخ تھے۔ آپ ان سے بڑھ کر بصیغۂ مبالغہ بے مبالغہ نساخ ہیں۔ تم دانائے رموز اردو زبان ہو، سرمایۂ نازش قلمرو ہندوستان ہو''[۲۰]

نساخ دیانت دار اور مہمان نواز انسان تھے۔ سرکاری ملازمت کے ساتھ ادب و شعر ان کا اوڑھنا بچھونا تھا۔ ان کی علمی، ادبی و تخلیقی لیاقت ان کی تصانیف سے ظاہر ہوتی ہے۔ ان کی ''خودنوشت'' سے جہاں ان کے اور اس دور کے حالات پر روشنی پڑتی ہے وہاں یہ اردو زبان کی ابتدائی خودنوشت بھی ہے۔ ان کی دلچسپیاں بھی وسیع تھیں۔ لیکن ساتھ ہی وہ اپنے اصولوں پر قائم رہتے تھے۔ کلکتہ میں ان کا اکلوتا بیٹا بیمار ہوا تو وہ مضطرب ہو گئے۔ لوگوں نے مشورہ دیا کہ کل اتوار ہے آپ کلکتہ ہو کر رات گئے تک واپس آ سکتے ہیں انھوں نے کہا کہ ''یہ سب صحیح ہے لیکن محکمہ چھوڑ کے جانا منع ہے اور اگر جاؤں تو روزنامچہ میں کیا لکھوں گا۔ اگر روزنامچہ میں علاقہ مانک گنج میں رہنا لکھوں تو تین روپے بھتی کے لینے پڑیں گے۔ وہ روپیہ کیوں کر لے کے صرف کروں گا اور اگر ان تین روپوں کو حساب میں نہ لکھوں اور گرفت ہو اس کا کیا جواب دوں گا۔''[۲۱] اور وہ کلکتہ نہیں گئے۔ اپنے مقدمات کی جو تفصیلات ''خودنوشت'' میں دی ہیں ان سے بھی ان کی دیانت داری اور اصول پسندی کا پتا چلتا ہے۔ وہ سفارش نہیں سنتے تھے اور مقدمات کا فیصلہ قاعدے قانون اور ضابطے کے مطابق کرتے تھے[۲۲] اسی کے ساتھ ضعیف الاعتقادی اور توہم پرستی بھی ان کے مزاج میں شامل تھی۔ وظیفہ، تعویذ اور ٹوٹکوں پر یقین رکھتے تھے۔ جب تیسری بار قانون کا امتحان دینے گئے تو ڈھاکا میں منشی شمس الدین نامی شخص نے ان کو ایک انگشتری دی اور کہا امتحان کے وقت اسے چاٹتے رہنا۔ سوال کا جواب یاد آتا چلا جائے گا۔ امتحان میں کامیاب ہونے کے لیے وہ اکال شاہ صاحب کے ہاں بھی گئے۔ اور جیسا انھوں نے کہا ویسا کیا۔ چند روز کے بعد کلکتہ سے اطلاع آئی کہ امتحان پاس ہو گیا ہے۔ اسی طرح ترقی تنخواہ کے لیے بھی وظیفہ پڑھوایا اور اس میں بھی کامیابی ہوئی۔ اس قسم کے واقعات کا نساخ نے کئی جگہ اپنی ''خودنوشت'' میں ذکر کیا ہے۔ وہ پہلے شخص تھے جس نے انیس و دبیر کے کلام و زبان پر اعتراض کیے جس سے ایک طوفان اٹھ کھڑا ہوا۔ یہ معرکہ بھی غالب کے قاطع برہان کے جھگڑے سے کم نہیں تھا۔

نساخ نے نظم و نثر میں کئی تصانیف یادگار چھوڑیں جن میں سے چند کا ذکر یہاں کیا جاتا ہے۔

(۱) دفترِ بے مثال: یہ نساخ کا پہلا اردو دیوان ہے جس کا سال ترتیب ۱۲۷۶ھ ہے اور جو ٹائپ میں مطبع مظہر العجائب کلکتہ سے ۱۲۸۰ھ/۱۸۶۳ء میں شائع ہوا[۲۳] یہ دیوان چودہ ہزار اشعار میں سے تقریباً تین ہزار شعر انتخاب کر کے ۱۲۷۶ھ میں مرتب ہوا[۲۴] ڈاکٹر صدر الحق نے لکھا ہے کہ اس ایڈیشن میں اشعار غزلیات کی مجموعی تعداد ۳۵۳۹ ہے[۲۵] اس میں شروع میں تقاریظ ہیں۔ دیوان کے آخر میں قطعات تاریخ ہیں اور پھر قطعات تصنیف ہیں۔ دوسری بار یہ نولکشور لکھنؤ سے ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء میں شائع ہوا۔ شروع میں وہ خط جو مرزا غالب نے نساخ کو ''دفتر بے مثال'' کے ملنے پر لکھا تھا بطور تقریظ شامل ہے۔ اس ایڈیشن میں جیسا کہ ڈاکٹر صدر الحق نے لکھا ہے اشعار کی تعداد (۳۰۷۰) ہے۔ پہلے ایڈیشن کے (۴۸۰) اشعار اس میں شامل نہیں کیے گئے ہیں۔ اضافہ صرف ایک شعر کا کیا گیا ہے

جو یہ ہے۔ جہاں میں سنگ دل سے ہوتی ہے راحت کسے حاصل / نہ ہووے تشنہ لب سیراب ہرگز آبِ آہن سے۔ اس میں سے قطعات تاریخ وفات بھی نکال دیے گئے ہیں۔

اس دیوان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ سارا دیوان امام بخش ناسخ کے جواب میں لکھا گیا ہے اور چونکہ اس دیوان کو ناسخ کے مقابلے میں پیش کیا ہے اس لیے ایک تو کم و بیش ۱۲۷۵ھ میں انھوں نے اپنا تخلص مجبور سے نساخ کرلیا، جو ناسخ کا صیغۂ مبالغہ ہے اور اپنے دیوان کا نام بھی ناسخ کے “دفترِ پریشاں” (۱۲۴۷ھ) کے مقابلے میں دفترِ بے مثال (۱۲۷۶ھ) رکھا تاکہ پڑھنے والے کا ذہن دیوانِ ناسخ کی طرف جائے اور وہ نساخ کے کلام کا مقابلہ ناسخ سے کرے۔ ناسخ اس دور میں “طرزِ جدید” کے موجد اور اس رنگ کے سب سے بڑے شاعر تھے۔

(۲) اشعارِ نساخ: یہ نساخ کا دوسرا دیوان ہے۔ یہ بھی “دفترِ بے مثال” کے ساتھ اسی سال (۱۲۹۱ھ/ ۱۸۷۴ء) مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا۔ ڈاکٹر صدر الحق نے اشعار کی مجموعی تعداد ۱۶۸۲ بتائی ہے۔ اس میں قطعات، رباعیات، ایک ناتمام قصیدہ، ۳۴ فارسی و اردو معمے، متفرق اشعار اور ایک مثلث ہے۔ یہ دیوان بھی ناسخ کے طرزِ جدید میں لکھا گیا ہے۔ صنائع اور رعایت لفظی کا طرح طرح سے استعمال کر کے مشکل زمینوں میں متعدد غزلیں کہی ہیں۔ دو سے سات غزلے تک اس دیوان میں ملتے ہیں۔ فنی لحاظ سے اس دیوان کی غزلوں میں سجاوٹ اور آرائش بہت ہے۔ یہاں ناسخ کا طرزِ جدید اپنے عروج پر ہے۔ اس دیوان میں مومن کی زمینوں میں بھی غزلیں کہی گئی ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ اب وہ کسی دوسرے رنگِ سخن کی تلاش میں ہیں۔ نساخ نے پہلا سفرِ دہلی رمضان ۱۲۸۴ھ/ ۱۸۶۷-۸ء میں، دوسرا، جنوری ۱۸۷۰ء میں، تیسرا، قیامِ ڈھاکا کے زمانے میں اور چوتھا ۲؍ اکتوبر ۱۸۸۵ء کو کیا۔ دہلی میں انھوں نے مشاعروں میں شرکت کی، وہاں کے شعرا سے ملے اور دہلوی رنگِ سخن سے آشنا ہوئے۔ یہ اثرات آیندہ ان کی شاعری میں نظر آتے ہیں۔ “ارمغان” زیادہ تر دہلوی رنگِ سخن میں ہے:

(۳) ارمغان: یہ نساخ کا تیسرا دیوان ہے۔ یہ تاریخی نام ہے جس سے سالِ تالیف ۱۲۹۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ محمد عبدالرحمٰن شاکر نے تاریخ طبعِ دیوان کہی جس سے ۱۲۹۴ھ نکلتے ہیں۔ یہ دیوان نظامی پریس کان پور سے ۱۸۷۷ء میں شائع ہوا۔ اس میں غزلیں اور متفرق اشعار کے علاوہ قطعات، مقطعات، رباعیات اور معمیات بھی شامل ہیں۔ اس دیوان میں بیشتر تقریظیں اور قطعاتِ تاریخ ان شعرا کی کہی ہوئی ہیں جو بنگال میں مقیم تھے یا وہاں کے باشندے تھے۔ اس دیوان پر، پہلے دونوں دواوین کے برخلاف، رنگِ دہلی کا اثر نمایاں ہے۔ اس میں غالب مومن، جرأت، شیفتہ، حالی، مجروح، سالک وغیرہ کی زمینوں میں بھی غزلیں ملتی ہیں۔

(۴) ارمغانی: یہ نساخ کا چوتھا اور آخری دیوان ہے۔ “ارمغانی” اس کا تاریخی نام ہے جس سے سالِ تالیف ۱۳۰۲ھ برآمد ہوتا ہے۔ یہ دیوان مطبع نامی لکھنؤ سے ۳؍ صفر ۱۳۰۴ھ/ نومبر ۱۸۸۶ء میں شائع ہوا۔ صفحہ ۶۷ تک غزلیات ہیں اور ان کے بعد حروفِ تہجی کے لحاظ سے مطالع کو ترتیب دیا گیا ہے۔ اس کے بعد معمیات” آتے ہیں اور پھر قطعاتِ تاریخ وفات آتے ہیں جو آج بھی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان قطعات میں امام بخش صہبائی (م ۱۲۷۴ھ)، نواب یوسف علی خان رامپور (م ۱۲۸۱ھ)، تذکرہ شمیم سخن (۱۲۹۹ھ)، مثنوی فریادِ داغ (۱۳۰۰ھ)، ترتیب دیوان مرزا خاں داغ (۱۳۰۲ھ) ضیاء الدین احمد خاں نیر درخشاں (م ۱۳۰۲ھ) وغیرہ کے قطعات شامل ہیں۔ تقریظوں میں نواب مرزا خاں داغ کا قطعہ ملتا ہے جس کے چاروں مصرعوں سے سالِ ترتیب (۱۳۰۲ھ) برآمد ہوتا ہے۔ یہ دیوان بھی دہلوی رنگ میں کہا گیا

ہے۔ اس دیوان کی غزلوں پر مومن کا اثر نمایاں ہے۔ جیسے پہلے دو دواوین میں خارجیت، مضمون آفرینی اور صنائع بدائع کا گہرا اثر ہے اسی طرح ارمغان اور ارمغانی میں داخلیت، جذبہ و مشاہدہ اور سادہ گوئی کا واضح اثر ہے۔ ارمغانی اس رنگ میں نساخ کا قابلِ ذکر دیوان ہے۔ ارمغانی کے ایک ورق پر نساخ کی فہرستِ مطبوعات بھی دی گئی ہے جس میں ارمغانی کے علاوہ زبانِ ریختہ، قطعہ منتخب، دفتر بے مثال، چشمۂ فیض، شاہد عشرت، سخن شعرا، مرغوبِ دل، اشعار نساخ، گنج تواریخ، قندِ پارسی، ارمغان، کنزِ تواریخ، انتخابِ نقص، مظہرِ معما، ترانۂ خامہ، قرع الضالین، باغ فکر معروف بہ مقطعاتِ نساخ، "سوانح عمری نساخ" کے نام درج ہیں۔

(۵) چشمۂ فیض: فریدالدین عطار کی مشہور زمانہ تصنیف "پند نامہ" کا اردو ترجمہ ہے جسے نساخ نے ۱۲۷۶ھ میں اپنے بھتیجوں کی تعلیم و تربیت کے لیے کیا۔ پہلی مرتبہ یہ ترجمہ مطبع مظہر العجائب کلکتہ سے ۱۲۸۰ھ میں "دفتر بے مثال" کے ساتھ شائع ہوا جس کا ذکر نساخ نے اپنی "خود نوشت" میں کیا ہے: "اسی سال میرا دیوان اول موسوم بہ دفتر بے مثال اور اردو ترجمہ پند نامہ عطار موسوم بہ چشمۂ فیض کلکتہ میں چھپ گیا"[۲۶] یہ ترجمہ کم از کم پانچ مرتبہ نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا"۔ پند نامہ کا ایک اردو ترجمہ "چشمۂ فیض" ہی کے نام سے جان گل کرسٹ کی فرمائش پر میر معین الدین فیض دہلوی نے بھی ۱۲۱۸ھ/۱۸۰۳ء میں کیا تھا جو غیر مطبوعہ ہے"[۲۷] نساخ کا یہ ترجمہ رواں و چست اور جدید محاورۂ اردو کے مطابق ہے۔

(۶) شاہدِ عشرت: نساخ کی تصنیف "سراپائے سراپا تماشا" کا تاریخی نام (۱۲۸۰ھ) ہے جو (۱۷۷) اشعار پر مشتمل ہے اور جس میں ۳۲ عنوانات کے تحت محبوب کا سراپا بیان کیا گیا ہے۔ سراپا نگاری انیسویں صدی کا مقبول و پسندیدہ رجحان تھا۔ نساخ نے چھوٹی بحر میں، رواں و صاف انداز میں، اسے مثنوی کی ہیئت میں نظم کیا ہے جو ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوئی۔

(۷) مرغوبِ دل: نساخ نے اپنی "خود نوشت" میں لکھا ہے کہ "راج شاہی میں میں نے ایک سراپا موسوم بہ "شاہدِ عشرت" اور مجموعۂ رباعیات فارسی موسوم بہ 'مرغوبِ دل' لکھا۔ دونوں کلکتہ میں چھپ گئے ہیں۔ وہیں تذکرہ سخن شعرا بھی مرتب ہو گیا"[۲۸] "مرغوبِ دل" ۱۱۲ فارسی رباعیات کے اس مجموعے کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۸۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔ مرغوبِ دل کلکتہ کے بعد مطبع نول کشور لکھنؤ سے ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء میں شائع ہوئی۔ نساخ نے ان رباعیوں میں صنائع لفظی و معنوی کو بڑی چابک دستی سے استعمال کیا ہے۔ یہ رباعیاں ناسخ کے رنگِ سخن میں ڈوبی ہوئی ہیں۔ فرق یہ ہے کہ اردو کے بجائے فارسی زبان میں لکھی گئی ہیں۔

(۸) گنجِ تواریخ: یہ نساخ کے قطعاتِ تاریخ کا مجموعہ ہے جس کا سالِ ترتیب ۱۲۹۰ھ اور سالِ اشاعت ۱۲۹۱ھ/۷۵-۱۸۷۴ء ہے۔ اس میں تاریخیں فارسی زبان میں بھی ہیں اور اردو میں بھی۔ نساخ نے التزام کے ساتھ حضور اکرمؐ سے لے کر صحابہ کرامؓ، صوفیا و بزرگانِ دین، سلاطین اور شعرا وغیرہ کی تاریخیں کہی ہیں۔ اس میں بہت سی تاریخیں ایسی بھی ہیں جن سے نساخ کے حالاتِ زندگی، احباب و اقارب اور خاص خاص واقعات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ بعض ایسی کتابوں، رسائل اور دواوین کی تاریخیں بھی ملتی ہیں جو اب نایاب ہیں۔ نساخ کو تاریخ گوئی پر کمال قدرت حاصل تھی۔ "گنج تواریخ" ایک قابلِ قدر مجموعہ ہے۔

(۹) کنزِ تواریخ: یہ بھی قطعاتِ تاریخ کا مجموعہ ہے اور گنج تواریخ کا ضمیمہ ہے۔ "کنزِ تواریخ" تاریخی نام ہے جس

سے ۱۲۹۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس پر کہیں بھی سال طباعت درج نہیں ہے۔ ”وصال عبدالغنی“ اس مجموعے کی آخری تاریخ ہے جس سے ۱۲۹۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ انیسویں صدی میں لکھے گئے قطعات تاریخ کو جو مختلف شعرا اور اہل علم نے کہے ہیں، اگر اشاریوں کے ساتھ مرتب کردیا جائے تو ہماری تاریخ کے بہت سے پوشیدہ گوشے سامنے آکر اسے روشن کردیں گے۔

(۱۰) مظہر معما: نساخ نے جو معمے کہے تھے وہ پندرہ صفحات پر مشتمل اس مختصر سے رسالے میں مع حل جمع کردیے گئے ہیں۔ اس میں ۳۹ معمے ہیں جن میں سے ۲۹ فارسی میں اور (۱۰) اردو میں ہیں۔ یہ رسالہ مطبع بحرالعلوم لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس کا سال تالیف ۱۲۹۶ھ اور سال اشاعت ۱۳۰۲ھ ہے۔

(۱۱) ترانۂ خامہ: نساخ کی (۱۵۱) اردو رباعیوں کا مجموعہ ہے جس میں نساخ کے دیوانِ دوم (اشعارِ نساخ) کی ۸ اور دیوان سوم (ارمغان) کی (۴۵) رباعیات بھی شامل ہیں۔ ان رباعیات کو ردیف وار مرتب کیا گیا ہے۔ ”ترانۂ خامہ“ تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۰۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہی اس کا سالِ اشاعت ہے۔ اس کا ایک نام ”مرغوبِ جاں“ بھی ہے۔ ان رباعیوں میں تنوع ہے اور یہ رنگِ ناسخ سے بالکل مختلف ہیں۔ ان میں سادگی، برجستگی، جذبہ واحساس نے شعر کی تاثیر بڑھادی ہے۔ یہ رباعیات کا ایک دل چسپ ودل پذیر مجموعہ ہے۔

(۱۲) قرع الضالین: اس کا پورا نام ”رسالہ رد وہابی مسمی بہ نصرۃ المسلمین فی الرد علیٰ غیر المقلدین“ ہے۔ اس رسالے میں مومن خاں مومن کی ان رباعیوں کا رد لکھا ہے جن میں انھوں نے اپنے وہابی (اہلِ حدیث) عقائد کا اظہار کیا تھا۔ نساخ کی ان جوابی رباعیوں کا لہجہ ترش اور زبان سخت ہے۔ یہ رسالہ مطبع حامی الاسلام دہلی سے ۱۳۰۳ھ میں شائع ہوا۔

(۱۳) باغِ فکر معروف بہ مقطعاتِ نساخ: ”باغِ فکر“ اس کا تاریخی نام ہے۔ اس کا سالِ تالیف ۱۳۰۳ھ اور سال اشاعت رمضان المبارک ۱۳۰۴ھ/ جون ۱۸۸۷ء ہے۔ ۴۴ صفحات پر مشتمل یہ رسالہ نساخ کے (۱۳۱) قطعات کا مجموعہ ہے جس میں وہ (۷۹) مطلعے بھی شامل ہیں جو قطعات میں مستعمل صنعتِ توشیح کے ذریعے وجود میں آئے ہیں۔ ۱۲۷۶ھ میں ناسخ نے ”قطعہ منتخب“ کے نام سے قطعہ گو شعرا کا ایک تذکرہ ترتیب دیا تھا غالباً اسی تذکرے کے تعلق سے ۱۳۰۳ھ میں انھیں اپنے قطعات الگ سے شائع کرنے کا خیال پیدا ہوا۔ اس مجموعے میں وہ قطعات بھی شامل ہیں جو دیوانِ دوم (اشعارِ نساخ) اور دیوان سوم (ارمغان) میں شامل تھے۔

(۱۴) نصاب اردو زبان (حصہ دوم): یہ نصاب کلکتہ یونیورسٹی کے ایل اے کے امتحان کے لیے نساخ نے مرتب کیا جو ۱۸۶۳ء میں شائع ہوا۔ ڈاکٹر صدرالحق نے لکھا ہے کہ یہ مطبوعہ نسخہ ان کی نظر سے گزرا ہے۔ اس میں صرف غزلیات اور قصائد کا انتخاب شامل ہے۔ یہی کتاب ۱۸۶۴ء میں ”منتخباتِ دواوینِ شعرائے ہند“ کے نام سے کپتان ناسولیس کے دیباچے کے ساتھ شائع ہوئی۔ [۲۹]

(۱۵) قند پارسی: ۱۱۸ صفحات پر مشتمل اس رسالے (مطبوعہ نول کشور لکھنؤ جولائی ۱۸۷۲ء) میں ایرانی وکابلی اور ہندوستانی فارسی گو شعرا، بزرگانِ دین اور صوفیائے کرام وغیرہ کے فارسی کلام کا انتخاب پیش کیا گیا ہے [۳۰]

(۱۶) زبانِ ریختہ: ”رسالہ در تحقیقِ زبان اردوئے معلیٰ“ کا تاریخی نام ”زبانِ ریختہ“ (۱۲۷۵ھ) ہے۔ اردو زبان میں سولہ صفحات پر مشتمل یہ مختصر سا رسالہ ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء میں نول کشور لکھنؤ سے پہلی بار شائع ہوا اور وہیں سے

۱۳۰۸ھ/۱۸۹۰ء میں دوبارہ شائع ہوا۔ نساخ نے اس رسالے کی وجہ تصنیف یہ بتائی ہے کہ جب "آفتاب ذوق مضامین بلند اس ذرۂ بے مقدار کے ساحتِ دل پر پرتو افگن ہوا، شعرائے متقدمین و متاخرین زبان اردو کے اشعار دیکھنے لگا، ان کی زبان اور محاورے میں بہت فرق پایا گیا۔ پئے تحقیق کمر ہمت چست باندھی، خوب تفتیش کی، برسوں اسی فکر میں رہا..... بارے جب بہت سے دیوان اور تذکرے نظر سے گزرے، بہت سی اردو کتابیں دیکھیں بیشتر مسئلے اس کے حل ہو گئے۔ .... تب جی میں آیا کہ زبانِ اردو کی کیفیت کو دل سے زبان پر لاؤں کہ اردو کس زبان کو کہتے ہیں اور وجہ تسمیہ اس کی کیا ہے اور نظم اردو کو ریختہ کیوں کہتے ہیں اور کب سے یہ زبان اقلیم ہند میں مروج ہوئی ہے اور کیوں کر اصل ہندی میں تصرف ہوتا گیا اور کس طرح پر تغیر و تبدل واقع ہوا اور کس عہد کے شعرا کی زبان کا کیا طرز تھا" [۳۱]۔ یہی اس مختصر رسالے کا موضوع ہے۔ نساخ نے لکھا ہے کہ زبانِ فارسی و ترکی میں اردو لشکر کو کہتے ہیں اور چونکہ یہ زبان لشکری و حضوری وایستادگان پائے تخت شاہی کی زبان پر جاری ہوئی اس لیے اس کا نام اسی طرح اردو پڑ گیا جس طرح جس زبان میں حاضران و باریابان درگاہِ سلاطین گفتگو کرتے تھے اس زبان کو دربِ دولتِ سلطان کی طرف منسوب کر کے دری کہتے تھے"۔[۳۲] نظم اردو کو ریختہ کہنے کی وجہ یہ بیان کی ہے کہ معماروں کے محاورہ میں ریختہ اس مصالحہ کو کہتے ہیں جس کو در و دیوار کے استحکام کے واسطے چند اجزا مخلوط کر کے بناتے ہیں اور چونکہ زبانِ اردو کے نظم میں بھی مختلف زبانوں کو ملا کر استعمال کرتے ہیں اس لیے اس کا نام ریختہ رکھا۔ لیکن یہ بات پوری طرح درست نہیں ہے۔ اس رسالے میں اختصار کے ساتھ اردو زبان کی تاریخ پر روشنی ڈال کر دکنی شعرائے اردو کے اشعار بھی دیے ہیں اور ولی دکنی کو "سرآمد اقران و امثال" لکھا ہے اور ولی کے پانچ شعر دیے ہیں۔ یہ بھی لکھا ہے کہ میرزا مظہر جانجاناں پہلے شخص ہیں جنھوں نے زبانِ قدیم کی اصلاح کی اور ریختہ کو غیر مانوس الفاظ سے خالی کیا۔ میر درد، سودا، میر، وغیرہ کا ذکر کر کے ان کے اشعار دیے ہیں اور لکھا ہے کہ "ان لوگوں نے زبانِ قدیم میں وہ تصرف کیا کہ ایک طرز جدید پیدا ہوا یعنی لفظ تی سے حرف ت، لفظ ایدھر سے حرف ی، لفظ اودھر، آونا اور جیونا سے حرف واؤ کو نکال دیا اور باتاں اور راتاں وغیرہ الفاظ کے علامتِ جمع کو واؤ و نون سے بدل دیا اور پتیم، درسن، پاتی، درین، سانجھ، برہ، اگن، جن وغیرہ الفاظ کو ترک فرمایا" [۳۳] لکھا ہے کہ اسی زبان میں جرأت، مصحفی، انشا، میر حسن، نصیر دہلوی وغیرہ نے شعر کہے۔ یہ بھی لکھا ہے کہ اسی زمانے میں لاطینی الفاظ مثلاً کپتان، پرتگیزی الفاظ نیلام، کمرا، پاؤ (پاؤ نان) فرانسیسی لفظ فرامین، انگریزی الفاظ بگی، گلاس، کاگ، زبان اردو میں داخل ہو گئے۔ [۳۴] اور جب ذوق، مومن، غالب، ناسخ، آتش کا دور آیا تو انھوں نے زبانِ اردو کے روزمرہ کو خوب صاف کیا اور کلام کو فصاحت و بلاغت سے بھر دیا اور اس زبان کا رتبہ ایسا بڑھایا کہ وہ فارسی کے ہم پلہ ہو گئی۔ اس رسالے کے لکھنے میں نساخ نے دوسری کتابوں مثلاً "نکات الشعرا" وغیرہ سے استفادہ کیا ہے لیکن مرزا جان طپش کے دیوان "گلزار مضامین" کے دیباچے سے معلوم ہوتا ہے کہ "نساخ کا رسالہ طپش کے دیباچے پر مبنی ہے" [۳۵] لیکن مظہر جانجاناں سے مرزا غالب تک وہ انتخاب کلام مختلف ہے جو ان شعرا کا اس رسالے میں درج کیا ہے۔

(۱۷) **سوانح عمری نساخ (خودنوشت)**: اپنے دیوانِ چہارم "ارمغانی" (سال ترتیب ۱۳۰۲ھ سالِ طباعت ۱۳۰۴ھ/۱۸۸۶ء) میں اپنی فہرستِ تصانیف کے ساتھ اس کتاب کا نام "سوانح عمری نساخ" درج ہے جب کہ اس کتاب کے مرتب ڈاکٹر عبدالسبحان نے اس کا نام "خودنوشت سوانح حیات نساخ" لکھا ہے جو ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ سے ۱۹۸۶ء میں شائع ہو چکی ہے۔ ارمغانی کے سالِ اشاعت ۱۸۸۶ء میں درج فہرستِ تصانیف سے معلوم ہوا کہ

۱۸۸۶ء تک ''سوانح عمری نساخ''، لکھی تو جا چکی تھی لیکن اس کا صاف مسودہ (مبیضہ) تیار نہیں ہوا تھا۔ یہ ''خودنوشت'' اس میں ایک بزرگ نے ہم لوگوں سے مخاطب ہو کے'' الفاظ پر بے ربطی سے ختم ہو جاتی ہے۔ اس میں آخری واقعہ نواب عبداللطیف کے بھوپال میں وزیر مقرر ہونے کا لکھا ہے جو'' ۱۸۸۶ء کا واقعہ ہے [۳۶] اس سے بھی معلوم ہوا کہ ''ارمغانِ'' کی اشاعت ۱۸۸۶ء کے وقت نساخ نے اپنی ''خودنوشت'' کا پہلا مسودہ تیار کر لیا تھا لیکن اپنی نجی و سرکاری معروفیات کے باعث اسے صاف نہ کر سکے تھے۔ ریٹائرمنٹ یکم فروری ۱۸۸۹ء بھی قریب تھا۔ یہ کام انھوں نے ریٹائرمنٹ کی رخصت پر چلے جانے کے فوراً بعد شروع کیا اور ابھی مسودہ کو اتنا ہی صاف کر پائے تھے جتنا مطبوعہ صورت میں ہمارے سامنے ہے کہ بیمار ہو گئے اور ۱۲ر جون ۱۸۸۹ء کو وفات پا گئے جس طور پر ''خودنوشت'' کے آخری الفاظ: ''مخاطب ہو کے'' آئے ہیں کہ وہ جملہ بھی مکمل نہ کر سکے، اس سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ اس لمحہ ان کی طبیعت اچانک اور بہت خراب ہو گئی اور قلم کو یہیں چھوڑنا پڑا۔ اسی وجہ سے ان کا ''تذکرۃ المعاصرین'' جو زیر طبع تھا، ادھورا رہ گیا۔ جو وجہ ''تذکرۃ المعاصرین'' کے ادھورا رہ جانے کی ہوئی وہی وجہ ''خودنوشت'' کے نامکمل رہ جانے کی ہوئی۔ قرائن بھی کہتے ہیں کہ یہ نسخہ خود نساخ کا لکھا ہوا ہے۔ ڈاکٹر عبدالسبحان نے نساخ کا ایک خط بنام نواب سید محمد آزاد بھی اس خودنوشت کے ساتھ شائع کیا ہے جس کا طرز خط وہی ہے جو خودنوشت کے مخلوطے کا ہے۔ ''سوانح عمری نساخ'' صیغۂ واحد متکلم میں لکھی گئی ہے اور اسی لیے بلاشبہ یہ خودنوشت ہے اور اردو زبان میں انیسویں صدی کی ایک مشہور شخصیت کی پہلی قابلِ ذکر خودنوشت سوانح عمری ہے۔

اس خودنوشت کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اس میں واقعات و حالاتِ زندگی زمانی ترتیب سے پوری طرح بیان نہیں کیے گئے ہیں اسی لیے قدم قدم پر ادھورے پن کا احساس ہوتا ہے۔ نساخ نے اپنے اسلاف، اپنے والدین کی وفات، تیرنا سیکھنا، ابتدائی تعلیم، خطِ ناخن کی مشق، شعر و شاعری کے شوق اور مولوی رشید النبی اور حافظ اکرام ضیغم سے اپنی شاگردی کا ذکر کیا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ خود ان کے پہلے شاگرد خواجہ نبی بخش مخزون کشمیری تھے اور اس دلچسپ واقعہ کو قدرے تفصیل سے لکھا ہے۔ اپنی محرری کی ابتدائی ملازمت کا ذکر کر کے ۱۸۶۰ء میں ڈپٹی مجسٹریٹ کے عہدے پر فائز ہونے کی تفصیل دی ہے۔ مشہور مستشرق ای۔ بی۔ کاول کا ذکر بھی کیا ہے جس نے ان سے اردو و فارسی سیکھی تھی۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ ہند کا ذکر بھی خودنوشت میں آیا ہے جس سے اس وقت کے کلکتہ کی صورتِ حال سامنے آ جاتی ہے۔ بیچ بیچ میں اپنی ان تصانیف کا ذکر بھی کیا ہے جو انھوں نے مکمل کیں یا شائع ہوئیں مثلاً ۱۸۶۳ء کے واقعات کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''اسی سال میرا دیوان اول موسوم بہ دفترِ بے مثال و اردو ترجمہ پند نامہ عطار موسوم بہ چشمۂ فیض کلکتہ میں چھپ گیا'' [۳۷] راج شاہی کے دورانِ قیام کے بارے میں لکھا ہے کہ ''راج شاہی میں میں نے ایک سراپا موسوم بہ شاہدِ عشرت اور مجموعۂ رباعیات فارسی موسوم بہ مرغوبِ دل لکھا۔ دونوں کلکتہ میں چھپ گئے ہیں۔ وہیں تذکرہ سخنِ شعرا بھی مرتب ہو گیا'' [۳۸] بانکا کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''یہیں دیوان دوم موسوم بہ اشعارِ نساخ مرتب ہوا'' [۳۹] ڈھاکا میں تیسرا دیوان موسوم بہ ارمغان اور گنج تواریخ، جس میں تاریخیں ہیں، مرتب ہوا اور چھپ گیا اور ''انتخابِ نقص''، مشتمل بہ اعتراضات، جو مرزا دبیر اور میر انیس کے مرثیوں پر ہوئے، مرتب ہوا'' [۴۰] اس خودنوشت سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ کس سال سے کس سال تک کہاں تعینات رہے اور وہاں کیا واقعات پیش آئے۔ وہاں کے لوگ کیسے تھے۔ مقدمات کے بارے میں دلچسپ تفصیلات درج کی ہیں۔ شطرنج کی مہارت اور اس کو

چھوڑنے کا بھی ذکر کیا ہے۔ خودنوشت میں ان ملاقاتوں کا حال بھی بیان کیا ہے جو اس دور کی اہم و معروف شخصیات سے ان کی ہوئیں۔ لکھا ہے کہ بریسال میں مقدمے میں نے بذریعہ نجوم کے فیصل کیے۔ بریسال کے لوگوں کو مقدمہ بازی کا بہت شوق ہے۔

نیا برج کے مشاعرے میں شرکت کا حال بھی لکھا ہے اور وہ طرحی غزل بھی درج کی ہے جو ناسخ نے وہاں پڑھی تھی اور یہ بھی لکھا ہے کہ ”اہل لکھنؤ میں سے ایک شخص میری طرف مخاطب ہوا اور کہا کہ دیکھیے ذرا غور سے سنیے گا شعر اس کو کہتے ہیں“ [۴۱] مولانا جامی کی زمین میں نساخ نے جو ملمع لکھا وہ بھی درج کر دیا ہے جس میں ایک مصرع اردو اور ایک مصرع عربی میں ہے۔ راج شاہی میں اپنی شادی کا ذکر کیا ہے جو مرزا ہمایوں بخت کی بیٹی اور شاہ عالم بادشاہ کی سگی پوتی سے ہوئی تھی [۴۲] قیام راج شاہی کے دوران طوفانوں کی تباہ کاریوں کا حال بھی بیان کیا ہے۔ جب بانکا (بھاگلپور) کا تبادلہ ہوا تو ان کے ہاں بیٹا پیدا ہوا جس کا تاریخی نام مظہر الحق (۱۲۸۴ھ/ ۱۸۶۷ء) اور نام ابوالقاسم محمد رکھا گیا [۴۳] اسی زمانے میں وہ بیمار ہو گئے اور رخصت لے کر علاج کے لیے دہلی گئے۔ اہل دہلی کے بارے میں لکھا ہے کہ ”دہلی کے لوگ عموماً اچھے ہیں۔ دل و زبان ایک ہے“ [۴۴] لکھنؤ کے بارے میں لکھا ہے کہ ”یہاں کے اشراف زبانی محبت بہت دکھلاتے ہیں لیکن دل میں کچھ نہیں ہے۔ لکھنؤ کے لوگ باتیں خوب بناتے ہیں“ [۴۵] نساخ نے اپنے چاروں سفر دہلی کا ذکر کیا ہے۔ سلہٹ کے بارے میں لکھا ہے کہ ”سلہٹ میں نماز روزے کا ایسا چرچا ہے کہ میں نے کہیں دیکھا نہیں۔ کسبیاں تک نماز پڑھتی ہیں لیکن عوام الناس اس طرح پر نماز پڑھتے ہیں کہ گویا حوائج ضروری سے فراغت کرتے ہیں“ [۴۶] ڈھاکا کے بارے میں لکھا کہ ”ڈھاکا میں مولود خوانی ٹھیک مرثیہ خوانی کے طور پر راگ اور سر کے ساتھ ہوتی ہے“ [۴۷] ڈھاکا کی ایک قوم کا ذکر کیا ہے جو پیر پرست ہے۔ لکھا ہے کہ ”ان کا عقیدہ اس قسم کا ہے کہ پیر کے ہاتھ پر بیعت کرنے ہی سے اس کو بہشت میں داخل کرنا خدا پر فرض ہو جائے گا اور وہ لوگ پیر کو خدا اور رسول سے بڑھ کر جانتے ہیں“ [۴۸] جب چوتھی بار دہلی گئے تو لکھا کہ ”اس دفعہ جو گیا تو دیکھا کہ وہاں کے بعض بعض بندہ مسلمان انگریزی کپڑے پہننے لگے ہیں“ [۴۹] نواب مرزا خاں داغ سے ملاقات کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اس دفعہ دہلی میں نواب مرزا خاں داغ سے خوب ملاقات رہی۔ ایک بار انھوں نے ہنسی ہنسی میں مجھ سے کہا کہ آپ نے دغا کی۔ میں نے کہا کہ نساخ میں تو دغا نہیں بلکہ داغ میں دغا ہے۔ داغ دغائے مجسم ہے“ [۵۰]

ہر ادبی تصنیف اپنے دور کی ترجمانی کرتی ہے اور خودنوشت ایک طرف تو اس شخص کی ترجمانی کرتی ہے جو اپنی داستانِ حیات خود سنا رہا ہے اور ساتھ اس دور کی بھی جس میں وہ لکھی جا رہی ہے۔ یہ دونوں پہلو نساخ کی سوانح عمری میں بھی موجود ہیں۔ یہ وہ دور ہے جب انگریزی راج مستحکم ہو گیا ہے اور تبدیلی کا عمل معاشرے کے اندر ظاہر ہونے لگا ہے۔ نساخ کے ہاں پرانی قدریں بھی موجود ہیں لیکن وہ قدریں بھی نمایاں ہو رہی ہیں جو نئی حکومت اور اس کی پالیسی کے نتیجے میں ابھر رہی ہیں۔ یہ اثرات لباس میں بھی نمایاں ہو رہے ہیں اور ادب پر بھی پڑ رہے ہیں۔ اب تک سن ہجری اور مہینے مروج تھے۔ اب رفتہ رفتہ عیسوی سال اور مہینے ان کی جگہ لے رہے ہیں۔ انیسویں صدی کے ابتدائی دور میں پہلے قمری سال لکھا جا رہا تھا اور عیسوی کو اس کے بعد درج کیا جاتا تھا۔ نساخ کے دور تک آتے آتے اب کتابوں میں سال طباعت پہلے عیسوی ڈالا جا رہا ہے اور ہجری اس کے بعد لکھا جا رہا ہے یا صرف عیسوی ہی لکھا جا رہا ہے حتیٰ کہ قطعات تاریخ جو پہلے صرف ہجری میں نکالے جاتے تھے اب عیسوی میں بھی نکالے جا رہے ہیں۔ یہ صورت

ناسخ کے ہاں بھی ملتی ہے اور تاریخ، رشک، وزیر، نادر وغیرہ کے ہاں بھی۔ اسی طرح انگریزی زبان کے الفاظ کی تعداد بھی بول چال کی زبان کے ساتھ تحریر میں بھی بڑھ رہی ہے۔ انشاء اللہ خاں انشا کے ہاں بھی یہ الفاظ ملتے ہیں اور رشک و نادر کے ہاں بھی۔ خود ناسخ کی خود نوشت میں متعدد انگریزی الفاظ اردو نثر میں اس طرح مل رہے ہیں جیسے وہ ہماری زبان ہی کا ذخیرۂ الفاظ ہوں مثلاً یہ چند جملے دیکھیے جن میں ناسخ نے حسب ضرورت انگریزی الفاظ بلا تکلف استعمال کیے ہیں

(۱) دو زمینداروں میں مقدمہ ہوا اور ہائی کورٹ میں وہ مقدمہ اپیل میں دائر ہوا (ص ۱۱۰)

(۲) ایک بوڑھا گراس کٹر یعنی گھسیارہ گھاس کاٹتا تھا (ص ۱۱۱)

(۳) آپ نے جو قاضی صاحب کے ہنگامہ کا مقدمہ کو ڈسمس کیا ہے قاضی صاحب نے موشن کیا ہے اور صاحب مجسٹریٹ اس مقدمہ کو ہائی کورٹ میں آپ کا حکم رد کرنے کو بھیجیں گے (ص ۱۱۴)

(۴) اور گورنمنٹ میں رپورٹ کر دیے (ص ۱۳۰)

تہذیبی، لسانی، معاشرتی، سیاسی و تعلیمی سطح پر یہ اثرات وقت کے ساتھ گہرے ہوتے گئے۔ جب حکمرانیاں بدلتی ہیں تو احکامات بھی بدل جاتے ہیں اور اسی کے ساتھ محکوم تہذیب حاکم تہذیب کے کلچر اور نئے تصورات کو قبول کرنے لگتی ہے اور اس کی بنیادیں ہلنے لگتی ہیں۔ انیسویں صدی میں برصغیر کی تہذیب کے ساتھ یہی ہوا۔

ناسخ نے جو اسلوبِ بیان اپنی خود نوشت میں استعمال کیا ہے وہ عام بول چال کی زبان پر مبنی ہے۔ اس میں نہ وہ تصنع ہے جو اس دور کی نثر میں نظر آتا ہے اور فارسی زبان کے زیر اثر اردو اسلوب پر حاوی تھا بلکہ یہاں انگریزی زبان کا اثر، فارسی زبان کے اثر پر غالب آ کر، بول چال کی زبان کو استعمال کرنے کی ترغیب دے رہا ہے۔ ناسخ نے جو اسلوب استعمال کیا ہے وہ بالکل سادہ اور رواں اسلوب ہے جس میں نہ استعارے کا پیچ ہے اور نہ شاعرانہ رنگ ہے۔ ناسخ نے پہلی بار اردو نثر نہیں لکھی۔ ان کی تصانیف میں اکثر اردو نثر استعمال ہوئی ہے لیکن اس کا ڈھنگ وہی ہے جو اس زمانے میں ادبی و علمی کتابوں میں مروج تھا مثلاً ”سخن شعرا“ کے دیباچے کے یہ چند جملے دیکھیے

(الف) ”ہیچ میرزا ابو محمد عبد الغفور خالدی متخلص بہ ناسخ..... نکتہ فہمان و سخن سنجان زمن کی خدمت میں عرض رسا ہے کہ یہاں ہنوز باغچۂ عمر میں نسیم شعور کی آمد آمد اور فرش سبزہ رشاد فضائے سن و سال میں ممتد بھی نہ تھا کہ سر میں سودائے گلرویانِ مضامین پیدا ہوا۔ دل غنچہ لبانِ معانی کا شیدا ہوا۔ کلام اساتذہ کا شوق رہا۔ غیروں کے سخن سے ذوق رہا ....“ (ص ۳)

یہ وہ نثر ہے جسے اہل علم و ادب پسند کرتے تھے۔ اگر کوئی عام زبان میں اپنی بات لکھتا تھا تو وہ قابل ذکر نہیں سمجھی جاتی تھی۔ جب میر امن نے سادہ زبان میں ”باغ و بہار“ لکھی تو اس پر معذرت کا اظہار کیا لیکن اب ہواؤں کا رخ بدل رہا تھا اور نئے اثرات اس تہذیبی فضا کو بدل کر نئے مذاقِ سخن کو جنم دے رہے تھے۔ ناسخ نے اپنی خود نوشت میں ایسی نثر استعمال کی ہے جس کے تانے بانے آج کی نثر سے مل جاتے ہیں۔ اس کا رنگ، اس کا مزاج، اس کا انداز اور اس کا لہجہ محولہ بالا نثر سے بالکل مختلف ہے۔ یہاں جملے کی ساخت فارسی اثر سے آزاد ہو کر نئی سمت میں سفر کر رہی ہے۔ بول چال کی زبان حاوی آ رہی ہے اور استعارہ دم توڑ رہا ہے۔ بیان کی رنگینی سادگی میں تبدیل ہو رہی ہے اور سارا زور عام زبان میں نفس مضمون ادا کرنے پر دیا جا رہا ہے، جس سے نثر نے یہ صورت اختیار کر لی ہے:

> (ب) “سلہٹ، بریسال وغیرہ پورب کے ضلع کے لوگوں کو نہ خدا کا خوف ہے، نہ رسول کا خوف ہے، نہ آدمیوں کا خوف ہے اور نہ محبت، نہ مروت کچھ نہیں۔ زن و شوہر میں، باپ بیٹی میں، ماں بیٹی، بھائی بھائی میں، بہو بہو میں جو محبت ہونا چاہیے نہیں ہے۔ سب کو فقط روٹی کی فکر ہے۔ ہر شخص چاہتا ہے کہ جو کچھ ہے میرے ہاتھ آوے اور دوسرے عزیز و اقربا میرے دست نگر ہوں۔ بیشتر لڑکے اپنے والدین کو ستاتے ہیں۔ بیشتر مرد اپنی زوجہ کے کابین کی فکر میں رہتے ہیں۔ جب پاتے ہیں پھاڑ ڈالتے ہیں۔” (خودنوشت ص ۱۷۷-۱۷۸)

اقتباس “الف” ۱۸۶۴ء کا ہے اور “ب” کم وبیش ۱۸۸۶ء کا ہے۔ دونوں کے رنگ و مزاج میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ یہی وہ تبدیلی کا عمل تھا جو موجود تہذیب کے باطن میں ہو رہا تھا اور یہ عمل انگریزوں کے کلکتہ میں زیادہ تیز رفتار تھا۔ “خودنوشت” کی نثر کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اردو جملے کی ساخت اور اردو زبان کی ترکیب نحوی بدل رہی ہے۔ فارسی جملے کی ساخت کا اثر، جو اب تک اردو جملے پر حاوی تھا، دب گیا ہے اور اردو جملے میں انگریزی جملے کا سا انداز در آیا ہے مثلاً یہ دو تین جملے پڑھیے، اور اس فرق کو محسوس کیجیے جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے:

۱۔ اور ان کا یہ قاعدہ تھا کہ دسترخوان پر جو آجائے وہ کھائے۔ ان کے بہت سے حالات قابل لکھنے کے ہیں لیکن اس مختصر میں اس کی گنجائش نہیں” (ص ۳۵)

۲۔ “ایک ایک ملک کے آدمیوں کو ایک ایک طرح کا شوق ہوتا ہے” (ص ۶۳)

۳۔ “بعد ازاں میرے شاگرد بھی کہ میرے ساتھ بیٹھے تھے، شعر پڑھے” (ص ۶۹)

نساخ کی اس “خودنوشت” کا روزمرہ و محاورہ بھی شمالی ہند کے روزمرہ و محاورہ سے قدرے مختلف ہے۔ اس پر بنگالی، بہاری اور دکنی اردو کے اثرات واضح ہیں مثلاً یہ چند جملے دیکھیے:

(۱) “اور میں شمشیر عریاں بکف دھاوا کرتا ہوا ان کے پیچھے پیچھے دو تین سو قدم تک گیا” (ص ۶)

(۲) “اور میں نے سیکھنے کو چاہا” (ص ۸)

(۳) “بیتال پچیسی کے کئی ورق پڑھ لیا” (ص ۲۱)

(۴) “کاول صاحب کے پڑھانے کے چھ سات مہینے گزرا تھا” (ص ۲۲)

(۵) “اور میرا دل برابر سے گھٹتا تھا کہ رات کو روپیہ لے جا سکا نہیں ہے” (ص ۵۵)

(۶) “انھوں نے کہا کہ ایسا ہو سکتا ہے کہ امتحان دینے کو جانے کے آگے میرے پاس سے ہوتے جایئے” (ص ۵۸)

(۷) “اور ایک جلد فرانس کے کتب خانے میں دیے” (ص ۸۸)

(۸) “گریلا کی تصویر تھی مجھ کو دکھلائے” (ص ۱۲۵)

اسی طرح نساخ کی “خودنوشت” میں “نہ” اور “نہیں” کے استعمال پر بھی یہی اثر نمایاں ہے۔ نساخ عام طور پر “نہیں” کو فعل کے بعد لاتے ہیں۔ اسی طرح “نہ” کو مرکب فعل کے بعد لیکن مفرد فعل سے پہلے لاتے ہیں جس سے جملے کی یہ صورت بنتی ہے جو جدید صورت سے مختلف ہے:

نہ کا استعمال: “اور اپنا دیوان کہ اس وقت تک مرتب ہوا نہ تھا” (ص ۲۴)

”کوئی لڑکا سب سوال کا جواب دے نہ سکا“ (ص۱۲۱)
”میں اس شادی میں شریک ہو نہ سکا“ (ص۱۳۴)

نہیں کا استعمال ”اس شب کو باوجود ایسے خبر خوش کے مجھ کو اپنے مکان سے آنے دیا نہیں“ (ص۲۵)
”آج تک ایسا مقدمہ کہیں دیکھا نہیں“ (ص۵۰)
”اس سوال کا جواب کیوں لکھا نہیں“ (ص۵۹)
”اپنے مکان پر مجھ کو شعر پڑھنے کو کہا نہیں“ (ص۹۴)
”لیکن آپ کا حکم رد ہوا نہیں“ (ص۱۱۴)
”شاہ نوری صاحب نے مجھ سے آپ کا تعارف کیا نہیں“ (ص۱۵۹)

”سوانح عمری نساخ“ ایک طرف اردو کی پہلی قابلِ ذکر خودنوشت ہونے اور دوسری طرف اپنے سادہ و سلیس اور عام بول چال کی زبان میں لکھے جانے کے باعث ایک اہم تصنیف ہے۔ فنی اعتبار سے اس کی ترتیب میں خامیاں ہیں اور بیان میں بھی تشنگی ہے۔ یہ نامکمل اور ادھوری بھی ہے لیکن تاریخی نقطۂ نظر اور اولیت کے اعتبار سے خاص اہمیت کی حامل ہے۔

(۱۸) سخنِ شعرا: نساخ نے تین تذکرے لکھے۔ قطعۂ منتخب، سخنِ شعرا اور تذکرۃ المعاصرین۔ پہلے دو تذکرے اردو گو شعرا کے ہیں اور تیسرا تذکرہ فارسی گو شعرا کا ہے۔

”سخنِ شعرا“ اردو گو شعرا کا تذکرہ ہے جسے بہ اعتبار حروف تہجی ترتیب دیا گیا اور اردو زبان میں لکھا گیا ہے۔ یہ تذکرہ ”بارہ برس کی محنت کے بعد مکمل ہوا“ [۵۱] سخنِ شعرا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۸۱ھ برآمد ہوتے ہیں لیکن اس میں بعد تک بلکہ چھپنے کے وقت تک اضافے ہوتے رہے مثلاً شیفتہ کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ”۱۲۸۶ھ میں انتقال کیا“۔ اپنے استاد حافظ اکرام احمد ضیغم کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ”۱۲۸۶ھ میں انتقال کیا“۔ جن کا قطعۂ وفات ”خود نوشت“ میں بھی درج ہے۔ نساخ کی خودنوشت میں تذکرہ ”سخن شعرا“ کا دو جگہ ذکر آیا ہے۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ ”راج شاہی میں تعیناتی کے زمانے میں مرتب ہوا“ [۵۲] نساخ کی تعیناتی راج شاہی میں مارچ ۱۸۶۴ء میں ہوئی [۵۳] اور وہاں سے اگست ۱۸۶۶ء میں بانکا ضلع بھاگلپور تبادلہ ہوا [۵۴] گویا اسی زمانے میں یہ تذکرہ مرتب ہوا۔ ۱۸۷۰ء میں نساخ مونگیر میں متعین تھے وہاں ان کا دیوانِ دوم (اشعار نساخ) اور تذکرہ سخن شعرا منشی دیانت حسین بہاری نے صاف کر کے دیا۔ [۵۵] اس تذکرے میں ۲۴۸۵ شعرا و شاعرات [۵۶] کا ترجمہ اور نمونہ کلام دیا گیا ہے۔ اس تذکرے کی تالیف میں نساخ نے جو معیار مقرر کیا وہ یہ تھا کہ ”اس طرح کا تذکرہ لکھوں جس میں اشعار آب دار اطناب و ایجاز ہو اور احوال شعرا میں اختصار و ایجاز اور حالات ابتدائے زمان کو بقدرِ طاقتِ بشری جامع اور حشو و زوائد کو مانع ہو۔ بحمد اللہ کہ یہ ناوک عزم ہدف مراد میں دوسار ہوا کہ بارہ برس کی محنت میں یہ تذکرہ شعرائے ریختہ مسمی بنام تاریخی ”سخن شعرا“ (۱۲۸۱ھ) تیار ہوا۔ [۵۷] اگر سال تکمیل تذکرہ ۱۲۸۱ سے ۱۲ گھٹا دیے جائیں تو آغاز تذکرہ کا سال ۱۲۶۹ھ سامنے آ جاتا ہے۔ یہ تذکرہ پہلی بار رمضان ۱۲۹۱ھ / اکتوبر ۱۸۷۴ء میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا [۵۸]

”سخنِ شعرا“ میں نساخ نے اس معیار کو برقرار رکھا ہے جس کا ذکر اس کے ”دیباچہ“ میں کیا ہے۔ اس میں

شعرا کے حالات مختصر دیے گئے ہیں اور نمونہ کلام میں یہ التزام کیا ہے کہ بڑے شعرا کا انتخاب کلام زیادہ دیا ہے اور دوسرے شعرا کا ان کی حیثیت کے مطابق کم دیا گیا ہے مثلاً میر، سودا، مصحفی، ناسخ، آتش، جرأت، ذوق، شیفتہ، اور غالب وغیرہ کا انتخاب طویل ہے اور کم معروف یا غیر معروف شعرا کے ایک یا دو شعر دیے ہیں۔ نساخ نے اپنے اس تذکرے میں زیادہ سے زیادہ شعرا و شاعرات کو شامل کرنے کی کوشش کی ہے اور تعدادِ شعرا کے اعتبار سے اردو زبان میں لکھے جانے والے تذکروں میں یہ اس دور میں اولیت کا درجہ رکھتا ہے۔

''سخن شعرا'' میں تین قسم کے شعرا شامل ہیں۔ ایک وہ شعرا جن کے کلام کے بارے میں نساخ نے کوئی رائے نہیں دی ہے۔ اکثریت ایسے ہی شعرا کی ہے۔ دوسری قسم ان شعرا کی ہے جو اپنا انفرادی رنگ تو نہیں رکھتے لیکن شعر اچھا یا خوب بنا سنوار کر کہتے ہیں۔ ان کے بارے میں صرف یہ لکھا ہے کہ شعر خوب کہتے ہیں مثلاً حسین علی خاں اثر کے بارے میں لکھا ہے کہ ''ناسخ کے شاگرد ہیں۔ شعر خوب کہتے ہیں''۔ خواجہ عبدالغفار اختر کے بارے میں لکھا ہے کہ ''اشعار فارسی و اردو خوب کہتے ہیں'' لیکن کسی انفرادیت کی طرف اشارہ نہیں کیا۔ اس گروہ میں ان کے دوست و شاگرد بھی شامل ہیں۔ البتہ یہ ضرور کیا ہے کہ اگر کسی شاعر میں کوئی ایسی بات تھی جس کا ذکر ضروری تھا تو ترجمے میں اس کی طرف اشارہ کر دیا ہے مثلاً محمد روشن جوشش کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''عروض میں اچھا دخل رکھتے تھے۔ شعر خوب کہتے تھے۔'' حافظ محمد اشرف حافظ ''موسیقی میں خوب دخل رکھتے ہیں''۔ میر محمد حیات حسرت ''لطیفہ گو اور حاضر جواب تھے۔'' خواجہ حسن کو ''موسیقی میں خوب دخل تھا۔ لکھنؤ میں بخشی طوائف پر عاشق ہو کر نام اس کا بطریق التزام مقطع میں لاتے تھے۔ قلندر بخش جرأت نے خواجہ اور بخشی کے معاشقہ کے باب میں ایک مثنوی کہی ہے''۔ مرزا رحیم الدین حیا کے بارے میں لکھتے ہیں ''شعر ان کے بامزہ ہوتے ہیں۔ شطرنج بہت خوب کھیلتے ہیں''۔ شاہ رؤف احمد رافت کے بارے میں لکھا ہے کہ ''بڑے زبردست عالم تھے۔ عروض و قوافی میں اپنا ثانی نہیں رکھتے تھے'' رجب علی بیگ سرور کے بارے میں لکھا ہے کہ ''اردو نثر بہت خوب لکھتے ہیں'' میر کلو عرش کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''سرقہ کے بہت سے مضامین ناسخ کے دیوان سے نکالے ہیں''

تیسری قسم ان شعرا کی ہے جن کے بارے میں اختصار کے ساتھ رائے دی ہے اور یہ وہ شاعر ہیں جو اپنے رنگ سخن میں منفرد تھے مثلاً آتش کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''اشعار ان کے پر مضمون و بامزہ ہوتے ہیں'' میر اثر کے کلام کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''اشعار ان کے پر درد ہوتے ہیں'' انشاءاللہ خاں انشا کے بارے میں یہ رائے دی ہے کہ ''مشکل قافیوں میں شعر عاشقانہ اچھا کہتے ہیں'' میر حسن ''شعر پر مزہ و شور انگیز خوب کہتے ہیں۔ مثنوی بدر منیر (سحر البیان) لاجواب کہی ہے'' ابراہیم ذوق ''جمیع اصناف سخن پر قادر تھے۔ مضامین تازہ و عالی و عاشقانہ خوب باندھتے ہیں۔ راقم الحروف کے زعم میں ریختہ گویوں میں اس قدرت کا شاعر پیدا نہیں ہوا۔'' سودا ''سوائے مثنوی کے جمیع اصناف سخن پر قادر تھے لیکن ہجو و قصیدہ گوئی میں اپنے عہد میں بے مثل تھے۔'' مومن خاں مومن ''جمیع اصناف سخن پر قادر تھے۔ اشعار ان کے پر مضمون و شیریں و عاشقانہ و نمکین ہوتے ہیں۔ راقم کے زعم میں اس مزے کی طبیعت کا کوئی شاعر ریختہ گویوں میں گزرا نہیں۔'' میر ''سوائے قصیدہ کے جمیع اصناف سخن پر قادر تھے۔ اشعار ان کے بغایت مرتبہ درجۂ بلند رکھتے ہیں۔ فرطِ اشتہار سے حاجتِ بیان نہیں۔ مثنوی و غزل گوئی میں استاد مسلم الثبوت گزرے۔ ان کی استادی سے کسی کو انکار نہیں۔ جو درد کہ ان کے کلام میں ہے کسی شاعرِ ریختہ گو کے کلام میں نہیں'' غالب کے بارے میں لکھتے ہیں کہ

"طبیعت ان کی بہت دشوار پسند ہے۔ اشعارِ فارسی ان کے اشعار ظہوری ترشیزی و میرزا عبدالقادر بیدل کے ہم پہلو ہوتے ہیں۔ اشعار اردو میں بھی وہی انداز ہے"۔ مختلف شعرا کے بارے میں جو رائیں دی ہیں، ان سے اس شاعر کے رنگِ سخن پر ایسی روشنی پڑتی ہے کہ اس کی انفرادیت واضح ہو جاتی ہے۔ تنقیدی اصطلاحیں مثلاً پر مضمون، بامزہ، نمکین، پردرد، شعر عاشقانہ، شور انگیز وغیرہ جو نساخ نے استعمال کی ہیں اس دور میں ان کے معنی، ذوقِ شعر رکھنے والے قارئین و سامعین پر پوری طرح واضح تھے اور ان کی وضاحت کی ضرورت نہیں پڑتی تھی۔

نساخ نے عام طور پر یہ التزام رکھا ہے کہ کون سا شاعر صاحبِ دیوان تھا، کس کا شاگرد تھا۔ اس کی ولدیت کیا تھی۔ کہاں پیدا ہوا اور کہاں وفات پائی۔ جس شاعر کا دیوان یا کلیات نظر سے گزرا ہے اس کی بھی صراحت کر دی ہے۔ ساتھ ہی دوسرے تذکروں میں اگر کسی کے بارے میں کوئی نادرست بات درج ہے تو اس کی بھی تصحیح کر دی ہے جیسے میر محمدی بیدار کے ترجمے میں لکھا ہے کہ "سعادت خاں ناصر" نے جوان کو میر محمدی متخلص بہ قربان کے دھوکے میں ثناءاللہ خاں فراق کا شاگرد لکھا ہے، غلطی کی ہے"۔ مرزا علی لطف کے ترجمے میں لکھا ہے کہ "صاحب گلشن بے خار نے جو ان کو شاگرد میر تقی لکھا ہے، غلطی کی ہے۔ صاحب سراپا سخن نے قرآن عارض اور پنہاں عارض قافیہ و ردیف کے دو شعروں کو اپنے تذکرے میں کرامت علی اظہر شاگرد شاہ نصیر کے نام سے لکھ دیا تو انھوں نے شاہ نصیر کے انتخاب کلام میں ان دونوں شعروں کو درج کر کے تصحیح کے لیے اشارہ کر دیا ہے۔ میر محمد تقی ہوس کے ذیل میں لکھا ہے کہ "صاحب تذکرہ سراپا سخن نے جو لکھا ہے کہ ان کی ہر غزل میں لیلیٰ مجنوں کا مضمون ہوتا ہے غلط ہے۔ اشعار ان کے بحر متقارب و بحر متدارک شانزدہ رکنی میں خوب ہوتے ہیں"

تذکرہ "سخن شعرا" پڑھتے ہوئے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ متعدد تذکرے، بیاضیں اور دواوین ان کی نظر سے گزرے تھے جن کی طرف انھوں نے اس تذکرے میں اشارے کیے ہیں۔ جن تذکروں کا ذکر "سخنِ شعرا" میں آیا ہے ان میں خوش معرکۂ زیبا از سعادت خاں ناصر، مجموعۂ نغز از قدرت اللہ قاسم، گلستان سخن از قادر بخش صابر، بہارستانِ ناز از حکیم فصیح الدین رنج، سراپا سخن از محسن علی محسن لکھنوی، شوکتِ نادری از کلب حسین خاں نادر، گلشن بے خار از نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ، تذکرۂ ہندی از غلام ہمدانی مصحفی، ریاض الفصحا از غلام ہمدانی مصحفی، نسخۂ دلکشا از جنے جنے متر ارمان وغیرہ شامل ہیں۔

کئی شعرا کے قطعاتِ تاریخ وفات بھی نساخ نے اپنے تذکرے میں خود کہہ کر شامل کیے ہیں۔ یہ سب ان کے دوستوں میں تھے مثلاً نواب علی اصغر خاں بہادر وزیر بہادر شاہ ظفر، اصغر تخلص کے دو قطعات وفات ایک ہجری میں اور ایک عیسوی میں (۱۲۷۶ھ/۱۸۶۰ء) شاملِ ترجمہ کیے ہیں۔ اسی طرح خواجہ طالب علی خاں سلطان (وفات ۱۲۷۲ھ)، واحد علی مخمور (وفات ۱۲۷۹ھ) اور اپنے استاد حافظ رشید النبی وحشت کے تین قطعات تاریخ (۱۲۷۴ھ) شاملِ ترجمہ کیے ہیں۔

اسی طرح جن لوگوں کے دواوین نساخ کی نظر سے گزرے اور جن کی طرف جا بجا تذکرے میں اشارے کیے ہیں، ان کی تعداد بھی کثیر ہے۔ اس تذکرے کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ اس میں انیسویں صدی سے پہلے کے شعرا کے بالعموم اور انیسویں صدی کے معروف شعرا، بالخصوص معاصرینِ نساخ، کے ترجمے اور نمونہ کلام مل جاتا ہے اور بنگال و بہار کے وہ شعرا بھی جن کا ذکر سوائے سخن شعرا کے کسی اور تذکرے میں نہیں ملتا۔ ڈاکٹر صدر الحق نے لکھا ہے کہ

''کلکتہ، فرید پور، ڈھاکا، چٹاگانگ، سلہٹ، میمن سنگھ وغیرہ کے علاقوں کے تقریباً ۸۵ شعرا سے ہماری واقفیت محض اس تذکرے کی بدولت ہے۔''[۵۹]

اس تذکرے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ بنگال کے علاقے میں انیسویں صدی میں اردو شاعری کا عام رواج تھا اور بے شمار اہلِ علم اس خطے میں موجود تھے۔ اس اعتبار سے ''سخن شعرا'' بنگال و بہار کے شعرا کا بھی ایک اہم و مستند ماخذ ہے۔ اٹھارویں صدی تک اردو شعرا کے تذکرے عام طور پر فارسی زبان میں لکھے جاتے تھے لیکن انیسویں صدی میں تذکرے عام طور پر اردو میں لکھے جانے لگے ''سخن شعرا'' اردو میں ہی لکھا گیا ہے۔

(۱۹) قطعۂ منتخب: یہ اس تذکرے کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۷۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ تذکرہ پہلی بار ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء میں نولکشور پریس لکھنؤ سے شائع ہوا جس کے سرورق پر ''تذکرۂ مقطعات اردو مسمّی بنامِ تاریخی'' درج ہے۔ ''سخن شعرا'' کی تالیف کے دوران نساخ کو یہ خیال آیا کہ ''اگر شعرائے متقدمین و متاخرین زبانِ ریختہ کے مقطعات عمدہ جہاں تک دستیاب ہوں بقید ردیف جمع کیے جائیں اور تخلص اور نام و نشان شاعر بھی بقید حروف تہجی ہر ردیف میں تحریر پائیں تو ایک معقول یادگار رہ جائے گا کہ کسی نے آج تک ایسا تذکرہ جمع کیا نہیں'' [۶۰] اس اعتبار سے یہ ایک منفرد تذکرہ ہے، جیسے محسن علی محسن لکھنوی نے سراپا نگاروں کو اپنے تذکرے ''سراپا سخن'' کا موضوع بنایا تھا، مصحفی نے اپنے معاصرین کا تذکرہ ''ریاض الفصحا'' کے نام سے تالیف کیا تھا، نورالدین فائق نے ''شعرائے گجرات کا تذکرہ'' ''مخزن شعرا'' کے نام سے لکھا تھا یا سعادت خاں ناصر نے استادی شاگردی کے تعلق سے اپنا تذکرہ ''خوش معرکۂ زیبا'' تالیف کیا تھا اسی طرح عبدالغفور نساخ نے قطعۂ منتخب کے نام سے اپنا تذکرہ مرتب کیا جس میں روایتِ تذکرہ کے مطابق قطعہ گو شاعر کا ترجمہ بھی دیا گیا ہے اور ساتھ ہی اس شاعر کے منتخب قطعات بھی دیے گئے ہیں جن کی مجموعی تعداد ۵۵۹ [۶۱] ہے۔ ''قطعۂ منتخب'' کے ترجمے کم و بیش ''سخنِ شعرا'' سے لیے گئے ہیں اور قطعہ گو شعرا کی تعداد ۱۱۸ ہے۔ اس تذکرے سے اردو میں قطعہ گوئی کے ارتقا اور اس کی تاریخ کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

(۲۰) تذکرۃ المعاصرین: نساخ نے تین تذکرے لکھے۔ قطعۂ منتخب، سخن شعرا اور تذکرۃ المعاصرین۔ پہلے دو ان کی زندگی میں چھپ گئے تھے لیکن آخری تذکرہ ابھی چھپ ہی رہا تھا کہ وہ وفات پا گئے۔ ان کی وفات کے باعث ان کی دو تصانیف ادھوری رہ گئیں ایک یہ تذکرہ اور دوسری ان کی ''خودنوشت''۔ تذکرۃ المعاصرین فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہے اور اس کا واحد نسخہ میرے کتب خانے کی زینت ہے۔ اس بات کا ثبوت کہ اس کا نام تذکرۃ المعاصرین ہی تھا محمد عبدالروف وحید کے دیوان کی، جس کا تاریخی نام ''جواہر منتخب'' مطبوعہ ۱۸۹۱ء ہے، اس عبارت سے بھی ملتا ہے: ''ترجمہ آں مرحوم منقول از کتاب تذکرۃ المعاصرین تصنیف مرحوم و مغفور امام الشعرا ہمام البلغا مولوی ابومحمد عبدالغفور خاں بہادر نساخ...... و نیز ''در تذکرۃ المعاصرین حضرت نساخ مرقوم است۔''[۶۲]

یہ ادھورا مطبوعہ تذکرہ، جو ۲۰۸ صفحات پر مشتمل ہے اور جس میں ۲۳۶ فارسی گو شعرا کا بزبانِ فارسی ترجمہ و کلام شامل ہے، احسان نامی شاعر سے شروع ہوتا ہے اور عالی نامی شاعر پر ختم ہوتا ہے۔ باب العین میں نساخ نے بتایا ہے کہ ''دریں باب تراجم وسخنان ۳۶ سخنور نگاشتہ شدہ'' لیکن اس باب میں صرف چودہ شاعروں کا تذکرہ ملتا ہے۔ اس تذکرے کے پہلے صفحے پر ہاتھ سے لکھی ہوئی یہ عبارت درج ہے: ''از دست مولٰنا عضد الدین عضد بہ بندہ رسید۔ ۸ر شعبان ۱۳۱۹ھ محمد عبدالرزاق عفی عنہ، کلامی حسنی الحسینی، بمقام کلکتہ'' عضد الدین عضد نساخ کے بھانجے تھے جن کا ذکر

خودنوشت کے صفحہ ۱۳۲ پر نساخ نے کیا ہے۔ [۶۳]

"تذکرۃ المعاصرین" کے صفحہ ۳ اور صفحہ ۱۵۵ کے حاشیے پر علی الترتیب واجد علی شاہ اختر اور سید علی محمد شاد عظیم آبادی کے ذیل میں یہ عبارتیں ملتی ہیں

الف۔ اختر: ۲ محرم الحرام ۱۳۰۵ھ مطابق ۲۲ ستمبر ۱۸۸۷ء شب سہ شنبہ داعی حق رالبیکِ اجابت گفتہ ۱۲" (ص ۳)

ب۔ شاد "در حدو(د) ۱۸۹۱ء از گورنمنٹ عالیہ مخاطب بخطاب خان بہادر شدہ" ۱۲۔ (ص ۱۵۵)

نساخ کی وفات ۴ رشوال ۱۳۰۶ھ مطابق ۱۴ رجون ۱۸۸۹ء کو ہوئی۔ ظاہر ہے کہ واجد علی شاہ کی وفات کے وقت وہ زندہ تھے لیکن شاد کے بارے میں یہ بات وفاتِ نساخ کے بعد ہی اضافہ کی گئی۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ اس تذکرے کے شروع کی کاپیاں نساخ کی زندگی میں چھپ گئی تھیں لیکن وہ حصہ جس میں شاد عظیم آبادی کا ترجمہ وحاشیہ شامل ہیں وفات کے بعد چھپا اور غالب گمان یہ ہے کہ بعد کا حصہ مسودہ کے منتشر ہو جانے کے باعث شائع نہ ہو سکا۔ اس طرح ایک مطبع کے ریکارڈ کی کاپی اور ایک مصنف کی کاپی محفوظ رہ گئیں۔ مطبع کی کاپی ڈھاکا یونیورسٹی لائبریری میں پہنچ گئی جو اب وہاں نہیں ہے اور مصنف کی کاپی نساخ کے بھانجے عضد الدین عضد کے ہاتھوں کلامی حسنی الحسینی کو ملی جو اب میرے پاس ہے۔ [۶۴]

اس تذکرے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں سرزمینِ بنگال سے تعلق رکھنے والے اکثر و بیشتر فارسی گو شعرا شامل ہیں جس کا اندازہ الف تا عین کے تحت شامل شعرا سے ہوتا ہے۔ ان میں بہت سے شاعر ایسے ہیں جن کا ذکر صرف اسی تذکرے میں ملتا ہے۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ انیسویں صدی میں فارسی و اردو کی مضبوط روایت بنگال میں قائم تھی۔ اس تذکرے میں ایسے اشارے بھی ملتے ہیں جن سے اس تذکرے کے زمانۂ تالیف کا تعین کیا جا سکتا ہے مثلاً تالیفِ تذکرہ کے وقت امیر مینائی زندہ تھے (ص ۳۸) سر سید پنشن پر تھے (ص ۴۳) لالہ جواہر سنگھ جواہر کے بارے میں لکھا ہے کہ "پنج یا شش سال می گزرد کہ انتقال کردہ" (ص ۸۷) سید ذوالفقار علی ذوالفقار کے ترجمے میں لکھا ہے کہ "در ۱۲۹۲ھ بقیدِ حیات بود" (ص ۱۰۵) نواب محمد علی خاں رشکی کے ذیل میں لکھا ہے کہ "عمرش حالیا از سی و دو سال تجاوز نکردہ" (ص ۱۱۸)

تذکرۃ المعاصرین میں نساخ کے کہے ہوئے ۱۵ قطعاتِ تاریخ ملتے ہیں۔ ۱۶۸ ایسے شعرا کا ذکر ملتا ہے جو فارسی و اردو دونوں زبانوں میں شعر کہتے تھے اور ان میں چھ شاعر ایسے تھے جو فارسی اور اردو کے علاوہ عربی زبان میں بھی شعر کہتے تھے اور ان چھ شعرا میں نساخ کے استاد اکرام احمد ضیغم ایک ایسے شاعر تھے جو "در عربی، فارسی، ریختہ، ترکی، پنجابی و ناگری سخن می گفت۔" (ص ۱۹۰) ان کے علاوہ چند اور دلچسپ معلومات بھی ملتی ہیں مثلاً

(۱) سر سید احمد خاں کے بارے میں لکھا ہے کہ "آہی تخلص سید احمد خاں بہادر نیچری دہلوی"۔ (ص ۴۳)

(۲) امیر حسن بسمل نے رجب علی بیگ سرور کے "فسانۂ عجائب" کے جواب میں "فسانۂ نغمۂ عندلیب" لکھا تھا اور اسے اپنے ملازم لالہ گوبند سنگھ کے نام سے مشہور کر دیا تھا۔ (ص ۴۶)

(۳) منشی جواہر سنگھ جوہر لکھنوی کے بارے میں لکھا ہے کہ فارسی میں گل محمد خاں ناطق مکرانی کے شاگرد تھے (ص ۸۷)

(۴) نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کی ایک تصنیف کا ذکر کیا ہے جس کا نام "ترغیب السالک الی احسن المسالک المعروف بہ رہ آورد" ہے (ص ۸۴)

(۵) غالب سے متعلق ایک لطیفہ بھی درج تذکرہ کیا ہے۔ جب غالب کلکتہ میں مقیم تھے تو ایک بزم مشاعرہ میں نساخ کے پھوپھی زاد بھائی حفیظ الدین احمد شہید (وفات ۱۲۵۴ھ) نے، جو اس زمانے میں کم سال اور حد درجہ زکی و حاضر جواب تھے، اپنی غزل پڑھی۔ مقطع پیش کیا تو غالب نے اس نوجوان شاعر کی طرف دیکھا اور پوچھا۔ "بابا شما کے شہید شدہ اید"۔ شہید نے برجستہ جواب دیا: "قبلہ روز یکہ کافر غالب آمدہ"۔ غالب اپنی جگہ سے اٹھے اور شاباش و زندہ باش کہہ کر شہید کا ہاتھ پکڑا اور اپنے پاس بٹھالیا۔

(۶) اپنے ایک معاصر شاعر کا ذکر، جو نسلاً جن تھے، تفصیل سے کیا ہے اور یہ واقعہ ایسا حیرت ناک ہے کہ داستان معلوم ہوتا ہے۔ (ص ۱۹۸۔۲۰۶)

(۷) داغ دہلوی کا فارسی کلام پہلی بار تذکرۃ المعاصرین میں آیا ہے۔ یہ وہ کلام ہے جو نساخ کی فرمائش پر داغ نے لکھا اور نساخ نے "فن نوادر وارِدۃ" کے عنوان سے شاملِ تذکرہ کیا۔ نساخ نے لکھا ہے کہ "بپاس خاطر راقم الحروف شعرِ چند مندرجہ ذیل برائے درج ایں تذکرہ گفتہ" (ص ۱۰۲)

(۲۱) انتخابِ نقص: نساخ کو اردو زبان پر پوری قدرت حاصل تھی۔ وہ اس کی لطافتوں، لہجوں، باریکیوں اور نفاستوں سے واقف تھے۔ علم عروض و قافیہ اور فنِ شاعری پر بھی قادر تھے۔ انھوں نے "انتخابِ نقص" (۱۲۹۴ھ) کے نام سے لکھنؤ کے دو بڑے شعرا: میرزا دبیر اور میر انیس کے کلام پر، فن و زبان کے نقطۂ نظر سے اعتراضات کیے اور محرم ۱۲۹۶ھ میں اسے مطبع نظامی کان پور سے شائع کیا۔ "انتخابِ نقص" ۳۲ صفحات پر مشتمل ہے۔ "سخن شعرا" میں میرزا دبیر کے ترجمے میں لکھا کہ "مرثیہ اچھا کہتے ہیں مگر ایسا نہیں کہ عیوبِ شاعری سے پاک ہو" [۶۵] میر انیس کے بارے میں لکھا کہ "سوائے مرثیہ کے اور کسی صنف میں مطلق دخل نہیں رکھتے بلکہ مرثیہ بھی ان کا ایسا نہیں کہ عیوبِ شاعری سے پاک ہو۔" [۶۶] اس وقت انیس و دبیر سارے لکھنؤ کی ناک تھے اور مذہبی شاعری (مرثیہ) کی وجہ سے ان کی مقبولیت و احترام میں مذہبی جذبے کا غلو بھی شامل تھا۔ جب میرزا دبیر کا کلام شائع ہوا اور نساخ کے مطالعہ میں آیا تو وہ انھیں "عجب طرح کا بے ربط و ضبط" نظر آیا۔ "چسپانی معنی اور اسلوب ترکیب اور مراعات الفاظ ایک طرف، بعض اشعار کے وزن و قافیہ و ردیف میں بھی فتور نظر آیا۔ معلوم ہوا کہ ماہرینِ فن جوان کے کلام میں سلامتی سقم سے خاموش تھے، بے جا نہ تھا اور گاہ گاہ راقم کو جو شبہات سننے میں واقع ہوئے تھے اصل سے خالی نہ تھے......اسی طرح سے جو لوگ کہ میرزا دبیر کو جناب میر انیس پر ترجیح دیا کرتے تھے وہ امر بھی برخلاف معائنہ ہوا کہ مرزا صاحب کے کلام میں بہت زیادتی سے نقصان دیکھا اور میر صاحب کے کلام میں اس سے بہت کم خلل پایا تاہم اب تک معتقد لوگ یہی جانیں گے کہ کاتب کی غلطی ہے مگر یہ امر بعید از قیاس ہے۔ ہر غلطی کا اسلوب جداگانہ ہوتا ہے" [۶۷] انیس و دبیر کے کلام پر اعتراض کرنا بھڑوں کے چھتے میں ہاتھ ڈالنا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ایک ایسا معرکہ بپا ہوا کہ "قاطع برہان" پر غالب کے اعتراضات کے بعد، یہ دوسرا بڑا ادبی معرکہ تھا۔ اس کے جواب اور رد میں بہت سے رسائل، کتابیں اور مضامین شائع ہوئے۔ [۶۸] "انتخابِ نقص" کا لہجہ مہذب ہے لیکن اس کے جوابی رسائل و کتب کا لہجہ درشت، زبان غیر شائستہ ہوگئی ہے۔ نساخ نے جو اعتراضات کیے تھے وہ اعتراض برائے اعتراض نہیں تھے۔ مولانا شبلی نعمانی نے "موزانہ انیس و دبیر میں خود اس کا ذکر کیا ہے کہ "میرزا محمد رضا متخلص بہ معجز، شاگردِ ناسخ نے انتخابِ نقص کا جواب تطہیر الاوساخ (مطبوعہ کان پور ۱۲۹۶ھ) کے نام سے لکھا اور جس غلطی کا جواب نہ بن پڑا اسے تغیر و تبدل، اضافہ و نقصان کہہ دیا اور میرزا رضا صاحب

نے تو یہ غضب کیا ہے کہ جہاں کوئی لفظ محاورۂ حال کے خلاف نظر آیا اس کے وجود سے انکار کر دیا حالانکہ یہ تعمیم صحیح نہیں۔“ [۶۹] چند مثالوں سے ہم یہاں نساخ کے اعتراضات کی نوعیت کو واضح کرتے ہیں:

“(۱) میرزا دبیر کا ایک شعر ہے:

ہم دیکھیں گے آج عالمِ ہستی کے طبق کو   کرتے ہیں نبی آج وصی نائب حق کو
(انتخاب نقص ص ۴)

نساخ نے اعتراض کیا ہے کہ یہاں عالم کا عین گر رہا ہے۔ یہ اعتراض درست ہے۔ اردو کے دوسرے شعرا سے اس کی مثالیں پیش کرنے سے ع کا گرنا موقوف نہیں ہو جاتا۔

(۲) بابا کا لہو پہلے تو چہروں پہ لگایا   پھر دونوں نے مابینِ گلیم اُن کو لٹایا
(انتخابِ نقص۔ ص ۱۵)

نساخ نے لکھا ہے کہ ”مابین“ کا استعمال لغت و محاورہ کے برخلاف ہے اور یہ اعتراض بھی درست ہے۔

(۳) شہ نے کہا کر دیوے گا اللہ سب آسان   ہاں کاغذ و داوات و قلم لاؤ تم اس آن
(انتخابِ نقص ص ۱۸)

نساخ نے اعتراض کیا کہ ”داوات کی دل کے بعد الف کیسا اور کون سی لغت میں اور کس استاد کے کلام میں آیا ہے“ یہ اعتراض بھی اپنی جگہ درست ہے۔

اسی طرح یہ چند مثالیں میر انیس کے کلام پر اعتراض کی درج کی جاتی ہیں:

(۱) میر انیس کا شعر ہے:

مابینِ لحد ساتھ برادر نہیں جاتا   بھائی کوئی بھائی کے لیے مر نہیں جاتا
(انتخاب نقص ۲۶)

نساخ کا اعتراض یہ ہے کہ ”اس شعر میں مابین کے معنی صرف درمیان کے لیے گئے ہیں اور یہ غلط ہے“، نساخ کا اعتراض درست ہے۔

“(۲) میر انیس کا شعر ہے

یاں تیغ جگر بند علی میان سے نکلی   کس زرق سے کس برق سے کس شان سے نکلی
(انتخاب نقص ۲۶)

نساخ کا اعتراض یہ ہے کہ ”توابع کا جدا ہونا جائز نہیں۔ پس زرق و برق کو جدا کرنا ناجائز اور غلط ہے“ نساخ کا اعتراض درست ہے۔

(۳) میر انیس کا شعر ہے:

رنگِ رخِ کفارِ عرب ہو گیا فق سے   اک ضرب میں باطل کو جدا کر دیا حق سے
(انتخاب نقص ص ۳۰)

نساخ نے یہ اعتراض کیا کہ ”فق سے ہونا“ محاورہ کے خلاف ہے۔ اور یہ اعتراض درست ہے۔

(۴) انیس کے یہ تین مصرع دیکھیے:

ع رانڈ ہوتی ہے اک رات کی بیاہی ہوئی دختر
ع یہ کہہ کے بس عورات نے عریاں کیے سر
ع باہیں جو گلے میں تھیں تو بند دیدۂ خونبار

نساخ نے لکھا ہے کہ یہ سب مصرع ناموزوں ہیں۔ پہلے میں رانڈ کی ڈال، دوسرے میں عورات کا عین اور تیسرے میں بند کی دال تقطیع سے گر گئی ہے۔ نساخ کے یہ اعتراض درست ہیں۔ شبلی نے ''موزانہ انیس و دبیر'' میں فارسی شعرا سے مثالیں دے کر عین کے سقوط کی مثالیں پیش کی ہیں لیکن دال اور ڈال کی کوئی مثال نہیں دی۔ عبدالباری آسی نے تذکرۂ معرکۂ سخن میں لکھا ہے کہ ''پھر بھی غلط کی مثال غلط کہلائے گی''

''انتخاب نقص'' میں نساخ نے شایستہ زبان میں علمی انداز سے اعتراض کیے ہیں لیکن لکھنؤ کے احساسِ افتخار کے باعث چاروں طرف ایک آگ بھڑک اٹھی اور ایک معرکہ کھڑا ہو گیا۔ ''انتخاب نقص'' کے جواب میں شاگردِ ناسخ محمد رضا معجز نے ''تطہیر الاوساخ تسخ اللنساخ'' کے نام سے ایک رسالہ رمضان ۱۲۹۶ھ میں کان پور سے شائع کیا۔ ڈاکٹر صدر الحق نے لکھا ہے کہ منشی مظفر علی ہنر نے بھی ''ردِ نساخ و جواب انتخاب نقص'' کے نام سے ۱۲۹۶ھ میں ایک رسالہ لکھا جو مکان میں آگ لگنے سے تلف ہو گیا اور جس کا ذکر نظم طباطبائی نے ''واجد علی شاہ اور ان کا عہد'' میں کیا ہے اور لکھا ہے کہ وہ ساری کتاب اول سے آخر تک مجھے بھی پڑھ کر سنائی تھی [۷۰] اسی زمانے میں منیر شکوہ آبادی نے ایک رسالہ ''سنانِ دل خراش'' کے نام سے لکھا اور نساخ کے اعتراضات کا جواب دیا۔ ۱۲۹۶ھ/۱۸۷۹ء ہی میں سید مرتضیٰ حسین گستاخ نے ''گستاخی معاف'' کے نام سے ایک رسالہ لکھا اور نساخ کے اعتراضات کے جوابات غیر شائستہ انداز میں دیے۔ ۱۲۹۷ھ میں نساخ کے ایک شاگرد مولوی عصمت اللہ تسخ نے ''طومارِ اغلاط'' (مطبوعہ آگرہ) کے نام سے ایک رسالہ لکھا جس میں لکھنؤ کے چھ نامور شعرا، ناسخ آتش، خواجہ وزیر، صبا، منیر شکوہ آبادی اور امیر مینائی کے کلام کے نقائص کو پیش کیا۔ اس کا جواب آغا علی مدرس، مدرسہ ریاست محمود آباد نے پہلے ''تفضیح'' (۱۲۹۸ھ) کے نام سے ایک کتاب میں دیا جو ۱۲۹۹ھ میں اودھ پریس سے شائع ہوئی اور پھر ایک اور کتاب ''جوابِ اعتراضات الملقب بہ تردید الایرادات'' کے نام سے لکھی جو ۱۳۰۴ھ/۱۸۸۵ء میں اودھ پریس لکھنؤ سے شائع ہوئی۔ ان دونوں کتابوں کا لہجہ درشت اور زبان غیر شائستہ ہے۔

یہ جوابی سلسلہ تو اہل لکھنؤ کی طرف سے ہوا لیکن ادھر بنگال میں عالی بنگالی نے ۱۲۸۱ھ میں نساخ کی ایک فارسی غزل پر اعتراض کیے جس کا جواب ''دافع الہذیان'' میں حامیانِ نساخ کی طرف سے دیا گیا۔ عالی بنگالی نے ''دافع الہذیان'' کے جواب میں ایک رسالہ ''قاطع اللسان'' کے نام سے لکھا۔ اس کے جواب میں دافع الہذیان کے مصنف نے ''خدمتِ عالی'' کے نام سے ایک کتاب لکھی جو دو ضربوں پر مشتمل ہے۔ ضرب اول میں اس ہذیان سرائی کی تردید کی ہے جو عالی نے اپنے ''اشعار بے معنی'' کی نسبت کی ہے اور ضرب دوم میں ان اعتراضات کی تردید کی گئی ہے جو عالی نے حضرت نساخ کے اشعار پر کیے ہیں [۷۱] اس میں قافیہ، عروض، زبان و بیان اور محاورہ و روز مرہ وغیرہ پر سخت و درشت زبان اور غیر شایستہ انداز میں جواب دیے اور اعتراض کیے گئے ہیں۔

ان معرکوں سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اس دور میں نساخ کس طرح سارے ہندوستان کے اردو ادب و شعر کے بڑے دھارے سے وابستہ تھے اور بنگال سے تعلق رکھنے کے باوجود کس طرح وہ ایک مرکزی حیثیت کے

مالک تھے۔ اسی لیے کوئی ادبی تاریخ ان کی تاریخی اہمیت کو نظر انداز نہیں کر سکتی۔

نساخ نے شعور کی آنکھ کھولی تو ناسخ کا رنگِ سخن ساری فضا پر چھایا ہوا تھا۔ جب انھوں نے پہلا دیوان مرتب کیا تو وہ اس وقت تک چودہ ہزار شعر کہہ چکے تھے [۷۲] اور ان میں سے قریب تین ہزار شعر منتخب کر کے ''دفترِ بے مثال'' کے نام سے اپنا پہلا دیوان ترتیب دیا تھا [۷۳] یہ دیوان رنگ ناسخ میں ڈوبا ہوا ہے۔ نساخ نے کوشش کی ہے کہ ان کا کلام فکر، اسلوب اور معیار کے اعتبار سے ناسخ کی شاعری سے بہتر ہو۔ اس تخلیقی عمل میں وہ کامیاب بھی ہوئے لیکن یہی ان کا المیہ تھا۔ کسی دوسرے بڑے شاعر کے رنگ میں اس جیسا یا گاہ گاہ اس سے بہتر شعر کہنے سے یہ رنگِ سخن جوابی شعر کہنے والے شاعر کا منفرد رنگ نہیں بن جاتا بلکہ یہ اسی کا رنگ رہتا ہے جس نے سب سے پہلے اس رنگ کو تخلیق کیا اور ابھارا تھا۔ رضا علی وحشت کلکتوی یا یگانہ چنگیزی نے غالب کے رنگ میں اچھے شعر کہے لیکن وہ غالب سے بڑے یا غالب کی جگہ نہ لے سکے۔ یہی صورت نساخ کے ساتھ ہوئی۔ نساخ نے ناسخ کی صرف پیروی نہیں کی بلکہ اسے پھیلانے اور عام کرنے کا کام کیا۔

پہلے دیوان ''دفترِ بے مثال'' (سال ترتیب ۱۲۷۶ھ) کے وقت نساخ کی عمر ۲۷ سال تھی اور دوسرے دیوان ''اشعارِ نساخ'' (۱۲۸۳ھ) کی ترتیب کے وقت ان کی عمر ۳۴ سال تھی اور یہ دونوں دیوان ناسخ کے مخصوص رنگ کے حامل ہیں۔ دور کی کوڑی لانے والے مضامین، بال کی کھال نکالنے والے معانی، رعایتِ لفظی کا التزام، تلازمات، تلمیحات، مثالیہ انداز، سہ غزلہ چہار غزلہ کلام، سنگلاخ زمینوں میں غزل کہنے کا عمل، صنائع کا کثرت سے استعمال. محبوب کے حسن کا بیان، بیانِ سراپا ان دونوں دواوین کے کلام کی نمایاں خصوصیات ہیں:

شعلہ رو کے وصف میں نساخ ناسخ کی طرح　　کام کرتا ہے ہمارا خامہ آتش گیر کا
کیوں نہ لکھے ناسخ و آتش کی غزلوں کا جواب　　ہند تک شہرہ ہے فکر صائب مجبور کا

نساخ، جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں، پہلے مجبور تخلص کرتے تھے۔ ان دونوں دواوین کی شاعری میں نساخ صرف ناسخ کی پیروی ہی نہیں کر رہے ہیں بلکہ ان کی غزلوں کا جواب لکھ رہے ہیں۔ مجبور سے نساخ تخلص اختیار کرنے کے پیچھے یہی نفسیات کام کر رہی ہے۔ ناسخ کی طرح کلام نساخ میں بھی روایتِ شاعری کا گہرا اثر موجود ہے لیکن نساخ کی تراکیب، ناسخ کے مقابلے میں قدرے سادہ ہیں۔ چار لفظی تراکیب بھی کم ہیں۔ ایک طرف نساخ رنگِ ناسخ کی پیروی کر رہے تھے لیکن ساتھ ہی ناسخ کو اپنا حلیف نہیں بلکہ حریف سمجھتے تھے۔ یہ تضاد نساخ کے مزاج میں موجود تھا اور ان کی شاعری کا بنیادی محرک تھا۔ جیسے خواجہ وزیر نے رنگِ ناسخ کو جلا دی، اسی طرح نساخ نے رنگ ناسخ کو ہی اپنے کلام سے روشن کیا۔ دفترِ بے مثال کے یہ چند شعر پڑھیے:

تپ غم سے جو سوزاں استخواں ہیں کنج مرقد میں　　گماں ان پر ہوا شمع شب تاریک ہجراں کا
مانگ کو تشبیہ کامل افعی ابیض سے ہے　　ٹیکا ماتھے کا ترے ظالم ہے مہرہ مار کا
شاخ شبو کے قلم ہوں غنچۂ گل ہو دوات　　وصف لکھتا ہے مجھے اس گل کے باسی ہار کا
اس کی انگیا کی جو چڑیا کا مجھے رہتا ہے دھیان　　ہے کفِ دست آشیانہ طائرِ افسوس کا
مارا جو تیر اس نے دلِ داغ دار پر　　پیدا ہوئی ہے شیر کے سر پہ ہرن کی شاخ
جو ہیں عالی منزلت، ہے خود بخود ان کو فروغ　　مہر و مہ کا چرخ پر جلتا ہے بے روغن چراغ

یہی صورت ان کے دیوان دوم (اشعار نساخ ۱۲۸۳ھ) میں ملتی ہے۔ یہاں رنگ ناسخ اور گہرا ہو گیا ہے۔ مشق سخن بڑھ گئی ہے۔ قدرت کلام اور نمایاں ہو گئی ہے۔ ناسخ نے، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، شعوری طور پر شاعری سے جذبہ و احساس کو خارج کر کے مضمون بندی پر اپنے "طرز جدید" کی بنیاد رکھ کر "سادہ گوئی" کی روایت شاعری کو جس کے سب سے بڑے و ممتاز شاعر میر تقی میر تھے، ترک کیا تھا۔ "اشعار نساخ" میں رنگ ناسخ اپنے عروج پر ہے۔ اس میں صنائع بدائع، خارجیت، مضمون بندی، لفظوں کی ترتیب و سجاوٹ سے نساخ کی قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے۔ انھوں نے سنگلاخ و مشکل زمینوں میں دادِ سخن دی ہے۔ اس میں دو غزلہ سے سات غزلہ تک کلام ملتا ہے۔ "اشعار نساخ" میں نساخ نے اپنی عروض دانی، قادر الکلامی و مشاقی کا پوری طرح اظہار کیا ہے۔ دیوان دوم میں اپنی اس غزل کے بارے میں جس کا مطلع یہ ہے

بازوے او شاخ سمن، چشمانِ او تیغ قضا
گیسوے او مشکِ ختن مژگانِ او تیر جفا

لکھا ہے کہ "مطلع در صنعتِ ترصیع و لف و نشر مرتب یا غیر مرتب و چہار قافیہ دار کہ بہ سی و دو طور خواندہ می شود" اور یہ بھی لکھا ہے کہ "اگر مصرعہائے اول مطلعہائے مرقومہ بالائے را مصرعہائے دوم را مصرعہائے اول قرار دہند سی و دو مطلع ہائے دیگر نیز بر می آیند و باز ایں مطلع ہائے بلا رعایت صنعت ہائے مندرجہ یک صد و نود و دو مطلع ہائے دیگر پیدا می شوند و اگر مطلقا رعایتِ قافیہ کردہ نہ شود صد ہا اشعار پیدا خواہند شد کہ بر اصحاب طبع سلیم و ارباب ذہن مستقیم مخفی نخواہد ماند" [۷۴] "سخن شعرا" میں اپنے استاد حافظ اکرام احمد ضیغم کے ترجمے میں ان کی ایک غزل کے بارے میں نساخ نے لکھا ہے کہ یہ غزل بہت سے بحور و اوزانِ مختلفہ میں موزوں ہے اور پھر اس غزل کے ایک ایک مصرع کو (۱۹) بحروں میں تقطیع کر کے بتایا ہے [۷۵] اسی قسم کی مشاقی و ہنر مندی نساخ نے اپنی محولہ بالا غزل میں دکھائی ہے اور واقعہ بھی یہ ہے کہ یہ کام اردو کے کسی اور شاعر نے اس طور پر نہیں کیا ہے۔ دیوان دوم میں ایک بات یہ بھی محسوس ہوتی ہے کہ اب دہلوی شعرا اور بالخصوص مومن کی طرف ان کا جھکاؤ بڑھ رہا ہے۔ انھوں نے بہت سی غزلیں مومن کی زمینوں میں کہی ہیں لیکن اس جھکاؤ اور زمینوں کی یکسانیت کے باوجود وہ ابھی تک ناسخ کے اثر سے نکلنے میں کامیاب نہیں ہوئے ہیں۔ تبدیلی کا عمل ان کے باطن میں اپنا کام کر رہا ہے۔

دیوان سوم "ارمغان" (سال ترتیب ۱۲۹۲ھ) اور دیوان چہارم "ارمغانی" (سال ترتیب ۱۳۰۲ھ) میں وہ دہلوی رنگِ سخن کو قبول کر کے اسی میں دادِ سخن وری دینے کی کوشش کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ۱۲۸۴ھ میں وہ دہلی کا پہلا سفر کر چکے تھے۔ وہاں کی بڑی شخصیات سے مل چکے تھے اور وہاں کے مشاعروں میں بھی شریک ہو چکے تھے۔ اپنی "خود نوشت" میں ان ملاقاتوں اور تاثرات کو نساخ نے بیان کیا ہے۔ ان دونوں دواوین میں ان کا رنگِ سخن بدل گیا ہے۔ ان دواوین میں مومن ان کا پسندیدہ شاعر ہے جس کے بارے میں انھوں نے اپنے تذکرے "سخن شعرا" میں لکھا تھا کہ "اشعار ان کے پر مضمون و شیریں و عاشقانہ و نمکین ہوتے ہیں۔ راقم کے زعم میں اس مزے کی طبیعت کا کوئی شاعر ریختہ گویوں میں گزرا نہیں" [۷۶] جب نساخ پہلی بار ۱۲۸۴ھ میں دہلی گئے تو مومن کی وفات (۱۲۶۸ھ) کو سولہ سال گزر چکے تھے۔ مومن کی زمینوں میں غزلیں "دفترِ بے مثال" اور "اشعار نساخ" میں بھی ملتی ہیں۔ اشعار نساخ کی ایک غزل کے مقطع میں مومن کا ذکر اس طرح کیا ہے:

مری غزل کی بھلا کون داد دے نساخ
ہزار حیف کہ مومن ساکنِ داں نہ ہوا

دیوان سوم ”ارمغان“ کی غزل کے ایک شعر میں لکھا ہے:

اردو گویوں میں پسند اپنے ہیں شعرِ مومن   فارسی گویوں میں میلی کے ہیں اشعار پسند

لیکن اس اثر کی نوعیت خارجی ہے۔ وہ داخلیت، وہ جذبے کی کارفرمائی، جو مومن کے ہاں نظر آتی ہے۔ پسندیدگی کے باوجود نساخ کے ہاں نہیں ملتی۔ مومن کی زمین میں غزل کہنے سے مومن جیسا شعر نہیں کہا جاسکتا۔ مومن تو جذبہ، احساس، تجربے اور عشق کے شاعر ہیں۔ نساخ پیروی ناسخ کی وجہ سے جذبہ، احساس، تجربے اور عشق سے عاری شاعری کے پیرو ہیں۔ یہ دو الگ الگ رنگ اور دو الگ الگ دائرے ہیں۔ نساخ جب دہلوی اندازِ سخن کی طرف آتے ہیں تو بھی جذبہ و احساس، تجربہ اور شعورِ عشق دیا دیا سا رہتا ہے اور وہ سادہ زبان کے باوجود داخلیت کے دریا میں نہیں اترتے اور دل کی دنیا ان کے مزاج کا حصہ نہیں بن پاتی۔ یہاں زبان و بیان ضرور بدل گئے ہیں لیکن نفسِ شاعری پوری طرح نہیں بدلتا۔ اس کا اندازہ آپ ”ارمغان“ (دیوان سوم) کے ان چند اشعار سے لگا سکتے ہیں:

چلے کیوں اٹھ کے سوئے خانۂ غیر   یہ بیٹھے بیٹھے صاحب کو ہوا کیا
حالِ دل کوچۂ گیسو میں ہے ایسا کہ نہ پوچھ   جس کو ہم جمع سمجھتے تھے پریشاں نکلا
ان کے کوچے کی وہ مقبولیت   مجھ کو نساخ حرم یاد آیا
شب وصل ان کے شرمانے کا عالم یاد آتا ہے   بھلا بیٹھے ہوا ے نساخ تم کیوں سرنگوں ہوکر
اصرار کیا ان کو جو لے آنے پہ بولے   ہم آج نہیں جائیں گے اچھا کوئی دن اور
تنگ آگئے ہیں جورِ بتِ بے وفا سے ہم   جی میں ہے اب لگائیں گے دل کو خدا سے ہم
اس کوچے سے میں نہیں نکلتا   گویا کہ میں اپنا مدعا ہوں
کہتے ہو کیا کہ جان کا دینا نہیں ہے سہل   آساں اگر نہیں ہے تو دشوار بھی نہیں
وہ بے نصیب ہوں اے ہم صفیر گر ڈھونڈوں   تو خار تک بھی نہ ہاتھ آئے آشیاں کے لیے
گنبدِ بے در دلِ محبوب ہے   اپنے نالوں کی رسائی ہو چکی
خواب میں ان کو دیکھنے کا ہے شوق   نیند کیوں رات بھر نہیں آتی
زلف کے دھیان نے اور اس کو بڑھایا ہے مگر   یہ درازی تو الٰہی شب ہجراں میں نہ تھی
گر نہ ہو صاف مری جانب سے   یار کے دل میں کدورت ہی سہی

ان اشعار کو پڑھیے تو یہ رنگِ سخن پہلے دونوں دواوین سے اس لیے الگ معلوم ہوتا ہے کہ اس میں مضمون بندی، رعایت لفظی، اور صنائع کی وہ نوعیت نہیں ہے جو ناسخ کے زیر اثر پہلے دو دواوین میں نظر آتی ہے۔ یہاں مضمون آفرینی کا اثر ہلکا پڑ گیا ہے لیکن معاملہ بندی کا اثر بڑھ گیا ہے۔ زبان و بیان اور زمینیں دہلوی شعرا کی آگئی ہیں اور ساتھ ہی زبان و محاورہ کا چٹخارا بھی تیز ہو گیا ہے۔ تراکیب بھی کم ہو گیا ہے۔ استعارہ بھی کم ہو گئی ہیں، بول چال کی زبان شعر کی زبان بن گئی ہے مگر وہ جذبہ و احساس اور عشقیہ تجربہ نہیں ہے جو مومن و غالب کے ہاں نظر آتا ہے لیکن نساخ کی یہ شاعری پہلے دو دواوین کے مقابلے میں پرلطف ضرور ہے۔ نساخ کے ہاں ہیئت تو روایتی غزل کی ہے لیکن کئی غزلوں میں ہیئت ذرا بدلی ہوئی نظر آتی ہے مثلاً بہت سی غزلوں میں نساخ نے مطلع میں بھی تخلص استعمال کیا ہے۔ کہیں غزل میں دو مقطع لائے ہیں اور ایک غزل جس کا تیسرا مطلع یہ ہے اس میں تخلص استعمال کیا ہے:

امتحاں غیر کا گر حسب ضرورت ہو جائے   ان کو نساخ یقین ہے کہ نصیحت ہو جائے

اس غزل میں جہاں تین مطلع ہیں وہیں تین مقطع بھی شاملِ غزل کیے ہیں

یہی رنگِ سخن ''ارمغانی'' (دیوان چہارم) میں برقرار رہتا ہے لیکن زبان و بیان اور نکھر سنور جاتے ہیں۔ استعارے اور تراکیب اور کم ہو جاتی ہیں۔ مصرعوں کی بندش میں اضافت کا استعمال بھی کم ہو جاتا ہے۔ نساخ نے اس دیوان میں اکثر انھی زمینوں میں غزلیں کہی ہیں جن میں شعرائے دہلی غزل کہہ رہے ہیں۔ ردیفوں کو چابک دستی سے استعمال کیا ہے جس سے زبان و بیان پر نساخ، کی قدرت کا پتا چلتا ہے۔ ''ارمغانی'' کے مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ جیسے رشک، وزیر، نادر کے ہاں آخری عمر میں زبان کا چٹخارا شعر کا محرک بن گیا ہے اسی طرح زبان کا مزہ نساخ کے ہاں بھی شاعری کا جزو بن جاتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ لکھنؤ اور دہلی دونوں جگہ زبان کی شاعری مستقبل کے رجحان کی شکل اختیار کر رہی ہے:

جب ضرورت پڑی کھا لیتا ہے اس کی قسمیں   کام لیتا ہے وہ کافر مرے سر سے کیا کیا
کچھ موذن ہی نہیں آفتِ جاں وصل کی شب   آ گیا ناک میں دم مرغ سحر سے کیسا
چپ رہیں کہہ دو ذرا غیروں کو   کچھ مرے منہ سے نکل جائے گا
پردے سے نکلتے نہیں اور کہتے ہیں مجھ سے   پہچانو گے کیا ہم کو خدا کو نہیں دیکھا
کچھ مے کی بات کہنے ہی کو تھا کہ پی گیا   واعظ سے میکدے میں جو پوچھا یہاں کہاں

غزل کی اسی نئی صورت کو نساخ نے ''نئی غزل خوانی'' کہا ہے.

بذلہ سنجی ہے نئی غزل خوانی   جوشش عالم شباب کہاں

زبان کی سادگی، بیان کی چستی، رعایت لفظی، محاورہ و روزمرہ کا استعمال، ناسخ کے ''طرز جدید'' کے برخلاف سامنے کے مضامین باندھنے کا عمل اور زبان کا مزہ اس ''نئی غزل خوانی'' کی خصوصیات ہیں۔ یہ شاعری بدلی ہوئی خصوصیات کے باوجود اس اثر و تاثیر سے خالی ہے جو ''سادہ گوئی'' کی روایتِ شاعری کی بنیادی خصوصیت رہی ہے۔ اب نساخ کے ہاں ''حسن'' کے بجائے ''عشق'' کا لفظ استعمال ہونے لگا ہے لیکن یہ عشق جذبے سے عاری ہے اور اس کا رخ عام طور پر ''معاملات'' کی طرف رہتا ہے۔ جرأت اور ''نئی غزل خوانی'' کے معاملات میں فرق یہ ہے کہ نساخ کے ہاں معاملات میں ہلکی سی ''داخلیت'' شامل ہو گئی ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

بے حیا بن کے نہ رستے میں لپٹ جائے کہیں   اپنے عاشق کو بچا کر وہ نظر جاتے ہیں
وہ شب وصل کہتے تھے ہنس کر   دیکھ لے گا کوئی تو کیا ہو گا
ہائے اقرار میں وہ بات کہاں ہے نساخ   چبھتی ہے دل میں مرے یار کے انکار کی وضع
رات کو آتے ہی وہ کہنے لگے   جانے دیجے اپنے گھر جائیں گے ہم

لیکن جب شعر میں داخلیت ذرا سی بھی بڑھ جاتی ہے اور جذبہ و احساس سانس لینے لگتا ہے تو شعر میں اثر و تاثیر بڑھ جاتی ہے اور شعر کی یہ صورت بن جاتی ہے:

عشق کا راز کیا چھپا ہو گا   ان کو معلوم ہو گیا ہو گا
رات نوحے کی آتی تھی آواز   تیرا بیمار مر گیا ہو گا

صبر وسکوں کا حال کہوں کیا کہ اے ندیم　　قابو سے دل بھی یار کی صورت نکل گیا
ساتھ ہیں صبر، نہ ہوش وخرد وتاب وتواں　　نکلے کوچے سے ترے بے سر وساماں ہو کر
دھوپ کی شدت کا حیلہ کر کے ہم　　ٹھہرے ان کے سایۂ دیوار میں

اس دیوان میں پیری بڑھاپے کے مضامین بڑھ جاتے ہیں اور مرحوم شعرا بھی انھیں یاد آنے لگتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یاد آنے والے شعرا میں ناسخ شامل نہیں ہیں۔ وہ تو بدلتے زمانے کے ساتھ فی الواقع مر چکے ہیں۔ نساخ کو یاد آنے والے شعرا میں سب کے سب دہلی کے شعرا ہیں۔ نساخ ''نئی غزل خوانی'' دہلی ہی کی روایت شاعری میں کر رہے ہیں۔

کس کو اے نساخ شعر اپنا سنائیں　　شیفتہ، آزردہ، صہبائی نہیں
نہ شیفتہ ہے نہ غالب، نہ مومن ونیر　　ہمارے شعر کا نساخ قدرداں نہیں
مرگئے غالب وآزردہ رہا ہے اک تو　　ذات نساخ بہت اب ہے غنیمت تیری

اور یہ بھی کہتے ہیں:

مرگئے توفیق، آشفتہ عبیدی اور مست　　رہ گئے بنگالے میں نساخ، آزاد اور ہم [۷۷]

بحیثیت مجموعی نساخ اس دور کی ایک اہم شخصیت تھے۔ بنگال میں وہ آج بھی اردو شاعری کے ''بابا'' جانے جاتے ہیں۔ ان کے تذکروں سے بہت سے شعرائے بنگال کے نام ونمونہ کلام محفوظ رہ گئے ہیں۔ انھوں نے معیار زبان اور فن شاعری کے نکات کو پوری طرح ملحوظ رکھا۔ تاریخ گوئی میں بھی انھیں پوری مہارت وقدرت حاصل تھی۔ ان کے ''معمے'' بھی دلچسپ ہیں۔ ان کی ''سوانح عمری نساخ'' (خودنوشت) اردو کی پہلی باقاعدہ خودنوشت ہے۔ پہلے دو دواوین میں نساخ نے ناسخ کے ''طرز جدید'' کی پیروی ضرور کی ہے لیکن وہ ناسخ کے متروکات کی پوری طرح پیروی نہیں کرتے اسی لیے آخری دو دواوین میں شعرائے دہلی کے زیر اثر رہتے ہیں اور ''ہووے۔ عجب (بجائے عجیب)۔ بادشائی (بجائے بادشاہی)۔ انتظاری۔ لیک۔ بل۔ آخرش۔ وغیرہ الفاظ بلاتکلف استعمال کرتے ہیں لیکن ایسے چند الفاظ کے علاوہ ان کی زبان، آج کی معیاری اردو کا قابلِ ذکر نمونہ ہے۔ نساخ اس دور کی اہم ادبی شخصیت ہیں

سچ سچ جو مجھ سے پوچھیے تو فنِ شعر میں　　نساخ اپنے وقت کے تم بھی امام ہو

آیئے اب آگے چلیں

حواشی:

[۱] سوانح عمری نساخ (خودنوشت سوانح حیاتِ نساخ) عبدالغفور خاں نساخ، مرتبہ ڈاکٹر عبدالسبحان، ص ۴، ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ ۱۹۸۶ء

[۱۔الف] جامع التواریخ تین بار شائع ہوئی۔ پہلی بار کلکتہ (۱۲۵۲ھ/۱۸۳۶ء) سے اور دو بار ۱۸۷۱ء اور ۱۸۹۷ء میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوئی۔

[۲] سوانح عمری، ص ۳ بحوالہ بالا

[۳] ایضاً

[۴] زبان ریختہ، عبدالغفور خاں نساخ مرتبہ ڈاکٹر محمد انصار اللہ، ص ۱۸، علی گڑھ ۱۹۷۷ء

[۵] دفتر بے مثال، نساخ، ص (۱۴۷)، مطبع نولکشور، ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء

[۶] تذکرۃ المعاصرین، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۳۱، (نامکمل) نام مطبع ندارد۔ مملوکہ جمیل جالبی

[۷] خودنوشت سوانح حیات نساخ، محولہ بالا، ص ۳۷، ص ۹۱۔۹۲

[۸] دفتر بے مثال، محولہ بالا، ص ۳

[۹] خودنوشت سوانح، حیات محولہ بالا، ص ۵

[۱۰] گنج تواریخ، نساخ، ص ۳۵، مطبوعہ ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۵ء

[۱۱] خودنوشت سوانح حیات، محولہ بالا، ص ۴۵

[۱۲] سخن شعرا، نساخ، ص ۲۹۶۔۲۹۸، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء

[۱۳] خودنوشت، محولہ بالا، ص ۱۱۹۔

[۱۴] خودنوشت، محولہ بالا، ص ۲۶، ۲۷، ۲۸۔

[۱۵] خودنوشت، محولہ بالا، ص ۴۸

[۱۶] ایضاً، ص ۹۲

[۱۷] نساخ، ڈاکٹر محمد صدرالحق، ص ۸۸، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۹ء

[۱۸] خودنوشت، محولہ بالا، ص ۳۷

[۱۹] خطوطِ غالب (جلد اول) مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۴۷۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۰] خطوطِ غالب (جلد دوم) مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۸۸۱، لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۱] خودنوشت، محولہ بالا، ص ۱۴۹

[۲۲] ایضاً، ص ۱۵۰۔۱۵۲

[۲۳] انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں اس کا ایک نسخہ موجود ہے

[۲۴] دیباچہ "دفترِ بے مثال" ص ۷، مطبع نول کشور، لکھنؤ، ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء

[۲۵] نساخ، صدرالحق، ص ۱۵۹، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۹ء

[۲۶] خودنوشت نساخ، محولہ بالا، ص ۷۵

[۲۷] نساخ، صدرالحق، ص ۲۰۰، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۹ء

[۲۸] خودنوشت نساخ، محولہ بالا، ص ۸۸

[۲۹] نساخ، محمد صدرالحق، ص ۳۲۷، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۹ء

[۳۰] ایضاً، ص ۲۵۹۔۲۶۱۔

[۳۱] زبانِ ریختہ، نساخ، ص ۲، مطبع نول کشور، لکھنؤ ۱۸۹۰ء/۱۳۰۸ھ

[۳۲] ایضاً ص ۳

[۳۳] ایضاً، ص ۸
[۳۴] ایضاً، ص ۱۲
[۳۵] نساخ، محمد صدر الحق، بحولہ بالا، ص ۲۶۳
[۳۶] مقدمہ خودنوشت سوانح حیات نساخ، مرتبہ عبدالسبحان، ص XV، کلکتہ ۱۹۸۶ء
[۳۷] ایضاً، ص ۶۶
[۳۸] ایضاً، ص ۸۸
[۳۹] ایضاً، ص ۱۰۷
[۴۰] ایضاً، ص ۱۵۸
[۴۱] ایضاً، ص ۶۶
[۴۲] ایضاً، ص ۷۷
[۴۳] ایضاً، ص ۹۲
[۴۴] ایضاً، ص ۹۵
[۴۵] ایضاً، ص ۹۷
[۴۶] ایضاً، ص ۱۳۹
[۴۷] ایضاً، ص ۱۶۳
[۴۸] ایضاً، ص ۱۶۴
[۴۹] ایضاً، ص ۱۷۴
[۵۰] ایضاً، ص ۱۷۴
[۵۱] سخن شعرا، نساخ، ص ۳، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء
[۵۲] خودنوشت، بحولہ بالا، ص ۸۸
[۵۳] ایضاً، ص ۷۵
[۵۴] ایضاً، ص ۸۹
[۵۵] ایضاً، ص ۱۲۳
[۵۶] نساخ، صدر الحق، ص ۲۳۸، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۹ء
[۵۷] سخن شعرا، بحولہ بالا، ص ۳
[۵۸] سخن شعرا، بحولہ بالا، ص ۵۸۲
[۵۹] نساخ، صدر الحق، بحولہ بالا، ص ۲۴۰
[۶۰] قطعۂ منتخب، نساخ، مرتبہ انصار اللہ نظر، ص ۶، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء
[۶۱] ایضاً، حاشیہ، ص ۶
[۶۲] نساخ، محمد صدر الحق، ص ۲۵۲، کراچی، ۱۹۷۹ء

[۶۳] ادبی تحقیق، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۳۴۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۶۴] ایضاً، ص ۳۴۵۔۳۶۱

[۶۵] سخنِ شعرا، بحولہ بالا، ص ۱۵۸

[۶۶] ایضاً، ص ۵۶

[۶۷] انتخاب نقص، عبدالغفور نساخ، ص ۳، مطبع نظامی، کان پور ۱۲۹۶ھ

[۶۸] ان سب رسالوں اور کتابچوں کو جمع کر کے مرتب و شائع کرنے کی ضرورت ہے۔ ان میں سنانِ دل خراش از منیر شکوہ آبادی، (غیر مطبوعہ)، گستاخی معاف از سید مرتضیٰ گستاخ، تطہیر الاوساخ از میرزا محمد رضا معجز، مسکتِ شایستہ از سید محمد تقی فیض وغیرہ شامل ہیں (ج۔ج)

[۶۹] موازنہ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، ص ۲۰، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۷۰] نساخ، صدر الحق، ص ۲۹۴، بحولہ بالا

[۷۱] “خدمت عالی” کا مخطوطہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں مخزون ہے جس کی عکسی نقل میرے کتب خانے کی زینت ہے۔ (ج۔ج)

[۷۲] “الغرض گفتہ گفتہ تا چہار دہ ہزار شعر بہ شمار آمد” دفتر بے مثال، نساخ، ص ۷، نولکشور لکھنؤ ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء

[۷۳] “از تمامی اشعار قریب سہ ہزار چند شعر منتخب کردہ در ۱۲۷۶ھ دیوانے ترتیب دارم و بہ دفتر بے مثال نامیدم” ایضاً، ص ۷۔

[۷۴] اشعار نساخ، (دیوان دوم)، ص ۱۷، ص ۱۹، بحولہ بالا

[۷۵] سخنِ شعرا، نساخ، بحولہ بالا، ص ۲۹۶۔۲۹۸

[۷۶] سخنِ شعرا، بحولہ بالا، ص ۴۶۷

[۷۷] شہزادہ بشیر الدین توفیق، حاجی محمد عبداللہ آشفتہ (سلہٹ)، مولوی عبیداللہ عبیدی سیدنی پوری، حکیم اشرف علی مست (سلہٹ)، سید محمود آزاد، رئیس ڈھاکا۔

دسواں باب: اندرسبھا اور واسوخت کی مقبولیت، رواج اور عروج

امانت لکھنوی، سید آغا حسن

سید آغا حسن[۱]، امانت لکھنوی (۱۲۳۱ھ؟-۱۲۷۵ھ/۱۸۱۶ء-۱۸۵۸ء) میر آقا علی عرف میر آغا کے بیٹے اور میر طالب علی اچھوتی والے کے بھتیجے تھے[۲] لکھنؤ میں پیدا ہوئے اور یہیں پل بڑھ کر جوان ہوئے۔ بیس برس کی عمر تک تحصیل علم کیا لیکن اسی زمانے میں، جب مرض بارده سے زبان بند ہو گئی تو وہ پوری طرح شاعری کی طرف رجوع ہوئے۔ ان کی شاعری کا آغاز پندرہ سال کی عمر سے ہو گیا تھا۔ اور اسی زمانے میں انھوں نے مرثیہ گو میاں دلگیر کی شاگردی اختیار کی اور انھوں نے ہی امانت تخلص تجویز کیا۔ دلگیر امام بخش ناسخ کے شاگرد تھے۔ کچھ عرصے تک امانت سلام گوئی کرتے رہے لیکن جب "طبیعت غزل گوئی کی طرف مائل ہوئی تو غزل کہہ کر میاں دلگیر کو سنائی۔ انھوں نے عذر کیا کہ میں غزل نہیں کہتا اسی وجہ سے اس کی اصلاح سے معذور ہوں... اگر کہو تو یہ غزل کس کامل فن کو دکھا دوں۔ یہ امر ان کے مزاج کے خلاف ہوا۔ اس دن سے بجائے خود غزل گوئی اختیار کی"[۳] صاحب تذکرہ "یادگارِ ضیغم" نے انھیں شاگردِ ناسخ لکھا ہے[۴] ڈاکٹر انصار اللہ نے بھی امانت کو شاگردانِ ناسخ میں شامل کیا ہے[۵] لیکن کسی اور ذریعے سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی حتیٰ کہ صاحب "سراپا سخن"[۶] اور "خوش معرکۂ زیبا"[۷] نے بھی انھیں شاگردِ دلگیر ہی لکھا ہے۔ امانت کے بیٹے میر حسن لطافت نے بھی شاگردِ دلگیر ہی لکھا ہے۔ "شرح اندرسبھا" میں خود امانت نے بھی یہی لکھا ہے کہ "دلگیر کا شاگرد تھا۔"[۸]

امانت قادر الکلام اور پُر گو شاعر تھے۔ مشقِ سخن کے بعد اپنے وقت کے بڑے استادوں میں شمار ہوتے تھے۔ جب صاحب عالم مرزا ہمایوں بخت بہادر ان کے شاگرد ہوئے تو انھوں نے امانت کا دیوان جمع کیا جو ضائع ہو گیا۔ اسی زمانے میں ۱۱۰ بندوں پر مشتمل ایک واسوخت کہا جو ایک دوست نے ہتھیا لیا اور واپس نہیں کیا۔ لطافت نے لکھا ہے کہ "اس کی کد پر دوسرا واسوخت جو ۳۰۷ بندوں پر مشتمل تھا ۱۲۵۹ھ تصنیف کیا۔ اس دوران زیارتِ عتباتِ عالیہ کا شوق پیدا ہوا اور ۱۲۶۰ھ میں زیارت سے مشرف ہوئے اور وہیں خود بخود زبان کھل گئی لیکن لکنت ساری عمر باقی رہی۔ واپس آ کر واسوخت پر نظرثانی کر کے اسے مکمل کیا اور ۱۲۶۳ھ میں امراء، رؤسا اور شعرائے شہر کو جمع کر کے یہ واسوخت اس جلسے میں پڑھا۔ یہ واسوخت اتنا مقبول ہوا کہ بار بار چھپا۔ اندرسبھا نے ان کی شہرت کو دور دور تک پھیلا دیا۔ ۲۸ رجمادی الاول ۱۲۷۵ھ سہ شنبہ کو شام کے وقت عارضۂ استقصا سے بعمر ۴۴ سال انتقال ہوا اور آغا باقر کے امام باڑے کے قریب مسافر خانے میں مدفون ہوئے۔ متعدد معاصرین نے قطعاتِ تاریخ وفات لکھے۔"[۹] ۱۲۷۵ھ میں وفات کے وقت، جیسا کہ ان کے بیٹے میر حسن لطافت نے لکھا ہے، امانت کی عمر ۴۴ سال تھی۔ اس حساب سے کہا جا سکتا ہے کہ امانت ۱۲۳۱ھ/۱۸۱۶ء میں پیدا ہوئے۔ یہی سال پیدائش امانت کے شاگرد فدا علی عیش نے

“مجموعۂ واسوخت” میں لکھا ہے۔[۹ الف]

امانت فطری شاعری تھے فنِ شاعری پر عبور رکھتے تھے اور اپنے وقت کے استاد سمجھے جاتے تھے۔ ان کے بہت سے شاگرد تھے اور عام طور پر ان کے شاگردوں کا تخلص امانت کی رعایت سے ہم قافیہ ہوتا تھا۔ محسن لکھنوی نے ان کے ۱۴ شاگردوں کا ذکر کیا ہے۔ “خزائن الفصاحت” کی ایک غزل میں، جس کا مطلع یہ ہے:

کیوں ہو نہ لطافت سے پر اشعارِ امانت
مائل ہے رعایت پہ دلِ زار امانت

پچیس شاگردوں کے نام آئے ہیں۔

امانت کی کئی تصانیف ہیں۔ ۱۲۶۹ھ میں چند غزلیں اور مسدس، مخمس، ترجیع بند وغیرہ کو مرتب کیا اور “گلدستہ” نام رکھا۔ انھوں نے سوسوا سو کے قریب سلام اور مراثی لکھے جن میں سے کچھ شائع بھی ہوئے۔ ان کے علاوہ تین واسوخت لکھے جو اس دور میں بہت مقبول ہوئے۔ آخر عمر میں پہلیاں، چیستان اور معمے کہنے کا شوق پیدا ہوا لیکن ان کی اصل شہرت “اندر سبھا” اور “واسوختوں” پر قائم ہے۔ امانت کی وفات کے بعد ان کے بیٹے سید حسن لطافت نے تین برس چھ مہینے میں ان کی غزلیں، مخمس، ترجیع بند وغیرہ جمع کر کے بصورتِ دیوان مرتب کیا اور اس دیوان کا تاریخی نام “خزائن الفصاحت” (۱۲۷۸ھ) رکھا۔

“اندر سبھا” امانت کی مقبول ترین اور تاریخی اہمیت کی مالک تصنیف ہے۔ لطافت نے اس کا سال تصنیف ۱۲۶۵ھ اور خود امانت نے ۱۲۶۸ھ دیا ہے۔ لطافت نے “خزائن الفصاحت” کے “مقدمہ” میں لکھا ہے کہ جلسۂ واسوخت کے بعد احباب نے فرمائش کی کہ قصہ راجا اندر نظم کیجیے۔ “بسبب اصرار ہر دوست و یار، چار ناچار ۱۲۶۵ھ میں یہ قصہ تصنیف کیا اور اندر سبھا اس کا نام رکھا” [۱۰] یہ عبارت پڑھ کر جب ہم امانت کی “شرح اندر سبھا” کا “سببِ تالیف کتاب” پڑھتے ہیں تو یہ الفاظ سامنے آتے ہیں: “ایک روز کا ذکر ہے کہ حاجی مرزا عابد علی یگانہ ازلی...... تخلص عبادت، عاشق کلام امانت۔ انھوں نے از راہِ محبت کہا کہ بے کار بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے۔ ایسا کوئی جلسہ، رہس کے طور پر، طبع زاد نظم کیا چاہیے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہوئے اور خلق میں شہرت ہوئے۔ آخر الامر موافق ان کی فرمائش کے بندہ اس کے کہنے پر آمادہ ہوا۔ دم بدم شوق زیادہ ہوا۔ چونکہ یہ جلسہ کہنا سب کو مرغوب تھا مگر اپنے نزدیک معیوب تھا اس لحاظ سے اپنا تخلص بدل کر اس میں “استاد” تخلص کیا لیکن لوگوں نے غزلوں کے سبب بندے کا کلام دریافت کر لیا۔ غرض کہ چودھویں تاریخ شوال کی ۱۲۶۸ھ میں اندر سبھا اس جلسے کا نام رکھ کر بجائے چار باب چار پریاں قرار دے کر اندر سبھا کو پڑھنا شروع کیا۔ شہرت گھر گھر ہوئی...... ڈیڑھ برس میں جلسہ تیار ہوا۔” [۱۱] اس عبارت کو غور سے پڑھنے سے پتا چلتا ہے کہ ایک اندر سبھا جس میں چار باب تھے، پہلے سے تیار تھی۔ امانت نے اسے سامنے رکھ کر پڑھ کر رہس کے جلسے کی ضرورت کے مطابق تبدیلیاں کیں جن میں سے ایک تبدیلی یہ تھی کہ “چار باب” کو “چار پریاں” کر دیا۔ ڈیڑھ برس میں جلسہ تیار ہوا۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہوئی کہ پہلی اندر سبھا، جیسا لطافت نے لکھا ہے، ۱۲۶۵ھ میں تیار ہوئی اور جلسے کے لیے اندر سبھا ۱۲۶۸ھ میں تیار ہوئی۔

“اندر سبھا” [۱۲] اپنی جدید صورت میں کم و بیش (۵۶۰) اشعار پر مشتمل ہے۔ اس میں اگر “آمد”، “شعر خوانی” اور “مبارک باد” کو، جو سب غزل کی ہیئت میں ہیں، شامل کیا جائے تو غزلوں کی تعداد (۳۱) ہو جاتی ہے۔ یہ سب کی سب اندر سبھا کی ضرورت کے مطابق کہی گئی ہیں اور ان سے بھی قصے کو بیان کرنے اور آگے بڑھانے کا

کام لیا گیا ہے۔ ان کے علاوہ “اندر سبھا” میں ہولیوں کی تعداد ۴، ٹھمری ۸، بسنت ۱، ساون ۱، گیت (جو مثنوی کی ہیئت میں ہے) ایک، چھند ۵، چوبولا ۲، اور مکالموں اور سوال جواب کے اشعار کی کل تعداد ۱۶۶ ہے۔ ان کے علاوہ چھ اشعار وہ ہیں جن میں راجا اندر پکھراج پری، نیلم پری اور لال پری کو رقص کے بعد اپنے پاس بیٹھنے کے لیے کہتا ہے۔

امانت کی جلسے والی اندر سبھا پہلی صورت میں ۱۲۷۱ھ میں شائع ہوئی۔ نظر ثانی کے بعد دوسری صورت میں ۱۲۷۲ھ میں اور تیسری صورت میں ۱۲۷۵ھ میں شائع ہوئی۔ اسی سال امانت وفات پا گئے۔ دوسری ترتیب میں امانت نے “چار پریوں کی زبانی ایک ایک غزل خارج کر کے ان کی جگہ چار نئی غزلیں داخل کیں۔ اس کے علاوہ چار غزلوں، دو ٹھمریوں اور تین موسمی گیتوں کا اضافہ کیا...... تیسری ترتیب میں چاروں غزلیں پھر شامل کر لی گئیں اور اندر سبھا کی دوسری غزلوں میں سے، غالباً اختصار کی غرض سے ۳۸ اشعار خارج کر دیے۔ اندر سبھا کی پہلی صورت میں “شرح اندر سبھا” کے نام سے ایک طویل مقدمہ شامل تھا۔ دوسری ترتیب میں مصنف نے اپنی مہر توثیق و صحت ثبت کی اور مقدمہ خارج کر دیا”[۱۳] یہ اندر سبھا کی مستند صورت ہے۔ اس کے بعد جو، طرح طرح کی تبدیلیاں، اندر سبھا کے متن میں ہوئیں امانت کی ترمیم و تنسیخ سے ان کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ یہ سب بعد کے اضافے ہیں۔

کوئی تخلیق خلا میں پیدا نہیں ہوتی۔ اس کے وجود میں آنے سے پہلے سماجی سطح پر ایک مخصوص تہذیبی ماحول پہلے سے موجود و تیار ہوتا ہے۔ امانت نے جب “اندر سبھا” لکھی تو ان کے سامنے ایک طرف راس لیلا، رہس، نقالی، بھگت بازی اور مجرے کی روایت موجود تھی۔ ساتھ ہی اردو مثنوی بالخصوص میر حسن کی “سحر البیان” کی مقبول روایت موجود تھی۔ ان کے علاوہ داستان گوئی اور قصہ خوانی کی مقبولِ عام روایت بھی موثر طور پر رائج تھی۔ رقص و موسیقی کا رواج اتنا عام تھا کہ بادشاہ و وزیر سے لے کر عوام تک سب اس میں گہری دلچسپی لیتے تھے۔ واجد علی شاہ نے اپنے ولی عہدی کے زمانے میں رہس، ناچ، موسیقی میں حد درجہ دلچسپی کا اظہار کیا تھا اور اس پر ہزاروں لاکھوں صرف کیے تھے۔ ۱۲۵۷ھ میں واجد علی شاہ ولی عہد مقرر ہوئے۔ رہس کا پہلا جلسہ ان کی ولی عہدی کے زمانے ۱۲۵۹ھ یا ۱۲۶۰ھ کے اوائل میں پیش ہوا۔ اس کے بعد رہس کے تین جلسے اور ہوئے جن میں واجد علی شاہ کی تین مثنویوں کو رہس کی صورت میں پیش کیا گیا۔ پہلے جلسے میں مثنوی “دریائے تعشق” کو، جس میں غزالہ اور ماہ رو کا قصہ بیان کیا گیا تھا، ۱۲۶۷ھ میں پیش کیا گیا۔ اس جلسے میں صرف شاہی خاندان کے وہ افراد شریک تھے جنھیں واجد علی شاہ نے مدعو کیا تھا۔ دوسرے جلسے (۱۲۶۸ھ) میں مثنوی “افسانۂ عشق” کو جسمیں سیم تن و ماہ پیکر کا افسانۂ محبت بیان کیا گیا ہے، بنیاد بنایا گیا۔ اس جلسے میں شاہی خاندان کے افراد کے علاوہ معززینِ شہر کو بھی مدعو کیا گیا تھا۔ تیسرے جلسے میں مثنوی “بحرالفت” کو، جس میں ماہ پروین اور مہر پرور کا قصہ بیان کیا گیا ہے بنیاد بنایا۔ یہ شاہی رہس کا آخری جلسہ تھا جو غالباً ۱۲۶۹ھ میں کھیلا گیا۔

اسی سال ایک اور رسم وجود میں آئی۔ واجد علی شاہ کو ان کی والدہ، جوتشیوں کے کہنے پر، ہر سال سالگرہ کے موقع پر محل کے اندر، جوگی بناتی تھیں۔ جب واجد علی شاہ ولی عہد ہوئے تو انھوں نے اس رسم کو رقص و موسیقی کا جلسہ بنا دیا جس میں عزیز و اقارب کو مدعو کیا جاتا تھا۔ اس کے بعد واجد علی شاہ نے اسے ایک میلے کی صورت دے دی جو ساون کے مہینے میں “قیصر باغ” میں ہوتا تھا اور رہس کا “جوگیا میلا” کہلاتا تھا جس میں ادنیٰ و اعلیٰ اعزا و امیر سب کو اجازت تھی مگر شرط یہ تھی کہ جو بھی شریک ہو جوگیا لباس پہنے۔ یہ میلا ۱۱رشوال ۱۲۶۹ھ بروز چہار شنبہ کو پہلی بار منعقد ہوا۔[۱۴] یہ میلا تین دن تک رہا اور اس میں عوام و خواص سب شریک ہوئے۔ اس کے بعد یہ جلسہ مقررہ تاریخوں پر تین سال تک

ہوتا رہا۔[۱۵] آخری جلسہ ۱۲رشہر ذیقعد، روز پنجشنبہ ۱۲۷۱ھ مطابق جولائی ۱۸۵۵ء میلۂ سلطانی (جوگیا میلا) موافق دستور انتظام سال گذشتہ و پیوستہ منعقد ہوا اور (۱۴) تاریخ کو ختم ہوا۔[۱۶] یہ جلسے اتنے مقبول ہوئے کہ شہر اور مضافات میں ہر جگہ کھیلے جانے لگے واجد علی شاہ نے خود عشق نامہ منظوم میں لکھا ہے۔

اٹھاتے ہیں کیا کیا مزے سامعیں   بھلا ایسے ہوتے ہیں جلسے کہیں
عجب بزم حاصل ہے جس سے سرور   حقیقت میں آوازہ ہے دور دور
یہ سن سن کے لذت اٹھاتے ہیں لوگ   کہ مشتاق ہو ہو کے آتے ہیں لوگ
کیا ساری خلقت نے جلسہ پسند   ہوا شوقِ دل دیکھنے سے دوچند
ہزاروں نے کی پیروی اختیار   دیے جلسے اپنی طرح پر قرار
نیا ناچ گانا نئی گفتگو   یہی جلسہ اب عام ہے کو بہ کو
یہاں تک کہ اطفال بھی صبح و شام   یہی کھیل اب کھیلتے ہیں مدام [۱۷]

جب امانت نے ''اندر سبھا'' لکھی تو ان کے سامنے رہس اور جلسے کی یہ روایت موجود تھی۔ ''شرح اندر سبھا'' میں ''مدح بادشاہِ وقت'' کے تحت امانت نے لکھا ہے کہ ''صلِّ علیٰ کیا رہس مبارک طبع سلیمان جاہ سے ایجاد فرمایا کہ پریوں کا ہوش اڑایا اور راجا اندر کے اکھاڑے پر حرف آیا بلکہ قاف نے قاف کے مانند خجالت سے سر جھکایا۔'' [۱۸] اس رہس کی جو تفصیل امانت نے دی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جوگیا میلا میں خود گئے تھے یا کسی ایسے معتبر شخص سے وہاں کی کیفیت سنی تھی کہ وہ اسے شرح میں بیان کر سکے، رہس کی یہ روایت مثنوی و داستان گوئی سے مل کر اودھ کے عوام و خواص اور گلی کوچوں میں پھیل گئی تھی۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہوئی کہ جب امانت، مرزا عابد علی عبادت کے کہنے پر اندر سبھا لکھنے پر آمادہ ہوئے تو لکھنؤ کی فضا اسے دل سے قبول کرنے کے لیے تیار تھی اور عوام و خواص اس قسم کی تخلیق و پیش کش کے لیے بازو پھیلائے تیار تھے اور جیسے ہی یہ جلسہ پیش ہوا تو اسے غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی۔ امانت نے لکھا ہے ''الحمدللہ کہ بھگت کا کوئی نام نہیں لیتا ہے۔ زمانہ ''اندر سبھا'' پر جان دیتا ہے۔ شہر میں چاروں طرف یہ جلسہ ہوتا ہے، مشتاقوں کے ہوش کھوتا ہے'' [۱۹] عبدالحلیم شرر نے لکھا ہے کہ ''اندر سبھا جیسے ہی شہر میں دکھائی گئی ہر شخص والہ و شیدا ہو گیا۔ یکا یک بیسیوں سبھائیں شہر میں قائم ہو گئیں اور دیکھتے ہی دیکھتے ان کا اس قدر رواج ہوا کہ گویوں اور ناچنے والی رنڈیوں کا بازار چند روز کے لیے سرد پڑ گیا۔ اب امانت کے سوا اور بہت سے لوگوں نے نئی سبھائیں بنانا شروع کیں۔'' [۲۰]

امانت نے ''اندر سبھا'' پہلے لکھی اور پھر حسب ضرورت ''شرح اندر سبھا'' کے نام سے اس کی شرح لکھی اور وہ سوال جو ''اندر سبھا'' پڑھ کر ذہن میں ابھرتے ہیں ''شرح'' پڑھ کر ان کا شافی جواب مل جاتا ہے۔ ''اندر سبھا'' میں امانت نے عنوانات کے علاوہ کسی قسم کی ہدایات شامل نہیں کی تھیں۔ شرح میں یہ ہدایات، پوری تفصیل کے ساتھ، ہر منظر کے لیے دی گئی ہیں۔ اس تفصیل سے ''اندر سبھا'' پیش کرنے والا اسے مصنف کی مرضی کے مطابق، پیش کر سکتا ہے ''شرح'' میں لباس، ان کے رنگ، زیورات، چہرے مہرے، جلسہ گاہ، پردوں کے رنگ، دیووں کا حلیہ اور ان کے کھڑے ہونے کی جگہ تک مقرر کر دی گئی ہے۔ ہدایات کے اعتبار سے ''شرح اندر سبھا''، ''اندر سبھا'' کی کنجی کا درجہ رکھتی ہے۔ نثر کے اعتبار سے بھی ''شرح'' کی یہ تحریریں دلکش، خوبصورت اور دل آویز ہیں۔

''اندر سبھا'' میں پریاں، دیو اور خود راجا مافوق الفطرت ہستیاں ہیں۔ زمان و مکاں کا کوئی تصور ان ہستیوں کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ آناً فاناً میں واقعات رونما ہو جاتے ہیں۔ پریاں اور دیو ذرا سی دیر میں ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچ جاتے ہیں۔ گلفام کو ذرا سی دیر میں دیو اس کے محل سے اٹھا لاتا ہے۔ ان واقعات کو جلسہ گاہ میں پیش کرنا یقیناً ایک مشکل کام تھا۔ ''اندر سبھا'' میں ان واقعات کو مکالموں کے ذریعے اس طرح پیش کیا ہے کہ اس معاشرے کے فرد کا تخیل انھیں قبول کر لیتا ہے اور ساتھ ہی ٹھمری، ہولی، بسنت اور غزل وغیرہ میں ان واقعات کی طرف اشارہ کر کے مخصوص فضا کو ابھارا گیا ہے تاکہ دیکھنے والوں کا ذہن ان باتوں سے مانوس ہو کر قبول کر لے۔ ''اندر سبھا'' میں ایک مقام پر جب لال پری ناچ گانے سے فارغ ہوتی ہے تو راجا اندر اسے اپنے پہلو میں بیٹھنے کے لیے کہتا ہے اور سبز پری کو طلب کرتا ہے۔ جب سبز پری کی ''آمد'' گائی جا چکتی ہے اور وہ اپنے حسب حال شعر خوانی یعنی اپنے منظوم تعارف سے فارغ ہوتی ہے تو کیا دیکھتی ہے کہ راجا اندر کی آنکھ لگ گئی ہے۔ اب تک اندر سبھا میں قصہ شروع نہیں ہوا تھا۔ امانت کے لیے یہ ایک مشکل مرحلہ تھا کہ قصے کو سبھا میں کیسے داخل کیا جائے۔ امانت نے سبز پری کے آنے کے ساتھ ہی راجا اندر کو سلانے کا عمل کیا تاکہ سونے کے عمل کے دوران، مکالموں کے ذریعے، قصے کو سبھا میں داخل کر دیا جائے اور پوری کہانی اس طرح بیان کر دی جائے کہ دیکھنے والے اس سے نہ صرف واقف ہو جائیں بلکہ اسے قبول بھی کر لیں۔ اس کے لیے سبز پری کی آمد کے وقت جو اشعار گائے جاتے ہیں اس کے مقطع میں یہ شعر پڑھا جاتا ہے۔

استاد عجب عاشق و معشوق کے ہیں نام　　شہزادہ وہ گلفام ہے یہ سبز پری ہے

''اندر سبھا'' میں گلفام کا نام پہلی بار آتا ہے اور یہاں بظاہر بے محل معلوم ہوتا ہے لیکن امانت کی یہ تکنیک اندر سبھا کے دیکھنے والوں کو آنے والے واقعات کے لیے ذہنی طور پر تیار کر دیتی ہے۔ اب جلسہ گاہ میں کوئی عمل نہیں ہو رہا ہے۔ نہ رقص ہے، نہ گانا۔ راجا اندر سو رہے ہیں۔ یہاں امانت دیو کو پیرو باتے دکھاتے ہیں اور سبز پری یہ کہہ کر کہ راجا جی تو سو رہے ہیں باغ میں چلی جاتی ہے۔ یہ سب کچھ نظروں کے سامنے ہو رہا ہے۔ یہ کہہ کر وہ کالے دیو سے مخاطب ہوتی ہے اور اُسے ساری بات بتا کر شہزادے کو اُٹھا لانے کے لیے کہتی ہے۔ کالا دیو شہزادے کا پتا پوچھتا ہے۔ سبز پری تفصیل سے اس کا حلیہ، جگہ، شہر کا پتا سمجھاتی ہے اور یہ بھی بتاتی ہے کہ آتے ہوئے شہزادے کی انگلی میں سبز نگوں کا چھلا پہنا آئی تھی۔ کالا دیو پلک جھپکتے میں سنگل دیپ سے ہندوستان جا کر شہزادے گلفام کو اٹھا لاتا ہے اور سبز پری کے سپرد کر دیتا ہے۔ سبز پری شانہ ہلا کر گلفام کو بیدار کرتی ہے۔ شہزادہ جاگ کر پوچھتا ہے کہ کیا میں خواب دیکھ رہا ہوں اور عالم حیرت سے بے تاب ہو کر ایک غزل گاتا ہے۔ غزل کے اشعار اسی صورتِ حال کے متعلق ہیں جس سے شہزادہ گزر رہا ہے شہزادہ اسی حالتِ اضطرار میں راگ بہاگ میں گاتا ہے جس سے گھر چھوٹنے کی کیفیت کا اظہار ہوتا ہے۔ اس کے بعد شہزادہ گلفام اور سبز پری کے درمیان مکالمہ ہوتا ہے اور اس منظوم مکالمے کے ذریعے یہ سارا قصہ دیکھنے والوں کے سامنے آ جاتا ہے اور گلفام و سبز پری کا یہ عشقیہ قصہ ''اندر سبھا'' کے وجود میں پیوست ہو جاتا ہے۔ سبز پری جب اظہار عشق اور وصل کا اشارہ کرتی ہے تو شہزادہ انکار کر دیتا ہے۔ جب وہ بہت سمجھاتی بجھاتی ہے تو شہزادہ اس وعدہ پر وصل کا اقرار کرتا ہے کہ وہ اسے راجا اندر کے اکھاڑے میں ساتھ لے کر چلے۔ سبز پری اسے پھر سمجھاتی ہے کہ انسان اندر کے اکھاڑے میں نہیں جا سکتا۔ راجا اندر کو خبر ہو گئی تو ہم دونوں کو جلا کر خاک کر دے گا یا ہمیں کنویں میں قید کر دے گا۔ شہزادہ اپنی بات پر اڑا رہتا ہے اور جب خود کو ہلاک کرنے کی دھمکی دیتا ہے تو زچ آ کر سبز پری کہتی ہے:

اب ملے گا نہ عزیزوں سے نہ ماں باپ سے تو   شیر کے منہ میں مری جان چلا آپ سے تو
تھک گئے ہونٹ کہاں تک ارے سمجھاؤں میں   چل اکھاڑا تجھے اندر کا دکھا لاؤں میں

اور اسی کے ساتھ گلفام سے تخت کا پایہ تھام کر ساتھ چلنے کے لیے کہتی ہے اور وہاں پہنچ کر اسے درختوں میں چھپا دیتی ہے۔ اب راجا اندر جاگ جاتا ہے اور سبز پری چھند، ٹھمری اور غزل گاتی ہے۔ وہ گا ہی رہی تھی کہ لال دیو، جو چمن کی ہوا کھانے نکلا تھا، گلفام آدم زاد کو دیکھ لیتا ہے اور راجا کو آ کر بتاتا ہے۔ راجا گلفام کو حاضر کرنے کے لیے کہتا ہے۔ وہ آتا ہے اور یہاں آنے کا قصہ بیان کرتا ہے۔ راجا سبز پری پر لعنت ملامت بھیجتا ہے اور گلفام کو کنویں میں قید اور سبز پری کے پر نچوا کر اکھاڑے سے نکال دیتا ہے۔ اس طرح گلفام اور سبز پری کا یہ عشقیہ قصہ اندر سبھا کے تار و پود میں شامل ہو جاتا ہے۔ اس مشکل مرحلے کو امانت کامیابی سے طے کر لیتے ہیں۔ اس کے بعد سبز پری گلفام کی تلاش میں ماری ماری پھرتی ہے۔ اور بالآخر ایک نیا سوانگ رچاتی ہے۔ وہ جوگن بن کر پرستان میں آتی ہے اور اپنے گانے سے سب کو مسحور کر دیتی ہے۔ کالا دیو اس کا گانا سن کر بے خود ہو جاتا ہے اور راجا اندر کو اطلاع دیتا ہے۔ راجا مشتاق ہو کر اسے طلب کرتا ہے۔ کالا دیو آتا ہے اور کہتا ہے: کیا ہے تجھے راجا اندر نے یاد۔ مراد اب ترے دل کی بر آئے گی۔ جو مانگے گی وہ چیز مل جائے گی۔ راجا اندر جوگن کو دیکھ کر جب اس کے جوگ کا سبب پوچھتا ہے تو وہ کہتی ہے:

مہاراج پوچھو نہ جوگن کا حال   فقیروں کا دل درد سے ہے نڈھال
مرا مجھ سے معشوق ہے چھٹ گیا   مرا راج اس دیس میں لٹ گیا
یہاں ڈھونڈنے اس کو آئی ہوں میں   بروگن ہوں غم کی ستائی ہوں میں
اگر راگ سے غیر ہو دل کا حال   نہ جوگن کا رد کیجیے گا سوال

اس کے بعد جوگن ٹھمری گاتی ہے۔ راجا خوش ہو کر گلوری دیتا ہے۔ جوگن نثر میں ذو معنی گفتگو کرتی ہے اور منع کر دیتی ہے اور ہولی گاتی ہے۔ راجا خوش ہو کر ہار دیتا ہے۔ اسے بھی وہ منع کر دیتی ہے اور بھیرویں میں غزل گاتی ہے۔ خوش ہو کر راجا شالی رومال دیتا ہے لیکن وہ ذو معنی باتیں کر کے انکار کر دیتی ہے اور کہتی ہے جو مانگوں سو پاؤں۔ راجا اقرار کرتا ہے: مانگ کیا مانگتی ہے۔ جوگن غزل گاتی ہے جس کے مطلع کا مصرع ثانی ع "انعام میں دیجیے ہمیں گلفام ہمارا" ہے۔ اب راجا اندر سبز پری کو پہچان لیتا ہے اور کہتا ہے: ع بڑا مجھ کو جوگن نے دھوکا دیا اور گلفام کو لانے اور آزاد کرنے کا حکم دیتا ہے۔ شہزادہ ذرا سی دیر میں لا حاضر کر دیا جاتا ہے۔ گلفام اور سبز پری ایک دوسرے سے ایامِ فراق کا حال بیان کرتے ہیں۔ پھر دونوں میں مکالمہ ہوتا ہے جس سے ساری کہانی اظہارِ جذبات کے ساتھ سامنے آ جاتی ہے۔ ان سب مکالموں کو ملا دیا جائے تو پندرہ اشعار کی غزل بن جاتی ہے۔ یہ مکالمے اندر سبھا کا نقطۂ عروج ہیں جن سے طرب و خوشی کی لہریں اٹھتی ہیں۔ اس کے بعد سبز پری گلفام اور دوسری پریاں مل کر "مبارک باد" گاتے ہیں اور "اندر سبھا" اختتام کو پہنچتی ہے۔

اندر سبھا کی یہی تکنیک ہے۔ ساری "سبھا" منظوم ہے سوائے سبز پری کے منہ سے ادا کیے ہوئے ان چند نثری فقروں کے جن سے وہ گلوری، ہار اور رومال کو منع کر کے راجا اندر سے "جو مانگوں سو پاؤں" کا قول لیتی ہے۔ "اندر سبھا" میں مثنوی، غزل، داستان، سوانگ، بھگت، شاعری اور رقص و موسیقی گھل مل کر رہس و ناٹک کی صورت میں پیش ہوتے ہیں اور ان تمام خواہشات کو پوری کر دیتے ہیں جن پر یہ معاشرہ لہلوٹ ہے۔ اندر سبھا میں ان سب کی

شباہت تو ہے لیکن ان سب کا امتزاج اسے ان سب سے مختلف بنا دیتا ہے۔ یہ سب مل کر ایک ایسی وحدت بناتے ہیں جو منفرد ہے۔ واجد علی شاہ کے رہس اور جوگیا میلا کے بعد جب امانت کی یہ اندر سبھا سجائی گئی تو سارا معاشرہ دیوانہ وار اس پر فدا ہو گیا اور یہ اتنی مقبول ہوئی کہ جگہ جگہ دکھائی گئی اور امانت نے کہا: "الحمدللہ کہ بھگت کا کوئی نام نہیں لیتا ہے۔ زمانہ "اندر سبھا" پر جان دیتا ہے۔ شہر میں چاروں طرف جلسہ ہوتا ہے۔ مشتاقوں کے ہوش کھوتا ہے" [۲۱]

"اندر سبھا" اور "شرح اندر سبھا" کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ امانت کی تصنیف کی بنیاد رہس پر قائم ہے اور اس کو وہ ایک خاص صورت دے کر نئی چیز ایجاد کر رہے ہیں۔ سعادت خاں ناصر نے اسی لیے اسے "جلسۂ جدید" کہا ہے۔[۲۲] "اندر سبھا" میں دو جگہ پر، جہاں قصہ "سبھا" میں شامل ہوتا ہے، امانت میر حسن کا ذکر کرتے ہیں اور شرح اندر سبھا میں آٹھ مقامات پر میر حسن کا ذکر کر کے مثنوی "سحر البیان" کے اشعار کا حوالہ دیتے ہیں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ مثنوی لکھ رہے ہیں لیکن ساتھ ہی مثنوی کی ہیئت کو بدل کر رہس کی ساخت کا روپ دے رہے ہیں۔ اندر سبھا پر انگریزی ڈراما، اوپرا یا ڈرامے کے اثرات تلاش کرنا ایک بے معنی بات ہے۔ برصغیر کی مرکزی روایت رہس، ناٹک اور رقص و موسیقی کی روایت ہے۔ وہ روایت جو یہاں موجود تھی اور وہ روایت جو واجد علی شاہ کے ساتھ رہس و ناٹک کی بنی وہی ہماری روایت کی نئی صورت تھی۔ اگر ہمارا رہس و ناٹک اسی طرح چلتا رہتا تو آگے چل کر وہ انگریزی ڈرامے کے اثرات تو قبول کرتا لیکن اثرات قبول کرنا اور انھیں اپنی روایت میں جذب کرنا ایک بات ہے اور اپنی روایت کو ترک کر کے بیرونی روایت کے ہو جانا ایک بالکل مختلف بات ہے۔ اس کا نتیجہ اس تہذیبی بے چارگی کی صورت میں سامنے آتا ہے جس سے آج ہمارا برصغیر دو چار ہے۔ مولانا عبدالحلیم شرر نے لکھا ہے کہ "اگر چند روز اور شاہی کا دور رہتا تو بہت اچھے اصول پر خالص ہندوستانی ناٹک ایک خاص صورت پیدا کر لیتا جو بالکل اچھوتی اور ہندوستانی مذاق میں ڈوبی ہوتی۔" [۲۳]

"اندر سبھا" کی ہیئت اور موضوع کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے کہ راجا اندر اور اس کی سبھا ایک اندازِ کار (device) ہے جس کے ذریعے چار طائفوں کے مجرے پیش کیے گئے ہیں۔ رقص و سرود کی محفلوں میں مجرا پیش کرنے والیاں ٹھمری، دادرا، بسنت، ہولی، چھند، ساون اور غزلیں گاتی تھیں۔ یہی کام "اندر سبھا" میں چار پریاں کرتی ہیں۔ ان کے لباس، ان کے دلربا انداز، ان کے زیورات اور رقص سے دیکھنے والوں کی بصری اور سماعی جس دونوں متاثر ہوتی ہیں اور ان سے ایک ایسا آہنگ پیدا ہوتا ہے جو اس معاشرے کا تہذیبی آہنگ تھا جس میں احساسی سطح (Sensuous level) نمایاں تھی۔ "اندر سبھا" کا رنگ و مزاج بھی چونکہ اسی پر قائم ہے اس لیے اس میں تماشا بھی ہے اور رقص و موسیقی بھی اور ان سب کا مجموعی فنی اثر غنائی ہے۔ اندر سبھا میں وہ مکالمے توجہ کے لائق ہیں جو سبز پری اور گلفام کے درمیان ہوتے ہیں اور جن سے ڈرامے کی اصطلاح میں، مخصوص ڈرامائی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ سبز پری "عشق" کی آگ میں جل رہی ہے اور بے باکی سے خواہش وصل کا اظہار کرتی ہے۔ عام طور پر مثنویوں اور داستانوں اور ہندی شاعری میں عورت ہی پہل کرتی ہے اور یہی بات اس کلچر کو بھی اس لیے دل سے پسند تھی کہ عشق و وصل کے تعلق سے طوائف ان کی تہذیب کا نمایاں حصہ تھی۔ یہاں حسن و عشق کے اظہار کی وہ سطح نہیں ہے جو لیلیٰ مجنوں یا شیریں فرہاد کے عشق میں ملتی ہے۔ یہ خالص جسمانی و احساسی عشق ہے جس میں وصل وصلِ جسم ہے اور ہجر جسم سے دوری کا نام ہے۔ سبز پری کا گلفام پر نثار ہونا اور گلفام کا وصل سے انکار کرنا، پھر حیل و حجت کے بعد اندر سبھا میں لے

جانے کی خطرناک شرط کے ساتھ وصل کا وعدہ کرنا اور عشق سے مجبور ہو کر سبز پری کا اسے وہاں لے جانے پر راضی ہونا عورت کے جذبات کی شدت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ ایک غیر فطری رویہ ہے لیکن یہ مردانہ معاشرہ اسی رویے سے تسکین حاصل کرتا تھا۔ اس رویہ میں جنس زدگی پوری طرح موجود ہے۔ اس سلسلے میں ''اندر سبھا'' کے یہ چند شعر اور بول دیکھیے۔

نامحرموں کی آنکھ نہ انگیا پہ جا پڑے   سینہ کھلا ہوا ہے دوپٹا سنبھالیے
زلفِ جاناں کے قریں یوں ہے دوپٹا اوڑھا   شب تاریک میں جس طرح گھٹا ساون کی
چھتیاں موری گجب کس رنگ   جیسے انگیاں میں کولے دھرے
بہت کھرے او مہاراجا رے   (کولا = نارنگی)

''اندر سبھا'' میں امانت لکھنوی مزاج اور لکھنوی رنگِ سخن پر قائم ہیں اور اسی کلچر کی روح کو کھل کر ''اندر سبھا'' کی شاعری میں سمو کر لکھنوی روح سے ہم رشتہ کر دیتے ہیں۔ یہی روح ان کی غزلوں میں موجود ہے جو اندر سبھا میں گوائی گئی ہیں۔ ''امانت نے اندر سبھا میں نغمے کے کیف و سرور کو جو اہمیت دی ہے اس کا اندازہ ان مترنم بحروں سے ہوتا ہے جو انھوں نے اپنی غزلوں کے لیے منتخب کی ہیں اور عموماً قافیہ اور ردیف کی ترتیب میں صوتی آہنگ اور جھنکار کو پیشِ نظر رکھا ہے'' [۲۴] یہی روح ''اندر سبھا'' کے گیتوں میں ہے جن میں اودھی زبان کی گہری آمیزش کے ساتھ ایسی جذباتیت اور سادگی ہے کہ یہ گیت خاص لطف دیتے ہیں۔ مثلاً لال پری کا یہ ساون دیکھیے۔

بن پیا گھٹا نہیں بھاوے
رہ رہ دل روند ہو آوے
بجری کی چمک ترپاوے، ڈراوے
بن پیا گھٹا نہیں بھاوے
انترہ
رت برکھا کی آئی رے گیاں   (گیاں۔ سہیلی۔ پیاری۔ سجنی)
آج جیا کو کل نہیں آوے
موری اور سے یادِن بجنی   (یادِن = یہ دن یعنی آج)
کوئی اس کو سمجھاوے جاوے
بن پیا گھٹا نہیں بھاوے
کا سے کہوں اس مینہ بوندن ماں   (مینہ = بارش)
کہہ چھتیاں جو پنھاوے
چتیم کو کوئی بھری برکھا ماں
دئی ماری سے ملاوے لاوے   (دئی ماری = اللہ ماری، جس پر خدا کی مار ہو)
بن پیا گھٹا نہیں بھاوے

تمام گیت اسی بھاشا میں مختلف راگ راگنیوں میں گائے جاتے ہیں جن سے موسیقی کی رنگارنگی اہلِ محفل اور تماشائیوں

کے دلوں کو گرما دیتی ہے۔ ''اندرسبھا'' اسی مقصد کے لیے تصنیف کی گئی تھی۔ واجد علی شاہ کے دور میں پورا لکھنؤ راگ رنگ کی محفل بنا ہوا تھا۔ قیصر باغ اس راگ کا مرکزی نقطہ تھا اور عوام کے لیے اسی راگ کو گھر گھر پیدا کرنے کے لیے امانت کی ''اندرسبھا'' وجود میں آئی تھی جس کی شہرت آگ کی طرح سارے اودھ میں پھیلتی ہوئی ہندوستان بھر میں پھیل گئی۔ یہاں کی مختلف زبانوں میں اس کے ترجمے ہوئے اور متعدد مطبعوں سے بار بار چھپی۔ یہ اپنے زمانے میں سب سے زیادہ بکنے والی کتاب تھی۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ روزن نے اندرسبھا کے سولہ نسخوں کی فہرست دی ہے جس میں چار دیوناگری میں، ایک گجراتی خط میں اور ایک مرہٹی خط میں تھا۔ انڈیا آفس لائبریری میں ''اندرسبھا'' کے ۴۸ مختلف ایڈیشن ہیں۔ ان میں گیارہ دیوناگری خط میں، پانچ گجراتی خط میں اور ایک گرکھی خط میں ہے۔[۲۵] اس دور میں امانت کی ''اندرسبھا'' نے اتنی مقبولیت حاصل کی کہ لوگ اسے دیکھنے کے مشاق رہتے تھے۔ اسی کے ساتھ متعدد ناٹک منڈلیاں وجود میں آ گئیں جو شہر دیہات قصبوں میں جا کر ''اندرسبھا'' پیش کرتی تھیں۔ اسی طرح شادی بیاہ کے موقع پر ''اندرسبھا'' پیش کرنے کا بھی عام رواج ہوگیا تھا۔

''اندرسبھا'' ایک دور اور ایک خاص مقام کے جذبات کی ترجمان ہے۔ اس کی اہمیت اس دور کے لحاظ سے تاریخی ہے لیکن اس کا یہ تاریخی مقام اس لیے بھی اہم ہے کہ اردو میں جو بھی ڈرامے کی روایت آنے والے دور میں پروان چڑھی ان سب پر اس کا واضح اثر ہے۔ اردو فلموں کی طرح، دوسری ہندوستانی زبانوں کی فلموں میں بھی، ناچ اور گانوں کی جو بھرمار ہوتی ہے وہ بھی ''اندرسبھا'' کا اثر ہے۔ ہندوستانی مزاج بنیادی طور پر غنائی ہے اور اسے وہی ڈرامے پسند آتے ہیں جن میں غنائی عنصر زیادہ اور گہرا ہو حتیٰ کہ مشاعروں میں جو شعرا اپنی غزل گا کر پڑھتے ہیں عام طور پر پسند کیے جاتے ہیں۔ ''اندرسبھا'' کے بعد جب انگریزی اقتدار کے زیر اثر باقاعدہ ڈرامے کا آغاز ہوا تو اس میں بھی اس غنائی پہلو کا خاص طور پر خیال رکھا گیا۔ تھیٹریکل کمپنیوں کے نئے ڈراموں میں بھی مکالموں میں بار بار اشعار کا آنا اور ہر موقع پر گیت یا غزل گوانے کے رجحان پر اندرسبھا کا اثر واضح ہے۔

''اندرسبھا کے بعد لکھے جانے والے ڈراموں کو اسٹیج کی ضرورت کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو وہ سب ہدایات جو ''شرح اندرسبھا'' میں ملتی ہیں ان ڈراموں میں بھی دکھائی دیتی ہیں۔ ان بحثوں کے باوجود کہ ''اندرسبھا'' ڈراما ہے یا نہیں اور کیا ''اندرسبھا'' کو اردو کا پہلا ڈراما کہا جاسکتا ہے، اثر کے لحاظ سے یہ بات اپنی جگہ مسلم ہے کہ اس تمام ڈرامائی دور کے لیے، جو متعدد تھیٹریکل کمپنیوں سے وجود میں آیا، ''اندرسبھا'' ایک اہم تمہید کا درجہ رکھتی ہے۔ امانت نے ہندو دیو مالا اور مسلم روایت کو یک جا کر کے رہس ناٹک کی صورت میں اس کا امتزاج کیا تھا۔

ہمارے ہاں یہ بحث برسوں سے جاری ہے کہ کیا امانت کی ''اندرسبھا'' کو اردو کا پہلا ڈراما کہا جاسکتا ہے اور کیا امانت کی ''اندرسبھا'' کو اولیت کا درجہ حاصل ہے؟ یہ بات یاد رہے کہ ڈراما انگریزی راج کے ساتھ ہندوستان میں آیا۔ اس وقت تک ہمارے ہاں صرف رہس اور ناٹک کی روایت موجود تھی۔ ''اندرسبھا'' اسی روایت سے تعلق رکھتی ہے اور اس پر انگریزی ڈرامے کا کوئی اثر نہیں ہے۔ جیسا کہ بادشاہ حسین نے لکھا ہے کہ: ''زمانہ موجود کا اردو ڈراما اور یورپین اسٹیج کی ترقیاں اردو ڈرامے کی ابتدا کا نہیں بلکہ اس کی ترقی کا باعث ہوئیں۔''[۲۶] جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں کہ جہاں تک پہلے رہس کا تعلق ہے اس کی اولیت واجد علی شاہ کو حاصل ہے۔ انھوں نے اپنی ولی عہدی کے زمانے میں ''رادھا کنھیا'' کے قصے کو اپنی تفریح طبع کے لیے ۱۲۵۹ھ یا ۱۲۶۰ھ کے اوائل میں رہس کی صورت میں پیش کیا تھا۔ اس

کے بعد انھوں نے اپنی تین مثنویوں کو رہس کی صورت میں پیش کیا۔ ۱۲۶۷ھ میں ''دریائے تعشق'' کو، ۱۲۶۸ھ میں ''افسانۂ عشق'' کو اور ۱۲۶۹ھ میں ''بحرالفت'' کو رہس کی صورت میں پیش کیا۔ اس کے بعد قیصر باغ میں ''جوگیا میلا'' ۱۲۶۹ھ/۱۸۵۳ء میں منایا گیا۔ دوسری بار مقررہ تاریخ پر ۱۲۷۰ھ/۱۸۵۴ء میں اور تیسری اور آخری بار ۱۲۷۱ھ/۱۸۵۵ء میں منایا گیا۔ ان تینوں سالوں میں ''جوگیا میلا'' عوام و خواص سب کے لیے کھول دیا گیا تھا جس نے رہس اور رقص و موسیقی کے شوق کو عوام کی سطح تک پہنچا دیا۔ ۲۹؍جمادی الاول ۱۲۷۲ھ/ ۷؍فروری ۱۸۵۶ء کو انگریزی حکومت نے واجد علی شاہ کو تختِ شاہی سے معزول کر دیا اور وہ لکھنؤ کو خیر باد کہہ کر کلکتہ روانہ ہو گئے۔ امانت کی ''اندر سبھا'' پر اس ماحول کا گہرا اثر ہے۔ وہ کام جو شاہی سطح پر واجد علی شاہ نے انجام دیا تھا وہی کام عوامی سطح پر امانت نے انجام دے کر معاشرے کی خواہشات کو آئینہ دکھایا۔ یہ کام کسی دوسری ''اندر سبھا'' نے نہیں کیا۔ اس سلسلے میں مداری لال کی ''اندر سبھا'' کا نام بھی آتا ہے لیکن اب تک کوئی حتمی ثبوت ایسا سامنے نہیں آیا جس سے اندر سبھا مداری لال کی اولیت امانت پر ثابت ہو سکے۔ پھر مداری لال نے اپنی اندر سبھا میں ماہِ منیر کی داستانِ عشق کو سبھا کی صورت دی ہے۔ اس میں آگے چل کر شاہِ جن اور راجا اندر بھی آتے ہیں لیکن یہ اندر کی سبھا ہر گز نہیں ہے۔ مداری لال کی اندر سبھا کا پہلا مطبوعہ نسخہ ۱۸۶۲ء کا ہے اور دوسرا اپریل ۱۸۶۳ء کا ہے۔ ان دونوں مطبوعہ نسخوں کے سرورق پر ماہ منیر معروف بہ اندر سبھا کے الفاظ درج ہیں۔ ''اس کی کوئی تاریخ تصنیف تحریری طور پر نہیں ملتی۔'' [۲۷] ابراہیم یوسف نے مداری لال کی ماہ منیر معروف بہ اندر سبھا سے ہولی کے یہ دو بول نقل کیے ہیں:

(۱) مان گمان کے راکھی ہارے ہم ہیں تمھرے بھکاری رے
اختر کو موہے آن ملاؤ میں تمھاری بلہاری رے
(۲) داس مداری کے بلہاری سن لئی سب کی پکار
اختر کو د آن ملاؤ تن من دھن سب ڈاروں وار

اور لکھا ہے کہ ''پہلے بول میں صرف اختر کا نام آتا ہے اور دوسرے بول میں اختر اور مداری لال دونوں کے نام آتے ہیں اور یہ بول بعد کا اضافہ نہیں بلکہ ابتدائی اندر سبھا مداری لال کا حصہ ہیں۔ ہولی کے یہ بول بتا رہے ہیں کہ یہ واجد علی شاہ (اختر) کی معزولی اور کلکتہ جانے کے بعد کہے گئے ہیں۔ واجد علی شاہ ۵؍رجب ۱۲۷۲ھ/ ۱۲؍مارچ ۱۸۵۶ء کو کلکتہ روانہ ہوئے تھے۔ اس لیے اندر سبھا مداری لال ۱۲۷۲ھ کے بعد کی تصنیف ہے جب کہ اندر سبھا امانت ۱۲۶۸ھ میں لکھی گئی اور ۱۲۷۰ھ میں کھیلی گئی۔'' [۲۸] ادبی نقطۂ نظر سے بھی مداری لال کی اندر سبھا امانت کی اندر سبھا کے مقابلے میں بہت کمزور ہے۔ بقول ادیب ''اس میں امانت کی اندر سبھا کا غلامانہ تتبع کیا گیا ہے یہاں تک کہ اشخاص کے نام بھی کچھ وہی ہیں اور کچھ اسی ڈھنگ کے ہیں۔ بسنت اور ہولی کے گیت بالکل اسی طرح کے ہیں.....'' [۲۹] پھر یہ اندر سبھا مداری لال کی نہیں بلکہ مختلف لوگوں سے لکھوا کر یکجا کی گئی ہے۔ مداری لال اس کے مصنف نہیں بلکہ کھیل کار (پروڈیوسر) ہیں۔ اس کا کوئی سن تصنیف بھی اب تک سامنے نہیں آیا۔ اولیت کے سلسلے میں داخلی شواہد بھی کمزور ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ اندر سبھا امانت کی مقبولیت کو دیکھ کر مداری لال نے کئی لوگوں سے لکھوا کر اسے مرتب کیا اور اس میں نہ صرف اندر سبھا امانت کی پیروی کی بلکہ گانوں کی تعداد بھی زیادہ کر دی اور قصے کو شروع ہی میں شامل کر دیا۔ امانت کی اندر سبھا اس شعر سے شروع ہوتی ہے:

سبھا میں دوستو اندر کی آمد آمد ہے پری جمالوں کے افسر کی آمد آمد ہے

مداری لال کی ماہ منیر معروف بہ اندر سبھا اسی سے ملتے جلتے شعر سے شروع ہوتی ہے:

سلطان شاہ بزم میں تشریف لاتے ہیں سارے جہاں کا اپنا تجمل دکھاتے ہیں

مداری لال کی اندر سبھا پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ اندر سبھا تیار کرنے والے کے سامنے امانت کی اندر سبھا ہے۔

جہاں تک امانت کی اندر سبھا کی اولیت کا سوال ہے، اسے، ڈرامے کے بارے میں لکھنے والوں نے، عام طور پر موضوع بحث بنایا ہے لیکن اب تک اندر سبھا کی اولیت کو رد نہیں کیا جا سکا ہے۔ ان ساری بحثوں کی ساری صورت یہ ہے:

(۱) بادشاہ فرخ سیر کے دور میں نواج (نواز) نامی ایک شاعر نے شکنتلا ناٹک کے نام سے برج بھاشا میں ایک منظوم داستاں لکھی تھی جسے اب تک ناٹک سمجھ کر اردو زبان کا پہلا ناٹک/ ڈراما قرار دیا جا رہا تھا لیکن اب یہ بات واضح ہو گئی ہے کہ یہ ڈراما نہیں بلکہ منظوم قصہ ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ "اس کا جدید ایڈیشن مڈل پریس الہ آباد سے ۱۹۵۹ء میں شائع ہو چکا ہے۔"[۳۰] اس طرح نواج کی شکنتلا اس مقابلے سے از خود خارج ہو جاتی ہے۔

(۲) کاظم علی جوان کے شکنتلا ناٹک کو بھی اب تک ڈراما سمجھا جاتا رہا تھا۔ یہ تالیف بھی اب شائع ہو چکی ہے[۳۱] اور یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ شکنتلا نہ تو نواج (نواز) کی برج بھاشا کی تصنیف کا ترجمہ ہے اور نہ کالی داس کی شکنتلا کا اردو ترجمہ ہے بلکہ یہ ایک نثری داستان ہے۔ اس طرح یہ مسئلہ بھی اب ہمیشہ کے لیے طے ہو جاتا ہے۔

(۳) ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی نے ایک ڈرامے کا ذکر کیا ہے جسے اردو کے اولین یا پھر قدیم ترین ڈراموں میں شامل کیا ہے۔ اس ڈرامے کا مخطوطہ ان کے دوست سائمن ڈگبی کی ملکیت تھا اور لندن میں اسے دیکھنے اور کچھ حصے نقل کرنے کا انھیں موقع ملا تھا۔ ڈرامے کے اس مخطوطے کے شروع میں قصے کا خلاصہ بھی دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر فاروقی نے اس خلاصے اور پہلے ایکٹ کے پہلے سین کو اپنے نوٹ کے ساتھ شائع کر دیا ہے۔[۳۲] انھوں نے یہ بھی بتایا ہے کہ "اس ڈرامے میں تیس ورق ہیں۔ سائز بڑا ہے اور خوش خط نستعلیق میں لکھا ہوا ہے۔ اس کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مخطوطہ رچرڈ اسٹریچی کی ملکیت رہ چکا ہے جو ۱۸۱۶ء۔۱۸۱۸ء تک دربارِ لکھنؤ میں ایسٹ انڈیا کمپنی کا رزیڈنٹ تھا۔ جہاں تک میرا علم ہے اردو کا کوئی ڈراما ان تاریخوں سے پہلے کا نہیں ملتا۔ اگر یہ اولین ڈراما نہیں تو اردو کے قدیم ترین ڈراموں میں ضرور شامل ہے۔ اس مخطوطے پر نہ سنہ کتابت درج ہے اور نہ سنہِ تصنیف۔"[۳۳] بلاشبہ رچرڈ اسٹریچی دو سال لکھنؤ میں ریذیڈنٹ رہا لیکن وہ دو سال کے بعد بھی کمپنی بہادر کا ملازم رہا اور برسوں بعد اس جہانِ فانی سے کوچ کیا۔ صرف لکھنؤ میں اس کے دو سال ریذیڈنٹ ہونے سے اس ڈرامے کو ۱۸۱۶ء۔۱۸۱۸ء سے پہلے یا اس دور کی تصنیف قرار نہیں دیا جا سکتا۔

(۴) ڈاکٹر مسیح الزماں نے ڈراما "خورشید" کو پہلا دستیاب ڈراما بتایا ہے۔ "خورشید" کا پورا عنوان "سونے کے مول کی خورشید" ہے، جس کے سرورق پر یہ عبارت ملتی ہے:

> "سونے کے مول کی خورشید" ہندوستانی ناٹک وکٹوریا ناٹک منڈلی کے لیے گجراتی زبان میں ایدل جی جمشید جی کھوری نے لکھا۔ اس کے بعد ایک پارسی صاحب سیٹھ بہرام جی فردون جی مرزبان نے ہندوستانی زبان میں ترجمہ کیا۔ ہندوستانی زبان، رسم الخط گجراتی، بمبئی طابع آشکار چھاپ خانہ، ناشر بہرام جی

فردون جی کمپنی کورٹ، بہرام جی ہورم جی اسٹریٹ، ۶۔۱۱۔۱۸۷۱ء قیمت ایک روپیہ۔"[۳۴]
اس سے معلوم ہوا کہ یہ ڈراما ۱۸۷۱ء میں گجراتی رسم الخط اور ہندوستانی زبان میں شائع ہوا۔ اس کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ یہ امانت کی "اندر سبھا" سے پہلے کی تصنیف نہیں ہے اور اس وجہ سے نہیں ہے کہ اس میں کم از کم دو جگہ پر امانت کی "اندر سبھا" کے اشعار شامل کیے گئے ہیں۔ ڈراما "خورشید" کے "باب پہلا، پردہ پہلا" میں رامش گر اُس "مبارک باد" کے یہ تین شعر گاتے ہیں جس پر امانت کی اندر سبھا کا خاتمہ ہوتا ہے

شادی جلوۂ گلفام مبارک ہووے　　عیش و عشرت کا سرانجام مبارک ہووے
تخت پر تم کو مبارک ہو جہاں میں پھرنا　　غیر کو گردشِ ایام مبارک ہووے
سروقمری کو مبارک ہو (تو) بلبل کو گل　　آپ کو سروِ گل اندام مبارک ہووے[۳۵]

یہی تین شعر امانت کی "اندر سبھا" کی نو شعر پر مشتمل "مبارک باد" میں اس طرح ملتے ہیں۔

شادی جلوۂ گلفام مبارک ہووے　　عیش و عشرت کا سرانجام مبارک ہووے
تخت پر ہم کو مبارک ہو جہاں میں پھرنا　　غیر کو گردش ایام مبارک ہووے
سروقمری کو سزاوار ہو بلبل کو گل　　ہم کو یہ سروِ گل اندام مبارک ہووے[۳۶]

اسی طرح امانت کی "اندر سبھا" میں لال پری ساون گاتی ہے جو پانچ بندوں پر مشتمل ہے۔ اسی "ساون" کو خورشید میں لفظی تبدیلیوں کے ساتھ شامل کیا گیا ہے۔[۳۷] اس سے بھی یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ "اندر سبھا" (۱۲۶۸ھ/۱۸۵۱ء۔۱۸۵۲ء) ڈراما "سونے کی مول کی خورشید" (۱۸۷۱ء) سے پہلے کی تصنیف ہے۔

(۵) جیسے "خورشید" ہندوستانی زبان اور گجراتی رسم الخط میں لکھا گیا اسی طرح ڈاکٹر بھاؤ داجی لاڈ نے "راجا گوپی چند اور جلندھر" کے نام سے ایک ڈراما "ہندو ڈریمیٹک کور" کے لیے ہندوستانی زبان میں ۱۸۵۳ء میں لکھا اور نیو بمبئی تھیٹر میں ۲۶ر نومبر ۱۸۵۳ء کو اسٹیج کیا۔ ۳ر دسمبر کو اس کا دوسرا حصہ بھی پیش کیا گیا اور ۷ر جنوری ۱۸۵۴ء کو دونوں حصے ایک ساتھ دکھائے گئے۔ ۶ر فروری ۱۸۵۵ء کو دونوں حصوں کو پھر اسٹیج کیا گیا[۳۸] بھائی داجی لاڈ کا یہ ڈراما "راجا گوپی چند اور جالندھر" آج دستیاب نہیں ہے، البتہ طالب بنارسی کا ڈراما "گوپی چند"، دستیاب ہے اور بہت بعد کی تصنیف اور آرام کے ڈرامے "گوپی چند" سے ماخوذ ہے[۳۹] آرام کا "گوپی چند" بھی اب دستیاب نہیں ہے۔ طالب کا ڈراما شائع ہو چکا ہے۔ ایک بار میسرز نرائن دت سہگل اینڈ سنز لاہور سے۔ اس پر سنِ اشاعت درج نہیں ہے اور یہی ایڈیشن امتیاز علی تاج کی تصحیح کے بعد مجلس ترقی ادب لاہور سے ۱۹۷۵ء میں شائع ہوا۔ اس ساری بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ "راجا گوپی چند" بھی اندر سبھا کے بعد کی تصنیف ہے۔

(۶) عشرت رحمانی نے "بلبلِ بیمار" نامی ایک ڈرامے کا ذکر کیا ہے جو ان کی نظر سے گزرا تھا اور بتایا ہے کہ یہ محمد حسین وافر کی تصنیف ہے اور "یہ ڈراما نثر میں پہلی تصنیف اور اندر سبھا کے بعد اردو ڈراما نگاری میں پہلا موڑ ہے۔"[۴۰] عشرت رحمانی کا نثری و منظوم ڈرامے کو الگ کرنا اور "بلبلِ بیمار" کو پہلا نثری ڈراما کہنا بحث طلب مسئلہ ہے اور یہاں ہمارے دائرے سے خارج ہے۔

(۷) ڈاکٹر محمد افضل الدین اقبال نے ۱۹۸۴ء میں حیدر آباد (دکن) سے ایک اردو ڈراما شائع کیا[۴۱] جس کا نام "علی بابا چالیس چور" ہے اور جسے کیپٹن ٹی گرین آوے نے ہندوستانی میں ترجمہ کیا تھا۔ یہ ڈراما ۱۸۵۲ء میں مدراس سے

شائع ہوا[۴۲] افضل اقبال نے بتایا ہے کہ یہ ڈراما کتب خانہ عام اہلِ اسلام مدراس میں محفوظ ہے اور وہیں سے حاصل کر کے اسے اردو کا پہلا نثری ڈراما اور کیپٹن گرین اوے کے نام سے اپنے مقدمہ کے ساتھ شائع کیا ہے۔ یہ ڈراما معیاری و سلیس دکنی اردو میں ترجمہ کیا گیا ہے اور اس زبان کو اس نے "ہندوستانی" کہا ہے۔ یہ ڈراما ۱۸۵۲ء میں اس سال شائع ہوا جب امانت اپنی "اندر سبھا" لکھ چکے تھے۔

(۸) ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری نے نکہت دہلوی کی "اندر سبھا"[۴۳] کے قلمی و غیر مطبوعہ نسخے، مملوکہ کتب خانہ راجا صاحب محمود آباد کی بنیاد پر اسے امانت کی "اندر سبھا" سے پہلے کی تصنیف قرار دیا ہے اور اس کی بنیاد نکہت کے سالِ وفات پر رکھی ہے جس کا ذکر گیان چند نے ان الفاظ میں کیا ہے: "کتب خانہ رام پور میں نکہت کی ایک مثنوی نل دمن کا مخطوطہ ہے۔ مرتب فہرست نے ان کے نام کے ساتھ متوفی ۱۲۶۷ھ لکھا ہے۔"[۴۴] مرتب فہرست نے کہیں نہیں بتایا کہ اس سالِ وفات کا ماخذ کیا ہے۔ اس مشکوک و غیر مستند سالِ وفات کی بنیاد پر یہ کیسے کہا جا سکتا ہے کہ یہ امانت کی اندر سبھا سے پہلے کی تصنیف ہے۔ نکہت کی اندر سبھا بھی، جیسا کہ اکبر حیدری نے بتایا ہے، مبارک باد کی غزل پر ختم ہوتی ہے جس کی بحر بھی وہی ہے جو امانت کی اندر سبھا کی اس غزل کی ہے۔ لفظیات اور مزاج و رنگِ شاعری پر بھی امانت کی "مبارک باد" کا واضح اثر ہے۔

اس ساری بحث سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ زمانی اعتبار سے بھی امانت کی "اندر سبھا" کی اولیت و اہمیت برقرار و قائم ہے۔ "اندر سبھا"، رہس ناٹک کی روایت میں واجد علی شاہ کے رہسوں کے بعد اردو کی پہلی تصنیف ہے جسے عہدِ حاضر کے تعلق سے ڈراما بھی کہا جا سکتا ہے۔

(۲)

"اندر سبھا" سے پہلے امانت اپنے "واسوخت" کی وجہ سے مشہور تھے۔ تذکرۂ مہر جہاں تاب میں سید فخر الدین احمد نے لکھا ہے کہ "ایں واسوخت کہ حالا شہرتے تمام وارو اگر راست پرسی شہرت امانت بدو شدہ....." "شرح اندر سبھا" میں خود امانت نے لکھا ہے کہ "انتہائے شوق طبیعت میں واسوخت عاشقانہ کہ مطبوعِ زمانہ ہے طولانی بکمال فکر و جاں فشانی کہا گیا اور صحبت قرار دے کر مجمع خلائق میں پڑھا گیا۔ غل تعریف کا خوب ہوا سب کو مرغوب ہوا۔ مشتاق خلقت ہوئی۔ چھپنے کی صورت ہوئی۔ چھپ کر روانہ دور دور ہوا۔ فضل خدا سے ہر شہر میں مشہور ہوا۔"[۴۵] امانت کے بیٹے سید حسن لطافت نے "خزائن الفصاحت" کے مقدمہ میں لکھا ہے کہ "واسوختِ مشہور کہ شہرۂ خلائق ہے اور تین سو سات بند کا ہے ۱۲۵۹ھ میں تصنیف کیا اور ۱۲۶۰ھ میں ... زیارت عتبات، عالیات سے مشرف ہو کر پھر وارد لکھنؤ ہوئے اور واسوختِ ناتمام کو تمام کیا اور ۱۲۶۳ھ میں ایک محفل قرار دی کہ تمام امراء اور رؤسا اور شعرائے شہر جمع ہوئے اور وہ واسوخت...... ایک جلسے میں پڑھا گیا اور پھر بھی لوگ مشتاق رہے۔ بعد اس کے وہ واسوخت صدہا بار شہروں میں چھپا اور آج تک چھپتا جاتا ہے۔"[۴۶] امانت نے کل تین واسوخت لکھے:

۱۔ ایک وہ واسوخت (۱۱۰ بند) جو ان کے کسی دوست نے ان سے لے کر پھر واپس نہیں کیا اور اب ناپید ہے۔

۲۔ دوسرا وہ وسواخت (۳۰۷ بند) جسے انھوں نے ۱۲۵۹ھ میں شروع کیا اور ۱۲۶۳ھ میں آخری صورت دے کر "امراء اور رؤسا اور شعرائے شہر کے جلسے" میں پڑھا اور ان کی شہرت و مقبولیت کا اصل سبب بنا۔

۳۔ تیسرا وہ واسوخت (۱۱۷ بند) جو امانت کے دیوان (خزائن الفصاحت) میں بعنوان مسدس شامل ہے اور جس کے آخر میں "تمام شد واسوخت" کے الفاظ لکھے گئے ہیں۔ [۴۷] یہ کہنا کہ (۱۱۷) بندوالا واسوخت وہی ہے جو پہلے (۱۱۰) بندوں پر مشتمل تھا [۴۸] اس لیے درست نہیں ہے کہ مرتب دیوان، امانت کے بیٹے لطافت اسے دیوان میں شامل کرتے ہوئے اپنے مقدمہ میں کہہ سکتے تھے کہ یہ واسوخت اب مل گیا ہے جسے یہاں دیوان میں شامل کر دیا گیا ہے۔

امانت کے ان دونوں واسوختوں میں سے ۳۰۷ بند والا واسوخت نہ صرف امانت کا بہترین واسوخت ہے بلکہ واسوخت کی تاریخ میں بھی ایک شاہ کار کا درجہ رکھتا ہے جس کا اثر نہ صرف معاصرین نے قبول کیا بلکہ آنے والے زمانے میں بھی اسے نمونہ بنا کر واسوختیں لکھی گئیں۔ امیر مینائی کی واسوختوں پر اس کا اثر واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے حتیٰ کہ علامہ اقبال کی مشہورِ زمانہ نظم "شکوہ" کے زبان و بیان، ہیئت و موضوع پر بھی اس کا واضح اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ اقبال کے "شکوہ" میں خطاب معشوقِ حقیقی سے ہے جب کہ امانت کا معشوق مجازی ہے۔ اقبال نے واسوخت کی ہیئت موضوع و رنگ کو اپنے رنگِ شاعری میں جذب کر کے اور اسے بالکل نیا رنگ دے کر ایک ایسی مقبول عام نظم کو تخلیق کیا جو سارے ہندوستان میں مقبول و مشہور ہوئی اور آج تک مقبول ہے۔

واسوخت ایسی نظم کو کہتے ہیں جس میں شاعر اپنے ہرجائی و بے وفا معشوق سے طعن و تشنیع کے انداز میں شکوہ شکایت کرتا ہے اور کسی دوسرے خیالی معشوق سے تعلق پیدا کرنے کا اس طور پر ذکر کرتا ہے کہ ہرجائی معشوق میں جذبۂ رقابت بیدار ہو جائے اور وہ دوبارہ اپنے عاشق سے اظہارِ محبت کر کے پھر سے اس کا ہو جائے۔ اردو واسوخت میں عاشق براہِ راست اپنے معشوق سے مکالمہ کرتا ہے اور اپنی محبت اور گزرے ہوئے واقعات و احسانات کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اس نے ہی اسے وہ بنایا ہے جو وہ آج ہے۔ واسوخت میں جو کچھ طعن و تشنیع اور احسان جتانے کا بیان ہوتا ہے اس کا مقصد ترکِ تعلق ہرگز نہیں ہوتا بلکہ معشوق کو دوبارہ اپنی طرف مائل کرنا ہوتا ہے۔ اس صنف میں تصورِ عشق خالص جسمانی ہوتا ہے جو اس دور کی لکھنوی تہذیب سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔

امانت کے ۳۰۷ بندوں والے سواخت میں وہ ساری خصوصیات یکجا ہو گئی ہیں جن کی وجہ سے انیسویں صدی کے لکھنؤ میں یہ صنفِ سخن حددرجہ مقبول تھی۔ امانت کے واسوخت میں مثنوی اور داستان کا مزاج بھی شامل ہے اور ساتھ ہی وہ مزہ بھی جس کی تلاش میں یہ معاشرہ ہر دم مخمور رہتا تھا۔ امانت کے اس واسوخت میں واحد متکلم "میں" کا استعمال اس بات کا اشارہ ہے کہ شاعر خود اپنی داستانِ عشق سنا رہا ہے۔ اس طرح اس میں آپ بیتی کا لطف بھی پیدا ہو گیا ہے۔ اگر اس واسوخت کو ایک نشست میں پڑھا یا سنا جائے تو اس میں کہانی کا سا لطف بھی موجود ہے۔ واسوخت میں لطف، مزہ، دل لگی اور چاشنی پیدا کرنے کے لیے جزئیات نگاری سے کام لیا گیا ہے اور بات کو مزے لے لے کر اس طرح پھیلایا ہے کہ ڈرامائی کیفیت اور سنسنی خیزی پیدا ہو جائے۔ یہی اس کا فن ہے۔

واسوخت کے آغاز میں ہی لکھنوی تصورِ عشق سامنے آتا ہے جس میں بتایا گیا ہے کہ عشق کی راہ میں پاؤں رکھ کر انسان گم راہ ہو جاتا ہے۔ میر تقی میر کے والد نے اپنے بیٹے کو عشق اختیار کرنے کا مشورہ دیا تھا۔ امانت بتاتے ہیں ع کوئی دل شیفتہ جلوۂ جانانہ ہو۔ یہی تصورِ عشق شروع کے ۴۳ بندوں میں پیش کیا گیا ہے اور کہا ہے: ع الغرض عشق سے محفوظ رکھے سب کو خدا۔ ۴۵ویں بند سے وہ اپنے عشق کی کہانی سناتے ہیں اور اس طرح سناتے ہیں کہ دلچسپی شروع سے آخر تک برقرار رہتی ہے۔ "سراپا" سے بیانِ حسن کی تکمیل ہوتی ہے اور محبوب کی مشاطگی سے اس دور کی تہذیب کی

ترجمانی ہوتی ہے۔ اوراس تہذیب کے تصوراتِ جمال کی عکاسی ہوتی ہے۔ یہاں عملِ وصل اور بیانِ حسن میں صرف اتنا پردہ باقی رکھا جاتا ہے کہ بات واضح اشاروں میں بیان ہو اور بیچ میں استعاروں اور تشبیہوں کا ہلکا سا رنگین پردہ پڑا رہے۔ اس دور کی ساری لکھنوی شاعری میں ناسخ سے لے کر ان کے شاگردوں و معاصرین تک اسی لیے بیانِ عشق کے بجائے بیانِ حسن کا اظہار طرح طرح سے ہوتا ہے۔ بوسہ، پستان اور کمر کا ذکر جتنا اس دور کی شاعری میں ہوا اس سے پہلے اور اس کے بعد نہیں ہوا۔ امانت نے ان تمام اجزا کو سمیٹ کر اس طور بیان کر دیا ہے کہ یہ واسوخت اس دور کی لکھنوی تہذیب کا ترجمان بن گیا ہے۔ اس میں وہ مزہ ہے جس پر یہ معاشرہ جان دیتا ہے۔ اس میں وہ دل لگی ہے جس پر یہ معاشرہ لہلوٹ ہے۔ اس میں وہ سجاوٹ ہے جس پر یہ معاشرہ فریفتہ ہے۔ پھر زبان و بیان کے اعتبار سے اس کی قوتِ اظہار میں ایسی توانائی ہے کہ خود امانت کا دوسرا واسوخت (۱۷۱ بند والا) اس کے سامنے پھیکا نظر آتا ہے۔ اس واسوخت کی مجموعی ہیئت میں ایک توازن ہے۔ اس میں ٹکسالی، بامحاورہ زبان اس روانی و سلاست سے استعمال ہوئی ہے کہ اس کا طرزِ ادا پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ مکالموں میں روزمرہ کی زبان نے ایک نئی روح پھونک دی ہے۔ طویل نظم ہونے کے باوجود مصرعے چست اور موزوں الفاظ صحت کے ساتھ استعمال ہوئے ہیں۔ عام بول چال کی زبان، بیان کی رچاوٹ، محاورے کی سجاوٹ، رعایتِ لفظی کی سج دھج، صنائع بدائع کا حسن، تنافر و تعقید سے پاک مصرعے، لفظوں کی مخصوص ترتیب سے پیدا ہونے والا لہجہ، عاشق و معشوق کے چونچلوں کا بیان اور وصل و حسن کے تجربے کا جمالیاتی اظہار اس واسوخت کی وہ خصوصیات ہیں جو اسے واسوخت کی تاریخ میں بلند تر درجہ دیتی ہیں۔ اس میں بیانِ وصل کو، جو ذرا سے پھوہڑ پن یا بے احتیاطی سے فحش ہو سکتا تھا صنائع، استعاروں تشبیہوں کے پیازی پردوں میں اس طرح بیان کیا ہے کہ اس سے جمالیاتی رنگ نمایاں ہوتا ہے اور شہوانی عنصر دب جاتا ہے۔ یہی جمالیاتی حسن لکھنؤ کی اس دور کی شاعری کا منتہائے مقصود ہے اور یہی اس دور میں واسوخت کی عام مقبولیت کا سبب ہے اور امانت کی اس واسوخت کی غیر معمولی شہرت اسی وجہ سے ہوئی اور کہا گیا کہ امانت نے ”واسوخت میں ایسا زور دکھایا کہ اصفہانی لوہا مان گئے۔“ [۴۹]

وہ لوگ، جو اس واسوخت کے طویل ہونے پر آزردہ ہیں، بھول جاتے ہیں کہ اس کے مزاج پر بزم آرائی اور تماش بینی کا واضح اثر ہے جس کا مقصد لطف کو زیادہ وقت پر پھیلانا ہوتا ہے تاکہ دل لگی اور مزہ زیادہ دیر تک باقی رہے۔ یہ اس تہذیب کا مزاج ہے اور واسوخت اسی مزاج کی ترجمان ہے۔ یہ بھی یاد رہے کہ واسوخت کے اظہارِ بیان پر مرثیے کی تکنیک کا اثر بھی نمایاں ہے۔ جیسے کربلا کے واقعے کو طرح طرح سے بیان کر کے اس سے ”مجلسی“ اثر پیدا کیا جاتا ہے اسی طرح واسوخت میں عشق و وصل کے بیان سے لطف و مزہ پیدا کیا جاتا ہے۔ توازن کے ساتھ واسوخت میں جتنا پھیلاؤ ہوگا محفل کے نقطۂ نظر سے وہ اتنا ہی کامیاب ہوگا۔ واسوخت بھی مرثیے اور مثنوی کی طرح مجلسی صنف ہے۔ امانت کا یہ واسوخت ۱۲۶۳ھ میں ایک محفل میں ہی پڑھا گیا تھا جس میں شہر بھر کے امراء، رؤسا اور شعرا جمع تھے۔ یہ آفاقی شاعری نہیں ہے بلکہ اردو شاعری کی تاریخ کی ایک منزل ہے جس سے گزر کر وہ ہمارے دور تک پہنچی ہے اور جس نے اردو زبان کی قوتِ اظہار میں غیر معمولی توانائی پیدا کی ہے۔ اظہار کی یہ توانائی نہ صرف ہمیں امانت کی واسوخت میں نظر آتی ہے بلکہ دوسری اصنافِ سخن کے ساتھ ان کی غزل میں خاص طور پر محسوس ہوتی ہے۔

(٣)

رعایتِ لفظی امانت کی شاعری کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے جو یکسانیت کے ساتھ اندرسبھا، واسوخت، مخمس، مسدس حتیٰ کہ مرثیے میں بھی ملتی ہے۔ بقول گوکل پرشاد امانت "رعایت صوری و معنوی کے بادشاہ تھے" [٥٠] یہی خصوصیت ان کی غزل میں ملتی ہے:

کیوں ہوں نہ لطافت سے پُر اشعار امانت　　　مائل ہے رعایت پہ دلِ زار امانت

امانت نے "رعایت" پر زور دے کر اسے اپنی شاعری اپنی غزل کی پہچان بنایا ہے۔ ان کی غزل لکھنؤ کے اندازِ شاعری کے مطابق ہے۔ ناسخ نے جو "طرزِ جدید" اختیار کیا تھا اس میں جذبہ و احساس کو ترک کر کے مضمون بندی کی ریت ڈالی تھی۔ امانت بھی اسی رنگِ سخن کے راستے پر چلتے ہیں۔ ان کے ہاں غزل میں عشق کا وہی تصور ملتا ہے جس کا اظہار امانت نے اپنی "واسوخت" کے ۴۲ بندوں میں کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لکھنؤ کی غزل میں حسن کا بیان نمایاں ہے اور اعضائے محبوب کا ذکر سب سے پسندیدہ موضوع ہے۔ اس میں آنکھ کا ذکر خال خال ہے البتہ پستان، اور کمر کا ذکر کم و بیش ہر شاعر کے ہاں بار بار آتا ہے۔ یہ تہذیب اپنے باطن میں جھانکنے سے ڈرتی تھی اسی لیے اس نے جذبہ و احساس کو ترک کر کے سارا زور خارجیت پر صرف کیا تھا۔ وہ لمحۂ موجود کی طرب انگیز خواہشات کے اظہار کی شاعری ہے۔ خارجیت اس دور کی شاعری کا وہ دائرہ ہے جس میں رہ کر وہ اپنے فن کا کمال دکھاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رفتہ رفتہ اس خارجیت کا زور روزمرہ، محاورہ اور ضرب المثل پر ہو گیا۔ اور زبان کی شاعری اس کا طرۂ امتیاز بن گیا۔ بحر کی غزل ہو یا آتشؔ کی، وزیر کی غزل ہو یا امانت کی، سب کے ہاں یہی رجحان نمایاں ہے۔ اس عمل سے زبان دھل منجھ کر ایسی صاف اور پختہ ہو گئی کہ میرؔ و مصحفیؔ، انشا و جرأت جیسے قریبی دور کے شعرا کی زبان بھی پرانی نظر آنے لگی۔ امانت بھی بول چال کی عام زبان کے استعمال کو اسی لیے اپنی شاعری کی امتیازی خصوصیت سمجھتے ہیں جس کا ذکر بار بار اپنی غزل میں کرتے ہیں:

کہتے ہیں شعر سن کے امانت کے قدرداں　　　پائی خدا کے فضل سے ہے بول چال کیا
ہوتی ہے عاشقانہ امانت تری غزل　　　عاشق ہیں خاص و عام بس اس بول چال کے

بول چال کی زبان اور رعایتِ لفظی و معنوی مل کر، امانت کی غزل کو وہ صورت دیتے ہیں، جو اس دور میں پسند کی جاتی ہے:

قبر کے اوپر لگایا نیم کا اس نے درخت　　　بعد مرنے کے مری توقیر آدھی رہ گئی
وصل کی شب ہے خفا ہو کے نکل جائے نہ یار　　　در ہم اب بند کریں جلد کہ وہ برہم ہے
چاندنی رات ہے کمرے میں منگاؤ نہ شراب　　　آفتابی کا مزا آج ہے مہتابی پر
بوسہ مانگا تو لا کے ذکر پتنگ　　　بیچ سے کاٹ دی ہماری بات
اغیار سدا پستے رہے باغ جہاں میں　　　توام میں رہا یار سے بادام کی صورت
دوپٹہ اوڑھ کر آب رواں کا سرخ انگیا پر　　　رلایا باغ میں اس گلبدن نے خوب شبنم کو
مستی میں میں لگا ہی چکا تھا اسے گلے　　　بہکا جو پاؤں ہاتھ کمر سے نکل گیا

رعایت کو جس کثرت سے اور جس جس طرح سے امانت نے استعمال کیا ہے اس کثرت سے کسی اور شاعر نے غزل میں استعمال نہیں کیا اور اسی لیے امانت کا نام آتے ہی رعایتِ لفظی ان کی اولین خصوصیت بن جاتی ہے۔ اس کے علاوہ

جتنے محاورے امانت کے ہاں استعمال ہوئے ہیں اور زبان کا ٹکسالی پن اور قدرتِ بیان جو امانت کے ہاں نظر آتی ہے وہ بھی وزیر، بحر، رشک وغیرہ کے ساتھ امانت کی مشترک خصوصیت ہے۔ اس دور کے شعرا نے زبان کو تخلیقی سطح پر شعوری طور سے موقع محل کے مطابق استعمال کر کے ہزاروں الفاظ کے موتی پرو کر اردو زبان کا جزو بنا دیا ہے۔ قوتِ اظہار اور توانائیِ بیان لکھنؤ کی شاعری کی سب سے بڑی دین ہے۔

"خزائن الفصاحت" (دیوانِ امانت) کا وہ نسخہ جو میرے مطالعے میں رہا وہی مطبوعہ نسخہ حضرت جوش ملیح آبادی کے مطالعہ میں بھی رہا جسے انھوں نے جستہ جستہ دیکھا اور امانت کے چند اشعار پر اعتراضات حاشیے میں درج کر دیے جو یہ ہیں:

۱۔ امانت کا شعر ہے:

گل رخوں کی بزم میں کہنا امانت کا سلام   اے صبا تیری رسائی گر وہاں ہو جائے گی

جوش ملیح آبادی نے لکھا ہے: "ہو جائے" کا موقع ہے۔ یعنی "گی" زائد ہے۔

۲۔ امانت کا شعر ہے:

پھول سب توڑ کے تو ان کو پنہاتا گل چیں   باغ اجڑتا تو وہ گلیوں کو بساتے جاتے

جوش نے لکھا ہے کہ "پہناتا" کہا جاتا ہے" اس دور میں یہ اسی طرح استعمال ہوتا تھا ناسخ کے ہاں بھی ہے اور علی اوسط رشک کے ہاں بھی۔

۳۔ امانت کا شعر ہے:

اسی کے دھیان میں لیل و نہار رہتا ہے   اسی کو دل سحر و شام یاد کرتا ہے

جوش نے حاشیے میں لکھا ہے کہ "رہتا" اور "کرتا" غلط قافیہ ہے۔

۴۔ امانت کا شعر ہے:

لذتِ وصل میں دن رات بسر کرتے تھے   بس اسی شغل میں دن رات بسر کرتے تھے

جوش نے لکھا ہے: "وصل" اور "شغل" اچھے قوافی نہیں ہیں۔

۵۔ بند مسدس واسوخت:

ترچھی نظروں سے نہ کج بازیاں دکھلاتا تھا   سیدھی باتوں میں کب اس طرح سے بل کھاتا تھا
ٹیڑھی رفتار جو چلتا تھا تو بل کھاتا تھا   راست تو یہ ہے کہ کوئی نہ چلن آتا تھا
رفتہ رفتہ فنِ رفتار میں یہ طاق ہوئے   کبک و طاؤس تلک چال کے مشتاق ہوئے

جوش نے لکھا ہے کہ اس بند میں "بل" کا قافیہ مکرر آیا ہے۔

۶۔ بند مسدس واسوخت:

پھولوں سے گالوں پہ آگے یہ نزاکت تھی کہاں   آئینہ ہوتا تھا کب رخ کے صفا سے حیراں
سرخ رولب تھے نہ غنچہ کی روش جانِ جہاں   طعنہ زن تھی گلِ سوسن پہ تمھاری نہ زباں
دانت مسی سے سدا خالی پڑے رہتے تھے   ٹکڑے نیلم کے نہ ہیروں میں جڑے رہتے تھے

جوش نے لکھا ہے کہ "خالی کی یائے اصلی (یائے معروف) تقطیع سے خارج ہو گئی"

یاد رہے کہ اسی فنی و علمی نوعیت کے اعتراضات ناسخ نے انیس و دبیر کے زبان و بیان پر کیے تھے جن سے سارے ہندوستان میں ایک ہنگامہ برپا ہو گیا تھا۔

حواشی:

[۱] خزائن الفصاحت، مرتبہ میر حسن لطافت، ص ۱، مطبع انوری لکھنؤ ۱۸۸۷ء
[۲] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، (جلد اول)، ص ۲۳۰ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء
[۳] خزائن الفصاحت، امانت لکھنوی مرتبہ میر حسن لطافت، ص ۱۔۲، لکھنؤ ۱۸۸۷ء
[۴] یادگارِ ضیغم، نواب محمد عبداللہ خاں، ص ۲۶۹، مطبع گلزار دکن، حیدرآباد ۱۳۰۵ھ/ ۱۸۸۷ء
[۵] شاگردانِ ناسخ، ڈاکٹر محمد انصار اللہ، ص ۵۸، مطبوعہ سہ ماہی اردو کراچی جلد ۵۸، شمارہ ۴، ۱۹۸۲ء
[۶] سراپا سخن، محسن لکھنوی، ص ۲۲، مرتبہ ڈاکٹر سید اقتدا حسن، ناشر اظہار سنز لاہور ۱۹۷۰ء
[۷] خوش معرکۂ زیبا، بحوالہ بالا، ص ۲۳۰
[۸] شرح اندر سبھا، اندر سبھا مع شرح، مرتبہ سید وقار عظیم، ص ۸۷، اردو مرکز لاہور، سن ندارد
[۹] خزائن العصہ حت، بحوالہ بالا، ص ۱۷۴۔۱۷۷
[۹ الف] شعلۂ جوالہ، مرتبہ فدا علی عیش (جلد اول)، ص ۱۷۵، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۲۸۵ھ
[۱۰] خزائن الفصاحت، امانت لکھنوی، مرتبہ سید حسن لطافت، ص ۳، مطبع انوری لکھنؤ ۱۳۰۴ھ/ ۱۸۸۷ء
[۱۱] شرح اندر سبھا ص ۱۷۹۔۱۸۰، لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، مسعود حسن رضوی ادیب، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۶۸ء
[۱۲] اندر سبھا، امانت لکھنوی، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، (طبع دوم) کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۶۸ء۔ فاضل مرتب نے اس کا متن پہلے تین ایڈیشنوں کو سامنے رکھ کر تیار کیا ہے۔
[۱۳] ایضاً۔ (پیش نامہ)
[۱۴] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۷۴، لکھنؤ ۱۹۵۷ء
[۱۵] ایضاً، ص ۱۸۱
[۱۶] قیصر التواریخ، کمال الدین حیدر، جلد دوم، ص ۱۰۸، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۰۷ء
[۱۷] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، بحوالہ بالا، ص ۱۸۶
[۱۸] لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۷۷، لکھنؤ ۱۹۶۸ء
[۱۹] ایضاً، ص ۱۸۱
[۲۰] گذشتہ لکھنؤ، عبدالحلیم شرر، ص ۱۸۵، لکھنؤ
[۲۱] شرح اندر سبھا: لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، بحوالہ بالا، ص ۱۸۱
[۲۲] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، (جلد اول) مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۳۱، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۰ء
[۲۳] گذشتہ لکھنؤ، عبدالحلیم شرر، ص ۲۷۲، ورلڈ اردو سنٹر کراچی ۱۹۵۶ء

[۲۴] اندر سبھا مع شرح، امانت لکھنوی، مرتبہ وقار عظیم، ص ۲۳، اردو مرکز لاہور سن ندارد۔

[۲۵] اندر سبھا، امانت لکھنوی، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۱، کتاب نگر لکھنؤ، سن ندارد

[۲۶] اردو میں ڈراما نگاری، بادشاہ حسین، ص ۸۷، حیدر آباد دکن ۱۹۳۵ء

[۲۷] ڈراما، فن اور روایت، ڈاکٹر محمد شاہد حسین، ص ۱۳۱، حسین پبلی کیشنز، نئی دہلی ۱۹۹۴ء

[۲۸] اندر سبھا اور اندر سبھائیں، ابراہیم یوسف، ص ۹۶۔۹۷، نسیم بک ڈپو لکھنؤ ۱۹۸۰ء

[۲۹] لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۳۰، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۶۸ء

[۳۰] نواز اور شکنتلا ناٹک، مسعود حسین رضوی ادیب، مطبوعہ نقوش شمارہ ۹۸ ص ۳۲۔۳۸، جون ۱۹۶۳ء لاہور

[۳۱] شکنتلا، کاظم علی جوان، مقدمہ محمد اسلم قریشی، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء۔ شکنتلا کا دوسرا نسخہ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے مرتب کر کے اردو دنیا کراچی سے اپریل ۱۹۶۴ء میں شائع کیا۔

[۳۲] اردو کا قدیم ترین ڈراما مطبوعہ اردوئے معلی، قدیم اردو نمبر ا، شمارہ ۹ ص ۲۵۶۔۲۶۱، دہلی یونیورسٹی، سال ندارد۔

[۳۳] ایضاً ص ۲۵۶۔

[۳۴] بمبئی کا ابتدائی اردو ڈراما (جلد اول) خورشید، مرتبہ سید امتیاز علی تاج، ص ۷۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء

[۳۵] ایضاً ص ۸۸

[۳۶] اندر سبھا، امانت لکھنوی، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، کتاب نگر لکھنؤ

[۳۷] دیکھیے اندر سبھا مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، بحولہ بالا ص ۳۱۔۱۳۲ اور ڈراما خورشید بحولہ بالا ص ۱۸۰

[۳۸] سہ ماہی ''نوائے ادب''، بمبئی، مضمون ڈاکٹر عبدالعلیم نامی، شمارہ جنوری ۱۹۶۱ء

[۳۹] اردو تھیٹر، جلد دوم، عبدالعلیم نامی، ص ۱۱۴، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی

[۴۰] اردو ڈراما، تاریخ و تنقید، عشرت رحمانی، ص ۱۴۸۔۱۴۹، لاہور، سن ندارد۔

[۴۱] اردو کا پہلا نثری ڈراما اور کیپٹن گرین اوے، مرتبہ ڈاکٹر محمد افضل الدین اقبال، ناشر محمد علیم الدین محی الدین حیدر آباد ۱۹۸۴ء

[۴۲] علی بابا یا چالیس چار، مطبوعہ منشی محمد حسین و غلام حسین اینڈ کمپنی مدراس، تعلیم الاخبار پریس، مدراس، ۱۸۵۲ء

[۴۳] نکہت دہلوی کی اندر سبھا، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۱، مطبوعہ ہفتہ وار ہماری زبان دہلی یکم جولائی ۱۹۸۰ء

[۴۴] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند جین، ۵۸۶۔۵۸۷، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ، ۱۹۶۹ء

[۴۵] شرح اندر سبھا، امانت لکھنوی، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۷۹، لکھنؤ کا عوامی اسٹیج طبع دوم، لکھنؤ ۱۹۶۸ء

[۴۶] خزائن الفصاحت، امانت لکھنوی، مرتبہ لطافت لکھنوی، ص ۲۔۳، مطبع انوری لکھنؤ ذیقعدہ ۱۳۰۴ھ/ اگست ۱۸۸۷ء

[۴۷] ایضاً ص ۱۵۴۔۱۷۰

[۴۸] واسوخت، امانت لکھنوی، مرتبہ قیوم نظر، ص ۱۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء

[۴۹] ارمغان گوکل پرشاد، گوکل پرشاد، مرتبہ ڈاکٹر فرمان فتحپوری، ص ۴، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء

[۵۰] ایضاً ص ۴

پہلا باب

روایتِ آتش کی توسیع، تکرار اور امتزاج

سید محمد خاں رندؔ

حالات و مطالعۂ شاعری

نواب سید محمد خاں رند (۱۲۱۲ھ۔۱۲۶۸ھ/ ۱۷۹۷ء۔۱۸۵۲ء) آتش کے نامور شاگرد،[۱] نواب سراج الدولہ مرزا غیاث الدین محمد خان بہادر، نصرت جنگ نیشاپوری (م ۱۲۲۸ھ)[۲] کے بیٹے[۳]، نواب نجف خاں کے نواسے[۴] اور نواب برہان الملک صوبہ دار اودھ کے بھانجے تھے[۵] ۱۱ر ربیع الاول ۱۲۱۲ھ/ اگست ۱۷۹۷ء کو بروز جمعہ پیدا ہوئے۔ گلدستۂ عشق (دیوان ثانی) کی ایک غزل میں یہ دو شعر ملتے ہیں:[۶]

میں روز و ماہ و سال اپنے تولد کا بتاتا ہوں　　وہ رکھیں یاد تحقیقات جن لوگوں کی عادت ہے
سن ہجری پہ تھے بارہ سو بارہ جمعہ کا دن تھا　　ربیع الاول کی گیارھویں، یوم ولادت ہے

سید محمد خاں رند کی تربیت بہو بیگم کے دامن میں ہوئی۔ مرزا سیدو کی بیٹی ان کی زوجہ تھیں[۷] نواب بہو بیگم فیض آباد میں مقیم تھیں اس لیے یہ بھی وہیں رہے اور جب نواب بہو بیگم کی وفات (۲۵ر محرم ۱۲۳۱ھ/ ۲۷ دسمبر ۱۸۱۵ء)[۸] کے بعد امراء و متوسلین لکھنؤ نقل مکانی کرنے لگے تو ۷ر رجب ۱۲۴۰ھ/ ۱۸۲۵ء کو سید محمد خاں رند بھی لکھنؤ آ گئے[۹] لکھنؤ آنے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ میر مستحسن خلیق بھی فیض آباد چھوڑ کر فرخ آباد چلے گئے تھے۔ رند نے لکھا ہے کہ جب میر موصوف روانہ فرخ آباد شدند راقم آثم بتاریخ ہفتم رجب ۱۲۴۰ھ از فیض آباد وارد دارالخلافت لکھنؤ گردید“[۱۰] فیض آباد میں تھے تو وہ میر مستحسن خلیق سے ”شغلِ مشاورت“ رکھتے تھے[۱۱] اس زمانے میں وہ وفا تخلص کرتے تھے اور مراثی، سلام، رباعیات اور نوحوں کے ساتھ زیادہ تر غزلیات کہتے تھے۔ سید محمد وفا کے الفاظ یہ ہیں کہ ”بیشتر گوہر بے بہائے غزلیات..... در سلک نظم انتظام ی داد و دیوانِ ضخیم ترتیب دادہ بود“[۱۲]

لکھنؤ آ کر وہ ”بصد ذوق و کمال شوق“ خواجہ حیدر علی آتش کے شاگردوں کے زمرے میں داخل ہو گئے۔ استاد آتش نے وفاؔ تخلص بدل کر رندؔ تخلص اختیار کرنے کے لیے کہا۔ یہ ایک بڑی اور انقلابی تبدیلی تھی۔ اب سید محمد خاں وفا سید محمد خاں رند ہو گئے تھے اور ایک نیا شاعر وجود میں آ گیا تھا۔ رند نے وفا کا سارا کلام دوستوں کی موجودگی میں کنویں میں ڈال دیا اور آتش کی پیروی میں، اپنا مزاج شامل کر کے نئے طرز میں شاعری کرنے لگے۔ ان کے نئے دیوان میں، جو ”گلدستۂ عشق“ کے نام سے بار بار شائع ہوا، آتش کی شاگردی کے آغاز سے لے کر کم از کم ۱۲۴۸ھ تک کا کلام شامل ہے۔[۱۳] ”گلدستۂ عشق“ کے دو شعروں سے پتا چلتا ہے کہ یہ شعر کہتے وقت آتش کی شاگردی کو دس سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ”گلدستۂ عشق“ میں ۱۲۵۰ھ یا اس کے بعد تک کا کلام بھی شامل ہے۔ وہ دو شعر یہ ہیں[۱۴]

(۱) رند لیں اصلاح کس سے خواجہ آتش کے سوا　　ہو چکے ہیں دس برس آگے مرید اس پیر کے
(۲) کس طرح سے نہ فنِ شعر میں کامل ہو رند　　دس برس دیکھی ہو آتش سے جب استاد کی آنکھ

”گلدستۂ عشق“ کے بعد سے لے کر وفات تک کا کلام ”دیوانِ ثانی“ میں شامل ہے جو رند کی وفات کے بعد ”گلدستۂ عشق“ کے ساتھ ہی متعدد بار شائع ہوتا رہا۔

رند کی تاریخِ وفات کسی تذکرے یا کتبِ تواریخ میں نہیں ملتی۔ مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ ”دو تین برس ہوئے...... باغِ جناں کی طرف راہی ہوا۔“[۱۵] ”گلستانِ سخن“ کی تاریخ آغاز ۱۲۷۰ھ اور تاریخِ خاتمہ ۱۲۷۱ھ ہے۔[۱۶] اگر دو تین برس سے تین برس بھی مراد لیے جائیں تو رند کا سالِ وفات ۱۲۶۸ھ مقرر کیا جا سکتا ہے۔ اس کی تصدیق ”جلوۂ خضر“ سے بھی ہوتی ہے جس میں لکھا ہے کہ ”۱۲۶۶ھ تک زندہ تھے۔ غدر سے پہلے مر چکے تھے۔ حج وزیارت کو جاتے تھے، بمبئی میں پہنچ کر انتقال کیا۔“[۱۷] ۱۲۶۶ھ تک زندہ رہنے کا ایک اور ثبوت یہ ملتا ہے کہ ”دیوانِ ثانی“ میں ”تاریخ تولد فرزند حضور عالم“ کے تحت رند کی کہی ہوئی تاریخ ملتی ہے۔

الف لا کے اقبال کا بولا ہاتف　　گلِ گلستان وزارت یہی ہے[۱۸]

دوسرے مصرع سے ۱۲۶۵ھ برآمد ہوتے ہیں جس میں پہلے مصرع کی ہدایت کے مطابق ایک جمع کر دیا جائے تو سالِ تولد ۱۲۶۶ھ برآمد ہوتا ہے۔ محسن لکھنوی نے سراپا سخن میں جس کا سالِ تکمیل ۱۲۶۹ھ ہے۔ رند کو مرحوم لکھا ہے۔ اس سے اس بات کی مزید توثیق ہوتی ہے کہ رند نے ۱۲۶۸ھ میں وفات پائی۔

سید محمد زائر نے لکھا ہے کہ رند کے کوئی اولاد نہیں تھی۔ عارضۂ جذام سے وفات پائی۔[۱۹]

سید محمد خاں رند ”حسین، خوبصورت، خوش مذاق، خوش طبع، صاف گو[۲۰] انسان تھے۔

بات جو دل میں آئی منہ سے کہی　　رند رکھتا نہیں کسی سے لگی

طبیعت میں آزادی از حد تھی۔[۲۱]

آزاد ہوں آگاہ ہیں سب میرے لقب سے　　کچھ کام نہیں مجھ کو حسب سے نہ نسب سے

فراخ دل تھے۔ دل کینے سے پاک تھا:

آزاد ترے، سینے میں کینہ نہیں رکھتے　　جس سینے میں کینہ ہو، وہ سینہ نہیں رکھتے

امراء کے بڑے خاندان سے تعلق تھا:

گو خاکسارِ خلق ہیں رتبہ بلند ہے　　سیّد ہیں خاندان ہمارا بلند ہے

شعر وشاعری سے طبع مناسبت رکھتے تھے۔ خود لکھا ہے کہ ”ایں بے مایہ ہیچ مبرز را از ایام صبی سودائے شعر وسخن در سر بود و روز وشب بمطالعۂ دواوین اساتذہ متقدمین چہ فارسی و چہ ہندی صرف اوقات ی نمود۔ اصلا بہ تحصیل کتب درسی نمی پرداخت وابیات عاشقانہ بیش از حد وزیادہ از عدد از بر نمودہ.......“[۲۲] شاعری ان کا عشق تھی اور عشق ان کی زندگی تھا، جو حسن سے وابستہ تھا۔ اسی لیے آتش کے کہنے پر تخلص بدل کر پچھلا سارا کلام کنویں میں ڈال دیا تھا تاکہ جدید رنگ میں دادِ شاعری دے سکیں۔ ان کے گھر پر مشاعرے بھی ہوتے تھے۔ ایک مشاعرے کا ذکر سعادت خاں ناصر نے کیا ہے۔[۲۳] فنِ عروض پر قدرت رکھتے تھے۔ ایک دفعہ ”بحرِ تازہ“ میں ایک مطلع کہہ کر ناسخ مرحوم کی خدمت میں بھیجا۔ ناسخ نے لکھا ”از قرائن معلوم می شود کہ بحرِ نو از قوت فکر وطبع رسا پیدا گشتہ، ارکان کامل و وافر را بکار بردہ، اضمار وعصب را

آوردہ اند وگرنہ از دوائر خارج است۔ مستفعلن از متفاعلن باضمار و مفاعیلن از مفاعلتن باعصب گرفتہ مستفعلن ومفاعیلین کردہ اند۔ سبحان اللہ" [۲۴] وہ مطلع یہ ہے۔

مدت ہوئی نہیں دیکھا دلدار کو قیامت ہے   تدبیر کچھ نہیں بنتی کیا موت سے ندامت ہے
(مستفعلن مفاعیلن مستفعلن مفاعیلن   مستفعلن مفاعیلن، مستفعلن مفاعیلن) [۲۵]

رند اپنے دور کے مقبول شاعر تھے۔ برسوں بعد تک ان کا کلام بار بار چھپتا رہا۔ دیوانِ رند (گلدستۂ عشق) کا پہلا ایڈیشن ۱۲۶۸ھ/۱۸۵۲ء میں مطبع مصطفائی کان پور سے شائع ہوا تھا۔ نول کشور کان پور کا آٹھواں ایڈیشن مطبوعہ ۱۸۹۵ء اور نولکشور لکھنؤ کا تیسرا ایڈیشن ۱۹۳۰ء میرے سامنے ہیں جن سے کلامِ رند کے بار بار چھپنے اور اس کی مقبولیت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ صفیر بلگرامی کے اس بیان سے بھی کہ "اوایل میں کلام ان کا بہت مشہور اور دیوان ان کا منظورِ نظر جمہور تھا۔ اپنا دیوان اپنے وقت میں چھپوایا تھا۔ شاعر نامی اور مسلم الثبوت تھا" [۲۶] تصدیق ہوتی ہے۔ استاد آتش کے کہنے پر نیا تخلص اختیار کر کے پچھلے کلام کو نذرِ آب کر دینا رند کی شاعری کا ایک نیا موڑ تھا۔ جب رند نے لکھنؤ آ کر شاعری کا آغاز کیا تو اس وقت لکھنؤ کی ساری فضا پر ناسخ کا "طرزِ جدید" چھایا ہوا تھا جس نے جذبہ و احساس کو خارج کر کے "مضمون بندی" پر نئی شاعری کی بنیاد رکھی تھی اور "سادہ گوئی" پر خطِ تنسیخ کھینچ کر شاعری کا رخ بدلنے کی شعوری کوشش کی تھی۔ آتش بھی پوری طرح اس سے دامن نہ بچا سکے تھے۔ خود آتش کے استاد مصحفی کا دیوانِ ششم بھی اسی رنگ میں رنگا ہوا ہے جسے انھوں نے ۱۲۲۴ھ میں مرتب کیا تھا۔ "طرزِ جدید" اس دور کا چڑھتا سورج تھا۔ "سادہ گوئی" کا بنیادی رویّہ "عشق" تھا جس سے جذبہ و احساس وابستہ تھے۔ "طرزِ جدید" نے "عشق" کو ترک کر کے "حسن" پر اپنے طرزِ سخن کی بنیاد رکھی تھی۔ آتش نے جہاں "طرزِ جدید" میں غزلیں کہیں وہاں انھوں نے "حسن" کو "عشق" سے وابستہ کر کے حسن و عشق کا امتزاج کر دیا۔ اسی طرح انھوں نے روح و جسم کو بھی ملا کر ایک کر دیا۔ جب امتزاج کی سطح پر حسن اور عشق ملے تو جذبہ و احساس بھی اس کی لے میں شامل ہو گیا۔ آتش کے ہاں اسی لیے "خارجیت" میں "داخلیت" ملی ہوئی ہے۔ ان کے شاگردوں نے بھی اپنے استاد آتش کے اسی رنگ کی پیروی کی۔ رند بھی اسی راستے پر چلے لیکن ناسخ کے مقبول و مروّج طرزِ جدید میں، آتش کی طرح، جذبہ و احساس کو شامل کرنا آسان کام نہیں تھا۔ طرزِ جدید تو تھا ہی جذبہ و احساس کو شاعری سے خارج کرنے کی تحریک۔ رند نے بھی طرزِ جدید اختیار کیا' لیکن ساتھ ہی آتش، کی طرح اس میں ہلکا سا جذبہ و احساس اور تجربہ شامل کر دیا۔ خواجہ وزیر مشاقی کے لحاظ سے رند سے آگے تھے۔ انھوں نے اپنے استاد ناسخ کے رنگ کو نکھار کر اسے ایک مکمل اور ستھرا روپ دیا تھا لیکن اس میں بھی، ناسخ ہی کی طرح، شاعرانہ اثر نہیں ہے۔ اس کے برخلاف رند کے ہاں ایک ہلکے سے اثر کا احساس ہوتا ہے:

رند کی ہے یہ تمنا کہ اثر بھی دے تو   ربّنا تو نے اگر ذوقِ سخن مجھ کو دیا

طرزِ جدید میں اثر پیدا کرنے کی کوشش یہی رند کی انفرادیت ہے۔ اس انفرادیت میں زبان و بیان اور روزمرہ و محاورہ سے شعر میں حسنِ ادا کو نکھارنے کا تخلیقی عمل بھی شامل ہے۔ صاف و سادہ زبان میں روزمرہ و محاورہ کی چاشنی و برجستگی رند کی شاعری کا حسن ہے۔ رند شعر کو اپنی مشاقی سے اس طرح سنوارتے ہیں کہ اس سے لطفِ سخن اور بے ساختہ پن پیدا ہو جاتا ہے اور اس سے ایک ایسا لہجہ پیدا ہوتا ہے جو دبا دبا سا ہونے کے باوجود رند کا اپنا لہجہ اور ان کی اپنی آواز ہے۔ زبان و بیان کی سادگی و صفائی کی وجہ سے ان کے ہاں فارسی تراکیب کم ہیں۔ استعارے کا استعمال بھی کم ہے۔

جو تراکیب استعمال میں آئی ہیں وہ عام طور پر دو لفظی ہیں۔ ان کی زبان روزمرہ کی بول چال سے قریب ہے۔ یہ عمل نہ صرف ہمیں شاگردانِ ناسخ مثلاً خواجہ وزیر، علی اوسط رشک، اور کلب علی نادر وغیرہ کے ہاں ملتا ہے بلکہ شاگردانِ آتش مثلاً صبا، رند، مرزا شوق وغیرہ بھی بول چال کی زبان ومحاورہ سے اپنی شاعری کو سنوارتے ہیں اور ایسے عام الفاظ شعر میں استعمال کرتے ہیں جو ناسخ کے ہاں بالکل نہیں ملتے۔ ناسخ ایسے موقع پر فارسی وعربی الفاظ کو ترجیح دیتے ہیں لیکن ان کے شاگرد اور خود آتش اور ان کے شاگرد اردو زبان کے وہ دیسی الفاظ جو خواص وعوام میں بولے جاتے ہیں، اپنی شاعری میں اعتماد کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ اس رجحان سے ایک نیا رجحان پیدا ہوا جو آنے والے زمانے میں مسلسل بڑھتا گیا اور وہ رجحان تھا زبان کی شاعری کا جو ہمیں رشک ووزیر اور رند وصبا میں یکساں طور پر نظر آتا ہے اور جو آگے چل کر داغ وامیر مینائی کے ہاں ایک نئی صورت میں نمایاں ہوتا ہے۔ لطفِ زبان کے اسی رجحان کو دیکھ کر آتش نے اسے زبان کا چٹکا کہا تھا جو شعر کو خراب کرتا ہے

عجب نہیں جو سودا ہو شعر گوئی سے
خراب کرتا ہے آتش زبان کا چٹکا

آتش نے زبان کو صرف زبان کے مزے کے لیے نہیں بلکہ احساس وجذبہ کو حسنِ بیان سے آشنا کرنے کے لیے استعمال کیا ہے۔ وہ صرف زبان کے چٹخارے کے لیے شعر نہیں کہتے۔ اس کے برخلاف رند وصبا اور رشک ووزیر کے ہاں زبان کا چٹخارا نمایاں ہے۔

رند کا تخلیقی عمل یہ ہے کہ وہ مقبول ومروج طرزِ جدید میں اثر پیدا کرنے کے لیے ہلکا سا جذبہ واحساس شامل کرتے ہیں اور بیان کو روزمرہ ومحاورہ اور لطف زبان سے سے جوڑ دیتے ہیں۔ محمد تقی میرؔ ان کا پسندیدہ شاعر ہے جو تاثیر شعر کے اعتبار سے آج بھی لاثانی ہے۔ رند میر کے طرز وفکر سے ذرا سا رنگ لے کر اپنے شعر میں شامل کر دیتے ہیں۔ یہی وہ اثر ہے جو رندؔ کی شاعری کو طرز جدید کی بے کیفی وبے رنگی سے بچالیتا ہے۔ ان سب اثرات کو، جو ناسخ وآتش سے رند کے ہاں آئے ہیں اور وہ اثر جو طرز میر سے ان کی شاعری میں آیا ہے رند اپنے دو شعروں میں اس طرح بیان کرتے ہیں:

شیخ ناسخ خواجہ آتش کے سوا بالفعل رند
شاعرانِ ہند میں کہتے ہیں طرزِ میر ہم

تیرا کلام کتنا مشابہ ہے میر سے
عاشق ہیں رندؔ ہم تو اسی بول چال کے

اسی وجہ سے صاحب تذکرہ مہر جہاں تاب کو رند کے کلام میں درد انگیزی، طرز عشق اور بے تکلفی میں تکلف نظر آیا تھا:

"سخنش درد انگیز وکلامش مہر خیز، در عین بے تکلفی تکلفے دارد" [۲۷] دراصل یہ نہ درد انگیزی ہے اور نہ مہر خیزی بلکہ خارجیت میں جذبہ واحساس کی ایک ہلکی سی لہر شامل ہوگئی ہے جو "طرز جدید" میں "سادہ گوئی" کو شامل کرنے کی دلچسپ کوشش ہے۔ یاد رہے کہ یہ "سادہ گوئی" شعر کی وہی خصوصیت ہے جس پر ناسخ نے خطِ تنسیخ پھیرا تھا۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ کچھ شعر دیکھیے:

اگر نہ کرتی وہ زلفِ دراز کوتاہی
جنونِ عشق کا کاہے کو سلسلا جاتا

کب مٹا عشق کا نشاں دل سے
زخم اچھا ہوا تو داغ رہا

کرتا ہوں اس طرح سے بسر کوئے یار میں
در سے اٹھادیا پسِ دیوار رہ گیا

دکھایا کنج قفس مجھ کو آب ودانے نے
وگرنہ دام کہاں، میں کہاں، کہاں صیاد

چلو تم بھی شہیدانِ محبت کے مزاروں پر زیارت کو فرشتے آسمانوں سے اترتے ہیں
گذرے جس دن ہم دنیا سے ہم نے جانا دنیا گذری
بہے کب تلک چشم تر جائے گی یہ ندی چڑھی ہے اتر جائے گی
تنہائی کی شب میں یہ رہا مشغلہ تا صبح کھولا کبھی در کو کبھی پھر اٹھ کے کیا بند
ہجر کی شب اضطرار دل سے ہوتا تھا یقیں اب دم اکھڑا اب کلیجا منھ کو آیا ٹوٹ کر
آپ کو بھولے ہیں لیکن نہیں بھولے تجھ کو یاد کیا رکھیں جو غافل ہوں تری یاد سے ہم
میرے ہمراہی مجھے چھوڑ گئے یاں ورنہ قافلہ والے تو سوتوں کو جگا لیتے ہیں
کھویا گیا ہوں وادیِ الفت میں کب سے رند برسوں گزر گئے مجھے اپنی خبر نہیں
سجدہ ہے عاشقوں کا وہیں چار سو درست کعبہ ہمارے یار کے کوچے کا نام ہے
اے جان! لب پہ آ کے ٹھہرنے سے فائدہ رہنا ہوا تو رہ گئے چلنا ہوا چلے
عالم پسند ہوگی جو بات تم نے کی جو چال تم چلے وہ زمانے میں چل گئی
بیان کیا کیجیے واردات اتنی ہے وہ بولتے نہیں کچھ منھ سے بات اتنی ہے

ان اشعار میں خارجیت ہے لیکن ویسی نہیں ہے جیسی ناسخ اور خواجہ وزیر کے ہاں ملتی ہے۔ ان میں شاعر کا ہلکا سا تجربہ شامل ہے اور اس تجربے کی وجہ سے اس میں ہلکا سا جذبہ اور داخلیت بھی در آئی ہے۔ پھر زبان و بیان میں ایسی سادگی ہے جو روزمرہ کی بول چال کی زبان اور محاورے کی رچاوٹ سے پیدا ہوئی ہے۔ ان کے ساتھ رعایت اور دوسرے صنائع کے خوب صورت استعمال سے ان میں رنگینی بھی پیدا ہوگئی ہے۔ ان سب عناصر کی آمیزش سے رند کے شعر میں اثر تو پیدا ہو گیا ہے لیکن یہ اثر آفرینی سادہ گو میر کی اثر آفرینی جیسی نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ میر کا تخلیقی سفر داخلیت سے خارجیت کی طرف ہوتا ہے جب کہ رند کا سفر خارجیت سے داخلیت کی طرف ہوتا ہے اور وہ بھی بہت دور تک نہیں۔ رند کے شعر میں یہ سفر آتش کی طرح بھی نہیں ہوتا۔ وہ اپنے شعر میں اتنی داخلیت شامل کرتے ہیں جس سے اثرِ شعر پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لے۔ اسی وجہ سے رند اس سارے حسن، اس ساری مشاقی، زبان و بیان پر قدرت کے باوجود، میر، مصحفی، درد اور آتش کی سطح پر نہیں آتے اور دوسری صف میں، امتیاز کے ساتھ، کھڑے رہ جاتے ہیں۔ ان اشعار میں جو خصوصیت ہمیں متاثر کرتی ہے وہ زبان کا استعمال ہے۔ رند اور ان کے معاصر شعرا نے شاعری کی زبان سے فارسیت کو کم کیا۔ فارسی تراکیب اور عربی الفاظ کو بھی کم استعمال کیا اور خالص اردو پن سے ٹکسالی زبان کے تخلیقی روپ کو اجاگر کیا اور اس میں ایسا لطفِ بیان اور چٹخارا پیدا کیا کہ خود اردو زبان سونا بن گئی۔ اس دور میں یہ کام دہلی سے کہیں زیادہ لکھنؤ میں ہوا۔

ان شعرا نے ایک کام اور کیا کہ ایک طرف طرزِ جدید کے رجحان کو طرح طرح سے استعمال کر کے اسے انتہا تک پہنچا اور اتنی کثرت سے استعمال کیا کہ نئی نسلوں کے لیے اس رنگِ شاعری میں کوئی کشش باقی نہیں رہی اور جلد ہی انھوں نے دوسرا راستہ تلاش کیا۔ یہ نیا رجحان زبان کی شاعری کا رجحان ہے جو یکسانیت کے ساتھ ناسخ و آتش کے شاگردوں میں ملتا ہے۔ یہ رنگ ان ہی لوگوں کی کاوش سے نمایاں ہوا اور آنے والے زمانے میں ایک الگ رجحان بن کر ابھرا۔ اس رنگِ شاعری کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ شعر کسی تجربے، کسی احساس، معنی آفرینی یا مضمون بندی کے لیے نہیں کہا گیا ہے

بلکہ زبان کے چٹخارے کے لیے کہا گیا ہے جس سے سننے والے کو فوراً لطف آ جائے۔ اس رجحان کے ساتھ شاعری طرزِ جدید سے ہٹ کر زبان کی شاعری بن گئی۔ یہ رجحان رند کے ہاں یہ صورت اختیار کرتا ہے:

دیکھ کر کوچے میں اپنے مجھے بولا وہ شوخ   نہیں کم بخت کہیں اور ٹھکانا تیرا
جو ترکِ عشق نہ کرتا بھلا تو کیا کرتا   میں اپنی جان سے جاتا تمھارا کیا جاتا
نہیں معلوم انھیں کیا حال میری بے قراری کا
غلط کہتے ہیں، دم دیتے ہیں، جھوٹے ہیں، مکرتے ہیں
کس سے کہیے کون سنے گا   کیا کیا گزرا کیا کیا گزری
رو کر کہا جو میں نے کہ مرتا تھا میری جان   ہنس کر دیا جواب کہ پھر کیوں نہ مر گئے
وعدے پر تم نہ آئے تو کچھ مر گئے نہ ہم   کہنے کی بات رہ گئی اور دن گزر گئے
سن کے آواز مرے رونے کی جھنجھلا کے کہا   یاالٰہی اسے موت آئے یہ غارت ہو جائے
نہ بھولوں گا ہرگز نہ بھولا ہوں اب تک   عنایت کرم مہربانی تمھاری
تافلک آہِ شرر بار جو فرقت میں گئی   غل پڑا عالمِ بالا میں کہ پھونکا پھونکا

آتش کے شاگرد رند اور ناسخ کی شاگرد دبلی اوسط رشک طرزِ جدید سے ہٹ کر زبان کی شاعری کی طرف آ جاتے ہیں اور ان کی شاعری اردو زبان کے خالص روپ کو اجاگر کرتی ہے۔ ان سب لوگوں نے اردو کا اپنا روپ دریافت کیا اور زبان کو چٹخارے کے ساتھ استعمال کر کے اسے کندن بنا دیا۔ زبان کی اسی سادگی کی وجہ سے ان کے متعدد اشعار زبان زدِ خاص و عام ہو گئے۔ رند کے ہاں بھی ایسے متعدد شعر ملتے ہیں:

کیا ملا عرضِ مدعا کر کے   بات بھی کھوئی التجا کر کے
سیر کی خوب پھرے پھول چنے شاد رہے   باغباں جاتے ہیں گلشن ترا آباد رہے
کرے گا آپ وہ آغاز کا بخیر انجام   نہ ابتدا سے ہے مطلب نہ انتہا سے غرض
کون سی صورت ہماری زیست کی بتلاؤ رند   ایک جانِ ناتواں ہے سیکڑوں آزار ہیں
ہم جو کہتے ہیں سراسر ہے غلط   سب بجا ہے آپ جو فرمایئے
آ عندلیب مل کے کریں آہ و زاریاں   تو ہائے گل پکار میں چلاؤں ہائے دل
چار دن کی دوستی کا ہے زمانے میں رواج   کس توقع پر کسی سے آشنائی کیجیے

رند آتش کے شاگرد تھے لیکن اس وقت کی فضا میں ناسخ کا رنگِ شاعری رچا ہوا تھا۔ مشاعروں میں، جو اس زمانے کا سب سے طاقتور میڈیا تھا، کامیابی کے لیے اس رنگ میں شعر کہنا، لمبی لمبی غزلیں، دو غزلہ سہ غزلہ کہنا، طرحی غزل میں ہر قافیے کو استعمال کرنا، غزل میں ''عشق'' کے بجائے حسنِ محبوب کا بیان کرنا، اخلاقی موضوعات کو شعر میں باندھنا، صائب کا سا مثالیہ انداز اختیار کرنا، رعایت لفظی و صنائع کا استعمال کرنا، شعر میں لفظوں کو صحت و صفائی کے ساتھ، باندھنا ''طرزِ جدید'' کا مقبول رنگِ سخن تھا۔ یہ سب کام رند نے بھی کیے اور ایسے سلیقے سے کیے کہ وہ اپنے دور میں ایک ممتاز غزل گو کی حیثیت سے مشہور و نمایاں ہو گئے۔ رند نے بیک وقت آتش و ناسخ کے رنگِ شاعری کو اختیار کیا۔ بیان میں اپنے استاد کی طرح بے ساختہ پن و روانی پیدا کی۔ یہی بے ساختہ پن رند کی شاعری کا امتیاز ہے۔ رند کی

شاعری میں یہ بے ساختہ پن دو وجہ سے پیدا ہوا۔ ایک اس وجہ سے کہ انھوں نے ناسخ کے برخلاف فارسی تراکیب اور عربی الفاظ بہت کم استعمال کیے اور ان کی جگہ اردو کے الفاظ، محاورے اور روزمرہ استعمال کر کے اپنا رشتہ بول چال کی زبان سے قائم رکھا۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ رند نے اپنی شاعری میں صفائیِ مطلب اور خوش رنگی پیدا کرنے کے لیے معنی کو لطفِ بیان سے ملایا۔ یہ عمل تخلیقی سطح پر ان کے لیے ہمیشہ معیارِ شاعری بنا رہا:

مطلب میں صفا ہو یہ تکلف ہے زباں کا   دقت ہوئی معنی میں تو کیا لطف بیاں کا

وہ لوگ جو کہتے ہیں کہ اس دور کے شعرا اپنے زمانے کے حالات و آلام کا ذکر نہیں کرتے، بھول جاتے ہیں کہ غزل میں ہر بات رمز و کنایہ میں کہی جاتی ہے اور اس کے لیے شاعر وہ اشارات، کنایے اور تلمیحات استعمال کرتا ہے جن سے غزل سننے یا پڑھنے والے پہلے سے واقف اور حدیثِ دیگراں میں بات کی تہ تک پہنچنے کے عادی ہوتے ہیں۔ اس دور کی غزل نے بھی اپنے دور کی ترجمانی کی اور حالات و واقعاتِ زمانہ کو دوسروں تک پہنچایا۔ جو لوگ اس دور کے حالات سے آج بھی واقف ہیں، ان کے لیے یہ اشعار اس عصر کی ترجمانی کرتے ہیں مثلاً یہ ایک شعر دیکھیے:

لڑوا رہے ہیں شیخ و برہمن کو بے جہت   در پردہ کر رہے ہیں یہ سارے فتور آپ

یہاں شیخ و برہمن (مسلمان۔ ہندو) کا اشارہ اتنا واضح ہے اور در پردہ، بے جہت اور فتور کے الفاظ ذہن کو اس سمت میں لے جاتے ہیں کہ در پردہ یہ فتور پیدا کرنے والا (انگریز) قاری یا سامع کے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے اور شعر اپنے عصر کی ترجمانی کے باعث پر اثر ہو جاتا ہے۔ اردو غزل کو اس زاویے سے دیکھیے تو ایک وسیع و بسیط دنیا کھل کر سامنے آ جاتی ہے۔ آج کا شاعر بھی صیاد، قفس، باغ، دام، بال و پر، گل، چمن، آشیانہ، صحرا، خرابہ، ویرانہ، دار، منصور وغیرہ کنایات سے اپنے دور کی ترجمانی کر رہا ہے۔ فیض احمد فیض کی شاعری اس کی مثال ہے۔ یہی کام اس دور کے شاعر نے کیا۔ اردو غزل نے ہمیشہ یہ کام کیا ہے۔ آج بھی وہ یہ کام کر رہی ہے اور کل بھی وہ یہ کام کرے گی۔ اس بات کی مزید وضاحت کے لیے رند کی وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے اور جسے پڑھ کر ذہن فوراً واجد علی شاہ اور ان کے حالات کی طرف جاتا ہے:

کھلی ہے کنجِ قفس میں مری زباں صیاد   میں ماجرائے چمن کیا کروں بیاں صیاد

اسی طرح رند کے یہ دو شعر اور دیکھیے:

تعلق حسرتِ پرواز کا تا قطع ہو جائے   گرفتارِ قفس منقار سے خود پر کترتے ہیں
حق بولنا محال ہے جھوٹوں کے دور میں   سولی چڑھائیں گے جو کہوں گا خدا لگی

برصغیر کی تاریخ کے اُتار چڑھاؤ کو اردو غزل نے ہر دور میں بیان کیا ہے۔ روحِ عصر کو سمیٹے بغیر شاعری ہرگز پر اثر نہیں ہو سکتی۔ اس دور کی شاعری کو آپ اس دور کی تاریخ کے حوالے سے پڑھیے تو یہ ہم سے مکالمہ کرنے لگے گی۔ میر، سودا، درد، آتش، جیسے بڑے شاعروں نے بھی یہ کام کیا ہے اور صفِ دوم کے شعرا مثلاً برق، رشک اور رند نے بھی یہ کام کیا ہے اور اچھا کیا ہے۔

رند کی شاعری پر آتش کا اثر گہرا ہے لیکن ساتھ ہی میر کا ہلکا سا اثر بھی اکثر محسوس ہوتا ہے۔ مصحفی کی زبان نے جو لکھنؤ کی شاعری کو دیا اس کا اثر بھی رند کے ہاں موجود ہے لیکن آج رند کی اہمیت یہ ہے کہ وہ ان شعرا میں ممتاز ہیں جن کے زبان و بیان نے وہ روپ اختیار کیا کہ اردو زبان منجھ کر چمک اٹھی۔ زبان و بیان پر فارسیت بہت کم ہو گئی اور

اردو کا اپنا معیاری و خالص روپ سامنے آ گیا۔ زبان و بیان کا یہ نیا روپ لکھنوی شعرا کی دین ہے جس میں لطفِ بیان بھی ہے اور زبان کا چٹخارا اور مزہ بھی اور جس کی کوکھ سے آنے والے دور میں زبان کی شاعری نے جنم لیا:

مذاق سب کا جدا ہے سخن تو ایک ہے رند   وہی سمجھتے ہیں جن کو شعور ہوتا ہے

لسانی سطح پر رند ناسخ کی پیروی نہیں کرتے بلکہ اپنے استاد آتش اور ان کے استاد مصحفی کی طرح زبان کو استعمال کرتے ہیں۔ ان کے ہاں پرانی زبان بھی حسب ضرورت اور موقع و محل کے عین مطابق استعمال میں آتی ہے مثلاً تلک: نقش ہے دل پہ مرے آج تلک اے ظالم   سب کی نظروں سے بچا کر آنکھ لڑانا تیرا

رند نے ایک پوری غزل ردیف تلک میں کہی ہے جس کا مطلع یہ ہے۔

دشوار اُڑ کے جانا ہے اب آشیاں تلک   پرواز اپنی آگے تو تھی لامکاں تلک

ڈگنا بمعنی لڑکھڑانا)   ہر گام پہ ڈگتا ہے قدم راہِ وفا میں   کھائی ہے جھپیٹ ایسی کہ سنبھلا نہیں جاتا

جھپیٹ

آچک   دمِ آخر ہی جو آنا ہو تو آچک ورنہ   بند ہوتی ہے ترے عاشقِ ناشاد کی آنکھ

جاچک   تجھ کو جانا ہے تو جاچک تو سویرے ورنہ   کام میرا ہی تمام اے شبِ ہجراں ہوتا

واں   ۔ یہی واں بھی زمیں پائی یہی واں آسماں نکلا

ہووے   یقیں نہ ہووے تو کر میرا امتحان صیاد

رند کے ہاں تذکیر و تانیث کا بھی ایک معیار مقرر ہو جاتا ہے جسے وہ، یکسانیت کے ساتھ، اپنی شاعری میں برتتے ہیں مثلاً وہ اب ناسخ کی طرح 'بلبل' کو مذکر اور مونث دونوں طرح نہیں باندھتے۔ ناسخ کے آخری دور میں اہلِ لکھنؤ نے بلبل کو مذکر باندھنا شروع کیا تھا۔ پھر یہی معیار ٹھہرا اور یہی یکسانیت کے ساتھ رند کے ہاں بھی ملتا ہے۔

رند کے ہاں جمع کی وہ ساری صورتیں ملتی ہیں جو اردو زبان میں آج مروّج ہیں لیکن گاہ گاہ وہ صورتیں بھی ملتی ہیں جس میں فارسی طریقے سے "ان" لگا کر جمع بنائی جاتی ہے جیسے

ختیں مانیاں درگاہوں میں چلے باندھے   پر میسر نہ ہوا ساتھ سلانا تیرا

اسی کے ساتھ وہ صورت بھی ملتی ہے جہاں عربی فارسی الفاظ کی جمع اردو طریقے سے بنائی گئی ہے جیسے:

ع   یاد آ گئیں اگلی وہ غزل خوانیاں اے رند

ع   نہ دے سکے مرے اعمال کی مکافاتیں

ع   اختلاطوں میں ہے اک یہ بھی ہمارا اختلاط

ع   تو دراندازیاں او بادِ صبا کرتی ہے۔

جمع بنانے کے باقی سب طریقے وہی ہیں جو اردو کے معیاری طریقے ہیں۔ معیار کے اعتبار سے رند کی زبان آج کی زبان ہے۔ آتش کے ایک اور شاگرد میر وزیر علی صبا بھی رند کے ہم عصر اور اس دور کے شعرا میں نمایاں و ممتاز تھے:

شہرہ ہے صبا اب تو اپنی بھی فصاحت کا   آتش کے مقلد ہیں سحباں کسے کہتے ہیں

اگلے باب میں ہم وزیر علی صبا کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱] جلوۂ خضر (جلد دوم)، صفیر بلگرامی، ص ۲۶۷، آرہ بہار، ۱۸۸۵ء

[۲] "دوز میں پنہاں شدی اے آفتاب" سے سالِ وفات برآمد ہوتا ہے۔ دیکھیے گلدستۂ عشق، دیوانِ ثانی، سید محمد خاں رند، ص ۳۱۳، نولکشور لکھنؤ، ۱۹۳۱ء

[۳] سراپا سخن، محسن لکھنوی، مرتبہ اقتدا احسن، ص ۴۸، لاہور ۱۹۷۰ء

[۴] ایضاً

[۵] گل رعنا، سید عبدالحی، ص ۳۷۷، مطبع معارف، اعظم گڑھ، طبع چہارم ۱۳۷۰ھ

[۶] گلدستۂ عشق دیوان ثانی، سید محمد خاں رند، ص ۲۸۳، مطبع نولکشور ۱۹۳۱ء

[۷] سوانحات سلاطین اودھ، جلد اول، سید محمد میر زائر، ص ۲۸، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۹۶ء

[۸] قیصر التواریخ، جلد اول، کمال الدین حیدر، ص ۲۳۳، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۹۶ء

[۹] گلدستۂ عشق، سید محمد خاں رند، ص ۱۶۸، آٹھواں ایڈیشن، مطبع نولکشور کانپور ۱۸۹۵ء

[۱۰] ایضاً [۱۱] ایضاً

[۱۲] ایضاً [۱۳] ایضاً

[۱۴] گلدستۂ عشق، بحولہ بالا، ص ۱۶۵، ص ۱۷۲

[۱۵] گلستانِ سخن (جلد اول)، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۵۱۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۱۶] ایضاً، ص ۳۹، ص ۷۵

[۱۷] جلوۂ خضر، جلد دوم، صفیر بلگرامی، ص ۲۶۷، آرہ بہار ۱۸۸۵ء

[۱۸] گلدستۂ عشق، دیوان ثانی، بحولہ بالا، ص ۲۱۶

[۱۹] سوانحات سلاطین اودھ، جلد اول، سید محمد زائر، ص ۲۹، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۹۶ء

[۲۰] جلوۂ خضر جلد دوم بحولہ بالا، ص ۲۶۷

[۲۱] ارمغان گوکل پرشاد، گوکل پرشاد، مرتبہ ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ص ۳۵، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء

[۲۲] گلدستۂ عشق، بحولہ بالا، ص ۱۶۷

[۲۳] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۱۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۲۴] گلدستۂ عشق، دیوان ثانی، بحولہ بالا، ص ۳۰۴

[۲۵] ایضاً، ص ۳۰۴

[۲۶] جلوۂ خضر (حصہ دوم)، صفیر بلگرامی، ص ۲۶۷، آرہ بہار ۱۸۸۵ء

[۲۷] گلِ رعنا، سید عبدالحی، ص ۳۷۷، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۳۷۰ھ

دوسرا باب

میر وزیر علی صبا لکھنوی

حالات اور مطالعۂ شاعری

میر وزیر علی صبا (۱۸۰۵ء؟۔۱۸۵۵ء) میر بندہ علی لکھنوی کے بیٹے اور خواجہ حیدر علی آتش کے نامور شاگرد تھے۔ بچپن میں ان کے ماموں اشرف علی نے متبنیٰ کر لیا تھا۔ انھیں کی نگرانی میں وزیر علی کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ اس زمانے میں فارسی و عربی، صرف و نحو اور منطق و طب کی تعلیم، نصاب کا حصہ تھی۔ کریم الدین نے لکھا ہے کہ انھوں نے شرح ملا تک تحصیل علم کیا تھا۔[۱] فارسی کی اچھی اور عربی کی بقدر ضرورت تعلیم پائی تھی۔[۲] ان کا سالِ ولادت کسی تذکرے یا کتب تواریخ میں نہیں ملتا۔ کریم الدین نے صرف اتنا لکھا ہے کہ ''عمر ان کی چالیس برس۔''[۳] گویا جب ان کا ترجمہ لکھا گیا تو وزیر علی صبا کی عمر چالیس برس تھی۔ کریم الدین نے اپنے تذکرے کی ''تالیف سے درمیان ۱۸۴۷ء فراغت پائی۔''[۴] جس کی مزید توثیق اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ ۱۲۶۲ھ مطابق ۱۸۴۷ء میں اس کے آخری صفحات لکھے۔''[۵] اگر قیاس کر لیا جائے کہ ۱۸۴۵ء میں وزیر علی صبا کا ترجمہ کریم الدین نے اپنے تذکرے میں قلم بند کیا تو گویا ۱۸۰۵ء صبا کا سالِ ولادت متعین کیا جا سکتا ہے۔ سن ہجری کے مطابق یہ ۱۲۲۰ھ۔۱۲۲۱ھ ہوتا ہے۔ ۱۲۷۱ھ میں صبا گھوڑے سے گرے۔ کان منھ سے خون بہنے لگا۔ اطبا نے فصد کا مشورہ دیا۔ فصد کھلوائی تو نبضیں ڈوب گئیں۔ حالت غیر ہو گئی اور اسی رات کے پچھلے پہر انتقال کر گئے۔ اس دن رمضان المبارک کی ۲۷ اور جمعرات کا دن (۱۳ر جون ۱۸۵۵ء) تھا۔[۶] وفات کے وقت ان کی عمر پچاس سال تھی۔ بہت سے شعرا نے قطعات تاریخ وفات کہے جن میں ان کے دوست امداد علی بحر بھی شامل تھے:

بجز ازیں مصرع جاں سوز گل سال دمید
''چمن ہستی موہوم صبا شد برباد'' ۱۲۷۱ھ

صبا یار باش، دوست نواز اور ''بہت خلیق'' انسان تھے۔[۷] صبح سے شام تک ان کے مکان پر احباب کا مجمع رہتا۔ جو آتا اس کی خاطر تواضع کرتے۔ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ ''ان کے جگت آشنا ہونے کے شہرہ سے ان کی صحبت اور جلسے کا تذکرہ اکثر ہوتا ہے''[۸] حاجت مندوں کی مالی و اخلاقی مدد بھی کرتے۔[۹] فراخ دل اور وسیع النظر تھے۔ صبا کو واجد علی شاہ کی سرکار سے دو سو روپے ماہوار[۱۰] اور نواب محسن الدولہ نبیرہ غازی الدین حیدر کے ہاں سے تیس روپے ماہوار ملتے تھے۔ ان کے علاوہ کئی باغ اور کچھ پرامیسری نوٹ بھی ان کی ملکیت تھے جن کا منافع مسٹر جوزف کی معرفت وصول ہوتا تھا۔[۱۱] فراغت سے زندگی گزارتے تھے اور سارے شہر میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ اپنے استاد آتش کا بہت خیال رکھتے تھے۔ صبا نے کئی جگہ اپنے استاد کا ذکر کیا ہے:

بیتِ ہستی کے صبا ہو گئے معنی روشن
خواجہ آتش سا زمانے میں جو استاد آیا

صبا مرنجاں مرنج انسان تھے۔ سعادت خاں ناصر نے ایک واقعہ لکھا ہے کہ ”میں نے ایک دن ایک دوست سے پوچھا کہ میر وزیر صاحب علم عروض میں بھی کچھ دخل رکھتے ہیں۔ انھوں نے فرمایا کہ ایک شخص نے اپنی غزل روبرو میر وزیر صبا کے پڑھی۔ اس میں ایک شعر تھا کہ تقطیع اس کی معلوم نہ ہوتی تھی۔ صبا نے کہا یہ شعر ظاہرا ناموزوں معلوم ہوتا ہے۔ اس شخص نے کہا یہ شعر موزوں ہے۔ میں نے یہ شعر میر علی اوسط رشک کو سنایا تھا۔ اگر ناموزوں ہوتا تو وہ اطلاع کر دیتے۔ کہنے لگے اگر علی اوسط رشک سن چکے ہیں تو موزوں ہے۔“ [۱۲] یہ واقعہ ناصر نے یہ بتانے کے لیے لکھا ہے کہ صبا کو عروض پر قدرت حاصل نہیں تھی لیکن اس واقعہ سے ان کے مرنجاں مرنج، فراخ دل اور بامروّت ہونے کا بھی پتا چلتا ہے۔ آغا حجو شرف کے اشعار سے بھی صبا کے مزاج کی تصدیق ہوتی ہے [۱۳]:

جو سید وزیر علی تھے صبا   فرشتہ وہ تھے ان کو بخشے خدا
جہاں آشنا، باوفا، خوش چلن   خوش اوقات، خوش باش، خوش پیرہن
ہوئے بارہ سو پر اکہتر جو سال   گرے گھوڑے پر سے کیا انتقال
وہ آتش کے شاگرد تھے بے مثال   زباں آور و شاعر خوش جمال
نہ کیوں کر کہیں ہم انھیں لاجواب   کہ ان کا تو ہر شعر ہے لاجواب

میر صبا کے شاگردوں کی تعداد بھی دوسرے ہم عصروں سے زیادہ تھی اور ان میں سے اکثر صاحب دیوان اور خود استاد تھے۔ کاظم علی خاں نے ان کے ۴۸ شاگردوں کے نام مع تخلص دیے ہیں۔ [۱۴] بیٹوں میں میر بادشاہ علی بقا (داماد مرزا اسلامت علی دبیر) میر عابد علی رسا اور حیدر حسین کے نام آتے ہیں۔ بیٹیوں میں مرتضیٰ بیگم، حاتم علی مہر کی بہو اور سخاوت علی ضیا کی زوجہ تھیں۔ ایک بیٹی اور تھیں جو حکیم رضا حسین سہا لکھنوی سے بیاہی تھیں۔ [۱۵]

صبا کا دیوان ”غنچۂ آرزو“ [۱۶] (۱۲۷۲ھ) کے نام سے مطبع محمدی لکھنؤ سے محمد یعقوب انصاری نطق کے زیر اہتمام ۲۵ر رجب ۱۲۷۲ھ/ ۲ر اپریل ۱۸۵۶ء کو شائع ہوا۔ اس کا سال ترتیب ۱۲۷۱ھ ہے جو نطق کے مصرع کہی تاریخ تمامی کی ”گلستانِ سخن“ کے آخری دو لفظوں سے برآمد ہوتا ہے۔ اس میں صبا کی ۲۲۷ غزلیں ہیں اور ”الف“ کے تحت ۴، ”ح“ کے تحت ایک اور ”ز“ کے تحت ایک ادھوری غزل بھی شامل ہے۔ مفردات کے تحت سات شعر شامل ہیں۔ ان کے علاوہ صبا کی تین رباعیات اور چار قطعاتِ تاریخ بھی درج ہیں۔ یہ دیوان صبا بنام ”غنچۂ آرزو“ کا پہلا ایڈیشن تھا۔ اس کے بعد دوسری بار یہ دیوان مطبع کارنامہ لکھنؤ سے ماہ صفر ۱۲۸۶ھ/ مئی جون ۱۸۶۹ء میں اور تیسری بار مطبع ثمر ہند سے محرم ۱۲۹۴ھ/ فروری ۱۸۷۷ء میں شائع ہوا۔ مطبع نامی لکھنؤ سے ایک اور ایڈیشن ”کلیاتِ صبا“ کے نام سے ابوالحسنات قطب الدین احمد کے اہتمام سے دوسری بار ماہ فروری ۱۸۹۰ء/ ۱۳۰۷ھ میں شائع ہوا جس میں صفحہ ۱۲ تک وہی کلام شامل ہے جو ”غنچۂ آرزو“ میں ملتا ہے اور صفحہ ۱۲۷ سے ۱۵۲ تک صبا کی ”مثنوی صیدیہ“ شامل ہے۔ ۱۹۹۲ء میں دیوانِ صبا مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا جسے عابد علی عابد نے غنچۂ آرزو کو بنیاد بنا کر برسوں پہلے مرتب کیا تھا۔ اس میں ”مثنوی صیدیہ“ شامل نہیں ہے۔

”مثنوی صیدیہ“ شکارنامہ ہے جس میں اس شکار کی تفصیل دی گئی ہے جسے نواب محسن الدولہ بہادر اور واجد علی شاہ کے وزیر اعظم نواب احمد علی خاں نے کھیلا تھا۔ یہ مثنوی ۱۲۶۴ھ میں وزیر علی صبا نے لکھی جیسا کہ رشک کے مصرع تاریخ: ”مثنوی یا شکارنامہ یہ ہے“ اور مولوی کرامت علی کے مصرع تاریخ: ”بود آ شکارا بہار شکار“ سے برآمد ہوتے

ہیں۔[۱۷] مثنوی کی ہیئت کے مطابق حمد، نعت، منقبت، مدح حضرت ظلِ سبحانی واجد علی شاہ، صفت شہر لکھنؤ، مدح حضور پرنور نواب محسن الدولہ بہادر اور مدح وزیر اعظم نواب احمد علی بہادر ضیغم کش کے بعد ''سبب تالیف'' میں بیان کیا ہے کہ ایک دن جو میں حاضر ہوا تو نواب نے فرمایا کہ حالِ شکار کو نظم کرو اور جو کچھ دیکھا ہے اسے موزوں کرو۔ صبا نے اسے نظم کیا اور اس مثنوی کا نام ''صیدیہ'' رکھا۔

صبا نے مدح میں، خواہ وہ حمد و نعت میں ہو یا بادشاہ و نواب کی مدح ہو، شیر کا استعارہ استعمال کیا ہے۔ یہ بھی بتایا ہے کہ جب یہ دونوں شکار کے لیے روانہ ہوئے تو بادشاہ نے فرمایا کہ کسی طور ہمارے لیے زندہ شیر قید کر کے لایا جائے۔ صبا نے اس مثنوی میں نہ صرف سفر کے مختلف مناظر پیش کیے ہیں بلکہ جنگل، صحرا، کوہ، دشت، سبزہ زار کے مناظر بھی بیان کیے ہیں۔ ساتھ ہی دلیری کے ساتھ شیر کے شکار کی تفصیل بھی دی ہے۔ شہد کی مکھیوں کے حملے کو بھی بیان کیا ہے جو دوران شکار لاکھوں کی تعداد میں سب پر حملہ آور ہو گئی تھیں۔ شیروں کو زندہ پکڑنے کے لیے جو طریقہ اختیار کیا گیا تھا، اسے بھی بیان کیا ہے۔ دو دعائیہ اشعار پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔

''مثنوی صیدیہ'' کی بحر تو رزمیہ ہے لیکن اس کا مزاج بیانیہ و بزمیہ ہے۔ اس مثنوی میں منظر کشی تو دلچسپ ہے لیکن خود شکار کا بیان ایسا ہے جیسے کوئی ناواقف شخص بیان کر رہا ہو حالانکہ چھ زندہ شیر پکڑنے اور ۳۴ شیر مارنے کا واقعہ کوئی معمولی بات نہیں تھی۔ اس میں جو شکار کی سنسنی خیزی تھی اس سے مثنوی کو بہت دلچسپ اور پر اثر بنایا جا سکتا تھا۔ شکار کو صبا نے ایسے بیان کیا ہے جیسے میدانِ کارزار برپا ہو۔ واضح رہے کہ شکار نامہ کبھی رزمیہ نہیں ہوتا اور اس لیے اس مثنوی کو بھی رزمیہ مثنوی کے معیار سے نہیں دیکھنا چاہیے۔ ادبی حسن اور بیان کی چاشنی مثنوی میں موجود ہے اور اسے دلچسپی و روانی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے۔ صنائع بدائع رعایت و مبالغہ سے صبا نے اسی طرح لطفِ بیان پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جیسا ان کی غزلوں میں ملتا ہے۔ جذبات نگاری نہ اس دور کی شاعری کا مزاج تھا اور نہ وہ اس دور کے مقبول ناسخی رنگ سے مناسبت رکھتا تھا۔ یہ مثنوی ایک شکار کا بیان ہے جسے ایک غیر شکاری نے فرمائش پر نظم کر کے محفوظ کر دیا ہے۔ یہ صبا کی واحد مثنوی ہے۔ بنیادی طور پر صبا غزل کے شاعر ہیں اور ان کی جو کچھ خداداد صلاحیت تھی وہ غزل ہی میں ظاہر ہوئی ہے۔

وزیر علی صبا (م ۱۸۵۵ء) نے جب شعور کی آنکھ کھولی تو لکھنؤ کی فضا میں چاروں طرف بلند پروازی اور مضمون بندی کا رنگ چھایا ہوا تھا اور یہی وہ ''طرز جدید'' تھا جس کے موجد شیخ امام بخش ناسخ (م ۱۲۵۴ھ/۱۸۳۴ء) تھے۔ اس کا اثر نہ صرف ناسخ کے شاگردوں پر تھا بلکہ خود آتش اور ان کے شاگرد بھی، اپنی حیثیت منوانے کے لیے، اسی رنگ میں شاعری کر رہے تھے۔ ناسخ نے تخلیقی سطح پر، جو اپنا الگ راستہ بنایا تھا وہ دراصل ''سادہ گوئی'' کے خلاف ردِعمل کی حیثیت رکھتا تھا۔ ناسخ نے اسی لیے جذبہ و احساس کو شاعری سے خارج کر کے مضمون بندی اور پروازِ تخیل پر نئی شاعری کی بنیاد رکھی تھی۔ اسی کے ساتھ ناسخ نے اپنے طرز کو نئی صورت دینے کے لیے ہندی الاصل الفاظ بھی اپنی شاعری سے خارج کر کے ان کی جگہ عربی الفاظ استعمال کرنے کو رواج دیا تھا۔ اس پر ہم ناسخ کے مطالعے میں اور دوسرے کئی مقامات پر بحث کر چکے ہیں۔ نئی نئی پے چیدہ تراکیب وضع کرنے کا عمل بھی اسی نئے رجحان کا نتیجہ تھا۔

ناسخ کے آخری زمانے میں ان کے شاگردوں نے محسوس کیا کہ ہندی الاصل الفاظ و محاورات کو خارج کرنے سے شاعری کی زبان لطفِ سخن سے عاری اور بول چال کی زبان سے دور ہوتی جا رہی ہے، انھوں نے نہ صرف

ہندی الاصل کو دوبارہ استعمال کرنا شروع کیا بلکہ روزمرہ ومحاورہ کے استعمال کو بھی خاص اہمیت دی۔ یہ صورت یکساں طور پر ہمیں ناسخ و آتش کے شاگردوں میں دکھائی دیتی ہے۔ خود آتش کا بھی یہی زاویہ نظر تھا کہ ہندی الاصل الفاظ ومحاورات استعمال نہ کرنے سے لطفِ سخن کم ہوگیا ہے۔ آتش نے نہ صرف خود ایسا کیا بلکہ اپنے شاگردوں کو بھی متوجہ کیا۔ اس نئے رجحان میں خود ناسخ کے نامور شاگرد وزیر لکھنوی اور علی اوسط رشک وغیرہ بھی شامل تھے اور آتش اور ان کے شاگرد رند لکھنوی اور صبا لکھنوی بھی شامل تھے۔ کلام وزیر اور رشک کے دیوان دوم وسوم اسی رجحان کی ترجمانی کرتے ہیں۔ گویا اس بات پر ساری نئی نسل متفق تھی کہ بول چال کی عام زبان اور روزمرہ ومحاورہ کے استعمال سے شاعری میں لطفِ بیان پیدا ہو جاتا ہے۔ اس رجحان کی پیروی میں شاگردانِ ناسخ آتش سے زیادہ قریب تھے۔ لیکن فرق یہ ہے کہ ناسخ کے شاگردوں نے جذبہ واحساس کو تو شاعری سے خارج رکھا لیکن ہندی الاصل الفاظ ومحاورات کو وہ عام طور پر استعمال کرنے لگے۔ ادھر آتش کے شاگردوں نے ہندی الاصل الفاظ ومحاورات کو لطفِ بیان سے ملا کر ہلکے سے جذبہ واحساس کو بھی اس میں شامل کر دیا۔ یہ اثر ہمیں رند کے ہاں زیادہ ملتا ہے۔ صبا بھی اسی راستے پر چلتے ہیں۔ یہ وہ رجحان تھا جو لکھنؤ میں پیدا ہوا اور نئی نسل کا غالب رجحان بن گیا۔ لکھنوی شاعری میں جو صحتِ زبان اور ہندی الاصل الفاظ ومحاورات کے استعمال پر زور دیا جاتا ہے وہ اسی رجحان کی ایک شکل ہے۔ ابتذال کی وجہ یہ تھی کہ ایک طرف تو یہ عیش پرست معاشرہ خود ابتذال میں مبتلا تھا اور ساتھ ہی جدتِ مضمون کی تلاش میں وہ مضامین بھی باندھے جانے لگے جو اب تک نہیں باندھے گئے تھے اور یہاں ابتذال وغیر ابتذال میں کوئی فرق نہیں کیا گیا۔ یہ مضامین مبتذل ہونے کے باوجود پہلی بار شاعری میں آئے تھے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ لکھنوی شاعری مبتذل مضامین باندھنے کی وجہ سے ایک بدنام ہوئی کہ جب اور جس کسی کا ایسا شعر سننے یا دیکھنے میں آتا تو اسے لکھنوی رنگ کا نام دے دیا جاتا۔ یہ رجحان نئے مضامین کی تلاش کا منطقی نتیجہ تھا۔ اس لحاظ سے دیکھیے تو اس دور کے ہر شاعر کے اندر رنگ ناسخ موجود تھا جس کی گواہی اس دور کے ہر شاعر کا کلام آج بھی دے رہا ہے۔ صبا کے ہاں بھی استاد آتش کی طرح، یہ اثر واضح طور پر موجود ہے

ہمارا سوزِ دل کیوں کر نہ روشن ہو زمانے پر   کہ خورشیدِ فلک تارا ہے اپنے بختِ واژوں کا
سرکشی پر جو وہ سرو ستم ایجاد آیا   پاس اترے کے گھٹتا ہوا شمشاد آیا
بڑھایا آبروئے دل سے وہ رتبہ تصور کا   خم گرووں بنا ہر بلبلا، بحرِ تفکر کا
زلف کو روئے مخطط پر جگہ دی یار نے   زنگیِ شب کو ملا پروانہ جاگیرِ صبح
جنوں کا ولولہ موقوف ہے سیرِ بیاباں پر   الٰہی پھٹ پڑے سقفِ فلک دیوارِ زنداں پر
اے صبا ہم بھی وہ آندھی ہیں بقول ناسخ   اڑ کے جائے گا کہاں تختِ سلیماں ہم سے

اسی ”طرزِ جدید“ کے عام اثر کی وجہ سے صبا کو بھی ناسخ کا قول یاد آتا ہے اور مرزا غالب کو بھی۔ ناسخ اس دور کے ہر شاعر کے باطن میں موجود ہے۔

صبا مضمونِ تازہ کی تلاش کرتے ہیں اور ساتھ ہی جب سرقے، توارد اور ترجمے سے بچنا چاہتے ہیں تو وہ ان مضامین کو بھی باندھ دیتے ہیں جو کسی نے نہیں باندھے اور اسی سے وہ ابتذال پیدا ہوتا ہے جس سے لکھنوی رنگِ سخن آج موسوم ہے:

سوزشِ دل سے ہے اف اف شبِ تنہائی میں   ہائے رہ رہ کے ٹپکتا ہے یہ پھوڑا کیا کیا

نہ چھوڑیے گا جو سونا بدل کے کروٹ کا   تو سر ہے بندے کا اور پایہ ہے چھپر کھٹ کا
جھوٹوں کا بادشاہ کہوں اے صنم تجھے   یہ حال ہے کہ بات کہی اور مکر گیا
یار بے ڈھب، رخ ادھر ناوکِ مژگاں کا ہے   دیکھیے دیکھیے غرباں کلیجا ہو گیا
صندل سی وہ کلائیاں اپنے گلے میں ہوں   ہتھ پھیریاں نصیب ہوں چندن سی ران پر
رہتی ہے آٹھ پہر آپ کو کنگھی چوٹی   اپنی زلفوں میں گرفتار نظر آتے ہو
رنگ لایا ہے انتظار ان کا   آنکھ کا تل سفید زیرہ ہے

نئے نئے مضامین کی تلاش کے شوق میں لکھنؤ کے شاعروں نے زندگی کے ہر کھونٹ کی سیر کی اور سب کنویں جھانکے اور ابتذال وغیر ابتذال کی تمیز سے بے نیاز ہو گئے لیکن ساتھ ہی ہندی الاصل الفاظ ومحاورات کے استعمال سے لطف بیان کا پورا خیال رکھا۔ ان سب شعرا کی زبان بول چال کی زبان سے قریب ہے۔ عربی وفارسی کی بھاری بھرکم تراکیب بھی اسی لیے بہت کم ہو گئی ہیں۔ یہ سارا بوجھ تو جناب ناسخ اپنے ساتھ لے گئے اور نئی نسل لطفِ زبان کی شاعری کی طرف آ گئی۔ اب بول چال کی سادہ زبان میں مضمون بندی اور اردوئے خاص میں عام پسندی نے ایک نئے رجحان کی صورت اختیار کرلی۔ صبا اسی رجحان کے ترجمان اور لکھنوی رنگِ سخن کے ممتاز نمائندہ ہیں۔ ان کی شاعری جذبہ واحساس سے عاری ہے۔ یہ عشقیہ شاعری نہیں بلکہ حسنیہ شاعری ہے۔ صبا بھی آتش کی پیروی میں عاشقانہ انداز سخن کا دم تو بھرتے ہیں لیکن ان کا عشق بھی حسنِ محبوب تک محدود رہتا اور اوپری اوپری سی چیز نظر آتا ہے۔ عشق اس معاشرے کے بس کا روگ نہیں ہے۔ اس دور میں صرف آتش ہی ایک عشقیہ شاعر ہے جو فقیر ومتوکل ہے اور جس کا تخلیقی مزاج اس سطح پر اس دور سے مطابقت نہیں رکھتا۔

اس دور نے جتنے ضرب الامثال اشعار اردو زبان کو دیے، اتنے شاید ہی کسی دور نے دیے ہوں۔ آتش کے ہاں ان کی تعداد بہت ہے اور ان کے شاگردوں کے ہاں بھی یہی صورت ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ آتش نے روزمرہ ومحاورہ اور صفائی زبان کے ساتھ خیال کو اس طرح لفظوں کا جامہ پہنایا کہ وہ تصویر بن گیا اسی کو ان کے شاگردوں نے اپنایا اور ایسے اشعار اور مصرعوں کو جنم دیا کہ سنتے ہی زبان پر چڑھ جاتے ہیں۔ یہی ان شاعروں کا معیارِ شاعری تھا۔ صبا کے یہ شعر اسی معیار کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

جس کا مطلب صاف ہے اس بات کی کیا بات ہے   شعر وہ کہیے ادھر پڑھیے ادھر مشہور ہو
مضمونِ پیچ دار ہیں مکروہ اے صبا   اشعار ہر زمین میں ہیں عاشقانہ فرض

شاعری میں زبان وبیان کے اس معیار کو برقرار رکھنے کے باعث ضرب المثل اشعار کی تعداد اسی لیے شاگردانِ آتش کے ہاں بہت زیادہ ہے۔ ان اشعار میں جس سلیقے سے زبان، محاورہ اور روزمرہ کو سادگی سے استعمال کیا گیا ہے، جس طرح بول چال کی زبان سے لفظوں کو جمایا گیا ہے اور جس تیور سے زبان کو لہجے کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے شعر منہ سے بول اٹھتا ہے اور فوراً زبان پر چڑھ جاتا ہے۔ صبا کے یہ چند شعر دیکھیے:

دل میں اک درد اٹھا آنکھوں میں آنسو بھر آئے   بیٹھے بیٹھے ہمیں کیا جانیے کیا یاد آیا
ناداں ہیں جو رکھتے ہیں امید کسی سے   جز ذاتِ خدا کوئی کسی کا نہیں ہوتا
دیکھیں رغبت سے تو کہتا ہے وہ شوخ   کوئی حلوا ہے کہ کھا جائیے گا

فکر کونین کی رہتی نہیں مے خواروں میں　　غم غلط ہو گیا جب بیٹھ گئے یاروں میں
ٹالو نہ کل پہ آج کا تم وعدۂ وصال　　اے جان زندگی کا نہیں اعتبار کچھ
آپ ہی اپنے ذرا جور و ستم کو دیکھیں　　ہم اگر عرض کریں گے تو شکایت ہوگی
کس کس کو یاد کیجیے کس کس کو روییے　　کیا کیا نہ آسماں کے ہوا انقلاب سے
خدا کا قہر بتوں کا عتاب رہتا ہے　　اس ایک جان پہ کیا کیا عذاب رہتا ہے
نشاں سدا نہیں رہتا ہے نام رہتا ہے　　وہ کام کر کہ زمانے میں واہ واہ رہے
جو حال دیکھتا ہے وہ کہتا پیام بر　　آئیں نہ آئیں آگے انھیں اختیار ہے

اس زبان کو ناسخ کی زبان سے ملایئے تو یہاں ایک لوچ، لہجے کا سبھاؤ، لفظوں کی ترتیب، بیان کی سادگی و صفائی، بات کو تراش کر پیش کرنے کا سلیقہ نظر آئے گا۔ اس دور کے شعرا نے، جس میں صف دوم کے شعرا پیش پیش ہیں۔ اردو زبان کو مانجھ کر اس طرح پیش کیا کہ زبان و بیان تازہ ہو گئے اور اسے ایک نئی توانائی مل گئی۔ خیال کی سطح پر وہ اکثر آپ کو تمسخر معلوم ہوں گے لیکن بیان کی سطح پر، بول چال کی زبان سے رشتہ جوڑ کر، انھوں نے اسے ایک نئی قوت دی۔ ان شعرا نے ناسخ و آتش کے رنگِ سخن کو طرح طرح سے استعمال کر کے پامال و فرسودہ کر دیا۔ ناسخ تو بالکل پامال ہو گئے لیکن آتش اپنے عشقیہ انداز اور جذبہ و احساس کے ساتھ اپنے تجربے کو بیان کرنے کی منفرد خصوصیت کی وجہ سے اور نمایاں و ممتاز ہو گئے۔

صبا اور رند صف دوم کے شعرا کے سرخیل ہیں۔ صبا کے ہاں تعقیدِ لفظی نہیں ہے۔ شتر گربگی نہیں ہے۔ ایسے بھرتی کے الفاظ نہیں ہیں جنھیں حشو و زوائد کہا جا سکے۔ باقی صبا کے ہاں وہ ساری خصوصیات یا کمزوریاں موجود ہیں جو اس دور کی شاعری میں ملتی ہیں یعنی تصنع، رعایت، ایہام اور دوسرے صنائع، حسن محبوب کا بیان، مثالیہ انداز، سنگلاخ زمینوں میں طویل غزلیں، ہر قسم کے مبتذل و غیر مبتذل مضامین باندھنے کا رواج، اخلاقی مضامین اور کلیتوں کو شعر کا جامہ پہنانے کا طریقہ، یہ سب صبا کے ہاں بھی موجود ہیں لیکن جو چیز صبا کو اپنے معاصرین میں ممتاز کرتی ہے وہ بول چال کی زبان کو لہجے کے ساتھ اس طرح استعمال کرنا کہ لطفِ سخن، لطفِ زبان ٹکسالی پن اور رنگینی و سلاست پیدا ہوں۔ صبا کے ہاں یہ اثر ناسخ سے نہیں بلکہ آتش سے آیا ہے۔ ناسخ، اصلاحِ زبان کے سارے زور و شور کے باوجود، ' سے اردو پن سے دور لے گئے تھے۔ آتش اور ان کے شاگردوں نے اس اردو پن کو دوبارہ بحال کیا جو خوبصورت بھی ہے اور دل کش بھی۔ صبا نے بھی یہی کام کیا۔ اگر صبا کی تراکیب کا ناسخ کی تراکیب سے مقابلہ کیا جائے تو صبا کی تراکیب میں پیچیدگی اور اشکال نہیں ملے گا۔ اس میں عام فارسی الفاظ کے استعمال سے تراکیب وضع کی گئی ہیں جیسے زلف شب گوں۔ دامانِ قاتل، ہجومِ گلِ صحرائی۔ رشتۂ دام بلا۔ اثر تیر دعا۔ لوح طلسم خاک۔ تار نظر۔ دیدۂ وحدت۔ مثل نقش کف پا۔ سوزِ تپ فرقت۔ تہ تیغِ شہیداں۔ شب ماہتاب ہجر۔ پنبۂ داغ قمر۔ چراغ شب یلدا۔ صفت طائر بسمل۔ روشنی چراغ رخ حبیب۔ تخفیفِ جور دام بلا وغیرہ۔ شاعری کی حیثیت سے صبا کی شاعری پھیکی اور بے مزہ ہے۔ اگر اس شاعری کو آتش کی شاعری کے سامنے رکھا جائے تو یہ بے اثر شاعری ہے لیکن فن کے اعتبار سے اس میں سجاوٹ ہے۔ دونوں مصرع پوری طرح مربوط ہیں۔ ردیف و قافیہ ایک دوسرے سے ہم آہنگ و پیوست ہیں۔ روانی و سلاست ہر شعر میں عام طور پر ملتی ہے۔ بول چال کے نئے نئے الفاظ کو حسنِ صحت کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے جس سے اردو

لغت کا دامن وسیع ہو گیا ہے۔ اس دور کے شاعروں کے جتنے الفاظ، سند کے طور پر لغت نویسوں نے حوالے کے لیے استعمال کیے ہیں بہت کم ادوار کو یہ خصوصیت حاصل ہوئی ہے۔

صبا کے ہاں محاورہ و روزمرہ شعر کا جزو بن کر آیا ہے اور اس طور پر آیا ہے کہ لطفِ سخن بڑھ جاتا ہے۔ یہ صبا کا عام رنگ ہے۔ آتش، رند اور صبا کا کلام پڑھ کر تین باتیں واضح طور پر محسوس ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ عاشقانہ رنگِ سخن کے تعلق سے، جذبہ و احساس شاعری میں واپس آ رہا ہے۔ دوسرے، لطفِ زبان کا رجحان بڑھ رہا ہے اور تیسرے بول چال کی زبان اپنے سارے الفاظ و محاورات کے ساتھ دوبارہ واپس آ رہی ہے۔ صبا کے یہ شعر ان تینوں رجحانات کی ترجمانی کرتے ہیں

جنوں میں باغ عالم کو جو دیکھا　　　عجب صحرائے وحشت ناک نکلا
کھو گیا ایسا طریق عشق میں　　　خود نہیں معلوم میں کیا ہوگا
آبرو دل کی کدورت نے نہ چاہی ورنہ　　　یہ وہ قطرہ ہے جو بڑھ جاتا تو دریا ہوتا
اے موسم خزاں ترا خانہ خراب ہو　　　کانٹوں کے ڈھیر اور گلوں کے مقام پر
بارالہا! اپنا جوشِ عشق دے　　　قطرۂ ناچیز کو طوفان کر
کس قدر طالب دیدار ہیں اللہ اللہ　　　دیکھیے ہوتا ہے ہنگامۂ محشر کس دن
ہزار بار قیامت گزر گئی ہم پر　　　مگر ہنوز شب انتظار باقی ہے
دے دیا دل یا رکو مٹی کے مول　　　مفت اس یوسف کا سودا ہوگیا
پڑھے یار غیروں میں ناما ہمارا　　　یہ قسمت ہماری یہ لکھا ہمارا
اس سرو قد کے سامنے مارے حجاب کے　　　گڑ گڑ گئے ہیں سرو لب جو کمر کمر
ہم وہ بسمل ہیں کہ ٹھنڈے نہیں ہوتے جب تک　　　دامن زخم سے قاتل کو ہوا دیتے ہیں
جب میں کہتا ہوں کہ دل پھٹ گیا اپنا تم سے　　　تار باتوں کا لگا کر وہ رفو کرتے ہیں
آنکھ لڑتے ہی ہوئے آپ کے تیور میلے　　　دیکھیے کر گئی گھونگھٹ صفِ مژگاں ہم سے

صبا خود متعدد شاگردوں کے استاد تھے۔ شعر سجا کر، جما کر کہتے تھے۔ زبان پر انھیں ایسی قدرت حاصل تھی کہ کم لوگوں کو ہوگی۔ انھوں نے روزمرہ کی بول چال کے متعدد ایسے الفاظ، جو شاعری میں استعمال نہیں ہوتے تھے، سلیقے اور ہنرمندی کے ساتھ استعمال کیے ہیں۔ ناسخ کے زیر اثر ایسے الفاظ متروک قرار دے دیے گئے تھے۔ آتش چونکہ انھیں استعمال کرتے تھے اس لیے صبا نے اس استعمال کو مزید رواج دیا مثلاً

پھپوٹا	پھپوٹا بنتا ہے، چشم پہ آب کا پھایا
پینترے	کون آ کے پینترے نہ یہاں پر بدل گیا
کھپے	وہ جلا کر مجھ کو مردم کی نگاہوں میں کھپے
بھٹیوں	ے کش ہیں بھٹیوں کا ہمیں ہے دھواں پسند
پھکیت، پالٹ، موڈھا، کڑک	یہ ہاتھ اس پھکیت کے عاشق پہ صاف ہیں
	پالٹ، طمانچہ، چاک کے کڑک موڈھا سر کر

نکور	روتا ہوں توبتِ شب غم کی نکور پر
ڈھب ڈھیا	آخر میں ڈویا ڈھب ڈھیا کر
پرچھا	پرچھا ہوجائے فیصلا کر
ڈھئی	دونوں ڈھئی دیے ہیں ترے آستان پر
ہتھ پھیریاں	ہتھ پھیریاں نصیب ہوں چندن سی ران پر
کاوے لگانا	کاوے لگایا کرتا ہے وہ نے سوار روز
پٹانا	محتسب پٹائے ساقی کی ہوا ایسی بندھے
اینڈنا	اینڈتے پھرتے ہیں دیوانے سربازار خوش
چیلی	بات اب تک ہے چیلی، یہ لڑکپن کب تک
ہراکچوہ	خون تمام جسم کا دم میں ہوا ہراکچوہ
چرتر	اے بت پرفن تجھے کیا کیا چرتر یاد ہیں
تھڑجیوں	ان تھڑجیوں کے خاک کبھی دل بڑھے نہیں
گل چھرے	خوب گل چھرے اڑاتے، چمن عالم میں
سنسی، سوہاں	سنسی کسے کہتے ہیں سوہاں کسے کہتے ہیں
کٹکیاں	کٹکیاں دونہ رشتۂ جاں میں
بھبھوکے	لگاکر ناک ساغر کو، جو سونگھا اس بھبھوکے نے
برانا	مروے خواب مرگ سے اٹھیں گے براتے ہوئے
اچھو	حلق میں ایسا پڑا پھندا، ہوا اچھو مجھے
اُلپچتا	اُلپچتا ہوں سمند رکو میں گھر کے لیے
ٹھیلٹی	خوب رضواں سے ٹھیلتی ہو پس مرگ اے حور
اوپی	اس ترک کی اوپی ہوئی شمشیر دیکھیے
گھمڈا	گھمڈا ہوا ایسا مری آہوں کا دھواں ہے
لچھن جھڑنا	لچھن جھڑے ہوئے ہیں مہ وآفتاب کے
پرکھالانا	سکہ داغ جنوں قیس سے پر کھالائے
تھتھیانا	بوسے کے مانگنے پر نہ یوں منہ تھتھایئے
دھاڑیکا دھاڑا	جائے کوثر پر یونہیں دھاڑیکا دھاڑا چاہیے
تکپٹ	یہ نقدِ دل کہیں تکپٹ نہ اے پری ہوجائے
پیچ پانچ	زاہد کے پیچ پانچ کا سب حال کھل گیا

ہندی الاصل الفاظ کے ساتھ اس دور میں انگریزوں کے بڑھتے ہوئے سیاسی، معاشرتی وتہذیبی اثر کے ساتھ انگریزی زبان کے الفاظ بھی، اردو صوتی نظام کے مطابق، زبان اور شاعری میں داخل ہو رہے ہیں۔ صبا کے

یہاں بھی یہ دو لفظ ملتے ہیں:

رفل (Rifle). ع رفل پڑی، کوئی غنچہ جو باغ میں چٹکا۔ آتش نے بھی اسے شاعری میں استعمال کیا ہے۔

ارگن (Organ): ع کوک دیتے ہیں تو بجتا ہے یہ ارگن کیسا

صبا عام طور پر لفظوں کو اسی طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں مثلاً:

بایاں	اے مغ بچہ تمھارا بایاں قدم میں لوں گا
زور	واہ کیا زور نزاکت ہے تری اے ساقی
پھنک رہا ہے	پھنک رہا ہے کہیں ناقوسِ برہمن کیسا
نازکی	لچکے گی نازکی سے ہر اک گام پر کمر
پھر دوبارہ	پھر دوبارہ طور پر بجلی گرے
کاٹو	زبان کا ٹو صیاد ہم اسیروں کی
رکھے	اللہ سلامت رکھے اس کو وہ جہاں ہے

ایک مصرع میں ضرورتِ قافیہ کے لیے تودا کو واحد باندھا ہے جب کہ صحتِ زبان کے لحاظ سے وہاں جمع آنا چاہیے۔

ع ڈھیر ہیں گردِ کدورت کے بھی تودا دل میں

اسی طرح ایک شعر میں "ہم جلیس" باندھا ہے یہ غلط العام ہے، اسی طرح آج بھی بولا جا رہا ہے۔ رند کے ہاں بھی ملتا ہے اور شاگردانِ آتش اسے اسی طرح استعمال کرتے ہیں۔ صبا کا یہ شعر دیکھیے۔

یہ ہم جلیس، یہ ہمدم ہیں بزمِ ہستی تک   لحد میں کوئی کسی کا شریکِ حال نہیں

"افسانۂ لکھنؤ" میں آغا حجو شرف نے بھی کئی جگہ ہم جلیس باندھا ہے:[۱۸]

اب آنے لگیں ملکہ کی ہم جلیس   امیرانہ باتیں طبیعت نفیس
ایک اور جگہ رئیسوں میں ہیں خاندانی رئیس   جہاں میں سلاطیں کے ہیں ہم جلیس
اسی طرح: بڑے نامور ہیں یہ دونوں رئیس   کہ یہ بادشاہوں کے ہیں ہم جلیس

مولوی عصمت اللہ انسخ (شاگرد عبدالغفور نساخ) نے بھی اپنے رسالے "طومارِ اغلاط" میں صبا کے نہ صرف اس شعر پر بلکہ کئی دوسرے اشعار پر اعتراض کیے ہیں اور یہ بحث، جو نساخ کے رسالے "انتخابِ نقص" سے شروع ہوئی تھی جس میں انیس و دبیر کے کلام اور استعمالِ زبان پر اعتراض کیے تھے، اتنی بڑھی تھی کہ معرکۂ قتیل و غالب کے بعد یہ دوسرا بڑا معرکہ تھا جس کا ذکر ہم نساخ کے مطالعے میں "انتخابِ نقص" کے تحت اسی جلد میں تفصیل سے کر آئے ہیں۔ "طومارِ اغلاط" میں چھ نامور شعرائے لکھنؤ کے کلام پر اعتراض کیے گئے تھے جن میں ناسخ، آتش، وزیر، منیر شکوہ آبادی، امیر مینائی کے ساتھ وزیر علی صبا بھی شامل تھے[۱۹] "ہم جلیس" غلط العام ہے لیکن اس دور کی شاعری میں بول چال کی زبان کے استعمال کے رجحان نے جس معیار کو ابھارا تھا وہ یہ تھا کہ وہ مفرد و مرکب الفاظ جو اہلِ علم و صاحبانِ ذوق بولتے ہیں، انھیں اسی طرح شاعری میں بھی استعمال کرنا چاہیے اور اسی معیار کے تحت صبا نے "ہم جلیس" باندھا تھا۔ جس طرح ان کے استاد آتش نے "مشیت" (بجائے عربی "مشائیت") یا کلگی (بجائے کلغی) باندھا تھا۔ آتش نے تین غزلوں میں "فی الواقعی" (بجائے فی الواقع) باندھا ہے۔ اگر وہ ایک بار باندھتے تو کہا جا سکتا تھا کہ یہ آتش کی غلطی

تھی لیکن تین بار اور نہایت ہنرمندی کے ساتھ باندھنا اس بات کی علامت ہے کہ یہ اس رجحان کا اثر تھا جس میں لفظوں کو اسی طرح استعمال کرنے پر زور دیا جارہا تھا جس طرح اہلِ زبان واہلِ ادب انھیں بولتے ہیں خواہ وہ عربی اصول کے خلاف ہی کیوں نہ ہو۔ یہی بات انشااللہ خاں انشا نے ''دریائے لطافت'' میں بطور اصول لکھی تھی۔ یہی وہ معیار ہے جو اس وقت بھی درست تھا اور آج بھی درست ہے۔ اردو ایک زندہ زبان ہے جس کا اپنا مزاج، اپنا صوتی نظام اور اپنا کینڈا ہے۔ جب انگریزی ''رائفل''، ''رفل'' ہوسکتا ہے تو ''ہم جلیس'' اور ''فی الواقع'' کو کیوں غلط ٹھہرایا جائے۔ یہ رجحان دراصل ناسخ کے صحتِ زبان کے سخت اصولوں کے خلاف ردِعمل تھا۔ ناسخ کے اصولوں کو آتش اور ان کے شاگردوں نے مسترد کردیا تھا اور جلد ہی یہ اصول مروج ہوگئے۔

صبا آتش کے ممتاز شاگرد اور اس دور کے ان شعرا کے زمرے میں آتے ہیں جو لکھنؤ کے رنگ شاعری کے ترجمان ہیں اور اس روایت کو طرح طرح سے استعمال کرکے اس کے سارے امکانات کو، دوسرے شعرا کے ساتھ، اپنے تصرف میں لے آتے ہیں۔ صف دوم کے شعرا روایت کے اعادہ اور تکرار سے یہی کام کرتے ہیں اور نئی نسلوں کے لیے نئے راستوں کی تلاش کا دروازہ کھول دیتے ہیں۔ نیا رجحان اسی طرح پیدا ہوتا ہے اور پرانی روایت اسی طرح ٹکسال باہر ہوجاتی ہے۔ صبا نے جس طرح اردو زبان کو مانجھنے، اسے نیا روپ دینے کا کام کیا وہ ہمیشہ اہم رہے گا۔

شہرہ ہے صبا اب تو اپنی بھی فصاحت کا
آتش کے مقلد ہیں سحباں کسے کہتے ہیں

آغا حجو شرف بھی آتش کے شاگردوں میں ممتاز ہیں۔ انھوں نے شاعری کو سنجیدگی سے اپنی تاریخی مثنویوں اور خصوصیت کے ساتھ اپنی غزلوں میں استعمال کیا ہے۔ مثنوی اور غزل ہی ان کی پہچان ہیں۔ وہ اس دور کے راوی بھی ہیں اور مورخ بھی۔ ان کی تخلیقات کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] طبقات الشعرائے ہند، کریم الدین وفیلن، ص ۴۲۷، دہلی ۱۸۴۸ء

[۲] گل رعنا، سید عبدالحی، ص ۲۷۴، طبع چہارم، اعظم گڑھ ۱۳۷۰ھ

[۳] طبقات الشعرائے ہند بحولہ بالا، ص ۴۲۷

[۴] ایضاً، ص ۳

[۵] ایضاً، ص ۵۰۲

[۶] یہ تفصیل میر ولد حسن فوق کے قطعہ تاریخ وفات میں دی گئی ہے۔ دیکھیے دیوانِ صبا، مرتبہ عابد علی عابد، ص ۳۵۳، ۳۵۴ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۲ء

[۷] طبقات الشعرائے ہند بحولہ بالا، ص ۴۲۷

[۸] جلوۂ خضر، صفیر بلگرامی، (جلد دوم)، ص ۲۶۸، آرہ بہار ۱۸۸۵ء

[۹] دبستانِ آتش، شاہ عبدالسلام، ص ۱۸۰، مکتبۂ جامعہ نئی دہلی ۱۹۷۷ء۔ شاہ عبدالسلام نے جو واقعہ درج کیا ہے اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے۔

[۱۰] طبقات الشعرائے ہند، محولہ بالا، ص ۴۲۷

[۱۱] خمخانۂ جاوید، جلد پنجم، لالہ سری رام، ص ۲۵۳۔۲۵۴، دہلی، سال ندارد۔

[۱۲] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۹۷، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۲ء

[۱۳] افسانۂ لکھنؤ، آغا جو شرف، مرتبہ سید محمود نقوی، ص ۹۸، دلّی ۱۹۸۵ء

[۱۴] انتخاب صبا، مرتبہ کاظم علی خاں، ص ۶۔۷، اترپردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۱۵] ایضاً، ص ۵۔۶

[۱۶] "غنچۂ آرزو" مملوکہ اردو ڈکشنری بورڈ۔ کراچی

[۱۷] کلیات صبا، وزیر علی صبا، ص ۱۵۲ (حاشیہ)، مطبع نامی لکھنؤ، بار دوم، فروری ۱۸۹۰ء

[۱۸] افسانۂ لکھنؤ، آغا جو شرف، مرتبہ سید محمود نقوی، ص ۴۳، ص ۷۵، ص ۷۷، دہلی ۱۹۸۵ء

[۱۹] صبا کے کلام پر مولوی عصمت اللہ انسخ کے اعتراضات کے لیے دیکھیے: معرکۂ سخن، عبدالباری آسی، ص ۱۶۰۔۱۶۸، نگار بک ایجنسی، لکھنؤ ۱۹۳۲ء۔

تیسرا باب

آغا حجو شرف

حالات، موضوعاتی مثنویاں، مطالعۂ شاعری

آغا حجو شرف (وفات قبل ۱۳۰۵ھ/ ۱۸۸۷ء) واجد علی شاہ کے سمدھی اور اس دور کے ایک معروف ادبی شخصیت تھے جن کا نام، جیسا کہ خود شرف نے ''شکوۂ فرنگ'' اور ''افسانۂ لکھنؤ'' میں لکھا ہے، سیادت حسین سید جلال الدین حیدر خاں عرف آغا حجو اور شرف تخلص تھا۔[۱] شرف کے والد کا نام سید محمد تھا، وہ خدا داں اور ذی علم انسان تھے۔ ۲۵ر جمادی الثانی ۱۲۷۹ھ کو وفات پائی[۲] زندگی بھر گوشہ نشین رہے اور بہتر برس تک اپنے بزرگوں سے پائے ہوئے ورثے کو کھاتے رہے۔ غدر کے زمانے میں ان کا گھر لوٹ لیا گیا اور ان کے سارے جواہرات شاہ جی نامی شخص نے ہتھیا لیے۔ جس شعر میں بہتر برس کا ذکر کرآیا ہے وہ یہ ہے:

بزرگوں نے ان کو وہ ورثہ دیا　　　بہتر برس صرف انھوں نے کیا

اس شعر سے واضح طور پر پتا نہیں چلتا کہ یہ بہتر برس وفات کے وقت ان کی عمر کا حساب ہے یا یہ ورثے کو صرف کرنے کی مدت ہے۔ غالب قیاس یہ ہے کہ وفات کے وقت سید محمد کی عمر ۷۲ سال تھی۔ اس سے ان کے والد سید محمد کا سالِ ولادت ۱۲۷۹-۷۲ = ۱۲۰۷ھ متعین ہوتا ہے۔ اگر بیس سال کی عمر میں سید محمد کے ہاں آغا حجو شرف پیدا ہوئے تو کم و بیش ان کا سالِ ولادت ۱۲۲۷ھ متعین کیا جا سکتا ہے۔ شرف نے کب وفات پائی، یہ بھی معلوم نہیں ہوتا لیکن ''دیوانِ شرف'' میں جو قطعات تاریخ دیے گئے ہیں ان میں آخری قطعہ میر انیس اور میرزا دبیر کی وفات کا ملتا ہے۔ میر انیس کی وفات ۲۹ر شوال ۱۲۹۱ھ/ ۱۰ر دسمبر ۱۸۷۴ء اور میرزا دبیر کی وفات ۳۰ر محرم ۱۲۹۲ھ/ ۹ مارچ ۱۸۷۵ء کو ہوئی۔ گویا اس وقت تک شرف زندہ تھے۔ نواب امیر علی خاں امیر نے اپنی تصنیف ''وزیر نامہ'' کے چند نسخے واجد علی شاہ کی خدمت میں بھجوائے تو ایک نسخہ واجد علی شاہ نے شرف کو بھی بھجوایا جس کی رسید شرف نے ایک ''قطعہ رسید نظم مع تاریخ یافتن وزیر نامہ تصنیف نواب محمد امیر علی خاں وزیر السلطان بہادر'' کے ساتھ بادشاہ کو بھجوائی جس کے آخری شعر سے ۱۲۹۴ھ برآمد ہوتے ہیں[۳] گویا شرف ۱۲۹۴ھ تک زندہ تھے اور جب راجہ صاحب محمود آباد محمد امیر حسن خاں کے حکم پر ان کا دیوان ۱۳۱۳ھ میں شائع ہوا تو شرف وفات پا چکے تھے۔ دیوان کے سرورق پر شرف کو ''مرحوم'' لکھا گیا ہے۔ واجد علی شاہ کی وفات محرم ۱۳۰۵ھ/ ستمبر ۱۸۸۷ء میں ہوئی۔ ان کا کوئی قطعہ تاریخ وفات ''دیوانِ شرف'' میں نہیں ہے۔ گویا شرف ۱۲۹۴ھ کے بعد ۱۳۰۵ھ/ ۱۸۸۷ء سے قبل وفات پا چکے تھے۔ شرف سوءِ تنفس میں مبتلا تھے۔ ایک مقطع اور ایک شعر میں بھی اس کا ذکر کیا ہے:

اے شرف سوءِ تنفس میں خدا کا دم بھر　　　چونک غفلت سے یہی وقت ہے ہشیاری کا

غم نے ہی کی نہ سوءِ تنفس میں ہمدمی   یہ بھی رہا تو چند نفس میہماں رہا

آغا حجو شرف شریف ونجیب خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ وہ ''جوانِ وجیہہ، عالی خاندان، خوش لہجہ، ملایم زبان'' [۴] تھے۔ خود بھی ایک شعر میں اپنی خلقت کی طرف اشارہ کیا ہے:

خلقت میں ہماری ہے ملنساری کی عادت   تلووں سے جدا خارِ مغیلاں نہیں کرتے

واجد علی شاہ کے بیٹے اور ولی عہد محمد حامد علی خان شرف کی بیٹی نواب بیگم المخاطب بہ کوکب محل کے شوہر تھے۔ ''شکوہ فرنگ'' میں شاہزادے اور نواب کوکب محل کے حالات بھی درج کیے ہیں [۵] ''دیوانِ شرف'' میں اپنے داماد و ولی عہد کا قطعہ تاریخِ وفات (۱۲۹۱ھ) بھی درج ہے [۶] ولی عہد کے لڑکے بڑے میرزا اور ننھے میرزا ان کی بیٹی کے بطن سے تھے۔

شرف نے ''شکوہ فرنگ'' اور ''افسانۂ لکھنؤ'' میں اپنے حالات بھی درج کیے ہیں کہ وہ سید محمد کے بیٹے اور محمد حمید خاں مشہدی کے پوتے تھے۔ ان کے ایک اور داماد کا نام جعفر علی خاں تھا۔ باقر علی خاں ان کے ہم زلف تھے اور امیر علی خاں ان کے بھائی تھے۔ ''افسانۂ لکھنؤ'' میں ان کے چار شاگردوں شمس الدین، اشرف علی خاں اوج، نادر آغا اور جوزف جوہانس صاحب تخلص کے نام بھی آئے ہیں۔ واجد علی شاہ کی معزولی اور کلکتہ پہنچنے کے کوئی سات سال بعد ۱۲۸۰ھ میں وہ کلکتہ پہنچے جس کی تصدیق نساخ کے تذکرے ''سخن شعرا'' سے بھی ہوتی ہے۔ نساخ سے ان کی ملاقات یہیں بزم مشاعرہ میں ہوئی تھی۔ [۷] کلکتہ آنے کے بعد شرف اپنے داماد و ولی عہد محمد حامد علی خاں کے ساتھ رہے۔ ''دیوان شرف'' میں ولی عہد کی غزلوں پر مخمس بھی ملتے ہیں۔

آغا حجو شرف سے تین تصانیف یادگار ہیں: ایک ''شکوہِ فرنگ''، دوسری ''افسانۂ لکھنؤ'' اور تیسری ''دیوانِ شرف'' ہے۔

(۱) ''شکوہِ فرنگ'' ایک مثنوی ہے جس میں انگریز حکام کی شجاعت و بہادری اور مسلمان امراء و عمائدین کی ان سے وفاداری کی داستان رقم کی گئی ہے۔ شرف نے اس مثنوی کو انگریز سرکار میں اپنی سرفرازی کی امید میں پیش کیا تھا۔ ''شکوہِ فرنگ'' مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی کا متن اُس نسخے پر مبنی ہے جو انگریز سرکار میں پیش کیا گیا تھا اور جو برٹش لائبریری میں محفوظ ہے۔ اس نسخے میں وہ اشعار نہیں ہیں جو ''شکوہِ فرنگ'' کے اس مسودے میں درج ہیں جن کا حوالہ سید محمود نقوی نے اپنے ''پیش لفظ'' میں دیا ہے [۸] اور جن میں شرف نے کھل کر لکھا ہے کہ

خداوند نعمتِ مرا ہے یہ حال   لٹا غدر میں تھا جو کچھ زر و مال
جو شاہی سلطانِ ذی جاہ تھی   تو دوسو روپے میری تنخواہ تھی
میں برسوں سے کلکتہ میں ہوں یہاں   وہ پنشن مری ہوگئی بے نشاں
نہ میں لکھنؤ کی طرف جاسکا   نہ پنشن ہی کا تذکرہ آسکا

مثنوی ''شکوہِ فرہنگ'' کی آخری صورت ۱۲۸۴ھ میں مکمل ہوئی:

ہوئی نظم کچھ دن کی میعاد میں   ہزار و دو صد چار ہشتاد میں
مرتب ہوا جُجم نیرنگِ جنگ   تو نام اس کا رکھا شکوہِ فرنگ

اور اس کی نقل ۲۷ر شعبان ۱۲۸۵ھ/ ۱۳ر دسمبر ۱۸۶۸ء بروز یک شنبہ کو تیار ہوئی اور یہی نقل انگریزی سرکار میں پیش کی گئی۔ ''خاتمہ'' سے، جو فارسی نثر میں ہے، دو اور باتوں کا پتا چلتا ہے کہ وہ ''از مدت مقیم بہ کلکتہ مٹیا برج'' تھے اور اس

زمانے میں وہ اپنے داماد "ولی عہد بہادر کیواں قدر صاحب عالم مرزا محمد حامد علی بہادر" کے دولت خانہ پر مقیم تھے۔ اسی خاتمے میں یہ شعر آتا ہے

جو حکام ہیں مالکِ امتیاز وہ شاید کریں مجھ کو بھی سرفراز

ساری مثنوی "شکوہ فرنگ" میں یہی ایک شعر ہے جس میں سرفرازی کی امید ظاہر کی گئی ہے اور وہ بھی لفظ "شاید" کے ساتھ۔ بظاہر یہی معلوم ہوتا ہے کہ اس مثنوی کا کوئی خاطر خواہ نتیجہ برآمد نہیں ہوا۔

ادبی، فنی اور شعری لحاظ سے یہ ایک معمولی مثنوی ہے جس کی ہیئت تو مثنوی کی ہے لیکن مزاج قصیدے کا ہے۔ اس میں حمد کے نو، نعت کے سات اور منقبت کے چھ شعر کے علاوہ سولہ شعر میں حضرت عیسیٰ کی مدح و منقبت بھی شامل ہے۔ اس کے بعد ملکۂ معظمہ وکٹوریا کے جاہ و جلال، دربار، ان کے ولی عہد بہادر، وزرائے نام دار، اراکین پارلیمنٹ کی شان میں مدحیہ اشعار کہے گئے ہیں۔ اس کے بعد گورنر جنرل سر جارج لارنس اور لیفٹیننٹ گورنر کی مدح میں اشعار آتے ہیں۔ ان کے علاوہ ان ممتاز انگریزی و دیسی حکام کی مدح میں اشعار لکھے گئے ہیں جو مختلف عہدوں پر فائز تھے اور جن میں انگریز سرکار کے خیر خواہ عبدالغفور نساخ کے بھائی عبداللطیف خان بہادر، امیر علی خان، اعظم الدین حسن خاں، منشی اظہار حسین، منشی نواب جان، قاضی القضات مولوی مظہر وغیرہ کے ساتھ پنجاب کے لیفٹیننٹ گورنر منٹگلوٹ (میکلوڈ)، کمشنر دہلی جارج ولیم ہیملٹن، کمشنر لکھنو مسٹر لارنس، ریذیڈنٹ لکھنؤ مسٹر میس، کمانڈر ان چیف کلنڈ صاحب وغیرہ شامل ہیں۔

اس مثنوی میں حضرت سلطان عالم محمد واجد علی شاہ بہادر کا افسانۂ معزولی بھی درج کیا ہے جس میں بتایا ہے کہ حکومتِ برطانیہ ان سے رضامند تھی اور ملکہ کی ان پر عنایت رہتی تھی لیکن جب ریذیڈنٹ سلیمن صاحب آئے اور انھوں نے بادشاہ سے کہا کہ وہ سلطنتِ اودھ کا خود دورہ کر کے وہاں کے حالات کا جائزہ لینا چاہتے ہیں اور واپسی پر سلیمن صاحب نے بتایا کہ ملک کے حالات بہت خراب ہیں اور ملک ویران ہو جائے گا تو یہیں سے کشیدگی شروع ہوئی اور سلیمن صاحب کے جانے کے بعد جب اوٹرم ریذیڈنٹ ہو کر آئے تو گورنر جنرل نے حکم دیا کہ اب بادشاہ کو معزول کر کے سلطنت ان سے لے لی جائے۔ بادشاہ نے کوئی مزاحمت نہیں کی اور یہ واقعہ ۲۷ ربیع الآخر ۱۲۷۲ھ کو پیش آیا۔ پھر بادشاہ کے کلکتہ اور امراء و عمائدین کے ہمراہ جانے کے بارے میں مدحیہ انداز میں لکھا ہے اور یہاں ان سب کی خدمات و وفاداری کا ذکر کیا ہے۔ یہ بھی لکھا ہے کہ ملکہ کشور محل (والدہ واجد علی شاہ) اپنے بیٹے کے ساتھ لندن جا کر ملکہ کے سامنے اپنا مقدمہ پیش کرتی ہیں اور کامیابی ہونے ہی والی تھی کہ "غدر" برپا ہو گیا اور جب یہ خبر وہاں پہنچی تو سارے کیے دھرے پر پانی پھر گیا۔ اس کے بعد شرف نے قدرے تفصیل کے ساتھ غدر کے حالات بیان کیے ہیں اور یہاں وہ پوری طرح انگریزوں کے حامی و خیر خواہ نظر آتے ہیں۔ باغیوں کو بدمعاش، مفسد اور لٹیروں کے الفاظ سے موسوم کیا ہے۔ بتایا ہے کہ اسی عرصے میں واجد علی شاہ بھی قلعہ میں نظر بند کر دیے گئے اور لکھا ہے کہ یہ واقعہ ۱۲۷۳ھ کا ہے۔ اسی عرصے میں باغیوں نے واجد علی شاہ کے ایک بیٹے مرزا برجیس قدر کو تختِ سلطنت پر بٹھا دیا جن کی عمر اس وقت گیارہ سال تھی۔ لکھنؤ کی غارت گری اور لوٹ مار کو بیان کر کے پھر انگریزوں کی فتح اور امن و امان قائم کرنے کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اس عرصے میں انگریزوں نے واجد علی شاہ کے طرزِ عمل کو دیکھ کر انھیں رہا کر دیا اور ایک لاکھ روپے ماہوار کا وظیفہ مقرر کر دیا۔

اس کے بعد شرف نے راجا اور نوابوں کا ذکر کیا ہے جنھوں نے غدر کے زمانے میں انگریزوں سے وفاداری کی اور جن میں والی مرشد آباد، مہاراجہ بنارس، نواب رامپور یوسف علی خاں اور ان کے بیٹے نواب کلب علی خاں، بیگم بھوپال وغیرہ شامل ہیں۔ جو طرح طرح سے سرفراز کیے گئے۔ نواب فرخ آباد نے چونکہ باغیوں کا ساتھ دیا تھا، ان کی ریاست چھین لی گئی۔ یہ وہ واقعات ہیں جو "شکوہ فرنگ" میں بیان کیے گئے ہیں اور جن کی وجہ سے اس کی تاریخی اہمیت ہے۔ اس کے مطالعے سے اس دور کی تہذیب، اس کے طور اطوار، ادب آداب اور رکھ رکھاؤ کی ایک اعلی تصویر بھی سامنے آتی ہے۔ اس مثنوی میں اصل زور شاعری پر نہیں بلکہ واقعات کو اختصار کے ساتھ بیان کرنے پر ہے۔ اس میں واقعات کو الگ الگ ٹکڑوں میں، عنوانات قائم کر کے، بیان کیا گیا ہے۔ اس کے مطالعے سے بادشاہ کی امور سلطنت سے غفلت و بے توجہی کے علاوہ سیاسی، معاشرتی و تہذیبی سطح پر زوال کی تصویر بھی اجاگر ہوتی ہے۔ اس مثنوی کی زبان عام و سادہ ہے۔ حکام اور عہدہ داروں کے نام بھی چونکہ شعر میں لائے گئے ہیں جن کو مثنوی کی چھوٹی بحر میں موزوں کرنا ممکن نہیں تھا، اس لیے شرف نے ناموں کو توڑ کر شعر میں شامل کیا ہے جیسے:

لفٹیننٹ گورنر: ع گورنر جو لفٹنٹ ہیں نامدار
ڈپٹی عبداللطیف خاں. ع جو ڈپٹی ہیں عبداللطیف اور خان
اعظم الدین حسین خاں: ع جو ہیں آعظم الدین حسین اور خان
حسام الدولہ: ع حسام اور دولہ ہے جن کا خطاب
برجیس قدر: ع بس اب سنیے برجیس کا مجھ سے حال

لسانی سطح پر اس مثنوی میں یہ صورتیں بھی ملتی ہیں:

واو عطف کا استعمال: ع نہایت ہے ملکہ کو بھی چاہ و پیار
میز کو مذکر استعمال کیا ہے: ع عجب پر تکلف سجا میز ہے
رسم وراہ کو بھی مذکر باندھا ہے ع یہاں سے رہا ہے بڑا رسم وراہ
جمع الجمع کی یہ صورت بھی ملتی ہے: ع ظروفات سب ہیں جواہر نگار۔ ع اراکینوں میں ہیں رکن رکیں
انگریز عورتوں کے لیے. ع وہاں تھیں جو انگریزنیں ذی وقار۔ ع سب انگریزنوں کو لیا۔
اعتراضی بجائے اعتراض. ع خطا کون ثابت ہماری ہوئی + جو یہ اعتراضی تمھاری ہوئی

اسی طرح انگریزی زبان کے متعدد الفاظ مثنوی میں استعمال ہوئے ہیں جیسے

گیلاس (Glass): ع چمکنے سے ثابت ہے گیلاس کے
پارلیمنٹ (Parlament)· ع سنو پارلیمنٹ والوں کا حال
پینشن (Pension): ع تو دیتے ہیں خانہ نشیں پینشنیں
کمنڈر (Commander)· ع کمنڈر جواں تھے کلنڈ نام دار
شیل بم (Shell,Bomb): ع کہ کچھ امن تھا شیل بم سے جہاں

انیسویں صدی میں انگریزوں کے بڑھتے اقتدار اور سلطنت کے استحکام کے ساتھ انگریزی الفاظ اردو زبان میں داخل ہونے لگے جو مصحفی اور انشا اللہ خاں انشا کے ہاں بھی ملتے ہیں اور وقت کے ساتھ تیزی سے بڑھتے چلے

جاتے ہیں۔ یہ عمل تواتر کے ساتھ آج بھی جاری ہے لیکن ان لفظوں کو جوں کا توں اپنانے کے بجائے اردو زبان کے صوتی نظام کے مطابق اپنانا چاہیے اور وہ الفاظ، مرکبات، اصطلاحات وغیرہ، جن کے متبادل پہلے سے موجود ہیں، ان کو اختیار کرنا چاہیے اور جن کو اردو میں وضع کیا جا سکتا ہے، اپنی زبان کے لسانی مزاج کے مطابق، وضع کر لینا چاہیے۔

(۲) ''افسانۂ لکھنؤ'': ''شکوۂ فرنگ'' کے بعد جب ہم ''افسانۂ لکھنؤ'' کو پڑھتے ہیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ افسانۂ لکھنؤ اور شکوۂ فرنگ دونوں مثنویوں کی نہ صرف بحر، ہیئت، تکنیک، رنگ اور مزاج ایک ہے بلکہ ''افسانۂ لکھنؤ''، ''شکوۂ فرنگ'' کی ترقی یافتہ صورت ہے جس کو بنیاد بنا کر ایک طرف اس کے متعدد اشعار ''افسانۂ لکھنؤ'' میں شامل کیے گئے ہیں اور ساتھ ہی حسبِ ضرورت ان میں کمی بیشی بھی کی گئی ہے۔ ''شکوۂ فرنگ'' انگریز سرکار میں پیش کرنے کے لیے تیار کی گئی تھی اور جب وہاں سے کوئی نتیجہ برآمد نہ ہوا تو آغا حجو شرف نے اسے واجد علی شاہ کے ملاحظہ کے لیے ایک اور روپ دیا۔ ''افسانۂ لکھنؤ'' ۱۱ ذوالحجہ ۱۲۹۰ھ کو تیار ہوئی اور قدم بوسی کی اجازت کے لیے پیش کی گئی۔ اسے ہم وقائع واجد علی شاہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ خود شرف نے ''وقایات شاہنشہ لکھنؤ'' سے اس کی تاریخ تصنیف ۱۲۹۰ھ نکالی ہے۔ ''افسانۂ لکھنؤ'' میں واجد علی شاہ کو مرکزی حیثیت دے کر ان کی تخت نشینی سے لے کر ۱۲۹۰ھ تک کے واقعات بیان کیے ہیں۔ ''شکوۂ فرنگ'' میں ''حمد'' کے ۹ شعر ہیں۔ ''افسانۂ لکھنؤ'' میں ۱۶ شعر ہیں اور اس میں ایک شعر کا ایک مصرع تبدیل کیا گیا ہے۔ شعروں کی ترتیب بھی تبدیل کی ہے۔ شکوۂ فرنگ میں نعتِ رسولؐ کے ۷ شعر ہیں۔ ''افسانۂ لکھنؤ'' میں ۱۱ شعر ہیں۔ ۷ شعروں میں سے ایک چھوڑ دیا ہے۔ دو مصرعوں میں ذرا سی تبدیلی کی ہے اور باقی شعروں کا اضافہ کیا ہے۔ ''شکوۂ فرہنگ'' میں منقبت علی مرتضیٰ'' کے ۶ شعر ہیں۔ ''افسانۂ لکھنؤ'' میں ۲۷ شعر ہیں۔ ۶ شعر وہی ہیں اور ۲۱ شعروں کا اضافہ ہے جن میں دوبارہ راج ملنے کی دعا بھی مانگی گئی ہے:

یہ تقدیر بھولی ہے اللہ کو		نکالا ہے واجد علی شاہ کو
عطا کیجیے ان کو پھر تخت۔ وتاج		ملے راج پھر ان کو راجیس یہ راج

''شکوۂ فرنگ'' میں حضرت عیسیٰؑ کی مدح میں ۱۶ شعر ہیں۔ ''افسانۂ لکھنؤ'' میں انھیں خارج کر دیا گیا ہے۔ اس کے بعد ''شکوۂ فرنگ'' میں وقایہ جہاں داری ملکہ وکٹوریہ اور ان کے دربار وغیرہ عنوانات کے تحت ۶۵ شعر آئے ہیں۔ یہ سب کے سب چھوڑ دیے گئے ہیں۔ ''افسانۂ لکھنؤ'' میں منقبت کے فوراً بعد آغا حجو شرف اپنا تعارف کراتے اور نام و نشاں بتا کر لکھتے ہیں کہ وہ خواجہ حیدر علی آتش کے شاگرد ہیں۔ آتش کی مدح میں ۵ شعر کہے ہیں اور پھر لکھا ہے کہ:

صحیح النسب ہے مرا خانداں		ریاست سعادت بہم ہیں یہاں
یہاں سرفرازی قدامت سے ہے		توسل بھی دامانِ دولت سے ہے
عجب بات یہ دل میں آئی مرے		یکایک یہ دل میں سمائی مرے
حقیقت اودھ کی جو تھی نظم کی		یہ کلکتے میں مثنوی نظم کی
ہزار اور دو صد پہ نوے تھے سال		کیا نظم کل حال ماضی وحال
جو کی وجہ تسمیہ کی جست و جو		کہا دل نے افسانۂ لکھنو
کیا سب قصہ جنگِ غدر		لکھا بدمعاشوں کا آہنگِ غدر

اس کے بعد وقار نامہ جلوس...... محمد واجد علی شاہ سے مثنوی شروع ہوتی ہے اور آئندہ موقع و محل کے مطابق ''شکوۂ

فرنگ" کے وہ تمام اشعار "افسانۂ لکھنؤ" میں شامل کردیے جاتے ہیں جن کی موضوعِ مثنوی کی مناسبت سے ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اس میں جو واقعات بیان کیے گئے ہیں وہ وہ ہیں جن کے شرف عینی شاہد ہیں یا جو انھوں نے مقتدر حضرات سے سنے ہیں، البتہ تکنیک وہی رکھی ہے جو "شکوہ فرنگ" کی ہے۔ یہاں بھی تمام امراء و عمائدین کا تعارف مدح کے ساتھ کیا ہے۔ اس طرح اس مثنوی میں سارا دربار سجا ہوا نظر آتا ہے۔ واجد علی شاہ کی دس سالہ حکومت کے بعد معزولی کا ذکر آتا ہے اور پھر تفصیل کے ساتھ سفرِ کلکتہ کی داستان رقم کی ہے۔ اس کے بعد ملکہ نواب کشور (والدہ ماجدہ) اور واجد علی شاہ کے بھائی جرنیل صاحب کے لندن جانے اور ملکہ وکٹوریہ سے ملنے کی روئیداد سنا کر "جنگ غدر" کو تفصیل سے بیان کیا ہے اور بتایا ہے کہ کس کس طرح لکھنؤ لٹا اور کس طرح امرء و جاگیردار لکھنؤ چھوڑ کر چلے گئے اور جب بعدِ غدر واپس آئے تو ان کی حالتِ زار کیا تھی۔ "افسانۂ لکھنؤ" پڑھ کر اس دور کی تاریخ ہماری نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ اس میں جن امراء، عمائدین، صاحبانِ علم و حکمت، شعرائے کرام، عمال و حکام کا ذکر آیا ہے، انھیں شرف نے قریب سے دیکھا تھا۔ "شکوہ فرنگ" میں مرزا غالب کا ذکر دس شعر میں کیا ہے۔ افسانہ لکھنو میں یہی اشعار شامل ہیں۔ مرزا غالب کے بیان میں یہ بات نئی ہے کہ جب غدر کے بارے میں حکام کی غالب سے گفتگو ہوئی تو حکام نے انھیں بہت اہمیت دی اور "صدر" میں جگہ دی۔ دوسری یہ کہ ان کا کلام لندن بھیجا گیا تو:

ہوا حکم ملکہ کی سرکار سے — وثیقہ کرو ان کا سرکار سے
عماید تو تھے اورناری ہوئے — ہوئی پنشن ان کی یہ کامی ہوئے

مثنوی "افسانۂ لکھنؤ" میں متعدد ایسے امراء، شہزادگان، شہزادیوں، عمائدین، وزراء، اطباء، شعراء، علماء وغیرہ کا ذکر آیا ہے کہ جو کسی نہ کسی وجہ سے اس دور میں اہمیت رکھتے ہیں۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں لکھنؤ اور اودھ اور بہادر شاہ ظفر اور دہلی پر کیا گذری اس کی داستان بھی رقم کی ہے۔ آغا حجو شرف کو باغیوں سے کوئی ہمدردی نہیں ہے۔ وہ انھیں لیوا، مفسد اور بدمعاش کہتے ہیں۔ جہاں تک شاعری و شعریت کا تعلق ہے "افسانۂ لکھنؤ"، "شکوہِ فرنگ" سے نسبتہً بہتر ہے۔ اس میں نہ رزم کا بیان قابلِ ذکر ہے اور نہ بزم کا۔ شرف کی کوشش یہ ہے کہ وہ واقعات کو بیانیہ انداز میں اس طرح پیش کردیں کہ واجد علی شاہ کے حالات و وقائع کی ایک تصویر سامنے آجائے، عمائدین کا رتبہ ہویدا ہوجائے اور بادشاہ قدم بوسی کی اجازت دے دیں۔ اس میں گاہ گاہ، تہذیب و معاشرت کے ایسے پہلو اور ایسے واقعات بھی بیان میں آئے ہیں جن کا ذکر کہیں اور نہیں ملتا مثلاً اسعد الدولہ حسن یار خاں افضل، شاگرد آتش کا ذکر آیا ہے جن کی توجہ دلانے سے واجد علی شاہ نے شاعری شروع کی تھی اور مثنوی "افسانۂ عشق" ان کی فرمایش پر لکھی تھی۔ اس میں ایسی باتیں مثلاً مرزا غالب کی پنشن کی بحالی، ضیا برج میں آگ لگنا، واجد علی شاہ کے پچیس ہزار کبوتر، نئی کوٹھیوں کی تعمیر و آرایش وغیرہ بھی بیان میں آگئی ہیں۔ اس مثنوی میں حامیانِ واجد علی شاہ کا زاویۂ نظر پیش کیا گیا ہے۔ تاریخی لحاظ سے، اپنے سارے نقص و سقم کے باوجود، یہ اس دور کی ایک اہم تصنیف ہے اور اس مثنوی کی تاریخی اہمیت واجد علی شاہ کے دور کے تعلق سے ہمیشہ باقی رہے گی۔ فنِ شاعری کے نقطۂ نظر سے اس میں متعدد ست اشعار ملتے ہیں۔ سارا زور واقعات کے بیان پر ہے۔ زبان سادہ ضرور ہے لیکن حشو و زوائد زیادہ ہیں۔ یہاں بھی ضرورتِ شعر کے لیے ناموں کو اسی طرح توڑ کر لکھا ہے جس طرح شکوہِ فرنگ میں مثلاً:

شفا اور دولہ تھا جن کا خطاب (شفاالدولہ)

جو تھے اہتمام اور دولہ یہاں (اہتمام الدولہ)
کیا پھر منور بہ دولہ کو قید (منور الدولہ)
اسی طرح حکومت حسین اور آباد کی انھیں اور ممتاز دولہ کو دی
(حسین آباد۔ممتاز الدولہ)
نسیم اور خاں اور احمد بہ خاں جو ہیں دونوں بھائی یہ دو نوجواں
(نسیم خان۔احمد خان)

اسی طرح متعدد انگریزی الفاظ بھی ''شکوہ فرنگ'' کی طرح، ''افسانہ لکھنو'' میں استعمال ہوئے ہیں اور ان میں اردو زبان کے صوتی مزاج کو پیش نظر رکھا گیا ہے مثلاً

پلٹن (Platoon)	رسالے بہت پلٹنیں بے شمار
گارد (Guard)	ہوئے بیلی گارد میں خیمے کھڑے
لاٹ (Lord)	لکھا لاٹ ڈلہوزی نے آنے دو
جبرالٹی (Gibraltor)	اسی طرح جبرالٹی سے بڑھے
ممبر (Member)	کہ ہیں تین سو ساٹھ ممبر وہاں
حوض کامن (House of Common)	وہ ہے محکمہ حوض کامن جہاں
کلکٹر (Collector)	بڑے اک کلکٹر کے فرزند ہیں
سکتر (Secretary)	سکتر نے آ کے یہ مژدہ دیا
اسٹام (Stamp)	لگا ملنے کاغذ پھر اسٹام کا
گائیڈ (Guide)	چھپی اردو گائیڈ میں پھر یہ خبر
ڈاکتر (Doctor)	محمد جو ہاشم یہ ہیں ڈاکتر

بعض الفاظ کا یہ دلچسپ استعمال دیکھیے ۔

جمع مونث: انگریزنیں	جو ڈی رحیہ انگریزنیں آتی تھیں
لفظ کی جمع لفظیں	مگر دونوں لفظیں یہ ایک جا لکھو
خودی کرنا	خودی کر کے ناحق کیا انحراف
ماتم بپانا	یہ ہنگامہ ماتم بپانے کا تھا
ہم جلیس (کم از کم چار شعروں میں آیا ہے ۔	ع اب آنے لگیں ملکہ کی ہم جلیس
	ع جہاں میں سلاطیں کے ہیں ہم جلیس
	ع کہ یہ بادشاہوں کے ہیں ہم جلیس
	ع وہ نامی عمائد کے ہیں ہم جلیس

آتش کے شاگردوں نے غزل کے ساتھ مثنوی کی روایت کو نہ صرف آگے بڑھایا بلکہ خود بھی بڑا نام پیدا کیا جن میں پنڈت دیا شنکر نسیم اور نواب مرزا شوق کے ساتھ آغا حجو شرف کا نام بھی نمایاں ہے لیکن بنیادی طور پر شرف غزل

کے شاعر ہیں اور صاحبِ دیوان ہیں [۹] ان دونوں مثنویوں کو پڑھ کر جب ''دیوانِ شرف'' کا مطالعہ کرتے ہیں تو ایک مشاق و پختہ گو شاعر سامنے آتا ہے جو آتش و ناسخ کے رنگِ شاعری کی تکرار تو ضرور کر رہا ہے لیکن ساری خاجیت کے باوجود اپنی روح، اپنے احساس کو بھی شامل کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ ایک ایسا شاعر جسے زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے اور جو زبان کے لوچ و لچک کا شعور بھی رکھتا ہے۔ اس دور کے شعرا خصوصاً آتش کے شاگردوں نے روایت کی تکرار کے ساتھ، زبان کو مانجھا اور فارسی و عربی کے اثرات کو کم سے کم کر کے ٹکسالی اور بامحاورہ زبان کو اہمیت دی۔ شرف کے ہاں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ شرف کی شاعری پر رند اور صبا کی طرح آتش کا اثر بہت واضح ہے۔ ان کی غزلوں کو اگر آتش کی غزلوں کے سامنے رکھیں تو وہ ہمیں پھیکی اور اتری اتری سی نظر آتی ہیں لیکن وزیر، ناسخ، اور رشک کے سامنے رکھیں تو ان میں، جذبہ و احساس کی وجہ سے، اثر و تاثیر محسوس ہوگی۔ اسی لیے آتش صفِ اول کے شاعر ہیں اور آغا حجو شرف صفِ دوم کے شاعر ہیں۔

شرف کی غزلوں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوگا کہ تخلیقی سنجیدگی ان کی غزل کی پہلی خصوصیت ہے۔ یہ سنجیدگی ان کے مزاج اور اس اندازِ نظر سے پیدا ہوئی ہے جس میں اس دور اور خود شرف کے حالات نے شعور کی روح پھونکی ہے۔ ان کی ساری غزلیات میں، گنتی کے چند شعر چھوڑ کر، لکھنوی ابتذال اور وہ سوقیانہ پن نہیں ہے جو اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں اکثر نظر آتا ہے۔ ان کے اس مزاج پر ایک طرف اس دور کے تاریخی و سیاسی حالات اثر انداز ہوئے ہیں اور دوسری طرف احساسِ مرگ نے اس سنجیدگی کو جنم دیا ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں لکھنؤ پر جو کچھ گزری یا واجد علی شاہ کی معزولی، ۱۸۵۷ء کے سنگین واقعات اور خود سوءِ تنفس کی بیماری نے ان پر جو اثر چھوڑا وہ ''مرگ'' کا احساس تھا جس کا اظہار بار بار ان کی غزلوں میں ہوا ہے:

گور سے پہنچے کہاں تم اے شرف   اب بھی وہ سودا ہے یا کچھ کم ہوا
شرف وصیتِ آرایشِ لحد نہ کرو   فنا کے بعد تمھیں کروفر سے کیا مطلب
پژمردہ اے خزاں گلِ شاداب کو نہ کر   اے موت لطفِ زندگیِ نوجواں نہ لوٹ
زیرِ زمیں جو شہرِ خموشاں میں قید ہیں   بندہ نواز ہوں گے یہ آزاد کس طرح
گلوں کو سونگھ چکے رہ چکے گلستاں میں   قفس میں چند نفس اب ہیں میہماں صیاد
اے شرف جسم سے اب روح کی رخصت ہے قریب   تندرستی سے سب اعضائے بدن ہیں مایوس
دم جو الجھا شبِ ہجراں میں تو آئی آواز   اب نہ گھبرائیں شرف آپ قضا حاضر ہے

ان کی کئی غزلیں تو ایسی ہیں جن کا موضوع ہی مرگ ہے مثلاً یہ غزل جس کے دو شعر یہ ہیں:

پہنچادے جلد شہرِ خموشاں میں اے اجل   بچھڑے ہوئے ہیں جا کے ملیں رفتگاں سے ہم
کیوں ہم کو رفتہ رفتہ لبِ گور کر گئی   ملتی کہیں تو پوچھتے عمرِ رواں سے ہم

یا یہ غزل جس کا مقطع یہ ہے:

شکستہ چند قبریں ہیں شرف اک ہو کا عالم ہے   وہاں رہتا ہوں میں آتا نہیں مردہ جہاں برسوں

یا یہ غزل جس کا مطلع یہ ہے۔

سناٹے کا عالم قبر میں ہے خوابِ عدم آرام نہیں   امکانِ نمودِ صبح نہیں، امیدِ چراغِ شام نہیں

مرگ شرف کا مرکزی موضوعِ شاعری ہے اور ان کی شاعری میں مرگ زیست کا عنوان ہے اور زندگی کی سب سے بڑی حقیقت ہے۔ موت خود زندگی کے اندر لپٹی ہوئی ہے۔ اگر شرف کی لفظیات کو دیکھیں تو ان میں بھی مرگ سے متعلق الفاظ بار بار استعمال ہوئے ہیں۔ احساسِ مرگ سے جو شعورِ زیست پیدا ہوا اس نے ان کے مزاج میں وہ ''سنجیدگی'' پیدا کی جس سے ان کی شاعری کا مزاج تشکیل پاتا ہے۔

اندیشۂ اجل سے نہ مہلت کبھی ملی جو لطفِ زندگی تھا وہ حاصل نہ کر سکا
حکم ہے گلشنِ ایجاد کی بربادی کا اس مرقع کے مٹانے کو فنا حاضر ہے

احساسِ مرگ کے زیرِ اثر اُن میں مذہبیت گہری ہو جاتی ہے اور وہ اپنی شاعری سے بادہ و ساغر، بت و بت خانہ، ناصح و شیخ، برہمن و ناقوس وغیرہ الفاظ خارج کر دیتے ہیں۔ نظم طباطبائی نے آغا جو شرف سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ایک دن کہنے لگے کہ ''میرے دیوان کا تفحص کرو تو معلوم ہو کہ اسّی بیاسی لفظ ایسے میں نے چھوڑ دیے ہیں جسے تمام شعرا باندھا کرتے ہیں اور کوئی غزل ان کی اس سے خالی نہیں رہتی مثلاً بت و صنم، کلیسا و بت خانہ و برہمن و ناقوس و زنار و زاہد و واعظ و ناصح و شیخ و پیر مغاں و مغ بچہ و ساقی و رند و میخانہ و جام و ساغر و شیشہ و قلقل و شراب و صبا وغیرہ۔ کوئی شاعر چھوڑ دے تو جانیں۔ میں نے پوچھا کہ آپ نے ان الفاظ کو کیوں چھوڑ دیا۔ کہنے لگے میرے رنگ کے خلاف ہیں۔ جس شعر میں میں نے یہ الفاظ دیکھے کبھی اس شعر نے مجھے مزہ نہیں دیا۔ شرف اس کو ترکِ الفاظ کہتے ہیں مگر اصل میں دیکھو تو مضمونِ غزل کی اصلاح ہے۔''[10] شرف دیوان سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ سوائے چند اشعار کے، جو اصلاحِ غزل کے خیال سے پہلے کے اشعار ہو سکتے ہیں، نہ کہیں وہ شیخ و زاہد کا مذاق اڑاتے نظر آتے ہیں اور نہ بادہ و ساغر سے لطف اٹھاتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ اثر اس وجہ سے بھی تھا کہ امجد علی شاہ کی مسند نشینی کے بعد مذہبی رنگ غلو کی حد تک گہرا ہو گیا تھا۔ نجم الغنی خاں نے لکھا ہے کہ اس دور میں ''مذہب شیعہ نے خوب ترقی پائی۔ سنت والجماعت کا شمار و حساب ہنود میں تھا...... زر نان کار تنخواہی اکثر اہل سنت اور ہنود کا ضبط ہو کر مومنین اثنا عشریہ کے نام پر مقرر ہوا۔''[11] عدالت کے تمام کام مجتہد العصر کے سپرد کر دیے گئے اور مسکرات کی خرید و فروخت بند اور کسبیوں اور مخنثوں کی روک تمام ملک میں ہونے لگی...... مخنث یعنی ہیجڑے مکارم نگر میں جہاں جہاں رہتے تھے ان کے حکم سے نکالے گئے[12] جس کی مزید تصدیق ''قیصر التواریخ'' سے بھی ہوتی ہے جس میں لکھا ہے کہ ''پادشاہ امورِ دین داری و خدا پرستی میں زیادہ تھے۔ مرافع شرعیہ مقرر فرمایا.... اور تعصبِ مذہب کی بنا پر شرف الدولہ محمد ابراہیم خاں کو موقوف کیا۔''[13] معلوم ہوتا ہے کہ شرف بھی اس مذہبی فضا سے متاثر ہوئے اور انھوں نے اپنی شاعری کو ان غیر مذہبی الفاظ و موضوعات سے پاک کر دیا۔ شرف کی غزلیات میں جو تصوف، اخلاقی و مذہبی اقدار، تلاشِ خدا، اور بے ثباتی دہر وغیرہ کا ذکر بار بار آتا ہے وہ بھی لکھنؤ کی اس فضا اور خود شرف کے مزاج کا پیدا کردہ ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

چہار سمت مجھے تو ہی تو نظر آیا اٹھا کے آنکھ جدھر انتظار میں دیکھا
ملے گا خاک میں اک دن طلسم دنیا کا یہ کارخانہ ہے مشتِ غبار سے پیدا
موجد جو نور کا ہے وہ میرا چراغ ہے پروانہ ہوں میں انجمنِ کائنات کا
آج دنیا میں ہیں کل روح کرے گی پرواز یہ سکونت تو نہ ٹھہری یہ بسیرا ٹھہرا
کن کہہ کے باغِ عالم پھولا پھلا بسایا اعجاز ایسے ایسے ان کے سخن سے نکلے

کہیں بھی وہ نہیں ہے اور پھر وہ جا بجا بھی ہے   برنگ بوئے گل مخفی بھی ہے جلوہ نما بھی ہے

ایک اور خاص بات شرف کی شاعری سے یہ سامنے آتی ہے کہ ان کے ہاں اپنے زمانے اور اپنے عصر کے اثرات بہت واضح ہیں۔ آج یہ اثرات رموز و کنایات میں چھپے ہونے کی وجہ سے پوری طرح محسوس نہیں ہوتے لیکن اس دور میں جب اہلِ محفل نے انھیں سنا ہوگا تو ان کا ذہن اس صورت حال اور ان واقعات کی طرف گیا ہوگا جن کی طرف یہ کنایات اشارے کر رہے ہیں:

یہ اشعار شرف کے ذاتی المیے کے ترجمان بھی ہیں اور اپنے عصر کے بھی:

لالہ و گل کو بچالیتا خزاں سے اے شرف   باغ میں جس وقت نازل یہ بلا تھی میں نہ تھا
سنتے ہیں جکڑے جائیں گے زنجیر میں شرف   آپس میں کر رہے ہیں یہ حدّاد گفتگو
جو تاج و تخت کو بھی دھیان میں نہ لاتے تھے   برہنہ پا انھیں دیکھا برہنہ سر دیکھا
تدبیر عشق بازوں کی بربادی کی نہ کر   للہ یہ لٹا ہوا اب کارواں نہ لوٹ
خزاں کا ہول نہ ہوتا گلوں کو اے صرصر   یہ تہلکا ہے ترے انتشار کے باعث
اس انقلاب دہر سے عبرت ہی چاہیے   کل بادشہ تھے ہوگئے مشتِ غبار آج
خوں ریزیوں کو چھوڑ دے جلاد کس طرح   تو بہ کرے شکار سے صیاد کس طرح
دہن میں قفلِ خموشی ہے دم لبوں پہ ہے   زبان بند ہے اب چھپے کہاں صیاد
کہاں سے لاؤں انھیں ڈھونڈھتا ہے دل جن کو   نہ وہ مکیں یہاں ہیں نہ وہ مکاں صیاد

بتاؤ تو کیوں فروغ پاکر، چراغِ حسرت مرا ہوا گل
کیا تھا کیوں آکے اس کو روشن چلے ہو کس واسطے بجھا کر

اشکوں کے ٹپک پڑنے کا کیوں کر نہ ہو آزار   آنکھوں سے اجڑتے ہوئے دیکھا ہے وطن کو
کیوں کر نہ وہ تھرائیں تلون سے تمھارے   پہنا کے جنھیں تاج چھڑایا ہے وطن کو
سودا پکارتا ہے یہ فصلِ بہار میں   گلشن نہ مول لیجیے زنداں خریدیے
خدا کے واسطے صیاد ہم کو رخصت کر   کئی برس سے ہیں کنجِ قفس میں آئے ہوئے
وہ زندہ ہیں جو قفس میں اسیر ہیں بلبل   مرے پڑے ہیں چمن میں رہائی پائے ہوئے

ان اشعار میں بے وطنی، صیاد کے ظلم، گل چیں کے جور و ستم، فصل بہار، خزاں، قفلِ خموشی کے اشارے تو موجود ہیں لیکن ان میں جذبہ یا خواہشِ آزادی نہیں ہے۔ ان اشاروں اور مضامین میں وہ حوصلہ نہیں ملتا جو ''عمل'' سے تقدیروں کو بدل دیتا ہے۔ یہ ایک زوال آمادہ، ڈوبتے معاشرے کی نحیف آواز ہے جس کی لے میں نوحۂ غم کے ساتھ، ماتم والی خاموش سینہ کوبی، سوز خوانی کا اثر اور ذاتی غم تو موجود ہے لیکن اجتماعی غم والم یا انقلاب کا کرب نہیں ہے۔ یہاں عمل اور خواہش کے درمیان بہت دوری ہے لیکن اس کے باوجود دل کی آواز، جو باطن سے آرہی ہے، اثر و تاثیر ضرور پیدا کر رہی ہے۔

شرف کی شاعری میں ''عشق'' اُوپری اُوپری اور اُترا اُترا سا نظر آتا ہے لیکن، شاگردانِ ناسخ کے برخلاف، موجود ضرور ہے جس سے ہلکا سا جذبہ ابھرتا ہے۔ یہ اثر آتش اور ان کے شاگردوں کی شاعری سے شرف کے ہاں آیا ہے۔ شرف جب احساسِ عشق کو اور حسنِ محبوب کو قدرتی منظر سے ملا کر ایک کرتے ہیں تو ان کے شعر میں شبنم سے دُھلے

پیڑوں کا سا حسن نمایاں ہو جاتا ہے:

قمر نے چودھویں شب کو تمھاری افشاں پہ   تمام رات نچھاور کیا ستاروں کو
جھپٹا وقت ہے بہتا ہوا دریا ٹھہرا   صبح سے شام ہوئی دل نہ ہمارا ٹھہرا
غنچہ وگل جو رہا کرتے ہیں نکھرے نکھرے   صبح تک شام سے شبنم انھیں نہلاتی ہے
آئی ہے بہار ابر کرم جھوم رہا ہے   نیرنگِ گل و نازِ صبا اور ہی کچھ ہے

اسی طرح "صنعت نقل قول" کا استعمال، جسے ہم نے پہلے کہیں "مکالمہ کہا ہے، شرف آتش و صبا کی طرح کرتے ہیں جس سے شعر میں اثر پیدا ہو جاتا ہے:

لیا ہے دل تو نہ اتنا بھی تانیے ہم کو   نہ کہیے "ہوئے گا معلوم" ہوگا کیا معلوم
پیار کرنے کو جو کہتا ہوں تو وہ کہتے ہیں   "ایسی باتوں سے طبیعت مری گھبراتی ہے"
پوچھا شرف کے مرنے کا ان سے جو واقعہ   آنکھوں میں اشک بھر کے کہا" کچھ نہ پوچھیے"

شرف کی شاعری میں وطن کا ذکر بار بار آتا ہے:

دنیا سے لے کے جاتے ہیں دل میں وطن کا داغ   تقدیر نے چھڑا کے مکاں بے مکاں کیا
جلا وطن کو وطن کی خبر سے کیا مطلب   خدا نے گھر سے نکالا تو گھر سے کیا مطلب
جیسے آدم کو ہوا تھا غم نکل کر خلد سے   مجھ کو وہ صدمہ وطن کا ہے وطن سے چھوٹ کر
بے خود کیا تھا سوزِ نہانی سے اس قدر   نکلے تھے گھر میں آگ لگا کر وطن سے ہم
حسرت تھی مر کے دفن وہیں ہوتے اے شرف   مجبور ہو کے نکلے ہیں اپنے وطن سے ہم
شکستہ چند قبریں ہیں شرف اک ہو کا عالم ہے   وہاں رہتا ہوں میں آتا نہیں مردہ جہاں برسوں

یادِ وطن کے تعلق سے یہاں ہجرت کا شدید احساس ہوتا ہے۔ یہ احساس نہ رند، صبا، آتش کے ہاں ملتا ہے اور نہ وزیر، رشک، حاتم، بحر اور ناور کے ہاں ملتا ہے۔ ناسخ کے ہاں ہجرت کا یہ احساس موجود ضرور ہے کہ انھیں بھی وطن چھوڑ کر جلا وطنی اختیار کرنی پڑی تھی لیکن شرف کے ہاں ہجرت کا یہ احساس ایک رجحان کے طور پر ابھرتا ہے اور بار بار یادِ وطن دل کو تڑپا دیتی ہے۔ یہاں جذبہ و احساس شعر میں شامل ہو کر اسے پر اثر بنا دیتے ہیں اور "وطن"، "ہجرت" کا استعارہ بن جاتا ہے۔ وطن کی علامت میں چوں کہ ہجرت کا کرب اور بے وطنی کا غم شامل ہے اس لیے یادوں کی پوری برات، دھوپ کی طرح، زندگی کے آنگن میں اتر کر شعر میں اثر و تاثیر کا رنگ کھول دیتی ہے۔

شرف نے چست ردیفوں اور خوبصورت زمینوں میں غزلیں کہی ہیں۔ یہی صورت ان کے استاد آتش کے ہاں ملتی ہے۔ خوبصورت ردیفوں اور زمینوں کے استعمال سے ان کی شاعری میں ایک ایسی جاذبیت پیدا ہو گئی ہے کہ شاعری کا رنگ نکھر جاتا ہے اور اس کا لہجہ، طرزِ ادا اور آہنگ قاری کو بھلا لگنے لگتا ہے۔ یہ ان کی شاعری کی نمایاں خصوصیت ہے اور سارے دیوان میں پھیلی ہوئی ہے۔

آتش کے اشعار کی عام خصوصیت یہ ہے کہ وہ سادگی و سلاست سے ایسا حسن ادا پیدا کرتے ہیں کہ احساس، خیال، تصور یا جذبے کی تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ یہ شعرِ آتش کی عام خصوصیت ہے۔ ان کے شاگردوں نے بھی اس پہلو کو اپنانے کی کوشش کی لیکن وہ تخلیقی سطح پر آتش کو نہ پہنچ سکے اسی لیے جب آتش کے شعروں کو

ان کے شاگردوں کے ایسے اشعار کے برابر رکھتے ہیں تو ہمیں واضح طور پر درجے کا فرق معلوم ہوتا ہے اور اس سطح پر بھی آتش کے شاگرد اس رنگِ سخن کی تکرار کرتے نظر آتے ہیں۔ شرف بھی کوشش کے باوجود آتش کو نہیں پہنچتے۔ شرف کے اشعار میں سلاست وسادگی بھی ہے اور چستی وبرجستگی بھی۔ محاورہ وروزمرہ کے ساتھ ٹکسالی زبان کو حسنِ ادا کے ساتھ استعمال کرنے کا سلیقہ بھی ہے اور لطفِ سخن اور ہلکی سی شوخی بھی موجود ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ شاگردانِ آتش میں ایک امتیاز رکھتے ہیں۔ شرف کے یہ چند شعر دیکھیے جن کے پڑھنے سے ان کی شاعرانہ برتری کا اندازہ ہوسکے گا

تو رہ گیا فقط ترے سودائی رہ گئے
یوسف رہے نہ مصر کا بازار ہی رہا
شاخِ گل جھوم کے گلزار میں سیدھی جو ہوئی
پھر گیا آنکھ میں نقشہ تری انگڑائی کا
ٹپک ٹپک کے کہیں گل بنا کہیں لالہ
چمن میں رنگ نہ لایا مرا لہو کیا کیا
دعا کو ہاتھ میں اس شرط سے اٹھاتا ہوں
کروں جو عرض تو اس کو قبول کرلینا
کچھ بس نہ میری گردشِ قسمت سے چل سکا
چکر میں لاکھ لاکھ طرح آسماں رہا
کسی سے عشق میں یارب نہ آنکھ ہو نیچی
کلیم طور پر جائیں میں عرش پر جاؤں
ذرا دم لینے دو منکر نکیر آرام کرنے دو
تھکے ماندے مسافر ہیں چلے آتے ہیں باہر سے
جشن تھا عیش وطرب کی انتہا تھی میں نہ تھا
یار کے پہلو میں خالی میری جا تھی میں نہ تھا
گھر کے گھر مٹ کے جو گلزار ہے بزمِ ہستی
کون آیا ہے یہاں رونقِ محفل ایسا
مایوس پھرتی ہے جو دعا ڈھونڈتی ہوئی
تم نے مری مراد کو غائب کہاں کیا
اس گل کی آہی جائے گی خوشبو دماغ میں
چلیے ریاضِ عشق میں چکر لگائیے
عالم میں حسن وعشق کا افسانہ رہ گیا
یوسف ہی رہ گئے نہ خریدار ہی رہا
رستے ہیں بند بھیڑ سی ہے بھیڑ ہر طرف
محشر میں اس کو ڈھونڈھنے کی راہ کیا کروں
گل میں خوشبو، آرزو دل میں، پریزادوں میں حسن
روحِ عیسیٰ جان موسیٰ تو کہاں داخل نہیں
بڑھ بڑھ گیا عدم کو ضعیفوں کا قافلہ
جو جو جوان تھے وہ پسِ کارواں رہے

ان اشعار میں شعریت بھی ہے اور لطفِ سخن بھی۔ جدتِ مضامین بھی ہے اور کسی احساس، تصور یا خیال کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے اور دکھانے کا تخلیقی عمل بھی اور ساتھ ہی زبان وبیان کا فن کارانہ استعمال بھی۔ یہ زبان، ناسخ، کے برخلاف، بول چال کی زبان سے قریب تر ہے۔ اس میں محاورہ وروزمرہ حسنِ استعمال سے لطف دے رہا ہے اور زبان نکھر کر ایک خوبصورت روپ میں ڈھل رہی ہے۔ آتش اور ان کے شاگرد، ناسخ یا ان کے شاگردوں کی اصلاحِ زبان کی پیروی نہیں کرتے۔ ان کا زاویۂ نظر یہ ہے کہ جو لفظ جس طرح بولا جارہا ہے اور سننے یا استعمال میں آرہا ہے وہ اسی طرح استعمال کرنا چاہیے خواہ وہ عربی فارسی اصول سے غلط ہی کیوں نہ ہو۔ یہ وہی اصول ہے جس کا اظہار انشا نے ''دریائے لطافت'' میں کیا ہے۔ آتش کے ہاں ''فی الواقعی'' (بجائے فی الواقع) تین بار تین مختلف شعروں میں استعمال ہوا ہے۔ شرف کے ہاں ''ہم جلیس'' (بجائے جلیس) مثنوی ''افسانہ لکھنؤ'' میں پانچ جگہ استعمال ہوا ہے۔ یہ استعمال اس بات کا شاہد ہے کہ انھوں نے ان الفاظ کو بے خبری میں نہیں بلکہ عمداً استعمال کیا ہے تاکہ وہ لفظ جس طرح بولا جارہا ہے اسی طرح استعمال میں آئے۔ آتش وشاگردانِ آتش نے شاگردِ ناسخ علی اوسط رشک کی طرح، پہلے سے

طے کر کے کوئی فہرست مرتب نہیں کی کہ ان ان لفظوں کو استعمال نہیں کرنا چاہیے۔ بلکہ انھوں نے لفظ، محاورہ و روزمرہ کو اسی طرح استعمال کیا جس طرح وہ بولے جارہے تھے اور اس طرح اس استعمال کی سند فراہم کی۔ اس کا اندازہ اس گفتگو سے بھی ہوتا ہے جو آغا حجو شرف اور نظم طباطبائی کے درمیان ہوئی۔ نظم طباطبائی لکھتے ہیں "خدا بخشے آغا حجو شرف کو، ایک دن کہنے لگے کہ میر علی اوسط رشک نے چالیس پینتالیس لفظ شعر میں باندھنا ترک کیے ہیں اور اس پر بڑا ناز ہے۔ اپنے شاگردوں کے سوا کسی کو نہیں بتاتے اور وصیت کر گئے کہ یہ ودیعت سینہ بہ سینہ میرے ہی تلامذہ میں رہے۔ کسی اور کو بے مٹھائی رکھوائے ہرگز نہ بتانا مگر تفحص سے معلوم ہوا کہ سب اس طرح کی باتیں ہیں کہ دکھلانا اور بتلانا نہ باندھا کرو۔ دکھانا اور بتانا اختیار کرو۔ پہ کی جگہ پر اور تلک کے مقام میں تک، مرا کو میرا اور ترا کو تیرا کہنا چاہیے۔ سدا کی جگہ ہمیشہ باندھو۔ پرستان ہندی لفظ ہے کہیں فارسی سمجھ کر اسے بے اعلانِ نون نہ نظم کر جانا۔ لفظ خوں میں بھی نون کا ظاہر کرنا ضرور ہے۔ شمشیر میں یائے مجہول ہے، اسے کبھی تیر و نخچیر کے ساتھ قافیہ نہ کرنا۔ علیٰ ہذا القیاس کوئی کام کی بات نہیں ہے"[۱۴] اس آخری جملے سے کہ "کوئی کام کی بات نہیں ہے" یہ معلوم ہوا کہ شاگردانِ آتش نے ان پابندیوں کو قبول نہیں کیا۔ آتش اور شاگردانِ آتش کے ہاں بھی ان الفاظ کا استعمال رشک کی ہدایت کے برخلاف ملتا ہے۔ ان کا معیار زبان وہی تھا جس کا ذکر اوپر آچکا ہے کہ بول چال کی زبان سے رشتہ ناتا جوڑو اور اسی سے اظہار کی توانائی حاصل کرو۔ یہی وجہ ہے کہ آتش اور ان کے شاگردوں کی زبان زیادہ توانا، زیادہ فطری، زیادہ پر اثر اور خوبصورت ہے اور ان میں شرف، رند اور صبا کے ساتھ خلیل، نواب مرزا شوق، دیاشنکر نسیم، نواب محمد حسن خاں شیدا، مرزا عنایت علی بیگ ماہ، وغیرہ سب شامل ہیں۔

یہ بات یاد رہے کہ ناسخ کے "طرز جدید" کا رنگ نکھر کر خواجہ وزیر کے ہاں آگے بڑھا۔ وہ رنگِ ناسخ میں ناسخ سے آگے ہیں اور اس میں محاورات و روزمرہ کے خوبصورت و برمحل استعمال کا مزید اضافہ کرتے ہیں۔ ان کا دیوانِ اول ضائع ہو گیا لیکن موجودہ دیوان سے بھی اس کا ثبوت ملتا ہے۔ شاگردِ آتش میں کوئی بھی آتش سے آگے نہ بڑھ سکا۔ ان کے شاگردوں کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے آتش کی روایتِ شاعری کو مانجھ کر خوش نما و خوبصورت بنایا۔ شاعری میں احساس و جذبہ کو شامل کر کے "سادہ گوئی" کے رجحان کو دوبارہ زندہ کیا اور زبان و بیان کو ایسا خوبصورت بنایا کہ یہ صورت اس سے پہلے ہمیں نظر نہیں آتی۔ یہ ایسا خوبصورت روپ ہے کہ مصحفی کا کلام بھی اس کے سامنے، تازہ دم ہونے کے باوجود، پرانا معلوم ہوتا ہے۔ زبان و بیان کے ساتھ شاعری کا یہی روپ عالمگیر روپ بن گیا۔ ان دونوں استادوں کے شاگردوں کے کلام سے زبان کی شاعری کی روایت بھی نمودار ہونے لگی جس میں سارے قدیم انداز مثلاً رعایت، ایہام، ضلع جگت کے ساتھ محاورہ نے بھی زور باندھا۔ شرف کے کلام میں محاورہ و روزمرہ کا برمحل استعمال، موزوں الفاظ کا حسنِ ترتیب، خیال یا تصور میں احساس و جذبہ کو شامل کرنے کا عمل، عشقیہ شاعری کے ہلکے ہلکے، دبے دبے سے رنگ کا امتزاج، لطفِ سخن کے ساتھ روانی و برجستگی، زبان کا ٹکسالی پن اور بت و بت خانہ، ساغر و بادہ، شیخ و برہمن اور زاہد و ناصح کے الفاظ و موضوعات کو شعوری طور پر خارج کرنے کا عمل، وہ خصوصیات ہیں کہ تاریخ ادب میں رند، صبا، نسیم، مرزا شوق وغیرہ کے ساتھ شرف کا نام بھی لیا جانا چاہیے۔ واجد علی شاہ کے ہاں جو شعرا منیا برج میں جمع ہو گئے تھے وہ "سبعہ سیارہ" کہلاتے تھے[۱۵] اور ان میں آغا حجو شرف بھی شامل تھے۔

کھب کھب گئے زمانے کے دل میں کہے وہ شعر　　　نیرنگ شاعری مرے استاد سے ہوا

شرف کے ہاں زبان کی وہ چند صورتیں بھی دیکھتے چلیے جن سے پتا چلتا ہے کہ وہ بول چال کی زبان کو اپنی شاعری کی زبان بنا کر، کتنی اہمیت دیتے تھے۔

نکھر لینا: ع گلے سے میرے لپٹ جاؤ پھر نکھر لینا
ہمیں سوچ ہے: صحرا کا ہمیں سوچ ہے آمد ہے جنوں کی + ستانے کے عالم میں ہیں گھبرائے ہوئے ہیں
قفس کی جمع کی اردو صورت: کیا اسیرانِ چمن پر قفسوں میں گزری + مر گیا کون ہوا کون رہا میرے بعد
پچھنا: اب تو پچھنے نہ لگا رحم کرا اے یار عزیز
تانستا، ہوئے گا: لیا ہے دل تو نہ اتنا بھی تانسیے ہم کو + نہ کیسے ہوئے گا معلوم، ہوگا کیا معلوم
نہوڑانا: آئے ہیں تو سر زانو پہ نہوڑائے ہوئے ہیں + کم سن تو ہیں، کچھ سوچ ہیں شرمائے ہوئے ہیں
چندرانا: چندرا کے مجھ کو بولے وہ آخر جو شب ہوئی + فق ہو گیا ہے رنگ کسی کا سحر نہیں
بخشا: کیا اس کے رخ سے چودھویں کا چاند بخشا + نازاں وہ جس پہ تھا وہی شب تھی زوال کی

زبان و بیان کا یہی روپ، ایک رجحان بن کر، جب مثنوی میں آتا ہے تو اس کے دو رنگ اور ابھرتے ہیں۔ ایک پنڈت دیا شنکر نسیم کے ہاں اور دوسرا نواب مرزا شوق کے ہاں۔ یہ دونوں آتش کے شاگرد ہیں اور یہ دونوں رنگ ایک دوسرے سے بالکل الگ بلکہ متضاد ہیں۔ اگلے دو ابواب میں ہم دیا شنکر نسیم اور نواب مرزا شوق کا مطالعہ کریں گے جن کے وجود کو "گلزار نسیم" اور "زہر عشق" روشن کر رہی ہیں۔

حواشی:

[۱] "شکوۂ فرنگ" آغا جو شرف، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۱۳۴، لاہور ۱۹۷۳ء اور "افسانۂ لکھنؤ"، آغا جو شرف مرتبہ سید محمود نقوی، ص ۴، دہلی ۱۹۸۵ء۔ محسن لکھنوی نے "سراپا سخن" میں شرف کا نام "سید سیادت حسین خاں عرف آغا مجو لکھا ہے۔ "خمخانۂ جاوید" میں ان کا نام "میر سادات حسین خاں عرف آغا مجو" لکھا ہے جب کہ "سخن شعرا" میں نساخ نے، جن سے شرف کی ملاقات ۱۲۸۰ھ میں کلکتہ میں ہوئی تھی، سید سادات حسین خاں عرف آغا جو لکھا ہے اور نظم طباطبائی نے جن سے شرف کے مراسم تھے، انھیں آغا جو شرف لکھا ہے لیکن خود شرف نے "شکوۂ فرنگ" اور "افسانۂ لکھنو" میں سیادت حسن سید جلال الدین حیدر خاں عرف آغا جو لکھا ہے اور یہی صحیح اور مستند ہے (ج۔ج)

[۲] "افسانۂ لکھنؤ" محولہ بالا، ص ۸۳

[۳] ایضاً، ص ح۔ی

[۴] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد دوم، ص ۷۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۵] شکوہ فرنگ، محولہ بالا، ص ۱۲۷۔۱۲۸

[۶] دیوانِ شرف، آغا جو شرف، ص ۳۶۲۔۳۶۳، مطبع جعفری لکھنؤ ۱۳۱۳ھ

[۷] سخن شعرا، عبد الغفور نساخ، ص ۲۴۴، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۸] افسانۂ لکھنؤ، مرتبہ سید محمود نقوی، پیش لفظ ص الف، دہلی ۱۹۸۵ء

[۹] دیوان شرف، آغا حجو شرف، مطبع جعفری لکھنؤ (نخاس جدید) ۱۳۱۳ھ، مخزونہ اردو لغت بورڈ، کراچی

[۱۰] شرح دیوان اردوے غالب، سید علی حیدر نظم طباطبائی، ص ۳۱۸، مطبع مفید الاسلام، حیدرآباد دکن، سن ندارد۔

[۱۱] تاریخ اودھ، جلد پنجم، حکیم نجم الغنی خان، ص ۳۹۔ نفیس اکیڈیمی کراچی ۱۹۸۳ء

[۱۲] ایضاً ص ۴۱

[۱۳] قیصر التواریخ، جلد اول، کمال الدین حیدر، ص ۳۶۷ ص ۳۷۳، نولکشور لکھنؤ ۱۸۹۶ء

[۱۴] شرح دیوانِ اردوے غالب، محولہ بالا ص ۳۱۷۔ ۳۱۸

[۱۵] ایضاً ص ۳۱۸

پنڈت دیاشنکر نسیم: مثنوی گلزار نسیم

حالات، مطالعۂ گلزار نسیم، معرکہ چکبست وشرر

دیاشنکر کول، جن کا تخلص نسیم تھا، پنڈت گنگا پرشاد کول کے بیٹے، خواجہ حیدر علی آتش کے شاگرد اور لکھنؤ کے رہنے والے تھے۔ نسلاً کشمیری پنڈت تھے۔ پنڈت دیاشنکر نسیم لکھنوی (۱۸۱۱ء۔۱۸۴۵ء)[۱] آتش کے وہ شاگرد تھے جو استاد ہی کی طرح مشہور و معروف ہیں اور جن کا نام ان کی مثنوی ''گلزار نسیم'' کے باعث زندہ و پائندہ چلا آتا ہے۔ شاہی فوج میں وکیل تھے[۲] کشمیریوں کی وجاہت ان کے حصے میں نہیں آئی تھی۔ چکبست نے لکھا ہے کہ ''پستہ قد، گندی رنگ، سیہ چشم اور چھریرے بدن کے آدمی تھے'' [۳] بچپن و جوانی میں اردو و فارسی کی تعلیم حاصل کی تھی۔ شاعری سے فطری لگاؤ تھا۔ نوجوانی میں شاعری شروع کی اور غزل میں اسی رنگِ سخن کی پیروی کی جو اس وقت سارے لکھنؤ پر چھایا ہوا تھا اور جس کے موجد ناسخ تھے۔ سالِ ولادت پہلی بار چکبست نے ''دیباچہ گلزار نسیم'' میں دیا ہے اور بقول رشید حسن خاں ''اس سلسلے میں کوئی اور قول نہیں ملتا'' [۴] علی اوسط رشک کے قطعہ تاریخ کے مطابق نسیم کا سالِ وفات ۱۲۶۱ھ مطابق ۱۸۴۵ء ہے۔ رشک کا قطعہ تاریخ وفات یہ ہے[۵]

حسرت و یاس ہوائے دنیا   بردِ نسیم زہیضہ ہے ہے
بزم مشاعرہ بود و شنیدم   مُرد نسیم زہیضہ ہے ہے
فوراً مصرع مادہ گفتم   ''مرد نسیم زہیضہ ہے ہے'' ۱۲۶۱ھ

اس قطعہ سے یہ بھی معلوم ہوا کہ نسیم نے ہیضے کی بیماری سے وفات پائی۔ رشک نے یہ خبر بزم مشاعرہ میں سنی تھی اور فوراً مصرع مادہ کہا تھا۔ اس قطعہ کے پیش نظر چکبست کا دیا ہوا سالِ وفات ۱۸۴۳ء کسی طرح درست نہیں ہے۔ استاد آتش (م ۳، ۱۲ھ/ ۱۸۴۷ء) ابھی زندہ تھے۔ ناسخ کی وفات ۱۲۵۴ھ کو سات سال گزر چکے تھے۔

نسیم لکھنوی کی دو تصانیف ہیں۔ ایک ''دیوان نسیم'' [۶] اور دوسری مثنوی ''گلزار نسیم'' [۷] ''دیوان نسیم'' بہت مختصر ہے۔ اس میں مکمل و نامکمل غزلوں کی تعداد کم و بیش ۸۴ ہے۔ ان کے علاوہ پانچ مخمس، دو ترجیع بند، ایک واسوخت اور تین خمسے (فارسی) اور کچھ فردیات شامل ہیں۔ اس دیوان کی آج صرف یہ اہمیت ہے کہ یہ ''گلزار نسیم'' کے مصنف کا دیوان ہے ورنہ شاعری کے اعتبار سے اس میں ایسے اشعار مشکل سے ملیں گے جیسے ان کے ہم عصر صفِ دوم کے شعرا مثلاً رند، صبا، شرف یا وزیر لکھنوی وغیرہ کے ہاں ملتے ہیں۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ نسیم شاگرد تو آتش کے ہیں جیسا کہ خود ایک شعر میں کہا ہے:

شاگردِ خواجہ آتشِ ہندی جو ہے نسیم   کہتے ہیں پارسی کہ یہ آتش پرست ہے

لیکن ان کا رنگِ سخن ناسخ کے ''طرز جدید'' سے متاثر ہے۔ اور اسی لیے یہ جذبہ واحساس سے عاری ہے اور سارا زور مضمون بندی، رعایت وتناسب لفظی اور ایہام وغیرہ پر ہے۔ رعایت وتناسب لفظی میں بھی یہاں وہ حسن نہیں ہے جو ''گلزار نسیم'' میں نمایاں ہوا ہے اور نہ مثالیہ انداز میں وہ رچاوٹ ہے جو ناسخ اور ان کے شاگردوں اور خود آتش کے ہاں ملتی ہے۔ ''دیوان نسیم'' میں رعایتِ لفظی کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

مرا عکس تک صاف مجھ سے نہیں ہے   میں حیراں ہوں کس منھ آئینہ دیکھوں
بدلا نہیں ہے تجھ سے مرا دل سنبھل کے دیکھ   لے میں ملاؤں آنکھ تو آنکھیں بدل کے دیکھ
تمھیں رقیب کی خاطر ہے تو میں بھی جاتا ہوں   اٹھایئے نہ حیا کو بٹھایئے نہ مجھے
ناتوانوں سے میاں بل کی لیا کرتے ہو   اپنی زلفوں کے کبھی بل نہ نکالے تم نے
جب ہو چکی شراب تو میں مست مر گیا   شیشے کے خالی ہوتے ہی پیمانہ بھر گیا
جب ملے دو دل مخل پھر کون ہے   بیٹھ جاؤ خود حیا اٹھ جائے گی

اور مثالیہ کا انداز یہ ہے:

کیا زیرِ خاک جا کے میں رہتا جہاں کو یاد   بھولا مزہ جو لقمہ گلے سے اتر گیا
عشق کے رتبے کے آگے آسماں بھی پست ہے   سر جھکایا ہے فرشتوں نے بشر کے سامنے

یہی صورت مضمون بندی کی ہے۔ ایک طرف زندگی کا گہرا تجربہ نہ ہونے کے باعث مضامین محدود ہیں اور ساتھ ہی قوتِ بیان بھی کمزور ہے۔ ان کی شاعری جذبہ واحساس سے عاری ہے اور آج ان کے دیوان سے اچھے شعر نکالنا دشوار کام ہے۔ دیوان نسیم میں ایک شعر ایسا ضرور ملا جو ضرب المثل بن گیا ہے:

لائے اس بت کو التجا کر کے   کفر ٹوٹا خدا خدا کر کے

نسیم معنی آفرینی کو شاعری کی جان قرار دیتے ہیں:

معنی روشن جو ہوں تو سو سے بہتر ایک شعر   مطلع خورشید کافی ہے پئے دیوانِ صبح

خود یہ تاثر بھی ناسخ کے رنگ میں ہے۔ معنی آفرینی نسیم کی نظر میں یہ ہے کہ رعایت وتناسب لفظی، قافیہ، ایہام اور دوسرے صنائع سے شعر میں معنی پیدا کیے جائیں۔ اس عمل سے ان کے اشعار کی یہ صورت بنتی ہے:

بد بد کے قتل کرنے جو عاشق کو تو لگا   بیڑا اٹھانے کا تیرے دانتوں لہو لگا
جنوں کی چاک زنی نے اثر کیا واں بھی   جو خط میں حال لکھا تھا وہ خط کا حال ہوا
کس کا دل پھانسو گے کیوں بال سنبھالے تم نے   من کے لالچ سے تو پالے نہیں کالے تم نے
ہم بُرے ہم بُرے تم اچھے تم اچھے صاحب   ہم نے اطوار بگاڑے ہیں سنبھالے تم نے

نسیم کی غزلوں میں کچے پن اور محدود معانی کے باوجود ایک رجحان یہ سامنے آتا ہے کہ وہ شعر کی سجاوٹ پر پوری توجہ دیتے ہیں اور اس سجاوٹ کو مرصع کاری تک لے جانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اختصار وایجاز ان کا مزاج ہے اور یہی وہ رجحانِ طبع ہے جو ''گلزار نسیم'' میں نکھر سنور کر نمایاں ہوا ہے۔ استاد آتش سے نسیم نے کچھ سیکھا ہو یا نہ سیکھا ہو لیکن مرصع سازی اور بندشِ الفاظ کو نگوں کی طرح جڑنے کا سبق ضرور سیکھ لیا تھا جس کا اظہار کمال مثنوی ''گلزار نسیم'' میں نظر آتا ہے اور یہی مثنوی ان کا اصل کارنامہ ہے۔

''گلزارِ نسیم'' کے مطالعے سے پہلے یہ دیکھتے چلیں کہ اس مثنوی کے مآخذ کیا ہیں؟ اہلِ ادب نے مآخذ کے سلسلے میں جو بحثیں کی ہیں ان سے کئی پہلو سامنے آتے ہیں۔ خود نسیم نے اپنی مثنوی کے تین شعروں میں اپنے ماخذ کی طرف اشارہ کرکے یہ بتایا ہے کہ:

افسانہ گلِ بکاولی کا   افسوں ہو بہار عاشقی کا
ہرچند سنا گیا ہے اس کو   اردو کی زبان میں سخن گو
وہ نثر ہے داد نظم دوں میں   اس سے کو دو آتشہ کروں میں

نسیم کا یہ اشارہ افسانہ گل بکاولی کے اردو نثر میں اس ترجمے کی طرف ہے جسے منشی نہال چند لاہوری نے، فورٹ ولیم کالج کے ڈاکٹر گل کرسٹ کی فرمائش پر عزت اللہ بنگالی کے فارسی نثر کے قصے کو ''مذہبِ عشق'' کے نام سے ۱۲۱۷ھ/ ۱۸۰۳ء میں [۸] میں کیا تھا اور جو پہلی بار فورٹ ولیم کالج سے ۱۸۰۴ء میں اور پھر اس کے بعد مختلف مطبعوں سے شائع ہوکر عام ہو چکا تھا۔ نسیم نے نہال چند لاہوری کے اسی نثری قصے کو اردو نظم میں حسبِ ضرورت ڈھال کر ''گلزارِ نسیم'' کے نام سے ۱۲۵۴ھ میں لکھا۔ ''گلزارِ نسیم'' کا بنیادی ماخذ یہی نثری داستان ''مذہبِ عشق'' ہے اور خود ''مذہبِ عشق'' عزت اللہ بنگالی کے فارسی افسانہ گل بکاولی'' پر مبنی ہے جسے عزت اللہ نے اپنے ''رفیق شفیق مخلص ارشد نظر محمد'' کو سنایا تھا اور پھر اسی کی فرمائش پر اسے لکھا تھا۔ نسیم کے اتنے واضح اشاروں کے بعد مآخذ کی بحث ختم ہو جانی چاہیے تھی لیکن جب ''گلزارِ نسیم'' کا مطالعہ عام ہوا تو یہ بات سامنے آئی کہ نسیم نے ریحان الدین ریحان کی اردو مثنوی سے بھی استفادہ کیا ہے جو ۱۲۱۱ھ/ ۹۸-۱۷۹۷ء میں پایۂ تکمیل کو پہنچی۔ ''باغ بہار'' (۱۲۱۱ھ) اس کا تاریخی نام ہے۔ اس کے علاوہ ان اشعار سے بھی اس کے سالِ تصنیف کی مزید تصدیق ہوتی ہے۔

ہاتف نے دی مجھ کو یہ ہی آواز   کہ ''باغ بہار'' اے سخن ساز
بارا سو گیا رہ ہجری میں یار   انجام ہوا یہ باغ بے خار[۹]

گارساں دتاسی نے اپنی ''تاریخ ادبیات ہندوستانی و ہندی'' میں اس کا نام ''خیابانِ ریحاں'' اور مصنف کا نام ریحان الدین ریحان بنگالی لکھا ہے[۱۰] اسپرنگر نے اپنی ''وضاحتی فہرست'' میں لکھا ہے کہ ''خیابان یعنی گل بکاولی نظم تصنیف ریحان ہندوستانی نظم میں گل بکاولی کی کہانی ہے جسے ۱۲۱۲ھ میں ریحان نے نظم کیا جو چالیس ابواب پر مشتمل ہے اور ہر باب کا عنوان گل گشتی ہے۔ اس کا ایک نسخہ کان پور میں کسی کی ذاتی ملکیت ہے جو ۶۲۴ صفحات پر مشتمل ہے اور ہر صفحہ پر گیارہ ابیات ہیں۔ توپ خانہ میں اس کا ایک دکنی روپ بھی ہے جو پندرہ ابیات کے ۱۳۰ صفحات پر مشتمل ہے۔ یہ ۱۰۳۵ھ میں نظم ہوا''[۱۱] رشید حسن خاں نے لکھا ہے کہ ریحان کی ''مثنوی کی زبان اور اس کے بیان میں اس قدر خامیاں ہیں کہ اس نظم کو دیکھ کر اس کے لکھنوی ہونے پر شک پیدا ہوتا ہے...... میری رائے میں مرجح حیثیت ریحان الدین بنگالی کو حاصل ہے''[۱۲] گارساں دتاسی نے بھی اپنے نسخے کی بنیاد پر اسے ریحان الدین ریحان بنگالی ہی لکھا ہے۔

نسیم نے ریحان الدین ریحان کی مثنوی سے استفادہ کرنے کا کوئی ذکر نہیں کیا لیکن جب ''گلزارِ نسیم'' سے اس کا مقابلہ کیا جاتا ہے تو خیال، اشعار و قافیہ کی لفظی و شعری مماثلت سے یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ نسیم نے اس سے بھی استفادہ کیا ہے۔ یہ استفادہ خاص طور پر اس وقت زیادہ واضح ہوکر سامنے آتا ہے جب ریحان اور نسیم دونوں عزت اللہ

بنگالی کے فارسی متن اور نہال چند لاہوری کے اردو متن سے یکساں طور پر انحراف کرتے ہیں۔ اگر یہ ایک سا انحراف ایک آدھ جگہ ہوتا تو اسے اتفاق کہا جا سکتا تھا لیکن اگر یہ عمل بار بار اور یکساں ہو تو اسے اتفاق نہیں استفادہ ہی کہا جائے گا اور چونکہ ریحان الدین ریحان کی مثنوی ''گلزار نسیم'' سے ۴۳ سال پہلے ۱۲۱۱ھ میں لکھی گئی اس لیے یہی کہا جائے گا کہ گلزار نسیم (۱۲۵۴ھ) میں ''خیابانِ ریحان'' سے استفادہ کیا گیا ہے۔ پھر انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی کا محولہ بالا نسخہ جس میں ریحان کو لکھنوی لکھا گیا ہے اور گل بکاولی منظوم از ریحان کا وہ قلمی نسخہ جو شوق قدوائی کی ملکیت تھا اور جسے شوق نے اپنے شاگرد محمد حسین محوی صدیقی لکھنوی کو عنایت کیا تھا اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ نسخہ لکھنؤ میں ہی تھا اور قیاس کیا جا سکتا ہے کہ وہ نسیم کی نظر سے گزرا ہو[۱۳] ڈاکٹر فرمان فتحپوری بھی اس بات سے متفق ہیں اور لکھتے ہیں کہ ''شاعرانہ حسن واثر کے لحاظ سے یہ (باغ بہار از ریحان) گلزار نسیم کے مرتبے کو نہیں پہنچتی۔ یہ ضرور پتا چلتا ہے کہ نقشِ اول کی حیثیت سے اس نے نسیم کی رہنمائی کی ہے۔ چیدہ چیدہ ٹکڑوں اور شعروں کے تقابلی مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ بحر، وزن، طرز بیان اور کنایاتی لب و لہجہ سب میں نسیم نے ریحان سے استفادہ کیا ہے........''[۱۴] ڈاکٹر گیان چند نے سید خورشید علی کے مضمون مطبوعہ رسالہ ''مخزن'' نومبر دسمبر ۱۹۰۸ء اور سید ظہور حسن رام پوری کے مضمون ''مثنوی گلزار نسیم کے مآخذ'' مطبوعہ ماہنامہ معارف اعظم گڑھ اگست ۱۹۴۶ء کے حوالے سے لکھا ہے کہ ان دونوں مضامین میں ''ریحان کی مثنوی کو بھی گلزار نسیم کا ماخذ ٹھہرایا گیا ہے۔ دونوں حضرات کے مضامین میں ریحان کی مثنوی کے طویل اقتباسات ہیں اور مقابلے میں نسیم کے مماثل اشعار درج کیے ہیں مثلاً[۱۵]

خیابانِ ریحان (۱۲۱۱ھ)	گلزار نسیم (۱۲۵۴ھ)
اور کہنے لگا کہ واہ جی واہ	کہنے لگا کیا مزا ہے دل خواہ
یہ تو کوئی اور شے ہے واللہ	اے آدمی زاد واہ وا واہ
ہرجا اسے ڈھونڈھتی چلی وہ	ہر باغ میں پھولتی پھری وہ
کوچہ کوچہ گلی گلی وا	ہر شاخ پہ جھولتی پھری وہ
ایسا ہو کہ شاہزادی کا باغ	لیکن وہ مکاں وہ حوض وہ باغ
ہو رشک سے میرے باغ کے داغ	جو باغ بکاولی کو دے داغ
دارائے جہاں شہِ مظفر	فردوس کا بادشہ مظفر
والد ہے مرا میں اس کی دختر	روح افزا جس کی میں ہوں دختر
جب حمل کی گذری مدت اس پہ	ایّام مقرری گذر کر
پیدا ہوئی اک پری سی دختر	پیدا ہوئی اک حسینہ دختر

ان اشعار کے تقابلی مطالعے سے معلوم کیا جا سکتا ہے کہ نسیم نے ریحان کی مثنوی سے استفادہ کیا ہے۔ دونوں کی بحر بھی ایک ہے۔ ریحان نے بھی تناسب لفظی، ایہام اور ضلع جگت کا انداز اختیار کیا ہے اور خود ایک جگہ لکھا ہے۔

اشعار کہوں میں اچھے اچھے   ہوں جس میں ضلع جگت کے لچھے

ڈاکٹر گیان چند نے یہ بھی لکھا ہے کہ ان (مماثل) اشعار کے علاوہ ''گلزار نسیم'' کے قصے میں کچھ ایسی جزئیات ہیں جو

"مذہبِ عشق" (نہال چند لاہوری)، گل بکاولی عزت اللہ بنگالی (فارسی) میں نہیں ہیں لیکن وہ خیابان (باغ بہار از ریحان الدین ریحان اردو) میں نظر آتی ہیں[۱۶] اور یہیں سے گلزارِ نسیم میں آئی ہیں۔

محولہ بالا تقابلی اشعار اور "مذہبِ عشق" کے قصے سے اختلاف اور اس اختلاف میں "گلزارِ نسیم" اور "خیابانِ ریحان" کی یکسانیت سے اس بات کا مزید ثبوت ملتا ہے کہ اپنی مثنوی لکھتے وقت ریحان کی مثنوی بھی دیا شنکر نسیم کے سامنے تھی اور انھوں نے حسبِ ضرورت اس سے استفادہ کیا ہے۔ اس طرح "گلزارِ نسیم" کے دو بنیادی مآخذ۔ مذہبِ عشق اور باغِ بہار (از ریحان) سامنے آتے ہیں۔ جہاں تک مثنوی رفعت لکھنوی کا تعلق ہے تو بقول رشید حسن خاں "پہلے خیال تھا کہ یہ مثنوی گلزارِ نسیم سے پہلے کی ہے لیکن حسنِ اتفاق سے (گیان چند) جین صاحب کو اس کا خطی نسخہ مولانا محوی صدیقی لکھنو مقیم بھوپال سے مل گیا اور...... معلوم ہوا کہ اس میں واجد علی شاہ (پ ۱۸۲۲ء۔م ۱۸۸۷ء) کی مدح موجود ہے اسی لیے یہ مثنوی گلزارِ نسیم کے بعد کی ہوئی اور تقدمِ زمانی کی بحث میں ہمارے کام کی نہیں"[۱۷]

افسر صدیقی امروہوی نے مرغِ اسیر کی حکایت کے ایک اور ماخذ کی نشان دہی کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ حکایت جلال جعفر فراہانی (م ۷۳۶ھ) کی اسی نوع کی ایک داستان سے ماخوذ ہے جسے آذر نے اپنے تذکرے "آتش کدہ" میں جلال کے ترجمے میں درج کیا ہے۔ افسر صدیقی نے لکھا ہے کہ نسیم اور جلال کی حکایت میں "فرق یہ ہے کہ جلال کے ہاں بذر گر (کسان) اور اس کے باغ کی تعریف کا اضافہ ہے جسے نسیم نے ناقابلِ توجہ خیال کیا۔ اس کے سوا جلال نے طائر کی تین نصیحتوں کا ذکر کیا ہے جنھیں نسیم نے بڑھا کر پانچ بنا دیا۔ ایک اور فرق یہ ہے کہ جلال نے انڈے کے برابر موتی کا ذکر کیا ہے اور نسیم نے بیش قیمت لعل کا۔ شاید نسیم نے یہاں بھی رعایتِ لفظی سے کام لیا ہوگا کیوں کہ لعل بھی ایک جانور کا نام ہے"[۱۸] یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ "مذہبِ عشق" میں لعلِ بے بہا ہی کا ذکر آیا ہے اور یہ حکایت کم و بیش نسیم کے ہاں اسی طرح آئی ہے جس طرح "مذہبِ عشق" میں ملتی ہے اور جو ذرا سی تبدیلی نظر آتی ہے وہ رعایت و تناسبِ لفظی کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ اسی طرح کئی اور مقامات پر نسیم نے "مذہبِ عشق" کے واقعات چھوڑ دیے ہیں یا انھیں حسبِ ضرورت بدل دیا ہے مثلاً جب بکاولی سنگل دیپ میں نچلا دھڑ پتھر کا بنا کر قید کر دی جاتی ہے تو تاج الملوک اس کی تلاش میں نکلتا ہے اور ایک تالاب پر نہاتی ہوئی پریوں کے کپڑے اٹھا کر چھپا دیتا ہے۔ مذہبِ عشق میں یہ واقعہ اس طرح نہیں ہے۔ اسی طرح کئی اور ایسے مقامات آتے ہیں جہاں نسیم نے حسبِ ضرورت تبدیلی کی ہے۔

جہاں تک "گلزارِ نسیم" کے قصے کا تعلق ہے وہ تین مرحلوں سے گزرتا ہے۔ ایک وہ مرحلہ جب ساری منزلیں طے کر کے تاج الملوک اور گل بکاولی کی شادی ہو جاتی ہے۔ یہاں ایک طرح سے قصہ ختم ہو جاتا ہے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ اس کے فوراً ہی بعد راجا اندر کو بکاولی کا خیال آتا ہے اور وہ اسے طلب کرتا ہے۔ بکاولی حاضر ہوتی ہے لیکن انسان کو اپنے ساتھ لے کر آتی ہے۔ جب راجا اندر کو یہ بات معلوم ہوتی ہے تو وہ طیش میں آ کر، سزا کے طور پر، بکاولی کے نچلے دھڑ کو پتھر کا بنا کر اسے قید کر دیتا ہے۔ بارہ برس گزرنے کے بعد بکاولی دوبارہ ایک کسان کے گھر پیدا ہوتی ہے۔ ڈھونڈتے ڈھونڈتے تاج الملوک وہاں پہنچتا ہے اور اس سے ہم کنار ہوتا ہے۔ تیسرے مرحلے میں کردار بدل جاتے ہیں اور وزیر زادہ بہرام اور روح افزا اس قصے سے نتھی ہو کر سامنے آتے ہیں اور پھر ان دونوں کی بھی شادی ہو جاتی ہے۔ پہلے، دوسرے اور تیسرے مرحلے میں بظاہر کوئی واضح ربط نہیں ہے لیکن آواگون کا ہندو عقیدہ اس میں ربط

کا رنگ گھول دیتا ہے۔ ان تینوں مرحلوں میں اسلامی، ایرانی اور ہندو عقیدہ و تہذیب کے اثرات گھل مل کر ایک اکائی بن گئے ہیں اور یہی امتزاج اس قصے کی خوبی ہے۔ اس قصے میں گل بکاولی کا کردار مرکزی حیثیت رکھتا ہے اور یہ قصہ سارے ہندوستان میں، عہد قدیم سے، سینہ بہ سینہ چلا آتا ہے۔ کہتے ہیں کہ دریائے نربدا کے منبع پر، امرکنٹک نامی ہندوؤں کی ایک بڑی تیرتھ گاہ ہے وہاں گل بکاولی کے قلعے اور باغیچے کے آثار آج بھی موجود ہیں۔ متعدد صدیوں کی مسافت طے کر کے ذہنِ انسانی نے اس قصے میں ایسے رنگ بھرے کہ یہ بڑھ کر داستان کی صورت میں ذہنِ انسانی میں محفوظ ہو گیا۔ ‘‘گلزار نسیم’’ میں ‘‘باغ ارم’’ باغ بکاولی ہی کا نیا روپ ہے اور تاج الملوک سون بھدرا فقیر ہی کا ایک روپ ہے جو خود راج پاٹ چھوڑ کر فقیر درویش بن گیا ہے۔ ‘‘فرہنگِ آصفیہ’’ میں ‘‘بکاؤلی’’ کے ذیل میں جو قصہ دیا گیا ہے[۱۹] وہ اسی طرح صدیوں سے سینہ بہ سینہ چلا آتا ہے۔ یہ قصہ متعدد زبانوں میں ترجمہ ہو چکا ہے جس کی تفصیل ڈاکٹر گیان چند نے اپنی کتاب میں دی ہے[۲۰] گارساں دتاسی نے بھی فرانسیسی زبان میں ‘‘گلزار نسیم’’ کا ترجمہ Doctrine De L' Amoor کے نام سے کیا ہے[۲۱]

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ‘‘گلزار نسیم’’ پنڈت دیا شنکر نسیم کی مشہور و معروف مثنوی ہے جس کی بنیاد تاج الملوک اور گل بکاولی کے اس قصے پر رکھی گئی ہے جسے فارسی میں عزت اللہ عزت بنگالی نے لکھا اور جس کا اردو ترجمہ منشی نہال چند لاہوری نے کیا تھا۔ نسیم نے یہ مثنوی لکھتے وقت ریحان الدین ریحان کی مثنوی سے بھی، جس کا تاریخی نام ‘‘باغ بہار’’ ہے، استفادہ کیا تھا۔ ۱۵۲۱ اشعار پر مشتمل مثنوی ‘‘گلزار نسیم’’ ۱۲۵۴ھ میں مکمل ہوئی جس کی تصدیق خود نسیم کے قطعۂ تاریخ سے ہوتی ہے:

ایں نامہ کہ خامہ کرد بنیاد   گلزار نسیم نام بنہاد
بشنید و نوید ہاتفے داد   ‘‘توقیع قبول روزیش باد’’
(۱۲۵۴ھ)

پہلی بار یہ مثنوی خود نسیم کی ‘‘تصحیح و مقابلہ’’ کے بعد مطبع حسنی لکھنؤ سے ۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء میں شائع ہوئی جس میں نسیم کا وہ قطعۂ تاریخ طبع موجود ہے جس کے آخری مصرع ‘‘گل گفت کہ تازہ گشت مطبوع’’ کے آخری تین لفظوں سے ۱۲۶۰ھ برآمد ہوتے ہیں[۲۲] جب یہ مثنوی شائع ہوئی تو نسیم کے استاد خواجہ حیدر علی آتش (م ۱۲۶۳ھ) زندہ تھے۔ اس بات کا قوی امکان ہے کہ یہ مثنوی آتش کی نظر سے گزری ہے۔ چکبست نے لکھا ہے کہ ‘‘جس وقت یہ مثنوی تیار ہوئی تو اس کا حجم بہت زیادہ تھا۔ جب آتش کے پاس اصلاح کے لیے لے گئے تو انھوں نے کہا: ارے بھئی اتنی بڑی مثنوی کون پڑھے گا یا تم پڑھو گے کہ تم نے تصنیف کی ہے یا میں اصلاح کے خیال سے ایک مرتبہ دیکھ جاؤں گا۔ استاد کی بات دل پر اثر کر گئی’’[۲۳] نسیم نے اسے مختصر کیا اور ایسا کیا کہ وہ بے نظیر ہو گئی۔ مختصر کرنے کا ایک داخلی ثبوت یہ بھی ملتا ہے کہ ابتدائی حصے میں نسیم نے ‘‘مذہب عشق’’ کی پوری طرح پیروی کی ہے اور ممکنہ حد تک ساری باتیں اپنی مثنوی میں شامل کرنے کی کوشش کی ہے مثلاً ‘‘مذہب عشق’’ کا قصہ یوں شروع ہوتا ہے:

> پورب کے شہروں میں سے کسی شہر کا ایک بادشاہ تھا، زین الملوک نام، جمال اس کا جیسے ماہِ منیر، عدل و انصاف اور شجاعت میں بے نظیر۔ اس کے چار بیٹے تھے۔ ہر ایک علم و فضل میں علامۂ زماں اور جواں مردی میں رستمِ دوراں۔ خدا کی قدرتِ کاملہ سے ایک اور بیٹا آفتاب کی طرح جہاں کا روشن کرنے والا اور

چودھویں رات کے چاند کی طرح دنیا کے اندھیرے کا دور کرنے والا پیدا ہوا“[۴۴]

نسیم نے اس عبارت کو اس طرح منظوم کیا ہے:

پورب میں ایک تھا شہنشاہ   سلطاں زین الملوک ذی جاہ
لشکر کش و تاج دار تھا وہ   دشمن کش و شہر یار تھا وہ
خالق نے دیے تھے چار فرزند   دانا، عاقل، زکی، خردمند
نقشہ ایک اور نے جمایا   پس ماندہ کا پیش خیمہ آیا
امید کے نخل نے دیا بار   خورشید تجلّی ہوا نمودار
وہ نور کے صدقے مہرِ انور   وہ رخ کہ نہ ٹھہرے آنکھ جس پر

نثر میں الفاظ کی تعداد ۷۵ ہے اور نسیم کی مثنوی کے محولہ بالا اشعار میں تعدادِ الفاظ ۶۵ ہے۔ اگر اسی طرح وہ ”مذہب عشق“ کے نثری متن سے قریب تر رہ کر اپنی مثنوی لکھتے تو اس کی ضخامت کم کرنا ممکن نہ ہوتا۔ آگے چل کر وہ صرف قصے کو لیتے ہیں اور اسے حسبِ ضرورت کم و بیش کر کے اپنے مخصوص انداز میں اس طرح بیان کر دیتے ہیں کہ قصے کا ربط قائم رہتا ہے اور ساری باتیں بھی مثنوی میں شامل ہو جاتی ہیں۔

اکثر ناقدین یہ کہتے ہیں کہ اس مثنوی کے قصے کے مختلف اجزا میں باہمی ربط نہیں ہے۔ یہ بات درست نہیں ہے۔ مثنوی جس اسلوب میں بیان کی گئی ہے اسے توجہ کے ساتھ پڑھنے اور مختلف سروں اور اجزا کو ذہن میں رکھنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ دوسری مثنویوں میں عام طور پر پھیلاؤ ہوتا ہے۔ مختلف مناظر اور جذبات و سراپا کو مثنوی نگار تفصیل سے بیان کرتے ہیں۔ وہاں بات کھولی اور پھیلائی جاتی ہے۔ نسیم کے ہاں وہ سمیٹی اور کم کی جاتی ہے۔ یہی اس کا طرز ادا ہے۔ نسیم کی اس مثنوی کو ”سحر البیان“ کی طرح تیزی سے نہیں پڑھ سکتے۔ اسے رک رک کر، سمجھ کر، رعایتوں اور تناسب لفظی اور دوسرے صنائع بدائع سے لطف اندوز ہوتے ہوئے، پڑھنے کی ضرورت ہوتی ہے مثلاً نسیم نے ہر حصے کو، جو عنوان کے بعد شروع ہوتا ہے، ہر جگہ ایک یا دو شعروں سے مربوط کیا ہے۔ اس شعر سے قصہ ایک طرف اپنے پچھلے سرے سے جڑ جاتا ہے اور ساتھ ہی اس میں اگلے حصے سے جڑنے کا اشارہ بھی ملتا ہے۔ یہ کام تواتر سے نسیم نے اپنی ساری مثنوی میں کیا ہے۔ ربط و دلچسپی کے ساتھ قصے کو برقرار رکھنے کے لیے نسیم نے کئی مقامات پر پچھلے واقعات بھی دہرائے ہیں مثلاً ”ملاقات کھہرنی زین الملوک اور تاج الملوک کی آپس میں“ کے عنوان کے تحت پچھلے حصے کو اگلے حصے یعنی ”حکایت ایک عورت کے مرد بن جانے کی دیو کے جادو سے“ مربوط کرنے کے لیے یہ دو شعر آتے ہیں:

بولا کہ شہا یہ بات کیا ہے   نیرنگ و فسوں کا گھر بڑا ہے
ہر چند کہ طرفہ حال ہے یہ   کچھ دور نہیں، مثال ہے یہ

اور ان دو شعروں سے پچھلا حصہ اگلے حصے سے مربوط ہو جاتا ہے۔ جب بادشاہ یہ حکایت سنتا ہے تو وزیر فرخ سے (بکاولی مردانے روپ میں) کہتا ہے

شہ نے کہا، سن وزیرِ دانا   بے دیکھے سنے کو کس نے مانا
یاد آئی مجھے بھی اک روایت   یہ کہہ کے بیان کی حکایت

پھر بادشاہ اس روایت (حکایت مرغ اسیر) کو سنا کر وزیر فرخ سے کہتا ہے۔

فرخ! یہ وہی خجل نہ ہوئے
دیکھ آ، جو تجھے دخل نہ ہوئے

ایک اور مقام پر تاج الملوک محل میں اندر جا کر دلبر کو بتاتا ہے کہ بادشاہ کے حضور اسے یہ کہنا ہے۔ اگلے شعر میں دلبر کا یہ بیان آ جاتا ہے۔ نسیم نے ربط دینے کے اس مشکل مرحلے کو اس شعر سے حل کر دیا ہے:

درپردہ سکھا کے باہر آیا
بے پردہ حضورِ شہ بلایا

اب اگر یہ شعر اس جگہ نہ آتا تو ربط ٹوٹ جاتا اور قصے کو آگے بڑھانے کا عمل مجروح ہوتا۔ نسیم نے ایک باشعور فن کار کی طرح اس بات کا ساری مثنوی میں خیال رکھا ہے۔

ایک اور مقام پر ''بھید کھلنا چھپے ہوؤں کا ایک ایک پر'' کو دوسرے حصے یعنی ''غائب ہو جانا فرخ یعنی بکاولی کا اور بلوانا تاج الملوک کو گلشنِ نگاریں سے اور متفق ہو کر گلزار ارم میں رہنا'' سے مربوط کرنے اور قصے کو حسب ضرورت جہت دینے کے لیے نسیم سات اشعار سے نہ صرف ربط دیتے ہیں بلکہ فنی اثر پیدا کرنے کے لیے پچھلے واقعات کو بھی دہراتے ہیں اور تبدیلی لباس کی وجہ پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔ اسی طرح اس حصے میں بکاولی تاج الملوک کے نام خط لکھ کر بھیجتی ہے۔ یہاں بھی نسیم نے سارے پچھلے واقعات کو دہرا کر نہ صرف پڑھنے والے میں دلچسپی کے عنصر کو ابھارا ہے بلکہ قصے کو ایک ایسا ربط بھی دیا ہے جو اس مثنوی کے مخصوص اسلوب کے لیے فنی سطح پر ضروری تھا۔ اسی طرح تاج الملوک کے جواب میں بھی قصے کے مختلف دھاگوں کو جوڑ کر نہ صرف اسے آگے بڑھایا ہے بلکہ اس شعر سے:

یہ لکھ کے جو خط سے ہاتھ اٹھایا
قاصد نے لیا، جواب لایا

گزرے ہوئے اور آنے والے واقعات کو جوڑ دیا ہے۔ پڑھتے ہوئے آپ کو یہ ربط اسی وقت محسوس ہوگا جب آپ ہر لفظ اور اس کے رعایتی اشاروں کو اپنے ذہن میں رکھیں۔ اس مثنوی سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کے لیے اسے رواروی میں نہیں پڑھا جا سکتا۔ وہ لوگ جو ''گلزار نسیم'' میں ربط کی کمی محسوس کرتے ہیں وہ دراصل شعر کو متن سے الگ کر کے یا اس کے معنی و مفہوم کی تہ داری کو سمجھے بغیر روایتی ربط کو تلاش کرتے ہیں۔

نسیم کا بنیادی تخلیقی مسئلہ یہ تھا کہ ایک طرف انھیں کہانی کو سمیٹ کر پوری طرح بیان کرنا تھا اور دوسری طرف اپنے مخصوص طرز ادا کے پیشِ نظر رعایت و مناسبتِ لفظی کے موتی پرونے تھے تاکہ دوہری تہری معنویت لطفِ بیان سے ہم رشتہ ہو جائے۔ ساتھ ہی طرز ادا کے مطابق اختصار و ایجاز کو بھی پیشِ نظر رکھنا تھا۔ ایک صاحب نے مجھ سے کہا کہ اس مثنوی میں ایک شعر ایسا بھی ہے جس میں کوئی تناسب لفظی نہیں ہے اور وہ اس مثنوی کا آخری شعر ہے:

جس طرح انھیں بہم ملایا
بچھڑے ہوئے سب ملیں خدایا

میں نے کہا کہ غور سے دیکھیے تو یہاں بھی ملایا، بچھڑے، ملیں میں واضح نسبت موجود ہے۔ فنی سطح پر جو کام اس مثنوی میں نسیم نے کر دکھایا ہے وہ کسی اور مثنوی نگار نے آج تک اس معیار سے اس طور پر نہیں کیا۔ ''گلزار نسیم'' اسی لیے اپنے رنگ میں ایک زندۂ جاوید ادبی شاہکار ہے۔

''گلزار نسیم'' پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ نسیم کا زور قصہ بیان کرنے کے ساتھ لکھنو کے پرتکلف و پسندیدہ انداز میں ایک ایسی چیز تیار کرنا ہے جس میں لکھنؤ کا مزاج بھی شامل ہو اور جس کے ہر شعر میں شگفتگی و سلاست کے ساتھ تناسب لفظی کا حسن بھی نمایاں ہو۔ ''گلزار نسیم'' کے پہلے شعر سے لے کر آخری شعر تک، تواتر کے ساتھ، یہ انداز بیان برقرار رہتا ہے۔ قصہ تو تاج الملوک اور گل بکاولی کا ہے لیکن اس کی ساری فضا لکھنؤ کی فضا ہے۔ نسیم نے اسی

لیے اپنی مثنوی کا رشتہ زندگی سے قائم کرنے کے بجائے لکھنؤ کی موجود فضا و مزاج سے قائم کر کے اسے وہ صورت دی کہ ''گلزارِ نسیم'' لکھنوی تہذیب کی ترجمان و نمائندہ مثنوی بن گئی۔ چھپتے ہی یہ مثنوی گھر گھر مقبول ہوئی اور اسے میر حسن دہلوی کی ''سحر البیان'' کا جواب سمجھا گیا اور لکھنؤ کے مزاج نے اسے میر حسن سے بہتر جانا۔ اس تہذیب کا سارا زور لفظوں پر تھا۔ ناسخ اور اہلِ لکھنؤ یا شرر و چکبست کے درمیان جو معرکے ہوئے ان سب میں لفظوں ہی کی جنگ تھی۔ اسی لیے نظم میں ''گلزارِ نسیم'' اور نثر میں ''فسانۂ عجائب'' لکھنؤ کی تہذیب اور اس کے پسندیدہ رنگوں کے ترجمان ہیں۔ گلزارِ نسیم میں جو دنیا ہمارے سامنے آتی ہے وہ لکھنؤ کی دنیا ہے۔ یہ مزاج، یہ فضا، یہ رنگ دور سے دیکھنے والوں کے لیے تصنع و بناوٹ کا رنگ ہے لیکن اہلِ لکھنؤ کے لیے یہ فطری رنگ تھا۔ لہٰذا ''گلزارِ نسیم'' بھی اسی لکھنؤ کی بہترین اور اعلیٰ دست کاری کے فن کا حسین ترین نمونہ ہے۔ یہاں قصہ تو دراصل زمین کی حیثیت رکھتا ہے جس پر نسیم نے اپنی استادانہ دست کاری سے نقش و نگار بنائے ہیں۔ یہ تہذیب راجا اندر کی تہذیب تھی۔ آنے والے دور میں واجد علی شاہ راجا اندر ہی کے روپ میں اپنی زندگی کو ڈھالتے ہیں۔ ان کا ''قیصر باغ'' گلزارِ نسیم کا ''امرنگر'' ہے جو زمین پر نہیں بلکہ ہوا پر آباد ہے:

اندراِن امرنگر ہے شہر ایک　　　خلقت ہے وہاں کی زندہ دل نیک
اِندر ہے بادشاہ اس کا　　　آسن ہے تخت گاہ اس کا
معمور وہ فضا سے اس قدر ہے　　　اس بستی کا نام امرنگر ہے
کہتے ہیں مورخانِ ہندی　　　آباد ہوا پہ ہے وہ بستی
خالق نے دیا ہے فوق اس کو　　　نغمے سے ہے شوق و ذوق اس کو
انساں کا سرود و رقص کیا ہے　　　پریوں - کا ناچ دیکھنا ہے

لکھنؤ کی یہ تہذیب بھی ہوا پر آباد تھی۔ اگر یہ تہذیب زمین پر اتر کر آدمی سے ملتی بھی ہے جیسا ہمیں پری گل بکاولی اور انسان تاج الملوک کے تعلق میں نظر آتا ہے تو راجا اندر اسے ناپاک کہہ کر آگ دکھانے کا حکم دیتا ہے تاکہ وہ پاک ہو جائے:

بو آتی ہے آدمی کی، لے جاؤ　　　ناپاک ہے، آگ اسے دکھاؤ

لکھنؤ کی تہذیبی فضا کے زیرِ اثر اس مثنوی کے مزاج پر ''نسائیت'' چھائی ہوئی ہے۔ تاج الملوک اور بکاولی اس کے مرکزی کردار ہیں لیکن قصے میں سارے فعال کردار عورتوں کے ہیں۔ وہی اپنے عمل سے قصے کو آگے بڑھاتی ہیں اور انہیں کے مکالموں اور بیان سے وہ فضا بنتی ہے جو اس تہذیب اور اس مثنوی کا مزاج ہے۔ اگر عورتیں تاج الملوک کی مدد نہ کرتیں تو وہ کچھ بھی نہیں کر سکتا تھا۔ وہ مدد کے لیے اپنے باپ یا دوسرے بادشاہوں کی طرف نہیں دیکھتا بلکہ انھیں عورتوں اور پریوں سے مدد لیتا ہے۔ ''گلشن نگاریں'' بھی حمالہ بنوا کر دیتی ہے۔ گل بکاولی کے باغ میں جانے کے لیے سرنگ بھی وہی کھدوا کر دیتی ہے۔ تاج الملوک اپنے باپ زین الملوک کی دعوت کرتا ہے تو اس کا انتظام بھی حمالہ کرتی ہے۔ جب تاج الملوک بکاولی کے پاس جانا چاہتا ہے تو وہ خط میں لکھتا ہے: ع قابل واں آنے کے کہاں ہوں، ع حمالہ کو بھیج آ کے لے جائے۔ سارے مرد ضمنی حیثیت رکھتے ہیں۔ حمالہ دیونی، اس کی بیٹی محمودہ، سمن پری، حسن آرا، روح افزا پری، رانی چتراوت اور خود بکاولی ساری کہانی پر چھائی ہوئی ہیں۔

''گلزارِ نسیم'' کا مطالعہ کرتے ہوئے بعض اہلِ ادب اس مثنوی کو قصہ گوئی کے زاویے سے دیکھتے ہیں جو

اس لیے بھی صحیح نہیں ہے کہ قصہ نسیم کا نہیں ہے اور نہ انھوں نے قصہ گوئی کے لیے یہ مثنوی لکھی ہے۔ نسیم کے لیے، جیسا کہ میں نے پہلے بھی کہا ہے، ''مذہب عشق'' کا یہ قصہ اس کشمیری شال کی طرح ہے جس پر دست کار کو باریک سے باریک کام کرنا ہے۔ قصہ تو سونے کی وہ ڈلی ہے جس سے دست کار کو مطلوبہ زیور بنانا اور مرصع کاری کا کمال دکھانا ہے۔ اسی لیے نسیم کا زور قصے پر نہیں ہے البتہ وہ قصے کو اس طرح ضرور سنجالتے ہیں کہ اس سے مرصع کاری کا کمال دکھانے میں آسانی ہو، جس سے نگینوں کی بندش چمک اٹھے اور زیور سے حسنِ محبوب میں اضافہ ہو۔ یہی وہ حسن ہے جو مثنوی میں فنی اثر کو اجاگر کرتا ہے۔ یہاں فنی اثر کردار نگاری، منظر کشی، جذبات نگاری یا جذبہ و احساس کے اظہار سے پیدا نہیں کیا گیا بلکہ رعایت و تناسب لفظی سے مرصع کاری کی گئی ہے جو ہر شعر میں رنگ گھول رہی ہے۔

بعض اہل ادب ''گلزارِ نسیم'' کو میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' کے مزاج و معیار سے پرکھتے ہیں اور اس میں ''سحر البیان'' والی خصوصیات نہ پاکر اس سے مایوس ہوتے ہیں۔ گلزارِ نسیم کو پرکھنے کا یہ معیار بھی یکسر غلط ہے۔ یہ دونوں مثنویاں رنگ و مزاج کے اعتبار سے ایک دوسرے سے بالکل مختلف بلکہ متضاد ہیں۔ زبان و بیان اور فن شعر کی سطح پر گلزارِ نسیم نے جو کام دکھایا ہے اس کی کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔ یہ کام ہی سحر البیان سے بالکل الگ ہے۔ مثنوی ''ترانۂ شوق'' میں احمد علی شوق نے یہی کام کرنے کی کوشش ضرور کی تھی لیکن وہ مثنوی گلزارِ نسیم کی کمزور تکرار ہے۔ اس میں حسن بیان اس درجے پر نہیں آتا جیسا نسیم کی مثنوی میں ملتا ہے۔ وہ لوگ جو گلزارِ نسیم میں سحر البیان کی خصوصیات تلاش کرتے ہیں دراصل وہ ایک ایسی چیز تلاش کرتے ہیں جو وہاں نہیں ہے۔ ''گلزارِ نسیم'' تو خواجہ حیدر علی آتش والی ''مرصع سازی'' کا ایسا اعلیٰ نمونہ ہے جو کہیں اور نظر نہیں آتا۔ اس مرصع سازی سے لطف اندوز ہونے کے لیے اسے رک رک کر، ٹھہر ٹھہر کر پڑھنے کی ضرورت ہے اور اسی لیے نسیم نے سحر البیان والی رواں دواں بحر: فعولن فعولن فعولن فعول استعمال نہیں کی بلکہ ایک ایسی بحر. مفعول مفاعلن فعولن استعمال کی ہے جس میں ٹھہر ٹھہر کر چلنے کی صفت پائی جاتی ہے۔ اس بحر میں برجستگی و روانی شاعر اپنے کمال فن سے پیدا کرتا ہے۔ واضح رہے کہ ''گلزارِ نسیم'' اپنے ''قصے'' کی وجہ سے نہیں بلکہ ''طرز ادا'' کی وجہ سے منفرد ہے۔ نسیم نے اپنے طرز ادا سے اس مثنوی میں جس طرح زبان و بیان کے گل بوٹے بنائے ہیں وہی ان کا کارنامہ ہے جس تک کوئی دوسرا نہیں پہنچ سکا۔ گلزارِ نسیم کے مطالعے کے لیے ہمیں طرز ادا کے اسی معیار کو سامنے رکھنا چاہیے۔

''گلزارِ نسیم'' کا یہ خاص طرز ادا نتیجہ ہے ہر شعر میں انتہائی اختصار کو ملحوظ رکھتے ہوئے تناسب لفظی کا اس طور پر التزام کہ اس سے ایسے معنی پیدا ہوں جس میں لطفِ بیان ہو۔ معنی آفرینی کی یہی نوعیت اس طرز ادا کا حسن ہے اور اسی سے وہ فنی اثر پیدا ہوتا ہے جو اس مثنوی کی فی الحقیقت انفرادیت ہے۔ یہ طرز ادا اختصار، تناسب لفظی اور معنی آفرینی کی وحدت سے وجود میں آیا ہے۔ یہ وحدت التزام کے ساتھ ہمیں کم و بیش ہر شعر میں نظر آتی ہے جس سے طرز ادا میں ایک الگ رنگ پیدا ہو گیا ہے مثلاً یہ شعر دیکھیے: [۴۵]

امید کے نخل نے دیا بار　　خورشیدِ حمل ہوا نمودار

یہ شعر مثنوی میں اس جگہ آیا ہے جہاں شاعر نے بادشاہِ زین الملوک کے چار بیٹوں کا ذکر کر کے پانچویں کی پیدائش کا مژدہ سنایا ہے۔ امید کے ایک معنی ہیں آسرا، توقع۔ جب حمل ٹھہرتا ہے تو مشرقی تہذیب کے مطابق کہا جاتا ہے کہ ''امید سے ہیں''۔ بار کے معنی پھل، ثمر۔ بار بطور کنایہ حمل کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ یہاں تناسب کی دوہری

سطح ہے۔ دوسرے مصرع میں صنعت ایہام ہے۔ ایہام میں ایک لفظ کے دو معنی ہوتے ہیں۔ ایک قریب کے اور دوسرے بعید کے اور وہاں بعید کے معنی استعمال میں آئے ہوں۔ ''حمل'' کا لفظ پڑھ کر ذہن امید والے حمل کی طرف جاتا ہے لیکن یہاں اس کا اشارہ برج حمل کی طرف ہے۔ جب خورشید برجِ حمل میں داخل ہوتا ہے تو وہ نوروز کا دن ہوتا ہے۔ حمل اور خورشید کی یہی مناسبت یہاں استعمال ہوئی ہے یعنی خورشید برج حمل سے برآمد ہوا یعنی بادشاہ زادہ پیدا ہوا۔ خورشید شاہزادہ ہے اور برج حمل ماں کا پیٹ ہے۔ نخل (درخت) اور بار (پھل) میں بھی ایک طرح سے مناسبت ہے۔ اسی طرح امید اور بار میں بھی مناسبت ہے اور خورشید اور حمل میں بھی واضح مناسبت ہے۔ اسی عمل سے معنی کا لطف پیدا کیا گیا ہے۔ یہ دو شعر اور دیکھیے: [۲۶]

بولی وہ کہ ہونے کو ہوا ہے   جو غنچے کو گل کرے، صبا ہے
بولا وہ، یہی تو چاہتا ہوں   گل پاؤں، تو میں ابھی ہوا ہوں

مثنوی میں یہ شعر اس مقام پر آتے ہیں جب محمودہ اور شہزادہ تاج الملوک پہلی رات ایک بستر پر ساتھ گزارتے ہیں لیکن شرم سے ایک دوسرے سے نہیں کھلتے۔ صبح ہوتے محمودہ نے شہزادے سے وہ کہا جو پہلے شعر میں آیا ہے اور شہزادے نے وہ جواب دیا جو دوسرے شعر میں آیا ہے۔ غنچے کا اشارہ کلی کے کھلنے کی طرف ہے اور یہ اشارہ جنسی عمل کی تکمیل کی طرف ہے۔ محمودہ کہتی ہے کہ ہوا تو ویسے چلتی ہی رہتی ہے لیکن وہ ہوا جو غنچے کو گل بنا دے دراصل اسے ہی ''صبا'' کہنا چاہیے۔ تاج الملوک اس کا یہ جواب دیتا ہے کہ مجھے گل مل جائے تو میں ابھی ہوا (صبا) بن سکتا ہوں یعنی میں وہی کام کر سکتا ہوں جو بادِ صبا غنچے کو گل بنانے کے لیے کرتی ہے۔ ساتھ ہی اس کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ اگر مجھے پھول (گل بکاولی) مل جائے تو میں ابھی ہوا ہو جاؤں یعنی فوراً یہاں سے روانہ ہو جاؤں، ہوا ہونا، ہوا ہو جانا محاورہ ہے۔

یہی لفظی و معنوی تناسب اور اس سے پیدا ہونے والی رمزیت طرز ادا کا وہ حسن ہے جس سے پڑھنے والا لطف اندوز ہوتا ہے۔ اگر یہ دیکھا جائے کہ تناسبِ لفظی کے لیے نسیم نے کیا کیا پاپڑ بیلے ہیں اور کس طرح علم بیان کے رنگا رنگ گل کھلا کر صنائع لفظی و صنائع معنوی کا چمن آباد کیا ہے تو ہم اس سے صحیح معنی میں لطف اٹھا سکتے ہیں۔ یہ چند مثالیں دیکھیے:

بہرام ہے تو، ارے وہی چور   رہ تجھ کو بتاؤں سحر سے گور
بدیمن سمجھ کے گور کا نام   پنجرہ اک لائی وہ گل اندام

پہلا لفظ ''گور'' صحرائی خر یعنی گورخر کے معنی میں آیا ہے اور دوسرا ''گور'' قبر کے معنی میں آیا ہے اسے علم بیان میں تجنیس تام مماثل کہتے ہیں۔

ایک اور صنعت ''ردالعجز علے العروض'' کہلاتی ہے۔ اس میں جو لفظ مصرع ثانی کے آخر میں ہو وہی لفظ جزو آخر کے طور پر مصرع اول میں بھی ہو۔ اب نسیم کا یہ شعر پڑھیے:

بازو میں نہ تو گرہ باندھ   سمجھاؤں جو پند اُسے گرہ باندھ

یہاں ''گرہ باندھ'' دونوں مصرعوں میں مشابہہ ہونے کے باوجود معنی کے اعتبار سے مختلف ہیں۔

ایک اور صنعت ''ترصیع'' کہلاتی ہے۔ اس صنعت میں ایک مصرع موزوں کر کے اس کے مقابل دوسرا مصرع اس طریق پر لایا جائے کہ پہلے مصرع کا پہلا لفظ دوسرے مصرع کے پہلے لفظ کا قافیہ ہو اور پہلے مصرع کا دوسرا

لفظ، تیسرا لفظ، چوتھا لفظ وغیرہ بھی ترتیب وار دوسرے مصرع کے ہم قافیہ ہوں[۲۷] اب اس وضاحت کے بعد یہ شعر پڑھیے:

ہمت نے مری تجھے اڑایا   غفلت نے تری مجھے چھڑایا

یہاں پہلے مصرع کے الفاظ ہمت، مری۔ تجھے۔ اڑایا، ترتیب وار دوسرے مصرع کے الفاظ غفلت۔ تری۔ مجھے۔ چھڑایا کے ہم قافیہ ہیں۔ اس سجاوٹ کو صنعتِ ترصیع کہتے ہیں۔

ایک اور صنعت حسن تعلیل ہے، جس کی تعریف یہ ہے کہ ایک چیز کو کسی چیز کی صفت کے لیے علت ٹھہرانا جو دراصل اس کی علت نہ ہو۔ نسیم کا یہ شعر پڑھیے:

انگلی لبِ جو پہ رکھ کے شمشاد   تھا دم بخود اس کی سن کے فریاد

صنعت مشاکلہ وہ ہے کہ دو چیزوں کا ذکر کریں اور ان دونوں کو ایک جگہ مذکور ہونے کی مناسبت سے ایک ہی لفظ سے تعبیر کریں[۲۸] مثلاً نسیم کا یہ شعر دیکھیے

میں جا کے جلی تو غم نہیں ہائے   ڈر ہے کہ نہ تجھ پہ آنچ آ جائے

یہاں جلنے کی مناسبت سے صدمہ پہنچے کو آنچ آنے کے ساتھ تعبیر کیا ہے۔ یہی صنعت مشاکلہ ہے۔

ایک اور "صنعتِ عکس" ہے جس کی تعریف نجم الغنی خاں نے یہ کی ہے کہ "کلام کے اجزا کو مقدم و موخر کر کے دوسرا فقرہ یا مصرع بنا لیں اور وہ اجزا معنی دیتے چلے جائیں...... صنعت عکس کبھی دو لفظوں میں ادا ہو جاتی ہے اور کبھی دو فقروں میں اور کبھی ایک بیت میں"[۲۹] اب نسیم کا یہ شعر پڑھیے:

باقی ساقی جو کچھ ہو لے لے   ساقی باقی شراب دے دے

یہاں باقی ساقی اور ساقی باقی میں صنعتِ عکس ہے جن سے الگ الگ دو معنی پیدا ہو گئے ہیں۔

ایک اور "صنعت جامع اللسانین" ہے۔ وہ بیت جس کے مصرعوں میں کوئی لفظ ایسا آئے کہ وہ دو زبانوں کا معلوم ہو[۳۰] اب "گلزار نسیم" کا یہ شعر پڑھیے:

اس جنگلے میں جا پڑا جہاں گرد   صحرائے عدم بھی تھا جہاں گرد

پہلے مصرع میں "جہاں گرد" فارسی مرکب لفظ ہے جس کے معنی ہیں دنیا میں پھرنے والا اور دوسرے مصرع میں جہاں اور گرد اردو کے الفاظ کے طور پر آئے ہیں اور اس سے مقصود بالتمثیل جہاں گرد ہے۔ اس شعر میں جنگلے۔ جہاں گرد۔ صحرا اور گرد کی مناسبت سے صنعتِ مراۃ النظیر بھی ہے۔

ایک اور صنعت جس سے حسنِ بیان میں اضافہ ہوتا ہے تجنیس حرفی ہے جس میں ایک ہی حرف سے شروع ہونے والے الفاظ تواتر کے ساتھ استعمال کیے جاتے ہیں تا کہ صوتی اثر سے حسن بیان پیدا ہو سکے۔ انگریزی میں اسے Alliteration کہتے ہیں۔ "گلزار نسیم" میں اس کا استعمال بھی ملتا ہے مثلاً

اے دل بہ دلبر دغل باز   دلے دیو سوار عرش پرواز
یا   کچھ روگ جو درپے خلش ہو   درماں کے لیے دوا دوش ہو

شاید ہی کوئی صنعت ایسی ہو جو گلزار نسیم میں استعمال نہ ہوئی ہو۔ اس اعتبار سے بھی کوئی دوسری مثنوی اسے نہیں پہنچتی۔

"گلزار نسیم" کے طرز ادا میں جہاں رنگا رنگ صنائع بدائع کا خوب صورتی کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے وہیں

''اختصار'' نے اس میں رمز وکنایہ، تشبیہہ واستعارہ اور مجاز مرسل کے حسن کو بھی نمایاں کیا ہے۔ یہ طرزِ ادا اختصار وایجاز کا ایک بے مثال نمونہ ہے۔ یہ اختصار مکالموں میں بھی موجود ہے اور بیانیہ میں بھی۔ منظر نگاری میں بھی ملتا ہے اور چہرہ نویسی میں بھی۔ بیانیہ انداز میں اس اختصار کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

تیورا کے وہیں وہ بار بردوش
بیٹھا تو گرا، گرا تو بے ہوش

تاج الملوک دیو سے کہتا ہے۔ یہ بیان طویل ہوسکتا تھا لیکن نسیم نے دریا کو کوزے میں بند کردیا ہے جس سے فنی اثر میں غیر معمولی اضافہ ہوگیا ہے:

گلزار ارم کی ہے مجھے دھن
بولا وہ: ارے بشر وہ گل بن
خورشید کے ہم نظر نہیں ہے
اندیشے کا واں گزر نہیں ہے
واں موج ہوا: ہوا پہ اژور
واں ریگ زمیں، زمیں پہ اخگر

زین الملوک فرخ سے غربت زدگی وفقیری کا سبب دریافت کرتا ہے تو وہ جواب دیتا ہے۔ دیکھیے کس خوبصورتی اور رمز کے ساتھ بات کہی گئی ہے:

پوچھا کہ سبب؟ کہا کہ قسمت
پوچھا کہ طلب؟ کہا: قناعت

ایک مقام پر بتایا ہے کہ ایک بادشاہ کے ہاں بیٹا نہیں تھا۔ صرف لڑکیاں تھیں اور وہ جل کر انھیں قتل کرادیتا تھا۔ اس بار پھر لڑکی پیدا ہوئی تو اس کی ماں نے بتایا کہ بیٹا ہوا ہے اور نجومیوں نے کہا ہے کہ جب تک پاؤں نہ چلے، حضور کے سامنے نہ آئے۔ جب لڑکوں کے روپ میں وہ بڑی ہوئی تو بادشاہ نے اس کا رشتہ طے کیا اور برات لے کر چلا۔ لڑکی پریشان کہ اب کیا کرے۔ رات کو خیمے سے باہر نکلی کہ عدم کی راہ لے۔ راستے میں اسے ایک دیو ملا اور پوچھا کہ جی سے کیوں تنگ ہے۔ اس نے اپنا سارا قصہ اسے سنایا۔ دیو نے رحم کھا کر جادو کے زور سے اپنے مخصوص جسم سے اس کا جسم بدل لیا۔ نسیم تبدیلیِ جسم کی اس ساری بات کو رمز وکنایہ اور اختصار کے ساتھ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ حسنِ ادا کے ساتھ اثر ولطف پیدا ہوجاتا ہے:

بولی وہ کہ یہ خیال ہے خام
خنجر کا ہو کیا نیام سے کام
کہہ کر کھلے بندوں جی کی تنگی
بے ننگ، ہوئی وہ شوخ، ننگی
آنکھیں جھپکا کے دیو بولا
تو کیا کھلی، پردہ تو نے کھولا
خاطر تری لے طلسم دکھلاؤں
تو مجھ سی بنے، میں تجھ سا بن جاؤں
موند آنکھ: کہا، تو موندھی آنکھ
کھول آنکھ: کہا، تو کھول دی آنکھ
پائے مردانگی کے پرتو
دامن میں سے دی چراغ نے لو
تھالے میں یہاں اگا صنوبر
واں شیشہ رہا ترش کے ساغر

یہاں نسیم نے تبدیلی کے اس سارے عمل اور منظر کو رمز وکنایہ میں حسنِ ادا واختصار کے ساتھ بیان کردیا ہے۔ یہی خوبصورت بیان اس موقع پر سامنے آتا ہے جب زین الملوک کا وزیر فرخ تاج الملوک کے محل ''گلشن نگاریں'' میں بادشاہ کا پیغام لے کر ملاقات کے لیے جاتا ہے تو نسیم بارہ اشعار (شعر ۴۷۶ ـ ۴۸۷) میں ساری باتوں کو حسنِ بیان اور تناسب لفظی کے ساتھ سمیٹ کر دریا کو کوزے میں بند کردیتے ہیں۔ یہ حسن بیان مکالموں میں بھی اسی طرح برقرار رہتا

ہے اور آورد ہوتے ہوئے بھی آورد کا احساس نہیں ہوتا۔ ساری مثنوی میں کم و بیش ایک شعر بھی بھرتی کا نہیں ہے اور اختصار کا کمال یہ ہے کہ اگر ایک شعر بھی درمیان سے نکال دیا جائے تو سارا ربط و مطلب خبط ہو جائے۔ اسی طرح جب زین الملوک تاج الملوک سے ملنے جاتا ہے تو تاج الملوک استقبال کر کے بادشاہ کو "ایوان جواہر" میں لاتا ہے اور اب ساری بات کھل جاتی ہے۔ اس طول طویل بات کو نسیم نے سترہ شعروں (۵۱۹۔۵۳۵) میں تناسب لفظی و اختصار کے ساتھ بیان کر دیا ہے۔ اس طرزِ ادا میں حسن بیان بھی ہے، قصہ بھی آگے بڑھتا ہے اور ایک لمبی مسافت طے کر لیتا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ قصے کو سنبھالنے اور ربطِ قصہ کو فطری انداز میں پوری طرح برقرار رکھنے کے لیے ان پچھلے واقعات کو بھی نسیم دہراتے ہیں (شعر ۵۴۸۔۵۶۷) جن سے قصہ کھل اور کھل جاتا ہے اور ان اشعار کی تعداد چودہ ہے۔ یہ نسیم کے فن کا کمال ہے۔ اس مقام پر جب گل بکاولی تاج الملوک کو خط لکھ کر بھیجنے کے لیے سمن بری کو طلب کرتی ہے تو نسیم کا یہ شعر سامنے آتا ہے:

بولی: کہو کیا کیا، کہا : خوب   بے کچھ کیے پھر بھی آئی، کیا خوب

اسی طرح شادی کی پوری تیاری کا نقشہ چودہ پندرہ شعروں میں اس طرح کھینچ دیا ہے کہ پڑھنے والے کا تخیل اس کی تفصیل کو اپنی نظر سے دیکھ لیتا ہے (شعر ۱۰۰۰۔۱۰۱۵) شاہزادہ تاج الملوک بال کو آگ پر رکھ کر حمالہ کو بلاتا ہے۔ وہ آتی ہے اور تاج الملوک کو بغیر محمودہ کے تنہا دیکھتی ہے تو گھبرا کر پوچھتی ہے:

تنہا اسے دیکھ کر کہا: ہیں   محمودہ کیا ہوئیں؟ کہا: ہیں

کتنے اختصار کے ساتھ ساری نفسیاتی کیفیت اور سوال جواب کو ان دو مصرعوں میں سمیٹ دیا ہے۔ اس کے بعد کے اشعار کی بھی یہی صورت ہے۔

بکاؤلی، فرخ ابن فیروز کے روپ میں، بادشاہ زین الملوک کے وزیر کی حیثیت سے، تاج الملوک سے ملنے آتی ہے جس نے بادشاہ کی اجازت کے بغیر اس کی زمین پر "گلشنِ نگاریں" تعمیر کر لیا ہے۔ یہاں ان کے درمیان جو گفتگو ہوتی ہے اس میں رمز و کنایہ کے لطف کے علاوہ کمال اختصار نے حسن بیان کو نکھار دیا ہے: (شعر ۴۷۶۔۴۸۷) ایک موقع پر یہ شعر آتا ہے:

پوچھا کہ وہ ہے؟ کہا کہ ہاں ہے   پوچھا کہ کہاں؟ : کیا یہاں ہے

قصے کے آخر میں بکاولی راجا اندر کی طلبی پر رات کو چلی جاتی ہے۔ صبح کے وقت واپسی پر جو مکالمہ بکاولی اور تاج الملوک کے درمیان ہوتا ہے اس میں تناسب لفظی کے ساتھ ایسا کمال اختصار ہے جس نے ایک طرف قصے میں رنگ بھر دیا ہے اور ساتھ ہی قصے کو آگے بڑھا کر اسے دلچسپ بنا دیا ہے۔ اتنے بڑے اور اہم مکالمے میں اشعار کی تعداد صرف تیرہ ہے (شعر ۱۱۷۹ تا ۱۱۹۲) اور یہ اشعار ساری بات کو پوی طرح کھول دیتے ہیں۔

منظر کشی میں بھی اختصار اور حسنِ ادا کی یہ صورت برقرار رہتی ہے یہ لق و دق صحرا کا منظر ہو یا طلوعِ صبح کا، ہر جگہ وہ دو چار شعر میں سارے منظر کو اجاگر کر دیتے ہیں۔ لق و دق صحرا کا منظر دیکھیے:

اک جنگلے میں جا پڑا جہاں گرد   صحرائے عدم بھی تھا جہاں، گرد
سایے کو پتا نہ تھا شجر کا   عنقا تھا، نام جانور کا
مرغانِ ہوا تھے ہوش راہی   نقشِ کفِ پا تھے ریگ ماہی

وہ دشت کہ جس میں پُرتگ و دو　　یا ریگِ رواں تھی یا وہ رہ رو

مثنوی میں ایک مقام پر بکاولی کو اس کی ماں قید کر دیتی ہے۔ قید میں جس حالتِ فراق اور عالم بے کسی میں وہ ہے اور اس کے باطن میں جو اضطراب موج زن ہے اس کی ایسی پُر اثر تصویر نسیم نے چھ شعر میں کھینچ دی ہے (۶۹۹۔۷۰۴) جس میں فن سے پیدا ہونے والا اثر پوری طرح موجود ہے۔ بعض مقامات ایسے آتے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ کیمرے نے یہ تصویر اتاری ہے۔ لفظوں سے ذہن کے پردے پر تصویر اتارنا نسیم کا کمالِ فن ہے۔ تاج الملوک صحرائے طلسم میں ایک پیڑ پر بیٹھا رات گزار رہا ہے کہ پہاڑ کی طرح کا ایک اژدہا وہاں آتا ہے

منھ کھول کے سانپ اک نکالا　　اس کالے نے من زمیں پہ ڈالا
جب صبح ہوئی تو منھ میں ڈالا　　کالے نے من، اژدہے نے کالا

نسیم اگلے شعر (۷۶۲) میں اس منظر کو واقعہ سے جوڑ کر مثنوی کے قصے میں حیرت کا اضافہ کر کے فنی اثر کو گہرا کر دیتے ہیں۔ فراق کا بیان ہو یا رخصت کا، خوشی کا موقع ہو یا وصل کا۔ گلے شکایت کی بات ہو یا زندگی کے کسی اور پہلو کی، اختصار، تناسب لفظی اور رمزیت کے ساتھ حسن بیان اس طرز ادا کا کمال ہے جو شروع سے آخر تک ساری مثنوی پر چھایا ہوا ہے۔

تاج الملوک گلِ بکاولی کو لے کر بالا دری میں جاتا ہے جہاں بکاولی محوِ خواب ہے اور جیسے ہی پردہ اٹھاتا ہے اس کی نظر سوئی ہوئی بکاولی پر پڑتی ہے، نسیم اس منظر کی، اپنے استاد آتش کی طرح، ایسی تصویر اتارتے ہیں کہ آج بھی مصور اس کی تصویر بنا سکتا ہے:

پردہ جو حجاب سا اٹھایا　　آرام میں اس پری کو پایا
بند اس کی وہ چشمِ نرگسی تھی　　چھاتی کچھ کچھ کھلی ہوئی تھی
سمٹی تھی جو محرم اس قمر کی　　برجوں پہ سے چاندنی تھی سرکی
لپٹے جو بال کروٹوں میں　　بل کھا گئی تھی کمر، لٹوں میں
چاہا کہ بلا گلے لگائے　　سوتے ہوئے فتنے کو جگائے
سوچا کہ یہ زلف کف میں لینی　　ہے سانپ کے منھ میں انگلی دینی

شبیہ شعر سے خاکہ بنانے کی یہی وہ منفرد خصوصیت ہے، جس سے آتش کی شاعری مصوروں کو دعوتِ کار دیتی ہے اور جسے نسیم نے اپنے مخصوص طرز ادا سے اس مثنوی میں برت کر دکھایا ہے۔

''گلزارِ نسیم'' کا وہ حصہ، جس میں گل بکاولی کے گم ہونے کا پتا بکاولی کو چلتا ہے، فنی اعتبار سے بہت خوبصورت ہے۔ یہاں حسنِ اختصار، حسنِ تناسبِ لفظی و معنوی اور حسنِ کنایہ، شعریت کے ساتھ مل کر، ایک جان ہو گیا ہے اور طرز ادا نکھر سنور کر اثر و تاثیر کو بڑھا دیتا ہے:

جاگی مرغِ سحر کے غل سے　　اٹھی نکہت سی فرشِ گل سے
منھ دھونے جو آنکھ ملتی آئی　　پُر آب وہ چشمِ حوض پائی
دیکھا تو وہ گل ہوا ہوا ہے　　کچھ اور ہی گل کھلا ہوا ہے
گھبرائی کہ ہیں کدھر گیا گل　　جھنجلائی کہ کون دے گیا جل

ہے ہے مرا پھول لے گیا کون   ہے ہے مجھے خار دے گیا کون
ہاتھ اس پر اگر پڑا نہیں ہے   بو ہو کے تو پھول اڑا نہیں ہے
نرگس! تو دکھا کدھر گیا گل   سوسن! تو بتا کدھر گیا گل
سنبل! مرا تازیانہ لانا   شمشاد! انھیں سولی پر چڑھانا
تھرائیں خواصیں صورتِ بید   ایک ایک سے پوچھنے لگی بھید
نرگس نے نگاہ بازیاں کیں   سوسن نے زباں درازیاں کیں
پتا بھی پتے کو جب نہ پایا   کہنے لگیں ! کیا ہوا خدایا
اپنوں میں سے پھول لے گیا کون   بیگانہ تھا سبزے کے سوا کون
شبنم کے سوا چرانے والا   اوپر کا تھا کون آنے والا
جس کف میں وہ گل ہو داغ ہو جائے   جس گھر میں ہو، گل چراغ ہو جائے

گلزارِ نسیم کے طرزِ ادا میں تشبیہ کی رنگینی بھی شامل ہے اور استعارہ و رمز و کنایہ کا حسن بھی اور یہ سب اختصار کی کسوٹی پر اس طرح کسے ہوئے ہیں کہ تناسبِ لفظی کا اثر اس میں فن کی خوشبو پیدا کر دیتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ان سارے التزامات، کے ساتھ مثنوی متوازن اور پوری طرح نسیم کی مٹھی میں رہتی ہے۔ عام طور پر کسی شعر کو اس کی جگہ سے ہلایا نہیں جا سکتا۔ یہی طرزِ ادا ''گلزارِ نسیم'' کی عظمت اور انفرادیت ہے۔ گلزارِ نسیم کے طرزِ ادا میں اظہار کی جو توانائی ہے اسے نسیم نے عام بول چال کی ٹکسالی زبان سے حاصل کیا ہے۔ موزوں ترین لفظوں کے جماؤ، بندش کی چستی اور اختصار سے شعر کس کر ایسے نکھر گئے ہیں کہ ان میں سے بہت سے ضرب المثل بن گئے ہیں مثلاً

غم راہ نہیں کہ ساتھ دیجے   دکھ بوجھ نہیں کہ بانٹ لیجے
نافہمی سے خوار ہو چکے ہو   اب تو سیکھو کہ کھو چکے ہو
واجب نہیں اب تامل اس میں   بھریے وہیں تک نہ چھلکے جس میں
کاوش تری بے ثبات ہے یہ   سو بات کی ایک بات ہے یہ
دو دل جو ہوں جانبین راضی   یہ جان لے کیا کرے گا قاضی
میٹھا رس دیو کو کھلاؤ   گڑ سے جو مرے تو زہر کیوں دو
کیا لطف جو غیر پردہ کھولے   جادو وہ جو سر پہ چڑھ کے بولے
سن کوئی ہزار کچھ سنائے   کیجیے وہی جو سمجھ میں آئے
آتا ہو تو ہاتھ سے نہ دیجے   جاتا ہو تو اس کا غم نہ کیجیے

طرزِ ادا کا یہ سارا کمال، جیسا کہ ہم کہتے آئے ہیں، اختصار، تناسبِ لفظی، بول چال کی ٹکسالی زبان، موزوں ترین لفظوں کی بندش، اور خوب صورت جدّت سے پیدا ہوا ہے۔ اگر نسیم تناسبِ لفظی کا رشتہ معنی آفرینی سے نہ جوڑتے تو قصے کو بیان کرنا ممکن نہ ہوتا۔ قصے کو سنبھال کر دلچسپی کو برقرار رکھنا اسی طرزِ ادا کا نتیجہ ہے۔ ''مرغِ اسیر'' کی حکایت کو بھی ہم اس مخصوص طرزِ ادا کی مثال میں پیش کر سکتے ہیں۔ اسی طرزِ ادا کی وجہ سے شاگردانِ آتش میں سے کوئی بھی آج اتنا اہم و مشہور نہیں ہے جتنے پنڈت دیا شنکر نسیم تاریخ ادب میں نمایاں، روشن اور ممتاز ہیں۔ احمد علی شوق قدوائی جیسے استاد

ومشاق شاعر نے بھی ''ترانہ شوق'' کے نام سے ''گلزارِ نسیم'' کی تقلید میں ایک مثنوی لکھی تھی لیکن نسیم کی طرح کامیاب نہ ہو سکے اور اعتراف کیا کہ ترانہ شوق کی تصنیف کے وقت جو خونِ جگر میں نے کھایا ہے اس کا یقین اربابِ فہم کو خود ہی ہو سکتا ہے اور گو میری جانب سے مقابلہ نہیں تھا بلکہ تقلید تھی لیکن نسیم کی سلاست، فصاحت نے حوصلے کو اس قدر پست کیا کہ اب ایک نئی مثنوی جو (میر) حسن کی بحر میں میں نے کہی ہے اور اس کو حسن کے رنگ سے بچایا ہے..... خاص وجہ یہی ہے کہ نسیم مرحوم کے رنگ کو اختصار کر کے میں پشیمان ہو چکا تھا''[۳۱]

معرکۂ چکبست وشرر:

''گلزارِ نسیم'' کا مطالعہ تو یہاں ختم ہو جاتا ہے لیکن نسیم کی وفات ۱۲۶۱ھ/۱۸۴۵ء کے کوئی ساٹھ سال بعد، نسیم اور گلزارِ نسیم کے تعلق سے، ایک ایسا معرکہ وجود میں آیا جو تاریخ ادب کا حصہ بن گیا ہے اور جسے یہاں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے اوائل میں چار ادبی معرکے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ایک انشا و مصحفی کے درمیان، دوسرا غالب اور شاگردانِ قتیل کے درمیان، تیسرا عبدالغفور خاں نساخ اور اہلِ لکھنؤ کے درمیان اور چوتھا انیسویں صدی ہی کی ایک تصنیف ''گلزارِ نسیم'' کے تعلق سے ۱۹۰۵ء میں چکبست وشرر کے درمیان۔ تین کا ذکر اپنی جگہ پر آ چکا ہے چوتھے کی تفصیل یہاں درج کی جاتی ہے۔

قصہ یہ ہے کہ جنوری فروری ۱۹۰۵ء میں چکبست نے ''گلزارِ نسیم'' کا نیا ایڈیشن، اس پہلے ایڈیشن کو بنیاد بنا کر جو دیا شنکر نسیم کی زندگی میں اُن کی تصحیح کے ساتھ ۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء میں شائع ہوا تھا، مرتب کیا اور اس پر ایک طویل مقدمہ لکھا۔ اس مقدمہ میں نوجوان چکبست نے اپنے اس مضمون کا کم و بیش سارا مواد جو دیا شنکر نسیم کے بارے میں رسالہ ''کشمیر درپن'' کے فروری ۱۹۰۳ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا اور جو ''مضامین چکبست'' میں ''پنڈت دیا شنکر کول نسیم'' کے عنوان سے آج بھی شامل ہے، اخذ کیا اور نہ صرف نسیم کو آگے بڑھانے کے لیے مبالغے سے کام لیا بلکہ مقابلے میں معتبر استادوں کو گرانے کی کوشش بھی کی مثلاً امانت لکھنوی کے بارے میں لکھا کہ ''امانت کے تناسبِ لفظی کا شوق جنون کے درجے تک پہنچ گیا ہے لیکن چونکہ زبان پر قدرت کاملہ حاصل نہیں ہے اور طبیعت میں شستگی کا جوہر نہیں ہے لہٰذا جو شعر اس رنگ میں کہا ہے اسے پڑھ کر ہنسی آتی ہے''[۳۲] پھر امانت کے دو شعر مثال کے طور پر پیش کر کے لکھا کہ ''سبحان اللہ کیا تناسب الفاظ ہے، نیم حکیم اور نیم ملا سنتے تھے۔ اس شعر کا مصنف نیم شاعر ہے''[۳۳] دوسری مثال میں لکھنؤ کے محترم استاد احمد علی شوق کی مثنوی ''ترانہ شوق'' کے بارے میں، نسیم اور شوق کا ایک ایک شعر دے کر لکھا کہ شوق نے بھی ''اس رنگ کے شعر کہے ہیں مگر لطافتِ سخن قائم نہ رکھ سکے..... سخن شناس جانتے ہیں دونوں شعروں میں اندھیرے اور اجالے کا فرق ہے''[۳۴] اس کے بعد دوست علی خلیل، نواب سید محمد رند، آفتاب الدولہ خواجہ ارشد علی قلق کا ایک ایک شعر دے کر لکھا کہ ''تناسب الفاظ کا لطافت کے ساتھ نباہنا ایک امر دشوار ہے..... نسیم سے بھی تناسب الفاظ کے ساتھ لطافتِ سخن قائم نہیں رہ سکی ہے..... لیکن اس قسم کے اشعار دو فی صد سے زیادہ نہ ملیں گے، لہٰذا قابلِ معافی ہیں''[۳۵]

گلزارِ نسیم کے اختصار کی تعریف کرتے ہوئے اس کا مقابلہ مثنوی ”سحرالبیان“ (میر حسن) سے کیا اور لکھا ”میر حسن کی مثنوی میں معاملہ برعکس ہے۔ اس میں ہر مضمون کو ضرورت سے زیادہ طول دیا ہے اور یہی اس مثنوی کا بڑا عیب ہے۔ علاوہ بریں نسیم کے کلام میں وہ پختگی اور ترکیب میں وہ متانت ہے کہ اکثر اشعار کی بندش ”نل دمن“ فیضی کا دبدبہ یاد دلاتی ہے۔ واقعی کیا پرشوکت کلام ہے“ [۳۶] پھر مثالوں سے اپنے زاویۂ نظر کی وضاحت کر کے لکھا کہ ”نسیم کی زبان بھی نہایت سلیس و پاکیزہ ہے اور اسے لکھنؤ کی ٹکسالی زبان سمجھنا چاہیے“ [۳۷] یہ بھی لکھا کہ ”جہاں منصف مزاجوں نے گلزارِ نسیم کی قدر روانی سے آبیاری کی وہاں اکثر نگاہوں میں اس باغ کی شادابی کانٹا بن کر کھٹکی۔ ان حضرات نے اپنی اپنی ہمت کے موافق نسیم کی شہرت پر خاک ڈالنے کی فکر کی ہے۔ چنانچہ اب تک اکثر لوگ کہتے ہیں کہ آتش نے یہ مثنوی کہہ کر نسیم کو دے دی تھی۔... حالانکہ سخن شناس جانتے ہیں کہ جس رنگ میں ”گلزارِ نسیم“ کہی گئی ہے اس رنگ میں آتش نے اپنی زندگی میں ایک شعر نہیں کہا“ [۳۸] آگے چل کر ان اعتراضات کا جواب دیا ہے جو مولانا حالی نے ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں نسیم پر کیے تھے۔ جہاں جواب نہ بن پڑا وہاں شعر میں تحریف کر کے اسے ایک نئی صورت دے کر لکھا کہ: ”اصل شعر اس صورت پر ہے۔.... ابھی لکھنؤ میں ایسے بزرگ موجود ہیں جن کو قریب قریب کل مثنوی حفظ ہے۔ ان کی زبان سے یہ شعر اسی صورت پر سنا گیا“ [۳۹] حالانکہ چکبست نے مثنوی گلزارِ نسیم کے پہلے ایڈیشن (۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء) کو بنیاد بنا کر تصحیح کے ساتھ جدید ایڈیشن کی صورت میں مرتب کرنے کا دعویٰ کیا تھا اور اس میں یہ شعر اسی طرح ملتا ہے جس طرح حالی نے ”مقدمہ“ میں دیا ہے۔

حالی کے اعتراضات کا جواب دیتے اور حالی پر اعتراض کرتے ہوئے چکبست نے لکھا کہ ”مولانا حالی کا ان اشعار کو بے معنی قرار دینا اس امر کی شہادت دیتا ہے کہ مولانا موصوف اصولِ شاعری سے بے خبر ہیں“ [۴۰] اس کے بعد ”دیوانِ نسیم“ کے بارے میں اپنی رائے پیش کرتے ہوئے لکھا کہ ”نسیم کی غزلوں کا چھوٹا سا دیوان بھی ہے لیکن ناتمام۔ بہت سی غزلیں جو تلف ہو گئیں، ان کا نام و نشان بھی اس دیوان میں نہیں ملتا۔ سن رسیدہ حضرات سے معلوم ہوا کہ چند غزلیں اکثر احباب نے اپنی تصنیف کیں اس دیوان میں رکھ دی ہیں۔ یہ مفت کرم داشتن کا نرالا مضمون ہے مگر یہ غزلیں صاف نسیم کے کلام سے الگ معلوم ہوتی ہیں۔ چونکہ نسیم کی وفات کے بہت روز بعد یہ دیوان شائع ہوا لہٰذا لوگوں کو اس دست اندازی کا موقع ملا“ [۴۱] غزلیاتِ نسیم کے بارے میں لکھا کہ ”اس میں شک نہیں کہ نسیم کا کلام آتش و ناسخ، ذوق و غالب کے کلام کا ہم پلہ نہیں ہے۔.... لیکن غزل گوئی کے میدان میں نسیم، رند و صبا وغیرہ سے پیچھے نہیں ہیں۔ تینوں استادوں کی ہم طرح غزلوں کے انتخاب درج ذیل ہیں“ [۴۲] اور اس طرح نسیم کو اپنے مضمون میں غزل گو استادوں کی صف میں کھڑا کر دیا۔

اس کے بعد لکھا ہے کہ ”شاعری کا رنگ تو دیکھ چکے، اب طبیعت کا رنگ ملاحظہ ہو“ [۴۳] طبیعت کا رنگ دکھاتے ہوئے نسیم کی ظرافت و بذلہ سنجی، تیزیِ ذہن و ذکاوتِ طبع، حاضر جوابی کی مبالغہ آمیز تعریف کرتے ہوئے آتش کی زمین میں بغیر کسی شہادت کے نسیم اور استاد آتش کے مطلعے نقل کیے ہیں اور لکھا ہے کہ ”آتش بھی اس مشاعرے میں موجود تھے۔ انھوں نے نسیم کی بہت تعریف کی اور کہا کہ میرا مطلع اس کے آگے گرد ہے“ [۴۴] آگے چل کر ایک اور واقعہ لکھا ہے کہ ایک مرتبہ ”کہیں مشاعرہ کی صحبت تھی۔ یہ (نسیم) بھی وہاں موجود تھے۔ قبل مشاعرہ شروع ہونے کے شیخ ناسخ نے ایک مرتبہ ان کی طرف مخاطب ہو کر کہا کہ پنڈت جی ایک مصرع کہا ہے، دوسرا مصرع نہیں سوجھتا کہ پورا شعر

ہو جائے (یاد رہے کہ یہ سب کچھ گویا شیخ ناسخ (م ۱۲۵۴ھ/ ۱۸۳۸ء) نے نوجوان نسیم (پ ۱۸۱۱ء) سے کہا ناسخ نے مصرع پڑھا ع شیخ نے مسجد بنا مسمار بت خانہ کیا۔ ان کے منہ سے مصرع نکلنے کی دیر تھی کہ یہاں دوسرا مصرع تیار تھا۔ ع تب تو اک صورت بھی تھی اب صاف ویرانہ کیا۔ اس مصرع کا سننا تھا کہ حاضرین جلسہ پھڑک اٹھے..... شیخ ناسخ نے شاعری کی آڑ میں مذہبی چوٹ کی تھی لیکن نسیم نے ٹھنڈا کر دیا" [۴۵] چکبست کے دیباچے میں دی ہوئی اس قسم کی یہ وہ روایات ہیں جنھیں رشید حسن خاں نے "فرضی قصے" کہا ہے [۴۶] اور قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ "ناسخ کی شاعری کی آڑ میں مذہبی چوٹ اور ان کے مصرع کے لیے نسیم کا مصرع بہم پہنچانا، افسانۂ محض ہے۔ میرا یہ مدعا نہیں کہ چکبست اس داستان کے واضع ہیں مگر غلو بری چیز ہے۔ کئی روایتیں جو کسی طرح قابلِ قبول نہیں، اس کی بدولت دیباچے میں مندرج ہو گئی ہیں" [۴۷] اور اس مصرع اور شعر کے بارے میں قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ "وہ شعر جس کا ایک مصرع بقول چکبست ناسخ کا اور دوسرا نسیم کا ہے، دراصل میر اعلیٰ علی کا ہے اور تذکرۂ میر حسن میں ہے جو اس وقت وجود میں آیا جس وقت ناسخ کم عمر تھے اور نسیم کو اس دنیا میں آنے میں بہت دیر تھی۔ الفاظ کے خفیف فرق کے ساتھ میر اعلیٰ علی کا مطلع یہ ہے:

توڑ بت زاہد نے کیوں مسجد یہ بت خانہ کیا   تب تو اک صورت بھی تھی اب صاف ویرانہ کیا

لطف یہ ہے کہ نسیم کے استاد بھائی رند کے یہاں بھی یہ مطلع لفظوں کے ناقابلِ اعتنا (فرق) کے ساتھ ملتا ہے۔

ٹوٹے بت مسجد بنی مسمار بت خانہ ہوا   جب تو اک صورت بھی تھی اب صاف ویرانہ ہوا"

[۴۸]

اسی طرح، نسیم کی ذکاوت و طباعی دکھانے کے لیے، جو روایات و واقعات چکبست نے اپنے دیباچے میں درج کیے ہیں، ان کا بھی کوئی ثبوت فراہم نہیں کیا۔ غرض کہ مثنوی "گلزار نسیم" کے دیباچۂ چکبست میں وہ سارا اشتعال انگیز و معاندانہ مواد موجود تھا جس سے معرکۂ شرر و چکبست کی بنیاد پڑی اور آگے چل کر سارے تنازع کی عمارت کھڑی ہوئی۔ رشید حسن خاں کی بھی یہی رائے ہے کہ "اس ردعمل کی ذمے داری حقیقتاً انھی (چکبست) پر عائد ہوتی ہے" [۴۹]

۱۹۰۵ء میں "گلزار نسیم" مرتبہ چکبست کا نیا ایڈیشن شائع ہوا تو مولانا عبدالحلیم شرر نے مارچ، اپریل اور جولائی ۱۹۰۵ء کے "دلگداز" کے شماروں میں اس پر "ریویو" شائع کیا جس میں یہ لکھا کہ "گلزار نسیم اردو کی ایک عجیب و غریب معرکہ آرا نظم ہے۔ اگر اس کے محاسن کے لحاظ سے دیکھا جائے تو وہ ان نظموں میں ہے جس سے کہ اردو شاعری کو اپنی اس صدی دو صدی کی عمر میں شاید ہی دو چار نصیب ہوئی ہوں گی لیکن اس کے ساتھ ہی اس کے معائب پر نظر ڈالی جائے تو اس سے زیادہ عیوب کسی اردو نظم میں نہیں ہیں....... اردو کے شعرا کا خاصہ ہے کہ وہ زیادہ تر لفظی بحثوں میں پڑے رہتے ہیں اور جس کے کلام میں ایک غلطی بھی نکل آتی ہے اس کا کلام مٹ جاتا ہے" [۵۰] اس تبصرے میں شرر کا انداز مصالحانہ ہے۔ انھوں نے ایک ایک کر کے چکبست کی بات کا جواب دیا اور لکھا کہ دیباچہ میں چکبست نے جس طرح "لکھنؤ کے بعض مشہور و معروف اور مستند شعرا کے مٹانے کی کوشش کی ہے اور محض ان غیر معتبر کہانیوں کی بنیاد پر جس سے یہاں کے تمام شعرائے حال نا آشنا ہیں...... محققین کے نزدیک بالکل بے بنیاد ہیں اور اتنی وقعت ہرگز نہیں رکھتیں کہ تحریر میں لائی جائیں [۵۱] اس کے بعد شرر نے یہ بتانے کے لیے کہ "گلزار نسیم" کی زبان "لکھنؤ کی مسلم و مستند زبان" نہیں ہے، زبان و بیان کی ان اغلاط کی نشان دہی کی ہے جو اس مثنوی میں نمایاں ہیں۔ شرر نے مثالوں

سے بتایا کہ ''بعض الفاظ کا مطلب ہی نہیں سمجھ میں آتا'' بعض الفاظ میں ''ضروری الفاظ چھوڑ دینے سے مطلب خبط ہو گیا ہے''۔ ''بہت سے اشعار میں لفظی غلطیاں ہیں یا تو الفاظ کے حرکات غلط ہو گئے ہیں یا ان کے معنی غلط لیے گئے ہیں یا بے محل ان کا استعمال ہو گیا ہے یا ان میں تذکیر تانیث کی یا اور کسی قسم کی غلطی ہے'' [۵۲]

ریویو (تبصرہ) میں ان غلطیوں کو واضح کرنے کے لیے ''گلزار نسیم'' کے اشعار سے مثالیں دی گئی ہیں مثلاً ع ''بولا کہ چکھوں گا میں بیا نساں''۔ یا ع ''بیڑے چکھے پان کے مزے دار'' میں چکھوں اور چکھے بغیر تشدید کے استعمال کیے گئے ہیں جو ''غیر فصیح ہی نہیں بلکہ غلط ہے''۔ اسی طرح ان دو مصرعوں میں ع ''کھاتے ہی حمل کا ڈھنگ پایا'' اور ع -: ''وہ بانج تھی جب حمل تھوئی'' میں ''حَمَل'' کی جگہ حَمْل نظم کر دیا ہے جو قطعاً غلط ہے۔ اسی طرح اس شعر میں:

بادل سا وہ بحر آسماں جوش   بجلی سی لہر سے تھا ہم آغوش

شرر نے لکھا کہ ''قطع نظر اس کے کہ پہلا مصرع بہت بھونڈا ہے لَہْر کی جگہ لہر یعنی ہائے متحرک کے ساتھ موزوں کر دیا گیا ہے جو اردو میں غلط ہے'' [۵۳] اسی طرح شرر نے لکھا کہ اس شعر میں:

جاگی تو سب اس کے جوڑ کی تھیں   اندر کے اکھاڑے کی پری تھیں

''پری کی جگہ پریاں چاہیے جو نہایت ذلیل قسم کی غلطی معلوم ہوتی ہے'' [۵۴]

پھر ایسی مثالیں دی ہیں کہ چکبست نے اپنے نئے ایڈیشن میں بہت سے مقامات پر صحیح کو غلط بنا دیا ہے مثلاً

قسمت سے مفر ہے اب نہ مامن   پتھر کے تلے دبا ہے دامن

چکبست نے اصلاح میں ''مفر'' کو ''مقر'' کر دیا ہے۔ اسی طرح ''گلزار نسیم'' کے اس شعر:

وہ مستِ مے فسانہ گوئی   مہتابی پہ چاندنی سی سوئی

کے دوسرے مصرع میں ''چاندنی سی'' کے بجائے ''چاندنی میں'' کر دیا ہے جس سے شعریت مجروح ہو گئی ہے اور شرر کے الفاظ میں ''افسوس ان اصلاحوں سے مثنوی کو بہت بڑے اور گہرے زخم لگے ہیں'' [۵۵]

مارچ اور اپریل ۱۹۰۵ء کے ''دلگداز'' میں شرر کا جو یہ ریویو (تبصرہ) شائع ہوا تو اس کے بعد یہ بحث دوسرے رسائل و جرائد میں بھی چھڑ گئی اور منشی سجاد حسین کا ''اودھ پنچ'' بھی اس بحث میں کود پڑا۔ منشی سجاد حسین نے ۱۱ رمئی ۱۹۰۵ء کی اشاعت میں ''نسیم کی رنگین بیانی اور حضرت شرر کی شرر فشانی'' کے عنوان سے ایک مضمون لکھا اور اسی کے ساتھ اس بحث کا رخ طنز و مزاح اور تضحیک و تمسخر کی طرف ہو گیا۔ وہ روایات جو بزرگوں کے فرضی حوالوں سے چکبست نے اپنے دیباچے میں لکھی تھیں اور جن کو شرر نے اپنے محولہ بالا ریویو میں مسترد کر کے اس قسم کے نئے فرضی قصے گھڑے تھے ان کا انداز ''اودھ پنچ'' کے منشی سجاد حسین کے مضمون میں یہ ہو گیا:

> ہم سے ایک معتبر نائی کہتا تھا کہ یہ مثنوی اصل میں مصحفی کی کہی ہوئی تھی۔ مصحفی نے یہ مثنوی آتش کو دے دی تھی کہ تم اپنے نام سے چھاپ دو مگر آتش نے خدا جانے کس وجہ سے یہ مثنوی اپنے نام سے شائع کرنی مناسب نہ سمجھی۔ انھوں نے باری باری اپنے سب شاگردوں سے کہا کہ بھئی تم اپنے نام سے چھاپ دو بلکہ خلیل سے باصرار کہا کہ اس کا نام گلزار خلیل اچھا ہو گا مگر سب نے اس مثنوی کو لینا نامنظور کیا۔ نسیم چونکہ ہندو تھے انھوں نے اس مثنوی کو اپنے نام سے چھپوانا قبول کر لیا۔ یہ نائی (خدا ایش بیامرزد) آتش کا خاص حجام تھا۔ ایک دن مصروف اصلاح تھا کہ آتش نے کل واقعہ بیان کیا.....'' [۵۶]

اس کے بعد کم و بیش ہر شمارے میں گلزار نسیم اور شرر کے تعلق سے کچھ نہ کچھ لکھا اور لکھوایا جانے گا۔ چکبست نے اپنے نام سے تین مضامین لکھے۔ ایک مولانا حسرت موہانی کے ''اردوئے معلیٰ'' (جلد ۵، بابت ماہ جولائی ۱۹۰۵ء) میں۔ دوسرا ''اودھ پنچ'' (مطبوعہ ۱۷راگست ۱۹۰۵ء) میں اور تیسرا بھی ''اودھ پنچ'' (مطبوعہ ۱۴رتمبر ۱۹۰۵ء) میں۔ چکبست نے ''اودھ پنچ'' (۱۷راگست ۱۹۰۵ء) میں لکھنے کی وجہ یہ بیان کی کہ ''گذشتہ اپریل کے ''دلگداز'' میں جو اعتراضات شرر نے ''گلزار نسیم'' پر شائع کیے تھے ان کا جواب ''اردوئے معلیٰ'' میں لکھ دیا گیا تھا لیکن ''اردوئے معلیٰ'' کے وقت پر نہ شائع ہونے سے اکثر تعجیل پسند طبیعتوں کو مختلف افواہیں اڑانے کا موقع ملا لہٰذا یہ مناسب معلوم ہوا کہ اس مرتبہ ۱۱رمئی ۱۹۰۵ء کے ''دلگداز'' میں جو تازہ اعتراضات حضرت شرر کے نام سے شائع ہوئے ہیں ان کا جواب ''اودھ پنچ'' میں دیا جائے''[۵۷] اور ''اودھ پنچ'' (۱۴رتمبر ۱۹۰۵ء) والا مضمون یکم اگست ۱۹۰۵ء کے ''اتحاد'' نامی رسالے کے جواب میں لکھا گیا۔ چکبست کا مضمون ''گلزار نسیم'' مطبوعہ ''اردوئے معلیٰ'' (جولائی ۱۹۰۵ء) عالمانہ اور معیاری مضمون ہے جس میں پوری سنجیدگی سے چکبست نے دلائل و براہین کے ساتھ شرر کے محولہ بالا مضمون کا جواب لکھا ہے۔ اس میں ''گلزار نسیم'' کے علاوہ ''دیوان نسیم'' کا بھی دفاع کیا گیا ہے اور پھر گلزار نسیم کے اشعار پر، زبان و بیان کے تعلق سے، جو اعتراضات شرر نے کیے تھے ان کا بھی معقول جواب دیا گیا ہے مثلاً شرر نے اس شعر پر:

صاد آنکھوں کی دیکھ کر پسر کی
بینائی کے چہرے پر نظر کی

یہ اعتراض کیا تھا (دلگداز اپریل ۱۹۰۵ء) کہ ''بینائی کے چہرے پر نظر کرنے سے کیا مراد ہے''[۵۸] چکبست نے لکھا کہ ''چہرے پر نظر کرنا'' شاہی دفاتر کی اصطلاح ہے۔ چہرہ نام کے معنی میں استعمال ہوتا تھا اور یہ اس لیے کہ جس شخص کا نام دفتر میں لکھا جاتا تھا اسی کے ساتھ اس کا خط و خال بھی لکھ لیا جاتا تھا۔ ''نظر کرنا'' دوسری اصطلاح ہے۔ اگر کسی شخص کا نام دفتر سے کاٹ دیا جاتا تھا تو اصطلاحاً کہا جاتا تھا کہ اس کے چہرے پر نظر کر دی گئی۔ اب ع ''بینائی کے چہرے پر نظر کی'' کے معنی صاف ہیں''[۵۹] اسی جوابی مضمون میں کئی مقامات پر یہ بھی ہوا کہ جہاں پوری طرح جواب نہ بن پڑا وہاں چکبست نے کتابت کی غلطی کہہ کر اسے خود درست کر دیا مثلاً اس شعر پر:

سن کے قیدی کی زار نالے
زنجیر کے پیچ سے نکالے

شرر نے یہ اعتراض کیا تھا کہ ''مانا کہ زنجیر کے ایسے پیچ نکال ڈالے مگر اس سے یہ مطلب کیوں کر نکلا کہ بکاولی کے پاؤں سے زنجیر نکال لی''[۶۰] چکبست نے جواباً لکھا کہ ''یائے معروف کے بدلے یائے مجہول یا اس کے برعکس لکھ دینا کاتبوں کی عام غلطی ہے......اصل شعر یوں ہے:

سن کے قیدی کی زار نالی
زنجیر کے پیچ سے نکالی''[۶۱]

اور نالی کی سند میں میر کا یہ شعر پیش کیا:

درد و الم میں سب جاتے ہیں روز و شب یاں
دن اشک ریزیاں ہیں شب زار نالیاں

یہاں چکبست نے مصرع کو بدل دیا ہے۔ گلزار نسیم کے پہلے ایڈیشن کے مطابق پہلا مصرع یوں ہے۔ ع سن لی قیدی کی زار نالی۔

شرر نے لفظ ''حمل'' پر اعتراض کیا تھا اور اسے غلط قرار دیا تھا۔ چکبست نے لکھا کہ ''ع کھاتے ہی حمل کا ڈھنگ پایا یا ع وہ بانجھ تھی جب حمل قبولی، پر'' یہ اعتراض اس اصول سے بے خبری ظاہر کرتا ہے کہ شاعر الفاظ اسی

صورت پر نظم کرتا ہے جس صورت سے کہ وہ اہل زبان کی زبان پر جاری ہوتے تھے، محض لغت کی پیروی شاعر کے لیے ضروری نہیں ہوتی۔ یہ مانا کہ لغت کی رو سے تَحَمُّل درست ہے لیکن شرفائے لکھنؤ کی زبان پر اس لفظ کا یہی تلفظ جاری ہے"[۶۲] اور مثال میں واجد علی شاہ اختر کی مثنوی دریائے تعشق سے یہ شعر پیش کیا ہے۔

گھر میں میرے بھی اے خوش اطوار　　آثار تَحَمُّل کے ہیں نمودار

اسی طرح "لہر" کے استعمال پر شرر نے جو اعتراض کیا تھا کہ یہ لفظ "لَہَر" ہائے متحرک کے ساتھ۔ چکبست نے لکھا کہ "ایک حد تک وہی جواب ہے جو اس سے پیشتر کے اعتراض کے بارے میں لکھا گیا ہے اور دو شعر نسیم کی تائید میں سنداً درج ذیل ہیں:

شب نہاتا تھا جو وہ رشکِ قمر پانی میں　　گہنے مہتاب سے اٹھتی تھی لہر پانی میں
(میر)

پھر لہر چڑھ رہی ہے کالوں کی　　بو سنگھا دو تم اپنے بالوں کی"[۶۳]
(نواب مرزا شوق)

چکبست کے اس مضمون کا لہجہ سنجیدہ اور جواب، اسناد کے ساتھ، عالمانہ ہیں لیکن اب یہ بحث دوسرے رسائل و اخبارات اور خاص طور پر "اودھ پنچ" میں اُٹھ جانے کے بعد اپنا رنگ بدل دیتی ہے شرر کی سنجیدگی بھی کم ہو جاتی ہے اور چکبست کا لہجہ بھی بدل جاتا ہے۔ جو کچھ کہنا اور لکھنا تھا وہ تو ہو چکا تھا۔ اس بحث میں کشمیری درپن، زمانہ، دبدبۂ آصفی، دکن ریویو، تہذیب، قلقل، ریاض الاخبار، تفریح، اتحاد، پیامِ یار وغیرہ شامل تھے اور ممتاز ادیبوں اور شاعروں میں حسرت موہانی، احمد علی شوق، نقاد لکھنوی، حافظ جلیل حسن جلیل، ضامن کنتوری، مظہر الحق دہلوی، حکیم برہم، ڈاکٹر تیغ بہادر وغیرہ شامل تھے۔

یکم اگست ۱۹۰۵ء کے "اتحاد" میں عبدالحلیم شرر نے لکھا کہ "گلزار نسیم" پر ہم نے ریویو کیا اور مہذب طریقے سے پبلک کو بتایا کہ اس مثنوی میں باوجود ہزار ہا خوبیوں کے صدہا غلطیاں ہیں اور اس کی زبان لکھنؤ کی مستند زبان نہیں۔ اس بحث کو اودھ پنچ نے نہایت ناپاک اور گندے طریقے سے اٹھایا اور ہم نادم ہیں کہ ہماری وجہ سے مہذب پبلک کو ایسے بے ہودہ اور ناپاک الفاظ سننے پڑے ہیں۔ اس کے جواب میں ویسی ہی بدتمیزی خود بھی گوارا کر لینا ہمارا کام نہیں ...... اس معاملے کو منشی سجاد حسین صاحب کی جسمانی معذوری کے ساتھ ایک اخلاقی و روحانی معذوری خیال کر کے غیر قابلِ لحاظ سمجھتا ہوں اور وہی کروں گا جو ایک شہدے کے مقابل میں ہر شریف آدمی کو کرنا چاہیے۔ آپ کے مکان کے سامنے ایک شہدا کھڑا ہو کے گالیاں دے گا تو آپ اپنا دروازہ بند کر لیں گے.... لیکن نسیم کے کلام پر ریویو کرنے کا جو سلسلہ "دلگداز" میں جاری کیا گیا ہے وہ برابر جاری رہے گا"[۶۴]

۱۰ر اگست ۱۹۰۵ء کو "اودھ پنچ" میں منشی سجاد حسین نے "اودھ پنچ سے شتر غمزہ" کے عنوان سے اپنے مضمون میں لکھا۔ "اس مرتبہ "اتحاذ" میں جناب مولانا عبدالحلیم صاحب شرر، خادم قوم، ادیب نکتہ پرور، سابق ایڈیٹر پردۂ عصمت و ایڈیٹر حال "دلگداز" و اتحاد و ایڈیٹر مستقل المورخ و ایڈیٹر مستور العرفان و مصنف بدر النسا کی مصیبت، نے ہم کو شہدے کا خطاب دیا ہے۔ عمرت دراز باد"[۶۵] "جنت کی ڈاک" کے عنوان سے ایک اور سلسلہ اودھ پنچ میں شروع کیا گیا جس میں مرحوم شعرا کی طرف سے گلزار نسیم کی حمایت اور عبدالحلیم شرر کی مخالفت میں مضامین بصورت خط شائع

کیے جاتے تھے مثلاً ۱۳ر جولائی ۱۹۰۵ء کو ریختی گو جان صاحب جنتی کی ایک ریختی غزل شائع کی گئی جس کے دو شعر یہ تھے: [۶۶]

حمل فصاحت ہے شاعروں کی لعنت ہو ملاؤں کو مبارک
جو حمل سننے کی آرزو ہے رہیں فرنگی محل میں جا کر
خراب مٹی ہے شاعروں کی اجڑ گیا شہر لکھنؤ کا
زباں تھی مستند جہاں کی وہاں دہاتی بسے ہیں آ کر

"اودھ پنچ" تو تھا ہی طنز و ظرافت کا نقیب۔ اب یہ ساری بحث ظرافت، پھکڑ پن اور تمسخر کی چرخی پر لپٹ گئی۔ متعدد خطوط جنت سے خواجہ حیدر علی آتش کی طرف سے لکھے اور شائع کیے گئے۔ ان خطوط کا انداز بتاتا ہے کہ یہ زیادہ تر پنڈت برج نرائن چکبست نے لکھے ہیں۔ رشید حسن خاں کا بھی یہی خیال ہے کہ "جنت کی ڈاک والے خط چکبست ہی کے لکھے ہوئے ہیں"[۶۷] ان تحریروں میں عبدالحلیم شرر کی تصانیف: شاعری اور ناولوں وغیرہ کا تجزیہ کر کے ان کی کھال اتاری اور بخیے ادھیڑے گئے ہیں۔ یکم فروری ۱۹۰۶ء کو اودھ پنچ میں "سالِ نو کا انوکھا خطاب" کے عنوان سے منشی سجاد حسین کا ایک مضمون چھپا جس میں مولانا شرر کو اودھ پنچ کی سرکار سے سالِ نو کی تہنیت کا اعزاز بخشا گیا اور لکھا:
"چونکہ آپ کی خدمات اور کمالات گوناگوں ہیں لہٰذا ایک خطاب سے آپ کی تسکین نہیں ہو سکتی تھی، اس خیال سے متعدد پیرایوں میں آپ کے سر پر اعزاز کا چوتالا بجایا جاتا ہے کہ پہلی جنوری ۱۹۰۶ء سے آپ کو ذیل کے خطابات عطا ہوئے: فضلۃ العلما۔ فصیح الکرسی۔ ثنی الفیچر۔ خفاش الملک۔ طبلہ نواز جنگ۔ نائٹ کمانڈر آف دی آرڈر آف پردۂ عصمت۔ ثانیاً یہ کہ اکیس ضرب گوزِ شتر سے آپ کی سلامی لی گئی"[۶۸]

اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ یہ بحث کس انداز سے شروع ہوئی تھی اور اس کی تان کہاں جا کر ٹوٹی۔ جتنے ادبی معرکے اس صدی میں ہوئے وہ رفتہ رفتہ ذاتیات کی کیچڑ میں دھنس گئے۔ انشا و مصحفی کے معرکے کا بھی یہی حشر ہوا اور غالب و قتیل کے جھگڑے کا بھی یہی انجام ہوا۔ "معرکۂ شرر و چکبست" میں ان مضامین کو یکجا و مرتب کیا گیا ہے جن کا جھکاؤ چکبست کی طرف ہے۔ شرر کا نقطۂ نظر صرف خود ان کے تین مضامین سے واضح ہوتا ہے۔ مولانا شرر کی حمایت میں جو متعدد مضامین لکھے گئے تھے وہ معرکۂ شرر و چکبست میں شامل نہیں ہیں۔

۱۹۰۶ء میں رفتہ رفتہ لوگوں کی دلچسپی اس بحث/معرکہ سے کم ہوتی ہو گئی۔ لڑنے والے اور ان کے قلم تھک کر بیٹھ رہے اور اس طرح یہ مباحثہ تاریخ کی جھولی میں جا گرا۔ اس معرکہ میں گلزارِ نسیم کا طرح طرح سے تجزیہ ہوا۔ اس کے عیوب اور خوبیاں نمایاں ہوئیں۔ زبان و بیان کے بہت سے پہلو سامنے آئے اور اسی کے ساتھ "گلزارِ نسیم" کی مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ ہوا اور اس کا ہمیشہ کے لیے تاریخ ادب میں مقام متعین ہو گیا اور چکبست کی یہ بات کہ "بقائے دوام کے دربار میں نسیم کو میر حسن کے برابر کرسی ملی"[۶۹] تسلیم کر لی گئی اور آج تک نسیم اسی کرسی پر متمکن ہیں۔ اب نسیم کی غلطیاں بھی غلطیاں نہیں رہیں اور اہلِ لغت انھیں تسلیم کر کے ان ہی کے شعر مثال میں پیش کرنے لگے مثلاً "ہرے ہرے باغ دکھلانا" آج "نور اللغات" میں موجود ہے اور نسیم ہی کا شعر مثال میں دیا گیا ہے

دکھلا نہ مجھے ہرے ہرے باغ غنچے کی گرہ میں کیا ہے جز داغ

بڑے ادب نے ہمیشہ اسی طرح زبان کو بدلا اور آگے بڑھایا ہے۔

نسیم نے اپنے چاروں طرف بولی جانے والی لکھنؤ کی زبان کو ''گلزار نسیم'' میں برتا ہے۔ اس میں جو فارسیت نظر آتی ہے وہ لکھنؤ کے تہذیبی مزاج اور تناسب لفظی کے استعمال کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے ورنہ بنیادی زبان اور روزمرہ و محاورہ اور ضرب الامثال سب میں بول چال کی زبان استعمال کی گئی ہے۔

اس دور کا عام رجحان جو شاگردانِ ناسخ: رشک، وزیر، نادر وغیرہ اور شاگردانِ آتش۔ رند، صبا، آغا حجو شرف اور خود نسیم کی اس مثنوی میں ملتا ہے، زبان کی شاعری کی طرف ہے جو وقت کے ساتھ بڑھتا اور دلی تک پھیلتا جا رہا ہے۔ یہ رجحان نواب مرزا شوق کی مثنویوں میں اور زیادہ نمایاں ہوتا ہے۔ اس رجحان کو آتش نے اہمیت دی تھی اور ان کے شاگردوں نے اسے آگے بڑھایا تھا۔ اس عمل میں شاگردانِ ناسخ بھی ان کے ہم خیال تھے۔ یاد رہے کہ نواب مرزا شوق بھی آتش ہی کے شاگرد تھے۔ آغا حجو شرف نے ''افسانۂ لکھنؤ'' میں شوق کے بارے میں یہی لکھا ہے۔

یہ شاگرد آتش کے ہیں نام ور   ظریف وجہاں آشنا خوش سیر

اگلے باب میں ہم نواب مرزا شوق کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[1] دیباچہ گلزار نسیم، پنڈت برج نرائن چکبست، مشمولہ مباحثۂ گلزار نسیم، ص ۲۶، مطبع نولکشور لکھنو، بار دوم ۱۹۴۲ء

[2] ایضاً [3] ایضاً

[4] گلزار نسیم، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۵۴، انجمن ترقی اردو نئی (ہند) دہلی ۱۹۹۵ء

[5] دواوین، علی اوسط رشک، ص ۴۱۵، لکھنؤ ۱۲۶۳ھ/ ۱۸۴۷ء

[6] دیوان نسیم، دیا شنکر نسیم، مطبع حدیقۃ العلوم، میرٹھ ۱۸۸۴ء۔ یہی دیوان میں نے مطالعۂ نسیم کے لیے استعمال کیا ہے۔

[7] ''گلزار نسیم'' کے مطالعے کے لیے میں نے رشید حسن خاں کی مرتبہ مثنوی گلزار نسیم، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۵ء استعمال کی ہے۔

[8] مذہب عشق، نہال چند لاہوری، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۱۵۳۔۱۵۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء

[9] باغ بہار (قصہ گل بکاولی) ریحان الدین ریحان، کاتب سید محمد، سن تصنیف ۱۲۱۱ھ، سن کتابت ۱۲۵۸ھ۔ نشان سلسلہ ۴۸۳۔ یہ مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی کے کتب خانے کی ملکیت ہے اور قومی عجائب خانہ میں محفوظ ہے۔

[10] تاریخ ادب ہندوستانی، گارساں دتاسی، ترجمہ و تنقید و حاشیہ از لیلیان سکستن، ص ۵۲۸، قلمی مخزونہ کراچی یونیورسٹی کراچی عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی

[11] .A Catalogue of the Arabic, Persian and Hindustani Manuscripts of the Libraries of the King of Oudh, A Springer, Vol I, P 634-635. Calcutta, 1854

[12] گلزار نسیم مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۰۵، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۵ء

[13] گلزار نسیم کا ماخذ، ڈاکٹر گیان چند، مطبوعہ ہماری زبان علی گڑھ ۲۲ را کتوبر ۱۹۶۰ء، بحوالہ ''گلزار نسیم'' مرتبہ رشید حسن

خاں‘‘، ص ۱۰۸، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی ۱۹۹۵ء

[۱۴] گلزار نسیم اور اس کے ماخذ کا قضیہ، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، سہ ماہی صحیفہ (شمارہ ۴۴، جولائی ۱۹۶۸ء) ص ۴۱۔۴۲، لاہور۔

[۱۵] اردو مثنوی شمالی ہند میں (بار دوم)، ڈاکٹر گیان چند، ص ۵۸۔۶۱، انجمن ترقی اردو ہند نئی دتی ۱۹۸۷ء

[۱۶] دیکھیے اردو مثنوی شمالی ہند میں، بحولہ بالا، ص ۶۱۔۶۲

[۱۷] گلزار نسیم، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۵۰، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۵ء

[۱۸] گلزار نسیم کی حکایت اسیر، افسر صدیقی امروہوی، ص ۲۳۵، سہ ماہی نیا دور کراچی شمارہ ۵۵۔۵۶۔ سن ندارد

[۱۹] فرہنگ آصفیہ، سید احمد دہلوی، (جلد اول)، ص ۴۰۰، دہلی ۱۹۱۸ء

[۲۰] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۳۲۵۔۳۲۸، اتر پردیش اردو اکادی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۱] تاریخ ادب ہندوستانی، بحولہ بالا، ص ۴۲۷

[۲۲] گلزار نسیم مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۶۸، انجمن ترقی اردو ہند نئی دتی ۱۹۹۵ء

[۲۳] گلزار نسیم، مرتبہ پنڈت برج نرائن چکبست، دیباچہ ص ۲۷، مشمولہ معرکۂ شرر و چکبست، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۴۲ء

[۲۴] مذہب عشق، نہال چند لاہوری، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۶۔۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء

[۲۵] میں نے اس مطالعے کے لیے ’’گلزار نسیم‘‘ مرتبہ رشید حسن خاں کو پیش نظر رکھا ہے اور یہاں فاضل مرتب کی ’’تشریحات‘‘ سے بھی استفادہ کیا ہے۔ دیکھیے ص ۲۵۰ بحولہ بالا

[۲۶] ایضاً، ص ۳۰۱ بحولہ بالا

[۲۷] بحر الفصاحت، حکیم نجم الغنی خاں، ص ۹۴۶، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۲۷ء

[۲۸] ایضاً، ص ۱۰۸۲

[۲۹] ایضاً، ص ۱۰۸۴

[۳۰] ایضاً، ص ۱۰۹۹

[۳۱] مباحثۂ گلزار نسیم یعنی معرکۂ شرر و چکبست، میرزا محمد شفیع شیرازی‘‘ ص ۱۶۰ (بار دوم)، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۴۲ء

[۳۲] دیباچہ گلزار نسیم، چکبست، ص ۳۲، معرکۂ شرر و چکبست مطبع، نول کشور لکھنؤ ۱۹۴۲ء

[۳۳] ایضاً، ص ۳۳

[۳۴] ایضاً

[۳۵] ایضاً، ص ۳۳۔۳۴

[۳۶] ایضاً، ص ۳۵

[۳۷] ایضاً، ص ۳۷

[۳۸] ایضاً، ص ۳۹

[۳۹] ایضاً، ص ۴۱

[۴۰] ایضاً، ص ۴۲

[۴۱] ایضاً، ص ۴۴

[۴۲] ایضاً، ص ۴۴

[۴۳] ایضاً، ص ۴۸

[۴۴] ایضاً

[۴۵] ایضاً، ص ۴۸۔۴۹

[۴۶] مثنوی گلزار نسیم، مرتبہ رشید حسن خان، مقدمہ ص ۱۳۱، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۵ء

[۴۷] رسالہ معاصر حصہ اول، مرتبہ عبدالمنان بیدل، مضمون ''آوارہ گرد اشعار'' قاضی عبدالودود، ص ۹، دائرۂ ادب مراد پور، پٹنہ، سن ندارد۔

[۴۸] ایضاً

[۴۹] مثنوی گلزار نسیم، مرتبہ رشید حسن خاں، مقدمہ ص ۱۳۵، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی ۱۹۹۵ء

[۵۰] مباحثہ گلزار نسیم یعنی معرکہ شرر و چکبست، مرتبہ میرزا محمد شفیع شیرازی لکھنوی، (بار دوم)، ص ۵۳_۵۴، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۴۲ء

[۵۱] ایضاً، ص ۵۸

[۵۲] ایضاً، ص ۶۰

[۵۳] ایضاً، ص ۶۱

[۵۴] ایضاً

[۵۵] ایضاً، ص ۶۷

[۵۶] ایضاً، ص ۱۴۲

[۵۷] ایضاً، ص ۱۱۶

[۵۸] ایضاً، ص ۵۹

[۵۹] ایضاً، ص ۸۹

[۶۰] ایضاً، ص ۶۰

[۶۱] ایضاً، ص ۹۱

[۶۲] ایضاً، ص ۹۵_۹۶

[۶۳] ایضاً، ص ۹۶_۹۷

[۶۴] ایضاً، ص ۲۷۱_۲۷۲

[۶۵] ایضاً، ص ۲۷۲_۲۷۳

[۶۶] ایضاً، ص ۲۸۰

[۶۷] گلزار نسیم، مرتبہ رشید حسن خاں، بحولہ بالا، ص ۲۷۳

[۶۸] مباحثہ گلزار نسیم یعنی معرکہ شرر و چکبست، بحولہ بالا، ص ۳۳۷

[۶۹] ایضاً، ص ۲۷

دوسرا باب

نواب مرزا شوق

حالات اور مطالعہ مثنویات

خواجہ حیدر علی آتش کے دو شاگردوں نے مثنوی نگاری میں غیر معمولی شہرت پائی۔ ایک پنڈت دیا شنکر نسیم نے اور دوسرے نواب مرزا شوق نے۔ شوق کا نام تصدق حسین خاں[۱] اور تخلص شوق تھا۔ عرف عام میں نواب مرزا شوق (۱۱۹۷ھ۔۱۲۸۸ھ/۱۷۸۳ء۔۱۸۷۱ء) کہلاتے تھے۔ حکمت ان کا خاندانی پیشہ تھا۔ خود بھی طبابت کرتے تھے اس لیے نام کے ساتھ حکیم کا سابقہ بھی لگ گیا تھا۔ شوق کے والد کا نام آقا علی خاں تھا[۲] مرزا علی خاں ان کے چچا تھے جنھیں شاہی سے حکیم الملوک کا خطاب ملا تھا اور وفات کے بعد ان کے بیٹے حکیم مسیح الدولہ بہادر ان کی جگہ متعین ہوئے تھے۔ شوق بھی طبابت سے خوش حالی کی زندگی گزارتے تھے۔ ''فریب عشق'' میں خود ایک جگہ لکھا ہے:

زر خدا نے دیا تھا کثرت سے مال دنیا ملا تھا حکمت سے
خوش گزرتے تھے اس طرح ایام عیش رہتا تھا صبح سے تا شام

عطا اللہ پالوی نے ''اودھ اخبار'' کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''شوق ۱۱۹۷ھ میں پیدا ہوئے تھے. ......۱۲ر ربیع الثانی ۱۲۸۸ھ مطابق ۳۰ر جون ۱۸۷۱ء بروز جمعہ لکھنؤ میں بعمر ۹۱ سال انتقال کیا''[۳] اگر سال وفات ۱۲۸۸ھ سے عمر کے ۹۱ گھٹا دیے جائیں تو بھی شوق کا سال ولادت ۱۱۹۷ھ برآمد ہوتا ہے۔ عطا اللہ پالوی نے لکھا ہے کہ ''شوق بھی اسی قبرستان میں، جو ریلوے لائن کے بالکل نیچے اسٹیشن کی طرف واقع ہے اور جہاں مرزا رفیع سودا، میر حسن، میر تقی میر، انشا اللہ خاں انشا، غلام ہمدانی مصحفی، امام بخش ناسخ اور خواجہ حیدر علی آتش مدفون ہیں، سپرد خاک کیے گئے۔ ان کا گھر ''پرانا بزازہ'' میں واقع تھا جو نخاس سے قریب تھا اور آج کل اس سڑک کا نام وکٹوریا اسٹریٹ ہے''[۴]

شوق وجیہہ و خوب صورت انسان تھے۔ لڑکپن ہی سے مزاج عاشقانہ تھا۔ خود بھی لکھا ہے

میں بھی تھا کم سنی سے عاشق تن پالے طفلی میں کھیلنے کو ہرن
(فریب عشق)

فریب عشق میں یہ بھی لکھا ہے کہ وہ بچپن میں اسی کے ساتھ کھیلتے تھے جو حسین ہوتا تھا۔ ان کے سب دوست احباب خوش جمال، خوش اسلوب، خوش بیان، خوش آواز اور خوش ظاہر تھے۔ دوست احباب کی صحبت میں شعر و سخن کا چرچا رہتا تھا۔ کوئی میلا ٹھیلا ایسا نہیں تھا جہاں وہ احباب کے ساتھ نہ جاتے ہوں۔ دل لگی کے بغیر کھانا ہضم نہیں ہوتا تھا۔ سیر و شکار سے بھی لطف اٹھاتے تھے۔ پابندی سے نوچندی کے علاوہ ''کربلا'' اور ''درگاہ'' بھی جاتے تھے۔ تیرھویں کا جلسہ ہوتا تو حسین آباد بھی جاتے جہاں دو پہر رات گزرنے کے بعد ڈولیوں پر ڈولیاں اترتی تھیں۔ وہاں وہ بھی لذت زندگی

اٹھاتے تھے۔ بتایا ہے کہ انھیں ہنرِ عاشقی میں ایسا کمال حاصل ہو گیا تھا کہ وہ تماش بینوں کے مرشد کہلاتے تھے "فریب عشق" میں انھوں نے خود کو "خضرِ طریق عشق" لکھا ہے عشق بازی میں ان کی شہرت اتنی عام تھی کہ جب نواب مرزا شوق نے "فریب عشق" کی ہیروئن سے اپنا تعارف کرانے کے لیے نام بتایا تو اس نے قہقہہ مار کر کہا: ع ارے تو ہی نواب مرزا ہے:

ایک ہی مرشد ہو تم قصور معاف   سن چکی ہوں میں آپ کے اوصاف

شوق اپنے دور کے نمائندہ انسان تھے۔ وہ جس طبقۂ خواص سے تعلق رکھتے تھے اس کا کم و بیش ہر مرد تماش بین تھا۔ کسبیوں، خانگیوں، ڈیرادارنیوں اور طوائفوں کی اتنی کثرت تھی کہ وہ ہر طرف نظر آتی تھیں۔ بیگمات پردہ نشین ضرور تھیں لیکن ان بازاری عورتوں کی تہذیب اور طور اطوار اس معاشرے کے اونچے طبقے کی عورت میں بھی سرایت کر گئے تھے۔ خود محل میں، ان کی آبادی بڑھ گئی تھی۔ مردوں کے کوٹھے پر جانے کا عام رواج تھا۔ درگاہ، کربلا، حسین آباد کا امام باڑہ اور نوچندی کا میلا ملاقات و عیاشی کے مرکز بن گئے تھے۔ مذہب کے رسوم تعیش پسندی سے ملے ہوئے تھے۔ یہی عشق و عاشقی اس دور کا چلن تھا اور یہی "عشق" نواب مرزا شوق کی مثنویوں کا موضوعِ سخن ہے۔

نواب مرزا شوق نے غزلیں بھی کہیں لیکن کوئی دیوان مرتب نہیں کیا۔ عطا اللہ پالوی نے مختلف تذکروں سے شوق کے جو اشعار مرتب کیے ہیں ان کی تعداد ۴۲ ہے[۵] "انتخاب مرزا شوق" میں پانچ غزلیں اور چھ متفرق اشعار ہیں جن کی مجموعی تعداد ساٹھ ہے[۶] گارساں دتاسی نے تذکرہ "سراپا سخن" کے حوالے سے لکھا ہے کہ محسن نے شوق کی چھ غزلیں اپنے تذکرے میں درج کی ہیں[۷] ان غزلیات و اشعار میں بھی عشق و عاشقی کے یہی کھلے موضوعات ہیں جن میں قدرتِ اظہار نے شوخی کے رنگ کو ابھارا ہے۔

شوق نے ۴۱ بندوں پر مشتمل ایک "واسوخت" بھی لکھا ہے[۸] یہ واسوخت ان کی غزلوں سے بہتر ہے اور اسی ہیئت و روایت میں لکھا گیا ہے جس میں واسوخت عام طور پر لکھے جاتے تھے۔ لکھنؤ میں واسوخت کی مقبولیت اسی "کسبی کلچر" کا نتیجہ اور محبوب کو جلانے، چڑانے، اور اس سے لطف اندوز ہونے کا دلچسپ ذریعہ تھی۔ طوائف جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں، اس کلچر میں مرکزی اہمیت رکھتی تھی۔ ریختی اور واسوخت اسی کلچر کی ترجمانی کرتی ہے لیکن شوق کی اصل شہرت ان تین مثنویوں کی وجہ سے ہے جو انھوں نے فریب عشق، بہارِ عشق اور زہرِ عشق کے نام سے لکھیں۔ بعض محققوں اور نقادوں نے، جن میں سعادت خاں ناصر، حالی، امداد امام اثر، مجنوں گورکھپوری، فراق گورکھپوری، خواجہ احمد فاروقی اور شوق کے نواسے حکیم احسن لکھنوی وغیرہ بھی شامل ہیں، ایک اور مثنوی "لذتِ عشق" کو بھی شوق سے منسوب کر دیا ہے جو اصل میں ان کے بھانجے آغا حسن نظم کی تصنیف ہے جیسا کہ اس شعر:

کرے نظم اب یہ کہاں تک بیاں   ہے کوتاہ عمر اور بڑی داستاں

اور اس عبارت سے بھی، جو مطبوعہ مثنوی کے سرورق پر درج ہے ظاہر ہوتا ہے:

"شاعر تیز زباں، طوطیِ ہندوستاں، آغا حسن، متخلص بہ نظم، ہمشیرزادہ حکیم تصدق حسین خاں دام اقبالہ"[۹]

یہ مثنوی مولوی محمد مراد اللہ کی فرمائش پر خواجہ رحیم الدین کے اہتمام سے مطبع فیضی سے شائع ہوئی تھی اور اس کا یہ مطبوعہ نسخہ مسعود حسن رضوی ادیب کے ذاتی کتب خانے میں محفوظ ہے[۱۰] اس حتمی ثبوت کے ساتھ عطا اللہ پالوی نے مزید بارہ دلیلوں سے ثابت کیا ہے کہ مثنوی "لذتِ عشق" شوق کی نہیں نظم کی تصنیف ہے[۱۱] اس بحث سے یہ بات واضح

ہو جاتی ہے کہ شوق نے صرف تین مثنویاں لکھیں۔ فریب عشق، بہار عشق اور زہر عشق۔

ان مثنویوں کے سلسلے میں ایک بحث یہ بھی سامنے آتی ہے کہ ترتیب وار ان تینوں مثنویوں کا سال تصنیف کیا ہے۔ اس بحث میں الجھن اس وقت پیدا ہوئی جب مرزا شوق کے نواسے حکیم احسن لکھنوی نے اپنے ایک مضمون "مثنوی زہر عشق کیوں کر وجود میں آئی" میں لکھا کہ "بہار عشق، فریب عشق، زہر عشق یہ تینوں مثنویاں حکیم نواب مرزا صاحب کی ہیں جن میں پہلی مثنوی زہر عشق تھی"[۱۲] اب یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ گئی ہے کہ زہر عشق ۱۲۷۷ھ/ ۶۱-۱۸۶۰ء کی تصنیف ہے جیسا کہ شوق کے ایک دوست حافظ حکیم مجاہد الدین ذاکر بدیوانی کے اس قطعہ تاریخ تصنیف سے معلوم ہوتا ہے جو رشید حسن خاں کی تحقیق کے مطابق نظامی پریس ایڈیشن کے اس "دیباچے" میں پہلی بار درج ہوا تھا جسے نظامی بدیوانی (م ۸ر جون ۱۹۴۷ء) نے لکھا تھا اور جس کے آخر میں ۲۴ر ستمبر ۱۹۱۹ء مرقوم ہے۔ وہ قطعہ یہ ہے:

پری تھی جو عشقِ بتاں کی ستائی　　　ہوئی بجنِ مومن سے اس کی رہائی
جو بیٹھا میں اس غم کی تاریخ لکھنے　　　"غم دلربا" سے ہوئی رونمائی
۱۲۷۷ھ

کیا عرض رو کر کہ اے ربِ اکبر　　　یہ تاریخ شاعر نے اچھی نہ پائی
تو رضواں سرجان و دل کھو کے بولا　　　شہیدِ محبت ہے جنت کو آئی[۱۳]
۱۲۸۴-۷=۱۲۷۷ھ

ایک طرف "غم دلربا" سے ۱۲۷۷ھ کی رونمائی ہوتی ہے اور دوسری طرف آخری شعر کے پہلے مصرع کے "سرجان ودل" ج=۳، و=۴ گویا دوسرے مصرع کے ۱۲۸۴ھ میں سے ۷ کھو کے (خارج کر کے) ۱۲۷۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ۱۲۷۷ھ میں شوق کی عمر ۸۰ سال تھی۔ اودھ کی شاہی کو ختم ہوئے پانچ برس ہو گئے تھے اور اودھ انگریزوں کی عمل داری میں آ چکا تھا۔ مثنوی "بہار عشق" میں واجد علی شاہ کی مدح شامل ہے جس کے آخری شعر میں "تمنائے وصل" (ملاقات) کی خواہش کا اظہار بھی کیا ہے۔ واجد علی شاہ کی شاہی ۱۳ر فروری ۱۸۴۷ء/ ۱۲۶۳ھ سے ۷ر فروری ۱۸۵۶ء/ ۱۲۷۲ھ تک رہی۔ "بہار عشق" کا پہلا ایڈیشن ۱۲۶۶ھ میں شائع ہوا جس کے ترقیمے میں لکھا ہے کہ بہار عشق "حسب فرمان واجب الاذعان نواب صاحب (نواب ابو تراب خان بہادر) ممدوح یہ نسخہ حیرت افزا بیچ شہر شوال ۱۲۶۶ھ کے تالیف طبع میں آیا"[۱۴] اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ "بہار عشق" ۱۲۶۶ھ سے پہلے لکھی گئی تھی۔ ڈاکٹر گیان چند کی بھی یہی رائے ہے اور رشید حسن خان بھی اسی نتیجے پر پہنچے ہیں کہ یہ مثنوی "صفر ۱۲۶۳ھ کے بعد اور شوال ۱۲۶۶ھ سے پہلے لکھی گئی تھی"۔[۱۵] جہاں تک "فریب عشق" کا تعلق ہے اس کے نسبتاً کمزور زبان و بیان اور قوتِ اظہار سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ شوق کی پہلی مثنوی ہے۔ اگر ان تینوں مثنویوں کو، ارتقائی عمل کی تلاش میں، ایک ساتھ پڑھا جائے تو بھی معلوم ہوگا کہ "فریب عشق" شوق کی ابتدائی کاوش تھی۔ یہی رائے مولانا عبدالماجد دریابادی کی ہے اور یہی رائے مجنوں گورکھپوری کی ہے۔ عطاء اللہ پالوی بھی اسی نتیجے پر پہنچے ہیں کہ ترتیب تصنیف کے اعتبار سے "فریب عشق" پہلی، بہار عشق دوسری اور زہر عشق تیسری مثنوی ہے۔

تینوں مثنویوں کے ترتیب تصنیف کے بعد اب یہاں اس بحث کو بھی دیکھتے چلیں جو ان کے مآخذ کے

سلسلے میں ہوتی رہی ہے اور کہا جاتا رہا ہے کہ یہ مثنویاں میر اثر کی مثنوی ''خواب وخیال'' کے زیرِ اثر لکھی گئی ہیں[۱۶] یہ بھی کہا گیا کہ شوق کی مثنویوں کے موضوعات واظہار بیان پر مومن کی مثنویوں کا واضح اثر ہے[۱۷] یہ بھی کہا گیا کہ شوق کی مثنویوں پر واجد علی شاہ کی ''بحر الفت'' اور بادشاہ محل عالم کی ''مثنوی عالم'' اور میر کی ''دریائے عشق'' کا اثر ہے[۱۸] یہ بھی کہا گیا کہ قلق کی مثنوی ''طلسم الفت'' کا اثر بھی شوق کی مثنویوں پر پڑا ہے[۱۹] یہ عام مشاہدہ ہے کہ جب کوئی شاعر کسی صنفِ سخن میں اپنی صلاحیتوں کا اظہار کرنا چاہتا ہے تو وہ، یہ جاننے کی کوشش کرتا ہے کہ اس سے پہلے کن کن شعرا نے اس صنفِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے اور کیا کیا کارنامے انجام دیے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہی کام نواب مرزا شوق نے بھی کیا اور اپنی مثنویوں کو ایک صورت دینے کے لیے، موضوع وبیان کی سطح پر، ان اثرات کو بھی قبول کیا جو ماضی وحال کی مثنویوں میں انھیں اپنے سے قریب محسوس ہوئے۔ ماضی میں میر اثر کی مثنوی ''خواب وخیال'' اور محمد تقی میر کی مثنویوں اور خصوصاً ''دریائے عشق'' نے انھیں متاثر کیا۔ حال میں وہ مومن کی مثنویوں سے متاثر ہوئے اور لکھنوی معاصرین میں قلق کی مثنوی ''طلسم الفت'' واجد علی شاہ کی ''بحر الفت'' اور ملکہ عالم کی ''مثنوی عالم'' بھی ان کی نظر سے گزریں۔ گلزار نسیم بھی یقیناً ان کی نظر سے گزری ہوگی۔ کسی صنفِ ادب کی روایت اسی طرح شاعر وادیب کو متاثر کرتی ہے اور یہ سب اثرات ایک نئی جمالیاتی صورت میں ہم رشتہ ہو کر ایک نئی صورت کو جنم دیتے ہیں۔ یہی صورت مثنویاتِ شوق میں نظر آتی ہے۔ ان مثنویات پر بھی ان سب مختلف اثرات نے اسی طرح اپنی چھوٹ ڈالی ہے جس طرح ایک نومولود بچے پر اس کے اہلِ خاندان کی چھوٹ پڑتی ہے۔ کہیں یہ اثرات بہت نمایاں ہوتے ہیں اور کہیں دبے دبے نظر آتے ہیں۔ ان اثرات کی وضاحت ہم معنی، مماثل اور ملتے جلتے اشعار کے تقابل سے کی جا سکتی ہے۔ جس کے لیے ہم نے ڈاکٹر گیان چند کے گوشوارے اور مثالوں سے استفادہ کیا ہے۔ سب سے پہلے ہم ''خواب وخیال'' اور ''بہارِ عشق'' کے چند مماثل اشعار یہاں درج کرتے ہیں:

خواب وخیال: میر اثر	بہارِ عشق: مرزا شوق
ہاتھا پائی میں ہانپتے جانا	ہاتھا پائی میں ہانپتے جانا
کھلتے جاتے میں ڈھانپتے جانا	چھوٹے کپڑوں کو ڈھانپتے جانا
ہولے ہولے پکارنے لگنا	چپکے چپکے پکارتی تھی کبھی
ڈھیلے ہاتھوں سے مارنے لگنا	ڈھیلے ہاتھوں سے مارتی تھی
خوشی وغم جہاں میں توام ہے	رنج وراحت جہاں میں توام ہے
خندہ وگریہ دونوں باہم ہے	کبھی شادی او رکبھی غم ہے
نہ رہا لطف زندگانی کا	پھل اٹھایا نہ زندگانی کا
کچھ نہ پایا مزا جوانی کا	نہ ملا کچھ مزا جوانی کا

اس اثر کی تلاش میں اب میر کی مثنوی ''دریائے عشق'' اور شوق کی مثنوی ''زہرِ عشق'' کے یہ چند شعر دیکھیے:

دریائے عشق: محمد تقی میر	زہرِ عشق: شوق لکھنوی
ایک دن بے کلی سے گھبرایا	دل مرا بیٹھے بیٹھے گھبرایا

سیر کرنے کو باغ میں آیا رفتہ رفتہ ہوا ہوں سودائی	سیر کرنے کو بام پر آیا یوں ہی گرہو گیا تو سودائی
دور پہنچی ہے میری رسوائی کس لیے ٹھنڈی سانسیں بھرتا ہے	دور پہنچے گی اس کی رسوائی کس لیے ٹھنڈی سانسیں بھرتا ہے
کس لیے آہ و نالہ کرتا ہے نہ رہا لطف زندگانی کا	کیوں مرے دل کے ٹکڑے کرتا ہے پھل اٹھایا نہ زندگانی کا
کچھ نہ پایا مزہ جوانی کا	نہ ملا کچھ مزا جوانی کا

اب معنی والفاظ کی سطح پر مماثلت دیکھنے کے لیے شوق کی مثنویات اور واجد علی شاہ کی مثنوی "بحرالفت" اور "دریائے تعشق" کے یہ چند اشعار دیکھیے۔

بحرالفت+دریائے تعشق: واجد علی شاہ	فریب عشق، بہار عشق، زہر عشق: شوق لکھنوی
تو بھی کیا جعل ساز ہے واللہ کس قدر فقرے باز ہے واللہ (بحر الفت)	ارے او فقرہ باز کیا کہنا واہ رے جعل ساز کیا کہنا (فریب عشق)
چل چخے مردوے اس میں آ یہ کسی بے وقوف کا دھکا (بحرالفت)	میرے آگے سو ا نہ کر گر بڑ چل چخے مردوے حواس پکڑ (فریب عشق)
وہ گدازی بدن کی وہ پھرتی تنگ تنگ اونچی اونچی وہ کرتی (بحرالفت)	آستیوں کی وہ پھنسی کرتی جسم میں وہ شباب کی پھرتی (بہار عشق)
تو بڑی چیز بھی اگرچہ اٹھائے تو بھی دل کو مرے یقین نہ آئے (بحرالفت)	تو بڑی روئی بھی اگرچہ اٹھائے ستیاناس ہو جو باور آئے (بہار عشق)
بندی ایسی نہیں ہے اوماتی دال میری نہیں بھی جاتی (بحرالفت)	بات مجھ کو نہیں یہ خوش آتی بندی ایسی نہیں ہے اوماتی (بہار عشق)
رستم ہے نہ اب نہ سام باقی دنیا میں فقط ہے نام باقی (دریائے تعشق)	اب نہ رستم نہ سام باقی ہے اک فقط نا م ہی نام باقی ہے (زہر عشق)
کل مالکِ تاج جو تھے سو آج	کل جو رکھتے تھے اپنے فرق پہ تاج

اک سورۂ قل کے ہیں وہ محتاج	آج ہیں فاتحہ کو وہ محتاج
(دریائے تعشق)	(زہر عشق)

اسی قسم کی اور دوسری مماثلتوں کو دیکھ کر واجد علی شاہ نے "بحر الفت" میں کہا تھا کہ دوستوں نے ان کی مثنویوں کے حصے لگالیے ہیں.

قبل بھی کہہ چکا ہوں دو قصے　　دوستوں نے لگالیے حصے
ایک کا نام ہے فسانۂ عشق　　درحقیقت ہے کارخانۂ عشق
سادہ دل مجھ کو جانتے تھے غریب　　یار سب لے گئے وہ نظم عجیب

اب یہاں تک پہنچ کر بادشاہ محل عالم اور شوق کی مثنویوں فریب عشق اور زہر عشق کے یہ چند مماثل اشعار دیکھیے۔

مثنوی عالم: بادشاہ محل عالم	فریب عشق+زہر عشق: شوق لکھنوی
غنچہ وگل چٹکتے کھلتے ہیں دیکھنا دونوں وقت ملتے ہیں	جھٹ پٹے کہیں نکلتے ہیں بیٹھو بھی دونوں وقت ملتے ہیں
	(فریب عشق)
تم نے اتنی کہاں اڑائی ہیں جس قدر میں نے بھون کھائی ہیں	تم نے صاحب اگر اڑائی ہیں ہم نے بھی بھون بھون کھائی ہیں
	(فریب عشق)
اس کے منہ پر پڑی جو نگاہ دل سے بے اختیار نکلی آہ	ہوئی میری جو اس سے چار نگاہ منہ سے بے ساختہ نکل گئی آہ
	(زہر عشق)
طور کچھ اس کا ہوگیا بے طور کہتی تھی کچھ نکلتا تھا کچھ اور	کچھ عجب ہورہا ہے جان کا طور کہتی ہوں کچھ نکلتا ہے کچھ اور
	(زہر عشق)

اب اس تقابل کے بعد "طلسم الفت" از آفتاب الدولہ خواجہ اسد علی خاں قلق کے چند مماثل اشعار اور دیکھتے چلیے تاکہ ان اثرات کی ایک مکمل تصویر سامنے آجائے:

طلسم الفت: قلق لکھنوی	بہارِ عشق: شوق لکھنوی
عزم اس سے بھی کچھ زیادہ ہے	اشتیاق ایسا کیا زیادہ ہے
ہاں جی کیا اور کچھ ارادہ ہے	خیر سے کہیے کیا ارادہ ہے
ہم کو پیٹے اگر زیادہ ستائے	کبھی کہتا ہماری بھتی کھائے
اب چھوئے تو ہماری بھتی کھائے	گر کہیں بے طریق ہاتھ لگائے
کبھی کہتا کہ لے الگ ہٹ تو	آپے سے ہوگیا ہے کیوں باہر

آگ لگ جائے تیری مستی کو	آگ لگ جائے تیری مستی پر
تاب لائی نہ وہ بتِ گل نوش	در دے سے جب نہ رہ سکی خاموش
ہوگئی چیخ مار کے بے ہوش	ہوگئی چیخ مار کر بے ہوش
ناز سے پانچے اٹھائے ہوئے	سب حیا سے بدن چرائے ہوئے
شرم سے جسم کو چرائے ہوئے	پانچے ناز سے اٹھائے ہوئے

جس طرح مندرجہ ذیل بالا مثنویوں کے اشعار میں مماثلت واثر پایا جاتا ہے اسی طرح مومن اور شوق کی مثنویات میں موضوع اور لفظیات میں واضح مماثلت پائی جاتی ہے۔ عطاءاللہ پالوی نے مومن کی چھ مثنویوں: شکایت ستم (۱۲۱۳ھ)، قول غمیں (۱۲۳۴ھ)، قصہ غم (۱۲۳۵ھ)، تف آتشیں (۱۲۴۱ھ)، حنینِ غم (۱۲۴۴ھ)، آہ وزاریٔ مظلوم (۱۲۴۶ھ) کا تقابلی مطالعہ شوق کی مثنویات: فریب عشق، بہار عشق (۱۲۶۶ھ سے پہلے) اور زہر عشق (۱۲۷۷ھ) سے کر کے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ شوق نے مومن کی مثنویوں کو اپنی مثنویوں کی تخلیق کے لیے نمونہ بنایا ہے اور اپنے زاویۂ نظر کے ثبوت میں دونوں کی مثنویات سے مثالیں اور مماثلتیں پیش کی ہیں[۲۰] مثلاً:

(۱) مومن نے مثنوی ''شکایت ستم'' میں بچپن سے اپنی عاشق مزاجی اور پیر مغاں ہونے کا کھل کر ذکر کیا ہے۔ شوق نے بھی ''فریب عشق'' میں کم سنی سے عاشق تن اور خضرِ طریقِ عشق ہونے کا ذکر دس بارہ شعروں میں کیا ہے۔

(۲) فریب عشق میں شوق ''کہاری'' کو اس امر پر راضی کرتا ہے کہ وہ بیگم سے ملا دے۔ مومن کی مثنوی ''آہ وزاری مظلوم'' میں مومن ''کنیز'' کو اس بات پر آمادہ کرتا ہے کہ وہ ان کا ورد مسیحا تک پہنچا دے۔

(۳) ''قصۂ غم میں مومن کی محبوبہ کہتی ہے کہ اس گرمیِ ملاقات میں الفت کہاں ہے۔ یہ تو سب فریب دینے کے رنگ ہیں: ع الفت کہاں ہے کہاں ہے یاری۔ شوق کی مثنوی ''فریب عشق'' میں بھی یہی صورت ملتی ہے: ع منھ پہ سب کچھ ہے دل میں خاک نہیں۔ محبت کے معاملے میں غیر مستقل مزاجی کا احساس دونوں کے ہاں پایا جاتا ہے۔

(۴) مومن نے مثنوی ''حنینِ غم'' میں نباہ کے جو وعدے محبوبہ سے کیے تھے وہ وصل کے بعد ان سے پھر گئے: ع پھر تو دل اس دلربا سے پھر ہی گیا۔ شوق کے ہاں بھی ''فریب عشق'' میں یہی صورت ملتی ہے: ع بھر گیا دل پھر ان کی صحبت سے

(۵) یہی مماثلتیں ''قصۂ غم'' (مومن) اور ''بہار عشق'' میں بھی ملتی ہیں مثلاً

قصہ غم (مومن)	بہارِ عشق (شوق)
وہ تکیے پہ سر کو دے پٹکا	کبھی جھنجھلا کے سر پٹک دیتا
وہ ہاتھ کو دم بدم جھٹکا	ہاتھ لے کر کبھی جھٹک دیتا
ہر جائے کی چٹکیاں وہ لینی	زور سے لے لی ران میں چٹکی
آزردہ ہوگا لیاں وہ دینی	پڑے اس اختلاط پہ چٹکی
کہتی تھی مجھے قسم خدا کی	اب تو جانے دے کبریا کے لیے
سوگند حبیب کبریا کی	منتیں کرتی ہوں خدا کے لیے

بے رحم تو اب تو مجھ کو دے چھوڑ درگزر مجھ سے کبریا کے لیے
بس چھوڑ خدا کے واسطے چھوڑ چھوڑ غارت گئے خدا کے لیے

اسی طرح مومن کی دوسری مثنوی ”شکایتِ ستم“ اور شوق کی مثنوی ”بہارِ عشق“ میں بھی مماثلتیں ملتی ہیں۔

(۶) عطاءاللہ پالوی لکھتے ہیں کہ ”زہر عشق“ کی بنیاد بھی ”مثنویاتِ مومن“ پر رکھی گئی ہے اور اپنی بات کو مثالوں سے واضح کر کے بتاتے ہیں کہ نظارۂ جاناں کے بعد صدمۂ مفارقت سے جب شوق کی حالت خراب ہوتی ہے تو ان کی ماں پریشان ہو کر جو باتیں کرتی ہیں وہی باتیں مومن کی مثنوی ”شکایتِ ستم“ میں ملتی ہیں۔

(۷) ”زہر عشق“ میں ہیروئن نے ہیرو کو بلا القاب خط لکھا ہے ”حنین مغموم“ کی ہیروئن نے بھی ہیرو کو خط لکھا ہے مگر القاب کے ساتھ۔ دونوں میں ہیرو خط کا طویل جواب دیتے ہیں۔

(۸) ”زہر عشق“ میں ہیروئن کے والدین اپنی بیٹی کی ”داستانِ الفت“ کی خبر سے سراسیمہ ہو کر اسے لکھنؤ سے بنارس بھیجنے کا اہتمام کرتے ہیں اور وہ نوچندی میں درگاہ جانے کے بہانے عاشق کے ہاں پہنچتی ہے اور اسے ساری بات بتا کر ”وصیت“ کرتی ہے۔ مومن کی ”قولِ غمیں“ میں ہیروئن کے والدین دہلی چھوڑ کر کہیں اور جانے کا ارادہ کرتے ہیں اور محبوبہ عاشق کو موقع کی جگہ کا پتا بتا کر بلواتی ہے اور ”وصیت“ کرتی ہے اور رخصت ہو جاتی ہے۔ ان دونوں مثنویوں کے پلاٹ کم و بیش ایک سے ہیں ان دونوں سے ذرا سا مختلف پلاٹ ”شکایتِ ستم“ (مومن) کا ہے۔ مومن کی ان دونوں مثنویوں کے اثرات ”زہر عشق“ میں واضح ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے۔

قولِ غمیں: مومن	زہر عشق: شوق
گرچہ ہرگز بھی نہ تھی تابِ کلام	تھی جو فرصت نہ اشک باری سے
پر یہ بولی وہ ذرا جی کو تھام	اتری روتی ہوئی سواری سے
کچھ سنا تم نے سفر ٹھہر گیا	مشورے یہ ہوئے ہیں آپس میں
اپنا جانا بس ادھر ٹھہر گیا	بھیجتے ہیں مجھے بنارس میں
اور اس وقت بھی گر آپ نہ آئے	حشر تک پھر یہ ہوگی بات کہاں
ہم کہاں اور کہاں تم پھر ہائے	ہم کہاں تم کہاں یہ رات کہاں
کہ یہ کیا حال ہے کیوں روتے ہو	چپ رہو کیوں عبث بھی روتے ہو
مفت کس واسطے جی کو کھوتے ہو	مفت کا ہے کو جان کھوتے ہو
اب تم اوروں سے لگا لیجیو جی	رنج فرقت مرا اٹھا لینا
نہ ہوئے ہم تو کوئی اور سہی	جی کسی اور جا لگا لینا
تم رہو خوش کسی جاناں کے ساتھ	دل میں لے کر تمھاری یاد چلے
ہم چلے حسرت و ارماں کے ساتھ	باغ عالم سے نامراد چلے
شکایتِ ستم: مومن	زہر عشق: شوق
جان سے یوں گزر نہیں جاتے	عمر بھر کون کس کو روتا ہے

موئے کے پیچھے مر نہیں جانتے   کون صاحب کسی کا ہوتا ہے
حظ اٹھاؤ ذرا جوانی کے   ہے یہی لطف زندگانی کا
کچھ مزے دیکھو زندگانی کے   دیکھ سکھ اپنی نوجوانی کا
اک ذرا آپ کو سنبھالو بس   خوب سا آج دیکھ بھال لو تم
مثلِ غم حسرتیں نکالو بس   دل کی سب حسرتیں نکال لو تم
کیا خیال وگماں کے نیرنجات   دوسرا اب یہ او رماتم ہے
تھے بہت سانگ اور تھوڑی رات   سانگ باقی بہت ہیں شب کم ہے
آخر اک روز جان جانی ہے   موت سے کس کو رستگاری ہے
یہی دو دن کی زندگانی ہے   آج وہ کل ہماری باری ہے
کہہ کے یہ اٹھ گئی جی کھوتی ہوئی   کہہ یہ بات ہوگئی وہ سوار
ہچکیاں لیتی ہوئی، روتی ہوئی   یاں بندھا آنسوؤں کا آنکھ سے تار

اخذ واستفادہ کی اس ساری بحث اور مثالوں سے یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ نواب مرزا شوق نے اردو مثنویوں کی اس بڑی روایت سے اثر قبول کیا ہے جس میں وہ مثنویاں بھی شامل ہیں جو ان کی مثنویوں سے پہلے موجود تھیں مثلاً میر اثر کی خواب وخیال، میر کی مثنویاں خصوصاً دریائے عشق اور مومن کی عشقیہ مثنویاں، اور وہ مثنویاں بھی جو ان کے اپنے دور میں لکھی گئی مثلاً قلق کی طلسمِ الفت، بادشاہ محل کی ''مثنویِ عالم'' یا واجد علی شاہ کی ''بحر الفت'' اور ''دریائے تعشق'' وغیرہ اور پھر اپنی مثنویوں کے لیے ایک الگ سا راستہ نکالا جس میں دو پہلو نمایاں تھے۔ ایک یہ کہ اس میں طبقۂ خواص کے لکھنوی کلچر کے خدوخال اس طور پر ابھارے کہ اس کے باطن کی تصویر اجاگر ہوگئی۔ دوسرے یہ کہ شوق نے اپنی مثنویوں میں ایسی زبان استعمال کی جو ٹکسالی اور بامحاورہ ہونے کے ساتھ اس کلچر کے بیان کے لیے پوری طرح موزوں تھی۔ اس زبان میں بھی شوق نے، بیان کی رچاوٹ کے ساتھ، ایک ایسی سطح پیدا کی کہ ان کی مثنویاں بیک وقت عوام وخواص دونوں سے مکالمہ کر سکیں۔ یہی وہ معیارِ سخن تھا جو میر نے اپنی شاعری میں قائم کیا تھا۔ شوق کی مثنویوں میں جو مختلف اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں وہ سب مل کر ایک وحدت بن جاتے ہیں۔ شوق کی تینوں مثنویاں اس نومولود بچے کی طرح ہیں جس کے خدوخال اور چہرے مہرے پر غائب اسلاف اور حاضر بزرگوں کے اثرات موجود ہیں او رجنھیں دیکھ کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ناک دادا پر گئی ہے۔ دہن باپ پر گیا ہے، کتابی چہرہ ماں کا ہے، رخسار نانی پر گئے ہیں اور پیشانی خالہ پر گئی ہے اور جب یہ سب اثرات مل کر بچے کے وجود کا حصہ بنتے ہیں تو وہ ساری مشابہتوں کے باوجود، اپنا ایک الگ وجود، ایک الگ اکائی رکھتا ہے اور اپنا ایک الگ جمالیاتی تاثر بھی پیدا کرتا ہے جو اس کا اپنا امتیاز اور اس کی اپنی انفرادیت ہے۔ یہی صورت شوق کی مثنویوں کی ہے۔ یہ اثرات نہ تو توارد یا سرقہ کے ذیل میں آتے ہیں اور نہ روایت کی تکرار کے زمرے میں آتے ہیں۔ شوق پہلے مثنوی نگار ہیں جنھوں نے اردو مثنوی کی ساری روایت سے فائدہ اٹھا کر ایک الگ انفرادیت کو جنم دیا ہے۔

یہ مثنویاں لکھنؤ کے اس کلچر کی ترجمان ہیں جسے ''کسبی کلچر'' کہا جا سکتا ہے اور جس میں نہ صرف طبقۂ خواص بلکہ کم وبیش سارا معاشرہ ڈوبا ہوا تھا۔ ''جنگ بکسر'' میں شکست کے بعد شجاع الدولہ نے ہتھیار کھول دیے تھے اور عیش

وعشرت میں محو ہو گیا تھا۔ یہی روایت آصف الدولہ سے واجد علی شاہ تک ابھرتی چلی گئی۔ اس طرح زندگی کی وہ قدریں، جو کسی کلچر کو اسفل سے اعلیٰ کی طرف لے جاتی ہیں، رفتہ رفتہ پس پشت چلی گئیں۔ "کسبی" اس کلچر کے مرکز میں کھڑی تھی۔ وہ کوٹھے سے محلوں میں بھی آ گئی تھی۔ واجد علی شاہ کی کم وبیش ساری معشوقائیں اسی طبقے سے تعلق رکھتی تھیں جن کو بڑے بڑے خطابات سے سرفراز کیا گیا تھا۔ لکھنؤ میں "ریختی" اور "واسوخت" کی مقبولیت کا تعلق بھی اسی تہذیبی عمل سے ہے۔ کسبی کلچر کے یہ اثرات زبان ومحاورہ، ادب آداب، طور طریقے، بات چیت، رسم ورواج، مذہب وعقیدہ اور معاملات سب میں واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ شوق کی مثنویوں میں شریف زادیاں اور امیر زادیاں سب اپنی گفتگو، اپنے اندازِ فکر اور عشق وعاشقی میں جہاں دیدہ بازاری عورتیں سی دکھائی دیتی ہیں۔ "فریب عشق" کی ہیروئن امیر زادی ہے: ع پھر وہ آخر امیر زادی ہے، جسے کہاری، ہیرو سے مل کر، دھوکے سے ہیرو کے باغ میں لا اتارتی ہے۔ جو زبان یہ امیر زادی استعمال کرتی ہے، وہی زبان کسبی بولتی ہے اور یہ بات قابلِ توجہ ہے۔

کیا موؤں پر قیامت آئی ہے　　　مونڈی کاٹوں کی شامت آئی ہے
یہاں لا کر جو مجھ کو ڈالا ہے　　　دال میں کچھ نہ کچھ تو کالا ہے

وہ کہتی ہے کہ "میر تو وہ کرے جو ندیدی ہو" اور پھر کہاری سے مخاطب ہو کر کہتی ہے:

ایک حرافہ رنڈی ہے مردار　　　آج کھائے گی میرے ہاتھ کی مار

اور نام پوچھتی ہے۔ نام سن کر قہقہہ مارتی ہے اور کہتی ہے۔ ع ارے تو ہی نواب مرزا ہے۔ پھنس کے چھوٹا نہ دام سے تیرے، لوگ ڈرتے ہیں نام سے تیرے اور امیر زادی کھائی پی ہوئی عورت کی طرح کہتی ہے۔

خوب یہ کارخانہ دیکھا ہے　　　میں نے بھی ایک زمانہ دیکھا ہے
ساری دیکھی ہوئی یہ گھاتیں ہیں　　　میرے ناخنوں میں یہ باتیں ہیں
ہم کہیں آتے اس فریب میں ہیں　　　تم سے سوا ایسے میری جیب میں ہیں
دل بہت جاڑبو کے سیکھا ہے　　　خوب کچھ ہم نے کھو کے سیکھا ہے

خود ہیرو کو بھی یقین نہیں ہے کہ یہ عصمت دار عورت ہے اور کہتا ہے۔

آئے نوچندی میں نہ یہ زنہار　　　گر حقیقت میں ہوئے عصمت دار
رنڈیاں گو کہ ساری آفت ہیں　　　بیگمیں اور بھی قیامت ہیں
زہر اُن میں بھرا ہے سر تا سر　　　نہیں کاٹے کا ان میں ہے منتر
کھلتا ہر اک پہ اُن کا حال نہیں　　　کون اس میں ہے جو چھنال نہیں

اور یہ کہہ کر بتایا ہے کہ یہ بیگمات خود حسین کو ڈھونڈتی پھرتی ہیں اور مردوں سے دوونی تماش بین ہیں۔ اس معاشرہ کی امیر زادی بھی کسبی کی سطح پر اتر آئی ہے دونوں وقت مل رہے ہیں اور ہیروئن کو گھر جانے کی کوئی پریشانی نہیں ہے بلکہ کہتی ہے:

رہ بھی جاؤں گی گر میں آج کی رات　　　وہ نہیں ہو گی تم جو سمجھے ہو بات

اور ہیرو، ہیروئن سے اس قول وقرار کے بعد کہ وہ ہرجائی پن چھوڑ دے گا، وہ وصل کے لیے راضی ہو جاتی ہے۔ یہ ہے اس معاشرے کی عورت اور اُس دور کے مرد کی یہ تصویر اجاگر ہوتی ہے:

پس گئے مرگئے جسے دیکھا   میرے بتوں کا ہے یہی سیکھا
اچھی صورت جہاں نظر آئی   بن گئے دیکھتے ہی سودائی
اس سے بہتر اگر ملے کوئی اور   وہاں جا کر جمالے اپنے طور
جب کہ اس سے بھی ہوگیا دل سیر   اور لائے ادھر ادھر سے گھیر
قول کا آپ کے ثبات ہے کیا   ایسے ہر جائیوں کی بات ہے کیا
رنڈی بازی نہ تجھ سے چھوٹے گی   جعل سازی نہ تجھ سے چھوٹے گی
طالب صورتِ حسین ہے تو   ایک پکا تماش بین ہے تو

کربلا، درگاہ، حسین آباد اور نوچندی کے میلے، جن پر مذہبی رنگ چڑھا ہوا تھا، عیاشی کے اڈے بن گئے تھے جہاں وہ سب کچھ ہوتا تھا جو طوائف کے کوٹھے پر ہوتا ہے۔ یہی صورت ”بہارِ عشق“ میں نظر آتی ہے اور یہی صورت، ذرا سی بدلی ہوئی، زہرِ عشق میں نظر آتی ہے۔ تینوں مثنویوں کی تینوں ہیروئنیں عملِ وصل سے گزرتی ہیں اور اسے عشق کا نام دیتی ہیں۔

نواب مرزا شوق نے ان مثنویوں میں خود کو ہیرو کے طور پر پیش کیا ہے۔ کیا ان مثنویوں کے لکھنے کا مقصد یہ تھا کہ شوق اپنے عشق کے واقعات کو اس طور سے پیش کریں کہ وہ ایک عیاش کے روپ میں سامنے آئیں یا اس کی کوئی اور وجہ تھی؟ شوق اسے آپ بیتی کے بجائے جگ بیتی بھی بنا سکتے تھے لیکن انھوں نے صیغۂ واحد متکلم ”میں“ استعمال کر کے خود کو بطور ہیرو، اس لیے پیش کیا کہ اس دور کا طبقۂ خواص، جس میں بادشاہ، وزیر اور امیر شامل تھے، اسے ایک فرد کی داستانِ عشق سمجھے اور اس میں طبقۂ خواص اور ان کی عورتوں کے تعلق سے کوئی تحقیر کا پہلو نہ نکلے لیکن ”میں“ کے استعمال سے جس طرح شوق نے امیر زادیوں اور بیگمات کی دھجیاں بکھیری ہیں وہ ان تینوں مثنویوں اور خصوصاً فریب عشق اور بہار عشق میں موجود ہیں۔ بہار عشق کی محبوبہ بھی شریف زادی ہے اور زہر عشق کی محبوبہ سوداگر زادی ہے۔ شوق نے خود کو ہیرو بنا کر ایک طرف اپنے آپ کو اس عتاب سے بچا لیا جو ناراضی کی صورت میں بجلی بن کر گرتا اور ساتھ ہی لکھنوی معاشرے کی زندہ تہذیب کی ترجمانی بھی کردی۔ ان مثنویوں کا تجزیہ کیا جائے تو ان سے اس دور کے کلچر، تہذیب و معاشرت کے خدوخال مرتب کیے جاسکتے ہیں مثلاً عورت کے تعلق سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس کے کیا مشاغل تھے۔ وہ کیا اوڑھتی پہنتی تھی۔ اپنا وقت کس طرح صرف کرتی تھی۔ عورت اور مرد کے رشتے کی کیا نوعیت تھی۔ امیر زادیاں اور بیگمات کس طرح اکیلی ڈولیوں میں گھومتی پھرتی تھیں۔ کس طرح مامائیں اور کہاریاں ان کی دلالی کرتی تھیں اور کس طرح وہ نامحرموں کے گھروں پر رات گزارتی تھیں۔ ان کی زبان و محاورہ کیا تھا وہ کن الفاظ اور کس لہجے میں گفتگو کرتی تھیں اور کس طرح ان کی زبان پر ریختی اور بیسواؤں کی زبان کے محاورے چڑھے ہوئے تھے۔ گانے بجانے، رقص و موسیقی اور شعر و شاعری کی محفلیں کس طرح معاشرتی زندگی کا جزو بن گئی تھیں۔ ساتھ ہی یہ بھی معلوم کیا جاسکتا ہے کہ باغ باغیچے کیسے ہوتے تھے۔ وہاں کون کون سے پھول کھلائے جاتے تھے اور کس طرح باغ میں خس کا بنگلہ بنایا جاتا تھا۔ مذہب و عقیدہ کا حقیقی زندگی سے کیا تعلق تھا اور اس کی کیا نوعیت تھی۔ ان سب بیانات میں ایک ایسی واقعیت پسندی ہے جس میں آپ بیتی نے معاشرے کے زندہ افراد کو اُبھار کر صنفِ مثنوی کو ایک نیا رخ دیا ہے۔ یہاں معاشرہ ایک زندہ روپ میں سامنے آتا ہے اور یہی، آج کے تعلق سے، ان مثنویات کا مقصدِ تخلیق ہے۔ ”محاوراتِ

صاحباتِ محل اور نوچندی کے لوگوں کے" بیان کرنے کے عمل میں یہ تہذیبی جھلکیاں فطری طور پر شامل ہوگئی تھیں۔ صاحباتِ محل کی زبان اور محاورہ کو اسی طرح زندہ تہذیبی روپ میں بیان کیا جاسکتا تھا۔

اسی تناظر میں شوق کی ان مثنویوں کو دیکھیے تو یہاں ان تینوں مثنویوں میں "عشق" کے الگ الگ تین پہلو دکھائے گئے ہیں۔ "فریبِ عشق" میں مثنوی کا ہیرو۔ "میں" کربلا سے ہوتا ہوا درگاہ پہنچتا ہے تو خیمے میں ایک ماہ پارہ کو دیکھتا ہے جو چلمن سے لگی بیٹھی تھی اور باہر ہاتھ باندھے ایک کہاری کھڑی تھی جو حکم احکام بجالا رہی تھی۔ ہیرو اسے دیکھتے ہی عاشق ہوگیا اور ایک آدمی کو کہاری کا نام اور گھر کا پتا پوچھنے کے لیے بھیجا۔ مشورہ کے بعد طے ہوا کہ کہاری کو انعام کا لالچ دے کر اس بات پر راضی کیا جائے کہ رجب کی نوچندی پر جب بیگم کربلا آئیں تو دھوکے سے ان کی سواری کو ہیرو کے خانہ باغ میں اتروا دیا جائے۔ جب وہ دن آیا تو کہاری نے ایسا ہی کیا اور پنس رکھ کر وہ اور کہار وہاں سے غائب ہوگئے۔ بیگم حیران و پریشان ناراض ہوئیں اور بیگماتی زبان میں اپنے غصے کا اظہار کیا۔ اتنے میں ہیرو سامنے آیا اور کہا: کہاری اور کہار بے قصور ہیں۔ سزاوار تو میں ہوں۔ دیکھیے باغ میں سبزہ پھولا ہوا ہے۔ پھول مہک رہے ہیں۔ ایسی بھی کیا ازکھائی ہے۔ دو گھڑی آپ بھی سیر کیجیے اور یہ بھی کہا کہ آپ کو کربلا میں دیکھا تھا، آج اللہ نے تلاشِ بسیار کے بعد یہ دن دکھایا ہے۔ یہ سن کر بیگم (ہیروئن) نے ہیرو کو ڈانٹا ڈپٹا اور کہا کہ اس حرافہ رنڈی مردار کہاری کو تو میں سمجھ لوں گی لیکن اس جعل سازی سے آپ کا کیا مطلب ہے، آپ کون ہیں اور کیا نام ہے۔ ہیرو اپنا تعارف کراتا ہے تو بیگم قہقہہ مار کر کہتی ہیں: ارے تو ہی نواب مرزا ہے جس کے دام سے کوئی پھنس کر نہیں چھوٹتا۔ سب حسین تجھے جادوگر کہتے ہیں۔ اچنبھا مجھے اس بات پر ہے کہ ع تجھ میں کیا ہے جو کوئی مرتا ہے۔ میں تو "کتا پالوں نہ تیری صورت کا"۔ ہیرو پُرزور الفاظ میں اپنی صفائی پیش کرتا ہے۔ حقہ پینے اور گلوری کھانے کے لیے کہتا ہے اور اظہارِ عشق کرتا ہے۔ یہ سن کر بیگم جھنجھلا گئیں اور بُرا بھلا کہنے لگیں۔ اب ہیرو نے سوچا کہ اگر آج یہ ہاتھ سے نکل گئی تو نہ معلوم کیسے کیسے کنویں جھکوائے۔ اس لیے کوئی جال پھیلا کر آج ہی وصل کا سوال کرنا چاہیے۔ یہ سوچ کر اس نے بیگم کا ہاتھ پکڑا اور کہا کہ میں کچھ کھا کر مر رہوں گا اور اس سے سارے شہر میں آپ کی رسوائی ہوگی۔ یہ کہہ کر ایک چیخ ماری اور رونے لگا۔ ایسا رویا کہ غش آ گیا۔ جسم تھرانے لگا اور زبان کھینچ کر تالو سے لگ گئی۔ چہرے پر موت کے آثار چھا گئے۔ یہ دیکھ کر بیگم کو رحم آ گیا۔ سر اٹھا کر زانو پر رکھا اور کہا: میں نہیں سمجھتی تھی کہ تجھ کو مجھ سے ایسی الفت ہے اور کہا: لونڈی ہوں جب تلک جیوں گی میں، جو کہے گا وہی کروں گی میں۔ ادھر ہیرو کی بھی سنیے: سانسیں الٹی لیا کیا میں بھی، مفت ان کی سنا کیا میں بھی۔ جب بہت دیکھی ان کی حالتِ زار، لے کر انگڑائی میں ہوا ہشیار اور پھر بیگم کے پاس جا بیٹھا اور بلائیں لینے لگا۔ بیگم نے کہا معاذ اللہ کیا دم چرایا تھا۔ تم ہرجائی اور تماش بین ہو۔ اگر تم اپنی یہ عادت چھوڑ دو اور قول و قسم کھاؤ تو میں رک سکتی ہوں لیکن ع وہ نہیں ہوگی تم جو سمجھے ہو بات۔ ہیرو بیگم کی یہ سب باتیں سن کر کہتا ہے: تھی جوان سے مجھے دعا منظور، کہنا سب ان کا کرلیا منظور۔ اسی کے ساتھ قول و قرار کے بعد وصل میسر آ گیا۔ کچھ عرصے تک ہیرو نے خوب مزے اُڑائے اور جب دل بھر گیا تو کسی اور سے دل لگا لیا۔ اس کی خبر جب بیگم کو پہنچی تو جامے سے باہر ہوگئی۔ صدمۂ رشک سے بخار چڑھ گیا اور اسی میں وہ مرگئی۔ مرتے وقت وصیت کی کہ مرد کی باتوں میں کبھی کوئی نہ آئے۔ کرتے ہیں یہ دعا حسینوں سے، الحذر ان تماش بینوں سے۔

یہاں عشق کی نوعیت ہوس اور تماش بینی کی ہے۔ مرد جھوٹا اور بے وفا ہے۔ وہ جھوٹے قول و قرار کرتا ہے۔

عورت اس کا یقین کر لیتی ہے اور جب اس کا جھوٹ سامنے آتا ہے تو صدمۂ رشک سے اسے بخار چڑھ جاتا ہے اور وہ جان دے دیتی ہے۔

“عشق” کی دوسری نوعیت “بہارِ عشق” میں ملتی ہے۔ اس میں ہیرو ایک ایسا شخص ہے جو عشق کے نام سے بھی واقف نہیں تھا۔ دوست احباب میں عیش و عشرت کے ساتھ وقت گزارتا تھا۔ ایک دن جو سیر کو نکلا تو ایک ماہ لقا پر نظر پڑی اور ایک برچھی جگر کے پار ہوگئی۔ گھر آیا تو رات بھر صورتِ سیماب تڑپتا رہا۔ صبح کو دوست احباب آئے تو حالت دیکھ کر بہت گھبرائے۔ ابھی علاج معالجے کے لیے مشورہ کر رہے تھے کہ عزیز و اقارب بھی آ گئے۔ ہیرو پلنگ سے لگ گیا اور مرنے کے قریب جا پہنچا۔ شورِ ماتم سے بیمارِ عشق کو ہوش آیا تو اس سے سبب دریافت کر کے: ع گھر کا اس گل کے راستہ پوچھا۔ چند دن بعد ایک دوست نے یہ خبر دی کہ بڑی محنتوں سے آج اس کا پتا لگا لیا ہے۔ یہ سن کر عاشق زار نے پوچھا گھبرا کے پھر کب آئیں گی، یا مجھے اپنے گھر بلائیں گی۔ دوست نے کہا حواس میں آؤ۔ ان کا آنا یا آپ کو بلانا ایسا آسان نہیں ہے۔ یہ منھ کا نوالہ تو نہیں ہے۔ اس میں برسوں تمام ہوتے ہیں، اس طرح سے یہ کام ہوتے ہیں۔

اسکے بعد دوست نے “عشق” کی وسعتوں کو تقریباً (۳۸) شعروں میں بیان کیا ہے اور بتایا کہ پہلے ہم ان سے ربط بڑھائیں گے اور پھر کہیں جا کر تمھارا حال کہیں گے کہ لبوں پر جان ہے، ہجر میں دو چار دن کے مہمان ہیں۔ پہلے وہ چیں جبیں ہوں گے پھر مرحلہ وار غصہ کم ہوگا۔ لیکن عاشق حد درجہ مضطرب ہے اور شتاب تدبیر کرنے کے لیے کہتا ہے ع جب میں مر جاؤں گا تو جاؤ گے۔ آخر وہ دوست محبوب کے گھر گئے تو وہاں ایک ماما گھر سے نکلی اور انھوں نے ماما سے عاجزی کے ساتھ کہا کہ اپنی بیگم سے صرف اتنا کہہ دو کہ ایک خانہ خراب آپ کے در پر حاضر ہے۔ ماما نے اندر جا کر بیگم سے کہا اور بیگم نے یہ کہہ کر کہ نہ معلوم تو کیا کہہ دے میں خود آتی ہوں۔ یہ کہہ کر پردے کے پاس آئیں اور پوچھا: کہاں سے آئے ہو اور کیا پیام لائے ہو۔ اس سوال کے جواب میں اس نے عاشق کا حال بیان کر دیا اور بتا دیا کہ اس کی عجیب حالت ہے، نبض ساقط ہے۔ دم نکلتا ہے۔ انھوں نے تنگ آ کر افیون کھالی ہے۔ بیگم نے کہا کہ یہ کوئی اچھے کردار کی بات نہیں ہے۔ اس کا بھی دھیان نہیں کہ اس سے کیسی بدنامی ہوگی۔ یہ سن کر دوست نے کہا کہ اگر چل کر ان کی جان بچالیں تو بڑا احسان ہوگا۔ چلنے کا نام سن کر اس نے کہا کیا مجھے خانگی کسبی سمجھا ہے:

کون مرتا ہے کیوں بلا جانے
ہم بہو بیٹیاں یہ کیا جانیں

اور کہا کہ خبردار جو اب یہاں آئے۔ جان جائے گی ان کی جائے گی، میری پاپوش بھی نہ آئے گی۔ لیکن پھر شاید بدنامی کے ڈر سے یہ بھی کہا کہ پہلے اپنی طرف سے دم دینا اور پھر میری جان کی قسم دے کر کہنا کہ قے کریں اور سب کا کہنا رو نہ کریں۔ دو مہینے میں ہی یہ خبط ہو گیا۔ سال دو سال بھی ضبط نہ ہوا ع کتنے کم ظرف ہو معاذ اللہ۔ پھر یہ بولی کہ وہیں نہ رہ جانا، حال آ کر مجھے بتانا۔ ہم بھی آج درگاہ جائیں گے، اگر فرصت ہوئی تو وہاں بھی آئیں گے۔ دوست نے واپس آ کر ہیرو کو سارا ماجرا سنایا جس سے اسکے تن بدن میں جان آ گئی۔ اتنے میں آدمی نے خبر دی کہ ڈیوڑھی پر ماما کے ساتھ ایک سواری کھڑی ہے۔ فوراً زنانہ کروایا اور وہ دوپٹہ سے منھ ڈھانپتی اتری۔ قریب آئی تو عاشق زار نے ہاتھ پکڑ کر کہا: آگے آؤ تو میں بوسہ لوں۔ اس پر وہ غصہ میں آ گئی اور کہا کہ ہم نے تو سنا تھا کہ تو مرتا ہے تو تو ہاتھا پائی کر رہا ہے۔ افسوس کہ میں چکمہ کھا گئی اور پھر اسے بدذات، فعلیا، مکار، جھوٹوں کا سرتاج کہا۔ یہ سن کر عاشق اس سے چمٹ گیا اور بوس و کنار کے ساتھ طرح طرح سے وصل کے جتن کرنے لگا۔ بیگم مسلسل اس سے پیچھا چھڑانے کے لیے گالی گلوچ کے

ساتھ اے حرام زادہ، چم چچڑ کہہ رہی ہے:

گالیاں کو سنے بھی کھاتا ہے   پلا آتا ہے چمٹا جاتا ہے
اتنا بھی بے حیا نہیں دیکھا   ایسا چکنا گھڑا نہیں دیکھا

جب وہ کسی طرح وصل کے اہتمام میں نہ آسکی تو عاشق اس کے قدموں پر گر پڑا اور طرح طرح کی قسمیں کھا کر اپنی محبت کا یقین دلانے لگا لیکن اسے کسی طرح یقین نہیں آیا: اپنے مطلب کی یہ محبت ہے، تیری تو ذات بے مروت ہے۔ فیلیا پن ہے یہ بھی اور کیا ہے، پاؤں پر گرنا خوب سیکھا ہے۔ تو ع آدمی کا ہے کو قصائی ہے۔ تو نے گھر بلوا کر مجھ سے چھتیا پن کیا اور سواری منگوانے کے لیے کہا۔ عاشق نے مجبور ہو کر سواری منگوائی۔ لپٹ کر پیار کیا اور سوار کر دیا اور کہا ع تم نہیں جاتیں جان جاتی ہے۔ محبوبہ گھر پہنچی اور گھر والوں سے کہا کہ نوچندی میں بڑی بھیڑ تھی۔ اب کبھی نہ جاؤں گی۔ لیکن گھر آ کر وہ رات بھر جاگتی رہی۔ اس کی آنکھوں کے سامنے وہی صحبت اور وہی صورت تھی۔ دوسرے دن ماما کو سمجھا کر بھیجا کہ یہ یہ کہنا اور جب وہ بہت تنگ آ جائے تو پھر کہنا کہ انھوں نے بھی تم کو پوچھا ہے۔ الغرض پھر دونوں طرف سے پیام وسلام آنے لگے۔ ایک دن دونوں ایک تقریب میں مدعو تھے۔ وہاں ملاقات ہوئی۔ شکوہ شکایت کے دفتر کھلے۔ اسی اثنا میں عزیزوں نے ان دونوں کو ملتے دیکھ لیا اور یہ مشورت ٹھہرائی کہ ان دونوں کی شادی کر دی جائے تاکہ منھ کی سیاہی دھل جائے اور پھر یہی ہوا۔ دونوں کی دھوم دھام سے شادی ہو گئی۔ اس کے بعد شوق نے، میر اثر کی مثنوی "خواب وخیال" کی طرح، اس عشق مجازی کا رخ عشق حقیقی کی طرف موڑ دیا ہے:

کرتے اس واسطے ہیں عشق مجاز   تا حقیقت کا کچھ ہو ظاہر راز
گو حقیقی ہے یا مجازی ہے   پر، عجب لطفِ عشق بازی ہے

عشق کی ایک نوعیت یہ ہے جو "بہار عشق" میں ملتی ہے اور روایتی شادی کے بعد یہ عشق وصل پر انجام کو پہنچتا ہے۔

"زہر عشق" میں عشق کی نوعیت بالکل مختلف ہے۔ یہاں بھی کہانی واحد متکلم میں سنائی گئی ہے۔ بتایا ہے کہ جس محلہ میں ہمارا گھر تھا وہاں ایک ذی عزت سوداگر رہتا تھا۔ اس کی ایک ماہ جبیں، عدیل و بے نظیر، خوش جمال بیٹی تھی۔ ایک دن جو ابر آیا اور آسمان پر قوس نکل آئی تو میں (ہیرو) سیر کرنے بام پر آیا تو دیکھا کہ وہ دختِ سوداگر، ہم جولیوں کے ساتھ، آسمان کی بہار دیکھ رہی ہے۔ جیسے ہی آنکھیں چار ہوئیں تو عشق کا تیر کاری لگا اور بے ساختہ آنسو جاری ہو گئے۔ اتنے میں جب شام ہوئی تو کنیز اماں جان کا پیام لے کر آئی اور وہ کوٹھے سے نیچے اتر کر چلی گئی۔ میری حالت غیر ہو گئی جیسے کوئی برسوں کا بیمار ہو۔ جو دیکھتا، وہ مشکل سے پہچانتا۔ ماں باپ نے جو یہ حالت دیکھی تو پوچھا کہ وہ کون ہے جس نے میرے لعل کا یہ حال کر دیا ہے۔ شرم کے مارے میں نے ماں باپ کو کوئی جواب نہیں دیا۔ ادھر میرا یہ حال تھا اور ادھر عشق نے محبوبہ کے دل میں بھی تاثیر کی۔ وہ بھی بے حال ہو گئی۔ اس نے حالتِ عشق میں ایک خط لکھا کہ آپ کوٹھے پر بھی نہیں آتے اور ماما کے ہاتھ بھجوا دیا۔ اس کا جواب میں نے تفصیل سے لکھا اور اپنی حالت بیان کی کہ اب مجھ میں اتنی طاقت نہیں رہی کہ بام پر بھی جا سکوں۔ اب تو بل کر پانی بھی نہیں پیا جاتا۔

اب میں لکھتا ہوں آپ کو یہ حضور   وصل کی فکر چاہیے ہے ضرور

اور خط ماما کو دے کر کہا کہ وہ جلد اس کا جواب لائے۔ جواب آیا تو اس بار خط کے تیور ہی بدلے ہوئے تھے۔ لکھا تھا کہ میں نے صرف امتحان کی خاطر پہلا خط لکھا تھا ورنہ مجھے کیا تم بلا سے بام پر آؤ یا نہ آؤ۔ آپ جو طالب وصل ہیں تو کیا

مجھے خانگی، کسبی یا مال زادی سمجھا ہے۔ کچھ روز ہی یہی حالت رہی لیکن پھر تقدیر موافق ہوگئی اور وصل کا اقرار ہوگیا۔ اس نے اپنا وعدہ وفا کیا اور ایک دفعہ رات بھر میرے گھر رہ گئی۔ صبح کو جاتے وقت یہ کہہ کر گئی کہ "بگڑے گی جب نہ کچھ بن آئے گی، آپ کے پیچھے جان جائے گی۔ اس نے ملنے کا یہ دستور رکھا کہ وہ ہر پنجشنبہ کو "درگاہ" جاتی اور وہاں سے میرے گھر آتی۔ اس کے بعد ایسا اتفاق ہوا کہ وہ دو مہینے تک نہیں آئی۔ میں سوچتا رہا کہ کیا ہوا۔ کس کو اس کے گھر بھیجوں اور کیسے بھیجوں۔ جب نوچندی آئی تو وہ اس بہانے سے درگاہ آئی اور وہاں سے چھپ کر میرے گھر بھی آئی اور روتے ہوئے بتایا کہ میرے اقربا اس بات سے آگاہ ہوگئے ہیں۔ اب یہ مشورے ہو رہے ہیں کہ مجھے بنارس بھیج دیں۔ میں آج صرف یہ کہنے تمھارے پاس آئی ہوں۔ یہ میری رخصتی ملاقات ہے۔ پہلے وہ فنا و بے ثباتی کا روایتی لیکن پر اثر انداز میں بیان کرتی ہے اور کہتی ہے:

ہم بھی گر جان دے دیں کھا کر سم   تم نہ رونا ہمارے سر کی قسم

پھر وصیت کرتی ہے کہ میری رسوائی کا خیال رکھنا اور تفصیل سے ساری باتیں بیان کرتی ہے۔ میں بھی رو رہا تھا اور وہ بھی۔ وصیت کے بعد اس نے کہا: باہیں دونوں گلے میں ڈال لو آج، جو جو ارمان ہوں نکال لو آج۔ اور شدتِ جذبات میں پوچھتی ہے کہ: کل کسے تم گلے لگاؤ گے اور یوں کسے گود میں بٹھاؤ گے۔ آج جو کچھ ہونا تھا ہو چکا، کل میں قبر کا کونہ بساؤں گی۔ ختم ہوئی ہے زندگانی آج، خاک میں ملتی ہے جوانی آج اور دعا کے لیے کہتی ہے کہ کل خدا میری مشکل آسان کردے۔

عشق کا نام کیوں ڈبو جائیں   آج ہی جان کیوں نہ کھو جائیں
جب تلک چرخ بے مدار رہے   یہ فسانہ بھی یادگار رہے

ہیروئن ہیرو سے کہتی ہے کہ ارے ظالم ابھی تو میں جیتی ہوں۔ مرد اس طرح تو نہیں روتے۔ محبوبہ کو اپنے مرنے کا غم نہیں ہے۔ غم ہے تو اس بات کا کہ۔ ع کون تیری کرے گا دل جوئی، کون یوں خوش کرے گا دل تیرا۔ ادھر رات گزر رہی ہے۔ ہیرو یہ سب کچھ سن کر کہتا ہے کہ اگر تم جان دو گی تو خدا کی قسم میں بھی مر جاؤں گا اور آگے پیچھے جنازہ اٹھے گا۔ وہ اسے سمجھاتا بجھاتا ہے: ع زہر کھا کھا کے کوئی مرتا ہے۔ محبوبہ کہتی ہے کہ دو مہینے سے طعنے سن رہی ہوں۔ اب بے حیا بن کر کب تک جیوں گی۔ تم نے جو جان دینے کا سوچا ہے اگر ایسا کرو گے تو میں حشر میں دامن گیر ہوں گی۔ تم سلامت رہو۔ چاندسی بنو گھر میں بیاہ کر لاؤ۔ یہ نالہ و فریاد تو چار دن ہے۔ اتنے میں صبح ہوگئی۔ وقتِ رخصت محبوبہ نے خوب بھینچ بھینچ کر پیار کیا اور چلی گئی۔ ادھر ہیرو کے دل میں یہ خیال آیا کہ اسے گھر میں مرنے سے کون روکے گا۔ کہیں وہی نہ کر بیٹھے جو اس نے کہا ہے۔ اتنے میں سارے محلے میں ایک شور برپا ہوگیا۔ ایک دوست کو اس شور و غل کی خبر لانے کے لیے بھیجا۔ وہ خبر لائے کہ سوداگر کے گھر سے یہ شور آ رہا ہے اور سارا محلہ جمع ہے۔ پھر جنازہ اٹھنے کا منظر آتا ہے۔ ہیرو بھی جنازے میں شریک ہوتا ہے لیکن محبوبہ کی وصیت کے مطابق شرکت کرتا ہے۔ گھر آ کر ہیرو بھی زہر کھا لیتا ہے۔ وہ تین دن بے ہوش رہتا ہے۔ ایک دن وہ خواب میں آتی ہے اور کہتی ہے کچھ وصیت کا بھی نہ پاس آیا۔ اسی کے ساتھ زہر کا اثر زائل ہوگیا اور وہ سخت جانی سے زندہ رہ گیا۔

"زہر عشق" میں عشق کی نوعیت مختلف ہے۔ یہاں ہیرو اور ہیروئن دونوں ایک دوسرے کے عشق میں مبتلا ہیں۔ اس کی ہیروئن بھی "فریب عشق" اور "بہار عشق" کی ہیروئن سے مختلف ہے۔ یہ اس دور کے "سچے عشق" کی کہانی

ہے۔ یہ تینوں مثنویاں ایک طرح سے ثلاثی (Trilogy) ہیں جن میں عشق کے تین پہلو پیش کیے گئے ہیں۔ "ثلاثی (ٹرائی لوجی) تین ڈراموں، اوپراؤں یا ناولوں کے اس سلسلے کو کہتے ہیں جن میں ہر ایک اپنی جگہ خاص اعتبار سے مکمل ہو لیکن اکٹھے مل کر بھی ان کا موضوع مسلسل و مربوط ہو"[۲۱] عشق ان تینوں مثنویوں کا مرکزی تصور ہے۔ وہ عشق جسے لکھنؤ کا یہ معاشرہ بھول چکا تھا اور صرف حسن کو نمایاں کر کے ناسخ کے "طرز جدید" کے زیر اثر، اسے عشق سے بالکل الگ کر دیا تھا۔ نواب مرزا شوق نے اسے دوبارہ اس معاشرے میں زندہ کیا اور اس طرح دکھایا جس طرح وہ تھا۔

ان تینوں مثنویوں میں، جن کا موضوع عشق ہے، بنیادی کردار دو ہیں۔ ایک مرد، ایک عورت، معاشرتی وتہذیبی فضا بھی ایک ہے لیکن ان کے مطالعے سے عشق کے تین پہلو سامنے آتے ہیں۔ "فریب عشق" میں عورت وصل کے بعد عشق میں مبتلا ہو جاتی ہے لیکن مرد اسے چھوڑ دیتا ہے اور وہ اسی صدمے سے مر جاتی ہے۔ "بہار عشق" میں عورت اور مرد کے الگ ہو جانے کا پورا موقع موجود تھا لیکن رسوائی کے ڈر سے ان کی شادی ہو جاتی ہے۔ "زہر عشق" میں مرد بھی عاشق ہے اور عورت بھی۔ عورت وفاداری کے ساتھ، رسوائی سے بچنے اور اپنی محبت کو امر بنانے کے لیے زہر کھا کر خودکشی کر لیتی ہے۔ مرد بھی زہر کھا لیتا ہے لیکن وہ عورت کی محبت کی جادو اثری سے بچ جاتا ہے اور زہر کا اثر زائل ہو جاتا ہے۔ عورت کے لیے اس دور میں خودکشی ہی کا راستہ کھلا تھا۔ شوق بھی اس کے علاوہ عشق کا انجام کچھ اور نہیں دکھا سکتے تھے۔ اس انجام نے اس دور کے سیاسی حالات سے پیدا ہونے والے آہنگ اور لحن سے ہم آہنگ ہو کر "زہر عشق" کو وہ مقبولیت عطا کی کہ وہ اس دور کے انسان کے جذبات کی ترجمان بن گئی۔ اس کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ جب اسے اسٹیج پر دکھایا گیا تو لوگ دھاڑے مار مار کر رونے لگے اور کئی خودکشی کی طرف بھی مائل ہوئے۔

اسی طرح عورتوں کا درگاہ، کربلا اور نوچندی کے بہانے سے ہیرو کے گھر جانا اور رات بسر کرنا اس دور میں کوئی غیر معمولی بات نہیں تھی۔ شوق نے اپنی مثنویوں میں اس دور کو جیسا وہ تھا پیش کر دیا ہے۔ اگر "بہار عشق" کا ہیرو محبوبہ کے آتے ہی اس پر ٹوٹ پڑتا ہے تو یہ بھی کوئی نئی بات نہیں تھی۔ اس "ثلاثی" میں "عشق" جاگیردارانہ سماج کے محدود ماحول میں پیش ہوا ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ اب اس طبقے کے سامنے کوئی بڑا مقصد نہیں رہا ہے اور بدلی ہوئی سیاسی صورتِ حال میں سامانِ وصل کے علاوہ کرنے کے لیے کچھ اور رہ بھی نہیں گیا ہے۔ واجد علی شاہ اس دور کے ڈون ژواں (Don Juan) تھے۔ ڈون ژواں کی خوشی و سرمستی ایسی ہوس رانی ہے جس میں جھرجھری کا سا لطف آتا ہے۔ فریب عشق اور بہار عشق میں عشق ایسا ہے جیسے شکاری کے اندر شکار کھیلنے کا ولولہ اور جوش ہوتا ہے۔ ایک ایسا ولولہ جس میں ہر بار نئے تجربے سے واسطہ پڑتا ہے۔ اس عشق کا گوئٹے کے ورتھر سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ورتھر کے ہاں عشق زندگی میں نئے مقصد کا نام ہے۔ اس اندازِ نظر سے سب چیزوں کی صورتیں بدل جاتی ہیں حتیٰ کہ وصل کا تصور بھی بدل جاتا ہے۔ شوق کی مثنویات میں جو کچھ ہے وہ سب اس دور میں موجود تھا اور اسی کی انھوں نے ترجمانی کی ہے۔ ساتھ ہی ان مثنویوں میں اس رجحان کو نمایاں کیا ہے جس پر عشق غالب ہے۔ یہ مثنویاں نہ صرف اس دور کے مزاج اور اس کی روح کو سمجھنے کے لیے بلکہ اپنے زبان و بیان کے لحاظ سے بھی خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ زبان کی سادگی، جذبات کا بیان کی صفائی کے ساتھ اظہار، روزمرہ محاورہ کی برجستگی، خاص و عام دونوں کے لیے زبان کا یکساں پُر اثر اسلوب، ان مثنویوں کی وہ خصوصیات ہیں جو انھیں آج بھی زندہ رکھے ہوئے ہیں۔ فریب عشق، بہار عشق اور زہر عشق میں موضوع اور بیان کا ایک تسلسل موجود ہے اور اسی لیے میں نے انھیں ثلاثی (ٹرائی لوجی) کہا ہے۔ ان تینوں مثنویوں کی معنویت

اس وقت زیادہ روشن ہوتی ہے جب انھیں ایک ثلاثی کے طور پر پڑھا جائے۔ فریب عشق میں شوق بیگم کے کردار کو ابھارتے ہیں اور اس کی مدد سے اس معاشرے کی اس عورت کی تصویر سامنے لاتے ہیں جو نہ صرف جہاں دیدہ ہے بلکہ بیگم وامیر زادی ہوتے ہوئے بھی عشق ووصل کے سارے پہلوؤں سے واقف ہے ع بیگمیں اور بھی قیامت ہیں، ع کون اس میں ہے جو چھنال نہیں۔ فریب عشق میں وہ امیر زادی/بیگم خود یہ کہتی ہے:

خوب یہ کارخانہ دیکھا ہے   میں نے بھی اک زمانہ دیکھا ہے
ساری دیکھی ہوئی یہ گھاتیں ہیں   میرے ناخونوں میں یہ باتیں ہیں
لاکھوں دھوکے اڑائے ہیں ایسے   سوگھر وندے مٹائے ہیں ایسے
دل بہت جاڈبو کے سیکھا ہے   خوب کچھ ہم نے کھو کے سیکھا ہے

فریب عشق بھی دوسری دو مثنویوں کی طرح ہے۔ یہاں عشق ووصل کو جس طرح دکھایا گیا ہے اس میں زبان وبیان اور مکالمے اسی طرح آسکتے تھے۔ یہاں اس معاشرے کی عورت اور مرد کا وہ روپ دکھایا ہے جو عام تھا۔ عورت یوں ہی جال میں پھنسائی جاتی تھی اور اس سے وصل کا مزہ لوٹا جاتا تھا۔ وصل سے پہلے اور بعد عورت چاہتی تھی کہ مرد اسی کا ہو کر رہے لیکن مرد ہوس ناک، دغا باز اور ہرجائی تھا۔ اس مثنوی میں عورت، مرد کے سارے ہتھکنڈوں کے باوجود، ہتھیار نہیں ڈالتی لیکن جب مرد اس کی سب باتیں قول وقسم کے ساتھ مان لیتا ہے تو وہ وصل کے لیے آمادہ ہو جاتی ہے لیکن پھر وہ اسے دغا دیتا ہے۔ یہاں اس معاشرے کے مرد اور عورت کی نفسیات وخواہشات اور معاشرت وتہذیب کا ایک ایسا نقشہ ذہن پر جم جاتا ہے کہ اب دوسری مثنوی کے مطالعے کا اشتیاق پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب واجد علی شاہ کے ''پری خانے'' کی عورتیں وہاں کے ملازمین سے جنسی تعلق قائم کیے ہوئے تھیں۔ واجد علی شاہ کو جب معلوم ہوا تو انھوں نے ''احکامِ بیگمات'' وضع کیے جن میں سے ایک یہ تھا کہ ''بیگمات اپنی خواہش نفسی کو بے حجاب فوراً ہم کو کہلا بھیجا کریں''[۲۲]

فریب عشق کی زبان ویسی ہی صاف ومعیاری ہے جیسی شوق کی دوسری مثنویوں میں ہے۔ باغ کا منظر خوب صورت اور پر لطف ہے۔ روزمرہ ومحاورہ میں بھی رچاوٹ ہے۔ اس کے زبان وبیان بول چال کی ٹکسالی زبان کا نمونہ ہیں۔ امیر زادی (ہیروئن) کی زبان کے یہ دو چار شعر دیکھیے۔

کیا موؤں پر قیامت آئی ہے   موڈی کاٹوں کی شامت آئی ہے
راہ میں بولتے تو ڈرتی ہوں   دیکھو گھر چل کے کیا میں کرتی ہوں
سب کو فقروں میں کیوں لپیٹتا ہے   صبر اک اک کا کیوں سمیٹتا ہے
ہے بڑا بول منہ پہ کیا لاؤں   لوٹا چوکی پہ بھی نہ رکھواؤں
لاکھ عاشق ہو میری صورت کا   کتا پالوں نہ تیری صورت کا
آگ میں کوئی آپ جلتا ہے   جیتی مکھی کوئی نگلتا ہے
دور بھی ہو نگوڑے سودائی   موا ہر دیگی چمچا ہرجائی
اک ذرا ہٹ کے بیٹھو منہ بنواؤ   کہے چوٹی بھی مجھ کو گھی سے کھاؤ
ساتھ لے دے کے اپنے یاروں کو   مینڈکی بھی چلی مداروں کو

مردوا ہووے نوج اس گت کا   جیسے دھونسا نگوڑا نوبت کا

"بہارِ عشق" میں زبان و محاورہ کا رنگ تو وہی ہے جو "فریبِ عشق" میں ملتا ہے لیکن اس مثنوی میں چونکہ تفصیل زیادہ دی گئی ہے اور تعدادِ اشعار بھی "فریبِ عشق" سے تقریباً دوگنی ہے اور پھر جیسا کہ خود شوق نے لکھا ہے کہ "محاوراتِ صاحباتِ محل اور نوچندی کے لوگوں کے" باندھے ہیں اسی وجہ سے زبان و بیان زیادہ جم اور کھل کر آئے ہیں۔ اس مثنوی میں عام زبان کا روزمرہ و محاورہ ایسی صحت و صفائی سے باندھا گیا ہے کہ ٹکسالی زبان کی ایسی تخلیقی صورت اس دور کی کسی دوسری مثنوی میں نہیں ملتی۔ یہ اظہارِ بیان ہر قسم کے تکلف و تصنع سے پاک ہے اور اسی لیے منہ سے بولنے لگتا ہے۔ حالیؔ نے "مقدمہ شعر و شاعری" میں ان مثنویوں کے بارے میں لکھا ہے کہ "ان مثنویوں کو روزمرہ و محاورہ کی صفائی، قافیوں کی نشست، ترکیبوں کی چستی اور مصرعوں کی برجستگی کے لحاظ سے تمام اردو کی موجودہ مثنویوں سے بہتر سمجھتا ہوں...... ان میں مردانے اور زنانے محاوروں کو اس طرح برتا ہے کہ نثر میں بھی ایسی بے تکلفی سے آج تک کسی نے نہیں برتا...... جو کچھ اس نے بیان کیا ہے، خواہ وہ مورل ہو امِ مورل، اس میں حسنِ بیان کا پورا پورا حق ادا کردیا ہے...... اور اردو کے عام روزمرہ کو صحتِ الفاظ پر، جس کے اہلِ لکھنؤ سخت پابند ہیں، اکثر ترجیح دی ہے۔"[۲۳]

آج ان مثنویوں کی تاریخی اہمیت یہ بھی ہے کہ ان مثنویوں کو لکھ کر شوق نے ناسخ کے "طرزِ جدید" کے زیرِ اثر لکھی جانے والی پُرتصنع زبان کا طلسم توڑ دیا اور اسے ایک نئے، زندہ اسلوب کی راہ پر لگا دیا۔ ایک اور اہمیت یہ ہے کہ شوق نے ان مثنویوں میں واجد علی شاہ کے لکھنؤ کی فضا کو، حقیقت پسندی کے ساتھ، اس طرح پیش کیا ہے کہ یہ دور مثنویوں کے اشعار میں سچائی کے ساتھ محفوظ ہو گیا ہے۔ یہی حقیقت نگاری ان مثنویوں کی تاریخی اہمیت کو نمایاں کرتی ہے۔ "بہارِ عشق" زبان و بیان کے اعتبار سے شوق کا شاہ کار ہے۔ "بہارِ عشق" میں اور کسی حد تک "فریبِ عشق" میں بھی واقعات کی رفتار تیز ہے لیکن "زہرِ عشق" میں واقعات کی رفتار میں آہستگی ہے اور یہاں پہلی بار "عشق" اپنا جلوہ دکھا رہا ہے۔ بہارِ عشق کو کہیں سے کھول کر پڑھ لیجیے زبان و بیان کا لطف آپ کو اپنا گرویدہ بنا لے گا۔ اس میں "واسوخت" کا مزاج اور "ریختی" کا اثر بھی شامل ہے اور روزمرہ و محاورہ کا تخلیقی روپ بھی۔ "بہارِ عشق" کا سراپا دیکھ لیجیے، عاشقِ زار کے اطراف بیٹھے ہوئے دوستوں کی تصویر کشی دیکھ لیجیے۔ تعریفِ عشق میں جو اشعار لکھے گئے ہیں انھیں پڑھ لیجیے۔ ماما کی تصویر دیکھ لیجیے، بیگم کی زبان دیکھ لیجیے۔ محبوبہ جب دوپٹے سے منہ ڈھانپے اترتی ہے اور عاشق اس پر ٹوٹ پڑتا ہے، اس کے عمل اور ردِ عمل کا بیان پڑھ لیجیے ہر جگہ ایک ہی معیار کی رنگارنگ زبان کا برمحل و برجستہ استعمال پڑھنے والے کے دامنِ دل کو اپنی طرف کھینچ لیتا ہے۔ آپ اس مثنوی کو معیارِ اخلاق سے پسند نہ بھی کریں لیکن اس کے اظہارِ بیان کی سطح ایسی تخلیقی نوعیت کی ہے کہ یہاں اردو زبان کی قوتِ اظہار آگے بڑھتی اور ایک اہم تاریخی کارنامہ انجام دیتی نظر آتی ہے۔

فریبِ عشق اور بہارِ عشق کے برخلاف زہرِ عشق میں مرد اور عورت دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہیں عشق کی جلا دینے والی آگ دونوں کے باطن میں بھڑک رہی ہے۔ یہ وہ "عشق" ہے جو پہلی نظر میں جگر کے پار ہو جاتا ہے اور عورت ہجر کے تصور سے سراسیمہ ہو کر خودکشی کر لیتی ہے۔ ان مثنویوں کو طویل نظموں کے مغربی معیار یا قصہ (پلاٹ) اور کردار نگاری کے معیار سے نہیں جانچنا چاہیے۔ ہر زبان کے ادب کا اپنا تہذیبی مزاج ہوتا ہے۔ یہ مثنویاں مغرب کے تہذیبی مزاج کی حامل نہیں ہیں اور نہ ان میں وہ عوامل کارفرما ہیں جو ورتھر کی داستان یا ٹالسٹائی کی اینا کرینینا میں ملتے

ہیں۔ مثنوی میں کسی نام کے آجانے سے وہ مغربی رنگ کا کردار نہیں بن جاتا۔ مجنوں گورکھپوری نے ''زہر عشق'' کی ہیروئن کو ٹالسٹائی کی اینا کرنینا سے جاملایا ہے۔ ان دونوں میں ایک بات ضرور مشترک ہے کہ وہ دونوں خودکشی کر لیتی ہیں۔ زہر عشق میں خط لکھ کر پہل عورت کرتی ہے اور مرد کا جواب آنے پر دوسرا خط لکھ کر پہلے خط کو رد کر دیتی ہے۔

ٹالسٹائی کے ناول میں ورانسکی اینا کا پیچھا کرتا ہے اور وہ اس سے بھاگتی ہے لیکن آخر کار وہ اسے گھیر لیتا ہے اور وہ پسپا ہو جاتی ہے۔ گھربار چھوڑنے کا معاملہ بہت بعد میں آتا ہے۔ اینا کے دماغ میں تین چیزوں کے درمیان کش مکش ہے۔ ایک شوہر کی طرف فرض، دوسرے اپنے بیٹے کی محبت اور تیسرے ورانسکی کی محبت۔ اس کش مکش میں وہ نشہ آور چیزیں کھانے لگتی ہے۔ ورانسکی اس سے شادی کرنا چاہتا ہے مگر بیٹے کے چھٹ جانے کے خیال سے وہ شادی نہیں کرتی۔ اس کی خودکشی ورانسکی کی بے توجہی کی وجہ سے ہرگز نہیں ہے بلکہ اپنی ذہنی کش مکش چھپانے کے لیے ہے۔ اسی طرح گوئٹے کے ''آلامِ ورتھر'' سے زہر عشق کا مقابلہ کرنا بھی اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ دونوں تخلیقات دو مختلف تہذیبوں کی ترجمانی کرتی ہیں۔ گوئٹے کی یہ تصنیف پڑھ کر کچھ لوگوں نے خودکشی ضرور کی مگر ورتھر اور لوٹ کا عشق ایک رخنہ سامنے لاتا ہے۔ لوٹ شادی شدہ ہے اور ورتھر کی نہیں ہو سکتی۔ ''زہر عشق'' میں ہیروئن غیر شادی شدہ تھی آخر ان دونوں کی شادی میں کیا چیز مانع تھی؟ اس زاویے سے دیکھیے تو یہ معاشرہ پسپا، شکست خوردہ اور بے عمل معاشرہ نظر آتا ہے۔ یہاں عورت بھی روتی ہے اور مرد بھی لیکن دونوں اس مسئلے کو حل کرنے کے لیے کچھ نہیں کرتے۔

عبدالماجد دریابادی نے ''زہر عشق'' کو شیکسپیئر کے ڈراموں سے ملا کر بتایا ہے کہ ''عاشق و معشوق کی جدائیوں اور وداعی ملاقاتوں کے منظر بار بار دکھائے گئے ہیں۔ خودکشی، اقدام خودکشی اور مصنوعی خودکشی کے مناظر بھی شیکسپیئر کے صفحات میں متعدد ملتے ہیں اور رومیو جیولٹ کے بعض مناظر بہت موثر اور دردانگیز سمجھے جاتے ہیں لیکن مہذب اور ترقی یافتہ انگلستان کے اس نیک نام ڈراما نگار نے اگر کوئی منظر بھی ایسا دکھایا ہو جو اثر و عبرت انگیزی میں مشرق کے اس بدنام شاعر کے کھینچے ہوئے نقشہ کا مقابلہ کر سکے تو خدارا اسے پیش فرمایا دیا جائے''[۲۴] زہر عشق کا مطالعہ اس زاویے سے کرنے سے ہم غلط راستے پر پڑ جاتے ہیں۔ ''زہر عشق'' جس کلچر کی پیدائش ہے، جس زبان میں لکھی گئی ہے اور جس روایت اور پس منظر میں تخلیق ہوئی ہے ہمیں اسی پس منظر اور تناظر میں اسے دیکھنا چاہیے۔ اس کی اپنی ایک الگ دنیا ہے۔

''زہر عشق'' ایک المیہ مثنوی ہے جس میں ہیروئن خودکشی کر لیتی ہے۔ اس میں بھی، پہلی دونوں مثنویوں کی طرح، نہ مافوق الفطرت عناصر پر مبنی داستان ہے اور نہ کوئی پے چیدہ قصہ ہے۔ اس کی بحر بھی وہی ہے جو فریبِ عشق اور بہارِ عشق کی ہے۔ زہر عشق تعدادِ اشعار (۵۵۹) کے اعتبار سے فریبِ عشق (تعدادِ اشعار ۴۱۸) سے بڑی اور بہار عشق (تعداد اشعار ۸۴۲) سے چھوٹی ہے۔ اس میں، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، عشق کی نوعیت پہلی دونوں مثنویوں سے مختلف ہے۔ یہاں دونوں مرد اور عورت ایک دوسرے پر عاشق ہیں لیکن عورت جنون کی حد تک عشق کی آگ میں جل رہی ہے اور پہلی دونوں مثنویوں کی ہیروئن سے زیادہ متین، وفادار اور بے لوث ہے۔ جب وہ ''رخصتی ملاقات'' کے لیے آتی ہے تو دنیا کی بے ثباتی کا اظہار کرتی ہے۔ ''بہار عشق'' میں شوق نے ''عشق'' کے فلسفے کو اس طرح بیان کیا ہے کہ تصورِ عشق کی ساری مشرقی روایت اس میں سمٹ آتی ہے۔ اسی طرح ''زہر عشق'' میں بے ثباتی دہر کے فلسفے کو پر اثر انداز میں بیان کیا ہے:

اب نہ رستم نہ سام باقی ہے　　اک فقط نامی نام باقی ہے
رشکِ یوسف جو تھے جہاں میں حسیں　　کھا گئے ان کو آسمان وزمیں
ہر گھڑی منقلب زمانہ ہے　　یہی دنیا کا کارخانہ ہے
صبح کو طائرانِ خوش الحان　　پڑھتے ہیں کل من علیہا فان
موت سے کس کو رستگاری ہے　　آج وہ کل ہماری باری ہے
زندگی بے ثبات ہے اس میں　　موت عینِ حیات ہے اس میں

اس کے بعد وہ اپنے زہر کھانے کا ذکر چھیڑتی ہے:

ہم بھی گر جان دے دیں کھا کر سم　　تم نہ رونا ہمارے سر کی قسم

اور پھر وصیت کرتی ہے۔ یہ ایک جذباتی منظر ہے جو مثنوی پڑھنے والوں کو شدت سے متاثر کرتا ہے۔ اسے اس بات کا احساس ہے کہ خودکشی عقبیٰ میں روسیاہی کا سبب ہوگی لیکن وہ فراق پر موت کو ترجیح دیتی ہے۔ آخر میں اس کے جنازے کا دل دوز منظر آتا ہے۔

قصے میں بظاہر کئی نقص ہیں لیکن عشقیہ جذبات کا بیان ایسا ہے کہ وہ ہر پڑھنے والوں کو متاثر کرتا ہے۔ اس مثنوی میں جذبات نگاری اور انسانی نفسیات نے ایسی جاذبیت پیدا کی ہے کہ قاری کو مٹھی میں لے لیتی ہے۔ یہاں زبان وبیان کی سطح بھی موقع ومحل کے عین مطابق ہے۔ بیان کی سادگی، حقیقت نگاری، رومانی فضا اور روزمرہ کی بول چال کی زبان میں اظہارِ جذبات نے اسے اردو کی ایک اہم المیہ مثنوی بنا دیا ہے۔ اس کے زبان وبیان سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ بول چال کی عام زبان ہی دراصل تخلیقی قوت کی حامل ہوتی ہے۔ فریبِ عشق اور بہارِ عشق میں یہ تہذیب دنیا ومافیہا سے بے نیاز ہو کر کھل کھیلتی نظر آتی ہے۔ زہرِ عشق میں یہ عورت نہیں بلکہ خود یہ تہذیب خودکشی کرتی ہے۔ واجد علی شاہ کی شاہی کے خاتمے کے بعد اس عشق کا یہی انجام ہو سکتا تھا۔

شوق نے یہ مثنویاں لکھ کر ناسخ کے ''طرزِ جدید'' کے طلسم کو توڑ دیا اور اردو شاعری کو ایک نئی سمت دی جس میں روزمرہ کی زبان کے استعمال کو دوبارہ زندہ کر کے شعروادب کے رخ کو بدل دیا۔ ''گلزارِ نسیم'' طرزِ جدید کا شاہ کار ہے اور شوق کی تینوں مثنویاں اس کا ردِعمل ہیں۔ ان مثنویوں میں شوق نے بول چال کی عام وخاص زبان اور لہجوں کو ملا کر ایک کر دیا اور اسی کے ساتھ لکھنؤ اور دہلی کی زبان ومحاورہ بھی مل کر ایک سطح پر آ گئے۔ جیسے لکھنؤ اور دہلی دونوں انگریزوں کی عمل داری میں آ کر ایک ہو گئے تھے، اسی طرح یہی کام تخلیقی سطح پر شوق نے انجام دیا اور ''زبان کی شاعری'' کو ایک نئے رجحان کے طور پر اجاگر ونمایاں کر کے طرزِ ناسخ کو ہمیشہ کے لیے تاریخ کی جھولی میں ڈال دیا۔ یہی ان مثنویوں کی تاریخی اہمیت ہے۔

حواشی:

[۱] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، (جلد دوم) مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۵۳۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۲] ایضاً

ہیں۔ مثنوی میں کسی نام کے آجانے سے وہ مغربی رنگ کا کردار نہیں بن جاتا۔ مجنوں گورکھپوری نے ''زہر عشق'' کی ہیروئن کو ٹالسٹائی کی اینا کرنینا سے جاملایا ہے۔ ان دونوں میں ایک بات ضرور مشترک ہے کہ وہ دونوں خودکشی کرلیتی ہیں۔ زہر عشق میں خط لکھ کر پہل عورت کرتی ہے اور مرد کا جواب آنے پر دوسرا خط لکھ کر پہلے خط کو رد کردیتی ہے۔ ٹالشائی کے ناول میں ورانسکی اینا کا پیچھا کرتا ہے اور وہ اس سے بھاگتی ہے لیکن آخر کار وہ اسے گھیر لیتا ہے اور وہ پسپا ہوجاتی ہے۔ گھر بار چھوڑنے کا معاملہ بہت بعد میں آتا ہے۔ اینا کے دماغ میں تین چیزوں کے درمیان کش مکش ہے۔ ایک شوہر کی طرف فرض، دوسرے اپنے بیٹے کی محبت اور تیسرے ورانسکی کی محبت۔ اس کش مکش میں وہ نشہ آور چیزیں کھانے لگتی ہے۔ ورانسکی اس سے شادی کرنا چاہتا ہے مگر بیٹے کے چھٹ جانے کے خیال سے وہ شادی نہیں کرتی۔ اس کی خودکشی ورانسکی کی بے توجہی کی وجہ سے ہرگز نہیں ہے بلکہ اپنی ذہنی کش مکش چھپانے کے لیے ہے۔ اسی طرح گوئٹے کے ''آلامِ ورتھر'' سے زہر عشق کا مقابلہ کرنا بھی اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ دونوں تخلیقات دو مختلف تہذیبوں کی ترجمانی کرتی ہیں۔ گوئٹے کی یہ تصنیف پڑھ کر کچھ لوگوں نے خودکشی ضرور کی مگر ورتھر اور لوٹ کا عشق ایک رخنہ سامنے لاتا ہے۔ لوٹ شادی شدہ ہے اور ورتھر کی نہیں ہوسکتی۔ ''زہر عشق'' میں ہیروئن غیر شادی شدہ تھی آخر ان دونوں کی شادی میں کیا چیز مانع تھی؟ اس زاویے سے دیکھیے تو یہ معاشرہ پسپا، شکست خوردہ اور بے عمل معاشرہ نظر آتا ہے۔ یہاں عورت بھی روتی ہے اور مرد بھی لیکن دونوں اس مسئلے کو حل کرنے کے لیے کچھ نہیں کرتے۔

عبدالماجد دریابادی نے ''زہر عشق'' کو شیکسپیئر کے ڈراموں سے ملا کر بتایا ہے کہ ''عاشق و معشوق کی جدائیوں اور وداعی ملاقاتوں کے منظر بار بار دکھائے گئے ہیں۔ خودکشی، اقدام خودکشی اور مصنوعی خودکشی کے مناظر بھی شیکسپیئر کے صفحات میں متعدد ملتے ہیں اور رومیو جیولٹ کے بعض مناظر بہت موثر اور دردانگیز سمجھے جاتے ہیں لیکن مہذب اور ترقی یافتہ انگلستان کے اس نیک نام ڈراما نگار نے اگر کوئی منظر بھی ایسا دکھایا ہو جو اثر و عبرت انگیزی میں مشرق کے اس بدنام شاعر کے کھینچے ہوئے نقشہ کا مقابلہ کرسکے تو خدارا اسے پیش فرمایا دیا جائے''[۲۳] زہر عشق کا مطالعہ اس زاویے سے کرنے سے ہم غلط راستے پر پڑ جاتے ہیں۔ ''زہر عشق'' جس کلچر کی پیدائش ہے، جس زبان میں لکھی گئی ہے اور جس روایت اور پس منظر میں تخلیق ہوئی ہے ہمیں اسی پس منظر اور تناظر میں اسے دیکھنا چاہیے۔ اس کی اپنی ایک الگ دنیا ہے۔

''زہر عشق'' ایک المیہ مثنوی ہے جس میں ہیروئن خودکشی کرلیتی ہے۔ اس میں بھی، پہلی دونوں مثنویوں کی طرح، نہ مافوق الفطرت عناصر پر مبنی داستان ہے اور نہ کوئی پے چیدہ قصہ ہے۔ اس کی بحر بھی وہی ہے جو فریبِ عشق اور بہارِ عشق کی ہے۔ زہر عشق تعدادِ اشعار (۵۵۹) کے اعتبار سے فریبِ عشق (تعدادِ اشعار ۳۱۸) سے بڑی اور بہار عشق (تعداد اشعار ۸۴۲) سے چھوٹی ہے۔ اس میں، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، عشق کی نوعیت پہلی دونوں مثنویوں سے مختلف ہے۔ یہاں دونوں مرد اور عورت ایک دوسرے پر عاشق ہیں لیکن عورت جنون کی حد تک عشق کی آگ میں جل رہی ہے اور پہلی دونوں مثنویوں کی ہیروئن سے زیادہ متین، وفادار اور بے لوث ہے۔ جب وہ ''رخصتی ملاقات'' کے لیے آتی ہے تو دنیا کی بے ثباتی کا اظہار کرتی ہے۔ ''بہار عشق'' میں شوق نے ''عشق'' کے فلسفے کو اس طرح بیان کیا ہے کہ تصورِ عشق کی ساری مشرقی روایت اس میں سمٹ آتی ہے۔ اسی طرح ''زہر عشق'' میں بے ثباتی دہر کے فلسفے کو پر اثر انداز میں بیان کیا ہے۔

اب نہ رستم نہ سام باقی ہے　　　اک فقط نامی نام باقی ہے
رشکِ یوسف جو تھے جہاں میں حسیں　　　کھا گئے ان کو آسمان وزمیں
ہر گھڑی منقلب زمانہ ہے　　　یہی دنیا کا کارخانہ ہے
صبح کو طائرانِ خوش الحان　　　پڑھتے ہیں کل من علیہا فان
موت سے کس کو رستگاری ہے　　　آج وہ کل ہماری باری ہے
زندگی بے ثبات ہے اس میں　　　موت عینِ حیات ہے اس میں

اس کے بعد وہ اپنے زہر کھانے کا ذکر چھیڑتی ہے:

ہم بھی گر جان دے دیں کھا کر سم　　　تم نہ رونا ہمارے سر کی قسم

اور پھر وصیت کرتی ہے۔ یہ ایک جذباتی منظر ہے جو مثنوی پڑھنے والوں کو شدت سے متاثر کرتا ہے۔ اسے اس بات کا احساس ہے کہ خودکشی عقبیٰ میں روسیاہی کا سبب ہوگی لیکن وہ فراق پر موت کو ترجیح دیتی ہے۔ آخر میں اس کے جنازے کا دل دوز منظر آتا ہے۔

قصے میں بظاہر کئی نقص ہیں لیکن عشقیہ جذبات کا بیان ایسا ہے کہ وہ ہر پڑھنے والوں کو متاثر کرتا ہے۔ اس مثنوی میں جذبات نگاری اور انسانی نفسیات نے ایسی جاذبیت پیدا کی ہے کہ قاری کو مٹھی میں لے لیتی ہے۔ یہاں زبان وبیان کی سطح بھی موقع ومحل کے عین مطابق ہے۔ بیان کی سادگی، حقیقت نگاری، رومانی فضا اور روزمرہ کی بول چال کی زبان میں اظہارِ جذبات نے اسے اردو کی ایک اہم المیہ مثنوی بنا دیا ہے۔ اس کے زبان وبیان سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ بول چال کی عام زبان ہی دراصل تخلیقی قوت کی حامل ہوتی ہے۔ فریبِ عشق اور بہارِ عشق میں یہ تہذیب دنیا ومافیہا سے بے نیاز ہو کر کھل کھیلتی نظر آتی ہے۔ زہرِ عشق میں یہ عورت نہیں بلکہ خود یہ تہذیب خودکشی کرتی ہے۔ واجد علی شاہ کی شاہی کے خاتمے کے بعد اس عشق کا یہی انجام ہوسکتا تھا۔

شوق نے یہ مثنویاں لکھ کر ناسخ کے "طرزِ جدید" کے طلسم کو توڑ دیا اور اردو شاعری کو ایک نئی سمت دی جس میں روزمرہ کی زبان کے استعمال کو دوبارہ زندہ کر کے شعروادب کے رخ کو بدل دیا۔ "گلزارِ نسیم" طرزِ جدید کا شاہ کار ہے اور شوق کی تینوں مثنویاں اس کا ردِعمل ہیں۔ ان مثنویوں میں شوق نے بول چال کی عام وخاص زبان اور لہجوں کو ملا کر ایک کر دیا اور اسی کے ساتھ لکھنؤ اور دہلی کی زبان ومحاورہ بھی مل کر ایک سطح پر آ گئے۔ جیسے لکھنؤ اور دہلی دونوں انگریزوں کی عمل داری میں آ کر ایک ہو گئے تھے، اسی طرح یہی کام تخلیقی سطح پر شوق نے انجام دیا اور "زبان کی شاعری" کو ایک نئے رجحان کے طور پر اجاگر ونمایاں کر کے طرزِ ناسخ کو ہمیشہ کے لیے تاریخ کی جھولی میں ڈال دیا۔ یہی ان مثنویوں کی تاریخی اہمیت ہے۔

حواشی:

[۱] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، (جلد دوم) مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۵۳۳ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۲] ایضاً

[۳] تذکرۂ شوق، عطا اللہ پالوی، ص ۵۵-۵۶، مکتبۂ جدید لاہور ۱۹۵۶ء

[۴] ایضاً، ص ۴۱

[۵] تذکرہ شوق، عطا اللہ پالوی، ص ۴۸-۵۳، بحولہ بالا

[۶] انتخاب مرزا شوق مرتبہ شاہ عبدالسلام، اتر پردیش اردو اکادی، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۷] تاریخ ادبیات ہندی و ہندوستانی، گارساں دتاسی، اردو ترجمہ لیلیان سکستن (قلمی) عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی، ص ۶۳۶ مخزونہ کراچی یونیورسٹی، ۱۹۶۰ء

[۸] شعلۂ جوالہ (جلد دوم) مرتبہ فدا علی عیش، ص ۵۴۲، مطبع نول کشور، ۱۲۸۵ھ

[۹] مثنویاتِ شوق، مرتبہ رشید حسن خاں، مقدمہ ص ۲۴-۲۵، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۹۹ء

[۱۰] تذکرۂ شوق، عطا اللہ پالوی، ص ۷۷، بحولہ بالا۔

[۱۱] ایضاً، ص ۶۹-۷۸، بحولہ بالا۔

[۱۲] زہر عشق مرتبہ مجنوں گورکھپوری، ص ۴۹-۵۰، ایوانِ اشاعت گورکھپور، ۱۹۳۰ء

[۱۳] مثنویاتِ شوق، بحولہ بالا، ص ۴۱-۴۲

[۱۴] ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ۱۲۶۶ھ کا یہ ایڈیشن سید مسعود حسن رضوی ادیب کے کتب خانے میں موجود ہے اور یہ ترقیمہ اس میں درج ہے دیکھیے۔ ''اردو مثنوی شمالی ہند میں''، ص ۵۰۰، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۹ء

[۱۵] مثنویاتِ شوق، بحولہ بالا، ص ۵۷

[۱۶] مقدمہ شعر و شاعری، الطاف حسین حالی، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۲۸۶، مکتبۂ جدید لاہور ۱۹۵۳ء

[۱۷] تذکرہ شوق، عطا اللہ پالوی، ص ۲۵۵، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۶ء

[۱۸] مضمون ساحل بلگرامی، مطبوعہ نگار لکھنؤ شمارہ اکتوبر ۱۹۴۲ء

[۱۹] ''اردو مثنوی شمالی ہند میں'' ڈاکٹر گیان چند، ص ۱۳۱، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۸۷ء

[۲۰] تذکرۂ شوق، عطا اللہ پالوی، بحولہ بالا، ص ۲۵۷-۲۷۴

[۲۱] قومی انگریزی اردو لغت، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۲۱۳۹، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۱۹۹۲ء

[۲۲] تاریخ اودھ، حصہ پنجم، حکیم نجم الغنی خاں، ص ۱۰۷، نفیس اکیڈیمی، کراچی ۱۹۸۲ء

[۲۳] مقدمہ شعر و شاعری، الطاف حسین حالی، ص ۲۸۶، ۳۰۲، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، مکتبۂ جدید لاہور ۱۹۵۳ء

[۲۴] زہر عشق، نواب مرزا شوق لکھنوی، مرتبہ مجنوں گورکھپوری میں شامل عبدالماجد دریابادی کا مضمون ''اردو کا ایک بدنام شاعر'' ص ۸۲، ایوانِ اشاعت گورکھپور، ۱۹۳۰ء

فصل پنجم

انیسویں صدی کی دو اہم ادبی و تہذیبی شخصیات

فصل پنجم

پہلا باب

واجد علی شاہ

حالات شخصیت و مزاج، تصانیف: مثنویات، غزل، مرثیہ، اردو نثر، رہس، اثرات

انیسویں صدی کے شروع میں ہندوستان کا صرف ایک بادشاہ تھا لیکن ۱۸۲۷ء میں دو بادشاہ ہو گئے۔ ایک مغل بادشاہ اکبر شاہ ثانی اور دوسرا بادشاہِ اودھ غازی الدین حیدر۔ دونوں بادشاہ انگریزوں کے قبضے میں تھے۔ اکبر شاہ ثانی وظیفہ خوار تھے اور نام کے بادشاہ تھے۔ غازی الدین حیدر بھی بظاہر بادشاہ تھے لیکن حکم کمپنی بہادر کے ”بڑے صاحب“ (ریذیڈنٹ) کا چلتا تھا۔ مغلیہ بادشاہ کا پایۂ تخت دہلی تھا اور سلطنتِ اودھ کا دارالحکومت لکھنؤ تھا۔ روزآنہ کی جنگوں اور حملوں سے دہلی اجڑ چکی تھی اور وہاں کے لوگ معاشی بدحالی اور تنگ دستی سے تنگ آ کر جس کو جہاں ٹھکانا ملتا وہاں چلا جاتا۔ لکھنؤ معاشی خوش حالی اور دلی سے قریب ہونے کی وجہ سے مزید آباد ہو رہا تھا۔ عہدِ وزارت میں لکھنؤ کا وزیر نواب، سلطنتِ دہلی کا ماتحت تھا لیکن شاہی کے بعد اودھ میں یہ جذبہ پیدا ہوا کہ ہم بھی دہلی کے برابر بلکہ اس سے بہتر ہیں۔ اس رجحان نے لکھنؤ میں اپنی شناخت پیدا کرنے کے جذبے کو ابھارا اور لکھنؤ نے ہر سطح پر خود کو دہلی سے ممتاز کرنے کے لیے زندگی کے ہر شعبے میں کوئی نہ کوئی جدت پیدا کی۔ یہاں تک کہ اردو زبان میں تذکیر و تانیث، محاورہ اور روزمرہ سے لے کر رنگِ شاعری اور اظہارِ بیان تک میں تبدیلیاں پیدا کیں۔ یہ ثقافتی و لسانی تبدیلیاں اوپری تبدیلیاں تھیں اور وہ اس لیے کہ دونوں سلطنتوں کا بنیادی طور پر تہذیبی و لسانی ڈھانچا ایک تھا۔ سادہ گوئی دہلی کا رنگِ سخن تھا جس کے ممتاز ترین نمائندے میر و سودا تھے۔ خود استاد مصحفی بھی اسی رنگ کے پیرو تھے۔ لکھنؤ کے شیخ ناسخ نے ”سادہ گوئی“ ترک کر کے ”طرزِ جدید“ کی بنیاد ڈالی جو اس دور میں لکھنؤ کے تخلیقی مزاج سے ہم آہنگ ہو کر خاص و عام میں مقبول ہو گیا۔ ”طرزِ جدید“ نے ”مضمون آفرینی“ اور دور کی کوڑی لانے والی ”معنی یابی“ کے ساتھ صحتِ زبان، رعایتِ لفظی اور صنائع بدائع پر پُر تصنع شاعری کی بنیاد رکھی اور اس کا ایک ایسا مزاج بنایا کہ پہلی بار لکھنؤ کی شاعری خود دہلی والوں کے لیے باعثِ کشش ہو گئی۔ مرزا غالب نے لکھا ہے کہ اس زمانے میں وہ خود اور حکیم مومن خاں مومن دونوں ناسخ کے رنگ میں شعر کہنے کی کوشش کر رہے تھے۔ غالب پر ناسخ کے اثرات کا مطالعہ اب تک نہیں ہوا۔ سب نے بیدلؔ کو تو دیکھا لیکن ناسخ کے اثر پر غور نہیں کیا۔

تواتر سے ایک بات یہ دیکھنے میں آتی ہے کہ جب ایک نواب وزیر یا بادشاہ عدم کو سدھارتا تو انگریز دوسرے نواب وزیر یا بادشاہ سے نیا معاہدہ کر کے سلطنت اودھ کا ایک حصہ ہتھیا لیتے۔ فوج و ریذیڈنٹ کے اخراجات میں اضافہ یا بڑی رقم قرض کے طور پر لینے کا معاہدہ کر لیتے۔ یہ سلسلہ شجاع الدولہ کی وفات کے ساتھ شروع ہوا۔ حکمتِ عملی اور امن و امان کی ذمہ داری بھی انگریزوں نے لے لی جس سے سارے معاشرے میں امن کا جھوٹا احساس پیدا

ہوگیا۔ اس صورتِ حال میں اب وزیر یا بادشاہ کے پاس کرنے کے لیے کچھ بھی نہ رہا۔ جو انگریز چاہتا تھا وہ وہی کرتے تھے۔ نواب یا بادشاہ کی حیثیت صرف ایک کٹھ پتلی کی سی تھی۔ اس صورتِ حال میں ان کٹھ پتلیوں نے عیش پرستی کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنالیا اور ساتھ ہی رقص و موسیقی، مذہبی رسوم و رواج میں جدت طرازی اور شعروشاعری میں گہری دلچسپی لینے لگے۔ اب سلطنتِ اودھ کی حیثیت انگریزوں کی ایک جاگیر کی سی ہوکر رہ گئی جس کو قائم رکھنے والا بھی انگریز تھا اور جس کا مختار نامہ بھی انگریز کے پاس تھا۔ نواب آصف الدولہ سے لے کر واجد علی شاہ تک سب اسی کتر بیونت اور کاٹ چھانٹ کے عمل سے گذرے جس کی تفصیل کتب تواریخ میں درج ہے۔

اس دور میں انگریز مختلف ریاستوں کو برطانوی ہند میں شامل کرنے میں مصروف عمل تھے اور اس موقع کی تاک میں تھے کہ کب اودھ کو ہڑپ کرلیا جائے۔ واجد علی شاہ ولی عہدی کے زمانے ہی میں اس بات کو دیکھ رہے تھے کہ اودھ کا جانا اب ٹھہر گیا ہے۔

ٹٹ پونجیوں کا اخترے خانے میں دورہ ہے دُکان اٹھا ڈالو بازار نہ ٹھہرے گا

(دیوان گلدستۂ عاشقاں)

اور جب ۲۶رصفر ۱۲۶۳ھ/ ۱۳رفروری ۱۸۴۷ کو ۲۶ سال کی عمر میں اس ڈھلتے ہوئے تخت پر وہ بادشاہ بن کر بیٹھے اور فوج کی تنظیمِ نو کے ساتھ عدل و انصاف کا نیا نظام اور اصلاحات کا عمل شروع کیا تو کمپنی بہادر کے ریذیڈنٹ (بڑے صاحب) نے انھیں سمجھایا کہ ان کی صحت اچھی نہیں ہے وہ ان کاموں کو چھوڑ کر سیر و تفریح اور عیش و سرور میں وقت گذاریں۔ یہی مشورہ اطباء سے دلوایا گیا۔ لارڈ ہارڈنگ پنجاب سے کلکتہ جاتے ہوئے جب اودھ کی صورتِ حال کا جائزہ لینے کے لیے لکھنؤ میں ٹھہرے تو یہاں کے حالات یقیناً ایسے نہیں تھے کہ واجد علی شاہ پر بد انتظامی کا الزام عائد کیا جائے لیکن ۲۳رنومبر ۱۸۴۷ء کو ہارڈنگ نے لکھا، جس کا متن محفوظ ہے، کہ واجد علی شاہ کو انتظام سلطنت سنوارنے کے لیے دو سال کا وقت دیا جاتا ہے اور اگر انتظام درست نہ ہوا تو کمپنی اودھ کا انتظام خود سنبھال لے گی[۱] اسی کے ساتھ واجد علی شاہ کو اپنی معزولی اور اودھ کے الحاق کا اندازہ ہوگیا۔ اس صورتِ حال میں بادشاہ مجبور و لاچار تھا، کرتا بھی تو کیا کرتا۔

محمد واجد علی، جو عرفِ عام میں واجد علی شاہ کے نام سے معروف ہیں اور جن کا تخلص اختر تھا، بادشاہ غازی الدین حیدر کے دورِ شاہی میں ۱۰رذیقعد ۱۲۳۸ھ/ ۱۹رجولائی ۱۸۲۳ء کو نجم الدولہ مرزا امجد علی کے ہاں پیدا ہوئے[۲] نجم الغنی خاں نے رائے چھمن لال معجز کا قطعہ تاریخ تولد بھی دیا ہے جس کے آخری مصرع سے ۱۲۳۸ھ برآمد ہوتے ہیں۔ قیصر التواریخ جلد دوم میں سید کمال الدین حیدر نے زائچہ بھی دیا ہے اور لکھا ہے کہ بادشاہ دہم ذیقعد روز سہ شنبہ یک پاس برآمدہ ۱۲۳۷ھ مطابق ۱۸۲۱ء میں پیدا ہوئے[۳] کوکب قدر نے اپنی تصنیف میں ۱۰رذیقعد ۱۲۳۸ھ/ ۱۹رجولائی ۱۸۲۳ء کو درست قرار دیا ہے[۴] مسعود حسن رضوی ادیب نے ۱۰رذیقعد ۱۲۳۷ھ/ ۳۰ جولائی ۱۸۲۲ء کو درست قرار دیا ہے[۵] منشی رام سہائے تمنا نے ''افضل التواریخ'' میں ۱۰رذیقعد ۱۲۳۸ھ تاریخ پیدائش دی ہے۔ ان ساری بحثوں کا جائزہ لینے کے بعد ۱۰رذیقعد ۱۲۳۸ھ/ ۱۹رجولائی ۱۸۲۳ء درست معلوم ہوتی ہے۔

محمد واجد علی مرزا امجد علی کے دوسرے بیٹے تھے۔ ان سے بڑے بیٹے مصطفیٰ علی حیدر ذہنی طور پر ضعیف تھے اس لیے جب امجد علی شاہ ربیع الثانی ۱۲۵۸ھ/ مئی ۱۸۴۲ء کو تختِ شاہی پر متمکن ہوئے تو محمد واجد علی کو ابوالمنصور

سکندر جاہ، سلیماں حشم، صاحبِ عالم بہادر خطاب کے ساتھ ولی عہد مقرر کیا۔ یہی ولی عہد اپنے والد امجد علی شاہ کی وفات کے بعد ۲۶رصفر ۱۲۶۳ھ/۱۳رفروری ۱۸۴۷ء کو ابوالمظفر ناصر الدین سکندر جاہ بادشاہ عادل قیصر زماں سلطان عالم محمد واجد علی شاہ کے القاب کے ساتھ تختِ اودھ پر فائز ہوئے[۶]

واجد علی شاہ (۱۸۴۷ء۔۱۸۵۶ء) اودھ کے آخری تاج دار تھے۔ وہ نہایت وجیہہ، خوبصورت اور جامہ زیب تھے۔ ذہانت وذکاوت اور حافظہ قدرت نے ودیعت کیا تھا۔ شاعری کا ذوق پیدائشی تھا۔ عمدرجہ موزوں طبع تھے۔ جدت طرازی ان کی فطرت کا خاصہ تھی۔ شعر کہتے تو کہتے چلے جاتے۔ علوم متداولہ بڑے شوق سے اور جلد حاصل کیے۔ ''میزان الطب'' اور ''شرح اسباب'' نواب امین الدولہ امداد حسین خاں سے پڑھیں۔ شاعری میں فتح الدولہ برقؔ سے اور موسیقی کو قطب علی خاں رام پوری سے حاصل کیا۔ ''بنی'' میں واجد علی شاہ نے برقؔ (م ۲۸رصفر ۱۲۷۴ھ) کو ''اوستادِ مرحوم راقم'' [۷] لکھا ہے۔

تختِ سلطنت پر بیٹھتے ہی انھوں نے نظم سلطنت کو سنبھالنے کی کوشش کی۔ بادشاہ کی سواری نکلتی تو دو ترک سوار چاندی کے دو صندوقچے نیزوں پر لے کر آگے آگے چلتے اور راستے میں جو بھی عرضی دیتا وہ ان ڈبوں میں ڈال دی جاتی تھی۔ ڈبوں کی کنجیاں بادشاہ اپنے پاس رکھتے اور اپنے سامنے کھلوا کر ہر درخواست پر حکم صادر کرتے۔ اسی کے ساتھ بادشاہ نے فوج کی درستی پر توجہ دی۔ بادشاہ نے پیادوں کی چند پلٹنیں اور سواروں کے رسالے بھرتی کر کے انھیں وردی اور ہتھیاروں سے لیس کیا اور اُن کی تربیت شروع کی۔ ان کی قواعد کے لیے فارسی اصطلاحات وضع کیں اور پلٹنوں کے نئے نئے نام مثلاً بانکا، ترچھا، گھنگھور، اختری، نادری وغیرہ مقرر کیے۔ بادشاہ خود میدان میں جا کر پلٹنوں کا معائنہ کرتے اور گھنٹوں دھوپ میں کھڑے رہتے[۸] ان ساری باتوں سے بادشاہ کی مقبولیت بڑھ رہی تھی اور یہ بات ریذیڈنٹ کو ناگوار تھی۔ انگریزوں نے بادشاہ کے خلاف افواہوں کا بازار گرم کر کے اسے طرح طرح سے بدنام کرنا شروع کیا اور ان کے خلاف رپورٹیں گورنر جنرل کو بھجوائیں ۔ اسی زمانے میں واجد علی شاہ بیمار پڑ گئے اور اطبا نے جو ریذیڈنٹ نے مقرر کیے تھے، مشورہ دیا کہ وہ کوئی ایسا کام نہ کریں جس سے ان کے دماغ پر کسی قسم کا دباؤ پڑے اور اپنا وقت سیر وتفریح میں گزاریں[۹] اسی زمانے میں ریذیڈنٹ کی مداخلت اتنی بڑھ گئی کہ بادشاہ ذرا سا کام بھی اپنی مرضی سے، آزادی کے ساتھ نہیں کر سکتے تھے۔ اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ بادشاہ ہونے کے ساتھ ہی وہ تختِ مرصع کو جسے غازی الدین حیدر نے کئی کروڑ روپے میں تیار کرایا تھا، کوٹھی فرح بخش سے قیصر باغ میں رکھوانا چاہتے تھے۔ بڑے صاحب (ریذیڈنٹ) نے اس کی اجازت نہیں دی[۱۰] اس صورتِ حال میں بادشاہ انتظامِ سلطنت سے کم وبیش کنارہ کش ہو گئے اور تفصیلی ہدایات لکھوا کر وزیر اعظم کو دیں کہ ان پر پوری طرح عمل کیا جائے۔ یہ ہدایات ''دستورِ واجدی'' کے نام سے موسوم ہیں اور ''وزیر نامہ'' میں اس کی تفصیل درج ہیں[۱۱] اس دستور کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ بادشاہ فی الواقع احوالِ سلطنت کی اصلاح اور عدل وانصاف کا چراغ روشن کرنا چاہتے تھے۔ اس کے بعد، جیسا کہ ''وزیر نامہ'' میں لکھا ہے، بادشاہ ''متخلی بالطبع'' ہو کر ''لذائذ عیش ونشاط'' تاریخ وسیر کے مطالعے، تعمیر ایوانات وعمارات اور فنِ شاعری کہ ''از فنونِ پسندیدہ وبرگزیدہ حضرت سلطانِ زماں'' ہے اور فنِ موسیقی میں مصروف ومشغول ہو گئے[۱۲] یہ صورت بڑے صاحب اور کمپنی بہادر کی مرضی کے عین مطابق تھی۔ بادشاہ نے عیش وعشرت کے ساتھ موسیقی وشاعری کی طرف پوری توجہ دے کر غمِ روزگار کو یکسر بھلا دیا۔ کرنل سلیمن سلطنت کی بدانتظامی کی رپورٹیں

گورنر جنرل کو بھیجتا رہا اور جب اوٹرام صاحب نئے ریذیڈنٹ بن کر آئے تو انھوں نے بھی یہی مشورہ دیا کہ اب اودھ کا انتظام انگریزی حکومت اپنے ہاتھ میں لے لے۔ یہ مسئلہ کمپنی کے بورڈ آف ڈائریکٹر کے سامنے پیش ہوا اور طے پایا کہ اودھ کو برطانوی مقبوضات میں شامل کر لیا جائے۔ اس فیصلے کی بنیاد پر لارڈ ڈلہوزی نے بادشاہ کو ایک نیا معاہدہ بھیجا اور سارے معاہدے یک طرفہ طور پر منسوخ کر دیے۔ نئے معاہدے پر دستخط و مہر کے لیے بادشاہ کو تین دن کی مہلت دی گئی۔ بادشاہ نے سارے دباؤ کے باوجود اس معاہدے پر دستخط نہیں کیے۔ ۷؍فروری ۱۸۵۶ء/ ۱۹؍جمادی الاول ۱۲۷۲ھ کو انگریزوں نے بادشاہ کو معزول کر کے ملک کی ضبطی کا اعلان کر دیا اور ایک اشتہار اودھ میں موجود سارے تھانوں پر لگا دیا گیا[۱۳]۔ اس معزولی میں وزیر اعظم اودھ حضور عالم علی نقی خاں، جو بادشاہ کے خسر بھی تھے، انگریزوں کے ساتھ شریک تھے۔

بادشاہ نے ملکہ معظمہ (وکٹوریہ) کے ہاں اپیل دائر کرنے کا طے کیا اور لکھنؤ سے کلکتہ روانہ ہو گئے۔ وہاں پہنچ کر اپنی والدہ ملکہ کشور، بھائی جرنیل صاحب مرزا سکندر حشمت اور ولی عہد کیواں قدر کو مرزا محمد حامد علی کے ہمراہ ۱۸؍جون ۱۸۵۶ء کو لندن روانہ کر دیا تاکہ ملکہ برطانیہ سے انصاف طلب کر سکیں۔ اسی اثناء میں ۱۸۵۷ء کی بغاوت شروع ہو گئی۔ باغیوں نے ان کے نابالغ بیٹے برجیس قدر کو حضرت محل کی نگرانی میں، اپنا بادشاہ تسلیم کر لیا۔ اس کے ساتھ ملکہ وکٹوریہ سے انصاف طلب کرنے کا معاملہ بھی بغاوت ۱۸۵۷ء کی نذر ہو گیا۔ واجد علی شاہ ۷؍رمضان ۱۲۷۲ھ/ ۱۲؍مئی ۱۸۵۶ء کو کلکتہ پہنچے اور مٹیا برج میں مہاراجا بردوان کی کوٹھی کرائے پر لے کر اس میں مقیم ہو گئے۔ ۱۸۵۷ء کے دوران ۱۵؍جون ۱۸۵۷ء کو انگریزوں نے انھیں گرفتار کر کے فورٹ ولیم میں نظر بند کر دیا جہاں سے وہ ۹؍جولائی ۱۸۵۹ء کو رہا ہوئے۔ ”تاریخ نور“ کے خط ۲۸ میں واجد علی شاہ نے لکھا کہ ”داستانِ مصیبت اپنی کیا بیان کروں ایک دفتر میں بھی نہ سماوے اگر لکھوں۔ مختصر یہ کہ اللہ نے میرے حال پر رحم کیا کہ میں تاریخ ساتویں شہر حال (ذالحجہ) کو قلعہ سے رہا ہو کر موچی کھولے میں آیا“[۱۴] باقی زندگی انھوں نے یہیں گذاری اور ۲؍محرم ۱۳۰۵ھ/ ۲۰؍ستمبر ۱۸۸۷ء کو تیس سال چار مہینے آٹھ دن یہاں رہ کر، وفات پائی اور اپنے بنائے ہوئے سبطین آباد کے امام باڑے میں مدفون ہوئے۔

شیخ فدا علی عیش نے اپنی مثنوی ”اشکِ مسلسل“ میں سارے معاشرے کے جذبات کی ترجمانی کی ہے:

شہر بارِ دگر ہوا ویراں   لکھنؤ ہو گیا ہے ہو کا مکاں
چرخ سے بے کسی برستی ہے   بے شہنشہ اجاڑ بستی ہے
رنج و غم سے بدل گئی شادی   اب نہیں کچھ امید آبادی

مرزا غالب نے قدر بلگرامی کے نام ایک خط مورخہ ۲۳؍فروری ۱۸۵۷ء میں لکھا کہ

> ”تباہی ریاست اودھ نے، باآنکہ بیگانۂ محض ہوں، مجھ کو اور بھی افسردہ دل کر دیا، بلکہ میں کہتا ہوں کہ سخت ناانصاف ہوں گے وہ اہلِ ہند، جو افسردہ دل نہ ہوئے ہوں گے۔ اللہ ہی اللہ ہے“[۱۵]

معزولی سے پہلے انگریزوں اور ان کے اخبارات نے مسلسل پروپاگنڈا کیا اور انھیں طرح طرح سے بدنام کرنے کی کوشش کی۔ بادشاہ غیر معمولی صلاحیت کے مالک تھے لیکن انھیں اصلاحِ احوال کا موقع نہیں ملا اور وہ مجبور ہو کر رقص و موسیقی اور شعر و ادب میں پوری طرح مصروف ہو گئے اور یہاں بھی انھوں نے وہ کام کیے کہ ان کا نام آج بھی تاریخ

میں روشن ہے۔ وہ علم پرور انسان تھے۔ سترہ سو اہلِ قلم ملازم تھے:

ملازم مرے تھے کبھی سو ہزار　　مرے حکم میں تھے پیادہ سوار
فقط سترہ سو تھے اہلِ قلم　　طبیبوں کو کر پانچ سو تو رقم

(حزنِ اختر، ص ۱۴۳)

واجد علی شاہ ٹھنڈے مزاج کے نرم خو، امن پسند، اور صلاح جو انسان تھے۔ نجم الغنی خاں نے لکھا ہے کہ "وہ رحم دل اور رقیق القلب تھے۔ کبھی کسی کے ساتھ بے رحمی نہیں کی۔ گالی تک زبان پر نہیں آئی۔ نہ کسی موافق یا مخالف کو ظلم سے ستایا اور نہ کسی کی جان لی۔ غرور و نخوت نام کو نہ تھی۔ عدل میں کبھی رعایت نہیں کی[۱۶] ان کے عدل کا واقعہ مثنوی "دارالتاج" میں درج ہے۔ منکسر المزاجی دیکھیے کہ جب مثنوی "بحرِ الفت" میں اپنا تعارف کراتے ہیں تو بادشاہوں والی بات نہیں کرتے بلکہ کہتے ہیں ع بندے کا نام ہے سکندر جاہ یا ع ذرہ ہے اور تخلص اختر ہے[۱۷] مثنوی "دریائے تعشق" میں جب شاعرانہ تعلّی سے اپنی تعریف کرتے ہیں تو صرف یہ کہتے ہیں:

یہاں عجز پسند ہے طبیعت　　بھاتی نہیں بندہ کو رعونت

"کلیاتِ اختری" کی غزل کے ایک شعر میں بھی اپنے مزاج پر روشنی ڈالتے ہوئے کہتے ہیں:

خاک سے انس ہو گیا اختر　　ساری عزت تھی خاکساری تک

ایک اور شعر میں کہتے ہیں:

ڈھال رکھتا نہیں تلوار نہیں، شاعر ہوں　　چال بھی میری فقیرانہ ہے آزاد ہوں میں

واجد علی شاہ معشوق مزاج انسان تھے، مثنوی "دریائے تعشق" میں لکھا ہے: ع معشوق مزاج ہوں ازل سے "تاریخ ممتاز" میں ایک جگہ خود کو "معشوق خصلت، عاشق مزاج" لکھا ہے۔ سید ابوالخیر مودودی نے نظم طباطبائی کے حوالے سے لکھا ہے کہ واجد علی شاہ "اپنی ذات سے بہت نیک دل اور داد گستر تھے۔ ہر فرد بشر کے سلام کا جواب دیتے۔ خوش خلقی اور خندہ پیشانی سے پیش آتے اور نرمی سے گفتگو کرتے"[۱۸] خود بادشاہ کے مخالف ریذیڈنٹ سلیمن نے اپنے مکتوب بنام سر ہنری ایلیٹ میں لکھا ہے کہ "ان سے زیادہ مرنجاں مرنج طبیعت کا آدمی تختِ شاہی پر کبھی نہیں بیٹھا"[۱۹] بادشاہ کی خلقت کا اندازہ اس واقعہ سے کیا جا سکتا ہے کہ جب وہ اٹھارہ سال کے تھے تو ایک عورت موتی خانم پر عاشق ہو گئے۔ ان کی بیوی کو یہ بات ناگوار گزری اور اسے ملازمت سے الگ کر دیا۔ ان کے والد امجد علی شاہ کو معلوم ہوا تو واجد علی شاہ کو نظر بند کر دیا۔ انھوں نے گوشہ نشینی اختیار کر لی اور شعر و شاعری کی طرف منعطف ہو گئے۔ "عشق نامہ" میں واجد علی شاہ نے لکھا ہے "چوں کہ خداوند عالم نے والدین کی اطاعت و فرماں برداری کل دنیوی کاموں پر مقدم کر دی ہے اس لیے میں نے اس عورت سے دست کشی کر کے والد ماجد کی خدمت فیض درجت میں عرض کیا کہ غلام ہر طرح فرمانِ اقدس کا مطیع ہے۔۔۔۔۔۔ یہ پیام سن کر حکم ہوا کہ اس عورت کو بخوشی خاطر اپنے پاس سے جدا کرو۔۔۔ گو والد مغفور جنت سدھارے اور میں خود مختار رہا۔ جو جی چاہتا کر سکتا تھا لیکن جو کچھ کہا وہ کیا۔۔۔۔۔ انھیں دنوں میں نے فنِ شعر گوئی حاصل کر کے اس عورت کے عشق میں بوجہ ولولۂ طبیعت دو دیوان اور تین مثنویاں نظم کیں لیکن دلی اضطراب سے کسی کو آگاہ نہیں کیا۔ سچ یہ ہے میں اس غم جاں کاہ کی آگ سے جلتے جلتے نیم بسمل ہو گیا تھا"[۲۰]

واجد علی شاہ کھلے دماغ کے انسان تھے۔ جس بات کو صحیح سمجھتے اس کا برملا اظہار کر دیتے۔ جرأت اظہار ان

کے کردار کی نمایاں خصوصیت تھی۔ جس طرح کھل کر انھوں نے "عشق نامہ" میں اپنے عشق اور جنسی تعلقات کی داستان سنائی ہے اس سے ان کے کردار و مزاج پر روشنی پڑتی ہے۔ یہاں بھی سابق بادشاہوں کی روایت اور طرزِ عمل انھیں راستہ دکھاتا ہے۔ "عشق نامہ" میں ایک جگہ لکھا ہے کہ "من جملہ ان کے بادشاہ دہلی محمد شاہ اور ابراہیم عادل شاہ سلطان بیجاپور وغیرہ شاہانِ سلف نے اکثر جمیل و شکیل عورتوں کو علم موسیقی کی تعلیم دلوا کر گائن کے لفظ سے ملقب کیا ہے۔ لہٰذا ما بدولت واقبال نے سنینِ سابقین کا پابند ہو کر اکثر زہرہ جبینان ماہ تمثال کو فنِ موسیقی کی تعلیم کا حکم دیا جن کی نگاہ عاشقوں کی جان کے واسطے تیر ہے۔ ...." [۲۱] واجد علی شاہ دل میں آنے والی کسی بات کو پردے میں نہیں رکھتے تھے۔ "عشق نامہ" (بیان ٦٧) میں یہ بات بھی لکھ دی ہے کہ "مجھ سے غلام رضا وغیرہ امن کے عزیز و اقارب سے روز بروز ملاقات وارتباط بڑھتا جاتا تھا اور یہ سب سنت جماعت تھے اور قطب علی خاں میرے استاد بھی سنی المذہب تھے، مجھ کو رات دن یہی فکر و تشویش رہتی تھی کسی طرح یہ لوگ میرے مذہب میں آ جائیں۔ جب اس امر میں ان لوگوں کا عندیہ لیتا تھا تو انھیں ناراض پاتا تھا۔ آخر ایک روز برسات کی فصل میں میں نے نہایت دل جوئی اور منت و سماجت طمع دے کر ان لوگوں سے پھر تبدیلِ مذہب کے لیے فرمایا۔ چونکہ اس امر خیر کا انجام میرے ہاتھوں ہونا تھا، سب نے منظور کر لیا" [۲۲]

اپنی تصنیف "بنی" میں واجد علی شاہ نے اپنی جنسی و شہوانی قوت اور کارگزاریوں کا اس طرح کھل کر اظہار کیا ہے کہ کسی نے نہ کیا ہوگا۔ "بنی" کی وہ پانچویں "نقل": "میرے ایک دوست کی چشم دیدہ" پڑھ لیجیے [۲۳] واجد علی شاہ کی جنسی زندگی کی پوری تصویر سامنے آ جاتی ہے۔

واجد علی شاہ نہایت ذہین و ذکی اور تخلیقی ذہن کے مالک تھے۔ جس کام میں ہاتھ ڈالتے اس میں نئی نئی صورتیں پیدا کرتے۔ جدت پسندی ان کے مزاج کا حصہ تھی۔ جب بادشاہ ہوئے تو احکام جاری کیے کہ ۱۳ ذیقعد ۱۲۷۱ھ سے سال یوم المبارک شروع سال تو قرار پایا ہے، سب اہلِ دفتر سال ہجری کے بعد مطابق اس کے تاریخ و سال موصوف اور بعد اس کے سنہ جلوسِ والا لکھیں اور مہینوں کے نام یہ مقرر کیے: ماہِ واجدی، ماہ محمدی، ماہ اختری، ماہ اسکندری، ماہِ حسینی، ماہ اثنا عشری، ماہ امانی، ماہ صنوبر، ماہ مراتب، ماہ منصوری، ماہ سلیمانی، ماہ نبی [۲۴]۔ بادشاہی کے بعد رعیت کی عرضیوں کے لیے مطبع خاص سلطانی سے، آرایشِ لوح کے ساتھ، کاغذ جاری کیا جس پر عرضیاں دی جاتی تھیں [۲۵] اپنا سکہ جاری کیا جس پر یہ شعر کندہ تھا:

سکہ زد بر سیم و زر از فضل و تائید الہ ظلِ حق واجد علی سلطان عالم بادشاہ
[۲۶]

چار آنے اور آٹھ آنے کے تانبے کے سکے بھی جاری کیے جو تمام مملکت میں جلد رواج پا گئے [۲۷] رمضان کے مہینے میں افطار و سحر کے وقت توپ داغنے کا حکم جاری کیا [۲۸] ساتھ ہی "مقربان مصاحبان خاص" کے لیے ایک خاص قسم کی ٹوپی بنوائی جسے "کلاہِ عالم پسند" کا نام دیا گیا [۲۹] جسے عوام "جھولا" پکارتے تھے۔ بادشاہ نے انگریزی تہذیب کے بڑھتے جمتے اثرات کے باوجود اپنی تہذیب، اپنے لباس، اپنی زبان، اپنی موسیقی، اپنا رقص، اپنے عقائد اور رسوم و رواج کو اہمیت دی اور خود، نواب سعادت علی خاں کے برخلاف، اس پر کاربند رہے۔ رہس اور اس کے جلسے نیز ان کی اپنی تین مثنویوں کی تمثیلیں اسی تہذیب کا اظہار ہیں جن پر، تہذیبی سرگرمیوں کے فروغ کے لیے، انھوں نے دل کھول کر

دولت خرچ کی۔ نوجوانی کے علاوہ جس پسندیدہ عورت پر نگاہ کرتے، شیعہ شریعت کے مطابق، اس سے متعہ کر لیتے۔ یہی وجہ ہے کہ "بنی" میں جتنی عورتوں کا ذکر آیا ہے وہ سب کی سب ممتوعات یا منکوحات ہیں۔ معزولی و جلاوطنی کے بعد جب واجد علی شاہ کی مالی حالت کمزور تھی شعر و ادب، رقص و موسیقی، رہس اور جلسوں کے شوق کو برقرار رکھا۔

زمانہ تھا پسا کرتے تھے گوہر پاؤں کے نیچے   پر اب ہے دھوپ سر پر اور کنکر پاؤں کے نیچے

۱۸۵۷ء میں جب انگریزوں نے انھیں فورٹ ولیم میں قید کر دیا تو وہاں بھی لکھنے پڑھنے میں مصروف رہے۔ اپنی بیگمات کو زیادہ تر خطوط اسی زمانے میں لکھے اور ان کے مجموعے نہ صرف خود مرتب کیے بلکہ بیگمات سے بھی مرتب کرانے اور ان کی جلدیں بجھوانے کی فرمائش کی۔ شعرا اور اہل فن و ہنر کی بہت عزت کرتے تھے۔ خود بھی چوں کہ شعر و ادب اور رقص و موسیقی پر قدرت رکھتے تھے اور طباع و ذہین تھے اس لیے ان میں طرح طرح کی اختراعات اور جدتیں کیں۔ علم عروض میں بھی، جو مشکل فن ہے، اختراعات کیں۔ ایک جگہ لکھا کہ:

"بحور سالم مع قدیم و تازہ بلا زحافات بر آں چہ زعقلِ ناقص خود حاصل ساختہ، ہدیۂ کاملان ایں فن می سازد"

ایک اور جگہ لکھا ہے کہ:

"ایں اوزانِ نو بحر بازی موزوں الطبعان مثمن دنیا بہ جوہر عروض موسوم ساختہ پیش کش می سازد و یک صد و چہل و سہ وزن حاضر می آرد"

مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ "نمبر ایک میں گیارہ بحروں کے دو دو نام ہیں اور ان کے صرف مثمن اوزان ہیں۔ نمبر دو میں یہی بائیس نام بائیس مختلف بحروں کے ہیں اور ان کے مسدس اور مربع اوزان بھی ہیں جن کی مجموعی تعداد تیس ہے۔۔۔۔۔۔ اس طرح دونوں رسالوں میں مجموعاً ایک سو اکسٹھ نئی بحریں ہیں جو بادشاہ کی ایجاد ہیں اور ہر ایک کا نیا نام ہے۔ ان کے علاوہ انیس پرانی بحریں بھی ہیں یعنی کل ایک سو اسی بحریں ہیں۔ یہ کل بحریں اردو میں غیر مانوس اور بہت مشکل ہیں۔ بادشاہ نے ان سب بحروں میں ایک ایک مصرع موزوں کر دیا ہے"[۳۰] "ارشادِ خاقانی" (رسالۂ علم عروض) میں بھی تمام سالم اور مزاحف بحروں کی مثالوں میں واجد علی شاہ نے خود اپنے شعر مثال میں پیش کیے ہیں۔ اسی طرح موسیقی میں بھی نئے نئے راستے نکالے۔۔۔۔ نئے نئے خطابات دیے جو پالتو جانور اور پرندے تھے ان کے نئے نئے نام رکھے اور لکھا کہ "تا تحریر کتاب ہذا سنہ بارہ سو بیانوے ہجری تک جانورانِ قفسی کو خطاب عنایت ہوئے ہیں کہ جس میں سوائے راقم کے دوسرے کی فکر کو دخل نہیں"[۳۱]

واجد علی شاہ کو اردو زبان پر کامل قدرت حاصل تھی۔ فارسی زبان پر بھی قدرت رکھتے تھے۔ بہت زود گو تھے۔ اٹھارہ سال کی عمر میں دو دیوان اور تین مثنویاں مکمل کر چکے تھے۔ مثنوی افسانۂ عشق، جو کم و بیش پونے چار ہزار اشعار پر مشتمل ہے، پندرہ دن میں مکمل کر لی تھی "دریائے تعشق" جس میں تقریباً تین ہزار اشعار ہیں، اکیس دن میں پوری کر لی تھی۔ اسی طرح "بحرالفت" میں تقریباً سوا چار ہزار اشعار ہیں؛ وریہ مثنوی بھی کم مدت میں پوری کر لی گئی تھی۔ اس زودگی پر وہ خود بھی فخر کرتے تھے۔

اس قدر جلدی غزل کہنا بہت دشوار ہے   کب کوئی دنیا میں اختر آپ سا پیدا ہوا

جب انگریزی انداز سے اپنی پلٹنوں کی تنظیم نو کی تو ان کے لیے فارسی زبان میں اصطلاحات خود وضع کیں۔ پریڈ انھی

اصطلاحات کے ذریعے کرائی جاتی تھی مثلاً Right Wheel کے لیے ''راست رو'' About turn کے لیے ''پس پیا'' وغیرہ اصطلاحات بنائیں۔ اسی طرح موسیقی میں نئے طور اختیار کیے۔ وہ رہس، جو واجد علی شاہ نے لکھنؤ اور کلکتہ میں پیش کیے، ان کی اپنی ایجاد ہیں۔ کتھک رقص کا لکھنوی طرز ان کی جدت طراز طبیعت کی دین ہے۔ جس میں رقص، موسیقی اور ارتھ بھاؤ مل کر ایک اکائی بن گئے ہیں۔ نئی ٹھمری کی رعنائی اور دل کو مٹھی میں لے کر ایک خاص کیفیت پیدا کرنے کا عمل واجد علی شاہ کی اختراعی قوت کی دین ہے۔ انھوں نے گانے کے لیے جو ''بول'' لکھے وہ بھی اسی مزاج کے حامل ہیں۔ کوکب قدر سجاد علی مرزا نے لکھا ہے کہ ''فن کا ایسا معیار، فن کی ایسی قدر دانی اور خود سرپرست کا اکتسابِ فن میں مثل طالب علم کے انہماک، صاحبانِ کمال کو یکجا کرنے اور سرپرست کے مذاق کے مطابق قدیم ہندوستانی موسیقی میں نئے رجحانات پیدا کرنے کا سبب بنا اور گانے میں ٹھمری، بجانے میں ستار اور ناچ میں کتھک کو وہ مقبولیت حاصل ہوئی جو اس سے پہلے نہ ہوئی تھی'' [۳۲] ''پری خانہ'' اور ''رہس منزل'' میں رقص و موسیقی کی تعلیم کا باقاعدہ انتظام تھا۔ ''بنی'' کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ نئی لڑکیوں کو وہ موسیقی کی تعلیم خود دیتے تھے۔ ''رہس'' میں اپنی تینوں مثنویوں (افسانۂ عشق، افسانۂ تعشق، بحرالفت) کو خود پیش کیا اور تمثیل کو رقص و موسیقی سے ملا کر وہ صورت دی جس سے اردو ڈرامے اور اسٹیج کی روایت نے جنم لیا۔ واجد علی شاہ نے لکھا ہے کہ ''دو تین سو چیزیں سب طرح کی آج تک بنا چکا ہوں اور بنائے چلا جاتا ہوں'' [۳۳]

ہندوستان کی تاریخ میں اس رنگ و وضع کا کوئی دوسرا بادشاہ شاید ہی ایسا گذرا ہو جس نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے نئے رجحانات کو جنم دیا۔ علم و ادب میں خود شریک ہو کر اس کی سرپرستی کی اور فنونِ لطیفہ میں اپنی ایجادات و اختراعات سے نئے میلانات کو ابھارا۔ واجد علی شاہ کی زندگی ایک کھلی کتاب ہے جس کا ایک ایک ورق ان کی تصانیف سے نمایاں ہوتا ہے اور ان کی پوری شخصیت کو ہمارے سامنے لا کھڑا کرتا ہے۔

واجد علی شاہ کثیر التصانیف مصنف تھے۔ ان کی یہ تصانیف اردو و فارسی نظم و نثر پر مشتمل ہیں۔ خود واجد علی شاہ نے حروف تہجی کی ترتیب سے ان کتابوں کے نام ''بنی'' (۱۲۹۲ھ) میں دیے ہیں اور لکھا ہے کہ ''یہ سب فقیر کے کتب خانے میں موجود ہیں اور جو تزلزلِ سلطنت اور غارت بدمعاشاں میں تاراج ہوئیں وہ خارج از حساب ہیں'' [۳۴] واجد علی شاہ کی فہرستِ تصانیف ۱۲۹۲ھ تک کا احاطہ کرتی ہے جو بنی کا سال تصنیف ہے۔ کوکب قدر سجاد علی مرزا نے جو فہرست مرتب کی ہے وہ زیادہ جامع اس لیے ہے کہ واجد علی شاہ کی ان تصانیف کا بھی احاطہ کرتی ہے جو ۱۲۹۲ھ کے بعد لکھی گئیں۔ میں نے ذیل کی فہرست واجد علی شاہ کی ''بنی'' میں درج فہرست، کوکب قدر کی فہرست [۳۵] اور مسعود حسن ادیب کی بنائی ہوئی فہرستوں کی مدد سے تیار کی ہے [۳۶]

شمارہ	نام کتاب	سنہ تصنیف	زبان	صنف ادب	کیفیت
۱	افسانۂ عشق	۱۲۵۵ھ	اردو	داستانی عشقیہ مثنوی	مطبوعہ
۲	دریائے تعشق	۱۲۵۶ھ	اردو	داستانی عشقیہ مثنوی	مطبوعہ
۳	بحرالفت	۱۲۵۶ھ	اردو	داستانی عشقیہ مثنوی	مطبوعہ
۴	گلدستۂ عاشقاں	۱۲۵۵۔۱۲۵۹ھ	اردو	دیوانِ غزلیات	مطبوعہ

۵	عشق نامہ (نثر)	۱۲۶۳ـ۱۲۶۵ھ	فارسی	خودنوشت سوانح (عشق)	غیر مطبوعہ۔ فدا علی خنجر نے ''محل خانۂ شاہی'' کے نام سے اردو میں ترجمہ کیا ہے۔
۶	ہیبتِ حیدری	۱۲۶۵ھ	اردو	مذہبی مثنوی	مطبوعہ
۷	عشق نامہ (منظوم)	۱۲۶۶ھ	اردو	مثنوی (خودنوشت)	مخطوطہ (مطبوعہ میں کوئی مکمل نسخہ دستیاب نہیں ہوا)
۸	مجموعۂ واجدیہ	۱۲۶۳ـ۱۲۶۶ھ	فارسی، اردو	کشکول (بیاض)	مطبوعہ۔ مختلف کتابوں سے اقتباسات کا مجموعہ
۹	بحرِ ہدایت	۱۲۶۳ـ۱۲۶۷ھ	فارسی	مجموعۂ مسائلِ فقہ	مطبوعہ
۱۰	صورت المبارک	۱۲۶۷ھ	فارسی	اصولِ موسیقی	مطبوعہ
۱۱	سخنِ اشرف	۱۲۵۸ـ۱۲۶۷ھ	اردو	دیوانِ غزلیات	مطبوعہ
۱۲	ارشادِ خاقانی (نثر)	۱۲۶۸ـ۱۲۶۹ھ	اردو	علم عروض	مطبوعہ
۱۳	جوابِ بلوبک	۱۲۷۳ھ	اردو	متعلقات تاریخ اودھ	مطبوعہ (اودھ بلوبک کی رپورٹوں کا جواب)
۱۴	دیوانِ مبارک	۱۲۵۵ھـ۱۲۷۳ھ	اردو	دیوانِ غزلیات	مطبوعہ
۱۵	کلیات سوم	۱۲۵۵ـ۱۲۷۳ھ	اردو	کلیاتِ نظم	مطبوعہ (دیوان مبارک کے ساتھ سلام، رباعی، مرثیہ، مسدس، مخمس وغیرہ کا مجموعہ)
۱۶	تاریخ مذہب (نثر)	۱۲۷۲ـ۱۲۷۳ھ	اردو	واجد علی شاہ کے خطوط کا مجموعہ	مطبوعہ
۱۷	حزنِ اختری	۱۲۷۴ھ	اردو	مثنوی (سوانح)	مطبوعہ

۱۸	بحرِ مختلف	۱۲۷۵ھ	اردو	مثنوی/سوانح	مختلف بحروں میں ہے۔ مطبوعہ
۱۹	نصائحِ اختری	۱۲۷۵ھ	فارسی	آدابِ مجلس	مطبوعہ
۲۰	تاریخِ ممتاز (نثر)	۱۲۷۲ھ۔۱۲۷۶ھ	اردو	واجد علی شاہ کے خطوط کا مجموعہ	مطبوعہ
۲۱	تاریخِ غزالہ (نثر)	۱۲۷۵ھ	اردو	مجموعہ خطوط واجد علی شاہ	مطبوعہ
۲۲	تاریخِ نور (نثر)	۱۲۷۲۔۱۲۷۵ھ	اردو	مجموعہ خطوط واجد علی شاہ	مطبوعہ
۲۳	تاریخِ بدر (نثر)	۱۲۷۳۔۱۲۷۶ھ	اردو	مجموعہ نواب بدر عالم کے خطوط	مطبوعہ
۲۴	تاریخِ فراق (نثر)	۱۲۷۵۔۱۲۷۶ھ	اردو	مجموعۂ خطوط مرتبہ واجد علی شاہ	ملکۂ دہر نواب روزی بیگم کے خطوط۔ غیر مطبوعہ
۲۵	تاریخِ جمشیدی	۱۲۷۵۔۱۲۷۶ھ	اردو	مجموعۂ خطوط نواب جمشید بیگم	غیر مطبوعہ
۲۶	شیوعِ فیض	۱۲۷۲۔۱۲۷۶ھ	اردو	کلیاتِ نظم	مطبوعہ۔ غزلیات، منظوم خطوط، تضمین، قصیدہ، سلام نوحے وغیرہ
۲۷	کلیاتِ اختری	۱۲۵۵۔۱۲۷۸ھ	اردو	کلیاتِ نظم	مطبوعہ
۲۸	قمرِ مضمون	۱۲۷۶۔۱۲۸۱ھ	اردو	کلیاتِ نظم	مطبوعہ
۲۹	ناجو	۱۲۸۵۔۱۲۸۶ھ	اردو	گیت (بول)	مطبوعہ۔ واجد علی شاہ کے ساتھ دوسروں کے بول بھی شامل ہیں۔ راگ، راگنیوں کے لیے بول فراہم کیے گئے ہیں۔

۳۰	صحیفۂ سلطانیہ	۱۲۸۶ھ	فارسی	مذہبی	مطبوعہ۔ ۶۶ صفحوں میں ۶۷ آیات کا بیان مع ترجمہ وغیرہ
۳۱	نظم نامور	۱۲۷۹-۱۲۸۷ھ	اردو	کلیاتِ نظم	مطبوعہ
۳۲	ایمان	۱۲۶۸-۱۲۸۸ھ	اردو	کلیاتِ نظم (نوحہ سلام)	مطبوعہ
۳۳	دولہن	۱۲۸۹ھ	اردو	مجموعۂ نظم	مطبوعہ۔ تمام کلام واجد علی شاہ اور بادشاہ محل عالم اور ایک درباری موسیقار پیار خاں کا ہے۔
۳۴	مباحثہ بین النفس والعقل	۱۲۸۷-۱۲۸۹	فارسی	مسائل دینیہ	مطبوعہ
۳۵	جوہر عروض	۱۲۹۰ھ	فارسی/اردو	فنِ عروض	مطبوعہ
۳۶	بنی (نثر/نظم)	۱۲۹۱-۱۲۹۴ھ	اردو	سوانح و متفرقات	مطبوعہ
۳۷	ملک اختر	۱۲۹۵ھ	اردو/فارسی	مجموعۂ کلام و فارسی نثر	مطبوعہ "نظم و نثر متفرقۂ خود راستہ یک ہزار دو صد و نود و پنج بپایۂ انضباط در آورد"
۳۸	ملاذ الکلمات	۱۲۷۶-۱۲۹۷ھ	فارسی	ہفت زبان لغت	مطبوعہ
۳۹	توشۂ آخرت	۱۲۶۷-۱۲۹۹ھ	اردو	مجموعۂ مراثی	مطبوعہ
۴۰	ریاض العقبیٰ		اردو	مراثی	مطبوعہ۔ توشۂ آخرت کا انتخاب
۴۱	ریاض القلوب (نثر)	۱۲۹۷-۱۲۹۹ھ	اردو	قصص الانبیاء	مطبوعہ۔ فارسی سے اردو ترجمہ
۴۲	ثبات القلوب	۱۳۰۰ھ	اردو	مذہبی مثنوی	غیر مطبوعہ۔ یہ دو حصوں پر مشتمل ہے۔

وہ تصانیف جن کے نام واجد علی شاہ نے "بنی" میں درج کیے ہیں لیکن محولہ بالا فہرست میں شامل نہیں ہیں، یہ ہیں۔

(۱) تاریخِ خاص (۲) تاریخِ مشغلہ [۳۷] (۳) تاریخِ دہر (۴) تجلیِ عشق
(۵) دستورِ واجدیہ (۶) دفترِ ہمایوں (۷) سخنِ اشرف (۸) صحیفۂ سلطانی
(۹) مسوداتِ حرشیہ (۱۰) ماہی نامہ (۱۱) مرقعِ فرخ

واجد علی شاہ کی تصانیف کو شاعری، نثر، موسیقی و رہس اور متفرق میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ شاعری میں انھوں نے مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے جن میں مثنوی، غزل، مراثی و سلام اور گیتوں کے بول کے ساتھ قصائد بھی شامل ہیں۔ نثر میں فنِ عروض اور موسیقی پر اردو و فارسی رسالوں کے علاوہ خصوصیت سے وہ اردو خطوط قابلِ ذکر ہیں جو نظر بندی کے زمانے میں انھوں نے اپنی ازواج و بیگمات کو لکھے تھے۔ موسیقی و رہس کے تعلق سے ان کی تصنیف "بنی" کے علاوہ رسالہ صوت المبارک، گیتوں کے مجموعے: "ناجو" اور "دولہن" قابلِ توجہ ہیں۔

واجد علی شاہ فطری شاعر تھے۔ وہ پر گو بھی تھے اور زود گو بھی۔ انھوں نے علم و ادب کی سرپرستی بھی کی اور خود بھی ہمہ وقت ان تخلیقی سرگرمیوں میں مصروف رہے۔ انھوں نے اپنے دور کو متاثر بھی کیا اور اس سے متاثر بھی ہوئے۔ مثنوی گوئی میں وہ "سحر البیان" اور "گلزارِ نسیم" کو تو نہیں پہنچتے لیکن انھوں نے اپنے دور کے دوسرے مثنوی نگاروں کو متاثر کیا۔ نواب مرزا شوق، قلق اور ملکۂ عالم کی مثنویاں واجد علی شاہ کی "افسانۂ عشق"، "دریائے تعشق" اور "سحرِ الفت" سے متاثر ہیں۔ ناسخ نے جذبہ و احساس کو، اپنے "طرزِ جدید" کی تحریک میں، شاعری سے خارج کر دیا تھا۔ واجد علی شاہ نے اردو مثنوی کو دوبارہ، میر کی سادہ گوئی سے جوڑ کر، جذبہ و احساس کو اپنی شاعری کا حصہ بنایا۔ قلق کی مثنوی "طلسم الفت" اور نواب مرزا شوق کی مثنویاں: فریبِ عشق، بہارِ عشق اور زہرِ عشق اسی رجحان سے متاثر ہیں۔ واجد علی شاہ کی پندرہ برس کی عمر میں شادی ہوئی اور اس کے کچھ عرصے بعد انھیں موتی خانم نامی عورت سے عشق ہوگیا۔ اس کے ہجر کی آگ میں سلگتے ہوئے ان کی طبیعت شعر گوئی کی طرف مائل ہوئی۔ "عشق نامہ" میں اس واقعۂ عشق کو تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے اور لکھا ہے کہ "اس وقت میرا سن اٹھارہ برس کا تھا۔ انھیں دنوں میں نے فنِ شعر گوئی حاصل کر کے اس عورت کے عشق میں بوجہ ولولۂ طبیعت دو دیوان اور تین مثنویاں نظم کیں لیکن دلی اضطراب سے کسی کو آگاہ نہ کیا۔ سچ یہ ہے میں اس غمِ جاں کاہ کی آگ سے جلتے جلتے نیم بسمل ہوگیا تھا" [۳۸] یہ تین مثنویاں: افسانۂ عشق، دریائے تعشق اور بحر الفت ہیں۔ مثنوی "بحر الفت" میں واجد علی شاہ نے لکھا ہے

قبل بھی کہہ چکا ہوں دو قصے   دوستوں نے لگا لیے حصے
ایک کا نام ہے فسانۂ عشق   درحقیقت ہے کارخانۂ عشق
سادہ دل مجھ کو جانتے ہیں غریب   یار سب لے گئے وہ نظمِ عجیب [۳۹]

گویا "بحر الفت" سے پہلے دو قصے یعنی افسانۂ عشق اور دریائے تعشق کہہ چکے تھے۔ بحر الفت ان کے بعد کی تصنیف ہے۔ مثنوی "دریائے تعشق" میں لکھا ہے:

قبل اس سے جو مثنوی کہی ہے   وہ عشق سے سب بھری ہوئی ہے
افسانۂ عشق اس کا ہے نام   آغاز بھی خوب اور انجام [۴۰]

گویا بہ اعتبارِ ترتیب "افسانۂ عشق" پہلے لکھی گئی۔ اس کے بعد "دریائے تعشق" اور پھر "بحر الفت"۔ بحر الفت میں جو اختر نے دوستوں کے حصے لگانے اور یاروں کے اس نظمِ عجیب کے لے جانے کی بات کہی تھی وہ اس طرف اشارہ ہے کہ

بہت سے شعرا نے جن میں قلق، ملکۂ عالم اور نواب مرزا شوق شامل ہیں، اسی رنگ میں مثنویاں لکھیں۔

واجد علی شاہ اختر کی ان تینوں مثنویوں میں دلچسپ قصوں کے ذریعے عشق اور اس کی رنگا رنگ کیفیات کا اظہار کیا گیا ہے۔ ان تینوں مثنویوں کے قصے شاہی داستان گو حکیم اصغر علی خاں (والد حکیم ضامن علی جلال لکھنوی) نے بنائے تھے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ حکیم اصغر علی خاں کی بنائی ہوئی چار داستانوں کا ایک مجموعہ لکھنؤ میں تھا اور دس داستانوں کا مجموعہ رضا لائبریری رام پور میں ہے۔ ان دونوں مجموعوں میں یہ تین داستانیں بھی شامل ہیں"[۴۱] یہ تینوں مثنویات بہت کم وقت میں لکھی گئیں۔ اس وقت واجد علی شاہ کی عمر ۱۸ سال تھی۔ جب یہ تینوں مثنویاں دوبارہ چھپیں تو اختر نے ان کے زبان و بیان پر نظر ثانی کی۔ ان کے علاوہ ہیبت حیدری (۱۲۶۵ھ)، عشق نامہ (۱۲۶۶ھ) حزنِ اختری (۱۲۷۴ھ)، بحرِ مختلف (۱۲۷۵ھ)، ریاض القلوب (۱۲۹۷_۱۲۹۹ھ) اور "ثبات القلوب" (۱۳۰۰_۱۳۰۴ھ) ان کی دوسری مثنویاں ہیں۔

جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں "افسانۂ عشق" ۱۲۵۵ھ واجد علی شاہ اختر کی پہلی عشقیہ مثنوی ہے جسے انھوں نے پندرہ دن کے قلیل عرصے میں مکمل کیا۔ یہ مثنوی کم و بیش تین ہزار آٹھ سو اشعار پر مشتمل ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب اختر موتی خانم کے عشق میں مکمل رہے تھے اور ان کے والد نے اس سے ملنے پر پابندی لگا دی تھی۔ "افسانۂ عشق" میں سیم تن اور ماہ پیکر کی داستان بیان کی گئی ہے جسے اختر نے اپنے مصاحبِ خاص حسن یار خاں کی فرمائش پر قلم بند کیا تھا[۴۲] یہ مثنوی سحر البیان کی بحر میں لکھی گئی ہے اور اختر نے کوشش کی کہ وہ سحر البیان سے بہتر مثنوی لکھیں تا کہ:

ہر اک مثنوی حسن بھول جائے   مزا کچھ نہ اس کے حضور اس میں پائے

"سبب تالیف" میں انھوں نے موتی خانم سے اپنے عشق کا اشارہ بھی کیا ہے:

انھیں روزوں اک امر ایسا ہوا   کہ دل پر محبت کا صدمہ ہوا
اسی دھن میں قصہ یہ کہنے لگا   جگر خون ہو ہو کے بہنے لگا

اور یہ بھی بتایا ہے کہ:

جب اس مثنوی کو کہا صبح و شام   ہوئی پندرہ دن میں آخر تمام
کہوں ایک جزو اس کا دستور تھا   کروں ختم جلدی یہ منظور تھا
بھلا نظم کرنے کا کب ہے یہ طور   کہاں رطب دیا بس پہ جلدی میں غور

اس مثنوی کا قصہ دلچسپ و پیچیدہ ہے جس میں اس زمانے کی داستانی روایت کے مطابق انسان، پریاں، دیو، اور جادوگر سب شامل ہیں۔ ۱۲۶۷ھ میں واجد علی شاہ نے "دریائے تعشق" کو بہ صورتِ رہس پیش کیا تھا اور اسی سال "افسانۂ عشق" کا رہس تیار کر کے مخصوص لوگوں کے سامنے پیش کیا[۴۳]

"افسانۂ عشق" کا ایک ہی مطبوعہ نسخہ ملتا ہے جس کی کتابت ۱۲۶۳ھ میں ہوئی اور اسی سال یہ سلطان المطابع لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس کا نسخہ جو نواب سالار جنگ کے کتب خانے میں محفوظ ہے اس پر واجد علی شاہ کے قلم سے اصلاحیں درج ہیں اور یہ اصلاحیں مطبوعہ نسخے میں شامل کی گئی ہیں جس کی چند مثالیں گوپی چند قدر نے اپنی تصنیف میں دی ہیں[۴۴] ان اصلاحوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ شعر کی معنویت اور فصاحت و بلاغت میں اضافہ ہو گیا ہے۔

افسانۂ عشق اختر کی پہلی مثنوی ہے لیکن اس کے اظہار میں روانی، بے ساختگی، اور تیز رفتاری ایسی ہے جس

سے ان کے فطری شاعر ہونے کا پتا چلتا ہے۔ سارا زور قصے پر ہے اس لیے جزئیات میں وہ حسن نہیں ہے جو دریائے تعشق یا بحر الفت میں ملتا ہے۔ قصہ بھی تہ دار اور پے چیدہ ہے اور اسے اسی ترتیب سے نظم کیا ہے جس ترتیب سے وہ نثر میں لکھا گیا تھا۔ پندرہ دن کی مدت میں لکھے جانے کے باوجود صحت زبان و بیان اس میں موجود ہے۔ اختر نے اس میں بول چال کی زبان اور روزمرہ و محاورہ استعمال کیا ہے۔ یہ وہ اردوئے معلّیٰ ہے جو لکھنؤ کے محلات میں بولی جاتی تھی۔ واجد علی شاہ نے سحر البیان سے بہتر مثنوی کہنے کی کوشش ضرور کی ہے لیکن وہ کسی طرح اس کو نہیں پہنچتی۔ میر حسن نے تخلیقی محنت و کاوش سے، اختصارِ بیان کے ساتھ، اپنی مثنوی میں جادو جگایا تھا۔ افسانۂ عشق میں نوعمر واجد علی شاہ نے جوش جوانی سے روانی، تیزی اور برجستگی پر زور دے کر عشق کا مزا اٹھایا ہے۔ قصے کے اعتبار سے مثنوی دلچسپ ہے اور اظہارِ بیان اور قصہ اس طرح ایک ہو گئے ہیں کہ دلچسپی آخر تک برقرار رہتی ہے۔

''دریائے تعشق'' واجد علی شاہ کی دوسری عشقیہ مثنوی ہے جو کم و بیش تین ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ اس میں ''گلزار نسیم'' والی بحر استعمال ہوئی ہے۔ یہ مثنوی اکیسویں دن تمام ہوئی۔ اس کا سالِ تصنیف ۱۲۵۶ھ ہے۔ ''سببِ تالیف'' میں اختر نے لکھا ہے کہ ایک روز کچھ پری زاد جمع تھے۔ شعر و سخن کا مشغلہ تھا کہ ایک ماہ پیکر نے بلائیں لے کر کہا کہ اے جان عالم ایک مثنوی ہمیں اور کہہ دو جس کا آغاز و انجام خوب ہو۔ جب بہت اصرار کیا تو۔

پھر آ گئی جوش پر طبیعت　　　　اُمڈا وہ دم۔ فکر بحرِ جودت
اکیسویں روز پایا اتمام　　　　دریائے تعشق اس کا ہے نام
کیوں منصفو بولو، کیوں ہو ششدر　　　　اس فن میں ہے کوئی میرا ہم سر
شاگرد کسی کا میں نہیں ہوں　　　　ہے میری ازل سے طبع موزوں

اس مثنوی کا قصہ بھی پے چیدہ اور دل چسپ ہے۔ اس میں جن و پری بھی ہیں۔ تلاشِ محبوب میں سرگردانی بھی ہے اور عیش و وصل بھی۔ مثنوی ''سحر البیان'' میں وزیر زادی جوگن بن کر تلاش میں نکلتی ہے۔ ''دریائے تعشق'' میں وزیر زادہ جوگی بن کر بین بجاتا تلاشِ منزل کو سہل بناتا ہے۔ ماہ رو اور غزالہ اس کے مرکزی کردار ہیں اور ساری کہانی انھیں کے گرد گھومتی ہے۔ ہیرو ماہ رُو کی ذات میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو خود واجد علی شاہ میں پائی جاتی ہیں۔ مثنوی میں اختر نے جو ماہ رو کا تعارف کرایا ہے اس سے واجد علی شاہ کی تصویر ابھرتی ہے۔

کرتا تھا سدا وہ عیش و عشرت　　　　اربابِ نشاط سے تھی صحبت
جز عیش نہ غم کی تھی کوئی بات　　　　دن عید شب برات تھی رات
رہتا تھا ہمیشہ ناچ گانا　　　　تھا اس کا محل طلسم خانہ
پریاں تھیں نثار دل سے اس پر　　　　تھا وقت کا اپنے راجہ اندر

اس مثنوی کے مطالعے سے اس دور کے طبقۂ خواص کی واضح تصویر سامنے آتی ہے اور معلوم کیا جا سکتا ہے کہ ان کے مشاغل کیا تھے۔ ان کے لباس، ان کے کھانے پینے کیا تھے۔ سامانِ آرائش کیا تھا۔ عورتیں کس کس طرح سنگھار کرتی تھیں اور کیا زیورات پہنتی تھیں۔ ضیافتوں میں کیا کیا ہوتا تھا۔ رقص و موسیقی کا عام رواج تھا۔ اس کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ معاشرہ کس قسم کے توہمات میں مبتلا تھا۔ بچے کی پیدائش پر کون سی رسمیں ہوتی تھیں۔ رمال اور نجومیوں کا کیا کام تھا۔ عوام کی کیا حیثیت تھی اور وہ کس کس طرح طبقۂ خواص کی خدمت میں لگے رہتے تھے۔ یہ بھی

پتا چلتا ہے کہ مذہب کی روح مردہ ہو چکی تھی اور وہ چند رسموں کا مجموعہ بن کر رہ گیا تھا۔ اخلاقی سطح بھی پست تھی۔ شہزادوں اور امراء کے اپنے حرم تھے۔ متعہ کا عام رواج تھا۔ ماہ رو غزالہ پر عاشق ہے اور اس کی تلاش میں ہر طرح کی ایذائیں برداشت کرتا ہے لیکن جب غزالہ لعل پری سے زہر کا پیالہ چھین کر اسے بھی قبول کرنے کے لیے کہتی ہے تو وہ فوراً اس پر راضی ہو جاتا ہے اور پہلے غزالہ سے اور پھر اس کے بعد لعل پری سے شادی کر لیتا ہے۔ واجد علی شاہ کی بھی دو منکوحہ بیویاں تھیں۔ عاشق کے اس کردار سے اس معاشرے کے معیارِ اخلاق کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ طوائف اس معاشرے میں مرکزی حیثیت رکھتی تھی۔ وہ ممتوعہ یا داشتہ کی صورت میں محلوں میں موجود تھی اور عورتوں کی کثرت کی وجہ سے اس کی باری دوبارہ مشکل سے آتی تھی اس لیے جنسی سطح پر وہ بھوکی پیاسی تھی۔ یہی عورت، جو نواب اور محل کے خطاب کی حامل تھی، بیگم بن کر ڈولیوں میں گھومتی پھرتی تھی اور کربلا، درگاہ اور نوچندی کے بہانے عیش و عشرت کی تلاش میں رہتی تھی۔ یہی وہ بیگم ہے جس کا ذکر مرزا شوق، قلق اور ملکۂ عالم کی مثنویوں میں ملتا ہے۔ عورت اور مرد دونوں ازار بند کے کچے ہیں۔ طبقۂ خواص ناکارہ ہو چکا ہے اور اسے سوائے عیش و عشرت کے کوئی کام نہیں ہے۔ مصحفی و انشا اور رنگین کے دور تک طوائف کی زبان طبقۂ خواص کی عورتوں کی زبان سے الگ تھی لیکن اب چونکہ طوائف خود محلوں میں داخل ہو چکی تھی اس لیے اس کی زبان بھی محلات و بیگمات کی زبان، لہجے اور محاورہ میں شامل ہو گئی ہے۔ اس دور کی مثنویوں میں بیگمات کے منھ سے جو زبان سننے میں آتی ہے اسی لیے بازاری پن اس میں در آیا ہے مثلاً دریائے تعشق میں وزیر زادہ گل پیرہن مشکبو پری پر عاشق ہو جاتا ہے اور مشکبو اس کے عشق کے جواب میں وہی حرکات کرتی ہے جو کوٹھے والی طوائف کرتی ہے حالاں کہ مشکبو پری زاد اور شہزادی ہے:

لیتا تھا بلائیں جب کہ وہ حور   کہتی تھی وہ گل کہ چل پرے دور
کچھ خیر ہے اپنا منھ تو بنواؤ   کیا خوب ذرا حواس میں آؤ
اترا گئے گھر میں آنے سے آپ   چل نکلے ہیں منھ لگانے سے آپ
نقرے کسی اور کو یہ دیجیے   کچھ اپنے حواس مول لیجے
ظاہر میں تو کرتی تھی رکھائی   ہر بات میں ناز و کج ادائی

یہی لہجہ مثنویاتِ شوق میں ملتا ہے اور یہی لہجہ خود واجد علی شاہ کی مثنوی میں بیگمات کے منھ سے ادا ہوا ہے۔ اس مثنوی میں یہی زبان اپنے ٹکسالی محاورے اور روزمرہ کے ساتھ استعمال میں آئی ہے۔ اظہار بیان میں نہ کسی قسم کا تصنع اور بناوٹ ہے اور نہ کسی قسم کی شعوری کوشش ہے۔ ایک چشمہ ہے جو اپنے قدرتی بہاؤ سے بہے چلا جا رہا ہے ساری مثنوی کے بیان میں روانی، بے ساختگی اور برجستگی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قوتِ اظہار کا دریا چڑھا ہوا ہے۔ یہ ساری مثنوی عام بول چال کی زبان میں لکھی گئی ہے اور اردوئے معلّیٰ کا درجہ رکھتی ہے۔ زبان و بیان کا یہ انداز، ناسخ کے ''طرز جدید'' کے برخلاف ''سادہ گوئی'' کی طرف سفر واپسی ہے۔ ناسخ نے طرز جدید میں ''حسن'' کو اہمیت دی تھی، واجد علی شاہ اختر نے ''عشق'' کو نمایاں کیا۔ ع ہر شعر سے عشق ہے ٹپکتا۔ ناسخ نے شاعری میں جذبہ واحساس کو مسترد کیا تھا، اختر نے جذبہ واحساس کا رشتہ دوبارہ شاعری سے جوڑا، یہ ''طرز جدید'' کے خلاف پہلا ردعمل ہے۔ اختر نے اپنی ان تینوں مثنویوں میں اسی رجحان کو آگے بڑھایا۔

پہلی مثنوی ''افسانۂ عشق'' کی طرح اس مثنوی میں بھی سارا زور قصے پر ہے جسے جذبہ و احساس اور روانی

و بے ساختگی کے ساتھ اپنی بول چال کی زبان میں اس طرح بیان کیا ہے کہ اثر انگیزی کی لہر دوڑنے لگتی ہے۔ اس کا احساس خود اختر کو بھی تھا جس کا اظہار انھوں نے مثنوی کے خاتمے میں کیا ہے:

قصہ ہی نیا رقم کیا ہے　　ہر شعر میں کیا مزا بھرا ہے
کیا خوب زباں ہے اور کیا طرز　　مضموں بھی نئے ہیں اور نیا طرز
امید ہے جب کہ یہ پڑھی جائے　　ہر سو سے صدائے آفریں آئے
شاعر کہیں یہ فسانہ سن کر　　بے شک یہ زباں ہے موجِ کوثر
کیا حسنِ بیاں ہے کیا فصاحت　　یہ نظم ہے قابلِ زیارت

اس مثنوی اور اس دور کی دوسری مثنویوں میں جو عورتوں میں بے باکی و بے حیائی ملتی ہے وہ اسی "کسبی کلچر" کی وجہ سے ہے۔ واجد علی شاہ "عشق نامہ" میں نہایت بے باکی سے آٹھ سال کی عمر میں اپنے پہلے جنسی اختلاط کا بیان کر کے پھر ان سب عورتوں کا ذکر کرتے ہیں جن سے ان کے تعلقات قائم ہوئے۔ "بنی" میں بھی انھوں نے کھل کر ساری باتیں لکھ دی ہیں۔ "بحرِ مختلف" میں اپنی ساری منکوحات و ممتوعات کا تعارف کرا دیا ہے۔ اب اگر لعل پری ماہ رو سے اپنے عشق کا حال اپنے والدین سے بیان کر دیتی ہے اور کہتی ہے کہ جب تک اس سے اختلاط نہیں ہو گا وہ کھانا نہیں کھائے گی یقیناً مشرقی عورت کے کلچر کے خلاف ہے لیکن اس دور کے کسبی کلچر کے مزاج کے مطابق ہے۔

"دریائے تعشق" میں صبح، شام اور رات کی منظر کشی میں بڑی تصویریت ہے۔ ان منظروں کو پڑھ کر "سحر البیان" کی منظری تصویریں نظروں کے سامنے آ جاتی ہیں۔ اسی کے ساتھ اس مثنوی پر "گلزارِ نسیم" کا اثر بھی کئی مقامات پر نمایاں ہے مثلاً جب لال شہباز ماہ رو کو غزالہ کی نظروں سے دور لے جاتا ہے اور وہ ہوش میں آتی ہے تو اس کا بین گل بکاولی جیسا ہو جاتا ہے جس میں رعایتِ لفظی اور مراۃ النظیر کی کارفرمائی رنگ بھرتی ہے:

سرو سے کہتی تھی گہہ اداس ہو کر　　کہتی تھی کبھی ہراس ہو کر
بلبل تو چہک اگر خبر ہے　　گل تو ہی مہک بتا کدھر ہے
سنبل زلفوں کی بو سنگھا دے　　شمشاد وہ قد تو ہی دکھا دے
او بادِ صبا ذرا ترس کھا　　وہ تخت ادھر اُڑا کے لے آ
غنچے تو چٹک کے بول للہ　　سوسن تو زبان کھول للہ
کس سمت کدھر گیا مرا گل　　صورت دکھا کے دے گیا جل
او خار نہ تو نے روکا دامن　　تو نے بھی نہ اس کو ٹوکا سوسن
کیا کہیے کہ رنگ باغ کیا تھا　　کچھ اور ہی گل کھلا ہوا تھا
ہر نخل بنا تھا نخلِ ماتم　　ہر سرو پہ آہ کا تھا عالم
ہر برگِ درخت ملتا تھا ہاتھ　　نالاں بلبل بھی اس کے تھی ساتھ

سحر البیان میں جب جوگن بینِ بجاتی ہے تو سننے والوں پر اس کے اثر کی تصویر میر حسن نے بڑی خوبصورتی سے اتاری ہے۔ ایک ایسی ہی تصویر نوجوان واجد علی شاہ اختر نے دریائے تعشق میں اتارنے کی کوشش کی ہے جب جوگی (وزیر زادہ) بین بجاتا ہے:

القصہ اٹھائی بین اسی دم   تاروں کو ملا کے اس نے باہم
پریاں تڑپیں برنگِ مذبوح   صدقے ہوئی تان سین کی روح
ہرتان تھی بین کی طرب خیز   ہر ایک اوپج تھی شوق انگیز
بے تاب ہر ایک گل بدن تھی   جو تان تھی دل پہ زخمہ زن تھی
مستانہ ہر ایک جھومتی تھی   خود راگنی ہاتھ چومتی تھی
اک ابر کی طرح سے تھی گریاں   اک کرتی تھی چاک جیب وداماں
بے ہوش کھڑی تھی جو کھڑی تھی   جو بیٹھی تھی سکتے میں پڑی تھی
تھی لعل پری خصوص بے تاب   آنکھوں سے رواں تھا بحرِخوں ناب
باقی نہ رہا تھا اک ذرا ہوش   سر کی تھی خبر نہ پاؤں کا ہوش
کیا کہیے کہ حالت اس کی کیا تھی   بند آنکھیں تھیں اور واہ واتھی
اللہ رے ہاتھ کی گدازی   یہ باج ہے یا کہ سحر سازی

ٹکسالی زبان، جذبہ واحساس اور طرزِ ادا کی بے ساختگی کے ساتھ دلچسپ قصے نے اسے ایک ایسی صورت دے دی ہے کہ یہ مثنوی سحرالبیان اور گلزارِ نسیم تک نہ پہنچنے کے باوجود اس دور کی ایک قابلِ ذکر مثنوی کہی جاسکتی ہے اور جب اسے رہس کے جلسے کی صورت میں پیش کیا گیا تو اس کی شہرت طبقۂ خواص میں پھیل گئی اور سارے معاشرے میں اس کی طلب بڑھ گئی۔

عشقیہ مثنویوں کے مثلث کی تیسری مثنوی ''بحرالفت'' ہے[۴۵] یہ تقریباً سوا چار ہزار اشعار پر مشتمل ہے اور ۱۲۵۶ھ میں تصنیف ہوئی۔ یہ مثنوی بھی پہلی دو مثنویوں کی طرح روایتی ہیئت میں لکھی گئی ہے اور حمد، نعت، منقبت، مناجات بدرگاہِ قاضی الحاجات، مناجاتِ عاشقانہ اور سببِ تالیف کے بعد شہزادہ مہر پرور (ہیرو) کے بیانِ حسن سے شروع ہوتی ہے۔ مہر پرور کی سیرت وصورت بھی ''دریائے تعشق'' کے ہیرو ماہ رو کی طرح واجد علی شاہ کی اپنی تصویر ہے اور مہر پرور جو کچھ کرتا ہے وہ واجد علی شاہ کے مزاج، سیرت وکردار اور خواہش کے عین مطابق ہے۔ اختر باری تعالیٰ سے دعا مانگتے ہیں:

یاالٰہی بحقِ آلِ رسول   دے عروسِ سخن کو حسنِ قبول
طائرِ فکر کو رسا کر دے   جبرئیلِ امیں کے شہ پر دے
اس قدر طبع میں روانی ہو   کلک فوارۂ معانی ہو
ہرسخن میں میرے وہ دے تاثیر   آدمی کیا پری بھی ہو تسخیر
وہ سراسر کلام ہو بے عیب   کہیں اہلِ زباں لسان الغیب
نام اتنا دیا تو نامی کر   ہم فنوں میں مجھے گرامی کر

اس دعا سے اختر کے معیارِ سخن اور اس معیار تک پہنچنے اور ادب وشعر کی دنیا میں کچھ کر گزرنے کی خواہش کا اظہار ہوتا ہے۔

''افسانۂ عشق'' اور ''دریائے تعشق'' میں جوشِ جوانی کی روانی ہے اور اختر کی تخلیقی قوت عملِ ارتقا سے گزرتی

محسوس ہوتی ہے۔ ''بحرالفت'' میں یہ روانی بھی ہے لیکن شاعری کے لحاظ سے یہ واجد علی شاہ کی عشقیہ مثنویوں میں سب سے اچھی مثنوی ہے۔ یہاں جوش میں قدرے ٹھہراؤ آ گیا ہے، جذبے، خیال یا کسی منظر کو زیادہ جماؤ کے ساتھ بیان کرنے کا بہتر سلیقہ پیدا ہو گیا ہے۔ پہلی دو مثنویوں میں زور قصے پر ہے۔ ''بحرالفت'' میں زور حسنِ شاعری پر ہے۔ کہانی رنگ و مزاج کے اعتبار سے عشقیہ ہے لیکن پہلی دو کہانیوں سے مختلف ہے۔ یہاں بھی حد درجہ عادل اور نہایت حسین و جمیل بادشاہ ہے جس کا نام مہر پرور ہے۔ اٹھارہ برس کا سِن ہے (اس وقت یہی عمر واجد علی شاہ کی تھی)۔ اسے اپنے حسن پر اتنا ناز ہے کہ کوئی کنیز اسے پسند نہیں آتی۔ ایک دن بادشاہ نے کارندوں کو بلایا اور کہا: ع چاندنی کا تماشا دیکھوں گا۔ حکم ملتے ہی چاندنی باغ سجا دیا گیا۔ بادشاہ داخلِ باغ ہوا اور رقص و موسیقی کے لیے کہا۔ جب وہ رقص و موسیقی سے لطف اندوز ہو چکا تو سب کنیزوں کو چلے جانے کا حکم دے کر سونے کے لیے لیٹ گیا۔ رات گئے زہرہ پری کی بیٹی ماہ پروین، جسے زہرہ پری بہت چھوٹی عمر میں اٹھا لائی تھی اور بڑے ناز و نعم سے پالا تھا، اپنی سہیلی ماہ وش کے ساتھ تخت رواں پر سیر کرتی ہوئی جب چاندنی باغ پر سے گذری تو آرائش و تازگی دیکھ کر باغ میں جا اُتری۔ وہاں کا منظر دیکھا تو ع دل سے کہنے لگی کہ صلِّ علیٰ۔ اتنے میں اس کی نظر شہزادے پر پڑی اور وہ عاشق ہو گئی۔ جب ذرا سنبھلی تو ماہ وش نے کہا کہ اس کے ہاتھ میں اپنا ہاتھ ڈال۔ ماہ پروین نے اپنی ہیرے کی انگوٹھی اسے پہنا دی اور مہر شاہی اس کی انگلی سے اتار لی۔ صبح کو جب شاہزادہ اٹھا اور منہ دھونے کے لیے حوض پر گیا تو انگوٹھی پر نظر پڑی۔ دیکھا کہ مہر غائب ہے۔ مہر کی ڈھنڈیا پڑی مگر وہ کہیں ہوتی تو ملتی۔ ادھر شہزادہ چور پکڑنے کے لیے بے تاب تھا اور ادھر ماہ پروین بے قرار تھی کہ رات ہو تو وہ وہاں پہنچے۔ سرِ شام مہر پرور نے دروازوں میں قفل لگوا دیے اور خود پلنگ پر آ کر لیٹ رہا۔ جب دو پہر رات گذری تو مہر پرور نے آسمان پر سرخی اور تخت پر دو پری چہرہ بیٹھے دیکھے۔ تخت اترا۔ دونوں نے باغ کی سیر کی اور پھر مہر پرور کے پلنگ کے قریب آئیں۔ مہر پرور بن کر لیٹ رہا۔ جیسے ہی ماہ پروین قریب پہنچی تو مہر پرور نے اس کا ہاتھ پکڑ لیا اور ع بولا یہ چور ہے میرا، لینا، ع دوڑو لوگو کہ چور پکڑا ہے۔ ماہ پروین غش کھا کر بے ہوش ہو گئی۔ ادھر ماہ پروین کو دیکھ کر مہر پرور بھی غش میں آ گیا۔ جب دونوں کے حواس ٹھکانے آئے تو اظہارِ عشق ہوا۔ اسی میں صبح ہو گئی اور وہ آنے کا وعدہ کر کے رخصت ہو گئی۔ مہر پرور نے دوسری رات خاص تیاری اور روشنی کا حکم دیا۔ سارا باغ بقعۂ نور بنا ہوا تھا۔ اتفاق سے ایک جادوگرنی ادھر سے گذری۔ روشنیاں دیکھ کر وہاں اُتری اور مہر پرور پر عاشق ہو گئی اور خواہشِ وصل کا اظہار کیا۔ مہر پرور نے بات بنائی اور کہا کہ رمالوں نے بتایا ہے کہ عورت کی صحبت سے پرہیز کریں ورنہ جان کا خطرہ ہے ع گر کروں وصل ہوں ابھی معدوم ع وصل ہے زہر مجھ کو عورت کا۔ اتنے میں ماہ پروین کا تخت وہاں آ پہنچا۔ دیکھا کہ وہاں تو کچھ اور ہی منظر ہے۔ کچھ دیر ہوا میں انتظار کیا اور جب یاسمن ساحرہ کل آنے کا کہہ کر چلی گئی تو ماہ پروین داخلِ باغ ہوئی۔ جب شکایت کا دفتر کھلا تو ماہ پرور نے سارا ماجرا کہہ سنایا۔ ماہ پروین نے یہ سنا تو کہا: ع مکر سے اس کو تم تمام کرو۔ اب یہ معمول ہو گیا کہ جب یاسمن چلی جاتی تو ماہ پروین اپنا تخت اتارتی۔

ایک دن ماہ وش کے مشورے پر ماہ پروین نے اپنی ماں زہرہ پری سے کہا کہ وہ ایک دن تخت پر بیٹھی سیر کر رہی تھی کہ ساحر ذنبق کی بیٹی یاسمن نے پہلے اسے چھیڑا اور ایسا سحر کیا کہ ہمارا تخت مہر، پرور کے باغ میں جا گرا جس سے چوٹ بھی آئی اور کپڑے بھی پھٹ گئے۔ یہ سن کر زہرہ غصے سے لال پیلی ہو گئی اور ذنبق کو سخت خط لکھا۔ ذنبق نے پہلے تو بیٹی کو بلا کر سزا دینی چاہی لیکن جب اسے معلوم ہوا ہے کہ یہ سب جھوٹ ہے تو اس نے سخت جواب لکھا اور اس

طرح اعلانِ جنگ ہو گیا۔ اسی اثناء میں ذنبق کی عزیزہ گلشن جادو مہر پرور پر عاشق ہو گئی اور اس جنگ میں مہر پرور کو بچانے کے لیے اس کے پاس گئی اور لوحِ طلسم اسے دے دی جس کی مدد سے مہر پرور نے ایک ایک کر کے چاروں در فتح کر لیے۔ ہر در پر سحر سے جو آفتیں آئیں، لوحِ طلسم سے ان کا کامیاب مقابلہ کیا۔ فتح کے بعد طلسم پر قبضہ کر کے ذنبق کا ملک ذنبق کو واپس کر دیا اور پھر ذنبق کی مدد سے ماہ پروین کو، جسے اس عرصے میں شہپال جادو اٹھا لے گیا تھا اور دریا کی تہ میں قید کر دیا تھا، مہر پرور نے آزاد کرایا۔ اس کے بعد ماہ پروین، گلشن جادو اور یاسمن میں عہدِ دوستی سے ایسی آشنائی پیدا ہوئی کہ وہ سب مل جل کر ہنسی خوشی رہنے لگے۔

جس طرح سے پھرے پھر ان کے دن　　پھریں اس طرح یارب اپنے دن

اس مثنوی میں چونکہ عشق بھرا ہوا تھا اس لیے اس کا نام ”بحرِ الفت“ رکھا

عشق اس مثنوی میں تھا جو بھرا　　بحرِ الفت ہر اک نے اس کو کہا
خوابِ اعجاز اس بیاں میں ہے　　سحرِ اختر تری زباں میں ہے
رتبہ کیا اس سے ساحری کو ہے　　مرحبا ایسی شاعری کو ہے

”افسانۂ عشق“ اور ”دریائے تعشق“ کی طرح اس میں بادشاہ کا کردار وہی ہے جو دراصل واجد علی شاہ کا روپ ہے۔ واجد علی شاہ کی بھی دو بیویاں تھیں۔ دریائے تعشق میں بھی دو بیویاں ·غزال اور لال پری ہیں۔ بحرِ الفت میں اب ان کی تعداد تین ہو جاتی ہے: ماہ پروین، گلشن جادو اور یاسمن۔ پہلی دو مثنویوں کی طرح بحرِ الفت میں بھی شہزادہ پر انسان اور پریاں عاشق ہوتی ہیں اسی لیے وہ معشوق مزاج ہے۔ یہی مزاج واجد علی شاہ کا ہے۔ اس مثنوی کے اظہارِ بیان پر سحر البیان کا واضح اثر ہے۔ جس طرح میر حسن حسبِ موقع و ضرورت جزئیات کے ساتھ تصویر کشی کرتے ہیں اسی طرح اختر بھی جہاں ایسی صورت پیدا ہوتی ہے میر حسن کی طرح تصویر کشی کرتے ہیں مثلاً ماہ پروین جب بادشاہ کا باغ دیکھتی ہے تو اختر باغ کی تعریف میں ۵۲ شعر کہتے ہیں جس سے باغ کی تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے اور منہ سے بولنے لگتی ہے۔ مہر پرور کو دیکھ کر جب ماہ پروین عاشق ہو جاتی ہے تو اس کی حالت کو بھی اختر نے شاعرانہ حسن کے ساتھ بیان کیا ہے۔ اسی طرح مہر کی تلاش، چور کی تلاش میں شہزادے کی بے قراری اور ساتھ ہی مہر پرور سے ملنے کے لیے ماہ پروین کی بے قراری کو پر اثر انداز میں بیان کیا ہے۔ جب شام ہوتی ہے تو ماہ پروین تبدیلِ لباس کے ساتھ چلنے کی تیاری کرتی ہے اس کا خوبصورت بیان بھی پر لطف ہے۔ اس بیان میں زلف، جعد، پیشانی و رخ سے لے کر دست، سینہ، کمر، ناف، زانو، ساق وغیرہ کے ساتھ کپڑوں کی تفصیل بھی دی ہے جو صفحہ ۹۲ سے ۱۱۵ تک پھیلی ہوئی ہے اور کم و بیش پونے تین سو اشعار پر مشتمل ہے۔ اس سراپا سے ماہ پروین کی ایسی تصویر ابھر کر سامنے آتی ہے کہ مصور اس سے تصویر بنا سکتا ہے۔ یہی طریقۂ اظہار ساری مثنوی میں ملتا ہے۔ جنگ کا بیان البتہ کمزور ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ جنگ سے واجد علی شاہ اختر کو کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ میدانِ جنگ میں بھی وہ سحر کی پریوں کے باغ میں لطفِ وصل اٹھاتا نظر آتا ہے اور جب جنگ کا نقشہ بگڑنے لگتا ہے تو برق رفتار (عیار) جس کے پاس لوحِ طلسم ہے، مجبور ہو کر کہہ اٹھتا ہے:

کہا ہر وقت آپ خوب لڑے　　آپ کی عاشقی پہ خاک پڑے
ہر جگہ پر پھسل ہی جاتے ہو　　پیرہن سے نکل ہی جاتے ہو

یہاں تک کہ جب ماہ پرور ماہ پروین کو قید سے آزاد کراتا ہے تو وہ طنزاً کہتی ہے:

پاؤں پھیلا کے سو ‌ٔیار کے ساتھ   اور ہم قید ہوویں غیر کے ہاتھ
مرد تھے چار دن رہا نہ گیا   تم سے عورت کے بن رہا نہ گیا

بحرالفت میں بھی، پہلی دو مثنویوں کی طرح، بادشاہ کا یہی رنگِ مزاج ہے۔ یہاں طاؤس ورباب، شمشیر وسنان پر غالب آجاتے ہیں۔ یہی اس دور کا کلچر تھا۔

جہاں بھی اختر شعر میں تصویریں اُتارتے ہیں شاعرانہ حسن پُر اثر ہوجاتا ہے۔ یہ سب تصویریں ایسی ہیں جو زندہ ہوکر نظروں کے سامنے آجاتی ہیں۔ یاسمن جادوگرنی کی بھی ایسی ہی زندہ تصویر اختر نے بحرالفت میں اُتاری ہے۔ اسی طرح اس مثنوی میں مختلف کیفیات، جذبات اور مناظر کی جیتی جاگتی تصویروں کو سلیقے سے بیان کیا ہے۔ ہر جگہ سحرالبیان کی طرح شاہی باغ، آرائش وزیبائش، رقص وموسیقی، راگ رنگ، ادب آداب طور طریق، حسن وجمال کے معیارِ عشق کی نوعیت، وصل کا بیان اور طبقۂ خواص کے مشغلوں کی تصویروں سے اس دور کے کلچر کو محفوظ اور نظروں کے سامنے لاکھڑا کیا ہے۔ عشقیہ مثنویوں کے اس مثلث میں، بحرالفت سب سے اچھی مثنوی ہے۔ اس میں زورِ بیان بھی ہے اور زبان پر پوری قدرت بھی۔ تشبیہ واستعارہ بھی پُر لطف اور شعریت میں اضافہ کرتے ہیں۔ اس دور میں جب ناسخ نے جذبہ واحساس کو شاعری سے خارج کردیا تھا واجد علی شاہ اختر اسے دوبارہ شاعری میں شامل کر کے نیا راستہ دکھاتے ہیں۔ یہ وہ راستہ تھا جسے لکھنؤ کی روایت شاعری بھول چکی تھی۔

زورِ بیان کے تعلق سے یہ چند شعر دیکھیے۔ ایک میں مہر پرور کے عدل کو بیان کیا ہے اور دوسرے میں مہر پرور کے حسن کو بیان کیا ہے۔ بیانِ عدل میں تشبیہ واستعارہ کی مدد سے زورِ بیان ایسا رنگ بھرتا ہے کہ شعر میں اثر وتاثیر کا جادو جاگ اٹھتا ہے:

سامنے اس کے عدل کے باللہ   عدلِ کسریٰ تھا ظلمِ نادرشاہ
عدل کا تھا یہ اس کے زور، یہ شور   قیدِ فانوس میں تھا شمع کا چور
کفِ معشوق میں بھی وزدِ حنا   پابہ زنجیر خطِ دست سے تھا
بس کہ تھا رعبِ عدل شاہِ دلیر   شانۂ موئے بز تھا پنجۂ شیر
رعب سے عدل کے جو ڈرتے تھے   جورِ معشوق بھی نہ کرتے تھے
رستمِ وقت اور شجاع و دلیر   روبہ بازی سے گھبرتا تھا شیر

اب مہر پرور کے حسن وجمال کا بیان دیکھیے

خوبصورت حسین ایسا تھا   مہروش مہ جبیں وہ ایسا تھا
ماہ غیرت سے ڈوب جاتا تھا   مہر بھی سامنے نہ آتا تھا
حسن میں وہ مہ سپہر امید   رشکِ ناہید وغیرتِ خورشید
بحرِ شاہی کا گوہرِ نایاب   آسمانِ جمال کا ماہتاب
جلوہ آرا جبین سے اقبال   رخ سے تابندگیٔ جاہ وجلال
روبرو رخ کے یوں فروغِ سحر   کرمِ شب تار جیسے پیشِ قمر
اس کا اٹھارہ سال کا سن تھا   رخِ انور سے شہر میں دن تھا

اسی طرح خوبصورت تشبیہوں اور موثر استعاروں سے مثنوی بھری ہوئی ہے:

چوٹیوں میں لپیٹے تھیں یوں ہار   کیچلی میں ہو جس طرح سے مار
یوں تہ نخل تھی وہ صبح منیر   جس طرح بھیرویں کی ہے تصویر
تان کیا لی چمک گئی بجلی   نور کی اک ہوائی تھی کہ چھٹی
راس وچپ مشعلوں کا یوں انداز   جیسے کھولے پری پر پرواز
جلوے دکھلا رہی تھی یوں وہ چمک   جیسے ابر تنک میں نکلی دھنک
شوخ کیا رنگ دست رنگیں تھا   آب یاقوت میں گندھی تھی حنا
بیل بوٹے پہ ہے نیا جوبن   دامن دشت پر کڑھی ہے چکن

محاورہ زبان کے اعتبار سے بھی یہ مثنوی قابلِ توجہ ہے۔ اس میں مختلف طبقوں کی زبان، لہجہ والفاظ محفوظ ہوگئے ہیں۔ ماہ پروین کی زبان مہر پرور کی زبان سے مختلف ہے۔ خواصوں کی زبان والفاظ الگ ہیں اور پریوں، ساحروں کی زبان والفاظ الگ ہیں۔ اسی طرح محاورات کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔ یہ لکھنؤ کی ایسی ٹکسالی زبان ہے کہ صحیح معنی میں یہی اردوئے معلّٰی ہے:

تین تیرہ کروں گی میں اس کو   بچ کے جاتی ہے یہ کہاں دیکھو
گھر سے نکلے نہ بیٹھے جب تھک کے   میں اڑا دوں گی ہاتھ کے جھٹکے
کس کو ہے اس نے سحر میں مارا   وہ جو ہے پانچ تو میں اٹھارہ
نئے یاروں پہ اپنے مرتی ہے   روز پوبارہ پھیکا کرتی ہے
باپ اس کا تو بھڑوا احمق ہے   سخت کنٹک ہے نام زنبق ہے

اختر کو اپنی زبان کے ٹکسالی پن اور شاعری کی انفرادیت کا خود بھی احساس ہے۔ اسی مثنوی میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

وہ سناؤں تجھے نئے مضموں   زرد ہو جس سے عارض گل گوں
سننے والا بھی سن کے دنگ رہے   انوری کے نہ منھ پہ رنگ رہے
رتبہ میرا جہاں سے اعلیٰ ہے   ہر سخن اردوئے معلّٰی ہے

یہی اردوئے معلّٰی اختر کی زبان ہے اور اسی زبان کو اپنی مثنویوں میں استعمال کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج تک اہلِ لغت اختر کے اشعار سے ان محاوروں اور الفاظ کے معنی کی وضاحت کرتے ہیں۔

اختر کی شاعری وتصانیف کا موضوع خواہ وہ مثنوی ہو یا غزل، ''عشق نامہ'' ہو یا ''بنی'' ان کی اپنی ذات کا اظہار وبیان ہے۔ وہ عام طور پر اپنی زندگی اور سوانح کو اپنی تخلیقات کا موضوع بناتے ہیں۔ ان تینوں مثنویوں میں، حالانکہ کہانی اور کردار الگ الگ ہیں، قصے کو اس طرح بیان کیا ہے کہ یہ ان کے اپنے قصے بن جاتے ہیں اور ان میں جو کلچر ابھرتا ہے وہ وہی ہے جس سے خود اختر کی زندگی عبارت ہے۔ ان مثنویوں میں بادشاہ اور ان کے مشغلے، ان کے شوق، ان کے باغ، ان کی بارہ دریاں، ان کے محلات، ان کا ذوقِ موسیقی، ان کی پریاں، ان کی کنیزیں، ان کے ناز اور ادائیں، بادشاہ کی رقص وموسیقی کی چاہ سب کچھ وہی ہے جو اختر کی پسند اور ان کے مشغلے ہیں۔ یہی سب چیزیں قصے اور

بیان کے تانے بانے میں بنی ہوئی ہیں۔ جیسے حقیقی زندگی میں عورتیں واجد علی شاہ پر مرتی ہیں اور وہ معشوق مزاج نظر آتے ہیں اسی طرح ان تینوں مثنویوں میں انسان، پری، ساحرہ سب مہر پرور (بحر الفت) ماہ رو (دریائے تعشق) سے عشق کرتی نظر آتی ہیں۔ یہاں ہیرو معشوق اور ہیروئن عاشق ہیں۔ خواہش وصل بھی انہی کی طرف سے ہوتی ہے۔ اسی عشق کی وجہ سے گلشن جادو مہر پرور کو لوحِ طلسم دے دیتی ہے جس کی وجہ سے ساحر زنبق کو شکست ہوتی ہے۔ ان تینوں مثنویوں کے مرد کرداروں کا مزاج وہی ہے جو واجد علی شاہ کا ہے۔ بحر الفت میں مہر پرور (بادشاہ) کی عمر اٹھارہ سال بتائی ہے۔ مثنوی کے وقت یہی عمر واجد علی شاہ کی تھی۔ اس لحاظ سے یہ مثنویاں واجد علی شاہ کی اپنی زندگی کی تصویریں ہیں۔

دوسری مثنویاں

ہیبتِ حیدری:

یہ ایک مذہبی مثنوی ہے جس میں حضور اکرمؐ کی حیات طیبہ کے پہلے سالِ ہجرت تک کے حالات بیان کیے گئے ہیں۔ میرے سامنے "ہیبت حیدری" کا دوسرا ایڈیشن ہے جو ۱۲۹۲ھ میں مطبع سلطانی کلکتہ سے شائع ہوا تھا۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ پہلے ایڈیشن میں "رسولؐ کی ہجرت کے پہلے سال تک کا بیان صفحہ ۳۲۳ پر تمام ہو کر ۳۲۴ سے ہجرت کے دوسرے سال کا بیان شروع ہو گیا ہے اور صفحہ ۴۵۱ پر یکایک بے موقع ختم ہو گیا ہے" [۴۶] واجد علی شاہ نے ۱۲۹۲ھ میں، جب اس کا دوسرا ایڈیشن شائع ہوا، جم کر نظر ثانی کی اور زبان و بیان کو اپنی قوتِ اظہار سے بہتر بنا دیا جیسا کہ دونوں ایڈیشنوں کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے [۴۷] یہ مثنوی ۱۲۶۵ھ میں اس وقت دل بہلانے اور عاقبت سنوارنے کے لیے لکھی جب وہ شدید علیل تھے۔ ان سب باتوں کا ذکر "سبب تالیف" کے ذیل میں اختر نے کر دیا ہے:

ہوئی جب یہ تالیف اے نکتہ سنج   تو ہجرت سے تھے بارہ سو شصت و پنج
(۱۲۶۵ھ)
طبیعت مری تھی نہایت علیل   نکلتی نہ تھی بسط کی کچھ سبیل
مرے دل میں تجویز یہ آ گئی   الم سے طبیعت جو گھبرا گئی
مضامینِ خوش چن کے بھر لیجیے   اسے نظم اردو میں کر لیجیے
مروج زمانے میں ہو یہ کلام   مزا جب ہے اس کو پڑھیں خاص و عام
مجھے نام کی فکر جب آ گئی   کہا دل نے کہہ ہیبتِ حیدری
یقیں ہے خدا اس سے مسرور ہو   جو یہ نظم دنیا میں مشہور ہو

یہ مثنوی، جو کم و بیش تین ہزار پر مشتمل ہے، ملا علی راجی کرمانی کی فارسی مثنوی "حملۂ حیدری" کے ایک حصے کا آزاد منظوم اردو ترجمہ ہے۔ ملا راجی کی مثنوی میں رسول اللہ کی بعثت سے خلافت حضرت علیؑ تک کے حالات اور غزوات کو تیس ہزار اشعار میں بیان کیا ہے [۴۸] اس مثنوی میں واجد علی شاہ نے صرف یکم سالِ ہجری تک حالاتِ

رسالت مآب بیان کیے ہیں۔ آگے جو ترجمہ کیا تھا اور جو پہلے ایڈیشن میں شامل تھا، دوسرے ایڈیشن میں شامل نہیں کیا۔ مثنوی کا انداز بیانیہ ہے۔ اسے پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اختر میں نظم گوئی کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔

عشق نامہ:

"عشق نامہ" واجد علی شاہ کی دو الگ الگ تصانیف کے نام ہیں۔ ایک "عشق نامہ" فارسی نثر میں لکھا ہے اور دوسرا اردو میں جو عشق نامہ (فارسی نثر) کا آزاد منظوم ترجمہ ہے۔ دونوں کا موضوع و مواد ایک ہے۔ عشق نامہ (فارسی نثر) ۱۲ر ذیقعد ۱۲۶۵ھ کو مکمل ہوا۔ وہ قطعات، جن سے موضوع و تاریخِ تکمیل برآمد ہوتے ہیں یہ ہیں[۴۹]۔

چو از حالِ مکر زناں شد فراغ　　　کشودم بشکر الٰہی زباں
رقم سالِ تاریخ اختر نمود　　　ہمیں حال کید عظیم زناں
۱۲۶۵ھ

چوں کتاب عشق نامہ شد تمام　　　کردمش تالیف خود بادولتے
گفتم اختر مصرع تاریخ آں　　　کردم از احوال نسواں فرصتے
۱۲۶۵ھ

برائے دوصد بہ شصت وپنجے　　　زذی قعد آمد دہ ودو بہ صورت
بتاریخ ایں گفتہ مصراے اختر　　　از احوالِ نسوان کردیم فرصت
۱۲ر ذیقعد　　　۱۲۶۵ھ

"عشق نامہ" کا منظوم اردو ترجمہ ۱۲۶۶ھ میں تمام ہوا جیسا کہ اس قطعہ تاریخ سے ظاہر ہوتا ہے:[۵۰]

حکایاتِ مکر زناں تاکجا　　　کہ حکم پیمبر ہے یاد خدا
یہ ہے سال ہجری دم اختتام　　　"کیا عشقِ نسواں کا نامہ تمام"
۱۲۶۶ھ

ہوا جب کہ مدنظر خاتمہ　　　کہی دل نے تاریخ "کرخاتمہ"
۱۲۶۶ھ

لیکن ۱۲۶۶ھ کے بعد بھی "عشق نامہ" اردو منظوم میں اضافے ہوتے رہے اور وہ قلمی نسخہ جو ادیب صاحب کی نظر سے گذرا، اس میں ۱۸۵ داستانیں ہیں[۵۱] عشق نامہ فارسی نثر کا اردو ترجمہ "محل خانہ شاہی" کے نام سے فدا علی خنجر لکھنوی نے کیا تھا جو ۱۹۱۴ء میں پہلی بار شائع ہوا۔ اس کے بعد تحسین سروری نے "پری خانہ" کے نام سے اس کا اردو میں ترجمہ کیا جو ۱۹۵۸ء میں کراچی سے اور ۱۹۶۵ء میں رام پور سے شائع ہوا۔ کوکب قدر نے لکھا ہے کہ "نظم و نثر کا موازنہ کیا جائے تو بہت سی داستانوں میں ایسی باتیں ملیں گی جو ایک میں ہونگی اور دوسری میں نہ ہوں گی"[۵۲]

"عشق نامہ" کا موضوع وہ جنسی تعلقات ہیں جو آٹھ برس کی عمر سے ۲۶ برس کی عمر تک اختر کے ممتوعہ، غیر ممتوعہ اور منکوحہ عورتوں سے رہے۔ انھوں نے یہ بھی بتایا ہے کہ وہ عورتیں کس طبقے سے تعلق رکھتی تھیں۔ اس تصنیف میں بڑی جرأت و بے باکی سے اختر نے اپنی جنسی تعلقات اور نجی زندگی پر روشنی ڈالی ہے اور ہر عورت کے بارے میں

اس کی وفاداری یا بے وفائی کا ذکر بھی کیا ہے۔ اس اعتبار سے یہ پہلی کتاب ہے جس میں کسی بادشاہ نے اپنی نجی زندگی کے جنسی پہلو کو جرأت کے ساتھ قلم بند کیا ہے۔ لکھتے وقت مصنف کے ذہن میں جو مقصد تھا وہ عورتوں کے ''مکر'' کو بیان کرنا تھا جس کا ذکر ایک طرف قطعاتِ تاریخ میں کیا ہے اور عشق نامہ (فارسی نثر) میں ان الفاظ میں کیا ہے کہ ''امید آں دارم کہ ازیں بے وفائی نامہ ہر کہ ملاحظہ سازد و دل خود را از محبتِ نسواں باز دارد''۔ اس تصنیف کے بارے میں اختر نے لکھا ہے کہ اس میں کوئی بات جھوٹ نہیں ہے۔ اسے اگر چشمِ عبرت سے دیکھیں تو راہ بھولوں کے لیے روشن چراغ کا درجہ رکھتی ہے اور تلقین کی ہے کہ عورتوں سے کنارہ کرے۔

نہیں جھوٹ کا نام اس میں ذرا　　　جو گذرا تھا سب بے تکلف لکھا
کریں چشمِ عبرت سے عاقل نظر　　　خبر شرط ہے میں نے کر دی خبر
نہیں ہے فقط قصۂ درد و داغ　　　یہ ہے راہ بھولے ہوؤں کو چراغ
کنارہ کرے ان سے ہر حال میں　　　پھنسے خود نہ زلفوں کے جنجال میں

عشق نامہ واجد علی شاہ کی آپ بیتی ہے جس میں وہ پہلو سامنے لایا گیا ہے جو ہمیشہ دوسروں کی نظروں سے اوجھل رہتا ہے۔ اس مثنوی کے اظہار بیان میں گہری رومانیت ملتی ہے۔ اس میں باغ اور محفلوں کے نقشے بھی خوبی سے اتارے گئے ہیں اور اپنے ذاتی تجربات کو جرأت سے بیان کیا ہے۔ اس مثنوی میں بھی اردو زبان صحت کے ساتھ استعمال ہوئی ہے اور یہ اس کی ایسی خصوصیت ہے کہ اہلِ لغت اس کے الفاظ و محاورات بطور سند و مثال ہمیشہ دیتے رہیں گے۔ اس میں بہت سے الفاظ ایسے ہیں جو لغات میں نہیں ملتے لیکن بول چال کی زبان میں واجد علی شاہ کے زمانے میں استعمال ہوتے تھے اور اختر کی زبان پر بھی چڑھے ہوئے تھے۔ یہ سب الفاظ اردوئے معلّیٰ کا حصہ ہیں۔

حزنِ اختر:

''حزنِ اختر'' بھی سوانحی مثنوی ہے بلکہ ''عشق نامہ'' کی طرح یہ بھی آپ بیتی ہے جس میں قیدِ فرنگ کی بپتا سنائی گئی ہے۔ ۱۸۵۷ء کی فوجی بغاوت برصغیر کی تاریخ کا ایک اہم و تاریخی واقعہ ہے۔ واجد علی شاہ اس وقت کلکتہ میں تھے اور انگریزوں نے ملک گیر شورش کے پیشِ نظر واجد علی شاہ کو بھی بلاوجہ فورٹ ولیم میں نظر بند کر دیا تھا۔ اسی دن انھوں نے شفایاب ہو کر غسلِ صحت کیا تھا۔ ۳؍ ذیقعد ۱۲۷۳ھ سے ۷؍ ذی الحجہ ۱۲۷۵ھ مطابق ۱۵؍ جون ۱۸۵۷ء سے ۹؍ جولائی ۱۸۵۹ء تک وہ انگریزوں کی قید میں رہے۔ اسی زمانے میں واجد علی شاہ نے نظر بندی کے واقعات و حالات کو موضوعِ سخن بنایا اور ایک مثنوی قلم بند کی جو ۱۲۷۶ھ میں شائع ہوئی جیسا کہ کاتب عبدالرحمٰن احسن کے قطعہ تاریخ طبع سے ظاہر ہوتا ہے:

حضرت سلطان عالم دیں پناہ　　　اختر اوج و کمال و برتری
حزن اختر مثنوی تصنیف کرد　　　واقعی خوش داد داد شاعری
الغرض مطبوع شد احسن ز حکم　　　گفتمش تاریخ ''حزنِ اختری''
۱۲۷۶ھ

مثنوی کا یہی نام یعنی ''حزنِ اختر'' خود اختر نے ''مناجات بدرگاہِ قاضی الحاجات و خاتمہ'' کے ذیل میں شعر ۴۶، ۴۷،

میں دیا ہے:

بس اختر کر اب ترکِ طرزِ بیاں   ہوئی ختم یہ مثنوی گلستاں
رکھا حزنِ اختر جو شعروں کا نام   یہی نام رکھ کر کیا ہے تمام[۵۳]

خود مثنوی میں ایک اور جگہ عنوان کی نثری عبارت میں بھی ”راقم مثنوی ہذا کہ موسوم بہ ”حزنِ اختر“، است“ لکھا ہے[۵۴] لیکن اپنی ایک اور تصنیف ”بنی“ میں اختر نے اس کا نام ”حزنِ اختری“ لکھ دیا ہے[۵۵] جو یقیناً درست نہیں ہے اور یائے معروف کاتب کی غلطی معلوم ہوتی ہے۔ اس کا اصل نام ”حزنِ اختر“ ہے اور ”حزنِ اختری“ سے اس کے پہلے ایڈیشن کا سالِ طبع برآمد ہوتا ہے۔

واجد علی شاہ اس نظر بندی سے اس قدر آزردہ و بے زار تھے کہ اسے ”پائخانہ کا باغ“ کہا ہے۔

نہ قابو میں دل تھا نہ میرا دماغ   وہ کنجِ قفس پائخانے کا باغ

صاف گوئی واجد علی شاہ کا مزاج ہے۔ یہی صاف گوئی اس مثنوی کے بیان میں موجود ہے۔

مگر مجھ پہ گذرا جو کچھ وہ سنو   جو بے ربط ہووے تو اصلاح ہو
مگر یاوہ گوئی نہیں میرا کام   بھرا استعاروں سے ہے یہ کلام
پئے رنگ کچھ کچھ جو دی ہے بہار   وہ ہے داخلِ شاعری اے نگار
سو اس کے مطلب ہی سے کام ہے   اگر جھوٹ ہو تو بد انجام ہے

مثنوی کے آخر میں متوسل شعرا کا ذکر کیا ہے جس میں قبول و قلق، طور و برق اور اسیر کا ذکر کر کے خود کو ”خاکِ پا“ کہا ہے۔

یہ سب میرے سرتاج میں خاکِ پا   یہ سب قدرداں اور میں شاگرد تھا

حزنِ اختر واجد علی شاہ کے ایامِ قید کا روزنامچہ ہے جسے مثنوی کی ہیئت میں منظوم کر دیا ہے۔ بنیادی طور پر ”حزنِ اختر“ کی سوانحی حیثیت ہے جسے ہم زنداں نامہ کہہ سکتے ہیں۔ قید خانے میں اپنی حالتِ زار کو پُر اثر انداز میں اس طرح بیان کیا ہے کہ یہ بیان دل میں اتر جاتا ہے۔ بار بار وہ اس قید سے رہائی کی دعا مانگتے ہیں ع رہائی ہو جلد مٹے یہ تعب۔ ع چھڑا مجھ کو اس قید سے دے قرار۔ تمہید کے بعد انتزاعِ سلطنت کی داستان بیان کی ہے اور لکھا ہے کہ لاٹ ڈلہوزی نے میرے نام خط میں یہ لکھا تھا کہ رعایا چوں کہ تم سے ناراض ہے اور ریاست سب میں بدنام ہو گئی ہے اس لیے اب تم نام کے بادشاہ رہو۔ ۲۷؍میراں جی ۱۲۷۱ھ پنج شنبہ کے دن ریاست کا خاتمہ ہو گیا۔ پھر بتایا ہے کہ ۵؍رجب بروز پنج شنبہ لکھنؤ سے کلکتہ کے سفر کا آغاز ہوا۔ اس کے بعد ”غدر“ کی وجہ بیان کی ہے اور پھر اپنے قید کیے جانے کا حال لکھا ہے جسے اس طرح بیان کیا ہے کہ پوری تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ اس کے بعد وہ چھوٹے بڑے واقعات بیان کیے ہیں جن سے وہ اس عرصے میں دوچار ہوئے مثلاً وہ لوگ جو ان کے ساتھ گئے تھے اور پھر بہانے سے واپس چلے آئے، ان کی تفصیل دی ہے۔ ان لوگوں میں طبیب الدولہ اور مجاہد الدولہ کے نام بھی شامل ہیں۔ فتح الدولہ برق کی وفات (۲۸؍صفر) کا ذکر بڑی دردمندی سے کیا ہے۔ دیانت الدولہ کے بارے میں لکھا ہے کہ میں نے ناراض ہو کر اسے قلعہ بدر کرا دیا۔ مہتم الدولہ نے خود کو پاگل بنا لیا اور دوسروں سے ہاتھا پائی اور مار پیٹ کرنے لگا اور اسی حیلے سے وہ بھی رخصت ہوئے۔ عورتوں میں کربلائی نے اتنا ستایا کہ اسے بھی بادشاہ نے نکلوا دیا۔ ان ہی میں ایک سارجنٹ میجر کا ذکر کیا ہے جو رونڈ (Round) پر تھا اور جس نے ایسے گندے الفاظ استعمال کیے تھے کہ ع خداوند کلے نہ وہ پھر

سنائے۔ ایک اور واقعہ یہ پیش آیا کہ محمد شیر خاں گولہ انداز نے باقر علی چوب دار کی ناک اپنے دانتوں سے کاٹ لی۔ لندن سے والدہ، بھائی اور بھتیجی کے مرنے کے خبر بھی انھیں اسی زندان میں ملی۔ اسی طرح مختلف واقعات کو اختر نے منظوم ''حزنِ اختر'' میں بیان کیا ہے۔

اس مثنوی کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اختر کو زبان و بیان پر بڑی قدرت حاصل تھی۔ نثر کی طرح وہ نظم بھی تیزی سے لکھ سکتے تھے۔ ان کے ہاں روانی و برجستگی ہے، زبان صاف اور شستہ ہے۔ جذبات کے اظہار اور مختلف واقعات کو بیان کرنے کی غیر معمولی قوت ہے۔ اور اسی لیے اثر و تاثیر اس مثنوی کی عام خصوصیت ہے۔ مثنوی ''بحر مختلف'' (۱۲۷۵ھ) میں واجد علی شاہ اختر نے اپنے ازواج، اولاد و خویش کی تفصیل مع خطابات بیان کی ہے۔ نام و خطابات کو ایک بحر میں باندھنا چونکہ ممکن نہیں تھا اس لیے انھوں نے مجبوراً مختلف بحریں استعمال کی ہیں اور اکثر مقامات پر ان بحروں کی، جن میں وہ اشعار کہے گئے ہیں، نشان دہی بھی کردی ہے۔ مثنوی کے شروع میں یہ بھی بتایا ہے کہ اس مثنوی کا موضوع کیا ہے اور یہ مختلف بحروں میں کیوں لکھی گئی ہے۔

مثنوی ''بحر مختلف'' میں ۸۲ بیگمات منکوحہ ممتوعہ، ۳۱، متروکہ و مطلقہ ازواج، ۱۳ مرحومہ ازواج کے علاوہ والدہ، بھائی، شاہزادے اور شہزادیوں کا ذکر مع خطابات کیا ہے۔ اس مثنوی کی کوئی خاص ادبی حیثیت نہیں ہے لیکن تاریخی اہمیت یہ ہے کہ اس سے اختر کی سوانح کا ایک حصہ مکمل ہو جاتا ہے اور یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ اپنی زندگی کی ہر بات کھل کر قلم بند کردیتے ہیں۔ اس مثنوی سے بحور و اوزان پر ان کی غیر معمولی قدرت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ مثنوی ''ثبات القلوب'' بھی نظم گوئی کی اسی قدرت کا ایک قابلِ ذکر نمونہ ہے۔

مثنوی ''ثبات القلوب'' کی ایک اہم بات یہ ہے کہ یہ کسی ایک فرد کی لکھی ہوئی اردو کی طویل ترین مثنوی ہے۔ ۱۲۹۸ھ میں واجد علی شاہ نے علامہ محمد باقر مجلسی کی تین جلدوں پر مشتمل کتاب ''حیات القلوب'' کا اردو نثر میں ترجمہ شروع کیا اور اس ترجمے کا نام ''ریاض القلوب'' رکھا۔ ۱۲۹۹ھ میں وہ پانچویں باب تک، جس میں قوم عاد کا بیان ہے، پہنچے تھے کہ خیال آیا کہ نثر کے بجائے نظم میں اس کا ترجمہ کیا جائے۔ اسی کے ساتھ نثری ترجمے کو انھوں نے وہیں چھوڑ دیا اور ۱۳۰۰ھ میں ''ثبات القلوب'' کے نام سے اس کا منظوم ترجمہ شروع کیا۔ یہ موجودہ صورت میں دو جلدوں پر، ایک مکمل اور دوسری ادھوری، مشتمل ہے۔ ثبات القلوب کی جلد اول میں علامہ مجلسی کی ''حیات القلوب'' کی جلد اول کا منظوم ترجمہ کیا ہے۔ ابھی جلد دوم کے ایک حصے ہی کا ترجمہ کیا تھا کہ بیمار پڑ گئے۔ ثبات القلوب کے آغاز، نام اور اپنی عمر کے بارے میں اختر نے لکھا ہے کہ:

سن اب تیرہ سو ہجری ہیں اے پسر　　　تو ترسیٹھ برس کا ہے سن بے ہنر
ثبات القلوب اس کا رکھا ہے نام　　　خدایا ہو انجام اس کا تمام

ساڑھے تین سال کی محنت کے بعد ۱۳۰۴ھ میں جلد اول کا آزاد منظوم ترجمہ پایۂ تکمیل کو پہنچا جس کے آخر میں بتایا ہے کہ:

یہ ہے جلد اول ثبات القلوب　　　زباں ہے یہ اردو نہایت ہی خوب
سہ سال اور نیم اس کی کی فکر ہے　　　مضامیں ہیں عمدہ یہ ہے خوب شے
ہیں اب سیزدہ صد پہ چار اے جواں　　　سنِ ہجری ہے ختم یہ داستاں

بہت میں نے کھایا ہے خونِ جگر   تو ڈورے میں گوندھے ہیں یہ لعلِ تر
وسیلہ ہو بخشش کا شاید یہی   ہوں درگاہِ اللہ سے ملتجی

علامہ مجلسی کی ''حیات القلوب'' جلد اول میں ۳۸ باب ہیں۔ آخری باب میں ہاروت و ماروت کا قصہ ہے۔ ثبات القلوب میں بھی ۳۸ باب ہیں اور یہ جلد بھی وہیں تمام ہوئی ہے جہاں حیات القلوب کی پہلی جلد تمام ہوئی ہے'' [۵۶] دوسری جلد میں بھی اختر نے حیات القلوب جلد دوم کا ترجمہ کیا ہے۔ ثبات القلوب کی پہلی جلد میں اشعار کی تعداد ۴۳۱۶۳ [۵۷] اور دوسری جلد میں ۴۹۸۷ [۵۸] ہے اور مجموعی تعداد ۴۳۱۶۳ + ۴۹۸۷ = ۴۸۱۵۰ ہے۔ کوکب قدر نے اس سلسلے میں محنت و توجہ سے جو معلومات بہم پہنچائی ہیں وہ یقیناً قابلِ تحسین ہیں۔ یاد رہے کہ کمال خاں رستمی کا ''خاور نامہ'' دکنی (۱۰۵۹ھ) بھی ابنِ حسام (م ۸۷۵ھ) کے فارسی ''خاور نامہ (۸۳۰ھ) کا منظوم اردو ترجمہ ہے [۵۹] جو کم و بیش چوبیس ہزار اشعار پر مشتمل ہے جیسا کہ خود رستمی نے سبب منظوم کردن خاور نامۂ دکنی...... کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''از فیضِ سبحانی بیست و چہار ہزار بیت در یک سال و نیم تسوید نمودہ'' [۶۰] کوکب قدر نے لکھا ہے کہ منشی امیر اللہ تسلیم نے جو مثنوی ''شوکت شاہجہانی'' کے عنوان سے لکھی ہے اس میں تعدادِ اشعار ۱۳۹۴۴ سے زیادہ نہیں ہیں اور اس میں ''تواریخ بدیع'' اور سفر نامۂ خسروی کے اشعار کی تعداد شامل کر لی جائے تو وہ ۲۳۰۹۸ ہوتی ہے [۶۱] اختر کی مثنوی ثبات القلوب کی طرح یہ دونوں مثنویاں بھی ترجمہ ہیں اور سب کی سب یکساں بحر میں ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند نے ''الف لیلیٰ نو منظوم'' کے اشعار کی تعداد ۵۴ ہزار بتائی ہے [۶۲] کوکب قدر نے الف لیلیٰ نو منظوم کے اشعار کی تعداد ۵۶۷۶۴ بتائی ہے اور لکھا ہے کہ یہ سب اشعار کسی ایک شاعر کے نہیں ہیں بلکہ صورت یہ ہے کہ مرزا اصغر علی نسیم دہلوی نے ۱۷۷۱۰ اشعر (پہلی جلد) کہے، منشی طوطا رام شایاں نے (دوسری اور تیسری جلد) ۲۰۷۹۲ شعر کہے اور منشی شادی لال چمن نے ۱۸۲۶۲ اشعر کہے جن کی کل تعداد ۵۶۷۶۴ ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو واجد علی شاہ اختر تعدادِ اشعار (۴۸۱۵۰) کے اعتبار سے اولیت کے حامل ہیں (۶۳) اور کسی ایک شخص کی کہی ہوئی مثنویوں میں ثبات القلوب اردو کی سب سے طویل مثنوی ہے۔

صحت زبان و بیان کے اعتبار سے بھی یہ مثنوی قابلِ توجہ ہے۔ اختر نے حیات القلوب (مجلسی) کے عنوانات کو بھی منظوم کر دیا ہے اور اپنی طرف سے ساقی ناموں کا اضافہ کر کے اس میں نئی باتوں اور اپنے حالاتِ زندگی کا اضافہ بھی کر دیا ہے۔ اختر میں ایک بات کو نئے نئے ڈھنگ سے ادا کرنے کا بھی اچھا سلیقہ ہے۔ یہ ترجمہ بہتے چشمے کی طرح رواں ہے۔ اب اختر کو شعر کہتے ہوئے ۴۵ سال کا عرصہ گزر چکا تھا۔ اس ترجمے میں مشاقی اور قادر الکلامی کا بھی پورا اظہار ہوتا ہے۔

بحیثیت مجموعی اختر کی مثنویوں کا دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ مثنوی کی طرف ان کا فطری رجحان تھا۔ وہ اپنی بات بیان کرنے پر قدرت رکھتے تھے لیکن محنت کرنے کا وہ جذبہ ان میں نہیں تھا جس سے کوئی تخلیق شاہ کار بن جاتی ہے۔ مثنوی سحر البیان اور گلزار نسیم اسی لیے اردو مثنوی نگاری میں شاہ کار کا درجہ رکھتی ہیں کہ فن کو نکھارنے، سنوارنے اور جلا دینے میں میر حسن اور دیا شنکر نسیم نے خونِ جگر صرف کیا تھا۔ بادشاہ اختر کا یہ مزاج نہیں تھا۔ یہ ضرور ہے کہ مثنویوں کا جب کبھی دوسرا ایڈیشن شائع ہوا تو اس میں اختر نے اصلاحیں ضرور کیں لیکن یہ اصلاحیں زبان و بیان کی حد تک تھیں۔ زود گوئی ان کا مزاج تھا اسی لیے تین ہزار اشعار پر مشتمل ''دریائے تعشق'' اکیس دن میں مکمل

ہو گئی، سوا چار ہزار ابیات پر مشتمل ''بحر الفت'' بہت کم مدت میں اتمام کو پہنچی اور ''افسانۂ عشق'' جو ساڑھے تین ہزار اشعار پر مشتمل تھا، پندرہ دن میں پورا ہو گیا۔ (۴۸۱۵۰) اشعار پر مشتمل ''ثبات القلوب'' کو مکمل کرنے میں ساڑھے تین سال کا عرصہ لگا جب کہ اختر کی عمر ۶۳ سال کی ہو چکی تھی۔ روانی اور چشمے کی طرح کا بہاؤ ان کے بیان کا حسن ہے۔ ان کی عشقیہ مثنویوں نے اپنے دور کے شعرا کو ضرور متاثر کیا جس کے اثرات ہمیں مثنوی عالم (بیگم نواب عالم آرا عالم)، مثنویات مرزا شوق اور آفتاب الدولہ قلق کی مثنوی ''طلسم الفت'' پر واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ بحیثیت مجموعی وہ اس دور کے قابلِ ذکر مثنوی نگار ہیں۔ انھوں نے مثنوی کو ناسخ کے ''طرز جدید'' سے ہٹا کر، ''سادہ گوئی'' کی طرف اردو مثنوی کا رخ موڑ دیا ہے۔ ان کی زیادہ تر مثنویاں سوانحی اہمیت کی حامل ہیں جن پر ان کی اپنی ذات کا مزاج حاوی ہے۔

واجد علی شاہ کی زبان لکھنؤ کی ٹکسالی زبان ہے جس پر وتی کا اثر بھی نمایاں ہے لیکن یہ اثر لکھنؤ کی زبان سے مل کر ایک نئی وحدت میں نمودار ہوتا ہے۔ یہ وہ زبان ہے جو ان کے محل میں بولی جاتی ہے اور اردوئے معلّی ہے۔ اختر کے ہاں متروکات کی تعداد کم ہے۔ محاورے وروزمرہ کو صحت کے ساتھ باندھا گیا ہے۔ اختر کے ہاں جو زبان استعمال ہوئی ہے وہ آج کی زبان ہے اور یہ زبان یقیناً لکھنؤ کی دین ہے جو شایستہ و نرم بھی ہے اور صاف کھلی کھلی معیاری بھی ہے۔ زبان و بیان پر غیر معمولی قدرت کی وجہ سے بھی اختر خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ اپنی زبان پر اختر نے خود بھی فخر کیا ہے:

گو کہ ہندی ہے مگر سارے عجم پر فوق ہے
یہ زباں اختر ہے بالکل بلبلِ شیراز کی

غزل:

واجد علی شاہ اختر نے کم و بیش ہر صنفِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے جیسا کہ ہم نے کہا وہ پُرگو بھی تھے اور زود گو بھی۔ ایک شعر میں خود کہتے ہیں:

اس قدر جلدی غزل کہنا بہت دشوار ہے
کب کوئی دنیا میں اختر آپ سا پیدا ہوا

اختر کی شاعری کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان کی اپنی ذات، ان کے اپنے سوانح، حسن و عشق کے اپنے تجربے، ان کے عقائد، ان کی اپنی حیثیت و مرتبہ، اور مشاہدات ان کی شاعری کے موضوعات ہیں۔ ان کی شاعری اسی دائرے میں سفر کرتی ہے۔ اپنی نجی باتیں اور حالات کو بیان کرنے میں وہ بالکل نہیں جھجکتے اور انھیں جرأت کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں۔ اختر نے مثنوی کے ساتھ ہی غزل گوئی شروع کی تھی۔ ان کے کئی دیوان ہیں جن میں ''گلدستۂ عاشقاں، سخن اشرف''، ''دیوانِ مبارک'' کے علاوہ ''نظمِ ناموز'' (سال ترتیب ۱۲۸۵ھ، سال طبع ۱۲۸۷ھ) کے دفتر سوم، ''قمر مضموں'' کے دفتر سوم اور ''ملکِ اختر'' کے صوبۂ چہارم میں بھی غزلیں شامل ہیں۔ اب شاعری ان کے لیے ان کا ملک اور ان کی سلطنت بن چکی تھی اور وہ اسی کو سنوارنے میں دن رات لگے رہتے تھے۔ قیدِ فرہنگ کے زمانے میں انھوں نے ''کلیاتِ اختری'' کے نام سے اپنی غزلیات کو یکجا و مرتب کیا جو ۱۰۲۴ صفحات پر مشتمل ہے اور ۱۲۷۸ھ میں مطبع سلطانی کلکتہ سے شائع ہوا۔ غزلیں صفحہ ایک سے نو سو تک پھیلی ہوئی ہیں۔ ان کے بعد متفرق کلام ہے۔ ابتدا میں ۳۲ صفحات پر مشتمل منقبتی قصیدے ہیں۔ اختر نے ہر غزل کی بحر بھی بتائی ہے۔ اختر کو نہ صرف عروض پر کامل دست گاہ حاصل تھی بلکہ انھوں نے بہت سی نئی بحریں بھی وضع کی تھیں۔ ''کلیاتِ اختری'' میں، بحور کی وضاحت کے ساتھ، اپنے

قید ہونے کا بھی بار بار ذکر کیا ہے مثلاً ''من کلام پادشاہ مقید اختر'' ''من کلام سلطان عالم واجد علی شاہ اودھ مقید''، ''من کلام سلطان المظلوم اودھ''۔ فارسی غزل کے عنوان میں یہ عبارت ملتی ہے: غزل فارسی در بحر رمل مثمن محذوف ابتر دولہ من کلام متفکر ملول، محزونِ مہموم، مغموم، مظلوم، متالم مقید ابوالمنصور ناصر الدین سکندر جاہ، بادشاہ عادل قیصر زماں سلطان عالم واجد علی شاہ اودھ''

اختر برق کے شاگرد تھے اور برق ناسخ کے شاگرد تھے لیکن اختر کی غزل پر صرف ناسخ کے طرزِ جدید کا اس طرح اثر نہیں ہے، جس طرح خواجہ وزیر اور خود برق کے ہاں نظر آتا ہے۔ اختر نے ہر اس رنگ کی پیروی کی جو انھیں پسند آیا۔ ان کی غزلیات پر آتش کا اثر بھی ہے اور ناسخ کا بھی اور ساتھ ساتھ شاگردانِ آتش و ناسخ کا بھی۔ اس دور کے دوسرے اساتذہ کی زمینوں میں بھی ان کے ہاں خاصی تعداد میں غزلیں ملتی ہیں۔ اگر غزل عورتوں سے باتیں کرنے کا نام ہے تو یہ صنف ان کے مزاج و طبیعت سے نہایت قریب ہے۔ عورت ان کی زندگی کا ساز ہے جسے وہ ساری عمر چھیڑتے رہے لیکن غزل چونکہ ہر بھید کو پردے میں لپیٹ کر بیان کرتی ہے اس لیے ان کے یہ عشقیہ و جنسی تجربے بھی یہاں چھپ کر سامنے آئے ہیں۔ متعدد غزلوں میں انھوں نے اپنی محلات و بیگمات کے نام یا خطاب کو ردیف کے طور پر استعمال کیا ہے۔ بیانِ حسن بھی کیا ہے اور اظہارِ عشق بھی۔ اس نوع کی غزلیں عام طور پر مسلسل ہیں اور اکثر طویل بھی۔ محبوب کے نام یا خطاب کو موضوعِ غزل بنانا اردو غزل کی اس ابتدائی روایت کی خصوصیت ہے جو ہمیں قلی قطب شاہ کے کلیات میں ملتی ہے یا دیوانِ ولی دکنی اور اسی روایت کی پیروی میں دیوانِ آبرو میں بھی نظر آتی ہے۔ اختر نے اپنی محبوباؤں کو نام کے ساتھ یاد کر کے ایک الگ دیوان بھی مرتب کر دیا ہے جو ''کلیاتِ اختری'' میں شامل ہے۔

غم والم اختر کا مزاج نہیں ہے۔ وہ تاریکی میں بھی روشنی دیکھ لیتے ہیں اسی لیے عام طور پر ان کا رویہ ''رجائیانہ'' ہے۔ وہ زندگی سے عیش و نشاط اخذ کرتے ہیں اور اسی کا اظہار ان کی غزل کا موضوع ہے۔ غزل میں ان کا اپنا کوئی الگ رنگ نہیں ہے۔ زود گوئی نے انھیں موقع ہی نہیں دیا کہ وہ اپنی انفرادیت ابھارنے کے لیے ریاض کرتے۔ ان کا مزاج یہ ہے کہ جو بات یا پہلو سامنے آیا اسے شعر میں باندھ دیا۔ اسی لیے ان کی غزلوں میں کوئی گہرائی یا گیرائی نہیں ہے۔ ان کے ہاں ایک طرف عیش و نشاط کے وہ تجربے اور لمحات ہیں جن سے وہ گزرے یا تاریخ کے دھارے میں بہتی ہوئی ان کی زندگی کی ناؤ ہے جس کو وہ غزل اور دوسری اصنافِ سخن میں بیان کر دیتے ہیں۔ ان کے علاوہ وہ مضامین ہیں جو کسی قافیے کی کوکھ سے پیدا ہوئے اور شعر کے سانچے میں ڈھل گئے۔ اختر نے اپنے زمانے کی روایتِ غزل کے مطابق مشکل زمینوں میں بھی صاف غزلیں کہی ہیں۔ اس زمانے میں یہی ایک ذریعہ تھا جس سے قادر الکلامی اور استادی کا سکہ بٹھایا جاتا تھا۔ ایسی زمینوں میں غزلیں طویل بھی ہیں اور اختر نے ہر قافیے میں شعر کہنے کی کوشش کی ہے مثلاً وہ غزلیں پڑھیے جن کے مطلعے یہ ہیں:

پھبیں گے حسن پر جان یہ تمہارے لاڈ
اٹھیں گے عشق سے کس طرح پیارے پیارے لاڈ

غیرت برق جہدہ پر ہے آوارہ سحاب   دامن تر ہوگیا رو رو کے بیچارہ سحاب
کیوں کر نہ موم دل ہو مراز پر رخت ست   وہ سنگ دل جو کہتا ہے پردے میں سخت ست
کرتے ہیں تُرک ابروئے خمدار پر گھمنڈ   جلاّد روز کرتے ہیں تلوار پر گھمنڈ

بھٹی پہ جوانوں سے نہ اے پیرِ مغاں اینڈ
لازم نہیں تجھ کو کہ پئے بادہ کشاں اینڈ

لاکھ عیبوں کو چھپادیتی ہے اک کھال کی آڑ
دیکھیے آپ کمر پر بھی ہوئے بال کی آڑ

ان مشکل زمینوں میں بھی اختر نے ابہام سے پاک صاف شعر نکالے ہیں۔ متعدد غزلیں بہت طویل ہیں جن میں ہر ممکن قافیے پر شعر کہہ کر اپنی قادرالکلامی کا سکہ جمایا ہے۔ ان کے ہاں پندرہ سولہ شعر سے لے کر ۳۵ شعر تک کی غزلیں ملتی ہیں جو مزاجاً قصیدہ طور ہیں لیکن یہ بات یکساں طور پر ملتی ہے کہ شعر کے معنی میں گنجلک پن نہیں ہے۔ اور زبان وبیان صاف ہیں۔ گنجلک پن سے دامن بچانا ان کے شعر کی عام خصوصیت ہے۔ خود کہتے ہیں:

اختر اس بحر کو تو دیکھو
معنی میں پڑے کہیں نہ گنجلک

زیادہ سے زیادہ قافیوں کا استعمال بھی اختر کا مزاج ہے اپنے اشعار میں خود بھی کئی جگہ اس کا ذکر کیا ہے:

جس کا جی چاہے انھیں شعروں میں ڈھونڈے ان کو
اخترِ زار ابھی قافیوں سے کھیلتے ہیں

میاں صاحب یہ اچھا قافیہ تھا ڈھونڈ کر باندھا
کمر ہے یار کی یا بل پڑا ریشم کے لچھے کا

ان کی غزلوں میں لکھنؤ کی روایتِ شاعری کے مطابق، صاف زبان وبیان اور روزمرہ ومحاورہ کا لطف عام طور پر موجود ہے جس میں زبان کا چٹخارا بھی ہے اور رعایت لفظی کا مزا بھی:

ذرۂ خاک سے بھی کم تر ہوں
کون اختر شمار کرتا ہے

مچھلیاں کانوں کے بالے سے تڑپ کر نکلیں
سینۂ صاف پہ لازم ہے کہ توڑا ہوتا

اختر غزل میں اپنی سوانح لکھتے ہیں اسی لیے حسن وعشق کا وہی رنگ سامنے آتا ہے جو ان کا پسندیدہ رنگ ہے۔ یہ وہ عشق ہے جس میں وصل شامل ہے اور اسی لیے ان کے اشعارِ غزل میں جنسی لپک کا احساس ہوتا ہے:

منھ پہ منھ رکھ دے تو ہو جائے قران السعدین
مہ جبیں واسطے اختر ہی کے زیبا ہے یہ رخ

سات چیزیں یار کی دیوانہ کرتی ہیں مجھے
کیفیت، جوبن، سما، غمزہ، ادا، ناز و بہار

کہو تو گنے کے پوروں کو توڑ کر لاؤں
نہ چوسیے اسے صاحب یہ بدمزا ہے قلق

جب دانت اس کے مسی بھرے ہونٹ تک گئے
بدلی میں جیسے برق ستارے چمک گئے

مجھے کوس کر ایک بوسہ بھی دو
دعا میں دوا کی بھی تاثیر ہے

اختر کے ہاں بہت سی غزلیں آتش کی زمین میں ہیں اور وہ بڑے احترام سے آتش کا نام لیتے ہیں:

شعر میرے کب چمکے مثل حضرتِ آتش
کب چکور نے پائی مہ سے خوئے عالمتاب

لیکن وہ اختر کے رنگ ومزاج کے شاعر نہیں ہیں۔ اختر تو موضوع اور زبان وبیان میں اپنے استاد برق کی طرح ''طرزِ جدید'' کے پیرو ہیں جس کی دھوم اس زمانے میں نہ صرف لکھنؤ میں تھی بلکہ سارے ہندوستان میں اس کا طوطی بول رہا تھا۔ اعلانِ نون کا مسئلہ جو ناسخ نے اٹھایا تھا اختر نے اس کی بھی پیروی کی ہے اور اعلانِ نون کے ساتھ ایک پوری غزل کہی ہے جس میں پہچان، جان، عریان، طوفان، چوگان، انجان، پرستان، پریشان، انسان، قرآن، گریبان، دھیان وغیرہ قافیے ہیں اور مقطع میں اس کی طرف اشارہ بھی کر دیا ہے:

نہ چھپائیں کبھی اختر سے کھلے کاموں کو
ہمیں منظور ہے وہ نون کا اعلان کریں

غزل اختر کے لیے حسن وعشق کا بیان ہوتے ہوئے بھی ویسی ہی مضمون آفرینی، قافیہ پیمائی اور صنائع بدائع کا استعمال ہے جو رنگِ ناسخ کی کوکھ سے پیدا ہوا تھا۔ غزل میں اختر جذبہ واحساس کے شاعر نہیں ہیں بلکہ مضمون آفرینی کے شاعر ہیں اور ان کا معیار یہ ہے کہ صحتِ زبان کے ساتھ مضمون کو لفظوں سے ہم آہنگ کر دیا جائے:

اگر موزوں کیا مضموں تو مضموں خیز کہلائے　　　غزل میں چاہیے اسلوب الفاظ ومعانی کا

اختر کی غزل میں متعدد اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں اپنے حالات اور اپنے عصر کا، غزل کے روایتی کنایات میں، ذکر کیا ہے۔ یہ واقعات خود ان کی سوانح کا حصہ ہیں اور تلاش کرنے سے کتب تواریخ میں مل جاتے ہیں مثلاً:

بلبلو کیا چمنستاں میں مگس رانی ہے　　　ایک چٹکی میں اُڑاتے ہو ہمارا آداب
سرو گڑ گڑ گئے فوارے لہو روتے ہیں　　　خاک اُڑی باغ میں کیا کیا نہ ہوا میرے بعد
برا چاہیں جو اپنے شاہ کا کیوں کر سفیدی ہو　　　سیاہی کا لگے ٹکا داغ اختر ان وزیروں کو
پھر آمدِ بہار میں کٹتے ہیں پر مرے　　　بے رنگ ہو گیا چمنِ روزگار کچھ
کہہ دو کسی رقیب کے اب بند کھینچے　　　جامہ بنا چکے وہ میرے جسمِ زار کو

اختر کی غزل میں دورِ جلاوطنی میں یادِ وطن کے اشعار بار بار آتے ہیں جن سے وہاں کے احباب، وہاں کی محفلیں اور باتیں اور وہاں جانے کی خواہش کا اظہار ہوتا ہے۔ ان اشعار میں اکثر ایک کسک، ایک چبھن سی محسوس ہوتی ہے۔ جلا وطنی بھی ان کی سوانح کا حصہ ہے۔ یادِ وطن کی ایک ایسی ہی صورت ہمیں ناسخ کے دوسرے اور تیسرے دیوان میں بھی ملتی ہے جب وہ الہ آباد میں جلاوطنی کے دن گزار رہے تھے۔ اختر کے یہ چند شعر دیکھیے:

غربت میں خاک اڑاتے ہیں کوچہ وطن ہوا　　　ہم ہیں فقیر شاہ نہ یہ شاہراہ کاٹ
وہ وطن یاد ہے غربت میں وہ سارے احباب　　　ہائے کب مجھ سے ملیں گے مرے پیارے احباب
چمن سے پھینک دیا میرا آشیاں کیا خوب　　　نہال مجھ کو کیا آ کے باغباں کیا خوب

جس شاعر اور جس روایتِ شاعری کا اثر ان کی غزل پر نظر آتا ہے وہ ناسخ ہیں۔ اختر دوسروں کی بھی پیروی کرتے ہیں لیکن گہرائی میں اتر کر دیکھنے کی نہ عادت ہے اور نہ میلانِ طبع۔ ہر چیز کے وہ خارجی روپ کو دیکھتے ہیں اور یہی ”خارجیت“ ان کی شاعری کا مزاج ہے۔ وہ غزل میں بھی اسی مزاج کے باعث سونے پر مینا کا کام کرتے ہیں:

دیوان رہے میرا تا قیامت باقی　　　سونے پہ کیا ہے میں نے مینا یارب

اسی میناکاری سے انھوں نے اپنی غزل کو سجایا اور قدرتِ کلام سے اسے سنوارا ہے۔ صحتِ زبان وبیان اور خارجیت اس کی خوبی ہے۔

مرثیہ:

اختر نے اپنے عقیدے کے اظہار اور حصولِ ثواب کے لیے مرثیے بھی کہے جنھیں اکثر وہ چھپوا کر مجلسوں میں تقسیم کرا دیتے تھے۔ محرم کے عشرے میں سنائے جانے کے لیے انھوں نے دس دس مرثیوں پر مشتمل مراثی کے کئی مجموعے بھی ”دہ مجلس“ کے نام سے مرتب کیے تھے۔ ۱۲۹۸ھ میں اختر نے اپنے تمام مراثی کو یکجا مرتب کر کے ۱۲۹۹ھ

میں ''توشۂ آخرت'' کے نام سے مطبع سلطانی کلکتہ سے شائع کیا۔ ۱۲۸۶ صفحات پر مشتمل اس مجموعے میں کل ۶۹ مراثی شامل ہیں جن میں ایک مرثیہ مثنوی کی ہیئت میں ہے۔ ''توشۂ آخرت'' کے شروع میں آٹھ بندوں پر مشتمل ان ۶۹ مرثیوں کا ذکر کیا ہے جو اس مجموعے میں شامل ہیں۔ یہ آٹھ بند ایک طرح سے فہرست و تعارف کا درجہ رکھتے ہیں۔

ہفتاد ایک کم تھے مراثی جدا جدا　　ان سب کو جمع محنتوں سے اک جگہ کیا
توشہ ہے آخرت کا یہ نام اب دھرا بھی ہے　　سن بارہ سو اٹھانوے میں یہ لکھا بھی ہے

۱۳۰۰ھ اختر نے ''توشۂ آخرت'' کا انتخاب ''ریاض العقبیٰ'' کے نام سے شائع کیا جس میں کل ۲۷ مرثیے ہیں۔ توشہ آخرت میں چہاردہم معصومین اور دوسرے شہدائے کربلا کے بارے میں کئی کئی مراثی شامل ہیں۔ ریاض العقبیٰ میں ان میں سے ایک ایک مرثیہ شامل کیا ہے۔ کوکب قدر نے لکھا ہے کہ اس انتخاب میں صرف ایک مرثیہ ''در حالِ امام حسین'' ع ''طالع ہوا مدینہ میں وہ کون ماہ ہے'' نیا ہے جو ۱۴۱ بندوں پر مشتمل ہے۔ بعض حضرات مختلف مجموعۂ مراثی کو الگ الگ شمار کرکے مراثی کی گنتی بڑھا دیتے مثلاً دفترِ غم دالم'' واجد علی شاہ کے مراثی کا ایک مجموعہ ہے جس میں کل ۲۴ مراثی شامل ہیں۔ اس میں ۲۳ مراثی توشۂ آخرت سے لیے گئے ہیں اور نیا مرثیہ ریاض العقبیٰ سے لیا گیا ہے۔ ''توشۂ آخرت'' میں بندوں کی کل تعداد ۵۶۵۰ ہے اور اگر ۱۴۱ بند نئے مرثیے کے شامل کردیے جائیں تو بندوں کی تعداد ۵۶۵۰+۱۴۱=۵۷۹۱ ہو جاتی ہے[۶۴] یہ وہ زمانہ (۱۳۰۰ھ) ہے جب اختر نے ''ثبات القلوب'' کے نام سے علامہ باقر مجلسی کی کتاب ''حیات القلوب'' کا منظوم ترجمہ شروع کیا تھا جس میں انھیں ساڑھے تین سال کا عرصہ لگا تھا اور ۲ محرم ۱۳۰۵ھ کو وہ وفات پا گئے تھے۔

مرثیہ جیسا کہ ہم جانتے ہیں، مذہبی شاعری ہے جس میں واقعۂ کربلا کو موضوعِ سخن بنایا جاتا ہے اور مجلس میں مرثیہ پڑھنے اور سننے کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ واقعۂ کربلا کے مصائب و آلام کا بیان مرثیہ گو کی زبان سے سن کر اہلِ مجلس بین کریں۔ شیعہ عقیدے کے مطابق بین کرنا مذہبی لحاظ سے ثوابِ اخروی حاصل کرنے کا ذریعہ ہے۔ جو کام ذاکر اپنے بیان سے کرتے ہیں وہی کام مرثیہ گو شاعری سے کرتا ہے۔ واجد علی شاہ مرثیے کی مروجہ ہیئت کو پوری طرح نہیں برتتے۔ موضوعات پر مرثیہ لکھنے کی روایت دکنی مرثیے سے شمال پہنچی تھی جس پر انیس و دبیر نے بھی عمل کیا۔ واجد علی شاہ نے ایک طرف مختلف موضوعات پر مرثیے لکھے اور ساتھ ہی شیعہ مذہب کی روایات کو کتابوں سے لے کر مرثیے کا موضوع بنایا۔ اختر شاعری کا ایک ایسا چشمہ ہیں جو ہر لحہ تیزی سے اُبلتا رہتا ہے۔ انھیں نہ صرف زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے بلکہ زبان کی ایسی غلطیاں بھی عام طور پر نہیں ہیں جو دوسرے مرثیہ گویوں کے ہاں مل جاتی ہیں اور جن پر انیس و دبیر کے تعلق سے عبدالغفور نساخ نے اپنے رسالے ''انتخابِ نقص'' میں روشنی ڈالی ہے۔

مرثیہ واجد علی شاہ کے لیے توشۂ آخرت ہے اور خود مرثیے کا مذہبی سطح پر بنیادی کام اہلِ مجلس کو رلاتا ہے۔

اگر اس زاویے سے اختر کے مرثیوں کو دیکھا جائے تو وہ اپنے مزاج کے اعتبار سے مبکی یا بکائیہ مرثیے ہیں۔ بہت سے مرثیے ایسے ہیں جو بغیر کسی ''چہرے'' کے راست رلانے کی طرف سامعین کو لے جاتے ہیں۔ ان کا سارا زور بین پر رہتا ہے اور بین ہی ثوابِ اخروی حاصل کرنے کا ذریعہ ہے۔ بادشاہت چھن جانے اور بے وطن ہو کر تنگ دستی کے ساتھ کلکتہ میں زندگی گزارنے کے دوران وہ خود کو بھی مظلوم سمجھتے تھے اور ان کے لیے یہ صورتِ حال واقعۂ کربلا سے مماثل تھی اسی لیے بکائیہ انداز فطری طور پر ان کے مزاج کا حصہ بن گیا ہے۔ میر انیس اپنے مراثی میں بین کی طرف مرثیے کو

ارتقائی عمل سے گزار کر آتے ہیں۔ اختر اکثر بکا ہی سے شروع کرتے ہیں۔ وہ اپنے معاصرین انیس و دبیر کی خوشہ چینی کا بھی اعتراف کرتے ہیں:

مونس انیس سب کا ہوں خوشہ چینِ باغ
ان کے کلام رکھتے ہیں ذاکر کے تر دماغ
وہ کام کر کہ راضی ہوں دل بند مرتضےٰ
اور دے دعا دبیر سلامت رہیں سدا
جو ذاکرِ حسین ہوں وہ تاج دار ہوں
مونس انیس انس سبھی شہر یار ہوں

لیکن وہ اپنی جدتِ طبع سے، خواہ مرثیہ مسدس میں ہو یا مثنوی کی ہیئت میں، ترجیع بند میں ہو یا ترکیب بند میں اپنا الگ راستہ نکالنے کی کوشش ضرور کرتے ہیں۔ اپنے موضوعات کے لیے بھی وہ مختلف کتب سے نئی نئی روایات تلاش کرتے ہیں اور پھر ان سے بین کا راستہ نکالتے ہیں۔ مثنوی اور غزل ان کے عشقیہ مزاج کا اظہار کرتی ہے اور مرثیہ خوان کی سوگوار زندگی کے اظہار کا ایک پہلو ہے جسے وہ اپنے مذہبی عقیدے سے ملا کر بین سے جوڑ دیتے ہیں جس سے وہ اپنے غم کو ہلکا کرتے ہیں اور ساتھ ہی ثواب حاصل کرتے ہیں۔ انھوں نے ولی عہدی یا اودھ کی شاہی کے زمانے میں مرثیے نہیں لکھے یا لکھے بھی تھے تو اس کی وجہ یہ ہوگی کہ وہ اس عمل سے اپنی رعایا کی مذہبی رسم میں بحیثیت ولی عہد یا بادشاہ شریک ہونا چاہتے تھے لیکن معزولی کے بعد جو مرثیے واجد علی شاہ نے لکھے ان میں مکمل پہلو بہت نمایاں ہے اور یہ مرثیے ذاتی و مذہبی دونوں سطح پر ان کے تزکیۂ نفس (کیتھارسس) کا ذریعہ ہیں۔ ان کے مرثیوں سے ان کی علمی قابلیت کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور اوزان و بحور پر ان کی قدرت کا پتا بھی چلتا ہے۔ ان کے مرثیوں پر صنفِ مثنوی کا اثر بھی ہے اور قصیدے کا بھی۔ وہ اکثر بحریں بھی دوسرے مرثیہ گویوں سے مختلف استعمال کرتے ہیں۔ ان مرثیوں سے زبان و بیان پر ان کی قدرت کا بھی اندازہ ہوتا ہے مثلاً ایک مرثیے میں جس کا پہلا مصرع ۔۔۔۔ "ہے داغ بہ دل ماہِ فلک کس کے عزا میں" ہے اصطلاحاتِ موسیقی اور مختلف راگ راگنیوں کے حوالے سے ایک المیہ فضا پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ قصیدے کے مزاج کا اثر ہے جو اس دور میں صرف واجد علی شاہ اختر کے ہاں فنی حسن کے ساتھ اُبھرا ہے۔ اس مرثیے کے یہ بند دیکھیے جن میں راگ راگنیوں کو حسنِ ادا اور ربط و تسلسل کے ساتھ واقعۂ کربلا کے موضوع سے ہم آہنگ کیا ہے۔ محل یہ ہے کہ حضرات امام حسین کا سرِ مبارک تن سے جدا کر دیا گیا ہے اب اس کا اثر دوسروں پر اور راگ راگنیوں پر کیا پڑا، اسے اس طرح بیان کیا ہے:

بھیروں نے کہا بھیرویں سے رو کے یہ احوال
لعنت ہے یزیدِ سگِ بدقول و بدافعال
شیطاں نے رلایا ہے جلے غم سے بداقبال
اے بینگھ برس جا کے لٹا فاطمہ کا لال
دیپک کا جگر جل گیا گریۂ تعب سے
ہنڈول نے جھولے کو کیا ترک ادب سے
اور مالکوس اس طرح ہوا درد سے رنجور
پہنچایا سری راگ تلک رنج سے معمور
کہنے لگا چھ راگ ہوئے شش جہتِ کور
نے ہم میں مزا باقی ہے نے لطف نہ کچھ سور
افسوس بہتر تن بے سر ہیں زمیں پر
گھن پڑ گیا کفار کا زہرا کے نگیں پر
بولی یہ ملار اور جھنجھوٹی اری سارنگ
احمد کے نواسے پہ ہوا غم سے جگر تنگ
اے ٹوریو، اے جگیہ دن ہو گیا بدرنگ
اے بہنو یزیدی نہ ہوئے تیغوں سے چورنگ
بولی یہ ملا آج بلاول نہ للت ہے
افسوس علی زادیوں کے غم سے یہ گت ہے

ملتانی نے سہرٹ سے کہا لوم ہے دھانی   یاد آتی ہے بھنو علی اکبر کی جوانی
وہ سبز عمامہ، رُخ پوشاک وہ دھانی   اے احمد مرسل کے جگر یوسفِ ثانی
دل ٹکڑے ہوا جاتا ہے اس سر کے تصدق   جاہ و حشم و دولت و زر گھر کے تصدق

اختر موسیقی کے ماہر تھے۔ انھیں ہر راگ راگنی کے مزاج سے گہری واقفیت تھی اور اسی واقفیت سے غم والم کی ایسی فضا پیدا کی ہے جو دوسرے مرثیہ گویوں کے ہاں نہیں ملتی۔ ساتھ ہی لفظوں کی ترتیب سے ایسا موسیقانہ آہنگ پیدا کیا ہے جو اس مرثیے کو پڑھتے وقت محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یہ روانی اور یہ آہنگ اختر کے مرثیوں کی عام خصوصیت ہے۔

واجد علی شاہ کو زبان و بیان پر ایسی قدرت حاصل تھی کہ وہ موزوں ترین لفظوں سے مرثیہ کہنے کی پوری صلاحیت رکھتے تھے۔ مرزا دبیر نے اپنے مرثیوں میں غیر منقوطہ الفاظ کے استعمال سے قادر الکلامی کا اظہار کیا تھا واجد علی شاہ نے بھی اپنے ایک مرثیے: ''مطبوع طبع خرد و کلاں یہ کلام ہو'' کے پانچ بندوں میں بے نقط الفاظ استعمال کر کے اپنی قادر الکلامی کا اظہار کیا ہے۔ اسی مرثیے کے ایک بند میں، میرزا دبیر کی خوش فکری کی تعریف کر کے، ان کی زبان کی ایک غلطی کی، شائستگی کے ساتھ، گرفت کی ہے۔ ایک جگہ مرزا دبیر نے لفظ ''گرد'' کو مذکر باندھا ہے: ع وہ مہر کا طلوع وہ صحرا کا سارا گرد۔ واجد علی شاہ نے لکھا:

میری نظر میں گرد مذکر نہیں دلا   فاضل وہ ہیں انھوں نے کسی سے یہ ہو سنا

اختر کے مرثیوں کے پہلے مصرع سے عام طور پر معلوم ہو جاتا ہے کہ مرثیے کا موضوع کیا ہے اور اس مرثیے کا تانا بانا کس شخصیت کے اردگرد بنا گیا ہے۔ انھوں نے نہ صرف حضرت امام حسین کے بارے میں مرثیے لکھے بلکہ دوسرے اہم اراکین خاندان کو بھی موضوعِ سخن بنا کر ان کے کردار، سیرت اور اخلاقی پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے۔ انھوں نے دوسرے مرثیہ گویوں کے مقابلے میں وہ بحریں بھی کامیابی سے استعمال کیں جو عام طور پر جب تک استعمال میں نہیں آئی تھیں۔ تاریخی واقعات کو بھی وہ قدرتِ بیان سے اپنے مراثی میں موثر انداز میں بیان کرتے ہیں۔ سلاست و روانی، لفظوں کا اتار چڑھاؤ، موسیقانہ آہنگ، شاعرانہ حسن، اور صنائع بدائع کے موزوں استعمال سے ان کے مرثیے سامعین کو متاثر کرتے ہیں۔ ان کے ہاں جیسا کہ ہم نے کہا، بین پر پورا زور ہے اور یہی ان کے لیے مقصدِ مرثیہ ہے۔ وہ بین کی لے کو حسب ضرورت رفتہ رفتہ تیز کرتے ہیں اور آخر میں، قصیدے کی طرح، مرثیے کو دعا پر ختم کرتے ہیں۔ دعا قصیدے کو جزو تھی۔ مرثیے میں یہ وہیں سے آئی۔ معتمد الدولہ آغا میر کے زمانے میں، جو مرثیے ان کے دربار میں پڑھے جاتے تھے۔ شاعر ان کے آخر میں اپنے ممدوح کے لیے دعا مانگتے تھے۔ اس عمل سے ممدوح مرثیہ گو کو انعام و اکرام سے نوازتا تھا۔ رفتہ رفتہ دعا بھی مرثیے کا حصہ بن گئی۔ قصیدے کا رواج کم اور مرثیے کا زیادہ ہوتا چلا گیا جسے مذہبی، صنفِ سخن کی حیثیت پہلے سے حاصل تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اودھ میں مرثیہ وزیروں اور بادشاہوں کی سرپرستی میں اس دور کی مقبول ترین صنفِ سخن بن گیا۔

واجد علی شاہ کے مرثیے انیس و دبیر کو تو نہیں پہنچتے لیکن انھوں نے مذہبی عقیدت اور عاقبت سنوارنے کے لیے جس خلوص وانہماک سے مرثیے کہے اور جس قادر الکلامی کا ثبوت دیا، ہم ان کے مراثی کو اس دور میں نظر انداز نہیں کر سکتے۔ اختر انیس و دبیر سے بہتر نہ ہوں لیکن اور دوسرے مرثیہ گویوں کے مقابلے میں ان کے مرثیے یقیناً قابلِ توجہ ہیں۔ ان کی غزل آج بے اثر ہو گئی ہے لیکن ان کے اکثر مرثیے آج بھی تاریخ کی سطح پر زندہ و باقی ہیں اور یہ کوئی معمولی

بات نہیں ہے۔

اختر نے متعدد ''سلام'' بھی کہے جن کا ایک الگ مجموعہ ''ایمان'' (کلیات سلامہا و رباعیات) کے نام سے شائع کیا۔ ''ایمان'' دو دفتروں پر مشتمل ہے۔ دفتر اول میں ردیف وار بطرز دیوان سلاموں کو مرتب کیا ہے اور دفتر دوم میں، جو اسی مجموعے میں شامل ہے، تضمینیں، مخمس، رباعیات وقطعات اردو و فارسی شامل ہیں۔ آخر میں وہ قطعات تاریخ بھی شامل ہیں جو دوسرے شعرا نے لکھے۔ یہ سلام بھی اپنے مزاج کے اعتبار سے غزل جیسے ہیں۔ ان میں عقیدت کی آواز تو سنائی دیتی ہے لیکن زود گوئی کی وجہ سے وہی صورت سامنے آتی ہے جو ان کی غزل کا خاصہ ہے۔ نوحوں میں سوز کا رنگ شامل ہے۔ بحریں بھی سوز کی گائیکی کے مطابق چنی گئی ہیں اور اس کی حیثیت، زبان کے فرق کے ساتھ، گیت کے بول کی سی ہو جاتی ہے۔

اختر کے دو مجموعے اور قابلِ ذکر ہیں۔ ایک ''ناجو'' (۸۶-۱۲۸۵ھ) اور دوسرا ''دلہن'' (۱۲۸۹ھ) ''ناجو'' میں اختر نے راگ راگنیوں کی آواز کے مطابق اسی طرح بول فراہم کیے ہیں جس طرح ابراہیم عادل شاہ نے اپنے مجموعے ''نورس'' میں یا شاہ عالم ثانی آفتاب نے ''نادرات شاہی'' میں فراہم کیے ہیں۔ ناجو پندرہ ابواب پر مشتمل ہے۔ ہر باب کو صدا کا نام دیا گیا ہے۔ اختر نے کتاب کے شروع میں لکھا ہے کہ میرا تخلص اختر ہے اور اردو فارسی میں اسے بدلنے کی مجھے کبھی ضرورت نہیں پڑی لیکن اس تصنیف میں جو زبان ہندوی، بھاکا اور سنسکرت سے مملو ہے ناچار ہو کر اختر کی ''خ'' کو ''ک'' سے بدل دیا ہے تا کہ ہندوی، بھاکا اور سنسکرت کے لہجے کے مطابق ہو جائے۔ ہر جگہ جہاں جہاں لفظ ''اکتر'' ''اکترا'' کے آخر یعنی مصرع دوم میں آئے تو اسے میرا تخلص ہی سمجھا جائے۔

''ناجو'' میں اختر اور ملکہ عالم کے تصنیف کردہ بول شامل ہیں۔ یہ وہی عالم ہیں جنھوں نے شاہی کے زمانے میں ''مثنوی عالم'' تصنیف کی تھی اور جن کی شاعری کا موضوع واجد علی شاہ اختر سے عالم کا عشق ہے۔ ناجو میں جو کلام اختر ہے اس پر ''من مصنف'' لکھا ہے اور جو عالم صاحبہ کے ہیں ان پر ''من عالم'' لکھا ہے اور جو بول کسی اور کے ہیں اگر نام معلوم ہے تو نام لکھ دیا ہے ورنہ صرف بول دے دیے ہیں۔ اس مجموعے میں جن دوسروں کے نام آتے ہیں ان میں ابراہیم عادل شاہ، پیار خان، نائک گوپال، نائک بیجو، تان سین اور میرا بائی کے نام شامل ہیں۔

''ناجو'' کے بعد اپنے شاگردوں کو موسیقی کی تعلیم دیتے ہوئے حسب ضرورت اور گیت لکھے جنھیں ''دولہن'' نامی مجموعے میں یکجا و مرتب کر دیا۔ یہ مجموعہ ۱۲۸۹ھ میں مرتب اور ۱۲۹۰ھ میں شائع ہوا۔ اس مجموعے میں بھی اکتر کے ساتھ ملکہ عالم کے گیت بھی شامل ہیں۔ ''دولہن'' کے دیباچے میں اکتر نے لکھا ہے کہ اس سے پہلے مبتدیوں کے لیے ایک مجموعہ ''ناجو'' کے نام سے مرتب کر چکا ہوں جس سے تین چار سو بے زبان خوش بیان ہو گئے ہیں۔ شاگردوں کے دورانِ تعلیم جو مزید بول تصنیف ہوئے یا یاد آئے انھیں ''دولھن'' میں جمع کر دیا ہے۔ ان گیتوں کو دھرپد، سادھرا، سرگم، چترنگ، ہوری، خیال، ترانہ، ٹپہ، ٹھمری، دادرا کے تحت جمع کیا گیا ہے اور آخر میں متفرقات کے تحت زچہ خانہ اور ساچق وغیرہ کے گیت شامل کر دیے ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ ''عالم کے بعض گیت گھروں میں اب تک گائے جاتے ہیں'' [۶۵]

بحیثیت مجموعی دیکھیے تو واجد علی شاہ شاہی تو نہ کر سکے لیکن ساری عمر قلم، دوات، ساز و موسیقی اور ادب و شاعری کے ساتھ گزار دی۔ یہ سہارا نہ ہوتا تو ان جیسا حساس، ذہین وخلاق انسان کلیجہ پھاڑ کر مر جاتا۔ ان کا غم بھی پہاڑ

جیسا تھا اور اس کو سہنے اور اُٹھانے کا حوصلہ بھی بڑا تھا۔ انھوں نے کم و بیش ہر صنف سخن میں طبع آزمائی کی۔ جس طرف لگ گئے ڈھیر لگا دیے۔ ان کا مجموعی کام، جو موسیقی، عروض، مثنویات، غزلیات، گیت اور نثر وغیرہ پر مشتمل ہے اتنا اور ایسا ہے کہ انیسویں صدی کی ادبی تاریخ میں ان کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ عشقیہ مثنویاں لکھیں تو یہاں بھی اپنا رنگ جمایا اور جذبہ و احساس کو مثنویوں کے بیان میں شامل کر کے پھر سے "سادہ گوئی" کی طرف شاعری کا رخ موڑ دیا۔ مرزا شوق کی مثنویوں پر اختر کی مثنویات کا واضح اثر موجود ہے۔ مثنوی عالم اور قلق کی مثنوی "طلسم حیرت" پر بھی اختر کی مثنویوں کا واضح اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ اوزان و بحور پر ایسی قدرت تھی کہ کم لوگ اس فن میں ان کو پہنچتے ہیں۔ انھوں نے نئی بحریں بھی ایجاد کیں اور ہر بحر میں شعر یا مصرع کہہ کر نمونے کے طور پر محفوظ کر دیا۔ اپنی مثنویوں کو "رہس" کا روپ دیا تو اس کا اثر بھی تخلیقی ذہنوں پر پڑا۔ "جوگیا میلہ" جس میں عوام کو بھی شرکت کی دعوتِ عام تھی، اس کے زیر اثر "اندر سبھاؤں" کا ایک سیلاب پھوٹ پڑا اور گھر گھر سبھائیں ہونے لگیں۔ رقص و موسیقی میں وہ مہارت بہم پہنچائی کہ اپنے وقت کے نائیک شمار ہوئے۔ ان کی تصنیف "بنی" علمِ موسیقی پر ان کی کتاب "صوت المبارک (۱۲۶۷ھ)" اور "ناجو" اور "دولھن" کے بول اور گیت علمِ موسیقی پر ان کی گہری نظر کا ثبوت ہیں۔ واجد علی شاہ میں غیر معمولی اختراعی صلاحیت تھی اس لیے جس شعبے میں قدم رکھا، نئے نئے تجربے کیے۔ منظوم ترجمہ کرنے پر ایسی قدرت کہ بہت کم لوگ ان کا مقابلہ کر سکتے ہیں۔ زبان و بیان پر ایسی قدرت کہ کم لوگوں کو ہوگی۔ ذخیرۂ الفاظ اور صحتِ استعمال کے باعث ان کا کلام اہلِ لغت کے ہمیشہ کام آتا رہے گا۔ وہ لکھنؤ کی اُردوئے معلّٰی کے فی الحقیقت اصل نمائندہ ہیں۔ جنسی زندگی بھی ایسی گزاری کہ کم بادشاہوں کو نصیب ہوئی ہوگی۔ انھوں نے اپنے حالات نہیں چھپائے۔ عشق نامہ، بیگمات کے نام ان کے خطوط اور "بنی" ان کی زندگی کی کھلی کتابیں ہیں۔ تخلیقی کام ہی ان کی زندگی تھے اور اسی میں انھوں نے کلکتہ کی جلاوطنی، فورٹ ولیم کے ایامِ قید، لکھنؤ کا دورِ ولی عہدی اور دس سالہ شاہی گزار دی۔ انھیں معلوم تھا کہ یہ شاہی نام کی شاہی ہے۔ کاغذ اور سیاہی ہمیشہ ان کی ضرورت رہے۔

دولتِ دنیا کی اختر کچھ نہیں ہے احتیاج
ہم کو کاغذ اور سیاہی اور خامہ چاہیے

اردو نثر:

واجد علی شاہ اختر کا ذریعۂ اظہار اردو زبان تھی۔ رواجِ زمانہ کے مطابق ان کی زیادہ توجہ نظم گوئی کی طرف رہی۔ "عشق نامہ" فارسی نثر میں لکھا اور پھر اسے بھی منظوم کر دیا۔ اسی طرح پہلے علامہ مجلسی کی تصنیف "ریاض القلوب" کی جلد اول کا اردو نثر میں ترجمہ کیا اور جب دوسری جلد کا ترجمہ شروع کیا تو خیال آیا کہ اسے بھی نظم میں ترجمہ کیا جائے۔ اردو نثر میں جو تالیفات یادگار چھوڑی ہیں ان میں علم عروض کے بارے میں ان کی تالیف و ترجمہ "ارشادِ خاقانی" ہے جو عروض پر میر شمس الدین فقیر کے رسالے کا آزاد ترجمہ ہے اور واجد علی شاہ نے اس میں بہت سے ایسے اضافے کیے ہیں جو اہمیت کے حامل ہیں۔ علم عروض پر انھیں ایسی قدرت حاصل تھی کہ جب کسی کو کوئی غزل بھیجتے تو اس کی بحر کی بھی وضاحت کر دیتے۔ انھوں نے متعدد نئی بحریں بھی ایجاد کیں۔ "ارشادِ خاقانی" کے دیباچے میں لکھا ہے کہ۔

"اب ذرۂ بے مقدار اختر حقیر مترجم رسالہ میر شمس الدین فقیر کا، خدمت میں طالبانِ فنِ شعر کے عرض کرتا

> ہے کہ شعر کے مشتاقوں کو علم، عروض اور قافیے کا بھی ضرور چاہیے اور موزوں کرنے والوں کو خبر ان دونوں فنون کی رکھنا واجبات سے ہے...... اب قریب تیس برس کے سِن ہوا، سوائے شغل شعر اور شاعری کے اور کوئی شوق نہیں ہوا مگر یہ سب بغیر علم عروض اور قافیے کے بے نمک تھا..... فتح الدولہ بخشی الملک محمد رضا خاں بہادر فتح جنگ المتخلص بہ برق حاضر حضور ہوئے۔ اسے زمانہ تین برس کا یا کچھ زیادہ گزرا ہوگا کہ چرچا فنِ شعر کا پھر تازہ ہوا۔ حقیقت میں بہادر موصوف، حکیم اس فن کا ہے۔ مؤلف کو بھی ذوق و شوق عروض اور قافیے کی طرف اور میلان طبیعت کا، اس واسطے کہ چار کی محفل میں جواب دینے سے عاری نہ ہوں، بہت بڑھ گیا اور یہ جی چاہا کہ تھوڑا سا مفید مطلب ان دونوں فنون کا بزبانِ اردوئے معلّٰی کہ مروّج اس زبانِ مبارک کے فقط ہم لوگ ہیں کس واسطے کہ جو حکام کی زبان پر آجائے اس پر احتیاج دلیل کی نہیں چاہیے، لکھوں۔ اس طرح کہ ان دونوں فنون کے حاصل کرنے والوں کو کافی ہو اور کوئی رسالہ دیکھنے کی احتیاج نہ رہے......"[٦٦]

علم عروض پر قدرت کا اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ "کلیاتِ اختری" مرتب کی تو ہر غزل پر بحر کا نام مع ارکانی وزن درج کیا۔ ممتاز جہاں نواب اکلیل محل سے خطوط مرتب کرنے کی فرمائش کی تو لکھا کہ "اس کا تپ خوش تقریر کا نام لکھوا بھیجو اور بحر متقارب مثمن مقصور الآخر میں بھی کچھ کلام لکھوا بھیجو تو ہم اس کے نام کو دفتر پر لکھ لیں"[٦٧] اور یہ اس شاعر کا امتحان تھا۔ ممتاز جہاں کو ایک غزل بھیجتے ہیں تو اس پر لکھتے ہیں: "غزل در بحر ہزج مثمن سالم اور پھر اس غزل کے مقطع میں بھی 'روی کے قاعدے کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

روی کے قاعدے سے یہ غزل روشن ہوئی اختر   عجب جلوہ دکھایا باندھ کر ایسے قوانی کو[٦٨]

اسی طرح "تاریخِ مشغلہ" کے خطوط میں ہر غزل کے ساتھ بحر کی نشان دہی کی ہے اور یہ وہ غزلیں ہیں جو خطوط کا حصہ ہیں[٦٩] "تاریخ نور" میں بھی یہی صورت ملتی ہے[٧٠]

یہ وہ زمانہ تھا جب مقفیٰ و مسجع نثر لکھنے کا عام رواج تھا اور جو سادہ نثر لکھتا تھا وہ اہلِ علم سے معذرت کر لیتا تھا۔ "بنی" لکھتے ہوئے واجد علی شاہ نے مفہوم و مطلب کو چونکہ اہمیت دی اس لیے مقفیٰ و مسجع عبارت سے پہلوتہی کی۔ لکھا ہے کہ:

> انصاف طباعوں کے ہاتھ ہے۔ میرا تو بیگانیوں کا ساتھ ہے۔ مقفیٰ مسجع عبارت کا خیال نہیں کیا مگر کسی مطلب کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا بلکہ اس لحاظ سے ترک منظور ہوا کہ مطلب نہ جائے۔ عبارت آرائی سے کسی کو سرِ مو شبہ نہ آئے"[٧١]

"بنی" اسی لیے اردو نثر کے اعتبار سے اہمیت رکھتی ہے کہ اس میں اختر نے بول چال کی زبان میں اپنا مطلب ادا کیا ہے اور مقفیٰ و مسجع عبارت سے گریز کیا ہے۔ یہ نثر جدید اردو نثر سے قریب ہے اور اس کی ترکیبِ نحوی پر اردو جملے کی ساخت غالب ہے۔ یہاں فارسی اثر تحلیل ہو کر اردو زبان کے مزاج میں جذب ہو گیا ہے مثلاً۔

> "صورت اس کی یہ ہوئی نو جلسے مرتب کیے، رادھا منزل والیوں اور سلطان خانی والیوں پر ایسی ایسی محنتیں کیں کہ صبح کا کھانا شام کو اور شام کا صبح کو نصیب ہوا مگر آخر کار ان صاحبوں نے بسبب تاثیرِ صحبتِ شبانہ روزے ڈوم ڈھاڑیوں کا سا مزاج پیدا کیا۔ مجھ اکیلے کا اثر نہ ہوا..... الحق یہ صلاح اور رائے یہاں تک

> مفید ہوئی کہ میں نے اب عہد واثق کیا ہے کہ مدت العمر کسی ڈوم ڈھاڑی، میراثی، کلاونت، گویے، دھر پدیے، خیالیے، رقاص، پکھاوجی کے حوالے ایک اسم بھی نہ کروں گا اور ان سے اب تک رہس کا کام نہیں لیا۔ وہ کام اب ان کے آگے پانی سے بھی زیادہ پتلا نظر آئے گا" [۷۲]

اب اس نثر کا مقابلہ "ارشاد خاقانی" کے اس اقتباس سے کیجیے جو اوپر درج کیا ہے۔ "ارشاد خاقانی" کے جملے کی ساخت پر فارسی اسلوب کا اثر نمایاں ہے۔ وہاں مبتدا خبر سے، فاعل فعل سے، فارسی نثر کی طرح، دور جا پڑا ہے اور متعلقاتِ فعل (مفعول)، جملہ معترضہ کی طرح بیچ میں آ جانے سے، فاعل اور فعل کے تعلق و ربط کو تلاش کرنا پڑتا ہے۔ "ارشاد خاقانی" ۱۲۶۸ھ کی تالیف ہے اور "بنی" ۱۲۹۲ھ کی تصنیف ہے۔ ۲۴ سال کے طویل عرصے میں اب فارسی جملے کی ساخت اردو جملے میں جذب ہو کر اردو پن کی صورت میں سامنے آ گئی ہے اور اسی کے ساتھ جدید اردو نثر سے اس کا رشتہ قائم ہو گیا ہے۔ واجد علی شاہ کی اختراعاتِ موسیقی، ترتیب رہس اور سوانحی حالات و کوائف کے ساتھ ساتھ اردو نثر کے اعتبار سے بھی "بنی" اہمیت رکھتی ہے۔

یہی صورت ہمیں واجد علی شاہ کے خطوط میں ملتی ہے جو انھوں نے اپنی ازواج، محلات و ممتوعات کو لکھے۔ زیادہ تر یہ وہ خطوط ہیں جو قیدِ فرنگ کے زمانے میں فورٹ ولیم سے ۱۲۷۳ھ تا ۱۲۷۵ھ کے درمیان لکھے گئے۔ کچھ خطوط ایسے ہیں جو ۱۲۷۲ھ میں لکھے گئے اور ایک خط ایسا ہے جو ۱۲۷۶ھ میں لکھا گیا۔ "تاریخِ ممتاز" میں لکھا ہے کہ "طبیعت لگی رہتی ہے، جس وقت خط آتا ہے جان میں جان آتی ہے" [۷۳]

ان خطوط میں جو بادشاہ نے ازواج کو لکھے یا ازواج نے بادشاہ کو لکھے لفظ "تاریخ" کا سابقہ سب مجموعوں کے عنوانات میں لگا ہوا ہے۔ یہاں لفظ "تاریخ" اس لیے استعمال کیا ہے کہ یہ خطوط اس زوجہ اور بادشاہ کے تعلقات کی تاریخ کا درجہ رکھتے ہیں۔ یہ واجد علی شاہ کا مزاج تھا کہ وہ اپنی زندگی کے ہر واقعے، اپنی سوانح کے ہر پہلو کو محفوظ کرنا چاہتے تھے۔ شعر و شاعری، عشق نامہ، حزنِ اختر یا بنی سب ان کی سوانح کا حصہ ہیں۔ ان خطوط کو مرتب کرنے کی فرمائش کرتے ہوئے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ:

> "اس طرح تمھارے عشق اور ہمارے حسن کا تا قیامت نام ہو گا" [۷۴]

ایک خط میں لکھتے ہیں

> "مثل بنات النعش میرا کلام متفرق ہے۔ یہ سب جمع کرو گی تو تم بہت خوش ہو گی اور میرا نام بھی رہ جائے گا" [۷۵]

ان خطوط سے ان کے حالاتِ زندگی پر روشنی پڑتی ہے۔ ممتاز جہاں نواب اکلیل محل کو ایک خط میں لکھا۔

> "اور کیا حال اپنی مصیبت کا لکھوں کہ برابر لکھتے شرم آتی ہے۔ بس کہاں تو وہ سامان تھا کہ جس کا ادنیٰ ساتم نے لکھا ہے اور کہاں ہم اب وہی ہیں کہ خود اپنے ہاتھ سے اپنا کام کرتے ہیں" [۷۶]

ایک اور خط میں نواب ملکہ غزالہ کو قیدِ فرہنگ سے ایک خط میں لکھتے ہیں۔

> "اے غزالہ گرم کھانے کو ہم ترس گئے۔ اے غزالہ آدمی ہمیں کوسوں نظر نہیں آتا...... سوائے خطوط نویسی ما فیہا کے ہمیں کوئی کام نہیں" [۷۷]

ایک خط میں نواب نور زماں بیگم کو لکھتے ہیں کہ:

> "جانِ من ہم اکیس مہینے سے سترہ آدمیوں سمیت قلعہ فورٹ ولیم میں مقید ہیں" [۷۸]

نواب مشغلۃ السلطان کو لکھتے ہیں کہ یہ واقعہ لکھنؤ سے کان پور جاتے ہوئے پیش آیا:

> ”جانِ من! ہم عجیب بلاؤں میں مبتلا ہیں۔ خلقت خدا کی ہمارے حال پر روتی ہے۔ جنگلوں کی دھوپ میں ڈاک کی گاڑی راہ میں پہاڑوں پر الٹ گئی۔ کوسوں پیادہ چلے، تلووں میں کانٹے چبھ چبھ گئے۔ پاؤں چلتے چلتے چھلنی ہو گئے۔ اب کرائے کے مکان میں رہتے ہیں“ [۷۹]

ایک خط میں نواب نور زماں بیگم کو اپنی رہائی کی اطلاع دیتے ہیں:

”اللہ نے میرے حال پر رحم کیا کہ میں تاریخ ساتویں شہر حال روز شنبہ کو قلعہ سے رہا ہو کے موچی کھولے میں آیا“ [۸۰] قید فرنگ نے جب طول پکڑا تو وہ دوسرے تخلیقی کاموں میں ایسے مصروف ہوئے کہ خط لکھنے کے لیے فرصت نکالنا مشکل ہو گیا۔ اور ذوالفقار الدولہ کو ہدایت کی کہ وہ ان کی طرف سے خط لکھیں، جس کا ذکر اپنے خطوط میں کیا ہے۔ اسی زمانے میں وہ اپنا کلیات مرتب کرنے میں مصروف تھے۔ نواب مشغلہ کو یہ بھی لکھا کہ ”اس دو برس کی مقیدی میں اس قدر کلام موزوں کیا ہے، جس کا حد و حصر نہیں“۔ بعض خطوں میں انگریزوں سے اپنی بے زاری اور ان کی ناانصافیوں کا بھی ذکر کیا ہے:

”کیا کروں زمین سخت اور آسمان دور ہے۔ میرا کیا قصور ہے۔ خدا غارت کرے ان لوگوں کو جنھوں نے خانہ بربادی ہماری کی اور آپ خوش خوش حکمرانی کرتے ہیں اور ان کے ہواخواہ ان کے ہمراہ ان کا دم بھرتے ہیں۔ ہمیں تو آج تک فلک نے ایسا پیسا ہے کہ مغز کا بھیجا ناخن سے نکلتا ہے.....“ [۸۱]

اپنے خطوط میں حسن و عشق کے واقعات کو یاد کر کے تصور کی جذباتی دنیا بھی آباد کی ہے۔ اس لحاظ سے بھی یہ خطوط دلچسپ ہیں۔ اکثر خطوں میں اگر اظہار محبت کے علاوہ کچھ اور باتیں بھی آ گئی ہیں تو وہ انھیں ختم کر کے ”آمدم بر سر عشق“ لکھ کر عشق و محبت اور وصل و فراق کی باتیں شروع کرتے ہیں اور ماضی کی دنیا نئے سرے سے آباد کر لیتے ہیں۔

اگر واجد علی شاہ کی نثر کو دیکھیں جو انھوں نے ”بنی“، ”ارشاد خاقانی“ یا ریاض القلوب اور بیگمات کے نام اپنے خطوط میں استعمال کی ہے تو اس میں ”ریاض القلوب“ کے اردو ترجمے کی عبارت پر فارسی ترکیب نحوی اور فارسی جملے کی ساخت کا اثر نمایاں ہے لیکن ”بنی“ یا خطوط میں یہ اثر بہت کم ہو گیا ہے اور اردو ترکیب نحوی اور جملے کی ساخت عبارت پر حاوی آ گئی ہے۔ واجد علی شاہ کی نثر میں زیادہ تر مطلب و مقصد کو بیان کرنے پر زور ہے جس کی وجہ سے وہ اس دور کی مقبول و مروج انداز نگارش کو ترک کر کے جس کا ذکر انھوں نے ”بنی“ کے دیباچے میں کیا ہے اور جس کا حوالہ ہم پہلے دے آئے ہیں، حسب ضرورت بول چال کی زبان کو ہی استعمال کرتے ہیں۔ ان کے زبان و بیان پر لکھنؤ کی اردوئے معلی کی فطری شان موجود ہے۔ نواب اکلیل محل کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

> ”قاصد بہت کم یاب ہیں کہ جن کے ہاتھوں درد دل لکھ کر بھیجا کروں۔ اگر کوئی ڈاکیہ نصیبوں سے ہاتھ آ گیا تو ہزار ہزار منت اور سماجت سے ہات جوڑ جوڑ کر ایک آدھ خط روانہ کیا۔ خیر شکر خدا کا کہ حاکم ہو کر محکوم بننا پڑا۔ کبھی کبھی کوئی محلاتم صاحبوں میں سے جو آ جاتا ہے۔ گویا جان تازہ آتی ہے...... فضل خدا اگر ہو تو سب ایام غم بات کہتے کہتے کٹ جاتے ہیں۔ خوف ظالموں کو نہیں ہے۔ اتنا ستایا اس پر بھی باز نہیں آتے۔ وہی اس کا اجر دے گا۔ ہم تم سب سارا شہر تو مظلوم ہے۔ کیا حق سبحانہ و تعالیٰ مظلوموں کو ظالموں ہی کے پنجۂ قدرت میں رکھے گا، مظلوموں کی داد نہ دے گا۔ شام غم کب تک گھیرے رہے گی۔ دنیا کب

تک منھ پھیرے رہے گی۔ کیا صبحِ امید نہ ہوگی۔ شعاعِ عدل خورشید نہ ہوگی۔ دامِ بلا کب تک بچھا رہے گا۔ جوبن دنیا کب تک بن بن کے دکھائے گی۔ ہمارا دل خود ایسی بیسوا دغاباز پر نہیں ہے۔ اس سے چنٹو تو نخرے کرتی ہے اور اگر منھ موڑو تو پاؤں پڑتی ہے۔ اس کی یہی چالیں ہیں۔ غضب پیٹ سے پاؤں نکالے ہیں۔ مگر کیا ہوتا ہے۔ میرا اور اس کا دونوں کا بنانے والا تو کوئی اور ہے......"[۸۲]

واجد علی شاہ کے خطوط کا یہ عام اسلوب ہے۔ اس میں عبارت مقفّیٰ بھی ہے لیکن اس کے باوجود بیان میں سادگی ہے۔ قافیہ بند نثر اس دور کی ریت ہے اسی ریت کو سادگی، کے ساتھ، واجد علی شاہ نے نبھایا ہے اور نو طرزِ مرصع یا فسانۂ عجائب والی تصنع پسند عبارت کی پیروی نہیں کی ہے۔ یہاں اردو جملے پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر تحلیل ہو گیا ہے اور اسی کے ساتھ اردو پن نمایاں ہو گیا ہے۔ جہاں کہیں بھی مقفّیٰ عبارت آتی ہے وہاں اُردو پن کی فطری سادگی برقرار و نمایاں رہتی ہے مثلاً یہ اقتباس دیکھیے

"تمھارا تو وہ حال ہے۔ ہمارا بیان سنو۔ کدھر خیال ہے۔ چہرہ ارغوانی زعفرانی ہے۔ فراموش ساری لن ترانی ہے۔ عیش و عشرت کہانی ہے۔ ہر دم آہِ سرد بھرتا ہوں۔ کروٹیں لے لے کر صبح کرتا ہوں۔ دیکھنے والے روتے ہیں۔ منھ آنسوؤں سے دھوتے ہیں۔ شوقِ وصال ہر دم ترقی پر ہے۔ ولولۂ بوس و کنار شرح سے باہر ہے۔ جس دم کوئی بات تمھاری یاد آتی ہے، بے ساختہ لبوں پر فریاد آتی ہے۔ ہوش و حواس جاتے رہتے ہیں۔ فلک کی طرف دیکھ کر ہم یہ کہتے ہیں کہ

"اے بے مہر اس ماہ سے اختر کو کب ملائے گا۔ کس روز چہرۂ روشن دکھائے گا۔ کس وقت عاشق و معشوق ہم آغوش ہوں گے، کس روز غم و رنج، دوری و فراق فراموش ہوں گے"[۸۳]

اس اقتباس میں کم و بیش ہر جملہ مقفّیٰ ہے۔ اس میں رعایتِ لفظی اور صنعت المراۃ النظیر نے عبارت کو مسجع بھی بنا دیا ہے لیکن اس کے باوجود عبارت میں بول چال کی زبان سے پیدا ہونے والی فطری سادگی موجود ہے۔ عبارت میں اردو پن اس لیے نمایاں ہے کہ جملوں کی ساخت فارسی نہیں بلکہ اردو ہے۔ اس عبارت میں ڈھیلا پن بھی نہیں ہے۔ ہر جملہ مطلب اور مافی الضمیر کو واضح کر رہا ہے۔ قافیے کی وجہ سے بھرتی کے جملے جو گاہ گاہ فسانۂ عجائب میں ملتے ہیں اختر کی عبارت میں نہیں ہیں۔ یہی اس کی خصوصیت ہے۔ یہ وہ مستقبل کی نثر ہے جس کے ڈانڈے جدید اردو نثر سے ملے ہوئے ہیں۔ یہاں اردو نثر سارے اثرات کو جذب کر کے اب خود اپنی الگ صورت بنانے میں کامیاب ہو گئی ہے۔ یہ نثر جدید اردو نثر کے ارتقا کی کڑی ہے۔

ان خطوط میں القاب بھی دلچسپ ہیں جن سے قربت اور وصل کی لذت پیدا ہوتی ہے اور جن سے مکتوب الیہ کے اندر بھی یہی جذبات برانگیختہ ہوتے ہیں۔ تاریخ ممتاز، تاریخ غزالہ، تاریخ نور، تاریخ مشغلہ کوئی سا مجموعۂ خطوط دیکھ لیجیے ہر جگہ القاب و آداب یہی کام کرتے ہیں۔

واجد علی شاہ "اردو رہس" کے بھی باوا آدم ہیں۔

رہس:

شاعری اور رقص و موسیقی واجد علی شاہ اختر کے وہ شوق تھے جن سے وہ ساری عمر پوری طرح وابستہ رہے اور ان پر بے دریغ روپیہ صرف کیا۔ بیس سال کی عمر میں جب وہ ولی عہد مقرر ہوئے تو ان کے یہ شوق اور بھی جوان

ہو گئے۔ جوان اور خوبصورت پیشہ ور لڑکیاں ان کے ہاں ملازم تھیں جنھیں وہ پریاں کہتے تھے اور رقص و موسیقی کی تعلیم دلوا کر ان کے گانے ناچنے سے لطف اندوز ہوتے تھے۔ "عشق نامہ" میں لکھا ہے کہ "مجھ کو جلسے کی ترتیب دینے اور گانے والیوں کے جمع کرنے کا بہت خیال تھا، اسی سبب سے سازندے اور علم موسیقی کے کاملوں کی تلاش بہت تھی کہ پریوں کی تعلیم دی جائے اور ان کی مشق ترقی پذیر ہو"[۸۴] واجد علی شاہ لکھتے ہیں کہ "اسی درمیان ایک مختصر مکان برائے تعلیم قواعدِ علم موسیقی تجویز کیا گیا۔ فرش فروش مع پردہ اور دیگر سامانِ آرایش و زیبایش وغیرہ سے اچھی طرح سج کر پری خانہ کے نام سے موسوم کیا گیا جو پریوں اور سردیوں کے قبضے میں رہتا تھا..... میں بھی قواعدِ علم موسیقی کے حاصل کرنے میں بدل مشغول و مصروف رہتا تھا"[۸۵] ان پریوں میں اضافہ اور ادل بدل ہوتی رہتی تھی۔ ان کا یہ شوق اتنا بڑھا، جیسا کہ خود انھوں نے لکھا ہے کہ "اسی طرح تھوڑا سا زمانہ گزرنے پر میرے دل میں یہ خیال آیا جس قدر گانے بجانے والی عورتیں مل سکیں اپنے گھر میں ڈالنا چاہیے اور ہر شخص سے یہی فرمایش تھی۔ جو اس قسم کی عورتیں حاضر کرتا تھا وہ لفظ "معروضہ" سے عرض کرتا تھا یعنی فلاں معروضہ حاضر ہے۔ کیا معنی کہ فلاں ناچنے یا گانے والی عورت حضور کے گھر پڑنے پر راضی ہے۔ یہ اصطلاحاً لکھا گیا۔ اگر کسی مقام پر لفظ معروضہ آئے تو اس سے یہی معروضہ مراد ہوگی اور اگر لفظ عرضی یا عرض داشت آئے تو اس کا مفہوم وہی ہوگا جو اس کے اصل معنی ہیں"[۸۶] اس پری خانے سے عیش و نشاط کے جلسے ترتیب دیے جاتے تھے۔ ان ناچنے گانے والیوں کے لیے، تاکہ وہ پریاں نظر آئیں کار چوبی کے پر بھی بنوائے گئے تھے جو ان کے لگا دیے جاتے تھے۔ اس سے پرستان کا سا سماں پیدا ہو جاتا تھا۔

ہر سال۔ سالگرہ کے موقع پر جوتشیوں نے واجد علی شاہ کو جوگی بنانے کا مشورہ دیا تھا۔ ان کی والدہ ہر سال انھیں جوگی بناتیں اور جب وہ ولی عہد مقرر ہوئے اور پری خانہ قائم کیا تو سال گرہ کے موقع پر اندرونِ محل ایک بڑا جلسہ کیا جاتا تھا جہاں پریوں کے رقص سے جلسے کو طرب انگیز بنایا جاتا تھا۔ ولی عہد جوگی بنتے اور کوئی پری جوگن بنتی اور بزم رہس ترتیب دی جاتی۔ "عشق نامہ" کے بیان ۸۷ میں واجد علی شاہ نے ان رہسوں کا ذکر کیا ہے۔ جوگی اور جوگن کی رسم تو سال گرہ کے موقع پر ادا کی جاتی تھی لیکن یہیں سے واجد علی شاہ کو خیال آیا کہ کنھیا اور رادھا کے رہس کو بھی کھیلا جائے اور پھر یہ رہس بھی اس میں شامل ہو گیا اور پریاں، گوپیاں بن کر، کرشن سے اظہارِ عشق کرنے لگیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ "جب کرشن یکایک گوپیوں کی نگاہوں سے اوجھل ہو گئے... تو وہ کرشن کی یاد میں محو ہو کر ان کے کارناموں کی نقلیں کرنے لگی تھیں۔ اس لیے، اس لیلا میں کرشن اور گوپیوں کے حلقے کے ناچ کے ساتھ کرشن کے واقعاتِ زندگی کی نقلیں بھی شامل ہو گئیں۔ واجد علی شاہ بھی رہس سے یہ دونوں چیزیں مراد لیتے ہیں"[۸۷] یعنی لفظ رہس میں حلقے کا ناچ بھی شامل ہے اور نقل ناٹک یا کھیل بھی۔ ناچ کی ۳۲ صورتوں کی تفصیل واجد علی شاہ کی موسیقی کے بارے میں تصنیف "صوت المبارک" میں درج ہے اور اس کی تصویریں بھی اپنی دوسری تصنیف "بنی" میں دی ہیں۔ رقص کی ان سب صورتوں کے بارے میں ہدایات "بنی" میں ملتی ہیں جس میں لباس، انداز اور کس وقت اور کس لمحے کیا کرنا ہے یہ بھی درج کیا ہے۔ جو تفصیلات "بنی" میں درج ہیں، ان کی مدد سے آج بھی رہس کا یہ رقص ترتیب دیا جا سکتا ہے۔ ولی عہدی کے زمانے میں جو رہس تیار ہوا اس کے بارے میں واجد علی شاہ نے لکھا ہے کہ "حقیقت میں جیسا رہس میری سرکار میں تیار ہوا ہے، ایسا کہیں نہ تیار ہوا ہوگا....لوازمات... کئی لاکھ روپے میں تیار ہوئے تھے"[۸۸] اس میں جو رہس کھیلا گیا تھا اس میں مکالمے دوہروں کی زبان میں ہوتے تھے۔ مفصل ہدایات کے ساتھ رادھا کنھیا کے

دو قصے (کھیل) ”بنّی“ میں درج ہیں جن کے بارے میں ادیب نے لکھا ہے کہ ”یہ ڈراما“ ”رادھا کنھیا کا قصہ“ کے نام سے واجد علی شاہ نے اپنی ولی عہدی کے زمانے میں یعنی ۱۲۵۸۔۱۲۶۲ھ کے درمیان... لکھا تھا اور بعد کو اپنی کتاب ”بنّی“ میں شامل کر دیا جو ۱۲۹۲ھ کی تصنیف ہے...... ”بنّی“ میں رادھا کنھیا کا ایک دوسرا قصہ بھی ہے..... معلوم نہیں کہ یہ دوسرا قصہ انھوں نے لکھنؤ میں لکھا یا کلکتے میں“[۸۹] رادھا کنھیا کے اس قصے کو ادیب نے مرتب کر کے اپنی اسی کتاب میں بطور ضمیمہ شامل کر دیا ہے اور اسے اردو کا پہلا ڈراما قرار دیا ہے۔ اس میں پری خانہ کی پریوں نے مختلف روپ دھارے تھے مثلاً سلطان پری نے رادھا، ماہ رخ پری نے کنھیا اور یاسمن پری، عزت پری، دل ربا پری، حور پری نے گوالنوں کا کردار ادا کیا تھا۔ عشق نامہ (نثر فارسی) اور اس کے اردو ترجمے ”محل خانہ شاہی“ میں بھی اس کی تفصیل درج ہے اور ”بنّی“ میں بھی رادھا کنھیا کے رہس کی تفصیل درج ہے[۹۰] ادیب نے اس رہس کے پہلے جلسے کا سال ۱۲۵۹ھ کے آخری حصے یا ۱۲۶۰ھ کے ابتدائی حصے میں مقرر کیا ہے جو ۱۸۴۳ء کے مطابق ہے[۹۱] قرائن کہتے ہیں اور یہی میری رائے ہے کہ یہ دونوں رہس اور دوسرے رہسوں کی طرح لکھنؤ ہی میں تیار ہوئے تھے اور کلکتہ میں جب تیار کیے تو حسب ضرورت اسی میں تبدیلیاں کی گئی ہوں گی۔ باقی اور رہس مٹیا برج میں شاہی جانے کے بعد تیار نہ کیے جا سکے البتہ یہ دونوں، چونکہ نسبتہً کم لاگت پر تیار ہو سکتے تھے، اس لیے کلکتے میں انھیں ہی تیار کیا لیکن ان میں زیورات ولباس کی وہ شان نہیں تھی جو لکھنؤ میں ہوتی تھی۔ خود واجد علی شاہ کو اس بات کا احساس تھا۔ ”بنّی“ کے چوتھے باب میں دوسرے قصے کے خاتمے پر لکھتے ہیں:

”المنتہ للہ کہ تا ۱۲۹۲ھ ہجری مقام کلکتہ محلہ مٹیا برج میں یہ دونوں قصے الگ الگ مع چھتیس رہسوں کے تیار اور مرتب ہیں البتہ مقدمات حلی اور زیور میں راقم سے اس قدر مہیا نہ ہو سکا جو تکمیل کرتا۔ زمان سلطنت اور استقلال میں سب کچھ خدا نے عطا کیا تھا اور اب بھی اس کی ذات سے امید ہے“[۹۲]

رادھا کنھیا کے قصے کا تعلق رقص وموسیقی سے بھی تھا اور ہندو اسطور سے بھی۔ اس میں ناٹک کا عنصر بھی شامل تھا۔ مصنف کی ہدایات کے ساتھ غربت، صحرا اور پریوں کے مابین مکالمے، کنھیا اور رادھا کے درمیان گفتگو اور ساتھ گانا بجانا اور رقص، یہ سب عناصر واجد علی شاہ کے رہس میں موجود تھے۔ ایسے میں اگر ان رہسوں کو ناٹک، کھیل یا ڈراما کہا جائے تو مناسب ہوگا۔ یہ اردو ڈرامے کی پہلی صورت ہے اور اس کے بعد رقص، موسیقی اور ناٹک کی یہ ایک ایسی روایت بن گئی کہ اسی پر متعدد ڈرامے، تمثیلیں تیار ہوئیں جن میں رقص وموسیقی اور عشق مل کر ایک نئے قسم کا ناٹک بن گئے تھے۔ ڈراما کمپنیوں نے بھی اسی روایت کو اپنایا۔ عوام وخواص یہی پسند کرتے تھے اور یہی روایت آغا حشر کاشمیری کے ڈراموں تک سفر کرتی ہے۔ اس کے بعد جب اردو فلم کی دنیا آباد ہوئی تو اس نے بھی رقص، موسیقی، اور عشقیہ قصے کی روایت کو اختیار کر لیا اور یہ روایت آج تک ہماری فلموں میں موجود ہے۔ اس روایت کے مخرج ومنبع کو تلاش کیا جائے تو ہم واجد علی شاہ کے رہسوں تک پہنچ جائیں گے۔ خود اندر سبھا کی روایت بھی واجد علی شاہ کے رہسوں کی مرہونِ منت ہے جس میں ان رہسوں کا مزاج ورنگ شامل ہے۔ اس کی بھی پہلی صورت ہمیں واجد علی شاہ کے رہسوں میں نظر آتی ہے۔ اس لحاظ سے واجد علی شاہ کو اردو ناٹک/اردو ڈرامے کا باوا آدم کہنا چاہیے۔

واجد علی شاہ کی بادشاہت کے زمانے میں رہس کے تین جلسے قابلِ ذکر ہیں۔ ولی عہدی کے زمانے میں جب وہ موتی خانم کے عشق میں مبتلا تھے اور ان کی عمر ۱۸ سال تھی تین مثنویاں: افسانۂ عشق، دریائے تعشق اور بحر الفت

کے نام سے نظم کی تھیں۔ شاہی کے زمانے میں جب ایک دن وہ اپنی مثنوی دریائے تعشق پڑھ رہے تھے تو انھیں خیال آیا کہ اس مثنوی کو رہس (ناٹک) کا روپ دیا جائے:

کیا ایک دن قصدِ سیر کتاب   لگا دیکھنے مثنوی میں شتاب
تعشق کا دریا ہے جو مثنوی   عجائب تماشا ہے جو مثنوی
ہوا مجھ کو الہام یہ ناگہاں   کہ ہو نقل سے اصل یہ داستاں
مقرر ہوا اک جلسۂ مرد وزن   کھنچے نقشۂ قصۂ دل پسند
(عشق نامہ منظوم)

مثنوی دریائے تعشق کے، جس کا مطالعہ ہم پہلے کر آئے ہیں، رہس کو بڑی تیاری اور زرِ کثیر صرف کر کے تیار کیا گیا جس پر ہر ماہ ایک لاکھ روپیہ صرف ہو رہا تھا:

نہیں صرف میں کچھ کفایت کا حرف   کہ ہر ماہ میں لاکھ ہوتے ہیں صرف

تقریباً ایک سال اس کی تیاری میں لگا اور ربیع الثانی ۱۲۶۷ھ میں یہ پیش کیا گیا[۹۳] جس میں شاہی خاندان کے لوگ مدعو تھے۔ مثنوی دریائے تعشق کا یہ رہس/ناٹک پوری جزئیات کے ساتھ پیش کیا گیا تھا اس لیے اسے پیش کرنے میں ایک مہینہ دس روز لگے۔ ''تاریخ اقتداریہ'' میں اس کی چودہ قسطوں کا ذکر کیا گیا ہے[۹۴] رجب علی بیگ سرور نے ''فسانۂ عبرت'' میں لکھا ہے کہ ''رہس مبارک بے مشورۂ غیر ایجاد ہو چکا ہے۔ صدہا ملازمِ نو کو فیضِ تعلیم سے اس کا کام یاد ہو چکا ہے۔ بڑے بڑے دھوم دھام کے اژدحام کے جلسے رہے۔ صبح و شام کے جلسے رہے۔ لاکھوں روپیہ خرچ ہو گیا۔ جو چیز ہے نادر ہے، اعلیٰ ہے۔ متفق اللفظ سب کا یہ کلام ہے۔ اس سے بہتر اللہ کا نام ہے''[۹۵] یہ ناٹک عوام نے نہیں دیکھا لیکن اس کی شہرت دور دور تک پھیل گئی اور بعد میں جب پارسیوں کی ناٹک منڈلیاں وجود میں آئیں اور اردو ناٹک/اسٹیج نے ایک نیا روپ دھارا تو مثنوی ''دریائے تعشق'' کو بنیاد بنا کر ڈرامے تیار کیے گئے۔ ادیب نے، دریائے تعشق کی بنیاد پر، حباب رام پوری اور شفیق اکبرآبادی کے دو الگ الگ ڈراموں کا ذکر کیا ہے''[۹۶]

''دریائے تعشق'' کا یہ ناٹک اتنا پسند کیا گیا کہ واجد علی شاہ نے اپنی مثنوی ''افسانۂ عشق'' کو بھی ناٹک کی صورت میں پیش کرنے کا اہتمام کیا۔ رجب علی بیگ سرور نے اس کی تفصیل ''فسانۂ عبرت'' میں پیش کی ہے:

> ''دفعتہً مرد وزن کا نصیب یار ہوا۔ دوسرا جلسہ تیار ہوا۔ وہ اس سے، یہ اس سے بہتر ہوا۔ عجب چاشنی کا قند مکرر ہوا...... کس قدر جلد یہ کارخانہ درست ہوا۔ ایسی بات کس کے کان میں آئی ہے۔ ہتھیلی پر سرسوں جمائی ہے۔ جل جلالہ، کیا ذہنِ عالی فکر رسا ہے۔ نام ایک، کام سب جدا جدا ہے''[۹۷]

''افسانۂ عشق'' کا پورا قصہ ناٹک کے روپ میں جلسے کے سارے لوازموں کے ساتھ پیش ہوا اور اس کی تیاری میں اس لیے زیادہ وقت نہیں لگا کہ سارے کردار پہلے ناٹک سے تجربہ حاصل کر چکے تھے اور پسند کیے جانے کے سبب ان کے حوصلے بلند تھے۔ سرور کے اس جملے سے: ''کس قدر جلد یہ کارخانہ تیار ہوا'' اندازہ ہوتا ہے کہ یہ ناٹک/رہس ۱۲۶۸ھ میں پیش ہوا جس میں جو کچھ مثنوی میں بیان ہوا تھا پورے اہتمام سے دکھا دیا۔

رہس/ناٹک کے ان دو کامیاب جلسوں کے بعد واجد علی شاہ نے اپنی تیسری مثنوی ''بحرالفت'' کے ناٹک/رہس کا اہتمام کیا۔ قیاساً کہہ سکتے ہیں کہ یہ ۱۲۶۹ھ میں کسی وقت کھیلا گیا۔ ادیب نے پہلے اور دوسرے

رہس/ ناٹک کے سامان، لباس، عملے وغیرہ کی تفصیلات دی ہیں[۹۸]

ان تینوں رہسوں/ ناٹکوں میں شاہی خاندان اور طبقۂ خواص کے مخصوص لوگ مدعو کیے گئے تھے لیکن ۱۲۶۹ھ میں سال گرہ کے موقع پر واجد علی شاہ نے "جوگیا میلے" کو ایک نئی صورت دی اور اس میلے کو سارے شہر کے عوام وخواص کے لیے کھول دیا بس شرط یہ تھی کہ جو بھی آئے گیرواں رنگ کے کپڑے پہن کر آئے۔ یاد رہے کہ واجد علی شاہ کو، جوتشیوں کے کہنے کے مطابق، ہر سال ان کی والدہ ماجدہ جوگی بناتی تھیں۔ "عشق نامہ" میں لکھا ہے کہ ۱۲۶۹ھ میں انھوں نے ایک نیا حکم دیا کہ جوگیا میلے کی اس سال زیادہ تیاریاں ہوں اور سب زن ومرد، بوڑھے بچے، بیگمات وازواج، امیر ومحتاج، اہلِ بازار، اہل دربار، ادنیٰ واعلیٰ جوگیا لباس پہنیں۔ یہ میلا قیصر باغ میں رکھا گیا تھا۔ ۱۱ر شوال ۱۲۶۹ھ کو یہ میلا شروع ہوا اور تین دن تک لگاتار رہا"[۹۹] ۱۲۶۹ھ واجد علی شاہ کی تخت نشینی کا ساتواں سال تھا۔ ۱۲۷۰ھ میں دوسرا جوگیا میلہ ہوا اور ۱۲ر ذیقعدہ ۱۲۷۱ھ روز پنج شنبہ (جولائی ۱۸۵۵ء) کو تیسرا میلا ہوا اور ۱۴ر ذیقعدہ کو ختم ہوا[۱۰۰] عوام وخواص سب کے لیے اس میلے کو کھول دینے سے بادشاہ کی مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ ہوا اور اس بڑھتی ہوئی مقبولیت کو سونگھ کر انگریزی حکومت نے چوتھے میلے سے پانچ مہینے پہلے ہی ۱۲۷۲ھ میں واجد علی شاہ کو اس قول کے مطابق کہ نہ رہے بانس نہ بجے بانسری، معزول کر دیا۔ اب اس میلے کے زیر اثر عوامی سطح پر نئے نئے جلسے وجود میں آنے لگے۔ واجد علی شاہ نے عشق نامہ منظوم میں لکھا ہے کہ:

ہزاروں نے کی پیروی اختیار   دیے جلسے اپنی طرح پر قرار
نیا ناچ گانا نئی گفتگو   یہی جلسہ اب عام ہے کو بکو
یہاں تک کہ اطفال بھی صبح وشام   یہی کھیل اب کھیلتے ہیں مدام

(عشق نامہ منظوم)

اس کے زیر اثر متعدد اندر سبھائیں لکھی گئیں جن میں امانت کی "اندر سبھا" شاہکار کا درجہ رکھتی ہے اور یہ سب کچھ واجد علی شاہ کے رہسوں کا اثر تھا۔ رہس، ناٹک، اندر سبھا کی یہ روایت انگریزی ڈرامے کی روایت سے بالکل مختلف تھی اور پہلی بار ناٹک کی روایت ہند مسلم کلچر میں ابھری تھی۔ تاریخی لحاظ سے یہ بڑی اہم بات ہے۔ آیئے اب آگے چلتے ہیں۔

حواشی:

[1] King wajid Ali Shah of Awadh, Vol I, Mirza Ali Azhar, P 504-509, Royal Book Company, Karachi, 1982.

[۲] تاریخ اودھ، نجم الغنی خاں، جلد پنجم، ص ۵۸، کراچی ۱۹۸۳ء

[۳] قیصر التواریخ، کمال الدین حیدر، جلد دوم، ص ۶، مطبع نول کشور ۱۸۹۶ء

[۴] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، کوکب قدر، سجاد علی میرزا، ص ۵۴، دہلی ۱۹۹۵ء

[۵] سلطان عالم واجد علی شاہ، سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۳۱۷۔۳۱۹، آل انڈیا میرا اکاڈی لکھنؤ ۱۹۷۷ء

[۶] وزیر نامہ، وزیر السلطان سید محمد امیر علی خاں بہادر، ص ۹۹ـ۱۰۰، مطبع نظامی کان پور ۱۲۹۲ھ/۱۸۷۵ء

[۷] بنی، واجد علی شاہ، ص ۳۲۸، مطبع سلطانی ۱۲۹۴ھ

[۸] تاریخ اودھ، جلد پنجم، نجم الغنی خاں، ص ۱۲۳ـ۱۲۵، کراچی ۱۹۸۳ء

[۹] وزیر نامہ، بحوالہ بالا، ص ۱۲۸ـ۱۳۰

[۱۰] تاریخ اودھ جلد پنجم، بحوالہ بالا، ص ۱۵۱

[۱۱] وزیر نامہ (فارسی) بحوالہ بالا، ص ۱۳۲ـ۱۵۲

[۱۲] ایضاً، ص ۱۵۳ـ۱۵۴

[۱۳] قیصر التواریخ جلد دوم، کمال الدین حیدر، ص ۱۳۷ـ۱۴۰، مطبع نول کشور ۱۸۹۶ء

[۱۴] تاریخ نور، واجد علی شاہ، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۷۹، دائرہ ادب پٹنہ، ۱۹۷۲ء

[۱۵] خطوط غالب، جلد دوم، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۷۶۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۶۹ء

[۱۶] تاریخ اودھ، جلد پنجم، بحوالہ بالا، ص ۱۳۵

[۱۷] بحر الفت، واجد علی شاہ، ص ۳۳، سلطان المطابع

[۱۸] سلطان عالم واجد علی شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۲۴۳، میر اکاڈمی لکھنؤ، ۱۹۷۷ء

[۱۹] ایضاً، ص ۵۰

[۲۰] محل خانہ شاہی، مرزا فدا علی خنجر، ص ۱۰ـ۱۲، سیٹھ کندن لال پریس لکھنؤ ۱۹۱۸ء

[۲۱] ایضاً، ص ۸۹

[۲۲] ایضاً، ص ۵۸

[۲۳] بنی، واجد علی شاہ، ص ۲۷۷ـ۲۸۳، مطبع سلطانی ۱۲۹۴ھ

[۲۴] تاریخ اودھ جلد پنجم، ص ۱۶۸، کراچی ۱۹۸۳ء

[۲۵] وزیر نامہ، سید ابراہیم علی خاں بہادر، ص ۱۲۵، مطبع نظامی کان پور، ۱۲۹۲ھ

[۲۶] ایضاً، ص ۱۰۱

[۲۷] ایضاً، ص ۱۲۶ـ

[۲۸] ایضاً

[۲۹] ایضاً، ص ۱۲۷

[۳۰] سلطان عالم واجد علی شاہ، سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۴۲ـ۱۴۳، میر اکاڈمی لکھنؤ ۱۹۷۷ء

[۳۱] بنی، بحوالہ بالا، ص ۳۳۵

[۳۲] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات" کوکب قدر سجاد علی مرزا، ص ۳۶۵ـ۳۶۶، ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۹۵ء

[۳۳] بنی، واجد علی شاہ، بحوالہ بالا، ص ۳۳۲

[۳۴] بنی، بحوالہ بالا، ص ۲۴۱ـ۲۴۳

[۳۵] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، کوکب قدر سجاد علی مرزا، ص ۳۷۴ـ۳۷۵، نئی دہلی ۱۹۹۵ء

[۳۶] سلطان عالم واجد علی شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۳۵۔۲۲۲، میرا کاڈمی لکھنؤ ۱۹۷۷ء
[۳۷] تاریخ مشغلہ، واجد علی شاہ، مرتبہ مع حواشی محمد اکرام چغتائی، پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی لاہور ۱۹۸۵ء سے شائع ہوگئی ہے۔ محولہ بالا کتاب میں نواب آبادی جان بیگم کے نام واجد علی شاہ اختر کے خطوط شامل ہیں۔
[۳۸] محل خانہ شاہی (ترجمہ عشق نامہ فارسی) از فدا علی خنجر، ص ۱۲، سیٹھ کندن لال پریس لکھنؤ ۱۹۱۸ء
[۳۹] مثنوی بحر الفت، واجد علی شاہ، ص ۳۳، سلطان المطابع، لکھنؤ
[۴۰] دریائے تعشق، واجد علی شاہ اختر، ص ۹، مطبع نول کشور، کان پور، ۱۸۸۵ء
[۴۱] سلطان عالم واجد علی شاہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۲۰۰، میرا کاڈی لکھنؤ ۱۹۷۷ء
[۴۲] سبب تالیف افسانۂ عشق بحولہ بالا، سلطان المطابع، لکھنؤ
[۴۳] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۴۰، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۵۷ء
[۴۴] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، کوکب قدر سجاد علی میرزا، ص ۱۱۸، ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۹۵ء
[۴۵] بحرِ الفت، واجد علی شاہ، سلطان المطابع، لکھنؤ
[۴۶] سلطان عالم واجد علی شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۸۵، میرا کاڈمی لکھنؤ ۱۹۷۷ء
[۴۷] ایضاً، ص ۱۸۶۔۱۹۰
[۴۸] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، کوکب قدر سجاد علی میرزا، ص ۱۳۳، نئی دہلی ۱۹۹۵ء
[۴۹] سلطان عالم واجد علی شاہ، محولہ بالا، ص ۱۵۲
[۵۰] ایضاً، ص ۱۹۰
[۵۱] ایضاً، ص ۱۹۱
[۵۲] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، محولہ بالا، ص ۱۴۱
[۵۳] مثنوی حزنِ اختر، واجد علی شاہ، مرتبہ امجد علی خاں، ص ۱۷۷۔ لکھنؤ ۱۹۸۱ء
[۵۴] ایضاً، ص ۱۴۴
[۵۵] بنی، واجد علی شاہ، ص ۲۴۲، مطبع سلطانی کلکتہ ۱۲۹۵ھ
[۵۶] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، کوکب قدر سجاد علی میرزا، ص ۳۴۵، دہلی ۱۹۹۵ء
[۵۷] ایضاً، ص ۳۵۳، ص ۳۵۸
[۵۸] ایضاً، ص ۳۵۳، ص ۳۵۸
[۵۹] تاریخ ادب اردو جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۲۶۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء
[۶۰] خاور نامۂ رستمی، رستمی بیجاپوری، مرتبہ شیخ چاند، ص ج، ترقی اردو بورڈ کراچی ۱۹۶۸ء
[۶۱] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، محولہ بالا، ص ۱۵۔۶۱۴
[۶۲] اردو مثنوی شمالی ہند میں، گیان چند، ص ۱۸۴، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی ۱۹۸۷ء
[۶۳] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، محولہ بالا، ص ۶۱۶۔
[۶۴] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، محولہ بالا، ص ۳۳۰

[۶۵] سلطان عالم واجد علی شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۶۷، میرا اکاڈمی ۱۹۷۷ء

[۶۶] ارشاد خاقانی، واجد علی شاہ، ص ۳۔۵، مطبع سلطانی لکھنؤ، ۱۲۶۹ھ۔ واجد علی شاہ نے لکھا ہے کہ ”نام اس کا ”حکم اختر“ ۱۲۶۹ھ رکھا گیا اور تاریخ اس کی اسی سے نکلتی ہے“ بحوالہ بالا، ص ۵

[۶۷] تاریخ ممتاز، خطوط واجد علی شاہ، مرتبہ ڈاکٹر محمد باقر، ص ۵۶، اردو مرکز لاہور ۱۹۵۲ء

[۶۸] ایضاً، ص ۵۱۔۵۲

[۶۹] تاریخ مشغلہ، واجد علی شاہ، مرتبہ اکرام چغتائی، ص ۴۷، ۷۸، ۸۱، ۸۲، ۸۶، پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی لاہور ۱۹۸۵ء

[۷۰] تاریخ نور، واجد علی شاہ، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۲۹، ۳۲، ۴۶ وغیرہ، دائرۂ ادب پٹنہ ۱۹۷۲ء

[۷۱] بنی، واجد علی شاہ، ص ۳، مطبع سلطانی، کلکتہ ۱۲۹۴ھ

[۷۲] ایضاً، ص ۳۲۳۔۳۲۴

[۷۳] تاریخ ممتاز، بحوالہ بالا، ص ۳۹

[۷۴] ایضاً، ص ۳۱

[۷۵] تاریخ غزالہ، مرتبہ سید وصی بلگرامی، ص ۴۴، مطبع مفید عام آگرہ، سن ندارد

[۷۶] تاریخ ممتاز، بحوالہ بالا، ص ۶۰

[۷۷] تاریخ غزالہ، واجد علی شاہ، مرتبہ سید وصی بلگرامی، ص ۶۴، مطبع مفید عام آگرہ، سن ندارد

[۷۸] تاریخ نور، واجد علی شاہ، بحوالہ بالا، ص ۲۸

[۷۹] تاریخ مشغلہ، واجد علی شاہ، بحوالہ بالا، ص ۶۸

[۸۰] تاریخ نور، بحوالہ بالا، ص ۷۹

[۸۱] تاریخ ممتاز، بحوالہ بالا، ص ۳۴۔۳۵

[۸۲] تاریخ ممتاز، بحوالہ بالا، ص ۳۵۔۳۶

[۸۳] تاریخ ممتاز، بحوالہ بالا، ص ۴۴

[۸۴] محل خانہ شاہی اردو ترجمہ عشق نامہ از مرزا فدا علی خنجر، بحوالہ بالا، ص ۳۵

[۸۵] ایضاً، ص ۳۶

[۸۶] محل خانہ، شاہی ترجمہ عشق نامہ (فارسی)، واجد علی شاہ، مترجم مرزا فدا علی خنجر، ص ۳۶، بیان ۲۹واں، سیٹھ کندن لال پریس لکھنؤ ۱۹۱۸ء

[۸۷] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۸۷، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۵۷ء

[۸۸] محل خانہ شاہی، بیان ۹۰، ص ۸۴، بحوالہ بالا

[۸۹] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، بحوالہ بالا، ص ۲۱۰

[۹۰] ”بنی“ بحوالہ بالا، ص ۶۹۔۱۲۳

[۹۱] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، بحوالہ بالا، ص ۱۱۱

[۳۶] سلطان عالم واجد علی شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۳۵_۲۲۳، میرا کاڈمی لکھنؤ ۱۹۷۷ء

[۳۷] تاریخ مشغلہ، واجد علی شاہ، مرتبہ مع حواشی محمد اکرام چغتائی، پاکستان رائٹرز کواپریٹو سوسائٹی لاہور ۱۹۸۵ء سے شائع ہوگئی ہے۔ محولہ بالا کتاب میں نواب آبادی جان بیگم کے نام واجد علی شاہ اختر کے خطوط شامل ہیں۔

[۳۸] محل خانہ شاہی (ترجمہ عشق نامہ فارسی) از فدا علی خنجر، ص ۱۲، سیٹھ کندن لال پریس لکھنؤ ۱۹۱۸ء

[۳۹] مثنوی بحر الفت، واجد علی شاہ، ص ۳۳، سلطان المطابع لکھنؤ

[۴۰] دریائے تعشق، واجد علی شاہ اختر، ص ۹، مطبع نول کشور، کان پور، ۱۸۸۵ء

[۴۱] سلطان عالم واجد علی شاہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۲۰۰، میرا کاڈمی لکھنؤ ۱۹۷۷ء

[۴۲] سبب تالیف افسانہ عشق، محولہ بالا، سلطان المطابع، لکھنؤ

[۴۳] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۴۰، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۵۷ء

[۴۴] واجد علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، کوکب قدر سجاد علی میرزا، ص ۱۱۸، ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۹۵ء

[۴۵] بحر الفت، واجد علی شاہ، سلطان المطابع، لکھنؤ

[۴۶] سلطان عالم واجد علی شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۸۵، میرا کاڈمی لکھنؤ ۱۹۷۷ء

[۴۷] ایضاً، ص ۱۸۶_۱۹۰

[۴۸] واجد علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، کوکب قدر سجاد علی میرزا، ص ۱۳۳، نئی دہلی ۱۹۹۵ء

[۴۹] سلطان عالم واجد علی شاہ، محولہ بالا، ص ۱۵۲

[۵۰] ایضاً، ص ۱۹۰

[۵۱] ایضاً، ص ۱۹۱

[۵۲] واجد علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، محولہ بالا، ص ۱۴۱

[۵۳] مثنوی حزنِ اختر، واجد علی شاہ، مرتبہ امجد علی خاں، ص ۱۷۷_لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۵۴] ایضاً، ص ۱۴۴

[۵۵] بنی، واجد علی شاہ، ص ۲۴۲، مطبع سلطانی کلکتہ ۱۲۹۵ھ

[۵۶] واجد علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، کوکب قدر سجاد علی میرزا، ص ۳۴۵، دہلی ۱۹۹۵ء

[۵۷] ایضاً، ص ۳۵۳، ص ۳۵۸

[۵۸] ایضاً، ص ۳۵۳، ص ۳۵۸

[۵۹] تاریخ ادب اردو جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۲۶۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء

[۶۰] خاور نامۂ رستمی، رستمی بیجاپوری، مرتبہ شیخ چاند، ص ج، ترقی اردو بورڈ کراچی ۱۹۶۸ء

[۶۱] واجد علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، محولہ بالا، ص ۱۵_۶۱۴

[۶۲] اردو مثنوی شمالی ہند میں، گیان چند، ص ۱۸۴، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی ۱۹۸۷ء

[۶۳] واجد علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، محولہ بالا، ص ۶۱۶۔

[۶۴] واجد علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، محولہ بالا، ص ۳۳۰

[۶۵] سلطان عالم واجد علی شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۶۷، میرا کاڈمی ۱۹۷۷ء

[۶۶] ارشاد خاقانی، واجد علی شاہ، ص ۳-۵، مطبع سلطانی لکھنؤ، ۱۲۶۹ھ۔ واجد علی شاہ نے لکھا ہے کہ "نام اس کا "حکم اختر" ۱۲۶۹ھ رکھا گیا اور تاریخ اس کی اسی سے نکلتی ہے"، بحولہ بالا، ص ۵

[۶۷] تاریخ ممتاز، خطوط واجد علی شاہ، مرتبہ ڈاکٹر محمد باقر، ص ۵۶، اردو مرکز لاہور ۱۹۵۲ء

[۶۸] ایضاً، ص ۵۱-۵۲

[۶۹] تاریخ مشغلہ، واجد علی شاہ، مرتبہ اکرام چغتائی، ص ۷۴، ۷۸، ۸۱، ۸۲، ۸۶، پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی لاہور ۱۹۸۵ء

[۷۰] تاریخ نور، واجد علی شاہ، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۲۹، ۳۲، ۴۶ وغیرہ، دائرہ ادب پٹنہ ۱۹۷۲ء

[۷۱] بنی، واجد علی شاہ، ص ۳، مطبع سلطانی، کلکتہ ۱۲۹۴ھ

[۷۲] ایضاً، ص ۳۲۳-۳۲۴

[۷۳] تاریخ ممتاز، بحولہ بالا، ص ۴۹

[۷۴] ایضاً، ص ۳۱

[۷۵] تاریخ غزالہ، مرتبہ سید وصی بلگرامی، ص ۴۴، مطبع مفید عام آگرہ، سن ندارد

[۷۶] تاریخ ممتاز، بحولہ بالا، ص ۶۰

[۷۷] تاریخ غزالہ، واجد علی شاہ، مرتبہ سید وصی بلگرامی، ص ۶۴، مطبع مفید عام آگرہ، سن ندارد

[۷۸] تاریخ نور، واجد علی شاہ، بحولہ بالا، ص ۲۸

[۷۹] تاریخ مشغلہ، واجد علی شاہ، بحولہ بالا، ص ۶۸

[۸۰] تاریخ نور، بحولہ بالا، ص ۷۹

[۸۱] تاریخ ممتاز، بحولہ بالا، ص ۳۴-۳۵

[۸۲] تاریخ ممتاز، بحولہ بالا، ص ۳۵-۳۶

[۸۳] تاریخ ممتاز، بحولہ بالا، ص ۴۴

[۸۴] محل خانہ شاہی اردو ترجمہ عشق نامہ از مرزا فدا علی خنجر، بحولہ بالا، ص ۳۵

[۸۵] ایضاً، ص ۳۶

[۸۶] محل خانہ، شاہی ترجمہ عشق نامہ (فارسی)، واجد علی شاہ، مترجم مرزا فدا علی خنجر، ص ۳۶، بیان ۲۹ واں، سیٹھ کندن لال پریس لکھنؤ ۱۹۱۸ء

[۸۷] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۸۷، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۵۷ء

[۸۸] محل خانہ، شاہی، بیان ۹۰، ص ۸۴، بحولہ بالا

[۸۹] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، بحولہ بالا، ص ۲۱۰

[۹۰] "بنی" بحولہ بالا، ص ۶۹-۱۲۳

[۹۱] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، بحولہ بالا، ص ۱۱۱

[۹۲] یہی، بحوالہ بالا، ص ۱۲۳۔۱۲۴
[۹۳] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، بحوالہ بالا، ص ۱۲۸
[۹۴] ایضاً، ص ۱۲۸
[۹۵] فسانۂ عبرت، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ ذکی کاکوروی، ص ۱۱۴، مرکز ادب لکھنؤ، ۱۹۷۷ء
[۹۶] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، بحوالہ بالا، ص ۱۳۹
[۹۷] فسانۂ عبرت، بحوالہ بالا، ص ۱۱۴
[۹۸] لکھنوی کا شاہی اسٹیج، بحوالہ بالا، ص ۱۶۱۔۱۷۱
[۹۹] فسانۂ عبرت، بحوالہ بالا، ص ۱۱۳
[۱۰۰] قیصر التواریخ، کمال الدین حیدر، جلد دوم، ص ۱۰۸، بار سوم، مطبع نول کشور ۱۳۲۵ھ

دوسرا باب

نظیر اکبر آبادی

نظیر ان شاعروں کے زمرے میں آتے ہیں جو اپنے دور کی شاعری سے الگ راہ پر چلتے ہیں اور جن پر روایتی معیارِ تنقید کے مطابق رائے دینا مشکل ہوتا ہے۔ جب نظیر نے شاعری کا آغاز کیا تو یہ فارسی روایتِ شاعری کے عروج و کمال کا دور تھا۔ اسی روایت نے شاعری کو پرکھنے اور اس کا درجہ متعین کرنے کے معیار دیے تھے اور اسی معیار پر سب شاعروں کا کلام پرکھا، دیکھا اور سمجھا جاتا تھا۔ نظیر نے اس روایت کو اصنافِ سخن اور بحور و اوزان کی حد تک تو اپنایا لیکن موضوع کے اعتبار سے اردو ادب کی ''ہندوی'' روایت کو قبول کیا۔ جن صاحبان نے میری تاریخ ادب اردو کی جلد اول کا مطالعہ کیا ہے وہ جانتے ہیں کہ گجری و دکنی ادب اردو شعر و ادب کی پہلی روایت تھی۔ اس روایت کا مزاج ''ہندوی'' تھا جس میں ہندوستانی تلمیحات و کنایات کو تخلیقی بیان کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ اس دور میں اردو زبان نے برعظیم کی زبانوں کے الفاظ، ان کے اصناف، ان کی تلمیحات، اساطیر اور انداز بیان کو کھل کر استعمال کیا۔ یہ اثرات آغاز سے لے کر سولھویں صدی عیسوی تک قایم رہتے ہیں اور جب ہندوی روایت میں تخلیقی ذہنوں کی پیاس بجھانے کی صلاحیت باقی نہ رہی اور اس روایت سے جو کچھ لیا جا سکتا تھا لیا جا چکا تو پھر اردو زبان کا تخلیقی ذہن فارسی ادب اور اس کی روایت سے جا ملا۔ فارسی زبان میں ادب و شعر کی طویل روایت اور اس کا عظیم الشان ذخیرہ موجود تھا اور یہ زبان عام طور پر سرکار دربار کی زبان تھی۔ جیسے انگریزی زبان کے شاعر چوسر نے فرانسیسی زبان کے ادب اور اس کے اصناف سے استفادہ کر کے انگریزی ادب کو ایک نئی صورت دی، اسی طرح فارسی روایت نے اردو زبان و ادب کو مالا مال کر کے اسے نہ صرف نئی اصناف و اسالیب، کنایات، اساطیر اور تلمیحات دیں بلکہ اس نئے طرز احساس نے جدید دائرے کی طرف اردو زبان و ادب کا رخ موڑ دیا۔ اردو زبان و ادب پر یہ اعتراض کہ اس نے برعظیم کی کویل کو چھوڑ کر ایران کی بلبل سے دل لگایا، قدیم اردو ادب کے مطالعے سے غلط ثابت ہو جاتا ہے۔ خود امیر خسرو نے اپنی اردو شاعری ہندوی روایت کے عین مطابق کی تھی۔ میراں جی شمس العشاق، برہان الدین جانم اور جگت گرو نے بھی اسی روایتِ شاعری میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کیا تھا۔ برہان الدین جانم کا ''ارشاد نامہ'' اسی ہندوی روایت میں لکھا گیا تھا۔ شاہ باجن، علی جیو گام دھنی اور خوب محمد چشتی نے اسی روایت میں اپنے فکر و فلسفہ کو پیش کیا تھا۔ جب اس روایت سے تخلیقی سطح پر جو کچھ لیا جا سکتا تھا لیا جا چکا تو اسی کے ساتھ فارسی و عربی اثرات جڑ پکڑنے لگے اور نئی نسل کا تخلیقی ذہن اسی روایت پر چل پڑا۔ یہ روایت اس وقت کے تاریخی دھاروں کے پروں پر اڑ کر پورے برعظیم میں مقبول ہو رہی تھی۔ ہندوی روایت کا مزاج عوامی تھا، فارسی روایت طبقۂ خواص سے تعلق رکھتی تھی اور اس کا رخ بھی اسی طبقے کی طرف تھا۔ مولود نامے، معراج نامے، چکی نامے وغیرہ اسی ہندوی روایت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ہمارے نقاد جب اس بات کو بھول کر نظیر اکبر آبادی

کی شاعری کو فارسی روایت کے معیار پر پرکھتے ہیں تو وہ شیفتہ کی طرح نظیر کو شاعر ماننے ہی سے انکاری ہو جاتے ہیں اور نظیر انھیں ان کی اپنی روایتِ شاعری سے بالکل الگ راہ پر چلتے نظر آتے ہیں اور اس طرح وہ جو رائے قائم کرتے ہیں غلط ہو جاتی ہے۔ نظیر دراصل اسی ہندوی روایت کی شمع روشن کرتے ہیں جس کا براہِ راست رشتہ مولود ناموں، معراج ناموں، چکی ناموں وغیرہ کی ہندوی روایت سے ہے۔ نظیر کی ”نظمیں“: بنجارہ نامہ، آدمی نامہ، ہنس نامہ، عاشق نامہ، تندرستی نامہ، فنا نامہ، جوگی نامہ، روٹی نامہ، کوڑی نامہ، اسی روایت کے رنگ و مزاج کی ترقی یافتہ صورتیں ہیں جن کے بحر و وزن اور الفاظ پر ہندوستانیت کا مزاج غالب ہے اور ساتھ ہی ہیئت و اصناف پر فارسی روایت کا اثر بھی موجود ہے۔ نظیر اسکاٹ لینڈ کے شاعر رابرٹ برنس (Robert Burns) کی طرح عام زبان میں عوام کے جذبات و ثقافت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ رابرٹ برنس بھی اس زمانے میں یہ شاعری کر رہے تھے جب کلاسیکی انگریزی شاعری کا دور اپنے عروج و کمال کو پہنچ رہا تھا۔ یہی صورت یہاں نظیر کے ساتھ تھی۔ نظیر کے زمانے میں اردو شاعری کی فارسی روایت اپنے عروج پر تھی۔ یہ دونوں الگ الگ روایتیں تھیں جن میں سے ہندوی روایت پر، فارسی اثرات کو ساتھ لے کر، نظیر چل رہے تھے اسی لیے اس دور میں نظیر سب سے الگ نظر آتے ہیں۔ ان کی شاعری میں نہ صرف ہندوی مزاج و موضوعات بلکہ ہندوستانی زبانوں کے الفاظ بھی برسوں بعد پھر سے ایک دوسرے کے ساتھ کندھے سے کندھا ملا کر چل رہے تھے۔ انھیں اس طرح ملانے اور دو کلچروں کو ایک دوسرے میں ضم و مدغم کرنے اور انھیں ایک نئی صورت دینے کا کام اس دور میں سوائے نظیر اکبر آبادی کے کسی اور شاعر نے نہیں کیا۔ دو کلچروں کا یہ امتزاج نظیر کی شاعری میں ہوتا ہے اور اس دشوار کام کو وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جنھوں نے کوہِ گراں میں نیا راستہ بنانے کا اہم و بڑا کام انجام دیا ہے۔

نظیر کے ہاں ایک ایسا راگ سنائی دیتا ہے جس میں ہندوی لے موجود ہے اور اس عمل کے لیے وہ ایسی فارسی بطور استعمال کرتے ہیں جن میں وہ نغمگی موجود ہے جہاں دونوں لے آپس میں ایک دوسرے سے بغل گیر ہو جاتی ہیں۔ وہ الفاظ کا ڈھیر نہیں لگاتے بلکہ فارسی و عربی الفاظ کے ساتھ ہندوی زبانوں کے الفاظ کی صف بندی کر کے ان کو سجاتے ہیں تاکہ آریائی و سامی النسل الفاظ ہاتھ میں ہاتھ ڈال کر اردو زبان کی قوتِ اظہار کو نئی توانائی دے سکیں۔ یہ توانائی نظیر کی شاعری میں موجود ہے۔ ان کی شاعری کو اس معیار اور اسی زاویے سے دیکھنا، پرکھنا، اور سمجھنا چاہیے۔

جدید نظم نگاری انگریزی اثرات کے ساتھ اردو شاعری میں داخل ہوئی جس کے واضح اثرات حالی کی شاعری اور ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں نظر آتے ہیں۔ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ قلق میرٹھی نے نصابی ضرورت کے لیے سب سے پہلے چند انگریزی نظموں کا اردو میں منظوم ترجمہ کیا جو ۱۸۶۰ء میں پہلی بار الہ آباد سے شائع ہوا اور جس کا اثر حالی اور اسمٰعیل میرٹھی نے قبول کیا اور ویسی ہی انگریزی نظمیں نہ صرف ترجمہ کیں بلکہ خود طبع زاد بھی لکھیں۔ موضوعات پر نظمیں، بصورت مخمس و مسدس، اس سے بہت پہلے نظیر اکبر آبادی (م ۱۸۳۰ء) نے لکھیں اور شعرا کو نئی راہ دکھائی۔ خود غالب نے جو پہلی نظم ۱۸۱۲ء میں[۱] مثنوی کی ہیئت میں، پتنگ بازی پر لکھی اس پر نظیر کا اثر واضح ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب غالب اکبر آباد میں لہو و لعب کی زندگی گذار رہے تھے۔ جس طرح پتنگ کی اصطلاحات و لفظیات کو مزے لے لے کر اس نظم میں غالب نے استعمال کیا ہے اس کے مزاج پر نظیر اکبر آبادی کا رنگ نمایاں ہے۔ وہ تخلیقی کام جو نصف صدی سے زیادہ عرصے پہلے نظیر نے انجام دیا تھا وہ کام، انگریزی ادب کے زیر اثر، برسوں بعد یہاں ہوا۔ اور

اسی لیے فیلن نے نظیر کی ان الفاظ میں تعریف کی کہ ”حقیقی شاعری کے یورپی معیارِ ادب سے نظیر واحد ہندوستانی شاعر ہے۔ ستم ظریفی دیکھیے کہ یہاں کے اہلِ ادب اسے سرے سے شاعر ہی تسلیم نہیں کرتے۔ نظیر واحد شاعر ہے جس کی شاعری عوام تک پہنچی ہے۔ اس کی نظمیں گلی کوچوں میں پڑھی اور گائی جاتی ہیں۔ نظیر فکر و احساس کی ان تمام خصوصیات کا حامل تھا جس سے جینیس امتیاز حاصل کرتی ہے۔ اس کی نظمیں اس کی سوانح حیات ہیں اور بھرپور انفرادیت کی حامل ہیں“ [۲] یہ شاعری مروجہ فارسی روایتِ شاعری سے مختلف ہونے کی وجہ سے، طبقۂ خواص میں تو مقبول نہ ہو سکی لیکن عوام نے اسے ہاتھوں ہاتھ لیا۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں نظیر اکبر آبادی نے ہیئت، اصنافِ سخن اور اوزان و بحور تو سب فارسی سے لیے ہیں لیکن انھوں نے جس طرح موضوعات کو اپنے مخصوص رنگِ سخن میں ڈھالا ہے تو نظم پڑھتے ہوئے یہ محسوس نہیں ہوتا کہ یہ نظم فارسی ہیئت یا صنفِ سخن میں لکھی گئی ہے اور یہی خاص بات ہے۔ ان کی اکثر غزلیں بھی نظمیں معلوم ہوتی ہیں اور شعروں کے موضوعاتی ربط و تسلسل کے باعث غزل کو نظم کی طرح عنوان، دیا جا سکتا ہے۔ انھوں نے فارسی روایتِ شاعری کے اثرات قبول کرنے کے باوجود اپنا رشتہ اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی اور اپنے معاشرے کی عام تہذیب سے جوڑ کر عوام کو پہلی بار اپنے تخلیقی عمل میں شامل کیا۔ یہ راستہ طبقۂ خواص کے راستے سے واضح طور پر الگ تھا۔

ولی دکنی سے لے کر غالب تک سارا دور فارسی روایت کا دور ہے۔ نظیر اس حد تک تو اس دور سے وابستہ ہیں کہ فارسی اصناف و بحور اور صنائع بدائع وغیرہ کی پابندی کرتے ہیں لیکن ان کے موضوعات براہِ راست عام زندگی سے لیے گئے ہیں۔ ادب کی عوامی سطح پر وہ کبیر داس سے مشابہہ ضرور ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ کبیر کلیے نظم کرتے ہیں اور نظیر اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی کو جس طرح دیکھتے ہیں اپنی شاعری میں اسے بیان کر دیتے ہیں۔ یہ ایک ایسی بات ہے جو انھیں تمام اردو شعرا سے منفرد و ممتاز کر دیتی ہے۔ نظیر کی شاعری میں پہلی بار جیتی جاگتی زندگی اپنی توانائیوں اور کمزوریوں حکمت و دانش اور حماقتوں، میلے ٹھیلوں اور توہمات و عقائد، رنگ رلیوں اور تہواروں کے ساتھ شامل ہوتی ہے۔ نظیر کی شاعری نہ صرف مستقبل کی نئی شاعری کی بنیادیں رکھتی ہے بلکہ اونچی دیوار بھی اٹھا دیتی ہے۔ جس طرح نظیر نے ہندوستان کی تہذیب کو، جس میں ہندو مسلمان، سکھ عیسائی سب شامل ہیں، اپنی شاعری میں سمویا ہے اور جس طرح مختلف زبانوں اور بولیوں کے الفاظ کو ایک ساتھ استعمال کر کے برج بھاشا کی موسیقانہ لحن کو شامل کیا ہے وہ انھیں عظمت سے ہم کنار کر دیتا ہے۔ یہ عظمت وہ نہیں ہے جو فارسی روایت سے تعلق رکھتی ہے بلکہ وہ عظمت ہے جس میں ہندوستانی تہذیب اپنے مخصوص رنگوں کے ساتھ ایک نیا روپ اختیار کرتی ہے۔ یہی وہ روپ تھا جس پر ہندوستان کے تہذیبی مستقبل کی عمارت تعمیر کی جا سکتی تھی لیکن جو انگریزوں کے پیدا کردہ ہندو مسلم تفرقوں کی نذر ہو کر نفرتوں کی آگ میں جھلس گیا۔ نظیر اکبر آبادی اردو شاعری کو ہندوستانی تہذیب اور اس کی رنگا رنگ فضا سے ہم کنار کر دیتے ہیں۔ اس تخلیقی عمل سے شاعری کی ”نوعیت“ اور ”اثر“ بھی بدل جاتے ہیں۔ اردو شاعری کے، فارسی روایت سے لائے ہوئے طرزِ تخیل میں، شاعر اپنے تجربے کو ایک خاص انداز سے علیحدہ و الگ (detach) کر کے پیش کرتا ہے جس سے شاعری زندگی سے دور سی معلوم ہونے لگتی ہے حالانکہ وہ تجربہ جسے بیان کیا گیا ہے براہِ راست خود زندگی سے آیا ہے۔ اس رنگِ سخن میں مبالغہ آمیز اور اک رنگ بھر کر اسے ایک نیا پرشکوہ روپ دے دیتا ہے۔ نظیر بھی اپنے تجربے و مشاہدے کو الگ ضرور کرتے ہیں مگر ان کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ اپنے تخیل کو جتنا زیادہ واقعیت سے قریب لائیں

اتنا ان کی شاعری کا قدرتی رنگ نکھر کر ابھرے گا۔ چنانچہ جن تاثرات اور مشاہدے و تجربے کو وہ اپنی شاعری میں جمع کرتے ہیں اور ان سے جو فضا بنتی ہے وہ خالص ہندوستانی ہے۔ یہ اردو شاعری کا ایک ایسا عمل ہے جو نقادوں کو دو گروہوں میں بانٹ دیتا ہے۔ ایک وہ جو اسے سوقیانہ کہہ کر مسترد کر دیتا ہے اور دوسرا وہ، جو انگریزی ادب و تعلیم کے زیر اثر واقعیت سے واقفیت کی بنا پر، نظیر کے موضوعات دیکھ کر انھیں واقعیت نگار کہتا ہے اور عظمت کی مالا ان کے گلے میں ڈال دیتا ہے۔ نظیر اکبر آبادی کی شاعری کا یہ دھارا، جو ماضی کے دھارے سے بھی پیوستہ ہے اور مستقبل سے بھی، انیسویں صدی ہی میں جدید نظم نگاری سے آملتا ہے اور نظیر اکبر آبادی کو جدید نظم نگاری کے پیش رو کے منبر پر لا کھڑا کرتا ہے۔ اور اسی لیے نظیر کو جدید شاعری کا پیش رو سمجھنا چاہیے۔

شیخ ولی محمد، نظیر اکبر آبادی (۱۷۳۵ء۔۱۸۳۰ء) پے در پے بارہ اولادوں کے مرنے کے بعد بڑے چاؤ ارمان سے پیدا تو دہلی میں ہوئے [۳] لیکن نو عمری ہی میں اپنے والدین کے ساتھ اکبر آباد چلے آئے۔ ان کے والد کا نام محمد فاروق تھا۔ یہ زمانہ دہلی کی تباہی کا زمانہ تھا۔ ۱۷۳۹ء میں نادر شاہ کے حملے نے قتل عام کے ساتھ ساری دلی کو لوٹ کر معاشی و فوجی طور پر اس کی کمر توڑ دی تھی۔ اس وقت نظیر چار پانچ سال کے تھے۔ جن صاحبانِ علم نے نظیر پر قلم اٹھایا ہے ان میں سے بیشتر اس بات پر متفق ہیں کہ نظیر ۱۱۴۸ھ مطابق ۱۷۳۵ء میں پیدا ہوئے۔ ان ناموں میں مرتب کلیاتِ نظیر عبدالباری آسی "[۴] مرزا فرحت اللہ بیگ [۵] اور سلیم جعفر [۶] شامل ہیں۔ عبدالباری آسی نے ۱۷۳۵ء کو ۱۱۴۸ھ کے مطابق بتایا ہے جب کہ فرحت اللہ بیگ اور سلیم جعفر نے ۱۷۳۵ء کو ۱۱۴۷ھ کے مطابق بتایا ہے لیکن عیسوی سنہ ۱۷۳۵ء پر سب متفق ہیں۔ ہم نے یہی سال پیدائش اختیار کیا ہے۔ نادر شاہ کے حملے (۱۷۳۹ء) نے عوام و خواص سب کو اس درجہ خوف زدہ کر دیا تھا کہ اب وہ کسی نئے حملے کے لیے تیار نہیں تھے۔ آٹھ نو سال بعد جب دلی میں یہ خبر گشت کرنے لگی کہ احمد شاہ ابدالی کی فوجیں دہلی کی طرف بڑھ رہی ہیں تو وہ اپنی جان بچانے کے لیے دلی چھوڑنے کی تیاری کرنے لگے۔ یہ ۱۷۴۸ء کا سال ہے [۷] غالب گمان یہ ہے کہ اسی زمانے میں نظیر کے والدین دہلی چھوڑ کر اکبر آباد چلے گئے اور محلہ تاج گنج میں کرائے کا مکان لے کر رہنے لگے۔ اس وقت نظیر کی عمر تیرہ برس تھی۔ یہ عمر کھیل کود اور تماشوں کی عمر ہے۔ اکبر آباد (آگرہ) قدیم شہر تھا اور اس نے شہنشاہ اکبر کا دورِ عروج اور دارالحکومت کی رونقوں کو اب بھی یاد رکھا تھا۔ نظیر پرانے اکبر آباد میں نہیں بلکہ بیرونِ شہر غریب غرباء کے محلہ تاج گنج میں رہتے تھے۔ اس عمر میں ہم عمر لڑکوں کے جو مشغلے تھے ان میں نظیر نے بھی دلچسپی لی ہوگی۔ ان کی شاعری میں جو یہ سب چیزیں بیان میں آئی ہیں وہ دور کے تماشائی کا تاثر نہیں دیتیں بلکہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان سب مشغلوں میں ڈوب کر شریک رہے ہیں اور سارے میلے ٹھیلوں، کھیل کود، تماشوں، تہواروں، مقابلوں وغیرہ میں پوری طرح حصہ لیا ہے۔ اسی لیے ان کی شاعری اس دور کی عوامی زندگی سے قریب ہے۔ یہی ان کی زندگی تھی اور اسی کی ترجمانی انھوں نے تخلیقی سطح پر اپنی شاعری میں کی ہے۔ ان کا مسدس "اشتیاقِ دیدار" دیکھیے جس میں انھوں نے اپنے مشاغل کو بیان کیا ہے جن میں عشق بازی بھی شامل ہے۔

ع اپنی تو عشق میں ہی گذری جوانی پیری۔

نظیر نے دستورِ زمانہ کے مطابق مکتب و مدرسہ میں فارسی عربی کی وہ تعلیم بھی حاصل کی جو اس زمانے میں متداول و رائج تھی۔ دوسری زبانوں میں اردو، فارسی عربی کے علاوہ وہ پنجابی، برج بھاشا، ماڑواڑی اور راجستھانی سے بھی واقف تھے۔ نظیر نے ان سب زبانوں کے ذخیرۂ الفاظ کو اردو میں گھلا ملا کر ایسا ایک جان کر دیا ہے کہ یہ الفاظ ہمیشہ

کے لیے اردو ذخیرۂ الفاظ کا حصہ بن گئے ہیں۔ عربی سے واقفیت کا ثبوت غزلوں کے ان اشعار اور مصرعوں سے ملتا ہے جو عربی زبان میں لکھے گئے ہیں۔

نظیر آزاد مزاج انسان تھے۔ ساری عمر معلمی کے آزاد پیشے سے وابستہ رہے۔ کچھ عرصے آگرہ کے رئیس نواب محمد علی خاں کے لڑکوں کو پڑھایا۔ پھر لالہ بلاس رائے کھتری کے چھ لڑکوں کو پڑھانے لگے۔ انھیں لڑکوں نے اپنے استاد کا بہت سا کلام جمع کیا تھا جو مروجہ کلیات میں شامل ہے۔ نواب اعظم الدولہ سرور نے اپنے تذکرے میں بھی یہی لکھا ہے کہ "بہ معلم گری اقامت بسری برد"[۸] کریم الدین نے لکھا ہے کہ "حلیم اور خلیق اور متواضع اور غریب آدمی تھا۔ لڑکوں کو پڑھایا کرتا تھا"[۹] گلشنِ بیخار میں بھی یہی لکھا ہے کہ "بہ تعلیم صبیاں بسری برد"[۱۰] مہاراجا بلوان سنگھ بھی شاعری میں ان کے شاگرد تھے۔ گیارہ شعر کی ایک غزل میں بھی نظیر نے خود اپنا تعارف کرایا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان میں فخر و تعلی نام کو نہیں تھی وہ منکسر المزاج، صاف گو اور غریب الطبع انسان تھے:

کہتے ہیں جس کو نظیر سنیے ٹک اس کا بیاں   تھا وہ معلم غریب بزدل و ترسندہ جاں
کوئی کتاب اس کے تئیں صاف نہ تھی درس کی   آئے تو معنی کہے ورنہ پڑھائی رواں
فہم نہ تھا علم سے کچھ عربی کے اسے   فارسی میں ہاں مگر سمجھے تھا کچھ این و آں
لکھنے کی یہ طرز تھی کچھ جو لکھے تھا کبھی   پختگی و خامی کے اس کا تھا خط درمیاں
شعر و غزل کے سوا شوق نہ تھا کچھ اسے   اپنے اس شغل میں رہتا تھا خوش ہر زماں
ست روش، پست قد، سانولا، ہندی نژاد   تن بھی کچھ ایسا ہی تھا قد کے موافق عیاں
ماتھے پہ اک خال تھا چھوٹا سا مسّے کے طور   تھا وہ پڑا آن کر ابروؤں کے درمیاں
وضع سبک اس کی تھی، تس پہ نہ رکھتا تھا ریش   موچھیں تھیں اور کانوں پر پٹے بھی تھے پنبہ ساں
پیری میں جیسی کہ تھی اس کو دل افسردگی   ویسی ہی رہی تھی ان دنوں جن دنوں میں تھا جواں
جتنے غرض کام ہیں اور پڑھانے کے سوا   چاہیے کچھ اس سے ہوں، اتنی لیاقت کہاں
فضل نے اللہ کے اس کو دیا عمر بھر   عزت و حرمت کے ساتھ پارچہ و آب و ناں

نظیر نے ایک عام آدمی کی طرح بھرپور زندگی گزاری۔ ہر کھیل تماشے اور بازی، تہوار مثلاً چوسر، شطرنج، پتنگ بازی، کبوتر بازی، لال بازی، مرغ بازی، دید بازی، بلبلوں کی لڑائی، گلہری پروری، دیوالی، ہولی، راکھی، بسنت، دسہرا، پیراکی وغیرہ میں حصہ لیا۔ ہر وہ کام کیا جو اس معاشرے کا فرد کرتا تھا نظیر نے کیا اور طبقۂ خواص کی طرح چھپایا کچھ نہیں۔ اسی سے ان کی شاعری میں توانائی اور اثر و تاثیر پیدا ہوتے ہیں۔ یاد رہے شیفتہ نے بعدِ حج اپنے دیوان سے وہ کلام بھی نکال دیا تھا جو طوائف رجو کے عشق میں عالمِ جوانی میں کہا تھا اور جو ان کی اس وقت کی پاکیزہ زندگی سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ نظیر نے یہ نہیں کیا۔ وہ عوام کے آدمی تھے اور ساری عمر ان سے جڑے رہے اور ساتھ ہی اپنی زندگی کو کھلے انداز میں بیان کرتے رہے۔ ان کی شاعری اسی لیے ان کی سوانح حیات ہے۔ اردو شاعری میں یہ عوامی پہلو اس تیور کے ساتھ پہلی بار اُبھرا اور نمایاں ہوا ہے۔ نظیر کی شاعری فلسفہ بیان نہیں کرتی بلکہ اس دور کی تہذیب کی ترجمانی کرتی ہے۔ جس میں خود نظیر نے زندگی بسر کی تھی۔

نظیر نے ۹۵ سال کی عمر پائی۔ آخری عمر میں فالج کا حملہ ہوا اور اسی حالت میں ۱۲۴۶ھ مطابق ۱۸۳۰ء میں

اللہ کو پیارے ہوگئے۔ ان کے بیٹے خلیفہ گلزار علی اسیرؔ نے یہ قطعہ تاریخ وفات کہا:

چہ خوش دررحلتش آورد فکرِ طبع تاریخے نظیرِ اکبرآبادی، چوزیں دنیائے ابتر شد
نظامِ نظم، باہم درہم و برہم شدہ یکسر مخمس بے سروپا، بیت بے دل، فرد بے سر شد
[۱۱]

ایک اور قطعہ ان کے شاگرد حکیم قطب الدین خاں باطن نے لکھا جس سے سال وفات ۱۲۴۶ھ برآمد ہوتا ہے:

ہزار حیف زباطن گذشت استادم کہ بے نظیرِ جہاں و نظیرِ علم آموز
دوازدہ چہل و شش بود سنہ ہجری گذاشت نظمِ جہاں وجہاں الم آموز
۱۲۴۶ھ

سنِ وصال طبیعت بانتظام آورد سرِ غزل و رباعی و مطلع و دل سوز[۱۲]

ٹی ڈبلو بیل[۱۳] نے نظیر کی تاریخ وفات ۱۶/اگست ۱۸۳۰ء مطابق ۲۶ صفر ۱۲۴۶ھ بروز پیر دی ہے اور لکھا ہے کہ وہ تاج گنج آگرہ میں مدفون ہوئے۔ گلزار علی اسیر کا "یہی قطعہ نظیر کی قبر کے پتھر پر بھی لکھا ہوا ہے اور ان کے مزار پر ہر سال بسنت پنچمی کے دن میلہ لگتا ہے جس میں ہندو مسلمان بڑی تعداد میں شریک ہوتے ہیں"[۱۴]

ہے تاج گنج میں اب تو نظیر کا میلا نظیر کیا ہے عجب بے نظیر کا میلا

نظیر کے مزار پر یہ میلہ گذشتہ پونے دوسو سال سے لگ رہا ہے۔ ایسا میلہ (عرس) صوفیائے کرام کے مزار پر تو ہوتا رہا ہے لیکن صرف شاعر ہونے کے ناتے دیکھنے میں نہیں آیا۔ آج سے بیس پچیس سال پہلے ہفت زبان شاعر حضرت سچل سرمست کے سالانہ عرس کے موقع پر مجھے ایک بوڑھا فقیر ملا جس نے بتایا کہ پاکستان کے وجود میں آنے سے پہلے وہ ہر سال سائیں نظیر کے میلے میں شریک ہوتا تھا۔ اس نے مخصوص فقیرانہ صدا میں مجھے نظیر کے کچھ بند بھی سنائے جس کا لحن، کٹرے کی آواز سے مل کر دل میں اتر گیا۔ وقت کے ساتھ لفظ تو غائب ہو گئے لیکن لحن آج بھی دماغ کے سناٹے میں گونج رہا ہے۔ اس لحن میں، اس صدا میں، ہمارا اجتماعی شعور سانس لے رہا تھا:

تھا جب تک خاصہ دودھ بنا، تھی کیا کیا اس میں چیز دھری
براق ملائی ماکھن تھا اور کھویا گاڑھا اور تری
جب پھٹ کر ٹکڑے دودھ ہوا پھر کہاں گئی وہ چکنائی
نہ دودھ رہا نہ دہی رہا نہ روغن مسکہ چھاچھ مہی
ماٹی کی ماٹی آگ اگن جل نیر پون کی پون ہوئی
اب کس سے پوچھیے کون موا اور کس سے کہیے کون موئی

جب نظیر کا انتقال ہوا تو ان کے کلام کی شہرت ہر طرف پھیل چکی تھی جس میں عوام کے دلوں کی دھڑکنیں شامل تھیں اور اسی لیے عوام اسے دل سے لگاتے تھے۔ انھیں نظیر کے کلام میں اپنے دل کی آواز سنائی دیتی تھی۔ یہ کلام ان کے لیے نصیحت بھی تھا اور فنا اور تقدیر کا وہ فلسفہ بھی جس کے سہارے وہ اپنی دکھی زندگی گزارتے تھے اور اسی لیے نظیر کا کلام آج تک پراثر، مقبول اور زندہ ہے۔ مجنوں گورکھپوری نے لکھا ہے کہ "ہماری زبان میں اگر ریچھ کا بچہ، کورا برتن، تندرستی نامہ، اومس، موسم زمستاں، برسات کی بہاریں، بنجارہ نامہ، ہنس نامہ، مفلسی وغیرہ نظمیں موجود نہ ہوتیں تو برکھارت، رحم

وانصاف کا جھگڑا، اسلم کی بلی، دال اور حالی اور اسمٰعیل میرٹھی کی اور اسی قسم کی نظمیں ابھی نہ جانے کتنی دیر بعد ہم کو ملتیں اور ان کے راستے میں نہ جانے کیا کیا دقتیں ہوتیں"[۱۵]

نظیر اکبر آبادی مقبول شاعر تو تھے ہی لیکن معلم کی حیثیت سے انھوں نے کچھ تصانیف اپنے طلبہ کے لیے نثر میں بھی لکھیں جن کے کئی اقتباسات شہباز نے "زندگانی بے نظیر" میں دیے ہیں اور "طرز تقریر" اور "قدر متین" سے کئی نمونے مقدمہ نگار "کلیاتِ نظیر اکبر آبادی" عبدالمومن الفاروقی نے اپنے مقدمہ میں درج کیے ہیں۔ حکیم قطب الدین باطن نے بتایا ہے کہ انھوں نے نو کتابیں، رسالے نثر میں لکھے تھے جن میں سے درج ذیل سات کے نام انھوں نے اپنے تذکرے[۱۶] میں دیے ہیں:

(۱) نزی گزیں (۲) قدر متین (۳) فہم قرین (۴) بزم عیش
(۵) رعنا زیبا (۶) حسنِ بازار (۷) طرز تقریر

عبدالغفور شہباز نے لکھا ہے کہ "ان سات میں "نزی گزیں" اور "رعنا زیبا" تو میرے پاس نہیں۔ باقی سب ہیں"۔ شہباز نے یہ بھی بتایا ہے کہ "دستور الصبیان کی وضع کی ایک مختصر سی کتاب فنِ انشا میں ہے جس میں مبتدیوں کے لیے کچھ رقعات معمولی آسان، عام فہم عبارت میں ترتیب دیے گئے ہیں...... قرائن سے صاف ظاہر ہے کہ یہ رقعے تربیتی اور فرضی ہیں۔ یہ رقعے مرشد، باپ، چچا، خالو، ماموں، پھپھا، بھائی، ماں کے نام ہیں۔ مقصود ان سے یہ ہے کہ مبتدی طالب علموں کو معمولی خط و کتابت کا سلیقہ آ جائے" ان رقعات کی تعداد ۱۳۴ ہے"[۱۷]

نظیر کا کلام ان کی زندگی میں شائع نہیں ہوا۔ بلاس رائے کے چھ بیٹے (من سکھ رائے، گور بخش، ہر بخش، مول چند، بنسی دھر، شنکر داس) ان کے شاگرد تھے۔ انھوں نے اپنے استاد کا کلام جمع کیا اور آج جو کلیاتِ نظیر اکبر آبادی ملتا ہے اس کا بڑا حصہ انھیں شاگردوں کا تحفہ ہے۔ شہباز نے لکھا[۱۸] ہے کہ ان کا کلیات ابتدا میں مطبع الٰہی واقع کنبوہ دروازہ میرٹھ سے شائع ہوا۔ پھر ۱۲۸۲ھ میں مطبع احمدی، چار سو دروازہ آگرہ سے شائع ہوا۔ ان دونوں چھاپوں میں بعض فحش بند اور نظمیں بھی شامل تھیں جو بعد کے کلیات نول کشور سے خارج کر دی گئیں۔ سب سے مستند و ضخیم کلیات پروفیسر شہباز نے جمع و مرتب کر کے ۱۹۰۰ء میں نول کشور پریس سے شائع کرایا۔ اس کلیات نے مطالعۂ نظیر کے در وا کر دیے۔

اردو میں نظیر کے دو "نایاب" دیوان تھے جو مرزا فرحت اللہ بیگ کو پروفیسر آغا حیدر حسن کے ذخیرے میں ملے اور جنھیں، اپنے مقدمے کے ساتھ، مرتب کر کے انجمن ترقی اردو ہند دہلی سے ۱۹۴۲ء میں "دیوانِ نظیر اکبر آبادی" کے نام سے شائع کیا۔ اس مخطوطے میں نظیر کی ایک تصویر بھی شامل ہے۔ اس دیوان کو دیکھ کر مرزا فرحت اللہ بیگ کا خیال ہے کہ "یہ کتاب شاید مہاراجا بلونت سنگھ (بلوان سنگھ) المتخلص بہ راجہ (شاگرد نظیر) فرزند راجا چیت سنگھ (مہاراجا بنارس) کی ہے"[۱۹] خیراتی لال بے جگر نے بھی اپنے "تذکرۂ بے جگر" میں راجہ سے نظیر کے تعلق کو ان الفاظ میں واضح کیا ہے کہ "بالفعل در سرکار راجہ بنارس بعلاقۂ مذکور سرکار ردارد"[۲۰] "کلیاتِ نظیر اکبر آبادی" بار بار نول کشور پریس لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس کا گیارھواں ایڈیشن میرے سامنے ہے جس پر طبع یازدہم ۱۹۵۱ء درج ہے۔ کلامِ نظیر کے کئی "انتخاب" بھی شائع ہوئے جن میں "گلزارِ نظیر" مرتبہ سلیم جعفر، ہندوستانی اکیڈیمی صوبہ متحدہ الٰہ آباد ۱۹۵۱ء، انتخاب نظیر اکبر آبادی مرتبہ رشید حسن خاں مکتبۂ جامعہ دہلی ۱۹۸۹ (بار سوم)، روحِ نظیر مرتبہ مخمور اکبر آبادی مطبوعہ آگرہ ۱۹۲۲ء

قابل ذکر ہیں۔ مخمور اکبرآبادی کے انتخاب کے دوسرے اڈیشن ۱۹۴۶ء میں بہت سا غیر مطبوعہ کلام بھی شامل ہے۔

نظیر ایک پُرگو شاعر تھے۔ شعر گوئی کا یہ عالم کہ جیسے تخلیق کا چشمہ ابل رہا ہو۔ مشاہدہ اتنا گہرا کہ جزئیات کے ساتھ ان کے ذہن پر نقش ہو جاتا ہے۔ انھوں نے مانگ کر خلعتِ شاعری نہیں پہنا بلکہ جو دیکھا اسے موضوعِ شاعری بنالیا اور شاعری کو ایسا رنگ دیا جو اس سے پہلے نظر نہیں آتا۔ انھوں نے فارسی اصنافِ سخن اور اوزان و بحور کو اس طرح اپنے رنگ میں ڈھالا کہ ان کا فارسی پن غائب ہو گیا اور ایسی نغمگی پیدا ہوئی کہ ہندوستانی رنگ و مزاج غالب آ گیا۔ کریم الدین نے لکھا ہے کہ ”ایسے آدمی کم ہوتے ہیں جیسا کہ نظیر پُرگو تھا“ [۲۱] شیفتہ نے نئے عوامی موضوعات کی شاعری کو دیکھ کر اسے رد کر دیا تھا اور لکھا تھا کہ ”اشعار بسیار دارد کہ بر زبان سوقیں جاری ست و نظر بہ آں ابیات در اعدادِ شعرا نشاید ش شمرد“ [۲۲] شیفتہ جس طبقے سے تعلق رکھتے تھے اور جو معیارِ سخن ان کے سامنے تھا نظیر کی شاعری یقیناً اس دائرے سے خارج تھی۔ جتنا کلام عام لوگوں کو، جس میں تعلیم یافتہ اور اَن پڑھ دونوں شامل تھے، نظیر کا یاد تھا اور آج بھی ہے اتنا کلام کسی اور شاعر کا لوگوں کی زبان پر نہیں چڑھا۔ شاعر اور شاعری کی مقبولیت کا یہ وہ نیا انداز تھا جو نظیر کے ساتھ اردو شاعری کی روایت میں شامل ہوا۔

نظیر ایک نئے قسم کے شاعر تھے۔ انھوں نے اردو شاعری کو ایک نیا مزاج دیا جس کا اثر جدید نظم گوئی پر پڑا اور یہ اثر، انگریزی ادب کے پھیلتے اثرات کے ساتھ، گھل مل کر نئی روایتِ شاعری میں شامل ہو گیا۔ اعظم الدولہ سرور نے لکھا ہے کہ ”مثلش درآں شہر بالفعل کم ست“ [۲۳] صاحب ”گلشن ہمیشہ بہار“ نے لکھا ہے کہ ”در بازارِ سخن وری جنسِ گراں بہائے شاعری او ارزانست و در چار سوئے سخن پایہ برتری او بر مرۂ ہنروران ست۔ اشعار بسیارے بر زبانِ اہل شوق جاری و ہر کس و ناکس بذوقِ تمام قاری“ [۲۴] مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے نظیر کی شاعری کے بارے میں اپنی رائے دیتے ہوئے لکھا کہ ”عوامِ ہندوستان اس کی شاعری کا پایہ فرقِ شعریٰ اور تارک ثریا سے بلند جانتے ہیں۔ اطراف و اکناف ہند میں ایسی شہرت پائی ہے کہ غالباً اگر آسمان چاہے کہ اس کے نام کو صفحۂ عالم سے حک کر دے، صورت پذیر نہ ہو۔ .... باطن اس مردِ سنجیدہ کا ایسا آراستہ اور مہذب تھا کہ اس کی حکایت طبائع غفلت شعار کو سرمایۂ حیات ہے“ [۲۵] اب تک طبقۂ خواص اور فارسی شاعری کا معیار مروج تھا، نظیر نے عوامی شاعری اور اس کے معیاروں کو اُبھارا اور اردو شاعری کے اس خشک دھارے کو رواں دواں بنا دیا۔

نظیر نے کسی کی مدح میں نہ کوئی قصیدہ لکھا اور نہ کسی کی ہجو کہی۔ وہ محبت و اخلاص کے بندے تھے۔ جو ملنے آتا اس سے خوش ہو کر کشادہ پیشانی سے ملتے۔ قدرت اللہ قاسم نے انھیں ”بسیار سلیم الطبع و خوش اختلاط و نہایت نیک طینت و مستحکم ارتباط“ لکھا ہے [۲۶] اعظم الدولہ سرور نے ”بسیار خلیق و متواضع و خوش مزاج“ [۲۷] اور شیفتہؔ نے بھی ”در حلم و خلق و انکساری بے نظیر روزگار است“ کے الفاظ لکھے ہیں [۲۸] سعادت خاں ناصر نے انھیں ”وضع قلندرانہ، مردِ آزاد“ کے الفاظ سے یاد کیا ہے [۲۹] نظیر عاشق مزاج بھی تھے اور حسن پرست بھی۔ تہذیب کے وہ سارے پہلو جو معاشرے میں موجود تھے، انھیں نظیر نے اپنی شاعری میں جگہ دی ہے۔ وہ طبعاً سیر تماشے، میلے ٹھیلوں، فقیر کے تکیوں اور دید بازی کے آدمی تھے۔ مزاجاً کھلنڈرے، ہنسوڑ، ہر چیز سے لطف اٹھانے والے، سب کے ساتھ خوش رہنے والے۔ مذہبی تعصبات و تنگ نظری سے پاک اور ہر مذہب و فرقے کو عزت و احترام سے دیکھنے والے۔ اسی لیے جب وہ مرے تو سنّیوں نے اپنے طریقے سے اور شیعاؤں نے اپنے طریقے سے نماز جنازہ پڑھائی اور میت کی چادر ہندو لے گئے۔

یہی کبیر داس کے ساتھ ہوا تھا۔ نظیر کا فلسفۂ حیات محبت اور فقیری ان کا مشرب تھا۔ ہندوستانی تہذیب کی روح، جس میں ہندو مسلم سکھ عیسائی رچے ہوئے ہیں، ان کی روح میں سمائی ہوئی تھی۔ ان کی شاعری میں اسی لیے سب مذاہب کے پیشواؤں کی روح موجود ہے۔ انھوں نے انسانی غموں کو اپنی شاعری میں ایسی شگفتگی اور امید کے ساتھ بیان کیا ہے جس سے قناعت پسندی و بے نیازی کے ساتھ صبر و شکر اور رواداری کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اور زندگی بسر کرنا آسان ہو جاتا ہے۔ فقیری کے ساتھ جب صبر و شکر شامل ہو جاتا ہے تو بے ثباتی کا موضوع سب کے لیے دلچسپ ہو جاتا ہے۔ اس سے وسیع النظر انسانیت جنم لیتی ہے اور طبقاتی تفریق اور مذہبی تفرقوں کے حدود مٹتے ہیں۔ وسیع القلبی، طمانیت و قناعت اسی لیے ان کی شخصیت و مزاج کا حصہ ہیں

جھگڑا نہ کرے مذہب و ملت کا کوئی یاں　　جس راہ میں جو آن پڑے خوش رہے ہر آں
زنار گلے یا کہ بغل بیچ ہو قرآں　　عاشق تو قلندر ہے نہ ہندو نہ مسلماں
کافر نہ کوئی صاحب اسلام رہے گا　　آخر وہی اللہ کا اک نام رہے گا

نظیر کے ہاں تصوف کا رنگ بھی اسی مزاج سے پیدا ہوا ہے اور اسی لیے ان کا کلام بے شمار فقیروں اور آزادوں کی زبان پر چڑھا ہوا تھا۔ مولوی نذیر احمد نے اپنے ترجمۂ قرآن مجید میں نظیر کے اشعار بھی درج کیے ہیں اور اسی لیے اردو داں انگریز فیلن نے، سچی شاعری کے یورپی معیار کے مطابق نظیر کو واحد حقیقی ہندوستانی شاعر کہا ہے[۳۰] اور اسی لیے، جیسا میں نے کہا، نظیر کی شاعری کا رشتہ مستقبل کی شاعری سے ملتا ہے خصوصاً وہ شاعری جو انگریزی ادب کے زیر اثر اردو زبان میں نمودار ہوئی اور ہماری جدید شاعری کے رنگ و مزاج اور ہیئت کو بدل دیا۔ یہ بات یاد رہے کہ نظیر اکبر آبادی ناسخ و غالب کی طرح کسی کے شاگرد نہیں تھے۔

مطالعۂ شاعری:

نظیر اکبر آبادی کی شاعری میں دو پہلو اہم ہیں۔ ایک یہ کہ اٹھارھویں اور انیسویں صدی کے انسان کے معاشرتی و تہذیبی رویے، عقائد، رسومات، توہمات، مشغلے اور انداز نظر نظیر کی شاعری کے تخلیقی عمل میں شامل ہو گئے ہیں۔ انھیں رویوں اور انداز نظر سے اس دور کا کلچر عبارت تھا۔ دوسری بات یہ کہ نظیر کی شاعری میں چونکا دینے والی چیز ان کے موضوعات ہیں۔ جن موضوعات پر وہ لکھتے ہیں کسی اور شاعر نے اب تک توجہ نہیں دی تھی۔ نظیر ان موضوعات سے اپنے گرد و پیش کی معاشرتی و تہذیبی زندگی سے براہ راست اپنی شاعری کا تعلق قائم کر دیتے ہیں۔ ان کے موضوعات میں جہاں حمد و نعت، منقبت، گنج بخش، گرو نانک، وصل و فراق، پری کا سراپا، خواب کا طلسم شامل ہیں وہاں شب برات، عید الفطر، سلیم چشتی کا عرس کے ساتھ بسنت، ہولی، دوالی، راکھی، کنھیا کا راس، بلدیو جی کا میلہ، جنم کنھیا جی، جوگن، بالپن بانسری بجیا، لہو و لعب، کنھیا، کنھیا جی کی شادی، ہر کی تعریف میں، بھیروں جی وغیرہ بھی شامل ہیں۔ ایک طرف وہ آگرہ کی تیراکی، تاج گنج کا روضہ، کنکوے کی تعریف، کبوتر بازی، بلبلوں کی لڑائی، گلہری کا بچہ، ریچھ کا بچہ، اژدہے کا بچہ، بیا وغیرہ کو موضوع سخن بناتے ہیں اور دوسری طرف لطف شباب، عالم پیری، بڑھاپے کا عشق، موت کی فلاسفی، عالم گزراں، رہے نام اللہ کا، فنا، بعد از فنا کو اپنے مخصوص انداز میں پیش کرتے ہیں۔ ساتھ ہی مناظر قدرت کے بیان میں اندھیری، برسات کا تماشا، برسات کی بہاریں، برسات اور پھسلن، برسات کی امس، جاڑے کی بہاریں کو

اپنے دل رُبا لحن میں بیان کرتے ہیں۔ ان کے علاوہ تل کے لڈو، نارنگی، پنکھا، آگرہ کی ککڑی، تربوز، مکھیاں، آندھی، عاشقوں کی بھنگ وغیرہ کو بھی موضوعِ سخن بناتے ہیں جب اور بڑھتے ہیں تو تعلیم واخلاق کے تعلق سے خوابِ غفلت، کوڑی کی فلاسفی، پیسے کی فلاسفی، زر کی فلاسفی، آٹے دال کی فلاسفی، روٹی کی فلاسفی، پیٹ کی فلاسفی، تندرستی اور آبرو، خوش آمد کی فلاسفی آدمی کی فلاسفی کے موضوعات پر اپنا زورِ طبع صرف کرتے ہیں۔ ان کے موضوعات میں ایسی نظمیں بھی شامل ہیں جن سے عوام مزہ لیتے ہیں مثلاً موتی طوائف پر نظمیں، تجرد کے مزے اور چپٹی کو بھی اپنی شاعری کا موضوع بناتے ہیں۔ یہ سب موضوعات اس دور کی عام زندگی، عام سوچ اور عام کلچر سے وابستہ ہیں۔ ان کے موضوعات میں ''ہمہ گیریت'' تو ہے لیکن یہ وہ ہمہ گیریت نہیں ہے جو ہمیں شیکسپیئر کے ہاں ملتی ہے۔ نظیر کی شاعری اپنے رنگ میں سب سے الگ اور اہم شاعری ہے۔ وہ ان موضوعات پر لکھتے ہیں جن کو انھوں نے برتا یا قریب سے دیکھا ہے اور اسی لیے ''واقعیت نگاری'' اور یہ بھی اپنے رنگ کی، ان کی شاعری کی عام خصوصیت ہے۔ نظیر نے اپنا تخلیقی رشتہ بیرونِ ہند کسی تہذیب سے نہیں جوڑا بلکہ اپنے ''ہندی نژاد'' ہونے پر فخر کیا ہے۔ ایک نظم میں انھوں نے بتایا ہے کہ وہ بانکے بھی ہوئے، پیراکی بھی کی، کشتی بھی سیکھی، کبوتر بازی بھی کی، لال بھی لڑائے، طوائفوں اور امردوں سے دل بھی لگایا اور انھیں سب باتوں کو اپنی شاعری میں بیان کر دیا ہے۔ ان کے ہاں جو مناظرِ قدرت اللہ بیان میں آتے ہیں وہ بھی وہی ہیں جن کو انھوں نے اپنی آنکھ سے دیکھا ہے۔ یہ مناظرِ قدرت اسی لیے ہمارے قصیدہ گویوں اور مثنوی نگاروں کی منظر کشی یا مرثیوں کے ''چہرے'' سے مختلف ہیں۔ مثلاً ۴۲ بندوں پر مشتمل مخمس ''برسات کی بہاریں'' کے یہ دو بند دیکھیے

مارے ہیں موج ڈابر دریا وونڈ رہے ہیں   مور و پپیہے کویل کیا کیا امنڈ رہے ہیں
جھڑ کر رہی ہیں جھڑیاں نالے امنڈ رہے ہیں   برسے ہے مینھ جھڑا جھڑ بادل گھمنڈ رہے ہیں
کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

(ڈابر = وہ نشیب جہاں پانی جمع ہو جاتا ہے۔ وونڈنا = جوش مارنا۔ امنڈنا = غل مچانا)

بادل لگا ٹکوریں نوبت کی گت لگاویں   جھینگر چھنکار اپنی سرنائیاں بجاویں
کر شور مور و بگلے جھڑیوں کا مینھ بلاویں   پی پی کریں پپیہے مینڈک ملاریں گاویں
کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

اگر یہ اور اس قسم کی نظمیں توجہ سے پڑھی جائیں تو یہ اپنی جگہ بہت دلچسپ ضرور ہیں لیکن یہاں منظر کسی خاص جگہ کا نہیں ہے اور اس سے کوئی لینڈ اسکیپ سامنے نہیں آتا بلکہ عام طور پر برسات میں جو تاثرات سامنے آتے ہیں نظیر نے ان کو لطفِ بیان کے ساتھ یکجا کر دیا ہے۔ یہ وہی طریقہ ہے جسے قصیدہ نگار شاعر برتتے آئے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ یہاں جو تاثرات ومشاہدات بیان کیے گئے ہیں وہ سراسر ہندوستان کی فضا سے تعلق رکھتے ہیں۔ لہٰذا یہ کہنا کسی حد تک صحیح ضرور ہے کہ ان کے مناظر واقعیاتی (Realistic) ہیں اور وہ اردو شاعری کے طرزِ تخیّل میں روایتی تصورات کی جگہ واقعیاتی تاثرات شامل کر دیتے ہیں۔

نظیر انسانی عوامل، تفریحات، لوگ اور ان کے مشاغل وغیرہ کی تصویریں بھی کھینچتے ہیں، آگرہ کا بھی ذکر کرتے ہیں مگر ان کے ہاں ہر منظر میں ''عمومیت'' قائم رہتی ہے۔ ایسی عمومیت جو ایسے ہی دوسرے مقامات پر عام طور سے ملتی ہے۔ ان کی نظم ''آگرہ کی تیراکی'' میں آگرہ کے معروف مقامات کے نام آتے ہیں۔ یہ نظم آگرہ کی تیراکی

کے اردگرد گھومتی ہے۔ لیکن عمومیت (تعمیم) کا مزاج یہاں بھی موجود رہتا ہے۔ اسی طرح ایک بند میں وہ پیراکی کی قسموں مثلاً کھڑی، چادر بند، ناند، چکوا، مینڈ ا بھنورا چھالن، چکر سمیٹ، تمبیر تختہ، کستی پچھاڑ، کڑا وغیرہ کا ذکر کرتے ہیں تو ان الفاظ سے ان کی پیراکی سے گہری واقفیت کا پتا تو چلتا ہے اور یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ آگرہ والے کیسے مشاق پیراک تھے لیکن ایسا منظر ابھر کر سامنے نہیں آتا جس سے لینڈ سکیپ کا سا سماں پیدا ہو سکے۔ یہاں لاشعوری طور پر قصیدے، مثنوی یا مرثیے کی چہرہ والی روایت ان کے ہاں رنگ گھولتی ہے۔ وہ اصطلاحی عام الفاظ جو نظیر نے یہاں استعمال کیے ہیں وہ نظیر کے علاوہ، اس طور پر کہ معنی بھی واضح ہوتے چلے جائیں کسی دوسرے شاعر کے ہاں نہیں ملتے۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو عوام میں عام تھے اور نظیر نے اپنی تخلیقی قوت سے انھیں زبان کا حصہ بنا دیا ہے۔

ان نظموں میں بھی، جو ہندو مسلم تہواروں پر لکھی گئی ہیں، کسی ایک جگہ پر کسی ایک خاص وقت میں موجود ہونے کا خیال، جو واقعیت کی جان ہے، سامنے نہیں آتا لیکن نظیر کا کمال یہ ہے کہ وہ ہندوستان کے ہر مذہب کے رسم ورواج سے نہ صرف اچھی طرح واقف ہیں بلکہ ان تمام پہلوؤں کو جو ان رسوم سے وابستہ ہیں جمع کر کے اس طرح بیان کر دیتے ہیں کہ وہ رسم زندگی کے ساتھ مل کر جشن کا سا سماں پیدا کر دیتی ہے لیکن ''تعمیم'' (عمومیت) کا رنگ پھر بھی موجود و باقی رہتا ہے۔ اس ذیل میں وہ تمام نظمیں آ جاتی ہیں جن میں شب برات، عیدالفطر، ہولی، دوالی، راکھی، کنھیا کی راس، بلدیو جی کا میلہ وغیرہ شامل ہیں۔ ان کا ذخیرۂ الفاظ اور ان کا برمحل استعمال نظم پڑھتے ہوئے ہمیں اپنے ساتھ بہالے جاتا ہے۔ لطف بیان ان سب نظموں میں موجود ہے جس سے اثر و تاثیر اپنا جادو جگاتے ہیں:

ہو ناچ رنگیلی پریوں کا بیٹھے ہوں گل رُو رنگ بھرے
کچھ بھیگی تانیں ہولی کی کچھ ناز و ادا کے ڈھنگ بھرے
دل بھولے دیکھ بہاروں کو اور کانوں میں آہنگ بھرے
کچھ طبلے کھڑکیں رنگ بھرے کچھ عیش کے دم منھ چنگ بھرے
کچھ گھنگھرو ال چھنکتے ہوں تب دیکھ بہاریں ہولی کی

دیکھنے کی بات یہ ہے کہ ہولی (دس نظمیں) اور دیوالی والی نظموں میں بھی جو کچھ وہ بیان کرتے ہیں عمومیت کا رنگ غالب رہتا ہے۔ نظیر کی شاعری میں اخلاقی سطح والی نظمیں مثلاً مفلسی کی فلاسفی، روٹی کی فلاسفی، کوڑی کی فلاسفی وغیرہ بھی سامنے آتی ہیں لیکن ان نظموں میں وہ اخلاقی حس نہیں ہے جو شاعری کو عظمت سے ہم کنار کر دیتی ہے۔ وہ تو سامنے کی چیزوں کو جو انھیں دکھائی دے رہی ہیں، لطف کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں۔ یہاں وہ معاشرتی شعور کی عام سطح پر ہی رہتے ہیں لیکن جو نقشے وہ پیش کرتے ہیں وہ عام احساس کو اپنے اندر سمو کر اس طرح قدرتِ بیان کے ساتھ ابھارتے ہیں کہ وہ چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی کی سچائی کا اظہار ہو جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری آج بھی ہمیں اپنے ساتھ بہالے جاتی ہے۔ ان نظموں میں کوئی ایسا مخصوص نقطۂ نظر نہیں ہے جو ان کی پہچان ہو۔ وہ معاشرتی زندگی کے سب پہلوؤں کو بیک وقت قبول کرتے ہیں اور انھیں تہ بہ تہ بیان کر دیتے ہیں۔ یہاں اخلاق وغیر اخلاق سب کچھ شامل ہو جاتا ہے۔ یہی ان کا تخلیقی دائرہ ہے جو پوری زندگی کے معاشرتی وتہذیبی پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہے مثلاً آدمی کی فلاسفی (آدمی نامہ) ان کی مشہور نظم ہے۔ اس میں انھوں نے آدمی کے مختلف روپ دکھائے ہیں۔ وہ یہاں انسان اور آدمی کی تفریق نہیں کرتے مگر زندگی کی پوری تصویر اتار دیتے ہیں جو چاروں طرف مختلف نوع کے آدمیوں میں ہمیں نظر

آتی ہے اور اسی لیے یہ تصویریں ہمارے دل میں اتر جاتی ہیں۔ نظیر کا انداز نظر اخلاقی کلیوں سے الگ ہے۔ یہ ان کا راستہ نہیں ہے۔ وہ تو جو کچھ دیکھ رہے ہیں اور جس طرح وہ انھیں نظر آ رہا ہے اس کا اظہار ہی ان کا تخلیقی رویہ ہے اور یہ رویہ کسی اخلاقی دائرے میں نہیں آتا۔ کوئی ان کی ہمہ گیری کو شیکسپیئر سے اور کوئی ان کے مناظر قدرت کو ورڈز ورتھ سے جا ملاتا ہے۔ کوئی ان کے ہاں مارکس کا فلسفہ تلاش کر کے دکھاتا ہے، کوئی ان کی شاعری میں سرمایہ داری کا رنگ دکھاتا ہے اور کوئی ان کی نظم "خوشامد کی فلاسفی" کو پڑھ کر بورژوائی ذہنیت کا طعنہ دیتا ہے لیکن نظیر تو پوری زندگی کو، جیسی انھیں نظر آ رہی ہے، دیکھتے ہیں۔ وہ پوری زندگی جس میں ہر جھوٹ میں ایک سچائی ہے اور ہر سچائی میں جھوٹ چھپا ہوا ہے۔ وہ سچ اور جھوٹ دونوں کو دیکھتے ہیں اور بیک وقت دونوں کو بیان کر دیتے ہیں اور ہر دائرے کو توڑ کر اس سے باہر نکل جاتے ہیں۔ وہ کسی مخصوص فلسفے، کسی مخصوص نظریے یا مخصوص اخلاقیات کے آدمی نہیں ہیں۔ اسی لیے "آدمی نامہ" اس وقت بھی متاثر کرتا تھا جب وہ لکھا گیا تھا اور آج بھی اس لیے متاثر کرتا ہے کہ ہم آدمی کے سو روپ دیکھ کر انسان سے نہ سہی آدمی کے مختلف روپوں سے مل لیتے ہیں۔ وہ آدمی جو آج بھی معاشرے میں زندہ ہے لیکن زندگی تو فنا سے بھی جا ملتی ہے۔ فنا تو خود زندگی کے تانے بانے میں چھپی ہوئی ہے۔ وجود سے عدم ہم کنار ہے۔ بنجارہ نامہ، دنیا دھوکے کی ٹٹی ہے، کلجگ، دنیا، دنیا میں سب دم کا تماشا ہے، موت کی فلاسفی، سفر آخرت کی تیاری، ایسی نظمیں ہیں جن میں زندگی کے تعلق سے موت کی سچائی کو بیان کیا ہے۔ یہاں ان کا لہجہ فقیرانہ ہو جاتا ہے۔ یہی وہ لہجہ ہے جس میں ان کی شاعری کا جادو چھپا ہوا ہے۔

ٹک حرص و ہوا کو چھوڑ میاں مت دیس بدیس پھرے مارا
قزاق اجل کا لوٹے ہے دن رات بجا کر نقارا
کیا بدھیا بھینسا بیل شتر کیا گونی پلا سر بھارا
کیا گیہوں چاول موٹھ مٹر کیا آگ دھواں کیا انگارا
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارا
یہ بدھیا لادے بیل بھرے جو پورب پچھم جاوے گا
یا سود بڑھا کر لاوے گا یا ٹوٹا گھاٹا پاوے گا
قزاق اجل کا رستے میں جب بھالا مار گراوے گا
دھن دولت ناتی پوتا کیا اک کنبا کام نہ آوے گا
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارا

اس لہجے میں وہ آواز شامل ہے جو اٹھارویں صدی کی آواز تھی جس کا اظہار میر کی شاعری اور اس کے لہجے سے ہوا ہے جس میں برج بھاشا کی لسانی موسیقی بھی شامل ہے۔ یہ آواز آج بھی زندہ و موجود ہے اور اسی لیے ہمارے دل کے تاروں کو چھیڑتی ہے۔

نظیر کا کلام کم و بیش پندرہ سولہ ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ ان کے کلام کا خاصا حصہ اس لیے ضائع ہو گیا کہ اس مرد آزاد نے اسے کبھی سنبھال کر نہیں رکھا لیکن جو کچھ بچ رہا اور مطبوعہ شکل میں دستیاب ہے اس سے اس دور کے تہذیبی رویوں، ثقافتی سرگرمیوں، عقائد، توہمات، مشغلوں، موسموں، میلے ٹھیلوں، کی ایک اجلی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔

کلام نظیر سے اس دور کے کلچر کے خدوخال مرتب کر کے اس کے باطن میں جھانکا جا سکتا ہے مثلاً خدا کے وجود پر اس معاشرے کا کامل یقین تھا:

غیر از خدا کے کس میں ہے قدرت جو ہاتھ اٹھائے　　مقدور کیا کسی کا وہی دے وہی دلائے

یہ معاشرہ مکافاتِ عمل پر یقین رکھتا تھا:

کلجگ نہیں کر جگ ہے یہ، یاں دن کو دے اور رات لے　　کیا خوب سودا نقد ہے اس ہات دے اس ہات لے

اس کا مقدر و قسمت پر پختہ یقین تھا۔ جو قسمت میں لکھا ہے وہ ہو کر رہے گا۔ یہ معاشرہ بھوت پریت، ٹونے ٹوٹکوں اور جادو پر بھی یقین رکھتا تھا۔ عامل سے محبوب کو شیشے میں اتارنے کے لیے عمل کرایا جاتا تھا اور فلیتا سلگا کر ناک میں دھونی دی جاتی تھی۔ چور، اُچکے، دغاباز، ٹھگ، گٹھ کٹے، جیب کترے اور بچوں کو اٹھانے والے عام تھے خاص طور پر ایسے بچے جن کے ہاتھ پاؤں میں منت کے کڑے ہوتے تھے۔ عام لوگ عام طور پر مفلس ہوتے تھے۔ نظیر نے مفلسی کے فلسفے کو کئی نظموں مثلاً روٹی کی فلاسفی، پیسے کی فلاسفی، روپے کی فلاسفی، زر کی فلاسفی، آٹے دال کی فلاسفی میں بیان کیا ہے۔ جب پیٹ میں روٹی نہیں جائے گی تو معاشرہ تخلیقی سطح پر بھی کنگال ہو جائے گا۔ یہی اس معاشرے کے ساتھ ہوا جس سے امیری غریبی کا توازن بگڑ گیا تھا۔ ؂ جب ملی روٹی وہیں ہم ہو گئے صاحب کمال۔ ”پیٹ کی فلاسفی“ میں نظیر نے لکھا ہے کہ انسان کا تخلیقی و اختراعی عمل بھی اسی وقت شروع ہوتا ہے جب اس کا پیٹ بھرا ہو:

جس کا شکم بھرا ہے وہ ہنستا ہے مثل پھول
خالی ہے جس کا پیٹ وہ روتا ہے ہو ملول
جب تک نہ اس گڑھے میں پڑے آ کے خاک دھول
سوجھے دھرم نہ دین نہ اللہ نہ رسول
جو جو کوئی کرے سو بجا پیٹ کے لیے

نظیر کی نظموں میں سماجی و تہذیبی شعور ایک دوسرے سے جڑا ہوا ہے اور ان کی شاعری کا موضوع بن کر بار بار سامنے آتا ہے مثلاً نظم ”دنیا“ میں جو اپنے دور کی تصویر نظیر نے اتاری ہے وہ اس دور کو نظروں کے سامنے لا کھڑا کرتی ہے۔ نظیر نے بتایا ہے کہ صورتِ حال یہ ہے کہ جن میں زور نہیں ہے وہ کشتی لڑتے ہیں اور جن میں زور ہے وہ خود پچھڑ رہے ہیں۔ کبڑے چھاتیاں نکالے پھر رہے ہیں۔ جن کے پر ہیں وہ اڑنے کے بجائے پاؤں پیدل چل رہے ہیں، جن کے پر نہیں ہیں وہ پنکھے جھلتے پھر رہے ہیں۔ لنجے لنگڑے اچھلتے کودتے پھر رہے ہیں۔ نیاریا نے سنار کی دوکان کھول لی ہے۔ چور پاسبان بنے ہوئے ہیں۔ چکوروں نے منھ چھپا لیا ہے اور گدھ و اُلو چھا گئے ہیں۔ چغد کتابیں کھولے بیٹھے ہیں۔ بلبلیں نماز اور طوطے قرآن پڑھ رہے ہیں۔ مور لنڈورے ہو گئے ہیں اور بطوں کی دمیں لمبی ہو گئی ہیں۔ گونگے فارسی بگھار رہے ہیں۔ کوا ہنس کا کلاہ اتار رہا ہے اور مینڈکی اچھل کر ہاتھی کے لات مار رہی ہے۔ جو نجیب ہیں وہ غلام ہیں۔ کمینے ہر طرف چھائے ہوئے ہیں۔ باز شکرے پاپڑ بیل رہے ہیں اور اُلو شکار کھیل رہے ہیں۔ چیتے دبک گئے ہیں اور ہرن شکار کر رہے ہیں۔ داڑھی والوں کی بات غیر مستند اور داڑھی منڈوں کی گواہی سند ہے۔ اب روشنی سیاہی اور سیاہی روشنی بن گئی ہے۔ شہر اجاڑ ہیں جن میں مُردوں کی بادشاہی قائم ہے۔ جو عقل رکھتے ہیں وہ باولے دیوانے کہلا رہے ہیں اور جو بے عقل ہیں وہ ہوشیار، سیانے سمجھے جا رہے ہیں۔ ساہوکار، چور لیٹروں کی طرح، دن

دہاڑے لوٹ رہے ہیں۔ سلیمان بھوکے ہیں اور چیونٹیوں کے پاس ذخیرہ ہے۔ اسی طرح کئی اور نظموں میں بھی مثلاً ''مذمت اہل دنیا'' میں بتایا ہے کہ آج کی صورتِ حال نے ہر چیز کو زیر و زبر کر دیا ہے۔ ایسے میں وہی بچا ہے جسے خدا نے رکھا ہے:

ہشیار یار جانی یہ دشت ہے ٹھگوں کا   یاں ٹک نگاہ چوکی اور مال دوستوں کا

نظیر ان سب باتوں کو، جو انھیں اپنے چاروں طرف نظر آ رہی ہیں، اس طرح بیان کر دیتے ہیں کہ سارے معاشرے کا دل ان کی نظموں میں دھڑکنے لگتا ہے۔ نظیر کوئی ناصح یا مصلح نہیں ہیں۔ وہ تو اپنی تہذیب اور اس کی موجود صورت حال کے سچے ترجمان ہیں۔ وہ اسی کلچر کے آدمی تھے اور یہی کلچر ان کی شاعری میں محفوظ ہو گیا ہے۔ انھوں نے یہ سب پہلو لطف بیان اور سچائی کے ساتھ اپنی نظموں میں بیان کر دیے ہیں۔ ان کی نظم ''خوشامد کی فلاسفی'' ہو یا ''آدمی نامہ'' سب میں یہ تہذیبی و سماجی شعور ابھر کر بیان میں آیا ہے۔

نظیر کی شاعری پڑھتے ہوئے یہ بات بار بار سامنے آتی ہے کہ انھیں زندگی سے گہری محبت ہے اور وہ اسے بھرپور طریقے سے بسر کرنے کی کوشش کرتے ہیں:

دیکھ لے اس چمنِ دہر کو دل بھر کے نظیر   پھر ترا کاہے کو اس باغ میں آنا ہوگا

ان کی وفات کو پونے دو سو سال اور پیدائش کو دو سو ستر سال کا عرصہ ہو گیا ہے لیکن ان کی نظمیں اور ان کے اشعار آج بھی لوگوں کی زبان پر ہیں۔ ان میں حمد و نعت بھی ہیں جو گاہ گاہ ریڈیو سے سننے کو مل جاتی ہیں۔ وہ مصرع اور شعر بھی ہیں جو زبان زدِ خاص و عام ہیں اور جو زندگی کے مختلف پہلوؤں کو بیان کر کے ہمارے دلوں کو آسودہ کرتے ہیں۔ وہ ''آدمی نامہ'' (آدمی کی فلاسفی) ہو یا ''بنجارہ نامہ'' یا وہ نظمیں ہوں جو فقیروں کے لیے لکھی گئی ہیں، جن میں ''پیری کی سواری'' اور ''فنا'' وغیرہ شامل ہیں، آج بھی ہمارے دلوں کے تاروں کو چھیڑتی ہیں۔ اردو زبان و شاعری کا ہندوستان گیر روپ، تخلیقی عمل کی تہذیبی و سماجی توانائی کے ساتھ، نظیر کے ہاں اُبھرا ہے اور نظمیں پڑھتے ہوئے ہمارے وجود پر چھا جاتا ہے۔ ناسخ اپنے دور کے سب سے بڑے شاعر تھے۔ آج وہ گھٹ کر مضحکہ خیز حد تک چھوٹے ہو گئے ہیں اور نظیر اپنے دور میں ''سوقی شاعر'' تھے لیکن آج وہ تہذیب کے بھرے بازار میں ایک اونچی کرسی پر براجمان ہیں اور کہہ رہے ہیں:

یہ شعر و غزل اب جو بناتے ہیں زبانی   آگے بھی بہت چھوڑ گئے اپنی نشانی
دیوان بنایا کوئی قصہ کہ کہانی   کچھ باقی نظیر اب نہیں سب چیز ہے فانی
خمسہ نہ غزل، فرد نہ ایہام رہے گا   آخر وہی اللہ کا اک نام رہے گا

نظیر دلی والے تھے لیکن بچپن سے وفات تک برج بھاشا کے علاقے میں رہے جو اپنی نرم رواں لحن، لہجے اور لے کی غنائیت کے لیے آج بھی پہچانا جاتا ہے۔ یہی لحن، لہجہ اور غنائیت نظیر کی شاعری میں مٹھاس اور حلاوت کو جنم دیتے ہیں۔ ان کی بیشتر نظمیں ایسی مترنم ہیں کہ ان کا لحن دل میں اتر جاتا ہے اور عوام و خواص سب کو متاثر کرتا ہے۔ یہ موسیقی پکی موسیقی کی طرح پیچیدہ اور تہ دار نہیں ہے بلکہ سادہ اور صاف ہے۔ اس میں ڈھولک یا کڑا بجانے کا لحن ہے اور نظم میں یہ غنائیت، چھپے ہوئے جذبے کو دلکش جامہ پہنا کر، نظیر کی انفرادیت کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ یہ لے، یہ ترنم نظیر کی روح میں موجود ہے۔ اس لحن میں صدا لگانے والا فقیر بھی اپنا کمال دکھاتا ہے اور ساتھ ہی ان کی شاعری پڑھنے والا بھی لطف اندوز ہوتا ہے۔ نظیر کی شاعری میں تال سُر سب کچھ ہے مگر زیادہ تر وہ تال کی طرف جھکے رہتے ہیں جس سے وہ

رنگِ موسیقی ابھرتا ہے جس میں تالیوں کی آواز گونجنے لگتی ہے اور سننے والوں میں تال دینے کی خواہش پیدا ہو جاتی ہے۔ مخمسوں اور مسدسوں میں تکرار والے مصرع یا بیت، ٹوشکی میں "لگا رے" کی تال کی یاد دلاتے ہیں اور یہ صورت ان کی نظموں میں عام ہے مثلاً ان نظموں کو پڑھیے جن کے تکرار والے مصرع یہ ہیں تو اس موسیقی کا ڈھنگ اور اس کی نوعیت واضح ہو جائے گی۔

(۱) پھر دیکھ بہاریں ساون کی
(۲) کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں
(۳) کل عالم تیری یاد کرے تو صاحب سب کا سچا ہے
(۴) جب ماہ اگن کا ڈھلتا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی ۔
(۵) سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارا

ان نظموں سے تاک دھنا دھن، تاک دھنا دھن کی آواز آتی ہے۔ یہ ایسا سادہ لوک راگ ہے جس میں سب کو متاثر کرنے کی تخلیقی قوت موجود ہے۔ الفاظ کا ترنم اور مترنم بحریں ان کی شاعری کی خصوصیت ہے۔ ان کی بہت سی نظموں کی بحریں اور لفظوں کا جماؤ پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بہالے جاتا ہے۔ نظیر اپنی تہذیب کے فسانہ خواں اور مصور ہیں۔ ان کے نغمے بھی اسی تہذیب کے نغمے ہیں اور ان کا اتار چڑھاؤ بھی اسی تہذیب کی روح سے پھوٹتا ہے۔

نظیر عوامی کلچر اور اپنے دور کی زندگی و موضوعات کے ترجمان ہیں اور انھوں نے یہ ترجمانی اس طرح کی ہے کہ میر کی طرح ان کے ہاں بلند و پست الگ الگ نہیں ہوتے۔ ان کے مخاطب نواب شیفتہ نہیں تھے بلکہ خواندہ و ناخواندہ عوام تھے اسی لیے ان کے بارے میں شروع سے دو رائیں ہیں۔ اگر ان کے پست کو ذرا دیر کو نظر انداز کر دیا جائے تو ان کی بلندی میں اتنی توانائی ہے کہ وہ کل کی طرح آج بھی ہمیں متاثر کرتے ہیں۔ نظیر کے سلسلے میں، جیسا کہ ہم پہلے بھی کہہ آئے ہیں، یہ بات یاد رہے کہ جہاں تک لفظیات و موضوعات کا تعلق ہے وہ فارسی روایتِ شاعری پر نہیں چلتے بلکہ اپنے گرد و پیش کے کلچر کو موضوعِ سخن بناتے ہیں اور اسے بیان کرنے کے لیے عام زبان کو اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں اور آنے والوں کے لیے ایک نیا راستہ کھول دیتے ہیں۔ اسی سے ان کا طرزِ ادا پیدا ہوتا ہے۔ اکبر آباد کے اطراف میں بولی جانے والی بولیوں اور زبانوں کے الفاظ اپنی شاعری میں استعمال کر کے نظیر انھیں اردو زبان کا اٹوٹ حصہ بنا دیتے ہیں۔ ان کے ہاں جو بول چال کی زبان استعمال ہوتی ہے اسے وہ فن کی کسوٹی پر کس کر مانجھتے نہیں ہیں بلکہ اسی طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح وہ عام طور پر بولے جا رہے ہیں۔ انھوں نے پہلی بار ان موضوعات پر شاعری کی جن کے بارے میں یہ گمان بھی نہیں کیا جا سکتا تھا کہ یہ بھی موضوعِ سخن بن سکتے ہیں۔ ان کا انداز بیانیہ ہے اور اسی لیے ان کے ہاں پھیلاؤ ہے۔ جزئیات نگاری بھی اسی پھیلاؤ کا حصہ ہے۔ نظیر نے لفظ اور لحن کو ایک اکائی کے طور پر قبول کیا جس سے ان کا مخصوص لہجہ وجود میں آتا ہے جس میں بہتے پہاڑی چشمے کا سا بہاؤ ہے۔ ان کی شاعری کو پڑھتے ہوئے ایک حرکت کا احساس ہوتا ہے۔ ایسی حرکت جو نغمگی اور زندگی سے مل کر لفظوں میں جان ڈال دیتی ہے اسی لیے نظیر کا طرزِ ادا روانی اور حرکت سے عبارت ہے جس میں ایسی بے ساختگی ہے کہ پڑھنے والا بھی اسی دھارے پر بہنے لگتا ہے۔ لفظوں کو دیکھیے تو یوں معلوم ہوتا ہے کہ سب ہاتھ باندھے کھڑے ہیں۔ ایسے ایسے قافیے استعمال میں آتے ہیں کہ ان کے ذخیرۂ الفاظ پر حیرت ہوتی ہے۔ وزن کے استعمال میں انھوں نے، فارسی و عربی معیار

سے، غلطیاں کی ہیں لیکن یہ غلطیاں اس لیے نظر آتی ہیں کہ انھوں نے لفظوں کو اس تلفظ سے باندھا ہے جس تلفظ سے وہ چاروں طرف بولا جا رہا ہے۔ "اَصْل" عام طور پر "اَصَل" بولا جاتا ہے۔ "چُغد" کو عام بول چال میں "چُغَد" بولتے ہیں۔ خرّاد کو "خَراد"، یا "خیراد" بولتے ہیں۔ نظیر نے بھی کئی جگہ "اصل" اور "چغد" اور "خیراد" باندھا ہے۔ اگر اسے صحیح فارسی عربی تلفظ سے پڑھیں گے تو شعر وزن سے گر جائے گا۔ میں بھی اسی بات کا قائل ہوں کہ عربی، فارسی، انگریزی الفاظ، جو اردو میں مستعمل ہیں، انھیں اسی طرح بولنا اور باندھنا چاہیے جس طرح وہ عوام و خواص میں، اردو زبان کے اپنے صوتی نظام کے عین مطابق بولے جاتے ہیں۔ زندہ زبانوں کے زندہ بولنے والے اور سچے تخلیق کار یہی راستہ اختیار کرتے ہیں۔ حرکت، روانی، نغمگی اور موزوں الفاظ کے استعمال سے ان کا طرز ادا عبارت ہے اور یہ طرز ادا دوسرے طرزوں سے اتنا مختلف و منفرد ہے کہ اگر نظیر کے شعروں کو دوسرے شعرا کے کلام میں ملا دیا جائے تو اسے آسانی سے پہچانا اور الگ کیا جا سکتا ہے۔ وہ اظہار بیان میں اپنے موضوع سے الگ نہیں ہوتے بلکہ اسی کا حصہ بن جاتے ہیں اور ان کی شاعری میں کلچر کی روح بولنے لگتی ہے جو اخلاق و غیر اخلاق دونوں سے ماوراء ہے۔

نظیر نے جتنے الفاظ استعمال کیے ہیں اتنے الفاظ کسی اردو شاعر حتیٰ کہ میر انیس نے بھی استعمال نہیں کیے۔ انھوں نے سینکڑوں الفاظ اپنے گرد و پیش کی زبانوں اور بولیوں سے لے کر اردو زبان میں ایسے ٹانک دیے ہیں کہ وہ آج اس زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ لفظوں کی سطح پر یہ کام بہت کم شاعروں نے کیا ہے۔ یہاں نظیر میر کے ساتھ کھڑے ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے نظیر کی نظم "بہار" کا یہ بند دیکھیے۔

رات ہوئے تھے واہ واہ کیا ہی نشے رسا رسا   پیتے تھے مے بسا بسا پھولوں میں ہم بسا بسا
شوخ بغل میں چاند سا دیتا تھا بوسے ہنس ہنسا   زلفوں میں اس کی دل پھنسا، آن و ادا میں جی بسا
جامہ بدن میں چس چسا، پھول ہوا تھا بس بسا   نیندوں میں یار رسمسا، لے تھا جمائی کسمسا
اس میں رقیب کرکسا کر کے سحر کا دوسا   لا کے نقارہ یا ڈہل دھوں دھوں بجایا کس کسا
صبح کے ڈر سے ہڑبڑا یار نے گھر کی راہ لی   ہم بھی دعا میں آ گئے، مفت بہار لٹ گئی

کرکسا = زبان دراز۔ بدکلام۔ اسے "گرگ سا" بھی پڑھا جا سکتا ہے یعنی بھیڑیے جیسا)

دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کیسے موزوں دیسی الفاظ سے نظیر نے اس بند کو سجایا ہے اور کیسے مشکل کام کو قدرتِ کلام سے آسان کر دکھایا ہے۔ نظیر کا کلام ایسی مثالوں سے بھرا ہوا ہے۔ یہ خالص اردو زبان کا کلام ہے۔ یہ وہ کام ہے جسے نظیر نے اٹھارھویں اور انیسویں صدی میں کیا جس کی اہمیت وقت کے ساتھ بڑھتی رہے گی۔

نظیر جب کوئی لفظ وضع کرتے ہیں یا عام بولی جانے والی زبان سے اپنی شاعری میں برتتے ہیں تو اسے اس خوبی سے استعمال کرتے ہیں کہ سیاق و سباق سے اس کے معنی بھی از خود واضح ہو جاتے ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ چند مثالیں دیکھیے:

ع   عیار نظر، مکار ادا، تیوری کی چڑھاوٹ ویسی ہی
ع   زلفوں کی کھلت، پٹی کی جمت، چوٹی کی گندھاوٹ ویسی ہی
ع   بندے کی لٹک، جھمکے کی جھمک، بالے کی ہلاوٹ ویسی ہی
ع   دائیں کی مڑت، بائیں کی پھرت، مونڈھوں کی کھچاوٹ ویسی ہی

گر ہووے گناہ ہم پہ ثابت   تو ہم سے لے گناہ گاری
(گناہ کرنے کا ہرجانہ، جرمانہ)

ع بھیگ رہا تھا سب چمن مینہ کے جھڑا کے زور تھے
ع بہار چھڑکواں کپڑوں کی جب نظر آئی

ہیں اس نشے میں ظالم سو رنگ کے دھڑاکے   کونڈی کی ڈگمگاہٹ، سونے کے سو کھڑاکے

جیسے نظیر عام بول چال کے الفاظ کو اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ محل استعمال سے اس کے معنی خود ہی سمجھ میں آ جائیں، اسی طرح وہ لفظ کو اسی طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح وہ عام طور پر بولا جا رہا ہے مثلاً:

ع آخر اٹھے یہ تو طیے طوفان   (بہتان، چنے)
ع پھر وہیں سونگ سانگ پھینک دیا (سونگھ کر)
ع پیار میں سہتے ہیں عشاق بھی ہلکی بھاری
ع بھی دم بے کسی میں ننگے پاؤں کھدڑتا ہے
ع مارا پڑے گا دیکھ نہ کھا ان کی آت گھات
ع بن کوڑی تھیں نہ تیل کی باسی سنکوڑیاں   (ایک قسم کی پکوڑیاں)
ع سب ٹھاٹ اسی چلکی سے دیکھیں ہیں چلکتے (سونے چاندی کا سکہ)

عام بول چال کی زبان کے الفاظ نظیر اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ اظہار پُر اثر ہو جاتا ہے۔ یہ چند مثالیں دیکھیے:

ع پڑ جائے جس سے دل میں فرشتوں کے ہڑ بڑی
ع عیش و طرب کے ابر کی پڑنے لگی بھرن   (موسلا دھار بارش)
ع گھبرا کے نکلے بے بس ہوا ور شوق کی گھیرا گھیر ہوئی
ع پھر اس کو بہت اے جاں بالا نہ بتا دیجے
ع پلکوں نے ستم گر کی اب دل کو ہرے راہا
ع آج یہ گلشن کھلا ہے کل کو سوکھا ساکھ ہے
ع آٹا نبڑا و بوجا پھر سٹکا (مطلب نکلا اور مطلبی لوگ غائب ہوئے)
ع شہری قصباتی اور گنویلا ہے
ع بھوکے ہیں کچھ بجائیو بابا خدا کی راہ
ع ماں باپ ان کی خدمت سر پر قبو لتے ہیں
ع کیا صورت لوگ لگائی کی کیا نقشہ تاری نرپت کا

نظیر کے طرز ادا میں رنگا رنگ الفاظ جہاں اظہار کو پُر زور بناتے ہیں وہاں محاورہ و روزمرہ بھی اس میں جان ڈالتا ہے۔ بظاہر معلوم نہیں ہوتا کہ صنائع بدائع کا استعمال کیا جا رہا ہے لیکن یہ ان کے پُر اثر اظہار کا ایک اہم وسیلہ ہیں اور زبان پر چڑھے ہوئے محاورے اور کہاوتیں اثر و تاثیر کی روح پھونک دیتے ہیں۔ یہ چند مثالیں دیکھیے۔

ع کاٹھ کی ہانڈی نہیں چڑھتی ہے پیارے بار بار

ع آہ کھیتی حسنِ کافر کی ہری رہتی نہیں

ع پھر اس کو بہت اے جاں بالا نہ بتا دیجے

نظیر کے متعدد اشعار اور مصرع ضرب المثل بن کر ہماری زبان کا حصہ بن گئے ہیں اور آج تک اسی طرح ہماری زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ چند مثالیں دیکھیے:

ع ٹک دیکھ لیا، دل شاد کیا، خوش وقت ہوئے اور چل نکلے

ع میاں اک دن وہ آوے گا نہ تم ہو گے نہ ہم ہوں گے

نہ عیش نہ دکھ درد نہ آرام رہے گا   آخر وہی اللہ کا اک نام رہے گا

ع جو خاک سے بنا ہے وہ آخر کو خاک ہے

ادھر تو قرض ہوا اور ادھر نہ آیا یار   پکائی کھیر تھی قسمت سے ہو گیا دلیا

ع چھوڑ سب کاموں کو غافل بنگ پی اور ڈنڈ پیل

ہشیار یار جانی یہ دشت ہے ٹھگوں کا   یاں ٹک نگاہ چوکی اور مال دوستوں کا

ع مقدور کیا کسی کا وہی دے وہی دلائے

ع پورے ہیں وہی مرد جو ہر حال میں خوش ہیں

پڑے بھٹکتے ہیں لاکھوں دانا کروڑوں پنڈت ہزاروں سیانے
جو خوب دیکھا تو یار آخر خدا کی باتیں خدا ہی جانے

کوڑی کے سب جہان میں نقش و نگین ہیں   کوڑی نہ ہو تو کوڑی کے پھر تین تین ہیں
پیسا ہی رنگ روپ ہے پیسا ہی مال ہے   پیسا نہ ہو تو آدمی چرخے کی مال ہے
جو خوشامد کرے خلق اس سے سدا راضی ہے   سچ تو یہ ہے کہ خوشامد سے خدا راضی ہے

ع اب موت نقارہ باج چکا چلنے کی فکر کرو بابا

ع سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارا

جس کام کو جہاں میں تو آیا تھا اے نظیر   خانہ خراب تجھ سے وہی کام رہ گیا

نظیر نے موضوع کی مناسبت سے زبان استعمال کی ہے۔ ہندو تہواروں کے بارے میں جو نظمیں کہی ہیں ان میں مذہبی اصطلاحات اور الفاظ کو کثرت سے استعمال کیا ہے اور مسلمانوں کے تہواروں کے بیان میں عربی فارسی الفاظ و اصطلاحات کا استعمال زیادہ ہے۔ یہی صورت سکھ مذہب کے پیشوا گرو نانک والی نظم میں نظر آتی ہے۔ ان کے ہاں فارسی آمیز اردو میں وہ لطف نہیں ہے جو خالص اردو الفاظ سے ان کی شاعری میں پیدا ہوا ہے۔ انھیں زبان پر وہ قدرت حاصل ہے اور ان کا ذخیرۂ الفاظ اتنا بڑا ہے کہ ایک ہی بند میں ایسے ایسے الفاظ استعمال میں آتے ہیں کہ کسی دوسری جگہ نہیں ملتے۔ ''کبوتر بازی'' نامی نظم کے تین بندوں میں ۵۲ کبوتروں کی قسموں کو اس طرح بیان کیا ہے کہ شعریت برقرار رہتی ہے۔ آگرہ میں ہر سال پتنگ بازی کا میلا ہوتا تھا جسے عام زبان میں ''ترجلا'' کہتے ہیں۔ نظیر نے اس موضوع پر جو نظم کہی ہے اس میں پتنگ سے متعلق کم و بیش ساری اصطلاحات، ان کی قسمیں، ان کے پیچ اور پتنگ لوٹنے کا تماشا سب کچھ آ گیا ہے اور نظیر کے کلام میں محفوظ ہو گیا ہے مثلاً پتنگوں کی قسموں میں: دوباز، للپرا، لنگوٹیا،

چاند تارا، پہاڑیا، بگلا، پتا، ابلقہ، گلہریا، دودھاری، مانگ دارہ، بھتا، دوکونیا، کلسرا، چوگھڑا، چچکا، تکل: یہاں سترہ قسم کی پتنگوں کے نام آئے ہیں۔ ان کے علاوہ کانپ، پیندی، ٹھڈا، جھجاؤ، منڈھاؤ، نخ، پھیرپھار، ٹھسکی، کتا، پیچ، ڈھیل، کھینچ، رگڑا، جیسی اصطلاحات بھی استعمال میں آگئی ہیں، اسی طرح آگرے کی تیراکی میں جہاں اس میلے کا سماں باندھا ہے وہاں پیراکی کے انداز اور طور کے اصطلاحی نام بھی بیان میں آئے ہیں اور یہ سب شاعری کا حصہ بن کر آئے ہیں۔

برسات میں جو آکر چڑھتا ہے خوب دریا — ہر جا کھڑی وچادر بند اور ناند چکوا
مینڈا بھنور اچھالن چکر سمیٹ مالا — مینڈا گھمیر تختہ کتی پچھاڑ کڑا
واں بھی ہنر سے اپنے ہشیار پیرتے ہیں — اس آگرے میں کیا کیا اے یار پیرتے ہیں

”گلدستہ قدرت“ نامی نظم میں متعدد پھولوں کے نام آئے ہیں۔ یہ وہ پھول تھے جو اس دور میں کسی باغ یا چمن کی جان تھے اور اس دور کے کلچر کا حصہ تھے۔ ”پیٹ کی فلاسفی“ میں مختلف منصبوں اور پیشہ وروں کے نام آئے ہیں اور موضوع کی مناسبت سے آئے ہیں۔ اسی طرح ”شہر آشوب“ میں کم از کم ۴۳ مختلف پیشہ وروں کے نام آئے ہیں جو آشوبِ معاش میں جلا تھے۔ نظیر نے بعض اخلاقی قصوں کو بھی نظم کیا ہے جن میں ”ہنس نامہ“ ”پودنے اور گڑھ پنکھ کی لڑائی“ ”کوے اور ہرن کی دوستی“ ایسی نظمیں ہیں جیسی انگریزی ادب کے زیر اثر آنے والے زمانے میں لکھی گئیں۔ نظم گوئی کے تعلق سے اسی لیے نظیر جدید اردو شاعری کے باوا آدم ہیں۔

بعض اہلِ ادب اس بات پر اعتراض کرتے ہیں کہ ان کی نظمیں عام طور پر مخمس یا مسدس کی ہیئت میں کہی گئی ہیں۔ اس ہیئت کو اختیار کرنے کی اصل وجہ یہ ہے کہ شاعری نظیر کے لیے ایک ایسا وسیلۂ اظہار تھی جس میں وہ معاشرے کے دوسرے افراد کو بھی شریک کرتے تھے۔ ان کی شاعری نظر سے پڑھنے کی چیز نہیں ہے بلکہ محفلوں میں اونچی آواز میں پڑھے جانے کا مزاج رکھتی ہے۔ ان کی شاعری صرف ان کی اپنی ذات کے لیے نہیں ہے بلکہ دوسروں سے خطاب کر کے اجتماعی عمل بن جاتی ہے۔ یہ کام مخمس اور مسدس ہی سے آسانی سے ہو سکتا ہے۔ اسی لیے مرثیہ بھی عام طور پر مسدس ہی میں لکھا جاتا ہے۔ نظیر مسدس کے چاروں مصرعوں میں ایک ہی بات کے مختلف پہلوؤں کو سامنے لاتا ہیں اور ٹیپ کا شعر اس بات کو سمیٹ کر اس خیال کی تصویر کو مکمل کر دیتا ہے۔ نظیر نے اپنے مسدسوں اور مخمسوں میں جو بحریں استعمال کی ہیں وہ بھی اسی ”اجتماعیت“ کو پُر اثر بناتی ہیں۔ مسدس یا مخمس میں اسی لیے خطابت کا انداز نظر آتا ہے۔ وہ انداز جو کسی ایک فرد سے نہیں بلکہ مجمع سے مخاطب ہے۔ نظیر کی نظموں کا لطف اسی وقت آتا ہے جب انھیں اونچی آواز سے پڑھا جائے بلکہ بعض نظموں کا مزاج ایسا ہے کہ آپ از خود اسے بلند آواز میں پڑھنے لگتے ہیں۔ آپ نظیر کی نظموں مثلاً ”پیری کی سواری“۔ ”بنجارا نامہ“، ”عاشقوں کی بھنگ“، ”دنیا دار المکافات ہے“۔ ”دنیا دھوکے کی ٹٹی ہے“، ”دنیا“ وغیرہ کو صرف نظروں سے پڑھنے سے پوری طرف لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ ان نظموں میں نظیر عام سماج کو اپنی شاعری کے عمل میں اس طرح شریک کرتے ہیں کہ آپ بھی اسے دوسروں کو سنا کر ہی لطف اندوز ہوتے ہیں۔ نظیر کی نظمیں فی الواقع زور سے پڑھ کر سنانے کے لیے ہیں اور اسی لیے وہ عام طور پر حسب موقع بحروں کا انتخاب کر کے اسے مخمس یا مسدس کی ہیئت میں لکھتے ہیں۔ ان کے ہاں جو پھیلاؤ ہے وہ بھی اسی مزاج کا تقاضا ہے۔ میر انیس اپنے مرثیوں میں مسدس کی ہیئت میں اپنے عقیدے کی ترجمانی کرتے ہیں۔ نظیر نے اپنی نظموں میں اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی کی ترجمانی کی ہے۔ انیس کی شاعری مذہبی شاعری ہے۔ نظیر کی شاعری اظہارِ تہذیب کی شاعری ہے۔

انیس کے مرثیوں سے اہل مجلس سرشار ہوتے ہیں۔ نظیر کی شاعری سے سب لطف اٹھاتے ہیں۔ دونوں کا انداز بیانیہ ہے اور دونوں کسی ایک فرد سے نہیں بلکہ اجتماع سے خطاب کرتے ہیں۔ انیس عقیدے کی گرمی سے اہل مجلس کو رلاتے ہیں۔ نظیر لطف بیان، اور ہر رنگ کی بات کے بیان سے اہل محفل کے دل میں اتر جاتے ہیں۔ انیس کے ہاں غم کا اظہار ہے۔ نظیر کے ہاں غم میں بھی نشاط ہے۔ وہ غم کی بات بھی اس طرح کہتے ہیں کہ سننے والا عبرت پکڑ کر اس سے عالم نشاط میں آ کر لطف لیتا ہے۔ مثلاً ''چیری کی سواری'' یا ''بنجارا نامہ'' میں موت اور فنا موضوع سخن ہیں لیکن یہاں بھی نشاط کی کیفیت غالب ہے۔ مرثیے میں موت کا غم حاوی رہتا ہے اور اس لیے حاوی رہتا ہے کہ بقول احسن فاروقی ''مرثیے میں زندگی کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔'' [۳۱] نظیر کے ہاں موت کے غم پر بھی زندگی کا نشاط حاوی ہے۔

لسانی مطالعہ:

نظیر نے لمبی عمر پائی، ۶۵ سال کی عمر تک اٹھارھویں صدی میں جیے اور تیس سال انیسویں صدی میں گزارے۔ اسی لیے ان کی زبان پر دونوں صدیوں کے واضح اثرات موجود ہیں۔ ان کے ہاں وہ الفاظ بھی استعمال میں آئے ہیں جو سودا، میر، درد کے ہاں استعمال ہوئے اور بعد میں متروک ہوئے اور وہ بھی جو بعد کے شعرا کے ہاں آئے ہیں۔ ذیل میں ہم وہ الفاظ مع مثال درج کرتے ہیں جو انیسویں صدی میں متروک ہو گئے:

واں:	ع	میری نظم بھی دوڑ کے اس کی نظر سے واں
	ع	قدم رکھتا ہوں جس جا واں سے سر کا یا نہیں جاتا
ووں:	ع	دے خواب کو دعا کہ نہ پاتا تو ووں مجھے
	ع	یاں یوں بھی واہ وا ہے اور ووں بھی واہ وا ہے
ایدھر، اودھر:	ع	ایدھر تو مجھ کو قتل کرے ہے وہ نیک نام
	ع	اودھر کو آ رہے ہیں اجل کے مجھے پیام
	ع	پریشاں حال پھرتا تھا کبھی ایدھر بھی اودھر
یاں:	ع	دیدار کی خواہش میں ہم یاں ہیں کھڑے کب کے
	ع	کیا کیجیے ہوئی اب تو یاں دل کی گرفتاری
موا:	ع	فرہاد تھا تو شیریں کے غم میں موا غریب
	ع	شاید کہ موا رات کو سینے میں مرا دل
واچھڑے:	ع	سن کر لگی یہ کہنے کہ اے واچھڑے چہ خوش
نت:	ع	عیار اور چھچھورا نت اپنے کار میں ہیں
	ع	صورت سے تری رکھتی ہیں نت اس کی لگن چشم
گھر بگھر:	ع	یہ لوگ طعنہ دیتے ہیں ہنس ہنس کے گھر بگھر
	ع	ہتھیار بیچ، ہو کے گدا، گھر بگھر گئے

	؏	آگے تو گھر بکھرے تھے اکثر تمام داتا
بن	؏	کیا کہیں تم بن پڑا ہے ہم پہ اب کیسا عذاب
تلک	؏	جی ہی جی میں کب تلک خون جگر کو کھایئے
	؏	نہ آؤ گے پھر جب تلک تم ادھر
ناؤں (نام):	؏	اب یہ معشوقی کا سکہ آج تیرے ناؤں ہے
ٹک	؏	جھمک دکھا جا ٹک اپنے رخ کی کسی طرح سے تو پھر یکا یک
	؏	تو مہر سے ٹک ہنس کر اے رشکِ مہ تاباں
ندان:	؏	چڑھا لیا مجھے اپنے ندان کوٹھے پر
	؏	آخر ندان بھیکھ منگاتی ہے مفلسی
تئیں:	؏	دیکھ کر اس کے تئیں اور ستاؤں تجھ کو
	؏	عمر بھر کرتے نہیں اس کے تئیں پھر دلگیر
کد (کب):	؏	ہم تجھ پہ فدا ہیں دیکھ کد سے
زور:	؏	صحنِ چمن میں واہ واہ، زور بچھی تھی چاندنی
	؏	ہے دنیا جس کا ناؤں میاں یہ زور طرح کی بستی ہے
ذری ذری:	؏	چمکے تھی تار تار میں مہ کی جھلک ذری ذری
جیوں (جی کی جمع):	؏	دھوم جیوں میں بستیاں، چھلیں پڑی اکستیاں
	؏	دونوں دلوں میں لذتیں دونوں جیوں میں عیش تھا
چاہیں (چاہ کی جمع):	؏	یاد آتی ہیں جب ہمیں وہ پہلی چاہیں
پل بہ پل:	؏	پیتے تھے مے مچل مچل، لیتے تھے بوسے پل بہ پل
جس تس:	؏	ناصح نہ سنا سخن مجھے جس تس کے
	؏	اک گرم انگیٹھی جلتی ہو اور شمع ہو روشن تس پر
جھمکڑا:	؏	دیا جھپ کچھ ایسا جھمکڑا دکھا
کنے:	؏	رہو تم ہمارے کنے مہرباں
	؏	جاڑے میں جو رہتے تھے ہم اس گل کے کنے سو
	؏	ہے جن سپاہیوں کنے بندوق اور سناں
وو ہیں:	؏	پھر وو ہیں کوڑیوں کا دیا جھاڑا سے دکھا
اسواری، اسوار:	؏	پنگھٹ کو ہماری اگر اسواری گئی ہے
	؏	تھا ایک دن وہ دھوم کا نکلے تھے جب اسوار ہو
اُپر (اوپر):	؏	جلیبی پیڑوں اُپر مکھی بھن بھناتی ہے
	؏	بیٹھا اگر ہو وے اُپر پالکی میں جا چڑھا

ع جاتی ہے جھٹ پلنگ اُپر نیٹ ایک بار

پرے ورے: ع نہ چین کے پرے کی اور نے ورے کی نکڑی

اوکے: ع کوئی اوکے ہے روٹیاں کھا کر

گل باسی (گل عباسی): ع گل باسی یہ کہتی ہے میں سب سے تازی ہوں

مزدور (مزدور)، مزدورے ع ڈھاتے تھے واں مزدور تو تن کی محل سرا

ع شاہ و گدا امیر اسی کے ہیں سب مزدور

ع ظاہر میں گرچہ پیٹ کے اپنے مزدورے ہیں

دوالیں (دیواریں): ع یہ گھر بنا رہے تھے دوالیں اٹھا اٹھا

تیار (بغیر تشدید کے): ع اس میں نہا کے آپ بھی جلدی ہوے تیار

ع ہونے لگی وہاں پھر برسات کی تیاری

اشکم: ع کچھ تن کے واسطے ہیں کچھ اشکم کے واسطے

کاہے کو: ع عاشق تو جواں کاہے کو پھر ناز اٹھائے

ع وہ دردِ شانہ کاہے کو تھا رشکِ شانہ تھا

کری (کی): ع کون سی بات تھی جو واسطے تیرے نہ کری

چغد کو چغد باندھا ہے: ع کتابیں کھول چغد بیٹھے سایہ کرتے ہیں

اب چند افعال کا استعمال دیکھیے۔ بٹھلائے، جائے، ملائے، آئے، پائے وغیرہ کے بجائے بٹھلاوے، جاوے، ملاوے، جاوے، آوے، پاوے، دکھلاوے، لاوے وغیرہ استعمال کیے گئے ہیں:

ع وہ جو بٹھلاوے تو بیٹھوں اور اٹھاوے تو اٹھوں

ع ہوگا وہی آوے گا جو رائے گرامی میں

ع خدا کسی کو نہ دکھلاوے غم جدائی کا

نہ تن سے جان نکلتی ہے اب جو صبر آوے نہ دل میں زور ہے جو تاب صبر کی آوے
نہ موت آوے نہ یار آکے منھ کو دکھلاوے یہ حال ہو تو کوئی آہ پھر کدھر جاوے

ع دھوپ آوے تو کرتا ہے پڑا ہاتھ سے چھائیں

ع آنکھوں کے آگے آ کر سرسوں سی پھول جاوے

ع پکارے لے چلو جانے نہ پاوے اس کو جلدی سے

اسی طرح ملواوے گی، ڈبواوے گی، پھنسواوے گی، کھلواوے گی، بندھواوے گی استعمال میں آئے ہیں۔

ع خشکی میں تری ناؤ یہ ڈبواوے گی بابا

ع ورنہ تجھے پھر دکھ میں یہ پھنسواوے گی بابا

ع بندھواوے گی اور مار بھی کھلواوے گی بابا اسی طرح بعض اور متروکات

رکھالے، پنھالے: ع چوٹی کوئی رکھالے بدھی کوئی پنھالے

کہاتا، کہاتی: ع پنجتن پاک کا عالم میں کہاتا ہے نظیر
ع گرنا نکہ ان میں کوئی بوڑھی ہے کہاتی

''قبولنا'' اردو مصدر اٹھارھویں اور انیسویں صدی میں تواتر سے ملتا ہے:

ع ماں باپ ان کی خدمت سر پر قبولتے ہیں

''ہے گا'' ''ہیں گے'' کا استعمال

ع کیا عمر ہے عزیز واور کیا یہ وقت ہے گا
ع یہ سخن تو سب نشے بازوں میں اب ہے گا
ع چھیڑے تو یاد مجھ کو بھی ہیں گی بہت ولے
ع سب ہیں گے زر کے جال میں جی جان سے اسیر

''ہم سیکھے تھے'' بغیر علامت فاعل ''نے'' کے نظیر کے ہاں استعمال میں آیا ہے۔ آج متروک ہے لیکن غالب کے ہاں بھی اسی صورت میں ملتا ہے:

ع سیکھے ہیں مہ رخوں کے لیے ہم مصوری (غالبؔ)۔ نظیر کے ہاں بھی یہی صورت ہے:
ع جو علم و ہنر ہم سیکھے تھے اور جتنے اپنے پیشے تھے

وعطف کا استعمال یہ ہے کہ نظیر، میر، سودا اور جرأت وغیرہ کی طرح ہندی اور فارسی عربی الفاظ کے درمیان، التزام کے ساتھ، وعطف استعمال کرتے ہیں۔ ناسخ کے دور میں یہ استعمال متروک ہو گیا لیکن آج وعطف اسی طرح استعمال ہونے لگا ہے۔ میں بھی وعطف کو اسی طرح استعمال کرتا ہوں اور اب بھی ہونا چاہیے۔ اسی طرح اضافت کو بھی ہندوی اور فارسی عربی الفاظ کے درمیان استعمال کرنا چاہیے جیسا میر و سودا نے بھی استعمال کیا ہے۔ نظیر کے ہاں یہ صورتیں ملتی ہیں:

ع غیر کے پاؤں پڑوں جا کے ولیکن تجھ سے
ع چاہنے والے سے کر لے کچھ سلوک ومہر و پیار
ع بانک وپٹا وبلم گدکا ولٹھ پھرایا
ع دونوں چکئی وڈور تھے، دونوں پتنگ وڈور تھے
ع کاجل حنا غضب مسّی وپان کی دھڑی
ع ہاتھی وگھوڑے بیل ورتھ واونٹ کی قطار
ع اور رنگ کی بھی بھر کر مشک وپکھال آیا
ع بیکار کب تلک کوئی قرض وادھار کھائے
ع کرتا ہے آ کے پھندے وٹیکے پہ جب یہ چوٹ
ع شیر وپلنگ، گرگ وہرن، چیونٹی وفیل
ع سب اُڑ گئی کافر وہ ملائی ومٹھائی

نظیر کے ہاں جمع بنانے کی قدیم وجدید دونوں صورتیں ملتی ہیں:

ع دیسی ہی لکڑی نے بھی دھوئیں یہ ڈالیاں ہیں
ع اندھیرا ہو گیا یکسر متوں خاکیں لگیں اُڑنے
ع پڑیں یہ سوتیاں انھیں اے یار مت جگا
ع یوں خلق دوڑے ہے مکھیاں جوں گڑ پہ دوڑیاں
ع ہوتی ہیں زر کے واسطے ہر جا چڑھائیاں
ع بندوقیں اور ہیں کہیں توپیں اگائیاں
ع اشرافوں نے جو اپنی شانیں بڑھائی ہیں
ع جن کی انہاروں میں جائے آب دگل خالص گلاب
ع کیا کیا ہوئیں یہ مجھ پہ عنایاتیں ٹھیک ٹھیک

جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں نظیر نے عربی فارسی الفاظ کو اسی تلفظ کے ساتھ باندھا ہے جس طرح وہ عوام میں بولے جاتے تھے۔ زبان عوام بناتے ہیں اور استعمال سے مانجھتے ہیں اور تعلیم یافتہ طبقۂ خواص اس میں شائستگی پیدا کر کے اس کا معیار مقرر کرتا ہے لیکن زبان کے سلسلے میں بنیادی کام عوام ہی کرتے ہیں۔ نظیر کے ہاں ''بقرید'' (بقرعید) استعمال ہوا ہے۔ یہ اس دور میں ہی نہیں بلکہ اٹھارھویں صدی میں بھی اسی طرح بولا جاتا تھا۔ ''نادراتِ شاہی'' میں شاہ عالم ثانی آفتاب نے بھی اسے ''بقرید'' ہی لکھا اور باندھا ہے۔ اس دور میں بادشاہ کی زبان اردوئے معلی اور مستند تھی۔ ''بزار'' کا لفظ عوام و خواص دونوں آج بھی بولتے ہیں لیکن خواص و تعلیم یافتہ افراد جب لکھتے ہیں تو اسے ''بزار'' کے بجائے ''بازار'' لکھتے ہیں۔ یہی صورت ''شب رات'' کی ہے۔ بولتے ''شب رات'' ہیں لیکن لکھتے ''شب برات'' ہیں۔ نظیر نے بول چال کی عام زبان استعمال کی ہے۔ بولنے میں ''کتوال'' بھی آتا ہے لیکن لکھنے میں ''کوتوال'' آتا ہے۔ اسی طرح ''منیہار، منیہاری، منیہارن'' بولنے میں آتا ہے لیکن لکھنے میں ''منہار، منہاری، منہارن'' آتا ہے۔ بول چال میں ''ایک آد'' بولتے ہیں لیکن لکھتے ''ایک آدھ'' ہیں۔ نظیر نے ''ایک آد'' ہی باندھا ہے: ع ہر چند نکالے مدت تک، پر تو بھی وہ ایک آد رہا۔ بولنے میں اصّل، قرّض عام ہے۔ خواص بھی اکثر یہی بولتے ہیں لیکن شعر میں نہیں باندھتے۔ نظیر نے بول چال کی زبان کو ترجیح دی اور اسی تلفظ سے اپنی شاعری میں باندھا ہے۔

آیئے اب ایک نظر نظیر کی غزلوں پر ڈالتے چلیں:

نظیر کی غزل:

نظیر کی اصل شہرت ان کی نظموں کی وجہ سے ہے جن کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں لیکن انھوں نے غزلیں بھی اتنی تعداد میں کہی ہیں کہ نظیر کے ہاں اس صنفِ سخن کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ نظیر کی غزلوں کو اگر فارسی روایت کی اردو غزل کے معیار پر کسیں گے تو یقیناً مایوسی ہوگی۔ ان کی غزلوں کو نظیر کی نظموں کے ساتھ ہی رکھ کر دیکھنا چاہیے ان کی غزلوں پر ''نظم'' کا مزاج حاوی ہے اور اسی لیے نظیر کی غزل اردو غزل کی اس روایت سے انحراف ہے جو

ولی دکنی، سراج اورنگ آبادی سے لے کر غالب، مومن اور ذوق وداغ تک ہمیں نظر آتی ہے۔ غزل میں نظم کا مزاج پیدا کرنے کے باعث ان کے ہاں مسلسل غزل کا مزاج ابھرا ہے جس میں ایک ہی خیال، شے یا موضوع کو غزل کے مختلف شعروں میں پھیلایا اور بیان کیا ہے۔ ہیئت پوری طرح غزل کی ہے جس میں مطلع بھی ہے اور مقطع بھی اور قافیے ردیف کا اسی طرح التزام ہے جس طرح غزل کی ہیئت میں کیا جاتا ہے لیکن مزاج ورنگ نظم کا ہے۔ جوش ملیح آبادی بھی اسی طرح غزل کی ہیئت استعمال کرتے ہیں لیکن عنوان دے کر اور ایک ہی خیال یا موضوع کو پھیلا کر بیان کرنے سے اسے نظم بنا دیتے ہیں اور اس طرح نظیر کی غزل سے اپنا رشتہ جوڑ لیتے ہیں۔ نظیر نے غزل کے دو دیوان یادگار چھوڑے ہیں جنھیں مرزا فرحت اللہ بیگ نے آغا حیدر حسن کے ذخیرۂ کتب سے دریافت کر کے مرتب وشائع کر دیا تھا[۳۲]

یہ بات اہمیت رکھتی ہے کہ نظیر نے روایتِ غزل سے انحراف کر کے مسلسل غزل اور موضوعاتی غزل کو رواج دیا جس سے غزل نظم کی طرف آ گئی۔ ان کی غزلیں ہیئت کے اعتبار سے غزلیں ہیں لیکن موضوع کے اعتبار سے نظمیں ہیں اور اگر ان کی غزلوں پر صرف عنوان قائم کر دیا جائے تو وہ نظمیں ہو جاتی ہیں اور دھیان بھی اس طرف نہیں جاتا کہ وہ غزلیں ہیں۔ خود ''کلیات نظیر اکبر آبادی'' مطبوعہ نول کشور میں بعض غزلوں پر جوانی، پنکھا، پنکھیا، بٹوا، سنگترہ، حنا، عید، ہولی، شب برات، بہار، بسنت، شہر آگرہ، حقہ، خربوزے، سمدھن، مہندی کے عنوانات درج ہیں اور ان سب میں ایک ہی خیال یا شے کو پھیلا کر بیان کیا گیا ہے۔ اسی لیے اس دور نے انھیں کبھی غزل گو شاعر تسلیم نہیں کیا۔ ان کی اہمیت یہ ہے کہ نظیر نے غزل کو بھی نظم بنا دیا ہے۔ یہ اردو شاعری کے بدلتے منظر کا تقاضا تھا جسے نظیر نے ان جانے طور پر دیکھ لیا تھا۔ ان کی کم وبیش اسّی فی صد غزلوں پر عنوان قائم کیے جا سکتے ہیں۔ خیال کے تسلسل کی وجہ سے ان کی غزلوں میں قطعہ بند اشعار کثرت سے آتے ہیں مثلاً ''کلیات نظیر'' مطبوعہ نول کشور لکھنؤ کی غزل دس پر بسنت کا، غزل گیارہ پر ہولی کا، بارہ پر بے ثباتی کا، غزل تیس پر بت پری وش کا، اکتالیس پر ''عشق کا جلا'' کا، تینتالیس وپچاس پر ''محبوب کا سراپا'' کا، غزل ۱۹۲ پر ''ازار بند'' کا عنوان قائم کیا جا سکتا ہے اور غزل کو نظم بنایا جا سکتا ہے۔ اسی طرح اور ایسے ہی عنوانات اکثر دوسری غزلوں پر بھی قائم کیے جا سکتے ہیں۔ یہ وضاحت ہم نے اس لیے کی تاکہ یہ بات ذہن نشین ہو جائے کہ نظیر کی غزل کو اردو کی غزلیہ شاعری کی روایت کے معیار پر نہ پرکھا جا سکتا ہے اور نہ اسے اس معیار پر پرکھنا چاہیے۔ یہ ایک نئی قسم کی غزل ہے اور اسی لیے اس پر ''خارجیت'' کا رنگ غالب ہے۔ اس میں نظم کی طرح پھیلاؤ ہے، غزل کی طرح سمٹاؤ نہیں ہے۔ اس میں احساس یا جذبہ نہیں ہے بلکہ موضوع یا خیال ہے۔ نظیر کی غزل سے نئی نسل کو معلوم ہوا کہ غزل کو بھی نظم بنایا جا سکتا ہے۔ ان نظمیہ غزلوں کو دیکھ کر یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ نظیر نے زندگی کے گہرے مسائل پر غزلیں نہیں کہیں بلکہ عام چیزوں، تہواروں، محبوب کی اداؤں، اچپلاہٹ، ناز وادا، جنسی چھیڑ چھاڑ کو لطف کے ساتھ بیان کیا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ وہ صنفِ غزل میں پہلی بار، تواتر کے ساتھ، ایک نیا کام کر رہے ہیں اور رنگِ غزل کو بدل کر اسے جدید دور کی شاعری کی صورت دے رہے ہیں۔ یہ وہ نیا تجربہ تھا جسے نظیر نے کیا

نظیر غزل کو ''ریختہ'' کہتے ہیں:

دل کو خوباں سے مگر ریختے کہہ کہہ کے نظیر
کوئی دن ہم نے بھی خوب اپنا سماں باندھ لیا

ریختہ کی قدیم روایت کے پیشِ نظر کبھی وہ غزل میں پہلا مصرع اردو اور دوسرا مصرع فارسی کا استعمال کرتے ہیں جیسے اس غزل میں جس کا مطلع اور ایک شعر یہ ہے:

رہوں کا ہے کو دل خستہ، پھروں کا ہے کو آوارا "اگر آں ترک شیرازی بدست آرد دل مارا"
خدا گر مجھ گدا کو سلطنت بخشے تو میں یارو "بہ خال ہندوش بخشم سمر قند و بخارا را"

اور کبھی ایک مصرع میں اردو اور دوسرے میں عربی مصرع لاتے ہیں جیسے:

کیا مجھ سے جس نے عداوت کا پنجہ "سنلقی علیک قولاً ثقیلاً"
کہستاں میں ماروں اگر آہ کا دم "فکانت حبالٌ کثیباً مہیلاً"

سترہ شعر کی ایک غزل میں، جس کا مطلع یہ ہے، نظیر نے سات زبانوں میں شعر کہے ہیں:

سحر جو نکلا میں اپنے گھر سے تو دیکھا اک شوخ حسن والا
جھلک وہ مکھڑے میں اس صنم کے کہ جیسے سورج میں ہو اُجالا

یہ غزل بھی مسلسل ہے جس میں محبوب کا سراپا چٹخارے کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ایک اور غزل میں "سراپا حسن سمدھن" کو موضوع بنا کر رال ٹپکنے والا سراپا بیان کیا ہے۔ ان کی غزل میں رعایت لفظی بھی ملتی ہے اور صنائع بدائع کا کثرت سے استعمال بھی۔ نئے نئے قافیوں کی دور کی کوڑی لا کر ان سے لطف بیان پیدا کیا ہے مثلاً ایک غزل میں جھلوں، پچھلوں، پھلوں، دہلوں (دہل = ڈر۔ خوف)، اہلے گہلوں، رو پہلوں، (روئی کے) پہلوں، مجلوں قافیے لائے ہیں۔ ایک اور غزل میں (تنگ) لڑی، (غصہ گھڑی) گھڑی، گل جھڑی (گھتی گرہ) (گری) پڑی، چھڑی، پنکھڑی، قافیے، ردیف "کا" کے ساتھ لائے ہیں۔ ان کی غزل میں اچھے شعر بھی سامنے آتے ہیں اور ان کی بنیاد پر ہم نظیر کو بڑا غزل گو ثابت کرنے میں لگ جاتے ہیں۔ یہ زاویہ نظر درست نہیں ہے۔ نظیر کی غزل کی یہی تاریخی اہمیت ہے کہ انھوں نے اردو کی مقبول ترین صنفِ سخن کو مسلسل غزل کا روپ دے کر "نظم" بنا دیا ہے۔ یہ وہ تجربہ تھا جو شعوری طور پر نظیر نے کیا اور جب اردو شاعری میں نئی تحریک کا آغاز ہوا تو اہلِ ادب و شعر کی نظر نظیر ہی پر آ کر ٹھہری اور وہ جدید شاعری کے پیش رو ٹھہرے۔ نقادانِ ادب نے نظیر کی غزل میں جو روایتی غزل کی خصوصیات تلاش کر کے دکھائی ہیں جن میں نیاز فتحپوری، مخمور اکبر آبادی، مجنوں گورکھپوری، اختر اورینوی اور طلعت حسین نقوی شامل ہیں، ان سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ روایتی غزل میں بھی ایک مقام رکھتے ہیں۔ یہ صحیح نہیں ہے۔ اس تنقیدی عمل سے روایت کی تکرار تو واضح ہو جاتی ہے لیکن نظیر کی انفرادیت واضح نہیں ہوتی۔ غزل میں نظیر کی انفرادیت یہ ہے کہ انھوں نے غزل کو نظم کے طور پر استعمال کیا اور موضوعاتی غزل کو وجود بخشا۔ حالی نے "مقدمہ" "شعر و شاعری" میں جب جدید اردو شاعری کو ایک صورت دینے کی کوشش کی تو یہ نظیر کی غزلیں ہی تھیں جنھوں نے اس عمل میں ان کا ساتھ دیا اور انھوں نے لکھا کہ "بڑے بڑے استادوں نے اکثر مسلسل غزلیں بھی لکھی ہیں جن میں ایک شعر کا مضمون دوسرے شعر کے مضمون سے الگ نہیں ہے بلکہ ساری ساری غزل کا مضمون اول سے آخر تک ایک ہے۔ ایسی غزل اگر کوئی لکھنی چاہے تو ان میں کسی قدر طولانی مضمون بھی بندھ سکتے ہیں مثلاً ہر ایک موسم کی کیفیت، صبح اور شام کا سماں، چاندنی رات کا لطف، جنگل یا باغ کی بہار، میلے تماشوں کی چہل پہل، قبرستان کا سناٹا، سفر کی روئداد، وطن کی دل بستگی اور اسی قسم کی اور بہت سی باتیں مسلسل غزل میں بہت خوبی سے بیان ہو سکتی ہیں" [۳۳] اس سے یہ بات سامنے آئی کہ ۱۸۵۷ء کے بعد انگریزی ادب کے زیر اثر جدید شاعری کی جو تحریک حالی سے شروع ہوئی اس کی سب سے پہلی مثال نظیر کی غزل میں ملتی ہے اور غزل کے تعلق سے بھی نظیر اکبر آبادی کی اہمیت ہے۔ ان کی غزل روایتی غزل سے انحراف ہے جس کا رشتہ حالی کے دور سے ہوتا ہوا

آج کے دور سے آملتا ہے۔

اب ہم یہاں دیوان نظیر کی ردیف الف سے چند منتخب اشعار چن کر درج کرتے ہیں تاکہ ان کی نظمیہ مسلسل غزل کے رنگ کے علاوہ ان کے دوسرے اشعار سے بھی لطف اٹھایا جا سکے۔

نظیر اک دو گلے کرنے بہت ہوتے ہیں خوباں سے   چلو اب چپ رہو بس کھول بیٹھے تم تو دفتر سا
یوں تو ہم کچھ نہ تھے پر مثلِ انار و مہتاب   جب ہمیں آگ لگائی تو تماشا نکلا
صحرا میں مرے حال پہ کوئی بھی نہ رویا   گر پھوٹ کے رویا تو مرے پاؤں کا چھالا
لینے خیرات ترے چہرۂ پُر نور سے رات   بدر کا چاند لیے ہاتھ میں پیالہ نکلا
میں ہوں پتنگ کاغذی ڈور ہے اس کے ہاتھ میں   چاہا ادھر گھٹا لیا چاہا ادھر بڑھا دیا
یہ ستم دیکھو ذرا منھ سے نکلتے ہی نظیر
اس نے اس سے، اس نے اس سے، اس نے اس سے کہہ دیا
جس کام کو جہاں میں تو آیا تھا اے نظیر   خانہ خراب تجھ سے وہی کام رہ گیا
ہے کفِ بادہ مصفا کہ جسے دھیان میں لا   پائے نظارہ یہ کہتا ہے پھسل جاؤں گا
چلتے چلتے نہ خلش کر فلکِ دوں سے نظیر   فائدہ کیا ہے کمینے سے جھگڑ کر چلنا
ہم نے چاہا تھا کہ حاکم سے کریں گے فریاد   وہ بھی کم بخت ترا چاہنے والا نکلا

نظیر روایت سے جڑے ہوئے ہیں اور اس سے منحرف و الگ بھی۔ اردو شاعری کی تاریخ میں وہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے اکلوتے شاعر ہیں۔ ایسے اکلوتے جس کا کوئی بھائی بہن تو نہیں ہے لیکن خود جس کی متعدد اولادیں ہیں۔

نظیر اکبر آبادی کے بارے میں اب تک اہلِ ادب نے جو کچھ لکھا ہے اس میں افراط و تفریط کی دو حدیں قائم ہو گئی ہیں اور دونوں ایک دوسرے سے متضاد ہیں۔ ایک طرف شیفتہ کی رائے ہے کہ "اشعار بسیار دارد کہ بر زبانِ سوقیین جاریست و نظر بآں ابیات در اعداد شعرا نشاید ش شمرد" [۳۴] اور دوسری طرف اردو داں انگریز فیلن کی رائے ہے کہ "یورپی معیار سے نظیر واحد حقیقی ہندوستانی شاعر ہے" [۳۵] شمس الرحمٰن فاروقی کی رائے ہے کہ "لسانی سطح پر نظیر ایک دلچسپ شاعر ہیں لیکن ان کا دماغ اس قدر چھوٹا اور ان کا تجربہ اس قدر محدود ہے کہ ان کا تنوع ہی تھوڑی دیر کے بعد وبال جان بن جاتا ہے ۔۔۔۔ وہ زبان کو محض ایک سطح پر برتتے ہیں۔ ان کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے تنوع نہیں" [۳۶] اس کے برخلاف کلیم الدین احمد کی رائے یہ ہے کہ "اردو شاعری کے آسمان پر نظیر اکبر آبادی کی ہستی تنہا ستارے کی طرح درخشاں ہے۔ نظیر کا وجود ہی اردو شاعری کی بے نظیر تنقید ہے" [۳۷] اسی قسم کی آرا سلیم جعفر [۳۸] سید محمد عبدالغفور شہباز [۳۹] نیاز فتحپوری [۴۰] مجنوں گورکھپوری، [۴۱] آل احمد سرور [۴۲]، احتشام حسین [۴۳] مخمور اکبر آبادی [۴۴] اور دوسرے نقادوں نے دی ہیں۔

نظیر کی شاعری اس وقت بھی مقبول تھی جب وہ زندہ تھے اور آج بھی زندہ و مقبول ہے جب ان کی وفات کو کم و بیش ۱۷۵ سال گزر چکے ہیں۔ اس عرصے میں ان کا کلام بار بار چھپا اور پڑھا گیا۔ ان کی آواز نے ہمارے دلوں کے تاروں کو چھیڑا ہے۔ نظیر نے اردو شاعری کی روایت کو توڑا اور بدلا ہے۔ نظم نگاری کو ایک صنفِ سخن کے طور پر قبول

کر کے ایسے موضوعات پر شاعری کی ہے جن کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا تھا اور پھر اس شاعری کا رشتہ آنے والے دور کی شاعری سے، زمانے کی رو کے ساتھ، از خود اس طرح مل گیا ہے کہ نظیر جدید اردو شاعری کے پیش رو بن گئے ہیں۔ ان کے سامنے اردو شاعری میں مثنوی کی روایت تو تھی اور ساتھ ہی مولود ناموں، معراج ناموں، چکی ناموں، شکار ناموں کی بھی روایت موجود تھی لیکن گرد و پیش کے موضوعات پر نظم لکھنے کی روایت نہیں تھی۔ انھوں نے زندگی سے قریب موضوعات پر نظمیں لکھ کر ایک نئی روایت قائم کی جس کے وہ بانی ہیں۔ نئی روایت بنانے کی مشکلات کو وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جنھوں نے پہاڑ کھود کر نہر نکالنے کا کام کیا ہے۔ ساتھ ہی انھوں نے شاعری کا رشتہ اپنی سرزمین سے اس طرح جوڑا کہ یہ درخت اب گھنا اور سایہ دار ہو گیا ہے۔ انھوں نے اپنی نظموں میں عربی فارسی الفاظ کے بجائے شعوری طور پر وہ دیسی الفاظ استعمال کیے جو عوام میں استعمال تو ہوتے تھے لیکن شاعری میں کم کم استعمال ہوتے تھے۔ انھوں نے اپنی بات کہنے کے لیے دوسری زبانوں اور بولیوں سے الفاظ لے کر انھیں اردو زبان کا جزو بنا دیا۔ ساتھ ہی دیسی الفاظ کو، اردو مزاج کے مطابق، اس طور پر تراشا کہ وہ پہلی بار استعمال ہونے کے باوجود اجنبی معلوم نہیں ہوتے۔ ان کا مشاہدہ گہرا تھا اور جو تجربہ تخلیقی سطح پر کیا وہ چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی سے پوری طرح پیوستہ تھا۔ انھوں نے عربی فارسی ترکی لفظوں کو اسی طرح استعمال کیا جس طرح وہ بولے جاتے تھے اور اس طرح دیسی لفظوں اور عربی فارسی الفاظ کی مغائرت کو نرم کر کے اردو زبان کے صوتی مزاج کے مطابق بنا دیا۔

نظیر نے اصناف سخن وہی استعمال کیں جو فارسی سے آئی تھیں، بحور و اوزان بھی وہی استعمال کیے جو عربی فارسی سے آئے تھے لیکن ان اصناف سخن اور بحور و اوزان سے وہ کام لیا جو ان کے اپنے تخلیقی مزاج سے قریب تھا۔ ان کی نظمیں پڑھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ یہ عربی فارسی بحر نہیں ہے بلکہ بھاشا کی شیرینی رس گھول رہی ہے۔ وہ اس کلچر کے شاعر اور مصور ہیں جس میں وہ رہتے تھے اور اس کلچر کو انھوں نے اپنی شاعری میں محفوظ کر دیا ہے۔ وہ خالص ہندوستانی شاعر ہیں اور اسی کی روح، اسی کے رویے، اسی کے انداز ان کی شاعری میں رنگ بھرتے ہیں۔ انھوں نے غزل کی فارسی روایت سے انحراف کر کے اس میں نئی وسعتیں پیدا کیں اور غزل کو نظم سے ملا کر مسلسل غزل و موضوعاتی غزل کو اس طرح ابھارا کہ اردو غزل نئے انداز سے روشن ہو گئی۔ نظیر کل بھی اہم شاعر تھے اور آج بھی اہم ہیں۔ اگر ادب کی تاریخ سے شیفتہ کے مشورہ پر، انھیں شعرا ہی میں شمار نہ کیا جائے تو ایسا بڑا خلا پیدا ہو جائے گا جس سے نہ صرف جدید شاعری کی تاریخ کا تسلسل برقرار نہیں رہے گا بلکہ جدید شاعری کے ارتقا کی ایک کڑی ہی ٹوٹ جائے گی۔ ان کا گہرا اثر نہ صرف حالی نے قبول کیا بلکہ ان کے بعد کی شاعری نے بھی اس اثر کو قبول کیا جس میں نادر کاکوروی اور جوش ملیح آبادی وغیرہ شعرا بھی شامل ہیں اور اسمٰعیل میرٹھی، اور قلق میرٹھی اور انجمن پنجاب کی نئی شاعری کی تحریک کے شعرا بھی شامل ہیں۔

حواشی:

[۱] دیوان غالب کامل، گپتا رضا، ص۱۳۲، ممبئی ۱۹۹۵۔

[۲] Preface to New Hindustani English Dictionary. S.W Fallon, P VIII& IX, London 1879

[۳] گلستانِ بے خزاں، میر قطب الدین باطن، ص ۲۵۸، مطبوعہ دہلی ۱۲۶۵ھ/ ۱۸۷۵ء اس تذکرے کا تاریخی نام "نغمۂ عندلیب" ہے جس سے ۱۲۶۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ باطن نظیر کے شاگرد تھے۔

[۴] کلیات نظیر اکبرآبادی، مرتبہ عبدالباری آسی، ص ۳۳، نول کشور پریس، گیارھواں ایڈیشن، ۱۹۵۱ء

[۵] دیوان نظیر اکبرآبادی، مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ، ص ۴، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی ۱۹۴۲ء، فرحت اللہ بیگ نے ۱۱۴۷ھ کو مطابق ۱۷۳۵ء بتایا ہے۔

[٦] گلزارِ نظیر، مرتبہ سلیم جعفر، مقدمہ صفحہ ب، ہندوستانی اکیڈیمی، الہ آباد ۱۹۵۱ء سلیم جعفر نے بھی ۱۷۳۵ء مطابق ۱۱۴۷ھ دیا ہے۔

[۷]An Oriental Biographical Dictionary, T.W.Beal, P43,1894& 1975

[۸] عمدۂ منتخبہ، اعظم الدولہ سرور، ص ۷۷٦، دہلی۔ ۱۹٦۱ء

[۹] طبقات الشعرائے ہند، کریم الدین و فیلن، ص ۳۹۴، دہلی، ۱۸۴۸ء

[۱۰] گلشن بیخار، مصطفیٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ٦۲۳ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۱] روحِ نظیر مخمور اکبرآبادی، ص ۴۰، دوسرا ایڈیشن، لکھنؤ ۱۹۷۸ء

[۱۲] ایضاً

[۱۳]An Oriental Biographical Dictionary, T.W.Beal, P299,Calcutta 1894

[۱۴] نظیر اکبرآبادی کے کلام کا تنقیدی مطالعہ، ڈاکٹر سید طلعت حسین نقوی، ص ۴۷۔۴۹، دہلی ۱۹۹۰ء

[۱۵] "نظیر اکبرآبادی اور اردو شاعری میں واقعیت، جمہوریت کا آغاز" مجنوں گورکھپوری، مشمولہ نظیر نامہ مرتبہ شمس الحق عثمانی، ص ۱۲۵، دہلی ۱۹۷۹ء

[۱٦] گلستانِ بے خزاں، میر قطب الدین باطن، ص ۲۵۸، مطبوعہ دہلی ۱۲۵۸ھ/ ۱۸۷۵ء

[۱۷] زندگانیِ بے نظیر، سید محمد عبدالغفور شہباز، ص ۲۳٦ اور ص ۲۷۸۔۲۷۹، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۱ء

[۱۸] ایضاً، ص ۲۳۳

[۱۹] دیوان نظیر اکبرآبادی، مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ، ص ۱۲، انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۲ء

[۲۰] تذکرۂ بے جگر، خیراتی لال قلمی، نقل مملوکہ جمیل جالبی کراچی، ص ۱۳۱

[۲۱] طبقات الشعرائے ہند، کریم الدین و فیلن، ص ۳۹۴، دہلی ۱۸۴۸ء

[۲۲] گلشن بے خار، مصطفےٰ خان شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ٦۲۳ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۲۳] عمدۂ منتخبہ، اعظم الدولہ سرور، ص ۷۷٦۔۷۷۷، دہلی ۱۹٦۱ء

[۲۴] گلشنِ ہمیشہ بہار، نصر اللہ خاں خویشگی، مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۳۲۲، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹٦۷ء

[۲۵] گلستانِ سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمن داؤدی، ص ۴۴۳ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹٦٦ء

[۲٦] مجموعۂ نغز۔ قدرت اللہ قاسم، مرتبہ حافظ محمود شیرانی، ص ۲۸۱، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء

[۲۷] عمدۂ منتخبہ، محولہ بالا ص ۷۷٦۔۷۷۷

[۲۸] گلشن بے خار، محولہ بالا ص ٦۲۳

[۲۹] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۱۹۵ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۳۰] نیو ہندوستانی انگریزی ڈکشنری، ڈاکٹر ایس ڈبلو فیلن، تمہید ص VIII، مطبوعہ بنارس ۱۸۷۹ء

[۳۱] مرثیہ نگاری اور میر انیس، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۱۷۰۔۱۷۱، (باردوم) لکھنؤ ۱۹۶۴ء

[۳۲] دیوانِ نظیر اکبرآبادی، مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی ۱۹۴۲ء

[۳۳] ”مقدمہ شعروشاعری“ الطاف حسین حالی، ص ۱۳۱

[۳۴] گلشنِ بے خار، مصطفیٰ خان شیفتہ، ص ۲۳۱، (طبع دوم)، مطبع منشی نول کشور لکھنؤ ۱۹۱۰/ ۱۳۲۸ھ

[۳۵] نیو ہندوستانی انگلش ڈکشنری، ایس ڈبلو فیلن، ص VIII، بنارس ۱۸۷۹ء

[۳۶] نظیر اکبرآبادی کی کائنات، شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۳۹۶، مشمولہ نظیر شناسی مرتبہ ڈاکٹر مرزا اکبر علی بیگ و ڈاکٹر محمد علی اثر حیدرآباد ۱۹۸۸ء

[۳۷] درخشاں ستارہ۔ نظیر، کلیم الدین احمد، مشمولہ نظیر نامہ، مرتبہ شمس الحق عثمانی ص ۲۸۳، دلی، ۱۹۷۹ء

[۳۸] گلزار نظیر، مرتبہ سلیم جعفر، ہندوستانی اکیڈیمی، الہ آباد، ۱۹۵۱ء

[۳۹] زندگانی بے نظیر، سید محمد عبدالغفور شہباز، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۱ء

[۴۰] نظیر میری نظر میں، نیاز فتحپوری، مشمولہ نظیر شناسی بحوالہ بالا

[۴۱] نظیر اکبرآبادی اور اردو شاعری میں واقعیت وجمہوریت کا آغاز، مجنوں گورکھپوری، مشمولہ نظیر شناسی، بحوالہ بالا

[۴۲] نظیر اور عوام، آل احمد سرور، مشمولہ نظیر شناسی، بحوالہ بالا

[۴۳] نظیر اکبرآبادی اور ایک خاص روایت کا ارتقا، احتشام حسین، مشمولہ نظیر شناسی، بحوالہ بالا

[۴۴] نظیر نامہ، مخمور اکبرآبادی، مطبوعہ کراچی ۱۹۷۹ء اور روحِ نظیر، مخمور اکبرآبادی، مطبوعہ اترپردیش اکادمی لکھنؤ ۱۹۷۸ء

اشاریہ

۱ افراد و اشخاص

۲ کتب و رسائل، مخطوطات و مطبوعات

مرتبہ:

سید معراج جامی

شاہین مفتی ربانی

اشاریہ

افراد و اشخاص

آ

آباد ۷۵۶
آبادی جان بیگم، نواب ۱۰۰۰
آبرو، شاہ مبارک ۶۰، ۷۳، ۷۷، ۸۷، ۹۷، ۱۳۶، ۱۹۴، ۲۰۳، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۶۹، ۲۷۱–۲۷۳، ۳۳۹، ۳۵۷
آتش، ۵۱، ۵۷، ۸۲، ۸۳، ۱۹۲، ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۲۶–۲۲۸، ۲۳۳، ۲۴۴، ۲۴۷، ۲۹۳، ۳۱۱، ۳۶۹، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۸۸–۳۹۰، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۸، ۴۰۳، ۶۲۳، ۶۳۰، ۶۶۱، ۶۶۳، ۶۶۵، ۶۶۷–۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۹۹، ۷۰۱، ۷۰۳–۷۰۹، ۷۲۰–۷۴۸، ۷۸۸، ۷۹۴، ۷۹۵، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۱۲، ۸۳۱، ۸۳۷، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۷۱–۸۷۸، ۸۸۰–۸۸۶، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷، ۸۹۸، ۹۰۰–۹۰۴، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۱۱، ۹۱۵، ۹۲۰، ۹۲۱، ۹۲۳، ۹۲۵، ۹۲۸، ۹۲۹، ۹۳۲، ۹۸۳، ۹۸۴
آتش، نواب سعید الدین خاں بہادر میر ۵۱۲
آدمؑ، حضرت ۷۹۶
آذر ۹۱۰
آذر، لطف علی بیگ ۲۰۱
آذر شاہ، کوکب ہند ۱۵۹
آرام ۸۶۳
آرزو لکھنوی، سراج الدین علی خاں ۱۹۹، ۲۳۰، ۳۶۷، ۵۷۴، ۵۷۶، ۶۶۷، ۷۶۴
آزاد، بلگرامی، غلام علی ۱۹۸، ۱۹۹
آزاد، حافظ غلام محمد خاں ۲۰۹
آزاد، سردار مرزا ۶۴۷
آزاد، سید محمود ۸۴۸، ۸۵۱
آزاد، محمد حسین ۱۱۱، ۱۲۸، ۲۳۵، ۲۷۶، ۲۸۰، ۳۷۰، ۴۱۰، ۴۶۰، ۴۶۲، ۵۰۸، ۶۷۵، ۶۷۹، ۶۹۲، ۷۲۴، ۷۴۴، ۸۰۸
آزردہ، مفتی صدر الدین ۳۴۵، ۸۲۶
آسی، عبد الباری ۱۸۶، ۱۹۵، ۲۸۱، ۸۴۳، ۸۹۰، ۱۰۰۶، ۱۰۳۱
آشفتہ، بھورے خاں ۴۸۹
آشفتہ، حاجی ناظر محمد عبد اللہ ۸۴۵، ۸۴۸، ۸۵۱
آشفتہ، مرزا ضیا قلی ۲۰۴
آصف الدولہ، نواب (مرزا یحییٰ، عرفیت مرزا امانی) ۳۰، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۶۵، ۶۷، ۶۹، ۷۲، ۷۳، ۸۷، ۹۱، ۹۲، ۹۴، ۹۵، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۲۰، ۱۲۴–۱۲۷، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۴، ۱۸۸، ۱۹۶، ۱۹۹، ۲۱۸، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۴۱، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۸۵، ۳۰۰، ۳۰۴، ۳۰۹، ۳۳۱، ۳۵۳، ۳۵۶، ۳۵۸، ۳۸۸، ۴۵۳، ۵۱۳، ۵۱۸، ۵۵۸، ۵۶۴، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۳، ۵۸۸، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۳۳، ۶۳۹، ۶۶۵، ۶۷۵، ۷۵۰، ۷۹۹، ۹۴۱، ۹۵۶
آصف جاہ پنجم ۳۹۶، ۴۰۳
آصف جاہ ثانی، نظام علی خاں ۵۷۰
آفتاب، شاہ عالم ثانی ۷۲، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۳، ۱۳۹، ۱۵۹، ۱۷۲، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۷، ۲۸۳، ۳۲۰، ۳۲۸، ۳۳۸، ۳۴۶، ۳۵۳، ۴۰۹، ۴۳۵، ۴۶۶، ۵۱۳، ۵۶۰، ۵۶۶، ۵۷۳، ۵۹۶، ۵۹۸، ۶۱۰، ۷۹۹، ۸۲۶، ۸۳۴، ۹۸۹، ۱۰۲۶

آفتاب الدین (منشی) ۱۱۵
آفرین علی خاں ۱۱۴،۱۱۵،۱۵۶
آفرین لاہوری ۱۹۹
آقا علی عرف میر آغا، میر ۸۵۲
آگاہ، محمد باقر ۴۰۹
آمنہ خاتون، ڈاکٹر ۱۲۸،۱۵۴،۱۶۷-۱۶۹،۱۷۲
آہی، میر عبدالرحمٰن ۱۸۶

ا

ابراہیم، حافظ (خوش نویس) ۶۲۳
ابراہیمؑ، حضرت ۳۷۴،۳۸۹
ابراہیم خاں، شرف الدولہ محمد ۶۰۹،۸۹۹
ابراہیم، سید ۸۱۳
ابراہیم، قاضی محمد ۴۲۷
ابراہیم، میرزا محمد ۳۱۷،۳۱۸
ابراہیم بیجاپوری، منشی محمد ۷۹۰
ابراہیم عادل شاہ ۹۶۰،۹۸۹
ابراہیم علی، خان بہادر سید محمد ۹۹۹
ابراہیم لاکٹ ۵۵۲
ابراہیم یوسف ۸۶۱،۸۷۰
ابن المقفع ۷۹۰
ابن حسام ۹۸۱
ابوالحسن، سید ۴۶۴
ابوالحسن عبداللہ بن المقفع ۵۰۴،۵۳۴
ابوالحسن موالی، مرزا ۱۹۹
ابوالحسنات، قطب الدین احمد ۸۸۱
ابوالخیر مودودی، سید ۹۵۹
ابوالفضل، علامی ۴۲۷،۴۶۷،۴۷۰،۵۰۴،۵۳۳،
۵۷۴،۵۳۵،۵۴۰،۵۴۹،۵۸۰،۶۳۵
ابوالمعانی، نصراللہ مستوفی ۵۳۴
ابوتراب خاں بہادر، نواب ۹۳۴
ابوجعفر منصور ۷۹۰
ابوسلمان ۵۵۴
ابوطالب ۶۸۴
ابومجد ۵۵۴
ابومنصور دانقی ۵۳۴
اثر، حسین علی خاں ۸۳۷
اثر، ڈاکٹر محمد علی ۱۰۳۲
اثر، سید امداد امام ۷۲۸،۷۴۸،۹۳۳
اثر، علی حسین خاں ۷۷۰
اثر، میر ۹۰،۳۳۸،۳۳۹،۳۴۲،۸۳۷،۹۳۵،۹۴۰
اثر لکھنوی ۳۷۱،۳۹۸،۳۹۰،۳۹۵،۷۰۸،۷۴۸
احتشام حسین، ڈاکٹر ۷۳۴،۷۳۸،۱۰۲۹،۱۰۳۲
احتشام حسین، سید ۱۹۴
احراز نقوی ۵۵۳،۵۵۵،۵۵۷
احسان ۸۳۹
احسان علی، شیخ ۵۵۲
احسن، مرزا ۱۸۶،۱۸۷
احسن فاروقی، ڈاکٹر ۴۳۶،۴۵۱،۶۳۳،۱۰۲۲،۱۰۳۲
احسن لکھنوی، حکیم ۹۳۳،۹۳۴
احقر ۲۰۲
احمد، مرزا ۱۷۴
احمد، میر ۴۲۷
احمد اللہ ۳۱۹
احمد بلگرامی، سید فرزند ۷۰۰،۷۱۸
احمد حسین، منشی ۶۴۷

احمد خان ۶۰۰، ۸۹۷
احمد خان بنگش ۳۴۶
احمد سجاد، ڈاکٹر ۶۰۳، ۶۰۵
احمد شاہ ۱۷۵، ۱۷۷، ۵۶۱
احمد شاہ ابدالی ۳۹، ۶۶، ۲۸۲، ۴۲۴، ۱۰۰۶
احمد شاہ درانی ۲۸۳، ۳۲۵
احمد علی، میر ۶۳۱
احمد علی، میر (متبنیٰ سرور) ۶۰۶، ۶۰۸
احمد علی، نواب شمس الدولہ ۶۷، ۸۷، ۹۲
احمد علی ابن مولوی محمد عابد نانوتوی ۵۹۶
احمد علی خاں، نواب ۱۰۲، ۸۸۱، ۸۸۲
احمد علی سندیلوی ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۲۵، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۰
احمد علی گوپاموی ۱۷۱
احمد فاروقی، ڈاکٹر خواجہ ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۶۸، ۲۸۰، ۳۳۵، ۴۵۰، ۸۶۲، ۹۳۳
احمد، محمد احمد خاں ۷۹۲
احمدی ۳۷۰
اختر اوریینوی ۱۰۲۸
اختر، خواجہ عبدالغفار ۸۳۷
اختر، صادق علی ۶۷۹
اختر، قاضی محمد صادق خان ۳۳۹، ۳۶۹، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۸۴، ۳۸۶_۳۹۵
اختر، میر اکبر علی ۷۲، ۱۲۳، ۲۰۴، ۲۰۵
اختر، واجد علی شاہ ۱۱۲، ۳۹۶، ۳۹۷، ۴۰۲، ۴۰۳، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۶، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۳۰، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۶، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۹، ۷۷۹، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۷، ۸۴۰، ۸۴۳، ۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۸، ۸۶۰، ۸۶۱، ۸۶۴، ۸۷۷، ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۲، ۸۹۱، ۸۹۲، ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۸، ۹۰۴، ۹۱۰، ۹۱۴، ۹۲۷، ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۱، ۹۵۵_۱۰۰۱
اخگر ۲۰۹
ادیب، مسعود حسن رضوی ۱۰۱، ۱۰۵، ۳۳۵_۳۳۷، ۵۳۱، ۶۱۴، ۶۳۱، ۶۳۴، ۷۴۷، ۷۹۸، ۸۰۹، ۸۶۰، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۶۹، ۸۷۰، ۹۳۳، ۹۵۲، ۹۵۶، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۷، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۸۹، ۹۹۵_۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱
ارسطو جاہ ۵۷۰
ارشد، حکیم شفائی خاں ۲۰۹
ارشد، نظر محمد ۹۰۸
ارمان، جے جے متر ۸۳۸
اسٹوورٹ، جنرل ۵۷۱
اسپرنگر ۳۸۸، ۴۶۵، ۴۷۱، ۴۸۸، ۹۰۸، ۹۲۹
اسحاق خان محمد، موتمن الدولہ ۳۵۸، ۵۱۴
اسد علی، حکیم سید ۶۱۹
اسکاٹ، مسٹر کرنل ۳۵۳، ۴۵۴، ۵۱۳، ۵۲۴، ۵۳۹، ۵۷۳
اسلم، قریشی ڈاکٹر محمد ۴۸۸، ۸۷۰
اسلم، محمد ۳۳۴
اسلم، مولوی محمد ۵۲۸
اسلم فرخی، ڈاکٹر ۳۶۷، ۳۷۵، ۷۶۹، ۸۰۸، ۱۰۳۱
اسمٰعیل بیگ خاں، میرزا ۱۰۷
اسمٰعیل خان ۲۸۵، ۳۲۰، ۳۲۵
اسمٰعیل میرٹھی ۴۱۰، ۱۰۰۴، ۱۰۰۹، ۱۰۳۰
اسیر ۱۹۲، ۲۰۴، ۲۲۲، ۲۳۸، ۹۷۹
اسیر، گلزار علی ۱۰۰۸

اسیر لکھنوی، مظفر علی ۲۳۵، ۲۶۴، ۶۹۳، ۷۰۸، ۷۱۸،
۷۷۰
اشتیاق، ولی اللہ ۵۷۴
اشرف خاں محمد ۳۱۷، ۳۱۸
اشرف علی ۵۹۶، ۵۹۷، ۸۸۰
اشک، خلیل علی خاں ۳۱۷، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰–۵۵۱،
۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۷، ۵۸۰
اشک، ہادی علی ۷۶۴، ۸۶۷
اشکر اللہ، سید ۱۱۲
اصغر، راجہ راجیسور راؤ ۵۷۲
اصغر بلگرامی ۶۴۷
اصغر حسین ۱۷۶
اصغر علی بیگ، مرزا ۶۰۶
اصغر علی خان، نواب ۷۲۱
اصغر علی خان، حکیم ۹۶۷
اصغر گونڈوی ۲۴۴
اصفہانی ۸۶۶
اطہر پرویز ۶۴۰، ۶۴۳
اظفری، شہزادہ ۶۹، ۱۰۴
اظہار حسین، منشی ۸۹۳
اظہر علی خاں ۴۶۶
اظہر، کرامت علی ۸۳۸
اعجاز الحق قدوسی، مولانا ۴۲۷
اعظم الدین حسن خاں ۸۹۳، ۸۹۴
اعلیٰ علی، میر ۹۲۴
افتخار احمد صدیقی ۵۳۸
افراسیاب ۱۸۲
افسر صدیقی امروہوی ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۷۰، ۱۷۶–۱۷۸،
۱۹۳، ۴۰۳، ۴۰۴، ۵۸۷، ۵۹۵، ۹۱۰، ۹۳۰
افسوس، میر شیر علی ۵۶، ۴۱۰، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۳۰، ۴۳۹،
۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۷، ۴۶۰–۴۶۴،
۴۸۲، ۴۸۳، ۴۹۱، ۴۹۷، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۴،
۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۲، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۲۱، ۵۲۵،
۵۲۷، ۵۳۳، ۵۳۷، ۵۵۶، ۵۶۱، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۳،
۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱، ۶۸۲
افصح، مرزا علی حیدر ۳۹۸
افضل، حسن یار خان، اسعد الدولہ ۸۹۶
افضل بیگ، مرزا ۷۲۰
اقبال، ڈاکٹر محمد افضل الدین ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۷۰
اقبال، علامہ ڈاکٹر محمد ۱۳۹، ۷۳۴، ۸۶۵
اقتدا حسن، ڈاکٹر ۷۱، ۷۴، ۹۱، ۹۲، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴،
۱۰۵، ۵۹۵، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۶۲، ۸۰۸، ۸۴۴، ۸۶۹،
۸۷۹
اکال شاہ ۸۲۷
اکبر، اکبر علی ۲۸۸
اکبر بادشاہ، جلال الدین محمد ۳۵۴، ۳۶۷، ۵۱۷،
۵۳۴، ۵۴۹، ۱۰۰۶
اکبر حیدری کاشمیری، ڈاکٹر ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۹۳، ۱۹۷،
۲۷۷–۲۷۹، ۳۴۵، ۳۵۱، ۳۵۴، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۷۵،
۴۵۴، ۴۶۳، ۷۱۷، ۷۴۴، ۷۴۷، ۸۶۴، ۸۷۰
اکبر شاہ ثانی ۱۱۰، ۳۰۹، ۳۵۳، ۵۹۶، ۶۴۳، ۷۹۹،
۹۵۵
اکبر علی بیگ، ڈاکٹر ۳۹۷، ۵۷۰، ۵۷۱، ۱۰۳۴
اکرام چغتائی، محمد ۱۰۰۰، ۱۰۰۱
اکرام علی، مولوی ۵۵۱–۵۵۷
اکمل ۹۸۹

الجن، لارڈ (گورنر) ۸۱۱.
الم ۳۳۹
الماس علی خاں ۱۰۸، ۱۱۴، ۱۳۹، ۳۶۹
المنصور خاں، صفدر جنگ ۵۶۹
اللہ یار خاں ۲۸۴، ۳۳۱
الہی ۳۷۱
الہی بخش محمد جلال الدین، شیخ ۴۲۷
الیاس، قاضی محمد ۵۵۳، ۵۵۷
امام بخش، شیخ ۷۷۰
امام بخش کشمیری ۷۲
امام بخش، منشی ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۵
امان، حافظ ۶۵، ۶۶، ۱۰۲
امان، خواجہ ۸۲۶
امانت اللہ، شیخ ۵۸۰
امانت اللہ، مولوی ۵۰۷، ۵۲۶
امانت لکھنوی، سید آغا حسن ۵۷، ۶۳۹، ۶۷۷، ۷۵۶،
۸۵۲، ۸۵۳_۸۷۰، ۹۲۲، ۹۹۸
امجد علی، مرزا ۹۵۶
امجد علی خاں ۱۰۰۰
امجد علی خاں بلوچ ۶۰۹، ۶۱۱، ۷۶۹
امجد علی شاہ ۶۰۹، ۶۱۶، ۸۹۹
امداد حسین خاں، نواب امین الدولہ، ۹۵۷
امر اللہ الٰہ آبادی ۷۵، ۱۰۲
امرس، صاحب بہادر، لارڈ ۵۶۵
امن دہلوی، میر (لطف) ۱۵۹_۱۶۱، ۳۳۳،
۴۰۹_۴۱۰، ۴۱۷، ۴۲۳_۴۲۵، ۴۲۸، ۴۳۰، ۴۳۱،
۴۳۳، ۴۳۶، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۵۵، ۴۸۵، ۵۰۸،
۵۱۸، ۵۲۱، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۳، ۵۳۷، ۵۴۲، ۵۴۳،
۵۴۹، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۷۵، ۵۷۷،
۵۸۳، ۵۸۵، ۵۹۱، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۷،
۶۱۰، ۶۲۱، ۶۲۴، ۶۳۶، ۶۴۳، ۶۴۵، ۶۴۸، ۶۵۲،
۶۵۹، ۶۶۱، ۸۳۴
امیرؓ، حضرت ۱۳۹
امیر خاں بہادر نواب امیر الدولہ محمد ۷۸۴
امیر علی ۶۱۴
امیر علی خاں بہادر، سید محمد ۹۹۹
امیر، نواب امیر علی خاں ۸۹۱، ۸۹۲
امیر، نواب محمد یار خاں ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۵، ۱۹۰، ۲۰۴،
۲۳۶
امیر مینائی ۲۳۵، ۲۴۴، ۲۶۴، ۲۸۰، ۶۹۳، ۶۹۴، ۷۱۸،
۷۷۰، ۷۷۸، ۸۴۰، ۸۴۳، ۸۶۵، ۸۶۷
انتظار حسین ۱۶۰، ۱۶۲، ۱۷۲
انجام، عمدۃ الملک نواب امیر خاں ۲۹۷، ۴۵۲، ۵۷۴
انجم، مرزا بندہ رضا ۸۲۲
اندوہ ۳۷۱
انس، سید محمد مرزا ۶۷۷، ۹۸۷
انسب، میر ابو طالب ۸۲۲
انسخ، سید ابو تراب علی عرف منجھو ۸۱۹، ۸۲۲
انسخ، مولوی عصمت اللہ ۸۲۳، ۸۸۸، ۸۹۰
انشا، انشا اللہ خاں ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۳_۶۳، ۶۹،
۷۲، ۷۳، ۷۶، ۱۰۱، ۱۰۶_۱۶۳، ۱۶۵_۱۷۲، ۱۷۴،
۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۷_۱۸۹، ۲۰۳، ۲۱۳، ۲۱۷، ۲۲۱، ۲۲۲،
۲۲۶، ۲۳۰، ۲۳۳، ۲۳۷، ۲۴۲، ۲۴۸، ۲۵۱، ۲۵۲،
۲۶۰_۲۶۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۸۱، ۲۸۶، ۲۸۸، ۲۰۱،
۲۹۳، ۲۹۸_۳۰۰، ۳۰۳، ۳۰۷، ۳۱۱، ۳۱۳، ۳۱۵،
۳۲۴، ۳۲۸، ۳۳۱، ۳۳۴_۳۳۶، ۳۳۸، ۳۴۰،

۳۴۳_۳۴۸، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۶، ۳۶۳، ۳۶۹، ۳۷۱،
۳۷۲، ۳۸۰، ۳۸۲، ۳۸۶، ۳۸۸، ۳۹۰، ۳۹۸، ۵۸۱،
۶۴۰، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۷۰، ۶۷۳، ۶۷۵، ۶۷۹، ۷۰۵،
۷۰۷، ۷۰۹، ۷۱۴، ۷۳۰، ۷۴۴، ۷۴۸، ۸۰۴، ۸۱۳،
۸۳۱، ۸۳۳، ۸۳۷، ۸۶۷، ۸۸۹، ۸۹۴، ۹۰۲، ۹۲۲،
۹۷۸، ۹۳۲، ۹۶۹
انصاراللہ نظر، ڈاکٹر ۳۹۵، ۴۲۰
اتمع، راجا ۵۱۵
انوار، مولوی ۶۲۳
انوری ۱۳۹، ۱۴۷، ۱۶۱، ۲۶۴، ۸۲۵
انیس موہن لال ۱۱۲، ۱۱۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۲۰۹
انیس، میر ببر علی ۵۷، ۶۲، ۱۹۲، ۳۷۰، ۶۰۳، ۷۲۰،
۷۴۱، ۷۵۶، ۸۲۷، ۸۳۲، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۴۳، ۸۵۱،
۸۶۹، ۸۸۸، ۸۹۱، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۱۰۲۱، ۱۰۲۲
اوٹرم ۸۹۳، ۹۵۸
اوج، اشرف علی خاں ۸۹۲
اورنگ زیب عالمگیر ۳۳۶، ۴۶۱، ۵۰۶، ۵۷۱، ۵۸۱
اورنگ زیب عالمگیر، ڈاکٹر ۷۱۸
اوزار (ازبک سپاہی) ۲۸۲
اُوے، کیپٹن ٹی گرین ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۷۰
اہلی شیرازی ۱۴۵، ۲۸۷
ای، بی، کاول ۸۳۲، ۸۳۵
ایدل جی جمشید جی کھوری ۸۶۲
ایڈورڈ ایسٹ وک ۵۳۵
ایس آر قدوائی ۴۲۲
ایشری پرشاد نرائن سنگھ بہادر ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۴، ۶۱۷
ایلیٹ، ٹی ایس ۶۹۶
ایمان حیدرآبادی، شیر محمد خاں ۲۶۱

ب

بابر شاہ ۶۲۳
باجن شاہ ۱۰۰۳
بادشاہ بیگم ۴۱_۴۳، ۶۸۱
بادشاہ حسین ۸۷۰
باسط خاں، منشی ۵۶۵، ۵۶۶
باسطی ۱۹۹
باطن، حکیم میر قطب الدین ۷۱۶، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۳۱
باقر، آغا ۸۵۲
باقر، ڈاکٹر محمد ۱۶۹، ۱۷۰، ۶۹۰، ۱۰۰۱
باقر علی خاں ۸۹۲، ۹۸۰
بالتی بیگ ۲۸۲
بالک رام، منشی ۶۴۷
بائرن ۷۷، ۸۰، ۸۱
بحر، امداد علی ۵۷، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۷، ۷۵۴، ۷۶۰،
۷۶۸، ۷۶۹، ۷۷۰_۷۷۴، ۷۷۷، ۷۷۸، ۷۸۰،
۷۸۳، ۷۹۸، ۸۰۴، ۸۰۵_۸۰۷، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۶۷،
۸۶۸، ۸۸۰، ۹۰۱
بخت بن سلام ۳۶۵
بخشش علی، سید میر ۳۱۱، ۵۸۱
بخشو ۶۲۳
بخشی طوائف ۶۶، ۶۷، ۸۹، ۹۰، ۹۶، ۸۳۷
بدخشی دہلوی، مرزا محمد معتمد خاں ۱۰۲
بدرالدین، سید ۴۵۲
برجیس قدر، مرزا ۸۹۳، ۸۹۴، ۹۵۸
برووان، مہاراجا ۹۸۵
برق، فتح الدولہ مرزا محمد رضا ۵۷، ۶۲۳، ۶۷۷، ۶۸۹،
۶۹۴، ۷۵۰، ۷۶۰، ۷۶۲، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۷۰، ۷۷۲،

۷۸۰، ۷۹۸، ۸۷۷، ۹۵۷، ۹۷۹، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۹۱
برکت ۱۱۸
برہان الملک، نواب ۸۷۱
برہم، حکیم ۹۲۷
بزرجمہر ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۴۱
بسمل ۳۷۱
بسمل، امیر حسن ۸۳۰
بشیر، خواجہ محمد ۶۳۶
بقاء اللہ خاں، نواب خان عالم ۴۵۲
بقا، شیخ بقاء اللہ ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۹۷، ۳۷۷
بقا، میر بادشاہ علی ۸۸۱
بلدیو جی ۱۰۱۱، ۱۰۱۳
بلقیس ۳۵۵، ۳۵۶
بلند خاں (کاتب) ۳۵۹
بلند خاں، محمد ۷۸۴، ۷۹۳
بلیغ، مرزا جعفر علی بیگ ۶۷۶
بندرابن راقم دہلوی ۱۸۶
بندہ علی لکھنوی، میر ۸۸۰
بنسی دھر ۱۰۰۹
بودلیئر ۶۹۶
بوعلی بختیاری ۳۵۱
بولا خاں پٹھان ۳۵۱
بہاء الدین نقشبندی، خواجہ ۷۷۹
بھائی واجی لاڈ ۸۶۳
بھرتری، راجہ ۱۳۷
بہرہ ور بانو ۴۷۰
بھکاری خاں، نواب روشن الدولہ ۱۸۱
بھگوان داس ہندی ۳۸۴
بھوانی پرشاد، راجا ۷۸۴
بہو بیگم، امتہ الزہرا ۹۳، ۳۵۸، ۷۲۱، ۷۳۹، ۷۵۰،
۸۷۱
بیتاب، محمد حیات ۷۱، ۱۰۴، ۱۸۲
بے جان ۱۸۰
بے جگر، خیراتی لعل ۷۰، ۲۰۸، ۲۴۰، ۲۴۱، ۶۷۶،
۷۲۵، ۷۴۸، ۱۰۰۹، ۱۰۳۱
بے خبر، خواجہ غلام غوث خاں ۸۲۷
بے خبر، میر عظمت اللہ ۱۹۹
بیدار، میر محمدی ۱۷۹، ۱۸۱، ۸۳۸
بید پائے برہمن ۵۳۴
بیدل، ۱۹۸۔۲۰۰، ۲۷۴، ۲۸۸، ۶۹۶، ۸۳۸، ۹۵۵
بیدل، عبدالستان ۹۳۱
بیس، مسٹر (ریذیڈنٹ لکھنو) ۸۹۳
بی بولن ۲۵۳، ۲۵۹، ۲۶۰
بی چناں جان ۸۱۴
بیخود، سید ہادی علی رضوی ۷۷۹، ۷۸۰
بیگم عابد مرزا ۲۹۹
بیگماں ۲۵۴
بیل، ٹی ڈبلو ۳۳۴، ۱۰۰۸، ۱۰۳۱
بیلی، کرنل ۱۰۹
بے نوا ۵۰
بینی بہادر، راجہ (کاکاجی) ۳۷۶، ۳۸۴
بینی نرائن ۴۱۷، ۴۶۵، ۴۸۸، ۵۱۳، ۵۲۲، ۵۲۳،
۵۵۶، ۵۵۸۔۵۶۸

پ

پارسا ۳۵۸

پتھورا، راجا ۴۶۰
پرکاش مونس، ڈاکٹر ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۲۳، ۵۲۵، ۵۳۲
پرنس اوف ویلز ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۴۰
پروانہ، رائے جسونت سنگھ ۷۰، ۱۰۳، ۳۴۹، ۳۶۹، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴
پروانہ مرادآبادی، پرواز علی شاہ ۱۸۰
پری جھمن خاں ۲۹۹
پریم چند، منشی ۵۰۹
پزرویہ طیب ۵۳۴، ۵۳۵
پنوں ۳۷۴
پیار خان ۹۸۹
پیر دستگیر ۳۴۱
پیر محمد، شاہ ۶۲۳

ت

تاباں، میر عبدالحی ۲۰۴، ۳۵۰، ۵۷۶، ۵۷۷
تارنی چرن متر ۴۱۷، ۴۵۴، ۴۹۹، ۵۰۷، ۵۱۲، ۵۱۵
تاج، امتیاز علی ۵۱۲، ۵۸۰، ۸۶۳، ۸۷۰
تاج الدین حسین خاں ۷۸۵
تاج الدین مفتی الملکی ۵۰۴
تاسف، میر سید حسین علی ۴۵۴، ۶۸۲
تان سین ۶۲۳، ۹۷۱، ۹۸۹
تاناشاہ ۵۷۴
تائب ۲۰۹
تبریزی، آقا محمد (قارلی) ۶۲۳
تبسم کاشمیری ۲۸۱
تجلی، سید ذوالفقار علی ۵۷۱
تجلی، میر محمد حسن ۵۶، ۳۶۳
تجمل، محمد عظیم ۷۳
تجمل حسین خاں، نواب (عرفیت سلطان مرزا) ۶۴۷
تحسین سروری ۳۱۳، ۹۷۷
تحسین، میر محمد حسین عطا خاں ۴۲۷، ۴۲۸، ۵۸۱، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۹۰، ۵۹۳، ۵۹۶، ۵۹۸، ۶۲۴، ۶۳۶، ۶۴۵، ۶۶۱
تراب علی، مولوی ۵۵۲، ۵۵۳
ترقی، محمد تقی خاں مرزا حیدر ۵۸۸، ۷۲۱
تسلی، ٹیکارام ۲۰۶، ۲۷۳، ۴۶۰
تسلیم، سلام اللہ ۲۰۰
تسلیم، منشی امیر اللہ ۹۸۱
تسلیم سہوانی، منشی انوار حسین ۶۱۸
تسکین، سعادت علی ۲۰۸
تصور، محمد عاشق ۷۳
تعالی اللہ، سید ۱۱۲
تقی حسن بلخی، حکیم سید محمد ۵۶۵
تقی خاں، آغا ۲۸۷
تقی خاں، مرزا ۱۱۵، ۷۹۴
تمنا، منشی رام سہائے ۹۵۶
تنہا، محمد عیسیٰ ۵۳، ۲۲۴، ۲۲۸، ۶۶۷، ۶۸۸، ۶۶۹
توتارام ۵۸۰
توفیق، شہزادہ بشیر الدین ۸۴۸، ۸۵۰
تھامس روبک، پروفیسر ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۶۵، ۵۱۲، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۷، ۵۳۲، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۸، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۷، ۵۵۹، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۷، ۵۷۹
تھامس مان ۶۳۳
تیج بہادر، ڈاکٹر ۹۲۷

ٹ

ٹالسٹائی ۹۴۹، ۹۵۰
ٹامس ولیم بیل ۱۶۷
ٹراٹر، مسٹر ۷۹۹
ٹکیت رائے بہادر صلابت جنگ، مہاراج ۵۱۲
ٹیپو سلطان ۵۵، ۶۴، ۱۴۴، ۴۰۳، ۴۰۷، ۴۰۸
ٹیپو شاہ ۲۹۱

ث

ثابت الٰہ آبادی، میر محمد افضل ۱۹۹
ثریا جمعیت علی خان ۲۹۹
ثمر ۳۷۱
ثمین الدین، منشی ۸۲۷
ثمینہ شوکت، ڈاکٹر ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۸

ج

جادو ناتھ سارکر ۳۳۶
جارج برلو، سر ۴۰۸
جارج سوم ۱۱۳، ۱۲۸، ۱۳۹، ۱۴۱ـ۱۴۳، ۲۷۵
جارج لارنس، سر ۸۹۳
جارج ولیم ہیملٹن (کمشنر دہلی) ۸۹۳
جامی، مولانا عبدالرحمٰن ۲۸۷، ۳۰۳، ۳۳۲، ۳۶۳،
۵۶۶، ۷۲۲، ۸۳۳
جان سوداگر، آغا ۹۳
جان صاحب ۵۸، ۱۷۴، ۲۹۹، ۳۰۰
جان کاش ۱۴۴
جانم، برہان الدین ۱۰۰۳
جاوید نہال، ڈاکٹر ۴۷۱، ۴۸۹، ۵۱۰، ۵۳۱

جدھسٹر، راجا ۴۶۰
جرأت، قلندر بخش ۳۹ـ۴۱، ۴۴ـ۵۳، ۵۵ـ۶۲،
۶۵ـ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۲۸ـ۱۳۲، ۱۳۶،
۱۳۸، ۱۴۳، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۶۶، ۱۸۲ـ۱۸۵، ۱۸۹، ۱۹۶،
۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۸، ۲۱۳، ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۱۹، ۲۲۴، ۲۲۶،
۲۲۷، ۲۳۳، ۲۳۶ـ۲۳۸، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۴، ۲۴۵،
۲۴۸، ۲۵۱، ۲۵۴، ۲۶۰، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۷۶، ۲۸۸،
۲۹۳ـ۲۹۵، ۳۰۴، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۱۱، ۳۱۳، ۳۱۵،
۳۲۹، ۳۳۱، ۳۳۴، ۳۳۸، ۳۴۳ـ۳۴۵، ۳۵۳ـ۳۵۶،
۳۶۳، ۳۶۹، ۳۷۱، ۳۷۸، ۳۸۰، ۳۸۲، ۳۸۴، ۳۸۶،
۳۸۸، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۸، ۵۸۱، ۵۸۷، ۵۸۸، ۶۳۰،
۶۶۵، ۶۷۵، ۶۸۶، ۶۹۵، ۷۰۵، ۷۰۷، ۷۰۹، ۷۱۲،
۷۱۴، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۷۳، ۷۸۳، ۸۰۰، ۸۰۵، ۸۲۸،
۸۳۱، ۸۳۷، ۸۴۷، ۸۶۷
جعفر زٹلی ۹۴، ۳۱۸، ۳۲۲
جعفر صادق، امام ۶۹۰
جعفر علی خاں ۸۹۲
جگ گرو ۱۰۰۳
جلال جعفر فراہانی ۹۱۰
جلال الدین حسین، سید محمد (حضرت صاحب) ۶۳۶
جلال لکھنوی، حکیم سید ضامن علی ۲۰۴، ۲۲۲، ۲۳۱،
۲۳۸، ۲۶۴، ۷۵۰، ۷۶۲، ۷۶۴، ۸۰۴، ۹۶۷
جلال بلخی، ملا ۵۴۰، ۵۴۱
جلیل، حافظ جلیل حسن ۱۹۲، ۲۲۴، ۹۲۷
جمشید بیگم، نواب ۹۶۴
جمعیت علی رضوی، سید ۴۶۴
جمیل جالبی، ڈاکٹر ۶۳، ۱۰۱، ۱۹۳، ۲۷۸، ۲۸۱، ۳۳۵،
۳۳۶، ۳۶۸، ۳۷۵، ۴۱۲، ۴۵۰، ۴۲۳، ۴۸۹، ۵۱۰،

۵۳۲، ۵۵۱، ۵۵۷، ۵۷۸، ۵۸۲، ۵۹۵، ۵۹۹، ۶۰۵،
۶۴۱، ۶۴۲، ۶۶۲، ۷۱۷_۷۱۹، ۷۴۸، ۸۴۹، ۸۵۱،
۹۲۹، ۹۵۲
جمیل نقوی ۵۳۸
جنتی، جان صاحب (ریختی گو) ۹۲۸
جنوں، مرزا علی نقی ۳۵۸
جوان، مرزا کاظم علی ۴۱۷، ۴۷۱، ۵۰۰، ۵۰۷، ۵۱۲،
۵۱۳، ۵۱۸، ۵۲۲، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸،
۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۴، ۵۳۹، ۵۴۵، ۵۶۴،
۵۷۳، ۸۶۲، ۸۷۰
جوان، مرزا نعیم بیگ ۱۸۳، ۳۲۸
جواہر، جواہر سنگھ ۸۴۰
جواہر علی خان ۹۳
جوزف، مسٹر ۸۸۰
جوش، محمد علی ۷۲۱
جوش ملیح آبادی، شبیر حسن خاں ۸۶۸، ۱۰۲۷، ۱۰۳۰
جوشش، محمد روشن ۲۰۶، ۲۰۸، ۸۳۷
جون بیلی ۴۱۰، ۴۱۶
جون ولیم ٹیلر، پروفیسر ۴۴۱، ۴۷۲، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۶،
۵۵۹، ۵۶۰، ۵۷۹، ۵۸۰
جون ہارنگٹن، پروفیسر ۴۵۹، ۵۰۶، ۵۱۳، ۵۱، ۵۱۸،
جہاں آبادی ۳۱۸
جہاں دار شاہ عرف شہزادہ مرزا جواں بخت ۱۸۲، ۱۸۳،
۲۱۳، ۳۵۲، ۵۱۳، ۵۳۹، ۵۷۰، ۴۵۳، ۴۵۴
جہانگیر، شہنشاہ ۵۱۷
جہانگیر، مرزا ۱۱۰۱
جہاؤمل بہادر، راجا ۸۹، ۹۱، ۹۲، ۲۱۰
جوہر، غلام حسین ۵۷۰، ۵۷۸
جوہر لکھنوی، منشی جواہر سنگھ ۸۴۰
جھجو خان ۶۲۳
جے پال، راجا ۵۶۲
جے سنگھ سوائی، راجا ۵۱۵
جیمس مویت، کپتان ۵۱۳، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸،
۵۲۳، ۵۲۶، ۵۳۴، ۵۷۹، ۵۸۱
جیون، میر ۳۲۵

چ

چارٹر، مسٹر ۴۱۳
چارلس روتھم ۴۲۹
چارلس مورگن، کرنل ۴۱۳
چرانی متر ۵۲۵
چکبست، پنڈت برج نارائن ۲۶۴، ۹۰۶، ۹۱۱، ۹۱۴،
۹۲۲، ۹۳۰
چمن، منشی شادی لال ۹۸۱
چندا میاں، نواب ۶۹
چوسر ۱۰۰۳
چھنگا (پتنگ ساز) ۶۲۳
چیت سنگھ، راجا (مہاراجا بنارس) ۱۰۰۹
چیری، جارج فریڈرک ۸۹، ۹۱، ۹۲، ۹۵
چیف رامپوری، عبدالقادر ۱۱۱، ۱۶۸، ۱۷۶، ۶۷۹
چیمبرز، مسٹر ۴۶۶

ح

حاتم، شاہ ۵۲، ۶۰، ۷۵، ۹۳، ۹۹، ۱۱۸، ۱۸۱، ۱۸۸،
۱۹۲، ۲۹۹_۲۰۳، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۱۴، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۳۰،
۲۳۶، ۲۳۷، ۲۷۴، ۲۸۴_۲۸۶، ۲۸۸، ۲۹۷، ۳۱۲،

۳۲۹، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۴، ۳۵۰، ۳۵۳، ۷۰۹، ۷۱۰،
۷۸۲، ۸۰۴، ۹۰۱
حاتم طائی ۴۳۳، ۴۷۸، ۵۰۸، ۵۷۴
حاجب ۲۰۹
حافظ، خواجہ ۴۴۷
حافظ، محمد اشرف حافظ ۸۴۷
حاکم لاہوری ۱۹۸، ۱۹۹
حالی، مولانا الطاف حسین ۲۶۴، ۴۸۳، ۸۲۶، ۸۲۸،
۹۲۳، ۹۳۳، ۹۴۹، ۹۵۲، ۱۰۰۴، ۱۰۰۹، ۱۰۲۸، ۱۰۳۰،
۱۰۳۲
حامد علی، مرزا محمد ۹۵۸
حامد علی، میر ۶۹۰
حامد علی خاں، محمد ۸۹۲
حباب ۲۰۹
حباب رامپوری ۹۹۷
حبیب الرحمٰن خان شیرانی ۱۰۲، ۱۹۴، ۳۳۵، ۳۵۱
حبیب خاں، ایم ۸۴۴
حجو، مرزا ۲۸۷
حریف، لالہ چنی لال ۲۰۷، ۲۰۹
حزیں ۱۷۸
حسام الدین راشدی، پیر ۵۲۳
حسرت، جعفر علی ۴۰، ۴۵، ۴۷، ۴۸، ۵۲، ۶۵، ۶۶،
۶۷، ۷۰، ۷۴، ۷۵، ۷۷، ۸۰، ۹۵، ۱۰۳، ۱۲۹، ۱۸۲،
۲۵۵، ۲۹۴، ۳۱۱، ۳۳۸، ۳۸۲، ۶۶۵
حسرت، محمد اکرام علی خاں ۶۵۹، ۶۶۰
حسرت موہانی، سید فضل الحسن ۷۴، ۸۱، ۱۲۸، ۲۴۴،
۲۴۵، ۲۸۰، ۳۰۹، ۳۲۱، ۳۳۶، ۳۵۹، ۳۷۰،
۳۷۵، ۳۸۸، ۳۹۰، ۳۹۵، ۹۲۶، ۹۲۷
حسرت، میر محمد حیات ۸۴۷
حسنؓ، حضرت امام ۹۶
حسن، خواجہ (خواجہ کمہار) ۶۶، ۶۷، ۸۹، ۹۰، ۹۶،
۵۷۷، ۸۴۷
حسن، سید ۴۸۸
حسن، میر ۶۶، ۶۸، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۷، ۹۳، ۱۰۲،
۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۳۶، ۱۶۱، ۱۶۷، ۱۷۶، ۱۸۱،
۱۹۳_۱۹۵، ۲۰۲_۲۰۶، ۲۱۴، ۲۵۹، ۲۷۹، ۲۸۷، ۳۰۴،
۳۰۷، ۳۱۴، ۳۲۸، ۳۴۰، ۳۴۵_۳۴۷، ۳۵۱، ۳۶۳،
۳۶۶، ۳۷۷، ۴۱۰، ۴۱۴، ۴۵۳، ۴۵۵، ۴۶۳، ۴۹۶،
۵۰۰، ۵۰۴، ۵۲۹، ۵۷۴، ۶۰۱، ۶۴۹، ۷۰۹، ۸۳۱،
۸۴۷، ۸۵۴، ۸۵۸، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴،
۹۲۸، ۹۳۴، ۹۶۸، ۹۷۰، ۹۷۴، ۹۸۱
حسن آرزو، ڈاکٹر ۲۹۰، ۲۹۸، ۳۳۶
حسن بصری ۸۱۴
حسن بیگ ۲۸۲
حسن رضا خاں بہادر، نواب سرفراز الدولہ ۴۵۳
حسن رضوی، میر ۶۲۰
حسن عسکری، محمد ۷۴، ۷۶، ۱۰۵
حسن علی خاں، سید ۳۳۴، ۳۸۸، ۷۷۷، ۷۹۴
حسن یار خاں ۹۶۷
حسین، اصفہانی، آقا محمد ۵۱۴
حسین بلگرامی، نواب عماد الدین، سید ۷۴، ۳۵۹
حسین، حاجی محمد ۶۸۹، ۶۹۱
حسینؓ، حضرت امام ۹۶، ۱۳۶، ۵۷۴، ۶۸۶، ۶۸۷،
۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸
حسین علی جونپوری، مولوی ۴۷۳، ۵۵۴
حسین علی خاں ۱۵۶، ۱۶۱

حسین لکھنوی، شیخ محمد ۸۲۶
حسین مرزا بایقرا (سلطان برات) ۷۹۰
حسینی، توکل بیگ ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۴۱
حسینی، کمال الدین حیدر ۳۷۵، ۷۴۷، ۸۶۹، ۸۷۹، ۹۰۵
حسینی، میر بہادر علی ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۷، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۲، ۴۵۵، ۴۶۵، ۴۹۶، ۴۹۸–۵۱۲، ۵۲۶، ۵۳۱، ۵۳۳، ۵۸۱، ۶۰۱
حشر کاشمیری، آغا ۹۹۶
حشمت، محتشم علی خان ۲۰۰
حضرت محل ۹۵۸
حضور، لالہ بال مکند ۱۸۱
حفیظ الدین احمد ۴۲۱، ۴۲۲، ۵۰۴، ۵۳۳–۵۳۸، ۵۵۶، ۵۶۰، ۵۷۵، ۵۷۷، ۷۹۰
حق وردی خاں ۲۸۴
حقیقت، شاہ حسین ۶۵، ۶۹، ۷۰–۷۲، ۱۰۱، ۱۰۴، ۲۰۵، ۵۹۸
حمید خان مشہدی، محمد ۸۹۲
حنیف فوق، ڈاکٹر ۵۶۴، ۵۶۵
حنیف نقوی، ڈاکٹر ۵۵۹، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۶۰۷، ۶۱۴، ۶۲۱، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳
حیا، حیات النساء ۳۵۸
حیا، مرزا رحیم الدین ۸۳۷
حیدر، بہار نواب مرزا ۳۷۰، ۷۲۰
حیدر، میر ۹۳
حیدر بیگ خاں، نواب ۷۷۰
حیدر حسین ۸۸۱
حیدر حسن، پروفیسر آغا ۱۰۰۹، ۱۰۲۷!
حیدر، حکیم سید لقمان ۶۴۷
حیدر دلیر الدولہ ۷۶۵
حیدر علی، مولوی ۱۱۸
حیدر، غازی الدین ۴۱، ۴۳، ۴۴، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۷۸، ۳۸۷، ۳۹۲، ۶۰۶، ۶۰۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۴۳، ۶۶۷، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۳، ۷۲۱، ۷۸۴، ۷۸۷، ۸۸۰، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷
حیدر، سید کمال الدین ۱۶۸، ۹۶، ۹۵۶، ۹۵۸، ۹۹۰، ۱۰۰۲
حیدر، میاں حیدر صاحب ۳۲۹
حیدر نائک ۲۹۱
حیدر نصیر الدین ۴۲–۴۴، ۳۵۴، ۶۰۸، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۲۰، ۶۴۴، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۷۸۵، ۷۸۷
حیدری، حیدر بخش ۴۱۰، ۴۱۷، ۴۵۵، ۴۶۲، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۸، ۴۷۰، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۷، ۴۸۹، ۴۹۷، ۴۹۹، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۱، ۵۱۸، ۵۲۱، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۳، ۵۳۷، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۵۶، ۵۵۹، ۵۶۰–۵۶۳، ۵۶۶، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۷، ۵۸۰، ۵۹۴
حیران، میر حیدر علی ۲۰۵، ۴۵۳
حیرت ۱۸۰

خ

خاقانی ۱۳۹، ۲۶۴، ۸۲۵
خاکسار، میاں ۵۱۳
خاکسار ۲۰۲، ۴۷۸
خان آرزو ۳۳۹

خان، اشرف خان ۱۸۵
خان بہادر تقی محمد خاں ۴۲۳
خان خاناں یوسف خیل ۵۱۹
خاور جمیل، ڈاکٹر محمد ۴۵۱
خدا بخش، شیخ ۶۷۴، ۶۷۵
خدانما، حضرت شاہ افضل ۳۴۶، ۳۵۱
خدایار خان ۲۸۴، ۲۹۱، ۳۰۳، ۳۱۸
خدیجہؓ الکبریٰ، حضرت ۶۸۴
خروجی بیگ ۴۸۲
خسرو، امیر ۳۰۳، ۳۳۱، ۳۶۲، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۶۶، ۵۶۶، ۵۷۲، ۱۰۰۳
خضرؑ، حضرت ۳۶۵
خضر، محمد افضل ۶۴۷
خلیق، میر مستحسن ۵۷، ۱۹۲، ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۸۷، ۳۰۴، ۷۴۹، ۷۵۰، ۸۷۱
خلیل ۹۰۳
خلیل، علی ابراہیم خان ۷۵، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۲۲، ۴۵۳، ۴۶۴، ۴۷۴، ۵۳۲
خلیل، محمد منصور سعید الفرح ۵۴۰، ۵۵۰
خلیل، میر دوست علی ۷۰۷، ۷۲۳، ۹۲۲
خلیل احمد صدیقی ۲۸۹، ۳۳۶
خلیل الرحمٰن اعظمی ۷۴۰، ۷۴۷، ۷۷۸، ۷۹۳
خلیل الرحمٰن داؤدی ۱۲۸، ۴۸۹، ۴۹۸، ۵۹۵، ۶۲۸، ۶۵۷، ۸۷۹، ۹۲۹، ۹۳۰، ۱۰۳۱
خنجر لکھنوی، فدا علی ۹۶۳، ۹۷۷، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱
خواجہ حسین المودودی کمھاری چشتی، سید ۹۰، ۶۴۶
خواجہ نظام الدین احمد (فقیر صاحب)، سید ۶۴۶
خوب محمد چشتی ۱۰۰۳
خورشید ۸۷۰
خورشید علی، سید ۹۰۹
خورشید علی، مرزا حاتم علی بیگ مہر ۸۱۰
خویشگی، نصر اللہ خاں ۷۶۵، ۷۶۹، ۷۹۵، ۸۰۸
خیالی رام ۲۶۵
خیراتی (پتنگ ساز) ۶۲۳
خیر اللہ، حکیم ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۹۵

د

دارا شکوہ ۴۶۰، ۶۱۰
داغ دہلوی، ۲۷۱، ۳۱۲، ۷۴۲، ۸۱۵، ۸۲۸، ۸۳۳، ۸۴۱، ۸۷۴، ۱۰۴۷
داغ، میر مہدی ۲۰۴
داؤد خاں بہادر، نواب محمد ۵۹۶، ۵۹۹
دبیر، مرزا سلامت علی ۵۷، ۷۲۰، ۸۲۷، ۸۳۲، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۴۳، ۸۵۱، ۸۶۹، ۸۸۱، ۸۸۸، ۸۹۱، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸
درد، میر ۴۴، ۴۹، ۵۸، ۵۹، ۷۴، ۷۶، ۷۷، ۷۹، ۸۰، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۱۸، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۶، ۱۶۷، ۱۸۱، ۱۹۹-۲۰۲، ۲۱۴، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۳۹-۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۷، ۲۶۸، ۲۸۷، ۲۹۳-۲۹۵، ۲۹۷، ۳۳۸-۳۴۲، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۵۰، ۳۶۹، ۵۰۹، ۵۷۵، ۶۶۹، ۶۹۴، ۶۹۵، ۷۰۴، ۷۰۹، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۳۳، ۷۳۵، ۷۴۱، ۸۳۱، ۸۷۵، ۸۷۷
درویش محمد ۱۷۵
دریا ۳۷۱
دل، محمد عابد ۲۰۶، ۲۰۸
دلآرام ۵۶۲

دلربا ۵۶۲
دلگیر، میاں (مرثیہ خواں) ۶۲۳، ۸۵۲
دوست محمد محمد شریف، معتمد خاں ۵۱۷
دولہن جان ۱۳۹
دھنی، علی جیو گام ۱۰۰۳
دھنیا کمہاری ۷۸۵
دیانت الدولہ ۹۷۹
دیانت حسین بہاری ۸۳۶
ڈیسائی، جی ایس سر ۳۳۶
دیوانہ، راجہ سرب سنگھ ۳۷۶، ۳۷۷

ذ

ذاکر، محمد ۷۴۷
ذاکر بدایونی، حافظ حکیم مجاہدالدین ۹۳۴
ذاکر صدیقی، شیخ محمد ۵۳۳
ذکی کاکوروی ۶۱۴، ۶۴۴، ۱۰۰۲
ذوق کاکوروی، محی الدین خاں ۶۵۹
ذوق، محمد ابراہیم ۸۸، ۱۴۳، ۲۰۹، ۳۷۱، ۶۷۰، ۶۹۳،
۷۰۷، ۷۲۰، ۷۴۲، ۸۳۱، ۸۳۷، ۹۲۳
ذوقی، سید شاہ محمد ۳۷۵، ۴۹۸، ۷۴۸
ذوالفقار علی، نواب ۲۸۵، ۳۳۶، ۳۴۷
ذوالفقار علی، سید ۲۲۸، ۸۴۰
ذوالفقار علی خاں، محمد ۷۷۱

ڈ

ڈلہوزی، لارڈ ۴۰۸، ۸۱۲، ۸۹۷، ۹۵۸، ۹۷۹
ڈکن فاربس ۴۱۶
ڈون ژواں ۹۴۷
ڈیوٹ رابرٹ سن ۳۹۰

ر

رابرٹ برنس ۱۰۰۴
راجا، بلوان سنگھ (مہاراجا بلونت سنگھ) ۱۰۰۷، ۱۰۰۹
راجہ صاحب محمود آباد ۳۶۹، ۴۶۳، ۷۸۶، ۸۶۴،
۸۷۰، ۸۹۱
راجی کرمانی، ملا علی ۹۷۶
راحم ۲۰۹
رادھا ۹۹۱، ۹۹۵، ۹۹۶
راز ۳۷۱
راسخ ۵۷۱
راسخ سیالکوٹی، ۱۹۹
راغب، سبحان قلی بیگ ۵۰، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۴، ۲۸۸،
۳۳۱
رافت، شاہ رؤف احمد، ۷۱، ۸۳۷
رانجھا ۳۷۴
رائے رتن چند ۱۱۵
رائے مان ۶۵، ۱۰۲
ربیع انجب، حاجی ۴۳۰
رچرڈ اسٹریچی ۸۶۲
رحمت علی، حافظ ۶۷
رحیم الدین، خواجہ ۹۳۳
رحیم الدین دہلوی، شہزادہ ۸۲۶
رسا، میر عابد علی ۸۸۱
رستم خان ۳۲۵
رستمی بیجاپوری، کمال خاں ۹۸۱، ۱۰۰۰

رسوا، آفتاب رائے ۲۰۴
رشک، علی اوسط ۶۳۹، ۶۷۰_۶۷۲، ۶۷۴، ۶۷۵،
۶۷۷، ۶۸۲، ۶۸۷، ۶۸۹_۶۹۳، ۶۹۷، ۷۰۸،
۷۰۹، ۷۱۱، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۴۱، ۷۴۳،
۷۴۶، ۷۴۷، ۷۴۹_۷۶۳، ۷۶۵_۷۷۴، ۷۷۷،
۷۸۰، ۷۸۳، ۷۹۸، ۸۰۰، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۶، ۸۰۷،
۸۱۴، ۸۱۵، ۸۳۴، ۸۴۷، ۸۶۸، ۸۷۴، ۸۷۶،
۸۷۷، ۸۸۱، ۸۸۳، ۸۹۸، ۹۰۱_۹۰۳، ۹۰۶، ۹۲۹
رشکی، نواب محمد علی خاں ۸۱۶، ۸۲۶، ۸۳۰
رشید حسن خاں ۳۲۲، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۹، ۳۵۰، ۳۵۵،
۳۹۸، ۵۱۰، ۵۸۶، ۶۲۰، ۶۳۹، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۴،
۶۷۵، ۶۸۵، ۷۰۶، ۷۰۸، ۷۱۴، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸،
۷۱۹، ۷۷۱، ۷۷۴، ۷۷۷، ۷۷۸، ۹۰۶، ۹۰۸، ۹۱۰،
۹۲۴، ۹۲۸، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۴، ۹۵۲، ۱۰۰۹
رضا، کالی داس گپتا ۱۰۳۰
رضا، محمد ۱۸۶، ۱۸۷
رضی تبریزی، ملا محمد ۶۱۴
رعنا ۲۰۹
رقمی، محمد عظیم اللہ ابن امین اللہ طوفان ۱۷۱، ۳۴۴، ۳۹۵،
۶۷۶، ۶۷۷، ۷۱۶، ۷۲۴، ۷۶۲، ۷۸۷
رفیع، محمد ۱۲۸، ۱۶۷_۱۷۲
رقت لکھنوی، قاسم علی ۵۷، ۲۰۵
رکش/ رکیش ماروانت، مسٹر ۵۴۰، ۵۴۵، ۵۴۹، ۵۸۰
رگھوبر دیال، منشی ۶۴۷
رجو (طوائف) ۱۰۰۷
رنج، حکیم فصیح الدین ۳۶۷، ۸۳۸
رند ۲۰۵، ۷۰۷
رند، رائے کھیم نارائن ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۷
رند، سید محمد خاں (وفا) ۱۷۷، ۸۷۱، ۸۷۹، ۸۸۳،
۸۸۵، ۸۸۶، ۸۸۸، ۸۹۸، ۹۰۱، ۹۰۳، ۹۰۶، ۹۲۲،
۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۹
رند، گنگا پرشاد ۵۷، ۷۰
رند، مہربان خاں ۱۸۰، ۳۴۶
رنگیلا، محمد شاہ ۸۷، ۹۳، ۲۶۸
رنگین، سعادت یار خاں ۳۴، ۳۶_۳۹، ۵۵_۵۸،
۶۰_۶۲، ۱۰۱، ۱۳۸، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۶۱، ۱۶۶، ۲۰۵، ۲۰۶،
۲۲۸، ۲۷۶، ۲۸۴، ۳۰۴، ۳۰۶_۳۳۷، ۳۵۳، ۳۵۴،
۳۵۶، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۷۴، ۵۸۱، ۶۶۵، ۷۰۵، ۷۰۷،
۷۰۹، ۷۱۴، ۷۱۹، ۷۳۰، ۸۰۵، ۹۶۹
رواں، جعفر علی ۵۶۴
روشن الدولہ ۶۸۲، ۷۸۵
رونق ۷۸۰
ریاض الحسین ۶۰۱
ریحان، ریحان الدین ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۱۱۹، ۹۲۹

ز

زاسپادیلوا (عرفیت اچھے صاحب) ۵۹۶
زائر، سید محمد میر ۷۱۷، ۸۷۲، ۸۷۹
زاہر ۳۷۰
زتشی، پنڈت منوہر لال ۱۲۴
زخمی ۱۷۶، ۲۰۸
زکا ۳۷۱
زکی مرادآبادی، مہدی علی خاں ۵۶، ۹۳، ۳۴۹، ۳۶۹،
۲۷۲، ۳۹۵_۴۰۴، ۶۷۱
زلال ۲۰۹
زور، ڈاکٹر سید محی الدین قادری ۲۰۹، ۵۷۲، ۵۷۳

زیبا ۲۰۹
زین العابدین ۳۹۶، ۳۹۷، ۴۰۴
زین العابدین خاں، مرزا ۱۸۳۱

س

ساحل بلگرامی ۹۵۲
سالک ۸۲۸
ساماں ۲۰۹
سائمن ڈگسی ۸۶۲
سبحان رائے ۴۵۹، ۴۶۰، ۵۷۴
سبقت، مرزا مغل ۷۱، ۷۳، ۲۰۵، ۲۸۷، ۶۷۶
سپند ۲۰۹
سجاد، حکیم ۱۵۷
سجاد حسین ۹۲۵، ۹۲۷
سجاد، ذوالفقار الدولہ ۱۱۲، ۹۹۳
سجاد، میر سجاد ۲۰۳، ۲۰۶، ۲۳۰
سچل سرمست، حضرت ۱۰۰۸
سحر، ابو محمد ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۱۸، ۷۱۹
سحر، احمد حسین ۵۷، ۱۰۵، ۷۶۵، ۷۶۹
سحر، امان علی ۷۶۴، ۷۷۱، ۸۰۷
سخاوت علی، مرزا ۸۱۰، ۸۱۳
سخن دہلوی، فخر الدین حسین ۵۹۰، ۵۹۳، ۶۳۹، ۶۵۴،
۶۳۶، ۶۳۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۲_۶۵۷،
۶۵۹_۶۶۱
سخن، غلام مصطفیٰ ۵۷۰
سخی حسن، سید ۱۹۲
سدل مشر، پنڈت ۵۰۷
سراج اورنگ آبادی، ۱۰۲۷
سرسبز، مرزا مینڈھو ۵۰، ۱۰۷، ۱۱۸، ۱۸۱، ۲۱۶، ۳۳۰،
۳۴۶، ۳۴۸
سرشار، پنڈت رتن ناتھ ۶۳۵، ۶۳۹
سرو، آزاد ۱۸۹
سرور، ڈاکٹر آل احمد ۷۴۱، ۷۴۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۲
سرور جہاں آبادی ۲۶۴
سرور، مرزا رجب علی بیگ ۵۸۳، ۵۸۵، ۵۸۶،
۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۸، ۶۰۵_۶۳۵، ۶۴۹،
۶۵۰، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۷، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱،
۶۶۲، ۷۸۰، ۸۳۷، ۸۴۰
سرور، میر محمد خان بہادر اعظم الدولہ ۷۱، ۱۰۲، ۱۰۴،
۱۶۸، ۱۹۵، ۲۲۷، ۲۸۰، ۲۸۶، ۳۳۵، ۳۴۵، ۳۵۲،
۳۷۵، ۷۴۴، ۱۰۰۷، ۱۰۱۰، ۱۰۳۱
سسی ۳۷۴
سسیر ۴۴۱، ۴۶۳
سعادت علی خاں، نواب ۴۰، ۴۳، ۴۴، ۵۰، ۵۳، ۵۴،
۸۹، ۹۳، ۱۰۲، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۳_۱۱۷، ۱۲۸،
۱۳۴، ۱۳۹_۱۴۲، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۴_۱۵۷،
۱۶۱، ۱۶۵، ۱۸۴، ۲۲۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۷۵، ۳۵۸،
۳۶۷، ۳۷۰، ۳۹۲، ۵۵۸، ۵۷۳، ۶۶۶، ۶۶۷،
۶۷۹، ۷۸۴، ۹۶۰
سعادت علی خان بہادر، نواب وزیر الممالک ۳۶۳
سعد اللہ، مولوی ۳۹۸
سعدی شیرازی ۲۸۶، ۳۱۵، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۵، ۳۴۷،
۴۳۹، ۴۵۴_۴۵۹، ۴۶۲، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۷، ۵۸۱،
۶۷۸، ۷۴۹، ۸۲۵
سعید الدین، مولوی ۵۳۹
سعید خاں، نواب سید محمد ۳۹۸

سکندر بیگم، نواب (والیہ بھوپال) ۶۱۶
سکندر حشمت، مرزا ۹۵۸
سلطان التمش ۵۵۰
سلطان حسین مرزا ۵۰۴
سلطان، خواجہ طالب علی خاں ۸۳۸
سلطان مراد خانی ۴۲۸
سلمان ۷۴۹
سلیم احمد ۴۴۴
سلیم بخت، مرزا ۳۵۴
سلیم جعفر ۱۰۰۶، ۱۰۰۹، ۱۰۲۹، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲
سلیم چشتی ۱۰۱۱
سلیم، میر سلیم ۲۰۴، ۳۷۰
سلیمانؑ، حضرت ۳۵۵، ۷۶۶، ۸۲۱، ۱۰۱۶
سلیمان جاہ ۸۵۵
سلیمان حسین، ڈاکٹر سید ۳۵۸، ۳۶۷، ۵۶۴، ۶۴۰،
۶۴۳، ۷۶۹
سلیمان شکوہ، شہزادہ ۵۰، ۶۱، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۱، ۷۶،
۷۸، ۸۸، ۸۹، ۹۳، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۴، ۱۲۰،
۱۲۱_۱۲۳، ۱۲۵_۱۲۷، ۱۳۹_۱۴۰، ۱۴۳، ۱۷۴، ۱۸۳،
۱۸۴، ۱۸۷، ۲۰۲_۲۰۴، ۲۲۶، ۲۵۳، ۲۶۱_۲۶۴،
۲۶۵، ۲۷۶، ۲۸۵، ۳۲۴، ۳۳۱، ۳۳۶، ۳۴۷، ۳۵۱،
۳۵۳، ۳۵۴_۳۵۷
سلیمان قلی خاں ۲۰۰
سلیمن صاحب (ریذیڈنٹ) ۸۹۴، ۹۵۷، ۹۵۹
سنان ۶۹۰
سندر کیشر ۵۲۵، ۵۲۶
سودا، مرزا رفیع ۴۰، ۴۳، ۴۵، ۵۰، ۵۲، ۵۶، ۵۸،
۵۹، ۶۰، ۶۱، ۷۴، ۷۷، ۸۰، ۸۸، ۹۴_۱۰۰، ۱۱۴، ۱۱۸،
۱۳۴، ۱۳۶، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۶۶، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۸۰،
۱۸۵_۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۱_۱۹۳، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۰۰، ۲۰۱،
۲۰۴_۲۰۶، ۲۱۴، ۲۱۷، ۲۲۰، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۵، ۲۲۶،
۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۳، ۲۳۶_۲۴۷، ۲۵۱، ۲۵۴، ۲۵۸،
۲۶۱_۲۶۴، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۱_۲۷۴، ۲۸۷، ۲۹۳،
۳۱۲، ۳۱۴، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۱، ۳۴۲،
۳۴۴_۳۴۷، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۶۹، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹،
۳۸۰، ۳۸۲، ۵۱۴، ۵۶۹، ۵۷۷، ۶۴۰، ۶۶۵_۶۶۶،
۶۶۹، ۶۷۵، ۷۰۹، ۷۱۲، ۷۲۰، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۳۱،
۷۷۶، ۸۰۱، ۸۰۲، ۸۰۵، ۸۳۱، ۸۴۷، ۸۷۷، ۹۳۲،
۹۵۵، ۱۰۲۲، ۱۰۲۵
سورت تام کیشور، سورتی مشر ۵۱۵
سورج مل ۴۲۴، ۴۲۵
سوز، میر ۴۰، ۴۳، ۴۵، ۴۷، ۷۴، ۷۵، ۷۷، ۱۱۴،
۱۳۶، ۱۸۰، ۲۰۴، ۲۲۸، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۵، ۲۹۳، ۳۱۱،
۳۲۹، ۳۳۶، ۳۵۴، ۳۷۰، ۶۰۷، ۶۴۰، ۶۶۵
سوم دیو ۵۱۵
سہا لکھنوی، حکیم رضا حسین ۸۸۱
سہیل، ڈاکٹر آغا ۶۴۲
سہیل بخاری، ڈاکٹر ۵۹۰، ۵۹۵
سہیلی، امیر شبنم ۵۳۴
سہیلی، شیخ احمد ۵۰۴
سہیلی، میر احمد ۷۹۰
سیبک فتاحی نیشاپوری ۶۱۷
سیٹھ بہرام جی فردون جی مرزبان ۸۶۴
سید ۲۰۸
سید احمد ۴۹۴
سید احمد خاں، سر ۳۵۱، ۵۴۹، ۵۸۵، ۶۳۵، ۶۵۴،

۸۴۰
سید احمد بریلوی ۵۶۶
سید احمد دہلوی ۹۳۰
سید محمد ۱۱۲، ۴۵۰، ۵۰۱، ۵۷۱، ۸۹۱، ۸۹۲
سید محمد، میر ۶۲۳
سید محمد (کاتب) ۹۲۹
سیدو، مرزا ۸۷۱

ش

شاپور ۴۲۷
شاد، شیخ محمد جان ۸۲۲
شاد عظیم آبادی، سید علی محمد ۸۴۰
شاداب علی خاں ۲۶۵
شاداں ۲۰۹
شادمان رضا بہادر ۶۵
شاکر، محمد عبدالرحمٰن ۸۲۸
شاہ جہاں ۴۹۴، ۶۱۰، ۸۲۵
شاہ جی ۸۹۱
شاہ چھڑا ۹۵
شاہ حسن ۷۱
شاہ خیراللہ ۶۲۳
شاہ دانشیم ۵۳۴
شاہ ضبط ۷۱
شاہ عبدالجلیل ۳۴۷
شاہ عبدالسلام، ڈاکٹر ۳۵۷، ۷۴۷، ۷۹۸، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۸۹، ۹۵۲
شاہ عبدالعزیز ۳۲۴
شاہ عبدالقادر ۵۰۱، ۵۴۷
شاہ کریم عطا سلونی ۸۷، ۸۸
شاہ کمال، کمال الدین ۶۳، ۶۸، ۷۰، ۷۱، ۸۸، ۹۵، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۸۶، ۱۸۷، ۳۳۵، ۳۳۵، ۳۴۷، ۳۵۲، ۳۷۷، ۳۸۵، ۵۶۹
شاہ گلشن ۳۳۹
شاہ مستان درویش ۳۷۸
شاہ محمد ۴۲۷
شاہ محمد رفیع الدین ۵۴۷، ۵۶۶
شاہ ملول ۵۶۹
شاہ مینا ۶۲۳
شاہ نصیر ۴۸، ۵۱، ۱۸۱، ۲۸۸، ۳۱۴، ۳۳۹، ۳۴۳، ۶۱۰، ۶۷۰، ۸۳۱، ۸۳۸
شاہ نوری ۸۳۶
شاہ نیاز بریلوی ۱۸۱
شاہ ولایت ۸۸
شاہ ولی اللہ ۲۹۲، ۳۴۴، ۵۷۴
شاہد احمد دہلوی ۴۴۳
شاہد حسین، ڈاکٹر محمد ۸۷۰
شائق ۳۷۱
شایاں، منشی طوطا رام ۹۸۱
شبلی نعمانی، سید مولانا ۲۶۴، ۵۷۲، ۵۷۴، ۵۷۷، ۵۷۸، ۸۴۱، ۸۴۳، ۸۵۱
شبیہ الحسن، ڈاکٹر ۷۰۷، ۷۱۶، ۷۱۹
شجاع الدولہ، نواب ۳۵، ۵۰، ۶۶، ۶۷، ۹۳، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۳، ۱۱۸، ۱۷۳، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۵، ۳۳۰، ۳۴۷، ۳۵۸، ۳۷۶، ۴۵۲، ۴۵۳، ۵۲۴، ۵۳۹، ۶۰۷، ۶۶۶، ۶۷۰، ۷۴۰، ۸۱۰، ۹۳۰، ۹۵۵

شرر، مولانا عبدالحلیم ۹۶، ۶۳۵، ۸۵۵، ۸۵۸، ۸۶۹، ۹۰۶، ۹۱۴، ۹۲۲، ۹۲۴_۹۲۸، ۹۳۰، ۹۳۱
شرط، شاہ علاء الدین ۱۷۸
شرف، آغا محمد سیادت حسن سید جلال الدین حیدر ۷۶۴، ۷۶۹، ۸۸۱، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۰_۹۰۵، ۹۰۶، ۹۲۹
شرف، شیخ شرف الدین ۲۰۳
شعور ۲۰۹
شفقت رضوی، سید ۲۸۰، ۳۹۵
شفیق اکبرآبادی ۹۹۷
شفیع، محمد ۶۱۳
شفیع خاں، مرزا محمد ۱۸۲، ۷۹۴
شفیع شیرازی، میرزا محمد ۹۳۰، ۹۳۱
شکراللہ شیخ ۴۷۴
شکیب ۲۰۹
شکوہ، محمد رضائی ۲۰۶
شگفتہ، نواب مرزا سیف علی ۵۲۴
شمس الحق فاروقی ۱۰۳۱، ۱۰۳۲
شمس الدولہ ۵۱۸
شمس الدین ۸۹۲
شمس الرحمٰن فاروقی ۱۰۲۹، ۱۰۳۲
شمس، مظہر الحق ابوالقاسم محمد ۸۲۶، ۸۳۳
شمشیر خاں (حاکم غزنیں) ۶۱۰
شمیم ۲۰۹، ۳۷۱
شمیم قاضی، محمد ۳۷۵
شمیدر ۵۱۹، ۵۳۵
شنٹ، مسٹر ۱۶۲
شنکرداس ۱۰۰۹
شوداس ۵۱۵
شورش ۳۶۷
شورش (میرمکتا) ۵۷۷
شوری ۶۲۳
شوق، قدرت اللہ ۶۸، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۸۰، ۱۹۵، ۲۹۷، ۳۳۵، ۵۶۹، ۵۷۱، ۵۷۸، ۶۰۰،
شوق، نواب مرزا تصدق حسین خاں ۵۷، ۳۶۷، ۸۷۴، ۸۹۷، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۲۷، ۹۲۹، ۹۳۲_۹۴۳، ۹۴۵، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۹، ۹۸۲، ۹۹۰،
شوق قدوائی، احمد علی ۹۰۹، ۹۱۵، ۹۲۱، ۹۲۴، ۹۲۷
شوق نیموی ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۹
شوکت بخاری ۳۱۰
شوکت، تصدق علی ۷۰
شوہر دسلوہ پرتکیز خاں بہادر، حکیم ۵۹۶
شہباز (خواجہ سرا) ۲۸۲
شہباز بیگ ۲۸۴
شہباز، سید محمد عبدالغفور ۱۰۰۹، ۱۰۲۹، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲
شہید ۱۷۸، ۱۹۹، ۷۸۰
شہید، حفیظ الدین احمد ۸۴۱
شہید غلام امام ۶۷۷
شہیدی ۲۶۴
شیخ چاند ۱۰۰۰
شیخ سعدی عرف شاہ پران ۵۳۳
شیخ نظام ۱۷۵، ۱۷۶
شیدا، نواب محمد حسن خاں ۷۲۲، ۹۰۳
شیرخاں ۵۱۹
شیرخاں، محمد ۹۸۰

شیرشاہ ۵۱۷
شیریں بیگ ۳۱۳
شیفتہ، نواب مصطفیٰ خان ۸۲، ۱۰۵، ۱۴۳، ۱۷۱، ۱۸۵،
۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۵، ۳۴۷، ۳۵۴، ۳۵۷، ۳۵۹، ۳۷۶،
۳۷۱، ۳۷۵، ۳۸۹، ۳۹۵، ۳۹۸، ۴۰۴، ۵۲۲، ۵۷۷،
۶۴۰، ۷۲۱، ۷۲۴، ۷۴۷، ۷۸۵، ۷۹۳، ۸۲۶، ۸۲۸،
۸۳۶_۸۳۸، ۸۴۰، ۸۴۸
شیکسپیئر ۳۴۱، ۹۵۰، ۱۰۱۲، ۱۰۱۴
شیون، جعفر علی ۱۶۵، ۶۰۷، ۶۳۹، ۶۴۱، ۶۴۵،
۶۵۷، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۲
شیونرائن، منشی ۶۰۹، ۶۱۲

ص

صابر دہلوی، مرزا قادر بخش ۲۸۶، ۳۳۵، ۷۷۴،
۷۷۸، ۷۸۷، ۷۹۳، ۸۱۷، ۸۳۸، ۸۷۲، ۸۷۹،
۱۰۱۰، ۱۰۳۱
صاحب، جوزف جوہانس ۸۹۲
صاحبقراں ۲۹۹
صادق ۵۲، ۲۰۸
صادق ترک، آقا ۵۱۲
صادق علی خاں، نواب ۴۵۲
صالح، مرزا کاظم علی ۷۶۴
صائب تبریزی ۲۳۱، ۳۷۰، ۳۷۲، ۴۳۸، ۶۶۸، ۶۹۴،
۶۹۶، ۷۰۰، ۷۴۹، ۷۶۶
صبا، لالہ کانجی مل ۷۱، ۱۸۴، ۲۰۴
صبا، محمد مظفر حسین ۱۰۲، ۳۸۸، ۳۹۵
صبا، میر وزیر علی ۷۰۷، ۷۵۰، ۸۱۴، ۸۱۶، ۸۴۳، ۸۷۴،
۸۷۸، ۸۸۰_۸۹۰، ۹۰۱، ۹۰۴، ۹۰۶، ۹۲۴، ۹۲۹،

صدر، میر صدرالدین ۱۹۹، ۲۱۰، ۵۸۸
صدرالحق، ڈاکٹر ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۳۰، ۸۳۸، ۸۴۳،
۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱،
صدیق جاوید، ڈاکٹر ۴۹۸
صدیق حسن خان ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۹۵
صفا بدایونی، محمد عبدالحیٰ ۵۸۷، ۵۹۵
صفائی، مرزا صفی الدین خاں ۱۹۹
صفدر جنگ ۷۹۴
صفدر مرزا پوری ۷۸۳
صفیر بلگرامی، سید فرزند احمد ۷۱، ۸۲، ۱۰۴، ۱۰۵، ۳۴۱،
۳۴۵، ۳۷۱، ۳۷۵، ۶۱۸، ۶۴۷، ۶۵۸، ۶۶۷، ۶۷۴،
۷۲۵، ۷۴۲، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۶۹، ۷۷۱، ۷۷۸،
۷۹۵، ۷۹۹، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۹، ۸۲۴، ۸۷۴،
۸۷۹، ۸۸۰، ۸۸۹
صمصام الدولہ ۱۹۹
صہبائی، امام بخش ۸۲۸، ۸۴۸

ض

ضابطہ خان ۱۸۰
ضاحک، میر غلام حسین ۹۴، ۱۰۷
ضامن کنتوری ۹۲۷
ضمیر ۱۹۲
ضمیر، میر مظفر حسین ۵۲، ۵۷، ۶۷۸، ۸۱۴
ضیا، سخاوت علی ۸۸۱
ضیاالدین خاں ۶۱۸
ضیاالدین نخشبی ۳۶۶، ۳۶۷، ۴۷۴
ضیغم جنگ ۳۷۸

ضیغم رامپوری، حافظ اکرام احمد ۸۲۶، ۸۳۲، ۸۳۶، ۸۴۰
ضیغم، محمد عبداللہ خاں ۵۷۰

ط

طالب، طالب حسین خاں ۲۰۶، ۲۰۸
طالب بناری ۸۶۴
طالب علی، میر، اچھوتی والے ۸۵۲
طالش، ولی احمد شہاب الدین ۵۰۶
طبیب الدولہ ۹۷۹
طپاں، رمضان بیگ ۱۹۷، ۲۰۸، ۲۰۹
طپش، مرزا جان ۴۷۰، ۴۸۹، ۵۱۳، ۵۱۸، ۵۲۸، ۸۳۶
طفیل احمد ۴۸۸
طلعت حسین نقوی ۱۰۲۸، ۱۰۳۶
طور ۹۷۹
طوفان، امین اللہ ۶۷۶، ۶۷۷، ۷۱۶، ۷۴۷، ۷۷۸، ۷۸۷
طہماس بیگ خاں/طہماسپ خان، ۱۴۷، ۱۶۱، ۲۸۲ـ ۲۸۴، ۲۹۸، ۳۳۴

ظ

ظریف ۲۰۹
ظفر، بہادر شاہ ۷۹۹، ۸۳۸، ۸۹۶
ظفر اقبال، ڈاکٹر ۶۹۱، ۷۱۸
ظہور، ۲۰۹
ظہور اللہ (فقیہ) ۶۲۳
ظہور حسن رام پوری، سید ۹۰۹
ظہورن ۸۱۲
ظہوری، ملا ۲۱۲، ۲۱۳
ظہوری ترشیزی ۶۳۵، ۸۳۸
ظہیر احسن، سید ۴۲۲، ۴۶۳

ع

عابد، شیام لال ۱۷۱
عابد، عابد علی ۴۶۱، ۴۶۳، ۸۸۱، ۸۸۹
عابد نارنولی، مولوی محمد ۵۹۶
عابد پشاوری ۱۴۷، ۱۶۵، ۱۷۰
عاجز، اکرام علی ۷۹۷
عاشق ۳۳۹
عالم ۵۱۴، ۵۱۵
عالم، بادشاہ محل بیگم نواب عالم آرا، ۹۳۵، ۹۳۷، ۹۴۰، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۹، ۹۸۲، ۹۸۹
عالم، میر ۵۷۰
عالم شاہ فریدی دہلوی، محمد ۳۵۱
عالی ۸۳۱، ۸۴۳
عامر، ڈاکٹر محمد یعقوب ۱۶۹
عبادت، حاجی مرزا عابد علی ۸۵۳، ۸۵۵
عبادت بریلوی، ڈاکٹر ۴۱۷، ۴۱۹، ۴۲۲، ۴۶۴، ۴۶۶ـ ۴۷۱، ۴۷۳، ۴۸۷ـ ۴۸۹، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۵، ۵۱۸، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۴۰، ۵۵۱، ۵۶۰، ۵۶۷، ۵۷۹، ۸۷۰، ۸۹۲، ۹۰۴
عباس خان لکھو رسروانی ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۲۳
عباسؓ علمدار، حضرت ۹۶
عبدالباقی خاں قندھاری ۷۸۴
عبدالجامع، محمد (کاتب) ۶۸۵

عبدالحق، مولوی ۶۳، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۳۹، ۱۶۲، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۷، ۲۷۶ـ۲۷۸، ۳۳۵، ۳۴۵، ۳۵۷، ۳۶۷، ۳۸۴، ۴۰۴، ۴۵۱، ۵۳۱، ۵۷۲، ۵۹۵، ۷۶۹
عبدالحکیم، شیخ ۸۲۶
عبدالحیٔ (خطاط) ۶۹۱
عبدالحیٔ، سید ۶۳، ۲۸۰، ۸۷۹، ۸۸۹
عبدالحیٔ، مولوی ۷۶۴
عبدالرحمٰن احسن (کاتب) ۹۷۸
عبدالرحمٰن چغتائی ۵۴۸
عبدالرزاق، ڈاکٹر ۳۳۵
عبدالرزاق، محمد ۸۳۹
عبدالرشید خاں ۴۷۴
عبدالرشید، قاضی ۴۶۴
عبدالسبحان، ڈاکٹر ۸۳۱، ۸۳۲، ۸۴۸، ۸۵۰
عبدالستار صدیقی، ڈاکٹر ۱۴۸
عبدالسلام خان رامپوری، محمد ۲۳۵، ۲۸۰
عبدالسلام ندوی ۲۸۰، ۲۸۱
عبدالغنی ۸۳۰
عبدالکریم، منشی ۶۱۲، ۶۴۴
عبداللطیف ۸۲۵، ۸۹۳، ۸۹۴
عبداللطیف، نواب ۸۳۲
عبداللہ (والد حضور اکرمؐ) ۶۸۴
عبداللہ، ڈاکٹر، سید ۵۰۱، ۶۹۷، ۷۱۸، ۷۱۸
عبداللہ احرار، خواجہ ۷۲۰، ۷۲۳
عبداللہ خاں ۵۷۲
عبداللہ خاں، نواب محمد ۸۲۴، ۹۶۹
عبدالماجد دریا آبادی ۲۸۱، ۹۳۴، ۹۵۰، ۹۵۲
عبدالمطلب ۶۸۴
عبدالمومن فاروقی ۱۰۰۹
عبدالواحد خاں، محمد ۷۷۹
عبدالودود، قاضی ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۱۰، ۱۲۷، ۱۴۸، ۱۶۷ـ۱۷۱، ۱۸۶، ۱۹۳، ۱۹۵، ۲۲۱، ۲۷۹، ۳۳۴، ۳۵۸، ۳۶۷، ۳۷۶، ۳۶۸ـ۳۸۹، ۳۹۵، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۸، ۵۸۸، ۵۹۵، ۶۴۷، ۶۵۸، ۶۷۴، ۷۱۶، ۷۴۷، ۷۶۴، ۷۷۱، ۷۷۸، ۷۹۴، ۷۹۳، ۷۹۵، ۸۰۸، ۹۲۴، ۹۳۱
عبرت، میر ضیاالدین ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۵
عبرت وعشرت ۵۶
عبیدہ بیگم ۴۱۲، ۴۵۵، ۴۹۸، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۴۹، ۵۵۱، ۵۶۵، ۵۶۸، ۵۸۲
عبیدی، مولوی عبیداللہ سیدنی پوری ۸۴۸، ۸۵۱
عتیق صدیقی، محمد ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۴، ۴۲۹، ۴۵۰، ۴۵۴، ۴۶۳، ۴۶۷، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۸، ۵۱۰، ۵۱۳، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۳۲، ۵۳۸، ۵۵۱، ۵۷۸، ۵۸۲
عثمان خاں، محمد ۶۰۰
عرش، میر کلو، میر حسن عسکری ۸۱۷، ۸۱۸ـ۸۲۴، ۸۳۷
عرشی، امتیاز علی خاں ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۵۶، ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۶۸، ۱۷۲، ۱۸۴، ۱۸۶، ۱۹۳ـ۱۹۵، ۱۹۷، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۸۰، ۳۸۵، ۴۶۳، ۷۱۷
عرفی ۱۳۹، ۲۶۴، ۳۲۷
عزت، غلام حیدر ۳۶۵، ۵۵۴، ۵۸۰
عزت اللہ بنگالی ۳۹۰ـ۳۹۶، ۹۰۸، ۹۱۰، ۹۱۱
عزتی ۳۲۷
عزیز، آغا (سوداگر گجرات) ۲۹۱، ۳۰۴

عزیز، مرزا محمد ہادی ۳۱۴
عزیز، یوسف علی خاں ۸۱۴
عزیز احمد ۴۹۸
عزیزن طوائف ۹۵
عسکری، مرزا محمد ۱۲۸، ۱۶۷ـ۱۷۲، ۷۳۴
عشرت، غلام علی ۵۸۲، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲،
۶۰۳، ۶۰، ۶۰۵
عشرت رحمانی ۸۶۴، ۸۷۰
عشرت لکھنوی، خواجہ محمد عبدالرؤف ۱۰۳، ۷۲۱، ۷۴۷،
۸۱۷، ۸۲۴
عشرت ہذال، میاں ۱۸۰
عشق، میر عزت اللہ ۴۳۰
عشق، سید برکت اللہ ۱۸۰، ۳۱۹، ۳۴۷، ۳۵۸، ۳۶۷
عضدی، مولانا عضدالدین ۱۷۸، ۸۳۹، ۸۴۰
عطااللہ پالوی ۹۳۲، ۹۳۳، ۹۳۴، ۸۲۸، ۹۳۹، ۹۵۲،
عطا کاکوی ۱۶۸، ۳۸۴، ۳۸۸
عظیم، مرزا عظیم بیگ ۵۰، ۱۰۷، ۱۱۴، ۱۱۸، ۱۶۹، ۲۵۴،
۲۸۸، ۳۳۸، ۳۴۰، ۳۴۶ـ۳۴۸
عظیم دہلوی ۱۸۰، ۳۶۴
علی، آغا ۸۴۳
علی ابراہیم خاں، نواب ۳۲۹
علی اصغرؓ، حضرت ۹۶
علی اصغر خان بہادر، نواب ۸۳۸
علی اظہر، مرزا ۹۹۸
علی اکبرؓ، حضرت ۲۶۴، ۹۸۸
علیؓ، حضرت ۴۲، ۵۷، ۶۸، ۶۹، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۹۶،
۳۴۱، ۳۷۸، ۳۷۹، ۵۱۵، ۶۸۴ـ۶۸۸، ۶۹۱، ۸۹۵،
۹۷۶، ۹۸۷
علی بخش، خواجہ ۷۴۰
علی بخش، میاں ۳۹۶
علی بخش، میر ۱۵۷
علی خاں، مرزا ۹۳۴
علی خاں، نواب، آقا ۹۳۴
علی رضا ۵۷۰
علی مظفر خاں، سید ۴۵۲، ۴۵۳
علی موسیٰ رضا، امام ۱۳۹
علی تقی خاں بہادر ۱۱۱، ۶۰۹، ۹۵۸
علیم الدین محی الدین، محمد ۸۷۰
عماد الملک، غازی الدین خان بہادر فیروز جنگ، نواب
۱۷۵، ۳۷۸
عنایت اللہؒ، حضرت شاہ ۵۳۴
عنایت اللہ حجام ۲۰۴
عنایت اللہ، شیخ ۴۷۰
عنایت علی بیگ، مرزا ۸۱۰
عنایت محمد، مولوی ۲۱۰
عندلیب شادانی ۷۱۸
عیاں، ہاشم علی ۵۲۵، ۵۶۴
عیسیٰؑ، حضرت ۸۹۳، ۸۹۵، ۹۰۲
عیسوی خان ۵۹۸
عیش، فدا علی ۶۳۹، ۷۴۷، ۷۶۹، ۷۷۸، ۸۲۲،
۸۲۳، ۸۲۴، ۸۵۲، ۸۶۹، ۹۵۲، ۹۵۸
عیش لکھنوی، آغا علی ۳۸۸
عیشی، طالب علی ۵۷، ۳۲۶، ۳۲۸، ۳۳۹، ۳۹۶،
۳۷۲ـ۳۷۵، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۳، ۶۶۷، ۶۶۸،
۶۶۹، ۶۷۹، ۷۰۶، ۷۲۴، ۷۳۱

غ

غافل، منور خاں ۲۰۹، ۳۷۱، ۶۷۷، ۷۸۵، ۷۸۶
غالب، مرزا اسد اللہ خاں ۲۴۴، ۲۴۹، ۳۸۹، ۳۹۱، ۳۹۸، ۴۰۴، ۵۹۳، ۶۰۸، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۴۴، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۵۰، ۶۵۸، ۶۶۲، ۶۶۷، ۶۶۹، ۶۷۳، ۶۸۷، ۶۹۴، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۴_۷۰۸، ۷۱۵، ۷۱۷، ۷۲۰، ۷۲۵_۷۲۷، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۴۰_۷۴۳، ۷۴۸، ۷۹۸، ۸۰۲، ۸۱۰_۸۱۳، ۸۱۵، ۸۲۲، ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۳۱، ۸۳۷، ۸۴۱، ۸۴۴، ۸۴۶، ۸۴۸، ۸۸۳، ۸۸۸، ۸۹۶، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۸، ۹۵۵، ۹۵۸، ۱۰۰۴، ۱۰۰۵، ۱۰۱۱، ۱۰۲۵، ۱۰۲۷
غالب، نواب بہادر بیگ خاں ۳۳۰
غزالی، امام ۷۳۵، ۷۴۸
غضنفر، پروفیسر حبیب اللہ خاں ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۷۱۸
غلام اشرف ۵۰۷
غلام اکبر، منشی ۵۲۸، ۵۳۴
غلام جیلانی ۱۷۵
غلام حسین غازی پوری، مولوی ۴۶۴
غلام حسین گلاگیتی ۸۲۶
غلام حضرت، مفتی ۲۱۲
غلام رضا ۹۶۰
غلام رسول ۶۲۳
غلام صمدانی ۱۷۵
غلام عباس ۷۰، ۹۵
غلام علی، میر ۱۹۴
غلام علی خاں ۷۱، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۹۶، ۱۹۹، ۴۵۲
غلام قادر روہیلہ ۵۷۳
غلام قادر، منشی ۵۲۸، ۵۳۴
غلام مرتضیٰ، حکیم ۸۲۶
غلام مصطفیٰ خاں، میر ۴۵۲
غلامی، غلام علی شاہ ۲۸۸
غمگین، میر سید محمد ۲۸۸
غنی، میاں ۶۹۱
غنی کاشمیری ۶۷۷، ۶۹۶
غواصی ۴۶۷
غوث زریں، محمد (عوض) ۴۳۰
غوث علی، حافظ ۵۲۶
غوث علی شاہ، سید ۶۰۸، ۶۴۱، ۶۵۷
غیاث الدین محمد مرزا، نواب سراج الدولہ، ۱۰۶، ۲۰۴، ۵۸۱، ۸۷۱
غیرتی ۴۲۷
غیور، مہر اللہ خاں ۷۳

ف

فاخر مکین ۵۲، ۱۰۹، ۱۱۲، ۱۶۸، ۲۹۷، ۳۷۶
فارغ، لالہ سکندر رائے ۲۸۸
فاروق، محمد ۱۰۰۶
فاضل، مرزا محمد ۴۹۶
فاضل بیگ ولد صفدر بیگ ۵۷۱
فاضل لکھنوی، سید مرتضیٰ حسین ۷۲۴
فاطمہؓ، حضرت ۹۶، ۹۸۷
فانی، شیخ مغل ۱۸۴، ۲۱۰، ۲۱۱
فائق رامپوری، کلب علی خاں ۵۰، ۷۱، ۱۰۴، ۱۱۹، ۳۴۵، ۳۵۷، ۳۷۶، ۳۹۵، ۴۶۲، ۴۶۳، ۵۷۷، ۱۰۳۱

فائق، نورالدین ۸۳۹
فتح علی کپتان ۲۲۴
فتوت، ۲۰۰
فخرالدین، مولانا ۱۸۰، ۱۸۸، ۱۹۱، ۱۹۸
فخرالدین احمد، سید ۸۶۴
فخرالدین احمد خاں، بخشی الملک (مرزا جعفر)، نواب
۱۱۴، ۲۰۹، ۴۵۳، ۵۱۳، ۵۱۸، ۶۷۹
فدائی خاں ۵۲۵
فدوی لاہوری ۱۸۰، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۳۰
فراق، ثناء اللہ ۵۴، ۵۷، ۶۱، ۱۰۷، ۱۱۸، ۱۶۹، ۱۸۱،
۳۳۸-۳۵۰، ۳۸۰، ۸۳۸
فراق، خواجہ بہادر حسین ۶۷۷
فراق گورکھپوری ۱۹۲، ۲۴۱، ۲۴۳، ۲۴۸، ۲۸۰، ۷۳۶،
۷۳۷، ۹۳۳
فرانسس گلیڈن، پروفیسر ۴۲۰، ۴۲۱
فرحت اللہ بیگ، مرزا ۱۰۰۶، ۱۰۰۹، ۱۰۲۷، ۱۰۳۱،
۱۰۳۲
فرخ، مرزا ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۹۰
فرخ، نواب غلام قادر روہیلہ ۱۰۸، ۲۸۵
فرخ سیر ۱۰۶، ۲۱۰، ۵۲۵، ۵۵۸، ۵۶۵، ۸۶۲
فرخندہ بی (طوائف) ۳۰۳
فردوسی، ۳۲۱، ۳۲۲، ۸۱۲
فرمان فتح پوری ۷۶۴، ۷۶۹، ۸۰۸، ۸۷۰، ۸۷۹،
۹۰۹، ۹۳۰
فروغ، بشارت علی خاں ۶۰۰، ۶۰۵
فرہاد ۳۷۴، ۳۸۱
فریدالدین، شیخ ۵۲۸
فریدالدین عطار ۸۲۹، ۸۳۲
فصیح، پنڈت بدھیادھر، ۱۲۷، ۱۷۴، ۱۸۴، ۲۰۱
فصیح، مرزا جعفر علی ۲۰۹، ۶۷۷
فضل اللہ، مولوی ۵۰۷، ۵۲۶
فضل حق خیرآبادی ۷۴۱
فضل علی، میر ۲۳۳
فضل علی خاں، اعتمادالدولہ ۶۸۰، ۷۸۵
فضلی ۶۳۶
فغاں، اشرف علی خان ۲۰۴
فغانی ۴۲۷
فقیر، خواجہ محمد ۷۷۹
فقیر محمد ۸۲۵
فقیر، میر شمس الدین ۲۰۰، ۹۹۰
فقیر، میر نوازش علی ۱۹۹
فلپ سڈنی، سر ۶۵۶
فلک، میر سجاد حسین ۸۲۲
فلوٹ، ڈی سی کرنل ۳۱۹
فیض، سید محمد تقی ۸۵۱
فیض، فیض احمد ۲۴۴، ۸۷۷
فیض، مولوی محمد ۸۲۶
فیض اللہ خاں، نواب ۶۰۰
فیض دہلوی، میر معین الدین ۸۲۹
فیض علی، میر ۸۱۸
فیض علی بیگ، مرزا ۸۱۰
فیضی ۱۶۵، ۹۲۳
فیلن (ڈاکٹر ایس ڈبلو) ۱۰۳، ۳۳۴، ۳۵۲، ۳۸۵،
۴۲۲، ۴۵۴، ۵۶۳، ۶۴۰، ۷۱۶، ۷۱۹، ۷۸۳، ۷۹۳،
۸۸۹، ۱۰۰۵، ۱۰۱۱، ۱۰۲۹، ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲

عطار ۹

ق

قاآنی ۲۶۴
قاسم، حضرت ۹۶
قاسم، حکیم قدرت اللہ ۶۲، ۱۰۷، ۱۱۸، ۱۶۷، ۱۶۹،
۱۷۵، ۱۷۸، ۱۸۱، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۰۳، ۲۸۰، ۲۸۵، ۲۸۶،
۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۵_۳۴۸، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۷، ۵۱۳،
۵۲۲، ۸۲۸
قاسم علی خاں، نواب ۱۰۶، ۱۱۶، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۷۶، ۳۵۲
قاضی صاحب ۱۲۸
قائم، محمد ۲۰۵
قائم چاندپوری ۴۹، ۶۸، ۷۷، ۷۸، ۹۵، ۹۹، ۱۳۰،
۱۷۸، ۱۸۰، ۱۹۸، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۶، ۲۱۴، ۲۳۰، ۲۳۶،
۲۳۷، ۲۳۹، ۲۶۰، ۳۱۴، ۵۷۱
قبول، ۷۸۰، ۹۷۹
قتیل، محمد حسن، مرزا ۵۲، ۷۱، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۴، ۱۱۵،
۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۸، ۱۳۲، ۱۳۹، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۷،
۱۶۸_۱۷۰، ۱۷۴، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۹۷_۲۰۱، ۲۰۶_۲۰۸،
۲۱۰، ۲۳۰، ۲۳۳، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۸۷، ۶۷۰، ۶۷۸،
۸۸۸، ۹۲۲، ۹۲۸
قدر بلگرامی ۹۵۸
قدرت، قدرت اللہ ۳۴۰، ۵۸۸
قدرت اللہ، حکیم ۶۲
قدرت نقوی، سید ۱۶۲، ۱۷۲
قرار، بندہ علی خاں ۸۲۲
قسمت، نواب شمس الدولہ ۱۸۲، ۱۸۳
قصور ۳۷۱
قطب الدولہ ۶۰۹
قطب الدین، مودود چشتی خواجہ ۹۰
قطب علی خاں رامپوری ۹۵۷، ۹۶۰
قلق میرٹھی، آفتاب الدولہ خواجہ اسد علی خاں ۵۷، ۹۲۲،
۹۳۵، ۹۳۷، ۹۴۰، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۹، ۹۸۲، ۹۹۰،
۱۰۰۴، ۱۰۳۰
قلاش، حیات اللہ ۵۸۷، ۵۸۸
قلی قطب شاہ ۹۸۳
قمر، شیخ سرفراز علی ۸۲۲
قمر الدین خاں عرف میر حاجی قمر ۲۱۰
قوت، احمد علی ۷۰، ۷۱
قیس ۳۷۱
قیس حیدرآبادی، محمد صدیق ۲۹۷، ۲۹۸
قیوم نظر ۸۷۰

ک

کارنوالس، لارڈ ۱۸۴، ۳۵۳
کاشفی، ملا حسین بن علی واعظ ۴۲۵، ۴۷۳، ۵۰۴،
۵۳۴، ۵۳۵، ۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱
کاظم خاں، میر محمد ۴۲۴
کاظم علی خاں، مرزا ۶۸۹، ۷۰۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۸۸۱،
۸۹۰
کاظم علی تقی، مرزا ۶۲۳
کالی داس ۸۶۲
کبیر داس ۱۰۰۵، ۱۰۱۱
کبیر سنبلی، حکیم ۱۸۰
کرامت علی، مولوی ۶۸۱
کربلائی ۹۷۹

کشل لابھ ۴۱۵
کشور محل عالم (ملکہ) ۸۹۳، ۸۹۶
کریلا نقال ۸۹، ۹۳_۹۵
کریم الدین، منشی ۷۰، ۱۰۳، ۳۳۴، ۳۷۴، ۳۵۲،
۳۸۳، ۳۸۵، ۴۲۲، ۴۵۴، ۵۵۳، ۵۶۳، ۶۴۰، ۶۷۶،
۷۰۸، ۷۱۶، ۷۱۹، ۷۷۹، ۷۸۳، ۷۸۷، ۷۹۳، ۸۸۰،
۸۸۹، ۱۰۰۷، ۱۰۱۰، ۱۰۳۱
کریم اللہ، نواب ۹۳
کعب ابن زبیر ۲۹۲
کلارک ۱۴۴
کلاں وت ۶۲۳
کلب حسن خاں ۷۹۴
کلب علی خان، نواب ۵۰، ۱۸۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۷۹۴،
۸۹۴
کلنڈ صاحب (کمانڈر ان چیف) ۸۹۳، ۸۹۴
کلیم ۶۶۸، ۷۰۰
کلیم، میر محمد حسین ۲۰۰، ۲۰۵، ۲۷۸
کلیم الدین احمد، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۳۷۶، ۴۸۸، ۵۲۲،
۵۳۲، ۵۶۳، ۵۶۷، ۶۳۰، ۶۴۳، ۹۹۹، ۱۰۰۱، ۱۰۲۹،
۱۰۳۲
کمال، آغا میر ۱۰۹
کمترین، پیر خان ۲۵۱
کنور ۸۱۶
کنھیا ۹۹۵، ۹۹۶، ۱۰۱۱، ۱۰۳۱
کوکب قدر، سجاد علی مرزا ۹۵۶، ۹۶۲، ۹۶۷، ۹۹۷،
۹۸۱، ۹۸۶، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۰
کوکب محل، نواب بیگم ۸۹۲
کول بروک ۴۹۰، ۵۰۶
کھنڈوجی ۲۸۵، ۳۲۷
کیخسرو خاں ۴۷۲
کیرت نرائن، منشی ۶۴۷
کیفی، پنڈت برج موہن دتاتریہ ۹۲، ۱۳۹، ۱۷۶،
۱۷۰_۱۷۲، ۶۷۳، ۷۱۹
کیوان قدر ۷۸۰، ۹۵۸

گ

گارسیں دتاسی ۳۶۷، ۴۷۱، ۴۷۴، ۴۸۸، ۴۸۹، ۵۰۱،
۵۰۶، ۵۰۷، ۵۲۵، ۵۳۲، ۵۶۳، ۵۶۷، ۵۷۱، ۶۰۸،
۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۴، ۶۵۷، ۹۰۸، ۹۱۱، ۹۲۹، ۹۳۳، ۹۵۲
گب، جے ڈبلو ۴۲۸
گردیزی ۲۰۳
گرگیں خاں ۴۷۲
گرم ۵۲، ۱۲۲_۱۲۵، ۱۸۶، ۱۸۷
گریرسن، جی اے ۵۱۱
گستاخ، سید مرتضیٰ حسین ۸۴۳، ۸۵۱
گل کرسٹ، جون بورتھوک ۴۰۸_۴۳۴، ۴۲۸_۴۳۱،
۴۳۹، ۴۴۵، ۴۵۰، ۴۵۴، ۴۶۳، ۴۶۵_۴۶۸، ۴۷۰،
۴۷۴، ۴۸۷_۴۹۰، ۴۹۲، ۴۹۸_۵۰۲، ۵۰۴_۵۰۷،
۵۱۳_۵۱۶، ۵۱۸، ۵۲۲_۵۲۸، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۸_
۵۴۳، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۵۱، ۵۶۷، ۵۷۰_۵۷۲،
۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۷، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۵،
۵۸۶، ۶۲۱، ۸۲۹، ۹۰۸
گنپت رائے، راجہ ۳۰۳
گن پتی کائستھ ۴۱۵
گنگا پرشاد کول، پنڈت ۹۰۶

گوربخش ۱۰۰۹
گوکل پرشاد ۸۰۸، ۸۶۷، ۸۷۰، ۸۷۹
گوہر نوشاہی، ڈاکٹر ۵۲۳، ۶۰۵
گوئٹے ۹۴۷، ۹۵۰
گویا، فقیر محمد خاں ۳۰۵، ۶۷۲، ۶۷۷، ۶۸۲، ۷۸۳۔ ۷۹۳، ۸۱۴، ۸۱۵
گیان چند ۳۰۷، ۳۱۳، ۳۳۶، ۳۶۸، ۳۷۵، ۴۲۸، ۴۳۰، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۶۷، ۴۸۸، ۴۹۳، ۴۹۸، ۵۰۳، ۵۱۱، ۵۱۵، ۵۲۳، ۵۲۶، ۵۴۳، ۵۳۵، ۵۳۸، ۵۴۰، ۵۵۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۷، ۵۷۱، ۵۷۸، ۵۹۰، ۵۹۵، ۶۱۴، ۶۲۷، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۷، ۶۵۸، ۶۶۲، ۶۸۸، ۶۹۰، ۶۹۲، ۷۱۸، ۸۶۳، ۸۷۰، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۵۲، ۹۸۱، ۱۰۰۰

ل

لارنس، ڈی ایچ ۸۲، ۶۹۶
لارنس، مسٹر ۸۹۳
لالہ بلاس رائے کھتری ۱۰۰۷، ۱۰۰۹
لالہ سری رام ۳۸۸، ۳۹۰، ۳۹۵، ۳۹۷، ۴۴۴، ۶۴۶، ۶۵۸، ۸۴۳، ۸۹۰
لالہ سکھ دیو رائے ۴۶۴
لالہ کاشی راج کھتری ۵۶۲
لالہ گوبند سنگھ ۸۴۰
لالہ مان سنگھ ۳۰۴
لالہ مداری لعل ۳۰۳
لالہ موتی رام ۲۱۰، ۴۷۴
لچھمی نارائن ۵۵۸
لطافت لکھنوی، میر حسن ۸۵۲، ۸۵۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۹، ۸۷۰
لطف، مرزا علی ۵۶، ۶۸، ۷۱، ۷۳، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۰۸، ۱۶۸، ۲۷۷، ۴۱۷، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۶۲، ۴۶۳، ۵۵۶، ۵۶۷، ۵۷۰_۵۷۵، ۵۷۷، ۵۷۸، ۶۰۰، ۸۳۸
للو لال کوی ۴۱۷، ۵۰۷، ۵۱۳_۵۱۶، ۵۲۴_۵۲۶، ۵۲۸
للی ۶۵۶
لویٹ، جے ایچ ۵۴۴، ۵۲۶، ۴۳۱
لیڈن، ڈاکٹر ۵۵۲
لیلیان سکسٹن ۴۸۸، ۶۳۱، ۶۵۷، ۹۲۹، ۹۵۲

م

مادھو شرما ۵۱۴
مادھو سنگھ، مہاراجہ ۳۹۲
مارش مین ۴۱۶
مارکوئیس ولزلی، گورنر جنرل ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۴، ۴۱۶، ۴۲۴، ۴۲۹، ۵۰۲، ۵۱۳، ۵۱۷، ۵۴۵، ۵۵۸، ۵۷۹، ۵۸۰
ماروت ۹۸۱
مالک رام ۱۰۵
مانی، عبداللہ ۱۷۸
ماہ، مرزا عنایت علی بیگ ۸۱۶، ۹۰۳
ماہر، میر فخرالدین ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۰۵
مبتلا لکھنوی، مردان علی خان ۱۰۱، ۱۰۵، ۵۳۱
مبتلا و عشق میرٹھی، شیخ غلام محی الدین ۶۶، ۱۰۳، ۲۰۶، ۲۷۸، ۳۶۳، ۳۶۸، ۳۷۵، ۶۰۸، ۶۴۰

مبین، مولوی ۶۲۳
مٹکاف، مسٹر ۵۳۴
مٹگلوٹ (میکلورڈ) ۸۹۳
مجاہدالدولہ ۹۷۹
مجرم ۳۷۱
مجروح ۸۲۸
مجنوں ۳۷۴، ۳۸۱
مجنوں ۷۵۵، ۸۱۴، ۸۳۸
مجنوں گورکھپوری ۲۲۱، ۲۸۰، ۹۲۳، ۹۳۴، ۹۵۰، ۹۵۲،
۱۰۰۸، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲
مجلسی، شیخ محمد تقی ۶۹۰
مجلسی، علامہ محمد باقر ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۶، ۹۹۰
مجیب اللہ، مولوی ۷۳
مچھو، محمد بخش میاں ۳۱۹
محب، ولی اللہ ۶۱، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۶۹، ۲۰۴،
۳۳۸، ۳۴۰، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۸، ۳۵۱، ۳۵۳، ۳۵۷،
۳۸۱
محبت، نواب محبت خاں ۵۰، ۵۶، ۶۷، ۶۹، ۹۰، ۹۵،
۱۱۷، ۱۷۳، ۳۸۸
محبوب الٰہی ۳۳۱
”محبوب عالم، منشی ۴۲۷
محسن، مرزا ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸
محسن کاکوروی ۷۶۴
محسن لکھنوی، محسن علی ۳۶۷، ۳۸۷، ۵۸۷، ۵۸۸،
۵۹۵، ۶۷۲، ۶۸۳، ۶۸۵، ۶۸۸، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۵۰،
۷۶۲، ۷۷۹، ۷۹۸، ۸۰۵، ۸۰۸، ۸۱۱، ۸۱۸، ۸۲۳،
۸۳۸، ۸۴۱، ۸۵۳، ۸۶۹، ۸۷۲، ۸۷۹، ۹۰۴، ۹۳۳
محسن، محسن علی ۱۷۹
محشر، مرزا علی تقی ۵۰، ۲۰۴
محقق طوسی ۳۹۸
محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ وسلم، حضرت ۵۱۵، ۶۸۴، ۶۸۶،
۶۹۰، ۷۹۶، ۸۰۷، ۸۲۹، ۹۷۶، ۹۸۷، ۹۸۸
محمد، حکیم سید ۲۱۰
محمد، مرزا ۳۷۰
محمد علی، حکیم (معصوم علی خاں) ۴۲۷
محمد قادری، سید ۴۶۶، ۳۶۷، ۴۷۴
محمد آزاد، نواب سید ۸۳۲
محمد ابن سنان ۶۹۰
محمد بخش ۵۸۰
محمد بیگ ہمدانی ۱۰۷، ۱۱۴
محمد حسین ۱۹۹
محمد حسین لندنی، میر ۱۹۸
محمد خاں (قوال) ۶۸۰
محمد شاہ ۱۹۸، ۲۰۳، ۲۰۷، ۳۵۸، ۴۲۷، ۴۵۴، ۴۶۱،
۵۱۴، ۵۷۷، ۹۶۰
محمد علی ۴۳۰
محمد علی بیگ، مرزا ۳۱۰، ۳۵۹، ۴۶۹
محمد علی خاں، نواب ۱۰۰۷
محمد علی آفرین خاں، نواب ۳۷۰
محمد علی شاہ (اودھ کے بادشاہ) ۶۷۵، ۶۸۲، ۶۸۳
محمد علی شاہ (محمد علی خاں) ۳۸۶، ۶۰۹، ۶۱۲
محمد یوسف علی خان، نواب ۷۷۱، ۸۲۸، ۸۹۴
محمود الٰہی، ڈاکٹر ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۴
محمود خاں، حکیم ۸۲۶
محمود، خواجہ ۳۱۴، ۳۱۷، ۳۱۸
محمود شیرانی، حافظ ۶۴، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۹۴، ۳۳۵، ۴۳۵،

۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۷، ۴۲۷، ۴۵۰، ۵۲۲، ۱۰۳۱
محمود غزنوی، سلطان ۵۳۴
محمود نقوی، سید ۷۶۹، ۸۹۰، ۸۹۲، ۹۰۴
محوی صدیقی لکھنوی، مولانا محمد حسین ۹۰۹، ۹۱۰
مختار، حافظ غلام نبی خان ۲۰۹
مختار الدین احمد، ڈاکٹر ۱۰۳، ۱۵۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۳۳۵، ۴۶۹_۴۷۱، ۴۸۸، ۴۸۹
مختار محل ۳۵۴
مخدوم، مولوی سید ۶۲۳
مخزون کشمیری، خواجہ نبی بخش ۸۳۲
مخمور، واحد علی ۸۳۸
مخمور اکبر آبادی ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲
مداری لال ۸۶۱، ۸۶۲
مراد اللہ، مولوی محمد ۹۳۳
مراد خاں ۴۷۲
مراد علی خان بہادر، رکن الدولہ، مرزا ۸۱۰
مرتضیٰ بیگم ۸۸۱
مردان بیگ (مانجھے والا) ۶۲۳
مرزا تقی بہادر رستم الملک، نواب ۳۰۴، ۳۷۰
مرزا جانی، نوازش حسین خاں، آغا ۵۸۷، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۲۰، ۶۴۰، ۶۴۳
مرزا حاجی بیگ ۲۱۰، ۳۲۸
مرزا حاجی، قمر الدین احمد خان ۳۶۹، ۳۷۰، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۷۸۴
مرزا خاں، حاجی ۳۸۹، ۵۷۰
مرزا علی، خاں بہادر افتخار الدولہ نواب ۳۵۸
مرزا مغل بیگ ۶۷۶
مرزا مغل نشان، حاجی ۵۸۱
مرزائی بیگ ۳۲۵، ۵۲۸، ۵۳۴
مروت، حکیم صغیر علی ۷۱
مروت، قاسم علی ۷۰
مریم بیگم ۳۵۴
مست، حکیم اشرف علی ۸۴۸، ۸۵۱
مست، ذوالفقار علی ۴۶۵، ۴۸۸
مستقیم، مولوی ۱۷۹، ۲۱۰
مسرور ۲۰۸، ۲۰۹، ۳۷۱
مسرور، پیر بخش ۵۸۷، ۵۸۸
مسیح الدولہ بہادر، حکیم ۹۳۲
مسیح الزماں، ڈاکٹر ۸۶۲
مسیح الزماں ولد مولوی نور محمد ۵۹۵
مسیح اللہ خاں، حکیم ۱۰۶
مشتاق، عنایت اللہ ۱۱۸، ۲۰۵
مشتاق حسین ۴۲۲، ۵۳۸
مشفق خواجہ، عبدالحئ ۶۲، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۶۹_۱۷۱، ۱۹۳، ۳۳۵، ۳۴۵، ۳۵۲، ۳۷۶، ۳۹۶، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۸۴، ۳۸۵، ۳۹۵، ۴۰۴، ۵۳۱، ۶۴۱، ۶۵۸، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۴۷، ۷۶۲، ۷۶۹، ۷۸۳، ۷۹۳، ۸۰۸، ۸۱۷، ۸۴۴، ۸۶۹، ۸۷۹، ۸۹۰، ۹۰۴، ۹۵۱، ۱۰۳۲
مصحفی، غلام ہمدانی ۳۹، ۴۰، ۴۴، ۶۵ تا ۶۸، ۷۳، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۱۰۱_۱۰۵، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۸، ۱۲۰_۱۲۸، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۸، ۱۶۶_۱۷۰، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵_۱۹۶، ۱۹۷_۲۱۱، ۲۱۳_۲۸۱، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۹۰، ۲۹۳، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۰۴، ۳۰۷، ۳۱۱، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۳۱، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۸_۳۴۱، ۳۴۳_۳۴۷، ۳۵۲_۳۵۴، ۳۵۶_۳۵۹، ۳۶۳، ۳۶۷، ۳۶۹، ۳۷۰ _

۳۷۲، ۳۷۵_۳۷۷، ۳۸۰_۳۸۲، ۳۸۴، ۳۸۵،
۳۸۸_۳۹۰، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۸_۴۰۱، ۴۰۳،
۴۰۳، ۴۳۰، ۴۵۱، ۵۱۳، ۵۱۸، ۵۲۲، ۵۲۴، ۵۳۱،
۵۸۱، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۹۴، ۵۹۵، ۶۰۰، ۶۰۵، ۶۴۰،
۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۳_۶۷۶،
۶۷۸_۶۷۹، ۶۸۶، ۶۹۳، ۶۹۵، ۶۹۸، ۷۰۳،
۷۰۵_۷۰۹، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۶، ۷۱۷_۷۲۶، ۷۳۱،
۷۳۲، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۶۳، ۷۶۵، ۷۶۹، ۷۹۶،
۷۹۷، ۸۰۰، ۸۰۵، ۸۱۸، ۸۲۰، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۳۱،
۸۳۲_۸۳۹، ۸۶۷، ۸۷۳، ۸۷۵، ۸۷۷، ۸۷۸،
۸۹۴، ۹۰۳، ۹۲۲، ۹۲۵، ۹۲۸، ۹۳۲، ۹۵۵، ۹۶۹
مصدر، میر ماشاء اللہ خاں ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۶۱، ۱۶۷
مصطفیٰ خان ۹۵
مصطفیٰ علی حیدر ۹۵۶
مضطر، کرپا دیال کنور سین ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۱۱
مضمون، ۲۰۳، ۲۷۲
مظفر حسین خاں سلیمان، منشی ۷۹۳
مظہر، مولوی قاضی القضات ۸۹۳
مظہر الحق دہلوی ۹۲۷
مظہر جانجاناں، مرزا ۱۰۷، ۱۳۰، ۱۶۱، ۱۸۱، ۱۹۲،
۹۹_۲۰۱، ۲۳۰، ۲۳۶، ۲۵۱، ۳۳۱، ۳۳۴، ۳۵۰، ۵۷۳،
۶۷۸، ۸۳۱
مظہر علی، مولوی ۱۷۹، ۲۱۰
مظہر علی خاں ۸۰۸
مظہر محمود شیرانی ۴۵۰
معاویہ، امیر ۵۷۴
معتمد الدولہ، آغا میر، نواب ۳۱، ۴۴، ۱۸۳، ۲۳۱، ۶۷۶،
۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۷۲۳، ۷۵۰، ۷۸۴،
۷۸۹، ۹۸۸
معجز، میرزا محمد رضا ۸۴۱، ۸۴۳، ۸۵۱
معروف، نواب الٰہی بخش ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۱، ۲۹۲،
۳۰۳، ۳۱۸، ۳۳۵
معزز قیصر ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹
معظم علی مشہدی، میر ۶۰۰
معین الحق، ڈاکٹر ۳۳۶، ۵۱۲، ۵۲۳، ۵۸۱
مغل ۵۰
مغل علی خاں، مرزا ۳۲۹
مغلانی بیگم ۲۸۲
مفضل ۶۹۰
مفلس، میر محبّ علی ۲۰۹
مقبول، مقبول نبی ۲۲۵، ۳۴۰
مقبول الدولہ، کپتان ۷۲۴
مقیمی دکنی ۲۵۵
مکین ۲۰۰
ملاحدہ بن ابی العوجا ۶۹۰
ملک محمد جائسی ۶۲۷
ملکہ بیگم ۳۵۴
ملکہ کشور ۹۵۸
ممتاز، قاسم علی ۵۲۵، ۵۶۳
ممتاز الدولہ، رچرڈ جانسن بہارو ۱۹۹
ممتاز بریلوی، عبدالملک ۶۰۰
ممتاز جہاں، نواب اکلیل محل ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳
ممتاز حسین ۱۷۲
ممنون، میر نظام الدین ۵۱۳، ۵۱۸
من سکھ رائے ۱۰۰۹
منت، قمر الدین ۱۰۷، ۲۰۰، ۲۰۴، ۲۷۸

مختصر ۵۲، ۱۲۳_۱۲۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۰۶، ۶۳۰
منٹو، لارڈ ۴۷۲، ۵۱۸
مندراج ۲۹۱
منشا، مرزا احمد ۱۱۲، ۱۲۸
منیر ۱۰۲
منیر، آغا ۷۸۴
منیر شکوہ آبادی ۲۶۴، ۶۷۷، ۷۵۱، ۷۶۰، ۷۶۲، ۸۴۳، ۸۵۱، ۸۸۸
منیر لکھنوی ۷۰۸، ۷۱۱
موتی ۲۸۲
موتی (طوائف) ۱۰۱۲
موتی خانم ۹۵۹، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۹۶
موتی رام کیشور ۵۱۴
موجی، لالہ موجی رام ۶۷۰، ۶۷۸
موسیٰؑ، حضرت ۹۰۲
مول چند ۱۰۰۹
مول چند، منشی ۶۱۰، ۶۴۱
مولانا روم ۲۸۷، ۲۹۲، ۳۰۳، ۳۱۵، ۳۳۳
مولائی بیگم ۱۱۲
مولی خاں (عظیم خان/اعظم خاں) ۵۲۵
مومن، مومن خاں ۲۲۴، ۲۶۴، ۳۸۹، ۳۹۸، ۷۰۰، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۷، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۴۸، ۹۳۵، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۵۵، ۱۰۲۷
مونس ۹۸۷
مہادیو جی سندھیا ۳۲۰
مہتمم الدولہ ۹۷۹
مہجور، شیخ محمد بخش ۷۱، ۲۵۵، ۵۸۱، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۳، ۵۹۵، ۷۹۴
مہدی، امام ۳۷۸
مہدی، منشی محمد ۳۱۹، ۴۷۲، ۴۸۹، ۵۸۰
مہدی علی خاں، حکیم ۶۸۰، ۶۸۲، ۶۸۳، ۷۸۵
مہر، غلام رسول ۶۷۳، ۷۳۸، ۷۱۷، ۸۰۹، ۸۱۷، ۸۴۹، ۹۹۹
مہر، مرزا حاتم علی بیگ ۶۷۷، ۶۸۷، ۷۸۰، ۸۰۸، ۸۱۰_۸۱۷، ۸۸۱
مہر، منصور خاں ۷۲، ۳۷۱
مہر، مہر چند کھتری ۵۹۸، ۶۰۹، ۶۱۱، ۶۴۲
مہر، نواب امین الدولہ آغا علی خاں ۷۵۰
مہلت، مرزا علی ۵۰، ۲۰۴
میر ولد حسن فوق ۸۸۱
میر، میر تقی ۳۰، ۳۳_۳۶، ۴۹، ۵۱، ۵۶، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۷۳، ۷۴، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۴، ۹۰، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۱۴، ۱۱۸، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۴۵، ۱۵۲، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۸۱، ۱۸۸، ۱۹۰_۱۹۲، ۱۹۹_۲۰۱، ۲۰۴_۲۰۶، ۲۱۴، ۲۱۷، ۲۲۰، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۵_۲۳۰، ۲۳۳، ۲۳۶_۲۴۸، ۲۵۰_۲۵۲، ۲۵۵_۲۶۱، ۲۶۳، ۲۶۸_۲۷۰، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۸۷، ۲۹۳_۲۹۵، ۳۰۷، ۳۱۱، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۲۹، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۷، ۳۵۰، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۳، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۰، ۳۹۱، ۳۹۳، ۳۹۴، ۴۰۱، ۴۱۰، ۴۲۵، ۵۲۴، ۵۷۱، ۵۷۳، ۵۷۶، ۶۴۰، ۶۶۵_۶۶۶، ۶۶۹، ۶۷۵، ۶۷۸، ۶۸۶، ۶۹۴، ۶۹۵، ۷۰۰، ۷۰۳، ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۴، ۷۲۰، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۸۰۰، ۸۰۵، ۸۱۷_۸۲۴، ۸۳۱، ۸۳۷، ۸۴۵، ۸۶۵، ۹۲۶، ۹۲۷، ۹۳۲، ۹۳۵، ۹۴۰، ۹۵۵، ۹۶۶، ۱۰۱۷، ۱۰۱۸، ۱۰۲۲،

۱۰۲۵
میر علی (مرثیہ خواں) ۶۲۳
میرک جاں ۶۲۳
میر گوائی ۳۲۸
میر لنگر باز (بانکے) ۸۱۸
میر محمد تقی ۱۱۲
میرا بائی ۹۸۹
میراں جی شمس العشاق ۱۰۰۳
میرزائی صاحب ۶۷۶، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۹۱
میکالے، لارڈ ۴۰۸
مینول، ٹی پی ۵۳۶

ن

ن م، راشد ۱۳۹
ناجی ۹۷، ۱۳۶، ۱۹۴، ۲۰۳، ۲۳۰، ۲۶۹، ۲۷۲، ۲۷۳،
نادر، کلب حسین خاں ۶۷۱-۶۷۳، ۶۷۷، ۶۸۷، ۶۹۴، ۶۹۷، ۷۰۸، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۵، ۷۱۹، ۷۳۱، ۷۴۷، ۷۹۲، ۷۹۴-۸۰۱، ۸۰۳-۸۰۹، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۳۴، ۸۳۸، ۸۴۷، ۸۷۴، ۹۲۹
نادر آغا ۸۹۴
نادر شاہ ۳۹، ۶۵، ۱۰۶، ۱۸۹، ۲۸۴، ۳۲۳، ۴۷۴، ۵۸۰، ۷۹۴، ۹۷۴، ۱۰۰۶
نادر کاکوروی ۱۰۳۰
نادم سیتاپوری ۵۵۷
ناسخ، شیخ امام بخش (عبداللہ) ۴۳، ۵۱، ۵۶، ۶۲، ۷۰، ۷۹، ۹۹، ۱۰۳، ۱۳۳، ۱۹۴، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۱۹، ۲۲۲، ۲۲۵-۲۲۸، ۲۳۳، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۴-۲۴۷، ۲۶۸، ۲۹۳، ۳۱۱، ۳۴۹، ۳۶۹-۳۷۳، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۸۲، ۳۸۴، ۳۸۶، ۳۸۹-۳۹۲، ۳۹۴-۴۰۱، ۴۰۳، ۴۰۴، ۶۰۶، ۶۱۵، ۶۱۲، ۶۲۳، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۳، ۶۶۱، ۶۶۳، ۶۶۵، ۶۶۷-۶۷۲، ۶۷۴-۷۱۹، ۷۲۲، ۷۲۴- ۷۲۹، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۸-۷۴۳، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۹-۷۶۰، ۷۶۲، ۷۶۴-۷۶۸، ۷۷۰، ۷۷۴، ۷۷۷، ۷۷۹-۷۸۴، ۷۸۶-۷۸۸، ۷۹۰-۷۹۵، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۱، ۸۰۳-۸۰۸، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۴-۸۱۶، ۸۱۸-۸۲۵، ۸۲۷-۸۳۱، ۸۳۳، ۸۳۷، ۸۴۱، ۸۴۳-۸۴۸، ۸۵۴، ۸۶۶-۸۶۹، ۸۷۴-۸۷۸، ۸۸۴-۸۸۶، ۸۸۸، ۸۸۹، ۹۰۰-۹۰۳، ۹۰۶-۹۰۷، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۹، ۹۳۲، ۹۴۷، ۹۴۹، ۹۵۱، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۶۹، ۹۷۴، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵، ۱۰۱۱، ۱۰۱۶، ۱۰۲۵
ناسولیس (کپتان) ۸۳۰
ناصر، سعادت خاں ۶۴، ۷۱، ۱۰۴، ۱۲۲-۱۲۴، ۱۲۶، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۸، ۱۹۳، ۳۳۵، ۳۵۸، ۳۶۷، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۵، ۳۸۵، ۳۸۷، ۳۹۵، ۴۰۴، ۵۲۹، ۵۳۱، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۷۱، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۲۱، ۷۴۷، ۷۵۰، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۹۵، ۸۰۸، ۸۱۴، ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۴، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۵۸، ۸۶۹، ۸۷۲، ۸۷۹، ۸۹۰، ۸۹۴، ۹۰۴، ۹۳۳، ۹۵۱
ناصر، میرزا محمد ۲۰۹
ناصر دہلوی ۵۷۶
ناصر علی ۲۰۴، ۶۶۹، ۶۷۸، ۶۹۴، ۶۹۶
ناصر علی خاں، بلگرامی واسطی ۵۱۵، ۵۲۳
ناصر عندلیب ۳۳۹
ناصر کاظمی ۲۳۴، ۲۳۵

ناطق مکرانی، گل محمد خاں ۸۴۰
ناظر، تحسین علی خاں ۵۷۳
ناظر حسن زیدی، ڈاکٹر ۴۸۹
نالاں، میاں عسکری ۱۸۱، ۱۹۲، ۲۰۴
نامی، ڈاکٹر عبدالعلیم ۸۷۰
نامی، نواب حسام الدین حیدر ۲۸۹
ناہید عارف، ڈاکٹر ۷۹۳
نائک بیجو ۹۸۹
نائک گوپال ۹۸۹
نثار، عبدالرسول ۲۷۸
نثار، محمد امان ۱۸۱، ۲۰۵، ۲۸۵، ۲۸۸
نثار احمد فاروقی، ڈاکٹر ۶۳، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۹۵، ۲۸۱،
۳۳۵، ۵۷۱، ۵۷۸
نجابت علی خاں، سیف الدولہ، میر ۴۵۲
نجات حسین خاں عظیم آبادی ۷۲۰، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۴۷
نجف خان، مرزا ۱۰۷، ۱۱۴، ۱۷۹، ۱۹۶، ۲۰۱، ۲۸۲،
۲۸۳، ۳۴۶
نجم الاسلام ۷۱۸
نجم الدولہ مرزا محمد خاں ۳۵۸
نجم الدین خاں، قاضی محمد ۵۳۹
نجم الغنی خان، حکیم ۶۲، ۱۰۵، ۱۱۰، ۱۹۴، ۲۸۰، ۶۵۸،
۷۱۷، ۷۹۳، ۸۹۹، ۹۰۵، ۹۱۷، ۹۳۰، ۹۵۲، ۹۵۶،
۹۵۹، ۹۹۸، ۹۹۹
نذر محمد ۴۹۱، ۴۹۳، ۴۹۴
نذیر احمد، مولوی ۴۹۴، ۱۰۱۱
نذیر رانجھا، محمد ۷۴۸
نساخ، ابو محمد عبدالغفور خالدی ۵۶، ۶۳، ۱۰۳، ۲۹۷،
۳۳۴، ۳۳۵، ۳۵۷، ۳۶۲، ۳۶۷، ۳۸۷، ۳۹۵،
۳۹۶، ۴۰۴، ۴۶۸، ۴۸۸، ۵۹۵، ۶۴۰، ۶۴۶، ۶۴۸،
۶۵۸، ۷۰۷، ۷۹۵، ۸۰۸، ۸۱۸، ۸۲۴_۸۵۱، ۸۶۹،
۸۸۸، ۸۹۲، ۸۹۳، ۸۹۸، ۹۰۴، ۹۱۴، ۹۲۲، ۹۸۶
نسیم خاں ۸۹۷
نسیم دہلوی، مرزا اصغر علی ۷۴۲، ۹۸۱
نسیم لکھنوی، پنڈت دیا شنکر کول ۴۹۰، ۶۲۱، ۶۶۰،
۸۹۷، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۶_۹۲۹، ۹۳۴، ۹۸۱
نشاط دہلوی، لالہ بسنت سنگھ ۱۱۱، ۳۰۳
نشتر کاکوروی ۷۶۲، ۷۷۷
نشتر لکھنوی، مرزا جعفر علی ۸۱۷، ۸۲۴
نصر اللہ ۵۰۴
نصر اللہ خویشگی ۳۵۹، ۳۶۷، ۳۷۵، ۱۰۳۱
نصرۃ الدولہ ۵۰۴
نصرتی ۸۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۳، ۲۶۴
نصیر استر آبادی، محمد ۴۸۹
نصیر خاں، مرزا محمد ۷۱۲
نطق، محمد یعقوب انصاری ۸۸۱
نظام الحق، محمد ۳۹۵
نظام الدولہ ویردی خاں ۶۱۳
نظام الدین المعانی، نصر اللہ بن محمد بن عبدالحمید ۷۸۹،
۷۹۰
نظام الدین اولیاؒ، حضرت ۴۲۶_۴۲۸
نظامی بدایونی ۱۲۸، ۳۳۶، ۵۸۷، ۵۹۵، ۹۳۴
نظامی دکنی، فخر الدین نظامی ۴۸۹، ۶۴۳
نظامی گنجوی ۳۰۳، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۶۳، ۸۲۵
نظر ۲۰۹
نظر، ڈاکٹر انصار اللہ ۶۳، ۶۷۳، ۶۷۶، ۷۱۹، ۷۵۱،
۷۶۲، ۷۹۸، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۴،

۸۶۹
نظر، نوبت رائے ۲۶۴
نظر بیگ، محمد ۲۸۲
نظر علی ہمدانی، ملا ۱۸۹
نظم، آغا حسن ۹۳۳
نظم طباطبائی، سید علی حیدر ۸۴۳، ۸۹۹، ۹۰۳_۹۰۵،
۹۵۹
نظیری نیشاپوری، مولانا ۲۰۴، ۲۱۶، ۲۲۲، ۴۲۷
نعیم، محمد نعیم ۱۸۰
نعیم احمد، ڈاکٹر ۱۰۵، ۷۶۹
نعیم الدین، ڈاکٹر سید ۶۳، ۱۵۵، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۱،
۱۷۲
نعیم خاں، میر محمد ۱۸۳، ۱۸۹، ۲۱۳، ۲۱۶
نقاد نقوی ۹۲۷
نکہت دہلوی ۸۶۴، ۸۷۰
ننھی بیگم ۱۱۲
نوا، ظہور اللہ ۷۱، ۷۳، ۹۳_۹۵، ۲۰۵
نواب جان، منشی ۸۹۳
نواب جلال الدولہ بہارد ۲۶۲
نواب دلاور جنگ ۴۲۴، ۴۲۵
نواب ذوالفقار الدولہ ۱۹۸، ۳۷۶
نواب سالار جنگ ۹۶۷
نواب قطب الدولہ ۳۹۶
نواب محسن الدولہ ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۲
نواج (نواز) ۸۶۲
نواز کشور (نواج کیشر) ۵۲۵
نوازش لکھنوی ۷۰
نوازش، مرزا خانی نوازش علی خاں ۷۲، ۳۷۰، ۴۵۳
نور ۳۹۲
نور الحسن خاں، سید ۳۸۸، ۷۸۳، ۷۹۳
نور الحسن نقوی، ڈاکٹر ۱۷۰، ۱۹۳، ۱۹۵، ۲۷۹، ۲۸۰،
۳۷۵، ۶۷۳، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۴۸
نور الحسن ہاشمی، ڈاکٹر ۱۰۵، ۲۴۵، ۳۸۸، ۳۹۵
نور اللہ خاں، سید ۱۰۶
نور محمد، قاضی ۴۲۷
نوشیرواں عادل ۵۳۴، ۵۳۶
نوفل ۳۶۵
نول کشور، منشی ۶۱۸
نہال چند لاہوری ۴۱۷، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۳، ۵۴۴،
۵۹۴، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۲۹، ۹۳۰
نیاز، میر افضل خاں ۲۹۰
نیاز دہلوی، عظمت اللہ ۵۸۱، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷،
۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰
نیاز فتح پوری ۲۸۱، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۲
نیر مسعود، ڈاکٹر ۶۰۷، ۶۱۲، ۶۱۸، ۶۳۹، ۶۴۲، ۶۴۳
نیر و درخشاں ۸۲۶، ۸۲۸
نیم چند کھتری ۵۶۶

و

واجد، شیخ محمد بخش ۵۲، ۲۱۰
وارث، منشی محمد ۵۸۰
وارث علی، حافظ ۶۷۵، ۶۷۶
وارن ہسٹنگو ۱۸۱، ۲۳۳، ۵۳۳
وافر، محمد حسین ۸۶۳
واقف ۳۷۰
والہ داغستانی ۱۹۸_۲۰۰

وجہی، ملا ۶۱۳، ۶۳۶
وحشت ۳۷۱
وحشت، رشید النبی ۸۲۶، ۸۳۸
وحشت کلکتوی، رضا علی ۸۲۶، ۸۴۴
وحشی ۴۰۴
وحید، محمد عبدالرؤف ۸۳۹
وحید قریشی، ڈاکٹر ۴۶۲، ۴۸۹، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۱۰، ۹۵۲
وداد، سلیمان قلی خاں ۵۱۲، ۵۱۸
وزیر علی، نواب مرزا ۴۰، ۹۲، ۹۵، ۱۸۴، ۳۰۷
وزیر علی خاں ۵۵۸
وزیر لکھنوی، خواجہ محمد وزیر ۶۲۱، ۶۷۷، ۶۹۷، ۷۴۳،
۷۵۰، ۷۶۰، ۷۷۱، ۷۷۷، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱ ـ
۷۸۳، ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۹۰، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۰۷، ۸۱۴،
۸۱۵، ۸۲۲، ۸۳۴، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۶۷، ۸۶۸،
۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۸۳، ۸۸۸، ۹۰۱، ۹۰۳، ۹۰۶،
۹۸۳
وصال، نصر اللہ خاں ۳۴۰
وصل، مرتضیٰ خاں ۷۹۳
وصی بلگرامی، سید ۱۰۰۱
وفا، غلام محمد ۵۷۱
وفاقی ۱۷۷
وفا، مرزا اشرف الدین خاں ۱۹۹، ۳۷۱
وقار عظیم، سید ۵۱۱، ۸۶۹، ۸۷۰
وکٹوریہ، ملکہ ۶۱۸، ۶۴۰، ۸۹۳، ۸۹۵، ۸۹۶، ۹۵۸
ولا، مظہر علی ۳۶۳، ۴۱۷، ۴۲۰، ۴۵۵، ۵۰۱، ۵۱۲ـ
۵۱۸، ۵۲۰ـ۵۲۲، ۵۳۱، ۵۴۳، ۵۸۱
ولی احمد شہاب الدین ۵۸۱
ولی دکنی ۱۳۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۷۰۰، ۷۰۴، ۷۱۸،
۸۳۱، ۱۰۰۵، ۱۰۲۷
ولی محمد ۱۷۵
ولیم بٹلر ۵۱۲، ۵۱۸
ولیم پرائس ۴۱۱، ۴۶۱، ۵۷۹، ۵۸۱
ولیم ہنٹر، پروفیسر ۴۲۱، ۴۷۱، ۴۷۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۷،
۵۱۸، ۵۷۹
ولیس غلجہ، میر ۴۷۲، ۴۷۳

ہ

ہائبل ۷۹۶
ہاگھی، ملا ۳۶۴، ۴۶۶
ہادی ۱۱۸
ہارڈنگ، لارڈ ۸۱۱، ۹۵۶
ہاروت، ۸۲۱، ۹۸۱
ہاشم، ڈاکٹر محمد ۸۱۷
ہاشمی بیجاپوری ۵۷، ۵۸، ۲۹۹
ہجری، کاظم علی بیگ استر آبادی ۵۶۹
ہجو چکو (طوائف) ۲۹۱، ۳۰۴، ۳۱۸
ہدایت، ہدایت اللہ خان ۱۱۸، ۳۳۸ـ۳۴۰
ہر بخش ۱۰۰۹
ہربرٹ ہارنگٹن ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۳
ہشٹن، سر ۱۸۲، ۱۹۶، ۱۹۹
ہشیار، میر امجد علی ۷۵۰
ہلال الدین محمد شیخ ۵۳۳
ہمایوں بادشاہ ۵۱۷، ۵۱۹
ہمایوں بخت، مرز ۸۲۶۱، ۸۴۳، ۸۵۲
ہندی، بھگوان داس ۱۰۹، ۱۱۴، ۱۶۸
ہنر، منشی باقر علی ۸۲۳

ہنر، منشی مظفر علی ۸۴۳
ہنری ایلیٹ، سر ۹۵۹
ہوس، مرزا محمد تقی خاں ۵۶، ۱۸۴، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۴۳، ۲۵۳، ۲۶۰، ۳۵۸–۳۶۶، ۳۶۸، ۳۹۱، ۴۰۱، ۶۴۰، ۸۳۸
ہیڈلے ۴۱۶
ہیر ۳۷۴
ہپکن ۳۱۸

ی/ے

یار خاں، محمد ۲۸۴
یاسین شاہ جہاں آبادی، خواجہ ۳۶۶، ۵۶۶
یحییٰ، محمد ۶۱۳
یزید ۹۸۷
یسونت راؤ ہلکر ۷۸۴
یعقوب انصاری، محمد ۶۱۱
یقین ۱۹۲، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۳۰، ۲۳۶، ۳۳۱، ۳۵۰
یکتا، احد علی ۶۷، ۷۱–۷۳، ۷۷، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۶۹، ۱۸۲، ۲۹۹، ۱۹۳، ۱۹۴، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۸۰، ۲۹۹، ۳۷۸، ۳۸۵، ۴۵۴، ۴۶۳، ۷۱۷
یکجا، مرزا بابر ۳۲۹
یگانہ چنگیزی ۱۳۴، ۴۰۲، ۸۴۴
یوسفؑ، حضرت ۹۰۲
یوسفی ۴۷۰
یوفیوس ۶۵۶

اشاریہ

کتب و رسائل، مخطوطات و مطبوعات

آ

آب بقا ۱۰۳، ۷۴۷، ۸۱۳، ۸۱۷
آب حیات ۷۱، ۱۱۱، ۴۸۰، ۶۷۵، ۶۷۹
آتش کی صوفیانہ شاعری ۷۴۸
آتشکدہ ۲۰۱، ۹۱۰
آثار الصنادید ۳۵۱
آج کل، ماہ نامہ ۶۵۸
آرائش محفل (قصہ حاتم طائی) ۳۳۰، ۳۵۳، ۳۵۲،
۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۹، ۳۶_، ۳۶۱_۳۶۵، ۳۶۷،
۳۶۸، ۳۷۱، ۳۷۴، ۳۷۶، ۳۷۸، ۳۸۰_۳۸۴، ۳۸۷،
۳۸۸، ۳۹۱، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۸۸، ۳۹۹، ۵۰۵، ۵۰۸،
۵۱۰، ۵۳۰، ۵۳۶، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۵۶، ۵۶۰، ۵۷۴،
۵۷۵، ۵۹۹، ۶۳۱
آرکیڈیا ۶۵۶
آفتاب عالمتاب (قلمی) ۳۸۸
آئین اکبری ۳۴۷، ۳۵۹

ا

اپینڈکس (Appendix) ۳۱۳، ۳۱۸، ۳۲۱
اتحاد ۹۲۶، ۹۴۷
اخبار رنگین ۲۸۲، ۲۸۸، ۳۲۲_۳۲۷، ۳۳۳_۳۳۷
اخلاق جلالی ۵۸۰
اخلاق محسنی ۳۴۴، ۳۴۵
اخلاق ہندی ۳۱۴، ۳۴۰، ۳۹۹، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۳،
۵۰۵، ۵۰۸_۵۱۱، ۷۹۰
اخوان الصفا ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶،
[illegible]
ادبی تحقیق ۸۵۱
ارباب نثر اردو ۳۵۰، ۵۰۱، ۵۷۱
اردو، سہ ماہی، کراچی ۱۷۰، ۱۹۲، ۶۸۵، ۷۱۶، ۷۱۷،
۷۸۳، ۸۶۹
اردو ادب، علی گڑھ سہ ماہی ۱۷۰، ۱۹۳، ۱۹۵، ۷۷۷،
۷۷۸
اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر ۵۲۳، ۵۳۲
اردو تھیٹر ۸۷۰
اردو داستاں ۵۹۵
اردو دائرہ معارف اسلامیہ ۵۵۷، ۷۱۸، ۷۹۳
اردو دنیا، کراچی ۳۸۸، ۳۸۹
اردو دیوان (پروانہ) ۲۷۶، ۲۷۸
اردو ڈراما، تاریخ و تنقید ۸۶۳
اردو کا پہلا ڈراما اور کمیشن گرین آوے ۸۷۰
اردو کی نثری داستانیں ۳۰۴، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۸۸، ۳۹۳،
۳۹۸، ۵۱۱، ۵۲۳، ۵۳۸، ۵۵۱، ۵۶۷، ۵۹۵، ۶۳۲،
۶۴۳، ۶۵۸، ۶۶۲، ۹۳۰
اردو کے ادبی معرکے ۱۶۹
اردو ناول کی تنقیدی تاریخ ۳۵۱
اردوئے معلی، علی گڑھ ۳۳۶، ۳۷۰، ۳۷۵، ۸۷۰،
۹۲۶
اردو مثنوی شمالی ہند میں ۳۳۶، ۳۶۸، ۳۷۵، ۵۷۸،
۷۱۸، ۸۷۰، ۹۳۰، ۹۵۲، ۱۰۰۰
اردو میں ڈراما نگاری ۸۷۰
ارشاد خاقانی ۷۶۹، ۹۶۱، ۹۶۳، ۹۹۰

ارمغان (دیوان سوم نساخ) ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۲،
۸۳۵، ۸۳۶
ارمغان گوکل پرشاد ۷۶۴، ۷۶۹، ۸۰۸، ۸۷۰، ۸۷۹
ارمغان مالک ۱۷۲
ارمغانی (دیوان چہارم نساخ) ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۱،
۸۳۲، ۸۳۵، ۸۳۷
اسعد الاخبار ۷۹۷
اشارات ۵۹۵
اشعار نساخ (دیوان دوم نساخ) ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰،
۸۳۲، ۸۳۶، ۸۳۴، ۸۳۵
اصلاح مع ایضاح ۷۱۹
افسانہ گل بکاولی ۹۰۸-۹۱۱، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۱۶، ۹۱۹، ۹۲۰،
۹۳۹
افسانہ لکھنو ۷۶۴، ۷۶۹، ۸۹۰، ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۶،
۹۰۲، ۹۰۴
افضل التواریخ ۹۵۶
اقبال نامہ ۴۱۱، ۵۸۱
اقبال نامہ جہانگیری ۵۱۴، ۵۱۷، ۵۸۱
اکبر نامہ ۵۴۰، ۵۴۸، ۵۸۰
الحق مبین ۳۹۵
الف لیلیٰ ۵۸۹، ۶۰۱، ۶۰۹، ۶۱۴
الف لیلیٰ (عبدالکریم) ۶۱۴
الف لیلیٰ (نو منظوم) ۹۸۱
الماس درخشاں (دیوان مہر) ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۳، ۸۱۴،
۸۱۶، ۸۱۷
امتحان رنگین ۲۸۲، ۲۸۷، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۲۲، ۳۳۲،
۳۳۷، ۷۰۷، ۷۱۹
انتخاب رشک ۷۶۴
انتخاب سخن ۳۵۹، ۳۹۰، ۳۹۵
انتخاب سلطانیہ ۵۴۰، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۹، ۵۵۱، ۵۸۰
انتخاب صبا ۸۹۰
انتخاب کلام سودا ۵۲۷
انتخاب کلیات میر ۵۲۷
انتخاب مرزا شوق ۹۵۴
انتخاب ناسخ ۷۱۸، ۷۱۹
انتخاب نظیر اکبرآبادی ۱۰۹
انتخاب نقص ۸۲۵، ۸۲۹، ۸۳۲، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۸۸،
۹۸۶
انتخاب یادگار ۷۷۱، ۷۷۹
اندازے ۲۸۰
اندر سبھا ۷۵۶، ۸۵۲-۸۶۴، ۸۶۹، ۸۷۰، ۹۹۸
اندر سبھا اور اندر سبھائیں ۸۷۰
انشا کا ترکی روزنامچہ ۶۳، ۱۱۱، ۱۵۵، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۱،
۱۷۲
انشا کی دو کہانیاں ۱۷۲
انشا کے حریف و حلیف ۱۷۰
انشاء ہرکرن ۴۷۰
انشائے اردو ۶۱۸
انشائے سرور ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۸، ۶۳۱، ۶۳۴
انوار سہیلی ۵۰۴، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۸، ۶۷۲،
۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳
انوار سہیلی (فارسی) ۷۹۳
انیس العاشقین ۱۷۶
اودھ اخبار ۹۳۲
اودھ پنچ ۹۲۵-۹۲۸
اورجن آف مورڈن ہندوستانی لیٹریچر ۴۱۴، ۴۲۱،

۴۴۴، ۴۵۰، ۴۶۳، ۴۸۸، ۴۸۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۳۸،
۵۵۱، ۵۷۸، ۵۸۲
اوصاف الملوک وطرق خرد بیم ۵۴۰، ۵۵۰
ایاغ فرنگستان ۸۱۳
ایجاد رنگین ۳۰۳، ۳۱۳، ۳۱۵
ایرج نامہ ۵۴۰، ۵۴۱
این اورینٹل بایوگرافیکل ڈکشنری ۱۶۷، ۳۴۴، ۱۰۳۱
اے ڈکشنری انگلش اینڈ ہندوستانی ۴۱۷
اے کیٹلاک آف دی عربک، پرشین اینڈ ہندوستانی
مینوسکرپٹس آف دی لائبریریز آف دی کنگ آف
اودھ ۹۲۹
اے گرامر آف دی ہندوستانی لینگویج ۴۱۸، ۵۰۷
ایمان ۹۶۵، ۹۸۹
اے نیو تھیوری آف پرشین وربز ۴۱۸

ب

باب العین ۸۳۹
بارہ ماسا/دستور ہند ۵۲۷
باغ اردو ۴۱۶، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۹، ۴۶۲، ۴۶۳،
۵۰۸
باغ اردو (ترجمہ گلستان) ۵۱۲، ۵۱۷، ۵۸۱
باغ بہار ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱
باغ سخن (ترجمہ بوستان) ۵۸۱
باغ عشق ۵۶۰، ۵۶۶
باغ فکر معروف بہ مقطعات نساخ ۸۲۹، ۸۳۰
باغ و بہار (قصہ چہار درویش) ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۷۲، ۳۳۴،
۴۰۹، ۴۱۱، ۴۱۴، ۴۱۶، ۴۲۳، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۸، ۴۲۹،
۴۳۰_۴۳۳، ۴۳۵، _۴۴۰، ۴۴۲_۴۴۷، ۴۴۹_۴۵۱،
۴۵۵، ۴۶۳، ۴۶۸، ۴۷۰، ۴۷۶، ۴۸۰_۴۸۴، ۴۹۶،
۴۹۸، ۵۰۵، ۵۰۸، ۵۱۰، ۵۳۰، ۵۳۶، ۵۴۳، ۵۵۵،
۵۵۶، ۵۶۱، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۹۱، ۵۹۴، ۵۹۹، ۶۱۰،
۶۱۵، ۶۱۹، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۴، ۶۳۲، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۵۲،
۶۵۴، ۶۵۷، ۶۵۹، ۶۶۱، ۸۳۴
بحار انوار ۶۹۰
بحر البیان ۶۷۱، ۶۷۲، ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۴،
۷۷۷، ۷۷۸، ۸۰۴
بحر الحقیقہ ۷۳۵، ۷۴۸
بحر الفصاحت ۶۵۸، ۹۳۰
بحر مختلف ۹۶۴، ۹۶۷، ۹۷۰، ۹۸۰
بحر ہدایت ۹۶۳
بدر النسا ۹۲۷
برہان قاطع ۶۳۶، ۶۴۸، ۶۹۰
برہت کتھا ۵۱۵، ۵۳۵
برہت کتھا منجری ۵۱۵، ۵۳۵
بزم سخن ۲۸۳، ۳۳۴، ۳۸۸، ۷۷۷، ۷۸۶، ۷۹۳،
بزم عیش ۱۰۰۹
بستان حکمت ۵۰۴، ۵۳۵، ۶۷۲، ۷۸۴، ۷۸۶،
۷۸۷، ۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳
بلبل بیمار (ڈراما) ۸۶۳
بمبئی کا ابتدائی اردو ڈراما ۸۷۰
بنگال کا اردو ادب ۴۸۹، ۵۱۰
بنی، ۷۶۹، ۹۵۷، ۹۶۰_۹۶۲، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۷۰،
۹۷۵، ۹۷۹، ۹۹۰_۹۹۳، ۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۹_۱۰۰۴
بوستان ۳۱۵، ۵۸۱
بوستان خیال ۳۹۸، ۴۸۶
بہار اقبال (قلمی) ۳۸۷

بہار بے خزاں ۸۵، ۱۰۵، ۳۸۷، ۷۶۹
بہار دانش ۴۷۰، ۵۸۹، ۵۹۰
بہار سخن ۵۶
بہار عشق (قصہ دلآ رام) ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۲، ۵۶۳
بہارستان سخن ۷۳۶، ۷۴۸
بہارستان ناز ۳۶۷، ۸۳۸
بیاض قتیل ۱۹۸، ۳۷۶
بیتال پچیسی ۴۱۴، ۴۶۷، ۵۱۲ـ۵۱۵، ۵۱۹ـ۵۲۱،
۵۲۳، ۵۳۸، ۵۵۶، ۶۰۱، ۸۳۵
بے تال پنچ وشنتیکا ۵:۵
بے تال وشنتیکا ۵۱۵
بیان ۱۰۰۱
بیان بخشائش ۸۱۳

پ

پارۂ عروض ۸۱۳
پدماوت ۵۸۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۵، ۶۲۷
پردۂ عصمت ۹۲۷
پری خانہ ۹۷۷
پریکٹیکل آوٹ لائنزیا اے اسکچ آف ہندوستانی
اورتھوئے پی ۴۱۹
پنج تنتر ۴۶۷، ۵۰۴، ۵۳۵
پند نامہ ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۷، ۸۲۹، ۸۳۲
پند نامہ سعدی ۴۳۰
پیام یار ۹۲۷
پیسہ اخبار، لاہور ۳۲۸

ت

تاریخ آشام (آسام) ۵۰۱، ۵۰۶
تاریخ ادب ہندوی و ہندوستانی ۱۷۱، ۴۸۹، ۵۰۷،
۵۳۲، ۵۶۳، ۵۶۷، ۵۷۸، ۶۴۰، ۹۰۸، ۹۲۹، ۹۳۰،
۹۵۲
تاریخ اردو ادب ۶۳، ۱۰۱، ۲۸۱، ۳۳۵، ۳۳۶
۴۱۲، ۴۵۰، ۵۳۲، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۹۵، ۶۰۰، ۶۰۵،
۶۳۲، ۶۶۲، ۷۱۹
تاریخ اصغری ۱۷۶
تاریخ اقتداریہ ۹۹۷
تاریخ اودھ ۶۲، ۱۰۵، ۱۱۰، ۱۹۴، ۴۸۰، ۷۱۷، ۷۹۳،
۹۵۲، ۹۹۸، ۹۹۹
تاریخ بدر ۹۶۴
تاریخ بہمنی ۵۴۷
تاریخ جمشیدی ۹۶۴
تاریخ جہاں کشائے نادری ۴۷۲، ۴۹۸
تاریخ جہانگیر شاہی ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۶، ۵۱۷،
۵۲۱، ۵۲۲، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۸۱
تاریخ خاصن ۹۶۶
تاریخ دلکشائے شمشیر خاں (تاریخ شمشیر خانی) ۶۱۰،
تاریخ دہر ۹۶۶
تاریخ شیر شاہ سوری ۵۱۷، ۵۸۱
تاریخ شیر شاہی ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۹، ۵۲۰،
۵۲۱، ۵۲۳، ۵۸۱
تاریخ غزالہ ۹۶۴
تاریخ فراق ۹۶۴
تاریخ فرشتہ ۵۴۷
تاریخ لطیف (قلمی) ۷۶۴، ۷۷۰، ۷۷۷

تاریخ محمدی، ۱۰۲
تاریخ مذہب ۹۶۳
تاریخ مشغلہ ۹۶۶، ۹۹۱، ۹۹۳، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱
تاریخ ممتاز ۹۵۹، ۹۶۳، ۹۹۲، ۹۹۳، ۱۰۰۱
تاریخ نادر ۷۹۸، ۸۰۹
تاریخ نادرشاہی (مخطوطہ) ۳۸۹
تاریخ نادری (قلمی) ۴۷۲، ۴۷۳، ۳۸۹، ۵۸۰
تاریخ نور ۹۵۸، ۹۶۳، ۹۹۱، ۹۹۳، ۹۹۹، ۱۰۰۱
تجربہ رنگین ۲۸۲، ۲۸۳–۲۸۶، ۲۹۲، ۳۲۲،
۳۲۶–۳۲۸، ۳۳۳، ۳۳۵، ۳۳۷
تجلی عشق ۹۶۶
تحقیق کی روشنی میں ۷۱۸
تحقیقات حیدری ۳۶۷، ۳۶۸
تحقیقی مضامین ۱۰۵
تخلیق، ماہنامہ ۱۷
تذکرۂ آزردہ ۱۰۳، ۳۴۵
تذکرہ انیس الاحباء ۱۰۶، ۱۱۲، ۱۶۷، ۲۰۹
تذکرۂ بے جگر ۶۳۰، ۶۳۱، ۱۰۰۹، ۱۰۳۱
تذکرۂ بے جگر (قلمی) ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۳۸
تذکرہ جلوۂ خضر ۱۰۳، ۱۰۵، ۳۳۵، ۳۷۵، ۶۱۸،
۶۳۷، ۶۶۷، ۶۷۳، ۷۱۸، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۶۹، ۷۷۸،
۷۹۵، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۲۴، ۸۷۲، ۸۷۹، ۸۸۹
تذکرہ خوش معرکۂ زیبا ۶۴، ۱۰۴، ۱۲۴، ۱۶۹–۱۷۱، ۱۹۳،
۳۳۵، ۳۶۷، ۳۷۵، ۳۸۵، ۳۸۷، ۳۹۵، ۳۹۷،
۴۰۴، ۵۳۱، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۷۱، ۷۱۶–۷۱۸، ۷۴۷،
۷۴۹، ۷۶۲، ۷۶۹، ۷۸۳، ۷۸۶، ۷۹۳، ۸۰۸، ۸۱۱،
۸۱۷، ۸۱۸، ۸۲۴، ۸۳۸، ۸۳۹
تذکرۂ دیوان جہاں ۳۶۵، ۳۸۸
تذکرۂ ریاض الوفاق ۳۶۵، ۳۸۸
تذکرۂ ریختہ گویاں ۲۰۳
تذکرہ شعرا (ابن طوفان) ۱۷۶، ۳۵۸، ۳۶۷،
۳۹۵، ۷۱۶، ۷۲۳، ۷۴۷، ۷۶۲، ۷۷۰، ۷۷۸، ۷۹۲،
۷۹۵
تذکرۃ الشعرا ۱۷۱، ۱۹۷، ۲۰۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۸۳،
۳۳۴، ۳۳۵، ۳۹۵
تذکرہ المعاصرین ۸۲۵، ۸۳۲، ۸۳۶، ۸۳۹، ۸۴۰،
۸۴۱، ۸۴۹
تذکرۂ شعرائے اردو ۶۶، ۶۸، ۷۵، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴،
۱۰۵، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۷، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۵۹، ۳۴۵
تذکرۂ شعرائے اردو (بینی نرائن جہاں) ۵۶۳
تذکرۂ شعرائے ہندی ۱۰۲، ۱۰۵، ۲۷۱
تذکرۂ شمع انجمن ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۹۵
تذکرۂ شمیم سخن ۵۹۵، ۸۲۸
تذکرۂ شوق ۹۵۲
تذکرہ شوکت نادری ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۷،
۸۰۸، ۸۰۹، ۸۳۸
تذکرہ طبقات الشعرا ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۹۵، ۲۹۷، ۳۳۵،
۵۶۹، ۵۷۸
تذکرۂ غوثیہ ۵۹۵، ۶۰۸، ۶۳۱، ۶۵۷
تذکرہ طور کلیم ۳۸۸
تذکرۂ قطعہ منتخب ۵۶، ۶۳
تذکرۂ گلزار ابراہیم ۶۸، ۷۵، ۱۰۲، ۱۰۳، ۵۲۳، ۵۳۲،
۵۷۰، ۵۷۲–۵۷۴
تذکرۂ گلستان بے خزاں ۱۰۳۱
تذکرۂ گلستان سخن ۷۷۰، ۷۷۸، ۷۹۳، ۸۱۷، ۸۳۸
تذکرۂ گلشن ہند ۷۳، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۶۸، ۱۷۶، ۲۷۷

۴۱۴، ۴۵۴، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۸_۴۷۰، ۴۸۸، ۴۸۹،
۵۶۷، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱_۵۷۵، ۵۷۷، ۵۷۸
تذکرہ مسرت افزا ۶۸، ۷۵، ۱۰۲، ۴۴۶
تذکرہ مہر جہاں تاب ۸۶۴، ۸۷۴
تذکرہ معرکہ سخن ۸۴۳
تذکرہ نادر ۷۴۷
تذکرہ نغمۂ عندلیب ۴۰۴، ۶۷۶، ۷۱۶
تذکرہ ہندی ۵۰، ۶۳، ۶۹، ۷۵، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴،
۱۰۵، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۷۸_۱۸۰، ۱۸۳_۱۸۸، ۱۹۲_۱۹۵،
۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۱_۲۰۴، ۲۰۶_۲۰۹، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۶،
۲۲۱، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۶، ۲۷۶_۲۸۱، ۲۸۵، ۲۹۰،
۳۳۵، ۳۴۰، ۳۴۵_۳۴۷، ۳۵۲، ۳۵۷، ۳۷۷،
۳۷۸، ۳۸۵، ۵۲۴، ۸۳۸
تذکرہ ہندی (میر حسن) ۱۰۵، ۱۶۷، ۲۰۳، ۲۱۴، ۳۳۵
ترانۂ خامہ (تاریخی نام مرغوب جاں) ۸۲۹، ۸۳۰
ترجمہ قرآن مجید (کاظم علی جوان) ۵۲۴، ۵۲۶
ترجمہ قرآن مجید (مخطوطہ) میر بہادر علی حسینی ۵۰۷
ترغیب السالک الی احسن المسالک المعروف بہ رہ آورد
۸۴۰
ترکی روزنامچہ ۱۰۹، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۲۷، ۱۵۵، ۱۶۷_۱۶۹،
۱۷۱، ۱۷۲
ترکیہ ۳۹۸
تصنیف رنگین ۲۹۲، ۳۶۳
تطہیر الاوساخ (نسخ القساخ) ۸۴۱، ۸۴۳، ۸۵۱
تفریح ۹۴۷
تفریح طبع ۵۶۰، ۵۶۳، ۵۶۵
تفسیر مرادیہ ۴۰۹
تفضیح ۸۴۳
تلاش تحقیق ۷۱۸، ۷۱۹
تلامذہ مصحفی ۴۰۳، ۴۰۴، ۵۹۵
تلخیص معلی ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۷۱۹، ۷۹۴، ۷۹۵،
۷۹۷، ۷۹۸، ۸۰۴، ۸۰۸، ۸۰۹
تنبیہ الغافلین ۵۵۸، ۵۶۰، ۵۶۶
تنبیہ صغیر بلگرامی ۶۴۷
تنقید و تجزیہ ۷۱۸، ۷۱۹
تنقیدی حاشیے ۲۸۰
تواریخ بدیع ۹۸۱
توبۃ النصوح ۴۹۴
توتا کہانی ۴۱۴، ۴۳۰، ۴۵۵، ۴۶۴_۴۶۸، ۴۷۱،
۴۷۳_۴۷۶، ۴۷۸، ۴۸۲، ۴۸۴، ۴۸۷_۴۸۹، ۵۰۵،
۵۷۵، ۵۸۹
توشۂ آخرت ۹۶۵، ۹۸۶
توصیف زراعات ۷۹۷
تہذیب ۹۴۷
تہذیب النفوس ۶۴۸
تین تذکرے ۶۳

ج

جامع الاخلاق ۵۸۰، ۵۸۲
جامع التواریخ ۸۲۵، ۸۴۸
جامع القوانین ۴۷۰
جائزہ مخطوطات اردو ۱۷۱، ۳۶۷، ۳۷۵، ۳۸۴، ۳۸۵
جذب عشق ۵۹۸
جلدِ بے نظیر ۲۰۲
جنت العالیہ فی مناقب المعاویہ ۵۷۴
جنگ نامہ ۲۸۵، ۲۹۱، ۳۰۳، ۳۲۰_۳۲۲، ۳۳۵،

۳۳۶
جواب اعتراضات الملقب بہ تردید الایرادات ۸۴۳
جواب بلوبک ۹۶۳
جواب دیوان نظیری ۱۲۷
جواہر منتخب ۸۳۹
جوہر عروض ۹۶۱، ۹۶۵

چ

چار چمن ۵۸۷
چار گلشن ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳،
۵۶۶، ۵۶۷
چکی نامہ ۱۰۰۳، ۱۰۰۴، ۱۰۳۰
چھان بین ۳۹۵
چشمہ فیض ۸۲۹
چہار عنصر رنگین ۲۸۹

ح

حدائق العشاق ۶۰۹، ۶۱۳، ۶۱۴
حدیقۃ الارشاد ۳۸۶، ۳۸۷
حدیقہ رنگین ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۹_۲۹۱
حزن اختر ۷۶۴، ۷۶۹
حسن بازار ۱۰۰۹
حسن و عشق ۵۸۰، ۵۸۲
حقائق ۷۱۸
حیات القلوب ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۶
حیات لطف ۵۷۸

خ

خاتمۃ المناقب ۷۹۷
خازن الشعرا ۱۲۶، ۳۸۶
خاور نامہ (دکنی) ۹۸۱، ۱۰۰۰
خاور نامہ (فارسی) ۹۸۱
خدمت عالی (مخطوطہ) ۸۴۳، ۸۵۱
خرد افروز ۴۲۱، ۴۲۲، ۵۰۴، ۵۳۳_۵۳۸، ۵۵۶،
۵۸۰، ۷۹۰
خرد افروز (شیخ فریدالدین) ۵۲۸
خزانۂ عامرہ ۱۹۸
خزائن الفصاحت ۸۵۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۸_۸۷۰
خطوط غالب ۵۲۳، ۵۹۳، ۶۱۹، ۶۷۳، ۷۱۷، ۷۴۸،
۸۰۹، ۸۱۰، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۷، ۸۴۹، ۹۹۹
خلاصۃ التواریخ ۳۵۵، ۳۵۹، ۳۶۰، ۴۷۳، ۴۸۲، ۵۰۸
خلاصۃ العروض ۱۷۹، ۲۱۰، ۲۱۱
خلاصۂ قوانین مال/ تلخیصات مجدد نادری ۷۹۷
خمخانۂ جاوید ۳۹۵، ۴۰۴، ۶۵۸، ۸۲۳، ۸۹۰، ۹۰۴
خمسۂ رنگین ۲۸۹، ۲۹۱
خواجہ حیدر علی آتش ۷۴۷
خود نوشت (سوانح عمری ناسخ) ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۳۲،
۸۳۴، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰
خورشید (سونے کے مول کی خورشید) ۸۶۲، ۸۶۳،
۸۷۰
خیابان لکھنو، ماہ نامہ ۶۱۸
خیالات مہر (دیوان مہر) ۸۱۳

د

داستان امیر حمزہ ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳،

۵۳۶، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۶، ۵۶۰
داستان رضوان شاہ و روح افزا ۵۵۰، ۵۵۶
داستان رنگین ۲۹۱، ۲۹۲، ۳۱۴، ۳۱۸، ۳۳۴
داستان سحر البیان ۵۸۲، ۵۹۸، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳،
۶۰۵، ۶۲۷
داغ دل مہر ۸۱۳
داغ نگار ۸۱۳
دافع الہذیان ۸۳۳
دائرہ ادب، مرادآباد ۹۳۱
دبدبہ آصفی ۹۲۷
دبستان آتش ۷۴۷، ۸۸۹
دریائے لطافت ۴۰، ۵۲، ۵۳، ۶۲، ۶۳، ۱۰۷، ۱۰۹،
۱۱۵، ۱۱۸، ۱۲۳، ۱۲۷، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۵۰، ۱۵۲-۱۵۶،
۱۵۸، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۹-۱۷۲، ۳۳۵، ۳۳۶،
۶۶۶، ۶۷۰، ۶۷۳، ۷۰۹، ۷۱۹، ۷۴۸، ۷۵۳، ۸۰۴،
۸۸۹، ۹۰۲
درخشاں ستارہ، نظیر ۱۰۳۲
دستور الفصاحت ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۹۳، ۱۹۴، ۲۷۶،
۲۷۷، ۲۸۰، ۳۷۸، ۳۸۵، ۳۶۳، ۷۱۷
دستورِ عشاق ۶۱۳
دستور واجدیہ ۹۲۶
دفترِ بے مثال (دیوان اول ناسخ) ۸۲۵، ۸۲۶،
۸۲۷، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۴۴، ۸۴۹، ۸۵۱
دفترِ پریشاں (دیوان ناسخ دوم) ۶۷۶، ۶۸۴، ۶۹۱،
۶۹۳، ۶۹۸، ۷۰۱، ۷۰۳، ۷۰۵، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱،
۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۸۲۸
دفترِ شعر (دیوان ناسخ سوم) ۶۸۴، ۶۹۱، ۶۹۳، ۶۹۹،
۷۰۱، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۹، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۳
دفترِ غم و الم ۹۸۶
دفترِ فصاحت ۷۸۰، ۷۸۳
دفترِ ہمایوں ۹۶۶
دکن ریویو ۹۲۷
دلربا ۵۸۰
دلگداز ۹۲۴-۹۲۷
دلی کا دبستان شاعری ۱۰۵، ۲۸۰
دواوین ۷۴۷، ۹۲۹
دو تذکرے ۳۶۷
دولہن ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۸۹
دہ مجلس ۹۸۵
دی اسٹرینجرس ایسٹ انڈیا گائیڈ ٹو دی ہندوستانی
یا دی گرینڈ لینگویج آف انڈیا امپروپرلی کالڈ مورس ۴۱۸
دی اورینٹل فیبولسٹ ۴۲۰
دی اورینٹل لینگوسٹ ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۶، ۴۱۸
دی اینٹی جارگونسٹ ۴۱۸
دی اینل آف دی کالج آف فورٹ ولیم ۴۳۳، ۵۲۲،
۵۲۳، ۵۳۲، ۵۳۸، ۵۵۱، ۵۵۷، ۵۶۷
دی رومن اور تھوئے پی گرافیکل الٹی میٹم ۴۱۹
دی ہندوستانی پرنسپلز ۴۱۹
دی ہندوستانی ڈائریکٹری یا اسٹوڈنٹس انٹروڈکٹر ٹو دی
ہندوستانی لینگویج ۴۱۹
دی ہندی اسٹوری ٹیلر ۴۱۹
دیباچے ۴۰۹
دیوان ۴۴۴
دیوان آبرو ۹۸۳
دیوان آتش ۷۹۱، ۷۳۶
دیوان آمیختہ ۲۸۶، ۲۹۰، ۲۹۲، ۲۹۳، ۳۱۵

دیوان اختر اردو (قلمی) ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲
دیوان اختر فارسی (قلمی) ۳۸۷
دیوان اردو (فراق) ۳۴۱
دیوان اردو (ہوس) ۳۵۹
دیوان انشا ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۶، ۱۶۸، ۱۷۱، ۳۴۰
دیوان انگیختہ ۵۸، ۲۸۶، ۲۹۰، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۸۹_۳۰۰، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۳۳
دیوان اول (مصحفی) ۵۳، ۶۰، ۱۸۰، ۱۸۲، ۱۸۹، ۱۹۲، ۲۱۳_۲۲۰، ۲۲۲_۲۲۵، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۴، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۸_۲۶۰، ۲۶۲، ۲۶۸_۲۷۵
دیوان اول (تاج) ۶۷۴، ۶۸۱، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۳، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۱، ۷۰۳، ۷۰۵، ۷۰۹، ۷۱۰_۷۱۳، ۷۹۳، ۸۲۱
دیوان برق ۷۶۵، ۷۶۹
دیوان بحر ۷۷۱، ۷۷۲
دیوان بیختہ ۲۹۰، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۷، ۳۰۲، ۳۲۲، ۳۳۳، ۳۳۵
دیوان پنجم (مصحفی) ۱۷۸، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۶_۲۲۸، ۲۳۲، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۵۵، ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۹۶، ۲۷۰، ۲۷۲_۲۷۴، ۲۷۹، ۲۸۱
دیوان پروانہ (فارسی) ۳۷۸
دیوان تاسف (قلمی) ۳۶۴، ۷۱۷
دیوان جرأت ۷۲
دیوان جہاں ۵۱۲، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۷
دیوان چہارم (مصحفی) ۵۷، ۶۰، ۶۱، ۲۱۵، ۲۲۱_۲۲۳، ۲۳۲، ۲۴۰، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۸_۲۷۶، ۲۷۹
دیوان حقیقت ۱۰۳
دیوان حیدری ۳۶۸، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۸۹
دیوان دوم (مصحفی) ۶۰، ۱۸۹، ۱۹۱، ۲۱۵_۲۲۰، ۲۲۳، ۲۲۵، ۲۳۲، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۲_۲۴۴، ۲۵۳، ۲۶۰_۲۶۲، ۲۶۹_۲۷۳، ۲۷۵
دیوان ذوق ۲۳۵
دیوان رشک ۷۱۶
دیوان رنگین و انشا ۳۳۶
دیوان ریختہ ۵۸، ۲۰۰، ۲۲۷، ۲۷۶، ۲۸۳، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۵، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۲، ۳۱۳، ۳۲۸، ۳۳۳_۳۳۶
دیوان ریختی ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۶۶، ۲۹۰، ۲۹۳، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۲، ۳۱۲
دیوان زادہ ۷۵، ۱۹۲، ۲۳۶، ۳۳۱
دیوان زکی (مخطوطہ) ۳۹۷
دیوان سراپا ۷۹۸، ۸۰۵
دیوان سودا ۱۹۹
دیوان سوز ۳۱۰
دیوان سوم (مصحفی) ۱۲۳، ۱۲۷، ۱۷۰، ۲۱۳، ۲۱۶، ۲۱۸_۲۲۰، ۲۲۶، ۲۳۳، ۲۶۲، ۲۶۹_۲۷۵
دیوان شرف ۸۹۱، ۸۹۲، ۸۹۸، ۹۰۲، ۹۰۵
دیوان ششم (مصحفی) ۵۲، ۶۰، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۹۳، ۲۲۳، ۲۲۶_۲۲۸، ۲۳۰_۲۳۲، ۲۳۴، ۲۳۶، ۲۵۸، ۲۶۸، ۲۷۲_۲۷۵، ۲۷۹، ۲۸۰، ۳۶۹، ۳۷۵، ۳۸۸، ۳۸۹، ۶۶۷، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۶، ۶۹۸، ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۱۷، ۷۱۹، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۳۲، ۷۳۷
دیوان عرش ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۲۳

دیوان عیشی اردو (قلمی) ۳۷۰، ۳۷۵
دیوان عیشی فارسی ۳۷۰
دیوان غالب ۷۴۱
دیوان غالب کامل ۱۰۳۰
دیوان غریب ۷۹۸، ۸۰۹
دیوان غزلیات (قلمی) عشرت ۶۰۱
دیوان غیر منقوطہ ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۶۵
دیوان فارسی (مصحفی) ۲۱۶، ۲۲۷، ۲۵۶
دیوان فارسی (ناسخ) ۶۸۱، ۶۸۴، ۶۹۱، ۷۱۸
دیوان فراق ۳۳۹_۳۴۱، ۳۴۵
دیوان قصائد (مصحفی) ۱۸۰، ۱۸۴، ۱۸۶، ۱۸۹، ۲۶۴، ۲۸۱
دیوان کرشمہ گاہ سخن ۷۴۲
دیوان گلدستہ عاشقاں ۹۵۶، ۹۶۴، ۹۸۲
دیوان گویا ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۹
دیوان لطف (دیوان منتخب) ۵۷۰، ۵۷۱
دیوان مادح ۱۶۵
دیوان مبارک ۹۶۳، ۹۸۲
دیوان مصحفی (مرتبہ اسیر و امیر) ۷۱۸
دیوانِ مصحفی ۴۸۰
دیوان مجور ۵۸۸
دیوان ناسخ ۱۰۳
دیوان ناسخ (اول، مخطوطہ) ۷۸۳
دیوان نادر ۷۹۷
دیوانِ نسیم ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۲۳، ۹۲۶، ۹۲۹
دیوان نظیر اکبر آبادی ۱۰۲۹، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲
دیوان نظیری ۱۲۷، ۱۷۴، ۱۸۴، ۲۲۲، ۲۵۶
دیوان ولا ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۸، ۵۲۲
دیوان ولی ۶۶۸، ۷۰۴، ۹۸۳
دیوان ولی اللہ محب ۳۴۰
دیوان ہشتم (مصحفی) ۴۸، ۱۷۷، ۱۸۹، ۱۹۱، ۲۳۳_۲۳۵، ۲۴۷، ۲۷۰، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۸۰
دیوان ہفتم (مصحفی) ۴۸، ۱۹۰، ۲۲۷، ۲۳۰_۲۳۲، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۴۷، ۲۷۰، ۲۷۲_۲۷۵
دیوان ہوس (مخطوطہ) ۳۵۹، ۳۶۴

ڈ

ڈاکٹر ائن ڈی لا ایمور ۹۱۱
ڈراما، فن اور روایت ۸۷۰

راجا اندر ۶۰۱
رامائن ۴۲۷
رانی کیتکی کی کہانی ۱۰۹، ۱۱۵، ۱۲۷، ۱۳۷، ۱۴۵، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰_۱۶۲، ۱۶۶، ۱۷۴
رجب علی بیگ سرور، چند تحقیقی مباحث ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳
ردنساخ وجواب انتخاب نقص ۸۴۳
رزم نامہ ۴۲۷
رسالہ تحقیق، حیدر آباد ۷۱۸
رسالہ عروض ۶۹۰، ۶۹۱
رسالہ کائنات جو ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۵۰، ۵۵۱
رعنا زیبا ۱۰۰۹
رقعاتِ جامی ۴۷۰
رقعات قتیل ۱۱۰، ۱۱۱

رموز حمزہ ۵۳۰
رنگین نامہ ۲۹۰، ۲۹۱
رنگین و انشا ۱۲۸
روح نظیر ۱۰۰۹، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲
روز روشن ۱۰۲، ۳۸۶، ۳۸۸، ۳۹۵
روزنامچہ ۶۷۳، ۷۱۷
روضۃ الشہداء ۴۷۳، ۴۷۴
روناریزیڈنسی کارسپنڈنس ۳۳۶
ریاض الاخبار ۹۲۷
ریاض البحر ۷۷۱
ریاض السلاطین ۴۵۹
ریاض الشعرا ۱۹۸
ریاض العشق ۹۶۵، ۹۸۶
ریاض الفصحا ۵۰، ۵۲، ۶۳، ۱۰۳، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۹،
۱۸۳، ۱۹۲_۱۹۴، ۱۹۷، ۲۰۶_۲۱۱، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۵،
۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۳۶۷، ۳۷۵، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۶،
۴۰۴، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۹۴، ۵۹۵، ۶۰۰،
۶۰۵، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۹، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۲۰، ۷۲۱،
۷۲۴، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۶۴، ۷۶۹، ۸۱۸، ۸۲۳، ۸۲۴،
۸۳۸، ۸۳۹
ریاض القلوب ۹۶۵، ۹۶۷، ۹۸۰، ۹۹۰، ۹۹۴
ریاض نادریہ ۷۹۸، ۹۰۷
ریختی کا تنقیدی مطالعہ ۳۳۶

ز

زبان اور قواعد ۷۷۸
زبان ریختہ ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۹، ۸۴۹
زبدۃ نکات ۸۱۴
زمانہ، کانپور ۴۸، ۷، ۹۲۷
زندگانی بے نظیر ۱۰۰۹، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲
زینت الخیل ۳۱۹

س

سب رس ۴۹۳، ۴۹۴، ۶۱۳، ۶۳۶، ۶۴۲
سبحۂ رنگین ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۲
سبع سیارۂ رنگین ۲۹۲، ۳۱۳
ستارہ یا بادبان ۱۰۵
سخن اشرف ۹۶۳، ۹۶۶
سخن شعرا ۱۰۳، ۱۷۶، ۲۸۴، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۵۷،
۳۶۷، ۳۸۷، ۳۹۵، ۳۹۶، ۴۰۴، ۴۸۸، ۵۹۵، ۶۳۰،
۶۵۸، ۷۹۵، ۸۰۸، ۸۱۸، ۸۲۵، ۸۲۶، ۸۲۹، ۸۳۴،
۸۳۶، ۸۳۷، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۱، ۸۴۵، ۸۴۹،
۸۵۰، ۸۹۴، ۹۰۴
سراپا سخن ۱۹۷، ۳۶۴، ۳۶۷، ۳۸۷، ۵۸۸، ۵۹۵،
۶۷۲، ۶۸۴، ۶۸۸، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۶۴، ۷۷۹، ۷۹۴
۷۷۵، ۷۷۸، ۸۰۵، ۸۰۸، ۸۱۱، ۸۱۸، ۸۳۸، ۸۳۹،
۸۵۴، ۸۶۹، ۸۷۲، ۸۷۹، ۹۰۴، ۹۳۳
سراج نظم ۷۶۴
سرب لابھ ۷۹۸
سر دلبراں ۳۷۵، ۴۹۸، ۷۴۸
سرمایۂ زبان اردو ۸۰۴
سرو چراغاں (عیشی) ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۵
سرور سلطانی ۶۰۶، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۹، ۶۴۰، ۶۴۲
سروش سخن ۵۹۰، ۵۹۳، ۶۲۱، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶،
۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴،
۶۵۵، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱

سعادت یار خاں رنگین، حیات و نگارشات ۳۳۶
سفرنامہ خسروی ۹۸۱
سفینۂ ہندی ۱۰۹، ۱۶۸، ۳۸۴
سکنتلا ناٹک (شکنتلا) ۴۱۴، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۸، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۱، ۵۳۲، ۸۶۲، ۸۷۰
سکنتلا (کالی داس) ۸۶۲
سکنتلا (نواج) ۸۶۲
سلسلۂ مختار اشعار ۳۵۹
سلطان عالم واجد علی شاہ ۹۹۸ـ۱۰۰۰
سلک گوہر ۱۲۷، ۱۵۸، ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۶۶
سنگھاسن بتیسی ۴۱۴، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۵۶
سواطع الالہام ۱۶۵
سوانح لکھنو ۷۲۰، ۷۲۴، ۷۴۷
سوانحات سلاطین اودھ ۱۶۸، ۱۶۹، ۳۵۷، ۸۷۹
سیر المتاخرین ۴۵۹، ۵۸۱
سیلیکشن فرام ولزلی پیپرز ۴۵۰

ش

شام اودھ ۶۳۳
شاہ عالم ثانی آفتاب، احوال و ادبی خدمات ۴۵۱
شاہ نامہ ۳۳۱، ۴۷۴
شاہ نامہ اردو ۶۳۱
شاہ نامہ فردوسی ۶۰۹، ۶۱۰
شاہ نامہ نثر ۶۳۱
شاہد عشرت (تاریخی نام سراپائے سراپا تماشا) ۸۲۹، ۸۳۲
شبستان سرور ۶۰۶، ۶۱۲
شرار عشق ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۲، ۶۴۳
شرح اسباب ۹۵۷
شرح اندر سبھا ۶۳۹، ۸۵۲ـ۸۵۵، ۸۵۸، ۸۶۰، ۸۶۴، ۸۶۹، ۸۷۰
شعاع مہر ۸۱۳
شعر الہند ۲۳۵، ۲۸۰، ۲۸۱
شعلۂ جوالہ (مجموعہ واسوخت) ۷۲۲، ۷۴۷، ۷۶۹، ۷۷۱، ۷۷۸، ۸۳۳، ۸۴۴، ۸۵۳، ۸۶۹، ۹۵۴
شک سپ تتی (سنسکرت) ۴۶۷
شکرستان نادر ۷۹۸
شکوہ فرنگ ۸۹۱ـ۸۹۷، ۹۰۴
شگوفۂ محبت ۶۰۹، ۶۱۱، ۶۳۱، ۶۴۳، ۶۶۰،
شہر آشوب رنگین ۲۹۱، ۳۰۳، ۳۱۵
شیوع فیض ۹۶۴

ص

صاجبز اینڈ منشیر ۴۱۲، ۴۶۳، ۵۳۱، ۵۵۳، ۵۵۷
صندلی نامہ ۵۴۰، ۵۴۱
صبح صادق (قلمی) ۳۸۷
صبح گلشن ۷۹۲
صحیفہ، سہ ماہی لاہور ۲۸۱، ۹۳۰
صحیفۂ سلطانیہ ۹۶۵، ۹۶۶
صوت المبارک ۹۶۳، ۹۹۰، ۹۹۵

ط

طبقات سخن ۶۵، ۶۶، ۱۰۲، ۲۰۶، ۲۷۸، ۳۷۵
طبقات سخن (مبتلا و عشق میرٹھی) ۶۰۸، ۶۳۰، ۶۳۱
طبقات سخن (قلمی) ۳۶۳، ۳۶۸، ۶۳۱

طبقات شعرائے ہند ۷۰، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۹۵، ۲۸۳، ۳۳۳،
۳۴۷، ۳۵۲، ۳۸۵، ۴۲۰، ۴۲۲، ۴۵۴، ۴۶۵
طبقات الشعرائے ہند (فیلن و کریم الدین) ۵۶۳،
۶۴۰، ۶۷۶، ۷۱۶، ۷۱۹، ۷۷۹، ۷۸۶، ۷۹۳، ۸۸۹،
۸۹۰، ۱۰۳۱
طرزِ تقریر ۱۰۰۹
طلسم جام جم (قلمی) ۳۹۸
طلسم حکیم قسطاس (قلمی) ۳۹۸
طلسم حیرت ۱۶۵، ۶۲۱، ۶۳۹، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۵۷،
۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲
طلسم حیرت کدۂ آصفی (قلمی) ۳۹۸
طلسم سبع سیاغ (قلمی) ۳۹۸
طلسم سعید (قلمی) ۳۹۸
طلسم ہوش ربا ۴۳۶
طلعۃ الشمس ۳۸۸
طورالاسرار ۱۶۵
طورالکلام ۱۶۵
طور کلیم ۷۸۲، ۷۹۳
طوطی نامہ ۲۵۵
طوطی نامہ (سید محمد قادری) ۴۶۶، ۴۶۷، ۶۷۴
طوطی نامہ (غواصی) ۴۶۷
طوطی نامہ (نخشبی) ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸
طومار اغلاط ۸۴۳، ۸۸۸
طہماس نامہ ۲۸۲_۲۸۴، ۳۴۳

ع

عبدالحق بحیثیت محقق ۱۹۳
عجائب القصص ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۷۲، ۳۰۹، ۳۴۵، ۳۵۱،
۵۶۰، ۵۹۸
عجائب رنگین ۲۸۶، ۲۸۷، ۱۹۱، ۳۰۳، ۳۱۵
عشق نامہ منظوم (مخطوطہ) ۸۵۵، ۹۶۳، ۹۷۷، ۹۹۷،
۹۹۸، ۱۰۰۱
عشق نامہ (نثری) ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۳، ۹۶۶، ۹۶۷،
۹۷۰، ۹۷۵، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۰، ۹۹۲، ۹۹۵_۹۹۸،
۱۰۰۰، ۱۰۰۱
عقدِ ثریا ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۷۸، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۴،
۲۰۹، ۲۲۹، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۸۰، ۳۷۶، ۴۳۰، ۴۵۱
علی بابا چالیس چور (ڈراما) ۸۶۳، ۸۷۰
عمادالسعادت ۱۹۴
عمدۂ منتخبہ ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۰۹، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۶، ۱۹۵، ۲۲۷،
۲۸۰، ۳۳۵، ۳۴۵، ۳۵۲، ۳۶۷، ۳۷۵، ۷۲۴، ۱۰۳۱
عوارف ہندی ۳۱۹
عیارالشعرا ۳۷۸، ۶۴۰
عیار دانش (ابوالفضل) ۵۰۴، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵،
۵۳۶، ۷۹۰

غ

غالب، کراچی، سہ ماہی ۳۳۵، ۳۸۴
غالب اور صغیر بلگرامی ۶۵۸
غرائب رنگین ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۹۱، ۳۰۳، ۳۱۵
غنچۂ آرزو ۸۸۱، ۸۹۰

ف

فارسی زبان و ادب ۷۱۸
فتحیہ عبریہ ۵۰۶
فرس نامہ ۲۸۳، ۲۹۰، ۲۹۲، ۳۰۳، ۳۱۳، ۳۱۹_۳۲۲،

۳۳۶
فرہنگ آصفیہ ۴۹۴، ۹۱۱، ۹۳۰
فسانۂ آزاد ۶۳۵، ۶۳۹
فسانۂ عبرت ۶۰۶، ۶۱۰، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۵، ۶۱۶،
۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۹۹۷، ۱۰۰۲
فسانۂ عجائب ۴۰۹، ۴۴۳، ۴۷۶، ۴۹۷، ۵۴۶، ۵۸۱،
۵۸۳، ۵۸۵_۵۹۳، ۵۹۷، ۵۹۸، ۶۰۷، ۶۰۸،
۶۱۰_۶۱۵، ۶۱۷_۶۲۱، ۶۲۴، ۶۲۵، ۵۴۷، ۶۲۸،
۶۳۰_۶۳۳، ۶۳۵، ۶۳۷_۶۴۵، ۶۴۸، _۶۵۲،
۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۹، ۶۶۱، ۷۰۶، ۷۹۱، ۷۹۳،
۸۳۰، ۹۱۳
فسانۂ عجائب کا بنیادی متن ۶۲۰، ۶۴۲
فسانۂ بلقریب ۶۳۹
فسانۂ نغمۂ عندلیب ۸۳۰
فصوص الحکم ۵۷۷
فضائل الشہداء ۷۹۷
فن داستان گوئی ۶۴۳
فورٹ ولیم کالج اور اکرام علی ۵۵۷
فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات ۴۱۲، ۴۹۸، ۵۱۱،
۵۲۲، ۵۲۳، ۵۵۱، ۵۶۸، ۶۸۲
فہم قرین ۱۰۰۹

ق

قاطع اللسان ۸۴۳
قاطع برہان ۸۲۷، ۸۴۱
قاعدہ ہندی ریختہ ۴۲۰
قاموس المشاہیر ۵۹۵
قدر متین ۱۰۰۹
قراۃ العین فی ابطال شہادۃ الحسنین ۵۷۴
قرع الضالین ۸۲۹، ۹۳۰
قصص الہند ۴۶۰
قصہ امیر حمزہ ۴۲۷
قصہ چار درویش ۴۱۴، ۴۲۶، ۵۴۴، ۶۰۱، ۶۴۴، ۶۴۳،
۶۴۵
قصہ حسن و دل ۶۱۳
قصہ خسروان عجم ۶۱۰
قصہ جان و دل ۵۵۸، ۵۶۷
قصہ رنگین گفتار ۵۸۱، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸،
۵۹۹، ۶۰۰
قصہ فیروز شاہ ۵۸۰
قصہ گل بکاؤلی (مذہب عشق) ۴۳۰، ۴۵۵، ۴۹۰، ۴۹۱،
۴۹۲، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۸، ۵۰۰، ۵۴۴، ۵۴۷، ۵۸۹،
۵۹۴
قصہ لیلیٰ مجنوں ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۸، ۴۸۷
قصہ ملک محمد و گیتی افروز ۶۱۱، ۶۱۲
قصہ مہر افروز و دلبر ۴۰۹، ۵۹۸
قصہ مہر و ماہ ۴۶۵، ۴۶۶
قصیدہ بانت سعاد ۲۹۲
قصیدہ غوثیہ ۲۹۲
قطعہ منتخب ۳۹۵، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۶، ۸۳۹، ۸۵۰
قلقل ۹۲۷
قمر مضمون ۹۶۴
قند پارسی ۸۲۹، ۸۳۰
قوت الایمان ۲۹۲
قومی انگریزی اردو لغت ۹۵۲
قومی زبان، ماہنامہ ۳۳۵

قیصر التواریخ ۷۱۷، ۷۱۲، ۷۴۷، ۸۶۹، ۸۷۹، ۸۹۹، ۹۰۵، ۹۵۶، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۲

ک

کارنامہ، لکھنو ہفت روزہ ۸۲۲
کاشف الحقائق ۷۴۸
کلام کٹ ۔ ۴۵۵، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۹–۵۲۳، ۵۲۸، ۵۳۲، ۵۴۳
کتاب مشاعرہ ۲۱۰
کتاب واقعات اکبر (قلمی) ۵۴۰، ۵۴۹، ۵۵۱، ۵۸۰
کتاب واقعات اکبر (مخطوطہ) ۵۵۱
کتھا ساگر ۴۶۷
کتھا سرت ساگر ۵۱۵، ۵۳۵
کربل کتھا ۶۳۶
کرنگ دمنک ۵۳۴
کشمیر درپن ۹۲۲، ۹۲۷
کلام انشا ۱۱۲، ۱۱۷، ۱۲۸
کلام رنگین ۲۹۲
کلاسیکی ادب کا تحقیقی مطالعہ ۳۶۲، ۵۱۰
کلیات آتش ۷۴۴، ۷۴۷
کلیات اختری ۹۵۹، ۹۶۴، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۹۱
کلیات افسوس ۴۲۲، ۴۵۳، ۴۵۵، ۴۶۳
کلیات انشا ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۳۶، ۱۵۶، ۱۷۱، ۱۷۲
کلیات پروانہ (قلمی) ۳۷۸، ۳۸۳
کلیات جرأت ۶۷، ۷۲–۷۵، ۸۱، ۸۳، ۸۷، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵
کلیات جسونت سنگھ پروانہ ۱۰۳
کلیات زکی ۳۶۶، ۳۹۷، ۴۰۰، ۴۰۴
کلیات سلیمان شکوہ ۱۲۱، ۳۵۶، ۳۵۷
کلیات سودا ۱۸۶، ۱۹۵، ۴۵۵
کلیات سوم (اختر) ۹۶۴
کلیات شاہ کمال ۱۰۳
کلیات صبا ۸۸۱، ۸۹۰
کلیات فارسی (عیشی) ۳۹۶
کلیات مصحفی ۱۰۳، ۱۸۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۳۵، ۲۷۹–۲۸۱، ۳۷۵، ۶۷۴، ۷۱۸، ۷۱۹
کلیات منیر ۷۶۲
کلیات میر ۴۱۱
کلیات میر حسن ۴۶۳
کلیات ناسخ ۷۰، ۳۸۴، ۶۴۳، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۸۳، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۹۰–۶۹۳، ۷۰۹، ۷۱۶–۷۱۸، ۷۶۵
کلیات ناسخ (قلمی) ۶۸۸، ۶۹۲، ۷۱۷
کلیات نظیر ۱۰۰۶، ۱۰۰۹، ۱۰۲۷، ۱۰۳۱
کلیلہ دمنہ ۴۲۷، ۵۰۴، ۵۳۵، ۵۵۴، ۷۹۰، ۷۹۱
کنز تواریخ ۸۲۹
کنگ واجد علی شاہ آف اودھ ۹۹۸
کوک شاستر ۲۹۳
کیٹلاگ آف دی عربک، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس آف دی لائبریرین آف دی کانڈ آف اودھ ۴۸۸، ۵۶۷، ۵۶۸

گ

گزشتۂ لکھنو ۸۶۹
گستاخی معاف ۸۴۳، ۸۵۱
گل رعنا ۶۳، ۲۴۵، ۲۸۰، ۶۹۱، ۷۶۴، ۷۷۰، ۷۷۸،

۷۸۳، ۸۷۹، ۸۸۹
گل ریز ۵۳۰
گل مغفرت ۳۶۵، ۴۷۳، ۴۷۴، ۳۹۸
گلدستہ (دیوان) ۸۵۳
گلدستہ حیدری ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۸، ۳۶۹،
۴۷۳، ۳۸۷
گلدستہ رنگین ۲۹۲، ۳۱۳
گلدستہ عشق (دیوان ثانی، رند) ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳،
۸۷۹
گلدستہ گفتار ۶۶۱، ۶۶۲
گلدستہ محبت (قلمی) ۳۸۷
گلدستہ مضامین ۸۳۱
گلزار آصفیہ ۵۷۸
گلزار دانش ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۷، ۴۷۰، ۴۷۱، ۳۸۷،
۳۸۸، ۳۸۹
گلزار سرور ۲۹۹، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸،
۶۴۲، ۶۵۹، ۶۶۴
گلزار حسن (قصہ یوسف زلیخا) ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۲،
۵۱۳، ۵۶۴
گلزار نظیر ۱۰۰۹، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲
گل گشت عیش ۶۳۹
گلستان سخن ۳۳۵، ۳۸۶، ۸۷۲، ۸۷۹، ۸۸۱، ۱۰۳۱
گلستان سعدی ۳۱۵، ۳۱۴، ۳۳۹، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶،
۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۴۷۰، ۵۰۸، ۵۱۲، ۵۸۱، ۶۷۸
گلستان کا اردو ترجمہ ۳۱۴، ۳۳۹، ۳۵۴_۳۵۹، ۴۷۰،
۵۰۸
گلشن بے خار ۱۰۵، ۱۷۱، ۳۳۰، ۳۳۵، ۳۵۷، ۳۶۷،
۳۷۵، ۳۹۵، ۴۰۴، ۵۲۲، ۵۷۷، ۶۳۰، ۷۴۴، ۷۴۷،
۷۸۶، ۷۹۲، ۸۳۸
گلشن سخن ۶۸، ۷۵، ۱۰۱، ۱۰۵، ۱۷۶، ۳۳۶، ۵۲۳،
۵۳۱
گلشن شہیداں (قلمی) ۴۷۳، ۴۷۴
گلشن نو بہار ۵۸۱، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸،
۵۸۹، ۵۹۰_۵۹۳، ۵۹۵، ۵۹۷، ۵۹۸، ۶۴۷، ۷۹۲
گلشن ہمیشہ بہار ۳۶۷، ۳۷۱، ۳۷۵، ۷۶۹، ۷۸۶،
۷۹۵، ۸۰۸، ۱۰۱۰، ۱۰۳۱
گل کرسٹ اور اس کا عہد ۳۲۲، ۳۶۳، ۳۸۷، ۳۸۸،
۳۹۸، ۵۲۲_۵۲۳، ۵۳۲، ۵۳۸، ۵۵۱
گل کرسٹ اینڈ دی لینگویج آف ہندوستان ۳۲۲
گنج تواریخ ۸۲۹، ۸۳۹
گنج خوبی ۳۲۳ ۳۲۵، ۳۳۹، ۳۵۰، ۳۵۱
گنج نیرنج ۳۸۷
گوپی چند (ڈراما قلمی، آرام) ۸۶۳
گوپی چند (ڈراما، طالب بنارسی) ۸۶۳
گویا اور خاندان گویا کی ادبی خدمات ۷۹۳

ل

لطائف السعادت ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۲۷، ۱۵۴،
۱۵۵، ۱۶۲، ۱۶۷_۱۶۹، ۱۷۲، ۱۷۴
لطائف ہندی ۵۱۶
لطائف وظرائف ۵۱۳، ۵۱۶، ۵۶۴
لکھنو کا شاہی اسٹیج ۸۶۹، ۱۰۰۰_۱۰۰۲
لکھنو کا عوامی اسٹیج ۸۶۹، ۸۷۰
لکھنو کے چند نامور شعرا ۳۶۷، ۷۶۹
لوامع النور (قلمی) ۳۸۷
لینگوسٹک سروے آف انڈیا ۵۱۱، ۵۳۸

م

مادھونل ۳۱۴، ۳۳۰، ۴۵۵، ۵۱۲_۴، ۵۱۹_۵۲۳،
۵۲۸، ۵۴۲، ۵۴۳
ماہی نامہ ۹۶۶
مباحثہ بین النفس والعقل ۹۶۵
مباحثۂ گلزارِ نسیم یعنی معرکۂ شرر و چکبست ۹۲۹، ۹۳۰،
۹۳۱
متاعِ عزیز ۴۹۸
متعلقات انشا ۱۷۲
مثنوی آہ و زاریِ مظلوم ۹۳۸
مثنوی ابرِ گہربار ۸۲۶
مثنوی اسرارِ محبت ۵۶، ۳۸۸
مثنوی اشکِ مسلسل ۹۵۸
مثنوی اعجازِ عشق ۵۷۱
مثنوی افسانۂ عشق ۸۵۴، ۸۶۱، ۸۹۶، ۹۶۱، ۹۶۲،
۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۱، ۹۷۳، ۹۸۲، ۹۹۶،
۹۹۷، ۱۰۰۰
مثنوی بحرِ الفت ۸۵۴، ۸۶۱، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷،
۹۴۰، ۹۵۹، ۹۶۲، ۹۶۶، ۹۶۸، ۹۷۱، ۹۷۴، ۹۷۶،
۹۸۲، ۹۹۶، ۹۹۷، ۱۰۰۰
مثنوی بہارِ عشق ۹۳۳_۹۴۲، ۹۴۴، ۹۴۷، ۹۴۹،
۹۵۲، ۹۶۶
مثنوی پدماوت ۵۶
مثنوی ترانۂ شوق ۹۱۵، ۹۲۲
مثنوی تفِ آتشیں ۹۳۸
مثنوی ثبات القلوب ۹۶۵، ۹۶۷، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲،
۹۸۶
مثنوی جذبِ الفت ۵۷۱

مثنوی حدیث رجعت مہدی ۷۵۱
مثنوی حزنِ اختر/اختری ۹۵۹، ۹۶۳، ۹۶۷، ۹۷۸،
۹۷۹، ۹۸۰، ۹۹۲، ۱۰۰۱
مثنوی حملۂ حیدری ۹۷۶
مثنوی حنینِ مغموم ۹۳۸، ۹۳۹
مثنوی خواب و خیال ۹۰، ۹۳۵، ۹۴۰
مثنوی دار التاج ۹۵۹
مثنوی در بیان ولادت و فضائل حضرت علی (ناسخ)
۶۸۴، ۶۸۸، ۷۱۸
مثنوی دریائے تعشق ۸۵۴، ۸۶۱، ۹۲۷، ۹۳۶، ۹۳۷،
۹۴۰، ۹۵۹، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹،
۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۳، ۹۷۶، ۹۸۱، ۹۹۶، ۹۹۷، ۱۰۰۰
مثنوی دریائے عشق ۳۹۴، ۹۳۵، ۹۴۰
مثنوی دلپذیر ۲۸۲، ۲۹۰، ۲۹۲، ۳۰۳_۳۰۴، ۳۰۷_
۳۰۹، ۳۱۲، ۳۲۱، ۳۳۶، ۳۶۵، ۳۶۶
مثنوی رفعت لکھنوی ۹۱۰
مثنوی زہرِ عشق ۳۹۴، ۹۰۴، ۹۳۳_۹۳۹، ۹۴۲،
۹۴۵_۹۴۷، ۹۴۹_۹۵۲، ۹۶۶
مثنوی سحرالبیان ۷۷، ۲۰۲، ۲۵۵، ۲۸۷، ۳۰۴، ۳۰۷_
۳۱۱، ۳۱۳، ۳۲۲، ۳۶۳، ۳۶۵، ۳۶۶، ۴۱۰، ۴۱۱،
۴۵۳، ۴۶۳، ۵۰۲، ۵۲۹، ۵۴۷، ۵۸۲، ۶۴۹، ۸۳۸،
۸۵۴، ۸۵۸، ۹۱۲، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۲۳، ۹۶۶، ۹۶۷،
۹۶۸، ۹۷۰، ۹۷۴، ۹۸۱
مثنوی سراپا سوز (اختر) ۳۷۴، ۳۸۸، ۳۹۲، ۳۹۴
مثنوی سراج نظم ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱
مثنوی سوز و ساز (جگر سوز) عیشی ۳۷۰، ۳۷۳، ۳۷۴،
۳۸۸، ۳۹۴
مثنوی شش جہت ۲۹۱

مثنوی شعلۂ شوق ۳۹۴
مثنوی شکایتِ ستم ۹۳۸، ۹۳۹
مثنوی شوکتِ شاہجہانی ۹۸۱
مثنوی شہادت نامہ آل نبی ۶۸۳، ۶۸۵، ۶۸۶،
۶۸۷، ۶۹۱
مثنوی صیدیہ ۸۸۱، ۸۸۲
مثنوی طلسم الفت ۳۹۴، ۹۳۵، ۹۳۷، ۹۶۶، ۹۸۲
مثنوی طلسم حیرت ۹۹۰
مثنوی عالم ۹۳۵، ۹۳۷، ۹۴۰، ۹۸۲، ۹۸۹، ۹۹۰
مثنوی فریاد داغ ۸۲۸
مثنوی فریبِ عشق ۹۳۲ـ۹۳۴، ۹۳۶ـ۹۳۸، ۹۴۳،
۹۴۶ـ۹۵۱، ۹۶۶
مثنوی قصۂ غم ۹۳۸
مثنوی قولِ غمیں ۹۳۸، ۹۳۹
مثنوی کدم راؤ پدم راؤ ۲۷۶، ۳۹۸، ۶۳۳، ۶۳۴
مثنوی گلزار نسیم ۵۱، ۹۳، ۳۶۵، ۳۹۰، ۳۹۷، ۳۹۸،
۶۲۱، ۶۵۱، ۶۶۰، ۹۰۴، ۹۰۶ـ۹۱۱، ۹۱۳ـ۹۱۵، ۹۱۷،
۹۲۰ـ۹۳۱، ۹۶۶، ۹۶۸، ۹۷۱، ۹۸۱
مثنوی گل و صنوبر ۵۶، ۳۵۹، ۳۶۳، ۳۶۵ـ۳۶۸
مثنوی لذتِ عشق ۹۳۳
مثنوی لطف ۵۷۱
مثنوی لیلیٰ مجنوں (تجلی) ۵۶
مثنوی لیلیٰ مجنوں (جامی، عبدالرحمٰن) ۵۶۶
مثنوی لیلیٰ مجنوں (ہوس) ۵۶، ۳۵۹، ۳۶۲، ۳۶۳،
۳۶۵، ۳۶۶
مثنوی مذہبِ عشق ۹۰۸، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۲۹، ۹۳۰
مثنوی معراج نامہ ۶۷۵، ۶۸۲، ۶۸۵، ۶۸۶، ۶۸۷،
۶۹۱، ۷۱۶، ۷۱۷

مثنوی موار شریف رسول مختار ۶۸۳، ۶۸۵، ۶۸۶،
۶۹۱، ۷۱۷
مثنوی نل دمن (مخطوطہ) ۴۲۷، ۸۲۲، ۸۲۳
مثنوی نیرنگ عشق ۵۶، ۵۷۱، ۵۷۸
مثنوی میر حسن ۴۴
مثنویات شوق ۹۵۲
مثنوی ہیبتِ حیدری ۹۶۳، ۹۶۷، ۹۷۶
مجالس رنگین ۲۸۲، ۲۸۵، ۲۹۰، ۲۹۵، ۲۸۹، ۳۰۴،
۳۱۸، ۳۲۲، ۳۲۸، ۳۳۴ـ۳۳۶
مجمع الانتخاب ۶۳، ۹۵، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۷۶، ۱۸۶، ۳۳۵،
۳۵۲، ۳۸۵، ۵۶۹
مجمع الفوائد ۵۵، ۶۳، ۷۳، ۱۰۴، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۷۰، ۱۷۵،
۱۷۶، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۳، ۱۹۱ـ۱۹۴، ۱۹۷، ۲۱۰، ۲۱۱،
۲۱۳، ۲۲۰، ۲۳۵، ۲۷۷، ۲۷۹
مجموعہ (اسرار محبت/طلعۃ الشمس) ۳۸۸، ۳۹۵
مجموعہ رنگین ۲۸۳، ۲۹۰، ۲۹۱، ۳۳۲ـ۳۳۴
مجموعہ فرس نامہ ۳۱۹
مجموعہ نثر غالب ۴۰۴
مجموعہ نغز ۶۴، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۸۰، ۳۳۹،
۳۴۵، ۵۲۲
مجموعہ واجدیہ ۹۶۳
محامد حیدریہ ۳۸۷
محل نامۂ شاہی ۹۶۳، ۹۷۷، ۹۹۶، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱
محمود نامہ ۲۹۰، ۲۹۱
مختصر کہانیاں ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۸۸
مخزن (رسالہ) ۹۰۹
مخزن آلام ۷۹۲
مخزن الغرائب ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۰

مخزن شعرا ۸۳۹
مخزن نکات ۲۰۳، ۲۳۰
مخمس رنگین ۲۸۸، ۲۹۱، ۳۱۸
مرثیہ نگاری اور میر انیس ۱۰۳۲
مردم دیدہ ۱۹۸، ۱۹۹
مرزا علی لطف، حیات اور کارنامے ۵۷۸
مرغوب دل ۸۲۹، ۸۳۲
مرقع فرخ ۹۶۶
مرقع فیض ۶۴۷
مزارات اولیائے دہلی ۳۵۱
مستقل المورخ ۹۴۷
مستور العرفان ۹۴۷
مسدس رنگین ۳۱۳، ۳۱۷
مسرت سے بصیرت تک ۷۴۸
مسکت شایستہ ۸۵۱
مسکین کے مرثیے ۴۱۴
مسودات مرثیہ ۹۶۶
مشرقی تمدن کا آخری نمونہ ۶۳۵
مشقیں ۴۱۴
مصحفی اور جرأت ۱۰۴
مصحفی حیات و کلام ۱۷۰، ۱۹۴
مضامین چکبست ۹۲۲
مطرالمرام ۱۲۷، ۱۵۷
مظہر العجائب ۳۱۳، ۸۲۹، ۸۳۰
معارف، اعظم گڑھ ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۹۰۹
معاصر پٹنہ ۱۷۱، ۱۹۳، ۳۸۴، ۳۹۵، ۵۷۸، ۵۹۵، ۷۴۷، ۹۳۱
معرکۂ سخن ۸۹۰
معراج نامہ ۱۰۰۳، ۱۰۰۴، ۱۰۳۰
معیار الاشعار ۳۹۸
مفرح القلوب ۵۰۴، ۵۰۵
مفید الشعرا ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۳۵، ۸۰۴
مفید المستفید (قلمی) ۳۸۷
مقالات حافظ محمود شیرانی ۴۵۰
مقالات حیدری ۷۱۷
مقدمہ شعر و شاعری ۹۲۳، ۹۳۹، ۹۵۴، ۱۰۰۴، ۱۰۲۸، ۱۰۳۲
مقدمۂ کلام آتش ۷۴۷
ملاذ الکلمات ۹۶۵
ملکِ اختر ۹۶۵، ۹۸۴
منتخب الفوائد ۵۴۰، ۵۵۰
منتخب النجوم ۸۲۵
منتخبات دواوین شعرائے ہند ۸۳۰
موارد الکلم ۱۶۵
موازنۂ انیس و دبیر ۸۴۱، ۸۴۴، ۸۵۱
موضح القرآن ۴۰۹
مولود نامہ ۱۰۰۳، ۱۰۰۴، ۱۰۳۴
میرزا کلب حسین خاں نادر ۸۰۸، ۸۰۹
میزان الطب ۹۵۷

ن

ناجو ۹۶۴، ۹۶۶، ۹۸۹، ۹۹۰
نادراتِ شاہی ۹۸۹، ۱۰۲۶
ناسخ ۷۱۶، ۷۱۹
نامۂ مظفری ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۹۳
نثر بے نظیر (مطبوعہ/مخطوطہ) ۴۳۰، ۴۵۵، ۴۹۶، ۴۹۹،

۵۰۰، ۵۰۱_۵۰۵، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۱۰، ۵۱۱، ۶۰۱
نثر نثرہ نثار ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۴۰
نری گزیں ۱۰۰۹
نساخ ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱
نسخۂ دل کشا ۸۳۸
نصاب اردو زبان ۸۳۰
نصائح اختری ۹۶۴
نظم آخریں (دیوان سوم، رشک) ۷۵۱
نظم رنگین ۳۱۶
نظم گرای (دیوان سوم، رشک) ۷۵۱، ۷۶۱، ۷۶۵، ۷۶۹
نظم مبارک (دیوان اول، رشک) ۷۵۱، ۷۶۲
نظم مبرہن (دیوان مہر) ۸۱۳
نظم نادر ۷۹۷، ۸۰۸
نظم نامور ۹۶۵
نظیر اکبرآبادی اور اردو شاعری میں واقعیت، جمہوریت کا آغاز ۱۰۳۱، ۱۰۳۲
نظیر اکبرآبادی اور ایک خاص روایت کا ارتقا ۱۰۳۲
نظیر اکبرآبادی کی کائنات ۱۰۳۲
نظیر اکبرآبادی کے کلام کا تنقیدی مطالعہ ۱۰۳۱
نظیر اور عوام ۱۰۳۲
نظیر شناسی ۱۰۳۲
نظیر میری نظر میں ۱۰۳۲
نظیر نامہ (عثمانی) ۱۰۳۱، ۱۰۳۲
نظیر نامہ (مخمور) ۱۰۳۲
نفس اللغہ ۶۷۱، ۶۷۲، ۷۶۸، ۷۷۰، ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۷، ۸۰۳
نقلیات لقمانی ۵۰۷
نقلیات ہندی ۳۱۹، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۲، ۴۹۹، ۵۰۱، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۱
نقود الحکم (قلمی) ۳۸۷
نقوش لاہور ۷۱۶، ۷۴۷، ۷۴۸، ۸۷۰
نکات الشعرا ۲۳۰، ۲۵۱، ۸۳۱
نگار، ماہ نامہ ۲۸۱، ۹۵۲
نگار خانہ چین (گلزار چین) ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۱
نو آئین ہندی ۴۰۹، ۵۹۸، ۶۱۱
نوائے ادب بمبئی سہ ماہی ۱۷۱، ۵۶۷، ۵۶۸، ۸۷۰
نو بہار (قصہ گل و صنوبر) ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۳، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۸
نور اللغات ۹۲۸
نور الانشاء ۳۸۷
نورتن ۲۵۵
نورتن رنگین ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۹، ۲۹۲
نورتن (مہجور) ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵،
نورس ۹۸۹
نو طرز مرصع ۴۰۹، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۳۰، ۴۳۷_۴۳۹، ۴۴۲، ۵۸۱، ۵۸۳، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰_۵۹۳، ۵۹۵_۵۹۹، ۶۰۵، ۶۰۷، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۶۱
نیا دور، کراچی، سہ ماہی ۱۷۲، ۹۳۰
نیا دور، لکھنو ۵۶۷، ۵۶۸
نیو ہندوستانی انگلش ڈکشنری ۱۰۳۰، ۱۰۳۲،

و

واجد علی شاہ اور ان کا عہد ۸۴۳
واجد علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۰
واسوخت (امانت لکھنوی) ۸۵۲، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶، ۸۶۷، ۸۶۸، ۸۷۰
واقعات اظفری ۱۰۳
واقعاتِ کربلا ۸۱۳
وزیر نامہ ۸۹۱، ۹۹۹
وزیر نامہ (فارسی) ۹۵۷، ۹۹۹
وفیات مشاہیر اردو ۶۰۵
وقائع دربار معلّی ۳۲۲
وقائع دلپذیر ۴۲
ولی سے اقبال تک ۷۱۸

ہ

ہت اپدیش ۵۳۴، ۵۳۵
ہتوپدیش ۳۶۷، ۵۰۴، ۵۳۵، ۷۹۰
ہشت بہشت رنگین ۲۸۹
ہشت گلزار ۶۵، ۷۰، ۱۰۱، ۱۰۳
ہفت اختر (قلمی) ۳۸۸
ہفت پیکر، اردو (حیدری) ۴۷۱، ۴۷۲
ہفت پیکر، فارسی (نظامی) ۴۷۱، ۴۷۲
ہفت قلزم ۴۳
ہفت گلشن ۵۱۲، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۳، ۵۶۵
ہماری زبان، دہلی، ہفتہ وار ۸۷۰
ہماری زبان، علی گڑھ ۹۲۹
ہمدمِ آخرت ۸۱۳
ہندوستانی ایکسر سائزیز ۳۱۸
ہندوستانی فیلولوجی ۳۱۷
ہندی اردو لغت ۵۳۲
ہنگامۂ دل آشوب ۶۴۸

ی

یادگارِ شعرا ۳۶۵
یادگارِ ضیغم ۵۷۰، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۵۲، ۸۶۹
یادگیر ۳۹۷، ۳۹۸
ید بیضا ۱۹۸

صحت نامہ

غلط	صفحہ نمبر	صحیح
تذکرہ ہندی ۱۲۰۱_۱۲۰۹ھ کے درمیان	۶۹	۱۲۰۰ھ ---۱۲۰۹ھ کے درمیان
دیوان ششم (مصحفی) کے مطابق ۱۲۲۴=۶۲_۱۱۶۲ھ	۱۷۶	دیوان ششم (مصحفی) کے مطابق ۱۲۲۴_۶۲=۱۱۶۲ھ
مصحفی کے دیوانِ پنجم کا زمانہ تصنیف ۱۲۱۶ھ ---۱۲۲۰ھ	۲۵۸	مصحفی کے دیوانِ پنجم کا زمانہ تصنیف ۱۲۱۴ھ ---۱۲۲۰ھ
غازی الدین حیدر، وفات ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۲۷ء	۳۸۷	۱۲۴۳ھ/ ۱۸۲۷ء
نادر، کلب علی خاں	۶۷۱، ۶۸۷، ۶۹۴، ۶۹۷، ۷۰۸، ۷۳۱، ۷۴۷، ۸۷۴	نادر، کلب حسین خاں
آب وحیات	۶۷۵	آبِ حیات
مظہر خاں جاناں	۶۷۸	مظہر جان جاناں
تذکرہ سراپا سخن سال تکمیل ۱۲۲۹ھ	۶۸۴	۱۲۶۹ھ
شیبہ الحسن	۷۰۷	شبیہ الحسن
ذکی مراد آبادی	۷۰۷	زکی مراد آبادی
ڈاکٹر اکبر حیدر کاشمیری	۷۱۷	ڈاکٹر اکبر حیدری کشمیری
ڈاکٹر حیدر آبادی کاشمیری	۷۲۴	ڈاکٹر اکبر حیدری کشمیری
غلام رسوم مہر	۷۱۷	غلام رسول مہر
امیر مینانی	۷۱۸	امیر مینائی
آغا میر وفات ۱۲۳۸ھ	۷۵۰	۱۲۴۷ھ
آرو زلکھنوی	۷۶۴	آرزو لکھنوی
ریاض الصفحاء	۷۶۴	ریاض الفصحاء

ان کے عمر	۷۶۴	ان کی عمر
صایب	۷۶۴	صائب
گوگل	۷۶۴	گوکل
سید محمد صدیق حسن خاں	۷۷۷	سید حسن علی خاں
مطبع نای	۷۷۷	مطبع مفید عام
تذکرہ ابن طوفان	۷۶۲	تذکرہ شعرا از ابن طوفان
مزار پوری	۷۸۳	مرزا پوری
آغا منیر	۷۸۴	آغا میر
انور کیلی	۷۹۰	انوار کیلی
شیخ امام بخشی	۷۹۵	شیخ امام بخش
نظمِ نادر ۱۲۶۷ھ/۱۸۵۲ء	۸۰۸	نظم نادر ۱۲۶۷ھ/۱۸۵۰_۵۱ء
پیرابن	۸۱۶	پیرہن
شیخ سرفرازی علی	۸۲۲	شیخ سرفراز علی
فدا علی عیشی	۷۶۹، ۷۷۸، ۸۲۳	فدا علی عیش
رشید البنی	۸۲۶	رشید النبی
کسی	۸۳۲	کس
گنج توراخ	۸۳۹	گنج تواریخ
بھاؤ واجی لاڈ	۸۶۳	بھائی واجی لاڈ
جھپٹ	۸۷۸	جھپیٹ
شکوہ فرہنگ	۸۹۲/۸۹۵	شکوہ فرنگ
شرح دیوان اردوے غالب	۹۰۵	شرح دیوان اردوے غالب
گارساں دتاسی	۹۰۸/۹۱۱/۹۲۹/۹۳۳/۹۵۲	گارسیں دتاسی
تاریخ ادبیات ہندوستانی	۹۰۸	تاریخ ادبیات ہندوستانی
ترجیح	۹۱۶	ترصیع
خواجہ ارشد علی قلق	۹۲۲	خواجہ اسد علی قلق
دلگوار	۹۲۶	دلگداز
کشمیری درپن	۹۲۷	کشمیر درپن

تاریخ ادب ہندوستانی	۹۲۹	تاریخ ادبیات ہندوستانی و ہندی
نظامی بدیوانی	۹۳۴	نظامی بدایونی
حسین غم	۹۳۸	حسین مغموم
افسانہ تعشق	۹۶۲	دریائے تعشق
صورت المبارک	۹۶۳	صوت المبارک
مہتم الدولہ	۹۷۹	مہتم الدولہ
قید فرہنگ	۹۹۲/۹۸۲	قید فرنگ
ارکانی	۹۹۱	ارکانی
اردوزبان	۹۹۱	اردوزبان
کلم الدین احمد	۹۹۹	کلیم الدین احمد
دلی دکنی	۱۰۰۵	دلی دکنی

تاریخ ادب اُردو

(جلد چہارم)

ڈاکٹر جمیل جالبی

مجلسِ ترقّی ادب ○ لاہور

تاریخِ ادبِ اُردُو

(جلد چہارم)

تاریخِ ادبِ اُردُو

(جلد چہارم)

ڈاکٹر جمیل جالبی

مجلسِ ترقّیِ اَدب o 2۔ کلب روڈ، لاہور
فون: 36368218، 042-36370990
فیکس: 042-36368217
ای میل: majlis_ta@yahoo.com

جملہ حقوق محفوظ ہیں

تاریخ ادبِ اُردو (جلد چہارم) از: ڈاکٹر جمیل جالبی

اشاعت اوّل: فروری 2012ء/ربیع الاوّل 1433ھ۔ تعداد: 1100

سلسلۂ مطبوعات: 195/4

ناشر : شہزاد احمد
: ناظم مجلس ترقیِ ادب، لاہور
اہتمام : اشرف جاوید
مطبع : علی پرنٹرز، 19۔ اے ایبٹ روڈ، لاہور
قیمت : 2000 روپے

یہ کتاب محکمہ اطلاعات و ثقافت، حکومت پنجاب کے تعاون سے شائع ہوئی ہے۔

> ”دنیا میں کام کرنے والے لوگ الگ الگ ہوتے ہیں اور سوچنے والے الگ مگر جہاں سب چیزوں کی ضرورت ہو اور ایک کے سوا کوئی اس کی ضرورت کا احساس کرنے والا نہ ہو وہاں سب کام اسی ایک کو کرنے پڑتے ہیں۔ یہی وجہ تھی کہ سرسید کبھی ایک کام پر ہاتھ ڈالتے تھے کبھی دوسرے کام کی طرف متوجہ ہوتے تھے۔ ایک زمانہ میں انھوں نے اردو ڈکشنری لکھنے کا ارادہ کیا پھر اسی زمانہ میں اردو لٹریچر کی تاریخ لکھنے کے لیے میٹریل جمع کیا .. انگریزی زبان سے علوم و فنون کی کتابیں ترجمہ کرنے کے لیے انھوں نے بڑے بڑے سامان کیے تھے اگرچہ یہ سب کام ادھورے رہ گئے مگر ان باتوں سے بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے کہ جہاں قومی ضرورتیں ایک شخص کے سوا دوسروں کو محسوس نہیں ہوتیں وہاں ایک فرد واحد کو کیا کیا کرنا پڑتا ہے۔“

[الطاف حسین حالیؔ: ۔ حیاتِ جاوید، ص ۴۳۹، علی گڑھ، ۱۹۲۲ء، بارسوم]

ترتیب

تمہید: ۱۵
انیسویں صدی (نصف آخر): صورت حال، رجحانات، آزادی کی آخری
کوشش: بغاوت ۱۸۵۷ء، اثرات۔

فصل اول: ۲۵

پہلا باب: غالب اور اُن کا دور، پس منظر، اثرات و رجحانات ۲۷
دوسرا باب: سوانح، خاندانی پس منظر، ولادت، حالات، پنشن کا قضیہ، کلکتہ کا معرکہ، برہان قاطع کا معرکہ، قید کا واقعہ، مقدمہ ازالہ حیثیت عرفی۔ وفات ۳۹
تیسرا باب: سیرت، شخصیت اور مزاج ۸۲
چوتھا باب: تصانیف و تالیفات غالب: اردو و فارسی ۹۵
پانچواں باب: (الف) اردو شاعری کا مطالعہ ۱۱۳
(ب) غالب کا طرزِ ادا ۱۴۲
(ج) اردو غزل پر غالب کے اثرات ۱۵۹
چھٹا باب: غالب کی فارسی شاعری ۱۶۴
ساتواں باب: اردو نثر نگاری ۱۷۸

دوسرے بڑے شعرا:

پہلا باب: شاہ نصیر دہلوی، حیات و مطالعۂ شاعری، لسانی مطالعہ، اثرات ۲۰۱
دوسرا باب: محمد ابراہیم ذوق سوانحی حالات، مطالعۂ شاعری ۲۳۹
تیسرا باب: بہادر شاہ ظفر، آخری مغل بادشاہ، نامور شاعر ۲۹۲
چوتھا باب: مومن خاں مومن، حالات زندگی، مطالعۂ شاعری ۳۲۱
پانچواں باب: مصطفٰے خاں شیفتہ، حالات زندگی، اثرات، مطالعۂ شاعری ۳۷۷

چند اور ممتاز شعرا: روایت کی اشاعت

پہلا باب: سید علی غمگین دہلوی، حالات زندگی، صوفیانہ فکر و عمل، مطالعۂ شاعری ۴۱۶
دوسرا باب: میر نظام الدین ممنون دہلوی، حالات و رنگِ شاعری ۴۲۷
تیسرا باب: نواب محمد اصغر علی خاں نسیم دہلوی، حالات و شاعری ۴۴۴
چوتھا باب: میر مہدی حسین مجروح، حالات و شاعری ۴۵۶
پانچواں باب: قربان علی بیگ سالک، حالات و شاعری ۴۶۶
چھٹا باب: قلق میرٹھی، حالات و شاعری ۴۷۹
ساتواں باب: نظام رام پوری، حالات و شاعری ۴۹۲
آٹھواں باب: ظہیر دہلوی، حالات و شاعری ۵۰۶
نواں باب: انور دہلوی، حالات و شاعری ۵۳۰

فصل دوم: ۵۳۹

اردو مرثیہ

پہلا باب: اردو مرثیہ، روایت وارتقا: پس منظر، انیس و دبیر کے پیش رو: میر مستحسن خلیق، میر ضمیر، میاں دلگیر، مرزا جعفر علی فصیح ۵۴۱
دوسرا باب: میر مستحسن خلیق ۵۵۰
تیسرا باب: مظفر حسین ضمیر ۵۶۳
چوتھا باب: چھنولال دلگیر ۵۸۲
پانچواں باب: مرزا جعفر علی فصیح ۵۸۸

اردو مرثیہ کا نقطۂ عروج

باب اول: میر ببر علی انیسؔ ۵۹۵
باب دوم: میرزا اسلامت علی دبیرؔ ۶۳۸

روایت کی تکرار: دوسرے مرثیہ گو

پہلا باب: میر مونس ۶۶۹
دوسرا باب: میر عشق ۶۷۵
تیسرا باب: میر تعشق ۶۸۷
چوتھا باب: مرزا محمد جعفر اوج ۶۹۴
پانچواں باب: میر نفیس ۷۰۱
چھٹا باب: پیارے صاحب رشید ۷۰۷

فصل سوم ۷۱۵

دورِ جدید کی توسیع: اردو نثر کا تنوع، طنز و مزاح کی روایت

باب اول: اودھ پنچ: اشاعت و خصوصیات۔ ۷۱۷
اودھ پنچ کے بانی و مدیر منشی سجاد حسین: دورِ جدید کی توسیع، طنز و مزاح کی روایت۔

باب دوم: اودھ پنچ کے ممتاز لکھنے والے

(الف) مرزا مچھو بیگ ستم ظریف ۷۴۰
جوالا پرشاد برق ۷۴۵
پنڈت تربھون ناتھ ہجر ۷۴۹
نواب سید محمد آزاد ۷۵۲
(ب) اکبر الٰہ آبادی: طنز و مزاح کا بے مثال، نیا منفرد رنگ شاعری ۷۵۹

اردو کے عناصرِ خمسہ

سرسید احمد خان

تمہید ۸۰۲
(ا) سوانحی حالات و واقعات، شخصیت و مزاج، تصانیف و تالیفات ۸۷۰
سرسید کے فکر و عمل کا مطالعہ ۸۴۰
مذہبیات ۸۴۳
سرسید کا سیاسی شعور ۸۵۵
تعلیم ۸۵۹
تہذیب الاخلاق: اجرا و مقصد ۸۶۱

سرسید کا تصور اخلاق و انسان ۸۶۸
سرسید کی ادبی خدمات ۸۷۴
مضامین سرسید کی عام خصوصیات ۸۷۸
اسلوب بیان و طرز ادا ۸۸۳
سرسید کا مقام ۸۸۸

(۲) خواجہ الطاف حسین حالی:

تمہید، حالات زندگی ۹۰۱
حالی کی تصانیف ۹۱۰
حالی کی قومی شاعری ۹۱۵
حالی کی غزل ۹۲۹
حالی کی نثر ۹۳۲
حالی بحیثیت نقاد ۹۶۸
حالی کا طرز ادا ۹۷۵
حالی کی تاریخی اہمیت ۹۸۳

(۳) محمد حسین آزاد:

تمہید، حالات زندگی، شخصیت و مزاج، وفات ۹۹۰
جدید اردو نظم کا آغاز: ۱۸۷۴ء ۹۹۴
تصانیف و تالیفات آزاد ۱۰۰۸
مطالعۂ آزاد ۱۰۱۷
آب حیات، نیرنگ خیال، سخن دان فارس، دربار اکبری کا تنقیدی مطالعہ
آزاد کا اسلوب بیان ۱۰۳۳
آزاد کی شاعری ۱۰۵۰

(۴) شبلی نعمانی:

تمہید: حالات زندگی، عطیہ فیضی، شخصیت و مزاج ۱۰۵۹
شبلی کی تصانیف ۱۰۷۱
شبلی اور تاریخ نویسی ۱۰۸۲
ادب اور تنقید ۱۰۸۹
شبلی کی نثر نگاری اور طرز ادا ۱۰۹۸
شبلی کی شاعری ۱۱۰۳

(۵) نذیر احمد

تمہید: حالات و واقعات زندگی ۱۱۱۲
سیرت، شخصیت اور مزاج ۱۱۱۸
تصنیفات و تراجم و مکاتیب ۱۱۲۳
نذیر احمد اور سرسید ۱۱۲۷
نذیر احمد کے مذہبی افکار ۱۱۳۱
نذیر احمد بحیثیت مترجم ۱۱۳۴
نذیر احمد بحیثیت خطیب ۱۱۳۶
نذیر احمد کے سات ناول: تجزیاتی مطالعہ ۱۱۴۰
نذیر احمد کے ناول: تنقیدی مطالعہ ۱۱۶۲
نذیر احمد کا طرز ادا و اسلوب بیان ۱۱۷۴

روایتِ شاعری کا فروغ:

پرانی روایت میں نئے رجحانات کے واضح اثرات، روایتی شاعری کا آخری دور، ممتاز شعرا:

پہلا باب: سید اسمٰعیل حسین منیرؔ شکوہ آبادی ۱۱۹۰

دوسرا باب: سید مظفر علی اسیر لکھنوی ۱۲۲۲
تیسرا باب: امیر اللہ تسلیم لکھنوی ۱۲۳۱
چوتھا باب: میر ضامن علی جلال لکھنوی ۱۲۶۲
فصل چہارم: ۱۲۹۳
اردو داستانیں: تمہید و مطالعہ ۱۲۹۵
۱۔ طلسم ہوشربا ۱۲۹۷
۲۔ بوستان خیال ۱۳۲۳
داستان اور ناول کا امتزاج ۱۳۳۸
پنڈت رتن ناتھ سرشار: حالات زندگی، فسانہ آزاد کا مطالعہ، دوسرے ناول/تصانیف ۱۳۳۸

دوسری اصناف نثر کا مطالعہ

(۱) سفرنامہ یوسف خاں کمبل پوش: عجائبات فرنگ ۱۳۷۱
(۲) سیاحت نامہ کریم خاں: روزنامچہ ۱۳۸۴
(۳) روزنامچہ سید مظہر علی سندیلوی ۱۳۸۵
مذہبی تصانیف میں اردو نثر ۱۳۸۶
(الف) تقویۃ الایمان از شاہ محمد اسمٰعیل دہلوی ۱۳۸۶
(ب) سید غوث علی شاہ قلندر پانی پتی ۱۳۸۹
(ج) تذکرۂ غوثیہ ۱۳۹۰
تذکروں میں اردو نثر ۱۳۹۴
گلشن ہند، خوش معرکۂ زیبا، گلستان سخن، تذکرۂ طبقات الشعرائے ہند، انتخاب یادگار ۱۳۹۵

کتب تواریخ میں اردو نثر ۱۳۹۷
تاریخ روہیل کھنڈ ۱۳۹۹
تاریخ بندیل کھنڈ ۱۴۰۰

اردو نعت گوئی کا نیا رنگ، نئی روایت

۱۔ محسن کاکوروی۔ ۱۴۰۵
۲۔ کرامت علی خان شہیدی:۔ ۱۴۲۲

شاعری کے دو روایتی رنگ: انیسویں صدی کا خاتمہ

امیر مینائی: ۱۴۲۷
مرزا داغ دہلوی: ۱۴۸۰

جدید دور کا ارتقا

اسمٰعیل میرٹھی: تمہید: حالات وعوامل، نیچرل شاعری کا ارتقا، قبولیت واشاعت ۱۵۲۶

اشاریہ ۱۵۴۵

مرتبہ: سید معراج جامی / سید محمد معروف

افراد واشخاص ۱۵۴۷
کتب ورسائل ۱۵۹۸
مخطوطات ۱۵۹۸
مطبوعات ۱۵۹۸

تمہید

۱۹ویں صدی (نصف آخر): صورتِ حال، رجحانات، آزادی کی آخری کوشش (بغاوت ۱۸۵۷ء)، اثرات

> قارئین کرام! ''تاریخ ادبِ اردو'' کی جلد سوم کی ''تمہید'' کو پہلے پڑھ کر پھر جلد چہارم کی یہ تمہید پڑھیے، اسی وقت انیسویں صدی کی تصویر اُجاگر ہو کر پورے خدو خال کے ساتھ سامنے آئے گی۔ دراصل جلد سوم کی یہ ''تمہید'' پوری انیسویں صدی کے لیے لکھی گئی ہے اور جلد چہارم کی تمہید میں، ان باتوں کو دہرائے بغیر، اس صدی کے نصف آخر کے واقعات و رجحانات، جو رہ گئے تھے، بیان کر دیے گئے ہیں بالخصوص ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے واقعات وغیرہ۔

انیسویں صدی کا نصف آخر برعظیم کی تاریخ کا فیصلہ کن دور تھا۔ انگریز دو تہائی ہندوستان پر قابض تھے اور اب پورے ہندوستان پر قبضے اور اپنے اقتدار کو مستحکم کرنے کی تدبیریں کر رہے تھے اور ہندوستان کے ہندو مسلمان ان سے نجات حاصل کرنے کی خواہش دل میں لیے، بھرے بیٹھے تھے۔ انگریزوں کا عام رویہ فاتح کا رویہ تھا جس میں حقارت و تکبر سے پیدا ہونے والا احساس برتری نمایاں تھا۔ نئے فاتح یہاں کی تہذیب، یہاں کے کلچر اور یہاں کے رسوم و عقائد سے بے نیاز تھے اور عیسائیت کو پھیلانے کے لیے مشنریوں کو کھلی چھوٹ دے رکھی تھی۔ یہ لاوا ابھی اندر ہی اندر پک رہا تھا۔ فروری ۱۸۵۶ء میں انگریزی اقتدار نے اودھ کے بادشاہ واجد علی شاہ کو معزول کر دیا اور بادشاہ انصاف کے لیے کلکتہ پہنچے اور راجا بردوان کی کوٹھی کرایے پر لے کر وہاں براجمان ہو گئے۔ دہلی کا مغل بادشاہ بہادر شاہ ظفر پہلے ہی لال قلعہ میں نظر بند تھا اور بڑا صاحب (ریذیڈنٹ) کمپنی بہادر کی حکمت عملیوں کو عملی جامہ پہنانے میں ہمہ تن مستعد تھا کہ ۱۱؍ مئی ۱۸۵۷ء کو میرٹھ میں مقیم انگریزی فوج کے تین سو کے قریب ہندوستانی سپاہیوں نے، جن میں ہندو مسلمان دونوں شریک تھے، اس بات پر علم بغاوت بلند کر دیا کہ ''جو کارتوس انھیں استعمال کرنے سے پہلے اپنے دانتوں سے کاٹنا

پڑتے تھے، ان میں سور یا گائے کی چربی استعمال کی جاتی ہے جو اُن کی مذہبی پابندیوں اور جذبات کے منافی تھا۔ اس آغاز نے بے اطمینانی اور بے چینی کے اس ذخیرے کو صرف فتیلہ دکھا دیا جو شمالی ہند کے پڑھے لکھے اور عوامی طبقوں کے کثیر گروہوں میں بہ شمولیت سپاہ پہلے سے موجود تھا۔[۱] ان سپاہیوں نے بہت سے برطانوی باشندوں کو تہ تیغ کرتے ہوئے میرٹھ سے دہلی کا رخ کیا اور وہاں پہنچ کر ۸۲ سالہ مغل بادشاہ بہادر شاہ ظفر کو اپنا قائد و بادشاہ تسلیم کر لیا۔ اب تک ہزاروں کی تعداد میں سپاہی اس بغاوت میں شریک ہو چکے تھے۔ بعض تاریخوں میں ان کی تعداد ۷۹۶ء بتائی گئی ہے۔ ان باغیوں کے ساتھ راستے کی آبادیوں اور بستیوں کا وہ بڑا حصہ بھی از خود ان کے ساتھ شریک ہوتا گیا جو عیسائی مبلغوں کی بے جا مداخلت سے پہلے ہی بھرا بیٹھا تھا۔ دیکھتے ہی دیکھتے یہ بغاوت آگ کی طرح سارے شمالی ہندوستان میں پھیل گئی۔ یہ بات یاد رہے، جیسا کہ عزیز احمد نے بھی لکھا ہے کہ ایسٹ انڈیا کمپنی کا سو سالہ دورِ حکومت ہندوستان کے لوگوں کے لیے کسی قسم کی ہمدردی کے جذبات سے بالکل معرا تھا۔ برطانوی افسر ہندوستانیوں کے ساتھ ناقابل برداشت اہانت آمیز سلوک کرتے تھے اور جس پر ہندوؤں کے برعکس مسلمانوں نے، جو اس سے قبل یہاں کے حکمران تھے، شدید احتجاج کیا۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت نتیجہ تھی اس غیر معمولی سیاسی صورت حال کی کہ ہندوستان جیسے وسیع و عریض ملک پر ایک ایسا تجارتی ادارہ حکومت کر رہا تھا جو مسیحی ضمیر کی کسی خلش کے بغیر اس کے باشندوں کا ناجائز استیصال کرتا تھا۔ اگر حکومت براہِ راست تاج برطانیہ اور پارلیمان کی ہوتی تو حالات مختلف ہوتے‘‘۔[۲] اس دور کی حکومت وقت (انگریز) اپنے طرز عمل کو ’’منشائے خداوندی‘‘ سمجھتی تھی اور اس کا خیال تھا کہ عیسائیت کا چلن ہی اس مسئلہ کا حل ہے۔ ۱۸۵۳ء میں شمالی مغربی سرحد کے علاقوں میں متعین گورنر جنرل کے ایجنٹ سر ایڈورڈ ہربرٹ نے یہ اعلان کیا کہ ’’برطانیہ کو ہندوستان کی حکومت تفویض کرنے کا منشائے خداوندی یہ تھا کہ انگلستان نے عیسائی مذہب کا، اس کے خالص پیغمبرانہ انداز میں، تحفظ کیا   ہمارا مشن اس لیے یہ ہے کہ جو کچھ ہم نے اپنے لیے کیا ہے، وہ دوسری اقوام کے لیے بھی کریں۔[۳] فاتح قوم اور مفتوح رعیت کے درمیان یہی وہ متضاد طرز عمل تھا جس نے ۱۸۵۷ء کی شورش عظیم اور بغاوت کو جنگِ آزادی کے جذبے میں تبدیل کر دیا لیکن اس جنگ کی کوئی جہت اور کوئی مرکزیت نہیں تھی اس لیے جدید سائنس کے کاندھوں پر سوار اور جدید ہتھیاروں سے لیس انگریزی فوج نے اپنی مرکزیت، تنظیم اور تدبیر سے اس جنگ آزادی کو کچل دیا اور پھر باغیوں کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ ہزار ہا ہزار ہندوستانی، کسی مقدمے کے بغیر پھانسی کے تختے پر چڑھا دیے گئے یا توپ کے منہ پر باندھ کر اُڑا دیے گئے۔ پھانسی پر چڑھائے جانے والوں کی غالب اکثریت مسلمانوں کی تھی جس کی وجہ یہ تھی جیسا کہ سدھارتھ شنکر رے نے بھی لکھا ہے کہ انگریزوں نے اس کا ذمہ دار مسلمانوں کو قرار دیا تھا   ان پر شدید ترین قسم کے تشدد کیے گئے   مسلمان تباہ و برباد کر دیے گئے۔[۴] ۲۰، جون ۱۸۵۸ء کو شکست گوالیار کے بعد یہ بغاوت پوری طرح دب گئی اور انگریزی اقتدار پوری طرح قائم ہو گیا۔ اس بغاوت میں ہندو مسلمان سب دل سے شریک تھے اور یہ آخری اتحاد تھا جو ان دونوں قوموں کے درمیان دیکھنے میں آیا۔ جب امن و امان قائم ہو

گیا تو ملکہ وکٹوریہ نے ۱۸۵۸ء میں عام معافی کا اعلان اور کمپنی بہادر کی حکمرانی ختم کر کے ہندوستانی رعایا کو قدرے سکون واطمینان کا سانس لینے کا موقع فراہم کیا۔ اظہار تشکر کے لیے سر سید احمد خاں نے اس جلسے میں، جو جامع مسجد دہلی میں منعقد ہوا، ایک تقریر کی اور انگریزی حکومت کی تعریف کر کے اس کا شکریہ ادا کیا۔ اس لمحۂ موجود میں سب سے ابتر حالت مسلمانوں کی تھی جنھوں نے احساس شکست کے ساتھ اپنی معاشی بدحالی اور پرانے نظام کے ٹوٹنے سے پیدا ہونے والے حالات کو دیکھ کر خاموشی اختیار کر لی اور قوت عمل کے مفلوج ہو جانے کے ساتھ سوچنے لگے کہ اب کیا کیا جائے؟ اب ایسی قیادت کی ضرورت تھی جو انھیں اس دلدل سے نکال سکے۔ یہ کام مسلمانوں میں سر سید احمد خاں نے اور ہندوؤں میں راجا رام موہن رائے نے کیا۔ سر سید احمد خاں ۱۸۵۷ء کے بعد، اپنے مشن کے ساتھ سامنے آئے جب کہ راجا رام موہن رائے، ہندو مذہب کی تشکیل نو کے سلسلے میں ۱۸۲۸ء ہی میں "برہمو سماج" کی بنیاد ڈال چکے تھے۔

اس وقت صورت حال یہ تھی کہ اب نہ صرف دور دراز تک پھیلی ہوئی سرزمین ہند انگریزوں کے قبضے میں آ گئی تھی بلکہ پیداوار کے سارے وسائل بھی انگریزوں کے تصرف میں آ گئے تھے۔ "بندوبست استمراری" کے بھیانک اثرات پہلے ہی سامنے آ چکے تھے اور زمینوں کے مالک مزارع بن کر انگریزوں کے پروردہ زمین داروں کے قبضے میں آ چکے تھے۔ انگریزوں کی نئی نئی حکمت عملیوں سے بے روزگاری کا عفریت منھ پھاڑے سارے معاشرے کو نگل رہا تھا۔ یہ بات تو سب کے علم میں ہے کہ شاہ عالم ثانی کے بعد جب اکبر شاہ ثانی نے اپنی شاہی کو برقرار رکھنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارے تو منھ کی کھائی اور کوئی نتیجہ برآمد نہیں ہوا۔ اُدھر بہادر شاہ ظفر نے بھی بادشاہ ہونے کے بعد ہاتھ پاؤں مارے اور جب بہادر شاہ ظفر نے گورنر جنرل ایلن برا کو اپنے برابر کرسی دینے سے انکار کیا تو اس نے "نذر" پیش نہیں کی جس کے معنی تھے کہ انگریزی اقتدار اب انھیں بادشاہ تسلیم نہیں کرتا۔ پہلے انگریزوں نے مرزا فخرو کو ولی عہد مقرر کر کے معاہدہ کر لیا جس کے مطابق طے پایا کہ بادشاہ بننے پر وہ لال قلعہ خالی کر دے گا اور انگریز حاکم کو برابری کا درجہ دے گا لیکن جب ۱۸۵۶ء میں مرزا فخرو اچانک وفات پا گئے تو انگریزوں نے بہادر شاہ ظفر کے بڑے بیٹے مرزا قویش سے نیا معاہدہ کر کے اسے ولی عہد مقرر کر دیا اور طے پایا کہ وہ بہادر شاہ ظفر کے بعد بادشاہ کا لقب بھی اختیار نہیں کرے گا۔ یہ معاہدہ مغلیہ سلطنت کے خاتمے کا محضر نامہ تھا لیکن ابھی تاریخ یہاں تک پہنچی بھی نہ تھی کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت ہند نے سب کچھ بدل دیا اور بہادر شاہ ظفر جنگ آزادی کی ناکامی کے بعد قید کر کے رنگون بھیج دیے گئے جہاں ۱۸۶۲ء میں وہ اللہ کو پیارے ہو گئے۔

اب ہندوستان کا سارا منظر نامہ بدل چکا تھا۔ خاص طور پر مسلمان انگریزوں کی نظر میں بے اعتبار اور سیاسی، سماجی اور معاشی لحاظ سے قلاش ہو چکے تھے۔ سدھارتھ شنکر رے نے لکھا ہے کہ "پچھلی حکومتوں کے دوران مسلمانوں نے حکومت کی خدمات کے صلے میں جاگیریں پائی تھیں۔ ان کے ذی علم اور قابل افراد عدلیہ کی خدمات پر مامور تھے۔ انھیں شاہی سرپرستی حاصل تھی اور ان کے لیے بہت سی سرکاری ملازمتوں کے

دروازے ''کھلے ہوئے تھے۔ برطانوی حکومت کے دوران ان کی آمدنی کے یہ ذرائع اور ترقی کے مواقع عام طور پر مسدود ہو گئے۔ ہندوؤں کو خاص طور سے نوازا گیا۔ ان کے ہاتھوں میں بڑی بڑی زمینداریاں، سرکاری ملازمتیں، جو محکوم رعایا کے لیے کھلی ہوئی تھیں، وہ زیادہ تر ہندوؤں کو عطا کی گئیں اور وہ اپنے مالکوں کے ہاتھوں میں کھلونا بن گئے جب سپاہیوں نے بغاوت کی تو انگریزوں نے اس کا ذمہ دار مسلمانوں کو قرار دیا۔[۵] تاکہ ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان تفرقہ پیدا ہو جب کہ یہ دونوں قومیں اس بغاوت میں ایک ساتھ شریک تھیں۔ ۱۴، ستمبر ۱۸۵۷ء کو برطانوی فوج نے دہلی پر دوبارہ قبضہ کر لیا اور اس سفاکی سے قتل عام کیا کہ صرف کوچۂ چیلان میں چودہ سو نہتے شہریوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا اور دلی کو ویران کر دیا۔ ساتھ ہی بادشاہ کو گرفتار کر کے اس پر بے بنیاد باتوں پر مقدمہ چلایا اور رنگون میں قید کر دیا جہاں وہ قید و بند کی سختیاں جھیل کر مر گیا۔[۶]

مسلمانوں کے لیے اب اقتدار قصۂ پارینہ بن چکا تھا جو یادیں بن کر ''عظمت رفتہ'' کو ہر دم تازہ کر رہا تھا۔ ان یادوں میں رومان بھی تھا اور تخلیقی قوت بھی۔ بہادر شاہ ظفر کے کلیات، غالب کے خطوط اور تصانیف میں بالخصوص اور اس دور کے ادب میں بالعموم اس صورت حال کی طرف واضح اشارے ملتے ہیں۔ خود انگریزی ادب میں یہ پہلی بار ہوا کہ خالص ہندوستانی مسئلہ تخلیقی سطح پر انگریزی زبان کے فکشن کا موضوع بنا جو ہندوستان میں مقیم انگریزوں پر ہندوستانیوں کے ظلم و جبر کی داستان سنا رہا تھا۔ اس کا مطالعہ ہمارے ادب میں اب تک نہیں ہوا جس میں ہندوستانیوں کے ہاتھوں کانپور کا وہ قتل عام پیش کیا گیا جہاں چار سو انگریز مردوں، عورتوں اور بچوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا گیا تھا۔ یاد رہے کہ یہ واقعہ میرٹھ کے ہندوستانی سپاہیوں کی بغاوت (مئی ۱۸۵۷ء) سے پہلے پیش آیا تھا جس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ہندوستانیوں کے دل میں انگریز حکمرانوں کے طرز عمل سے نفرت کتنی گہری تھی۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت عظیم سے پہلے حکمران یہاں کے صدیوں پرانے جمے جمائے نظام کو پارہ پارہ کر چکے تھے اور کمپنی نے اپنے فائدے، نفع اور اپنے صنعتی انقلاب کو کامیاب بنانے کے لیے ہندوستان کو تیار مال بنانے والے ملک کے بجائے خام مال پیدا کرنے والا ملک بنا دیا تھا اور ساتھ ہی کسانوں اور زمینوں پر اتنا زرعی محصول لگا دیا تھا کہ وہ ساہوکار کے مقروض بن کر لاچار و مجبور ہو گئے تھے اور ان کی حیثیت بے آسرا یتیموں کی ہو کر رہ گئی تھی۔ اس وقت کمپنی کے ملازمین اور حاکموں کی سوچ یہ تھی کہ وہ ایک بلند پایہ تہذیب و تمدن کے علمبردار ہیں اور سائنس، عقلیت اور ترقی کی شیرینی کو کمتر ادنیٰ تہذیب میں بانٹ کر فیض پہنچا رہے ہیں۔ اس طرح انھوں نے یہاں کے نظام، اس کی قدروں کو ٹھکرا دیا اور بے دردی سے اپنی قدروں اور نظام کو رائج کرنے لگے۔ اس طرز عمل نے برطانوی حکمرانوں میں احساس برتری کے ساتھ غرور و تکبر پیدا کر دیا۔ نتیجے کے طور پر مقامی باشندوں کے اندر ان سے نفرت کے شدید گہرے جذبات پیدا ہو گئے۔ جس کا تماشا مئی ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں سامنے آیا۔ اس وقت برطانوی عوام کی رائے کو ہموار کرنے کے لیے جو رپورٹیں برطانیہ کے اخباروں میں شائع ہوئیں ان میں مبالغہ آمیز طریقے سے

تصویر کا وہ رخ پیش کیا گیا جس سے برطانوی پبلک کے جذبات بھی بھڑک اٹھے اور وہ سمجھنے لگے کہ برطانوی حاکموں نے جو کچھ کیا ہے اس کا پورا جواز موجود تھا۔ انیسویں صدی کا مشہور ناول نگار چارلس ڈکنز، ان رپوٹوں کو پڑھ کر ایسا جذبات میں آیا کہ اس نے کہا کہ اس کی خواہش ہے کہ جو کچھ برطانوی حکمرانوں نے اب تک ہندوستانیوں کے ساتھ کیا ہے، وہ اس سے بھی زیادہ کریں۔

انیسویں صدی کے نصف آخر میں برطانیہ کے شاعروں، ڈراما نگاروں، ناول نگاروں اور صحافیوں نے کثرت سے ''سانحۂ کانپور'' اور ''محاصرۂ لکھنو'' کو (جہاں پانچ ماہ تک ریذیڈنٹ کی اقامت گاہ کے اندر برطانوی باشندے بھوک پیاس اور بیماریوں میں قید رہے تھے) اپنے فکشن کا موضوع بنا کر ہندوستانیوں کی بربریت اور ظلم وجبر کو طرح طرح سے پیش کیا۔ اس دور میں یہ ایک ایسا مقبول عام موضوع تھا کہ انگریزی ناول اور کتابیں دھڑا دھڑ فروخت ہو رہی تھیں۔ ان میں ایک طرف مقامی ہندوستانی باشندوں کا ظلم دکھایا جاتا تھا اور دوسری طرف انگریز عیسائی سپاہیوں کی رحم دلی، فراخ دلی اور غیر معمولی جذبہ ایثار کو نمایاں کر کے دورِ وکٹوریہ کے مردانہ پن کو اُبھارا جاتا تھا۔ ان فکشن نگاروں میں موڈ ڈائیور (Moad Diver) اور فلورا اینی اسٹیل (Flora Anne Steel) کے نام ممتاز اور غیر معمولی شہرت کے حامل تھے۔[۷] ان ناولوں میں انگریز فکشن نگاروں نے عقلیت پر مبنی سائنس کی ترقی پر زور دیا تھا جس سے یہ بات واضح ہوتی تھی کہ دنیا کو راستی کا راستہ دکھانے کا یہی طریقہ ہندوستان کے لیے بھی مفید ہے۔ ساری انیسویں صدی میں طرح طرح سے یہی راستہ دکھایا جاتا رہا جس کی تان اس بات پر ٹوٹتی تھی کہ یورپی انگریزی تہذیب، جو تیزی سے دنیا کی تمام اقوام کو ریلوے، بھاپ سے چلنے والے جہازوں، کشتیوں اور برقی ٹیلی گراف سے متحد کر رہی ہے، اس بات کی پیش رو ہے کہ دنیا کے سارے مذاہب و عقائد ناگزیر طور پر سفید فام حکمرانوں کے مذہب اور عقیدے میں پیوست ہو جائیں گے۔ اس طرز فکر وعمل پر چلتے ہوئے انگریز حکمرانوں نے اپنے اقتدار کو مضبوط سے مضبوط تر بنانے کے لیے وہ تمام ہتھکنڈے استعمال کیے جنھیں ماضی میں استعمار پسند حکمران استعمال کرتے آئے تھے۔ یہاں انگریز حکمران ہندو مسلمانوں کو آپس میں لڑانے اور حکومت کرنے کے پرانے رومن مقولے پر عمل پیرا تھے۔ لارڈ الفنسٹن، گورنر بمبئی نے ۱۰ مئی ۱۸۵۸ء کو لکھا کہ ''لڑاؤ اور حکومت کرو پرانا رومن مقولہ تھا اور یہی ہمارا ہونا چاہیے۔ میں شاید اس حتمی خیال سے ہچکچاتا اگر میں یہ نہ پاتا کہ میرا نظریہ ڈیوک آف ولنگٹن سے پوری طرح مماثلت رکھتا ہے۔''[۸] چارلسووڈ نے وائسرے الگن کو لکھا: ''ہم نے اپنے اقتدار کو ایک کو دوسرے سے لڑا کر قایم کیا ہے اور ہمیں ایسا کرتے رہنا چاہیے۔''[۹] سرجان اسٹریچی نے لکھا کہ: ''سچ بات تو یہ ہے کہ آپس کی دشمنی کا وجود ہندوستان میں ہمارے سیاسی اقتدار کی سب سے بڑی طاقت ہے۔''[۱۰] اس پالیسی پر عمل پیرا ہوتے ہوئے انگریزی اقتدار نے وہ سب کچھ کیا جو اس سلسلے میں قدم قدم پر کیا جا سکتا تھا۔ فورٹ ولیم کالج سے ہندی اردو کا تنازع شروع ہوا حتیٰ کہ تعلیمی اداروں کے نام میں ہندو مسلم کے لفظ شامل کر کے انھیں نمایاں کیا گیا۔ ہندو کالج کلکتہ، ہندو یونیورسٹی بنارس اور مسلم یونیورسٹی علی گڑھ سب اسی حکمت عملی کے شاخسانے

تھے۔

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد، جسے انگریزوں نے ’’بغاوت‘‘ کا نہیں بلکہ ’’غدر‘‘ کا نام دیا تو سرسید نے نہایت دیانت داری کے ساتھ یہ فیصلہ کیا کہ اس وقت انگریزوں کے خلاف تصادم کا راستہ اختیار کرنا لاحاصل ہے اس لیے انھیں ساتھ لے کر آگے قدم بڑھانا مفید و مناسب ہوگا۔ اس تعلق سے انھوں نے سوچا کہ مسلمانوں کو قدیم دور سے نکال کر جدید دور میں داخل کرنے کے لیے جدید تعلیم دی جائے تاکہ وہ بدلے ہوئے سیاسی منظر میں اپنی معاشی، سماجی اور سیاسی صورت حال کو بہتر بناسکیں اور اس دلدل سے نکل سکیں جس میں وہ بُری طرح دھنسے ہوئے تھے۔

اس صورت حال میں اگر سرسید احمد خاں کی حکمت عملی پر غور کیا جائے تو ہمیں حکمت و دانش کا یہی واحد راستہ نظر آتا ہے جسے سرسید نے پوری طرح سوچ سمجھ کر وضع کیا اور مختلف صورتوں میں مختلف سطحوں پر اسے عملی جامہ پہنایا۔ سرسید کے بنائے ہوئے سارے تعلیمی و سماجی ادارے، ساری سوسائٹیاں اور کانفرنسیں وغیرہ اسی سوچ، اسی نقطہ نظر کے علمبردار ہیں۔ جدید تعلیم کے لیے انھوں نے آکسفورڈ کیمبرج کے نمونے پر ۱۸۷۵ء میں محمڈن اینگلو اورینٹل کالج کی بنیاد رکھی۔

دوسری سطح اردو زبان کی تھی جسے ترقی دینے کے لیے وہ ساری عمر طرح طرح کے جتن کرتے رہے تاکہ وہ جدید علوم کی تعلیم و تدریس کے لیے تیار ہو کر ذریعہ تعلیم بن سکے۔ ساتھ ہی وہ مسلمانوں میں بیداری پیدا کرنے کے لیے مذہب اسلام کی تشکیل نو کے لیے بھی وہ سب کام کرتے رہے جو اس دور میں مسلمانوں میں نیا شعور پیدا کر سکے۔ پرانے دینی مدرسوں کی تعلیم کو وہ فی الواقع غیر مفید اور بے وقت کی راگنی سمجھتے تھے اور چاہتے تھے کہ اس میں جدید تعلیم کو بھی شامل کیا جائے۔ سیاسی سطح پر وہ ہر قسم کے نزاع سے مسلمانوں کو دور رکھنا چاہتے تھے اور مسلمانوں کو دوسری بار انگریزوں کے مدمقابل آنے سے روکنا چاہتے تھے۔ ’’کانگریس پارٹی‘‘ میں ان کی عدم شمولیت کا یہی بنیادی سبب تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ملکہ وکٹوریہ نے عام معافی کا اعلان کر دیا تھا اور مسلمانوں نے پہلی بار اطمینان کا سانس لیا تھا۔ اب کمپنی بہادر کی حکومت کے خاتمے کے بعد انگریزی اقتدار براہ راست انگریزی سلطنت اور پارلیمان کے پاس آگیا تھا۔ یہ بہت بڑی تبدیلی تھی جس نے اہل اقتدار کے انداز نظر کو بدل دیا تھا۔ سرسید جدید اور قدیم قدروں کا امتزاج سے اب نئی دنیا آباد کرنا چاہتے تھے اور ساری عمر وہ اسی سمت میں چلتے رہے۔ اس بات کا یہاں ذکر کرتے چلیں کہ اسی صدی کے نصف اول میں سید احمد شہید کی تحریک جہاد نے فرنگی استعماریت کی کوکھ سے جنم لیا۔ ’’اسلامی بنیاد پرستی‘‘ کی تاریخ گواہ ہے کہ بنیاد پرستی (جہاد وغیرہ) ہمیشہ مغربی ’’استعماریت‘‘ کی کوکھ ہی سے رد عمل کے طور پر پیدا ہوئی ہے۔ آج اکیسویں صدی میں بھی جب سائنس و عقلیت اپنے عروج پر ہیں اسلامی جہاد امریکا و مغرب کی استعماریت کے رد عمل کے طور پر پیدا ہوا اور تیزی سے پھیل رہا ہے۔ انیسویں صدی میں بھی یہی ہوا اور تحریک جہاد نے اس دور کے اکثر دانش وروں، شاعروں اور علما و مشائخ کو متاثر کیا۔ مومن و ذوق وغیرہ کے ہاں بھی

اس تحریک کے اثرات غزل کے رموز و کنایات میں آئے ہیں جن کا ذکر ہم مومن و ذوق کے ذیل میں آئندہ صفحات میں آئیں گے۔ اس لیے اس دور میں سید احمد شہید کی تحریک کا اثر علماء و مشائخ کے علاوہ اس دور کے شعراء، انشاء پردازوں اور دانشوروں کے فکر و عمل میں واضح طور پر نظر آتا ہے۔ غالب و شیفتہ کی شاعری میں بھی اس کے اثرات ملتے ہیں اور ذوق و مومن کے ہاں خاص طور پر بہت نمایاں ہیں۔ آج غزل کے کنایات و رمزیات میں یہ پہلو چھپ گیا ہے لیکن اس دور کے لوگوں کے لیے مومن، ذوق اور دوسرے شعرا کے اشعار براہ راست ذہن کو اس تحریک کی طرف مبذول کرتے تھے۔

سید احمد شہید نے امیر خاں کی فوج کی بڑی محنت سے تربیت کر کے اسے جذبۂ جہاد سے سرشار کیا تھا۔ جہاد و فتح کے بعد سید صاحب امیر خان کو بادشاہ ہند بنانے کا ارادہ رکھتے تھے لیکن جب امیر خاں نے پست ہمتی سے انگریزی جنرل ڈیوڈ اوکٹرلونی سے معاہدہ کر کے پنڈاروں کے اس لشکر عظیم کو سید صاحب کی مرضی کے برخلاف برخاست کر کے بے یار و مددگار چھوڑ دیا تو اس تحریک کا زور بھی ٹوٹ گیا۔ پنڈاری (مجاہد) ڈاکو کہلائے اور تاریخ شاہد ہے کہ ان کو ختم کرنے کے لیے انگریزی حکومت نے ہر حربہ استعمال کیا۔ اس سلسلے میں ہم مطالعۂ ذوق میں اس کی مزید وضاحت کریں گے۔ یہاں مومن کے یہ چند شعر دیکھیے جو اسی تحریک کی طرف اشارہ کر رہے ہیں.

بچاؤں آبلہ پائی کو کیوں کر خار ماہی سے
کہ بام عرش سے پھسلا ہے یارب پاؤں وقت کا

خواجہ منظور حسین [۱۱] نے اس شعر کے بارے میں لکھا ہے کہ ہر "خار ماہی" سمندر پار سے آنے والوں کی طرف اشارہ ہے۔ مومن کو اس بات کا قلق ہے کہ ملک گیری کا جو منصوبہ سید صاحب، امیر خاں کی وساطت سے پورا کرنا چاہتے تھے وہ پایہ تکمیل تک نہ پہنچ سکا۔ مومن کے ذیل کے شعر میں لفظ "گریہ" امیر خاں کا ہمت ہار کے سرنگوں ہو جانے کی طرف اشارہ کر رہا ہے ورنہ نالہ ایسا کھینچا تھا کہ ہر جگہ آگ لگ جاتی:

جو گریہ ترنہ کر دیتا، تو جیسے نالہ کھینچا تھا
چمن میں، کوہ میں، صحرا میں آتش جا بہ جا لگتی

اسی پس منظر میں مومن خاں کے یہ اشعار اور ان کے رموز و کنایات دیکھیے کہ وہ آج بھی ہم سے کیا کہہ رہے ہیں اور اُس زمانے میں جب یہ اشعار کہے گئے تھے تو کس طرح سننے والے ان سے متاثر ہوئے ہوں گے:

تھے دشت میں ہم راہ مرے آبلۂ چند
سو آپ ہی پامال کیا قافلہ اپنا
زندہ نہ ہوا ہائے دل مردہ، اگرچہ
تھا شور قیامت سے فزوں ولولہ اپنا
کیا ٹھہرے فوج غم کے مقابل فغاں و آہ

جمتے نہیں ہیں لشکر برباد کے قدم
دھوتا ہے عہد نامۂ غیر اپنا حال دیکھ
آب حیانے خطِ جبیں کیا مٹا دیا
وہ آئے ہیں پشیماں لاش پر اب
تجھے اے زندگی لاؤں کہاں سے

سید احمد شہید نے امیر خاں کو سمجھایا کہ ”جد وجہد سے ہاتھ نہ کھینچے، انگریزوں سے پناہ نہ مانگے، دشمن کے کہنے میں آ کر لشکر کو برباد نہ کرے ورنہ سخت پچھتائے گا۔“[۱۴] خواجہ منظور حسین نے غزلوں سے، مثنویوں اور دوسری اصناف سخن سے متعدد اشعار پیش کیے ہیں جن سے اس تحریک پر روشنی پڑتی ہے:

اے ستم پیشہ مرے بعد کہاں نشۂ عشق
دیکھ خمیازۂ حسرت ہے یہ شمشیر، نہ کھینچ
مت مانگیو امان بتوں سے کہ ہے حرام
مومن زباں بیہودہ سایل کو تھامنا
اے زہرہ چہرہ دشمن منحوس کو نہ دیکھ
نالے بہیں گے خون کے اس فتح باب میں
اے حشر جلد کر تہ وبالا جہان کو
یوں کچھ نہ ہو امید تو ہے انقلاب میں
ہے نگاہِ لطف غیروں پر تو بندہ جائے ہے
یہ ستم اے بے مروت کس سے دیکھا جائے ہے
دیکھیے انجام کیا ہو مومن۔ صورت پرست
شیخ صنعاں کی طرح سوئے کلیسا جائے ہے
اندیشۂ پایان جفا کرنا تھا
نادان، ذرا پاس وفا کرنا تھا
غیروں کے لیے ہاتھ سے کھویا ہم کو
کیا تم نے کیا اور آہ کیا کرنا تھا
میں نے تم کو دل دیا تم نے مجھے رسوا کیا
میں نے تم سے کیا کیا اور تم نے مجھ سے کیا کیا
تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے
ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

خواجہ منظور حسین نے اس تحریک کو اس دور کی شاعری سے نمایاں کر کے واضح کیا ہے اور بتایا ہے کہ مومن و ذوق کی شاعری میں بالخصوص اور غالب، شیفتہ و ظفر اور اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں بھی اس تحریک کے واضح اثرات ملتے ہیں۔ تحریک جہاد اندر ہی اندر سارے ہندوستان میں چل رہی تھی۔ روٹیوں اور لال کنول کی تقسیم جس میں ہندو مسلمان دونوں شریک تھے، اسی تحریک کے اثرات کو عوام تک لے جانے کا ایک طریقہ تھا۔ اس دور میں جس تحریک نے اس دور کے دانشوروں کو سب سے زیادہ متاثر کیا وہ سید احمد شہید کی یہی تحریک جہاد تھی۔ آج یہ شعر ہم سے اس طرح مکالمہ نہیں کرتے جس طرح اس دور کے لوگوں سے کرتے تھے اور ان شعروں سے آج دوسرے معنی برآمد ہوتے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ غزل ہر مخصوص واقعہ کو تعیم کے ذریعے پیش کرتی ہے اور چوں کہ غزل میں استعمال ہونے والے رموز و کنایات سے غزل سننے یا پڑھنے والے واقف ہوتے ہیں اس لیے جب وہ کوئی شعر سنتے یا پڑھتے ہیں تو از خود ان کا ذہن، ان کنایات کی مدد سے اس واقعہ کی طرف چلا جاتا ہے جس کو شعر میں بیان کیا گیا ہے اور جو اس معاشرے کے خون میں گردش کر رہا ہے اور اس کے ذہن پر سوار ہے۔ یہاں غزل کے شعر میں دو سطحیں ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ ایک وہ جو اس دور کی سیاست، اس کے واقعات، رجحانات اور مسائل کے اظہار کی سطح ہے اور ایک وہ جب یہ سانحات، واقعات، رجحانات سے متاثر ہونے والی نسل منظر سے ہٹ جاتی ہے تو پھر یہ شعر کیا معنی دیتے ہیں۔ یہی سطح شعر کو بڑا اور پُر اثر یا بے اثر و معمولی بناتی ہے۔ میرؔ کی شاعری اسی لیے بڑی ہے کہ آج جب شعر سننے یا پڑھنے والے کا ذہن ان سانحات و واقعات کی طرف نہیں جاتا جو اس دور سے مخصوص اور اس میں نمایاں تھے اور جن کی طرف شعر میں اشارے موجود ہیں، میرؔ کا شعر نئے معنی، نئے جذبہ و احساس کی لو اور اس سے پیدا ہونے والی آفاقیت کی روشنی سے ہمارے دل میں اُتر جاتا ہے۔ مومن کی شاعری کا یہ حصہ اس سطح پر نہیں اٹھتا اور وہ اپنے ہی دور میں محدود و محصور ہو کر رہ جاتا ہے۔

حواشی:

[۱] برصغیر میں اسلامی جدیدیت، عزیز احمد، ترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۹، ادارۂ ثقافت اسلامیہ، لاہور، ۱۹۸۹ء

[۲] ایضاً، ص ۵۱_۵۲

[۳] ایضاً، ص ۴_۴۷

[۴] "آج کے ہندوستان میں سرسید کی معنویت" سرسید میموریل لیکچر ۲۰۰۴ء از سادھارتھ شنکر رائے، ترجمہ ڈاکٹر محمد معتصم عباسی، ص ۹_۱۰، علی گڑھ ۲۰۰۴ء

[۵] ایضاً

[۶] The Last Mughal: the Fall of Dynasty,Delhı 1857,Wıllam Dalsymple, paper back Bloom bwy, London

[۷] Novels on the Indian Mutiny,Shailendra Shari Singh,p183,New Delhl,Aronold Heinemaan, India,1973

[۸] "آج کے ہندوستان میں سرسید کی معنویت" سدھارتھ شنکر رائے، ص ۱۴، بحوالہ بالا

[۹] ایضاً، ص ۱۵

[۱۰] ایضاً، ص ۱۶

[۱۱] موضوع سخن، خواجہ منظور حسین، ص ۲۲، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۷۸ء

[۱۲] ایضاً، ص ۲۴

فصل اول

(یہ فصل سات ابواب پر مشتمل ہے)

فصل اول

پہلا باب

غالب اور اُن کا دور : پس منظر و رجحانات

غالبؔ نے اُس وقت ظہور کیا جب وہ دور، جو نادر شاہ کے حملے (۱۷۳۹ء) سے شروع ہوا تھا اور جس کے نمائندے سودا و میر تھے، ایک نہج پر آگا تھا اور آنے والے دور کی نشان دہی کر رہا تھا۔ وہ افراتفری اور انتشار، جو کسی مرکزی حکومت کے نہ ہونے کے باعث تمام ہندوستان میں بدامنی پھیلائے ہوئے تھا، کم و بیش ختم ہو چکا تھا اور اس وقت کے ہندوستان کی تمام طاقتیں، انگریز سے شکست کھا کر، ذیلی اتحاد (SUBSIDIARY ALLIANCE) میں شامل ہو چکی تھیں۔ ہندوستان کا نام نہاد بادشاہ بھی انگریز کا وظیفہ خوار ہو کر دیلی کے لال قلعہ میں مقیم تھا۔ اب بادشاہ کو ملکی سیاست و انتظام سے کوئی سروکار نہیں تھا اور لال قلعہ ادب و فن اور دوسری تہذیبی سرگرمیوں کا بڑا مرکز بن گیا تھا۔ اس قلعہ میں اب فارسی کی جگہ اُردو بولی جاتی تھی اور اس اُردو کو شاہی انگریزی (King's English) کی طرح، اُردوئے معلیٰ کہا جاتا تھا۔ اندر سے تہذیب ٹوٹ چکی تھی لیکن ابھی معاشرت میں کوئی خاص فرق سامنے نہیں آیا تھا۔ تہذیب کے وہ قاعدے، جو اکبر اعظم کے زمانے میں وضع ہوئے تھے اور شاہ جہاں کے زمانے میں درجۂ کمال کو پہنچے تھے، اس فرق کے ساتھ اب بھی رائج تھے کہ وہ مصارف، جو ان رسوم اور طریقوں پر پہلے خرچ کیے جاتے تھے، اب ممکن نہیں رہے تھے۔ اسی لیے بہت سی رسوم، طریقے اور دستور ترک کر دیے گئے تھے۔ وہ شان و شوکت، جو محض نمائش کے لیے نہیں بلکہ حقیقی اقتدار قائم کرنے کے لیے ظاہر کی جاتی تھی، اب محض دکھاوے کی چیز بن کر رہ گئی تھی۔ بادشاہ کی آمد پر ”باادب باملاحظہ ہوشیار“ کی آواز ضرور لگائی جاتی تھی لیکن اب بادشاہ وہ بادشاہ نہیں رہا تھا جو وہ پہلے تھا۔ وہ دربار ضرور لگاتا مگر اس میں آنے والے محض رسمی طور پر آتے اور ان کا کام کسی سیاسی مقصد سے متعلق نہ ہوتا۔ مرہٹوں کا وہ زور، جس کی بنا پر شاہ عالم ثانی نے سندھیا کو وکیلِ مطلق کا خطاب دیا تھا، ختم ہو چکا تھا۔ اُمراء کو اب، بادشاہ کے تعلق سے، سازشیں کرنے کی ضرورت بھی باقی نہیں رہی تھی۔ انگریز ریذیڈنٹ دہلی میں موجود تھا اور وہی اصل قوت کا مالک تھا۔ ان حالات میں بادشاہِ دہلی کو ادب و فن کی طرف توجہ دینے کا موقع ملا اور ذوق و غالب ایسے شاعروں کو وہ اہمیت و فروغ حاصل ہوا جو ان کے پیش رووں کو حاصل نہیں تھا۔ یہی حال اودھ کے دربار کا تھا جو اب دہلی سے الگ ہو گیا تھا۔ انگریز نے اودھ کے نواب وزیر کو شاہ اودھ کے خطاب

سے نوازا تھا اور اب وہاں کا بادشاہ، دہلی سے احکامات لینے کے بجائے، اس کا مدِ مقابل بن گیا تھا۔

ان سب تبدیلیوں کے باوجود تہذیبی و معاشرتی ماحول میں کوئی خاص نمایاں تبدیلی ابھی سامنے نہیں آئی تھی۔ مغل تہذیب عوامی نہیں بلکہ طبقۂ خواص کی تہذیب تھی اور یہی طبقہ اس تہذیب کا اجارہ دار تھا۔ اب اردو زبان قلعۂ معلّٰی کی زبان بن کر امیر سے فقیر تک سب کی زبان بن گئی تھی اور بادشاہ و طبقۂ خواص کی آواز، اُردو زبان کے باعث، اب براہِ راست عوام تک پہنچنے لگی تھی اور وہاں بھی ادب اور شعر و شاعری کا چرچا عام ہوگیا تھا۔ میر قدرت اللہ قاسم کے تذکرے ''مجموعۂ نغز'' میں ایسے متعدد شاعروں کے نام آتے ہیں جو طبقۂ عوام سے تعلق رکھتے ہیں لیکن اس کے باوجود عوام سے طبقۂ خواص کا تعلق اب بھی آقا و غلام کا سا تھا۔ درمیانی طبقہ تاجروں اور صنعت کاروں کا تھا جو امراء کا دست نگر تھا اور ان کی ضروریات پوری کر کے زندگی بسر کرتا تھا۔ امراء مہاجن کے قرض دار تھے جو سود پر رقم چلا کر گھن کی طرح اس تہذیب کے نمائندوں کو اندر ہی اندر کھا رہا تھا۔ زمینیں امراء کے پاس ضرور تھیں لیکن زراعت کو، جو معاشی زندگی کی بنیاد تھی، فروغ نہیں دیا جا رہا تھا۔ پیداوار کی تقسیم کا بھی کوئی نظام نہیں تھا۔ اب طبقۂ خواص صرف محض عیش و عشرت کی زندگی گزار رہا تھا۔ اس عیش پرستی میں ناچ رنگ، شراب و کباب، طوائف اور قمار بازی عام تھی۔ ساتھ ہی تصوف ایک مقبول عام رجحان تھا اور اسی لیے صوفیا کی محفلیں درباروں سے زیادہ بارونق تھیں۔ وہی لوگ جو طوائف کے کوٹھوں کو رونق بخشتے اور شراب و قمار بازی میں مصروف نظر آتے، عام طور پر صوفیائے کرام کی محفلوں میں بھی دکھائی دیتے۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ یہ دونوں سرگرمیاں لازم و ملزوم کا درجہ رکھتی تھیں اور طوائف و رقاصہ کے کوٹھے اور صوفیوں کی خانقاہوں کے درمیان ایک دیوار ہے اور اس دیوار میں ایک کھڑکی ہے جس سے کسی وقت بھی ایک جگہ سے دوسری جگہ آر جار ہو سکتی ہے۔ غالب بھی اس دور کے نمائندہ فرد تھے اور وہ بھی یہ سب کام ایک ساتھ کرتے تھے۔ تصوف سے بھی اُنھیں گہرا لگاؤ تھا۔

یہ مسائلِ تصوف یہ ترا بیان غالب
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

وہ شراب خوری، قمار بازی وغیرہ میں کسی سے پیچھے نہیں تھے اور ساتھ ہی جب سید غوث علی شاہ قلندر پانی پتی اُن سے ملنے گئے تو ''اس دن سے مرزا (غالب) نے یہ دستور کرلیا کہ تیسرے دن زینت المساجد میں اُن سے ملنے جاتے اور ایک خوان کھانے کا ساتھ لاتے۔ ہرچند انھوں نے عذر کیا کہ یہ تکلیف نہ کیجیے مگر وہ کب مانتے تھے۔ انھوں نے ساتھ کھانے کے لیے کہا تو کہنے لگے کہ میں اس قابل نہیں ہوں۔ مے خوار، رُوسیاہ، گنہگار مجھ کو آپ کے ساتھ کھاتے ہوئے شرم آتی ہے البتہ اُولش کا مضائقہ نہیں۔ انھوں نے جب بہت اصرار کیا تو الگ طشتری میں لے کر کھایا''۔[۱]

زندگی کا یہ تضاد دورِ زوال کی سب سے اہم پہچان ہے۔ اس دور میں قوتِ عمل مردہ ہو جانے کی وجہ سے مثبت و منفی تمام عوامل کو یکساں اہمیت حاصل ہو جاتی ہے۔ صحیح و غلط کا امتیاز مٹ جاتا ہے اور قوم کے سامنے کوئی واضح مقصد باقی نہیں رہتا اور عمل کا یہ تضاد ہر سمت میں نمایاں رہتا ہے۔ اب غالب اور اُن کے خاندان کو

دیکھیے۔ پہلے غالب کا خاندان ایک عرصے تک مغلوں کا ملازم رہا اور پھر مرہٹوں کا ملازم ہوگیا۔ جب لارڈ لیک نے آگرہ فتح کیا تو غالب کے چچا نصراللہ بیگ خاں وہاں کے صوبے دار تھے۔ اس کے ساتھ ہی وہ انگریزی فوج میں شامل ہوگئے اور اُن کی وفات کے بعد سرکاری پنشن غالب کو بھی ملتی رہی۔ پھر غالب بہادر شاہ کے اُستاد اور درباری ہوگئے جہاں سے انھیں نجم الدولہ دبیر الملک نظام جنگ کا خطاب عطا ہوا۔ روہیلوں سے جنگ کے بعد انگریزوں نے اس علاقے میں ریاست رام پور قائم کردی جس نے اپنا دربار سجانے کے لیے شاہانِ دہلی کی طرح، شاعروں اور دوسرے اہلِ علم و ہنر کی سرپرستی کی۔ غالب کا اس ریاست سے بھی گہرا تعلق رہا۔ سو روپے ماہوار مشاہرہ مقرر تھا۔ بادشاہِ اودھ نصیرالدین حیدر کی شان میں بھی انھوں نے قصیدہ لکھا جہاں سے ملنے والی رقم اہلِ کاروں نے کھالی جس کا ذکر غالب نے تاتخ کے نام اپنے فارسی خطوں میں بھی کیا ہے اور تفتہ کے نام ۱۹/اگست ۱۸۶۱ء کے ایک خط میں بھی اس کی تفصیل بیان کی ہے [۲]۔ اس دور کے انسان میں عیش پرستی کے ساتھ خود غرضی، لوٹ کھسوٹ اور جبر و استحصال عام تھا۔ محل کھنڈر ہو رہے تھے۔ چور ڈاکو دندناتے پھر رہے تھے مگر سب کو اس بات پر اطمینان تھا کہ اب مزید سیاسی تبدیلی نہیں آئے گی۔ غالب کی زندگی میں بھی اس دور کی تمام خصوصیت موجود تھیں۔ اس دور میں لکھے ہوئے ''شہر آشوب'' بھی اس صورتِ حال کو بیان کرتے ہیں۔

غالب جس دور میں زندہ تھے وہ عبوری دور تھا۔ وہ ان گنے چنے لوگوں میں سے تھے جن کے خاندان کا تعلق ''غدر'' سے بہت پہلے انگریزوں سے قائم ہو چکا تھا۔ غالب نے اس تبدیلی کو اپنے باطن میں محسوس کیا۔ کلکتہ میں بھی نئی اقدار کو انھوں نے وہاں کے معاشرے میں اپنی آنکھ سے دیکھا تھا۔ غدر، جسے غالب نے ''رستاخیزِ بے جا'' کہا ہے، ایک تیز آندھی کی طرح اُٹھا اور ہر چیز کو مٹاتا ہوا غبار کی طرح بیٹھ گیا۔ غالب اس انقلاب میں ایک مبصر کی حیثیت سے شریک نظر آتے ہیں۔ جس محلے میں وہ رہتے تھے اس کی حفاظت، انگریز کی اجازت سے، راجہ الور کے سپاہی کر رہے تھے۔ اسی لیے وہ بچا رہا۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے بعد غالب نے دیکھا اور محسوس کیا کہ اب ہر چیز تیزی سے بدل رہی ہے۔ ایک نیا نظام پرانے نظام کی جگہ لے رہا ہے۔ اس بات کو وہ اپنے خطوط کے ذریعے دوستوں تک پہنچاتے رہے۔ انھوں نے دہلی کی تباہی کے نقشے اپنے خطوط میں کھینچے ہیں۔ جامع مسجد دہلی اور لال قلعہ کے درمیان ایک لق و دق میدان کے وجود میں آنے پر اظہارِ افسوس کیا ہے۔ انگریزوں کے ہاتھوں بے قصور لوگوں کو پھانسی پر چڑھانے کو بیان کیا ہے۔ اس زمانے میں وہ ایک، خوف میں مبتلا رہے۔ کسی نے بہادر شاہ ظفر کے اعلانِ بادشاہت پر سکہ کہنے کا الزام غالب پر لگا کر شکایت انگریز حکام تک پہنچا دی تھی۔ اپنے خطوط میں مختلف لوگوں کو اور اس زمانے کے اخبارات کے لیے غالب نے لکھا تا کہ وہ یہ ثابت کرسکیں کہ یہ سکہ انھوں نے نہیں، اُستاد ذوق نے کہا تھا۔ ایک خط میں لکھا: ''نہ وہ حکام ہیں جن کو میں جانتا تھا۔ نہ وہ عملہ ہے جس سے میری ملاقات تھی۔ نہ وہ عدالت کے قواعد ہیں جن کو پچاس برس میں نے دیکھا ہے۔ ایک کونے میں بیٹھا ہوا نیرنگِ روزگار کا تماشا دیکھ رہا ہوں۔ یا حافظ یا حفیظ وردِ زبان

ہے''[۳]۔

غالبؔ ان ہستیوں میں شمار کیے جاسکتے ہیں جو زمانے کو اپنے اندازِ نظر، اپنی جدتِ طبع اور نئے رجحانات سے متاثر کرتے ہیں اور اس طرح خود امر ہو جاتے ہیں۔ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ اگر غالب مغلیہ تہذیب کے دورِ عروج میں ہوتے تو وہ مثلاً شیکسپیئر کی طرح ہر پہلو کے کمال پر نظر آتے۔ وہ بدقسمتی سے ایسے دور میں پیدا ہوئے جب مغلیہ تہذیب مرنے سے پہلے سنبھالا لے رہی تھی۔ اس سنبھالے کی سب سے اہم مثال خود غالب ہیں۔ وہ اپنے زمانے کے غم اور اس کی پسپائی کے ساتھ امید کی فضا میں سانس لیتے ہیں۔ اُن کے زمانے والے ان کو سمجھنے سے قاصر ہیں لیکن آنے والا زمانہ انھیں ہاتھوں ہاتھ لیتا ہے۔ علامہ اقبال انھیں استاد مانتے ہیں اور گوئٹے سے ان کا مقابلہ کرتے ہیں۔ غالب ایک طرف آنے والے دور کی صبح دیکھ رہے ہیں اور ساتھ ہی ماضی کے اُس کمال سے بھی ہم آہنگ ہیں جو ہر ترقی کرنے والے دور کی اہم خصوصیت ہوتا ہے۔ جب ہم غالب کے خیالات کی دنیا میں جاتے ہیں تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان کے ہاں ایک کشمکش جاری ہے جو کبھی انھیں پسپائیت کی طرف لے جاتی ہے اور وہ میرؔ سے زیادہ غم زدہ نظر آتے ہیں اور کبھی انھیں اتنا بلند پرواز کردیتی ہے کہ وہ نہایت قوی خیالات اور عزائم کے دعوے دار ہو جاتے ہیں۔ ان کی تخلیقی و فکری قوت انھیں اوپر کھینچتی ہے مگر ساتھ ہی زمانہ انھیں نیچے لے آتا ہے: ع مارا زمانے نے اسد اللہ خاں غالب تمھیں۔ ان دو حالتوں کے درمیان وہ کبھی شکوہ شکایت کرتے نظر آتے ہیں اور کبھی فرار کی راہیں ڈھونڈتے ہیں مگر ان کی ذہنی ہستی زمانے سے لڑتی اور مقابلہ کرتے ہے: ے گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی، غالب دلّی کی آخری بہار کا گلِ سرسبد ہیں۔ دلّی کی اس آخری بہار میں، تباہی و بربادی کے باوجود، ایک عظمت ہے۔ زوال پذیر زمانے کا تضاد غالب کے اندر بھی موجود ہے۔ ایک طرف بدلتی ہوئی دنیا کے تقاضے ہیں اور دوسری طرف عظیم ماضی کی پُر شکوہ یادیں ہیں۔ اکبر اعظم کا قائم کیا ہوا جاگیردارانہ نظام اب بھی شکستہ و کمزور حالت میں قائم ہے اور اُس کے پروردہ لوگ ماضی کی عظمت کو دیکھ رہے ہیں۔ انگریزی حکومت اور سرمایہ داری کا عمل دخل ابھی بنگال تک ہی پہنچا ہے اور دلّی ابھی دور ہے۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے غالب کے سفرِ کلکتہ کو بڑی اہمیت دی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ پرانی ڈگر پر چلنے والے غالب، نئے زمانے کا کس قدر اثر قبول کر سکتے تھے۔ کلکتہ میں عہدہ دارانہ نظام سے ان کی مڈ بھیڑ ہوئی۔ اس نظام نے انھیں قبول نہیں کیا اور وہ ناکام واپس آئے لیکن ساتھ ہی سرمایہ دارانہ نظام کی شان و شوکت اور اس سے وابستہ رنگ رلیاں ایک نئے تعجب خیز اور دلچسپ تجربے کی طرح آئیں اور گہرا اثر چھوڑ گئیں۔ وہ پرانے نظام کے آدمی تھے مگر انھوں نے آفاقی انسان اور سچے شاعر کی حیثیت سے یہ ضرور دیکھا کہ وہاں ایک نئی زندگی اُبھر رہی ہے۔ انگریزی نظام کی جارحیت اور جبر و استحصال جس سے بعد میں غدر کے زمانے سے واسطہ پڑا تھا، یہاں ان کے سامنے نہ آسکیں لیکن اتنا ضرور ہوا کہ جب دونوں نظاموں کا مقابلہ کیا تو اس نئے نظام کو پہلے نظام سے بہتر جانا اور ان کے کھلے دل و دماغ نے اسے قبول بھی کرلیا۔ انھوں نے

انگریزوں کی مدح میں جو قصیدے لکھے وہ محض مدح نہیں ہیں بلکہ نئی دنیا کی خوبیوں کا اعتراف ہیں۔ سرسید نے "آئینِ اکبری" جدید انداز کے مطابق مرتب کی اور جب مرزا غالب سے تقریظ کی فرمائش کی تو انھوں نے ایک مثنوی بزبانِ فارسی لکھ کر بھیج دی۔ اس مثنوی میں قدیم اور جدید آئین کا مقابلہ کر کے انگریز کے آئینِ جدید اور سائنسی ایجادات کو سراہا گیا تھا۔ یہ آواز اس دور میں سب سے الگ آواز تھی:

گرز آئیں میر ود باما سخن   چشم بکشا و اندریں دیر کہن
صاحبانِ انگلستاں رانگر   شیوہ و انداز ایناں رانگر
تاچہ آئینہا پدید آوردہ اند   آنچہ ہرگز کس نہ دید، آوردہ اند
حق ایں قوم است آئیں داشتن   کس نے نیارد ملک بہ زیں در شتن
داد و دانش راہم پیوستہ اند   ہند را صد گونہ آئیں بستہ اند
آتشے کز سنگ بیروں آورند   ایں ہنرمنداں زخس چوں آورند
تاچہ افسوں خواندہ اند ایناں برآب   دُود کشتی راہمی راند ودر آب
گہ دُخاں کشتی بہ جیحوں می برد   گہ دُخاں گردوں بہ ہاموں می برد
نغمہ ہا بے زخمہ از ساز آورند   حرف چوں کائر بہ پرواز آورند
ہیں نمی بینی کہ ایں دانا گروہ   درد و دم آرند حرف از صد کروہ
رو بہ لندن کاندراں رخشندہ باغ   شہر روشن گشتہ در شب بے چراغ
کاروبارِ مردمِ ہشیار بیں   در ہر آئیں صد نو آئیں کار بیں
پیش ایں آئیں کہ دارد روزگار   گشتہ آئینِ دگر تقویم پار

اور کہا:

مردہ پرور دن مبارک کار نیست   خود بگو کاں نیز جز گفتار نیست

کلکتہ کی نئی زندگی نے غالب کو بہت متاثر کیا تھا۔ انگلستان میں ریل گاڑی کے چلنے پر انگریزی زبان کے مشہور شاعر ولیم ورڈز ورتھ (۱۷۷۰ء۔۔۱۸۵۰ء) کو تو یہ فکر دامن گیر ہوئی تھی کہ ریل کی سیٹی کی آواز سے پہاڑوں، وادیوں کے جانوروں اور پرندوں پر کیا گزرے گی لیکن غالب (۱۷۹۷ء۔۱۸۶۹ء) کو اس کے وجود سے ایک نئی دنیا آباد ہوتی دکھائی دے رہی تھی۔ وہ اب نئے دور کی آمد پر مست ہو کر غزل خوانی کر رہے تھے۔ غالب کی وہ غزل دیکھیے جو ۲۹ر ستمبر ۱۸۳۷ء۔ جنوری ۱۸۳۸ء کے درمیان لکھی گئی تھی[۴] اور جس کے مزاج میں نئے دور کی صبح کی آمد کی لے شامل ہے اور جس کا مطلع یہ ہے:

مژدۂ صبح دریں تیرہ شبانم دادند   شمع کشتند و ز خورشید نشانم دادند

نئی روشنی کی طرف غالب کا یہ میلان دیکھ کر اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس وقت برصغیر میں جو ڈراما ہو رہا تھا مستقبل میں اس کے اثرات انھیں صاف دکھائی دے رہے تھے۔ غالب نے، جیسا کہ ہم کہہ آئے

ہیں، غدر کو ''رستاخیزِ بے جا'' کہا ہے۔ ''دستنبو'' میں بھی ان کا اندازِ نظر رجعت پسندانہ نہیں ہے۔ اپنے خطوط میں جو وہ دوستوں کے بچھڑنے، مسلمانوں پر ظلم اور بے وجہ پھانسی پر چڑھانے اور دِلّی کی بربادی کا ذکر بڑے دردمندی کے ساتھ کرتے ہیں تو یہ سب معاملات ذاتی نوعیت اور انسانی سطح کے ہیں۔ انھوں نے دیکھ لیا تھا کہ انگریزی حکومت اب قائم ہوگئی ہے۔ ان کا آئین زمانے کے تقاضوں کے مطابق ہے اور یہی مستقبل کا آئین ہے۔ بہادر شاہ ظفر نام کے بادشاہ ہیں اور انگریز کے دست نگر ہیں۔ انھیں پرانے نظام کے کھوکھلے پن کا بھی احساس تھا۔ انھیں اس کا بھی اندازہ ہوگیا تھا کہ جو نظر آرہا ہے وہ نہیں ہے اور جو نظر نہیں آرہا ہے وہ اصل میں ہے۔ وہ نئے نظام، نئی زندگی اور نئی سائنسی ایجادات سے متاثر تھے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب نے، خلوص کے ساتھ، اپنے دور کے بدلتی ہوئی قدروں کا ساتھ دیا اور یہی بات انھیں اپنے دوسرے ہم عصروں سے ممتاز کرتی ہے۔ آج ذوق و مومن کے برخلاف وہی پورے طور پر اپنے اور آنے والے دور کے نمائندہ ہیں۔ ان کا دور صبح کاذب ہے جسے لوگ رات کہہ رہے ہیں لیکن غالب اسے رات کہتے ہوئے بھی صبح صادق کی نمود دیکھ رہے ہیں اور اسی لیے ان کے خیالات بیک وقت ایک طرف اپنے ماضی سے اور دوسری طرف مستقبل سے جُوے ہوئے ہیں۔ شعر کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ عروض اور علم بیان کی طرف نہیں جاتے، جو دوسرے شعرا کے لیے کمالِ فن کا درجہ رکھتا ہے، بلکہ وہ ''ورائے شاعری چیزے دگر کے قائل ہیں'' [۵]۔ یہی ورائے شاعری ان کے کلام میں موجود ہے۔ غزل ان کے دور کی مقبول ترین صنفِ سخن تھی لیکن یہاں بھی وہ یہ کہہ رہے ہیں:

بقدر شوق نہیں ظرف تنگنائے غزل
کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

اس شعر سے بھی ان کے باطن میں اُٹھنے والی اس تخلیقی کش مکش کا اندازہ ہوتا ہے جس سے غالب دو چار تھے۔ وہ اس ذہن سے، جو انگریزوں کی سیاسی، معاشی اور سائنسی ایجادات کا بانی ہے، واقف نہیں تھے۔ ان کے ذہن پر تو تصوف، روایتی مذہبی مباحث، جو اُن کے خطوط اور ''مثنوی ابر گہر بار'' میں نظر آتے ہیں، حاوی تھے مگر اس کے باوجود انھیں وہ بھی نظر آرہا تھا جس کے بیان کے لیے ''کچھ اور وسعت'' کی ضرورت انھیں محسوس ہوتی ہے۔ جب ہم غالب کی تحریروں سے ان کے تنقیدی خیالات کو جمع کرکے ایک نظریہ وضع کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو پتا چلتا ہے کہ وہ اُسی روایت کے حامل و عامل ہیں جس پر میر و سودا اور اس روایت کے دوسرے شاعر چل رہے تھے۔ اس روایت میں سارا زور الفاظ، تراکیب اور وزن کی صحت پر دیا جاتا تھا۔ غالب بھی اپنے شاگردوں کے کلام پر اصلاح دیتے ہوئے جن غلطیوں کی نشان وہی کرتے ہیں وہ زبان و بیان ہی سے تعلق رکھتی ہیں۔ وہ اپنے زمانے کے پیشہ ور شاعر ہیں اور اپنے پیشے کی پرانی روایت و رسوم کو سختی سے قائم رکھتے ہیں۔ وہ عرفی، طالب، حافظ، سعدی، صائب، بیدل، ظہوری وغیرہ کے پیرو ہیں اور کلام کی سند شعرائے قدیم ہی کے ہاں تلاش کرتے ہیں اور وہ بات جو کسی پرانے شاعر نے نہ کہی ہو اسے مستند نہیں مانتے اور کہتے ہیں:

ذوقِ فکر غالب را بُردہ ز انجمن بیروں
باظہوری وصائب محو ہم زبانیہا ست
ہمہ تازہ گشتہ غالب روشِ نظیری از تو
سزد ایں چنیں غزل رابہ سفینہ ناز کردن
چند رنگیں نکتہ و دلکش، تکلف برطرف
دیدہ ام دیوانِ غالب انتخابے بیش نیست

"برہانِ قاطع" کی بحث بھی لفظوں اور قدیم شعرا سے اسناد کے اردگرد ہی گھومتی ہے۔ غالب اس نظریۂ شعر سے ناواقف ہیں جو مستقبل قریب میں انگریزی تعلیم کے زیرِ اثر اہم ہونے والا تھا۔ شاعری میں وہ پرانے طرزِ شعر پر چلتے ہیں اور کہتے ہیں:

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

علم بیان اور علم بدیع ومعانی کی تمام خوبیاں اور خرابیاں ان کے ہاں موجود ہیں لیکن ساتھ ہی وہ یہ بھی محسوس کرتے اور کرادیتے ہیں کہ ان کے لیے "مشاہدۂ حق" یعنی شاعرانہ تجربہ اہم ہے اور یہ ایک الہامی چیز ہے۔ وہ انگریزی شاعروں کے تصورِ الہام سے تو ناواقف ہیں لیکن جس چیز کی لفظ الہام (INSPIRTION) ترجمانی کرتا ہے وہ انھیں اپنی شاعری میں واضح طور پر دکھائی دیتی ہے:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے
شعرِ غالب بنود وحی و نگوئیم ولے
تو ویزداں نتواں گفت کہ الہامے ہست

غالب اپنے فن اور اپنے زمانے کو اپنی الہامی قوت کے لیے ناکافی سمجھتے تھے اور ایک آنے والے باغ کا تصور کرتے تھے۔

ہوں گرمی نشاطِ تصور سے نغمہ سنج میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

وہ شعری تجربے سے بخوبی واقف ہیں اور الہام کے ساتھ ساتھ شعور سے بھی کام لیتے ہیں:

ترکِ صحبت کردم و در بندِ تکمیل خودم
نغمہ ام جاں گشت، خواہم درتنِ ساز افگنم

یہ محض فن کاری ہی نہیں ہے بلکہ ایک جمالیاتی مقصد بھی (جو اصلاح کا ذریعہ ہوسکتا ہے) ان کی شاعری میں موجود ہے:

تا بادہ تلخ ترشود و سینہ ریش تر بگوازم آبگینہ و در ساغر افگنم

وہ غم کی ترجمانی کے تزکیاتی اثر سے بھی واقف ہیں:

غم لذتے ست خاص کہ طالب بہ ذوق آں
پنہاں نشاط ورزد و پیدا شود ہلاک

یہ رویہ میرؔ کے تخلیقی رویے سے مختلف بلکہ بالکل مختلف ہے:

نامرادی کی رسم میرؔ سے ہے طور یہ اس جوان سے نکلا

شعر کے اس جمالیاتی و تزکیاتی اثر سے آگے بڑھ کر سماجی و نفسیاتی مقصد بھی ان کے پیشِ نظر ہے:

خارہا از گرمیِ رفتارم سوخت منتے بر قدم راہ رواں نست مرا

شعر میں ان تمام نئے عناصر کی آمیزش کے باعث وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ ان کی شاعری کے ان پہلوؤں کو ان کا زمانہ نہیں سمجھ سکتا۔ گلشن ناآفریدہ کا وہ دور، جس کے وہ عندلیب ہیں، ان کے بعد آئے گا اور پھر دنیا زمانے میں ان کے شعر کی شہرت ہوگی:

کوکبم را در عدم اوجِ قبولے بودہ است شہرتِ شعرم بگیتی بعدِ من خواہد شدن

اور آج ہم دیکھ رہے ہیں کہ غالب ہی اپنے دور کے حاصل ہیں جب کہ دوسرے معاصر شعرا اس لیے فرسودہ ہو گئے کہ وہ اپنی روایت سے اوپر اُٹھ کر، آنے والے زمانے کا احساس نہ کر سکے اور صرف اسی روایت کی تکرار کرتے رہے۔

آج غالب اسی لیے آفاقی شاعر ہیں اور مشرق و مغرب کے تمام آفاقی شاعروں کے اصول ان کے ہاں نظر آتے ہیں۔ ارسطو سے لے کر غالب کے ہم عصر میتھیو آرنلڈ (۱۸۲۲ء-۱۸۸۸ء) تک جتنے بھی تنقیدی اصول قائم ہوئے اُن سب پر اُن کی شاعری پوری اُترتی ہے۔ غالب کا ہندوستان اس وقت ملکہ وکٹوریہ (۱۸۱۹ء-۱۹۰۱ء) کے زیرنگیں تھا، جس کی تخت نشینی ۱۸۳۷ء میں ہوئی تھی، اور یہاں بھی جدید تعلیم کے ساتھ وکٹورین عہد کے رجحانات نئی نسل میں مقبول ہو رہے تھے۔ غالب نے ملکہ وکٹوریہ کی شان میں فارسی زبان میں تین قصیدے لکھے جو ملکہ تک بھی پہنچے۔ غالب انگریزی ادب و شعر سے تو بالکل واقف نہیں تھے لیکن جیسا کہ بڑے اور عظیم شاعر کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے دور کی روح کو نامعلوم الہامی طریقے سے پہچان لیتا ہے، غالبؔ نے بھی اپنے اور آنے والے دور کی روح کو پہچان کر اپنی اردو و فارسی شاعری و نثر میں اس طرح بیان کر دیا ہے کہ جب یہ دور، یہاں کے معاشرے پر غالب آ کر کھلا تو ان کی نظم و نثر نئی نسل سے مکالمہ کرنے لگی اور آج تک پوری طرح ہم کلام ہے۔ غالب نے ماضی کی روایت کو آنے والے دور سے ملا کر ایک ایسا عظیم الشان کارنامہ انجام دیا جو رہتی دنیا تک قائم و دائم رہے گا۔ غالب کے بعد آنے والی نسل کے ممتاز ترین شاعر و مفکر حضرت اقبال بھی گلشنِ ویمر میں خوابیدہ گوئٹے کو جنابِ غالب کا ہم نوا بتا کر یہی کہتے ہیں۔

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا

خود غالب کو یہ احساس تھا، جس کا اظہار انھوں نے علائی کے نام اپنے ایک خط میں کیا ہے، کہ ”مجھے اپنے ایمان

کی قسم میں نے اپنی نظم ونثر کی داد بہ اندازۂ بالیست پائی نہیں۔ آپ ہی کہا آپ ہی سمجھا۔ قلندری و آزادگی، ایثار وکرم کے دواعی میرے خالق نے مجھ میں بھر دیے ہیں بقدرِ ہزار یک ظہور میں نہ آئے" [۶]۔ لیکن اس کے باوجود انھیں یقین تھا، جس کا ذکر عبدالرزاق شاکر کے نام اپنے ایک خط میں کیا ہے کہ:

"نظم ونثر کے قلمرو کا انتظام ایزدِ دانا وتوانا کی عنایت واعانت سے خوب ہو چکا۔ اگر اُس نے چاہا تو قیامت تک میرا نام ونشان باقی وقائم رہے گا"۔ [۷]

یہی مرزا غالب آج ہماری تہذیب کے ممتاز ترین نمائندے ہیں جن کے حالات، شخصیت و تخلیقات کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے لیکن پہلے اس دور میں دوسرے بڑے شعرا مثلاً شاہ نصیر، ذوق، مومن وغیرہ کے اثرات کو بھی دیکھتے چلیں۔

[۲]

غالب اور اُن کے دور کی تو یہ صورت تھی لیکن اس دور پر شاہ نصیر کا اثر بھی نمایاں اور واضح ہے۔ خصوصاً خارجی اثرات بہت نمایاں ہیں۔ مثلاً شاہ نصیر کے زیر اثر سہ غزلہ، چہار غزلہ، پنج غزلہ وغیرہ مقبول ہوئے۔ اس طرح طرحی غزلوں میں سنگلاخ زمینوں کا رواج عام ہو گیا۔ قصیدہ نما طویل غزلیں اُستادانہ کمال کا اظہار بن گئیں۔ مبالغے میں غیر فطری غلو در آیا۔ صنائع بدائع اور خصوصاً رعایتِ لفظی کا استعمال حُسنِ غزل بن گیا۔ جذبہ واحساس شاعری سے غائب ہو گئے۔ عشق روحِ شاعری نہیں رہا اور اس کی جگہ حسن کی پرستش نے لے لی اور یہ بھی حسنِ محبوب کے ظاہر اور آرائش جمال تک محدود تھی۔ یہی طرزِ فکر ناسخ کا تھا:

دیوان کیوں بھروں نہ حسینوں کے ذکر سے
قرآن میں بھی ذکر ہے غلمان و حُور کا

(ناسخ دیوانِ دوم)

شاہ نصیر کے زیر اثر معنی آفرینی ومضمون بندی بال کی کھال نکالنے کا ہنر بن گئی۔ یہی وہ معنی آفرینی ہے جسے مصحفی نے "معنی بیگانہ" کہا تھا [۸] اور جو ناسخ کے ہاں ایک تحریک بن کر اُبھری تھی۔ معنی کی صورت یہ ہے کہ بظاہر گہرے معنی کا احساس ہوتا ہے لیکن غور کرنے پر کوہ سے کاہ برآمد ہوتا ہے۔ تہذیبی کھوکھلا پن دہلی اور لکھنؤ دونوں جگہ پر موجود تھا اور دونوں جگہ کے شعرا زوال تہذیب کی روح کی ترجمانی کر رہے تھے۔ یاد رہے کہ لکھنؤ اور دہلی میں تہذیبی سطح پر کوئی خاص فرق نہیں تھا اور اس طرح زبان میں بھی صرف چند الفاظ اور تذکیرو تانیث کے علاوہ کوئی خاص فرق نہیں تھا۔ البتہ ایک فرق یہ ضرور تھا کہ دہلی والے بول چال کی زبان ومحاورہ کو پسند کرتے تھے اور لکھنؤ میں یہ استعمال کم تھا۔ جب ناسخ کی شاعری کا غلغلہ بلند ہوا تو دہلی والوں نے "خیال بندی" کو تو پسند کیا لیکن زبان وبیان میں دہلوی روایت کو برقرار رکھتے ہوئے بول چال کی زبان ومحاورہ کو اہمیت دی۔ بعد میں دہلی کا یہ رنگِ بیان ناسخ کے شاگردوں مثلاً علی اوسط رشک، کلب حسین نادر، خواجہ وزیر اور

حاتم علی مہرؔ وغیرہ کے ہاں ایک رجحان بن کر نمودار ہوا۔ شاگردانِ آتش نے بھی زبان کی شاعری کو اہمیت دی جس میں رندؔ، صباؔ، شرفؔ، نسیم لکھنوی اور مرزا شوق وغیرہ کے نام شامل ہیں۔ شاہ نصیر اسی زبان و محاورہ کے وہ شاعر تھے جن کا اثر نہ صرف معاصر شعرا نے قبول کیا بلکہ ذوق سے ہوتا ہوا یہ اثر داغ دہلوی کی شاعری تک پہنچا۔ اردو زبان کے ارتقا اور تاریخی عمل کے اعتبار سے شاہ نصیر نے جو فائدہ اُردو زبان کو پہنچایا وہ اس دور میں بے مثال ہے۔

اس دور میں نئی نئی زمینوں کو جو اہمیت حاصل ہوئی اس کا منبع و مخرج شاہ نصیر ہی تھے۔ انھوں نے بے شمار نئی زمینیں وضع و تخلیق کیں۔ شاہ نصیر کی یہ زمینیں اس دور میں سارے ہندوستان میں گردش کرتی تھیں جن پر بے شمار شاعروں نے طبع آزمائی کی۔ غالب کے ہاں بھی شاہ نصیر کی زمینوں میں کئی غزلیں ملتی ہیں۔

انگریزی اقتدار و تسلط اور انگریزی زبان کے رواج کی وجہ سے بہت سے انگریزی الفاظ ضرور تا لوگوں کی زبان پر چڑھ گئے اور شعرا نے اپنی زبان میں بھی انھیں استعمال کیا۔ شاہ نصیر کے کلام میں پرمٹ، ڈاکٹر، وائل، پلٹن کے الفاظ استعمال میں آئے ہیں۔ خود غالبؔ کے ہاں گلاس، لمبردار، لاٹ (لارڈ) وغیرہ الفاظ استعمال ہوئے ہیں لیکن یہ سب الفاظ اردو زبان کے مزاج اور اس کی صوتیات میں ڈھل کر استعمال میں آئے ہیں۔

اس دور میں ہر قسم کے مضامین غزل میں باندھے جانے لگے اور اس کے ساتھ غزل کا ذخیرۂ الفاظ بھی وسیع تر ہو گیا۔ اس دور میں تصوف کی روایت بھی مقبول و برقرار رہتی ہے۔ شاہ نصیر کے ہاں "تصوف" میں بھی خارجیت حاوی ہے۔ مختلف النوع، دور از قیاس، تہ دار و پے چیدہ مضامین کے باندھنے سے طرزِ ادا و اسلوبِ بیان میں وہ تنوع پیدا ہوا جو اس دور کی دین ہے۔ شاہ نصیر کا معیارِ شاعری یہ تھا:

اے نصیر اک لطف ہے جب شعر کہنے کا کہ ہوں
معنی و مضموں کے گُل باغِ سخن میں آئینہ

اس دور میں سید احمد شہید کی تحریک کا اثر علماء و مشائخ کے ساتھ اس دور کے ممتاز شعرا، خطیبوں اور دانش وروں کے فکر و عمل میں واضح طور پر نظر آتا ہے۔ یہ اثر غالب و شیفتہ، ذوق و مومن کے ہاں بھی نمایاں ہے۔ دوسری صف کے شعرا میں بھی یہ اثرات ملتے ہیں۔ آج غزل کے کنایات و رمزیات میں یہ پہلو چھپ گیا ہے لیکن اس دور کے لوگوں کے لیے مومن، ذوق اور دوسرے شعرا کے اشعار براہِ راست ذہن کو اس "تحریک" کی طرف مبذول کرتے تھے۔ سید احمد شہید نے امیر خاں کی فوج کی بڑی محنت سے تربیت کر کے اُسے جذبۂ جہاد سے سرشار کیا تھا۔ جہاد اور فتح کے بعد سید صاحب امیر خاں کو بادشاہِ ہند بنانے کا ارادہ رکھتے تھے لیکن جب امیر خاں نے پست ہمتی سے انگریز جنرل ڈیوڈ اوکٹر لونی سے معاہدہ کر کے پنڈاروں کے اس لشکرِ عظیم کو، سید صاحب کی مرضی کے خلاف، برخاست کر کے بے یار و مددگار چھوڑ دیا تو اس تحریک کا زور بھی ٹوٹ گیا۔ پنڈاری (مجاہد) ڈاکو لٹیرے کہلائے اور ان کو ختم کرنے کے لیے انگریزوں نے ہر ممکن حربہ استعمال کیا۔ اس پر

ہم مطالعۂ ذوق میں آئندہ صفحات میں بحث کریں گے۔ یہاں مومن کے چند شعر دیکھیے جو اس تحریک کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مومن کو اس بات کا قلق ہے کہ ملک گیری کا جو منصوبہ، سید صاحب امیر خاں کی وساطت سے پورا کرنا چاہتے تھے، وہ پایۂ تکمیل کو نہ پہنچ سکا۔ مومن کے ذیل کے شعر میں ''گریہ'' [۹] امیر خاں کا ہمت ہار کے سرنگوں ہو جانے کی طرف اشارہ کر رہا ہے ورنہ نالہ ایسا کھینچا تھا کہ ہر جگہ آگ لگ جاتی:

جو گریہ تر نہ کر دیتا تو جیسے نالہ کھینچا تھا
چمن میں، کوہ میں، صحرا میں آتش جا بہ جا لگتی
کیا ٹھہرے فوج غم کے مقابل فغان و آہ
جمتے نہیں ہیں لشکرِ برباد کے قدم
دھوتا ہے عہد نامۂ غیر اپنا حال دیکھ
آبِ حیا نے خطِ جبیں کیا مٹا دیا

(مومن)

ابراہیم ذوق بھی اس دور پر اپنا نقش چھوڑتے ہیں۔ وہ پوری طرح اس تصورِ حقیقت سے وابستہ تھے جس کی کوکھ سے وہ تہذیب پیدا ہوئی تھی جو زندہ صورت میں چاروں طرف پھیلی ہوئی تھی اور اب بدلتے ہوئے سیاسی منظر میں تیزی سے اپنی حیثیت گنوا رہی تھی۔ قلعۂ معلّی اسی تہذیب اور اس کے رکھ رکھاؤ کا صدر مقام تھا اور ذوق اسی تہذیب کے بادشاہ کے اُستاد اور ملک الشعرا تھے۔ اپنے دور میں ذوق کی عام مقبولیت کا راز یہ تھا کہ وہ اپنی شاعری سے اسی تہذیب کی روح کی ترجمانی کر رہے تھے۔

تخلیقی سطح پر ذوق نے دو کام کیے۔ ایک یہ کہ اس زوال پذیر تہذیب کو، جو اُن کے چاروں طرف ابھی زندہ تھی، اپنی زبان میں سمو کر اور اظہار بیان کو مانجھ کر ایک خوب صورت و توانا روپ دے دیا اور اپنی شاعری میں اس تہذیب کو جذب کر کے اس کی ایسی تصویر بنا دی کہ سارے معاشرے کی نظر اس پر جم گئی۔ ذوق کی شاعری اس تہذیب کے کپڑے کو ''روایت'' کی ناپ کے مطابق کاٹ کر اور سی کر تیار کرتی ہے۔ یہی ذوق کی انفرادیت اور اس دور میں ان کی مقبولیت کا راز تھا۔ ذوق کی شاعری سے ہم اس روایت کا سراغ لگا سکتے ہیں جو انگریزی نظام میں جذب ہو کر آج اس صورت میں باقی نہیں رہی جس صورت میں وہ ذوق کے زمانے میں زندہ و موجود تھی۔ غالب کا دور ان سب اثرات کا دلچسپ مجموعہ ہے جہاں ایک طرف روایت بھی باقی رہتی ہے اور دوسری طرف مستقبل کے رجحانات بھی نمایاں ہو کر اردو شاعری کو تازہ دم کر کے، جدید دور میں لا کھڑا کرتے ہیں اس دور میں، اہمیت کے اعتبار سے ذوق کا نام سب سے پہلے آتا تھا اور غالب کا نام مومن کے بعد یعنی ذوق، مومن، غالب لیکن جلد ہی اہمیت کے اعتبار سے یہ ترتیب بدل کر غالب، مومن اور ذوق ہو گئی اور یہی ترتیب آج تک باقی و برقرار ہے اور آئندہ بھی یہی رہے گی۔ اسی ترتیب کے پیشِ نظر ہم غالب کا مطالعہ پہلے کریں گے اور اس کے بعد پھر دوسرے شعرا کا مطالعہ زمانی ترتیب سے کریں گے۔

حواشی:

[۱] تذکرۂ غوثیہ، ملفوظات سید غوث علی شاہ قلندر، ص ۸۳-۸۴، ناشر اللہ والے کی قومی دوکان لاہور، تالیف ۱۸۸۴ء

[۲] خطوطِ غالب، جلد اوّل، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۱۰۸-۱۰۹، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۶۹ء

[۳] خطوطِ غالب، جلد دوم، مرتبہ غلام رسول مہر بنام سید بدرالدین کاشف، ص ۸۱۷، مورخہ ۱۳ مئی ۱۸۶۳ء، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء

[۴] غزلیات فارسی (غالب)، مرتبہ وزیر الحسن عابدی، ص ۱۶۷-۱۶۸، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۵] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، خط بنام چودھری عبدالغفور خاں سرور، ص ۵۷۳، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۶] خطوطِ غالب، جلد اوّل، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۳۰۴، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء

[۷] خطوطِ غالب، جلد دوم، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۷۵۱، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء

[۸] ریاض الفصحاء، مصحفی، ص ۳۵۷، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء

[۹] موضوعِ سخن، خواجہ منظور حسین، ص ۳۲ و ص ۳۳ نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۱۹۷۸ء

دوسرا باب

سوانح، خاندانی پس منظر، ولادت، حالات، پنشن کا قضیہ، کلکتہ کا معرکہ، برہان قاطع کا معرکہ، قید کا واقعہ، مقدمہ ازالہ حیثیت عرفی، وفات

خاکِ توران کا ایک تُرک نژاد ایک سردار، اپنے باپ سے رُوٹھ کر، سمرقند سے ترکِ وطن کر کے سرزمین ہند میں داخل ہوا۔ لاہور پہنچا تو وہاں معین الملک میر منو حاکم وقت تھے۔ اس سپاہی پیشہ ایک سردار نے وہیں معین الملک کی ملازمت اختیار کرلی۔ نومبر ۱۷۵۳ء میں جب معین الملک وفات پا گئے تو بگڑتے حالات کو دیکھ کر یہ سردار لاہور سے دہلی آ گیا۔ یہاں اس وقت شاہ عالم ثانی بادشاہِ وقت تھے اور مغلیہ سلطنت انتشار کے بوجھ سے بُری طرح نڈھال تھی۔ دہلی آئے تو وہاں نواب ذوالفقار الدولہ میرزا نجف خاں میر بخشی کے عہدے پر فائز تھے۔ یہ ایک سردار اُن سے وابستہ ہو گیا اور جب نجف خاں نے حالات کو ذرا سا ٹھیک کیا تو اُس نے اس ترک سردار میرزا قوقان بیگ خاں کو پچاس کا پرگنہ ذات اور رسالے کی تنخواہ کے لیے مقرر کر دیا اور یہیں دہلی میں اس سردار نے سکونت اختیار کرلی۔ یہی تُرک سردار میرزا قوقان بیگ خاں، میرزا اسد اللہ بیگ خاں غالب کے دادا تھے۔ یہیں دہلی میں مرزا غالب کے والد میرزا عبداللہ بیگ خاں پیدا ہوئے۔ یہ سب حالات و واقعات میرزا غالب نے اپنے فارسی و اردو خطوط میں بھی بیان کیے ہیں [۱]۔ غالب نے اپنے حالات، جو تذکرہ مظہر العجائب کے لیے لکھے تھے، بتایا ہے کہ

> ''اسد اللہ خاں عرف مرزا نوشہ، غالب تخلص، قوم کا تُرک سلجوقی، برکیارق سلجوقی کی اولاد میں سے، اس کا دادا قوقان بیگ خاں، شاہ عالم کے عہد میں سمرقند سے دلّی میں آیا۔ پچاس گھوڑے اور نقارہ نشان سے بادشاہ کا نوکر ہوا۔ پہاسو کا پرگنہ، جواب سُمرو کی بیگم کو سرکار سے ملا تھا، وہ اس کی جائیداد میں مقرر تھا۔ باپ اسد اللہ خاں مذکور کا عبداللہ بیگ خاں دلّی کی ریاست چھوڑ کر اکبر آباد میں جا رہا'' [۲]۔

مرزا قوقان بیگ کی اولاد میں چار لڑکے اور تین لڑکیاں تھیں جس کی تصدیق اس خط سے ہوتی ہے جو غالب نے اپنی آخری زندہ پھوپھی کے انتقال پر منشی نبی بخش حقیر کو لکھا تھا کہ ''منگل کے دن، ۱۸ ربیع الاوّل (۱۲۷۰ھ) کو شام کے وقت وہ پھوپھی کہ میں نے بچپن سے آج تک اس کو ماں سمجھا تھا اور وہ بھی مجھ کو بیٹا سمجھتی تھی، مر گئی۔ آپ کو معلوم رہے کہ پرسوں میرے گویا نو آدمی مرے۔ تین پھپھیاں اور تین چچا اور ایک باپ اور

ایک دادی اور ایک دادا یعنی اس مرحومہ کے ہونے سے میں جانتا تھا کہ یہ نو آدمی زندہ ہیں اور اس کے مرنے سے میں نے جانا کہ یہ نو آدمی آج یک بار مر گئے"۔[۳]

سپہ گری صدیوں سے اس خاندان کا پیشہ تھا۔ ان کے والد عبداللہ بیگ خاں اور چچا نصراللہ بیگ خاں بھی روایتِ خاندان کے مطابق اسی پیشے سے وابستہ اور معزز تھے۔ "غالب کے والد عبداللہ بیگ خاں پہلے لکھنؤ میں آصف الدولہ کے ہاں نوکر رہے۔ وہاں سے حیدر آباد (دکن) چلے گئے اور نواب نظام علی خاں کے پاس تین سو سواروں کی جمعیت کے ساتھ ملازم رہے۔ یہ ملازمت کئی برس جاری رہی کہ ایک خانہ جنگی کے سبب ختم ہو گئی۔ وہاں سے وہ آگرہ چلے آئے اور یہاں ان کی شادی خواجہ میرزا غلام حسین خاں کمیدان کی صاحبزادی عزت النساء بیگم سے ہوئی"[۴] ان سب باتوں کا ذکر بھی غالب نے اپنے خطوط میں کیا ہے[۵] شادی کے بعد عبداللہ بیگ خاں تلاش روزگار میں الور کے راجا بختیاور سنگھ کے پاس چلے گئے لیکن "راجا بختیاور سنگھ نے ابھی ان کو کوئی خاطر خواہ نوکری نہیں دی تھی کہ اتفاق سے انھیں دنوں ایک گڑھی کے زمیندار راج سے پھر گئے۔ جو فوج اس گڑھی پر سرکوبی کے لیے بھیجی گئی اس کے ساتھ میرزا عبداللہ بیگ خاں کو بھی بھیجا گیا"۔[۶] راج گڑھ کے مقام پر اس باغی زمیندار سے سامنا ہوا اور وہیں گولی لگنے سے اُن کا انتقال ہو گیا۔ یہ ۱۸۰۲ء کا واقعہ ہے[۷] راجا الور نے دو گاؤں سیر حاصل اور کسی قدر روزینہ عبداللہ بیگ خاں کے بچوں کی پرورش کے لیے مقرر کر دیا جو ایک مدت تک جاری رہا۔[۸] میرزا غالب نے ۱۸۶۰ء میں جو قصیدہ راجا شیو پرشاد دھیان سنگھ والی الور کی شان میں لکھا تھا اس میں بھی اپنے والد کے میدانِ جنگ میں مارے جانے کا ذکر کر کے اپنی قدیم نیاز مندی کی شہادت دی ہے:

کافی بود مشاہدہ، شاہد ضرور نیست   در خاک راج گڑھ پدرم را بود مزار [۹]

وفاتِ والد کے وقت غالب کی عمر کم و بیش پانچ سال اور چھوٹے بھائی یوسف بیگ خاں کی عمر تقریباً تین سال تھی۔ بہن، جو عرف عام میں چھوٹی خانم کہلاتی تھیں، دونوں بھائیوں سے بڑی تھیں اور میرزا جیون بیگ بدخشی کے صاحبزادے اکبر بیگ سے بیاہی گئی تھیں[۱۰]۔ اسداللہ بیگ خاں غالب اسی ممتاز تُرک خاندان کے چشم و چراغ تھے۔

ولادت:

میرزا احمد اسداللہ بیگ خاں ولد میرزا عبداللہ بیگ خان عرف میرزا دولھا کے ہاں ۸ر رجب ۱۲۱۲ھ مطابق ۲۷ر دسمبر ۱۷۹۷ء کو، بدھ کے دن، سورج نکلنے سے چار گھڑی پہلے، خواجہ میرزا غلام حسین خاں کمیدان کی بیٹی عزت النساء بیگم کے بطن سے آگرہ میں پیدا ہوئے۔ آگے چل کر یہی بچہ میرزا غالب کے نام سے ایسا مشہور ہوا کہ رہتی دنیا تک اس کا نام زندہ و باقی رہے گا۔ غالب نے اپنی کئی فارسی و اُردو خطوط میں اپنے سالِ ولادت کا ذکر کیا ہے۔ دیوانِ فارسی کے خاتمے پر ایک رباعی میں بھی اپنی پیدائش کا مادۂ تاریخ دیا ہے جس کے چوتھے

مصرع کے الفاظ ''شورشِ شوق'' اور ''غریب'' سے الگ الگ ۱۲۱۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ہم شورشِ شوق آمدہ ہم لفظ غریب۔

عبداللہ بیگ خاں کی وفات کے بعد ان بچوں کی کفالت اور نگہداشت اُن کے چچا نصراللہ بیگ خاں کے ذمہ ہوگئی۔ نصراللہ بیگ اس وقت مرہٹوں کی طرف سے آگرہ کے صوبےدار تھے اور جب جنرل لیک نے آگرہ پر حملہ کیا تو انھوں نے بغیر جنگ کیے ہتھیار ڈال دیے۔ غالباً یہ معاملہ نواب احمد بخش خاں بہادر رستم جنگ رئیس فیروز پور جھرکہ و جاگیردار لوہارو، جو نصراللہ بیگ خاں کے سالے اور انگریزوں کے نہایت وفادار تھے، پہلے سے طے ہوگیا تھا۔ انھوں نے جنرل لیک سے کہہ کر نصراللہ بیگ خان کو انگریزی فوج میں چار سو سوار کی رسالداری کا منصب دلوا دیا۔ سترہ سو ماہوار مشاہرہ مقرر ہوا اور ذات اور رسالے کے لیے آگرہ کے دو پرگنے سونک وسونسا، جنھیں نصراللہ بیگ خاں نے ہلکر کے سپاہیوں سے چھین کر اپنے قبضے میں لے لیا تھا، ۲۱ ستمبر ۱۸۰۵ء کو ایک پروانے کی رُو سے حینِ حیات نصراللہ بیگ خاں کو بطور جاگیر ۱۵۸۰۰ روپے جمع معافی پر دے دیے۔[۱۱]

نصراللہ بیگ خاں نے اپنے بھائی کے بچوں کو بڑے ناز و نعم سے پالا۔ اُدھر ننھیال بھی، جہاں عبداللہ بیگ خاں شادی کے بعد سے مقیم تھے، مال دار تھی۔ یہ سب بچے چچا اور ماں کی نگرانی میں رئیس زادوں کی طرح پلے۔ اسی اثناء میں ایک اور سانحہ پیش آیا۔ غالب کے چچا و سرپرست نصراللہ بیگ خاں ہاتھی پر چلے جارہے تھے کہ اچانک گر پڑے۔ ٹانگ کی ہڈی ٹوٹ گئی اور چوٹیں بھی آئیں۔ روز بروز حالت خراب ہوتی گئی اور چند دن بعد وہ بھی اللہ کو پیارے ہوگئے۔ یہ سانحہ ۱۸۰۶ء میں پیش آیا۔[۱۲] میرزا غالب کی عمر اس وقت کم و بیش ۹ سال تھی اور میرزا یوسف کی عمر تقریباً سات سال تھی۔ نصراللہ خاں کی حینِ حیات جاگیر کمپنی بہادر نے واپس لے لی اور چار سو سواروں کا رسالہ بھی توڑ دیا۔ نواب احمد بخش خان نے جب جنرل لیک سے ملاقات کی تو اس نے ایک حکم ۴ رمئی ۱۸۰۶ء کے مطابق ۲۵ ہزار روپے سالانہ کی وہ رقم جو جمع معافی کے طور پر انگریزی خزانے میں جمع کرائی جاتی تھی اس شرط کے ساتھ معاف کردی کہ احمد بخش خاں پندرہ ہزار روپے سے پچاس سواروں کا دستہ برقرار رکھیں گے اور باقی دس ہزار روپے نصراللہ بیگ خاں کے خاندان کو بطور پنشن ادا کریں گے۔ ایک ماہ بعد نواب احمد بخش خاں نے جنرل لیک سے دوسرا حکم نامہ مورخہ ۷ رجون ۱۸۰۶ء حاصل کیا جس میں درج تھا کہ میرزا نصراللہ بیگ خاں کے متعلقین کو پانچ ہزار سالانہ اس طرح ادا کیے جائیں گے کہ خواجہ حاجی کو دو ہزار سالانہ، میرزا نصراللہ بیگ کی والدہ اور تین بہنوں کو ڈیڑھ ہزار روپے سالانہ اور میرزا نوشہ و میرزا یوسف کو ڈیڑھ ہزار روپے سالانہ ادا کیا جائے گا۔

میرزا نوشہ (غالب) کا بچپن ننھیال میں گزرا۔ اُن کے والد عبداللہ بیگ خان بھی اپنی سسرال میں رہتے تھے اور گھر داماد تھے۔ والد اور چچا کی وفات کے بعد بھی ان کو یتیمی کے مصائب نہیں جھیلنے پڑے۔ سرکاری وظیفہ بھی تھا اور صاحب امارت ننھیال کی پُشت پناہی بھی حاصل تھی۔ راجہ الور نے بھی میرزا

عبداللہ بیگ خاں کے لڑائی میں مارے جانے کے بعد خاندان کے پرورش کے لیے روزینہ مقرر کر دیا تھا اور ساتھ ہی دو سیر حاصل گاؤں بھی ان کے ورثاء کو دے دیے تھے۔ وہ رئیس زادوں کی طرح آرام سے زندگی گزار رہے تھے۔ انھوں نے وہ سارے شوق پورے کیے جو اس زمانے میں رئیس زادوں کا شیوہ تھا۔ پتنگ بازی بھی کی اور شطرنج و چوسر سے بھی دل بہلایا۔ یاروں کی صحبت میں بھی دن رات بسر کیے۔ شاہد و شراب اور نائے و سرود سے بھی جی بہلایا۔ شراب پینے کی لت بھی اسی زمانے میں پڑی۔

تعلیم واسناد:

رواجِ زمانہ کے مطابق انھوں نے فارسی کی تعلیم حاصل کی۔ بچپن کے اُستادوں میں مولوی محمد معظم کا نام اس لیے قابلِ ذکر ہے کہ میرزا غالب نے ابتدائی فارسی تعلیم اُنھی سے حاصل کی تھی۔ قدرت نے انھیں غیر معمولی ذہانت ودیعت کی تھی۔ مولوی محمد معظم کے مدرسہ میں انھوں نے چند کتب متداولہ بھی اور استادوں سے پڑھیں۔ ایک خط میں خود لکھتے ہیں کہ ”میں نے ایام دبستان نشینی میں شرح مائۃ عامل تک پڑھا۔ بعد اس کے لہو و لعب اور آگے بڑھ کر فسق و فجور، عیش و عشرت میں منہمک ہو گیا۔ فارسی زبان سے لگاؤ اور شعر و سخن کا ذوق فطری و طبعی تھا“۔ شعر و سخن کا فطری ذوق ہونے کے باعث اساتذۂ سلف کا کلام بھی انھوں نے گہری دلچسپی سے پڑھا۔ حافظہ کمال کا تھا۔ جو کچھ پڑھ لیتے وہ محفوظ ہو جاتا اور ذہانت اس درجے کی تھی کہ پے چیدہ نکتوں کو بھی خود ہی حل کر لیتے۔ اسی زمانے میں فارسی میں ایک غزل کہی اور اپنے اُستاد مولوی محمد معظم کو دکھائی جس میں ”یعنی چہ“ کے معنوں میں ”کہ چہ“ ردیف لکھی۔ اُستاد نے ردیف کو مہمل قرار دیا۔ کچھ دن بعد جب وہ ظہوری کا کلام دیکھ رہے تھے تو وہاں ”کہ چہ“ کی سند نظر آئی تو اُستاد کو دکھائی۔ اُستاد نے ذہانت و جدت کی داد دی[۱۳]۔

میرزا غالب نے اپنے بعض خطوط اور قاطع بُرہان کی بحثوں میں بالخصوص اپنے ایک اور اُستاد عبدالصمد کا بھی ذکر کیا ہے لیکن آج سارے شواہد اس بات کی طرف لے جاتے ہیں کہ عبدالصمد ایک فرضی شخص تھا جسے انھوں نے ”قاطع بُرہان“ کے تنازع میں ضرور تاً جنم دیا تھا اور اپنی فارسی دانی کے ثبوت کے لیے اُسے بار بار استعمال کیا تھا تا کہ ایک طرف یہ بات واضح رہے کہ وہ بے اُستادے نہیں تھے۔ پھر اُن کے یہ استاد بھی ایسے تھے کہ جن کا کوئی مثیل نہیں تھا۔ غالب نے انھیں ”منطق و فلسفہ میں مولوی فضل حق کا نظیر، عربی کا فاضل متبحر اور فارسی کا مالک زبان بتایا ہے اور جا بجا اُس سے اپنی فیض یابی کا ذکر بڑے فخر و ناز سے کیا ہے“[۱۴]۔ غالب نے عبدالصمد سے اکتسابِ فیض اس وقت کیا تھا جب وہ بطریق سیاحت ۱۲۲۶ھ آگرہ پہنچا تھا اور دو سال وہاں غالب کے گھر مہمان رہا[۱۵] اس وقت غالب کی عمر چودہ برس کی تھی۔ حالی نے لکھا ہے کہ ”غالب یہ بھی کہا کرتے تھے کہ ”مجھ کو مبداء فیاض کے سوا کسی سے تلمذ نہیں ہے اور عبدالصمد محض ایک فرضی نام

ہے، چونکہ مجھ کو لوگ بے اُستادا کہتے تھے ان کا منہ بند کرنے کو میں نے ایک فرضی اُستاد گھڑ لیا ہے'' [۱۶]۔ حالی نے یہ بتا کر یہ بھی لکھا ہے کہ ''جب یہ خیال کیا جاتا ہے کہ میرزا کو کس عمر میں اس کی صحبت میسر آئی اور کس قدر قلیل مدت اس کی صحبت میں گزری تو عبدالصمد اور اس کی تعلیم کا عدم و وجود برابر ہو جاتا ہے، اس لیے میرزا کا یہ کہنا کچھ غلط نہیں ہے کہ مجھ کو مبداء فیاض کے سوا کسی سے تلمذ نہیں ہے'' [۱۷]۔ غالب کو ''قاطع برہان'' کے جھگڑے میں جس نوع کی علمی ولسانی سند کی ضرورت پڑتی وہ اُسے عبدالصمد سے منسوب کر دیتے، اس لیے مخالفین نے بھی عبدالصمد کو مشکوک قرار دیا جس کے لیے ''محرق قاطع بُرہان'' کا مطالعہ مفید ہوگا۔ قاضی عبدالودود بھی مضبوط دلائل کے بعد اسی نتیجے پر پہنچے کہ مرزا نے نہ تو فارسی کلام کسی کو دکھایا نہ اُردو۔ یہ جو مرزا صاحب عبدالصمد کو اپنا اُستاد لکھتے ہیں اس شخص کا وجود ذہن میں تھا، خارج میں نہ تھا۔ غالب کو ایک سہارے کی ضرورت تھی اور اس احساس نے انھیں عبدالصمد کی تخلیق پر مجبور کیا۔ علمی تحقیقات شاعری نہیں کہ غالب دعویٰ کر سکیں۔ ''تحقیقات'' میں غالب کے لیے عبدالصمد وہی ہے جو ''غیب'' شاعری میں ہے۔ دنیا کا کوئی شخص عبدالصمد سے ذاتی واقفیت کا مدعی نہیں ہے۔ نہ اُس کی کوئی تحریر موجود ہے [۱۸]۔ اس طرح غالب کے تعلق سے ایک اُستادِ مدرسہ (مولوی محمد معظم) اور ایک اُستادِ فرضی (عبدالصمد) کے علاوہ کسی اور اُستاد کا ذکر نہیں آتا۔ قدرت نے انھیں ذہانت و فطانت اس درجہ عطا کی تھی کہ وہ اپنی تخلیقی ضروریات بغیر کسی کی مدد کے خود پوری کرنے کی اہلیت رکھتے تھے۔

آغاز شاعری:

میرزا غالب کی شاعری کا آغاز بارہ سال کی عمر سے ہوا۔ اپنے ایک خط بنام قدر بلگرامی میں خود بتاتے ہیں کہ ''بارہ برس کی عمر سے نظم و نثر میں کاغذ مانند اپنے نامۂ اعمال کے سیاہ کر رہا ہوں۔ باسٹھ برس کی عمر ہوئی۔ پچاس برس اس شیوے کی ورزش میں گزرے'' [۱۹]۔ ایک اور خط بنام عبدالرزاق شاکر میں لکھتے ہیں کہ ''قبلہ ابتدائے فکرِ سخن میں بیدل و اسیر و شوکت کے طرز پر ریختہ لکھتا تھا۔ چنانچہ غزل کا ایک مقطع ہے: طرزِ بیدل میں ریختہ لکھنا۔ اسد اللہ خان قیامت ہے۔ پندرہ برس کی عمر سے پچیس برس کی عمر تک مضامینِ خیالی لکھا کیا۔ دس برس میں بڑا دیوان جمع ہو گیا۔ آخر جب تمیز آئی تو اس دیوان کو دور کیا۔ اوراق یک قلم چاک کیے۔ دس پندرہ شعر واسطے نمونے کے دیوانِ حال میں رہنے دیے'' [۲۰]۔

میرزا اسد اللہ خاں نے، جن کی عرفیت مرزا نوشہ تھی، دو تخلص اختیار کیے۔ شروع میں اسدؔ تخلص تھا اور جب فارسی میں شاعری کی تو غالبؔ تخلص اختیار کیا لیکن بعد میں اسدؔ تخلص کو ترک کر کے اردو و فارسی دونوں میں غالبؔ تخلص اختیار کیا۔ اسدؔ تخلص کو ترک کرنے کی وجہ اپنے خطوط میں یہ بتائی ہے کہ سوداؔ کے ایک شاگردِ رشید میر امانی اسدؔ کے شعر اُن سے منسوب ہونے لگے تھے۔ منشی شیو نرائن آرام نے میر امانی اسد کے ایک شعر کو مرزا اسد اللہ خاں اسد کا شعر سمجھ کر پوری غزل کے لیے لکھا تو انھوں نے جواب میں لکھا: ''بھائی حاشا، ثم حاشا،

اگر یہ غزل میری ہو۔ اسد اور لینے کے دینے پڑے۔ اس غریب کو میں کچھ کیوں کہوں لیکن اگر یہ غزل میری ہو تو مجھ پر ہزار لعنت۔ اس سے آگے ایک شخص نے یہ مطلع پڑھا اور کہا قبلہ آپ نے خوب مطلع کہا ہے۔

اسد اس جفا پر بتوں سے وفا کی　　مرے شعر شاباش، رحمت خدا کی

میں نے یہی اُن سے کہا تھا کہ اگر یہ مطلع میرا ہو تو مجھ پر لعنت۔ بات یہ ہے کہ ایک شخص میر امانی اسد ہو گزرے ہیں اور یہ غزل ان کے کلام معجز نظام سے ہے اور تذکروں میں مرقوم ہے۔ میں نے تو کوئی دو چار برس ابتدا میں اسد تخلص رکھا ہے ورنہ غالب ہی لکھتا رہا ہوں۔ تم طرز تحریر اور روشِ فکر پر بھی نظر نہیں کرتے۔ میرا کلام اور ایسا مُزخرف ہو" [۴۱]۔ کچھ عرصہ دونوں تخلص ساتھ چلتے رہے لیکن بعد میں وہ صرف غالب تخلص ہی استعمال کرتے رہے۔

شادی:

۷، رجب ۱۲۲۵ھ کو جب وہ تیرہ برس کے تھے نواب الٰہی بخش معروف کی چھوٹی بیٹی امراؤ بیگم سے ان کی شادی ہو گئی۔ معروفؔ نواب احمد بخش خاں والی فیروز پور جھرکہ و رئیس لوہارو کے چھوٹے بھائی تھے۔ غالب کے چچا نصر اللہ بیگ خاں ان دونوں کے سگے بہنوئی تھے۔ اپنے کئی خطوط میں غالبؔ نے اپنی بیوی کا ذکر دلچسپ انداز میں کیا ہے اور شادی کو "حبسِ دوام" اور بیوی کو "پیر کی بیڑی" لکھا ہے۔ امراؤ بیگم گھریلو، عبادت گزار خاتون تھیں اور غالب کا ہر طرح سے خیال رکھتی تھیں۔ خود غالب بھی ان کا پورا خیال رکھتے تھے جس کا ذکر اردو و فارسی خطوط میں کئی جگہ ملتا ہے۔ امراؤ بیگم (پیدائش ۱۲۱۴ھ وفات ۲رذیقعد ۱۲۸۶ھ مطابق ۱۷۹۹-۱۸۰۰ء۔ ۴رفروری ۱۸۷۰ء) [۴۲] غالب سے عمر میں دو سال چھوٹی تھیں۔ اُن سے سات بچے پیدا ہوئے لیکن کوئی زندہ نہ رہا۔ ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "بہتر برس کی عمر میں سات بچے پیدا ہوئے۔ لڑکے بھی لڑکیاں بھی اور کسی کی عمر پندرہ مہینے سے زیادہ نہ ہوئی" [۴۳]۔ غالب نے بے اولادی کا دُکھ مٹانے کے لیے اپنی بیوی امراؤ بیگم کے بھانجے میرزا زین العابدین خاں عارف (م جمادی الثانی ۱۲۶۸ھ/ اپریل ۱۸۵۲ء) کو گود لے لیا۔ غالب ان سے بہت محبت کرتے تھے لیکن وہ عین جوانی میں وفات پا گئے۔ دیوانِ غالب میں غزل کی ہیئت میں ان کا مرثیہ موجود ہے جس کے اشعار زبان زد ہیں اور جس کا مطلع یہ ہے۔

لازم تھا کہ دیکھو مرا رستہ کوئی دن اور　　تنہا گئے کیوں اب رہو تنہا کوئی دن اور

عارف کے انتقال کے بعد ان کے دونوں بیٹوں باقر علی خاں اور حسین علی خاں کو غالب اپنے ہاں لے آئے اور تا حیات اُن کا ہر طرح سے خیال رکھا۔ اکثر، جیسا کہ خطوطِ غالب سے معلوم ہوتا ہے، انھیں سفر میں بھی ساتھ لے جاتے۔ رام پور کے سفر میں یہ دونوں بچے ان کے ساتھ تھے۔ ہرگوپال تفتہ کو ایک خط میں لکھتے ہیں: "خدا گواہ ہے کہ تم کو اپنا فرزند سمجھتا ہوں۔ پس تمھارے نتائج طبع میرے معنوی پوتے ہوئے۔ جب اس عالم کے پوتوں سے کہ مجھے کھانا نہیں کھانے دیتے، مجھ کو دوپہر کو سونے نہیں دیتے، ننگے ننگے پاؤں

پلنگ پر رکھتے ہیں، کہیں پانی لڑھاتے ہیں، کہیں خاک اُڑاتے ہیں، میں تنگ نہیں آتا تو ان معنوی پوتوں سے کہ ان میں یہ باتیں نہیں ہیں، کیوں گھبراؤں گا'' [۲۴]۔ یہ دونوں شاعر تھے۔ باقر علی خاں کاملؔ تخلص کرتے تھے اور حسین علی خاں اُردو میں شاداںؔ اور فارسی میں خیالیؔ تخلص کرتے تھے۔ باقر علی خان کی وفات یکم جمادی الاوّل ۱۲۹۳ھ/ ۲۵رمئی ۱۸۷۶ء کو ہوئی اور حسین علی خاں کی وفات یکم شوال ۱۲۹۷ھ/ ۷رستمبر ۱۸۸۰ء کو ہوئی۔ وفات کے وقت دونوں جوان تھے۔

پینشن کا قضیہ:

شادی کے بعد غالب کا دہلی آنا جانا زیادہ ہو گیا اور اسی دوران میں انھوں نے دہلی میں مستقل قیام کا ارادہ کیا اور کم و بیش ۱۸۱۵ء میں جب کہ ان کی عمر اٹھارہ اُنیس برس کی تھی مستقل طور پر دہلی میں آ بسے۔ اپنے ایک خط بنام شیونرائن آرام میں لکھا ہے کہ ''اس کٹرے کے ایک کوٹھے پر میں پتنگ اُڑاتا تھا اور راجہ بلوان سنگھ سے پتنگ لڑا کرتے تھے'' [۲۵]۔ راجہ بلوان سنگھ اپنی والدہ رانی بنارس کے ساتھ آگرہ میں قیام کے لیے ۱۸۱۳ء میں آئے [۲۶]۔ گویا یہ پتنگ لڑانے کی بات ۱۸۱۳ء یا اس کے بعد کا واقعہ ہے۔ ایک خط بنام میر اعظم علی، مدرس مدرسہ اکبر آباد، میں لکھتے ہیں کہ کلکتہ سے آئے ہوئے چھ سال ہو گئے ہیں۔ گویا کلکتہ سے واپس آنے کے سال ۱۸۲۹ء میں چھ سال جمع کرنے سے ۱۸۳۵ء ہوتے ہیں اور اسی خط میں آگرہ چھوڑنے کو وہ بیس سال سے کم کی بات نہیں کہتے ''وبہ دانستِ نامہ نگار کم از بست سال نیست'' [۲۷]۔ تو گویا ۱۸۳۵ء سے ۲۰ کم کرنے سے ۱۸۱۵ء برآمد ہوتے ہیں اور یہی سال غالب کے مستقل طور پر دلی آ بسنے کا سال ہے۔

دہلی آنے کے بعد غالب کے مزاج میں تبدیلی آئی اور سنجیدگی کے ساتھ ذمہ داری کا احساس پیدا ہوا۔ اب تک وہ اپنے اخراجات کی طرف سے بے پرواہ تھے۔ ننھیال میں رہتے تھے جو بہت خوش حال تھی۔ دہلی آ کر ان کی آمدنی کا واحد ذریعہ وہ وظیفہ تھا جو انھیں کمپنی بہادر کی طرف سے نواب احمد بخش خاں (م ربیع الاوّل ۱۲۴۳ھ مطابق اکتوبر ۱۸۲۷ء) کے توسط سے ملتا تھا۔ ان کا رہن سہن تو رئیسانہ تھا لیکن آمدنی محدود تھی اس ذمہ داری کے ساتھ غالب میں اپنی آمدنی بڑھانے کا خیال پیدا ہوا۔ اب تک وہ اپنی ننھیال کی بڑی حویلی میں رہتے تھے۔ دہلی آ کر انھیں کرائے کی حویلی میں رہنا پڑا۔ اس کے بعد وہ زندگی بھر اپنی آمدنی بڑھانے کی جد و جہد میں مصروف رہے۔ پنشن کا قضیہ بھی اسی جد و جہد کا نتیجہ تھا۔

اب تک غالب اس پنشن پر قناعت کیے ہوئے تھے جو انھیں کمپنی بہادر کی سند کے مطابق ملتی تھی لیکن ۲۶ر اکتوبر ۱۸۲۲ء کو نواب احمد بخش نے مشورت کے بعد طے کیا کہ وہ ریاست کے کام سے دست بردار ہو جائیں اور اُن کے بڑے بیٹے نواب شمس الدین خاں ان کی جگہ سربراہِ ریاست ہوں۔ نواب احمد بخش خاں کے دو چھوٹے بیٹے اور تھے۔ ایک امین الدین احمد خاں اور دوسرے ضیاء الدین احمد خاں۔ بڑے بیٹے شمس الدین احمد خاں میواتی حرم کے بطن سے تھے اور دوسرے دو بیٹے خاندانی بیگم کے بطن سے تھے۔ یہ سوچ کر کہ

اُن کے بعد جائیداد کی تقسیم پر کوئی جھگڑا نہ ہو یہ بھی طے کیا کہ لوہارو کی آمدنی ان دونوں بیٹوں کو ملے اور فیروز پور جھرکہ کی آمدنی نواب شمس الدین احمد خاں اور ان کے متوسلین کو ملے۔ اسی کے ساتھ نواب احمد بخش خاں ریاست کے انتظام سے دست بردار ہو گئے۔ سوتیلے بھائی ہونے کے ناتے ان کے آپس کے تعلقات ٹھیک نہیں تھے۔ غالب کا جھکاؤ بھی امین الدین احمد خاں اور ضیاء الدین احمد خاں کی طرف تھا۔ اب تک یہ وظیفہ وقت پر ملتا رہتا تھا لیکن اب اس میں وجہ بے وجہ رکاوٹ پیدا ہونے لگی اور ساتھ ہی وہ امداد بھی رُک گئی جو غالب کو نواب احمد بخش خاں کی طرف سے وقتاً فوقتاً ملتی رہتی تھی۔ غالب یہ بھی سمجھتے تھے کہ نواب احمد بخش خاں ان کو جو وظیفہ دیتے ہیں وہ اس سے کم ہے جو لارڈ لیک کی سند میں درج ہے لیکن وہ اس سلوک کی وجہ سے اب تک خاموش تھے جو نواب احمد بخش خاں ان سے کرتے رہتے تھے۔ ۱۸۲۶ء میں نواب احمد بخش خاں ریاست سے دست بردار ہو گئے اور اسی سال ان کے چھوٹے بھائی اور غالب کے خسر الٰہی بخش خاں معروف انتقال (۱۲۴۲ھ/ ۱۸۲۶ء) کر گئے۔ ان حالات میں غالب کے ذہن میں یہ خیال آیا کہ اپنے وظیفے کو نئے نواب شمس الدین احمد خاں کے بجائے انگریزی سرکار کی طرف کرا دیا جائے اور براہِ راست وہیں سے وصول کیا جائے۔ دوسرے یہ کہ اُن کے وظیفے کی جو اصل رقم ہے اس کا مطالبہ کیا جائے۔ اس وظیفے میں سے بھی خواجہ حاجی کو دو ہزار ملتے تھے۔ غالب نے جب بھی نواب احمد بخش خاں سے کہا کہ خواجہ حاجی اس وظیفے کے حق دار نہیں ہیں۔ وہ نہ تو نصر اللہ بیگ خاں کے وارث ہیں اور نہ اُن سے کوئی خونی رشتہ ہے تو نواب صاحب نے ہمیشہ یہ کہہ کر تسلی دی کہ اُن کی وفات کے بعد یہ رقم غالب کے خاندان کو ملنے لگی گی لیکن خواجہ حاجی کی وفات ۱۸۲۵ء [۲۸] کے بعد دو ہزار کا یہ وظیفہ ان کے دونوں بیٹوں خواجہ جان اور خواجہ امان کے نام منتقل ہو گیا۔ اب یہ آس بھی ٹوٹ گئی اور غالب نے سوچا کہ اتمام حجت کے لیے پہلے نواب احمد بخش خان سے بات کی جائے اور اگر وہ اس مسئلہ کو حل نہ کریں تو پھر کمپنی سرکار سے رجوع کیا جائے۔ اس وقت وہ تنگ دستی، اپنے چھوٹے بھائی میرزا یوسف کی بیماری اور قرض خواہوں کے شدید دباؤ میں گھرے ہوئے تھے۔

اس صورتِ حال میں غالب نواب احمد بخش خاں سے ملنے کے لیے اگست ۱۸۲۶ء میں فیروز پور جھرکہ گئے اور انھیں وعدہ یاد دلایا کہ خواجہ حاجی کے مرنے کے بعد دو ہزار کی رقم جو ہماری طرف منتقل ہونی تھی ان کے دونوں بیٹوں کو دے دی گئی ہے۔ غالب نے اپنے مقدمہ کی روئیداد اپنی ''عرض داشت'' مورخہ ۲۸ اپریل ۱۸۲۸ء میں شروع سے آخر تک بیان کی ہے جو نیشنل آرکائیوز اوف انڈیا میں محفوظ ہے [۲۹]۔ انھی دستاویزات کی مدد سے ہم، غالب کے نقطۂ نظر کو انھیں کی زبان و الفاظ میں، یہاں درج کرتے ہیں تاکہ اس دعوے کی پوری تصویر نظروں کے سامنے آ جائے۔

اپنی عرض داشت میں اسد اللہ بیگ خاں غالب نے لکھا کہ میں نے ''احمد بخش خاں سے کہا کہ آپ کو اپنا وعدہ پورا کرنا چاہیے اور جو لوگ قانونی طور پر مستحق ہیں ان کے حقوق بحال کر دینے چاہیں یا پھر مجھے اجازت دیں کہ میں اپنا مقدمہ حکومت کے سامنے پیش کر دوں۔ اس وقت احمد بخش خاں اپنے بستر سے اُٹھے.

جس پر وہ زخمی ہونے کی وجہ سے لیٹے ہوئے تھے اور الور کی مختاری نکل جانے کے باعث بڑے دل شکستہ تھے۔ انھوں نے سسکیاں بھر بھر کر میرے سامنے رونا شروع کر دیا اور کہنے لگے برخوردارتم میرے بچے اور میری آنکھوں کا نور ہو۔ تم دیکھ رہے ہو کہ میں زخمی بھی ہوں اور بے در بھی ہو چکا ہوں اور فریب سے مجھے اپنے واجبات سے محروم کر دیا گیا ہے۔ مزید یہ کہ جنرل آکٹرلونی سے نہ میری دوستی رہی ہے اور نہ پہلے جیسے پرتپاک مراسم۔ کچھ دن اور انتظار کرلو۔ تمھارے تمام کے تمام حقوق بالآخر بحال کر دیے جائیں گے۔" بعد میں جنرل آکٹرلونی کا انتقال ہو گیا اور سرچارلس مٹکاف کی آمد کا اعلان ہوا۔ احمد بخش خاں نے مجھ سے بہت سے وعدے کیے اور کہا خاموش اور مطمئن رہو، جب سرچارلس مٹکاف آئیں گے تو میں تمھارا اُن سے تعارف کرا دوں گا۔ تفصیل سے تمھارا مقدمہ ان کے سامنے پیش کروں گا اور بتاؤں گا کہ حکومت کے ساتھ تمھارے چچا کے تعلقات اور مراسم کی نوعیت کیا تھی اور مستحق کو اس کا حق دلاؤں گا۔ میں تم پانچوں کے نام حکومت کی جانب سے سند بنواؤں گا تا کہ میرے انتقال کے بعد میرے بچے تمھاری گزراوقات کے لیے مقرر تنخواہ ادا کرنے میں کوئی لیت ولعل نہ کر سکیں۔ سرچارلس مٹکاف کی آمد کے بعد چوں کہ بھرت پور کا معاملہ اُن کی توجہ کا مرکز بنا ہوا تھا اس لیے احمد بخش خاں نے کہا کہ مجھے اس سفر میں اُن کے ساتھ جانا چاہیے باوجود کہ میں اُس زمانے میں اپنے بھائی کی علالت اور قرض خواہوں کے سخت تقاضوں کی وجہ سے اذیت ناک پریشانی میں مبتلا تھا اور بالکل اس سفر کے قابل نہ تھا اس امید پر کہ موصوف (سرچارلس مٹکاف) کی طرف سے جو فرض منصبی مجھ پر عائد ہوتا ہے وہ ادا ہو جائے گا۔ میں نے اپنے بھائی کو بخار اور ہذیانی کیفیت میں چھوڑا کچھ قرض خواہوں سے وعدے وعید کر کے انھیں راضی کیا، دوسروں سے چھپتا چھپاتا اور بھیس بدل کر کسی قسم کی سہولت کے بغیر بمشکل تمام احمد بخش خاں کے ساتھ بھرت پور روانہ ہو گیا۔

"بھرت پور کی فتح کے بعد میں نے احمد بخش خاں سے بات کی تاہم انھوں نے اب بھی سرچارلس مٹکاف سے میرا تعارف نہیں کرایا۔ اسی زمانے میں ان کے چہرے پر فالج کا حملہ ہوا۔ . . اور وہ فیروز پور جھرکہ آ گئے۔ سرچارلس مٹکاف نے اگرچہ فیروز پور میں تین روز قیام کیا اور میں تینوں دن روزانہ احمد بخش خاں سے التجائیں کرتا رہا لیکن انھوں نے میرا تعارف اُن سے نہ کرانا تھا، نہ کرایا۔ جب سرچارلس مٹکاف دہلی چلے گئے تو میں نے احمد بخش خاں سے وابستہ اپنی تمام امیدیں ختم کر دیں اور سوچا کہ میں خود سرچارلس مٹکاف سے ملوں اور اپنا سارا احوال پیش کروں تاہم قرض خواہوں کے تقاضوں کے خوف نے میرے لیے یہ ناممکن بنا دیا کہ میں دہلی جاؤں۔ انھیں دنوں گورنر جنرل کی آمد کی خبر عام ہوئی اور امکان یہ تھا کہ سرچارلس مٹکاف گورنر جنرل کی ہم رکابی کے لیے تشریف لائیں گے تو میرے دل میں کانپور جانے اور وہاں سے ان کے خدم وحشم کے جلوس کے ساتھ واپس آنے۔ اور انصاف حاصل کرنے کی خواہش پیدا ہوئی۔ مختصر یہ کہ اس ارادے کے ساتھ میں فیروز پور سے فرخ آباد اور کانپور کی جانب روانہ ہوا[۳۰]۔

"کانپور پہنچتے ہی میں بیمار پڑ گیا۔ اچانک نوبت یہاں تک پہنچی کہ ہلنے جلنے کی طاقت بھی جاتی

رہی۔ چونکہ مجھے اس شہر میں کوئی مناسب طبیب نہ مل سکا اس لیے مجبوراً دریائے گنگا کو عبور کر کے کرایہ کی ایک فینس میں مجھے لکھنؤ کی راہ لینی پڑی۔ میں لکھنؤ میں پانچ ماہ اور چند روز صاحب فراش رہا"۔ غالب نے لکھا ہے کہ اس زمانے میں غازی الدین حیدر اودھ کے بادشاہ تھے اور معتمد الدولہ آغا میر نائب السلطنت تھے۔ یہاں لکھنؤ میں انھوں نے اپنی سی کوشش کی کہ کسی طرح شاہ اودھ اور آغا میر سے شرف ملاقات حاصل ہو جائے لیکن وہاں کے حالات اور اپنی علالت کی وجہ سے انھیں کامیابی نہیں ہوئی۔ دیوانِ اُردو کی ایک غزل میں یہ قطعہ ملتا ہے جس میں لکھنؤ کا ذکر آیا ہے:

لکھنؤ آنے کا باعث نہیں کھلتا یعنی
ہوس سیر و تماشا سو وہ کم ہے ہم کو
مقطعِ سلسلۂ شوق نہیں ہے یہ شہر
عزمِ سیرِ نجف و طوفِ حرم ہے ہم کو
لیے جاتی ہے کہیں ایک توقع غالب
جادۂ رہ، کششِ کافِ کرم ہے ہم کو

اس کے مقطع کا پہلا مصرع مخطوطہ دیوان غالب [۳۱] میں یوں ملتا ہے: ۔ لائی ہے معتمد الدولہ بہادر کی اُمید۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ غزل قیام لکھنؤ کے زمانے میں کسی ایسی محفل یا موقع کے لیے کہی گئی تھی جس میں معتمد الدولہ آغا میر سے ملاقات کی امید تھی لیکن بعد میں جب یہ غزل دیوان میں شامل کی تو اس کا یہ مصرع بدل دیا۔ یہاں اپنی بیماری کی وجہ سے غالب وہ قصیدہ بھی مکمل نہ کر سکے جو انھوں نے دہلی سے روانہ ہونے کے بعد شروع کیا تھا۔ جب آغا میر سے ملاقات کی اُمید بندھی تو انھوں نے صنعتِ تعطیل میں فارسی نثر تیار کی جو کلیات نثر فارسی میں شامل ہے۔ چھج مل کے نام فارسی خط میں بھی اس کا ذکر آیا ہے۔ لکھنؤ میں آغا میر یا شاہِ اودھ سے ان کی ملاقات نہ ہو سکی۔ "ذی قعد ۱۲۴۲ھ/مئی ۱۸۲۷ء میں وہ لکھنؤ میں تھے" [۳۲]۔ غالب نے ملاقات نہ ہونے کی وجہ یہ لکھی ہے: "آنچہ در بابِ ملازمت قرار یافت خلاف آئین خویشتن داری و ننگ شیوۂ خاکساری بود۔ تفصیل این اجمال و توضیح ایں ابہام جذبہ تقریر او انتواں کرد"۔ اور یہ بھی لکھا ہے کہ "ہر چہ در آں بلا داز کرم پیشگی و فیض رسانی ایں گدا طبع سلطان صورت یعنی معتمد الدولہ آغا میر شنیدہ۔ بخدا کہ حال برعکس است" [۳۳]۔ اس خط کے اس فقرے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ لکھنؤ سے بہت مایوس ہوئے اور "بتاریخ بست و ششم ذی قعد روز جمعہ از اں ستم آباد بر آمدم و بتاریخ بست و نہم در دار السرور کانپور رسیدم۔ ایں جا دو سہ مقام گزیدہ رہگرائے باندہ می شوم" [۳۴]۔ باندہ کے نواب ذوالفقار علی بہادر کے آبا و اجداد سے ان کے دوستانہ مراسم تھے اور ننھیال کی طرف سے رشتہ داری بھی تھی۔ جیسا کہ غالب نے لکھا ہے وہاں نواب صاحب کے دولت کدہ پر وہ چھ ماہ مقیم رہے اور اللہ کے فضل اور نواب صاحب کی توجہ اور تیمارداری کی بدولت انھیں اس خطرناک بیماری سے شفا حاصل ہوئی۔ اس وقت تک موسم برسات گزر چکا تھا اور گورنر جنرل واپس کلکتہ جا چکے تھے۔ انھوں نے سوچا کہ وہ جو فیروز پور سے دہلی نہ جا سکا تھا تو باندہ سے وہاں جانے کی کیسے جرأت کر سکتا ہے۔ پھر خیال آیا کہ دہلی اور کلکتہ کے درمیان ہر جگہ ایک ہی قانون نافذ ہے اس لیے وہ حکومت ہی کے انصاف پر اعتماد کریں گے۔ پھر یہ سوچ کر وہ خشکی کے راستے گھوڑے پر کلکتہ روانہ ہو گئے۔ مرشد آباد پہنچے تو احمد بخش خاں کے انتقال (ربیع الاوّل

۱۲۴۳ھ مطابق اکتوبر ۱۸۲۷ء) اور شمس الدین احمد خاں کی جانشینی کی خبر ملی۔ مختلف مقامات سے گزرتے وہ

سفر کلکتہ:

۲۱ر فروری ۱۸۲۸ء کو کلکتے پہنچے۔ ۲۸ر اپریل ۱۸۲۸ء کو انھوں نے پہلی عرض داشت کلکتہ میں پیش کی [۳۵]۔ مراسلہ نمبر ۲ر مورخہ ۲۸ر اپریل ۱۸۲۸ء میں یہ بھی لکھا ہے کہ ”اپنا مدعا بیان کرنے کے لیے خود کلکتہ آیا ہوں [۳۶]۔ عرض داشت نمبر ۲۴ مورخہ ۷ر جولائی ۱۸۳۰ء کے شروع میں یہ جملہ آتا ہے کہ ”فدوی نے ۱۸۲۸ء میں خود کلکتہ کا سفر کیا“ [۳۷]۔

اس کے بعد غالب نے خواجہ حاجی کے بارے میں بتایا ہے کہ وہ قوقان بیگ خاں کے زمانے میں پانچ روپے ماہوار پر بحیثیت بارگیر و ملازم تھا اور یہ بھی بتایا کہ ”خواجہ حاجی اور نصر اللہ بیگ خاں کے والدین کے درمیان نہ کبھی کوئی قرابت داری یا تعلق تھا اور نہ ہے“ [۳۸]۔ پھر بتایا ہے کہ میرے چچا نصر اللہ بیگ خاں کے ایک وارث نصر اللہ بیگ خان کے بھتیجے اور میرے بھائی یوسف علی خاں المعروف مرزا یوسف ہیں اور معاملہ یہ ہے کہ احمد بخش خاں نے اُن کے لیے ایک پھوٹی کوڑی بھی وقف نہیں کی اور اس بندوبست میں انھیں بالکل فراموش کر دیا [۳۹]۔ پھر یوسف خاں کی بیماری، مالی مشکلات اور اپنی پریشانیوں کا ذکر کیا ہے اور اپنے بارے میں لکھا ہے کہ ”میں نصر اللہ بیگ خاں کا ایک اور جائز وارث .. ہوں۔ احمد بخش خاں نے میرے گزارے کے لیے پندرہ سو روپے سالانہ مقرر کیے تھے۔ کچھ عرصے تک میں نے جائیداد اور اثاثے، جو میرے مرحوم والد نے چھوڑے تھے اور نانا غلام حسین، جو آگرہ کے ممتاز امراء میں سے اور نجف خاں کے درباری امیر تھے، کا خزانہ، اشیا اور املاک بیچ کر گزارہ کیا۔ بالاخر ضرورت سے مجبور ہو کر میں دہلی گیا جو میرے آباواجداد کا اصل زاد بوم ہے . اس وقت بھی میں بیس ہزار روپے کا مقروض ہوں“ [۴۰]۔

اس یادداشت میں میرزا اسد اللہ بیگ خاں نے مزید لکھا کہ ”میری شکایات کا لب لباب یہ ہے کہ حکومت نے احمد بخش خاں کو بیس بائیس ہزار روپیہ کی رقم واجب الادا کی ادائیگی سے اس لیے مستثنیٰ کیا (تھا) تا کہ نصر اللہ بیگ خاں کے عزیز و اقارب کو دیے جاتے اور نصر اللہ بیگ خاں کے اسپ سوار دستے کی خدمات حاصل کرنے کے لیے خرچ کیے جاتے [۴۱]۔ لیکن احمد بخش خاں نے اسپ سوار دستے کو برطرف کر دیا اور نصر اللہ بیگ خاں کے خاندان والوں کا وظیفہ موقوف کر کے صرف پانچ ہزار روپے کی رقم مقرر کی جس میں سے دو ہزار روپیہ خواجہ حاجی کو دیے اور تین ہزار روپے سالانہ نصر اللہ بیگ خاں کی ایک بہن اور ایک بھتیجے کو دیے تا کہ یہ بات کہی جا سکے کہ نصر اللہ بیگ خاں کے قرابت داروں کو وظیفہ مل رہا ہے“۔ یہ لکھ کر مطالبہ کیا:

(۱) کہ از راہِ مہربانی حکومت جنرل لارڈ لیک صاحب بہادر کے زمانے کے کاغذات اور وہ رپورٹیں ملاحظہ کرے، جو انھوں نے ۱۸۰۵ء سے ۱۸۰۶ء کے اختتام تک کلکتہ بھیجی تھیں۔ ان سے پتا چلے گا کہ

یہ جائیداد، جس کی ملکیت تین لاکھ روپیہ تھی، حکومت نے صرف چند ہزار روپیہ کی مقررہ ادائیگی کے عوض احمد بخش خاں کو دی تھی اور پھر انھیں اس رقم کی ادائیگی سے مستثنیٰ بھی کر دیا تھا۔ آخر کیوں اور کس لیے۔ یہ رقم نصر اللہ بیگ خاں کے خاندان والوں کے وظیفے کے طور پر مقرر کی گئی تھی۔ حکومت کو چاہیے کہ وہ شمس الدین خاں سے اس تمام رقم کا حساب طلب کرے۔ اگر ایسا ہو تو پتا چل جائے گا کہ نصر اللہ بیگ خاں کے خاندان والوں کو پانچ (تین) ہزار روپیہ سالانہ سے زیادہ کبھی نہیں ملے [۴۲]۔

(۲) میرے ادعا کے بموجب خواجہ حاجی کی کارستانی اور نصر اللہ بیگ خاں کے سواروں کے دستے کی بربادی ثابت ہو چکی ہے اس لیے وہ دو ہزار روپے یقیناً اس وظیفے کے حساب میں شامل نہیں کیے جائیں گے جو نصر اللہ بیگ خاں کے عزیز و اقارب کے لیے مقرر کیے گئے تھے، اس لیے کہ استحقاق کے بغیر شراکت داری ناممکن ہوتی ہے۔ حکومت کو احمد بخش کی جاگیر سے تقاضا کرنا چاہیئے کہ وہ ۱۸۰۶ء کے آغاز سے اسپ سوار دستے کے لیے مقرر کیا گیا الاؤنس واپس کر کے اور اُسے سرکاری خزانے میں جمع کرائے کیوں کہ میرا اور میرے ساتھیوں کا اس روپیہ پر کوئی دعویٰ نہیں۔ نصر اللہ بیگ خاں کے عزیز و اقارب کا وظیفہ کچھ بھی ہو حکومت کو اس میں سے تین ہزار روپیہ سالانہ کے حساب سے منہا کر لینا چاہیے اور بقیہ رقم احمد بخش خاں کی جاگیر سے لینی چاہیے اور میرے بیانات کے مطابق اگر ثابت ہو جائے کہ وہ بھتیجے اور تین بہنیں نصر اللہ بیگ خاں کی وارث ہیں تو گذشتہ برسوں کی رقم پانچ افراد میں ان کے دعووں، استحقاقات اور ان میں سے ہر فرد کی عسرت و مفلسی کے مطابق تقسیم کر دی جانی چاہیے۔ ان میں سے ہر ایک کو جداگانہ سند جاری کی جائے تا کہ ہر ایک کو دہلی کے خزانے سے فرداً فرداً وظیفہ ملنے لگے۔

اس عرض داشت مورخہ ۲۸ را پریل ۱۸۲۸ء سے اُس روحانی کرب کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے جس سے غالب دوچار تھے۔ آخر میں غالب نے لکھا:

''اگر حکومت نے میرے ساتھ کی گئی ناانصافیوں کی تلافی کر دی اور میرے دعووں کی شنوائی کی تو بامراد و مطمئن اپنے گھر چلا جاؤں گا اور آرام سے زندگی بسر کروں گا اور اپنے غریب بھائی کے معالجے کی کوشش کروں گا اور اگر ارباب حکومت میرے مقدمے میں تحقیق کرنے کی زحمت گوارا نہ کریں گے تو میں یہاں سے جدھر منہ اٹھے گا چلا جاؤں گا۔ اپنے لباس کو تار تار کر دوں گا اور خاک چھانتا عرب اور دوسرے ممالک کے اجنبی شہروں میں ساری زندگی بھیک مانگ کر گزاروں گا۔ کیوں کہ اس اعزاز کے ساتھ کہ حکومت سے میرے مراسم بڑے اچھے ہیں میں ہندوستان میں کسی کے در پر بھیک مانگنے کا تصور بھی نہیں کر سکتا'' [۴۳]۔

نواب احمد بخش خاں والی جھرکہ فیروز پور و لوہارو کی بد معاملگی کے باعث اتنی تلخی اُن کے اندر تھی کہ برسوں بعد بھی ایک خط بنام میرزا حسین میں اپنی پنشن کے تعلق سے لکھا کہ:

''یہ دو روپے روز بھی اُس غاصب ملعون کی گور میں بائیں جس نے مجھے دو ہزار روپے سال میں سے یہ کچھ دیا ہے۔ علیہ اللعنت والعذاب'' [۴۴]

اس عرض داشت پر یہ حکم ہوا کہ یہ درخواست ریذیڈنٹ دہلی کے توسط سے پیش کی جانی چاہیے۔ غالب نے ایک اور درخواست دی جس میں لکھا کہ ان کی درخواست پر یہیں غور ہو جائے کہ وہ چھ سو میل کا سفر طے کر کے بیماری کی حالت میں یہاں آئے ہیں [۴۵]۔ لیکن شنوائی نہیں ہوئی اور درخواست دہلی کے ریذیڈنٹ کو بھیج دی گئی [۴۶]۔ غالب نے کلکتہ ہی سے دہلی میں اپنا وکیل مقرر کر کے اس مقدمہ کی پیروی کی اور ۴ر مئی ۱۸۲۹ء کو ایک اور درخواست ارسال کی۔ اس کے بعد ۱۵ر جولائی ۱۸۲۹ء کو ایک اور وضاحت بھیجی گئی جس میں خواجہ حاجی کے بارے میں تفصیل دی گئی ہے [۴۷]۔ غالب کی عرض داشت پر دہلی میں غور ہوا اور ۲۸ر مئی ۱۸۳۰ء کو قائم مقام ریذیڈنٹ نے لکھا کہ ''میری رائے میں شکایت کنندہ (اسد اللہ خان) کو اس سے زیادہ مطالبہ کرنے کا کوئی حق نہیں ہے'' [۴۸]۔ نواب شمس الدین خاں نے اپنے وضاحتی خط بنام قائم مقام ریذیڈنٹ میں لکھا کہ ''اسد اللہ بیگ خاں نے اپنے عریضے میں جن مبینہ ناانصافیوں کا ذکر کیا ہے بادی النظر میں یہ معلوم ہوتا ہے کہ مرحوم نصر اللہ بیگ خاں کے عزیز و اقارب کی کفالت کے لیے جو رقم مقرر کی گئی تھی وہ اس کی مقدار سے بالکل ناواقف ہیں تاہم یہ بڑی حیرانی کی بات ہے کہ اس انتظام کے نفاذ کی ابتدا سے اب تک وہ فصل بہ فصل اور سال بہ سال مقررہ رقم ہی سے اپنا حصہ وصول کرتے رہے ہیں اور اس کی رسیدیں اس دفتر میں جمع کراتے رہے ہیں لیکن اب وہ مقررہ رقم سے اپنی لاعلمی کا اظہار کر رہے ہیں۔ وہ ایک شاعر ہیں اور شاعر ہونے کی حیثیت سے انھیں آزادی حاصل ہے کہ وہ اپنی عرض داشت بیان کرنے کے لیے جس قدر چاہیں مبالغہ آرائی سے کام لیں''۔ سب جانتے ہیں کہ لارڈ لیک صاحب بہادر کے احکامات کے مطابق نصر اللہ بیگ خاں کے خاندان کی کفالت کے لیے مبلغ پانچ ہزار روپے ایک زمانے سے مقرر ہیں جس میں سالانہ وظیفہ کے طور پر دو ہزار روپے خواجہ حاجی کے لیے، پندرہ سو روپے مرحوم مرزا کے بھتیجوں کے لیے جو وہ باقاعدگی سے وصول کرتے آ رہے ہیں'' [۴۹]۔

یہ بات غالب کے علم میں نہیں تھی کہ اس سلسلے میں دو سندیں لارڈ لیک نے جاری کی تھیں۔ ایک ۴ر مئی ۱۸۰۶ء کو اور دوسری ۷ر جون ۱۸۰۶ء مطابق ۱۹ر ربیع الاوّل ۱۲۲۱ھ کو، جس میں پہلی سند پر نظر ثانی کر کے دوسری سند میں واضح طور پر لکھا گیا تھا کہ آپ (احمد بخش خاں) کو ہدایت کی جاتی ہے کہ آپ پرگنہ سے، جو حکومت نے آپ کو عطا کیا ہے، سالانہ پانچ ہزار روپے سکۂ رائج الوقت باقاعدہ ماہانہ اقساط میں منسلکہ ذیل تفصیلات کے مطابق مرحوم مرزا کے ہر متوسل کو ادا کیا کریں . . آپ اس حکم کو لازمی تصور کریں: خواجہ حاجی دو ہزار روپے، مرحوم مرزا کی ماں اور بہن پندرہ سو روپے، مرحوم مرزا کے برادر زادے مرزا نوشہ اور مرزا یوسف پندرہ سو روپے'' [۵۰]۔ قائم مقام ریذیڈنٹ کی رائے پر، جو انھوں نے ۲۸ر مئی ۱۸۳۰ء کو نائب معتمد برائے حکومت کو بھیجی تھی، معتمد اعلیٰ برائے حکومت نے فیصلہ دیا کہ ''جناب عالی مرتبت گورنر جنرل صاحب بہادر اسد اللہ خان عرف مرزا نوشہ کے دعویٰ کے بارے میں آپ کی رائے سے متفق ہیں'' [۵۱]۔

اس پر میرزا نوشہ نے ۷ر جولائی ۱۸۳۰ء کو گورنر جنرل صاحب بہادر ان کونسل فورٹ ولیم کو ایک اور

درخواست دی جس میں لکھا کہ ”آپ کا درخواست گزار یہ سمجھنے سے قاصر ہے کہ دہلی ریذیڈنسی کے دفتر میں آخر ایسی کون سی دستاویز یا مراسلت دریافت ہوئی ہے جس نے اس شرط کو منسوخ یا بے اثر کردیا ہے جس کا ذکر لیفٹیننٹ کرنل میلکم کے خط میں کیا گیا ہے اور خواجہ حاجی کے دعووں کو کیوں کر قانوناً تسلیم کرلیا ہے فیروز پور کے جاگیردار نے اپنے دفتر سے دہلی کے ریذیڈنٹ کو ایک سند ارسال کی ہے جس پر ۷رجون ۱۸۰۶ء کی تاریخ درج ہے اور جس کے بارے میں یہ دعویٰ کیا گیا ہے کہ اس پر لارڈ لیک صاحب بہادر کے دستخط بھی ہیں اور مہر بھی۔ اس سند میں نصر اللہ بیگ خاں کے خاندان کے لیے صرف پانچ ہزار روپے سالانہ مقرر کیے گئے ہیں۔ فیروز پور کے جاگیردار اس جعلی سند کی بنیاد پر آپ کے درخواست گزار کے خاندان کو ناحق ان کے جائز حقوق سے محروم کردینا چاہتے ہیں اس جعلی سند میں . . . کوئی ایسی دفعہ نہیں جس میں کسی سابقہ دستاویز یا بندوبست کا ذکر کیا گیا ہو، وہ منسوخ کردی گئی ہے“ [۵۲]۔

اسی کے ساتھ مرزا نوشہ نے ۲۸رجولائی ۱۸۳۰ء کو ایک اور درخواست معتمد سیاسی برائے حکومت کو بھیجی اور لکھا کہ ”حقیقت یہ ہے کہ دہلی ریذیڈنسی کے دفتر میں اس سند کی جو فیروز پور والوں نے پیش کی ہے کوئی نقل موجود نہیں اور نہ ہی سرکاری ریکارڈ میں لارڈ لیک صاحب بہادر کی کوئی ایسی رپورٹ دستیاب ہوگی جو اس سند کے مطابق ہو یا اس سند کی توثیق کرتی ہو“ [۵۳]۔ اس پر گورنر جنرل نے حکم دیا: ”چونکہ عیاں ہے کہ اس قسم کی کوئی دستاویز ریذیڈنسی کے ریکارڈ میں موجود نہیں لہٰذا گورنر جنرل ضروری سمجھتے ہیں کہ نواب شمس الدین خان سے اصل دستاویز طلب کی جائے“ [۵۴]۔ غالب نے ایک اور عرض داشت مورخہ ۲۶رستمبر ۱۸۳۰ء کو ولیم بینٹک کو کلکتہ روانہ کی اور اس میں ساری باتیں نئے انداز سے پھر دُہرائیں اور اس سند کو جعلی قرار دیا اور کہا کہ ”یہ اپنی نوعیت کا بدترین فریب اور انتہائی گھٹیا اور خطرناک جعل سازی ہے“ [۵۵]۔ قائم مقام ریذیڈنٹ نے نواب شمس الدین خان سے وہ سند گورنر جنرل ان کونسل کے ملاحظہ کے لیے طلب کی اور مطلع کیا کہ ”نواب صاحب نے مطلوبہ خط، جو فارسی میں لکھا ہوا ہے، اور جس پر لارڈ لیک کی مہر اور دستخط ثبت ہیں، مجھے ارسال کردیا ہے اور اُسے پیش کرتے ہوئے مجھے امید ہے کہ اسے دیکھنے کے بعد حکومت کو اس کے اصل ہونے کا اس طرح یقین ہوجائے گا جس طرح مجھے گزشتہ مئی میں اس وقت یقین ہوگیا تھا جب میں نے اسے دیکھا تھا اور میں نے اسد اللہ خاں کے دعوے کے بارے میں رپورٹ دی تھی اور اس شخص کے جھوٹے دعوے کو تسلیم کرنے کی اذیت میں مبتلا نہیں ہوگی جس نے نہ صرف حکومت کو بلکہ آپ کو اور مجھے بہت پریشان کیا اور نواب کی دل شکنی کی۔ اب وہ شخص سزا سے نہیں بچ سکے گا۔ اسد اللہ خاں کا ادعا کہ مذکورہ مراسلہ بالکل جعلی ہے قطعاً جھوٹا ہے اور سزا کا مستحق ہے“ [۵۶]۔ یہ کاغذات حکومت نے تصدیق کے لیے معتمد اعلیٰ برائے حکومت بمبئی شعبۂ سیاسی کو بھیجے جس نے اپنی رپورٹ بھیج دی۔ ۱۹راگست ۱۸۳۰ء کو معتمد اعلیٰ نے ایک نوٹ لکھا کہ ”اگر یہ دستاویز اصلی ہے تو یہ بعید از قیاس نہیں کہ احمد بخش خاں نے یہ فریب اور دھوکے سے حاصل کی ہو لیکن اگر یہ تسلیم کرلیا جائے کہ یہ ایک ایسا حکم ہے جو لارڈ لیک نے اپنی رضامندی سے جاری کیا ہے تو کیا لارڈ موصوف اتنے

با اختیار تھے کہ گورنر جنرل اِن کونسل کے منظور کیے ہوئے کسی سابقہ فیصلے کو درہم برہم کرسکیں اور کیا حکومت اس کی پابند ہوگی۔ مجھے یہ تصور بھی نہیں کرنا چاہیے اور خواہ یہ دستاویز اصلی ہو یا جعلی ظاہر یہی ہوتا ہے کہ نصر اللہ بیگ خاں کے اقربا زیادہ وظیفے کے حق دار ہیں" [۵۷]۔ ۳۱؍دسمبر ۱۸۳۰ء کو معتمد اعلیٰ برائے حکومت نے ولیم ہائم مارٹن ریذیڈنٹ دہلی کو لکھا کہ "مدعی (اسد اللہ خان) نے لارڈ لیک صاحب بہادر کے دستخط اور مہر سے جاری ہونے والے جس پروانے یا مراسلے کو جعلی قرار دیا ہے اسے جناب سر جون میلکم نے صحیح دستاویز تسلیم کیا ہے" [۵۸]۔ معتمد برائے گورنر جنرل نے ۲۷؍جنوری ۱۸۳۱ء کو معتمد اعلیٰ برائے حکومت فورٹ ولیم کو مطلع کیا کہ "حضور والا نصر اللہ خاں کے متوسلین کی مالی امداد کے ضمن میں فیروز پور کے جاگیر دار کے کیے ہوئے انتظام و انصرام میں مداخلت پسند نہیں فرمائیں گے" [۵۹]۔ یکم مئی ۱۸۳۲ء کو، گورنر جنرل کی ہدایت کے مطابق ان کا فیصلہ اسد اللہ خاں عرف مرزا نوشہ کو بھیجا گیا اور مطلع کیا کہ "نواب شمس الدین خاں سے آپ کا موجودہ پنشن میں اضافے کا مطالبہ سراسر ناروا ہے اور جنرل لارڈ لیک کی عطا کردہ سند، جس میں مختلف حصہ داروں کے نام اور مخصوص رقم کا اندراج موجود ہے، بالکل صحیح ہے" [۶۰]۔ اس طرح یہ مقدمہ مرزا نوشہ ہار گئے اور اس کے بعد بھی وہ مسلسل اپیلیں کرتے رہے جس کا کوئی نتیجہ برآمد نہیں ہوا حتیٰ کہ وہ اپیل جو بورڈ آف ڈائریکٹرز لندن سے کی گئی یا ملکہ معظمہ سے کی گئی، وہاں بھی یہ فیصلہ بحال رہا اور وہی رقم تاحیات انھیں ملتی رہی جو جنرل لیک نے ۷؍جون ۱۸۰۶ء کی سند میں واضح کی تھی۔ لیکن اس کے بعد بھی مرزا نوشہ درخواستیں گزارتے رہے۔ ۲۱؍جولائی ۱۸۳۱ء کو اسد اللہ خاں نے گورنر جنرل کو ایک اور درخواست بھیجی جس میں لکھا کہ "جرنیل لارڈ لیک صاحب بہادر کی ہندوستان سے مراجعت کے بعد نواب احمد بخش خاں مرحوم نے پچاس اسپ سواروں کے اس دستے کو بالکل ہی موقوف کروا دیا...... اس لیے حکومت ۴؍مئی ۱۸۰۶ء سے تاحال ۱۵۰۰ روپے سالانہ کے حساب سے مجموعہ رقم ۲۷۵۰۲۵ روپے ادا کرنے کے لیے کہے اور جاگیر دار مذکور کو پابند کیا جائے کہ وہ نہایت پابندی سے سالانہ رقم مبلغ ۱۵۰۰ روپے دہلی کے سرکاری خزانے میں جمع کراتا رہے" [۶۱]۔ ۲۴؍اگست ۱۸۳۱ء کو دہلی کے ریذیڈنٹ نے معتمد برائے گورنر جنرل کو لکھا کہ "اصل دستاویز سر جان میلکم بہادر کو تجزیے کے لیے پیش کی گئی تھی تو موصوف نے اس کے صحیح ہونے کی تصدیق کی تھی، چنانچہ ان تمام حقائق کو مدنظر رکھتے ہوئے میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ نہ تو مدعی کوئی نالش کرنے کا مجاز ہے نہ ہی حکومت کسی رقم کی ادائیگی کا مطالبہ کرسکتی ہے جیسا کہ دادخواہ چاہتا ہے" [۶۲]۔ اس پر یہ حکم ہوا کہ "گورنر جنرل ان کونسل بحولہ بالہ دعوے کے ضمن میں مزید کسی کاروائی کے حق میں نہیں ہے" [۶۳]۔ ۳۰؍جون ۱۸۳۵ء کو اسد اللہ خان نے گورنر آگرہ کو پھر ایک عرض داشت پیش کی اور اس میں درخواست کی کہ "فدوی کے چچا کے انتقال کے بعد احمد بخش خاں کی جاگیر سے اسے حکومت کے مختص شدہ دس ہزار میں سے سالانہ تین ہزار روپے ملتے رہے۔ پس مبلغ سات ہزار روپے سالانہ ابھی تک ادا نہیں کیے گئے اور بقایا جات واجب الادا رقم مئی ۱۸۰۶ء سے مئی ۱۸۳۵ء تک مبلغ ۲۰۳۰۰۰ بنتی ہے ۔ ۲۹ سال کا عرصہ گزر گیا اور فدوی کو مذکورہ رقم ابھی تک ادا نہیں کی گئی" [۶۴]۔ اسی طرح ۳۰؍جون ۱۸۳۵ء کو

ایک عرض داشت اور پیش کی گئی۔

ابھی یہ سلسلہ جاری تھا کہ ۲۲؍مارچ ۱۸۳۵ء کو کسی نے ریذیڈنٹ دہلی مسٹر فریزر کو گولی مار کر ہلاک کر دیا۔ قاتل کی تلاش ہوئی تو نواب شمس الدین احمد خاں کا داروغہ شکار کریم خاں گرفتار ہوا اور بعد میں خود نواب شمس الدین احمد خاں بھی گرفتار ہوئے اور مقدمے کے فیصلے اور گورنر جنرل سے منظوری کے بعد انھیں بھی ۸؍اکتوبر ۱۸۳۵ء کو پھانسی دے دی گئی اور فیروز پور جھرکہ کی جاگیر بحق سرکار ضبط ہو گئی۔

۲۳؍مئی ۱۸۳۶ء کو گورنر جنرل ہند لارڈ جی آکلینڈ کے نام پھر ایک عرض داشت اسد اللہ خاں نے بھیجی اور لکھا کہ ”مقامی حکام نے فدوی کے مقدمہ کو غت ربود کیا ہے اور اس کے ساتھ ناانصافی کرتے رہے ہیں چنانچہ فدوی کو یقین واثق ہے کہ مذکورہ افراد کو ملوث کیے بغیر اُس کے مقدمہ کا جائزہ لیا جائے گا اور حضور والا مذکورہ کاغذات کی بنیاد پر اپنا فیصلہ صادر فرمائیں گے“ [۶۵]۔ اس پر گورنر جنرل ہند نے ۲۸؍اپریل ۱۸۳۶ء کو لکھا: ”کیا اس مقدمہ کا بار بار فیصلہ نہیں ہوا ہے؟“ [۶۶] وہ درخواست جو اسد اللہ خان نے آگرہ کے گورنر کو بھیجی تھی اس پر قائم مقام معتمد برائے حکومت نے لکھا کہ ”احکامات صادر کرنے کی ضرورت نہیں“ [۶۷]۔ ۲۲؍مئی ۱۸۳۶ء کو گورنر جنرل ہند کو پھر درخواست دی اور اس میں ۲۳؍مارچ ۱۸۳۶ء کی درخواست پر فیصلہ دینے کے لیے یاددہانی کرائی گئی۔ یہ سب خط شمال مغربی صوبہ جات کے لیفٹیننٹ گورنر کو بھجوا دیے کہ وہ فیصلہ صادر فرمائیں۔

۱۷؍اگست ۱۸۳۷ء کو ایک اور عرض داشت اسد اللہ خاں نے پیش کی جس میں ”تین ہزار روپے سالانہ کے حساب سے مبلغ ۷۲۵۰ روپے بطور بقایا جات شمس الدین خاں سے لینے تھے . ان میں سے تمام افراد یعنی آپ کے درخواست گزار، اس کے بھائی اور تین پھوپیوں کو (تین ہزار روپے سالانہ کے حساب سے چودہ ماہ کے بقایا جات) ابھی ادا کیے جانے باقی ہیں“ [۶۸] ٹی ٹی مٹکاف نے اپنی رپورٹ میں لکھا کہ ”بقیہ رقم مبلغ ۳۷۵۰ روپے اسد اللہ خاں کو واجب الادا ہے [۶۹] لیکن نائب اول برائے قائم مقام گورنر جنرل و کمشنری گبنز نے نوٹ لکھا: ”چونکہ مذکورہ رقم کی ادائیگی پچھلے برسوں کی آمدنی سے ہونی چاہیے تھی لہٰذا اس کا بار جاگیر (فیروز پور جھرکہ) کی مستقبل کی آمد پر نہیں پڑے گا بلکہ نواب کی جائیداد سے ادا ہوگی [۷۰] (جو ۸؍اکتوبر ۱۸۳۵ء کو پھانسی پا چکے تھے اور جاگیر ضبط ہو چکی تھی)۔ انھیں بقایا جات کے لیے ۲؍جون ۱۸۳۸ء کو اسد اللہ خاں نے ایک درخواست دی کہ ”شمس الدین احمد خان مرحوم کے تمام قرض خواہوں کو فی روپیہ ۸؍آنے ۶ پائی بطور معاوضہ دیا جائے گا۔ یہ کہ اس مدعی کو بھی اسی فیصلے کے مطابق ادائیگی ہوگی.. . فدوی نہ تو مرحوم جاگیردار کا کوئی ملازم تھا، نہ ہی اس نے اپنی فروخت شدہ اشیاء کی قیمت یا دیے گئے قرضے کا مطالبہ کیا ہے۔ مذکورہ رقم تو بطور پنشن فدوی کو واجب الادا ہے جو سرکار برطانیہ نے مقرر کی تھی. امیدوار ہوں کہ اس کے مطالبے کو دیگر قرض خواہوں کے مطالبات پر فوقیت دیں گے“ [۷۱]۔ لیکن گورنر جنرل نے اس مطالبے کو خارج کر دیا [۷۲]۔ ۲؍مارچ ۱۸۴۰ء کو قائم مقام معتمد برائے حکومت نے بھی اس مطالبے کو مسترد کر دیا اور فیصلہ دیا کہ

"مذکورہ دعویٰ ناقابل پذیرائی ہے" [۷۳]۔

۲۹؍جولائی ۱۸۴۲ء کو اسداللہ خاں نے ٹی ایچ میڈاک، معتمد برائے حکومت ہند مع گورنر جنرل کو ایک عرض داشت پیش کی جس کے ساتھ ملکہ عالیہ کے نام یادداشت منسلک تھی۔ معاون معتمد برائے حکومت مع گورنر جنرل ڈبلیو ایڈورڈز نے اس پر نوٹ لکھا کہ "اسداللہ خاں" اپنے مقدمہ کی بابت صادر ہونے والے احکامات سے مطمئن نہ ہونے کی بناء پر عزت مآب ملکہ عالیہ کے دربار شاہی میں اپیل کرنے کا اعزاز حاصل کررہا ہے" [۷۴]۔ ۵؍اگست ۱۸۴۲ء کو معتمد برائے حکومتِ ہند نے مطلع کیا کہ "آپ نے اپنے مکتوب مورخہ ۲۹؍جولائی کے ساتھ جو یادداشت روانہ کی ہے وہ حاضر ڈاک سے عزت مآب کورٹ آف ڈائریکٹرز کو بھجوادی جائے گی" [۷۵] اور ۱۳؍اگست کو یہ عرض داشت بھجوادی گئی۔ ۱۵؍اگست ۱۸۴۲ء کو اسداللہ خاں نے معتمد برائے حکومت کو شکر گزاری کا خط لکھا [۷۶]۔ ۲۵؍جنوری ۱۸۴۴ء کو اسداللہ خاں نے پھر ایک خط یہ پوچھنے کے لیے بھیجا کہ ان کی درخواست پر کیا فیصلہ صادر ہوا ہے؟ جواب آیا کہ "حاکم اعلیٰ کا ابھی تک کوئی جواب نہیں آیا" [۷۷]۔ اس کے بعد ایک اور درخواست اسداللہ خاں نے بھیجی کہ "دو سال کا عرصہ گزر چکا ہے لہٰذا فدوی بصد افتخار اپنے مطالبات کے متعلق کیے گئے فیصلے کے جاننے کا خواستگار ہے" [۷۸]۔ بورڈ آف ڈائریکٹرز نے بھی اُن کے خلاف فیصلہ دیا اور پھر ملکہ عالیہ نے بھی اسی فیصلے کو بحال رکھا اور اس طرح یہ مقدمہ جس میں غالب ساری عمر اُلجھے رہے، ۱۸۴۴ء میں ہمیشہ کے لیے ختم ہوگیا۔

غالب کی وفات کے بعد ان کی بیگم امراؤ بیگم نے ۲۸؍جون ۱۸۶۹ء کو ایک درخواست بھیجی جس میں اپنے مرحوم شوہر اسداللہ خاں کی کُل پنشن اپنے اور اپنے متبنّی بیٹے حسین علی خاں کے نام واگذاری کے لیے کہا گیا تھا۔ یہ درخواست کمشنر دہلی کو بھجوادی گئی جیسا کہ پنجاب آرکائیوز لاہور کے فارسی ریکارڈ بستہ نمبر ۱۶ سے معلوم ہوتا ہے [۷۹]۔

کلکتہ کا ادبی معرکہ:

ابھی وظیفے کا یہ مسئلہ چل ہی رہا تھا کہ کلکتہ میں اُن کے خلاف ایک اور محاذ کُھل گیا۔ وظیفے کی اپنی عرضداشت میں میرزا اسداللہ خاں غالب نے لکھا تھا کہ خواجہ حاجی سے مرزا نصر اللہ بیگ خاں کی کوئی رشتہ داری نہیں تھی۔ وہ ابتدا میں بارگیر (سائیس) کی حیثیت سے پانچ روپے ماہوار پر ملازم تھا، اس لیے اُسے نصر اللہ بیگ خاں کے ورثا میں شمار نہیں کیا جاسکتا اور یہ دو ہزار کی رقم جو اُسے وظیفے کے طور پر ملتی ہے، نصر اللہ بیگ کے ورثا کو ملنی چاہیے۔ یہ بات یاد رہے کہ غالب ۱۸۲۸ء میں کلکتہ آئے تھے اور اُن کے آنے سے پہلے خواجہ حاجی کے سالے میرزا افضل بیگ، اکبر شاہ ثانی کے وکیل کی حیثیت سے، یہاں موجود تھے۔ افضل بیگ نے، خواجہ حاجی کے بیٹوں یعنی اپنے حقیقی بھانجوں: خواجہ شمس الدین عرف خواجہ جان اور خواجہ بدرالدین عرف خواجہ

امان کے مختار کی حیثیت سے، ان دونوں کی جانب سے، اسد اللہ خاں کی عرض واشت کا جواب دعویٰ داخل کیا تھا اور قانونی و واقعیاتی دلائل کے ساتھ یہ بھی لکھا تھا کہ ”خواجہ حاجی نے، جو کہ نصر اللہ بیگ خاں کے قرابت داروں میں سے ایک ہے، نصر اللہ بیگ کی رفاقت میں سرکارِ دولت مدار کی خدمات سرانجام دی تھیں۔ اس لیے ایسے آدمی کے مقابلے میں جس نے بذاتِ خود خدمات و جاں نثاری کی ہو، نا سمجھ لڑکوں کا استحقاق فائق نہیں ہوتا ابھی بھی ان میں سے ایک یعنی مرزا یوسف پاگل ہے اور شریعت کا مکلف نہیں ہے اور دوسرے کا مزاج اکثر و بیشتر قمر کے زوال و کمال کے ساتھ ساتھ اعتدال سے تجاوز کر جاتا ہے۔ عین ممکن ہے کہ یہ عرضی، جو خاندان اور عزیزوں کی رُسوائی اور ذلت کا مرقع ہے، آثارِ قمر کے غلبہ کے موقع پر تحریر کی گئی ہو“ [۸۰]۔

میرزا افضل بیگ نے نہ صرف اسد اللہ خاں کی ”عرضداشت کا جواب دعویٰ سرکارِ عالیہ میں داخل کیا بلکہ کلکتہ کے مختلف حلقوں میں غالب کے بارے میں طرح طرح کی افواہیں بھی پھیلائیں۔ غالب نے اپنے ایک خط میں یہ بھی لکھا ہے کہ ”افضل بیگ ... میرے ساتھ پوشیدہ دشمنی رکھتا تھا اور اہلِ سنت میں مجھے کٹر رافضی اور اہلِ تشیع میں صوفی و ملحد و زندیق (مشہور کرتا تھا) [۸۱]۔“ اسی طرح شعرا کے حلقوں میں یہ مشہور کر دیا کہ یہ شخص، جس کا نام اسد اللہ ہے اور جو غالب تخلص کرتا ہے، قتیل کو بُرا بھلا کہتا ہے اور سخن ورانِ کلکتہ کو بے حیثیت گردانتا ہے اور اس طرح اُس نے ان سب کو میرے خلاف کر دیا اور ایک بڑی خلقت کو میرا مدمقابل بنا دیا۔ مولوی عبدالکریم کے عزیزوں میں سے ایک نے تو خاص طور پر مجھے ذلیل و خوار کرنے کی خاطر ایک محفل ترتیب دی اور مشاعرے کا اہتمام کر کے شعرائے کلکتہ کو دعوت نامے ارسال کیے اور مجھے بھی مدعو کیا۔ ریختہ گویوں کو ریختے کا اور فارسی گویوں کو فارسی کا مصرع طرح بھیجا جب کہ مجھے دونوں مصرعے دیے۔ چنانچہ گذشتہ اتوار ماہ جون کی آٹھ تاریخ (۱۸۲۸ء) کو مشاعرہ ہوا۔ میں بھی گیا اور میں نے دونوں زبانوں کی طرحی غزلیں پڑھیں۔ اللہ کے کرم سے ہر خاص و عام کو پسند آئیں“ [۸۲]۔

دوسری صحبت میں حکیم ہمّام کے اس مقطع کی زمین مصرع طرح ٹھہری

درمیانِ من و دلدار ہمام است حجاب دارم امید کہ آں ہم زمیاں برخیزد

غالب نے بھی اس زمین میں غزل لکھی جس کے اس شعر پر:

جزوے از عالمم و از ہمہ عالم بیشم ہمچو موئے کہ بتاں رز میاں برخیزد

یہ اعتراض کیا گیا کہ ”عالم“ کلمۂ مُفرد ہے، اس کے ساتھ لفظ ”ہمہ“ کی ترکیب درست نہیں ہے اور وہ اس وجہ سے کہ عالم بذاتِ خود مجموعۂ اشیا ہے اور ”چہار شربت“ اور ”نہر الفصاحت“ میں اس ترکیب کی نشان دہی نہیں کی گئی ہے۔ دوسرا اعتراض یہ کیا کہ لفظ ”بیش“ تاوقتے کہ اس کے بعد ”تر“ نہ لائیں استعمال نہیں ہوتا۔ ”بیش“ تنہا نہیں کہا جا سکتا۔ مزید یہ کہ معشوق کی کمر پر بالوں کا اُگنا عقلاً اور عادتاً محال ہے۔ دیگر یہ کہ بالوں کے یا سبزے کے اُگنے کو ”برخاستن“ نہیں کہا جا سکتا.....“ [۸۳] غالب کو ان بے بنیاد اعتراضات پر غصہ آیا اور انھوں نے مشاعرہ کی تیسری نشست میں ان اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے پہلے حافظ شیرازی کا یہ شعر

پڑھا جو لفظ "ہمہ" اور "عالم" کی ترکیب کے صحیح ہونے کی نشان دہی کرتا ہے:

گر من آلودہ دامنم چہ عجب　　　ہمہ عالم گواہِ عصمتِ اوست

اور پھر سعدی شیرازی کا یہ شعر پڑھا:

بہ جہاں خرم از آنم کہ جہاں خرم از وست　　　عاشقم بر ہمہ عالم کہ ہمہ عالم از وست

اس کے بعد دوسرے اعتراض کا جواب دیتے ہوئے مولانا جامی کا یہ شعر پڑھا جس میں لفظ "بیش" بغیر "تر" کے استعمال ہوا ہے:

کہ از آنم کہ درِ معذرتم باید زد　　　بیش از آنی کہ دہی خجلت تقصیر مرا

اور پھر ایک اور شعر پڑھا جو "برخاستن" "روئیدن" کے ہم معنی ہونے کا ثبوت فراہم کرتا ہے:

از رُخ خط مشک سود برخاست　　　آتش بہ نشست و دُود برخاست

جب یہ محفل برخاست ہوئی تو چند لوگوں نے شور مچانا شروع کر دیا اور ہنگامے پر اُتر آئے اور غالب کی غزل کا یہ شعر پڑھا:

شورِ اشکے بہ فشارِ بُنِ مژگان دارم　　　طعنہ بر بے سر و سامانیِ طوفاں زدۂ

اور کہا کہ "زدۂ" کے کسرہ کو مضاف الیہ کی ضرورت ہے۔ جب معترضین کو جواب دیا گیا کہ "زدۂ" میں کسرہ اضافی نہیں ہے بلکہ یائے وحدت ہے تو کہنے لگے کہ "زدہ" ہمیشہ مفعول میں آتا ہے لیکن یہاں مفعول کے معنی میں نہیں آیا[۸۴] تو غالب نے، جیسا کہ "آتشی نامہ" میں لکھا ہے، کہا کہ:

اکثر از عالم شتاب زدہ　　　مے زدہ، غم زدہ شراب زدہ
مے زدہ، غم زدہ کہ ترکیب است　　　بہ خیال فقیر تقلید است
چوں برآیدز انگبیں موہش　　　زدۂ غم دہد ز مفہومش
ویں خود از شان فاعل است کہ ہست　　　حق بود حق نہ باطل امت کہ ہست
ہم چناں آں محیطِ بے ساحل　　　قلزم فیض میرزا بیدل
از محبت حکایتے دارد　　　کہ بدیشاں بدایتے دارد
عاشقے، بیدلے جنوں زدۂ　　　قدحے عاشقاں بہ خوں زدۂ
کردہ ام عرض ہم چناں زدۂ　　　طعنہ بر بحرِ بے کراں زدۂ

(مثنوی آتشی نامہ)

اردو ترجمہ: "اس عالم شتاب زدہ میں اکثر لوگ مے زدہ، غم زدہ، شراب زدہ (ایسی ترکیب استعمال کرتے رہے ہیں) مے زدہ اور غم زدہ جو ترکیب ہے، فدوی کی رائے میں ترکیب مقلوبی ہے۔
جس طرح انگبیں سے موم برآمد ہوتا ہے، اسی طرح اس ترکیب کے مفہوم سے "زدہ غم" نکلتا ہے۔
اور یہ ترکیب خود فاعل کا حکم رکھتی ہے۔ حق تو بہر حال حق ہی ہوتا ہے، وہ باطل تو ہو نہیں سکتا۔

جس طرح اس دنیائے بے کنار، قلزم فیض مرزا عبدالقادر بیدل نے ایک عشقیہ حکایت لکھی ہے اور اسی طرح کی ایک اختراع کی ہے۔

ایک بیدل عاشق، ایک جنوں کا مارا ہوا، ایک (ایسا شخص) جس نے خون کا قدح عاشق پیا ہو۔

میں نے بھی "زدہ" اسی طرح عرض کیا ہے۔ تو نے (البتہ) (اُس) بحرِ بے کراں کو طعنہ دیا ہے" [۸۵]۔

جب غالب نے ہر اعتراض کا جواب سند اور دلائل سے دیا تو اس کے بعد کچھ لوگ کلکتہ میں غالب کے مُربّی و بزرگ نواب سید علی اکبر خان صاحب کے پاس آئے اور شکایت کی کہ اسد اللہ دہلوی، جو آپ کے نیاز مندوں میں سے ہے، محفلوں میں بدتمیزی کرتا ہے اور پاسِ ادب ملحوظ نہ رکھتے ہوئے زبان درازی اور غصے میں پیش قدمی کرتا ہے۔ نواب موصوف نے غالب کو بلایا اور سرزنش کر کے سمجھایا اور نصیحت کی کہ اپنا دعویٰ چھوڑ دو اور ساتھیوں سے مصالحت کر لو۔ غالب نے کہا، جیسا کہ "آتشی نامہ" میں آیا ہے، کہ چلیے دعویٰ تو میں نے چھوڑ دیا لیکن مصالحت کیسے ہوگی۔ انھوں نے فرمایا کہ جلد سے جلد معذرت کر لو اور بطور عذر کچھ لکھ دو اور اس تحریر کو ان کے پاس بھیج دو تا کہ وہ اسے دکھا کر اُن کے دل سے زنگِ ملال دور کر دیں۔ اس کے جواب میں غالب نے "آتشی نامہ" لکھا اور نواب صاحب کی خدمت میں پیش کر دیا۔ یہ مثنوی "آتشی نامہ" غالب کی ایک شاہ کار مثنوی ہے جسے انھوں نے دیوانِ فارسی میں شامل کرتے ہوئے "آتشی نامہ" کے عنوان کی نرمی کو مردانہ زبان دے کر "بادِ مخالف" کر دیا اور بارہ شعر مدحِ قتیل کے نکال دیے اور اُن کے بجائے چار نئے شعر داخل کر دیے۔

اس اختلاف کا پس منظر یہ بھی ہے کہ کلکتہ کے فارسی گو قتیلؔ اور واقفؔ کو مسلم الثبوت اُستاد مانتے اور اُن کے اشعار کو بطور سند پیش کرتے تھے۔ غالب نے طیش میں آ کر، جیسا کہ الطاف حسین حالیؔ نے "یادگار غالب" میں لکھا ہے، یہ کہہ دیا کہ وہ فرید آباد کے کھتری بچے کے قول کو نہیں مانتے۔ اس پر شور نشور اُٹھ کھڑا ہوا اور قدردانِ قتیل بگڑ گئے۔ انھوں نے غالب کے خلاف نہ صرف محفلوں میں بلکہ اخباروں میں بھی اس بحث کو اُٹھایا۔ ابوالکلام آزاد نے لکھا ہے کہ "ان لوگوں نے صرف اعتراضات ہی نہیں کیے تھے بلکہ تحریرات بھی لکھی تھیں اور بعض تحریرات "جامِ جہاں نما" نے، جو فارسی کا ہفتہ وار اخبار تھا، چھاپ دی تھیں" [۸۶]۔

غالب نے "آتشی نامہ" لکھ کر، اپنے پنشن کے مقدمے کے پیش نظر، معذرت تو ضرور کر لی تھی لیکن اپنے مزاج کے باعث، قتیل کے تعلق سے، ان کے اندر وہ زہر آلود تلخی پیدا ہو گئی تھی جو ساری عمر اُن کے اندر موجود رہی۔ وہ قتیل کا نام سننے کے بھی روادار نہیں تھے۔ یہی تلخی برسوں بعد "برہانِ قاطع" پر اعتراضات کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ غالب کا یہ مزاج تھا، جیسا کہ ہرگوپال تفتہ کے نام ایک خط میں لکھا ہے کہ "ہمارا یہ منصب نہیں کہ معترض کو جواب نہ دیں یا سائل سے بات نہ کریں" [۸۷]۔ غالب کے کلام نظم و نثر میں جابجا قتیل، واقف، عبدالواسع ہانسوی، غیاث الدین رامپوری اور اسی قبیل کے دوسرے فرومایگانِ ذوق ادب کے خلاف جو تحقیر آمیز کلمات ملتے ہیں ان سب کی تیزی و تندی کا سرچشمہ یہی کلکتہ والا ہنگامہ تھا" [۸۸]۔

جوا خانہ و گرفتاری:

پنشن کے مقدمے اور کلکتہ میں ہونے والی معرکہ آرائی کے ساتھ ان کی زندگی کا ایک اور اہم واقعہ جوا خانہ چلانے کے الزام میں گرفتار اور قید ہونے (۲۵ مئی ۱۸۴۷ء) کا واقعہ ہے جس نے ان کے سارے وجود کو ہلا کر رکھ دیا۔ اس وقت غالب کی عمر پچاس سال تھی۔ تفتہ کے نام ایک خط مورخہ دسمبر ۱۸۵۲ء میں، جو اس واقعہ کے کم و بیش ساڑھے پانچ سال بعد لکھا گیا تھا، اُس تلخی کی شدت کو محسوس کیا جا سکتا ہے جو اُن کو ہر وقت اندر ہی اندر مضطرب و بے قرار رکھتی تھی۔ غالب نے لکھا کہ ''بوڑھا ہو گیا ہوں۔ بہرا ہو گیا ہوں۔ سرکار انگریزی میں بڑا پایہ رکھتا تھا۔ رئیس زادوں میں گنا جاتا تھا۔ پورا خلعت پاتا تھا۔ اب بدنام ہو گیا ہوں اور ایک بڑا دھبا لگ گیا ہے'' [۸۹]۔

کلکتہ سے ۲۹ نومبر ۱۸۲۹ء کو دلی آ کر وہ مقدمے کی پیروی میں اُلجھے رہے اور گورنر جنرل کے فیصلے مورخہ یکم مئی ۱۸۳۲ء کے مطابق کہ ''موجودہ پنشن میں اضافے کا مطالبہ سراسر ناروا ہے''، جب وہ مقدمہ ہار گئے تو ان کی اُمیدوں پر پانی پھر گیا۔ اس وقت ان کی مالی حالت نہایت خراب تھی اور وہ اپنے چھوٹے بھائی کی شدید بیماری اور دوسرے مسائل کی وجہ سے بہت الجھے ہوئے تھے۔ انھوں نے کورٹ آف ڈائریکٹرز کے ہاں اپیل کی لیکن وہاں بھی یہی فیصلہ برقرار رہا اور جب یہ اپیل ملکۂ عالیہ کے ہاں گئی تو انھوں نے بھی اسی فیصلے کو برقرار رکھا۔ اس طرح یہ مقدمہ ۱۸۴۴ء میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ختم ہو گیا۔ اس وقت غالب کی عمر ۴۷ سال تھی اور اُن کو کلکتہ سے آئے ہوئے پندرہ سال کا عرصہ گزر چکا تھا۔

غالب کو شطرنج، چوسر اور پچیسی کا شوق ہمیشہ سے تھا۔ وقت کے ساتھ یہ شوق ہار جیت کے ساتھ روپے ہارنے جیتنے کی شکل اختیار کر گیا۔ رفتہ رفتہ غالب کا دیوان خانہ معروف ہو گیا۔ اس سے غالب کی آمدنی میں اضافہ ہوا اور وہ قدرے آرام کی زندگی گزارنے لگے جس کے وہ بچپن سے عادی تھے۔ اگست ۱۸۴۱ء میں اُن کے گھر پر چھاپا پڑا اور عدالت نے سو روپیہ جرمانہ کیا۔ جرمانہ ادا نہ کرنے کی صورت میں چار مہینے کی قید کی سزا بھی سنائی گئی۔ جرمانہ ادا کر دیا گیا اور غالب جیل جانے سے بچ گئے۔ اس وقت جوا کھیلنے کی وبا سارے دہلی میں عام تھی جس میں رئیس و شرفا اور خاص طور پر دتی کے جوہری مبتلا تھے۔ معاشرے میں غالب صاحب حیثیت سمجھے جاتے تھے۔ ان کا اثر رسوخ بھی تھا اور رفتہ رفتہ یہ سلسلہ کچھ عرصے بعد پھر شروع ہو گیا۔ اسی زمانے میں نیا کوتوال شہر فیض الحسن خاں دہلی کی کوتوالی میں تعینات ہو کر آیا۔ آتے ہی اس نے کوشش کی کہ جوا کھیلنے کی یہ وبا کسی طرح ختم ہو جائے۔ جوے کا اڈا چلانے والوں کو تنبیہ کی اور جب غالب کا دیوان خانہ اسی طرح اڈا بنا رہا تو ایک دن کوتوال شہر رتھ میں سوار ہو کر اور سپاہیوں کو ڈولی میں بٹھا کر وہاں پہنچا اور کہا کہ زنانی سواریاں آئی ہیں۔ جب یہ ''زنانی سواریاں'' اندر اُتر گئیں تو عقدہ کھلا کہ یہ تو چھاپا مارا گیا ہے۔ مزاحمت کرنے پر مار دھاڑ بھی ہوئی۔ کوتوال نے ایک نہ سُنی اور صاحب خانہ مرزا اسد اللہ خاں غالب کو گرفتار کر لیا۔ ۲۵ مئی

۱۸۴۷ء کو اُن پر قمار بازی کا مقدمہ قائم ہوا۔ مجسٹریٹ کے ہاں پیشی ہوئی اور اس نے چھ ماہ قید بامشقت اور دو سو روپے جرمانے کی سزا سنائی۔ اپیل کی گئی، وہاں بھی یہ فیصلہ اس فرق کے ساتھ برقرار رہا کہ جرمانہ ادا نہ کرنے کی صورت میں چھ ماہ مزید قید بھگتنی ہوگی لیکن اگر اصل جرمانے کے علاوہ پچاس روپے اور ادا کر دیے جائیں تو اس صورت میں مشقت کی سزا معاف ہو جائے گی۔ بادشاہ وقت بہادر شاہ ظفر نے ریذیڈنٹ کے نام سفارشی خط بھیجا لیکن اُس نے یہ کہہ کر معاملے کو نمٹا دیا کہ مقدمہ عدالت کے سپرد ہے اور وہ اس صورت میں کسی قسم کی مداخلت کرنے کا مجاز نہیں ہے۔ قید کی یہ سزا ایک ایسی چوٹ تھی جس سے مرزا اسد اللہ تلملا اٹھے۔ اس ذلت و رُسوائی کا اثر ان پر بہت گہرا پڑا۔ "باغِ دودر" میں اس واقعہ کے بارے میں اپنے اضطراب و پشیمانی کا اظہار جن لفظوں میں کیا ہے اُن سے غالب کی ذہنی کیفیت اور ذلت و رسوائی کے احساس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

تفضل حسین خاں کے نام خط میں لکھتے ہیں کہ "آپ نے جو سرگزشت پوچھی ہے تو سُنیے۔ کوتوال میرا دشمن تھا اور مجسٹریٹ ناواقف۔ فتنہ گھات میں تھا اور مقدر خراب۔ باوجود اس کے کہ مجسٹریٹ کوتوال کا حاکم ہوتا ہے لیکن مجھے خوار کرنے میں اس کا ماتحت بن گیا اور میری گرفتاری کے احکام جاری کر دیے اور سیشن جج نے کہ میرا دوست تھا ہمیشہ میرے ساتھ محبت سے پیش آتا اور مہربانی کرتا اور بارہا میرے ساتھ شراب نوشی میں شریک رہتا، آنکھیں بند کر لیں اور بے اعتنائی اختیار کر لی۔ مقدمہ صدر عدالت پہنچا کوئی شنوائی نہیں ہوئی اور وہی فرمان بیداد قائم رہا۔ پھر نہ معلوم کیا ہوا کہ جب (قید کی) ساری میعاد ختم ہونے کو آئی تو مجسٹریٹ کا دل پسیجا اور اس نے صدر عدالت سے خود اپنے حکم کی تنسیخ اور میری رہائی کی درخواست کی۔ اس کی درخواست منظور ہوئی اور میں چونکہ ہر صفت، ہر فعل اور ہر امر کو منجانب اللہ سمجھتا ہوں اور خدا سے جھگڑا جائز نہیں لیکن چونکہ آرزو کیش بندگی کے خلاف نہیں. اس کے بعد یہ خواہش ہے کہ دنیا میں نہ رہوں اور اگر رہوں تو ہندوستان میں نہ رہوں۔ روم ہے، مصر ہے، ایران ہے، بغداد ہے اور سب سے بڑھ کر تو کعبہ کہ خود آزادمنشوں کی پناہ ہے اور رحمت اللعالمین کا سنگِ آستانہ، عاشقوں کی تکیہ گاہ ہی کافی ہے۔ وہ کون سی گھڑی ہوگی کہ اس ذلت و خواری کی قید سے کہ جو حقیقی قید سے زیادہ روح فرسا ہے رہائی پاؤں گا اور بغیر کسی منزل کو ذہن میں لائے صحرا میں نکل کھڑا ہوں گا۔ وہ سب تو مجھ پر بیت چکا اور یہ سب کچھ وہ ہے جس کی آرزو ہے" [۹۰]۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے بھی اس واقعہ کو قمار بازی کا واقعہ بتایا ہے اور لکھا ہے کہ "یہ پورا قمار بازی کا معاملہ تھا اور نواب امیر الدین (والیِ لوہارو) کے لفظوں میں مرزا نے اپنے مکان کو جوا بازی کا اڈا بنا رکھا تھا جس سے مرزا کو بھی اچھی خاصی رقم بے محنت و مشقت وصول ہونے لگی تھی۔ انگریزی قانون اسے جرم قرار دیتا تھا" [۹۱]۔

یہ زمانہ غالب پر بہت سخت گزرا۔ دوست احباب الگ تھلگ ہو گئے حتیٰ کہ لوہارو خاندان والوں نے بھی ان سے آنکھیں پھیر لیں اور جب آگرہ کے ایک اخبار نے مرزا کا ذکر کرتے ہوئے انھیں لوہارو کا رشتہ دار ظاہر کیا تو یہ بات ان لوگوں پر شاق گزری اور بہ اہتمام و تکلف اس کی تغلیط کرائی۔ یہ لکھوایا گیا کہ میرزا

صاحب سے خاندان لوہارو کا کوئی نسبی تعلق نہیں محض دور کا سببی تعلق ہے حتیٰ کہ نواب ضیاء الدین (غالب کے چہیتے شاگرد) نے بھی آنکھیں پھیر لیں اور اسے کسرِ شان سمجھا کہ قید خانہ میں ایک اسیرِ جُرم سے ملنے جائیں" [۹۲]۔ لوہارو خاندان والوں کی یہ بے وفائی اور خود غرضی تھی کہ جب شہر کے متعدد شرفا و عمائدین نے غالب کی سفارش کی تھی یہاں تک کہ بادشاہِ وقت نے بھی اسے حاسدوں کی عیاری کہہ کر ریذیڈنٹ سے سفارش کی تھی۔ اس تمام عرصے میں نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ وہ واحد شخص تھے جو پابندی سے اُن سے ملنے جاتے تھے اور حکام سے مل کر ان کی رہائی کی بھی کوشش کر رہے تھے۔ نہ صرف یہ بلکہ ان کا جرمانہ بھی انھوں نے ہی ادا کیا تھا۔ حالی نے لکھا ہے کہ شیفتہ کہتے تھے کہ "مجھے میرزا سے عقیدت ان کے زہد و اتقا کی بنا پر نہ تھی، فضل و کمال کی بنا پر تھی۔ جوئے کا الزام آج عائد ہوا مگر شراب پینا تو ہمیشہ سے معلوم ہے۔ پھر الزام و گرفتاری کی وجہ سے میری عقیدت کیوں متزلزل ہو جائے۔ گرفتاری کے بعد بھی اُن کا فضل و کمال ویسا ہی ہے جیسا پہلے تھا" [۹۳]۔ غالب نے قید کے زیرِ اثر جو "حبسیہ" لکھا وہ اثر و تاثیر کے اعتبار سے ایک شاہکار نظم ہے۔ غالب نے لکھا:

بس کہ خویشاں شدہ بیگانہ زبدنامی من　　غیر نشگفت خورد گر غمِ ناکامیِ من

یاد رہے کہ غالب کے چچا نصر اللہ بیگ خاں سے نواب احمد بخش خاں اور نواب الٰہی بخش خاں معروف کی بہن بیاہی تھی اور خود غالب نواب الٰہی بخش خاں معروف کے داماد تھے۔ غالب کی زوجہ امراؤ بیگم معروف ہی کی بیٹی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ غالب نے "حبسیہ" میں شیفتہ کو یوں یاد کیا ہے:

خود چرا خوں خورم از غم کہ بہ غم خواری من　　رحمتِ حق بہ لباسِ بشر آمد گوئی
خواجۂ ہست دریں شہر کہ از پُرسشِ وے　　پایۂ خویشتنم ور نظر آمد گوئی
مصطفےٰ خاں کہ دریں واقعہ غمخوارِ من است　　گر بہ میرم چہ غم از مرگ عزادارِ من است

۱۸۶۲ء میں برہان قاطع کے جواب میں غالب کی ایک تالیف "قاطع برہان" کے نام سے شائع ہوئی جس سے ایک اور نیا جھگڑا کھڑا ہو گیا جو غالب کی وفات تک شد و مد کے ساتھ چلتا رہا۔

برہانِ قاطع کا معرکہ:

کلکتہ والے ادبی معرکے میں مرزا غالب نے مصلحتِ وقت دیکھ کر خاموشی ضرور اختیار کر لی تھی لیکن اس کی تلخی، طویل عرصہ گزر جانے کے باوجود، اُن کے باطن میں اسی طرح موجود تھی۔ یہ اُن کا مزاج تھا۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں ملکی حالات اتنے بگڑے کہ گھر سے باہر نکلنا محال ہو گیا۔ غالب بھی اس زمانے میں اپنے گھر میں بند ہو کر بیٹھ رہے۔ ہر طرف افرا تفری تھی۔ اس زمانے میں انھوں نے دو کام کیے۔ ایک "دستنبو" لکھی جو حالاتِ غدر کا روزنامچہ ہے اور دوسرے "بُرہانِ قاطع" جس کا ایک نسخہ ان کے پاس تھا، اُسے پڑھتے رہے۔ دورانِ مطالعہ، جن لفظوں یا اُن کے معانی پر انھیں اختلاف ہوتا، انھیں حاشیے پر درج کرتے جاتے۔

بغاوت کے فرو ہونے کے بعد بھی انھوں نے ''برہانِ قاطع'' کا مطالعہ جاری رکھا اور اپنے اعتراضات کو مسودہ کی صورت میں تیار کر کے اس کا نام ''قاطع بُرہان'' رکھا۔ یہ سب کام ۱۸۶۰ء تک ختم ہو چکا تھا لیکن اس کے چھپنے کی نوبت ۱۸۶۲ء میں آئی۔ ''قاطع برہان'' کا پہلا ایڈیشن جیسے ہی مطبع نولکشور لکھنؤ سے شائع ہوا، ہندوستان کے علمی حلقوں میں ایک ہل چل مچ گئی اور وہ ہنگامہ برپا ہوا کہ مرتے دم تک غالب اس سے پیچھا نہ چھڑا سکے۔ اس کے بعد ۱۸۶۵ء میں غالب نے، ترمیم و اضافہ کے بعد، ''قاطع برہان'' کا نیا ایڈیشن ''درفش کاویانی'' کے نام سے شائع کیا۔ غالب نے اس ضخیم لغت (برہانِ قاطع) کے بہت ہی کم مندرجات پر اعتراض کیے تھے۔ بقول قاضی عبدالودود ''اُن لغات کا جو ''بُرہانِ قاطع'' میں ہیں پچاسواں حصہ بھی نہ ہوں گے اور اگر ''قاطع برہان'' سے وہ اصولی اعتراض، جن کی خواہ مخواہ تکرار ہوئی ہے اور وہ عبارات جن کی غرض محض استہزا ہے، نکال دیے جائیں تو شاید ہی پچاس صفحوں سے زیادہ بچیں'' [۹۴]۔ جب اپنی یہ تالیف یعنی ''قاطع برہان'' غالب نے اپنے خط کے ساتھ ٹی ایچ تھارنٹن، معتمد برائے حکومتِ پنجاب کو سرکاری کالجوں اور اسکولوں کے طلبہ کے نصاب میں شامل کرنے کے لیے بھجوائی تو ناظم تعلیماتِ عامہ نے اسے ماہرین کی رائے کے لیے بھجوا دیا جن میں کریم الدین، ڈپٹی انسپکٹر مدارس اور علمدار حسین، پروفیسر عربی گورنمنٹ کالج لاہور شامل تھے۔ کریم الدین نے ۲۸ر ستمبر ۱۸۶۶ء کو یہ رائے دی کہ ''قاطع بُرہان'' کے مصنف نے ''برہانِ قاطع'' پر اعتراض کیے ہیں اور یہ اعتراض اس طور کے ہیں کہ ''یا تو یہ کہتا ہے کہ یہ لُغت میں نے کہیں نہیں دیکھا، نہ پڑھا اور یا یہ کہتا ہے کہ اس لغت کے کئی معنی، جو ''برہانِ قاطع'' میں لکھے ہیں ان میں سے فلاں معنی ہرگز نہیں ہیں اور دلیل اس کی کہیں نہیں لاتا۔ اپنے تئیں جامع اللغات سمجھتا ہے اور اعتراض بہت بُرے طور سے کیے ہیں یعنی بعض مقام پر تو صاف صاف گالیاں مصنف ''برہانِ قاطع'' کو دی ہیں پس میرے نزدیک یہ کتاب بے فائدہ ہے البتہ ایک طرح فائدہ ہوتا کہ چند لغات، جن پر اس نے اعتراض کیے تھے، اُن کو صحیح کر کے ''برہانِ قاطع'' کے آخر میں چھپوا دیتا اور یہ لکھ دیتا کہ یہ ایجاد میرا ہے'' [۹۵]۔

پروفیسر علمدار حسین نے ۲۷ر ستمبر ۱۸۶۶ء کو اپنی رائے دیتے ہوئے لکھا کہ ''اگر ''برہانِ قاطع'' کے ۲۲۳۲۲ لغتوں میں سے صرف ۲۸۴ پر اعتراض کیا گیا تو ان اعتراضوں سے نہ ''بُرہانِ قاطع'' کی بے اعتمادی اور منسوخیت لازم آتی ہے اور نہ اس کے مشہور مصنف کی جلالتِ شان اور فیض بخشی پر کچھ حرف آتا ہے علی ہٰذا القیاس مرزا اسداللہ خان صاحب کی اگر ستم ظریفی سے اغماض کیا جائے، جو انھوں نے مصنفِ کتاب ''بُرہانِ قاطع'' کے حق میں کی ہے تو ان کا یہ کام کہ انھوں نے اس کتاب کی تقریباً ۲۸۴ غلطیوں پر ہم کو آگاہی بخشی . . جو آگاہی بڑی بھاری تلاش کے بعد ہی حاصل ہوتی، تب ہی ممکن ہے کہ جب ہم میں سے ہر ایک مرزا اسداللہ خان صاحب بن جائے'' [۹۶]۔

غالب کی ''قاطع بُرہان'' پر جو دھوم علمی حلقوں میں مچا اس کا ایک سبب یہ تھا کہ ''بُرہانِ قاطع'' ایک مستند لغت کے طور پر گذشتہ دو سو سال سے ہندوستان و ایران میں استعمال ہو رہا تھا۔ دوسرے یہ کہ غالب نے،

استہزا کے ساتھ جو اعتراض "برہانِ قاطع" اور اس کے مصنف محمد حسین برہان تبریزی پر کیے تھے، اُن کا انداز بیان نامناسب تھا۔ تیسرے یہ کہ غالب نے زیادہ تر اپنی ہی رائے پر تکیہ کیا تھا، قدیم لغات ان کے سامنے نہیں تھے اور انھوں نے قیاساً لکھ دیا تھا کہ "برہان" کے لغات کسی اور کتاب میں نہیں ملتے جس کا جواب "برہان قاطع" کے حامیوں نے دیا اور اس قیاس کو بے بنیاد بتا کر غلط ثابت کیا۔ دراصل لغت نویسی غالب کا کام نہیں تھا۔ بقول حافظ محمود شیرانی: "غالب کو فنِ لغت اور اس کی روایات سے کچھ دل چسپی نہیں معلوم ہوتی" [۹۷]۔ "برہانِ قاطع" آج بھی ایرانی محققین استعمال کرتے ہیں اور وجہ اس کی یہ ہے کہ "برہانِ قاطع" میں محمد حسین تبریزی نے اپنے سے پہلے کی کم و بیش ساری لغات مثلاً دستور الافاضل (۷۴۳ھ)، صحاح الادویہ (آٹھویں صدی ہجری)، ادات الفضلا (۸۲۲ھ)، زفان گویا (قبل ۸۳۷ھ)، بحر الفضائل (۸۳۷ھ)، فرہنگ جہانگیری (۱۰۱۷ھ) وغیرہ وغیرہ سے الفاظ و معانی لے کر، ہجّی ترتیب سے اسے ایسے مرتب کیا کہ اہلِ علم اس سے، آسانی کے ساتھ، استفادہ کر سکیں۔ بقول حافظ محمود شیرانی محمد حسین برہان تبریزی کی حیثیت ایک "ناقل اور "مرتب" کی ہے۔ خود برہان تبریزی نے بھی لکھا ہے کہ اُن کی حیثیت موجد کی نہیں بلکہ مدوّن کی ہے۔

فارسی زبان کے تعلق سے غالب اہلِ زبان نہیں تھے۔ فارسی زبان پر انھیں پورا عبور حاصل تھا لیکن اس قدرت کے باوجود ضروری نہیں ہے کہ انھیں ہر لفظ کے سارے معانی اور سارے روپ بھی معلوم ہوں۔ صاحب برہان قاطع نے مختلف لغات سے الفاظ و معانی لے کر یکجا و مرتب کیے تھے۔ تصحیفات اور ہزوارش الفاظ بھی انھوں نے مختلف لغات سے جوں کے توں لے کر، تحقیق کے بغیر، "برہان قاطع" میں درج کیے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ "برہان قاطع" اسقام سے پاک نہیں ہے۔ "سراج اللغات" میں سراج الدین علی خان آرزو نے "برہان قاطع" کی سخت گرفت کی ہے۔ اس کا ذکر فرہنگ نظام جلد پنجم کے مقدمہ میں دس اوراق میں ہوا ہے۔ ایک بڑا سقم یہ بھی ہے کہ "برہان قاطع" میں "تصحیفات" بہت ہیں۔ ڈاکٹر نذیر احمد نے لکھا ہے کہ لفظوں کی غلط خوانی سے ایک لفظ سے دوسرے لفظ کی تشکیل کا نام "تصحیف" ہے مثلاً ایک لفظ چینود بمعنی پُل صراط ہے۔ اسے فرہنگ نگاروں نے مختلف طریقے سے پڑھا اور اپنے اس غلط املا و تلفظ کو جیسا پڑھا ویسے ہی اپنی لغات میں شامل کر دیا مثلاً چنیود، چینور، چنیور، جینور، جنیور، خنیو ر، خنو رو وغیرہ۔ اس میں صحیح چینود ہے جو اوستائی کلمہ چینوت سے ماخوذ ہے۔ محمد حسین تبریزی نے یہ ساری صورتیں لے کر "برہانِ قاطع" میں شامل کر لی ہیں [۹۸]۔ اسی طرح سینکڑوں الفاظ کی محرف شکلیں باقاعدہ الفاظ کی صورت میں "برہان قاطع" میں درج ہو گئی ہیں۔ اس سے یہ نقص پیدا ہوا کہ "دساتیر" جیسی جعلی کتاب کے اکثر مندرجات بھی اس میں شامل ہو گئے ہیں اور اس طرح اس لغت کے توسط سے ایران کے بعض ادیبوں اور شاعروں وغیرہ کی تحریروں میں بھی یہ الفاظ شامل ہو گئے ہیں۔ "برہان قاطع" کا ایک اور نقص یہ ہے کہ اس میں "ہزوارش" الفاظ کثرت سے داخل ہو گئے ہیں۔ یہ ہزوارش شکلیں پہلے "فرہنگ جہانگیری" میں بطور ضمیمہ ژند و پاژند کے نام سے درج ہوئیں اور وہاں سے "برہان" میں آ گئیں۔ یہ تو بعد میں پتا چلا کہ "دساتیر" ہی جعلی تصانیف ہیں اور ان میں جو لفظ وضع کیے گئے

ہیں ان کا تعلق کسی بھی قدیم یا رائج زبان سے نہیں ہے۔ ''بُرہان قاطع'' میں یہ الفاظ ترتیب تہجی کے ساتھ اصیل لفظوں کے دوش بدوش نقل ہو گئے ہیں۔ غالب نے بھی دساتیری الفاظ اپنے کلام میں بلاتکلف استعمال کیے ہیں۔ غالب ''دساتیر'' کے جعلی ہونے یا لفظوں کی ہُزوارش شکلوں سے ناواقف تھے[۹۹]۔ ڈاکٹر نذیر احمد نے بتایا ہے کہ انیسویں صدی تک ہُزوارش تصور سے کوئی آشنا نہیں تھا۔ جب ابن المقفع کی ''فہرست'' میں ہُزوارش کا لفظ دیکھا گیا تو اس کے بعد تحقیق شروع ہوئی[۱۰۰]۔

ملک الشعرا بہار نے ''سبک شناسی'' میں ایک مثال دی ہے کہ ''چشم'' کا ہزوارش ''عینہ'' ہے جس میں ''ای ن ہ'' چار حروف آئے ہیں۔ ان میں الف کو عین پڑھنا چاہیے۔ چوں کہ آخری کلمہ کی ''ہ'' پہلوی کی ''م'' اور ''ن'' کے مشابہ ہے جو ایک دوسرے میں ملا کر لکھی گئی ہو، اس بنا پر لوگوں نے ''عینہ'' کے بجائے ''انمن'' پڑھا اور صاحب برہان قاطع نے اس لفظ کے یہ معنی لکھے: ''انمن بربانِ ژند و پاژند چشم را گویند'' [۱۰۱]۔ ڈاکٹر نذیر احمد نے یہ بھی بتایا کہ ہزوارش یا زوارش پہلوی زبان کی ایک اصطلاح ہے جس کے لغوی معنی گزارش اور بیان کے ہیں لیکن اس کے اصطلاحی معنی مخصوص ہیں۔ پہلوی زبان میں ہزاروں ایسے سامی کلمات شامل ہیں جو عموماً لہجۂ آرامی سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس طرح کے الفاظ کی کتابت تو سامی تلفظ کے اعتبار سے ہوتی ہے لیکن پڑھتے وقت اس کا مترادف و متبادل پہلوی لفظ پڑھ لیا جاتا ہے گویا یہ لفظ ایک طرح کے علاماتی یا تصویری رسم الخط (Ideogram) ہیں مثلاً ''جبا'' لکھتے اور ''پوست'' پڑھتے ہیں۔ ''ملکا'' لکھ کر ''شاہ''، ''اب'' لکھ کر ''پیت'' (پدر)، ''اخ'' لکھ کر ''برات'' (برادر) پڑھتے ہیں[۱۰۲]۔

اس صورت حال میں یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ خود بُرہان تبریزی نے تحقیق نہیں کی اور لفظوں کو ویسے ہی شامل کر لیا جس طرح وہ ان کے پیش رو کی لغات میں موجود تھے۔ ڈاکٹر نذیر احمد کا بھی یہی خیال ہے کہ ''بُرہان کے مندرجات موید الفضلا سے حرفاً حرفاً لے لیے گئے ہیں، اس بنا پر صاحب بُرہان پر کوئی ایراد نہیں کر سکتا[۱۰۳] اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''اگرچہ ''قاطع برہان'' (غالب) میں مطالعے کی کمی کا نقص قدم قدم پر موجود ہے مگر اس کے باوجود یہ کتاب غالب کی طباعی اور اُن کی بے پناہ قوت تخلیق پر دلالت کرتی ہے۔ وہ بڑے حساس انسان تھے۔ کوئی بات اپنے مزاج کے خلاف برداشت نہیں کر سکتے تھے۔ اگر کوئی امرِ خلاف طبع واقع ہوتا تو اُن کا ردِ عمل نہایت شدید ہوتا'' [۱۰۴]۔ خود غالب نے ''درفشِ کاویانی'' میں لکھا ہے کہ ''مجھے سخن کا بڑا پاس ہے۔ جھوٹ سے چڑتا ہوں۔ اس بنا پر ''جامع بُرہان قاطع'' کو بُرا کہتا ہوں لیکن میرا انداز ظریفانہ اور حریفانہ ہے۔ بذلہ گوئی اور لطیفہ سنجی سے کام لیتا ہوں۔ نامردوں اور کمینوں کی طرح گالی اور فحش کلامی پر نہیں اُترتا ہوں'' [۱۰۵]۔

''قاطع بُرہان'' از مرزا غالب کے مطالعے سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ اپنے خون میں شامل سپاہیانہ مزاج اور کلکتہ کے ادبی معرکے کے تلخ پس منظر میں وہ لُغت کی بحث میں پڑے اور چونکہ ان کا مطالعۂ لُغت محدود تھا اس لیے اس بحث میں وہ اس بُری طرح الجھے کہ خود ان کا دامن تار تار ہو گیا اور عمر کے

آخری دنوں میں، جب کہ وہ طرح طرح کی بیماریوں میں مبتلا تھے، وہ ہر طرف کی یلغار سے بدحال ہو گئے۔

دراصل ’’قاطع بُرہان‘‘ میں غالب نے استہزا کا جو لہجہ اختیار کیا تھا، وہی لہجہ ان کتابوں اور رسالوں میں در آیا جو اس کے جواب میں لکھی گئی تھیں اور اس طرح اس بحث کا رُخ ذاتیات کی طرف ہو گیا۔ غالب کے استہزائیہ انداز و لہجہ کو سمجھنے کے لیے یہ چند مثالیں دیکھیے

(۱) ’’بُرہانِ قاطع‘‘ میں ’’دب‘‘ کے معنی خرس (ریچھ) کے بھی دیے گئے ہیں اور یہ بھی لکھا ہے کہ اگر ریچھ کا خون ایسے شخص کو، جس کو نیا نیا جنون ہوا ہو، پلا دیا جائے تو وہ اچھا ہو جائے۔ غالب نے ’’قاطع برہان‘‘ میں لکھا کہ ’’مجھے اس بے عقل ناقل (محمد حسین بُرہان تبریزی) کی بے کسی پر بڑا ترس آتا ہے۔ کیا اس کے ہمدردوں اور غم خواروں میں کوئی ایسا نہ تھا کہ جب اس بے چارے نے ’’بُرہانِ قاطع‘‘ لکھنے کا ارادہ کیا اور وہ اس کے جنون کا پیش خیمہ تھا تو ریچھ کا خون اس کے گلے میں ٹپکا دیتا، ناک میں ڈال دیتا اور تلوے پر مل دیتا جس سے اس کا مرض جنون جاتا رہتا اور وہ اس طرح ہذیان نہ بکتا‘‘ [۱۰۶]۔ اسی طرح یہ دو مثالیں اور دیکھیے جس کی وجہ سے ضعیفی و بیماری کی حالت میں انھیں گالیاں سُننی پڑیں۔ ’’قاطع برہان‘‘ میں غالب نے لکھا کہ:

(۱) ’’تا چہ دیدہ است کہ خایہ مُرغ فہمیدہ است‘‘ [۱۰۷]

(۲) ’’نیز نام آلت تناسل ی گیرد، گوئی ہر جا ہمیں عضو را می بیند‘‘ [۱۰۸]

ایک اُردو خط میں ہرگوپال تفتہ کو لکھتے ہیں: میں برہان قاطع کا خاکہ اُڑا رہا ہوں۔ چہار شربت (تصنیفِ قتیل) اور ’’غیاث اللغات‘‘ کو حیض کا لتہ سمجھتا ہوں۔ ایسے گمنام چھوکرے سے کیا مقابلہ کروں گا‘‘ [۱۰۹]۔

غالب نے جو اعتراض کیے ہیں ان میں سے اکثر صحیح نہیں ہیں۔ ہم یہاں دو مثالیں پیش کرتے ہیں:

(الف) ’’قاطع برہان‘‘ میں غالب نے لکھا ہے کہ ’’آب چین‘‘ با جیم فارسی بروزن آستین، پارچۂ جامہ را گویند کہ بدن مردہ را بعد از غُسل دادن بداں خشک سازند‘‘۔

غالب کا اعتراض یہ تھا کہ پارچۂ جامہ کے بجائے پارچہ یا جامہ کہنا چاہیے۔ مُردے کا بدن پونچھنے کی قید غلط ہے۔ آب چین رومال کے مترادف ہے۔

ڈاکٹر نذیر احمد نے لکھا ہے [۱۱۰] کہ پارچہ بمعنی ٹکڑا اور جامہ بمعنی کپڑا۔ آب چین کپڑے کا ٹکڑا ہے۔ پارچہ گوشت کا بھی ہو سکتا ہے، اس لیے بُرہان نے پارچۂ جامہ، جو اہلِ ہند کی فارسی ہے، لکھا ہے۔ دوسرے یہ کہ آب چین کے جو معنی بُرہان نے درج کیے ہیں وہ صحیح ہیں۔ ’’فرہنگ جہانگیری‘‘ (۱۰۱۷ھ) میں اس کے یہی معنی دیے ہیں۔ برہان نے یہ معنی وہیں سے لیے ہیں۔ فردوسی کے اس شعر سے بھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ آب چین کا تعلق میت سے ہے:

بہ پیماں کہ چیزے نخواہی زمن   ندارم بمرگ آب چین و کفن

اور اسدی کے اس شعر سے بھی یہی بات واضح ہوتی ہے:

بپوشم بآئین بجامہ عجم   کفن آب چین وہ بکافور ہم

پروفیسر نذیر احمد نے ''برہان قاطع'' کا دوسری لغات سے مطالعہ کر کے یہ واضح کیا ہے کہ برہان نے عام طور پر معنی کے بیان کرنے میں اپنی طرف سے کوئی اضافہ نہیں کیا۔ ایک دلچسپ مثال اور لیجیے۔ ''برہان قاطع'' میں ''آدر'' کے یہ معنی دیے ہیں

''آدر: بفتح ثالث بروزن مادر بمعنی آذر است کہ آتش باشد''

غالب کا اعتراض یہ تھا: ''چوں آدر بفتح ثالث گفت بروزن مادر چرا گفت؟ اگر ہم چنیں بایستی گفت، چادر می گفت۔ چادر را گذاشتن و مادر را آوردن بے حیائی است، ظرافت پیش کش۔ شرح ایں لفظ موافق عقیدۂ لفاظ چنیں می بایست کہ آدر آتش را گویند و آں را بذال نقطہ دار نیز نویسند۔ دیگر در تحت بحث اسم آذر بذال معجمہ کہ فصلے جداگانہ ساز کردہ است، سخن از اندازہ افزوں تر دراز کردہ است، من می گویم کہ آذر بذال منقوطہ زنہار نیست و در نام ماہ و نام روز کہ آذر بذال می نویسند ہمہ زائے ہوز در کار است''۔

ڈاکٹر نذیر احمد نے لکھا ہے کہ اس کے بعد غالب نے ذال فارسی کے وجود سے انکار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ دبیرانِ عجم دال (ابجد) کے اوپر نقطہ لگا دیا کرتے تھے۔ اس سے لوگوں نے دھوکا کھایا اور دال کو ذال پڑھنے لگے''[۱۱۱]۔ آدر بروزن چادر کے سلسلے میں نذیر احمد نے لکھا ہے کہ ''چادر کے مروجہ ایرانی تلفظ میں ''د'' مضموم ہے جب کہ آدر میں دال مفتوح ہے، اس لیے آدر کے ہم وزن کے لیے مادر کی مثال زیادہ صحیح ہے غالب ذال فارسی کے منکر تھے، حالاں کہ اس کے وجود سے انکار گویا بدیہات سے انکار کے مترادف ہے حافظ شیرازی (متوفی ۷۹۲ھ) نے ''امیذ جوذ'' سے تاریخ ۷۶۴ھ نکالی ہے۔ اسے اگر ''امید جود'' پڑھا جائے تو تاریخ ۶۸ ہو جاتی ہے، جو غلط ہوگی۔ حافظ کا وہ شعر یہ ہے۔

تا کس امید جود ندارند دگر زکس   آمد حروف سال وفاتش امیذ جوذ

ابن یمین نے دال اور ذال میں امتیاز کرنے کے لیے یہ قطعہ کہا تھا: -

تعیین دال و ذال کہ در مفردی فتد   ز الفاظ فارسی بشنو زانکہ مبہم است
حرف صحیح ساکن اگر پیش از و بود   دال است ہر چہ ہست ایں ذال معجم است

[۱۱۲]

ان مثالوں سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ غالب لغات کی اس بحث میں اپنے مزاج اور کلکتہ کے ادبی معرکے کی تلخی کی وجہ سے الجھے رہے۔ پھر اتنی ضخیم لغت کے ایک بہت ہی تھوڑے سے حصے پر انھوں نے طنز و تعریض کے تیر برسائے ہیں۔

''نقد قاطع برہان'' اس بحث کے مطالعے کے لیے سب سے وقیع کتاب ہے۔ ساتھ ہی قاضی عبدالودود کا طویل مضمون ''غالب بحیثیت محقق'' سے بھی غالب کی لغت نویسی کا معیار سامنے آجاتا ہے۔ غالب فارسی گویوں میں اپنے برابر کسی کو نہیں سمجھتے تھے اور اس میں اس لیے شک نہیں کیا جا سکتا کہ فاسی شاعری

حیثیت سے اس دور میں ان کا کوئی ثانی نہیں تھا۔ وہ خود کو اہلِ زبان تو نہیں سمجھتے تھے لیکن اپنی زبان دانی کے مقابلے میں کسی کو نہیں گردانتے تھے۔ کلکتہ کے معرکے نے بھی اسی غرور کی کوکھ سے جنم لیا تھا اور "برہان قاطع" کا قضیہ بھی اسی کا نتیجہ تھا۔ قاطع برہان کا جب پہلا ایڈیشن ۱۸۶۲ء میں شائع ہوا تو برسوں پرانا یہ تنازع دوبارہ اُٹھ کھڑا ہوا اور "قاطع برہان" کے اندازِ تحریر، استہزا و طنز نے اس سارے تنازع کے رُخ کا تعین کر دیا۔ غالب کی "قاطع بُرہان" کے جواب میں مندرجہ ذیل کتابیں اور رسالے شائع ہوئے:

(۱) محرق قاطع بُرہان (فارسی) از سید سعادت علی، مطبوعہ مطبع احمدی، شاہدرہ ۱۲۸۰ھ/۱۸۶۴ء

اپنے ایک خط بنام میر حبیب اللہ ذکا مورخہ ۲۸ر نومبر ۱۸۶۴ء میں غالب نے لکھا ہے کہ "محرق" کو دیکھ کر جانو گے کہ مؤلف اس کا احمق ہے اور جب وہ احمق دافع ہذیان اور سوالات عبدالکریم اور لطائف غیبی کو پڑھ کر متنبہ نہ ہوا اور محرق کو دھونڈالا تو معلوم ہوا کہ بے حیا بھی ہے" [۱۱۳]۔ اسی زمانے میں میر غلام حسنین قدر بلگرامی کے نام ایک خط لکھا اور جواب کے لیے بھی کہا۔ خط کے لہجے سے اندازہ ہوتا ہے کہ "محرق" نے اُن کے وجود کو ہلا کر رکھ دیا ہے۔

(۲) ساطع بُرہان (فارسی) از میرزا رحیم بیگ رحیم میرٹھی، مطبع ہاشمی، میرٹھ ۱۲۸۳ھ غالب نے اپنے ایک خط بنام میاں داد خاں سیاح میں لکھا کہ "وہ جو ایک اور کتاب کا تم نے ذکر لکھا ہے وہ ایک لڑکے پڑھانے والے مُلّائے مکتب دار کا خبط ہے۔ رحیم بیگ اس کا نام، میرٹھ کا رہنے والا۔ کئی برس سے اندھا ہو گیا ہے، باوجود نابینائی کے احمق بھی ہے۔ اُس کی تحریر میں نے دیکھی۔ تم کو بھیجوں گا۔ مگر ایک بڑے مزے کی بات ہے کہ اس میں بیشتر وہ باتیں ہیں جن کو "لطائف غیبی" میں رد کر چکے ہو۔ بہر حال اس کے جواب کی فکر نہ کرنا" [۱۱۴]۔

(۳) قاطع القاطع (فارسی) از امین الدین دہلوی، مطبع مصطفائی، دہلی ۱۲۸۳ھ۔ یہ کتاب ۱۲۸۱ھ میں مکمل ہو گئی تھی جیسا کہ تاریخ ترتیب کے لفظ "فراغ" سے ۱۲۸۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس کا حوالہ محرق قاطع بُرہان میں بھی ملتا ہے جو ۱۲۸۰ھ میں چھپ چکی تھی۔ یہ وہی امین الدین دہلوی ہیں جن کے خلاف غالب نے ایک مقدمہ ازالہ حیثیت عُرفی ۱۸۶۷ء میں دائر کیا تھا جس کا ذکر آگے آئے گا۔

(۴) موید بُرہان (فارسی) از آغا احمد علی احمد، مطبع مظہر العجائب کلکتہ ۱۲۸۲ھ/۱۸۶۶ء اپنے ایک خط مورخہ ۱۴ر مارچ ۱۸۶۷ء بنام میر حبیب اللہ ذکا میں غالب نے لکھا۔ "موید برہان میرے پاس بھی آ گئی ہے اور میں اس کی خرافات کا حال بقید شمار صفحہ و سطر لکھ رہا ہوں۔ وہ تمہارے پاس بھیجوں گا۔ میرے بھیجے ہوئے اقوال جہاں جہاں مناسب جانو درج کر دو۔ میں اب قریب مرگ ہوں۔ غذا بالکل مفقود اور امراض مستولی۔ بہتر برس کی عمر۔ انا للہ وانا الیہ راجعون" [۱۱۵]۔ ۱۸ر مارچ ۱۸۶۷ء کو غالب نے پھر لکھا: "بندہ نواز! میں نے لکھا کہ "موید برہان" میرے پاس آ گئی ہے اور میں اس کے اعتراضات کے جواب بہ نشانِ صفحہ و سطر کا ایک تختہ کاغذ پر لکھ رہا ہوں۔ بعد اتمام نگارش تمہارے پاس اس مراد سے بھیجوں گا کہ تم از راہِ عنایت "موید" کا

جواب لکھو۔ میری نگارش جو پسند آئے اس کو بھی جا بجا درج کر دو۔ تم نے اس درخواست کا جواب ہاں نا کچھ نہ لکھا۔ اب عنایت فرما کر ان تینوں باتوں کا جواب لکھیے'' [۱۱۶]۔

(۵) ہنگامۂ دل آشوب (فارسی) مطبوعہ آرہ، ۵؍ذو الحجہ ۱۲۸۳ھ/ ۱۱؍اپریل ۱۸۶۷ء مالک رام نے بتایا ہے کہ ''مویدِ بُرہان'' کے مصنف مولوی احمد علی احمد کے نام، اُن کی کتاب کی اشاعت سے پہلے، غالب نے اکتیس اشعار کا ایک قطعہ فارسی زبان میں لکھ کر بھیجا۔ احمد علی احمد نے ایک قطعہ لکھا اور اپنے ایک شاگرد عبد الصمد سلہٹی کے نام سے شائع کر دیا۔ اس کے جواب میں میرزا غالب کے دو شاگردوں: سید محمد باقر علی باقر آروی اور خواجہ سید فخر الدین حسین سخن دہلوی نے اسی زمین میں دو قطعے لکھے۔ یہ چاروں قطعے (کُل سولہ صفحات) منشی سنت پرشاد نے اپنے مطبع واقع آرہ سے ۱۱؍اپریل ۱۸۶۷ء کو شائع کیے'' [۱۱۷]۔

(۶) تیغِ تیز تر (فارسی) مطبوعہ مطبع نبوی ۱۲۸۴ھ/ ۱۸۶۷ء۔ باقر آروی اور سخن دہلوی کے قطعات کے جواب میں عبد الصمد سلہٹی نے ایک اور قطعہ لکھا اور یہ پانچوں قطعے (چار وہ جو ''ہنگامہ دل آشوب'' میں شائع ہو چکے تھے اور ایک نیا) اس کتابچے میں شامل کر کے اور مطبع نبوی کلکتہ سے چھپوا کر ''تیغِ تیز تر'' کے تاریخی نام سے شائع کیا۔

(۷) ہنگامۂ دل آشوب (حصہ دوم) مطبع منشی سنت پرشاد، آرہ ۱۸۶۷ء۔ بحث چوں کہ بہت پھیل اور بڑھ چکی تھی اور مختلف لوگ میرزا غالب کی مخالفت یا حمایت میں لکھ رہے تھے، منشی سنت پرشاد کے مطبع سے، جہاں سے اسی نام سے ایک کتابچہ پہلے چھپ چکا تھا، ایک اور مجموعہ ''ہنگامۂ دل آشوب'' حصہ دوم کے نام سے شائع ہوا۔ اس میں جواہر سنگھ جوہر لکھنوی، شاگرد ناطق مکرانی کا وہ قطعہ بھی شامل تھا جو انھوں نے آغا احمد علی کی حمایت اور میرزا کی مخالفت میں لکھا تھا اور وہ قطعات بھی جو باقر آروی اور سخن دہلوی نے جوہر لکھنوی اور عبد الصمد سلہٹی کے قطعوں کے جواب میں لکھے تھے۔ اس میں میر آغا علی شمس لکھنوی کا وہ مضمون بھی شامل ہے جو ۲۵؍جون ۱۸۶۷ء کے ''اودھ اخبار'' میں شائع ہوا تھا جس میں شمس لکھنوی نے میرزا کے بعض اشعار پر اعتراض کیے تھے۔ اس کا جواب سخن دہلوی نے اُردو نثر میں اور باقر آروی نے فارسی نثر میں دیا تھا جس میں قتیل کے کلام پر اعتراضات بھی شامل ہیں۔ ادھر منشی محمد امیر، امیر لکھنوی نے غالب کی حمایت میں اردو قطعہ لکھ کر اودھ اخبار لکھنؤ میں شائع کیا۔ یہ مجموعہ، جو ان پانچوں قطعات اور دونوں نثری مضامین پر مشتمل ہے، ۲۵؍جمادی الاوّل ۱۲۸۴ھ/ ۲۵؍دسمبر ۱۸۶۷ء کو آرہ (بہار) سے شائع ہوا [۱۱۸]۔

(۸) شمشیرِ تیز تر از آغا احمد علی احمد، مطبع نبوی، کلکتہ ۱۸۶۸ء امداد علی مضطر کے قطعہ تاریخ طباعت کے الفاظ ''ترکی واوہ جوابِ ترکی'' سے ۱۲۸۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔ غالب کا انتقال ۱۲۸۵ھ/ ۱۸۶۹ء میں ہوا۔ اس میں مولوی آغا احمد علی احمد صاحبِ موید برہان نے غالب کے اُن اعتراضات کے جواب دیے ہیں جو ''قاطع بُرہان'' کے نئے ایڈیشن ''درفش کاویانی'' مطبوعہ ۱۸۶۵ء اور تیغ تیز مطبوعہ ۱۸۶۷ء میں شامل تھے۔ یہ اس سلسلے کی گویا آخری تالیف تھی اور اسی کے ساتھ ''قاطع برہان'' (۱۸۶۲ء) کی اشاعت کے بعد جو علمی

ہنگامہ برپا ہوا تھا، وہ ''شمشیر تیز تر'' کے ساتھ ختم ہو گیا۔ فارسی زبان کے تعلق سے ہندوستان کی سرزمین پر اُٹھنے والا یہ آخری تنازع تھا۔

علمدار حسین پروفیسر عربی گورنمنٹ کالج لاہور نے جو رپورٹ ''قاطع بُرہان'' کے بارے میں حکومتِ پنجاب کو بھیجی تھی اس میں ''ضاربِ سیفِ قاطع'' نامی کتاب/ کتابچہ کا نام بھی آیا ہے[۱۱۹]۔ یہ تلاش کے باوجود نہ مل سکی۔ ممکن ہے یہ نام صحیح نہ ہو اور یہ ''شمشیرِ تیز تر'' ہی کا بدلا ہوا عنوان ہو۔

اب ہم ان کتابوں/ کتابچوں کا ذکر کریں گے جو اس بحث میں خود غالب اور ان کے حامیوں نے قلم بند کیے:

(۱) قاطع برہان (مطبوعہ ۱۸۶۲ء) مؤلفہ اسد اللہ بیگ غالب جس میں تمسخر و طنز کے ساتھ محمد حسین برہان تبریزی کی مشہور لغت ''برہانِ قاطع'' پر اعتراض کیے گئے ہیں۔ اسی سے اس بحث کا آغاز ہوا۔

(۲) دافع ہذیان (فارسی)، مولوی سید نجف علی خاں، صفحات ۴۸، مطبوعہ اکمل المطابع دہلی ۱۲۸۱ھ/۱۸۶۵ء

(۳) لطائف غیبی (اُردو) میاں داد خاں سیاح، صفحات ۴۱، مطبوعہ اکمل المطابع دہلی ۱۲۸۱ھ/ ۱۸۶۴ء جیسا کہ اس کتابچے کے اندازِ بیان، لہجے اور اندرونی شواہد سے پتا چلتا ہے، یہ کتابچہ خود غالب کی تصنیف ہے جسے انھوں نے میاں داد خاں سیاح کے نام سے شائع کیا[۱۲۰]۔

(۴) سوالات عبدالکریم (اُردو)، کل صفحات ۸، اکمل المطابع دہلی ۱۲۸۱ھ۔ یہ کتابچہ سولہ سوالات پر مشتمل ہے جس کے آخر میں دو سوالوں کا استفتا بھی شامل ہے۔

(۵) نامۂ غالب (اُردو)، اسد اللہ بیگ غالب، مطبع محمدی دہلی ۱۸۶۵ء

(۶) تیغ تیز (اُردو) مرزا اسد اللہ غالب، کل ۳۲ صفحات، مطبوعہ اکمل المطابع دہلی ۱۸۶۷ء

اس میں مولوی احمد علی احمد کی تالیف ''مویدِ بُرہان'' کے بعض اعتراضات کا جواب دے کر سولہ اعتراضات احمد علی احمد پر اور آخری فصل میں ''بُرہانِ قاطع'' پر مزید اعتراض کیے گئے ہیں۔ آخر میں سولہ ادبی سوالات کا استفتا ہے جن کے جواب نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ نے دیے ہیں اور الطاف حسین حالی، محمد سعادت علی خاں اور نواب ضیاء الدین احمد خاں نے ان جوابوں کی تصدیق کی ہے۔

درفش کاویانی (قاطع برہان کے نئے ایڈیشن کا نام)، سوالات عبدالکریم، لطائف غیبی، نامۂ غالب، تیغ تیز کے متون قاضی عبدالودود نے یکجا مرتب کر کے ''قاطع برہان و رسائل متعلقہ'' کے نام سے ادارۂ تحقیقات اُردو، پٹنہ سے ۱۹۶۷ء میں شائع کر دیے ہیں۔

غالب فرہنگ نویسی کے آدمی نہیں تھے۔ اس ساری بحث میں غالب کے ہاں جنگ جیتنے کا ساجذبہ نمایاں ہے۔ علمی سطح پر غالب کی چند ہی باتیں درست تھیں لیکن باقی بحث میں ذاتیات، تمسخر، طنز غالب آ گیا تھا مثلاً ''سوالات عبدالکریم'' میں یہ انداز اختیار کیا گیا ہے۔ انداز بیان کو دیکھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ تحریر بھی خود

غالب کے قلم سے نکلی ہے:

”منشی جی تمہارے قدموں کی قسم اس مجمع میں بہ نسبت آپ کی فارسی عبارت کے وہ لطائف ذوق انگیز درمیان آئے ہیں کہ سب اہلِ محفل ہنسی کے مارے مرے جاتے ہیں۔ آخر کو باتفاق رائے ہم دیگر یہ ٹھہری کہ فرہنگ نویسوں نے فارسی کو سات قسم پر منقسم کیا ہے۔ ان اقسام سبعہ میں سے ساتویں فارسی سُغدی ہے۔ منشی سعادت علی (صاحب محرق قاطع) نے آٹھویں فارسی نکالی ہے، اُس کا نام پُغدی ہے۔ چوں کہ فدوی آپ کا معتقد اور خیر خواہ ہے، اِس امر سے بہت خوش ہوا اور آپ کی خوشی کے واسطے اس امر کی آپ کو اطلاع دی“[۱۲۱]۔

یہی رنگ و انداز ”لطائف غیبی“ میں ملتا ہے اور یہ بھی غالب کا لکھا ہوا معلوم ہوتا ہے:

”منشی جی قاطع کی عبارت کو بُرا بتاتے ہیں اور پھر کہیں کہیں اسی انداز کے ایک دو جملے لاتے ہیں۔ فقرہ پورا کب لکھ سکتے ہیں۔ دو چار لفظ جمع کیے اور ٹھیک نکل گئی۔ جیسے پڑھا تو تا دن بھر میں کبھی حق اللہ بول اٹھتا ہے اور باقی تمام دن ٹیں ٹیں کیا کرتا ہے۔ مانا کہ ”قاطع برہان“ کے جواب لکھنے سے منشی جی کی مراد یہ تھی کہ کنج خمول سے باہر آئیں اور ایک صاحب نام ونشاں کے مقابل ہو کر خود بھی نام پائیں۔ یہ نہ سمجھے کہ مشہور نہ ہوں گے مگر اشتہاری ہو جائیں گے۔ عزت نہ ملے گی مورد صد گونہ خواری ہو جائیں گے“[۱۲۲]۔

”نامۂ غالب از غالب میں بھی یہی انداز ولہجہ ملتا ہے جس میں لطف و مزہ اور تمسخر تو ہے لیکن علمی سطح نہیں ہے۔ ”تیغ تیز“، جو ”موید قاطع“ کے جواب میں مرزا غالب نے لکھی ہے، اس میں بھی یہی انداز برقرار رہتا ہے۔ امین الدین مدرس پٹیالہ اور ”قاطع القاطع“ کے بارے میں بھی جب غالب قلم اُٹھاتے ہیں تو یہی تمسخرانہ انداز موجود رہتا ہے:

”یارب میاں امین الدین کس بُری قوم کے اور کس پاجی گروہ کے ہیں کہ مولوی کہلائے۔ مدرس بنے مگر الفاظ مستعملۂ قوم نہ چھوڑے۔ اگر میری طرف سے ازالۂ حیثیت عرفی کی نالش دائر ہو جاتی تو میاں پر کیسی بنتی مگر میرے کبر نفس نے ازالۂ حیثیت کے لفظ کو گوارا نہ کیا۔ ان کی تحریر ان کے پاجی پن پر مجمل ہے جتنے الفاظ توہین و تذلیل کے ہیں وہ چن چن کر میرے واسطے صرف کیے اور یہ نہ سمجھا کہ غالب اگر عالم نہیں، شاعر نہیں، آخر شرافت و امارت میں ایک پایہ رکھتا ہے۔ صاحب عز وشاں ہے، عالی خاندان ہے“[۱۲۳]۔

لیکن شکایت کرنے کے باوجود وہ یہی انداز خود اختیار کرتے ہیں۔ صاحب ”برہان قاطع“ کو، جو غالب سے دو سو سال پہلے گزرا ہے، اسے تبریزی نہیں بلکہ ”دکنی“ لکھتے ہیں اور ایک جگہ اُسے ”بوہرہ دکنی“ بھی لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ

”ہاں یوں ہوسکتا ہے کہ یہ شخص شعر کہتا ہو گا مگر پوچ اور واہی۔ ان اشعار کی تدوین کیا ہو اور ان کو تذکرے میں کون لکھے۔ پھر ارشاد ہوتا ہے ما قالِ کو دیکھو، من قال سے قطع نظر کرو۔ فقیر پوچھتا ہے کہ ہے کیا جس کو دیکھیں۔ نظم مفقود، نثر مردود۔ لوطیانِ ایران میں رسم ہے کہ چند بدمعاش جمع ہو کر ایک امرد کو کچھ دے کر باغ میں یا کسی مکان میں لے جاتے ہیں اور نوبت بنوبت اس سے اغلام کرتے ہین۔ اسی جماعت میں سے ایک

شخص اس امرد کا سر پکڑے رہتا ہے۔ سو موید (موید برہان، تالیف مولوی آغا احمد علی) کے پانچویں صفحے میں مولوی جی لوگوں کی منتیں کرتے ہیں اور بلاتے ہیں کہ آؤ اور دکنی (صاحب برہان قاطع محمد حسین تبریزی) کا سر پکڑو"[۱۲۴]۔

ایک طرف بیماری اور بڑھاپا اور دوسری طرف لغات کی علمی بحثیں، جن سے ان کے مزاج کو مناسبت نہیں تھی۔ اس ساری صورتِ حال نے ان کے اندر شدید تلخی، غصہ اور جھلاہٹ پیدا کر دی تھی۔ بے شک فارسی میں اُن جیسا تازہ شعر کہنے والا اس وقت کوئی دوسرا نہیں تھا لیکن یہ بحث شعر کی نہیں، لُغات اور الفاظ کی تھی۔ قیامِ کلکتہ کے زمانے ہی میں وہ قتیل کے خلاف ہو گئے تھے اور اب وہ ہر اُس عالم اور فارسی داں کے بھی خلاف ہو گئے تھے جو قتیل کا حامی تھا۔ صاحب عالم مارہروی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

"اصل فارسی کو اس کھتری بچہ قتیل علیہ ما علیہ نے تباہ کیا۔ رہا سہا غیاث الدین رام پوری (صاحب غیاث اللغات) نے کھو دیا غور کرو وہ خرانِ نا متشخص کیا کہتے ہیں اور میں خستہ و دردمند کیا بکتا ہوں۔ واللہ نہ قتیل فارسی شعر کہتا ہے اور نہ غیاث الدین فارسی جانتا ہے۔ میرا یہ خط پڑھو ان غولوں پر لعنت کرو"[۱۲۵]۔

ہر گوپال تفتہ کے نام ایک خط مورخہ ۲۷ر اگست ۱۸۶۲ء میں لکھتے ہیں:

"سنو میاں! میرے ہم وطن یعنی ہندی لوگ جو وادیٔ فارسی دانی میں دم مارتے ہیں وہ اپنے قیاس کو دخل دے کر ضوابط ایجاد کرتے ہیں۔ جیسا وہ گھاگس (وہ غلامرغ) عبدالواسع ہانسوی لفظ نامراد کو غلط کہتا ہے اور یہ اُلّو کا پٹھا قتیل صفوت کدہ، شفقت کدہ، نشتر کدہ کو اور ہمہ عالم و ہمہ جا کو غلط کہتا ہے۔ کیا میں بھی ویسا ہی ہوں جو "یک وماں" کو غلط کہوں گا۔ فارسی کی میزان یعنی ترازو میرے ہاتھ میں ہے۔ للہٰ الحمد وللہٰ الشکر"[۱۲۶]۔

فارسی زبان کے تعلق سے سرزمینِ ہند پر یہ آخری علمی و لسانی جنگ تھی جو غالب کی وفات (فروری ۱۸۶۹ء) کے ساتھ ختم ہو گئی لیکن جس کی تاریخی اہمیت کل بھی تھی، آج بھی قائم ہے اور آئندہ بھی قائم رہے گی۔ امیر خسرو ہندوستان میں فارسی زبان کے پہلے عظیم شاعر تھے اور جناب غالب فارسی زبان کے آخری عظیم شاعر تھے اور یہ دونوں ہند مسلم تہذیب کے عظیم نمائندے تھے۔

مقدمہ ازالہ حیثیت عرفی:

اسی لسانی تنازع کا ایک دُم چھلا رہا جاتا ہے۔ میری مراد اس مقدمہ سے ہے جو غالب نے "قاطع القاطع" کے مصنف امین الدین امین دہلوی، مدرس پٹیالہ کے خلاف ۱۸۶۷ء میں دائر کیا تھا۔ "تیغ تیز" (۱۸۶۷ء) میں غالب نے لکھا تھا کہ "اگر میری طرف سے ازالۂ حیثیت کی نالش دائر ہو جاتی تو میاں پر کیسی بنتی مگر میرے کبرِ نفس نے ازالۂ حیثیت کے لفظ کو گوارا نہ کیا۔ اُن کی تحریر ان کے پاجی پن پر مجمل ہے"[۱۲۷]۔ لیکن ۲ر دسمبر ۱۸۶۷ء کو غالب نے مقدمہ دائر کر دیا۔ اس مقدمہ کی مسل کی عکسی نقل، جو آرکائیوز نمبر ۸۷۶۱ پر

دہلی میں محفوظ ہے، میرے سامنے ہے۔ مسل سے معلوم ہوتا ہے کہ عزیز الدین وکیل سرشتہ غالب کی طرف سے وکیل تھے۔ یہ وہی صاحب ہیں جن کے نام پر گلی عزیز الدین وکیل آج بھی کوچہ پنڈت، لال کنواں دہلی میں موجود ہے۔

یہ مقدمہ ۲ر دسمبر ۱۹۶۷ء سے ۲۳ر مارچ ۱۸۶۸ء تک چلا۔ دونوں طرف سے گواہ پیش ہوئے۔ مدعا علیہ (امین الدین امین) اور اس کے گواہوں نے الفاظ و عبارت کی اُس فہرست کے جواب میں، جو مدعی (میرزا غالب) کی طرف سے پیش کی گئی تھی، یہ بتایا کہ اس سے وہ مطلب نہیں نکلتا جو مدعی (میرزا غالب) نے بتایا ہے۔ مدعا علیہ مصنف قاطع القاطع امین الدین دہلوی نے کہا کہ اسد اللہ خان غالب نے ”برہانِ قاطع“ کو ”قاطع برہان“ میں رد کیا ہے اور میں نے تردید کری ہے ”قاطع برہان“ کی اس جملے میں ”تیشِ حاکم وقت رفتہ زخم نہانی خویش وانماید“ ”زخم نہانی“ سے میری مراد رنجِ دلی سے ہے۔ اسی طرح ”میانِ خونِ حیض غوطہ خورد“ کے معنی یہ ہیں کہ کیوں گناہ گار ہوتے ہو۔ پروفیسر ضیاء الدین عربی کالج نے اپنے بیان میں اس کی تصدیق کی اور بتایا کہ اس میں صنعت ایہام ہے۔ اسی طرح اس جملے میں: ”از خرابۂ اکبر آباد بُومے بہ دہلی رسیدہ است“ میں بوم کے معنی زمین کے لیے گئے ہیں جیسے ”کاش از بوم وطن دگرے برخیزد“ میں آیا ہے۔ معترض خایہ را چرا گرفت والے جملے میں لفظ خایہ کے بارے میں کہا کہ اس کے معنی بیضۂ مرغ کے ہیں۔ مدعا علیہ کے گواہوں نے بھی ان کے معنی عام لغت سے ہٹ کر بتائے۔ اس مقدمہ میں غالب نے ۲۳ر جنوری ۱۸۶۸ء کو دادرسی کے لیے پھر درخواست دی کہ ”مدعا علیہ کو سزائے سخت ملے تاکہ پھر کوئی چھوٹا آدمی بڑے آدمی کو ایسے کلماتِ فحش و ناسزا نہ لکھے“۔ یہ مقدمہ اسی طرح چلتا رہا کہ ۲۳ر مارچ ۱۸۶۸ء کو عزیز الدین وکیل نے عدالت میں درخواست دی کہ چند گرامی رؤسائے شہر کی مداخلت پر ”باہم رضامندی ہوئی۔ اب مجھ کو دعویٰ بابت مقدمہ باقی نہیں۔ مقدمہ داخل دفتر ہو جاوے“ اسی کے ساتھ یہ مقدمہ داخل دفتر ہو گیا۔

اس وقت غالؔب کی شہرت کی گونج سارے عالم میں سنائی دے رہی تھی۔ ”قاطع برہان“ والا جھگڑا ان کے اعصاب پر سوار تھا۔ جس میں روز بروز شدت پیدا ہو رہی تھی۔ اس کا اثر بُری طرح ان کی صحت پر پڑا اور طرح طرح کے عوارض نے شدت اختیار کرلی۔ اس زمانے میں میرزا غالب نے جو خطوط لکھے ان میں اپنی بیماری کا ذکر کثرت سے کیا ہے۔ محمد عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں لکھا:

”اور میں اب انتہائے عمر ناپایدار کو پہنچ کر آفتاب لبِ بام اور ہجوم امراضِ جسمانی و آلام روحانی سے زندہ در گور ہوں۔ کچھ یادِ خدا بھی چاہیے۔ نظم و نثر کی قلم رَو کا انتظام اَیزدِ دانا و توانا کی عنایت و اعانت سے خوب ہو چکا۔ اگر اُس نے چاہا تو قیامت تک میرا نام و نشان باقی و قائم رہے گا“ [۱۲۸]۔

مئی ۱۸۵۸ء میں اُن پر دردِ گردہ (قولنج) کا حملہ ہوا جیسا کہ ہرگوپال تفتہ کے نام ۴ر مئی ۱۸۵۸ء کے خط میں لکھا ہے کہ ”قولنج اور پھر کیسا شدید کہ پانچ پہر مرغ نیم بسمل کی طرح تڑپا کیا. کل سے خوفِ مرگ گیا ہے اور صورت زیست کی نظر آئی ہے“ [۱۲۹]۔ ۱۸۶۰ء کے بعد جو خط غالؔب نے لکھے ان میں ناتوانی، ضعف، سستی،

کاہلی، گراں جانی کی عام شکایت ملتی ہے۔ ۱۸۶۱ء کے ایک خط بنام علاء الدین احمد خان میں لکھا ہے کہ ”روٹی کھانے کو باہر کے مکان میں سے محل سرا میں کہ وہ بہت قریب ہے، جاتا ہوں تو گھڑی بھر میں دم ٹھہرتا ہے اور یہی حال دیوان خانے میں آ کر ہوتا ہے“ [۱۳۰]۔

خطوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ فشارِ خون میں مبتلا تھے جس سے ”دورانِ سر“ ہوتا تھا۔ ۱۸۶۲ء میں ہاتھ پر پھوڑا نکل آیا جس کے بارے میں میر سرفراز حسین کو لکھا کہ ”رجب کے مہینے میں سیدھے ہاتھ پر پھنسی ہوئی، پھنسی پھوڑا بنی، پھوڑا پھوٹ کر زخم بنا جو بگڑ کر غار ہو گیا۔ اب بہ قدر ایک کفِ دست وہ گوشت مُردار ہو گیا“۔ ۱۸۶۳ء میں یہی بیماریاں چلتی رہیں۔ بار بار پیشاب کی شکایت اور پھوڑوں کا اچھا نہ ہونا اس بات کی علامت ہے کہ وہ ذیابیطس کے مرض میں بھی مبتلا تھے۔ چودھری عبدالغفور سرور کو ایک خط میں لکھا کہ ”مہینہ بھر سے صاحبِ فراش ہوں پلنگ کے پاس حاجتی لگی رہتی ہے۔ اُٹھا اور حاجتی میں پیشاب کیا اور پڑ رہا۔ مدتوں سے یہ مرض ہے کہ پیشاب جلد جلد آتا ہے پاخانے اگرچہ دن رات میں ایک دفعہ جاتا ہوں مگر صعوبت کو تصور کرو۔ ایک پھوڑا دائیں پہنچے میں جس کو ساعد کہتے ہیں۔ دو پھوڑے بائیں پہنچے میں۔ یہ سہل ہیں۔ بائیں پاؤں میں کفِ پا پشت پا سے لے کر آدھی پنڈلی تک وَرَم اور ورم بھی سخت“ [۱۳۱]۔ ۱۸۶۳ء میں قاضی عبدالجمیل بریلوی کو لکھا کہ ”ہر روز مرگِ نو کا مزا چکھتا رہتا ہوں۔ حیران ہوں کہ کوئی صورت زیست کی نہیں پھر بھی کیوں جیتا ہوں۔ روح اب میرے جسم میں اس طرح گھبراتی ہے جس طرح طائر قفس میں۔ کوئی شغل، کوئی اختلاط، کوئی مجمع پسند نہیں۔ کتاب سے نفرت، جسم سے نفرت، روح سے نفرت“ [۱۳۲]۔ ادھر فتق (فوطے بڑھ جانا) کا مرض پریشان کرتا رہا۔ ادھر ”فسادِ خون اور احتراق“ اُن کا پرانا مرض تھا۔ نقاہت و ضعف اپنی انتہا کو پہنچ گئے۔ نواب انور الدولہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: ”حواس کھو بیٹھا، حافظہ کو رو بیٹھا۔ اگر اُٹھتا ہوں تو اتنی دیر میں اُٹھتا ہوں کہ جتنی دیر میں قدِ آدم دیوار اُٹھے“ [۱۳۳]۔

۱۸۶۵ء میں انھیں رام پور کا سفر کرنا پڑا۔ نواب یوسف علی خان ۲۴ر ذی قعد ۱۲۸۱ھ/ ۲۰ر اپریل ۱۸۶۵ء کو وفات پا گئے اور نواب کلبِ علی خاں مسند نشین ہوئے۔ اکتوبر ۱۸۶۵ء میں دلّی سے روانہ ہوئے اور ۱۲ر اکتوبر کو رام پور پہنچے۔ ۲۸ر دسمبر کو رام پور سے روانہ ہوئے اور ۸ر جنوری ۱۸۶۶ء کو واپس دلّی پہنچے۔ طبیعت تو ناساز تھی ہی، راستے میں جب رام گنگا کو پالکی میں بیٹھ کر پار کیا تو اتنے میں سیلابی پانی کے ریلے سے پل ٹوٹ گیا۔ غالبؔ اِدھر اور سامان اُدھر رہ گیا۔ رات کو مراد آباد کی سرائے میں ٹھہرے تو ایک کمبل کے علاوہ کوئی چیز ساتھ نہیں تھی۔ سردی لگ گئی اور پانچ دن مراد آباد میں صاحبِ فراش رہے۔ ایک خط میں تفتہؔ کو لکھتے ہیں: ”۸ر جنوری سالِ حال (۱۸۶۶ء) دوشنبہ کے دن غضبِ الٰہی کی طرح اپنے گھر پر نازل ہوا۔ مراد آباد پہنچ کر بیمار ہو گیا۔ پانچ روز صدر الصدور کے ہاں پڑا رہا۔ انھوں نے تیمارداری اور غم خواری بہت کی“ [۱۳۴]۔ دلّی آ کر سفر کی تھکن اور بیماری سے نقاہت بہت بڑھ گئی۔ ۱۲ر مئی ۱۸۶۶ء کو منشی حبیب اللہ خاں ذکا حیدر آبادی کو لکھا: آگے ناتواں تھا۔ اب نیم جان ہوں۔ آگے بہرا تھا۔ اب اندھا ہوا چاہتا ہوں۔ رام پور کے سفر کا رہ

آورد ہے رعشہ وضعف بصر۔ جہاں چار سطریں لکھیں انگلیاں ٹیڑھی ہوگئیں۔ حرف سوجھنے سے رہ گئے۔ اکہتر برس جیا۔ بہت جیا۔ اب زندگی برسوں کی نہیں، مہینوں اور دنوں کی ہے"[۱۳۵]۔ ۱۸۶۷ء میں پوری طرح بہرے ہوگئے۔ ۱۵ر فروری ۱۸۶۷ء کے ایک خط بنام میر حبیب اللہ ذکا میں لکھا: "سترا بہترا اُردو میں، ترجمہ پیر خرف ہے۔ میری تہتر برس کی عمر ہے، بس میں اخرف ہوا۔ گویا حافظہ کبھی تھا ہی نہیں۔ سامعہ باطل بہت دن سے تھا۔ رفتہ رفتہ وہ بھی حافظہ کی طرح معدوم ہوگیا۔ اب مہینے بھر سے یہ حال ہے کہ جو دوست آتے ہیں، رسمی پرسشِ مزاج سے بڑھ کر جو بات ہوتی ہے، وہ کاغذ پر لکھ دیتے ہیں"[۱۳۶]۔ گویا جنوری ۱۸۶۷ء میں کم و بیش پوری طرح بہرے ہوگئے۔ ایک خط میں لکھا ہے کہ "اگر اٹھوں تو دورانِ سر سے گر پڑوں"[۱۳۷]۔ گویا وہ فشارِ خون میں بھی مبتلا تھے اور ذیابیطس، فتق، ضعف بصر و سماعت، رعشہ، عارضہ قلنج، فساد و احتراقِ خون میں مبتلا مجموعۂ امراض تھے۔ ۱۸۶۸ء انھیں بیماریوں کی شدت میں کٹ گیا اور جب ۱۸۶۹ء آیا تو اُن پر غشی کے دورے پڑنے لگے۔ یادگار غالب میں حالؔی نے لکھا ہے کہ "جس روز انتقال ہوگا اس سے شاید ایک دن پہلے میں ان کی عیادت کو گیا تھا۔ اس وقت کئی پہر کے بعد افاقہ ہوا تھا اور نواب علاء الدین احمد خاں کے خط کا جواب لکھوا رہے تھے۔ اس کے جواب میں ایک فقرہ لکھوایا کہ "میرا حال مجھ سے کیا پوچھتے ہو۔ ایک آدھ روز میں ہمسایوں سے پوچھنا"[۱۳۸]۔ ۲ر ذیقعد ۱۲۸۵ھ/ ۱۵ر فروری ۱۸۶۹ء کو نجم الدولہ، دبیر الملک، نظام جنگ محمد اسداللہ خاں غالب وفات پاگئے۔

غالب نے اپنی تاریخِ وفات دو شعر کے ایک قطعہ کے آخری مصرع. مُرد غالب بگو کہ "غالب مُرد" کے الفاظ سے نکالی تھی لیکن وہ اس سال نہیں مرے۔ ان کی وفات کے بعد شعرا نے اس میں تصرف کرکے "آہ غالب مُرد" سے اُن کا سال وفات ۱۲۸۵ھ برآمد کیا۔ ایک خط بنام شاہ عالم (صاحب عالم) ۱۸۶۰ء میں لکھا کہ "یارب جب تک حضرت صاحب عالم کو مارہرہ میں اور انور الدولہ کو کالپی میں نہ دیکھ لوں اور ان سے ہم کلام نہ ہولوں، میری روح کو قبض کا حکم نہ ہو لیکن ۱۲۷۷ھ میں دو مہینے باقی ہیں۔ اب کے محرم سے اس ذالحجہ تک میرا مدعا حاصل ہوجائے"[۱۳۹]۔ یہ اشارہ اپنی اس پیش گوئی کی طرف تھا کہ میں ۱۲۷۷ھ میں مرجاؤں گا۔ اس کے علاوہ غالب نے ایک شعر بھی کہا تھا جس کا ذکر سید مقبول عالم کے نام ایک خط میں کیا ہے کہ "ایک شعر میں نے بہت دن سے کہہ رکھا ہے اس خیال سے کہ میرے بعد کوئی میرا دوست میرا مرثیہ لکھے اور اس شعر کو بند قرار دے کر ترکیب بند رقم کرے۔

رشکِ عرفی و فخرِ طالب مُرد　　اسداللہ خاں غالب مُرد [۱۴۰]

متعدد شعرا نے تاریخیں اور مرثیے لکھے جن میں الطاف حسین حالؔی، میر مہدی مجروح اور سالکؔ کے مرثیے امتیاز کے حامل ہیں۔ دلی دروازے کے باہر نماز جنازہ پڑھائی گئی جس میں شہر کے اکثر عمائد جیسے نواب ضیاء الدین احمد خان، نواب مصطفیٰ خان شیفتہ، حکیم احسن اللہ خاں وغیرہ شریک تھے[۱۴۱]۔ حضرت نظام الدین اولیاء کی درگاہ کے قریب، خاندانِ لوہارو کے ہڑواڑ میں، دفن ہوئے۔ سنگ مزار پر میر مہدی مجروح کے قطعۂ تاریخ

کے علاوہ خود غالب کا کہا ہوا محولہ بالا شعر بھی درج ہے۔ میر مہدی مجروح کا قطعہ یہ ہے:

کل میں غم و اندوہ میں با خاطرِ محزوں   تھا تربتِ استاد پہ بیٹھا ہوا غم ناک
دیکھا جو مجھے فکر میں تاریخ کی مجروحؔ   ہاتف نے کہا "گنجِ معانی ہے تہِ خاک"

۳ر ذیقعد ۱۲۸۵ء/ ۱۵ر فروری ۱۸۶۹ء کے مطابق غالب کی عمر بحساب سنین قمری تہتر برس تین مہینے ۲۳ دن اور بحساب عیسوی اکہتر برس ایک مہینہ اُنیس دن ہوتی ہے[۱۴۲]۔

• وحشت و شیفتہ اب مرثیہ کہہ دیں شاید   مرگیا غالبِ آشفتہ نوا کہتے ہیں

حواشی:

[۱] کلیات نثر فارسی، خط بنام مولوی سراج الدین احمد، ص ۱۵۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲] غالب کے خود نوشت حالات، اظہار الحق ملک، مشمولہ "احوال غالب"، مرتبہ مختار الدین احمد، ص ۲۷، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ، ۱۹۵۳ء

[۳] نادرات غالب، مرتبہ آفاق حسین آفاق، کراچی ۱۹۳۹ء

[۴] فسانۂ غالب، مالک رام، ص ۳۲، مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۷۷ء

[۵] خطوط غالب جلد دوم، مرتبہ غلام رسول مہر، خط بنام حبیب اللہ خاں ذکا، ص ۷۱۳-۷۱۴، لاہور ۱۹۶۹ء

[۶] یادگار غالب، الطاف حسین حالی، ص ۲۳،

[۷] کلیات نثر غالب، ص ۱۵۴، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۵ء

[۸] یادگار غالب بحوالہ بالا

[۹] کلیات غالب فارسی، قصیدہ نمبر ۵۸، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۱۰] غالب، غلام رسول مہر، ص ۱۷، شیخ مبارک علی طبع چہارم لاہور ۱۹۳۶ء

[۱۱] ایضاً، ص ۱۷-۱۸، بحوالہ بالا اور ذکرِ غالب، مالک رام، ص ۳۰، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۷۶ء

[۱۲] ریکارڈ انڈیا آفس بحوالہ ذکر غالب، مالک رام، ص ۳۰ بحوالہ بالا۔

[۱۳] یادگار غالب، الطاف حسین حالی، ص

[۱۴] ہرحروثم عبدالصمد، قاضی عبدالودود، مشمولہ احوال غالب، مرتبہ مختار الدین احمد، ص ۲۳۴، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ، ۱۹۵۳ء

[۱۵] ایضاً بحوالہ بالا، ص ۲۳۵

[۱۶] یادگار غالب، الطاف حسین حالی، ص ۱۴، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی ۱۹۸۶ء

[۱۷] ایضاً، ص ۱۴، بحوالہ بالا

[۱۸] احوال غالب، مرتبہ مختار الدین احمد، ص ۲۵۱-۲۵۷، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۵۳ء

[۱۹] خطوط غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، ص ۷۶۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۰] ایضاً ص ۷۵۵

[۲۱] خطوط غالب، جلد اوّل بحوالہ بالا، ص ۱۶۸-۱۶۹

[۲۲] غالب، غلام رسول مہر، ص ۳۸، ص ۷۰، بحوالہ بالا

[۲۳] خطوط غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، خط بنام سیف الحق منشی میاں داد خاں سیاح، ص ۶۹۲ بحوالہ بالا

[۲۴] خطوط غالب، غلام رسول مہر، جلد اوّل، ص ۱۶، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۵] خطوط غالب، بحوالہ بالا، ص ۱۳۹

[۲۶] غالب، غلام رسول مہر، ص ۷۹، طبع چہارم شیخ مبارک علی تاجر کتب لاہور ۱۹۳۶ء

[۲۷] دیکھیے کلیات نثر فارسی خط بنام میر اعظم علی، بحوالہ بالا

[۲۸] غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور، سرکاری دستاویزات ۱۸۰۵ء–۱۸۶۹ء، نیشنل ڈاکومینٹشن سینٹر، مقتدرہ قومی زبان، ص ۲۸۱، اسلام آباد ۱۹۹۷ء

[۲۹]National Archives of India, Political Department Proceeding No. 46 dated 2nd May 1828. Sea Official Record on Ghalib's Pursuit of Family Pension & Related Matters (1805-1869) P17-29, Compiled & Published by National Language Authority, Islamabad 1997.

[۳۰] ایضاً ص ۲۸–۳۰

[۳۱] مخطوطہ دیوانِ غالب، ذخیرۂ شیرانی، پنجاب یونیورسٹی لاہور

[۳۲] غالب، غلام رسول مہر، ص ۹۲ بحوالہ بالا

[۳۳] کلیاتِ نثر فارسی خط بنام چجمل، ص بحوالہ بالا

[۳۴] ایضاً

[۳۵] غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور سرکاری اسناد و دستاویزات (۱۸۰۵ء–۱۸۶۹ء) ص ۱۷–۲۸)، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۷ء

[۳۶] ایضاً، ص ۳۸

[۳۷] ایضاً، ص ۷۰ (اردو)

[۳۸] ایضاً ص ۳۱

[۳۹] ایضاً ص ۳۲

[۴۰] ایضاً ص ۳۲

[۴۱] ایضاً ۳۳

[۴۲] ایضاً ص ۳۳–۳۴، یہاں پانچ ہزار نہیں بلکہ تین ہزار صحیح ہیں

[۴۳] ایضاً ص ۳۴

[۴۴] خطوطِ غالب، جلد دوم، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۵۹۹، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۴۵] غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور، ص ۳۸–۳۹ بحوالہ بالا

[۴۶] ایضاً ص ۴۴

[۴۷] ایضاً ص ۴۷

[۴۸] ایضاً ص ۶۲

[۴۹] ایضاً ص ۶۳

[۵۰] ایضاً ص ۶۶

[۵۱] ایضاً ص ۶۸

[۵۲] ایضاً ص ۷۱–۷۲

[۵۳] ایضاً ص ۷۶

[۵۴] ایضاً ص۷۹
[۵۵] ایضاً ص۸۳
[۵۶] ایضاً ص۸۸
[۵۷] ایضاً ص۹۵-۹۶
[۵۸] ایضاً ص۱۱۱
[۵۹] ایضاً ص۱۱۳
[۶۰] ایضاً ص۱۵۴
[۶۱] ایضاً ص۱۱۶
[۶۲] ایضاً ص۱۲۲
[۶۳] ایضاً ص۱۲۸
[۶۴] ایضاً ص۱۳۶-۱۳۷
[۶۵] ایضاً ص۱۵۹
[۶۶] ایضاً ص۱۶۰
[۶۷] ایضاً ص۱۶۹
[۶۸] ایضاً ص۱۸۷
[۶۹] ایضاً ص۱۹۰
[۷۰] ایضاً ص۱۹۱
[۷۱] ایضاً ص۲۰۱
[۷۲] ایضاً ص۲۰۲
[۷۳] ایضاً ص۲۲۷
[۷۴] ایضاً ص۲۲۸-۲۲۹
[۷۵] ایضاً ص۲۳۰
[۷۶] ایضاً ص۲۳۲
[۷۷] ایضاً ص۲۳۷
[۷۸] ایضاً ص۲۳۷
[۷۹] ایضاً ص۲۵۳، اس بستہ کا اندراج نمبر ۵۸ مورخہ ۲۸/جون ۱۸۶۹ء ہے۔
[۸۰] غالب کا سفر کلکتہ اور کلکتے کا ادبی معرکہ، ڈاکٹر خلیق انجم، ص۱۰۴-۱۰۵، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی ۲۰۰۵ء
[۸۱] نامہ ہائے فارسی غالب، مرتبہ سید اکبر علی ترمذی، اُردو ترجمہ پرتو روہیلہ، ص۹۰، ادارہ یادگار غالب، کراچی ۱۹۹۹ء
[۸۲] ایضاً ص۹۲ بحوالہ بالا
[۸۳] ایضاً ص۱۵۷-۱۵۸ بحوالہ بالا

[۸۴] ایضاً ص ۱۵۷-۱۶۰، بحوالہ بالا

[۸۵] ایضاً، اردو ترجمہ پرتو روہیلہ بحوالہ بالا، ص ۱۷۲-۱۷۳

[۸۶] غالب، غلام رسول مہر، ص ۱۲۲، بحوالہ بالا

[۸۷] خطوط غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد اول، ص ۱۱، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۶۹ء

[۸۸] غالب، غلام رسول مہر، ص ۱۱۸، بحوالہ بالا

[۸۹] خطوط غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۱۷-۱۸، بحوالہ بالا

[۹۰] باغ دودر میں شامل غالب کے فارسی خطوط کا اردو ترجمہ، پرتو روہیلہ، ص ۶۳-۶۵، بزم علم و فن پاکستان اسلام آباد ۲۰۰۰ء

[۹۱] غالب از غلام رسول مہر، ص ۱۸۵-۱۸۶، طبع چہارم، شیخ مبارک علی تاجر کتب لاہور ۱۹۳۶ء

[۹۲] ایضاً ص ۱۸۸

[۹۳] یادگار غالب، الطاف حسین حالی، ص ، غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی ۱۹۸۶ء

[۹۴] نقد غالب، مرتبہ ڈاکٹر مختار الدین احمد، میں مشمولہ مضمون غالب بحیثیت محقق از قاضی عبدالودود، ص ۳۶۸، ص ۲۵۹، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۵۶ء

[۹۵] غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور، سرکاری اسناد و دستاویزات، پنجاب گورنمنٹ آرکائیوز، ص ۲۵۹، مطبوعہ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۷۷ء

[۹۶] ایضاً ص ۲۶۴-۲۶۵

[۹۷] نقد غالب، ص ۳۶۹، بحوالہ بالا

[۹۸] نقد قاطع برہان، ڈاکٹر نذیر احمد، ص ۲۳۶، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی ۱۹۸۵ء

[۹۹] نقد قاطع بُرہان، ڈاکٹر نذیر احمد، ص ۲ اور ص ۸۰، بحوالہ بالا

[۱۰۰] ایضاً ص ۲۲۲ (حاشیہ)، بحوالہ بالا

[۱۰۱] ایضاً ص ۲۳۸، بحوالہ بالا

[۱۰۲] ایضاً ص ۲۵۳، بحوالہ بالا

[۱۰۳] ایضاً ص ۱۸، بحوالہ بالا

[۱۰۴] ایضاً ص ۹

[۱۰۵] ایضاً ص ۱۰

[۱۰۶] ایضاً ص ۱۱۱ اور فارسی عبارت از قاطع برہان تالیف میرزا غالب، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۲۲، پٹنہ۔

[۱۰۷] قاطع بُرہان، میرزا غالب، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۲۲، پٹنہ، سن ندارد

[۱۰۸] ایضاً، ص ۴۲

[۱۰۹] خطوط غالب جلد اول، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۱۱۱، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۱۰] نقد قاطع برہان، نذیر احمد، ص ۱۳-۱۴، نئی دہلی ۱۹۸۵ء

[۱۱۱] ایضاً، ص ۲۲، بحوالہ بالا

[۱۱۲] ایضاً، ص ۲۲-۲۳

[۱۱۳] خطوطِ غالب، جلد دوم، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۷۰۵، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۱۴] ایضاً ص ۶۷۹-۶۸۰

[۱۱۵] ایضاً، ۷۱۵-۷۱۶

[۱۱۶] ایضاً ص ۷۱۶-۷۱۷

[۱۱۷] ذکرِ غالب، مالک رام، ص ۱۷۸-۱۷۹، مکتبہ جامعہ دہلی، ۱۹۷۶ء

[۱۱۸] ایضاً ص ۱۸۰

[۱۱۹]Punjab Govt. Archives "B", Proceedings No. 38/39 dated December 1866, P. 264, Published by National Language Authority, Islamabd 1997

[۱۲۰] ذکرِ غالب، رام مالک رام، ۱۸۴-۱۸۵، مکتبۂ جامعہ نئی دہلی ۱۹۷۶ء، اور غالب از غلام رسول مہر، ص ۴۳۱، شیخ مبارک علی لاہور ۱۹۳۶ء

[۱۲۱] قاطع برہان و رسائل متعلقہ، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۱۸۶، ادارہ تحقیقاتِ اردو، پٹنہ ۱۹۶۷ء

[۱۲۲] ایضاً، ص ۱۹۶

[۱۲۳] ایضاً، ص ۲۶۴

[۱۲۴] تیغِ تیز، ایضاً ص ۲۶۸

[۱۲۵] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، ص ۵۸۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۲۶] خطوطِ غالب، جلد اول، ص ۱۱۵، بحوالہ بالا

[۱۲۷] تیغِ تیز از غالب مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۲۶۴، پٹنہ ۱۹۶۷ء

[۱۲۸] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، ص ۷۵۱، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۲۹] خطوطِ غالب، جلد اول، ص ۵۲، بحوالہ بالا

[۱۳۰] ایضاً، ص ۲۵۷

[۱۳۱] ایضاً، جلد دوم، ص ۵۷۲، بحوالہ بالا

[۱۳۲] خطوطِ غالب، جلد دوم، غلام رسول مہر، ص ۷۳۱، بحوالہ بالا

[۱۳۳] خطوطِ غالب، جلد اول، ص ۴۴۹، بحوالہ بالا

[۱۳۴] خطوطِ غالب، جلد اول، ص ۱۲۶، بحوالہ بالا

[۱۳۵] خطوطِ غالب، جلد دوم ص ۷۰۸، بحوالہ بالا

[۱۳۶] ایضاً، ص ۷۱۲، بحوالہ بالا

[۱۳۷] ایضاً، ص ۸۸۹، بحوالہ بالا

[۱۳۸] یادگارِ غالب، الطاف حسین حالی، ص ۹۹-۱۰۰، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۱۹۸۶ء

[۱۳۹] خطوطِ غالب، جلد دوم، ص ۵۸۸، بحوالہ بالا

[۱۴۰] ایضاً، ص ۵۹۱۔۵۹۲، محولہ بالا

[۱۴۱] یادگار غالب، محولہ بالا، ص ۱۰۰

[۱۴۲] غالب، غلام رسول مہر، حاشیہ صفحہ ۳۳۸، شیخ مبارک علی، لاہور، ۱۹۳۶ء

تیسرا باب

سیرت، شخصیت اور مزاج

آیئے غالبؔ کی تصانیف وشاعری کے مطالعے سے پہلے اُن کی سیرت، شخصیت اور مزاج کو بھی دیکھتے چلیں تاکہ ان کی انفرادیت کے خدوخال واضح ہوسکیں۔ غالب، انسان اور شاعر دونوں حیثیتوں میں، اپنے زمانے سے الگ اور برسرِ پیکار نظر آتے ہیں۔ ہر منفرد ہستی کی طرح ان کی فکر اور ان کے خیال پر اعتراض ہوتے ہیں اور اُن کی مخالفت کی جاتی ہے۔ ان کے عام کردار، ان کے مذہب وعقائد اور اخلاق پر نہ صرف ناپسندیدگی کا اظہار کیا جاتا ہے بلکہ ان کی شاعری کو بھی قبول نہیں کیا جاتا مگر وہ اپنے راستے پر نہایت ثابت قدمی کے ساتھ چلتے رہتے ہیں جس کا نتیجہ یہ برآمد ہوتا ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کی انفرادیت اُجاگر ونمایاں ہوتی جاتی ہے اور رفتہ رفتہ وہ پوری طرح اپنے دور پر چھا جاتے ہیں۔ انھیں احساس ہے کہ تخلیقی سطح پر جو کچھ انھوں نے کیا اس کی داد نہیں ملی

"مجھے اپنے ایمان کی قسم میں نے اپنی نظم ونثر کی داد بہ اندازہ بایست پائی نہیں۔ آپ ہی کہا آپ ہی سمجھا۔ قلندری وآزادگی، ایثار وکرم کے دواعی میرے خالق نے مجھ میں بھر دیے ہیں، بقدر ہزار یک ظہور میں نہ آئے"[۱]

لیکن ساتھ ہی انھیں پختہ یقین ہے کہ ان کا نام ونشان قیامت تک باقی رہے گا۔ محمد عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں۔

"نظم ونثر کی قلمرو کا انتظام ایزد دانا وتوانا کی عنایت واعانت سے خوب ہو چکا۔ اگر اُس نے چاہا تو قیامت تک میرا نام ونشان باقی وقائم رہے گا"۔[۲]

آج ہم دیکھتے ہیں کہ بدلی ہوئی زندگی نے ان باتوں کو ترک کر دیا ہے جنھیں انھوں نے ترک کیا تھا اور ان راہوں کو قبول کر لیا ہے جن کو غالب نے اختیار کیا تھا۔ ہمیں انھیں اپنے زمانے کے نمائندہ ہونے سے زیادہ اپنے زمانے کا بنانے والا کہنا چاہیے۔ ان کے مزاج وکردار کی اہم صفت یہ ہے کہ وہ ایک دور کو دوسرے دور میں مدغم کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

غالب کو ساری عمر ناکامیوں سے کام رہا۔ ان ناکامیوں نے اُن کو زندگی میں ایسے نئے نئے تجربوں سے گزارا کہ ان کا باطن روشنیوں سے بھر گیا اور آنے والا زمانہ انھیں دکھائی دینے لگا۔ یہی ان کی بصیرت تھی اور اسی وجہ سے وہ ہمیشہ پُر امید رہے۔ پانچ سال کے تھے تو ان کے والد عبداللہ بیگ خاں الور میں میدانِ جنگ

میں مارے گئے۔ نو سال کے تھے کہ ان کے سرپرست اور لاولد چچا نصراللہ بیگ خاں ہاتھی سے گر کر مر گئے۔ جوانی سے لے کر پختہ عمر تک پنشن کے مقدمے میں اُلجھے رہے۔ ذلتوں اور رسوائیوں سے دوچار ہوئے اور ناکام رہے۔ ریذیڈنٹ دہلی اور اسٹرلنگ سکرٹر گورنمنٹ کلکتہ نے ان کے مطالبے کو تسلیم کیا لیکن کچھ ہی عرصے بعد ریذیڈنٹ معزول ہو گئے اور اسٹرلنگ صاحب بہ مرگِ ناگاہ مر گئے۔ جب میرزا غالب کلکتہ سے اپنے دوست ابوالقاسم خاں کے توسط سے کرنیل ہنری کی سفارشی چٹھی بنام ریذیڈنٹ کول بروک لے کر دہلی پہنچے تو وہ ریذیڈنٹ کے عہدے سے ہٹا دیا گیا اور اس کی جگہ فرانسیسی ہاکنس مقرر ہوا جو غالب کے حریف نواب شمس الدین احمد خاں والیِ فیروز پور جھرکہ کا دوست تھا۔ اُس نے کول برک کی مرتبہ رپورٹ، جو میرزا کے حق میں تھی، رد کر کے نئی رپورٹ بھیج دی جو میرزا کے خلاف تھی۔ ادھر میرزا مطمئن تھے کہ چیف سیکریٹری کلکتہ نے حق رسی کا پختہ وعدہ کر لیا ہے۔ اتفاق دیکھیے کہ ہاکنس کی رپورٹ ۴؍مئی ۱۸۳۰ء کو دہلی سے روانہ ہوئی اور ابھی چیف سیکریٹری اسٹرلنگ کے سامنے پیش نہیں ہوئی تھی کہ اس کا بھی انتقال ہو گیا۔ اب اس کی جگہ جارج سوئنٹن چیف سیکریٹری مقرر ہوا۔ میرزا نے اس کے نام بھی سفارشی چٹھی کا انتظام کیا لیکن وہ یکایک ولایت چلا گیا:

سیہ گلیم ہوں لازم ہے میرا نام نہ لے
جہاں میں جو کوئی فتح و ظفر کا طالب ہے

کلکتہ کی بھری محفل مشاعرہ میں (جس میں کثیر تعداد میں لوگ شریک تھے) میرزا کو بے عزت کرنے کے لیے ان کے کلام پر اعتراض کرائے گئے اور آخر میں انھیں خود ہی معذرت بھی کرنی پڑی۔ یہ سب کچھ ان کے مزاج کے خلاف تھا۔ اپنے مزاج کے بارے میں تفتہ کو ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "ہر چند اعتراض اُن کا لغو اور پُرسش ان کی بے مزہ ہو مگر ہمارا یہ منصب نہیں کہ جواب نہ دیں یا سائل سے بات نہ کریں" [۳]۔ غالب اپنے خطوط میں اپنی پریشانیوں اور ناکامیوں کو "نحوستِ طالع کی تاثیر" کہتے ہیں [۴] اور لکھتے ہیں کہ "بعد ایک زمانے کے بادشاہِ دہلی نے پچاس روپے مہینہ مقرر کیا۔ اُن کے ولی عہد نے چار سو روپے سال۔ ولی عہد اس تقرر کے دو سال بعد مر گئے۔ واجد علی شاہ کی سرکار سے بہ صلۂ مدح گستری پانسو روپے سال مقرر ہوئے، وہ بھی دو برس سے زیادہ نہ جیے یعنی اگرچہ اب تک جیتے ہیں مگر سلطنت جاتی رہی اور تباہیِ سلطنت دو ہی برس میں ہوئی۔ دلّی کی سلطنت کچھ سخت جان تھی۔ سات برس مجھ کو روٹی دے کر بگڑی۔ ایسے طالع کُش اور محسن سوز کہاں پیدا ہوتے ہیں۔ اب جو والیِ دکن کی طرف رجوع کروں یاد رہے کہ متوسط یا مر جائے گا یا معزول ہو جائے گا اور ملک میں گدھے کے ہل پھر جائیں گے۔ اے خداوند بندہ پرور یہ سب باتیں وقوعی اور واقعی ہیں" [۵]۔ علاء الدین خاں علائی نے لڑکے کی پیدائش پر تاریخی نام اور تاریخ ولادت کی فرمائش کی تو لکھا "تیری جان کی قسم میں نے پہلے لڑکے کا اسم تاریخی نظم کر دیا تھا اور وہ لڑکا نہ جیا۔ مجھ کو اس وہم نے گھیرا ہے کہ میری نحوست طالع کی تاثیر ہے۔ میرا ممدوح جیتا نہیں۔ نصیرالدین حیدر اور امجد علی شاہ ایک ایک قصیدے میں چل دیے۔ واجد علی شاہ تین قصیدوں کے متحمل ہوئے، پھر نہ سنبھل سکے۔ جس کی مدح میں دس بیس قصیدے کہے گئے وہ

عدم سے بھی پرے پہنچا"[۶]۔ سات اولادیں ہوئیں، وہ سب مرگئیں۔ زین العابدین خاں عارفؔ کو گود لیا۔ وہ بھی عین جوانی میں اللہ کو پیارے ہوگئے۔ جُوا خانہ چلانے کے الزام میں جیل کی ہوا کھائی۔ چھوٹے بھائی میرزا یوسف جوانی میں مجنون و دیوانہ ہوگئے اور جب غدر ۱۸۵۷ء کا عذاب سارے معاشرے کو جڑ سے اکھاڑ پھینک رہا تھا، وہ بھی مرگئے اور انھیں گھر کی چادروں میں لپیٹ کر مسجد کے صحن میں دفن کیا۔ زوجۂ غالب امراؤ بیگم نے غدر کی لوٹ مار کے خوف سے اپنی ساری جمع پونجی اور سارے خاندانی زیورات حویلی کالے خاں کے تہہ خانے میں رکھوا دیے۔ غدر میں وہ حویلی بھی لُٹ گئی ؎ آگ بھڑکی مینہ اگر دم بھر کھُلا۔ اب سارا خاندان کنگال ہوگیا: ؎ مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہوگئیں :

ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے
جسے نصیب ہو روزِ سیاہ میرا سا
وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیوں کر ہو

رام پور سے واپس ہوئے اور پُل پار کیا تو فوراً بعد پُل ٹوٹ گیا۔ میرزا غالب اِدھر رہ گئے اور ان کا سارا سامان اُدھر رہ گیا۔ معلوم ہوتا ہے کہ قدرت انھیں زندہ رکھنا چاہتی تھی لیکن بے سروسامانی کے ساتھ۔ ان سب مصائب اور آرام کے باوجود وہ ہمیشہ پُر امید رہے، مایوس نہیں ہوئے اور زندگی سے مردانہ وار مقابلہ کرتے رہے۔ ان کے [illegible] سے معلوم ہوتا ہے کہ زندگی سے انھیں گہرا پیار ہے۔ وہ مومن خاں مومن کی طرح اپنی ذات میں سمٹ کر نہیں رہ گئے بلکہ کشمکشِ حیات نے انھیں ایسے تجربوں سے مالا مال کیا جن سے ان کی شاعری وہ بن گئی جو وہ ہے اور آئندہ رہے گی۔

ایک طرف وہ خود کو طبقۂ خواص میں شامل سمجھتے تھے، جو وہ تھے لیکن ساتھ ہی ان کی مالی و معاشی حالت بہت کمزور تھی۔ وہ قرض لیتے اور خوب لیتے اور جب یافت ہوتی تو اُسے اُتار دیتے اور نئے قرض کی سبیل پیدا کرتے۔ وہ ساری عمر ایک خوف میں مبتلا رہے۔ عزت کا خوف، ناکامیوں کی ذلتوں کا خوف۔ تہذیب کی دیواریں ڈھے جانے کا خوف، غدر کے بعد اپنی جان بچانے کا خوف۔ ۵/دسمبر ۱۸۵۷ء کو ایک خط بنام تفتہ میں لکھتے ہیں:

> "مبالغہ نہ جاننا امیر غریب سب نکل گئے۔ جو رہ گئے تھے نکالے گئے۔ جاگیردار، پنشن دار، دولت مند، اہل حرفہ کوئی بھی نہیں ہے۔ مفصل حال لکھتے ہوئے ڈرتا ہوں ملازمانِ قلعہ پر شدت ہے۔ بازپُرس اور دارو گیر میں مبتلا ہیں"۔[۷]

۶/مارچ ۱۸۵۸ء کے ایک اور خط میں تفتہ ہی کو لکھتے ہیں کہ "اگر اس حاکم کے سررشتہ دار من پھول سے تمہاری آشنائی ہوتی تو تم ہی اوپر اوپر ایک خط لکھ کر ان کو بھیج دیتے کہ غالب ایک فقیر گوشہ نشین اور بے گناہِ محض اور واجب الرحم ہے"[۸]۔ اسی خوف کے باعث غدر کے حالات میں "دستنبو" کے نام سے روزنامچہ لکھا اور اسے

چھپوا کر حکام کو بھجوائی تا کہ معلوم ہو سکے کہ غالبؔ اس غدر میں کسی طرح بھی باغیوں کے ساتھ نہیں تھا اور اس لیے "دستنبو" پر میرزا نوشہ اور نجم الدولہ دبیر الملک، نظام جنگ لکھنے کو منع کیا اور لکھا کہ "زنہار عرف نہ لکھیں۔ نام اور تخلص بس۔ اجزائے خطابی کا لکھنا نامناسب بلکہ مضر ہے مگر ہاں نام کے بعد لفظ بہادر کا اور بہادر کے بعد تخلص: اسد اللہ خان بہادر غالب"[۹]۔ میرؔ نے بھی اس سے بُرا زمانہ دیکھا تھا لیکن اُن کی آواز، میر اور کلامِ میر کو دل سے پسند کرنے کے باوجود، میر کی سی آواز نہیں بنتی۔ میرؔ اس تہذیب کا جزو تھے اور اسی میں رہنا اور اُسی کی ترجمانی کرنا چاہتے تھے۔ غالب اس تہذیب کا جزو ہونے کے ساتھ اس تہذیب سے بھاگ بھی جانا اور ایک نئی دنیا بسانا چاہتے تھے۔ یہ کام غالب اپنی عملی زندگی میں تو نہ کر سکے لیکن شاعری میں، تخلیقی سطح پر، کر گزرے۔

رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو

غور کیجیے تو غالب کے زمانے سے لے کر آج تک ہم سب اپنی اس تہذیب سے مسلسل فرار اختیار کیے ہوئے ہیں۔ غالبؔ اپنی تہذیب کی گرتی دیواروں کی حفاظت کا خیال تو کرتے ہیں لیکن اب یہ عمل اُن کے لیے قفس کے ایک گوشے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس تضاد نے زندگی کو دیکھنے کے زاویوں کو بدل دیا اور اب انھیں، تہذیب وفکر کی سطح پر کلیسا آگے اور کعبہ پیچھے نظر آنے لگا:

ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ میرے پیچھے ہے، کلیسا مرے آگے

غالب کو یقین تھا کہ یہ سب کچھ جو نظر آ رہا ہے وہ محض فریب ہے۔ یہ ساری محفلیں چراغِ آخر شب اور چند روزہ ہیں۔ ۱۸۵۴ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں: "مشاعرہ یہاں شہر میں کہیں نہیں ہوتا۔ قلعے میں شہزادگانِ تیموریہ جمع ہو کر کچھ غزل خوانی کر لیتے ہیں میں کبھی اس محفل میں جاتا ہوں اور کبھی نہیں جاتا اور یہ صحبت خود چند روزہ ہے۔ اس کو دوام کہاں۔ کیا معلوم ہے اب ہی نہ ہو۔ اب کے ہو تو آئندہ نہ ہو"[۱۰] جو کچھ تھا وہ نہیں ہے۔ جو کچھ ہے وہ نہیں تھا اور نہ رہے گا۔ یاد رہے کہ "کلیسا مرے آگے" والی غزل قلعۂ معلّٰی کے مشاعرے کی غزل ہے[۱۱]۔ غیر یقینی کی اسی کشمکش سے اُن کے ہاں تشکیک کا رویہ پیدا ہوا جس سے وہ رویے پیدا ہوئے جو تہ دار اور پے چیدہ تھے اور جب غالب نے اپنے ان تجربوں کو بیان کیا تو وہ اتنے مختلف تھے کہ یہ روایتی معاشرہ ان کو نہ سمجھ سکا اور کہنے لگا: نگران کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے۔ اب کعبہ نہیں کلیسا اُن کے سامنے تھا۔ گزشتہ کم و بیش دو سو سال سے ہماری تہذیب "کلیسا مرے آگے" کے اسی رُخ پر سفر کر رہی ہے۔ غالب نے اسے دیکھ اور بھانپ لیا تھا۔ کعبہ ان کا ایمان ضرور تھا لیکن جب کلیسا سامنے آیا تو تشکیک نے ایک نئی دنیا اُن کے سامنے لا کھڑی کی۔ وہ اپنی عملی زندگی میں ہاتھوں کی پناہ سے تلوار کا وار روک کر گھائل ہوتے رہے لیکن اپنی شاعری میں وہ اسے دکھاتے رہے جو وہ خود دیکھ رہے تھے۔ ان رویوں سے مل کر خدا سے شکوہ و شکایت کا ایک دلچسپ رویہ

پیدا ہوا:

”سنتے ہیں کہ نومبر میں مہاراجہ کو اختیار ملے گا مگر وہ اختیار ایسا ہوگا جیسا خدا نے خلق کو دیا ہے۔ سب کچھ اپنے قبضۂ قدرت میں رکھا، آدمی کو بدنام کیا ہے“ [۱۲]۔

”سنو عالم دو ہیں۔ ایک عالم ارواح اور ایک عالم آب و گل۔ حاکم ان دونوں عالموں کا وہ ایک ہے۔ ہر چند قاعدۂ عام یہ ہے کہ عالم آب و گل کے مجرم عالم ارواح میں سزا پاتے ہیں لیکن یوں بھی ہوا ہے کہ عالم ارواح کے گنہ گار کو دنیا میں بھیج کر سزا دیتے ہیں“ [۱۳]۔

قربان علی ایک سالک کے نام ایک خط میں لکھا کہ: ”خدا تجھ کو جیتا رکھے اور تیرے خیالات و احتمالات کو صورتِ وقوع دے۔ یہاں خدا سے بھی توقع باقی نہیں۔ مخلوق کا کیا ذکر۔ کچھ بن نہیں آتی۔ اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں“ [۱۴]۔ ۱۱ر جولائی ۱۸۶۴ء کے ایک خط میں لکھا: ”میں تو اپنے باب میں خدا سے ناامید ہو کر کافرِ مطلق ہو گیا ہوں۔ موافق عقیدہ اہلِ اسلام جب کافر ہو گیا تو مغفرت کی بھی توقع نہ رہی۔ چل بھی نہ دُنیا نہ دین مگر تم حق الوسع مسلمان بنے رہو اور خدا سے ناامید نہ ہو۔ ان مع العسر یسرا (یعنی تنگی کے ساتھ کشائش بھی ہے) کو اپنا نصب العین رکھو۔ ورطریقت ہر پہ پیشِ سالک آید خیر اوست“ [۱۵]۔ وہ اپنی بدبختی کو عطیۂ خداوندی سمجھتے تھے اسی لیے شکوہ و شکایت کا یہ رویہ ان کے ہاں پیدا ہوا:

زندگی اپنی جب اس رنگ سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

اے سبزۂ سرِ راہ از جور پاچہ نالی
در کیش روز گاراں گلِ خوں بہا ندارد

خدا سے شکوہ شکایت کی یہ روایت اقبالؔ تک بھی پہنچی لیکن اقبال کے ہاں اس میں واسوخت شامل ہوگئی۔ واسوخت میں شاعر مجازی معشوق کی بے وفائی و ہرجائی پن پر اُسے جلی کٹی سناتا ہے۔ اقبال نے معشوقِ حقیقی کے ہرجائی پن پر جلی کٹی سنانے کا یہی کام کیا اور اسی لیے اس میں خدا مجازی معشوق کے درجے پر نظر آتا ہے۔ غالب کے ہاں واسوخت والا یہ رویہ نہیں ہے۔ وہ خدا کو برتر و اولیٰ ماننے کے ساتھ کُھل کر بات کرتے ہیں اور جو کچھ اُن پر گزری اور جو کچھ انھوں نے شعور کی آنکھ سے دیکھا اُسے تخلیقی شائستگی کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں:

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے بہلانے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

یہی آزادہ روی اور شائستگی وہ میلانِ طبع ہے جس پر ان کی انفرادیت قائم ہے۔

آزادہ رو ہوں اور مرا مسلک ہے صلح کُل
ہرگز کبھی کسی سے عداوت نہیں مجھے

تفتہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں ”بندہ پرور میں تو بنی آدم کو، مسلمان یا ہندو یا نصرانی، عزیز رکھتا ہوں اور اپنا

بھائی گنتا ہوں۔ دوسرا مانے یا نہ مانے'' [۱۶]۔ یہی آزادہ روی ان کے کردار، ان کی سیرت اور ان کے مزاج کی ترجمان ہے۔

اُن کا خاندان بھی، جس پر انھوں نے بار بار اظہارِ افتخار کیا ہے، دوسرے خاندانوں کے مقابلے میں آزاد تھا۔ غالب کے دادا ترک تورانی مورث قوقان بیگ خاں پہلے پہل ہندوستان آئے تھے اور ابھی ان کی دو ہی پشتیں یہاں ہوئی تھیں۔ باہر سے آنے والے دوسرے خاندان عام طور پر سلطنتِ مغلیہ کے فرماںبردار تھے اور مغل بادشاہ کو اپنا حاکم و بادشاہ سمجھتے تھے لیکن غالب کے خاندان والے زیادہ تر مرہٹوں کی فوج سے وابستہ رہے۔ جب جنرل لیک نے آگرہ فتح کیا تو نصر اللہ بیگ خاں وہاں مرہٹوں کی طرف سے صوبے کے حاکم تھے اور مفتوح ہونے کے بعد انگریزی فوج میں شامل ہو گئے تھے۔ غالب نے سو پشت سے اپنا پیشہ سپاہ گری بتایا ہے اور اسے شاعری سے زیادہ باعزت ٹھہرایا ہے۔ دیکھا جائے تو یہ سپاہ گری بھی ایک طرح کی آزادہ روی تھی۔ ان کے بزرگ کسی حکومت کے سپاہی نہیں تھے۔ بلکہ (Soldiers of Fortune) تھے جو اپنی پسند کے مطابق لڑتے اور اس پر فخر کرتے تھے۔ آزادہ روی کا یہی رویہ غالب کو بھی ورثے میں ملا تھا۔

غالب کی پرورش بھی اس طرح ہوئی کہ انھیں آزاد رہنے کا ہر طرح موقع ملا۔ والد کی ہلاکت کے بعد اُن کے چچا نصر اللہ بیگ خاں ہی ان کے سرپرست تھے۔ یہاں وہ خوش حالی اور آزادی تھی جو اس دور میں شرفاء کے لڑکوں کو ملتی تھی۔ ایک درجہ اخلاق، مروّت اور وضع داری کا ضرور تھا جسے قدرتی طور پر غالب نے قبول کیا۔ وہ ہمیشہ کپڑوں سے درست رہتے اور دوسروں کو بھی اسی طرح دیکھنے کے خواہاں تھے۔ اگر کسی کے کپڑے درست نہ ہوتے تو اُسے اپنے کپڑے تک دینے کو آمادہ رہتے۔ اخراجات کے سلسلے میں بھی انھوں نے اپنے گھر کی آزادہ روی اختیار کی، اللّے تللّے سے خرچ کیا اور ساری عمر مشکلات کا سامنا کیا۔ غالب کی زندگی میں روپیہ پیسہ حاصل کرنے کی تگ و دو کا بڑا حصہ ہے مگر یہ تلاش اس آدمی کی نہیں ہے جو روپے کا بھوکا یا حریص ہو۔ وہ جانتے تھے کہ آزادگی کی زندگی بسر کرنے کے لیے پیسے کا ہونا بھی ضروری ہے اور اسے حاصل کرنے میں انھوں نے بہت تکلیفیں اُٹھائیں، دور قریب کے سفر کیے۔ اُمراء و حکام کی تعریفیں کیں۔ ان کی مدح میں قصیدے لکھے لیکن مزاج کی آزادہ روی کے باعث خود ہی، اندر ہی اندر، اپنے پر لعن طعن بھی کرتے رہے۔ یہ سارے کام اُن کی آزاد طبیعت پر بار تھے۔

اور میں وہ ہوں کہ گرجی میں کبھی غور کروں
غیر کیا خود مجھے نفرت مری اوقات سے ہے
لیے جاتی ہے کہیں ایک توقع غالب
جادۂ رہ کششِ کافِ کرم ہے ہم کو

اس تگ و دو سے جب روپیہ پیسہ ہاتھ آ جاتا اُسے سینت کر نہ رکھتے بلکہ آزادی سے خرچ کر ڈالتے۔ وہ ساری عمر تنگ دست ضرور ہے مگر تنگ دستی نے بھی اُنھیں تنگ دلی سے آزاد رکھا۔ بے نیازی ان پر اس قدر غالب تھی

کہ وہ بددل، بدمزاج یا ایذا رساں بھی نہ ہوئے۔

خوشحال خاندان کے ایک فرد کی حیثیت سے آزاد زندگی بسر کرنے کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ وہ بھی اس دور کے شرفا کی طرح عیش پرستی میں پڑے رہے۔ ہر قسم کے کھیلوں جیسے پتنگ بازی اور چوسر، شطرنج وغیرہ میں دل کھول کر حصہ لیا۔ اس میں بازی لگا کر کھیلنے کو عام بات سمجھا۔ بعد میں دو دفعہ پکڑے بھی گئے اور ایک بار جیل کی سزا بھی کاٹی۔ اس سزا کا انھیں بڑا غم تھا۔ ذلت کے احساس نے انھیں نڈھال کر دیا تھا۔ دسمبر ۱۸۵۲ء میں تفتہ کے نام ایک خط میں لکھا: ”بوڑھا ہو گیا ہوں، بہرا ہو گیا ہوں۔ سرکار انگریزی میں بڑا پایہ رکھتا تھا۔ رئیس زادوں میں گنا جاتا تھا۔ پورا خلعت پاتا تھا۔ اب بدنام ہو گیا ہوں اور ایک بڑا دھبا لگ گیا ہے“ [۱۷]۔ مگر اُن کے دوست احباب نے انھیں کسی طرح ذلیل نہ سمجھا اور ان کی عزت اسی طرح قائم رہی۔ نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ بھی ان سے ملاقات کے لیے تواتر سے جاتے رہے۔ شراب اور ”جسم“ کی طرف رغبت بھی گھر کی زندگی ہی سے ہو گئی تھی۔ انھوں نے بھی گوئٹے کی طرح متعدد معاشقے کیے۔ جنسی زندگی کے تعلق سے بھی وہ پوری طرح آزاد رہے۔ شادی اُن کے لیے جی کا جنجال تھی۔ کسی ایک سے بندھ جانا اُن کی طبع آزاد پر گراں تھا۔ امراؤ بیگم سے اپنی شادی کو انھوں نے ایک قید قرار دیا ہے اور دوستوں کی بیویوں کی موت پر رشک کیا ہے اور اگر کسی نے پہلی کے مرنے پر دوسری کرنے کا ذکر کیا تو وہ تعجب کرتے ہیں کہ ایک بیڑی کٹ جانے پر وہ دوسری بیڑی پیر میں کیوں ڈال رہا ہے۔ تفتہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”اللہ اللہ ایک وہ ہیں کہ دو بار ان کی بیڑیاں کٹ چکی ہیں۔ ایک ہم ہیں کہ ایک اوپر پچاس برس سے جو پھانسی کا پھندا گلے میں پڑا ہے، نہ تو پھندا ہی ٹوٹتا ہے نہ دم ہی نکلتا ہے۔ اس کو سمجھاؤ کہ میں تیرے بچوں کو پال لوں گا تو کیوں بلا میں پھنستا ہے“ [۱۸]۔ اس سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ بے رحم و بے وفا آدمی ہیں مگر وہ جس خلوص اور سچائی سے اپنے اس جذبے کا اظہار کرتے ہیں، معلوم ہوتا ہے کہ یہ کامل آزادی کی وہ خواہش ہے جو ان سے یہ کچھ کہلوا رہی ہے۔ کسی ایک کا ہو کر رہ جانا آزادہ روی کے خلاف عمل تھا لیکن ساتھ ہی ہم یہ بھی دیکھتے ہیں، جیسا کہ ان کے خطوط سے پتا چلتا ہے، کہ زندگی بھر اپنی بیوی کا ہر طرح سے خیال رکھا۔ حُسن پرستی ان کے مزاج میں تھی اور اس وقت کے سارے ماحول میں رچی بسی ہوئی تھی مگر یہاں بھی وہ آزادہ روی سے چلے۔ ان کی شاعری سے عشق کا جو حال واضح ہوتا ہے اس میں چھیڑ چھاڑ ہے، جسم و روح کی لذت ہے مگر ساتھ ہی آزادگی کی روح بھی موجود ہے۔ معشوق سے بھی، برابر کی چوٹ میں، انھیں زیادہ لطف آتا ہے۔

ذہنی زندگی میں بھی غالب آزاد رہے۔ جس ماحول میں وہ پلے بڑھے وہ رنگ رلیوں کا ماحول ہوتے ہوئے عالموں اور فاضلوں کا ماحول بھی تھا۔ علوم متداولہ کا علم ہر شریف زادے کو دیا جاتا تھا۔ غالب نے بھی مروجہ علوم و فنون کی تعلیم حاصل کی۔ اُن کے ذہن نے آزاد طریقے پر ان سب علوم اور اپنی تعلیم کو قبول کیا۔ اُن کا حافظہ بہت اچھا تھا اور وہ عالموں کے درمیان بیٹھ کر اُن کی سطح و معیار کی باتیں کرتے تھے اور اپنی جدت سے دوسروں پر فوقیت لے جاتے تھے۔ اُن کے دور کا ایک اہم و علمی رجحان ”تصوف“ تھا۔ وہ اس کے

نکات و رموز سے اچھی طرح آگاہی رکھتے تھے۔ مذہبی بحثیں بھی اس دور میں عام تھیں۔ ان پر بھی غالب کے خیالات ان کی شاعری اور خصوصاً ان کے خطوط میں ہمیں ملتے ہیں۔ آزادہ روی کے مزاج کی وجہ سے وہ مذہبی رسوم کے کبھی پابند نہیں ہوئے

جانتا ہوں ثوابِ طاعت و زہد   پر طبیعت اِدھر نہیں آتی

کلام غالب (اردو و فارسی) کے متعدد اشعار ان کی آزادہ روی کا اظہار کرتے ہیں:

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا
ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

اُن کی طبع آزاد نے مذہبی تنگ نظری سے انھیں آزاد و بالا رکھا بقول مولانا روم ؎
مولا آں باشد کہ آزادت کند

گلیوں میں میری نعش کو کھینچے پھرو کہ میں
سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا
نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں
شبِ فراق سے روزِ جزا زیاد نہیں

غالب اس دور میں اس مذہبی آزادی کے علم بردار نظر آتے ہیں جو اُن کے زمانے میں یورپ میں عام ہو رہی تھی وہ یورپ کی اس فضا سے یقیناً متعارف نہیں تھے لیکن ان کے مزاج میں یہ لہر موجود تھی اسی لیے ان کی شاعری آنے والے دور کے مزاج و رنگ کی نمائندہ و ترجمان بن جاتی ہے۔ غالب کی یہ آزادہ روی بے راہ روی نہیں تھی بلکہ یہ زندگی کو وسیع و عمیق نظر سے دیکھنے کا نتیجہ تھی جس کی بنا پر غالب ہر تنگ راہ سے آزاد ہو کر کائنات کی ہر شے کا، چاہے وہ پست ہو یا بلند، پوری رواداری سے مطالعہ کرتے تھے۔ نطشے (۱۸۴۴ء–۱۹۰۰ء) جب پیدا ہوا غالب (۱۷۹۷ء–۱۸۶۹ء) کی عمر ۴۷ سال تھی۔ اُس نے علوی انسان کا جو فلسفہ پیش کیا اس معیار پر ہمارے ہاں غالب پورا اُترتے ہیں۔ شیکسپیئر، گوئٹے، شوپنہار اور ویگنر کی طرح غالبؔ بھی اس عظمت و علویت (ERHABENE) کے مالک تھے جو زندگی کے ہر پہلو کی سچائی کو تسلیم کرتی ہے اور جس کا کمال نہ صرف اپنی ذات سے بلکہ تمام انسانی قدروں سے بالاتر ہو جاتا ہے۔ یہ آزادی کا وہ مقام ہے جہاں انسان علوی انسان (UEBERMENSCH) کے عین مقام سے قریب نظر آتا ہے۔ غالب ان لوگوں میں ہیں جنھوں نے زندگی کے ہر عالم کو دیکھا، ہر برائی میں پڑے، ہر تکلیف سے غم زدہ ہوئے مگر کہیں بھی ہیرو کی طرح ہار نہ مانی۔ کون سا پست کام تھا جو اُن سے منسوب نہیں کیا جا سکتا۔ ڈومنیوں سے میل، جوا، جیل، شراب وغیرہ ان کی زندگی میں آئے مگر ان کی طبع کی آزادہ روی اُن کو ان سب مدارج سے گزارتی ہوئی فکری زندگی کے اعلیٰ ترین

مدارج کی طرف لاتی رہی اور ان کا دل آرزو سے کبھی خالی نہیں ہوا:

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

معلوم ہوتا ہے کہ وہ زندگی سے بے پناہ محبت کرتے اور اس کے تمام لطائف کو حاصل کر لینا چاہتے ہیں۔ اس لگن نے ان کی طبع آزاد سے مل کر انھیں عیش پسندی کے درجے سے اُٹھا کر ایک طرف عظیم مفکر بنایا اور ساتھ ہی اُنھیں واقعیت اور مزاج کی شگفتگی سے بھی معمور کیا۔ وہ فلسفیانہ کلیت و جامعیت کے اس مقام پر نظر آتے ہیں جہاں رواقیوں (STOIC) کی طرح وہ شادی و غم سے بے نیاز ہو جاتے ہیں:

شادی و غم ہمہ سرگشتہ تر از یکدگر اند
روزِ روشن بہ و داغ شبِ تار آمد و رفت
ایک ہنگامہ پہ موقوف ہے گھر کی رونق
نوحۂ غم ہی سہی نغمۂ شادی نہ سہی

زندگی میں ان کا کوئی مقصد حاصل نہیں ہوتا جسے وہ اپنے خطوط میں ''طالع نحس کی تاثیر'' کہتے ہیں لیکن تخلیقی و فکری سطح پر وہ مقصد کی جستجو ہی کو سب کچھ جانتے ہیں:

نقشِ قیس کہ ہے چشم و چراغِ صحرا
گر نہیں شمعِ سیہ خانۂ لیلیٰ نہ سہی

انھیں معلوم ہے کہ ان کی زندگی ایک عظیم مقصد رکھتی ہے اور اس مقصد کی تفسیر وہ یوں بیان کرتے ہیں:

خارہا از اثر گرمی رفتارم سوخت   منتے بر قدم راہ روانست مرا

ان کے کردار کے اس پہلو کو دیکھ کر ہم انھیں فلسفیوں کا فلسفی اور صوفیوں کا صوفی کہہ سکتے ہیں۔ کسی فلسفیانہ یا نفسیاتی نقطۂ نظر سے انھیں دیکھیے وہ علوی انسان نظر آتے ہیں۔ خدا کے بارے میں وہ کہتے ہیں:

ہمہ محسوس بود ایزد و عالم معقول   غالب ایں زمزمہ آواز نخواہد خاموش

اور رسولِ خدا ﷺ کی تعریف میں ہر صوفی کو پیچھے چھوڑ جاتے ہیں۔ ''محمد است'' ردیف کا یہ مقطع دیکھیے:

غالب ثنائے خواجہ بہ یزداں گذاشتیم   کاں ذات پاک مرتبہ دانِ محمد ست

ایک طرف ان کے ایمان و عقیدہ کا یہ درجہ ہے لیکن وہ کبھی رسمی کٹرپن (DOGMATIC) کا ثبوت نہیں دیتے بلکہ ''حقیقت'' کو جان کر کہتے ہیں:

ہے پرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجود   قبلہ کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں

اس یقینی مقام کے ساتھ وہ واقعیاتی زندگی میں بھی رچے بسے نظر آتے ہیں اور مولانا روم کے اس شعر کی تفسیر ہو جاتے ہیں:

ہر کہ بر افلاک رفتارش بود   بر زمیں رفتن چہ دشوارش بود

ساتھ ہی، ان کے مزاج میں گہری سنجیدگی کے ساتھ، مزاح وظرافت کی وہ شگفتگی بھی نظر آتی ہے کہ مولانا حالی انھیں ’’حیوانِ ظریف‘‘ کہہ دیتے ہیں۔

زندگی سے جنگ میں، فتح ونصرت کی، دو صورتیں ہو سکتی ہیں۔ ایک یہ کہ انسان عینیت کی اس منزل پر پہنچ جائے کہ جہاں سے زندگی کے پورے معنی سمجھ میں آ جائیں اور اس طرح پوری طرح فتح پانے کا احساس ہو۔ دوسرے یہ کہ اس مقام پر پہنچ کر زندگی کی واقعیت کا بے ڈھنگا پن بھی سامنے آ جائے اور اس پر ہنسی آنے لگے۔ اگر غالب کی طبع آزاد کی علویت اور گہرائی ان کی سنجیدگی میں نظر آتی ہے تو اس کی وسعت ان کی ظرافت سے ظاہر ہوتی ہے۔ حالی نے ان کے متعدد لطیفے ’’یادگارِ غالب‘‘ میں درج کیے ہیں۔ ان کے خطوط بذلہ سنجی اور ذکاوت کی شگفتگی سے معمور ہیں۔ ان کے اشعار میں بھی مزاح وظرافت کی یہ شگفتگی موجود ہے۔ وہ سنجیدہ عقائد کو ظرافت وشگفتگی کے درجے پر لا کر ایک بڑی سچائی کا اظہار کرتے ہیں:

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالبؔ یہ خیال اچھا ہے

وہ خود پر بھی اسی طرح وار کرتے ہیں جس طرح دوسروں پر۔ یہ ہنسی لاپرواہی یا بے خیالی کی ہنسی نہیں ہے۔ اس کے پیچھے تفکرات اور غم والم کا بڑا دردناک عالم چھپا ہوا ہے۔ یہ انداز نظر ہمیں بتاتا ہے کہ غمِ عشق وغمِ روزگار دونوں پر کس طرح قابو پا کر زندگی کو پُرلطف بنایا جا سکتا ہے۔ آزادہ روی کے مزاج نے انھیں زندہ دلی تک پہنچایا جہاں ساری مشکلات آسان ہو جاتی ہیں۔

یہ بات یاد رہے کہ آزادہ روی کا لازمی رشتہ ’’انانیت‘‘ سے جُڑا ہوا ہے۔ غالب کی ’’انا‘‘ بھی ہر قسم کی اناؤں سے ہم کنار ہوتی ہوئی انانیت کی اس سطح پر نظر آتی ہے جو نطشے کے زاویۂ نظر سے ’’انسانیت‘‘ کا سب سے اہم درجہ ہے اور جہاں خودغرضی میں جہاں غرضی اور خدا غرضی سمٹ کر آ جاتی ہیں۔ جس ماحول میں غالب پلے بڑھے اس میں آزادہ روی کے ساتھ خودروی کا آ جانا لازمی تھا۔ اس خودی کے اظہار کے طریقے ان کے رہن سہن اور معاشرتی میل جول سے ظاہر ہوتے ہیں جس کو خودداری کہا جاتا ہے۔ غالب نے کبھی کسی معاملے میں اسے ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ ’’انا‘‘ کا یہ عالم کہ جب اپنا سال وفات دوستوں کو لکھ دیا اور اس سال وہ نہیں مرے جب کہ وبا بھی پھیلی ہوئی تھی تو لکھا کہ ’’میں نے وبائے عام میں مرنا اپنے لائق نہ سمجھا۔ واقعی اس میں میری کسرِ شان تھی‘‘ [۱۹]۔ اسی طرح اپنا حلیہ دھوبی جولاہوں سے الگ رکھنے کے لیے، ان سب کے برخلاف، جس دن ڈاڑھی چھوڑی اسی دن سر منڈوایا۔ حالات نے ان کی اوقات کو خراب کیا مگر وہ خودداری پر قائم رہے محض خودغرضی پر نہیں اُترے۔ وہ ان سب باتوں پر فخر کرتے رہے جن پر اُن کے خاندان والے فخر کرتے تھے مثلاً ان کو اپنی نسل پر فخر تھا۔ سپہ گری کے اپنے خاندانی پیشے پر فخر تھا مگر جب وہ اس ظاہری ورسمی انانیت سے آگے بڑھے اور اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی دنیا کو دیکھا تو خود کو سب سے بہتر پایا۔ غالب کے نقادوں نے اسے احساس برتری کہا ہے لیکن غور سے دیکھیے تو احساس کمتری اور احساسِ برتری میں گہرا تعلق

ہے۔ غالبؔ رشک کا شکار بھی ہوتے ہیں، احساسِ کمتری بھی محسوس کرتے ہیں لیکن جب اس سے گزر کر احساس برتری پر آتے ہیں اور خود کو سب سے بڑا ثابت کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں مثلاً:

گر ذوقِ سخن بہ دہر آئیں بودے
اشعار مرا شہرتِ پرویں بودے
غالب اگر ایں فنِ سخن دیں بودے
آں دین را ایزدی کتاب ایں بودے [۲۰]

مگر وہ اس درجہ پر ہی رہ نہیں جاتے بلکہ وہ یہاں سے ''خود آگاہی'' (SELF STUDY) کے درجے پر پہنچتے ہیں اور اپنی خوبیوں اور خامیوں سے آگاہ ہو کر اپنی کمزوریوں کا بھی کھلے دل سے اعتراف کرتے ہیں اور اپنی خوبیوں کا بھی دعویٰ کرتے ہیں۔ اگر یہ دعوے ہمیں بے بنیاد و مضحکہ خیز نظر آنے لگتے تو وہ صرف و محض احساس برتری بن کر رہ جاتے۔ غالب کے یہ دعوے ہمیں غالب ہی کی نہیں بلکہ انسانی انا کی علویت پر یقین دلاتے ہیں۔ اُن کی شخصیت کی ''عینیت'' اور ان کا مزاج ''محض انانیت'' کے قاطع ہیں۔ محض انانیت کے حامل خود پسند آدمی کو، اس سطح پر، ہنسی کے بجائے غصہ آتا ہے لیکن غالب کی خود پسندی ایک عینی چیز ہے جو انھیں خود پر اور دوسروں پر ہنساتی ہے اور فرد کو انسانی عظمت کی بلندیوں تک لے جاتی ہے۔ وجودیوں کی طرح غالب بھی یہ سمجھتے ہیں کہ ہر شخص خود آگاہی سے ہی انسانیت کو جان اور سمجھ سکتا ہے۔ ان کی شاعری کی روایت تمام تر داخلی ہے جو خود آگاہی (SELF STUDY) کا نتیجہ ہے۔ یہیں سے ان کی فطرت نے انھیں اس بلند خودی تک پہنچایا کہ دُنیا اُنھیں بازیچۂ اطفال نظر آئی اور خود اُن کی ''انا'' بالاتر مقام پر پہنچ گئی۔ وہ اپنے تئیں ''خود بیں'' کہتے ہیں مگر یہ خود بینی اس شخص کی ہے جو قبلہ کو قبلہ نما سمجھتا ہے اور درِ کعبہ سے پیٹھ موڑ کر چلا آتا ہے۔ اس سطح پر غالب اس انسانی عظمت کے نمائندہ ہو جاتے ہیں جس کے لیے جو کچھ آسمان اور زمین پر ہے، مسخر کر دیا گیا ہے۔ نطشے ''انا'' کو اس قدر اہمیت دیتا ہے کہ ''خدا'' کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ غالب کی انا خدا اور اس کے اعلیٰ ترین دوستوں کی تابع ہے:

غالبؔ ندیم دوست سے آتی ہے بوئے دوست
مشغولِ حق ہوں بندگیِ بوتراب میں

غالب کی انانیت کا مطالعہ ہمیں ''خود آگاہی'' کی طرف لے جاتا ہے اور اس طرح وہ راہِ ہدایت بن جاتی ہے۔

غالب کی شخصیت میں ہمیں متضاد پہلو نظر آتے ہیں۔ ایسے پہلو جو ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں لیکن یہ متضاد عناصر خود ان کی شخصیت میں ایک جان ہو گئے تھے۔ ان کی شخصیت جامع اضداد تھی جسے ہم پہلودار شخصیت کہہ سکتے ہیں جس میں روایت اور جدت ایک مخصوص اور نئے طریقے سے ہم آہنگ ہو گئی تھی۔ ان کا مسلک صلح کن تھا اور یہ صفت ان کے متضاد پہلوؤں میں ہم آہنگی پیدا کرتی تھی۔ ان کی آزادہ روی میں روایت پسندی نظر آتی ہے اور ان کی روایت پسندی میں آزادہ روی نظر آتی ہے۔ زندگی میں وہ پاس وضع پر

عامل تھے۔ جواُن کے ہاں آتا اس کے ہاں ضرور جاتے۔ دوستوں سے خلوص ورواداری برتتے۔ ایک دوست کو پریشانی میں دیکھ کر وعدہ کیا کہ جو رقم قصیدہ کے عوض فلاں سرکار سے ملے گی آدھی تمھیں دے دوں گا۔ صاف گوئی ان کا شعار تھا ”جیسے اچھی جوڑو بُرے خاوند کے ساتھ مرنا بھرنا اختیار کر لیتی ہے، میرا تمھارے ساتھ وہ معاملہ ہے“ [۲۱]۔ جھوٹ سے نفرت تھی۔ ”میں جھوٹ سے بیزار ہوں اور جھوٹے کو ملعون جانتا ہوں۔ کبھی جھوٹ نہیں بولتا“ [۲۲]۔ آزادہ روی اور جدت طرازی کے باوجود وہ روایت سے الگ ہونا گوارا نہیں کرتے۔ مذہبی رسوم کے وہ پابند نہیں تھے لیکن اس پر عقیدہ رکھتے تھے۔ اصناف ادب کے اصولوں کو اٹل جانتے تھے۔ رباعی کے سلسلے میں بحرِ رباعی پر اس قدر زور دیتے کہ بغیر اس کے رباعی کو مطلع اور حسنِ مطلع کہتے۔ شاگردوں کی اصلاحوں میں قدماء کے تتبع پر بہت زور دیتے لیکن ساتھ ساتھ یہ بھی کہتے کہ: ”یہ نہ سمجھا کرو کہ اگلے جو کچھ لکھ گئے ہیں وہ حق ہے۔ کیا آگے آدمی احمق پیدا نہیں ہوتے تھے“ [۲۳]۔ ان کی فطرت اس دُنیا اور اس کے تاثرات میں رچی بسی ہونے کے ساتھ روحانیت وتصوف میں بھی ڈوبی ہوئی ہے۔ سید غوث علی شاہ قلندر پانی پتی (۱۸۰۴ء-۱۸۸۰ء) سے ملنے گئے تو پابندی سے تیسرے دن زینت المساجد میں کھانے کے خوان کے ساتھ ملنے کے لیے جاتے اور ساتھ کھانا نہ کھاتے۔ قلندر صاحب نے اصرار کیا تو کہا: ”میں اس قابل نہیں ہوں۔ میخوار، روسیاہ، گنہ گار۔ مجھ کو آپ کے ساتھ کھاتے ہوئے شرم آتی ہے۔ البتہ اولش کا مضایقہ نہیں۔ ہم نے بہت اصرار کیا تو الگ طشتری میں لے کر کھایا۔ ان کے مزاج میں کمال کسر نفسی اور فروتنی تھی“ [۲۴]۔ تفتہ کے نام ایک خط میں، جس سے ان کے مزاج وسیرت پر روشنی پڑتی ہے، انھوں نے لکھا

”تم مشقِ سخن کر رہے ہو اور میں مشقِ فنا میں مُستغرق ہوں۔ بوعلی سینا کے علم کو اور نظیری کے شعر کو ضائع اور موہوم جانتا ہوں۔ زیست بسر کرنے کو کچھ تھوڑی سی راحت درکار ہے اور باقی حکمت اور سلطنت اور شاعری اور ساحری سب خرافات ہے۔ ہندوؤں میں اگر کوئی اوتار ہوا تو کیا اور مسلمانوں میں نبی بنا تو کیا۔ دنیا میں نامور ہوئے تو کیا اور گمنام جیے تو کیا۔ کچھ وجہ معاش ہو اور کچھ صحت جسمانی۔ باقی سب وہم ہے اے یارِ جانی۔ ہر چند وہ بھی وہم ہے مگر میں ابھی اس پائے پر ہوں۔ شاید آگے بڑھ کر یہ پردہ بھی اُٹھ جائے اور وجہ معیشت اور صحت وراحت سے بھی گزر جاؤں۔ عالم بے رنگی میں گزر پاؤں۔ جس سناٹے میں ہوں وہاں عالم بلکہ دونوں عالم کا پتا نہیں۔　　یہ دریا نہیں سراب ہے، ہستی نہیں پندار ہے“ [۲۵]۔

اس عظیم شخصیت کا یہ مزاج اور ان کے خیالات وافکار ان کی تخلیقات وتصنیفات میں نظر آتے ہیں جن کا مطالعہ ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] خطوطِ غالب، جلد اول، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۳۰۴، بنام نواب علاء الدین احمد خان علائی، پنجاب یونیورسٹی ۱۹۶۹ء

[۲] خطوط غالب، جلد دوم، محولہ بالا، ص ۵۱۷

[۳] خطوط غالب جلد اوّل، ص ۱۱ محولہ بالا

[۴] ایضاً، ص ۲۳۶

[۵] خطوطِ غالب، جلد دوم، ص ۵۵۷-۵۵۸ محولہ بالا

[۶] خطوطِ غالب، جلد اوّل، ص ۲۳۶-۲۳۷ محولہ بالا

[۷] خطوط غالب، جلد اوّل محولہ بالا، ص ۴۳

[۸] ایضاً، ص ۴۷

[۹] ایضاً، ص ۶۷

[۱۰] خطوط غالب، جلد دوم، ص ۲۰۷، محولہ بالا

[۱۱] نادراتِ غالب، ص ۵۹

[۱۲] خطوط غالب، جلد اوّل، ص ۳۹۹ محولہ بالا

[۱۳] ایضاً، ص ۲۵۱-۲۵۲

[۱۴] ایضاً، ص ۳۲۸

[۱۵] ایضاً، ص ۳۲۹

[۱۶] ایضاً، ص ۹۷-۹۸

[۱۷] ایضاً، ص ۱۸

[۱۸] ایضاً، ص ۸۳-۸۴

[۱۹] خطوط غالب، جلد اوّل، خط بنام میر مہدی مجروح، ص ۳۸۸ محولہ بالا

[۲۰] خاتمہ دیوانِ فارسی، مرتبہ سید وزیر الحسن عابدی، ص "د" پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۱] خطوط غالب، جلد اوّل، ص ۱۲۴ محولہ بالا

[۲۲] ایضاً، ص ۱۲۰ محولہ بالا

[۲۳] ایضاً، ص ۱۱۳، محولہ بالا

[۲۴] تذکرہ غوثیہ، سید غوث علی شاہ، ص ۴۸، اللہ والے کی قومی دکان، لاہور

[۲۵] خطوط غالب، جلد اوّل، ص ۹۳-۹۴ محولہ بالا

چوتھا باب

تصانیف وتالیفات غالب:

اُردو وفارسی

(الف) اُردو

(۱) گُلِ رعنا

فروری ۱۸۲۸ء میں جب غالب اپنی پنشن کے سلسلے میں کلکتہ پہنچے تو وہاں کے دورانِ قیام میں مختلف شخصیات سے ان کی ملاقات ہوئی جن میں نواب علی اکبر خاں اور مولوی عبدالکریم میر منشی بھی شامل تھے اور مولوی سراج الدین احمد بھی۔ آج مولوی سراج الدین احمد کا نام اس لیے نمایاں ہے کہ اُن کے نام نہ صرف غالب کے سب سے زیادہ فارسی خط ہیں بلکہ اردو خطوں میں بھی کئی بار ان کا ذکر آیا ہے اور ایک شعر میں ان کا نام بھی آیا ہے۔ غالب ان کی بات کو بہت اہمیت دیتے تھے۔ یہیں کلکتہ میں انھوں نے غالب سے اُردو فارسی کلام کے ایک انتخاب کی فرمائش کی جسے انھوں نے قبول کیا اور ''گُلِ رعنا'' کے نام سے ۴۵۵ اُردو اور ۴۵۵ فارسی اشعار اس انتخاب میں شامل کیے اور ایک دیباچہ وخاتمہ لکھ کر اسے مکمل ومرتب کر دیا۔ یہ دیباچہ وخاتمہ کلیاتِ نثر (فارسی) میں شامل ہے۔ اس وقت غالب کی عمر اکتیس سال تھی۔ یاد رہے کہ گُلِ رعنا اس پھول کو کہتے ہیں جس میں زرد وسرخ دو رنگ ہوتے ہیں۔ یہ انتخاب بھی دو رنگوں پر مشتمل ہے۔ ایک رنگ اُردو اور دوسرا رنگ فارسی۔ ''گل رعنا'' کے نام سے یہ انتخاب غالب نے ۱۸۲۸ء میں کیا جس کے اب تک کئی قلمی نسخے دریافت ہو چکے ہیں جن میں ایک سید تقی بلگرامی کا نسخہ ہے جسے مالک رام نے مدوّن ومرتب کیا۔ ایک حکیم محمد نبی جمال سویدا اور ایک خواجہ محمد حسن کا نسخہ ہے جو غالب کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے اور جس میں دیباچہ کے بعد غرۃ ربیع الاوّل ۱۲۴۴ھ کی تاریخ تحریر درج ہے۔ جسے سید وزیر الحسن عابدی نے نسخۂ سویدا اور نسخۂ سید تقی بلگرامی مرتبہ مالک رام سے مقابلہ کر کے مرتب وشائع کیا۔ ایک اور نسخہ سید وصی احمد بلگرامی کا ہے جسے سید قدرت نقوی نے مرتب کیا اور انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی نے ۱۹۷۵ء میں شائع کیا۔ قدرت نقوی کا خیال ہے کہ یہ نسخہ مکمل اور اس کا متن قدیم ترین ہے[۱] لیکن جو دلائل دیے ہیں وہ تسلی بخش نہیں ہیں۔

قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ''گُلِ رعنا'' میں غالب نے جو انتخابِ کلام شامل کیا وہ اس بیاض سے کیا ہوگا جو اُن کے پاس موجود تھی اور چونکہ یہ انتخاب ردیف وار ہے اس لیے یہ بھی قیاس کیا جاسکتا ہے کہ اسی زمانے میں غالب نے اپنا اردو دیوان بھی مرتب کیا ہوگا جس کے لیے انھوں نے دیباچہ بھی تحریر کیا تھا جس کا ذکر اپنے ایک خط بنام حکیم احسن اللہ خاں میں کیا ہے:

”سطرے چند بدیباچگی دیوانِ ریختہ کسوت حرف دررقم پوشیدہ و دودِ سودائے کہ بہ آرائشِ سفینہ موسوم بہ گُلِ رعنا ازسویدا جوشیدہ است، ارمغان فرستم واز شرم تنگ مایگی آب می گردم“۔

ان شواہد کی روشنی میں قیاس کیا جاسکتا ہے کہ غالب کا یہ مرتبہ دیوانِ ریختہ، متداول دیوانِ غالب اُردو کا نقشِ اوّل ہے۔ ”گُلِ رعنا“ سید وزیر الحسن عابدی نے مرتب و مدوّن کر کے پنجاب یونیورسٹی لاہور سے شائع کیا۔[۲]

(۲) دیوانِ غالب

”دیوانِ غالب“ اُردو پہلی بار شعبان ۱۲۵۷ھ/اکتوبر ۱۸۴۱ء میں مطبع سید الاخبار سے شائع ہوا جس میں غالب کا دیباچہ اور آخر میں نواب ضیاء الدین احمد خاں کی تقریظ شامل ہے۔ غالب کا یہ متداول دیوان اشاعت سے قبل کئی ارتقائی منازل سے گزرا۔ اس کا پہلا نقش تو وہی ہے جس کے دیباچے کا ذکر غالب نے اپنے محولہ بالا خط میں کیا ہے۔ ”دیوانِ غالب“ کی ایک اولین شکل نسخۂ عرشی زادہ ہے جس کی داستان اکبر علی خاں عرشی زادہ[۳]، ڈاکٹر نثار احمد فاروقی[۴] اور مالک رام[۵] نے اپنے اپنے مضامین میں بیان کی ہے۔

خلاصۂ کلام یہ کہ ۱۹۶۹ء میں جب وفاتِ غالب کی صد سالہ برسی منائی جارہی تھی تو کتب فروش توفیق احمد قادری چشتی امروہوی نے دیوانِ غالب کا ایک نسخہ بھوپال کے کتب فروش قاری شفیق الحسن سے گیارہ روپے میں خریدا۔ توفیق احمد نے اس قلمی دیوانِ غالب کا اشتہار ۷؍اپریل ۱۹۶۹ء کے روزنامہ الجمعیۃ دہلی میں شائع کیا۔ سب سے پہلے نثار احمد فاروقی نے اس نسخے کو دیکھ کر تصدیق کی کہ یہ نسخہ خود غالب کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے۔ جولائی ۱۹۶۹ء میں مولانا امتیاز علی خاں عرشی نے ”آج کل“ دہلی میں ایک مضمون لکھ کر تصدیق کی کہ یہ نسخہ خود غالب کے قلم سے لکھا ہوا ہے۔ عرشی زادہ نے توفیق احمد سے معاملہ کر کے اس کے دائمی حقوقِ اشاعت حاصل کر لیے جو نسخۂ عرشی زادہ (مطبوعہ ۱۹۶۹ء) کی صورت میں سامنے آئے۔ اُدھر نثار احمد فاروقی نے اس نسخے کی عکسی نقل محمد طفیل ایڈیٹر ”نقوش“ لاہور کو پاکستان بھیج دی۔ مدیر نقوش نے اسے فاروقی صاحب سے ہی مرتب کرایا اور اصل اور تیار شدہ متن ایک ساتھ آمنے سامنے ”نقوش“ کے غالب نمبر حصہ دوم (مطبوعہ اکتوبر ۱۹۶۹ء) میں شائع کر دیا۔ غالب کے اپنے قلم سے لکھے ہوئے ”دیوانِ غالب“ کی اولین صورت کے اس مبیضہ سے غالبؔ نے ۱۴؍رجب المرجب ۱۲۳۱ھ/ ۱۱؍جون ۱۸۱۶ء کو فراغت پائی جیسا کہ اس کے ترقیمے سے ظاہر ہوتا ہے:

”بتاریخ چہاردہم رجب المرجب یوم سہ شنبہ سنہ ہجری وقت دو پہر روز باقی ماندہ فقیر بیدل اسد اللہ خاں عرف مرزا نوشہ متخلص بہ اسد عفی اللہ عنہ از تحریرِ دیوانِ حسرت عنوان خود فراغت یافتہ بہ فکر کاوشِ مضامینِ دیگر رجوع

بجناب روحِ میرزا علیہ الرحمۃ آورد" [۶]۔

اس ترقیمے میں سنہ نہیں ہے لیکن نولکشور لکھنؤ کی جنتری ۱۸۶۵ء کے مطابق ۱۴ر رجب کو منگل کے دن سنہ ہجری ۱۲۳۱ھ پڑتا ہے۔ اس وقت غالب کی عمر کم و بیش ۱۹ سال تھی۔ ظاہر ہے کہ یہ نسخہ غالب نے اپنی "بیاض" سے تیار کیا ہوگا۔ یہ دیوان تیار کرتے وقت نہ صرف انھوں نے بہت سا کلام چھوڑ دیا ہوگا بلکہ اس میں تبدیلیاں بھی کی ہوں گی جیسا کہ ان کے دو معاصر تذکروں: عمدۂ منتخبہ از اعظم الدولہ سرور اور عیار الشعرا از خوب چند ذکا سے معلوم ہوتا ہے۔ ان دونوں تذکروں میں جو اشعار حالات کے بعد بطور انتخاب دیے گئے ہیں، ان میں دیوانِ غالب محررہ ۱۲۳۱ھ میں بیشتر اشعار شامل نہیں ہیں۔ پھر اسی دیوان میں، جس کا عکس نسخۂ عرشی زادہ اور نقوش لاہور کے غالب نمبر حصہ دوم میں شائع کیا گیا ہے، بعض غزلیں قلم زد کر دی گئی ہیں اور بہت سی غزلوں پر صاد کا نشان بنا ہوا ہے جس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ اس نسخے سے غالب نے، اپنا تازہ کلام شامل کر کے، ایک اور "دیوان" تیار کیا تھا جو ۱۲۳۱ھ کے دیوانِ غالب کی ایک ارتقائی صورت تھی۔ اس کا مزید ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ ۱۲۳۱ھ کے اس دیوان کی بہت سی غزلیں نسخۂ حمیدیہ (محررہ ۱۲۳۷ھ) میں نہیں ہیں۔ ایک طرف تو وہ غزلیں ہیں جن کو اس دیوان میں قلم زد کر دیا گیا تھا اس لیے وہ شامل نہیں ہوئیں اور دوسری طرف ایسی غزلیں بھی ہیں جو قلم زد نہ کیے جانے کے باوجود نسخۂ حمیدیہ میں شامل نہیں ہیں۔ اس طرح ۱۲۳۱ھ والے دیوانِ غالب میں بعض اشعار میں جو اصلاح کی گئی وہ اصلاح "نسخۂ حمیدیہ" میں نہیں ہے لیکن اس اصلاح کی تیسری بالکل نئی صورت نسخۂ حمیدیہ میں شامل ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۳۱ھ والے دیوان کے بعد مزید تبدیلیاں کر کے ایک اور دیوان غالب نے تیار کیا تھا جس کی نقل "نسخۂ حمیدیہ" ہے جس کا ترقیمہ یہ ہے:

> "دیوان من تصنیف مرزا صاحب و قبلہ المتخلص بہ اسد و غالب سلمہم اہم علی ید العبد المذنب حافظ معین الدین بتاریخ پنجم شہر صفر المظفر سنہ ۱۲۳۷ من الہجرۃ النبویہ صورت اتمام یافت"۔

گویا ۵ر صفر ۱۲۳۷ھ/ کم نومبر ۱۸۲۱ء کو یہ دیوانِ غالب نئی صورت سے نقل ہوا۔ اس وقت غالب کی عمر کم و بیش ۲۵ سال تھی۔ اگر دیوانِ غالب ۱۲۳۱ھ اور دیوانِ غالب ۱۲۳۷ھ کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ غالب نے پہلے دیوان کی بہت سی غزلیں رد کر دی ہیں، نئے اشعار کا اضافہ کیا ہے، تعداد اشعار کم کی ہے اور اکثر لفظوں کو بدل کر شعر کو ایک نئی صورت دی ہے۔

اسی طرح نسخۂ شیرانی جو پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور کے ذخیرۂ حافظ محمود شیرانی میں محفوظ ہے، دیوانِ غالب کی ایک اور ارتقائی شکل ہے۔ یہ نسخۂ حمیدیہ کے بعد کا روپ ہے۔ نسخۂ شیرانی غالب کا اپنا نسخہ ہے جس میں ان کے ہاتھ کی اصلاحیں بھی ہیں اور حاشیے پر یہ پوری غزل: ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا/ نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا خود غالب کے ہاتھ کی لکھی ہوئی ہے۔ دیوان غالب کی ان مختلف ارتقائی شکلوں میں، تواتر کے ساتھ، یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ مغلق اور خیالی مضامین والے اشعار دیوان سے خارج کر رہے ہیں۔ اس کا

ذکر انھوں نے محمد عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں بھی کیا ہے کہ ”پندرہ برس کی عمر سے پچیس برس کی عمر تک مضامینِ خیالی لکھا کیا۔ دس برس میں بڑا دیوان جمع ہوگیا۔ آخر جب تمیز آئی تو اس دیوان کو دور کیا، اوراق یک قلم چاک کیے“ [۷]۔

غالب کی زندگی میں ”دیوانِ غالب“ پانچ بار شائع ہوا۔ اس کا پہلا ایڈیشن شعبان ۱۲۵۷ھ/ اکتوبر ۱۸۴۱ء میں مطبع سید الاخبار دہلی سے شائع ہوا۔ اس میں اشعار کی تعداد ۱۰۹۵ ہے [۸]۔ دوسرا ایڈیشن ۱۸۴۷ء میں مطبع دارالاسلام دہلی سے شائع ہوا جس میں اشعار کی تعداد ۱۱۱۱ ہے [۹]۔ تیسرا ایڈیشن مطبع احمدی باہتمام امو جان، شاہدرہ سے ۲۰ر محرم ۱۲۷۸ھ/ جولائی ۱۸۶۱ء میں شائع ہوا اس میں اشعار کی تعداد ۱۷۹۶ ہے [۱۰]۔ یہ ایڈیشن غالب کو پسند نہیں آیا۔ میر مہدی مجروح کو ۸ر اگست ۱۸۶۱ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”دیوانِ اردو چھپ چکا۔ ہائے لکھنؤ کے چھاپے خانے نے جس کا دیوان چھاپا اس کو آسمان پر چڑھا دیا۔ حُسنِ خط سے الفاظ کو چمکا دیا۔ دلّی پر اور اس کے پانی پر اور اس کے چھاپے پر لعنت۔ صاحب دیوان کو اس طرح یاد کرنا جیسے کوئی کتّے کو آواز دے۔ نہ میں خوش ہوا ہوں، نہ تم خوش ہوگے“ [۱۱]۔ تیسرے ایڈیشن میں متعدد غلطیاں تھیں۔ غالب نے پورے دیوان کی ازسرِ نو تصحیح کی اور اُسے چھاپنے کے لیے محمد حسین خاں، مطبع احمدی کو بھیج دیا۔ محمد حسین خاں نے اسے مطبع نظامی کانپور کو بھیج دیا۔ وہاں سے دیوان کا چوتھا ایڈیشن، حُسن طباعت و کتابت کے ساتھ، ۱۲۷۸ھ/ ۱۸۶۱ء میں شائع ہوا۔ اس میں اشعار کی تعداد ۱۸۰۲ ہے [۱۲]۔ ”دیوانِ غالب“ پانچواں ایڈیشن ۱۸۶۳ء میں منشی شیو نرائن کے زیرِ اہتمام مطبع مفید خلایق آگرہ سے شائع ہوا۔ اس میں اشعار کی تعداد ۱۷۹۵ ہے [۱۳]۔ یہ نسخہ اُس نسخے کے مطابق ہے جس کی نقل غالب نے نواب رام پور کو بھیجی تھی اور جس کی ایک نقل بعد میں، رام پور کے دورانِ قیام، تیار کرا کر نواب ضیاء الدین احمد خاں کو بھجوائی تھی۔ اس کے بعد متداول دیوانِ غالب، مطبع نظامی کانپور کے ایڈیشن کے مطابق، آج تک چھپتا چلا آتا ہے۔

(۳) عودِ ہندی

غالب کے اُردو خطوط، تقریظوں اور متفرق اردو نثروں کا مجموعہ پہلی بار ممتاز علی خاں میرٹھی کے زیرِ اہتمام مطبع مجتبائی میرٹھ سے ۱۰ر رجب ۱۲۸۵ھ/ ۲۷ر اکتوبر ۱۸۶۸ء کو شائع ہوا۔ ۱۵ر فروری ۱۸۶۹ء کو غالب وفات پا گئے۔

(۴) اردوئے معلّیٰ

پہلے میرزا غالب اپنے ذاتی خطوط کی اشاعت کو پسند نہیں کرتے تھے جیسا کہ منشی شیو نرائن کے نام ایک خط مورخہ ۱۸ر نومبر ۱۸۵۸ء سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ ”اُردو کے خطوط جو آپ چھاپا چاہتے ہیں، یہ بھی زاید

بات ہے۔ کوئی رقعہ ایسا ہوگا جو میں نے قلم سنبھال کر اور دل لگا کر لکھا ہوگا ورنہ صرف تحریر سرسری ہے۔ اس کی شہرت میری سخن وری کے شکوہ کے منافی ہے۔ اس سے قطع نظر کیا ضرور ہے کہ ہمارے آپس کے معاملات اوروں پر ظاہر ہوں۔ خلاصہ یہ کہ ان رقعات کا چھاپا میرے خلاف طبع ہے" [۱۴]۔ لیکن "عودِ ہندی" کی ترتیب کے ساتھ اُن کے خیالات میں تبدیلی آئی اور انھوں نے خود بھی اپنے خطوط دوسروں سے منگوانے اور جمع کرنے شروع کیے۔ جب کافی خطوط جمع ہو گئے تو انھیں اکمل المطابع کو طباعت کے لیے دے دیا جہاں سے ۲۱ رذیقعدہ ۱۲۸۵ھ/ ۶ رمارچ ۱۸۶۹ء کو یہ مجموعہ، اردوئے معلّٰی حصہ اوّل کے نام سے، غالب کی وفات کے ۱۹ دن بعد شائع ہو کر سامنے آیا۔ ۱۸۹۹ء میں مولانا حالی نے خطوط کا ایک اور مجموعہ مع حواشی مرتب کیا اور مطبع مجتبائی دہلی سے پہلا اور دوسرا حصہ ایک ساتھ "اردوئے معلّٰی" ہی کے نام سے شائع ہوا۔ اس کے بعد اس کے کئی ایڈیشن، نئے خطوط کے اضافوں کے ساتھ، شائع ہوئے اس کے ساتھ خطوط کو صحیح متن کے ساتھ مرتب وشائع کرنے کا رجحان پیدا ہوا۔ منشی مہیش پرشاد نے بڑی محنت وکاوش سے، صحتِ متن کے ساتھ، پہلی جلد مرتب ومدون کی جو ۱۹۴۱ء میں شائع ہوئی۔ ابھی وہ یہ کام کر ہی رہے تھے کہ وفات پا گئے۔ ۱۹۶۹ء میں غلام رسول مہر نے، نئے خطوط کے اضافوں کے ساتھ، خطوط غالب کا تصحیح شدہ نیا ایڈیشن، تاریخ وار ترتیب وحواشی اور مکتوب الیہم کے تعارف کے ساتھ، دو جلدوں میں پنجاب یونیورسٹی لاہور سے ۱۹۶۹ء میں شائع کیا۔ اس مجموعے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ "اردوئے معلّٰی" اور "عودِ ہندی" کے جتنے بھی ایڈیشن ۱۹۶۸ء تک شائع ہو چکے تھے، ان کے متون کا تقابلی مطالعہ کر کے، متن کی تصحیح کی گئی ہے۔ اس مجموعے میں "مکاتیب غالب" بنام نوابان واحباب رامپور مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی مطبوعہ ۱۹۳۷ء اور نادراتِ غالب، مرتبہ آفاق حسین دہلوی (جس میں منشی نبی بخش حقیر اکبرآبادی کے نام خطوط شامل ہیں) کے علاوہ کم وبیش سارے اردو خطوط غالب شامل ہیں۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے غالب کے خطوط کا ایک "تنقیدی ایڈیشن، پانچ جلدوں میں مرتب ومدون کر کے، جلد اوّل ۱۹۸۴ء میں، جلد دوم ۱۹۸۵ء، جلد سوم ۱۹۸۷ء میں اور جلد چہارم ۱۹۹۳ء میں، انجمن ترقی اردو ہند سے شائع کیا۔ پانچویں جلد میں غالب کے اردو خطوط کی تاریخ وار فہرست مرتب کی گئی ہے۔ اس فہرست میں غالب کے اردو خطوط کی تعداد ۸۹۴ بتائی گئی ہے جب کہ جلد چہارم میں ان کی تعداد ۸۸۶ بتائی ہے۔

(۵) نکاتِ غالب ورقعاتِ غالب

۳۶ صفحات پر مشتمل یہ ایک مختصر سی نصابی کتاب ہے جسے ناظم تعلیمات پنجاب کے ڈائریکٹر میجر فلُر کی فرمائش پر اور ماسٹر پیارے لال آشوب کے توسط سے، غالب نے تالیف کیا۔ اس کے دو حصے ہیں۔ ایک نکاتِ غالب اور دوسرا رقعاتِ غالب۔ "نکات غالب" (۲۰ صفحات) میں فارسی زبان کے علم صرف کو اردو

زبان میں بیان کیا ہے اور "رقعات غالب" میں "پنج آہنگ" کے آہنگ پنجم سے انتخاب کر کے ۱۵ فارسی خطوط شاملِ کتاب کیے ہیں۔ یہ پہلی بار ۱۸۶۷ء میں دہلی سے شائع ہوئی۔ ایک خط میں اس کتاب کے بارے میں غالب لکھتے ہیں کہ "تیس برس پہلے میں نے اپنی نثریں جمع کیں اور اس کا نام پنج آہنگ رکھا۔ چالیس برس کی عمر میں وہ رسالہ لکھا۔ اب اکتیس برس بعد یہ ارادہ کیا ہے کہ "پنج آہنگ" کی چوتھی آہنگ، جس میں فارسی کی صرف کا بیان ہے، اس کا اردو ترجمہ کیا جائے تا کہ وہ اوراق حضورِ پُر نور نائب مسیح علیہ السلام... جناب معلّے القاب میکلوڈ صاحب بہادر فرماں روائے وسیع ملک پنجاب.. اور یہ رسالہ اُن کی زبان سے نکاتِ غالب کا نام پائے"۔

(۶) قادر نامہ

بعض علمی حلقوں میں اب سے کچھ عرصے پہلے تک یہ خیال تھا کہ "قادر نامہ" غالب کی تصنیف نہیں ہے۔ غلام رسول مہر نے اپنی کتاب "غالب" میں لکھا ہے کہ "پبلشر" کا دعویٰ ہے کہ یہ کتاب غالب کی تصنیف ہے لیکن مجھے اس میں کلام ہے" [۱۵]۔ انھوں نے یہ رائے ۱۸۷۳ء کے چھپے ہوئے نسخے کے پیش نظر قائم کی تھی لیکن اب جب کہ اس کے دو مطبوعہ نسخے اور دریافت ہو چکے ہیں، جو خود غالب کی زندگی میں شائع ہوئے تھے، تو اس کے بعد شک و شبہ کی گنجائش نہیں رہتی۔ ایک نسخہ ۱۲۷۲ھ کا ہے جس پر یہ عبارت درج ہے کہ "قادر نامہ تصنیف کیا ہوا نجم الدولہ مرزا اسداللہ خان بہادر تخلص بہ غالب در مطبع سلطانی واقع قلعہ مبارک ۱۲۷۲ھ میں چھپا"۔ تحسین سروری نے اسی نسخے کو مرتب کیا تھا اور لکھا تھا کہ "مذکورہ اصل نسخے کے علاوہ حال میں مجھے مجلۂ عثمانیہ کی تیسری جلد کا شمارہ اوّل بابت جون ۱۹۲۹ء دستیاب ہوا جس میں ڈاکٹر سید سجاد حسین مرحوم کی مختصر سی تمہید کے ساتھ "قادر نامہ" شائع کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر صاحب مرحوم کو بھی مطبع سلطانی والا نسخہ ملا تھا" [۱۶]۔ تحسین سروری نے سید سجاد حسین مرحوم کی تمہید بھی نقل کر دی ہے جس میں لکھا ہے کہ "اس مہینے میں پرانی کتابوں کا دہلی سے جو پارسل میرے نام موصول ہوا، اس میں غالب کی ایک مطبوعہ نظم تھی۔ اس کا نام قادر نامہ ہے یہ نظم غدر کے بہت بعد تک دہلی سے لکھنؤ تک مشہور تھی چنانچہ عالی جناب نواب صدر یار جنگ بہادر سے جب اس کا تذکرہ آیا تو انھوں نے فرمایا کہ اس کو انھوں نے اپنے ایام طفلی میں پڑھا تھا" [۱۷]۔ اس کے علاوہ ایک وہ نسخہ ہے جو کتاب خانہ رام پور میں موجود ہے اور جو ۱۲۸۰ھ/۱۸۶۳ء میں دہلی کے مجتبائی پریس سے شائع ہوا تھا اور جس کا ذکر امتیاز علی خاں عرشی نے "مکاتیب غالب" کے دیباچے میں کیا ہے۔ یہ دونوں نسخے غالب کی زندگی میں ان کے نام کے ساتھ دہلی ہی سے شائع ہوئے تھے۔

۱۲۷۲ھ میں مطبع سلطانی قلعۂ مبارک سے "قادر نامہ" کی اشاعت سے یہ خیال بھی آتا ہے کہ شاید غالب نے یہ کتاب شہزادوں کی تعلیم کے لیے لکھی تھی۔ اگر غالب یہ کتاب اپنی متبنّیٰ زین العابدین عارف کے

بیٹوں باقر علی خاں اور حسین علی خاں کی تعلیم کے لیے لکھتے تو اسے پریس میں چھپوانے کی ضرورت نہ پڑتی۔ زیادہ سے زیادہ کاتب سے اس آٹھ صفحات کے رسالے کی دو نقلیں تیار کرا سکتے تھے تاکہ یہ دونوں بچے اسے استعمال اور یاد کر سکیں۔

اس کتاب کا نام ''قادر نامہ'' اس لیے رکھا کہ اس کتاب کا پہلا شعر لفظ ''قادر'' سے شروع ہوتا ہے اور اس قسم کی نصابی کتابوں کو پہلے لفظ سے موسوم کرنے کی روایت قدیم سے چلی آتی ہے مثلاً مشہور ومعروف ''خالق باری'' کا پہلا مصرع ''خالق باری سرجن ہار'' ہے۔ ''رازق باری'' کا پہلا مصرع: ''رازق باری حق ہے جان'' واحد باری کا پہلا مصرع: ''واحد باری ایکو سائیں'' ہے۔

''قادر نامہ'' کے قدیم ترین نسخے مطبوعہ ۱۲۷۲ھ میں اشعار کی تعداد ۱۳۲ ہے۔ ''قادر نامہ''، ''آمد نامہ'' سے پہلے پڑھائے جانے کے لیے لکھا گیا تھا جیسا کہ اس کے آخری شعر سے معلوم ہوتا ہے:

جس نے قادر نامہ سارا پڑھ لیا
اس کو آمد نامہ کچھ مشکل نہیں

پروفیسر حافظ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ''قادر نامہ'' گزشتہ صدی میں بے حد مقبول تھا'' [۱۸]۔

(۷) انشائے غالب

یہ کتاب بھی ''قادر نامہ'' کی طرح طلبہ کی تعلیم کے لیے تالیف کی گئی ہے۔ ضیاالدین خاں دلّی کالج میں عربی کے پروفیسر تھے۔ یہ وہی ضیاالدین خاں ہیں جنھوں نے ازالۂ حیثیتِ عربی، کے مقدمہ میں امین الدین امین دہلوی مصنف ''قاطع القاطع'' کی حمایت میں، غالب کے دعوے کے خلاف اپنا بیان قلم بند کرایا تھا۔ ۱۸۶۶ء میں ضیاالدین خان سے متعلقہ حکام نے کہا کہ وہ اُردو کا ایسا نصاب مرتب کر دیں جو فوجی افسروں کو اُردو پڑھانے کے کام آسکے۔ ضیاالدین خاں نے غالب سے فرمائش کی کہ وہ اپنی شاعری، اردو نثر اور خطوط کا انتخاب کر دیں اور یہ بھی کہا کہ یہ نصاب میکلوڈ صاحب فنانشل کمشنر پنجاب کے سامنے پیش ہوگا۔ غالب نے اس کتاب کو دو حصوں میں تقسیم کیا۔ پہلے حصے میں دو دیباچے، بارہ خط، دو نقلیں اور ایک لطیفہ شامل کیا اور دوسرے حصے میں اپنے ۳۱ شعر انتخاب کیے اور کاتب سے لکھوا کر یہ مسودہ ضیاالدین خاں کے سپرد کر دیا۔ انھوں نے ''انشائے اردو'' کے نام سے ایک کتاب مرتب کی اور اس میں غالب کے صرف دس خط، وہ بھی بعض جملے کاٹ کر شامل کیے اور باقی مواد چھوڑ دیا۔ اس کتاب کا یہی ایک نسخہ تھا جو ضیاالدین خاں کی وفات کے بعد اُن کے بستے سے برآمد ہوا اور پھر دس روپے میں ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کے پاس آگیا۔ انھوں نے اسے مرتب کیا، حواشی لکھے لیکن شائع نہ کر سکے۔ یہی وہ کتاب ہے جسے مالک رام نے ''انتخاب غالب'' کہا ہے [۱۹] اور جسے رشید حسن خاں نے ''انشائے غالب'' کے نام سے ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کے تیار کردہ متن وحواشی، مالک رام کے مقدمہ، اپنے ''عرضِ مرتب'' اور خطی نسخے کے عکس کے ساتھ شائع کیا [۲۰]۔ اس نصابی کتاب میں

شامل خطوط میں ۱۸۶۳ء ایک خط بنام میر مہدی مجروح ایسا ہے جو کسی مجموعے میں شامل نہیں ہے۔ بعد میں یہ خط منشی مہیش پرشاد کے مرتبہ ''خطوط غالب'' میں شامل ہوا۔

(۸) نامۂ غالب

''قاطع برہان'' کے قضیے میں غالب نے ایک خط مرزا رحیم بیگ میرٹھی کے نام ان کی تصنیف ''ساطع بُرہان'' کے جواب میں لکھا اور ۱۸۶۵ء میں اس کے تین سو نسخے چھپوا کر دور و نزدیک بانٹ دیے۔ میاں داد خاں سیاح کے نام ایک خط مورخہ ۷ ار ستمبر ۱۸۶۵ء میں لکھتے ہیں کہ ''نامۂ غالب'' صاحب مطبع نے اپنی بکری کے واسطے نہیں چھاپی جو میں مول لے کر بھیجوں اور تم سے اس کی قیمت مانگ لوں۔ میں نے آپ تین سو جلدیں چھپوائیں۔ دور و نزدیک بانٹ دیں''[۲۱]۔ یہ خط ''عود ہندی'' میں بھی شامل ہے اور غلام رسول مہر کے مرتبہ خطوط غالب میں بھی[۲۲]۔ ان کے علاوہ قاضی عبدالودود کے مرتبہ مجموعے (قاطع برہان و رسائل متعلقہ) میں بھی شامل ہے[۲۳]۔ نامۂ غالب اپنے اسلوب اور اظہار بیان کے اعتبار سے غالب کی عمدہ و دلچسپ نثر کا نمونہ ہے۔

(۹) تیغِ تیز

''تیغِ تیز'' بھی ''قاطع برہان'' کے قضیے میں غالب نے مولوی احمد علی احمد کی کتاب ''موید برہان'' کے جواب میں لکھی۔ اس میں سترہ فصلیں ہیں اور آخری فصل میں محمد حسین تبریزی پر مزید اعتراضات کیے گئے ہیں۔ اس کے بعد اللہ اکبر کے عنوان کے تحت سولہ سوالات اُٹھا کر اُن کے جواب دیے ہیں جن کی تصدیق و تائید بطور استفتاء نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ، الطاف حسین حالی، محمد سعادت علی، مدرس گورنمنٹ اسکول دہلی اور نواب ضیاالدین احمد خان نے کی ہے[۲۴]۔ غالب کا یہ رسالہ پہلی بار ۱۸۶۷ء میں مطبع اکمل المطابع دہلی سے شائع ہوا۔ اس کی علمی سطح وہ نہیں ہے جو احمد علی احمد کی ''موید برہان'' کی ہے لیکن اظہارِ بیان کے اعتبار سے اس کی نثر بھی غالب کی شخصیت و مزاج کی ترجمان ہے۔

(ب) فارسی

(۱) پنج آہنگ

''پنج آہنگ'' کی بنیاد ۱۸۲۵ء میں اس وقت پڑی جب انگریزوں کا لشکر بھرت پور پر حملہ آور تھا۔ نواب احمد بخش خاں بہادر، والی فیروز پور جھرکہ بھی اس لشکر کے ساتھ تھے اور اُن کے بھتیجے یعنی الٰہی بخش خاں

معروف کے بیٹے مرزا علی بخش خاں رنجور اور داماد مرزا اسداللہ خاں غالب بھی ساتھ اور دونوں ایک ہی خیمے میں مقیم تھے۔ غالب نے پنج آہنگ میں لکھا ہے کہ وہاں برادر والا قدر مرزا علی بخش رنجور نے خواہش وآرزو ظاہر کی کہ ''القاب وآداب متعارفۂ رسمیہ بروے ہم ریختہ والفاظ شکر وشکوہ وشادی وغم باہم آمیختہ برائے نامہ نگارانِ دستور العمل ... ساختہ آید'' [۲۵]۔ خود رنجور نے ''پنج آہنگ'' کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''مہین برادر قدسی اثر جناب اسداللہ خاں متخلص بہ غالب   ازراہ کہتر نوازی سرے بہ آموزگاری من داشت ... تا ایں کہ حسب الالتماس من ورقے چند از آداب والقاب وشکر رسید خطوط وشکوۂ عدم رسی مکاتبات رقم فرمود ایمن عطا نمود۔ آں اوراق راچوں تعویذ بباز وبستم وآں نگاشتہ ہا را در فنِ تحریر دستور العمل خود ساختم'' [۲۶]۔ اس بات پر سے دس سال گزر گئے۔ ۱۲۵۱ھ/ ۱۸۳۵ء میں مرزا علی بخش خاں رنجور جے پور سے دہلی آئے اور غالب کے ہاں ٹھہرے۔ اسی عرصے میں انھوں نے غالب کے دیوان فارسی ''میخانۂ آرزو'' کی نثریں غالب سے پڑھیں۔ دورانِ تعلیم رنجور کے ذہن میں یہ بات آئی کہ یہ سب نثریں دیوان سے لے کر یکجا کردی جائیں اور دوسری عبارات متفرقہ منتخب کرکے اُن اوراق کا جو غالب نے ۱۸۲۵ء میں ان کی تعلیم کے لیے لکھ دیے تھے، ضمیمہ بنا دیا جائے تو اُن کا بیٹا غلام فخرالدین خاں بھی استفادہ کرسکے گا۔ کچھ عرصے میں یہ کام ''پنج آہنگ'' کی صورت میں آراستہ ہوگیا [۲۷]۔ ''پنج آہنگ'' کے قلمی نسخے مکتوبہ ۱۲۵۱ھ/ ۱۸۳۵ء اور مکتوبہ ۱۸۴۰ء کی ترتیب وہی ہے جو علی بخش خاں رنجور نے دی تھی [۲۸]۔ لیکن جب ''پنج آہنگ'' کی افادیت کے پیش نظر اس کے چھپنے کی نوبت آئی تو غالب نے سارا مسودہ خود دیکھا، ابواب کی ترتیب بدلی، مواد میں حسب ضرورت کمی بیشی کی اور ساتھ ہی نئے خطوط کا اضافہ کیا۔ وزیرالحسن عابدی نے ان دونوں قلمی نسخوں اور پہلے مطبوعہ نسخے سے جب مقابلہ کیا تو یہ بات سامنے آئی کہ ''دوسری تدوین میں مرزا علی بخش رنجور پسِ پردہ رہ جاتے ہیں اور کتاب اب غالب کی طرف سے مرتب ہوکر شائع ہوتی ہے'' [۲۹]۔ رنجور کا دیباچہ اس لیے باقی رہنے دیا گیا کہ پہلے مرتب وہی تھے۔

''پنج آہنگ'' فارسی دانی وفارسی نویسی کے لیے ایک مفید کتاب ہے۔ اس سے فارسی مکتوب نویسی کی تعلیم کا ایک نیا باب کھلتا ہے۔ ''پنج آہنگ'' دو مرتبہ غالب کی زندگی میں شائع ہوئی۔ اس کا پہلا ایڈیشن حکیم غلام نجف خاں بہادر کے زیر اہتمام مطبع سلطانی دہلی سے ۴ر اگست ۱۸۴۹ء/ ۱۳ر رمضان المبارک ۱۲۶۵ھ کو شائع ہوا اور دوسرا ایڈیشن مطبع دارالسلام دہلی سے اپریل ۱۸۵۳ء میں شائع ہوا۔ ان دونوں ایڈیشنوں میں پہلے تین آہنگ (ابواب) میں کوئی تبدیلی نہیں ہے البتہ دوسرے ایڈیشن کے چوتھے آہنگ میں دو نثریں اور آہنگ پنجم میں ۲۵ خطوط زیادہ ہیں۔ بعد میں ''کلیاتِ نثرِ غالب'' کے نام سے جو مجموعہ ۱۸۶۸ء میں شائع ہوا اس میں ''پنج آہنگ'' بھی شامل تھی۔ اس وقت غالب بقیدِ حیات تھے۔ اس کلیاتِ نثر کا ایک اور ایڈیشن جنوری ۱۸۷۱ء میں شائع ہوا اور چوتھی بار ۱۸۸۸ء میں شائع ہوا انیسویں صدی میں فارسی کی تعلیم کے لیے یہ کتاب مقبول تھی۔ مزید یہ کہ کم وبیش وہ ۱۷۰ خطوط جو ''پنج آہنگ'' میں شامل ہیں، مطالعۂ غالب کے سلسلے میں خاص اہمیت رکھتے

ہیں۔

(۲) مہرِ نیم روز

مرزا غالب ۴؍ جولائی ۱۸۵۰ء کو فارسی زبان میں تیموری خاندان کی تاریخ لکھنے پر مامور ہوئے۔ بادشاہِ وقت بہادر شاہ ظفر نے انھیں نجم الدولہ دبیر الملک نظام جنگ کا خطاب عطا کیا اور پچاس روپے ماہوار تنخواہ مقرر کی۔ تاریخ کا دائرۂ کار یہ مقرر ہوا کہ امیر تیمور سے لے کر بہادر شاہ ظفر تک کے حالات لکھے جائیں گے۔ غالب نے کام شروع کر دیا اور جنوری ۱۸۵۱ء تک، جیسا کہ ایک خط بنام نبی بخش حقیر سے معلوم ہوتا ہے، بابر بادشاہ تک حالات لکھے جا چکے تھے [۳۰]۔ حقیر ہی کے نام ایک اور خط مورخہ ۸؍ مارچ ۱۸۵۱ء سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ہمایوں بادشاہ تک کے حالات بھی لکھے جا چکے تھے [۳۱]۔ لیکن اس کے بعد کسی وجہ سے کام آگے نہ بڑھ سکا اور بادشاہ نے فرمایا کہ اسے دنیا کی تاریخ کے آغاز سے لکھا جائے اور حکیم احسن اللہ خاں کو اس کام میں مدد کے لیے مقرر کر دیا۔ اس حکم کے بعد غالب نے کتاب کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا۔ چودھری عبدالغفور سرور کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''مہرِ نیم روز'' کے دیباچے میں میں نے لکھ دیا ہے کہ اس کتاب کا نام پرتوستان ہے اور اس کی دو مجلد ہیں۔ پہلے حصے کا نام ''مہرِ نیم روز'' دوسرے حصے کا اسم ''ماہِ نیم ماہ'' ہے۔ بارے پہلا حصہ تمام ہوا۔ چھاپا گیا۔ قصد تھا جلال الدین اکبر کے حالات لکھنے کا کہ امیر تمر تک کا نام و نشان مٹ گیا۔ آن دفتر را گاؤ خورد و گاو را قصاب بُرد و قصاب در راہ مُرد'' [۳۲]۔ حکیم احسن اللہ خاں نے ابتدائے آفرینشِ عالم وظہورِ آدم سے لے کر چنگیز خاں تک کے حالات اردو میں لکھ کر بھیج دیے۔ غالب نے جون ۱۸۵۲ء تک انھیں فارسی میں کر دیا۔ حقیر کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''جب ہمایوں کے حال تک پہنچا تو میں نے ازراہِ عذر و حیلہ بلکہ بہ سبیلِ اظہارِ حقیقتِ واقعی حکیم صاحب کار فرما سے کہا کہ مجھ سے انتخاب حالات ممکن نہیں۔ آپ مدعا کتب سیر سے نکال کر زبانِ اردو میں ایک مسودہ اس کا لکھوا کر میرے پاس بھیج دیا کیجیے میں اوس کو فارسی کر کر تم کو دے دیا کروں گا۔ انھوں نے اس کو قبول کر کر ابتدائے آفرینش عالم و آدم سے میرے پاس مسودۂ اردو بھیجا تو اب گویا ایک اور کتاب لکھنی پڑی۔ میں نے اس کا ایک چھوٹا سا دیباچہ لکھ کر ایک اور ہی انداز کی عبارت میں لکھنا شروع کیا۔ آدم سے لے کر چنگیز خاں تک اونھوں نے میرے پاس مسودہ بھیجا۔ میں نے اپنے طور پر لکھا اور مسودہ حوالے کیا۔ رمضان کے مہینے سے کہ آج اوس کو دس مہینے ہوئے، وہ مسودہ آنا موقوف ہو گیا'' [۳۲]۔

''میر نیم روز'' والا حصہ اگست ۱۸۵۴ء میں مکمل ہوا۔ ستمبر ۱۸۵۴ء میں بقر عید کے موقع پر اس کا مسودہ بادشاہ کی خدمت میں پیش کیا۔ ولی عہد میرزا فخرو کے حکم سے ۱۲۷۱ھ/۱۸۵۴ء میں پہلی بار فخر المطابع دہلی سے شائع ہوا۔ ۱۸۵۷ء میں غدر ہو گیا اور اسی سال خاندانِ تیموریہ کا چراغ ہمیشہ کے لیے گل ہو گیا، ماہ نیم

ماہ بن لکھی رہ گئی۔ جب منشی شیونرائن آرام نے اس کو دوبارہ چھاپنے کے لیے کہا تو غالب نے جواب دیا کہ ”مہر نیم ماہ نہیں، اوس کا نام مہر نیم روز ہے اور وہ سلاطینِ تیموریہ کی تواریخ ہے۔ اب وہ بات ہی گئی گزری بلکہ وہ کتاب اب چھاپنے کے لائق ہے، نہ (کہ) چھپوانے کے قابل“[۳۴]۔

(۳) دستنبو

دستنبو بغاوت ۱۸۵۷ء کا روزنامچہ ہے جس میں غالب نے آغازِ شورش مئی ۱۸۵۷ء سے لے کر ۳۱؍ جولائی ۱۸۵۸ء تک کے وہ حالات، جو اُن پر گزرے یا انھوں نے دوسروں سے سنے، درج کیے ہیں۔ عبدالغفور خاں سرور کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”۱۱؍ مئی ۱۸۵۷ء کو یہاں فساد شروع ہوا۔ میں نے اسی دن گھر کا دروازہ بند اور آنا جانا موقوف کر دیا۔ بے شغل زندگی بسر نہیں ہوتی، اپنی سرگذشت لکھنی شروع کی جو سنلا گیا وہ بھی ضمیمۂ سرگذشت کرتا گیا“[۳۵]۔ ۳۱؍ جولائی ۱۸۵۸ء تک دستنبو کو محدود کرنے کی وجہ اس زمانے کے ناگفتہ بہ حالات تھے۔ میر مہدی مجروح کے نام اپنے ایک خط میں اسی طرف واضح اشارہ کیا ہے کہ ”امین الدین خاں کو جاگیر ملنے کا حال اور بادشاہ کی روانگی کا حال کیوں کر لکھتا۔ ان کو جاگیر اگست میں ملی۔ بادشاہ اکتوبر میں گئے۔ کیا کرتا اگر تحریر موقوف نہ کرتا“[۳۶]۔ اس زمانے کے حالات کے پیش نظر غالب نے پوری احتیاط سے کام لیا ہے تاکہ ان پر باغیوں سے کسی قسم کے تعلق کا شبہ نہ ہونے پائے۔ غالب بہادر شاہ ظفر کے درباری، استاد، خطاب یافتہ اور ملازم تھے۔ ذرا سے شبہ پر وہ پھانسی چڑھائے جا سکتے تھے۔ ہرگوپال تفتہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”دستنبو“ کی اشاعت میں میری جان الجھی ہوئی ہے اور میں نے اس کو اپنے بہت سے مطالب کے حصول کا ذریعہ سمجھا ہے۔ خدا کے واسطے پہلوتہی نہ کرو اور بہ دل توجہ فرماؤ“[۳۷]۔ وہ چاہتے تھے کہ کتاب جلد چھپ جائے تاکہ نذرِ حکام کی جا سکے۔ تفتہ کو لکھتے ہیں کہ ”فرنچ کاغذ اچھا ہے۔ چھ جلدیں جو نذرِ حکام ہیں وہ اس کاغذ پر ہوں اور باقی چاہو شیورام پوری پر اور چاہو نیلے کاغذ پر چھاپو“[۳۸]۔ اس کا پہلا ایڈیشن نومبر ۱۸۵۸ء میں منشی شیونرائن کے مطبع مفید خلائق آگرہ سے شائع ہوا۔ دوسرا ایڈیشن لٹریری سوسائٹی روہیل کھنڈ کے مطبع میں بریلی سے ۱۸۶۵ء میں شائع ہوا اور تیسرا بھی اسی مطبع سے ۱۸۷۱ء میں شائع ہوا۔

”دستنبو“ میں غالب نے دساتیر کی قدیم فارسی استعمال کی ہے اور عربی الفاظ سے گریز کیا ہے تفتہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: ”پندرہ مہینے کا حال نثر میں لکھا ہے اور التزام اس کا کیا ہے کہ دساتیر کی عبارت یعنی پارسی قدیم لکھی جائے اور کوئی لفظ عربی نہ آئے۔ جو نظم اس نثر میں درج ہے وہ بھی بے آمیزش لفظ عربی ہے“[۳۹]۔ لیکن اس احتیاط کے باوجود عربی کے کئی الفاظ پھر بھی در آئے ہیں مثلاً ماتم، زمزمہ، شرر، صاحب، قلعہ، غوغا، خنجر وغیرہ“[۴۰]۔ کسی نے لفظ نہیب کی طرف توجہ دلائی تو بے چین ہو گئے اور تفتہ کو لکھا: ”نہیب لفظ عربی ہے۔ اگر رہ جائے گا تو لوگ مجھ پر اعتراض کریں گے۔ تیز چاقو کی نوک سے نہیب کا لفظ چھیلا جائے اور

اوی جگہ نوائے لکھ دیا جائے" [۴۱]۔ جب یہ لفظ چھیل دیا گیا تو اطمینان کا سانس لیا اور لکھا: "نہیب کی جگہ نوائے بن جانے سے خاطر جمع ہوگئی" [۴۲]۔

"دستنبو" میں انگریزی زبان کے متعدد الفاظ استعمال میں آئے ہیں جن کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اب نئے کلچر کی زبان رفتہ رفتہ معاشرہ پر غالب آرہی ہے۔ اسی طرح خطوطِ غالب پر پڑی ہوئی تاریخوں کو دیکھیے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ اب ہجری ماہ و سال تیزی سے الٹے پاؤں لوٹ رہے ہیں اور انگریزی ماہ و سال ان کی جگہ لے رہے ہیں۔ "دستنبو" میں ملکۂ معظمہ انگلستان کی مدح میں ایک قصیدہ بھی شامل ہے۔

(۴) کلیاتِ نثرِ غالب

"پنج آہنگ"، "مہر نیم روز" اور "دستنبو" کو ایک ساتھ نول کشور لکھنؤ نے "کلیاتِ نثرِ غالب" کے نام سے جنوری ۱۸۶۸ء میں شائع کیا۔ اس کے بعد دوسرا ایڈیشن ۱۸۷۱ء میں، تیسرا ۱۸۸۴ء میں اور چوتھا ایڈیشن نول کشور کان پور سے اپریل ۱۸۸۸ء/شعبان ۱۳۰۵ھ میں شائع ہوا۔ "مہر نیم روز" اور "دستنبو" اسی طرح شامل "کلیات" ہیں لیکن "پنج آہنگ" کے آہنگ پنجم میں بارہ خط مزید شامل کیے گئے ہیں اور آہنگ چہارم میں تین اور نثریں شامل کی گئی ہیں۔

(۵) قاطع برہان

۱۸۵۷ء کی بغاوت کے زمانے میں، جب غالب گھر کا دروازہ بند کر کے بیٹھ گئے تھے، انھوں نے ایک تو اپنا روزنامچہ لکھا جو بعد میں "دستنبو" کے نام سے نومبر ۱۸۵۸ء میں شائع ہوا اور دوسرے محمد حسین تبریزی کی معروف لغت "بُرہانِ قاطع" کا مطالعہ کیا اور جہاں جہاں اس میں غلطیاں نظر آئیں، انھیں حاشیے پر درج کرتے گئے اور اس کے بعد اسے مسودے کی صورت میں نقل کرایا۔ بار بار مسودہ پر نظر ثانی کی اور ۱۸۶۰ء میں اسے اشاعت کے لیے تیار کر دیا۔ یہی مسودہ "قاطع بُرہان" کے نام سے ۱۸۶۲ء میں نول کشور پریس لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس کی اشاعت کی خبر دیتے ہوئے میر مہدی مجروح کو لکھتے ہیں: "قاطع برہان کا چھاپا ختم ہوا۔ ایک جلد بطریقِ نمونہ آگئی۔ میں نے پچاس جلدوں کی درخواست پہلے سے دے رکھی ہے۔ اب پچاس روپے بھیجوں تو اُنچاس جلدیں منگواؤں۔ دیکھیے نو من تیل کب میسر ہو اور رادھا کب ناچے" [۴۳]۔ "قاطع برہان" کی اشاعت کے فوراً بعد وہ معرکہ برپا ہوا جس میں مرتے دم تک وہ الجھے رہے اور جس کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں۔ غالب کے نقطۂ نظر سے لغت نویس کو کیسا ہونا چاہیے اس کا اظہار انھوں نے میر مہدی مجروح کے نام ایک خط میں کیا ہے اور بتایا ہے کہ "کئی باتیں جس شخص میں جمع ہوں گی وہ اس کو مانے گا۔

پہلے تو عالم ہو، دوسرے فنِ لغت کو جانتا ہو۔ تیسرے فارسی کا علم خوب ہو اور اس زبان سے اسے لگاؤ ہو۔ اساتذۂ سلف کا کلام بھی بہت کچھ دیکھا ہو اور کچھ یاد بھی ہو۔ چوتھے منصف ہو، ہٹ دھرم نہ ہو۔ پانچویں طبع سلیم و ذہن مستقیم رکھتا ہو۔ معوج الذہن اور کج فہم نہ ہو۔ نہ یہ پانچ باتیں کسی میں جمع ہوں گی اور نہ کوئی میری محنت کی داد دے گا'' [۴۴]۔

(۶) درفشِ کاویانی

غالب نے اس شدید ردِعمل کے پیشِ نظر جو ''قاطع برہان'' کی اشاعت کے بعد ظاہر ہوا، ''قاطع برہان'' پر مزید نظرِثانی کی، اس میں اضافے کیے اور ''برہانِ قاطع'' پر مزید اعتراض کر کے، تین سو کی تعداد میں، اس کا نیا ایڈیشن ''درفشِ کاویانی'' کے نام سے اکمل المطابع دہلی سے دسمبر ۱۸۶۵ء میں شائع کیا۔ ''درفش کاویانی''، ''قاطع برہان'' کے نئے نظرثانی شدہ ایڈیشن کا نام ہے۔ عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: ''ہاں صاحب ''قاطع برہان'' میں اور مطالب بڑھائے اور ایک دیباچہ دوسرا لکھا اور ''درفش کاویانی'' اس کا نام رکھا'' [۴۵]۔

(۷) کلیاتِ فارسی (نظم)

غالب نے اپنا فارسی کلام ''میخانۂ آرزو'' کے نام سے ۱۸۳۵ء میں مرتب کیا تھا جو ۱۸۴۵ء میں نواب ضیاء الدین احمد خاں نیر ورخشاں کے اہتمام سے مطبع دارالسلام دہلی سے شائع ہوا۔ اس میں اشعار کی تعداد ۶۶۹۴ ہے [۴۶]۔ اس کا دوسرا ایڈیشن، اُس کلام کے اضافے کے ساتھ جو پہلی اشاعت کے بعد کہا گیا تھا، نول کشور پریس سے ۱۸۶۳ء میں شائع ہوا۔ غالب نے تقریظ میں اشعار کی تعداد ۱۰۴۲۴ بتائی ہے لیکن مالک رام نے شمار کر کے بتایا ہے کہ اشعار کی تعداد ۱۰۴۲۸ ہے [۴۷]۔ وقت کے ساتھ ساتھ فارسی کا رواج کم سے کم تر ہوتا گیا اور کلیات فارسی کے چھپنے کی نوبت نہیں آئی، البتہ غالب کی صد سالہ برسی کے موقع پر پروفیسر حمید احمد خاں کے تحریک پر جب غالب کی ساری اردو و فارسی تصانیف پنجاب یونیورسٹی سے شائع ہوئیں تو غالب کا فارسی کلیات تین جلدوں میں: ''غزلیاتِ فارسی'' مرتبہ وزیرالحسن عابدی، ''قصائد ومثنویاتِ فارسی'' مرتبہ غلام رسول مہر، اور قطعات و رباعیات، ترکیب بند، ترجیع بند مخمس مرتبہ غلام رسول مہر ۱۹۶۹ء میں شائع ہوئیں۔ غالب نے صغیر بلگرامی کے نام ایک خط میں لکھا: ''فارسی کی کلیات کو بھی کبھی آپ دیکھتے ہیں یا نہیں؟ بقول انشاءاللہ خاں یہ میری عمر بھر کی پونجی ہے'' [۴۸]۔

(۸) سَبدِ چین

''سبدِ چین'' غالب کے اُس فارسی کلام کا مجموعہ ہے جو کلیاتِ فارسی کی طباعت کے بعد کہا گیا تھا یا وہ کلام تھا جو اُن کے احباب کے پاس تھا اور کلیات میں شامل ہونے سے رہ گیا تھا[۴۹]۔ ''سبدِ چین'' میں اشعار کی تعداد ۷۵۳ ہے[۵۰]۔ یہ مجموعۂ کلام ربیع الثانی ۱۲۸۴ھ/ اگست ۱۸۶۷ء میں مطبع محمدی دہلی سے پہلی بار شائع ہوا۔ اس کے بعد مالک رام نے اور بہت سا فارسی کلام، مختلف مآخذ سے تلاش کر کے، نئی ترتیب کے ساتھ، ۱۹۳۸ء میں مکتبہ جامعہ دہلی سے شائع کیا اور پھر ۱۹۶۹ء میں وزیر الحسن عابدی نے ۱۲۸۴ھ/ ۱۸۶۷ء کے ایڈیشن کو، اصل ترتیب کے مطابق، مرتب کر کے شائع کیا''۔ ''سبدِ چین'' میں قصائد، ترکیب بند، ترجیع بند، قطعات غزلیات، فردات ورباعیات شامل ہیں۔

(۹) باغ دودر

''باغ دودر'' کو باقیاتِ غالب کہنا چاہیے۔ اس میں وہ فارسی کلام اور نثریں شامل ہیں جو کلیات نظم فارسی اور کلیات نثر غالب میں اس لیے شامل نہ ہو سکیں کہ یا تو وہ کلیات کی اشاعت کے بعد وجود میں آئیں یا کسی اور کے پاس تھیں اور غالب کو بعد میں دستیاب ہوئیں۔ ''باغ دودر'' اس کا تاریخی نام ہے جس سے آغازِ تالیف کا سال ۱۲۸۳ھ برآمد ہوتا ہے۔ غالب نے ''باغ دودر'' کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ ''سبد باغ دودر'' یک ہزار و دوصد وہشتاد وسہ عدد دار دواز روئے حسنِ اتفاق بہ آغاز نگارش صحیفہ مطابق اُفتاد، ایں نام لطفے دیگر دارد''۔ ''باغ دودر'' کے دو حصے ہیں۔ ایک حصے میں کلام غالب اور دوسرے حصے میں نثر غالب شامل ہیں۔ پہلے حصے میں مطبوعہ ''سبد چین'' کے سارے کلام کے ساتھ کچھ نئی چیزیں شامل ہیں اور دوسرے حصے میں وہ نثریں شامل ہیں جو کلیات نثر میں شامل نہیں ہیں۔ ''باغ دودر'' غالب کی زندگی میں مرتب ہو کر کتابت کے مرحلے سے گزر رہی تھی کہ غالب وفات پا گئے اور یہ کتاب بھی نظروں سے اوجھل ہو گئی۔ اس کا واحد اصل نسخہ علی مصطفیٰ عابدی سے وزیر الحسن عابدی تک پہنچا۔ عابدی صاحب نے اس کتاب کے بارے میں ایک تعارفی مضمون لکھ کر ماہنامہ ''آج کل'' دہلی کے فروری ۱۹۴۷ء کے شمارے میں شائع کیا اور اس طرح اس کی خبر علمی حلقوں میں پہنچ گئی۔ بعد میں وزیر الحسن عابدی نے اسے مرتب کر کے پہلے یونیورسٹی اورینٹل کالج میگزین پنجاب یونیورسٹی لاہور میں دو قسطوں (حصۂ نظم ۱۹۶۰ء میں اور حصۂ نثر ۱۹۶۱ء میں) شائع کیا۔ اس کے بعد ۱۹۷۰ء میں، تعلیقات کے ساتھ، اسے الگ کتابی صورت دے کر، پنجاب یونیورسٹی لاہور سے شائع کیا۔ اس طرح غالب کی یہ تصنیف بھی محفوظ ہو گئی۔ ''باغ دودر''، ''مطالعۂ غالب'' کے تعلق سے ایک اہم مجموعہ ہے۔

(۱۰) دعاءِ صباح

''دعاءِ صباح'' وہ دعا ہے جو حضرت علیؓ سے منسوب ہے۔ غالب نے اس دعا کا، اپنے بھانجے میرزا عباس بیگ کی فرمائش پر، مثنوی کی ہیئت میں فارسی نظم میں ترجمہ کیا جو غالب کی زندگی میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس پر سال اشاعت درج نہیں ہے [۵۱]۔

(۱۱) رسالہ فنِ بانک

یہ ایک اردو رسالے کا فارسی زبان میں ترجمہ ہے۔ اس رسالے کی اطلاع سب سے پہلے مالک رام نے بہم پہنچائی۔ غالب نے ''باغ دودر'' کے ایک خط بنام تفضل حسین خاں میں لکھا ہے کہ ''اس دفعہ طالع یار خاں نے، جن سے میرے دیرینہ مراسم ہیں، مجھ سے ایک بڑے مشکل کام کی فرمائش کی۔ بانک کے داؤ پیچ پر ایک مختصر رسالے کا فارسی میں ترجمہ کرنے کو کہا اور یہ مشورہ دیا کہ اس خدمت کی انجام دہی نواب معلی القاب (نواب وزیر محمد خاں، نواب صاحب ٹونک) کی خوشنودی مزاج کا سبب ہوگی۔ میں چونکہ اُن کے خوانِ جود و کرم کا زلہ خوار ہوں اور سپاس نعمت مجھ پر فرض ہے، میں نے اس مشکل کام کے لیے قلم اُٹھایا اور ایک رسالہ دیباچے اور خاتمے پر مشتمل ترتیب دے کر انھیں کو دے دیا اور ایک عرض داشت بھی لکھ کر ساتھ کر دی تا کہ اس وسیلے سے یہ آرزو بر آئے کہ نواب صاحب کی توقیع میرے نام صادر ہو گی'' [۵۲]۔ غالب نے ''رسالہ فن بانک'' کے تعلق سے یہ بھی لکھا کہ ''دیباچے کے مضمون کی داد پہلے آپ سے اور پھر مخدومی مولوی ظہور الدین علی سے چاہتا ہوں کہ ممدوح کا ذکر کن الفاظ میں کیا ہے اور فنِ بانک کی تعریف کس انداز سے کی ہے اور اس کے ساتھ دیباچے اور رسالے کی عبارت میں اسلوب بیان کی جدت کو کہیں ہاتھ سے نہیں جانے دیا ہے، بیان کا خاص اسلوب برابر قائم رہا ہے۔ بایں ہمہ جانتا ہوں کہ اپنی جادو بیانی پر فخر اس وقت کر سکتا ہوں اور مجھے اپنی کاوش کی داد اس وقت ملے گی کہ بندگان نواب صاحب سلطان نشان میرے انداز بیان کو پسند فرمائیں [۵۳]۔ یہ رسالہ نایاب ہے۔

یہ وہ تصنیفات، تالیفات اور تراجم وغیرہ تھے جنھیں غالب نے اپنی زندگی میں خود مرتب کیا۔ غالب کی وفات کے بعد بہت سے غیر مطبوعہ خطوط دستیاب اور شائع ہوئے مثلاً ''نادرات غالب'' کے وہ خطوط جو منشی نبی بخش حقیر کے نام غالب نے لکھے تھے اور جنھیں آفاق حسین نے ۱۹۴۹ء میں کراچی سے شائع کیا تھا۔ امتیاز علی خاں عرشی نے غالب کے وہ خطوط مرتب کیے جو نوابانِ رام پور اور دوسرے وابستگانِ دربار کے نام لکھے گئے تھے۔ اس مجموعے میں، جو ''مکاتیب غالب'' کے نام سے ۱۹۳۷ء میں شائع ہوا، کل ۱۱۷ خط ہیں جن میں سے ۴۲ نواب یوسف علی خاں کے نام، ۶۵ خط نواب کلب علی خاں، ۸ نواب زین العابدین عرف کلن میاں کے نام اور ایک ایک خط خلیفہ احمد علی احمد اور محمد حسن خاں کے نام ہے۔ اسی طرح ''مآثر غالب'' کے نام

سے ۳۲ خطوط پر مشتمل ایک اور مجموعہ شائع ہوا جس میں حکیم حبیب الرحمٰن اخون زادہ (ڈھاکا) کے پاس جو خط تھے انھیں بعض دوسری اردو و فارسی تحریروں کے ساتھ قاضی عبدالودود نے مرتب و شائع کیا۔ اسی طرح مسعود حسن رضوی ادیب نے "متفرقاتِ غالب" کے نام سے ایک مجموعہ مرتب کیا جس کے حصۂ نثر میں ۴۹ فارسی مکتوبات اور ایک اردو خط شامل ہے اور حصۂ منظومات میں ایک مدحیہ غزل کے علاوہ تین قطعات، دو مثنویاں: "بادِ مخالف" اور مثنوی غالب منجانب بہادر شاہ اور ایک سلام شامل ہے۔ یہ سب خطوط و منظومات قیام کلکتہ کے زمانے کے ہیں اور ایک "بیاض" سے لیے گئے ہیں۔ وہ ۲۱ خط جو مولوی سراج الدین احمد کے نام ہیں، اُن میں سے گیارہ "پنج آہنگ" میں بھی شامل ہیں مگر ان خطوط میں کچھ عبارتیں حذف کر دی گئی ہیں اور جگہ جگہ لفظ اور جملے بھی بدل دیے گئے ہیں [۵۴]۔ گویا "پنج آہنگ" میں اشاعت کے وقت غالب نے اُن پر نظر ثانی کی تھی۔ ایک اور مجموعہ "نامہ ہائے فارسی غالب" [۵۵] کے نام سے سید اکبر علی ترمذی نے مرتب کیا جس میں غالب کے ۳۱ خط اور ۵ ضمیمے شامل ہیں۔ یہ وہ خطوط ہیں جو غالب نے ۱۸۲۵ء اور ۱۸۲۹ء کے درمیان دہلی سے کلکتہ کے سفر و قیام میں فیروز پور جھرکہ، کانپور، لکھنؤ، باندہ، آلہ آباد اور مرشد آباد کے دوستوں کو لکھے۔ یہ سارے خطوط غالب کی پینشن کے مقدمہ اور نجی حالات سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ مجموعہ ہندوستان کے نیشنل آرکائیوز میں اورینٹل ریکارڈ نمبر ۲۲۰۹ کے تحت محفوظ ہے۔ اس مجموعے میں وہ دو تحریریں بھی شامل ہیں جن میں اُس تنازع کے بارے میں تفصیل بیان کی گئی ہے جو کلکتہ میں ادبی معرکہ کی صورت اختیار کر گیا تھا۔ "نامہ ہائے فارسی غالب" میں ۸ خط ایسے ہیں جو متن کے، ذرا سے اختلاف کے ساتھ "پنج آہنگ" میں بھی شامل ہیں۔

ان کے علاوہ وہ مجموعے اور ہیں جو میرزا غالب کی وفات کے بعد شائع ہوئے اور جن کی تفصیل غالب کی نثر نگاری کے باب میں آیندہ صفحات میں دیکھی جا سکتی ہے۔ یہاں غالب کے فارسی خطوط کے اردو ترجموں کا ذکر بھی کرتا چلوں جو "کلیاتِ مکتوبات فارسی غالب" مترجمہ پرتو روہیلہ کے نام سے نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد نے، ۲۰۰۸ء میں شائع کیے ہیں۔ ان اردو ترجموں نے فارسی خطوط کا بند و مقفل دروازہ کھول دیا ہے۔ اب ہم، غالب کے تعلق سے، نئی معلومات ذاتی و علمی نکات سے بھی مستفیض ہو سکیں گے۔

حواشی

[۱] گلِ رعنا، اسداللہ خاں غالب، مرتبہ سید قدرت نقوی، ص ۳۱، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۷۵ء

[۲] ادارہ تحقیقاتِ پاکستان، دانش گاہ پنجاب لاہور ۱۹۶۹ء

[۳] دیوانِ غالب بخطِ غالب، مع مقدمہ وحواشی اکبر علی خاں عرشی زادہ، ادارۂ یادگارِ غالب، رام پور۔ اس کا ایک نسخہ عرشی زادہ مرحوم نے اپنے ہاتھ سے جابجا حواشی لکھ کر مجھے بھجوایا تھا جو میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ ج-ج

[۴] دیوانِ غالب۔ نسخۂ امروہہ، شمولہ ''تلاشِ غالب'' از نثار احمد فاروقی، ص ۲۰۱-۲۶۹، کتابیات لاہور ۱۹۶۹ء

[۵] دیوانِ اُردو کی کہانی ''مشمولہ'' گفتارِ غالب، مالک رام، ص ۱۳۴-۱۸۰، مکتبۂ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۸۵ء

[۶] نسخۂ عرشی زادہ، عکسی اشاعت، ص ۱۲۵، رام پور ۱۹۶۹ء

[۷] خطوطِ غالب، حصہ دوم، غلام رسول مہر، ص ۷۵۵، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۸] گفتارِ غالب، مالک رام، ص ۱۶۷، مکتبۂ جامعہ نئی دہلی، ۱۹۸۵ء

[۹] ایضاً، ص ۱۶۹

[۱۰] دیوانِ غالب کامل تاریخی ترتیب سے، مرتبہ کالی داس گپتا رضا، ص ۷۷، ساکار پبلی کیشنز، بمبئی ۱۹۸۸ء

[۱۱] خطوطِ غالب، جلد اوّل، غلام رسوم مہر، ص ۳۹۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۲] دیوانِ غالب کامل تاریخی ترتیب سے، ص ۸۰، محولہ بالا

[۱۳] گفتارِ غالب، جلد اوّل، مالک رام، ص ۱۷۹، محولہ بالا

[۱۴] خطوطِ غالب، جلد اوّل، ص ۱۵۷، محولہ بالا

[۱۵] غالب از غلام رسول مہر، ۳۸۲-۳۸۳، طبع چہارم شیخ مبارک علی تاجر کتب، لاہور

[۱۶] قادر نامۂ غالب، مرزا غالب، مرتبہ تحسین سروری، ص ۱۲-۱۳، مکتبہ نیا راہی کراچی ۱۹۵۹ء

[۱۷] ایضاً، ص ۱۲-۱۳

[۱۸] مقالاتِ حافظ محمود شیرانی، محمود شیرانی، ص ۸۰، جلد ہشتم مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۵ء

[۱۹] ذکرِ غالب، مالک رام، ص ۱۷۴، مکتبۂ جامعہ نئی دہلی ۱۹۷۶ء

[۲۰] انشائے غالب مرتبہ رشید حسن خاں، مکتبہ جامعہ نئی دہلی اکتوبر ۱۹۹۴ء

[۲۱] خطوطِ غالب مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، ص ۶۸۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۲] ایضاً، ص ۹۹۳

[۲۳] قاطع برہان ورسائلِ متعلقہ، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۲۴۳-۲۶۰، ادارۂ تحقیقاتِ اُردو، پٹنہ ۱۹۶۷ء

[۲۴] ایضاً، ص ۲۶۳-۲۹۵

[۲۵] پنج آہنگ، مرتبہ وزیر الحسن عابدی، ص ۵، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۶] ایضاً، ص ۱-۲

[۲۷] ایضاً، دیباچہ پنج آہنگ از زنجور، ص ۲-۳

[۲۸] ایضاً (دیباچہ وزیر الحسن عابدی) ص ا

[۲۹] ایضاً، ص ۱۴

[۳۰] خطوطِ غالب، مالک رام، ص ۱۰۵، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۲ء

[۳۱] ایضاً، ص ۱۰۷

[۳۲] خطوطِ غالب (جلد دوم)، غلام رسول مہر، ص ۵۵۹، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۸۶۹ء

[۳۳] خطوط غالب، مالک رام، ص ۱۲۵، بحوالہ بالا

[۳۴] خطوط غالب، بحوالہ بالا، ص ۴۲۹

[۳۵] خطوط غالب مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، ص ۵۳۱، بحوالہ بالا

[۳۶] خطوط غالب، جلد اوّل، غلام رسول مہر، ص ۳۴۳، بحوالہ بالا

[۳۷] خطوط غالب، جلد اول، ص ۶۶، بحوالہ بالا

[۳۸] ایضاً، ص ۶۹

[۳۹] ایضاً، ص ۵۸

[۴۰] دستنبو مرتبہ عبدالشکور احسن، ص ۲۸ - ۲۷، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۴۱] خطوط غالب، جلد اوّل، ص ۶۶، بحوالہ بالا

[۴۲] ایضاً، ص ۷۴

[۴۳] خطوط غالب، غلام رسول مہر، جلد اوّل، ص ۳۹۴، بحوالہ بالا

[۴۴] ایضاً، ص ۳۶۲

[۴۵] خطوط غالب، غلام رسول مہر، جلد دوم، ص ۷۶۲، بحوالہ بالا

[۴۶] ذکر غالب، مالک رام، ص ۱۵۳، مکتبہ جامعہ دہلی (پانچواں ایڈیشن) ۱۹۷۶ء

[۴۷] ایضاً، ص ۱۵۴

[۴۸] خطوط غالب مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، ص ۷۹۳، بحوالہ بالا

[۴۹] سبد چین مرتبہ سید وزیر الحسن عابدی، ص ۷، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۵۰] ایضاً، ص ۴

[۵۱] سہ ماہی نوائے ادب بمبئی، شمارہ اپریل ۱۹۵۰ء، تعارفی مضمون فضل اللہ فاروقی بعنوان ”غالب کی مثنوی” دعاءِ صباح” کا مطبوعہ نسخہ”۔ نیز دیکھیے: میرزا غالب کی ایک غیر معروف فارسی مثنوی از امتیاز علی خاں عرشی مطبوعہ ماہنامہ ”نگار” لکھنؤ مئی ۱۹۴۱ء ۔

[۵۲] باغ دودر، تحقیق نامہ، سید وزیر الحسن عابدی، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۷۰ء

[۵۳] ایضاً، ص ۵۲

[۵۴] متفرقات غالب، سید مسعود حسن رضوی ادیب، (طبع دوم) لکھنؤ ۱۹۶۹ء

[۵۵] ”نامہ ہائے فارسی غالب” مرتبہ سید اکبر علی ترمذی، غالب اکیڈمی دہلی ۱۹۶۹ء

پانچواں باب

اردو شاعری کا مطالعہ

(الف) اردو شاعری

میرزا غالبؔ اُردو و فارسی دونوں زبانوں کے بے مثل شاعر ہیں اور اسی لیے اردو و فارسی شاعری کے، ایک ساتھ مطالعے ہی سے، ان کی تخلیقی انفرادیت کو سمجھا جاسکتا ہے۔ وقت گزارنے کے ساتھ اور فارسی زبان کے عدم رواج کے وجہ سے آج غالب کی ساری شہرت اُردو شاعری پر قائم ہے اور اردو شاعری کے تعلق ہی سے ان کی فارسی شاعری کا بھی مطالعہ کیا جاتا ہے۔ ان دونوں زبانوں پر یکساں قدرت کے ساتھ غالب نے فارسی تہذیب کو اردو تہذیب میں اور اردو تہذیب کو، فکر و نظر اور طرز ادا کی سطح پر، فارسی تہذیب سے ایسے ملایا کہ اس امتزاج نے ان کی اردو و فارسی شاعری کو وہ رنگ و نور عطا کیا جو نہ صرف بالکل اچھوتا اور نیا تھا بلکہ جس نے دوسروں کے لیے بھی تخلیقی امکانات کے نئے در وا کر دیے تھے اور جس کا اظہار خود غالب نے بھی ''گل رعنا'' کے ''دیباچے'' میں ان الفاظ میں کیا ہے کہ:

> ''رسائی فطرتم بنگر کہ ہندی را از دہلی بہ سپاہان (اصفہان) بُردہ ام و نیرو ی سرپنجۂ فکرم
> بیبیں کہ پارسی را از شیراز بہ ہندوستان آوردہ'' [۱]

غالبؔ نے اپنی شاعری کا آغاز بھی اُردو زبان سے کیا اور بتایا کہ

> ''چوں در آغاز خار خارِ جگر کاوی شوقم ہمہ صَرفِ نگارشِ اشعارِ اُردو زباں بود در سلکِ ایں
> تحریرِ ہم ہمان جادہ گذاردہ وہمان راہ سپردہ شد'' [۲]

الطاف حسین حالیؔ نے ''یادگار غالب'' میں منشی بہاری لال مشتاق، شاگرد غالب کا یہ بیان درج کیا ہے کہ لالہ کنھیا لال نے، جو آگرے کے رہنے والے اور مرزا کے ہم عصر تھے، غالب کو وہ مثنوی لا کر دی جس کا موضوع ''پتنگ'' تھا اور جو انھوں نے اس زمانے میں کہی تھی جب لڑکپن میں وہ پتنگ بازی کے شوق میں لگے ہوئے تھے [۳]۔ اپنی پتنگ بازی کا ذکر غالبؔ نے ایک خط مورخہ ۱۹ر اکتوبر ۱۸۵۹ء بنام منشی شیو نرائن آرام اکبر آبادی میں بھی کیا ہے کہ ''اس کٹڑے کے ایک کوٹھے پر میں پتنگ اُڑاتا تھا اور راجہ بلوان سنگھ سے پتنگ لڑا کرتے تھے [۴]۔ راجا بلوان سنگھ راجا بنارس کے بیٹے تھے اور راجا بنارس کی معزولی کے بعد اپنی والدہ رانی بنارس کے ساتھ ۱۸۱۳ء میں آگرہ آ گئے تھے۔ گویا پتنگ لڑانے کا یہ واقعہ ۱۸۱۳ء یا اس کے بعد کا واقعہ ہونا چاہیے۔ ۱۸۱۳ء میں غالب کی عمر ۱۶ سال تھی، یہ مثنوی پتنگ یقیناً اس سے کافی پہلے لکھی گئی ہوگی۔ کالی داس گپتا رضا نے اس کی

تاریخ تصنیف ۱۸۰۷ء متعین کی ہے [۵] گویا غالب کی اُردو شاعری کا آغاز دس گیارہ سال کی عمر میں ہو گیا تھا۔ "خاتمہ دیوانِ فارسی" میں بھی غالب نے اپنی شاعری کے آغاز کو اپنی عمر کا گیارھواں سال ہی بتایا ہے:

> "از روز یکہ شمارۂ سنین عُمر از آحاد فرا ترک رفت و در رشتۂ حساب زحمت یازدہمیں گرہ بہ خود بر گرفت، اندیشہ در وارو گام فراخ برداشت و گریوہ و مغاک بادیۂ سخن پیمودن آغاز نہاد" [۶]

ایک خط بنام قدر بلگرامی میں لکھا ہے کہ "بارہ برس کی عمر سے نظم نثر میں کاغذ مانند اپنے نامۂ اعمال کے سیاہ کر رہا ہوں" [۷]۔

غالب نے فارسی زبان میں کم و بیش گیارہ ہزار اشعار کہے جب کہ متداول اردو دیوان کے اشعار کی تعداد ۱۸۰۲ ہے جس میں نسخۂ حمیدیہ و بیاض غالب کی ساری غزلیں شامل نہیں ہیں۔ نسخۂ حمیدیہ یا بیاضِ غالب کا بیشتر کلام غالب نے مسترد کر دیا تھا۔ غالب کی اردو شاعری، اُن کے نو اردو قصیدوں اور قطعات و رباعیات کو چھوڑ کر، زیادہ تر غزلیات پر مشتمل ہے اور ان کے جو اشعار، زندگی کے سفر میں، ہمیں یاد آتے یا جن کے حوالے دیے جاتے ہیں وہ بھی عام طور پر اردو غزل ہی سے تعلق رکھتے ہیں۔

غالب کی اُردو غزل کو دیکھا جائے تو انھوں نے غزل گوئی کی روایت کو قائم رکھا ہے۔ غزل، جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں، حُسن و عشق کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ غالب نے اسے اسی دائرے میں اپنے مخصوص انداز کے ساتھ برقرار رکھا ہے۔ "دیوانِ غالب" کا مطالعہ کیجیے تو غزل کے عام موضوعات مثلاً عشق، ہجر، وصال، یاس و ناامیدی، جور و جفا، معشوق کی بے وفائی، بے تابی، تمکین و ضبط، تسلیم و رضا، استقامت و بے زبانی وغیرہ غالبؔ کے ہاں بھی آپ کو ملیں گے۔ محبوب کے حُسن کے بیان میں بھی زلف، رخسار، لب، کمر، قد وغیرہ کے حوالے نظر آئیں گے۔ رقیب کی رُوسیاہی، محبوب تک اس کی رسائی، عاشق کا رشک کی آگ میں جلنا، دیوانہ وار پھرنا اور اسی قسم کی روایتی باتیں آپ کو غالب کے ہاں بھی ملیں گی اور یوں معلوم ہو گا کہ نہ صرف غزل کی ظاہری فضا اس میں قائم ہے بلکہ روایتی رموز و کنایات بھی پوری طرح موجود ہیں:

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

کبھی وہ عشق میں دھول دھپے کی سطح پر آ جاتے ہیں اور ساتھ ہی عشق حقیقی، وحدت الوجود اور مسائل تصوف کی بات بھی کرتے ہیں۔ طرزِ ادا کو نکھارنے کے لیے روایتی صنائع بدائع بھی استعمال کرتے ہیں۔ عروض کے تعلق سے چھوٹی بڑی اور مشکل بحریں بھی استعمال کرتے ہیں۔ سنگلاخ زمینوں میں بھی طبع آزمائی کرتے ہیں لیکن روایت و ہیئت سے اتنے قریب رہنے کے باوجود غالب کی غزل کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ یہاں روایت ایک نئے انداز سے اپنا جلوہ دکھاتی ہے جس میں ندرت بھی ہے اور طرفگی بھی۔

یہ بات بھی یاد رہے کہ جب اُردو غزل غالبؔ تک پہنچی تو اُن کے پیش رو شعرا غزل کے بیشتر امکانات کو اپنے تصرف میں لا چکے تھے اور غزل میں کوئی نیا راستہ نکالنا مشکل کام تھا۔ پہلے غالب نے بیدل،

اسیر، شوکت کی غزل گوئی کا راستہ اختیار کیا اور بالخصوص مرزا بیدل کا۔ غالب مزاج کے اعتبار سے بیدل سے بہت قریب تھے۔ وہ خود بھی، بیدل کی طرح، خودداری، تمکین و وقار میں ڈوبے ہوئے تھے۔ بیدل کی مشکل پسندی اور مابعد الطبیعیاتی رجحان بھی غالب کو دل سے پسند تھا۔ غالب کے کلام میں بہت سے اشعار ایسے ملیں گے جن میں طرز بیدل واضح طور پر نمایاں ہے۔ خود بھی کئی جگہ نسخۂ حمیدیہ کے اشعار میں اس کا اعتراف کیا ہے:

طرزِ بیدل میں ریختہ کہنا
اسد اللہ خاں قیامت ہے
اسدؔ ہر جا سخن نے طرح باغِ تازہ ڈالی ہے
مجھے رنگِ بہار ایجادی بیدل پسند آیا
مطربِ دل نے مرے تارِ نفس سے غالب
ساز پر رشتہ پئے نغمۂ بیدل باندھا

اور خود بھی اپنے ایک خط بنام عبدالرزاق شاکر مورخہ یکم اگست ۱۸۶۵ء میں لکھا ہے کہ "ابتدائے فکرِ سخن میں بیدلؔ و اسیر و شوکت کے طرز پر ریختہ لکھتا تھا پندرہ برس کی عمر سے پچیس برس کی عمر تک مضامینِ خیالی لکھا کیا۔ آخر جب تمیز آئی تو اس دیوان کو دور کیا۔ اوراق یک قلم چاک کیے۔ دس پندرہ شعر واسطے نمونے کے دیوانِ حال میں رہنے دیے"[۸]۔

غالب نے اسی زمانے میں امام بخش ناسخ کے رنگ کو بھی اختیار کیا لیکن جلد ہی اُسے بھی ترک کر دیا اور میرؔ کی طرف آ گئے ان کے متعدد اشعار میر کے رنگ و مزاج سے قریب ہیں مثلاً میر و غالب کے یہ چار چار شعر دیکھیے۔

	میر		غالب
(۱)	اک روز کا رونا ہو تو رو کر ہی صبر آئے ہر روز کے رونے کو کہاں سے جگر آئے	(۱)	جب نام ترا لیجیے تب چشم بھر آئے اسی طرح سے رونے کو کہاں سے جگر آئے
(۲)	بے خودی لے گئی کہاں ہم کو دیر سے انتظار ہے اپنا	(۲)	ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی کچھ ہماری خبر نہیں آتی
(۳)	آدم خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ آئینہ تھا تو مگر قابلِ دیدار نہ تھا	(۳)	لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا
(۴)	اب پھر ہمارا اُس کا محشر میں ماجرا ہے دیکھیں تو اس جگہ کیا انصافِ دادگر ہے	(۴)	وائے گر میرا ترا انصاف محشر میں نہ ہو اب تلک تو یہ توقع ہے کہ واں ہو جائے گا

غالب غزل کو حسن و عشق کے محدود روایتی دائرے سے نکال کر فکر و ذہن کے وسیع میدان میں لانا

چاہتے تھے۔ اس سطح پر انھوں نے اردو و فارسی غزل کو، ذہن و فکر کی نئی وسعتوں سے ہم کنار کر کے، نئی زندگی عطا کی اور یہ اُن کا اہم و سدا بہار تخلیقی کارنامہ ہے۔

غزل بنیادی طور پر رومانی شاعری ہے۔ غالب نے غمِ جاناں کے ساتھ بلکہ اس سے زیادہ غمِ دوراں کا نغمہ چھیڑا۔ مشاہدۂ حق کی گفتگو کے ساتھ روایتی باتیں بھی اس طرح کیں کہ اُن کے پس منظر میں حقائق چمکتے نظر آنے لگے۔ سوداؔ نے بھی اپنی غزل میں یہ کام کیا تھا مگر غالب نے جس طور پر اور جس تخلیقی قوت کے ساتھ کیا یہ اُن ہی کا حصہ ہے۔ ان کی غزلوں میں، زندگی کے تعلق سے، ایسے اخلاقی، مفکرانہ اور واقعیاتی پہلو سامنے آتے ہیں جو سارے عالم کے لیے صحیح ہیں۔ غالب کے ہاں اب غزل محض جذباتی صنفِ سخن نہیں رہ جاتی بلکہ انسانی نفسیات کی تحلیل کا ایسا وسیع میدان سامنے لاتی ہے کہ آنے والی نسلوں کے لیے امکانات کے نئے راستے کھل جاتے ہیں اور روایت کی راستہ روکنے والی دیوار اپنی جگہ سے ہٹ جاتی ہے۔ اگر غالب یہ کام نہ کرتے تو اقبالؔ بھی طرز و فکر کی سطح پر وہ کام نہیں کر سکتے تھے جو انھوں نے انجام دیا۔ غالب نے اُردو غزل کے سارے زندہ اثرات اور اس کی روح کو اپنے دامن میں اس طرح سمیٹا کہ اُن کی غزل ایک ایسا عطر مجموعہ بن گئی جس کی روح پرور خوشبو، جس کا منفرد رنگ اور مزاج سب سے الگ ہے۔ غالب نے "تنگ نائے غزل" کو نئی وسعتوں سے آشنا کر کے اسے "چیزے دیگر" بنا دیا۔ انھوں نے غزل کو پوری طرح اپنے تصرف میں لا کر دوسروں کے لیے راستہ بند نہیں کیا بلکہ نئے امکانات کے سرے اُبھار کر راستہ کھول دیا۔

غالب کی غزل میں ایک ایسی غنائیت ہے جو دلوں میں اُتر جاتی ہے۔ وہ غزلیں جو انھوں نے خاص کیف کے عالم میں کہیں ان میں ایک ایسی موسیقی ہے جو اردو و فارسی غزل میں بے نظیر ہے مثلاً اُن کی یہ چند غزلیں پڑھیے، جن کے مطلعے ذیل میں درج ہیں اور دیکھیے کس طرح ایک الہامی کیفیت ان میں ایک ایسا راگ چھیڑ رہی ہے جو مسحور کر دیتا ہے:

نالہ جز حسنِ طلب اے ستم ایجاد نہیں ہے تقاضائے جفا، شکوۂ بیداد نہیں
(بعد از ۱۸۲۶ء)[۹]

ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے
(۱۸۱۶ء)

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک
(۱۸۲۱ء)

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے
(بعد از ۱۸۲۶ء)

یہ غزلیں میں نے ایسی چنی ہیں جو ان کی نوعمری اور جوانی میں کہی گئی ہیں۔ اس تک غالب غالبؔ نہیں بنے تھے لیکن قدرت کی ودیعت کی ہوئی تخلیقی صلاحیت سے انھوں نے اس عمر میں بھی وہ کر دکھایا جو کسی اور سے نہ

ہوسکا۔ یہ چونکہ ایک نئی آواز تھی اس لیے روایتی معاشرہ اسے فوراً قبول نہیں کرسکتا تھا، اسی لیے اس رنگ کو نمایاں ہونے اور اپنا سکہ جمانے میں وقت لگا۔ یہ غزلیں الہامی کیفیت کی حامل ہیں۔ ان میں خارجی و داخلی، سماجی اور اشاراتی، رومانی و کلاسیکی، دونوں پہلو بیک وقت اثر و تاثیر کا جادو جگا رہے ہیں۔

محولہ بالا ان چاروں غزلوں میں سے بھی خصوصاً آخری غزل پوری طرح الہامی کیف و کیفیت کی حامل ہے جس میں غالب اپنی تخلیقی، فکری اور روحانی قوت کے کمال پر نظر آتے ہیں۔ یہاں انھوں نے ذاتی تجربے کو خدا اور کائنات سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ اس کی تشریح کے لیے میں نے غالب کی کئی شرحوں کو کھنگالا اور ہر شرح میں محسوس ہوا کہ شارح اس کے معنی بیان کر کے خود شاعر کو منہ چڑا رہا ہے۔ یہ غزل ہمیں ایک ایسے کیف میں لے جاتی ہے کہ اس غزل کی فن کاری کا کمال ہماری نظروں سے محو ہو جاتا ہے۔ اس غزل کا رنگ قدرتی یعنی سادہ نہیں ہے۔ اس میں تہ دار، دقیق اور فکر انگیز تراکیب موجود ہیں جو زندگی بھر کی محنت سے بھی حاصل نہیں کی جاسکتیں مگر غالب کی بے پناہ قوتِ تخلیقی سے یہ بالکل قدرتی طور پر اُبل کر، الہامی کیفیت کے ساتھ، پیرایۂ اظہار میں آئی ہیں۔ مرصع سازی اور زودِ طبع سے دقیق معنی اور لطیف نازک خیالی ایک نئی روح حاصل کر کے ایک ایسا کرشمہ تخلیق کر گئی ہے جو حقیقت سے زیادہ حقیقی اور قدرت سے زیادہ قدرتی ہے۔ غالب کی روح میں ایک ایسا انفرادی راگ اُبل رہا ہے جس کا اثر فردوسِ گوش ہے۔ یہ فرشتے کی صدا ہے جس میں کمال بے ساختگی، کمال زور اور کمال کیف ہے۔ یہ غالب کا وہ راگ ہے جو وہی پیدا کر سکتے تھے اور جس کو پہچاننے والے آگاہ کان ہی سُن سکتے ہیں۔ غنائی شاعری اس کی وجہ سے کمال غنا کا اثر دکھاتی ہے اور دنیا کی عظیم ترین شاعری کے ہم پلہ ہو جاتی ہے۔ غالب نے غزل گوئی کو جو پُر اسرار فن بخشا وہ خصوصیت سے اس غزل میں اپنے کمال پر نظر آتا ہے۔

مطالعۂ غالب کے سلسلے میں فکر و فن کے جتنے نکات اُٹھتے یا سامنے آتے ہیں وہ زیادہ تر اُن کی غزل گوئی سے تعلق رکھتے ہیں، لہٰذا اب آئندہ صفحات میں ہم جن تخلیقی، معنوی، فکری اور اسلوب بیان کے حوالوں سے بات کریں گے وہ نہ صرف بنیادی طور پر اہم ہیں بلکہ غالب کی غزل گوئی کی انفرادی خصوصیات کو بھی واضح اور نمایاں کرتے ہیں۔

حسن و عشق:

دنیا کی ساری عشقیہ شاعری کی طرح اُردو غزل کا بنیادی موضوع بھی عشق ہے۔ عشق حُسن سے وابستہ ہے اور حُسن عشق سے۔ اسی لیے ساری عشقیہ شاعری حُسن و عشق کے تجربوں اور تاثرات کو، اپنے مخصوص اشاروں کے ذریعے، طرح طرح سے بیان کرتی ہے۔ غالب کے زمانے تک اردو کی عشقیہ شاعری روایتی رنگ میں رنگ کر زندگی کے نو بہ نو تجربوں کے اظہار سے دور ہو گئی تھی۔ غالب نے بھی اس روایتی غزل کے رموز و کنایات کو اپنایا لیکن اپنی پیدائشی جدت طرازی سے پٹے ہوئے مضامین کو نئی طرح سے روشن کر دیا مثلاً یہ

چند شعر دیکھیے

واں گیا بھی میں تو ان کی گالیوں کا کیا جواب
یاد تھیں جتنی دعائیں صرف درباں ہوگئیں
میں نے کہا کہ بزم ناز غیر سے چاہیے تہی
سُن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں
گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے
اُٹھا اور اُٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے
در پہ رہنے کو کہا اور کہہ کے کیسا پھر گیا
جتنے عرصے میں مرا لپٹا ہوا بستر کھلا
بوسہ نہیں، نہ دیجیے، دُشنام ہی سہی
آخر زباں تو رکھتے ہو تم، گر دہاں نہیں

ان اشعار میں عاشق کے تجربوں کو ایک ایسے انداز سے بیان کیا گیا ہے جس میں لطف اور مزا تو ہے لیکن کوئی ایسا تجربہ نہیں ہے جو عشق کا رشتہ حیات و کائنات سے جوڑ سکے۔ عشق کی بات اُٹھتی ہے اور وہیں پھلجھڑی کی طرح لطف دے کر ختم ہو جاتی ہے۔ ان میں معاملہ بندی تو ہے لیکن وہ خود سپردگی نہیں ہے جو میرؔ کے ہاں ملتی ہے۔ دیکھا جائے تو میرؔ کی طرح کا عشق یا عشقیہ شاعری غالب کی فطرت میں نہیں ہے۔ غالب کی ''خود پرستی'' انھیں میر جیسا عاشق بننے نہیں دیتی اور انھیں عاشق کے بجائے معشوق بنائے رکھتی ہے۔ وہ چاہنے سے زیادہ چاہے جانے کے دلدادہ ہیں:

عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام   مجنوں کو بُرا کہتی ہے لیلیٰ مرے آگے

فطرتاً بھی وہ ایک کے ہو کر نہیں رہ سکتے یہاں عاشق بھی ہرجائی ہے۔ بیوی اسی لیے پاؤں کی ''بیڑی'' ہے۔ جنت میں بھی اُن کا دل اس لیے نہیں لگتا کہ وہاں نہ ہجر و وصال کا مزا ہے اور نہ عشق کی رنگارنگی کا۔ حاتم علی مہر کی محبوبہ مرگئی تو انھیں لکھا: ''میں جب بہشت کا تصور کرتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ اگر مغفرت ہوگئی اور ایک قصر ملا اور ایک حور ملی۔ اقامت جاودانی ہے اور اُسی ایک نیک بخت کے ساتھ زندگانی ہے۔ اس تصور سے جی گھبراتا ہے اور کلیجہ منہ کو آتا ہے۔ ہے ہے وہ حور اجیرن ہو جائے گی۔ طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی۔ وہی زمردیں کاخ اور وہی طوبیٰ کی ایک شاخ۔ چشم بددور، وہی ایک حور۔ بھائی ہوش میں آؤ کہیں اور دل لگاؤ'' اور مشورہ دیتے ہیں: ''یاد رہے کہ مصری کی مکھی بنو، شہد کی مکھی نہ بنو'' [۱۰]۔ میرؔ کے ہاں عشق دل ہی دل ہے اور وہ اپنے سارے وجود کو شامل کر کے عشق کرتے ہیں اور محبوب کو جوں کا توں، جیسا وہ ہے، قبول کرتے ہیں لیکن غالب کے ہاں عشق میں دماغ شامل رہتا ہے اور وہ محبوب کو اُس کی اپنی سطح پر نہیں بلکہ اپنی ذہنی سطح پر قبول کرتے ہیں۔ وہ عشق میں نہ مجنون بنتے ہیں اور نہ فرہاد۔ وحشت سے بھی اُن کا واسطہ نہیں پڑتا۔ یہی رویہ جرمن شاعر گوئٹے کا

ہے لیکن یہ رویہ دانتے کا نہیں ہے، یہ رویہ میرؔ کا نہیں ہے۔ غالب محبوب کی جفا جوئی پر جب ردِ عمل کا اظہار کرتے ہیں تو انھیں محبوب کے بجائے تصورِ محبوب عزیز ہو جاتا ہے۔ اس طرح جب محبوب تصور بن کر ان کے ذہن میں بیٹھ گیا تو اب وہ اُسے اپنی مرضی کے مطابق جس طرح چاہیں دیکھ سکتے ہیں۔ اس سطح پر وہ خود کو اپنی ذات سے الگ کر کے اس رشتے کا جائزہ لیتے ہیں:

تھی وہ اک شخص کے تصور سے اب وہ رعنائی خیال کہاں

یہی وجہ ہے کہ غالب کے ہاں محبوب پورے سراپا کے ساتھ نظر نہیں آتا۔ ان کے ہاں حُسنِ محبوب کا ذکر صرف اشاروں میں آتا ہے اور وہ اشارے بھی جسم کے کسی عضو مثلاً زلف، چشم، نگاہ، قد کے حوالے سے کیے جاتے ہیں۔ انھیں حوالوں سے وہ ذکرِ حُسن بھی کرتے ہیں اور عشق کی مختلف کیفیات کا اظہار بھی۔ زُلف کا اشارہ، عشق کے تعلق سے، بڑی رنگارنگی کے ساتھ، اُن کے اشعار میں آتا ہے:

تو اور آرائشِ خمِ کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز
نیند اُس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
جس کے شانے پر تری زلفیں پریشاں ہوگئیں
مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس
زلفِ سیاہ رُخ پہ پریشاں کیے ہوئے
حلقے ہیں چشم ہائے کشودہ بسوئے دل
ہر تارِ زلف کو نگہِ سرمہ سا کہوں

اس آخری شعر میں غالب زُلف کو نگاہ سے ملا کر تصویر کو ذرا سا اُجاگر کر دیتے ہیں۔ زلف اور چشم و نگاہ اُن کے لیے محبوب کا اصل حوالہ ہیں۔ چشم و نگاہ کے حوالے سے یہ شعر دیکھیے۔ یہاں حُسن اور عشق مل کر ایک ہو گئے ہیں۔ غالب کے ہاں جو آنکھیں سامنے آتی ہیں وہ بھی جیتی جاگتی اور زندگی سے بھرپور ہیں:

کوئی میرے دل سے پوچھے تیرے تیرِ نیم کش کو
یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا
لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا
لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں
دل سے تری نگاہ جگر تک اُتر گئی
دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی
اس چشمِ فسوں گر کا اگر پائے اشارہ
طوطی کی طرح آئینہ گفتار میں آوے

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ ایک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے

یہ مسلمہ بات ہے کہ ''عشق'' وہاں ہوگا جہاں ''حسن'' ہوگا۔ عشق حسن کی تاثیر ہے اور غالب ''حسن'' کی تفصیل بیان کرنے کے بجائے اس کی ''تاثیر'' اور اس کے ''اثر'' کو بیان کرتے ہیں۔ یہاں بھی وہ صرف اشاروں، کنایوں سے کام لیتے ہیں اور تصویر کشی کا کام پڑھنے والوں کے تخیل پر چھوڑ دیتے ہیں:

جب وہ جمال دل فروز صورتِ مہر نیم روز
آپ ہی ہو نظارہ سوز پردہ سے منہ چھپائے کیوں
بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا
جب تک کہ نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم
میں معتقدِ فتنۂ محشر نہ ہوا تھا

اکثر وہ ''حسن'' کا ذکر بھی نہیں کرتے بلکہ محض نسبت دے کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ اس شعر میں دیکھیے جہاں ''تیرے لیے'' کہہ کر وہ اثر و تاثیر کے بیان پر آجاتے ہیں۔

ایجاد کرتی ہے اسے تیرے لیے بہار   میرا رقیب ہے نَفَسِ عطر سائے گل

غالب کا محبوب، غزل کی روایت کی وجہ سے، بظاہر ''مذکر'' ہے مگر جن صفات کی طرف غالب اپنے شعروں میں اشارہ کرتے ہیں وہ خالصاً نسائی ہیں۔ حسن کے تعلق سے غالب کا عام تخلیقی رویہ یہ ہے کہ وہ حسن کے پورے پیکر سے متاثر ہوتے ہیں۔ زلف اور نگاہ کے ساتھ قدِ یار ان کی نظر میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ وہ حسن کی متحرک حالت سے زیادہ متاثر ہوتے ہیں اور اسی لیے ان کا محبوب ہر جگہ زندہ و متحرک نظر آتا ہے اس عمل سے پردۂ تخیل پر جو تصویر سامنے آتی ہے وہ نہ صرف ''حقیقی'' ہوتی ہے بلکہ ایک زندہ جیتی جاگتی شخصیت کا پتا دیتی ہے:

اسد اٹھنا قیامت قامتوں کا وقت آرائش
لباسِ نظم میں بالیدنِ مضمونِ عالی ہے
نہ شعلے میں یہ کرشمہ نہ برق میں یہ ادا
کوئی بتاؤ کہ وہ شوخِ تند خو کیا ہے
ہوائے ساقیے دارم کہ تابِ ذوقِ رفتارش
صراحی را چو طاؤسانِ بسمل پر فشاں دارد

عاشق کی حیثیت سے بھی غالب، غزل کے روایتی عاشق سے مختلف ہیں اور اپنی ایک انفرادیت رکھتے ہیں جو اُن کی خودداری اور آزادہ روی کو قائم رکھتی ہے۔ غالب خود کو شاعرِ عشق سمجھتے ہیں"

بلبلِ گلشن عشق آمدہ غالب زازل   حیف گر زمزمۂ مدح و ثنا خیز دازو

''عشق'' ہی سے زندگی کی رونق قائم ہے:

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی دردِ لا دوا پایا
رونقِ ہستی ہے عشق خانہ ویراں ساز سے
انجمن بے شمع ہے، گر برق خرمن میں نہیں

ابتدائی دور کی شاعری میں اس عشق میں احساسِ جسم شامل رہتا ہے۔ بوسہ اسی کششِ جسم کا اشارہ ہے۔ عشق میں گاہ گاہ وہ ''در عہد جوانی چنانکہ افتدوانی'' کی سطح پر بھی اُتر آتے ہیں:

ہم سے کھل جاؤ بوقت مے پرستی ایک دن
ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کر عذرِ مستی ایک دن

(۱۸۲۱ء)

مثنوی ''چراغ دیر'' میں بھی جہاں وہ حسینانِ بنارس کا ذکر کرتے ہیں وہاں یہ اور اس رنگ کے مصرع ''بہار بستر و نوروز آغوش'' بھی سامنے آتے ہیں۔ غالب کے ہاں بوسہ آسودگیِ جسم کا اشارہ ہے:

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں، منہ سے مجھے بتا کہ یوں

(بعد از ۱۸۲۱ء)

امیدوار ہوں تاثیرِ تلخ کامی سے   کہ قند بوسۂ شیریں لباں مکرر ہو

(۱۸۱۶ء)

اس لب سے مل ہی جائے گا بوسہ کبھی تو ہاں   شوقِ فضول و جرأتِ رندانہ چاہیے

(۱۸۱۶ء)

اسدؔ جاں نذرِ الطافے کہ ہنگام ہم آغوشی   زبانِ ہر سرِ مو حالِ دل پرسیدنی جانے

(۱۸۱۶ء)

وا کر دیے ہیں شوق نے بند نقابِ حسن   غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا

(۱۸۱۶ء)

لیکن جیسے جیسے سفرِ زندگی میں وہ آگے بڑھتے ہیں جسم سے دور ہوتے جاتے ہیں لیکن اس کے باوجود ان کا عشق مادی درجے پر ہی رہتا ہے اور اس میں ہوس رانی کے بجائے جمالیاتی رنگ زیادہ نمایاں ہو جاتا ہے:

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی   اب آبروئے شیوۂ اہل نظر گئی

(۱۸۳۳ء)

کیوں جل گیا نہ تابِ رُخِ یار دیکھ کر　　جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر
(۱۸۳۳ء)

ہنوز محرمیِ حسن کو ترستا ہوں　　کرے ہے، ہر بنِ مو کام چشمِ بینا کا
(۱۸۲۱ء)

غالب کے عشق میں، جیسا کہ میں نے کہا، وہ خود سپردگی نہیں ہے جو میؔر کے ہاں ملتی ہیں اور اس کی وجہ وہ خود پرستی و خودنِگری ہے جو قدم قدم پر انھیں روکتی ہے۔ وہ محبوب کو بھی اپنی ذہنی سطح پر قبول کرتے ہیں اور اسی لیے واسوخت کا سا لہجہ ان کے ہاں در آتا ہے

عجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر
دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچیے
ان پری زادوں سے لیں گے خلد میں ہم انتقام
قدرتِ حق سے یہی حوریں اگر واں ہوگئیں
واں وہ غرورِ عز و نازیاں یہ حجابِ پاسِ وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں بزم میں وہ بلائے کیوں
وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو

ہماری غزل میں عموماً شاعر خود ہی عاشق ہوتا ہے اور اپنی شاعری میں اپنی ہی داستان اور اپنے ہی تجربے پیش کرتا ہے لیکن اس کے ساتھ کچھ ایسی تلمیحات بھی استعمال کرتا ہے جو عشق کی مثالی نوعیت کو نمایاں کرتی ہیں جیسے مجنوں، فرہاد، یوسف، زلیخا، منصور وغیرہ۔ غالب نے اپنے انداز نظر سے ان میں بھی ایک ایسی انفرادیت پیدا کردی ہے جو اُن کے ساتھ مخصوص ہے۔ مثلاً عشقِ فرہاد کے تعلق سے اُن کو یہ اعتراض ہے کہ یہ کیا عشق ہوا جو ''عشرتِ گہ خسرو'' کی مزدوری کرتا ہے:

عشق و مزدوریِ عشرت گہ خسرو کیا خوب　　ہم کو تسلیم، نکو نامیِ فرہاد نہیں
(۱۸۲۶ء)

عشقِ زلیخا کو بھی اس انداز سے دیکھتے ہیں:

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پر زنانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہوگئیں
(۱۸۵۲ء)

یوسف بھی ایک نئے حال میں نظر آتے ہیں:

نہ چھوڑی حضرتِ یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی

سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر

(۱۸۲۱ء)

حضرتِ موسیٰؑ کے عشق کا ذکر ایک بالکل نئے انداز سے کرتے ہیں۔ غالب کی خودنگری اس کو ایک نیا رنگ دے دیتی ہے:

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر

(۱۸۳۳ء)

منصور حلاج کی تقلید وہ اس لیے نہیں کرتے کہ اُن کی "تنگ ظرفی" انھیں پسند نہیں ہے:

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن
ہم کو تقلیدِ تنک ظرفیِ منصور نہیں

غالب کا عشق ارضی عشق ہے۔ وہ عشق کے تعلق سے زمین پر ہی رہتے ہیں، اسی لیے "رشک" بھی ان کے ہاں نئے انداز سے شعر میں رنگ بھر کر نئے رویوں کو جنم دیتا ہے۔ رشک انھیں مجبور کرتا ہے کہ وہ اپنے زخم جگر کو چھپائیں:

نظر لگے نہ کہیں ان کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخم جگر کو دیکھتے ہیں

انھیں خود اپنے رشک پر بھی رشک آنے لگتا ہے حتیٰ کہ کوئی بے جان چیز بھی محبوب کے تنِ نازک کو چھوتی ہے تو وہ تڑپ اُٹھتے ہیں:

ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
مرتے ہیں ولے ان کی تمنا نہیں کرتے

مرجاؤں نہ کیوں رشک سے جب وہ تنِ نازک
آغوش خم حلقۂ زنار میں آئے

یا میرے زخمِ رشک کو رُسوا نہ کیجئے
یا پردۂ تبسم پنہاں اُٹھائیے

چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اسے دیکھوں، بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

رشک کے یہ رنگارنگ پہلو غالب کی شاعری میں ایک نیا ذائقہ پیدا کر دیتے ہیں۔

عشق غالب کی شاعری میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس میں وہ جلنے جلانے والی کیفیت، وہ اضطراب نہیں ہے جو ہمیں خواجہ میر درد یا میرؔ کے ہاں نظر آتا ہے۔ اس عشق میں رومانی کیفیت کی بھی کمی ہے

لیکن اس میں لکھنوی شعرا کی طرح "بیماریت" نہیں ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ عشق کے علوی اور سفلی مزاج کے درمیان ایک کش مکش میں مبتلا ہیں اور عشق سے انھیں علویت یا ترفع (Sublimation) حاصل نہیں ہوتا اور اسی لیے وہ اسے خللِ دماغ سمجھتے ہیں:

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گُل　　کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

(۱۸۱۶ء)

عشق نے غالبؔ نکما کر دیا　　ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

(۱۸۵۳ء)

معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے عشق کو ارتقا کے اعلیٰ مدارج تک نہیں لے جاتے اور اُسے زندگی کا اس طرح حاصل نہیں بناتے جیسا کہ مولانا روم نے "طبیبِ جُملہ علتہائے ما" کہہ کر بنایا ہے۔ غالب کا عشق مختلف عوامل، خیالات اور ایسے جذباتی تجربوں سے معمور ہے جن کو دبا دیا گیا ہو۔ اس صورت میں کبھی وہ ناکام ہو کر استغنا کی طرف چلے جاتے ہیں اور کبھی خودداری و خود پرستی کے غرور میں آ کر اسے دبانا چاہتے ہیں:

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

(۱۸۵۴ء)

ان کے عشق کا حاصل یہ ہے:

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا　　درد کی دوا پائی دردِ لا دوا پایا

(۱۸۲۱ء)

ان کا عشق فی الحقیقت لا دوا ضرور رہ جاتا ہے لیکن وہ عشق میں ڈوبتے نہیں ہیں بلکہ مصری کی مکھی بنے رہتے ہیں۔ وہ تصوف کے دائرے میں بھی عشق ہی کے حوالے سے داخل ہوتے ہیں لیکن یہاں بھی مصری کی مکھی بنے رہنے کی وجہ سے اس درجے تک نہیں پہنچتے جس تک مولانا روم یا خواجہ میر درد پہنچ گئے تھے۔ ارضی عشق تو انھوں نے کئی کیے ہوں گے لیکن ذکر وہ ایک ہی عشق کا کرتے ہیں جو نوجوانی کی عمر میں ہوا اور جسے وہ ساری عمر یاد کرتے رہے۔ اپنے ایک خط بنام مرزا حاتم علی مہر میں لکھتے ہیں کہ:

"بھئی مُغل بچے بھی غضب ہوتے ہیں جس پر مرتے ہیں اس کو مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغل بچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے مار رکھا ہے　چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے تا آنکہ یہ کوچہ چھٹ گیا۔ اس فن سے بیگانہ محض ہو گیا لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں۔ اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا"۔[۱۱]

غالب کی دو غزلیں، جن کے مطلعے یہ ہیں، خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں:

(۱)　درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے

کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے

(بعد از ۱۸۲۱ء)

حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد (۲)
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد

(۱۸۲۱ء)

ان غزلوں میں بالخصوص پہلی غزل میں وہ اپنے عشق کی پوری کہانی سنا دیتے ہیں۔ اس غزل میں، غزل کے روایتی معشوق سے بالکل الگ ایک باوقار اور درد مند کردار اُبھر کر سامنے آتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہی وہ ''محبوبہ'' ہے جس کا ذکر غالب نے اپنے اردو و فارسی خطوط میں کیا ہے۔ ان دونوں غزلوں میں احساسِ مرگ بہت شدید ہے۔

غمِ عشق اور غمِ روزگار ہی سے ان کی ساری تخلیقی زندگی عبارت ہے۔ یہی غم مل کر غمِ ہستی بن جاتے ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ غمِ عشق غیر اہم ہو جاتا ہے اور غمِ ہستی، جس میں غمِ روزگار شامل ہے، اس کی جگہ لے لیتا ہے۔ ۱۸۵۹ء کے ایک خط بنام خود عبدالغفور سرور میں لکھتے ہیں میں اموات میں ہوں۔ مُردہ شعر کیا کہے گا۔ غزل کا ڈھنگ بھول گیا۔ معشوق کس کو قرار دوں جو غزل کی روشِ ضمیر میں آوے'' [۱۲]۔ یہ بات واضح رہے کہ غالب کی شاعری اُن کے اس عشق کا ترفع (Sublimation) نہیں ہے۔ اس امر کا کوئی اظہار ان کی تحریروں یا حالاتِ زندگی سے نہیں ہوتا البتہ اس کی جڑیں اُن کے عصر میں ضرور ملتی ہیں:

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں   تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

غم والم: غمِ عشق، غمِ روزگار و غمِ ہستی

غالب جس زمانے میں پیدا ہوئے وہ انتہائی پُر آشوب دور تھا۔ ایک پوری تہذیب نہ صرف دم توڑ رہی تھی بلکہ اُن کی آنکھوں کے سامنے تہذیب کا یہ تماشا بھی ہمیشہ کے لیے ختم ہو رہا تھا۔ زوال تہذیب کا یہ سلسلہ گزشتہ ڈیڑھ سو برس سے چل رہا تھا۔ اُن سے پہلے یہی مٹتا ہوا زمانہ میرؔ نے بھی دیکھا تھا۔ غالب کا دور میر کے دور کا تسلسل و انجام تھا۔ عشق اس تہذیب کا بنیادی جز و تھا۔ حالاتِ زمانہ کے باعث غم کی لے اس تہذیب کی روح میں سرائیت کیے ہوئے تھی اور اسی لیے عشق کے ساتھ غم کی لے اُردو شاعری کا رنگِ سخن بن گئی تھی۔ میرؔ کی مقبولیت کا راز بھی یہی غم، یہی محرومی اور زوال تہذیب کے درد و کرب کا یہی اظہار تھا۔ غم کی یہی لے، غمِ عشق، غمِ روزگار اور غمِ ہستی کی صورت میں غالبؔ کے ہاں اُجاگر ہوا

کم جانتے تھے ہم بھی غمِ عشق کو پر اب
دیکھا تو کم ہوئے پہ غمِ روزگار تھا

غالب کے غم میں ایک طرف اس تہذیب کا غم پورے شعور کے ساتھ موجود ہے اور ساتھ ہی ان کی زندگی کے حالات و واقعات بھی شامل ہیں جن میں معاشی بدحالی بھی سیاہ رنگ گھول رہی تھی۔ یہ غم ان کے اندوہ ناک تجربے پر مبنی ضرور ہیں لیکن یہ اُنھیں پسپا اس لیے نہیں کرتے کہ انھوں نے ان سے بچ نکلنے کی راہیں بھی تلاش کر لی ہیں:

غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ کہاں بچیں کہ دل ہے
غمِ عشق گر نہ ہوتا غمِ روزگار ہوتا

اسی تجربے کی مختلف کیفیات کو غالب جب اپنی شاعری میں ادا کرتے ہیں تو غالب کی شاعری اُن کی ذات اور پوری تہذیب کی ترجمان بن جاتی ہے:

خوشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغِ مُردہ ہوں میں بے زباں گورِ غریباں کا
جسے نصیب ہو روزِ سیاہ میرا سا
وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیوں کر ہو
جہاں میں ہو غم و شادی بہم ہمیں کیا کام
دیا ہے ہم کو خدا نے وہ دل کہ شاد نہیں

چراغِ مُردہ، بے زباں، گورِ غریباں وغیرہ اسی تہذیب کی موجود صورتِ حال کو بیان کر رہے ہیں۔ ذاتی غم، ذاتی رنج و محن اس رنگ کو اور گہرا کرتے جاتے ہیں:

جراحت تحفہ، الماس ارمغاں، داغِ جگر ہدیہ
مبارک باد اسدؔ غم خوارِ جانِ دردمند آیا
قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

غالب کے غم کا ایک دل چسپ پہلو یہ بھی ہے کہ وہ شدتِ غم سے روتے روتے ہنسنے لگتے ہیں اور غم کو مقصدِ حیات بنا کر اس میں اتنے محو ہو جاتے ہیں کہ درد ہی ان کے لیے دوا بن جاتا ہے:

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پُر خار دیکھ کر
عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا
رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج

مشکلیں مجھ پر پڑی اتنی کہ آساں ہو گئیں

جرمن فلسفی شوپنہار غم کی اخلاقی نوعیت پر زور دیتا ہے۔ غالب کا غم اپنے طور پر اس درجے اور اس تجربے تک پہنچ جاتا ہے جہاں غم سے انسان اخلاقی سبق سیکھنے لگتا ہے۔

اہلِ بینش کو ہے طوفانِ حوادث مکتب
لطمۂ موج کم از سیلیِ اُستاد نہیں
رفوئے زخم سے مطلب، ہے لذت زخم سوزن کی
سمجھیو مت کہ پاسِ درد سے دیوانہ غافل ہے

غم کا اثر جب حد سے بڑھ جاتا ہے تو اس سے تزکیاتی صورت پیدا ہو جاتی ہے:

تھا زندگی میں موت کا کھٹکا لگا ہوا
اڑنے سے بیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا
غم ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک
ہوئی ہے مانعِ ذوق تماشا خانہ ویرانی
کفِ سیلاب باقی ہے برنگِ پنبہ روزن میں

غالب زندگی کے اپنے تجربوں اور مشاہدات سے اس نتیجے پر پہنچے کہ دنیا غم ہی کا مبدا ہے۔ اس صورت میں، غالب کا حسرتوں سے بھرا دل، غم ہی کو اپنا سکتا تھا۔ وہ اپنے غم کو نہ صرف دوسروں کو دکھاتے ہیں بلکہ اس کی داد بھی چاہتے ہیں:

ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے
نظر میں ہے ہماری جادۂ راہ فنا غالب
کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا
ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے
دل نہیں ورنہ دکھاتا تجھ کو داغوں کی بہار
اس چراغاں کو کروں کیا کار فرما جل گیا
کبھی تو اس سرِ شوریدہ کی بھی ملے داد
کہ ایک عمر سے حسرت پرست بالیں ہے
دکھاؤں گا تماشا دی اگر فرصت زمانے نے

مرا ہر داغِ دل اک تخم ہے سرو چراغاں کا

غالب کی وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے اور جس میں وہ قطعہ بھی شامل ہے جس کا پہلا مصرع: ''اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل'' ہے:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر، سو خموش ہے

یہ غزل غالب کی بہترین غزلوں میں سے ایک ہے۔ وہ اپنے ذاتی غم کو دنیا کے غم کا حصہ بنا دیتے ہیں اور اس طرح وہ صرف اپنی ذاتی شکست کا ذاتی احساس ہی پیش نہیں کرتے بلکہ سارے معاشرے کی شکست اور ساری دنیا کا غم بنا کر اسے آفاقی سطح پر لے آتے ہیں۔ اس غزل میں ایک ایسی کیفیت ہے جس نے احساس کی سطح پر احساسِ شکست ایک نئے حوصلے کے ساتھ آفاقی رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ اس طرح یہ ذاتی غم غمِ ہستی بن جاتا ہے اور غمِ عشق غمِ روزگار کی صورت اختیار کر لیتا ہے جس میں غم مشترک ضرور ہے لیکن ان کی نوعیتیں مختلف ہیں۔ بجھتی تہذیب کی لَے نے ان کی شاعری میں ایک غم زدہ لیکن ایسی پُرکشش آواز کو جنم دیا ہے کہ ان کی شاعری بیک وقت، ذات اور آفاق دونوں کی ترجمان بن گئی ہے اور غمِ عشق اور غمِ روزگار مل کر ایک ہو گئے ہیں:

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا
دل میں پھر گریہ نے اک شور اُٹھایا غالبؔ
آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوفاں نکلا
دل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا
میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالبؔ کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا

غالب کے غم میں جو ٹھہراؤ اور جو ضبط و صبر، جو دھیما پن اور میٹھی میٹھی سی کسک محسوس ہوتی ہے وہ اٹل مقدر کو قبول کرنے والے رویے سے پیدا ہوتی ہے۔ دُنیا ان کو تکلیف دہ آزمائش کی جگہ نظر آتی ہے اور وہ اسے اسی صورت میں قبول کرتے ہیں۔ غم کائنات کا حصہ ہے اور ''قسمت'' کا ایک عطیہ بھی:

ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق
نوحۂ غم ہی سہی نغمۂ شادی نہ سہی
قد و گیسو میں قیس و کوہکن کی آزمائش ہے
جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے
تم سے بے جا ہے مجھے اپنی تباہی کا گلہ

اس میں کچھ شائبۂ خوبیِ تقدیر بھی تھا
شادی و غم ہمہ سرگشتہ تراز یک دگراند
روزِ روشن بہ وداعِ شب تار آمد و رفت

غرض کہ غالب کا غم ذات سے نکل کر روزگار تک آتا ہے اور پھر کائنات کا ایک حصہ نظر آنے لگتا ہے۔ یہ سلسلۂ روز و شب کی طرح ہے جس سے کائنات میں حرکت پیدا ہوتی ہے۔ ان کی غزلوں میں تہذیب کی شکست کی ایسی غم ناک صدا سنائی دیتی ہے جو نہ صرف ان کی شاعری میں اثر و تاثیر کا جادو جگاتی ہے بلکہ تخلیقی سطح پر اُن کے اندازِ نظر کا جزو بن کر ''مشرق'' کی آفاقی روح کو بھی اپنے اندر سمو لیتی ہے اور ساتھ ہی ان کی شاعری ''مغرب'' کے کم و بیش ہر فلسفے اور اندازِ فکر کی بھی ترجمان بن جاتی ہے۔ یہی وہ عظمت ہے جو غالب کی پہچان ہے۔

عام طور پر غم کا اظہار کمزوری کا اظہار سمجھا جاتا ہے۔ یہ بیمار ذہنیت کی آئینہ داری کرتا ہے اسی لیے غم کے اظہار کے ساتھ امید کا اظہار بھی اسی طرح ہونا چاہیے جیسے بیماری کی تشخیص کے ساتھ اس کا علاج بھی ضروری ہوتا ہے۔ انیسویں صدی کے مغرب میں غم و افسردگی (Melancholy) ادب کا اہم جزو بن گئے تھے اور شاعروں نے اسے اپنے تخلیقی سفر کا زادِ راہ بنا لیا تھا۔ شوپنہار جیسے فلسفیوں نے کہا کہ غم بھی، اگر اُسے تخلیقی سطح پر گہرائی کے ساتھ برتا جائے، اپنی جگہ پر مُصلح چیز ہے جس کا انسانیت کی تعمیر میں ایک اہم حصہ ہے۔ غالب ''مغرب'' کے تعلق سے تو اس فلسفے سے یقیناً ناواقف تھے لیکن وہ اپنے تجرباتِ زندگی اور تہذیب کی شکست و ریخت کے مشاہدے سے وہاں تک پہنچ گئے تھے جہاں ''مغرب'' اپنے تجرباتِ زندگی کے ساتھ، اپنے طور پر پہنچا تھا۔ اقبال نے اپنی نظم ''شعرا'' میں جہاں براؤننگ اور بائرن کو اپنا اپنا نظریہ پیش کرتے ہوئے دکھایا ہے وہاں غالب کو فلسفۂ غم کے نمائندہ کے طور پر پیش کیا ہے اور غالب کا یہ شعر درج کیا ہے جو ان کی فکر و نظر اور شاعری کا حاصل ہے۔

تا بادہ تلخ تر شود سینہ ریش تر   بگدازم آبگینہ و در ساغر افگنم

غالب غم کی لے کو، جمالیاتی رُخ کے ساتھ، اس طرح تیز کرتے ہیں کہ اس سے نہ صرف لطف محسوس ہوتا ہے بلکہ زندگی کی بھی ایک راہ نکلتی نظر آتی ہے۔ غم کو زندگی کا حصہ بنا لینا، اُسے مُصلح و ہادی ٹھہرانا اور اس سے جمالیاتی لطف پیدا کرنا وہ مقام ہے جس پر پہنچ کر، آج کے معیار سے بھی، غالب عظیم شاعروں کے دائرے میں داخل ہو جاتے ہیں۔

عظمتِ انسانی:

اس مزاج اور اندازِ نظر نے ان کے ہاں عظمتِ انسان کے شعور کو جنم دیا۔ دوسرے شعرا کے ہاں

انسان عشق میں ڈوب کر ہر اُس چیز کو بھول جاتا ہے جو اس دائرے سے باہر ہے لیکن غالب کے ہاں عظمت انسانی کا احساس اس وقت بھی موجود رہتا ہے جب وہ غم والم میں پوری طرح ڈوبے نظر آتے ہیں۔ عشق میں ناکامی، ذاتی مسائل کی یورش اور ان سے پیدا ہونے والے غم والم سے وہ یہ محسوس کرتے ہیں کہ انسان ان سب سے بالا ہے۔ اس اندازِ نظر کے باعث وہ غم عشق یا غم روزگار سے مغلوب نہیں ہوتے بلکہ اعتماد کے ساتھ اس کا مقابلہ کرتے ہیں:

نفسِ قیس کہ ہے چشم و چراغِ صحرا
گر نہیں شمع، سیہ خانۂ لیلیٰ نہ سہی

وہ راہ میں کانٹے دیکھ کر گھبراتے نہیں خوش ہوتے ہیں۔

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا دل
جی خوش ہوا ہے راہ کو پر خار دیکھ کر

اُن کے خیال میں آزادہ وخود بیں انسان، جس کے نمائندے وہ خود ہیں، ایک عظیم شے ہے:

بندگی میں بھی وہ آزادہ وخود بیں ہیں کہ ہم
اُلٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگر دانیم
قضا بہ گردشِ رطلِ گراں بگر دانیم

ہماری مشرقی فکر میں انسان کو مجبور محض تصور کیا گیا ہے مگر غالب، رومؔی، وعُرفؔی کی طرح، انسان کی عظمت کے قائل ہیں۔ انھیں دُنیا میں عظیم ترین شے انسان ہی نظر آتا ہے جس کے لیے یہ عالَم ایک عظیم راز ضرور ہے لیکن انسان ہی اصلاً مقصد عالم ہے۔ انسان ہی کائنات میں ایک معمہ کی طرح ہے اور یہ معمہ خود بخود حل نہیں ہو جاتا بلکہ اُسے جدوجہد اور قوتِ عمل سے حل کیا جاتا ہے۔ انسان متحرک چیز ہے اور جدوجہد ہی سے اس کی عظمت قائم ہوتی ہے۔ زندگی چونکہ صرف امن، سکون اور چین کا نام نہیں ہے، اسی لیے غالب آگ اور طوفان کی تمنا کرتے ہیں۔ سچا مرد اور بڑا انسان وہ ہے جو ہجوم تمنا میں ہلاک ہو جاتا ہے:

خطے بر ہستی عالم کشیدیم از مژہ بستن
زخود رفتیم وہم باخویشتن بُردیم دنیارا
زآفرینشِ عالم غرض جز آدم نیست
بگرد نقطۂ ما دور ہفت پر کارست
زما گرمست ایں ہنگامہ بنگر شور ہستی را
قیامت می دمد از پردۂ خاکے کہ انساں شد
نیست باغنود نہا برگِ پر کشود نہا
از عدم بروں آمد سعی آدم از من پُرس
خلدرا نہادم من، لطفِ کوثر از من جوی
کعبہ راسو ادم من، شورزمزم از من پُرس
بہ وادیؔ کہ دراں خضر را عصا خفتست

بسینہ ٔ ی سپرم رہ ، اگرچہ پا خفتست
فراغت برنتابد ہمتِ مشکل پسندِ من
زدشواری بہ جاں ی اقتدم کارے کہ آساں شد
گر بود مشکل، مرنج اے دِل کہ کار
چوں رود از دست، آساں ی رود
مرد آنکہ در ہجوم تمنا شود ہلاک
از رشک تشنہ ٔ کہ بہ دریا شود ہلاک
گردم ہلاک فرۂ فرجام رہروے
کاندر تلاشِ منزلِ عنقا شود ہلاک

غالب کی شاعری چونکہ زیادہ تر غزلیات پر مشتمل ہے اور غزل کا موضوع شاعر خود ہوتا ہے اس لیے انھوں نے عظمتِ انسانی کو بھی اپنی ذات کے مطالعہ اور حوالہ سے واضح کیا ہے۔ مغربی شاعری میں عموماً عظمت انسانی کو واضح کرنے کا ذریعہ کوئی ’’ہیرو‘‘ ہوتا ہے جو کسی ایپک (Epic) یا ٹریجیڈی میں سامنے آتا ہے۔ غالب کے ہاں ایسا کرنے کی گنجائش اگر کہیں تھی تو قصیدے میں تھی مگر ہماری قصیدہ گوئی نے قصیدے کا عام طور پر استعمال نہیں کیا۔ غالب کے قصیدے فنی اور قوتِ بیان کے اعتبار سے یقیناً اہم ہیں لیکن ان کا قصیدہ مادی ترفع (Material Sublime) تک ہی پہنچتا ہے۔ عظمتِ انسانی کا احساس زیادہ تر ان مذہبی قصائد یا مثنوی سے ہوتا ہے جسے شاعر اپنے ایمان کی روشنی سے اُجاگر کرتا ہے۔ مثنوی ’’گہر بار‘‘ میں ایپک نظم کی شان موجود ہے اور یہاں وہ خدا، نبی کریم ﷺ اور حضرتِ علیؓ کی عظمت کو کائنات سے ملا کر ایک کر دیتے ہیں۔ یہ مثنوی ان کی آخر عمر کی مثنوی ہے جسے وہ مکمل نہ کر سکے۔ غالب کی شاعری میں ’’وجود‘‘ (Existence) کی وہ صورت، جو دوسری اشیاء کے ساتھ تعامل سے عبارت ہے، سامنے آتی ہے جو دراصل انسان کی علویت کی ضامن ہے۔ غالب کے ہاں حسن، عشق اور غم اسی عظمتِ انسانی سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ وہ اکثر ظاہر اور حقیقت کے تضاد کی تحلیل بھی کرتے ہیں:

ہے پرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجود   قبلہ کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں

غالب کو فلسفی کہا جاتا ہے۔ ان کے کلام کو الہام بھی کہا جاتا ہے۔ لیکن یہ تمام تاثرات اصل میں عظمت انسانی کا ہی حصہ ہیں۔ وہ خدا کا خیال کرتے ہیں تو خود کو بھی اس میں شامل کر دیتے ہیں:

گفتنی نیست کہ بر غالبؔ ناکام چہ رفت
ی تواں یافت کہ ایں بندہ خداوند نہ داشت

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک ایسے آسمان کی تلاش میں ہیں جو زمین سے بھی ہم آہنگ ہو اور اسی لیے ان کو ذرہ میں بھی عظمت نظر آتی ہے:

ساغر جلوۂ سرشار ہے، ہر ذرۂ خاک　　شوقِ دیدار بلا آئینہ ساماں نکلا

ان کی ساری شاعری میں ایک ایسی گہری سنجیدگی ہے جو بہت کم شاعروں کے ہاں ملتی ہے۔ وہ بے دھڑک اس حقیقت کا انکشاف کر دیتے ہیں جہاں دوسرے شعرا، ایمان وعقیدہ کی گری کے باعث رُک جاتے ہیں:

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا　　وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کے طاقِ نسیاں کا
نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں　　شبِ فراق سے روزِ جزا زیادہ نہیں

اور اپنے عقیدہ ومذہب کا اعلان اس طرح کرتے ہیں:

ہم مُوحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

بامن میاویز اے پدر فرزند آزر رانگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دینِ بزرگاں خوش نکرد

اور یہ سب رویے عظمتِ انسانی ہی سے تعلق رکھتے ہیں۔

فلسفی شاعر:

غالب اردو کے پہلے شاعر ہیں جن کے سلسلے میں فلسفی ہونے کا سوال بار بار اُٹھتا ہے۔ ایک طرف وہ لوگ ہیں جو انھیں فلسفی کہتے ہیں اور ایک طرف وہ لوگ ہیں جو انھیں اس لیے فلسفی نہیں مانتے کہ اُن کے ہاں کوئی مربوط نظام فلسفہ موجود نہیں ہے۔ شاعر اور فلسفی، افلاطون سے لے کر اب تک، دو متضاد ہستیاں سمجھے جاتے رہے ہیں اور چونکہ شاعر اور فلسفی ایک دوسرے کے متضاد تھے اس لیے افلاطون نے شاعر کو اپنی ''مثالی جمہوریہ'' میں کوئی مقام نہیں دیا مگر ارسطو نے جب یہ کہا کہ شاعری تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ ہے کیوں کہ تاریخ مخصوص واقعات سے سروکار رکھتی ہے جب کہ شاعری آفاقی صداقتوں سے سروکار رکھتی ہے: ''شاعر کا کام یہ نہیں ہے کہ جو کچھ حقیقت میں گزرا اس کو فی الواقع جوں کا توں بیان کر دے بلکہ ایسی چیزیں بیان کرنا ہے جو ہو سکتی ہیں　　اس وجہ سے شاعری بمقابلہ تاریخ کے زیادہ فلسفیانہ اور زیادہ توجہ کے قابل ہے'' [۱۳]۔ ارسطو کے کہنے کا مقصد یہ تھا کہ شاعر کو بھی فلسفی کے ہم دوش کھڑا کیا جا سکتا ہے۔ قرونِ وسطیٰ کے مغربی ادب میں شاعر کا کام مذہب کے اصولوں کی تبلیغ واشاعت کرنا تھا اور اس طرح شاعری ثانوی حیثیت اختیار کر گئی تھی۔ یہ بھی کہا گیا کہ فلسفہ اور شاعری الگ الگ چیزیں ہیں۔ درسِ اخلاق شاعری کے منصب میں شامل نہیں ہے۔ شاعر کا پہلا منصب تو یہ ہے کہ وہ عام خیالات کو بہترین زبان میں ادا کر دے۔

یورپ میں شاعری اور فلسفہ کا ہم آہنگ ہونا انیسویں صدی میں گوئٹے (۱۷۴۹-۱۸۳۲ء) سے شروع ہوا اور اس کے بعد بڑا شاعر وہی تسلیم کیا گیا جو فلسفی بھی ہو۔ اس سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ شاعر اور

فلسفی دونوں دائمی اور آفاقی صداقتوں تک پہنچتے ہیں مگر دونوں کے راستے جدا جدا ہیں۔ شاعر کا راستہ تخیل ہے۔ فلسفی کا راستہ بحث اور دلائل ہیں۔ اس طرح شاعر کے فلسفی ہونے کا معیار یہ قائم ہوا کہ دیکھا جائے کہ آیا شاعر ان آفاقی بلندیوں تک بھی پہنچا ہے یا نہیں جن تک فلسفی پہنچتا ہے۔ انیسویں صدی میں رابرٹ براؤننگ کو ٹینی سن کے مقابلے میں فلسفی شاعر کہا گیا۔ میتھیو آرنلڈ نے شاعری کا یہ نظریہ پیش کیا کہ شاعری ''تنقیدِ حیات'' ہے۔ تنقیدِ حیات سے مراد یہ تھی کہ شاعر اپنی شاعری کے ذریعے جن تصورات کو پیش کرے ان کا اطلاق نہ صرف پوری زندگی پر ہو بلکہ وہ حق بھی معلوم ہوں۔ اس سلسلے میں یہ سوال بھی پیدا ہوا کہ فلسفی شاعر کا نظام خیال بالکل اور یجنل ہے یا نہیں۔ یہ بات اس لیے درست نہیں ہے کہ کسی فلسفی کے خیالات و تصورات بالکل اچھوتے نہیں ہوتے۔ ہر فلسفی اپنے نظام فکر کی تشکیل میں بہت سے دوسرے فلسفیوں سے مدد لیتا ہے اور انھیں ایک نئی شکل دیتا ہے۔ رہا یہ سوال کہ وہ نظام خیال جو پیش کیا گیا ہے وہ ایک طرف مربوط نظام ہو اور ساتھ ہی اس میں کسی قسم کا تضاد بھی نہ ہو۔ یہ بات بھی بذات خود ممکن نہیں ہے۔ کوئی فلسفی ایسا نہیں بتایا جا سکتا جس کی فکر پوری طرح مربوط ہو اور اس میں کسی قسم کا تضاد بھی نہ ہو۔ غالب کو جب انیسویں صدی کے اس معیار سے دیکھا گیا تو بعض نقادوں کو اس میں تضاد بھی نظر آیا اور بے ربطی بھی لیکن یہ چیز تو ہر فلسفی کے ہاں ملے گی۔ کاملیت تو پیغمبروں کے حصے میں آئی فلسفیوں کے نہیں۔

جب ہم غالب کو فلسفی کہتے ہیں تو اس سے مراد یہ ہوتی ہے کہ غالب کی نظر ایک فلسفی کی نظر ہے اور زندگی کے جن پہلوؤں کو وہ اپنی شاعری میں بیان کرتے ہیں اُن کی دائمی حقیقت اور گہرائی تک ہمیں تخیل اور جذبات کے ذریعے پہنچا دیتے ہیں۔ کم و بیش ہر اس معاملے پر جہاں ہمیں فلسفی کی ضرورت پڑتی ہے، وہاں غالب ہمارا ساتھ دیتے ہیں۔ چنانچہ مذہب، اخلاق، طرز زندگی، انفرادی خیالات، حسن و عشق، غم ہستی، غم روزگار، ایمان و عقیدہ وغیرہ وغیرہ پر وہ شاعری کی زبان میں ایسے اعلیٰ خیالات اور اچھوتے پہلو ہمارے سامنے لاتے ہیں جن سے ہمیں تسکین ملتی ہے۔ شاعر کے ہاں سب سے اہم چیز اس کی اپنی ذات، ہستی یا کردار ہوتا ہے جو اس کے اپنے دور کی شعری روایت اور حالاتِ زمانہ سے ہم آہنگ ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی اس سے بالاتر بھی ہوتا ہے۔ ایسے میں بڑے شاعر کا کام یہ ہوتا ہے کہ روایتی چیزوں کو اپنی مخصوص نظر سے موڑ کر نیا رنگ دے دے اور اس طرح جو نظام فکر خاص و عام کے سامنے ہے وہ نئے انداز سے روشن ہو جائے اور شعر پڑھنے والا یہ کہہ اُٹھے کہ ہم نے زندگی کو اس انداز اور پہلو سے نہیں دیکھا تھا۔ غالب زندگی کو فلسفیانہ نظر سے دیکھتے ہیں۔ زندگی کے رنگا رنگ تجربوں سے نئے نئے سبق سیکھتے ہیں۔ وہ شاعری میں صرف جذبات ہی پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ زندگی پر غور و فکر بھی کرتے ہیں۔ ان کے ہاں جذبے میں ملا ہوا تفکر شاعری میں ایک نئی روح پھونکتا ہے۔ وہ خدا و بندہ، حیات و کائنات، خیر و شر، مادہ و روح، انسان اور آدمی، عقائد و توہمات وغیرہ کے تعلق سے جتنے سوالات فلسفی اٹھاتے ہیں غالب نے بھی اپنی شاعری میں اُٹھائے ہیں اور اپنی مخصوص نظر سے ان پر اپنی رائے بھی دی ہے۔ جذبے میں ملا ہوا تفکر بھی غالب کی انفراد[illegible]ن کی پہچان ہے۔

غالب انیسویں صدی کی دہلیز پر جہاں کھڑے ہیں وہاں ایک طرف اسلامی مابعدالطبیعیات ہے جو تصوف اور دوسرے مذہبی مباحث کی صورت میں ہمارے سامنے ہے اور دوسری طرف وہ نئے اثرات و تصورات ہیں جو انگریزی اقتدار کے ساتھ تیزی سے معاشرے میں پھیل رہے ہیں۔ غالب ان دونوں سے متاثر ہیں۔ اسلام کے فلسفہ کی ساری بنیاد ''لا الہ الا اللہ محمد الرسول اللہ'' پر قائم ہے جسے انھوں نے طرح طرح سے اپنی مخصوص نظر کے ساتھ واضح کیا ہے مثلاً اللہ کے سلسلے میں بہت کچھ بحثیں ہوئی ہیں مگر غالب اپنے اور تمام اسلامی عقیدہ کی یہ کہہ کر تشفی بخش تکمیل کر دیتے ہیں کہ:

ہمہ محسوس بود ایزدو عالم معقول   غالب ایں زمزمہ آواز نخواہد خاموش

وہ ظاہری رسوم اور علامتوں کو کوئی اہمیت نہیں دیتے اور کہتے ہیں:

ہے پرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجود   قبلہ کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں

رسول خدا ﷺ پر وہ کامل عقیدہ رکھتے ہیں جس کا اظہار انھوں نے بار بار اپنی شاعری میں کیا ہے۔ اپنی فارسی نعت کے مقطع میں تو وہ فلک افلاک کو چھو لیتے ہیں:

غالب ثنائے خواجہ بہ یزداں گذاشتیم   کاں ذات پاک مرتبہ دانِ محمد ست

اسلامی مابعدالطبیعیات پر اپنی اردو و فارسی شاعری میں انھوں نے اپنے مخصوص اندازِ نظر سے اس خوب صورتی سے روشنی ڈالی ہے کہ متعدد مسائل فکر کے نئے گوشے روشن ہو گئے ہیں مثلاً ان کے دور میں بہت سے مسائل زیر بحث تھے۔ شاہ اسمٰعیل شہید نے ''تقویۃ الایمان'' میں لکھا ہے کہ خدا قادر مطلق ہے۔ وہ جو چاہے کر سکتا ہے۔ اس طرح خاتم النبیین کا مثل ممکن بالذات اور ممتنع بالغیر ہے یعنی اُن (ﷺ) کا مثل و نظیر اس لیے پیدا نہیں ہو سکتا کہ اس کا پیدا ہونا آپ کی خاتمیت کے منافی ہے، نہ اس لیے کہ خدا اس کے پیدا کرنے پر قادر نہیں۔ مولوی فضل حق خیر آبادی کا زاویۂ نگاہ یہ تھا کہ حضور ﷺ کا مثل ممتنع بالذات ہے اور خاتم النبیین کی طرح کسی کا پیدا ہونا بالذات ناممکن ہے۔ غالب نے اس موضوع پر ایک مثنوی ''شانِ نبوت و ولایت''[۱۴] لکھی جس میں اپنے نقطۂ نظر کو دلکش انداز میں پیش کیا اور کہا کہ خدا خاتم النبیین کا مثل پیدا کرنے پر قادر تو ضرور ہے لیکن ایک عالَم میں صرف ایک خاتم ہوگا۔ خدا دوسرا عالَم پیدا کر کے اس کے لیے دوسرا خاتم پیدا کر دے گا۔ اس نے سورج، چاند اور ستارے پیدا کیے۔ وہ دوسرا سورج بھی پیدا کر سکتا ہے لیکن اس نے ایک ہی سورج ہماری زمین کے لیے پیدا کیا۔ اسی طرح ایک عالَم میں دو ختم المرسلین کیسے سمائیں گے۔ غالب نے دونوں نقطۂ نظر کا تخلیقی سطح پر اس طرح امتزاج کیا ہے جس سے نئے دلائل کے ساتھ نیا زاویۂ نظر سامنے آ جاتا ہے۔ اس مثنوی میں غالب نے بعض بدعتی عقائد و اعمال کی بھی حمایت کی ہے جس سے ان کی فلسفیانہ ذہن کی آزادہ روی کا پتا چلتا ہے۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ غالب انسانی معاشرے میں حرکت و تغیر کے قائل تھے۔ اسی طرح ان کے اور صوفیوں کے درمیان وجوب وجود کا مسئلہ تھا جس کو وہ اپنی شاعری اور خطوط میں بار بار دہراتے ہیں۔ یہ مسئلہ تصوف اور صوفیانہ شاعری دونوں کا بنیادی اصول ہے اور اس پر بھی ان کی رائے اور اندازِ نظر واضح ہے۔

یہی صورت ''ہمہ اوست'' اور ''ہمہ از وست'' کے مسئلے کی طرف ہے:

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ   طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

غالب دونوں کے قائل ضرور ہیں لیکن یہاں بھی وہ انسان کے مقام کو نہیں بھولتے۔ یہی صورت ''جبر و اختیار'' کے مسئلے میں نظر آتی ہے جسے غالب نے، اپنے مخصوص زاویۂ نظر سے، تخلیقی سطح پر نئے انداز سے پیش کیا ہے۔

یہ سب بحثیں خارجی انداز نظر کی حامل ہیں۔ پرانے فلسفہ میں فلسفہ زیادہ تر خارجی چیز ہی سمجھا جاتا تھا لیکن وجودیت (Existentialism) کے حامیوں نے جب فلسفہ کو نئے معنی اور نئے رُخ دیے تو غالب کی شاعری میں بھی یہ پہلو واضح طور پر نظر آنے لگا۔ کیرک گارڈ (Kirkeguard) اور نطشے (Nietzsche) نے قدیم فلسفے کو بے جان اور بے روح پا کر اس میں داخلی پہلو کو بھی خاص مقام دیا اور ان کے زیر اثر ''وجودیت'' کا جدید فلسفہ وجود میں آیا۔ اس فلسفے کو مابعد الطبیعیاتی نوعیت دینے کی کوشش تو ناکام رہی ہے مگر ایک نئی اور گہری نظر کی حیثیت سے جدید دور میں اس کا مقام خاص اہمیت رکھتا ہے۔ غالب اس صورت میں اس فلسفے سے یقیناً واقف نہیں تھے لیکن خود آگاہی (Self Study) اور (Self Assertion) جو فلسفۂ وجودیت کے خاص جزو ہیں غالب کے ہاں واضح طور پر موجود ہیں۔ بعد میں اقبال نے ''خودی'' کے تصور کے ساتھ، اس فلسفے کو زیادہ مربوط طریقے سے پیش کیا مگر اس میں کوئی شک نہیں کہ غالبؔ کی ''خودی'' بھی زندہ اور ''بے کراں'' ہے اور وہ ہمیں ایک علوی مقام پر کھڑے نظر آتے ہیں:

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی   کچھ ہماری خبر نہیں آتی
اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو   آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی

ژاں پال سارتر کا ایک کردار Oriet کہتا ہے: ''لیکن تکالیف اس کے اندر سے پیدا ہوتی ہیں اور صرف وہ خود ہی اُن سے نجات حاصل کر سکتا ہے'' [۱۵]۔ ڈیکارت نے کہا تھا: ''چوں کہ میں سوچتا ہوں لہٰذا میں ہوں''۔ یہی احساس خود غالب کو ہے اور وہ کہتے ہیں:

ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو
عرض کیجیے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

اور چونکہ انسان کی ذات، اس کا عرفان، اس کے مسائل ''وجودیت'' کے تصورات کا مرکز و محور ہیں اس لیے اس نظریے پر نفسیات کا بہت گہرا اثر پڑا ہے۔ دوستافسکی کی نظر بھی انسانی نفسیات پر بہت گہری تھی۔ فلسفی جیسپر، کیرک گارڈ، ہیڈ گر اور سارتر سب کے سب نفسیات کا دامن تھامے ہوئے ہیں۔ نطشے نے کہا تھا کہ مجھ سے پہلے کون سا فلسفی تھا جو ماہر نفسیات بھی تھا اور اسی لیے کیرک گارڈ نے کہا تھا کہ ''داخلیت صداقت ہے''۔ سارتر کے ڈرامے ''اِن کیمرہ'' کا ایک کردار یہ کہتا سنائی دیتا ہے کہ ''جب میں خود کو نہیں دیکھ سکتا تو مجھے حیرت ہونے

لگتی ہے کہ کیا حقیقتاً اور واقعتاً میں زندہ بھی ہوں۔ غالب کی غزل بالخصوص، ساری کی ساری انسانی نفسیات، فرد کے داخلی تجربات و واردات پر مبنی ہے۔ اس میں بھی انسانی رشتے، جسمانی و روحانی معاملات، داخلی آزادی کی خواہش، باریک مشاہدات اور نفسیاتی مسائل اس طور پر ظاہر ہوئے ہیں کہ یہ انفرادی تجربات، احساسات اور مشاہدات کائنات بن کر ہماری زندگی کے مسائل کو سلجھانے لگتے ہیں۔

غالب فلسفیوں کی نظر رکھنے والے بڑے شاعر ہیں۔ انھیں اپنی فکر کی علویت کا ہر دم احساس رہتا ہے اور یہی اندازِ نظر ان کے ہر خیال کو فلسفیانہ گہرائی عطا کرتا ہے۔ اگر غالب کو داخلیت (Subjectiuism) کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ زندگی کے رنگا رنگ پہلوؤں کے بارے میں اُن کے ہاں وہ فلسفیانہ فکر موجود ہے جو ہمیں بڑے سے بڑے فلسفی کے ہاں ملتی ہے۔ اُن کے ہاں تصوف کی مثالیت پسندی (Idealism) کے ساتھ ساتھ ذاتی مشاہدہ اور خود آگاہی کی حقیقت پسندی (Realism) بھی موجود ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ وہ تمام کائنات کو بڑے علوی درجے سے دیکھ رہے ہیں۔ ہم یہ بھی بتا چکے ہیں کہ ان کے عظیم خیالات کس حد تک اُس فلسفے کے دائرے میں آ جاتے ہیں جن کا تعلق مابعد الطبیعیات اور اخلاقیات سے ہے۔ حسن و عشق کے تصورات و خیالات کے بارے میں بھی ہم لکھ آئے ہیں کہ وہ فلسفۂ جمالیات پر بھی نظر رکھتے ہیں۔ ان کی خوش طبعی اور زندہ دلی سے بھی یہ بات واضح ہوتی ہے کہ وہ زندگی کے حقائق، اس کی واقعیت و نفسیات سے بھی خوب واقف ہیں۔ اُن کی فارسی و اردو شاعری کے مطالعے سے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ وہ ایک فلسفی، ایک مفکر ہیں اور ان کی شاعری میں وہ صفت موجود ہے جسے میتھیو آرنلڈ، براؤننگ کے تعلق سے، دانشورانہ گرم جوش اور جھکاؤ (Intellectual Fervance) کہتا ہے۔ جس طرح براؤننگ کے فلسفے کی تفصیل بیان کی جاتی ہے اسی طرح غالب کے فلسفے کا مربوط بیان بھی تیار کیا جا سکتا ہے۔ غالب اگر "مغرب" کا شاعر ہوتا تو اب تک اس کے فلسفے کے بارے میں مستند مقالات اور تصانیف لکھی جا چکی ہوتیں لیکن ہم نے اب تک چند تحریروں کو چھوڑ کر، پوری سنجیدگی سے اس طرف توجہ ہی نہیں دی۔ یہ راستہ آج بھی پوری طرح کھلا ہوا ہے۔

براؤننگ اور دوسرے ادبی فلسفیوں کی طرح غالب بھی فرد پسند (Individualist) ہیں۔ ان کی نظر بہت وسیع ہے۔ غالب نے عشق کو موضوع بنایا تو یہاں بھی عشق کی وسعت اور گہرائی علوی درجے پر قائم رہتی ہے۔ فلسفۂ دین کے سلسلے میں بھی وہ محض روایتی مذہب سے وابستہ رہنے کے بجائے ایک اپنی الگ نظر رکھتے ہیں۔ وہ غم دنیا سے انکار نہیں کرتے اور غم کے گہرے سے گہرے عالم میں ڈوب کر، محض قنوطیت کے دائرے میں پھنس کر نہیں رہ جاتے بلکہ اُمید اور رجائیت کی کرن ان کے عالم کو روشن کر دیتی ہے اور عمل کی ایک راہ دکھاتی ہے:

نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ　　اگر شراب نہیں، انتظارِ ساغر کھینچ
کمالِ گرمیِ سعیِ تلاشِ دید نہ پوچھ　　برنگِ خار مرے آئینے سے جوہر کھینچ

معلوم ہوتا ہے کہ غالب کائنات کے راز آشنا ہیں اور ان کے ہاں روشن خیالی، وسیع النظری اور خرد افروزی اسی شعور، اسی آگاہی سے پیدا ہوئی ہے۔ مختلف فرقوں اور مذاہب کی کشمکش کا راز غالب یہ بتاتے ہیں:

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

قدرت (نیچر) پر اُن کی نظر پڑتی ہے تو اس کے مشاہدات بھی اس طرح پیش کرتے ہیں

ضعف سے گریہ، مبدل بہ دمِ سرد ہوا
باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں
ابر کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے

غالب کی "تنقیدِ حیات" میں اُن کی خودی اور خود اعتمادی جلوہ گر ہے۔ یہ خودی بھی وہ خودی ہے جو علوی انسان کی خودی ہوتی ہے اسی لیے اس کے نقوش پر اُس انسان کے ذہن پر ثبت ہو جاتے ہیں جو اُن کا کلام توجہ سے پڑھتا ہے۔ ان کا انداز نظر ہر موقع پر اُمید کا درس دیتا ہے۔ غالب کے اس رجائی فلسفے میں اخلاقیات کو خاص مقام حاصل ہے۔ اہلِ تصوف نے ترکِ دنیا کے تصور سے اخلاقیات کی نفی کی ہے۔ غالب زندگی سے زیادہ قریب ہونے کے باعث انسانی اخلاق کو خاص مقام دیتے ہیں۔ خودی اور خودداری میں غالب کے ہاں عُلوی انسانی قدریں مضمر ہیں۔ زندگی پر وہ پورا یقین رکھتے ہیں اور اسی لیے شکوہ شکایت سے بالاتر رہتے ہیں:

شکوۂ یاراں غبارِ دل میں پنہاں کر دیا
غالب ایسے گنج کو شایاں یہی ویرانہ تھا

یہ ایک ایسے خُلق و مروت کی سطح ہے جو کم لوگوں کو میسر ہے۔ اس سطح پر پہنچ کر، وہ بے نیاز ہو کر، خدا سے بھی شکایت کرنے سے گریز کرتے ہیں:

سفینہ جب کہ کنارے پہ آلگا غالب
خدا سے کیا ستم و جورِ ناخدا کہیے

ایک اور اخلاقی پیغام جو غالب کے فلسفۂ اخلاق کا اہم جزو ہے وہ عزتِ نفس ہے۔ انسان کو مجبوری و اضطرار میں بھی خود اعتمادی کو ہاتھ سے نہیں جانے دینا چاہیے۔ غالب کے ہاں یہ رویہ محبوب کی سرگردانی میں بھی باقی رہتا ہے:

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں
سبک سر بن کے کیوں پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

وہ خود آگاہی اور اس پر جمے رہنے کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔ مذاہب کا فرق کچھ نہیں۔ کردار کی مضبوطی عقیدہ کی بنیاد ہے:

وفاداری بشرطِ اُستواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

اسی لیے وہ مردانہ وار اپنی غلطی کا اعتراف کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں:

قاصد کو اپنے ہاتھ سے گردن نہ ماریے
اس کی خطا نہیں ہے یہ میرا قصور ہے

ان عام اخلاقی رویوں کے ساتھ ان کے ہاں: "کسب کمال کُن کہ عزیزِ جہاں شوی" والا وہ پہلو بھی نمایاں ہے

جو ''مشرق'' میں ضرب المثل کا درجہ اختیار کر گیا ہے اور انیسویں صدی کے ''مغرب'' میں نطشے سے منسوب کیا جاتا ہے کہ انسان کو کسی کام میں صاحب کمال ہونا چاہیے۔ غالب کی نظر بھی یہیں ٹھہرتی ہے:

ہم سخن تیشے نے فرہاد کو شیریں سے کیا جس طرح کا کہ کسی میں ہو کمال، اچھا ہے

وہ سچائی کی بھی ترغیب دیتے ہیں۔ عام روزمرہ کے اخلاق کی بھی عُلوی سطح پر تلقین کرتے ہیں۔ ان کی وہ ساری غزل جس کا مطلع یہ ہے:

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی میرے دُکھ کی دوا کرے کوئی

اسی اخلاقی فلسفے کو اجاگر کرتی ہے۔ غالب نے اپنی نظر اور اپنے منفرد لہجے سے اس خشک فلسفۂ اخلاق کو جس شعریت کے ساتھ بیان کیا ہے، وہ انھیں کا حصہ ہے۔

غالب نے اپنی شاعری میں فکر و فلسفہ کو اس درجے پر پہنچایا ہے۔ جس پر گوئٹے نے، یورپ کو اپنی شاعری سے پہنچایا تھا۔ غالب کا فلسفہ، یوں محسوس ہوتا ہے کہ تمام تر الہامی ہے اور اس کا اہم ثبوت یہ ہے کہ جو فلسفیانہ باتیں انھوں نے اپنی شاعری میں کہی ہیں اُن میں ہر قسم کا فلسفہ دیکھا جاتا رہا ہے اور دیکھا جاتا رہے گا۔ وہ باتیں جو وہ کہہ گئے ہیں اور جس طرزِ ادا سے کہہ گئے ہیں ان میں فلسفہ کی وہ جان و روح ہے جس تک انسان محض منطق سے نہیں پہنچ سکتا اور نہ منطق سے وہ اثر پیدا کر سکتا ہے جو غالب، اقبال یا گوئٹے کی شاعری کرتی ہے۔ یہ اثر صرف الہام ہی سے حاصل ہو سکتا ہے۔ عبدالرحمٰن بجنوری نے جو غالب کے کلام کو الہامی کہا ہے تو وہ اسی لیے اپنی جگہ صحیح ہیں۔ غالب انسان اور کائنات کا مطالعہ کرتے ہیں اور ساز و عالم انھیں دل کا آئینہ دکھاتا ہے۔ اس مطالعے میں اُن پر حقائق منکشف ہوتے ہیں۔ یہ انکشافات اپنے اندر حقیقت کا پورا جلوہ لیے ہوئے اور پہلودار ہیں۔ انھیں جس طرف سے اور جس طرح دیکھیے ایک نئی حقیقت سامنے آتی ہے۔ منطقی فلسفہ یک رُخہ ہوتا ہے اور اس میں نہ شک کی گنجائش ہوتی ہے اور نہ مختلف معانی اس سے برآمد ہوتے ہیں۔ الہام ہی بقول برگساں تجربہ کے اس مقام پر انگلی رکھ دیتا ہے جو پورے تجربے کی روح کا مرکز ہے۔ غالب چونکہ ہر علوی خیال کی شہ رگ پر انگلی رکھ دیتے ہیں اس لیے مختلف فلسفے ان کی مختلف النوع آرا کا احاطہ کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے فلسفے کی صحیح معنی میں وہ ہی داد دے سکتا ہے جو منطقی فلسفے کے بجائے الہامی قوت کو پہچانتا ہو۔ جیسے آج کل فلسفۂ وجودیت کی اہمیت ہے اور وہ بھی غالب کے ہاں الہامی شان کے ساتھ واضح طور پر نظر آتا ہے۔ اسی طرح آئندہ اور آنے والے زمانوں میں بھی مشرق یا مغرب میں جیسے جیسے نئے نئے فلسفے سامنے آئیں گے غالب کی شاعری ان کی بھی ترجمانی کر کے اپنا زاویۂ نظر پیش کرے گی اور اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ غالب نے اس دائمی فلسفے کی روح اپنی فکر و شاعری میں نچوڑی ہے، جس کی کوکھ سے نئے نئے فلسفے جنم لیتے ہیں۔ غالب اسی لیے آفاقی شاعر ہیں۔

خوش طبعی، زندہ دلی وظرافت:

غالب کے مزاج، فکر اور شاعری کی ایک اور بنیادی خصوصیت خوش طبعی، زندہ دلی اور ظرافت ہے۔ یہ خوش طبعی و شگفتگی وہ الفاظ کے الٹ پھیر سے پیدا نہیں کرتے بلکہ پوری سنجیدگی سے ایسے معنی پیدا کرتے ہیں کہ شعر پڑھنے یا سننے والے کے دل کی کلی کھل اُٹھتی ہے۔ ان کے اندازِ ظرافت کو "ذہنی ظرافت" کا نام دیا جاسکتا ہے۔ یہ شگفتگی معنی کے اندر اس طرح بُنی ہوئی ہے کہ خود معنی اس کے مخصوص تار و پود سے برآمد ہوتے ہیں:

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا
جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے
کیا خوب قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور
کہاں مے خانے کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے
عشق نے غالب نکما کردیا
ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

زندہ دلی وظرافت کا یہ پہلو نہ صرف ان کی شاعری میں بلکہ دوستانہ مراسم میں بھی نظر آتا ہے۔ ان کے وجود میں دو آدمی ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ایک غم کی طرف جھکتا ہے اور دوسرا اسی غم کو ظرافت، شگفتگی اور زندہ دلی سے روشن کردیتا ہے۔ ان کے خطوط اس کی بہترین مثال ہیں، جہاں غم و الم جاں کاہ واقعات، تقدیر کا جبر اور زندہ دلی و شگفتہ بیانی ساتھ ساتھ نظر آتے ہیں۔

غالب کے ہاں ظرافت کے کئی رنگ ہیں۔ ایک رنگ وہ ہے جسے تمسخر کہا جاسکتا ہے۔ یہ تمسخر بھی شائستگی لیے ہوئے ہے اور اسی لیے یہ بھی زندہ دلی وخوش طبعی کے ذیل میں آتا ہے:

غنچۂ نو شگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسہ کو پوچھتا ہوں میں منھ سے مجھے بتا کہ یوں
دھول دھپا اس سراپا ناز کا شیوہ نہیں
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالب پیش دستی ایک دن
شیخ جی کعبے کا جانا معلوم
آپ مسجد میں گدھا باندھتے ہیں

ان کی خوش طبعی وظرافت میں اکثر ڈرامائی اور افسانوی صورت حال پیدا ہوجاتی ہے:

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے
اُٹھا اور اُٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے
میں نے کہا کہ بزم ناز چاہیے غیر سے تہی
سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اُٹھا دیا کہ یوں

خوش طبعی کی وجہ سے اکثر خیال کا سنجیدہ پہلو یا غم ناک بات بھی پُرتاثیر ہو جاتی ہے:

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے
غلطی ہائے مضامیں مت پوچھ
لوگ نالے کو رسا باندھتے ہیں
وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لیے

غالب کے ہاں ہمیں وہ ادراک ملتا ہے جسے ٹی ایس ایلیٹ متحد حساسیت (Unified Sensibility) کہتا ہے جس میں شاعر اپنے تجربے کی کئی سطحیں ایک ساتھ پیش کرتا ہے اور یہ سب بیک وقت وہاں موجود ہوتی ہیں۔

غالب کی فطرت کا بنیادی عنصر احساسِ ظرافت ہے۔ وہ ساری زندگی کو ایسی وسیع النظری سے دیکھتے ہیں کہ انھیں ہر چیز سے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہی ہمہ گیر فطرت ان کے ہاں خوش طبعی، شگفتگی، زندہ دلی، خود پر ہنسنے اور اپنا مذاق اُڑانے کا حوصلہ پیدا کر دیتی ہے۔ ساتھ ہی اسلوبِ بیان کا بانکپن ہر جگہ، شائستگی کے ساتھ، برقرار رہتا ہے۔ ان کی تخیل میں ذکاوت بھی شامل ہے اور یہ ذکاوت (WIT) ان کے مزاج اور ان کے تخلیقی عمل کا جزو لاینفک ہے۔ اس ذکاوت نے ان کی شاعری میں گہری کشش پیدا کر دی ہے اور اسی لیے ان کی شاعری، موقع و محل کے مطابق، اپنے پڑھنے والوں کا تذکیہ (کیتھارسس) بھی کرتی ہے۔ یہ کام اس نے کل بھی کیا تھا، آج بھی کر رہی ہے اور آنے والے کل میں بھی کرے گی۔ غالب فی الحقیقت ایک عظیم آفاقی شاعر ہے۔

حواشی:

[۱] گلِ رعنا، میرزا غالب، مرتبہ سید وزیر الحسن عابدی، ص ۴، ادارۂ تحقیقات پاکستان، دانش گاہ پنجاب لاہور ۱۹۶۹ء

[۲] ایضاً، ص ۸

[۳] یادگارِ غالب، الطاف حسین حالؔی، حاشیہ ص ۱۰۷، نامی پریس کانپور، ۱۸۹۷ء

[۴] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد اول، ص ۱۴۹، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء

[۵] دیوانِ غالب (کامل)، مرتبہ کالی داس گپتا رضا، ص ۲۶-۳۲، بمبئی ۱۹۸۸ء

[۶] غزلیاتِ فارسی، مرتبہ سید وزیر الحسن عابدی، خاتمہ دیوانِ فارسی، ص ب، دانش گاہ پنجاب، لاہور ۱۹۶۹ء

[۷] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم ص ۷۶۳، لاہور ۱۹۶۹ء

[۸] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، ص ۷۵۵، لاہور ۱۹۶۹ء

[۹] یہ سنین دیوانِ غالب (کامل) مرتبہ کالی داس گپتا رضا بحولہ بالا سے لیے گئے ہیں۔ دیکھیے ص ۱۷۱، ۱۸۵، ۲۳۳، ۲۷۲

[۱۰] خطوطِ غالب، غلام رسول مہر، جلد اوّل، ص ۲۱۶-۲۱۷، لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۱] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد اوّل، ص ۲۱۵-۲۱۶، لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۲] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، ص ۵۵۰

[۱۳] بوطیقا، ارسطو، ترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۴۵، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۱۹۹۸ء

[۱۴] قصائد و مثنویاتِ فارسی، غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۵۰-۵۹، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۵] اس بحث کے لیے دیکھیے "تنقید اور تجربہ" ڈاکٹر جمیل جالبی۔ میں مشمولہ مضامین، ص ۳۰۹-۳۲۸، لاہور ۱۹۸۸ء

(ب) غالب کا طرزِ ادا:

جس طرح غالب کا عالم خیال نئے نئے فلسفوں کو جذب کرنے کی گنجائش رکھتا ہے، اسی طرح غالب کا طرز بھی، طرزِ ادا کے جدید نظریات پر، پورا اُترتا ہے۔ غالب کے سب سے پہلے نقاد، جس نے غالب کے طرز پر رائے دی ہے، الطاف حسین حالی ہیں۔ ان کے نزدیک غالب کے طرز کی خصوصیات جدتِ مضامین، طرفگیِ خیالات، نئی نئی تشبیہات، استعارات و کنایات کا برمحل برتاؤ اور شوخی و ظرافتِ کلام ہے۔ لیکن ایک بات واضح ہے کہ صرف علم بیان اور علم بدیع کے وسیلے سے غالب کے طرزِ ادا کو نہیں سمجھا جاسکتا اور چونکہ ایسا نہیں ہوا اس لیے ان کے طرزِ ادا اور رنگِ سخن کو مشکل، مبہم، مصنوعی اور فارسی زدہ کہہ دیا گیا حالانکہ دیکھنا تو یہ چاہیے تھا کہ ایک جدت پسند طبیعت، اپنے ”انقلابی“ مزاج کو فن کا جامہ پہنانے کے لیے کن کن مراحل سے گزری ہے، کہاں کہاں لڑکھڑائی ہے اور پھر کس طرح کامیابی سے ہم کنار ہوئی ہے۔ یاد رہے کہ غالب کا طرز کامل طرز نہیں ہے اور وہ اس لیے کہ وہ ایسے وقت میں تخلیقی اُفق پر نمودار ہوئے جب ایک روایت فرسودہ ہو کر بے معنی ہو رہی تھی اور غالب کو جدید شعور و فکر کے دائرے میں داخل ہونے کے لیے ایک نئی زبان ایجاد کرنے کی ضرورت تھی۔

غالب کے زمانے تک اظہارِ بیان کے دو راستے مقرر تھے۔ ایک راستہ اُستاد ذوق کا تھا جس میں اُردو زبان کو بول چال کی زبان سے قریب تر رکھنے کی کوشش میں محاوروں اور روزمرہ کو کثرت سے استعمال کیا جاتا تھا۔ شاعری کی یہی راہ پسندیدہ و مقبول تھی۔ دوسرا راستہ، فارسیت، کا تھا جس کے ذریعے اعلیٰ خیالات ادا کیے جاسکتے تھے۔ غالب نے اپنے لیے یہی راستہ اختیار کیا اور اس لیے کیا کہ ان کی فکر کا اظہار صرف محاورات، رعایت لفظی و معنوی یا لفظوں کے مروجہ معنی سے نہیں ہوسکتا تھا اسی لیے انھوں نے فارسی زبان کا سہارا لے کر ”زبانِ غالب“ ایجاد کی۔ ان کے کلام میں صاف و سادہ غزلیں، جو سہل ممتنع کے ذیل میں آتی ہیں، موجود ہیں لیکن جب وہ بلند پروازی پر آتے ہیں اور تخیل کی وسعت و گہرائی میں ڈوبتے ہیں تو اُن کی زبان وہ ہو جاتی ہے جو ”اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل“ والی غزل میں یا جو ”دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں“ والے قصیدے میں ملتی ہے اور جب وہ عام خیالات و جذبات کی سطح پر رہتے ہیں تو ان کا رنگ۔ ”ہاں مہِ نو سُنیں ہم اُس کا نام“ والے قصیدے اور۔ ”ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے“ والی غزل کا سا ہو جاتا ہے۔ غالب نے زبان کی پوری وسعت کو سامنے رکھا اور زبان کی دونوں حدوں اور ان حدوں کے تمام مدارج سے اپنے موضوع کے مطابق کام لیا۔ اسی لیے غالب کے کلام میں کئی سطحوں اور معیاروں کی زبان نظر آتی ہے۔ اظہار پر فارسی زبان کے گہرے اثرات کو دیکھ کر یہ کہہ دینا کہ غالب بنیادی طور پر فارسی کے شاعر ہیں یا اس دعوے کے رد میں اُن کا صاف اردو کلام پیش کرنا دراصل ان کی شخصیت کو ایک ہی رُخ سے دیکھنے کا نتیجہ ہے۔ غالب کی

شخصیت کی طرح ان کی زبان کی حدیں اور اس کا دائرہ عمل بھی وسیع ہے۔ ایک طرف وہ اپنی روایت شاعری میں پوری طرح رچے ہوئے ہیں اور ساتھ ہی اس سے بغاوت کرنے والا وہ ذہن بھی رکھتے ہیں جس نے ایک ایسا باغ کھلایا ہے جس کے پھولوں کی خوشبو اور رنگ سب سے الگ و مختلف ہیں۔

لسانی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو غالب ان لوگوں میں بھی ممتاز ہیں جنھوں نے شعوری و لاشعوری طور پر حسب ضرورت ایک "نئی زبان" بنائی جو روایتی شاعری کو پسند کرنے والوں کی سمجھ سے بالا تھی۔ اسی سے ملتے جلتے تخلیقی عمل کی وجہ سے جیسے انگریزی زبان کے شاعر ملٹن نے اپنی تخلیقی زبان کی بنیاد لاطینی پر رکھی تھی، اسی طرح غالب نے اس کی بنیاد فارسی پر رکھی اور یہی وہ اظہار بیان ہے جسے اقبال نے اختیار کیا اور جس سے اردو زبان کے دوسرے جدید شعرا نے بھی استفادہ کیا۔ غالب نے، جیسے جیسے وہ اپنے تخلیقی عمل سے گزرے، اردو زبان کے مزاج اور اس کی بنیادی خصوصیات کو بھی ہاتھ سے نہیں جانے دیا اُن کی پہلودار، تہہ دار اور پیچیدہ ہستی نے نہ صرف زبان کی ساخت پر اثر ڈالا بلکہ تراکیب کے وضع کرنے اور نثری جملوں کی تعمیر میں بھی جدت کی۔ اردو زبان کے اظہار میں مردانہ پن اور پختگی پیدا کی۔ اردو زبان، جو عام طور پر جذبات کے ادا کرنے کا ذریعہ تھی، اس میں فکر کی بلندی، تہہ داری، گہرائی اور لطافت پیدا کرنے کی صلاحیت پیدا کی۔ غالب کے زمانے میں ان کی زبان کی قوت و صلاحیت کو پہچاننے والے بہت کم تھے لیکن آج، جب کہ ہم دنیا کے بہترین، لطیف ترین اور عمیق خیالات سے واقف ہو گئے ہیں، غالب کا طرز ادا ہمیں فطری اور موزوں و مناسب نظر آتا ہے۔ غالب ہی نے اردو زبان کو عقلیت کے رنگ میں رنگا اور ان کے اس تخلیقی عمل کی کوکھ سے اقبال جیسے شاعر کی پیدائش ممکن ہوئی۔ اُن کے خطوط سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ علم زبان کے سارے نکات سے واقف تھے۔ انھوں نے زبان کے بندھے ٹکے اصولوں سے انحراف کر کے اردو زبان کو ایک نئے اعلیٰ معیار پر لا کھڑا کیا اور آج ان کی زبان و بیان کی غلطیاں خود اصول بن کر رائج و مستند ہو گئی ہیں۔

مختصر یہ ہے کہ نئی زبان کو بنانے میں ان کی شاعرانہ فطرت جو کچھ دیکھ رہی تھی اُسے ایک نئے زبان و بیان کی ضرورت تھی۔ غالب نے عام طرز کو اپنی ضرورت کے مطابق بدلا، خیال کے دریا کو کوزے میں بند کرنے اور کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ معنی ادا کرنے کا سلیقہ دیا۔ خود تنگنائے غزل اور دو مصرعوں میں سب کچھ کہہ دینے کی ضرورت بھی اس بات کی متقضی تھی۔ غالب کی فطرت میں ارتکاز کی طرف چونکہ رجحان موجود تھا اسی لیے انھیں طرزِ بیدل میں حد درجہ کشش محسوس ہوئی۔ اس عمل میں وہ آگے بڑھ کر مابعد الطبیعیاتی شاعری کے دائرے میں آ گئے اور اسی طرز نے الہام کا سہارا لے کر ان کے طرزِ ادا کی معنی خیزی میں اضافہ کر دیا۔ مصرعوں کی ساخت، تراکیب کی متاثر کرنے والی جدت، استعارات میں دور دراز کی مناسبتیں سب ان کے پیچیدہ مگر متحد تجربے کی آئینہ دار ہیں۔ ان کے ہاں تخیل و ذکاوت اور خیالات و جذبات کے امتزاج سے زبان ایک نیا روپ دھار لیتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی پُر اسرار قوت ہی انھیں اس راستے پر لائی ہے

اور یہی جدید زمانے کا راستہ ہے۔ آج زبان و بیان کے نئے معیار سامنے آئے ہیں جن میں سادگی سے زیادہ گہری سنجیدگی و تہہ داری پر زور ہے۔ غالب کے زبان و بیان کا یہی معیار ہے۔ وہ مشاہدے سے استعارہ پیدا کریں یا علم سے، اُن کی بات غور کے بعد ہی سمجھ میں آتی ہے۔ اس طرزِ ادا کی وجہ سے ان کے اشعار کی خوبی یہ ہے کہ آپ جتنا زیادہ اور بار بار انھیں پڑھیں گے اتنے ہی زیادہ معنی ان میں نظر آئیں گے۔ یہی وجہ ہے کہ نئے زمانے اور جدید شعور کے ساتھ وہ روز بروز زندہ و تازہ ہوتے جا رہے ہیں۔ طرزِ غالب کی سب سے اہم خصوصیت ''متحد حساسیت'' ہے یعنی اس میں تخیل و ذکاوت اور رومانی و کلاسیکی رجحان مل کر ایک ہو گئے ہیں۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا　　　کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا
(۱۸۱۶ء)

نہ اتنا بُرشِ تیغِ جفا پر ناز فرماؤ
مرے دریائے بے تابی میں ہے اک موجِ خوں وہ بھی
(۱۸۲۱ء)

کمالِ گرمیِ سعیِ تلاشِ دید نہ پوچھ　　　برنگِ خار، مرے آئینے سے جوہر کھینچ
(۱۸۲۱ء)

یہ اُس وقت کے شعر ہیں جب غالب کی عمر ۱۹ تا ۲۴ سال تھی جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ کوئی الہامی قوت ہی اُن سے یہ کام لے رہی تھی۔ ان اشعار میں جو استعارے ہیں وہ فوراً سمجھ میں نہیں آتے مگر انھیں آورد ہرگز ہرگز نہیں کہہ سکتے۔ یہاں تہہ دار خیال کو غالب اپنی ''نئی زبان'' ہی میں بیان کر رہے ہیں۔ یاد رہے کہ یہ خیال شاعر کے ذہن میں آئینے کی طرح صاف ہے لیکن وہ اتنا بڑا، اتنا پیچیدہ اور پہلو دار ہے کہ اُسے سمیٹ کر خوب صورتی کے ساتھ دو مصرعوں میں بند کرنا غالب جیسا شاعر ہی کر سکتا تھا۔ ان اشعار کو غور سے پڑھیے اور دیکھیے تو یہ پہلے بجلی کا سا جھٹکا (Shock) دیتے ہیں اور یہی ان کی ''آمد'' کی دلیل ہے اور پھر وہ ''فکر'' کی دنیا میں لے جاتے ہیں، جہاں غور و فکر کے ساتھ ان کے تجربے کی تہیں کھلتی ہیں اور اسی کے ساتھ گنجینۂ معنی کا طلسم کھلتا جاتا ہے:

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے　　　مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

حالؔی نے اس خصوصیت کو ''ندرت'' کہہ کر اس کی معنی خیزی کا پورا حق ادا نہیں کیا لیکن وہ لوگ جو جدید مابعد الطبیعیات کے رنگ سے واقف ہیں جانتے ہیں کہ غالب کہاں پہنچ رہے ہیں۔ خدا بخشے اقبال نے اس نکتہ کو پا لیا تھا۔

یہی رجحان غالب کو نادر تراکیب تراشنے کی طرف لے جاتا ہے جو اُن کے طرزِ ادا کا خاص جوہر ہے اور جن کے ذریعے وہ محض پُرشکوہ الفاظ کا نمائشی ذخیرہ تیار نہیں کر رہے ہیں بلکہ اپنے مخصوص خیال کو مختصر

ترین الفاظ اور دو مصرعوں میں سمیٹ کر پیش کررہے ہیں۔ ہیرے کی طرح ترشی ہوئی ان تراکیب سے فکر و خیال کا ٹھاٹھیں مارتا سمندر ہمارے سامنے آجاتا ہے اور تجربہ ان تراکیب کی اکائی میں سمٹ کر اثر و تاثیر کی شدت میں اضافہ کردیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ تراکیب مثلاً:

نقش فریادی، سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود، جوہرِ اندیشہ، طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا، ہمتِ دشوار پسند، مجموعۂ خیال، تالیف نسخہ ہائے وفا، چارہ سازی وحشت، فیضِ بے دلی، شرمندہ معنی، گزرگاہِ خیال، جلوۂ برقِ فنا، دیدۂ عبرت نگاہ، دشمنِ ایمان و آگہی، ہوس نا و نوش، دامانِ باغبان و کفِ گُل فروش، جنت نگاہ، فردوس گوش، پرتوِ نقشِ خیالِ یار، گنجینۂ گوہر، خیالِ حسن، جراحت تحفہ، سوادِ چشم بسمل، نواسنجانِ گلشن اور اسی قسم کی متعدد بندشیں اور تراکیب ہماری زبان کا حصہ بن گئی ہیں۔ خود غالب بھی ان تراکیب کو ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' کہتے ہیں۔ ہمارے متعدد ادیبوں، شاعروں اور دانشوروں نے اپنی کتابوں، مضامین، ناول اور ڈراموں کے نام انھیں تراکیب سے مستعار لے کر اپنی فکر و تجربہ کے نقوش اُبھارے ہیں اور اپنی نظم و نثر میں، غالب کی زبان سے، اظہار کے وسیلوں کو آسان بنایا ہے۔ اگر گزشتہ سوڈیڑھ سو سال کی نظم و نثر کا جائزہ لیا جائے تو اُردو زبان پر طرزِ غالب کے فیضان کا اندازہ کیا جاسکتا ہے اور یہ بھی معلوم کیا جاسکتا ہے کہ یہ تراکیب کتنے مختلف متنوں اور کتنے مختلف معانی میں کس کس طریقے سے استعمال ہوئی ہیں۔

ان تراکیب اور بندشوں کی امیجری (Imagery) میں جو چیز نمایاں ہے وہ آتش، آگ، برق، گرمی اور متعلقات ہیں۔ اس گرمی سے سوز کا عالم پیدا ہوتا ہے۔ نفس آتش فشاں اور خون گرم ہوجاتا ہے۔ بے تابی اور تخلیقی اضطراب جلوہ دکھاتے ہیں۔ یہ آگ اور گرمی سارے ''دیوانِ غالب'' کے اظہار بیان میں موجود ہے اور براہِ راست معنی سے جُوی ہوئی ہے:

بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا
عرض کیجیے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا
نگہِ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد
ہے چراغاں خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے
پھر گرم نالہ ہائے شرر بار ہے نفس
مدت ہوئی ہے سیرِ چراغاں کیے ہوئے
ڈھونڈے ہے اس مغنی آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

آگ اور گرمی کی یہ امیجری غالب کے تخلیقی مزاج کا حصہ تو ضرور ہے لیکن اگر ہم اس سے کوئی ایسا نظام بنانے کی کوشش کریں جیسا کہ مغرب کے جدید اشاریت پسندوں کے ہاں ملتا ہے تو ہمیں اس میں اس لیے کامیابی نہیں ہوگی کہ غزل کی داخلی دنیا میں کسی منظم اشاریت کی گنجائش نہیں ہے۔ غالب کو تصوف ورثے میں ضرور ملا تھا جس کا مسئلہ وحدت الوجود اُن کے ہاں نئے نئے نقش اُبھارتا ہے اور غالب کے بنیادی تصورات ایک تار میں پیوست ہو جاتے ہیں لیکن اس سے آگے یہ نظام کوئی صورت اختیار نہیں کرتا۔ ہمارے تصوف کے لیے عام طور پر زندگی ایک فریب ہے اور دُنیا دنی ہے جس سے ترکِ دنیا کا تصور اُبھرتا ہے اور یہ حقیقت ہے کہ دنیا کو ترک کر کے کوئی مربوط نظامِ فکر نہیں بنایا جاسکتا۔

ان سارے اثرات کے ساتھ غالب کی امیجری میں ایک خیال انگیز ثروت اور معنی خیز لطافت کا دھیما لحن بھی سنائی دیتا ہے۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں:

محرم نہیں ہے تو ہی نواہائے راز کا   ہاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

اور تصورات کے غلبے سے متاثر ہو کر کہتے ہیں:

کثرت آرائیٔ وحدت ہے پرستاریٔ وہم   کردیا کافر اِن اصنافِ خیالی نے مجھے

تخیلی پیکر اور اپنی عقلیت پسندی کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش اُن کے ہاں موجود ہے جو انھیں جدید دور سے ملا دیتی ہے۔ غالب کی آتش فشاں طبیعت نے ایک آگ لگا دی ہے۔ یہ آگ اس صنم تراشی کا پیش خیمہ ہے جس کے ساتھ اردو شاعری جدید دور میں داخل ہو جاتی ہے۔ غالب نے اتنے حقائق اتنے پنے تلے لفظوں اور واقعیاتی انداز میں پیش کیے ہیں کہ زندگی کے مختلف موڑوں پر ان کے اشعار بار بار ہمارا راستہ روک کر ذہن کی فضا کو روشن کر دیتے ہیں:

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا   واماندگیٔ شوق تراشے ہے پناہیں
ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا   نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا
میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب کہ دل   دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دُنیا جل گیا
بے اعتدالیوں سے سبک سب میں ہم ہوئے   جتنے زیادہ ہو گئے اتنے ہی کم ہوئے

ایسے اشعار جو جدید زندگی کے مختلف تجربات و تصورات کے ساتھ ہمارا راستہ رُوک لیتے ہیں، وقت کے ساتھ اُن کی تعداد مسلسل بڑھ رہی ہے اور یہاں تک کہ مشکل سے مشکل اشعار بھی ضرب المثل بن کر عام و خاص کی زبانوں پر چڑھ گئے ہیں۔ اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ غالب دورِ جدید کے شعور کے ترجمان ہیں۔ فکر کی یہی وہ آفاقیت، ہمہ گیریت اور جامعیت ہے جو طرزِ غالب کا حصہ ہے۔

طرزِ غالب کے مزاج کی رنگارنگی میں بھی ایک ضبط، ایک ٹھہراؤ ہے۔ شعر پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ خیال، یہ تجربہ، یہ تصور اس سے بہتر طریقے سے ادا نہیں کیا جا سکتا تھا۔ خیال و احساس غالب کے ہاں اتنے واضح طور پر اور اتنی قوت کے ساتھ لفظوں کے سانچے میں ڈھلتا ہے کہ طرزِ غالب، خواجہ حیدر علی آتش کی طرح مصوری کے دائرے میں داخل ہو جاتا ہے اور پوری پوری تصویر ہماری نظروں کے سامنے آ جاتی ہے مثلاً:

نینداس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں
رات کے وقت مے پیے ساتھ رقیب کو لیے
آئے وہ یاں خدا کرے پر نہ خدا کرے کہ یوں
مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں غالب
یار لائے مرے بالیں پہ اُسے، پر کس وقت
جب تک کہ نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم
میں معتقدِ فتنۂ محشر نہ ہوا تھا
غیر پھرتا ہے لیے یوں ترے خط کو کہ اگر
کوئی پوچھے کہ یہ کیا ہے تو چھپائے نہ بنے

غزل میں مصورانہ منظر کشی کی اس طرح گنجائش نہیں ہے جس طرح مثنوی یا قصیدہ میں ہوتی ہے لیکن غالب کے ہاں کم از کم دو غزلیں ایسی ہیں جن میں یہ مصورانہ منظر کشی موجود ہے:

(الف) پھر ہوا وقت کہ ہو بال کشا موج شراب
دے بطِ مے کو دل و دستِ شنا موجِ شراب
(ب) پھر اس انداز سے بہار آئی
کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی

غالب کے طرز میں وہی تنوع ہے جو اُن کے خیال و احساس میں ملتا ہے۔ ان کی انفرادیت ہر رنگ کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہے اور اپنی مخصوص حدیں قائم رکھتی ہے۔ یہ مخصوص طرز ہر چھوٹے بڑے، سادہ و پے چیدہ تجربے میں یکساں طور پر اپنی تخلیقی سطح برقرار رکھتا ہے۔ ان کے طرز میں روایت بھی ہے اور اس سے انحراف بھی۔ غالب کے طرز میں اردو شاعری کی نسائی آوازیں غائب ہو جاتی ہیں اور مردانہ آوازیں قاری کو اپنے آہنگ اور زور و جوش سے متاثر کرتی ہیں۔ یہ مردانہ لہجہ بنیادی طور پر غالب کے فکر و خیال میں موجود ہے جو اُن کے طرز میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہی ان کی انفرادیت ہے جسے ہم، ان کی ٹوپی کی طرح، دور ہی سے پہچان لیتے ہیں۔

غالبؔ نے خیال جذبہ اور احساس کی بجلی کو الفاظ کی دھات میں منتقل کر دیا ہے اور اس کی وجہ سے ہر لفظ شاک (Shock) اور ہر شعر بہتی بجلی بن گیا ہے۔ ان کے طرز میں ایک شان، ایک وقار ہے جو ہمیں اپنے ساتھ لے جاتا ہے۔ غالب کے اشعار پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ہمارے سارے جسم میں بجلی سی دوڑ گئی ہے اور ہم اُسے بار بار پڑھتے ہیں اور ہر بار بجلی کی لہر تیز تر ہوتی جاتی ہے۔ طرز کی اس گرفت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ عموماً باتوں باتوں میں غالب کا کوئی شعر یاد آتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ جو باتیں ہم کر رہے تھے اُن کا احاطہ کر کے، جذباتی عنصر کی قوت کے ساتھ، ایک نقطے پر جمع کر دیا ہے۔ اب یہ نقطہ ہی ہمار مرکز بن جاتا ہے اور کیف و سرور سے سرشار ہو کر اس کے چارون طرف رقص کرنے لگتے ہیں۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ شعر کے پورے معنی سمجھ میں آنے سے پہلے ہی لفظوں کے اندر چھپے ہوئے ”راگ“ سے ہم پر کیف کا عالم طاری ہو جاتا ہے اور پھر شعر کی لطافتیں ہم پر ظاہر ہونا شروع ہوتی ہیں اور اس کی برقیت ہمارے دل و دماغ کے تاروں میں بہنے لگتی ہے اور اس کلیہ کی صداقت بھی ظاہر ہو جاتی ہے کہ عظیم شاعری کی پوری طرح تفہیم نہیں ہو سکتی اور اس کلیّے کی بھی کہ طرز ہستی کا آئینہ دار ہوتا ہے۔

الفاظ میں غالب ایسی جان ڈال دیتے ہیں کہ ہر لفظ بہت سے پہلو دکھانے لگتا ہے۔ حالیؔ نے غالب کے کچھ پہلودار اشعار کی تشریح کی ہے لیکن یہ اشعار زیادہ تر سادہ رنگ کے حامل ہیں جب کہ غالب کے طرز کی پہلوداری اور معنی خیزی ان اشعار میں زیادہ نمایاں ہوتی ہے جو مبہم اور مشکل سمجھے جاتے ہیں اور جن سے معنی کی تہیں نکلتی آتی ہیں۔ غالب کا طرز اس مقام پر پہنچ گیا ہے جو لانجائنس کے نقطۂ نظر سے ”علویت“ (Sublimity) اور فن کاری کا کمال ہے۔ غالب کی اس انفرادیت کی تحلیل مشکل ہے لیکن اس کا اثر اپنی جگہ مستقل ہے۔

یہ انفرادیت ایک جادو ہے جو روایتی طرز اور روایتی کنایات و رمزیات میں بھی نئی جان ڈال دیتا ہے مثلاً رعایت لفظی و معنوی اردو شاعری کا ایک عام اور فرسودہ راستہ ہے مگر جب غالب اپنے طرز ادا سے اس میں رنگ بھرتے ہیں تو یہ فرسودہ پن غائب ہو جاتا ہے، الفاظ اور محاورے رمز و کنایہ سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اور رعایت لفظی و معنوی تخلیقی فن کا جزو بن جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر وہ ساری غزل پڑھیے جس کا مطلع یہ ہے:

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا
دل جگر تشنۂ فریاد آیا

اس غزل کو پڑھتے ہوئے ہمارا دھیان تک رعایتِ لفظی و معنوی کی طرف نہیں جاتا بلکہ یہ رنگ بھی غالب کی انفرادیت کے رنگ میں رنگ کر غالب جیسا ہو جاتا ہے۔ غالب کی پُر اسرار شاعرانہ قوت خس و خاشاک کو بھی لے اُڑتی ہے اور اس میں نئے اور تازہ پھول کھلا دیتی ہے۔ غالب نے اسی پُر اسرار شاعرانہ قوت کو ”ورائے شاعری چیزے دگر“ کہہ کر اور اسے الہام سے منسوب کر کے ”نوائے سروش“ کہا تھا:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے

کبھی اسے جادو بیانی کہتے ہیں:

نگویم تازہ دارم شیوۂ جادو بیاناں را
ولے در خویش بینم کارگر جادوئے آناں را

اور کبھی اسے ''وحی'' کہتے ہیں:

غالب آزردہ سروشے ست کہ از مستی قرب
ہم براں وحی کہ آوردہ غزل خواں شدہ است

اور یہ بھی کہتے ہیں کہ ان کی غزل کا اثر اُس راگ میں ہے جو لفظوں کی صوتی کیفیات میں چُھپا ہوا ہے:

غالب کہ چرخ را بہ نوا داشت در سماع
امشب غزل سرود و مرا بے قرار کرد

طرز کی اس علویت میں، معنوی و صوری دونوں سطح پر، صوتی کیفیات اور موسیقانہ جھنکار اہم کام انجام دیتی ہے۔ کالرج نے کہا تھا کہ شاعر کی روح میں موسیقی اُبلتی ہے اور بڑا شاعر وہ ہے جو اپنا الگ ''راگ'' جگائے۔ غالب کے ہاں یہ موسیقانہ اثر اعجاز کے درجے پر پہنچ گیا ہے اور ان کی شاعری کے الہامی رنگ کا جزو اعظم ہے۔ غالب کا راگ اردو غزل کا اعجاز ہے۔ اُن کے فکر و احساس کی طرح تنگنائے غزل کی اس محدود موسیقی میں بھی ایک تنوع ہے۔ ہر غزل میں کیفیت (Mood) کے مطابق بحر استعمال کی گئی ہے اور بحروں کے رکنوں کو قاعدے کی حد تک آزادی سے برتا گیا ہے۔ اکثر ایسی جدت برتی گئی ہے جو روایتی کانوں کو نامانوس لگتی ہے لیکن موسیقی سے مانوس کان جانتے ہیں کہ خود غالب کی شاعری اور آواز کے لیے یہ آزادی کتنی ضروری تھی۔ غالب اپنے طرز ادا سے جو راگ جگاتے ہیں اس میں تین صفات قابل ذکر ہیں یعنی توانائی، آتش نفسی اور خوش طبعی و شگفتگی۔ توانائی اور آتش نفسی مردانہ آواز کو ابھارتی ہیں اور خوش طبعی و شگفتگی کا اُجلا پن دل و دماغ دونوں کو بھلا لگتا ہے اور تینوں صفات کی یک جائی اور وحدت پڑھنے والے کو اپنے ساتھ لے جاتی ہے چھوٹی بڑی دونوں قسم کی بحروں حتیٰ کہ نرم لہجے والی غزلوں میں بھی یہ صفات موجود ہیں مثلاً

رہی نہ طاقت گفتار اور اگر ہو بھی
تو کس امید پہ کہیے کہ آرزو کیا ہے

عموماً پہلے مصرع کا لحن اور اس کی لے دھیمی ہوتی ہے مگر دوسرے مصرع کی توانائی اُسے کہیں سے کہیں پہنچا دیتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ پہلے مصرع میں ایک تیر کمان پر چڑھایا گیا ہے اور کھینچ کر تیار کرلیا گیا ہے اور دوسرے مصرع سے وہ تیزی سے دل و دماغ کو اپنا ہدف بنا لیتا ہے۔

تو اور آرائش خم کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں
اُٹھیے بس اب کہ لذتِ خواب سحر گئی

اس لحن اس راگ سے ایک توازن پیدا ہوتا ہے جس سے شگفتگی کا سا اثر پیدا ہوتا ہے۔ آگ کے شعلے میں شگفتگی، یہی طرزِ غالب ہے۔ راگ کے اثر سے الفاظ و معانی کی جہتیں کُھلنے لگتی ہیں۔

نالہ جز حسنِ طلب، اے ستم ایجاد نہیں ہے تقاضائے جفا، شکوۂ بیداد نہیں

یا یہ شعر دیکھیے:

سنبھلنے دے مجھے، اے نا اُمیدی، کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیال یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

یہ راگ ہمیں بے کل و مضطرب کر دیتا ہے لیکن ساتھ ہی ایسا توازن بھی پیدا کرتا ہے جس سے شگفتگی کا اثر پیدا ہوتا ہے۔ یہ اس راگ کا تزکیاتی اثر (Kathartic) ہے جس سے شعر کو پھر سے بار بار پڑھنے اور دہرانے کی خواہش جنم لیتی ہے:

نہ کرتا کاش نالہ مجھ کو کیا معلوم تھا ہمدم
کہ ہوگا باعثِ افزائش دردِ دروں وہ بھی

راگ کی بے ساختگی دلوں کو مٹھی میں لے لیتی ہے۔ یہ راگ کہیں دھیما ہے، کہیں تیز ہے لیکن اثر میں آگ ہے۔ غالب کی یہ بے ساختگی تیزی اور تندی میں ملی ہوئی ہے اور ان کی شاعری کی روح میں شامل ہے جس کو بس اعجاز یا الہام ہی کہا جا سکتا ہے۔

غالب کے وہ اشعار جن کو مبہم بلکہ مہمل تک کہا گیا ہے اپنی موسیقی، اپنے راگ کے اعتبار سے مکمل ہیں۔ غالب کے ہاں بعض غزلیں ایسی ہیں کہ جن میں راگ کی کیفیت (Mood) ایسی ہے کہ غزل کا ہر شعر اس سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ اکثر ایسی غزلیں طویل بھی ہوتی ہیں۔ یہ یاد رہے کہ غزل کی ہیئت ہی ایسی ہے کہ اس میں خیال کا اتحاد ممکن نہیں ہوتا۔ ہر شعر اپنے الگ الگ معنی رکھتا ہے لیکن ساتھ ہی ساری غزل کی بحر ایک ہوتی ہے۔ قافیوں کا آہنگ اس میں توانائی پیدا کرتا ہے، ردیف اس آہنگ کو ترتیب دے کر اس کے جمال میں اضافہ کرتی ہے اور اس طرح موسیقانہ اتحاد پیدا کرنے کا سبب بنتی ہے۔ یہ موسیقانہ اتحاد غالب کی اُردو و فارسی غزلوں میں موجود ہے اور اسی وجہ سے ان کی غزلوں کے اکثر اشعار زبان پر چڑھ جاتے ہیں۔ ان کی غزلوں میں مثلاً یہ غزل جس کا مطلع یہ ہے:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر، سو خموش ہے

خیال، راگ، جذبہ تینوں کی ہم آہنگی مطلع سے مقطع تک برقرار رہتی ہے اور جب غزل میں یہ مصرع آتا ہے: ”اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل“ تو یہاں سے غزل قطعہ بند ہو جاتی ہے۔ ہر شعر راگ کی تیزی اور اثر میں اضافہ کرتا ہے اور جب غالب مقطع تک آتے ہیں:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

تو راگ اپنے کمال کو پہنچ جاتا ہے اور فنی اثر کا جادو سر چڑھ کر بولنے لگتا ہے۔ یہی کیفیت ان غزلوں میں ہے جن

میں سے چند کے مطلعے یہ ہیں:

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے
آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک
نالہ جز حسن طلب اے ستم ایجاد نہیں
ہے تقاضائے جفا، شکوۂ بیداد نہیں
بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردا نیم
قضا بہ گردشِ رطل گراں بگر دانیم

اسی طرح ان کی بعض دوسری غزلوں میں ایک پورے آرکیسٹرا کا سا اثر محسوس ہوتا ہے۔ اس راگ میں بڑا تنوع ہے۔ کہیں یہ حیرت و تعجب کے جذبے کو اُبھارتا ہے۔ جیسے اس غزل میں جس کا مطلع یہ ہے:

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے   آخر اس درد کی دوا کیا ہے

یا پھر کہیں غم کا جذبہ جو راگ میں درد پیدا کرتا ہے جیسے ؏ ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے" والی غزل میں یا اُس غزل میں جس کا مطلع یہ ہے:

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا   آتشِ خاموش کے مانند گویا جل گیا

راگ کا یہ اثر ایسی غزلوں میں بھی موجود ہے جو فارسیت لیے ہوئے نہایت پے چیدہ خیال کا اظہار کر رہی ہیں جیسے وہ غزل جس کا مطلع یہ ہے:

شب خمارِ شوقِ ساقی رستخیز اندازہ تھا   تا محیطِ بادہ صورت خانۂ خمیازہ تھا

غالب کے قصیدوں میں بھی یہ تہہ دار راگ سامنے آتا ہے جس کا شاہکار خصوصیت سے وہ قصیدہ ہے جس کا مطلع اور ایک شعر یہ ہے:

دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں   ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں
بے دلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
بیکسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں

اس قصیدے میں غالب کے انفرادی راگ کی تندی و تیزی قدرے کم ہوگئی ہے اور مفکرانہ ضبط نے آفاقی گہرائی پیدا کر دی ہے جو پڑھنے والے کو ایک خاص کیفیت کے عالم میں لے جاتی ہے۔ شاعری میں موسیقی و راگ کے تعلق سے غالب اپنے دور سے بالاتر ہیں۔ یہ ان کے اردو و فارسی کلام اور طرز کی وہ امتیازی صفت ہے جس سے وہ غنائی شاعری کے لیے وہ راہیں کھول دیتے ہیں جن پر چل کر گزشتہ سوڈیڑھ سو سال کی اُردو شاعری نے

بہت کچھ سیکھا اور حاصل کیا ہے۔ آئندہ دور میں وہ ایک ایسے ہی "مُغنی آتش نفس" کو آتا دیکھ رہے ہیں:

ڈھونڈے ہے اک مغنی آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

انھیں کامل یقین ہے کہ وہ "گلشنِ نا آفریدہ" کے وہ عندلیب ہیں جس کی نغمہ خوانی کی شہرت آنے والے زمانوں میں ہوگی:

کوکبم را در عدم اوجِ قبولے بودہ است
شہرتِ شعرم بہ گیتی بعدِ من خواہد شدن

غالب کی شاعری کا اصل امتحان اسی راگ سے ہوسکتا ہے جسے انھوں نے اپنی شاعری میں جگایا ہے۔ وہ اسی روایت پر چلتے ہیں جو انھیں فارسی و اُردو شاعری سے ورثے میں ملی ہے اور یہی بات ان کے کلام کے الہامی ہونے کا ثبوت ہے۔ وہ ایک طرف روایتی اصنافِ سخن کو کام میں لاتے ہیں، رموز و کنایات بھی وہی استعمال کرتے ہیں۔ تلمیحات بھی روایتی ہیں۔ وہ کوئی نیا نظریۂ شاعری بھی پیش نہیں کرتے لیکن جب وہ زندگی کے مشاہدے اور تجربوں سے گزرتے ہوئے اپنی بات کہتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ جس انداز سے چیزوں اور اس کے رشتوں کو دیکھ رہے ہیں وہ نئے ہیں اور جس طرزِ ادا سے وہ اسے بیان کررہے ہیں وہ بھی نیا ہے۔ یہی ان کی انفرادیت ہے۔ وہ الفاظ کو نئی زندگی دیتے ہیں اور تراکیب و بندشوں سے اپنے تہہ دار خیال کو پیش کر کے اسے کچھ سے کچھ بنا دیتے ہیں اور ہمیں جدید دور میں لا کھڑا کرتے ہیں۔ یہ سب کچھ اس الہامی قوت کا فیض ہے جس کے زیرِ اثر غالب شاعری کرتے ہیں۔ اسی لیے وہ ایک ایسے منفرد و صاحب طرز شاعر ہیں جن کا رشتہ پوری طرح ماضی سے بھی جڑا ہوا ہے اور آئندہ کے زمانوں سے بھی۔ اسی میں ان کی عظمت کا راز چھپا ہوا ہے۔ بقول اسلوب احمد انصاری: "فکر اور جذبے کا جیسا سچا اور حسین امتزاج اور تخئیلی پیکروں میں مینا کاری اور قوسِ قزح کی جو بہار ہمیں غالب کے یہاں نظر آتی ہے، اس کی مثال اُردو کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں ملتی"[۱]

غالب کا طرزِ ادا اس راستے کا رہبر ہے جو حالؔی نے نکالا اور جس کو اقبال نے کمال تک پہنچایا۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ آج نہ صرف اُن کی شاعری میں نئے نئے معانی اُجاگر ہو رہے ہیں بلکہ وہ نئے شاعروں کی راہبری بھی کررہی ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ کسی الہامی قوت نے انھیں وہ طرز دیا کہ ہم اُنھیں عظیم کہے بغیر نہیں رہ سکتے جس کا احساس خود غالب کو بھی تھا اور جس کا اظہار انھوں نے محمد عبدالرزاق شاکر کے نام اپنے ایک خط میں یہ کہہ کر کیا ہے کہ "نظم و نثر کے قلم رو کا انتظام ایزدِ دانا و توانا کی عنایت و اعانت سے خوب ہوچکا۔ اگر اس نے چاہا تو قیامت تک میرا نام و نشان باقی و قائم رہے گا"[۲]۔

غالبؔ کو اپنی ہستی اور اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار کے لیے ایک طرف "نظم" کی ضرورت تھی

جس میں مروجہ اصنافِ سخن کو استعمال کرتے ہوئے انھوں نے غزلیں، مثنویاں، قصائد، قطعات، رباعیات وغیرہ لکھیں اور دوسری طرف انھیں ''نثر'' کی ضرورت تھی جس میں انھوں نے خطوط اور متفرق تحریریں لکھیں۔ ان کی شاعری، اس دور کی روایتِ سخن کو، پوری وسعت و گہرائی کے ساتھ، عظمت تک پہنچاتی ہے اور ان کی نثر آنے والے دور کی تمام خوبیوں اور خصوصیات کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہے۔ غالب، شیکسپیئر اور گوئٹے کی طرح، شاعر اور نثر نگار دونوں حیثیتوں میں برابر کا درجہ رکھتے ہیں۔ وہ شاعر بھی عظیم ہیں اور نثر نگار بھی عظیم ہیں۔ ان کی آنکھ کبھی ایک رنگ میں وا ہوتی ہے اور کبھی دوسرے رنگ میں اور وہ دونوں پر اپنی انفرادیت و عظمت کا سکہ جما دیتی ہے۔ یہ دونوں اصنافِ ادب ایک ہی سکے کے دو رُخ ہیں۔

فن کار کی حیثیت سے غالب کا شمار اُن ادیبوں میں کرنا چاہیے جو ذہنی طور پر متحرک اور فکری اعتبار سے پہلو دار شخصیت کے مالک ہوتے ہیں اور جس راہ پر نکل جاتے ہیں اس پر پھول برسا دیتے ہیں اور اپنے مخصوص و انفرادی نقش ثبت کر دیتے ہیں۔ غالب نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو غیب و الہام اور اسی نوع کی قوتوں سے بار بار وابستہ کیا ہے۔ یہی وہ قوت تھی جس نے ان سے کبھی غزل، قصیدہ اور مثنوی لکھوائی اور کبھی نثر میں خطوط وغیرہ لکھوائے۔ ان کے مزاج کی ''آزادہ روی'' اُن کے فن کی بنیاد ہے۔ وہ یوں تو ''روایت'' سے وابستہ نظر آتے ہیں اور اس روایت کے مخصوص نمائندوں سے اپنی ذہنی مطابقت کا اظہار بھی کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی وہ روایت سے آزاد ہونے اور اُسے اپنے طور پر استعمال کرنے کی کوشش میں لگے رہتے ہیں۔ انھیں اپنے بیان کے لیے کچھ اور وسعت کی ضرورت تھی۔ تاریخِ ادبیات بتاتی ہے کہ دنیا کا ہر بڑا شاعر اور ادیب جو بھی نئی روش اختیار کرتا ہے وہ ماضی میں ضرور شروع ہو چکی ہوتی ہے۔ نئی روش پر چلنے والا عام طور پر عظیم شاعر نہیں ہوتا البتہ اس روش کو درجۂ کمال تک پہنچانے والا عظیم شاعر ہی ہوتا ہے۔ شیکسپیئر کے ڈرامے بالکل نئی اور اچھوتی تخلیق معلوم ہوتے ہیں مگر تجزیہ کیجیے تو ان کی کوئی خصوصیت ایسی نہیں ہے جسے اُس سے پہلے کے ڈرامہ نگار برت نہ گئے ہوں۔ شیکسپیئر نے بعض غیر اہم خصوصیات کو اہم بنا کر اور بعض اہم کو غیر اہم بنا کر، نئی ترتیب اور نئے آہنگ سے یکجا کر دیا اور وہ صورت دے دی کہ وہ مروجہ روایت سے وابستہ بھی تھی اور اس سے الگ بھی۔ غالب نے بھی یہی کیا۔ غالب کے زمانے تک کوئی ایسی مثال کسی شاعر کے سامنے نہیں تھی جو کسی طرح عربی، فارسی اور اُردو روایت سے باہر کی ہوتی لہٰذا اس صورت میں ہمیں یہ نہیں دیکھنا چاہیے کہ غالب کیا کچھ نہ کر سکے بلکہ یہ دیکھنا چاہیے کہ ایک روایت کے اندر رہ کر انھوں نے کیا کچھ کیا اور اُسے کیا سے کیا بنا دیا۔ کون سا فلسفہ ایسا ہے جس کی مثال ان کے کلام سے نہ دی جا سکے اور کون سا جذباتی اثر ہے جو اُن کے ہاں نہیں ملتا۔ ان کی آزادہ روی ہر رنگ سے بالاتر ہے اور وہ ہر رنگ پر اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کر کے اسے درجۂ کمال تک پہنچا دیتے ہیں۔ ان کے گلستانِ ادب میں ایسے رنگا رنگ پھول کھلے ہیں جو ہر جگہ نئے پیکر میں ملبوس نظر آتے ہیں اور اس طور پر کہیں اور نظر نہیں آتے۔

جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ غزل کا ہر شعر، مضمون و خیال کے اعتبار سے الگ ہوتا ہے۔ یہی صورت ڈرامے میں ہوتی ہے کہ ہر کردار الگ الگ ہوتا ہے اور الگ الگ بات کرتا ہے جس سے ڈرامے میں ارتقائی حرکت پیدا ہوتی ہے۔ ڈرامہ نگار کی طرح غالب کے ہاں بھی ہر کردار کے لیے الگ الگ رنگ بنانے کی پوری صلاحیت ہے۔ مجھے تو یوں معلوم ہوتا ہے کہ غزل کا ہر شعر ایک کردار کا مکالمہ ہے جس سے غزل میں ارتقائی عمل نمایاں ہوتا ہے۔ غالب کا فن ڈرامہ نگاری کا فن نہیں ہے بلکہ غزل کا فن ہے جس میں خود شاعر مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ غالب کی غزلوں کو اس زاویے سے دیکھیے تو ان کے اندر بے شمار کردار موجود ہیں اور ہر کردار اپنا الگ خیال، اپنی الگ زبان، اپنا الگ لہجہ اور راگ رکھتا ہے۔ اکثر ایک ہی غزل میں مختلف کردار بولتے نظر آتے ہیں مثلاً ایک غم زدہ کردار اپنی ناامیدی کا یوں اظہار کرتا ہے۔

رہی نہ طاقت گفتار اور اگر ہو بھی　　　تو کس امید پہ کہیے کہ آرزو کیا ہے

ایک کردار جس کی انا مجروح ہوئی ہے، یہ کہتا ہے:

ہوا ہے شہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا　　　وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے

اسی طرح ایک غزل کا کردار دل گرفتہ ہو کر آنسو بہاتا ہے اور کہتا ہے:

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

دوسرا اس سے ہمدردی رکھتے ہوئے تسلی دیتا ہے اور کہتا ہے:

قید حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

پھر پہلا کردار خاموش ہو کر افسردگی کے ساتھ کہتا ہے:

غالبِ خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں
روئیے زار زار کیا کیجیے ہائے ہائے کیوں

اردو غزل کو اس نئے زاویۂ نظر سے بھی دیکھنے کی ضرورت ہے۔ مجھے تو اس میں نئے در وا ہوتے نظر آرہے ہیں۔ ہر غزل میں ایک الگ موڈ ہوتا ہے اور اُسے کسی ڈرامائی کردار کا مکالمہ ہی کہا جاسکتا ہے۔ غالب کی سیال طبیعت ایک رنگ میں قرار نہیں پاتی اور طرح طرح کے رنگ اُبھارتی ہے لیکن ہر رنگ میں اُن کی انفرادیت موجود ہے اور یہی ان کا کمال ہے۔ اسی انفرادیت کی وجہ سے آپ غالب کے شعر کو کسی کے کلام میں نہیں ملا سکتے۔ وہ وہیں آپ سے مخاطب رہے گا کہ میں ان کا نہیں غالب کا زائیدہ ہوں۔

غالب کی شاعری میں عجیب زندگی، جان اور انفرادیت ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ نوائے سروش سُن کر وہ قلم چلا رہے ہیں۔ وہ بھٹکتے بھی ہیں، ان کے قدم لڑکھڑاتے بھی ہیں مگر ان کے سارے تخلیقی عمل میں نوائے

سروش ہمیں ضرور سنائی دیتی ہے۔ غالب کے ہم عصروں کے لیے شاعری ایک قسم کی ہنرمندی و دست کاری تھی اور وہ اسی لیے اُن پر ہنستے اور مذاق اُڑاتے تھے۔ اسی پر غالب نے کہا تھا:

ہمارے شعر ہیں اب صرف دل لگی کے اسدؔ
کھلا کہ فائدہ عرضِ ہنر میں خاک نہیں

غالب اس ''کھیل'' میں ایک زائد (ایکسٹرا) کھلاڑی کی طرح شریک ہوئے۔ وہ محض فن کار ہی نہیں بلکہ اپنی مخصوص نظر اور زندگی کا ایک خاص خداداد شعور و تجربہ بھی رکھتے تھے۔ دوسروں سے وہ خود کو خاندانی اور ذہنی اعتبار سے مختلف سمجھتے تھے۔ انھیں جو کچھ دکھائی دے رہا تھا وہ دوسروں کو نظر نہیں آ رہا تھا۔ اپنے اس مخصوص تجربے کو ادا کرنے کے لیے ان کے پاس کوئی نیا طریقہ نہیں تھا اسی لیے انھوں نے مروجہ ہیئت اور طریقوں ہی سے کام لے کر اپنے نئے اور مخصوص تجربوں کو پیش کرنے کی کوشش کی۔ یہ تجربے تخئیلی بھی تھے اور ذہنی بھی۔ اردو شاعری میں اب تک محض تخئیلی تجربوں کو ادا کرنے کی گنجائش پیدا ہوئی تھی۔ غالب کے سامنے عرفیؔ و بیدلؔ کی مثال ضرور موجود تھی جو تخئیل و ذہن کا امتزاج کرتی تھی:

مطربِ دل نے مرے تارِ نفس سے غالبؔ ساز پر رشتہ، پے نغمۂ بیدلؔ باندھا

مگر یہ راستہ بھی ان کے لیے ناکافی تھا اسی لیے وہ ہمیشہ یہی محسوس کرتے رہے کہ وہ اپنے دل کی بات پوری طرح نہ کہہ سکے۔

نہ بندھے تشنگیِ شوق کے مضموں غالب
گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا
میں جو گستاخ ہوں آئینِ غزل خوانی میں
یہ بھی تیرا ہی کرم ذوق فزا ہوتا ہے

مگر جو میڈیم انھیں میسر تھا، اُسے وہ خوب خوب اپنے تصرف میں لائے اور انھوں نے ''آئینِ غزل خوانی'' کی شان میں گستاخی سے بھی گریز نہیں کیا۔ ان کا تجربہ ''مرکوزیت'' لیے ہوئے تھا، اسی لیے معنی خیز تھا۔ ان کے اظہار کے لیے صرف موجود اُردو زبان کافی نہیں تھی اس لیے انھیں اپنے تجربے کے اظہار کے لیے فارسی زبان کی مدد اور سہارے کی بھی ضرورت تھی۔ مگر اس پر بھی پوری بات اور پورے مطلب کو دو مصرعوں میں سمو دینا مشکل بلکہ بہت مشکل تھا۔ اسی لیے ہم اکثر مقامات پر دیکھتے ہیں کہ کہیں ان کے تجربے کے پیچھے موجود معانی دب گئے ہیں۔ کہیں یہ تجربہ ایسے چھپ جاتا ہے کہ بہت غور کرنے پر معنی تک رسائی ہوتی ہے۔ ان کی اس مشکل کو ان کے ہم عصر نہ سمجھ سکے۔ ان کا مخصوص تجربہ، جس طرز کا متلاشی تھا، وہ آسان اور روایتی نہیں تھا۔ اُسے آسان بنانا بھی مشکل تھا۔ اس دور میں اُن کا یہی تخلیقی مسئلہ تھا لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ان کے طرز نے خود کو قائم کر لیا اور پڑھنے والے، غور و فکر کے بعد، ان کے اشعار کو سمجھ کر لطف لینے لگے۔ اُن کے کلام کی

جتنی شرحیں لکھی گئی ہیں اور آج تک لکھی جارہی ہیں کسی دوسرے شاعر کو یہ مرتبہ حاصل نہیں ہوا۔ آج غالب کے اشعار قدم قدم پر ہمارے دلوں اور ذہنوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ غالب کو خود بھی یہی احساس تھا کہ وہ ''عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ'' ہیں اور ان کے شعر کی شہرت اُن کے بعد ہوگی:

ع   شہرتِ شعرم بہ گیتی بعدِ من خواہد شدن۔

غالب ایک ایسی شاعری کے موجد ہیں جس کو پوری طرح محسوس کرنے سے پہلے، سمجھنا بھی ضروری ہے۔ یہی چیز ان کو اُردو کے تمام شعرا سے ممتاز کرتی ہے اور انھیں دنیا کے دانش ور (Intellectual) شاعروں کی صف میں لا کھڑا کرتی ہے۔ ان کی شاعری اپنا پورا اثر ایک دم نہیں ڈالتی بلکہ جیسے جیسے ہم اس سے مانوس ہوتے جاتے ہیں اس کا اثر بڑھتا جاتا ہے۔ ان کے شعر کا غنائی اثر ہمیں ایک دم سے پکڑ تو ضرور لیتا ہے چاہے ہم اُسے پوری طرح سمجھیں یا نہ سمجھیں مگر جیسے جیسے ہم اس پر سر دُھنتے جاتے ہیں ویسے ویسے ہم اُسے سمجھتے بھی جاتے ہیں اور ہمارے لطف میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ پھر ہم اُس مقام پر پہنچ جاتے ہیں جہاں معنی و اثر ایک ساتھ، ایک شعلے کی طرح، ہمارے سامنے آجاتے ہیں۔ یہ عمل خاص طور پر اُن غزلوں میں ہوتا ہے۔ جنھیں صاف اور آسان کہا جاتا ہے لیکن یہاں بھی معنی خیزی قیامت کی ہوتی ہے۔ بقول اختر اقبال کمالی: ''غزل کی شاعری میں جانی پہچانی کیفیات کو سلیقے اور حسن کے ساتھ پیش کرنے کی مثالیں تو بکثرت ملتی ہیں لیکن ''شناسائی'' میں ''اجنبیت'' کا یہ احساس، یہ چونکا دینے والی کیفیت غالب ہی کا حصہ ہے جس کی بدولت کلامِ غالب کثرتِ مطالعہ کے باوجود کبھی فرسودہ معلوم نہیں ہوتا'' [۳]۔

غالب ایک ایسے دور کے فرد ہیں جب زندگی کی پرانی اور آنے والے دور کی قدریں ایک دوسرے سے برسرِ پیکار تھیں۔ وہ اُن شاعروں میں سے نہیں ہیں جو ایک معاشرے کے عروج یا کمال کے وقت ظہور کرتے ہیں اور اُن کو جو ''میڈیم'' ملتا ہے وہ ارتقا کرتا ہوا ہوتا ہے اور وہ اسے کمالِ ارتقا تک پہنچا دیتے ہیں بلکہ ایسے دور میں ظہور کیا جب ایک معاشرہ مٹ رہا تھا اور ان کا کام یہ تھا کہ وہ اسے مٹنے سے بچائیں۔ انھوں نے اس مٹتے ہوئے زمانے کے تمام نقوش کو اپنایا، انھیں طرح طرح سے بنایا اور اُبھارا۔ اس عمل میں کبھی کامیاب ہوئے کبھی ناکام مگر ایسا ضرور کر گئے کہ جیسے جیسے زمانہ گزرتا جاتا ہے وہ انھیں فارسی روایت کی تقلید کے دور کا سب سے بڑا اور سب سے اہم شاعر تسلیم کرتا جاتا ہے۔

۲

اگر برصغیر پاک و ہند کی تہذیبی تاریخ کو غور سے دیکھا جائے تو ولی دکنی سے لے کر داغ دہلوی تک شاعری ایک ہی تہذیبی احساس کی ترجمانی کر رہی ہے۔ اردو شاعری کی وہ تمام روایات جن کی ابتدا حسن شوقی، قلی قطب شاہ اور ولی سے ہوتی ہیں اور جس میں میر، سودا اور درد جیسے بڑے شاعر اسی روایت کے منظر کو روشن

کرتے ہیں، اختتام پر ذوق و غالب، انیس و دبیر، آتش و ناسخ اور داغ و امیر مینائی تک پہنچتی ہے۔ یہ سب شاعر اسی طویل تہذیبی دور کا حاصل ہیں۔ غالب نے اردو شاعری کو فکر کے ساتھ فن کی عظمت سے معمور کرنے کا کام کیا۔ اردو شاعروں میں ذہنی و فکری عنصر اگر کہیں ملتا ہے تو وہ غالب کے ہاں ہے۔ فلسفہ سب باندھ لیتے ہیں۔ ناسخ نے بھی باندھا ہے۔ تصوف پر سب ہی کا روایتی عقیدہ ہے۔ میر و آتش نے بھی باندھا ہے مگر غالب ان تمام ذہنی و فکری عوامل کی تہوں تک پہنچتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ فلسفی شاعر کی وہ ہمارے ہاں پہلی مکمل مثال ہیں، اسی لیے اقبال نے ان کا مقابلہ گوئٹے سے کیا ہے اور آج جب بڑے شاعر کے لیے مفکر ہونا بھی ضروری سمجھا جاتا ہے، ہمیں اُردو ادب میں کوئی دوسرا دکھائی نہیں دیتا۔

یہ بھی مسلم ہے کہ مقبولیت کے اعتبار سے بھی کوئی دوسرا غالب تک نہیں پہنچتا۔ ایک طرف وہ بڑے اعلیٰ پایہ کے شاعر ہیں اور لوگ ان کے اشعار پر غور و فکر میں مصروف رہتے ہیں۔ دوسری طرف عام انسان بھی ان کے نام اور اشعار سے واقف ہے۔ اُن پر اردو میں چھوٹی بڑی کئی فلمیں بھی بن چکی ہیں۔ عامی بھی ان کی غزلیں گاتے ہیں اور خواص بھی ان کی غزلوں سے لطف اُٹھاتے ہیں۔ رقص و سرود کی محفلوں میں غالب کی غزلوں کی فرمائش ہوتی ہے۔ عام اردو داں سے پوچھا جائے کہ اردو زبان کا سب سے بڑا شاعر کون ہے تو وہ غالب ہی کا نام لے گا۔ ان معنی میں انھیں اردو زبان کے قومی شاعر (National Bard) کا درجہ اسی طرح حاصل ہو جاتا ہے جیسے انگریزی میں شیکسپیئر کو، روسی زبان میں پشکن کو، جرمنی میں گوئٹے کو، فرانس میں وکٹر ہیوگو کو اور امریکہ میں لانگ فیلو کو حاصل ہے۔ ہر شخص، چاہے وہ کچھ جانتا ہو یا نہ جانتا ہو، غالب کا نام لے کر کھل اُٹھتا ہے۔ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ غالب سے زیادہ قابل اقتباس اور حوالے کے لیے موزوں (Quotable) کوئی دوسرا شاعر نہیں ہے۔ اُن کے اشعار، اقوال کی طرح، ہماری زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ سفرِ زندگی کے مختلف موڑوں پر غالب کے شعر ذہن کے دریچوں سے جھانکتے ہیں اور ہمارے معمولی تجربے کو عجیب انداز میں روشن کر دیتے ہیں۔ ان کے کلام کی یہ صفت کہ وہ قوم کے ہر فرد کے لیے مختلف مواقع پر تسکین کا باعث ہوتا ہے، اردو کے کسی اور شاعر کو شاید ہی حاصل ہو۔ غالب کا ایک شعر ایک قول کا سا درجہ رکھتا ہے جو انسان کے دل سے خاص موقع پر اسی طرح برآمد ہوتا ہے جیسے یہ شعر یا مصرع خود اس نے کہا ہو۔ غالب کے ساتھ ہر شخص کا اپنا الگ معاملہ ہے۔ اتنے مختلف انسانوں کے اتنے مختلف تجربات اور غالب کی ہمراہی وہ اعجاز ہے جس سے غالب کی شاعری کے تنوع کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ غم کے عالم میں ان کے غم زدہ اشعار غم کا تزکیہ (Katharsis) کر دیتے ہیں اور بے کسی کے عالم میں امید کی وہ روشنی دیتے اور دل میں وہ عزم پیدا کرتے ہیں جس کا مشکل سے کوئی دوسرا مقابلہ کر سکتا ہے۔ غالب کی یہ بڑائی بھی قابلِ توجہ ہے کہ اُن کی نثر بھی ان کی شاعری کی طرح زندہ ہے۔ وہ پورے مصنف ہیں۔ ایک طرف یک طرفہ نظر رکھنے والے نقاد جیسے عبداللطیف مرحوم تھے، ان کے ہاں بیان کی غلطیاں نکالتے ہیں اور ان کو انگریزی شاعر گرے (Gray) کی

طرح عبوری دور (Transitional) کے شاعر کا درجہ دیتے ہیں اور دوسری طرف وہ لوگ ہیں جیسے عبدالرحمٰن بجنوری جو اُن کے کلام کو الہامی کہتے ہیں اور ان کی ہر خامی میں پنہاں راز کو بتاتے اور دکھاتے ہیں۔ یاد رہے کہ غالب کو کسی تنقیدی کمرے کے اندر بند نہیں کیا جا سکتا۔ جب بھی یہ کوشش ہوتی ہے تو وہ ذرا دیر بعد کمرے سے باہر تازہ ہوا میں کھڑے اور اپنے شعر سناتے نظر آتے ہیں۔ چاہے وہ نظم لکھیں یا نثر ان کے ہاں ادب کی روح، اپنی پوری زندگی کے ساتھ موجود رہتی ہے۔ بیسویں صدی کے عظیم شاعر اقبال نے انھیں اُستاد تسلیم کیا ہے۔ اس صدی کے فکشن نگار اکثر ان کے اشعار ہی سے اپنی تصنیف کے نام رکھتے ہیں اور ان کے اشعار کو اپنے ناول، افسانوں، ڈراموں کا موٹو (Motto) بناتے ہیں۔ اقبال نے غالب کے بارے میں جو نظم لکھی تھی اس کے دو شعر یہ ہیں:

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا　　ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا
لطفِ گویائی میں تیری ہم سری ممکن نہیں　　ہو تخیل کا نہ جب تک فکرِ کامل ہم نشیں

اقبال ہی نے غالب اور گوئٹے کا مقابلہ کیا۔ اپنی نظم ''شعرا'' میں اقبال نے براؤننگ، بائرن، رومی اور غالب کے روپ دکھائے ہیں اور غالب کی زمین ہی میں دوسرے شعرا سے اشعار کہلوائے ہیں۔ دنیا کے عظیم شاعروں کی طرح غالب بھی قوم کے رگ و پے میں سرائیت کر گئے ہیں اور ہمارے بہترین تہذیبی ترجمان بن گئے ہیں۔ تخلیقی صلاحیتوں اور معیارِ عظمت کے اعتبار سے وہ رومی، حافظ، شیکسپیئر، دانتے اور گوئٹے وغیرہ ہی کی صف میں کھڑے ہیں لیکن غالب، آزاد طبعی کے باوجود، ایک ایسے طائر ہیں جو ایک پنجرے میں محصور ہو اور پر پھڑ پھڑا رہا ہو مگر وہ ظرف تنگ نائے غزل کے حصار کو تخلیقی سطح پر قبول نہیں کر لیتے بلکہ ''آئینِ غزل خوانی'' سے ''گستاخی'' کر کے اسے توڑ کر نکلنے کی کوشش بھی کرتے ہیں:

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر　　کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے
گر کیا ناصح نے ہم کو قید اچھا یوں سہی　　یہ جنونِ عشق کے انداز چھٹ جائیں گے کیا

ان کے جنونِ عشق کے انداز وہی ہیں جو کھلی فضا میں اُڑنے والے آزاد پرندوں کے ہوتے ہیں۔ ان کی شاعری وہ اعجازِ مسیحائی ہے جو ہماری قوتِ فکر کو متاثر کرتا ہے اور معنی کا ایک بحرِ بے کراں سامنے لاتا ہے جس میں ہم زندگی بھر غوطہ زن رہتے ہیں۔ شاعرانہ قوت کا یہ پُر اسرار زور غالب کو عظمت و عظویت کی سطح پر لا کر آفاقی شاعروں کے ساتھ لا کھڑا کرتا ہے۔ غالب کو شدید احساس تھا کہ ان کے عہد اور ان کے زمانے والوں نے انھیں نہیں سمجھا۔ علائی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: ''مجھے اپنے ایمان کی قسم میں نے اپنی نظم و نثر کی داد بہ اندازۂ بالیست پائی نہیں۔ آپ ہی کہا آپ ہی سمجھا۔ قلندری و آزادگی، ایثار و کرم کے دواعی میرے خالق نے مجھ میں بھر دیے ہیں بقدر ہزار یک ظہور میں نہ آئے''[۴]۔

(۳)

اردو غزل پر غالب کے اثرات:

اگر یہ کہا جائے کہ غالب اُردو کے سب سے بڑے غزل گو ہیں تو لوگ اس سے اختلاف کرتے ہوئے شاید یہ کہیں گے کہ غزل کا جو معیار حافظ و سعدی نے قائم کیا تھا اس پر میؔر زیادہ پورے اُترتے ہیں۔ میر شاعری کا بحرِ بے کراں ہیں مگر جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ غالب کے بعد اُردو غزل نے جو رنگ بدلا تو وہ میر کے ساتھ مگر اس سے زیادہ غالب سے متاثر ہوئی۔ غالب نے غزل کو ایک نیا رُخ دیا اور یہ رُخ اتنا اہم تھا کہ اس نے غزل گوئی اور "جدید نظم" کے لیے وہ راہ کھول دی جس پر آج تک شاعر اپنا تخلیقی سفر طے کر رہے ہیں۔ اب یہاں یہ پوچھا جا سکتا ہے کہ وہ نئی راہ کیا تھی؟ اختصار کے ساتھ اس کا تجزیہ یوں کیا جا سکتا ہے کہ:

(۱) غزل کے مخصوص موضوع یعنی عشق کو غالب نے ترک نہیں کیا بلکہ اس تصورِ عشق میں زندگی کے رنگا رنگ موضوعات شامل کر دیے۔ اس سے دو صورتیں سامنے آئیں۔ ایک یہ کہ اس میں عاشقانہ شاعری کی رمزیت و اشاریت تو قائم رہی مگر اس میں ایسی معنی خیزی پیدا ہو گئی کہ غزل کے اشعار زندگی کے اور پہلوؤں کی ترجمانی بھی کرنے لگے۔ اس طرح غزل میں غیر معمولی وسعت پیدا ہو گئی۔ دوسری صورت یہ سامنے آئی کہ عشق و عاشقی کو الگ کر کے حالات و واقعاتِ زمانہ، انسانی نفسیات کی گہری پرتیں اور زندگی کے اخلاقی و مثبت پہلو غزل میں شامل ہو گئے۔ اس دوسری صورت کو الطاف حسین حالؔی اور اقبالؔ نے اُٹھایا۔ ایک نے غزل کو اخلاقی لے دی اور دوسرے نے اس پیغمبرانہ صفت سے معمور کر دیا۔

(۲) غالب کی غزل نے "تنقیدِ حیات" کو اپنے دامن میں سمیٹ کر اُسے نئی وسعتوں سے ہم کنار کیا۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں کہ "تنقیدِ حیات" کا زاویۂ نظر یہ ہے کہ شاعر اپنی شاعری کے ذریعے جن تصورات کو پیش کرے ان کا اطلاق ساری زندگی پر ہوتا ہو اور وہ "حق" معلوم ہوں۔ غالب کا تخلیقی عمل اس کی دو صورتیں اختیار کرتا ہے۔ ایک یہ کہ غالب اپنی غزل میں اپنی نفسیات کے باطن اور انسان کے باطن کا ایسا عالَم پیش کرتے ہیں جو عام عالَم سے الگ بھی ہے اور بالکل انفرادی بھی:

نگہ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسؔد
ہے چراغاں خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے

(۱۸۱۶ء)

دوسری صورت یہ بنی کہ غالب نے خارجی طور پر زندگی کا ایسا نقشہ پیش کیا کہ زندگی کی یہ خارجی تصویر، جس پر باطن کی چوٹ پڑ رہی ہے، واضح طور پر سامنے آ گئی اور شعر میں زمانہ، انسان اور تہذیب ایک ساتھ نظروں کے سامنے آ گئے:

یا شب کو دیکھتے تھے کہ گوشہ بساط   دامانِ باغباں و کفِ گل فروش ہے
یا صبح دم جو دیکھیے آ کر تو بزم میں   نے وہ سرور و سُور نہ جوش و خروش ہے

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی   اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

(۳) غالب کی تنقیدِ حیات میں زندگی کے مثبت پہلوؤں پر زیادہ زور ہے۔ اُن کے اشعار غم سے ڈھاتے نہیں ہیں بلکہ امید و حوصلہ دیتے ہیں۔ اُردو کے دو بڑے شاعروں میں میرؔ غم زدہ کرتے ہیں اور میر انیس رُلاتے ہیں۔ غالب ناکامیوں میں بھی امید و حوصلہ کی جھلک دکھاتے ہیں:

دیوار بارِ منت مزدور سے ہے خم   اے خانماں خراب نہ احساں اُٹھایئے

(۴) غزل کے طرزِ ادا کے لحاظ سے غالب نے غزل کی روایتی سادگی میں فارسی تراکیب، مشکل پسندی، لطیف معنی اور مابعد الطبیعیاتی رمزیت کا اضافہ کیا اور اُن کے بعد قابلِ ذکر غزل گویوں اور نظم نگاروں نے، زمانے کے اثرات و رجحانات کو دیکھ کر اس طرز سے اپنے اظہار کو قوت عطا کی۔ اقبال کے رنگ میں غالب کا تخلیقی رنگ نمایاں ہے جسے خود اقبال کی انفرادیت نے ایک نئی صورت دے دی ہے۔

(۵) غالب نے غزل میں اپنی مخصوص آواز سے گہری موسیقیت کا اضافہ کیا جو میر کے دھیمے لہجے اور راگ سے مختلف ہے اور جس میں کیف کا وہ عالم ہے کہ شعر الہام معلوم ہوتا ہے۔ اس موسیقیت نے غالب کے بعد کی غزل کو متاثر کیا۔

(۶) غالب نے بدلتی ہوئی زندگی کی آنے والی ضروریات کا اندازہ لگا کر، شاعری کے معنی اور بیان میں، جو تبدیلیاں کیں، اُس نے اردو شاعری اور خصوصاً غزل کا رُخ موڑ دیا۔ یہ شعر کہہ کر:

بقدرِ شوق نہیں ظرفِ تنگنائے غزل
کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

غالب نے اپنے تخلیقی مسلکے کو بیان کیا ہے۔ اس وسعت کو انھوں نے مسلسل اور قطعہ بند غزلوں میں تلاش ضرور کیا ہے مگر در اصل یہ اردو شاعری میں نظم گوئی کی آمد و رواج کا خواب تھا جس کی تعبیر جلد ہی حالؔی کے ہاں مل جاتی ہے۔

ان چند باتوں کا اظہار کر کے جب ہم غالب کے بعد کی غزل پر نظر ڈالتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ غالب نے غزل گوئی کا ایک ''مقدمہ'' (Thesis) پیش کیا جو ذوق والی روایتی غزل کی ''ضد'' (Anti Thesis) تھا۔ اس کو تمام اہم غزل گویوں نے قبول کیا اور ہر ایک نے اپنی انفرادیت اور تخلیقی تقاضوں سے اپنے فن میں اس کا ''امتزاج'' (Synthesis) پیش کیا۔ اس کا سراغ بھی غالب کی غزل سے ملتا ہے۔ غالب کے اثر کو ان کے شاگردوں نے تو قبول کیا ہی تھا لیکن ساتھ ہی جوان، ہم عمر اور بزرگ معاصرین مثلاً صدرالدین آزردہ، نواب مصطفیٰ خان شیفتہ اور نوجوان الطاف حسین حالؔی اور دوسرے شعرا نے بھی قبول کیا۔ کسی نے ان کے بیان کی ندرت کو اپنایا، کسی نے خوش طبعی و شگفتگی کو قبول کیا، کسی نے اپنی غزل میں محاورہ و روز مرہ کے زور کو ترک کر کے معنی کی دنیا آباد کرنے کی کوشش کی، کسی نے تصوف و مابعد الطبیعیاتی زاویوں کو اختیار

کیا لیکن ساتھ ہی غزل کی ذوق والی روایت بھی اپنا رنگ دکھاتی رہی۔ یاد رہے کہ تہذیبیں اور اُن کی کوکھ سے پیدا ہونے والے فنون ایک دَم سے نہیں بلکہ اطمینان سے دم توڑتے ہیں۔ یہ عمل مغلیہ تہذیب کے ساتھ بھی اسی طرح ہوا۔ غالب کی معنی خیزی کا اثر ہر رنگ کے غزل گویوں پر ہوا۔ حالؔی نے غزل کے خارجی روپ کا اثر غالب ہی سے لیا اور غالب کے بعد کے شعرا میں اُن کا طرز ادا جادو بن کر سر چڑھ کر بولا۔ تہ دار اور پے چیدہ خیالات و معانی کے اظہار کے لیے فارسیت کا اثر اردو غزل میں غالب ہی کے ذریعے مقبول ہوا۔ اسی طرح غالب کی امیجری کو بھی دوسرے شعرا نے اپنی شاعری میں تخلیقی رنگ اُبھارنے کے لیے اپنایا۔ اقبال، غالب اور حالؔی سے مل کر بنے ہیں۔ حالی نے انھیں مقصدِ شاعری کا عطیہ دیا تو غالب نے مابعد الطبیعیاتی اظہار کے لیے اپنے طرز ادا کا تحفہ پیش کیا۔ اسی لیے غالب اور اقبال کے طرز میں گہری مناسبت و مشابہت پائی جاتی ہے۔ غالب کی غزل کی مخصوص آگ اور مخصوص راگ بھی اقبال کے ہاں ایک انفرادی صورت اختیار کرتا نظر آتا ہے۔ غالب کی انفرادیت اُردو شاعری کی وہ نئی بنیاد ہے جس پر آگے چل کر ایک بڑی عمارت ایستادہ ہوئی۔

عہد حاضر کے نامور غزل گویوں مثلاً حسرت موہانی، اصغر گونڈوی، یگانہ چنگیزی، فانی بدایونی، فراق گورکھپوری، جگر مراد آبادی اور فیض احمد فیض کو دیکھیے یا نظم گو شعرا جیسے جوش ملیح آبادی وغیرہ کو دیکھیے ان سب پر غالب کا اثر واضح اور نمایاں ہے۔ یگانہ غالب شکن ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں لیکن اس بُت شکنی سے جو وہ نیا بُت بناتے ہیں وہ خود غالب کے ردِعمل کی پیداوار ہے۔ حسرت موہانی کی غزل کے لحن و راگ میں غالب کا لحن شامل ہے مثلاً یہ غزل ہی لیجیے جس کا مطلع اور ایک شعر یہ ہے:

نگاہِ ناز جسے آشنائے راز کرے — وہ اپنی خوبیِ قسمت پہ کیوں نہ ناز کرے
جنوں کا نام خرد پڑ گیا خرد کا جنوں — جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے

اصغر گونڈوی پر بھی غالب کا اثر نمایاں ہے۔ وہ اپنی غزل میں غالب ہی کا راگ جگاتے ہیں اور خصوصاً جب مسائل تصوف اور مابعد الطبیعیاتی امور کو اپناتے ہیں تو وہ غالب کی آواز سے قریب تر ہو جاتے ہیں:

عشووں کی ہے نہ اس نگہِ فتنہ زا کی ہے — ساری عطا مرے دلِ شورش زدہ کی ہے
نہ یہ شیشہ نہ یہ ساغر نہ یہ پیمانہ بنے — جانِ مے خانہ تری نرگسِ مستانہ بنے
رند جو ظرف اٹھالیں وہی ساغر بن جائے — جس جگہ بیٹھ کے پی لیں وہی میخانہ بنے

اصغر گونڈوی کے ہاں تراکیب تراشنے کا رجحان بھی غالب ہی کے اثر سے ان کی غزل میں آیا ہے۔ فانؔی بدایونی کے رنگِ سخن میں غالب کی آواز کا اثر واضح اور نمایاں ہے۔ فانی درد و غم کے شاعر ہیں لیکن طرز ادا میں ان پر غالب کا اثر گہرا ہے:

شاید میں درخورِ نگہِ گرم بھی نہیں — بجلی تڑپ رہی ہے مرے آشیاں سے دور

بہار نذرِ تغافل ہوئی خزاں ٹھہری   خزاں شہیدِ تبسم ہوئی بہار آئی

جگر مرادآبادی نے، جن کی شہرت کی بنیاد مشاعروں پر قائم تھی، ہمیشہ غالب کو اپنا ہیرو تسلیم کیا اور غالب کے راستے پر چلنے کی کوشش میں اپنے طرزِ اظہار کے گیسو سنوارتے رہے مگر ایسے جیسے جھول رہے ہوں:

بہارِ لالہ و گل شوخیِ برق و شرر ہوکر   وہ آئے سامنے لیکن حجاباتِ نظر ہوکر
تقدیر نے اسے بھی نظر سے چھپا دیا   روئے لپٹ کے گردِ پسِ کارواں سے ہم

فراق گورکھپوری کا مزاج غالب کے مزاج سے لگا نہیں کھاتا۔ اُن کا لحن میرؔ و آتشؔ سے زیادہ قریب ہے لیکن طرزِ ادا میں وہ غالب کو نظرانداز نہیں کرتے۔ یہاں غالب بھی اُن کا ساتھ دیتا ہے۔ اسرار الحق مجاز اور معین احسن جذبیؔ کے ہاں بھی غالب کا ہلکا سا اثر نظر آتا ہے۔ فیضؔ ایک ایسے شاعر ہیں جنھوں نے غزل میں بہت کچھ شامل کیا ہے۔ اُن کی غزل پر غالبؔ کا اثر خصوصاً غم روزگار کے تعلق سے بہت واضح ہے۔ اُن کے طرزِ ادا، ان کے لحن اور لفظیات میں بھی غالب کی سانس ہوا لے رہی ہے:

بے خبر گرم کہ پھرتا ہے گریزاں ناصح   گفتگو آج سرِ کوئے بتاں ٹھہری ہے
ادائے حسن کی معصومیت کو کم کردے   گناہ گار نظر کو حجاب آتا ہے

غمِ عشق اور غمِ روزگار کی آویزش میں غالب کے ہاں تصورِ محبوب بدل جاتا ہے۔ غالب کا یہ شعر پڑھیے:

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں   تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

فیض کے ہاں بھی جو تصورِ محبوب اُس نظم میں جس کا ایک مصرع ''مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ'' ہے غمِ عشق پر غمِ روزگار غالب آجاتا ہے۔ یہ بھی نئے زمانے کی بدلتی ترجیحات کا نتیجہ ہے جسے غالبؔ نے اپنے طور و انداز سے دیکھ لیا تھا۔

ان سب غزل گویوں پر غالب کے اثر کی ایک جھلک سے یہ بات یقیناً واضح ہو جاتی ہے کہ غالب کی غزل گوئی خود ایک روایت بن گئی ہے اور غالب کے بعد کی غزل اسی روایت سے مستفیض ہوئی ہے۔ اس کی ایک وجہ تو غالب کے خیال اور طرز کی وسعت ہے جو ہر نئے شاعر کی انفرادیت سے مفاہمت کا پہلو پیش کردیتی ہے اور دوسری وجہ بدلتے ہوئے زمانے کے راگ و رنگ سے غالب کی وہ ہم آہنگی ہے کہ جو شاعر آتا ہے وہ اُن کی زبان اپناتا ہے اور اپنی طرح پر اُن کا سا راگ چھیڑتا ہے۔ غالب ایک ایسے زمانے میں منظر پر بلند و نمایاں ہوئے جب وہ بدل رہا تھا۔ مروجہ روایت غزل دم توڑ رہی تھی اور نئی غزل غالب کی کوکھ سے جنم لے رہی تھی اسی لیے اُن کے بعد نئے شعرا کے لیے غالب کے تتبع کے علاوہ کوئی اور راستہ نہیں تھا۔ غالب نے نئی غزل کو جنم دیا اور اسے پروان بھی چڑھایا۔ غالب گزر جانے والے زمانے سے زیادہ آنے والے زمانے کے فرد ہیں اور اسی لیے ان کا اثر وقت کے ساتھ ساتھ بڑھتا جاتا ہے اور بڑھتا رہے گا۔

حواشی:

[۱] کلامِ غالب کا ایک رُخ، اسلوب احمد انصاری، مشمولہ "تنقید غالب کے سو سال"، مرتبہ سید فیاض محمود، ص۳۹۴، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء

[۲] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، ص۷۵۱، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۳] کلام غالب میں تمثال شعری کا مقام، اختر اقبال کمالی، مشمولہ تنقیدِ غالب کے سو سال، مرتبہ سید فیاض محمود، ص۵۷۴، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء

[۴] خطوط غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد اوّل، ص۳۰۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

چھٹا باب

غالب کی فارسی شاعری

ہندوستان میں فارسی زبان اور اس کے شعروادب کی روایت، دہلی سلطنت کے قیام کے ساتھ ہی، اہمیت اختیار کرچکی تھی اور یہی روایت آگے چل کر شہنشاہ اکبر کے عہد سے ہوتی نہ صرف غالب کے زمانے تک جاری وساری رہی بلکہ بیسویں صدی عیسوی میں اقبالؔ کی شاعری کی صورت میں بھی ہم تک پہنچی۔ میر و سودا، مومن و شیفتہ، آزردہ و صہبائی اور بے شمار چھوٹے بڑے شاعروں نے اردو کے ساتھ ساتھ فارسی میں بھی طبع آزمائی کی۔ انیسویں صدی تک ہماری تاریخ کے بنیادی مآخذ فارسی زبان ہی میں ملتے ہیں۔ اس زمانے میں کم وبیش تمام تعلیم یافتہ افراد فارسی زبان وادب سے واقف تھے۔ غالبؔ نے بھی، اپنے ہم عصروں کی طرح، اپنی تعلیم کی ابتدا فارسی زبان سے کی۔ اس دور میں فارسی زبان کی وہی حیثیت واہمیت تھی جو آج انگریزی زبان کی ہے۔ غالب نے بھی، فارسی کی اہمیت وحیثیت کے پیش نظر، فارسی زبان کو شعر گوئی اور نثر نگاری کا ذریعہ بنایا لیکن آج ہم دیکھتے ہیں کہ اُن کی شہرت وعظمت کی بنیاد ان کے مختصر اُردو دیوان اور اُن کے اُردو خطوط پر قائم ہے۔ ۱۸۰۲ اشعار پر مشتمل دیوانِ اُردو نے غالب کی شہرت کو چار وانگ عالم میں پہنچا دیا ہے، جب کہ دس ہزار چار سو چوبیس اشعار [۱] پر مشتمل ان کا کلیاتِ فارسی ہماری نظروں سے اوجھل ہے۔ غالب نے اپنی فارسی شاعری اور فارسی نثر پر فخر کرتے ہوئے خود کو فارسی شاعر کہلوانے اور منوانے پر ہی زور دیا ہے:

میں کون اور ریختہ کیا اس سے مدعا
جز انبساطِ خاطر حضرت نہیں مجھے
فارسی بیں تا بہ بینی نقشہائے رنگ رنگ
بگذر از مجموعۂ اردو کہ بیرنگِ من است
فارسی بیں تا بدانی کا ندر اقلیم خیال
مانی وارژنگم و آں نسخۂ ارتنگِ من است

"یادگار غالب" میں مولانا حالی نے بھی یہی لکھا ہے کہ "مرزا کے کلام میں جو چیز سب سے زیادہ گراں قدر ہے وہ ان کی فارسی نظم ونثر ہے" [۲]

مرزا غالب اُن تمام نامور شعرائے فارسی کے کلام سے گہری واقفیت رکھتے تھے، جنھوں نے فارسی شعروادب میں تخلیقی سطح پر کارہائے نمایاں انجام دیے تھے۔ ان سب کے اثرات ان کے زبان وبیان پر نظر آتے ہیں اور انھیں شعرا سے وہ سند لیتے تھے اور ان میں بھی انوری، عرفی، خاقانی، طالب آملی، ظہوری، نظیری،

علی حزیں اور بیدلؔ وغیرہ کو وہ اُستاد مانتے تھے۔ بیدلؔ کا اُن کی شاعری پر گہرا اثر ہے اور وہ اس لیے بھی کہ بیدلؔ اور غالب کے مزاج کی بہت سی خصوصیات مشترک ہیں۔ مفکرانہ و حکیمانہ نظر اور تصوف سے لگاؤ میں دونوں ایک دوسرے سے قریب تر ہیں۔ دونوں رجائی خیال کے دل دادہ ہیں اور آتش پسندی و شعلہ نوائی میں ایک دوسرے سے مشابہ ہیں۔ دونوں کے لیے زندگی ایک جدوجہد اور عزم و استقلال کا نام ہے۔ دونوں مشکل پسند ہیں اور طرزِ ادا میں مابعد الطبیعیاتی رنگ کے حامل ہیں۔ طرزِ بیدل کا تتبع غالب کے ہاں محض تقلید نہیں ہے بلکہ ان کے مزاج و فطرت کا تقاضا ہے۔ قصیدہ گوئی میں وہ عرفیؔ سے حد درجہ متاثر ہیں۔ انھوں نے کم و بیش پندرہ قصیدے عرفی کی زمین میں کہے ہیں اور عُرفی ہی کی طرح مفکرانہ و حکیمانہ انداز اختیار کیا ہے۔ دونوں میں جدتِ طبع بھی تھی اور خود پرستی و خودستائی بھی۔ مضمون آفرینی بھی دونوں کے مزاج میں شامل تھی:

کیفیتِ عرفیؔ طلب از طینتِ غالبؔ   جامِ دگراں بادۂ شیراز نہ دارد

غزل میں بھی نظیری کا اثر غالب کے ہاں موجود ہے لیکن ان سب اثرات کے باوجود وہ اپنی جدتِ طبع و ذکاوت سے ان تمام اثرات سے بالاتر ہو کر نکل گئے اور اپنا الگ رنگ بنایا۔

قصیدہ:

غالب نے جن اصنافِ سخن میں اپنا سکہ بٹھایا، وہ قصیدہ، غزل اور مثنوی ہیں۔ قصیدہ غالب کے دور تک فارسی و اردو دونوں زبانوں میں سب سے اہم صنفِ سخن تھی۔ خواجہ میرؔ درد کو اس لیے آدھا شاعر کہا گیا تھا کہ انھوں نے کوئی قصیدہ نہیں لکھا۔ ناسخ کو غالبؔ نے ''یک فنا'' اس لیے کہا تھا کہ ناسخ صرف غزل کہتے تھے۔ قصیدے اور مثنوی سے ان کو کوئی علاقہ نہ تھا۔[۴]

غالب کے کلیاتِ فارسی مطبوعہ ۱۸۶۳ء میں ۶۴ قصیدے ہیں۔ سات قصیدے ''سبد چیں'' اور ''باغِ دودر'' میں شامل ہیں۔ اس طرح ان کے کُل فارسی قصائد کی تعداد ۶۴+۷=۷۱ ہو جاتی ہے۔ ان میں بارہ قصیدے حمد، نعت اور منقبت میں ہیں۔ ایک اکبر شاہ ثانی اور پندرہ بہادر شاہ ظفر کی مدح میں ہیں۔ تین ملکہ وکٹوریا، ایک لارڈ آکلینڈ، دو لارڈ الن برا، ایک ایک چارلس مٹکاف، جیمز ٹامسن، پرنسپ، ہربرٹ ماڈک، اینڈریو اسٹرلنگ، ولیم فریزر، کالون، ہارڈنگ، ایڈمنسٹن، کیننگ، منٹگمری، لارڈ الگن اور لارڈ لارنس کی مدح میں ہیں۔ تین ولی عہد بہادر فتح الملک مرزا فخرو کی مدح میں، ایک ایک شاہانِ اودھ نصیر الدین حیدر، امجد علی شاہ اور دو واجد علی شاہ کی مدح میں کہے گئے ہیں۔ ایک قصیدہ ضریحیہ ہے جس کے آخر میں مجتہد العصر سید محمد اور سلطانِ عالم واجد علی شاہ کا ذکر آیا ہے۔ تین قصیدے نواب یوسف علی خاں کی مدح میں ہیں جن میں وہ قصیدہ بھی شامل ہے جو غُسلِ صحت پر کہا گیا تھا۔ ان کے علاوہ دو قصیدے وزیر الدولہ نواب ٹونک کی مدح میں، ایک ایک راجا الور شیو دھیان سنگھ اور مہاراجا پٹیالہ کی مدح میں، ایک نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کی مدح میں، ایک مفتی

صدر الدین آزردہ اور ایک ضیاء الدین احمد نیر ورخشاں کی مدح میں لکھا ہے۔ ان کے علاوہ ایک مختار الملک سالار جنگ اوّل کی مدح میں اور ایک قصیدہ حسبیہ ہے۔ تین قصیدے نواب کلب علی خاں کی مدح میں اور ایک نظام دکن افضل الدولہ کی مدح میں ہے۔

جیسا کہ ہم پہلے کہہ آئے ہیں شاہی کے زمانے میں قصیدہ، ایران و ہندوستان میں موضوع و فن دونوں اعتبار سے، سب سے اہم صنفِ سخن تھا۔ اس میں، ممدوح کی مدح کے ساتھ، عہدِ حاضر کے تاریخی واقعات بھی موضوعِ سخن بنتے تھے۔ قدیم اُردو شاعری میں نصرتی کے وہ قصائد، جو "علی نامہ" کا حصہ ہیں، مدح کے ساتھ معاشرتی، سیاسی و تاریخی واقعات پر بھی روشنی ڈالتے تھے۔ اس زمانے میں قصیدہ گو شاعر بھی تھا اور مورخ بھی۔ دانشور بھی تھا اور معلم اخلاق بھی۔ لیکن دورِ زوال میں اس کا دائرہ محدود ہو گیا تھا۔ غالب کے فارسی قصائد بھی موضوع کے اعتبار سے محدود ہیں اور بیشتر قصائد، حمد، نعت و منقبت کو چھوڑ کر، عام طور پر مدحیہ ہیں جو ایک طرف رسم دربار کو پورا کرتے ہیں اور دوسری طرف معاشی و مالی مسائل کا حل بن جاتے ہیں۔ قصیدہ ہی ہر شاعر کے اظہارِ کمال کا ذریعہ تھا اور اسی سے شاعر کی عظمت، حیثیت اور کمالِ فن کا تعین ہوتا تھا۔ "قصیدے کے شاعری ہی ایک ایسی بلند پایہ شاعری تھی جس میں دیوزادوں جیسا تخیل اور صنّاعوں جیسی میناکاری اپنے بہترین امتزاج کے ساتھ ملتی تھی۔ مرزا خود بھی اربابِ سخن میں اس شخص کو مکمل شاعر نہیں مانتے تھے جو قصیدہ نہیں کہہ سکتا تھا" [۴]

قصیدہ کی، جیسا کہ ہم جانتے ہیں، ہیئت مقرر ہے۔ یہ چوں کہ طبقۂ خواص اور عظیم ہستیوں کے لیے لکھا جاتا ہے، اس لیے اس میں علم و فن، جدتِ طبع، مضمون آفرینی کا جم کر اظہار کیا جاتا ہے۔ مطلع، تشبیب، گریز، مدح، مدعا اور دُعا قصیدے کے اجزائے ترکیبی ہیں۔ مرزا غالب نے اپنے تخلیقی جوہر، کمالِ فن اور شاعری کا اپنے قصائد میں پوری طرح اظہار کیا ہے۔ اُن کے ہاں "مطلع، ایسی بے ساختگی سے سامنے آتا ہے کہ سننے والا متوجہ ہو جاتا ہے۔ پھر "تشبیب" سے وہ سننے والے کو اپنی رنگینیٔ گفتار سے متاثر کرتے ہیں۔ اس میں موقع و محل کے مطابق کبھی تصوف و حکمت اور فلسفہ و علم نجوم کے نکات پیش کرتے ہیں۔ کبھی دلچسپ پیرائے میں موسم کا حال بیان کرتے ہیں، نمودِ صبح کی دلکش منظر کشی کرتے ہیں، کبھی ناقدریٔ زمانہ کا ساز پُر اثر انداز میں چھیڑتے ہیں جس میں خودستائی کا بیان اثر و تاثیر پیدا کرتا ہے۔ "گریز" بھی غالب کے قصیدوں میں فنی اعتبار سے خاص طور پر قابلِ توجہ ہے۔ وہ تشبیب سے اس خوب صورتی سے گریز کی طرف آتے ہیں کہ سننے والے کے دل کی کلی کھل اُٹھتی ہے۔ اسی طرح گریز سے مدح کی طرف آتے ہیں تو یہاں بھی یہی فطری انداز برقرار رہتا ہے لیکن غور سے دیکھیے تو یہاں مدح کے دو رنگ سامنے آتے ہیں۔ ایک وہ مدح جو دل سے نکلی ہے اور جو حمد، نعت و منقبت والے قصیدوں میں خاص طور پر نمایاں ہے اور ایک وہ مدح جو حالات کے تقاضوں کے باعث اُن کی ضرورت تھی۔ قصیدے کا اصل مقصد بھی مدح اور مدعا ہوتا ہے باقی اجزائے ترکیبی کمالِ فن و شاعری سے متاثر کرنے کے کام آتے ہیں۔ غالب کی اَنا انھیں مدح سے روکتی ہے لیکن قصیدہ بغیر مدح کے بے معنی ہے

اس لیے وہ مدح میں بھی ممدوح کی اصل حیثیت کو پیشِ نظر رکھتے ہیں۔ تفتہ کے نام ایک خط میں خود لکھتے ہیں: "وہ روش ہندوستانی فارسی لکھنے والوں کی مجھ کو نہیں آتی کہ بالکل بھاٹوں کی طرح بکنا شروع کریں۔ میرے قصیدے دیکھو، تشبیب کے شعر بہت پاؤ گے اور مدح کے شعر کمتر۔ نثر میں بھی یہی حال ہے۔ نواب مصطفیٰ کے تذکرے کی تقریظ ملاحظہ کرو کہ ان کی مدح کتنی ہے۔ مرزا رحیم الدین بہادر حیاؔ تخلص کے دیوان کے دیباچے کو دیکھو، وہ جو تقریظ دیوان حافظ کی، موجب فرمائش جان جاکوب بہادر لکھی ہے، اُس کو دیکھو کہ فقط ایک بیت میں اُن کا نام اور اُن کی مدح آتی ہے اور باقی ساری نثر میں کچھ اور ہی اور مطالب ہیں" [۵]

غالب نے اپنے قصیدوں کی تشبیب میں بہت زورِ کمال دکھایا ہے اور مدح میں ممدوح کے واقعی رتبے کو عام طور پر پیشِ نظر رکھا ہے مثلاً جب وہ نعت میں حضور اکرمﷺ کی مدح کرتے ہیں تو اُن کے دل کی آواز پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ اسی طرح جب منقبت میں وہ حضرت علیؑ کی مدح کرتے ہیں تو جوشِ عقیدت میں مدح کا رنگ خلوصِ دل کا اظہار کرتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ یہاں ان کا دل اور دماغ دونوں پوری طرح شامل ہیں۔ جب وہ شاہوں کی مدح کرتے ہیں تو یہاں بھی ممدوح کی تاریخی حیثیت اور حقیقی اہمیت سامنے رہتی ہے اور مدح مدح میں فرق نمایاں رہتا ہے مثلاً جب وہ بہادر شاہ ظفر کی مدح کرتے ہیں تو اس کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

اے بہادر شہ خور جلوۂ کیواں پایہ   آں بہادر شہ مہ رایت مریخ سناں
آنکہ از سطوتِ وے رعشہ دَور براجرام   آنکہ از ہیبت وے لرزہ فتد در ارکاں
آں عدو کُش کہ بیک چوبہ دو جارِیش کند   می جہد بسکہ جدا گانہ تیرش پیکاں
حکم شہ راست بر آفاق روانی و رواست   چرخ گرداں چہ کند گر نہ پذیرد فرماں
نتواں گفت کہ رمضاش علی الرغم قضاست   خود قضا باخودش انباز کند در جریاں
گردشِ چرخ بہ پیشِ دُمِ رخشش دم سیر   نیک ماناست بہ غلطیدنِ گوئے از چوگاں

مگر جب وہ ملکہ وکٹوریا کی مدح کرتے ہیں، جن کا اقبال ترقی پر ہے، تو یہ اشعار سامنے آتے ہیں:

آں داوگر کہ عہدِ وے از بس فجستگی   یاد از زمانِ سنجر و نوشیر واں دہد
روشن دلے کہ روشن آز آں گشت آفتاب   کافاق را مثالے ازو درعیاں دہد
فرخ دمیکہ عیسی ازآں زیست جاوداں   کش فرخی بہ زندگی جاوداں دہد
وکٹوریا کہ کاتب قسمت ز دفترش   توقیعِ خسروی بہ جہاں خسرواں دہد
اندیشہ گر بہ قرض برد رہ بہ منظرش   افلاک راز دور بہ پستی نشاں دہد
فطرت کہ از برائے نمودارِ ہر کمال   آرد مثال ورابطۂ درمیاں دہد
تابہرِ کاخ جاہِ وے آورد نردباں   زاں لمحہ لمحہ بعد کہ دور زماں دہد
زد نقشِ سطح خاک کہ گر کوتہی کند   ایں خشت زیرِ پایۂ آں نرد باں دہد

یہاں بھی مدح کے انداز میں مبالغہ شامل ہے مگر یہ مبالغہ قرینِ قیاس ہے۔ وہ قصائد جو دوست احباب کی مدح میں لکھے گئے ہیں ان میں غالب کا رنگِ مدح الگ ہے اور ان کی مدح بہت کچھ حقیقی ہونے کی وجہ سے دل سے نکلی ہے مثلاً نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کی مدح میں جو قصیدہ لکھا گیا ہے وہ اس لیے بھی توجہ کے قابل ہے کہ ایک تو اس کی بحر چھوٹی ہے اور دوسرے یہ بحر غالب نے شیفتگی و شگفتگی سے اس طرح استعمال کی ہے کہ ان کے خلوص کی آواز آج بھی پڑھنے والے تک پہنچ جاتی ہے اور ممدوح کی انفرادیت روشن ہو جاتی ہے:

آں ہُمائے تیز پروازم کہ بال   درہوائے مصطفیٰ خاں می زنم
آن سمی خواجہ کا ندر خواجگی   از عطایش موجِ عماں می زنم
عرفی و خاقانیش فرماں پذیر   سکہ در شیراز و شرواں می زنم
او خرامد مست و من چاؤش وار   بانگ براجرامِ د ارکاں می زنم
خوبیِ خویش بد آموزِ من است   دم زیاری میز نم ہاں می زنم
باغِ مدحش تشنۂ نطقِ من است   قطرہ چوں ابر بہاراں می زنم

غالب کے فارسی قصیدوں میں جدتِ طبع موجود ہے۔ مضمون آفرینی کو جدتِ ادا سے ملا کر وہ اپنے قصائد میں ایک نیا رنگ پیدا کر دیتے ہیں۔ ندرت خیال ان کے قصائد کی نمایاں خصوصیت ہے۔ وہ شعرائے فارسی کے اثر کو، جن میں عرفی سب سے زیادہ نمایاں ہے، اپنی جدت طبع، ندرتِ خیال، قدرتِ بیان اور ذہانت وطباعی سے ایک ایسا نیا رنگ دے دیتے ہیں جو ان کا اپنا منفرد و الگ رنگ ہے۔ ڈاکٹر نذیر احمد نے لکھا ہے کہ ”اردو میں کوئی شاعر یا ادیب اُن کے مقابل کا موجود نہیں۔ فارسی میں اُن کے معاصرین میں نہ ہندوستان میں اور نہ ایران میں کوئی بھی اُن کے پائے کا نہ تھا“ [۶] اور یہ بھی لکھا ہے کہ ”موضوعات کے اعتبار سے اُن کا دائرہ محدود رہا ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ اُن کی ذہانت وطباعی قدم قدم پر اپنا رنگ دکھاتی ہے۔ ان کے قصائد مضمون آفرینی، نازک خیالی، جدّتِ ادا کے نمونوں سے بھرے پڑے ہیں۔ اس بنا پر یہ قصیدے اکثر غزل کے حدود میں داخل ہو گئے ہیں چنانچہ انھوں نے بعض اوقات غزل کی زمینوں میں قصیدے لکھے ہیں .. خلاصہ یہ کہ غالب غزل گو شاعر کی حیثیت سے اپنا جواب نہیں رکھتے لیکن قصیدہ گوئی میں وہ اس بلند مقام تک نہیں پہنچ سکے جہاں قدیم فارسی شاعر پہنچ چکے تھے“ [۷] محدود موضوعات کے باوجود قصیدہ گوئی میں ہندوستان کے شعرا میں ان کے پائے کا کوئی دوسرا نہیں ہے۔

غالب کا اصل کمال آج دراصل ان کی فارسی غزل میں نظر آتا ہے۔ جہاں وہ ہر اثر سے بلند اُٹھ کر، وارفتگی کے عالم میں، اپنی انفرادیت کا سکہ بٹھاتے ہیں۔ یہ شعر ان کی تمام فارسی شاعری کی تفسیر ہو سکتا ہے:

خطے برہستیِ عالم کشیدیم از مژہ بستن   زخود رفتیم و ہم با خویشتن بردیم دنیا را

فارسی غزل:

آج کی طرح انیسویں صدی میں بھی ”غزل“، فارسی و اُردو دونوں زبانوں میں، سب سے زیادہ مقبول صنف سخن تھی۔ جب غالبؔ نے غزل سرائی شروع کی تو اس وقت ہندوستان کے شعرا پر فغانیؔ کا اثر چھایا ہوا تھا اور اسی لیے بیدلؔ اور ناصر علی کا رنگِ سخن بھی مقبول عام رنگ تھا جس میں مابعد الطبیعیاتی فکر اور تصوف کی لے شامل تھی۔ یہ سب شاعر مضمون آفرینی، خیال ہندی، وقت پسندی، پیچیدہ معانی اور نازک کاری کے پرستار تھے۔ ان کی شاعری جذبے سے عاری تھی اور اس طرح حافظ شیرازی کی لے سے بالکل الگ تھی۔ اسی روایت نے ناسخ کو متاثر کیا تھا اور اسی کی بنیاد پر انھوں نے اپنے رنگِ سخن یعنی ”طرزِ جدید“ کی بنیاد رکھی تھی۔ جیسے اس دور کے شعرا نے، حافظؔ کی جذبے والی شاعری کو ترک کر دیا تھا، اسی طرح اردو شاعروں نے اس دور میں، خصوصاً وہ جو لکھنؤ میں مقیم تھے، میرؔ کی جذبے والی شاعری کو ترک کر دیا تھا۔ بدلے ہوئے تہذیبی حالات اور مذاقِ سخن میں یہ رنگ ناسخ اتنا مقبول ہوا کہ سارے ہندوستان کے شعرا پر ایک گہرا اثر بن کر چھا گیا۔ غالبؔ نے اپنی فارسی غزل میں خیال بندی، پیچیدہ معانی، مضمون آفرینی کے اسی راستے کو اختیار کیا اور اپنے ذہنی و فکری تجربوں کو، فنی پختگی کے ساتھ ملا کر ایک ایسا رنگ بنایا جس میں حسب ضرورت ہلکا سا جذبہ بھی شامل تھا۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کی فارسی غزل، اپنے والہانہ لہجے کے ساتھ، ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے۔ اپنے اس الگ رنگ کو نمایاں کرنے کے لیے انھوں نے مختلف ایرانی نژاد فارسی شعرا کے اثرات بھی قبول کیے لیکن ان اثرات کو جو شعور طور پر اپنا الگ رنگ بنانے میں استعمال کیا۔ یہ الگ رنگ ان کی کلاہِ پاپاخ کی طرح سب سے الگ ہے۔ یہ الگ پن غالب کا مزاج ہے جو ان کی زندگی میں قدم قدم پر نظر آتا ہے اور خطوط میں بھی کھل کر سامنے آیا ہے۔ ان کی فارسی غزل حافظؔ یا میرؔ کی طرح جذبہ و احساس کی شاعری نہیں ہے لیکن انھوں نے نظیریؔ، حافظؔ اور میر سے جذبے کو لے کر مضمون آفرینی اور تفکر کے اندر اس طرح شامل کیا ہے کہ ان کا رنگ سخن، اثر و تاثیر کے ساتھ، منفرد ہو گیا ہے۔ ”غالب کی دل کی شاعری بھی ان کے دماغ کی تابع ہے، اسی وجہ سے ان کے یہاں وہ گہرا جذباتی رنگ نہیں ملتا جو شفائی، وحشی یزدی، شرف قزوینی وغیرہ کا خاصہ ہے“[۸]

غالب اپنی فارسی غزل میں بہت سے فارسی شعرا کو خراج تحسین پیش کرتے ہیں۔ خاتمۂ دیوان فارسی میں غالبؔ نے جو عبارت لکھی ہے اس میں شیخ علی حزیں، طالب آملی، عرفی شیرازی، مُلا ظہوری اور نظیری کے اثرات کا اعتراف کیا ہے۔ دیوانِ غزلیات میں بھی بہت سے فارسی شعرا کے نام آئے ہیں لیکن سوائے بیدلؔ کے وہ کسی ہندوستانی نژاد فارسی شاعر کا نام نہیں لیتے۔ اس عمل سے غالب سب ہندوستانی فارسی گو شعرا کو مسترد کر دیتے ہیں اور خود کو فارسی گویانِ ایرانی نژاد شعرا کی صف میں شامل کر لیتے ہیں جن میں وہ سب بڑے شعرا شامل ہیں جن کا ذکر انھوں نے اپنے کلام اور اپنی تحریروں میں کیا ہے۔ یہ بھی ان کا شعوری عمل تھا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کا خیال ہے کہ ”میرزا منفرد ذہانت اور غیر معمولی قابلیت کے مالک تھے اور ان کی قابلیتوں کو کسی

دوسرے کے حوالے کے بغیر بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ یہ تسلیم ہے کہ غالب اور ان شعرا کے مابین کچھ ذہنی مماثلتیں بھی ہوں گی اور یہ مسلم کہ میرزا نے ان کے بعض اسالیب کی پیروی بھی کی ہے مگر غالب کی شاعری کی حیثیت مستقل ہے انھوں نے نقالی کسی کی نہیں کی شاعر صرف اسالیب سے نہیں بنتا، تجربات سے بنتا ہے۔ غالب پورا شاعر تھا۔ اس کے فارسی کلام میں بھرپور تجربات ملتے ہیں اور ان کو یکجا کیجیے تو ظہوری تو کیا وہ کسی کے بھی فیض یافتہ معلوم نہیں ہوتے'' [۹]۔ غالب نظیری کی مشہور غزل کی زمین: ناز کردن، گداز کردن میں غزل لکھتے ہیں تو یہاں بھی وہ نظیری کے رنگ و مزاج کی پیروی نہیں کرتے بلکہ اپنے رنگ میں اپنے مزاج کی غزل کہتے ہیں جو نظیری سے زیادہ عرفی کے رنگ و مزاج سے قریب ہے لیکن اسے اگر عرفی کے کلام میں ملا دیں تو وہ اس سے بھی مختلف نظر آئے گی۔

غالب کی فارسی غزل میں استعارہ خاص کردار ادا کرتا ہے جو بیدل کے ہاں موجود ہے لیکن نظیری کی ''معاملہ بندی'' میں نہیں ہے۔ غالب کے ہاں تخیل اور تہہ دار فکر مل کر اُس انسانی تجربے کا اظہار کرتے ہیں جس سے وہ خود دوچار ہوئے ہیں اور جس میں جذبے کی ہلکی سی چاشنی بھی شامل ہے۔ اپنے اظہار میں اثر و تاثیر پیدا کرنے کے لیے وہ صنعتِ مبالغہ کو بھی بڑے سلیقے سے استعمال کرتے ہیں۔ ''غالب جب حُسن کی خارجی جزئیات کی مصوری کرتے ہیں تب بھی اُن کی ذہنی پرواز حقیقت سے تخیل کی طرف ہوتی ہے۔ استعارہ ان کا رفیق اور مبالغہ اُن کا معاون ہوتا ہے'' [۱۰] ان کی غزل مردانہ لہجے و مزاج کی حامل ہے۔ غالب حالاتِ زمانہ کے سامنے ہتھیار نہیں ڈالتے بلکہ مردانہ وار ان کا مقابلہ کرتے ہیں۔ یہ اُن کا مزاج ہے اور یہی مزاج ان کی غزل میں موجود ہے۔

غزل کے اُن اشعار میں بھی، جہاں وہ نکاتِ تصوف بیان کرتے ہیں، وہ دنیا اور متحرک زندگی کو فراموش نہیں کرتے اور اسی کے ساتھ عظمتِ آدم اُن کی فکر میں شامل رہتی ہے۔

ز آفرینشِ عالم غرض جز آدم نیست   بگردِ نقطۂ ما دورِ ہفت پرکار است
نیست با غنود نہا، برگ پُر کشود نہا   از عدم برون آمد، سعی آدم از من پُرس

آدم پر اس اعتقاد کی وجہ سے اُن کی فارسی شاعری میں وہ رجائیت ہے جو اس دور میں، جب ہر قدر زیر و زبر تھی اور سارا نظامِ جہاں بدل رہا تھا، مستقبل پر انسان کے یقین و اعتماد کو بحال و مضبوط کرتی ہے۔ اپنی شاعری میں غالب ہر جگہ، باہمت انداز میں، پُرعزم نظر آتے ہیں۔ اپنی مثنوی ''رنگ و بُو'' میں بھی غالب نے ''وہم'' کو چھوڑ کر ہمتِ عالی اختیار کرنے پر زور دیا ہے:

پیرویٔ وہم مکن زینہار   سر ز گریبان حقیقت برآر
آنکہ دریں پردہ سگالی بود۔   از اثر ہمتِ عالی بود

یہی بات وہ طرح طرح سے اپنی غزل میں بھی کہتے ہیں:

بہ وادیٔ کہ دراں خضر را عصا خفت است   بسینہ می سپرم رہ اگرچہ پا خفتست

گر بود مشکل مرنج اے دل کہ کار　　چوں رود از دست آساں می رود
بسانِ موج می بالم بہ طوفان　　بہ رنگِ شعلہ می رقصم در آتش
چہ ذوقِ رہروی آنرا کہ خار خارے نسیت　　مرو بہ کعبہ اگر راہ ایمنی دارد

غالب اپنے اس ذوقِ جد و جہد میں بالکل مست ہو جاتے ہیں اور اُن کی غزل میں ان کی منفرد نظر سے وہ معجز نما راگ پیدا ہو جاتا ہے کہ ان کا کلام نہ صرف ہندوستان کی تاریخ میں بلکہ خود فارسی ادب کی تاریخ میں منفرد مقام حاصل کر لیتا ہے۔ پندرہ اشعار کی وہ غزل، اس معجز نما راگ کی ایک مثال ہے، جس کا مطلع یہ ہے:

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم　　قضا بہ گردشِ رطلِ گراں بگردانیم

اسی طرح کی بہت سی غزلیں فارسی دیوان غالب کی زینت ہیں۔ ان کے علاوہ ان کے دیوان میں متعدد اشعار ایسے ہیں جو بڑے فارسی شعرا کی طرح زبان زد خاص و عام ہیں مثلاً:

بباد رید گر اینجا بود زباندا نے　　غریبِ شہر سخنہائے گفتنی دارد
خارہا از اثرِ گرمیِ رفتارم سوخت　　منتے بر قدم راہ روانست مرا
مابنودیم بدیں مرتبہ راضی غالب　　شعر خود خواہشِ آں کرد کہ گرد دفنِ ما
وداع و وصل جدا گانہ لذتے دارد　　ہزار بار برو صد ہزار بار بیا
گر بہ معنی نہ اسی جلوۂ صورت چہ کم ست　　خمِ زلف و شکنِ طرفِ کلاہے دریاب
غالب ثنائے خواجہ بہ یزداں گذاشتیم　　کاں ذاتِ پاک مرتبہ دانِ محمدؐ ست
ہمہ محسوس بود ایزد و عالم معقول　　غالب ایں زمزمہ آواز نخواہد خاموش
مقصودِ ماز دیر و حرم جز حبیب نیست　　ہر جا کنیم سجدہ بداں آستاں رسد
بامن میاویز اے پدر فرزندِ آزر را نگر　　ہر کس کہ شد صاحب نظر دینِ بزرگاں خوش نکرد
اگر بہ دل نہ خلد ہر چہ از نظر گذرد　　زہے روانیِ عمرے کہ در سفر گذرد
ہفت آسماں بہ گردش وما درمیانہ ایم　　غالب دگر مپرس کہ برما چہ می رود
تا بادہ تلخ تر شود وسینہ ریش تر　　بگذارم آبگینہ و در ساغر افگنیم
آغشتہ ایم بر سر خارے بہ خونِ دل　　قانونِ باغبانیِ صحرا نوشتہ ایم
کوکم را در عدم اوجِ قبولے بودہ است　　شہرت شعرم بہ گیتی بعدِ من خواہد شدہ

یہی صورت ان کی مثنویات میں بھی نظر آتی ہے۔

فارسی مثنویات:

غالب کے کلیاتِ نظم فارسی میں گیارہ مثنویاں شامل ہیں۔ اگر وہ مثنویاں بھی شمار کر لی جائیں جو کلیات کی

اشاعت کے بعد لکھی گئیں اور وہ بھی جو نثر فارسی میں ملتی ہیں تو ان کی چھوٹی بڑی مثنویوں کی تعداد ۱۱+۱۳=۲۴ ہو جاتی ہے۔ غلام رسول مہر نے یہ چوبیس مثنویاں اپنے مرتبہ مجموعے: ''قصائد و مثنویاتِ فارسی'' میں شامل کر دی ہیں۔ ان مثنویوں میں ''چراغ دیر''، ''بادِ مخالف''، ''تقریظ آئین اکبری'' اور ''ابر گہر بار'' خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

''چراغِ دیر'' غالب نے دہلی سے کلکتہ جاتے ہوئے، بنارس میں قیام کے دوران (۲۷-۱۸۲۶ء) قلم بند کی۔ اس وقت ان کی عمر کم و بیش تیس سال تھی۔ یہ مثنوی اپنے شاعرانہ محاسن کی وجہ سے خاص اہمیت کی حامل ہے۔ اس میں بنارس کے قدرتی مناظر اور وہاں کے حُسنِ انسانی کو جمالیاتی انداز میں اس طرح بیان کیا ہے کہ ۱۰۸ اشعر کی یہ مثنوی اپنے پُر اثر و دل گداز بیان سے بنارس کو ایک نئے رنگ میں سامنے لاتی ہے۔ اس مثنوی کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ اس وقت حد درجہ دل برداشتہ تھے اور ان کے اندر ایک طوفان برپا تھا۔ وہ اہل وطن کی بے تعلقی، بے مہری، بدسلوکی، کم التفاتی اور اپنے حالات، طویل سفر اور مالی الجھنوں کے باعث پریشان تھے

شکایت گونہ دارم ز احباب　　　کتانِ خویش ی شویم بہ مہتاب
ز دہلی تابروں آوردہ بختم　　　بہ طوفانِ تغافل دادہ رختم
کس از اہلِ وطن غمخوارِ من نیست　　　مرا در دہر پنداری وطن نیست

بنارس آ کر انھیں قدرے سکون میسر آیا تو بنارس ان کے دل میں اُتر گیا اور انھوں نے دل کھول کر اس کی تعریف کی:

تعالیٰ اللہ بنارس چشم بد دور　　　بہشت خرم و فردوس معمور
بنارس را کسے گفتہ کہ چین است　　　ہنوز از گنگ چینش بر جبین است
شگفتے نیست از آب و ہوایش　　　کہ تنہا جاں شود اندر فضایش
سوادش پائے تخت بُت پرستاں　　　سراپایش زیارت گاہِ مستاں
عبادت خانہ نا قوسیان است　　　ہمانا کعبۂ ہندوستان است

اس کے بعد وہ سرزمینِ بنارس کے حسن و جمال سے پُر مناظر کا ذکر کرتے ہیں جو سحر آفریں ہیں۔ پھر کہتے ہیں کہ ایک رات ایک روشن بیان سے انھوں نے پوچھا کہ ہر طرف قیامت کے آثار ہویدا ہیں۔ نیکی دُنیا سے اُٹھ گئی ہے۔ وفا و مہر ختم ہو گئے ہیں۔ ایمان بھی نام کا رہ گیا ہے۔ باپ بیٹے سے اور بیٹا باپ کے خون کا پیاسا ہے۔ بھائی بھائی کا دشمن ہے تو پھر قیامت کیوں نہیں آتی۔ یہ سُن کر مردِ روشن بیان ہنستا ہے اور کاشی کی طرف اشارہ کر کے کہتا ہے کہ قیامت اس لیے نہیں آتی کہ خدا نہیں چاہتا کہ یہ رنگین شہر برباد ہو۔ ''غالب کی تمام مثنویوں میں یہی ایک مثنوی ایسی ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ ان پر بھی ایک زمانہ اعادۂ شباب کا آیا تھا''[۱۱] بیان کی رنگینی، شاعرانہ دل کشی اور قوتِ شعر گوئی کے لحاظ سے یہ ایک خوب صورت و پُر اثر مثنوی ہے۔

''بادِ مخالف'' وہ مثنوی ہے جو کلکتہ کے قیام کے دوران لکھی اور مشاعرے میں پڑھی گئی۔ اس میں غالب نے کلکتہ کے فارسی گویوں سے خود دارانہ انداز میں اوران پر کیے گئے اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے، معذرت چاہی ہے۔ اس مثنوی سے غالب نے تین کام لیے۔ ایک یہ کہ اہلِ کلکتہ کو معلوم ہو جائے کہ وہ یہاں مقدمہ کی پیروی کے لیے آئے ہیں کسی ہنگامہ آرائی کے لیے نہیں۔ دوسرے یہ بھی واضح ہو جائے کہ وہ اپنی شاعری میں کن اصولوں پر چلتے ہیں اور ان کے اصولِ استناد کیا ہیں۔ تیسرے یہ بھی کہ ان سب اعتراضات کا اسناد کے ساتھ جواب بھی دے دیا جائے جو اُن پر اہلِ محفل نے کلکتہ میں کیے تھے اور جو صحیح نہیں تھے تاکہ یہ ہنگامہ ختم ہو جائے۔ یہ مثنوی غالب کے تعلق سے تاریخی اہمیت کی حامل ہے۔ اس معرکے کا تفصیل ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں اس لیے ان کو یہاں دُہرانا غیر ضروری ہے۔ یہ مثنوی اپنے زورِ بیان کی وجہ سے غالب کی ایک اہم و شاہکار مثنوی ہے۔ پہلے وہ اہلِ محفل سے مخاطب ہوتے ہیں:

اے تماشائیانِ بزمِ سخن   وے مسیحا دمانِ نادر فن
اے گراں مایگانِ عالمِ حرف   خوش نشینانِ ایں بساطِ شگرف
اے سخن پرورانِ کلکتہ   وے زبان آورانِ کلکتہ
اے شگرفانِ عالمِ انصاف   بہ سفارت رسیدہ از اطراف
ہمچو من آرمیدۂ ایں شہر   بہر کارے رسیدۂ ایں شہر
گرچہ ناخواندہ میہمانِ شماست   بے سخن ریزہ چینِ خوانِ شماست
کارِ احباب ساختن رسم است   میہماں را نواختن رسم است
دردمندے جگر گداختۂ   از غمِ دہر زہرہ باختۂ
بامن ایں خشم وکیں دریغ دریغ   من چناں تاں چناں دریغ دریغ

اس کے بعد ایک ایک کر کے ان اعتراضات کا جواب دیتے ہیں جو محفلِ مشاعرہ میں ان پر کیے گئے تھے اور پھر کہا کہ جو کچھ میں عرض کر رہا ہوں وہ صرف اس لیے کہ میرے جانے کے بعد کوئی یہ نہ کہے کہ ایک ''شوخ چشم و زِشت خو'' دہلی سے یہاں آیا تھا اور دلوں پر زخم لگا کر چلا گیا۔ میں نہیں چاہتا کہ دہلی بدنام ہو اور ؎

˝خونِ دہلی بود بہ گردنِ من

پھر قتیل کا ذکر کرتے ہیں:

فیضے از صحبتِ قتیلم نیست   رشک بر شہرتِ قتیلم نیست
ماشاءاللہ کہ بد نمی گویم   واہم از پیش خود نمی گویم
مگر آناں کہ پارسی دانند   ہم بریں عہد و رائے و پیمانند
کہ ز اہلِ زباں نبود قتیل   ہرگز از اصفہاں نبود قتیل

اس کے بعد قتیل کی مدح میں چند اشعار لکھ کر کہتے ہیں کہ میں قتیل کو ایرانی نہیں کہوں گا اور نہ قتیل کو سعدی ثانی کہوں گا لیکن وہ مجھ سے ہزار بار بہتر ہے:

لیک از من ہزار بار بہ است   از من و ہمچو من ہزار بہ است
من کفِ خاک و او سپہر بلند   خاک را کے رسد بہ چرخ کمند

اس کے بعد کہتے ہیں کہ یہ مثنوی میرا معذرت نامہ ہے بلکہ آشتی نامہ ہے:

از من نارسائے ہیچ مداں   معذرت نامہ ایست زی یاراں
تُو کہ آید ز عذر خواہی ما   رحم بر ما و بے گناہی ما
آشتی نامہ وداد پیام   ختم شد و السلام والاکرام

اس مثنوی کا ہر شعر اگلے شعر سے مربوط اور گہرے تسلسل کا حامل ہے۔ مصرعے بھی ایک دوسرے سے پیوست ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ایک قادر الکلام شاعر اور پختہ کار وکیل اپنا مقدمہ بزمِ سخن کی عدالت کے حضور میں پیش کر رہا ہے۔ روانی و برجستگی نے اس کے اثر و تاثیر کو دو چند کر دیا ہے۔ ''تقریظ آئین اکبری'' بھی مثنوی کی ہیئت میں ہے۔ سر سید احمد خاں جس زمانے میں مراد آباد کے صدر الصدور تھے، انھوں نے بڑی محنت اور جدید اصولِ تدوین کے مطابق ''آئین اکبری'' مرتب کی اور غالب سے تقریظ کے لیے کہا۔ غالب نے منظوم تقریظ تو لکھ دی مگر اس میں یہ بتایا کہ تم اس دَور میں اکبر بادشاہ کے آئین کی بات کر رہے ہو، اب تو نئے زمانے اور نئے آئین کی بات کرو۔ انگریزوں کے آئین اور اُن کے انداز کو دیکھو۔ وہ تو ایسا آئین لائے ہیں جو اس سے پہلے دیکھنے میں نہیں آیا۔ انھوں نے عدل و دانش کو بہم کر دیا ہے اور ہندوستان کو جدید آئین سے متحد کر دیا ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے پتھر سے آگ پیدا کی ہے۔ بھاپ سے چلنے والی کشتی ایجاد کی ہے اور بغیر چراغ کے شہر کو روشن کر دیا ہے:

پیش ایں آئیں کہ دارد روزگار   گشتہ آئینِ دگر تقویم پار

اور کہا:

مُردہ پروردن مبارک کار نیست   خود بگو کاں نیز جز گفتار نیست
غالب آئینِ خموشی دلکش است   گرچہ خوش گفتی، نہ گفتن ہم خوش است
در جہاں سید پرستی دینِ تست   از ثنا بگذر دعا آئینِ تست

اس مثنوی کی اہمیت یہ بھی ہے کہ اس میں غالب نے عہدِ جدید کی آمد کا استقبال کیا ہے اور مُردہ پروری اور آئینِ قدیم کو مسترد کر دیا ہے۔ یہی وہ نیا شعور ہے جو غالب کی فارسی و اردو شاعری کو دوام بخشتا ہے۔ اس کا ہر شعر ایک دوسرے سے مربوط ہے اور ان کا نقطۂ نظر ہر شعر سے واضح ہوتا اور کھلتا ہے۔ فکرِ غالب کے مطالعے میں یہ مثنوی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ سر سید احمد خاں نے اس تقریظ کو اشاعت کے وقت ''آئینِ اکبری'' میں شامل نہیں کیا۔ حالی نے ''یادگارِ غالب'' میں لکھا ہے کہ غالب ''جو آئین اِس کتاب میں لکھے ہیں اُن کو اِس زمانے کے آئینوں کے مقابلے میں ہیچ و پوچ سمجھتے تھے''[۱۲]۔

مثنوی ''ابرِ گہر بار'' غالب کی سب سے طویل مثنوی ہے جو ۱۹۲۸ ابیات پر مشتمل ہے[۱۳]۔ مولانا

حالی نے لکھا ہے کہ مرزا غالب کا ''ارادہ آنحضرت ﷺ کے غزوات بیان کرنے کا تھا مگر چونکہ یہ ان کی آخری تصنیف تھی اور اخیر عمر میں طرح طرح کے عوائق اور موانع پیش آئے اس وجہ سے غزوات کے شروع کرنے کی نوبت نہ پہنچی۔ صرف دیباچے کے چند عنوانات لکھنے پائے تھے کہ مکروہاتِ روزگار نے گھر لیا مگر یہ مثنوی ان کی تمام مثنویوں میں ممتاز ہے'' [۱۴]۔

یہ مثنوی کلیاتِ نظم فارسی میں شامل ہے اور اس کا عنوان ''مثنوی ناتمام موسوم بہ ابر گہر بار یا اسد اللہ غالب'' ہے۔ یہ مرزا غالب کی آخری مثنوی ہے اور ایک مرتبہ ۱۲۸۰ھ/۱۸۶۰ء میں اکمل المطابع سے الگ کتابی صورت میں شائع بھی ہو چکی ہے۔ یہ مثنوی تمہید، مناجات، حکایت (جو مناجات ہی کا حصہ ہے)، نعت، بیان معراج، منقبت، مغنی نامہ اور ساقی نامہ پر مشتمل ہے۔ اس مثنوی کے مطالعے سے ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ جس مثنوی کے یہ حصے بطور مقدمہ لکھے گئے ہوں، وہ یقیناً بہت طویل ہوتی۔ دوسری بات یہ کہ اس میں غالب کا زورِ بیان اور جدتِ طرز ایسی پُر اثر ہے کہ معلوم ہوتا ہے غالب اپنے پورے وجود کے ساتھ اسے لکھ رہے ہیں۔ اس کے اظہار میں ایک والہانہ پن ہے۔ اس وقت نفسیاتی طور پر انھیں وہ سارے موانع و مسائل پریشان کر رہے تھے جن سے آدمی کو اپنے آخری وقت میں، مرگ کے احساس کے ساتھ واسطہ پڑتا ہے اور دل گدازی و رقت کی کیفیت اس کے باطن میں ہر دم موجود رہتی ہے۔ اس کیفیت نے مثنوی ابر گہر بار کے ہر شعر میں اثر و تاثیر کا جادو جگایا ہے۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اگر یہ مثنوی مکمل ہو جاتی تو بیانیہ شاعری کا ایک شاہکار ہوتی۔ نیاز فتح پوری نے لکھا ہے کہ ''میرزا کے لب و لہجہ، میرزا کے اندازِ فکر اور اس کے جوشِ بیان کا جو دلکش امتزاج مثنوی ابر گہر بار میں نظر آتا ہے اس کی دوسری مثال ادبِ فارسی میں مشکل ہی سے مل سکتی ہے۔ یہ مثنوی نہ صرف غالب کی شاعری بلکہ اس کی طبعی و طبیعیاتی فکر کی بھی بہترین نمائندہ ہے'' [۱۵]۔ اس مثنوی میں جوش و جذبہ بھی پوری طرح موجود ہے اور عقائد و فکر کے مابعد الطبیعیاتی مسائل بھی پوری طرح بیان میں آئے ہیں۔ احساسِ مرگ بھی شدت کے ساتھ اُبھرا ہے اور اسی کے ساتھ تصورِ قیامت اور اعمال کے حساب کتاب اور روزِ محشر کا بیان بھی، اثر و تاثیر کے ساتھ، آیا ہے۔ اس مثنوی میں لہجے کی دل دوزی اسی احساسِ مرگ کا نتیجہ ہے۔ اپنی حالتِ زار کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

زحسرت بہ دل بردہ دنداں فرو — زخجلت سر اندر گریباں فرو
در آں حلقہ ی باشم و سینۂ — زغمہائے ایام گنجینۂ
ز آب و در آتش بسر بردۂ — زد شواری زیستن مردۂ
تن از سایہ خود بہ بیم اندروں — دل از غم بہ پہلو دو نیم اندروں
بہ بخشائے بر ناکسی ہائے من — تہی دست و درماندہ ام وائے من
بہ دوشِ ترازو منہ بارِ من — نسنجیدہ بگوار کردارِ من
بہ کردار سنجی میفزائی رنج — گرانباری درد عمرم بسنج

اگر دیگراں رابود گفت و کرد　　مرا مایۂ عمر رنج است و درد
چہ پُرسی چو آں رنج و درواز تو بود　　غمے تازہ در ہر نورد از تو بود
زدودے کہ برخیزد از سوزِ من　　شود بیش تاریکی روز من

میدانِ حشر میں غالب کی باری آتی ہے تو وہ کہتے ہیں کہ اے اللہ مجھے کچھ کہنے کی اجازت دیجیے:

مرا نیز یارائے گفتار دہ　　چو گویم براں گفتہ زنہار دہ
وریں خستگی پوزش از من مجوے　　بود بندۂ خستہ گستاخ گو
دل از غصہ خوں شد نہفتن چہ سُود　　چو ناگفتہ دانی بہ گفتن چہ سُود
ہمانا تو دانی کہ کافر نیم　　پرستار خورشید و آذر نیم

پھر کہتے ہیں کہ یہی وہ باتیں ہیں جو دل کہنا چاہتا تھا۔ آج بھی یہ حسرت دل میں ہے کہ اگر تو میرے گناہوں کا حساب لے گا تو میں ہر جرم، ہر گناہ کے برابر اپنی ایک حسرت رکھ دوں گا اور اگر میری حسرتیں میرے گناہوں سے زیادہ ہوئیں تو اے اللہ پھر حساب کی کیا صورت ہوگی؟ نعت میں بھی غالب نے اپنے دل کو نکال کر رکھ دیا ہے۔ اسی طرح معراج کا بیان بھی پُر اثر انداز میں آیا ہے اور یہی صورت منقبت اور ساقی نامہ کی ہے۔ جیسے نظیری کی زمین میں غالب نے غزل لکھی تو وہ رنگِ نظیری کے بجائے مزاجِ عُرفی سے قریب تر تھی، اسی طرح مثنوی "ابر گہر بار" فردوسی کی بحر اور انداز میں لکھی تو وہ رومی و بیدل سے قریب آ گئے۔ مثنوی "ابر گہر بار" سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ غالب کو طویل نظم لکھنے پر بھی، جب کہ افسانوی اور بیانیہ شاعری اُن کا میدان نہیں تھا، کس قدر کمال و قدرت حاصل تھی اور یہ قدرت اس مشق کا نتیجہ تھی جو ساری عمر قصیدہ پر انھوں نے کی اور اپنے تخلیقی کمال سے خود کو عظیم فارسی گویوں کی صف میں لا کھڑا کیا۔ آج جب کہ فارسی کا رواج بہت ہی کم ہو گیا ہے ضرورت اس امر کی ہے کہ ان کے سارے کلام کو کوئی اہل فارسی و اردو داں، پوری تخلیقی قوت کے ساتھ، اردو میں ترجمہ کرے تاکہ غالب کی عظمت کا یہ پہلو بھی سامنے آ جائے۔ مولانا حالی نے "یادگارِ غالب" کی آخری سطروں میں لکھا ہے کہ "لٹریری قابلیت کے لحاظ سے میرزا جیسا جامع حیثیات آدمی امیر خسرو اور فیضی کے بعد آج تک ہندوستان کی خاک سے نہیں اُٹھا اور چونکہ زمانے کا رُخ بدلا ہوا ہے، اس لیے آئندہ بھی یہ امید نہیں ہے کہ قدیم طرز کی شاعری و انشا پردازی میں ایسے باکمال لوگ اس سرزمین پر پیدا ہوں گے"[۱۶]۔

نامم بخن غالب و روشن حرم از روز　　بیہودہ چرا جلوہ دہم اسم و علَم را

حواشی:

[۱] ''آنچہ دریں اوراق از قطعہ و مثنوی و قصیدہ و غزل و رباعی فراہم آمدہ ہمگی دہ ہزار و چہار صد و بست و چہارم بیت است'' خاتمہ دیوان فارسی غالب مرتبہ سید وزیر الحسن عابدی، صفحہ ''ج''، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲] یادگارِ غالب، الطاف حسین حالی، نامی پریس کانپور ۱۸۹۷ء

[۳] خطوط غالب، جلد اوّل، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۲۱۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۴] تنقیدات مرتبہ پروفیسر نذیر احمد مضمون ڈاکٹر تنویر احمد علوی بہ عنوان ''غالب کے فارسی قصائد'' ص ۱۲۱، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی ۱۹۹۷ء

[۵] خطوط غالب، جلد اوّل، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۴-۵، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء

[۶] غالب کی فارسی قصیدہ گوئی، نذیر احمد، مشمولہ ''نذر منظور'' مرتبہ اسلوب احمد انصاری، علی گڑھ ۱۹۹۰ء

[۷] ایضاً، ص ۲۰

[۸] بازگشت، کبیر احمد جائسی، ص ۸۷، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۱۹۷۵ء

[۹] غالب کی فارسی شاعری، سید عبداللہ، ص ۵۲۸-۵۲۹، مشمولہ تنقیدِ غالب کے سو سال، پنجاب یونیورسٹی ۱۹۶۹ء

[۱۰] ایضاً، ص ۵۳۶

[۱۱] غالب کی مثنوی نگاری، نیاز فتح پوری، مشمولہ ''تنقیدِ غالب کے سو سال'' مرتبہ سید فیاض محمود، ص ۳۱۲، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۲] یادگارِ غالب، الطاف حسین حالی، ص ۸۵، نامی پریس کانپور، ۱۸۹۷ء

[۱۳] ایضاً، ص ۳۳۶

[۱۴] ایضاً، ص ۳۳۶-۳۳۷

[۱۵] غالب کی مثنوی نگاری، نیاز فتح پوری، ص ۳۲۵، مشمولہ ''تنقید غالب کے سو سال''، مرتبہ سید فیاض محمود، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۶] یادگارِ غالب، الطاف حسین حالی، ص ۳۳۸، نامی پریس کانپور، ۱۸۹۷ء

ساتواں باب

غالب کی اُردو نثر نگاری

مرزا غالب نے اُردو نثر میں جو کچھ لکھا اُس میں بیشتر تو اُن کے خطوط ہیں۔ ان کے علاوہ چند دیباچے اور تقریظیں، ایک خودنوشت سوانح، غدر سے متعلق ایک تحریر اور کچھ متفرق تحریریں شامل ہیں۔ ”قاطع بُرہان“ کے تنازع میں میرزا رحیم بیگ میرٹھی نے غالب کے خلاف ”ساطع بُرہان“ کے نام سے جو کتاب لکھی تھی، غالب نے ”نامۂ غالب“ میں اس کا جواب دیا ہے۔ یہ بھی خط کی صورت میں ہے۔ مولانا حالی نے ”یادگارِ غالب“ میں لکھا ہے کہ ”مرزا کی عام شہرت ہندوستان میں جس قدر اُن کی اردو نثر کی اشاعت سے ہوئی ہے ویسی نظم اردو اور نظم فارسی سے نہیں ہوئی“ [۱]۔ اردو خطوط نویسی کا یہ سلسلہ ۱۸۴۸ء سے شروع ہو گیا تھا [۲]۔ لیکن ۱۸۵۰ء سے جب وہ بہادر شاہ ظفر کی فرمائش پر ”مہر نیم روز“ لکھنے میں مصروف ہوئے تو پھر زیادہ تر خطوط اردو زبان میں ہی لکھنے لگے۔ اگر کسی نے فارسی میں خط لکھنے کی فرمائش کی بھی تو جواب دیا: ”فارسی کیا لکھوں۔ یہاں ترکی تمام ہے۔ اخوان و احباب یا مقتول یا مفقود الخبر ۔ ہزار آدمی کا ماتم دار ہوں“ [۳]۔ خاتمۂ ”پنج آہنگ“ میں غالب نے لکھا ہے کہ ”اکنوں آں روش فروگذاشتہ ام۔ پیش مافی الضمیر را کہ بر یارانِ نزدیک و دور عرضہ باید داد، در زبان اردوئی و آں ہم سرسری و از تکلف بری رقم خواہد کرد تا زندگی آسان کرود“ [۴]۔

غالب نے اردو میں خطوط اپنی آسانی کے لیے لکھنے شروع کیے تھے۔ وہ اب اتنی محنت نہیں کر سکتے تھے جتنی اُن کے اپنے رنگ کے فارسی خطوط لکھنے کے لیے درکار تھی۔ حالی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”وہ فارسی نثریں اور اکثر خطوط، جن میں قوتِ متخیلہ کا عمل اور شاعری کا عنصر نظم سے بھی کسی قدر غالب معلوم ہوتا ہے، نہایت کاوش سے لکھتے تھے . اور وہ بھی اپنی طرزِ خاص میں“ [۵]۔ لیکن جب کوئی اردو میں کچھ لکھنے کی فرمائش کرتا تو کہتے، ”میں اردو میں اپنا کمال کیا ظاہر کر سکتا ہوں۔ اُس میں گنجائش عبارت آرائی کی کہاں ہے؟ بہت ہوگا تو میرا اُردو بہ نسبت اوروں کے اُردو کے، فصیح ہوگا“ [۶]۔ ایک اور خط میں پھر لکھتے ہیں کہ ”میاں اُردو کیا لکھوں۔ میرا یہ منصب ہے کہ مجھ پر اُردو کی فرمائش ہو“ [۷]۔ غالب ہمیشہ فارسی شاعری اور فارسی نثر ہی کو وجہ افتخار جانتے رہے لیکن جب غالب نے سرسری طور پر تکلف سے بری اُردو میں خطوط لکھنے شروع کیے تو ان میں ایک رنگا رنگ، ہمہ گیر اور زندگی سے بھرپور شخصیت کا اس طرح اظہار ہوا کہ ہر طرف سے داد و تحسین کے ڈونگرے برسنے لگے اور ان خطوط سے اردو نثر نویسی میں ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔ آج جو اُردو نثر کا دریا پھیل کر سمندر بن گیا ہے، اس کا ایک بڑا مخرج و منبع یہی اُردو خطوطِ غالب ہیں۔

”خطوطِ غالب“ کی مقبولیت کے پیشِ نظر اُن کے دوستوں اور شاگردوں نے اُن کی اشاعت کے

لیے کہا تو انھوں نے لکھا: ''اردو کے خطوط جو آپ چھاپا چاہتے ہیں، یہ بھی زاید بات ہے۔ کوئی رقعہ ایسا ہوگا کہ میں نے قلم سنبھال کر دل لگا کر لکھا ہوگا ورنہ صرف تحریر سرسری ہے۔ اس کی شہرت میری سخن وری کے شکوہ کے منافی ہے۔ اس سے قطع نظر کیا ضرور ہے کہ ہمارے آپس کے معاملات اوروں پر ظاہر ہوں۔ خلاصہ یہ کہ ان رقعات کا چھاپا میرے خلافِ طبع ہے''[۸]۔ جب یہی بات ہرگوپال تفتہ نے اپنے خط میں لکھی تو غالب نے جواب دیا: ''رقعات کے چھاپے جانے میں ہماری خوشی نہیں ہے۔ لڑکوں کی سی ضد نہ کرو اور اگر تم تمہاری خوشی اسی میں ہے تو صاحب مجھ سے نہ پوچھو، تم کو اختیار ہے۔ یہ امر میرے خلافِ رائے ہے''[۹]۔ لیکن جب فرمائشیں بڑھیں اور چاروں طرف سے تقاضے آنے لگے تو انھوں نے ان خطوط کی اشاعت کی اجازت دے دی۔ علائی کے نام ۱۸۶۳ء کے ایک خط میں لکھا: ''میرے چند احباب میرے مسودات اُردو کے جمع کرنے پر اور اس کے چھپوانے پر آمادہ ہوئے ہیں۔ مجھ سے مسودات مانگے ہیں اور اطراف و جوانب سے فراہم کیے ہیں۔ میں مسودنہیں رکھتا۔ جو لکھا وہ جہاں بھیجنا ہوا وہاں بھیج دیا۔ یقین ہے کہ خط میرے تمہارے پاس بہت ہوں گے۔ اگر ان کا ایک پارسل بنا کر بسبیلِ ڈاک بھیج دو گے تو موجب میری خوشی کا ہوگا اور میں ایسا جانتا ہوں کہ اس کے چھاپے جانے سے تم بھی خوش ہوگے''[۱۰]۔ خواجہ غلام غوث خاں بے خبر کے نام ایک خط میں اشاعت کے واسطے اپنے خطوط فراہم کرنے کے لیے لکھا: ''جتنے میرے خطوط آپ کو پہنچے ہیں وہ سب یا اُن سب کی نقل بطریق پارسل آپ مجھ کو بھیج دیں۔ جی یوں چاہتا ہے کہ اس خط کا جواب وہی پارسل ہو''[۱۱]۔ جب علائی نے اپنے نام خطوط بھجوانے میں تامل کیا تو مرزا نے جواب میں لکھا ہے ''میرے خطوط اردو کے ارسال کے باب میں جو کچھ تم نے لکھا، تمہارے حسنِ طبع پر تم سے بعید تھا۔ میں سخت بے مزہ ہوا. سنو بھائی! ان خطوط کا تم کو اخفا منظور ہے اور شہرت تمہارے منافی طبع ہے تو ہرگز نہ بھیجو۔ قصہ تمام ہوا اور اگر ان کے تلف ہونے کا اندیشہ ہے تو میرے دستخطی خط اپنے پاس رہنے دو اور کسی متصدی سے نقل اتروا کر... بسبیل پارسل ارسال کردو''[۱۲]۔ غالب نے ۳۰ رمئی ۱۸۶۳ء کے خط میں ان خطوط ملنے کی رسید دی ہے[۱۳]۔

غالب کا ایک خط پہلی بار ۱۸۶۵ء میں شائع ہوا جو مرزا رحیم بیگ رحیم میرٹھی کے نام تھا۔ رحیم میرٹھی نے غالب کے رسالے ''قاطع بُرہان'' کے جواب میں ایک رسالہ ''ساطع بُرہان'' کے نام سے لکھا تھا۔ یہ خط ''ساطع بُرہان'' کے جواب میں غالب نے لکھ کر خود شائع کیا۔ یہ خط ''نامۂ غالب'' کے نام سے معروف ہے۔ دوسرا مجموعہ ''مہرِ غالب'' (۱۲۷۸ھ) کے تاریخی نام سے مرتب ہوا۔ اس میں وہ خطوط شامل تھے جو غالب نے چودھری عبدالغفور سرور کے نام لکھے تھے۔ سرؔور نے یہ مجموعہ مرتب کر کے خواجہ غلام غوث خاں بے خبر کو دے دیا اور کچھ عرصے بعد یہ مجموعۂ خطوط اور دوسرے خطوط کے ساتھ بےؔخبر نے منشی ممتاز علی خاں رئیس و مالک مطبع مجتبائی میرٹھ کو، غالب سے اجازت لے کر اشاعت کے لیے بھیج دیا جہاں سے غالب کی وفات سے چار مہینے پہلے یہ مجموعہ اور دوسرے خطوط کے ساتھ، جو ممتاز علی خاں نے جمع کیے تھے، ''عودِ ہندی'' کے نام سے اکتوبر ۱۸۶۸ء میں شائع ہوا۔ ناشر ممتاز علی خاں نے اپنے دیباچہ میں لکھا کہ ''پہلی فصل میں چودھری صاحب کے

مرتب کیے ہوئے خطوط اور ان کا لکھا ہوا دیباچہ، دوسری فصل میں میرے جمع کیے ہوئے رُقعات اور خاتمہ میں چند نثریں ہیں جو جناب غالب نے اوروں کی کتابوں میں تحریر فرمائی ہیں۔ ''عود ہندی'' اس کتاب کا نام ہے''[۱۴]۔ ''عود ہندی'' میں خطوط کی تعداد ۱۶۲ ہے۔ خطوط کا دوسرا مجموعہ، جو ۲۷۴ خطوط پر مشتمل ہے، ''اردوئے معلّیٰ'' کے نام سے اکمل المطابع دہلی سے ۶؍مارچ ۱۸۶۹ء مطابق ۲۱؍ذیقعد ۱۲۸۵ھ میں غالب کی وفات کے اُنیس دن بعد شائع ہو کر سامنے آیا۔ اس کے بعد مولانا الطاف حسین حالؔی نے غالب کے کچھ اور خطوط، اُن کے دیباچے، تقریظیں وغیرہ اُردوئے معلّیٰ حصہ دوم کے نام سے مرتب کیے اور اپریل ۱۸۹۹ء میں جلد اوّل و دوم ایک ساتھ ''اردوئے معلّیٰ'' ہی کے نام سے شائع ہوئی۔ ۱۹۲۲ء میں شیخ مبارک علی نے ۲۷ نئے خطوط پر مشتمل ایک ضمیمہ ''اردوئے معلّیٰ'' کے اپنے ایڈیشن میں شامل کر کے شائع کیا۔ یہ وہی خطوطِ غالب تھے جو اس سے پہلے مولانا حسرت موہانی کے رسالے ''اردوئے معلّیٰ'' ۱۹۰۷ء میں شائع ہو چکے تھے۔ ۱۹۳۷ء میں امتیاز علی خاں عرشی نے پہلی بار والیانِ رامپور اور چند دوسرے لوگوں کے نام غالب کے ۱۱۵ خطوط کا مجموعہ، جس میں چار فارسی خطوط بھی شامل ہیں، اپنے فاضلانہ مقدمہ کے ساتھ ''مکاتیبِ غالب'' کے نام سے شائع کیا [۱۵]۔ ۱۹۴۹ء میں میرن صاحب کے نواسے آفاق حسین نے ''نادرات غالب'' کے نام سے منشی نبی بخش حقیر کے نام غالب کے ۷۴ خطوط مرتب کر کے اپنے مقدمہ کے ساتھ کراچی سے شائع کیے۔ ان میں وہ خط وہ بھی شامل ہیں جو ''اردوئے معلّیٰ'' میں پہلے شائع ہو چکے ہیں۔ اس کے بعد رسائل و جرائد میں وقتاً فوقتاً غالب کے خطوط اور دوسری تحریریں دریافت و شائع ہوتی رہیں جنھیں خلیق انجم نے یکجا و مرتب کر کے ''غالب کی نادر تحریریں'' کے نام سے مکتبہ شاہراہ دہلی سے ۱۹۶۱ء میں شائع کیا۔ اس مجموعے کے کئی خط اور ان کے متن وغیرہ مزید تحقیق کے طالب ہیں۔ منشی مہیش پرشاد نے غالب کے تمام خطوط کو صحتِ متن کے ساتھ مرتب کرنے کا منصوبہ بنایا تھا اور اس کی ایک جلد ۱۹۴۱ء میں ''خطوط غالب'' کے نام سے ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد سے ۱۹۴۱ء میں شائع ہوئی لیکن ان کی وفات ۱۹۵۱ء کے باعث یہ کام پورا نہ ہو سکا۔ ''خطوط غالب'' کی اسی پہلی جلد کو تصحیح و اضافے کے بعد مالک رام نے دوبارہ مرتب کر کے انجمن ترقی اردو (ہند) سے ۱۹۶۲ء میں شائع کیا۔ غالب کی صد سالہ برسی کے موقع پر ۱۹۶۹ء میں پنجاب یونیورسٹی لاہور نے ساری تصانیف و تالیفات، صحت متن کے ساتھ، دوبارہ شائع کیں۔ غلام رسول مہر نے ''خطوط غالب''، متن کی تصحیح اور مکاتیب کی تاریخ وار ترتیب کے اہتمام کے ساتھ، دو جلدوں میں مرتب کیے۔ اس میں ''مکاتیب غالب'' مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی اور ''نادراتِ غالب'' مرتبہ سید آفاق حسین کے مجموعوں میں شامل خطوط کے علاوہ کم و بیش دوسرے سب خطوط شامل ہیں[۱۶]۔ اس مجموعے میں خطوط کی تعداد ۶۷۵ سے زیادہ ہے۔ ''ادبی خطوط غالب'' [۱۷]، مرتبہ مرزا محمد عسکری کوئی نیا مجموعہ خطوط نہیں ہے بلکہ انھوں نے وہ خطوط شامل و یکجا کر دیے ہیں جن میں علمی مباحث، ادبی اور زبان و بیان کے نکات یا اشعار کے معنی و تشریح غالب نے بیان کیے ہیں۔ اسی طرح انھیں خطوط کے الٹ پھیر کے ساتھ، چند اور دوسرے مجموعے وقتاً فوقتاً شائع ہوتے رہے جن میں احسن مارہروی کا ''مکاتیب

الغالب''، جو نصابی ضرورت کے لحاظ سے غالب کے خطوط کا مختصر سا انتخاب ہے اور نظامی بدایونی کا ''نکاتِ غالب''، جس میں عنوانات کے تحت خطوطِ غالب کے اقتباسات دیے گئے ہیں، قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے علاوہ اس عرصے میں ''اردوئے معلی'' کے مختلف و متعدد ایڈیشن مختلف ناشروں نے بھی شائع کیے جیسے مطبع مفید عام آگرہ کا ایڈیشن ۱۹۱۴ء اور محمد سعید تاجر کتب کلکتہ کا ایڈیشن ۱۹۲۲ء وغیرہ۔ ۱۹۶۷ء میں خلیل الرحمٰن داؤدی نے ''مجموعۂ نثر غالب اُردو'' [۱۸] کے نام سے ایک کتاب مرتب کی جس میں غالب کے اردو رسائل: نکات غالب و رقعات غالب، لطائفِ غیبی، سوالاتِ عبدالکریم، نامۂ غالب اور تیغِ تیز کے ساتھ متفرق نثر پارے بھی شامل ہیں۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے غالب کے خطوط کا تنقیدی ایڈیشن پانچ جلدوں میں (جلد اوّل ۱۹۸۴ء میں، جلد دوم ۱۹۸۵ء میں، جلد سوم ۱۹۸۷ء میں اور جلد چہارم ۱۹۹۳ء میں) انجمن ترقی اردو (ہند) سے شائع کیا۔ پانچویں جلد میں غالب کے اُردو خطوط کی تاریخ وار فہرست مرتب کی گئی ہے۔ اس فہرست میں غالب کے اُردو خطوط کی تعداد ۸۹۴ بتائی گئی ہے جب کہ جلد چہارم میں خطوط کی تعداد ۸۸۶ بتائی ہے۔ اس مجموعے میں ''نادرات غالب'' مرتبہ سید آفاق حسین اور ''مکاتیبِ غالب'' مرتبہ عرشی رامپوری (جو غلام رسول مہر کے مرتبہ ''خطوطِ غالب'' میں اخلاقی و قانونی وجوہ کی بنا پر شامل نہیں کیے گئے تھے) کے سب خطوط بھی شامل ہیں۔

۲

غالب کے خطوط سے ایک زندہ، جیتی جاگتی، بلا کی ذہین اور طباع شخصیت نظروں کے سامنے اُبھرتی ہے۔ یہاں پورا غالب اپنی ہستی کے اچھے برے، قوی اور کمزور پہلوؤں کے ساتھ چلتا پھرتا نظر آتا ہے۔ وہ ہر چھوٹے بڑے موضوع پر بات کرتا ہے۔ کُھل کر اپنی ذہنی الجھنوں اور مسائل کا ذکر کرتا ہے۔ مالی پریشانیوں اور قرض کی شراب پینے کا اظہار کرتا ہے۔ دوسروں پر بھی ہنستا ہے اور خود پر بھی۔ ادبی، تخلیقی، علمی اور زبان و بیان کے نکات پر اپنے خیالات کا کُھل کر اظہار کرتا ہے۔ چوٹیں بھی کرتا ہے اور اپنی بات منوانے کے لیے اپنی پوری شخصیت کو میدان میں لے آتا ہے۔ غصے اور ناراضی کا سخت الفاظ میں اظہار بھی کرتا ہے۔ برسات میں گھر کی چھتیں ٹپکنے کی داستان بھی مزے لے لے کر سناتا ہے۔ ہیضہ پھیلنے کی روئیداد بھی ہنستے بولتے، خوش طبعی کے ساتھ، سناتا ہے۔ حالاتِ غدر کو دردمندی کے ساتھ بیان کرتا ہے اور دلّی کی تباہی و بربادی کا نوحہ سناتا ہے۔ ساتھ ہی اُس کرب کا اظہار بھی کرتا ہے جس میں مسلمان اور اُن کی تہذیب اس دور میں مبتلا تھی اور ہر سطح پر خط لکھنے والے کی شخصیت موجود رہتی ہے۔ غالب کے یہ خطوط اپنی رنگارنگی، خوش طبعی، دلچسپ لہجے اور بات چیت کی زبان کی وجہ سے اپنے زمانے میں بھی مقبول تھے، آج بھی مقبول ہیں اور کل بھی مقبول رہیں گے۔

خطوط غالب سے زبان و بیان کا وہ ابدی راز سامنے آتا ہے جس سے ہمارے اہلِ قلم آج بھی

اپنے اسلوب کو نکھار سنوار کر پُر اثر بنا سکتے ہیں۔ ادبی اظہار کی زبان کا تعلق معاشرے کی اُس زندہ زبان سے ہوتا ہے جو بازار ہاٹ، گلی کوچوں اور ساتھ ہی ساتھ تعلیم یافتہ طبقے میں بولی جاتی ہے۔ کوئی ادبی زبان، عام بول چال کی زبان سے اپنا رشتہ ناتا توڑ کر تخلیقی سطح پر زندہ نہیں رہ سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ جب اور جہاں تحریری زبان عام زبان سے قریب تر ہوئی اس کے رنگ روپ اور قوتِ بیان میں نکھار اور تازگی پیدا ہوگئی۔ غالب کے خطوط میں یہ عام زبان، اُن کی شخصیت سے گھل مل کر، ایک نئے اسلوب بیان کو جنم دیتی ہے اور اس تخلیقی عمل سے فارسی طرزِ تحریر، جس میں عام بول چال کی زبان سے زیادہ استعاراتی زبان پر اور “بات” سے زیادہ “بیان” پر زور دیا جاتا تھا، ٹکسال باہر ہو جاتا ہے اور اردو نثر میں ایک ایسے باب کا اضافہ ہوتا ہے جس سے آنے والی نسلیں اپنا نیا راستہ دریافت کرتی ہیں۔ فارسی و اردو خطوط میں غالب کی شخصیت مشترک ہے لیکن زبان کے استعمال اور پیانے نے اُردو خطوط کی نثر کو مستقبل سے ملا دیا اور اسی کے ساتھ فارسی نثر کا اندازِ بیان ماضی کی جھولی میں جا گرا۔ اردو خطوط میں غالب کا معیار یہ تھا کہ بات اور مقصد کو اہمیت دی جائے اور اسے انشا پردازی سے دور رکھا جائے۔ عبدالجمیل جنون کے نام اپنے خط میں غالب نے لکھا ہے کہ “میں نے آئین نامہ نگاری چھوڑ کر مطلب نویسی پر مدار رکھا ہے۔ جب مطلب ضروری التحریر نہ ہو تو کیا لکھوں” [۱۹]۔ روزمرہ کی گفتگو کے اس بے تکلف انداز نے غالب کے قلم میں ایسی شوخی و شگفتگی اور ایسی ظرافت بھر دی کہ نہ صرف ان کا اظہار بیان مؤثر ہو گیا بلکہ ان کی شخصیت بھی اظہار کے اس فطری ماحول میں زیادہ قوت و جماؤ کے ساتھ لفظوں کے اندر سما گئی۔ خط سے زیادہ ذاتی کوئی اور تحریر نہیں ہوتی۔ یہ صرف دو آدمیوں کے درمیان مکالمہ ہوتا ہے جسے کوئی تیسرا نہیں سنتا۔ غالب کے خطوط کا بھی یہی دائرہ ہے لیکن انھوں نے اس دائرے کو آفاقی دائرے سے ملا دیا ہے۔

غالب کی شاعری پرانی و مروجہ روایتِ شعر کے خاتمے کا اعلان ہے اور ان کی اُردو نثر ایک نئے دور کا آغاز ہے۔ غالب کی یہ نثر نئی قومی ترقی اور نئی تہذیب کی علم بردار ہے اور بنیاد ہے۔ غالب کے خطوط وہ پہلے ادبی خط ہیں جو ایک ہمیشہ زندہ رہنے والے ناول کی طرح دلچسپ ہیں۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے تک سارا معاشرہ اس غلط فہمی میں مبتلا تھا کہ یہ تہذیب ابھی زندہ ہے لیکن غدر کے بعد یہ طرزِ فکر ایک دم بدل گیا اور ہر چیز کا دستور تیزی سے بدلنے لگا۔ رسل و رسائل کی آسانیاں بڑھ گئیں، تجارت کے راستے کھل گئے۔ ریل گاڑی کا جال سارے ہندوستان میں بچھنے لگا۔ ڈاک کا نظام جدید خطوط پر استوار ہوا۔ اب لوگ ملازمتوں کے لیے ایک جگہ سے دوسری جگہ بلا پس و پیش آنے جانے لگے۔ نئی ملازمتوں کا یہی دستور العمل تھا کہ ایک جگہ پر ایک ملازم مقررہ مدت کے لیے رہے۔ اس طرح غالب کے بہت سے دوست و احباب اُن سے دور چلے گئے اور کچھ غدر کے بعد کی سنگین صورتِ حال کی وجہ سے دور دراز گوشوں میں جا چھپے اور کچھ پھانسی کے پھندے کی بھینٹ چڑھ گئے اور غالب دلّی میں تنہا رہ گئے۔ اب اپنی تنہائی کو دور کرنے اور دوستوں سے بات چیت کرنے کا واحد ذریعہ خط تھا جسے غالب نے پوری طرح استعمال کیا۔ خود ایک خط میں ہرگوپال تفتہ کو لکھتے ہیں کہ “میں اس تنہائی میں

صرف خطوں کے بھروسے جیتا ہوں یعنی جس کا خط آیا، میں نے جانا وہ شخص تشریف لایا۔ خدا کا احسان ہے کہ کوئی دن ایسا نہیں ہوتا جو اطراف جوانب سے دو چار خط نہیں آ رہتے ہوں۔ بلکہ ایسا بھی دن ہوتا ہے کہ دو دو بار ڈاک کا ہرکارہ خط لاتا ہے۔ ایک دو صبح کو، ایک دو شام کو، میری دل لگی ہو جاتی ہے۔ دن ان کے پڑھنے اور جواب لکھنے میں گزر جاتا ہے" [۲۰]۔ اس طرح خط نویسی غالب کی اپنی زندگی کے لیے ایک اہم ضرورت بن گئی تھی۔

غالب نے تنہائی کو دور کرنے کے لیے ایک تخیلی دنیا آباد کی جس میں ان کے دوست احباب، عزیز رشتہ دار، اپنے پرائے ان سے قریب نظر آنے لگے۔ اس دنیا کو واقعیاتی وائرے میں قائم رکھنے کے لیے اُنھوں نے اس زبان میں خط لکھے جس میں وہ اُن سے بولتے چالتے تھے۔ اس عمل سے ان کی تنہائی و دوری کا احساس کم ہو گیا۔ انھوں نے "مراسلہ" کو اسی لیے "مکالمہ" بنایا تاکہ دوستوں کے وجود کا احساس بڑھے اور اُن کے چھٹنے کا غم غلط ہو جائے۔ غالبؔ اپنے پورے وجود کے ساتھ اپنے ہر خط میں شامل رہتے ہیں۔ وہ اپنی زندگی کے ہر پہلو کو خط میں لکھ کر مکتوب الیہ کو اپنے ساتھ لا بٹھاتے ہیں۔ میر مہدی مجروح کو لکھتے ہیں:

> "کوٹھری میں بیٹھا ہوں۔ ٹٹی لگی ہوئی ہے۔ ہوا آ رہی ہے۔ پانی کا جھجر دھرا ہوا ہے۔
> حقہ پی رہا ہوں۔ یہ خط لکھ رہا ہوں۔ تم سے باتیں کرنے کو جی چاہا، یہ باتیں کر لیں"۔

باتیں کرنا اور دل کی بات دوستوں سے کہنا، اُن پر ہنسنا یا آزردہ ہونا اور زندگی کے ہر معاملے میں احباب کو شریک کرنے کے عمل نے ان خطوط میں ایک زندہ انسان کو ہمیشہ کے لیے زندہ کر دیا ہے۔ اس سوچ نے خط نویسی کو ان کی زندگی کے لیے جنون کی حد تک اہم بنا دیا اور وہ دن رات اسی مشغلے میں مصروف رہنے لگے۔ مجروح کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں "اللہ اللہ یہ دن بھی یاد رہیں گے۔ خط سے خط لکھے گئے ہیں۔ مجھ کو اکثر اوقات لفافے بنانے میں گزرتے ہیں۔ اگر خط نہ لکھوں گا تو لفافے بناؤں گا"۔

جنون کے ساتھ اس مشغلے میں لگ کر غالب نے مکالموں سے اپنے خطوں میں ایک ڈرامائی کیفیت پیدا کر دی ہے اور یہ خصوصیت ان کے خطوط کی انفرادیت اور اُن کی خواہشِ ملاقات کا بھرپور اظہار ہے۔ مراسلے کو مکالمہ بنانے کا یہ کام وہ پورے شعور کے ساتھ کرتے ہیں تفتہؔ کو لکھتے ہیں:

(۱) "مجھ میں تم میں نامہ نگاری کا ہے کو ہے، مکالمہ ہے"۔

(۲) "تحریر گویا وہ مکالمہ ہے جو باہم ہوا کرتا ہے۔ پھر تم کہو مکالمہ کیوں موقوف ہے"۔

حاتم علی مہر کے نام خط میں لکھتے ہیں:

(۳) میں نے وہ اندازِ تحریر ایجاد کیا ہے کہ مراسلہ کو مکالمہ بنا دیا ہے۔ ہزار کوس سے بزبانِ قلم باتیں کیا کرو، ہجر و وصال کے مزے لیا کرو۔ کیا تم نے مجھ سے بات کرنے کی قسم کھائی ہے"۔

مراسلے کو مکالمہ بنانے کے عمل نے ان کے ہاں پورے پورے منظر آنکھوں کے سامنے لا کھڑے کیے ہیں۔ علائیؔ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''میرا منظر سرِ راہ ہے وہاں بیٹھا ہوا یہ خط لکھ رہا ہوں۔ محمد علی بیگ ادھر سے نکلا''۔

''بھئی محمد علی بیگ لوہارو کی سواریاں روانہ ہو گئیں؟''

''حضرت ابھی نہیں''۔

''کیا آج نہ جائیں گی؟''

''آج ضرور جائیں گی، تیاری ہو رہی ہے''۔

میرن کے نام ایک خط میں مکالموں سے پورا نقشہ کھینچ دیتے ہیں:

''اے جناب میرن صاحب۔ السلام علیکم

''حضرت آداب''

''کہو صاحب! آج اجازت ہے میر مہدی کے خط کا جواب لکھنے کی''۔

''حضرت! میں کیا منع کرتا ہوں۔ میں نے عرض کیا تھا کہ اب وہ تندرست ہو گئے ہیں۔ بخار جاتا رہا ہے۔ صرف پیچش باقی ہے۔ وہ بھی رفع ہو جائے گی۔ میں اپنے ہر خط میں آپ کی طرف سے دعا لکھ دیتا ہوں۔ آپ پھر کیوں تکلیف کریں''۔

''نہیں میرن صاحب! اُس کے خط کو آئے ہوئے بہت دن ہوئے ہیں۔ وہ خفا ہوا ہوگا۔ جواب لکھنا ضرور ہے''۔

''حضرت! وہ آپ کے فرزند ہیں۔ آپ سے خفا کیوں ہوں گے''۔

''بھائی آخر کوئی وجہ تو بتاؤ کہ تم مجھے خط لکھنے سے کیوں باز رکھتے ہو''۔

''سبحان اللہ اے لو حضرت، آپ تو خط نہیں لکھتے اور مجھے فرماتے ہیں کہ تو باز رکھتا ہے''۔

''اچھا تم باز نہیں رکھتے مگر یہ تو کہو کہ تم کیوں نہیں چاہتے کہ میں میر مہدی کو خط لکھوں''۔

''کیا عرض کروں سچ تو یہ ہے کہ جب آپ کا خط جاتا اور وہ پڑھا جاتا تو میں سنتا اور حظ اُٹھاتا۔ اب جو میں وہاں نہیں ہوں تو نہیں چاہتا کہ تمہارا خط جاوے۔ میں اب پنج شنبہ کو روانہ ہوتا ہوں۔ میری روانگی کے تین دن بعد آپ خط شوق سے لکھیے گا''۔

''میاں بیٹھو، ہوش کی خبر لو۔ تمہارے جانے نہ جانے سے مجھے کیا علاقہ۔ میں بوڑھا آدمی، بھولا آدمی، تمہاری باتوں میں آ گیا اور آج تک اُسے خط نہیں لکھا۔ لاحول ولاقوۃ''۔

اس مکالے میں خط نہ لکھنے کی بات کو اس سلیقے اور شگفتگی سے مکالمہ میں بیان کیا ہے کہ اس سے نہ صرف ڈرامائی کیفیت پیدا ہوتی ہے بلکہ شگفتگی و شوخی کے ساتھ ساری بات بھی ان خیالی مکالموں میں سامنے آ جاتی ہے۔

القاب نہ لکھنے کی وجہ بھی یہی مکالمے ہیں۔ القاب سے خط رسمی ہو جاتا ہے۔ دوستوں کی آپس کی بات چیت میں القاب بے تکلفی کے راستے میں رکاوٹ ڈالتے ہیں، اس لیے غالب رسمی القاب و آداب کو خط کا

زائد حصہ شمار کرتے ہیں ایک خط میں خود لکھا ہے کہ ”القاب و آداب و خیریت گوئی و عافیت جوئی حشو و زوائد است و سخنگان حشو را دفع نہند“۔ انوار الدولہ شفق کو ایک خط میں لکھتے ہیں۔ ”یہ خط لکھنا نہیں ہے۔ باتیں کرنی ہیں اور یہی سبب ہے کہ میں القاب آداب نہیں لکھتا“۔ یہ بالکل نیا طریقہ تھا جس سے خط لکھنے کا قدیم آئین ٹوٹ گیا۔ غالب کے خطوط کو کھنگالیے تو وہ عام طور پر: ”بندہ پرور، صاحب میرے، بھائی صاحب، مرزا صاحب، بھائی، برخوردار کامگار، میاں، لو صاحب، میاں لڑکے، اہاہا، میری جان، مار ڈالا یار تیری جواب طلبی نے، جانِ من و جانانِ من، صاحب، برخوردار، میرزا تفتہ، صاحب بندہ، آؤ میرزا تفتہ، میرے گلے لگ جاؤ، میری جان علائی ہمہ دان، جانِ غالب، علائی مولائی، جانا جانا، سید، اے جناب میرن صاحب، پیرو مرشد، قبلہ حاجات، مولانا بندگی، قبلہ، جناب عالی“ جیسے القاب ملیں گے۔ ان خطوط کی جان بے تکلفی ہے اور یہ القاب اس بے تکلفی میں نئی جان ڈالتے ہیں۔

غالب اپنے خطوں میں جو باتیں کرتے ہیں ان کے عام طور پر تین خاص موضوع ہوتے ہیں:

(۱) ذاتی معاملات: ان خطوط سے غالب کی زندگی اور ان کے ذاتی و نجی حالات سامنے آجاتے ہیں اور یہ خطوط غالب کی خود نوشت سوانح بن جاتے ہیں۔ ان میں ان کے خاندانی حالات بھی آجاتے ہیں، گھریلو زندگی کی جھلکیاں بھی آجاتی ہیں۔ ان کے رہن سہن، طور طریقے، غذا خوراک، ان کی نجی دلچسپیاں، لباس اور رکھ رکھاؤ، موسم کا حال، گرانی کی صورت، بیماری، علالت، مرنے کی پیشن گوئی، اپنا قطعہ تاریخِ وفات، زندگی سے ان کا گہرا پیار، لوگوں سے پر خلوص تعلقات، تنازعات و اختلافات، ان کی آرزوئیں اور تمنائیں وغیرہ کی واضح تصویریں سامنے آجاتی ہیں۔

(۲) عام حالات: ان خطوط سے اس دور کی تہذیب، غدر سے پیدا ہونے والی تباہی و بربادی، دورِ زوال کا انجام یہ سب کچھ سامنے آجاتا ہے۔ ان خطوط میں غدر کا حال اس لیے اور اہم ہو جاتا ہے کہ یہاں غدر کی تاریخ نہیں لکھی گئی ہے بلکہ اس سانحۂ عظیم کا جو عام سماجی، معاشی اور تہذیبی زندگی پر اثر پڑا اس کی زندہ تاریخ سے ہم آشنا ہو جاتے ہیں۔ غالب سیاست داں نہیں تھے لیکن وہ سماجی ابتری جو اس سانحۂ عظیم سے پہلی اور نتیجے میں دہلی شہر اور اس کی مرکزی اہمیت جس طرح برباد ہوئی، اس کا اہم ماخذ غالب کے یہ خطوط ہیں۔

(۳) ادبی و علمی امور: غالب نے ان خطوط میں جس طرح ادبی و علمی نکات، لفظ و بیان کی باریکیاں اور ذوقِ شعری کو جس سادہ و عام زبان میں بیان کیا ہے، ان سے اس دور کے مذاقِ سلیم اور تنقیدی نظر کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ کہیں غالب عرفی کے اشعار کے معنی سمجھاتے ہیں اور کہیں اپنے اشعار کے۔ شاگردوں کے کلام کی اصلاح کرتے ہیں جن سے علم قواعد، علم بیان و عروض سے ان کی گہری واقفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ کبھی وہ اپنی شاعری کے بارے میں اپنا نقطۂ نظر بیان کرتے ہیں۔ ان خطوط سے نہ صرف ان کا نظریہ شاعری اخذ کیا جا سکتا ہے بلکہ ان کے تخلیقی عمل کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ غالب کے خطوط میں ایک رنگا رنگ دنیا آباد ہے۔

ان سب موضوعات کو ملا کر غالب کی ہستی، ان کی شخصیت، ان کے افکار و کردار، ان کی سماجی حیثیت اور ان کی ادبی سرگرمیوں کا بالکل اس طرح پتا چل جاتا ہے جیسے ہم خود برسوں سے اُن کے گھر پر اُن کے ساتھ رہ رہے ہوں۔ یوں تو ان کی شاعری بھی ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہے مگر شاعری پر روایت اور اشاریت کی اتنی تہیں چڑھی ہوتی ہیں کہ ہم اس کے مطالعے سے ان کو براہ راست ایک ''کردار'' کی طرح نہیں جان پاتے۔ خطوط سے ہمیں وہ ذاتی انکشافات ملتے ہیں جو داخلی ادب کی جان ہیں۔ غالب اپنی ہر خوبی اور خامی پر بات کرتے ہیں اور ان کے لیے دلی ہمدردی ہمارے اندر پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ ہمدردِ انسانیت بھی ہیں۔ مرنجان مرنج انسان ہیں۔ کسی سے کوئی کد نہیں رکھتے۔ رکھتے ہیں تو اس بات پر کہ وہ خود کو صحیح سمجھتے ہیں۔ ان کے دل میں ہر ایک کے لیے جگہ ہے۔ وہ شراب پیتے ہیں مگر وہ بھی چھپ کر نہیں پیتے۔ بیوی سے بیزار بھی ہو جاتے ہیں لیکن اُس کا ہر طرح سے خیال رکھتے ہیں۔ جوانی میں انھوں نے عیاشی کی مگر اب اس عیش کی یادوں سے دل بہلاتے ہیں۔ بڈھے ہیں، بیمار ہیں، موت کا انتظار کر رہے ہیں اور مرنے کو بھی ایک فطری عمل جان کر اسے بھی خوش دلی سے قبول کرتے ہیں۔ حالتِ بیماری میں بھی شوخی سے باز نہیں آتے۔ جو بھی ان کے پاس بیٹھتا ہے خوش رہتا ہے۔ فقرہ بازی بھی کرتے ہیں اور لطیفوں سے بھی دل بہلاتے ہیں۔ ان خطوط کے ذریعے سے وہ ہم سے اتنے قریب آ جاتے ہیں جتنا اب تک کوئی اور شاعر نہیں آیا تھا۔ ان خطوط سے غالب کا ''کردار'' واضح کیا جا سکتا ہے۔ غالب کے بارے میں کم و بیش ہر بات کی سند یہ خطوط ہیں۔

ان خطوط کی تاریخی حیثیت بھی ہے اور سوانحی حیثیت بھی۔ تہذیبی و واقعیاتی حیثیت بھی ہے اور علمی و ادبی بھی لیکن ان سب کے ساتھ ان کی اصل حیثیت اس ''نثر'' کی ہے جو ان خطوط سے اُبھر کر سامنے آئی ہے اور جس نے امکانات کے نئے نئے راستے کھول دیے ہیں۔ اس نثر کا مطالعہ کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ اس میں ڈراما، فکشن، علمی و ادبی زبان، اور جدید دور میں اردو نثر کی ضرورتوں کے ایسے نمونے ملتے ہیں جن پر اردو نثر آج چل رہی ہے۔ خطوط غالب اردو نثر کا بیش بہا خزینہ ہیں۔ سرسید نے اپنی نثر سے اردو کو بہت ترقی دی لیکن غالب نے یہ نثر اس وقت لکھنی شروع کی جب سرسید ''آثار الصنادید'' کے پہلے ایڈیشن میں فارسیت لیے ہوئے فارسی ترکیب نحوی والی نثر استعمال کر رہے تھے۔ غالب وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے صحیح معنی میں جدید اردو نثر ''ایجاد'' کی اور اس میں ایسا حُسن بھر دیا کہ اُن کے یہ خط آج بھی لطف دیتے ہیں۔ نظم چاہے کتنی ہی سادہ کیوں نہ ہو عام تجربے اور عام بول چال کی زبان سے الگ ہو جاتی ہے۔ اس میں عروض و بحر کی پابندیاں شاعر کو سیدھی زبان کو بدلنے پر مجبور کرتی ہے اسی لیے اردو نثر عام طور پر شاعرانہ نثر ہے۔ اصل نثر جو ''نثریت'' سے معمور ہو، وہ ہے جس میں ''عقل'' کا زور ''تخیل'' کے زور پر غالب ہو۔ غالب کا نثر اسی تخلیقی عمل سے گزرتی ہے اور اسی لیے اس میں ہر قسم کا حُسن موجود ہے مگر وہیں تک جہاں تک اس کی ضرورت ہے۔ قدرتی رنگ بنیادی طور پر سادہ ہوتا ہے مگر جہاں مطلب سادگی سے ادا نہیں ہوتا وہاں غالب کے ہاں حسب ضرورت گل کاری آ جاتی ہے۔ یہی توازن اس نثر کا کمال ہے۔

سادہ نویسی کی تحریک غالب سے پہلے چل چکی تھی۔ میر امن اور اُن سے پہلے شاہ عالم کی ''عجائب القصص'' کی نثر کے بعض حصوں میں ہمیں سادگی کی روایت نظر آتی ہے لیکن یہ سادگی عبارت کی رنگینی میں اس طرح دبی اور چھپی ہوئی ہے کہ اسے تلاش کرنا پڑتا ہے۔ فورٹ ولیم کالج کے منشی و مصنفین نثر میں سادہ نویسی اس لیے کر رہے ہیں کہ اُن سے ایسا کرنے کے لیے کہا گیا ہے لیکن غالب اپنے انداز کی نثر لکھنے کا کام، خود اپنی فطرت سے مجبور ہو کر فطری انداز میں کر رہے ہیں۔ انھوں نے نثر کی بنیادی خصوصیات کو قائم رکھتے ہوئے اس میں نہایت بے ساختگی کے ساتھ بہت سی خوبیاں اور لطافتیں پیدا کی ہیں۔ غالب الہامی فن کار تھے۔ شاعری میں بھی اور نثر میں بھی ان کی صریر خامہ نوائے سروش کا جادو جگاتی ہے اور ان کی شخصیت کا جادو، نظم اور نثر دونوں میں، سر چڑھ کر بولتا ہے۔ ان کی نثر بھی ان کی زندگی کی ترجمان ہے اور اس میں وہ سب اثرات و لطائف شامل ہیں جو غالب کی فطرت میں قدرتی طور پر شامل ہو گئے تھے۔

مرزا غالب وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے اسلوب کو شخصیت کا آئینہ دار بنایا۔ یہ کلیہ ان کی شاعری پر بھی پورا اترتا ہے مگر شاعری کے فنی اصول، جیسا کہ ہم نے ابھی لکھا ہے، اسے ہم سے دور رکھتے ہیں اور غالب کی شاعری ہمارے دلوں میں عظمت کا احساس پیدا کرتی ہے۔ ان کے خطوط پڑھیے تو وہ ہمارے اندر محبت اور ہمدردی کا جذبہ جگاتے ہیں۔ شاعری اور نثر دونوں کے غالب وہی ایک ہیں لیکن شاعر والے غالب کے سامنے ہم سر جھکاتے ہیں، انھیں حیرت سے دیکھتے ہیں لیکن نثر والے غالب سے ہم اتنے قریب آجاتے ہیں کہ ہم ان کی باتوں میں ہمہ تن محو ہو جاتے ہیں۔ وہ ہمیں ایک ایسے انسان نظر آتے ہیں جو اپنے سے کم اور چھوٹوں کی بھی عزت کرتا ہے اور اپنی بڑائی سے نہیں بلکہ ہمدردی سے ہمارا دل موہ لیتا ہے۔ انھوں نے یہ خطوط دوستوں سے باتیں کرنے کے لیے لکھے تھے۔ دوستوں سے جب آدمی بات کرتا ہے تو وہ بناوٹ سے دور ہوتی ہے اور ہر بات بے تکلفی سے کہہ دی جاتی ہے۔ غالب کے خطوط اسی لیے خلوص و محبت پر مبنی انسانی رشتوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ان کے ہاں نثر میں اسی لیے ''گنجلک پن'' نہیں ہے۔ اس میں بات، مقصد یا مفہوم آئینے کی طرح صاف و شفاف ہے اور جدید نثر کے بنیادی مقصد یعنی تشریح و توضیح (Exposition) کو وہ پوری طرح پورا کرتی ہے۔ لہٰذا سادگی، بے تکلفی، لطف بیان، کسے ہوئے جملے، زیادہ سے زیادہ بات کو کم سے کم لفظوں میں بیان کرنے کا عمل لیکن اس طور پر کہ عبارت میں ابہام پیدا نہ ہو اور وہ بات جو کہی جا رہی ہے وہ اندھیرے میں جگنو کی طرح چمکے، شگفتگی و ظریفانہ انداز سے ہر بات کو دلچسپ بنا دینا، ان کی نثر کی بنیادی خصوصیات ہیں۔ یہاں نثر میں آمد ہی آمد ہے۔ یہ نثر زندگی کے مختلف مواقع پر مختلف احوال بیان کرتی ہے لیکن لطفِ بیان ہر جگہ قائم رہتا ہے۔ غالب کی نثر میں ایسا چٹورا پن ہے کہ پڑھنے والا انگلیاں چاٹتا رہ جائے مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

''نور چشم، راحت جان میر سرفراز حسین جیتے رہو۔ تمہارے دستخطی خط نے میرے ساتھ وہ کیا جو بوئے پیرہن نے یعقوب کے ساتھ کیا۔ میاں یہ ہم تم بوڑھے یا جوان ہیں، توانا ہیں یا ناتواں ہیں، بڑے بیش قیمت ہیں یعنی

بہ ہر حال غنیمت ہیں۔ کوئی جلا بُھنا کہتا ہے "یادگار زمانہ ہیں ہم لوگ/ یاد رکھنا فسانہ ہیں ہم لوگ۔ وہی بالا خانہ ہے اور وہی میں ہوں۔ سیڑھیوں پر نظر ہے کہ وہ میر مہدی آئے، وہ یوسف مرزا آئے، وہ میرن آئے، وہ یوسف علی خاں آئے۔ مرے ہوؤں کے نام نہیں لیتا۔ بچھڑے ہوؤں میں سے کچھ گنے ہیں۔ اللہ اللہ ہزاروں کا میں ماتم دار ہوں۔ میں مروں گا تو مجھ کو کون روئے گا"۔

یہ سادہ نثر ہے مگر بے مزہ اور سپاٹ نہیں ہے۔ اس اقتباس میں غالب نے کوئی بڑی فلسفیانہ بات نہیں کہی ہے لیکن اسے جس چٹخارے اور لطفِ بیان کے ساتھ لکھا ہے وہی اصل بات ہے۔ غالب کی جدت پسند طبیعت سادگی میں بھی دلکش پہلو ڈھونڈھ نکالتی ہے۔ ان خطوط کی نثر میں وہ فارسی نثر نویسی کی مروج و مقبول روایت کو ترک کر دیتے ہیں اور اب اس کی جگہ خالص اُردو نثر سامنے آ کر اپنے وجود کو تسلیم کرا لیتی ہے اور اُردو نثر کو، نئی توانائی کے ساتھ، جدید دور میں داخل کر دیتی ہے۔ اس نثر نے ڈرامائی نثر، فکشن کی نثر، علمی مباحث کی نثر، تنقیدی نثر، تاریخی نثر، مذہبی نثر وغیرہ کے لیے ایسے امکانات اُبھارے کہ اُردو میں ہر طرح کی سادہ نثر لکھنے کا راستہ کُھل گیا۔ غالب کی نثر نے اردو نثر میں وہی کام کیا جو محمد شاہ کے زمانے میں دیوانِ ولی دکنی نے دہلی پہنچ کر کیا تھا کہ اس کے اشعار خورد و بزرگ کی زبان پر چڑھ گئے تھے [۲۱]۔

غالب کی ڈرامائی نثر کا نمونہ، مراسلہ کو مکالمہ بنانے کی بحث میں، پہلے دے آئے ہیں۔ اب دیکھیے کہ اپنی اس نئی نثر میں غالب حقیقت پسندانہ انداز میں جزئیات کے ساتھ کس طرح مختلف مناظر کی تصویر کھینچتے ہیں جس سے فکشن کی نثر کا راستہ کُھل جاتا ہے۔ اس قسم کے نقشے آپ کو نہ "فسانۂ عجائب" میں ملیں گے اور نہ "عجائب القصص" میں۔ یہ اپنے رنگ کی بالکل الگ جدید نثر ہے:

"۲۵ مئی کو اول روز بڑے زور کی آندھی آئی۔ پھر خوب مینہ برسا۔ وہ جاڑا پڑا کہ شہر کرۂ زمہریر ہو گیا۔ بڑے دریبہ کا دروازہ ڈھایا گیا۔ قابل عطار کے کوچے کا بقیہ مٹایا گیا۔ کشمیری کڑے کی مسجد زمین کا پیوند ہو گئی۔ سڑک کی وسعت دو چند ہو گئی۔ اللہ اللہ گنبد مسجدوں کے ڈھائے جاتے ہیں اور ہنود کی ڈیوڑھیوں کی جھنڈیوں کے پرچم لہراتے ہیں۔ ایک شیر زور اور چیل تن بندر رہا ہے۔ مکانات جا بجا ڈھاتا پھرتا ہے۔ فیض اللہ خاں بنگش کی حویلی پر جو گلدستے ہیں، جن کو عوام گمٹی کہتے ہیں، انھیں ہلا ہلا کر ایک ایک بنیاد ڈھا دی، اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ واہ رے بندر۔ یہ زیادتی اور پھر شہر کے اندر"۔

اس میں غالب نے بندر کہہ کر انگریز حاکموں کی طرف اس لطف بیان کے ساتھ اظہار کیا ہے کہ بات مکتوب الیہ تک پہنچ جاتی ہے۔ یہ جزئیات نگاری اور واقعیاتی انداز میں بات کہنے کا طریقہ اُردو نثر میں پہلی بار متعارف ہوا ہے۔

غالب خطوط میں اپنی بات براہ راست اور بغیر کسی رسمی اظہار کے اس بے ساختگی سے کہتے ہیں کہ فنی اثر بڑھ جاتا ہے۔ ساتھ ہی خط لکھنے اور خط پڑھنے والے دونوں کے پاؤں زمین پر ٹکے رہتے ہیں۔ میر مہدی مجروح کو ایک خط میں لکھتے ہیں.

''برسات کا نام آ گیا سو پہلے مجملاً سنو۔ ایک غدر کالوں کا، ایک ہنگامہ گوروں کا، ایک فتنہ انہدام مکانات کا، ایک آفت وبا کی، ایک مصیبت کال کی۔ اب یہ برسات جمیع حالات کی جامع ہے۔ آج اکیسواں دن ہے۔ آفتاب اس طرح نظر آ جاتا ہے جس طرح بجلی چمک جاتی ہے۔ رات کو کبھی کبھی اگر تارے دکھائی دیتے ہیں تو لوگ ان کو جگنو سمجھ لیتے ہیں۔ اندھیری راتوں میں چوروں کی بن آئی۔ کوئی دن نہیں کہ دو چار گھر کی چوری کا حال نہ سنا جائے۔ مبالغہ نہ سمجھنا، ہزار ہا مکان گر گئے۔ سیکڑوں آدمی جا بجا دب کر مر گئے۔ گلی گلی ندی بہہ رہی ہے۔ قصہ مختصر وہ اُن کال تھا کہ مینہ نہ برسا، اناج نہ پیدا ہوا۔ یہ پن کال ہے کہ پانی ایسا برسا کہ بوئے ہوئے دانے بہہ گئے۔ جنھوں نے ابھی نہیں بویا تھا، وہ بونے سے رہ گئے۔ سُن لیا دتی کا حال''

یہ برسات کا ایک پہلو تھا۔ اب دوسرا پہلو دیکھیے:

''برسات کا حال نہ پوچھو، خدا کا قہر ہے۔ قاسم جان کی گلی سعادت خاں کی نہر ہے میں جس مکان میں رہتا ہوں عالم بیگ خاں کے کٹڑے کی طرف کا دروازہ گر گیا ہے۔ مسجد کی طرف دالان کو جاتے ہوئے جو دروازہ تھا، گر گیا۔ سیڑھیاں گرا چاہتی ہیں۔ صبح کے بیٹھنے کا حُجرہ جُھک رہا ہے۔ چھتیں چھلنی ہوگئی ہیں۔ مینہ گھڑی بھر برسے تو چھت گھنٹہ بھر برسے۔ کتابیں، قلم دان سب توشہ خانے میں۔ فرش پر کہیں لگن رکھا ہوا، کہیں چلمچی دھری ہوئی۔ خط لکھوں کہاں بیٹھ کر۔ پانچ چار دن سے فرصت ہے۔ مالک مکان کو فکر مرمت ہے۔ آج ایک امن کی صورت نظر آئی۔ کہا کہ آؤ میر مہدی کے خط کا جواب لکھیں''۔

یہی صورت ''گرمی'' ''سردی'' کے مناظر میں نظر آتی ہے۔ اپنی بات کے اظہار میں وہ ایسی پُر لطف جزئیات میں چلے جاتے ہیں کہ ان کے خطوط میں ناول کی سی دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

''مولانا غالب علیہ الرحمۃ ان دنوں بہت خوش ہیں۔ پچاس ساٹھ جزو کی کتاب امیر حمزہ کی داستان کی اور اسی قدر حجم کی ایک جلد بوستانِ خیال کی آ گئی ہے۔ سترہ بوتلیں بادۂ ناب کی توشک خانہ میں موجود ہیں۔ دن بھر کتاب دیکھا کرتے ہیں۔ رات بھر شراب پیا کرتے ہیں''۔

اسی تخلیقی عمل میں وہ اکثر ناول کی سی واقعیت پر اُتر آتے ہیں اور نثر کے ایک نئے امکان کو اُبھارتے ہیں

> ''ہفتے کے دن دو تین گھڑی دن چڑھے احباب کو رخصت کر کے راہی ہوا۔ قصہ یہ تھا کہ پلکھوے رہوں۔ وہاں قافلے کی گنجائش نہ پائی۔ ہاپوڑ کو روانہ ہوا۔ دونوں برخوردار گھوڑوں پر سوار پہلے چل دیے۔ چار گھڑی دن رہے میں ہاپوڑ کی سرائے میں پہنچا۔ دونوں بھائیوں کو بیٹھے ہوئے اور گھوڑوں کو ٹہلتے ہوئے پایا۔ گھڑی بھر دن رہے قافلہ آیا۔ میں نے چھٹانک بھر گھی داغ کیا۔ دو شامی کباب اس میں ڈال دیے۔ رات ہوگئی تھی شراب پی، کباب کھائے۔ لڑکوں نے ارہر کی کھچڑی پکوائی۔ خوب گھی ڈال کر آپ بھی کھائی اور سب آدمیوں کو بھی کھلائی۔ دن کے واسطے سادہ سالن پکوایا۔ ترکاری نہ ڈلوائی چار بجے پانچ کے عمل میں ہاپوڑ سے چل دیا۔ سورج نکلے بابوگڑھ کی سرائے میں آ پہنچا۔ چارپائی بچھائی۔

> اس پر بچھونا بچھا کر حقہ پی رہا ہوں اور یہ خط لکھ رہا ہوں“

اس نثر سے فکشن کی نثر کے امکانات اُبھر کر سامنے آتے ہیں۔ غالب کو یہ معلوم ہے کہ فنی تاثر بڑھانے کے لیے کس رنگ میں کتنی بات کہنی ہے اور اس رنگِ بیان میں کتنی دور تک جانا مناسب ہے۔ رنگینی اور لطفِ بیان کے لیے وہ کہیں صنعتِ تجنیس استعمال کرتے ہیں جیسے امیر الدین احمد خاں کے نام ایک خط میں:

> ”میاں تمہارے دادا نواب امین الدین خان بہادر ہیں، میں تمہارا دِل دادہ ہوں“۔

کبھی صنعتِ ذو معنی کو استعمال کر کے لطفِ بیان میں اضافہ کرتے ہیں۔ جیسے

> ”آج صاحبانِ عالی شان کی دعوت ہے۔ ٹپن (ٹفن) اور شام کا کھانا یہیں کھائیں گے۔ روشنی اور آتش بازی کی وہ افراط کہ رات دن کا سامنا کرے گی۔ طوائف کا وہ ہجوم، حکام کا وہ مجمع، اس مجلس کو طوائف الملوک کہنا چاہیے“

کبھی صنعت تضاد سے لطفِ بیان کے فائدہ اُٹھاتے ہیں

> ”غلہ گراں ہے۔ موت ارزاں ہے۔ میوہ کے مول اناج بکتا ہے“

اور کبھی روزمرہ و تجنیس کے ایک ساتھ استعمال سے حُسنِ بیان کو دلچسپ و پُر اثر بنا دیتے ہیں:

”جب داڑھی مونچھ میں بال سفید آ گئے۔ تیسرے دن چیونٹی کے انڈے گالوں پر نظر آنے لگے، اُس سے بڑھ کر یہ ہوا کہ آگے کے دو دانت ٹوٹ گئے۔ ناچار مِسّی بھی چھوڑ دی اور داڑھی بھی“

کبھی استعارہ سے بیان کو دل کش بنا دیتے ہیں:

> ”۸؍رجب ۱۲۱۲ھ (تاریخ پیدائش غالب) کو مجھ کو رُوبکاری کے واسطے یہاں بھیجا۔ تیرہ برس حوالات میں رہا۔ ۷؍رجب ۱۲۲۵ھ کو (تاریخ شادی غالب) میرے واسطے حکمِ دوامِ حبس صادر ہوا۔ ایک بیڑی میرے پاؤں میں ڈال دی۔ دلی شہر کو زندان تصور کیا اور مجھے زندان میں ڈال دیا۔ نظم و نثر کو مشقت ٹھہرایا“

کبھی حسنِ اظہار اور فنی اثر بڑھانے کے لیے تلمیحات کا استعمال کرتے ہیں:

(الف) ”تمہارے حال میں غور کی اور چاہا کہ اس کی نظیر بہم پہنچاؤں۔ واقعہ کربلا سے نسبت نہیں دے سکتا لیکن واللہ تمہارا حال اس ریگستان میں بعینہٖ ایسا ہے جیسا مسلم بن عقیل کا حال کوفے میں تھا“

(ب) ”تمہارے دستخطی خط نے میرے ساتھ وہ کیا جو پیراہن نے یعقوب کے ساتھ کیا“۔

کبھی حُسنِ بیان اور تاثیر بڑھانے کے لیے عبارت کو مقفّیٰ کر دیتے ہیں:

(الف) ”سید صاحب! نہ تم مجرم نہ میں گنہ گار۔ تم مجبور، میں لاچار۔ لو اَب میری کہانی سنو۔ میری سرگزشت میری زبانی سنو“

(ب) ”او میاں سید زادۂ آزادہ، دلّی کے عاشقِ دلدادہ، ڈھے ہوئے اردو بازار کے رہنے والے، حسد سے لکھنؤ کو بُرا کہنے والے، نہ دل میں مہر و آزرم، نہ آنکھوں میں حیا و شرم۔ نظام الدین ممنون کہاں، مومن کہاں۔

ایک آزردہ سو خاموش، دوسرا غالب وہ بے خود و مدہوش۔ نہ سخن وری رہی نہ سخن دانی، کس برتے پر تتا پانی۔ ہائے دلی وائے دلی، بھاڑ میں جائے دلی"

یہ ضائع غالب نے نثر میں حُسن واثر بڑھانے کے لیے سلیقے اور ہنرمندی سے استعمال کیے ہیں اور جب یہ طرزِ ادا اس کمال کو پہنچ جاتا ہے جہاں الفاظ ایجاز کے ساتھ معنی سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں تو کمال کی سادہ و پُر اثر نثر سامنے آتی ہے:

(الف) ''کل تمہارے خط میں دو بار یہ کلمہ مرقوم دیکھا کہ دلی بڑا شہر ہے۔ ہر قسم کے آدمی وہاں بہت ہوں گے اے میری جان! یہ وہ دلی نہیں ہے جس میں تم پیدا ہوئے ہو۔ وہ دلی نہیں ہے جس میں تم نے تحصیل علم کیا۔ وہ دلی نہیں ہے جس میں تم شعبان بیگ کی حویلی میں مجھ سے پڑھنے آیا کرتے تھے۔ وہ دلی نہیں ہے جس میں سات برس کی عمر سے آتا جاتا ہوں۔ وہ دلی نہیں ہے جس میں اکیاون برس سے مقیم ہوں۔ ایک کیمپ ہے۔ مسلمان اہل حرفہ یا حکام کے شاگرد پیشہ، باقی سراسر ہنود۔ معزول بادشاہ کے ذکور، جو بقیۃ السیف ہیں، وہ پانچ پانچ روپے مہینا پاتے ہیں۔ اناث میں سے جو پیرزن ہیں کٹنیاں اور جو جوان ہیں کسبیاں۔ امرائے اسلام میں سے اموات گنو . . .''

(ب) ''کیا پوچھتے ہو کیا لکھوں۔ دلی کی ہستی منحصر کئی ہنگاموں پر تھی: قلعہ، چاندنی چوک، ہر روز مجمع جامع مسجد کا، ہر ہفتے سیر جمنا کے پُل کی، ہر سال میلا پھول والوں کا۔ یہ پانچوں باتیں اب نہیں۔ پھر کہو دلی کہاں۔ ہاں کوئی شہر قلمروِ ہند میں اس نام کا تھا"

ان اقتباسات کے مطالعے سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ غالب کے خطوط کی اِس نثر میں کتنا تنوع ہے اور کتنے امکانات اُبھر کر سامنے آ رہے ہیں۔ یہ نثر کسی بھی موضوع کو اپنے دامن میں سمیٹنے کی قوت و صلاحیت رکھتی ہے۔ غالب نے اسی طرزِ نظر میں علمی و ادبی موضوعات کو بیان کیا ہے اور تنقیدی نثر کے امکان کو راستہ دکھایا ہے۔ یہ اقتباسات دیکھیے:

(الف) ''فارسی کی تکمیل کے واسطے اصل الاصول مناسبت طبیعت کی ہے۔ پھر تتبع کلام اہل زبان لیکن نہ اشعار قتیل و واقف و شعرائے ہندوستان کہ یہ اشعار سوائے اس کے کہ ان کی موزونی طبع کا نتیجہ کہیے اور کسی تعریف کے شایاں نہیں ہیں۔ نہ ترکیب فارسی، نہ معنی نازک۔ ہاں الفاظ فرسودہ و عامیانہ جو اطفال دبستان جانتے ہیں اور جو مصدی نثر میں درج کرتے ہیں، وہ الفاظ فارسی یہ لوگ نظم میں خرچ کرتے ہیں۔ جب رودکی و عنصری و خاقانی و رشید وطواط اور ان کے امثال و نظائر کا کلام بالاستیعاب دیکھا جائے اور اُن کی ترکیبوں سے آشنائی بہم پہنچے اور ذہن اعوجاج کی طرف نہ لے جائے تب آدمی جانتا ہے کہ ہاں فارسی یہ ہے......"

(ب) ''رباعی کے باب میں بیان مختصر یہ ہے کہ اس کا ایک وزن معین ہے۔ عرب میں دستور نہ تھا سوائے عجم کے۔ یہ بحر ہزج میں سے نکالا ہے۔ مفعول مفاعلن فعولن، ہزج مسدس اخرب مقبوض مقصور۔ اس وزن پر فعلن بڑھا دیا ہے۔ مفعول مفاعلن فعولن فعلن۔ زحافات اس میں بعض کے نزدیک اٹھارہ اور بعض کے

نزدیک چوبیس ہیں اور وہ سب جائز اور روا ہیں اور بحر کا نام بحر رباعی ہے۔ رباعی یچ ہے کہ سوائے اس بحر کے اور بحر میں نہیں کہی جاتی اور یہ جو مطلع اور حُسن مطلع کو رباعی کہتے ہیں، اس راہ سے ہے کہ مصرعے چار ہیں، ورنہ رباعی نہیں ہے نظم ہے"

اب دیکھیے اردو میں وہ املا کے مسائل کس صفائی و ایجاز کے ساتھ بیان کرتے ہیں:

(ج) "ننگے پاؤں" واو کے ضمے کا اشباع کیسا؟ یہ تو ترجمہ "پا بَم" کا ہے (یعنی پا فتن سے) اور پھر پاؤں کی یہ املا غلط: پانو، گانو، چھانو، "گھنسیٹے گا" نون کیسا؟ گھسیٹے گا، اس کی املا یوں ہے"

اب دیکھیے کہ سہل ممتنع کو کیسی صفائی و اختصار کے ساتھ بیان کرتے ہیں:

> "سہل ممتنع میں کسرۂ لام توصیفی ہے۔ سہل موصوف اور ممتنع صفت سہل ممتنع اس نظم و نثر کو کہتے ہیں کہ دیکھنے میں آسان نظر آئے اور اس کا جواب نہ ہو سکے۔ بالجملہ سہل ممتنع کمال حُسن کلام ہے اور بلاغت کی نہایت ہے۔ ممتنع درحقیقت ممتنع النظیر ہے۔ شیخ سعدی کے بیشتر فقرے اس صفت پر مشتمل ہیں اور رشید وطواط وغیرہ شعرائے سلف نظم میں اس شیوے کی رعایت منظور رکھتے ہیں۔ خودستائی ہوتی ہے سخن فہم اگر غور کرے گا تو فقیر کی نظم و نثر میں سہل ممتنع اکثر پائے گا۔ کلام ادق سہل ممتنع کے منافی ہے"

اب دیکھیے نثر کی قسموں کو کس صفائی کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے والے کو اپنے موضوع پر پورا عبور حاصل ہے اور وہ اسے کم سے کم لفظوں میں بیان کرنے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے:

> "بندہ کی تحقیقات یہی ہے کہ نثر تین قسم پر ہے۔ مقفیٰ۔ قافیہ ہے اور وزن نہیں۔ مرجز: وزن ہے اور قافیہ نہیں۔ عاری: نہ وزن ہے نہ قافیہ۔ مسجع ہی مقفیٰ ہے کہ دونوں فقروں میں الفاظ ملائم اور مناسب ہم گر ہوں۔ نظم میں یہ صفت آ پڑے تو اس کو مرصع کہتے ہیں اور نثر اس صنعت پر مشتمل ہو تو اس کو مسجع کہتے ہیں۔ اس قاعدے کو عبدالرزاق (مصنف مقدماتِ سہ نثر ظہوری) بدل سکتا ہے نہ صاحبِ قلزم ہفت گانہ"

یہی نثر غالب نے، لفظ و معنی کی بحث، قواعد و عروض اور ایطائے جلی و خفی کے مسائل، شاگردوں کے کلام پر اپنی اصلاحات، مذکر و مؤنث، علم نجوم کی توضیح، قواعدِ فارسی کے نکات، لغت نویسی کے اصول، تعقید اور حروف تہجی کے تلفظ تک کے مسائل کے بیان میں، استعمال کی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ کہیں بھی اظہارِ بیان گنجلک اور بیان سپاٹ نہیں ہوا ہے۔ ایجاز و اختصار غالب کی نثر کا اعجاز ہے اور علمی، تحقیقی، تنقیدی و لسانی مباحث کی نثر کو ایسا ہی ہونا چاہیے۔ غالب کی نثر میں اتنے موضوعات اور اتنے پہلو بیان میں آئے ہیں کہ اتنی مشق اتنے رنگوں کے ساتھ اردو نثر نے اب تک نہیں کی تھی۔ وہ بے تکلفی، جو اچھی نثر کی جان ہے، یہاں موجود ہے بلکہ بعض خطوط میں تو انھوں نے بعض بازاری الفاظ بھی استعمال کیے ہیں جن سے ان کے اور مکتوب الیہ کے درمیان بے تکلفی اور اعتماد و خلوص کے رشتے کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ہرگوپال تفتہ کے نام ایک خط میں لکھتے

ہیں:

> ''سنو میاں! میرے ہم وطن یعنی ہندی لوگ جو وادیِ فارسی دانی میں دَم مارتے ہیں، وہ اپنے قیاس کو دخل دے کر ضوابط ایجاد کرتے ہیں، جیسا وہ گھاگس عبدالواسع ہانسوی لفظ ''نامراد'' کو غلط کہتا ہے اور یہ اُلّو کا پٹھا قتیل ''صفوت کدہ''، ''شفقت کدہ''، ''نشر کدہ'' اور ''ہمہ عالم'' اور ''ہمہ جا'' کو غلط کہتا ہے۔ کیا میں بھی ویسا ہی ہوں جو ''یک زماں'' کو غلط کہوں گا۔ فارسی کی میزان یعنی ترازو میرے ہات میں ہے''

مرزا شہاب الدین احمد خاں ثاقب کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

> ''وہ قاضی تو مسخرا ہے، چوتیا ہے۔ اُن کا خط دیکھ لیا۔ خیر ہاں علاء الدین کا خط گھنٹا پھر بھانڈ کے طائفے کا تماشا ہے۔ اب تم کہو اُستاد میر جان کو کیوں کر بھیجو گے۔ ان کو کہاں پاؤ گے عیاذاً باللہ! امیر خسرو قرآن کو کہ بسکون رائے قرشت والف ممدودہ ہے قرٰان بروزن 'پران' لکھیں گے؟ یہ دونوں غزلیں دو گدھوں کی ہیں شاید ایک نے مقطع میں حافظ اور ایک نے مقطع میں خسرو لکھ دیا ہو''

ایک اور خط میں تفتہ کو لکھتے ہیں کہ:

> ''میں ''برہانِ قاطع'' کا خاکہ اڑا رہا ہوں۔ ''چار شربت'' اور ''غیاث اللغات'' کو حیض کا لتہ سمجھتا ہوں۔ ایسے گم نام چھوکروں سے کیا مقابلہ کروں گا''۔

خطوطِ غالب کی جو خصوصیات میں نے الگ الگ کر کے دکھائی ہیں وہ سب یا چند بیک وقت حسب ضرورت ان کے خطوط کے رنگ و مزاج میں رچی بسی ہوئی ہیں۔ خطوط غالب سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ اعلیٰ ادبی نثر کبھی باسی نہیں ہوتی اور اس کا فنی اثر ہر دور میں جادو جگاتا ہے۔ غالب نے عام بول کی زبان میں اپنی فکر و مزاج کی رنگا رنگی سے ایک ایسا اسلوب بیان پیدا کیا ہے جو ہمہ جہتی بھی ہے اور ہمیشہ مفیدِ مطلب اور تازہ رہنے والا بھی ہے۔ غالب نے ایک جست میں اردو نثر کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے۔

خطوطِ غالب کی ایک اور خصوصیت خوش طبعی، شگفتگی اور ظرافت ہے۔ یہ خصوصیت ان کی فطرت، اُن کے خون میں شامل ہے۔ انھوں نے زندگی کو ایک وحدت کے طور پر قبول کیا ہے جس میں غم، خوشی، دُکھ سکھ اور درد ایک ساتھ شامل ہیں۔ بڑا انسان وہ ہے جو شکایت نہ کرے بلکہ صبر و ضبط سے ہنس بول کر خوش طبعی سے اُن کا مقابلہ کرے۔ غالب کی زندگی کانٹوں بھری تھی لیکن وہ خوش طبعی کے ساتھ زندگی بسر کرنے کی قوت رکھتے تھے۔ حالؔی نے انھیں ''حیوان ظریف'' کہا ہے۔ اپنے خطوط میں غالبؔ، شگفتگی و ظرافت کے دائرے میں، ساری زندگی اور ہر قسم کے جذباتی تاثرات کو سمیٹ لیتے ہیں۔ یہی وہ سطح ہے جو ہمیں گوئٹے کے ہاں نظر آتی ہے۔ ''فاؤسٹ'' میں میفسٹو فلیس کا کردار تاریک منظر کو بھی روشن رکھتا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے ''غدر'' کے حالات (خصوصاً ان لوگوں کے لیے جو اس المیے سے گزرے تھے اور جن کی نظروں کے سامنے ساری تہذیب

ڈھیر ہو گئی تھی اور معاشی بدحالی نے سب کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا) کا ذکر جب غالب اپنے خطوط میں کرتے ہیں تو غم والم کی تاریکی سے دل بیٹھنے لگتا ہے لیکن اس بیان میں بھی، اپنے مزاج کی شگفتگی سے، وہ اسے روشن رکھتے ہوئے عظیم تخلیقی انسان کی سطح کو برقرار رکھتے ہیں۔ مئی ۱۸۵۸ء کے ایک خط بنام میر مہدی مجروح میں، جب پنشن اور دوسرے ذرائع آمدنی مسدود ہو گئے تھے اور ہر طرف غم والم کے بادل چھائے ہوئے تھے، لکھتے ہیں:

> ''یہ میرا حال سنو کہ بے رزق جینے کا ڈھب مجھ کو آ گیا ہے۔ اس طرف سے خاطر جمع رکھنا۔ رمضان کا مہینہ روزے کھا کھا کر کاٹا، آئندہ خدا رازق ہے۔ کچھ اور کھانے کو نہ ملا تو غم تو ہے۔ بس صاحب ایک چیز کھانے کو ہوئی، اگرچہ غم ہی ہو، تو پھر کیا غم ہے؟''

میر مہدی کی آنکھیں دُکھنے آ گئیں تو لکھا:

> ''تمہارے آنکھوں کے غبار کی وجہ یہ ہے کہ جو مکان دلّی میں ڈھائے گئے اور جہاں جہاں سڑکیں نکلیں جتنی گرد اُڑی، اس کو آپ نے ازراہِ محبت اپنی آنکھوں میں جگہ دی''

انھیں کے نام ایک خط میں لکھا:

> ''ایک لطیفہ پرسوں کا سنو۔ حافظ ممو بے گناہ ثابت ہو چکے۔ رہائی پا چکے۔ حاکم کے سامنے حاضر ہوا کرتے ہیں۔ املاک اپنی مانگتے ہیں۔ قبض و تصرف اُن کا ثابت ہو چکا۔ صرف حکم کی دیر۔ پرسوں وہ حاضر ہوئے۔ مسل پیش ہوئی۔ حاکم نے پوچھا: حافظ محمد بخش کون؟ عرض کیا کہ میں۔ پھر پوچھا حافظ ممو کون؟ عرض کیا کہ میں۔ اصل نام میرا محمد بخش ہے۔ ممو ممو مشہور ہوں۔ فرمایا کہ یہ کچھ بات نہیں۔ حافظ محمد بخش بھی تم۔ حافظ ممو بھی تم۔ جو دنیا میں ہے وہ بھی تم، ہم مکان کس کو دیں۔ مسل داخل دفتر ہوئی۔ میاں ممو اپنے گھر چلے آئے''

دلّی میں وبا پھیلی اور ساری دلّی کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ اس بات کو ایک خط میں اس طرح بیان کرتے ہیں:

> ''وبا تھی کہاں جو میں لکھوں کہ اب کم ہے یا زیادہ۔ ایک چھیاسٹھ برس کا مرد اور ایک چونسٹھ برس کی عورت ان دونوں میں سے کوئی بھی مرتا تو ہم جانتے کہ وَبا تھی۔ تُف بریں''

غالب کے مزاج میں الم ناکی کے ساتھ مفکرانہ سنجیدگی پنہاں ہے اور اس سنجیدگی میں لطفِ بیاں کے ساتھ شگفتگی شامل ہے جس سے فکر و اظہار کی وسعت عالم گیر ہو جاتی ہے۔ زندگی کے لاتعداد پہلو، انسانی جذبات کے مختلف رنگ ان کی شاعری اور خطوط میں شامل ہیں۔ اُن کی فطرت اس مسکراہٹ کے ساتھ اس عالَم کو دیکھ رہی ہے جو خالقِ عالم کی مسکراہٹ ہے اور جو جہنم کی تیز جلا دینے والی آگ کے شعلوں میں اس کائنات کو جنت بنائے ہوئے ہے۔

غالب اُردو کے پہلے شاعر تو نہیں ہیں لیکن پہلے مزاح نگار نثار ضرور ہیں۔ وہ پہلے شخص ہیں جن کے لیے مزاح، محض لفظوں کے اُلٹ پھیر سے آگے بڑھ کر ان کی فطرتِ ہستی اور اندازِ نظر کا جزوِ اعظم بن گیا ہے۔

یہی شگفتگی، یہی مزاح ہر زبان کے بڑے ادب کی ممتاز صفت ہے۔ اس صفت کا بنیادی پہلو ”ہمدردی“ ہے اور غالب کے انداز نظر سے پیدا ہونے والی شگفتگی و مزاح میں یہ پہلو بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ اس مزاح میں غصہ یا نفرت کا شائبہ تک نہیں ہے اور اگر غصہ جھلاہٹ بن کر کہیں نظر بھی آتا ہے تو وہ اس درجے پر نہیں پہنچتا کہ طنز یا ہجو میں تبدیل ہو جائے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ غالب زندگی اور اس کے تمام پہلوؤں کو ایک ہمدردانہ نظر سے دیکھ رہے ہیں اور اس کے بے ڈھنگے پن پر معصومیت کے ساتھ ہنس رہے ہیں۔ اس عمل میں وہ خود پر بھی ہنستے ہیں اور دوسروں پر بھی۔ انھیں اپنے آپ سے بھی ہمدردی ہے اور دوسروں سے بھی۔ ان کے مکتوب الیہ، ان خطوط کے حوالے سے، زندہ کردار بن جاتے ہیں جن کی الگ الگ تصویریں ہمارے ذہن میں محفوظ ہو جاتی ہیں۔ ہرگوپال تفتہ، جنھیں غالب مرزا تفتہ کہتے تھے، علاء الدین علائی، میر مہدی مجروح، میرن صاحب، غلام غوث خاں بے خبر، منشی شیو نرائن آرام، عبدالغفور خاں سرور، نواب مصطفےٰ خاں شیفتہ وغیرہ ناول کے کردار کی طرح ان کے خطوط کے بیان سے اُبھرتے ہیں۔ غالب کے خطوط کا مزاح ہمیں زور سے نہیں ہنساتا لیکن اس کا فنی اثر اس دائمی شگفتگی میں چھپا ہوا ہے جو ہمارے دل کی کلی کو کھلائے رکھتی ہے۔ یہ پہلو المیہ واقعات کے بیان میں بھی موجود ہے اور واقعیاتی بیان میں بھی ایک دل کش ہلکے رنگ کی طرح جھلکتا ہے۔ غالب کی نثر ہر رنگ میں ادبی نثر ہے۔ ادبی نثر کا اہم جزو شگفتگی بیان ہوتا ہے اور یہ غالب کی نثر میں بدرجۂ اتم موجود ہے۔ ان خطوط کو پڑھ کر، خوش طبعی کے ساتھ، ایک شگفتہ کامیڈی کی طرح کا سا احساس بیدار ہوتا ہے جس میں غالب خود ہیرو کے طور پر موجود نظر آتے ہیں۔ ان کی پیدائش، ان کے خاندان کا حال، ان کی ازدواجی زندگی، ان کے مختلف کرائے کے مکانات کے نقشے، برسات گرمی سردی کا بیان، کھانے پینے کے عادات، ان کی سیاہ بختیوں کے قصے سب اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ فکرِ معاش ان کی زندگی کا سب سے اہم مسئلہ رہا مگر یہ بھی شگفتگی کے ساتھ بیان میں آتا ہے جس میں نہ لالچ ہے اور نہ پریشانی۔ وہ اپنے سفر کا ذکر کرتے ہیں تو اس کو بھی مزے لے لے کر اس طرح بیان کرتے ہیں کہ شگفتگی ہمارے وجود میں اُتر جاتی ہے۔ خطوط میں وہ اپنی نجی و ذاتی باتیں درج کر کے اپنی ذات کا طلسم کھولتے ہیں لیکن یہاں بھی وہ اپنی بڑائی کا اظہار نہیں کرتے یا اپنی انا کو تسکین دیتے ہوئے نظر نہیں آتے بلکہ باتوں باتوں میں یہ سب ذاتی انکشافات اس طرح سامنے آتے ہیں کہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ان کی مخصوص نظر نے زندگی کے جو تجربے اس ”حیوان ظریف“ کو دیے ہیں وہ اپنی زندگی کو بھی انھیں کی روشنی میں دیکھ رہا ہے اور خود پر بھی اسی طرح مسکراتا اور ہنستا ہے جس طرح دوسروں پر۔ اس انداز نظر سے ان کے خطوط میں ایسے سدا بہار پھول کھلے ہیں جن کی خوشبو دائمی ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ہر قسم کے واقعہ یا نوعیت کے بیان کے ساتھ زبان و بیان کا رنگ بدلتا جاتا ہے اور نثر نگاری کے نئے اسالیب پیدا ہوتے جاتے ہیں مگر اس تنوع میں شگفتگی اور لطف بیان کا دھارا یکساں طور پر بہتا رہتا ہے۔ اس بات کا انھیں خود بھی احساس تھا۔ ایک خط میں میر مہدی مجروح سے پوچھتے ہیں: ”کیوں سچ کہیو اگلوں کے خطوط کی تحریر کی یہی طرز تھی یا اور؟ ہائے کیا اچھا شیوہ ہے“۔

ان خطوط کے مطالعے سے دو باتیں اور بھی سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ غالب کی نثر میں انگریزی زبان کے الفاظ، اردو الفاظ کے ساتھ، استعمال میں آ رہے ہیں۔ یہ الفاظ اس بات کی علامت ہیں کہ انگریزی تہذیب کے اثرات ہماری زندگی میں سرائیت کر رہے ہیں۔ لفظوں کے ساتھ نیا خیال بھی معاشرے کے باطن میں داخل ہوتا ہے اور اسی کے ساتھ تبدیلی کا عمل شروع ہوتا ہے۔ یہ الفاظ نئی زندگی کا اشارہ ہیں اور اس بات کا بھی کہ اب ان الفاظ کے استعمال کے بغیر ہم اپنا مافی الضمیر ادا نہیں کر سکتے۔ آج یہ اثر ہماری زبان پر اتنا بڑھ گیا ہے کہ ہم انگریزی کے وہ الفاظ بھی استعمال کرنے لگے ہیں جن کے لیے پہلے سے اردو میں الفاظ موجود ہیں۔ اب تہذیب کا کعبہ پیچھے چلا گیا ہے اور کلیسا آگے آ گیا ہے۔ جب سے لے کر آج تک یہی ہماری تہذیب کی سمت مقرر کر رہا ہے اور نئے الفاظ کے ساتھ نئے خیالات کا ایک سیلاب ہے جو ہمیں بہائے لے جا رہا ہے۔ اسی تعلق سے دوسری بات یہ سامنے آتی ہے کہ شروع کے خطوط میں غالب ہجری سن اپنے خط کے آخر میں درج کرتے ہیں۔ پھر اس عمل میں یہ تبدیلی آتی ہے کہ سنِ ہجری کے ساتھ سنِ عیسوی بھی درج کیا جانے لگتا ہے۔ بعد میں سنِ ہجری غائب ہو جاتا ہے اور صرف سنِ عیسوی رہ جاتا ہے۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ اسی کے ساتھ انگریزی اقتدار بھی مستحکم ہوتا جاتا ہے اور ہم اپنی تہذیب کے تعلق سے احساس کمتری میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ خطوط غالب میں جو انگریزی الفاظ استعمال میں آئے ہیں ان میں سے کچھ یہ ہیں:

پوسٹ پیڈ، ڈبل، پارسل، پنسن دار، ٹکٹ، بنک گھر، رجسٹی (رجسٹری)، کمشنری، کلکٹری، بل، پنسن، اجنٹی، پاکٹ، اپیلانٹ، رسپانڈنٹ، گورنری، پمفلٹ، کاپی، گورنمنٹ، لمبر (نمبر)، چیف سکرتر (چیف سکریٹری)، کمپ، انکم ٹیکس، پون ٹوٹی (ٹاؤن ڈیوٹی)، نوٹ وغیرہ

خطوط کے مطالعہ سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ انگریزی زبان کا اثر نفوذ تیزی سے بڑھ اور پھیل رہا ہے اور اب یہ زبان فارسی و اردو کی جگہ لے رہی ہے۔ غالب اب انگریزی لفظوں کو بطور قافیہ باندھنے کو بھی جائز سمجھتے ہیں۔ قدر بلگرامی کے نام ایک خط میں لکھا کہ:

"چاپی لغتِ انگریزی ہے۔ اس زمانے میں اس اسم کا شعر میں لانا جائز ہے بلکہ مزا دیتا ہے۔ تار بجلی اور دُخانی جہاز کے مضامین میں نے اپنے یاروں کو دیے ہیں۔ اوروں نے بھی باندھے ہیں۔ روبکاری اور طلبی اور فوج داری اور سررشتہ داری خود یہ الفاظ میں نے باندھے ہیں۔ چابی بہ معنی کلید شوق سے لکھو، نہ چابھی"

آنے والے زمانے میں آگے چل کر اکبر الہ آبادی نے اسی رجحان کے زیر اثر اپنی شاعری میں انگریزی زبان کے الفاظ استعمال کر کے طنز و مزاح اور اصلاح کے عمل سے اُردو شاعری کو ایک نیا ذائقہ دیا۔

خطوطِ غالب کے مطالعے سے ایک بات یہ بھی سامنے آتی ہے کہ غالب نے جہاں بھی لفظ "ہندی" زبان کے معنی میں استعمال کیا وہ اُردو زبان کے معنی میں آیا ہے اور یہ عمل تواتر سے ۱۸۶۵ء تک ملتا ہے مثلاً

(۱) "مگر ہاں اپنے ہندی کلام میں سے ڈیڑھ شعر یعنی ایک مقطع اور ایک مصرع یاد رہ گیا ہے۔ سو گاہ گاہ جب

دل اُلٹنے لگتا ہے تب دس پانچ بار یہ مقطع زبان پر آ جاتا ہے۔

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے [۲۲]
(۱۸۵۸ء)

(۲) ”صاحب میں ہندی غزلیں بھیجوں کہاں سے۔ اردو دیوان چھاپے کے ناقص ہیں“[۲۳]۱۸۵۹ء

(۳) ”میرا مدعا یہ تھا کہ وہ تم پر اس امر کو ظاہر کریں کہ دلّی میں ہندی دیوان کا چھپنا پہلے اس سے شروع ہوا ہے۔“[۲۴](۱۸۶۲ء)

(۴) ”ملکید“ زائد نہیں ہے مگر خرابی یہ ہے کہ فارسی رہنے دو تو اور اگر ہندی کرو تو مصرع مہمل اور بے معنی ہے“[۲۵](سن ندارد)

اس کے بعد ہی اُردو (بمعنی زبان) کا لفظ بھی تواتر سے خطوط میں آیا ہے لیکن ۱۸۶۰ء کے بعد سے یہ بجائے لفظ ہندی کے زیادہ عام و مروج ہو گیا مثلاً

(۱) ”چشم بد دور۔ خط اچھا، عبارت اچھی اردو میں مطلب نویس اچھے ہو“[۲۶](۱۸۶۵ء)

(۲) ”اردو زبان میں کوئی تاریخ میری نہ سُنی ہوگی“[۲۷](۱۸۶۰ء)

(۳) ”کوئی غزل اس طرح کی نہیں ہوئی کہ جس میں اصلاح نہ ہوئی ہو خصوصاً روزمرہ اُردو میں“[۲۸](۱۸۶۶ء)

(۴) ”آپ ولایتی بھی نہیں جو میں یہ تصور کروں کہ اردو عبارت سے استنباط مطلب اچھی طرح نہ کر سکے“[۲۹](۱۸۶۳ء)

غالب کی اُردو نثر، زبان و بیان اور روزمرہ و محاورہ کے لحاظ سے، وہی ہے جو آج بولی اور لکھی جاتی ہے البتہ چند استعمالات میں کہیں کہیں ذرا سا فرق نظر آتا ہے مثلاً

لوا کر بجائے لے کر : ”میں اس کو لوا کر گھر گیا“ (ص ۲۶۱، خطوط غالب، جلد اوّل)

بکھانتے بجائے بھگارتے: ”کچھ نہیں جانتے اور باتیں بکھانتے ہیں“ (ایضاً ص ۲۶۴)

جائیو بجائے جانا : ”خبردار بھول نہ جائیو“ (ایضاً ص ۳۶۴)

فاعل کے بعد علامت فاعلی نے محذوف کر دی ہے: ”میں سونچا“ (ایضاً ص ۳۸۴)

سونچا ہوں بجائے سوچی ہیں : ”اب دو باتیں سونچا ہوں“ (خطوط غالب، جلد دوم، ص ۵۶۵)

تمڑنا بجائے نمٹنا/ختم ہونا : ”کاغذ نبڑ گیا ورنہ “ (خطوط غالب، جلد اوّل، ص ۳۹۳)

کر کر کا استعمال بجائے کر کے : ”خط لکھ کر بند کر کر آدمی کو دوں گا“ (ایضاً ص ۴۰۲)

”اپنے حافظہ پر اعتماد نہ کر کر اس کو بھی دیکھا“ (ایضاً جلد دوم، ص ۷۴۲)

دکھاوے، آوے، بجائے دکھائے، آئے : ”اور پھر تمہاری صورت مجھ کو دکھاوے“ (ایضاً، جلد اوّل، ص ۴۱۲)

''جو زبان پر آوے وہ قلم سے نکلے'' (ایضاً، جلد دوم، ص ۷۶۴)
''آغا صاحب کا جب خط آوے گا'' (ایضاً، ص ۷۸۸)

کے بجائے کتنی : ''کب ملے تھے کے ملاقاتیں ہوئی تھیں'' (ایضاً ص ۸۴۱)
غور کی بجائے غور کیا : ''تمہارے حال میں غور کی''

غالب کی نثر میں کہیں تذکیر و تانیث میں فرق ملتا ہے مثلاً اُردو کو مذکر لکھا ہے: ''فارسی و عربی کو باہم ربط دے کر ایک اُردو پیدا کیا''۔ منطق کو مذکر لکھا ہے: ''یہ منطق عوام کا ہے''۔ اس سلسلے میں غالب نے لکھا ہے کہ ''تذکیر و تانیث کا کوئی قاعدہ منضبط نہیں کہ جس پر حکم کیا جائے۔ جو جس کے کانوں کو لگے، جس کو جس کا ول قبول کرے، اس طرح کہے۔ رتھ میرے نزدیک مذکر ہے یعنی رتھ آیا لیکن جمع میں کیا کروں گا۔ ناچار مؤنث بولنا پڑے گا یعنی رتھیں آئیں بلبل میرے نزدیک مؤنث ہے، جمع ان کی بلبلیں۔ طوطی بولتا ہے۔ بلبلیں بولتی ہیں [۳۰]۔ ایک اور خط میں لکھتے ہیں: ''تذکیر و تانیث کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ وہی بعض کہتے ہیں وہی اچھا۔ بعض کہتے ہیں وہی اچھی۔ قلم کوئی کہتا ہے قلم ٹوٹ گیا۔ کوئی کہتا ہے قلم ٹوٹ گئی۔ فقیر وہی کو مذکر بولتا ہے اور قلم کو مذکر جانتا ہے'' [۳۱]۔

غالب کے اُردو جملے کی ساخت وہی ہے جو آج کے اُردو جملے کی ساخت ہے۔ غالب نے اُردو جملے کی ساخت اور ترکیب نحوی کو اپنے خطوط کی نثر سے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے متعین کر دیا اور آنے والی نسلوں نے بھی فارسی جملے کی ترکیب و ساخت کو ترک کر کے اردو جملے کی ساخت کو قبول کر لیا۔ غالب اسی اُردو پر فخر کرتے ہوئے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''فارسی و عربی کو باہم ربط دے کر ایک اُردو پیدا کیا۔ سبحان اللہ وہ زبان نکلی کہ نہ نری فارسی میں وہ خزانہ، نہ نری عربی میں وہ ذوق'' [۳۲]۔

لیکن خطوط کی نثر کے برخلاف تقریظوں اور دیباچوں کی نثر میں، عبارت آرائی کی وجہ سے، فارسی طرزِ تحریر کی روایت کا اثر غالب آ گیا ہے اور یہ نثر رسمی و روایتی نثر ہو کر رہ گئی ہے۔ یہ نثر خطوطِ غالب کی نثر کے سامنے غیر اہم و فرسودہ اور محض ایک تبرک کا درجہ رکھتی ہے مثلاً یہ دو تین سطریں پڑھیے جن سے اس نثر کے رنگ و مزاج کا یقیناً اندازہ ہو جائے گا۔

''نوید یہ ہے کہ دیدہ ور لوگ نظر کریں کہ یوسفِ سخن کنعان و چاہ و کارواں و بازار و زندان سے نکل کر تختِ فرمانروائی مصر پر جلوہ افروز ہوا ہے۔ زلیخائے عشق کے گھر عید ہوئی ہے اور یوسفِ حسن کی سرکار میں نوروز ہوا ہے'' [۳۳]

لیکن تقریظ و دیباچہ سے ہٹ کر جب غالب ''غدر'' سے متعلق تحریر یا اپنی خود نوشت سوانح لکھتے ہیں تو خطوط والی نثر واپس آ جاتی ہے۔ [۳۴]

حواشی:

[۱] یادگارِ غالب، الطاف حسین حالی، ص ۱۷۴–۱۷۵، نامی پریس کانپور ۱۸۹۷ء

[۲] غالب کی نادر تحریریں، ڈاکٹر خلیق انجم، ص ۲۶، مکتبۂ شاہراہ دہلی ۱۹۶۱ء

[۳] ۸؍ستمبر ۱۸۵۹ء کا خط بنام قاضی عبدالجمیل جنوں، دیکھیے خطوط غالب، جلد دوم، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۲۴۷، لاہور ۱۹۶۹ء

[۴] پنج آہنگ، غالب، مرتبہ سید وزیر الحسن عابدی، ص ۶۰۸، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۵] یادگارِ غالب، محولہ بالا، ص ۱۷۴

[۶] خطوط غالب مرتبہ غلام رسول مہر، جلد اوّل، بنام شیونرائن آرام، ص ۱۶۳، لاہور ۱۹۶۹ء

[۷] ایضاً، ص ۱۶۴

[۸] ایضاً، ص ۱۵۷

[۹] ایضاً، ص ۸۱

[۱۰] خطوط غالب، محولہ بالا، جلد اوّل، ص ۲۸۵

[۱۱] ایضاً، ص ۲۸۹

[۱۲] ایضاً، ص ۲۸۶

[۱۳] ایضاً، ص ۲۸۷

[۱۴] عودِ ہندی، ص ۳، مکتبۂ مجتبائی میرٹھ اکتوبر ۱۸۶۸ء، بحوالہ مکاتیبِ غالب، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، دیباچہ ص ۱۷۲، بمبئی ۱۹۳۷ء

[۱۵] مکاتیبِ غالب، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، مطبوعہ مطبعۂ قیمہ، بمبئی ۱۹۳۷ء

[۱۶] خطوط غالب، جلد اوّل و دوم، مرتبہ غلام رسول مہر، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۷] ادبی خطوط غالب مرتبہ مرزا محمد عسکری، مبارک بک ڈپو کراچی ۱۹۵۴ء

[۱۸] مجموعۂ نثر غالب اُردو، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۷ء

[۱۹] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، صفحہ ۲۱۷، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۰] خطوط غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد اوّل، ص ۸۵، لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۱] تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۸۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء

[۲۲] خطوط غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد اوّل، ص ۵۶، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۳] ایضاً ص ۱۶۵

[۲۴] ایضاً ص ۱۸۱

[۲۵] ایضاً ص ۳۷

[۲۶] خطوط غالب محولہ بالا، جلد دوم، ص ۶۳۲

[۲۷] ایضاً ص ۶۶۳

[۲۸] ایضاً ص ۶۸۳

[۲۹] ایضاً ص ۷۰۳

[۳۰] خطوطِ غالب، جلد اوّل، بحوالہ بالا، ص ۴۰۵-۴۰۶

[۳۱] ایضاً، ص ۴۳۲

[۳۲] خطوطِ غالب، جلد دوم، بحوالہ بالا، ص ۸۶۳

[۳۳] دیباچہ قصائد میرزا کلب حسین خاں نادر، خطوطِ غالب مرتبہ غلام رسول مہر (جلد دوم)، ص ۹۷۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۳۴] مجموعۂ نثر غالب، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۳۵۵-۳۵۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۷ء

پہلا باب

شاہ نصیر دہلوی

آپ کو یاد ہوگا کہ ”تاریخ ادب اردو، جلد اوّل“ میں، مطالعۂ ولی دکنی کے ذیل میں، میں نے لکھا تھا کہ ”ولؔی دکنی کا کارنامہ یہ ہے کہ اُس نے شمالی ہند کی زبان کو دکنی ادب کی طویل روایت سے ملا کر ایک کر دیا اور ساتھ ہی فارسی ادب کی رچاوٹ سے اس میں اتنی رنگا رنگ آوازیں شامل کر دیں اور امکانات کے اتنے سرے اُبھار دیے کہ آئندہ دو سو سال تک اُردو شاعری انھی امکانات کے ستاروں سے روشنی حاصل کرتی رہی“[۱] اور جب محمد شاہ کے زمانے میں دیوانِ ولؔی دلّی پہنچا تو یہاں کے شعرا اسے دیکھ کر لہلوٹ ہو گئے۔ ان شعرا میں آبرو، ناجؔی، مضمون وغیرہ بھی شامل تھے اور شاہ حاتم بھی۔ یہی روایت مرزا مظہر جانجاناں سے پختہ تر ہوتی ہوئی میرؔ و سوداؔ تک پہنچی۔ میرؔ نے یہ کہہ کر: ع معشوق جو تھا اپنا باشندہ دکن کا تھا، اسی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہی روایت اُن شعرائے دہلی، جو لکھنؤ چلے گئے تھے، جعفر علی حسرت، جرأت، انشا، مصحفی اور رنگین وغیرہ کے ذریعے لکھنؤ پہنچی اور یہی روایت گرم و سرد موسموں کا ذائقہ چکھتی ہوئی شاہ نصیر تک آئی اور شاہ نصیر نے اپنی زبان دانی مشاقی سے، قوتِ اظہار کی سطح پر، اسے مانجھ کر ایک ایسی صورت دی کہ اُردو زبان اپنے معیاری رُوپ کے ساتھ ایک اور نئے جدید دور میں داخل ہو گئی۔ اب اس میں اتنی قوتِ اظہار پیدا ہو گئی تھی کہ وہ ہر قسم کی بات اور ہر قسم کے مضامین کو بیان کرنے پر قادر ہو گئی تھی۔ اس دور میں یہ کام نمایاں طور اور بڑے پیمانے پر شاہ نصیر نے انجام دیا۔ شاہ نصیر دلّی والے تھے۔ اس دور کی تہذیب ان کی روح میں رچی بسی تھی اور اسی نے ان کے تخلیقی رویوں اور اندازِ فکر کو متعین کیا تھا۔

شاہ نصیر، جن کا پورا نام محمد نصیر الدین اور تخلص نصیر (۱۱۷۵ھ-۱۲۵۴ھ/۱۷۶۱-۲ء-۱۸۳۸-۹ء) تھا، رنگت کی سیاہی کی وجہ سے، میاں کلّو کے نام سے پکارے جاتے تھے۔ آسودہ حال گھرانے سے تعلق رکھتے تھے اور قدوۃ العارفین میر صدر جہاں[۲] (م۱۱۸۲ھ/۱۷۶۸-۹ء) کی اولاد تھے، جو اپنے وقت کے بڑے بزرگوں میں شمار ہوتے تھے اور جن کا مزار محلہ روشن پورہ میں واقع ہے۔ شاہ نصیر کے والد، جو شاہ غریب کے نام سے خاص و عام میں معروف تھے، میر جہاں کی درگاہ کے سجادہ نشین تھے۔ قدرت اللہ قاسم نے یہ بھی لکھا ہے کہ ”شاہ غریب نیک سیرت، خوش طینت، خوش طالع و صاحب نصیب“ انسان تھے اور ”ترفہ و آسودگی“ سے زندگی بسر کرتے تھے[۳]۔ باپ نے ناز و نعمت سے شاہ نصیر کی پرورش کی اور ان کی تعلیم کے لیے اچھے استاد اور

ادیب مقرر کیے۔ شاہ غریب کے انتقال کے وقت شاہ نصیر نوعمر تھے اور اس نوعمری میں مسند خلافت پر بیٹھے۔ اپنی شاعری میں درویش اور فقر کا بار بار ذکر کرتے ہیں:

سالک راہ شریعت ہوں کروں گا میں نصیر   دل سے نقشِ قدمِ میرِ جہاں کی تعریف

اسی زمانے میں انھیں ریختہ گوئی کا شوق پیدا ہوا اور جلد ہی خداداد صلاحیتوں کے کاندھوں پر سوار مشاعروں میں شریک ہونے لگے۔ مصحفی نے تذکرۂ ہندی میں لکھا ہے کہ "فقیر دریافتہ کہ در شاہجہاں بود اکثر در مشاعرہ می آمد و در ہماں عالم نو مشقی در طبعش روانی و تیزی دریافت می شود" [۴]۔ اس سے اس بات کی بھی تصدیق ہو جاتی ہے کہ نصیر نے نوعمری میں شاعری شروع کی تھی۔ اسی زمانے میں میر محمدی مائل (م ۱۲۰۱ھ/ ۱۷۸۶-۷ء) [۵] کے شاگرد ہوئے۔ مجموعہ نغز میں لکھا ہے کہ شاہ نصیر میر محمدی مائل سے "نسبتِ خویشی" رکھتے تھے اور مائل کے ترجمے میں لکھا ہے کہ "وہ محمد نصیر الدین نصیر کے اُستاد تھے اور اُن کے خسر بھی [۶]۔ کلیات میں شاہ نصیر نے اپنے استاد و خسر کا ذکر کم از کم تین جگہ کیا ہے جن میں سے ایک یہ ہے:

صائب کو کوئی لائے ہے خاطر میں نہ اپنی   کہتا ہے کوئی آپ کو بیدل کے برابر
تولا جو نصیر آج تو میدانِ سخن میں   پایا نہ کوئی حضرت مائل کے برابر

شاہ نصیر کا سالِ ولادت کسی ذریعے سے معلوم نہیں ہوتا۔ شیفتہ نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ "از مدت شصت سال بر سر مشق پختہ است" [۷]۔ گلشن بے خار کا زمانہ تصنیف ۱۲۴۸ھ-۱۲۵۰ھ ہے۔ اگر قیاساً شاہ نصیر کا ترجمہ ۱۲۴۹ھ میں لکھا گیا اور اس وقت انھیں شعر کہتے ساٹھ سال ہو چکے تھے تو گویا ۱۲۴۹-۶۰ = ۱۱۸۹ھ میں انھوں نے شاعری شروع کی۔ اگر اس وقت ان کی عمر ۱۴ سال فرض کر لی جائے تو ان کا سالِ ولادت ۱۱۸۹-۱۴ = ۱۱۷۵ھ متعین کیا جا سکتا ہے۔ حسرت موہانی نے بھی، بغیر کسی حوالے کے، شاہ نصیر کا سالِ ولادت ۱۱۷۵ھ دیا ہے [۸]۔ تنویر احمد علوی اُن کا سالِ ولادت ۱۱۷۰ھ-۱۱۷۵ھ کے مابین مقرر کرتے ہیں [۹]۔

شاہ نصیر کے معاصر شعرا اور دوسرے تذکرہ نویسوں نے عام طور پر ان کی "رسائی طبع و تیزی فکر" کی تعریف کی ہے اور وہ لوگ بھی جو شاہ نصیر کے "احوالِ فن اور قواعدِ سخن" سے چنداں آگہی نہ ہونے کا ذکر کرتے ہیں اور جن میں قدرت اللہ قاسم اور سر سید احمد خاں شامل ہیں، اس بات کا ضرور اعتراف کرتے ہیں کہ "اما مناسبتِ کُلّی بہ سخن پردازی دارد۔ بنا بر تناسبِ طبعی و سیر مشقِ سخنش نغز" [۱۰] سید احمد خاں نے لکھا ہے کہ "اکثر ابیاتِ غزل بیت الغزل ہوتی۔ جن زمینوں میں وہ قدم رکھتے مدعیانِ کمال کو مجال نہ ہوتی کہ اس میں جرأت کریں۔ اشعارِ آب دار اس پیشرو سخنورانِ روزگار کے دو لاکھ سے زیادہ ہیں اور یہ بے مبالغہ و اغراق ہے" [۱۱]۔ نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ نے، جن سے شاہ نصیر کی شناسائی و تعارف تھا، اُنھیں "مردِ نیک و صاحبِ صفاتِ حسنہ" بتایا ہے [۱۲]۔ علی ابراہیم خاں خلیل نے "صفات حمیدہ" کا حامل لکھا ہے [۱۳]۔ مصحفی نے انھیں "جوانیست ذی فطرت و صاحب ہوش" لکھا ہے [۱۴]۔ کریم الدین نے لکھا ہے کہ "میں نے بھی نصیر کو دیکھا

تھا۔ رنگ اس کا کالا اور قد لمبا تھا۔ چہرہ پر شاعر ہونا اور خواندگی معلوم نہ ہوتی تھی مگر نیک صفات اور خلیق آدمی تھا" [۱۵]۔ ناسخ کی طرح شاہ نصیر بھی سیاہ فام تھے۔ صورت سے دونوں شاعر اور تعلیم یافتہ معلوم نہ ہوتے تھے لیکن اس دور میں یہی وہ دو جگت اُستاد تھے جنھوں نے زبان اور بیان کو نئی جہت دی اور دونوں اپنے دور میں بلند مقام پر فائز تھے اور متعدد شعرا کے ایسے استاد تھے جن کے مسلم الثبوت ہونے کا سب نے اعتراف کیا ہے۔

شاہ نصیر میں شعر گوئی کی قوت و توانائی، حاضر طبعی و بدیہہ گوئی ناسخ سے کہیں زیادہ تھی۔ وہ شاعری کا ایک ایسا تیز و رواں دریا تھے جو ہر موسم میں مسلسل بہتا رہتا ہے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "حالا شوقِ او را اہبر شدہ بمرتبہ کمال رسانیدہ۔ در شاہجہاں آباد علم اُستاذی می افرازد شریف آں شہر بحلقۂ شاگردیش در آمدند و او را اُستاذی مسلم الثبوت می دانند و ملک الشعرا می گویند" [۱۶]۔

یہ بات کہیں نظر سے نہیں گزری کہ بادشاہِ وقت نے انھیں ملک الشعرا کے خطاب سے سرفراز کیا تھا البتہ اپنے شاگردوں کی تعداد، مشاقی و قادر الکلامی کی وجہ سے ان کے شاگرد اور دوسرے انھیں "ملک الشعرا" کہتے تھے۔ مصحفی نے بھی یہی لکھا ہے کہ شریف شہر اور شاگرد انھیں ملک الشعرا کہتے تھے۔ خوب چند ذکا شاہ نصیر کے شاگرد تھے۔ انھوں نے بھی اپنے تذکرے میں یہی لکھا ہے کہ "شعرش پادشاہ پسند و فکرش بلند۔ اگر بدیں سرمایہ کوس ملک الشعرائی زند بجاست و اگر نقارۂ لمن الملکی نوازد و سزاست" [۱۷]۔ سعادت خاں ناصر نے یہ ضرور لکھا ہے کہ "حیدر آباد دکن میں خطاب ملک الشعرائی کا اُسے ملا اور غلغلہ بیش از بیش اس کا ہوا ....[۱۸]۔ لیکن اس کی کسی ذریعے سے تصدیق نہیں ہوتی البتہ ان کی مشاقی اور نغز گوئی کی سب تعریف کرتے ہیں۔ قدرت اللہ قاسم نے بھی یہی لکھا ہے کہ "مناسبت کُلّی بہ سخن پردازی دارد۔ بنا بر تناسب طبعی و سیر مشقی تخش نغز و بہ سبب کثرۂ فکر و بسیارے توغل کلامش پُر مغز معلوم می شود" [۱۹]۔

ابھی شاہ نصیر نوجوان تھے کہ ان کی مشاقی اور زورِ طبعی کا غلغلہ اتنا پھیلا کہ شاہی دربار تک اُن کی رسائی ہوگئی جس کی تصدیق ان قصائد و مدحیات سے ہوتی ہے جو انھوں نے مختلف مواقع پر کہہ کر بادشاہِ وقت کے حضور میں پیش کیے۔ انھی میں گیارہ اشعار کا ایک قطعہ نما قصیدہ ہے جس میں شکایتِ سرما کو موضوع بنا کر بحضور بادشاہ پیش کیا ہے۔ جس کے چند شعر یہ ہیں:

لکھوں کیا شدتِ سرما کا احوال　　رکھے محفوظ اس سے حق تعالیٰ
زباں کیوں کر یہ سرگرم سخن ہو　　اکڑ کر بن گئی منہ میں نوالا
رہوں کب تک رضائے حق پہ شاکر　　رضائی ہے نہ پاس اپنے دو شالا
نصیر اپنے کو اپنا ملتجی کر　　شہا تیرا ہے دستِ جود بالا
پناہِ آفتاب اب مجھ کو بس ہے　　پڑا ہے بے طرح سردی سے پالا

آخری شعر میں شاہ عالم ثانی آفتاب (م ۱۲۲۱ھ/ ۱۸۰۶ء) کی طرف واضح اشارہ ہے جس سے شاہ عالم ثانی

کے زمانۂ شاہی میں دربار تک ان کی رسائی کا پتا چلتا ہے۔ اکبر شاہ ثانی کی مدح میں جو قصائد کہے ہیں اُن سے بھی دربار تک رسائی کی تصدیق ہوتی ہے۔

اس زمانے میں شاہ نصیر ایک ایسے اُستاد تھے جن کا شاگرد ہونا افتخار کی بات تھی۔ ''آثار الصنادید'' میں سرسید نے لکھا ہے کہ ''اکثر ریختہ گویانِ شاہجہاں آباد نے کہ اپنے زعم میں کوس لمن الملکی کا بلند آوازہ کرتے ہیں، اوائل حال میں انھیں سے تلمذ کیا تھا گو بعد مدت مشق کمال کو پہنچا کر کبھی مباحثہ اور کبھی طنز و تشنیع پر مستعد ہوئے'' [۲۰]۔ ان کے شاگردوں کی کوئی جامع فہرست مرتب نہیں ہوئی البتہ مختلف تذکروں میں ان کے شاگردوں کے نام ضرور ملتے ہیں جن میں ایسے نام شامل ہیں جنھوں نے اردو شاعری کی روایت کو پھیلایا اور آگے بڑھایا اور یہ شاگرد دہلی سے لے کر لکھنؤ، حیدر آباد دکن اور دوسرے شہروں تک پھیلے ہوئے تھے۔ ''مجموعہ نغز'' میں ان کے ۴۴ شاگردوں کے نام آئے ہیں جن میں لالہ خوب چند ذکا، الٰہی بخش معروف، لالہ مول چند منشی (صاحب ترجمۂ شاہ نامہ فردوسی) اور محمد ابراہیم ذوق کے نام شامل ہیں۔ ''ریاض الفصحا'' میں مصحفی نے لکھا ہے کہ ''در شاہجہاں آباد علم اُستاذی ی افراز دو شریف آں شہر بحلقۂ شاگردیش در آمدند'' [۲۱]۔ ''تذکرہ'' ''معرکۂ سخن'' میں آیا ہے کہ ذوق اول اول انھیں سے اصلاح لیتے تھے مگر کچھ اسباب ایسے پیدا ہوئے کہ ناچاقی ہوگئی اور غزلیں دکھانا چھوڑ دیں'' [۲۲]۔ صاحب جلوۂ خضر صغیر احمد بلگرامی نے ۴۳ شاگروں کے نام دیے ہیں اور لکھا ہے کہ شاہ نصیر بڑے زبردست شاعر تھے اور ان کے بڑے بڑے اُستاد شاگرد تھے۔ مومن خاں اور ذوق انھیں کے تلامذہ میں سے ہیں اور ان دونوں کے معرکے بھی ان کے ساتھ مشہور اور مذکور ہیں'' [۲۳]۔ مومن خاں مومن کے شاگرد ہونے کی تصدیق ''گلستانِ سخن'' سے بھی ہوتی ہے [۲۴]۔ ''انتخاب دوا دین'' میں امام بخش صہبائی نے لکھا ہے کہ ''شاہ نصیر مشاہیر شعرائے دہلی سے تھا بلکہ بہت سے شاعران زبانِ اردو ساکنینِ دہلی اسی مغفور سے تلمذ ریختہ گوئی کا کرتے تھے'' [۲۵]۔ سعادت خاں ناصر نے خوش معرکۂ زیبا میں شاہ نصیر کے ۲۱ شاگردوں کے نام دیے ہیں جن میں شیخ غلام رسول شوق اور شیخ محمد ابراہیم ذوق کے نام بھی شامل ہیں۔ ابن طوفان نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''ذوق دہلوی از شاگردانِ پُر توقیر نصیر'' [۲۶]۔

قدرت نے شاہ نصیر کو شعر گوئی کی جو غیر معمولی صلاحیت عطا کی تھی اس کا اظہار وہ ساری عمر قدم قدم پر کرتے رہے۔ جتنی جلدی وہ معنی دار شعر کہہ سکتے تھے یہ قدرت کسی دوسرے کو میسر نہیں آئی تھی۔ اپنا سکہ جمانے کے لیے وہ مشاعروں اور مطاحروں میں کھل کر سامنے آجاتے تھے۔ یہ معرکۂ آرائی ان کا مزاج بن گئی تھی۔ قدرت اللہ قاسم، جو عمر میں اُن سے بڑے تھے اور ان کے باپ دادا سے بھی اُن کے مراسم تھے اور خود شاہ نصیر ان کے سامنے پیدا ہوئے تھے، اسی معرکہ آرائی کی وجہ سے ناراض ہو گئے تھے جس کا اندازہ تذکرۂ مجموعۂ نغز کے ترجمے سے کیا جا سکتا ہے [۲۷]۔

شاہ نصیر اپنے دور میں سب سے زیادہ قادر الکلام شاعر تھے۔ جس کا اعتراف کم و بیش سب نے کیا ہے۔ لکھنؤ میں آٹھ سنگلاخ زمینوں میں طرحی غزلیں کہیں اور نویں کا نئی زمین میں اضافہ اپنی طرف سے کیا

جس کی تفصیل مرزا قادر بخش صابر دہلوی (م ۱۳۰۰ھ) نے گلستانِ سخن (مولفہ ۱۲۷۱ھ) میں دی ہے[۲۸]۔ ان کے کلیات میں متعدد مقطع ایسے ہیں جن میں وہ دعوتِ مبارزت دیتے نظر آتے ہیں۔ یہ اُن کا مزاج بن گیا تھا جس کی توثیق اس دور کے تذکروں سے ہوتی ہے۔ شیفتہ نے لکھا ہے کہ "بہ اکثر معمورہ ہائے مشہور مثل لکھنؤ وحیدرآباد وغیرہ ہم مکرر رفتہ و با شعرائے ہر دیار برخوردہ و مطارحہ و مشاعرہ کردہ و بہ اُستادی نام آوردہ" [۲۹]۔ بالکل یہی بات منشی کریم الدین نے لکھی ہے کہ "اس شاعر مشہور نے شعر گوئی کی مشق کی اور اکثر بلاد میں مثل لکھنؤ اور حیدرآباد کے بار ہا گیا اور اکثر شاعروں سے جہاں گیا مباحثہ اور مقابلہ کیا اور نامور ہو کر آیا" [۳۰]۔ لیکن وہ تذکرے جو لکھنؤ میں لکھے گئے ان میں مطارحوں اور مشاعروں کے تعلق سے تصویر کا دوسرا رُخ دکھایا گیا ہے مثلاً مصحفی نے لکھا ہے کہ "چوں در لکھنؤ گذر افگندہ و با فصحائے ایں دیار ملاقات کرد و در مشاعرہ با غزل طرحی گفتہ خواندہ مرتبہ سخن بلند اور معلوم شد" [۳۱]۔ ایسی ہی بات سعادت خاں ناصر نے اپنے تذکرے میں لکھی ہے کہ "مگر لکھنؤ میں جب تشریف لائے یہاں سے رنجیدہ خاطر گئے" [۳۲]۔ دہلی اور لکھنؤ کے تذکروں میں اس متضاد رائے کا سبب ان دونوں شہروں کی چشمک ہے۔ ویسے بھی ایک شہر کا اُستادِ وقت دوسرے شہر کے اُستاد کو کہاں تسلیم کرتا ہے لیکن اس کے باوجود مصحفی یہ کہنے پر مجبور ہوئے کہ "درروانی طبعش شکے نیست" [۳۳]۔ تذکرۂ بے جگر نے تذکرہ "طبقاتِ سخن" کے حوالے سے جو واقعہ لکھا ہے اس سے بھی شاہ نصیر کے مزاج پر روشنی پڑتی ہے۔ جب غلام محی الدین مبتلا و عشق میرٹھی نے اپنے گھر پر محفل مراختہ میں قصیدہ پیش کیا تو شاہ نصیر چپ چاپ خاموش بیٹھے رہے اور مراختے کے بعد ایک مصرع پڑھا اور کہا کہ کوئی بھی اس پر غزل نہ کہہ سکا۔ مصرع یہ تھا: کردے چمن میں تو ذرا بندِ قبا کو وا کہ یوں۔ میاں روشن شاہ کو، جو وہاں موجود تھے، یہ بات ناگوار گزری اور انھوں نے اس زمین میں دو غزلیں کہیں اور ساتھ ہی دو تین اور مطلعے شاہ نصیر کو بھیجے لیکن انھوں نے کوئی جواب نہیں دیا۔ مبتلا میرٹھی نے روشن شاہ کی یہ دونوں غزلیں ترجمۂ شاہ نصیر میں شامل کی ہیں اور وہ مطلعے بھی درج کردیے ہیں جو روشن شاہ نے ان غزلوں کے ساتھ بھجوائے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں اس زمین میں غزل کہنا اپنی قوت شعر گوئی اور اُستادانہ مہارت کا اظہار تھا۔ مرزا غالب نے بھی اس زمین میں غزل کہی ہے جو اُن کے دیوانِ اُردو میں موجود ہے۔ تذکرۂ بے جگر کے مولف خیراتی لال بے جگر نے یہ واقعہ لکھ کر اور شاہ نصیر کی طرف سے جواب نہ آنے پر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ "نصیر در شعر و سخن طبع نارسا و قصور پذیر دارد" [۳۴]۔ اپنی قوتِ شعر گوئی کے سامنے کسی کو کچھ نہ سمجھنا شاہ نصیر کا مزاج بن گیا تھا اور یہی وجہ تھی کہ اکثر دوسرے اُستاد شعرا اُن سے ناراض ہو جاتے تھے۔ مصحفی، سعادت خاں ناصر اور حکیم قدرت اللہ قاسم کے تذکروں سے اس بات کی تصدیق ہوتی ہے۔ خود کلیاتِ شاہ نصیر میں جو غزلیں ہیں، اُن میں بھی وہ دوسروں کو بار بار للکارتے ہیں مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

غزل پڑھ تیری بھی اے نصیر اب بزمِ یاراں میں
یہی تو وقت ہے اپنی زباں دانی دکھانے کا

تم ہو تیر انداز میدان سخن میں اے نصیر
کام ہے ملکِ سخن میں صاحبِ مقدور کا
ہو نشانہ سینۂ حاسد نہ کیوں کر اے نصیر
تا سخن چیں خاک ہوں جوں شمع جل کر آگ میں
ایک اور غزل پڑھ کے لگا تیر سخن کے
پیہم ہدفِ سینۂ دشمن پہ ہزاروں
شعر کہنا نہیں آساں یہ مشکل ہے نصیر
نام کو لوگ اگر صاحبِ دیوان ہوئے
زچ کردیا ہے تو نے سخن چیں کو اے نصیر
بازی حریف کی کوئی بچتی ہے مات سے
نصیر ایسی غزل تو نے لکھی ہے مرحبا تجھ کو
کہے گا کوئی کیا جاہل یہ شیشہ ہے وہ پتھر ہے

یہ دو شعر اور دیکھیے جن میں انشا، ناسخ، گویا کو براہ راست مخاطب کیا ہے:

مالک ہے نصیر اپنے تو اندازِ سخن کا
تحریر غزل ایسی اب انشا سے ہو کیوں کر
ایسی غزل کہی ہے یہ تو نے کہ اے نصیر
ناسخ جگر فگار ہے، گویا شکستہ دل

یہی صورت اُن دوسرے شعرا کے ساتھ ہے جن میں میر، سودا، مصحفی، قتیل، گویا، ناسخ کے علاوہ فارسی شعرا صائب، بیدل، ہلالی، سحابی، طالب آملی، ظہیر فاریابی، خاقانی وانوری وغیرہ شامل ہیں۔ ان سب اشعار میں شاعرانہ تعلّی سے زیادہ مبارزت کا انداز ہے۔ ساری عمر مطارحوں، مشاعروں اور مراختوں میں شاہ نصیر چونکھی لڑتے رہے اور ریختہ کے قصر کی بنیاد اُٹھا کر اسے مضبوط کرتے رہے اور ساتھ ہی حلیفوں کو حریف، دوستوں کو دشمن بناتے رہے۔ سید احمد علی خاں یکتا نے لکھا ہے کہ ''گویند کہ دریں فن بسبب قوت طبیعت و مقبول شدن کلام در حضرتِ سلطانی دام شرفہ، کسے را بخاطرنمی آرد و دعوئ ملک الشعرائی دارد۔ صاحب دیوان ست و بدیہہ گو۔ شہرت اوستادیش تمام شہر را فرا گرفتہ'' [۳۵]۔ یہ لکھ کر یکتا نے دروغ بگردن راویان کہہ کر مزید لکھا ہے کہ ''طرفہ تر این ست کہ آگاہی فن و علم ہیچ نہ دارد و دماغ بر آسمان'' اور یہ بھی لکھا ہے کہ گذشتہ سال لکھنؤ آکر میرزا قمر الدین احمد خان بہادر کے مشاعرے میں آیا تھا۔ اشعارِ قدیم جو پڑھے تھے وہ خوب تھے لیکن طرحی غزلیں جو پڑھیں وہ ہرگز کسی پایے کی نہیں تھیں اور کسی نے پسند نہیں کیا تھا۔ واللہ عالم'' [۳۶]۔ یہ الزام کہ فن و علم سے آگاہی نہیں رکھتے تھے اس لیے درست معلوم نہیں ہوتا کہ وہ شخص جو اپنے وقت کا مسلم الثبوت اُستاد ہو اور بقول

سید احمد خاں ''اشعار آب دار اس پیشرو سخنوراں کے دو لاکھ سے زیادہ ہیں اور یہ بے مبالغہ و اغراق ہے۔ صدہا آدمی جو کچھ کر نہ جانتے تھے بتقریب مشاعرہ صرف انھیں سے غزل کہلوا لیتے تھے'' [۳۷]۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ وہ بے فن اور بے علم ہو جب کہ بقول قدرت اللہ قاسم ''والاش اُستادے ادیب و خدام متعددہ محکلفل آموزش بروے گماشتہ'' [۳۸]۔ یہ سب کچھ ان کے خلاف جو تذکروں میں آیا ہے وہ اسی چوکھی لڑائی اور حلیفوں کو حریف بنانے کی وجہ سے ہے۔ خود مصحفی نے، جیسا کہ اپنے تذکروں میں لکھا ہے علم عروض اور عربی زبان کی تعلیم لکھنؤ پہنچ کر حاصل کی تھی اور کسی نے آج تک ان پر فن سے آگاہ نہ ہونے کا الزام نہیں لگایا۔

ایک اور معرکے کا ذکر مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے کیا ہے کہ جب شاہ نصیر لکھنؤ سے شاہجہاں آباد واپس آئے تو نئی زمین میں دو غزلیں جو شعرائے لکھنؤ کی تکلیف سے کہی تھیں منشی فیض پارسا کے اس مشاعرے میں، جو مدرسہ غازی الدین خان بیرون اجمیری دروازہ منعقد ہوتا تھا، پڑھیں تو بعض احباب نے افراطِ تحسین اور کثرتِ ستایش سے حسد کو کام فرمایا اور بعض شاگردوں کو ان دونوں زمینوں میں غزل کہنے کی تکلیف کی۔ یہ بات شاہ نصیر کو ناگوار ہوئی اور ''قفس کی تیلیاں'' زمین میں قریب پچاس غزلیں کہہ کر اپنے شاگردوں کے نام سے پڑھوائیں۔ اس سے حسد کا بازار گرم ہوا اور اس جلسے کے بعد شعرا نے یہ التزام کیا کہ ہر مشاعرے میں اسی زمین میں غزلیں پڑھنے لگے۔ کئی مہینے تک تیلیوں کی زمین میں تنکے چننے کے سوا کچھ کام نہ تھا۔ لوگ آٹھ نو شعر کے سوا غزل نہ پڑھتے تھے لیکن شاہ نصیر ہر بار دوغزلہ ساٹھ ستر بیت کا پڑھتے تھے اور ہر شاگرد کی غزل انیس بیس بیت سے کم نہ ہوتی تھی اور وہ بھی اسی یکہ تازِ عرصۂ سخن کی ہوتی تھیں [۳۹]۔ اس سے شاہ نصیر کی طباعی اور قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے۔

''کلیاتِ شاہ نصیر'' میں اس زمین میں دو غزلیں ملتی ہیں۔ پہلی غزل ۱۲۲ اشعار پر مشتمل ہے جس میں دو قطع اور ایک مطلع شامل ہے۔ آزاد نے اس واقعہ کو اُستاد ذوق کی برتری ثابت کرنے کے لیے جس انداز سے لکھا ہے اس کی تصدیق کسی اور تذکرے سے نہیں ہوتی بلکہ اس کی بعض غلطیاں سامنے آتی ہیں۔ آزاد نے جس شعر کو شاہ نصیر کے بیٹے وجیہہ الدین منیر (م ۱۲۴۲ھ) کا بتایا ہے وہ ''درحقیقت شاہ نصیر کے شاگرد لالہ گھنشام داس عاصی کی غزل کا شعر ہے اور ان کے دیوان میں موجود ہے'' [۴۰]۔ اس مشاعرے میں مقابلہ دراصل عاصی و ذوق کے درمیان تھا۔ دیوانِ عاصی کی روایت کے مطابق مشاعرہ میں استاد شاہ نصیر کی غزل پر اعتراضاً شیخ محمد ابراہیم ذوق نے اپنے تلمیذ بہادر شاہ ظفر کی غزل سے چند شعر پڑھے جس پر آئندہ مشاعرہ میں معرکہ قرار پایا عاصی نے شروع میں مشاعرہ میں چھیڑ کی غزل جو آٹھ شعر پر مشتمل ہے جس کے آخری دو شعر یہ ہیں:

کل شیخ جی ہرن کی طرح بھولے چوکڑی　　سیدھی سڑک بھی چل کے نہ متھرا پہنچ سکے
عاصی وہ تیلیوں کی غزل اب کرو رقم　　جس کو نہ سلکِ گوہر یکتا پہنچ سکے

کلیات شاہ نصیر میں جو غزلیں ''مگس کی تیلیاں'' کی زمین میں ہیں ان میں بعض اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہ

نصیر نے بھی ذوق پر چوٹ کی اور عاصی کی پیٹھ ٹھونکی مثلاً اس شعر میں:

ذوق اتنا شعر گوئی کا عبث کس واسطے
قافیے میں گر نہ تھیں حضرت کے بس کی تیلیاں
آپ ہی منصف ہوں اے صاحب ذرا بہر خدا
یار کی چلمن ہو اور پائے مگس کی تیلیاں

لفظ ''ذوق'' میں ابہام ضرور ہے لیکن اشارہ واضح ہے۔ دوسرا شعر ذوق کے اس شعر کی طرف اشارہ کرتا ہے:

چق ترے دالان کی نازک بہت ہے نازنیں
کیا لگائی اس میں ہیں پائے مگس کی تیلیاں

اس پس منظر میں یہ پوری غزل پڑھیے تو ذوق و شاہ نصیر اور ان کے شاگرد عاصی کے معرکے کی تصویر سامنے آجاتی ہے۔ اسی معرکہ آرائی کے کچھ عرصے بعد منشی فیض رسا پارسا کا یہ مشاعرہ برہم ہو گیا[۴۱]۔

اب یہ سوال سامنے آتا ہے کہ شاہ نصیر اور ذوق کے درمیان اس رنجش کی کیا وجہ تھی۔ جب تک شاہ نصیر دلی میں تھے ان کا طوطی بول رہا تھا۔ دربار تک ان کی رسائی تھی۔ شہر کے شرفاء ان کے شاگرد تھے۔ ذوق نے پہلے حافظ غلام رسول شوق سے اصطلاح لی، جو محلّے کی مسجد کے پیش امام تھے اور شاعری میں شاہ نصیر کے شاگرد تھے۔ لیکن جب ذوق نے محسوس کیا کہ وہ ان کے شعر پر ویسی اصلاح نہیں دے سکتے جیسی کہ ہونی چاہیے تو وہ اپنے ہم عمر و ہم مکتب میر کاظم حسین کے کہنے پر شاہ نصیر کے شاگرد ہو گئے لیکن شاہ نصیر کی اصلاح سے بھی ان کی ویسی تسلی نہیں ہوئی جیسی شاگرد کو ہونی چاہیے۔ کچھ عرصے بعد شاہ نصیر دکن چلے گئے۔ ذوق کی خداداد صلاحیت اور ریاض نے انھیں چمکایا۔ شاہ نصیر کے دکن چلے جانے کے بعد میر کاظم حسین شہزادہ ولی عہد کی غزل بنانے لگے تھے لیکن جب وہ بھی جون الفنسٹن کے میر منشی ہو کر دلی سے چلے گئے تو ذوق کو یہ موقع مل گیا اور کچھ دن بعد ولی عہد کی سرکار سے ان کے چار روپے ماہوار مقرر ہو گئے[۴۲]۔ اس طرح دربار تک اُن کی رسائی ہو گئی۔ ایک اور واقعہ کہ پہلے نواب الٰہی بخش معروف شاہ نصیر سے اصلاح لیتے تھے۔ اب وہ بھی ذوق سے اصلاح لینے لگے۔ جب برسوں بعد شاہ نصیر دہلی واپس آئے تو یہاں کا منظر بدلا ہوا تھا۔ اب ان کی جگہ ذوقؔ نے لے لی تھی۔ اس سے شاہ نصیر کے دل میں چشمک و رشک کے جذبات پیدا ہوئے مگر شاگرد کے منہ لگنا اُستاد کے لیے معیوب بات تھی۔ البتہ یہ کام ان کے شاگرد کرتے رہے جن میں لالہ گھنشام داس عاصیؔ پیش پیش تھے اور ساتھ ہی شاہ نصیر کے بیٹے وجیہہ الدین منیرؔ بھی اس میں شریک تھے۔ وہ ذوق کے ہم عمر اور باپ کے چہیتے تھے ''قفس کی تیلیاں'' اور ''آتش و آب و خاک و باد'' والے معرکوں کو اسی تناظر میں دیکھنا چاہیے۔ اس میں بھی پہلی زمین میں وہ دو شعر جن میں سے ایک میں ''ذوق'' کا لفظ آیا ہے۔ ''خمخانہ جاوید'' میں عاصیؔ سے منسوب ہیں۔ یہ بات سب کو معلوم ہے کہ شاہ نصیر نے پچاس غزلیں اپنے شاگردوں کو کہہ کر دی تھیں جو مولوی فیض رسا پارسا کے مشاعرے میں پڑھی گئی تھیں۔

قیامِ لکھنؤ کے زمانے میں جب فقیر محمد خاں گویا سے ان کی ملاقات ہوئی اور انھوں نے "یہ بھی نہ ہوا وہ بھی نہ ہوا"۔ کی زمین میں غزل کہنے کی فرمائش کی تو شاہ نصیر نے گیارہ شعر کی غزل کہہ دی۔ اس سے بھی ان کی جودتِ طبع، بدیہہ گوئی اور قدرتی صلاحیتیوں کا انداز کیا جا سکتا ہے۔ اگر وہ فنِ شعر سے بے علم ہوتے تو اتنے سارے شاگردوں کو کیسے مطمئن کرتے اور ان سوالوں کا جواب اپنے شاگردوں کو کیسے دیتے جن سے دورانِ شعرگوئی ان کو واسطہ پڑتا تھا۔

شاہ نصیر نے اپنی زندگی میں کئی سفر لکھنؤ اور حیدر آباد دکن کے کیے اور وہاں کے مشاہیر سے ملاقات اور مطارحوں اور مشاعروں میں شرکت کی ہر شہر و دیار میں متعدد شعرا نے زانوئے تلمذ تہ کیا۔ قادر بخش صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ "جس سرزمین میں وارد ہوا وہیں کے شعرائے شیریں کلام سے معرکہ آرا ہوا" [۴۳]۔

"۱۲۴۷ھ میں جب چندو لال شاداں کے دربار کے ملک الشعرا حفیظ دہلوی نے وفات پائی تو انھیں ایک اُستادِ سخن کی ضرورت محسوس ہوئی تو شاہ نصیر کو سات ہزار روپے بھیج کر بلایا" [۴۴]۔ شاداں ان کی بہت خدمت کرتے تھے۔ اس بار شاہ نصیر ایسے گئے کہ دلی کا چٹخارا بھی انھیں واپس نہ لا سکا اور ۲۵ر شعبان ۱۲۵۴ھ، جمعرات کے دن، وہیں وفات پا گئے اور مخدوم قاضی موسیٰ قادری کی درگاہ میں دفن ہوئے۔ ڈاکٹر زور نے لکھا ہے کہ "گذشتہ ربع صدی میں اہل علم و فضل حیدر آباد میں ان کی قبر ڈھونڈتے پھرتے تھے مگر معلوم نہ تھا کہ کہاں دفن ہیں۔ آخر کار محلۂ حسینی علم کے قریب درگاہ حضرت سید شاہ موسیٰ قادری میں اُن کی قبر کا پتا چلا اور "ادارۂ ادبیات اردو" کی طرف سے سنگ مرمر کا ایک۔ کتبہ لگا دیا گیا ہے۔ جس پر ان کا نام اور تاریخ درج ہے" [۴۵]۔ ۱۹۶۵ء میں ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے شاہ نصیر کی قبر کی زیارت کی تھی۔ قبر کا کتبہ اُکھڑ گیا تھا اور مجاور کے حجرے میں رکھا ہوا تھا۔ اس پر شاہ نصیر کا نام اور ان کی تاریخ ۱۲۵۴ھ سیاہ حروف میں کندہ تھی [۴۶]۔ ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔ "چراغِ گل" سے تاریخ وفات نکلتی ہے۔ شاہ نصیر کے بیٹے شاہ نجم الدین نے جو قطعۂ تاریخ کہا تھا اس کے چوتھے مصرع کے آخری تین لفظوں کے منقوط حروف سے ۱۲۵۴ھ برآمد ہوتے ہیں: ع "ہائے کردندا: خسروِ اربابِ سخن"۔ شاہ نصیر کے پوتے شاہ بہاء الدین بشیر کے اس مصرع "پیشوائے شاعرانِ ہند مرد" سے بھی ۱۲۵۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ سجادہ نشین حضرت سید حسن رسول: سید احمد حسن نے اس مصرع سے: "بولے تلامذہ جگت اُستاد ہے نصیر" سے بھی یہی سال وفات نکلتا ہے۔ ان تینوں تاریخ سالِ وفات سے شاہ نصیر کی شخصیت، مزاج اور قادر الکلامی پر روشنی پڑتی ہے وہ جگت اُستاد بھی تھے اور اپنے دور کے شاعرانِ ہند کے پیشوا اور اربابِ سخن کے خسرو بھی تھے۔

شاہ نصیر نے اپنی زندگی میں اپنے دواوین مرتب نہیں کیے۔ "آثار الصنادید" میں سر سید احمد خان نے لکھا ہے کہ بے مبالغہ و اغراق ان کے اشعار کی تعداد دو لاکھ سے زیادہ ہے۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے مخطوطات اور مطبوعہ کلام کی مدد سے جو کلیات شاہ نصیر چار حصوں میں مرتب کیا ہے اس میں الف تا یے غزلوں کی کل تعداد ۱۰۵۶ اور قصائد، مدحیات و دیگر اصناف سخن کی تعداد ۵۲ ہے۔ اگر ان کے اشعار کی تعداد کا اندازہ

لگایا جائے تو وہ سب بارہ تیرہ ہزار سے زیادہ نہیں ہوں گے جو کُل کلام کا چھ سات فی صد ہوتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ”دیوان کی جو مختلف اشاعتیں معرضِ طبع میں آئی ہیں، کلام کے بہت ہی مختصر حصے پر حاوی ہیں“ [۴۷]۔ انتخاب کلیات شاہ نصیر کے مرتب محمد اکبر میرٹھی نے اپنے دیباچے میں لکھا ہے کہ وہ نسخۂ کلیات جو اُن کے پوتے شاہ بہاء الدین بشیر کے پاس تھا از روئے ضخامت میر تقی میر کے کلیات سے کم نہیں بلکہ زیادہ ہی ہوگا [۴۸]۔ درگاہ پرشاد نادر نے شاہ بہاء الدین بشیر کے حوالے سے لکھا ہے کہ ”یہ شاعر بے بدل سات دیوان تیار کر گیا ہے۔ ازاں جملہ ایک دیوان فارسی زبان میں ہے مگر یہ کل کتابیں حیدر آباد ہی میں رہیں۔ ہمارے یہاں سے ایامِ غدر میں تلف ہو گئیں۔ یہاں صرف دو دیوان موجود ہیں“ [۴۹]۔ محمد اکبر میرٹھی کے انتخاب شاہ نصیر کے بعد حکیم میر نادر علی رعد کے نسخے سے نقل کر کے ایک ”دیوانِ چمنستانِ سخن“ کے نام سے بڑے سائز پر ۱۳۱۴ھ میں مطبع فخر نظامی حیدر آباد دکن سے شائع ہوا جو ۲۴۸ صفحات پر مشتمل ہے اور جس میں حاشیے پر بھی کلام دیا گیا ہے اور آخری ساڑھے چار صفحات میں قطعاتِ وفات و طبع بھی دیے گئے ہیں۔ تاریخ طبع میں داغ دہلوی کا قطعہ بھی شامل ہے [۵۰]۔ ۱۸۹۷ء میں عماد الملک سید حسین بلگرامی نے سلسلۂ ”مختار اشعار“ کے تحت شاہ نصیر کا انتخاب آگرہ سے شائع کیا اور پھر ۱۹۰۲ء میں مدراس سے بھی شائع کیا [۵۱]۔ اس کے بعد ”کلیات شاہ نصیر“ کے نام سے ڈاکٹر تنویر احمد علوی کا مرتبہ کلیات چار جلدوں میں علی الترتیب ۱۹۷۱ء، ۱۹۷۷ء، ۱۹۸۶ء، ۱۹۸۸ء میں مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا۔ اس کلیات کو ڈاکٹر تنویر علوی نے ”شاہ نصیر کے تین قلمی نسخوں، دو قلمی انتخابات اور دو مطبوعہ نسخوں کی مدد سے مرتب کیا ہے اور شاہ نصیر کے عہد کے تذکروں اور بعد کے کچھ مستند ماخذوں کو بھی سامنے رکھا ہے“ [۵۲]۔ قلمی نسخوں کا تعارف بھی اپنے مقدمے میں دے دیا ہے۔

اس زمانے میں مشاعروں اور مطارحوں کا عام رواج تھا لیکن وہ مشاعرے زیادہ اہمیت رکھتے تھے جو خود کسی استاد کے ایما پر منعقد کیے جاتے تھے۔ شاہ نصیر اکثر مشاعروں اور مطارحوں میں شریک ہوتے اور ”طرح“ پر غزلیں کہہ کر لے جاتے۔ قیام دہلی کے زمانے میں خود اُن کے ہاں ہر مہینے کی ۱۵ اور ۲۹ تاریخ کو محفل مشاعرہ منعقد ہوتی تھی [۵۳]۔ تیزی فکر اور روانی طبع خداداد تھی اور خیال ہندی کا سلیقہ ایسا تھا کہ کم لوگوں کو نصیب ہوتا ہے۔

شاہ نصیر اور شیخ ناسخ کا سال وفات ۱۲۵۴ہجری ایک ہے لیکن سال پیدائش کے اعتبار سے شاہ نصیر ناسخ سے کم و بیش دس سال بڑے تھے۔ کلیات شاہ نصیر کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ ”طرزِ جدید“ جو شیخ ناسخ نے اختیار کیا، مزاج و فکر کے لحاظ سے اس کو شاہ نصیر نے پہلے اختیار کیا۔ شیخ ناسخ نے جذبہ و احساس کو شاعری سے خارج کر کے، سادہ گوئی کی وہ روایت، جس کے ممتاز ترین نمائندے میر تقی میر تھے، مسترد کر دی تھی اور معنی آفرینی، خیال بندی، صائبؔ کے مثالیہ انداز کو اختیار کر کے اور زبان کے مخصوص قدیم الفاظ، جو اہلِ دہلی استعمال کرتے تھے، ترک کر کے، اس میں فارسی تراکیب اور عربی الفاظ کو طرز ادا کا حصہ

بنا کر اسے ایک ایسا روپ دیا تھا کہ وہ دہلوی شعرا سے الگ معلوم ہو اور طبقۂ خواص کی نظروں کو بھائے۔ خود کو دہلی سے الگ و ممتاز کرنے کا جذبہ اہلِ لکھنؤ میں اس وقت شدت اختیار کر گیا تھا جب لکھنؤ کے حکمران ”نواب وزیر“ کے بجائے، انگریزوں کی سیاسی ضرورت کے باعث ”بادشاہ“ کہلانے لگے تھے۔ اودھ کے پہلے بادشاہ غازی الدین حیدر کے زمانے ہی سے یہ جذبہ تیز ہو گیا تھا۔ ناسخ کی شاعری اس معاشرے کی اسی خواہش کا نتیجہ تھی اور اس کی مقبولیت کا بنیادی سبب یہی جذبہ تھا۔ ”عشق“ سادہ گوئی کی روح تھی۔ ناسخ نے ”عشق“ کے بجائے ”حسن“ کو شاعری میں نمایاں کیا۔ یہ عمل اس دور کے جسمانی لذتوں کے مزاج سے ہم کنار تھا۔ ناسخ نے سادہ گوئی کو ترک کر کے جب معنی آفرینی اور خیال بندی کے ساتھ شاعری شروع کی اس وقت تک شاہ نصیر کی شاعری کی شہرت چاروں طرف پھیل چکی تھی۔ مصحفی کے ”تذکرۂ ہندی“ (۱۲۰۰ھ-۱۲۰۹ھ) میں ناسخ کا کوئی ذکر نہیں ہے لیکن شاہ نصیر کی تیزی و روانی طبع کی تعریف کی گئی ہے اور تذکرہ ”ریاض الفصحا“ میں دوبارہ شامل کر کے تفصیل سے ان کی خصوصیتِ شاعری کو بیان کیا ہے۔ شاہ نصیر کا تصور شاعری وہی تھا جسے ناسخ نے بعد میں اختیار کیا اور جسے جعفر علی حسرت دہلوی ثم لکھنوی (م ۱۲۰۶ھ/۹۲-۱۷۹۱ء) نے بھی اختیار کیا تھا۔ اگر بیچ میں جرأت والی ”معاملہ بندی“ لکھنؤ میں مقبول نہ ہوتی اور حسرت کا رنگ شاعری ہی مقبول رہتا تو یہ اثر براہ راست اور واضح طور پر نظر آتا۔ جو کام جعفر علی حسرت نے غزل میں کیا اسی سے شاہ نصیر نے اپنا رشتہ جوڑا اور بعد میں ناسخ نے اپنا رشتہ جوڑا۔ حسرت کا رنگِ غزل اس وقت کے لکھنؤ کے تہذیبی مزاج سے خصوصاً اور دہلوی مزاج سے عموماً ہم رنگ تھا۔ اسی مقبولیت کے زیرِ اثر اس زمانے میں غزلہ دوغزلہ، پنج غزلہ وغیرہ مقبول ہوئے تھے۔ طرحوں میں سنگلاخ زمینوں کا رواج پسند کیا جانے لگا تھا۔ قصیدہ نما غزل اُستادانہ کمال کا اظہار بن گئی تھی۔ مبالغہ و غلو شاعری میں پسند کیا جانے لگا تھا۔ صنائع بدائع کا استعمال حسنِ غزل بن گیا تھا۔ جذبہ و احساس شاعری سے غائب ہو گیا تھا۔ عشق اب روحِ شاعری نہیں رہا تھا اور حسن کی پرستش شاعری میں رنگ بھرنے لگی تھی۔ مضمون آفرینی بال کی کھال نکالنے کا نام ہو گئی تھی۔ حسن نے محبوب کے ظاہر کے بیان میں سراپا نگاری کا روپ دھار لیا تھا۔ یہ حسن (محبوب) بھی پردہ نشین نہیں تھا بلکہ بازاری تھا۔ معنی کی صورت یہ تھی کہ شعر پڑھتے ہوئے بظاہر گہرے معنی کا سا احساس ہوتا تھا لیکن غور کرنے پر کوہ سے کاہ برآمد ہوتا تھا۔ شاہ نصیر شروع ہی سے اس رنگِ شاعری پر قائم رہے۔ تہذیبی کھوکھلا پن چونکہ دہلی اور لکھنؤ میں یکساں طور پر موجود تھا اس لیے دونوں بستیوں کے شعرا زوالِ تہذیب اور تہذیبِ زوال کی اسی روح کی ترجمانی کر رہے تھے۔ لکھنؤ اور دہلی میں اگر کوئی فرق تھا تو وہ زبان کا نہیں صرف چند الفاظ کا فرق تھا۔ لکھنؤ میں فارسیت و عربیت زیادہ تھی جب کہ دہلی میں بول چال کی با محاورہ ٹکسالی زبان استعمال کی جا رہی تھی اور فارسی و عربی الفاظ و تراکیب اس وقت استعمال کیے جا رہے تھے جہاں اظہار کے لیے ان کا استعمال ضروری تھا۔ خواجہ وزیر کی شاعری میں ناسخ کے اندازِ بیان کا نکھرا ہوا روپ خواجہ وزیر کی شاعری میں زیادہ نمایاں ہوتا ہے جس پر دہلوی انداز کے محاورہ و روزمرہ کے استعمال کے ساتھ فارسی و عربی الفاظ و تراکیب حاوی ہیں۔ بیان کی اس صورت کے علاوہ ناسخ کے ”طرزِ جدید“

کے باقی اجزا وہی ہیں جو جعفر علی حسرت اور شاہ نصیر کے ہاں پہلے سے موجود ہیں۔

شاہ نصیر کی شاعری احساس و جذبہ کی شاعری نہیں ہے۔ یہ میر کی طرح کی عشقیہ شاعری بھی نہیں ہے جس کے رشتے حیات و کائنات سے جڑے ہوئے ہیں۔ اس شاعری کا زندگی کی واقعیت سے بھی کوئی تعلق نہیں ہے بلکہ سارا زور مضمونِ نو کے باندھنے اور بحرِ معنی سے گوہرِ مضمون تلاش کرنے پر صرف ہو رہا ہے۔ نصیر کی شاعری اسی دریائے معنی میں شناوری کرتی ہے۔ یہی ان کا تصورِ شاعری ہے جس کا اظہار بار بار شاہ نصیر نے اپنے اشعار میں کیا ہے:

نصیر اس بحر میں اب دوسری لکھ کر غزل پڑھیے   تمھارا کام ہے مضمونِ نو کے باندھ لانے کا
نصیر اس اپنے دامِ فکر میں عنقائے معنی ہے   بھلا دیکھیں تو کیوں کر طائرِ مضموں نہ ٹھیرے گا
شاہینِ فکر کے ہے پنجے میں مرغِ معنی   پرواز کا بھی رُتبہ کیا دور ہے ہمارا
لکھی ہے نصیر ایسی غزل تو نے کہ جس کے   ہر شعر میں ہے معنی تہہ دار کا پٹھا
دُرِ مضمون و معانی ہیں لگے ہاتھ نصیر   میں نے غوطہ جو یمِ فکرِ غزل میں مارا
فضلِ خدا سے خالقِ مضموں ہے تو نصیر   پیدا کرے گا کون سخن در ہلال چار
دریائے سخن سے دُرِ معنی کو جو لایا   غواص نمط دل بھی شناور ہے گرہ باز
آفریں معنیٔ باریک سے کیا خوب نصیر   تو نے پیدا کیے ہیں سربسر اشعار میں بال

انھیں معنیٔ باریک اور مضمونِ نو کی وجہ سے وہ خود کو وقت کا سلطانِ سخن کہتے ہیں۔

مُلکِ دل میں ہے ترے لاکھوں رعیت مضموں   اے نصیر اپنے ہے تو وقت کا سلطانِ سخن
سوادِ ہند میں تو آج خلاق المعانی ہے   کفِ حسرت سخن سنجانِ نیشاپور ملتے ہیں
موجِ تحریر کی زنجیر سے کاغذ پہ نصیر   فیلِ مضموں کو پکڑ لاتے ہیں کجلی بن سے
دریا دلی سے بزمِ سخن داں میں اے نصیر   دُر ہائے آب دارِ مضامیں لٹا چکے

شاہ نصیر کے تصورِ شاعری کے مطابق رنگا رنگ باریک اور نئے مضامین تخلیق کرنا شاعری کا پہلا کام ہے۔ دوسرا کام یہ ہے کہ یہ مضامین اس طرح باندھے جائیں جس کے اظہار میں رنگینی ہو: ؎ رنگینی الفاظ ہو مضمون نیا ہو۔ رنگینی کے معنی یہ ہیں کہ اس میں نہ صرف صنائع بدائع استعمال میں آئیں بلکہ حُسن بیان لَو دینے لگے۔ ساتھ ہی یہ بھی کہ اس سے زبان دانی کا اظہار بھی ہوتا ہو۔ زبان دانی سے مراد یہ ہے کہ بول چال کی زبان، اس کے الفاظ، محاورات و روزمرہ کو اس سلیقے سے برتا جائے کہ اس سے زبان پر قدرت کا اظہار ہوتا ہو۔ اس تخلیقی عمل سے بیان میں حُسن اور شعر میں آئینہ کی طرح صفائی پیدا ہو جائے:

اے نصیر اک لطف ہے جب شعر کہنے کا کہ ہوں
معنی و مضموں کے گُل باغِ سخن میں آئینہ

شعر میں تسلسل ہو: ع شعرِ اُستادانہ لکھنے کو تسلسل چاہیے۔ تسلسل کے معنی یہ ہیں کہ شعر کا ہر لفظ ایک دوسرے

سے پیوست و مربوط ہو جس کے استعمال سے لفظوں کا خوب صورت گجرا تیار ہو جائے اور معنی روشنی دینے لگیں۔ اسی تسلسل میں قافیہ و ردیف کی ہم رشتگی بھی شامل ہے۔ شاہ نصیر ردیف و قافیہ سے معنی آفرینی کا کام لیتے ہیں وہاں ان کے ہاں ردیف و قافیہ ایک جان ہو کر حسنِ بیان میں اضافہ کرتے ہیں۔ یہ ان کے نزدیک وصفِ سخن کا کمال ہے۔ یہاں ردیف کے استعمال سے زبان بھی آگے بڑھتی ہے۔ سخن کی ایک اور خصوصیت شاہ نصیر کے نزدیک "تحمل" ہے۔ بہ؏ شعرِ اُستادانہ لکھنے کو تحمل چاہیے۔ تحمل میں ٹھہراؤ، سنجیدگی و شائستگی اظہار شامل ہے۔ اسی تحمل کی وجہ سے نصیر کے ہاں معنی و اظہار دونوں میں واضح طور پر سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے اور عام طور پر کہیں بھی اظہارِ بیان میں، لکھنوی طرز جدید کے برخلاف، سوقیانہ یا بازاری پن نظر نہیں آتا۔ یہی شاہ نصیر کا معیارِ شاعری ہے اور اسی کسوٹی پر ان کی شاعری کو دیکھنا اور پرکھنا چاہیے۔ یاد رہے کہ یہ عشقیہ شاعری نہیں ہے۔ عشقیہ شاعری تو چڑھتی تہذیبوں میں نئی روح پھونکتی ہے۔ بے روح و بے جان تہذیبوں سے عشق غائب ہو جاتا ہے اور حسن و جسم مل کر تہذیب پر غالب آجاتے ہیں۔ اس دور میں یہی ہمارے ہاں اردو شاعری میں ہوا۔ ناسخ نے اپنی شاعری میں اسی رویے کا اظہار کیا ہے:

دیوان کیوں بھروں نہ حسینوں کے ذکر سے   قرآن میں بھی ذکر ہے غلمان و حور کا

جب ناسخ کی شاعری کا غلغلہ ہوا تو اہلِ دہلی نے ناسخ کی خیال بندی کو تو پسند کیا لیکن زبان و بیان میں اپنی دہلوی روایت کو برقرار رکھتے ہوئے بول چال کی زبان کو اہمیت دی۔ ناسخ کے شاگردوں نے بھی ناسخ کی وفات کے بعد زبان کے چٹخارے کو اپنی شاعری کا جزو بنایا اور ان شاعروں میں رشک کے ساتھ کلب حسین خاں نادر، خواجہ وزیر اور حاتم علی مہر شامل ہیں۔ ادھر شاگردانِ آتش نے بھی زبان کی شاعری کو اہمیت دی جن میں رند، صبا، شرف، نسیم، نواب مرزا شوق وغیرہ شامل ہیں۔ بول چال کی زبان کی یہی روایتِ شاعری آگے چل کر ذوق اور داغ وغیرہ کے ہاں نمودار ہوئی۔ یہ اثر شعرائے دہلی میں لکھنؤ سے نہیں بلکہ مخصوص دہلوی مزاج کی وجہ سے تخلیقی عمل میں ہمیشہ سے شامل تھا۔ شاہ نصیر نے خیال بندی و مثالیہ رنگِ شاعری کے ساتھ بول چال کی عام زبان و محاورہ کو، اپنے مخصوص تہذیبی مزاج کی وجہ سے، خاص اہمیت دی اور اس طرح ان کی شاعری کا رشتہ عام معاشرے سے برقرار رہا۔ لکھنؤ میں طبقۂ خواص عام بول چال کی زبان کو، اپنے مخصوص تہذیبی مزاج کی وجہ سے، شاعری میں پسند نہیں کر سکتا تھا اسی لیے وہاں ناسخ کا طرزِ بیان مقبول ہوا لیکن اردو زبان کے ارتقا اور تاریخی اعتبار سے شاہ نصیر نے جو فائدہ اُردو زبان کو پہنچایا وہ اس دور میں دوسروں سے اس طرح نہیں پہنچایا۔ اس بات کی وضاحت کے لیے اگر ناسخ کے اشعار کا شاہ نصیر کے اشعار سے مقابلہ کیا جائے تو مخصوص تہذیبی اثرات سے پیدا ہونے والا فرق واضح ہو سکے گا۔ پہلے شیخ ناسخ کے یہ چند شعر دیکھیے:

جوششِ مضموں سے طوفاں زا ہوئی ناسخ یہ بحر   کشتیِ طبع رواں کو ہم نے اب لنگر کیا
ہوں سوارِ توسنِ معنی زمینِ شعر میں   صیدِ مضموں جو ہے ناسخ بستۂ فتراک ہے
مرا سینہ ہے مشرق آفتابِ داغِ ہجراں کا   طلوعِ صبحِ محشر چاک ہے میرے گریباں کا

تن پروری کی تیغِ زباں سے نہ تھی پناہ
گو درع تھا دراعہ نقوشِ حصیر کا
چاہیے مقیس اس مہ رُو کی جوتی کے لیے
چرخ گردوں پر اب اے خورشید زریں تار کھینچ
واعظا جب ذہب تیرا جو مذہوب ہو گیا
عیب کیا شرب شراب اپنا بھی مشرب ہو گیا
آدمی کوئی نہیں مثلِ سگِ اصحابِ کہف
ہے سگِ دُنیا ہزروں بلعم باعور سے
ابھی ہم قید ہیں گو روح چھوٹی محبس تن سے
موئے پر بھی نہ اُترا مثل قمری طوق گردن سے
لطمہ زن دریائے مے ہے مست ہیں سر چنگ زن
کھل گئی دستار زاہد صورت دستار موج
آج اے ناسخ ہوں میں اسکندر ملک سخن
ہیں صفائی لفظ و معنی سب سے اشعار آئینہ

ناسخ کے یہ اشعار پڑھ کر اب شاہ نصیر کے یہ چند شعر پڑھیے:

نصیر از بس کہ ہے پُر درد یکسر خانۂ گردوں
ہمیں روتا نہ سمجھو تم کو یہ دیتے ہیں ہم چھینٹا
رہا نہ بحر جہاں میں انھوں کا نام و نشاں
حباب دار جنھیں باندھتے ہوا دیکھا

نیش زنی میں یہ عقرب ہے کالا ہے وہ کنڈلی مارے
حضرتِ دل باز آؤ نہ چھیڑو کان کا بالا زلف کا حلقا

بے تکلف ہو جو بیٹھا کھول چھاتی کے کواڑ
آئینہ ہو منفعل دیکھ اس کو پانی ہو گیا
اپنے چہرے سے تو برقع کی اٹھا دے جالی
آج تک دیکھے نہیں ہم نے قمر میں سوراخ
کیوں نہ چھیڑوں انھیں ڈرتا ہوں کہ ہے ناگ پھنی
جامۂ قاتل و شمشیر و سپر بند کے بند
رشکِ صد تختۂ سنبل ہو اگر زلفوں کے
کنگھی کرنے سے جھڑیں دامنِ کہسار میں بال
تیرے جو مسی زیب دہن دیکھے تو پڑ جائیں
پانی کے گھڑے غنچۂ سوسن پہ ہزاروں

ناسخ و نصیر دونوں کے ہاں سارا زور معنی آفرینی اور خیال بندی پر ہے۔ طرح طرح کے مضامین اردو غزل میں شامل ہو رہے ہیں اور اسی کے ساتھ غزل کے ذخیرۂ الفاظ اور وسعت معانی میں بھی اضافہ ہو رہا ہے۔ اس مضمون آفرینی میں جذبہ شامل نہیں ہے۔ تجرباتِ زندگی بھی شامل نہیں ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ معاشرہ اور اس کے تخلیق کار زندگی سے آنکھیں ملانے سے بھاگ رہے ہیں۔ وہ حقیقت کو کھلی آنکھ سے دیکھنا نہیں چاہتے اور حقیقت گریزی ان کے تحت الشعور میں رنگ جما رہی ہے۔ ان کی شاعری معاشرے سے آنکھیں چرانے والی خواہش سے ہم آہنگ ہے اور اسی لیے یہ شاعری دہلی میں بھی مقبول ہے اور لکھنؤ میں بھی۔ بادشاہ اب بھی موجود ہے لیکن وہ بے بس و لاچار اور نئی سیاسی قوت کا وظیفہ خوار ہے۔ ایک ایسا بادشاہ پہلے سے دلّی میں موجود تھا کہ اب ویسا ہی ایک اور بادشاہ اودھ میں لا کھڑا کیا گیا ہے۔ وہ بھی بے بس و لاچار ہے اور حکم ریذیڈنٹ کے توسط سے کمپنی بہادر کا چل رہا ہے۔ قصیدے اب بھی پیش کیے جا رہے ہیں لیکن مادح اور ممدوح دونوں اس بات سے واقف ہیں کہ جو کچھ کہا جا رہا ہے وہ واقعیت سے دُور ہے اور دونوں اس حقیقت کو کھلی آنکھ سے دیکھنا نہیں چاہتے۔ اسی لیے قصیدے بے روح ہیں۔ قصیدہ چونکہ اس جاگیردارانہ نظام کی اہم

ترین صنفِ سخن تھی اور معاشرہ روایتاً اسے اہمیت دیتا تھا۔ اس لیے اب قصیدے کا مزاج دوسری مقبول صنفِ سخن غزل میں در آتا ہے۔ اس دور کی غزل کا یہ نمایاں وصف ہے کہ وہ قصیدہ طور ہوگئی ہے۔ طویل غزلیں، سنگلاخ زمینیں اور سہ غزلہ و پنج غزلہ کے علاوہ اس دور کی غزلوں میں ''قطعات'' کے عام رواج پر بھی قصیدے کی روایت و مزاج کا اثر ہے۔ شاہ نصیر کی غزلوں کا بھی یہی مزاج ہے۔

جہاں تک طرزِ ادا اور اظہارِ بیان کا تعلق ہے ناسخ بالخصوص اپنے دیوانِ اوّل میں ایسا طرز وضع کرتے ہیں جو لکھنوی معاشرے کے طبقۂ خواص کے مزاج سے ہم آہنگ تھا۔ طبقۂ خواص فارسی زبان کے مزاج کا پروردہ تھا جس میں شیعیت نے فارسی زبان و ادب کی روایت کو ان کے لیے اہم بنا دیا تھا۔ یہ طبقہ اصل صورتِ حال سے واقف ضرور تھا لیکن اس کا نہ اظہار کرنا چاہتا تھا اور نہ اُسے دیکھنا چاہتا تھا، اسی لیے یہ فارسیت لیے ہوئے بیان کو دل سے پسند کرتا تھا۔ فارسی زبان کی بندشیں و تراکیب حقیقت کو چھپانے میں پردے کا کام کر رہی تھیں۔ ناسخ کی شاعری کا طرزِ ادا اسی تہذیبی ضرورت سے وجود میں آتا ہے اور مقبول ترین طرزِ ادا بن جاتا ہے۔ دلّی کے معاشرے میں بول چال کی زبان و محاورہ کی ہمیشہ اہمیت رہی ہے اور اسی لیے شاہ نصیر، اپنی شاعری کی زبان میں، بول چال کی ٹکسالی زبان اور محاورہ و روزمرہ استعمال کرتے ہیں۔ یہاں طبقۂ خواص بکھر چکا ہے۔ ناسخ ہندی الاصل الفاظ کو ترک کر کے فارسی و عربی کے الفاظ و تراکیب استعمال کرتے ہیں تاکہ لکھنوی معاشرے کی پسند و خواہش کو آسودہ کر سکیں۔ شاہ نصیر اپنے اظہار کے لیے ہندی الاصل الفاظ و محاورہ بلا تکلف استعمال کرتے ہیں، اسی لیے ان کے طرزِ ادا میں اُردو پن زیادہ ہے، جب کہ ناسخ کے ہاں فارسی و عربی الفاظ و تراکیب زیادہ و کثیر ہیں۔ وہ شعوری طور پر ہندی الاصل الفاظ کو ترک کر کے اُن کی جگہ فارسی و عربی الفاظ لا کر معاشرے کی خواہش کو آسودہ کرتے ہیں اور اس کی ان کے ہاں یہ صورت بنتی ہے:

تن پروروں کی تیغ زباں سے نہ تھی پناہ   گو ورع تھا ورامہ نقوشِ حصیر کا
(ورع = ایک گز ورامہ = فقیروں کا لباس)

ناسخ شعر کو باوقار بنانے کے لیے اپنی خیال بندی میں دُور کی کوڑی لاتے ہیں جسے سمجھنے کے لیے دماغ پر زور ڈالنا پڑتا ہے۔ نامانوس و غیر مستعمل الفاظ سے خیال پر ایک پردہ سا ڈالا جاتا ہے۔ لفظوں کو خوب جما کر شعر میں لایا جاتا ہے جس سے آورد کا احساس ضرور ہوتا ہے لیکن شعر کی روانی، آورد کے اثر پر، آبِ رواں کا سا پردہ ڈال دیتی ہے مثلاً ناسخ گرگٹ کا لفظ استعمال نہیں کرتے بلکہ اس کے بجائے ''حربا'' کا نامانوس لفظ استعمال کرتے ہیں جیسے اس شعر میں:

تو وہ خورشید ہے اُلٹے جو گلستاں میں نقاب   چہرۂ گل میں تلوّن ہو وہیں ''حربا'' کا

لیکن اس کے برخلاف شاہ نصیر اپنی شاعری میں وہی الفاظ استعمال کرتے ہیں جو بول چال کی زبان کا حصہ ہیں اور جنھیں عوام و خواص دونوں جانتے اور سمجھتے ہیں۔ ناسخ نے جعفر علی حسرت اور شاہ نصیر کے رنگِ غزل کو اپنا کر، اس میں لکھنوی مزاج اور طبقۂ خواص کی خواہش کو شامل کر کے، فارسی و عربی زبانوں کی مدد سے، خواص کی نظر

میں پسندیدہ بنا دیا۔ یہی ناسخ کا طرز ادا ہے اور یہی "طرز جدید" ہے۔ شاہ نصیر کی شاعری کو دیکھیے تو اس میں عام طور پر بول چال کی زبان کے الفاظ، صحت وصفائی کے ساتھ، استعمال میں آئے ہیں جو فطری معلوم ہوتے ہیں۔ ناسخ کے ہاں یہ عربی و فارسی الفاظ وتراکیب مصنوعی سے معلوم ہوتے ہیں اور اردو زبان کے مزاج سے لگا نہیں کھاتے اور ہاتھ باندھے الگ سے کھڑے نظر آتے ہیں۔ میں نے ہندی الاصل الفاظ کی تلاش میں جو کلیات نصیر کو چھانا تو اندازہ ہوا کہ شاہ نصیر نے ایسے ٹکسالی و عام الفاظ اپنی غزل میں استعمال کر کے زبان و بیان کو ایسی توانائی اور قوت اظہار دی ہے جو تاریخ میں ان کی اہمیت کو مستحکم بنا دیتی ہے۔ یہی رجحان بعد میں خود شاگردانِ ناسخ اور ان کے شاگردوں کے ہاں نمایاں ہوتا ہے۔ یہ چند الفاظ دیکھیے جو شاہ نصیر کے ہاں غزل کی زبان کا حصہ بن کر بیان کے فطری بہاؤ کو تیز کر دیتے ہیں:

سینگرے، کنکھجورا، بچھو، مرونڈا، کنڈلی، کواڑ، چھکا، گھٹاؤ، کڑوانے، گنڈا، اندھیاری، ناگ پھنی، جُوڑا، نٹ بانس، چت پٹ، جمگھٹ، بھان متی، جھٹ پٹ، گھونگھٹ، ہراوٹ، اداہٹ، دھواں دھار، کھڑاویں، روڑے پتھر، پھوڑے، کن کوے، کھرنی، ڈانوا ڈول، ہنڈولے، اینڈے، سانگ بھگت، پھپولوں، رہٹ، چک پھیریاں، تھل بیڑا، پور، چھلا، ہنسلی، کڑے، مورچھل، سمرن، گل چھڑی، ریوڑی، سنکھ، دھم دھمیاں، باڑھ، پھبن، چھیل چھنال، چھینٹا، گوکھرو، چوبن، چکچکی، بھکیت، پٹاپٹی، نڈر، بال چھڑے، چنگا، پائے پٹی، بوٹ، دھواں دھار، اہرن، تونبا، رتوندا، گھمنڈ، دھکدھکی، گھنٹال، جھورا، مدھ، تراوٹ، اٹھکیلیاں، پھوار، ٹیسو، لوٹن، گھڑی گھڑی، لچھن، گھنڈی، کٹھن، چینی، گھونگچی، ریڑی، نورتن، چھاگل، پھپھولے، کاگا، نچھراویں، چتون، چھالا، کنٹھا، کوڑیالا، گپ چپ وغیرہ۔

ایسے الفاظ آپ کو ناسخ اور ان کے شاگردوں کے ہاں عام طور پر نہیں ملیں گے۔ ناسخ نے ایسے الفاظ اپنی شاعری سے خارج کر کے ایک مصنوعی زبان کو اُبھارا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ محولہ بالا الفاظ، عربی فارسی الفاظ کے ساتھ، شاہ نصیر کی شاعری میں ایسے سج کر آئے ہیں کہ کسی قسم کی اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا۔ اس طرح یہ سب الفاظ اردو زبان کے مزاج کا حصہ بن جاتے ہیں۔ اسی لسانی عمل نے اردو زبان کو برصغیر کی عام فہم زبان بنایا ہے اور شاہ نصیر اس میں پیش پیش ہیں۔

یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ نصیر کے ہاں مجنوں، فریدوں، بہرام، جمشید، فغفور، منصور، قارون، بہزاد، سلمان، طور، الیاس وخضر، نمرود، نوح، بلقیس، کاؤس کی تلمیحات، ہندوی تلمیحات: بھان متی، ہیر رانجھا، سسی پنوں، نل ودمن اور بھوج کے ساتھ استعمال میں آ کر اردو زبان اور رنگِ بیان کا حصہ بن جاتی ہیں۔ اسی امتزاجی عمل اور بول چال کی زبان کو سلیقے کے ساتھ استعمال کرنے سے اُردو زبان کے سرے مستقبل کی زبان سے مل جاتے ہیں۔ اس دور میں شاہ نصیر کا کلام اتنا مقبول اور پسندیدہ تھا کہ کوئی بھی دوسرا شاعر اُن کے سامنے نہ ٹھہر سکتا تھا۔ ان کی شاعری و زبان، طبقۂ خواص کی پسند پر غالب آ گئی تھی اور اس کی مقبولیت کے آگے کسی کا چراغ نہ جلتا تھا۔ شاعر و تذکرہ نگار شہزادہ مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے ان کے کلام کو داد ضرور دی

ہے لیکن طبقۂ عوام کی پسندیدگی کا طعنہ دے کر اُسے مسترد بھی کیا ہے لکھا ہے کہ:

''اس کی شہرت میں مدعیانِ سخن کو ایسا خمول تھا جیسے فروغ آفتاب میں چراغ کو۔ اس مقام میں حق کو ہاتھ سے نہیں دینا چاہیے۔ کوئی اس کلام سے یہ نہ سمجھے کہ اس زمانے میں کسی کا پایۂ شاعری اس کو نہ پہنچتا تھا، ماشاء کلا اس بزرگ کا کلام عام فہمی کے سبب سے کم استعدادانِ تنگ مایہ کے ذہن میں بہت جم جاتا اور سہولت فہم سے ہر کس و ناکس کی زبان حرف تحسین سے ہنگامۂ قیامت، برپا کرتی اور معاصرین کا کلام از بس کہ خواص کی تحسین کے لائق تھا اور خواص ہر زمانے میں قلیل ہوتے ہیں، نافہموں کے نزدیک اس کے سخن پر فائق معلوم نہ ہوتا تھا۔ العاقل تکفیہ الاشارہ۔ اکثر شہزادگانِ والا شان اور امرائے بلند مکان اس کے فیضِ شاگردی سے بہرہ یاب تھے'' [۵۴]۔

اس بات سے اس بات کا بھی پتا چلا کہ طبقۂ خواص کا کلام شاہ نصیر کے سامنے دب گیا تھا اور ان کا رنگ سخن اتنا مقبول ہو گیا تھا کہ اس دور میں کوئی دوسرا اُن جیسا شاعر نہیں تھا۔ خود طبقۂ خواص کے اکثر افراد اسی رنگ کو اصل رنگِ شاعری جانتے تھے۔ زبان و بیان کی سطح پر شاہ نصیر ایک رجحان ساز شاعر تھے۔ انھوں نے بول چال کی زبان کو اس طرح نکھارا، سنوارا، جو حال میں رائج ہو کر مستقبل کے روپ سے مل گیا۔ یہ اُن کی وہ تاریخ ساز خدمت ہے جس کی اہمیت کبھی کم نہ ہوگی۔ ان کی شاعری میں ولی دکنی کی روایت زبان و شاعری شاہ حاتم، میر، سودا، درد، میر حسن، رنگین، جرأت و انشا سے ہوتی ہوئی ایک ایسا قابل قبول روپ دھار لیتی ہے جو طبقۂ عوام و خواص دونوں کے لیے پسندیدہ ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ خود ناسخ بھی معنی و مضمون کی سطح پر شاہ نصیر کا اثر قبول کرتے ہیں اور طرز ادا طبقۂ خواص کی پسند کے مطابق اختیار کرتے ہیں۔ بیان و ادا کے علاوہ شاعری کا مزاج وہی ہے جو شاہ نصیر کا ہے۔ دیوان دوم و سوم میں خود ناسخ رفتہ رفتہ اسی فطری زبان کی طرف لوٹتے دکھائی دیتے ہیں جو کلیاتِ شاہ نصیر میں ملتی ہے۔ شاگردانِ ناسخ بھی یہی صورت قبول کرتے ہیں۔ شاہ نصیر ''آب دار مضامین'' کے موتی تلاش کرنے اور بول چال کی زبان میں انھیں پیش کرنے کو شاعری کا اصل الاصول جانتے تھے۔ انھیں قدرت نے ایسی غیر معمولی صلاحیت عطا کی تھی کہ وہ روانی و برجستگی کے ساتھ باریک سے باریک بات اور اچھوتے سے اچھوتا خیال آسانی سے بیان کر دیتے تھے۔ ایسی سنگلاخ زمینوں میں، جہاں معنی کے لیے راستہ طے کرنا ناممکن ہو، وہ اسے ممکن بنا دیتے تھے۔ سنگلاخ زمینوں کے وہ بادشاہ تھے۔ نساخ نے لکھا ہے کہ ''سنگلاخ زمینوں میں اس سے بہتر کہنے والا پیدا نہ ہوا'' [۵۵]۔ جس زبان و بیان میں انھوں نے یہ کام کر دکھایا ہے وہ صرف اور صرف انھیں کا حصہ ہے مثلاً اُن کی وہ غزل دیکھیے جس میں ''ہلال چار'' ردیف ہے اور دلبر، ششدر، برابر، اندر، سخن ور قافیے ہیں۔ یہاں بے معنی ردیف سے مربوط و با معنی اشعار، حُسنِ ادا کے ساتھ، اس خوب صورتی سے نکالے ہیں کہ اس طرح کوئی دوسرا شاید ہی نکال سکے۔ مقطع میں خود بھی اس کی طرح اشارہ کیا ہے:

فضلِ خدا سے خالقِ مضموں ہے تُو نصیرؔ   پیدا کرے گا کون سخن ور ہلال چار

وہ اکثر خود نئی سے نئی زمینیں نکالتے اور شعر گوئی کی دعوت دیتے۔ اُن کی ایک زمین تو اس زمانے میں ایسی سمجھی گئی کہ شاعر و شاعری کا امتحان بن گئی۔ عشق و مبتلا میرٹھی نے اپنے تذکرے طبقاتِ سخن میں لکھا ہے کہ جب شاہ نصیر اُن کے گھر آئے تو اُن کی زبان پر یہ مصرع آیا: ع کردے چمن میں تو ذرا بند قبا کو وا کہ یوں اور انھوں نے اس طرح میں غزل کہنے کی فرمائش کی۔ میاں روشن شاہ نے اس زمین میں دو غزلیں کہہ کر شاہ نصیر کو بھجوائیں۔ شاہ نصیر کے کلیات میں سات شعر کی ایک غزل اس طرح میں موجود ہے لیکن یہ مصرع نہیں ہے۔ اس دور کے شعرا نے بھی اس زمین میں غزلیں کہی ہیں لیکن مرزا غالب کی غزل کو کوئی نہیں پہنچا۔ اس زمانے میں شاہ نصیر کی زمینوں میں غزلیں کہنا قادر الکلامی کا اظہار سمجھا جاتا تھا۔ خود غالب نے شاہ نصیر کی کئی زمینوں میں غزلیں کہی ہیں۔ شاہ نصیر خود ایک سے ایک زمین نکالتے اور اس پر مطارحہ برپا کرتے۔ دوسرے اُستاد و شعرا زمینیں بھیجتے تو وہ اُن میں غزلیں کہتے۔ لکھنؤ میں بیک وقت آٹھ نئی زمینوں میں غزل کہنا اُن ہی کا کام تھا اور پھر خود اپنی نئی زمین میں غزل پڑھنا اُن کے کمالِ فن کا اظہار تھا۔ بدیہہ گو ایسے تھے کہ اس دور میں کوئی اُن کو نہیں پہنچتا۔ فقیر محمد خاں گویا نے ایک مصرع دیا، اس پر فوراً شعر کہہ دیا۔ پھر غزل کی فرمائش کی تو گیارہ شعر کی غزل کہہ دی اور مقطع میں اس کا اظہار بھی کر دیا:

نزدیک نصیرا اپنے آساں فرمائش گویا تھی یہ غزل   کچھ اس کا بھی کہنا مشکل تھا یہ بھی نہ ہوا وہ بھی نہ ہوا

ایسی سنگلاخ زمینوں میں، جس کا بظاہر کوئی سر پیر نہ ہو، معنی دار غزلیں کہنا یقیناً ایک دشوار تر کام تھا۔ شاہ نصیر نے ان زمینوں کو نہ صرف پانی کر دیا بلکہ رنگا رنگ معانی پیدا کر کے اردو زبان کی قوتِ بیان کو وسعت دی۔ ایسی بے معنی زمینوں میں معنی کی تلاش یقیناً ایک بے معنی تخلیقی عمل تھا لیکن تلاشِ معانی کی وجہ سے زبان و بیان ایسے ایسے معانی سے دوچار ہوئے جو اظہار بیان کے لحاظ سے بالکل نئے اور اچھوتے تھے۔ اس بظاہر بے معنی عمل سے زبان، قوتِ اظہار کی گرمی اپنے اندر سمو کر، ایک نئے معیاری روپ میں سامنے آ گئی۔ اگر اس دور میں شاہ نصیر نہ ہوتے اور وہ یہ کام نہ کرتے جو انھوں نے کیا تو اُردو زبان اور اس کی قوتِ اظہار منجھ کر اس طرح نہ نکھرتی کہ ذوقؔ اس کی تکمیل کر سکتے۔ شاہ نصیر کے اشعار میں بہتے چشمے کی روانی اور لفظوں کو جماؤ کے ساتھ استعمال کرنے کی قوت کا بھرپور اظہار ہوتا ہے۔ انھوں نے قافیہ و ردیف کی مدد سے معنی تلاش کیے ہیں جن میں تخیل نے رنگ بھرا ہے۔ ردیف کی نصیرؔ کے ہاں بڑی اہمیت ہے۔ اسے وہ اس چابک دستی سے استعمال کرتے ہیں کہ معنی کے وہ بیشتر پہلو سامنے آ جاتے ہیں جو اس لفظ یا الفاظ سے وابستہ ہیں۔ پہلے مفرد ردیف کی ایک مثال لیجیے۔ "لگا" ردیف ہے اور پیکر، خاکستر، ٹھوکر، ساغر وغیرہ قافیہ ہیں:

دیکھنے جب اپنی صورت وہ پری پیکر لگا   بن گیا آئینہ جوگی، منہ کو خاکستر لگا
چشم نقشِ پا سے ہیں پامالِ حسرت دیکھیے   گوشۂ دامن کو اپنے اور بھی ٹھوکر لگا
خط کے آنے سے پڑا ہے شور ملکِ حسن میں   واں کر سورج گہن کہتے ہیں اے دلبر لگا
مثلِ نقشِ پا یہاں ممکن نہیں ہے بیٹھنا   اے مسافر اُٹھ کہیں اور دوش سے بستر لگا

نخلِ قامت نے تری دولت پہ پھل پایا جنوں   جس طرف نکلا اُدھر سے اک نہ اک پتھر لگا
آپ سے آئے نہیں ہم سیر کرنے باغباں   لائی ہے بادِ صبا گلشن میں لپٹا کر لگا
انتظارِ قاصد گم گشتہ نے مارا نصیر   کس طرح اُڑ جایئے کوچے میں اس کے پر لگا

اس غزل کو پڑھیے تو آپ دیکھیں گے کہ ایک لفظ دوسرے لفظ سے، ایک مصرع دوسرے مصرع سے، معنی و اظہار کی سطح پر، مربوط ہے۔ ہر شعر میں معنی کی سطح اتنی صاف ہے کہ خیال، زبان کے روزمرہ و محاورہ کے ساتھ، شعر پڑھنے والے تک فوراً پہنچ جاتا ہے۔ پھر قافیہ و ردیف ایک دوسرے سے پوری طرح پیوست ہیں۔ پھر ردیف ''لگا'' کو روزمرہ و محاورہ کے ساتھ اس طرح برتا گیا ہے کہ اس میں ردیف لگا سے معنی کے نئے نئے پہلو سامنے آتے ہیں اور اس سے ایسا لطفِ زبان پیدا ہوتا ہے کہ شعر مزے دار ہو جاتا ہے۔ یہ مزہ اُس مزے سے مختلف ہے جو سوز یا جرأت کے ہاں ملتا ہے۔ وہاں معاملہ سے مزہ پیدا کیا گیا ہے۔ یہ استعمال میر کے استعمالِ زبان سے بھی مختلف ہے جہاں جذبہ و تجربہ سے لطف پیدا کیا گیا ہے۔ آپ ہر شعر میں ''لگا'' سے پیدا ہونے والے لہجے اور معنی پر غور کیجیے تو ذرا ذرا سے فرق سے سب میں ردیف ''لگا'' الگ الگ رنگِ معنی پیدا کر رہی ہے اور یہی سب رنگ شاہ نصیر کی غزل کو اپنے دور میں اہم و مقبول بنا دیتے ہیں۔

شاہ نصیر کے ہاں ردیف سے معنی کی وہ پرتیں بھی کُھل رہی ہیں جو اس کے اندر قافیہ و ردیف سے پیدا ہوتی ہیں۔ یہ صورت ہر جگہ شاہ نصیر کے ہاں رنگ بھرتی، لطف کو بڑھاتی اور مزے کو دوبالا کرتی ہے۔ یہی صورت شاہ نصیر کے ہاں مرکب ردیفوں میں ملتی ہے۔ یہ چند شعر مختلف غزلوں کے دیکھیے۔ ان میں بھی لفظوں، محاوروں، روزمرہ کے مختلف پہلو سامنے آ رہے ہیں جن سے نہ صرف زبان کی رنگارنگی اور بیان کا تنوع اُجاگر ہوتا ہے بلکہ شاہ نصیر کے ہاں مرکب ردیفیں مفرد ردیفوں سے بھی زیادہ لطف دیتی ہیں:

مرے ایفائے وعدہ پر جو شب دل دار اُٹھ بیٹھا   ستو شامت نصیبوں کی کہ چوکیدار اُٹھ بیٹھا
خیال لب میں گویا تھی ترے تاثیرِ یاقوتی   نہ لے سکتا تھا جو کروٹ سو وہ بیمار اُٹھ بیٹھا
ہم تجھ کو جو سمجھتے ہیں مستِ غرور چیز   ہے کیا بلا پری کوئی اور کیا ہے حور چیز
کس لیے ابرو کی ہر دم کرتے ہو تلوار تیز   تیرِ مژگاں ہو گیا دل کے ہمارے پار صاف

زمینوں کے تعلق سے شاہ نصیر ایک پہلودار شاعر ہیں۔ زمینوں نے انشاء مصحفی کے ہاں بھی تماشا دکھایا ہے لیکن نصیر کے ہاں یہ کام پوری سنجیدگی سے اس لیے ہوا ہے کہ وہ سنگلاخ زمینوں کو پانی کرنے کے بادشاہ تھے اور اسی فن میں انھوں نے اپنے جوہر دکھائے ہیں۔ یہاں آپ ''سادہ گوئی'' والی شاعری تلاش نہ کریں بلکہ مضمون و معنی اور قدرتِ بیان کو دیکھیں جن سے وہ بے معنی زمینوں میں اپنے لطف بیان سے زندگی کی روح پھونک دیتے ہیں اور خیال و تصور تصویر بن کر سامنے آ جاتا ہے۔ جب ہم شاہ نصیر کی غزل پڑھتے یا سنتے ہیں تو معنی داری اس طرح محسوس ہوتی ہے کہ زمین کی بے معنویت کی طرف ہماری توجہ نہیں جاتی۔ یہ چند مطلع اور شعر دیکھیے جن سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ بے معنی سنگلاخ زمینوں میں شاہ نصیر نے روانی، برجستگی،

سنجیدگی و شائستگی کے ساتھ کس طرح معنی پیدا کر کے اردو زبان میں ادائے خیال کو سہل بنایا ہے۔ سنجیدگی کے ساتھ ادائے خیال کی یہ صورت انشاء مصحفی سے بہت آگے ہے:

عرق نہ کر دکھلا کر دل کو، کان کا بالا زلف کا حلقا
بحر حسن کے ہیں یہ بھنور دو، کان کا بال زلف کا حلقا
کر گئی جانِ حزیں تن سے سفر، اچھا ہوا
تھی امانت جس کی پہنچی اس کے گھر اچھا ہوا
ساقی بتا شراب کو آتش کہوں کہ آب
حیراں ہو آفتاب کو آتش کہوں کہ آب
بادہ و لب کو ترے کہتے ہیں ہم آتش و آب
ساقیا رکھتے ہیں کیا ربطِ بہم آتش و آب
یہ نکل جائے گی اک دن تری چوڑائی چرخ
گر کبھو تجھ سے زمیں ہم نے بھی پنسوائی چرخ
کیوں نہ کہیں بشر کو ہم آتش و آب و خاک و باد
قدرتِ حق سے ہیں بہم آتش و آب و خاک و باد
طلب میں بوسے کی کیا ہے حجت سوال دیگر جواب دیگر
سمجھ کے کہنہ بات بے مروت، سوال دیگر جواب دیگر
اُٹھتی گھٹا ہے کس طرح، بولے وہ زلف اُٹھا کے یوں
برق چمکتی کیوں کہ ہے ہنس کے یہ پھر کہا کہ یوں
سدا ہے اس آہ و چشم تر سے فلک پہ بجلی زمیں پہ باراں
نکل کے دیکھو تم اپنے گھر سے فلک پہ بجلی زمیں پہ باراں
ہزاروں پھرتے یہاں غنچہ لب، نہ ایک نہ دو
رکھے ہے پر کوئی تیری سی چھب، نہ ایک نہ دو
پھریں گے گردش کے دن جو دلبر ادھر ہمارے اُدھر تمھارے
مدام لب سے لگیں گے ساغر ادھر ہمارے اُدھر تمھارے
تو جہاں سو کے ستم گار اُٹھے اور بیٹھے
کیوں نہ واں فتنۂ بیدار اُٹھے اور بیٹھے
خال پُشتِ لب شیریں ہے عسل کی مکھی
روحِ فرہاد لپٹ بن کے جبل کی مکھی

یہ انتہائی مشکل زمینیں ہیں۔ شاہ نصیر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ان بے معنی زمینوں میں معنی دار شعر نکالے ہیں اور ان معنوں کو ایسی زبان میں پیش کیا ہے جو عام فہم بھی ہے اور پُر لطف بھی۔ جس میں محاورہ و روزمرہ کا چٹخارا بھی ہے اور طرز ادا کی سادگی و اردو پن کا مزہ بھی۔ سارے کلام کو پڑھتے ہوئے بار بار محسوس ہوا کہ جیسے شاہ نصیر اردو زبان کو طرح طرح سے اظہارِ بیان کی مشق کرا رہے ہیں تا کہ وہ کسی بھی زبان سے مار نہ کھا سکے۔ سنگلاخ زمینوں اور ردیف و قافیہ کے اس کھیل نے زبان کے بے شمار پہلوؤں کو اظہار کی توانائی دی اور دیکھتے ہی دیکھتے اردو زبان اتنی جان دار ہوگئی کہ اس میں آنے والی نسلیں بڑے سے بڑے خیال اور بڑی سے بڑی بات کو بیان کرنے لگیں۔ شاہ نصیر نے اس دور میں یہی کیا۔ انھوں نے طبقہ خواص کی فارسیت لیے ہوئے اسلوب کو رد کر کے بول چال کی زبان کا جادو جگا کر ایک نیا شعور دیا اور اپنے اظہار بیان کی قوت عام بول چال کی ٹکسالی زبان سے حاصل کر کے ذوق، ظفر اور داغ وغیرہ کے لیے راستہ کھول دیا۔ لیکن یہ زمین کی شاعری ہے اور اسی لیے یہ زمین سے اوپر نہیں اُٹھتی۔ سنگلاخ زمینوں میں شعر کہنا مشکل کام ضرور ہے لیکن یہ دستکاری و ہنرمندی کا کام ہے فنکاری کا نہیں۔ شاہ نصیر شاعری کے دستکار ہیں اور اپنے ہنر میں کمال رکھتے ہیں۔ یہ نئی نئی زمینیں نکال کر انھوں نے دستکاری کے نئے نئے نمونے وضع کیے ہیں اور اس طرح "فنِ دستکاری" میں کمال پیدا کر کے زبان کی قوتِ بیان کو مستحکم کیا ہے۔ سنگلاخ زمینوں اور قافیہ و ردیف سے معنی و مضمون پیدا کرنے کے شوق نے محاورے کے استعمال کو ان کی شاعری میں اتنا نہیں آنے دیا جتنا کہ وہ آ سکتا تھا۔ لیکن روزمرہ کے حسن سے انھوں نے اظہار کو ضرور سنوارا جس سے زبان کا لطف پیدا ہوا لیکن محاورہ چونکہ زبان کا حصہ ہے اور اہلِ دہلی محاورہ و مثل کو دورانِ گفتگو و تحریر کثرت سے استعمال کرتے ہیں اس لیے متعدد اشعار میں محاورے کے استعمال نے ایسا لطف پیدا کر دیا ہے کہ یہ بھی اس دور کی روایتِ شاعری میں شامل ہو کر ذوق، ظفر اور داغ کے ہاں بن سنور کر نمودار ہوتا ہے اور اس تہذیب کا مزاج اُجاگر کرتا ہے۔ محاورے کے تعلق سے اس بات کی وضاحت کے لیے یہ چند شعر پڑھتے چلیے جن میں محاورہ و مثل کو روزمرہ کی قوت کے ساتھ شاہ نصیر نے استعمال کیا ہے:

سانپ سونگھ جانا:

دل اس کے سایۂ نخل مژہ میں اونگھ گیا
نگہ کا سانپ مسافر کو آہ سونگھ گیا

چھاتی پر مونگ دَلنا:

ابھی تو چشم سے جاری ہیں اشکِ زہر آلود
یہ عشق کب مری چھاتی پہ دَل کے مونگ گیا

اوس پڑنا:

چمن میں دیکھتے ہی پڑ گئی کچھ اوس غنچوں پر
ترے پستاں پہ عالم ہے عجب شبنم کے محرم کا

کس منہ سے بولنا:

سرخرو ہو کے یہ کس منہ سے تو اب بولے ہے
میں نے کس روز ترے ہاتھ سے پایا بیڑا

منہ لال کرنا:

لال کردوں گا ابھی بزم میں منہ کتنوں کے　　ہاتھ سے تو نے کسی کو جو کھلایا بیڑا

شاہ نصیر نے لفظ ”ٹھکانے“ کو مطلع میں بطور قافیہ استعمال کیا ہے اور اس لیے کیا ہے کہ یہ ایک لفظ دونوں مصرعوں میں دو الگ الگ معنی دے رہا ہے:

سر زمین زلف میں کیا دل ٹھکانے لگ گیا　　اک مسافر تھا سر منزل ٹھکانے لگ گیا

کچھ بسنت کی خبر ہونا:

نرگس کی چشم زرد میں سرسوں رہی ہے پھول　　تجھ کو بھی کچھ بسنت کی ہے اب خبر صبا

چٹکی میں اڑانا:

گل کو ترے چہرے کے برابر جو نہ پایا　　غنچے نے بھی ہنس ہنس اُسے چٹکی میں اُڑایا

آنکھوں کا اندھا ہونا:

دیکھ تو آنکھوں کے اندھے کچھ بھی ہے تجھ کو شعور　　یہ تو میری نوجوانی اور پرانی چوڑیاں

اسی طرح متعدد محاورے کلیاتِ شاہ نصیر میں شاعری کی زبان کو حُسنِ ادا اور لطفِ بیان سے ہم کنار کرتے ہیں۔ یہ وہ محاورے ہیں جو عوام و خواص دونوں کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں اور ان سے شعر میں رس پیدا ہو رہا ہے۔ محاورہ میں خوبی یہ ہوتی ہے کہ وہ بیان کا جزو بن جاتا ہے جب کہ مثل الگ اپنے وجود کو قائم رکھتی ہے۔ محاورہ کبھی لغوی معنی میں استعمال نہیں ہوتا بلکہ ہمیشہ مجازی معنی میں استعمال ہوتا ہے اور یہی اس کا لطف ہے جس سے اس کے سننے یا بولنے والے لطف اُٹھاتے ہیں۔ مثل یا کہاوت سے زندگی کے گہرے تجربے سے حاصل ہونے والی دانش کا اظہار ہوتا ہے جب کہ محاورہ انداز بیان کا ایک پُر لطف پہلو ہے جس سے زبان و بیان جاگ اُٹھتے ہیں۔ شاہ نصیر کے کلام میں محاورے کے صحت کے ساتھ استعمال نے ان کے کلام میں بیان کی ایسی رچاوٹ پیدا کردی ہے جو لطف دیتی ہے۔ ناسخ کے ہاں نہ زبان اس طرح استعمال ہوئی ہے اور نہ محاورہ کا یہ لطف اس کثرت سے ملے گا جیسا شاہ نصیر کے ہاں ملتا ہے۔ بعض شاگردانِ ناسخ مثلاً خواجہ وزیر نے نصیر کی طرح محاورہ کو حُسنِ ادا کے ساتھ استعمال کر کے اپنی زبان دانی کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ آتش و شاگردان آتش نے شاہ نصیر کی طرح اسے کثرت سے استعمال کیا ہے اور اس طرح زبان کو طبقۂ خواص سے ایک حد تک آزاد کر کے لطف بیان کے ساتھ بول چال کی زبان سے قریب تر اور اپنی شاعری کی زبان کو شاہ نصیر کے زبان و بیان سے ہم رشتہ کیا ہے۔ زبان کی تبدیلی کا یہ عمل جب لکھنؤ میں شروع ہوتا ہے تو اردو زبان سوائے چند الفاظ اور تذکیر و تانیث کے ذرا سے فرق کے ساتھ دونوں جگہ یکساں روپ کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور سارے برصغیر کے اہلِ ادب کے لیے ایک نمونہ، ایک معیار بن جاتی ہے۔ اس عمل میں شمال سے لے کر جنوب تک شاہ نصیر کا اثر نمایاں ہے۔ یہ کام ذوق، ظفر، داغ سے پہلے شاہ نصیر نے کیا اور ان کا لسانی رُوپ دوسرے رُوپوں پر حاوی آ گیا اور یہ کوئی معمولی کام نہیں تھا۔ تخلیقی اثرات اسی طرح بے نظر آئے، ان جانے طور پر زبان و بیان کو

متاثر اور تبدیل کرتے ہیں اور جب وہ پختہ صورت میں کسی دوسرے دور کے بڑے شاعر کے ہاں نمودار ہوتے ہیں تو پھر یہ اثرات واضح طور پر سامنے آتے ہیں۔

شاہ نصیر نے اپنی شاعری میں جو "تراکیب" استعمال کی ہیں ان میں بھی وہ بھاری پن نہیں ہے جو ناسخ کی فارسی و عربی آمیز تراکیب میں نظر آتا ہے۔ اُن کے ہاں عام طور پر تراکیب میں سادگی ہے۔ جہاں تک فارسی آمیز تراکیب کا تعلق ہے وہاں یہ تراکیب ایسی ہیں کہ اردو زبان کے مزاج سے مناسبت رکھتی ہیں۔ یہ تراکیب شعر میں قوتِ اظہار کو جان دار اور شعر سننے یا پڑھنے والے کے عملِ تفہیم کو سہل بناتی ہیں۔ عام طور پر یہ تراکیب شعر کا جزوِ بدن بن کر استعمال میں آتی ہیں اور اس روایتِ زبان کا حصہ ہیں جو اس دور کی زبان پر، فارسی اثرات کی صورت میں، پہلے سے موجود ہیں۔ شاہ نصیر کے ہاں، اظہار کے معیاری روپ کے لیے، فارسی زبان کے اثرات اردو زبان میں جذب ہو کر ایک نئے عملِ امتزاج سے گزرتے ہیں۔ ناسخ اور ناسخ کے زیر اثر لکھنوی شعرا کے ہاں فارسی زبان کے اثرات اردو زبان پر حاوی ہیں اور اس لیے اردو زبان دبی دبی سی نظر آتی ہے لیکن شاہ نصیر کے ہاں فارسی اثر جذب ہو کر اُردو زبان کے مزاج میں ڈھل رہا ہے اور اردو زبان نمایاں ہو کر حاوی آرہی ہے۔ یہی اثر بعد میں شاگردِ ناسخ علی اوسط رشک کی زبان میں نمایاں ہوتا ہے اور اس لیے ان کے ہاں محاورہ کا استعمال بڑھ گیا ہے اور وہ زبان کے شعر کہہ رہے ہیں۔ اس تخلیقی عمل سے دہلی اور لکھنؤ دونوں جگہ زبان کا شعر کہنے رجحان جڑ پکڑ رہا ہے۔

غور سے دیکھیے تو کلامِ نصیر میں استعمال ہونے والی تراکیب شعر کی زبان کا حصہ بن کر آئی ہیں اور ان کے محلِ استعمال سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ اُردو اظہارِ بیان ان تراکیب کے مزاج پر حاوی ہے۔ ان میں سے کچھ تو ایسی ہیں جو فارسی شاعری میں عام طور پر صدیوں سے استعمال ہوتی آئی ہیں اور اُردو میں دوسرے شعرا کے ہاں بھی، ذرا ذرا سی تبدیلی کے ساتھ، موجود ہیں جیسے آتش بہ درو، نقشِ صفحۂ باطل، لوحِ دلِ عاشق، دستۂ نرگس، نگینِ لعلِ لب، سرچشمۂ محبت، خانہ بر اندازِ چمن، سوزنِ خارِ مغیلاں، تیرِ آہِ دلِ عاشق، گرمیِ بازار، چشمِ اربابِ نظر، شمیمِ کاکلِ عنبر فشاں، بیعتِ دستِ سبو، گشتگاں، جنسِ گراں مایہ، بلاکشانِ محبت، سیلیِ موجِ نسیم، خاک نشینانِ رہِ عشق، چرخِ پُر انجم، چشمِ مستِ ساقی، ساربانِ ناقۂ لیلیٰ وغیرہ۔ یہ تراکیب اتنی عام اور بار بار اردو شاعری میں استعمال ہوتی آئی ہیں کہ اردو زبان کا جزو بن گئی ہیں اور اُن کا مشکل پن دور ہو گیا ہے اور کچھ تراکیب ایسی ہیں جو اظہارِ بیان اور معنی و مضمون کو صفائی کے ساتھ بیان کرنے کی کوشش کا نتیجہ ہیں اور مروجہ فارسی تراکیب میں، ایک آدھ لفظ کے اضافے سے وضع کی گئی ہیں مثلاً "نمودِ موجِ رشکِ چشم" میں موجِ رشکِ چشم عام و مروج فارسی ترکیب ہے۔ نصیر نے اس میں "نمود" کا لفظ بڑھا کر اپنے معنی و مضمون کے بیان میں مدد لی ہے۔ اسی طرح "چراغِ شبِ مہتاب، رشکِ گلِ ماہتاب، سرمایۂ آشفتگیِ خلق، مریدِ سلسلۂ عشق، محوِ خیالِ رُخِ دل بر، خطبہ خوانِ عشق، چراغِ داغِ عشق، سنگِ رہِ تمنا، اوجِ فراوانِ نالہ، سلسلۂ حلقۂ چشمانِ غزالاں، شہیدِ طاؤسِ مزار، تاثیرِ سیہ بختیِ مرغانِ گرفتار وغیرہ ایسی تراکیب ہیں جو کسی نہ کسی صورت میں پہلے

سے مروج ہیں اور شاہ نصیر نے کبھی دو مختلف تراکیب کو جوڑ کر اور کبھی کسی ایک یا دو لفظوں کو ملا کر اپنے اظہار بیان کے لیے استعمال کیا ہے۔ وہ ناسخ کی طرح کوئی بھاری، غیر مانوس تراکیب عام طور پر استعمال نہیں کرتے بلکہ انھیں استعمال کرتے وقت بول چال کی زبان اور عام و خاص قاری کی ان تک رسائی کا خیال رکھتے ہیں اور اردو زبان کے مزاج سے انھیں قریب تر رکھتے ہیں۔ وہ ان تراکیب کو اردو مزاج کے سانچے میں ڈھال لیتے ہیں اور اسی لیے یہ تراکیب شعر کے لباس پر سج جاتی ہیں۔

شاہ نصیر رعایتِ لفظی اور دوسرے صنائع بدائع کو اس طور پر استعمال کرتے ہیں کہ یہاں بھی اردو زبان کا مزاج حاوی رہتا ہے ان کے صنائع بدائع کے استعمال میں صنائع بدائع الگ سے نمایاں نہیں ہوتے بلکہ شعر میں جذب ہو کر حسنِ شعر میں اضافے کا سبب بنتے ہیں:

دیکھنا کیا ہوگی کیفیت کہ زیرِ پائے خم   شیشہ روئے گا پڑا، چکر میں ساغر آئے گا
ٹک رحم اس کے دل میں ہرگز کبھو نہ آیا   ہم خوب روئے تو بھی وہ خوب رُو نہ آیا
اسی مضمون سے معلوم اس کی سرد مہری ہے   مجھے نامہ جو اُس نے کاغذِ کشمیر پر لکھا
بس یہ مجھ سے نہ تم کرو کُل کُل   اتنی ہے کل کہاں کہ جانے آج
شعلہ رُو سے مرے کیجیو نہ شرارت واللہ   لکڑیاں خوب سی کھاوے گی خبردار آتش
کس کی نظر میں یار کا خالِ وہاں نہیں   پر مجھ سا خال خال کوئی نکتہ داں نہیں
ابرو یہ ستم، خال بلا، زلف غضب ہے   اے دل یہ مہِ تو ہے، یہ اختر ہے، یہ شب ہے
مُو سے بھی باریک تر تیری کمر ہے اے میاں   معتقد تیری نہ کیوں کرامتِ موسا بنے

شاہ نصیر کے ہاں صنائع بدائع کے استعمال سے لطفِ شعر میں اضافہ ہوتا ہے اور یہ محل استعمال دہلی کے تہذیبی مزاج اور بول چال کی زبان کے لسانی مزاج سے قریب رہ کر بیان میں لطف کا نمک شامل کرتا ہے۔ ان کا مقابلہ اگر ناسخ کے ہاں استعمال ہونے والے صنائع بدائع اور بالخصوص رعایت لفظی سے مقابلہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ شاہ نصیر کے ہاں یہ زبان کے فطری اظہارِ بیان کا حصہ ہیں۔ ان میں عام طور پر تصنع یا بناوٹ کا احساس نہیں ہوتا جب کہ ناسخ کے یہ شعر پڑھ کر تصنع کا احساس نمایاں ہوتا ہے:

ماہِ تو ہے مثل ابرو لیکن اس کا رُو نہیں   ماہِ کامل صورتِ رُو ہے مگر ابرو نہیں
یہ عشق ایسی بلائے بد ہے جس کے نام کی دولت   درختوں کو سکھاتا ہے لپٹنا عشق پیچاں کا
ہوگئی اس کی نظر جب کہ تلے سے اوپر   دونوں عالم نظر آئے تہ و بالا مجھ کو
عاشق کو رنج ہو تو ہو معشوق کو بھی رنج   یوسف گرا کنویں میں زلیخا کی چاہ سے
ہم فقط فرقتِ محبوب میں دَم توڑتے ہیں   قیس نے خار تو فرہاد نے خارا توڑا

ناسخ کے ہاں دُور کی کوڑی لانے والے تخیل سے صنائع کو جنم دینے کی شعوری کوشش کا احساس ہوتا ہے جب کہ شاہ نصیر کا انداز فطری ہے اور صنائع سے حسنِ بیان میں لطف و چٹخارا پیدا ہوتا ہے۔ ناسخ کے ہاں صنائع بدائع

نمایاں ہوتے ہیں جب کہ نصیر کے ہاں وہ جزو شعر بن کر شعر میں چھپ جاتے ہیں اور یہ سب کچھ اس زبان میں بیان ہوتا ہے جو چاروں طرف معاشرے میں بولی جارہی ہے۔

یہی صورت "مثالیہ" کی ہے۔ ناسخ اپنے مثالیہ انداز کی وجہ سے شہرت رکھتے ہیں اور وہ اُردو کے صائب کہلاتے ہیں اور یقیناً وہ مثالیہ میں شاہ نصیر سے آگے ہیں لیکن ان کی زبان طبقۂ خواص کی زبان ہے جب کہ شاہ نصیر کی زبان ایسی ہے جو عوام و خواص دونوں کے لیے قابلِ قبول ہے، شاہ نصیر کا مثالیہ انداز اسی رنگ میں رنگا ہوا ہے مثلاً:

تشنگی خاک بجھے اشک کی طغیانی سے
عین برسات میں بگڑے ہے مزا پانی کا
اشک چشم تر کو رہنے دوں نہ مژگاں نہ کیوں
طفل کو کرتے نہیں دامانِ مادر سے جدا
عجب آب و ہوا ہے سرزمین عشق کی دیکھو
کہ نخلِ شمع جلنے میں گلِ آتش سے پھل نکلا
یہ وجہ ہے کہ خط ترے رُخ پر عیاں نہیں
آتش جو شعلہ زن ہو تو اُٹھتا دھواں نہیں
مت ہنس یہ ترا ہنسنا ہاں مجھ کو رُلائے گا
بجلی کا چمک جانا باراں کی علامت ہے

یہاں بھی عام طور پر زبان و بیان کے مصنوعی پن کا احساس نہیں ہوتا اور بحیثیت مجموعی اردو زبان کو سنوارنے نکھارنے کا یہی وہ کام ہے جو اُن کی تاریخی اہمیت ہے۔ شاہ نصیر اپنے دور میں معنی داری، مشاقی، بدیہہ گوئی اور قدرتِ بیان کے ممتاز نمائندے تھے لیکن آج وہ ایک ایسے شاعر ہیں جس نے اردو زبان کو مانجھ کر صاف کیا اور اس کی رنگا رنگ قوت بیان میں نئی توانائی سے ایک نئی روح پھونک کر اسے اظہار کی سطح پر ایک معیاری روپ دیا۔

"کلیاتِ شاہ نصیر" پڑھیے تو اس میں مشکل سے کوئی ایسا شعر ملے گا جو آپ کے دل میں اُتر جائے۔ اس میں سارا زور معنی بندی اور زبان دانی پر ملے گا۔ صاحب "عمدۂ منتخبہ" نے جو یہ لکھا ہے کہ "شاعر شیریں کلام و بسیار نازک خیال و معنی بند است نہ طبعش بہ خیال بندی راغب" [۵۶]۔ تو وہ بھی اسی پہلو کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔ یہ سارا کلام "خارجیت" لیے ہوئے ہے۔ زبان و بیان کی سطح پر انھوں نے اس دور میں تاریخ ساز خدمت انجام دی ہے۔ خوب چند ذکا نے بھی اسی بات کی توثیق کی ہے کہ "در واقفیت محاورۂ اردو و معنی و خیال بندی و تلاش معنی و استخواں بندی الفاظ و برجستگی و متانت کلام ید طولیٰ دارد" [۵۷]۔ شاہ نصیر زندگی میں معنی تلاش نہیں کرتے بلکہ زبان میں معنی تلاش کرتے ہیں اور اس طرح زبان کے ذریعے زندگی کو تلاش کرتے ہیں۔ مشکل زمینوں میں شاہ نصیر نے معنی کے رنگا رنگ کاغذی پھول تراشے اور اس عمل میں اظہار کے نئے امکانات کو اپنے تصرف میں لاکر اردو زبان کے اظہارِ بیان کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا۔ زبان کی یہی روایت ذوق سے ہوتی ہوئی داغ تک پہنچی تو عالمگیر ہوگئی۔ اس دور میں، غزل کی سطح پر، سوائے آتش کے کسی نے اصل شاعری نہیں کی البتہ زبان کی خدمت اپنے طور پر سب نے انجام دی اور دلچسپ بات یہ ہے کہ سب کی سمت ایک تھی۔ ناسخ کے ہاں زبان مضمون کے تابع ہے، شاہ نصیر کے ہاں مضمون زبان کے تابع ہے۔ یہاں زبان

اظہار کے نئے امکانات سمیٹ کر جان پکڑ رہی ہے اور بیان کو ایک نئے مزے، ایک نئے چٹخارے سے آشنا کر رہی ہے۔ زبان و بیان کی تعلیم کے لیے اس دور کے شعرا کے کلام کا مطالعہ ضروری ہے اور شاہ نصیر اس عمل میں آگے آگے نظر آتے ہیں۔

شاہ نصیر کے ہاں ایک ہی زمین میں چار چار پانچ پانچ غزلیں ملیں گی اور ان کو پڑھتے ہوئے ہر غزل میں شاعر کے تازہ دم ہونے کا احساس بھی ہوگا۔ کئی غزلیں ایسی ہیں جن میں پانچ پانچ مطلعے آتے ہیں اور ہر مطلع چست ہے۔ ایک غزل میں سات مطلعے ہیں اور یہاں بھی سب مطلعے چست اور مختلف مضامین کے حامل ہیں۔ اس غزل کا پہلا مطلع یہ ہے:

رُخ سے سرکا زلف، ہوگا شورِ محشر رات کو   آج تک نکلا نہیں خورشیدِ انور رات کو

شاہ نصیر کے ہاں قطعہ بند غزلیں اکثر ملیں گی۔ بعض غزلوں میں تین تین قطعے ہیں جن کو پڑھتے ہوئے جہاں شاعر کی قادر الکلامی کا اظہار ہوتا ہے وہاں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ غزل میں بھی، قافیہ و ردیف کی پابندی کے باوجود، مسلسل مضمون بیان کرنے کی صلاحیت و قوت موجود ہے۔ نصیر نئی زمینیں نکالنے اور ان میں غزلیں کہنے کے بادشاہ تھے۔ اس زمانے میں نصیر کی زمینوں میں غزلیں کہنے کا عام رواج ہو گیا تھا اور ان کی زمینیں سارے ہندوستان میں گھومتی تھیں۔

شاہ نصیر کی جوانی میں انگریزوں کی عمل داری دتی پر قائم ہو چکی تھی۔ اب لکھنؤ کی طرح دتی میں بھی انگریزی کلچر کے اثرات بڑھنے اور انگریزی زبان کے الفاظ اردو زبان میں داخل ہونے لگے تھے۔ ان کے بہت سے اشعار میں فرنگی و فرنگن کے الفاظ ہمیں ملتے ہیں۔ ان کے علاوہ بعض انگریزی الفاظ بھی شاہ نصیر کی شاعری میں داخل ہو گئے ہیں مثلاً:

پرمٹ(Permit):

یہ دل ہدف ہے، طفلِ فرنگی لگا تفنگ   چپکا تا کیوں یہ کاغذِ پرمٹ ہے بانس پر

ول(Voile):

میں نے جو ایک طفلِ فرنگی سے کل کہا   کُرتی تری نبات کی کیا ول ہے سُرخ و سبز

پلٹن(Platoon):

نظر آتا ہے خلش گر وہیں اک پل میں نصیر
چڑھ کے شب خوں صفِ مژگاں پہ وہ پلٹن مارے

ڈاکٹر(Doctor):

قسم ہے حضرت عیسیٰ کی آنکھیں اس کی آفت
ہیں
سلف میں بھی فرنگی ڈاکٹر ایسے نہ ہوتے تھے

اس طرح تلاشِ مضمون و معنی کی رنگارنگی سے زبان و بیان میں غیر معمولی وسعت پیدا ہوئی۔ شاہ نصیر کے ہاں اخلاق و تصوف کے اشعار بھی اسی خارجی سطح کے حامل ہیں۔ یہاں بھی کوئی باطنی یا روحانی تجربہ ان میں شامل نہیں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ جیسے رٹا ہوا سبق دہرا رہے ہیں۔ تصوف کی روایت کا اُن کے باطن سے، کم از کم ان کی شاعری میں، کوئی رشتہ ظاہر نہیں ہوتا حالاں کہ وہ بزرگ صوفی صدر جہاں کے پوتے، شاہ غریب کے بیٹے اور خود بھی سجادہ نشین تھے۔ ان کا دل صوفی کے گداز سے خالی ہے:

جب تک اے ہم نفساں تھا گرفتارِ صفات   اپنی کیفیتِ ذاتی کو نہ کچھ تھا سمجھا
معنی ممکن و واجب جو کھلے پھر تو یہاں   میں حباب آپ کو، اللہ کو دریا سمجھا
خیال تابِ روئے یار سے محوِ تماشا ہے   مرا موسیٰ کلیم اللہ دل ہے، طور سینا ہے
تعین سے نکل اس بیضۂ افلاک کے اے دل   تہیہ عرش پر اُڑنے کا ہے، کر بال و پر پیدا
دوئی نے یار جدا کر دیا تھا مثلِ حباب   سوکھو کے دم میں خودی کو خدا نما ٹھیرا

اسی طرح متعدد اشعار بے ثباتی دہر کے بارے میں ملتے ہیں اور بہت سے اشعار ایسے ہیں جن میں روایتی اخلاق کا درس دیا گیا ہے لیکن ان سب میں بھی دل کی آواز شامل نہیں ہے اور یہ بھی ان بے شمار مضامین میں سے ایک ہیں جنھیں شاہ نصیر نے اپنی غزل میں باندھا ہے۔

مضمون آفرینی کے سلسلے میں شاہ نصیر کا ذہن دلچسپ انداز سے کام کرتا ہے۔ ایک تو تخلیق شعر کے وقت نصیر کا ذہن ان تہذیبی کلیوں اور کلیشوں (Cliche) کی طرف جاتا ہے جو اُن کے شعور اور تحت الشعور میں موجود ہیں۔ ان کے ساتھ زمینِ شعر میں قافیہ و ردیف، جن کے وہ پابند ہیں، اپنا کام کرتے ہیں۔ پھر صنائع بدائع اور زبان کا محاورہ و روزمرہ مضمون آفرینی میں ان کا ساتھ دیتے ہیں۔ اس عمل میں جب کوئی مضمون سوجھتا ہے تو پھر اظہار بیان میں ''تعقید'' سے بچتے ہوئے اُسے لفظوں کی مخصوص ترتیب کے ساتھ بیان کرنے کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ شاہ نصیر کی خوبی یہی ہے کہ مضمون خواہ کسی بھی قسم یا نوعیت کا ہو اُسے وہ آئینے کی طرح صاف و شفاف طریقے سے بیان کرنے کی ایسی صلاحیت رکھتے ہیں جو کم لوگوں کو ودیعت ہوتی ہے۔ وہ پے چیدہ سے پے چیدہ بات کو ایسی معیاری و صاف زبان میں بیان کرتے ہیں کہ وہ دوراز قیاس مضمون بھی واضح ہو کر قاری یا سامع کے سامنے آجاتا ہے اسی لیے وہ خود کو ''خالقِ مضمون'' اور ''خلاق المعانی'' کہتے ہیں۔ اظہار بیان کی سطح پر معیاری و ٹکسالی بول چال کی زبان میں دور دراز کے مضامین کو باندھنا یہی وہ طرز ہے جسے نصیر نے ''طرز دیگر'' کہا ہے ؏ ''تیرا تو جدا سب سے یہ اندازِ سخن ہے''۔ اور جس کا ذکر وہ اپنے مقطعوں میں بار بار کرتے ہیں۔ مختلف النوع، پے چیدہ، تہہ دار اور دوراز قیاس مضامین کو باندھنے سے طرز ادا میں وہ تنوع پیدا ہوا جو اس دور کی دین ہے اور جس میں لکھنؤ اور دہلی دونوں شامل ہیں۔ دلّی میں شاہ نصیر اور لکھنؤ میں ناسخ، ان سب اثرات کو قبول کر کے، یہی کام کرتے ہیں۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے لکھا ہے کہ ''دہلوی زبان کی شعری بنیادوں کو مستحکم کرنے اور اس روایت کو ایک ادارے کی صورت دینے میں نصیر کا وہی درجہ ہے جو نثر دہلی کے

بنیادی اسلوب کی نمائندگی میں میر امّن کو حاصل ہے“ [۵۸]۔ شاہ نصیر کے ہاں بھی یہ سارے مضامین بیشتر بول چال کی زبان میں بیان کیے گئے ہیں اور خاص بات یہ ہے کہ اظہارِ بیان میں سنجیدگی و شائستگی بھی ہے اور بیان آئینہ کی طرح شفاف ہے۔ یہی اُن کا وصفِ بیان اور معیارِ شاعری ہے جس کا خود بھی اظہار و اعتراف کیا ہے:

اے نصیر اک لطف ہے جب شعر کہنے کا کہ ہوں   معنی و مضموں کے گُل باغِ سخن میں آئینہ

یہی عام زبان ڈھل منجھ کر ذوق سے ہوتی جب داغ کے ہاں آتی ہے تو شعر کی زبان ایک نئے نقطۂ عروج کو جا پہنچتی ہے اور سارے ہندوستان میں پھیل جاتی ہے۔ ہم جو آج زبان لکھ رہے ہیں اور ہمارے شعرا جس زبان میں شعر کہہ رہے ہیں اس میں شاہ نصیر کا وصفِ زبان و بیان شامل ہے۔ شاہ نصیر نے اردو زبان کی قوتِ گویائی کو اپنے لب و لہجہ، قدرتِ بیان اور رنگا رنگ مضامین کو، صفائے ادا کے ساتھ، بیان کرنے کے عمل کو نکھارا اور زبان و بیان کو ایک نیا روپ دیا۔ اس کا انھیں خود بھی احساس تھا ع اس روش کا نہیں دیکھا ہے گلستان نیا

جہاں تک شاہ نصیر کی زبان کا تعلق ہے اس میں وہ الفاظ بھی موجود ہیں جو اٹھارویں صدی میں بولے جا رہے ہیں اور انیسویں صدی میں بھی معاشرے کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ لکھنؤ میں یہ الفاظ متروک ہو جاتے ہیں لیکن دہلی میں یہ اب بھی بولے جا رہے ہیں اور چونکہ شاہ نصیر نے یہی زبان استعمال کی ہے، جو وہ خود بھی بول اور سن رہے ہیں، اس لیے یہ الفاظ شاہ نصیر کے کلام میں اب بھی زندہ ہیں مثلاً کبھو (کبھی) کسو (کسی) وغیرہ۔ اسی طرح فعل، حرف علت و ربط، اضافت و عطف وغیرہ کی نئی اور پرانی دونوں صورتیں بھی اُن کے ہاں ملتی ہیں۔ اُن کے کلام میں اس لیے ہندی الاصل الفاظ، فارسی عربی ترکی الفاظ کے ساتھ گھل مل کر ایک جان ہو گئے ہیں۔ اب ہم شاہ نصیر کی زبان کا لسانی مطالعہ کریں گے جس سے یہ صورت واضح ہو سکے گی مثلاً شاہ نصیر کے ہاں کبھو اور کبھی دونوں استعمال میں آتے ہیں:

کبھو.

ـ بل بے تری شرارت یاں تک کبھو نہ آیا
ـ خانۂ دل میں ہمارے جلوہ فرما ہو کبھو
ـ کبھو لب پر ہمارا نامۂ موزوں نہ ٹھیرے گا
ـ کہ کبھو گھر یہ بنا اور کبھو ٹوٹ گیا

لیکن لفظ ”کبھی“ استعمال ہو رہا ہے۔ غزلوں پر شاہ حاتم کے ”دیوان زادہ“ کی طرح سال تصنیف تو درج نہیں ہے۔ اس لیے قیاساً یہ کہا جا سکتا ہے کہ ”کبھی“ کا استعمال بعد میں داخلِ زبان ہوا اور وہ غزلیں جن میں کبھی استعمال میں آیا ہے وہ بعد کے زمانے کی ہیں مثلاً

کبھی:

ـ کبھی جوں آسیا پھرنے سے یہ گردوں نہ ٹھیرے گا

دس شعر کی ایک غزل میں ردیف ہی "کبھی" ہے جس کا مطلع یہ ہے:

رنج پاتا ہوں میں یوں محفلِ یاراں میں کبھی　　جو زباں آن کے کٹ جاتی ہے دنداں میں کبھی

اسی غزل کے ایک مصرع میں کبھو اور کبھی دونوں ایک ساتھ استعمال ہوئے ہیں۔ وہ مصرع یہ ہے:

ع کبھو دامن میں ہے ہاتھ اور گریباں میں کبھی۔ ان دونوں کے ایک ساتھ استعمال سے، معنوی اعتبار سے، مصرع خوب صورت ہو گیا ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ دامن اور گریباں دونوں کے ساتھ الگ الگ عمل ہوا ہے۔ لفظ "کبھو" "کدھی/کدھیں" کی ترقی یافتہ صورت تھی "دال" "بے" سے اردو زبان میں بدلتی رہی ہے۔ پہلی بار مضمونؔ اور ناجیؔ کے ہاں "کبھو" کا لفظ ملتا ہے اور میرؔ کے ہاں دیوانِ اوّل سے دیوان ششم تک یہی صورت باقی رہتی ہے۔ شاہ نصیر کے دور میں "کبھو" "کبھی" سے بدل جاتا ہے اس لیے یہ دونوں صورتیں اُن کے ہاں ملتی ہیں۔ اسی طرح "تلک" اور "تک" بھی دونوں استعمال میں آرہے ہیں۔ الگ الگ بھی اور ایک ساتھ بھی۔ آج بھی لفظ "تلک" کا استعمال ہمارے زمانے کے شعرا کے ہاں بھی ملتا ہے اور ایک طرح سے "تلک" آج تک پوری طرح متروک نہیں ہوا ہے۔ شاہ نصیر کے ہاں اس کی چند مثالیں دیکھیے:

۔ دن تلک اب تک نہیں ہوئے سنا ہے رت جگا
۔ نہ کھلا تھا وہ نصیر آج تلک غنچہ دہن
۔ پر آج تلک بلبلِ آتش نفس ایسا

ایک زمین میں ردیف "تلک دیکھا" میں ۹ شعر کی غزل ملتی ہے جس کا مطلع یہ ہے۔

اس واحدِ مجمل کو تفصیل تلک دیکھا　　بے مثل کو ہر صورت تمثیل تلک دیکھا

اسی طرح شاہ نصیر کے ہاں لفظ "ٹک" کا استعمال بھی ملتا ہے۔ ذوقؔ نے کہا تھا کہ "بچپن میں ہم ٹک اکثر بزرگوں سے سنتے تھے" [۵۹]۔ شاہ نصیر کے ہاں اس کے محل استعمال کی یہ صورت ملتی ہے:

۔ اس کے عارض سے جو سرکی زُلف ٹک ہنگام خواب
۔ مسی مل کر ٹک اپنے لب پہ آئینے میں تو دیکھو
۔ تماشا دیکھنا ٹک صنعت معمار قدرت کا
۔ محرابِ عبادت ہے ٹک سر کو جھکا لیجے

لفظ "ہاں" کا استعمال۔ یہ وہ استعمال ہے جو آج بھی صحیح و فصیح ہے۔ اہلِ لکھنؤ ہاں کی جگہ "وہاں" بولتے ہیں۔ دوسرے اہلِ زبان "وہاں" کے بجائے "یہاں" کا استعمال کرتے ہیں لیکن صحیح و فصیح یہ ہے کہ میں اس کے ہاں گیا تھا۔ شاہ نصیر کے ہاں یہی استعمال ملتا ہے:

گردش میں کیوں نہ اختر ہو ماہِ آسماں کا　　شب یہ غلام داغی بھاگا ہے تیرے ہاں کا

لیکن ہاں کا ایک اور استعمال بھی شاہ نصیر کے ہاں ملتا ہے جو روزمرہ کا حصہ ہے اور ہاں کے محولہ بالہ استعمال سے مختلف ہے۔ اس "ہاں" کی یہ صورتیں ملتی ہیں:

؎ کہ طفل چوسے ہے انگشت رکھ کے ہاں منہ میں
؎ کلیجہ آ گیا سینے سے جب کہ ہاں منہ میں
؎ کہ پانی اس کے چواتے ہیں لوگ ہاں منہ میں
ڈر چرخ ستم گار سے دل ضبطِ فغاں کر نے شیر کے ہاں منہ پہ بجانا نہیں اچھا
؎ آج ہمارے دیرے سے تکوے دونوں ہاں کھجلاتے ہیں۔

شاہ نصیر ''ہاں'' کے ان دو استعمال کے ساتھ ''یہاں'' کا وہ جس طرح استعمال کرتے ہیں وہ ''ہاں'' کا بدل نہیں ہے بلکہ الگ معنی دیتا ہے جیسے:

؎ خوبیاں تیرے لب جاں بخش کی سن کر یہاں
؎ پروانہ وار کیوں کہ نہ مضطر ہو دل یہاں
؎ اور مانندِ کباب آتش حسرت سے یہاں۔
؎ چشم گریاں یہاں بالبِ خنداں پیدا

یہاں کے استعمال کے ساتھ شاہ نصیر کے ہاں ''یاں'' کا استعمال بھی ملتا ہے جو انیسویں صدی کے آخر تک متروک ہو جاتا ہے:

؎ میری بغل میں آہ یاں شیشۂ دل رہا کیا
؎ رونق بزم سخن یاں ہے ہے ترے دم سے نصیر
؎ سینکڑوں ہوتی ہیں باتیں ایسی بدمستی میں یاں
؎ برنگِ شمع پیچھے سو رہے یاں اور زباں آگے

اسی طرح وہاں کے بجائے واں کا استعمال بھی ملتا ہے.

؎ ہے اسیرِ دام صہبا واں وہ بے پروا نصیر
؎ پھینک وے گی زلف واں چاہِ ذقن پر مار کر
؎ کب خون کی ندی واں اے یار نہیں چلتی

اور ''ووں'' کا استعمال بھی ملتا ہے:

؎ بس ووں ہی کھینچ کر میں اک دل سے آہ بیٹھا

اسی طرح بعض وہ الفاظ جو شاہ نصیر کے ابتدائی دور میں بولے جاتے تھے اور بعد میں متروک ہو گئے جیسے.

نت: ؎ کیوں رہتے ہیں نت ریوڑی کے پھیر میں عاشق
بل بے. ؎ بل بے تری شرارت یاں تک بھونہ آیا
؎ بل بے صفائی رُخ جاناں کہ ناف تک
؎ بل بے غصہ کہ اک ابرو کے اشارہ پہ آپ

تئیں.

؎ انگشت پر مژہ کے تئیں جو مسل گیا
؎ ہم دیکھتے ہیں دل میں تجلی حق کے تئیں
؎ وا کی غنچے نے زباں گل کے تئیں کان ہوئے
جوں: ؎ نہ کوئی ہوجیو جواں مرغ ہوا گیر اسیر
زور: ؎ کھلے ہیں موتیا کے زور سورج کی کرن میں گل
؎ زور مضموں بآئین دیگر باندھے ہیں
و لے: ؎ قبلہ تو ہے و لے کوئی قبلہ نما نہیں
لیک: ؎ تو ہزار آپ کو یاں چراغ چڑھا لیک ہلالہ
بتلا: ؎ بتلا مجھے دستار کے دس تار کسے دوں
تس پہ تس پر: ؎ رکھتی ہے زباں تس پہ ہے یہ خستہ جگر چپ
؎ نہیں ہے شیخ تس پر الفت زنار کیا باعث
کسو (جدید صورت کسی): ؎ گلے میں ہے چپا کلی یا کسو کے
؎ کسو نے لی نہ خبر غرق بحر الفت کی

ایک دو غزلہ کی ردیف ہی "سے کسو کے" ہے جس کا مطلع یہ ہے:

جاؤ کوئی گر آئے وہ لائے سے کسو کے   تا لب پہ ٹھہر جائے دم آئے سے کسو کے

ویسے تو عام طور پر علامت فاعل "نے" کا استعمال شاہ نصیر کے ہاں التزام کے ساتھ موجود ہے لیکن چند ایک شعر میں "نے" محذوف بھی ہو گیا ہے۔ میر کے ہاں حسب ضرورت نے محذوف کر دیا جاتا ہے۔ یہ عمل دیوان اوّل تا چہارم زیادہ ہے لیکن دیوان پنجم و ششم میں باقاعدگی سے استعمال ہونے لگتا ہے۔ شاہ نصیر کے ہاں بھی "نے" محذوف کا اکا دکا مثال مل جاتی ہے مثلاً

کیا تجھ سے میں اے دیدۂ تر ہاتھ اُٹھایا   کونین سے کر قطع نظر ہاتھ اُٹھایا
نہ دیکھا ڈر سے میں تیری طرف بہت شب وصل   ستارۂ سحری مجھ کو آنکھ مار رہا
ستار میں نہیں چھیڑا خیال سربستہ   جتا رہا ہے وہ اپنا کمال پردے میں

شاہ نصیر کے ہاں اردو زبان کے ہندی الاصل اور فارسی و عربی الفاظ کو اضافت سے ملانے کا عمل عام ہے حتیٰ کہ انگریزی زبان کے لفظ کو بھی وہ اسی طرح اضافت سے ربط دیتے ہیں جس طرح دوسری زبانوں کے الفاظ کو۔ اس کی مثالیں سودا و میر کے ہاں بھی ملتی ہیں اور میر حسن، انشا، جرأت، مصحفی و رنگین کے ہاں بھی۔ نصیر کے ہاں بھی یہی صورت ملتی ہے مثلاً

؎ خاتم بھی یعنی حلقۂ چشم بھنور ہوا

ـ جوں شاخِ پھلجھڑی گلِ آتش سے پھل گیا
ـ شبنم ہے شکلِ گانٹھ رگِ گل کے تار میں
ـ کہہ دو اس مطرب پسر سے نامۂ دیپک اثر
ـ گردنِ چمپا جھکی اے بادہ پیارہ گئی
ـ کہ مثلِ بانسری انگشت بر برخانہ رکھتے ہیں
ـ ہوا ہوں اس کے رُخ پر داغِ چیچک دیکھ کر حیراں

انگریزی لفظ کے ساتھ اضافت کی سارے کلیات میں یہی ایک مثال ملتی ہے:

ـ چپکا تا کیوں یہ کاغذِ پرمٹ ہے بانس پر

شاہ نصیر کے ہاں ہندی الاصل الفاظ گھل مل کر ایک ہو گئے ہیں اور زبان کے نئے روپ کو جنم دے رہے ہیں۔ یہی صورت وعطف کی ہے جیسے.

ـ تکلیف اُٹھائی ترے ہاتھوں سے ولیکن
ـ چھین لیتے ہیں بجا چنگ ورباب وڈھول تاج

شاہ نصیر نے فارسی زبان کے حروفِ ربط کو بہت سے اشعار میں اس طرح برتا ہے کہ وہ گراں گزرتے ہیں۔ شاہ حاتم نے اپنے زمانے میں اس استعمال کو ترک کرنے کا مشورہ دیا تھا اور ''دیوانِ زادہ'' سے ایسے اشعار خارج کر دیے تھے لیکن بعد میں یہ استعمال دہلی اور لکھنؤ میں نظر آتا رہا۔ خود ناسخ کے ہاں بھی یہ استعمال نظر آتا ہے۔ شاہ نصیر کے ہاں ان لفظوں کے استعمال کی یہ صورت ملتی ہے:

''تا'' کا استعمال:

ـ پرواز کی طاقت نہیں یاں تا سرِ دیوار
ـ تربت پہ تا چڑھائیں ترے مردوزن چراغ
ـ تا کام ہو مرا نہ ہو تیرا زبانِ تیغ
ـ جھکا مینائے سے ساغر میں تا اس ابر میں ساقی

''بہ'' کا استعمال:

ـ جل گیا پروانہ جس دم شعلہ رُو آیا بہ بزم
ـ تارے نہ چمکیں پھر بہ شب یار سامنے

''از'' کا استعمال:

ـ صحنِ گلشن تمام باز صحنِ گھر ہوا
ـ جسم اس کا غم میں زرد از ناتوانی ہو گیا
ـ شکر تو نے آج منہ میرا پُر از شکر کیا

؎ دار الشفائے وصل میں غیر از طبیب عشق

”بر“ کا استعمال:

؎ کہ مثلِ بانسری بر ہر خانہ رکھتے ہیں

”فعل“ کی ساری جدید صورتیں ملتی ہیں لیکن بعض قدیم اور وہ صورتیں بھی، جو دتی سے مخصوص تھیں، کلامِ شاہ نصیر میں ملتی ہیں جیسے:

ہوویں: ؎ دیکھیں تو ہوویں حیراں یاقوت اور نیلم
ہووے: ؎ پڑھ نصیر اب وہ غزل جس کی نہ ہووے ردیف
؎ نہ ہووے بعد مجنوں تا جہاں میں سلسلہ برہم
ہے گا: ؎ ذکرِ منصور اب تک ہے گا زبانِ دار پر
؎ جیتے جی ہے گا یہ قصہ اور جھگڑا ہے بہم
ہوئے گا: ؎ صفحۂ خورشید تاباں فرد باطل ہوئے گا
دکھاوے. ؎ رُخ سے وہ اٹھا زلف دکھاوے شب مہتاب
آوے: ؎ یارب شب تاریک میں آوے شب مہتاب

ایک غزل میں اسی طرح ملاوے، دکھاوے، لٹاوے، بچھاوے، بتاوے، اُٹھاوے، جتاوے، چھڑاوے وغیرہ بطور قافیہ استعمال ہوئے ہیں۔ یہ غزل بغیر ردیف کے ہے۔

دو ہوں: ؎ ہونے کب دو ہوں مجھے اپنی نظر سے باہر
ہوجیو: ؎ نہ کوئی ہوجیو جوں مُرغ ہوا گیر اسیر
آرہیو: ؎ رات اس ڈھب سے مرے گھر میں تو آرہیو نصیرؔ

کروں ہوں، کہے ہے:

؎ بوسہ جو طلب اس سے کروں ہوں تو کہے ہے

کھایا چاہے ہے:

؎ کیوں مار کھایا چاہے ہے شامت کے مارے دُور ہو

ڈروں ہوں

؎ ڈروں ہوں ابلقِ ایام تیری بدرکابی سے

ڈھونڈوں ہوں:

؎ ڈھونڈوں ہوں سراغ سرِ منزل کئی دن سے

شاہ نصیر کے زمانے میں بھی اور اس سے پہلے بھی جمع فاعل کے ساتھ فعل بھی جمع استعمال کرتے تھے۔ یہ عمل اس دور میں رفتہ رفتہ ترک ہو رہا ہے لیکن بول چال کی زبان میں موجود ہے اور شعرا بھی اسے گاہ گاہ

استعمال کر رہے ہیں۔ یہ صورت زبان پر اتنی چڑھی ہوئی تھی کہ وہ خاندان جو سو سال پہلے دلّی سے لکھنؤ گئے تھے ان کے گھروں میں اس دور میں بھی یہ اسی طرح استعمال ہو رہا تھا۔ شجاع الدولہ کے خاندان کے آخری تاج دار اودھ واجد علی شاہ آتیاں جاتیاں ہی بولتے تھے حتیٰ کہ جب وہ میٹا برج کلکتہ میں مقیم تھے تو وہاں بھی اپنی تصنیف ''بنی'' کے کئی مقام پر جمع فعل کی یہی صورت استعمال کی ہے مثلاً

''دوسرے تیسرے مہینے کے بعد چٹکیوں پر دُھرپد، چترنگ .. خیال ٹھمری کا لیتیاں ہیں، طنبورے پر کام کرتیاں ہیں۔ بغیر طنبورہ بھی گا سکتیاں ہیں۔ جواہر کچھی کے چھوؤں ٹکڑے پاؤں سے نکالتیاں ہیں'' [۶۰]۔

شاہ نصیر کے ہاں بھی کئی مقام پر جمع کی یہی صورت ملتی ہے۔ نو شعر کی ایک غزل کی ردیف دیکھیاں ہے اور قافیہ نکلیاں، ملیاں، رلیاں، پھسلیاں ہے اور اس کا مطلع یہ ہے:

حسرتیں یک دست جی کی سب نکلیاں دیکھیاں
آنکھیں جب پاؤں تلے ظالم نے ملیاں دیکھیاں

میر کی زمین میں ایک غزل کے یہ شعر دیکھیے:

نظر میں اپنی وہ پھرتی ہیں صورتیں ہیہات　　فلک نے خاک میں کیا کیا ملائیاں دیکھیں
ہم اپنا تجھ کو ہوا خواہ جانتے تھے صبا　　بہاریں تو نے بھی تنہا اُڑائیاں دیکھیں
بیان کس سے کروں اپنی تیرہ بختی کا　　اندھیری راتیں وہ اے دل پھر آئیاں دیکھیں
نصیر کیجیے وفا کب تلک بقولِ میر　　''جفائیں دیکھ یہاں بے وفائیاں دیکھیں''

چند اور قابلِ ذکر استعمال دیکھیے:

''کا'' کا استعمال:

تم نے تنکے کی غزل ایسی یہ لکھی ہے نصیر　　ایک جس میں کا نہ تھا فہم بشر میں تنکا

''اس کے سے'' کا استعمال:　؎ عارض اس کے سے صبا پردہ یکسو کیا

''اپنے کی'':　؎ رکھ یاد نصیرا اپنے کی یہ بات کہ قاتل

''سے'' کا استعمال:　؎ آج صیاد نے بے وجہ سے پر باندھے ہیں

''کو'' کا استعمال:　؎ ہے وہ قبلہ، تیر نہیں قبلہ کی طرف کو لگاتے ہیں

؎ تیر قبلہ کی طرف کو نہ لگایا کیجیے

''لباسی'':　؎ میں لباسی نہیں منعم کی طرح سے جو یہاں

یہاں ''لباسی'' بمعنی ''لباس پہننے والا'' استعمال میں آیا ہے۔ یہ ویسی ہی ایک صورت ہے جو میر کے ہاں ملتی ہے جیسے سفری بمعنی مسافر، زنجیری بمعنی قیدی، تلاشی بمعنی متلاشی وغیرہ۔

شاہ نصیر کی شاعری کی عمر ۶۵ سال ہے۔ اُن کے ہاں زبان، قوتِ اظہار کی سطح پر، تنومند و توانا

ہو جاتی ہے اور رنگا رنگ، معنی دار اور پے چیدہ مضامین کو، بول چال کی زبان میں، بیان کرنے کی قوت حاصل کر لیتی ہے۔ شاہ نصیر نے یہ وہ کام کیا جو تاریخ میں ہمیشہ محفوظ رہے گا۔ شاہ نصیر عظمت و تاثیر کلام کے نہیں قدرتِ کلام کے شاعر ہیں۔ دوست دشمن سب ان کی قادر الکلامی کے دل سے قائل تھے۔ جس کا اظہار نصیر نے بار بار اپنے کلام میں کیا ہے:

غزل پڑھ تیسری بھی اے نصیر اب بزم یاراں میں
یہی تو قوت ہے اپنی زباں دانی دکھانے کا

لکھی ہے نصیر ایسی غزل تو نے کہ جس سے مستحکم آج ریختے کا ہم نے گھر کیا
اپنا اندازِ سخن سب سے نرالا ہے نصیر اپنا اُستاد سمجھتے ہیں زبان داں ہم کو

شیخ محمد ابراہیم ذوق، اسی روایتِ سخن میں، شاہ نصیر کے شاگرد رشید تھے۔ جن کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] تاریخ ادب اُردو، جلد اوّل، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۵۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء

[۲] تذکرۂ بے جگر (قلمی)، ص ۱۳۵، مخزونہ انڈیا آفس، لندن

[۳] مجموعۂ نغز، میر قدرت اللہ قاسم، جلد دوم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۲۷۲، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۰ء

[۴] تذکرۂ ہندی، مصحفی، مقدمہ عبدالحق، ص ۲۶۱، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء

[۵] کلیات نصیر، حصہ چہارم، ص ۱۹۹، مرتبہ تنویر احمد علوی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۸ء۔ ”از دلِ خداشناس وحید زمانہ بود‘ سے ۱۲۰۱ھ برآمد ہوتے ہیں‘۔ میں نے اس مطالعہ کے لیے یہی کلیات استعمال کیا ہے۔

[۶] مجموعۂ نغز، جلد دوم، بحوالہ بالا، ص ۱۵۱

[۷] گلشن بے خار، مصطفیٰ خان شیفتہ، ص ۶۲۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۸] تذکرۂ شعرا، حسرت موہانی، مرتبہ احمر لاری، ص ۸۲، گورکھپور ۱۹۷۲ء

[۹] کلیات شاہ نصیر، مرتبہ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، حصہ اوّل، مقدمہ ص ۱۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء

[۱۰] مجموعۂ نغز جلد دوم، ص ۲۷۲ بحوالہ بالا

[۱۱] آثار الصنادید، سر سید احمد خان، ص ۱۱۷، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۶ء

[۱۲] گلشنِ بے خار، شیفتہ، ص ۶۲۱ بحوالہ بالا

[۱۳] گلزار ابراہیم، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۴۴۴، پٹنہ ۱۹۷۴ء

[۱۴] ریاض الفصحا، مصحفی، ص ۳۳۷، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء

[۱۵] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۲۱۸، دہلی ۱۸۴۸ء

[۱۶] ریاض الفصحا، ص ۳۳۷ بحوالہ بالا

[۱۷] عیار الشعرا (قلمی) مخزونہ انڈیا آفس لائبریری، عکسی نقل مملوکہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی

[۱۸] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، ص ۱۴۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۱۹] مجموعۂ نغز، ص ۲۷۲، (جلد دوم) بحوالہ بالا

[۲۰] آثار الصنادید، سید احمد خاں، ص ۱۱۷، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۶ء

[۲۱] ریاض الفصحا، مصحفی، ص ۳۳۷ بحوالہ بالا

[۲۲] تذکرہ معرکۂ سخن، عبدالباری آسی، ص ۱۲۱، لکھنؤ ۱۹۳۲ء

[۲۳] جلوۂ خضر، صفیر احمد بلگرامی، (جلد اوّل) ص ۲۰۳، آرہ، بہار ۱۸۸۴ء

[۲۴] گلستان سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، (جلد دوم) ص ۴۳۹-۴۴۰، مجلس ترقی ادب

لاہور ۱۹۶۶ء

[۲۵] انتخاب دواوین، ص ۲۲۸، مرتبہ تنویر احمد علوی، دہلی یونیورسٹی ۱۹۸۷ء

[۲۶] تذکرۂ شعرا، ابن طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۵، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۲۷] مجموعۂ نغز، جلد دوم، ص ۲۷۲-۲۷۳، بحوالہ بالا

[۲۸] گلستانِ سخن، جلد دوم، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، ص ۳۳۸-۳۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۲۹] گلشن بے خار، ص ۲۲۱، بحوالہ بالا

[۳۰] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۲۱۸، دہلی ۱۸۴۸ء

[۳۱] ریاض الفصحا، مصحفی، ص ۳۳۷، بحوالہ بالا

[۳۲] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، ص ۱۴۲، بحوالہ بالا

[۳۳] ریاض الفصحا، ص ۳۳۷، بحوالہ بالا

[۳۴] تذکرۂ بے جگر، ۱۳۵، بحوالہ بالا

[۳۵] دستور الفصاحت، یکتا، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی، ص ۱۱۴، رامپور ۱۹۴۳ء

[۳۶] ایضاً

[۳۷] آثار الصنادید، سر سید احمد خاں، ص ۱۱۷، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۶ء

[۳۸] مجموعۂ نغز، ص ۲۷۲، بحوالہ بالا

[۳۹] تذکرہ گلستانِ سخن، جلد اوّل، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۳۱۸-۳۱۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۴۰] شاہ نصیر اور ذوق کے معرکہ آرائی، ڈاکٹر عبدالرزاق، ص ۱۱۸، سہ ماہی اردو، جلد ۵۴، شمارہ ۲، کراچی ۱۹۷۸ء۔

[۴۱] گلستانِ سخن، جلد اوّل، ص ۳۱۹، بحوالہ بالا

[۴۲] اُردو کے ادبی معرکے، ڈاکٹر محمد یعقوب عامر، ص ۱۶۷، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۲ء

[۴۳] گلستانِ سخن، جلد دوم، ص ۳۴۰، بحوالہ بالا

[۴۴] شاہ نصیر دہلوی، محی الدین قادری زور، ص ۵، نقوش شمارہ ۷۳-۷۴، مئی ۱۹۵۹ء لاہور

[۴۵] ایضاً، ص ۸

[۴۶] کلیات شاہ نصیر، جلد اول مرتبہ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، ص ۱۱۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء

[۴۷] تذکرۂ شعرا، ابن طوفان مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۲۸، پٹنہ ۱۲۵۴ء

[۴۸] انتخاب کلیات شاہ نصیر، مرتبہ حافظ محمد اکبر میرٹھی، ص ۳، اعلیٰ پریس میرٹھ ۱۲۹۴ھ

[۴۹] خزینۃ العلوم، درگاہ پرشاد نادر، ص ۲۰۹، مفید عام پریس لاہور ۱۸۷۹ء

[۵۰] ''چمنستانِ سخن'' کا ایک نسخہ میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ (ج۔ج)

[۵۱] جائزہ مخطوطات اردو، مشفق خواجہ، ص ۷۰۶، مرکزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۷۹ء

[۵۲] کلیات شاہ نصیر، جلد اوّل، دیباچہ ص ۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء

[۵۳] گلشن بے خار، شیفتہ، ص ۲۳۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۵۴] گلستانِ سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، جلد دوم، ص ۴۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۵۵] سخن شعرا، عبدالغفور نساخ، ص ۵۲۲، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۵۶] عمدۂ منتخبہ

[۵۷] عیار الشعرا، خوب چند ذکا (قلمی) مخزونہ انڈیا آفس لندن، عکسی نقل مملوکہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی

[۵۸] کلیات شاہ نصیر، مرتبہ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، جلد اوّل، ص ۸۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء

[۵۹] دیوانِ ذوق مرتبہ محمد حسین آزاد، ص ۱۶۷، آزاد بک ڈپو ۱۹۲۲ء

[۶۰] بنی، واجد علی شاہ، ص ۳۲۲، مطبع سلطانی، مٹیا برج کلکتہ ۱۲۹۳ھ

دوسرا باب

شیخ محمد ابراہیم ذوق

[۱۲۰۳-۱۲۷۱ھ]

سوانحی حالات، مطالعۂ شاعری، لسانی مطالعہ، اثرات

شیخ محمد ابراہیم ذوق (۱۲۰۳ھ-۱۲۷۱ھ/ ۸۹-۱۷۸۸ء-۱۸۵۴ء) اس دنیا سے رخصت ہوئے تو اُن کی شہرت کا سورج اپنے بامِ عروج پر تھا۔ وہ اُستادِ شہ بھی تھے اور اپنے دور کے سب سے بڑے، مسلم الثبوت و مقبول شاعر بھی۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ غالب ابھی یہی کہہ رہے تھے کہ "شہرتِ شعرم بہ گیتی بعدِ من خواہد شدن"۔

شیخ محمد ابراہیم نام اور اپنے مکتبی اُستاد شاعر: غلام رسول شوق کی مناسبت سے، ذوق تخلص تھا۔ غریب گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ اُن کے والد کا نام شیخ رمضانی تھا[۱]۔ نواب رضی خاں کے ہاں دربانی اور اوپر کے کاموں پر ملازم تھے۔ محمد حسین آزاد نے شیخ محمد رمضان نام اور سپاہی پیشہ لکھا ہے۔ ذوق دلّی میں کابلی دروازے کے پاس ایک چھوٹے سے گھر میں رہتے تھے۔ یہیں ذوق پیدا ہوئے اور ساری عمر اسی گھر میں گذار دی۔ محمد حسین آزاد نے، جو اس گھر میں جاتے رہے تھے، بتایا ہے کہ "ایک تنگ و تاریک مکان تھا جس کی انگنائی اس قدر تھی کہ ایک چھوٹی سی چارپائی ایک طرف بچھتی تھی۔ دو نو طرف اتنا رستہ رہتا تھا کہ آدمی چل سکے" [۲]۔ ذوق کا سال پیدائش ۱۲۰۳ھ/ ۸۹-۱۷۸۸ء ہے۔ ۱۷ر نومبر ۱۸۵۴ء کے "دہلی اردو اخبار" میں بھی ان کا سالِ پیدائش ۱۲۰۳ھ ہی دیا ہے [۳] اور یہی سالِ پیدائش سلطان الاخبار، کلکتہ میں بھی درج ہے اور لکھا ہے کہ "ولادتِ شیخ در یک ہزار و دو صد و سہ سال ہجری واقع گشت" [۴]۔ "آبِ حیات" میں بغیر کسی سند کے ۱۲۰۴ھ دیا گیا ہے اور یہ اس لیے بھی صحیح نہیں ہے کہ خود "دہلی اردو اخبار"، "نیز آبِ حیات" اور "دیوانِ ذوق" مرتبہ محمد حسین آزاد میں بتایا ہے کہ وفات کے وقت ان کی عمر اڑسٹھ برس کی ہوئی [۵]۔ اس حساب سے بھی ان کا سالِ پیدائش ۱۲۸۱-۶۸ = ۱۲۰۳ھ برآمد ہوتا ہے۔

شیخ محمد ابراہیم اپنے والد کی اکلوتی اولاد تھے۔ جب مکتب کی عمر کو پہنچے تو حافظ غلام رسول شوق کے مکتب میں بٹھا دیے گئے۔ اسی زمانے میں چیچک میں مبتلا ہوئے اور بیماری نے اپنے نقوش ہمیشہ کے لیے چہرے پر ثبت کر دیے۔ پہلے ہی کم رُو تھے اور کم رُو ہو گئے۔ حافظ غلام رسول خود شاعر اور شاہ نصیر کے شاگرد تھے۔ شعر و شاعری کا چرچا بھی مدرسے میں رہتا تھا۔ شیخ ابراہیم میں شعر گوئی کی صلاحیت خداداد تھی۔ اس ماحول میں چھپی ہوئی صلاحیتیں آہستہ آہستہ اُبھرنے لگیں اور جب تیرہ چودہ برس کے ہوئے تو شعر کہنے لگے۔ شیفتہ نے اپنے تذکرے گلشن بے خار میں لکھا ہے کہ انھیں شعر کہتے تیس برس ہو گئے ہیں۔ یہ تذکرہ ۱۲۴۸ھ اور ۱۲۵۰ھ کے درمیان لکھا گیا۔ اگر قیاساً ذوق کا ترجمہ ۱۲۴۸ھ میں لکھا گیا تو گویا کم و بیش پندرہ برس کی عمر میں

انھوں نے شاعری شروع کی۔ اس وقت وہ زیرِ تعلیم تھے اور تعلیم کے کئی مرحلوں سے گذر چکے تھے۔

شعر کا چسکا لگا ہوا تھا اب وہ اسی میں محو ہو گئے۔ دورانِ تعلیم انھوں نے نہ صرف شعر کے نکات و رموز حاصل کرنے پر توجہ دی بلکہ علوم متداولہ کو بھی حاصل کرنے میں لگ گئے۔ حصولِ علم کا شوق ساری عمر اُن کے ساتھ رہا۔ تذکرۂ آزردہ میں، جو ۱۲۲۹ھ اور ۱۲۳۳ھ کے درمیان لکھا گیا، لکھا ہے کہ اس زمانے میں وہ شاہ نصیر کو اپنے شعر دکھا رہے تھے اور جلد ''کثرتِ مشق'' سے وہ مقام حاصل کر لیا تھا کہ ''امروز در قوتِ سخن گوئی و سیر مشقی یعنی یابی در اقران و امثال خود ممتا است'' [۶]۔ ان کی تعلیم کے بارے میں آزردہ نے لکھا ہے کہ ''بجہت مل فن شعر و صیانت از اغلاط، قدم در وادیٔ تحصیل علوم رسمیہ گزاشتہ از صرف و نحو فارغ شدہ قواعدِ منطق را بی کرد'' [۷]۔ اسی زمانے میں ذوق ''مرزا ابوظفر ولی عہد حضرت ظل سبحانی'' سے وابستہ ہو گئے تھے[۸]۔ ''سلطان الاخبار'' نے اپنی نومبر ۱۸۵۴ء کی اشاعت میں ذوق کی وفات پر جو شذرہ درج کیا تھا اس میں بھی ان کے علم و تعلیم کے بارے میں یہی لکھا ہے کہ ''در حقیقت شیخ در سایۂ علوم مختلفہ متداولہ و فنونِ متنوعۂ مستعملہ و السنۂ متفرقہ مروجہ مہارت کمال داشت ۔ شرح بلاغت و بصارت وے در زبان پارسی چگونہ توانم کرد و نمونہ از خروار و دانہ از انبار او این است کہ ''بہارِ عجم'' کہ معتمد ترین کتب لغات فارسیہ است اکثر قصہ اش بلکہ قریب بتمام از برداشت و در کتب تواریخ ہم چنداں دستگاہے داشت کہ گوئی خودش مجمع تواریخ واقعات اسود واحمر بود'' [۹]۔

ذوقؔ نے شروع میں حافظ غلام رسول شوق سے اصلاح لی اور اپنے تخلص کی مناسبت سے استاد نے ذوق تخلص تجویز کیا لیکن جب وہ جلد ہی اچھا شعر کہنے لگے تو پھر حافظ شوق کے استاد اور اس دور کے سب سے بڑے شاعر و استاد شاہ نصیر سے رجوع کیا۔ اس بات کا ثبوت کہ وہ جلد ہی اچھا شعر کہنے لگے تھے یہ ہے کہ اٹھارہ سال کی عمر میں ان کی شہرت پھیلنے لگی تھی اور قدرت اللہ قاسم نے جب ۱۲۲۱ھ میں اپنا تذکرہ ''مجموعۂ نغز'' مکمل کیا تو اس کے ضمیمے میں ذوق کا ترجمہ بھی شامل کیا۔ ۱۲۲۱ھ میں ذوق کی عمر ۱۸ سال تھی۔ شاہ نصیر سے شاگردی کا یہ سلسلہ بھی زیادہ دن نہیں چلا اور اس کی وجہ یہ ہوئی کہ شاہ نصیر کے بیٹے شاہ وجیہ الدین منیر (م ۱۲۴۲ھ) سے، جو اُن کے ہم عمر اور بقول آزاد ''براقیِ طبع میں اپنے والد کے خلف الرشید تھے'' [۱۰]۔ ان بن ہو گئی اور خود اُستاد کے بدلے ہوئے تیور دیکھ کر ذوق بھی اُستاد سے دور ہو گئے۔ ''مجموعۂ نغز'' کی تکمیل کے وقت تک (۱۲۲۱ھ) ذوق شاہ نصیر کے شاگرد تھے۔ تذکرۂ آزردہ میں جو ۱۲۲۹ھ اور ۱۲۳۳ھ کے درمیان لکھا گیا، مفتی آزردہ نے لکھا ہے کہ ''در بدایتِ حال اشعار خود بہ نظر محمد نصیر الدین متخلص بہ نصیر آوردہ۔ آخر با کثرتِ مشق دریں فن بجائے رسیدہ کہ امروز در قوتِ سخن گوئی در اقران و امثال خود ممتاز ہست'' [۱۱]۔ اس عبارت سے پتا چلتا ہے کہ اس زمانے میں وہ خود شعر گوئی میں اپنے پیروں پر کھڑے ہو چکے تھے اور قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اسی زمانے میں استادی شاگردی کا یہ تعلق کم و بیش ختم ہو چکا تھا۔

شاہ نصیر اور ذوق کے معرکے کا ذکر ہم شاہ نصیر کے مطالعے میں کر چکے ہیں۔ غور سے دیکھا جائے تو

یہ بات سامنے آئے گی کہ شاہ نصیر نے براہ راست ذوق سے معرکہ آرائی نہیں کی بلکہ اپنے شاگردوں کو سامنے رکھا اور در پردہ ان کی مدد کرتے رہے۔ وہ شعر جو کلیاتِ شاہ نصیر میں درج ہیں دراصل گھنشام داس عاصی کے ہیں اور ان کے دیوان میں موجود ہیں [۱۲]۔ اس معرکہ میں عاصی پیش پیش تھے۔ ممکن ہے یہ غزلیں خود شاہ نصیر نے کہہ کر دی ہوں لیکن خود سامنے نہیں آئے۔ خود ذوق نے بھی استاد کا کبھی سامنا نہیں کیا۔ صغیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ ”خاقانی ہند“ کا خطاب بادشاہ نے واجبی دیا تھا اور میرے نزدیک خاقانی کا طالع بھی لائے تھے کہ جس طرح خاقانی اپنے اُستاد سے منحرف ہو گیا تھا ان کو بھی ایسا ہی موقع ملا مگر اپنی لیاقت ذاتی سے تہذیبانہ برتاؤ کیا“ [۱۳]۔ معلوم ہوتا ہے کہ خود ذوق شاہ منیر اور گھنشام داس عاصی سے جوابی کارروائی ضرور کرتے رہے لیکن اُستاد کے ساتھ اسی عزت و احترام سے پیش آئے جیسا کہ پیش آنا چاہیے جس کی تصدیق ”گلشنِ ہمیشہ بہار“ میں درج واقعہ سے بھی ہوتی ہے [۱۴]۔ دہلی کی ایک محفل مشاعرہ میں اہلِ سخن نے ناسخ کے اس شعر پر اعتراض کیا:

اس بادشاہِ حسن کی منزل کو چاہیے
بالِ ہما کی برچھتی دیوار کے لیے

ذوق نے کہا کہ ظاہراً ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ناسخ نے ایوانِ خسروی نہیں دیکھا تھا ورنہ ”نسبتِ برچھتی بدیوار شاہی“ نہ کرتا اور مثال میں ”اُستاذی مخدومی حضرت شاہ نصیر“ کے الفاظ کے ساتھ اُن کا یہ شعر اہلِ سخن کے سامنے پڑھا:

چونا بنیں گے بعد فنا میرے استخواں
منزل سرائے یار کی دیوار کے لیے

ذوق کو ”خاقانی ہند اور ملک الشعراء خان بہادر“ کے خطاب کب ملے اس بات کا براہ راست کسی ماخذ سے پتا نہیں چلتا۔ محمد حسین آزاد نے خاقانی ہند کے خطاب کے سلسلے میں جو کچھ لکھا ہے وہ قطعی بے بنیاد ہے۔ انھوں نے نادان دوست کا کردار ادا کر کے ذوق کو اُلٹا نقصان پہنچایا ہے اور ذوق کی ہر بنیادی بات کو نزاعی بنا دیا ہے۔ نہ صرف ان کے حالاتِ زندگی کو اُلجھا دیا ہے بلکہ اُن کے دیوان کو بھی خراب کر دیا ہے۔ خطاب ملنے کا کوئی ذکر نہ ”عیار الشعرا“ (پہلا نقش ۱۲۱۸ھ) میں ہے اور نہ ”تذکرۂ آزردہ“ (۱۲۲۹ھ-۱۲۳۳ھ) اور ”تذکرۂ عمدۂ منتخبہ“ (۱۲۱۶ھ ۱۲۴۷ھ تک اس میں اضافے ہوتے رہے) ہیں۔ لیکن گلشن بے خار (۱۲۴۸ھ-۱۲۵۰ھ) میں شیفتہ نے ”خاقانی ہند“ کے خطاب کا ذکر کیا ہے۔ گویا ذوق کو یہ خطاب ۱۲۴۸ھ میں یا اس سے دو چار سال پہلے ملا تھا۔ تنویر احمد علوی نے لکھا ہے کہ ”یہ خطاب ۱۲۴۰ھ اور ۱۲۴۸ھ کے درمیان ملا“ [۱۵]۔

شروع میں (۱۲۲۲ھ کے لگ بھگ) ذوق ولی عہد ظفر کے ”شاگستران“ میں شامل رہے۔ اس وقت ان کی عمر ۱۹ سال تھی۔ اس سے خاصا پہلے ظفر کا دیوان اوّل مرتب ہو چکا تھا جیسا کہ خود ظفر کے قطعہ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے جس کے آخری مصرع: ”مرا اب تک قلم دیوانِ بستانِ معانی ہے“ سے ۱۲۱۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ شیرانی صاحب نے بھی ترتیب دیوانِ اوّل کا سن ۱۲۱۴ھ ہی دیا ہے [۱۶]۔ برسوں بعد جب ولی عہد نے

انھیں پرکھ لیا تو پھر اُستادِ شہ کے منصب پر فائز کیا۔ سارے خطابات انھیں اس منصب کے بعد ہی ملے۔

ذوقؔ ساری عمر شعر و شاعری میں لگے رہے۔ یہی ان کی زندگی اور یہی ان کی عزت و شہرت کا ذریعہ تھی اور ۲۳رصفر ۱۲۷۱ھ مطابق ۱۵رنومبر ۱۸۵۴ء بروز چہارشنبہ وفات پائی۔ اس وقت ان کی شہرت کا طوطی سارے ہندوستان میں بول رہا تھا۔ جب یہ خبر بادشاہ کو ملی تو اس وقت دربار ہو رہا تھا اور آخری چہارشنبہ کی تقریب مرتب تھی اور ارکانِ دولت و اعیان حضرت حاضر تھے۔ بادشاہ نے فوراً دربار کو برخاست کرنے کا حکم دیا اور سارے شہزادوں کو ہدایت کی کہ وہ ملازمینِ درگاہ کے ساتھ جنازے میں شریک ہوں اور بادشاہ اتنا روئے کہ اتنا وہ شاہزادگان مثلاً مرزا دارا بخت اور مرزا شاہ رُخ وغیرہ کی وفات پر بھی نہ روئے تھے۔ یہ خبر ہندوستان کے سارے اخبارات میں شائع ہوئی۔ سلطان الاخبار کلکتہ نومبر ۱۸۵۴ء نے لکھا

> ”شاہنشاہِ ملکِ سخن وری، خسروِ اقلیمِ معنی پروری ملک الشعرا خاقانی ہند شیخ محمد ابراہیم خانی متخلص بہ ذوقؔ و استاد خاص حضرت ظلِ الٰہی سلطنت پناہی سلطان ابوظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ غازی۔ بتاریخ ۲۳رصفر الخیر سنہ یک ہزار و دو صد و ہفتاد و یک ہجریہ نبویہ مطابق ۱۵رنومبر سنہ یک ہزار و ہشت صد و پنجاہ و چہار عیسویہ بداعی اجل لبیک اجابت گفتہ ..“[۱۷]

مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے اپنے تذکرے ”گلستانِ سخن“ میں لکھا ہے کہ ”مرضِ اسہال نے اشتداد اور امراضِ گوناگوں نے امتداد بہم پہنچا کر لشکرِ طبیعت پر شب خون کیا“[۱۸]۔ بادشاہ نے قطعۂ تاریخ وفات لکھا:

شب چہار شنبہ بہ ماہ صفر بہ حکم خداوند جاں داد ذوق
ظفرؔ روئے اُردو بہ ناخن زغم خراشید و فرمود اُستاد ذوق

”استاد ذوق“ کے ۱۲۷۲ھ میں سے اردو کا الف نکال دیا جائے تو سالِ وفات ۱۲۷۱ھ برآمد ہوتا ہے۔
مرزا اسداللہ خاں غالبؔ نے بھی اس قطعہ سے تاریخ نکالی:

تاریخ وفات ذوق غالب باخاطر دردمند و مایوس
خوں شد دل زار تا نوشتم ”خاقانی ہند مُرد افسوس“

۱۲۷۲-۱=۱۲۷۱ھ

ذوق کی وفات کی خبر آگ کی طرح پھیلی اور سب کو غم زدہ کر گئی۔ ان کے جنازے میں اتنے لوگ شریک تھے کہ ان کا شمار نہیں کیا جا سکتا۔ صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ ”کسی کو اس قدر قبول خاطر خاص و عام روزے نہیں ہوا۔ دور و نزدیک کو مراسم عزا میں یہاں تک مستعد دیکھا ... کہ اگر مجھ کو یقین ہو کہ میری موت ایسی حسرت افزا ہوگی تو اس عزاداری کی ہوس میں اپنا گلا آپ گھونٹ کر مر جاؤں۔ مرگے کہ زندگاں بدعا آرزو کنند، یہی مرگ ہے“[۱۹]۔

ذوق کی وفات کی خبر نہ صرف سارے اخبارات میں شائع ہوئی بلکہ سارے سال لوگ طرح طرح

سے قطعات تاریخ لکھ لکھ کر اخبارات کو بھجواتے رہے۔ صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ ”دہلی سے نواح دور دست کے مواضع و قریہ ہر شخص نے تاریخ کہی۔ ایسے قطعات ایک خوش مذاق نے بہم پہنچائے تو تین سو سے زیادہ فراہم ہوئے تھے“ [۲۰]۔

ذوق کے صرف ایک اولاد تھی جس کا نام محمد اسمٰعیل اور تخلص فوق تھا۔ وہ بھی قلعۂ معلّٰی سے وابستہ تھے اور بادشاہ نے انھیں وقار الدولہ اور خان بہادر کے خطاب سے سرفراز کیا تھا۔ غدر کے بعد انگریزوں نے محمد اسمٰعیل کو پھانسی دے دی۔ تنویر احمد دہلوی نے ”تورۃ الہندیہ“ کے حوالے سے لکھا ہے کہ ”خلیفہ محمد اسمٰعیل دہلی کے ان پچاس ممتاز افراد میں سے تھے جن کو بعد از غدر پھانسی دی گئی یا گولی ماردی گئی تھی“ [۲۱]۔

ترتیب دیوان کا تماشا:

ذوق نے اپنی زندگی میں کوئی دیوان مرتب نہیں کیا۔ ایک شعر میں اس کی وجہ یہ بیان کی ہے:

ذوق کیوں کر ہو اپنا دیواں جمع کہ نہیں خاطر پریشاں جمع

لیکن بہادر شاہ ظفر کے ایک شعر سے ان کے دیوان کے موجود ہونے کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ وہ شعر یہ ہے۔

بخشے ہے ظفر اپنے یہ ذوق عجب دل کو ہم ذوق کا ہاتھوں سے دیوان نہ چھوڑیں گے

قیاسا کہا جاسکتا ہے کہ یہاں دیوان سے رنگِ شاعری مراد ہو یا پھر یہ کہا جاسکتا ہے کہ استاد ذوق نے اپنے شاگرد، بادشاہِ وقت بہادر شاہ ظفر کے لیے، ایک دیوان یا بیاض ترتیب دے کر پیش کی تھی یا پھر ظفر نے خود اپنے کاتبوں سے لکھوا کر دیوانِ ذوق ترتیب دیا تھا جس کی طرف اس شعر میں اشارہ کیا گیا ہے۔ ذوق نے ۱۲۷۱ھ/۱۸۵۴ء میں وفات پائی۔ وفات کے وقت ان کی زندگی بھر کی کمائی بصورتِ شاعری بستوں، مٹکوں اور تھلیوں میں بند تھی جیسا کہ ”دیوانِ ذوق“ مرتبہ حافظ ویران، انور و ظہیر کے دیباچے میں بتایا ہے کہ

> ”ہیہات ہیہات۔ ہجوم افکار و اشغال زمانی آں قدر فرصت نمی داد کہ مسودات کلام گوہر نظام کہ انبار انبار در بارِ بستہ بود و لبالب درخُم و سبو چہ چوں جواہر بہ کان و اکثر در بیاض واند کے بہ سفینۂ دل بود فراہم و یک جانماید۔ الحاصل کہ تادمِ حیات آں مرحوم و مغفور آرزوئے ترتیبِ دیوان در دل شائقین ماند“۔

وفات کے بعد ان کے بیٹے شیخ محمد اسمٰعیل کو اتنی فرصت نہ ملی کہ وہ خود دیوان کو مرتب کرسکیں یا یہ کام اپنی نگرانی میں ان کے شاگردوں سے کراسکیں۔ ادھر وفات کے تین سال بعد غدر کا ہنگامہ کھڑا ہو گیا اور ایسی افراتفری مچی کہ لوگوں نے دہلی کو ہی چھوڑ دیا۔ غدر کے فوراً بعد انگریزوں نے ذوق کے بیٹے وقار الدولہ محمد اسمٰعیل خاں بہادر کو اس بنا پر پھانسی پر چڑھا دیا کہ ایام غدر میں وہ بادشاہ کے اہل کار تھے۔ اس کے بعد پتا نہ چلا کہ وہ ”مسودات و کاغذ ہائے انبار انبار را کرام صرصر بربادی در پرواز آورد“۔ یہ سارے مسودات اس طرح غدر کے ہنگامے کی نذر ہو گئے اور وہ سارا کلام برباد ہو گیا جو اب تک بستوں اور مٹکوں میں ذوق کے گھر پر محفوظ تھا۔ کم و بیش دو سال بعد جب حالات معمول پر آئے تو ذوق کے شاگردوں: حافظ ویران، انور دہلوی، ظہیر دہلوی

نے دیوانِ ذوق مرتب کرنے کا بیڑا اُٹھایا اور جو کچھ کلام شاگردوں اور زندہ بچ جانے والوں کو یاد تھا یا تذکروں میں درج تھا ریزہ ریزہ جمع کیا۔ سب سے زیادہ کلام شاگردِ ذوق نابینا حافظ غلام رسول ویران کو یاد تھا جو بیس سال تک تا دمِ حیات ذوق کے ساتھ رہے تھے۔ اس طرح ان مآخذ سے پہلا دیوانِ ذوق مرتب ہوا جو ۱۲۷۹ھ/۱۸۶۲ء میں مطبع محمدی شاہدرہ سے پہلی بار شائع ہوا۔ اس دیوان کو مرتب کرتے وقت پوری احتیاط برتی گئی تھی کہ الحاقی کلام شامل نہ ہونے پائے جس کا ذکر اس دیوان کے دیباچے میں بھی کیا گیا ہے کہ "بہ کمال تصحیح و تنقیح و پاک کردن از الحاق کلام دیگراں در رشتۂ تالیف در ترتیب کشیدیم"۔ اسی کے ساتھ ظہیر دہلوی نے، جو اس دیوان کی ترتیب میں شریک تھے، "نگارستان سخن" کے نام سے ایک اور دیوانِ ذوق مرتب کیا جس میں ایسی غزلیں بھی شامل تھیں جو حافظ ویران والے دیوانِ ذوق میں شامل نہیں تھیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے یا تو یہ وہ غزلیں تھیں جن کو ویران نے اپنے مرتبہ دیوان میں الحاقی ہونے کے شبہ پر شامل نہیں کیا تھا یا پھر یہ کلام ظہیر دہلوی کے پاس پہلے سے موجود تھا جو انھوں نے حافظ ویران والے دیوانِ ذوق کے وقت دبا لیا تھا اور بعد میں الگ اپنا دیوان ذوق ترتیب دیا تھا یا پھر یہ کلام ذوق کا نہیں تھا اور خود ظہیر دہلوی نے استاد کے رنگ میں تالیف کیا تھا۔ اس دیوان میں شامل غزلوں کا رنگ پوری طرح ذوق کے رنگِ سخن سے مطابقت نہیں رکھتا۔ عابد پشاوری کا بھی یہی خیال ہے کہ "ظہیر (دہلوی) نے جو کلام اپنے انتخاب میں شامل کیا ہے وہ بھی بوجوہ مشکوک ہے"[۲۲]۔

ادھر محمد حسین آزاد نے جب حافظ ویران والا "دیوانِ ذوق" دیکھا تو اپنے مرتبہ دیوانِ ذوق کے مقدمے میں لکھا کہ "فصاحت کا خون ہوتا ہے جب ان کے دیوانِ مختصر پر نگاہ پڑتی ہے . . . اس میں اکثر غزلیں تمام، اکثر ناتمام، بہت سے متفرق اشعار اور چند قصیدے ہیں، چھاپ کر نکالا مگر دردمندی کی آنکھوں سے لہو ٹپکا تباہ کار زمانہ کے ہاتھوں آج اس کی عمر کی محنت نے یہ سرمایہ دیا اور جس نے ادنیٰ ادنیٰ شاگردوں کو صاحب دیوان کر دیا، اس کو یہ دیوان نصیب ہوا میرے پاس بعض قصیدے ہیں، یہ داخل ہو جائیں گی یا ناتمام غزلیں پوری ہو جائیں گی مگر تصنیف کے دریا میں سے پیاس بھر پانی بھی نہیں"[۲۳] اور "آبِ حیات" میں یہ بھی لکھا کہ "اس کی اشاعت کے بعد وہ دیوانِ ذوق کی ترتیب کی طرف متوجہ ہوں گے"۔ لیکن انھیں فرصت نہ ملی اور جب آٹھ سال بعد ایران سے واپس آئے تو انھوں نے پورے انہماک اور جوش و جذبہ سے اس کام پر توجہ دی اور "دیوانِ ذوق" تالیف کر کے ایک "کارنامہ" انجام دیا۔

دیوان کی ترتیب و جمع آوری کا آغاز "ستمبر ۱۸۸۸ء سے کچھ عرصہ بعد ہوا اور اکتوبر ۱۸۸۹ء سے کچھ عرصے پہلے ختم ہو چکا تھا"[۲۴] اس کا ثبوت ان ردی کاغذات پر درج تاریخوں اور سنین سے بھی ملتا ہے جنھیں آزاد نے مسودہ کی تیاری کے لیے استعمال کیا تھا[۲۵]۔ یہ وہ زمانہ تھا جب وہ علیل تھے۔ ڈاکٹر محمد صادق نے ان کی ملازمت کے کوائف دیکھ کر بتایا ہے کہ "۱۶/ اکتوبر ۱۸۸۹ء کو آزاد بوجہ علالت بیماری کی رخصت پر مجبور ہو گئے تھے اور جون ۱۸۹۰ء میں ان کی ملازمت کا سلسلہ منقطع ہو گیا تھا . . لٰہذا یہ قرینِ قیاس .

معلوم ہوتا ہے کہ دیوان کی ترتیب یکم اکتوبر ۱۸۸۹ء سے ایک دو ماہ پہلے مکمل ہو چکی تھی‘‘ [۳۶]۔ محمد حسین آزاد نے یکم فروری ۱۸۸۹ء کو ایک خط بنام شاگردِ ذوق میاں مذاق بدایوانی لکھا تھا جو ان کے ملفوظات میں محفوظ ہے۔ اس میں لکھا ہے کہ ’’خدا کا شکر ہے کہ اس قرض کے ادا کا وقت آ پہنچا ہے اور اب صرف دس پندرہ دن کا کام رہ گیا ہے‘‘ [۴۷]۔

اس تفصیل سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ وہ اس بات سے رنجیدہ تھے کہ اُستاد ذوق کا صرف اتنا سا کلام سامنے آیا ہے جو دیوانِ ذوق مرتبہ حافظ ویران میں شامل و شائع ہوا ہے۔ اُن کا خیال تھا کہ ذوق کی حیثیت کو مستحکم و مسلم بنانے کے لیے ضروری ہے کہ زیادہ سے زیادہ کلام سامنے آئے۔ دوسری یہ کہ دیوانِ ذوق مرتب کرنے میں انھوں نے انتہائی محنت کی جس سے ان کی ذہنی بیماری نے شدت اختیار کرلی۔ اس بیماری میں کلامِ ذوق میں خود ساختہ اضافے تحریف اور جھوٹ سے پیدا ہونے والا وہ احساسِ گناہ بھی شامل تھا جو کانٹا بن کر ان کے ضمیر میں کھٹک رہا تھا مثلاً انھوں نے لکھا کہ وہ بیس سال دن رات اُستاد ذوق کے ساتھ رہے۔ واضح رہے کہ وفاتِ ذوق (۱۲۷۱ھ/۱۸۵۴ء) کے وقت خو آزاد (پیدائش آزاد ۱۲۴۵ھ/۱۸۳۰ء) کی عمر شمسی حساب سے ۲۴ سال تھی۔ گویا وہ چار سال کی عمر سے اُستاد کے ساتھ شب و روز بسر کر رہے تھے۔ بہر حال یہ دیکھنے کے لیے کہ دیوانِ ذوق کی ترتیب میں انھوں نے کیا کارگزاری کی ہماری نظر حافظ محمود شیرانی، ڈاکٹر محمد صادق، عطا کاکوی اور عابد پشاوری کی تحریروں کی طرف جاتی ہے جنھوں نے مسوداتِ آزاد کی مدد سے کھوج لگا کر اس بات کا پتا چلایا کہ دیوانِ ذوق مرتبہ محمد حسین آزاد میں بہت سا کلام خود آزاد نے کہہ کر شامل کر دیا ہے۔ شیرانی صاحب اپنے نتائج تک تین راستوں سے پہنچے ہیں:

(۱) آزاد اساتذہ کے کلام پر اصلاح دینے کے عادی تھے۔

(۲) کلام ذوق پر بھی آزاد نے اصلاحیں دی ہیں۔

(۳) دیوانِ ذوق میں آزاد نے خود بھی اضافے کیے ہیں۔

شیرانی صاحب کے ان تینوں پہلوؤں کو ہم ترتیب وار بیان کرتے ہیں [۴۸]۔

پہلی بات کے سلسلے میں شیرانی صاحب نے لکھا ہے کہ ’’آبِ حیات‘‘ میں پہلے دور کے شعرا کا کلام اپنے واحد ماخذ تذکرہ ’’مجموعۂ نغز‘‘ سے لیا ہے اور ان شعرا کے کلام میں آزاد نے تبدیلیاں کی ہیں مثلاً

(۱) مضمون:

کرے ہے دار بھی کامل کو سرتاج
ہوا منصور سے نکتہ یہ حل آج
(مجموعۂ نغز، نکات الشعرا، تذکرۂ گرویزی، تذکرہ میر حسن)

اصلاح آزاد:

کرے ہے دار کو کامل بھی سرتاج
ہوا منصور سے نکتہ یہ حل آج
(آبِ حیات)

(۲) ناجیؔ:

دیکھ ہم صحبت کی دولت سے نہ رکھ چشم کرم
لب صدف کے تر نہیں ہر چند گوہر میں ہے آب

(مجموعہ نغز)

اصلاح آزاد:

دیکھ ہم صحبت کی دولت سے نہ رکھ چشم امید
لب صدف کے تر نہیں ہر چند گوہر میں ہے آب

(آب حیات)

(۳) ناجیؔ:

اس رُخ روشن کی جو کوئی یاد میں مشغول ہے
مہر اُس کے روبرو سورج مکھی کا پھول ہے

(مجموعہ نغز)

اصلاح آزاد.

روئے روشن کی جو کوئی یاد میں مشغول ہے
مہر اُس کے روبرو سورج مکھی کا پھول ہے

(آب حیات)

(۴) یک رنگؔ

جس کے دردِ دل میں کچھ تاثیر ہے گر جواں ہے وہ تو میرا پیر ہے

(مجموعہ نغز)

اصلاح آزاد:

جس کے دردِ دل میں کچھ تاثیر ہے گر جواں بھی ہے تو میرا پیر ہے

(آب حیات)

یہاں اس بات سے بحث نہیں ہے کہ اس اصلاح سے شعر بہتر ہوگیا ہے یا نہیں۔ دکھانا یہ مقصود ہے کہ آزادؔ نے اساتذۂ قدیم کے کلام پر خود اصلاح دی ہے جس کا انھیں یقیناً کوئی حق نہیں پہنچتا۔ یہی عمل انھوں نے اپنے مرتبہ ''دیوانِ ذوقؔ'' میں ذوقؔ کے کلام پر کیا ہے مثلاً یہ چند مثالیں دیکھیے جن سے یہ بات واضح ہو کر سامنے آجائے گی۔ شیرانی صاحب نے لکھا ہے کہ ذوقؔ کے عہد میں گوالیری (برج بھاشا) طرز کا ''حال''، جو مضارع پر ''ہے'' کے اضافے سے بنتا ہے، رائج تھا اور ٹکسالی مانا جاتا تھا۔ یہ استعمال خود غالبؔ کے ہاں بھی موجود ہے۔ آزادؔ نے اسے بدل کر اپنے دور کے مطابق کر دیا ہے مثلاً:

(۱) دیوانِ ذوق مرتبہ ویران۔ •

پانی طبیب دے ہے ہمیں کیا بجھا ہوا ہے دل ہی زندگی سے ہمارا بجھا ہوا

اصلاحِ آزاد:

پانی طبیب دے گا ہمیں کیا بجھا ہوا ہے دل ہی زندگی سے ہمارا بجھا ہوا

(۲) دیوان ذوق مرتبہ ویران:

قتل کو کس کے چڑھائی تیغ تو نے سان پر
اُترے ہے آنکھوں میں زخموں کے مرے خوں دیکھ کر

اصلاح آزاد:

قتل کو کس کے چڑھائی تیغ تو نے سان پر
اُترا آنکھوں میں جو زخموں کے مرے خوں دیکھ کر

(۳) مرتبہ ویرانؔ:

کھلتا نہیں دل بند ہی رہتا ہے ہمیشہ
کیا جانیں کہ آ جائے ہے تو اس میں کدھر سے

اصلاح آزاد:

کھلتا نہیں دل بند ہی رہتا ہے ہمیشہ کیا جانے کہ آ جاتا ہے تو اس میں کدھر سے

(۴) مرتبہ ویران:

کہاں دل بھاگ کر جائے کہ تیرے نخل قامت نے
عجب اک گرد نامہ خط سے اے سرو رواں باندھا

اصلاح آزاد:

کہاں دل بھاگ کر جاوے کہ تیرے نخلِ قامت سے
عجب اک گرد نامہ خط نے اے سرو رواں باندھا

(۵) مرتبہ ویران:

رقعہ چوری سے اُسے بھیجا ہے انجان کے ہاتھ کیسی رسوائی ہے پڑ جائے جو دربان کے ہاتھ

اصلاح آزاد:

رقعہ ہے چوری کا اور بھیجا ہے انجان کے ہاتھ یاالٰہی کہیں پڑ جائے نہ دربان کے ہاتھ

(۶) مرتبہ ویران:

لبیک و اذاں، ناقوس و جرس یا خندۂ قلقل، نالہ نے
دل کھینچنے میں ہاں کوئی ہو پر ایک نوائے دلکش ہو

اصلاح آزاد:

لبیک و اذاں، ناقوس و جرس یا قلقل مے یا نالۂ نے
دل کھینچنے کو اے ہم نفسو، کوئی تو نوائے دلکش ہو

(۷) مرتبہ ویران:

صحبتِ عیسیٰ بنائے خر کو انساں کس طرح   تربیت سے واقعی نا اہل دانا کب بنے

اصلاح آزاد.

صحبت ِ عیسیٰ بنائے کیا گدھے کو آدمی   جس کے جوہر میں ہو نادانی وہ انساں کب بنے

ان چند مثالوں سے یہ بات واضح طور پر سامنے آجاتی ہے کہ آزاد نے خود یہ تبدیلیاں کی ہیں اور ''دیوانِ ذوق'' مرتبہ ویران اور ''دیوان ذوق'' مرتبہ محمد حسین آزاد کے مشترک اشعار میں جو فرق ہے وہ جناب آزاد کی اصلاحیں ہیں۔ شیرانی صاحب نے بہت سی دوسری مثالیں دے کر ان اصلاحات کی داستان رقم کی ہے حتیٰ کہ اس کلام میں بھی جو ''آب حیات'' کے پہلے ایڈیشن (۱۸۸۱ء) میں دیوان ذوق مرتبہ ویراؔن سے لیا گیا تھا اپنے مرتبہ ''دیوان ذوق'' میں اصلاحیں دے کر بدل دیا ہے مثلاً

(۱) آب حیات پہلا ایڈیشن:

مزے یہ دل کے لیے تھے، نہ تھے زباں کے لیے
سو ہم نے دل میں مزے سوزشِ نہاں کے لیے

دیوان ذوق، اصلاح آزاد:

مزے تو دل کو ملے تھے ہوئے زبان کے لیے
پہ ہم نے دل میں مزے سوزشِ نہاں کے لیے

(۲) آب حیات پہلا ایڈیشن:

نہیں ثبات بلندیِ عز و شاں کے لیے   کہ ساتھ اوج کے پستی ہے آسماں کے لیے

دیوان ذوق، اصلاح آزاد:

ثبات کب ہے زمانے کی عز و شاں کے لیے   کہ ساتھ اوج کے پستی ہے آسماں کے لیے

(۳) آب حیات پہلا ایڈیشن:

حجر کے چومنے ہی پر ہے حج کعبہ اگر   تو بوسے ہم نے بھی اُس سنگ آستاں کے لیے

دیوان ذوق، اصلاح آزاد:

جو سنگِ کعبہ کے بوسے میں حج کعبہ ہے شیخ   تو بوسے ہم نے بھی اس سنگِ آستاں کے لیے

شیرانی صاحب نے لکھا ہے کہ ''یہ غزل ذوق نے اپنی عمر کے چھپنویں (۵۶) سال میں لکھی ہے جو تجربے اور مشق کے لحاظ سے ان کی شاعری کا بہترین دور مانا جا سکتا ہے مزید برآں غزل ہذا ذوق کی

بہترین غزلوں میں شمار ہوتی ہے، اس پر اصلاح کی ضرورت کیوں پیش آئی یہ اصلاح خود حضرت مولانا (آزاد) کے رنگ میں ہے۔ زبان کی ترقی کے علاوہ استاد ذوق کی عام سادگی کے برخلاف اصلاحی ابیات میں مضمون کو پیچ دے کر ادا کرنے کی بھی کوشش سراسر نمایاں ہے" [۲۹]۔

یہ اصلاحات اور تبدیلیاں "دیوان ذوق" کے متنِ ویران پر، دیوان ذوق مرتبہ آزاد کے متن میں اس کثرت سے کی گئی ہیں کہ ان کا کوئی اخلاقی، فنی یا علمی جواز سامنے نہیں آتا۔

شیرانی صاحب نے ایک اور سوال یہ اُٹھایا ہے کہ "کہا جاسکتا ہے کہ شاید یہ اصلاحیں مولانا نے اس جنگ سے حاصل کی ہوں جو انھوں نے ظفریاب لشکر کے داخلۂ دہلی کے موقع پر اپنا بھرا گھر چھوڑتے وقت اُٹھالیا تھا لیکن یہ جنگ ان اصلاحوں کا حامل نہیں ہوسکتا کیوں کہ اگر ہم یہ مان لیں تو ہمیں یہ بھی ماننا پڑے گا کہ وہ جنگ نہیں تھا بلکہ ذوق کا دیوان تھا جو بالکل مرتب اور اصلاح یافتہ شکل میں موجود تھا مگر خود مولانا (آزاد) ایسا دعویٰ نہیں کرتے" [۳۰]۔

یہاں تک تو "دیوانِ ذوق" مرتبہ محمد حسین آزاد میں اصلاح و ترمیم کا مطالعہ ہوا۔ اب "دیوانِ ذوق" میں ذوق کے نام سے آزاد کے اضافوں کے احوال درج کیے جاتے ہیں۔ شیرانی صاحب نے آزاد کے مرتبہ "دیوانِ ذوق" کے حاشیوں کی مدد سے ۳۲ غزلیں منتخب کی ہیں جنھیں آزاد نے ذوق کے بچپن کا کلام بتایا ہے۔ ان میں سے اکثر غزلیں حافظ ویران کے مرتبہ دیوان میں نہیں ملتیں۔ شیرانی صاحب نے بتایا ہے کہ "ان غزلوں کا انداز ذوق کے کلام سے بالکل مختلف ہے ۔اس حصۂ کلام کے تنہا راوی مولانا آزاد ہیں" [۳۱]۔ پھر شیرانی صاحب نے ان مسودات کی مدد سے، جو محمد حسین آزاد کے قلم میں ہیں، یہ رائے قائم کی ہے کہ "اس شہادت کی رُو سے ۔ یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اُستاد ذوق کا یہ مبینہ کلام ذوق سے کوئی واسطہ نہیں رکھتا بلکہ اس کی تصنیف کی ذمہ داری حضرت مولانا (محمد حسین آزاد) پر عائد ہوتی ہے۔ میرے پاس تو کاغذ ہیں جن میں چودہ ایسی غزلیں مسودوں کی شکل میں درج ہیں یہ کاغذات یقیناً نقلیں نہیں ہیں بلکہ اصل مسودے ہیں جن میں جگہ جگہ الفاظ اور مصرعوں کو کاٹا چھانٹا گیا ہے۔ غالباً مولانا نے یہ جدید مواد دیوانِ ذوق کے لیے اُستاد کے بچپن کے کلام کے نام سے تیار کیا ہے۔ ان میں جیسا کہ مسودوں کا دستور ہے، بعض شعر صاف مرقوم ہیں اور بعض مصرعوں اور شعروں کی تو پانچ پانچ چھ چھ مرتبہ بلکہ اس سے بھی زیادہ قطع و برید ہوئی ہے۔ اگر یہ کاغذات ذوق کے خط میں ہوتے تو ذوق کے ایامِ طفلی کے کلام کا نظریہ بالکل درست بیٹھتا لیکن وہ تو مولانا آزاد کے قلم میں ہیں اور اندرونی شہادت سے پایا جاتا ہے کہ ۱۸۸۷ء اور ۱۸۸۹ء کے مابین کسی وقت تیار ہوئے تھے۔ ان میں سے چھ کاغذ طالب علموں کے امتحان کی کاپیوں سے لیے گئے ہیں۔ دو کاغذ نارتھ ویسٹرن ریلوے کے مطبوعہ فارموں پر ہیں جو جنوری ۱۸۸۷ء میں چھپے تھے۔ ایک کاغذ ڈائریکٹر تعلیمات پنجاب کے دفتر سے مارچ ۱۸۸۷ء کی تاریخ کی مولانا کے نام چٹھی ہے۔ ہلکی اودی روشنائی میں مسودے تیار ہوئے ہیں مجھے جس چیز نے سب سے زیادہ حیران کیا یہ تھی کہ ذوق کی غزلوں کے مسودے حضرت مولانا

(آزاد) کے خط میں یہاں کیا کر رہے ہیں۔ آخر مطبوعہ ''دیوانِ ذوق'' میں، جو مولانا نے مرتب کیا تھا، ان غزلوں کو تلاش کیا۔ اس میں تمام غزلیں بہ تفاوتِ قلیل مل گئیں۔ ادھر حافظ ویران کے مرتبہ دیوان (ذوق) میں پوری پوری غزلیں تو کجا ان کا ایک شعر تک نظر نہ آیا۔ نہ تذکرہ نگاران سے واقف ہیں۔ آخر یہ رائے قائم کرنی پڑی . کہ مولانا نے یہ غزلیں تصنیف کر کے ذوق کے دیوان میں اضافہ کردی ہیں اور اُستاد کے بچپن کے کلام سے موسوم کر دیا ہے'' [۳۲]۔ حافظ ویران کے مرتبہ ''دیوانِ ذوق'' میں شیرانی صاحب کے مطابق ۱۸۳۳ء اشعار ہیں اور آزاد کے مرتبہ ''دیوانِ ذوق'' میں اشعار کی تعداد ۳۴۱۲ ہے گویا ۱۵۷۹ اشعار آزاد کا اضافہ ہیں۔

ادھر ڈاکٹر محمد صادق کو جو مسوداتِ آزاد دستیاب ہوئے ان کے بارے میں صادق صاحب کی رائے یہ ہے کہ ''درحقیقت یہ مسودات ایک ہی سلسلے کی کڑیاں ہیں اور اگر ان دونوں (شیرانی کے مسودات اور ڈاکٹر صادق کے مسودات) کو یکجا کر دیا جائے تو بیشتر ان غزلوں کے مسودے مل جاتے ہیں جو حواشی کے ساتھ ''الف'' (یعنی ''دیوانِ ذوق'' مرتبہ آزاد) میں شامل کی گئی ہیں'' [۳۳]۔ ڈاکٹر محمد صادق کا موقف یہ ہے کہ ''آزاد کے پاس ان غزلوں کے پرانے مسودات موجود تھے اور انھوں نے انھی پرانے مسودات سے انھیں ردیف وار نقل کیا تھا۔ پروفیسر شیرانی والے مسودات اُسی پرانے مسودے کی اصلاح پذیر شکل ہیں'' [۳۴]۔ لیکن یہاں ایک سوال یہ اُٹھتا ہے کہ جب یہ سارے مسودات خود آزاد کے خط میں لکھے ہوئے ہیں تو اس کا کیا ثبوت ہے کہ یہ مسودات ذوق کے ہیں؟ جہاں تک کلام ذوق پر اصلاح کا تعلق ہے اسے تو خود ڈاکٹر صادق بھی تسلیم کرتے ہیں کہ آزاد نے ''اپنے منصبی فرائض سے تجاوز کر کے ذوق کے اشعار کی اصلاح شروع کردی'' [۳۵]۔ ''کلام ذوق کے بارے میں یہ عمل ایک غیر ذمہ دارانہ شکل اختیار کر لیتا ہے'' [۳۶] اور تسلیم کیا ہے کہ ''ہم ان غزلیات کو، جنھیں وہ ذوق کے بچپن یا شباب کے کلام سے تعبیر کرتے ہیں۔ تمام تر کلام ذوق تسلیم نہ کرنے میں مبالغے یا بدظنی کے مرتکب نہیں ہوتے'' [۳۷] اور وہ بھی بالآخر اسی نتیجے پر پہنچے جس پر شیرانی صاحب پہنچے تھے۔

یہی صورت عطا کاکوی نے اپنے مضامین: ''دیوان ذوق کی پہلی اشاعت'' اور ''ذوق کے کلام پر آزاد کی اصلاحیں'' میں بیان کی ہے [۳۸]۔ دیوان ذوق مرتبہ آزاد کے بارے میں ڈاکٹر عابد پشاوری کی رائے بھی یہی ہے کہ ''وہ تمام قصائد جو اکبر شاہ ثانی کی مدح'' میں ہیں تمام تر مولانا آزاد کی تصنیف ہیں۔ آخر کیا سبب ہے کہ ان میں سے کسی کا کوئی شعر بھی حافظ ویران کے حافظے میں محفوظ نہ رہا'' [۳۹]۔ غزلوں کے سلسلے میں عابد پشاوری کا موقف یہ ہے کہ ''دیوانِ ذوق نسخۂ ویراؔن میں ردیف الف کی چالیس غزلیں مکمل اور پچیس ناتمام متفرق اشعار یا فردیات کے ذیل میں یعنی کُل ۶۵ غزلیں اور تعداد اشعار ۴۵۵ ہے۔ دیوان (ذوق) مرتبہ آزاد میں تمام و ناتمام اور متفرق اشعار ملا کر تعداد غزلیات ۹۷ اور تعداد اشعار ۷۵۳ ہے۔ گویا صرف ردیف الف میں ۳۲ غزلوں یا ۲۹۸ اشعار کا اضافہ ہے جو اصل کا تقریباً دو تہائی ہے'' [۴۰]۔

اس ساری بحث سے یہ بات بھی واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ آزاد نے اپنے استاد ذوق کے ساتھ

وہ سلوک کیا ہے جو نادان دوست ہی اپنے دوست کے ساتھ کرسکتا ہے اور اس کہاوت ''ماں سے سوا چاہے سو پھاپھا کٹنی کہلائے'' کا زندہ ثبوت فراہم کردیا ہے اور اس طرح سارے کلامِ ذوق کو مشکوک بنادیا ہے۔ ہم نے اس باب میں ذوق کے حالات اور شعروفن کا جو مطالعہ کیا ہے اس میں کوشش کی ہے کہ مشکوک کلامِ ذوق کو یکسر نظرانداز کردیا جائے۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں شیخ محمد ابراہیم ذوق ایک غریب خاندان کے فرد تھے۔ اس جاگیردارانہ نظام میں کسی عام آدمی کا اتنے بلند مرتبے پر پہنچنا کہ وہ استادِ شہ اور ملک الشعرا کے منصب پر فائز ہوکر ساری عمر اس پر قائم رہے، کوئی معمولی واقعہ نہیں ہے۔ ایک طرف انھوں نے اپنے علم و فضل اور تخلیقی صلاحیت سے اپنا سکہ بٹھایا اور ساتھ ہی اپنے مزاج کے ٹھنڈے پن، اپنے حِلم و انکسار، اپنے تحمل و رواداری، مزاج کی درویشی، اخلاص، وفاداری، رکھ رکھاؤ، صبر و شکر اور انتہائی محنت سے بادشاہ، شہزادوں اور امراء کی نظروں میں ایسے چڑھے رہے کہ ان کی حیات میں ان کے سامنے کسی کا چراغ نہ جل سکا۔ مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''بلندیٔ مرتبہ کو لباسِ خاکساری میں ایسا چھپایا تھا جیسے گرد میں آسمان۔ رعونتِ تونگری کو کوبِ فقر میں ایسا دبایا تھا جیسے زمین کے نیچے گنج شائگاں'' [۴۱]۔ اس وقت ہندوستان میں اردو شعروادب کے دو بڑے مرکز اور تھے۔ ایک حیدرآباد دکن اور دوسرا لکھنؤ۔ متعدد چھوٹے بڑے شعرا وہاں چلے گئے لیکن ذوق نے بارہ خواجاؤں کی چوکھٹ نہیں چھوڑی اور خواجہ میر درد کی طرح وہیں جمے رہے۔ ان کے دیوان میں کئی اشعار ایسے ملتے ہیں جن سے ان کے مزاج، اپنے وطن دہلی سے محبت اور بادشاہِ وقت سے گہری شیفتگی و وفاداری کا پتا چلتا ہے:

ذوق ہے ترکِ وطن میں صاف نقصِ آبرو   بکتا پھرتا ہے گہر ہوکر سمندر سے جدا
گندم ہے سینہ چاک فراقِ بہشت میں   آدم کو کیا نہ ہوگی محبت وطن کے ساتھ
ہم تو ویران ہو اس طرح وطن سے نکلے   روح جس طرح کسی شخص کے تن سے نکلے

جب دکن آنے کی دعوت ملی تو ذوق نے انکار کردیا۔ اس شعر میں اسی بات کو بیان کیا ہے:

ان دنوں گرچہ دکن میں ہے بڑی قدرِ سخن   کون جائے ذوق پر دلّی کی گلیاں چھوڑ کر

مذہبی امور میں وظائف و اوراد کے باوجود ان کے مزاج پر وسیع المشربی حاوی تھی۔

کیا صوفی و کیا مے کش قائل مرے دونوں ہیں   پر مذہب و مشرب سے غافل مرے دونوں ہیں

اور دوسروں کو بھی تنگ دلی و تنگ نظری سے باز رہنے کی تلقین کرتے ہیں:

اے ذوق نہ کر نُور میں آمیزشِ ظلمت   کیا کام تبرا کا محبت میں علی کی

ذوق کی طبیعت میں حد درجہ قناعت تھی۔ ساری عمر اپنے چھوٹے سے آبائی مکان میں گزار دی۔ یہیں پیدا ہوئے اور یہیں وفات پائی۔ مزاجاً ملنسار اور صلح جو تھے ساری عمر اپنی زبان کو کسی کی ہجو سے آلودہ نہیں کیا۔ ان کی وفات پر سلطان الاخبار کلکتہ (۱۸۵۴ء) نے جو شذرہ شائع کیا اس میں بھی اُن کے مزاج کے اس پہلو کو بیان کیا تھا کہ ''در مدت العمر خود زبان و قلم خود را بہ تحریر و تبکیس ہجو و مذمت کس نیالودہ'' [۴۲] اور یہ بھی لکھا کہ ''طرفہ تر

ایں کہ باوصف چنداں محنت و مشقت شبا روزے صرف مقدار سہ ساعت بہ بسترِ عافیت می غنود ورنہ ہمہ شب باوراد بزرگاں وظائف صالحاں اشغال داشت“ [۴۳]۔ شاہ نصیر اور ذوق کے مابین جس معرکے کا ذکر محمد حسین آزاد نے بڑھا چڑھا کر بیان کیا ہے اس میں بھی ذوق نے استاد کے سامنے سر نہیں اُٹھایا۔ اس معرکہ میں بھی دراصل شاہ نصیر کے بیٹے وجیہہ الدین منیر اور شاگرد گھنشام داس عاصی پیش پیش تھے۔ ذوق ہمیشہ اپنے استاد کا نام عزت واحترام کے ساتھ لیتے رہے۔

ذوق ”روایتی“ انسان تھے۔ یہاں روایتی کے معنی یہ ہیں کہ ذوق پوری طرح اس تصورِ حقیقت سے وابستہ تھے جس کی کوکھ سے وہ تہذیب پیدا ہوئی تھی جو اُن کے چاروں طرف پھیلی ہوئی تھی اور اب بدلتے ہوئے سیاسی منظر میں تیزی سے اپنی حیثیت گنوا رہی تھی۔ قلعۂ معلی اسی تہذیب اور اس کے رکھ رکھاؤ کا صدر مقام تھا اور ذوق اس تہذیب کے بادشاہ کے اُستاد اور ملک الشعرا تھے۔ اپنے دور میں ان کی مقبولیت کا راز یہ تھا کہ وہ اپنی شاعری سے اسی تہذیب کی روح کی ترجمانی کر رہے تھے۔ اسی لیے وہ اس دور کے مقبول ترین شاعر تھے اور اس لیے تھے کہ اس تہذیب پر ابھی تک اس معاشرے کا نظام اور ایمان قائم تھا۔ جب ذوق یہ شعر کہتے ہیں

تو جان ہے ہماری اور جان ہے تو سب کچھ ایمان کی کہیں گے ایمان ہے تو سب کچھ

تو وہ اسی تہذیب کی روح کی ترجمانی کرتے ہیں۔ صفیر بلگرامی نے یہ شعر پڑھ کر جب یہ کہا تھا کہ ”یہ سب کچھ کا علاقہ سوائے جان اور ایمان کے دوسرے کسی کے ساتھ نہیں ہے اور اس کو انھوں نے ختم کیا۔ اب کسی سے کیا ہو سکے گا“ [۴۴]۔ تو انھیں اس شعر میں وہ سب کچھ نظر آ رہا تھا جو آج اہلِ نظر کو اس لیے نظر نہیں آتا کہ وہ تہذیب ہی اب نظروں سے اوجھل ہو گئی ہے۔ اسی تہذیب اور اس کے تصورِ ایمان پر ذوق کی شخصیت کی تعمیر ہوئی تھی اور یہی وہ شخصیت تھی جو نہ پوری طرح غالب کے پاس تھی اور نہ مومن کے پاس۔ اسی وجہ سے ذوق کی شاعری کا طوطی اس وقت تک بولتا رہا جب تک وہ تہذیب کسی نہ کسی صورت میں باقی رہی۔ وہ اس تہذیب کے تعلق سے بیک وقت عوام وخواص دونوں کے شاعر تھے۔ ذوق نے جو علائم ورموز اپنی شاعری میں استعمال کیے ہیں خواص تو خواص تھے، عوام بھی ان سے واقف تھے۔ ذوق کی شاعری میں ان کا استعمال اتنا پُر اثر، بامعنی وبرمحل ہے کہ اس دور کے ہر شاعر کے مقابلے میں ان کا شعر دل میں اُتر جاتا ہے۔ اسی لیے ہر معاصر تذکرہ نگار نے ان کی شاعری کو بلند ترین رُتبہ دے کر پسندیدگی کی مُہر ثبت کی ہے۔

ادب کی تاریخ میں کسی ایسے شاعر کی مثال تلاش کی جائے جو اس قدر اپنے دور کا نمائندہ ہو کہ اس کا دور اُسے عظیم ترین شاعر تسلیم کرے اور پھر دور کے بدلتے ہی اپنی یہ حیثیت گنوا بیٹھے تو ذوق کے علاوہ اس کی مثال مشکل سے ملے گی اور اس لیے مشکل سے ملے گی کہ ۱۸۵۷ء کے بعد اس تہذیب کی اکائی تھوڑی سی مدت میں ٹوٹ گئی اور سارا تہذیبی نظام اور اس کے سماجی ادارے بے معنی ہو کر رہ گئے۔ اس تبدیلی کے ساتھ ہی ذوق کی شاعری کے بارے میں رائے بدل گئی اور وہ ترتیب جو پہلے ذوق، مومن، غالب کی صورت میں سب کی

زبان پر چڑھی ہوئی تھی کچھ ہی عرصے کے بعد غالب، مومن، ذوق کی صورت میں سامنے آگئی۔ ترتیب کی یہ تبدیلی دراصل تہذیب اور اس کے سانچوں کے ٹوٹنے سے وجود میں آئی تھی اور اس بات کی دلیل ہے کہ ذوق ہی کامل طور پر اس دور کے نمائندہ شاعر تھے۔

جیسا کہ ہم نے لکھا کہ ذوق کی شخصیت اسی تہذیب کے مزاج سے بنی تھی اور اس تہذیب کے اجتماعی و انفرادی تصورات، عقائد و توہمات، روایات و رسوم فکر و خیال کی ترجمان تھی۔ اس بات کو ذہن میں رکھے بغیر ذوق کی شاعری کو نہیں سمجھا جا سکتا اور اسی نافہمی کی وجہ سے آج کا قاری ان کی شاعری کو وہ اہمیت نہیں دیتا جس کی اس دور کی تہذیب کے تعلق سے وہ اہمیت رکھتی ہے اور ہمیشہ رکھے گی۔

ذوق میں شاعری کی خداداد غیر معمولی صلاحیت تھی۔ ان کی یہ صلاحیت اس تہذیب کی پٹری پر چلنے میں صَرف ہوئی جب کہ غالب نے اپنا راستہ اس پٹری سے الگ بنایا۔ ذوق اسی لیے اس دور میں مقبول ترین شاعر کی حیثیت سے مسندِ فضیلت پر فائز رہے اور جب ان کا انتقال ہوا تو جنازے میں سارا شہر شریک تھا۔ ''جنازہ اس عظمت و شان سے اٹھا کہ حاضرین وقت کو ؏ گماں تھا تختۂ تابوت پر تختِ سلیماں کا'' [۴۵] اور سارے ہندوستان سے ایک ڈیڑھ سال تک قطعاتِ تاریخِ وفات مسلسل اخبارات میں چھپتے رہے۔ ذوق نے ساری زندگی کو اس تہذیب کی آنکھ سے دیکھا اور اُسے اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔ زبان کی شاعری، محاورات اور کہاوتوں کا استعمال اس تہذیب کی گھٹی میں پڑا تھا۔ ذوق کی شاعری بھی ان سے خود کو سنوارتی ہے۔ سنگلاخ زمینوں میں غزل کہنا، فارسی روایت میں قصیدہ لکھنا، روایتی اصنافِ سخن میں شاعری کا جوہر دکھانا، محاورات اور صنائع بدائع سے شعر میں رنگینی پیدا کرنا اس دور کی شاعری کا مزاج تھا۔ ذوق نے یہی کیا اور سب سے بہتر کیا۔ اسی لیے ان کے بے شمار شعر ضرب المثل بن کر عوام و خواص کی زبان پر چڑھ گئے اور دوران گفتگو بیان کا حصہ بن گئے۔ زبان و بیان کی درستی، روزمرہ و محاورہ کا برمحل و صحیح استعمال اس تہذیب کا معیارِ سخن تھا۔ ذوق کی شاعری اسی معیارِ سخن کی ترجمانی کرتی ہے:

ہوتے زبانِ حال سے ہیں لفظ وہ ادا جن میں نہ اختلاف زبر کا نہ زیر کا

> یہی ذوق اور اس تہذیب کا معیارِ شاعری تھا۔ وہ عام بول چال کی زبان، اس تہذیب کے روزمرہ و محاورہ کے مطابق سلاست و روانی کے ساتھ، مغلق الفاظ کو استعمال کیے بغیر لیکن تہذیبی سطح پر گہرے مضمون کے ساتھ، جن کا تعلق اسی تہذیب کے تصورِ حقیقت سے ہو اور جس میں علائم و رموز بھی اسی تصورِ حقیقت کی مابعد الطبیعیات سے لیے گئے ہوں، اپنی شاعری میں استعمال کرتے تھے جس کا اظہار انھوں نے اس مصرع میں بیان کیا ہے:

؏ نہ ہو لفظ مغلق نہ تعقید مطلق جو فی الجملہ کچھ ہو تو مضموں ادق ہو

اردو ادب کے دکنی دور سے لے کر مغلیہ عہد کے اس آخری دور تک یہ بات یکساں طور پر اس تہذیب کا حصہ رہی ہے کہ شاعری سے انسان کا نام قیامت تک باقی رہتا ہے۔ ذوق کے ہاں بھی شاعری کی

بھی اہمیت تھی اور ذوق نے، دربان کا بیٹا ہوتے ہوئے بھی، اس دور میں شاعری سے بلند ترین مقام حاصل کیا:

رہتا سخن سے نام قیامت تلک ہے ذوق
اولاد سے رہے یہی دو پشت چار پشت

ذوق کا سارا کلام ہم تک نہیں پہنچا۔ انھوں نے اپنی زندگی میں اپنا دیوان بھی مرتب نہیں کیا۔ اُن کی شاعری کا یہ سرمایہ ان کے اپنے گھر میں بستوں، مٹکوں، تھیلیوں اور بیاضوں میں بند تھا جو ۱۸۵۷ء کی شورش کے زمانے میں، جب ان کے اکلوتے بیٹے کو انگریزوں نے پھانسی پر چڑھا دیا، ضائع ہو گیا۔ جو کچھ تذکروں میں محفوظ تھا یا شاگردوں اور مداحوں کی بیاضوں میں درج تھا یا شاگردوں کے حافظے میں محفوظ تھا، بچ رہا۔ سب سے زیادہ کلام نابینا حافظ ویران کو یاد تھا۔ ان سب کی مدد سے حافظ ویران، انور دہلوی، ظہیر دہلوی نے وہ دیوان مرتب کیا جو ۱۲۷۹ھ/۱۸۶۲ء میں شائع ہوا۔ بچا کھچا یہ کلامِ ذوق، وہ کلام تھا جس سے ان کی شاعری کا اندازہ لگایا جا سکتا تھا لیکن محمد حسین آزاد نے ''دیوانِ ذوق'' مرتب و شائع کر کے اپنا کہا ہوا کلام اور ان کے کلام پر اصلاح دے کر پیتل کی اتنی کھوٹ ملا دی کہ خود ذوق کی شاعری کھوٹی ہو گئی اور اب اس کلام کی بنیاد پر ان کی شاعری کا جائزہ لینا دشوار ہو گیا۔

ذوق کے سلسلے میں اس بات پر سب تذکرہ نگار متفق ہیں کہ ان میں شعر گوئی کی غیر معمولی و خداداد صلاحیت تھی۔ نواب اعظم الدولہ سرور نے اپنے تذکرہ "عمدہ منتخبہ" (۱۲۱۷ھ) میں لکھا ہے کہ ''شاگردِ غلام رسول شوق۔ خوب از ذہن صافیش موزوں شدہ۔ در غزل گوئی ممتاز ہست و مضامینِ رنگیں از طبیعتش در ریختہ گوئی ۔'' [۴۶] اس وقت ذوق کی عمر چودہ پندرہ سال کی تھی۔ ذوق کا انتخاب کلام جو تذکرے میں درج کیا ہے مطبوعہ تذکرہ کے سات آٹھ صفحات میں پھیلا ہوا ہے۔ قدرت اللہ قاسم کے تذکرے ''مجموعۂ نغز'' (۱۲۲۱ھ) میں بھی ذوق کا ترجمہ موجود ہے جس میں لکھا ہے کہ ''نومشقے است از شاگردان محمد نصیر الدین نصیر۔ گاہ گاہ در مجلسِ شعرا حاضری شود و غزل طرحی ہم سرانجام می دہد'' [۴۷] اس وقت ذوق کی عمر ۱۸ سال تھی۔ تذکرۂ آزردہ (۱۲۲۹ھ - ۱۲۳۳ھ) میں لکھا ہے کہ ''امروز در قوتِ سخن گوئی و سیر مشقی و معنی یابی در اقران و امثال خود ممتاز است　　اشعار صاف دارد'' [۴۸] اس وقت ذوق کی عمر ۲۸-۳۰ سال تھی۔ جب ۱۲۴۸ھ-۱۲۵۰ھ میں شیفتہ نے اپنا تذکرہ ''گلشنِ بے خار'' (۱۲۴۸ھ-۱۲۵۰ھ) تالیف کیا تو ذوق کی عمر کم و بیش ۴۵، ۴۶ سال تھی۔ شیفتہ نے لکھا:

> ''آئینہ طوطی بلاغت است و طوطی شکرستان فصاحت، جادۂ سحر بیانی بیالایش راست و دامنِ آتش زبانی از بادِ نفش شعلہ افزا است　　و شمع فکرتش پروانہ وار دل می رباید۔ اگر لفظ بخشیں در کلامش آید جانفزا تر از قم عیسیٰ است　　ہر مصرعش تیریست از ترکش کمان ابرواں برجستہ و ہر بیتش دشنہ ایست دلہا خراشیدہ و سرہا شکستہ۔ از مدت سی سال بمشقِ سخن می پردازد و در سرکار مرشد زادہ آفاق مرزا ولی عہد بہادر علم امتیاز می افراز و قوتِ مشقے کہ او راست

دیگر ے نشد و معہذا رطب و یابس کہ شیوۂ بسیار گویان است در کلامش کم تر و بر جمیع اصناف
سخن قدرت تمام دارد " [۴۹]

امام بخش صہبائی کا "انتخاب دواوین" جب ۱۸۴۲ء میں شائع ہوا تو اس وقت ذوق کی عمر کم و بیش ۵۵-۵۶ سال تھی۔ صہبائی نے لکھا ہے کہ "اب اس زمانے میں خصوصاً دہلی میں کوئی اُن کے مقابلے کا نہیں۔ اکثر مشاعروں میں اس کی آتش زبانی کے آگے اور شعرا مثل خس و خاشاک کے جلتے ہیں اور اس کے الفاظ برجستہ کے رشک سے، جب کہ وہ محفلِ مشاعرہ میں غزل پڑھتا ہے، شرمندہ ہو کر بے تابانہ کفِ افسوس ملتے ہیں" [۵۰]۔ کریم الدین نے لکھا ہے کہ "یہ شاعر فی زمانتا جو ۱۲۶۳ھ/۱۸۴۷ء ہے، بڑے رُتبے کا جلیل الشان شاعر ہے اگر اس کو شہنشاہِ شعرا کہیں تو بجا ہے کیوں کہ وہ اسی رُتبہ کا ہے کوئی شعر بھرتی کا نہ پایا کوئی غزل ایسی نہیں کہ اس میں رطب و یابس کی بھرتی ہو" [۵۱]۔ اس وقت ذوق کی عمر کم و بیش ساٹھ سال تھی۔ سر سید نے بڑے القاب و آداب کے بعد لکھا ہے کہ "پُر گو اور خوش گو، غزل ویسی ہی اور قصائد ویسے ہی۔ غزل گوئی میں سعدی و حافظ و قصیدہ میں انوری و خاقانی شمار اُن کے اشعارِ گوہر نثار کا بجز عالم الغیب کے اور کوئی نہیں کر سکتا ۔ اس قدر جامعیت کہ فصاحت عبارت اور متانت تراکیب اور تازگی طرز اور جدت معنی اور غرابت تشبیہ اور حُسن استعارہ اور خوش اسلوبی کنایہ اور لطف تلمیح اور پاکی الفاظ اور بستِ قافیہ اور نشستِ ردیف، نظم و نسق کلام اور حسن آغاز و انجام ایک جائے میں جمع ہیں" [۵۲] ناسخ نے لکھا ہے کہ "وہ جمیع اصناف سخن پر قادر تھے" [۵۳] اس وقت ذوق کی وفات کو بیس سال کا عرصہ گزر چکا تھا اور جب صفیر بلگرامی کی "جلوۂ خضر" شائع ہوئی تو ذوق کی وفات کو تیس سال کا عرصہ گزر چکا تھا۔ صفیر نے لکھا ہے کہ "ذوق کی بلند خیالی اور سلاست بیانی دونوں مسلم ہیں۔ سودا کی تلاش اور انھیں کی سہل بندش ان کے کلام میں موجود ہے۔ محاوروں کی طرف زیادہ ڈھلتے ہیں اور زور خاقانی کا ہے۔ (سودا کی طرح) جناب ذوق بھی متروکہ الفاظ بہت باندھ جاتے تھے" [۵۴]۔

ذوق کے بارے میں ان حوالوں سے، جو تقریباً سو سال کا احاطہ کرتے ہیں، یہ بات واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ ذوق اُسی وقت سے دنیائے شاعری میں نمایاں ہونے لگے تھے جب انھوں نے پندرہ سولہ سال کی عمر میں شاعری شروع کی تھی اور پسندیدگی کا یہ سلسلہ ان کی وفات کے بعد بھی اسی طرح جاری رہا اور آج بھی اُن کے اشعار عوام و خواص کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔

تخلیقی سطح پر ذوق نے دو کام کیے۔ ایک یہ کہ اس زوال پذیر تہذیب کو، جو ان کے چاروں طرف ابھی زندہ تھی، اپنی زبان میں سمو کر اور اظہارِ بیان کو مانجھ کر، صاف کر کے ایک خوب صورت توانا رُوپ دے دیا اور ساتھ ہی اپنی شاعری میں اس تہذیب کو جذب کر کے اس کی ایسی تصویر بنا دی کہ سارے معاشرے کی نظریں اس پر جم گئیں۔ ذوق کی شاعری اس تہذیب کے کپڑے کو، روایت کے ناپ کے مطابق، کاٹ اور سی کر تیار کرتی ہے۔ یہی ذوق کی انفرادیت ہے اور ہمیں ذوق کی شاعری کا مطالعہ و تجزیہ زبان اور تہذیب کے

تعلق سے ہی کرنا چاہیے تاکہ آج کے قاری کے سامنے اس کے ورق کُھل سکیں۔ ہمارے ہاں اب تک تنقید و تحقیق نے کسی عہد کے طرز احساس اور نظامِ فکر کے مطالعے کے لیے، اردو ادب کو ماخذ کے طور پر استعمال کرنے کا فن ہی نہیں سیکھا ہے ورنہ ادب ایک ایسا ماخذ ہے جس میں اس کے اپنے دور کے عقائد، اقدار، نظامِ فکر اور طرز احساس کی روح موجود ہوتی ہے جس سے اس دور کے تصورِ حقیقت اور کلچر کو دریافت کر کے اس کی تشکیلِ نو کی جا سکتی ہے۔ ذوقؔ کی شاعری سے ہم اس روایت کا سراغ لگا سکتے ہیں جو انگریز حکمرانوں کے نظام میں جذب ہو کر آج اس صورت میں باقی نہیں رہی جس صورت میں وہ ذوق کے زمانے اور ان کے باطن میں زندہ، باقی اور موجود تھی۔ ان کی شاعری سے ہمیں معلوم ہو سکتا ہے کہ اس معاشرے کے لوگ کس طرح سوچتے تھے، کن باتوں پر یقین رکھتے تھے۔ اُن کے ایمان کے کیا اجزا تھے۔ ان کا تصورِ حسن و عشق کیا تھا۔ ان کے احساسِ جمال کی کیا نوعیت تھی، موت، زندگی، خدا اور کائنات کے بارے میں ان کا کیا عقیدہ اور کیا تصورات تھے۔ ان کی اخلاقی اقدار کیا تھیں۔ ان کے توہمات کیا تھے۔ ان کے رسم و رواج اور مشغلے کیا تھے۔ ان کے غموں اور خوشیوں کی کیا نوعیت تھی۔ وہ زندگی کو کس انداز نظر سے دیکھتے تھے اور اُسے کس طرح بسر کرتے اور کرنا چاہتے تھے۔ ان عقائد کے ساتھ فنونِ لطیفہ کی کیا صورت تھی۔ وہ کن باتوں پر ہنستے اور کن باتوں پر روتے تھے۔ کون کون سی خواہشات اور تحریکیں اندر ہی اندر جنم لے رہی تھیں اور بدلتے سیاسی و معاشی منظر نے عام و خاص طبقوں کو کس طرح متاثر کیا تھا۔ ذوق کے دور میں تہذیبی اکائی، ضعیف و ناتواں ہونے کے باوجود، چونکہ ثابت و سالم تھی اسی لیے اس کا اظہار، زیادہ واضح طور پر، ذوق کی شاعری میں ہوا ہے اور ذوق اسی تہذیب کے تعلق سے اس دور کے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ محمد حسن عسکری اگر تہذیبی روایت کے حوالے سے، ذوق کی شاعری کا مطالعہ کر کے اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ ”ذوق کو مضمون کے ہر پہلو پر جو گرفت حاصل ہے اس کا نشان تک غالب کے پورے کلام میں نہیں ملتا“ [۵۵]۔ تو اُن کا مطلب یہ تھا کہ ذوق کی شاعری اس روایت کو بیان کر رہی تھی جو ایک زندہ تہذیبی اکائی تھی جس میں ”معاشرتی روایت، ادبی روایت، دینی روایت الگ الگ چیزیں نہیں بلکہ ایک بڑی اور واحد روایت (تھی) جو سب کی بنیاد ہے اور باقی چھوٹی چھوٹی روایتیں اسی کا حصہ ہیں اور اسی سے نکلی ہیں۔ اسلامی اصطلاح کے مطابق اس بنیادی روایت کا نام ”دین“ ہے“ [۵۶]۔ اگر یہ سوال کیا جائے کہ ذوق اس دور میں، سب سے بڑے شاعر کیوں تھے تو اس کی وجہ بھی یہی تھی کہ وہ اسی روایت کی ترجمانی کر رہے تھے جو موجود تھی اور جس میں ابھی تک شاعری دین کے تصورات اور اس کی مابعد الطبیعیات سے الگ نہیں ہوئی تھی۔ ذوق کی شاعری اسی مابعد الطبیعیات کی ترجمان ہے اور قلعۂ معلی اسی تہذیبی روایت کا پاس دار تھا۔ اس تہذیب کا تصورِ حقیقت کس طرح تخلیقی طور پر ذوق کی شاعری میں رنگ بھر رہا تھا یہ دس بیس شعر دیکھیے اور اسی تناظر میں، جس کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے، مطالعہ کیجیے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ کس طرح دینی روایت ادبی و شعری روایت میں ذوق کے ہاں موجود ہے لیکن اس طرح غالب کے ہاں نہیں ہے۔ اس سے غالبؔ کی سبکی نہیں ہوتی بلکہ غالب تو اپنے زمانے سے آگے جا کر آفاق کی سرحدوں کو چھوتا ہے اور وہ

اس طور پر وہ کام نہیں کرتا جو ذوق نے کیا تھا۔ ذوق اس تہذیب کا ترجمان تھا جو تھی اور اب نہیں ہے۔ غالب اس تصورِ حقیقت کا ترجمان تھا جو اس وقت نہیں تھی اور اب ہے۔ اسی لیے ذوق آج اپنے دور میں محصور ہے اور غالب آنے والے زمانوں کا نقیب ہے۔ جب بھی اس دور کے تخلیقی و فکری ادب و روایت کا مطالعہ کیا جائے گا تو یہ بات سامنے آئے گی کہ ذوق اس دور کا سب سے بڑا شاعر ہے۔ اس لحاظ سے وہ کل بھی بڑا تھا اور آج بھی بڑا ہے۔ ''ادب میں ہمیں ترجیح کا تو حق ہے اخراج کا نہیں'' [۵۷]۔ اب اس بات کو پوری طرح سمجھنے کے لیے یہ چند اشعار پڑھیے جن سے اس دور کے تصورِ حقیقت اور طرزِ احساس کی تصویر اُجاگر اور جو کچھ میں نے کہا اس کی وضاحت ہوتی ہے:

کچھ اور گماں دل میں نہ گزرے ترے کافر
دم اس لیے میں سورۂ یوسف نہیں کرتا
آدمیت اور شے ہے علم ہے کچھ اور چیز
کتنا طوطے کو پڑھایا پر وہ حیواں ہی رہا
وہ از خود۔رفتہ ہوں جس کو خودی نے
خدائی میں اگر ڈھونڈا نہ پایا
ڈھلکتا دانۂ تسبیح کے مانند ہے منکا
کہ جب ٹھیرا اسفر دنیا سے کیا کام استخارے کا
عشق کے مکتب میں ہو فرہاد سب سے تیز ذہن
تین دن چاٹنے اگر تعویذ میری گور کا
گیا شیطان مارا ایک سجدے کے نہ کرنے میں
اگر لاکھوں برس سجدے میں سر مارا تو کیا مارا
وہ دولت کر طلب جس سے کہ دل ہو جائے مستغنی
اگر ہاتھ آئے گا گنجینۂ قاروں نہ ٹھہرے گا
تھا کوچۂ قاتل میں شہادت کا دفینہ
کھودا تھا کنواں گنج شہیداں نکل آیا
خورشید دار چرخ پہ چکا کوئی تو کیا
آخر کو پھر جو دیکھا تو زیرِ زمیں گیا
کہیں تجھ کو نہ پایا گرچہ ہم نے اک جہاں ڈھونڈا
پھر آخر دل ہی میں دیکھا بغل ہی میں سے تو نکلا
فراقِ خلد سے گندم ہے سینہ چاک اب تک

الٰہی ہو نہ وطن سے کوئی غریب جدا
نشۂ پندار سے ابلیس رہ گم کردہ تھا
ورنہ آدم میں دھرا کیا تھا وہی در پردہ تھا
ذوق اسمائے الٰہی ہیں سب اسم اعظم
اس کے ہر نام میں عظمت ہے نہ اک نام میں خاص
کیا جانیں ہم زمانے کو حادث ہے یا قدیم
کچھ ہو بلا سے اپنی کہ ہیں فانیوں میں ہم
ہفتاد و دو فریق حسد کے عدد سے ہیں
اپنا ہے یہ طریق کہ باہر حسد سے ہیں
دستِ بخشش سے ہے بالا آدمی کا مرتبہ
پست ہمت یہ نہ ہووے پست قامت ہو تو ہو
ہے باغِ جہاں میں تجھے گر ہمتِ عالی
کر گردنِ تسلیم کو خم اور زیادہ
جو کنجِ قناعت میں ہیں تقدیر پہ شاکر
ہے ذوق برابر انھیں کم اور زیادہ
ہے یہ انساں بڑے اُستاد کا شاگرد رشید
کر سکے کون اگر یہ بھی خلافت نہ کرے
دمِ تکبیر اٹھائے دو جہاں سے ہاتھ یک باری
نمازیں عشق کی ہم نے ادا کیں حسنِ نیت سے
عشق اس پری کا ہے وہ بلا، جائے لے کے جاں
یہ جن نہیں ہے جس کو سیانا اُتار دے
نہ ہوں گے ہم قائلِ قیامت جو تیرا قامت نہ دیکھ لیں گے
رہیں گے رویت کے بلکہ منکر جو تیری صورت نہ دیکھ لیں گے
ذوق کہتا تھا کروں گا جھے کو حب کا عمل
کوئی اس کو جا کے بتلا دے، ہوا وہ دن، کرے
اس باعث سے دایہ طفل کو افیون دیتی ہے
کہ تا ہو جائے لذت آشنا تلخی دوراں سے
پھرتے ہیں لکھے پڑھے سودے میں مال و جاہ کے

طفلِ مکتب رہتے ہیں گنبد میں بسم اللہ کے

ایک ایک شعر کو توجہ سے پڑھیے تو معلوم ہوگا کہ ان اشعار میں اس دور کے تہذیبی تصورات، عقائد، مابعد الطبیعیات، توہمات، طرزِ احساس رنگ بھر رہے ہیں۔ یہ وہ تصورات ہیں جو اس وقت فرد و معاشرہ کے باطن میں موجود تھے اور فرد و معاشرہ کا یہی روایتی تصورِ حقیقت اور یہی معیارِ شاعری تھا۔ ان اشعار یا ان جیسے اور اشعار کی مدد سے اس تہذیب کے تصورات اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ اُن رسم و رواج اور توہمات کا پتا چلایا جاسکتا ہے جن کی سچائی پر وہ معاشرہ ایمان رکھتا تھا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ شاعری جذبے کی شاعری نہیں ہے بلکہ خیال اور مضمون آفرینی کی شاعری ہے۔ حسن عسکری جب یہ کہتے ہیں کہ ''ایمان یا معرفت انسانی جذبے کی کسی کیفیت کا نام نہیں بلکہ ایمان اور معرفت عقلِ کل یا عقلِ معاد کے ذریعے حاصل ہوتے ہیں۔ (اسی لیے) جس شاعری کا مقصد ایمان کی تکمیل میں مدد دینا ہو وہ عقلِ کُلّی کا ذریعہ ہوگی انسانی جذبات کا نہیں تصوف کی اصطلاح میں (بھی) جذبے سے مراد انسانی جذبہ نہیں بلکہ خدا کا بندے کو اپنی طرف کھینچنا ہے''[۵۸] تو وہ ذوق کے تصورِ حقیقت کے تعلق سے یہ بات کہہ کر کلامِ ذوق کی ماہیت کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کررہے تھے۔ یہ کام یقیناً غالب نے نہیں کیا لیکن ذوق نے پوری طرح یہی کام کیا۔ ان اشعار میں آپ کو خارجیت محسوس ہوگی لیکن اس خارجیت میں ہلکی سی داخلیت کا احساس بھی ہوگا جس کی وجہ سے ہلکی سی شعریت بھی محسوس ہوگی لیکن ذوق کے دور کے قاری کو ان اشعار میں حد درجہ شعریت اس لیے محسوس ہوتی تھی کہ یہ اسی فکر و تہذیب کی ترجمانی کررہے تھے جو فرد کے باطن میں زندہ تھی اور آج کے قاری کو اس لیے محسوس نہیں ہوتی کہ اب تہذیب کے حوالے بدل گئے ہیں اور جو ہلکی سی شعریت آج بھی ہمیں محسوس ہوتی ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اس تصورِ حقیقت کا ایک حصہ آج بھی ہمارے اندر زندہ موجود ہے اور جو خاص طور پر اُن اشعار میں زیادہ نمایاں ہوتا ہے جو آج بھی ہماری زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ ذوق کا کمال یہ ہے کہ وہ ''روایتی'' خیالات کو بنا سنوار کر اس طرح مکمل کردیتے ہیں کہ شعر ضرب المثل بن جاتا ہے۔ ایسے اشعار کی تعداد کے لحاظ سے شاید ہی کوئی دوسرا ان کو پہنچتا ہو۔ اب یہ چند اشعار دیکھیے جن میں اسی تہذیب کا تصورِ حقیقت رنگ گھول رہا ہے اور جس پر ہم آج بھی ایمان رکھتے ہیں:

قسمت ہی سے لاچار ہوں اے ذوق وگرنہ
سب فن میں ہوں میں طاق مجھے کیا نہیں آتا
اے ذوق تکلف میں ہے تکلیف سراسر
آرام سے ہے وہ جو تکلف نہیں کرتا
نام منظور ہے تو فیض کے اسباب بنا
پل بنا، چاہ بنا، مسجد و تالاب بنا
احسان ناخدا کے اُٹھائے مری بلا

کشتی خدا پہ چھوڑ دوں لنگر کو توڑ دوں
بجا کہے جسے عالم اسے بجا سمجھو
زبانِ خلق کو نقارۂ خدا سمجھو
پہنچا ہے شب کمند لگا کر وہاں رقیب
سچ ہے حرام زادے کی رسی دراز ہے
اے شمع تیری عمر طبیعی ہے ایک رات
ہنس کر گزار یا اسے رو کر گزار دے
اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے
اے ذوق کسی ہمدم دیرینہ کا ملنا
بہتر ہے ملاقاتِ مسیحا و خضر سے
سمجھ ہی میں نہیں آتی ہے کوئی بات ذوق اس کی
کوئی جانے تو کیا جانے کوئی سمجھے تو کیا سمجھے
اے دل ہجوم رنج و الم سے نہ تنگ ہو
خانہ خراب خوش ہو کہ آباد گھر تو ہے
کتنے مفلس ہو گئے کتنے تو نگر ہو گئے
خاک میں جب مل گئے دونوں برابر ہو گئے
کھل کے گل کچھ تو بہار اپنی صبا دکھلا گئے
حسرت ان غنچوں پہ ہے جو بن کھلے مرجھا گئے
ہم اور غیر یک جا دونوں بہم نہ ہوں گے
ہم ہوں گے وہ نہ ہوں گے، وہ ہوں گے ہم نہ ہوں گے
کہتے ہیں آج ذوق جہاں سے گزر گیا
کیا خوب آدمی تھا خدا مغفرت کرے
سچ کہا ہے کسی نے یہ اے ذوق
مالِ موذی نصیبِ غازی ہے
موذن مرحبا بروقت بولا
تری آواز مکے اور مدینے

ایسے اور بھی بہت سے اشعار دیے جا سکتے ہیں۔ ان سب اشعار میں ایک طرف وہ تصورات موجود ہیں جن پر یہ

معاشرہ ایمان رکھتا تھا اور جو معاشرتی اخلاقیات کا حصہ بن گئے تھے۔ ساتھ ہی آفاقی سچائیوں کا پہلو بھی ان میں در آیا ہے۔ پھر یہ سب کچھ بول چال کی عام زبان میں لفظوں کی بندش اور جماؤ کے ساتھ اس طرح بنا سنوار کر پیش کیا گیا ہے کہ معلوم ہوتا ہے شعر ذوق پر نازل ہو رہا ہے۔ ان اشعار میں فارسی و عربی الفاظ اردو الفاظ پر غالب نہیں ہیں بلکہ گھل مل کر ہم ذات ہو گئے ہیں۔ ان اشعار میں عام طور پر اضافتیں نہیں ہیں اور جہاں ہیں وہاں وہ روانی و برجستگی پیدا کر رہی ہیں مثلاً ''زبانِ خلق'' عام زبان میں بھی اضافت کے ساتھ ہی مستعمل ہے بلکہ عام طور پر یہی مصرع پورا پڑھ دیا جاتا ہے۔ یہاں اضافتیں بھی اردو زبان کے مزاج کا حصہ بن کر آئی ہیں جس سے اردو زبان کا ایک نکھرا ستھرا، بنا سنورا روپ سامنے آتا ہے۔ ذوق کے زبان و بیان کا یہ رُوپ شاہ نصیر کے زبان و بیان سے پیوستہ ضرور ہے لیکن اس سے آگے کی کڑی ہے۔ زبان کا یہ روپ اُستاد شاہ نصیر کے ہاں ادھورا تھا اسی لیے ان کے ہاں ضرب المثل اشعار کی تعداد نہ ہونے کے برابر ہے۔ شاگرد ذوق اسے مکمل کر دیتے ہیں۔ اسی کے ساتھ ذوق کے ہاں اردو زبان ایک نئے معیار پر آ جاتی ہے جس میں قوت اظہار اور بیان کی نئی توانائی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس زبان نے نہ صرف اُردو شاعری کو بلکہ اردو نثر کو بھی متاثر کیا ہے جس کا خود ذوق کو بھی احساس تھا

شمع ساں بزم سخن یوں تو ہے اوروں سے بھی گرم
ذوقؔ پر سب سے نرالا ہے یہ انداز اپنا

ذوق کی زبان میں ہندی الاصل الفاظ، شاہ نصیر کی طرح فارسی و عربی الفاظ کی جگہ لے کر، محل استعمال کی برجستگی سے اپنا وجود منوا لیتے ہیں اور فارسی و عربی الفاظ سے زیادہ برمحل معلوم ہوتے ہیں اور اظہار کے بہاؤ کو تیز و رواں کر دیتے ہیں مثلاً یہ چند الفاظ دیکھیے جنھیں ذوق نے اپنی غزل میں اس طرح سمویا ہے کہ وہ اپنے مقام پر لَو دے اُٹھتے ہیں:

''لٹک، جوگی، بالکے، داؤ گھات، ٹٹی، باؤ گھوڑے، سیہہ، چکر، پھوڑا، گھڑیال، جنبھائی، ٹیڑھا، کولا (کوئلہ)، منکا، بگولہ، چٹک، ہچکیاں، پونگی، بھبھوکا، بالو، ہتیلی، پھپھولا، جھونکا، کتا گھاس، پچپن، قلانچیں، ڈورا، جھک جھورا وغیرہ وغیرہ''

شاہ نصیر کی طرح ذوق بھی اردو ردیفیں کثرت سے استعمال کرتے ہیں جن سے شاعری کی زبان میں اردو پن اور لطفِ زبان پیدا ہو جاتا ہے۔ اس عمل نے اردو زبان کی قوتِ اظہار کو نئی توانائی دی ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے جن میں خط کشیدہ الفاظ بطور ردیف استعمال ہوئے ہیں:

مذکور تری بزم میں کس کا نہیں آتا
پر ذکر ہمارا نہیں آتا نہیں آتا
میں ہجر میں مرنے کے قریں ہو ہی چکا تھا
تم وقت پہ آپہنچے نہیں ہو ہی چکا تھا

موت نے کردیا لاچار و گرنہ انساں
ہے وہ خود بیں کہ خدا کا بھی نہ قائل ہوتا
بغل سے لے گئے دل کو نکال کر وہ صریح
جو مانگا تو کہا آنکھیں نکال کے، کیسا

ان اشعار میں لطفِ بیان اردو ردیف سے پیدا ہو رہا ہے اور ایسی ردیفوں کی مثالیں کلامِ ذوق میں کثرت سے ملیں گی۔

ایک اور کام اس سلسلے میں ذوق نے یہ کیا کہ ہندی الاصل اردو الفاظ کو بھی بطور قافیہ استعمال کر کے زبان کے ٹکسالی پن سے ایک نیا لطفِ بیان پیدا کیا۔ ذوق کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ جہاں ہندی الاصل اُردو قافیے مل سکتے ہیں وہ پورے اردو پن کے ساتھ انھیں ہی استعمال کرتے ہیں مثلاً ایک غزل ہے جس کا قافیہ دلیر، شیر وغیرہ ہے، جس میں فارسی قافیوں کے ساتھ اردو الفاظ: پھیر، ٹھنگیر، منڈیر کو بھی بطور قافیہ استعمال کیا ہے۔ ایک اور پانچ شعر کی غزل ہے جس کا مطلع ہے:

نالہ جب دل سے چلا سینے میں پھوڑا اٹکا
چلتی گاڑی میں دیا عشق نے روڑا اٹکا

اس میں ''اٹکا'' ردیف ہے اور جتنے دوسرے قافیے ہیں: پھوڑا، تھوڑا، گھوڑا، بھگوڑا، چھوڑا سب ہندی الاصل اردو الفاظ ہیں اور انھیں ایسے لطف کے ساتھ باندھا ہے کہ جس سے زبان کا چٹخارا پیدا ہو جاتا ہے۔ ایک اور غزل میں ''جاں'' اور ''جواں'' قافیہ اور ''لینے لگا'' ردیف ہے۔ اس میں بھی انگڑائیاں، ہچکیاں الفاظ کو بطور قافیہ باندھا ہے۔

ایک بارہ شعر کی غزل ہے جس کا مطلع یہ ہے:

کیا آئے تم جو آئے گھڑی دو گھڑی کے بعد
سینے میں ہوگی سانس اڑی دو گھڑی کے بعد

اس میں ''گھڑی''، ''اڑی'' قافیے ہیں اور ''دو گھڑی کے بعد'' ردیف ہے۔ اس میں تیرہ کے تیرہ قافیے ہندی الاصل اردو الفاظ پر مشتمل ہیں: جھڑی، کڑی، دھڑی، چڑھی، پڑی، جھڑی، جڑی، پڑی، لڑی، گھڑی، ان میں بھی جھڑی کا قافیہ دو مرتبہ استعمال ہوا ہے مگر دونوں جگہ دو مختلف معنوں میں۔

ان قافیوں اور ردیفوں کے استعمال کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ذوق یہاں زیادہ آزادی سے زبان کو استعمال کر رہے ہیں۔ یہاں بیان زیادہ ٹکسالی، بامحاورہ اور برجستہ ہو جاتا ہے۔ دس شعر کی ایک اور غزل میں، جس کا مطلع یہ ہے، سارے قافیے ہندی الاصل اردو الفاظ استعمال کیے ہیں:

رندِ خراب حال کو زاہد نہ چھیڑ تو
تجھ کو پرائی کیا پڑی اپنی نبیڑ تو

اس میں چھیڑ، نبیڑ کے علاوہ اُدھیڑ، لتھیڑ، پیڑ، اَدھیڑ، سُکیڑ، اُکھیڑ، بھیڑ، ایڑ، کھکھیڑ بطور قافیہ استعمال کیے گئے ہیں اور اس طرح استعمال کیے ہیں کہ زبان کا لطفِ بیان میں رنگ گھولنے لگتا ہے۔

ایک اور غزل میں فارسی و عربی الفاظ میں اردو پن پیدا کرنے کے لیے ذوق نے قافیوں کو اردو طریقے سے جمع بنا کر استعمال کیا ہے جس سے فارسی و عربی الفاظ اردو زبان کے سانچے میں ڈھل کر ایک جان ہو جاتے ہیں اور بیان میں اُردو پن کا حسن اُبھر آتا ہے۔ اس غزل کا مطلع یہ ہے:

پابند جوں دخاں ہیں پریشانیوں میں ہم
یارب ہیں کس کی زلف کے زندانیوں میں ہم

اس میں پریشانیوں، زندانیوں قافیہ اور ''میں ہم'' ردیف ہے۔ انیس اشعار کی اس غزل میں فارسی و عربی الفاظ کو، جمع کے صیغے میں، اردو طریقے سے جمع بنا کر استعمال کیا گیا ہے اور جن میں پیشانیوں، جولانیوں، قربانیوں، چودانیوں، جنبانیوں، ورّانیوں، مہمانیوں، حیرانیوں، قافیوں، پشیمانیوں، نصرانیوں، نگس رانیوں، پرافشانیوں، طولانیوں، طغیانیوں وغیرہ قافیے شامل ہیں۔ یہاں فارسی و عربی الفاظ اردو زبان کی کسوٹی پر کسے جا رہے ہیں۔ یہ وہ رجحان تھا جسے ذوق نے نمایاں کیا اور یہ رجحان آئندہ دور میں نمایاں تر ہوتا چلا گیا۔

ذوق کے ہاں اردو زبان کھلتی کھلتی دکھائی دیتی ہے اور ساتھ ہی اسے فارسی و عربی کے غلبے سے آزاد کرنے کی کوشش کا پتا چلتا ہے۔ اس تخلیقی عمل سے اردو زبان میں نئے نئے لہجے جنم لیتے ہیں اور ساتھ ہی محاورات کا استعمال ان لہجوں میں نئے نئے رنگ بھرتا ہے۔ ذوق حسنِ زبان کی مشاطگی محاوروں کے استعمال سے کرتے ہیں اور بہت رچاوٹ کے ساتھ کرتے ہیں۔ یہ رجحان ذوق کے ہاں بہت نمایاں ہے۔ اس کی نوعیت سے لطف اندوز ہونے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے:

کس دم نہیں ہوتا ہے قلق ہجر میں مجھ کو
کس وقت مرا منہ کو کلیجا نہیں آتا
قسمت ہی سے لاچار ہوں اے ذوق وگرنہ
سب فن میں ہوں میں طاق مجھے کیا نہیں آتا
نالہ اس شور سے کیوں میرا دُہائی دیتا
اے فلک گر تجھے اونچا نہ سنائی دیتا
زاہد شراب پینے سے کافر ہوا میں کیوں
کیا ڈیڑھ چلو پانی میں ایمان بہہ گیا
گُل اس نگہ کے زخم رسیدوں میں مل گیا
یہ بھی لہو لگا کے شہیدوں میں مل گیا
ہے قفس سے شور اک گلشن تلک فریاد کا

خوب طوطی بولتا ہے ان دنوں صیاد کا
ذوق کے مرنے کی سن کر پہلے تو کچھ رُک گئے
پھر کہا تو یہ کہا منھ پھیر کر اچھا ہوا
جس جگہ بیٹھے ہیں با دیدۂ نم اُٹھے ہیں
آج کس شخص کا منھ دیکھ کے ہم اُٹھے ہیں
زلف کی پیچی سے دل ڈرتا نہیں
بھوت بھاگے ہے وگرنہ مار سے
خدا کرے کہ کہے تجھ سے کچھ خدا لگتی
کہ زلف اے بتِ بدکیش تیرے کان لگی
الفت کا نشا جب کوئی مرجائے تو جائے
یہ دردِ سر ایسا ہے کہ سر جائے تو جائے

ان اشعار میں محاورہ زبان کے مزاج میں گندھا ہوا ہے جس سے لطفِ بیان میں نکھار آ گیا ہے۔ زبان پر یہ قدرت اور یہ رچاوٹ ذوق کی ایسی خصوصیت ہے جو اس تہذیب کے مزاج سے ہم آہنگ ہے اور جو ہر طرح، خواہ وہ رعایت لفظی، صنعت ایہام، ضلع جگت یا محاورہ ہو، اس انداز سے لطف اُٹھاتی ہے۔ شاہ نصیر کے ہاں محاورے کا استعمال اتنا نہیں ہے جتنا ذوق کے ہاں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سنگلاخ زمینوں، نئے سے نئے قافیوں کی تلاش اور استعمال محاورہ کا راستہ روک دیتا ہے اور محاروہ ان کے ہاں ثانوی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ ذوق چونکہ پوری طرح اس تہذیب سے جُڑے ہوئے ہیں اور یہ تہذیب محاورے کو پسند کرتی ہے اس لیے اُن کی شاعری میں محاورہ پوری طرح نمایاں رہتا ہے۔ اگر زبان کی سطح پر ذوق یہ کام نہ کرتے تو آنے والے دور میں داغ بھی وہ کام نہ کر سکتے جو انھوں نے اردو شاعری میں کر دکھایا ہے۔ ذوق نے اس تہذیب کے زیر اثر زبان کو اس طرح مانجھا، صاف کیا اور ایک ایسا روپ دیا جو نیا اور سب سے مختلف تھا۔ اس رُوپ میں ایسی دلکشی اور ایسا لطف بیان تھا جو اب تک اس رنگ میں سامنے نہیں آیا تھا۔ یہ طرز ادا اردو زبان کا وہ روپ ہے جو بیانیہ شاعری کے لیے بھی نہایت موزوں ہے۔

ذوق کی غزلیہ شاعری ناسخ کی طرح نہ بیانِ حُسن کی شاعری ہے اور نہ آتش و مومن کی طرح عشقیہ شاعری ہے۔ وہ تو اس تہذیب کے بیان کی شاعری ہے جو اسی کی زبان اور محاورہ و روزمرہ میں کی گئی ہے اور یہی رنگ اسی معاشرے کا پسندیدہ رنگ تھا۔ ذوق کا کمال یہ ہے کہ وہ روایتی باتوں کو واضح اور مکمل کر کے اس انداز، اس لہجے اور اس تیور سے باندھ دیتے ہیں کہ ان میں ایک تیکھا پن اور نیا پن پیدا ہو جاتا ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ بات پہلی بار کہی گئی ہے۔ یہی ذوق کا کمال ہے اس بیان میں اردو پن نے اپنے حسن ادا سے ایسا لطف بیان پیدا کیا ہے جو ذوق کی انفرادیت ہے جسے ہم آج بھی دیکھتے ہی پہچان لیتے ہیں۔ وہ بات جس طرح فرو

کے باطن میں ہے اور جسے معاشرہ جس طرح دیکھ اور سوچ رہا ہے ذوق اسے سلیقے سے اس طرح باندھ دیتے ہیں کہ وہ بات نہ صرف پوری اور مکمل ہو جاتی ہے بلکہ اس عمل سے ذوق کا شعر یا مصرع زبان پر چڑھ جاتا ہے۔ یہی ذوق کا کمال فن ہے اور یہی سدا بہار تازگی ان کی شاعری کی جان ہے:

جسے کہتے ہیں بحرِ عشق اس کے دو کنارے ہیں
ازل نام اس کنارے کا ابد نام اُس کنارے کا
لے گیا دل کون میرا ذوق کس کا نام لوں
سامنے آ جائے تو شاید بتا دوں دیکھ کر
چنی تو نے افشاں جو اے مہ جبیں ہے
ستاروں میں کیا کیا چنان و چنیں ہے
ہے اپنے سینے میں وہ آہِ آتشیں اے ذوق
کہ برق دیکھے تو فی النار و السقر ہو جائے
گر رُخ کا بوسہ دیتے نہیں لب کا دیجیے
وہ ہی مثل ہے پھول نہیں پنکھڑی سہی

یہی انداز بیان اور زبان کا یہی استعمال ہر جگہ رنگ بھرتا ہے۔ بول چال کی ٹکسالی زبان ہر قسم کے اشعار میں ذوق نے استعمال کی ہے۔ اس موجود صورت حال میں جب شاعری، معاشرہ اور فرد ایک ہو گئے ہوں تو ذوق کی مقبولیت کے سامنے کسی اور کا چراغ کیسے جل سکتا تھا۔ ذوق اپنے دور کے نمائندہ و ترجمان بھی ہیں اور ساتھ ہی آج وہ اپنے دور میں محصور بھی ہیں۔ لیکن زبان کے اس روپ نے، جو ذوق کے طرز ادا و اظہار بیان سے پیدا ہوا، خود اردو زبان کو بہت آگے بڑھا دیا۔ یہ تہذیبی و تاریخی اہمیت ہمیشہ قائم رہے گی۔

ذوق کے مطلعوں کا ذکر بھی اس لیے ضروری ہے کہ انھوں نے عام طور پر ایسے چست، رواں اور خوب صورت مطلعے کہے ہیں کہ کوئی دوسرا مشکل سے ان تک پہنچ سکا ہے۔ ان کے متفرق اشعار جو ہر ردیف کے بعد ''کلیاتِ ذوق'' میں [۵۹] درج کیے گئے ہیں ان میں بھی خاصی تعداد میں مطلع ہیں۔ ان کی بہت سی غزلوں میں دو سے زیادہ مطلعے ملتے ہیں۔ بعض غزلوں میں چار اور پانچ مطلعے ہیں۔ کم از کم دو غزلیں ایسی ہیں جن میں سات سات مطلعے ہیں اور ایک غزل میں ۹ مطلعے ہیں اور سب مطلعے بنے سنورے خوب صورت سانچے میں ڈھلے ہوئے ہیں۔ ان مطلعوں کو دیکھ کر خیال ہوتا ہے کہ اگر ذوق مثنوی کی طرف توجہ دیتے تو اس میں بھی قصیدے اور غزل کی طرف کامیاب ہوتے۔ اکتیس اشعار پر مشتمل ایک نامکمل مثنوی کلیات میں ضرور موجود ہے لیکن اس کی بنیاد پر کوئی رائے قائم نہیں کی جا سکتی۔ ذوق کے مطلعوں کو دیکھ کر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ذوق مطلعوں کے بادشاہ ہیں۔ ذوق کے اکثر مطلعے ضرب المثل بن گئے ہیں۔ ان مطلعوں کے لہجے اور طرز اظہار نے اردو زبان کو سنوارا اور شعر کی سطح پر احساسِ جمال اور حسنِ ادا کو نکھارا ہے۔ اُن کی شاعری فنِ شاعری کا

خوب صورت نمونہ ہے۔ ذوق نے معنوی تلازمات، رعایت لفظی اور دوسرے صنائع بدائع اپنے اشعار میں کثرت سے استعمال کیے ہیں لیکن ایسی ہنرمندی سے کہ اظہار کا جزو بن گئے ہیں اور شعر میں لطف ادا پیدا کرتے ہیں۔ لفظوں کی بندش اور محاوروں کے برمحل استعمال سے ذوق نے اپنے اشعار میں ان لہجوں کو محفوظ کر دیا ہے جو اب تک عام معاشرتی زندگی میں زبانی بات چیت کا حصہ تھے۔ ان کی مضمون آفرینی کا رشتہ بیان سے جڑا ہوا ہے۔ ذوق عام باتوں کو مکمل کر کے ایسی سادہ زبان میں بیان کر دیتے ہیں کہ قاری کی پسند شعر سے بغل گیر ہو جاتی ہے۔ ان کے ہاں زبان کی سادگی جب روانی و بے ساختگی سے ملتی ہے تو شعر میں دھیمی سروں والی موسیقی سی سنائی دینے لگتی ہے مثلاً وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

محفل میں شورِ قلقلِ مینائے مل ہوا　　لا ساقیا پیالہ کہ توبہ کا قل ہوا

یا وہ غزل جس کا مطلع یہ ہے:

رخصت اے زنداں جنوں زنجیرِ در کھڑکائے ہے
مژدہ خار دشت پھر تلوا مرا کھجلائے ہے

ذوق نے جو کچھ کہا وہ اس تہذیب کے تعلق سے کوئی نئی بات نہیں تھی لیکن جس طرح کہا اور جس حُسنِ ادا کے ساتھ کہا وہ یقیناً ان کا کمال فن تھا جو کسی دوسرے سے نہ ہو سکا۔

ذوق کے کلام میں فارسی تراکیب بھی استعمال ہوئی ہیں لیکن یہ تراکیب بھی اردو زبان کے مزاج کا حصہ بن کر آئی ہیں۔ اس کی ایک صورت ہمیں شاہ نصیر کے ہاں ملتی ہے لیکن ذوق کے ہاں فارسی اور اردو پن کا امتزاج مکمل ہو جاتا ہے۔ ان تراکیب پر، ناسخ کی تراکیب کی طرح، فارسی کا غلبہ نہیں ہے بلکہ اردو مزاج حاوی ہے۔ ذوق کی ساری تراکیب خواہ وہ دو لفظی ہوں یا تین یا چار لفظی ان سب کے محلِ استعمال سے اردو پن غالب آ جاتا ہے اور ایسا اردو پن کسی دوسرے ہم عصر شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا:

نفسِ بے مقدور کو قدرت ہو گر تھوڑی سی بھی
دیکھ پھر سامان اس فرعونِ بے سامان کا
اے ذوق کسی ہمدمِ دیرینہ کا ملنا
بہتر ہے ملاقات مسیحا و خضر سے
یہ جس کے ناوکِ مژگاں کا دل نشانہ ہوا
وہ رفتہ رفتہ صنم آفتِ زمانہ ہوا
مجھ سا مشتاقِ جمال ایک نہ پاؤ گے کہیں
گرچہ ڈھونڈو گے چراغِ رُخِ زیبا لے کر
اک خالِ زیرِ زلف سے ظاہر مرے لیے
اے جان سو طریقہ بد اختری ہوئے

ان اشعار میں ''فرعونِ بے ساماں'' ہم بول چال میں آج بھی اسی طرح اضافت کے ساتھ بولتے ہیں۔ ''ملاقاتِ مسیحا و خضر'' کو جس اُردو پن کے ساتھ شعر کے حصہ بنایا ہے وہ ذوق کا کمالِ فن ہے۔ اسی طرح ''آفتِ زمانہ'' اور ''مشتاقِ جمال'' بھی اضافت کے ساتھ گفتگو میں استعمال کرتے ہیں۔ ''چراغِ رُخِ زیبا'' اسی طرح اقبالؔ کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے۔ ''خالِ زیرِ زلف'' اور ''طریقۂ بداختری'' کو دیکھیے تو اس پر بھی اُردو پن غالب ہے۔ ذوق کی شاعری کی زبان میں فارسی زبان و فارسی تراکیب اُردو پن کی وجہ سے، اُردو بن کر، اردو زبان کا حصہ بن گئی ہیں۔ ذوق نے اردو زبان کو فارسی اثر سے زیادہ سے زیادہ پاک کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ وہ رجحان تھا جو ذوق کے ہاں نمایاں ہوا اور اردو زبان کی انفرادیت اور الگ پن کو اُبھار کر اردو زبان کے اپنے وجود کو قائم و دائم کر گیا۔ یہ رجحان شاہ نصیر سے ہوتا ہوا ذوق کے ہاں نئی صورت میں نمودار ہوتا ہے اور پھر داغ کی شاعری میں نئی خوشبوؤں کے ساتھ عالمگیر ہو جاتا ہے۔ یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے کہ کسی شاعر کے سوا سو ڈیڑھ سو اشعار عوام و خواص کی زبان پر چڑھ کر نسل در نسل اُن کے خیالات کی ترجمانی کرتے رہیں۔ امداد امام اثر نے لکھا ہے کہ ''ذوق خارجی مضامین کو کسی قدر قلبی اور ذہنی امور کے ساتھ ممزوج کر دیتے ہیں جس کے باعث ان کی غزل سرائی سیٹھے پن سے بچ جاتی ہے۔ یہی اتنی بات تاریخ میں نہیں ہے'' [۹۰]۔

اس ہلکی سی داخلیت کے باعث کیا ہم ذوق کی غزل کے کسی حصے کو عشقیہ شاعری کہہ سکتے ہیں؟ ذوق نے بھی عشق و عاشقی کی باتیں ضرور کی ہیں مگر ان میں کسی خاص عشقیہ جذبے کا اظہار نہیں ہے۔ یہ ''لگاؤ'' کی اچھی تصویر ہے مگر جذبۂ عشق سے عاری ہے۔ وہ عشق میں ادب آداب کے قائل ہیں جو اس تہذیب کا مزاج ہے۔ یہ ''تہذیب'' خاموش محبت اور راہِ عشق میں بھی ادب آداب کی قائل تھی جس کا اظہار ذوق نے اس مقطع میں کیا ہے:

ہے قطع رہِ عشق میں اے ذوق ادب شرط
جوں شمع تو اب سر ہی کے بل جائے تو اچھا

یا یہ شعر دیکھیے:

میں نہ تڑپا جو دمِ ذبح تو یہ باعث تھا
کہ رہا مدِ نظر عشق کا آداب مجھے

ذوق کے ہاں عشق بھی عشق کے دائرے میں نہیں بلکہ سعادت مندی کے دائرے میں آتا ہے۔ ان کی غزلوں میں وارداتِ عشق بالکل نہیں ہیں۔ یہ جذبے کے بغیر ساکت قسم کا عشق ہے اور عشق کے بارے میں وہ جو کچھ اپنی غزل میں کہتے ہیں یہاں بھی وہ اسی تہذیب کے دائرے میں رہتے ہیں جس کی وہ ترجمانی کر رہے ہیں:

ہم آپ جل بجھے مگر اس دل کی آگ کو
سینے میں ہم نے ذوق نہ پایا بجھا ہوا
ناز ہے گل کو نزاکت پہ چمن میں اے ذوق

اس نے دیکھے ہی نہیں ناز و نزاکت والے
فروغِ عشق سے ہے روشنی جہاں کے لیے
یہی چراغ ہے اس تیرہ خاک داں کے لیے

یہی روایتی عشق جب مجازی سے حقیقی کی طرف سفر کرتا ہے تو یہاں بھی عشق کا ''روایتی'' صوفیانہ اندازِ نظر برقرار رہتا ہے۔ یہاں تصوف بھی اسی روایتی اندازِ نظر سے پیوستہ ہے جو اس ''تہذیب'' کا مخصوص اندازِ نظر ہے۔ یہی صورت ان اخلاقی کُلیوں کی ہے جنھیں ذوق نے شعر کا جامہ پہنایا ہے۔ ذوق ان کلیوں کو، جو معاشرے میں پہلے سے موجود و مقبول ہیں اور اس تہذیب کے ادب و آداب میں خاص اہمیت رکھتے ہیں، سادہ اور بنی سنوری زبان میں بیان کر دیتے ہیں۔ اس طرح وہ معاشرے کے دل کی باتوں کو زبان دے دیتے ہیں۔ یہی ان کی مقبولیت کا ایک راز ہے:

نہ چھوڑ تو کسی عالم میں راستی کی یہ شے
عصا ہے پیر کو اور سیف ہے جواں کے لیے
دیکھ چھوٹوں کو ہے اللہ بڑائی دیتا
آسماں آنکھ کے تل میں ہے دکھائی دیتا
مقدر ہی پہ گر سُود و زیاں ہے
تو ہم نے کچھ یہاں کھویا نہ پایا
اس جبر پر تو ذوق بشر کا یہ حال ہے
کیا جانے کیا کرے جو خدا اختیار دے
جو خانۂ ہستی میں ہے انساں کے لیے ہے
آراستہ یہ گھر اسی مہماں کے لیے ہے

اسی طرح شیخ و زاہد و رقیب کے روایتی مضامین بھی ان کے ہاں باندھے گئے ہیں لیکن انھیں ایسی بامحاورہ ٹکسالی زبان میں باندھا ہے کہ شعر دل کش ہو جاتا ہے:

پیر مغاں کے پاس وہ دارو ہے جس سے ذوق
نامرد مرد، مرد جواں مرد ہو گیا
پہنچا ہے شب کمند لگا کر وہاں رقیب
سچ ہے حرام زادے کی رسی دراز ہے
اے ذوق دیکھ دخترِ رز کو نہ منھ لگا
چھٹتی نہیں ہے منھ سے یہ کافر لگی ہوئی

ذوق کا اپنا طرزِ ادا ہے جو نہ غالب کا ہے اور نہ مومن کا، جو نہ آتش کا ہے اور نہ ناسخ کا۔ اس طرزِ ادا

میں خالص ٹکسالی اردو رنگ گھولتی ہے۔ ذوق زبان و بیان کے شعور پر حاوی ہیں۔ وہ اشعار جو ہم نے اس مطالعے میں دیے ہیں ان کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ ذوق کے ہاں خالص اردو زبان کا طرز ادا اُبھر کر سامنے آیا ہے۔ وہ خالص اردو جو فارسی و عربی کے اثرات سے آزاد ہو کر ذوق کے ہاں اپنے الگ وجود کی انفرادیت کا اظہار کر رہی ہے۔ ذوق کے ہاں فارسی عربی الفاظ کی تعداد بھی کم ہوگئی ہے۔ اضافتوں کا استعمال بھی کم ہوگیا ہے۔ لفظوں کی بندش سے، اظہار بیان کے لہجے شعر میں لطفِ ادا پیدا کر رہے ہیں۔ ہندی الاصل اردو قافیے اور ردیف سے شعر میں سادگی پیدا ہو رہی ہے جس سے ایک ایسا فطری انداز پیدا ہوا ہے، جو منفرد ہے جس میں رچاوٹ بھی ہے اور نفاست بھی مگر وہ راگ نہیں ہے جو غالبؔ کے ہاں گری پیدا کرتا ہے۔ اپنے دور میں ذوق نے اپنے دور کی تہذیب کی، اپنے دور کی ٹکسالی بول چال کی زبان میں ترجمانی کی ہے۔ وہ دور آج باقی نہیں رہا لیکن زبان کا وہ روپ، جو ذوق کے ہاں اُجاگر ہوا، آج بھی زندہ ہے اور ذوق کی انفرادیت کے گُن گا رہا ہے:

زبانِ ریختہ بھی کی زبانِ پارسی اُس نے
محبت ذوقؔ کو از بس کہ ہے شاہِ ولایت سے

اردو زبان کا جدید معیاری روپ ذوق کی دین ہے۔ خود داغ کی زبانِ شاعری کا سرچشمہ بھی ذوق کی شاعری ہے۔

قصائدِ ذوق:

جو کام محمد حسین آزادؔ نے ذوق کی غزلوں کے ساتھ کیا وہی کام قصیدوں کے ساتھ بھی کیا اور انھوں نے خود قصیدے کہہ کر اپنے "دیوانِ ذوق" میں شامل کر دیے اور یہ بھی لکھ دیا کہ اس قصیدے نے "افسوس کہ نظرِ ثانی سے نور نہ پایا" [۶۱] یا کہہ دیا کہ "کئی شعر مسودۂ موجودہ میں نہ تھے۔ بندۂ آزاد کو ان کی زبانی سنے ہوئے یاد تھے، وہ بھی درج کیے" [۶۲] کہیں لکھ دیا کہ یہ قصیدہ "اکبر شاہ مرحوم کی تعریف میں ہے۔ افسوس کہ نظرِ ثانی سے محروم رہا۔ آغاز جوانی کا کلام ہے" [۶۳] ایک جگہ لکھا کہ "اکبر شاہ مرحوم کی مدح ہے۔ عالمِ شباب کا کلام ہے اور نظرِ ثانی سے محروم ہے" [۶۴]۔ "دیوانِ ذوق" مرتبہ آزادؔ میں "پہلے بارہ قصیدے (آخری مخمس کو چھوڑ کر جو سہواً تمت سے پہلے درج ہوگیا ہے)۔ ذوقؔ کے نہیں آزادؔ کے کہے ہوئے ہیں۔ قصیدہ نمبر ۱۴ تا ۲۴ (گیارہ قصیدے) ذوق کے مصدقہ قصیدے ہیں جو دوسرے مآخذ میں بھی مل جاتے ہیں" [۶۵]۔ ہم نے قصائدِ ذوق کے مطالعہ کی بنیاد مصدقہ قصائد ذوق پر رکھی ہے۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ان کا کم و بیش سارا کلام ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں ضائع ہوگیا تھا۔ جتنے مصدقہ قصائد موجود ہیں انھیں دیکھ کر بلا شبہ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ نصرتیؔ دکنی کو چھوڑتے ہوئے وہ اُردو کے دو بڑے قصیدہ گویوں میں سے ایک تھے اور انھوں نے اپنے قصائد میں نہ صرف فارسی قصیدہ گویوں مثلاً انوریؔ و خاقانیؔ کا اثر قبول کیا بلکہ سودا کی قصیدہ گوئی سے بھی فیض

اُٹھایا مثلاً ’’زہے نشاط اگر کیجے اسے تحریر‘‘ انوری کی زمین میں ہے اور ’’واہ وہ کیا معتدل ہے باغِ عالم کی ہوا‘‘ خاقانی کی زمین میں ہے۔ خاقانی کا اثر ان کے مزاج اور طرز پر نمایاں ہے۔ خاقانی کی علم پسندی ذوق کے قصائد کی بھی عام خصوصیت ہے۔ انھوں نے ایک قصیدے میں عربی قصیدہ گویوں کا بھی ذکر کیا ہے۔ عربی قصائد کا اثر بھی ذوق کے قصائد پر واضح ہے جو سودا کے ہاں نہ ہونے کے برابر ہے۔ سودا کا ماخذ زیادہ تر فارسی قصیدہ ہے جب کہ ذوق نے عربی اور فارسی دونوں کا اثر قبول کیا ہے اور ساتھ ہی سودا سے بھی اثر لیا ہے۔ ان اثرات کو ذوق کے قصائد میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ ذوق نے یہ سب اثرات قبول کرنے کے ساتھ قصیدے میں اپنی انفرادیت کو بھی برقرار رکھا ہے۔ سودا کے قصائد پر فارسی کا اثر بہت گہرا ہے۔ ذوق نے بھی نئے نئے مضامین باندھے ہیں اور قدرت بیان سے اپنے قصیدوں میں رنگ بھرا ہے لیکن ان کے ہاں فارسی و عربی اثراف اردو زبان کی قوتِ اظہار میں جذب ہو جاتے ہیں اور اسی لیے ان کے اظہار بیان میں اُردو پن نمایاں رہتا ہے۔ اظہار بیان کی سطح پر ذوق کی یہ وہ انفرادیت ہے جو انھیں دوسرے قصیدہ گویوں سے الگ و ممتاز کرتی ہے۔

جلد دوم میں ہم سودا کے ذیل میں صنفِ قصیدہ پر سیرِ حاصل بحث کر آئے ہیں۔ یہاں اتنا دہرانا کافی ہے کہ شاہی زمانے میں قصیدہ سب سے اہم صنفِ سخن تھی۔ جس شاعر نے قصدہ نہ لکھا وہ ادھورا شاعر سمجھا گیا۔ اسی لیے غالب نے کہا تھا کہ ’’جو قصیدہ نہیں لکھ سکتا اس کو شعرا میں شمار کرنا نہیں چاہیے اور اسی بنا پر وہ شیخ ابراہیم ذوق کو پورا شاعر اور شاہ نصیر کو ادھورا شاعر جانتے تھے‘‘[۶۶] اور اسی لیے خود محمد حسین آزاد نے خواجہ میر درد کو ’’آبِ حیات‘‘ میں آدھا شاعر لکھا ہے۔

’’قصیدہ وہ طویل نظم ہے جس میں کسی کی مدح یا ہجو کی جاتی ہے یا پند و نصیحت اور شکایت روزگار کے مضامین درج کیے جاتے ہیں اور ان باتوں کو گہرے مضامین اور لفظی و معنوی صنائع بدائع کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے جن سے شاعر کے زورِ طبیعت کا اظہار ہوتا ہے۔ قصیدے میں فصاحت، بلاغت اور متانت تینوں باتوں کا خیال رکھا جاتا ہے‘‘[۶۷] اسی لیے قصیدہ ایک مشکل فن ہے۔ اس کا تعلق چونکہ دربار سے ہوتا ہے جہاں شاعر، درباریوں کی موجودگی میں اسے پیش کرتا ہے اور بادشاہ یا نواب کو متوجہ کرنے کے لیے اپنے فن کا کمال دکھاتا ہے۔ بادشاہ یا نواب کی خوشنودی حاصل کرنا شاعر کا مطمعِ نظر ہوتا ہے اس لیے قصیدہ کی ہیئت، طرز بیان اور معیارِ شاعری پر خاص توجہ دی جاتی ہے۔ اردو زبان میں جب قصیدہ گوئی شروع ہوئی تو اس کے سامنے فارسی قصائد معیارِ سخن تھے جب کہ فارسیوں نے اپنا معیار عربی قصیدہ کی روایت سے بنایا تھا۔ قصیدے میں زور بیان، قوتِ ادا، کیفیت نشاط اور ندرتِ موضوع کے ساتھ ساتھ قصیدہ سننے والوں میں گہری دلچسپی پیدا کرنے اور اُسے آخر تک برقرار رکھنے والی شگفتگی بھی ہونی چاہیے۔ قصیدہ چونکہ طویل نظم ہے اس لیے اس کے مختلف حصوں میں ہم آہنگی اور توازن بھی ضروری ہے تاکہ اس توازن سے وحدتِ اثر پیدا ہو سکے۔ قصیدے کا دائرہ غزل سے زیادہ وسیع ہے اور ہیئت کے اعتبار سے یہ طویل نظم کا ایک مکمل نمونہ ہے۔

قصیدے کے اپنے اجزائے ترکیبی ہوتے ہیں۔ پہلا شعر غزل کی طرح مطلع ہوتا ہے۔ مطلع ایسا اچھا و پُر اثر ہونا چاہیے کہ سننے والا اسے سن کر پھڑک اُٹھے۔ اگر قصیدہ گو نے ایک سے زیادہ مطلعے کہے ہیں تو یہ بات قصیدے کو خوب تر بناتی ہے۔ قصیدے کا ابتدائی حصہ ''تشبیب'' کہلاتا ہے جس میں سننے والے کو متوجہ کرنے کے لیے خوب صورت انداز میں بہار، شکایتِ زمانہ، عشق و حسن کی کیفیت یا کوئی ایسا ہی دلچسپ موضوع بیان کیا جاتا ہے تاکہ سامع کی توجہ پوری دلچسپی کے ساتھ برقرار رہے۔ تشبیب کو پیش کر کے قصیدے کا رُخ دوسری طرف موڑا جاتا ہے۔ اسے ''گریز'' کہتے ہیں۔ گریز مشکل کام ہے جس برجستگی اور خوب صورتی کے ساتھ شاعر تشبیب سے رُخ کو موڑ کر مدح کی طرف آنے کا راستہ ہموار کرے گا اتنا ہی وہ کامیاب اور قصیدہ پراثر ہوگا۔ گریز کے ساتھ ہی مدح شروع ہو جاتی ہے۔ مدح میں ان تمام پہلوؤں کو حسنِ بیان کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے جس سے ممدوح خوش ہو۔ یہاں ان تمام چیزوں کی تعریف کی جاتی ہے جن سے اس کی عظمت و جلالت کا رُعب قائم ہو اور جن میں فوج، گھوڑا، ہاتھی، شمشیر وغیرہ شامل ہوتے ہیں۔ مدح کے بعد ''حسنِ طلب'' آتا ہے جس میں شاعر اپنا مدعا اس طرح بیان کرتا ہے کہ ممدوح اسے پورا کر دے اور پھر ''دعا'' کے ساتھ ''مقطع'' آتا ہے جو ''مطلع'' ہی کی طرح پر زور و برجستہ ہونا چاہیے تاکہ قصیدے کا اثر اتنا گہرا ہو کہ ممدوح اس کے سحر میں گرفتار رہے۔ یہ فسوں سازی مقطع کی ضرورت ہے۔

ذوق نے جو قصیدے لکھے وہ قصیدے کی روایت و ہیئت کے مطابق ہیں اور ان میں اپنی مشاقی و قادر الکلامی سے وہ زور باندھا ہے کہ اردو ادب کی تاریخ میں سودا کے ساتھ ذوق کا نام آتا ہے۔ ذوق نے کوئی قصیدہ حمد، نعت یا منقبت میں نہیں لکھا۔ ان کے سارے قصیدے آخری مُغل بادشاہ: بہادر شاہ ظفر کی مدح میں ہیں یا پھر شہزادوں کی شادی کے موقع پر لکھے گئے ہیں۔ ان کا ممدوح صرف ایک ہے اور وہ بہادر شاہ ظفر ہیں۔ ان کے قصائد میں ایسے قصائد کی تعداد زیادہ ہے جو عید الفطر یا عید الاضحیٰ کے موقع پر پیش کیے گئے ہیں۔ ایسے قصائد بھی ہیں جو روز جشن یا نوروز کے موقع پر لکھے گئے ہیں۔ ایک قصیدہ ایسا ہے جو بادشاہ کے شفایاب ہونے پر لکھا گیا ہے۔ دو قصائد ایسے ہیں جو شہزادوں کی شادی کے موقع پر پیش کیے گئے ہیں۔ ذوق کے قصیدوں میں جو بات انھیں دوسرے قصیدوں گویوں سے الگ کرتی ہے یہ ہے کہ ان کے قصیدوں میں ''حسنِ طلب'' یا ''مدعا'' نہیں ہوتا۔ وہ مدح کے فوراً بعد ''دعا'' پر اپنے قصیدے کو ختم کر دیتے ہیں۔ مختلف قصیدوں میں ''دعا'' کے اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ ذوق بہادر شاہ ظفر سے حد درجہ عقیدت و محبت رکھتے اور ان کے پوری طرح وفادار تھے، اپنے مشہور قصیدے میں جو غسلِ صحت (۱۸۵۳ء)[۶۷ الف] کے موقع پر پیش کیا گیا اور جس کا مطلع یہ ہے:

زہے نشاط اگر کیجیے اسے تحریر
عیاں ہو خامے سے تحریرِ نغمہ، جائے صریر

''دعا'' اس طرح کرتے ہیں کہ وہ دل کی آواز معلوم ہوتی ہے۔ یہی آواز سارے قصیدے میں محسوس ہوتی

ہے:

نہ ہے ثنا کے لیے تیری اختتام و تمام
نہ ہے دعا کے لیے تیری انتہا و اخیر
مگر یہ ذوقِ ثنا سنج و مدح خواں تیرا
غلام، پیر کہن سال، اک فقیر حقیر
کرے ہے دل سے دعا یہ سدا فقیرانہ
سنا ہے جب سے کہ رحمِ خدا دعائے فقیر
الٰہی آپ پہ ہوتا زمیں، زمیں کو ثبات
زمیں پہ تا ہو فلک اور فلک کو ہو تدویر
فلک پہ چھوڑے نہ تا دامنِ مسیح حیات
زمیں پہ خضر کی تا ہو فنا نہ دامن گیر
عطا کرے تجھے عالم میں قادرِ قیوم
یہ جاہ و دولت و اقبال و عزت و توقیر
تنِ قوی و مزاج صحیح و عمرِ طویل
سپاہِ وافر و ملکِ وسیع و گنج خطیر
جہاں مسخر و عالم مطیع و خلق مطاع
فلک موید و اختر معین و بخت نصیر

ایک اور قصیدے کے دعائیہ اشعار میں ایک شعر یہ آتا ہے جس سے حالاتِ زمانہ پر روشنی پڑتی ہے۔ یہ کسی ایسے واقعہ کی طرف اشارہ ہے جس سے ان کا ممدوح متاثر ہوا تھا اور جس نے ذوق کو بھی بے چین و مضطرب کر دیا تھا:

دل میں ہے جوشِ مضامیں تو نہایت لیکن
دل حوادث سے زمانے کے ہے بے تاب و تواں

دعائیہ مسدس میں، جس کا ہر بند دعائیہ ہے یوں محسوس ہوتا ہے کہ دعا دل کی گہرائیوں سے زبانِ قلم پر آ رہی ہے۔ اس کا آخری بند یہ ہے:

قلم۔ تا راستی پیشہ ہو اور کاغذ صفا آئیں
قلم زن تا ہو مشک افشاں و کاغذ خط سے مشک آگیں
زبان پر تا سخن ہو اور سخن میں معنی رنگیں
سخن تا داد چاہے اور تا اہلِ سخن تسکیں

ترا مداح دائم خسروا، ذوقِ سخن در رہو
ہمیشہ تہنیت خواہ، دعاگو ہو، ثناگر ہو

ذوق نے قصیدہ نگاری کی اس روایت کو، جسے شمالی ہند میں سودا نے عروج دیا تھا، بہت آگے بڑھایا ہے اور چونکہ جوانی سے لے کر وفات تک ذوق کا تعلق لال قلعہ سے رہا جہاں مختلف مواقع پر انھیں قصیدے لکھنے پڑے اس لیے انھوں نے اس صنف میں اپنے استادانہ کمال اور علمی لیاقت کا معتدبہ طریقے سے اظہار کیا۔ ذوق کے قصیدوں کا مطالعہ قصیدے کی ہیئت کو سامنے رکھ کر ہی کیا جا سکتا ہے اور دیکھا جا سکتا ہے کہ انھوں نے قصیدے کے مختلف اجزائے ترکیبی کو کس طرح برتا۔ ہمارے سامنے اُن کے یہ مصدقہ بارہ قصائد ہیں جن کے پہلے مصرع یہ ہیں.

(۱) واہ واہ کیا معتدل ہے باغِ عالم کی ہوا
غسلِ صحت کے موقع پر، بہادر شاہ کی ولی عہدی کے زمانے میں

(۲) پیری میں پر ضرور ہے جامِ شرابِ ناب
عید کے موقع پر، بہادر شاہ ظفر کی مدح میں

(۳) شب کو میں اپنے سر بستر خواب راحت
عید کے موقع پر، بہادر شاہ ظفر کی مدح میں

(۴) ہیں مرے آبلۂ دل کے تماشا گوہر
بہادر شاہ ظفر کی مدح میں

(۵) زہے نشاط اگر کیجیے اسے تحریر
بہادر شاہ ظفر کے غسل صحت کے موقع پر (۱۸۵۳ء)

(۶) ہے وہ مے داروئے جاں، نافع اعضا وحواس
عید کے موقع پر، مدح بہادر شاہ ظفر

(۷) ایک خورشید لقا طرفہ جوانِ ارشق
عید کے موقع پر، مدح بہادر شاہ ظفر

(۸) حبذا ساقیِ فرخ رُخ و خورشید جمال
روز جشن کے موقع پر، مدح بہادر شاہ ظفر

(۹) لاتا نیرنگ سے ہے رنگ نئے چرخ محیل
عید کے موقع پر، مدح بہادر شاہ ظفر

(۱۰) خسروا جلوہ ترا وہ طرب افزائے جہاں
عید قرباں کے موقع پر، مدح بہادر شاہ ظفر

(۱۱) پائے نہ ایسا ایک بھی دن خوشتر آسماں
جواں بخت کی شادی کے موقع پر (دسمبر ۱۸۵۱ء)
(۱۲) سریر آرائے گردوں جب تلک سلطانِ خاور ہو
مسدس دعائیہ، بہادر شاہ ظفر کی مدح میں

قصیدے کے کمالِ فن کی پہلی نشانی ''مطلع'' ہوتا ہے۔ مطالعۂ غزل میں ذوق کے مطلعوں کے بارے میں ہم کہہ آئے ہیں کہ ذوق مطلعوں کے بادشاہ ہیں۔ یہی خصوصیت اُن کے اُستاد شاہ نصیر کی تھی جسے ذوق نے آگے بڑھا کر ایسا مانجھا اور پختہ کیا کہ ذوق کے متعدد مطلعے ضرب المثل بن کر عوام و خواص کی زبان پر چڑھ گئے۔ قصیدے میں بھی ذوق نے وہ وہ مطلعے کہے جو اُن کی پختہ کاری اور کمالِ شاعری کے نمونے ہونے کے علاوہ فنِ قصیدہ گوئی کی مثال قائم کرتے ہیں۔ اُس قصیدے کا مطلع دیکھیے جو بہادر شاہ ظفر کی مدح میں بتقریب عید کہا گیا تھا۔ اس میں چار مطلعے ہیں اور چاروں موقع و محل کے مطابق جادو جگاتے ہیں۔ ان مطلعوں میں لفظوں کی بندش اور بندش سے پیدا ہونے والی نغمگی اور نغمگی کے ساتھ تخیل کی اُڑان اور استعارہ و تشبیہ کا حسن وہ جادو جگاتا ہے کہ سننے والے کی دلچسپی گہری ہو جاتی ہے اور ان مطلعوں کے بعد آنے والے اشعار اس کی مزید توجہ کا مرکز بن جاتے ہیں۔ ذوق کے مطلعوں میں صنائع بدائع کے حسنِ استعمال نے ایسی رنگینی پیدا کی ہے کہ ذوق کے قصیدے فنِ قصیدہ گوئی میں اپنا اعتبار قائم کر لیتے ہیں۔

تشبیب کو قصیدے کی تمہید کہنا چاہیے۔ تشبیب میں ذوق سننے والے کی توجہ اور دلچسپی کو برقرار رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ''سر بستر خواب راحت'' والے قصیدے میں مختلف علوم و فنون کی اصطلاحات اور اصولوں سے رنگِ شاعری پیدا کیا گیا ہے اور ساتھ ہی ''تقدیر'' کو موضوع بنا کر پھر ''بہجت'' (خوشی) کی طرف رُخ کر کے قصیدے کے رنگ کو یکسر بدل دیتے ہیں اور اس طرح سامع کی دلچسپی کو برقرار رکھتے ہیں۔ پھر ''بہجت'' کو مجسم دکھا کر، سودا کی طرح، جس حسنِ ادا سے ''سراپا'' بیان کرتے ہیں وہ قصیدے میں نیا رنگ بھر دیتا ہے اور تصویر کو شوخ و شنگ بنا دیتا ہے اور جب یہ فضا قائم ہو جاتی ہے تو شاعر ممدوح کی مدح کی طرف آتا ہے جس میں اس کی عدالت و عزم کی تعریف کر کے اس کے گرز، تلوار، گھوڑے کی تعریف کی جاتی ہے اور پھر ''دعا'' پر قصیدہ ختم ہو جاتا ہے۔ ''حسنِ طلب'' ذوق کے قصیدوں میں نہیں آتا جس سے ان مزاج کی بے نیازی اور صبر و شکر کا پتا چلتا ہے۔ ذوق کے ہاں زیادہ تر تشابیب بہاریہ ہیں جن میں ساقی و مے کے بیان سے سرمستی و نشاط کی کیفیت پیدا کی گئی ہے۔ یہ ساری تشابیب اُس موقع و محل کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہیں جس کی وجہ سے وہ قصیدہ لکھا گیا ہے۔ بعض اہل ادب نے لکھا ہے کہ ذوق کے ہاں ''تشبیب عام طور پر بہاریہ ہے مگر وہ اپنے سننے پڑھنے والوں کو بہار سے کم آشنا کر سکے ہیں'' [۶۸]۔ لیکن ان کی بہاریہ تشبیبوں پر غور کیا جائے تو ان کی نوعیت یہاں اس لیے مختلف ہے کہ ذوق مثنوی نہیں لکھ رہے ہیں بلکہ قصیدہ لکھ رہے ہیں جس میں بہار کو نہیں بلکہ بہار کے اثر و کیف کو اختصار سے بیان کرتے ہیں جس سے ساری فضا، سارے ماحول کا رنگ و کیفِ نشاط

سامنے آ جاتا ہے۔ ذوق قصیدے میں صرف بہار کے اثر اور کیف و نشاط کو لیتے ہیں اور ان کا رُخ ''گریز'' کی طرف رہتا ہے تا کہ مدح کا پورا حق ادا کر سکیں مثلاً ''زہے نشاط اگر کیجئے اُسے تحریر'' والے قصیدے میں بہار کی یہی نوعیت ہے۔ اسے پڑھیے تو آپ میری بات سے اتفاق کریں گے۔ ذوق نے منظر کشی نہیں کی ہے بلکہ منظر سے کیفِ نشاط و انبساط اخذ کر کے اسے بیان کیا ہے۔ دربار کے تعلق سے یہ اُن کی اور قصیدہ کی ضرورت تھی۔ اگر صرف منظر کشی کی جاتی تو یہ عمل قصیدے کے مزاج سے دور جا پڑتا۔ ان کا مقصد تو ایک ایسی شگفتگی پیدا کرنا تھا کہ سامع متوجہ رہے۔ امداد امام اثر جب ذوق کے قصیدوں میں نیچرل شاعری تلاش کرتے ہیں تو ایک ایسی چیز تلاش کرتے ہیں جو وہاں نہیں ہے۔ اس کے برخلاف محسن کاکوری اسی رنگ سخن کو ذوق کے قصائد سے لیتے ہیں اور اسے نعتیہ قصیدوں میں استعمال کر کے نئے ابعاد پیدا کرتے ہیں۔ دیوانِ ذوق میں اپنی طرف سے اضافے کر کے محمد حسین آزاد نے اپنے استاد کو بہت نقصان پہنچایا ہے۔ اس سے قصیدوں کی تعداد تو بڑھ گئی لیکن یہ سب اضافے انمل بے جوڑ ہیں۔ آزاد کو وہ قدرت بیان حاصل نہیں تھی جو ذوق کا طرۂ امتیاز ہے۔

ذوق نے سارے قصیدے بہادر شاہ ظفر کی مدح میں کہے ہیں۔ انھوں نے ایک در پکڑا تھا۔ بہتر گھر نہیں جھانکے تھے اور ان کے قصائد اسی دربار کے تقاضوں کے عین مطابق لکھے گئے ہیں۔ وہ درباری شاعر ہی تو تھے۔ یہاں انھوں نے وہ کمال دکھایا کہ آج بھی اردو کے دو بڑے قصیدہ گویوں میں سے وہ ایک ہیں۔ ذوق نے ہر قصیدے کی ضرورت کو پیش نظر رکھ کر اپنے فن کا جوہر دکھایا ہے۔ جہاں تشبیب اخلاقی ہے وہاں اخلاق فلسفہ کی سطح پر رہتا ہے اور رنگ ناصحانہ ہو جاتا ہے۔ ان تمام تشابیب میں ذوق نے حیرت انگیز قدرتِ زبان و بیان دکھائی ہے۔ تشبیب ہی قصیدے کا وہ حصہ ہے جس میں شاعر رنگا رنگ مضامین لا سکتا ہے۔ ذوق ''روایتی'' قصیدہ گو تھے اور ساری عمر اس تہذیب کی ''روایت'' سے وابستہ رہے جس کا عجائب گھر خود قلعۂ معلی تھا۔ ان کے سارے قصائد اسی قلعۂ معلی میں پڑھے اور پیش کیے گئے اور اسی دربار کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔

یہی صورت ان کے ''گریز'' میں دکھائی دیتی ہے۔ ان کے گریز بھی روایتِ قصیدہ کے مطابق منطقی اور فطری ہیں۔ وہ اپنے قصائد میں، لطف بیان کے ساتھ، گریز کو ایسا ربط دیتے ہیں کہ وہ برمحل و برجستہ رہتا ہے۔ مثلاً ''ہے وہ مے داروئے جاں نافع اعضا و حواس'' والے قصیدے میں مے اور مے نوشی کے اوصاف بیان کرتے کرتے ممدوح کی طرف یوں گریز کرتے ہیں:

میں یہ کہتا ہی تھا جو دل نے مرے مجھ سے کہا
توبہ کر توبہ، نہ کر اتنی زیادہ بکواس
ایسی مردار بد افعال کا تو نام نہ لے
حامی شرع ہے وہ بادشہِ نیک انفاس

اور پھر فوراً مدح پر آ جاتے ہیں:

شاہ دیں دار بہادر شہِ غازی جس نے
خانۂ توبہ و تقویٰ کو کیا محکم اساس

اسی طرح ایک اور قصیدے ”ایک خورشید لقا طرفہ جوانِ ارشق“ میں سراپا بیان کرتے کرتے جب وہ بیان نقطۂ عروج کو پہنچتا ہے تو اچانک یہ شعر آتے ہیں جو ”گریز“ کا کام کرتے ہیں:

آ کے بالیں پہ وہ طناز سراپا انداز
مجھ سے یہ کہنے لگا کیوں ہے تو غمگیں ناحق
مژدۂ عید سے ہے گلشنِ عالم میں بہار
نغمۂ عیش سے ہے بزمِ جہاں میں رونق
تو بھی کر تہنیتِ عید کا اس کی ساماں
کہ وہ ہے خسروِ دیں، حامیِ دینِ برحق

اور پھر وہ مدح پر آ جاتے ہیں۔ ان کے ہاں گریز کا یہی عمل ہے۔ وہ گریز میں اُس صناعی سے کام نہیں لیتے جو سودا اور فارسی شعرا کے ہاں ملتی ہے۔

قصیدہ کا خاص حصہ ”مدح“ ہوتا ہے جس کے لیے پورے اہتمام کے ساتھ تشبیب کی چاندنی بچھائی جاتی ہے۔ مدح کا عام طریقہ یہ ہے کہ ممدوح میں، مبالغے کے ساتھ، ساری صفات دکھائی جائیں۔ جس دور میں ذوق آخری مغل شہنشاہ کی شان میں قصیدے لکھ رہے تھے اس کی اصل اہمیت ختم ہو کر محض علامتی رہ گئی تھی۔ قلعۂ معلیٰ کی چار دیواری میں اس کی ساری سلطنت قائم تھی اور باقی جو کچھ ہوتا تھا وہ محض ڈراما تھا۔ ملک اب بھی ان کا ہی کہلاتا تھا لیکن اصل حکم کمپنی بہادر کا چلتا تھا۔ لوگ اب بھی بادشاہ کو اپنا بادشاہ اور شاہ جہاں کی شان و شوکت کا نمائندہ مانتے تھے۔ پہلے کے حقیقی درباروں میں یہ قصیدے عوام اور باہر کے ملکوں میں بادشاہ کی شان و شوکت، شکوہ و عظمت اور فوج و مال و دولت کا رعب قائم کرنے کا کام کرتے تھے۔ یہ ایک طرح کا سرکاری پروپاگنڈا تھا لیکن اس وقت کے دربار میں قصیدہ محض روایتِ دربار کا ایک حصہ تھا۔ جب تہذیبیں گرتی ہیں تو برسوں وہ اسی حالت میں ”زندہ“ رہتی ہیں جس حالت میں ہمیں قلعۂ معلیٰ کی بادشاہی نظر آتی ہے۔ یاد رہے ملک الشعرا کی تنخواہ چار روپے ماہوار سے تیس تک پہنچی اور پھر آخری دنوں میں سو روپے ماہوار ہو گئی تھی۔ اب قصیدہ گویوں کو اشرفیوں میں تلوانے والے بادشاہ باقی نہیں رہے تھے۔ ان کے خزانے خالی ہو چکے تھے لیکن ذوق کے قصیدوں کی مدح پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ یہ مدح دل کی گہرائیوں سے کر رہے ہیں۔ قصیدہ کا بنیادی مقصد بھی یہی ہوتا تھا کہ وہ مدح کے مبالغے کو دوسروں کے لیے حقیقت بنا دے۔ ذوق کے قصیدے آج بھی یہی کام کر رہے تھے۔ دل سے مدح کرنے کے باعث ذوق کے ان مدحیہ حصوں میں جذبہ شامل ہو گیا ہے جس سے حسن شاعری بھی پیدا ہو گیا ہے۔

ذوق نے مدح میں جہاں بادشاہ کی دولت، اس کے دربار، اس کے عدل، اس کے گھوڑے، فیل،

گرز اور تلوار کی تعریف کی ہے وہاں جلال و جمال کی تعریف کے ساتھ بادشاہ کے بزرگانہ خصائص کو بھی اپنی مدح میں نمایاں کیا ہے جو ہمیں عام طور پر فارسی قصیدوں یا سودا کے ہاں نہیں ملتے۔ بادشاہ کی صفاتِ قدسیہ کے عارفانہ انداز کا ذکر ذوق کے قصائد کی اہم خصوصیت اور انفرادیت ہے۔ ان صفات کو وہ طرح طرح سے بیان کرتے ہیں:

دعوتِ صدق پہ لائے ترے ایماں تصدیق
دست، ہمت پہ کرے تیرے سخاوت بیعت
تجھ سے راضی ہے خدا اور خدا کا محبوب
تیرا حامی ہے نبی اور نبی کی عترت
قوت روح ملائکِ چمنِ قدس میں ہو
ذات قدسی کا ترے عطر قبائے عفت

بادشاہ کے تقویٰ کے ساتھ اس کے علم و حکمت اور علم ظاہر و علم باطن کی بھی تعریف کی ہے۔

ان مدحوں سے معلوم ہوتا ہے کہ ذوق روایتی مدح کے ساتھ ساتھ میں واقعیت کو بھی قائم رکھتے ہیں۔ بہادر شاہ ظفر کی شاہانہ شان و شوکت تو وہ نہیں تھی جس کا بیان مدح میں کیا جا رہا تھا لیکن اس کے علم و عرفان، اس کی خطاطی، اس کی شاعری ایک حقیقت تھی اور یہی بادشاہ کی اصل مدح تھی۔ مدح کا یہ واقعیاتی پہلو ذوق کی انفرادیت ہے:

ترے ہے خامۂ طغرانگار میں یہ زور
جو کھینچے ایک روش خط منحنی وہ لکیر
تو اس سے ایسے ہوں اشکال ہندسی پیدا
مٹادے دیکھ کے اقلیدس اپنی سب تحریر
وہ روشنی ترے خط میں کہ ابن مقلہ اگر
لگائے آنکھوں سے سرمے کی جا تری تحریر
تو ہو یہ نور بصارت کہ پڑھ لے حرف بہ حرف
جو ہووے لوح جبیں پہ نوشتۂ تقدیر
رقم میں گر ترے اوصاف کے قصور کرے
زبانِ خامہ عطارد کی ناک میں دے تیر

واقعہ نگاری کی ایسی ہی صورت اس قصیدے میں ملتی ہے جو شہزادہ جواں بخت کی شادی کے موقع پر کہا گیا تھا جس میں برات کے رسوم اور شادی کے اہتمام کا دلچسپ نقشہ کھینچا گیا ہے۔ ذوق کے قصائد میں قلعۂ معلیٰ کی معاشرت اکثر بیان میں آتی ہے لیکن واقعیاتی رنگ و اثر کے باوجود یہ رنگِ سخن قصیدہ نگاری میں ضمنی حیثیت

رکھتا ہے۔ ذوق کے قصائد کی اہمیت یہ ہے کہ اپنی صناعی اور مشاقی سے کلام میں ایسا لطف پیدا کرتے ہیں کہ وہ ادب کی تاریخ میں صنفِ غزل کے ساتھ صنفِ قصیدہ میں بھی اپنا لوہا منوا لیتے ہیں۔ انھوں نے قصیدے کو قدما کی طرح برتا مگر اس میں کچھ تبدیلیاں اور اضافے بھی کیے جو ان کے ماحول کی ضرورت کے مطابق بھی تھے اور ان کی طبیعت کے رجحان کے آئینہ دار بھی۔ اس طرح انھوں نے قصیدے میں جدت پیدا کر کے اپنا امتیاز قائم کر لیا۔ سودا کے قصیدوں کی سی شان تو ذوق کے ہاں نہیں ہے لیکن ان کے قصیدے سودا کے قصیدوں سے زیادہ متانت اور توازن کے حامل ہیں۔ ان کی زبان اور ادائے بیان میں وہ نفاست ہے جو سودا کے ہاں نہیں ملتی۔ وہ لفظوں کے جماؤ سے ایسی نغمگی پیدا کرتے ہیں کہ بیان منھ سے بول اُٹھتا ہے۔ زبان و بیان کے تعلق سے یہ ذوق کا خاص فن ہے:

یہ کہنہ و سیاہ، وہ خوش رنگ و نو بہ نو
فائق ہو کیا سبوچہ ساچق پر آسماں
طالع سدا مساعد و عالم سدا مطیع
کوکب ہمیشہ یار ترا یاور آسماں

فنی اعتبار سے ذوق کے قصائد اپنے اجزائے ترکیبی سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں۔ زبان و بیان کے اعتبار سے ان میں اردو پن نمایاں ہے۔ سودا کے بیان پر فارسی عربی زبانیں حاوی ہیں ذوق کے ہاں اردو پن حاوی ہے۔ ذوق کے ہاں اردو زبان اپنے لہجوں اور ترکیبِ نحوی کے ساتھ، ساری زبانوں کا عاد اعظم مشترک بن کر، اپنے وجود کو قائم و دائم کر لیتی ہے۔ یہ کام ان کی غزل نے بھی کیا اور ان کے قصائد اور دوسری اصنافِ سخن نے بھی انجام دیا اور اس وجہ سے اردو شاعری میں ان کا نام ہمیشہ زندہ رہے گا۔

رہتا سخن سے نام قیامت تلک ہے ذوقؔ
اولاد سے رہے یہی دو پشت چار پشت

دوسری اصنافِ سخن:

ذوقؔ نے نہ صرف قصیدہ و غزل میں اپنی خداداد صلاحیتوں کا، پوری متانت کے ساتھ، اظہار کیا ہے بلکہ دوسری اصنافِ سخن جیسے قطعہ، رباعی میں بھی اسی قوت و صلاحیت کا اظہار کیا ہے۔ ان کا کلام چونکہ دستِ بُرد زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکا اس لیے یہ تو کہا نہیں جا سکتا کہ کس صنف میں کتنا کلام تھا لیکن یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ذوق نے جس صنف کو ہاتھ لگایا اس کا حق ادا کر دیا۔ ان کی چند رباعیاں ملتی ہیں لیکن ان میں بھی، زبان پر چڑھ کر یاد رہ جانے کی تخلیقی قوت موجود ہے اور ساتھ ہی وہ فن کے معیار پر بھی پوری اُترتی ہیں۔ اخلاق اور زندگی کے تجربوں کا نچوڑ ان کے موضوعات ہیں جن کا اندازہ ان تین رباعیوں سے کیا جا سکتا ہے:

دنیا کے الم ذوق اُٹھا جائیں گے
ہم کیا کہیں کیا آئے تھے کیا جائیں گے
جب آئے تھے روتے ہوئے آپ آئے تھے
اب جائیں گے اوروں کو رُلا جائیں گے
اس جہل کا ہے ذوق ٹھکانا کچھ بھی
ہم پڑھ کے ہوئے عالم، نہ دانا کچھ بھی
ہم جانتے تھے علم سے کچھ جانیں گے
جانا تو یہ جانا کہ نہ جانا کچھ بھی

ذیل کی رباعی تو عام ہے اور عام طور پر غلطی سے میر انیس سے منسوب کی جاتی ہے اور اکثر لوگوں کی زبان پر چڑھی ہوئی ہے:

کیا فائدہ فکرِ بیش و کم سے ہو گا
ہم کیا ہیں جو کوئی کام ہم سے ہو گا
جو کچھ کہ ہوا، ہوا کرم سے تیرے
جو کچھ ہو گا ترے کرم سے ہو گا

یہی ذوق کا وہ لہجہ ہے جو عام زبان کو استعمال کرنے کی وجہ سے میر انیس کے ہاں بھی در آیا ہے۔ یہی صورت ان کے قطعات کی ہے۔ ان میں بھی ذوق نے اپنے دور کی تہذیب اور اس کے اندازِ نظر کی ترجمانی کی ہے۔ زبان و بیان کا رنگ بھی وہی ہے جو ان کی غزلوں میں ملتا ہے۔ کچھ قطعات چار مصرعوں پر مشتمل ہیں جن میں سے دو یہ ہیں:

جن کو اس وقت میں اسلام کا دعویٰ ہے کمال
غور سے دیکھو تو اے ذوق ہے ان کا یہ حال
جس طرح سے کہ ہنسا دینے کو بے دینوں کے
نقل کرتا ہو مسلمان کی کافر نقال
تو بھلا ہے تو بُرا ہو نہیں سکتا اے ذوق
ہے بُرا وہ ہی کہ جو تجھ کو برا جانتا ہے
اور اگر تو ہی بُرا ہے تو وہ سچ کہتا ہے
کیوں بُرا کہنے سے تو اس کے برا مانتا ہے

کسی خیال، موضوع یا بات کو بول چال کی زبان میں بیان کرنے کی جو قدرت ذوق کو حاصل تھی اور جس طرح وہ کم سے کم موزوں ترین لفظوں میں اپنے تجربے، مشاہدے یا بات کو کہہ دیتے ہیں اور انھیں فارسی عربی الفاظ کے سہارے کی ضرورت نہیں پڑتی، یہ اُن کا کمالِ فن ہے۔ ان کے دو مصدقہ طویل قطعات بھی ملتے ہیں جو عام طور پر نصابی کتابوں میں بھی شامل ہیں اور ہیئت و مزاج کے لحاظ سے آج کی اصطلاح میں "نظمیں" ہیں۔ ان

میں سے ایک قطعہ وہ ہے جس کا موضوع ''شب تنہائی'' ہے۔ اس قطعہ میں ذوق کی شاعری کی ساری خصوصیات سمٹ کر ایک جان ہو گئی ہیں۔ یہ قطعہ ان کی قوت تخیل اور ان کے طرز ادا کی نمائندہ مثال ہے۔ اس سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ اگر ذوق، مروجہ رسم شاعری سے ہٹ کر، اپنے اس مزاج کا شاعری میں اظہار کرتے تو وہ شاعری میں ایک اور دنیا آباد کرتے۔ اس میں جس طرح شب ہجر کی کیفیت کو نظم گوئی کے لحاظ سے، ارتقائی صورت دے کر بیان کیا ہے اور جس نقطۂ عروج پر لا کر اس قطعہ (نظم) کو ختم کیا ہے اسے جدید اردو نظم کی پہلی مثال کہنا چاہیے۔ یہ قطعہ (نظم) ذوق کے پورے دور اور خود ذوق کی زندگی کی بھی علامت ہے۔ بہادر شاہ ظفر کا دور ایک تہذیب کے خاتمے اور تاریکی کا دور تھا اور اس میں ذوق کی روح مجروح اور مضطرب تھی۔ مایوسی چاروں طرف چھائی ہوئی تھی جو شب ہجر سے گزرتے ہوئے فرد یا معاشرے کو خودکشی کی طرف مائل کر رہی تھی لیکن جاں کنی کی کیفیت کے باوجود: ع یقیں ہے صبح تک دے گی نہ جینے، جان و قلب کا رشتہ برقرار رہتا ہے اور اسی حالت میں مسجد سے صبح کی اذان کی آواز آتی ہے۔ اور اسی کے ساتھ ''یمن و فرخی''، ''صبح وصل'' کی بشارت دیتے ہیں: ع ہوئی ایسی خوشی اللہ اکبر، جس سے جاں کنی کی کیفیت دور ہو جاتی ہے اور خود ''خوشی'' خوش ہو کر کہنے لگتی ہے

مؤذن مرحبا بروقت بولا   تری آواز مکے اور مدینے

یہ اس بات کا اشارہ ہے کہ شاعر نے بدلتے ہوئے دور کی صبح دیکھ لی ہے۔ صبح کی اذان نئے دور کی نوید دیتی ہے۔ اس ''نظم'' میں تسلسل ہے اور آنے والے دور کی نظم گوئی کا پتا دے رہی ہے جو آزاد اور حالی کے ہاتھوں جنم لے گی۔ اس کا طرز، روایتی طرز کو ایک نیا موڑ دے رہا ہے۔ کلیم الدین احمد ذوق کی شاعری میں جذبے کو تلاش کرتے ہیں جو وہاں نہیں ہے۔ جذبہ تو عشقیہ شاعری میں ملتا ہے جیسے میر کے ہاں۔ شاہ نصیر، ناسخ اور ذوق کی شاعری تو سرے سے عشقیہ شاعری نہیں ہے تو وہاں جذبہ کہاں سے ملے گا؟ یہ لوگ تو دم توڑتی تہذیب کے ظاہری روپ کے ترجمانی کر رہے ہیں جو اس بات کا اشارہ ہے کہ اب یہ تہذیب اپنی موجود صورت میں باقی نہیں رہے گی۔ اس لیے یہاں جذبے کو تلاش کرنا ایک بے معنی فعل ہے۔ ذوق کی شاعری کی ''نثریت'' ہی پر جدید نظم گوئی اپنی بنیاد رکھتی ہے اور ان کے شاگرد محمد حسین آزاد یہ کام کرتے ہیں۔ اسی لیے ذوق آنے والے دور کی شاعری کے ''پیش رو'' بھی ہیں۔

یہ مطالعہ ادھورا رہ جائے گا اگر ذوق کے ''سہرے'' کا یہاں ذکر نہ کیا جائے جو غالب کے جواب میں لکھا گیا تھا اور لاکھوں سہروں میں سے، جو اردو زبان میں شادی بیاہ کے موقع پر لکھے گئے، یہی دو سہرے ایسے ہیں جو آج بھی زندہ باقی ہیں ورنہ سہرا تو بعدِ نکاح تقریب شادی میں پڑھے جانے کے بعد کچھ دن حجلۂ عروسی میں رکھا رہتا ہے اور پھر وقت کے ساتھ ساتھ زمانے کی نذر ہو جاتا ہے۔

ذوق اور غالب کے یہ دونوں سہرے بہادر شاہ ظفر کی ملکہ زینت محل کے بیٹے شہزادہ جواں بخت کی شادی (دسمبر ۱۸۵۱ء) کے موقع پر لکھے گئے تھے [۶۹]۔ جس کی مختصر تفصیل یہ ہے کہ ملکہ زینت محل نے مرزا

غالب سے فرمائش کی وہ شادی کے موقع کے لیے ایک ''سہرا'' لکھ دیں۔ غالب نے بارہ شعر کا ایک سہرا لکھ کر ملکہ کی خدمت میں پیش کر دیا، جس کا مقطع یہ تھا:

ہم سخن فہم ہیں غالبؔ کے طرف دار نہیں
دیکھیں اس سہرے سے کہہ دے کوئی بڑھ کر سہرا

ملکہ نے یہ سہرا بادشاہ کو دکھایا تو وہ مقطع پر کھٹکے اور یہ جانا کہ غالب نے انھیں اور ان کے استاد ذوق کو دعوت مبارزت دی ہے۔ بہادر شاہ ظفر نے اسے ذوق کو دکھایا اور سہرا کہنے کی فرمائش کی۔ ذوق نے پندرہ شعر کا ایک سہرا لکھ کر بادشاہ کے حضور میں پیش کر دیا جس کا مقطع یہ تھا:

جس کو دعویٰ ہو سخن کا یہ سنا دے اس کو
دیکھ اس طرح سے کہتے ہیں سخن ور سہرا

یہ مرزا غالب کو ذوق کا جواب تھا۔ یہ بات کہ بہادر شاہ ظفر کو غالب کا یہ دعویٰ ناگوار گزرا تھا اور بات اتنی بڑھ گئی تھی کہ بادشاہ کی ناگواری کو دور کرنے کے لیے غالب کو ایک قطعہ جو ایک طرح سے معذرت نامہ ہے، لکھنا پڑا تھا اور جو ''بیانِ مصنف'' کے عنوان سے ''دیوان غالب'' میں آج بھی موجود ہے اور جس کے یہ شعر اس چشمک کی داستاں سنا رہے ہیں:

منظور ہے گزارشِ احوالِ واقعی
اپنا بیانِ حسنِ طبیعت نہیں مجھے
کیا کم ہے یہ شرف کہ ظفر کا غلام ہوں
مانا کہ جاہ و منصب و ثروت نہیں مجھے
استادِ شہ سے ہو مجھے پرخاش کا خیال
یہ تاب یہ مجال یہ طاقت نہیں مجھے
جام جہاں نما ہے شہنشاہ کا ضمیر
سوگند اور گواہ کی حاجت نہیں مجھے
سہرا لکھا گیا زرہِ امتثال امر
دیکھا کہ چارہ غیرِ اطاعت نہیں مجھے
مقطع میں آپڑی ہے سخن گسترانہ بات
مقصود اس سے قطعِ محبت نہیں مجھے
روئے سخن کسی کی طرف ہو تو رُوسیاہ
سودا نہیں جنوں نہیں وحشت نہیں مجھے
صادق ہوں اپنے قول میں غالبؔ، خدا گواہ

کہتا ہوں سچ کہ جھوٹ کی عادت نہیں مجھے

وہ دن اور آج کا دن یہ دونوں سہرے اہلِ ادب کی دلچسپی کا مرکز ہیں اور جب بھی ذوق و غالب کا ذکر آتا ہے تو اس میں سہروں کے تعلق سے دو رائیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ کچھ یہ کہتے ہیں کہ غالب کا سہرا ذوق سے بہتر ہے اور کچھ ذوق کے سہرے کو غالب کے سہرے پر ترجیح دیتے ہیں۔ اس بحث کے سلسلے میں یہ بات یاد رہے کہ "سہرا" ایک روایتی چیز ہے اور ذوق خود موجود مغلیہ تہذیب کے ترجمان اور "روایتی" (مخصوص معنی میں) شاعر ہیں جن کا براہِ راست گہرا تعلق اس تہذیب کی روایت سے ہے جس کا مرکز خود قلعۂ معلیٰ تھا۔ قلعۂ معلیٰ ذوق کے رنگ و مزاج کا بنیادی حوالہ ہے۔ سہرا کہنے کے لیے ذوق کا مزاج بمقابلہ غالب کے زیادہ موزوں تھا اور اسی لیے جب یہ پڑھا گیا ہوگا تو اہل محفل نے ذوق کے سہرے ہی کو پسند کیا ہوگا۔ ذوق کے سہرے میں ہلکا پھلکا پن بھی ہے اور وہ رسمیں اور روایتی باتیں بھی جو شادی کے موقع پر کی جاتی ہیں۔ اسی تہذیب کے ترجمان ہونے کے باعث ذوق اپنے دور میں غالب سے بڑے شاعر سمجھے جاتے تھے۔ غالب کا اپنا مزاج ہے۔ سہرا ان کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا۔ غالب کے سہرے میں، نئے نئے مضامین باندھے گئے ہیں۔ قوتِ تخیل سے زورِ بیان پیدا کیا گیا ہے لیکن یہ تقریبِ شادی کے تقاضوں کو اس طرح پورا نہیں کرتا جس طرح ذوق کا سہرا کرتا ہے۔ ایک شعر تو ذوق کے سہرے میں ایسا ہے کہ جو محفلِ شادی میں شریک سب کے دلوں کی خواہش کو پورا کرتا ہے اور جسے دلّی کی خالص ٹکسالی زبان میں رعایت لفظی کے ساتھ ذوق نے بیان کیا ہے:

تا بنے اور بنی میں رہے اخلاص بہم
گوندھیے سورۂ اخلاص کو پڑھ کر سہرا

ذوق نے اپنے سہرے میں مبالغے اور حسن تعلیل سے بھی کام لیا ہے مگر تخلیل کی پرواز سے گریز کیا ہے اور سیدھے واقعیاتی انداز میں بات کہی ہے جسے سن کر سامعین کے منہ سے بے ساختہ واہ نکلے۔

ایک کو ایک پہ تزئیں ہے دمِ آرائش
سر پہ دستار ہے، دستار کے اوپر سہرا

یہ شعر سہرے کے رنگ و مزاج کے عین مطابق ہے جس میں ذرا سی شاعرانہ چمک بھی موجود ہے۔ ذوق اور غالب کی شاعری کے مزاج میں جو فرق ہے وہی فرق ان دونوں سہروں کے مزاج میں موجود ہے۔ سہرا رسوم شادی کا ایک حصہ تھا اور جو اس رسم کی ضرورت کو پورا کرے گا اسی پر پسندیدگی کی مہر بھی ثبت ہوگی۔ ذوق کا سہرا اس ضرورت کو غالب کے سہرے سے زیادہ پورا کرتا ہے۔ امداد امام اثر کی بھی یہی رائے ہے کہ "سہرے کے اعتبار سے اس (غالب) کا رنگ سہرے کے تقاضے کے مطابق نہیں ہے، برخلاف اس کے ذوق کا سہرا تمام تر ایسا ہے جیسا کہ سہرے کو ہونا چاہیے"[۷۰]۔

یہاں ذوق کی ایک غزل کا ذکر کرنا بھی ضروری ہے۔ یہ مسلسل غزل، غزل کی ہیئت میں ہونے کی وجہ سے تو غزل ہی کہلائے گی لیکن مزاج کے اعتبار سے اسے "نظم" کہنا چاہیے۔ اس کا عنوان بھی قائم کیا جا سکتا

ہے۔ اس غزل نما نظم میں ذوق نے اشاراتی انداز میں اپنے دور کی اس تحریک کو موضوعِ سخن بنایا ہے جو برسوں سے اندر ہی اندر جڑ پکڑ کر عوام میں مقبول ہو رہی تھی اور جس کا مقصد یہ تھا کہ ایک طرف مسلمانوں میں اتحاد پیدا ہو اور ساتھ ہی ہندو مسلمان متحد ہو کر انگریزوں کو سرزمینِ ہند سے نکال باہر کریں۔ اس تحریک کو اس دور کے علمائے دین چلا رہے تھے جس کے سربراہ سید احمد شہید اور شاہ اسمٰعیل تھے۔ پنڈارے، جنھیں نصابی کتب تواریخ میں لٹیرے، ٹھگ اور رہزن بتایا گیا ہے دراصل سید احمد شہید کے تیار کردہ وہ لشکری تھے جنھیں اس مقصد کے لیے تربیت دی گئی تھی۔ ۱۸۵۷ء کی تحریک آزادی بھی اسی کا نتیجہ تھی جس کے چلانے والے خاندان ولی اللٰہی سے تعلق رکھنے والے علماء تھے۔ اس دور میں علمائے وقت ہی نے اصل و مرکزی کردار ادا کیا۔ مولانا حسین احمد مدنی نے لکھا ہے کہ: ولی اللٰہی خاندان کے پس ماندگان علماء نے دوسری تحریکِ آزادی ۱۸۵۷ء میں چلائی جو ہماری بدقسمتی اور سکھوں اور مسلمان رؤسائے پنجاب کی غداری سے دشمنوں کی نگاہ میں ختم ہو گئی اور درحقیقت دب گئی" [۱۷]۔ سید احمد شہید اس تحریکِ آزادی کے روحِ رواں تھے۔ پنڈارے امیر خاں کے جاں باز مجاہدین کا وہ لشکر تھا جسے سید احمد شہید نے روحِ اسلام پھونک کر تیار کیا تھا اور جب امیر خاں اور انگریزوں کا معاہدہ (۹ رنومبر ۱۸۱۷ء) ہو گیا جسے ۱۶ ردسمبر ۱۸۱۷ء کو نواب امیر خاں نے منظور کر لیا تو اس لشکر کو غیر مسلح کر کے چھوڑ دیا گیا جس سے وہ منتشر ہو گیا۔ سید احمد شہید امیر خاں کی بہادری اور اسلام پسندی کو دیکھ کر یہ چاہتے تھے کہ انگریزوں کو نکال کر انھیں بادشاہ بنایا جائے۔ ۱۲۴۲ھ/ ۲۷-۱۸۲۶ء جب نواب امیر خاں دہلی گئے تو ان کے ساتھ اب بھی ایک بڑا لشکر تھا جسے درہم برہم کرنے کے لیے ساتھ لایا گیا تھا۔ شاہ نصیر نے اپنے ایک شعر میں بھی اس طرف اشارہ کیا ہے:

اس کی فوجِ مژہ و چشم سے کر خوف اے دل
لشکر اُترا لبِ دریا پہ ہے پنڈاروں کا

ذوق نے اس لشکر کو اپنی نظم نما غزل میں مارانِ سیاہ اس لیے کہا ہے کہ اس لشکر میں کالی وردی عام طور پر پہنی جاتی تھی اور نواب خود سفید لباس پہنتے تھے۔ شیرانی صاحب کا یہ خیال کہ اس غزل میں ذوق نے "ہجو ملیح" اور "تعریض و تشنیع" سے کام لیا ہے [۲۷] اس لیے درست نہیں ہے کہ اس لشکر کے سپاہیوں کے سینے کے آبلوں کے ڈیرے میں غم کے لشکر کا پڑاؤ تھا اور اس لیے تھا کہ لشکریوں کو معلوم تھا کہ معاہدے کے بعد اب ان کا یہ لشکر بھی منتشر کر دیا جائے گا اور وہ اس مقصد سے دور جا پڑیں گے جو ان کے مرشد سید احمد شہید اور شاہ اسمٰعیل کا مقصدِ حیات تھا۔ مقطع میں بھی امامِ برحق کا پیدا ہونے کے حوالے سے تسبیح کے دانوں کے گرد ہو جانے کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے۔ یاد رہے کہ ۱۲ رجمادی الثانی ۱۲۴۲ھ کو اکوڑہ کے مقام پر سید احمد شہید کی امامت کا اعلان کیا گیا تھا۔ خواجہ منظور حسین کو، جنھوں نے اسی موضوع پر اردو شاعری کا وقیع مطالعہ کیا ہے، ذوق کی اسی غزل سے اپنے موضوعِ مطالعہ کی کنجی ملی تھی۔ انھوں نے لکھا ہے کہ "اس سانحے کی پوری روداد شاعروں تک امیر خاں کے مشہور معتمد خاص اور اس کے لشکر کے مذہبی رہنما (سید احمد شہید) کی زبانی پہنچی جب وہ امیر خاں کی

انگریزوں سے متابعت اور اس کے لشکرِ جرار کی درہمی برہمی کے بعد اس سے قطع تعلق کر کے دہلی چلے آئے اور ولی اللہی خاندان کے چشم و چراغ، شاہ عبدالعزیز کی اجازت سے، ان کے حلقۂ ارادت میں شامل ہوئے اور ان کی مثال اور اثر سے، مومن اور ذوق نے ان کی تقلید کی۔ غالب کو اس زمرے میں براہِ راست شاہ اسماعیل کھینچ کر لائے۔"[۷۳] امیر خاں کا یہ لشکر اپنے مرشد (سید احمد شہید) کا ہم نوا تھا۔ جو کچھ معاہدہ ہوا اس میں وہ نواب امیر خاں کا ہم خیال نہیں تھا۔ اس زاویے سے دیکھیے تو ذوق کی یہ غزل ہندوستان کی تاریخ میں تاریخ ساز اہمیت رکھتی ہے اور جنگ آزادی (۱۸۵۷ء) کی نوید دیتی ہے۔ ساری باتیں غزل کے رمز و کنایہ میں اس طرح بیان کی گئی ہیں کہ جن تک بات پہنچنی ہے وہ پہنچ جائے لیکن انگریز حاکمانِ وقت تک نہ پہنچے جن کے خلاف علماء کی تحریک چل رہی تھی۔ اس غزل کا مزاج ذوق کی ساری دوسری غزلوں سے اس لیے مختلف ہے کہ اس میں راز کی باتوں کو گہرے اشاروں میں چھپایا گیا ہے۔ وہ غزل یہ ہے:

موئے سرمارانِ سیہ کا ایک سراسر لشکر ہے
مانگ جو ہے اک مارِ سفید اس لشکر کا سرِ لشکر ہے
آبلہ ہائے سینہ جو خیمے سے دکھائی دیتے ہیں
مزرعِ دل پر میرے پڑا اک غم کا آ کر لشکر ہے
ہووے دلِ مظلوم ہمارا کیوں نہ شہیدِ دشتِ بلا
ہور پے اس کے شامیوں کا وہ زلفِ معنبر لشکر ہے
دیویں موذیِ زحمت کش کو کیوں کہ نہ ایذا جمع ضعیف
دشمنِ مارِ زخم رسیدہ مور کا سارا لشکر ہے
کعبہ تو بہ خدا ہی رکھے آج کہ جوشِ ابر نہیں
لیک اصحاب الفیل کا سایہ دوشِ ہوا پر لشکر ہے
میں وہ شاہِ کشورِ غم ہوں یارو جس کے ساتھ سدا
جوشِ اشک کی دولت سے جوں موجِ سمندر لشکر ہے
گاہ ہجوم یاس میں ہے دل گاہ ہجوم حسرت میں
ہے یہ مردِ سپاہی پیشہ پھر تا لشکر لشکر ہے
خال چشمِ جاناں کا مژگاں سے تجمل دیکھو تو
اُترا پشتِ ماہی پہ کیا لے کے سکندر لشکر ہے
ہووے امام برحق پیدا ذوقؔ اگر تو دیکھ ابھی
ہوتا گرو اسلامیوں کا جو سجۂ گوہر لشکر ہے

سید احمد شہید کی یہ تحریک آزادی اس دور کے سارے بڑے شعرا مثلاً ذوق، مومن، غالب، آتش، شیفتہ، تاریخ

کے ساتھ ساتھ اس دور کے دوسرے شعرا کو بھی متاثر کرتی ہے۔ اردو غزل نے یہ کام اپنے طور پر اپنے انداز سے ہمیشہ کیا ہے جسے اردو غزل کی تاریخ میں، اپنے اپنے دور کے حوالے سے، اسی طرح تلاش کیا جاسکتا ہے جس طرح خواجہ منظور حسین نے ''موضوعِ سخن'' میں اس تحریک آزادی کو تلاش کیا ہے۔ اردو غزل کے تعلق سے یہ یقیناً اچھوتا پہلو ہے۔

لسانی مطالعہ:

ذوقؔ نے اپنی شاعری میں عام بول چال کی زبان استعمال کر کے اُسے ایک ایسا ادبی روپ دیا کہ وہ ایک نمونہ بن گیا۔ زندہ زبان ہمیشہ بدلتی رہتی ہے اور اسی کے ساتھ بہت سے الفاظ صورتیں بدل کر استعمال میں آنے لگتے ہیں یا متروک ہو کر گوشۂ گم نامی میں جا پڑتے ہیں۔ ذوق کی زبان معیاری اردو ہے لیکن بعض الفاظ کا استعمال ایسا ہے جو ذوق کے بعد متروک ہو گیا۔ سب سے پہلے ہم ''فعل'' کی مختلف صورتوں کا ذکر کرتے ہیں۔

ذوق کے ہاں، غالب کی طرح ''ہے'' کے استعمال کی یہ صورت بھی ملتی ہے جو ان کے زمانے میں رائج تھی لیکن بعد میں متروک ہو گئی جیسے۔

دے ہے: پانی طبیب دے ہے ہمیں کیا بجھا ہوا
کھڑ کائے ہے: رخصت اے زنداں جنوں زنجیرِ در کھڑ کائے ہے
آئے ہے: زخم جوش گریہ چھاتی پر مری بھر آئے ہے
بنے ہے: سرمۂ چشم کو اب کیوں بنے ہے دودِ آہ
کھے ہے: جس کو تو سانس کہے ہے دلِ محزوں چلتی

صیغۂ امر میں ''چک'' کا دلچسپ استعمال بھی دیکھتے چلیے:

چک: پروانے سے کہتی تھی یہ شمع کہیں چل چک

فعل مستقبل کی چند صورتیں یہ ملتی ہیں:

بتلاؤں گا: قیس و فرہاد کو بتلاؤں گا کچھ عشق کی راہ
ہوئیں گے: ہزاروں تشنہ جگرِ کس سے ہوئیں گے سیراب
ہے گا: ذوق کو بس نزع میں بھی ہے گا تیرا انتظار
ہوئے گا: ہوئے گا کاغذِ سوزن زدہ سینہ سارا

اب فعل کی چند دوسری صورتیں بھی دیکھتے چلیے:

بتلاؤں کا استعمال: نشانی کچھ دکھائی دے تو بتلاؤں یہاں ٹوٹا

سکھلاتے ہوئے: آ کھڑے ہو بام پر تم بال سکھلاتے ہوئے
دکھلاوے: صیدِ دل کو کیوں کہ چھوڑے جب کہ دکھلاوے نہ تو
رہوے: کیا تعجب ہے پسِ مرگ بھی رہوے تو وہ
دھووے: زلفِ افعی وش کو دھووے گر وہ پُرفن آب میں
ہووے: ہووے جائے موج پیدا مارِ رہزن آب میں
پاوے: تن سے کیا جان کے جاں اپنی نکلنے پاوے
کھووے: جب تلک کھووے نہ قم قم لبِ مینا ہم کو
لیوے: لیوے اس طرح سے زانو کے تلے داب مجھے
آوے: کیوں کہ آوے شبِ ہجراں میں کہو خواب مجھے

ذوق اکثر فارسی مصادر کو، غالب کی طرح پورا استعمال کرتے ہیں۔ یہ صورت "دیوان زادہ" میں شاہ حاتم نے اپنے دور میں بھی متروک قرار دی تھی مگر بعد کے شعرا کے ہاں بھی اس کا استعمال ملتا ہے۔ ذوق کے ہاں فارسی مصدر کا اس طرح استعمال متروک ہونے کے باوجود ناگوار نہیں گزرتا مگر یہ بات ذوق کے مزاج کے اُردو پن سے لگا نہیں کھاتی مثلاً:

طپیدن: تا مل کبجیو ذوق طپیدن دیکھیے کیا ہو
رفتن: شیر سیدھا تیرتا ہے وقتِ رفتن آب میں
مردن: جیسے مستقی کا ہو دم تا بہ مردن آب میں

اسی طرح فارسی لفظ "در" کا استعمال: شب مہِ ہالہ نشیں سر در گریباں ہی رہا
"از" کا استعمال: میں ہوں کہ شرار از جگر سنگ نکالوں
تا کا استعمال: میرے سعد و نحس کچھ معلوم تا وہ دن کرے
تا جانے وہ یہ خط ہے کسی خاکسار کا

ایسے الفاظ جن کی متروک و مروج دونوں صورتیں کلامِ ذوق میں ملتی ہیں:

تلک: وہ ہم سے پردے ہی میں اب تلک رہا
جب تلک جلنے کا یہ سوختنی خوب نہیں
تک: فراقِ خُلد سے گندم ہے سینہ چاک اب تک
اب تک ہے آتشِ دل پروانہ شعلہ زن
بل بے: بل بے گریہ گِل زمیں ہو کر قدم گڑنے لگا
بل بے باریکی کہ گویا ہر ترا تارِ سخن
لوہو: برسوں یاں چشم سے ٹپکا کیا ہے لوہو گرم

جس کے اک قطرے سے سیروں چشم میں لوہو بڑھے

لہو: نوش ہم اس میں کبھو دل کا لہو کرتے ہیں

اسی طرح چند اور متروک الفاظ کا استعمال:

کبھو. کینہ ہے اس کے دل میں کبھو اور کبھی ہے صاف
جو طلسمات نہ ٹوٹے تھے کبھو ٹوٹ گئے

ٹک: ٹک دیکھ اب تو چشم حقیقت سے اس کو ذوق

لیک: لیک میں کیا کہوں اس عالمِ حیرت کے مزے
لیک ہے گم شدگی کی ابھی منزل آگے

کسو. گر درد ہے کھوتا دل مضطر سے کسو کے
پانی دو پلا وار کے سر پر سے کسو کے

یاں: میں جاتا جہاں سے ہوں تو آتا نہیں یاں تک
یاں سے ہٹ جا دھوپ اے ابرِ خراماں چھوڑ کر

واں: واں سے یاں آئے تھے اے ذوق تو کیا لائے تھے
سینہ جو کیا چاک تو واں کچھ بھی نہ پایا

نہ: نے: چھوڑا نہ دل میں صبر نہ آرام نے قرار

جائے (بجائے): چاہیے جائے کفن چادرِ مہتاب مجھے

تکوار: نہ علم دیکھا محرم میں ہو تکواروں کا

تروار: سایہ اس کشتۂ ابرو پہ ہو ترواروں کا

ہوجیو: آشیاں ہو جیو مرغانِ ہوا کا برباد

ذوق کے کلام میں اُن کے زمانے کی بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے جس میں سے کچھ الفاظ آج متروک ہو گئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو اتنے اجنبی نہیں ہیں کہ ہم ان کو نہ سمجھ سکیں بعض کی شکلیں بدلی ہیں جیسے کبھو اور کسو میں واو کی جگہ ی آ گئی ہے۔ "تلک" آج بھی گاہ گاہ استعمال ہوتا ہے۔ ذوق نے اپنی زندگی میں اپنا دیوان مرتب نہیں کیا تھا اس لیے ان کا کلام اپنی اصل صورت میں باقی رہا۔ محمد حسین آزاد نے اس میں اپنی طرف سے اصلاحیں کر کے اور خود کہہ کر کلام ذوق کو بگاڑ دیا ہے۔

جب ذوق کا انتقال (۱۸۵۴ء) ہوا تو بادشاہ بہادر شاہ ظفر بہت روئے اور شعر و سخن سے اُن کا جی اچاٹ ہو گیا:

بے ذوق ذرا لطف نہیں شعر و سخن میں
اس رمز نہانی کو کوئی پوچھے ظفر سے

بہادر شاہ ظفر اسی تہذیب کے مرکزی انسان تھے جس تہذیب کی استاد ذوق نے بھرپور ترجمانی کی تھی۔ ظفر کو اس بات کا خود بھی احساس تھا:

گیا لطفِ سخن تو ذوق ہی کے ساتھ دنیا سے
جو تھوڑا سا رہا ہے اے ظفر کچھ تو ہمیں تک ہے

اب ذوق کے فوراً بعد اسی لیے پہلے بہادر شاہ ظفر کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱] تذکرۂ بے جگر، خیراتی لال بے جگر (قلمی)، ص ۱۰۲، مخزونہ انڈیا آفس لائبریری، لندن

[۲] آب حیات، محمد حسین آزاد، ص ۴۴۰، آزاد بک ڈپو، دسواں ایڈیشن، اکبر منڈی لاہور

[۳] ذوق سوانح اور انتقاد، ڈاکٹر تنویر احمد علوی، ص ۲۳ مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۳ء

[۴] ذوق کے بارے میں ایک ہم عصر اخبار کا تبصرہ، ڈاکٹر عابد رضا بیدار، ص ۴۵، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی جولائی ۱۹۵۸ء

[۵] ذوق سوانح اور انتقاد، محولہ بالا، ص ۲۵

[۶] تذکرۂ آزردہ، مفتی صدر الدین آزردہ، مرتبہ ڈاکٹر مختار الدین احمد، ص ۴۱، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء

[۷] ایضاً

[۸] ایضاً

[۹] ذوق کے بارے میں ایک ہم عصر اخبار کا تبصرہ، عابد رضا بیدار، ص ۴۵، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی جولائی ۱۹۵۸ء

[۱۰] آب حیات، محولہ بالا، ص ۴۳۹

[۱۱] تذکرۂ آزردہ، محولہ بالا، ص ۴۱

[۱۲] کلیات شاہ نصیر، جلد دوم، مرتبہ تنویر احمد علوی، غزل نمبر ۶۴، ص ۳۱۴-۳۱۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء

[۱۳] جلوۂ خضر جلد اول، صفیر بلگرامی، ص ۲۳۱، آرہ بہار ۱۳۰۲ھ

[۱۴] گلشن ہمیشہ بہار، نصر اللہ خاں خویشگی، مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۱۴۴، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۷ء

[۱۵] ذوق سوانح اور انتقاد، ڈاکٹر تنویر احمد علوی، ص ۶۸ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۱۶] مقالات شیرانی، حافظ محمود شیرانی، ص ۱۴۶، جلد سوم مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۷] ذوق کے بارے میں ایک ہم عصر اخبار کا تبصرہ، ڈاکٹر عابد رضا بیدار، ص ۴۴ محولہ بالا

[۱۸] گلستان سخن، جلد اول، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، ص ۴۴۶ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۱۹] گلستان سخن جلد اول، محولہ بالا، ص ۴۴۹-۴۵۰

[۲۰] ایضاً، ص ۴۴۸

[۲۱] ذوق سوانح اور انتقاد، محولہ بالا، ص ۱۲۹

[۲۲] ذوق اور محمد حسین آزاد، ڈاکٹر عابد پشاوری، ص ۱۶۹، نئی دہلی ۱۹۸۷ء

[۲۳] دیوانِ ذوق مولفہ محمد حسین آزاد، ص ۲۸، آزاد بک ڈپو لاہور ۱۹۲۲ء

[۲۴] آب حیات کی حمایت میں، ڈاکٹر محمد صادق، ص ۳۵۲ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۲۵] تفصیل کے لیے دیکھیے ''آب حیات کی حمایت میں'' محولہ بالا، ص ۳۵۰-۳۵۲

[۲۶] ایضاً، ص ۳۵۱-۳۵۲

[۲۷] ملفوظاتِ طیبات مذاق بدایونی، مرتبہ فائق بدایونی، بار دوم، ص ۳۱-۳۲، بدایوں ۱۳۵۲ھ

[۲۸] مقالاتِ حافظ محمود شیرانی، مرتبہ مظہر محمود شیرانی، جلد سوم، ص ۱۹۱-۲۱۲ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۹] مقالات حافظ محمود شیرانی، جلد سوم، محولہ بالا، ص ۲۱۰-۲۱۱

[۳۰] مقالات شیرانی، جلد سوم، محولہ بالا، ص ۲۵۴-۲۵۵

[۳۱] ایضاً، ص ۲۶۱

[۳۲] ایضاً، ص ۲۶۱-۲۶۳، ۲۶۴

[۳۳] آبِ حیات کی حمایت میں، ڈاکٹر محمد صادق، ۳۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۳۴] ایضاً، ص ۳۳۲

[۳۵] ایضاً، ص ۳۴۵

[۳۶] ایضاً، ص ۳۴۹

[۳۷] ایضاً، ص ۳۵۳

[۳۸] تحقیقی مطالعے، عطا کاکوی، ص ۷۵، ص ۸۱، پٹنہ

[۳۹] ذوق اور محمد حسین آزاد، عابد پشاوری، ص ۱۴۷، دہلی ۱۹۸۷ء

[۴۰] ایضاً، ص ۲۲۶

[۴۱] گلستانِ سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی مرتبہ خلیل الرحمن داؤدی، ص ۴۴۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۴۲]، [۴۳] ”ذوق کے بارے میں ایک ہم عصر اخبار کا تبصرہ“ محولہ بالا، ص ۴۷

[۴۴] جلوۂ خضر، جلد اوّل، محولہ بالا، ص ۲۳۲

[۴۵] گلستانِ سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، محولہ بالا، ص ۴۴۶

[۴۶] عمدۂ منتخبہ، اعظم الدولہ سرور، ص ۲۷۱-۲۷۳، دہلی یونیورسٹی دہلی ۱۹۶۱ء

[۴۷] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم مرتبہ محمود شیرانی، ص ۳۸۵، پنجاب یونیورسٹی

[۴۸] تذکرۂ آزردہ، مفتی صدر الدین آزردہ، مرتبہ مختار الدین احمد، ص ۴۱-۴۲، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء

[۴۹] گلشنِ بے خار، مصطفیٰ خان شیفتہ، ص ۴۰۷، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۳۲۸ھ/۱۹۱۰ء

[۵۰] انتخاب دواوین، امام بخش صہبائی، ص ۳۲۲، دہلی ۱۹۸۷ء

[۵۱] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۴۵۸، دہلی ۱۸۴۸ء

[۵۲] آثار الصنادید، سر سید احمد خاں، ص ۱۱۸، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۶ء

[۵۳] سخن شعرا، عبد الغفور خاں نساخ، ص ۱۶۶، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء

[۵۴] جلوۂ خضر جلد اوّل، صفیر بلگرامی، ص ۲۳۳، آرہ بہار ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۵ء

[۵۵] وقت کی راگنی، محمد حسن عسکری، ص ۱۲۲، مکتبۂ محراب لاہور ۱۹۷۹ء

[۵۶] ایضاً، ص ۱۱۳

[۵۷] اندازے، فراق گورکھپوری، ص ۹۸، لاہور ۱۹۵۶ء

[۵۸] وقت کی راگنی، محولہ بالا، ص ۱۱۹-۱۲۰

[۵۹] کلیاتِ ذوق (جلد اوّل و دوم) مرتبہ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۷ء

[۶۰] کاشف الحقائق، سید امداد امام اثر، جلد دوم، ص ۱۳۲-۱۳۳، مکتبہ معین الادب لاہور ۱۹۵۶ء

[۶۱]، [۶۲] دیوان ذوق، مرتبہ محمد حسین آزاد، ص ۲۶۵، آزاد بک ڈپو لاہور ۱۹۳۲ء

[۶۳] ایضاً، ص ۲۷۱

[۶۴] ایضاً، ص ۲۸۸

[۶۵] ذوق اور محمد حسین آزاد، ڈاکٹر عابد پشاوری، ص ۱۹۰، ادارہ فکر جدید نئی دہلی ۱۹۸۷ء

[۶۶] یادگارِ غالب، الطاف حسین حالیؔ، ص ۳۹۷-۳۹۸

[۶۷] بحر الفصاحت، حکیم محمد نجم الغنی خاں نجمی، ص ۸۰-۸۱، بار دوم، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۲۷ء

[۶۷ الف] SPEAR نے، Twilight of the Moghal میں بیماری کا یہ واقعہ ۱۸۵۳ء لکھا ہے۔ دیکھیے ص ۷۳-۷۵

[۶۸] اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ، ڈاکٹر محمود الٰہی، ص ۳۲۸، مکتبہ جامعہ دہلی ۱۹۷۳ء

[۶۹] اس شادی کی تفصیل کے لیے دیکھیے: "داستانِ غدر" از ظہیر دہلوی، ص ۱۷-۱۸، بحوالہ بالا

[۷۰] کاشف الحقائق (جلد دوم)، امداد امام اثر، ص ۱۸۶، مکتبہ معین الادب لاہور ۱۹۵۶ء

[۷۱] تحریک ریشمی رومال، حسین احمد مدنی، مرتبہ عبدالرحمٰن، ص ۱۳، کلاسیک لاہور ۱۹۶۰ء

[۷۲] مقالات شیرانی، جلد سوم، محمود شیرانی، ص ۱۸۱-۱۸۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء

[۷۳] تحریک جدوجہاد بطور موضوعِ سخن، خواجہ منظور حسین، ص ۳-۴، نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد ۱۹۷۸ء

تیسرا باب

بہادر شاہ ظفر

آخری مغل بادشاہ، نامور شاعر

’’خلقت خدا کی، ملک بادشاہ کا، حکم کمپنی بہادر کا‘‘۔ یہ وہ حقیقی صورتِ حال تھی جو شاہ عالم کے زمانے سے شروع ہوئی، اُن کے بیٹے اکبر شاہ ثانی اور پوتے بہادر شاہ ظفر تک جاری رہی اور پھر، ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم کے بعد، اس طرح ختم ہوئی کہ نام کا بادشاہ قیدی بنا کر رنگون بھیج دیا گیا، جہاں چند سال بعد بے کسی کی حالت میں وہ اللہ کو پیارا ہو گیا جب تک یہ تینوں بادشاہ باری باری سے قلعۂ معلیٰ میں مقیم تھے اپنی عظمتِ رفتہ کے احساس کے ساتھ زندہ تھے۔ انگریزوں کی مسلسل یہ کوشش تھی کہ انھیں قلعہ سے نکال کر نام کی بادشاہی کو بھی ختم کر دیا جائے تا کہ ہندوستان کے اقتدارِ کلی پر پوری طرح قابض ہو سکیں۔ ان تینوں بادشاہوں کو کمپنی بہادر سے وظیفہ ملتا تھا جس سے وہ اپنے قبر کا مشکل سے پیٹ پالتے اور ان روایتوں اور رسوم و رواج کو نبھاتے تھے جو ان کی عظمتِ رفتہ کی نشانیاں تھیں۔ بہادر شاہ ظفر کے ہاں نہ صرف کارخانہ جاتِ شاہی قائم تھے بلکہ ماہی مراتب، کتب خانہ، نذر نثار، فراش خانہ، سپاہ پلٹن، رسالہ سواران وغیرہ کے ساتھ معززین دربار معلی مثلاً وزراء، اُستاد، علماء، حکماء، عرض بیگی، کاملینِ پُر فن وغیرہ بھی، تنخواہوں کے ساتھ مختلف منصوبوں پر متعین تھے[۱]۔ جو انھیں بادشاہ ہونے کا احساس دلاتے رہتے تھے۔ دربار شاہی کے ادب آداب اسی طرح باقی و جاری تھے اور اسی لیے جب لارڈ ایلن برا ملاقات کے لیے بہادر شاہ کے دربار میں آئے تو انھیں کرسی پیش نہیں کی گئی کہ ایسا کرنا دربار شاہی کے دستور کے منافی تھا۔ اس پر لارڈ ایلن برا ناراض ہو گیا اور بادشاہ کو اُس تختِ شاہی پر، جو بہادر شاہ ظفر نے بنوایا تھا اور جس کا نام تختِ بُمار رکھا گیا تھا، بیٹھنے کی ممانعت کر دی[۲]۔ اس سے پہلے بھی، نام کے وظیفہ خوار بادشاہ اکبر شاہ ثانی نے ۱۸۱۴ء میں حکومتِ ہند سے مطالبہ کیا تھا کہ اُن کا مرتبہ گورنر جنرل سے زیادہ ہونا چاہیے۔ اس سے وہ تضاد نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے جو حقیقی صورتِ حال اور نفسیاتی صورتِ حال کے درمیان موجود تھا۔ اب وظیفہ خوار بادشاہ کے پاس کرنے کے لیے کچھ نہیں تھا۔ اس کا سارا وقت ان تہذیبی سرگرمیوں اور رسوم و رواج میں صَرف ہوتا تھا جو پابندی کے ساتھ قلعۂ معلیٰ میں ادا کی جاتی تھیں۔ قلعۂ معلیٰ ان ساری تہذیبی و روایتی سرگرمیوں کا مرکز تھا۔ ان ساری سرگرمیوں میں شاعری کو اولیت حاصل تھی۔ پہلے حقیقی بادشاہوں کو ملکی امور کے انتظام سے اتنی فرصت کہاں ملتی تھی کہ وہ خود شاعری کریں البتہ سارے فنونِ لطیفہ کے وہ سرپرستِ اعلیٰ ضرور تھے۔ ادھر وظیفہ خوار بادشاہوں کے پاس فرصت ہی فرصت تھی اسی لیے وہ خود بھی ان فنونِ لطیفہ میں حصہ لیتے اور سرپرستی بھی کرتے تھے۔ شاہ عالم ثانی آفتاب شاعر بھی تھے

اور خطاط ونثر نگار بھی۔ اکبر شاہ ثانی بھی شاعر تھے اور شعاعؔ تخلص کرتے تھے۔ بہادر شاہ ظفرؔ پُر گو شاعر بھی تھے اور خطاط ونثر نگار بھی۔ فنون وہنر کی سرپرستی کی وجہ سے اہلِ کمال براہِ راست یا بالواسطہ بادشاہ سے وابستہ تھے۔ اسی لیے لاکھ سوا لاکھ روپیہ کا وظیفہ کم پڑتا تھا اور اکثر بادشاہ کو نجی جائیداد یا جواہرات گروی رکھ کر اپنا خرچ چلانا پڑتا تھا۔

بہادر شاہ ظفر، جن کا نام ابوظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ تھا، اور جو اکبر شاہ ثانی کی زندہ اولادوں میں سب سے بڑے بیٹے تھے، ہندو بیوی لال بائی کے بطن سے ۲۸ رشعبان ۱۱۸۹ھ/۱۴ ر اکتوبر ۱۷۷۵ء بروز شنبہ، غروبِ آفتاب کے وقت پیدا ہوئے۔ ''ابوظفر'' اُن کا تاریخی نام تھا اردو زبان میں ظفرؔ اور بھاکا اور دوسری زبانوں کی شاعری میں ''شوق رنگ'' تخلص کرتے تھے۔ لال قلعہ ہی میں ان کی تعلیم ہوئی اور یہیں فارسی، عربی زبانوں کو حاصل کیا اور اسی کے ساتھ دوسرے علوم وفنون کا بھی اکتساب کیا۔ اپنے دادا شاہ عالم ثانی کی صحبت میں رہ کر شاعری وخطاطی کا شوق پیدا ہوا اور ظفر نے مختلف خطوں بالخصوص نسخ اور طغریٰ میں کمال حاصل کیا۔ اکبر شاہ ثانی کی تخت نشینی (۱۲۲۱ھ) کے ساتھ وہ ولی عہد کے منصب پر فائز ہوئے لیکن کچھ عرصے بعد اکبر شاہ ثانی (والد) اُن سے ناراض ہو گئے اور مرزا جہانگیر (بھائی) کو ولی عہد بنانے کے لیے انگریز حکام کو لکھا لیکن کوئی نتیجہ برآمد نہ ہوا۔ ۱۸۲۱ء میں جب شہزادہ کا انتقال ہوا تو اکبر شاہ ثانی نے مرزا سلیم کا نام تجویز کیا لیکن گورنر جنرل نے اس نام سے بھی اتفاق نہیں کیا اور بہادر شاہ ظفر بدستور ولی عہد رہے۔ باپ کی ناراضی کے باعث ظفرؔ کا یہ دور بہت سخت گزرا۔ ۱۲۵۳ھ/ ۱۸۳۷ء میں اکبر شاہ ثانی وفات پا گئے اور بہادر شاہ ابوظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ غازی کے خطاب کے ساتھ تخت نشین ہوئے۔ اس وقت ان کی عمر ۶۲ سال تھی۔ بہت سے شعرا نے تاریخِ جلوس کہیں۔ امام بخش صہبائی نے اپنے قطعۂ تاریخ میں اس مصرع ''آمد بلب خسرو چراغ دہلی'' کی ترکیب ''چراغ دہلی'' سے سال جلوس ۱۲۵۳ھ نکالا۔ ظفر کا دربار بھی اسی طرح لگتا تھا جس طرح آزاد بادشاہوں کا لگتا تھا۔ ادب آداب کے بھی وہی طریقے رائج تھے۔ اسی طرح مقدمات پیش ہوتے اور ان پر بادشاہ فیصلہ دیتے۔ واضح رہے کہ یہ سب مقدمات قلعۂ معلیٰ کی چار دیواری کے اندر ہونے والے معاملات سے متعلق ہوتے تھے۔ دیوانِ خاص کا رکھ رکھاؤ بھی قدیم بادشاہوں کی روایت کے مطابق تھا۔ ان تمام رسوم و آداب اور قلعہ کی سرگرمیوں کی داستان منشی فیض الدین نے ''بزمِ آخر'' میں سنائی ہے[۳]۔

جب بادشاہ کے اخراجات اور بڑھ گئے تو انھوں نے وظیفہ بڑھانے کا مطالبہ کیا۔ انگریز تو موقع کی تاک میں تھے۔ انھوں نے اس مطالبے کے جواب میں چند شرائط بادشاہ کے سامنے پیش کیں جن کی تفصیل اسلم پرویز نے سر طامس مٹکاف کی ڈائری سے اخذ کر کے اپنی تصنیف میں درج کی ہیں[۴]۔ ان میں سے ایک یہ تھی کہ حضور والا کے شاہزادوں اور بیگمات کے اور تمام تیموری خاندان کے جس قدر دیہات، جاگیریں، باغ، کنویں اور مکانات وغیرہ ہیں سب انگیریزوں کے حوالے کر دیے جائیں اور ان کے نقشے انگریزی حکومت کو بھیجے جائیں۔ یہ جائیداد نا قابل واپسی ہوگی۔ جن شہزادوں، بیگمات اور اہلِ خاندان کی تنخواہیں مقرر ہیں وہ

شخص جب مرے گا تو اس کی تنخواہ بھی بحق سرکار انگریزی ضبط ہو جائے گی۔ وارثوں کو کچھ نہیں دیا جائے گا۔ ایک شرط یہ تھی کہ شاہ عالم ثانی، اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر کی اولاد کے علاوہ ان سب لوگوں کو قلعہ سے نکال دیا جائے گا جو شاہ عالم ثانی سے پہلے بادشاہوں کی اولاد ہیں اور قلعے میں آباد ہیں۔ ہر مہینے پیدائش و موت کا گوشوارہ انگریزی سرکار کو بھیجنا ہوگا۔ ایک اور شرط یہ تھی کہ بادشاہ کو اپنے خرچ سے قلعے کے اندر انگریزی تعلیم کا ایک اسکول قائم کرنا ہوگا۔ ایک شرط یہ تھی کہ قلعہ کی مرمت اور تنخواہوں کی تقسیم آئندہ ریجنٹ کیا کریں گے [۵]۔ بادشاہ نے، جو قرض خواہوں اور بڑھتے اخراجات کے ہاتھوں پریشان تھے، مجبوراً یہ شرائط تسلیم کر لیں۔ وظیفے میں معمولی اضافے کے باوجود مالی تنگی کی صورت میں کوئی خاص فرق نہیں آیا۔ قلعہ میں قیمتی سامان کی چوریاں بڑھ گئیں اور وقت پر تنخواہیں نہ ملنے کی وجہ سے قلعہ کا نظام بھی بگڑ گیا۔ ریجنٹ کے ذریعے تنخواہوں کی تقسیم نے صورت حال کو مزید خراب کر دیا۔ جہاں سے تنخواہ ملے گی حکم بھی اسی کا چلے گا۔ بادشاہ وقت اور کمزور ہو گیا۔

اسی زمانے میں بہادر شاہ ظفر کے بڑے بیٹے مرزا دارا بخت ۱۱ر جنوری ۱۸۴۹ء کو وفات پا گئے۔ مرزا دارا بخت کی وفات کے بعد زینت محل نے، جن سے ۱۸۴۰ء شاہ ظفر نے ۶۵ سال کی عمر میں شادی کی تھی، اپنے بیٹے جوان بخت (ولادت ۱۸۴۱ء) کو ولی عہد بنانے کے لیے کوششیں شروع کر دیں۔ یہ وہی جواں بخت ہیں جن کی شادی کے موقع پر غالب اور ذوق نے "سہرے" لکھے تھے۔ یہ سلسلہ یوں ہی چل رہا تھا کہ انگریزوں نے جون ۱۸۵۲ء میں شہزادے مرزا فخرو سے، بادشاہ کو اعتماد میں لیے بغیر، خفیہ معاہدہ کر کے ولی عہد مقرر کر دیا۔ اس معاہدے کی رُو سے بہادر شاہ ظفر کی وفات کے بعد قلعۂ معلی کو خالی کر کے قطب صاحب میں سکونت اختیار کرنی ہوگی۔ اس کے بعد وہ بادشاہ نہیں کہلائیں گے۔ یہ معاہدہ لارڈ ڈلہوزی کی وضع کردہ پالیسی کے مطابق تھا جو چاہتا تھا کہ جیسے جیسے موقع ہاتھ آئے سارے دیسی حکمرانوں کو ایک ایک کر کے ختم کر دیا جائے۔ واجد علی شاہ کی معزولی اور خاتمۂ شاہی بھی اسی حکمت عملی کا نتیجہ تھی۔ مرزا فخرو نے جب یہ معاہدہ کر لیا تو اس کی بھنک بہادر شاہ ظفر کے کانوں میں پڑی جس کا اظہار انھوں نے کئی اشعار میں بھی کیا ہے۔ اسی زمانے میں بادشاہ بہت بیمار پڑ گئے۔ یہ وہی شدید بیماری تھی جس سے شفایاب ہونے پر غالب اور ذوق نے قصائد پیش کیے تھے۔

اتفاق دیکھیے کہ ۱۰ر جولائی ۱۸۵۶ء کو اچانک مرزا فخرو بھی وفات پا گئے۔ بادشاہ نے ملکہ زینت محل کے دباؤ پر ولی عہدی کے لیے جواں بخت کا نام، سب دوسرے شہزادوں کے دستخطوں کے ساتھ، پھر انگریزی حکومت کو بھیجا۔ اسلم پرویز نے نیشنل آرکائیوز دہلی کا وہ خط تلاش کیا ہے جو گورنر جنرل نے شمالی مغربی صوبہ جات کے سکریٹری کے نام لکھا تھا اور جس میں لکھا تھا "اگر بادشاہ کے خط کا جواب دینا ضروری ہے تو اُن کو مطلع کر دیا جائے کہ گورنر جنرل مرزا جواں بخت کی ولی عہدی کو تسلیم نہیں کر سکتے۔ ساتھ ہی مرزا قویش بھی اتنے خوش امید نہ ہوں کہ وہ یہ سمجھنے لگیں کہ ان کے ساتھ بھی وہی شرائط عمل میں آئیں گی جو مرزا فخرو کے ساتھ طے

پائی تھیں۔ بادشاہ کے زندہ رہنے تک اب کسی قسم کی خط و کتابت حضور والا یا کسی اور شخص سے نہیں کی جائے گی۔ نیز یہ کہ اگر بادشاہ کا انتقال ہو جائے یا وہ قریب المرگ ہوں تو فوراً مرزا قویش کو مطلع کیا جائے اور کسی قسم کی سازش یا خوف و ہراس کو پھیلنے نہ دیا جائے لیکن مرزا قویش پر یہ واضح کر دیا جائے کہ گورنمنٹ ان کو محض شاہی خاندان کے سرپرست کی حیثیت سے تسلیم کرتی ہے اور ان کے ساتھ وہی سلوک روا رکھا جائے گا جو اُن کے بڑے بھائی مرزا فخرو کے ساتھ طے ہوا تھا۔ البتہ بادشاہ کا خطاب اور دوسری شان و شوکت ختم کر دی جائے گی اور ان کی حیثیت آلِ تیمور کے شہزادے کی رہے گی۔ جہاں تک وظیفے کا تعلق ہے بادشاہ کے انتقال کے بعد ان کو پندرہ ہزار روپے ماہوار وظیفہ ملا کرے گا“ [۶]۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ انگریزی اقتدار مغل شاہی کو، بہادر شاہ ظفر کے بعد، ہمیشہ کے لیے ختم کر دینا چاہتا تھا۔ انگریزوں نے بادشاہ کو اتنا بے بس و لاچار کر دیا تھا کہ اپنے ولی عہد کو مقرر کرنے کا اختیار بھی اب اس کے پاس نہیں رہا تھا۔ ان سب امور کے اثرات معاشرے پر پڑ رہے تھے۔ ادھر بدلے ہوئے معاشی و معاشرتی حالات سے ہر فرد متاثر ہو رہا تھا۔ خود انگریز افسروں کا رویہ بھی دیسی لوگوں کے ساتھ ہتک آمیز تھا۔ ان سب باتوں سے انگریزوں سے نفرت کا لاوا اندر ہی اندر پک رہا تھا۔ علمائے وقت نے انگریزوں سے نجات حاصل کرنے کی تحریک شروع کر رکھی تھی۔ چپاتیوں کی تقسیم اسی جہادی تحریک کا حصہ تھی۔ جب سرٹی جے مٹکاف نے چپاتیوں کی تقسیم کے بارے میں تھانے دار معین الدین حسن صاحب ”خدنگ غدر“ سے دریافت کیا تو انھوں نے لکھا کہ ”جب عمل داری مرہٹہ بدلی تو کئی مہینے پہلے اسی طرح روٹی اور چنے کا ساگ گانوبہ گانو بٹا تھا اور یہ حقیقت میں نے اپنے باپ سے سنی تھی۔ میرے قیاس میں آتا ہے کہ یہ تقسیم چپاتی بھی شاید علامت کسی فساد کی ہو تو عجب نہیں“ [۷]۔ مسلمان اور ہندو دونوں انگریزوں کے ذلت آمیز رویے اور معاشی، معاشرتی صورتِ حال سے پہلے ہی سے ناخوش و ناراض تھے۔ جسٹن میکارتھی نے لکھا ہے کہ ”حقیقت یہ تھی کہ برعظیم ہندوستان کے شمالی اور شمال مغرب کے علاقوں میں، انگریزی اقتدار کے خلاف دیسی اقوام میں بغاوت کے جذبات موجود تھے۔ یہ محض فوجی بغاوت نہیں تھی۔ یہ بغاوت، ہندوستان پر انگریزوں کے قبضے کے خلاف، فوجی شکوہ شکایت، قومی تنفر اور مذہبی شدت پسندی کا مرکب تھی۔ اس بغاوت میں دیسی شہزادے اور دیسی سپاہ سب شریک تھے۔ اس بغاوت میں مسلمان اور ہندو، اپنے قدیم مذہبی اختلافات کو بھلا کر، عیسائیوں کے خلاف کمربستہ ہو گئے تھے“ [۸] ادھر کمپنی بہادر کو صرف و محض اپنے منافع، در آمدات بر آمدات، اجارہ داریوں اور تنخواہوں سے مطلب تھا۔ اتنا بڑا ملک ان کے قبضے میں آ گیا تھا جسے وہ اپنے استعماری و استحصالی رویے سے پوری طرح نچوڑ لینا چاہتے تھے۔ یہاں کے لوگوں کے مسائل و خواہشات کا نہ انھیں اندازہ تھا اور نہ دلچسپی۔ طاقت اور جبر سے لوگوں کو مطیع تو بنایا جا سکتا ہے لیکن ان کو وفادار نہیں بنایا جا سکتا۔

یہ صورت حال اندر ہی اندر روز بروز خراب تر ہوتی جا رہی تھی کہ ۱۸۵۶ء میں انگریزوں نے واجد علی شاہ کو معزول کر کے اودھ کی بادشاہی ختم کر دی۔ نفرت، غصے اور انگریز سے نجات حاصل کرنے کا جوش تیزی

سے بڑھ اور پھیل رہا تھا۔ انگریز کو ملک بدر کرنے کا مقصد ہر طبقے، ہر فرقے اور ہر مذہب کے لوگوں میں مشترک تھا۔ چربی والے کارتوس کو استعمال نہ کرنے والی حکم عدولی کا واقعہ فروری ۱۸۵۷ء میں بارک والی پلٹن میں پیش آچکا تھا۔ انگریزوں کو قتل اور ان کے گھروں کو جلانے کے واقعات بھی مختلف شہروں میں ہو رہے تھے۔ کانپور والا، انگریزوں کے قتل عام کا واقعہ بھی، ابھی تازہ تھا کہ یہی چربی والے کارتوس میرٹھ کی پلٹنوں کے سپاہیوں کو استعمال کرنے کا حکم دیا گیا اور جن سپاہیوں نے انکار کیا ان پر مقدمہ چلا کر لمبی لمبی سزائیں دی گئیں۔ اس پر بغاوت کا بازار گرم ہو گیا۔ سپاہی اپنی بارکوں سے نکل آئے۔ یہ ۱۰ر مئی ۱۸۵۷ء کا واقعہ ہے۔ جیل کی دیواریں گرا دی گئیں۔ قیدی آزاد کر دیے گئے اور پھر یہی لشکر دلّی کی طرف چل کھڑا ہوا اور ۱۱ر مئی کی صبح دلّی پہنچ کر جب پل پار کرنے کی کوشش کی تو بادشاہ کو پتا چلا کہ کوئی لشکر دلّی پر چڑھ آیا ہے۔ بادشاہ نے انگریزوں کو اطلاع دی اور لشکر کو سمجھا بجھا کر واپس جانے کی تلقین کی لیکن سپاہیوں کا غم و غصہ اتنا شدید تھا کہ وہ شہر میں گھس گئے اور دلّی پر قبضہ کر لیا۔ دلی پر قبضے کے فوراً بعد انھوں نے بادشاہ کو اپنا بادشاہ مان کر قیادت اُن کے سپرد کر دی۔ مرتا کیا نہ کرتا۔ بادشاہ نے اسے قبول کر لیا۔ اب وہ اس بغاوت کے قائد تھے اور انھوں نے خلوصِ دل سے اسے چلانے کی کوشش کی۔ ۸۲ سالہ بوڑھا بادشاہ نادار تھا۔ اس میں تنظیمی صلاحیتیں بھی اس درجے کی نہیں تھیں کہ وہ ان پُر جوش باغیوں کو منظم کر سکتا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ لشکر جلد بکھر گیا اور ستمبر ۱۸۵۷ء میں انگریزوں نے دوبارہ دلی پر قبضہ کر کے وہ قتلِ عام کیا کہ یہ خونی داستان آج بھی لوگوں کی زبان اور تاریخ کے صفحات پر زندہ ہے۔ باغیوں کی شکست کے بعد بادشاہ نے لال قلعہ چھوڑ دیا اور ہمایوں کے مقبرے میں پناہ لے لی۔ یہیں سے بہادر شاہ ظفر اہلِ خاندان کے ساتھ گرفتار ہوئے۔ خاندان کے بیشتر افراد کو انگریزوں نے پھانسی دے دی۔ بیسیوں شہزادوں کو گولی مار کر ہلاک کر دیا اور دلّی کی اینٹ سے اینٹ بجادی۔ ”کابلی دروازے سے لے کر قلعہ تک اور دریبہ سے لے کر جامع مسجد سے لے کر دلّی دروازہ تک بلاقی بیگم کا کوچہ، خانم کا بازار، خاص بازار، خان دوران کی حویلی سے دریا گنج تک ہزارہا مکان منہدم اور مسمار کر کے دلّی کو چبوترہ بنا دیا گیا اور چٹیل میدان کر دیا گیا“[۹]۔ مرزا غالب نے بھی اپنے خطوط میں اس صورت حال کو بیان کیا ہے۔

جنوری ۱۸۵۸ء میں بہادر شاہ ظفر پر مقدمہ چلایا گیا اور ۹ر مارچ ۱۸۵۸ء کو اُن کے خلاف فیصلہ سنا دیا گیا کہ انھیں پھانسی دینے کے بجائے جلاوطن کر کے قید میں رکھا جائے۔ ۷ر اکتوبر ۱۸۵۸ء کو بہادر شاہ ظفر ملکہ زینت محل، شہزادہ جواں بخت اور دوسرے افراد کے ساتھ دلی سے روانہ ہوئے اور یہ قیدی الہ آباد اور کلکتہ ہوتے ہوئے ۹ر دسمبر ۱۸۵۸ء کو رنگون پہنچے۔ رنگون میں قیدیوں کے ساتھ مناسب سلوک کیا گیا۔ اسلم پرویز نے نیشنل آرکائیوز کے ایک خط کا حوالہ دیا ہے جس میں گورنر جنرل کی یہ ہدایت برما کے گورنر کو بھجوائی گئی ہے کہ ”گورنر جنرل کی ہدایت ہے کہ ان قیدیوں کے ساتھ مہذب طرزِ عمل روا رکھا جائے۔ ان کے ساتھ کسی قسم کی بے حرمتی نہ ہو۔ ان تمام باتوں کا خیال رکھا جائے جو ان کے تحفظ کے لیے ضروری ہیں“[۱۰]۔ یہاں قیدیوں

کو مناسب سہولتیں فراہم کی گئی تھیں لیکن قیدیوں کو قلم دوات اور کاغذ رکھنے کی سختی کے ساتھ ممانعت تھی[۱۱]۔ کپتان نیلسن ڈیوس نے، جو قیدیوں کا انچارج تھا، حکومتِ ہند کو اطلاع دی کہ شہزادہ جواں بخت اور شاہ عباس ''دونوں شہزادے انگریزی سیکھنے کے خواہش مند ہیں۔ لہٰذا برٹش گورنمنٹ کے لیے یہ نادر موقع ہے کہ انھیں انگریزی سکھائے جس کے ذریعے وہ اپنی تہذیب، اپنی روایات، اپنی زبان اور اپنے لوگوں سے لاشعوری طور پر رشتہ منقطع کر کے ذہنی طور پر انگریزی زبان اور تہذیب کا ایک حصہ بن جائیں گے''[۱۲]۔

رنگون آنے کے بعد سے بہادر شاہ ظفر کی صحت متواتر گر رہی تھی۔ ۳ر نومبر ۱۸۶۲ء کو حلق پر فالج کا اثر ہو گیا جس سے کھانے پینے میں تکلیف ہونے لگی اور اسی حالت میں کم و بیش چار سال قیدِ فرنگ میں رہ کر ۷ر نومبر ۱۸۶۲ء کو بروز جمعہ صبح پانچ بجے ان کا انتقال ہو گیا اور اسی دن شام کو چار بجے ان کی تدفین عمل میں آئی۔ ان کی قبر کو ہموار کر دیا گیا تا کہ کوئی اس کا نشان باقی نہ رہے:

روشن ترے فروغ سے کیوں کر نہ ہو جہاں
تو ہی ظفر ہے خانۂ تیمور کا چراغ

بہادر شاہ ظفر کی یہ بپتا ان کا مقدر تھی اور اسی مقدر کے ساتھ مغلیہ سلطنت ہمیشہ کے لیے ختم ہو گی۔ ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔

بہادر شاہ ظفر عظمتِ رفتہ کی آخری نشانی تھے۔ مزاجاً رحم دل، بامروت، غریب پرور، وسیع المشرب اور خلیق تھے۔ نخوت و غرور نام کو نہ تھا:

اے ظفر خاک سے انساں کا بنا ہے پتلا
خاکساری ہی سے دنیا میں ہے انساں کی نمود

یہی عجز و انکسار ان کے مزاج کا حصہ تھا۔ نماز روزے کے پابند تھے۔ شراب کو کبھی ہاتھ نہیں لگایا۔ تقوئی، طہارت و عبادت کی طرف طبیعت مائل تھی۔ اسی لیے غالب نے انھیں ''شاہ دیں دار'' کہا تھا۔ وہ مولانا فخر الدین سے بیعت تھے اور چار ہزار روپے سالانہ ان کو اور ان کے بعد ان کے بیٹے اور پوتے کو بھجواتے تھے۔ یہ سلسلہ آخر وقت تک جاری رہا لیکن زہد و تقوئی کے ساتھ رقص و موسیقی سے دلچسپی بھی برقرار تھی۔ خود بھی موسیقی پر نظر رکھتے تھے۔ ان کی ٹھمریاں شمالی ہند میں بہت مقبول تھیں۔ منشی فیض الدین نے لکھا ہے کہ ''عشاء کا وقت آیا۔ نماز وظیفے سے فارغ ہوئے۔ ناچ گانے کی تیاری ہوئی۔ تان رس خاں چوکی کے طائفے حاضر ہوئے۔ ناچ ہونے لگا ڈیڑھ پہر رات کی توپ چلی، دعائیں۔ پھر اسی طرح خاصے کی تیاری ہوئی۔ خاصہ کھایا۔ بھنڈا نوش کیا۔ وہی گھنٹے بھر پیچھے آبِ حیات مانگا۔ آدھی رات کی نوبت بجنی شروع ہوئی۔ آرام فرمایا۔ چٹنی، کلّی، داستان ہونے لگی ''[۱۳] تقوئی اور رقص و موسیقی کا یہ تضاد اس لیے تھا کہ یہ بھی عظمتِ رفتہ کی روایت کا حصہ تھا۔ ایسا ہی ہوتا آیا تھا، اس لیے ایسا ہی ہونا چاہیے اور اسی لیے ایسا ہی ہوتا رہا۔ بہادر شاہ ظفر اسی شاہی روایت کے باعث فن سپاہ گری، تیر اندازی، سپر و شمشیر، شہسواری، فیل سواری وغیرہ پر مہارت رکھتے تھے۔ اسی

کے ساتھ بٹیر بازی اور کبوتر بازی سے بھی خوب واقف تھے۔ شاہی اصطبل پر انگریزوں کا قبضہ ہوا تو شاہی گھوڑے ہمدم اور مولا بخش ہاتھی نے دانہ پانی چھوڑ دیا[۱۴]۔

سلسلۂ چشتیہ میں بادشاہ کے بہت سے مرید تھے جن کا وہ ہر طرح خیال رکھتے تھے۔ رعایا کا اتنا خیال تھا کہ جب ریزیڈنٹ نے ایک دفعہ گاؤ قصابوں اور ایک دفعہ گھوسیوں کو شہر سے باہر رہنے کا حکم جاری کیا تو بادشاہ اڑ گئے اور ریذیڈنٹ کو اپنا حکم واپس لینا پڑا[۱۵]۔ ظہیر دہلوی نے بادشاہ کی خوش بیانی کا بھی ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ''خوش بیان اس درجہ تھے کہ اگر پہروں بیان فرمائے جائیں تو دل کو سیری نہ حاصل ہو۔ صدہا افسانہ ہائے لطیفہ، حکایاتِ عجیبہ و غریبہ نوک زبان تھیں'' [۱۶]۔ یادِ ماضی اور عظمتِ رفتہ کا احساس ظفر کے اندازِ فکر کا حصہ تھا اور اسی لیے ''یاسیت'' ان کے مزاج میں، ان کے لہجے اور بات چیت سے ظاہر ہوتی تھی۔ یہی یاسیت ان کی شاعری کا بھی مزاج ہے۔ یہ وہ یاسیت ہے جو ان کی شخصیت کا جزو بن کر ان کا طرزِ فکر اور ان کا لہجہ بن گئی تھی جو نہ ذوق کے ہاں ملتی ہے اور نہ پہلے استاد شاہ نصیر کے ہاں نظر آتی ہے۔ اس یاسیت میں مغلیہ سلطنت کی کئی سو سال کی تاریخ کا شعور رنگ بھرتا ہے اور اسی سے ظفر کی شخصیت کی تعمیر ہوئی تھی۔

ظفر نام کے بادشاہ ضرور تھے لیکن جب بغاوت کی قیادت انھوں نے سنبھالی تو حکم جاری کیا کہ اس عید الاضحیٰ کے موقع پر گائے کی قربانی کرنے والے کو موت کی سزا دی جائے گی۔ بادشاہ میں تعصب نام کو نہیں تھا۔

میری ملت ہے محبت میرا مذہب عشق ہے
خواہ ہوں میں کافروں میں خواہ دیں داروں میں ہوں

ہندو مسلمانوں کے بڑے تہوار یکساں جوش و رونق کے ساتھ قلعہ کے اندر مناتے تھے جب کہ انھیں مالی فراغت حاصل نہیں تھی۔ وہ اسی لیے ہندو مسلمانوں دونوں میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔

بہادر شاہ ظفر اپنے وقت کے بڑے خطاط شمار ہوتے تھے۔ راقم الدولہ ظہیر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''خطِ نسخ میں حضرت بادشاہ ظل اللہ میرے جد بزرگوار میر امام علی شاہ مرحوم کے شاگرد رشید تھے۔ میرے دادا نے میرے والد اور بادشاہ (بہادر شاہ ظفر) کو برابر بتایا تھا'' [۱۷]۔ حافظ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ''دو قطعے ان کے بہ خط طغرا میرے کتاب خانے میں موجود ہیں'' [۱۸] شیفتہ نے لکھا ہے کہ ''در اکثر خطوط دست گاہے شائستہ دارد و بایں فن بسیار مالوف است'' [۱۹]۔

ظفر کے ذہن، مذاقِ سخن اور شخصیت کی تشکیل میں ان کے دادا شاہ عالم ثانی آفتاب کا بھی گہرا اثر تھا۔ شاہ عالمِ ثانی کی وفات (۱۸۰۶ء) کے وقت کی عمر ۳۱ سال تھی۔ ان کا پہلا دیوان مرتب ہو چکا تھا۔ اس وقت خود ذوق کی عمر گیارہ سال تھی۔ اسلم پرویز نے لکھا ہے کہ ''دونوں ہندو عورتوں کے بطن سے تھے۔ شاہ عالم ثانی کے ادبی مشاغل میں تالیف نظم و نثر کے علاوہ خطاطی بھی شامل تھی اور ایسا ہی کچھ بہادر شاہ ظفر کے ساتھ تھا۔ شاہ عالم ثانی اور بہادر شاہ ظفر دونوں کو گلستان سعدی میں گہری دلچسپی تھی۔ شاہ عالم نے پوری ''گلستان

سعدی" کی کتابت اپنے قلم سے کی تھی اور بہادر شاہ ظفر نے گلستانِ سعدی کی تصوفانہ شرح فارسی نثر میں لکھی۔ شاہ عالم ثانی کے دو تخلص تھے۔ اردو فارسی میں آفتاب اور برج بھاشا میں شاہ عالم۔ بہادر شاہ ظفر کے بھی دو تخلص تھے۔ اردو میں ظفر اور بھاشا میں شوق رنگ" [۲۰]۔ ان کے علاوہ شاہ عالم ثانی نے دوہرے، سیٹھنے، ٹھمریاں، ہولی، گیت لکھے تھے جن کا مجموعہ "نادراتِ شاہی" کے نام سے مرتب کیا تھا اور جنھیں نامور موسیقار مختلف تقریبوں پر گاتے تھے۔ ظفر نے بھی دوہے، ٹھمریاں، پنکھا، ہولی، گیت وغیرہ لکھے جنھیں گویے گاتے تھے۔ دونوں کو موسیقی سے لگاؤ تھا۔

بہادر شاہ ظفر اردو کے علاوہ فارسی، عربی، ہندی، پنجابی زبانوں سے خوب واقف تھے۔ جس کا اندازہ ان کے دواوین سے کیا جاسکتا ہے۔ اُن کے پانچ دواوین تھے۔ چار چھپ گئے تھے اور ایک اب ناپید ہے۔ پانچ دواوین موجود ہونے کی تصدیق ظہیر دہلوی کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ حضرت بادشاہ نے "کوئی محاورہ زبان کا باقی نہیں چھوڑا۔ پانچ دیوان موجود ہیں" [۲۱]۔ ظفر کے چار دواوین مطبع سلطانی سے چھپے۔ پہلا دیوان ۱۲۶۱ھ/۱۸۴۵ء میں شائع ہوا۔ اس میں غلطیاں بہت تھیں۔ بادشاہ نے پسند نہیں کیا۔ پھر اس کا ایک اور ایڈیشن، ذوق کی تصحیح کے ساتھ، دیوان حضور والا کے نام سے شائع ہوا۔ دوسرا دیوان ۱۲۶۷ھ/۱۸۵۰ء میں شائع ہوا۔ اس کے کاتب نثار علی نثار تھے جو خود ایک صاحب علم عالی خاندان شخص تھے اور جن کا ذکر "آثار الصنادید" کے طبقۂ شعرا میں ملتا ہے۔ اس کے بعد چاروں دیوانِ ظفر مطبع احمدی اتو جان واقع دلہائی ضلع میرٹھ سے ۱۲۷۸ھ میں شائع ہوئے۔ یہ سب مطبع سلطانی سے چھپے ہوئے دواوین کی نقل ہیں۔ انھیں دواوین کی جمع آوری سے مطبع نول کشور لکھنؤ نے ۱۸۶۹ء میں "کلیاتِ ظفر" شائع کیا۔ میرے سامنے جو کلیات ہے اس میں دیوانِ اوّل پر سال طبع درج نہیں ہے۔ دوسرے پر سال طبع ۱۸۷۶ء درج ہے۔ دیوان سوم پر بھی سال طبع درج نہیں ہے۔ دیوان چہارم پر پانچویں مرتبہ مئی ۱۹۱۸ء درج ہے اور اس میں دو قطعات تاریخ درج ہیں ان سے ۱۸۸۷ء اور ۱۳۰۴ ہجری برآمد ہوتے ہیں۔ میں نے اسی کلیات ظفر کے ان چاروں دواوین کو اس مطالعہ کے لیے استعمال کیا ہے۔

ان پانچ دواوین کے علاوہ ایک اور تالیف "خیابانِ تصوف" (۱۲۴۸ھ) ہے جس میں شیخ سعدی کی "گلستان" کی وحدت الوجود اور صوفیانہ انداز نظر سے بزبانِ فارسی تشریح کی گئی ہے۔ "خیابانِ تصوف" ولی عہدی کے زمانے کی تالیف ہے۔ اس کی اشاعت چہ جلوس معلیٰ یعنی ۱۲۵۹ھ مطبع سلطانی سے ہوئی۔ اس کا ایک نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور کے ذخیرۂ شیرانی میں موجود ہے۔ ان کی ایک کتاب تالیفات ابوظفری (۱۲۲۶ھ) تھی جو تین جلدوں پر مشتمل تھی۔ اس کا ذکر بہادر شاہ ظفر نے "خیابانِ تصوف" کے دیباچے میں کیا ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ اس تالیف میں لغت و اصطلاحات دکن کو جمع کیا گیا تھا۔ دیوانِ پنجم کی طرح ۱۸۵۷ء میں "تالیفات ابوظفری" بھی دست بُردِ زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکی اور اب ناپید ہے۔

صیغۂ شاعری بہادر شاہ ظفر کے عہد میں ابھی قائم تھا۔ پہلے شاہ نصیر اس عہدے پر فائز ہوئے اور

جب وہ حیدر آباد دکن چلے گئے تو بقول محمد حسین آزاد کچھ عرصہ کاظم حسین بے قرار سے ظفر مشورۂ سخن کرتے رہے اور بقول قدرت اللہ قاسم ظفر ان کے بیٹے عزت اللہ عشق سے بھی مشورۂ سخن کرتے تھے [۲۲]۔ اس کے بعد شیخ ابراہیم ذوق اُستادِ شہ کے عہدے پر فائز ہوئے اور مرتے دم تک اسی عہدے پر فائز رہے۔ شاہ نصیر اور ذوق سے اُستادی کا اعتراف ظفر نے اپنے کئی اشعار میں کیا ہے:

آفریں تجھ کو ظفر ہو کیوں نہ شاگردِ نصیر
اس غزل کو جا کے پڑھ ہر ایک دانشور کے پاس
ظفر اگرچہ ہیں شاگرد ذوق یاں لاکھوں
بلند نام ہو تم لیک ان تمام میں ایک

ذوق کی وفات کے بعد مرزا غالب اُستادِ شہ کے منصب پر فائز ہوئے اور ۱۸۵۷ء تک کم و بیش ڈھائی برس اس منصب پر فائز رہے۔

بہادر شاہ ظفر کی شاعری کے مطالعے سے پہلے اس بات کو بھی دیکھ لیا جائے کہ کیا بہادر شاہ ظفر کا کلام اُن کے استاد ذوق کا کلام ہے؟ اس بات کو سب سے زیادہ شہرت محمد حسین آزاد نے، استاد ذوق کی وفات (۱۸۵۴ء) کے ۲۷ سال بعد ''آبِ حیات'' (پہلا ایڈیشن سال اشاعت ۱۸۸۱ء، دوسرا ایڈیشن ۱۸۸۳ء) لکھ کر دی اور ایک بے بنیاد بات کو اپنے جادو بیان قلم سے ایسا سنوارا کہ سب اسے حقیقت تسلیم کرنے لگے اور جنھوں نے تسلیم نہیں کیا، وہ بھی شبہے میں ضرور مبتلا ہو گئے۔ آزاد نے لکھا:

''بادشاہ کے چار دیوان ہیں۔ پہلے میں کچھ غزلیں شاہ نصیر کی اصلاحی ہیں۔ کچھ کاظم حسین بے قرار کی ہیں۔ غرض پہلا دیوان نصف سے زیادہ باقی تین سرتاپا حضرت مرحوم کے ہیں'' [۲۳]۔

ظہیر دہلوی نے جو ذوق کے شاگرد اور شاہ ظفر سے قریب تھے، بادشاہ کے پانچ دواوین کا ذکر کیا ہے [۲۴]۔

آزاد کی یہ ساری عبارت دیکھیے تو انھوں نے کھیل یہ کھیلا ہے کہ پہلے جملے میں ''اصلاحی'' کا لفظ نصیر و بے قرار کے تعلق سے استعمال کیا ہے اور آخری جملے سے ''اصلاحی'' کا لفظ حذف کر دیا ہے تاکہ الجھاؤ باقی رہے اور کسی کے اعتراض پر یہ کہا جا سکے کہ اس سے مراد یہ ہے کہ ذوق کے اصلاحی ہیں ورنہ ظفر کے تین دیوان ذوق سے منسوب ہو جائیں۔

۱۸۵۳ء میں اشپرنگر شاہانِ اودھ کے کتب خانوں کی وضاحتی فہرست مرتب کرنے میں معروف تھے جس میں انھوں نے ذوق کے ذیل میں لکھا ہے ''اب کہ ۱۸۵۳ء ہے اور ذوق بقیدِ حیات ہیں اور اس دیوان کے مصنف ہیں جو دلّی کے بادشاہ سے، جس کا تخلص ظفر ہے، منسوب کیا جاتا ہے'' [۲۵]۔ یہ رائے اس دور میں ہر اُس شخص کی تھی جو انگریزوں کا حامی تھا۔ بادشاہ عوام میں مقبول تھے اور اپنے دل کی بات شعروں میں بیان کر رہے تھے۔ ان کی لکھی ہوئی غزلیں، ٹھمریاں اور گیتوں کے بول گویوں اور موسیقاروں کی زبان پر تھے اور ان کی مقبولیت میں اضافہ کر رہے تھے۔ انگریز اس بات کے اس لیے خلاف تھے کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ اہلِ ہند

بادشاہ کے جھنڈے تلے دوبارہ جمع ہو جائیں۔ بادشاہ کی مقبولیت سیاسی طور پر انگریزوں کے لیے خطرے کی گھنٹی تھی۔ اس خطرے سے نمٹنے کے لیے انھوں نے جہاں بہت سی افواہیں عوام میں پھیلائی تھیں وہاں یہ بات بھی عام کرنے کی کوشش کی کہ یہ کلام بادشاہ کا نہیں ہے بلکہ یہ سارا کلام ان کے استاد ذوق کا ہے۔ اس بات کو اعتبار کی سند دینے کے لیے ایسے لوگوں کے قلم سے یہ بات پھیلائی جو معتبر تھے۔ ان میں اہلِ قلعہ بھی شامل تھے اور اشپرنگر اور آزاد جیسے محقق اور صحافی بھی۔ اشپرنگر نے یہ بات ۱۸۵۲ء میں لکھ دی۔ آزاد نے اس کی طرف اپنے "دہلی اردو اخبار" میں ذوق کی وفات پر اپنے مضمون میں اشارہ کیا اور اس سے دو کام لیے۔ ایک یہ کہ استاد ذوق کے دیوان مرتب نہ ہونے کا سبب لوگوں کے سامنے آ جائے، دوسرے انگریزوں کی نظر میں خود ان کا درجہ بلند ہو جائے۔ یہی بات انھوں نے جب آب حیات میں لکھی تو اسے طرح طرح سے بیان کر کے اور ہوا دی۔ "بغاوت" کے بعد سے برسوں تک ظفر کا نام لینا اس بات کا ثبوت تھا کہ یہ نام لیوا بھی بغاوت میں شامل تھا۔ سر سید احمد خاں کے سامنے جب یہ بات چھڑی کہ ظفر کے سب دیوان ذوق کے کہے ہوئے ہیں تو سید صاحب اس پر چیں بہ جبیں ہوئے اور فرمایا کہ "وہ بادشاہ کا کلام ہے تو کیا ٹھکانا تھا۔ کے تعلق سے خود ذوق کو زبان آ گئی" [۲۶]۔ یاد رہے کہ آب حیات میں ظفر کو بحیثیت شاعر الگ سے شامل نہیں کیا گیا ہے۔

حافظ محمود شیرانی نے بھی اس بات کو کہ ظفر کا کلام ذوق کا لکھا ہوا ہے بالکل بے سر و پا اور بے بنیاد بتایا ہے اور لکھا ہے کہ "ہمارے پاس اس بیان کی تردیدی شہادت موجود نہیں مگر خدا کو کسی نے نہیں دیکھا عقل سے تو پہچانا ہے۔ ظفر کے ساتھ شاعری کا انتساب اضافی نہیں بلکہ حقیقت امری ہے جس سے ان کے دشمن بھی انکار نہ کر سکے" [۲۷] اور اس سلسلے میں جو دادِ تحقیق دی ہے اس کا خلاصہ یہ ہے [۲۸]:

(۱) مجموعۂ نغز (۱۲۲۱ھ) میں قدرت اللہ قاسم نے ترجمۂ ظفر میں جو کلام دیا ہے اس میں الف تا ے ردیف غزلوں کا انتخاب شامل ہے۔ اس انتخاب سے معلوم ہوتا ہے کہ ظفر کا دیوان مرتب تھا اور مطبوعہ دیوانِ اوّل سے زیادہ ضخیم تھا۔ ظفر کے اکیاون ابیات میں سے، جو قاسم نے درج کیے ہیں صرف چھبیس ابیات موجودہ دیوان میں مل سکے ہیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ ظفر (پیدائش ۱۱۸۹ھ) ذوق (پیدائش ۱۲۰۳ھ) کے ہوش سنبھالنے سے پہلے صاحب دیوان بن چکے تھے اور ظفر ذوق سے عمر میں چودہ سال بڑے تھے۔ دیوانِ اوّل کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ظفر اپنا پہلا دیوان ۱۲۱۴ھ میں مکمل کر چکے تھے جس کی تاریخ یوں دی ہے:

یہ دیواں رشکِ گلشن کیوں نہ ہو گل ہائے مضموں سے
کہ اس کا جو ورق ہے سو خیابانِ معانی ہے
ظفر یہ بے تامل مصرعِ تاریخ لکھ اس پر
مرا اب یک قلم دیوان بستانِ معانی ہے
(۱۲۱۴ھ)

اس وقت ذوق کی عمر چودہ سال تھی اور وہ استاد غلام رسول شوق کے شاگرد تھے۔ اس عمر کا لڑکا ظفر کے دیوان پر

کیا اصلاح دے سکتا ہے؟ دیوان کے اسی صفحہ پر ایک اور قطعہ تاریخ ملتا ہے:

ہاتف غیبی سے کل آئی ندا مجھ کو ظفر
فکر میں تاریخ کی رہتا تو کیوں حیران ہے
دو ہیں صدر رشک چمن مصرع یہ مجھ سے ڈھل گیا
زور اب رنگیں یہ اپنا سربسر دیوان ہے

(۱۲۳۳ھ)

ان دونوں تاریخوں میں ۹ سال کا فرق ہے۔ یہ آخری تاریخ دیوان اوّل کی نظر ثانی کی تاریخ مانی جا سکتی ہے جس کا تعلق ذوق سے پیدا نہیں ہوتا۔

(۲) دیوانِ چہارم میں ذوق کے متعلق کئی شعر ملتے ہیں:

ظفر اگرچہ ہیں شاگرد ذوق یاں لاکھوں
بلند نام ہو تم لیک ان تمام میں ایک
بعد استاد ذوق تیرے سوا
رکھتا فہمیدِ شعرِ تر ہے کون
لکھ اسی قافیے میں اور غزل
تجھ سے بہتر اب اے ظفر ہے کون
تیرا مذاقِ شعر ظفر جانتا ہے کون
اُستاد ذوق تھا ترے واقف مذاق سے
بے ذوق ذرا لطف نہیں شعر و سخن میں
اس رمز نہانی کو کوئی پوچھے ظفر سے
ترے سخن میں ہے استاد ذوق کا وہ فیض
غزل لکھی نہ کسی نے ظفر برابر کی

یہ سب حوالے ذوق کی وفات کے بعد کے زمانے سے تعلق رکھتے ہیں۔ الغرض دیوانِ چہارم کی تیاری کے وقت اُستاد ذوق زندہ نہ تھے۔ معلوم ہوا کہ ظفر کا دیوان اوّل و چہارم ذوق سے قبل اور بعد کی پیداوار ہے۔ دیوانِ چہارم میں مرزا غالب کی اصلاح کا پرتو بعض غزلیات میں نظر آتا ہے۔

(۳) شاعر کا کلام اس کے جذبات، خیالات و معتقدات، انداز و عادت، خو بو وضع قطع، پسند و ناپسند کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے بھی شاگرد و استاد کی شخصیتوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ ظفر کی شخصیت ذوق سے بالکل مختلف اور نمایاں ہے۔ اگر کلیاتِ ظفر تمام تر ذوق کی شاعری کا مرہونِ احسان ہے تو اس میں وہی انداز اور رنگ و طرز ادا موجود ہونے چاہئیں جو ذوق کے کلام کے ساتھ مخصوص ہیں لیکن دونوں کا

رنگ جدا جدا ہے۔ ذوق کی غزلیات عام طور پر لمبی ہوتی ہیں۔ ان میں کئی کئی مطلعوں کی قطاریں نظر آتی ہیں۔ اس کے مقابلے میں ظفر کی غزلیں مختصر ہوتی ہیں۔ عام طور پر ایک مطلع پر قناعت کی جاتی ہے۔ طرحیں نرالی اور انوکھی ہیں۔ نئی زمین بھی خود نکالتے ہیں:

دل اپنا فکر غزل میں نہیں لگتا
زمیں غزل کی نہ ہووے اگر انوکھی سی
ہر غزل کی اپنی ہے ٹیڑھی زمینِ سنگلاخ
ہم کو بھاتی ہی نہیں ہے اے ظفر سیدھی طرح
باندھے نئے مضامین چن کر ظفر سب اس میں
تجویز جس غزل کی ہم نے زمین نئی کی

شاعرانہ تعلی اور شعرا پر چوٹیں بھی کی ہیں۔ میر سے داد کے خواستگار ہیں۔ ناسخ و آتش سے اپنی اُستادی منواتے ہیں۔ جرأت و مہجور کی گردن ان کے سامنے جھکتی ہے:

زمانے میں جو کہلاتے ہیں شاعر آج کل اچھے
ظفر رُتبہ ملا ان کو ترے فیضِ سخن سے ہے
یہ غزل پڑھیے اگر بزمِ سخن داں میں ظفر
کیوں کہ تحسیں کے لیے پھر نہ سرِ میر ہلے
اے ظفر ایک ہے تو فنِ سخن میں اُستاد
کیوں نہ قائل ہوں ترے ناسخ و آتش دونوں
تبدیلیٔ قوافی سے غزل لکھ ظفر ایسی
تا جس سے جھکے جرأت و مہجور کی گردن

(۴) کئی موقعوں پر اپنی خوش نویسی کا ذکر کیا ہے اور اپنے شاگردوں پر ناز کرتے ہیں۔ ظفر خط نسخ میں اُستاد مانے جاتے تھے:

ہوں لاکھ خوش نویس اگر خط نسخ میں
پر ہو کسی کا خوب نہ خط سے ظفر کے خط
خوش نویس ایسا ہے تو دیکھ کے ہوتے ہیں خجل
تیرے خامے کی ظفر صاحب فرہنگ تراش

(۵) اپنی بادشاہی کی طرف بہت کم اشارے کیے ہیں:

کیا ہمیں حشمتِ شاہی سے محبت ہووے
اے ظفر ہم تو فقیروں سے ہیں الفت رکھتے

کیوں نہ شاہنشہی اپنی جہاں میں فخرِ شاہاں ہو
کہ فیضِ دو جہاں مجھ کو ہوا یہ فخرِ دیں سے ہے
روشن ترے فروغ سے کیوں کر نہ ہو چراغ
تو ہی ظفر ہے خانۂ تیمور کا چراغ

(٦) مولانا فخر الدین فخر جہاں کے مرید تھے۔ چاروں دواوین میں بے شمار تلمیحات ملتی ہیں۔ ان کے فرزند قطب الدین اور اُن کے فرزند نصیر الدین (کالے خان صاحب) کا بھی ادب سے ذکر کرتے ہیں۔ مشائخ میں شیخ عبد القادر جیلانی، شیخ معین الدین چشتی اور بوعلی قلندر سے خاص عقیدت رکھتے ہیں:

خاک پائے فخرِ دیں ہے اپنے حق میں کیمیا
اے ظفر کیوں خواہشِ اکسیر کرنی چاہیے
ظفر نہ کیوں کہ ہو دل سے غلامِ قطب الدین
ازل سے معتقدِ فخرِ دیں بنایا تھا
ظفر کی چاہیے نصرت تمھیں نصیر الدین
کہ اس کے یار و مددگار ہاں تمھی تو ہو
ہے جو خواجہ کی زیارت کا تصور اے ظفر
آ بسے گویا مرے اجمیر آنکھوں کے تلے

خود کو ظفر اصحابِ اربع کی خاکِ پا کہتے ہیں۔ حُبِ آلِ رسول و اصحابِ رسول موجبِ نجات ہے۔ پنج تن کی خاکِ پا بننا ان کا دین و ایمان ہے:

ابوبکر و عمر، عثمان و حیدر کا ہے کیا کہنا
ظفر ہم خاکِ پا ان چار یار مصطفیٰ کے ہیں
چار یاروں سے نبی کے ہے عداوت جس کو
سر پہ ہم مارتے ہیں اس کے ظفر لاتیں چار
مان اے ظفر تو پنج تن و چار یار کو
ہیں صدرِ دیں کی یہی محفل کے چار پانچ
وہ مسلماں ہیں ظفر صاحبِ ایماں کہ جنھیں
نہ صحابہ سے ہو بغض اور نہ شبیر سے لاگ

بعض واقعاتِ عصری اور دیگر امور کی طرف اشارے کرتے ہیں:

اعتبارِ صبر و طاقت خاک رکھوں اے ظفر
فوجِ ہندوستاں نے کب ساتھ ٹیپو کا دیا

جو آ گیا ہے اس محلِ تیرہ رنگ میں
قید حیات سے ہے وہ قیدِ فرنگ میں
لڑتی ہے بندوق سے جو اے ظفر فوجِ فرنگ
رکھتا ہے ہتھیار پاس اپنے تلنگا آگ کا
حلقہائے موئے پیچاں سے بنا کر پھانسیاں
اس فرنگی زادہ نے کتنے ہی عاشق گل دیے
زلفِ پُر پیچ کے اُس بت نے جو پھندے مارے
دے کے پھانسی کئی اللہ کے بندے مارے
نہیں تار سر شک سُرمہ آلود اس کی مژگاں میں
کمر باندھے یہ کالی پلٹن استادہ ہے میداں میں [۲۹]

(۷) ظفر نے نظم کے میدان میں بہت سی ایجادیں کی ہیں مثلاً صنعت ردالعجز علی الصدر، صنعتِ عکس کی طرز کی ایک صفت ہے جس میں پہلے مصرع کی تقدیم وتاخیر سے دوسرا مصرع بنتا ہے۔ یہ دونوں غزلیں جن کے مطلع درج ذیل ہیں اسی صنعت میں کہی گئی ہیں:

آیا سحاب ساقی تو لا شراب ساقی
تو لا شراب ساقی، آیا سحاب ساقی
یہی ایک غم ہے، یہی اک الم ہے
یہی اک الم ہے، یہی ایک غم ہے

(۸) پنجابی زبان کے ساتھ ظفر کا اُنس ان کے کئی مثلثوں سے عیاں ہے جن میں پنجابی دوہروں کو اردو مصرعوں کے ساتھ ترکیب دیا ہے۔ بعض غزلوں میں بھی پنجابی زبان استعمال ہوئی ہے۔

(۹) آزاد نے لکھا ہے کہ ”اُستاد جب حضور کی غزل مشاعرے کے لیے کہتے تھے تو اپنی غزل اس طرح میں نہ کہتے تھے اور کبھی کہنی بھی پڑتی تو اپنی غزل کے ایسے شعر پڑھتے کہ حضور کی غزل پھیکی نہ پڑ جائے“۔ شیرانی نے لکھا ہے کہ اللہ اللہ! اُستاد ذوق کو اپنے شاگرد ظفر کی خاطر داشت کس قدر منظور تھی کہ لحاظ کے مارے اپنی غزل کے بہتر اشعار مشاعروں میں پڑھنے سے احتراز کرتے تھے لیکن مولانا کے دعوے کے مطابق شاہی غزل بھی تو استاد ہی کو تیار کرنی پڑتی تھی۔ اس سے یہ منطقی نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ ذوق اچھے اچھے ابیات اپنے لیے محفوظ رکھتے اور خراب اور بھرتی کے اشعار حضور کی غزل کے واسطے چھوڑ دیتے۔ جائے حیرت ہے کہ مولانا (آزاد) نے یہ راز از خود طشت از بام کر دیا۔ مصنف جیسا کہ ”آبِ حیات“ میں مذکور ہے بہترین اشعار اپنے سالے کو لینے دیتے اور کوئی چرچا نہ کرتے۔ ادھر ذوق ہیں کہ روکھے پھیکے اور بے لطف اشعار ظفر کے حوالے کرتے ہیں اور اس ذلیل قسم کے احسان کا ذکر اپنے شاگردوں سے کرتے ہیں۔ اُن کو پروا نہیں کہ بادشاہ بدنام

ہوتے ہیں۔ وہی بادشاہ جس نے انھیں خاک سے پاک کیا۔ پانچ سے سوتک تنخواہ دی۔ گاؤں جاگیر میں دیا۔ انعام و اکرام سے مالا مال کیا۔ خلعت و خطاب سے سر بلند کیا۔ اُستادِ شاہی کا منصب بخشا۔ ہم چشموں میں سرفراز کیا۔ ایسے بادشاہِ والا جاہ کے ساتھ ذوق کا یہ رُسوا کن سلوک لائق نفرت بلکہ موجب عبرت ہے" [۳۰]۔

(۱۰) آزاد نے یہ بھی لکھا ہے کہ "کئی مخمس تھے۔ کئی رباعیاں تھیں، صدہا تاریخیں تھیں۔ تاریخوں کی کمائی بادشاہ کے حصے میں آئی کیوں کہ بہت بلکہ کُل تاریخیں انھیں کی فرمائش سے ہوئیں اور انھیں کے نام سے ہوئی ہیں"۔ شیرانی نے لکھا ہے کہ "ظفر کے چاروں دیوان موجود ہیں۔ اس میں سوائے پہلے دیوان کی دو تاریخوں کے، جن کا ذوق سے کوئی علاقہ نہیں، کوئی تاریخ موجود نہیں۔ آخر یہ بڑا ذخیرہ جو ذوق نے ظفر کو بخشا تھا، کہاں گیا" [۳۱]۔

ان سب دلائل و حقائق کے پیش نظر اور ظفر کے کلام کے مزاج اور انداز بیان کے سامنے رکھتے ہوئے یہ بات پورے وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ آزاد نے اپنے اُستاد کو نادانی میں ذلیل کرایا ہے اور ظفر کی عوامی مقبولیت کو کم کرنے میں حکومت وقت کی جو مہم تھی اس کا ساتھ دیا ہے۔ حقائق کے سامنے آنے کے بعد اب یہ بات ہی بے معنی ہوگئی ہے کہ کلیاتِ ظفر کو ذوق سے منسوب کیا جائے۔ یہ دونوں اپنے اپنے مزاج کے مختلف شاعر ہیں۔ یہ سارا کلام ظفر کا ہے جس پر شاہ نصیر کی طرح ذوق نے بھی بحیثیت اُستادِ شہ اصلاحیں دی ہیں۔ وفاتِ ذوق کے بعد اصلاح کا یہ کام مرزا غالب نے بھی کیا لیکن نہ اپنے کسی شاگرد سے اس بارے میں کچھ کہا اور نہ اپنے کسی خط میں کوئی ایسا دعویٰ کیا کہ وہ غزلیں کہہ کر ظفر کو دیتے ہیں۔ اُستادِ شہ کے عہدے پر کسی شاعر کا تقرر قلعہ کی شاہی روایت کا حصہ تھا، جہاں اور دوسرے فنون کے اُستاد شاہی ملازمت میں تھے وہاں فنِ شاعری کا اُستاد بھی موجود تھا جس کا کام بادشاہ اور شہزادوں کے کلام کو بنانا اور جشنِ جلوس، عید، بقر عید، شادی بیاہ کے موقع پر قصیدہ پیش کرنا تھا۔ ظفر اگر از روئے روایت ذوق کو غزلیں دکھاتے تھے تو یہ ایک معمول کی بات تھی جس سے خود استاد کی عزت و شہرت میں اضافہ ہوا تھا۔ وہ ملک الشعرا کہلائے۔ جاگیر سے نوازے گئے۔ خاقانی ہند کے خطاب سے سرفراز ہوئے۔ اگر آتش مصحفی کے شاگرد تھے یا داغ ذوق کے شاگرد تھے یا اقبال داغ کے شاگرد تھے تو اس کے یہ معنی تو ہرگز نہیں ہیں کہ مصحفی یا ذوق نے آتش یا داغ کو غزلیں کہہ کر دی تھیں۔ یہی صورت ذوق و ظفر کی تھی۔ اُستاد جو اصلاح دیتا تھا وہ زبان و بیان اور فنی سقم کی حد تک ہوتی تھی۔ یہی کام ذوق نے ظفر کے کلام کے ساتھ کیا۔ خود ظفر نے کہا ہے:

اے ظفر اپنی ریاضت کا نہ جب تک بل ہو
نہ تو بل پیر کا کام آئے، نہ اُستاد کا بل

خود ذوق ظفر سے گہری عقیدت رکھتے تھے۔ اُن کے بڑے وفادار تھے۔ ساری عمر اُن کا در چھوڑ کر نہیں گئے اور یہیں وفات پائی۔ ظفر نے ذوق کی وفات پر جس طرح اظہارِ غم کیا اس سے خود ظفر کی محبت کا اظہار ہوتا ہے جس پر ہم ذوق کے مطالعے میں لکھ آئے ہیں۔

ظفر دن رات شعر گوئی میں مصروف رہتے تھے۔ ''مجموعۂ نغز'' میں، جو اُن کی ولی عہدی کے زمانے میں مکمل ہوا، قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ''ایں فن شریف بسیار درسر دارند و اکثرے از اوقاتِ ہمایوں بہ سخن سازی و نکتہ پردازی ہمت می گمارند ''[۳۲] اپنی زود و پُر گوئی کا اظہار ایک شعر میں بھی کیا ہے:

لکھ ڈالے ظفرؔ دفتر اشعار کے اک دم میں
ہاتھوں میں ذرا اپنے جس وقت قلم پکڑے

ان باتوں کے علاوہ ظفر و ذوق کی شاعری کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو ان دونوں شاعروں کی آوازوں میں بڑا فرق نظر آتا ہے۔ آواز اور اس کا لہجہ ہر شخص کی پہچان ہوتا ہے۔ ٹیلی فون پر صرف آواز اور اس کے لہجے ہی سے آپ آدمی کو پہچان لیتے ہیں۔ ذوق کی آواز جو ان کی شاعری پڑھتے ہوئے سنائی دیتی ہے گونج دار آواز ہے۔ اس میں ایک بھاری پن ہے۔ ایسا بھاری پن جو ڈھول کی آواز میں ہوتا ہے۔ اس میں بلند آہنگی ہے، ایک جوش سا ہے جو قصیدے کے لیے نہایت موزوں آواز ہے۔ ذوق جب اسی آواز کو غزل میں سموتے ہیں تو لفظوں کی بندش سے پیدا ہونے والا زور اور بناؤ سنوار سے وہی آواز ذرا دھیمی ہو کر ان کی غزلوں میں در آتی ہے۔ ظفر کی آواز نرم اور مہین ہے۔ یہ آواز ظفر کی شخصیت سے مناسبت رکھتی ہے۔ وہ یاسیت، وہ غم انگیزی جو پوری تہذیب کے مزاج پر چھائی ہوئی ہے، ظفر کی آواز میں نمایاں و شامل ہے۔ یہ آواز ذوق کی آواز سے الگ اور مختلف ہے۔ یہ آواز جب کھلتی ہے تو سوز کا سا لہجہ پیدا ہوتا ہے جو دل پر اثر کرتا ہے۔ اس آواز میں ظفر کا جذبہ اور مٹتی تہذیب کا غم شامل ہے۔ ذوق کی شاعری، ناسخ کے ''طرز جدید'' کی طرح جذبے سے خالی ہے۔ اس آواز میں ہلکا سا کھرا پن ہے۔ اس میں وہ مٹھاس، وہ گھلاوٹ نہیں ہے جو ظفر کے منتخب اشعار میں محسوس ہوتی ہے اور دل پر اثر کرتی ہے۔ ظفر کی آواز میں اس قید کا احساس بھی شامل ہے جسے وہ لال قلعہ کی چار دیواری میں قدم قدم پر محسوس کرتے ہیں اور اس چوٹ کی کسک بھی جو ''کمپنی بہادر'' کے احکامات سے پیدا ہونے والے احساسِ ذلت سے اُبھرتی ہے۔ ان کی آواز میں تہذیب کا زوال، ''ویرانگی'' ٹوٹ پھوٹ، بے کسی، آنے والے دور کے خدشات اور بے چارگی بھی شامل ہے۔ ذوق نیچے سے اوپر اُٹھے تھے۔ وہ دربان یا سپاہی کے بیٹے تھے۔ ان کے لیے ملک الشعرا، خاقانی ہند، خان بہادر وغیرہ خطابات اور اُستادِ شہ کے منصب پر فائز ہونا ان کی زندگی کا قابلِ رشک عروج تھا۔ وہ فرش سے عرش پر پہنچے تھے۔ ظفر تیمور کی اولاد تھے۔ بادشاہ ابن بادشاہ ابن بادشاہ تھے۔ وہ عرش سے فرش پر آئے تھے۔ ظفر کو زندگی کی بڑھتی ہوئی تاریکی اپنے آغوش میں لے رہی تھی۔ یہ زوال، یہ گرنا کوئی معمولی گرنا نہیں تھا۔ یہ ذات کے ساتھ پورے نظام، پوری تہذیب کا گرنا تھا۔ یہ سب کچھ مل کر اُن کی آواز میں یاسیت اور غم زدگی کو جنم دیتے ہیں۔ اس طرح ذوق کی شاعری ان کی اپنی شخصیت اور ظفر کی شاعری ان کی اپنی شخصیت کا اظہار کرتی ہے۔ یہی ان دونوں کی شاعری کے مزاج کا فرق ہے۔ ایسے میں کوئی آنکھوں کا اندھا ہی کلامِ ظفر کو کلامِ ذوق کہہ سکتا ہے۔ ظفر جو بحر چھوٹی یا بڑی، اپنے مزاج کے اظہار کے لیے چنتے ہیں ان کی اسی آواز سے مناسبت رکھتی ہے۔ ظفر کے لیے

شاعری خود کو زندہ رکھنے اور پہاڑ جیسے غموں کا مقابلہ کرنے کا ایک ایسا ذریعہ ہے جس سے ان کا تزکیۂ نفس (Catharsis) ہوتا ہے:

نہ رہا یار، نہ غم خوار، نہ مونس نہ رفیق
مگر اک غم نے دیا عاشقِ غمگیں کا ساتھ
ہمیشہ کنجِ تنہائی میں مونس ہم سمجھتے ہیں
الم کو یاس کو حسرت کو بے تابی کو حرماں کو
خوب گزری گرچہ اوروں کی نشاط و عیش میں
اپنی بھی رنج و الم کے ساتھ اچھی نبھ گئی

ان کے منتخب کلام میں یہی آواز سنائی دیتی ہے:

وہ کارواں کہ جو منزل پہ اپنی جا پہنچا
اسی کے پیچھے رواں صورتِ غبار ہوں میں
جو غم و رنج و درد و یاس و تعب
ہم نے دنیا میں آکے کیا پایا
ٹھکانا جب نہ رہا کوئے یار میں اپنا
تو اے ظفر یہ بتا ہم کو ہم کہاں کے رہے
بارے گر پڑ کے قافلے والو
اب یہ بھی غریب آ پہنچا

اسی تخلیقی عمل سے ذوق و ظفر کی شاعری کا فرق پیدا ہوتا ہے۔ ظفر کی غزلوں میں ان کے عصر نے، خود ان پر گزرنے والے واردات و واقعات نے ایسا اثر پیدا کیا ہے جس سے ان کی شاعری عوام میں بھی بہت مقبول ہوئی۔ دراصل ان کے لیے شاعری ہی وہ ذریعہ تھی جس سے وہ اپنے دل کی بات اپنی رعایا تک پہنچا سکتے تھے اور یہی کام انھوں نے کیا۔ فراق گورکھپوری نے لکھا ہے کہ "اردو شاعری کی تاریخ اور روایتوں میں جو فائدے اُستادوں نے شاگردوں سے اُٹھائے ہیں وہ ہمیشہ صیغۂ راز میں رہے ہیں اور ظفر کوئی معمولی شاگرد نہیں تھا۔ وہ ذوق کی شاعری اور شاعرانہ ذہنیت کی فضا بن گیا تھا" [۳۰۳]۔ ذوق کی خارجیت میں جو ذرا سی داخلیت نظر آتی ہے، وہ خود شاگرد ظفر کا اثر ہے ورنہ ذوق کا کلام جذبے کی شاعری سے مزاجاً عاری ہے۔ وہ اُردو پن جو ذوق کی نمایاں خصوصیت ہے دراصل ظفر اور اس تہذیب سے آیا ہے۔ یہ بات یاد رہے کہ شاگرد ظفر اُستاد ذوق سے کم و بیش چودہ سال بڑے تھے اور جب ذوق نوعمر تھے ظفر اپنا پہلا دیوان مرتب کر چکے تھے۔

یہ دور اردو شاعری کا بڑا اور اہم دور تھا۔ ظفر کی ولی عہدی کے زمانے میں بھی، متعدد شعرا کے لکھنؤ و حیدرآباد چلے جانے کے باوجود، نامور شاعر دلی میں موجود تھے جن میں ثناءاللہ فراق، شاہ نصیر، حافظ عبدالرحمٰن

احسان، قدرت قاسم، میر قمر الدین منت، نظام الدین ممنون وغیرہ شامل تھے اور ظفر کی بادشاہی کے زمانے میں غالب، ذوق، مومن، شیفتہ، تسکین، صہبائی، آزردہ اور دوسرے شعرا دادِ سخن دے کر اردو شاعری کے وجود کو منور کر رہے تھے۔ بہادر شاہ ظفر، خود شاعر ہونے کے ساتھ، شاعروں اور شاعری کے سرپرست تھے اور اُن کے مزاج و پسند کے اثر کی پھوار سب پر پڑ رہی تھی۔ ظفر نے کسی خاص رنگ سخن کی پیروی نہیں کی۔ شاہ نصیر نے نئی نئی سنگلاخ زمینوں میں شاعری کو رواج دیا اور اس میں ایسا کمال دکھایا کہ یہ اپنے وقت کا مقبول ترین رنگ بن گیا۔ ظفر نے اس رنگ میں بھی شاعری کی اور خود بہت سی نئی زمینیں ایجاد کیں اور زبان و بیان میں محاورے کے استعمال سے وہ کام کیا جو خود شاہ نصیر سے بھی نہ ہو سکا۔ تصوف ان کے مزاج اور حالات کا تقاضا تھا۔ یہ بھی ان کی شاعری میں نمایاں ہے۔ ظفر نے اپنے قلبی واردات کو شاعری میں بیان کر کے اپنے دل کا بوجھ ہلکا کیا ہے۔ یہ ان کا خاص رنگ ہے جو ان کے دونوں استادوں یعنی شاہ نصیر اور ذوق کے رنگ سے لگا نہیں کھاتا۔ پھر جس زبان میں ظفر نے شاعری کے یہ مختلف پہلو بیان کیے ہیں وہ زبان ظفر کا امتیاز اور ان کی انفرادیت ہے۔ آیئے اب ایک ایک کر کے ان پہلوؤں کو لیتے ہیں۔

بہادر شاہ ظفر کی آواز میں یاسیت اسی طرح شامل ہے جس طرح پھول میں خوشبو ہوتی ہے۔ اس یاسیت میں ان کی ذاتی زندگی کے دکھ درد کی لے شامل ہے۔ ولی عہدی کا زمانہ اس کرب میں گزرا کہ والد محترم اکبر شاہ ثانی ان سے اتنے ناراض تھے کہ دوسرے شہزادوں میں سے ایک کو ولی عہد بنانا چاہتے تھے۔ ظفر نے اس دُکھ کو تحمل کے ساتھ برداشت کیا۔ پھر مغلیہ سلطنت جس طرح تیزی کے ساتھ تباہی اور خاتمے کی طرف جا رہی تھی اس نے اُن کے مزاج میں سوز و گداز کو پیدا کیا۔ یہی سامنے کے واقعات و حالات ان کی زندگی کے مشاہدات و تجربات تھے جنھیں ظفر نے اپنی شاعری میں بیان کیا ہے۔ ان کی شاعری کا یہ حصہ، غزل کے رموز و کنایات میں، اپنے تجربات و مشاہدات کو، خلوص و صداقت کے ساتھ بیان کرتا ہے اور اسی لیے دل پر اثر کرتا ہے:

اے ظفر یہ ترے اشعار ہیں یا نالۂ زار
کیا بلا ہیں کہ جو یوں دل میں اثر کرتے ہیں

یہ پُر اثر حصۂ شاعری دراصل ان کی آپ بیتی ہے۔ قلعے کے مخبر، انگریزی حکومت کو، اس شاعری کی خبر مسلسل دے رہے تھے۔ انگریز بادشاہت کو ختم کرنا چاہتے تھے اور یہ مقبولیت ان کے راستے میں روڑے اٹکا رہی تھی۔ اس مقبولیت کو کم سے کم کرنے کے لیے وہ طرح طرح کے جتن کر رہے تھے۔ اس پہلو کو بار بار وہ اپنی شاعری میں طرح طرح سے بیان کرتے ہیں:

ہم چمن میں کر رہے ہیں آشیاں اپنا درست
کرتا ہے صیاد فکر دام، تدبیرِ قفس
ہر روز ستم تازہ ہے ہر روز نیا ظلم

اے شوخ ستم گر تیری ایجاد کو شاباش
جو دوست تھے وہ ہیں دشمن عجب تماشا ہے
ہوا ہے دیکھو زمانہ کا حال کیسا کچھ
ہیں ظفر گرچہ گہر بار ہمیشہ بادل
ایک خوں بار مری طرح کوئی ہو تو سکے
یہ مریض عشق جاں بر ہو چکا
اے طبیب اس کی دوا کرتا ہے کیا
آزاد کب کرے ہمیں صیاد دیکھیے
رہتی ہے آنکھ بابِ قفس پر لگی ہوئی

ظفر کی شاعری کا خاصا بڑا حصہ انھیں تجربات و مشاہدات کا اظہار ہے۔ اس میں قفس، صیاد، زندان، زنجیر، آشیاں، گُل، عندلیب، شمع، گُل گیر، ویرانہ، آنسو، نالہ، قاتل، تیغ، نمک، زخم، تصویر خیالی، چرخ، آگ، اجڑا دیار، بھڑکتے چراغ کی لو، خنجرِ قاتل، بھنور میں چراغ جیسے کنائے ان کے دلی جذبات کا اظہار کرتے ہیں:

دل میں تو کچھ نہیں ہے، دَم و دُود اے ظفر
اک آہ رہ گئی ہے فقط اک جگر کے پاس
شمع جلتی ہے پر اس طرح کہاں جلتی ہے
ہڈی ہڈی مری اے سوزِ نہاں جلتی ہے

ان دونوں شعروں کو دیکھیے۔ پہلے شعر میں جذبہ پوری طرح تجربے میں شامل نہیں ہو سکا اس لیے اس میں وہ اثر پیدا نہیں ہوتا جو دوسرے شعر میں محسوس ہوتا ہے۔ یہاں تجربہ اور جذبہ مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور سوزِ نہاں کی تصویر دل میں اُتر جاتی ہے۔ لفظوں کی بندش اور زبان کی قدرت نے اس تجربے کو اس شعر میں پوری طرح اُتار دیا ہے۔

ظفر کی ساری زندگی ایک المیہ تھی جس کا اظہار ان کی شاعری کے اس حصے میں ہوتا ہے۔ اس میں صرف محبوب کے بچھڑ جانے کا غم نہیں ہے بلکہ پوری سلطنت کے بکھر جانے کا غم شامل ہے۔ ایسا غم جس میں غمِ عشق، غمِ روزگار اور زندگی کے دوسرے چھوٹے بڑے غم گردِ کارواں کی طرح ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اس کرب سے ظفر کا وہ مخصوص لحن پیدا ہوتا ہے جس میں ایک جلنے سلگنے والی کیفیت اور ایک ایسی آگ ہے جو اس کے وجود کو پھونکے ڈالتی ہے:

آتشِ عشق سے اُڑ جائیں سمندر کے حواس
یہ ہمیں ہیں کہ جو اس آگ میں گھر کرتے ہیں
عین گریہ میں مرے سینہ و دل ہیں سوزاں

دیکھ اس شدتِ باراں میں یہ گھر جلتے ہیں
نہ ہوئی گریہ سے کم کچھ بھی تری گرمیِ دل
بلکہ اک آگ سی اے دیدۂ تر اور لگی
لے دلِ کو نکال آہ کوئی چیر کے پہلو
شاید مجھے آرام ظفر ہووے تو یوں ہو
آہ کب سینے سے اے ہم نفساں نکلے ہے
دل میں اک آگ سلگتی ہے دھواں نکلے ہے

ظفر کا یہی وہ کرب ہے جو اُن کی شاعری میں آگ کی طرح سلگتا رہتا ہے لیکن اس کرب کے بیان سے تزکیۂ نفس نہیں ہوتا بلکہ شعر پڑھ کر اضطراب بڑھ جاتا ہے۔ ظفر کا مقصد بھی یہی تھا کہ وہ اپنی حالت سے دوسروں کو باخبر کردے اور اس طرح کردے کہ "صیاد" کو خبر نہ ہو۔ بادشاہ ظفر کو اس بات کا احساس تھا کہ لوگ اب بھی ان کے وفادار ہیں۔ جاں نثار اب بھی موجود ہیں اور شاید یہی جاں نثار اس کرب کی داستاں سن کر اسے صیاد سے نجات دلا سکیں۔ یہی خواہش اس کرب میں شامل ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے کہ ظفر کس سوز و گداز سے اپنا پیغام دوسروں تک، رعایا اور عوام تک پہنچا رہے ہیں اور کس طرح سید احمد شہید کی تحریک جہاد اور تقسیم چپاتی و لال کنول کی حمایت کر رہے ہیں۔ ظفر کی شاعری میں ان کا عصر بھی موجود ہے اور ان کی ذات بھی:

کُشتۂ قامت جتنے ہیں اس کے آپس میں سب مل جل کر
کردیں اگر اک حشر بپا کیا اچھا ہو کیا اچھا ہو
قفس کے ٹکڑے اُڑادوں تڑپ تڑپ کے آج
ارادہ میرا اسیرانِ ہم نفس یوں ہے
میں وہ مجنوں ہوں کہ زنداں میں نگہبانوں کو
میری زنجیر کی جھنکار نے سونے نہ دیا
پڑا جو خانۂ زنداں میں غل خدا جانے
کہ میرے پاؤں کی زنجیر ہل گئی تھی کیوں
توڑ زنجیر کو دیوانہ نہ بھاگا ہو کہیں
دیکھیو غل ہے پڑا خانۂ زندان میں کیا
قفس میں مجھ کو نہ چین آیا پر فغاں سے مری
تمام رات نہ صیاد کو بھی خواب آیا
بہار آئی اسیرانِ ہم نفس آپس میں کہتے ہیں
پھڑک کر توڑنا ہے گر قفس تیار ہو جاؤ

قفس میں ہے کیا فائدہ شور و غل سے
اسیرو کرو کچھ رہائی کی باتیں
ہمدمو مثلِ صورتِ تصویر
کیا کہیں تم سے بے صدا ہیں ہم
جو اُس کی جان پہ گزرے ہے وہی جانے ہے
خدا کسی کو جہاں میں کسی کے بس نہ کرے
اے بلبلو اتنا نہ کرو غل کہ مبادا
دشمن ہو سوا جان کا صیاد تمہاری

ظفر نے اردو شاعری کی روایتی علامتوں سے کام لے کر اپنے دکھ درد، صیاد کے رویے، اپنی آرزوؤں، احتجاج اور رہائی کا اس طرح بیان کیا ہے کہ شاعری جذبے کے ساتھ مل کر پُر تاثیر ہو جاتی ہے اور قفس کی روئیداد بلبلوں تک پہنچ جاتی ہے۔ یہ ظفر کی شاعری کا سماجی پہلو ہے۔

ظفر شعر و سخن سے رازِ دل کیوں کر نہ ہو ظاہر
کہ یہ مضموں سارے دل کے اندر سے نکلتے ہیں

یہی دل کی آواز ہے ان کی شاعری ہے جس میں وہ اپنے روزمرہ کے تجربات و مشاہدات کو روزمرہ کی زبان میں بیان کر دیتے ہیں۔ ان کی شاعری خیال کی سطح پر ''ذاتی'' ہے۔

اس حصہ شاعری میں ظفر امکان کے کئی سرے اُبھارتے ہیں لیکن انھیں پوری طرح اپنے تصرف میں نہیں لا پاتے۔ میرؔ، غالب، آتش اور مومن کے مقابلے میں ظفر کی تخلیقی شخصیت چھوٹی تھی ورنہ اس کرب کی لے میں ایک نئے غم کی صورت اختیار کرنے کا امکان موجود تھا۔ یہ غم میرؔ کے غم سے مختلف غم ہے۔

میں اپنے سوزِ دل کو بجھاؤں تو کس طرح
اب تو نہیں ہے بوند بھی آنسو کی آنکھ میں

یہی وہ شاعری ہے جو آج ظفر کی پہچان ہے اور یہی وہ شاعری ہے جو اس لیے بھی مقبولِ عام ہے کہ اسے پڑھ کر یا سن کر ہم مغلیہ تہذیب کے خاتمے کی داستانِ غم تک پہنچ جاتے ہیں۔ یہی وہ غم تھا جو اس دور کے ہندوستانی سماج کا غم تھا اور آج ہماری تاریخ کا حصہ ہے۔ ظفر کی شاعری کی آواز تاریخ کی اسی آواز کی یاد دلاتی ہے۔ اس طرح ظفر کی یہ دل گداختگی، یہ سوز، یہ غم تمام قوم کے غم کا ترجمان بن جاتا ہے۔ یہ یاسیت یا غم زدگی ایسی ہے جو اس سے پہلے کی اردو شاعری میں نہیں ملتی اور یہی قابلِ توجہ اور خاص بات ہے۔ یاد رہے کہ یہ یاسیت، یہ غم ہر شاعر کے غم سے مختلف ضرور ہے لیکن اس غم کا مقابلہ میرؔ کے غم سے نہیں کیا جا سکتا۔ غم کا وہ رچاؤ اور وہ آفاقیت جو میر کے ہاں ملتی ہے اور جس کی بناء پر غم بھی فن کا اعلیٰ حصہ بن کر تزکیہ (Catharsis) بن جاتا ہے، ظفر کے اس غم میں شامل نہیں ہے۔ یہ ذاتی غم ہے، آفاقیت کے روپ میں نہیں ڈھلتا۔ ظفر کی شاعری ہمیں

متاثر تو کرتی ہے کہ یہ "تاریخ" کی آواز ہے لیکن تسکین کا سامان مہیا نہیں کرتی۔ وہ ہمیں مضطرب تو کرتی ہے لیکن اس کا اثر، فن کی سطح پر، ذاتی ہونے کے سبب، دبی دبی سے سنسنی خیزی کا سا رہتا ہے۔ ظفر اپنے دور کے اہم شاعر اور گرتی تہذیب کی تاریخی آواز ہونے کے باوجود میر، غالب، آتش وغیرہ کے دائرے سے باہر رہتے ہیں۔ ظفر کی افسردگی طبعی ہے اور یہ افسردگی زوال پذیر ماحول کا عام رجحان ہے:

کتنے ہی بن کے شہر کے اور گانو کے نشاں
یوں مٹ گئے زمیں سے کہ جوں پانو کے نشاں

اور اس مٹنے کو وہ صبر و تحمل سے برداشت کرتے ہیں اور اسے تقدیر سے منسوب کرتے ہیں۔ تقدیر اٹل ہے۔ یہی ظفر کا عقیدہ ہے جسے بار بار وہ اپنی شاعری میں بیان کرتے ہیں لیکن اس میں بھی یاسیت کی لے شامل ہے:

بلا سے گرچہ ہوتا رازِ دل افشا ہے رونے میں
نہ روکو مجھ کو رونے سے مزا آتا ہے رونے میں
نہ بدخواہوں سے کچھ ہوگا نہ ہوگا خیر خواہوں سے
جو کچھ تقدیر کی اپنی ہی گروش ہونے والی ہے
نے خرد نے ہوش نے تدبیر پہ شاکر ہیں ہم
دوستو اپنی فقط تقدیر پہ شاکر ہیں ہم
جو کہ منظور اُسے ہے وہی ہووے گا ظفر
کیا کروں میں کہ مرے ہاتھ تو کچھ ہے ہی نہیں
ناحق ہیں ملے دوست رقیبوں میں ہمارے
ہووے گا وہی جو ہے نصیبوں میں ہمارے

ظفر کی شاعری، جیسا کہ میں نے کہا، اُن کی آپ بیتی ہے۔ اسی کے مطالعے سے ان کی زندگی اور رویّوں کا کھوج لگایا جاسکتا ہے۔ ان کی شاعری سے ان کی شخصیت کی تصویر اُتاری جاسکتی ہے۔ یہ شاعری اپنے عصر سے جڑی ہوئی ہے اور سیاسی، معاشی و معاشرتی حالات کے جو اثرات، بادشاہ ہونے کے ناتے ان پر پڑتے ہیں وہ غزل کے کنایات و رمزیات میں اُسے بیان کر دیتے ہیں۔ یہی ان کی شاعری کا مزاج اور رنگ ہے۔ وہ جاگیردارانہ نظام کے بلند ترین نمائندہ ہونے کے باعث خود اُٹھ کر پانی بھی نہیں پی سکتے کہ اس سے رُتبے میں فرق آتا ہے۔ اسی طرح شاعری کے ذریعے اپنے دل کی بات کہہ دینا ہی ان کے لیے کافی تھا اور اسی لیے وہ فن پر، میر و غالب کی طرح، وہ محنت نہیں کرتے جس کا فنِ شعر تقاضا کرتا ہے۔ وہ تو بس اپنی بات قلعۂ معلی کی زبان میں بیان کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ شعر کو مانجھنا، بنانا سنوارنا بادشاہ کا کام نہیں تھا اور ظفر بہرحال بادشاہ تھے۔ وہ طویل بحروں کا انتخاب بھی اس لیے کرتے ہیں کہ ان میں بات، تشریح کے ساتھ، جلد بیان ہو جاتی ہے لیکن اس کلام کا بھی اپنا معیار، اپنا لہجہ، اپنا لحن ہے اور ان کے ہم عصروں سے مختلف ہے۔ اس کلام کا رنگ و

مزاج ان کا اپنا ہے۔ وہ باتیں جو مشاہدے میں آتی ہیں، وہ جذبہ جو دل میں پیدا ہوتا ہے اور وہ واردات جو دل پر گزرتے ہیں وہ انھیں صاف سیدھے بول چال کی بامحاورہ زبان میں بیان کر دیتے ہیں۔ ظفر فطری شاعر ہیں لیکن فکر و فن کی سطح پر وہ درجۂ اعتماد کو نہیں پہنچ پاتے۔ یہی ان کا طرزِ سخن ہے:

طرز سخن کا اپنے ظفر بادشاہ ہے
اس کے سخن سے یاں، نہ کسی کا سخن لگا

جیسا کہ کہا یا سیت، اُداسی و افسردگی ان کی ساری زندگی پر چھائی ہوئی ہے۔ یہ اس تہذیب کے دورِ آخر کی تاریخ کی آواز کا لحن ہے اور اسی لحن سے ظفر کی شاعری کا لحن تشکیل پاتا ہے۔ اسی یاسیت کے زیر اثر دنیا کی بے ثباتی اور فنا کا احساس انھیں تصوف کی طرف لے جاتا ہے جہاں زندگی کے طوفان میں وہ خود کو سائبانِ عافیت کے تلے محسوس کرتے ہیں اور اسی لیے پہاڑ جیسے غم ظفر کی شخصیت کو ڈھاتے نہیں بلکہ سہارا دیتے ہیں۔ اسی سے استغنا، صبر و شکر، توکل و قناعت کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اور تصوف ان کی زندگی میں داخل ہو جاتا ہے اور اُن کی ایمان کو پختہ تر کر کے اُن کا اندازِ نظر بن جاتا ہے۔ تکبر و غرور کے بجائے عجز و انکسار ان کے مزاج کا حصہ بن جاتے ہیں اور بڑے سے بڑے غم کو اُٹھانے کا حوصلہ اور زندگی سے پیار پیدا ہو جاتا ہے اور ساتھ ہی فقیری بھی ان کے مزاج میں در آتی ہے۔ ظفر سلسلۂ چشتیہ میں حضرت فخر الدین سے بیعت تھے:

مرشد پاک رواں فخر الدین
قبلہ و کعبۂ جاں فخر الدین

ظفر کے ہاں تصوف میں میر درد کی طرح گہرائی نہیں ہے اور نہ غالب کی طرح وہ مسائلِ تصوف پر کسی نئے زاویے سے روشنی ڈالتے ہیں وہ تو ”اپنے قلب کے تاثرات اور احساسات کو سیدھے اور سادے الفاظ میں پیش کر دیتے ہیں جن کو پڑھنے کے بعد مفہوم کو سمجھنے کے لیے غور و فکر کی زیادہ ضرورت نہیں پڑتی بلکہ......اس کے اثرات خود بخود دل پر قائم ہو جاتے ہیں ۔ وہ ہمہ اوست کے قائل ہیں اور مئے وحدت کے خمار میں ان کو عالم ناسوت کی تمام چیزیں عالم لاہوت میں نظر آتی ہیں“[۳۴]۔ ان کی شاعری کا خاصا بڑا حصہ صوفیانہ خیالات اور صوفیانہ اندازِ نظر کا اظہار کرتا ہے لیکن یہاں بھی کوئی گہرائی نہیں ہے۔ ان کی ایک بھی غزل میں رنگِ تصوف کی وہ چاشنی نظر نہیں آتی جو مثلاً سراج اورنگ آبادی کی غزلوں میں نمایاں و مؤثر ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ وہ روحانیت کے اس درجے پر نہیں پہنچ سکے جہاں اسرار و رموز کے پردے اُٹھنے لگتے ہیں اور منزلِ وصل سامنے آنے لگتی ہے۔ ایک دور ایسا بھی آیا کہ لوگ ان کے ہاتھ پر بیعت کرنے لگے اور اُن کے مرید ہو گئے۔ ”گلستانِ سعدی“ کی صوفیانہ شرح وہ اپنے مریدوں کے سامنے بیان کرتے تھے جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے۔ تصوف نے ان کے مزاج میں انکسار، فقر و درویشی پیدا کر کے زندگی کو اُن کے لیے آسان بنا دیا تھا۔ کلیاتِ ظفر میں سینکڑوں اشعار بلکہ غزلیں کی غزلیں صوفیانہ خیالات کا اظہار کرتی ہیں۔ تصوف ان کی زندگی میں ان کے اپنے حالات کے راستے سے داخل ہوا اور ان کی زندگی کا جزو بن گیا۔ اسی کے ساتھ ناصحانہ و

اخلاقی اشعار کثرت سے ان کی شاعری کا حصہ بن گئے جن میں سے بہت سے ضرب المثل بن گئے ہیں:

ظفر آدمی اس کو نہ جانیے گا ہو وہ کیسا ہی صاحبِ فہم و ذکا
جسے عیش میں یادِ خدا نہ رہی، جسے طیش میں خوفِ خدا نہ رہا
جو کہ ہو تجھ سے سوا تو اُسے حسرت سے نہ دیکھ
اور جو تجھ سے ہو کم اس کو حقارت سے نہ دیکھ

ایک بات جو ظفر کے ہر رنگِ شاعری میں یکساں طور سے پائی جاتی ہے وہ اُن کا طرزِ ادا اور سادہ و صاف بامحاورہ زبان کا استعمال ہے، جس پر اُنھیں ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اپنے ہر تجربے اور مشاہدے کو آسانی سے بیان کر دیتے ہیں۔ سنگلاخ زمینوں میں بھی اسی قدرتِ زبان کی وجہ سے وہ ہر زمین کو پانی کر دیتے ہیں۔ سنگلاخ زمینوں کے تو ان کے پہلے اُستاد شاہ نصیر موجد تھے لیکن ان کے بعد یہ کام ظفر نے اپنے استاد سے زیادہ کیا اور متعدد نئی زمینیں خود ایجاد کیں۔ ظفر کی ان زمینوں کی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں عام طور پر ردیفیں اُردو ہیں اور قافیے بھی عام طور پر اُردو ہیں مثلاً یہ چند زمینیں دیکھیے:

بلا سے جاہ و حشم ہو تو ہو نہ ہو تو نہ ہو
نہیں ہے ہم کو بھی غم ہو تو ہو نہ ہو تو نہ ہو

اس مشکل ردیف میں بھی ظفر نے صاف غزل نکالی ہے۔ وہ مسجع غزل دیکھیے جس کا ایک شعر یہ ہے اور جس میں ”یہ کس کے ہوئے اور کس کے ہوں گے“ ردیف ہے اور پوری غزل میں صفائی و سادگی بھی بدرجۂ اتم موجود ہے اور ردیف اپنی جگہ لطف دے رہی ہے:

قول و قسم سب اُن کے غلط ہیں، اپنی غرض کے یار فقط ہیں
جانتے ہیں خوب ان کو ہم، یہ کس کے ہوئے اور کس کے ہوں گے

انتہائی مشکل زمینوں کے یہ چند مطلعے دیکھیے۔ ظفر کا کمال یہ ہے کہ وہ ان زمینوں میں بھی دلچسپ، بامعنی اور صاف شعر نکال کر اپنی قادرالکلامی کا ثبوت فراہم کرتے ہیں:

چلے کہاں ہم سے روٹھ کر تم، اُٹھائے تم نے قدم جھپا جھپ
نہ جانے دیں گے لپٹ کے بوسے تمھارے لے لیں گے ہم جھپا جھپ
کیا رنگ دکھاتی ہے یہ چشم تراد ہو ہو
خونِ جگر آہاہا، بختِ جگر اوہو ہو
نہ ہم خوش، نے خفا دل سے کوئی یوں ہو تو یوں بھی ہو
غرض کیا کام کیا دل سے کوئی یوں ہو تو یوں بھی ہو

ظفر کو شعر کہنے میں اس وقت زیادہ لطف آتا ہے جب زمین انوکھی اور نرالی ہو اور کمال کی بات یہ ہے کہ زبان بامحاورہ اور صفائی و سادگی بھی اسی طرح برقرار رہتی ہے۔ شاہ نصیر سنگلاخ زمینوں کی وجہ سے محاوروں کو شعر کا

جامہ نہ پہنا سکے جس طرح ظفر نے اپنے کلام میں، مشکل زمینوں کے باوجود، محاورات استعمال کیے ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ اردوئے معلّیٰ میں، جس کا مرکز قلعۂ معلّیٰ تھا اور جہاں کی زبان سب کے لیے سند تھی، محاورات کثرت سے بول چال کی زبان کا حصہ تھے۔ اگر کلام ظفر سے محاورات جمع کیے جائیں تو سینکڑوں کی تعداد میں ہاتھ آئیں گے۔

ظفر بول چال کی زبان استعمال کرتے ہیں اسی لیے ان کے ہاں اردو پن نمایاں رہتا ہے۔ اسی اُردو پن کی وجہ سے ان کے ہاں پے چیدہ فارسی تراکیب نظر نہیں آتیں۔ اُن کے ہاں خالص اردو، اپنے محاوروں کے بانکپن کے ساتھ، شاعری میں اُبھرتی ہے اور ایسی سادگی و صفائی کو جنم دیتی ہے جو ظفر کی انفرادیت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا شعر براہِ راست عام قاری تک بھی پہنچ جاتا ہے۔ ان کی شاعری کی تاثیر زبان کے اس استعمال سے پیدا ہوئی ہے جس میں محاورہ لطفِ سخن میں روح پھونکتا ہے۔ اُنھیں لفظوں کے مختلف لہجوں میں چھپے ہوئے معنی کو بیان کرنے کا ایسا شعور ہے کہ دوسروں کے ہاں کم کم نظر آتا ہے۔ ہر ردیف کے ساتھ جتنے ممکن محاورے باندھے جا سکتے ہیں وہ سلیقے سے اس طرح باندھتے ہیں کہ زبان و بیان کا مزہ دو چند ہو جاتا ہے مثلاً یہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

زیرِ خنجر ترے بسمل جو یہ دم توڑتے ہیں
کوچۂ غم میں پھر آنے کی قسم توڑتے ہیں

اس میں ''توڑتے ہیں'' ردیف ہے۔ مصدر توڑنا سے جتنے ممکن محاورات غزل میں آ سکتے تھے وہ سب ظفر نے باندھ دیے ہیں مثلاً دم توڑنا، قسم توڑنا، قدم توڑنا، توبہ توڑنا وغیرہ۔ اسی طرح ایک غزل کا مطلع یہ ہے:

دل پہ بلائے زلف گرہ گیر ڈال دی
تو نے مصیبت اے مری تقدیر ڈال دی

اس میں ''ڈال دی'' ردیف ہے اور مصدر ڈالنا سے بلا ڈال دینا، زنجیر ڈال دینا، مصیبت ڈال دینا، گردن ڈال دینا، جوانی ڈال دینا، آگ ڈال دینا، تاثیر ڈال دینا وغیرہ محاورات صفائی و سادگی سے باندھ دیے ہیں۔ ظفر لفظوں کے معانی کے مختلف روپ اس سلیقے سے باندھتے ہیں کہ ہر شعر ایک معنی کو روشن کرتا ہے۔ ظفر کی نو شعروں پر مشتمل ایک غزل ہے جس کی ردیف ''تڑاق پڑاق'' ہے اور گفتگو، دوبدو، شبو وغیرہ قافیے ہیں۔ اس غزل کا مطلع یہ ہے:

نہ کیجیے ہم سے بہت گفتگو تڑاق پڑاق
وگرنہ ہووے گی پھر دو بدو تڑاق پڑاق

اس غزل کے ہر شعر کو ٹھہر ٹھہر کر پڑھیے تو تڑاق پڑاق کے مختلف معنی روشن ہوتے جائیں گے اور اندازہ ہوگا کہ اردو زبان میں بول چال کی زبان کے استعمال سے کتنی توانائی پیدا ہوئی ہے اور خود ظفر کو لفظوں اور محاوروں کے محل استعمال پر کتنی قدرت حاصل تھی۔ ظفر کی ''نظر بول چال کے قرینوں پر زیادہ رہتی ہے۔ وہ اپنے کلام میں

گفتار کا مزہ پیدا کرنے کے لیے بندھے ٹکے محاوروں کے علاوہ دوسرے تیوروں کو بھی کام میں لاتے ہیں جن میں سے بعض اُنھی سے مخصوص ہیں۔ ظفر کی فصاحت میں اُن کا انفرادی رنگ اس قدر گہرا اور نمایاں ہے کہ ادا شناس نظریں ان کی ہر غزل کو دور سے پہچان سکتی ہیں۔ اُن کے سامنے نہ اُن کے بعد کوئی اس رنگ کا لکھنے والا نہیں ہوا'' [۳۵]۔ ظفر نے اس طرح زبان اور لغت کی جو خدمت انجام دی ہے اور الفاظ و محاورات کے مختلف معانی کو شعر کا جامہ پہنا کر جس طرح محفوظ کر دیا ہے یہ ایسی خدمت ہے جو تاریخ ساز ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے کہا تھا کہ ''شاعر کا بنیادی کام تو اتنا ہے کہ وہ اپنی زبان کو محفوظ رکھے، اسے وسعت دے اور آگے بڑھائے'' [۳۶]۔ اور یہ کام ظفر نے بڑے تجم، بڑے سلیقے سے انجام دیا ہے۔ اس کام میں ظفر کا بہت دل لگتا ہے:

دل اپنا فکرِ سخن میں ظفر نہیں لگتا
زمیں غزل کی نہ ہو جب تلک انوکھی سی
زمینِ سہل میں تو ہیں سبھی کچھ شعر کہہ لیتے
ظفر لکھتے غزل جو ایسی مشکل ہیں تو آپ ہی ہیں

ظفر کی شاعری میں ترنم بھی زبان پر قدرت اور موسیقی کے شوق سے پیدا ہوا ہے جو یاسیت کے رنگ سے مل کر پُر اثر لحن میں ڈھل جاتا ہے۔ موسیقانہ جھنکار ان کے کلام کی عام خصوصیت ہے۔ ان کے ہاں صنائع بدائع کا استعمال بھی ہے اور تشبیہات سے حسنِ ادا کو موثر بنانے کا سلیقہ بھی سہلِ ممتنع میں بھی متعدد اشعار ان کے کلیات میں موجود ہیں۔ ظفر، میر و غالب کی طرح کے، بڑے شاعر تو نہیں ہیں لیکن وہ معمولی شاعر بھی نہیں ہیں۔ ان کی زبان میں اُردو پن، شعری مزاج میں ہندوستانیت، لہجے میں جوگیا پن، طرزِ ادا میں شگفتگی اور انداز بیان میں ایسا مزہ ہے جو ظفر کا امتیاز ہے:

ترا سخن وہ مزے دار ہے کہ حشر تلک
رہیں گے اس کے ظفر طبع نکتہ داں پہ مزے

ظفر نے غزل کے ساتھ ساتھ مختلف اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی کی ہے جس میں مثلث، مخمس، مسدس، قطعہ، سلام، پنکھا، سہرا، دوہے اور ٹھمریاں، تضمین در زبانِ پنجابی کے علاوہ ایک نعتیہ قصیدہ بھی ہے جو دیوانِ اول کے شروع میں، حمد کے بعد، شامل ہے اور جس کا مطلع یہ ہے:

اے سرورِ دو کون شہنشاہِ ذوالکرم
سرخیلِ مرسلین و شفاعت گرِ اُمَم

جذبۂ عقیدت اور سرشاریِ عشق کے لحاظ سے ایک پُر اثر قصیدہ ہے۔ اس میں ایسا ترنم اور ایسا لحن ہے کہ یہ نعتیہ قصیدہ دل میں اُتر جاتا ہے۔ اُن کا کلام ان کے زمانے میں بھی قوال، گویے اور طوائفیں گاتی تھیں اور آج بھی ان کا کلام گویوں کی زبان پر ہے۔ منشی کریم الدین نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''تمام ہندوستان کے اکثر قوال اور رنڈیاں ان کی غزلیں، گیت اور ٹھمریاں گاتے ہیں'' [۳۷]۔ ظفر کے کلام کے ایک کڑے انتخاب کی ضرورت

ہے تا کہ آنے والی نسلیں دلچسپی سے ان کے کلام کا مطالعہ کر سکیں۔ آج حسرت موہانی کا انتخاب بھی تبرک کا درجہ رکھتا ہے[۳۸]۔

اس دور میں شاہ نصیر، ابراہیم ذوق اور بہادر شاہ ظفر وہ شاعر ہیں جنھوں نے اردو زبان کو ایک ایسا روپ دیا، اُردو پن جس کی بنیادی خصوصیت ہے۔ ان کے ہاں فارسی طرز ادا کی وہ روایت، جس میں فارسی وعربی الفاظ کے ساتھ پے چیدہ فارسی تراکیب کا استعمال کثرت سے ہوتا ہے، دم توڑ دیتی ہے اور خالص اردو زبان جس میں عربی وفارسی الفاظ وتراکیب، اعتدال وتوازن کے ساتھ، زبان کا حصہ ہیں، پورے جماؤ کے ساتھ نمودار ہوتی ہے۔ زبان کے اس روپ کا رشتہ بول چال کی زبان، اس کے مختلف لہجوں اور تیوروں سے قائم ہو جاتا ہے اور وہ ایک نئے حسن کے ساتھ انیسویں صدی کے سماج کی عام زبان بن جاتی ہے۔ زبان و بیان کے تعلق سے ان تینوں شاعروں کی خدمات لازوال ہیں لیکن ظفر وہ شاعر ہیں جنھوں نے اپنی شاعری سے اسے تکمیل کر دیا۔ عام بول چال کی زبان سے رشتہ جوڑنے کا کام شروع تو شاہ نصیر نے کیا تھا لیکن اس میں تاثیر کا رنگ اور جذبے کو شامل کر کے اسے جو صورت دی وہ عوام وخواص دونوں کے لیے قابلِ قبول تھی۔ شاہ نصیر کی شاعری جذبے سے عاری ہے۔ ذوق کی شاعری میں بھی خارجیت چھائی ہوئی ہے لیکن ظفر کی شاعری میں جس طرح دبا دبا سا جذبہ رنگ گھولتا ہے اور جس طرح عام بول چال کی زبان اپنے لہجوں اور تیوروں کا اظہار کرتی ہے، ظفر اپنے دونوں اُستادوں سے آگے ہیں البتہ فن شاعری کی سطح پر وہ ذوق اور شاہ نصیر دونوں سے پیچھے ہیں۔ نواب مرزا داغ دہلوی، ذوق اور بہادر شاہ ظفر کے رنگِ سخن اور زبان ہی سے اپنا چراغ شاعری روشن کرتے ہیں۔ داغ دہلوی کی زبانِ سخن میں ذوق وظفر دونوں کی آوازیں شامل ہیں:

سخن داں وسخن گو یوں تو دنیا میں ہزاروں ہیں
ظفر پر ہم نے تیری سی سخن گوئی نہیں دیکھی

ظفر کی شاعری کی زبان میں متروکات بہت کم ہیں۔ جو زبان انھوں نے استعمال کی ہے وہ ان کے زمانے میں مستند تھی اور خود ظفر سند کا درجہ رکھتے تھے۔ تلک، واں، یاں، ووں، ہووے، آوے وغیرہ کے علاوہ ان کی زبان بنیادی طور پر وہی ہے جو آج ہم بولتے ہیں۔

حواشی:

[۱] داستانِ غدر، ظہیر دہلوی، ص ۱۵، مطبع کریمی لاہور (سن ندارد)

[۲] قلعۂ معلی کی جھلکیاں، عرش تیموری، ص ۳۲، مکتبہ جہاں نما، دہلی ۱۹۳۷ء

[۳] بزم آخر، منشی فیض الدین، مرتبہ ولی اشرف صبوحی دہلوی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۴] بہادر شاہ ظفر، اسلم پرویز، ص ۵۶-۵۸، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۸۶ء

[۵] ایضاً اور طامس مٹکاف کی ڈائری، ترجمہ ضیاء الدین برنی، مرتبہ حسن نظامی، ص ۹۱-۹۴، حلقۂ مشائخ، دہلی

[۶] F.D Political No 189, N.AI بحوالہ بہادر شاہ ظفر، اسلم پرویز، ص ۹۹-۱۰۰، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۸۶ء

[۷] خدنگ غدر، معین الدین حسن، مقدمہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص ۲۱، دہلی یونیورسٹی، دہلی ۱۹۷۲ء

[۸] A Short History of own own Times, Justine McCarthy, P170, London 1883

[۹] داستان غدر، راقم الدولہ ظہیر دہلوی، ص ۳۷، مطبع کریمی لاہور، سن ندارد

[۱۰] بہادر شاہ ظفر، اسلم پرویز، ص ۱۳۹، انجمن ترقی اردو ہند دتی ۱۹۸۶ء، بحوالہ ایف ڈی پولیٹیکل نمبر ۵۲-۱۲۵، مورخہ ۱۰ نومبر ۱۹۵۸ء

[۱۱] ایضاً، ص ۱۴۴

[۱۲] ایضاً، بحوالہ نیشنل آرکائیوز، نئی دہلی پولیٹیکل نمبر ۱۴۴

[۱۳] بزم آخر، منشی فیض الدین دہلوی مرحوم، مرتبہ ولی اشرف صبوحی، ص ۱۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۱۴] داستان غدر، ظہیر دہلوی، ص ۲۴-۲۶، مطبع کریمی لاہور، سن ندارد

[۱۵] ایضاً، ص ۳۶-۳۷

[۱۶] ایضاً، ص ۲۶

[۱۷] داستان غدر، محولہ بالہ، ص ۱۹

[۱۸] مقالات شیرانی، حافظ محمود شیرانی، مرتبہ مظہر محمود شیرانی، جلد سوم، ص ۱۵۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۹] گلشنِ بے خار، مصطفیٰ خان شیفتہ، ص ۱۲۹، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸

[۲۰] بہادر شاہ ظفر، اسلم پرویز، ص ۳۴۴، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی، ۱۹۸۶ء

[۲۱] داستان غدر، ص ۲۰ محولہ بالا

[۲۲] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، جلد اول، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۲۷۳، دہلی ۱۹۷۳ء

[۲۳] آبِ حیات، محمد حسین آزاد، بار دہم، ص ۴۹۰-۴۹۱، آزاد بک ڈپو، مطبع کریمی لاہور

[۲۴] داستان غدر، محولہ بالا، ص ۲۰

[۲۵] A catalogue of the Arabic, Persian, Hindustany Manuscripts of the libraries of the king of Oudh, A springer, P222, Calcutta 1854

[۲۶] چند ہم عصر، عبدالحق، ص

[۲۷] مقالات حافظ محمود شیرانی، مرتبہ مظہر محمود شیرانی، جلد سوم، ص ۱۴۳-۱۴۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۸] ایضاً، ص ۱۴۱-۱۶۲

[۲۹] مجاہدین کی فوج سیاہ لباس میں ملبوس رہتی تھی۔

[۳۰] مقالاتِ شیرانی، جلد سوم، ص ۱۴۱-۱۶۲، محولہ بالا

[۳۱] ایضاً، ص ۱۴۱-۱۴۲

[۳۲] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، جلد دوم، ص ۲۷۳، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۰ء

[۳۳] اندازے، فراق گورکھپوری، ص ۹۴، ادارہ فروغ اردو، لاہور ۱۹۵۶ء

[۳۴] بہادر شاہ ظفر، سید صباح الدین عبدالرحمٰن، ص ۱۹۰-۱۹۱، ماہنامہ معارف اعظم گڑھ، ستمبر ۱۹۳۸ء

[۳۵] انتخاب ذوق ظفر، شان الحق حقی، ص ۱۸۱، انجمن ترقی اردو ہند دہلی، ۱۹۴۵ء

[۳۶] تنقید اور تجربہ، جمیل جالبی، (مضمون بہادر شاہ ظفر)، ص ۱۸۰، یونیورسل بکس، لاہور ۱۹۸۸ء

[۳۷] طبقات الشعرائے ہند، کریم الدین و فیلن، ص ۳۳۴، دہلی ۱۸۴۸ء

[۳۸] انتخابِ سخن، حسرت موہانی، جلد اوّل، سلسلۂ شاہ حاتم، ص ۲۷۲-۲۹۱، احمد المطابع کانپور ۱۹۲۵ء

چوتھا باب

محمد مومن خان مومن

حالاتِ زندگی، مطالعۂ شاعری

شاہ عالم ثانی کے دورِ شاہی (۴ جمادی الاول ۱۱۷۳ھ ـــ ۷ رمضان ۱۲۲۱ھ/ ۲۵ دسمبر ۱۷۵۹ء ـ ۱۹ نومبر ۱۸۰۶ء) میں کشمیر سے دو بھائی: نامدار خان اور کامدار خان دہلی آئے اور یہیں کے ہو رہے۔ یہ دونوں حکیم تھے۔ دستِ شفا سے جلد ہی چمک اُٹھے اور چند ہی سال میں اُن کی شہرت سارے شہر میں پھیل گئی۔ ۶ جنوری ۱۷۷۲ء کو جب شاہ عالم دہلی آئے تو کچھ عرصے بعد یہ دونوں بھائی شاہی طبیبوں کے زُمرے میں شامل کر لیے گئے اور پرگنہ نارنول میں چند گاؤں، جن میں بلاہہ بھی شامل تھا بطور جاگیر انھیں عطا ہوئے اور یہ دونوں شاہی طبیب کے منصب پر فائز ہو کر باعزت زندگی گزارنے لگے۔ آنے والے زمانے نے دیکھا کہ اس خاندان سے ایسے اطبا پیدا ہوئے جن کے نام ہماری تاریخ کا حصہ ہیں۔ حکیم نامدار خان کے تین بیٹے تھے: حکیم غلام حیدر خاں، حکیم غلام حسن خاں اور حکیم غلام نبی خاں (م ۱۲۳۱ھ)[۱] مومن کے قطعہ تاریخِ وفات کے آخری مصرع: تو قد ناز افوز اعظیما کہا“ سے ۱۲۳۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ حکیم غلام نبی خاں بھائیوں میں سب سے چھوٹے تھے لیکن سب سے پہلے وفات پا گئے۔ یہی حکیم غلام نبی خاں مومن خاں کے والدِ ماجد ہیں۔

محمد مومن خاں[۲] نام، مومن تخلص (۱۲۱۴ھ ـــ ۱۲۶۸ھ/ ۱۸۰۰ء ـ ۱۸۵۲ء) دہلی کے محلّہ کوچۂ چیلان میں پیدا ہوئے اور ساری عمر دہلی ہی میں گزار دی۔

ہو صورت خاک دل لگنے کی جنت میں بھلا مومنؔ
مری نظروں میں ہے شاہجہاں آباد کا نقشہ

اکثر تذکرہ نویسوں نے مومن کا سالِ ولادت ۱۲۱۵ھ/ ۱۸۰۰ء دیا ہے، لیکن قوی معاصر شہادت کے پیشِ نظر یہ درست نہیں ہے۔ نواب مصطفیٰ خان شیفتہ نے اس دیباچے میں جو ان کے مرتبہ دیوانِ مومن مطبوعہ دہلی ۱۸۴۶ء پر لکھا گیا ہے بتایا ہے کہ وہ یہ زمانہ کہ تہذیب ایں دل فریب بستان اتفاق اُفتاد از ہجرت ہزار و دو صد چہل و سہ (۱۲۴۳) سال بروفق ہلال گشتہ بود و سنین عمرش کہ چوں عمر خضر از حد شمار برکراں باد بہ بست و نہ رسیدہ واز بس کہ ایں دیوان بے نظیر است، تاریخش ”دیوان بے نظیر“ است۔“[۳]
اس سے سالِ ولادت ۱۲۱۴ھ برآمد ہوتا ہے۔ اسی طرح مثنوی ”شکایتِ ستم“ (سالِ تکمیل ۱۲۳۱ھ) میں خود مومن نے اپنی عمر سترہ برس بتائی ہے۔ ”شکایتِ ستم“ کا وہ یہ شعر ہے:

دیکھیں آگے دکھائے کیا کیا دن

ہے ابھی سترہ برس کا سن

اس سے بھی سالِ ولادت ۱۲۱۴ھ برآمد ہوتا ہے۔ مومن خاں کی پیدائش پر حکیم غلام نبی خاں حضرت شاہ عبدالعزیز کی خدمت میں پہنچے اور بچے کے کان میں اذان دینے کی فرمائش کی۔ شاہ صاحب نے اذان دی اور بچے کا نام محمد مومن خاں تجویز کیا، گھر والوں نے حبیب اللہ نام تجویز کیا تھا لیکن شاہ صاحب نے فرمایا کہ یہی نام رکھیے اور یہی وہ نام ہے جس سے وہ آج تک پہچانے جاتے ہیں۔ قرین قیاس ہے کہ مومن کی ابتدائی تعلیم مدرسہ شاہ عبدالعزیز میں ہوئی۔ شاہ عبدالقادر سے تعلیم حاصل کرنے کا ذکر اکثر تذکروں میں ملتا ہے[۴] عربی زبان سے اچھی واقفیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ انشائے مومن میں عربی فقرے اور قرآن وحدیث کے حوالے اور ان کا بے تکلف استعمال عام ہے۔ نواب اعظم الدولہ سرور نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”نوجوانے ست ہمت بر تحصیل کتب عربی مصروف دارد“[۵] فارسی زبان پر مومن کو بڑی قدرت حاصل تھی۔ معاصر تذکروں میں فارسی زبان پر ان کی قدرت کا ذکر آیا ہے۔ شیفتہ نے لکھا ہے کہ ”باوجود تخالف لسانین ہر دو لفظ چنداں دست گاہ بہ نصیب رُو گشتہ کہ پارسیان از آں خودی رنگارند۔“[۶] ان کی فارسی دانی کے بارے میں ایک اور معاصر مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”کمال مہارت فارسی سے کوس لمن الملک کی صدا نے ہند سے فارس تک پہنچ کر طوطی ہند و بلبل شیراز کو دم بہ خود کر دیا تھا۔[۷]

مومن حافظِ قرآن بھی تھے، جس کا ذکر انھوں نے اپنی مثنوی ”شکایت ستم“ (۱۲۳۱ھ) میں کیا ہے۔ اعظم الدولہ سرور نے بھی اپنے تذکرے میں انھیں ”حافظ محمد مومن“ لکھا ہے۔[۸] اُن کا حافظہ بھی کمال کا تھا۔ عرش گیاوی نے لکھا ہے کہ ”ذہن خداداد کا یہ عالم تھا کہ شاہ صاحب کا وعظ جو علاوہ علوم ظاہری کے نکات باطنی سے بھی بہرہ ہوتا تھا، جو ایک روز سُن لیتے تو بے فرق دوسرے روز اپنے والد کے مطب میں بیٹھ کر دہرا دیتے تھے“[۹] طب ان کا خاندانی پیشہ تھا۔ اسے بھی انھوں نے حاصل کیا اور اپنی ذہانت سے اس میں مہارت حاصل کی، سعادت خاں ناصر نے انھیں ”مسیحا نفس، حکیم بے نظیر، شاعر بے عدیل[۱۰] لکھا ہے، لیکن ساری عمر باقاعدگی سے مطب نہیں کیا۔ صرف خاص خاص موقعوں پر نبض دیکھ کر نسخہ تجویز کیا۔ امۃ الفاطمہ صاحبہ سے عشق نبض دیکھ کر ہی پیدا ہوا تھا۔ ”انشائے مومن میں بھی متعدد مقامات پر دوا دارو کا ذکر بار بار آیا ہے۔ کسی نواب کے نام خط میں لکھا ہے کہ ”جناب کے پاؤں کے انگوٹھے کے درد نے۔۔ پامال کر دیا ہے۔۔ جو دوائیں میں نے بھیجی ہیں ان میں سے جو نفع دے اس سے مطلع فرمایا جائے۔[۱۱] اکثر اپنا علاج بھی خود ہی کرتے تھے۔ ایک خط میں لکھا ہے کہ ”تین دن ہوئے کہ اپنی رائے سے منضج کی دوا پی رہا ہوں۔“[۱۲] نواب جھجر کے ہاں تین ماہ تک طبیب خاص کی خدمت پر مامور رہے اور نواب کی بے رُخی دیکھ کر وہاں سے چلے آئے۔ نساخ نے لکھا ہے کہ ”طب میں خوب دخل رکھتے تھے۔[۱۳]

طب کے علاوہ علم نجوم اور رمل سے بھی گہری واقفیت رکھتے تھے، معاصرین نے ان کے کمالات اور پیش گوئیوں کا ذکر کیا ہے۔ ہر سال رفتار نجوم کی تقویم تیار کرتے تھے جن میں سے دو تقاویم اور تین تقویموں کے

دیباچے جو ۱۲۴۸ھ، ۱۲۴۹ھ، ۱۲۵۰ھ اور ۱۲۵۲ھ کا احاطہ کرتے ہیں "انشائے مومن" میں محفوظ ہیں۔ طب، نجوم اور رمل وغیرہ کی اصطلاحات کو اپنی شاعری میں بھی ذریعۂ اظہار بنایا ہے۔ اختر شناسی کا ذکر کلیاتِ مومن میں کئی جگہ آیا ہے۔ جادو ٹونے اور عملیات سے بھی دلچسپی تھی۔ ایک خط میں لکھا ہے کہ "از دیروز کہ دوشنبہ روز نیر اصغر بود عزائم خوانی بعمل آمد [۱۴] "مثنوی حنین مغموم" میں جو بد بلانے نئی محبوبہ کے کان بھر کر الزامات لگائے ہیں ان میں عمل خوانی اور جادو و تسخیر کا الزام بھی شامل ہے اور مومن اپنی صفائی میں یہ کہتے ہیں:

میں کہاں افسوں کہاں کس کا مجال		انتقام چشم جادو کا خیال
ابتدا سے منکر تسخیر ہوں		عامل افغان بے تاثیر ہوں

شطرنج سے بھی انھیں گہری دلچسپی تھی۔ اپنے زمانے کے مشہور شاطر اور قرابت دار کرامت علی خاں سے شطرنج کھیلتے تھے اور دن رات کو بھول جاتے تھے۔ کرامت علی خاں کی وفات (۱۲۵۹ھ) پر جو قطعہ تاریخِ وفات [۱۵] انھوں نے کہا اس میں بھی شطرنج کی اصطلاحات، منصوبہ، مات، خانہ، کشت، شہ رُخ، ذچ، بساط وغیرہ سے اپنے دل کی بات ادا کی ہے۔ مومن مرد آزاد اور عاشق مزاج انسان تھے۔ ۲۶ سال کی عمر تک انھوں نے شادی نہیں کی اور عشق و عاشقی میں لگے رہے۔ اس میں وہ اتنے بدنام ہو چکے تھے کہ والد نے اپنے اکلوتے بیٹے کو ان کے حال پر چھوڑ دیا تھا جس کی تصدیق مثنوی "شکایت ستم" کے اُن اشعار سے بھی ہوتی ہے جب ان کے عشق کا پردہ فاش ہو گیا اور بدنامی ہو گئی تو گھر والوں نے بلا کر ان سے کہا:

آرزو تھی کہ نکلیں گے ارماں		کہ خدائی کے کرتے تھے ساماں
نسبتوں کے کلام تھے کیا کیا		جا بہ جا سے پیام تھے کیا کیا
سن کے ایسے صفاتِ نامعقول		نہ کرے گا کوئی جہاں میں قبول

والد کی وفات کے بعد انھوں نے پہلی شادی سردھنہ میں سعد علی خان بہادر کے خاندان میں کی اور جب یہ شادی ناکام ہو گئی تو ایک خط میں لکھا کہ "سعد علی خاں بہادر ہمارے خاندان کے غلاموں میں سے تھا جس کو بیگم شمرو (جو اس ذلیل شخص کی آقا تھی) کی دولت مل گئی تھی چناں چہ اس کا نام نجف خاں اور نجیب خاں کی ہم نشینی کی بدولت تاریخ عالم شاہی اور سیر المتاخرین میں رہ گیا[۱۶] یہ شادی ۱۲۴۲ھ میں ہوئی۔ انشائے مومن کے ان دو خطوں سے جو شیخ ضامن کرم کے نام ہیں مومن کی اس تلخی کا اندازہ ہوتا ہے جو اس شادی کے بعد ان میں پیدا ہوئی اور جب شیخ ضامن کرم نے صلح صفائی کے لیے مومن خان کو دوبارہ سردھنہ آنے کی دعوت دی تو انھوں نے لکھا کہ "میں نے دو تین مہینے نادانی و سادہ دلی سے نااہلوں کے ساتھ بنا ہنے کی غلطی کی تھی۔ اب جب کہ میں فارغ البال اور خوش حال ہوں خدا نہ کرے کہ پھر اپنے آپ کو مصیبت میں پھنساؤں اور نادانوں کی مجلس میں شریک ہوں۔ [۱۷] اسی خط میں آگے چل کر لکھتے ہیں کہ "اگر میں نے حرام سے توبہ کی تو حلال تو ترک نہیں کیا" اگر آوارہ گردی سے پاؤں اُٹھایا ہے تو نکاح سے تو ہاتھ نہیں اُٹھایا۔ چوں کہ میں نے نابکار جاہلوں سے تکلیف اُٹھائی ہے اور بد اطوار گنواروں سے رشتہ کرنے میں مصیبتیں جھیلی ہیں اس لیے ارادہ

ہے کہ کسی عالی خاندان سے قرابت کروں اور کسی شریف النسل زہرہ جمال کے دیدار سے آنکھوں کو تسکین دوں ورنہ دو تین جگہ سے نکاح کا پیغام اور وصال کا مژدہ آیا ہے، اگر وہ شخص (خسر) انصاف سے کام لے تو قیامت تک اس نسبت سے کہ میں اس کی لڑکی کو عقدِ نکاح میں لایا ہوں فخر و نازش کے سوا کوئی لفظ زبان پر نہ لائے۔۔افسوس صد افسوس کہ میں نے اپنی بلند مرتبت کے باوجود گھاس کوڑے سے نباہ کیا۔[۱۸] اپنے عالی خاندان ہونے کا احساس، ناقدریٔ زمانہ کی شکایت اور اس شادی سے احساس محرومی اتنا گہرا ہو گیا تھا کہ یہ تلخی ان کے مزاج کا حصہ بن گئی جو مومن کی اس تصویر سے بھی نمایاں ہے جو ''دیوانِ مومن'' مرتبہ ضیاء احمد بدایونی اور ''حیاتِ مومن'' از عرش گیاوی میں بھی شائع ہو چکی ہے۔اس کے بعد معلوم نہیں ہوتا کہ اس پہلی بیوی کا کیا ہوا۔دوسری شادی انھوں نے خواجہ میر درد کے نواسے خواجہ محمد نصیر محمدی رنج دہلوی کی بیٹی سے ۱۲۴۵ھ میں کی۔اس شادی کے بعد ان کا آخری عشق، جس کی روئیداد مثنوی آہ و زاری مظلوم (۱۲۴۶ھ) میں منظوم کی ہے، ناکامی پر ختم ہو گیا، اس کے بعد انھوں نے کوئی عشقیہ مثنوی نہیں لکھی۔اس دوسری شادی کے قطعہ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ سرو کی طرح آزاد مومن نے زنجیر پہن کر اسیری قبول کر لی ہے:

یعنی آں مومنِ آوارہ کہ در آزادی
بہ جہاں ضرب مثل بود چو سرو آزاد
ایں زماں پائے بہ زنجیر تعلق گشتہ
یوسفے بود سروکار بہ زنداں افتاد
چہ خوش ایں واقعہ راگفت اسیرے تاریخ
مرغ بے بال و پر اندر قفس آمد فریاد[۱۹]

۱۲۴۷ھ میں ان کے ہاں احمد نصیر خاں پیدا ہوئے۔نواب اصغر علی خاں اصغر کا قطعۂ تاریخ دیوانِ نسیم میں موجود ہے۔۱۲۵۸ھ میں ایک لڑکا اور ۱۲۵۹ھ ایک بیٹی محمدی بیگم پیدا ہوئی۔ان دونوں کے قطعات ولادت مومن نے خود کہے۔۱۲۶۱ھ میں ایک اور لڑکا پیدا ہوا جو دو سال بعد ۱۲۶۳ھ میں مر گیا، اور ایک لڑکی فاطمہ سلطان بیگم ۱۲۶۵ھ میں مر گئی[۲۰] جس کا قطعۂ وفات موجود ہے۔مومن نے اپنے عشق کو کبھی نہیں چھپایا بلکہ مثنویاں لکھ کر ان عشقوں کو ہمیشہ کے لیے محفوظ کر دیا۔اپنے خطوط میں بھی وہ اپنے عشق کا اظہار بلا تکلف کرتے ہیں۔حکیم احسن اللہ خاں کے نام ایک خط میں لکھا ہے کہ ''آج کل میں کس کے گیسو کے خم میں تازہ اسیر ہوا ہوں۔[۲۱] ایک اور خط میں لکھا ہے کہ ''دل ہاتھ سے دینا اور دل پر ہاتھ رکھنا محال ہے۔کسی کے انتظار میں لگے رہنا اور پھر بھی اپنے کو قابو میں رکھنا محض خیال ہے۔میں ہوں اور آنسوؤں کی جھڑی۔۔کسی کے قامت کے الف نے میرے خیال کی قوت زائل کر دی ہے۔[۲۲] عشق و عاشقی ان کا مزاج تھی۔اس میں وہ اتنے بدنام تھے کہ دُنیا جہاں ان کے اس مزاج سے واقف تھی۔''صنفِ آتشیں'' والی محبوبہ نے اسی لیے تف کیا تھا۔اس مثنوی میں اپنے مزاج عاشقی کو خود بھی بیان کیا ہے۔

اور ہمیں بھی چاہ کا لپکا   عشق دل وجاں کاہ کا لپکا
مہ وشوں سے لاگ سی دل کو   گرم رکھے اک آگ سی دل کو
اک نہ اک سے کام ہی رہوے   نام سدا بدنام ہی رہوے[۲۳]

مومن دہلی کے ایک سربرآوردہ خاندان کے چشم وچراغ تھے اور اس طرح زندگی بسر کرتے تھے جس طرح اس دور کے رؤسا کا شیوہ تھا لیکن مالی اعتبار سے ان کی حالت خستہ تھی۔ عبدالقادر خاں چیف رام پوری نے لکھا ہے کہ ''اکنوں مانند دیگر خاندان ہائے دہلی بہ عُسرت برمی برند۔'' معاشی بدحالی کی یہ صورت، انگریزوں کے تسلط کے بعد، نہ صرف دہلی بلکہ سارے ہندوستان میں عام طور پر نظر آتی ہے۔ مومن کے فارسی خطوط سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ ہلاہہ پرگنہ نارنول میں جو جاگیر شاہ عالم ثانی نے اس خاندان کو دی تھی۔ دہلی پر انگریزوں کے قبضے کے بعد جھجر کا سارا علاقہ کمپنی بہادر کے وفادار نواب فیض محمد خان کو دے دیا گیا تھا، اور اسی کے ساتھ مومن خان کے اسلاف کی یہ جاگیر بھی نواب فیض محمد خان کی جاگیر میں چلی گئی تھی جس کے عوض ایک ہزار روپیہ سالانہ اس خاندان کے ورثاء کو ملتا تھا جس میں مومن کا بھی حصہ تھا، اور یہ بھی باقاعدگی سے وقت پر نہیں ملتا تھا۔ مومن نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ''خزانچیوں کی زیادتی کی دہائی کہ اتنی بے تکلفی کے باجود زر سالانہ نہیں بھیجا۔ نواب صاحب کی ضمانت سے بھی کام نہیں نکلا۔ ایک مہینے کا وعدہ سو ماہ کے برابر ہوگیا[۲۴] مومن کی مالی حالت اتنی خراب تھی کہ سسرال سے ملا ہوا مکان بھی فروخت کردیا تھا، ایک اور خط سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنا کوئی اور مکان بھی بیچنا چاہتے تھے، اور اسی لیے اسے کرائے پر دینا نہیں چاہتے تھے[۲۵] وہ زمین جو مومن خان کو ورثے میں اپنی والدہ کی طرف سے ملی تھی اُسے بھی انگریز ریزیڈنٹ فریزر نے زبردستی چھین لیا تھا۔ یہ وہی فریزر ہے جسے نواب شمس الدین خان نے قتل کردیا تھا اور پھانسی چڑھے تھے۔ ایک خط میں لکھا ہے کہ ''ایک نیا ظلم جو پرانے دشمن نے کیا یہ ہے کہ تھوڑی سی زمین جو مجھے والدہ سے ورثے میں ملی تھی وہ بھی زبردستی چھین لی گئی، اس اجل گرفتہ (فریزر) نے کہ جس کے قتل سے اب تک فتنہ بپا ہے اور جس کی روحِ ناپاک، جنات کی طرح ہل چل ڈالے ہوئے ہے، اپنے مقتول ہونے سے ایک دن پہلے میری موروثی زمین جو میرے نان جویں کے لیے کافی تھی، اور سرکار اندر پت میں تھی، ضبط کرلی[۲۶] مالی اعتبار سے مومن خان کی حالت غالب خستہ سے بھی زیادہ خستہ تھی، لیکن وہ ساری عمر عزتِ نفس اور خودداری، وضع داری کے ساتھ نبھاتے رہے۔ بعض دفعہ اتنے پریشان ہوتے تھے کہ دہلی کو چھوڑ کر چلے جانا چاہتے تھے جس کا اظہار اپنے خطوط میں کیا ہے۔ ایک خط بنام غلام حسین خاں میں لکھا ہے کہ ''اس اُجڑے دیار میں جاہل اور بے قدر کافروں کے ہاتھ میں پڑ کر شرفا کی قدر کیمیا کی خاصیت اور دولت واقبال عنقا کا حکم رکھتا ہے۔ اس نظر سے سفر لکھنؤ کا ارادہ ہے، اگر وہاں کاربراری ہوئی فبہا ورنہ اُس ملک کا ارادہ بھی دل میں ہے کیوں کہ اکثر لوگوں نے ارباب کمال خصوصاً شعرا کے حق میں لالہ چندولال بہادر کی قدردانی کا ذکر کیا اور یہ ہیچ مداں اس باغ کی خوشبو کے تصور سے مست ہے، اگر حق تعالیٰ کو منظور ہے تو وہاں پہنچ کر دولت قدم بوسی سے سعادت

حاصل کروں گا اور لالہ صاحب مذکور کے والد کا ارتباط، جو ہمارے خاندان سے رہا ہے عرض کروں گا[۲۷] اس مالی تنگی اور پریشاں حالی نے مومن کے اندر ناقدری اور شکایتِ زمانہ کے احساس کو جنم دیا جس کا اظہار افتخار اور خود پسندی کی صورت میں اپنے خطوط اور فارسی و اُردو شاعری میں کیا ہے۔

منم کہ نیست قرانم بہ‌ہیچ قرن و زمن
منم کہ نیست نظیرم بہ‌ہیچ شہر و دیار
نہ بود ونیست عدیل من امتحاں ایک
ز زندگانِ لب و خامہ زمردگاں اشعار[۲۸]،

معاشی الجھنوں نے ناقدری وشکایتِ زمانہ کے احساس کو گہرا کر کے ان میں انگریز دشمنی کے جذبے کو تیز تر کیا تھا اور وہ کاغذ وقلم کے کام سے بھی دست بردار ہو جانا چاہتے تھے۔ ایک خط بنام حکیم احسن اللہ خاں میں لکھا ہے کہ "میرے آئینے پر کس مپرسی کی زنگار اس قدر جم گئی ہے کہ صرصر عاد کا غبار بھی اس کو جلا نہیں دے سکتا۔ میرے یوسف (کلام) کو بڑھیا کے سوت کی انٹی کے بدلے بھی لوگ نہیں خریدتے اور اس کو چاہ کنعاں سے کھوٹے سکوں کے عوض بھی نہیں نکالتے۔ ید بیضا کے معجزے کے باوجود میں خالی ہاتھ ہوں، اور دمِ عیسیٰ کے ہوتے ہوئے بیماری میں مبتلا ہوں۔ یہ کاغذ وقلم کی زحمت بھی آپ کے تعمیل حکم میں ہے ورنہ نقدِ سخن کی بے قدری سے لکھنے پڑھنے کا دماغ کس کو ہے[۲۹] اس صورتِ حال سے مومن کے اندر شدید احساس محرومی پیدا ہو گیا تھا جس کا اظہار اس رباعی سے بھی ہوتا ہے۔

ازعلم بہ تنگم از دلم بیروں باد　　　محزوں شدم از ہنر ہنر محزوں باد
ازکاوش دانشم دلم پُر خون است　　　یارب کہ دروں درنشم پُر خوں باد

مومن نے اپنی شاعری کے بالکل ابتدائی زمانے میں اس وقت کے بڑے مشہور اُستاد شاہ نصیر دہلوی کو غزلیں دکھائیں مگر اُن کا شعری مزاج شاہ نصیر سے مختلف تھا اس لیے جلد یہ سلسلہ ختم ہو گیا۔ مومن کی شاعری کا آغاز اُس وقت ہوا جب وہ بارہ تیرہ برس کے تھے۔ ۱۲۲۱ھ میں جب اپنی پہلی عشقیہ مثنوی "شکایتِ ستم" مکمل کی ان کی عمر سترہ برس کی تھی۔ یقیناً کچی پکی شاعری کا آغاز اس سے چند سال پہلے ہو گیا ہوگا۔ اس طرح ان کی شاعری کا آغاز ۱۲۲۷/ ۱۲۲۸ھ متعین کیا جا سکتا ہے۔ فائق رام پوری نے بھی ۱۲۲۷ھ آغاز شاعری کا سال متعین کیا ہے[۳۰]

وفات سے پانچ مہینے پہلے صفر کے مہینے میں گھر کی چھت پڑ رہی تھی۔ مومن نگرانی کر رہے تھے کہ اچانک پیر پھسلا اور وہ بے طرح زمین پر آ رہے۔ ہاتھ اور بازو کی ہڈیاں بُری طرح ٹوٹ گئیں۔ علاج کیا لیکن افاقہ نہیں ہوا۔ زائچہ دیکھا تو کہا کہ میں صرف پانچ مہینے اور زندہ رہوں گا اور اس حادثے کی تاریخ "دست و بازو بشکست" (۱۲۶۸ھ) لکھوائی اور یہ قطعہ کہا:

مومن فتاد ازبام گفتم چہ رفت گفتا

خود باخروش گفتم بشکستِ دست و بازو
گفتم کہ بایدت گفت، تاریخ ایں مصیبت
گفتا خموش گفتم "بشکست دست و بازو"
۱۲۶۸ھ

یہی تاریخ حادثہ ان کی تاریخ وفات ثابت ہوئی۔ غالب نے اپنے ایک خط بنام منشی نبی بخش حقیر مورخہ یکم شعبان ۱۲۶۸ھ مطابق ۲۱ مئی ۱۸۵۲ء میں لکھا کہ "سنا ہوگا کہ مومن خاں مر گئے۔ ان کو مرے ہوئے دسواں دن ہے۔ مومن خاں میرا ہم عصر اور یار بھی تھا۔ بیالیس تینتالیس برس ہوئے یعنی چودہ چودہ پندرہ پندرہ برس کی میری اور اس مرحوم کی عمر تھی۔

مجھ میں اُس میں ربط پیدا ہوا۔ اس عرصے میں کبھی کسی طرح کا رنج و ملال درمیان نہ آیا۔۔ یہ شخص اپنی وضع کا اچھا کہنے والا تھا۔ طبیعت اس کی معنی آفریں تھی۔ [۳۱] غالب کے اس خط کی رُو سے یکم شعبان کو دسواں دن تھا یعنی ۲۱ رجب ۱۲۶۸ھ مطابق ۱۲ مئی ۱۸۵۲ء [۳۲] مومن کی وفات ہوئی۔ یکم شعبان ۱۲۶۸ھ/ ۱۲ مئی ۱۸۵۲ء کو جمعہ کا دن تھا اور ۲۱ رجب کو چارشنبہ (بدھ) تھا۔ عرش گیاوی نے جمعہ کا دن بتایا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ مومن خان کی خواہش کے مطابق دلی دروازے کے باہر مہندیوں میں شاہ عبدالعزیز اور ان کے خاندان کے مقابر کے احاطے کی دیوار کے باہر انھیں دفن کر دیا گیا۔ ان کی وفات کے ۹۵ سال بعد پروفیسر احمد علی دہلوی نے قبر کو پختہ کرا کے اس پر کتبہ لگوا دیا۔ کاش یہ شعر بھی لکھوا دیتے:

سنگ مرقد سے مرے فیض ہے سب کو مومن
ہوں یہ خاک بھی طوطی پسِ آئینہ

برسوں بعد جب احاطہ کی گری ہوئی دیوار دوبارہ بنائی گئی تو مومن کی قبر کو بھی اندر لے لیا گیا۔ ان کی وفات پر متعدد شعرا نے قطعات تاریخ لکھے۔ آہی نے "ماتم مومن خاں" سے سال وفات نکالا اور غالب نے یہ رباعی لکھ کر اپنے دلی جذبات کا اظہار کیا:

شرط است کہ روئے دل خراشم ہمہ عمر
خوں نابہ برخ زدیدہ پاشم ہمہ عمر
کافر باشم اگر بہ مرگِ مومن
چوں کعبہ سیہ پوش نہ باشم ہمہ عمر

شاعری میں مومن کے بہت سے شاگرد تھے جن میں ۳۸ کے نام فائق رام پوری نے اور ۴۳ کے نام ظہیر احمد صدیقی نے اپنی کتاب میں دیے ہیں جن میں نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ و حسرتی، نواب محمد اصغر علی خاں نسیم دہلوی، میر حسین تسکین، میر عبدالحق آہی، حکیم مولا بخش قلق میرٹھی، مرزا قربان علی بیگ سالک، مرزا محمود بیگ راحت دہلوی وغیرہ ممتاز ہیں۔ دیوانِ مومن کا پہلا ایڈیشن ۱۸۴۶ء شیفتہ نے مرتب کیا اور دوسرا ایڈیشن

۱۲۸۴ھ آہی نے مرتب کیا جو مطبع نول کشور سے شائع ہوا۔ مومن مغلیہ سلطنت کے زوال اور انگریزوں کے تسلط سے انتہائی ناخوش تھے جس کا اظہار نہ صرف اپنے خطوط میں کیا ہے بلکہ متعدد اشعار میں بھی اپنے دلی جذبات کا اظہار کیا ہے۔ ''دیوانِ فارسی'' میں عُرفی کے قصیدے پر جو عقیدہ لکھا اس کے دو شعر یہ ہیں:

ایں عیسویاں بلب رسانند　　جان من وجانِ آفرینش
برخیز کہ شور کفر برخاست　　اے فتنہ نشانِ آفرینش

جنگِ کابل میں جب انگریزی فوج کا قافلہ افغان مجاہدوں نے تباہ کر دیا اور انھیں کابل چھوڑنا پڑا تو مومن نے دو قطعاتِ تاریخ [۳۳] کہے جن سے ان کے دلی جذبات کا اظہار ہوتا ہے:

بہ ارباب ایماں در آویختند　　زبس کافران۔ ہزیمت نصیب
بر آوردسر مومنِ ماوگفت　　کہ نصر من اللہ فتح قریب
۱۲۹۶ـ۴۰ =۱۲۵۶ھ

بخواری زکابل بروں آمدند　　چوں کفار ملعون ذلت قریں
زروئے یورش سال تاریخ فتح　　ملک گفت فضل علی المومنین

جب مولانا محمد اسحٰق نے دار الحرب سے حرم کعبہ ہجرت کا عزم کیا تو چھ شعر کا قطعہ کہا جس کے دو شعر یہ ہیں۔

ازکشورِ ہندرخت بربست　　بیزار ز کافرانِ اظلم
بگذاشتہ دارِ حرب امسال　　جاکردہ بہ مکہ معظم

''مثنوی جہادیہ'' سے بھی مومن کے انداز فکر اور جذبۂ جہاد پر روشنی پڑتی ہے۔ وہ اپنے ذاتی مصائب اور قومی تباہی کو انگریزی تسلط و اقتدار کا نتیجہ سمجھتے تھے۔ اس وقت صورتِ حال یہ تھی کہ ایک نظام ٹوٹ رہا تھا اور ایک استعماری نظام اس کی جگہ لے رہا تھا۔ اسی کے ساتھ معاشی، معاشرتی و اخلاقی قدریں بدل رہی تھیں، اور ہندوستانی علوم وفنون کی قدر و قیمت گھٹ رہی تھی۔ چاروں طرف بدحالی نے گھر کر لیا تھا۔ اور اہلِ علم، اہلِ فن، اہلِ ہنر، امرا، نوابین اور پیشہ ور پریشاں حال تھے۔ مومن کے اندر جو انگریزوں سے نفرت کا زہر بھرا ہوا تھا، وہ انھی حالات کا نتیجہ تھا۔ اُن میں ایسی خودداری و عزتِ نفس تھی کہ وہ غالب کی طرح کسی انگریز ملکہ یا کسی حاکم کی شان میں قصیدہ نہیں لکھ سکتے تھے۔ انھوں نے جوانی ہی میں حضرت صاحب سید احمد شہید بریلوی کے ہاتھ پر بیعت کر لی تھی۔ اس وقت ان کی عمر اٹھارہ اُنیس سال کی تھی۔ کلب علی خاں فائق رام پوری نے تاریخ بیعت رجب ۱۲۳۳ھ اور ۴ شعبان ۱۲۳۴ھ مطابق مئی ۱۸۱۸ء اور ۲۹ مئی ۔ ۱۸۱۹ء کے درمیان متعین کی ہے۔ [۳۴] مومن کو سید صاحب کی تحریکِ جہاد میں انگریزوں سے نجات کا راستہ اور اُمید کی کرن نظر آ رہی تھی۔ مثنوی جہادیہ کے علاوہ اردو شاعری میں بھی وہ تحریکِ جہاد سے اپنی وابستگی کا مسلسل اظہار کرتے رہے۔ یہی جذبۂ جہاد ان کے نزدیک عظمتِ رفتہ کو واپس لانے کا ذریعہ بن سکتا تھا:

شوقِ بزمِ احمد و ذوقِ شہادت ہے مجھے

جلد مومن لے پہنچ اس مہدی دوراں تلک
زمانہ مہدی موعود کا پایا اگر مومن
تو سب سے پہلے کہیو تو سلام پاک حضرت کا

مومن کی شاعری پر اس جہادیہ تحریک کا گہرا اثر تھا۔ آج غزل کے رموز و کنایات میں یہ پہلو چھپ گیا ہے لیکن اس دور کے لوگوں کو یہ اشعار براہِ راست متاثر کر رہے تھے۔

شخصیت کے دو روپ ہوتے ہیں۔ ایک ظاہری اور ایک باطنی۔ ظاہری روپ کسی شخص کے چہرے مُہرے سے پیدا ہونے والے مجموعی تاثر سے ظاہر ہوتا ہے اور باطنی روپ اس شخص کی بات چیت، اس کے طرزِ عمل، اس کے اندازِ فکر، اس کے ذہنی رویوں اور دو احساسِ جمال سے پیدا ہوتا ہے اور اس کی تحریروں اور تخلیقی اظہار سے سامنے آتا ہے۔ ظاہری روپ پر باطنی روپ کی چھوٹ پڑتی ہے، اور ظاہری روپ باطنی روپ کو سایہ فراہم کرتا ہے۔ مومن خاں کا ظاہری روپ تو وہ ہے جو اس لفظی تصویر سے اُبھرتا ہے، جس کا نقشہ مرزا فرحت اللہ بیگ نے کھینچا ہے۔[۳۵] اور دوسری طرف مومن کی اس واحد تصویر سے سامنے آتا ہے جو عرش گیاہی کی ''حیاتِ مومن'' اور ضیا بدایونی کے مرتبہ ''دیوانِ مومن'' میں شامل ہے۔ تصویر کو دیکھ کر گہری سنجیدگی، رئیسانہ وضع قطع اور خوش پوشاکی کے ساتھ یہ تاثر بھی اُبھرتا ہے کہ صاحبِ تصویر ایک خوب صورت، وجیہہ اور تندرست و توانا شخص ہے۔ سوچتی سلگتی آنکھیں اور لمبی لٹیں گہری سوچ کا اشارہ ہیں۔ خشک ہونٹ آنکھوں سے مل کر اس اضطراب اور کرب کو ظاہر کر رہے ہیں جو صاحبِ تصویر کے باطن میں طوفان برپا کیے ہوئے ہے۔ مومن کی شخصیت کا باطنی روپ ان کی نثری تحریروں اور ان کی شاعری سے سامنے آتا ہے۔ وہ حکیموں کے نامی خاندان کے چشم و چراغ تھے۔ فارغ البال اور عزت و امیری انھیں ورثے میں ملی تھی لیکن انگریزی راج کے بعد اس خاندان کی جاگیر ان کے ہاتھ سے نکل گئی تھی۔ ان ناانصافیوں کا اثر انگریزوں سے نفرت کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے جس کا اظہار انھوں نے اپنے فارسی خطوط اور فارسی و اُردو شاعری میں کیا ہے۔ ورثے میں ملی ہوئی وضع داری، خاندان کی بڑائی کا احساس اور جاگیردارانہ دور کی قدروں کی پاس داری مومن کا سرمایۂ حیات تھی۔ ان کی خود پسندی اسی طرزِ فکر کا نتیجہ تھی۔ اسی غیرت و خودداری کے باعث انھوں نے کسی کی نوکری نہیں کی، اور کسی امیر، نواب یا بادشاہ کی مدح میں قصیدہ نہیں لکھا۔ ان کے کلام میں جو دو قصیدے ملتے ہیں، ان میں سے ایک میں رئیس پٹیالہ راجا اجیت سنگھ کا شکریہ ادا کیا ہے جس نے انھیں ہاتھی کا تحفہ دیا تھا۔ اس قصیدے میں بھی راجا کی مدح و شکریہ ادا کرنے کے ساتھ اپنی بڑائی کا اظہار بھی کیا ہے:

شاعر بے نظیر ہوں سحر بیاں وبیر ہوں
دم ہے مرا نمونۂ معجزہ پیمبری
سحر حلال سے مرے جادوئے سامری خجل
طور کلیم اوج فکر، نور خدا فسوں گری

میری زبان میں وہ بات جس سے ملک سخن پرست
میرے بیاں میں وہ سحر جس سے جنوں زدہ پری

اور ایک قصیدے میں والیِ ٹونک نواب محمد وزیر خاں کی مدح کے ساتھ ان کی خدمت میں حاضر نہ ہونے پر معذرت کی ہے حتیٰ کہ نعتیہ قصیدہ میں بھی سلیقے سے اپنی بڑائی کا اظہار کیا ہے۔

ملے ہیں خاک میں کیا کیا مرے فنون و علوم
خدا کسی کو نہ دے ایسے طالع منکوس
حکیم وہ ہوں کہ جاتے رہیں حواس اگر
کرے معارضہ سردفتر عقول و نفوس
کروں جو گردشِ انجم کی میں رصد بندی
فدا ہو وجد میں آ کر روان بطلیموس

اس اندازِ فکر سے ان کے اندر ناقدری زمانہ کا شدید احساسِ محروی پیدا ہوا جس کا اظہار وہ اپنی شاعری اور اپنے خطوط میں بار بار کرتے ہیں۔ ایک خط بنام احسن اللہ خاں لکھتے ہیں کہ ''المختصر میں اس طرح نغمہ سرائی کرتا ہوں کہ بلبل بھی میری ہم سری نہیں کر سکتی اور گل افشانیاں کرتا ہوں، کہ زرگل ان کی حسرت میں جلتا ہے لیکن کیا کروں کہ سُننے والے کان اور دیکھنے والی آنکھیں نہیں [۳۶]

ایک اور خط میں لکھتے ہیں کہ ''زمانے کی ناقدری اور نافہمی کے باعث کوئی مرا خریدار نہیں ہے اور میرے آب دار موتیوں کا تاریکی میں بھی بازار مندا ہے۔ اس ناقدری کے باوجود میں نے کبھی ہنر کی آبرو نہیں بیچی اور امراء کی آستین سے توقعات وابستہ نہیں کیں۔ میں نے جو کی روٹی پر قناعت کی ہے اور آسمان کے خوشئہ گندم پر کبھی نظر نہیں ڈالی۔ اور یہ کاغذ و قلم کی زحمت بھی آپ کی تعمیل حکم ہے ورنہ نقدِ سخن کی بے قدری سے لکھنے پڑھنے کا دماغ کس کو ہے [۳۷] اسی کش مکش سے ان کی ساری زندگی عبارت ہے۔ اس سطح پر انھوں نے حالاتِ زمانہ سے کبھی سمجھوتا نہیں کیا، اور اسی وجہ سے ان کے مسودات منتشر پڑے رہے اور ان کا اُردو دیوان مصطفیٰ خاں شیفتہ اور پھر عبدالرحمٰن آہی نے اور خطوط و فارسی کلام حکیم احسن اللہ خاں نے مرتب و شائع کیا۔

مومن عاشق مزاج و رنگین طبع انسان تھے۔ نو سال کی عمر سے اکتیس سال کی عمر تک وہ مختلف عشقوں میں گرفتار رہے جس کا اظہار انھوں نے اپنی چھ عشقیہ مثنویوں میں کیا ہے۔ یہ عشق وصل کا پجاری ہے اور جسم کی آگ بجھانے کا وسیلہ ہے۔ اس میں وہ اتنے بدنام تھے کہ والد نے اپنی زندگی میں ان کی شادی نہیں کی اور انھیں ان کے حال پر چھوڑ دیا۔ اپنے والدین کے اکلوتے بیٹے اور سب کے چہیتے تھے۔ ان کی شاعری اور بالخصوص عشقیہ مثنویاں ان کی زندگی کی ترجمان ہیں۔ یہی عشق ان کی شاعری کو روشن کرتا ہے جس کے رنگا رنگ تجربوں کا اظہار اُنھوں نے اپنی غزلوں میں کیا ہے۔ مثنوی ''قصہء غم'' (۱۲۳۵ھ) میں مومن نے اپنے رنگِ مزاج کا تعارف اس طرح کرایا ہے۔

تھا نام تو مومن اور دیں کفر
جاں محو بتاں و دل نشیں کفر
رُسوائے زماں وتیرہ ایام
آوارہ و ہرزہ گرود بدنام
ربط اس کو بتان نازنیں سے
دُنیا سے نہ کام کچھ، نہ دیں سے
مدہوش شراب، تو جوانی
سرشار نشاط و شادمانی
آرام وطرب میں صرف اوقات
مشغول سرور وعیش دن رات
جوں غنچہ سدا کھلے ہی جانا
ہروقت ہر آن مسکرانا
دیوانوں سے شوق بے نہایت
اشعار کا ذوق بے نہایت
تصحیح سخن پہ طبع مائل
علم شعراء میں فرد کامل
بے بذلہ سنجی نہ بات کوئی
ختم اس پہ ہوئی لطیفہ گوئی
ہر پیرو جواں سے آشنائی
سارے ہی جہاں سے آشنائی

مومن اس دور کے طبقۂ خواص سے تعلق رکھتے تھے۔ اپنی شاعری میں بھی وہ اسی طبقے سے مخاطب ہیں۔ ایک خط لکھتے ہیں کہ ''ابھی میں زندہ ہوں اور بہت کچھ لکھوں گا، خدا گواہ ہے اور اس کی گواہی کافی ہے کہ امسال بھی بہت سے مکاتیب سپردِ قلم کیے گئے لیکن چوں کہ ان کے مضامین نازک روزمرہ عوام میں بیان کیے گئے اس لیے ان کی نقل کی میں نے پرواہ نہیں کی۔ اگر مجھے یقین ہوتا ہے کہ آپ گدھے گھوڑے کے ساتھ یکساں سلوک کریں گے تو سوجزو سے زیادہ بھیج دیتا[۳۸]

مومن کی شخصیت اور مزاج کو دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ہل چل مچا دینے والا اضطراب ان کے مزاج کا جزو اعظم تھا:

ہجرِ بتاں میں تجھ کو ہے مومن تلاشِ زہر
غم پر حرام خوار توکل نہ ہو سکا

یہی وہ تخلیقی کرب ہے جو اُن کی شاعری کا جوہر ہے۔ اسی سے ان کی شخصیت کا باطن روشن تھا جس کا اظہار ایک خط میں اس طرح کیا ہے کہ ''پہلا ظلم جو اس بے رحم (آسمان) نے مجھ پر کیا یہ ہے کہ میرے ضمیر کو دل سوختہ اور جگر برشتہ کی خاک سے آمیختہ کیا اور جس دن میرا قالب تیار کیا تو اس میں شورِ محبت کو ملا دیا۔ خدا کی شان جس نے کبھی جفا نہ دیکھی تھی اس نے جفائیں برداشت کیں اور جس نے کبھی ستم نہ سہے تھے اس نے ستم اُٹھائے[۳۹] اس اندازِ نظر نے ایک ایسے احساس برتری کو جنم دیا کہ وہ اپنی ذات کے حصار سے نہ نکل سکے اور اس لیے خوشامد سے بھی دور رہے۔ ان کے دوسرے بڑے معاصر مرزا غالب اس سے نہ بچ سکے۔ غالب نے جو خطوط سربرآوردہ شخصیات کو لکھے یا جو درخواستیں انگریزی سرکار میں بھیجیں یا جو قصائد ملکہ وکٹوریہ اور حکمران بالا کی مدح میں لکھے ان میں زمانہ سازی وخوشامد شامل ہے لیکن مومن نے کبھی یہ نہیں کیا۔ فریزر نے ان کی والدہ والی زمین اُن سے چھین لی لیکن مومن نے کوئی درخواست اس سلسلے میں نہیں دی، انھوں نے مال دار

سسرال کو ٹھکرادیا اور شیخ ضامن کرم کو لکھا ''مانا کہ میں خاک میں مل گیا ہوں، لیکن اب بھی آسمان کی ہم سری کو ننگ سمجھتا ہوں اور اگر چہ بے سروسامان ہوں لیکن سفلوں کی خوشامد کو اپنے رتبے سے فروتر خیال کرتا ہوں۔[۴۰] اسی لیے مومن صاف گو انسان تھے۔ مصلحت اور کینہ وحسد سے ان کا دل پاک تھا۔ انھوں نے کبھی کسی کی ہجو نہیں لکھی، اور نہ اپنی ذاتی وخاندانی شرافت سے دور ہوئے۔ ایک خط میں یہ شعر لکھ کر اپنے مزاج اور اپنے رسم وآئین کا اظہار کیا ہے:

کفر است در طریقت ما کینہ داشتن
آئین ماست سینہ چوں آئینہ داشتن

مومن کی زندگی میں مذہب بڑی اہمیت رکھتا ہے لیکن ساتھ ہی عشق کی رنگینی اور آرزوئے وصل کی آگ بھی روشن ہے۔ وہ دونوں کو ساتھ لے کر چلتے اور ایک کو دوسرے پر قربان نہیں کرتے۔ جب والیِ ٹونک نے انھیں اپنے ہاں آنے کی دعوت دی، اور حج پر بھیجنے کا ارادہ ظاہر کیا تو انھوں نے معذرت کے ساتھ تشکر کا اظہار کرتے ہوئے اس قصیدے میں یہ بھی لکھا ہے کہ مجھے اس کے در کا شوق افزوں ضرور ہے۔

پر کروں کیا کہ بن نہیں آتی　　ورنہ میں اور تیہ ہیمانی
سوچ سوچ اپنے دل میں ڈرتا ہوں　　گو ہوں وسواس ہائے شیطانی
ہے ابھی آرزوئے وصلِ صنم　　ہے ابھی حسرتِ ہوس رانی
فکر انجام سدراہ ہوئی　　سن چکا ہوں حدیثِ صنعانی
بعد یک چند گر خدا چاہے　　میں ہوں اور تیرے در کی دربانی

جوانی ہی میں وہ سید احمد شہید بریلوی سے بیعت ہو کر تحریکِ جہاد میں ذہنی طور پر شریک ہو گئے تھے جس کا اظہار ان کی شاعری اور خطوط سے ہوتا ہے۔ ایک مثنوی ''جہاد'' کے موضوع پر ان کے کلیات میں ملتی ہے۔ عقائد کے سلسلے میں وہ بہت کٹر تھے۔ فضل حق خیرآبادی سے اسی وجہ سے اختلاف ہوا جس کا اظہار اس شعر سے بھی ہوتا ہے:

لے نام آرزو کا تو دل کو نکال لیں
مومن نہ ہوں جو ربط رکھیں بدعتی سے ہم

جب جسم کی آگ ٹھنڈی پڑی اور مومن اپنے بال بچوں میں پھنس گئے تو یہ رنگینیِ عشق بھی کم ہو گئی اور مذہبی رنگ گہرا ہو گیا، جو مرتے دم تک ان کے ساتھ رہا۔

مومن جیسا کہ ہم کہہ رہے ہیں خوب صورت ووجیہہ جوان تھے۔ انھیں خاندانی عظمت کے ساتھ اپنے حسین وجمیل ہونے کا بھی شدید احساس تھا۔ وہ عاشق بھی ہیں تو معشوق مزاج ہیں۔ ایک خط میں خود بھی لکھا ہے کہ ''عاشق معشوقانہ مزاجم وباصد نیاز مندیہا بے احتیاج۔ عاشق وفا شعارم اما غیرت مندو بندہ حق گزارم الا خریدار پسند'' اسی مزاج کی وجہ سے ان کا عشق یک طرفہ نہیں ہوتا۔ معشوق بھی عشق میں مبتلا ہو اور

عاشق بھی، عاشق، معشوق دونوں ایک ساتھ ایک دوسرے پر عاشق ہوں، اور دونوں ایک دوسرے کے لیے معشوق بھی ہوں۔

معشوق سے بھی ہم نے نبھائی برابری
واں لطف کم ہوا تو یہاں پیار کم ہوا
ہیں اسیر اس کے جو ہے اپنا اسیر
ہم نہ سمجھے صید کیا صیاد کیا

یہی وہ عشق ہے جو کامیابی سے چل سکتا تھا۔ اس کے لیے یہ بھی ضروری تھا کہ دونوں کے جذبے اور ذہن کی سطح ایک ہو جو اس لیے ممکن نہیں تھی کہ معشوقانہ مزاج والے عاشق مومن خاں غیر معمولی احساس اور ذہن کے مالک تھے، اس لیے ان کے زیادہ تر عشق ناکامی سے ہم کنار ہوئے اور اگر مومن کی کسی کے ساتھ کوئی ذہنی سطح بنی بھی تو وہ امتہ الفاطمہ صاحب تھیں جو پہلے مومن پر عاشق ہوئیں اور پھر مومن نبض دیکھتے ہوئے اس پر عاشق ہوئے۔ اب دونوں ایک دوسرے کے عاشق بھی تھے اور ایک دوسرے کے معشوق بھی۔ عشق کا یہی رنگ ان کی شاعری میں رنگ بھرتا ہے اور اسی وجہ سے مومن کا عشق اُردو شاعری کے روایتی تصورِ عشق سے قدرے الگ ہے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "ہاں اگر مجھے کسی چیز کی طمع ہے تو وہ یک دلی اور یکتائی ہے۔ اگر میں کوئی چیز گننے کے قابل سمجھتا ہوں تو وہ جنسِ محبت و آشنائی ہے۔[۴۱]

رنگا رنگی ان کے مزاج میں شامل تھی۔ وہ نجوم ورمل پر پوری قدرت رکھتے تھے اور ان کے کئی قصے مشہور تھے۔ ایک وہ چھپکلی والا واقعہ کہ انھوں نے اپنے شاگرد شکھا نند سے کہا کہ "یہ جو چھپکلی دیوار پر نظر آ رہی ہے اس وقت تک اپنی جگہ سے نہیں ہلے گی جب تک پورب کی طرف سے اس کا جوڑا نہ آ جائے۔ ابھی وہ بات کر ہی رہے تھے کہ بنارس کا سوداگر کپڑوں کے دو گٹھے لے کر آیا گٹھری مزدور کے سر سے اُتاری ہی تھی کہ پٹ سے ایک چھپکلی نیچے گری اور دوڑ کر سامنے کی دیوار پر چڑھ کر اس سے آ ملی اور دونوں مل کر ایک طرف چلی گئیں۔[۴۲] آبِ حیات میں آیا ہے کہ ایک غریب ہندو بے قرار و پریشان مومن خاں کے پاس آیا اور کہا کہ اس کے زیوروں کا ڈبہ چوری ہو گیا ہے۔ ساری عمر کی کمائی لُٹ گئی۔ مومن خاں نے اس سے کئی سوال کیے اور کہا کہ یہ ڈبہ تم نے لیا ہے یا تمہاری بیوی نے۔ باہر سے کوئی نہیں آیا اور کہا جا کر جنوب کے رخ پر جو کوٹھری ہے اس میں شمال کی جانب ایک لکڑی کا مچان ہے اس کے اوپر مال موجود ہے۔ اس نے کہا حضور تین دفعہ مچان چھان مارا۔ کہا کہ پھر دیکھو وہیں ملے گا۔ وہ پھر گیا "روشنی" میں دیکھا تو وہ ڈبہ اور سارا زیور موجود تھا[۴۳] شطرنج ان کا شوق تھا۔ عملیات سے بھی دلچسپی رکھتے تھے۔ علم ریاضی پر قدرت تھی۔ ہر سال تقویم تیار کرتے اور سال بھر اسی سے واقعات و حالات کے بارے میں پیشن گوئیاں کرتے رہتے۔ کسی نے ایسے بہت سے واقعات آزاد کو لکھ کر بھجوائے تھے جنھیں وہ اس لیے شامل تذکرہ نہ کر سکے کہ لوگ اعتراض کریں گے کہ "تذکرہ شعرا لکھنے بیٹھا اور نجومیوں کا تذکرہ لکھنے لگا۔[۴۴]

شاعری کے معاملے میں وہ حد درجہ سنجیدہ تھے۔ ایک خاتون کو اپنی غزل بھجوائی اس نے جواباً خط میں لکھا کہ "یہ غزل آپ نے تفریحِ مزاج کے طور پر لکھی ہے۔ مومن بُرا مان گئے۔ لکھا کہ "اگر پسند ہو تو کاتب الحروف سے نئی غزلیں لکھوا کر بھیجوں۔ الٰہی یا وہ گویوں کی بات کا کیا جواب دوں۔ اس غزل سے اور تفریح سے کیا علاقہ۔۔ آئندہ زحمت نہ دیں کہ مجھے اس قدر دماغ نہیں [۴۵]

مومن کو اپنی ذات اور اپنی شاعری دونوں پر اتنا اعتماد تھا کہ وہ اپنے خطوط میں خصوصاً وہ خط جو انھوں نے اپنے پھوپھی زاد بھائی حکیم احسن اللہ خاں کو لکھے ہیں، اپنے فن، اپنی زبان اپنی فصاحت و بلاغت کے بارے میں بلا تکلف لکھتے ہیں کہ:

بحکم نادرہ سنجی یگانۂ دہرم نہ کس بہ نظم عدیلم نہ کس بہ نثاری

(ندرت کلام کے لحاظ سے میں زمانے میں یکتا ہوں، اور نہ کوئی نظم میں میرا ہم سر ہے اور نہ نثر میں)۔[۴۶]

اسی مزاج سے مومن کا تخلیقی عمل تشکیل پاتا ہے۔ وہ مضامینِ خیالی سے دامن بچاتے ہیں اور اپنے تجربوں کے نور سے اپنی شاعری کے در و دیوار روشن کرتے ہیں۔ حکیم احسن اللہ خاں نے مومن خاں کو لکھا کہ وہ مضامین خیالی لکھ کر پیش کریں۔ مومن خاں نے جواب دیا کہ "مضامین خیالی لکھ کر پیش کروں یہ مناسب نہیں کیوں کہ سخن سازی اربابِ صدق وصفا کا شیوہ نہیں۔[۴۷] یہی اندازِ نظر مومن کے تخلیق عمل کا حصہ ہے جس کا اظہار ایک اور خط میں وضاحت کے ساتھ کیا ہے:

> "نکتہ شناس جانتے ہیں کہ اطمینان خاطر کے بغیر دل نشیں نکتے نہیں سوجھتے اور عالی نظر سمجھتے ہیں کہ کافی غور کے بغیر شاہدِ معنی کا چہرہ (چشم آفتاب ہی کیوں نہ ہو) دکھائی نہیں دیتا۔ بے تکلفی کی حالت میں شاعرانہ تکلف بن نہیں پڑتا اور انتشارِ خیال کے عالم میں نادر مضامین نہیں سُوجھتے۔ جب تک شاعر محوِ حیرت نہ ہو اس وقت تک الفاظ کی صفائی بغیر کسی دقت کے میسر نہیں ہوتی اور جب تک وہ اپنی خودی نہیں کھوتا زبان سخن گوئی پر اور سخن زبان پر نہیں آتا۔ اگر آپ تجاہلِ عارفانہ سے کام نہ لیں، تقلیب اور حسن تعلیل کی طرف توجہ نہ کریں، تو آپ کو معلوم ہوگا کہ مضامین کے جواہرات کا جڑنا کس قدر دشوار ہے اور سپیدی و سیاہی کا تقابل کتنا مشکل ہے۔[۴۸]

مومن کا یہ وہ تخلیقی روّیہ ہے جو ان کی ساری شاعری میں رچا بسا ہے۔ وہ شعر غور و فکر سے کہتے ہیں جس میں مضامین خیالی کے بجائے ان کے اپنے تجربات رنگ بھرتے ہیں۔ ان کے زاویۂ نظر کے مطابق شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ محوِ حیرت ہو۔ اسی سے خیال لفظوں کی گرفت میں آتا ہے۔ اسی عمل میں اُسے اپنی خودی کو مٹانا پڑتا ہے اور وہ معیارِ شاعری وجود میں آتا ہے جس میں "کنایت" "صراحت" پر غالب رہتی ہے۔ بیٹے کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ چوں کہ مجھ کو "شعر و شاعری سے ذوق ہے اس لیے کنایت کو صراحت سے بہتر سمجھتا

ہوں۔[۴۹] اسی وجہ سے ''محذوفات'' ان کی شاعری کا عام مزاج ہے۔ وہ شاعری عوام کے لیے نہیں بلکہ خواص کے لیے کرتے ہیں، اور اسی لیے کنایات و محذوفات کو سمجھنے، انھیں تلاش کر کے خیال کو پورا کرنے کے عمل میں وہ اپنے قاری کو شریک کرتے ہیں۔ ان کی شاعری اسی لیے مشکل پسند ہے اور دوسرے معاصرین سے مزاجاً مختلف اور منفرد ہے۔

ان سطور سے مومن خاں مومن کی شخصیت، ان کی تخلیقی عمل اور ذہنی رویوں سے ہم اتنے ضرور واقف ہو جاتے ہیں، کہ اب ان کی شاعری کے مطالعے کی طرف آ سکیں، لیکن اس سے پہلے مومن کی اُردو فارسی تصانیف کا مطالعہ اس لیے ضروری ہے تاکہ اس سے ان کی شاعری کے مطالعے کے لیے پس منظر فراہم ہو سکے۔

تصانیفِ مومن:

(۱) دیوانِ مومن (اُردو)

اپنے اُستاد مومن خاں مومن کے بارے میں شیفتہ نے لکھا ہے کہ ''آزادانہ زیست'' کی وجہ سے ان کا کلام ''بند بے تعلقی'' میں پڑا رہا۔ مومن کے پھوپھی زاد بھائی حکیم احسن اللہ خاں نے لکھا ہے کہ ''آں بزرگ وار آزاد منش لااُبالی فطرت آمد و با اظہار ہنر کمتری پرواز د[۵۰] اسی وجہ سے جب مومن خاں نے اپنا دیوان مرتب کرنے کی طرف توجہ نہیں دی تو نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ نے اس کام کا خود بیڑا اُٹھایا اور ''دیوانِ مومن'' کے نام سے ان کا اُردو کلام یک جا مرتب کیا، دیوان کے دیباچے میں شیفتہ نے لکھا:

> ایں گراں ارز جواہر را۔ بہ رشتہ کشد ومنت ہا بر خویشتن دشنا سندگان سخن نہد۔ لاجرم با دل شرحہ شرحہ وجگر پارہ پارہ آبلہ پائے وادی تردو تلاش گشت۔ پس فراواں جستجو و ہزاراں تگاپو اند کے از بسیار بہ دست آورد۔ حیف کہ بسیارے تلف گردید۔ شکر کہ اندک ہم بہم رسیدہ۔ و ایں وقت از خیالاتش یک جا شدہ قیاس شش ہزار بیت می داند[۵۱]

شیفتہ نے دیوانِ مومن (اُردو) ریزہ ریزہ جمع کر کے ۱۸۴۳ء میں مرتب کیا اور ۱۸۴۶ء میں کریم الدین نے اسے دہلی سے شائع کیا۔[۵۲] اس کے بعد ''دیوانِ مومن'' کا دوسرا ایڈیشن مومن خاں کے شاگرد اور اُن کی بہن کے داماد، جنھیں مومن اپنے بیٹے کی طرح عزیز رکھتے تھے، عبدالرحمٰن آہی نے ترتیب دیا اور اس میں وہ کلام بھی شامل کر دیا، جو شیفتہ کے مرتبہ دیوانِ مومن کے بعد لکھا گیا یا دستیاب ہوا تھا۔ اس زمانے میں مومن

مرض الموت میں مبتلا تھے۔ ان کے بازو و کلائی کی ہڈیاں ٹوٹ گئی تھیں۔ آہی نے اپنے دیباچے میں لکھا ہے کہ:

> از اول تا آخر بہ اُمید تصحیح و تقریر بہ نہج ترتیب خویش پیش گاہ مصنف علیہ الرحمۃ برخواندم۔ چناں چہ پارہ راجہ زیور اصلاح و حلیۂ تہذیب آراستند و پارہ بہ حال خود گذاشتند و سہ روز در وفات ایشاں باقی ماندہ بود کہ دیوانِ شریف تمامی در برکشید۔۔ بعد ایں تدوین و ترتیب کہ مرۃً ”بعد اولیٰ و ثانیا بعد اخریٰ بروئے کار آمدہ ہر کہ بیروں ازیں سفینہ بیتے از ابیات یا فردے از فرد از نتائج فکر صاحب دیوان نشان دہد باید دانست کہ الحاقی بیش نیست یا خود از کلام او نیست یا مطروح و منسوخ۔۔[۵۳]

یہ ایڈیشن ”کلیاتِ مومن“ کے نام سے ۱۸۷۳ء میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس کا پانچواں ایڈیشن ۱۹۲۳ء میں اور چھٹا ۱۹۳۰ء میں چھپ کر سامنے آیا۔ اس کلیاتِ مومن کے شروع میں شیفتہ کا دیباچہ ہے اور آخر میں آہی کا دیباچہ بطور ”خاتمہ“ شامل ہے۔[۵۴] یہی کلیات عام طور پر دستیاب ہے۔ ایک نسخہ وہ ہے جو ”دیوانِ مومن مع شرح“ کے نام سے ضیا احمد بدایونی نے مرتب کر کے ۱۹۳۴ء میں الہ آباد سے شائع کیا تھا۔ اس سے پہلے ضیاء بدایونی ”قصائدِ مومن“ مرتب کر کے الناظر پریس لکھنؤ سے ۱۹۲۵ء میں شائع کر چکے تھے۔ اس کے بعد قابلِ ذکر کلیاتِ مومن وہ ہے جسے دو جلدوں میں کلب علی خاں فائق رام پوری نے مرتب کیا اور ۱۹۶۴ء میں مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا۔ جلد اول میں ۲۱۹ غزلیات کے علاوہ فردیات، رُباعیات، مثلث، تخمیس، تضمین، مسدس، مثمن، ترجیع بند، ترکیب بند شامل ہیں اور جلد دوم میں ۹ قصائد، ۶ معمے ۲۶ قطعات (جن میں قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں) کے علاوہ گیارہ مثنویاں بھی شامل ہیں۔ مومن کا کچھ ایسا کلام بھی موجود ہے جو اب تک غیر مطبوعہ ہے اور جس میں ابتدائی دور کا کلام بھی شامل ہے۔ یہ کلام ”دیوانِ مومن“ مخطوطہ رضا لائبریری رام پور میں شامل ہے۔[۵۵] ڈاکٹر محمد حسین تسبیحی نے مومن کے اُردو کلیات کے اشعار کی تعداد جو سولہ اصنافِ شعر میں لکھے گئے ہیں ۸۳۳۹ شمار کی ہے جن میں ۳۱ اوزان کی اساس پر بارہ عروضی بحر استعمال کی گئی ہیں[۵۶]

(۲) دیوانِ مومن (فارسی)

حکیم احسن اللہ خاں کی توجہ سے دیوانِ مومن فارسی محفوظ رہا، جسے انھوں نے مرتب کر کے ۱۳ ذی قعدہ ۱۲۷۱ھ کو مطبع سلطانی سے شائع کیا۔ یہ نسخہ بھی کمیاب ہے۔ اس میں سات قصیدے شامل ہیں۔ دو حمد و نعت میں، چار خلفائے راشدین کی شان میں اور ایک سید احمد شہید بریلوی کی مدح میں ہے۔ ڈاکٹر تسبیحی نے لکھا ہے کہ اس دیوان میں ۱۱۹ غزلیں، سات قصیدے، ۳۴ قطعات، ۱۴ مثنویاں، ۸۶ قطعات مادۂ تاریخ ۳۵

فردیات، ۲۵ مصراع اور ۲۱۰ رُباعیات شامل ہیں، اور اشعار کی کل تعداد ۲۸۵۰ ہے جن میں اوزان کی اساس پر ۹ عروضی بحور استعمال کی گئی ہیں۔ اس دیوان کے بارے میں حکیم احسن اللہ خاں نے لکھا ہے کہ بسترِ مرگ پر مومن خاں نے اس کی صیقل گری کی اور جن حروفِ تہجی میں غزلیں نہیں تھیں نئی کہہ کر شامل کیں۔[۵۷]

قصائد میں ایک بھی قصیدہ ایسا نہیں ہے جو کسی بادشاہ یا امیر کی مدح میں کہا گیا ہو۔ غزلوں کا مزاج وہی ہے جو اُردو غزلیات میں رنگ بھرتا ہے لیکن مخدوفات کا انداز کم ہے۔ عشقیہ رنگ فارسی غزلوں میں بھی نمایاں ہے۔ یہاں بھی مقطع میں تخلص کی رعایت سے بامعنی وشگفتہ شعر نکالے ہیں۔

(۳) انشائے مومن۔

''انشائے مومن'' فارسی زبان میں لکھے ہوئے خطوط ''تقاویم'' دیباچوں اور تقاریظ وغیرہ پر مشتمل وہ مجموعہ ہے جسے ''دیوانِ فارسی'' کی طرح حکیم احسن اللہ خاں نے مرتب اور ۱۲۷۱ھ میں دیوان فارسی کے ساتھ ایک جلد میں مطبع سلطانی سے شائع کیا۔ ''انشائے مومن'' میں تین قسم کی تحریریں شامل ہیں۔ ایک وہ خطوط جو مومن نے کسی عزیز یا دوست کو لکھے ہیں۔ دوسری قسم میں وہ خطوط آتے ہیں، جو مخاطب کی کم فہمی کی وجہ سے سادہ زبان میں لکھے گئے ہیں اور تیسری میں اہتمام سے لکھی ہوئی تقاریظ، اصطلاحاتِ علمی کے ساتھ لکھی ہوئی تقاویم اور ان کے لکھے ہوئے دیباچے شامل ہیں۔ ان خطوط سے ان کی علمیت کا اظہار ہوتا ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مومن کو فارسی زبان پر کیسی قدرت حاصل تھی۔ مومن خاں، غالب کی طرح اردو شعراو نثر نگاروں کی اُس آخری نسل سے تعلق رکھتے ہیں، جس نے پوری سنجیدگی کے ساتھ فارسی کو ذریعۂ اظہار بنایا تھا۔ اس کے بعد فارسی نویسی کم سے کم تر ہوتی گئی اور اس کی جگہ انگریزی زبان لیتی گئی۔ انشائے مومن میں اندازِ تحریر وہی ہے جو اس دور میں مقبول ومروج تھا اور جس میں شاعرانہ نثر لکھنے کا عام رواج تھا۔ فارسی اس دور میں اب بھی طبقۂ خواص کی علمی وتحریری زبان تھی اور تعلیم یافتہ حضرات فارسی پڑھنے اور لکھنے پر قدرت رکھتے تھے۔

مطالعۂ مومن کے لیے ''انشائے مومن'' خاص اہمیت رکھتی ہے۔ اس کے مطالعے سے نہ صرف مومن کے مزاج پر روشنی پڑتی ہے بلکہ اس ناقدری کا بھی پتہ چلتا ہے جس سے مومن زندگی بھر دوچار رہے۔ اس مجموعے سے نہ صرف ان کے تخلیقی رویوں کا پتہ چلتا ہے بلکہ وہ حالاتِ زندگی بھی سامنے آتے ہیں، جن کا کسی اور مآخذ سے پتہ نہیں چلتا مثلاً والدہ کی طرف سے ورثے میں ملی ہوئی زمین انگریز ریذیڈنٹ فریزر نے اپنے قتل سے ایک دن پہلے بلا جواز چھین لی تھی۔ مومن کی پریشاں خاطری کے باعث ان کے سارے مسودات زلفِ پریشاں کی طرح منتشر تھے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ مضامین خیالی لکھنے کے قائل نہیں تھے۔ ان کا ایک مسودہ بھی چوری ہو گیا تھا۔ لکھا ہے کہ ''شہاب الدین نامی جو غفور خاں کے بچوں کی تعلیم کے لیے وہاں رہتا تھا، عرصہ تک حقیر کی صحبت میں رہا۔ حسینوں کی بے وفائی اور کج ادائی کے بیان کی تمہید میں

کچھ اجزاء لکھے تھے۔ وہ اُن کو اُڑا لے گیا۔ جو کوئی اس ناقدر ظالم صیاد کے چنگل سے ان اجزا کو حاصل کرے گا گویا مطالب شوخ کو گھات میں بیٹھے بغیر اپنے دام میں لائے گا۔[۵۸] وہ زرِ سالانہ جو جدی جائیداد کی ضبطی کے بعد ملتا تھا وہ بھی وقت پر نہیں آتا تھا جس سے مفلوک الحالی میں اضافہ ہوتا تھا۔ مومن شاعری میں کنایت کو صراحت سے بہتر سمجھتے تھے۔ ان خطوط سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ایک وقت ایسا بھی آیا کہ وہ اپنی معاشی حالت و ناقدریِ زمانہ کی وجہ سے دہلی چھوڑ کر لکھنؤ و حیدر آباد جانے کا ارادہ کر رہے تھے [۵۹] ان کی پہلی شادی جو سردھنہ کے بڑے زمین دار خاندان میں ہوئی تھی، اس کی ساری تفصیل ان دو خطوط سے واضح ہو جاتی ہے جو شیخ ضامن کرم کے نام لکھے گئے تھے۔ ان کے عاشقانہ مزاج کا بھی ان خطوط سے پتہ چلتا ہے اور ان رویوں کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے جن سے ان کی شخصیت اور ان کے تخلیقی مزاج کی تشکیل و تعمیر ہوئی تھی۔

''حیاتِ مومن'' کے مصنف عرش گیاوی نے مومن کی تین اور تصانیف: (۱) جانِ عروض (۲) شرحِ سدیدی و نفیسی اور (۳) خواصِ پان کا ذکر کیا ہے۔ یہ تصانیف آج تک کسی کی نظر سے نہیں گزریں۔ معلوم ہوتا ہے کہ عرش گیاوی کی مومن پرستی نے انھیں ہر اُس بات کو تسلیم کرنے پر آمادہ کیا جس سے مومن کی ذات و صفات میں ذرا سا بھی اضافہ ہوتا تھا۔ یہی صورت ان کے غیر مطبوعہ کلام کی ہے۔

آیئے اب مومن کی شاعری کے مطالعے کی طرف آتے ہیں، اور یہاں سب سے پہلے ان کے قصیدوں کو لیتے ہیں۔

مطالعۂ شاعری:

مومن کے اردو قصیدے:

مومن نے اردو میں کل نو قصیدے لکھے۔ دو قصیدے حمد اور نعت میں، چار قصیدے خلفائے راشدین، حضرت ابو بکر صدیق، حضرت عمر فاروق، حضرت عثمان غنی اور حضرت علی مرتضٰی کی منقبت میں اور ایک حضرت امام حسن کی منقبت میں ان قصیدوں کو پڑھتے ہوئے ایک ایسی روحانی ٹھنڈک کا اظہار ہوتا ہے کہ جو ہم عقیدہ قارئین کی روح میں اُتر جاتی ہے۔ باقی دو قصیدوں میں مومن نے ایک وزیر الدولہ امیر الملک نواب محمد وزیر خاں، نصرت جنگ کی مدح میں لکھا ہے اور ایک راجا اجیت سنگھ کی مدح میں والیِ ٹونک کی شان میں قصیدہ لکھنے کا محرک وہ بلاوا تھا جو نواب موصوف نے مومن کو دیا تھا اور کہلوایا تھا کہ اگر ٹونک آ جائیں تو وہ انھیں حجِ بیت اللہ کے لیے ساتھ لے جائیں گے۔ مومن نے اظہارِ تشکر کے لیے یہ قصیدہ لکھا اور یہ کہہ کر معذرت کر لی:

پر کروں کیا کہ بن نہیں آتی   ورنہ میں اور تیرہ ہیمانی

دشت گردی کے شوق نے مارا   ہوں تو دیوانہ لیک زندانی
سوچ سوچ اپنے دل میں ڈرتا ہوں   گو ہوں وسواس ہائے شیطانی
ہے ابھی آرزوئے وصلِ صنم   ہے ابھی حسرتِ ہوس رانی
فکرِ انجام سدِراہ ہوئی   سن چکا ہوں حدیثِ صنعانی
بعد یک چند گر خدا چاہے   میں ہوں اور تیرے در کی دربانی

مدح کے فوراً بعد خود اپنی مدح میں بھی شعر کہے نہیں، اور پھر اس قصیدے کے بغیر کسی عرض مدعا کے دعا پر ختم کر دیا ہے۔ مومن نے دوسرا قصیدہ اس لیے لکھا کہ راجا اجیت سنگھ نے جب وہ مومن کی حویلی کے سامنے سے گزر رہے تھے، بلوا کر ان کی تواضع کی اور جاتے وقت ایک ہتھنی کسوا کر مومن کو بطور تحفہ دی، مومن نے اظہارِ تشکر کے لیے یہ قصیدہ لکھا۔

راجہ اجیت سنگھ نام کام روائے خاص و عام
مجود سے جس کے بے نظام کار جہاں کی ابتری
فیل نشیں بنادیا خاک نشیں کو اس نے اب
خاک نہیں فلک کو زیب لاف و گزافِ برتری

یہاں بھی ممدوح کی مدح اور اس کے گرز، گھوڑے اور تلوار کی تعریف کے بعد اپنے بارے میں کئی اشعار قلم بند کیے ہیں:

شاعر بے نظیر ہوں سحر بیاں دبیر ہوں
دم ہے مرا نمونۂ معجزہ پیمبری
سحر حلال سے مرے جادوئے سامری خجل
طورِ کلیم اوجِ فکر نور خدا فسوں گری
کفار ہدایت غرور اس کے بغیر یہ محال
تا متنبی و جریر عار ہے مجھ کو ہم سری
میری زبان میں وہ بات جس سے ملک تخن پرست
میرے بیاں میں وہ سحر جس سے جنوں زدہ پری
اب نہیں کی ہے اختیار نظم کو میں نے یہ زباں
آپ ہیں لب پہ بوسہ زن ہندی و تازی و دری
میری طلاقتِ لساں میری فصاحتِ کلام
چارۂ صدر آزما اثدپے گنگی و کری
حضرت مومن اس قدر لاف اگرچہ ہے درست

طول مقال عیب وشعر جملہ عیوب سے بری

ان دو قصائد کے علاوہ موٴمن نے فارسی یا اُردو میں کسی کی مدح میں کوئی قصیدہ نہیں لکھا۔ مدح سرائی ان کا مزاج نہیں تھا۔ فارسی دیوان میں ایک قطعہ ملتا ہے جس سے ان کے اس مزاج پر روشنی پڑتی ہے۔

بادشاہاں بہ ایں متاعِ قلیل　　مدح ازچوں منے چرا خواہی
بے بہائے متاعے از موٴمن　　گوہر ولعل بے بہا خواہی
بے ثناچوں گرفتہ ام صد بار　　ہجو گویم اگر ثنا خواہی
دیگراں دیگر اند ومن دیگر　　ہرچہ ازبوم ازہما خواہی

اس طرح موٴمن نے سات قصائد میں اپنے عقائد اور عقیدت مندی کا دل سے اظہار کیا ہے۔ اور میں دل سے اظہارِ تشکر کیا ہے۔ قصیدے میں ممدوح کی مدح کے ساتھ ''خود مدحی'' موٴمن کی انفرادیت ہے۔ موٴمن کے قصیدوں کا دوسرا امتیاز یہ ہے کہ اُنھوں نے غزل کے مزاج کو قصیدے میں اس طرح سمویا ہے کہ اس میں بھی رنگِ تغزل پیدا ہو گیا ہے۔ تغزل موٴمن کے مزاج میں اس طرح رچا بسا تھا کہ وہ کسی بھی صنفِ سخن میں اس سے خود کو الگ نہ کر سکے۔ قصیدے کی تشبیب میں عام طور پر مزاجِ غزل خاص طور پر نمایاں رہتا ہے۔ ایک اور پہلو موٴمن کے قصائد میں یہ نمایاں ہے کہ وہ قصیدے میں اپنی ناقدری وشکایتِ زمانہ اور حالاتِ عصر کا ذکر اس طرح کرتے ہیں کہ ان کے قصیدوں میں شہر آشوب کا رنگ جھلکنے لگتا ہے مثلاً حضرت ابو بکر صدیق والے قصیدے میں مختلف طبقوں کی زبوں حالی اور حالاتِ حاضرہ کی اندوہ ناکی کی تصویر سامنے آجاتی ہے۔ قصیدوں میں اپنے عصر کا ذکر یہ بھی قصائدِ موٴمن کی انفراویت ہے:

کوئی اس دور میں جیے کیوں کر　　ملک الموت ہے ہر ایک بشر
داد خواہوں کے شور سے دیکھو　　چونک پڑتا ہے فتنۂ محشر
آئینے نے بھی اس زمانے میں　　تیغ کے سے نکالے ہیں جوہر
ذکرِ انساں سے دیو مجنوں ہو　　آدمی سے پری کو آئے حذر
ہے پئے اشتیاقِ ویرانی　　شاہ فرہاد و بے ستوں کشور
نہ امیروں کو پائے بندیِ عدل　　نہ رعایا مطیع وفرماں بر
اس کو ہو رستمِ زماں کا خطاب　　جو کرے قتل خرد سالہ پسر

ان قصیدوں کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ موٴمن کو نہ صرف قرآن واحادیث پر قدرت حاصل تھی، بلکہ دوسرے علوم وفنون مثلاً طب، نجوم، رمل وفلکیات پر بھی عبور حاصل تھا۔ موٴمن نے پرانے قصیدوں کی زمینوں میں نہیں بلکہ نئی زمینوں میں قصیدے لکھے ہیں، اور بحر کا انتخاب بھی موضوع اور اپنے مزاج کی مناسبت سے کیا ہے۔ مشکل زمین میں بھی نئے نئے قافیے اعتماد کے ساتھ باندھے ہیں۔ ان کا نعتیہ قصیدہ مثال میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ ان کے قصیدوں میں وہ فصاحتِ بیاں نہیں ہے جو ذوقؔ کے قصیدوں میں ملتی ہے لیکن

ندرتِ کلام میں وہ کسی سے پیچھے نہیں ہیں۔ مومن کے ہاں تشبیب میں عام طور پر جوش اور شانِ تغزل نمایاں رہتی ہے۔ ان کی تشابیب عاشقانہ، بہاریہ یا رندانہ ہوتی ہیں اور تغزل کا مزاج پڑھنے والے کو بھلا لگتا ہے۔ اُردو قصائد خواہ وہ سودا کے ہوں، یا انشا و مصحفی و ذوق کے، عام طور پر صلہ پانے اور عرضِ مدعا کے لیے لکھے گئے ہیں۔ مومن نے اپنی معاشی ضرورتوں کے باوجود ایک قصیدے میں بھی صلے یا عرضِ مدعا کی طرف اِشارہ نہیں کیا۔ عربوں نے قصیدے سے بڑے بڑے معاشرتی اور قومی کام لیے ہیں۔ مومن خاں نے بھی قصیدے کو اصلاحِ احوال کے ساتھ اپنے عقائد و اظہارِ تشکر وغیرہ کے لیے استعمال کیا۔ ان کا عصر بھی ان کے قصیدوں سے اُبھر کر سامنے آتا ہے۔ یہ بھی مومن کی انفرادیت اور الگ پن ہے۔ عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ مومن کی تشبیب تو خوب ہوتی ہے لیکن ''گریز'' میں برجستگی نہیں ہوتی، اگر غور سے دیکھا جائے تو گریز بھی موضوع کی مناسبت سے آتا ہے مثلاً حضرت عثمان غنی اور حضرت حسن والے قصیدوں میں گریز نمایاں طور پر برجستہ و چست ہے۔ ڈاکٹر محمود الٰہی نے لکھا ہے کہ ''مومن کی بعض گریزوں میں بڑی نزاکتِ تخیل پائی جاتی ہے[۶۰] مدح میں ان کے ہاں عقیدت وخلوص کا پُر اثر اظہار ہوتا ہے۔ مدح مومن دل سے کرتے ہیں جس سے کلام پُر تاثیر ہو جاتا ہے۔ تراکیب اور بندشوں میں ان کے ہاں ایک خاص حسن ہے۔ ضیاء بدایونی نے لکھا ہے کہ ''اگرچہ پختگی اور صفائی میں قصائدِ ذوق کا پایہ کہیں برتر ہے۔ تاہم زور اور ندرت میں مومن کا جواب نہیں۔[۶۱] راجہ اجیت سنگھ کی مدح میں جو قصیدہ لکھا ہے اسے اُردو کے بہترین قصیدوں میں شمار کیا جانا چاہیے۔ اسی طرح حمدیہ، نعتیہ، منقبتی قصیدے بھی جوشِ عقیدت و اظہار بیان کے باعث پُر تاثیر ہیں۔ جس طرح ذوق نے سودا کی روایتِ قصیدہ کو مکمل کیا اسی طرح مومن کی حمدیہ، نعتیہ، منقبتی روایت قصیدہ کو آگے چل کر محسن کاکوروی نے پورا کیا۔

واسوختِ مومن:

یہ دور واسوخت کی مقبولیت کا دور ہے۔ لکھنؤ میں تو یہ اتنا مقبول تھا کہ اس کے سُننے اور سُنانے کے لیے الگ محفلیں منعقد ہوتی تھیں، اور ہر شاعر سے یہ توقع کی جاتی تھی کہ وہ اسوخت ضرور کہے گا۔ جتنے واسوخت انیسویں صدی کے لکھنؤ میں لکھے گئے اتنے اردو ادب کی تاریخ میں کبھی نہیں لکھے گئے۔ لکھنؤ کے واسوخت میں خارجیت ہے اور یہ عشقیہ جذبے سے عاری ہے لیکن مومن کی واسوخت میں داخلیت اور خارجیت ملی جلی ہیں، اور یہاں حسن پرستی کے ساتھ عشق کا جذبہ بھی کارفرما ہے۔ جذبۂ عشق سے ہی شاعری میں داخلیت پیدا ہوتی ہے اسی لیے مومن کی واسوخت میں غزل کے مزاج سے ملتی جلتی داخلیت پائی جاتی ہے۔ مومن نے اپنی غزل میں بھی واسوخت کے مزاج کو سمویا ہے۔ ان کے کلیات میں کئی غزلیں اس مزاج کی حامل ہیں۔ مسدس کی ہیئت میں بھی ان کے ہاں دو واسوختیں ملتی ہیں۔ ان کے علاوہ ایک واسوز (واسوخت) ''دشمن'' کی ہیئت

میں لکھی گئی ہے، اور ایک واسوخت وحشی یزدی کی واسوخت کے ایک مصرع کی بہ صورت ''مخمس''، تضمین کر کے لکھی ہے۔ مومن حسن پرست اور جمال پسند ہونے کے ساتھ معشوق مزاج عاشق تھے اور یہی ان کے واسوختوں کا مزاج ہے۔ مومن کی غزلوں میں ایک دوغزلہ ملتا ہے جس کا مطلع یہ ہے:

دل آگ ہے اور لگائیں گے ہم　　کیا جانے کسے جلائیں گے ہم

اور اسی غزل کے دو شعر اور مقطع یہ ہے:

خنجر نہ توڑ سخت جانی　　پھر کس کو گلے لگائیں گے ہم
کہہ کر اور غزل بہ طرز واسوخت　　مومنؔ یہ اسے سنائیں گے ہم

اور اسی زمین میں دوسری غزل کا مطلع یہ ہے:

اب اور سے لو لگائیں گے ہم　　جوں شمع تجھے جلائیں گے ہم

ان دونوں غزلوں میں ہیئت تو غزل کی ہے، لیکن موضوع اور لہجہ واسوخت کا ہے۔ یہی صورت اُن کی اُس دوغزلہ میں ملتی ہے جس کا ایک مطلع یہ ہے:

کیوں کر یہ کہیں منتِ اعدا نہ کریں گے　　کیا کیا نہ کیا عشق میں کیا کیا نہ کریں گے

جیسے مومن کے قصیدے میں غزل کا اثر بالخصوص تشبیب میں جھلکتا ہے اسی طرح مومن کی غزل پر واسوخت کا مزاج نمایاں ہے۔ واسوخت کا یہ اثر ان کی غزل میں طنز و تعریض کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہ طنز ان کی غزل کے طرزِ ادا و لہجے میں شامل ہے اور یہ مومن کی انفرادیت ہے۔ مومن کے واسوختوں کی محبوبہ عورت ہے اور خانگی ہے۔ جب وہ غیر کے بر میں چلی جاتی ہے تو عاشق اس کی کج ادائیاں اور بدلے تیور دیکھ کر اُسے دھمکی دیتا ہے کہ وہ خود بھی اب کسی اور سے دل لگائے گا اور پھر اُس نئی محبوبہ کے حسن و جمال کی تعریف کر کے، نظریں بدلنے والی محبوبہ کو اس اُمید پر خوب خوب جلاتا ہے کہ وہ دوبارہ اس کی ہو جائے۔ یہی وہ موضوع ہے جو بدلے ہوئے انداز میں مومن کی ہر واسوخت میں ملتا ہے۔ مون کی واسوختوں میں وہ کہانی پن نہیں ہے جو لکھنؤ اور بالخصوص امانت لکھنوی کی واسوختوں میں نظر آتا ہے۔ مومن کا مثمن واسوز (واسوخت) فنی اعتبار سے اس لیے پُر اثر ہے کہ اس میں چھپا ہوا طنز لطف دیتا ہے۔ موضوع وہی ہے جو ہر واسوخت میں ہوتا ہے لیکن مومن نے اسے طرح طرح سے بیان کر کے اپنے ندرتِ کلام سے پُر اثر و جان دار بنا دیا ہے۔ یہاں مومن کے اندازِ بیان اور لہجے میں ڈرامائیت پیدا ہوگئی ہے۔ مومن کے واسوختوں میں طنز و تعریض کے ساتھ معاملہ بندی کا اثر بھی نمایاں ہے۔ مومن کے واسوختوں پر غزل کے اثر کی وجہ سے داخلیت خارجیت میں رنگ گھولتی ہے اور یہ رنگ فنی اثر کو گہرا کر دیتا ہے۔ لکھنؤ کے واسوخت میں بیانِ حُسن اور سراپا پُر زور ہوتا ہے۔ لیکن عشق کا جذبہ اس لیے نہیں بھی ہوتا کہ امام بخش ناسخ نے اپنے ''طرزِ جدید'' سے عشق کو خارج کر کے حُسن پر زور دیا تھا اور اسی لیے وہاں سراپا پر زور بڑھ جاتا ہے۔ مومن کے ہاں بیانِ حُسن کے بجائے رنگِ عشق زیادہ نمایاں ہے۔ مومن کے ہاں لکھنؤ کے شعراء کے برخلاف سراپا کم و بیش بالکل نہیں ہے۔ امانت لکھنوی نے جس خوب صورتی سے نئے

محبوب کا سراپا بیان کیا ہے وہ بیان کی رنگا رنگی سے ایسا لطف پیدا کرتا ہے کہ قاری کے دل میں اُتر جاتا ہے۔ مومن کے ہاں بیان میں ابتذال نہیں ہے بلکہ شائستگی کی سطح ہر دم برقرار رہتی ہے۔ امانت کے ہاں بیان کے کھلے پن کی وجہ سے پُرلطف ابتذال در آتا ہے۔ واسوخت کی مقبولیت کا سبب اس دور کی وہ تہذیب تھی جس میں طوائف نے مرکزی حیثیت اختیار کرلی تھی۔ ہر واسوخت کی محبوبہ یہی طوائف ہے۔ ہر شخص کے اندر چھپا ہوا لہریں مارتا جنسی جوش ہوتا ہے اور اسی کا اظہار طرح طرح سے واسوخت میں ہوتا ہے۔ طوائف کی یہ مرکزیت چوں کہ آج کی تہذیب میں باقی نہیں رہی اس لیے واسوخت بھی بہ حیثیت صنف سخن ٹکسال باہر ہوگئی لیکن اس کا لہجہ وطرز ادا خصوصاً بیانیہ نظموں میں آج بھی نمایاں ہے۔ اقبال کے ''شکوہ'' اور ''جواب شکوہ'' پر، بدلے ہوئے موضوع کے باوجود، یہ طرز یہ لہجہ آج بھی رنگ گھول رہا ہے۔ واسوخت کا اثر غزل کے اظہارِ عشق میں آج بھی موجود ہے اور مومن کی غزل میں تو یہ اس کے مزاج کا حصہ ہے۔

مومن کی تاریخ گوئی:

مومن کی تاریخ گوئی میں بھی ایک ایسی انفرادیت ہے جو اس دور کے کم تاریخ گویوں کے ہاں ملتی ہے۔ تاریخ گوئی میں تعمیہ وتخرجہ اُلجھن کا سبب بنتا ہے۔ اس لیے وہ تاریخیں زیادہ پسند کی جاتی ہیں جن میں حروف کے اعداد نکالنے یا ڈالنے کا بکھیڑا نہ ہو لیکن مومن نے تعمیہ وتخرجہ سے فنِ تاریخ گوئی میں ایک حُسن پیدا کردیا ہے۔ محمد حسین آزاد نے لکھا ہے کہ مومن کی ''طبع رسا نے اسے (تعمیہ وتخرجہ) محسنات تاریخ میں داخل کردیا ہے (۶۳) شاہ عبدالعزیز محدث دہلوی کی وفات پر جو سات اشعار پر مشتمل قطعہ تاریخ کہا اُس کا آخری شعر یہ ہے:

وست بے دادِ اجل سے بے سروپا ہو گئے
فقر ودیں، فضل وہنر، لطف وکرم، علم وعمل

پہلے مصرع میں اشارہ کیا ہے کہ اگر دوسرے مصرعے کے الفاظ کے سر اور پیر الگ کردیے جائیں تو جو حروف بچیں گے ان سے سالِ وفات (۱۲۳۹ھ) برآمد ہوگا۔ یہ تاریخ اپنی معنویت اور کمالِ فن کی وجہ سے بہترین تاریخوں میں شمار کی جاتی ہے۔ اسی طرح مومن کے ہاں بیٹی پیدا ہوئی تو قطعہ کہا جس کا آخری شعر یہ ہے۔

نال'' کٹنے '' کے ساتھ ہاتف نے
کہی تاریخ ''دختر مومن''
(۱۲۵۹ھ)

''دختر مومن'' کے اعداد ۱۳۴۰ میں سے ''نال'' کے ۸۱ کاٹ دیے جائیں تو سالِ ولادت ۱۲۵۹ھ برآمد ہوتا ہے، اپنے والد حکیم غلام نبی خاں کا سال وفات: قد فاز فوزاً عظیماً سے ۱۲۴۱ھ اور اپنی دادی کا سال

وفات: ""لمعاجز عظیم" سے نکالا۔ اپنے شاگرد رشید نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کے تذکرے "گلشن بے خار" کے سال اتمام کا پندرہ شعر پر مشتمل قطعۂ تاریخ کہا تو اس شعر کے آخری مصرع سے ۱۲۵۰ھ برآمد ہوئے۔

ہاتف نے کہا ہے اس کی تاریخ
گل دستہ گلستانِ معنی
۱۲۵۰ھ

مومن اپنے قطعہ میں موقع و محل کا بھی خاص لحاظ رکھتے ہیں۔ دوستوں کی شادی کے قطعات اپنی شوخی بیان کی وجہ سے اسی لیے دلچسپ ہیں۔ ایک شخص حج کو گیا لیکن راستے سے پھر آیا۔ مومن نے اس مصرع سے تاریخ نکالی:

جوں بیاید ہنوز خر باشد (۱۲۵۶ھ)[۶۳]

دہلی کا کوتوال رشوت خوری کی وجہ سے برخاست کر دیا گیا۔ پانچ شعر کے قطعہ کے آخری مصرع کی کہاوت سے اس کے برطرف کیے جانے کا سال برآمد ہوتا ہے:

سب نے کہا جب چھوٹا کام اُترا شحنہ مردک نام
۱۳۲۰۔ کام کے ۶۱=۱۲۵۹ھ

مومن کے ہاں متعدد قطعاتِ تاریخ فارسی دیوانِ مومن میں بھی ملتے ہیں۔ خود مومن بام سے گرے تو "بشکست دست و بازو" اس حادثے کی تاریخ کہی۔ یہی سال مومن کا سال وفات۔ (۱۲۶۸ھ) ہے۔ مومن نے بہت سے "معمے" بھی کہے۔ ان سب میں ایسے دلچسپ پہلو سامنے آتے ہیں، جن سے مومن خاں کی ذہانت و فطانت اور گہری نظر کا پتہ چلتا ہے۔ "مہتاب رائے" کا معما اس شعر سے نکالا:

بنے کیوں کر کہ ہے سب کار اُلٹا ہم اُلٹے، بات اُلٹی، یار اُلٹا

اگر ہم۔ بات۔ یار کے حروف کو اُلٹ دیا جائے تو اُلٹنے سے "م۔ تاب۔ رائے" نام سامنے آ جاتا ہے۔ چھ معمے کلیاتِ مومن (اُردو) میں اور بھی ملتے ہیں:

رباعیاتِ مومن:

مومن کے کلیات میں بیشتر اصناف سخن موجود ہیں، لیکن رُباعیات خاص طور پر قابلِ توجہ ہیں، جن کی تعداد ۱۳ ہے۔ ان کے موضوعات میں بڑا تنوع ہے۔ نکتہ رسی اور اپنے موضوع کو نئے انداز سے دیکھنے کا تخلیقی عمل ان کی رُباعیوں کی خصوصیت ہے۔ فنی اعتبار سے یہ رُباعیاں چست و پُراثر ہیں۔ زبان سادہ ہے اور مومن نے معنی کے دریا کو کوزے میں بند کر دیا ہے۔ انداز بیاں کی شوخی اور تازگی، چھپے ہوئے طنز کی چبھن اور قدرتِ اظہار نے ان کی رُباعیات میں اثر و تاثیر کی روح پھونک دی ہے۔ اس صنف میں غالب و ذوق ان

کے پیچھے کھڑے نظر آتے ہیں۔ مومن کی رُباعیوں کے مزاج کے داخلیت پر اُن کی غزل کا اثر بھی نمایاں ہے۔ اکثر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہم غزل کے ایسے قطعہ بند شعر پڑھ رہے ہیں، جن میں ساری بات ایک شعر کے بجائے دو شعروں میں کہی گئی ہے۔

مثنویاتِ مومن:

مومنؔ نے کُل بارہ مثنویاں لکھیں جن میں سے چھ میں اپنے عشقوں کو بیان کیا ہے۔ یہ عشق نو برس کی عمر سے شروع ہوتے ہیں اور ۳۲ سال کی عمر تک جاری رہتے ہیں۔ ۲۳ سال کی یہ روئیدادِ عشق ان چھ مثنویوں میں بیان ہوئی ہے۔ ہر مثنوی کا نام تاریخی ہے۔ پہلی مثنوی ''شکایتِ ستم'' (۱۲۳۱ھ) میں مکمل ہوئی۔ اس وقت ان کی عمر سترہ سال تھی جیسا کہ خود اس مثنوی کے ایک شعر میں بتایا ہے:

دیکھیں آگے دکھائے کیا کیا دن
ہے ابھی سترہ برس کا سن

مومن کا سال پیدائش ۱۲۱۴ھ ہے۔ دوسری مثنوی ''قصۂ غم'' (۱۲۳۵ھ) تیسری ''قولِ غمیں'' (۱۲۳۶ھ) چوتھی ''تفِ آتشیں'' (۱۲۴۱ھ) پانچویں ''حنینِ مغموم'' (۱۲۴۴ھ) اور چھٹی ''آہ وزاری مظلوم'' (۱۲۴۶ھ) میں مکمل ہوئی۔ ان کے علاوہ دو منظوم عشقیہ خط بعنوان ''نامۂ مومن بہ جانب محبوبۂ دل نواز'' اور نامۂ مومن بہ سمت معشوقۂ طناز'' ہیں۔ ایک مثنوی ''جہاد'' کے موضوع پر لکھی گئی ہے۔ ایک اور مثنوی کا موضوع ''حمد ونعت'' ہے۔ بعض اہلِ علم نے غلطی سے حمد ونعت کے دو اجزاء کو الگ الگ دو تمام مثنویاں سمجھ لیا ہے۔ یہ دونوں مثنویاں ایک ہی بحر میں ہیں غور سے دیکھا جائے، حمد ونعت دونوں ایک ہی مثنوی کے دو اجزاء ہیں پہلے حمد آتی ہے اور اس کے بعد نعت آتی ہے۔ نعت والے حصے میں مومن کا تخلص بھی آیا ہے۔ یہ دونوں حصے مل کر ایک مثنوی بنتی ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے ان دونوں کو ایک ہی مثنوی شمار کیا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند کا بھی یہی خیال ہے کہ ''دونوں اجزاء ایک ہی مثنوی کے ہیں۔ [۶۴] ان کے علاوہ دو قطعاتِ تاریخ بھی مثنوی کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں جن میں سے ایک قطعہ ان کے والد حکیم غلام نبی خاں (م ۱۲۴۱ھ) سے متعلق ہے اور ایک قطعہ ''نکاح یار جانی'' (۱۲۴۴ھ) کے بارے میں ہے۔ یہ دونوں قطعات مثنوی کی ہیئت میں ہونے کے باوجود مزاجاً قطعات ہیں۔ ان بارہ مثنویوں میں اشعار کی کل تعداد کم وبیش ۳۴۹۸ ہے۔ مومن کی یہ چھ عشقیہ مثنویاں اس لیے اہمیت رکھتی ہیں، کہ یہ اُردو مثنوی کی تاریخ میں درمیانی کڑی کا درجہ رکھتی ہیں۔ ان مثنویوں میں ایک طرف میر اثر اور محمد تقی میرؔ کی مثنویوں کے وہ اثرات ہیں جن پر مومن نے اپنی مثنویوں کی تعمیر کی ہے اور ساتھ ہی یہ مثنویاں فوراً بعد کے مثنوی نگاروں خصوصاً نواب مرزا شوق کی مثنویوں کو واقعیت پسندی کا ایک نیا راستہ دکھاتی ہیں۔ میر اثر کی مثنوی ''خواب وخیال'' اور میر کی عشقیہ مثنویاں: ''خواب وخیال'' ''جوشِ

عشق" اور "معاملاتِ عشق" میں اسی طرح اپنی آپ بیتیوں کو موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ جس طرح بعد میں مومن نے اپنے ذاتی تجربوں اور واقعات کو اپنی عشقیہ مثنویوں کا موضوع بنایا ہے۔ جب بھی آپ بیتی سچائی اور واقعیت پسندی کے ساتھ بیان کی جائے گی، تو وہی صورت سامنے آئے گی جو اثر، میر اور مومن کے ہاں سامنے آئی ہے لیکن جیسے شاعر کی حیثیت سے میر اور مومن میں ذہنی و فکری سطح کا فرق ہے وہی فرق میر اور مومن کی مثنویوں میں ہے۔ مومن کا عشق خالص "وصلی" و جسمانی عشق ہے۔ میر کے ہاں عشق کی سطح اس لیے بلند ہے کہ وہ عشق کا ارفع و علوی تصور سامنے لاتے ہیں۔ مومن کے عشق میں ہوس کاری، و عیش پسندی کا اظہار ہوتا ہے۔ میر کے ہاں "وصل" تجرباتِ عشق سے گزرتے ہوئے ایک منزل، ایک پڑاؤ ہے۔ ان کا عشق وصل کے بعد مر نہیں جاتا بلکہ ایک نیا احساس بن جاتا ہے۔ مومن کے ہاں یہ صورت نہیں ہے۔ وہ بھونرے کی طرح رس چوس کر دوسرے پھول پر بیٹھنے کے لیے اڑ جاتے ہیں، یہی وہ فرق ہے جو میر اور مومن کے عشق میں محسوس ہوتا ہے۔ میر کے ہاں عشق میں خود سپردگی ہے، مومن کے ہاں عشق جسم کی پکار ہے جو وقتی طور پر جذبات کو اُبھارتا اور احساس میں شدت پیدا کر کے خفقان میں مبتلا کر دیتا ہے۔ مومن کی مثنوی "شکایتِ ستم" میں وہ عشق جو نو برس کی عمر میں ہوتا ہے، خود سپردگی کی مثال ہے لیکن اس کے بعد کسی عشق میں یہ نوعیت نظر نہیں آتی۔

آیئے اب ایک ایک کر کے مومن کی مثنویوں کا جائزہ لیتے ہیں۔

(۱) شکایتِ ستم (۱۲۳۱ھ) میں مومن نے اپنے پہلے اور دوسرے عشق کو موضوع سخن بنایا ہے۔ جب وہ نو برس کے تھے کہ ایک مہ رُو پر عاشق ہو گئے۔ مہ رُو کا بھی اُن پر دل آ گیا۔ اس وقت وہ حفظِ قرآن کر رہے تھے۔

حفظِ قرآں و یادِ مصحف رُو فرصت اکدم نہ روز شب میں کبھو
دن کو وردِ زباں سبق ناچار رات بھر درس ِ شوق کی تکرار

اس طرح دو سال گزر گئے۔ جب عشق کی بُو پھیلی اور رسوائی ہونے لگی تو گھر والوں نے ملنے پر پابندی لگا دی۔ ایک دن شادی کی تقریب میں اس سے آخری ملاقات ہوئی۔ پھر وہ چلی گئی اور شدتِ خفقان میں مبتلا ہو کر کچھ دن بعد اللہ کو پیاری ہو گئی جب اس کے مرنے کی خبر آئی تو روتے روتے انھیں بھی جنون ہو گیا۔ اطبا نے علاج معالجہ کیا لیکن کوئی فائدہ نہیں ہوا۔ ایک دن انھیں خیال آیا کہ اس بلا سے نجات ہو کیوں کر تو دل نے کہا "بات جب ہے کہ بات ٹالو تم" انھوں نے صبر و ضبط سے کام لیا۔ جلد ہی حالت سُدھر گئی۔ صرف ضعف باقی رہا۔ ایک دن اسی حالت میں سو رہے تھے کہ آنکھ کھل گئی۔ دیکھا کہ اُن کا سر ایک زہرہ جبیں کے زانو پر رکھا ہے۔ اس وقت ان کی عمر بارہ سال تھی۔ اس نے مزاج پوچھا اور کہا کہ دو دن کی زندگانی ہے۔ جانے والے کو واپس نہیں لایا جا سکتا۔ خُلد میں جا کر اس سے مل لینا۔ اس نے ایسے جاں فزا انداز میں گفتگو کی کہ وہ اس پر عاشق ہو گئے اور اُسے گلے سے لگا لیا۔ جیسے جیسے عشق میں شدت آتی گئی، وہ صحت یاب ہوتے گئے۔ اسی عشق و عاشقی میں ایک سال گزر گیا۔ ایک دن یہ دونوں گلے لپٹے ہوئے پڑے تھے کہ آنکھ لگ گئی۔ کسی نے

انھیں دیکھ لیا اور گھر والوں کو بتا دیا۔ بس پھر کیا تھا ایک قیامت آ گئی:

گھر سے اُٹھی صدا ملامت کی
ایک اک نے جدا قیامت کی
ہم کو بدنام کر دیا تو نے
اے زبوں کار کیا کیا تو نے
ہم سمجھتے تھے اب تلک معصوم
یہ سیہ کاریاں نہ تھی معلوم
سن کے ایسے صفاتِ نامعقول
نہ کرے گا کوئی جہاں میں قبول
عزت وشانِ خاندان کو دیکھ
جاں ہم اوج آسمان کو دیکھ

انھوں نے جھوٹی قسمیں کھا کر گھر والوں کو یقین دلایا کہ کسی نے طوفان اُٹھایا ہے۔ گھر والوں نے یقین تو کر لیا، لیکن اس سے ملنے پر پابندی لگا دی۔ کئی دن بعد وہ اتفاق سے تنہا مل گئی اور رونے لگی۔ مومن نے کہا کہ ملنے کی کوئی تدبیر ہونی چاہیے۔ اس نے کہا کہ جب سب گھر والے سو جائیں تو تم دبے پاؤں رات کے اندھیرے میں آ جایا کرو۔ ملاقات کا یہ سلسلہ عرصۂ دراز تک جاری رہا۔ وہ اکثر ایک بڑھیا کو بھیجتی اور جب موقع ہوتا وہ انھیں بلا کر لے جاتی۔ ایک دن وہ آئی تو مومن دروازہ بند کر کے شعر کہہ رہے تھے۔ بلاوے کی سن کر:

کہا میں نے کہ رہ کے آؤں گا
ایک دو شعر کہہ کے آؤں گا

بڑھیا نے جا کر کہا کہ میں نے سوراخ میں سے جھانک کر دیکھا تو وہ کسی اور سے دادِ عیش دے رہا تھا۔ یہ سُن کر وہ آگ بگولہ ہو گئی اور اُسی وقت دوستی کا قصہ تمام کر دیا۔ پھر وہ ان سے کبھی نہیں ملی۔ انھوں نے سمجھانے بجھانے کی بہت کوشش کی اور جب وہ ٹس سے مس نہ ہوئی، تو انھیں بھی طیش آ گیا، اور کہا کہ اب تک تو میں کسی اور سے نہ ملا تھا لیکن اب ضرور ملوں گا۔

بن ملے انتقام لوں گا میں
سچ کسی اور سے ملوں گا میں

عشق کی یہاں یہ وہ سطح ہے جس میں کسی قسم کی علویت نہیں ہے۔ مومن نے یہاں واقعیت کے ساتھ اپنے عشق کی آپ بیتی بیان کر دی ہے۔ اس مثنوی میں جا بجا جو ہجر و اضطراب کا شاعرانہ بیان ہے یا چاندنی رات میں بڑھیا کا انھیں دیکھ لینے کا بیان ہے یا منظرِ شب کا بیان ہے یا محبوبہ سے مکالمہ ہے یہ سب پُر اثر شاعری کے نمونے ہیں، ساتھ ہی اس دور کی معاشرت کی جھلکیاں بھی دلچسپ ہیں۔ یہ مومن کی پہلی عشقیہ مثنوی ہے۔ اس میں وہ ربط و ترتیب بھی نہیں ہے جو ہمیں میر یا میر حسن کی مثنویوں میں نظر آتی ہے لیکن مثنوی پڑھتے ہوئے یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ مومن شعر گوئی کی خداداد صلاحیت رکھتے تھے۔

(۲) مومن کی دوسری مثنوی ”قصۂ غم“ (۱۲۳۵ھ) ساقی نامہ اور ذکرِ بہار سے شروع ہوتی ہے۔ پھر بے وفا محبوب کا بیان آتا ہے اور اس کے بعد ”آغازِ داستان“ کی سُرخی آتی ہے۔ یہاں بیان کیا جاتا ہے کہ اس شہر میں ایک نوجوان تھا جو نہایت بذلہ سنج اور یار باش تھا۔ ہر پیر و جوان سے اس کی آشنائی تھی۔ اشعار کا اُسے بے نہایت ذوق تھا اور وہ علم شعر میں بھی کامل تھا۔ ناگاہ وہ کسی بے وفا کے دامِ عشق میں گرفتار ہو گیا۔ سب سے ملنا جلنا چھوڑ دیا اور اسی طرح کئی برس گزر گئے۔ ایک دن ایسا موسم تھا کہ اس کے جی میں آیا کہ صحرا کی سیر کی جائے

۔صحرا کی سیر کرتے کرتے اُسے خراب وخستہ حالت میں ایک شخص نظر آیا جو تنہا بیٹھا ہوا، اپنے محبوب سے باتیں کررہا تھا۔ کبھی یادِایام کا ذکر چھیڑتا اور کبھی یادِ وصل کرتا۔ یہاں عشق کے وہ سب پہلو بیان میں آجاتے ہیں، جو اس دور کی معاشرت اور تصورِ عشق میں عام ورائج تھے۔ وصل کا بیان بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے۔ آج اس مثنوی کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے آنے والے دور کے مثنوی نگاروں، جن میں واجد علی شاہ (عشق نامہ) اور نواب مرزا شوق (فریب عشق، بہار عشق، زہر عشق) شامل ہیں، متاثر کیا ہے۔ اس وقت مومن کی عمر اکیس سال تھی۔

(۳) تیسری مثنوی ''قولِ غمیں'' (۱۲۳۶ھ) ہے جس میں اُمۃ الفاطمہ بیگم تخلص صاحب سے اپنے عشق کی داستان رقم کی ہے۔ شیفتہ نے اپنے تذکرے ''گلشنِ بے خار'' میں لکھا ہے کہ وہ صاحب جی کے نام سے مشہور ہے۔ علاج معالجے کے سلسلے میں مومن سے تعلق پیدا ہوا اور چند ماہ دردودوا کا سلسلہ جاری رہا۔ مدت ہوئی کہ لکھنؤ واپس چلی گئیں۔ مومن کی مثنوی ''قولِ غمیں'' اسی کے حسن وجمال کی شرح ہے[۶۵] اس سے اس بات کی تصدیق ہوجاتی ہے کہ ''قولِ غمیں'' کا موضوعِ سخن یہی صاحب جی ہیں جن سے مومن کو اتنا گہرا دلی تعلق تھا کہ اپنی غزلوں میں بھی نام لے کر اپنے عشق کا اظہار کیا ہے مثلاً دس شعر کی اس غزل کی ردیف ہی صاحب ہے جس کا مطلع یہ ہے اور جس میں معاملاتِ عشق بیان کر کے اپنی بے قراری کی کیفیت کا اظہار کیا ہے:

تم بھی رہنے لگے خفا صاحب   کہیں سایہ میرا پڑا صاحب

اسی طرح اس پوری غزل میں جس کا ایک شعر یہ ہے یہی کیفیتِ عشق بیان کی ہے۔

صاحب نے اس غلام کو آزاد کردیا
لو بندگی کہ چھوٹ گئے بندگی سے ہم

اسی طرح اپنی آخری عشقیہ مثنوی آہ وزاری مظلوم (۱۲۴۶ھ) میں بھی جو ''قولِ غمیں'' کے دس سال بعد لکھی گئی اس بے وفا کو یاد کیا ہے:

نہ تھے صاحب کہ نکلے بے وفا تم
کہو میں بھاگتا پھرتا ہوں یا تم

مثنوی ''قولِ غمیں'' کو پڑھتے ہوئے دل کو کُھرچنے والے اضطراب اور شدتِ فراق کا احساس ہوتا ہے۔ پہلے ہی شعر میں ساقی سے زہر اور شربتِ مرگ چکھانے کا اظہار کیا ہے۔ غمِ فراق کا یہ اثر مثنوی کے لہجے اور بیان میں بھی موجود ہے۔

نہ کہانی نہ یہ ہے افسانہ   داد وبے داد ہے مظلومانہ
نہیں اشعار یہ ہیں نالے کئی   سوزشِ دل کے ہیں سے خالے کئی
مظہرِ حسرت وحرماں ہے یہ   باعثِ حیرتِ یاراں ہے یہ

یہ مثنوی ''شکایتِ ستم'' سے ان معنی میں پیوستہ ہے کہ اس کے شروع میں ''شکایتِ ستم'' والے عشق کا ذکر کر کے اس بات کو شدتِ جذبات کے ساتھ دُہرایا ہے کہ کس طرح اس محبوبہ نے اُنھیں چھوڑ دیا ع ایسی بگڑی کہ صفائی نہ ہوئی۔ مومن نے بتایا ہے کہ یہ اُسی زمانے کا قصہ ہے جب وہ اس عشق کے اثر سے آزاد ہو کر ایک دن کسی دوست کے پاس جا رہے تھے کہ راستے میں غرفے کے سامنے ایک چلون پڑی ہوئی دیکھی جس کے پیچھے ایک عورت کھڑی بازار کا نظارہ کر رہی تھی۔ مومن کو دیکھ وہ مسکرائی لیکن بلانے کا کوئی اشارہ نہیں کیا وہ آگے بڑھ گئے۔ پھر خیال آیا کہ بھید لینے میں کیا ہرج ہے ع دل کو اس راز سے آگاہ کرو۔ بہت کوشش کے بعد اُس تک رسائی ہوئی۔ وہ ایک خوش مزاج اور ہنس مکھ لڑکی تھی رفتہ رفتہ اس کے ہاں آنا جانا ہو گیا۔ ایک دن مومن اس کے ہاں بیٹھے تھے کہ اطلاع ہوئی باہر سے کوئی مہمان آیا ہے وہ پردے کے واسطے باہر آ گئے۔ کچھ دیر انتظار کیا اور پھر گھر چلے آئے۔ دوسرے دن وہ وہاں گئے صاحب خانہ نے بتایا کہ جو مہمان عزیز آئے ہیں، وہ بیمار ہیں۔ اگر نبض دیکھ کر مرض تشخیص ہو تو اس کی چارہ گری ہو جائے گی۔ مومن نے جیسے ہی نبض پر ہاتھ رکھا تو محسوس ہوا، ہاتھ سے میرے، مرا دل ہی چلا اور فوراً ایک غزل زبان پر آ گئی۔ غزل کے سنتے ہی رازِ دل اس پر ظاہر ہو گیا اور اُس نے صاحب خانہ سے کہا:

ہے یہ بے چارہ تو آپ ہی بیمار زردیٔ رُخ سے عیاں ہے آزاد
کوئی ناداں ہی کہے اس کو طبیب درد میں خود ہے گرفتار غریب

جیسے ہی عشق کا تیر لگا اُنھیں چپ لگ گئی۔ سب نے انھیں چھیڑنا شروع کر دیا،

ع .. کوئی پوچھو تو ہوا کیا اُن کو

آخر انھوں نے جواب دیا۔

کہ میں اچھا تھا یہاں جب آیا پر ہوا یاں ہی پری کا سایہ

اس کے بعد مثنوی میں اپنی حالتِ اضطراب اور کیفیتِ عشق کو بیان کیا ہے۔ بے قراری کی اسی طغیانی میں دوسرے دن صبح ہی صبح جب سب سو رہے تھے وہ وہاں پہنچے تو اس سے آمنا سامنا ہو گیا اور ہوش جاتے رہے۔ کچھ دیر وہاں بیٹھے پھر چلے آئے۔ کچھ ہی دیر بعد وہاں سے ایک نامہ بر خط لے کر آیا جس میں لکھا تھا کہ اظہارِ عشق کی وہ باتیں جو آپ نے کی تھیں کیا مناسب تھیں؟ اس سے بدنامی ہو گی خدارا مجھے رسوا نہ کرو۔ مجھے تمہارے درد کی خبر ہے اور سچ یہ ہے کہ میری بھی یہی کیفیت ہے۔ انھوں نے خط کو آنکھوں سے لگایا اور ایک غزل کے ساتھ مختصر سا یہ جواب دیا۔

دل مرے قابو میں اے جان نہ تھا ورنہ ایسا بھی تو نادان نہ تھا

اب وہ روز وہاں جاتے اور دو تین پہر وہاں گزارتے۔ ان کی حالت غیر تھی۔ یہ حالت دیکھ کر وہ بھی چپکے سے سامنے آ کر شکل دکھانے لگی۔ ایک دن اس نے انھیں ایک جگہ بلوایا۔ وہاں بے حجابانہ ملاقات ہوئی پھر وہ روز وہاں آنے جانے لگے لیکن فلک کج رفتار کو یہ ملنا ایک نظر نہ بھایا اور ناگاہ محبوبہ کو واپس جانا پڑا۔ جب یہ خبر

لے کر قاصد آیا تو وہ قاصد کے ساتھ ہی روانہ ہو گئے۔ ملاقات ہوئی، دونوں کی حالت غیر تھی۔ اس نے دل تھام کر کہا کہ رونے اور جی کھونے سے کیا حاصل:

اب تم اوروں سے گالیے جیو جی   نہ ہوئے ہم تو کوئی اور سہی
کام دل رنج وبلا کو سونپا   تم کو لو ہم نے خدا کو سونپا
کہہ کے یہ اُٹھ گئی جی کھوتی ہوئی   ہچکیاں لیتی ہوئی روتی ہوئی

اس کے جانے کے بعد وہ اسے یاد کرتے رہے۔ اس کے بعد اثرِ عشق کے بیان میں ایک حکایت آتی ہے جس میں عاشق کی وصیت کے مطابق اس کا جنازہ اس جگہ لے جایا گیا جہاں اُس نے بتایا تھا۔ جنازہ دیکھ کر وہ غُرفے میں آئی اور آتے ہی گری اور مر گئی۔ اس کے ساتھ مثنوی اختتام کو پہنچتی ہے جس کے آخری دو شعروں میں سے ایک فارسی میں ہے اور ایک عربی میں۔ مومنؔ کی اس مثنوی میں جذباتِ عشق شدت کے ساتھ بیان میں آئے ہیں اور پُر اثر ہیں۔ زبان سادہ و سلیس ہے اور بیان میں روانی ہے۔ یہاں بھی تصورِ عشق مجازی ہے جس کی منزل وصلِ محبوب ہے، عشق کا یہی تصور مومن کی شاعری میں یک ساں طور پر رنگ گھولتا ہے۔ جذبۂ عشق اور اخلاص دلی کے باعث یہ مومن کی سب سے اچھی مثنوی ہے۔ اس کا اثر مثنوی ”زہرِ عشق“ پر بھی واضح و نمایاں ہے۔

(۴) ”تفِ آتشیں“ (۱۲۴۱ھ) مومن کی چوتھی عشقیہ مثنوی ہے جو تیسری مثنوی ”قولِ غمیں“ سے اس طرح پیوستہ ہے کہ اسے بھی کیفیتِ اضطراب کے اُس بیان سے شروع کیا گیا ہے۔ جس پر ”قولِ غمیں“ ختم ہوئی تھی۔ عشق اُن کا شوق تھا اور اسی لیے ہر طرف اُن کا مذکور تھا۔ ”تفِ آتشیں“ میں بتایا ہے کہ وہ ایک ایسی شادی میں شریک تھے جس کے منتظم و مختار وہ خود تھے۔ وہ شادی کے انتظام میں مصروف اِدھر اُدھر آ جا رہے تھے کہ پردے کے پیچھے سے آواز آئی۔ وہ متوجہ ہوئے۔ اُس نے کچھ بات کی اور ذرا سی جھلک دکھا کر چلمن گرا دی۔ شام کو اس نے پھر جھلک دکھائی اور چلی گئی۔ شادی کے بعد جب دوسرے مہمانوں کی طرح وہ بھی جانے لگی تو اس نے کہا کہ یہاں سے جانے کے بعد اب ملنا مشکل ہے۔ یہ کہہ کر وہ رخصت ہو گئی۔ اُن کی حالت غیر ہو گئی اور اسی حالت میں کئی دن گزر گئے۔ ایک دن جب بے چینی بہت بڑھی تو وہ اس کے گھر پہنچے اور حیلے بہانے سے اطلاع کرائی۔ جواب میں ایک مکروہ المنظر خادمہ نکلی جس کا دلچسپ حُلیہ مومن نے مثنوی میں بیان کیا ہے۔ اس سے کہا کہ وہ اندر جا کر بتا دے۔ وہ واپس آئی تو نہایت کڑوا جواب لائی اور وہ شرمندہ ہو کر گھر واپس ہو گئے۔ ان کی حالت پھر غیر ہو گئی اس حالت میں چار مہینے گزر گئے۔ ایک دن اُنھیں خبر ملی کہ وہ اُن کے دوست کے ہاں آئی ہوئی ہے۔ انھوں نے ایک محرمِ راز سے اپنا حال دل کہلا بھیجا۔ یہ سن کر اُس نے کہا کہ ع .. بار دگر یہ نام نہ لینا / مرتے ہیں تو مر جائیں بلا سے۔ اس بات کا ان پر ویسا ہی اثر ہوا جیسا ایک عاشق ناکام پر ہوتا ہے۔ اس کے بعد ایک حکایت آتی ہے جس کا قصہ ویسا ہی ہے جیسا میرؔ کی مثنوی ”اعجازِ عشق“ اعظم الدولہ سرور کی ”دیوانۂ عشق“ اور راسخ عظیم آبادی کی مثنوی ”نیرنگِ محبت“ میں ملتا ہے۔

(۵) مثنوی حنینِ مغموم (۱۲۴۴ھ) مومن کی پانچویں مثنوی ہے اور یہ پچھلی مثنوی "سحرِ آتشیں" سے اسی طرح پیوستہ ہے جس طرح "سحرِ آتشیں" مثنوی "قصۂ غم" سے پیوستہ تھی۔ اُن کی وہ محبوبہ جس نے یہ کہلا بھیجا تھا کہ ؏ .. ملنے کا میرے خواب نہ دیکھیں، اس مثنوی میں یہ کردار دوبارہ سامنے آتا ہے لیکن اس بار اُس کا روپ بدل جاتا ہے۔ مومن لکھتے ہیں:

وہ جو قصہ رہ گیا ہے ناتمام　　جب تلک اس کا نہ ہووے اختتام
ابتدا اس کی سمجھ میں آئے کب　　فہم سامع مدعا کو پائے کب
کون سا قصہ وہ خواری کا بیاں　　اس سے پہلی مثنوی کی داستاں
یعنی جب قاصد پھرا لے کر جواب　　لفظ ہائے معنی و مضموں عتاب
آس ٹوٹی سن جواب جاں گسل　　نکلی وہ پیاں شکن پیاں گسل

اس جواب سے خوابِ وصل تو افسانہ ہوگیا لیکن آتشِ شوق ایسی بھڑکی کہ اُنھیں، ؏ وصل کی حسرت میں سودا ہوگیا۔ اب انھیں محفلِ احباب سے نفرت ہوگئی اور آتشِ فراق تیز ہوگئی۔ اسی حالتِ اضطراب میں تھے کہ قسمت نے ساتھ دیا۔ آہ نے اثر کیا ناگہاں ایک پیر زال وارد ہوئی اور محبوبہ کا سخت الفاظ میں مثبت پیغام دیا۔ پیغام وسلام کا یہ سلسلہ جاری رہا اور چپکے چپکے ملاقاتیں بھی ہوئیں لیکن جب اسے قریب سے دیکھا تو اُس سے نفرت ہوگئی۔

وجہ نفرت یہ کہ وہ آتش غدار　　دور ہی سے خوش نما تھی جوں شرار
پاس سے دیکھا تو بس دیکھا نہ جائے　　ہر نگاہ منفعل آنکھیں چرائے

مومن نے جو "سراپا" اپنی اس محبوبہ کا لکھا ہے اُسے پڑھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ کس طرح باطن کا خبث حسن میں بدصورتی کا رنگ بھر دیتا ہے۔ یہ "سراپا" اپنی نوعیت، رنگ و مزاج کے لحاظ سے منفرد ہے۔

باتیں اس احمق کی میں کیا کیا کہوں　　طعنہ ہائے سامعیں کب تک سہوں

یہ کہہ کر مومن اپنے نئے عشق کا یہ جواز پیش کرتے ہیں:

بندھ گیا دل میں تلافی کا خیال　　ذلتِ نقص، نظر کھینچے ہے کمال

اس کے بعد نئے عشق کی داستان شروع ہوتی ہے۔ جناب عاشق ایک دن ایک ایسی جگہ گئے جہاں بہت سی نازنینیں جمع تھیں۔ ان پریوں میں سے ایک پر ان کی نظر ٹھہر گئی۔ ہوش وحواس جاتے رہے جس سے عشق کا راز آشکار ہوگیا۔ اس گھر میں اس سے ملاقاتیں اور ناز و نیاز کی باتیں ہوئیں۔ کبھی اس نے خط لکھ کر جواب کے لیے کہا لیکن سرنامہ پر اس پچھلی محبوبہ کا نام لکھا جس کی وجہ سے وہ بدنام تھے۔ اس محبوبہ نے جو خط لکھا تھا اس میں بھی انھیں بے مروت، بے وفا، نامہرباں لکھا تھا اور پوچھا تھا کہ آخر اس میں کیا ہے جو مجھ میں نہیں ہے۔ عاشق نے جواب میں اپنی صفائی پیش کی، محبوبہ کی تعریف کی اور اپنی محبت و وفاداری کا یقین دلایا اور یہ بھی لکھا:

گو تمھیں سچ ہے مری اُلفت کمال　　تو نکالو کوئی تدبیر وصال

بن ملے آخر رہا جاتا نہیں　　صبر کرتا ہوں مگر آتا نہیں
اس جگہ حیران ہوں میں کیا کروں　　کیا کروں میں کیا کروں میں کیا کروں

یہ جواب پڑھا تو محبوبہ کو ہنسی آ گئی۔ وہ بظاہر بے نیاز تھی لیکن اس کے انداز میں نیاز شامل تھا۔ گاہ گاہ وہ شعر پڑھواتی اور جب وصل کا مضمون آتا تو شرما جاتی۔ ایک دن اچانک اس نے دوسری ہم نشینوں سے کہہ دیا کہ میں اس اختر شناس سے کچھ پوچھنا چاہتی ہوں۔ وہ آئے تو میرے پاس بھیج دینا۔ جب وہ آئے تو اس کے پاس بھیج دیا گیا۔ اس نے استقبال کیا اور بالائے بام لے گئی۔ یہاں ساری باتیں نجوم کی اصطلاحات میں بیان کی گئی ہیں۔ وہاں قربت ہوئی۔ بوسہ و آغوش کا عالم رہا اور وصل کے وعدے مستحکم ہوئے۔ اس نے گھر آنے کا بھی اقرار کیا۔ روز بروز عشق بڑھنے لگا۔ دوستوں اور ہم دموں کی صحبت چھٹ گئی۔ جب اس بات کا چرچا ہوا تو یہ خبر اس ''بدبلا'' تک بھی پہنچی جس کا ذکر اس مثنوی کے شروع میں آیا ہے اور جس کی تفصیل ''تف آتشیں'' میں آئی ہے۔ وہ اس نئی محبوبہ کے ہاں آئی اور ایک دو دن مہمان رہی اور اس کے ایسے کان بھرے کہ وہ اُن سے بدگمان ہوگئی اور ترکِ تعلق کرلیا۔ عاشق نے ہزار کہا لیکن وہ ٹس سے مس نہ ہوئی۔ مایوسی نے انھیں گھیر لیا اور وہ نااُمید ہوگئے لیکن یاد آیا کہ قرآن میں ''لاتقنطو'' آیا ہے۔ چاہیے جو کچھ خدا سے چاہیے، اس مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔ ''حنین مغموم'' میں واقعات کی بناوٹ سے جو قصہ بنتا ہے وہ قدرے پے چیدہ ہے۔ یہاں پرانی محبوبہ اور عاشق کے درمیان نفرت سے پیدا ہونے والے انتقام کی آگ بھڑکی ہوئی ہے۔ وہ ہر طرف عاشق کو بدنام کررہی ہے۔ مومن نے یہ کیا کہ اس مثنوی میں اس کا ایسا ہجو یہ سراپا لکھا کہ اُس کی وہ پہلی تصویر اُلٹ گئی جو ''تف آتشیں'' میں پیش کی تھی۔ اب وہ ایک چڑیل کی صورت میں سامنے آتی ہے۔ مومن نے اس مثنوی میں اسے ''بدبلا'' کہا ہے۔ اس مثنوی میں اضطرابِ عشق کی تصویریں پُر اثر ہیں۔ اس میں اصطلاحاتِ نجوم کو پُر معنی رمزیہ انداز میں استعمال کیا ہے۔ نجوم کی اصطلاحات کا استعمال مومن کی ساری شاعری کی ایک عام خصوصیت ہے۔ اگلی مثنوی ''آہ وزاری مظلوم'' میں بھی یہ اصطلاحات برجستگی کے ساتھ استعمال ہوئی ہیں۔ اسی مثنوی میں مومن نے اپنے چند شاگردوں کا بھی ذکر کیا ہے اور خصوصاً شیفتہ کے بارے میں جو اشعار آئے ہیں ان سے ایک بڑے انسان کی تصویر سامنے آتی ہے:

باعث ناز و غرور روزگار　　میرے مشفق میرے مونس میرے یار
شیفتہ سردفترِ اہلِ قلم　　نکتۂ خاطر نشاں جس کا رقم
بے عدیل و بے سہیم و بے بدل　　بے نظیر و بے مثال و بے مثل
راز دان نکتہ ہائے کس مداں　　معنی کرسی نشیں، خاطر نشاں
ہم نفس، ہم دم، رضا جو دوست دار　　شیفتہ دل وار والہ جاں نثار
یارِ جانی محرم راز نہاں　　بے ریا مونس کوئی ایسا کہاں
محو امید و تمنائے وصال　　بعد میرے زندگی اس کی محال

(۶) مومن کی چھٹی عشقیہ مثنوی ''آہ وزاری مظلوم'' (۱۲۴۶ھ) ہے۔ شروع میں دعائیہ انداز میں اپنی خواہشات اور آرزوؤں کا اظہار کیا ہے۔ یہ ساری آرزوئیں معشوق کو شیشے میں اُتارنے کی دعائیں ہیں۔ اس کے بعد ''آغاز داستان'' کی سُرخی آتی ہے جس میں ایک نوجوان کا ذکر آتا ہے جو کسی کے فراق میں جاں بہ لب ہے۔ اس کے عشق کی شہرت پھیلی تو لوگوں نے کسی اور کا نام لے کر اس کی محبوبہ قرار دیا۔ اس طرح کئی سال گزر گئے اور اب اس محبوبہ کو بھی اس کا خیال رہنے لگا۔ ایک دن اس نے اپنی ہم نشین سے مشورہ کیا، کہ اس وحشی سے کیسے ملاقات ہو۔ اس نے کہا تو چپکے سے اُسے اپنے گھر بلا لے۔ ایک قاصد کو بھیجا گیا کہ وہ کسی طرح سے اُسے یہاں لے آئے۔ اس نے گھر کے آئینہ خانہ میں زمانے بھر کی حسیناؤں کی تصویریں آویزاں کرادیں، اور انھیں میں اپنی تصویر بھی لگادی۔ وہ جب آیا تو ان تصویروں میں سے ایک تصویر کو دیکھ کر وارفتہ ہوگیا۔ ادب سے اُٹھ کر تصویر اُتاری اور اُسے چھاتی سے لگا کر بے ہوش ہوگیا۔ چوں کہ یہ تصویر اُس کی نہیں تھی، اس نے کہا کہ یہ عاشق نہیں بوالہوس ہے۔ جب عاشق سے پوچھا گیا تو اس نے سارا ماجرا بیان کردیا۔ یہ سن کر اُس عورت نے کہا کہ جس کا تو ذکر کررہا ہے وہ تو ''بدبلا'' ہے۔ ہزاروں نیم بسمل اس کی جستجو میں ہیں۔ یہ معلوم کرکے وہ وحشت زدہ وہاں سے روانہ ہوکر سیدھا اس کے گھر پہنچا اور اس گلی میں پھرنے لگا۔ اتفاق سے ایک کنیز آئی اور اس کا حال سن کر کہا کہ وہ تو بہت سرکش ہے۔ کسی کی نہیں سنتی، میں اس کی رازداں ہوں۔ اگر تو اپنا نام ونشاں بتادے تو میں ڈھب سے اسے بتادوں گی۔ عاشق نے کہا کہ اسے میرے عشق کا پیغام سنادے۔ عاشق کا پیغام اسے ملا تو اس نے کہا کہ مجھے معلوم ہے کہ وہ عاشق تو کسی اور پر ہے اور مجھے باتیں بنا کر دم دے رہا ہے۔ عاشق نے سنا تو بدحال ہوگیا۔ پھر اناچار مایوسانہ واں سے اور ایک صحرا میں آیا۔ پھر اسے خیال آیا کہ صحرا میں مرنے سے کیا حاصل۔ اسی کے کوچے میں جا کر جان دینا چاہیے۔ ابھی وہ شہر میں واپس آکر اس کے کوچے میں پہنچا بھی نہیں تھا کہ اس کی روح پرواز کرگئی۔ اسی رات اس محبوبۂ دل نواز نے ایک خواب دیکھا کہ وہ ایک باغ میں ہے۔ وہاں وہ عاشق زاد موجود ہے۔ اس کی حالتِ زار دیکھ کر وہ اس کی طرف بڑھی تو ایک پاسبان نے اسے روکا اور کہا کہ فردوس میں کیا کام تیرا:

جور کھا اپنے دل تفتہ کو محروم بجز دوزخ ٹھکانہ اس کا معلوم

یہ سن کر وہ جوان آگے آیا اور یہ کہہ کر ع میں اک بندہ ہوں، صاحب خانہ ہے یہ، اس کے گلے سے لگ گیا۔ اتنے میں اس کی آنکھ کُھل گئی اور حالت غیر ہوگئی۔ خواب میں یہ قصہ معلوم ہونے پر وہ اس کے گھر گئی گھر والوں نے بتایا کہ وہ کل جیسے ہی گھر آیا اس کی روح پرواز کرگئی۔ غم زدہ ہوکر وہ اس کی قبر پر گئی اور گور سے لپٹ کر رونے لگی۔ اتنے میں زلزلہ آیا اور قبر شق ہوگئی۔ اور وہ اس میں سما کر اپنے آرام جاں سے گلے سے لگ گئی۔ یہ قصہ بیان کرکے مومن پھر اپنے محبوب سے مخاطب ہوتے ہیں:

سنو تو ایسے سو قصے سناؤں اگر باور نہ ہو مرکر دکھاؤں
یہ ہے بہتر کہ دل جوئی کرو تم ہمارے جان دینے پر مرو تم

حریفِ یاس اک مدت ہوا میں   خبر لے جلد ہی ظالم موا میں

اس مثنوی میں کیفیتِ فراق تو مومن کی اپنی ہے جسے ظاہر کرنے کے لیے انھوں نے یہ حکایت بیان کی ہے تا کہ ان کے محبوب کو معلوم ہو کہ اگر توجہ نہ دی تو وہ بھی داستان کے عاشق زار کی طرح جان دے دے گا۔ ساتھ ہی یہ بھی واضح کیا ہے کہ وہ لوگ جو سچے عاشق پر توجہ نہیں دیتے ان کا ٹھکانہ جہنم ہوتا ہے۔ اس مثنوی میں یہ داستان مثنوی کا حصہ بن کر آئی ہے جب کہ ''تحفِ آتشیں'' اور ''قول غمیں'' میں بیان کی جانے والی حکایات ذیلی نوعیت کا درجہ رکھتی ہیں۔ مثنوی ''آہ و زاری مظلوم'' کی یہ داستان کم وبیش وہی ہے جو میر کی مثنوی ''حکایتِ عشق'' میں بیان ہوئی ہے جہاں قبر شق ہوتی ہے اور وہ دونوں ہم آغوش ہو جاتے ہیں، یا دکنی ادب کی مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' میں آئی ہے۔ اس قسم کی داستانیں سارے ایشیائی ادبیات میں بھی ملتی ہیں۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو مومن کی ساری مثنویاں ایک طرح سے اُن کی آپ بیتیاں ہیں۔ عشق مجازی اور مخصوص مذہبی عقائد سے ان کی زندگی عبارت تھی۔ عشق کی جو شدت ان کی عشقیہ مثنویوں میں ملتی ہے وہی شدت ان کے عقائد اور ان کے برملا اظہار میں نظر آتی ہے۔ مومن سید احمد شہید کے مرید تھے اور ان کے ساتھ تحریکِ جہاد میں شرکت کے آرزومند تھے۔ بظاہر اُن کے مذہبی عقائد اور عشق مجازی میں تضاد نظر آتا ہے لیکن ان کا مزاج ان دونوں کے امتزاج سے ہی بنا تھا۔ مومن کی عشقیہ مثنویوں میں کوئی قصہ نہیں ہے۔ ان میں اُن کے حالات و واقعاتِ زندگی ہی بیان ہوئے ہیں۔ واقعات کے بیان سے قصے کی صورت ضرور بنتی ہے۔ لیکن یہ قصے ویسے نہیں ہیں۔ جیسے دوسرے مثنوی نگاروں مثلاً میر، میر حسن، مصحفی، جرات، نسیم لکھنوی وغیرہ کے ہاں ملتے ہیں۔ ان مثنویوں میں مومن نے اپنے واقعاتِ عشق کو واقعیاتی انداز میں اسی طرح بیان کر دیا ہے جس طرح وہ پیش آئے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان مثنویوں کے ربط و ترتیب میں وہ قصہ والا ارتقا نہیں ہے جو دوسری معروف مثنویوں میں ملتا ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ چھیوں مثنویاں ایک دوسرے سے مربوط ہیں، اور ایک ہی شخص کی زندگی میں پیش آنے والے عشقیہ واقعات کا اظہار کرتی ہیں۔ یہی آپ بیتی پن، یہی ترتیب و تسلسل ان کی چھیوں مثنویوں کو چھ پنکھڑیوں والے پھول کا روپ دے دیتا ہے۔ جس کا ڈنٹھل خود مومن کی ذات ہے۔ یہ عشقیہ مثنویاں ۱۲۳۱ھ سے ۱۲۴۶ھ تک پندرہ سال کے عرصے میں لکھی گئیں۔ ۱۲۳۱ھ میں مومن کی عمر ۱۷ سال تھی۔ اور ۱۲۴۶ھ میں اکی عمر ۳۲ سال تھی۔ مومن کے ہاں مثنوی کی ہیئت پوری طرح استعمال نہیں ہوئی ہے۔ وہ اکثر مثنوی کے شروع میں قصیدے کی تشبیب کے رنگ کو استعمال کرتے ہیں۔ ان مثنویوں میں نہ حسن ترتیب کا کمال ہے اور نہ سیرت نگاری کا البتہ ان مثنویوں کا مرکزی کردار چوں کہ خود مومن کی ذات ہے اس لیے خود ان کی سیرت، مزاج اور معاشرت کے نقوش اُجاگر ہو جاتے ہیں، جو سوانح نگاری کے لیے یقیناً مفید مطلب ہیں۔ بنیادی طور پر مومن غزل کے شاعر ہیں۔ انھوں نے جن اصنافِ سخن کو استعمال کیا ہے۔ ان سب پر ان کے ہاں غزل کا اثر واضح ہے۔ ناسخ نے جذبہ واحساس کو شاعری سے خارج کر کے ''طرزِ جدید'' کی بنیاد ڈالی تھی۔ جذبہ واحساس کے خارج کرنے سے ''عشق'' بھی اس دور کی شاعری سے اسی لیے

غائب ہو گیا تھا کہ اظہارِ عشق تو بغیر جذبہ و احساس کے ممکن ہی نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کی شاعری میں حُسن کے خارجی روپ کا بیان کثرت سے ملتا ہے۔ مومن کی یہ مثنویاں چوں کہ عشقیہ ہیں، اس لیے جذبہ و احساس کی وجہ سے ان میں داخلیت از خود در آئی ہے۔ ان مثنویوں کو اگر ناسخ کی مثنویوں کے ساتھ پڑھا جائے تو داخلیت و خارجیت کا فرق واضح طور پر سامنے آجائے گا۔ اسی داخلیت کی وجہ سے مومن کی مثنویوں میں غزل کا مزاج نمایاں ہے۔ یہ مثنویاں چوں کہ آپ بیتیاں ہیں اس لیے ان میں مافوق الفطرت عناصر بھی نہیں ہیں۔ ان مثنویوں سے اس دور کا تصورِ عشق بھی سامنے آتا ہے۔ یہ عشق آج کے تصورِ عشق سے کتنا مختلف ہے اس کا اندازہ ان مثنویوں کے مطالعے سے بہ آسانی کیا جا سکتا ہے۔ عشق کی شدت اور اس سے پیدا ہونے والے جذبے کی داخلیت نے ان مثنویوں کو اس دور میں، جب ناسخ کے طرزِ جدید کا جادو چڑھا ہوا تھا، ایک ایسی انفرادیت عطا کی کہ جب آنے والے شعراء نے واقعاتی مثنویاں لکھیں تو مومن کی یہ مثنویاں ان کے لیے ایک نمونہ بن گئیں، مثلاً نواب مرزا شوق نے مومن کی مثنویوں کو نمونہ بنا کر اپنی مثنویاں: ’’فریب عشق‘‘ (۱۲۶۶ھ سے قبل) ’’بہار عشق‘‘ (۱۲۶۶ھ) اور زہر عشق (۱۲۷۷ھ) لکھ کر روایتِ مثنوی کو ایک نئے رنگ سے آشنا کیا۔ مومن کی مثنویات کا واضح اثر شوق لکھنوی کی مثنوی کے مضامین، موضوع اور بیان تینوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ عطا اللہ پالوی نے بھی مومن کی مثنویوں کو شوق کی مثنویوں کا ماخذ قرار دیا ہے[۶۶] جس پر ہم نواب مرزا شوق کے ذیل میں بحث کر آئے ہیں۔ ان تمام مثنویوں کے بیان میں کسی قسم کی ڈرامائیت نہیں ہے۔ لیکن اس سے عموی تصویریں ضرور اُبھرتی ہیں جو غزل کا مزاج ہے۔ ہر مثنوی میں بیانِ عشق سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ عاشق محبوب سے زیادہ اپنے آپ میں محو ہے اور اپنی ذات کو وہ بار بار اس طرح سامنے لاتا ہے کہ عاشق خود معشوق نظر آنے لگتا ہے۔ یہی اثر مومن کی غزل میں بھی نمایاں ہے۔ اس دور میں ایہام ضلع جگت اور رعایت لفظی کا استعمال عام طور پر پسند کیا جاتا تھا اور لکھنوی و دہلوی شعرا کے ہاں یکساں طور پر مقبول تھا۔ مومن کی ساری عشقیہ مثنویوں میں یہ رجحان واضح طور پر نمایاں ہے، اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہی وہ رنگِ سخن ہے جو پنڈت دیا شنکر نسیم نے اپنی مشہورِ زمانہ مثنوی ’’گلزارِ نسیم‘‘ میں پوری طرح اختیار کیا اور ساری مثنوی کو اسی رنگ میں رنگ کر اپنی انفرادیت قائم کی۔ مومن کی مثنویوں کی ایک مخصوص انفرادیت یہ بھی ہے کہ انھوں نے نہ صرف اپنی تمام عشقیہ مثنویوں کو فارسی یا عربی شعر پر بلکہ حمدیہ و نعتیہ مثنویوں کو بھی فارسی شعر ہی پر ختم کیا ہے۔ مثنوی ’’قولِ غمیں‘‘ کے آخری دو شعروں سے پہلا فارسی میں اور دوسرا عربی میں ہے ’’تف آتشیں‘‘ کا آخری شعر عربی میں ہے۔ اُردو کے بعد یہی دو زبانیں مومن سے قریب تھیں۔

مومن کی غزل:

یوں تو مومن نے مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی لیکن بنیادی طور پر وہ غزل کے شاعر ہیں۔

مومن ہر صنفِ سخن میں غزل کا راگ الاپتے ہیں۔ ان کے قصیدوں کے مطلعے غزل کے مطلعے معلوم ہوتے ہیں، ان کی مثنویوں کے مزاج پر بھی غزل کا مزاج نمایاں ہے۔ وقت کے ساتھ اُردو غزل میں بہت سی نئی جہتوں کا اضافہ ہوا لیکن اس کی بنیاد ہمیشہ تغزل پر قائم رہی۔ مومن اس بنیاد سے نہیں ہٹتے۔ مومن غالب کے بڑے ہم عصر تھے۔ جب اُنھوں نے شاعری کا آغاز کیا تو اس وقت شاہ نصیر کی غزل اور اُن کی اُستادی کا طوطی بول رہا تھا۔ مومن نے بھی ان کی شاگردی قبول کی اور اپنی غزلیں اصلاح کے لیے پیش کیں مگر کچھ ہی عرصے بعد اُن سے الگ ہو گئے۔ خود ناسخ (۱۱۸۵ھ۔۱۲۵۴ھ) نے بھی شاہ نصیر (۱۱۷۵ھ۔۱۲۵۴ھ) کے رنگِ سخن سے اثر قبول کیا تھا لیکن جب ناسخ نے ''طرزِ جدید'' کی بنیاد ڈالی تو وہ خود ایک اثر بن کر اس دور کی ساری فضا پر چھا گئے۔ اس دور کا شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو جس نے کم یا بیش ناسخ کے اثر کو قبول نہ کیا ہو، جس کی تصدیق جلوۂ خضر کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے جس میں حضرت غالب سے سید فرزند احمد بلگرامی نے اپنی ملاقات کا حال بیان کیا ہے۔ غالب نے کہا کہ: ''اگر مجھ سے پوچھتے ہو تو زبان کو زبان کر دکھایا تو لکھنؤ نے اور لکھنؤ میں بھی)ناسخ نے۔ ورنہ بولنے کو کون نہیں بول لیتا۔ اب جس کا جی چاہے تراش خراش روز کرے مگر میرے نزدیک وہ تراش خراش کی جگہ ہی نہیں چھوڑ گیا ہے۔ میں نے بھی ایک طرز خاص ایجاد کیا تھا جس میں ہر طرح کے مضمون کو نشو و نما ہو سکتا تھا مگر یاروں نے چلنے نہ دیا اور سچ پوچھو تو یہ ایجاد ناسخ کا ہے۔ جب ناسخ کا کلام دہلی میں پہنچا جیسا تم نے ولی کے دیوان کا حال سُنا ہو گا کہ دلی میں آیا تو جیسے نئی چیز پر لوگ گر پڑتے ہیں اسی طرح اس کے کلام پر گر پڑے۔ ناسخ کے کلام نے دہلی میں آ کر سب کو حیران کر دیا اور قاعدے کے ساتھ مطلب کا واضح طور سے ادا ہونا دلوں کو برانگیختہ کرنے لگا۔ یہاں تک کہ شعرا نے ادھر رغبت کی نگاہ سے دیکھا۔ اس وقت ہم تین شاعر بامذاق نام آوردہ تھے۔ میں اور مومن خاں اور ذوق۔ ذوق نے ادھر کم رغبت کی مگر مومن خاں نے خیال کیا۔ پہلے یہ شاہ نصیر کے شاگرد تھے۔ شاہ نصیر کی جو طرز ہے وہ معلوم ہے مگر مومن خاں نے اُن کو چھوڑ کر ناسخ کے طرز پر غور کیا اور فارسی کی تراش خراش پر توجہ کی۔ ادھر میں نے بھی۔ غرض ہم دونوں دہلی کے طرزِ بیان کو چھوڑ کر ترکیب اور بندش کی درستی میں مصروف ہوئے مگر جب بہت کچھ کہہ گئے تو دیکھا کہ ہم دونوں کی طرز الگ الگ ہو گئی اور کوئی ناسخ سے نہ ملی۔ میں نے تو میر تقی میرؔ کا انداز اختیار کیا اور مومن خاں اپنے اُسی رنگ میں رہے[۶۷] یہی وہ رنگ ہے جو مومن کا مخصوص و منفرد رنگ ہے۔ اس رنگ میں زبان کی تراش خراش اور خیال بندی ناسخ ہی کے زیرِ اثر آئی ہے۔ مومن ناسخؔ کے اثر سے کبھی آزاد نہیں ہوئے جس کے واضح اثرات ان کے دیوان میں دیکھے جا سکتے ہیں مثلاً پچیس شعروں پر مشتمل ''دوغزلہ'' پڑھیے جس کا مطلع یہ ہے:

لے اُڑی لاشہ ہوا لاغر زبس تن ہو گیا
ذرۂ ریگِ بیاباں اپنا مدفن ہو گیا

یا ان غزلوں کو پڑھیے جن کے مطلعے یہ ہیں:

نہ کیوں کر مطلعِ دیوان ہو مطلع مہرِ وحدت کا
کہ ہاتھ آیا ہے روشن مصرعِ انگشتِ شہادت کا

وعدے کی جو ساعت دم کشتن ہے ہمارا
جو دوست ہمارا ہے سو دشمن ہے ہمارا
ہم سری اس زلف سے اب یہ بھی ایسا ہوگیا
لو مرے بختِ سیہ کو اور سودا ہوگیا
اشک واژونہ اثر باعث ِ صد جوش ہوا
ہچکیوں سے میں یہ سمجھا کہ فراموش ہوا
کیا رم نہ کرو گے اگر ابرام نہ ہوگا
الزام سے حاصل بجز الزام نہ ہوگا
غنچہ ساں خاموش بیٹھے ہیں سخن کی فکر میں
قافیہ کیا تنگ ہے وصفِ دہن کی فکر میں
دفن جب خاک میں ہم سوختہ ساماں ہوں گے
فلسِ ماہی کے گلِ شمع شبستاں ہوں گے
وہ گردن دیکھ یہ حالت ہوئی تغیر شیشہ کی
کہ تھمتی ہی نہیں ہچکی ہوئی ہے دیر شیشہ کی

یا وہ سہ غزلہ دیکھیے جس کے مطلعے یہ ہیں:

کیوں کہ پوچھے حال تلخی عاشقِ دل گیر سے
ہوگئے ہیں بند لب شیرینی تقدیر سے
جل گئے اختر یہ کس کے حسن کی تنویر سے
ہے منور تر شب غم مہر عالم گیر سے

یہ غزلیں اور دیوان مومن کی اور بہت سی دوسری غزلیں شعوری طور پر رنگِ ناسخ کے زیرِ اثر لکھی گئی ہیں، ناسخ مومن اور غالب دونوں کے لیے ایک مثالی جدید شاعر تھے۔ مومن کے ہاں ناسخ کے اثر کی دو صورتیں ہیں۔ ایک صورت یہ کہ مومن اسی طرح کی غزل کہنے کی کوشش کرتے ہیں، جیسی ناسخ کہتے ہیں۔ اور جیسا کہ ان غزلوں سے بھی واضح ہوتا ہے جن میں سے چند کے مطلعے اوپر درج کیے گئے ہیں، ان غزلوں کو پڑھتے ہوئے آپ محسوس کریں گے کہ ان میں ویسی ہی لفظوں کی جھنکار، ویسی ہی خارجیت، وہی اندازِ بیان جس پر فارسیت غالب ہے اور وہی خیال بندی اور صنائع بدائع کا استعمال اور ویسی ہی تراکیب و بندش اور لفظوں کی تراش خراش ہے جیسی ناسخ کی غزل میں نظر آتی ہے۔ دو غزلہ سہ غزلہ بھی شاہ نصیر اور ناسخ کے اثر کا نتیجہ ہے۔ دوسری صورت وہ ہے کہ رنگِ ناسخ رنگِ مومن میں جذب ہوکر، دونوں رنگوں کی آمیزش سے، ایک نیا رنگ وجود میں آتا ہے جس میں مومن کی آواز غالب ہے اور جو مومن کا اپنا رنگ ہے لیکن جس میں ناسخ کی آواز و رنگ شامل

ہے۔ یہی بات دیکھ کر مرزا غالب نے کہا تھا کہ ”جب ہم بہت کچھ کہہ گئے تو دیکھا کہ ہم دونوں کی طرز الگ الگ ہوگئی۔ اور کوئی ناسخ سے نہ ملی۔ میں نے میر تقی میر کا انداز اختیار کیا اور مومن خاں اپنے اسی رنگ میں رہے۔ مومن و غالب کی شاعری طرزِ ناسخ سے پوری طرح اس لیے نہ مل سکی کہ ناسخ نے شعوری طور پر اپنی شاعری سے ”جذبے“ کو خارج کر کے اپنے ”طرزِ جدید“ کی بنیاد رکھی تھی۔ اسی لیے ناسخ اور اس دور کے دوسرے لکھنوی شعرا کے ہاں سے ”عشق غائب ہو جاتا ہے اور ”حسن“ کا بیان، خارجی انداز میں اس کی جگہ لے لیتا ہے۔ شاعری سے ”عشق“ کے غائب ہونے کی وجہ یہ تھی کہ عشق کا اظہار بغیر جذبے کے نہیں کیا جا سکتا اور جب جذبہ شامل ہوگا تو خارجیت از خود غائب ہو جائے گی، اور ”داخلیت“ از خود شامل ہو جائے گی، اور یہ عمل ”طرزِ جدید“ کے خلاف ہوتا۔ مومن کی شاعری ابتدا سے لے کر آخر تک عشقیہ شاعری ہے جس میں جذبہ رنگ گھول کر اثر و تاثیر پیدا کر رہا ہے۔ اور اسی وجہ سے مومن کا طرز ناسخ کے طرز سے الگ ہو گیا اور ان کے ہاں ناسخ کی خیال بندی نے ندرتِ مضامین اور ”محذوفات“ کی صورت اختیار کر لی لیکن طرزِ ادا پر فارسیت، تراکیب و بندش کی تراش خراش پر توجہ، رعایتِ لفظی اور دوسرے ضائع بدائع کا استعمال اسی طرح برقرار رہا۔ ناسخ کی شاعری میں خارجیت، جذبے کو شاعری سے خارج کرنے کے نتیجے میں پیدا ہوئی تھی۔ مومن کی شاعری میں داخلیت تجرباتِ عشق کے بیان سے پیدا ہوئی تھی اور اس طرح یہ دو الگ الگ راستے بن گئے۔

نئی کچھ نہیں اپنی جاں بازیاں یہی کھیل ہم کو لڑکپن سے ہے

لیکن مومن کے ہاں خارجیت، داخلیت کے ساتھ، ناسخ کے طرزِ جدید کے زیرِ اثر برقرار رہتی ہے۔ مومن کی شاعری عشقیہ شاعری ہے اور یہ عشق سراسر مجازی ہے۔ اسی عشقِ مجازی کے رنگا رنگ تجربات و کیفیات کو مومن نے اپنی غزل میں بیان کیا ہے اور اُسے عشقِ حقیقی تصوف یا انسان، خدا اور کائنات کے مابعد الطبیعیاتی مسائل سے دور رکھا ہے:

مومن بہشت و عشقِ حقیقی تمھیں نصیب ہم کو تو رنج ہو جو غمِ جاوداں نہ ہو

یہی مومن کی غزل کی انفرادیت ہے اور یہی مومن کی غزل کی کمزوری ہے۔ کمزوری اس لیے ہے کہ صرف اس سطح پر رہ کر بڑی شاعری نہیں کی جا سکتی۔ تصوف اور عشقِ حقیقی سے عام عشق میں تہ داری، گہرائی اور علویت پیدا ہو جاتی ہے، اور جب انسان کے دل کی دھڑکن سے پیدا ہونے والا راگ اونچے سُروں پر آتا ہے تو ذاتی عشق ایک آفاقی چیز بن جاتا ہے۔ مجازی محبوب کے پیچھے ایک عینی محبوب نظر آنے لگتا ہے۔ محمد تقی میر، خواجہ میر درد اور مرزا غالب کے ہاں عشق اسی سطح پر نظر آتا ہے۔ طربیہ خداوندی میں دانتے کی محبوبہ بیٹریس وہ لڑکی نہیں رہتی جس سے دانتے نے عشق کیا تھا بلکہ اس آسمانی حکمت و دانش اور شعور و ہوش مندی کی علامت بن جاتی ہے جو جنت کے سفر میں ورجل کی جگہ لے لیتی ہے۔ عشق کی تین سطحیں ہوتی ہیں، ایک بالکل جسمانی سطح جو بازاری مزاج کے حامل لوگوں میں ملتی ہے۔ دوسری وہ سطح جس میں شرافت، شائستگی اور مہذب انداز نظر

موجود ہوتا ہے جس میں محبوب جسم کے ساتھ چیزے دیگر والی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ جس میں خلوص و ناز پروری غمِ جاوداں کو جنم دیتے ہیں۔ تیسری وہ سطح ہے جب محبوب، کائنات اور عاشق خدا ہم رشتہ ہو جاتے ہیں۔ یہ عشق کی بلند ترین سطح ہے جو ہمیں بڑی عشقیہ شاعری میں ملتی ہے۔ یہ سطح محمد تقی میر کے ہاں بھی نظر آتی ہے اور حافظ شیرازی اور مرزا غالب کے ہاں بھی ملتی ہے۔ مولانا روم اس تیسری سطح کے سب سے بڑے شاعر ہیں جو یہ مشورہ دیتے ہیں کہ از جان و جہاں بگور تا جانِ جہاں بینی۔ مومن عشق کی دوسری سطح کے بڑے شاعر ہیں جو ''جان و جہاں'' کے دائرے میں رہتے ہیں، اور ''جان جہاں'' کی طرف نہیں آتے۔ ان کی شاعری اس عشق کا آئینہ ہے جو ایک مہذب جوان خلوص و ناز پروری کے ساتھ، اپنی محبوبہ سے کرتا ہے اور اسی لیے ان کی معاملہ بندی میں وہ کھلا پن نہیں ہے جو جرات کی جسمانی سطح کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ مومن کا عشق دوسری سطح کا عشق ہے جس میں گہرا خلوص اور سچائی ملتی ہے۔ یہ عشق دل کی گہرائی سے وجود میں آیا ہے۔ اور اسی لیے عاشق کے سارے وجود پر چھا جاتا ہے۔ مومن نے اپنی شاعری میں اس کا اظہار اس طرح کیا ہے کہ ان کے شعر دل کو مٹھی میں لے لیتے ہیں۔ یہ مومن کی شاعری کا بہترین حصہ ہے جس کی وجہ سے وہ آج بھی اہم شاعر ہیں اور آنے والے ادوار میں بھی اہم رہیں گے۔ یہ چند شعر دیکھیے جن میں عشق کے تعلق سے نئے نئے تیور بیان میں آئے ہیں۔

دیکھے ہے چاندنی وہ زمیں پر نہ گر پڑے
اے چرخ اپنے تو مہِ کامل کو تھا منا
اب شور ہے مثال جو دی اس خرام کو
یوں کون جانتا تھا قیامت کے نام کو
اس بت کی ابتدائے جوانی مراد ہے
مومن کچھ اور فتنہ آخر زماں نہیں
آنکھوں سے حیا ٹپکے ہے انداز تو دیکھو
ہے بوالہوسوں پر بھی ستم ناز تو دیکھو
اس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا چمک جائے ہے آواز تو دیکھو
دشنام یار طبعِ حزیں پہ گراں نہیں
اے ہم نفس نزاکتِ آواز دیکھنا
دشمنی دیکھو کہ تا اُلفت نہ آجائے کہیں
لے لیا منہ پر دوپٹہ حال میرا دیکھ کر
کس کے ہنسنے کا تصور ہے شب درد کہ یوں

گد گدی دل میں کوئی آٹھ پہر کرتا ہے
اعجاز سے زیادہ سحر اس کے ناز کا
آنکھیں وہ کہہ رہی ہیں جو لب سے بیاں نہ ہو

مومن کی ساری غزلوں میں محبوب اپنے پورے وجود کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ وہ اس کی ہر ہر ادا کو اس کی چال کو، اس کی آنکھوں اور ہنسنے کو، اس کی حیا اور اس کی آواز کو دل رُبائی اور سچے جذبے کے ساتھ شائستگی کے دائرے میں رہتے ہوئے بیان کرتے ہیں، اور اپنے سارے وجود کو محبوب کے سپرد کر دیتے ہیں۔ اُن کی شاعری میں جیسا زندہ، جیتا جاگتا محبوب سامنے آتا ہے ویسا اُردو شاعری میں خال خال نظر آتا ہے۔ انھوں نے اپنی غزلوں میں اپنے عشق کی سچی داستان، ساری کیفیات کے ساتھ بیان کی ہے۔ مومن کی غزلوں میں احساسِ جمال، عشق اور شاعری دونوں کو نکھار دیتا ہے۔ ان اشعار میں نظارۂ جمال کی ایک ایسی کیفیت ملتی ہے، جس میں ذاتی احساسات اور گہرے جذبے دامنِ دل کو پکڑ لیتے ہیں، مومن کی غزلوں میں ابتذال یا شہوانی لذت کا شائبہ تک نہیں ملتا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ کیفِ جمال ہی اُن کے لیے سب کچھ ہے۔ نظارۂ جمال کی اس شاعری میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ یہاں محبوب ایک حقیقت بن کر سامنے آتا ہے۔ شاعر نے اس محبوب کے جمال کا اس طرح مشاہدہ اور اُسے اس طرح محسوس کیا ہے کہ کلامِ مومن پڑھنے والے بھی اس جمال کی دید میں شامل ہو کر نہال ہو جاتے ہیں۔ حسن کے اس بیان میں چوں کہ جذبہ شامل ہے اس لیے دل کی آواز از خود اُن کی لے میں شامل ہو جاتی ہے۔ یہی حال وارداتِ عشق کے بیان میں ملتا ہے۔ یہاں بھی مومن کی جمال پرستی میں تہذیب و شائستگی شامل رہتی ہے۔ یہاں تک کہ وصل اور خواہشِ وصل کے بیان میں بھی رمز و کنایہ اور حسنِ بیاں سے اپنے عشقیہ سلیقے کو ظاہر کرتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

بات شب کو اس سے منع بے قراری پر بڑھی
ہم تو سمجھے اور کچھ وہ اور کچھ سمجھائے تھا
کہنا پڑا مجھے پے الزام پند گو
وہ ماجرا جو لائق شرح و بیاں نہیں
میں اپنی چشم شوق کو الزام خاک دوں
تیری نگاہِ شرم سے کیا کچھ عیاں نہیں
غیروں پہ کھل نہ جائے کہیں راز دیکھنا
میری طرف بھی غمزۂ غماز دیکھنا
کس پہ مرتے ہو آپ پوچھتے ہیں
مجھے فکرِ جواب نے مارا
مجلس میں تا نہ دیکھ سکوں یار کی طرف

دیکھے ہے مجھ کو دیکھ کے اغیار کی طرف
کہتے ہیں تم کو ہوش نہیں اضطراب میں
سارے گلے تمام ہوئے اک جواب میں
یارب وصالِ یار میں کیوں کر ہو زندگی
نکلی ہی جان جاتی ہے ہر ہر ادا کے ساتھ

ان اشعار میں بھی وارداتِ عشق اور اس کے مختلف پہلو اس طرح اِشاروں میں بیان کیے گئے ہیں کہ کہیں بھی مومن جرات کی طرح کھل کر محض جسمانی سطح پر نہیں آتے۔ مومن کے ہاں عشق لطافتِ جمال سے معمور ایک ایسا سچا جذبہ ہے جس کا رشتہ تہذیب و شائستگی سے جڑا ہوا ہے۔ اُن کی گیارہ اشعار پر مشتمل وہ مشہور غزل جس کا مطلع یہ ہے ایسے ہی عشق کی ترجمانی کرتی ہے:

وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو
وہی یعنی وعدہ نباہ کا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

یہ مسلسل غزل ہے۔ عشق کی جن کیفیات سے مومن کو سروکار رہا وہ اس میں آ گئی ہیں۔ یہ عشق جرات کی معاملہ بندی سے مختلف اور علویت لیے ہوئے ہے۔ یہ سچا عشق ہے۔ پُر کیف ہے لیکن اس میں ثبات نہیں ہے۔ شوق کی خرابی ہی یہ ہے کہ وہ ایک چیز کے بعد دوسری چیز ڈھونڈتا ہے۔ کچھ اثر گہرے ہوتے ہیں، اور یاد رہتے ہیں مگر عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ یہ ذہن سے محو ہو جاتے ہیں اور دوسرے نئے محبوب سے حاصل کیے ہوئے اثرات سامنے آ جاتے ہیں، مومن کی عشقیہ مثنویوں میں یہ کیفیات زیادہ نمایاں ہو کر بیان میں آئی ہیں لیکن غزل میں ”جہاں تعمیم کی وجہ سے اثر بھی تعمیم کے پردے میں جا چھپتا ہے“ یہ واقعیت ”رموز و کنایات میں چھپی رہتی ہے اور اِسی وقت متاثر کرتی ہے جب ان رموز و کنایات سے قاری یا سامع واقف ہو لیکن اس کے باوجود عشق کی سچی کیفیات مومن نے اپنی غزلوں میں بیان کر دی ہیں جو اُس غزل میں بھی ہیں، جس کا ذکر اوپر آ چکا ہے۔ اور اِن چند متفرق اشعار میں بھی دیکھی جا سکتی ہیں۔

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے
ورنہ دُنیا میں کیا نہیں ہوتا
چارۂ دل سوائے صبر نہیں
سو تمہارے سوا نہیں ہوتا
تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا
ہم بھی کچھ خوش نہیں وفا کر کے
تم نے اچھا کیا نباہ نہ کی

وقتِ وداع بے سبب آزردہ کیوں ہوئے
یوں بھی تو ہجر میں مجھے رنج و عذاب تھا
شب تم جو بزمِ غیر میں آنکھیں چرا گئے
کھوئے گئے ہم ایسے کہ اغیار پا گئے
اے گردشِ زمانہ کبھو تو تغیر آئے
حسرت مجھے قبول اگر اس قدر نہ ہو
ہر ذرہ میری خاک کا برباد ہو چکا
بس اے خرامِ ناز کہ تاب و تواں نہیں
نے تاب ہجر میں ہے نہ آرام وصل میں
کم بخت دل کو چین نہیں ہے کسی طرح
دن رات فکرِ جور میں یہ غم اُٹھانا کب تلک
میں بھی ذرا آرام لوں، تم بھی ذرا آرام لو

یہ اور ایسے متعدد اشعار ایک ایسا عاشق ہی کہہ سکتا ہے جو خلوصِ دل کے ساتھ فی الواقع عشق کی آگ میں جل رہا ہو۔ مومن اُردو شاعری کے روایتی عشق سے تین باتوں میں الگ ہیں۔ ایک یہ کہ وہ عورت اور صرف عورت سے عشق کرتے ہیں، اور اسی لیے ان کا یہ عشق فطری ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ عشق کے حوالے سے اپنے دور کی تہذیب و شائستگی کے دائرے میں رہتے ہیں مثلاً چُھپ کر ملنا، وصل میں بھی بے باک نہ ہونا، بدنامی و رسوائی کا اندیشہ، حالات کا جبر اور اس سے پیدا ہونے والی جدائی اور فراق۔ یہ سب باتیں ان کے عشق کو اس دور کی تہذیب کے دائرے میں رکھتی ہیں۔ تیسرے یہ کہ وہ اپنی مخصوص انانیت کے ساتھ اپنے عشق کو دیکھتے ہیں اور تہذیب کے دائرے میں رہتے ہوئے بھی تہذیب کے عام اخلاقی دائرے کو توڑ کر اپنے عشق کا اظہار کُھل کر کرتے ہیں، اس طرح جمالیاتی کیفیت کا اظہار اُن کی عشقیہ شاعری کا حُسن بن جاتا ہے۔ مومن نے اپنی غزلوں میں جو عشق پیش کیا ہے وہ زندہ عشق ہے اور اسی لیے زندگی کا درس دیتا ہے۔ اس عشق میں ناکامیاں بھی ہیں لیکن وہ اس غم میں جان ڈال دیتے ہیں اور کسی نئی خوشی کو وجود میں لاتے ہیں۔ وہ اس مقام پر نہیں ٹھہرتے جہاں محمد تقی میر کی طرح غم ہی تسکین کا باعث ہو اور نہ وہ اس مقام پر آتے ہیں جہاں انسان خوشی و غم سے بالاتر ہو جاتا ہے اور جس سطح پر مرزا غالب کبھی کبھی پہنچ جاتے ہیں، مومن کے ہاں غم سے خوشی اور خوشی سے غم کی طرف مسلسل رجعت ملتی ہے۔ اُن کی بہترین غزلوں کے مخصوص موڈ کے اندر غم و خوشی دونوں کا کیف موجود ہے مثلاً مومن کی وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

دفن جب خاک میں ہم سوختہ ساماں ہوں گے
فلسِ ماہی کے گلِ شمعِ شبستاں ہوں گے

یہ ساری غزل ایک مخصوص کیف میں ڈوبی ہوئی ہے اور اس میں بھی خوشی و غم کے دونوں پہلو موجود ہیں، اور ساتھ ہی محبوب کا حسن اور شب ہجر بھی۔ جذبۂ عشق کا اظہار و بیان بھی اور آرزو و تمنا بھی۔ خودداری بھی، وحشت بھی اور ساتھ ہی مقطع میں اپنی ساری زندگی کی تفسیر بھی۔ یہ پوری غزل رنگارنگ کیفیات کا اس طرح اظہار کرتی ہے کہ زندگی کے مختلف رنگ سامنے آتے ہیں، لیکن موڈ کا اتحاد اور اس سے پیدا ہونے والا راگ ان سب رنگوں کو گوندھ کر ایک خوب صورت ہار بنا دیتا ہے اور اس غزل کی غنائی قوت ہمارے ذہن و دل کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ یہاں وہ غالبؔ کے ہم پلہ نظر آتے ہیں۔ خالص غنائی شاعری جو عام طور پر علویت تک نہیں پہنچ پاتی، یہاں پورے طور پر تغزل میں ڈوبی ہوئی ہے اس کے ساتھ عشقیہ شاعری جو عام طور پر علویت تک نہیں پہنچ پاتی، یہاں پورے طور پر تغزل میں ڈوبی ہوئی ہے۔ اسی کے ساتھ عشقیہ شاعری کی روح بھی یہاں پورے طور پر الفاظ کے صوری اور صوتی اثرات میں اُتر آئی ہے۔ مومن کا تغزل خیال اور ادا کی ہم آہنگی سے پیدا ہوتا ہے۔ ان کا ''خیال'' بھی مخصوص نوعیت کے ساتھ اپنی ہر بات میں ایک دل کشی پیدا کر دیتا ہے۔ مومن کی غزل، غالب کی شاعری کی طرح مجازی عشق کی سطح پر نئے نئے عشقیہ تجربات اور رنگارنگ پہلوؤں کی شاعری ہے۔ مومن اپنے عام عشقیہ تجربات کو بھی تہ داری کے ساتھ بالکل نیا بنا دیتے ہیں مثلاً یہ شعر دیکھیے

ہے دوستی تو جانبِ دشمن نہ دیکھنا
جادو بھرا ہوا ہے تمہاری نگاہ میں

محبوب سے یہ کہنا کہ وہ دشمن کو نہ دیکھے اور اس وجہ سے نہ دیکھے کہ اس کی نگاہ میں جو جادو بھرا ہوا ہے۔ دشمن بھی اس سے مسحور ہو جائے گا، فی الحقیقت اپنی طرف متوجہ کرنے کا ایک نیا انداز ہے۔ اسی طرح یہ شعر دیکھیے جس میں شب ہجراں کو ایک نئے ڈھنگ سے متوجہ کر کے اپنے ہجر کو خوب صورت انداز میں بیان کیا ہے:

تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانہ کر لے
ہم تو کل خوابِ عدم میں شبِ ہجراں ہوں گے

اسی طرح یہ دو چار شعر اور دیکھیے:

جیب درست لائقِ لطف و کرم نہیں
ناصح کی دوستی بھی عداوت سے کم نہیں

ناصح چاک گریبان کو سینے کی نصیحت کرتا ہے۔ مگر اس کی یہ دوستی دراصل در پردہ دشمنی ہے۔ کیوں کہ اسے ڈر ہے کہ اگر اسی حالت میں رہا تو کہیں محبوب کو اس پر رحم نہ آ جائے۔ گریباں درست ہوگا تو پھر اس پر توجہ بھی نہیں ہوگی۔ بات کو اس طرح پلٹنے سے ایک خاص قسم کی ذکاوت کا اثر پیدا ہو جاتا ہے۔ جسے طنز بھی کہہ سکتے ہیں لیکن دراصل یہ رمزیہ طعن و طنز (Irony) ہے:

شعلۂ دل کو ناز تابش سے
اپنا جلوہ ذرا دکھا دینا

بے جرم پائمال عدو کو کیا کیا
مجھ کو خیال بھی تیرے سر کی قسم نہیں

کس دن تھی اس کے دل میں محبت جواب نہیں
سچ ہے کہ تو عدو سے خفا بے سبب ہوا

آپ مجھ سے نبھائیں گے سچ ہے
با وفا حسن بے وفا ہے عشق

خنجر نہ توڑ سخت جانی
پھر کس کو گلے لگائیں گے ہم

کر علاج جوش وحشت چارہ گر
لا دے اک جنگل مجھے بازار سے

میں کچھ خوش نہیں وفا کر کے
تم نے اچھا کیا نباہ نہ کی

مومن کے تغزل میں یہ انداز نزاکت تخیل کا روپ اختیار کر لیتا ہے جس سے نہ صرف عشق کا کوئی نیا پہلو سامنے آتا ہے بلکہ غور کرنے سے شعر میں نئے نئے معنی بھی سامنے آتے ہیں، اسی لیے غالب کے بعد کلام مومن ہی کی شرح لکھی گئی ہے۔ مومن اپنے تخلیقی عمل میں اشارہ کر کے شعر کی بہت سی درمیانی کڑیاں چھوڑ جاتے ہیں، جنھیں جب قاری غور و فکر کر کے دریافت کرتا ہے تو اسے حیرت زا مسرت حاصل ہوتی ہے۔ مخدوفات مومن کا اپنا خاص انداز ہے اور اسی لیے مرزا غالب نے یہ شعر سن کر

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

کہا تھا: ''کاش مومن خاں میرا سارا دیوان لے لیتا اور صرف یہ شعر مجھ کو دے دیتا'' مخدوفاتِ مومن کے تعلق سے یہ چند اشعار اور پڑھتے چلیے:

یارب وصالِ یار میں کیوں کر ہو زندگی
نکلی ہی جان جاتی ہے ہر ہر ادا کے ساتھ
دعا بلا تھی شبِ غم سکونِ جاں کے لیے
سخن بہانہ ہوا مرگِ ناگہاں کے لیے
پیہم سجود پائے صنم پر دمِ وداع
مومن خدا کو بھول گئے اضطراب میں
خواہشِ مرگ ہو اتنا نہ ستانا ورنہ
دل میں پھر تیرے سوا اور بھی ارماں ہوگا
واعظ کبھی ہلا نہیں کوئے صنم سے میں
کیا جانوں کیا ہے مرتبہ عرشِ عظیم کا
کیا رشکِ غیر تھا کہ تحمل نہ ہو سکا
میں جان کر حریفِ تغافل نہ ہو سکا

اس منفرد انداز سے مومن کے طرز ادا کی انفرادیت بھی جنم لیتی ہے اور عشقِ مجازی کے محدود تجربات کے باوجود ان کی عشقیہ شاعری کو اُردو شاعری کی تاریخ میں ایک ایسا نیاپن عطا کرتی ہے جو مومن اور صرف مومن سے مخصوص ہے۔ بڑا شاعر عام طور پر اپنے خاص رنگ کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر دوسروں کے لیے راستہ بند کر دیتا ہے۔ مومن نے اپنی غزل سے اُردو غزل کو نئے امکانات سے بھی متعارف کرایا اور آنے

والے زمانے کے غزل گویوں کے لیے نئی جہتوں کی نشان دہی بھی کی۔ مومن نے اپنے عشق کے تجربے اس سلیقے سے اپنے شعروں میں باندھے ہیں کہ طرز ادا تجربے کے بیان سے ندرتِ معنی کو جنم دیتا ہے۔ وہ اپنی بات پہلو بدل کر اور عام انداز سے ہٹ کر ایسی تہ داری سے بیان کرتے ہیں۔ کہ شعر منہ سے بول اُٹھتا ہے۔ اس طرز ادا میں تاریخ کے اثر کے باوجود میکانکی انداز نہیں ہے:

خبر نہیں کہ اسے کیا ہوا پر اُس در پر
نشانِ پا نظر آتا ہے نامہ بر کا سا
کیا سناتے ہو کہ ہے ہجر میں جینا مشکل
تم سے بے رحم پہ مرنے سے تو آساں ہوگا
پامال اک نظر میں قرار و ثبات ہے
اس کا نہ دیکھنا نگہِ التفات ہے

مومنؔ نے اپنے تخلص سے بھی معنی خیز فائدہ اُٹھایا ہے۔ کہیں وہ اپنے تخلص کے تضاد سے لطفِ سخن پیدا کر کے شوخی اور شگفتگی کو جنم دیتے ہیں، کہیں وہ اپنی روئیدادِ عشق بیان کر کے اپنے مومن ہونے کا مذاق اُڑاتے ہیں اور کہیں تخلص کے تعلق سے ندرتِ معنی پیدا کرتے ہیں۔ تخلص سے ایسا لطف کم شاعروں نے اُٹھایا ہے مثال کے طور پر یہ چند مقطعے پڑھیے اور دیکھیے وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں:

دشمنِ مومن ہی رہے بت سدا
مجھ سے مرے نام نے یہ کیا کیا
ہائے صنم ہائے صنم لب پہ کیوں
خیر ہے مومن تمھیں کیا ہو گیا
طوافِ کعبہ کا خوگر ہے دیکھو صدقے ہونے دو
بتو سمجھو ذرا مومن ہے مومن یوں نہ ٹھہرے گا
بت خانہ ٔ چیں ہو گو ترا گھر
مومن ہیں تو پھر نہ آئیں گے ہم
در بت خانہ و عشق بتاں اور آپ اے مومن
یہ حضرت آگئی اک بار کیا طبع مقدس میں
ہو گئے نام بتاں سنتے ہی مومن بے قرار
ہم نہ کہتے تھے کہ حضرت پارسا کہنے کو ہیں
اللہ رے گمرہی بت و بت خانہ چھوڑ کر
مومن چلا ہے کعبے کو اک پارسا کے ساتھ

عمر تو ساری کٹی عشقِ بتاں میں مومن
آخری وقت میں کیا خاک مسلماں ہوں گے

مومن ایک ایسے شاعر ہیں جن کے شعر میں معنی اور زبان کا ایک ایسا آہنگ ہے کہ شعر ہمیں لے اُڑتا ہے۔ ایسے میں دھیان نہ خیال کی طرف جاتا ہے اور نہ زبان کی طرف لیکن غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے شعروں میں زبان کی خوبیاں اور صنائع بدائع کی رنگینی دراصل بے ساختگی میں چھپی ہوئی ہے اور بے ساختگی کا اثر ان کے طرزِ ادا سے پیدا ہوا ہے۔ مومن جب اپنے جذبۂ عشق کو زبان و بیان پر قدرت، محاوروں اور رعایتِ لفظی کا خوب صورت اور لفظوں کے موزوں استعمال کے ساتھ ادا کرتے ہیں تو ان کا شعر جادو اثر ہو جاتا ہے۔ اُن کی سادہ و سلیس غزلوں میں، جو سہل ممتنع کے ذیل میں آتی ہیں اور ان پُر اثر فارسی تراکیب والی غزلوں میں جو سادہ نہیں ہیں بے ساختگی ہی ان کے طرزِ ادا کا جوہر ہے۔ مومن کے طرزِ ادا کا تجزیہ کیجیے تو اس میں کہیں تشبیہ و استعارہ رنگ بھر رہا ہے، کہیں رمز و کنایہ اپنا اثر دکھا رہا ہے، کہیں سادگی رنگینی کا دامن تھامے ہوئے ہے۔ کہیں رعاتِ لفظی، صنعتِ تضاد، حسنِ تعلیل، مراۃ النظیر، ایہام و ابہام سے لطفِ سخن پیدا کیا ہے، کہیں ایک ہی جذبۂ عشق کو پوری غزل میں اس طرح بیان کیا ہے کہ اس جذبے کی تصویر نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ مثلاً وہ غزلیں جن کا حوالہ پہلے آچکا ہے یا وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے۔

جو پہلے دن ہی سے دل کا کہا نہ کرتے ہم
تو اب یہ لوگوں کی باتیں سنا نہ کرتے ہم

یہ تمام رنگینیاں لہجے سے مل کر جب بیان میں آتی ہیں، تو تغزل کو جنم دیتی ہیں۔ اور بیان کی بے ساختگی سے یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب ازخود اس طرزِ سخن میں پیدا ہوگئی ہیں، اور خود ہی تخیل اور جذبۂ عشق کے ساتھ اُمڈی چلی آئی ہیں۔ جیسا کہ ہم لکھتے آئے ہیں مومن عاشق مزاج اور عاشق تن تھے۔ انھوں نے اپنی شاعری میں ان تجربات ہی کو بیان کیا جو سفرِ عشق میں انھیں پیش آئے۔ ذاتی تجربات چوں کہ عام تجربات سے مختلف اور غیر معمولی ہوتے ہیں، اس لیے مومن کے تجربے بھی معمول کے تجربوں سے مختلف اور الگ ہیں۔ اگر وہ عشق کا عام سا تجربہ بیان کر رہے ہیں، تو اُن کی نظر اس پر بھی ایک نئے زاویے سے پڑتی ہے۔ وہ اپنی غزل میں ان عشقیہ تجربوں سے باہر نہیں نکلتے اور پوری طرح بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں، تصوف، فلسفہ، مابعد الطبعیات اور اخلاقی اقدار ان کے تجربات کے دائرے سے باہر ہیں، وہ صرف اور صرف مجازی عشق کے شاعر ہیں، اور جب تک مجازی عشق انسانی فطرت میں شامل ہے مومن کی شاعری ہمیں متاثر کرتی رہی گی، اُنھوں نے اُردو غزل کو جو کچھ دیا، اور جہاں تک وہ پہنچے وہ بذاتِ خود اہم کارنامہ ہے۔ اس سطح پر مومن اُردو غزل کے مُتجر واور نئی راہ نکالنے والے شاعر ہیں، اور خالص مجازی عشق کا کوئی دوسرا شایستہ شاعر ہمیں نظر نہیں آتا۔ مومن کی غزل غنائی شاعری کے ذیل میں آتی ہے اور غنائی شاعری کا طرۂ امتیاز یہ ہے کہ وہ داخلی جذبات پر مبنی ہوتی ہے۔ غزل کا روایتی ڈھانچا بھی اسی وقت مستحکم ہوتا ہے جب روایت کے ساتھ ذاتی

تجربات اور سچے جذبات اس میں شامل ہوتے رہیں، مومن کی غزل پوری طرح ذاتی ہے اور ان معنی میں وہ اہم رومانی شاعر ہیں، وہ صرف اپنی ہی بات کرتے ہیں۔ پوری آزادی کے ساتھ اپنی ذات کا انکشاف ان کا مسلک ہے۔ ان کی غزل میں جو شخصیت اُبھرتی ہے وہ بھی اسی لیے پوری طرح رومانی ہے، وہ اپنی ذات میں محو ہیں ان میں انا اس قدر زیادہ ہے کہ وہ اپنے برابر کسی کو نہیں سمجھتے۔

مومن اسی نے مجھ سے دی برتری کسی کو
جو پست فہم میرے اشعار تک نہ پہنچا
ایسی غزل کہی یہ کہ جھکتا ہے سب کا سر
مومن نے اس زمین کو مسجد بنادیا

اسی انا پرستی کے باعث وہ خوکو کائنات کا نمائندہ سمجھتے ہیں، یہ صورتِ حال ایک ایسے رومانی عاشق کی ہے، جو اپنے عشق کو اس قدر مثالی سمجھتا ہے کہ اس سے اوپر کے مدارج اُسے نظر ہی نہیں آتے بے قرار عاشق کی طرح مومن محبت کی کیفیت میں سرشار رہنے ہی کو کافی سمجھتے ہیں۔ نفسیات کی رُو سے یہ وہ ADOLESENCE FIXATION یعنی عنفوانِ شباب کی وہ کیفیت ہے جہاں کسی شخص کی نفسی، جنسی اور جذباتی نمو ایک سطح پر آ کر رُک جاتی ہے۔ جوان عاشق مزاج اسی درجے پر ہوتے ہیں، مگر پختہ ذہن سے یہ اُمید کی جاتی ہے کہ وہ اس درجے سے نکل کر زیادہ استحکام کے ساتھ بلوغت کے درجے تک پہنچے گا۔ مومن اس درجے پر نہیں آتے۔ لہٰذا اُن کی شخصیت میں وہ زور اور وہ مفکرانہ سنجیدگی نہیں ہے جو غالبؔ کے ہاں ہمیں ملتی ہے اور اسی لیے جب مومن کے ہاں عشق کا جذبہ ٹھنڈا پڑا تو شاعری سے بھی اُن کا دل اُچاٹ ہو گیا اور کم و بیش شاعری ترک کر دی، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہؔ نے ''گلشنِ بے خار'' (۱۲۵۰ھ) میں اپنے اُستاد مومن کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ''بے تحریک سحر کے بفکرِ سخن نمی پرداز و چناں چہ اکثر کلامش بخواہش داعی آثم صورتِ ظہور گرفتہ و ہم تدوین افکارش رافقیر باعث گشتہ [۶۸] جوانی گزرنے کے بعد الہام بھی ان میں باقی نہ رہا اور وہ دلچسپی بھی ختم ہو گئی جو بارہ تیرہ سال کی عمر سے چالیس بیالیس سال کی عمر تک موجود تھی جس کا اظہار خود ایک شعر میں بھی کیا ہے:

وہ مشق رہی اور نہ وہ شوق ہے مومن
کیا شعر کہیں گے اگر الہام نہ ہوگا

گویا جوانی گزرنے کے بعد مومن کا وہ جذبہ بھی باقی نہ رہا جو اُن کی شاعری کی جان تھا اس طرح ان کی نفس نمو بھی ایک جگہ رُک گئی۔ غنائی شاعری کی بنیادی خوبی تمثالوں (IMAGERY) کے استعمال سے نمایاں ہوتی ہے جسے غنائی شاعر بے ساختگی سے استعمال میں لاتا ہے۔ غنائی شاعر کے دل میں آگ بھری ہوتی ہے اور اس کی تمثالیں اسی آگ کی چنگاریاں ہوتی ہیں، مومن کی تمثالوں میں یہی آگ بھڑکتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ مثلاً وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

پھر سینہ سوز داغ غم شعلہ فام سے

پھر گرم جوشیٔ دل وسودائے خام ہے

مومن اپنے مقطعوں میں بھی بار بار اسی شعلہ مقالی کا اظہار کرتے ہیں

پڑھتا ہے کہیں غزل جو مومن
لگ اُٹھتی ہے ایک بار آتش
پڑھے مومن نے کیا کیا گرم اشعار
بھری تھی دل میں یارب کس قدر آگ
مومن اس شعلہ زبانی کی کہاں قدر مگر
منھ در آبلہ سے گریۂ فریاد بھرے

مومن کی یہ مخصوص تماثیل (IMAGERY) اُن کی مخصوص تراکیب میں بھی نظر آتی ہیں مثلاً نالۂ آتش افگن ''طرزِ نگہ چشم فسوں ساز'' جورِ اجلِ تفرقہ پرداز'' گل خندہ شرر'' خموشی اثر افغاں'' سوختۂ حسن خداداد'' ''رقیب آفریں'' ''سبک روحِ تجرد'' ''پامال سر'' گرم جوشی افسردگی'' ''التفاتِ ستم نما'' ''غفلتِ جرات آزما'' ''شوخ حیافن'' وغیرہ وغیرہ۔ مومن اور غالب ایک دوسرے سے بہت قریب تھے۔ دونوں ایک دوسرے کے محترم دوست اور ایک دوسرے کے تخلیقی عمل میں شریک تھے۔ دونوں نے رنگِ ناسخ کو مثالی سمجھ کر اختیار کیا۔ اسی لیے مومن کے بہت سے اشعار غالب کے سے معلوم ہوتے ہیں، اور اکثر لوگ انھیں غالب ہی کا سمجھتے ہیں مثلاً:

کہتے ہو تم کو ہوش نہیں اضطراب میں
سارے گلے تمام ہوئے اک جواب میں
مانگا کریں گے اب سے دعا ہجر یار میں
آخر تو دشمنی ہے اثر کو دعا کے ساتھ
تابِ نظارہ نہیں آئینہ کیا دیکھنے دوں
اور بن جائیں گے تصویر جو حیراں ہوں گے
دربدر ناصیہ فرسائی سے کیا ہوتا ہے
وہی ہوتا ہے جو قسمت میں لکھا ہوتا ہے

غالب کا ایک رنگ میرؔ کے رنگ پر مبنی ہے اور مومن اسی رنگ میں بالکل اُن کے قریب آ جاتے ہیں، مگر خیال وادا دونوں کے لحاظ سے غالب کی بہترین غزلیں مثلاً وہ غزل جس کا مطلع یہ ہے۔

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

اُس مقام پر ہیں جہاں مومن نہیں پہنچتے۔ غالب کی وہ قوتِ تخیل جس کی تعریف اقبالؔ نے کی ہے اور جسے گوئٹے

کا ہم پلہ قرار دیا ہے۔ مومن کے ہاں اس لیے ممکن نہیں ہے کہ وہ اس دائرے ہی میں داخل نہیں ہوتے جہاں عظمتیں سلام کرتی ہیں، گوئٹے نے کہا تھا کہ ''حسن دھندلکا ہے، اور فکر ہی مکمل روشنی ہے۔ انگریزی شاعر بائرن کی شاعری بھی اسی سطح کی شاعری ہے جس کے بارے میں میتھیو آرنلڈ نے کہا تھا کہ ''جیسے ہی وہ غور و فکر کی طرف آتا ہے تو ایک بچہ نظر آتا ہے۔'' مومن حُسن و عشق کی دُنیا ہی میں محصور رہے اور فکر کے مقام سے انھوں نے زندگی کو نہیں دیکھا۔ وہ بڑے اور خالص شاعر ضرور ہیں مگر میر یا غالب کی طرح ان کو عظیم شاعر نہیں کہا جاسکتا۔ مومن کی غزلیں اردو ادب کا دائمی سرمایہ ہیں۔ ان کے کشفِ ذات (SELF REVELATION) سے داخلی شاعری کی وہ بنیاد پڑتی ہے جو حقیقت بنی پر مبنی ہے اور ترجمان حقیقت کے لیے مشعلِ راہ ہو سکتی ہے اور اُردو غزل کے لیے آج بھی ایک نئی جہت کا درجہ رکھتی ہے۔ اُن کے ہاں عشق صنم کُھل کر بیان میں آتا ہے۔ مومن کے عشقیہ تجربے میں گہرائی ہے۔ یہ حضرت داغ دہلوی کا تجربہ نہیں ہے جو عشق کو بس چھوتا ہوا گزر جاتا ہے اور زبان و بیان کی شوخی سے طرز ادا میں رنگ بھرتا ہے۔

لسانی مطالعہ:

مومن خاں مومنؔ کی زبان وہی ہے جو آج ہم بولتے ہیں۔ غالب اور مومن کے آتے آتے زبان کا معیاری روپ قائم ہو چکا تھا۔ فرق صرف ان چند الفاظ کا تھا جن کی قدیم و جدید دونوں صورتیں بیک وقت بولی جارہی تھیں۔ مومن کے ہاں فعل، متعلقات فعل یا کچھ الفاظ کی جو قدیم صورتیں ملتی ہیں اس کی وجہ بھی یہی ہے۔ یہ الفاظ اسی طرح اس دور کے دوسرے اہلِ علم، شاعر اور انشاء پرداز بھی استعمال کر رہے تھے۔ یہ الفاظ ذوق کے ہاں بھی نظر آتے ہیں، اور مرزا غالب کے ہاں بھی۔ مومن نے بول چال کی زبان و محاورہ استعمال کیا ہے۔ اُن الفاظ کو، جو آج اس طرح نہیں بولے جاتے، اسی طرح استعمال کیا ہے جس طرح وہ ان کے زمانے میں بولے جاتے تھے۔ بعض ایسے الفاظ جو اُن کے بچپن یا نوجوانی میں رائج تھے لیکن بعد میں بدل گئے اُن کی بھی دونوں صورتیں اُن کے ہاں موجود ہیں۔ مثلاً ذوق اور شاہ نصیر دونوں کے ہاں لفظ ''کبھو'' استعمال ہوا ہے مومن کے ہاں صرف ایک جگہ ''مثنوی شکایت ستم'' (۱۲۳۱ھ) میں استعمال ہوا ہے: حفظِ قرآں و یادِ مصحف رُو + فرصت اک دم نہ روز و شب میں کبھو (کلیات ص ۱۲۹) اس وقت مومن کی عمر ۱۷ سال تھی اور یہاں بھی ''کبھو'' رُو کے قافیے کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ یہی صورت لفظ ''کنے'' کے ساتھ ہے۔ یہ بھی ''مثنوی تفِ آتشیں'' (۱۲۴۱ھ) میں استعمال ہوا ہے اور سارے کلام میں صرف ایک ہی بار آیا ہے۔ ع کس کنے بیٹھوں، کیوں کر ٹھہروں۔ (ص۔ ۲۷۹) اسی طرح مومن کے ہاں فعل کی یہ صورتیں ملتی ہیں، جو آج معیاری زبان کا حصہ نہیں ہیں، لیکن بول چال میں آج بھی گاہ گاہ سننے میں آجاتی ہیں، مثلاً:

پڑھے تھا ع کچھ جی گرا پڑے تھا پر اب تو نے ناز سے

ہوئے گا ع اگر نہ ہوئے گا نقشہ تمہارے گھر کا سا
ع تو نے مجھے پوچھا ہوئے گا تکرار سے
ہوئے گی دیکھنا آخر ندامت ہوئے گی آپ نے اپنے پر قیامت ہوئے گی
آوے، جاوے، دیوے، ہووے، لیونے ع ہاتھ شاید کہ وہ سرمایۂ حسن آ جاوے
گردش پہلو کیا کی جاوے ع جسم ہلے جب زلزلہ آوے
گو کہیں ہو وہ کسی جا ہووے ع دل میں پر درد ذرا سا ہووے
ع کہ خرمن پھونک دیوے بستی اہل ضلالت کا
ع دیکھ لیوے عکس رُخ تو کیا بنے پھر دیکھ تو

''موا'' (مرا) کا لفظ اس دور میں عام و رائج تھا۔ ذوق کے ہاں بھی ملتا ہے اور شاہ نصیر کے ہاں بھی۔ مومن کے ہاں بھی یہ کئی جگہ استعمال ہوا ہے مثلاً

موا۔ موئے ع کچھ قیس اور میں ہی نہیں سب کے سب موئے
ع خود گلا کاٹ موا جب کہ میں بسمل نہ ہوا
ع نہ کیوں کر بس موا جاؤں کہ یاد آتا ہے رہ رہ کر
ع خبر لے جلد ہی ظالم موا میں

اسی طرح:

چھیڑے ہے: ع تو چھیڑے ہے نکہت کو گلہائے شبینہ کی
دکھلائے تھا؟ گھبرائے تھا: شب غم فرقت ہمیں کیا کیا مزے دکھلائے تھا
ع دم رکے تھا سینے میں کم بخت جی گھبرائے تھا
ہوئے گا. ع کم ہوئے گا جہاں میں تجھ سا بھی سخت دل
اُڑ جائے ہے: ع لکھتے لکھتے ہی سیاہی حرف سے اُڑ جائے ہے

یہی استعمال پندرہ شعر کی اس پوری غزل میں ملتا ہے جس کا مطلع یہ ہے:

ہے نگاہِ لطف دشمن پر تو بندہ جائے ہے
یہ ستم اے بے مروت کس سے دیکھا جائے ہے

دیکھ لے تھا: ع مُڑ کے پیچھے دیکھ لے تھا ہر قدم پر رات کو

اب چند لفظوں کے اور استعمال دیکھیے جواب متروک ہو گئے ہیں مثلاً:

پہناتا بجائے پہناتا: ع ہم چارہ گر کو یوں ہی پنہائیں گے بیڑیاں
واں۔ ووں۔ یاں۔ ووہیں۔ وو ع اگر واں ووں نہ ٹھہرے گا تو یاں بھی یوں نہ ٹھہرے گا
ع پھرانا چار مایوسانہ واں سے ع ووں ہی خفگی وہیں صفائی

ع ایسی باتیں کوئی سنتا نہیں یاں اے واعظ
ع مجھے یاد آ گئی بس وہ ہیں اس کے قد و قامت کی
ع کہہ کے یہ سن کے یہ میں وہ روئے
ع جائے جائے پھرتے ہیں پوچھتے مکاں اپنا
ع تذکرے جائے جائے لوگوں نے

ذوقؔ کے ہاں بھی یہ استعمال ملتا ہے جیسے اس شعر میں پائے ''بجائے'' پا'' اور'' جائے'''' بجائے'' جا'' استعمال ہوا ہے

سر بوقتِ ذبح میرا اس کے زیرِ پائے ہے
یہ نصیب اللہ اکبر لوٹنے کی جائے ہے

اسی طرح مومن کے ہاں'' پا'' بجائے'' پاکر'' استعمال ہوا ہے:

ایک شب ایک جگہ فرصت پا   مجھ کو واں چپکے سے بلوا بھیجا

غالبؔ نے بھی اسی طرح اپنے ایک شعر میں لفظ'' کر'' کو محذوف کر دیا ہے

عارض گل دیکھ روئے یار یاد آیا اسدؔ   جوششِ فصلِ بہاری اشتیاق انگیز ہے

مر چک۔ کہہ چک بطور صیغۂ امر   ع مر چک کہیں کہ تو غمِ ہجراں سے چھوٹ جائے
ع جو کہتا ہے سو کہہ چک جاں بہ لب ہوں

اخفائے نون: ناسخ کے لے یہ اصول طے کیا تھا جب کوئی لفظ جس کے آخر میں 'ن' آئے اور وہ بغیر اضافت کے استعمال ہو رہا ہو تو اسے نون غنہ کے بجائے نون کی صورت میں استعمال کیا جائے اور اگر ایسا لفظ اضافت کے ساتھ آئے تو وہاں نون غنہ لایا جائے۔ ناسخ کے مطالعے میں ہم اس پر بحث کر چکے ہیں، لیکن ذوق، مومن، غالب نے اس اصول کی پیروی نہیں کی۔ دوسرے اہلِ دہلی بھی اس اصول کی پیروی نہیں کرتے۔

بیٹھا ہے جو کہ سایۂ دیوارِ یار میں   فرمانروائے کشورِ ہندوستان ہے

نئے قاعدے کے رُو سے یہاں نون غنہ آنا چاہیے تھا۔ اسی طرح ذوقؔ کے ہاں دیکھیے: سب مول تیرا لعل بدخشاں بہہ گیا۔ یہاں بھی نون غنہ آنا چاہیے تھا۔ اب مومن کے کلام میں یہ چند اور استعمال دیکھیے۔

تلک (تک)   ع محنت کسی کی آج تلک رائگاں نہیں
ع دن رات فکرِ جور میں یوں رنج اُٹھانا کب تلک
ع جاؤ وہیں اب تلک جہاں تھے

لیکن ساتھ ہی'' تک'' کا استعمال عام طور پر ملتا ہے۔

محو تعقل کب تک رہتا   مست تغافل کب تک رہتا

اسی طرح علامت فاعل ''نے'' کا یہ استعمال ایک آدھ جگہ ہی آیا ہے۔ اس شعر کے دوسرے مصرعے میں یہ استعمال آج کے مطابق ہے:

بات کہنے میں رو دیا میں نے   جو جواب آیا سو دیا میں نے

اور ''دن بہ دن'' بجائے روز بہ روز:

لیک کچھ دن بہ دن احوال تباہ   آج تک کل سے کہیں حال تباہ

''دن بدن'' آج بھی بول چال میں آتا ہے اور میں اسے اُردو زبان کے مزاج کے مطابق صحیح سمجھتا ہوں۔ مومن کے ہاں فارسی مصدر کا استعمال بھی غالب کی طرح ملتا ہے حالاں کہ شاہ حاتم کے زمانے میں یہ ترک کر دیا گیا تھا۔

''دیوانِ زادہ'' کے مقدمہ میں اسے اور ''تا'' کے استعمال کو ناپسندیدہ قرار دیا تھا۔

ع   دیکھ تو حسرتِ دیدار پس مُردن بھی
ع   میں ہلاک اشتیاق طرز کشتن ہو گیا
ع   شوق مُردن کو بھی سامانِ سفر در کار تھا
ع   دل نالاں پسِ مردن جو سرگرم شکایت ہو
ع   وعدے کی جو ساعت دم کشتن ہے ہمارا

''تا'' کا استعمال مومن کے ہاں دیکھیے۔   ع   جلوہ دکھلائے تا وہ پردہ نشیں

مومن نے اُردو قاعدے کے عین مطابق ''واحد'' کی ''جمع'' بنائی ہے جس کی یہ صورتیں سامنے آتی ہیں۔ یہی ہونا چاہیے۔

ع   ناصح سے جو کچھ بے خودیوں میں بھی سُنا ہے
ع   کہہ دوں بے ہوشیوں میں افسانہ
ع   تری دی گرمیاں آخر جلا رہویں گی غیروں کو
ع   دل گرمیوں نے اس کا کلیجہ جلا دیا
ع   کن بے کسیوں سے رو کے کہنا
ع   انھیں فکروں میں سرگرداں ہوں دن رات
ع   سب گرمیِ نفس کی ہیں اعضا گدازیاں

افغاں۔ فغاں

مومن کے ہاں دوسرے ہم عصروں کی طرح یہ دونوں لفظ ایک ہی معنی میں شعری ضرورت کے مطابق استعمال میں آئے ہیں مثلاً:

ع   گر وہاں بھی یہ خموشی اثر افغاں ہو گا

ع کیسا اثر کہ نالہ وافغاں نہیں رہا
ع اک قیامت کی آہ وافغاں نے
ع شور افغاں نے اُٹھایا سر پہ گھر
ع مرا شورِ فغاں کا ہے کو سوتوں کو جگاتا ہے
ع ضبطِ فغاں گو کہ اثر تھا کیا
ع کہ یہ تاثیر ہوئی ہے فغانِ آسماں رس میں
ع حریف کش مکش نالہ وفغاں نہ ہوا
ع کیا ٹھہرے فوج غم کے مقابل فغاں و آہ

یاد رہے کہ اصلاحِ زبان کا وہ چرچا دہلی میں نہیں تھا جو لکھنؤ میں تھا۔ اسی لیے کلام ناسخ کو دیکھ کر غالب نے کہا تھا کہ ”اگر مجھ سے پوچھتے ہو تو زبان کو زبان کر دکھایا تو لکھنؤ نے اور لکھنؤ میں بھی ناسخ نے“ [۶۹] مومن کے ہاں، خود غالب کی طرح، زبان کا وہی استعمال ملتا ہے جس طرح ان کے زمانے میں دلی کے شرفا اور قلعۂ معلی میں بولی جاتی تھی۔ یہی بول چال کی زبان کلامِ شاعر میں صورت دکھاتی تھی اور یہی معیاری زبان تھی۔

حواشی:

[۱] کلیاتِ مومن (جلد دوم) مرتبہ کلب علی خان فائق، ص ۱۱۰۔۱۱۱ مجلسِ ترقی ادب لاہور ۔۱۹۶۴ء

[۲] مومن خان کے پھوپھی زاد بھائی اور اس دور کی مشہور شخصیت حکیم احسن اللہ خان نے "انشائے مومن" کے مقدمہ میں اُن کا پورا نام محمد مومن خاں لکھا ہے دیکھیے انشائے مومن، مرتبہ ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی ص ۴۲ غالب اکیڈمی نئی دہلی ۱۹۷۷ء اور دیوان مومن مرتبہ نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ، مطبوعہ دہلی ۱۸۴۶ء کے دیباچے میں بھی شیفتہ نے پورا نام محمد مومن خاں دیا ہے، دیکھیے کلیاتِ مومن جلد اول مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۵۶ مجلسِ ترقی ادب لاہور ۔۱۹۶۴ء

[۳] کلیاتِ مومن، جلد اول مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۶۰ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء

[۴] حیاتِ مومن، ضمیر الدین احمد عرش گیاوی، ص ۳۷، دہلی ۱۳۴۷ھ

[۵] عمدۂ منتخبہ، اعظم الدولہ سرور، ص ۶۵۱، دہلی یونی ورسٹی ۱۹۶۱ء

[۶] گلشنِ بے خار، مصطفیٰ خاں شیفتہ، بار دوم ص ۱۹۶، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۱۰ء

[۷] گلستانِ سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، حصہ دوم ص ۳۸۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۔۱۹۶۶ء

[۸] عمدۂ منتخبہ، بحولہ بالا، ص ۶۵۱ ۔

[۹] حیاتِ مومن، ص ۳۷ بحولہ بالا

[۱۰] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، جلد دوم، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۱۶۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۱۱] انشائے مومن، مومن خاں مومن، مرتبہ و مترجمہ ظہیر احمد صدیقی، ص ۳۷۱، غالب اکیڈمی، نئی دہلی ۔۱۹۷۷ء

[۱۲] ایضاً ص ۳۷۹

[۱۳] سخن شعرا، عبد الغفور خاں نساخ، ص ۴۶۷ مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۱۴] انشائے مومن، بحوالہ بالا ص ۱۶۰ فارسی و ترجمہ ص ۳۸۹ دہلی یونی ورسٹی ۱۹۷۷ء

[۱۵] دیوانِ مومن (فارسی) مخطوطہ مسلم یونی ورسٹی علی گڑھ۔ اس کے لیے میں ڈاکٹر مختار الدین احمد صاحب کا شکر گزار ہوں۔

[۱۶] انشائے مومن، بحولہ بالا، ص ۲۸۳۔

[۱۷] ایضاً ص ۲۸۲

[۱۸] ایضاً ص ۲۸۳

[۱۹] مرغ=۱۲۴۰+ قفس=۲۴۰ یعنی کل ۱۴۸۰ میں سے بال کے ۳۳ اور پر کے ۲۰۲ یعنی کل ۲۳۵ نکال دیے جائیں تو ۱۲۴۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔

[۲۰] دیکھیے شجرہ خاندان مومن ص ۱۱۶۔۱۱۷ مومن شخصیت اور فن، ظہیر احمد صدیقی، دہلی یونی ورسٹی ۱۹۷۲ء

[۲۱] انشائے مومن، بحولہ بالا، ص ۲۲۹

[۲۲] ایضاً ص ۲۳۳

[۲۳] کلیاتِ مومن، مرتبہ کلب علی خاں فائق (جلد دوم) ص ۲۸۴ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء۔

[۲۴] انشائے مومن، بحولہ بالا ص ۳۳۳

[۲۵] ایضاً ص ۳۹۲
[۲۶] ایضاً ص ۲۲۵
[۲۷] ایضاً ص ۳۱۲
[۲۸] ایضاً ص ۲۱۔
[۲۹] ایضاً ص ۲۲۴
[۳۰] مومن از کلب علی خاں فائق، ص ۳۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء۔
[۳۱] نادرات غالب، آفاق حسین، ص ۱۴، ادارہ نادرات کراچی
[۳۲] جنتری صد سالہ انیسویں صدی، ص ۳۰۹، مطبع جماعت تجارت متفقہ اسلامیہ لمیٹڈ میرٹھ
[۳۳] مومن، کلب علی خاں فائق ص ۷۱ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء۔
[۳۴] مومن، کلب علی خاں فائق، ص ۷۱ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء
[۳۵] دہلی کا ایک یادگار مشاعرہ، مرزا فرحت اللہ بیگ، ص ۳۵۔۱۳۶ اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۰ء۔
[۳۶] انشائے مومن، بحولہ بالا، ص فارسی ۵۸ و اردو ترجمہ ص ۲۵۴
[۳۷] ایضاً ص فارسی ۳۶۔۳۷ اردو ترجمہ ص ۲۲۴۔
[۳۸] انشائے مومن، بحولہ بالا، ص اردو ۲۸۰ فارسی ص ۱۵۴
[۳۹] ایضاً اردو ص ۲۸۰ فارسی ص ۱۵۴
[۴۰] ایضاً اردو ص ۲۸۳ فارسی ص ۸۱۔
[۴۱] ایضاً بحولہ بالا ص اُردو ترجمہ/ ۲۲۸۔
[۴۲] دہلی کا ایک یادگار مشاعرہ، مرزا فرحت اللہ بیگ، ص ۳۷۔۴۰، اُردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۰ء
[۴۳] آبِ حیات، محمد حسین آزاد، ص ۴۲۲۔۴۲۳ آزاد بک ڈپو لاہور، سن ندارد
[۴۴] ایضاً ص ۴۲۳
[۴۵] انشائے مومن بحولہ بالا۔ اُردو ترجمہ ص ۳۶۹۔ فارسی ص ۱۴۵۔۱۴۶۔
[۴۶] ایضاً فارسی شعر ص ۳۶ اُردو ترجمہ ص ۲۲۳۔
[۴۷] ایضاً فارسی صفحہ ۴۰، اُردو ترجمہ ص ۲۲۹۔
[۴۸] ایضاً بحولہ بالا، اُردو ترجمہ ص ۲۳۱۔۲۳۲، فارسی ص ۴۲۔
[۴۹] ایضاً بحولہ بالا، اُردو ترجمہ ص ۲۶۸، فارسی ص ۷۹۔
[۵۰] دیباچہ انشائے مومن مرتبہ حکیم احسن اللہ خاں۔
[۵۱] کلیاتِ مومن، جلد اول، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۵۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء۔
[۵۲] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۴۴۳، دہلی ۱۸۴۸ء۔
[۵۳] کلیاتِ مومن جلد اول، دیباچہ آسی، ص ۶۳۔۶۴ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء۔
[۵۴] کلیاتِ مومن مرتب عبدالرحمٰن آسی، ص ۴۵۰۔۴۵۳، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۲۳ء۔

[۵۵] کلیاتِ مومن جلد اول، مرتبہ کلب علی خاں فائق رام پوری، ص ۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء۔

[۵۶] مومن نامہ، وکتر محمد حسین تسبیحی، کتاب خانہ گنج بخش مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان اسلام آباد ۱۴۱۳ھ/۱۹۹۲ء

[۵۷] دیوانِ مومن (فارسی)، مرتبہ حکیم احسن اللہ خاں، مخزونہ پنجاب یونی ورسٹی لائبریری، لاہور۔

[۵۸] انشائے مومن، محولہ بالا، اُردو ترجمہ ص ۲۳۰

[۵۹] ایضاً ص ۳۱۲۔

[۶۰] اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ، ڈاکٹر محمود الٰہی، ص ۳۴۴ مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۷۳ء۔

[۶۱] دیوان مومن مع شرح ضیا بدایونی، ص ۳۶، الٰہ آباد ۱۹۳۶ء۔

[۶۲] آبِ حیات، محمد حسین آزاد (بار دہم) ص ۳۲۷، آزاد بک ڈپو، لاہور، سن ندارد

[۶۳] ایضاً

[۶۴] اُردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۰، انجمن ترقی اُردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۸۷ء۔

[۶۵] گلشن بے خار، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۳۰۶ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء۔

[۶۶] تذکرۂ شوق، عطا اللہ پالوی، ص ۲۲۱۔۲۷۵، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۵۶ء

[۶۷] جلوۂ خضر، جلد اول، سید فرزند احمد صفیر بلگرامی، ص ۲۳۶۔۲۳۷، آرہ، بہار، ۱۳۰۲ھ

[۶۸] گلشنِ بے خار، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ ص ۱۹۶ (بار دوم) مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۱۰ء۔

[۶۹] جلوۂ خضر جلد اول محولہ بالا ص، ۲۳۶۔

پانچواں باب

مصطفیٰ خاں شیفتہ

انیسویں صدی کے وسط میں، جو شخصیات دہلی میں ممتاز تھیں، اُن میں غالب، مومن، ذوق، آزردہ، صہبائی وغیرہ کے ساتھ شیفتہ کا نام بھی نمایاں تھا۔ وہ رئیس ابن رئیس تھے۔ علم وادب کے رسیا تھے اور شرافت و وضع داری اور خلوص کی وجہ سے عزت واحترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ میرزا غالب کا ایک اُردو خط اور کئی فارسی خطوط شیفتہ کے نام محفوظ ہیں۔ ان کے علاوہ دوسروں کے نام غالب کے اردو خطوط میں کم و بیش بیس جگہ شیفتہ کا ذکر آیا ہے۔ ۱۸۴۷ء میں جب غالبؔ، قمار بازی کا اڈا چلانے کے الزام میں، گرفتار و قید ہوئے تو شیفتہ وہ واحد قابلِ ذکر شخص تھے جو باقاعدگی سے اُن سے ملنے کے لیے جیل خانے جاتے اور ان کی دیکھ بھال اور مدد کرتے تھے۔ اس زمانے میں غالب کے بہت سے اعزا و اقارب نے اُن سے منہ پھیر لیا تھا اور نواب لوہارو نے تو آگرہ اخبار میں یہ بیان بھی شائع کرا دیا تھا کہ غالبؔ سے ہمارا نسبی تعلق ہے، کوئی خونیں رشتہ نہیں ہے۔

نواب محمد مصطفیٰ خاں شیفتہ تخلص اردو، حسرتی فارسی، (۱۲۲۳-۱۲۸۶ھ/ ۱۸۰۹ء-۱۸۶۹ء) سرفراز الملک نواب محمد مرتضیٰ خان بہادر مظفر جنگ کے بیٹے اور مومن خان مومن کے شاگرد تھے۔ اُن کا خاندان بنگش قبیلے سے تعلق رکھتا تھا۔ نواب محمد مرتضیٰ خاں مرہٹوں کی فوج میں سردار تھے اور انگریزوں اور مرہٹوں کے درمیان جنگ میں انھوں نے ایسا معاہدہ کرایا کہ لارڈ لیک نے خوش ہو کر ۱۸۱۳ء میں گوڑ گاواں کے علاقے ہوڈل و پلول کو بطور جاگیر مع خطابات مرتضیٰ خاں کو تاحیات دے دیا۔ ۱۸۱۴ء میں نواب محمد مرتضیٰ خاں نے جہانگیر آباد کا علاقہ نیلام میں خرید کر اپنے بیٹے محمد مصطفیٰ خاں کے نام کر دیا۔ ہوڈل و پلول کی تین لاکھ سالانہ کی جاگیر نواب مرتضیٰ خاں کی وفات پر واپس ہو گئی اور انگریزوں نے بیس ہزار روپیہ سالانہ کی پنشن ان کے پس ماندگان کے لیے مقرر کر دی جو اس خاندان کو ۱۸۵۷ء کی شورش عظیم تک ملتی رہی۔ جہانگیر آباد (ضلع میرٹھ) کا علاقہ چونکہ زر خرید تھا اس لیے وہ ثابت و سالم برقرار رہا۔

نواب مصطفیٰ خاں دہلی میں پیدا ہوئے لیکن کب پیدا ہوئے اس کا کوئی براہِ راست ثبوت نہیں ملتا البتہ ان کی تحریروں سے تاریخِ ولادت کی یہ گتھی ضرور سلجھ جاتی ہے۔ اپنے تذکرے ’’گلشنِ بے خار‘‘ کی تمہید میں شیفتہ نے لکھا ہے کہ اس تذکرے کی تاریخ اتمام ۱۲۵۰ھ ہے اور ’’امروز اشہب تیز گام عمر رواں بست و شش مرحلہ طے کردہ... ‘‘[۱] اس حساب سے اگر ۱۲۵۰ھ میں ۲۶ گھٹا دیے جائیں تو سالِ ولادت ۱۲۲۴ھ متعین ہو جاتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے سالِ ولادت ۱۲۲۳ھ لکھا ہے [۲]۔ اردو دیوان کے ’’دیباچہ‘‘ میں شیفتہ کی یہ

عبارت ملتی ہے کہ "در سال شانزدہم نیروے سخن گوئی دارند، شیوا بیانی برتر از عادت بخشید و در بست و سوم بال اعراض کرامت کردند و یک بارہ دل از شغل بر گرفتند و ہر دو بار گراں بار منت نہادند و آں روز بر ہزار و دو صد چہل افزوں بود و امروز بر چہل ہفت افزوں است" [۳]۔ اس عبارت سے معلوم ہوا کہ شیفتہ کی شاعری کا آغاز ۱۶ سال کی عمر میں ہوا اور اس وقت سن ۱۲۴۰ھ تھا۔ اس طرح اگر ۱۲۴۰ھ میں سے ۱۶ نکال دیے جائیں تو سال ولادت ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتا ہے۔ اسی طرح جیسا کہ محولہ بالا عبارت میں بتایا ہے کہ ۱۲۴۷ھ میں جب وہ ۲۳ سال کے تھے تو شاعری سے ان کا دل پھر گیا تھا۔ اس حساب سے اگر ۱۲۴۷ھ میں سے ۲۳ منہا کر دیے جائیں تو بھی سال ولادت ۱۲۲۴ھ برآمد ہوگا۔ یہ ایسا سیدھا سادا سا حساب ہے کہ اس کے بعد شیفتہ کے سال ولادت ۱۲۲۴ھ پر کسی قسم کا شبہ نہیں رہتا۔ یہی سال ولادت میں نے اختیار کیا ہے۔

درعہدِ جوانی چنانکہ اُفتد دانی کا ایک واقعہ ۱۲۴۴ھ کے قریب پیش آیا۔ یہ دور شیفتہ کی اُٹھتی جوانی کا دور تھا خود کہتے ہیں:

ہر سمت جلوہ گر ہیں جوانانِ لالہ رُو
گلزار جس کو کہتے ہیں وہ اپنا گھر ہے آج

طوائف اس دور میں مرکزی حیثیت رکھتی تھی اور شرفاء کے بیٹے بلا تکلف دستورِ زمانہ کے مطابق، ان کے کوٹھوں پر جاتے تھے۔ اس زمانہ میں رجو اور جنگلو نارنول کی رہنے والی دو بہنیں تھیں جن کا شہرہ ہر طرف تھا۔ مصطفیٰ خاں اُن کے کوٹھے پر گئے اور دل دے بیٹھے۔ یہ دونوں ابھی چھوٹی تھیں اور ان کی "مسّی مالی" کی تقریب بھی نہیں ہوئی تھی۔ ۱۲۴۴ھ میں ان دونوں بہنوں کی تقریب مسی مالی ہوئی جس میں مصطفیٰ خاں شریک ہوئے اور اس موقع پر چودہ شعر پر مشتمل ایک مثنوی بھی لکھی جس کے چند شعر یہ ہیں:

دور ایام ہے الم سے نفور　　رات کو عیش ہے تو دن کو سرور
یعنی دو نازنینِ دل آرام　　جن کا ہے رجو اور جنگلو نام
صبحِ عیش ایک، ایک شام سرور　　روزِ عید ایک، اک شبِ پُر نور
ہیں اگرچہ وہ دونوں مہ پیکر　　ایک بالاتر اُن میں بالاتر
کیا کہوں بزمِ عیش کا عالم　　آئیں دونوں مسّی لگا جس دم
بزم تصویر کا سا ساماں تھا　　تھا یہ مست جو کوئی واں تھا
شیفتہ ہے جو لالہ چینِ سخن　　کہا اُس نے "دو غنچۂ سوسن"
۱۲۴۴ھ

مسی مالی کی تقریب کا سال "دو غنچۂ سوسن" سے ۱۲۴۴ھ برآمد ہوتا ہے۔ اس وقت شیفتہ کی عمر بیس سال تھی۔ مسی مالی کے ساتھ ہی رجو سے ان کے تعلقات قائم ہوئے اور وہ اس کے عشق میں ایسے گرفتار ہوئے کہ سب کچھ بھول گئے۔ اس زمانے میں ان کے اشعار پر نکھار آ گیا تھا اور اپنے دل کی بات شعر کی زبان سے ادا

کررہے تھے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

کل شیفتہ سحر کو عجب حالِ خوش میں تھے
آنکھوں میں نشہ اور لبوں پر ترانہ تھا
جس کی شمیم زلف پہ میں غش ہوں شیفتہ
اس نے شمیم زلف سنگھائی تمام شب
ذرا نگاہ کرو شیفتہ کی شوخی کو
دھرا ہے پہلو میں ہنگام کار آئینہ
جب پڑی لذتِ ہم آغوشی
پھر بغل میں کہاں کتاب رہے

برسوں اس سے تعلق رہا اور اس نے شیفتہ سے خوب مال ودولت سمیٹے۔ دلّی کے محلّہ چرخہ والوں میں رجّو نے اپنی حویلی بنوائی [۴] جو مشن اسکول دہلی کے برابر آج بھی موجود ہے [۵]۔ ایک شعر میں بھی چرخی والوں کے محلّہ کا ذکر آیا ہے:

خودفروشی کا جو ہے اس رشکِ یوسف کو خیال
چرخی والوں کا محلّہ مصر کا بازار ہے

رجّو شاعر بھی تھی۔ نزاکت تخلص تھا۔ شیفتہ نے "گلشن بے خار" میں شاعری سے زیادہ اس کے حسن و جمال کی تعریف کی ہے [۶]۔ اسی زمانے میں رجو دلّی چھوڑ کر چلی گئی۔ اس کے ہجر میں شیفتہ بدحال ہوگئے جس کا اندازہ ان تین منظوم خطوط سے ہوتا ہے جو انھوں نے بصورت مثنوی لکھے تھے۔ پہلے خط میں رجو کا نام بھی آیا ہے:

عاشق سے یہ رَم جو کر گئے تم   ہاں اپنے ہی نام پر گئے تم

اس خط میں کیفیت ہجر کو جس انداز سے بیان کیا ہے اور "وصل دشمناں" اور "اوروں سے وصال" کے تصور سے جس طرح وہ پریشان ہیں، اندازہ ہوسکتا ہے کہ شیفتہ کس طرح رجّو پر دل وجان سے فریفتہ تھے۔

اب تازہ رقیب شاد ہوں گے   ہم کا ہے کو تم کو یاد ہوں گے

رجو نے جاکر خط بھی نہ بھیجا۔ اس عالم بے قراری میں وہ خود بھی دلّی چھوڑ کر چلے گئے اور لکھا کہ جب تم آؤ گی تو ہم بھی جبھی آئیں گے۔ دوسرے خط میں اضطراب و بے قراری اور بڑھ گئی ہے:

شعلہ ہائے فغاں نے پھونک دیا   ہائے سوز نہاں نے پھونک دیا

غزل کے بہت سے اشعار بھی اسی عشق کی طرف اشارہ کررہے ہیں:

ہم سے اُسے معاملہ تھا جان و جسم کا
ہرگز ملا نہ گاہ ہوا ہائے جب سے دُور

رہتے تھے بہم جن سے مثالِ ورق وحرف
اب ان کی رہا کرتے ہیں تحریر کے مشتاق

محولہ بالا کلیات شیفتہ کی غزل نمبر ۶۱ بھی اسی ہجر کی جاں سوز کیفیت کا اظہار کر رہی ہے۔ اس عشق کا شیفتہ کی شاعری پر بہت گہرا اثر پڑا۔ شیفتہ کے جو متعدد عشقیہ اشعار آج بھی متاثر کرتے ہیں وہ سب اسی عشق کے واقعیاتی اظہار اور گہرے عشقیہ تجربوں کی وجہ سے ہیں۔ شیفتہ کی والدہ اور نانی دونوں اس کے اضطراب اور کرب سے پریشان تھیں۔ ان حالات میں انھوں نے بیٹے سے کہا کہ وہ حج کے لیے جانا چاہتی ہیں۔ غم زدہ شیفتہ کے لیے بھی یہی راستہ تھا:

آغازِ عمر ہی میں ہے ہم کو خیالِ حج
دلّی جو شیفتہ ہے دیارِ عرب سے دُور

اور تیاری کے بعد ۱۷رذی الحجہ ۱۲۵۴ھ/ ۱۸۳۹ء کو دہلی سے حج کے لیے روانہ ہو گئے اور دو سال چھ دن بعد ۲۳رذی الحجہ ۱۲۵۶ھ/ ۱۵رفروری ۱۸۴۱ء کو جب واپس آئے تو بالکل بدل چکے تھے اور روزہ، نماز، اوراد و وظائف ان کے معمول بن چکے تھے:

اب کچھ ہمیں غنا سے تعلق نہیں رہا
جوش و تپش کو بار نہیں اس مقام میں

اے شیفتہ ہم جب سے کہ آئے ہیں حرم سے
شوقِ صنم و خواہشِ صہبا نہیں رکھتے

حج کے بعد دو سانحوں سے شیفتہ کو اور گزرنا پڑا اور وہ یہ کہ حج کے بعد وہیں مکۂ معظمہ میں چار دن کے فصل سے والدہ اور نانی اللہ کو پیاری ہو گئیں۔ "سفرنامہ" میں شیفتہ نے ان سانحوں کا ذکر کیا ہے۔ ان سب سنین سے جو رمجو و شیفتہ کے تعلق سے اوپر درج ہوئے ہیں قیاساً کہا جا سکتا ہے کہ رمجو سے ان کے تعلقات "مسی مالی" کے سال ۱۲۴۴ھ سے لے کر ۵۳-۱۲۵۲ھ تک قائم رہے جب وہ اچانک دہلی چھوڑ کر چلی گئی اور ان کے منظوم خطوط کا جواب تک نہیں دیا۔ رمجو نزاکت کا نام شیفتہ کے تعلق سے آج بھی باقی ہے اور اس کا ذکر کئی اور تذکروں مثلاً تذکرۃ النساء از درگا پرشاد نادر، تالیف ۱۸۷۵ء۔ تذکرہ بہارستان ناز از حکیم فصیح الدین رنج مطبوعہ ۱۸۶۴ء۔ قدیم شاعراتِ اردو از ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، طبع ۱۹۹۶ء، تذکرہ گلدستۂ نازنیناں از عبدالکریم، طبع ۱۸۴۵ء۔ تذکرہ گلستانِ بے خزاں از قطب الدین باطن وغیرہ تالیف ۴۹-۱۸۴۵ء، مطبوعہ ۱۸۷۵ء وغیرہ میں آیا ہے۔

شیفتہ بہت ذکی اور ذہین انسان تھے [۷] رواجِ زمانہ کے مطابق انھوں نے اپنے وقت کے بہترین اُستادوں سے تعلیم پائی۔ میاں جی مالا مال سے عربی و فارسی زبانوں پر قدرت حاصل کی اور فقہ و حدیث کے ساتھ دوسرے علوم متداولہ بھی حاصل کیے۔ ان کے خطوط اور تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ حصول علم کا

شوق قدرت سے ان کو ودیعت ہوا تھا۔ جب وہ حج پر روانہ ہوئے تو راستے میں نہ صرف وہ مختلف صاحبانِ علم و ادب سے ملاقات کرتے ہوئے گئے بلکہ جب مکہ معظمہ اور مدینہ منورہ پہنچے تو وہاں بھی اہلِ علم سے ملاقات کی۔ اپنے سفرنامۂ حج (رہ آورد) میں اپنے چند استادوں کے نام بھی دیے ہیں مثلاً سورت میں وہ اپنے استاد حضرت مولانا محمد نور کے مزار پر گئے اور خوب روئے اور لکھا کہ ''مولانا مرحوم (وفات شعبان ۱۲۵۲ھ) میرے استادوں میں تھے اور مجھ سے اس قدر محبت رکھتے تھے کہ اس سے زیادہ ناممکن ہے۔ وطن شریف ان کا دہلی تھا'' [۸]۔ یہ بھی لکھا ہے کہ مکہ معظمہ میں شیخ عبداللہ سراج سے بہت فیض حاصل ہوا۔ تبرکاً صحاح کے ابتدائی حصے میں نے اُن سے پڑھے'' [۹]۔ شیخ محمد عابد سندھی سے مدینہ منورہ میں درس لیا۔ لکھا ہے کہ تبرکاً اکثر حدیث کی کتابوں کے بعض مقامات میں نے اُن سے پڑھے اور روایت کرنے کی اجازت ان سے حاصل کی [۱۰]۔

مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''علوم رسمی سے کماینبغی آگاہ اور فنون متداولہ میں کامل دست گاہ، اصنافِ سخن میں قدرت تمام اور فنونِ منشی میں مہارت تام'' [۱۱]۔

شیفتہ بزرگانِ دین سے عقیدت رکھتے تھے۔ دہلی میں شاہ محمد اسحٰق محدث سے بیعت کر کے ان کے مرید ہوئے۔ ان کے بعد شاہ غلام علی نقش بندی سے اور پھر شاہ عبدالغنی مجددی سے کسب فیض کر کے مسند خلافت حاصل کی۔

حج کے بعد اُن کی زندگی کا رُخ اور اُن کی سوچ بدل گئی تھی۔ زیادہ وقت عبادت و ریاضت میں گزرتا تھا۔ لیکن شعر و شاعری اور علم و ادب سے اُن کی واضح دلچسپی برقرار تھی۔ ان کا گھر علم و ادب کا مرکز تھا۔ اس دور کے بیشتر شعرائے کرام اور اہلِ علم و ادب سے ان کے دوستانہ مراسم تھے۔

معاصر تاریخوں اور روزنامچوں وغیرہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں وہ باغیوں کے ساتھ تھے۔ اس زمانے میں جہانگیر آباد بھی غیر محفوظ تھا۔ وہ اُسے چھوڑ کر خان پور چلے گئے اور ان کے پیچھے ٹھاکروں نے قلعہ جہانگیر آباد کو لوٹ کر آگ لگا دی اور وہاں دوسرے سامان کے ساتھ ان کا کتب خانہ اور ان کے مسودات بھی جل کر راکھ ہو گئے۔ اسی زمانے میں رامپور کی فوج نے جو وہاں سے گزر رہی تھی، ٹھاکروں کو بے دخل کیا اور شیفتہ کو دوبارہ قبضہ دلوا دیا۔ جب بغاوت کی آگ ٹھنڈی پڑی اور انگریزوں کا اقتدار بحال ہوا تو اُن پر بغاوت کا مقدمہ چلا سات سال قید ہوئی اور ساری جائیداد ضبط اور پنشن موقوف کرنے کا حکم جاری ہوا۔ یہ اُن کی زندگی کا بہت خراب دور تھا۔ نواب صدیق حسن خاں کی کوشش، سفارش اور مدد سے وہ بلاآخر اس بلا سے چھوٹے جس کا ذکر نواب صدیق حسن خان نے، شیفتہ کے ایک خط کے ساتھ، اپنے تذکرے ''شمع انجمن'' میں حسرتی کے ذیل میں کیا ہے [۱۲]۔

میرزا غالب نے اپریل ۱۸۵۸ء کو حکیم غلام نجف خاں کے نام ایک خط میں لکھا کہ ''مصطفیٰ خاں کا حال سنا ہوگا۔ خدا کرے کہ مرافع میں چھوٹ جائے ورنہ حبسِ ہفت سالہ کی تاب اس ناز پروردہ میں کہاں' [۱۳]۔ گویا سزا کا فیصلہ اپریل ۱۸۵۸ء سے پہلے ہو چکا تھا۔ غالب ہی کے ایک اور خط بنام میر مہدی مجروح

مورخہ بدھ، ۲ر فروری ۱۸۵۹ء سے شیفتہ کی رہائی کا پتا چلتا ہے:[۱۴] ''نواب مصطفٰی خاں بہ میعاد سات برس کے قید ہو گئے تھے، سو ان کی تقصیر معاف ہوئی اور اُن کو رہائی ملی۔ صرف رہائی کا حکم آیا ہے۔ جہانگیر آباد کی زمین داری اور دلّی کی املاک اور پنشن کے باب میں ہنوز کچھ حکم نہیں ہوا۔ ناچار وہ رہا ہو کر میرٹھ ہی میں ایک دوست کے مکان میں ٹھہرے ہیں۔ بہ مجرد استماع اس خبر کے، ڈاک میں بیٹھ کر میرٹھ گیا۔ ان کو دیکھا۔ چار دن وہاں رہا۔ پھر ڈاک میں اپنے گھر آیا''۔ غالب کے خطوط سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ کم و بیش نو دس مہینے یعنی اپریل ۱۸۵۸ء تا جنوری ۱۸۵۹ء وہ قید میں رہے۔ ایک شعر میں شیفتہ نے اس طرف اشارہ بھی کیا ہے:

اب کے ارادہ ملکِ عدم کا ہے شیفتہ
گھبرا گئے کہ ایک جگہ کیا بسر کریں

اس کے بعد وہ زیادہ تر جہانگیر آباد میں رہے یا میرٹھ میں۔ دلّی بہت کم جاتے تھے

ویرانے کی مانند ذرا جی نہیں لگتا
ہر چند کہ ہے شیفتہ دلّی وطن اپنا
گاؤں بھی ہم کو غنیمت ہے کہ آبادی تو ہے
آئے ہیں ہم سخت پُر آشوب صحرا دیکھ کر

۱۸۵۷ء کے بعد ان کی اُلجھنیں اور پریشانیاں بڑھ گئی تھیں۔ اسی کے ساتھ ذیابیطس کی بیماری نے زور پکڑ لیا۔ اُن کے پھوڑے کی جراحی کا ذکر بشیر الدین احمد دہلوی نے اپنی تصنیف میں کیا ہے کہ ''دہلی میں نواب صاحب کو مرضِ سرطان (کاربنکل) عارض ہوا۔ ڈاکٹر آپریشن کیا کرتا تھا اور ناقص حصۂ گوشت کاٹا کرتا تھا''[۱۵] غالب نے ۱۴ر اکتوبر ۱۸۶۴ء کے ایک خط بنام تفتہ میں لکھا کہ ''نواب مصطفٰی خان صاحب یہاں آئے ہوئے ہیں۔ ایک ملاقات اُن سے ہوئی ہے۔ ابھی یہیں رہیں گے۔ بیمار ہیں۔ احسن اللہ خاں معالج ہیں۔ فصد ہو چکی ہے۔ جونکیں لگ چکی ہیں۔ اب مسہل کی فکر ہے۔ سوا اس کے سب خیریت ہے''[۱۶]۔ ذیابیطس کا مرض آکر جاتا نہیں ہے اور نئی نئی بیماریوں کو جنم دیتا رہتا ہے۔ شیفتہ کی صحت مسلسل گرتی رہی اور ۱۲۸۶ھ مطابق ۱۸۶۹ء میں، مرزا غالب کی وفات ۱۵ر فروری ۱۸۶۹ء کے چند ماہ کے اندر اندر، دہلی کے کوچہ چیلان والے مکان میں وفات پا گئے۔ وفات کے وقت قمری سال کے حساب سے ۶۲ سال اور عیسوی سال کے مطابق ۶۰ سال عمر پائی۔ ہفت روزہ اکمل الاخبار مورخہ ۶ر اکتوبر ۱۸۶۹ء کے شمارے میں اُن کی وفات کی خبر شائع ہوئی[۱۷] اور حضرت نظام الدین اولیاء کے مزار کے قریب اپنی خاندانی ہڑواڑ میں دفن ہوئے۔ اخبار کی خبر سے قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ستمبر کے آخری یا اکتوبر ۱۸۶۹ء کے پہلے ہفتے کی کسی تاریخ کو انھوں نے وفات پائی۔ متعدد شعرا نے قطعاتِ تاریخِ وفات کہے جن میں قرآن مجید کی آیت سے نکالی ہوئی الطاف حسین حالؔی کی یہ تاریخ شیفتہ کی قبر پر لگے کتبہ پر کندہ ہے:

''وجزاھم بما صبروا جنات وحریرا'' (۱۲۸۶ھ)

شیفتہ اس دور کی ایک ایسی ہر دل عزیز وممتاز شخصیت تھے کہ جو معاشرے میں عزت واحترام کی نظر سے دیکھی جاتی تھی۔ خود بھی ایک شعر میں یہی کہا ہے کہ:

میں شیفتہ ہوں عزیزِ دلہا　　شیریں گفتار وخوش نوا ہوں

وہ یار وفادار اور نیک خو انسان تھے۔ دوستوں کو تکلیف میں دیکھتے تو ان کی مدد کرتے۔ برے وقت میں جب غالب ۱۸۴۷ء میں قید ہوئے تو جیسی بروقت مدد شیفتہ نے کی وہ ہمیشہ یاد رہے گی۔ نواب سید محمد صدیق حسن خان طلبِ علم کے لیے دہلی آئے تو دو سال تک ان کے گھر پر ہی اقامت پذیر رہے۔ صدیق حسن خاں نے اپنے تذکرے میں یہ بھی لکھا ہے کہ اس کے بعد وہ مجھے ساری عمر خط وکتابت سے یاد اور شاد فرماتے رہے[۱۸]۔ نوجوان حالی بطور مصاحب ۱۸۶۳ء میں شیفتہ سے وابستہ ہوئے اور وفات ۱۸۶۹ء تک اسی طرح ان سے وابستہ رہے۔ شیفتہ اُن کا ہر طرح سے خیال رکھتے تھے۔ رمضان شریف میں جب شیفتہ دلّی سے جہانگیر آباد چلے جاتے تو حالی بھی پانی پت چلے جاتے تھے۔ شیفتہ کے نام واحد اُردو خط مورخہ ۶رفروری ۱۸۶۵ء میں غالب نے لکھا کہ ''بہ جمیعت خاطر روزہ رکھتے ہوں۔ سوا پان کے کوئی خیال اور مولوی الطاف حسین (حالی) کے فراق کے سوا کوئی وجہ ملال نہ ہو'' [۱۹] غالب شیفتہ کو بھائی صاحب کہتے تھے اور ان کی دل سے عزت کرتے تھے۔ وہ مسدس جو قید کے زمانے میں غالب نے لکھا اور شیفتہ کا ذکر جس محبت سے کیا وہ غالب کے دل کی آواز تھی:

مصطفٰی خاں کہ دریں واقعہ غم خوارِ من است
گر بمیرم چہ غم از مرگ، عزادارِ من است

غالب شیفتہ کی فارسی دانی کے بھی مداح تھے اور انھیں اس دور کے بڑے فارسی دانوں میں شمار کرتے تھے۔ شیفتہ کی مدح میں غالب کا قصیدہ بھی ان کے دل ہی کی آواز ہے جس سے شیفتہ کی شخصیت کے خد وخال اُبھر کر سامنے آتے ہیں۔ ''گلشن بے خار'' لکھتے وقت شاعری اور شاعروں کے بارے میں نوجوان شیفتہ کی ذاتی رائے سے کتنا ہی اختلاف کیوں نہ کریں، یہ بات اہم ہے کہ انھوں نے جن شاعروں کے بارے میں رائے دی ہے وہ صحیح یا غلط اُن کی اپنی رائے ہے جسے جرأت کے ساتھ انھوں نے پیش کیا ہے۔ جب ''برہانِ قاطع'' کے تنازع میں بات بڑھ کر پےچیدہ ہوگئی تو غالب نے شیفتہ کی بھی مدد حاصل کی اور لفظوں کی بحث میں، سند کے طور پر، ان کا فتویٰ پیش کیا۔ صاحبِ گلشنِ ہمیشہ بہار نے انھیں ''نکتہ سنج، زبان داں، درنظم ونثر یکتائے زماں'' [۲۰] لکھا ہے۔ ''یادگارِ غالب'' میں مولانا حالی نے جواُن کے بارے میں لکھا تھا کہ ''شعر کا جیسا مذاق ان کی طبیعت میں پیدا کیا گیا تھا ویسا بہت کم دیکھنے میں آیا ہے۔ لوگ ان کے مذاق کو شعر کے حسن وقبح کا معیار جانتے تھے۔ ان کے سکوت سے شاعر کا شعر خود اس کی نظر سے گر جاتا تھا اور ان کی تحسین سے اس کی قدر بڑھ جاتی تھی'' [۲۱]۔ حالی کی یہ رائے شیفتہ کی نوجوانی کے زمانے سے تعلق نہیں رکھتی بلکہ ۱۸۶۳ء، ۲۲۶، عمر،

جب وہ شیفتہ سے وابستہ ہوئے اور وفات ۱۸۶۹ء تک انھیں دیکھا، پرکھا، سمجھا تو یہ رائے اس شیفتہ کے بارے میں قائم کی جو "گلشن بے خار" یا رمجوز اکتِ والے شیفتہ نہیں تھے بلکہ پختہ ذہن کے بالغ نظر، جہاں دیدہ اور صاحب علم انسان تھے۔ ان کے مذاق سخن میں سنجیدگی اور فارسی و اردو شاعری کی روایت کی رچاوٹ شامل تھی۔ ان کا مطالعہ وسیع تھا۔ کتب بینی کا شوق تھا جس کا اندازہ ان کے سفرنامۂ حج سے بھی ہوتا ہے۔ نوجوانی میں اُن میں طبقاتی احساس زیادہ تھا۔ وہ طبقۂ خواص سے تعلق رکھتے تھے۔ بڑے باپ کے بیٹے، سرکار کے پنشن یافتہ اور جاگیردار تھے۔ یہ احساس اس دور کے تہذیبی شعور میں رسا بسا ہوا تھا۔ وہ نوجوانی میں شعرا اور شاعری کو اسی نظر سے دیکھتے تھے۔ وہ عوام کو خواص سے کم تر جانتے تھے۔ میر حسن کی مثنوی کے بارے میں جو رائے انھوں نے دی ہے یا نظیر اکبر آبادی کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ اسی طبقاتی شعور کا اثر ہے۔ وہ "روایت پسند" انسان تھے۔ انھوں نے شاعری میں کوئی "تجربہ" نہیں کیا۔ وہ شاعری کو ایک سنجیدہ، شریفانہ، مہذب و متین سرگری سمجھتے تھے۔ یہی وجہ تھی کہ انشا اللہ خاں اؔنشا نے جو تجربے نثر و شاعری میں کیے انھیں وہ ہزل و پھکڑ پن سمجھ کر ناپسند کرتے تھے۔ لیکن وقت کے ساتھ ساتھ ان کا ذہنی منظر بدلتا رہا اور ان کے مذاقِ سخن اور تنقیدی رائے کا وقار قائم ہوتا گیا۔ حاؔلی کی رائے اسی دور سے تعلق رکھتی ہے جسے سند کا درجہ حاصل ہو گیا تھا۔

شیفتہ نیک دل انسان تھے۔ عجز و انکسار ان کے مزاج میں شرافت کا رنگ گھولتا تھا۔ وہ طبع غیور رکھتے تھے۔ حج کے بعد عبادت و ریاضت اور شرع کی پابندی ان کے معمولِ حیات تھے جس کے کئی واقعات نظامی بدایونی نے کلیاتِ شیفتہ وحسرتی کے اپنے مقدمہ میں درج کیے ہیں [۴۳]۔ قطب الدین باطؔن کے علاوہ جن کے استاد نظیر اکبر آبادی کو "گلشن بے خار" میں شاعروں کے زمرے ہی سے خارج کر دیا تھا، اور کوئی معاصر تذکرہ نویس ایسا نہیں ہے خواہ وہ "طبقات الشعرائے ہند" کے فیلن و کریم الدین ہوں یا گلستان سخن کے مرزا قادر بخش صابر دہلوی ہوں یا "شمع انجمن" کے مؤلف نواب صدیق حسن خاں ہوں یا "آثار الصنادید" کے سر سید احمد خاں ہوں، سب نے شیفتہ کے مذاقِ سخن، شرافت اور شاعری کی تعریف کی ہے:

غاؔلب ز حسرتی چہ سراید کہ در غزل
چوں رو تلاشِ معنی و مضموں نہ کردہ کس

شیفتہ کی شخصیت اس دور میں ایسی گندھی ہوئی ہے کہ جب بھی اس دور کے شعر و ادب کا مطالعہ کیا جائے گا تو غالب، مومن، ذوق، صہبائی، آزردہ، ممنون وغیرہ کے ساتھ شیفتہ کا نام بھی نمایاں طور پر سامنے آئے گا۔ وہ مختلف جہتوں سے اس دور کا حصہ ہیں۔ مغل سلطنت کا چراغ ان کے سامنے گل ہوا۔ "بغاوت ۱۸۵۷ء" میں انھوں نے باغیوں کا ساتھ دیا۔ قید و بند و ضبطی جائیداد کا دُکھ اٹھایا۔ ان کا گھر علم و ادب کا مرکز تھا۔ ان کے مکان پر مشاعرے ہوتے تھے۔ "طبقات الشعرائے ہند" میں ۱۸۴۷ء کے مشاعروں کا ذکر آیا ہے [۴۴] انھوں نے اردو فارسی دونوں میں شاعری کی، تذکرہ لکھا، سفرنامہ لکھا اور اپنے علم و ادب سے تخلیقی و تصنیفی قوتوں کا لوہا منوایا۔

اس دور کی تہذیب، جس میں ذوق، مومن اور غالب زندہ تھے، آج کی تہذیب سے مختلف تھی۔ اگر اس دور کی تہذیب کی نمائندہ شخصیت کو ڈھونڈا جائے تو نظر نواب محمد مصطفیٰ خاں شیفتہ وحسرتی ہی پر ٹھہرتی ہے۔ اس دور میں وہ ان رئیسوں میں سے تھے جن کا گھر اس کلچر کا جیتا جاگتا نمونہ تھا۔ اُن کی شخصیت میں اس تہذیب کی وضع داری، رکھ رکھاؤ، اعلیٰ ظرفی، بلند نظری اور ذوقِ شعر کی مثبت قدریں یک جان تھیں۔ جہاں شاعری اس تہذیب کا جزو لاینفک تھی وہاں ''عشق'' بھی اس کا اہم جزو تھا۔ ساتھ ہی ساتھ صوفیائے کرام سے گہرا تعلق بھی اس تہذیب میں شامل تھا۔ بے پیر شخص اچھی نظر سے نہ دیکھا جاتا تھا۔ مذہب پر اس تہذیب کا پورا ایمان تھا۔ دوسروں کی مدد کرنا شرفا کا شیوہ تھا۔ شیفتہ میں یہ ساری خصوصیات بیک وقت موجود تھیں۔ انھوں نے عشق کیا اور اس تہذیب کے رواج کے عین مطابق طوائف سے کیا۔ انھوں نے شاہ محمد اسحٰق وغیرہ کے ہاتھ پر بیعت کی۔ اوراد و وظائف، نماز روزہ پر پوری طرح عمل پیرا رہے۔ حج بیت اللہ کے لیے گئے اور دو سال چھ دن میں واپس آئے۔ فقہ و حدیث، قرآن و تفسیر سے ان کا ہمیشہ تعلق رہا۔ شعر و سخن کی محفلوں کی وہ زینت رہے۔ دوسروں کے ہاں بھی مشاعروں میں شرکت کرتے تھے۔ فارسی و عربی زبان پر انھیں قدرت حاصل تھی اور اس دور کے طبقۂ خواص کی طرح فارسی زبان و ادب اُن کے لیے خاص اہمیت رکھتے تھے۔ اس دور کے اہلِ علم اور شعرا سے ان کے روابط و مراسم قائم تھے۔ جو دلّی آتا وہ عام طور پر اُن سے ضرور ملتا۔ خواہ وہ عبدالغفور خاں نساخ ہوں یا ''تذکرۂ غوثیہ'' والے سید غوث علی شاہ قلندری پانی پتی ہوں۔ ان کی شخصیت و کردار کا ارتقا بھی اس زمانے کے شرفا کی طرح ہوا۔ نوجوانی میں عاشقِ شاہد بازرہ کر جوانی ہی میں عرفان حاصل کرنے میں لگ گئے۔ اُن کے مرشد شاہ عبدالغنی مجددی لوگوں کی اصلاحِ احوال کے لیے ان کے پاس بھیجتے تھے۔ کریم الدین نے لکھا ہے کہ ''وہ امرائے شاہجہاں آباد سے بڑے امیر تھے'' [۲۵]۔ ان کا نہ صرف غالب مومن، آزردہ، صہبائی، نیر درخشاں، وحشت و تسکین وغیرہ وغیرہ سے تعلقِ خاطر تھا۔ بلکہ نئی نسل کے ۲۶ سالہ الطاف حسین حالؔی ۱۸۶۳ء سے وفات ۱۸۶۹ء تک ان کے مصاحب رہے اور ان کے ''اثر'' کو ادب و شعر میں قبول کر کے نئی شاعری کی بنیاد ڈالی جس کا اعتراف نہ صرف ''یادگارِ غالب'' میں بلکہ ایک شعر میں بھی کیا ہے:

حالؔی سخن میں شیفتہ سے مستفیض ہوں   شاگرد میرزؔا کا، مقلد ہوں میرؔ کا

اس طرح شیفتہ گزرتے ہوئے اور آنے والے دور کے درمیان ایک کڑی کا درجہ رکھتے ہیں۔ وہ سرسید کی سائنٹیفک سوسائٹی کے رکن بھی تھے۔ غالب اُن کے مذاقِ سخن کے حد درجہ قائل تھے۔ جیسا کہ غالب کے اردو فارسی خطوط اور اس شعر سے بھی واضح ہوتا ہے:

غالب بہ فنِ گفتگو ناز د بدیں ارزش کہ او
نوشت در دیوانِ غزل تا مصطفیٰ خاں خوش نہ کرد

حالؔی نے اپنے ذہن اور اپنی سوچ پر شیفتہ کے اثرات کا اعتراف کھلے دل سے کیا ہے:

دراصل مرزا (غالب) کے مشورہ واصلاح سے مجھے چنداں فائدہ نہیں ہوا جو نواب صاحب مرحوم (شیفتہ) کی صحبت سے ہوا۔ وہ مبالغے کو ناپسند کرتے تھے اور حقائق وواقعات کے بیان میں لطف پیدا کرنا اور سیدھی سادی اور سچی باتوں کو محض حسنِ بیان سے دل فریب بنانا، اسی کو منتہائے کمالِ شاعری سمجھتے تھے۔ چھچھورے اور بازاری الفاظ ومحاورات اور عامیانہ خیالات سے شیفتہ اور غالب دونوں متنفر تھے"[۲۶]

یہی خیالات شیفتہ کی اپنی شاعری میں رنگ بھرتے ہیں جس کا ذکر شیفتہ نے اپنی ایک قطعہ بند غزل کے دو شعروں میں یوں کیا ہے:

یہ بات تو غلط ہے کہ دیوانِ شیفتہ
ہے نسخۂ معارف ومجموعۂ کمال
لیکن مبالغہ تو ہے البتہ اس میں کم
ہاں ذکر خدو خال اگر ہے تو خال خال

شیفتہ کے حالات زندگی اور شخصیت کے مطالعہ کے بعد اب ہم ان کی تصانیف کا مطالعہ کریں گے تا کہ پھر ان کی شاعری کا مطالعہ کیا جا سکے۔

تصانیف:

(۱) گلشن بے خار:

"گلشن بے خار" اردو شعرا کا تذکرہ ہے جس میں تراجم فارسی زبان میں لکھے گئے ہیں اور انتخاب کلام اردو اشعار پر مشتمل ہے۔ انتخاب صرف غزلیات سے دیا گیا ہے۔ لیکن جرأت، میر حسن، حیران، درد، دل سوز، سودا، محمد علی فدوی، مرزا کامل بیگ کامل کے قطعات بھی شامل ہیں جن کی کل تعداد تقریباً بارہ ہے۔ "گلشنِ بے خار" کی ابتدا وانتہا کے بارے میں شیفتہ نے لکھا ہے کہ:

"ابتدائے ایں کارنامہ درابتدائے سال ہزار ودوصد وچہل وہشت از ہجرت بودہ وانتہا درانتہائے ہزار ودوصد وپنجاہ۔ "بسملہ منتخب زیب" (۱۲۴۸ھ) تاریخ آغاز ست و "الحمد للہ علیٰ حصول القاصد والشکر لہ" (۱۲۵۰ھ) تاریخ اتمام۔ امروز اشہب تیز گام عمر رواں بست وشش مرحلہ طے کردہ۔ ..."[۱]

گویا یہ تذکرہ ۱۲۴۸ھ میں، جب شیفتہ ۲۴ سال کے تھے، شروع ہوا اور ۱۲۵۰ھ میں جب شیفتہ ۲۶ سال کے تھے، پورا ہوا لیکن "گلشن بے خار" کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس تذکرے میں ۱۲۵۰ھ کے بعد بھی اضافے یا کمی بیشی ہوتی رہی مثلاً:

(۱) انشا اللہ خاں انشا کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ”مرگ اور ابست سال سپری شدہ“ [۲] انشا کی وفات ۱۲۳۲ھ میں ہوئی۔ اس میں اگر بیس جوڑ دیے جائیں تو ۱۲۵۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔ گویا یہ بات ۱۲۵۲ھ میں تذکرے میں شامل ہوئی۔

(۲) رنگین کے ترجمے میں لکھا ہے کہ: ”بعد پایانِ آمدنِ ایں تذکرہ عمرش بسر آمد کان ذلک فی شہر جمادی الثانی سنہ ہزار و دو صد و پنجاہ و یک، ہشتاد سال زندگانی کرد“ [۳] اس سے معلوم ہوا کہ یہ ترجمہ ۱۲۵۱ھ میں لکھا گیا یا اس سال اس میں ترمیم و اضافہ کیا گیا۔ رنگین کا سالِ وفات جمادی الثانی ۱۲۵۱ھ مطابق اکتوبر ۱۸۳۵ء ہے۔

(۳) ناسخ کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ”بعد مدتے از ترتیب و تبییض ایں رسالہ پدید آمد کہ دیوانے دیگر از افکار وقادش فراہم آمدہ و ہم در شہر رسیدہ“ [۴] گویا یہ تحریر ۱۲۵۰ھ کے ایک مدت بعد، شامل ہوئی۔

(۴) مومن نے اس تذکرے کی سالِ تالیف کے چار قطعاتِ تاریخ کہے جن سے ۱۲۵۰ھ برآمد ہوتا ہے [۵]۔ لیکن غالب نے جو قطعۂ تاریخ لکھا، اُس کے اِس مصرع ”جوئے ہائے آب ہم در گلشنِ بے خار ہست“ (جوئے ہائے آب = ۳۸، + گلشنِ بے خار ۱۲۱۳ = ۱۲۵۱ھ) سے ۱۲۵۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔

(۵) گلشنِ بے خار کا مبیضہ جیسا کہ کاتب نے لکھا ہے کہ ”دوم شہر شوال المکرم یک ہزار و دو صد و پنجاہ و دو از ہجرت سرورِ انبیا ۲ رشوال ۱۲۵۲ھ ۔“ [۶]

ان شواہد کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ یہ تذکرہ ۱۲۵۱ھ میں مکمل ہوا۔ اس کی نقل ۱۲۵۲ھ میں تیار ہوئی اور ۱۲۵۳ھ یہ شائع ہوا۔

اس تذکرے کا پہلا ایڈیشن مطبع لیتھوگرافک دہلی اخبار آفس سے بہ اہتمام مولوی محمد باقر ۱۲۵۳ھ مطابق ۱۸۳۷ء شائع ہوا۔ دوسرا ایڈیشن ۱۲۵۹ھ/ ۱۸۴۳ء دہلی اردو اخبار پریس سے، پہلے ایڈیشن کی غلطیوں کی تصحیح کے بعد، شائع ہوا۔ تیسرا ایڈیشن رمضان المبارک ۱۲۹۱ھ/ اکتوبر ۱۸۷۴ء میں نول کشور لکھنؤ سے چھپا اور چوتھا ایڈیشن بھی مطبع نول کشور سے شعبان ۱۳۲۸ھ/ اگست ۱۹۱۰ء میں چھپا۔ اس کے بعد قابلِ ذکر ایڈیشن وہ ہے جو ۱۹۷۳ء میں مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا جسے کلب علی خاں فائق رامپوری نے مرتب کیا۔ اس کا متن ۱۸۷۴ء کے نول کشوری ایڈیشن پر مبنی ہے جس کی تصحیح نسخۂ دہلی طبع دوم ۱۲۵۹ھ/ ۱۸۴۳ء سے کی گئی ہے۔ اس ایڈیشن میں ساری تقاریظ، قطعات تاریخ اور کتبۂ کاتب وغیرہ بھی شامل ہیں۔ لیکن شعرا کی تعداد ۶۷۱ دی گئی ہے۔ قاضی عبدالودود نے شعرا کی تعداد ۶۷۶ بتائی ہے اور لکھا ہے کہ نسخۂ کتب خانہ مشرقیہ پٹنہ میں مرزا مظہر کے ترجمے کے مقابل حاشیے پر مظہری کا ترجمہ دیا گیا ہے جو اس تعداد میں شامل نہیں ہے مگر قاضی صاحب کی تعدادِ شعرا میں تمی، نعیم، نعمت، نکہت، نوا شامل ہیں۔ یہ وہ شعرا ہیں جو کتابت یا طباعت کی غلطی کی وجہ سے شامل ہونے سے رہ گئے ہیں اگر ان کو بھی شامل کر لیا جائے تو شعرا کی تعداد ۶۷۶ اور اگر مظہری کو بھی شامل کر لیا جائے تو شعرا کی تعداد ۶۷۷ ہو جاتی ہے۔ قاضی صاحب نے ان چھ شعرا کے تراجم مع انتخاب کلام اپنے

مضمون میں درج کر دیے ہیں[۷]۔

شیفتہ نے یہ تذکرہ، جیسا کہ ”دیباچہ“ میں بتایا ہے، ایک عزیز دوست کی فرمائش پر تالیف کیا اور تذکرے کی تالیف کے دوران درجِ ذیل باتوں کا خیال رکھا

(۱) اس میں پسندیدہ و دل آرا اشعار جمع کیے جائیں۔

(۲) صرف شعرا کی تعداد پر زور نہ دیا جائے، اسی لیے بہت سے شعرا، جن کے کلام میں ”سامعہ فریب“ اشعار نہیں تھے، تذکرے میں شامل نہ ہو سکے لیکن مشاہیر شعرا میں ایسے بہت کم ہیں جن کے ہاں اچھے اشعار نہ ملتے ہوں۔ اس لیے وہ سب شاملِ تذکرہ کیے گئے۔

(۳) یہ بھی بتایا ہے کہ جھوٹے دعوے داروں کا اگر ان اوراق میں ذکر نہ ملے تو اسے میری ناواقفیت یا جہالت پر محمول نہ کیا جائے۔

(۴) اگر کسی شیریں خیال شاعر کا ذکر اس میں نہ ملے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اُس کا کلام میری دست رس سے باہر تھا۔

(۵) یہ بھی واضح کیا ہے کہ کسی سے دوستی یا کسی کی دشمنی کا کوئی اثر، اہلِ صفا کے دل کی طرح، اس بیاض میں نظر نہ آئے گا۔ گویا یہ تذکرہ جانب داری و تعصب سے پاک ہے۔

(۶) یہ بھی بتایا ہے کہ اس تذکرے میں اختصار سے اس لیے کام لیا گیا ہے تا کہ پڑھنے والوں میں ملالت اور اکتاہٹ پیدا نہ ہو۔ البتہ اچھے اشعار کو شامل کرنے میں بخل سے کام نہیں لیا گیا ہے۔

(۷) یہ بھی بتایا ہے کہ تراجم میں شعرا کے نام حروفِ تہجی کے اعتبار سے اور انتخابِ کلام میں شعر کا آخری حرف لے کر (ترتیبِ دیوان کی طرح) تذکرے کو ترتیب دیا گیا ہے اور قلتِ فرصت و کثرتِ اشغال کی وجہ سے صرف غزل کے اشعار شامل کیے گئے ہیں۔

(۸) اس تذکرے کا نام ”گلشنِ بے خار“ اس لیے رکھا ہے کہ یہ خس و خاشاک اور کوڑے کرکٹ سے پاک ہے۔

شیفتہ نے ”دیباچہ“ میں یہ نہیں بتایا کہ ”گلشن بے خار“ مرتب کرتے وقت انھوں نے کون کون سے دوسرے تذکروں سے استفادہ کیا ہے۔ ”گلشن بے خار“ کے مطالعے سے چند تذکروں کے نام ضرور سامنے آتے ہیں مثلاً:

(۱) اعظم الدولہ کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ”تذکرۂ مبسوطے مشتمل بر اشعار ریختہ گویانِ ماتقدم و تأخر نوشتہ، بہ نظر رسیدہ“[۸] اور بار بار اپنے تذکرے میں اس تذکرے کا، جس کا نام ”عمدۂ منتخبہ“ ہے، حوالہ دیا ہے۔ مثلاً دیکھیے تراجم: مرزا احسن، حسن، دوست، علی محمد خاں علی، مرزا قطب علی بیگ فگار، منعم اور واصف وغیرہ۔

(۲) سودا کے ترجمے میں مفتی صدر الدین آزردہ کے تذکرے کا حوالہ دیا ہے اور لکھا ہے کہ آزردہ

نے در تذکرۂ خود کہ با ایجاز واختصار تمام در حال ارباب نظم ریختہ نوشتہ است، تحت ترجمۂ میر تقی المتخلص بہ میر در شرح کلام وے حیث قال: 'پستش اگر چہ اندک پست لیکن بلندش بسیار بلند' [۹] اس سے معلوم ہوا کہ یہ تذکرہ بھی شیفتہ کے پیش نظر رہا [۱۰]۔

(۳) عاشقی، آغا حسین قلی خاں کے تذکرے ''نشترِ عشق'' کا ذکر کیا ہے کہ ''مشتمل بر اشعار فارسی از نظر گذشتہ'' [۱۱]

(۴) لطف، مرزا علی کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ''تذکرہ در حال ریختہ گویاں بہ زبان ریختہ نوشتہ است، بہ نظر رسید و ایں اشعارش از انتخابش انتخاب گردید'' [۱۲]

(۵) محزوں، عالم شاہ کے ترجمے میں لکھا ہے: ''مصحفی کہ او را از امروہہ دانستہ، از وادیِ تحقیق برکراں اُفتادہ دریں جا بہ حکم اہل البیت ادری مافی البیت، سخن شرف الدین مسرور مقبول است کہ وے را از خویشان است وقیام محزوں در امروہہ، مصحفی را منشا خطا گشتہ'' [۱۳] اس سے معلوم ہوا کہ مصحفی کے اردو شعرا کے دو تذکرے یعنی ''تذکرۂ ہندی'' و ''ریاض الفصحا'' بھی ان کی نظر سے گزرے تھے۔ محشر اور مہلت کے ترجموں میں شیفتہ نے ''تذکرۂ ہندی'' از مصحفی سے استفادہ کیا ہے۔ خود مصحفی کے ترجمے میں یہ بھی لکھا ہے کہ: ''شش دیوانِ ریختہ و دو تذکرہ تمام کردہ و دیوانے در فارسی و تذکرہ (عقد ثریا) ہم دارد'' [۱۴]۔

(۶) میر محمد حسین کلیم کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''ایں اشعار از سفاین و تذکرہ ہا انتخاب و ثبت اُفتاد'' [۱۵] اس سے معلوم ہوا کہ شیفتہ نے ان تذکروں کے علاوہ بیاضوں اور سفینوں سے بھی استفادہ کیا ہے۔

(۷) محزوں کے ترجمے میں شرف الدین احمد مسرور کے تذکرے کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے: ''اشعارِ ریختہ بہ عبارت ریختہ گرد آوردہ است'' [۱۶] مسرور غلام محی الدین عشق و مبتلا میرٹھی، صاحب تذکرہ ''طبقاتِ سخن'' کے بیٹے تھے۔

یہ وہ تذکرے ہیں جن سے پتا چلتا ہے کہ شیفتہ نے ''گلشن بے خار'' مرتب کرتے وقت ان سے استفادہ کیا تھا لیکن ایسے حوالے بھی ملتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ چند دوسرے تذکرے بھی ان کی نظر یا علم میں تھے مثلاً

(۸) غضنفر کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ''ارباب تذکرہ نوشتہ اند'' ارباب تذکرہ میں مصحفی، اعظم الدولہ سرور اور مرزا علی لطف شامل کیے جا سکتے ہیں۔ قاسم کے ''مجموعۂ نغز'' کو اس لیے بھی شامل نہیں کیا جا سکتا کہ شیفتہ نے قدرت اللہ قاسم کے ذیل میں خود لکھا ہے کہ ''تذکرہ در حالِ فکر ریختہ نگاشتہ است و بہ ملاحظہ نہ رسیدہ'' [۱۷]۔

[۹] اسی طرح خوب چند ذکا دہلوی اور ان کے تذکرے ''عیار الشعرا'' کے بارے میں لکھا ہے کہ ایک دن ذکا نے مجھ سے دورانِ ملاقات خود کہا تھا کہ ''تذکرہ در ریختہ نوشتہ ام، ملاحظہ نہ شد'' [۱۸]۔

[۱۰] اسی طرح شورش عظیم آبادی کے ذیل میں ان کے تذکرے کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ

''گویند کہ رنگ تذکرۂ موزونانِ ریختہ، ریختہ است''[۱۹]۔ لفظ ''گویند'' سے پتا چلتا ہے کہ یہ تذکرہ بھی ان کی نظر سے نہیں گزرا تھا۔

[۱۱] مرزا کاظم بیگ مبتلا کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''ہم تذکرہ فراہم آوردہ''[۲۰] لیکن کوئی تفصیل نہیں دی جس سے معلوم ہوا کہ یہ بات دیدہ نہیں محض شنیدہ تھی۔

ان شواہد سے معلوم ہوا کہ عمدۂ منتخبہ از اعظم الدولہ سرور، تذکرۂ آزردہ از مفتی صدرالدین آزردہ، نشترِ عشق از عاشقی، گلشنِ ہند از مرزا علی لطف، تذکرۂ ہندی از مصحفی، ریاض الفصحا از مصحفی اور تذکرۂ مسرور از شرف الدین احمد مسرور وہ تذکرے ہیں جن کے حوالے شیفتہ نے خود اپنے تذکرے میں دیے ہیں۔ ان کے علاوہ بیاضیں اور سفینے بھی ان کی نظر سے گزرے تھے جن سے انھوں نے انتخابِ اشعار میں استفادہ کیا تھا۔ لیکن ان کا ذکر سارے تذکرے میں کہیں نہیں ہے۔

شیفتہ نے اپنے ''دیباچہ'' میں کہا تھا کہ شعرا کی تعداد پر میرا زور نہیں ہے اور میرا دل جانب داری و تعصب سے پاک ہے۔ میرا معیار صرف اچھے اشعار ہیں لیکن اس بات کو وہ اپنے تذکرے میں پوری طرح نہ نبھا سکے۔ انھوں نے بہت سے ایسے شعرا کو شامل کیا۔ جو صرف تعداد بڑھاتے ہیں اور بہت سے ایسے شعرا کو چھوڑ دیا ہے جن کا شاملِ تذکرہ ہونا ضروری تھا مثلاً [۲۱] اس تذکرے میں اشتیاق، ٹیک چند بہار، اشرف گجراتی، بیمار، قاضی صادق اختر، آغا جان عیش، رحیم الدین حیا دہلوی، شعور، ضمیر، تلامذۂ مصحفی میں سے اکثر، رند، رشک لکھنوی، میر کلو عرش، تسیم دہلوی (شاگردِ مومن) اور آتش کے نامور شاگرد وغیرہ شامل نہیں ہیں لیکن ان کے برخلاف ایسے غیر اہم شعرا، جن کے اشعار بھی ''دل آرا'' نہیں ہیں۔ تذکرے میں موجود ہیں مثلاً نور خاں آگاہ، احسن جہاں آبادی، احمد، اسیر، آصفان، امجد، (جن کے والد شیفتہ کے دوست تھے)، اُمی جو علم سے بے بہرہ تھے، امانت رائے امانت، امیر الدولہ نوازش خاں انیس، جن سے شیفتہ کی ملاقات تھی اور کبھی شعر و سخن کا ذکر تک نہیں آیا۔ کسی جگہ سے دو شعر لے کر انھیں بھی شامل کر دیا ہے۔ بزاز، بے خواب، کے بارے میں کچھ معلوم نہیں تھا اس کا بھی ایک شعر لے کر تذکرے میں درج کر دیا ہے۔ تجمل، تجرد، حافظ، کے بارے میں لکھا ہے کہ ''شعرِ ممتاز از ایشاں درمیان نیست۔ لاجرم ایں بیت ثبت گشت'' اور اُسے بھی تذکرے میں داخل کر دیا ہے۔ حبیب، جس کا نام تک انھیں معلوم نہیں ہے، اُسے بھی شامل کر دیا ہے۔ خنداں کے بارے میں لکھا ہے کہ ''یکے از شعرا بودہ'' اور اُسے شامل کر دیا ہے۔ اسی طرح ذاکر اور ذرّہ کو شامل کیا ہے۔ رجا کے بارے میں لکھا ہے کہ ''تخلص شخصے است مجہول الحال'' اور اُسے بھی شامل کر لیا ہے۔ مرزا سلیمان شکوہ بہادر کے بعد کسی اور سلیمان کو بھی شامل کیا ہے اور لکھا ہے کہ ''تخلص شخصے است مجہول الحال''۔ اسی طرح ضبط، عاصی، عبدالواسع کے بارے میں یہ تک نہیں بتایا کہ اس کا تخلص کیا تھا اور لکھا ''حالش نہفتہ ماند اور ایک شعر دے کر شامل کر لیا ہے۔ اسی طرح عشقی (''نشترِ عشق'' والے نہیں)، عظیم، فارغ، مدہوش اور مقصود کے بارے میں یہ لکھ کر کہ ''از سوقیانِ لکھنؤ است۔ خرافاتش نہ سزائے آن ست کہ دریں اوراق مذکور گردد''۔ شاملِ تذکرہ کر لیا ہے۔ یہ چند مثالیں

ہیں ورنہ ایسے شعرا کی تعداد بہت ہے۔ اگر ان سے گنتی بڑھانے کا کام نہیں لیا گیا تھا تو پھر ان شعرا کو شامل کرنے کا کیا جواز تھا۔ اسی طرح وہ معیار، جس کا ذکر "دیباچہ" میں شیفتہ نے کیا ہے اُسے وہ برقرار نہ رکھ سکے۔ اشعار جو انتخاب میں آئے ہیں وہ بھی دل آرا نہیں ہیں۔ اسی طرح آرام (تیرگر)، آرام (کاتب)، آشوب جنھیں مرزا غالب کے کہنے پر شاملِ تذکرہ کیا ہے۔ آشفتہ نام کے دو شاعر۔ دونوں حکیم تھے۔ آگاہ، میر حسن علی (افسانہ خواں)، اختر آتش باز، بزاز (بزاز)، شیو سنگھ (رمتال) تخلص بے جان، بے خود مہاجن، جراح (جراح)، حجام (نائی)، شائق (درزی) بدسنگھ (لوہار) خواجہ ہینگا شیدا (پٹوا)، خدا بخش موج (گویا)، نزاکت (رنجو طوائف) جس کے حسن و جمال کی سترہ سطروں میں تعریف کی ہے اور اس کی شاعری کے بارے میں "ابیات دلکش منظوم سازد۔ طرز کلامش نیکوست" کے الفاظ لکھے ہیں۔

تذکرے کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اُن کا ذاتی تعصب بھی ساتھ چل رہا ہے جس کا اظہار، احتیاط کے باوجود ان کے طرز ادا سے ہو جاتا ہے مثلاً قتیل کے ایک شاگرد محمد رضا شکوہ لکھنوی کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "کشتہ سنت اصلاحِ مرزا قتیل است" غلام رسول شوق (شاگرد شاہ نصیر) کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ "اکثر کلامش بہ طرزِ اُستادِ خود است ازیں دست بہ ہزار تردو یک شعر دریں رسالہ ثبت اُفتاد"۔ میر رُستم علی کے بیٹے منیف علی شوکت عیسائی ہو گئے تھے۔ ان کے بارے میں لکھا کہ "ایں ابیات ازاں تمبع مسیح دجال است"۔ طالب) شاگرد انشا اللہ خاں انشا) کے بارے میں لکھا: "مشقش قلم خوردۂ انشا اللہ خان است" عشق ومبتلا میرٹھی کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "یکے از دیوانش کہ از نظر گذشتہ وایں ابیات ازاں منتخب گشتہ شاید کہ ہمہ قابلِ تماشا نہ باشد"۔ مومن و شاگردانِ مومن اور اپنے دوست احباب کی مبالغہ آمیز انداز میں مدح سرائی کی ہے لیکن مومن ہی کے ایک ممتاز شاگرد نسیم دہلوی کا ذکر "گلشن بے خار" میں نہیں کیا۔ ان کے حالات اور کلام کے نہ ملنے کا بھی جواز پیش نہیں کیا جا سکتا۔ یہی کام خود مومن کے بارے میں "آب حیات" کے پہلے ایڈیشن میں محمد حسین آزاد نے کیا تھا۔

شیفتہ نے "گلشن بے خار" میں ایسی غلطیاں بھی کی ہیں کہ اگر وہ لکھنے سے پہلے دادِ تحقیق دیتے تو اُن سے آسانی سے بچ سکتے تھے۔ مثال کے طور پر یہ چند فروگزاشتیں دیکھیے:

(۱) جانی تخلص کی شاعرہ کا نام بیگم جان لکھا ہے اور انھیں بہو بیگم بنت نواب قمر الدین خان مرحوم بتایا ہے اور ان کی زوجیت کو نواب آصف الدولہ سے منسوب کیا ہے۔ بہو بیگم آصف الدولہ کی بیوی نہیں، والدہ تھیں۔ آصف الدولہ کی بیوی شمش النسا نواب قمر الدین خاں کی پوتی تھیں اور نواب بہو کہلاتی تھیں۔

(۲) رحیم اللہ جوش کے بارے میں لکھا ہے کہ "از سُوقیانِ دہلی بودہ ... نسبت تلمذ از مصحفی بخود کردہ"۔ "تذکرہ ہندی" میں مصحفی نے تفصیل سے اس کا ذکر کیا ہے اور اُسے اپنا شاگرد بتایا ہے۔

(۳) جعفر علی حسرت کے بارے میں لکھا ہے کہ "از مرزوم لکھنؤ است" حالانکہ وہ پیدائشی دہلی کے رہنے والے تھے۔ جب دہلی کے حالات بگڑے تو وہ لکھنؤ چلے گئے تھے۔

(۴) دیوانہ، رائے سرپ سنگھ کو رائے سرپ سنگھ لکھا ہے جو درست نہیں ہے۔

(۵) غلام علی راسخ کا سال وفات ۱۲۴۰ھ دیا ہے جب کہ ان کا سالِ وفات ۱۲۳۸ھ ہے[۲۲]۔

(۶) جوشش کے ترجمے میں ان کا نام محمد عابد دیا ہے۔ جوشش کا نام محمد روشن تھا۔ محمد عابد ان کے بھائی تھے جن کا تخلص دلؔ تھا۔ یہ دونوں بھائی جسوحت رائے ناگر کی اولاد تھے اور مسلمان ہو گئے تھے۔

(۷) شیفتہ نے میر غلام حسین شورش کا سال وفات ۱۱۹۰ھ دیا ہے جو درست نہیں ہے۔ شورش کا انتقال شعبان ۱۱۹۵ھ میں ہوا[۲۳]۔

(۸) اشرف علی خاں فغاںؔ کا نام اشرف خاں لکھا ہے جو درست نہیں ہے۔ شیفتہ نے لکھا ہے کہ ''در سنہ ۱۱۹۶ھ۔ ازیں خاک داں بہ بہشت جاوداں نقل کرد'' فغاںؔ کی تاریخ وفات ۱۱۸۶ھ ہے[۲۴]۔

(۹) مصحفی کے بارے میں لکھا ہے کہ ''وفاتش را امروز دہ سال گزشتہ۔ عمر بسیار یافتہ۔ شش دیوانِ ریختہ و دو تذکرہ تمام کردہ'' مصحفی کا سال وفات ۱۲۴۰ھ ہے۔ گلشن بے خار کا سالِ اتمام، جیسا کہ شیفتہ نے دیباچہ میں دیا ہے، ۱۲۵۰ھ بتایا ہے۔ اس اعتبار سے سال وفات درست ہے۔ لیکن ''شش دیوانِ ریختہ'' درست نہیں ہے۔ مصحفی نے آٹھ دیوان یادگار چھوڑے ہیں۔

(۱۰) شیفتہ نے مرزا مظہر جانجاناں کی وفات محرم ۱۱۹۲ھ بتائی ہے۔ ان کی صحیح تاریخ وفات ۱۰ر محرم ۱۱۹۵ھ مطابق ۷ر جنوری ۱۷۸۱ء ہے[۲۵]۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جانجاناں کے ترجمے میں شیفتہ نے میر قمر الدین منت کی کہی ہوئی تاریخ وفات مرزا مظہر ''عاش حمیداً مات شہیداً'' خود بھی درج کی ہے جس سے ۱۱۹۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔

ایسی غلطیاں ''گلشنِ بے خار'' کے مطالعہ کے دوران سامنے آئی ہیں۔ پھر شیفتہ نے ضروری معلومات جمع کرنے میں دلچسپی نہیں لی۔ اگر وہ چھوٹے بڑے واقعات اور باتوں کو، جنھیں غیر ضروری سمجھ کر انھوں نے چھوڑ دیا ہے، شامل ترجمہ کر دیتے تو مصحفی کے تذکروں کی طرح گلشن بے خار کی اہمیت بہت بڑھ جاتی مثلاً جہاں دار عرف جواں بخت کے بارے میں لکھا ہے کہ ''نقل و سکونش را داستان دراز است کہ ایں عجالہ بہ آں نمی سازد'' ترجموں میں انھوں نے دوسرے تذکروں سے حالات لے کر انھیں اتنا مختصر کر دیا ہے کہ ان کی معنویت کم ہو گئی ہے اور شاعر کی اہمیت و حیثیت بھی واضح نہیں ہوتی مثلاً میر حیدر علی خاں حیدرؔ لاہوری کے حالات سرور کے ''عمدۂ منتخبہ'' میں اس طرح دیے گئے ہیں کہ ان کی شخصی اہمیت اُجاگر ہوتی ہے۔ شیفتہ نے انھیں مختصر کر کے بے معنی بنا دیا ہے۔ بندرابن راقمؔ کا ترجمہ لکھتے وقت یہ اُلجھن شیفتہ کے سامنے آئی کہ وہ آیا وہ متھرا کے باشندے تھے یا جہاں آباد کے۔ اس بحث سے پریشان ہو کر لکھتے ہیں ''بہر حال اشعار گوش کنید و ایں قصہ و بحث فراموش'' اور پھر اس کے دو شعر دے کر آگے بڑھ گئے ہیں۔ اسی طرح ''عمدۂ منتخبہ'' میں اعظم الدولہ سرور نے غلطی سے خادمؔ نامی شاعر کے تین الگ الگ شاعر بنا دیے ہیں اور ایک کو باشندۂ پانی پت، دوسرے کو باشندۂ کیتھل اور تیسرے کو باشندۂ فرخ آباد بتایا ہے جب کہ یہ تینوں شاعر ایک ہیں۔ شیفتہ نے بھی

اسی طرح اس ایک کو تین بنا کر درج تذکرہ کر دیا ہے۔ اسی طرح سراج اورنگ آبادی کے بھی دو شاعر بنا دیے ہیں۔ ایک کو سراج تخلص کے تحت درج کر کے ان کا ایک شعر درج کر دیا ہے اور لکھا ہے کہ ”جز ایں چیزے دیگر از و مسموع نگشتہ“ اور دوسرے کو اورنگ آباد کا باشندہ بتا کر معاصرِ آبرو لکھ دیا ہے حالانکہ سراج اورنگ آبادی ایک اور ولی کے بعد اہم و مشہور شاعر ہیں جن کے شعر آج بھی ہمارے دل کے تاروں کو چھیڑتے ہیں۔

اسی طرح بہت سے نامور شعرا کے بارے میں جو رائیں دی ہیں وہ بھی محلِ نظر ہیں۔ ”گلشنِ بے خار“ کی تالیف کے وقت شیفتہ کی عمر ۲۴ سال تھی۔ ابھی ان کی تخلیقی و فکری شخصیت کی نشو و نما بھی پوری طرح نہیں ہوئی تھی۔ پھر بیشتر شعرا کے دواوین اور کلام بھی دستیاب نہیں تھا اسی وجہ سے ان کی ذاتی پسند و ناپسند، تعصبات اور مغالطے اُن کی راؤں پر غالب آ گئے۔ شیفتہ طبقۂ خواص سے تعلق رکھتے تھے۔ وہ نواب تھے، جاگیردار تھے۔ معاشرہ میں ان کی ایک حیثیت تھی۔ ساتھ ہی عوام اُن کی سوچ کا حصہ نہیں تھے۔ ان کی رائے پر اس پورے نظام کا گہرا اثر تھا۔ پھر ایک بات یہ بھی تھی کہ تذکرہ کا مقصد ہی یہ تھا کہ ہر شاعر کا زیادہ سے زیادہ منتخب کلام جمع کر دیا جائے تاکہ دوسرے اس منتخب کلام کے مطالعے سے مختلف رنگہائے سخن سے لطف اندوز ہو سکیں۔ شیفتہ نے ”گلشنِ بے خار“ کے دیباچے میں خود بھی یہی لکھا ہے کہ ”مدِ نگاہ ازیں تالیف و مطمحِ نظر ازیں تصنیف گرد آوردنِ اشعارِ دل آراست“ [۲۶] ان کا سارا زور اور ساری توجہ دل آرا کلام جمع کرنے پر رہتی ہے۔ حالاتِ زندگی اور کلام پر رائے اسی لیے ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ انتخابِ کلام کو دیکھ کر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ان کا مذاقِ سخن یقیناً اچھا ہے۔ جس شاعر کا دیوان یا زیادہ کلام ان کے ہاتھ آ گیا۔ وہ آج بھی معیاری انتخاب ہے لیکن وہ شعرا جن کا دیوان یا کلام فراہم نہ ہو سکا اور انھوں نے دوسرے تذکروں سے کلام لے کر اپنے تذکرے میں درج کیا ہے وہ یقیناً قابلِ اعتبار نہیں ہے۔ غالب، مومن، ذوق، ناسخ، میر، خواجہ درد وغیرہ کا انتخابِ کلام اسی لیے بہتر ہے کہ اُن کے دواوین سے انھوں نے خود براہِ راست انتخاب کیا ہے جب کہ ولی دکنی، سراج اورنگ آبادی اور دوسرے متعدد شعرا کے اشعار شیفتہ نے دوسرے تذکروں سے لیے ہیں۔ اعلیٰ درجے کا خداداد مذاقِ سخن ان کا اصل جوہر ہے۔ ”گلشنِ بے خار“ شاعروں کا تنقیدی مطالعہ پیش نہیں کرتا۔ عندلیب شادانی نے شیفتہ کا ایک نقاد کی حیثیت سے مطالعہ کر کے جو یہ بتایا ہے کہ شیفتہ ایک بلند پایہ نقادِ سخن نہیں تھے [۲۷] تو یہ بات اپنی جگہ پر درست ہے۔ شیفتہ کو نقادِ سخن بنا کر تو اُن نقادوں نے پیش کیا ہے جو تذکرے کو تنقیدی مطالعہ سمجھتے ہیں اور جنھوں نے مولانا حالی کی تقریظی رائے پر اپنی رائے کی کمزور عمارت کھڑی کی ہے۔ عابد پشاوری بھی ان سب نقادوں کی راؤں سے اختلاف کر کے، عندلیب شادانی کی طرح یہی بتاتے ہیں کہ ہمارے نقادوں کی کوتاہ بینی سے ایک ایسی صفت شیفتہ سے منسوب ہو گئی جو اُن میں نہیں تھی اور جس کا انھوں نے دعویٰ بھی نہیں کیا تھا [۲۸]۔ تذکرہ یقیناً تنقید نہیں ہے لیکن رائے میں تنقیدی نظر ضرور کام کرتی ہے۔ شیفتہ کی تنقیدی نظر اس لیے کمزور ہے کہ اس میں دبے دبے ذاتی تعصبات، ان کا طبقاتی مزاج، ان کی ذاتی پسند و ناپسند اور شاملِ تذکرہ شعرا کے کلام سے پوری طرح ناواقفیت شامل ہے۔

آیئے اب یہ بھی دیکھتے چلیں کہ وہ کیا ذاتی رائیں ہیں جو انھوں نے مختلف شعرا کے بارے میں دی ہیں اور آج تنقیدی لحاظ سے ان کی کیا قدر و قیمت ہے۔ یہ بات واضح کرنا ضروری ہے کہ شیفتہ نے اکثر شعرا کے بارے میں سرے سے کوئی رائے نہیں دی۔ عابد پشاوری نے گن کر بتایا ہے کہ "۶۷۲ شاعروں میں سے ۶۲۰ کے متعلق شیفتہ نے کوئی رائے نہیں دی۔ باقی ماندہ ۵۲ میں سے آزروہ، درد، ذوق، سودا، غالب، مومن، میر، ناسخ، نزاکت رجو اور وحشت دس شاعروں کی شان میں منثور قصائد ہیں۔ اب رہے ۴۲ شاعر جن میں ۲۴ شاعر ایسے ہیں جن کے متعلق شیفتہ نے آدھا، ایک یا ڈیڑھ جملہ لکھا ہے۔ باقی ۱۸ شاعروں میں کچھ ایسے ہیں جن کے متعلق شیفتہ نے دو ڈھائی یا زیادہ جملے لکھے ہیں۔ ان میں سے کچھ ایسے ہیں جن کے متعلق شیفتہ نے سابقین کی رائے سے اختلاف کیا ہے مثلاً آتش، سودا وغیرہ"[۲۹] اور کچھ ایسے ہیں جن میں سابقین کی آرا کے ساتھ اپنی رائے شامل کر کے اس کا ذرا سا رنگ بدل دیا ہے۔ یہ تذکرہ لکھتے وقت تاریخی شعور اور تنقیدی بصیرت کے ساتھ شعرا کا مطالعہ نہ شیفتہ کا منصب تھا اور نہ انھوں نے اس راستے پر چلنے کی کوشش کی۔ وہ تو "طریقۂ راسخہ" کی روایت کے مطابق ایک تذکرہ مرتب کر رہے تھے جس کا اولین مقصد منتخب دل آرا کلام کی جمع آوری تھی۔ "گلشن ہمیشہ بہار" میں نصر اللہ خاں خویشگی نے اس تذکرہ کے بارے میں لکھا ہے کہ تذکرہ "گلشن بے خار" بعبارت شستہ ورفتہ و آب دار یادگار است۔ فاما خالی از خار نیست الحق کہ جز ذاتِ حق از عیب خالی نیست"[۳۰] یہی وہ خار یا کانٹے ہیں جو شیفتہ کی رائے کی صورت میں آج بھی شدت سے چبھتے اور آنکھوں میں کھٹکتے ہیں۔ ان میں سے یہ چند رائیں آپ بھی پڑھیے اور دیکھیے کہ ان کی نوعیت اور حیثیت کیا ہے۔ اس رائے میں طبقاتی مزاج تو رنگ گھول رہا ہے لیکن تنقیدی نظر بے آسرا ہے:

(الف) شیفتہ نے خواجہ حیدر علی آتش کے بارے میں لکھا ہے کہ "مردم آں دیار آتش و ناسخ راکہ از اساتذۂ مسلم آں جاست، قریب ہم انگارند و ہر دو را ہم وزن شمارند و قباحت ایں بتحقیق لایخفی علیٰ من لہ حظ من الفہم "[۳۱] اس رائے سے ظاہر ہوا کہ وہ آتش کو ناسخ کے ہم پلہ نہیں سمجھتے تھے۔ آج اُن کی رائے سے کوئی اتفاق نہیں کر سکتا۔ شیفتہ کی یہ رائے آج کے تنقیدی شعور سے عاری ہے۔ غالب آتش کو ناسخ سے بڑا شاعر جانتے تھے ایک خط میں غالب نے لکھا ہے کہ "آتش کے یہاں ایسے نشتر بیشتر اور ناسخ کے یہاں کم تر ہیں"[۳۲]۔

(ب) انشا کے بارے میں لکھا ہے کہ "دیوانے دارد مشتمل بر اصنافِ سخن و ہیچ صنف را بہ طریقۂ راسخہ شعرانہ گفتہ، لٰہذا در شوخی طبع و جودتِ ذہنِ او سخنے نیست"[۳۳] شیفتہ کا ذہن روایت کی پیروی کا ذہن تھا جس میں ذرا سا انحراف "طریقۂ راسخہ" سے انحراف تھا[۳۴]۔ لیکن انشا کی جودتِ ذہن نئے نئے راستوں کو تلاش کرنے کی طرف مائل تھی۔ انھوں نے جو جدتیں دکھائی ہیں اور جس طرح کے تجربے اپنی شاعری اور نثر میں کیے ہیں اور جو مردانہ لہجہ اردو شاعری کو دیا ہے آج کا ذہن شیفتہ کی رائے کو قبول نہیں کر سکتا۔ انشا تخلیقی تجربوں کے تعلق سے اردو زبان و ادب کی تاریخ میں منفرد ہستی ہیں۔ انھیں "طریقۂ راسخہ" کے ڈربے میں بند

نہیں کیا جاسکتا۔

(ج) قلندر بخش جرأت کے بارے میں شیفتہ نے لکھا ہے کہ ''سخن بہ مضامینے کہ میانِ عاشق و معشوق می گزرد می کرد۔ طبع رسا داشت وحسرت (جعفر علی) از شاگردیش نازہا۔ دیوان ضخیمے، بہ انواعِ سخن ترتیب دادہ۔ چوں از اصول وقوانین ایں فن بہرہ نداشتہ نغمہائے خارج از آہنگ می سرودہ و آوازہ اش کہ چوں طبل دور ترفتہ، از انست کہ پذیرائی خاطر و گوارائی طبع اوباش والواط حرف می زدہ'' [۳۵] معلوم نہیں فن شاعری کے اصول وقوانین سے ناواقفیت اور ساقط الوزن شعر کہنے کی بات شیفتہ نے کس بنیاد پر لکھی؟ جب کہ شیفتہ نے جرأت کے ایک شاگرد شاہ حسین حقیقت کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ''کسبِ سخن از قلندر بخش جرأت نمودہ'' جب کسی کے پاس فنِ سخن ہوگا تو ہی دوسرا کسب فیض کر سکے گا۔ اسی طرح جعفر علی حسرت کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''جرأت از شاگردانِ اوست لہٰذا از اُستاد قصب السبق ربودہ است'' جرأت کے تعلق سے شیفتہ کی رائے میں واضح تضاد ملتا ہے۔

(د) میر سوز کی شاعری کے بارے میں شیفتہ کی یہ رائے کہ، کلامش از جادۂ مستقیمہ برکراں'' ویسی ہی رائے ہے جیسی انھوں نے جرأت کے بارے میں دی ہے۔

(ہ) ایک ایسی ہی رائے وہ نظیر اکبر آبادی کے بارے میں دیتے ہیں اور انھیں سرے سے شاعر ہی شمار نہیں کرتے: ''اشعار بسیار دارد کہ برزبان سوقین جاری ست ونظر بہ آں ابیات در اعدادِ شعرا نشایدش شمرد'' [۳۶] یہ ایک ایسی رائے ہے کہ ادب وشعر پر ذرا سی نظر رکھنے والا بھی اسے تسلیم نہیں کر سکتا۔ نظیر اکبر آبادی اپنے زمانے میں بھی اپنے انداز کے بڑے اور منفرد شاعر تھے اور آج بھی منفرد اور بڑے شاعر ہیں۔ اس رائے سے چڑ کر قطب الدین باطن نے اپنے جوابی تذکرے گلستانِ بے خزاں (نغمۂ عندلیب) میں لکھا تھا کہ ''گلشن بے خار تالیف نواب مصطفٰی خان متخلص بہ شیفتہ جو اول سے آخر تک دیکھا تو معلوم ہوا کہ یہ حضرت ہیں نوابی پر فریفتہ، سب کو حقارت سے یاد کیا، اپنی اوقات کو برباد کیا۔ بجز سات شخصوں کے ہر ایک کی نسبت عبارت ہجو آمیز ہے [۳۷]۔

''گلشن بے خار'' میں طبقاتی مزاج نمایاں ہے۔ امراء ونوابین اور انگریزی حکومت کے دیسی حکام کی وہ مبالغہ آمیز تعریف کرتے ہیں خواہ وہ شاعر بحیثیت شاعر کتنا ہی چھوٹا ہو مثلاً نواب عماد الملک غازی الدین خاں بہادر نظام کا ترجمہ دیکھیے یا انگریزی سرکار کے ملازم غلام علی خاں وحشت کا ترجمہ دیکھیے تو آپ کو یہی بات محسوس ہوگی۔ یہ عمل تواتر سے سارے تذکرے میں ملتا ہے۔ تحقیق وتنقید ان کا مزاج نہیں ہے اور تذکرے کے مطالعے سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے۔ ان کا زور ترجمے پر نہیں بلکہ کلام پر ہے۔ اسی لیے وہ ان باتوں کو، جن کا ذکر اس تذکرے کی اہمیت میں اضافہ کرتا، یہ لکھ کر کہ اس کا یہ موقع نہیں ہے چھوڑ دیتے ہیں مثلاً ناسخ کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ ''قصۂ نقل وحرکتِ او دراز است کہ ایں مختصر گنجائی آں را بر نیاید ومع ہذا خلاف عنوان است کہ بہ نقل وبیانِ حکایات آمدہ قصدِ متعلق نہ گشتہ الا ماشاءاللہ'' [۳۸] اسی طرح نواب آصف الدولہ

کے متبنّیٰ وزیر علی خاں کے ترجمے میں لکھتے ہیں کہ ''داستانِ جانشین شدنش . بہ خلاف اہلِ فرنگ و عزل کردنِ ایشاں.. .مشہور است ازاں اعراض رفت'' [۳۹] اعراض کرنے کا یہ عمل تواتر سے اس تذکرے میں ملتا ہے۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ان کی رائے اور مزاج پر طبقاتی رنگ بہت گہرا و نمایاں ہے۔ اسی لیے وہ عوام کی ہر بات کو حقارت کی نظر سے دیکھتے ہیں اور اسی لیے انھوں نے میر حسن کی مثنوی میں محاورۂ عوام دیکھ کر کہا کہ: ''قطع نظر از پا نغز ہائے شاعری بہ محاورۂ عوام بد نگفتہ بلکہ دادِ بلاغت دادہ'' [۴۰] اور میر اثر کی مثنوی ''خواب و خیال'' کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''ایشاں شہرت تمام دارد کہ بنائے آں بر محاورۂ بحت است وازیں جہت مرغوبِ عوام'' [۴۱]۔

یہ اور اس قسم کی رائیں تذکرے کے مطالعے کے دوران بار بار سامنے آتی ہیں اور اندازہ ہوتا ہے کہ پچیس چھبیس سال کی عمر میں ابھی شیفتہ کے ذہن کی پوری طرح نشوونما نہیں ہوئی تھی اور آئندہ چل کر جب ان کا ذہن پختہ ہوا اور ذہنی بالیدگی پیدا ہوئی تو ان کی رائے مستند ہوگئی اور وہ علم و ادب کے حلقوں میں محترم ہوتے چلے گئے۔ اسی دور کے شیفتہ کے بارے میں حالؔی نے کہا تھا کہ ''شعر کا جیسا صحیح مذاق ان کی طبیعت میں پیدا کیا گیا تھا ویسا بہت کم دیکھنے میں آیا ہے۔ لوگ ان کے مذاق کو شعر کے حسن و قبح کا معیار جانتے تھے'' [۴۲] اور غالبؔ نے شیفتہ کے اسی صحیح مذاق کی اپنے ایک شعر میں تصدیق کی ہے:

غالبؔ بہ فنِ گفتگو نازد بدیں ارزش کہ او نوشت در دیوانِ غزل تا مصطفیٰ خاں خوش نہ کرد

غالب شیفتہ کی فارسی دانی کے حد درجہ قائل تھے اور سوائے ایک اردو خط کے شیفتہ کو جتنے خط لکھے وہ سب فارسی میں لکھے۔ شیفتہ بھی خواص پسند طبقاتی مزاج کی وجہ سے اسی طرح فارسی زبان کو اہمیت و حیثیت دیتے تھے جس طرح آج ہمارا طبقۂ خواص انگریزی زبان کو اہمیت دے کر اپنی شناخت کو گم کرنے پر فخر کر رہا ہے۔

''گلشن بے خار'' کی تاریخی اہمیت ہے۔ یہ انیسویں صدی عیسوی کے طبقۂ خواص کے ذہن اور اندازِ فکر کی ترجمانی کرتا ہے۔ دوسری اہمیت یہ ہے کہ اس میں چند اہم شاعروں کا انتخاب دوسرے معاصر تذکروں سے بہتر ہے۔ تیسرے یہ کہ اس تذکرے کی تنقیدی اہمیت نہیں ہے بلکہ اس کی اصل اہمیت یہ ہے کہ یہ ایک گلدستۂ شاعری ہے۔ ایک اہمیت اس کی یہ بھی ہے کہ اس کے مطالعے سے بادشاہ، امراء، وزراء اور صوفیہ کرام کے اندازِ نظر کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس تذکرے سے ڈیرہ دار طوائفوں کی مرکزیت کا بھی پتا چلتا ہے جن میں شعر و شاعری سے دل چسپی رکھنے والی شاعرات کا ذکر تذکرہ میں آیا ہے گھر کی عورتیں چار دیواری میں رہتی تھیں اور ان کا محفل میں نام لینا یا ان کا ذکر کرنا معیوب سمجھا جاتا تھا۔ مثلاً شیفتہ نے الٰہی بخش معروف کے ذکر میں سب کچھ بتایا ہے کہ وہ نواب احمد بخش خان بہادر کے چھوٹے بھائی تھے اور قاسم جان و عارف جان سے کیا تعلق تھا لیکن یہ نہیں بتایا کہ مرزا غالب کی زوجہ امراؤ بیگم ان کی سگی بہن تھیں۔ ترجمۂ غالب میں بھی ان کی بیگم امراؤ بیگم کا کوئی ذکر نہیں ہے لیکن اس کے برخلاف طوائف رنجو اور امۃ الفاطمہ کا ذکر بلا تکلف تذکرے

میں درج کیا ہے۔ رجو، جس کا تخلص نزاکت تھا، اس کے حسن و جمال کی تعریف کئی سطروں میں لکھی ہے۔ اس تذکرے کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ عشق مجازی وحقیقی دونوں صورتوں میں اس تہذیب میں اہم و بنیادی قدر کا درجہ رکھتا تھا۔ عشق اس معاشرے کا فلسفہ تھا۔ ان کا کلچر تھا۔ ان کی زندگی کی وضع داری تھی۔ ان کا زندگی سے گریز تھا۔ ان کی روحانی تربیت تھی۔ ان کی روحانی الجھنوں کا حل تھا" [۴۳]۔ اس تذکرے سے آخری مغل بادشاہوں کی علمی وتخلیقی سرگرمیوں کا بھی پتا چلتا ہے۔ اسی طرح چند ایسی باتیں بھی سامنے آتی ہیں جو کسی اور تذکرے میں نہیں آئیں مثلاً آزردہ کے ذیل میں لکھا ہے کہ انگریزوں کی حکومت میں صدر الصدور وہ سب سے بڑا منصب تھا جو کسی ہندوستانی کو دیا جاسکتا تھا [۴۴]۔

(۲) رہ آورد (سفرنامہ حج)

شیفتہ کی ایک اور تصنیف ان کا وہ سفرنامہ ہے جو بصورت روزنامچہ انھوں نے اپنے سفرِ حج کے بارے میں فارسی زبان میں لکھا تھا اور اس کا نام "ترغیب السالک الی احسن المسالک" رکھا تھا لیکن جب چھپ کر آیا تو مطبع نے اس کا نام "رہ آورد" تجویز کر کے اس کے سرورق پر چھاپ دیا۔ جب کتاب شیفتہ نے دیکھی تو نام بدلوانے اور سرورق دوبارہ چھاپنے کے لیے کہا۔ اسی کے ۱۲۵ نسخوں پر سرورق بدلوا کر دوبارہ چھاپ کر اُن تجویز کردہ نام برقرار رکھا۔ ساری کتاب مطبع مصطفائی میں چھپی تھی لیکن نیا سرورق، نام کی تبدیلی اور "غلط نامہ" کے ساتھ مطبع مرتضوی دہلی سے شائع ہوا۔ اس صفحے کے آخر میں لکھا ہے "مخفی مباد کہ ایں نسخہ سرتاسر در مطبع مصطفائی دہلی منطبع گشتہ است لہٰذا از انجا کہ سرلوح نام کتاب "ترغیب السالک الی احسن المسالک" بایستی نوشت و اہلِ مطبع مذکور بجائے آں "رہ آورد" نوشتہ بودند، لاجرم ورقِ لوح و غلط نامہ نثر در مطبع مرتضوی دہلی انطباع یافت ولوح . . . کہ از یک صد و بست وپنج نسخہ دور کردہ شد" [۴۵]۔

اس سے معلوم ہوا کہ صرف ۱۲۵ نسخوں پر کتاب کا نام تبدیل ہوا۔ باقی پر "رہ آورد" ہی نام رہا۔

خاتمۃ الطبع میں تاریخ اشاعت: "بست و دویم شہر رجب المرجب سال یک ہزار و دو صد و ہشتاد و سہ ہجری در مطبع مصطفائی دہلی انطباع یافت" [۴۶]۔ تذکرہ سخن شعرا (۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء) میں نساخ نے اس سفرنامۂ حج کا نام "رہ آورد" ہی لکھا ہے اور اپنے نایاب و نا تمام تذکرۂ شعرائے فارسی میں جس کا نام "تذکرۃ المعاصرین" ہے دونوں نام دیے ہیں: "تذکرہ گلشن بے خار و ترغیب السالک الی احسن المسالک المعروف بہ "رہ آورد" و ہر دو دیوان فارسی و ریختہ اش از نظر گذشت" [۴۷]

"رہ آورد" کا ترجمہ سید زین العابدین نے "سراج منیر" کے نام سے اردو میں کیا جو آگرہ سے ۱۹۱۰ء میں شائع ہوا۔

"گلشن بے خار" پہلی بار، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، ۱۲۵۳ھ میں شائع ہوا۔ اس زمانے میں وہ رجو

(نزاکت) کی بے وفائی سے نہایت آزردہ تھے۔ یہ دیکھ کر ان کی نانی اور والدہ نے شیفتہ سے حج پر جانے کی خواہش ظاہر کی۔ انھوں نے ہای بھرلی اور اس کی تیاری میں ایک سال لگ گیا۔ اس زمانے میں گناہ کا احساس ان کے اندر شدید ہو گیا تھا اور غیب کی آواز ان کے باطن سے سنائی دیتی تھی۔ لکھتے ہیں کہ ’’اس تقریر سے جو غیر کے پردے میں کی گئی ہے سوائے اپنے نفس کی ملامت کے اور کوئی خواہش میری نہیں ہے۔ استغفراللہ ثم استغفراللہ‘‘۔ عشقِ الٰہی کی آگ بھڑک رہی ہے اور تو ایسی آگ سے کہ جو خس و خاشاک سے بھڑکائی جاتی ہے عشق پیدا کرنا چاہتا ہے۔ مجاز سے حقیقت کی طرف رُخ نہیں کرتا اور ظاہر سے باطن کی طرف نہیں آتا ‘‘[۴۸]۔ بمبئی پہنچ کر ’’سفرنامہ‘‘ میں بمبئی کی تعریف کرتے ہیں اور کہتے ہیں ’’جو شخص کہ خود دنیا سے بیزار ہو، بمبئی اس کو کیا بھلی معلوم ہو سکتی ہے[۴۹]۔

شیفتہ ۱۷ر ذی الحجہ ۱۲۵۴ھ بروز دوشنبہ بوقت سہ پہر دہلی سے سفرِ حج کے لیے روانہ ہوئے اس وقت ان کی عمر تیس سال تھی اور ۲۳ر ذی الحجہ ۱۲۵۶ھ کو حج بیت اللہ سے مشرف ہو کر دو سال چھ دن کے بعد دہلی واپس آئے‘‘[۵۰]۔

یہ ’’سفرنامہ‘‘ تاریخ وار لکھا گیا ہے، اسی لیے شیفتہ نے اسے ’’روزنامچہ‘‘ کہا ہے[۵۱]۔ یہ ایک دلچسپ تصنیف ہے جس سے ایک طرف سفرِ حج پر جانے والوں کی رہنمائی ہوتی ہے اور ساتھ ہی انیسویں صدی میں سفر کی صعوبتوں اور طریقِ سفر کی تصویر بھی سامنے آجاتی ہے۔ راستہ روزانہ سات آٹھ کوس طے ہوتا تھا۔ دہلی سے بمبئی کا سفر بھی کئی مہینوں میں طے ہوتا تھا۔ راستے میں قزاقوں اور لٹیروں کا خوف دامن گیر رہتا تھا۔ شیفتہ نے لکھا ہے کہ قزاق جے پور کی سرحد پر بہت ہیں۔ پھر بحری سفر بھی خطرات سے خالی نہیں تھا۔ سمندر طوفانی ہوتا تو بحری جہاز سفر پر روانہ نہیں ہوتے تھے۔ شیفتہ کا جہاز چٹان سے ٹکرا کر ٹوٹ گیا اور یہ صورت ہوئی کہ ’’موت ہر لحظہ اپنے چہرے سے نقاب ہٹاتی تھی اور زندگی دم بدم اپنے منھ کو چھپاتی تھی‘‘[۵۲]۔ اس کی تفصیل ’’سفرنامہ‘‘ میں شیفتہ نے دی ہے جس سے دو سو افراد متاثر تھے اور موت و حیات کی کشمکش میں مبتلا تھے۔ دورانِ سفر انھوں نے جن مزارات کی زیارت کی، جس طرح کے موسموں سے واسطہ پڑا، جن شخصیات اور بزرگوں سے ملاقات ہوئی، ان کو بھی اختصار سے بیان کر دیا ہے۔ اس سفرنامہ سے قرآن، حدیث اور فقہ پر ان کی معلومات کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ تصوف سے ان کی گہری دلچسپی اور مزارات پر حاضری دینے کی خواہش کا بھی پتا چلتا ہے۔ اپنے اس سفر کے بارے میں لکھا ہے کہ ’’ہمارا سفر سرسری طور پر ہو رہا ہے۔ پس اگر ہم ’’سفرنامہ‘‘ میں سرسری طور پر ذکر کرتے ہیں تو ہمارے ناظرین کو ناخوش نہ ہونا چاہیے کیوں کہ ان سب منظروں کو ہم نے بھی بے توجہی کے ساتھ دیکھا ہے‘‘[۵۳]۔

اس سفرنامہ میں شیفتہ نے مقامات، شخصیات، واقعات، تاریخ اور حالات کا ذکر سرسری طور سے کیا ہے اور خود بتایا ہے کہ ’’اس وقت تک ہر شہر و دیار میں جو مختلف رسم و طریقہ دیکھے گئے اگرچہ ان کا لکھنا خالی از لطف نہ ہوگا لیکن ان کا لکھنا میرے اس سفرنامہ کے لیے ضروری نہیں ہے اس لیے ان کو چھوڑتا ہوں‘‘[۵۴]۔

وہ اُن واقعات کو بھی، جیسے جہاز کے ٹوٹنے کے بعد جو تکلیفوں کا پہاڑ اُن پر اور دوسرے مسافروں پر ٹوٹا، تفصیل سے بیان نہیں کرتے اور ان کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ''ایسے حالات ان لفظوں میں نہیں بیان کرنے چاہئیں بلکہ سادہ طریقہ پر ان کا ذکر کرنا چاہیے۔ داستان غم کو باجے کے ساتھ نہ بیان کرنا چاہیے۔ شعر دردانگیز کو دردانگیز آواز سے پڑھ کر اور زیادہ دردانگیز نہ کرنا چاہیے۔ رنج کی بات کو ملاحت کے ساتھ بیان کر کے نمکین نہ کرنا چاہیے افیون کو شراب کے پیالے میں نہ ملانا چاہیے۔ دل کے ٹکڑے آنسو کے ساتھ نہ بہانا چاہیے۔ تمثیل ونظیر چھوڑ دینی چاہیے اور واقعات بیان کرنا چاہئیں[۵۵]۔ اس سفرنامہ میں انھوں نے مختلف بزرگوں کی کرامات اور خرقِ عادت کو بیان کرنے سے بھی گریز کیا ہے۔ خود ایک جگہ لکھتے ہیں ''چونکہ میری عادت میں عجائبات لکھنے کے متعلق بہت احتیاط ہے لہٰذا میری طبیعت نے مجھ کو لکھنے سے باز رکھا'' [۵۶]۔ یہ ایک ایسا سفرنامہ ہے جس میں سنا راز ورج پر ہے لیکن دورانِ قیام وسفر دوسرے واقعات کا جب بھی اور جہاں بھی ذکر کرتے ہیں وہ طرز ادا کے اعتبار سے دلچسپ و پُر اثر ہوتا ہے۔ اسی سفر کے دوران مکہ معظّمہ میں اُن کی نانی اور والدہ دونوں اللہ کو پیاری ہو جاتی ہیں۔ لکھتے ہیں: ''اسی مبارک شہر میں میری والدہ اور میری نانی نے چار روز کے فصل کے ساتھ جنت کا راستہ لیا اور معلیٰ میں مدفون ہوئیں خوش اور بلند طالعی کی وجہ سے میری والدہ کو ام المومنین حضرت خدیجۃ الکبریٰ کے روضہ کے پہلو میں جگہ ملی'' [۵۷]۔ مدینہ منورہ پہنچتے ہی اُن کے ایک ہم سفر منشی کرامت علی شہیدی وفات پاگئے: ''منشی کرامت علی شہیدی، جو ایک مشہور شاعر ہیں اور جن کا ذکر میں نے ''گلشن بے خار'' میں کیا ہے، راستہ میں ہیضہ کیا اور مدینہ منورہ پہنچ کر انتقال کیا اور جنت البقیع میں مدفون ہوئے'' [۵۸]۔ بمبئی واپس آ کر اپنے دوست مفتی صدرالدین آزردہ کا خط پا کر بہت خوش ہوئے۔ سفرنامہ میں ان کے علم وفضل کا ذکر کرتے ہیں اور وہ منظوم خط (قطعہ) سفرنامہ میں شامل کر دیتے ہیں جو انھوں نے خط کے جواب میں آزردہ کو لکھا تھا۔

اس حج کے دوران ان کی زندگی بدل جاتی ہے اور اب ان کا اندازِ نظر یہ ہو جاتا ہے: ''دنیا کے عیش کو قرار نہیں اور زمانہ کی دولت کو پائیداری نہیں ہے۔ گویا کہ ایک طلسم کا بلبلہ ہے کہ چشم زدن میں ٹوٹ جاتا ہے۔ مبارک ہیں وہ لوگ کہ جن کی آنکھوں میں اس مشاطۂ دانا فریب کے آراستہ کیے ہوئے معشوقوں کے جلد زائد ہو جانے والے غمزے کچھ حقیقت نہیں رکھتے اور اس طلسمِ نیرنگ کے قائم کیے ہوئے نازنینوں کے ناپائیدار کرشمے بے حقیقت معلوم ہوتے ہیں اور جو اس فریب دینے والے کو [illegible] سے دامن جھاڑتے ہوئے نکل جاتے ہیں اور جو اس دلکش باغ کے پھول اور پھل پر متوجہ نہیں ہوتے۔ چونکہ اس دل خوش فسانہ کا سننے والا سوائے بیدار مغز کے اور کوئی نہیں ہے اور اس قسم کے لوگ بہت کم دنیا میں پیدا ہوتے ہیں لہٰذا میں پھر واقعہ نگاری کی طرف لوٹتا ہوں'' [۵۹]۔

دورانِ حج انھوں نے پوری طرح سنت کی پیروی کی۔ منا میں قیام کے سلسلے میں لکھا ہے کہ ''اس زمانے میں اس سنت کی پابندی نہیں کی جاتی ہے۔ رات کو منا میں قیام نہیں کرتے اور آٹھ کو دن ہی میں عرفات

چلے جاتے ہیں اور اس کے متعلق بہت سے عذر بیان کرتے ہیں جو محض لغو ہیں۔ خدا کا شکر ہے کہ مجھ ناچیز نے رات منا میں گزاری اور نو تاریخ کو بعد نکلنے آفتاب کے بہ قصدِ عرفات اُٹھا" [۶۰]۔ حدیث کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "ہر حدیث مثل پہاڑ کے ہے کہ اپنی جگہ سے ہل نہیں سکتی" [۶۱]۔

تاریخی اعتبار سے حج کے اس "سفرنامہ" کی اہمیت آج بھی قائم ہے۔ یہ آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے۔ اس سے انیسویں صدی کی اُجلی تصویر سامنے آتی ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کے لوگ کس طرح سوچتے تھے۔ ان کے عقائد کیا تھے۔ اُن کے انسانی رشتوں کی کیا نوعیت تھی اور دنیا و دین کی طرف ان کا انداز نظر کیا تھا۔ اس زمانے میں اور یہ ۱۸۳۸ء-۱۸۴۰ء کا زمانہ ہے، ایک جگہ سے دوسری جگہ جانے کے لیے کس طرح سفر کیا جاتا تھا۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ کون سا علاقہ انگریزوں کی عمل داری میں تھا اور وہاں کے حالات اور صورت حال کیا تھی۔ کون سا علاقہ نوابین اور راجا مہاراجا کے پاس تھا اور وہاں کے حالات کی کیا نوعیت تھی۔ ایک اور علاقے دمن کلاں وخورد کا ذکر بھی آیا ہے جسے پرتگال کے بادشاہ کی عمل داری میں بتایا ہے [۶۲]۔

(۳) الف : دیوان رسقعاتِ فارسی - ب : کلیاتِ شیفتہ وحسرتی

شیفتہ کے بیٹے نواب محمد علی خان بہادر کی فرمائش پر، حالی کی لکھی ہوئی "تقریظ" کے ساتھ ۱۸۸۷ء میں دیوان ورقعاتِ فارسی نو امپیریل پریس سے شائع ہوا۔ یہ نسخہ میرے کتاب خانہ میں محفوظ ہے۔

اس کے بعد کلیاتِ شیفتہ وحسرتی کے نام سے ایک ایڈیشن نواب محمد اسحٰق خاں کی فرمائش پر ۱۹۱۶ء میں نظامی پریس بدایوں سے شائع ہوا۔ اس میں ۵۸ صفحات پر مشتمل نظامی بدایونی کے لکھے ہوئے حالاتِ شیفتہ ہیں اور صفحہ ۵۹ سے ۹۰ تک شیفتہ کی اردو و فارسی شاعری کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس کلیات میں صفحہ ۱-۱۴۴ تک "دیوانِ اُردو" شامل ہے۔ اس کے بعد صفحہ ۱-۱۵۱ تک "دیوانِ فارسی ہے جس پر سالِ طباعت ۱۹۱۵ء درج ہے۔ صفحہ ۱۵۱ سے ۱۵۹ تک الطاف حسین حالؔی کی تقریظ بزبانِ فارسی شامل ہے جس پر لکھا ہے کہ یہ وہ تقریظ ہے جو ایک ہزار آٹھ سو دو مسیحی (۱۸۰۲ء) میں لکھی گئی تھی۔ عیسوی سنہ کے لکھنے میں کہیں غلطی ہوئی ہے اور وہ اس لیے کہ ۱۸۰۲ء میں شیفتہ پیدا بھی نہیں ہوئے تھے۔ شیفتہ کا سالِ پیدائش ۱۸۰۹ء ہے۔ اس کے بعد صفحہ ۲ سے ۶۶ تک فارسی رقعات شامل ہیں۔ یہ "کلیات" قسم اول و قسم دوم کے کاغذ پر چھپا تھا۔ ایک ہی طباعت کی یہ دونوں قسمیں میرے پاس محفوظ ہیں۔

شیفتہ کا اردو کلیات/ دیوان کئی بار شائع ہوا جن میں "دیوانِ شیفتہ" (اردو) مطبع آئینۂ سکندری سب سے پہلی اشاعت ہے۔ یہی دیوانِ اُردو لفظ بلفظ کلیاتِ شیفتہ وحسرتی میں شامل ہے۔ "دیوانِ شیفتہ" مرتبہ مولانا صلاح الدین احمد اکادی پنجاب لاہور سے ۱۹۵۴ء میں، "دیوانِ شیفتہ" مرتبہ حبیب اشعر مکتبۂ

جدید لاہور ۱۹۶۵ء میں اور پھر کلیاتِ شیفتہ مرتبہ کلب علی خاں فائق ۱۹۶۵ء میں مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا۔

ان کے علاوہ اور کسی تصنیف یا تالیف کا ذکر کسی جگہ نہیں آیا۔ گارساں دتاسی نے محدث ابن جوزی کی "مولد" کے اردو ترجمے کو شیفتہ سے منسوب کیا ہے[۶۳] جو درست نہیں ہے۔

مطالعۂ شاعری:

شیفتہ نے اپنے نظریۂ شاعری کو اکثر اپنی غزلوں کے مقطعوں اور اشعار میں بیان کیا ہے۔ ایسے اشعار کی تعداد کم و بیش ۲۴ ہے۔ ان میں سے یہ پانچ شعر آپ بھی دیکھیے:

معنی کی فکر چاہیے صورت سے کیا حصول
کیا فائدہ ہے، موج اگر ہے سراب میں
وہ طرزِ فکر ہم کو خوش آتی ہے شیفتہ
معنی شگفتہ، لفظ خوش، انداز صاف ہو
شیفتہ کیسے ہی معنی ہوں مگر نامقبول
اگر اسلوب عبارت میں متانت کم ہو
نرالی سب سے ہے اپنی روش اے شیفتہ لیکن
کبھی دل میں ہوائے شیوہ ہائے میر پھرتی ہے
شیفتہ سادہ بیانی نے ہمیں چمکایا
ورنہ صنعت میں بہت لوگ ہیں بہتر ہم سے

اچھی شاعری کے لیے شیفتہ جن نکاتِ سخن کو ضروری خیال کرتے ہیں، ان کے سرے جدید تصورِ شاعری سے آ ملتے ہیں۔ ان اشعار سے شاعری کی پانچ خصوصیات سامنے آتی ہیں:

(۱) شاعری کو مبالغہ سے بری ہونا چاہیے اور اسے حقائق و واقعات کا اظہار کرنا چاہیے۔
(۲) اس میں سادگی ہو۔
(۳) صفائی ادا اس میں موجود ہے۔
(۴) شگفتگی اس میں رنگ بھر رہی ہو۔
(۵) ساتھ ساتھ متانت اس میں موجود ہے۔

یہی وہ خصوصیاتِ شاعری ہیں جن پر آگے چل کر حالؔی نے نیچرل شاعری کی بنیاد رکھی جس میں سادگی، اصلیت، جوش، مبالغے سے گریز وغیرہ شامل ہیں۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ شیفتہ تنقیدِ شاعری میں حالؔی کے پیش رو یا نقیب ہیں۔

شاعری کا یہ تصور شروع ہی سے شیفتہ کے مزاج میں شامل تھا۔ اس سلسلے میں شیفتہ کے دو تین منظوم

خط دیکھیے، جو رمجو نزاکت کے فراق میں لکھے گئے تھے اور جنھیں ترتیبِ دیوان کے وقت، ذاتی وجوہ کی بنا پر، شیفتہ نے خارج کر دیا تھا۔ ان منظوم خطوط میں [۶۴] حالؔی کی نیچرل شاعری کی واضح جھلک نظر آتی ہے۔ ان میں مبالغے سے دور، واقعیاتی تصاویر بھی ہیں اور سادگی وصفائی بھی۔ اظہار کی شگفتگی بھی ہے اور متانت بھی۔ اس میں دل کی باتیں، جس طور پر اور جس فطری انداز سے بیان کی گئی ہیں، وہ نیچرل شاعری کے جدید تصور سے بہت قریب ہیں۔ شیفتہ کے ہاں بعض اشعار میں جو وطن کی محبت، قوم کا درد اور جذبۂ ملّی کا تاثر اُبھرتا ہے، وہ بھی اسی جدید تصورِ شاعری سے ہم آہنگ ہے۔ مولانا صلاح الدین احمد نے لکھا ہے کہ ''شیفتہ ہماری زبان کا شاید پہلا شاعر ہے جس کی غزلوں میں قومی اور وطنی جذبات اور فطرت کے تاثرات کی ایک جھلک نظر آتی ہے:[۶۵]

کیا ڈھونڈتی ہے قوم کہ آنکھوں میں قوم کی
خلد بریں ہے طبقۂ اسفل جحیم کا
بے تخن نسبت مع اللہ ہے اُسے
قوم سے جس کو کہ نسبت ہوگئی
وادیٔ نجد کو دلّی سے نہ دینا نسبت
ہے وہ مجنوں کا بیاباں، یہ بیاباں میرا

بارہ شعر کی ایک غزل میں ہندوستان کے بارے میں اپنی محبت کا اظہار کیا ہے۔

ہند کی وہ زمیں ہے عشرت خیز
کہ نہ زاہد جہاں کریں پرہیز
عجب ہی شہر ہے دلّی بھی شیفتہ ہرگز
میں روم وشام نہ لوں اس دیار کے بدلے

اسی طرح ایک ''نظم'' زوالِ بہادر شاہ اور دہلی کی بربادی پر ان کے غیر مطبوعہ کلام میں شامل ہے جسے کلبِ علی خاں فائق نے اپنے مرتبہ ''دیوانِ شیفتہ'' میں شامل کیا ہے۔ یہ نظم اُن کے دردمند دل کی آواز ہے۔ اسی طرح صبح کے وقت سے شیفتہ کی شیفتگی ''نیچر'' سے ان کی قربت ومحبت کو ظاہر کرتی ہے:

چلیے چمن کو نجم سحر جلوہ گر ہوا   پرویں نہیں، بنات نہیں، کہکشاں نہیں
اُٹھ صبح ہوئی، مرغِ چمن نغمہ سرا دیکھ   نورِ سحر و حُسنِ گُل و لطفِ ہوا دیکھ

یہی وہ تصورات ہیں جن کو حالؔی نے ''مقدمہ شعروشاعری'' میں وضاحت سے بیان کیا ہے۔ یہ وہ اثرات ہیں جو حالؔی پر شیفتہ کی چھ سال کی مصاحبت وصحبت کے دوران پڑے۔ شیفتہ کی شاعری اور اُن کے اندازِ نظر کو دیکھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ شیفتہ جدید شاعری کی سحر کے شاعر ہیں۔ وہ سحر جو حالؔی کے ہاں روزِ روشن بن کر آنے والے دور میں نمایاں ہوتی ہے۔

غزل اس دور کی مقبول ترین صنفِ سخن تھی اور ''دیوانِ شیفتہ'' میں یہی صنف غالب ہے جو۱۷۴ غزلوں، ۶ رباعیات، ایک مثلث، ایک مخمس، ایک تضمین، چار مثنویات، ایک نظم اور۴۱ فردیات وغیرہ پر مشتمل ہے۔ شیفتہ نے اردو شاعری کو اس سنجیدگی سے نہیں اپنایا جس سنجیدگی سے انھوں نے فارسی میں شاعری کی۔ ویسے بھی شاعری ان کے بہت سے مشغلوں میں سے ایک جز وقتی مشغلہ تھا۔ ان کی شاعری کا آغاز ۱۲۴۰ھ میں سولہ سال کی عمر میں ہوا اور جب وہ ۲۳ سال کے تھے شاعری سے ان کا دل بھر گیا[۶۶]۔ ایک غزل کے مقطع میں تعلّی سے کہا کہ وہ اس فن میں پیرِ طریقت کا درجہ رکھتے ہیں حالانکہ ابھی ان کی عمر اکیس سال ہے۔

اے شیفتہ اس فن میں ہوں اک پیرِ طریقت
گو عمر ہے میری ابھی اکیس برس کی

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں ان کے اندر شاعری کا چشمہ پوری قوت سے اُبل رہا تھا۔ البتہ بعد میں محفلِ مشاعرہ یا دوست احباب کی فرمائش پر غزل کہتے رہے، خاص طور پر اُس زمانے میں جب حالی ان سے وابستہ تھے۔ حاؔلی نے لکھا ہے کہ ''میرے وہاں جانے سے ان کا پرانا شعر و سخن کا شوق، جو مدت سے افسردہ ہو رہا تھا، تازہ ہو گیا اور اُن کی صحبت میں میرا میلان بھی، جو اب تک مکروہات کے سبب اچھی طرح ظاہر نہ ہونے پایا تھا، چمک اُٹھا'' [۶۷]۔

شیفتہ نے جب شاعری کا آغاز کیا تو دہلی اور لکھنؤ دونوں جگہ شاعری سب سے اہم و ممتاز تہذیبی سرگرمی تھی۔ دلّی میں غالب و مومن، ذوق وظفر، آزردہ و صہبائی وغیرہ کی دھوم تھی اور لکھنؤ میں ناسخ و آتش کا طوطی بول رہا تھا اور ساتھ ہی گزرے ہوئے شعرا کا رنگ، جن میں میؔر، درد، سودا، جرأت و مصحفی وغیرہ شامل تھے، فضا کو رنگین بنا رہا تھا۔ مختلف شعرا کی یہی سب آوازیں شیفتہ کے کانوں میں بھی پڑیں۔ وہ ان رنگا رنگ آوازوں کی مقبولیت سے نہ صرف متاثر ہوئے بلکہ تھوڑی دور ہر راہ رو کے ساتھ چلنے لگے۔ کبھی وہ میر کی طرف بڑھے، کبھی انھوں نے مومن و غالب کا رنگ قبول کیا اور کبھی ناسخ کے شعروں نے ان کے دامنِ دل کو اپنی طرف کھینچا۔ اسی کے ساتھ اپنے دوسرے ہم عصر شعرا کے طرز و رنگ کو بھی قبول کیا۔ شیفتہ کی شاعری میں یہ سب آوازیں آج بھی، ان کے دیوان کے دوران مطالعہ، سنائی دیتی ہیں۔ ادھر محفلِ مشاعرہ میں داد و تحسین اور اعتراض و نکتہ چینی بھی اردو شاعری کی جدید روایت کو متعین کر رہی تھی۔ شیفتہ کو میر کا رنگ پسند تھا جیسا کہ اپنے ایک شعر میں کہا ہے کہ:

نرالی سب سے ہے اپنی روش اے شیفتؔہ لیکن   کبھی دل میں ہوائے شیوہ ہائے میؔر پھرتی ہے

میؔر کا اثر ان کی شاعری کے عشقیہ حصے پر خاص طور سے زیادہ نمایاں ہے۔ وہ اکثر محبت کے درد و غم کو میؔر ہی کے انداز میں بیان کرتے ہیں مثلاً میر کے ساتھ یہ چند شعر پڑھیے:

ہم بھی کیا سادے ہیں کیا کیا ہے توقع اس سے
آج تک جس نے ذرا حال نہ جانا دل کا

شیفتہ ضبط کرو ایسی ہے کیا بے تابی
جو کوئی ہو تمھیں احوال سناتا دل کا
شیفتہ زلفِ پری رُو کا پڑا سایہ کہیں
میں نے جب آپ کو دیکھا تو پریشاں دیکھا
ابھی اے شیفتہ واقف نہیں تم
کہ باتیں عشق میں ہوتی ہیں کیا کیا
اظہارِ عشق اس سے نہ کرنا تھا شیفتہ
یہ کیا کیا کہ دوست کو دشمن بنادیا

یہ تین شعراور پڑھیے:

مت چھیڑ کہ یار سے جدا ہوں　　اے مرگ میں آپ مر رہا ہوں
مرنے کا مرے نہ ذکر کرنا　　قاصد وہ بہت الم کریں گے

اس دور میں ناسخ کی آواز بھی ساری فضا پر چھائی ہوئی تھی۔ غالب اور مومن نے بھی شروع میں اسی رنگ کی پیروی کی تھی۔ شیفتہ کے ہاں بھی یہ اثر بہت سی غزلوں میں نمایاں ہے مثلاً ان غزلوں کو دیکھیے جن کے مطلع یہ ہیں:

رات واں گل کی طرح سے جسے خنداں دیکھا
صبح بلبل کی روش ہم دمِ افغاں دیکھا
اور الفت بڑھ گئی اب اس ستم ایجاد سے
اک نئی لذت جو پائی دل نے ہر بیداد سے
کیوں نہ مجھ کو مرضِ یاس کی شدت ہو جائے
ملک الموت بھی جب بہر عیادت ہو جائے
ہے ستم واقف ہو میرے حال کی تغیر سے
بوالہوس کہتے ہو پھر اک آہِ بے تاثیر سے

ناسخ کی طرح غالب کا اثر بھی شیفتہ کے دیوان میں جابجا نظر آتا ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے.

نہ دیا ہائے مجھے لذتِ آزار نے چین
دل ہوا رنج سے خالی بھی تو جی بھر آیا
نما نما ہے نہایت خلاف شیوۂ عشق
غلط ہے شوق ہمیں گریہ ہائے رنگیں کا
ہمارے ساتھ ہیں وہ موشگافیاں کہ نہ پوچھ

یہ نکتہ بس ہے کہ آفت ہے نکتہ داں کے لیے
اثر اگرچہ بنا بہرِ نازِ دل کشِ دوست
مگر کچھ اپنی بھی آہِ جگر فشاں کے لیے
تمام علتِ در ماندگی ہے قلتِ شوق
تپش ہوئی پر پرواز مرغ جاں کے لیے

مومن شیفتہ کے استاد تھے۔ اس رنگ میں انھیں وہ کمال حاصل ہے کہ ان کے متعدد اشعار بلکہ غزلیں کی غزلیں اُستاد مومن کی معلوم ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر یہ چند شعر دیکھیے اور پھر اس رنگ کے اور اشعار خود دیوانِ شیفتہ سے تلاش کیجیے تو مطالعۂ شیفتہ کا لطف بڑھ جائے گا:

آپ جو ہنستے رہے شب بزم میں
جان کو دشمن کی میں رویا کیا
سرد ہوا دل، وہ ہے غیروں سے گرم
شعلے نے اُلٹا مجھے ٹھنڈا کیا
لگتی نہیں پلک سے پلک جو تمام شب
ہے ایک شعبدہ مژۂ نیم باز کا
دامن تک اس کے ہائے نہ پہنچا کبھی وہ ہاتھ
جس ہاتھ نے کہ جیب کو دامن بنادیا
میرے آنے سے تم اُٹھ جاتے ہو
بزم دشمن میں نہ آؤں کیوں کر
اتنی بھی بری ہے بے قراری
اب آپ سے. اُنس کم کریں گے
دیا کیوں ہونے اس بدخو پہ عاشق
ہمارا دوست کوئی بھی نہ تھا کیا
بچتے ہیں اس قدر جو اُدھر کی ہوا سے ہم
واقف ہیں شیوۂ دلِ شورش ادا سے ہم
اجل نے کی ہے کس دم مہربانی
کہ جب پہلو میں وہ نامہرباں ہے

یہ اور ایسی کئی دوسرے شعرا کی آوازوں کی گونج ہمیں شیفتہ کے ہاں واضح طور پر سنائی دیتی ہے۔ انھیں آوازوں اور اپنی آواز کے امتزاج سے شیفتہ کا انفرادی رنگ پوری طرح اُبھر سکتا تھا لیکن انھوں نے شاعری کی

طرف وہ توجہ نہیں دی جس کا یہ فن تقاضا کرتا ہے۔ ان کی شاعری کا عمل یوں تو وقفے وقفے سے ساری عمر چلتا رہا لیکن ان کا قابل ذکر دور ۲۳ سال کی عمر تک رہا جس کا ذکر انھوں نے خود کلیاتِ شیفتہ کے ''دیباچہ'' میں کیا ہے اور ''گلشن بے خار'' میں قدرے تفصیل سے کیا ہے اور لکھا ہے کہ ''در مراتب سخن اگر چہ ادائے خاص با من است، اما طبع باہر روش چناں مناسب افتادہ کہ بہ ہر شیوہ سخن می کنم کہ ہمانا طرزِ خاصِ من است'' [۶۸] ''گلشن بے خار'' کی تکمیل کے وقت شیفتہ کی عمر چھبیس سال کی ہو چکی تھی۔ وہ اپنی ''ادائے خاص'' اور ''طرزِ خاص'' کا ذکر تو کرتے ہیں لیکن ان کی ''ادائے خاص'' پوری طرح بنتے بنتے رہ گئی۔ اس زیر تکمیل ''ادائے خاص'' و ''طرز خاص'' میں جو شعر شیفتہ نے کہے وہ ایسے شعر ضرور ہیں جن کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ یہ وہ شعر ہیں جو وہی کہہ سکتے تھے۔ ان اشعار کی تعداد بھی ان کے ہاں اتنی ضرور ہے کہ وہ شیفتہ کے نام کو آج تک سہارا دیے ہوئے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جن میں دوسری بڑی آوازوں کے ساتھ مل کر ان کی آواز نمایاں و الگ ہوئی ہے۔ ان آوازوں میں میر، مومن، غالب، ناسخ وغیرہ کی آوازیں شامل ضرور ہیں۔ لیکن عملِ امتزاج سے گزر کر دبی دبی سی ہیں اور جو آواز نمایاں ہو کر اُبھرتی اور سننے میں آتی ہے وہ شیفتہ ہی کی آواز ہے۔

آیئے ذرا میرے ساتھ یہ شعر پڑھیے:

شیفتہ ضبط کرو ایسی ہے کیا بے تابی   جو کوئی ہو تمھیں احوال سناتا دل کا
سنتے ہی نام دشمنِ صد سالہ ہو گیا   پوچھا جو تجھ سے نام کسی نے حبیب کا
نہ دیا ہائے مجھے لذتِ آزار نے چین   دل ہوا رنج سے خالی بھی تو جی بھر آیا
شیفتہ زلفِ پری رُو کا پڑا سایہ کہیں   میں نے جب آپ کو دیکھا تو پریشاں دیکھا
ابھی اے شیفتہ واقف نہیں تم   کہ باتیں عشق میں ہوتی ہیں کیا کیا
وہ مجھ سے خفا ہے تو اُسے یہ بھی ہے زیبا   پر شیفتہ میں اُس سے خفا ہو نہیں سکتا
یاس سے آنکھ بھی جھپکی تو توقع سے کھلی   صبح تک وعدۂ دیدار نے سونے نہ دیا
ہم طالب شہرت ہیں ہمیں ننگ سے کیا کام   بد نام اگر ہوں گے تو کیا نام نہ ہوگا
کیا حال تمھارا ہے ہمیں بھی تو بتاؤ   بے وجہ کوئی شیفتہ اُف اُف نہیں کرتا
اظہارِ عشق اس سے نہ کرنا تھا شیفتہ   یہ کیا کیا کہ دوست کو دشمن بنا دیا
یہ ڈر رہا کہ سوتے نہ پائیں کہیں مجھے   وعدے کی رات نیند نہ آئی تمام شب
اسبابِ عیش یہ جو مہیا ہے شیفتہ   کیا پردہ تم سے، آنے کی اُن کے خبر ہے آج
گو ہم سے خفا وہ ہیں گو ہیں ان سے خفا ہم   مدت سے اسی طرح نبھی جاتی ہے باہم
کیا تجاہل سے یہ کہتا ہے، کہاں رہتے ہو   ترے کوچے میں ستم گار ترے کوچے میں
طوفانِ نوح لانے سے اے چشم فائدہ   دو اشک بھی بہت ہیں اگر کچھ اثر کریں
مت چھیڑ کہ یار سے جدا ہوں   اے مرگ میں آپ سے مر رہا ہوں

ہائے وہ شوقِ ملاقاتِ عدو میں جاگے   جس کی آنکھوں کے تصور میں مجھے خواب نہیں
آرام سے ہے کون جہانِ خراب میں   گل سینہ چاک اور صبا اضطراب میں
افسردہ خاطری وہ بلا ہے کہ شیفتہ   طاعت میں کچھ مزا ہے نہ لذت گناہ میں
ناصحو! یوں بھی تو مرجاتے ہیں   عشق سے مجھ کو ڈراتے کیوں ہو
ہائے وہ شیفتہ کی بے تابی   تھام لینا وہ تیرے محمل کو
لازم ہے یار بھی تو ہو بے تاب ورنہ کیا   وہ عشق ہے کہ رنج یہاں ہو وہاں نہ ہو
اُڑتی سی شیفتہ کی خبر کچھ سنی ہے آج   لیکن خدا کرے یہ خبر معتبر نہ ہو
اتنی نہ بڑھا پاکیِ داماں کی حکایت   دامن کو ذرا دیکھ ذرا بندِ قبا دیکھ
شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ   اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی
اتنی بھی بری ہے بے قراری   اب آپ سے اُنس کم کریں گے
نہ پوچھو شیفتہ کا حال صاحب   یہ حالت ہے کہ اپنے میں نہیں ہے
ایک دن شام ہماری بھی سحر کروے گا   وہی جو شام کو ہر روز سحر کرتا ہے
وہ شیفتہ کہ دھوم ہے حضرت کے زُہد کی   میں کیا کہوں کہ رات مجھے کس کے گھر ملے
فسانے اپنی محبت کے سچ ہیں پر کچھ کچھ   بڑھا بھی دیتے ہیں ہم زیبِ داستاں کے لیے

ان اشعار میں جو بات نمایاں ہے وہ ”واقعیت“ ہے جس میں شاعر کا تجربہ شامل ہے اور شاعر نے اس تجربے کو مبالغے سے بچا کر سادگی سے بیان کر دیا ہے۔ ان اشعار میں، جیسا کہ آپ نے محسوس کیا ہوگا ایک شگفتگی ہے، لہجے میں شیرینی ہے، انداز میں روانی اور جذبے کی کھنک شامل ہے اور ساتھ ہی متانتِ کلام بھی ہے۔ ان میں ”خیال“ بھی موجود ہے اور خیال جذبے کے ساتھ گھل مل گیا ہے۔ یہ وہ طرزِ ادا ہے جو آنے والے دور کا نقیب ہے اور شیفتہ سے مخصوص ہے۔ یہی اُس طرز کا پیش خیمہ ہے جو حالیؔ کے ہاں پہنچ کر جدید غزل کا نمونہ بنا۔ ان اشعار میں کئی شعر وہ ہیں جو آج بھی زبان زدِ خاص و عام ہیں اور ضرب المثل بن کر ہماری روزمرہ کی بات چیت کا حصہ بن گئے ہیں۔

شیفتہ شاعری کو ”اشغالِ عالیہ اور فنونِ شریفہ“ میں شمار نہیں کرتے تھے۔ شیفتہ ساری عمر اپنی ظاہری اور باطنی زندگی کو یکساں رکھنے کی مسلسل کوشش کرتے رہے۔ حج کے بعد وہ غزل میں کسی ایسے شعر کو شامل نہیں کرتے تھے جس میں عشق کا کوئی نیا تجربہ شامل ہو۔ انھوں نے اب غزل میں ایسے شعروں سے بھی اجتناب کیا جن سے ان کی داخلی زندگی کی کش مکش کا اظہار ہوتا ہو یا جو ان کی ظاہری وضع کے مزاج سے الگ ہو۔ حالیؔ بھی مذہبی آدمی تھے لیکن حالیؔ نے اپنی غزل کو اس سے محفوظ رکھا اور داخلی کش مکش اور زہد و رندی کی آویزش کو بھی اپنی غزل میں بیان کر دیا۔ لیکن شیفتہ کے دل کا چور دل ہی میں رہ گیا۔ اب وہ دوستوں کی فرمائش یا آرائشِ محفل کے لیے تو شعر کہتے تھے لیکن شاعری ان کی منزل نہیں رہی تھی: ”مرا با ایں ترہات چہ کار، طائر سدرہ نشین را بر

چوبِ تخیل آشیاں مبند" جب شاعر حقائق اور اپنے تجرباتِ زندگی کو چھپانے لگتا ہے تو معشوقۂ شاعری روٹھ جاتی ہے اور تخلیقی عمل پھیکا، کند اور کمزور پڑ جاتا ہے۔ یہی شیفتہ کے ساتھ ہوا لیکن وہ تو اس سے بے نیاز ہو چکے تھے۔

شیفتہ نے اپنے ہر خیال کو، قدرتِ بیان میں شامل سادگی سے، پُر اثر بنا دیا ہے۔ ان کا لہجہ اور طرزِ ادا ایسا شگفتہ کھلا کھلا رہتا ہے کہ وہ ہر بات کو، خواہ وہ کیسی ہی پے چیدہ، گہری اور تہ دار ہو، سادگی سے بیان کر دیتے ہیں۔ اس سادہ بیانی نے کلامِ شیفتہ کو چمکایا ہے۔ وہ لفظوں کے انتخاب میں بڑے سلیقے کا ثبوت دیتے ہیں۔ احتیاط سے لفظوں کے موتی چنتے ہیں اور بڑے حسن کے ساتھ انھیں جماتے چلے جاتے ہیں، جس سے ایک مخصوص آہنگ و لہجہ اُن کے ہاں پیدا ہو جاتا ہے جس میں بھاری پن نہیں ہوتا اور کہیں یہ احساس بھی نہیں ہوتا کہ وہ کسی بات یا کسی خیال یا احساس کو کوشش کر کے بیان کر رہے ہیں۔ شیفتہ کے لہجے میں دھیما پن اور نرمی ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ کوئی بہت سلجھا ہوا آدمی ہولے ہولے، سمجھا سمجھا کر اپنی بات کہہ رہا ہے۔ ان کے لہجے کا انداز اکثر بات کرنے کا رہتا ہے۔ اپنے شعروں میں شیفتہ یہ طریقہ اختیار کرتے ہیں کہ عام طور پر پہلے مصرع میں ایک بات کہہ کر سامع کے ذہن کو تیار کرتے ہیں اور پھر دوسرے مصرع سے اُس کے ذہن پر نپا تلا وار کر کے اسے اپنے قبضے میں کر لیتے ہیں۔ وہ اشعار جو ہم نے اوپر دیے ہیں ان کو دیکھیے تو آپ کو عام طور پر یہی طریقۂ اظہار نظر آئے گا۔ شیفتہ کا یہ شعر پھر پڑھیے:

اتنی بھی بری ہے بے قراری   اب آپ سے اُنس کم کریں گے

اس میں ایک بڑا آفاقی عشقیہ تجربہ چھپا ہوا ہے جس کے لہجے میں ایسا تیکھا پن ہے کہ پڑھنے والا یا سامع اس کے دائمی اثر میں آ جاتا ہے۔ اس شعر کو اُستاد مومن کے اس شعر کے برابر رکھا جا سکتا ہے جس پر غالب اپنا پورا "دیوان" دینے کو تیار تھے۔

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا   جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

شیفتہ نے غزل کی روایت کو پوری طرح برتا اور ان تلمیحات، استعارات و رمزیات سے بھی استفادہ کیا جو صدیوں سے فارسی و اردو شاعری اور غزل میں استعمال ہو رہے تھے۔ فرہاد و شیریں، چاہِ بابل، عاد، قیس و لیلیٰ، یوسف و زلیخا، خضر، طور و تجلی بھی ان کے اظہار کا حصہ ہیں اور ساتھ ہی شمیم زلف، جورِ یار، ستمِ روزگار، نامہ بر، گور و کفن، جنازہ و مرقد، دربان و قاصد بھی۔ غالب و مومن کی طرح اپنی بات کو بیان کرنے کے لیے ایسی تراکیب بھی استعمال اور وضع کی ہیں جو تازہ ہونے کے ساتھ اظہار کو سہل اور معنی کو پوری طرح قاری یا سامع تک پہنچا کر اثر و تاثیر کو بڑھاتی ہیں مثلاً جام و دو نیم، نسیم لطف، پیمانِ ترکِ جاہ، بے طاقتیِ شوق، شکوۂ فریادِ خلق، آفتِ روئے زمیں، ستم کشِ چشمِ غضب، تشخیص، اغماضِ شیوہ، نکتۂ بعد الوقوع، ادب آموز خرد، کاوشِ نشتر، نقابِ جمالِ شوق، ظنِ نیم تبسم، مستیِ نیم خام، استعارۂ آوازِ پا، شکرِ ستم، بے گانہ آشنا نما، اندازہ دانِ کار، نادر طلب، نایاب پسند، ندیم دوست، اربابِ خلل، صورتِ معنی، لذتِ زخمِ جگر وغیرہ۔ یہ تراکیب ایک طرف

خیال کا ابلاغ کر رہی ہیں اور ساتھ ہی، جمالیاتی رنگ کے ساتھ، سادگی کا بھی اظہار کر رہی ہیں۔ یہ تراکیب غالب یا مومن یا ناسخ کی تراکیب سے مزاجاً الگ ہیں۔

شیفتہ عام وروایتی بات کو بھی پہلو بچا کر شگفتگی سے بیان کر کے اس طرح تازہ کر دیتے ہیں کہ وہ نئی سی معلوم ہونے لگتی ہے۔ اس پہلو کی وضاحت کے لیے یہ دو چار شعر پڑھیے: ان میں کوئی نئی بات نہیں ہے، مختلف شعرا انھیں دہراتے رہے ہیں لیکن شیفتہ کے ہاں وہ تازہ دم سی ہو جاتی ہیں:

گر چاہتے ہو جامہ نہ ہو چاک ناصحو　　منگوا دو پیرہن مجھے اس گُل عذار کا
اے مرگ آ کہ میری بھی رہ جائے آبرو　　رکھا ہے اس نے سوگ عدو کی وفات کا
قبر پہ وہ بُتِ گل فام آیا　　بارے مرنا تو مرے کام آیا
ہوش تو دیکھو کہ سن کر میری وحشت کی خبر　　چھوڑ کر دیوانہ پن کو قیس عاقل ہو گیا
معلوم ہے ستاتے ہو ہر اک بہانے سے　　قصداً نہ آئے رات حنا کا بہانہ تھا

پہلو بچا کر شعر کہنا خاص طور پر ان غزلوں میں جہاں روایتی انداز میں پرانے موضوعات کو دہرایا گیا ہے لیکن اس طرح دہرایا گیا ہے کہ قاری یا سامع اس قسم کے اشعار سے بھی تازہ دم ہو جاتے ہیں۔

شیفتہ کے لیے "تصوف" حیات وکائنات کے مسائل کو سمجھنے، دیکھنے اور سلجھانے کا ذریعہ ہے لیکن یہاں وہ، تصوف کے مختلف پہلوؤں کو، روایتی انداز ہی میں، بیان کرتے ہیں اُن کے ہاں تصوف صرف "برائے شعر گفتن" استعمال نہیں ہوتا بلکہ اس کا رشتہ وہ "انا" سے جوڑ کر کہتے ہیں۔

جو کچھ ہے انا میں، وہ ٹپکتا ہے انا سے　　کچھ آپ سے میں ذکرِ تصوف نہیں کرتا

"انا" تصوف کی ایک اہم اصطلاح ہے جس کے بارے میں بتایا گیا ہے کہ "جسمِ آدم میں ایک مُضغہ (لوتھڑا) ہے۔ اس مُضغہ میں "فواد" (دل وجان) ہے۔ فواد میں روح ہے۔ روح میں سر ہے۔ سر میں خفی ہے۔ خفی میں اخفا ہے اور اخفا میں "انا" ہے۔ اس "انا" سے اشارہ ہے ذاتِ مطلق کی جانب۔ بندہ میں جو انانیت ہے وہ انائے حقیقی کی آواز بازگشت ہے　تعین کے دور کر دینے سے انا اور ھُو ہم معنی ہو جاتے ہیں" [۶۹]۔ اب "انا" کی یہ تعریف پڑھ کر اس شعر کو پڑھیے تو بظاہر روایتی سا نظر آنے والا شعر کہیں سے کہیں پہنچ جاتا ہے۔ ان اشاروں سے عارف تو اس تک پہنچ جاتا ہے اور عامی شعر کو پڑھ کر اس سے گزر جاتا ہے۔

آج کے تعلق سے شیفتہ کی شاعری کو دیکھیں تو ان کا رنگِ سخن اور ان کا نظریہ شاعری حالؔی کی آمد کا پیش خیمہ ہے۔ جس مزاج کی جدید اردو شاعری اور انداز فکر کو ضرورت تھی وہ شیفتہ کے مزاج میں موجود ہے۔ ان کی قطعہ بند غزلوں میں جو واقعیت ہے وہ جدید انداز نظر کی حامل ہے۔ شیفتہ کے ہاں خیال اکثر تسلسل کے ساتھ اُبھرتا ہے۔ خود شیفتہ نے دہلی کی بربادی پر جو شعر کہے ہیں وہ دراصل "نظم" کے ذیل میں آتے ہیں۔ ان کے اس قطعہ کو، جو غزل کا حصہ ہے اور جس کا پہلا شعر یہ ہے:

کہا کل میں نے اے سرمایۂ ناز　　تلون سے ہے تم کو مدعا کیا

غور سے دیکھیے تو اس میں وہ واقعیت، سادگی، صفائی اور متانت نظر آئے گی جس پر حالؔی نے اپنی "نئی شاعری" کی بنیاد رکھی تھی۔ یہی رنگ ان مسلسل غزلوں میں بھی ملتا ہے جس میں ایک ہی کیفیت، ایک ہی "موڈ" کارفرما ہے اور جو جدید غزل گوئی کا خاص امتیاز ہے۔ مثال کے طور پر ان مسلسل غزلوں اور قطعہ بند اشعار کو دیکھیے جن کے پہلے شعر یہ ہیں:

ساقی کو مے کدے میں سرِ ناؤ نوش ہے　　صوفی کو خانقاہ میں سرِ وجد وحال ہے

آج ہی کیا آج ہے سرگرم کیں تو کب نہ تھا
شمع ساں مجبورِ خوئے آتشیں تو کب نہ تھا
میں پریشاں گرد اور محفل نشیں تو کب نہ تھا
ہر کہیں، کس دن نہ تھا میں، ہر کہیں تو کب نہ تھا

شیفتہ کی شاعری میں ایک راگ ضرور ہے لیکن یہ راگ دھیما اور دبا دبا سا ہے۔ اس لیے کہ انھوں نے شاعری کو اشغال عالیہ اور فن شریفہ میں شمار نہیں کیا اور اس پر وہ توجہ نہیں دی جو شاعری کو پروان چڑھانے کے لیے ضروری تھی۔ ان کے کلام میں اچھے اشعار کی تعداد آج بھی اتنی ہے کہ اس دور کے بڑے شعرا کو چھوڑ کر دوسرے ہم عصر شعرا کے ہاں نہیں ملے گی۔ ان کا ایک کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے نوجوان حالی کی تربیت کرکے اردو شاعری کو جدید دور میں داخل کرنے کا راستہ دکھایا جس کا اعتراف کرتے ہوئے حالؔی نے لکھا کہ شیفتہ کی "صحبت میں میرا طبعی میلان، جو اب تک مکروہات کے سبب اچھی طرح ظاہر نہ ہونے پایا تھا، چمک اٹھا"۔ وہ درخت، جسے مولانا حالؔی نے پروان چڑھایا، اس کا بیج شیفتہ ہی نے ڈالا تھا۔

لب میں اگر نہیں تو ہمارے سخن میں ہے
جو خاصیت کہ اُس لبِ اعجاز فن میں ہے

لسانی مطالعہ::

شیفتہ کے ہاں زبان میں قدیم اثرات اس لیے کم ہیں کہ اُن تک آتے آتے اردو زبان منجھ سنور کر صاف ہو چکی تھی لیکن بعض الفاظ اور ان کا استعمال ایسا ہے جو اب متروک ہو گیا ہے۔ یاں، واں اس زمانے میں معیاری تھا اور آج بھی دوران گفتگو یاں، واں بولتے ہیں لیکن لکھنے میں استعمال نہیں کرتے اور ان کے بجائے یہاں وہاں استعمال ہوتا ہے۔ شیفتہ کے ہاں زیادہ تر یاں، واں استعمال میں آئے ہیں:

یاں، واں:　؎　یاں جیتے ہیں امید شب وصل پر اور واں
ع　یاں کانوں پہ بھی لوٹنے میں چین نہیں ہے

ع . واں غیر سے ہے پھولوں کے بستر کی شکایت

لکھا (تشدید کے ساتھ اور لکھا (بغیر تشدید کے۔ شیفتہ نے دونوں طرح سے استعمال کیا ہے۔ یہ آج بھی دونوں طرح استعمال ہوتا ہے لیکن لکھنؤ میں ناسخ اور ان کے شاگردوں خصوصاً علی اوسط رشک نے ''لکھا'' بغیر تشدید کے متروک قرار دے دیا تھا حالانکہ شروع میں خود ناسخ کے ہاں بھی (دیکھیے دیوانِ اوّل ناسخ) ضرورتِ شعری کے مطابق دونوں طرح سے ملتا ہے۔ شیفتہ کے ہاں بھی یہ دونوں طرح ملتا ہے:

وہ بے پروا جوابِ نامہ لکھے		خدا جانے کہ دشمن نے لکھا کیا

اسی طرح ''افغاں'' اور ''فغاں'' دونوں، ضرورتِ شعری کے لحاظ سے، شیفتہ کے ہاں ملتے ہیں

افغاں بمعنی فغاں:	ع	افغانِ [illegible] اس کی لپیٹ نے [illegible]
	ع	[illegible] افغانِ عزا بار کی افواہ [illegible]
	ع	[illegible] مطلوب ہے جوشِ افغاں
	ع	جوشِ فغاں وداع کہ منظور ہے انھیں
	ع	. امید زندگی کی کبھو ہے کبھو نہیں

شیفتہ کے ہاں جمع کی بعض دلچسپ صورتیں سامنے آتی ہیں مثلاً (ایک غزل ۷۰ میں پریشانیوں، نادانیوں، افشانیوں، نوا خوانیوں، مہمانیوں، فانیوں، اوب دانیوں، نگہبانیوں، تن آسانیوں، روحانیوں ملتی ہیں جس میں اسم صفت کی جمع سے معنویت پیدا کر کے شعر کی تاثیر میں اضافہ کیا ہے۔

اب چند ایسے الفاظ کا استعمال دیکھیے جو صرف شیفتہ کے ہاں نظر آتا ہے:

سمجھوائیں:	ع	غیرت کہلوائیں، یاروں سے سمجھوائیں گے ہم
دوکھتی:	ع	پھر اس کو دوکھتی ہے جیا اور دیا کو ہم
تم کو امتحان کرنا:	ع	کر چکا ہوں تم کو سیرِ گلستاں میں امتحاں۔ (یہ استعمال غریب ہے)
تمھیں خیر ہے:	ع	کس سے کہتے ہو، تمھیں خیر ہے کیا کہتے ہو (یہ استعمال بھی غریب ہے)
منتا:	ع	. منت سے بناتے ہیں مجھے، میں نے منتا	ایضاً
ہم آپ پہ غش ہیں:	ع	ہم آپ پہ غش ہیں تو غش آیا یہ سخن کیا	ایضاً

شیفتہ کے ہاں باقی زبان و اظہار آج کے مطابق ہے۔

حواشی:

[۱] گلشن بے خار، مصطفیٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۲] گلشن بے خار مضمون قاضی عبدالودود، مطبوعہ سہ ماہی نوائے ادب بمبئی، ص ۶، اپریل ۱۹۵۳ء

[۳] کلیات شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۳۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[ف] "طوائفوں کی اصطلاح میں ایک تقریب جس دن سے کسی مِسّی مَلنا شروع کرتی ہے اور جو شخص رقم کا کفیل ہوتا ہے، وہ باکرہ نوچی کا ازالۂ بکارت کرتا ہے" واقعات دار الحکومت دہلی حصہ دوم ص ۳۳۰، آگرہ ۱۹۱۹ء

[۴] بہارستان ناز، حکیم فصیح الدین رنج، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۲۲۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۵] تلامذۂ غالب، مالک رام، ص ۳۲۹-۳۳۰، مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۸۴ء

[۶] گلشن بے خار، بحولہ بالا، ص ۶۱۷-۶۱۸

[۷] تذکرہ طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۳۷۰، دہلی ۱۸۴۸ء

[۸] سراج منیر، ترجمہ رہ آورد از سید زین العابدین، ص ۲۰-۲۱، مطبع آگرہ اخبار ۱۹۱۰ء

[۹] ایضاً، ص ۵۰

[۱۰] ایضاً، ص ۸۳

[۱۱] گلستانِ سخن (جلد دوم) مرزا قادر بخش صابر دہلوی مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۹۵ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۱۲] شمع انجمن، نواب محمد صدیق حسن خاں، ص ۱۳۴، یسر المطابع شاہجہانی، بھوپال ۱۲۹۳ھ

[۱۳] خطوط غالب، جلد اول، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۵۰۱، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۴] ایضاً، ص ۳۴۹

[۱۵] واقعات دار الحکومت دہلی، جلد دوم، ص ۳۳۰، مطبوعہ آگرہ ۱۹۱۹ء

[۱۶] خطوط غالب، جلد اول، ص ۱۲۶-۱۲۷، بحولہ بالا

[۱۷] تاریخ صحافت اردو، امداد صابری، جلد دوئم کا پہلا حصہ، ص ۲۳۵، کلکتہ، سن ندارد

[۱۸] شمع انجمن، نواب سید صدیق حسن خان، ص ۱۳۴، مطبع شاہجہانی بھوپال ۱۲۹۳ھ

[۱۹] خطوط غالب، جلد دوم، مرتبہ غلام رسوم مہر، ص ۹۰۰، لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۰] گلشن ہمیشہ بہار، نصر اللہ خاں خویشگی، مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۲۰۳، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۶۷ء

[۲۱] یادگار غالب، الطاف حسین حالی،

[۲۲] کلیات شیفتہ و حسرتی، مقدمہ نظامی بدایونی، ص ۳۶، نظامی پریس بدایوں ۱۹۱۶ء

[۲۳] ایضاً، ص ۱-۵۸

[۲۴] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۳۷۱، دہلی ۱۸۴۸ء

[۲۵] ایضاً، ص ۳۷۰

[۲۶] یادگار غالب، الطاف حسین حالی،

حواشی تصانیف:

[۱] گلشن بے خار، مصطفیٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق رامپوری، ص ۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۲] ایضاً، ص ۶۰

[۳] ایضاً، ص ۲۱۵-۲۱۶

[۴] ایضاً، ص ۲۰۱

[۵] ایضاً، ص ۲۵۵-۲۵۶

[۶] ایضاً، ص ۲۹۵

[۷] گلشن بے خار پر مضمون قاضی عبدالودود، ص ۷، نوائے ادب بمبئی اپریل ۱۹۵۳ء

[۸] گلشن بے خار، شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق رامپوری، ص ۲۳۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۹] ایضاً، ص ۲۳۵

[۱۰] تذکرۂ آزردہ اب تک نایاب ہے۔ اس کا ایک حصہ، جو صرف ق تک ہے اور جس میں ق کے تحت بھی صرف ایک شاعر کا ترجمہ و انتخاب دیا ہے، ڈاکٹر مختار الدین احمد نے مرتب کر کے ۱۹۷۲ء میں انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی سے شائع کرا دیا ہے۔ ج۔ ج

[۱۱] گلشن بے خار، بحولہ بالا، ص ۳۲۷، ۳۲۸

[۱۲] ایضاً، ص ۳۶۰

[۱۳] ایضاً، ص ۳۶۸

[۱۴] ایضاً، ص ۳۸۹

[۱۵] ایضاً، ص ۳۵۲

[۱۶] ایضاً، ص ۳۸۵

[۱۷] ایضاً، ص ۳۱۷

[۱۸] ایضاً، ص ۱۸۱

[۱۹] ایضاً، ص ۲۸۰-۲۸۱

[۲۰] ایضاً، ص ۳۶۶

[۲۱] گلشن بے خار، مضمون قاضی عبدالودود، ص ۱۳، سہ ماہی نوائے ادب بمبئی اپریل ۱۹۵۳ء

[۲۲] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، جمیل جالبی، ص ۹۳۵، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع سوم ۱۹۹۴ء

[۲۳] تذکرہ مسرت افزا، امیر اللہ،

[۲۴] تاریخ ادب اردو، بحولہ بالا، ص ۴۰۰

[۲۵] ایضاً، ص ۳۵۹

[۲۶] دیباچہ گلشن بے خار، ص ۸ بحولہ بالا

[۲۷] تحقیق کی روشنی میں، ڈاکٹر عندلیب شادانی، ص ۱۹-۸۷، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور ۱۹۶۳ء

[۲۸] غالب، حالی، شیفتہ اور ہم، از ڈاکٹر عابد پشاوری، مطبوعہ سہ ماہی اردو کراچی، ص ۸۳-۱۰۲، جلد ۵۷، شمارہ ۲، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۸۱ء

[۲۹] ایضاً

[۳۰] تذکرہ گلشن ہمیشہ بہار، نصر اللہ خاں خویشگی مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۲۰۳، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۷ء

[۳۱] گلشن بے خار، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۱۱ بحولہ بالا

[۳۲] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر بحولہ بالا

[۳۳] گلشن بے خار بحولہ بالا، ص ۶۰

[۳۴] ڈاکٹر آمنہ خاتون نے ''لطائف السعادت'' میں اس اعتراض کا جواب دیا ہے: لطائف السعادت مرتبہ ڈاکٹر آمنہ خاتون ص ۹۴-۱۱۲، مہارانیہ کالج میسور، ۱۹۵۵ء

[۳۵] گلشن بے خار بحولہ بالا، ص ۱۱۲

[۳۶] گلشن بے خار بحولہ بالا، ص ۶۲۳

[۳۷] گلستانِ بے خزاں معروف بہ نغمۂ عندلیب، حکیم میر قطب الدین باطن، ص ۴، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۵ء/۱۲۹۲ھ

[۳۸] گلشن بے خار بحولہ بالا، ص ۶۰۱

[۳۹] ایضاً، ص ۶۳۷

[۴۰] ایضاً، ص ۱۳۳

[۴۱] ایضاً، ۳۲

[۴۲] یادگار غالب

[۴۳] شیفتہ کی تذکرہ نگاری، پروفیسر کرار حسین، ص ۴۳، ماہنامہ ''ساقی'' کراچی، نومبر ۱۹۵۱ء

[۴۴] گلشن بے خار بحولہ بالا، ص ۱۹

[۴۵] ترغیب السالک الی احسن المسالک، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ ۱۲۸۲ھ

[۴۶] رہ آورد، شیفتہ، ص ۱۵۲، مصطفائی دلی ۱۲۸۳ھ

[۴۷] تذکرۃ المعاصرین، ناسخ، کلکتہ ۸ شعبان ۱۳۱۹ھ، ص ۸۴۔ نیز دیکھیے ''ادبی تحقیق''، جمیل جالبی، ص ۳۴۵-۳۶۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء۔ یہ تذکرہ میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔

[۴۸] سراج منیر (اردو ترجمہ سفرنامۂ حجاز)، مصطفیٰ خان شیفتہ، ص ۷، مطبع آگرہ اخبار، آگرہ ۱۹۱۰ء

[۴۹] ایضاً، ص ۴۷
[۵۰] ایضاً، ص ۱۰۶
[۵۱] ایضاً، ص ۱۰۵
[۵۲] ایضاً، ص ۳۸
[۵۳] ایضاً، ص ۴۳-۴۵
[۵۴] ایضاً، ص ۳۳
[۵۵] ایضاً، ص ۴۳
[۵۶] ایضاً، ص ۱۰۳
[۵۷] ایضاً، ص ۵۹
[۵۸] ایضاً، ص ۶۲
[۵۹] ایضاً، ص ۹۲
[۶۰] ایضاً، ص ۸۹-۹۰
[۶۱] ایضاً، ص ۸۹-۹۰
[۶۲] ایضاً، ص ۴۴
[۶۳] تاریخ ادبیات ہندوستانی اردو ترجمہ از لیلیان سکستن، ص ۶۵۴، کراچی ۱۹۶۰، مخزونہ جامعہ کراچی
[۶۴] کلیات شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۱۷۷-۱۹۳، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۵ء
[۶۵] دیوان شیفتہ، مقدمہ از صلاح الدین احمد، ص ۳۳، اکادمی پنجاب، لاہور ۱۹۵۴ء
[۶۶] دیباچہ: دیوانِ شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۳۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء
[۶۷] یادگارِ غالب
[۶۸] گلشن بے خار، شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۲۸۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء
[۶۹] سرو دلبراں، شاہ سید محمد ذوقی، ص ۷۸-۷۹، طبع سوم، کراچی ۱۴۰۰ھ

چند اور ممتاز شعرا:

پہلا باب

سید علی غمگین دہلوی

حالاتِ زندگی، صوفیانہ فکر و عمل، مطالعۂ شاعری

میر غمگین دہلوی اپنے دور کے ایک محترم و معروف شخص تھے، پیر و مرشد بھی تھے اور صاحب علم، مصنف و شاعر بھی۔ آج بھی گوالیار میں ہر سال ۳ صفر کو ان کا عرس ہوتا ہے اور عقیدت منداُن کے مزار پر حاضر ہو کر منت مانتے ہیں۔

میر سید علی نام، غمگین تخلص، عرفیت حضرت جی، لقب خدانما، میر سید محمد کے تیسرے بیٹے، سعادت یار خاں رنگین کے شاگرد، ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۳ء میں دہلی میں پیدا ہوئے اور ۳، صفر المظفر ۱۲۶۸ھ مطابق ۲۹، نومبر ۱۸۵۱ء بروز شنبہ وفات پائی۔ دامن کوہ زیر قلعہ محلّہ نور گنج، گوالیار میں مزار ہے۔

غالب بحیثیت پیر و مرشد میر غمگین کو بہت اہمیت دیتے تھے اور اسی لیے اپنے مقدمہ کی کامیابی کے لیے دعا کی درخواست بھی کی تھی۔ غالب کے دس خط اور حضرت غمگین دہلوی کے چار خط جو ۱۲۵۳ھ اور ۱۲۵۶ھ کے درمیان لکھے گئے، آج بھی گوالیار میں محفوظ و مخزون ہیں جنھیں حضرت غمگین کے ایک خلیفہ مولانا حافظ میاں ہدایت النبی قادری گوالیاری نے اپنے قلم سے لکھ کر مرتب کیا تھا۔ اس مجموعہ میں غالب کی ایک مختصر سی عبارت بھی شامل ہے جو دہلی کی ایک طوفانی آندھی کے بارے میں لکھی گئی تھی۔

یہ سب خط پروفیسر مسعود احمد سے لے کر ڈاکٹر سید عبداللہ نے اورینٹل کالج میگزین، لاہور فروری ۱۹۶۴ء میں بھی شائع کر دیے تھے۔ جیسا کہ کہا میر غمگین بیک وقت پیر و مرشد بھی تھے اور صاحب علم و شاعر بھی۔ غمگین کی شخصیت ان دو عناصر سے مل کر ایک وحدت، ایک اکائی بناتی ہے۔ مرزا غالب نے ان دونوں پہلوؤں کو سامنے رکھ کر اپنے ایک فارسی خط میں لکھا تھا کہ:

> ”کیا کروں ایک عمر سے میری توانائی ایک معاملے میں الجھی ہوئی ہے اور مقصد کے شوق کی شدت نے میرے پیراہن میں چنگاری ڈال دی ہے اور وہ کام بہت نازک اور وہ مقصد بہت مشکل ہے کہ اس سے پہلے چند سال دہلی ریذیڈنٹ کے محکمے میں ایک کشاکش کی حالت میں رہا اور ایک طویل عرصے تک فرمانہان کلکتہ کی

عدالت میں پیچ و تاب کھاتا رہا اور اب دو سال ہوئے ہیں کہ وہ مقدمہ دیارِ لندن میں گیا ہے اور اس عدالت میں زیر غور ہے۔ جب تک اس ملک سے کوئی جواب اور اس عدالت سے کوئی حکم نہیں آ جاتا، میں اپنی جگہ سے ہل نہیں سکتا اور دہلی سے باہر نہیں جا سکتا۔ اگر چاہوں کہ اس مقدمہ کی کچھ حقیقت بیان کروں تو طوالت کے سبب ایک طرف کہنے والا رشتۂ سخن ہاتھ سے کھو بیٹھے گا تو دوسری طرف گوہر راز سننے والے کے ہاتھ (بھی) نہ آئے گا۔ غرض کہ آنکھ منتظر ہے اور دل مجتمع۔ چنانچہ اس کش مکش میں کہ جس نے میرے ظاہر و باطن کو درہم برہم کر رکھا ہے، سفر نہیں کر سکتا لیکن اتنا سمجھتا ہوں کہ انتظار کا وقت ختم ہو چکا ہے اور کشودِ کار کی گھڑی آ پہنچی ہے۔

اب خیال یہ ہے اور سوچ رہا ہوں کہ جب ولایت سے اس عداوت کو ختم کر دینے والا حکم پہنچ جائے تو بجز اتنے وقت کے کہ سفر کی ضروریات کی انجام دہی میں لگے (مزید) دہلی میں نہ ٹھہروں اور عازم گوالیار ہو جاؤں اور جہاں راہرو پاؤں سے چلتے ہیں میں سر کے بل چلوں۔ امید کرتا ہوں کہ جناب عالی کے دسترخوان فیض کے پرورش یافتوں اور ریزہ برداروں کو یہ حکم دیا جائے گا کہ خاص خاص اوقات میں مجھے اور میرے مشکل کو تصور میں لا کر اس طرف توجہ دیں کہ جلدی ہی میرا کام روا ہو جائے اور میری مراد پوری ہو تا کہ میرے پائے راہ پیما کو اپنی چال میں کشادگی ملے اور میرے گوالیار کا راستہ میری رہ گزر بن جائے۔ واضح ہو کہ طالع یار خان کے پہنچنے کے تین دن بعد وہ حکم نامہ کہ جس میں رنگ و بے رنگی کی تحریر کے علاوہ کچھ نہیں تھا ڈاک کے ذریعے مجھے ملا۔ اس کو میں نے بازوئے ہمت کا تعویذ بنا لیا ہے اور اس طرح امیدوار ہوں کہ اس خط کے پہنچنے سے چند دن پہلے سید امانت علی صاحب پہنچ کر میرا آداب نیاز آپ کے معرض ایجابؔ میں اور فارسی کی غزلیں پیش گاہ التفات میں پہنچا چکے ہوں گے۔ انہی دنوں میں عنایت کرنے والے جناب میجر جان جاکوب صاحب بہادر نے مجھے دو خط تعمیر دولت خانہ کی تاریخ کی طلب کے لیے ارسال کیے ہیں۔ ان دونوں خطوں کے جواب میں لکھا گیا ورق، قطعۂ تاریخ پر مشتمل ہے، معذرت نامہ سے منسلک کر کے ارسال کیا جا رہا ہے اور چونکہ لفافہ بند نہیں کیا گیا ہے، پڑھا جا سکتا ہے اور مکتوب الیہ کو پہنچایا جا سکتا ہے۔ مکرمی و مطاعی جناب حکیم رضا الدین خان صاحب کہ مجھ پر لطف و عنایت کرتے ہیں اور اس غم زدگی میں ان کا دیدار ہی میری شادمانی ہے، سلام نیاز کہہ رہے ہیں اور میری طرح طالب دیدار ہیں۔ زیادہ حدِ آداب۔"[۱]

غالب کے اس خط سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اب ان کے انتظار کا وقت ختم ہو چکا ہے اور ''کشودِ کار'' کی گھڑی آ چکی ہے۔ امید ہے کہ خاص خاص اوقات میں ان کو حکم دیا جائے کہ وہ میری مشکل کو تصور میں لا کر اس طرف توجہ دیں کہ جلد ہی میرا کام روا ہو اور میری مراد پوری ہو۔ رشد و ہدایت کا یہی پہلو غمگین حضرت جی پر حاوی رہتا ہے اور شاعری کا پہلو بھی اسی کے ذیل میں آ جاتا ہے۔ رشد و ہدایت کا یہی پہلو اُن کی پہچان تھی اور آج بھی یہی ان کی پہچان ہے۔ قلعۂ گوالیار کے دامن کوہ میں آپ کی درگاہ ہنوز زیارت گاہِ خلائق اور مرجع عام ہے۔

مرزا غالب نہ صرف حضرت غمگین کو پیر و مرشد کی حیثیت سے مخاطب کرتے تھے بلکہ ان کی زبان دانی اور فن شاعری کے بھی دل سے قائل تھے جس کا اظہار ان کے فارسی خطوط سے ہوتا ہے۔ غالب اپنے خطوط میں غمگین دہلوی کو ''قبلۂ حاجات''، ''قبلہ و کعبہ حضرت پیر و مرشد''، ''حضرت پیر و مرشد برحق سلامت'' وغیرہ کے الفاظ سے مخاطب کرتے ہیں اور جب حضرت جی خود خط لکھتے ہیں تو ''مشفقا'' کے لفظ سے خطاب کرتے ہیں۔ غالب حضرت جی (غمگین دہلوی) سے عمر میں ۴۵ سال چھوٹے تھے۔ یہ دونوں پہلو ساتھ ضرور چلتے ہیں لیکن رشد و ہدایت اور مسائل تصوف کا مابعد الطبیعیاتی پہلو ہی غالب رہتا ہے۔ غالب نے فارسی کے ایک خط میں اسی پہلو کو اجاگر کیا ہے۔ دیوان رباعیات میں جو ۱۸۰۰ رباعیات پر مشتمل ہے اور جس کا ایک نسخہ انڈیا آفس لائبریری لندن میں بھی محفوظ ہے، ایک ایسا مجموعۂ کلام ہے جس کو اردو ادب کی تاریخ میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ایک اہم اور تاریخی حیثیت کا مالک ہے۔ نہ صرف صنف سخن (رباعیات) کے اعتبار سے بلکہ فکر اور حکمت و دانش کے لحاظ سے بھی اہمیت رکھتا ہے۔ مرزا اسد اللہ خان غالب نے اپنے ایک خط بنام حضرت جی غمگین دہلوی میں اسی دیوان رباعیات ''مکاشفات الاسرار'' (۱۲۵۵ھ/ ۱۸۳۹ء) کے بارے میں لکھا ہے کہ:

> ''میں کتنا خوش نصیب ہوں کہ میرا نام حضور پیر و مرشد کے قلم سے لکھا گیا۔ اگرچہ میں اس لائق ہرگز نہ تھا کہ میرے لیے ایسے موتی پروئے جاتے۔ یہ میری مزید عزت افزائی کہ دیباچہ بھی میرے نام پر معنون کیا گیا ہے۔ یہ نہ صرف میرے لیے بلکہ میرے بزرگوں کے لیے بھی ہمیشہ ہمیش سرمایۂ صد افتخار رہے گا۔'' [۲]

حضرت جی غمگین دہلوی نے اپنا پہلا دیوان مرتب کرنے کے بعد اسے رد کر دیا جیسا کہ مکاشفات الاسرار کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''در زمان سابق یک دیوان ریختہ گفتہ بودم، آں را دُور کردم۔'' [۳] لیکن کچھ غزلیں مخزن الاسرار (دیوان غزلیات) میں بھی شامل کر لیں۔ یہ دوسرا دیوان ۱۲۵۳ھ مطابق ۱۸۳۷ء میں ترتیب دیا گیا۔ اس کے بعد غمگین نے ''مکاشفات الاسرار'' کے تاریخی نام سے اپنا تیسرا دیوان رباعیات مرتب کیا۔ یہ دیوان ۱۲۵۵ھ/ ۱۸۳۹ء میں مرتب ہوا۔ یہ دیوان غالب کے نام منسوب ہے اور اس کا ذکر غالب نے بھی اپنے خط میں ان الفاظ میں کیا ہے:

''انچہ در دیوان فیض عنوان دیدہ کافر باشم اگر در مثنوی مولوی روم و دیگر کتب تصوف ز۔ بہار دیدہ باشم۔ خاصہ در رباعیات کہ ہر کوزہ در دریائے و ہر ذرہ آفتاب دارد۔''[۴]

حضرت غمگین مرزا غالب کے ادب و شعر کے بہت مداح اور قائل تھے اور غالب بھی حضرت غمگین کے عقیدت مند اور مداح تھے۔ اس کا اندازہ ان خطوط سے لگایا جا سکتا ہے جو حضرت غمگین نے اسد اللہ خاں غالب کو اور غالب نے حضرت غمگین کو لکھے۔ حضرت غمگین نے جب اپنا دیوان رباعیات مرتب کیا تو اس کی ایک نقل بھی غالب کے لیے تیار کی گئی تھی۔ اردو شعر و ادب کی تاریخ میں کوئی اور دوسرا شاعر یا رباعی گو نظر نہیں آتا جس نے ۱۸۰۰ رباعیات پر مشتمل مجموعہ بصورتِ دیوان بھی مرتب کیا ہو۔

میر غمگین نے اپنی خود نوشت میں لکھا ہے کہ جب وہ بارہ برس کے تھے ان کے والد وفات پا گئے اور اسی کے ساتھ ان کا دل تعلیم سے اچاٹ ہو گیا اور جب غمگین ۲۵ برس کے ہوئے تو اپنی دادی صاحبہ کی نصیحت پر دوبارہ تعلیم کی طرف رجوع ہوئے۔ اس کا اظہار غمگین نے ''مکاشفات الاسرار'' میں کیا ہے۔

اپنے پیش لفظ میں غمگین نے یہ بھی لکھا ہے کہ انھوں نے ایک خواب دیکھا اور اس کی تعبیر کے لیے وہ سرگرداں تھے کہ ان کے دوست میر محمد حسین خان آ گئے اور پریشان دیکھ کر غمگین سے پوچھا کیا بات ہے، خیر تو ہے۔ غمگین نے خواب بتایا اور پھر ان کے کہنے پر سید فتح علی رضوی گردیزی کی خدمت میں حاضر ہو کر مدعا بیان کیا۔ فرمایا کہ اس خواب کی تعبیر بھی تمہارے لیے مبارک ہے اور جمعہ کے دن آنے کے لیے کہا۔ ارشاد عالی کے مطابق جمعہ کو حاضر خدمت ہوا اور دولت بیعت سے فائز ہو گیا۔ لکھتے ہیں کہ ایک سال تک بہت ریاض کیا اور تعمیل ارشاد میں مصروف رہا اور اس اثنا میں جناب قبلہ و کعبہ بھی تعلیم صوری و معنوی سے مستفیض فرماتے رہے اور خوش ہو کر خرقۂ خلافت اجازت و مثال و سلسلہ غمگین کو عطا فرمایا اور وصیت فرمائی کہ میری وفات کے بعد انشاء اللہ میرا نام تم سے اس دنیا میں کچھ عرصہ تک باقی رہے گا اور یہ بھی فرمایا کہ شہر عظیم آباد کی طرف جانا وہاں ایک بزرگ سے تمھیں استفادۂ کلی حاصل ہوگا۔ بارہ سال تک غمگین مسلسل شغلِ مراقبہ و مشاہدہ میں منہمک رہے اور اس سے بہت فائدے ہوئے لیکن وہ مطلوبِ خاص جس کی تلاش تھی نصیب نہ ہو سکی اور حضرت شیخ کی وصیت کے مطابق مصمم عزمِ سفر قائم ہو گیا۔ وہاں پہنچ کر مرشد نے تین روز تک اپنی صحبت میں رکھا اور غمگین پر توجہ ڈالی اور اس سے جو فیضان منکشف ہوئے انھیں بیان کرنا جیسا کہ لکھا ہے میرے لیے ممکن نہیں ہے۔ کچھ عرصے بعد مرشد نے فرمایا کہ عظیم آباد جاؤ اور وہاں خواجہ ابوالحسین کی خدمت میں حاضر رہو۔ غمگین عظیم آباد آ گئے اور ان کی خدمت میں حاضر رہے اور فیض یاب ہو کر اشغال میں مصروف رہے۔ یہاں سے حضرت موصوف نے سلسلہ نقشبندیہ میں لوگوں سے بیعت لینے کی اجازت مرحمت فرمائی۔ اس کے بعد سید علی غمگین دہلوی گوالیار واپس آئے اور ایک سال وہاں رہ کر دوبارہ عظیم آباد گئے اور ایک ماہ تک حضرت شاہ ابوالبرکات کی صحبت میں بیٹھ کر جو کچھ خاستۂ دل تھا حسب حوصلہ پایا۔ رخصت کے وقت حضرت نے انھیں اجازت دی اور سلسلہ قادریہ اور چشتیہ کی بھی اجازت دی۔ اس کے بعد وہ گوالیار واپس آ گئے۔

اس تمام عرصے میں ایک طرف مشاغل واوراد میں مصروف رہے اور اس کے بعد خود مرشد بن کر دوسروں کو فیض پہنچانے میں لگے رہے۔ شاعری اس عرصہ میں گاہ گاہ ضرور کی لیکن اب اس کا موضوع پوری طرح مابعد الطبیعیات اور تصوف کے زیر اثر آ گیا۔ دیوانِ اول پہلے ہی رد کر چکے تھے جس کا اظہار انھوں نے دوسرے مجموعۂ کلام کے دیباچہ میں بھی ان الفاظ میں کیا ہے:

دیوانِ دیگر در حالات و واردات وذوق وشوق عشق حقیقی ومجازی خود ترتیب دادم وبعضے غزلیات مخصوصہ دیوان سابق دریں دیوان لاحق مندرج ساختم۔ [۵]

حضرت جی غمگین دہلوی نے اپنا پہلا دیوان مرتب کرنے کے بعد خود ہی رد کر دیا اور اپنے دوسرے دیوان میں غمگین نے جیسا کہ خود لکھا ہے کچھ غزلیں اپنے دوسرے دیوان غزلیات ''مخزن الاسرار'' میں بھی شامل کی ہیں۔ یہ دوسرا دیوان ۱۲۵۳ھ/ ۱۸۳۷ء میں ترتیب دیا گیا۔ اس کے بعد غمگین نے ''مکاشفات الاسرار'' کے نام سے اپنا تیسرا دیوان مرتب کیا۔ یہ بھی دیوان کا تاریخی نام ہے۔ یہ دیوان رباعیات پر مشتمل ہے اور ۱۲۵۵ھ/ ۱۸۳۹ء میں مرتب ہوا۔ یہ دیوان غالب کے نام منسوب ہے اور اس کا ذکر غالب نے اپنے خط میں بھی کیا ہے۔

غالب نے اپنے خط بنام غمگین دہلوی محررہ ۲۵، ذالحجہ ۱۲۵۵ھ میں لکھا ہے کہ

''قبلہ وکعبہ را خاطر نشاں باد کہ ہر چند ہم دریں بقعہ کہ دہلی نام دارد شبے مشرف پابوس دریافتہ ام وآں را ذریعۂ رستگاری خویش ی دانم لیکن ریںک بر خود حیف ی کنم کہ دراں ہنگام گوش ہوش شنوا وچشم ادراک بینا نہ بود تا ازاں چہ کنوں بدل ی خلد واندیشہ بداں آویختہ است سخنے چند بہ سیدے وکارِ آگہی بہ بالا بردے۔''

غالب نے جو عمر میں حضرت غمگین سے ۲۵ سال چھوٹے تھے، اپنی دس شعر کی ایک فارسی غزل بھی بھیجی۔ غالب نے اپنے خط بنام غمگین محررہ ۱۸، رجب ۱۲۵۵ھ/ ۱۸۴۱ء میں لکھا:

''دریں روزہا غزلے درمیان احباب طرح شدہ ودراں زمین دہ بیت گفتہ شدہ بود بہ چشم داشت اصلاح دریں ورق نگارش ی پزیرد''

غالب ظاہر ہے کہ ایک بزرگ کو غزل بھیجتے ہوئے اپنی عظمت کا اظہار تو نہیں کر سکتے تھے لیکن عجز و انکسار کے ساتھ بہ نظر اصلاح بھجوائی تھی۔ واضح رہے کہ یہ شاگردی استادی والا رشتہ نہیں ہے۔ مرزا غالب اور حضرت غمگین کی کئی غزلیں ایک ہی زمین میں ہیں۔ مثلاً حضرت غمگین کی ایک غزل جس کا مطلع یہ ہے:

کون جیتا ہے شب ہجر سحر ہونے تک
عمر اک چاہیے یہ عمر بسر ہونے تک

حضرت غمگین کے اہلِ خاندان اور دوسرے ادیب ونقاد کہتے ہیں کہ غالب نے غمگین کی زمین میں غزلیں کہی ہیں جب کہ یہ غزلیں دیوانِ غالب نسخۂ حمیدیہ محررہ ۱۲۳۷ھ میں پہلے سے موجود ہیں۔ یہ بات واضح رہے کہ

غمگین کا دیوان ''مخزن الاسرار'' سولہ سال بعد ۱۲۵۳ھ میں مدون و مرتب ہوا۔ چونکہ غمگین کی غزلوں کی تاریخ تخلیق معلوم نہیں ہے تو دیوان غالب محررہ ۱۲۳۷ھ کا یہ ثبوت یقیناً حتمی ثبوت ہے۔

غالب کی یہ غزلیں مثلاً شکست کی آواز ۱۸۲۱ء میں کہی گئی غزل ہے۔ [۷]

سحر ہونے تک والی غزل ۱۸۲۱ء میں اور ''ہم دیکھتے ہیں'' والی زمین کی غزل بھی ۱۸۱۶ء میں کہی گئی تھی [۸]

حضرت غمگین کی ہاں میر تقی میر، مومن اور دوسرے شعراء کی زمین میں بھی غزلیں ملتی ہیں اس لیے یہ بات کہنا کہ غالب نے غمگین کی زمین میں غزلیں کہی ہیں جب کہ یہ غزلیں دیوان غالب نسخہ حمید یہ محررہ ۱۲۳۷ھ میں موجود ہیں اور جب کہ غمگین کا دیوان ''مخزن الاسرار'' سولہ سال بعد ۱۲۵۳ھ میں مرتب ہوا اور غمگین کی غزلوں کی تاریخ تخلیق بھی معلوم نہیں ہے تو اس بات پر بحث کرنا بے بنیاد ہے۔

غمگین دہلوی کی شخصیت، دو اجزا سے مل کر ایک اکائی بنی تھی۔ ایک یہ کہ وہ پیر و مرشد تھے اور یہی ان کا اصل پہچان تھی اور دوسرے یہ کہ وہ شاعر بھی تھے۔ بحیثیت شاعر انھوں نے یوں تو مختلف اصناف سخن میں شاعری کی ہے لیکن بنیادی طور پر وہ غزل اور رباعی کے شاعر تھے۔ ان کی غزلیات کا دیوان ۱۲۵۳ھ میں مرتب ہوا جس کا تاریخی نام ''مخزن الاسرار'' ہے اور جو ۷۹۹ غزلیات پر مشتمل ہے ایک اور مجموعہ ۱۲۵۵ھ میں مرتب ہوا جو ۱۸۰۰ رباعیات پر مشتمل ہے اور جس کا ایک خطی نسخہ برٹش لائبریری لندن میں بھی مخزون ہے اور جس کا تاریخی نام ''مکاشفات الاسرار'' ہے۔ اس دیوان کی ایک نقل غمگین دہلوی نے مرزا غالب کو بھی بھیجی تھی اور اپنے خط میں لکھا تھا کہ ''زمانہ خواہد آمد کہ راز ازیں رباعیات ہم افشا خواہد شد۔ حالا ہمیں طور پدارید۔''

مرزا غالب نے بھی ان رباعیات کو پوشیدہ رکھنے کا وعدہ کیا لیکن برسوں بعد جب رباعیات کا یہ مجموعہ بیسویں صدی میں مولانا یونس خالدی کو جامع مسجد دہلی کے قدیم کتابوں کے تاجر سے ملا تو یہ رباعیات بھی پہلی مرتبہ منظر عام پر آ گئیں۔ یہ بات یاد رہے کہ کچھ عرصہ بعد غمگین دہلوی نے خود بھی ''مراۃ الحقیقت'' (۱۲۵۷ھ) کے نام سے، اپنی رباعیات کی شرح کے طور پر لکھی جس کا ضخیم مجموعہ گوالیار میں محفوظ ہے اور جیسا کہ ڈاکٹر سلام سندیلوی نے بتایا ہے کہ ۹۳ رباعیات دیوانِ غزلیات ''مخزن الاسرار'' میں بھی موجود ہیں۔

ان دونوں مجموعوں کے مطالعہ سے ایک بات تو واضح طور پر یہ سامنے آتی ہے کہ وہ نہ صرف قادر الکلام اور زود گو شاعر تھے بلکہ حکمت و دانش اور فکر و نظر کے ساتھ انھوں نے متصوفانہ تجربات کو بھی رباعیات کی صورت میں پیش کیا ہے۔ بحیثیت شاعر یہی ان کی اصل اہمیت اور انفرادیت ہے۔

یہ بات یہاں پھر دہرائی جاتی ہے کہ اردو ادب میں اب تک کسی شاعر نے ۱۸۰۰ رباعیات پر مشتمل دیوان رباعیات مرتب نہیں کیا اور یہی وہ پہلو ہے جسے تاریخ میں واضح کیا جانا چاہیے۔ اس سے نہ صرف ان کے اظہار بیان اور ذاتی تجربات و مشاہدات ابھر کر سامنے آتے ہیں بلکہ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ یہ مجموعہ اپنے رنگ، اپنے مزاج اور مشاہدات و واردات کے اعتبار سے بھی منفرد اور اچھوتا ہے۔ ''مکاشفات الاسرار'' (۱۲۵۵ھ) جب مرزا غالب کے پاس پہنچا تو انھوں نے لکھا کہ ''آں چہ در دیوانِ فیض عنوان دیدہ کافر باشم

اگر در مثنوی مولانا روم و دیگر کتب تصوف ایں ہا دیدہ باشم۔ خاصہ در رباعیات کہ ہر کوزہ دریائے، و ہر ذرہ آفتابے دارد و اگر حیات باقی است زیں پس حال رباعیات نگاشتہ خواہد شد''۔

غالب غمگین دہلوی کی شاعری اور رُشد و ہدایت پر پورا اعتماد رکھتے تھے۔ غمگین دہلوی کی غزلیات میں معاملہ بندی، اخلاقیات اور تصوف کے پہلو نمایاں ہیں۔ ان کی شاعری میں عشق مجازی کے معاملات بھی بیان میں آئے ہیں لیکن ان میں سوقیانہ پن کہیں نہیں ہے

یہ داغ عشق نہ ہو دُور اپنے سینے سے
کہیں مٹا ہے کھدا حرف بھی نگینے سے

وہ پردہ نشین جب سے کہ مہمان ہے گھر میں
میں جسم سے باہر ہوں مری جان ہے گھر میں

غمگین دہلوی کی غزل میں عشق مجازی اور عشق حقیقی دونوں ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور اسی لیے بقول محمد یونس خالدی ''ان کے کلام سے ان کی پوری شخصیت نمایاں ہے جذبات و واردات کی حقیقی مصوری بھی ان کی شاعری میں نظر آتی ہے۔ تصوف کے مسائل وارداتِ قلبی کی روشنی میں یہاں اس طرح نمایاں ہوئے ہیں کہ خواجہ میر درد کے علاوہ کسی دوسرے شاعر کے کلام میں اس کی مثال نہیں مل سکتی۔ حضرت غمگین دہلوی کی شاعری ان کی زندگی کے گرد چکر لگاتی نظر آتی ہے۔ ان کے دواوین حالات زندگی اور وارداتِ قلبی کے حسین مجموعے ہیں۔''[۹] مثلاً ان کی غزلوں کے یہ چند شعر دیکھیے جن سے ان کی شاعری کے مزاج کو سمجھا جا سکتا ہے:

یہ داغ عشق نہ ہو دور اپنے سینے سے   کہیں مٹا ہے کھدا نام بھی نگینے سے
جنوں نے چاک کیا ہے پھر اس گریباں کو   نہیں ہے فائدہ ناصح اب اس کے سینے سے
میرے صیاد نے اک ظلم یہ ایجاد کیا   بال و پر توڑ قفس سے مجھے آزاد کیا
جنگ اپنے نفس سے مشکل ہے کچھ آسان نہیں   سو میں اک نکلے ہے اے دل مرد اس میدان کا
ظاہر و باطن ہے حمد و نعت ہر انسان کا   معنی و صورت یہ مطلع ہے میرے دیوان کا
بُرا نصیب ہو جس کا بھلا نہیں ہوتا   شراب جتنی پییں ہم نشہ نہیں ہوتا
جس کو کہتے ہیں جنت و دوزخ   وہ جلال و جمال ہے تیرا
اس کے وعدے پہ اعتبار کیا   ہائے پھر شب بھر انتظار کیا
کب تلک انتظار اب تو آ   دم ہے آنکھوں میں یار اب تو آ
نہ مغنی ہوں میں نہ مطرب ساز   ہے یہ در پردہ اور کی آواز
در پہ چندے سے آپ کے ہوں مقیم   اک مسافر ہوں میں غریب نواز

کون جیتا ہے شب ہجر سحر ہونے تک   عمر ایک چاہیے یہ عمر بسر ہونے تک
کس کو نہیں دیکھتے ہم جہاں میں   اسی کو خدا کی قسم دیکھتے ہیں
سنا تھا نہ کانوں سے جو میں نے آہ   وہ آنکھوں سے مجھ کو دکھاتے ہیں آپ
تھا میم جو باطن میں وہ ظاہر ہوا آخر   احمد ہے احد اور احد ہے یہی احمد
مجھے یاد وہ وہ دلاتے ہیں آپ   کہ جو یاد ہے سب بھلاتے ہیں آپ
منتظر یوں ہوں اوس کے ہنسنے کا   جیسے بلبل کلی کو دیکھے ہے
کب یہ غمگیں کس کو دیکھے ہے   جس کو دیکھے تجھ ہی کو دیکھے ہے
آخر پھر آ کے اپنے ہی دل میں ملا سراغ   ہم ڈھونڈ آئے اس کو کہاں سے کہاں تلک
مہرباں کوئی میرا جز غم دلدار نہیں   خس کا شعلے کے سوا کوئی خریدار نہیں
گو سیہ بخت ہوں پر سرمۂ بینائی ہوں   جو بھی دیکھے ہے سو آنکھوں سے لگاتا ہے مجھے
ایسا ہے اس وجود سے اوس کو حجاب سا   بحر عدم میں جیسے فلک ہے حباب سا
تو اس کو مت سراب سمجھنا کہ بھول ہے   بحر تعینات ہے غمگیں سراب سا
غمگیں نہ جانیو تو کسی شے کو غیر حق   انکار صاف ہے یہ کلام مجید کا
کیا ہے خلق اسے حق نے اپنی صورت پر   تم آدمی جسے کہتے ہو اس کی ہے تشریح
گر نہ گریہ میں کچھ اثر ہوتا   تو نہ خنداں وہ اس قدر ہوتا
کیوں نہ ہر دم ہو مجھ کو موت و حیات   وہ تو جاں بخش اور میں جانباز
تو خم کے خم پلا دے اگر ساقیا مجھے   کم ظرف کی طرح نہ کہوں ایک بار بس

جہاں تک غمگین دہلوی کی رباعیات کا تعلق ہے ان میں غمگین دہلوی کی انفرادیت پوری طرح نمایاں ہے۔ بقول پروفیسر محمد مسعود احمد ”حضرت غمگین علیہ رحمتہ کی رباعیات بظاہر سادہ ہیں مگر معانی کے اعتبار سے بہت دقیق ہیں۔ ہے بات میں سادہ و آزادہ معانی میں دقیق۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنے دیوانِ رباعیات ”مکاشفات الاسرار“ (۱۲۵۳ھ) کی تدوین کے بعد باطنی داعیہ کے تحت اس کی شرح بھی لکھی......

اس شرح کے دیباچہ میں غمگین لکھتے ہیں کہ ”چوں ازیں دیوان غزلیات فارغ شدم در دلم افتاد کہ یک دیوان رباعیات نیز بنویسنم و در آں جمیع مقامات و حالات و سلوک صوفیا صافیہ بقدر امکان شرح دہم۔ چوں آں بہ اتمام رسید دیدم کہ بدتر از متن است زیرا کہ بہ سبب عدم تفصیل رباعی گنجائش آں نمی دارد۔ مضمونِ آں در فہم سالک کم می آید و سوائے عارف کامل معنی آں را کم کسے فہم می کنند:

غمگیں ہیں رباعیات تیری جو یہ چند   عارف کرے کس طرح نہ ہر یک کو پسند
ذرے میں کیا ہے مہر کو پوشیدہ   دریا کو کیا ہے کوزے میں بند

مثال کے طور پر یہ چند رباعیات پڑھ کر ہی آپ میر غمگین دہلوی کی رباعیات کے مزاج، رنگ و

ہنگ اور قدرتِ اظہار کو دیکھ سکتے ہیں:

رباعیات

غمگین مرضی ہے اور، اور امر ہے اور
اس سخن کو تو سمجھ خوب بہ غور
آدم کو کہا کہ تو نہ کھانا گندم
اور مرضی یہ تھی کہ اس کو کھاوے ہر طور

جب دل میں کبھی میرے آتے ہیں آپ
اور اپنا ذرا جمال دکھلاتے ہیں آپ
اپنی بھی مجھے خبر نہیں رہتی آہ
کب آتے ہیں آپ کب جاتے ہیں آپ

جز عشق نہیں ہے کوئی اپنا دم ساز
کہنے کا نہیں کسی سے لیکن یہ راز
مت چھوڑیو عشق کو کبھی اے غمگیںؔ
گر ہو نہ حقیقی تو غنیمت ہے مجاز

وہ حظ نہیں پارسائی دانائی میں
جو لطف ہے مے کشی کی رسوائی میں
تو عشق پرست اور وہ نار پرست
غمگیںؔ کیا فرق تجھ میں ترسائی میں

غمگیںؔ یہ شراب ذات کی مستی ہے
جو نظروں میں ایک جنگل اور بستی ہے
جس نیست نما سے ہم ہوئے ہست نما
وہ نیست نہیں ہے محض ایک ہستی ہے

غمگیںؔ کوئی پوچھے گر تصوف کیا ہے
کہہ بے خودی اپنے میں شہود اس کا ہے
جو پوچھے فقیر کس کو کہتے ہیں تو کہہ
مفلس آپے سے اپنے جو ہوتا ہے

جو کام کہ میں کروں وہ حق کرتا ہے
زاہد مرے اس سخن سے کیوں ڈرتا ہے
اُس پر کھلتی ہے یہ حقیقت غمگیںؔ
مرنے اپنے سے پہلے جو مرتا ہے

جو خوف سے مرگ کے یہاں روتا ہے
وہاں بھی اسے رنج اور غم ہوتا ہے
تھا جس کو نہ خوف مرگ یہاں بعد از مرگ
پھیلا کے وہ پاؤں قبر میں سوتا ہے

غمگیںؔ کا کلام ان کی شخصیت اور فکر و دانش کا ترجمان ہے۔ ان کے کلام کے مطالعے سے ہم ان کی

شخصیت کو دیکھ اور معلوم کر سکتے ہیں۔ یہی بات خود بھی ایک رباعی میں کہی ہے:

دیکھا نہ خدا کو ہو تو انسان کو دیکھ دیکھا نہ نبی کو ہو تو قرآن کو دیکھ
زاہد دیکھا اگر نہ ہو غمگیں کو تو اس کی رباعیات و دیوان کو دیکھ

ضروری ہے کہ اب ان کی ذات و شخصیت اور کلام کو گہرائی میں جا کر دیکھا جائے تا کہ اردو شاعری کی تاریخ میں ان کا درجہ متعین کیا جا سکے۔ وہ پیر و مرشد بھی ہیں اور شاعر و مصنف بھی۔

حواشی:

[۱] کلیات مکتوبات فارسی غالب، مترجم و مرتب پرتو روہیلہ، ص ۱۹۹۔۲۰۰ نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۰۸ء

[۲] ترجمہ مکتوب غالب بنام حضرت غمگین مورخہ ۲۵، ذی الحج ۱۲۵۵ھ (قلمی) ص ۵۲ کتب خانہ فقیر منزل گوالیار، بحوالہ میر سید علی غمگین دہلوی المعروف بہ حضرت جی مرتبہ تسیم حضرت جی، کراچی، پاکستان

[۳] مکاشفات الاسرار (قلمی) عکسی نقل پروفیسر محمد مسعود احمد، کراچی

[۴] مخزن الاسرار ۱۲۵۳ھ/ ۱۸۳۷ء، میر سید علی غمگین دہلوی مرتبہ حضرت جی سید شاہ رضا محمد، کراچی، ۲۰۰۹ء

[۵] دیباچہ دیوان رباعیات مکاشفات الاسرار۔

[۶] مخزن الاسرار (۱۲۵۳ھ/ ۱۸۳۷ء) غمگین دہلوی مرتبہ حضرت جی، کراچی، ۲۰۰۹ء

[۷] دیکھیے دیوان غالب نسخہ گپتا رضا ص ۳۳۲، ساکار پبلشر پرائیویٹ لمیٹڈ بمبئی ۱۹۹۰ء

[۸] ایضاً

[۹] مطالعہ حضرت غمگین دہلوی، محمد یونس خالدی، ص ۱۴، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۳ء

دوسرا باب

میر نظام الدین ممنون دہلوی

حالات و رنگِ شاعری

نظام الدین ممنون (۱۱۸۰ھ-۱۲۶۰ھ/ ۶۷-۱۷۶۶ء-۱۸۴۴ء) اٹھارویں اور انیسویں صدی عیسوی کی درمیانی کڑی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے شاہ عالم ثانی آفتاب کا دور بھی دیکھا اور اکبر شاہ ثانی سے لے کر بہادر شاہ ظفر کا دور بھی دیکھا۔ وہ عمر میں شاہ نصیر دہلوی سے پانچ سال چھوٹے تھے اور ناسخ سے کم وبیش پانچ سال بڑے تھے۔ میر ممنون میرزا غالب سے عمر میں ۳۲ سال، مومن سے ۳۵ سال اور ذوق سے ۲۳ سال بڑے تھے۔ وزیر الممالک آصف الدولہ کے زمانے میں وہ لکھنؤ میں شاعری کر رہے تھے[۱] اور نو جوان ہونے کے باوجود وہاں اُن کے بہت سے شاگرد تھے جس کی تصدیق مصحفی کے "تذکرۂ ہندی" سے بھی ہوتی ہے:

"جوانِ سعادت مند و ذی شعور است۔ در حینِ حیات پدر بزرگوار، بعد تحصیلِ کتب رسمی بمقتضائے موزونیِ طبع خود را مصروفِ گفتنِ شعر ہندی و فارسی می داشت تا آنکہ در عرصۂ قلیل قوتِ شاعری، چنانکہ شاعر را باید کرد و کلام خود برتبۂ کلامِ پدر رسانید۔ اکثرے از موزونانِ شہر استفادۂ شعر از وی می کند"[۲]

مصحفی کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ ممنون فطری شاعر تھے اور اپنی قوتِ شاعری سے قلیل عرصے ہی میں، اپنے والد میر قمر الدین منت (۱۱۵۸ھ-۱۲۰۸ء) کے ہم رُتبہ ہو گئے تھے۔ لکھنؤ کے اکثر شعرا اُن سے استفادہ کرتے تھے اور وہ ذی شعور انسان تھے۔ لکھنؤ میں انھوں نے مصحفی، جرأت، انشا و رنگین کا زمانہ بھی دیکھا اور اس دور کے مقبول رنگ (معاملہ بندی) میں شاعری بھی کی۔ اس طرح ممنون لکھنؤ و دہلی کے ہر دور میں نظر آتے ہیں اور اپنی شاعری اور ذاتی صفات کی وجہ سے عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے ہیں۔ میرزا غالب انھیں ولی سے اس طرح منسوب کرتے ہیں کہ ان کے مرنے کو وہ دلّی کا اجڑنا جانتے ہیں۔ ایک خط میں میر مہدی مجروح کو لکھتے ہیں

"او میاں سید زادۂ آزادہ، دلّی کے عاشقِ دلدادہ۔ ڈھئے ہوئے اردو بازار کے رہنے والے، حسد سے لکھنؤ کو برا کہنے والے، نہ دل میں مہر و آزرم، نہ آنکھ میں حیا و شرم۔ نظام الدین ممنون کہاں، ذوق کہاں، مومن خاں کہاں۔ ایک آزردہ سو خاموش۔ دوسرا غالب، وہ بے خود و مدہوش۔ نہ سخن وری رہی، نہ سخن دانی، کس برتے پر تتا

پانی۔ ہائے دلی، وائے دلی۔ بھاڑ میں جائے دلی'' [۳]

ممنونؔ کا سالِ ولادت نہیں ملتا لیکن ان کا مستند سالِ وفات (۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء) مولوی امام بخش صہبائی کے اس قطعۂ تاریخ وفات سے سامنے آتا ہے:

میر ممنوں از جہاں بگذشت و نزد عالمے
زندگی را از مماتِ اوبود حکمِ ممات
سر بہ جیب عقل بُردم گفت آں گہ پیر عقل
''شاعر شیریں زبانِ ہند'' تاریخِ وفات [۴]
(۱۲۶۰ھ)

تذکروں میں یہ بھی آیا ہے کہ ممنونؔ نے طویل عمر پائی۔ ممنون کے والد میر قمر الدین منت کا سالِ ولادت ۱۱۵۸ھ ہے جو ممنون کے ایک قطعۂ تاریخ کے الفاظ ''خورشید والا'' سے برآمد ہوتا ہے۔ اس قطعہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خود ممنون میر قمر الدین منت کے دوسرے بیٹے تھے اور میر شمس الدین ان کے بڑے بھائی تھے جن کی وفات، قطعۂ ممنون کے مطابق، ۱۲۰۵ھ میں ہوئی۔ اس زمانے میں لڑکے لڑکیوں کی شادیاں جلد کرنے کا رواج تھا۔ اگر ہم میر قمر الدین منت (ولادت ۱۱۵۸ھ) کی شادی کے وقت ان کی عمر اٹھارہ سال قیاس کر لیں تو شادی کے دو سال بعد میر شمس الدین پیدا ہوئے ہوں گے اور اس کے دو سال بعد میر نظام الدین ممنون پیدا ہوئے ہوں گے۔ اس طرح ممنون کا سالِ ولادت ۱۱۸۰ھ قیاساً متعین کیا جا سکتا ہے۔ اس حساب سے وفاتِ ممنون ۱۲۶۰ھ کے وقت ان کی عمر ۸۰ سال ہو چکی تھی۔

میر نظام الدین ممنون (۱۱۸۰ھ - ۱۲۶۰ھ) اپنے دور کے اہم و مشہور شاعر ملک الشعرا میر قمر الدین منت (م ۱۲۰۸ھ) کے دوسرے بیٹے تھے [۵]۔ ان کا خاندان قصبہ سونی پت کے سادات سے تعلق رکھتا تھا جہاں اُن کے جدِ اعلیٰ حضرت سید ناصر الدین کا مزار آج بھی موجود ہے اور جن کی مدح میں کلیاتِ ممنون میں ایک قصیدہ بھی ملتا ہے۔ شاہ ولی اللہ سے بھی ان کی قرابت داری تھی۔ ممنون کی تعلیم دہلی اور لکھنؤ میں ہوئی۔ فنِ شاعری میں وہ اپنے والد کے شاگرد تھے [۶]۔ ایک شعر میں خود بھی کہا ہے:

ممنون ایک جہاں کو ہے اپنے سخن سے فیض
منت کی تربیت سے ہوئے فیض یاب ہم

گیارہ سال کی عمر میں ۱۱۹۱ھ میں اپنے والد کے ساتھ لکھنؤ آئے [۷] اور بقول مصحفی ''بعد تحصیلِ کتب رسمی'' ''موزونی طبع'' کے فطری تقاضے سے یہیں شعر گوئی کا آغاز ہوا اور جلد ہی فن شاعری اور شعر گوئی پر قدرت حاصل کر کے استادوں کی صف میں شامل ہو گئے۔ اکثر شعرائے لکھنؤ ان سے فنِ شاعری میں استفادہ کرنے لگے۔ والد کی کلکتہ میں وفات (۱۲۰۸ھ) کے بعد وہ لکھنؤ سے دہلی آ گئے جیسا کہ تذکرہ عیار الشعرا (تصنیف ۱۲۱۳ھ) میں لکھا ہے کہ ''دریں ولا از لکھنؤ واردِ شاہ جہاں آباد شدہ'' [۸] لیکن کچھ عرصے بعد، جیسا کہ تذکرۂ

عشقی (تصنیف ۱۲۱۵ھ) سے پتا چلتا ہے کہ وہ پھر لکھنؤ آئے اور "الحال در شہرِ لکھنؤ استقامت وارد"[۹] معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے نجی کاموں اور مسائل کو نمٹانے کے لیے دوبارہ لکھنؤ گئے تھے۔ اس کے بعد وہ پھر دہلی آ کر شاہ عالم ثانی آفتاب کے دربار سے وابستہ ہو گئے۔ شیفتہؔ نے لکھا ہے کہ "زماں دراز بہ زُمرۂ شعرائے پایۂ تخت حضور والا سرافراز ماندہ، از پیش گاہِ خلافت فخر الشعرا لقب یافتہ"[۱۰] ایک شعر میں شاہ عالم ثانی سے فخر الشعرا کا خطاب ملنے کا خود بھی اظہار کیا ہے:

ایک اور غزل بھی کوئی پُروردی پڑھ لے ممنونؔ تجھے سنتے ہیں فخر الشعرا ہم

شاہ عالم ثانی کی تصنیف "نادراتِ شاہی" سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہ عالم باقاعدگی سے ہندوؤں اور مسلمانوں کے مذہبی تہواروں اور معاشرتی رسموں اور تقریبات کا اہتمام کرتے تھے[۱۱]۔ ممنون نے بھی ان تقریبات اور تہواروں کے موقعوں پر قطعات لکھے ہیں جو ان کے کلیات میں موجود ہیں۔ بڑے پیر صاحب کی رسم فاتحہ میں چوکی اُٹھتی تھی جس میں ممنونؔ پیش پیش تھے۔ سرورؔ نے لکھا ہے کہ "در چوکی بندی عزِ امتیاز دارد"[۱۲] شاہ عالم ثانی کی وفات سے کچھ پہلے وہ دربار سے مستعفی ہو گئے تھے[۱۳]۔

ولی عہدی کے زمانے میں اکبر شاہ ثانی (م ۱۲۵۳ھ/۱۸۳۷ء) جو شعاعؔ تخلص کرتے تھے، ممنونؔ کے شاگرد ہوئے اور یہ سلسلہ مدتوں جاری رہا۔ اس عرصے میں ممنونؔ کا لکھنؤ آنا جانا بھی رہا۔ ۱۲۳۹ھ/۱۸۲۴ء کو وہ لکھنؤ میں تھے جس کی تصدیق عبدالقادر چیف رامپوری کے روزنامچہ ۲۷ر جمادی الآخر ۱۲۳۹ھ/ ۲۸ر فروری ۱۸۲۴ء کے اندراج سے بھی ہوتی ہے جس میں لکھنؤ میں ممنون سے اپنی ملاقات کے تاثرات قلم بند کیے ہیں۔ بعد میں انگریزوں کی ملازمت میں آ کر اجمیر میں صدر الصدور کے عہدے پر فائز ہو گئے۔ صہبائیؔ نے لکھا ہے کہ "من بعد ضلع اجمیر میں پیش گاہ کمپنی بہادر سے عہدۂ صدر الصدور پر مختار رہا"[۱۴]۔ گلشن بے خار سے بھی اجمیر میں اُن کے قیام کی تصدیق ہوتی ہے[۱۵]۔ عبدالقادر چیف رامپوری کے روزنامچہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ "برزبانہاست و بالتزامے کہ گفتہ نیکو گفتہ۔ سفارش جنرل سر ڈیوڈ لونی صاحب مدتے کارِ تحصیل کوٹ قاسم صرف خاص حضور والای کرد۔ آخر بسعایت کاں ازاں کار کنارہ کش گشتہ، پا کاری پرگنہ مگرہ کہ اہتمامِ آں بہ کپتان ہال صاحب متعلق است، یافت"[۱۶] کوہستانِ اجمیر کے علاقے میں ممنونؔ کا کئی برس قیام رہا۔ عمر بڑھ رہی تھی۔ وہاں ان کی صحت خراب رہنے لگی۔ ضعفِ پیری نے غلبہ کیا اور وہ ملازمت چھوڑ کر اپنے وطن دہلی واپس آ گئے جس کی تصدیق صہبائیؔ کے تذکرے: "انتخابِ دواوین" سے بھی ہوتی ہے۔ یاد رہے کہ یہ تذکرہ ۱۲۵۵ھ اور ۱۲۵۸ھ کے درمیان مرتب ہوا۔ صہبائیؔ نے لکھا ہے کہ "آج کل باعثِ ضعفِ اعضا اور بینائی کے خانہ نشین یعنی شاہ جہاں آباد وارد ہے"[۱۷] اور یہیں ۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء میں ان کا انتقال ہوا، جیسا کہ محولہ بالا قطعۂ تاریخِ وفات سے معلوم ہوتا ہے۔ تذکرہ "طورِ کلیم" (۱۲۹۸ھ) میں سید نور الحسن خاں نے لکھا ہے کہ "وفاتش در ۱۲۶۰ھ واقع شُد"[۱۸]

میر نظام الدین ممنون خوش اخلاق، آزاد منش و شیریں بیان انسان تھے۔ مصحفیؔ نے، جیسا کہ ہم

پہلے لکھ آئے ہیں، انھیں ''جوانِ سعادت مند و ذی شعور'' لکھا ہے۔ شیفتہ نے بھی ان کے دلچسپ طرزِ گفتار کی تعریف کی ہے: طرزِ گفتارش خیلے دلچسپ و دل نشین است'' [۱۹] عبدالقادر چیف رامپوری نے ممنون کو ''مرد سنجیدہ و جہاں دیدہ، فہمیدہ و گرم و سرد روزگار چشیدہ است۔ تحریر و تقریر وے مربوط و بکار تحصیل و تشخیص و وکالت و مصاحبت سزاوار'' لکھا ہے [۲۰] سر سید احمد خاں نے انھیں ''فریدِ عصر وحیدِ آواں مصداق الشعرا تلامیذ الرحمٰن'' لکھا ہے [۲۱]۔ صاحب ''مجموعۂ نغز'' نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''جوانے ست شیریں سخن، واقف اکثر اصول ایں فن، سلیس گفتار، فصیح زبان، نیکی کردار عذوبت بیان۔ اور یہ بھی بتایا ہے کہ وہ بدیہہ گوئی میں طاق تھے اور شاہ عالم ثانی کی فرمائش پر ''قصۂ برشتۂ نظم کشیدہ و بدرجہ قبول خاطر ظل اللہی رسیدہ'' [۲۲]

جتلا میرٹھی نے اپنے تذکرے ''طبقاتِ سخن'' (سال تکمیل ۱۲۲۲ھ) میں ''سیدِ پاکیزہ نسب علیا حسب، موصوف الصفات، حمیدہ اخلاق پسندیدہ، ہوشیار باطن'' لکھا ہے [۲۳]۔ ان مختلف تذکروں کی آرا سے ان کی شخصیت کے مختلف پہلو سامنے آجاتے ہیں اور وہ ایک ایسے مہذب، خوش گفتار، باکردار انسان، صاحب علم و فضل، نظر آتے ہیں جنھیں معاشرہ عزت و احترام کی نظر سے دیکھتا تھا۔ شاہ عالم ثانی کے دربار میں حافظ عبدالرحمٰن احسان اور میر غالب علی خاں سید کا بھی طوطی بولتا ہے۔ اکبر شاہ ثانی نے بھی حافظ احسان سے اصلاح لی تھی۔ ان تینوں یعنی ممنون، احسان اور سید کی ہم طرح غزلوں کے تقابلی مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ممنون نے اپنی غزلوں اور خصوصاً مقطعوں میں جو دعویٰ شاعری کیا ہے ان کے مخاطب احسان اور سید تھے:

غزل پڑھی ہے قوافی میں کیا تصرف کر   غرض کہ ممنون اُستاد ہے زمانے کا
کس فصاحت سے پڑھی اور غزل ممنوں نے   نہ کہے کوئی کہ ہم منہ میں زباں رکھتے ہیں
ممنون اس طریق غزل گوئی پر ترے   طوطی ہند و بلبلِ آمل نے غش کیا
خود پسندانِ فرومایہ کے آگے ممنوں   میں نہ زنہار پئے عرضِ ہنر جاؤں گا

محمد اکبر الدین صدیقی نے ممنون کے شاگردوں کی تعداد ۳۸ بتائی ہے [۲۴]۔

ممنون کا کلیات اُن کی زندگی میں شائع نہیں ہوا۔ اس کے خطی نسخے کتب خانہ آصفیہ، مولانا آزاد سنٹرل لائبریری بھوپال، انڈیا آفس لندن، آزاد بھون لائبریری، نئی دہلی، ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ، لائبریری آف ارکائیوز پٹیالہ میں محفوظ ہیں جن میں سے چند کی مدد سے ڈاکٹر منشاء الرحمٰن خاں، منشا نے ۱۹۷۲ء میں ممنون کا دیوانِ غزلیات مرتب کیا۔ اسی سال ڈاکٹر محمد اکبر الدین صدیقی نے ''کلیات ممنون'' جلد اول میں قصائد مرتب کر کے شائع کیے اور بقیہ کلیات، جو تیار تھا، آج تک شائع نہ ہو سکا۔ اس کلیات میں اشعار کی کل تعداد ۹۳۹۱ ہے [۲۵]۔ ''کلیاتِ ممنون'' کے نام سے ڈاکٹر صدیقہ ارمان نے ممنون کا سارا کلام مرتب کر کے ۱۹۹۶ء میں لاہور سے شائع کیا [۲۶]۔ جس میں قصائد، مثنویات، مراثی، غزلیں، مستزاد، واسوخت، مخمس، قطعات، رباعیات شامل ہیں۔

ممنون نے، جیسا کہ ان کے کلیات سے معمول ہوتا ہے، مختلف اصناف سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔

وہ پُر گو، مشاق اور قادر الکلام شاعر تھے اور اس تہذیبی روایت کے علمبردار تھے جو اُن کی آنکھوں کے سامنے دم توڑ رہی تھی۔ یہی تہذیبی روایت ممنون کی شاعری میں رنگ بھرتی ہے۔ ممنونؔ نے اس روایت کو بدلنے کی کوشش نہیں کی۔ بلکہ صرف اور صرف اس کی ترجمانی، توسیع و اشاعت سلیقے سے کی ہے۔ اسی روایت کے تعلق سے اس دور میں ان کی شاعری کی اہمیت ہے۔ یہ وہی روایت ہے جو شاہ حاتمؔ سے چل کر مختلف صورتوں کے ساتھ ممنون تک پہنچی تھی۔ ممنون نے اس رنگ میں وہ رنگ بھی شامل کر دیا جو اسی روایت نے لکھنؤ میں بنایا تھا اور جس کے لکھنؤ میں نمائندے جرأت، انشا، رنگین مصحفی اور بعد میں شیخ امام بخش ناسخ تھے۔ دہلوی شعرا میں فارسی طرز ادا کا روایتی رنگ غالب تھا جس میں زبان کا چٹخارا اور قدیم رموز و کنایات کے ساتھ مضمون آفرینی کا رنگ غالب تھا۔ ممنونؔ کے مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے

عدو ہے ناخدا، خونخوار لجہ، جانگزا موجیں
مخالف ہے ہوا، کشتی کو ہم نے بادباں باندھا
زخود رفتن ہے، بند آنکھیں ہیں، زخمی دل ہے، آہیں ہیں
کہاں کی سیر، کیا صحرا، ہوا کیسی، چمن کس کا
بغیر کینہ مت چشم کرم رکھ چرخ گرداں سے
بجائے آب ہے نادان اس دولاب میں آتش
نہ شمیم گل، نہ سمن کی بُو، نہ یہ نسترن کی ہیں نکہتیں
تجھے بوستاں کی قسم صبا، ہوا آج تیرا گذر کہاں
پائمالِ آشک کرغوغائے رستاخیز کو
اذنِ محشر آفرینی، قدِ شور انگیز کو
جدھر ہے دل، اُدھر پہلو ہے سب لوہو سے تر دیکھو
بغل میں دشنہ یا پیکاں ہے یا ہے نیشتر دیکھو

ممنون کے غزلیں کی ہاں غزلیں اسی رنگ میں ہیں۔ یہی وہ روایتی شاعری ہے جس پر فارسی روایت کا اثر نمایاں ہے اور جس کی ترجمانی ممنون کر رہے ہیں۔ اس طرز میں الفاظ کا شکوہ، رموز و کنایات، تلمیحات، لفظیات اور بندش و تراکیب اور موضوعاتِ شاعری سب فارسی طرز سے گہری مماثلت رکھتے ہیں۔ یہی وہ روایتِ شاعری ہے جو ولی دکنی کے اثر سے شمالی ہند میں شاہ حاتم سے شروع ہوئی اور مظہر جانجاناں، یقین، سودا، قائم چاند پوری سے ہوتی اس دور تک آئی ہے۔ اس روایتِ شاعری میں شاعر کے تجربے، فارسی شاعری کے رموز و کنایات میں ڈوب کر بیان میں آتے ہیں۔ ان رموز و کنایات مثلاً قیس، محمل، ناقہ، لیلیٰ، یوسف، زلیخا، بازار، طور کلیم، مسیحا، خاک، آگ، کوہکن، تیشہ، بے ستون، شریں فرہاد، منصور دار، چرخ گردوں، کشتی، بادبان، ناخدا، زلف، کاکل، ہجر و وصل، دیر و حرم، کعبہ و بت خانہ، شمشیر، جوہر، واعظ، زاہد، ناصح، پیر

مغاں وغیرہ وغیرہ کی مدد سے شاعر اپنے سامعین و قارئین سے ہم کلام ہو کر اپنی بات آسانی سے اُن تک پہنچا دیتا تھا:

واہ طرزِ کلامِ ممنوں واہ　　　کس قدر ہے پسندِ صاحبِ ہوش

آج یہ رموز و کنایات، تہذیب کے بدلنے سے، عام طور پر بے اثر یا نیم جان ہو گئے ہیں اور اسی لیے اب یہ شعر میں وہ جادو نہیں جگاتے جو اس دور میں جگاتے تھے اور چوں کہ ممنونؔ کے شعری تجربے، مشاہدات، خیالات اور احساسات بھی ان ہی اشاروں میں چھپے ہوئے ہیں، اسی لیے ممنونؔ کے اشعار بھی آج ہمارے دامنِ دل کو نہیں پکڑتے۔ ممنون اسی روایتِ سخن اور اسی روایت کی تکرار اور بچے کچھے امکان کو اپنے تصرف میں لانے والے شاعر ہیں۔ ممنون اور اسی رنگِ سخن کے دوسرے شعرا نے، اس روایتِ شاعری کے سامنے اونچی سی دیوار کھڑی کر کے، راستہ بند کر دیا اور آنے والی نسل کے شعرا کے لیے تکرارِ روایت کے سوا کوئی اور راستہ نہیں چھوڑا۔ غالب، مومن، ذوق وغیرہ اس دیوار کو پھلانگ کر تخلیقی امکانات کے نئے مرغزاروں اور سرسبز و شاداب کھلے میدان کو سامنے لاتے ہیں جہاں سے مستقبل کی کھلی راہیں دور تک جاتی ہوئی صاف نظر آتی ہیں۔ تاریخِ ادب اسی بات کی گواہ ہے کہ صفِ دوم کے شعرا روایت کی تکرار کرتے ہیں اور بڑے شاعر روایت کو استعمال کرتے ہوئے نئے راستوں کو بناتے اور کھولتے ہیں۔ ممنون نے تکرارِ روایت سے راستہ ضرور بند کیا لیکن اپنی طرزِ تازہ سے اسے ذرا سا کھولا بھی جس پر چل کر نئے شعرا نے اپنا راستہ تلاش کر لیا۔ اس دور میں یہی ممنون کی تاریخی اہمیت ہے کہ وہ غالب، مومن، ذوق وغیرہ کے پیش رو ہیں۔

ممنون دہلوی کی شاعری کا آغاز لکھنؤ میں ہوا جہاں وہ اپنے والد کے ساتھ مقیم تھے۔ اس وقت تک لکھنؤ میں دہلی کی زبان اور اس کی تہذیب کا سکہ رائج الوقت تھا۔ انشا، جرأت، رنگین، مصحفی سب دتی والے تھے اور لکھنؤ کے پُر امن و شاداب جزیرے میں، وہاں کے سماجی و تہذیبی تقاضوں کے مطابق شاعری کر رہے تھے۔ معاملہ بندی، تمسخر، ٹھٹھول، سنگلاخ زمینوں میں مزے دار شعر نکالنے کا رواج تھا۔ ممنون نے بھی اسی رنگ میں شاعری کی۔ ان کے کلام میں سنگلاخ زمینوں میں متعدد غزلیں ملتی ہیں۔ دوغزلہ، سہ غزلہ بھی اپنی قادر الکلامی کو قائم کرنے کے لیے وہ مسلسل کہتے ہیں:

غزل پڑھی ہے قوافی میں کیا تصرف کر　　　غرض کہ ممنون اُستاد ہے زمانے کا

وہ جرأت کی معاملہ بندی کے رنگ کو اپنی غزل میں سموتے ہیں لیکن وہ جرأت سے بلند تر نہیں ہوتے، اسی طرح وہ سنگلاخ زمینوں میں شعر کہتے ہیں لیکن وہ انشا، رنگین و مصحفی سے آگے نہیں جاتے۔ دوغزلہ سہ غزلہ کہنے میں بھی وہ کوئی ایسا کمال نہیں دکھاتے جو دوسرے معاصر شعرا سے انھیں مُمیز کر سکے۔ وہ اس روایتِ سخن کی سلیقے سے تکرار کرتے ہیں اور یہاں وہ یقیناً کسی سے پیچھے نہیں رہتے۔ مضمون آفرینی میں بھی وہ اسی طرح روایت کے تقاضوں سے ہم کنار ہیں۔ جب یہ دور اور اس کا رنگِ سخن آگے بڑھا اور ناسخ کے ''طرزِ جدید'' کا طوطی لکھنؤ میں بولا تو انھوں نے اس رنگ میں شاعری کر کے اپنے مرتبے کو برقرار رکھا۔ اُن کے ہاں تخیل کے پروں

پرائڑنے والی وہ مضمون آفرینی بھی ہے جو خیال بند فارسی شعرا کے ہاں ملتی ہے اور جسے ناسخ اپنے طور پر اپنے تصرف میں لائے۔ صائب کا تمثیلی انداز بھی ناسخ کے زیر اثر مقبول ہوا تھا ممنون نے اسے بھی اپنی شاعری میں سمویا ہے۔

آج ممنوںؔ دوسری کہہ کر غزل نازش ہے کیا   کب نہ مضموں بند معنی آفریں تو کب نہ تھا

اسی طرح رعایت لفظی و معنوی کا بھی اپنی شاعری میں استعمال کر کے، اس کا رشتہ اپنی روایتِ سخن سے قائم رکھا ہے جس کی یہ صورت ممنون کے ہاں سامنے آتی ہے۔

مجھے مہتاب میں سے آج کچھ خوشبو سی آتی ہے
لگا کر عطر وہ بیٹھا ہے شاید ماہتابی میں
پاؤں ممنوں نے نکالے ہیں بہت دیکھو تو
ہیں ابھی اس شہر میں زنجیر بنانے والے

بس حنا زور آزمائی ہوچکی   دلبروں سے ہاتھا پائی ہوچکی
بوسہ گر مانگو تو بولے منہ سنبھالو خیر ہے   اس میں اور میرے لبوں میں دانت کا تا بَیر ہے
پاس منہ کے منہ کو لے جاؤں تو کہوے منہ کو پھیر   لگ چلے منہ اس قدر کیوں میر ممنوں خیر ہے

ان اشعار میں بھی رعایت لفظی، سلیقے سے پورے رچاؤ کے ساتھ، استعمال میں آئی ہے یہاں بھی وہ دوسرے شعرا سے آگے نہیں نکلتے۔ لیکن روایت کی، سلیقے سے تکرار ضرور کرتے ہیں۔ چولی، چوٹی، کمر و دہن اور بند قبا وغیرہ کی شاعری بھی اس تہذیب میں مقبول تھی اور اکثر ابتذال کو چھو جاتی تھی۔ ممنون اس موضوع کو بھی اپنے رنگِ سخن میں لا کر اپنی مقبولیت کو قائم رکھتے ہیں۔

شاعری، جیسا کہ آپ جانتے ہیں، اس دور میں سب سے مقبول تہذیبی سرگرمی تھی اور معاشرہ اس میں ہر وہ بات اور پہلو دیکھنا چاہتا تھا جو اس کے مزاج اور اس کی تہذیب کا حصہ تھا۔ معاملہ بندی، سراپا نگاری اور جنسی عمل کے اشارے اسی لیے شاعری میں مقبول اور کھل کر سامنے آتے ہیں کہ معاشرہ ان کو نہ صرف پسند کرتا تھا بلکہ ان سے مزا بھی لیتا تھا۔ یہ وہ پہلو ہیں جو موضوعات عشق سے تعلق رکھتے ہوئے بھی عشقیہ نہیں کہے جا سکتے بلکہ یہ سب بیانِ حسن کے ذیل میں آتے ہیں۔ اس دور میں ”عشق“ شاعری سے خارج کیا جا چکا تھا اور اس کی جگہ ”حسن“ کے بیان نے لے لی تھی۔ ناسخ نے اپنی شاعری میں یہ کام اس لیے کیا تھا کہ انھوں نے شعوری طور پر چونکہ جذبے کو شاعری سے خارج کیا تھا اور ”عشق“ کا اظہار بغیر جذبے کے ممکن نہیں ہے اسی لیے ”حسن“ کا بیان اس دور میں ساری شاعری پر غالب آ گیا تھا۔ ممنون کی شاعری میں بھی جذبہ و عشق بالکل دبا دبا سا نظر آتا ہے اور بیانِ حسن، ان کے ہاں بھی نمایاں ہے۔ ممنوںؔ کے ہاں اس کی یہ صورت وجود میں آتی ہے:

کیا کیجیے بیاں تیرے عارض کے نور کا   خورشید یا کہ برق ہے یا شعلہ طور کا

کھولا جو پیچ طرۂ عنبر شمیم کا   مشکِ ختن سے بھر گیا دامن نسیم کا
کس چیز کا اب وصف کروں تیری ادا میں   انداز کا، رفتار کا قامت کا پھبن کا
ہم بغل رات رہا کون گلِ تر اپنا   جیسے پھولوں میں بسا آج ہے بستر اپنا
شعلہ سا طور کا ہے زیرِ نقاب آتا   پھر کون دیکھ سکتا گر بے حجاب آتا

ایک طرف مہتاب ہے چمکے ایک طرف بدلی سی ہے
زلف ادھر ہے منہ پر الٹی بال ادھر پھیلائے ہو

ہنسنے میں شقِ قمر بولنے میں جاں بخشی   اس کے ہونٹوں میں خدانے دیے اعجاز کئی
شکن بالوں کے وہ کل کھولتے تھے   صبا کے ہاتھ عنبر رولتے تھے
غمزہ وعشوہ و مژگاں ہیں خدنگ افگن قہر   ہیں قضا سے بھی فزوں یہ قدر انداز کئی

جب آپ یہ اشعار پڑھتے ہیں تو یہاں ''حسن'' کے بیان میں ایک کیف اور کیفیت سی محسوس ہوتی ہے۔ یہاں محبوب کے اعضائے جسمانی کے حسن کے بیان میں ہلکے سے جذبے نے خارجیت کو داخلیت سے ملا دیا ہے اسی لیے ان میں ایک تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ یہی وہ رنگ ہے جو ممنونؔ کو اس دور کی تہذیب وتخلیقی روایت میں ایک الگ پن عطا کرتا ہے۔ یہاں وہ ''خارجیت'' میں چٹکی بھر ''داخلیت'' کے امتزاج سے اپنے طرز کو جنم دیتے ہیں جس کا ذکر وہ بار بار اپنی غزلوں کے مقطعوں میں کرتے ہیں:

یہ غزل دیکھوا ے طرز شناسانِ سخن   میر ممنونؔ کی تالیف مگر ہے کہ نہیں
ہم ہیں مشتاق غزل اور بھی پڑھ لے ممنوں   ہے الگ سب سے تیری طرزِ بیاں کہتے ہیں

لیکن آج اس طرز کا الگ پن اس لیے کھل کر محسوس نہیں ہوتا کہ آنے والی نسل کے شعرا اور ممنون کے کم عمر معاصر یعنی غالب و مومن وغیرہ اس طرز کو، اپنی غیر معمولی تخلیقی قوتوں سے، اپنے مزاج میں جذب کر کے اتنا آگے لے جاتے ہیں کہ ہم غالب و مومن کو تو یاد رکھتے ہیں اور ممنون کو بھول جاتے ہیں۔ اس الگ طرز کے متعدد اشعار ممنون کے ''کلیات'' میں موجود ہیں مثلاً یہ چند اشعار پڑھیے:

اور کچھ فکر نہیں اس دلِ سودائی کو   ہاں مگر ایک خیال آٹھ پہر ہے اس کا
پھر جو دیکھا تو نہ تھا جز کفِ خاکستر گرم   شعلہ سا سینہ میں پہلے تو بھڑکتے دیکھا
اس سوختہ سینے پہ کہیں ہاتھ نہ رکھنا   یاں راکھ میں بیٹھے ہیں عجب آگ دبا ہم
شب وصل افسانہ کچھ ہوگئی   عجب خواب سا تھا دکھایا ہمیں
ہاتھ سے تیرے یہ احوال ہے دلبر اپنا   دل نہیں ہاتھ میں اور ہاتھ ہے دل پر اپنا
کیے بیٹھا ہے ضبطِ گریہ یہ آزردہ دل تیرا   کہ کوئی چھیڑ دیتا ہے تو ایک دریا اُبلتا ہے
اس دل پہ اب جگی سپہِ عشق دیکھیے   یہ فوج تو اُجاڑ نگر کے نگر گئی

تیرے دیوانے کو کیا کیا بندھے ہیں دھیان کیا جانوں
کبھی سو بار ہنستا ہے کبھی سو بار روتا ہے

انگارا سا بغل میں شب کچھ جلا کیا ہے   دل کی تپش نے دل کو ایک آبلہ کیا ہے
یہ نہ جانا تھا کہ اس محفل میں دل رہ جائے گا   ہم یہ سمجھے تھے چلے آئیں گے دَم بھر دیکھ کر
صحبتیں اہلِ جنوں کی جو برہم ہوگئیں   سلسلہ ابتر ہوا کس زلف کی زنجیر کا

یہ چند شعر اور پڑھتے چلیے تاکہ اس دور میں ممنون کے اثر کی نوعیت کو سمجھا جا سکے؟

اللہ ضعیف لب تلک آ کر نفس کہے   در پیش کیا سفر مجھے آیا ہے دور کا
وہ زلف دستِ غیر میں ہے منصفی تو دیکھ   پھر پوچھتا ہے مجھ سے سبب اضطراب کا
ہوں نیم کشتہ، چشم ہے کچھ بند کچھ ہے وا   دیکھا جھکاؤ کس مژۂ نیم باز کا
بند نقاب گاہ کھلے گاہ بند کیے   شب تھا عجب معاملہ ناز و نیاز کا
شب یہ سوجھا دلِ بے تاب کی تسکیں کا علاج   سینہ پر نام تیرا کرنے میں تحریر لگا
تنہائی میں یہ شغل ہے اپنا کہ رات دن   کچھ کچھ کہوں ہوں لے تیری تصویر ہاتھ میں
پردہ اُٹھتے ہی دیا کچھ نہ دکھائی مجھ کو   مگر ایک برق چمکتی نظر آئی مجھ کو
شب تنہائی میں یہ شغل ہے اپنا کہ رہتی ہیں   تصور سے ترے باتیں بہم آہستہ آہستہ

ان اشعار میں ہلکا سا جذبہ شامل ہے لیکن آج یہ جذبہ ہم پر اس لیے زیادہ اثر نہیں کرتا کہ ان تجربات کو ممنون کے بعد کے شعرا نے اُن سے کہیں بہتر طور پر ادا کیا ہے۔ ان تجربات کو کچھ سے کچھ بنا دیا ہے۔ مثال کے طور پر ممنون کا یہ شعر دیکھیے:

بنائیں گے کوئی تکیہ فضائے دہر سے ادھر
کوئی دیکھا کرے سر پر یہ سقفِ آسماں کب تک

جب غالب اس خیال کو اپنے تجربے میں جذب کر کے بیان کرتے ہیں تو شعر منہ سے بول اُٹھتا ہے اور ہم ممنون کو بھول جاتے ہیں اور غالب کو یاد رکھتے ہیں:

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے   عرش سے ادھر ہوتا کاش کہ مکاں اپنا

اب ممنون کا ایک اور شعر پڑھیے:

الٰہی وہ جو وعدے تھے، وفا کس طرح سے ہوں گے
نہ واں خو یاد آنے کی، نہ یاں شیوہ تقاضہ کا

غالب اس تجربے کے ادھورے پن کو جب پورا کرتے ہیں تو شعر کہیں سے کہیں پہنچ جاتا ہے:

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں
سبک سر بن کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

اس طرح ممنون کی شاعری آنے والے شعرا کے اندر جذب ہو کر خود یا ہی ہو جاتی ہے اور نئی نسل کے شعرا کے تازہ و توانا شعر ہمارے ذہن کا حصہ بن جاتے ہیں۔

ممنونؔ جس طرح پہلو بچا کر خیال آفرینی کرتے ہیں وہ اُن کا خاص کمال ضرور ہے لیکن اُن کے ہاں ساتھ ہی فکر و طرز میں ادھورے پن کا احساس باقی رہتا ہے۔ نئی نسل کے شعرا ممنون کے کلام سے متاثر ہو کر جب خود اس فکر اور تجربے کے ادھورے پن کو دُور کر کے مکمل کرتے ہیں تو یہ خیال، یہ طرز، یہ تجربہ، نئی صورت میں آ کر نئی نسل کے اس شاعر سے منسوب ہو جاتا ہے جس نے اسے یہ صورت دی ہے۔ یہی ہوتا ہے یہی ہوتا رہا ہے اور یہی ہوتا رہے گا۔ ممنون کے اپنے زمانے میں اُن کا کلام تازہ تھا اور ان کا طرز نیا و الگ سمجھا جاتا تھا اسی لیے شیفتہ نے لکھا تھا کہ ”ملاحتِ کلامش نہایت عذب دشیریں۔ در بستنِ مضامین بیگانہ، یگانہ است و فکرِ صحیح صایب از غلطش اُستادانہ“ [۲۷] صاحب گلستانِ سخن نے اسی لیے لکھا تھا کہ ”ریختہ میں ایک طرزِ تازہ اختراع کی“ [۲۸] سرسید احمد خان نے بھی ”آثار الصنادید“ میں یہی بات لکھی ہے کہ ”سخن میں ایک طرزِ تازہ کو ایجاد اور ابیاتِ بلند کو معانی ارجمند سے آباد کیا“ [۲۹] اعظم الدولہ سرور نے ”عمدۂ منتخبہ“ (۱۲۱۵ھ) میں، جب ممنون کی عمر ۳۵ سال تھی، ان کے طرزِ شاعری کے بارے میں رائے دی تھی کہ ”روبہ شعر گوئیش بسیار مرغوب   اشعارش نہایت برجستہ و پُر مضمون و متین و انشراح بخشِ خاطر“ [۳۰] یہی وہ طرزِ تازہ ہے جس نے اردو شاعری اور نئے شعرا کو نئے راستوں سے آشنا کیا۔ ممنون، اگر تاریخِ ادب کے تناظر میں دیکھا جائے تو وہ ایک درمیانی کڑی کا درجہ رکھتے ہیں۔ غالب و شیفتہ سب نے اُن کو استاد مانا ہے اور ان کے طرز کو گہری نظر سے اپنے دل میں اُتارا ہے۔ حالیؔ نے جب ان کے کلام کو دیکھا تو نئی نسل کو مشورہ دیا کہ فنِ شعر کی ماہیت جاننے کے لیے ممنونؔ جیسے استادوں کے کلام کا مطالعہ کرنا چاہیے۔

ممنونؔ نے جن اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی اس میں روایت کی پوری طرح پیروی کی۔ یہی صورت ان کے قصائد میں ملتی ہے۔ انھوں نے ۳۲ قصائد لکھے ہر قصیدے میں فن و ہیئت کا پوری طرح خیال رکھتے ہوئے محنت، توجہ سے اپنا خونِ جگر شامل کیا ہے اور زبان و بیان اور موضوع پر پوری قدرت کا اظہار کیا ہے۔ تشبیب پُر کشش اور گریز سے مربوط ہے۔ گریز مدح سے اور مدح دعا سے پیوستہ ہے۔ ان کا ہر قصیدہ اپنے طور پر اور اپنی جگہ ایک مکمل اکائی ہے۔ ان میں کئی قصیدے ایسے ہیں جو نہایت سنگلاخ زمینوں میں کہے گئے ہیں۔ ان میں لفظوں کا جماؤ اور شکوہ موجود ہے۔ قصیدوں میں کئی کئی مطلعے شامل کیے ہیں۔ صنائع بدائع اور علوم و فنون کی اصطلاحات سے قصیدوں کو پوری طرح سجایا ہے۔ زورِ بیان سے ان میں توانائی پیدا کی ہے۔ مدح میں بھی پورا زورِ صرف کیا ہے۔ یہ سب قصیدے روایت و ہیئتِ قصیدہ کے عین مطابق ہیں۔ حمدیہ و نعتیہ دونوں قصائد، جن کے مطلعے درج ذیل ہیں، اثر و تاثیر کے اعتبار سے، ممنون کے بہترین قصیدے ہیں:

(الف) اے صفت و ذات میں تجھ کو ظہور و خفا
چشمِ سر و چشمِ سرِ حسن پہ تیرے فدا

(ب) نگاہ و غمزہ و ابرو و مژگانِ جفا کیشاں
رگِ جاں میں، جگر میں دل میں سینہ میں رکھیں پنہاں

ان کے علاوہ اُن کا ایک اور قصیدہ جس کا مطلع یہ ہے اور جو جلوس اکبر شاہ ثانی کے موقع پر کہا گیا ہے۔ ان کے بہترین قصیدوں میں سے ایک کہا جا سکتا ہے۔

سپیدہ دم باز چشم تھی یاں کہ در سے ناگاہ جلوہ گستر
ہوا ہے اک رشکِ باغ بستاں بہشت خوبی قدم سے تا سر

قصیدہ گوئی کے فن و ہیئت کے اعتبار سے ممنون کے قصیدے بھرپور، بے عیب اور معیاری ہیں۔ ان قصائد میں معیار کی یکسانیت شروع سے آخر تک قائم رہتی ہے اور ممنون کی قادر الکلامی و مشاقی کا اظہار ہوتا ہے۔

کلیاتِ ممنون میں ۴۹ قطعات بھی شامل ہیں جن میں ایک نعتیہ ہے اور ایک منقبت میں ہے۔ ان کے علاوہ آٹھ قطعات تہنیت نوروز، عیدالفطر، عیدالاضحیٰ کے موقع پر لکھے گئے ہیں۔ باقی قطعات تاریخی ہیں جن میں اپنے والد میر قمرالدین منت کا سال وفات (۱۲۰۸ھ)، ولادت (۱۱۵۸ھ) کے قطعات کے علاوہ اپنی والدہ ماجدہ (وفات ۱۲۲۴ھ)، بڑے بھائی (۱۲۲۵ھ)، چھوٹے بھائیوں، نواسی مریم بیگم، شاہ عالم ثانی (۱۲۲۱ھ) اکبر شاہ ثانی جلوس (۱۲۱۴ھ) وفات (۱۲۵۳ھ)، شہزادہ مرزا سلیم کی وفات (۱۲۵۲ھ) کے قطعات بھی شامل ہیں۔ ان قطعات میں بہادر شاہ ظفر کی شادی (۱۲۲۵ھ)، جلوس بہادر شاہ ظفر (۱۲۵۳ھ) کے علاوہ مولوی عبدالعزیز محدث دہلوی، کی وفات انگریزوں کی فتح غزنی (۱۲۳۴ھ) اور اعظم الدولہ سرور کے تذکرے ''عمدۂ منتخبہ'' کی تاریخ تصنیف (۱۲۱۵ھ) کے قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں۔

لسانی مطالعہ:

ممنون کی زبان معیاری اردو ہے لیکن اس پر اٹھارویں صدی کی زبان کا اثر بھی موجود ہے مثلاً ممنونؔ بھی صفت، اسم صفت اور فعل کو جمع کے صیغے میں استعمال کرتے ہیں جن کی یہ صورتیں سامنے آتی ہیں:

خاکساریاں:

یاں جس نے بھی خاکساریاں کیں
بس وہ ہی عالی جناب نکلا

نزدیکیوں:

باتیں زبس تھیں تیرے تصور سے شب مجھے
نزدیکیوں کو وصل کا تجھ سے گماں ہے آج

موزونیاں:

قدِ کشیدہ کی تیرے موزونیاں کہاں
گو کم نہیں ہے قامتِ سروِ جناں بلند

گھڑیالیوں

آج گھڑیالیوں کو یاد گجر ہے کہ کہیں شبِ یلدائے جدائی کی سحر ہے کہ نہیں

اس پوری غزل کے قافیوں میں، جس کا مطلع یہ ہے، اسی قسم کی ''جمعائیں'' لائی گئی ہیں.

کیا اس سے وصل کی شب مطلب برآئیاں ہوں
ہر حرفِ آرزو پر جو سو سو لڑائیاں ہوں

اردو طریقے سے یہ جمع یکساں طور پر فارسی، عربی اور اردو الفاظ کی بنائی گئی ہیں اور انھیں ایک غزل میں، ردیف ہوں کے ساتھ، بطور قافیہ استعمال کیا ہے: جھکائیاں، دلربائیاں، آئیاں، بے حیائیاں، صفائیاں، خودنمائیاں، کھائیاں، پرچھائیاں، اُڑائیاں، سمائیاں، آزمائیاں، کلائیاں، رکھائیاں، سیدھیاں، کج ادائیاں، رہائیاں، کشائیاں۔ شاہ نصیر کے ہاں بھی جمع کی یہی صورتیں ملتی ہیں۔

''فعل'' کے استعمال کی یہ قدیم صورتیں، جو اٹھارویں صدی کے شعر و ادب میں ملتی ہیں، ممنون کے ہاں بھی مستعمل ہیں.

گھبرائے ہے: ع کہا میں نے کہ دل گھبرائے ہے رُکتا ہے دم تجھ بن
پوچھے ہے: ع . پوچھے ہے کب وہ حال کسی دادخواہ کا
کوندے ہے: ع.. تجلی کی سی اپنے سامنے ایک برق کوندے ہے
کروں ہوں: ع . ایک نظر اس پر کروں ہوں ادھر اُدھر دیکھ کر
رہوں ہوں: ع - چلتا رہوں ہوں پر نہیں کٹتا سفر کہیں
سمجھوں ہوں: ع .. قسم سچ ہے کہ میں سمجھوں ہوں اب کب تیرے وتیروں کو
کہوں ہوں: ع ... سخن ہر ہر تگہ میں کیا کہوں ہوں میں کہ وہ کافر
کہوں تھا: ع میں کہوں تھا مت دلِ سوزاں کو چھو نا ہمدمو
ڈھونڈوں تھا: ع .. کبھو زلفیں کبھو کاکل کبھو وہ جعد ڈھونڈوں تھا
پوچھوں تھا: ع . یہ پوچھوں تھا کہ دل لے آپ نے میرا کہاں باندھا
ہوئے گا: ع . ہوئے گا جب کہ معرکہ امید و بیم کا
ہوجاوے: ع فائدہ کیا خون ہو جاوے عبث دو چار کا
جاوے: ع .... دیکھ اے ناداں اُوچٹ جاوے نہ شاغل کا خیال
آوے: ع . جب بصد شوقِ اسیری دلِ آزاد آوے
ہووے: ع .... دکھاؤں داغِ دل تو ہووے زہرہ آب آتش کا
سہویں: ع سہویں کہاں تلک یہ تفِ سینہ تاب ہم
آویں: ع .... آویں مری بالیں پہ تو دل تمام کر آوے
ہوویں گے: ع .... معترف ہوویں گے آپ اپنی ہی تقصیر سے ہم

آویں گے: ع چلے آویں گے اس کو یک نظر دیکھ
ہوئے: ع جو ہوئے اس سے خالی جھولتا ہے لعب طفلاں ہے

آج کے لحاظ سے چند متروک الفاظ کا استعمال، جو اٹھارویں صدی میں عام اور انیسویں صدی میں بھی مگر کم کم معیاری زبان کا حصہ تھے:

تس پہ: ع . ہوا ہے تس پہ روکش اس خدنگ انداز مژگاں کا
جھمکڑا: ع ... جھمکڑا ایک دیکھا تھا تیرا جس غرفہ سے گا ہے
ع یہ نظر پڑا جھمکڑا جو دو تک نقاب اُلٹا
تک: ع .. رُک ہجوم گریہ تک آکر سر مژگاں تلک
ع کھل جائے گر ہوا سے تک پیچ اس کے مو کا
بل بے: ع .. بل بے یہ بدگمانی کیا کیا بندھی نہ ہوا!
ع خواب میں بوسہ لیا تھا رات بل بے نازکی
کسو: ع .. دو دو پہر تصور آگے بٹھا کسو کا
ع .. دل ہیں کسو کے نہ جگر ہیں نہ حنا ہم
زور: ع . زور رنگیں ہے ممنون یہ فسانہ دل کا
ع .. درد آمیز غزل زور پڑھی مجلس میں
نگر: ع .. وقفِ سیلِ آب سے گوہر کے نگر ہے اس کا
ع .. یہ فوج تو اُجاڑ نگر کے نگر گئی
مجھلا: ع مجھلا زلف کا شانہ سے بہت طول کھنچا
ع . انکار صاف ربط سے ہے غیر کے و لے
لیک. ع ... خاک پر تیری کبھو لیک کرم کیجیے گا
نپٹ: ع .. رکھا نپٹ ہے سینہ زن و نوحہ گر مجھے
کبھو: ع یونہی کبھو تو پیارے آیا کبھو نہ آیا
ع .. زور اس قدر کبھو نہ ہوا اور کبھو ہوا
اچپلاہٹ: ع .. تری اس چشم جادو میں قیامت اچپلاہٹ ہے
تلک: ع کاہیدہ ناتواں یہ ترا یاں تلک ہوا
ع یہاں تلک وقفِ الم رات یہ ناشاد ہوا
مونڈے: ع .. یہ دوری میں بھی مونڈے آنکھ سیرِ وصل دیکھوں ہوں
کہ جوں جوں میں لگا جاتا ہوں توں توں وہ مچلتا ہے

کھول کرکے: ع تک حکم ہو کہ رووں میں دل کھول کرکے اب
جھکجھولنا: ع قدح پر قدح جھکجھولتے تھے
افغاں (فغاں): ع بہ خوں آغشتہ افغاں سے بھرا ہے دشت رنگ آسا
ع ..بازار گرم نالہ وافغاں کا ہو چکا
ع فلک گر بچ سکے بچ جا کہ قصد آہ وافغاں ہے
مسکرا (بجائے مسکرا کر) کی شکایت ظلم کی میں نے تو بولا مسکرا

اسی طرح بعض الفاظ وروزمرہ کا غریب استعمال مثلاً

بے طاقتانہ: ع بے طاقتانہ گریہ بے اختیار تھا
گریہ چھوٹنا: ع ... بے اختیار گریہ جو چھوٹا تو کیا کروں
چھیل چھال: ع یہ نیم قطرۂ خوں اب چھیل چھال آیا
خلوت بیچ (بجائے خلوت کے بیچ) ع . وہ خود آرا کل جو خلوت بیچ محو ناز تھا
تڑپے پڑا ہے: ع تڑپے پڑا ہے ہونٹ پہ پیغام اب تلک
جس پاس: ع چاہو جس پاس جا کے بیٹھو
ہم تا ٹو: ع . کہ سو سو بار اُٹھ کے گھر سے ہم تا ٹو نکل آئے

معلوم ہوتا ہے کہ یہ الفاظ وروزمرہ وغیرہ ان غزلوں میں استعمال ہوئے ہیں جو ان کے ابتدائی دور سے تعلق رکھتی ہیں اور وجہ اس قیاس کی یہ ہے کہ بعض متروک الفاظ کی جدید تر صورتیں بھی ان کے کلام میں موجود ہیں مثلاً جہاں ''کبھو'' استعمال ہوا ہے وہاں ''کبھی'' بھی استعمال ہوا ہے ع .نہ قلق سے جان میری اب تلک کبھی آ کے پہنچے ہے لب تلک۔ اسی طرح ''تلک'' کے ساتھ اکثر غزلوں میں تک کا استعمال بھی ملتا ہے۔ ایک پوری غزل کی ردیف ''تک'' ملتی ہے جس کا مطلع یہ ہے اور جس کا قافیہ ہار، گلزار، دستار اور ردیف ''گردن تک'' ہے:

گریباں دے گلو کو بوسہ پہنچے ہار گردن تک
نہ پہنچا ہاتھ اپنا آپ کی ایک بار گردن تک

اسی طرح آوے، جاوے کے ساتھ اس کی جدید صورت، ''آئے'' بھی ملتی ہے۔ ایک غزل کی ردیف ہی ''نکل آئے'' ہے:

جو لے تیر و کماں، صید افگنی کو تو نکل آئے
حرم سے زخم کی خواہش میں سب آہو نکل آئے

اسی طرح بدلے ہے، بہلے ہے، کوندے ہے کے ساتھ جدید تر صورت: جلتا ہے، ٹلتا ہے، بہلتا ہے، اُبلتا ہے وغیرہ بھی ملتی ہے:

مژہ سے جائے اشک گرم یک شعلہ نکلتا ہے
یہ راہ وعدہ پر کس کے چراغ دیدہ جلتا ہے

اسی طرح ''یاں، واں'' کا استعمال ممنون کے کلام میں اکثر ملتا ہے لیکن ''وہاں اور یہاں'' کا استعمال بھی موجود ہے:

ع یاں جان تک بھی دے چکے پروا ہی واں نہیں
ع طغیانِ گریہ جس دم آنکھوں نے تک کیا یاں
ع کوچ کی جلدی یہاں واں کیا سبب تاخیر کا
ع ساغر و مینا اٹھالو بس یہاں
ع کچھ فاصلا آئے نہ نظریاں سے وہاں تک
ع اک بات پہ وہاں ہے کبھو ہاں کبھو نہیں

اسی طرح ''افغاں'' بھی استعمال میں آیا ہے اور ''فغاں'' بھی۔ افغاں کی مثالیں اوپر آچکی ہیں ''فغاں'' کی یہ دو مثالیں دیکھیے:

ع خاک گو جل کے ہوا پر نہ فغاں دل سے اُٹھی
ع فغاں اس راہِ الفت سے کہ چھوڑا گام اول میں

ہر زندہ زبان اسی طرح آہستہ آہستہ تبدیل ہوکر، جدید تر تقاضوں کو قبول کرتی ہوئی، پختہ و معیاری بن کر، بڑھتی رہتی ہے۔ تبدیلی کے عمل کی یہ صورت ''لسانی مطالعہ'' کے زیر عنوان، ہم تواتر کے ساتھ تاریخِ ادبِ اردو کے ہر دور میں دیکھتے اور دکھاتے چلے آرہے ہیں، جس سے اُردو زبان کے ارتقا کی واضح تصویر سامنے آجاتی ہے۔

نسیم دہلوی بھی اس دور کے ممتاز شاعر ہیں اور زبان کے معاملے میں وہ بیک وقت دہلوی بھی ہیں اور لکھنوی بھی۔ اگلے باب میں ہم نسیم دہلوی ہی کی شاعری اور زبان کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱] تذکرہ گلزار ابراہیم، علی ابراہیم خاں مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۴۳۳، دائرۂ ادب پٹنہ ۱۹۷۴ء

[۲] تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۳۹ - ۲۳۸، انجمن ترقی اردو ہند اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۳] خطوط غالب (جلد اول) مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۳۸۲، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۴] تذکرہ گلستانِ سخن (جلد دوم)، مرزا قادر بخش صابر، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۳۸۰، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۶ء

[۵] گلشن بیخار، مصطفیٰ خاں شیفتہ، مرتبہ فائق رامپوری، ص ۵۱۵ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء اور کلیاتِ ممنون مرتبہ ڈاکٹر صدیقہ ارمان، قطعہ ۱۷، ص ۳۷۳، الوقار پبلی کیشنز لاہور ۱۹۹۶ء

[۶] طبقات الشعرائے ہند، کریم الدین و فیلن، ص ۳۸۸، دہلی ۱۸۴۸ اور "سراپا سخن"، محسن لکھنوی، مرتبہ افتدا حسن، ص ۹۵، لاہور ۱۹۷۰ء

[۷] کلیاتِ ممنون (پہلی جلد) قصائد، مرتبہ محمد اکبر الدین صدیقی، ص ۷، حیدر آباد دکن ۱۹۷۲ء

[۸] تذکرہ عیار الشعرا، عکسی نقل (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، ص ۶۷۴

[۹] دو تذکرے، شورش و عشقی، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۲۸۶، دائرۂ ادب پٹنہ، سن ندارد

[۱۰] گلشن بیخار، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۵۱۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۱] شاہ عالم ثانی آفتاب، از خاور جمیل، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۷ء

[۱۲] عمدۂ منتخبہ، اعظم الدولہ سرور، مقدمہ خواجہ احمد فاروقی، ص ۶۴۵، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ء

[۱۳] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ حافظ محمود شیرانی، ص ۲۱۲ (جلد دوم)، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء

[۱۴] انتخابِ دواوین، امام بخش صہبائی، مرتبہ ڈاکٹر تنویر علوی، ص ۲۶۴، دہلی یونیورسٹی ۱۹۸۷ء

[۱۵] گلشنِ بے خار، بحوالہ بالا، ص ۵۱۶

[۱۶] دستور الفصاحت، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، حاشیہ ص ۹۰، ہندوستان پریس، رامپور ۱۹۴۳ء

[۱۷] انتخاب دواوین، بحوالہ بالا، ص ۲۶۴

[۱۸] طور کلیم، سید نور الحسن خاں، ص ۹۵، مطبع مفیدِ عام، آگرہ ۱۲۹۸ھ

[۱۹] گلشن بیخار، بحوالہ بالا، ص ۵۱۶

[۲۰] دستور الفصاحت، بحوالہ بالا، ص ۹۰ (حاشیہ)

[۲۱] تذکرہ اہل دہلی، سر سید احمد خاں، مرتبہ قاضی احمد میاں اختر جوناگڑھی، ص ۲۳۹، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۵ء

[۲۲] مجموعۂ نغز جلد اول، ص ۲۱۲ بحوالہ بالا

[۲۳] طبقات سخن، مبتلا و عشق میرٹھی۔ قلمی نسخہ برلن، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی، ص ۳۱۱

[۲۴] کلیاتِ ممنون، پہلی جلد، قصائد، مرتبہ محمد اکبر الدین صدیقی، ص ۱۲-۱۴، حیدر آباد دکن ۱۹۷۲ء

[۲۵] کلیاتِ ممنون ایضاً، ص ۲۵

[۲۶] کلیاتِ ممنون، مرتبہ ڈاکٹر صدیقہ ارمان، الوقار پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۹۶ء

[۲۷] گلشن بیخار، مصطفیٰ خان شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۵۱۷، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۳ء

[۲۸] گلستانِ سخن، صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۲۹] تذکرہ اہلِ دہلی، سر سید احمد خاں، مرتبہ قاضی احمد میاں اختر جوناگڑھی، ص ۲۳۹، انجمن ترقی اردو پاکستان ۱۹۶۵ء

[۳۰] عمدۂ منتخبہ، اعظم الدولہ سرور، ص ۶۳۵، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ء

تیسرا باب

نواب محمد اصغر علی خاں نسیم دہلوی

مومن خاں مومن کے شاگردوں میں یوں تو بہت سے نام آتے ہیں لیکن ان میں سے چار: مصطفیٰ خاں شیفتہ، غلام مولیٰ قلق، اصغر علی خاں نسیم اور قربان علی بیگ سالک ممتاز ہیں۔ سالک پہلے مومن ہی کے شاگرد تھے لیکن بعد میں غالب سے تلمذ اختیار کرلیا تھا۔ شیفتہ، قلق اور سالک پوری طرح دہلوی شاعر ہیں لیکن نسیم دہلوی ہوتے ہوئے بھی لکھنوی ہیں اور لکھنوی ہوتے ہوئے بھی دہلوی ہیں۔ ''خوش معرکۂ زیبا'' (۱۲۶۲ھ) کے یہ الفاظ بھی اسی طرف اشارہ کرتے ہیں: ''چونکہ ہنوز زبان اس کی بدستور۔ شعرائے لکھنؤ میں دلّی والا مشہور ہے۔''[۱]

میرزا محمد اصغر علی خاں نسیم دہلوی (۱۲۱۴ھ-۱۲۸۲ھ/۱۸۰۰ء-۱۷۹۹ء - ۶۶-۱۸۶۵ء) نواب آقا علی خاں کے بیٹے اور دہلی کے ایک معزز گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ حکیم مومن خاں مومن کے شاگردِ رشید تھے۔ خود بھی کئی شعروں میں اس کا اظہار کیا ہے:

فضلِ حق سے بس کہ ہے شاگردِ مومن تو نسیم
دھوم ہے سارے زمانے میں ترے اشعار کی

مومن کا طرز چھٹ نہ سکے گا نسیم سے — شاگرد سے نہ بندشِ اُستاد جائے گی
نسیم دہلوی تو بھی مگر شاگردِ مومن ہے — کہ ہر ہر شعر لطفِ بندشِ استاد دیتا ہے

نسیم کی تعلیم رواجِ زمانہ کے مطابق دہلی میں ہوئی اور شعر و شاعری کا ذوق بھی یہیں پروان چڑھا۔ خوش نویسی و خطاطی کا فن استادوں سے سیکھا۔ کلب علی خاں نادر نے انھیں ''خوش نویس یکتا، شاعرِ غرا''[۲] لکھا ہے۔ والد کے انتقال کے بعد بھائیوں میں تقسیمِ جائیداد پر اختلاف ہوا تو وہ اور اُن کے بڑے بھائی اکبر علی خاں ناراض ہوکر ۱۲۴۴ھ/۹-۱۸۲۸ء[۳] میں لکھنؤ چلے گئے اور ایسے گئے کہ پھر واپس نہ آئے۔ ۱۲۴۴ھ کا سنہ اس لیے بھی درست ہے کہ نواب شیفتہ نے، جو نسیم کی طرح مومن کے شاگرد تھے اور نسیم کے خاندان سے بخوبی واقف ہونے کے باوجود ''گلشن بیخار'' (۱۲۴۸-۱۲۵۰ھ) میں اُن کا ذکر اس لیے نہیں کیا کہ اُن کا کلام دہلی میں کسی کے پاس نہیں تھا اور نسیم خود لکھنؤ میں تھے۔ یہی صورت مرزا قادر بخش صابر دہلوی کو اپنا تذکرہ ''گلستانِ سخن'' (۷۱-۱۲۷۰ھ) لکھتے ہوئے پیش آئی اور اُن کا تذکرہ بھی اسی لیے نسیم دہلوی کے ذکر سے خالی ہے۔

لکھنؤ میں بھی انھیں معاشی فراغت میسر نہیں آئی۔ انھوں نے یہاں بہت سے در جھانکے۔ واجد علی

شاہ اور شرف الدولہ محمد ابراہیم خاں اور نواب اصغر علی خاں وغیرہ کی شان میں قصیدے لکھے۔ شرف الدولہ کی غزلوں پر مخمسات کہے لیکن کہیں سے بھی کوئی ایسا تعلق پیدا نہ ہو سکا کہ فراغت میسر آتی۔ اپنے معاشی حالات کا ذکر بہت سے اشعار میں کیا ہے جیسے:

زمانہ ممسکوں سے اے نسیم آباد ہے اب تو　　بہت ڈھونڈھا مگر کوئی نہ ارباب کرم نکلا
ہوس یہ رہ گئی دل میں کہ مدعا نہ ملا　　بہت جہاں میں ڈھونڈھا پر آشنا نہ ملا
مفلس ہوں اس قدر کہ میسر جو کچھ نہیں　　کرتا ہوں اپنے سائے کو دیوار خانہ فرض
پریشانی میں کاٹی عمر جب تک دم رہا باقی　　نہ کچھ لطفِ سفر دیکھا نہ راحت زادِ وطن پایا

جب پانی سر سے گزر گیا اور معاشی حالات خراب سے خراب تر ہوئے تو پہلے وہ مطبع مصطفائی لکھنؤ سے وابستہ ہو کر خوش نویسی کرتے رہے پھر نول کشور کی فرمائش پر "الف لیلیٰ" کو اردو میں منظوم کرنے کا بیڑا اُٹھایا۔ ابھی ۲۵۱ راتوں کو ہی منظوم کیا تھا کہ منشی نول کشور نے کام کی رفتار بڑھانے کے لیے کہا تو ملازمت چھوڑ دی۔ "تواریخِ نادر العصر" سے معلوم ہوتا ہے کہ نسیم ۱۸۶۳ء تک نول کشور سے وابستہ تھے۔[۴]

تنگ دستی کے باوجود مزاج میں خودداری حد درجہ تھی۔ وہ نرم خُو اور صلح جو انسان تھے لیکن عزتِ نفس کو فراغت پر ترجیح دیتے تھے۔ پھر جب سے لکھنؤ میں شاہی قائم ہوئی تھی وہاں دہلوی تہذیب اور اہلِ دہلی کی وہ اہمیت و عزت باقی نہیں رہی تھی جو آصف الدولہ اور سعادت علی خاں کے دور میں قائم تھی۔ نسیم اس اجنبی بستی میں اس لکھنوی تعصب کا بھی شکار ہوئے اور اس لیے کسی دربار سے وابستہ نہ ہو سکے۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود انھوں نے اپنی شاعری کا سکہ ایسا جمایا کہ متعدد لکھنوی شعرا اُن کے شاگرد ہو گئے۔ کلب علی خاں فائق رام پوری نے ان کے ۲۷ شاگردوں کے نام دیے ہیں اور بتایا کہ چند اور شعرا کے نام بھی حسرت موہانی نے "اردوئے معلیٰ" میں دیے ہیں جن کے ذکر سے تذکرے خالی ہیں اور لکھا ہے کہ یہ فہرست بھی مکمل نہیں ہے۔[۵] اپنے دور میں نسیم دہلوی لکھنؤ کے اہم استادوں میں شمار ہوتے تھے۔ نساخ نے لکھا ہے کہ "اشعار اُن کے اچھے ہوتے ہیں۔ لکھنؤ میں اُن کی شاعری کا بڑا شہرہ ہے۔"[۶] تذکرہ طورِ کلیم میں لکھا ہے کہ "مشاہیر سخن وران است در لکھنؤ اقامت داشت، دیوانے وارد۔"[۷] خود بھی اپنے اشعار میں اس بات کا اظہار کیا ہے:

شکر کر درگاہِ حق میں اے نسیم　　اب تو شہرے ہیں ترے اشعار کے
نسیم اپنے کلام پاک سے ہے　　بہارِ گلشنِ ہندوستاں آج

نسیم نے ۱۴ر رمضان المبارک ۱۲۸۲ھ/ ۱۸۶۶ء میں لکھنؤ میں وفات پائی۔ بہت سے معاصرین نے قطعاتِ تاریخ وفات کہے جن میں مظفر علی خاں اسیر اور میرزا مرتضیٰ بیگ عرف مچھو بیگ عاشق کے یہ قطعات بھی شامل ہیں:

(الف)

سال تاریخ وفاتش قلم کرد رقم

شد بجوارِ ارم از چمن دہر نسیم

(اسیرؔ)[۸]

(ب)

ہاتف تاریخ انتقالش فرمود
شاعر بے مثل بود انا للہ

(مچھو بیگ عاشق)[۹]

نسیم کے کلام کا شہرہ اتنا تھا کہ جب نول کشوری ''گل دستہ'' میں نسیم کا کلام مرزا غالب کی نظر سے گزرا تو انھوں نے منشی نول کشور سے نسیم کے بارے میں دریافت کیا۔ جواب میں نسیم کے حالات و کلام پڑھ کر غالب نے لکھا کہ ''کہربا جستم و عقیق یافتم۔''[۱۰]

نسیم مزاجاً لاابالی تھے۔ کبھی اپنا کلام سنبھال کر نہیں رکھا۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ''دوات قلم کبھی اُن کے پاس نہ رہتا تھا اور اکثر غزلیں موزوں کرنے کے بعد قریب کے ایک مکتب میں ردّی کاغذ پر، طالب علموں کے موٹے قلموں سے لکھ کر بے احتیاطی کے ساتھ ڈال دیتے تھے۔ اس صورت میں دیوان کے فراہم ہونے کی کیا شکل ہوسکتی تھی۔ عبدالواحد خاں صاحب، مالک مطبع مصطفائی ان کے شاگرد اور قدردان شاگرد تھے، انھوں نے استاد کی لاپرواہی کو دیکھ کر بطور خود جو کچھ رطب و یابس کلام مل سکا جمع کرنا شروع کیا اور . . مرزا صاحب کے سامنے پیش کیا۔ حضرت نے اسے زیادہ تر اپنے معمولی اور کمزور کلام کا مجموعہ پاکر ''سب غلط'' کے ریمارکس کے ساتھ مسترد کر دیا۔''[۱۱] غرض ان کا کلام ان کی زندگی میں شائع نہ ہوسکا۔ بعدِ وفات نسیم کے شاگرد نواب محمد تقی خاں افسر کو اپنے استاد کی یادگار کا خیال آیا تو جیسا کہ امیر اللہ تسلیم نے لکھا ہے کہ انھوں نے ''کچھ کلام پرچہ پرچہ جا بجا سے فراہم کیا۔ بکمالِ شوق و سعی نہایت ایک دیوان ترتیب دیا۔ مطبع مصطفائی میں چھپنے کی اجازت دی۔ مصارف کی کفالت کی۔ یہی دیوان ''دفترِ شگرف'' کے تاریخی نام سے ۱۲۸۴ھ میں مرتب ہوا اور ۱۲۸۵ھ میں لکھنؤ سے طبع ہوا۔ ۱۹۶۶ء میں یہی دیوان کچھ اور کلام کے اضافے کے ساتھ فائق رامپوری نے ''کلیاتِ نسیم'' کے نام سے مرتب اور مجلس ترقی ادب لاہور نے شائع کیا۔

نسیم کی دو تصانیف ہیں۔ ایک ''کلیات نسیم'' اور دوسری الف لیلیٰ کی ۲۵۱ راتوں کا منظوم اردو روپ جو اپنے تاریخی نام ''الف لیلیٰ نومنظوم'' (۱۲۷۸ھ/۶۲-۱۸۶۱ء) جلد اول کے نام سے مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں کہ جب منشی نول کشور نے کام کی رفتار کو بڑھانے کے لیے کہا تو انھوں نے ملازمت ترک کر دی اور یہ کہہ کر الف لیلیٰ کو اردو روپ میں ڈھالنے کا کام بھی بند کر دیا:

قلم بس ہوچکا آغاز و انجام   خدا کا چاہیے لکھنا تجھے نام
لکھا یاں تک نسیمِ دہلوی نے   کہا آگے سے طوطا رام جی نے[۱۲]

اس کے بعد الف لیلیٰ کی دوسری اور تیسری جلد کا منظوم اردو روپ منشی طوطا رام شایان نے تیار کیا اور چوتھی جلد

شادی لال چمن نے تیار کی۔ ۱۸۶۹ء میں مطبع نول کشور نے چار حصوں میں ''ہزار داستان الف لیلیٰ نثر'' کے نام سے بھی شائع کی جسے منشی طوطا رام شایان ہی نے ''دوسری طرزِ نثر اردو'' کے نام سے لکھا اور مرتب کیا۔

نسیم نے الف لیلیٰ کی ۲۵۱ راتوں کو محنت سے منظوم کیا ہے۔ اس کے اظہار بیان میں ایک ایسی روانی ہے کہ با آواز بلند پڑھ کر سنانے سے آج بھی لطف آتا ہے۔ اس طویل مثنوی کے ''ساقی نامے'' خاص طور پر دلچسپ ہیں اور سرشاری کی کیفیت کے حامل ہیں۔ نسیم نے ہر قصے کو عام طور پر اس طرح بیان کیا ہے کہ فنی اثر بڑھ جاتا ہے۔ نسیم نے بیانیہ انداز میں بول چال کی زبان استعمال کی ہے۔ اس کے اظہارِ بیان میں نہ تصنع ہے اور نہ لکھنوی طرز والی رعایتِ لفظی۔ نسیم کے سامنے صرف ایک مقصد ہے کہ کس طرح قصے کو، عام بول چال کی زبان میں، روانی کے ساتھ فطری انداز میں بیان کیا جائے اور اس میں وہ کامیاب ہیں۔ آج اس کام کی تاریخی اہمیت ہے لیکن اس قسم کی منظوم داستانوں سے اردو زبان نے اپنی قوتِ اظہار کو ہر قسم کے موضوعات کے بیان کے لیے مستحکم کیا ہے اور اظہار بیان کے نئے نئے روپ دریافت کیے ہیں۔ ''الف لیلیٰ نو منظوم'' سے نسیم کی پُر گوئی کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔

بچی کھچی ''کلیاتِ نسیم'' ۳۳۴ غزلوں، تین مخمسات، دو رباعیات، سولہ قصائد، ۱۶ قطعات تاریخ اور تاریخ طبع و تاریخِ ولادت کی دو مختصر مثنویوں پر، مشتمل ہے۔ ان کے قصیدے اور بالخصوص ان کی تشبیبیں غزل کا مزاج رکھتی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ سارے قصیدے معاشی و معاشرتی مجبوری کے تحت لکھے گئے ہیں اور ان میں نسیم کا دل شامل نہیں ہے۔ واجد علی شاہ کی مدح میں جو پہلا قصیدہ شاملِ کلیات ہے، اس کی تشبیب میں علمِ عروض کی جدتوں پر تنقید کی گئی ہے۔ واجد علی شاہ خود علمِ عروض پر بڑی قدرت رکھتے تھے۔ اسی قصیدے میں نسیم نے بحرِ رمل اور بحرِ خبن کے اتحاد کا دعویٰ کیا ہے اور اپنی عروضی جدت کو پیش کیا ہے:

اتحادِ رمل و خبن سے لکھتا ہے قلم   فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن فعلاں

نسیم نے بادشاہ کو اپنے علمِ عروض سے متاثر کرنے کے لیے تشبیب میں اس اختلافی مسئلہ کو اُٹھایا ہے حالانکہ تشبیب میں کبھی اختلافی مسائل نہیں لائے جاتے لیکن اس کے باوجود یہ نسیم کا سب سے اچھا قصیدہ ہے جس میں ایک باشعور شاعر ایک باشعور صاحب علم ممدوح سے مخاطب ہے۔ نسیم کے قصیدوں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ جیسے اپنی پُر گوئی، قادر الکلامی اور مشاقی سے انھوں نے ''الف لیلیٰ'' نظم کی تھی اسی طرح یہ قصیدے ہیں جو معاشی پریشانیوں کو دُور کرنے کے لیے لکھے گئے ہیں۔

نسیم کی ایک مثنوی ''سرورِ ولادت حضرت خاتم الرسالت'' جو اپنے شاگرد مرزا مچھو بیگ کی فرمائش پر کہی گئی تھی، اس لیے پُر اثر ہے کہ اس میں نسیم کا دل شامل ہے۔ اس مثنوی میں انھوں نے ''مناجات'' کے مزاج کو ''ساقی نامہ'' کے مزاج سے ملا کر ایک ایسی رنگینی اور ایسا لطف پیدا کیا ہے جو قابلِ ذکر ہے مگر ان ساری اصنافِ سخن کو دیکھ کر، جن میں نسیم نے طبع آزمائی کی ہے، یہ محسوس ہوتا ہے کہ قصیدہ اور مثنوی میں وہ اپنی قادر الکلامی سے کامیابی ضرور حاصل کر لیتے ہیں لیکن بنیادی طور پر وہ غزل کے شاعر ہیں اور یہی ان کا اصل میدان

ہے۔

اصغر علی خان نسیم دہلوی ۱۲۴۴ھ/ ۲۹-۱۸۲۸ء میں لکھنؤ پہنچے۔ اس وقت وہاں کی فضا پر استاد ناسخ اور استاد آتش کے شاگرد چھائے ہوئے تھے اور بالخصوص رنگِ ناسخ (طرزِ جدید) وہاں کا مقبول ترین و پسندیدہ طرزِ شاعری تھا۔ خود آتش کے کلام کا بڑا حصہ اسی رنگ میں رنگا ہوا ہے۔ اس وقت یہ ممکن نہیں تھا کہ کوئی شاعر اس رنگ سے الگ ہو کر یہاں کی فضا میں اپنے قدم جما سکے۔ اس وقت اودھ میں نئی شاہی کے وجود میں آنے سے، دلّی کے خلاف لکھنوی تعصب بھی شدت کے ساتھ موجود تھا۔ نسیم نے رنگِ ناسخ میں غزل کہہ کر اپنی مشاقی کا سکہ بٹھایا اور یہاں کی ذہنی فضا سے ہم آہنگ ہو گئے۔ یہی وہ رنگِ سخن تھا جس پر داد کے ڈونگرے برستے تھے۔ نسیم کی غزلیات کو پڑھتے ہوئے رنگِ ناسخ واضح طور پر سامنے آتا ہے مثلاً وہ دو غزلے دیکھیے جن کے مطلعے یہ ہیں:

۱۔ سنگِ تربت لال ہے میرے تنِ محرور کا   پھول کھلایا نہیں گر کر چراغِ گور کا
۲۔ بس کے ہوں محوِ تصورِ شاہدِ مستور کا   دل میں عالم ہے مرے فانوسِ شمعِ طور کا

اور مقطع میں رنگِ ناسخ پر اپنی پسندیدگی کی مہر اس طرح ثبت کی ہے:

مصرعِ ناسخ پسندِ طبع والا ہے نسیم   ماہ ہے اک خالِ رخسارِ شبِ دیجور کا

اس انداز کو اختیار کرنے سے نسیم نے دو فائدے حاصل کیے۔ ایک تو اہلِ لکھنؤ پر یہ واضح ہو گیا کہ وہ بھی رنگِ ناسخ کو پسند کرتے ہیں اور اسی طرزِ جدید میں اس طرح اور ایسے شعر کہہ سکتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ اب انھیں، دلّی والا ہونے کے باوجود، محفلوں میں داد ملنے لگی۔ اسی طرح ان کی وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلع یہ ہیں اور جو پیروی ناسخ میں لکھی گئی ہیں:

خوں پلایا جب ہوا دایہ سے سائل شیر کا   نوکِ پستاں نے مزا بخشا سنانِ تیر کا
کم نہیں وحشت میں بھی رتبہ مری توقیر کا   پاؤں میرا مردمک ہے دیدۂ زنجیر کا
بعد از فراغ روح بھی قیدِ عدو میں تھا   میں صورتِ نوالہ لحد کے گلو میں تھا

ناسخ کے زیرِ اثر نسیم کی غزل میں بھی عشق کا رنگ وجذبہ دب جاتا ہے، حسن کا بیان بڑھ جاتا ہے اور عشق ''معاملہ بندی'' کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ یہی وہ معاملہ بندی تھی جو لکھنؤ میں عاشقانہ شاعری کہلاتی تھی۔ اسی طرح ''تمثیل'' کا وہ صائبی رنگ بھی، جو ناسخ کے ''طرزِ جدید'' کی نمایاں خصوصیت ہے، لکھنؤ میں مقبول تھا۔ یہ صورت بھی اب نسیم کی غزل میں رنگ بھر رہی ہے۔ یہ چند اشعار دیکھیے جو نہ صرف ناسخ کے رنگ سے مشابہت رکھتے ہیں بلکہ کم و بیش اُن جیسے ہی ہیں:

کثرتِ دولت میں لطفِ خانہ بربادی بھی ہے   شہد کے ہونے سے لُٹ جاتا ہے گھر زنبور کا
زیب کی حاجت حسینوں کو نہیں ہوتی نسیم   پیرہن بے بخیہ ہے خورشید کی تنویر کا
یہ سچ ہے وقت پر بے رونقی بھی کام آتی ہے   نہالِ خشک کو کھٹکا نہیں ہوتا ہے پت جھڑ کا

حجاب اکثر برہنہ خلقتوں کو کام آتا ہے
کہ زینت روح کی ہے جسم کی پوشاک سے پیدا

فروغِ زیست ہوا سر کٹا کے صورتِ شمع　　حیات بعد ہوئی پہلے انتقال ہوا
انتہائے اوج کو پستی بھی ہوتی ہے ضرور　　دیکھ لو ہر آسمان پر آسماں پیدا ہوا
کس خوش طبیعت کو میسر ہوئی نری　　سر شیشوں کے ظاہر ہے کبھی ختم نہیں ہوتے

واضح رہے کہ یہ دقت آفرینی نسیم کے ہاں مومن سے نہیں بلکہ لکھنؤ کے ماحول کے زیرِ اثر ناسخ سے آئی ہے اسی طرح سنگلاخ زمینوں میں غزل گوئی یا دوغزلہ، سہ غزلہ کہنا یا ایسی طویل غزلیں، جو ۱۸ شعر، ۲۶ شعر اور ۳۱ یا اس سے زیادہ شعروں پر مشتمل ہیں یا لکھنوی رنگ کی رعایت لفظی، یہ سب کچھ نسیم کے ہاں اُستاد مومن سے نہیں بلکہ براہِ راست لکھنؤ کے تہذیبی و شعری ماحول سے ان کی شاعری کے مزاج میں داخل ہوا ہے۔ رعایتِ لفظی کے ایسے شعر نہ قلق، سالک، شیفتہ کے ہاں ملتے ہیں، نہ مومن غالب کے ہاں۔ اہل دہلی جس نوع کی رعایت لفظی سے کام لیتے ہیں، وہ ناسخ کے طرز رعایت لفظی و معنوی سے مختلف ہے مثلاً نسیم کے یہ چند شعر پڑھیے جو لکھنوی طرز کی رعایت کے رنگ میں رنگے ہوئے ہیں:

میں تو کیا ہوں کارواں کے کارواں ہوں گے اسیر
بندہ لاکھوں کو کرے گا آج بُندا گوش کا

اس قدر ضعف تھا کہ تیرا ناز　　تھی تمنا مگر اُٹھا نہ سکا
کہے دیتی ہیں یہ نیچی نگاہیں　　کہ بالائے زمیں کیا کیا نہ ہوگا
ہاں شمع کا میں گل ہوں، ناصح کی گفتگو ہوں　　بڑھ جاؤں گا جہاں تک مجھ کو اُٹھایئے گا
تیری بالائی کا شہرہ سب سے بالا ہوگیا　　تر نوالہ کیا ہوا عالم نرالا ہوگیا
کیا دل میں ارادہ ہے جو باندھے کمر آئے　　بے طور مجھے طور تمھارے نظر آئے

مومن و غالب کے ہاں اور ذوق کے ہاں بھی رعایتِ لفظی و معنوی شعر کا جزو بدن بن کر آتے ہیں اور پڑھتے ہوئے دھیان رعایت کی طرف نہیں بلکہ شعر کی طرف رہتا ہے اور اس طرح رعایتِ لفظی حسنِ شعر میں اثر و تاثیر کو بڑھا دیتی ہے۔ یہاں یہ صورت نہیں ہے بلکہ توجہ رعایت کی طرف ہی مبذول رہتی ہے۔ نسیم لکھنؤ میں ۳۸ سال رہے۔ وہ دہلوی ضرور تھے مگر انھیں جس ماحول میں زندگی بسر کرنی تھی وہ دہلی نہیں لکھنؤ تھا۔ نسیم کی غزلوں میں استاد مومن کا اثر بھی گاہ گاہ ملتا ہے۔ ممکن ہے، یہ وہ غزلیں ہوں جو دہلی کے زمانے میں کہی گئی ہوں لیکن ان کی دقت آفرینی اور نازک خیالی ورعایت لفظی و معنوی کا اثر مومن یا دہلی سے نہیں بلکہ ناسخ کے ''طرزِ جدید'' سے آیا ہے۔ جہاں تک شاعری کی زبان کا تعلق ہے، دہلی اور لکھنؤ کی زبان میں کوئی بڑا فرق نہیں ہے۔ صرف چند الفاظ کا یا چند لفظوں کی تذکیر و تانیث کا، اعلانِ نون کا. بعض لفظوں مثلاً لکھا، رکھا پر، التزام کے ساتھ، تشدید لگانے کے، کوئی بڑا یا بنیادی فرق نہیں ہے۔ دہلی والوں نے حسبِ ضرورت کہیں لکھا، رکھا پر تشدید

استعمال کی ہے اور کہیں بغیر تشدید کے شعر میں باندھا ہے۔ یہ بحث ہم ناسخ اور علی اوسط رشک کے ذیل میں (جلد سوم میں) پہلے کر چکے ہیں۔ نسیم نے وہ الفاظ بھی استعمال کیے جو لکھنؤ والے اپنی شاعری میں استعمال کرتے تھے اور وہ الفاظ بھی شعر میں برتے جو دہلوی ہونے کے ناتے ان کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے۔ مثلاً ذیل میں درج یہ وہ الفاظ ہیں جن کو دہلوی زبان کے طور پر انھوں نے استعمال کیے ہیں:

ڈھکاتا: ع ایک دو ساغر سے ڈھکاتا ہے کیا ساقی مجھے
بیڑ: ع نسیم ایسی زمیں پر کیجیے اطلاق بیڑ کا
گوڈڑ: ع سمجھتا ہوں میں اپنا اشک گلگوں لال گوڈڑ کا
کڑکا: ع صدا بجلی کی دی نالے نے جب منھ سے مرے کڑکا
ڈھیر (بمعنی قبر): ع یہ ڈھیر ہے ضرور کسی برگزیدہ کا
گھڑکنا: ع درباں گھڑکتے ہیں خفا ہوتے ہیں اغیار
اُتارا: ع مدفن میں بھی اپنا تو اُتارا نہیں ہوتا
دہلنا: ع نسیم اپنے سخن کے خوف سے حاسد دہلتے ہیں
دھڑ کے دینا: ع دھڑ کے دیتا ہے مجھے خواب پریشاں میرا
مت: ع اے جان لڑکپن کی تری مت نہیں جاتی
کھوجی: ع کھوجی شب کہاں تم نے بسر کی
مِنتا: ع دل میں روٹھا تو منانے سے کہیں منتا ہے
آرے جارے: ع نہ وہ اب اشارے نہ اب وہ نظارے نہ وہ کہنا آرے نہ وہ کہنا جارے

نسیم بندشِ اُستاد (مومن) پر ناز کرتے ہیں۔ نئی تراکیب استعمال کرتے ہیں لیکن ان تراکیب میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے جو اُن ہی سے مخصوص ہو۔ نئی تراکیب آتش اور ان کے شاگردوں نے بھی تراشی ہیں۔ خود ناسخ کے ہاں بھی چست تراکیب اور بندشیں کثرت سے ملتی ہیں۔ نئی نئی تراکیب مومن اور غالب کی بھی انفرادیت ہیں لیکن نسیم کی جدتِ تراکیب میں کوئی قابلِ ذکر انفرادیت نہیں ہے۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں تراکیب سازی ہر شاعر کی تخلیقی ضرورت ہوتی ہے تاکہ وہ اپنے خیال یا احساس کو نئے مرکبات کی مدد سے اس طرح ادا کر سکے جن کو ادا کرنا مفرد الفاظ سے ممکن نہیں ہوتا۔ بڑے شاعر کا تجربہ چونکہ تہ دار، پے چیدہ اور طبع زاد ہوتا اس لیے اس کے ہاں نئی نئی تراکیب اور مرکبات، اس تجربے کی وجہ سے جسے وہ شعر میں بیان کر رہا ہے، روشنی دینے لگتے ہیں۔ لیکن دوسرے درجے کے شاعروں کے ہاں نہ تجربہ بڑا و تہ دار ہوتا ہے اور نہ وہ اس طرح اُبھرتا ہے کہ وجود پر چھا جائے۔ یہی صورت ہمیں نسیم دہلوی کی تراکیب میں نظر آتی ہے۔

نسیم اپنی دہلوی روایتِ سخن پر قائم رہنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن لکھنؤ کے تہذیبی ماحول کا رنگ و اثر اور پسند و ناپسند انھیں بہا بہا کر لے جاتا ہے۔ ان کے ہاں دہلوی روایت ان اشعار میں نظر آتی ہے جہاں

وہ خیال کو جذبے سے ملا کر شعر کہتے ہیں۔ یہی وہ کام ہے جو اُن کے استاد مومن خاں مومن نے کیا تھا۔ اس کے برعکس ناسخ نے جذبے کو شعر سے خارج کر دیا تھا اور اس عمل سے اپنے ''طرزِ جدید'' کا راستہ بنایا تھا۔ ناسخ کی شاعری، جیسا کہ ہم لکھتے آ رہے ہیں، عشقیہ شاعری نہیں ہے۔ عشقیہ شاعری بغیر جذبے کے ایک قدم نہیں چل سکتی اور اسی لیے بیانِ حسن اُن کے ہاں نمایاں ہے اور ''طرزِ جدید'' کا جزوِ اعظم ہے۔ ناسخ کے طرزِ جدید کے زیرِ اثر جن شعرا نے شاعری کی ان سب کے ہاں یکساں طور پر خیال تو موجود ہے لیکن وہ جذبے سے عاری ہے۔ خواجہ حیدر علی آتش کی شاعری کا وہ حصہ، جو ناسخ کے ''طرزِ جدید'' کے زیرِ اثر کہا گیا ہے، جذبے سے عاری ہے لیکن وہ حصہ، جو انھوں نے اپنے رنگ میں کہا ہے، اس میں جذبہ ایسا رنگ گھول دیتا ہے کہ یہی رنگ آج آتش کا اصل و حقیقی رنگ ہے جس پر ان کی شہرت و عظمت قائم ہے۔ نسیم دہلوی کے کلام کا ایک حصہ ایسا ضرور ہے جہاں وہ لکھنؤ کے رنگ سے دامن بچا کر اپنے دل کی بات جذبات کی زبان سے ادا کرتے ہیں اور یہی وہ کلام ہے جو آج بھی پڑھنے والوں کو متاثر کرتا ہے لیکن وہ لکھنوی رنگ میں اتنا چھپا اور دبا ہوا ہے کہ اُسے ڈھونڈھ ڈھونڈھ کر نکالنا پڑتا ہے ممکن ہے کہ اس میں بیشتر کلام وہ ہو جو دہلی میں کہا گیا ہو لیکن اس کو متعین کرنے کی کوئی شہادت ہمارے پاس نہیں ہے۔ ''کلیاتِ نسیم'' میں زیادہ تر کلام وہی ہے جو لکھنؤ میں کہا گیا تھا۔ اس کلام کی لفظیات اور زبان کا مزاج اس وقت کی لکھنوی زبان جیسا ہے۔ اس میں وہ قدیم الفاظ عام طور پر نہیں ملتے جو قلق اور سالک کے ہاں نظر آتے ہیں۔ نسیم اپنے استاد مومن کی دقت پسندی کی روایت کو تو برقرار رکھتے ہیں لیکن یہ دقت پسندی ناسخ کی خیال آفرینی و مضمون بندی سے زیادہ قریب ہو جاتی ہے۔ لکھنؤ میں نسیم کا زاویۂ نظر یہ تھا کہ شعر کو ''حسنِ خداداد'' کی طرح مشاطگی، آرائش اور بناوٹ سے پاک ہونا چاہیے۔ مضمون آفرینی شعر میں تازگی پیدا کرتی ہے اور معاملہ بندی والی ''عاشقانہ شاعری'' سب پر فرض نہیں ہے:

مشاطگی سے حسن داد پاک ہے
زلفوں کے واسطے نہیں تزئینِ شانہ فرض
مضمون کے بھی شعرا گر ہوں تو خوب ہیں
کچھ ہو نہیں گئی غزلِ عاشقانہ فرض

نسیم دہلوی تھے، مومن کے شاگرد تھے لیکن لکھنؤ میں مقیم تھے اس لیے وہ دونوں شہروں کی تہذیبی فضا اور مزاجِ شاعری سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔ وہ کم و بیش ان تمام متروکات کو ترک کر دیتے ہیں جنھیں ناسخ اور رشک نے ترک کیا تھا اور اسی لیے ان کی زبان لکھنؤ کی زبان کے مطابق رہتی ہے۔ اسی اندازِ فکر نے انھیں لکھنؤ میں مقبول بنا کر اُستادِ وقت کا درجہ دیا اور متعدد لکھنوی شعرا نے ان کے سامنے زانوئے تلمذ تہ کیا۔ ''طرزِ جدید'' کے علاوہ جذبے والا کلام، جو اُن کے کلیات میں ملتا ہے، آج بھی متاثر کرتا ہے۔ اُن کی یہ غزلیں پڑھیے جن کے مطلعے یہ ہیں:

سفر ہے دشوار خواب کب تک بہت بڑی منزلِ عدم ہے
نسیم جاگو، کمر کو باندھو، اُٹھاؤ بستر کہ رات کم ہے

کب اس زمیں پہ مجھے آرمیدہ ہونا تھا
ہوا سے خاک کو برسوں پریدہ ہونا تھا

اس سے مرنا مجھے اپنا قلق جاں ہو گا
کہ نہ دیکھے گا مجھے وہ تو پشیماں ہو گا
قلق سے دم لبوں پر خواہشِ دیدار میں آیا
وہ آیا بھی تو چھپ کر پردۂ اسرار میں آیا
اے دل سمجھ نہ پاسِ عزیز و یگانہ فرض
عاشق کے واسطے نہیں رسمِ زمانہ فرض
سوال طرزِ سخن سے تمہارے پیدا ہے
ہمارے سر کی قسم! تم کو آرزو کیا ہے

ان غزلوں کے علاوہ یہ چند شعر اور دیکھیے:

اس قدر لطف تلون دوستی ہر شے میں ہے
بڑھ کے گھٹ جاتا ہے سایہ بھی تری دیوار کا
شعلوں میں آفتاب میں انجم میں ماہ میں
جلوہ کہاں کہاں ہے تمہارے جمال کا
سوئیں گے یہ خاک جھپک جائیں گی آنکھیں
آجائے گا جھونکا جو کوئی خوابِ عدم کا
کہتے ہیں جسے حسن وہ ہے شمع جہاں تاب
کہتے ہیں جسے عشق وہ پروانہ ہے اس کا
کبھی آغوش میں رہتا کبھی رخساروں پر
کاش کہ آفتِ جاں میں ترا آنسو ہوتا
انھیں رُسوا کرے گا مجھ کو نادم غیر کو دشمن
غضب کیا کیا نہ لائے گا یہ جوشِ آرزو میرا
گرمی وہ دکھائی نفسِ سرد نے مجھ کو
اولے کی طرح آنکھ میں ہر اشک جما تھا
دل پریشاں تھا سو آنسو بھی پریشاں ہو گئے
ایک ٹھہرا آنکھ میں تو ایک دامن میں رہا
کیا پوچھتے ہو اب تو اسیر قفس ہوں میں
دو دن کی بات ہے کہ شریک بہار تھا
عاشق و وحشی و دیوانہ و رسوا کہہ کے
جس طرح چاہے بلا تیرے ہی ارشاد ہیں سب
نکلے نہ سلامت ترے کوچے سے کبھی ہم
کچھ لے ہی گئے سر پہ بلا جب ادھر آئے
رونے پہ اگر آئیں تو عالم کو ڈبو دیں
دریا میں بھی ہم دامنِ ساحل نہیں رکھتے
ابرو میں خم، جبیں میں چیں، زلف میں شکن
آیا جو میرا نام تو کس کس میں بل پڑے
جب اور کسی پر کوئی بیداد کرو گے
یہ یاد رہے ہم کو بہت یاد کرو گے
کہاں بسر ہوئی اوقاتِ پاک بندہ نواز
بہت دنوں میں تمھیں آج ہم نے دیکھا ہے
خشمِ ناصح، طعنۂ احباب، تکلیفِ فراق
زندگی جب تک رہی کیا کیا قلق دل میں رہے

اوپر دیے ہوئے مطلعوں والی غزلوں اور ان اشعار میں، جو اوپر دیے گئے ہیں، ہمیں جذبہ کی ہلکی سی اور کہیں ذرا سی تیز لے محسوس ہوتی ہے جس نے شعر میں اثر و تاثیر کی لے ذرا سی بڑھا دی ہے لیکن یہاں جذبہ خیال سے مل کر اس طرح نہیں آیا جس طرح مومن و غالب یا دوسرے شعرا کے ہاں آتا ہے۔ شعر کے مزاج پر غور کیجیے تو یہاں بھی زور جذبہ پر نہیں بلکہ مضمون پر ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ تسیم کے باطن میں تخلیقی سطح پر ایک ایسی کشمکش ہے جو ان کے شعر کے فنی اثر کو کمزور کر دیتی ہے۔ جب درخت پھل پھول کر بڑا ہو جاتا ہے تو اُسے اکھاڑ کر دوسری جگہ لگانے سے جو صورتِ حال پیدا ہوتی ہے، وہی دہلی سے لکھنؤ آنے پر تسیم دہلوی کے ساتھ ہوئی اور ان کی اپنی شاعری، پُرگوئی و قادرالکلامی کے باوجود، اس طرح نہ پھل پھول سکی جس کی ان میں پوری

صلاحیت تھی۔ ان کی شاعری، بالخصوص ناسخ کے طرزِ جدید کی مقبولیت کے سامنے، بس پہلو ہی بدلتی رہی۔ انھوں نے کہیں دہلوی مزاج کو لکھنوی مزاج میں سمویا، کہیں رنگ زمانہ دیکھ کر ناسخ کے رنگ کو اختیار کیا، کہیں ایک ہی غزل میں دونوں مزاجوں کو ساتھ چلایا لیکن استادی کے باوجود کوئی اپنا رنگ سخن پیدا نہ کر سکے اور ان کی حقیقی تخلیقی شخصیت ان کی شاعری میں پوری طرح ظاہر نہ ہو سکی۔ یہی ان کا تخلیقی المیہ ہے۔ ان کے ہاں ایک بہت دھیما، دبا دبا سا راگ بہت سی غزلوں میں گاہ گاہ ضرور سنائی دیتا ہے لیکن وہ ہمیں اپنے ساتھ بہا نہیں لے جاتا۔ اس راگ کی ہلکی سی لے سے نسیم کی تخلیقی قوتوں کا پتا تو ضرور چلتا ہے لیکن فی الحقیقت یہ راگ بن گایا ہی رہتا ہے۔

اگر نسیم کے اس بن گائے راگ کو تلاش کرنا ہو تو وہ اُن کے مطلعوں میں ملے گا۔ عام طور پر مطلعوں میں ایک الگ سا لہجہ اور الگ سا راگ سنائی دے گا لیکن یہ راگ اور اس کا لہجہ دوسرے شعر ہی سے دھیما پڑ کر غائب ہو جاتا ہے۔ اگر وہ مطلعوں کے لہجے، رنگ اور راگ کو خود پوری طرح سن لیتے تو ان کی غزل کی لے الگ ہو جاتی مگر رنگِ ناسخ کی مقبولیتِ عام انھیں اپنے ساتھ بہا کر لے گئی اور وہ خود اپنے طرز کی آواز نہ سن سکے:

نسیم اک طرز پر رہنا نہیں اچھا کہ ہر لحظہ   بدلتا ہے نیا اندازِ الفاظِ غزل خواں کا

دلچسپ بات یہ ہے کہ کبھی جذبے کی طرف نسیم کی توجہ جاتی ہے یا جذبہ شعر کے سانچے میں ڈھلتا ہے تو انھیں ناسخ کے بجائے آتش اور ان کی ''دردآشنائی'' یاد آنے لگتی ہے:

کلامِ آتشِ مرحوم سے نالہ پیدا ہے   نسیم آگاہ تھا کچھ وہ بھی دردآشنائی کا

یہی ان کا اصل راستہ تھا جس پر وہ نہ چل سکے اور مانندِ غنچہ پرورشِ رنگ و بو اس طرح نہ کر سکے جس طرح کرنے کی ان میں صلاحیت تھی:

منظور تھی جو شہرتِ حسن سخن نسیم   مانندِ غنچہ پرورشِ رنگ و بو میں تھا

نسیم کہنہ مشق استاد اور قادر الکلام شاعر تھے۔ مومن کے شاگردوں میں ان کا نام شیفتہ و قلق کے بعد آتا ہے۔ وہ ایک ایسے شاعر کی مثال ہیں جو بدلے ہوئے تہذیبی منظر میں وہ راستہ اختیار کر لیتا ہے جو اس کے اپنے شعری مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ اس عمل سے، دہلی سے لکھنؤ آنے کے بعد، اجنبی ماحول میں ان کے قدم ضرور جم گئے لیکن اصل راستہ ثنویت کا شکار ہو کر گم ہو گیا۔ پھر زندگی میں انھوں نے اپنا کلام سنبھال کر نہیں رکھا اور نہ اسے بصورتِ دیوان یا کلیات مرتب کیا۔ اس میں زیادہ تر وہ کلام ہے جو رنگِ لکھنؤ کی پیروی میں کہا گیا اور جس پر وہ نظرِ ثانی بھی نہ کر سکے۔ اس کلام کو خود دیکھ کر، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، ''سارا غلط'' کے الفاظ کے ساتھ واپس کر دیا تھا۔ یہ کلام پختہ ضرور ہے لیکن یہ پورے نسیم کی ترجمانی نہیں کرتا بلکہ کسی حد تک قیامِ لکھنؤ کے زمانے کی ترجمانی کرتا ہے۔ نسیم شاعروں کے ایک ایسے خانوادے سے تعلق رکھتے ہیں جو آنے والے زمانے میں بھی خوب پھلا پھولا۔ اس خانوادے کا ماضی شاہ نصیر و مومن سے ہوتا شاہ حاتم تک جاتا ہے

اور اس کا دوسرا سرا مومن و نسیم سے ہوتا ہوا امیر اللہ تسلیم، مرزا مچھو بیگ ستم ظریف، عاشق لکھنوی اور حسرت موہانی تک پہنچتا ہے۔

لسانی مطالعہ:

لسانی سطح پر نسیم کی زبان معیاری زبان ہے۔ نسیم کے ہاں متروک الفاظ، قلق کے مقابلے میں، خال خال نظر آتے ہیں۔ ذیل کے یہ چند الفاظ ایک آدھ ہی جگہ استعمال میں آئے ہیں مثلاً

ہم سوچے (بجائے ہم نے سوچا) ۔ نہ گھبرا اے دلِ نالاں بڑی مدت میں ہم سوچے۔ ''خطوطِ غالب'' میں بھی ایک جگہ غالب نے اسی طرح استعمال کیا ہے۔

بل بے: ع بل بے ظالم جو نہ پوچھے یہ بھی تیر ناز سے
موا: ع کس طرح کوئی موا کس جا کوئی بسمل ہوا
دوستوں نے رو دیا: ع دوستوں نے رو دیا جب شکل دیکھی اے نسیم

مومن کے شاگرد ہونے کے ناتے اور قلق میرٹھی کی طرح، نسیم بھی اسم صفت کو کثرت سے بصورت جمع استعمال کرتے ہیں اور یہ استعمال متعدد جگہ آیا ہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ''یہ انداز خاندانِ مومن کی شاعری کے ساتھ مخصوص ہے''[۱۳] نسیم دہلوی کے ہاں اس کی چند مثالیں دیکھیے۔

کج طینتوں: ع راستی ممکن نہیں کج طینتوں کے واسطے
دست اندازیوں: ع ٹھہر کچھ دن میں دست اندازیوں کا وقت آئے گا
کثرتیں: ع اللہ اے تردّدِ خاطر کی کثرتیں
آفتیں: ع سہنی پڑی ہیں مجھ کو بڑی آفتیں نسیم
ناتوانیاں: ع وہ ناتوانیاں ہیں کہ جسمِ ضعیف پر
بُوئیں: ع دل سے آتی تھیں جو بُوئیں ہوس مردہ کی
خدمتیں: ع بڑی خدمتیں کیں اب آزاد کر دو
لذتیں، آفتیں: ع آفتیں ڈھاتے ہیں کیا کیا لذتیں پائے ہوئے
عالی دماغیاں: ع عالی دماغیاں نہ گئیں بعدِ مرگ بھی
نیندیں: ع نسیم غفلت کی چل رہی ہے اُمنڈ رہی ہیں قضا کی نیندیں

ان کے علاوہ نسیم کی زبان معیاری اور جدید زبان ہے اور لکھنؤ کی جدید معیاری زبان سے مطابقت رکھتی ہے۔

حواشی:

[۱] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، حاشیہ صفحہ ۱۸۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۲] تذکرۂ نادر، مرزا کلب حسین خاں نادر مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۶۴، لکھنؤ ۱۹۵۷ء

[۳] کلیاتِ نسیم بتقریظ امیر اللہ تسلیم، صفحہ ۵۳۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۴] تواریخ نادر العصر، منشی نول کشور، ص ۱۶-۱۷، مطبع نول کشور لکھنؤ

[۵] کلیاتِ نسیم مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۱۷-۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۶] سخن شعرا (تذکرہ) عبدالغفور خاں نساخ، ص ۵۱۹، نول کشور پریس لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۷] طور کلیم، سید نور الحسن خاں، ص ۱۱۶، مطبع مفید عام آگرہ ۱۲۹۸ھ

[۸] کلیاتِ نسیم، بحوالہ بالا، ص ۵۳۵

[۹] ایضاً، ص ۵۲۷

[۱۰] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی مرتب شفقت رضوی، ص ۲۳۶، ادارہ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء

[۱۱] تذکرۃ الشعرا از حسرت موہانی، مرتبہ احمر لاری، ص ۱۴۱، ادبستان گورکھ پور ۱۹۷۲ء

[۱۲] الف لیلیٰ نو منظوم، نسیم دہلوی، ص ۳۵۸، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ ۱۲۷۸ھ

[۱۳] تذکرۃ الشعرا، از حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۲۳۹، ادارۂ یادگار غالب کراچی، ۱۹۹۹ء

چوتھا باب

میر مہدی حسین مجروحؔ

میر مہدی حسین[۱] مجروح تخلص (وفات ۱۷؍صفر ۱۳۲۱ھ مطابق ۱۵؍مئی ۱۹۰۳ء) غالب کے چہیتے شاگرد تھے۔ اُن کے والد میر حسین نگار بھی، جیسا کہ ''گلشن بے خار'' میں شیفتہ [۲] نے اور ''طبقات الشعرائے ہند'' میں فیلن اور کریم الدین [۳] نے لکھا کہ غالب ہی کے شاگرد تھے۔ اسی لیے غالب اپنے خطوط میں میر مہدی مجروحؔ کو کبھی میاں، کبھی میر مہدی اور کبھی برخوردار کے الفاظ سے مخاطب کرتے ہیں۔ غالبؔ مجروح کی طرح ان کے بھائی میر سرفراز حسین کو بھی بہت عزیز رکھتے تھے جس کا اندازہ، خطوطِ غالب کے علاوہ اُن کی ملازمت کی تلاش میں جو کوششیں انھوں نے کیں، اُن سے بھی لگایا جاسکتا ہے۔ میر حسین نگار کے نانا میر فقیر اللہ فقیر بھی اپنے زمانے کے معروف شاعر تھے جن کا ذکر اس دور کے اکثر تذکروں میں آتا ہے۔ نگار کے بارے میں ''گلستانِ سخن'' میں لکھا ہے کہ وہ ممنون کے شاگرد تھے [۴]۔

میر مہدی حسین مجروح دہلی میں پیدا ہوئے۔ کب پیدا ہوئے اس بات کا پتا نہیں چلتا البتہ قیاساً مالک رام نے سالِ ولادت ۱۸۳۳ء متعین کیا ہے [۵]۔ شاہی اردو بازار میں ان کا گھر تھا۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم کے بعد جب انگریزوں نے اُردو بازار کو ڈھایا تو یہ گھر بھی اس کی لپیٹ میں آ گیا۔ خود ایک شعر میں مجروح نے اس کی طرف اشارہ کیا ہے:

اُن کا بے وجہ نہیں ٹوٹ کے ہونا برباد
ڈھونڈے ہے اپنے مکینوں کو مکانِ دہلی

۱۸۵۷ء کے بعد جب دہلی برباد ہوئی تو مجروح بھی اور بہت سے دلّی والوں کی طرح اپنا وطن چھوڑ کر پانی پت چلے گئے اور انصاریوں کے محلہ میں، جہاں حالؔی بھی رہتے تھے، آ بسے۔ دہلی کی بربادی اور اپنی خانہ ویرانی کا ذکر اکثر اپنی غزلوں میں کیا ہے:

میں اپنی خانہ بربادی سے خوش ہوں
کہوں گا اُن سے، اب جاؤں کہاں کو

کبھی اپنے اُستاد غالب کو یاد کر کے ان کی سلامتی کی دُعا مانگتے ہیں:

ہے یہ مجروح کی دعا غالب
تم سلامت رہو ہزار برس

مجروحؔ کی ایک اور غزل کے ایک شعر میں، جس میں دہلی موضوعِ سخن اور لفظ ''دہلی'' بطور ردیف استعمال ہوا ہے، غالب کی سلامتی کی دعا مانگتے ہیں:

یا خدا حضرتِ غالب کو سلامت رکھنا
اب اسی نام سے باقی ہے نشانِ دہلی

''ہرگز'' ردیف کی زمین میں، جس میں مولانا حالؔی کی ایک غزل بھی زبان زدِ عام ہے، دلّی کی بربادی کا نوحہ آٹھ دس شعروں میں لکھا ہے:

ذکر بربادیِ دہلی کا سنا کر ہمدم　　نیشترِ زخمِ کہن پر نہ لگانا ہرگز
آبِ رفتہ نہیں پھر بحر میں پھر کر آتا　　دہلی آباد ہو یہ دھیان نہ لانا ہرگز
وہ تو باقی ہی نہیں جن سے کہ دہلی تھی مراد　　دھوکا اب نام پہ دہلی کے نہ کھانا ہرگز
گیتی افروز اگر حضرتِ نیر رہتے　　اتنا تاریک تو ہوتا نہ زمانا ہرگز
اب تو یہ شہر ہے اک قالبِ بے جاں ہمدم　　کچھ یہاں رہنے کی خوشیاں نہ منانا ہرگز
میں ہوں اک مجمعِ احباب کا بچھڑا گل چیں　　مجھ کو گل دستۂ رنگیں نہ دکھانا ہرگز
جمع ہے مجمعِ احباب فضا میں تیری　　اے تصور یہ مرقع نہ مٹانا ہرگز

۱۸۵۷ء میں اور اس کے بعد جو کچھ بربادی ہوئی اس کی لے اس دور کی شاعری میں گونجتی اور سنائی دیتی ہے۔ جب ملکہ وکٹوریا نے عام معافی کا اعلان کیا تو مجروح بھی کم و بیش پانچ سال بعد دہلی آ گئے لیکن اب یہاں کچھ نہیں تھا۔ نہ گھر نہ در، نہ ذریعہ معاش۔ دہلی سے تلاشِ معاش میں مہاراجا شیو دھیان سنگھ کے ہاں الور چلے گئے اور جب ۱۸۷۳ء میں انگریزوں نے انھیں معزول کیا تو اُن کا روزگار بھی ختم ہو گیا اور وہاں سے وہ مہاراجا جے پور سوائی رام سنگھ کے پاس چلے گئے۔ ۱۸۸۰ء میں جب مہاراجا نے وفات پائی تو وہ پھر دلی واپس آ گئے۔ یہ اُن کی زندگی کے بہت خراب دن تھے۔ حسنِ اتفاق سے نواب رام پور حامد علی خاں بہادر سے وابستہ ہو گئے اور دہلی ہی میں رہے۔ گاہ بگاہ رام پور آتے جاتے رہے۔ اسی زمانے میں ان کی بینائی جواب دینے لگی۔ ایک خدمت گار کو ساتھ لے کر زیارت کے لیے نجفِ اشرف و کربلائے معلیٰ گئے۔ واپس آئے تو بینائی جاتی رہی اور محتاجی بڑھ گئی۔ اسی عالم میں ۱۷؍صفر ۱۳۲۱ھ مطابق ۱۵؍مئی ۱۹۰۳ء کو وفات پائی اور ''قدم شریف دہلی کے صدر دروازے کے باہر فصیل کے متصل جنوب میں''[۶] دفن ہوئے۔ لوحِ مزار پر اُن کے شاگرد نواب احمد سعید خاں طالب کا قطعہ تاریخِ وفات کندہ ہے[۷]۔

وفات سے کوئی چار سال پہلے ان کے عزیز دوست میرن صاحب نے، جن کے نام غالب کے خطوط بھی ہیں، ۱۸۹۹ء میں ان کا دیوان ''مظہر معانی'' (۱۳۱۶ھ) کے تاریخی نام سے سرفراز پریس دہلی سے شائع کیا۔ اس کے برسوں بعد ''مظہر معنی'' کو مرتب کر کے ریاض احمد نے مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع کیا۔ ''مظہر معانی'' میں ۲۰۷ غزلیں، ۶ مخمسات، ۲ ترجیع بند، ۳۳ رباعیات اور متفرق قطعات شامل ہیں۔ قطعات میں ''تاریخِ دیوانِ غالب کا قطعہ اور قطعہ تاریخِ وفات مرزا غالب بھی شامل ہے۔ ایک ترجیع بند میں، مولانا حالؔی اور قربان علی بیگ سالک کی طرح، مجروحؔ نے بھی غالب کا مرثیہ لکھا ہے اور اس شعر کو بند کا شعر بنایا ہے:

رشکِ عُرفی و فخرِ طالب مُرد　　اسد اللہ خاں غالب مُرد

یہ مرثیہ بھی اپنی دردمندی، اخلاص اور نقصانِ عظیم کے دلی احساس کی وجہ سے، اثر و تاثیر سے مملو ہے۔ قطعات میں وہ قطعۂ تاریخِ وفات بھی شامل ہے جو غالب کے لوحِ مزار پر کندہ ہے اور جس کا حوالہ مطالعۂ غالب میں پہلے آ چکا ہے۔

مجروح کی تصانیف، جن کا ذکر مختلف تحریروں، مضامین اور کتابوں میں آتا ہے، یہ ہیں:

(۱) انوار الاعجاز: معجزاتِ رسول کریم ﷺ اس کتاب کا موضوع ہیں۔

(۲) ہدیۃ الائمہ: اثنا عشری نقطۂ نظر سے رسولِ اکرم ﷺ کے حالات لکھے گئے ہیں[۸]

(۳) تاریخ گنج غرائب: یہ چھوٹی چھوٹی کہانیوں اور حکایتوں کا مجموعہ ہے جسے مجروح نے ۱۲۸۶ھ/۱۸۶۹ء میں مرتب کیا۔ اس کا قلمی نسخہ رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہے۔[۹]

(۴) آیاتِ جلی فی شانِ مولیٰ علی: اس میں قرآنی آیات کا ترجمہ اور شیعی عقائد کے مطابق ان کی تفسیر و توضیح کی گئی ہے۔ یہ بھی نایاب ہے۔

مجروح کی ادبی و علمی تصانیف دو ہیں:

(۵) مظہر معانی یعنی دیوانِ مجروح جس کی تفصیل اوپر آ چکی ہے۔

(۶) تذکرہ طلسم راز: یہ شعرا کا تذکرہ ہے جس پر غالب نے فارسی میں دیباچہ لکھا تھا اور جو کلیاتِ نثر فارسی غالب اور ''پنج آہنگ'' (غالب) کے دوسرے ایڈیشن میں شامل ہے اور جس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ یہ تذکرہ لکھا جا چکا تھا۔ یہ بھی غیر مطبوعہ اور نایاب ہے۔

مجروح مذہبی انسان تھے اور شراب نوشی کے باوجود مذہب پر ایمان رکھتے تھے۔ ان کے مذہبی مزاج کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ انھوں نے نہ صرف متعدد نعتیں لکھی ہیں بلکہ اپنے ''دیوانِ اردو'' کے اکثر حروفِ تہجی کی پہلی غزل اور اکثر دو سے زیادہ نعتیہ غزلیں التزام کے ساتھ شاملِ دیوان کی ہیں۔ یہ التزام کسی دوسرے شاعر کے دیوان میں نہیں ملتا۔ خود بھی کہا ہے:

مدحت سنج ہے دن رات مجروح   یہ اُردو میں ہے حسانِ محمدؐ

میر مہدی مجروح شعر و ادب کا اچھا مذاق رکھتے تھے۔ شاعری انھیں ورثے میں ملی تھی۔ وہ اردو شاعری کے ایک بڑے دور کے چھوٹے رکن تھے۔ اُن کی شہرت کا اصل سبب غالبؔ کے وہ پچاس خط ہیں جو اُن کے نام لکھے گئے ہیں۔ غالب نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے کہ انھوں نے مجروح کو سو کے قریب خط لکھے جس سے معلوم ہوا کہ مجروح نے باقی خط اس وجہ سے اشاعت کے لیے نہیں بھیجے کہ وہ یا تو بہت ذاتی تھے یا اُستاد نے اُن کے مضامینِ شعر لینے کے بارے میں کچھ لکھا تھا یا پھر وہ ضائع ہو گئے یا ضائع کر دیے گئے۔ یہ سارے خطوط اس وقت لکھے گئے جب مجروح پانی پت، الور یا جے پور میں مقیم تھے۔ پہلا خط ۷/فروری ۱۸۵۸ء کا ہے اور پچاسواں خط ۱۷/جنوری ۱۸۶۵ء کا ہے۔

مجروح کے نام خطوطِ غالب کے مطالعے سے ناول کی طرح کا ایک ایسا زندہ، جیتا جاگتا کردار اُبھر کر سامنے آتا ہے جو غالب کا فدائی بھی ہے اور اُن سے ٹوٹ کر محبت بھی کرتا ہے۔ جس سے غالب حد درجہ بے تکلف بھی ہیں اور بڑے پیار سے اُسے خط لکھتے ہیں۔ اگر غالب کے یہ خطوط سامنے نہ آتے تو مجروح کو وہ شہرت حاصل نہ ہوتی جو آج انھیں حاصل ہے اور نہ ان کا ذکر صرف اُن کی شاعری کے حوالے سے، تاریخ

ادب میں آتا۔ وہ مزاجاً غالب کی شاعری سے کہیں زیادہ ان کی ذات سے بہت قریب ہیں۔

اچھے خاندان اور دلّی سے قدیم تعلق کے سبب، مجروح کا دماغ بھی اس دور کے صاحبِ حیثیت خاندانوں کی طرح آسمان پر تھا لیکن جب انگریزی اقتدار کے ساتھ یہ تہذیبی سانچے ٹوٹے اور بدلے تو یہ فلک رسا لوگ بھی زمین دوز ہو گئے۔ ہزاروں مارے گئے یا موت کے گھاٹ اُتار دیے گئے۔ ہزاروں قید ہوئے یا پھانسی چڑھا دیے گئے۔ جائیدادیں ضبط ہوئیں۔ شہزادیاں کسبیاں بن گئیں اور بھیک مانگنے لگیں۔ اس صورت حال نے سارے معاشرے میں بے یقینی کے ساتھ اتنا شدید احساسِ محرومی پیدا کیا کہ عام طور پر معاشرے میں شراب نوشی بڑھ گئی اور یہ لوگ اپنی جائیدادیں اونے پونے بیچ کر گل چھرے اُڑانے لگے مجروح نے لکھا:

اس کے جو جو کہ فواید ہیں خود دیکھتے جاؤ   سچ کہا ہے یہ کسی نے کہ پیو اور پلاؤ
ضبط سرکار میں ہونے کے لیے چھوڑ نہ جاؤ   خوب ہی کھاؤ زر و مال کو اور خوب اُڑاؤ

مجروح شاگرد تو غالب کے تھے لیکن شاعری میں وہ روایتی مذاقِ سخن سے قریب ہونے کے باعث ممنونؔ سے زیادہ قریب تھے۔ اپنے دیوان ''مظہر معانی'' کے سبب تالیف میں لکھا ہے کہ ''عالمِ شباب میں طبیعت شورش انگیز اور ولولہ خیز ہوتا ہے۔ بندہ کو بھی اس عالم میں شوق شعر و شاعری نے سلسلہ جنبانی کی اور عنایتِ الٰہی سے صحبت ان بزرگواروں کی نصیب ہوئی جو منتخبانِ دہلی میں سے تھے اور فنِ شعر و شاعری میں طاق اور شہرۂ آفاق تھے، مثل جناب فخر الشعرا میر نظام الدین ممنون اور جناب اُستادی   میرزا غالب۔''[۱۰] یہاں بھی انھوں نے ممنون کا ذکر اپنے اُستاد غالب سے پہلے کیا ہے۔ ایک تو اس وجہ سے کہ ممنون غالب سے عمر میں بڑے تھے اور دوسرے یہ کہ وہ اس روایتِ شاعری کے علم بردار تھے جس سے لگ کر مجروحؔ نے اپنی شاعری کی دیوار کھڑی کی تھی۔ یہ شاعری زبان کی شاعری تھی۔ سلاست و سادگی کو پسند کرتی تھی۔ زندگی کے ان پہلوؤں کو شعر کا جامہ پہناتی تھی جو اس تہذیب کا حصہ تھیں۔ غالب کی شاعری اس سے مزاجاً مختلف تھی۔ غالب کی شاعری کو بھی مجروحؔ نے اسی نظر سے دیکھا تھا اور اسی لیے وہ اپنے اُستاد غالب کی ''زبان'' کی تعریف کرتے ہیں:

سخن گو یوں تو اک عالم ہے مجروح   مرے اُستاد کی پر کیا زباں ہے

جب مجروح بہت اوپر اُٹھتے ہیں تو وہ غالب کی معنی آفرینی کی تعریف کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی میر کی سلاست کو پسند کرتے ہیں:

شعر میں بے مثال ہے مجروحؔ   معنیِ غالبؔ و سلاستِ میرؔ

اور اسی سلاست کی پیروی وہ اپنی شاعری میں کرتے ہیں۔ یہی اُن کا تخلیقی مزاج تھا۔ مجروح کی شاعری غالب کی شاعری سے بالکل الگ و مختلف ہے۔ وہ سادہ و سلیس ہے۔ اس میں زور زبان و محاورہ پر ہے۔ انھیں اپنی زبان پر ناز ہے اور اسی حوالے سے خود کو مستند مانتے ہیں:

ہے وہی ٹھیک جو کہو مجروح   کیوں نہ ہو صاحبِ زباں ہو تم

وہ شوخی جو اُن کے اشعار میں ملتی ہے، وہ بھی اسی تہذیب کی روایتِ زبان اور اندازِ فکر کا حصہ ہے۔ ان کے کلام میں معنی آفرینی اور گہرائی نہیں ہے۔ وہ آج دبی دبی سی معلوم ہوتی ہے اس میں وہ توانائی بھی نہیں ہے جو غالب کی شاعری کا خاصہ ہے اور اسی لیے مجروح کی شاعری غالب کے مزاج اور رنگِ سخن سے قطعی ہم آہنگ نہیں ہے اور شاید اسی لیے غالب نے مجروؔح کو لکھا تھا کہ تمھیں اب نظرِ ثانی کی ضرورت نہیں ہے: ''غزلوں میں خود ہی نظرِ ثانی کرلیا کرو اور دیدہ و دل کو تحقیق میں مشغول رکھو۔'' [۱۱] مجروح کی شاعری میں روایتی تلمیحات و کنایات، سیاق وسباق کی تبدیلی کے بغیر انھی معنی میں استعمال ہو رہے ہیں جن معنی میں وہ صدیوں سے استعمال ہوتے آئے ہیں۔ غالب نے بھی ان تلمیحات وکنایات کو استعمال کیا ہے لیکن اُن کے ہاں معنی کے تعلق سے ان کا سیاق وسباق بدل جاتا ہے اور شعر نئے معنی سے ہم آہنگ ہو کر نیا راگ جگاتا ہے۔ مجروح اس راگ سے مناسبت نہیں رکھتے۔ ان کے ہاں شاعری کی روایت وہی رہتی ہے جو تھی۔ مجنوں، ناقۂ لیلیٰ، بے ستون، شیریں فرہاد، سکندر آئینہ، جام جم، خضر، تسبیح و زنار، مسجد و بت خانہ، سروِ آزاد، زلیخا، یوسف، زنداں، بازارِ مصر، چاہِ کنعاں، صیاد، طوق زنجیر وغیرہ ان کی شاعری میں بھی استعمال ہو رہے ہیں لیکن وہ قاری کے ذہن کو آگے نہیں بڑھاتے بلکہ صرف موجود و مروج روایت کی تکرار کرتے ہیں اور اس سے تجاوز نہیں کرتے۔ سانحۂ غدر اور دلی کی بربادی ایک ایسا موضوع ضرور ہے جو ان کی شاعری میں ایسا رنگ بھرتا ہے جو آج بھی دلوں میں اس لیے اُتر جاتا ہے کہ اس میں ایک بڑی تہذیب کے خاتمے کا نوحہ شامل ہے۔

مجروؔح کی شاعری بظاہر عشقیہ شاعری ہے مگر یہ ویسی ہی عشقیہ شاعری ہے جیسی اس روایتِ شاعری میں ہوتی چلی آرہی ہے۔ وہ اس کو اپنی شاعری میں دُہراتے اور اس کی تکرار کرتے ہیں اور اسی لیے ان کی عشقیہ شاعری اوپری اوپری سی معلوم ہوتی ہے۔ یہاں شبِ فرقت بھی ہے اور وصل و ہجر بھی ہے:

شب ہجر میں آنکھ لگنے نہ دی
وہ پھرتے رہے چشم بیدار میں

محبوب کی بے وفائی بھی ہے اور وعدہ خلافی بھی لیکن اظہارِ عشق کے باوجود عشق کی وہ لپک اور لہر نہیں ہے جو کسی بھی بڑے شاعر کے ہاں دل کو ہلا کر رکھ دیتی ہے۔ عشق کو وہ ایک ایسا موضوع سمجھتے ہیں جو کبھی پرانا نہیں ہوتا:

عشق ہے ایک مگر آفت نو ہے ہر دم
یہ وہ مضموں ہے کہ ہوگا نہ پرانا ہرگز

لیکن اس عشق کی مجروح کے ہاں یہ نوعیت ہے

جب لیے بوسے بے شمار لیے
کتنا ہی وہ کہا کیے، بس بس

یہ وہ عشق نہیں ہے جو میر یا غالب کے ہاں نظر آتا ہے بلکہ یہ ایک ''فن'' ہے جس کے نکات سے مجروح خوب واقف ہیں:

پوچھ مجروح سے نکات اس کے
طاق یہ عاشقی کے فن میں ہے

غالب اور مجروح کے مزاجِ سخن میں بُعد المشرقین ہے۔ مجروح کا ایک شعر دیکھیے:

پڑی تھی کل کڑک کر جس پہ بجلی
وہی شاید ہمارا آشیاں ہے

یہ غالب کے اس شعر سے ماخوذ ضرور ہے لیکن ایسی صورت اختیار کر لیتا ہے کہ مجروح کا شعر پھیکا معلوم ہوتا ہے۔

قفس میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

مجروح کے ہاں رشک کے اشعار بھی، غالب کی طرح، بار بار آتے ہیں:

نہیں لیتا ہوں فرطِ رشک سے نام   ہر اک سے پوچھتا ہوں وہ کہاں ہے

اب غالب کا یہ شعر پڑھیے:

چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں   ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں

اسی طرح مجروح کا یہ شعر پڑھیے

ہم جانتے ہیں کام یہ بانکی ادا کے ہیں   تلوار سے تو آپ نے مارا نہیں مجھے

اب ان کے استاد غالب کا یہ شعر پڑھیے:

اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اے خدا   لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

مجروح نے اپنے استاد کے مضامین تو لیے ہیں لیکن ان کو اپنے روایتی اندازِ سخن سے ایسا کر دیا ہے کہ اُن کا شعر غالب کے شعر کے سامنے منہ بسورنے لگتا ہے۔ وہ غالب کے چہیتے شاگرد ہونے کے باوجود طرزِ غالب کو سرے سے سمجھے ہی نہیں ہیں۔

مجروح نے غالب، مومن، ذوق، ممنون اور شاعروں کی طرح پر غزلیں کہی ہیں لیکن وہ ان شعرا سے آگے نہیں نکلتے۔ وہ اسی طرح شاہ نصیر، ذوق، ممنون وغیرہ کی شاعری کی روایت سے جڑے اُس کو دہراتے رہتے ہیں۔ یہ وہی روایت ہے جس میں ذرا سا آگے چل کر داغؔ نے شوخی، محاورہ و زبان اور مجازی عشق کے اظہار سے ایک مقبولِ عام پسندیدہ رنگ بھرا تھا۔ مجروح کی شاعری غالب کے مزاج سے لگا نہیں کھاتی۔ مجروح تو بس یہی سمجھتے رہے کہ یہ معنی کی شاعری ہے جس میں میر کی طرح کی سلاست نہیں ہے اور اس راز تک نہیں پہنچے کہ میرؔ نے جو راگ جگایا تھا وہ الگ منفرد راگ تھا جس کی ذوق و غالب دونوں نے پیروی کی ہے لیکن غالب نے جو راگ جگایا وہ الگ منفرد راگ تھا اور اس راگ کے تعلق سے ان کی شاعری، مشکل ہونے کے باوجود، ایسی سلیس ہے کہ غالب کا شعر منہ سے بولنے لگتا ہے اور فوراً زبان پر چڑھ کر دل میں اُتر جاتا ہے۔ مجروح طرزِ غالب کے تتبع کو سرمایۂ ناز تو جانتے ہیں لیکن اُن کے مختلف تخلیقی مزاج کے باعث، اس کو اختیار کرنا ان کے لیے ممکن نہیں ہوتا۔ ”اگر“ کا لفظ اس شعر میں مجروح کے اندازِ نظر کو ظاہر کرتا ہے:

طرز کا حضرتِ غالب کی تتبع ہو اگر   وہ تو مجروحؔ ہو سرمایۂ صد ناز مجھے

اسی لیے وہ موجود روایتی شاعری کا اعادہ و تکرار کرتے رہتے ہیں اور اس تکرار سے وہ رنگ سخن وجود میں آتا ہے جو یقیناً دلچسپ ہے اور جس کی ترجمانی درج ذیل اشعار کر رہے ہیں:

نہ تو دنیا ہی میسر ہے نہ دیں کے اسباب   ہائے مجروح، کہاں تیرا ٹھکانا ہوگا
غیروں کو بھلا سمجھے اور مجھ کو برا جانا   سمجھے بھی تو کیا سمجھے جانا بھی تو کیا جانا
مجروح ہوئے مائل کس آفتِ دوراں پر   اے حضرتِ من تم نے دل بھی نہ لگا جانا
بھولے بھولے سے جو رہتے ہو کہو خیر تو ہے   یہ تو کچھ عشق کا انداز ہے پایا جاتا
کل نشے میں تھا وہ بت مسجد میں گر آجاتا   ایماں سے کہو یارو پھر کس سے رہا جاتا
نہ تھے تم غیر کے گھر سچ ہے لیکن   یہ چرچے ہو رہے ہیں جابجا کیا
رندی و مستی و مے خواری و شاہد بازی   فرصتِ عمر تو کم اور مجھے کام بہت

یہ ساری غزل جس کا مطلع یہ ہے:

دل کو میرے اُڑا لیا جھٹ پٹ   واہ کیا خوب آپ کی ہے جھپٹ

یہ چند شعر اور دیکھیے:

ہونٹ ہی چاٹتے رہ جاؤ گے گر چکھ لو گے   شیخ صاحب ہے بہت بادۂ گل فام لذیذ
ہیں بشر کیا ملک بھی للچائیں   اس کے سینے کا دیکھ لیں جو اُبھار
یادگارِ زمانہ ہیں دونوں   یار کی دشمنی ، مرا اخلاص
الم و درد و رنج و بے تابی   یار اپنے یہی پرانے ہیں
شب ہجر میں آنکھ لگنے نہ دی   وہ پھرتے رہے چشم بیدار میں
زاری و بے قراری و خواری و بے کسی   قسمت اگر یہی ہے تو کیا کیا گماں نہیں
دل میں آبیٹھیے اور سیر دو عالم کیجیے   ہے بہت دور کا اس منزلِ ویراں سے دکھاؤ
ایسی جو کٹی جلد، یقیں ہے شب وصلت   دامن سے بندھا لائی گریبانِ سحر کو
کیا حال دل اس شوخ ستمگر سے کہا جائے   جو جنبشِ لب دیکھتے ہی بات کو پا جائے
شبنم نہ تھے دیکھ کے خورشید کو، سچ ہے   جب سامنے یار آئے تو پھر کیوں کہ رہا جائے
میں نے کہا کہ میرے گھر آ ؤ، کہا کہاں؟   تیرا تو نام پہلے ہی خانہ خراب ہے
باغ عالم کو جو دیکھا بے ثبات   مثل شبنم ہم بھی آکر رو چلے

یہی رنگ سخن جب اس تہذیب کے مزاج سے اور قریب آتا ہے تو وہ زبان کی شاعری پر آجاتے ہیں۔ ایسے اشعار بھی ان کے دیوان میں خاصی تعداد میں ملتے ہیں۔ زبان کی شاعری اس روایت کا مزاج ہے۔ یہی رنگ آگے چل کر داغ دہلوی کے ہاں نکھرتا ہے اور انھیں اپنے دور کا مقبول ترین شاعر بنا دیتا ہے۔ میر مہدی مجروح کے یہ چند شعر اور پڑھیے اور دیکھیے کہ داغ ان سے کتنے قریب ہیں۔ وہ داغ جو ذوق کے شاگرد ہیں اور وہ ذوق جو اس فتی مغلیہ تہذیب کے ممتاز شاعر تھے:

وہ میری لاش پر بولے یہ ہنس کر   بھلا صاحب ہمیں دیتے ہو دَم کیا

کہا میں نے کہ مرجاؤں تو بولے   کہ تم جیسوں کے مرجانے کا غم کیا
نہ ملنے کی قسم کھائی تو بولے   ارے تو کیا ہے اور تیری قسم کیا
نیلا پیلا ہے کیوں فلک ہوتا   کیا برآئی کسی کے دل کی مراد
ایک سے ربط ایک سے ہے بگاڑ   روز ہے واں یہی اکھاڑ پچھاڑ
جب چلو تیز ہی کی چلتے ہو   میرے حق میں تو آسماں ہو تم
اتنے ہی تر پھر جو ہوئے آپ مرے آنے سے   سچ کہو غیر کہیں گھر میں ہی مہماں تو نہیں
میں جو کہتا ہوں کہ جلد آؤ تو کیا کہتے ہیں   یہ میرا گھر سے نکلنا ہے تری جاں تو نہیں
میرے مرنے کی سن کے وہ بولے   کب ہم ایسے دموں میں آتے ہیں
وہ اور آئیں مری عیادت کو   یوں کہو، یہ بھی آگئی دل میں
یہ بھی کچھ جی میں آگئی ہوگی   کیا وہ میرے بٹھائے بیٹھے ہیں
ملا دیتے یونہی کچھ ہاں میں ہاں ہو   یہاں ہو پر خدا جانے کہاں ہو
گالیاں دے کر نکالا بزم سے   لو وظیفہ مل گیا سرکار سے
ان سے مجروح کا جو پوچھا حال   ہنس کے بولے مری بلا جانے

مجروح اپنی ساری شاعری میں اسی روایتِ سخن کی تکرار کرتے ہیں۔

مجروح نے غالب کی وفات پر، ترجیع بند کی ہیئت میں، غالب کا دل دوز مرثیہ لکھا۔ ان کے لوح مزار کے لیے قطعہ تاریخ وفات کہا اور ساری عمر اپنے اُستاد کی محبت اور اُن سے عقیدت کو حرزِ جاں بنائے رکھا۔ اُستاد بھی شاگرد کے دل دادہ تھے اور شاگرد بھی اُستاد کے عاشق تھے۔ مجروح کے نام غالب کے خطوط کے ساتھ وہ تاریخِ ادب میں ہمیشہ زندہ رہیں گے۔ کاش مجروح وہ بقیہ خط بھی، جوانھوں نے کسی مصلحت کی وجہ سے اشاعت کے لیے نہیں دیے، شائع کرا دیتے تو ان کی حیثیت واہمیت اور بھی بلند ہو جاتی۔

میر مہدی مجروح نے غالب کی طرح کی شاعری تو نہیں کی لیکن اُن جیسی نثر ایسی لکھی کہ خود اُستاد کو بھی رشک آنے لگا۔ ایک خط میں لکھتے ہیں: ''جیتے رہو! آفریں۔ صد ہزار آفریں۔ اُردو عبارت لکھنے کا اچھا ڈھنگ پیدا کیا ہے کہ مجھ کو رشک آنے لگا۔ سنو! دلی کے تمام مال ومتاع وزر و گوہر کی لوٹ پنجاب احاطہ میں گئی ہے۔ یہ طرزِ عبارت خاص میری دولت تھی سو ایک ظالم پانی پتی، انصاریوں کے محلے کا رہنے والا لوٹ لے گیا۔''[۱۲]

لسانی مطالعہ:

مجروح کی زبان وہی ہے جو آج بولی جاتی ہے۔ شاعری میں اُن کی زبان جدید اردو زبان کا نکھرا ہوا روپ ہے لیکن چند باتیں ایسی ہیں جن کو یہاں بیان کیا جاتا ہے مثلاً اس شعر میں ''ہے'' کا استعمال زاید

ہے:

فروغِ حسن نے تیرے یہ اس کو کاہش دی   کہ بدر رشک سے گھٹ گھٹ کے ہے ہلال ہوا

اسی طرح ہندوی اور فارسی لفظوں کے درمیان وعطف کا استعمال، جسے ناسخ اور رشک نے خلاف قاعدہ قرار دیا تھا۔ مجروح کے ہاں واؤ عطف کے استعمال کی وہی صورت ملتی ہے جو شاہ حاتم سے لے کر دہلی کے دوسرے شعرا کے ہاں التزام کے ساتھ ملتی ہے:

اس سے بجھنے کے کچھ نہیں اسباب   وہ تغافل شعار و میں بے تاب
رہ میں طوفان ہو دیا گرداب   کشتی مت روک، ہر چہ بادا باد

ایک شعر میں ''ایجاد'' کو مذکر باندھا ہے۔ غالب اور اس دور کے شعرا کے ہاں ''ایجاد'' مذکر آتا ہے۔ آج اسے مؤنث لکھتے ہیں۔ غالب نے اپنے کئی خطوط میں تذکیر و تانیث کے مسئلہ پر بحث کی ہے۔ میر مہدی مجروح کو ایک خط میں لکھتے ہیں: ''کوئی بھی مقدر کو مؤنث نہ کہتا ہوگا۔ تم کو تردّد کیوں ہوا۔'' ایک اور خط میں مجروح کو لکھتے ہیں: ''تذکیر و تانیث کا کوئی قاعدہ منضبط نہیں کہ جس پر حکم کیا جائے۔ جو جس کے کانوں کو لگے اسی طرح کہے۔ رتھ میرے نزدیک مذکر ہے یعنی رتھ آیا لیکن جمع میں کیا کروں گا۔ ناچار بولنا پڑے گا یعنی ''رتھیں'' آئیں۔ ''خیر'' مؤنث ہے بہ اتفاق۔'' ایک اور خط بنام سید احمد حسین تمنا مرزاپوری کو لکھتے ہیں۔ ''بندہ پرور! لکھنؤ اور اہلِ دہلی میں تذکیر و تانیث کا بہت اختلاف پایئے گا۔ سانس میرے نزدیک مذکر ہے لیکن اگر اہلِ لکھنؤ اسے مؤنث کہیں تو میں اُن کو منع نہیں کرسکتا۔ خود سانس کو مؤنث نہ کہوں گا۔''

مجروح کے ہاں ایک آدھ جگہ ''واں''، ''یاں'' بھی ملتا ہے مگر وقت کے ساتھ ساتھ شعر و نثر میں یہ کم ہوتا ہوتا تحریر سے غائب ہو جاتا ہے لیکن بولنے میں آج بھی اسی طرح سننے میں آتا ہے جس طرح مجروح کے ہاں آیا ہے:

واں : ع ...روز ہے واں یہی اکھاڑ پچھاڑ
یاں : ع ....آپ یاں کیوں کہ آئے بیٹھے ہیں

غالب بھی اس زمانے کے مطابق ''سوچ'' کو ''سونچ'' لکھتے اور بولتے تھے۔ یہ اس زمانے کی صحیح زبان تھی۔ آج اسے بغیر نون کے بولتے اور لکھتے ہیں۔ مجروح کے ہاں یہ نون کے ساتھ ہے:

''سونچیے'': جان دینے کو ہم ہوئے حاضر   اب کوئی اور سونچیے تدبیر
ے مجروح اسی سونچ میں رہتا ہوں سدا میں

لاحقہ ''پن'' کا استعمال:

وہ گالیوں کی چھیڑ وہ طرار پن کہاں   تمکیں اگر یہی ہے تو لطفِ سخن کہاں
مجروح اس کو دیکھ کے معقول ہو گئے   حضرت گیا وہ آپ کا دیوانہ پن کہاں

باقی زبان، روزمرہ و محاورہ وہی ہے جو آج کی معیاری زبان میں شامل ہے اور لکھا بولا جاتا ہے۔

حواشی:

[۱] غالب نے علائی کے نام اپنے ایک خط میں بھی میر مہدی حسین ہی نام لکھا ہے: ”چہ جو تمہارے دیے ہوئے میر مہدی حسین کو دیے “ خطوط غالب جلد اول مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۳۱۵، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء

[۲] گلشن بے خار، مصطفیٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۳۰۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۳] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۳۸۰، دہلی ۱۸۴۸ء

[۴] گلستانِ سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۲۸۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۵] تلامذۂ غالب، مالک رام، ص ۴۷۴، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۸۴ء

[۶] تلامذۂ غالب، مالک رام، ص ۴۷۶، بحولہ بالا

[۷] ایضاً

[۸] تلامذۂ غالب، ص ۴۷۶، بحولہ بالا

[۹] میر مہدی مجروح، مضمون از شیخ محمد اسمٰعیل پانی پتی، مطبوعہ ماہنامہ ماہِ نو، فروری ۱۹۶۹ء

[۱۰] مظہر معانی (دیوانِ مجروح، مرتبہ ریاض احمد، ص ۷-۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۸ء

[۱۱] دیکھیے ”پنج آہنگ“ غالب میں آہنگ پنجم کا اُردو ترجمہ از محمد عمر مہاجر، ص ۱۶۴، مطبوعہ کراچی ۱۹۶۹ء

[۱۲] خطوط غالب، جلد اول، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۳۵۶، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

پانچواں باب

قربان علی خاں بیگ سالک

میرزا قربان علی بیگ خاں سالک (۱۲۴۰ھ-۱۲۹۷ھ/ ۲۵-۱۸۲۴ء-۱۸۸۰ء) میرزا غالب کے نامور شاگرد تھے۔ اُزبک تُرک تھے۔ ان کے جدِ اعلیٰ اورنگ زیب عالمگیر کے دورِ شاہی میں ہندوستان آئے اور نامور ہوئے۔ نواب عاشور بیگ خاں غالب جنگ، سالکؔ کے دادا اور نواب عالم بیگ خاں والد تھے جو اپنے چھوٹے بھائی نواب نیاز حیدر بیگ کے بعد، تلاشِ روزگار میں حیدرآباد چلے گئے۔ یہیں نواب عالم بیگ خاں نے شادی کی اور یہیں قربان علی بیگ پیدا ہوئے۔ جب وہ چھ سال کے تھے تو اپنے والد کے ساتھ دہلی آ گئے جیسا کہ اس قصیدے سے معلوم ہوتا ہے جو نواب میر یاور علی خاں بہادر شہاب جنگ صدر المہام کی مدح میں لکھا گیا ہے:

چُھٹا شش سالگی میں حیدرآباد　　بنے یہ شش جہت حیرت کا شش در [۱]

یہیں دہلی میں قربان علی بیگ کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ لڑکپن میں والدہ کا انتقال ہو گیا تھا جیسا کہ اپنے چھوٹے بھائی شمشاد علی بیگ رضوان کی وفات پر کہی ہوئی ایک رباعی میں لکھا ہے کہ ایام طفولیت میں ماں سے چھوٹے، اب پیر ہوئے داغِ برادر دیکھا۔ [۲] یہیں پندرہ سال کی عمر میں ان کی شاعری کا آغاز ہوا جیسا کہ ''روزِ روشن'' کے ترجمے سے معلوم ہوتا ہے ''زمانے کہ بپانزدہ سالگی رسید بہ موزونی فطری بسخن سنجی گرائید'' [۳] پہلے مومن خاں مومن کے شاگرد ہوئے لیکن کچھ عرصے بعد انھوں نے زانوئے تلمذ مرزا غالب کے سامنے تہ کیا جیسا کہ اپنے دیوان ''ہنجارِ سالک'' کے دیباچے میں سالک نے لکھا ہے کہ ''اقل روزگارے بہ استفادہ والا .حکیم مومن خاں مومن مستفید و بیش تر زمانے بہ استفاضۂ تربیت .. . میرزا اسد اللہ خاں بہادر غالب .. مستفیض بودہ'' [۴] اپنے دونوں استادوں کا بڑے احترام سے نام لے کر ان کی رہ نمائی کا اعتراف کیا ہے۔ [۵]

۱۸۵۷ء تک وہ دہلی میں رہے لیکن جب بغاوت کا علم بلند ہوا اور عوام نے دہلی پر قبضہ کر کے انگریزوں کو وہاں سے نکال دیا اور پھر جب انگریزوں نے دوبارہ دہلی پر قبضہ کر کے اپنا اقتدار بحال کیا اور بادشاہِ وقت بہادر شاہ ظفر کو قید اور جلاوطن کر کے رنگون بھیج دیا تو سالکؔ بھی وہاں سے الور چلے گئے۔ یہ ان کی زندگی کا سخت ترین دور تھا جس کا ذکر اُن کے قصائد اور شاعری میں آیا ہے۔ قصیدۂ نعت سے مایوسی و پریشانی کا واضح اظہار ہوتا ہے:

ہوں میں وہ کشتی کہ ہر سفاک　　تیز کرتا ہے دم بدم شمشیر

ہاتھ آجائے گر کہیں سے زہر   مجھ کو کھانے میں نہ ہو تاخیر
کام اچھا کروں برا ہوجائے   وہ نحوست ہے میرے دامن گیر
چاہوں گر از دیارِ دولت و جاہ   اور رنج و الم کی ہو توفیر
جاؤں گر عین موسمِ گل میں   رشکِ ملتاں ہو خطۂ کشمیر

ایک رباعی میں بھی اپنی حالتِ زار کا اظہار کیا ہے:

کہتے ہیں گھٹائے رنج و درد و غم، عمر   غم سے بھی نہ ہو سکی ہماری کم عمر
فرہاد نے کب پہاڑ کاٹا ہوگا   جس طور سے کاٹتے ہیں سالک ہم عمر

ان کے ذاتی حالات تو کہیں نہیں ملتے لیکن کلیاتِ سالک کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا نام بھی انگریزوں کی سیاہ فہرست میں شامل تھا۔ وہ مخبروں سے ڈرے ہوئے تھے اور اپنے دوست تفضل حسین خاں کوکب کو حال احوال کے لیے منظوم خط لکھا تھا جس کا ایک شعر یہ ہے:

بھیجیے لکھ کے جو احوال ہوا ہو معلوم   کچھ تو تسکیں کا مری کیجیے ایما معلوم

۱۸۵۷ء کے بعد جس طرح انگریزوں نے ظلم ڈھایا اور بے شمار لوگوں اور متعدد شہزادوں کو قتل کر دیا اس سے ہم سب واقف ہیں۔ ۱۸۵۸ء کے آخر میں ملکہ وکٹوریا نے عام معافی کا اعلان کیا تو بہت سے لوگ دہلی واپس آ گئے۔ سالک بھی کسی وقت میں دیکھ بھال کر الور سے دہلی آ گئے اور تلاش معاش میں سرگرداں رہے۔ غالب کے ایک خط بنام علائی مورخہ یکم مارچ ۱۸۶۲ء سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا غالب سالک اور ان کے بھائی رضوان کی ملازمت کے لیے کوشش کر رہے تھے۔ غالب نے اپنے خط میں لکھا ہے کہ ”مغلچوں (سالک و رضوان) کے مقدمہ کو طبیعتِ امکان پر چھوڑ دو۔ میں دخل نہ کروں گا۔ ہاں اگر خود مجھ سے پوچھیں گے یا میرے سامنے ذکر آ جائے گا تو میں اچھی طرح کہوں گا۔ برا نہ مانتا اگر یہ دونوں بھائی یا اُن میں سے ایک رفیق ہو گیا، یوں تمام عمر بخوشی گزر جائے۔“[۶] لیکن غالب کو کامیابی نہیں ہوئی۔

۱۸۵۷ء کے آخر میں انگریزوں نے بارہ سالہ شیودان سنگھ کو وارثِ تخت مان لیا اور ایجنٹ مقرر کر دیا۔ ۱۸۶۳ء میں راجا شیودان سنگھ کے سارے اختیارات بحال ہوئے۔ ”کلیاتِ سالک“ میں دو قصیدے راجا کی مدح میں ملتے ہیں جن میں اپنی زبوں حالی کا ذکر کیا ہے۔ ان کے علاوہ ایک ترکیب بند (مدحیہ) اور تین قطعات (مدحیہ) بھی کلیات میں ملتے ہیں۔ اس زمانے میں دلّی کے کچھ شعرا مثلاً سالک، مجروح، امراؤ مرزا، انور اور ظہیر دہلوی وغیرہ بھی الور میں جمع ہو گئے تھے۔ غالباً اسی زمانے میں سالک مہاراجا کے وکیل مقرر ہوئے[۷] دو سال بعد ان کے چھوٹے بھائی شمشاد علی بیگ رضوان بھی الور میں کسی اعلیٰ منصب پر ملازم ہو گئے۔ یہ دور سالک کی زندگی کا پُر سکون دور تھا۔ اُن کے مالی حالات بہتر ہو گئے تھے لیکن ۱۸۷۳ء میں بد انتظامی کا الزام لگا کر انگریزوں نے راجا شیودان سنگھ بہادر کو معزول کر دیا اور ان کے بیشتر متوسلین و عمال کو بھی برخاست کر دیا۔ سالک اور رضوان بھی ان میں شامل تھے۔ یہ دونوں بھائی پھر دہلی آ گئے اور جلد ہی سالک

یہاں سے اپنے چچا کے پاس حیدر آباد (دکن) چلے گئے۔ رضوان دہلی ہی میں رہے جہاں سالک کے حیدر آباد چلے جانے کے چار سال بعد ۱۲۹۳ھ/ ۱۸۷۶-۷۷ء میں رضوان نے وفات پائی جیسا کہ قطعۂ تاریخ وفات سے برآمد ہوتا ہے [۸] ایک رباعی میں لکھا ہے کہ: ع دوری کے الم چار برس تک کھینچے۔ گویا سالِ وفات رضوان ۱۲۹۳ھ سے دُوری کے چار سال کم کردیے جائیں تو دہلی سے حیدر آباد جانے کا سال یعنی ۱۲۸۹ھ/ ۱۸۷۲-۷۳ء سامنے آتا ہے اور پھر واپس نہیں آئے اور باقی زندگی وہیں گزار دی۔ وہیں وہ صیغۂ تعلیمات میں ملازم ہوئے جس کے ناظم نواب عماد الملک سید حسین بلگرامی تھے۔ ''مخزن الفوائد'' کے نام سے جو رسالہ سید حسین بلگرامی نے جاری کیا تھا اس میں وہ نہ صرف شریک رہے بلکہ اس کے لیے بہت سے مضامین اردو نثر میں بھی لکھے [۹]۔

قربان علی بیگ سالک کے چار بیٹیاں: امراؤ بیگم، انوری بیگم، اکبری بیگم اور رقیہ بیگم اور دو بیٹے: محمد مرزا خاں عابد اور حیدر مرزا حیدر وقلندر تھے۔ لڑکے دونوں شاعر تھے۔ سب سے چھوٹی بیٹی رقیہ بیگم کی شادی اورنگ آباد کے ایک وکیل سید احمد حسن مودودی سے ہوئی تھی۔ رقیہ بیگم کے بطن سے کئی اولادیں ہوئیں جن میں سے دو نامور ہوئے۔ ایک ابوالخیر مودودی اور دوسرے مفکرِ اسلام ابوالاعلیٰ مودودی۔ مولانا ابوالاعلیٰ مودودی کی شادی ان کی بڑی خالہ امراؤ بیگم کی نواسی سے ہوئی [۱۰] قربان علی بیگ سالک مولانا ابوالاعلیٰ مودودی کے حقیقی نانا تھے۔

اور اب قربان علی بیگ سالک کی شاعری کے مطالعہ سے پہلے یہ مناسب ہوگا کہ ان کے سالِ ولادت اور سالِ وفات کا تعین بھی کرلیا جائے۔ تذکرہ ''روزِ روشن'' میں مظفر حسین صبا نے لکھا ہے کہ ''اس وقت وہ شہر حیدر آباد کے رئیس کی ملازمت میں سربلند ہیں اور اپنی عمر کے ۵۷ ویں سال میں ہیں۔ یہ بھی لکھا کہ اُن کا نام ویسے تو باب سین میں آنا چاہیے تھا لیکن جب سید جمیل احمد جمیل سہوانی نے قربان علی بیگ سالک کے حالات مجھے بھیجے تو یہ تذکرہ باب سین تک پہلے ہی چھپ چکا تھا اس لیے ناچار باب ق میں درج کردیا۔ [۱۱] ''روزِ روشن'' ۱۲۹۶ھ میں تمام ہوا جیسا کہ خاتمۂ کتاب کے ان الفاظ سے واضح ہوتا ہے کہ ''ایں کتاب (روزِ روشن) نزہت نصاب بست ونہم شہر ربیع الاول سنہ سادس وتسعین از مائتہ ثالث عشر (سال ۱۲۹۶ھ) بانجام رسید'' [۱۲] خود صاحب تذکرہ مظفر حسین صبا نے ''بہمینِ بوستان خیال'' (۱۲۹۶ھ) سے اپنی تصنیف کا سالِ تالیف نکالا ہے۔ یہ تذکرہ ۱۲۹۷ھ میں پہلی بار طبع ہوا [۱۳] اور اسی سال، جب کہ قربان علی بیگ سالک اپنی عمر کے ستاون ویں سال سے گزر رہے تھے، انھوں نے وفات پائی جیسا کہ قدر بلگرامی کے قطعۂ تاریخ وفات کے آخری مصرع سے بھی واضح ہوتا ہے: ع ''نواب قربان علی سالک ہزار افسوس مُرد''۔ (۱۲۹۷ھ) ان شواہد سے ان کا سالِ ولادت ووفات دونوں واضح ہو جاتے ہیں یعنی جب ۱۲۹۷ھ میں وفات پائی تو وہ اپنی عمر کے ۵۷ ویں سال سے گزر رہے تھے۔ اسی حساب سے اگر ۱۲۹۷ میں سے ۵۷ گھٹا دیے جائیں تو سالک کا سالِ ولادت ۱۲۴۰ھ برآمد ہوتا ہے جو سن عیسوی کے مطابق ۱۸۲۴-۲۵ء ہوتا ہے۔ ۱۲۹۷ھ

سالک کا مصدقہ سال وفات ہے۔ ۱۲۹۷ھ کا آغاز یعنی یکم محرم ۱۲۹۷ھ ۱۵ دسمبر ۱۸۷۹ء کو پڑتا ہے[۱۴]۔ گویا سال عیسوی ۱۸۷۹ء کے خاتمے میں صرف ۱۶ دن باقی تھے۔ تذکرہ "روزِ روشن" ۱۲۹۷ھ میں کسی وقت چھپا۔ اس سے واضح ہوا کہ وفاتِ سالک کے وقت عیسوی سال ۱۸۸۰ء تھا۔

سالک کے اُردو و فارسی کلام اور نثر سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی تعلیم اچھی ہوئی تھی اور ان کا مذاقِ شعر اسی تہذیب کا تربیت یافتہ تھا جس میں وہ پل بڑھ کر جوان ہوئے تھے۔ پہلے قربان تخلص کرتے تھے، پھر سالک تخلص اختیار کیا۔ صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ "پہلے اپنے نام کی مناسبت سے قربان تخلص ۔ اور اب کہ مرزا اسد اللہ خاں غالب کی شاگردی کی راہ میں سلوک کرتا ہے، تخلص سالک مقرر کیا۔"[۱۵]

قربان علی بیگ سالک اردو و فارسی دونوں زبانوں کے شاعر تھے۔ فارسی دیوان ناپید ہے اور صرف وہ سولہ اشعار، جو انھوں نے تذکرۂ روزِ روشن کے لیے اپنے دیوانِ فارسی سے منتخب کیے تھے، محفوظ رہ گئے ہیں۔ ان کا کلام "ہنجارِ سالک" کے نام سے پہلی بار نومبر ۱۸۷۱ء میں مطبع بدر الدجی دہلی سے شائع ہوا جس میں سالک کا فارسی میں "دیباچہ" اور الطاف حسین حالی کی فارسی میں "تقریظ" بھی شامل ہے۔ ۱۸۸۰ء میں انھوں نے اپنا سارا کلام جمع کیا جو "کلیات سالک" کے نام سے اکمل المطابع سے ان کی وفات کے کچھ عرصے بعد چھپ کر شائع ہوا۔ کلیات سالک کے دو نسخے اور ہنجارِ سالک کا ایک ناقص نسخہ مجلس ترقی ادب لاہور کے کتب خانے میں محفوظ ہے[۱۶]۔ ۱۹۶۶ء میں کلب علی خاں فائق کی ترتیب و تدوین کے ساتھ "کلیاتِ سالک" کا نیا ایڈیشن مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا جس میں وہ سارا کلام شامل ہے جو "ہنجارِ سالک" تھا اور "کلیات سالک" میں نہیں آیا تھا اور وہ بھی جو کلیات سالک میں شامل تھا۔ اس کے علاوہ سالک کا کچھ اور کلام بھی اس کلیات میں شامل ہے۔ کلیاتِ سالک مرتبہ کلب علی خاں فائق جامعیت کے اعتبار سے سب سے بہتر نسخہ ہے۔ کلیات کے علاوہ ان کے وہ متفرق مضامین ہیں جو رسالہ "مخزن الفوائد" حیدر آباد کے لیے لکھے گئے اور کتابی صورت میں آج تک یکجا و مرتب نہیں ہوئے۔

حکیم غلام محمود خاں دہلوی (۱۲۳۵ھ - ۱۳۰۹ھ/۱۸۱۶ء - ۹۲-۱۸۹۱ء) نے "لذت الوصل" کے تاریخی نام سے ایک طبی رسالہ ۱۲۸۷ھ میں لکھا اور قربان علی بیگ سالک نے اس کے اردو ترجمے کی فرمائش کی۔ سالک نے اسی سال اس کا اردو ترجمہ کیا اور اپنے ترجمے کا تاریخی نام "کارنامۂ عشرت" (۱۲۸۷ھ) رکھا۔ اس ترجمے کے دیباچہ میں سالک نے لکھا: "کمترین سے جو بالکل فنِ طب سے ناآگاہ اور ہر طرح ناشناسِ محض ہے، ترجمے کی فرمائش کی۔ خاکسار نے ارشادِ تعمیل فیض بنیاد جان کر یہ ترجمہ کیا اور نام تاریخی اس کا کارنامۂ عشرت رکھا۔"[۱۷] کارنامۂ عشرت ترجمے یا اردو نثر کے اعتبار سے کوئی کارنامہ نہیں ہے۔

سالک نے کم و بیش ساری اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی۔ کلیات میں قصیدہ، غزل، مثنوی، رباعی، قطعہ (مدحیہ و تاریخی کے علاوہ مخمس، مسدس، ترکیب بند، ترجیع بند، شہر آشوب، واسوخت، مراثی، سلام، سہرا سب ہی اصناف موجود ہیں۔ صرف "ہجو" ایک ایسی صنفِ سخن ہے جو اُن کے کلیات میں نہیں ملتی اور ان کے

مزاج سے مناسبت بھی نہیں رکھتی۔ وہ مزاجاً سنجیدہ، وضع دار اور رکھ رکھاؤ کے سلیقہ مند انسان تھے اور حالاتِ زمانہ نے ان کی زندگی اجیرن کر دی تھی۔ غم زدگی ان کے مزاج کا حصہ تھی۔ ہنسی مذاق اور ٹھٹھول سے ان کی زندگی عاری تھی۔

کوئی تو بات ہنسی کی نکلے   خندۂ صبحِ قیامت ہی سہی

''خطوطِ غالب'' میں دو خطوط سالک کے نام ہیں اور دو خط ان کے بھائی رضوان کے نام ہیں لیکن ان کا ذکر، ملازمت کے سلسلے میں، علائیؔ کے نام تین خطوں میں ملتا ہے اور مجروحؔ کے نام ایک خط میں میر کے مصرع پر سالک کی گرہ لگانے کی تعریف کی ہے:

بارے رفعِ مرض کا حال لکھو۔ خدا کرے تپ جاتی رہی ہو۔ تندرستی حاصل ہو گئی ہو۔ میر صاحب کہتے ہیں ع تندرستی ہزار نعمت ہے۔ ہائے پیش مصرع مرزا قربان علی بیگ سالک نے کیا خوب بہم پہنچایا ہے۔ مجھ کو پسند آیا ہے:

تنگ دستی اگر نہ ہو سالک   تندرستی ہزار نعمت ہے [۱۸]

سالک اپنے وقت کے مسلم الثبوت اُستاد تھے۔ کلب علی خاں فائق نے ان کے ۲۳ شاگردوں کے نام دیے ہیں۔ حیدر آباد دکن میں بھی ان کے بہت سے شاگرد تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ذوق، غالب اور مومن کا رنگِ سخن نئی نسل کے الگ الگ شعرا میں مقبول و پسند تھا۔ بعض نئے شاعر ذوق کے رنگِ شاعری کی پیروی میں اپنی شاعری کی بہار دکھا رہے تھے جن میں داغؔ پیش پیش تھے۔ کچھ نئے شعرا مومن کے رنگ میں شاعری کر رہے تھے جن میں تسیم دہلوی اور قلق نمایاں تھے اور کچھ غالب کے رنگ میں شعر گوئی کر رہے تھے جو ایک مشکل کام تھا اور جن میں شیفتہ و حالیؔ کے نام آتے ہیں لیکن سالک کے ہاں غالب و مومن دونوں کے رنگ کی جھلک پائی جاتی ہے اس لیے وہ اپنے دور میں دوسرے شعرا سے الگ ضرور ہو جاتے ہیں۔ بحیثیتِ مجموعی ان کے کلام میں کوئی ایسی جدت یا انفرادیت نہیں ہے کہ ہم انھیں کسی مخصوص رنگِ سخن کا بانی کہہ سکیں۔ وہ اس روایتِ سخن کے شاعر ہیں جسے اس تہذیب نے جنم دیا تھا اور جو اب تیزی سے نظروں سے اوجھل ہو رہی تھی۔ سالک اسی روایت کی تکرار و اشاعت کے شاعر ہیں۔

سالک کے کلام کو پڑھیے تو وہ بحور و اوزان، زبان و بیان، صحتِ خیال اور روایتی اظہار کی بہت اچھی مثال ہے۔ ان کے کلام پر فنی اعتبار سے مشکل سے کوئی اعتراض کیا جا سکتا ہے۔ وہ روایتی فنِ شاعری کے اعتبار سے ہر صنف کو پوری طرح نبھاتے ہیں لیکن اس صنفِ سخن میں کوئی ایسا الگ پن نہیں دکھاتے جو بیان یا فکر کے تعلق سے کوئی انفرادیت رکھتا ہو۔ ''واسوخت'' روایتی انداز میں لکھی گئی ہے۔ وہ ہیئت و روایتی موضوع کے عین مطابق ہے۔ اسی طرح رباعیات، مثلث، مخمس، مراثی، سلام، سہرا وغیرہ بھی مروجہ روایت کے انداز میں کہے گئے ہیں۔ ''شہر آشوب'' بھی روایتی ہیئت و طرزِ بیان میں لکھا گیا ہے لیکن شہر آشوب میں چونکہ دہلی کی بربادی کا وہ تہذیبی المیہ شامل ہے جس سے سالک کا وجود عبارت ہے، اس لیے اس میں ایسی تاثیر در آئی ہے

جو قاری کو متاثر کرتی ہے اس میں ایسے نقشے بیان میں آئے ہیں جو سراسر واقعیاتی ہیں اور وہ تجربات و مشاہدات بھی جن سے شاعر خود گزرا ہے:

مکاں شکستہ ہیں مانندِ خاطرِ مایوس   اُجاڑ کوچے بسانِ دلِ الم مانوس
وہ شکل ہی نہ رہی، شہر ہو گیا معکوس   ستم کیا فلک بدشعار نے افسوس
یہ وہ جگہ ہے جسے دیکھنے کو خلقت آئے   اور اب جو دُور سے دیکھے کوئی تو عبرت آئے

سالک نے دہلی کی تباہی و بربادی کی جذباتی صورتِ حال کے رنگارنگ نقشے پیش کر کے اس شہر آشوب کو تاریخ کے صفحات پر محفوظ کر دیا ہے۔ یہاں ذاتی و اجتماعی بربادی کے باوجود شاعر کی رجائیت باقی رہتی ہے اور اپنے اندازِ نظر کو غیب کی آواز بتا کر مُردہ دلوں میں ایک تازہ روح پھونک دیتا ہے اور اس شعر پر شہر آشوب کو ختم کر دیتا ہے:

رسید مژدہ کہ ایامِ غم نہ خواہد ماند   چناں نہ ماند، چنیں نیز ہم نہ خواہد ماند

اور اس طرح منفی جذباتی اثر تسکینِ قلب (کیتھارسس) کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

دلی کی بربادی اور ساری تہذیب کی تباہی کا ذکر غزلیات کے اشعار میں بھی کیا ہے بلکہ پوری چودہ شعر کی ایک غزل کی ردیف ہی "دہلی" ہے:

کس کا پتھر کا ہے دل کس سے سنا جاتا ہے
کون ایسا ہے کہ ہو جس سے بیانِ دہلی
محشرِ غدر سے بھی مٹ نہ سکا اس کا وجود
ہے الگ عالمِ فانی سے جہانِ دہلی
سن کے ہر شعر پہ آنکھیں نہ ہوں کیوں کر نم ناک
سالکِ غم زدہ ہے مرثیہ خوانِ دہلی

یہی جذباتی صورت غالب کی وفات پر لکھے گئے اس مرثیہ کی ہے جو ترجیع بند کی ہیئت میں لکھا گیا ہے۔ غالب سالک کے استاد تھے اور اُن کے ذاتی و خاندانی تعلقات بھی گہرے تھے۔ غالب کی وفات پر جو مرثیے کہے گئے ان میں مجروح، حالی اور سالک کے مراثی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ اس مرثیے کا آخری بند اس کا شاہکار ہے جس میں انسانی و ذاتی جذبات و احساسات توازن کے ساتھ قوتِ بیان سے مل کر ایک جان ہو گئے ہیں۔ سالک، مجروح، حالی کے یہ تینوں مرثیے، وفاتِ غالب کے تعلق سے، ہمیشہ اہم رہیں گے۔

کلیاتِ سالک میں دس قصیدے بھی ملتے ہیں جن میں ایک حمدیہ، ایک نعتیہ، دو کلب علی خاں کی مدح میں، دو شیودان سنگھ کی مدح میں اور چار میر یاور علی خاں بہادر شہاب جنگ کی مدح میں لکھے گئے ہیں۔ یہ قصائد بھی روایتی انداز کے حامل ہیں اور ان پر غزل کا رنگ و مزاج حاوی ہے۔

غزل سالک کی محبوب صنفِ سخن ہے۔ سالک نے اپنے دونوں اُستادوں یعنی مومن و غالب سے

فیض اُٹھایا ہے اور بیک وقت ان دونوں کے رنگوں کی پیروی کر کے غزلیں کہی ہیں۔ طرزِ مومن میں عشق مجازی درجے پر رہتا ہے اور زبان کو معنی خیزی کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔ مومن کی غزل میں معاملہ بندی، عام معاملہ بندی سے جیسی جعفر علی حسرتؔ اور جراَتؔ کے ہاں نظر آتی ہے، مختلف ہے۔ اس میں ابتذال یا سوقیانہ پن نہیں ہے۔ اس دور میں معاملہ بندی، مومن کے زیر اثر، پھر سے مقبول ہو جاتی ہے۔ سالک نے بھی طرزِ مومن کا یہ رنگ سنجیدگی کے ساتھ استعمال کیا ہے اور اس طرح استعمال کیا ہے کہ یہ رنگِ سخن مومن کا سا معلوم ہونے لگتا ہے خصوصاً چھوٹی بحر کی غزلوں میں یہ رنگ زیادہ نمایاں ہو کر آیا ہے مثلاً یہ غزل دیکھیے:

بھول کر بھی ادھر نہیں آتا   وہ کبھی راہ پر نہیں آتا
کس کا جلوہ نظر سے گزرا ہے   کہ مجھے کچھ نظر نہیں آتا
چرخ گروش سے تھک گیا شب ہجر   دن نکلتا نظر نہیں آتا
ہوں شب وصل اس قدر بے خود   بیم مرگِ سحر نہیں آتا
تیرا کوچہ اگر بہشت نہیں   جا کے کیوں نامہ بر نہیں آتا
دل کو کیا جانے کیا ہوا سالکؔ   چین کیوں رات بھر نہیں آتا

میرؔ کے تتبع میں مومن اور غالب دونوں نے چھوٹی بحروں میں طبع آزمائی کی ہے۔ یہی عمل سالکؔ نے اپنی ایسی غزلوں میں کیا ہے۔ یہ غزل پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ شعر شاید غالب کے ہیں اور کہیں محسوس ہوتا ہے کہ شاید یہ شعر مومن کے ہیں۔ مومن و غالب دونوں کا یہ اثر صرف اس غزل میں نہیں بلکہ سالک کے کلام میں جابجا پھیلا ہوا ہے۔ سالک اپنی غزل میں ان دونوں استادوں کی پیروی اور ان کے رنگ کو دہراتے ہیں۔ وہ اپنے دونوں استادوں سے آگے نہیں نکلتے یا ان دونوں کے رنگوں کے امتزاج سے کوئی اپنا رنگ نہیں بناتے۔ صرف پیروی و تکرار ان کا مزاجِ سخن ہے۔ جب اوپر درج غزل کا آپ مقطع پڑھتے ہیں تو معاً غالبؔ کے اس مصرع کی گونج ع   نیند کیوں رات بھر نہیں آتی، آپ کو سنائی دیتی ہے اور اس کا مطلع مومن کے طرزِ فکر کی طرف ذہن کو لے جاتا ہے۔ جب آپ سالک کا یہ شعر پڑھتے ہیں:

یہ صفت تجھ میں نئی ہو گئی بدخو ہو کر   آپ بھی منہ سے نکلتا ہے ترے تو ہو کر

تو غالب کے اس شعر کی گونج سنائی دینے لگتی ہے:

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے   تمھیں بتاؤ کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے

اسی طرح سالک کا یہ شعر پڑھ کر:

اعتبارِ نگہِ ناز ہے کیا کیا اُن کو   قتل کو آتے ہیں اور ہاتھ میں شمشیر نہیں

غالب کا یہ شعر ذہن میں آتا ہے:

اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اے خدا   لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

سالک کا یہ شعر پڑھ کر:

نہ پوچھو مجھ سے نالے کو کہ کیا ہے   شکستِ شیشۂ دل کی صدا ہے

تو ذہن غالب کے اس شعر کی طرف جاتا ہے:

سن اے غارت گرِ جنسِ وفا سن   شکستِ قیمتِ دل کی صدا کیا

یا سالک کی یہ غزل پڑھتے ہوئے، جس کا مطلع یہ ہے، ذہن غالب کے اشعار کی طرف جاتا ہے:

اکیلے ہم نہ تیری بزم سے اے بے وفا نکلے
ہمارے ساتھ غیروں کے ہزاروں مدعا نکلے

اسی طرح سالک کے یہ چند شعر دیکھیے جن کو پڑھ کر ذہن مومن کے اشعار کی طرف جاتا ہے مثلاً وہ غزل دیکھیے جس کے مطلعے یہ ہیں:

اچھی نبھی بتانِ ستم آشنا کے ساتھ   اب بعدِ مرگ دیکھیے کیا ہو خدا کے ساتھ
روتی چلی ہے خلق ترے مبتلا کے ساتھ   گویا کہ تجھ سے ملنے چلا ہے قضا کے ساتھ

یا سالک کی ایک غزل کے یہ شعر دیکھیے:

بڑھی لو اور زینت آسماں کی   ستاروں میں ملی صورت فغاں کی
بنے مدفن مرا گو اس گلی میں   خبر لوں میں زمیں سے آسماں کی
نزاکت سے بڑھا لطفِ شبِ وصل   نہیں ہے تاب انھیں خوابِ گراں کی
درازیٔ روزِ غم سے لے شبِ وصل   کہانی تا کہوں شوقِ نہاں کی

یا سالک کے یہ شعر دیکھیے:

وجہ بیگانگیٔ خلق ہے ملنا تجھ سے   . گر زمانہ مرا دشمن ہے تو شکوا کیا ہے
ایک مدت سے نہیں میں آپ میں   آپ نے بھی کچھ خبر پائی مری

بڑی بحروں کی غزلوں میں بھی سالک، مومن و غالب کی مشکل پسندی، باریک بینی، دور دراز کی تشبیہات اور تراکیب تراشی کا عمل سلیقے سے کرتے ہیں۔ سالک کے ہاں بھی مابعد الطبیعیاتی تمثالیں (امیجری)، جو غالب کے ہاں زیادہ اور مومن کے ہاں بھی ملتی ہیں اپنا رنگ دکھا رہی ہیں۔ اس لیے ان کے ہاں شعر تازہ اور نئے سے معلوم ہوتے ہیں لیکن ان سب اثرات کے باوجود یہی محسوس ہوتا ہے کہ سالک استادوں کی روایتِ سخن کو دہرا رہے ہیں۔ سالک اس دور میں اپنے دونوں استادوں کے رنگ کو استعمال کر کے اسے پھیلانے، عام کرنے اور دوسروں تک پہنچانے کا کام کرتے ہیں اور یہی اُن کی تاریخی اہمیت ہے۔

سالک غالب کی طرح تراکیب بھی تراشتے ہیں تا کہ ان کا رنگِ سخن غالب جیسا ہو جائے مثلاً ان کی مندرجہ ذیل تراکیب رنگِ غالب کو اُبھارتی ہیں:

"بیابانِ تلاشِ یار، اشارۂ نگہِ نیم مست، نالہ ہائے شعلہ فشاں، سنگِ کو دکانِ شہر، ظہورِ فتنۂ محشر، بیمِ مرگِ سحر، سجدۂ نقشِ کفِ پائے بتاں، گوشِ موکلانِ اجابت، غیرتِ بت خانۂ چین، شانہ کشِ کاکلِ جاناں،" رزقِ مقدر، خم .

واژونِ فلک، اندوہِ ہجر یار، دیدۂ حسرتِ رہائی، قوتِ بازوئے کبوتر، برقِ خرمنِ چرخِ بریں، گرمیِ شوق نہاں، ذوق فزائے خلشِ یادِ مژہ، امتحان کار پردازانِ شوق، معروفِ ماتمِ دل حسرت، دفترِ ستمِ بے حساب، تہمتِ دامنِ صد چاکِ زلیخا وغیرہ۔"

سالک کے ہاں جو تصورِ عشق ملتا ہے وہ بھی روایتی ہے۔ ان کا محبوب بھی بازاری ہے اور اسی لیے وہ بے وفا، جفاجُو، غیر آشنا اور بیگانہ مزاج ہے:

کوئی میلہ نہیں کیوں جمع ہے خلقت لیکن
وہ سرِ بام چلے آئے ہیں بازار کے رُخ
شمشیر ہاتھ میں لیے پھرتے ہیں اور وہ
ہر اک سے پوچھتے ہیں کہ سالک کہاں ہے اب
قاصد کے ٹکڑے کر چکے سالک وہ خط کے ساتھ
اب راہ کس کی، نامہ کہاں کا، کدھر جواب

اور اس عشق کے تعلق سے وہ ایسی ہی روایتی باتیں کرتے ہیں جیسی دوسرے شعرا کرتے ہیں یا کرتے آئے ہیں لیکن ایک بات قابلِ توجہ یہ ہے کہ وہ ان روایتی مضامین کو ایسے پیرایے میں بیان کرتے ہیں کہ عشق کی نوعیت بدلی بدلی سی معلوم ہوتی ہے۔ وہ جذباتِ عشق کی تصویریں نہیں اُتارتے بلکہ اس میں استدلال شامل کر دیتے ہیں مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

تم اور عدو دونوں ایک جان و دو قالب ہو۔ میں تم سے اگر ملا وہ کیوں کہ جدا ہوتا
ہوتی ہے شب وعدہ جب یاس تو میں دل سے ناچار یہ کہتا ہوں وہ آتے تو کیا ہوتا
ظالم سوالِ وصل پہ کچھ تو زباں ہلا نومید پھیرتے نہیں امیدوار کو
شرم کی بات ہے دشمن سے مدد کی خواہش کیوں نظر جانبِ افلاک کیا کرتے ہیں
آشیانے پہ گرائے برق کہیں گر کب تک نفسِ سرد سے پاس خس و خاشاک کروں
پندِ ناصح اور اپنا عشق دونوں ایک ہیں سچ تو ہے سہو و خطا انساں کی آب و گل میں ہے

اس پیرایۂ بیان سے سالک کے تصورات میں فکر کا سا ایک عنصر شامل ہو جاتا ہے مگر اس میں غالب کی سی گہرائی نہیں ہے۔ سالک جب کسی کیفیت کو بیان کرتے ہیں تو فوراً ہی اُسے ایسے موڑ دیتے ہیں کہ کیفیت خیال میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ ایک شعر لیجیے:

بے پردہ چلے آئے وہ تنہا مرے آگے تقدیر سے حیرت ہوئی پردا مرے آگے

پہلے مصرع میں ایک تصویر سامنے آتی ہے جو بہت صاف ہے لیکن دوسرے مصرع میں حیرت کا، پردہ کی طرح، سامنے آجانا اس تصویر پر تجریدیت (ABSTRACTION) کا پردہ ڈال دیتا ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ وہ غالب کی پیروی میں معمولی بات کو انداز بدل کر کہنا چاہتے ہیں۔ یہی ان کی مضمون آفرینی ہے جس میں غالب

کی طرح وہ صنائع بدائع بھی شامل کر دیتے ہیں:

زباں چلتی ہے گو چلتے نہیں پاؤں
گلے اس سے کروں بے طاقتی کے
اُڑ کے مشتاقِ اسیری بھی پہنچتا ہے اُدھر
دام رکھے دوش پر جاتا جدھر صیاد ہے
جب سے رکھ لی ہے شبیہ یار اپنے سامنے
خواب گاہِ خسرو پرویز میں فرہاد ہے
کیا خبر تھی کہ ہے تدبیر سے تقدیر کو ضد
کاش ہوتا نہ بھروسا مجھے دانائی کا

وہ عام راہ سے ہٹ کر بات کہنے کی کوشش کرتے ہیں یا عام بات کو اس طرح کہتے ہیں کہ وہ غیر معمولی معلوم ہونے لگے۔ یہ راہ مفکرانہ شاعری کی راہ ہے۔ غالب اس راہ پر چل کر مفکرانہ سنجیدگی تک پہنچے اور اس قدر معنی خیز ہوئے کہ مفکر شاعروں میں شمار ہوئے۔ غالب زندگی کی گہرائیوں میں جا کر اس پر تنقید کرتے ہیں۔ وہ زندگی کو اس طرح قبول نہیں کرتے جس طرح وہ نظر آتی ہے۔ وہ اس سے لڑتے جھگڑتے ہیں۔ اس کے برخلاف سالک پیرویٔ غالب میں اس سطح پر نہیں آتے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ مفکرانہ طرز کا چربہ اُتار رہے ہیں۔ اُن کے ہاں زندگی کے تعلق سے وہ تجربات بھی نہیں ہیں جنھیں شاعر نے خود براہ راست محسوس کیا ہو۔ وہ زندگی کو روایت کے حوالے سے دیکھتے ہیں اور انھیں روایتی کنایات میں، روایتی دائرۂ فکر میں رہتے ہوئے بیان کر دیتے ہیں۔ غالب نے بھی روایتی رموز و کنایات اور تلمیحات استعمال کی ہیں لیکن انھیں جدید طرز احساس اور اپنے تجربات و مشاہدات کو بیان کرنے میں اس طرح استعمال کیا ہے کہ وہ نئے معنی وے کرنئے چراغ روشن کرتے ہیں۔ سالک کے ہاں کنایات و تلمیحات روایتی دائرے سے باہر نہیں نکلتیں۔ سالک کے ہاں یعقوب، یوسف، زلیخا، کنعان، چاہ، مصر، زندان، بلقیس، سبا، سلیمان، حاتم، قیس، لیلیٰ، محمل، نجد، وامق، فرہاد، منصور، خضر، آبِ بقا، ظلمات، طور، تجلی، دشت ایمن، شداد، طوفانِ عاد، طوفان نوح، دمِ عیسیٰ وغیرہ عام طور پر استعمال ہوئے ہیں اور ان تلمیحات کے ساتھ وہ کنایات مثلاً قاصد، نامہ بر، کبوتر، اسیر، صیاد، قفس، آشیاں، وصل، ہجر، واعظ، زاہد، شیخ، ناصح، زاہد، سنگِ طفلاں، صور، قیامت، ازل، ابد، عدم، رازداں، کوچۂ جاناں وغیرہ وغیرہ بھی استعمال میں آئے ہیں۔ سالک ان تلمیحات و کنایات سے نئے معنی کے چراغ روشن نہیں کرتے بلکہ خیال کو ان کی مدد سے اسی طرح بیان کر دیتے ہیں جس طرح وہ اب تک بیان کیے جاتے رہے ہیں۔ اسی لیے اُن کے کلام میں کلیشے (CLICHE) کثرت سے سامنے آتے ہیں:

مانعِ شورِ نالہ ہے ناصح
خامشی ہے جواب جاہل کا
خوبیِ دروغِ مصلحت آمیز کی ہے سب
بدنام ایک تیشۂ فرہاد رہ گیا
کوئے بتاں میں جانا یوں بار کیا ہے
اپنی جگہ پہ سالک پتھر ہے لاکھ مَن کا
پوچھو جو زمیں کی تو کہے عرش کی سالک
دیکھا تو عجب رنگ ہے اس مردِ خدا کا
غیر کے شکوے نہ پوچھو شبِ وصل
پچھلے مُردے نہ اُکھڑوایئے آپ
خدا پر کام اپنا چھوڑ سالک
نہ رہ اندیشۂ سود و زیاں میں

کیا پھر رفتگاں کے غم کو تازہ مرگِ سالک نے
بھروسا زندگی کا کیا ہے کیا رکھا ہے انساں میں

سالک جو مقدر میں لکھا ہے وہی ہوگا   اصلاح کی امید ہے کیا لوح وقلم سے

سالک، اپنے اُستاد غالب کی طرح، مفکر شاعر نہیں ہیں لیکن وہ مفکر ہونے کا تاثر پیدا کرنے کی کوشش ضرور کرتے ہیں اور جہاں اپنی شاعری میں ایسا کرتے ہیں وہاں بھی کوئی ایسی جہت پیدا نہیں ہو پاتی جس پر سفر کیا جا سکے۔ یہ یاد رہے کہ زندگی کے تجربوں کی حدت سے پیدا ہونے والی گرمی فکر ان کے اپنے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتی اور جب وہ شعوری طور پر گرمی فکر پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو ان کا سارا زور ایک ایسے طرز پر صرف ہو جاتا ہے جو اُن کے روایتی اندازِ نظر کے ساتھ مفکرانہ سا نظر آئے۔ وہ غالب یا مومن دونوں کے طرز کے عناصر کا چربہ اُتارتے خود اُستادی کے درجے پر پہنچ جاتے ہیں۔ غالب اور مومن دونوں کی خصوصیات کو یکجا کرنے والوں میں سالک سب سے زیادہ نمایاں ہیں۔ واضح رہے کہ میں نے ''یکجا کرنے'' کی بات کہی ہے ''امتزاج'' کی نہیں۔ سالک غالب و مومن کے طرزوں کے ''استاد شاعر'' ہیں۔ ان کے زبان و بیان پختہ ہیں۔ وہ قادر الکلام اور پُر گو ہیں ان کے ہاں روزمرہ و محاورہ صحت کے ساتھ باندھا گیا ہے۔ صنائع بدائع کو بھی وہ ہنر مندی سے استعمال کرتے ہیں۔ لفظوں کی رعایت سے وہ ندرت کا تاثر بھی دیتے ہیں۔ فکر و خیال کو بھی وہ موضوعِ سخن بناتے ہیں لیکن یہاں ''خیال'' نہ صرف بے جہت رہتا ہے بلکہ معلوم ہوتا ہے کہ کنایات کے استعمال سے ایک سطحی خیال انگیزی، مشقِ سخن کے زور پر، پیدا کی جا رہی ہے۔ ان کے ہاں کوئی ایسا راگ پیدا نہیں ہوتا جو غالب کا امتیاز ہے مگر عروض کی غلطی شاذ و نادر ہی ان کے ہاں نظر آئے گی۔ سالک اس دور میں غالب و مومن کی روایت کی تکرار کے استاد شاعر ہیں۔

لسانی مطالعہ:

سالک کے ہاں دہلی کی معیاری زبان استعمال ہوئی ہے اور ذرا سے فرق کے ساتھ یہی وہ زبان ہے جو آج بھی معیاری زبان ہے مثلاً سالک زیادہ تر ''یاں۔ واں'' استعمال کرتے ہیں لیکن وقت کے ساتھ ساتھ اُن کے ہاں ''یہاں اور وہاں'' بھی استعمال ہونے لگا ہے۔

یاں : ع پاؤں سے یاں نہ کوئی خار مغیلاں نکلا
یاں، وہاں : ع جوش زن سینے میں یاں نالہ، وہاں فکر ستم
یہاں : ع زمین پست یہاں کی تھی آسماں منظر
واں۔ یہاں: ع واں گردش آنکھ کو تھی یہاں انقلاب تھا
واں : ع واں پیچ و تاب دہر سے بالکل نجات تھی
وہاں : ع افسانہ حیات وہاں ایک خواب تھا

وہاں- یہاں. ع اس کو اتارتے تھے وہاں لوگ قبر میں
پنہاں مری نظر سے یہاں آفتاب تھا

زبان کے چند اور استعمال دیکھیے:

اپنے کو : ع گو وہ لیے دیے رہے اپنے کو بزم کو
بگڑا : ع حالِ سالک پوچھتے ہو کیا کہ وہ
ایک بگڑا ہے جہاں آباد کا
مٹنا : ع مٹے یوں کہ مٹنا نشاں رہ گیا
''نے'' محذوف. ع ہم سے پوچھا ہے اگر داورِ محشر احوال
اکثر میں : ع چہ چا مرے مرجانے کا اکثر میں رہے گا
کہوایئے : ع کچھ مجھے کہہ کے نہ کہوایئے آپ
ہووے : ع سمجھتے ہیں کہ یقیں ہووے انتظار بڑھے
ہوویں گے : ع ہاں جو وہ آتے بھی ہوویں گے تو ڈر جائیں گے
گئے گزرے ع یہ جان لو کہ گئے گزرے زندگی بھر کو
افغاں بجائے فغاں: ع پھر تو کہیے کہ اثر نالہ و افغاں میں نہیں
افغاں بجائے فغاں: ع یہ بھی اک دم میں ہو صرف شور و افغاں چاہیے
فغاں : ع شکوے بھی کس طرح سے ہماری فغاں کے ہیں
: ع فغاں ہو اور پھر میری فغاں ہو
زمیِیوں (اہلِ زمین): ع لیکن زمیِیوں پہ خدا مہرباں نہیں
قدم رنجگی : ع وہ اور میرے گھر میں قدم رنجگی کریں
آ چک : ع تو بھی اک باقی رہی ہے اے اجل آ چک
ع ...اے اجل آ چک شب فرقت کہاں تک انتظار
ع ...آ چک کہ ابھی قابلِ درماں ہوں میں

''فعل'' کا استعمال:

پھونکنی تھی : ع پیکر میں میرے پھونکنی تھی چند بار روح
کھونی ہے : ع حق ناشنو ہوں لوگ تو کھونی ہے بات بھی
کرنی ہے : ع شب بسر کرنی ہے اُٹھ بیٹھ کے سالک اب تو
جگہ پانی : ع میرے سینے میں جگہ پانی بہت دشوار تھی
قسم کھانی : ع نہ سمجھے تھے قسم کھانی جدائی میں تری سم ہے

حواشی:

[۱] کلیاتِ سالک مرتبہ کلب علی فائق، ص ۱۱۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۲] ایضاً، ص ۵۰۲

[۳] روزِ روشن، محمد مظفر حسین صبا، ص ۶۵۵، کتب خانہ رازی، طہران ۱۳۴۳ھ

[۴] کلیاتِ سالک، بحولہ بالا، ص ۶۹-۶۸

[۵] کلیاتِ سالک، بحولہ بالا، ص ۶۹

[۶] خطوطِ غالب، جلد اول، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۲۶۸، لاہور ۱۹۶۹ء

[۷] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۲۰۳، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۲۹۱ھ

[۸] کلیاتِ سالک بحولہ بالا، قطعہ تاریخ وفات رضوان، ص ۶۹۲ اور رباعیات در وفاتِ برادر، ص ۵۰۰-۵۰۲

[۹] تلامذۂ غالب، مالک رام، ص ۲۴۱، مکتبہ جامعہ ملیہ دہلی ۱۹۸۴ء

[۱۰] ایضاً، ص ۲۴۴

[۱۱] روزِ روشن، محمد مظفر حسین صبا، ص ۶۵۵، کتابخانہ رازی، طہران ۱۳۴۳ھ

[۱۲] ایضاً، ص ۹۷۲

[۱۳] دیکھیے دیباچہ ”روزِ روشن“ محولہ بالا۔

[۱۴] The Muslim & Christian calendars., GSP Freeman, P55, London 1977

[۱۵] گلستانِ سخن، جلد دوم، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتب خلیل الرحمن داؤدی، ص ۲، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۶ء

[۱۶] کلیاتِ سالک، بحولہ بالا، مقدمہ ص ۳۴

[۱۷] کارنامۂ عشرت (خطی) ترجمہ قربان علی بیگ سالک، ورق ۳ ب، مخزونہ دیال سنگھ ٹرسٹ لائبریری لاہور بحوالہ سالک دہلوی کی نادر نثری تالیف: کارنامۂ عشرت، رفاقت علی شاہد، ص ۶۶-۸۵، مطبوعہ ”صحیفہ“ لاہور شمارہ ۱۴۹، اکتوبر-دسمبر ۱۹۹۶ء

[۱۸] خطوطِ غالب، جلد اول، مرتب غلام رسول مہر، ص ۳۹۹، لاہور ۱۹۶۹ء اور گرہ لگا ہوا یہ شعر کلیاتِ سالک میں صفحہ ۲۷۴ پر درج ہے وہ شعر یہ ہے

تنگ دستی اگر نہ ہو سالک
تندرستی ہزار نعمت ہے

چھٹا باب

غلام محمد مولیٰ قلق میرٹھی

اس دور کے معروف شعرا میں ممنون، شیفتہ، تسیم دہلوی، سالک، مجروح وغیرہ کے ساتھ قلق میرٹھی کا نام بھی ممتاز ہے۔ آج قلق کے کلام کی اہمیت یہ ہے کہ ان کے کلام میں وہ ایسے رجحانات ملتے ہیں جو آنے والے دور میں اردو شاعری کا رُخ موڑ کر اس کا رشتہ آج کی شاعری سے جوڑ دیتے ہیں۔

محمد غلام مولیٰ ان کا تاریخی نام ہے جس سے ان کا سال ولادت ۱۲۴۹ھ برآمد ہوتا ہے۔[۱] مولانا بخش ان کی عرفیت تھی جس سے وہ گھر اور باہر پہچانے جاتے تھے۔ قلق ان کا تخلص تھا جو انھوں نے دہلی کالج میں تعلیم کے دوران اپنے ہم جماعت ہم جولی اور مولوی امام بخش صہبائی کے بیٹے عبدالکریم سوز سے گہرے تعلق کی بنا پر رکھا۔ مولا بخش قلق (۱۲۴۹ھ - ۱۲۹۷ھ/۱۸۳۳-۳۴ء - ۱۸۸۰ء) میرٹھ میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم وہیں پائی اور جب بارہ سال کے ہوئے تو تحصیل علم کے لیے ۱۲۶۲ھ/۱۸۴۵ء میں[۲] دہلی آ کر دہلی کالج میں داخل ہو گئے۔ فارسی زبان کی تعلیم مولانا صہبائی سے حاصل کی۔ "علم صرف و نحو، منطق اور دوسرے علوم عربیہ ملا انتظام علی سہارنپوری سے حاصل کی اور طب کی تعلیم کا اکتساب حکیم غلام نقش بند خاں سے کیا۔"[۳] انگریزی زبان بھی قلق نے دہلی کالج ہی میں سیکھی۔ اسی زمانے میں ان کی شاعری کا آغاز ہوا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب دہلی کی آخری بہار تھی اور غالب، مومن، ذوق اور ظفر کے علاوہ متعدد چھوٹے بڑے شعرا دادِ سخن دے رہے تھے۔ قلق نے اپنے مزاج کے پیش نظر، جس میں نئے پن کے ساتھ معنی آفرینی، نازک خیالی کی طرف رجحان موجود تھا، حکیم مومن خاں مومن کی شاگردی اختیار کی اور اسی لیے مومن خاں کی خاص توجہ ان پر ہو گئی۔ حالی نے لکھا ہے کہ "ازاں جا کہ حکیم مولا بخش قلق را مناسبت طبع و میلِ خاطر بہ طریقۂ خاصۂ خویش دیدہ بودند، نظرے خاص بہ حال ایشاں گماشتہ۔"[۴]

۱۸۵۷ء کے ہنگامے تک قلق دہلی میں رہے لیکن جب بغاوت و فساد نے دہلی کی صورت بگاڑ دی تو وہ حالات سے مجبور ہو کر اپنے آبائی وطن میرٹھ واپس آ گئے:

قلق کیوں چھوڑتا دلی کو کیوں میرٹھ میں آ رہتا   گدائی کے بھروسے پر لٹایا بادشاہی کو
کل تک تھی خلد خانہ زاد دہلی   ہے خواب و خیال آج یادِ دہلی
مجز نام ہمیں یاد نہیں اب نقشہ   تھا سایۂ عنقا کہ سوادِ دہلی

میرٹھ آ کر بھی قلق کو دلی ہمیشہ یاد آتی رہی اور اس کی بربادی پر وہ آنسو بہاتے رہے:

بے نصیبی بادشاہ نہ پوچھ   اس گدائی پہ بھی گدا نہ ہوا

وہ دہلی اور قلعۂ معلیٰ کو لازم و ملزوم جانتے تھے

یہ شہر بلند عالمِ بالا سے تھا   ہم شکل غرض جنت ماویٰ سے تھا
اب کیا ہے اک آبادیٔ ریگستاں ہے   دہلی کو شرف قلعۂ معلیٰ سے تھا

کچھ عرصہ تلاشِ معاش میں بلند شہر کے علاقے تھیسر کے انگریز نواز راجا کے متوسل بھی رہے لیکن جیسا کہ ان کی رباعیات سے معلوم ہوتا ہے وہ وہاں خوش نہیں تھے۔ میرٹھ واپس آ کر سرکاری مدرسہ میں فارسی کے استاد مقرر ہو گئے اور مرتے دم تک اسی مدرسہ سے وابستہ رہے۔ میرٹھ کے لوگوں سے بھی وہ بہت خوش نہیں تھے جس کا اظہار ''کلیاتِ قلق'' میں کئی جگہ کیا ہے:

کوئی کہیں نہیں ہے دلِ تشنہ کام کا   میرٹھ میں بھی تو کوئی ہیں بے داد شام کا
میرٹھ میں ہے قلق تو مگر بلبلِ غریب   افسوس ہے کہ تیرا کوئی ہم زباں نہیں

ایک قطعہ میں اہلِ میرٹھ کی غیبت پسندی اور نفاق کا بھی ذکر کیا ہے:

حیف یارانِ میرٹھی کا نفاق   ایسے غیبت پسند ہیں خود رائے
مل کے اُن سے خدا نہ کردہ خدا   عذرِ ابلیس سے بہت شرمائے

مدرّسی کے ساتھ معاش کے لیے وہ طبابت بھی کرتے تھے اور اپنے وقت کے اچھے حکیم شمار ہوتے تھے:

اے قلق فنِ طبابت سے ہوں کیا کچھ منقبض   بوعلی کے کاش میں اسہال کا کرتا علاج
تو دیکھ قلق میرے مراتب حکما میں   کچھ شعر مرا فخر نہ کچھ ناز غزل پر

قلق نے میرٹھ میں ہی اپنے استاد مومن خاں مومن کا دیوان ترتیب دے کر ۱۲۸۲ھ/ ۱۸۶۵-۶۶ء میں شائع کیا۔ شراب نوشی کی عادت تھی اور جب توبہ کی تو بھنگ پینے لگے۔ ایک رباعی میں اس کا ذکر اس طرح کیا ہے:

ہر رنگ سے اب مرتے ہیں توبہ کے سبب   ہم سیکڑوں دکھ بھرتے ہیں توبہ کے سبب
مے سے ہوئی توبہ تو ہوئی بنگ روا   لاکھوں ہی بدل کرتے ہیں توبہ کے سبب

آزاد خیالی ان کا شعار تھا۔ ایک رباعی میں اس کا اظہار یوں کرتے ہیں:

مسجد کو دیا چھوڑ ریا کی خاطر   کعبے نہیں جاتا تو حیا کی خاطر
مے خانے میں جاتا ہوں تو رحمت کے لیے   مے پیتا ہوں احسانِ خدا کی خاطر

قلق خوش مزاج، ظریف طبع اور خوش خُو انسان تھے۔ نفاق اور غیبت کو برا جانتے تھے۔ اُن کے دوست اور ہم عصر مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''نوجوان خوش وضع، خندہ پیشانی، طبیعت شعر سے مناسبت اور فکر اس فن کے لائق۔ راقم آثم سے رشتۂ اتحاد کو مربوط اور قاعدۂ وداد کو مضبوط رکھتا ہے''[۵]۔ شیفتہ والے قصیدہ میں قلق نے اپنے بارے میں خود بھی لکھا ہے: ؎ ظریف طبع ہے، شاعر ہے، مرد خوش خو ہے۔ ایک اور قطعہ

بنام شیخ عبدالصمد فوق میں بھی لکھا ہے: میں دوستوں کا دوست ہوں یاروں کا یار ہوں۔ ساری عمر تنگ دستی میں گزری جس کا ذکر اپنے کلیات میں بھی کئی جگہ کیا ہے:

بے برگ و نوا شعرخوانی معلوم بے دانہ و دام نکتہ دانی معلوم
جس کی غمِ ناں ہی غذا ہو، اُس کی میدانِ سخن میں پہلوانی معلوم

حالی نے لکھا ہے کہ ''بسیار قانع وغیور و بہ فعلِ ہنر از مال و دولت مستغنی و در شعر و سخن بہ اُستادی علم بودند و نیز در طبابت دستے داشتند و لختے از اوقاتِ عزیز را در علاج و مداوائے بیماراں بذل می نمودند''۔[۶] ابھی پچاس سال کے بھی نہ ہوئے تھے کہ ''سِل'' کی بیماری نے بری طرح جکڑ لیا اور اسی میں ۷رشعبان ۱۲۹۷ھ مطابق ۱۵ر جولائی ۱۸۸۰ء کو وفات پائی اور حضرت چشتی صاحب کے قبرستان میں دفن ہوئے۔ بتایا جاتا ہے کہ اُن کی قبر ابھی وہاں موجود ہے۔ بہت سے شعرا نے قطعاتِ تاریخ وفات کہے۔ حافظ محمد امداد حسین ظہور نے ''قلق شاعر مابجنت برفت'' میں شروع کے چار لفظوں سے تاریخ وفات برآمد ہوتی ہے۔

زندگی میں ان کا کلیات شائع نہیں ہوا۔ مرنے سے پہلے اپنے چھوٹے بھائی بابو عبداللہ کو وصیت کی کہ ان کا کلیات شائع کرا دیا جائے۔ چھوٹے بھائی نے بڑے بھائی کی وصیت کا احترام کیا اور ''گلستان نازک خیالی معروف بہ کلیاتِ اردوئے قلق'' کے نام سے مطبع انصاری دہلی سے چھپوا کر شائع کیا۔ قلق کے شاگرد گلاب سنگھ مشاؔق نے آغاز کلیات اور اشاعت کلیات کی دو تاریخیں کہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۹۸ھ میں اس کام کا آغاز ہوا اور ۱۳۰۰ھ میں کلیاتِ قلق کا پہلا ایڈیشن شائع ہوا اور اس کے بعد دوسری بار کلب علی خاں فائق نے اسے ۱۹۶۶ء میں مجلس ترقیٔ ادب لاہور سے شائع کیا۔ کلیات کے پہلے ایڈیشن میں مولانا الطاف حسین حاؔلی اور شیخ ابوسلیمان مظفر احمد محوی کی فارسی زبان میں تقاریظ شامل ہیں۔ اردو زبان میں سید احمد دہلوی صاحبِ فرہنگِ آصفیہ، امداد حسن ظہور میرٹھی اور محمد عبدالحی صؔفا کی تقریظوں کے علاوہ دوسرے لوگوں کے قطعاتِ تاریخ وفات اور قطعات ترتیب و اشاعتِ کلیات میں شامل ہیں لیکن ''جواہر منظوم'' کی نظمیں اس کلیات میں بھی شامل نہیں ہیں۔

قلق نے فارسی زبان اپنے وقت کے جید استاد و فارسی داں مولوی امام بخش صہبائی سے حاصل کی تھی۔ صہبائی خود بھی فارسی کے شاعر تھے۔ قلق کے استاد مومن بھی اردو و فارسی دونوں زبانوں کے شاعر تھے۔ قلق بھی اردو و فارسی دونوں زبانوں میں شاعری کرتے تھے۔ ان کا فارسی کلام نایاب ہے۔ اردو غزل کے مقطع میں اپنی فارسی دانی و فارسی شاعری کی طرف اشارہ بھی کیا ہے:

اردو میں اے قلق تو نہ کر ضائع میرا وقت ہے امتحانِ طبع تو لا فارسی طرح

''کلیاتِ قلق'' کے علاوہ ''جواہرِ منظوم'' کے نام سے انگریزی نظموں کا منظوم اردو ترجمہ ۱۸۶۴ء میں گورنمنٹ پریس الہ آباد سے شائع ہوا جس کا ذکر گارسیں وتاسی نے ۳ر دسمبر ۱۸۶۶ء کے خطبے میں ان الفاظ میں کیا ہے۔

۱۸۶۶ء میں الہ آباد میں ''جواہر منظوم'' کے نام سے ایک مجموعۂ نظم شائع ہوا ہے۔ اس مجموعے میں بعض انگریزی نظموں کا اردو ترجمہ درج ہے۔ ترجمہ بھی نظم میں ہے۔ حواشی میں عروض کے مسائل کے متعلق اشارات ہیں تاکہ صوبۂ شمال مغربی کے طلبہ بھی اس مجموعے سے مستفید ہوسکیں''[۷]۔

انگریزی نظموں کے یہ تراجم نصابی ضرورت کے تحت محکمۂ تعلیم نے کرائے تھے اور یہ کام قلق کے سپرد ہوا تھا۔ ترجمے جب مکمل ہوگئے تو محکمہ نے انھیں نظر ثانی کے لیے مرزا اسد اللہ غالب کے پاس بھیجا اور اس کے بعد اصلاح کا مزید کام محکمے کے دفتر میں ہوا۔ ''جواہر منظوم'' کو اردو منظوم ترجموں کا پہلا مجموعہ قرار'' دینا چاہیے۔[۸] یاد رہے کہ انجمن پنجاب ۱۸۷۴ء میں قائم ہوئی۔ اس وقت تک ''جواہر منظوم'' کے چار ایڈیشن شائع ہوچکے تھے اور یہ مجموعہ نصاب میں شامل تھا۔ ان ترجموں کے نمونے دیکھ کر معاصر شعرا یا تو انگریزی نظموں کا مرکزی خیال لے کر یا پھر انھیں اردو کے قالب میں ڈھال رہے تھے اور اسی کے ساتھ جدید نظم گوئی کا رواج بڑھ رہا تھا۔ خود اسماعیل میرٹھی، مولانا حالی اور محمد حسین آزاد کی نظم گوئی پر جواہر منظوم کا واضح اثر ہے۔ جب قلق نے انگریزی نظموں کے منظوم اردو ترجمے کیے تو اُن کے سامنے نہ کوئی نمونہ تھا اور نہ انگریزی سے منظوم اردو ترجموں کی کوئی روایت تھی۔ اس وقت یہ بہت مشکل اور کٹھن کام تھا اس مشکل کو وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جنھوں نے گھنے جنگل کاٹ کر نیا راستہ بنانے کا جوکھم کام کیا ہے۔ ''مرتب کلیاتِ اسماعیل میرٹھی'' اسماعیل میرٹھی کے صاحبزادے محمد اسلم سیفی نے لکھا ہے کہ

> ''میرٹھ کی واپسی میں آپ (اسماعیل میرٹھی) کا تقرر دوبارہ انسپکٹر مدارس کے دفتر میں ہوا۔ اس وقت آپ نے انگریزی نظموں کا ترجمہ دیکھا۔ مولانا (اسماعیل میرٹھی) فرمایا کرتے تھے کہ اس ترجمہ کو دیکھ کر استعجاب ہوا کہ شاعر ایسا کلام بھی لکھتے ہیں۔ ایک طرف دور از کار تشبیہیں اور نفرت انگیز مبالغے جو غزل اور قصیدے کی جان سمجھے جاتے تھے۔ ادھر مناظر قدرت اور جذبات انسانی کی صحیح مصوری وہ بھی سادہ سلیس طرز میں۔ حقیقت میں اس ترجمہ کا مطالعہ ایک امر اتفاقی تھا کہ جس نے مولانا کی طبیعت کا رُخ بالکل بدل دیا۔ اس ترجمہ کو دیکھ کر بعض انگریزی نظموں کا ترجمہ کیا ہے۔ یہ نظمیں کلیات میں موجود ہیں۔ آئندہ کے لیے اپنے کلام کی بنیاد اس نئے انداز پر رکھی ہے۔''[۹]

نظم گوئی کے رواج کا پہلا قدم ''جواہر منظوم'' نے اُٹھایا۔ حسن الدین احمد نے ''سازِ مغرب'' کے نام سے دس حصوں میں ایک ہزار منظوم ترجموں کی فہرست اور نظمیں مرتب کی ہیں۔ ان میں تیس نظمیں وہ ہیں جنھیں قلق میرٹھی نے اردو میں ترجمہ کیا تھا۔[۱۰] ان نظموں میں کئی نظمیں ایسی ہیں جن کے ترجمے قلق کے بعد دوسرے نئے شعرا نے بھی کیے مثلاً قلق نے ''داستان اندھے لڑکے کی'' کے نام سے ایک انگریزی نظم کا ترجمہ کیا تھا۔ ان کے بعد سید احمد کبیر نے ''اندھا لڑکا'' کے نام سے، سید راحت حسین نے ''طفلِ نابینا'' میناز بیری نے ''نابینا لڑکا'' ناظم انصاری نے اندھا لڑکا اور اندر جیت شرما نے ''اندھا لڑکا'' کے نام سے اس نظم کو اردو روپ دیا۔ اسی طرح قلق نے ''لڑکپن کی پہلی مصیبت'' کے نام سے FELLICIA HEMANS کی نظم THE CHILD'S

FIRST GRIEF کا منظوم اردو ترجمہ کیا تھا۔ ساٹھ ستر سال بعد تلوک چند محروم نے اس کا ترجمہ ''بچے کا پہلا احساسِ غم'' کے نام سے کیا۔[۱۲]

قلق میرٹھی کے ترجموں کا اگر بعد کے ترجموں سے مقابلہ کیا جائے تو قلق کے ترجمے گنجلک، اکھڑے اکھڑے سے نظر آئیں گے۔ نظم کا مفہوم تو کسی نہ کسی طرح واضح ہو جاتا ہے لیکن شاعری اثر نہیں کرتی۔ اس کے برخلاف بعد کے مترجمین کے ہاں، اظہار بھی قدرے توانا ہے اور نظم کی خوبی سے شاعرانہ تاثیر بھی محسوس ہوتی ہے۔ ''جواہرِ منظوم'' انگریزی شاعری اور نظم نگاری کی روایت کی پہلی کڑی ہے اس لیے اولیت کی اہمیت اسے ہمیشہ حاصل رہے گی۔ یہی روایت آزاد، حالی، اسمٰعیل میرٹھی اور پھر اقبال سے ہوتی ہوئی نئی نسل کے شعرا میں مقبول ہوئی اور نظم نگاری کا رواج عام ہو گیا۔

یہ بات یاد رہے کہ نظم گوئی کی روایت اردو شاعری میں ہمیشہ موجود رہی ہے مگر یہ موضوعاتی شاعری ہمارے اصنافِ سخن یعنی مثنوی، قطعہ، مخمس اور مسدس وغیرہ کی ہیئت میں بیان میں آئی ہے۔ نظیر اکبر آبادی (م۱۸۳۰ء) وہ شاعر ہیں جن کے ہاں موضوعاتی شاعری جم کر نمایاں ہوئی ہے اور اسی لیے شیفتہ اپنے تذکرے ''گلشن بیخار'' میں انھیں شاعروں کے زمرہ ہی میں شمار نہیں کرتے اور لکھتے ہیں کہ ''اشعار بسیار دارد کہ بر زبانِ سوقین جاری ست و نظر بہ آں ابیات ودر اعدادِ شعرا نشابدش شمرد۔''[۱۳] لیکن جب انگریزی زبان و اقتدار کے زیرِ اثر نظم گوئی کا رواج بڑھا تو اسی کے ساتھ نظیر اکبر آبادی کی شاعری اہم ہوتی چلی گئی۔ ''بحر الفصاحت'' کے فاضل مصنف نے بھی یہی لکھا ہے کہ نظیر اکبر آبادی ''اپنے کلام میں نیچر کا سماں دکھانے کی طرف متوجہ تھا اور وہ خیالی معرکہ آرائیوں پر اس کو ترجیح دیتا تھا اور اب جوں جوں انگریزی ترقی کرتی جاتی ہے نظیر کا رنگ ہر دل عزیز ہوتا جاتا ہے۔ انگریزی تعلیم سے دلوں کو واقعات اور قدرتی مناظر کے ساتھ ایک خاص قسم کا لگاؤ ہو جاتا ہے اور انسان اس قسم کا رنگ ہر جگہ ڈھونڈنے لگتا ہے۔''[۱۴] خود قلق میرٹھی کے قطعات و رقعات میں نظم گوئی کا رنگ اور مزاج نمایاں ہے۔ حتیٰ کہ یہ اثر ان کی بہت سی رباعیوں میں بھی نظر آتا ہے۔ ان قطعات، رقعات اور موضوعاتی رباعیوں سے قلق کی زندگی کے حالات اور اہم واقعات کا پتا بھی لگایا جا سکتا ہے۔

قلق کے ہاں دو اور رجحان بھی ہلکی سی جھلک دکھاتے ہیں۔ ایک یہ کہ انگریزی تہذیب اور اس کے اثرات پر وہ طنز جو اکبر الٰہ آبادی کے ہاں کمال پر نظر آتا ہے اس کی پہلی جھلک ہمیں قلق کے ہاں بھی دکھائی دیتی ہے مثلاً یہ رباعی پڑھیے:

اس عہد میں احتسابِ ایمانی کیا   ابرامِ معاصی کی پشیمانی کیا
ہر دعوی دیں حکم ایکٹ سے ڈسمس   ڈگری ہے کہ بے سود مسلمانی کیا

دوسرا رجحان جو ان کی غزلوں اور دوسری اصنافِ سخن میں نظر آتا ہے، وہ مذہبی عقائد پر بے باکانہ اظہار ہے جو اس قدر کھل کر اس دور میں کسی دوسرے شاعر کے ہاں مشکل سے ملے گا مثلاً یہ دو رباعیات دیکھیے:

(۱) کہتا ہوں خدا لگتی عقیدے کے خلاف ہے تیرا خطا وار سزاوارِ معاف
ہے رحم ہی شایانِ خدائی تجھ کو انصاف یہی ہے کہ نہ کرنا انصاف

(۲) عمداً مجھے ناراض رضا نے چاہا ہر قضیے کو برعکس قضا نے چاہا
اس بت کے سبب سب ہی کو ضد ہے مجھ سے جو میں نے نہ چاہا وہ خدا نے چاہا

قلق نے کم و بیش جملہ اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ ان کے ہاں غزل، مخمس، مسدس، واسوخت بھی ملتے ہیں اور مرثیہ قصائد، قطعات اور رقعات وغیرہ بھی۔ قادر الکلام اور پختہ مشق ہونے کے باعث وہ ہر صنفِ سخن میں اپنا رنگ جما لیتے ہیں۔ قلق چند جدید رجحانات کے پیش رو ضرور ہیں لیکن وہ خود ان رجحانات کو ضمنی درجہ دیتے ہیں۔

قلق کا ایک ''واسوخت'' بھی تاریخِ واسوخت میں قابلِ ذکر ہے۔ ستر بندوں پر مشتمل اس مثمن واسوخت کی ہیئت و موضوع تو روایتی ہے لیکن جذبے نے اسے پُر تاثیر بنا دیا ہے۔ اس واسوخت میں قلق کی محبوبہ ایک ایسی پردہ نشین ہے جو ان کے گھر آ جاتی ہے۔ جس انداز سے قلق نے اس کا سراپا بیان کیا ہے اس سے پتا چلتا ہے کہ ان کی یہ محبوب محض تخیل کی تخلیق نہیں ہے بلک ایک زندہ شخصیت ہے اور عاشق فی الواقع عشق کی آگ میں جل رہا ہے۔ اسی لیے ان کے اظہار بیان میں رسمی پن نہیں ہے۔ اس واسوخت کو اُردو کے اچھے واسوختوں میں شمار کیا جانا چاہیے۔ قلق کی یہ رباعی آج بھی زبانِ زد خاص و عام ہے:

اس بزم کی طرفہ میہمانی دیکھی ہر چیز یہاں کی آنی جانی دیکھی
جو آ کے نہ جائے پھر، بڑھاپا دیکھا جو جا کے نہ آئے وہ جوانی دیکھی

قلق میرٹھی نے جس صنفِ سخن پر زیادہ توجہ دی وہ ''غزل'' ہے۔ اُن کے کلیات میں ۱۶۲ غزلیں ہیں۔ ان کی غزل کے مزاج میں دو پہلو نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ وہ تمام تر دہلوی شاعر ہیں اور لکھنؤ کے رنگِ شاعری سے متاثر نہیں ہوتے۔ دوسرا یہ کہ وہ نہ صرف مومن خاں مومن کے شاگرد ہیں بلکہ ان کے رنگِ سخن کے ایسے پیرو ہیں کہ ان کے اکثر شعر مومن کے سے معلوم ہوتے ہیں۔ بقول مولانا حالی دیوانِ مومن میں دو طرز ملتے ہیں۔ ایک عام اور ایک خاص۔ عام طرز تو وہی ہے جو میر و سودا اور تمام مشاہیر شعرا کا ہے اور ایک طرز وہ ہے جو مومن کی ایجاد ہے جس میں نازک خیالی اور دقت آفرینی رنگ بھرتی ہے اور جس کی وجہ سے مومن مشہور و منفرد ہیں۔ قلق نے مومن کا یہی خاص طرز اختیار کیا اور استاد کی خاص توجہ سے کمال پختگی حاصل کر لی۔ وہ نوجوانی ہی میں بزمِ مشاعرہ میں دوسرے استادوں کے ساتھ ہم طرح ہو کر غزل سرائی کرتے اور سب کو حیرت و تعجب میں ڈالتے۔[۱۵] ان کی غزلوں کا رنگ مومن کے رنگ سے اتنا مل گیا تھا کہ اسے آسانی سے شناخت کرنا مشکل تھا۔ نوجوانی میں ایسے شعر کہنا قلق کی تخلیقی صلاحیتوں کا منھ بولتا ثبوت تھا جس کا اظہار خود انھوں نے کئی مقطعوں میں کیا ہے:

دیکھیے عہدِ جوانی میں فسوں سازی تری   اے قلق طفلی میں تو پیرِ غزل خواں ہوگیا
اے قلق پیر کہن سال ابھی سے تو ہوا   کسی نو عمر کو یہ شعر کا آزار نہیں

اور اسے وہ اپنے استاد کا فیض وعطیہ کہتے ہیں:

کس کی نظر سے سیکھے انداز یہ قلق نے   اس سادہ گو کو کس نے جادو بیاں بنایا

قلق نے یہی دقت آفرینی و نازک خیالی شعوری طور پر پیدا کی۔ خود بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے۔

سب دقتیں قلق نے سخن میں پسند کیں   بے فکر اپنی عمر کو حاسد بسر کریں

قلق نے دقت آفرینی اپنے کلام میں تو ضرور پیدا کی لیکن اس عمل سے ان کی شاعری بے لطف ہو کر رہ گئی۔ اس بے لطفی کی اصل وجہ یہ ہے کہ نزاکتِ خیال خود قلق کا تخلیقی تجربہ بن کر، جذبہ کے ساتھ، شعر میں نہیں آتا، جیسا کہ عام طور پر مومن کے ہاں پیچیدہ خیال یا نازک خیالی ان کا ذاتی تجربہ بن کر تخلیقی عمل کا حصہ بن جاتی ہے۔ یہ تخلیقی عمل قلق کے ہاں نہیں ہے۔ کہیں وہ رعایتِ لفظی سے معنی پیدا کرتے ہیں جیسے۔

رشک باہم ازل سے اول ہے   ایک کی شکل دوسرا نہ ہوا

یہاں قلق نے تصورِ توحید کو تصورِ رشک سے ملا کر معنی پیدا کیے ہیں۔ اسی غزل کے اس شعر میں

صاف ہاتھوں سے تیرے اُڑ جاتا   خوں مرا طائرِ حنا نہ ہوا

یہاں طائرِ حنا کے روایتی تصور اور رعایت لفظی سے معنی پیدا کیے گئے ہیں۔ یہی صورت ان اشعار میں ہے:

کس اعتبار پہ جینے کا اعتبار رہا   کس اختیار پہ مرجانا اختیار کیا
دیکھیں گے بتوں کی ہم کجی کو   سیدھا ہے اگر خدا ہمارا
ادائے گرم سے مانا کہ طور کو پھونکا   مگر نہ آیا سلیقہ ہمیں جلانے کا
اس ماہ نے یہ راہ دکھائی تمام شب   بس خواب میں بھی نیند نہ آئی تمام شب

نازک خیالی اور دقت آفرینی کی نوعیت یہاں یہ ہے کہ وہ بال کی کھال نکال کر وہاں معنی پیدا کر دیتے ہیں جہاں بظاہر معنی نظر نہیں آتے مثلاً یہ شعر دیکھیے:

سر جھکایاں تک کہ جھکنا بھی پشیماں ہوگیا   بارِ عصیاں عاصیوں کا بارِ احساں ہوگیا

مومن کے ہاں زندہ عشقیہ تجربے ہیں، قلق کے ہاں یہ تجربے کمزور اور کم آواز ہیں۔ اُن کا عشق زیادہ تر تصور کے درجے پر رہتا ہے اور جذبہ بھی اسی لیے دب جاتا ہے اور اسی لیے ان کے عشقیہ اشعار مومن کی طرح دل میں نہیں اُترتے۔

نہ یہ ہے نہ وہ ہے نہ میں ہوں نہ تو ہے   ہزاروں تصور اور اک آرزو ہے

اسی لیے ان کی غزل میں وہ لہر اور تیزی نہیں ہے جس سے زورِ طبع پیدا ہوتا ہے۔ ان کا کلام پڑھتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ مومن کی دقت پسندی کو ایک پیرو مرید کی طرح شعوری کوشش کے ساتھ برت رہے ہیں جب کہ مومن کے ہاں یہ صفت ان کی اپنی انفرادی نظر کی بنا پر وجود میں آئی ہے۔ حسرت موہانی نے شاید یہی

دیکھ کر کہا تھا کہ "کلامِ قلق کی یہ خصوصیت بعض موقعوں پر اس درجہ حد سے گزر جاتی ہے کہ اُن کی شاعری کو بے لطف بلکہ کہیں کہیں بے معنی بنا دیتی ہے۔"[۱۶] مثال کے طور پر یہ چند شعر دیکھیے:

جب تک نہ تھی نمود تو اک شکل بود تھی   درخود گی فروغِ شرر کو شرر سے فیض
جوشِ جنوں میں خضر کو ڈھونڈھوں کہاں قلق   میں پارہ ہائے جیب ہی کو پیشوا کروں
نہ کیوں کہ پھوٹتے ہی سر کے، بہتی جوئے شیر   کہ عشق کرتے ہی ناکام، کام لیتا ہے
موسیٰ کو کیوں نہ موجِ تجلی ڈھکیل دے   جلوے سے اس کے گل ہوئی مشعلِ شعور کی
لگائے ان کے پر اس نے ہی مجھ تک   لپٹ جا مدعی تیغِ رواں کو

لیکن جہاں وقت آفرینی اور نازک خیالی کو وہ اپنے تجربے کا حصہ بنانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں وہاں ان کے اشعار لَو دینے لگتے ہیں مثلاً یہ دو تین شعر پڑھیے:

سایے سے میرے ضعف و نحافت کے ہے نفور   اُس طبعِ نازنیں پہ نزاکت گراں ہے اب
دیکھا جو صبح ماہ کو تھا زرد، کیا کہیں   تھی بے حجاب جلوہ نمائی تمام شب
مومن کی طرح ہجر کا کھٹکا رہا قلق   وہ آئے تو بھی نیند نہ آئی تمام شب

مومن اور قلق کے کلام کے فرق کو محسوس کرنے کے لیے دو ہم طرح غزلوں کے یہ دو دو شعر دیکھیے جن میں شاگرد اور استاد دونوں نے ایک ہی قافیہ استعمال کیا ہے۔ پہلے قلق کے یہ دو شعر پڑھیے:

طرزِ فروتنی ہے بد آموزِ سرکشی   کیوں تیز برق ہو جو مرا آشیاں نہ ہو
اے چرخ، گر ہمیں کو کیا تو نے انتخاب   کر وہ ستم پسند کہ پھر جاوداں نہ ہو

اب مومن کے یہ شعر پڑھیے:

تر کر دیا ہے ابرِ بہاری نے اس قدر   بجلی گرے تو گرم مرا آشیاں نہ ہو
مومن بہشت و عشقِ حقیقی تمھیں نصیب   ہم کو تو رنج ہو جو غم جاوداں نہ ہو

اب اس فرق کی تفہیم کے لیے پہلے قلق کے یہ دو شعر پڑھیے:

نازل ہو آسماں سے بلا پاس اگر نہ ہو   یہ وہ دعا نہیں ہے کہ کچھ بھی اثر نہ ہو
طولِ شبِ فراق کا شکوہ نہ کیوں کریں   زلفِ دراز اور بھی آشفتہ تر نہ ہو

اور اب اسی زمین میں مومن کے یہ دو شعر پڑھیے:

صد حیف سینہ سوز فغاں کا اگر نہ ہو   یاں جان پر بنے ترے دل میں اثر نہ ہو
ہیں آرزو سے مرگ کی بے التفاتیاں   جینا مرا محال تو دشمن اگر نہ ہو

مومن کے ہاں خیال آئینے کی طرح شفاف ہے اور ان کے اپنے تخلیقی تجربے کی بنا پر جذبہ بھی شامل ہے۔ زورِ طبع سے اظہار میں بے ساختگی پیدا ہو گئی ہے۔ قلق کے ہاں، اظہار بیان کے دبے دبے پن کی وجہ سے، خیال شفاف نہیں ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ خیال کئی کاٹ کر اپنا دامن بچا رہا ہے۔ قلق کے ہاں نہ صرف ایک آنچ

ٹی کسر کا احساس ہوتا ہے بلکہ اظہار میں وہ زورِ طبع نہیں ہے جو مومنؔ کا نشانِ عظمت ہے اور ان ہی وجوہ کی بنا پر قلق کے شعر اُترے اُترے سے معلوم ہوتے ہیں حالاں کہ قلق کے دونوں شعروں کے معنی مومن سے مختلف ہیں اور ایک نیا پہلو سامنے لاتے ہیں۔ قلق کے شعروں کو اگر مومن کے کلام میں ملا دیا جائے تو بظاہر وہ مل تو جائیں گے لیکن رنگِ مومن سے آگے نہیں جائیں گے اور مومن کے کم تر شعروں کے ساتھ ہی پڑے رہ جائیں گے۔ قلق ساری عمر رنگِ مومن کی پیروی کرتے رہے لیکن جب اور جہاں نازک خیالی اور وقت آفرینی قلق کے ہاں ان کا اپنا تجربہ بن کر نمایاں ہوتی ہے وہاں قلق کی انفرادیت بھی نمایاں ہونے لگتی ہے اور ایک الگ پن سامنے آتا ہے۔

یہ شعر دیکھیے جن کو پڑھنے سے اندازہ ہوگا کہ پیرویٔ مومن قلق کے ہاں کیا کیا صورتیں اختیار کرتی ہے۔ یہ وہ اشعار ہیں جن میں الگ سی تازگی محسوس ہوتی ہے۔ جن میں نازک خیالی بھی ہے اور وقت آفرینی بھی۔ یہاں مومن کا رنگ قلق کے اپنے مزاج سے ہم آہنگ ہوکر جب ان کا اپنا تجربہ بنتا ہے تو جذبہ بھی زورِ طبع کے ساتھ شامل ہو جاتا ہے اور اظہار بیان بھی شفاف ہو جاتا ہے۔ قلق طرزِ مومن کی پیروی کرتے ہوئے بھی مضامین اپنے لاتے ہیں اور یہی وہ انفرادیت ہے جو قربان علی سالک کے ہاں نہیں ہے لیکن قلق کے ہاں موجود ہے۔ یہ وہ شعر ہیں جو مومن کے طرز میں ہونے کے باوجود قلق کے اپنے رنگ کے شعر ہیں۔ یہاں وہ طرزِ مومن میں جذب ہوکر نہیں رہ جاتے بلکہ اپنے الگ وجود کو تخلیقی سطح پر سامنے لاتے ہیں۔ یہاں قلق کی آواز مومن کی آواز سے الگ ہونے لگتی ہے اور اردو غزل کے سامنے نئے امکان کا دروازہ کھول دیتی ہے۔ اس امکان سے ہمارے غزل گو آج بھی فیض اُٹھا سکتے ہیں۔ یہ اشعار پڑھیے جن سے میری بات کی توثیق ہوگی:

نہ مجھ کو دوش پر تا گور لے جائے نہ موت آئے
یہ کس کام آئے گی کچھ بے کسی سے ہو نہیں سکتا
وعدۂ وصل سے ہم شاد تھے ورنہ ظالم
تجھ کو تا چار شبِ ہجر میں آتا ہوتا
وہ ہی میں، وہ ہی فلک، وہ ہی عدو، وہ ہی نصیب
جانے کیا حادثہ ہے، کیوں وہ مرے گھر آیا
بدگماں تجھ کو بھی ہے خانہ تلاشی منظور
جب چلا تیر مرے دل ہی کے اندر آیا
گر فلک تجھ کو خوار ہونا تھا
میرا مشتِ غبار ہوتا تھا
زندگی اپنی اک اندازِ غلط ہے گویا
سہوِ کاتب مری تقدیر کا عنواں ہوگا
گہ زیرِ آسماں تھے، گہے زیرِ خاک تھے
رہنے کی جا کہیں بھی ہمارا مکاں نہ تھا
گلی سے اپنی ارادہ نہ کر اُٹھانے کا
ترا قدم ہوں نہ فتنہ ہوں میں زمانے کا
آتا نہیں ہے کوئی بھی مدت سے زلزلہ
دیوانہ تیرا حیف بہت ناتواں ہے اب
لے گا کیا وادیِ وحشت سے تُو الٹا پھر کر
گہ وہیں جاتا ہے ہر سمت سے رستا پھر کر
سر پھوڑنا دلیلِ محبت نہیں ہے کچھ
شیریں نہ تھی، شبیہ تو تھی کوہ کن کے پاس
کس کے دامن کے پکڑنے کی بڑھی ہے امید
ہاتھ آ جاتا ہے اکثر جو گریباں کی طرف

فلک و مدعی و یار و اجل   سب بھلے ہیں مگر برا ہے عشق
کیا جانیے قلق کی نقاہت کو کیا ہوا   سینے پہ اس کے ہاتھ تھا اور لب پہ ہائے دل
ان کو تم چاہتے ہو آپ کو ہم چاہتے ہیں   لائق رحم ہیں فرمایئے اغیار کہ ہم
میں رازداں ہوں یہ کہ جہاں تھا وہاں نہ تھا   تو بدگماں ہے وہ کہ جہاں ہے وہاں نہیں
تونے دیکھا ہی نہیں تجھ میں جو دیکھا ہم نے   آج تک تجھ کو بھی ہم تجھ سے چھپا رکھتے ہیں
جھوٹی قسموں سے کیا قتل عجب معرکہ ہے   مجھ سے لڑتے ہیں مرے سر کی سپر رکھتے ہیں
ناز و انداز و ادا چشم و نگاہ و عشوہ   سبھی دلدار ہیں اور کوئی بھی دلدار نہیں
ہے طرزِ محبت ہی دل آشوب وگرنہ   کچھ بات عداوت کی نہ تم میں ہے نہ ہم میں
دل اس پہ ہے نثار میں دل پر نثار ہوں   حیرت کا اپنی آپ ہی آئینہ دار ہوں
میں نیر تو نہیں کہ نہ دوں جان ہجر میں   اے مرگ آ ترا ہدفِ انتظار ہوں
وقتِ غم صبر و خرد و تاب و تواں کا کیا کام   یہ وہ احباب ہیں جو ملِ کے دغا کرتے ہیں
عمرِ دراز خضر سے معلوم ہوگیا   کوتاہیِ وصال کسی طرح کم نہیں
یاں اک قدم اُٹھے تو جھکے سر ہزار بار   کچھ سیرِ دیر دورۂ طوف حرم نہیں
کوئی آوارہ مل جائے تو پوچھوں   کدھر سے آیا ہوں جاتا کہاں ہوں
ہوئی محال انھیں اور مجھے سبک دوشی   میں ان کی تیغ کو وہ میرے سر کو دیکھتے ہیں
امید کچھ گھٹے تو بڑھا دوں ترا خیال   آغوشِ تنگ غیر میں جا ہی کبھو نہ ہو
میں اور بزمِ غیر میں آنا ترے لیے   اندھا ہوا ہوں شوق میں لینا بڑھا کے ہاتھ
زلیخا بے خرد، آوارہ لیلٰی، بد مزہ شیریں   سبھی مجبور ہیں دل سے، محبت آ ہی جاتی ہے
اللہ رے جوشِ اشک و بے تابیِ جدائی   بجلی سی کوندتی ہے بادل سا چھا رہا ہے

قلق پختہ گو، قادر الکلام، مشاق اور فطری شاعر ہیں۔ واضح رہے کہ نازک خیالی اور دقت آفرینی کا نئی نئی تراکیب و مرکبات سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ مومنؔ اپنے خیال یا احساس کو، اظہار کی سطح پر صاف و شفاف بنانے کے لیے، نئی نئی تراکیب وضع کرتے ہیں۔ مومن کے شاگردوں اور خصوصاً نسیم دہلوی کے ہاں بھی نئی نئی تراکیب استعمال میں آئی ہیں۔ یہی صورت قلق میرٹھی کے ہاں ملتی ہے مثلاً یہ چند تراکیب و مرکبات دیکھیے:

"جاسوس دام، کحلِ دیدۂ پروانہ، گراں باری حسرت، کشتۂ ذلتِ وفا، تہمت واماندگی، شعلۂ برقِ فغاں، حصول ہستی الفت، گوشۂ دامان رحم، تیرِ ہم آغوشیِ اعداد، داغ زر افشاں، ہلاکِ شیوۂ اندازِ دشمن، سودا فروش زلف، رلِ خوابِ حریفاں، بے خودیِ رقصِ بسمل، رم وشتِ وحشت، ہجوم ماتم عمر رواں، غبارِ کاروانِ مور، عشرت رفتہ، بیگانہ ادائی، زہد لباسی، معجزہ انداز وغیرہ۔"

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں "جواہرِ منظوم" انگریزی نظموں کے اردو تراجم کا پہلا مجموعہ ہے جو ۱۸۶۳ء میں گورنمنٹ

پریس الہ آباد سے شائع ہوا اور جس کا ذکر گارساں وتاسی نے اپنے ''خطبات'' میں بھی کیا ہے۔ اس اعتبار سے قلق جدید اردو شاعری کے پیش رو بھی ہیں اور طرزِ مومن کے ایک ایسے نئے امکان کو بھی اُبھارتے ہیں جس سے جدید غزل گو آج بھی اپنی غزل کا چراغ روشن کر سکتے ہیں:

قلق یہ معنیٔ باریک تیرے کیا کوئی سمجھے   رگِ خوابِ حریفاں کاوشِ نشتر سے کیا واقف

قلق کی زبان میں بعض استعمال ایسے آئے ہیں جو آج متروک ہو گئے ہیں۔ ساتھ ہی بعض الفاظ اس طرح اور ایسے بھی استعمال ہوئے ہیں جو ان کے اپنے دور میں بھی درست نہیں تھے۔ حسرت موہانی کا خیال ہے کہ ''صحتِ زبان کی جانب نہ مومن کو کوئی خاص توجہ تھی، نہ قلق کو۔'' [۱۷]

قلق کے کلام میں غرابتِ الفاظ کی مثالیں ناسخ سے کم لیکن خاصی تعداد میں ملتی ہیں۔ وہ عربی و فارسی کے عالم تھے۔ ضرورت شعری کے لیے ان زبانوں کے ایسے الفاظ بلا تکلف استعمال کر لیتے ہیں جو غریب ہیں مثلاً

ستراؤ: ـ لیلیٰ کا فرق بنا ستراؤ آشیاں کا
ـ برق خود ستراؤ صحنِ باغ میں ہو جائے گی
حدوت: ـ آفات کا حدوت ہے تقلیدِ وضع سے
نحافت: ـ سایے سے میرے ضعف و نحافت کے ہے نفور
حمرت: ـ حمرتِ لب کا ماجرا ہے ہے
بحت: ـ فانی بحت میں ہے تو ہی یا باقی
خلطہ: ـ جس نے ہمیں ضد تجھے اُسی سے خلطہ
شکنج: ـ پیشانی ادب میں چین و شکنج کب تک
وحب: ـ اے قلق وحب ہے تجھ کو گویا
بدشرابیاں: ـ وصل کی بدشرابیاں ہیں یاد
ناتجربہ: ـ وہ خود ناتجربہ ہے کیا کرے درماں مراعیسیٰ
تیمار: ـ چشم بیمار کا گویا کوئی تیمار نہیں
بےخطائی: ـ بےخطائی نے کیا قتل خطا سے پہلے
غم زدائی: ـ غم زدائی میں غم فزا کیا کچھ

بعض اشعار میں تذکیر و تانیث آج سے مختلف ہیں:

ایجاد: ـ رمزِ ہستی دہنِ ہوش رُبا کا ایجاد
یادگار: ـ بنایا کس کے تغافل کا یادگار مجھے
سانس: ـ وہ سانس کون سی ہے جو شمشیر دم نہیں

انگرکھا: ؎ انگرکھا مجھ کو بھیجی ہے اکبر نے سوزنی
مرگ: ؎ دل توڑ گیا مرگِ غلام احمد

بعض قدیم الفاظ کا استعمال

واں: ؎ افسوس تجھ پہ ناواں یاں کا ہوا نہ واں کا
یاں: ؎ رحم بن جاتی ہے واں صورتِ عصیاں ڈر کر
؎ کعبہ بن جاتی ہے یاں شکل کلیسا پھر کر
؎ یاں واں ادھر ادھر یوں ہی گر پڑ کے کی بسر

لیکن یاں واں کے ساتھ یہاں وہاں بھی استعمال ہو رہے ہیں لیکن کم کم:

؎ مجھ کو یہاں بگاڑا اور اس کو واں بنایا
؎ ہم نہ کہتے تھے قلقؔ رسوا وہاں ہو جائے گا
؎ اور وہاں پر ہر قدم محشر کا رہ زن ہو گیا

اسی طرح یہ چند الفاظ اور دیکھیے:

تلک: ؎ کب تلک پردہ دری دیکھا کرے اس کی کوئی
کبھو: ؎ اس تغافل کا ٹھکانا ہے کبھو جائیں گے آپ
؎ آغوش تنگ غیر میں جا ہی کبھو نہ ہو

لیکن ساتھ ہی ''کبھی'' کا استعمال بھی ملتا ہے:

؎ کھلتا نہیں کبھی نہ کبھی صاف ہی رہے
موا: ؎ مرتے موا قلقؔ پر آزار کچھ نہ پایا
؎ مرتے کے لیے قلقؔ موا ہے کوئی
بل بے: ؎ بل بے نزغہ نہ پھری چشم تمنا پھر کر
آوے: ؎ وہ سنگ دل انگشت بدنداں نظر آوے
جاوے: ؎ نہ بڑھا جاوے کہیں آگے وفا سے
ہووے: ؎ کیا جانیے کیا ہو جو نہ ہووے غفلت
رہویں: ؎ سرمۂ دیدۂ نگراں رہویں/ ہمدم یادِ عزیزاں رہویں

حواشی:

[۱] قلق میرٹھی۔ حیات اور کارنامے، ڈاکٹر جلال انجم، ص ۱۸، دہلی ۱۹۸۷ء

[۲] تقریظ الطاف حسین حالی، کلیاتِ قلق مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۵۶۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۳] ایضاً

[۴] ایضاً، ص ۵۶۸

[۵] گلستانِ سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، جلد دوم، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۲۹۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۶] کلیاتِ قلق، تقریظ از الطاف حسین حالی، ص ۵۶۹، بحوالہ بالا

[۷] خطباتِ گارساں دتاسی (اردو ترجمہ)، ص ۵۲۸، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۵ء

[۸] انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ، حسن الدین احمد، ص ۱۱۷، ولا اکیڈمی حیدر آباد ۱۹۸۴ء

[۹] حیات و کلیاتِ اسمٰعیل مرتبہ محمد اسلم سیفی، ص ۲۷-۲۸، دیال پرنٹنگ پریس دہلی ۱۹۳۹ء

[۱۰] انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ، بحوالہ بالا ص ۳۶-۳۷

[۱۱] ایضاً، ضمیمہ ص ۵۳

[۱۲] سازِ مغرب، جلد اول مرتبہ حسن الدین احمد، ص ۱۱۹، حیدر آباد دکن

[۱۳] گلشن بے خار، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۲۲۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۴] بحر الفصاحت، حکیم محمد نجم الغنی خاں، ص ۴۹، مطبع نول کشور لکھنؤ، ۱۹۲۷ء

[۱۵] تقریظ (فارسی) از الطاف حسین حالی، کلیاتِ قلق مرتبہ کلب علی خاں فائق رامپوری، ص ۶۹-۵۶۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۱۶] حکیم غلام مولیٰ قلق، حسرت موہانی، مطبوعہ اردوئے معلیٰ، شمارہ دسمبر ۱۹۱۰ ص ۳-۱۰

[۱۷] حکیم غلام مولیٰ قلق مرحوم از حسرت موہانی، مطبوعہ اردوئے معلیٰ، شمارہ دسمبر ۱۹۱۰ ص ۳-۱۰

ساتواں باب

سید نظام شاہ نظاؔم رام پوری

تاریخ شاہد ہے کہ جب بھی دلّی اُجڑی ہندوستان کے دوسرے شہر اہلِ دہلی سے آباد ہو گئے۔ اٹھارویں صدی میں دلّی کے اجڑنے پر لکھنؤ آباد ہوا۔ انیسویں صدی میں دلّی اُجڑی تو قرب و جوار کے شہر اور ریاستیں شاداب ہو گئیں جن میں الور، جے پور اور رام پور وغیرہ کے نام نمایاں ہیں۔ نوابینِ رام پور نے اپنا دربار سجانے کے لیے نہ صرف شعرائے دہلی کو اپنے ہاں بلایا بلکہ لکھنوی شعراء، داستان گویوں اور داستان نویسوں کی بھی سرپرستی کی۔ ان شعرا میں جہاں اسداللہ خاں غالب، رحیم الدین حیاؔ اور داغ دہلوی کے نام آتے ہیں وہاں لکھنوی شعرا میں مظفر علی اسیر، امداد علی بحر، منیر شکوہ آبادی، امیر مینائی اور جلال لکھنوی کے نام آتے ہیں۔ ان کے علاوہ وہ شعرا بھی تھے جو خود سرزمینِ رام پور سے اُبھرے اور ایسے طرز اور رنگ کی شاعری کی جسے رام پور سے مخصوص کیا جاسکتا ہے۔ ان شعرا میں ممتاز نام نظام رامپوری کا ہے جن کے رنگِ سخن نے نہ صرف مقامی شعرا کو بلکہ دہلی و لکھنؤ سے آنے والے شعرا کے رنگِ سخن کو بھی متاثر کیا جن میں داغ دہلوی بھی شامل ہیں اور لکھنوی امیر مینائی بھی۔

سید نظام شاہ نظام رامپوری (۱۸۲۳ء-۱۸۷۲ء) کا خاندان کئی پشت سے رام پور میں آباد اور اسپ سواروں میں ملازم تھا۔ بعض مقطعوں سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ نظام شاہ کا پورا نام سید نظام شاہ تھا:

در پر کھڑے ہیں اس لیے سید نظام شاہ   محفل میں اپنی ہم کو بلائے کسی طرح
کہتے ہیں دیکھ دیکھ کے رسوائیاں مری   سید نظام شاہ نے رُسوا کیا مجھے

نظام تخلص تھا اور وہ حضرت شاہ عبدالقادر جیلانی کی آل اولاد میں سے تھے جیسا کہ خود بتایا ہے:

دولتِ فقر ہے آل شہِ جیلاں ہوں نظام   اس کی پروا ہے کسے ہاتھ میں زر ہو کہ نا ہو
میں سیدِ خاص ہوں اولاد حضرت شاہِ جیلاں کی   سبھی اس بات سے واقف ہیں کیا ناداں کیا دانا

امیر مینائی نے لکھا ہے کہ پچاس برس کی عمر ہوئی۔ شعبان کی پچیسویں تاریخ بارہ سو نواسی ہجری میں قضا کی"[۱]۔ ۲۵ رشعبان ۱۲۸۹ھ مطابق ۲۹ راکتوبر ۱۸۷۲ء نظام کی تاریخِ وفات ہے جس کی مزید تصدیق اس قطعۂ تاریخ وفات سے بھی ہوتی ہے جو اُن کی قبر کے کتبے پر درج ہے اور جس کے اس مصرع: "میاں نظام گئے ہائے ہائے دنیا سے"[۲] سالِ وفات ۱۲۸۹ھ ہی برآمد ہوتا ہے۔ کلیاتِ نظام مرتبہ قدرت علی خاں

قدرت رام پوری مطبوعہ ۱۳۱۷ھ کی تقریظ میں بھی فیروز رام پوری نے یہی لکھا ہے کہ "پچاس سال کی عمر پائی، ۱۲۸۹ھ میں قضا کی۔ [۳] اور اپنے مرشد کی پائینتی دفن ہوئے۔ اس مصدقہ تاریخِ وفات ۱۲۸۹ھ میں سے پچاس گھٹا دیے جائیں تو سال پیدائش ۱۲۳۹ھ/ ۱۸۲۳ء برآمد ہوتا ہے۔

سید نظام شاہ نے دستورِ زمانہ کے مطابق عربی فارسی اور علوم دینی کی تعلیم حاصل کی۔ اسپ سواروں کی ملازمت چونکہ موروثی و خاندانی تھی، نظام شاہ بھی سرکار رامپور کے ملازم ہو گئے۔ دس روپے ماہوار تنخواہ تھی۔ احمد علی شاہ (م ۱۸۶۵ء) [۴] اُن کے مرشد اور خود بھی شاعر تھے۔ قیاس کہتا ہے کہ ابتدائی دور میں اپنا کلام "مرشد شاعر" کو دکھایا ہوگا۔ الٰہی بخش بیمار، باشندۂ رام پور، سے بھی استفادہ کیا اور نواب یوسف علی خاں ناظم کی شاگردی بھی اختیار کی۔ امیر مینائی نے لکھا ہے کہ نظام "نواب محمد یوسف علی خاں ناظم کے شاگرد رشید ہیں۔ شیخ علی بیمار اور اپنے پیر و مرشد میاں احمد علی مرحوم، احمد تخلص سے بھی مستفید ہیں۔ سرکار میں نوکر تھے۔ قدردانی سرکار سے موقر تھی" [۵]۔ اپنے مرشد احمد علی شاہ کی وفات کے بعد اُن کی درگاہ کے سجادہ نشیں ہوئے اور بعدِ وفات یہیں دفن بھی ہوئے۔ ایک شعر میں بھی اس کا اظہار کیا ہے:

فقیری میں بھی سجادہ نشیں ہوں اپنے مرشد کا
بتایا ہے مجھے کامل خدا کا نام بتلانا

نظام کے ہاں نو اولادیں ہوئیں۔ آٹھ نوعمری ہی میں مر گئیں۔ آخری اولاد قیصر شاہ ان کی وفات (۱۸۷۲ء) کے وقت ساڑھے تین سال کے تھے [۶]۔ نواب کلب علی خاں کی مدح میں جو قصیدہ لکھا ہے، اس میں یہ اشعار اس بات کی تصدیق کرتے ہیں:

فرزند جو ہوا مرا دو تین سال کا   ہاتھوں ہی ہاتھ لے لیا اس کو بڑھا کے ہاتھ
آٹھوں کے رنج ایسے سہے ہیں کہ کیا کہوں   کوٹا ہے پہروں سینے کو کوبہ بنا کے ہاتھ
اب ایک ہے تو دودھ میسر نہیں اُسے   کہتا ہے کچھ اشاروں سے ہر دم بڑھا کے ہاتھ
کچھ گاؤں کے بسے تھے وہ پہلے ہی بک گئے   خالی بھی ہو گیا زر قسمت اُٹھا کے ہاتھ
ایسے پڑے ہیں صرف تولد کے، موت کے   رہنے کا بھی مکان بکا میرزا کے ہاتھ

ان اشعار سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ وہ ساری عمر موروثی جائیداد بیچ کر گزارہ کرتے رہے حتیٰ کہ رہنے کا مکان بھی کسی میرزا کے ہاتھ بیچ ڈالا۔ جب رہنے کا مکان بھی بک گیا تو بیوی، اپنے نومولود بچے کے ساتھ میکے جا کر رہنے لگیں اور خود نظام شاہ مختارِ خاص کی حیثیت سے نواب فیض اللہ خاں کے پوتوں اور نواب قاسم علی خاں کے بیٹوں کے مردانے کی ایک کوٹھری میں رہنے لگے [۷]۔

نظام کی ساری عمر تنگ دستی میں گزری جس کا اظہار "بڑھا کے ہاتھ" والے قصیدے میں کیا ہے نیز مدحیہ قطعات اور دوسرے قصائد سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ مالی اعتبار سے وہ ساری عمر پریشان حال رہے۔ اپنی تنگ دستی کا ذکر بار بار اپنے کلام میں کیا ہے:

یاں تو رو دھو کے عمر کاٹی نظاؔم   دیکھیے حال ہو وہاں کیسا
ہم سا بھی نظام اور کوئی ہوگا جہاں میں   محروم تمنا ہی رہے ہائے سدا ہم
ضائع نہیں ہوتی کبھی تدبیر کسی کی   میری ہی خدا یا نہ ہو تقدیر کسی کی

جو کچھ بھی دست رس ہوتی تو ہم کچھ کھا کے مر جاتے
یہ تنگ آئے ہیں جینے سے یہاں تک تنگ دستی ہے

اصغر علی خاں کی مدح میں جو قصیدہ لکھا ہے اس میں یہ شعر آتا ہے:

مجھے کچھ دے خدا اس کے عوض تجھ کو بہت دے گا
ولا دے یا کسی سے، ایک ہے دینا یا دلوانا

نظام نے ساری عمر اسی تنگ دستی و افلاس میں گزار دی لیکن وہ اس تہذیب و معاشرہ کے مقبول و پسندیدہ شاعر تھے اور اس زمانے کے رام پور میں اُن کا طوطی بولتا تھا۔ اُن کی وفات کے بعد نواب کلب علی خاں نے سارے مسودات منگوا لیے اور ترتیب دیوان کے لیے فرمایا۔ ''بندگانِ حضور...   نے سب مسودات ان کے جمع فرما کے دیوان ترتیب فرمایا'' [۸] اس دیوان کا خطی نسخہ رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہے۔ اسی دیوان سے امیر مینائی نے وہ انتخابِ کلام کیا ہے جو ''انتخابِ یادگار'' میں شامل ہے۔ اس دیوان کو بنیاد بنا کر اور جو کلام اس کے بعد لوگوں سے دستیاب ہوا اسے ملا کر قدرت علی قدرت رام پوری نے شعبان ۱۳۱۷ھ میں شمس المطابع مراد آباد سے ''کلیاتِ نظام'' شائع کیا۔ خطی نسخے اور مطبوعہ کلیات کی مدد سے کلب علی خاں فائق رام پوری نے ''کلیاتِ نظام'' مرتب کیا جو ''مجلس ترقی ادب لاہور سے ۱۹۶۶ء میں شائع ہوا۔ یہ بات یاد رہے کہ خود نظاؔم نے اپنی زندگی میں کوئی دیوان مرتب نہیں کیا اسی لیے اس میں رطب و یابس سب طرح کا کلام موجود ہے۔ فائق رام پوری کے مرتبہ کلیات میں بھی وہ سارا کلام موجود ہے جو قدرت علی قدرت کے دیوانِ نظام میں شامل ہے۔ اس میں وہ کلام بھی شامل ہے جس پر اگر خود نظاؔم رام پوری مرتب کرتے تو ان پر نہ صرف نظر ثانی کرتے اور بعض اشعار خارج بھی کرتے۔ اس کا اندازہ اس بات سے بھی ہوتا ہے کہ بعض غزلوں میں تین تین اور بعض میں دو دو مقطعے ملتے ہیں۔ مثلاً غزل نمبر ۲۱۱ میں، جس کا مطلع یہ ہے، ایک ساتھ تین مقطعے موجود ہیں:

اس کو گلہ نہیں نہ ہو وعدہ وفا نہ ہو   اتنا تو ہو کہ رشک مجھے غیر کا نہ ہو

اسی طرح غزل نمبر ۲۱۴ میں بھی دو مقطعے ہیں۔ ایک اور غزل میں دو مطلعے ملتے ہیں اور دونوں مطلعوں کا مصرعۂ ثانی ایک ہے وہ دو مطلعے یہ ہیں:

تنگ آیا ہوں یا خدا توبہ   دل کا کہنا کروں میں یا توبہ
دل میں خواہش ہے ظاہرا توبہ   دل کا کہنا کروں میں یا توبہ

''کلیاتِ نظام'' میں یوں تو قصیدے، قطعات اور سہرے بھی شامل ہیں لیکن یہ سب دربار سرکار کی ضرورتوں کو پورا کرتے ہیں۔ نظاؔم بنیادی طور پر غزل اور غزل میں بھی ایک ایسے رنگ کے شاعر ہیں جو نہ صرف ان کے

دور میں مقبول و پسندیدہ بلکہ جس نے نئی نسل کے شعرا کے علاوہ ان شعرا کو بھی متاثر کیا جو دہلی اور لکھنؤ سے رام پور آئے تھے اور جن میں داغ دہلوی، امیر مینائی لکھنوی اور منیر شکوہ آبادی وغیرہ شامل ہیں۔ نظام کی شاعری پڑھتے ہوئے گمان گزرتا ہے کہ میر تقی میر کی سواری کہیں پاس سے گزر رہی ہے لیکن جب ہم سر اُٹھا کر دیکھتے ہیں تو وہ نظر نہیں آتی۔ ان کے کلام میں جو کہیں کہیں میر کے رنگ کا سایہ پڑتا ہے تو وہ بس سایہ ہی ہے۔ نظام کے ہاں، متفرق اشعار کے علاوہ، ایسی غزلیں بھی ملتی ہیں جن کے بیشتر اشعار میں میر کا رنگِ شاعری جھلکتا ہے مثلاً سترہ شعر کی وہ غزل پڑھیے جس کا مطلع یہ ہے:

اجل بھی آئے کہیں انتظار کے بدلے   شبِ قلق تو ہے روز شمار کے بدلے

اس میں کم از کم سات شعرا ایسے ہیں جو میر کے سے معلوم ہوتے ہیں مگر یہ مشابہت زیادہ تر سطحی ہے۔ میرؔ کے غم کی گہرائی نظام کے ہاں نہیں ہے۔ وہ غم کا بیان تو ضرور کرتے ہیں مگر اس میں ڈوبے نظر نہیں آتے۔ ان کا عشق بھی ادنیٰ قسم کا عشق ہے۔ انھیں میر کا سا عشق کرنا نہیں آتا اور یہ کوئی آسان کام نہیں تھا۔ غم واندوہ کے خیالات اردو شاعری میں عام ہیں اور تھے لیکن جس شاعر نے میرؔ جیسی شاعری کی کوشش بھی کی تو وہ استاد ذوق کی طرح زور مار کر رہ گیا۔ نظام رام پوری نے غم واندوہ کو روایتی طور پر تو نہیں برتا مگر کسی جذباتی اثر کے ساتھ محسوس بھی نہیں کیا۔ ان کے کلام کی سادگی اور لہجے کی نرمی نے پسپا جذبات میں ایک خاص اثر تو پیدا کر دیا ہے جس کی وجہ سے ان کے شعر میرؔ کے سے نظر آنے لگتے ہیں لیکن یہ مشابہت محض طرزِ ادا تک محدود ہے۔ میر کے جذبات کی رفعت، تہ داری اور دل نشینی نظام کے بس سے باہر ہے۔ ان کی شاعرانہ فطرت اور تخلیقی قوت میں وہ زور نہیں ہے جو جذبات اور طرزِ ادا دونوں کو اپنا سکے اور شعر کو بلند ترین درجے پر پہنچا سکے۔ کلامِ نظام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ نظام کا پہلا پسندیدہ رنگ رنگِ میر تھا لیکن جب وہ دربارِ رام پور سے وابستہ ہوئے تو انھوں نے مجلسی اور وصالیہ شاعری کا وہ رنگ اختیار کیا جسے صاحبِ دربار اور اہلِ محفل نے پسند کیا اور دل کھول کر داد دی۔ یہی ان کا جدید رنگِ سخن تھا، جسے وہ خود ''حالیہ شعر'' کہتے ہیں

حالیہ شعر میرے اس شوخ کو سنائے   یوں غیر کی زبان سے میرا پیام نکلا
حالیہ شعر ن کے مرے کہتے ہیں نظام   اب فنِ شاعری میں تجھے بھی کمال ہے

یہ وہ حالیہ شاعری ہے جس میں معاملہ بندی اور وصل و فراق کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور جس میں بدن کی پکار پوری طرح شامل ہے۔ یہ شاعری پست درجے کی شاعری ہے جس میں ابتذال اور کھلا پن وقتی مزا تو دیتا ہے لیکن ذہن پر مثبت خوش گوار اثر نہیں چھوڑتا۔

رام پور کا سماجی و تہذیبی ماحول جاگیردارانہ نظام کا پروردہ تھا۔ انگریزوں کے اقتدار کے بعد ساری سیاسی و فوجی قوت ان کے ہاتھ میں آ گئی تھی اور یہ سب ریاستیں کٹھ پتلی کا درجہ رکھتی تھیں۔ ہندوستان میں جتنے نوابین و رجواڑے تھے وہ کم و بیش سب وہ تھے جنھوں نے اپنی قوم کی جنگِ آزادی کے خلاف انگریزوں کا ساتھ دیا تھا۔ ان ریاستوں میں وہی نظام، وہی قدریں، وہی رسوم و رواج، وہی طور طریقے، وہی ادب آداب

رائج تھے جو مغلوں کے سیاسی نظام کے نتیجے میں پیدا ہوئے تھے اور گردش زمانہ کے ساتھ، اندر سے کھوکھلے اور بے جان ہو کر، زندگی کو آگے بڑھانے والے دھارے سے کٹ کر الگ ہو گئے تھے۔ اب یہ ریاستیں، انگریزوں کی نگرانی و سرپرستی میں کسی حملے کے خوف سے آزاد ہو کر، عیش و آرام کے ساتھ زندگی بسر کر رہی تھیں۔ اس عیش پرستی کے تقاضوں نے ایسی ضرورتوں کو جنم دیا جس میں ”طوائف“ مرکزی حیثیت اختیار کر لیتی ہے جس سے بدن کے ساتھ رقص و موسیقی کی ضرورت بھی پوری ہوتی تھی۔ شریف زادیاں گھر کی چار دیواری میں پردہ نشین تھیں اور پردہ اتنا سخت تھا کہ عورت کی جھلک بھی نہیں دیکھی جا سکتی تھی۔ کسی عورت کا کسی مرد سے بات کرنا قیامت کی رسوائی و بدنامی کا باعث تھا۔ اردو شاعری میں ”روزنِ دیوار“، ”نامہ بر“، ”قاصد“ اور ”پردہ نشین“ کے کنایے اسی اندازِ نظر کو بیان کرتے ہیں۔ ایسے میں کسی پردہ نشین سے عشق کرنا گویا مصیبتوں کے پہاڑ سے ٹکرانا تھا اور اسی لیے ”پردہ نشین“ محبوب کی تسخیر کے لیے تعویذ گنڈے کیے اور چلے کھینچے جاتے تھے:

خود چلے آئیں گے وہ اک دن نظامؔ کوئی چلہ تو پئے تسخیر کھینچ
اس پردہ نشیں پر ہوں نظامؔ اب تو فدا میں آنکھوں کو کروں روزن دیوار کے صدقے

لے دے کر طوائف کے کوٹھے کھلے تھے اور طوائف ہی سے کھل کر ”عشق“ کیا جا سکتا تھا۔ انیسویں صدی میں یہی طوائف اصل محبوب ہے اور اسی لیے یہ محبوب، مثنوی ”زہر عشق“ کی سوداگر زادی کے برخلاف، بے وفا بھی ہے اور جفا جو بھی۔ ظالم و سفاک بھی ہے اور کسی ایک کی ہو کر نہیں رہ سکتی۔ جیسے جیسے ”طوائف“ کا یہ ارادہ جڑ پکڑتا گیا سارا معاشرہ اسی رنگ میں رنگتا چلا گیا اور ادب و شاعری اسی سماجی و تہذیبی رجحان کی ترجمانی کرنے لگی۔ معاملات کی شاعری اور خواہش کا کثرت سے بیان اسی کا نتیجہ ہے۔ نظامؔ نے اسی دھارے سے اپنی شاعری کو غسل دیا اور انھیں پہلوؤں کو موضوعِ سخن بنایا۔ نواب حضور بھی اسی رنگ کو پسند کرتے تھے۔

نظام کی شاعری وصل باز عاشق کی شاعری ہے۔ اس میں شوخی و لطف تو ہے لیکن تہ داری نہیں ہے۔ وہ ”معاملہ“ کی شاعری ہے جس میں محبوب کی اداؤں اور معاملات کو طرح طرح سے بیان کر کے لطف پیدا کیا جاتا ہے۔ جب داغ رام پور آئے تو نظام کا رنگِ سخن وہاں کی فضا پر چھایا ہوا تھا اور دربار سرکار کے ساتھ عوام میں بھی مقبول تھا۔ داغ نے اسی رنگ کو قبول کر کے اسے وہ صورت دی جو آج داغؔ کی پہچان ہے اور جس سے وہ باتیں، وہ شوخی اور چھیڑ چھاڑ، جو نجی محفلوں اور صحبتوں میں مزے لے لے کر بیان کی جاتی ہے، شاعری کا جزو بن گئیں۔ نظام کے اسی رنگِ سخن اور داغ کے اضافے نے نئی نسلوں کے ذہنوں کو کھول کر جدید خیالات کو قبول کرنے کا راستہ ہموار کر دیا۔ اس سے وہ فضا تیار ہوئی جس سے پردے میں بند عورت کو آزاد کرایا جا سکتا تھا۔ اردو میں رومانوی تحریک یا اختر شیرانی کی سلمیٰ و عذرا سے عشق کی شاعری، نظامؔ اور داغؔ کی شاعری سے پیدا ہونے والی آزاد فضا کا نتیجہ تھی۔

نظام کا محبوب بھی طوائف ہے جس سے پردہ نشین محبوب کے برخلاف ملا جا سکتا ہے، باتیں کی

جاسکتی ہیں اور گھر پر بھی بلایا جاسکتا ہے۔ وہ شراب بھی پیتا ہے اور پان بھی کھاتا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے جن سے نظامؔ کے محبوب کی تصویر سامنے آتی ہے:

وہ جھمرو کے میں جو آجائیں تو اتنا پوچھوں　　بستر اپنا پسِ دیوار کروں یا نہ کروں
تنگ آ کے نظامؔ اس کا شب وصل یہ کہنا　　خیر آج تو بس میں ترے۔ ہم آئے ہوئے ہیں
نظامؔ آتی ہے اس منھ سے کیا دمِ بوسہ　　وہ کچھ تو پان کی بو اور کچھ شراب کی بو
مل جل کے ترے جسم میں بو ہوگئی کچھ اور　　ہوتی ہے صبا اُترے ہوئے ہار کے صدقے
اس بناوٹ کا دکھانا ہمیں، پھر کیا حاصل　　آج کی رات کہاں دیکھیے مہماں ہوں گے

یہ ہے وہ محبوب جس سے نظامؔ اپنی شاعری میں مخاطب ہیں۔ اس تہذیبی فضا میں ہر بوالہوس نے عشق پرستی کو شعار بنایا تھا۔ وہ عشق جو میرؔ یا دردؔ کی شاعری میں نظر آتا ہے، یہاں ناپید ہے۔ طوائف محبوب سے عشق و عاشق کی باتیں، اس کے حسن و اداؤں کا بیان، شوخی اور چھیڑ چھاڑ یہی موضوعِ کلام ہے۔ یہ عشق بدن تک محدود ہے۔ وصل ہی مدعائے عشق ہے:

ہاتھ رکھتے ہی یہ عالم ہے کسی کی ران پر　　جیسے مچھلی پکڑے ماہی گیر اپنے ہاتھ سے
جو بوسہ دیتے ہیں تو لب بچاتے ہیں لب سے　　لپٹتے بھی ہیں تو سینہ چرا کے سینے سے
ہوئے نمود جو پستاں تو شرم کھا کے کہا　　یہ کیا بلا ہے جو اُٹھتی ہے میرے سینے سے
غضب ہاتھا پائی کا ہے لطف ہوتا　　کوئی ان کی چوڑی اگر ٹوٹتی ہے
حجت نکالی خوب یہ تکرار کے لیے　　سوتے میں بوسے کیوں مرے رخسار کے لیے
منھ جو جالی کے دوپٹے سے چھپا　　جال میں پھنس کے ادا لوٹ گئی

لکھنؤ کے شعرا نے، ناسخؔ کے زیر اثر، عشق کو اپنی شاعری سے خارج کر کے، حسن کو مرکز و محور بنایا تھا۔ یہ اسی رجحان اور معاشرتی تقاضوں کا اثر ہے جو کم و بیش سارے معاشروں میں یکساں طور پر پایا جاتا ہے۔ حسن کے تعلق سے نظامؔ کے ہاں بھی وصل کے نقشے ہیں، خواہشِ وصل کا بیان ہے اور اس بیان میں وہ مزا ہے کہ اہلِ محفل تخیل و تصور میں ہونٹ چاٹتے رہ جاتے ہیں۔ وصل کے نقشوں سے نظامؔ کی شاعری بھری پڑی ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

وہ کسمسا کے شب وصل اس کا کہنا ہائے　　لے اب تو چھوڑ مجھے تو نے خوب پیار کا
یوں اوڑھے لپیٹے رہو، پر منھ تو دکھاؤ　　اب وصل میں بھی شرم کا پردا نہیں اُٹھتا
جگایا تھا کس نے سحر تک تمھیں　　یہ کس کی خطا ہے ادھر دیکھنا
کسی کے ساتھ سونا وصل کی شب یاد آتا ہے　　وہ انگڑائی عجب اک ناز سے منھ پھیر کر لینا
پھر بھی اللہ یہ دن مجھ کو دکھائے گا کبھی　　اس کا سونا شب وصل اور وہ جگانا میرا

باتوں باتوں میں کٹی ایسے شبِ وصل نظام   سمجھے ہم شام سے بجتا ہے گجر آج کی رات
فرمایئے اس بات کو اب کیا کوئی سمجھے   کیوں مجھ کو سناتے ہو کہ دُکھتی ہے کمر آج
ہائے وہ مجھ سے بگڑ کر اس کا کہنا وصل میں   میں نہ سمجھا تھا کہ ایسا کچھ یہ ہوگا وصل میں
وہ ابھری ابھری چھاتیاں وہ سینہ صاف صاف   دریا میں ہے حباب کہ دریا حباب میں
لپٹ کے وصل کی شب تم جو ساتھ سوئے تھے   بسی ہے جسم میں اب تک مرے جناب کی بُو
اب آؤ مل کے سو رہیں تکرار ہو چکی   آنکھوں میں نیند بھی ہے بہت رات کم بھی ہے
وہ تنگ آ کے شبِ وصل اس کا کہنا ہائے   ستا لو خیر ہمیں اپنی اپنی باری ہے

نظام کی شاعری کا ایک حصہ تو بیانِ وصل پر مبنی ہے جسے وہ مجلسی ضرورت کے تحت نئے نئے پہلو نکال کر اور مزے لے لے کر بیان کرتے ہیں۔ ان کے کلام کا ایک حصہ وہ ہے جس میں محبوب کی اداؤں اور اس کے حسن و جمال کو بیان کیا ہے۔ یہی دونوں حصے جب زبان کے استعمال کے ساتھ مل جاتے ہیں تو نظام کا رنگِ شاعری تشکیل پاتا ہے۔ یہ شاعری یقیناً اعلیٰ درجہ کی شاعری نہیں ہے لیکن اپنے زوال پذیر سماج کی موجود صورت حال کی ترجمانی اور نمائندگی ضرور کرتی ہے۔ یہ چند شعر دیکھتے چلیے:

کچھ گراں باریٔ غم میں نے جو لکھی تھی نظام   بوجھ نامے کا نہ قاصد سے اُٹھا، بیٹھ گیا
ایسے کو شبِ وصل لگائے کوئی کیا ہاتھ   ہر بار جھٹک کر جو کہے ٹوٹے ترا ہاتھ
اس دستِ نگاریں کو ذرا میں نے چھوا تھا   کس ناز سے کہنے لگے اُف چھوڑ، گیا ہاتھ

نظام شعوری طور پر جنسی سنسنی سے لطف پیدا کرتے ہیں۔ یہ رنگِ سخن رنگین کی ''ریختی'' اور ان کی ''نیلی شاعری'' کے درمیان کی چیز ہے۔ ریختی میں عورت کے جذبات عورت کی زبان میں بیان کیے جاتے ہیں۔ نظام کی اس شاعری میں مرد کے جنسی جذبات، مرد کی زبان میں، مٹھاس اور لطف کے ساتھ، سادہ لیکن دل نشین زبان میں بیان کیے جاتے ہیں۔ یہ چند شعر اور پڑھیے جن میں ادا بندی کو جنس سے اور جنس کو تخیل سے ملایا گیا ہے:

مطلب کی کچھ کہوں تو کہیں منہ اُدھر پھرا   بس بس میں جانتا ہوں نہ بک بک کے سر پھرا
دمِ بوسہ وہ پیار بھی کچھ جتانا   وہ غصہ بھی اس میں مگر تھوڑا تھوڑا
مجھے دو شانہ تم خاموش بیٹھو، آئنہ دیکھو   بنانا آپ کو آتا نہیں زلفِ پریشاں کا
اُف وہ دینا زبان کا منہ میں   ہے ابھی تک مرے مزا منہ میں
انداز اپنا دیکھتے ہیں آئنے میں وہ   اور یہ بھی دیکھتے ہیں کوئی دیکھتا نہ ہو
وہ زانوؤں میں سینہ چھپانا سمٹ کے ہائے   اور پھر سنبھالنا وہ دوپٹہ چھڑا کے ہاتھ

اور یہ شعر تو ضرب المثل ہو گئے ہیں:

انگڑائی بھی وہ لینے نہ پائے اُٹھا کے ہاتھ   دیکھا جو مجھ کو چھوڑ دیے مسکرا کے ہاتھ
دینا وہ اس کا ساغرِ مے یاد ہے نظام   منہ پھیر کر اُدھر کو اِدھر کو بڑھا کے ہاتھ

نظام اداؤں کے بیان کی اپنے شعر میں ایک ایسی تصویر بناتے ہیں جو دلربا و دل کش ہوتی ہے۔ سادہ لفظوں میں اداؤں کی تصویر کشی نظام کا خاص فن ہے جسے مصور اگر اپنی تصویر میں ڈھالے بھی تو لفظوں سے بنائی ہوئی تصویر تک نہ پہنچ سکے۔ یہ مشکل کام تھا جسے نظام نے جذبہ سے ملا کر ایک ایسا منظر اُبھارا ہے جو لطفِ شعر کو دوبالا کر دیتا ہے۔

نظام کی شاعری میں عشق، جنس کی لذت کے ساتھ مخلوط ہے۔ اس میں جو ابتذال ہے وہ اس لیے ہے کہ یہ عشق ہی پست درجے کا ہے اور ایک بہت ہی محدود دائرے میں لطف پیدا کرتا ہے۔ یہ شاعری اسی سطح پر معاشرے کی ''اس'' مجلسی ضرورت کو پورا کرتی ہے جس کی ایک جھلک نظام کی شاعری میں نظر آتی ہے۔ یہی ''ادا نگاری'' جب ذرا پھیلتی ہے تو ''معاملہ بندی'' سے جاملتی ہے۔ نظام کی شاعری میں ''عشق'' ''بظاہر عشق'' ہے۔ یہ محض مرد عاشق کی جنسی خواہشِ وصل کا اظہار کرتا ہے اور باقی سب رموز و کنایے اور ناز و ادا، بے اعتباری، چھیڑ چھاڑ، بگڑنا، مچلنا وغیرہ وصل کے راستے کی طرف لے جاتے ہیں۔ یہ چند شعر اور دیکھیے تاکہ اس ''بظاہر عشق'' کی نوعیت واضح ہو جائے:

رشکِ عدو سے بھی برا ماننا یوں ہی سبھی میں نے ہی بے جا کیا
واں گیا بھی نہیں ابھی قاصد مجھے آنے کا انتظار ہوا
آتے ہی ایسی باتیں نکالیں جو آپ نے جانے کا قصد آپ کا ہے کچھ ابھی سے کیا
اک بات ایسی کہہ دی کہ ہم مان ہی گئے قابو میں آ گیا تھا وہ فن سے نکل گیا
مجھ سے تنگ آ کے یہ بولے شبِ وصل یہ ہی تم ہو تو نہ ہوگا سونا
کہتے ہیں مجھ کو سنا کر جو طبیعت ہے اداس کسی کم بخت نے جل کر مجھے کوسا ہوگا
سچ ہے تم غیر سے میرے ہی سبب سے روٹھے ہاں جی ہاں آپ سے ایسا ہی تو ہاں ہوتا تھا
مجھ کو نہ تم ستاتے نہ کہلاتے بے وفا جو کچھ کیا سو تم نے کیا میں نے کیا کیا
کہہ جاتا ہے وہ صاف ہزاروں مجھے باتیں پھر اس پہ یہ کہتا ہے کہ میں کچھ نہیں کہتا
اس دم نہ مجھ سے لپٹے کہیں دور تو نہ تھا کروٹ بدل کے سو رہے جو نیند آئی شب
جب میں کہتا ہوں کب ملیں گے آپ ہنس کے کہتے ہیں جب ملیں گے آپ
میں اُن سے حالِ دل کہتا ہوں اپنا وہ کہتے ہیں یہی ہوگا، کہا کر

کہہ نظام اب ترے کیا جی میں ہے کہہ دے مجھ سے
ہائے پوچھے وہ کبھی مجھ سے یہ تنہا ہو کر

ہائے وہ اس کا مناتا مجھ کو اور یہ کہنا کہ مرے یار ہو تم

مطلب تو مری بات کا وہ پائے ہوئے ہیں
منہ پھیر کے چپ سنتے ہیں، شرمائے ہوئے ہیں

یہ لگاوٹ، یہ کرشمہ یہ ادا یہ شوخی
تم ہی منصف ہو تمھیں پیار کروں یا نہ کروں
وہ بگڑے ہیں، رُکے بیٹھے ہیں، جھنجلاتے ہیں، لڑتے ہیں
کبھی ہم جوڑتے ہیں ہاتھ گاہے پاؤں پڑتے ہیں

آنکھیں چرائے بیٹھے ہو کیوں شرم گیں سے تم   مجھ سے قسم لو میں نے کسی سے کہا نہیں
اب میں ہوں، تم ہو، کون ہے، کس کا لحاظ ہے   کیا اس کا ذکر ہے کہ کوئی دیکھتا نہ ہو
نیند آتی ہے تو سو رہو کیوں اُٹھ کے جاؤں میں   ہاں میں نے سن لیا یہ کسی اور سے کہو
روٹھ کر میں اُٹھا تو بول اُٹھے   پھر نہ آؤ کبھی جو غیرت ہو
امید خواب میں بھی نہ یوں دیکھنے کی تھی   جس پیار سے وہ شب مجھے لپٹا کے سو رہے
تکیہ تو آپ سر کے تلے روز رکھتے ہیں   ہاتھ میرے رکھ کے تلے سر کے سویئے

ہم نے نظامؔ کے کلام سے ''معاملہ بندی'' کے اشعار کو ''ادا بندی'' کے اشعار سے الگ کر کے جو دیکھا تو اندازہ ہوا کہ ان کے ہاں ادا بندی زیادہ مزے دار، سنسنی خیز، چٹ پٹی اور پُر اثر ہے۔ اس کے مقابلے میں معاملاتِ عشق قدرے پھیکے ہیں۔ ویسے بھی اگر ''معاملہ'' کو قطعہ کی صورت میں، یا قطعہ بند اشعار یا مسلسل غزل میں بیان کیا جائے تو یہ زیادہ لطف و اثر کے ساتھ ظاہر ہوتی ہے۔ غزل کے ایک شعر میں ''معاملہ'' ذرا دب کر رہ جاتا ہے۔ جرأت کے ہاں معاملہ بندی عام طور پر مسلسل غزل یا قطعہ بند اشعار میں ہوتی ہے۔ نظام کے ہاں یہ صرف غزل کے ایک شعر میں آتی ہے اسی لیے وہ لطف و اثر میں جرأت سے آگے نہیں جاتے۔ جس غزل میں انھوں نے معاملہ کو پوری غزل میں پھیلا کر بیان کیا ہے وہ غزل مزے دار و پُر اثر ہو جاتی ہے مثلاً سولہ شعر کی وہ غزل، جس کا مطلع یہ ہے، اس میں معاملے کی کئی صورتیں سامنے آتی ہیں اور ساتھ ہی معاملہ بند شاعر کے عشق کا درجہ بھی متعین ہو جاتا ہے:

اب سچ بھی کہے کوئی تو مجھ کو نہ یقیں ہو   یہ تذکرہ ہے اور کا تم ایسے نہیں ہو

اس غزل کے زیادہ تر اشعار میں ایک ایسا طنز ہے جو معاملہ بندی کے ساتھ مخصوص ہے۔ کہیں شعر کے لہجے میں ''واسوخت'' کا لہجہ درآتا ہے۔ اس غزل میں معشوق کا جو کردار ابھرتا ہے وہ بھی پست ہے حالاں کہ مقطع میں اس محبوب کو نظامؔ نے ''پردہ نشین'' کہا ہے۔ نظام کا یہ محبوب فی الواقع طوائف ہے جس کے ساتھ معاملہ بھی ہو رہا ہے اور جس کی اداؤں کو وہ مزے لے لے کر شعر کا جامہ بھی پہنا رہے ہیں۔ معاملہ بندی، جس میں ادا بندی بھی شامل ہے، اردو شاعری کے لیے کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ یہ میر سوز، جعفر علی حسرت سے ہوتی قلندر بخش جرأت کے ہاں اپنے عروج کو پہنچتی ہے اور زوال تہذیب کے اس پست موسم میں نظام پھر سے اسے اپنا کر اپنی اُپج سے اسے مقبول بناتے ہیں اور جب یہ روایت داغ دہلوی تک پہنچتی ہے تو وہ اُسے اپنے مزاج کی انفرادیت سے فن کے درجے پر لے آتے ہیں۔ لاشعور ان کا بھی اسی طرف راغب تھا۔ اس طرح معاملات

میں شوخی کا رنگ گہرا کر کے اور وصل کا مزا بڑھانے کے لیے بامحاورہ ٹکسالی زبان اور تیکھے لہجے کا ''گشتہ'' اپنی شاعری کو کھلا دیتے ہیں۔ داغ بھی اسی روایت پر چلتے ہیں جو خود ان کے اور آنے والے زمانے میں مقبولِ عام ہو کر اپنے خاتمے کو پہنچتی ہے۔ نظام اور داغ دونوں اسے نمودِ سحر سمجھ کر، ڈوبتے سورج کی روشنی میں چل رہے ہیں۔ نظام کی شاعری اسی ڈوبتے سورج کی تہذیب کا تماشا ہے جسے مداری نظام ڈگڈگی بجا کر دکھا رہا ہے۔ داغ کے ساتھ یہ مقبولِ عام روایت ختم ہو جاتی ہے اور اقبال کے پہلے مجموعۂ کلام ''بانگِ درا'' کے ایک حصہ میں ظاہر ہو کر سمٹ جاتی ہے اور ''نئی شاعری'' کا سورج مولانا الطاف حسین حالی کی شاعری میں طلوع ہوتا ہے اور اقبال کے ہاں نئے عروج کو پہنچتا ہے۔ جوش ملیح آبادی، فیض احمد فیض، اسرار الحق مجاز اور سردار جعفری وغیرہ وغیرہ اسی نئی شاعری کے نئے نئے روپ ہیں۔ میرزا غالب اسی نئی روایت کے پیش رو ہیں اور اقبال کی فکر کی تہ داری، خیال کی پے چیدگی اور اظہارِ بیان کے سانچے اور سلیقہ فراہم کرتا ہے۔ حالی سے اُٹھنے والی یہ روایت نظام اور داغ کی شاعری سے بالکل الگ اور متضاد ہے۔ اس لیے نظام کی شاعری کے بارے میں یہ کہنا کہ وہ جدید دور کے موڑ پر کھڑی ہے، صحیح نہیں ہے۔ داغ کی شاعری مختلف اثرات سے مل کر بنی ہے جس میں داغ کے منفرد رنگ میں رامپور کے سید نظام شاہ کا اثر، مقبولیت اور رنگِ کلام و بیان شامل ہے۔ روایت یوں ہی رنگ بدلتی ہے اور اسی طرح رنگ بدل کر ماضی کو شامل کر کے وہ حال کو مستقبل سے ملا دیتی ہے۔ یہی وجہ کہ اکثر نظام کے اشعارِ غزل داغ دہلوی سے منسوب کر دیے جاتے ہیں مثلاً یہ شعر ہی دیکھیے:

غیر سے یوں وصل ہو اور ہم سے یوں فرمائیں آپ
سو رہو گھر جا کے اپنے، دیکھ لینا خواب میں

رکھتے ہماری بات یہ وہ کان ہی نہیں	سن کر نہ رحم آئے یہ امکان ہی نہیں
حال اُس شوخ سے اظہار کروں یا نہ کروں	کروں اظہار تو تکرار کروں یا نہ کروں
وہ جھروکوں میں جو آ جائیں تو اتنا پوچھوں	بستر اپنا پسِ دیوار کروں یا نہ کروں

یہ رنگِ سخن جو نظام کے ہاں نظر آتا ہے کوئی بڑی شاعری نہیں ہے۔ اس کا تعلق دورِ زوال کی اس روایتِ شاعری سے ہے جو آخری سانسیں لے رہی ہے۔ آج اردو شاعری کے ارتقا کا راستہ میر، غالب، حالی، اقبال کا راستہ ہے۔ شاعری کا وہ دھارا، جس میں شاعری کو وصالیہ معاملہ بندی تک محدود کر دیا گیا تھا کچھ عرصے تک بڑے دھارے کے متوازی بہتا رہتا ہے اور پھر وقت کے ساتھ یہ دھارا خشک ہو جاتا ہے۔ نظام اردو شاعری کے اس اصل بڑے دھارے کے شاعر نہیں ہیں جو دوام تک بہتا رہے گا۔

نظام نے زبان کے اچھے شعر نکالے ہیں۔ وہ روزمرہ کی بول چال کے شاعر ہیں اور محاورہ کو پوری صحت و صفائی سے اور سلاست سے استعمال کرتے ہیں جن سے ان کے شعر میں چٹخارا پیدا ہو جاتا ہے۔ شوخ بات جب محاورے کی گود میں بیٹھ کر سلاست اور تیکھے لہجے کے ساتھ بیان میں آتی ہے تو وہ رنگِ سخن اُبھرتا ہے جسے آگے چل کر داغ دہلوی نے فن بنا دیا:

یہ بھی کہتے ہو کہ کیا گزرے گی مجھ پر شب ہجر	تمھیں پھر فکر عبث جاؤ جو ہوگا ہوگا
اپنی تو ہوس یہ کہ جو کچھ ہو وہ ابھی ہو	اور لب پہ اُدھر اس کے ادھر کل ہے اُدھر آج
یا خدا خیر ہو کیوں دیر ہوئی قاصد کو	مجھ سے تو کہہ کے گیا تھا ابھی آیا ہو کر
زمین کا کر دیا پیوند ہم کو اے ظالم	نہ اب بھی خاک پڑے تیرے آسماں منہ میں

ایسی ہُوں ہُوں کو کون مانے ہے	بولتے کیوں نہیں ہے کیا منہ میں
کہتے ہیں سن کے دوست بھی اب ہے یہ اپنا حال	بس بس سنا سنا یہ کسی اور سے کہو
اس بات کے ملنے کی بھی کچھ پائی گئی بات	قاصد ترے صدقے یہ اگر سچ ہے تو لا ہاتھ
یہ کہنا نظام اب تو سونے دے مجھ کو	کوئی جیتے کب تک کمر ٹوٹتی ہے
کچھ اور کہہ لو جو کہنا ہو، میں تو کہتا ہوں	کلام آپ کا اچھا، زبان اچھی ہے

یہ ٹکسالی زبان ہے۔ بامحاورہ اور سلیس ہے۔ اس میں نظام نے شوخی اور تیکھا پن پیدا کرنے کی کوشش کی ہے لیکن جب اس کا مقابلہ داغ کی زبان کی شاعری اور اس کے اظہار بیان سے کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ نظاؔم کے ہاں ایک آنچ کی کسر ہے جسے داغ دہلوی نے پورا کر کے زبان کے اس کینڈے کو فن بنا دیا ہے۔ یہ ٹکسالی زبان داغ کے ہاں مزید نکھر کر، تیکھے لہجے کے ساتھ، اس طرح بیان میں آتی ہے کہ شمال سے لے کر جنوب تک اور مشرق سے لے کر مغرب تک مقبول عام ہو جاتی ہے اور ہم داغؔ دہلوی کو یاد رکھتے ہیں اور نظام رام پوری کو بھول جاتے ہیں۔

نظام کے ہاں جو زبان بیان میں آئی ہے وہ رنگ روپ کے اعتبار سے یقیناً جدید زبان ہے لیکن کئی مقامات پر اس پرانی یا مقامی زبان کا اثر بھی نظر آتا ہے۔ مثلاً نظام کے ہاں بھی ''یاں'' ملتا ہے۔

یاں:	ع . جب اپنی خوشی ہوگی جبھی آئیں گے یاں آپ
ع .. قصد اُن کا ہے یاں سے جانے کا
ع .. یاں تو رو دھو کے عمر کاٹی نظاؔم

اسی طرح نظام کے ہاں ''واں'' کا استعمال عام ہے لیکن دو تین شعروں میں ''وہاں'' بھی استعمال میں آیا ہے:

واں:	ع .. پھر اور واں کا حال سنوں گا میں نامہ بر
ع . بے دیکھے اُن کے، واں سے پھر آیا ہزار حیف
ع .. اس نام کی بدولت واں سے نظام نکلا

وہاں:	ع . وہاں پر بھی یہی خدا ہوگا
ع معلوم کچھ بھی حال وہاں کا نہیں نظاؔم

نظام نے بعض روزمرہ اس طرح استعمال کیے ہیں جو آج نہیں بولے جاتے:

روٹھا دینا: ع روٹھا دینا، رُلا دینا، منا لینا، لگا لینا

ع تم مناتے تو پھر روٹھاتے کیوں

اسی طرح یہ اور چند استعمال دیکھیے جو آج کے روزمرہ کے خلاف ہیں:

اُلٹ گیا: ع .. جب یہ سنا کہ وہ ادھر آ کر اُلٹ گیا

عجب: ع آپ سے ہے عجب ملیں گے آپ

میٹنے: (پرانی عورتیں اسے استعمال کرتی تھیں۔ اب سننے میں نہیں آتا)

ع . ہمارے دل کی حقیقت کے میٹنے کے لیے

میٹوں: ع . ایسا خودی کو میٹوں وہ حیرت زدہ بنوں

راتیں جگا: ع .. بہت راتیں جگا پائی ہے یہ شب

موئے: ع ... آئے وہ وعدے پہ اور ہم نا امیدی سے موئے

تس: ع .. دیکھو ہم تس پہ آئے جاتے ہیں

جگ اُٹھیں. ع شاید نصیب جگ اُٹھیں کچھ اپنے خواب میں

افغاں بجائے فغاں: ع . فریاد و آہ و نالہ و افغاں کروں نظام

چہ چے: ع .. کسی چہ چے میں دل نہیں لگتا

ملت بمعنی ملاپ، ملن میل جول: ع . ہے فرق دلوں میں تو سہی غیر سے ملت

چلون بجائے چلمن: ع ... ہم تو دیکھیں تمھیں چلون، کو اُٹھا کر دیکھو

دن بہ دن: ع. دن بدن اور ہی کچھ حال ہوا جاتا ہے

حیلہ اُٹھایئے: ع. ... اب اور سوچ کو کوئی حیلہ اُٹھایئے

آپ سے باہر (بجائے آپے سے باہر): ع تو بولے آپ پھر کچھ ہو چلے ہیں آپ سے باہر

دکھے نہ دکھے: ع . کچھ اور گرد کھے نہ دکھے تو نظر پڑے

ہووے گی: ع یا خدا ہووے گی کس طرح سحر آج کی رات

ہووے. ع آگے مرا نصیب وفا ہووے یا نہ ہو

ملاوے گا ع کبھی تو تم سے مجھے بھی خدا ملاوے گا

ہوئے گا: ع تو بھی ہوئے گا، ہے یقیں خاموش

ہوئیں گے: ع رہا یوں ہی غمِ فرقت تو ہم نہ ہوئیں گے

ہوجیے: ع منصف ذرا تو ہوجیے کچھ ذرا لحاظ

واو عطف کا استعمال جو ناسخ کے زمانے میں لکھنؤ میں متروک ہو گیا تھا لیکن دہلی اور اس کے زیرِ اثر لسانی علاقوں میں باقی و مروج تھا۔ نظام کے ہاں یہ صورتیں ملتی ہیں:

راہ ورسمیں: ع نئی واں راہ ورسمیں ہیں وہ آمد شد کہاں اپنی
ع الٰہی اس مصیبت کی یہ کیسی راہ ورسمیں ہیں
لطف و پیار: ع ..دلاتے ہیں اُنھیں گر یاد لطف و پیار کے دن
لگیں ہیں (بجائے لگے ہیں): ع ... سو آفتیں لگیں ہیں دل جتلا کے ساتھ
کھول کر کے: ع . کبھی وہ نہ دل کھول کر کے ملے
آپی: ع ... آپی ہو سکتے ہیں خفا مجھ سے
آپھی: (آپ ہی) ع کبھی ترے غم میں مجھ کو رونا کبھی پھر آپ ہی ہے چپکے ہونا
مصطفیٰ خاں شیفتہ نے بھی ''آپھی'' استعمال کیا ہے۔

نظام نے ضرورتِ شعری کے لیے معاملہ، خدانخواستا، تذکرا، وعدا، طریقا، اشارا، بندا، شکوا، جنازا، نقشا، ارادہ وغیرہ بجائے ''ہ'' کے ''الف'' سے لکھا اور باندھا ہے جو معائب شعری میں شمار کیا جاتا ہے لیکن ان پرانے اور مقامی اثرات کے علاوہ باقی سب زبان معیاری جدید ٹکسالی اردو ہے۔

حواشی:

[۱] انتخابِ یادگار، امیر مینائی، ص ۳۸۶، تاج المطابع رامپور ۱۲۹۷ھ

[۲] نظام رام پوری پر شاد عارفی کی تحقیقات، شبیر علی خاں شکیب رام پوری، مطبوعہ نقوش، شمارہ ۱۲۲، ص ۱۴۹، لاہور ۱۹۷۷ء

[۳] کلیاتِ نظام مرتبہ کلب علی خاں فائق رام پوری، ص ۵۲۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۴] ایضاً، ص ۲۷

[۵] انتخابِ یادگار، ص ۳۸۶ بحولہ بالا

[۶] کلیاتِ نظام، بحولہ بالا، ص ۶۲ (حاشیہ)

[۷] نظام رامپوری پر شاد عارفی کی تحقیقات، بحولہ بالا، ص ۱۵۸

[۸] انتخابِ یادگار، بحولہ بالہ، ص ۳۸۷

ظہیر الدین حسین ظہیر دہلوی

[۱۸۳۵ء۔۱۹۱۱ء]

حالات وشاعری

سید ظہیرالدین حسین ظہیر دہلوی[۱] (۱۸۳۵ء–۱۹۱۱ء)، جن کی عرفیت نواب مرزا تھی، [۲] شاہ جلال الدین حیدر حلاج الدولہ، مرصع رقم خان بہادر کے بیٹے تھے۔ [۳] جلال الدین حیدر خطِ نسخ کے کامل اور اسی خط میں بہادر شاہ ظفر کے استاد تھے۔ [۴] ظہیر دہلی میں پیدا ہوئے اور حسبِ دستور ان کی تعلیم ساڑھے چار سال کی عمر میں کلامِ مجید سے شروع ہوئی اور بارہ سال کی عمر تک فارسی وعربی کی تحصیل کر کے، گلستان بوستان کے ساتھ بہارِ دانش، یوسف زلیخا، اور سکندر نامہ وغیرہ کتب درسیہ شیخ صفدر علی سے پڑھیں۔ ان کے علاوہ پنج رُقعہ، سہ نثر ظہوری، ملا طغرا، قصائد عرفی، خاقانی، وقائع نعمت خانِ عالی مختلف استادوں سے اور زبان وکتب عربی سید جعفر علی سے پڑھیں۔ ان کے علاوہ کتبِ سیر وتوارخ کا اپنے شوق سے خود مطالعہ کیا۔ [۵]

ظہیر جب تیرہ سال کے ہوئے تو والد کی سفارش پر بادشاہِ وقت بہادر شاہ ظفر نے انھیں داروغائے ماہی مراتب پر ملازم رکھ کر خلعتِ داروغائی عطا کیا اور راقم الدولہ سید ظہیر حسین خاں داروغۂ فوز بیگی کے خطاب سے بھی سرفراز کیا۔ ظہیر کا سال ولادت نہیں ملتا لیکن ''داستانِ غدر'' میں ایک جگہ انھوں نے لکھا ہے کہ ''تیرہ برس سے بائیس سال کی عمر تک نوکری میں حاضری رہا۔ غدر میں جب بادشاہ کے سب ملازموں کو جدا کیا گیا ہے میں بھی جدا ہوا ہوں''۔ [۶] ایک اور جگہ پر یہ بھی لکھا ہے کہ ''غدر سے چار ماہ پیشتر میری شادی ہوئی اس زمانے میں میرا سن کم وزیادہ بائیس سال کے قریب تھا'' [۷] گویا ۱۸۵۷ء میں وہ بائیس سال کے تھے۔ اگر ۱۸۵۷ء میں سے بائیس گھٹا دیے جائیں تو ان کا سالِ ولادت ۱۸۵۷ء–۲۲=۱۸۳۵ مطابق ۱۲۵۱ھ برآمد ہوتا ہے۔ یہی ہم نے اختیار کیا ہے۔ اُن کی وفات ۱۷ ربیع الاوّل ۱۳۲۹ھ مطابق مارچ ۱۹۱۱ء کو ہوئی۔ [۸] غریب سہارن پوری نے سنِ عیسوی میں اور ترک علی شاہ ترکی نے سنِ ہجری میں ان کی تاریخ وفات نکالیں۔ غریب سہارن پوری کا شعر یہ ہے:

فکر تاریخ میر بود غریب   گفت ہاتف ''بعدم رفت ظہیر''   (۱۹۱۱ء)

اور ترک علی شاہ ترکی کا شعر یہ ہے:

گشت ترکی سالِ فوتش آشکار   ''حور'' را چوں جمع کردم با ''ظہیر''   (۱۳۲۹ھ)

حیدر آباد دکن میں مرزا نعمت خان عالی کے احاطے میں دفن ہوئے۔

مکتب کے زمانے میں شاعری کا ذوق پیدا ہوا اور وقت کے ساتھ بڑھتا چلا گیا۔ اب وہ اپنے گھر کے قریب شاہ نصیر کے مکان میں جو مشاعرہ ہوتا تھا اس میں غزلیں پڑھنے لگے۔ ظہیر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''اول غزل میں نے اسی مشاعرے میں پڑھی ہے اور جناب شیخ محمد ابراہیم ذوق خاقانی ہند کا جا کر شاگرد ہوا۔ میرا سن کم وبیش اس زمانے میں چودہ سال کا ہوگا'' [۹] ''استاد نے غزلیں دیکھ کر فرمایا کہ انشاء اللہ تو شاعر ہوگا'' [۱۰] یہ وہ زمانہ تھا کہ مشاہیر شعرا سے آسمانِ دہلی جگمگا رہا تھا۔ غدر نے ابھی پوری طرح اس تہذیب ومعاشرہ کی کمر نہیں توڑی تھی۔ ذوق، غالب، مومن، آزردہ، صہبائی، مصطفیٰ خاں شیفتہ، آغا جان عیش، غلام علی خاں وحشت وغیرہ سے بزم سخن روشن تھی۔ بے شمار ہونہار شعرا مثلاً زین العابدین خاں عارف، مرزا رحیم الدین حیا، نواب مرزا خاں داغ دہلوی، میر مہدی مجروح، امراؤ مرزا انور دہلوی، قربان بیگ سالک، عبدالکریم سوز، غلام مولا قلق سب مشاعروں کی رونق بڑھا رہے تھے۔ اسی ماحول میں ظہیر دہلوی نے مشقِ سخن کی اور رفتہ رفتہ بحیثیت شاعر اپنی حیثیت قائم کی۔ ظہیر نے لکھا ہے کہ ''زمانہ غدر تک یہ گلزارِ سخن شاداب وسیراب تھا اور یہ خوش نوایانِ چمن ایک جا فراہم ہو کر نواسنجیاں کرتے تھے۔ فقیر بھی اس بوستانِ تاراج شدہ کا ایک نخلِ خزاں رسیدہ ہے .. زمانہ غدر کے بعد اس مرقع کا شیرازہ جمعیت درہم برہم ہو کر ورق ورق منتشر ہوگیا'' [۱۱]

غدر کے بعد دلّی والوں کے پیر اکھڑ گئے۔ سینکڑوں ہزاروں بے گناہ دار ورسن کی آزمائش سے گزرے اور ہزاروں ہزار شہر چھوڑ کر چلے گئے۔ ظہیر کا گھر اور مال اثاثہ گوروں نے لوٹ لیا۔ آفات سے بچنے اور جان بچانے کے لیے ظہیر نے بھی دلّی چھوڑ دی اور بریلی ہوتے ہوئے مصیبتیں بھرتے ۱۸۵۸ء میں رام پور پہنچے۔ رام پور اُن کے لیے دارالامان ثابت ہوا۔ داغ دہلوی نے انھیں اور مرزا انور کو نواب رام پور کے داماد کے ہاں ملازم کرا دیا اور نواب صاحب نے انگریزوں سے معافی نامہ دلانے کا بھی وعدہ کیا۔ ظہیر تقریباً چار سال رام پور میں رہے اور جب انگریزوں سے معافی نامہ مل گیا تو وہ اپنی جائیداد واگزاشت کرانے کے لیے دہلی واپس آ گئے۔ وہ جہاں بھی رہے ہمیشہ دلّی کو یاد کرتے رہے۔ دہلی آ کر کنبے کا پیٹ پالنے کے لیے مختلف کام کرتے رہے۔ یہاں رہ کر انھوں نے نقل نویسی کی، چنگی کی ادنیٰ نوکری کی، گھوڑوں کی خرید وفروخت کا کاروبار بھی کیا۔ اسی زمانے میں ''نگارستانِ سخن'' (۱۲۷۹ھ) مرتب کی جس میں ذوق، غالب، مومن کے کلام کا انتخاب شامل ہے۔ کچھ عرصے بعد بلند شہر سے شائع ہونے والے اخبار ''جلوۂ طور'' کے ایڈیٹر ہو کر وہاں چلے گئے۔ اُن کی تحریروں نے جلد ہی شہرت پائی اور مہاراجا شیودان سنگھ، والی ریاست الور نے ان کی تحریریں پڑھ کر اپنے ہاں بلا لیا۔ [۱۲] تین چار سال ریاست الور میں سکون وآرام سے گزرے کہ راجپوت حاسدوں نے ان کے خلاف سازشیں شروع کر دیں اور سرکار میں یہ عرضیاں بھیجنی شروع کیں کہ ''یہ مسلمان لوگ راجہ کو بہکا کر خراب کرتے ہیں اور راجا کو مسلمان کر لیا ہے۔ ان لوگوں کا الور سے اخراج ہونا مناسب ہے'' [۱۳] جب سرکار سے تیسری بار حکم آیا تو ظہیر دہلوی اور دوسروں نے راجا کو سمجھایا بجھایا اور رخصت ہو کر دلّی آ گئے۔ ایک

سال تک الور سے تنخواہ آتی رہی۔ اسی اثنا میں ظہیر نے نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ سے ریاست جے پور میں ملازمت کے لیے کہا۔ شیفتہ نے وہاں خط لکھا اور نواب فیض علی خاں نے انھیں جے پور بلا کر، مہاراجا رام سنگھ کی منظوری سے، تھانہ دار مقرر کر دیا۔ [۱۴] وہاں ظہیر نے بڑی محنت، جاں فشانی اور ایمان داری سے کام کیا اور ڈپٹی سپریڈنٹ کے عہدے تک پہنچے۔ بیس سال جے پور میں ملازمت کی جس کے چند دل چسپ واقعات ''داستان غدر'' میں درج کیے ہیں۔ [۱۵] مہاراجا کے انتقال کے بعد جب جے پور کے حالات بدلے اور ان کی ملازمت بھی ختم ہوئی تو وہ بھوپال گئے، وہاں مشاعروں میں شریک ہوئے۔ نواب صدیق حسن خان نے مشاعرے میں انھیں بھی بلایا۔ وہاں وہ چار ماہ رہے اور جب اطلاع آئی کہ اُن کے چھوٹے بھائی امراؤ مرزا انور اللہ کو پیارے ہو گئے ہیں تو وہ جے پور واپس آ گئے۔ [۱۶] امراؤ مرزا انور کا سالِ وفات ۱۳۰۲ھ/ ۱۸۸۵ء ہے۔ [۱۷] ظہیر نے لکھا ہے کہ بھوپال میں نواب صدیق حسن خاں سے ملاقات ہوئی۔ حضور نواب شاہ جہاں بیگم کے مواجہہ میں مشاعرہ ہوتا تھا۔ آٹھویں دن روز جمعہ کو شریکِ مشاعرہ ہوتا تھا۔ پانچ سات آدمی شریک جلسہ ہوتے تھے۔ وہاں ایک قصیدہ عید قرباں کا بیگم صاحبہ کے دربار میں پڑھا تھا۔ اس کے صلے میں دو سو روپے عنایت ہوئے تھے۔ [۱۸] ٹونک کے نواب احمد علی خاں رونق کو شعر و شاعری سے بڑا شغف تھا۔ وہ صاحبِ دیوان تھے۔ انھوں نے شاگردی اختیار کرنے کے لیے کہا تو انھوں نے امراؤ مرزا انور کو صیغۂ شاعری میں ملازم کرا دیا اور جب جے پور کی ملازمت ختم ہوئی اور امراؤ مرزا انور دہلوی وفات پا گئے تو وہ خود نواب احمد علی خاں رونق سے وابستہ ہو کر ان کی شاعری دیکھنے لگے۔ نواب احمد علی خاں رونق کی وفات کے بعد وہ بڑے نواب صاحب سے وابستہ ہو کر ٹونک آ گئے۔ [۱۹] ظہیر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''بعد انتقال مہاراجا رام سنگھ جی تین سال تک میں ملازم ریاست جے پورا۔ بعد خانہ نشین ہو کر دو ڈھائی سال بے روزگار پریشان و سرگرداں رہا۔ اس کے بعد نواب احمد علی خان رونق کی رفاقت میں چھ سال بسر کیے۔ اس اثنا میں شعر و سخن کا بہت چرچا رہا۔ نواب احمد علی خاں صاحب کے انتقال کے بعد نواب حافظ محمد ابراہیم علی خان صاحب امین الدولہ صولت جنگ فرماں روائے ریاست ٹونک کی طرف سے فقیر کی طلبی ہوئی'' [۲۰] یہ زمانہ فراغت اور شعر و شاعری پر پوری توجہ میں گزرا۔ یہاں سے چھٹی لے کر وہ حیدر آباد دکن چلے گئے۔ وہاں راجا بھگوان سہائے ان کے شاگرد ہوئے اور جب ٹونک سے طلبی ہوئی تو وہ واپس آ گئے۔ [۲۱]

قیامِ ٹونک کا یہ دور ظہیر کی تخلیقی زندگی کا نقطۂ عروج ہے۔ وہ اب تھانے دار نہیں تھے بلکہ کُل وقتی شاعر تھے۔ اب یہی ان کا مشغلہ اور یہی ان کا پیشہ تھا۔ اسی زمانے میں ان کی شہرت تیزی سے ہر طرف پھیلی۔ اسی زمانے میں ان کا پہلا دیوان ''گلستانِ سخن'' مرتب ہوا۔ [۲۲] ظہیر نے لکھا ہے کہ ''زمانہ ملازمت ٹونک میں خداوند مسبب الاسباب نے اس کے انطباع کے سامان بھی فراہم کر دیے۔ راجا بھگوان داس سہائے بہادر اور خواجہ عبدالرحیم خان صاحب کی کفالت سے وہ چھپ کر تیار ہوا اور تمام اطراف و اکنافِ ہندوستان میں اشاعت پا گیا اور زمانِ انطباع دیوان دوم بھی ترتیب پا گیا مگر بعد اس قدر استطاعت نہ ہوئی کہ وہ بھی

چھپوایا جاتا۔ اب عنایت ایزدی تین دیوان کا ذخیرہ میرے پاس موجود ہے اور ایک جلد کے قریب مرثیے، سلام، رباعیات وغیرہ فراہم ہو گئے ہیں۔ خداوند تعالیٰ اپنے خزانہ غیب سے کوئی سامان بہم کر دے گا تو وہ بھی طبع ہو جائیں گے۔ ظاہرا تو کوئی سامان نظر نہیں آتا" [۲۳] اسی زمانے میں ان کے شاگردوں کی تعداد میں حد درجہ اضافہ ہوا۔ "تمام ہندوستان میں ڈیرا غازی خاں سے لے کے ڈھاکے بنگالے تک اور کوہ شملہ سے لے کر مدراس تک" [۲۴] اُن کے شاگرد موجود تھے۔ خود لکھتے ہیں کہ "جا بجا میرا کلام پہنچ گیا ہے۔ لوگ کلام کے مشتاق رہتے ہیں۔ ایک آ [illegible] ے کی قدر و منزلت کرتے ہیں۔ اصلاحات کو آنکھوں سے لگاتے ہیں۔ کوئی ایسا سخن ور نہیں جو مجھے جانتا نہ ہو۔ جو گل دستہ نیا جاری ہوتا ہے پہلے درخواست میرے پاس آتی ہے۔ اب اس سے زیادہ کیا آسمان پر پہنچنا ہے" [۲۵]۔

اسی زمانے میں وہ کئی صدموں سے دوچار ہوئے۔ حیدر آباد سے واپس آ کر ٹونک میں تھے کہ منجھلی لڑکی بیمار ہو کر دلّی سے جے پور آئی اور پانچ ماہ کی بچی کو چھوڑ کر وفات پا گئی۔ اسی عرصے میں بیوی کو ٹونک سے جے پور پہنچانے کے لیے شکرم میں روانہ ہوئے تو راستے میں ڈاکوؤں نے لوٹ لیا جس میں نہ صرف اُن کا سارا سامان لٹ گیا بلکہ ظہیر شدید زخمی بھی ہوئے لیکن غزلوں، قصائد اور دیوان کے مسودات ایک پتھر کے نیچے دبا کر راستے میں چھوڑ گئے [۲۶]۔ سال بھر بعد گھوڑی فروخت کرنے کے لیے جے پور کے میلے میں گئے تو چائے پکاتے وقت کپڑوں میں آگ لگ گئی اور پیٹ، کمر، شانے اور دونوں ہاتھ بھی جل گئے۔ ان کے داماد میر جیون علی نے شفاخانہ کا علاج کرایا اور تین مہینے میں یہ زخم ٹھیک ہوئے [۲۷]۔ جب وہ ٹونک گئے تو اُن کے پیچھے میر جیون علی بیمار ہو گئے اور پندرہ روز بعد چار چھوٹے چھوٹے بچے چھوڑ کر وفات پا گئے۔ [۲۸] ابھی چھوٹی بیٹی کی شادی کی تیاری ہو رہی تھی کہ ان کے اکلوتے بیٹے کو، جو جے پور میں تھانے دار تھا، دوسرے تھانے دار نے زہر دے دیا اور وہ فوت ہو گیا۔ اس کے بھی دو چھوٹے بچے تھے۔ [۲۹] ظہیر ٹونک میں تھے کہ بعض دوست احباب کی ترغیب پر حیدر آباد دکن جانے کا ارادہ کیا اور چار ماہ کی رخصت لے کر جے پور آئے تو دیکھا کہ بیوی بیمار ہیں۔ آٹھ روز کے اندر اندر ان کا بھی انتقال ہو گیا۔ ان پے در پے صدمات نے ان کی کمر توڑ دی۔ "ہوش وحواس میں اختلال واقع ہو گیا۔ دل و دماغ منتشر ہو گئے، لطفِ زندگی جاتا رہا۔ بصارت و سماعت میں فرق آ گیا۔ جسم پر سوائے استخوان اور پوست کے گوشت کا نام نہیں رہا" [۳۰] اس حالت میں انھوں نے حیدر آباد جانے کا ارادہ ترک کر دیا لیکن جب وہاں سے احباب کے خطوں پر خط آئے تو یہ سوچ کر کہ "میری عمر تو پوری ہو چکی ہے مگر بچوں کا کچھ فکر کرنا چاہیے اور کچھ نہ ہوگا تو ان کے روزگار کی صورت تو نکل آئے گی" [۳۱] وہ سنہ ۱۹۰۰ میں حیدر آباد چلے گئے لیکن اس فیصلے پر وہ ساری عمر پچھتاتے رہے۔ وہاں ظہیر ملازمت کے انتظار میں اتنے بیٹھے کہ ٹونک کی نوکری بھی جاتی رہی۔ وران کا نام دفتر سے جدا کر دیا گیا۔ [۳۲] حیدر آباد دکن کے بارے میں ان کی رائے اسی لیے تلخی لیے ہوئے ہے۔ یہ ان کی زندگی کا ایک ایسا تلخ تجربہ تھا جس کی کڑواہٹ وہ ساری عمر محسوس کرتے رہے اور رہ رہ کر ٹونک و جے پور کے دنوں کو یاد کرتے رہے۔ اسی عالم میں وہ سنہ

۱۹۱۱ء میں وفات پا گئے۔

ظہیرؔ خستہ و آفت رسیدہ بس غنیمت ہے
چراغِ صبح گاہی ہے کسی بزمِ سخنداں کا

ظہیر درباری رکھ رکھاؤ اور قاعدے قرینے کے آدمی تھے۔ مہاراجا جے پور اسی لیے اہم کام ان کے سپرد کرتے تھے۔ اپنی سوانح عمری (داستانِ غدر) میں لکھا ہے کہ "حکام بالا دست اکثر مہماتِ اہم پر مجھ کو بھیجتے رہتے تھے۔ جانتے تھے کہ یہ کسی حمایتی سے دبنے والا نہیں ہے" [۳۳] وہ سنجیدہ اور کھرے آدمی تھے۔ ایک دن خود مہاراجا کی موجودگی میں جب نواب احمد علی خان رونقؔ نے استاد بنا کر اصلاح کے لیے کہا تو برملا جواب دیا۔ "آپ نے بچشم خود دیکھ لیا کہ مجھے فرصت ہی سارا دن میسر نہیں ہوتی۔ میرا کہنا سننا سب ترک ہو گیا ہے۔ اب میرا چھوٹا بھائی امراؤ مرزا انورؔ مجھ سے بہتر کہتا ہے، آپ اس سے اصلاح لیجیے" [۳۴] ایک اور مہم میں جب ٹھکرانی نے بھائی کہہ کر دعوت کے لیے کہا تو جواب دیا کہ "جب تم نے اپنے منھ سے مجھے بھائی کہا ہے تو ہم لوگوں میں یہ دستور ہے کہ بہن بیٹی بھانجی بھتیجی کا پیسہ سور مردار سمجھتے ہیں۔ یہ دعوت آپ رہنے دیجیے" [۳۵]۔

چالیس سال کے قریب وہ جے پور اور ٹونک میں رہے لیکن دہلی کو ہمیشہ یاد کرتے اور خود کو دہلوی کہنے اور کہلوانے پر فخر کرتے رہے۔ وہ دلّی کے روڑے اور بجھتی تہذیب کی شمع کے پروانے تھے۔ انھوں نے اچھے اور برے دن سب دیکھے اور زندگی کے وہ تجربات حاصل کیے جو ہر نسل کے لوگوں کو میسر نہیں آتے۔ ۱۸۵۷ء کی آگ سے وہ جھلستے ہوئے نکلے۔ امیری کا رنگ بھی دیکھا اور غریبی کا بھی۔ لیکن صبر و شکر سے ان سب آفات کو سہتے رہے۔ بریلی میں انگریزوں کا مخبر سمجھ کر جب باغیوں نے انھیں توپ کے منھ پر باندھ دیا تو بھی وہ صبر و شکر کے ساتھ غیبی امداد کی دعا مانگتے رہے اور غیبی امداد ہی سے اُن کی جان بچی۔

ظہیر کو علم و ادب سے گہری دلچسپی تھی اور ساری عمر اپنے تخلیقی جوہر سے اپنا رنگِ سخن اُبھارنے کی کوشش کرتے رہے۔ وہ نواب مرزا داغ، قربان علی بیگ سالک، مولا بخش قلق اور میر مہدی مجروح کے ہم عصر اور مرزا غالب، حکیم مومن خاں مومن اور شیخ ابراہیم ذوق کے بعد کی نسل کے ممتاز شاعر تھے۔ انھیں نظم اور نثر دونوں پر عبور حاصل تھا۔ ظہیر دہلوی نے نظم و نثر کے درجِ ذیل تصنیفات و تالیفات یادگار چھوڑیں:

(۱) نگارستانِ سخن

اس مجموعے میں ذوق، غالب اور مومن کے کلام کا وہ انتخاب شامل ہے جو ظہیر دہلوی نے کیا تھا۔ بہادر شاہ ظفر کے کہے ہوئے "سہرے" اور ظفر کی مدح میں خود ظہیر کا ایک قصیدہ، جو کسی دیوان میں شامل نہیں ہے، اس مجموعے میں شامل ہے۔ ان کے علاوہ ظہیر کی ایک غزل اور قطعہ بھی شامل مجموعہ ہیں۔ اس مجموعے میں کم و بیش ذوق کی سولہ غزلیں ایسی ہیں جو کسی دیوان میں شامل نہیں ہیں۔ اس انتخاب میں غالب کے دیوان کا بیشتر حصہ شامل ہے اسی لیے امتیاز علی خاں عرشی، عطا کاکوی اور کالی داس گپتا رضا "نگارستانِ سخن" کے

انتخابِ غالب کو دیوانِ غالب کا نیا ایڈیشن کہتے ہیں۔ "دیوانِ غالب" کے اُن تینوں ایڈیشنوں میں، جو غالب کی زندگی میں شائع ہوئے، ۱۸۵۲ء میں کہا ہوا "سہرا" شامل نہیں تھا اور "نگارستانِ سخن" میں پہلی بار شامل ہوا ہے۔ "نگارستانِ سخن" لالہ جے نرائن سوداگرِ کتب کی فرمائش پر مرتب کیا گیا تھا جس کے تین جزو مطبع سینٹ اسٹیفنز میں اور باقی حصہ اموجان کے مطبع احمدی میں ۱۲۷۹/۷۲ھ کو طبع ہو کر شائع ہوا۔ انتخاب کلام غالب میں وہ غلطیاں عام طور پر موجود ہیں جو دیوانِ غالب، مطبوعہ مطبع احمدی کے ۱۸۶۱ء/۱۲۷۸ھ والے ایڈیشن میں ملتی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دیوانِ غالب کا یہ انتخاب اسی ایڈیشن (۱۸۶۱ء) سے کیا گیا تھا۔ انتخابِ ذوق کے سلسلے میں یہ الزام کہ ذوق کی وہ غزلیں، جو اُن کے دیوان میں شامل نہیں ہیں، ظہیر دہلوی کی کہی ہوئی ہیں، اس لیے نادرست ہے کہ اس مجموعے کی اشاعت کے وقت کئی شاگردانِ ذوق ابھی زندہ تھے۔ کتابت وطباعت کی اغلاط کے باوجود ذوق، مومن اور غالب کے کلام کا یہ انتخاب ظہیر دہلوی کے مذاقِ سخن کا ایک قابلِ ذکر نمونہ ہے۔

(۲) "گلستانِ سخن"

گلستانِ سخن ظہیر دہلوی کا پہلا مطبوعہ دیوان ہے جو قیامِ ٹونک کے زمانے میں مرتب (۱۳۱۶ھ) اور راجا بھگوان سہائے اور خواجہ عبدالرحیم کی کفالت سے مطبع مفیدِ عام آگرہ سے ۱۹۰۵ء میں تقریظات اور داغ و میر مہدی مجروح کے قطعاتِ تاریخ کے ساتھ شائع ہوا۔ اس دیوان میں غزلوں کے علاوہ رباعیات، ایک غزل نما شہر آشوب، چند تضمینیں، قصائد اور قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں۔

(۳) "سنبلستانِ عبرت"*

"سنبلستانِ عبرت" ظہیر دہلوی کا دوسرا دیوان ہے جو ۱۳۲۵ھ میں مرتب اور اُن کی وفات کے بعد ۱۳۲۹ھ/۱۹۱۱ء میں مطبع کریمی بمبئی سے شائع ہوا۔ غزلوں کے علاوہ اس میں قطعات، اپنے اکلوتے بیٹے سجاد مرزا کی وفات پر لکھا ہوا غزل نما مرثیہ اور تضمینیں شامل ہیں۔ "سنبلستانِ عبرت" تاریخی نام ہے جس سے دیوان کا سالِ ترتیب ۱۳۲۵ھ برآمد ہوتا ہے۔

(۴) "دفترِ خیال"

"دفترِ خیال" ظہیر دہلوی کا تیسرا دیوان ہے۔ جو ۱۳۲۵ھ میں مرتب ہوا اور ان کی وفات کے بعد ۱۳۳۰ھ/۱۹۱۲ء میں مطبع کریمی بمبئی سے شائع ہوا۔ "دفترِ خیال" بھی تاریخی نام ہے جس سے دیوان کا سالِ ترتیب ۱۳۲۵ھ برآمد ہوتا ہے۔

ان تینوں دواوین میں غزلوں کی تعداد ۷۴۱ ہے۔ [۳۶]

(۵) ”اوراقِ کربلا“

یہ مجموعہ ۱۹ مراثی، ۲۲ سلام اور ۳۷ رباعیات پر مشتمل ہے۔ یہ وہی مجموعہ ہے جس کا ذکر ظہیر دہلوی نے ”داستانِ غدر“ میں کیا ہے کہ ”ایک جلد کے قریب مرثیے، سلام، رباعیات وغیرہ فراہم ہو گئے ہیں۔ خداوند تعالیٰ اپنے خزانۂ غیب سے کوئی سامان بہم کر دے گا تو وہ بھی طبع ہو جائیں گے۔ ظاہرا تو کوئی سامان نظر نہیں آتا“۔ [۳۷] ”اوراقِ کربلا“ کا یہ مسودہ ظہیر دہلوی کے پڑپوتے صادق میرزا کے پاس کراچی میں محفوظ تھا جسے سید اقبال حسین کاظمی نے سلیقے سے مرتب کر کے شائع کر دیا ہے۔ [۳۸]

(۶) ”قصۂ ممتاز“

۱۸۵۷ء کی بغاوت کے فوراً بعد جب ظہیر دہلوی، دِلّی چھوڑ کر، اپنی جان بچانے کے لیے، بریلی سے رام پور پہنچے اور انگریزوں سے معافی نامہ ملنے پر پانچ سال بعد اپنی جائیداد واگزاشت کرانے کے لیے دِلّی واپس آئے تو وہ اتنے قلاش تھے کہ ”تھوڑی سی تنخواہ پر“ چنگی ہی میں نوکری کر لی تھی۔ اسی زمانے میں حکیم احسن اللہ خاں کی فرمائش پر دس روپے مجوّزہ کی اُجرت پر ”قصۂ ممتاز، مصنفہ مولوی رفیع الدین فاری سے اردو میں ترجمہ کیا۔ معلوم ہوتا ہے کہ ترجمے کا یہ کام وہ ذہنی انتشار کی وجہ سے ایسا نہ کر سکے جیسا حکیم صاحب کو ان سے توقع تھی اسی لیے انھوں نے اس ترجمے کو غالبؔ کے ایک شاگرد مرزا یوسف علی خاں عزیزؔ کو دیا کہ وہ اس کی تصحیح و نظرِ ثانی کر دیں۔ ”قصۂ ممتاز“ کا موجودہ متن وہی ہے جو عزیزؔ نے تیار کیا تھا۔ یہ قصہ ۱۲۸۵ھ/ ۶۹-۱۸۶۸ء میں میو پریس دہلی سے اور دوسرا ایڈیشن مطبع حسینی دہلی سے شائع ہوا۔

(۷) ”داستانِ غدر“

اردو نثر میں ظہیر کی خود نوشت سوانح عمری ہے جو ۱۹۰۵ء میں لکھی گئی اور جس کا مطالعہ ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔ ظہیر کی اردو نثر میں ان کا اصل کارنامہ ”داستانِ غدر“ ہے۔ ان کی یہ تصنیف صرف ”داستانِ غدر“ نہیں ہے بلکہ ظہیر دہلوی کی خود نوشت سوانح عمری ہے جس میں ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم کے حالات خود ظہیر دہلوی کے تعلق سے بیان میں آئے ہیں۔ ظہیر بہادر شاہ ظفر کے دربار سے وابستہ تھے۔ اس بغاوت کی آگ سے وہ خود گزرے تھے اور طرح طرح کی مصیبتیں جھیلی تھیں۔ گوروں نے اُن کا گھر لوٹا تھا۔ وہ وطن سے بے وطن ہوئے تھے۔ جان بچانے کے لیے دِلّی چھوڑ کر بریلی ہوتے ہوئے رام پور پہنچے تھے۔ راستے میں انگریزوں کا مخبر سمجھ کر باغیوں نے انھیں توپ کے منھ پر باندھ دیا تھا۔ بغاوتِ عظیم کی شورش کے وہ عینی شاہد

تھے۔ انھوں نے بغاوت کے حالات اسی طرح بیان کیے ہیں جس طرح انھوں نے دیکھے تھے۔

ظہیر دہلوی نے اپنی یہ خودنوشت دوست احباب کے اصرار پر لکھی تھی۔ ''تمہید'' میں خود لکھتے ہیں کہ انھوں نے ''تمامی سرگزشت بطور سوانح عمری روز ولادت سے تا زمانہ شیخوخیت راست راست بے کم و کاست، بلاتصنع و بلا مبالغہ و بلا تصرف و بلا تحریف جو حوادث سر پر گزرے اور جو واقعات مدۃ العمر میں پیش آئے ہیں قلم برداشتہ بقیدِ تحریر لائے جاتے ہیں'' [۳۹] اسی لیے اس تصنیف کو ''داستانِ غدر'' کا نام دینا کسی طرح صحیح نہیں ہے۔ یہ ہر طرح خودنوشت سوانح عمری ہے جس میں ظہیر نے سچائی کے ساتھ اپنے حالات لکھ کر اسے ایک ناول کی طرح دلچسپ بنادیا ہے۔ یہ ''خودنوشت'' انھوں نے آخری عمر میں لکھی تھی جیسا کہ خود بتایا ہے کہ اب سن میرا استر سے تجاوز کرگیا، دل و دماغ میں طاقت نہ رہی، قویٰ مضمحل ہو گئے، ہوش و حواس مختل ہو گئے'' [۴۰]۔ ظہیر کا سالِ ولادت ۱۸۳۵ء ہے۔ اس میں اگر ستر جمع کردیے جائیں تو ''داستانِ غدر'' کے خاتمے کا سال ۱۹۰۵ء برآمد ہوتا ہے۔ ۱۹۱۱ء میں انھوں نے وفات پائی اور یہ کتاب ان کی وفات کے تین سال بعد ۱۹۱۴ء میں پہلی بار آغا محمد طاہر نبیرۂ آزاد کی فرمائش پر مطبع کریمی لاہور سے شائع ہوئی۔ اس کا مسودہ ظہیر کے نواسے میر اشتیاق حسین شوق دہلوی نے آغا محمد طاہر کو دیا تھا۔

ظہیر دہلوی کی اس تصنیف سے نہ صرف اس دور کی تاریخ اور اس کی تہذیب و معاشرت کی ایک کھلی تصویر بلکہ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اس دور کے لوگ کس طرح سوچتے تھے۔ ان کے تہذیبی و معاشرتی رویے کیا تھے۔ مذہب پر وہ کتنا عقیدہ رکھتے تھے۔ جاگیردارانہ نظام کس طرح ٹوٹ پھوٹ کا شکار تھا اور ریاستوں کی عمل داری میں یہ نظام کس طرح جاری و ساری تھا۔ عوام و خواص کے سوچنے کے کیا انداز تھے۔ معاشی صورت حال کیا تھی۔ ۱۸۵۷ء میں بغاوت کیوں ہوئی۔ انگریزوں نے بغاوت کے بعد کس طرح مسلمانوں پر ظلم ڈھائے۔ انگریزوں کی کامیابی اور مغلوں کی ناکامیابی کے اصل اسباب کیا تھے۔ تعلیم کا کیا نظام تھا۔ سرکاری امور کس طرح طے پاتے تھے۔ کس طرح مسلمان اور دوسری اقوام آپس میں مل جل کر رہتی تھی۔ دیسی ریاستوں کا کیا حال تھا۔ ظہیر نے لکھا ہے کہ ''ہر اقوام اور فریق اور ہر مذاہب کے آدمی جے پور میں سکونت پذیر ہیں مگر باہم تعصب مذہبی نہیں۔ ہندو مسلمان، شیعہ سنی، انگریز سب باہم شیر و شکر ہیں۔ کبھی باہم مذہبی تعصب کا تذکرہ نہیں آتا'' [۴۱] اسی طرح دوسری چھوٹی بڑی معلومات بھی سامنے آتی ہیں مثلاً شاہی زمانے میں روزے کے وقت توپ داغی جاتی تھی۔ بادشاہ سوا لاکھ روپیہ ماہوار کی آمدنی سے شاہی کے سارے شعبے اور پورا عملہ فعلہ اسی طرح رکھتا تھا جس طرح پر عظمت و ثروت مند مغل بادشاہ رکھتے تھے۔ عورتیں پردہ کرتی تھیں لیکن اگر وہ اپنی اوڑھنی کسی کے ہاتھ بھجواتیں تو حاکم وقت اس اوڑھنی کی لاج رکھتے تھے۔ خواص اپنے سے کم درجے کے لوگوں سے تُم سے بات کرتے اور اس انداز سے گفتگو کرتے کہ درجے اور طبقے کا فرق واضح رہے مثلاً نواب صاحب نے ظہیر کو حکم دیا کہ ''کل مشاعرہ میں حاضر ہو کر اپنا کلام عرض کرو'' [۴۲] یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ روایتی آلاتِ حرب کے استعمال کی ایسی تربیت شہزادوں کو دی جاتی تھی کہ وہ اس میں خود

اُستاد ہو جاتے تھے۔ بہادر شاہ ظفر شہ سواری، فن سپاہ گری، فن تیر اندازی، سپر و شمشیر، فیل سواری اور فن خوش نویسی میں بے مثل تھے اور ان کے دربار سے اب بھی ایسے صاحب کمال وابستہ تھے جن کا کوئی ثانی نہیں تھا۔ شعر و سخن کا شعبہ بھی قائم تھا اور بہادر شاہ ظفر کے دربار سے حضرت ذوق اور پھر غالب وابستہ تھے۔ شاہی مشاعرے میں ایسے سب شعرا کو دعوت دی جاتی تھی جو اپنے فن میں ممتاز تھے۔ ہمدم نامی گھوڑے اور مولا بخش ہاتھی کا جو قصہ ظہیر نے لکھا ہے اس سے اس تہذیب کا انسانی پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ اسی طرح تقریبات شہر دہلی کی جو تفصیل ظہیر نے بیان کی ہیں وہ اتنی دلچسپ اور ایسے تہذیبی پہلو اپنے اندر رکھتی ہیں کہ مغلیہ تہذیب کے رنگ و مزاج کی زندہ تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ ”پھول والوں کی سیر“ کا بیان دلچسپ اور پر اثر ہے۔ گرمی کے موسم کی جس طرح منظر کشی کی ہے اس سے موسم گرما نظروں کے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے۔ یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ انگریزوں کے بارے میں عام لوگ کیا رائے رکھتے تھے۔ ظہیر نے ریاست جے پور کے جو واقعات و مہمات ”داستانِ غدر“ میں لکھی ہیں، اُن سے جاگیردارانہ نظام کے سماجی و تہذیبی پہلو اور مختلف طبقوں کے طرزِ عمل کی واضح تصویر نمایاں ہوتی ہے۔ یہ سب واقعات اتنے دلچسپ انداز میں بیان کیے گئے ہیں کہ ختم کیے بغیر کتاب کو بند کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ داستانِ غدر ظہیر کی زندگی کا اسی طرح ایک حصہ ہے جس طرح اور دوسرے واقعات ان کی زندگی کا حصہ ہیں۔ ظہیر کی یہ خود نوشت سوانح عمری ہے صرف داستانِ غدر نہیں ہے بلکہ سارے واقعات و حالات ان کی زندگی کا حصہ بن کر بیان میں آئے ہیں۔ عبدالغفور خاں نساخ نے بھی اپنی خود نوشت سوانح عمری لکھی ہے، جس کا ذکر پچھلے صفحات میں آیا ہے لیکن اس میں وہ تہذیبی رچاوٹ، بیان کی وہ تہہ داری اور دلچسپی نہیں ہے جو ظہیر کی خود نوشت میں ہے۔ یہ خود نوشت زبان و بیان کے اعتبار سے بھی انیسویں صدی کی نثر کا ایک خوب صورت نمونہ اور فی الحقیقت ایک شاہ کار ہے۔ اس ”خود نوشت“ میں زبان و بیان کا جوہر عام بول چال کی ٹکسالی زبان سے اخذ کیا گیا ہے اور لکھنے والے کا تہذیبی شعور اس میں ایسا دل فریب رنگ بھرتا ہے کہ اس کی نثر ہمارے دامنِ دل کو پکڑ لیتی ہے مثلاً یہ دو اقتباس دیکھیے:

(۱) ”بندوق ایسی لگاتے تھے کہ باید و شاید۔ بال بندھا نشانہ اُڑاتے کبھی نشانہ خطا ہی نہ کرتا تھا۔ بارہا ایسا دیکھنے، میں آیا ہے کہ جانور اُڑتا ہوا جاتا ہے۔ ہوادار پر بندوق دھری ہے۔ اُٹھائی اور جھونک دی۔ چھتیانے کی حاجت نہیں۔ لوٹ پوٹ ہوا اور ہوادار میں آ رہا۔ دریا میں مچھلی یا مگر نے منہ نکالا اور گولی نخرین پر پڑی اور چت ہو گیا“۔ (داستانِ غدر، ص ۴۰)

(۲) ”مجو بیگ کی طرف نگاہِ الطاف ہوئی۔ وہ آگے حاضر ہوئے۔ ان سے دریافت فرمایا کہ وہ دامالی گھوڑا نو خرید تمھاری تفویض ہوا ہے، وہ قابلِ سواری ہے؟ مجو بیگ نے ہاتھ باندھ کے عرض کی حضور کے اقبال سے تیار ہے۔ فی الفور گھوڑا آگے آیا۔ حضور سوار ہوئے۔ سب ملازم رکابِ سعادت میں ہمراہ ہوئے۔ آہستہ آہستہ باتیں کرتے ہوئے نقار خانے کی ڈیوڑھی سے باہر ہو کر ترپولیہ گئے۔ پٹری پر پہنچے۔ گھوڑا گردن جھکائے ہوئے، دہانہ سے کھیلتا ہوا اپنے کو بناتا ہوا، جھومتا چلا جاتا ہے۔ وہاں جا کر مجو بیگ نے نظر بچا کر گھوڑے کے

پچھلے ہاتھ سے چھپکا دیا اور گھوڑا ذرا اچکا۔ چونکہ یہ شکار بند پکڑے ہوئے گھوڑے کے ساتھ لپٹے چلے آتے تھے، بادشاہ نے مڑ کر دیکھا اور فرمایا کیا کرتا ہے۔ میں تو خود گھوڑے کو روکے ہوئے چلا آتا ہوں۔ گھوڑے کی چالاکی میں کچھ کسر نہیں ہے۔ لے دیکھ تو بس ذرا رانوں میں مسکا ہے کہ گھوڑے نے بھبکے بھرنے شروع کیے۔ ایک پلہ بھر اسی طرح اُڑتا ہوا گیا ہے جیسے کوئی پرند اُڑتا ہے یا ہرن چوکڑیاں بھرتا ہے۔ بعد تھپکی ہاتھ کی دے کر گھوڑے کو چپکار لیا۔ پھر سب لوگوں کو سواری کا حکم دیا۔ سب اپنی اپنی سواریوں پر سوار ہوئے اور حضور نے گھوڑے کو دوگامے قدم پر لگا دیا اور گھوڑے نے کلائیاں مار مار کر اور جھوم جھوم کر دوگامہ چلنا شروع کیا۔ اس طرح تین کوس شہر سے درگاہ ہے، اسی طرح پہنچے اور دروازۂ درگاہ پر گھوڑے سے اُتر کر درگاہ میں داخل ہوئے۔ واپسی آتی دفعہ مولا بخش ہاتھی پر سوار ہو کر محل میں تشریف لائے“۔ (داستانِ غدر، ص ۲۱-۲۲)

ان اقتباسات کو پڑھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اردوئے معلّیٰ کو ایک سلیقہ مند ادیب اپنے استعمال میں لا رہا ہے۔ اس اظہار میں تنوع ہے اور یہ بات سامنے آتی ہے کہ اُردو زبان اس دور میں زندگی کے مختلف واقعات، اور پہلوؤں کو بیان کرنے پر قادر ہو چکی تھی۔ یہاں نثر میں پختگی رنگ بھر رہی ہے اور آنے والوں کو اظہار کا راستہ دکھا رہی ہے۔ ”داستانِ غدر“ بیانیہ نثر کا ایک خوب صورت نمونہ ہے۔ یہاں نثر اپنے بیان میں عربی فارسی انگریزی لفظوں کا سہارا نہیں لے رہی ہے بلکہ روز مرہ کی بول چال میں اپنے مافی الضمیر کو ادا کر رہی ہے۔ خطوطِ غالب اور داستانِ غدر کی نثر کو پڑھ کر کہا جا سکتا ہے کہ شاعر نثر نگار سے زیادہ لفظوں کو پارکھ اور مزاج کا نباض ہوتا ہے۔

ظہیر دہلوی کے نثر شاعرانہ نثر نہیں ہے۔ غالب نے بھی اپنی نثر میں شاعرانہ نثر نہیں لکھی ہے بلکہ اپنی بات کو عام بول چال کی زبان میں، جیسے وہ خود بولتے تھے بیان کر دیا ہے۔ بول چال کی زبان کے استعمال میں ظہیر و غالب دونوں کا تخلیقی عمل ایک ہے۔ اس کا اندازہ ان سطور سے بھی ہوتا ہے جو ظہیر نے اپنی نثر کے بارے میں لکھی ہے۔ ظہیر کہتے ہیں کہ

”عبارت نگاری اور انشا پردازی سے بحث نہیں۔ راست بیانی اور صدق گفتاری سے کام ہے۔ مسجع و مقفّی سے طبیعت عاری ہے۔ ہر چند کہ میری طرزِ تحریر آج کل کے عبارت نگاروں کے خلاف ہے، ہوا کرے۔ مجھے اپنے ادائے مطلب سے مراد ہے۔ کسی کی غرب البیانی و رطب اللسانی سے کیا غرض۔ میں اپنی سیدھی سادی روز مرہ کی بول چال میں اپنی سرگزشت لکھ رہا ہوں۔ اخبار نہیں، قصہ خواں نہیں۔ میری جو مادری زبان ہے، شیر خوارگی میں جو الفاظ اپنے پالنے والوں کی زبان سے سنے ہیں وہ میرے ذہن نشین ہو گئے ہیں اور میرے استاد و اتالیق نے جو مجھے تعلیم کیے ہیں وہ نقش کالحجر ہیں۔ میری زبان اور میرے قلم سے وہ ہی کلمے نکلتے ہیں“ [۴۳]۔

بول چال کی زبان کی توانائی نے اس نثر میں ایک ایسی روح پھونکی ہے کہ یہ نثر نہ صرف دل فریب و دل کش ہو گئی ہے بلکہ آج بھی اسی طرح زندہ و پُر اثر ہے۔ داستان غدر کی اس نثر سے ایسا جان دار اسلوب اُبھرتا ہے جو

آنے والے نثر نگاروں کے لیے ایک نمونہ بن جاتا ہے۔ اس نثر کا اثر خواجہ حسن نظامی، ملا واحدی، شاہد احمد دہلوی اور یوسف بخاری کی نثر میں بھی واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ میر ناصر علی کی نثر سے ظہیرؔ کی نثر الگ ہے حتیٰ کہ ناصر نذیر فراق کی نثر سے کہیں کہیں ملنے کے باوجود، یہ الگ مزاج رکھتی ہے۔ یہ وہ نثر ہے جو مافی الضمیر کو سیدھی سادی روزمرہ کی بول چال میں بیان کرنے کے عمل سے وجود میں آئی ہے۔ یہ وہ بیانیہ نثر ہے جو جدید نثر کا نمونہ ہے اور غالب کے خطوط سے تقریباً نصف صدی بعد لکھی گئی ہے۔ یہ نثر بامحاورہ بھی ہے اور ٹکسالی بھی۔ ساتھ ہی یہ احساس بھی دلاتی ہے کہ یہاں زور "بات" پر ہے "نثر" لکھنے پر نہیں۔ یہاں اردو جملہ اپنی جڑوں سے آملا ہے اور فارسی اثر کو ترک کر کے اپنی اصل ساخت کی طرف واپس آ گیا ہے۔

زبان خاص اُردوئے معلّٰی اس کو کہتے ہیں   غضب جادو بیاں تم تو ظہیرؔ خوش نوا نکلے

ظہیرؔ کی نثر میں بعض الفاظ اسی املا کے ساتھ لکھے گئے ہیں جس طرح ظہیر بولتے تھے۔ اس املا سے اس دور کے تلفظ کا پتا چلتا ہے۔ مثلاً چانول (چاول)، اون (اُن)، اوتار (اتار)، اُوسے (اُسے)، اُوس (اُس)، سنا (سُننا)، دونو (دونوں)، گھانس (گھاس)۔ ان الفاظ میں واؤ کا استعمال صرف پیش کے بجائے نہیں ہے بلکہ تلفظ میں واؤ کی آواز بھی شامل ہے۔ گھانس میں نون کی آواز اب بھی سننے میں آتی ہے لیکن معیاری تلفظ میں نون شامل نہیں ہوتا۔

اسی طرح بعض الفاظ کا استعمال آج ہمیں غریب معلوم ہوتا ہے۔ بعض انگریزی الفاظ بھی اُردو کے صوتی نظام میں ڈھل کر استعمال میں آئے ہیں:

شور بور (شرابور): "اب گھوڑے کا یہ حال ہو گیا کہ پسینوں میں شور بور اور تمام رانوں کے ٹکڑے ہو گئے" (ص۲۳)

گنوار دَل، تعلیق پن: "ان میلوں میں گنوار دَل فراہم ہوتا ہے۔ یہ تعلیق پن کہاں" (ص۳۰)

جھرا کرتا ہے: "جھرنے کے حوض میں پانی تالاب کا بکثرت جھرا کرتا ہے" (ص۳۳-۳۴)

سہو محو ہو جانا: ایسی سریلی نفیروں میں ملہار گاتے ہیں کہ آدمی بے اختیار اور سہو محو ہو جاتے ہیں" (ص۳۵)

کمپو (کیمپ): "یہ مقام صدر ہے اور بہت بڑا بھاری کمپو یہاں مقیم ہے" (ص۴۷)

پریٹ (پریڈ): "ایک تاریخ مقرر کر کے پریٹ پر فوج گورے کی جمائی گئی" (ص۴۷)

سولجروں (سولجر) "اور سولجروں کا توپ خانہ اور رسالہ کھڑا کیا گیا" (ص۴۷)

تنکے کے اوجھل پہاڑ: "اب مجھے معلوم ہوا کہ میں کچھ بھی نہیں جانتا تھا اور لوگ بھی ناواقف ہیں۔ تنکے کے اوجھل پہاڑ ہے" (ص۱۸۵)

چنا چبینا: "اب کچھ چنا چبینا وغیرہ جو کچھ دستیاب ہوا لے کر ناشتا کیا" (ص۱۹۴)

صدقے سیلے اُتارنا: "دیکھتے ہی خوش ہو گئے۔ صدقے سیلے اُتارے گئے" (ص۱۹۵)

بری بن جانا: "اب آپ اپنی خیر چاہیں تو بھینس منگا دیں ورنہ آپ تو کیا ہیں ٹھاکر صاحب کو بری بن جائے گی

"(ص ۱۹۷)

گاڑی بان: "اور اپنے گاڑی بان کو بلا کر کہا کہ ان کو گاڑی میں سوار کر کے شاہ آباد پہنچا آؤ" (ص ۱۴۵)

سمجھا بجھو کر: "غرض کہ بہزار وقت سمجھا بجھو کر ہم الور سے رخصت ہو کر دلی میں آ بیٹھے" (ص ۱۶۴)

اپنے دور کی تہذیب و معاشرت کے اظہار اور اپنے اسلوب نثر کی وجہ سے ظہیر دہلوی کی یہ "خود نوشت" (داستانِ غدر) آج کی طرح آئندہ بھی اہم رہے گی لیکن اس دور میں ان کی اصل اہمیت شاعر کی حیثیت سے تھی۔

ظہیر دہلوی کی شاعری:

ظہیر دہلوی نے چودہ سال کی عمر میں، شاہ نصیر کے شاگرد حافظ قطب الدین مشیر کے مکان پر ہونے والے مشاعرے میں پہلی بار غزل پڑھی گویا اُن کی غزل گوئی کا باقاعدہ آغاز ولادت ۱۸۳۵ء+۱۴=۱۸۴۹ء میں ہوا اور پھر یہ سلسلہ زندگی بھر جاری رہا۔ ظہیر نے جب شاعری کا آغاز کیا تو تین بڑے شاعروں: ذوق، مومن، غالب کی آوازیں فضا میں گونج رہی تھیں اور یہی شعرائے کرام سارے منظر پر چھائے ہوئے تھے۔ ظہیر نے اپنے تخلیقی مزاج کی مناسبت سے سب سے زیادہ اثر مومن خاں مومنؔ کا قبول کیا اور باقی دو شاعروں کے اثرات بھی اپنے طور پر قبول کیے۔ ظہیرؔ نے "داستانِ غدر" میں لکھا ہے کہ "بعد زمانۂ غدر کے پانچ چار سال کے بعد جب دہلی واپس آیا ہوں اور چرچا شعر و سخن رہنے لگا تو مفتی صدر الدین آزردہ و نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ اور حافظ غلام رسول صاحب ویران کی صحبت کا بیشتر اتفاق رہا اور گاہ گاہ مرزا اسد اللہ خاں صاحب غالب کی خدمت میں جانے کا اتفاق ہوتا تھا مگر اصلاحِ سخن کسی سے نہیں لی لیکن ان بزرگواروں و دیگر کاملین کے کلام کو دیکھ کر بنظر غور استفاضہ حاصل کیا اور اپنی طبیعت کے زور سے ان تینوں اُستادانِ وقت ذوق، مومن، غالب کے کلام کا ئب لباب اخذ کر کے اپنی طرز جداگانہ اختیار کی۔ شیخ صاحب مرحوم (ذوق) کی تو زبان اور محاورات کی پیروی اختیار کی۔ مومن صاحب کے مضامین اور نازک خیالی و سوز و گداز کا اتباع کیا۔ مرزا غالب صاحب کی بندش و ترکیبات کی تقلید اختیار کی" [۴۴] یہ سب اثرات ظہیر کے پہلے دیوان "گلستانِ سخن" (۱۸۹۹ء) میں نظر آتے ہیں لیکن کوئی ایسا جداگانہ طرز نظر نہیں آتا جس کی بنیاد پر ان کے رنگِ سخن کو منفرد یا جدا کہا جا سکے۔ وہ اسی روایتِ سخن کی پیروی کر رہے ہیں جو اس وقت موجود تھی اور اسی لیے وہ "تکرار روایت" کے شاعر ہیں۔ شیفتہ بھی اسی روایت کے شاعر تھے لیکن ان کے رنگِ سخن میں ایک الگ پن نظر آتا ہے جو ظہیر دہلوی کے ہاں نمایاں و محسوس نہیں ہوتا۔ "گلستانِ سخن" (دیوانِ اول) میں بیک وقت ناسخ غالب اور خصوصاً مومنؔ کے اثرات کے سائے نظر آتے ہیں مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جن میں غالب کی شاعری کی پرچھائیاں سی دکھائی دیتی ہیں:

بڑھے دستِ دعا جتنا یہ کافر دور کھنچتا ہے   فلک بھی کوئی گوشہ ہے تمھارے دورِ داماں کا
دندانِ بادہ کش کو بلانا ضرور تھا   واعظ اگر بیانِ شرابِ طہور تھا
آئینہ دیکھتے ہی تحیر میں آگئے   اتنی سی کائنات پہ اتنا غرور تھا
عشق کیا شے ہے حسن ہے کیا چیز   کچھ اِدھر کی ہے کچھ اُدھر کی آگ

کبھی ظہیر کے شعروں کی آواز خواجہ میر درد کی آواز سے جاملتی ہے جیسے:

ہستی کی اسیری سے غضب ناک میں دم تھا   جب دام سے چھوٹے تو نہ غم تھا نہ الم تھا
کیں بند اِدھر سے تو اُدھر کھل گئی آنکھیں   جو پردہ اُٹھا چشم سے جلبابِ حرم تھا
تھا روزِ ولادت مرا ہنگامۂ ماتم   مجھ کو تری دوری کا اُسی روز سے غم تھا

اور کبھی ناسخ کا لحن و طرز ظہیر کی شاعری میں در آتا ہے لیکن اس انداز پر بھی غالب و مومن کا سایہ اس طرح پڑ رہا ہے کہ ناسخ کا رنگ غالب و مومن کے طرزِ ادا سے آملتا ہے مثلاً یہ شعر پڑھیے:

تعلق اور تعلق خاطرِ بے داد ساماں کا
شہیدِ تیغِ احساں ہوں نوازش ہائے پنہاں کا
مری وحشت میں شوخی ہے مزاجِ لااُبالی کی
مری خاطر میں عالم ہے تری زلفِ پریشاں کا
میرے ماتم کدہ میں نور و ظلمت سب برابر ہیں
سویدائے شبِ غم ہے سپیدہ صبحِ ہجراں کا
ہم وہ حرماں زدۂ دشتِ طلب ہیں کہ مدام
اپنی شمشیر سے پے کرتے ہیں توسن اپنا

یہ بات یاد رہے کہ ناسخ کے "طرزِ جدید" نے غالب و مومن کو بھی متاثر کیا تھا۔ ظہیرؔ نے بھی لکھنؤ اور دہلی کے ان سب رنگوں کا اثر قبول کیا۔ ظہیرؔ نے لکھا ہے کہ "گھر کے کتب خانہ کو دیکھا تو اہلِ فارس کے دواوین بکثرت نظر آئے .. ان کو دیکھنا شروع کیا .. دیوان ناسخؔ اور آتشؔ اور واسوخت اور مثنویاں وغیرہ لکھنؤ سے چھپ کر تازہ تازہ دلّی میں آگئی تھیں، شبانہ روز اُن کے دیکھنے کا مشغلہ رہنے لگا ....."[۴۵] ظہیر نے اپنے سے پہلے اور موجود شعرا کے کلام کی خصوصیات سے آگاہی ضرور حاصل کی لیکن سب سے زیادہ وہ مومن خاں مومن سے اس لیے متاثر ہوئے کہ عشق سے پیدا ہونے والا سوز و گداز اور نازک خیالی سے پیدا ہونے والے مضامین ان کے تخلیقی مزاج سے زیادہ قریب تھے۔ اس رنگ میں وہ مومنؔ سے اتنے قریب آجاتے ہیں کہ اتنے قریب وہ کسی اور شاعر سے نہیں آئے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جن کے مطالعے سے آپ اس قربت کو دیکھ اور محسوس کرسکیں گے:

اعجازِ دلفریبی انداز دیکھنا   ہر ہر ادا پہ مجھ کو گمانِ نظر رہا
قاصد بھی کوئی صبرِ دلِ ناشکیب تھا   آتے ہی آتے راہ میں کم بخت مر رہا

ہیں تو کیا ہیں اپنے پیراہن میں ہم	کیا سمائیں دیدۂ دشمن، میں ہم
نعشِ دشمن پر وہ آئے اشک بار	نغمہ آمیزی کریں شیون میں ہم
کیا بتائیں طرزِ مومنؔ اے ظہیرؔ	طاق ہیں لاریب اپنے فن میں ہم
تم تھے جہاں جہاں وہیں دل بھی ضرور تھا	میں بدگمانیوں سے بہت دُور دُور تھا
گیسوئے عنبریں ہے صبا اور صبا سے ہم	مہکی ہوئی ہے آج ہوا اور ہوا سے ہم
شوخی سے ایک جا تجھے دم بھر نہیں قرار	بے چین تجھ سے تیری ادا اور ادا سے ہم
ہم سے وصال میں بھی ہوئے وہ نہ بے حجاب	لپٹی تھی بدن سے ردا اور ردا سے ہم
پردا اُٹھے کہ نہ اُٹھے مگر اے پردہ نشیں	آج ہم رسم تکلف کو اُٹھا دیتے ہیں

حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ”ظہیرؔ ذوقؔ کے شاگرد ہیں لیکن ان کے کلام میں ذوقؔ کے بجائے مومن خاں کا رنگ زیادہ تر غالب نظر آتا ہے   خیال کی نزاکت، ترکیبِ فارسی کی خوبی اور اسلوبِ بیان کی جدت سے ان کی اکثر غزلیں اس درجہ مالا مال ہیں کہ ان میں اور مومن خاں کے کلام میں فرق کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔ . . جب کبھی ان صفات پر رنگینیِ الفاظ و نوی ترکیب کی خوبیاں بھی زیادہ ہو جاتی ہیں تو حضرت ظہیرؔ کی غزلوں میں دل پذیری کی وہ شان پیدا ہو جاتی ہے جس کی مثال مرزا نسیم کے سوا اور کسی شاعر کے کلام میں راقم الحروف کی نظر سے نہیں گزری“ [۳۶] اس بات کی مزید وضاحت کے لیے ظہیرؔ کے یہ چند شعر اور دیکھیے تا کہ رنگِ مومن کے اثر کی یہ صورت پوری طرح سامنے آ جائے:

بزمِ دشمن میں مجھے زیرِ نظر کیوں رکھا	کوئی ارمان نہ تھا میں کہ نکلنے نہ دیا
زور تم پر نہ چلا کچھ تو تمہارے بدلے	ہم نے گھر سے شبِ ہجراں کو نکلنے نہ دیا
فتنہ گر شوخی حیا کب تک	دیکھنا اور نہ دیکھنا کب تک
منھ چھپانا پڑے نہ دشمن سے	اے شبِ غم سحر نہ ہو جائے
اُلجھ کر تو نے دستِ شوق کیوں گستاخ دستی کی	وہ کافر اور ہی رہنے لگا ہوشیار دامن سے

دیوان اول (گلستانِ سخن) پر سب سے کم اثر اُن کے اپنے اُستاد ذوق کا ہے اور یہ رنگ جب روزمرہ و محاورہ کی شوخی کے ساتھ، خصوصاً ان کے دوسرے دواوین (سنبلستانِ عبرت اور دفترِ خیال) میں اُبھرتا ہے تو وہ اس دور کے مقبول ترین شاعر نواب مرزا داغ دہلوی سے مشابہ ہو جاتا ہے۔ یہ رنگِ سخن اس دور میں پسندیدگی کے لحاظ سے اس دور کی تخلیقی ضرورت بن گیا تھا۔ ظہیر بھی اس رنگ کو اپنا کر مشاعروں میں اپنی حیثیت و مقبولیت کو برقرار رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس رنگِ سخن پر محبوب چھایا ہوا ہے اور اسی کے معاملات کی شوخیاں پھلجھڑی کی طرح شاعری میں چھوٹتی ہیں اور سننے والے کے فطری جنسی جذبے کو، شائستگی کے دائرے میں رہتے ہوئے، آسودہ کرتی ہیں۔ یہی کام ظہیرؔ اپنی غزل میں کرتے ہیں۔ یہ بات بھی واضح رہے کہ اردو غزل نے انسان کے فطری جنسی جذبے کا ہمیشہ تزکیہ (کیتھارسس) کیا ہے اور اس لیے بھی صنفِ غزل مقبول ترین

صفِ سخن رہی ہے اور ہے۔ ظہیر کے اس رنگ سے واقف ہونے کے لیے یہ چند شعر اور دیکھیے:

غدا جب مہرباں ہوگا تو تم بھی مہرباں ہوگے   کہ بے حکم خدا کوئی کسی کا ہو نہیں سکتا
وعدۂ وصل نئی شرط سے ہوتا ہے ظہیر   بھول کر بھی نہ ہمیں ہاتھ لگانا شب وصل
ہم ترے کوچے سے یوں آئے ہیں گرتے پڑتے   جس طرح گھر سے اُٹھائے کوئی بیمار قدم
نہ بیٹھے ہیں نچلے نہ بیٹھیں گے دشمن   یہ موذی تمھارے اُبھارے ہوئے ہیں
پیامی سے کہتے ہیں کس نے کہا تھا   وہ کیوں رات بھر یوں تڑپتے رہے ہیں
الٰہی خیر ہو بے طرح وہ بَن ٹھن کے بیٹھے ہیں   نگاہیں کہہ رہی ہیں منتظر دشمن کے بیٹھے ہیں
ہوتے ہیں گلے شکوے رقیبوں کے مجھی سے   اور اس پہ یہ طرہ ہے کہ کہنا نہ کسی سے

اندازہ کیجیے کہ یہ رنگ ظہیر کے دیوانِ اول سے کتنا مختلف اور کتنا بدلا ہوا ہے اور اس میں داغؔ، جلالؔ اور تسلیم کے رنگوں کا کتنا واضح اثر ہے۔ ظہیر دہلوی یہ سب کام اپنی مقبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے زمانے کے ساتھ چل کر کرتے رہے اور ''طرزِ جداگانہ'' کے راستے سے ہٹ گئے جس کی شروع میں انھیں تلاش تھی۔ ان شعروں میں بھی انھوں نے دوسرے شعرا کے رنگوں کو ہنرمندی و سلیقہ سے نبھایا ہے لیکن شاعری کی دنیا میں وہ نہ ان شاعروں سے آگے جا سکے جن کا رنگ انھوں نے اختیار کیا تھا اور اپنے پسندیدہ رنگِ سخن کی پیروی اور روایت کی تکرار کے شاعر بن کر رہ گئے۔ روایت کی تکرار کی شاعری میں خرابی یہ ہے کہ تکرار سے وہ مخصوص رنگِ سخن معاشرے میں پھیل کر مقبول اور عام تو ضرور ہو جاتا ہے لیکن تکرار کی روایت کا شاعر جب اس رنگ میں شعر کہتا ہے تو شعر پڑھنے یا سننے والے کا ذہن فوراً اس شاعر کی طرف جاتا ہے جس کے رنگ میں یہ شاعری کی گئی ہے۔ اس میں داد تو ضرور مل جاتی ہے مگر پیروی کرنے والے شاعر کی کوئی اپنی حیثیت قائم نہیں ہوتی اور وہ اس دستکار کی طرح ہو جاتا ہے جو ایک ہی وضع کے ویسے ہی برتن تیار کر رہا ہے جو اس سے پہلے اس کے استاد نے بنائے تھے۔ ظہیر دہلوی بھی تکرار کی روایت کے شاعر ہیں۔ ان کے وہ شعر، جو آج بھی ہمیں یاد ہیں، یہ وہ شعر ہیں جو زیادہ تر ان کے پہلے دیوان ''گلستانِ سخن'' میں شامل ہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب مختلف رنگوں کو ملا کر ظہیر اپنا الگ رنگ بنانے کی کوشش کر رہے تھے۔ یہ چند شعر اور دیکھیے تو آپ کو اس بات کا اندازہ ہو سکے گا جو میں نے اوپر کی سطور میں کہی ہے:

یوں تو ہوتے ہیں محبت میں جنوں کے آثار   اور کچھ لوگ بھی دیوانہ بنا دیتے ہیں
چاہت کا جب مزا ہے کہ وہ بھی ہو بے قرار   دونوں طرف ہو آگ برابر لگی ہوئی
کوئی پوچھے تو سہی ہم سے ہماری رُوداد   ہم تو خود شوق میں افسانہ بنے بیٹھے ہیں
سچ تو یہ ہے کہ نئی بات میں ہے لطف نیا   عہد پھر توڑیے پھر وعدہ و پیماں کیجیے
بہت معمورۂ ہستی میں اُجڑے گھر نکلتے ہیں   جہاں کھودو وہیں بنیاد کے پتھر نکلتے ہیں

ان اشعار میں بھی شیفتہ اور دوسرے شعرا کی آواز سنائی دیتی ہے لیکن یہاں ظہیر دوسری آوازوں کو اپنی آواز

میں جذب کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں اور اس لیے یہ شعر ہمیں مختلف سے نظر آتے ہیں۔ وہ چونکہ "طرز جداگانہ" کی کوشش سے ہٹ گئی تھے اس لیے آج وہ تکرارِ روایت کے شاعر بن کر رہ گئے ہیں۔

روایت کی یہی تکرار ظہیر دہلوی کے قصیدوں میں نظر آتی ہے اور اس صنفِ سخن میں بھی انھیں "ذوق زندہ" [۴۷] کہا گیا ہے۔ اسی سے ملتی جلتی صورت اُن کے مراثی میں نظر آتی ہے۔ وہ انیس و دبیر کی روایتِ مرثیہ کی تکرار تو کرتے ہیں لیکن اس سے آگے نہیں جاتے۔

ظہیر کے مراثی:

ظہیر نے اپنی "خودنوشت" میں لکھا ہے کہ "ایک جلد کے قریب مرثیے، سلام، رباعیات وغیرہ فراہم ہو گئے ہیں۔ خداوند تعالیٰ اپنے خزانۂ غیب سے کوئی سامان مہیا کرادے گا تو وہ بھی طبع ہو جائیں گے" [۴۸] ظہیر دہلوی کا یہ مجموعہ جو ایک نعت، ۲۰ سلاموں، ۳۷ رباعیوں، ایک خمسہ اور ۱۹ مرثیوں پر مشتمل ہے، ان کی وفات کے ۸۶ سال بعد "اوراقِ کربلا" کے نام سے، پہلی بار اب کراچی سے ۱۹۹۷ء میں شائع ہو گیا ہے۔ [۴۹] اس مخطوطے کا واحد نسخہ ظہیر کے پڑپوتے میرزا صادق کے پاس تھا جو کراچی میں مقیم ہیں۔

"اوراقِ کربلا" کا پہلا مرثیہ ع یارب مری زباں ہو روانی میں سلسبیل،
ظہیر دہلوی کے بہترین مرثیوں میں سے ایک ہے۔ اس کا موضوع حضور اکرم ﷺ کی ولادت کا بیان ہے لیکن اس میں جس طرح بار بار "گریز" کر کے واقعۂ کربلا کو شامل کیا گیا ہے ایسا کوئی مرثیہ میری نظر سے نہیں گزرا۔ یہ مرثیہ اپنی تیکنیک اور اپنی بنت و بناوٹ کی وجہ سے بالکل منفرد ہے۔ اس میں شروع کے پانچ بندوں میں اللہ تعالیٰ سے دعا مانگی گئی ہے کہ ان کے کلام میں سلسبیل کی سی روانی پیدا ہو جائے، اس میں بندش موزوں ہوں، مضمون پست اور الفاظ ثقیل نہ ہوں نازک خیالی سے اس میں بلاغت اور زبان کے استعمال سے فصاحت کے دریا بہنے لگیں۔ مرثیے کا ہر بند دل پسند اور قند و نبات کی طرح میٹھا ہو، اس کا ہر لفظ گوہرِ آب دار اور نظم عقدِ ثریا کی طرح ہو اور

ہر شعر اوج میں ہو نہ کچھ آسماں سے کم ہر مصرعہ بلند نہ ہو کہکشاں سے کم
تیزی میں تیغ برق ہو میری زبان سے کم ہو تلخِ آسماں مری تلخِ بیاں سے کم
ہر بند مرثیے کا مرے لاجواب ہو ہر صفحہ ماہتاب ورق آفتاب ہو

اس مرثیے میں ظہیر نے "ساقی ناموں" کی مدد سے ایک طرف خوب صورتی سے گریز کر کے "مولودناموں" کی سماجی و مذہبی ضرورت کو پورا کیا ہے اور پُر اثر انداز میں ولادتِ رسول ﷺ کو بیان کر کے، والدہ حضرت آمنہ کے اُس بیان کو، جس میں غسل کے بعد مہرِ نبوت کا ذکر آیا، پیش کیا ہے اور پھر بند ۶۶ سے گریز کر کے موضوعِ کربلا پر آ گئے ہیں۔ یہ "گریز" سودا کے بہترین قصیدوں کے گریز کی یاد تازہ کرتا ہے۔ دس بندوں میں حضرت

امام حسینؑ اور واقعۂ کربلا کا ذکر کر کے پھر نئے گریز سے حضور اکرم ﷺ کی والدہ ماجدہ کی وفات اور حضور ﷺ پر اس کے اثر کو بیان کیا ہے۔ اس کے بعد والد ماجد کی وفات (بند نمبر ۹۵) اور پھر حلیۂ رسول ﷺ کو بیان کیا ہے۔ ظہیر حضرت امام حسینؑ کا ذکر اس طرح لاتے ہیں کہ غم ناکی کی فضا قائم ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد حضور ﷺ کے اولین کرشمے کا ذکر آتا ہے جس میں قلیل مقدار میں کھانا، کثیر تعداد میں مہمانوں کی ضرورت کو پورا کر دیتا ہے۔ یہ اور اس قسم کے دوسرے معجزات اور اسلام کے اصولوں کے اظہار سے، جو حضور ﷺ اہلِ قریش کو بتاتے ہیں، مرثیہ آگے بڑھتا ہے۔ اس کے بعد معراج کا سارا واقعہ بند بہ بند بیان کیا گیا ہے۔ بند ۱۷۳ سے بند ۱۸۳ تک جنت کا نقشہ پیش کیا ہے۔ پھر بتایا کہ جب حضور منزلِ قوسین میں پہنچے تو دوئی دور ہو گئی ع تھا دخل واں دوئی کو نہ ہرگز سوائے نور۔ اور بند ۲۰۸ سے پھر گریز کر کے واقعۂ کربلا پر آ گئے ہیں اور کہتے ہیں کہ ایسی عظیم ہستی کی آل اولاد سے امت نے یہ سلوک کیا ع ... رکھا ہے اس کی آل کو محروم آب سے اور پھر واقعۂ کربلا کو بیان کرتے ہوئے حضرت امام حسینؑ کو میدانِ جنگ میں اس طرح کھڑا ہوا دکھاتے ہیں کہ

متردو تن تھے خاک پہ بے جاں پڑے ہوئے اور بیچ میں تھے شاہِ شہیداں کھڑے ہوئے

پھر ظہیر ایک ایک لاش کا بیان کرتے ہیں جس سے بَین کے لیے گہری فضا پیدا ہو جاتی ہے لیکن یہاں بھی رسولِ خدا ﷺ کا حوالہ قائم رہتا ہے ع خوف خدا نہ پاسِ رسول خدا کیا۔ بند ۲۲۰ سے وہ مرثیے کا رُخ نعت نبی ﷺ کی طرف پھیر دیتے ہیں اور حضور اکرم ﷺ کی وفات کو بیان کرتے ہیں لیکن یہاں بھی آلِ نبی کا حوالہ برقرار رہتا ہے ع ... جب روحِ پُر فتوح ہوئی خلد کو رحیل ع ... آنکھوں میں اہل بیت کے عالم سیاہ تھا۔ پھر اس دعا پر ع طالب نجات کا ہے یہ مداح آپ کا۔ اس بیت پر مرثیہ ختم ہو جاتا ہے:

ہو خاتمہ بخیر تمہارے غلام کا صدقہ حسن حسین علیہ السلام کا

۲۴۵ بندوں کے اس طویل مرثیے میں حضور اکرم ﷺ کی ولادت و وفات کو واقعۂ کربلا سے پوری طرح ہم رشتہ کیا ہے۔ یہ مرثیہ حمد بھی ہے اور نعت بھی۔ سیرت رسول بھی ہے اور مرثیۂ حسین و آلِ نبی بھی۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی یہ ایک پُر اثر مرثیہ ہے جس سے ظہیر دہلوی کی قدرتِ بیان اور مشاقی کا پتا چلتا ہے۔ یہ رنگ مرثیہ لکھنؤ کے مرثیے سے مختلف ہے۔ ظہیر کے مرثیے کی فضا سوگوار و پُر الم ضرور رہتی ہے لیکن مرثیہ گو، صرف بَین کی خاطر، من گھڑت قصے یا واقعات کو ”روایتِ تازہ“ کہہ کر بیان نہیں کرتا۔ ظہیر کے مراثی لکھنؤ کے مکی مرثیے کے رنگ و مزاج سے جدا اور الگ ہے۔

اس مرثیے کا اسلوب بیان سادہ، رواں اور ثقیل الفاظ سے پاک ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے پاکیزگی کا سا احساس ہوتا ہے۔ ظہیر کے ۱۹ مرثیوں میں یہ سب سے طویل مرثیہ ہے۔

ظہیر دہلوی کے مرثیوں میں بین پر وہ زور نہیں ہے جو میر ضمیر، میاں دلگیر اور میر انیس و مرزا دبیر کے مرثیوں کی پہلی شناخت ہے۔ وہ بین لاتے ہیں لیکن اس طرح کہ مرثیے کی فضا میں غم ناکی اور الم کا لحن شامل ہو جاتا ہے اور سامعین، لکھنوی مجالس کی طرح، زور شور سے آہ و بکا اور ماتم نہیں کرتے۔ لکھنؤ میں وہی مرثیہ

کامیاب سمجھا جاتا تھا جسے سن کر اہلِ مجلس زور شور سے بَین و بُکا کرنے لگیں۔ ظہیر کے مرثیوں میں سارا زور واقعۂ کربلا اور اس روایت پر رہتا ہے جو اُن کے مرثیے کا موضوع ہے۔

ظہیر کے مراثی، مزاج کے اعتبار سے، قصیدے سے زیادہ قریب ہیں۔ مثنوی سے وہ ''ساقی نامہ'' کی تیکنیک لے کر اُسے ''گریز'' کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اسی طرح وہ مرثیے کی ہیئت کے سارے اجزا کو استعمال میں لاتے ہیں۔ اس میں گھوڑے اور تلوار کی مدح بھی آتی ہے، سراپا بھی بیان کیا جاتا ہے، تشبیب میں صبح کا منظر اور میدانِ کربلا میں گرمی کی شدت بھی بیان میں آتی ہے لیکن اس سے وہ مرثیے کو پھیلاتے نہیں ہیں بلکہ دو چار بندوں میں اسے بیان کر کے واقعۂ کربلا کے بیان کو ترجیح دیتے ہیں۔ ان کا اصل ہدف واقعۂ کربلا یا اس شخصیت کے واقعات و حالات کا بیان رہتا ہے جسے انھوں نے اپنے مرثیے کا موضوع بنایا ہے۔

ظہیر دہلوی کا ایک اور قابلِ ذکر مرثیہ ع   ''گل گوں یہ شفق جو ہوا رونمائے صبح'' ہے جس میں حضرت علی اکبر کو موضوعِ مرثیہ بنایا ہے۔ یہاں ظہیؔر نے مرزا دبیر کے طرزِ ادا میں، میر انیس کی طرح، صبح کی منظر کشی کی ہے۔ اس مرثیے میں وہ انیس و دبیر دونوں کی بیک وقت اسی طرح پیروی کرتے ہیں جس طرح اپنی غزل میں انھوں نے بیک وقت مومؔن و غالبؔ کی پیروی کر کے اپنا ''جداگانہ طرز'' نکالنے کی کوشش کی تھی۔ جیسے وہ غزل میں اپنا جداگانہ طرز بنانے میں کامیاب نہیں ہوئے اسی طرح اس مرثیے میں وہ انیس و دبیر دونوں کی ایک ساتھ پیروی کر کے اپنا جداگانہ رنگ بنانے کی کوشش ضرور کرتے ہیں لیکن انیس و دبیر سے آگے اور الگ راستہ بنانے میں کامیاب نہیں ہوتے۔ کہیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ دبیؔر سے قریب آگئے ہیں اور کہیں محسوس ہوتا ہے کہ وہ انیؔس کے رنگ سے مل گئے ہیں۔ اس مرثیے کے پہلے دو بندوں میں وہ دبیر سے قریب ہیں اور تیسرے، پانچویں اور چھٹے بند میں وہ انیس سے قریب ہو جاتے ہیں۔ طوالت کی وجہ سے ہم سارے بند یہاں نقل نہیں کر سکتے البتہ ایک ایک بند ضرور درج کرتے ہیں تاکہ آپ دیکھ سکیں کہ وہ بیک وقت انیس و دبیر دونوں کے طرزوں کو استعمال کر کے اپنی انفرادیت تلاش کر رہے ہیں۔ ظہیر کا یہ پہلا بند پڑھیے جو دبیؔر کے رنگ میں ہے۔

گل گوں یہ شفق جو ہوا رونمائے صبح   نوشاہِ روزگار نے پہنی قبائے صبح
گردونِ لاجورد پہ پھیلی ضیائے صبح   تاباں ہوئی تجلیِ نورِ لقائے صبح
ہر شخص محوِ صنعتِ ربِّ فلق ہوا   والشمس و والضحیٰ کا جہاں میں سبق ہوا

لیکن یہاں بھی آپ محسوس کریں گے کہ دبیؔر کے رنگ پر انیس کے رنگ کی ہلکی سی چھوٹ ضرور پڑ رہی ہے۔ اب اسے پڑھ کر مرثیے کا چھٹا بند پڑھیے جو واضح طور پر انیس کے رنگ میں ہے:

وہ سایہ اور وہ نور سہانا سا جابجا   وہ شورِ کوسِ صبح وہ صحرائے کربلا
وہ نالۂ طیور اذانوں کی وہ صدا   وہ صوتِ نغمہ سنجیِ مرغانِ نے نوا
اُڑتی سی وہ دھنک کی جھلک سبزہ زار پر   گل کاریاں تھیں تختۂ مینو نگار پر

لیکن انیس لفظوں کے جماؤ میں ظہیر سے کہیں بہتر نظر آتے ہیں۔ ظہیر نے انیس کے رنگ میں بند تو کہہ لیے ہیں اور وہ انیس جیسے نظر بھی آتے ہیں لیکن ظہیر کے ہاں لفظوں کے جماؤ سے وہ احساسِ جمال پیدا نہیں ہوتا جو انیس کے طرزِ ادا کی سب سے بڑی خوبی ہے۔ اس بند کا بیت اور خصوصاً چھٹا مصرع پڑھنے والے کو اس طرح اوپر نہیں اُٹھاتا جس طرح انیس کا ''بیت'' ہمیں اپنے ساتھ اُڑا لے جاتا ہے۔ اپنے سارے مراثی میں ظہیر مرثیے کی اسی روایت کی پیروی کرتے ہیں جس کے ممتاز ترین نمائندے انیس و دبیر ہیں اور جو لکھنؤی مرثیے کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر آنے والوں کے لیے کوئی راستہ کھلا نہیں چھوڑتے بلکہ اس روایت کی سرحد پر ایک اونچی دیوار کھڑی کر دیتے ہیں۔ روایتِ مرثیہ میں زبان و بیان پر غیر معمولی قدرت اور مشاقی کے باوجود یہی ظہیر کی تخلیقی مجبوری تھی ورنہ اُن کے سارے مرثیے، جدید زبان و بیان کے ساتھ، انیس و دبیر کے بعد کے مرثیہ گویوں میں اپنا ایک مقام رکھتے ہیں۔

حصولِ ثواب، مرثیہ کہنے اور سننے والوں کے لیے، مقصدِ مرثیہ ہے:

جنت میں جو اس نظم کو دیکھیں گے پیمبر   اس مرثیے کا تجھ کو صلہ دیں گے پیمبر

ظہیر کے مرثیوں کو پڑھتے ہوئے واضح طور پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ مرثیہ لکھنؤ کے مرثیے سے کئی باتوں میں مختلف ہے۔ لکھنوی مرثیے میں شخصیاتِ مرثیہ ہر بڑی شخصیت پر چھا جاتی ہے اور مبالغہ آمیز ادراک کے ساتھ، مدح کے زور میں وہ عقیدہ کی حدوں کو بھی بھول جاتے ہیں۔ ظہیر دہلوی کے ہاں رسول اللہ کی اولیت و عظمت واضح طور پر برقرار رہتی ہے۔ ضمیر نے ''معراج نامہ'' میں خود خدا کو حضرت علیؓ کی زبان میں بولتا دکھایا ہے۔ ظہیر اپنے مرثیے ع ''یارب مری زباں ہو روانی میں سلسبیل'' میں یہ بات نہیں کہتے اور صرف فلکِ پنجم تک حضرت علی کو دکھاتے ہیں۔ اس سے آگے نہیں۔ لکھنوی مرثیے میں زور بین پر رہتا ہے۔ ظہیر کے بین میں وہ شدت نہیں ہوتی بلکہ وہ اپنے بیان سے ساری فضا کو گہری غم ناکی میں ضرور تبدیل کر دیتے ہیں۔ لکھنوی مرثیے میں بین کو شدت کے ساتھ اُبھارنے کی وجہ سے نئے نئے قصے کہانیاں ''تازہ روایت'' کے نام سے وضع کی گئی ہیں۔ ظہیر عام طور پر متداول روایات کو اپنے مرثیوں میں لاتے ہیں۔ لکھنوی مرثیے میں رسومِ مجلس کا پورا خیال رکھا جاتا ہے۔ ظہیر دہلوی کے مرثیے کسی رسم کی ضرورت کو پورا نہیں کرتے بلکہ وہ حصولِ ثواب کے لیے مرثیہ کہتے ہیں اور اکثر آخری بند میں وسیلۂ نجات ہونے کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ مرثیہ کہہ کر وہ اس لیے دعا مانگتے ہیں کہ اس کارِ ثواب سے اب اُن کی دعا کے مستجاب ہونے کا زیادہ امکان ہے: ع ہو خاتمہ بخیر تمھارے غلام کا، ۔ فیضانِ مدحِ خضر محیطِ نجات ہے، ع عُسرت سے حد تنگ غلامِ حقیر ہے، امیدوارِ لطف فقیرِ ظہیر ہے ع . امید ہے صلے کی رسالت مآب سے وغیرہ۔ لکھنوی مرثیہ حضرت امام حسین کو مظلوم دکھانے کے لیے اُن کی شخصیت کی عظمت کو بھول جاتا ہے۔ ظہیر عام طور پر اُن کی عظمت کو پیشِ نظر رکھتے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی ان کے ہاں بھی اس عظیم ہستی کی عظمت کھل کر سامنے نہیں آتی۔ ظہیر نے اپنے مرثیے ع ''کیا اخترِ تابندہ ہیں زینب کے جگر بند'' میں جب سب انصار شہید ہو چکے ہیں اور اب اقارب کے فدا

ہونے کی باری آتی ہے تو حضرت امام حسین انھیں رخصت کرتے ہوئے غش پہ غش کھاتے ہوئے دکھائے گئے ہیں:

آتے تھے عزیز آپ سے رخصت طلبی کو   اور غش پہ غش آتے تھے شہِ مطلبی کو

ایک مرثیے میں جب دونوں بھانجوں (حضرت عون و محمد) کی شہادت کی خبر آتی ہے تو حضرت امام حسین کو روتے ہوئے مقتل کو جاتے دکھایا ہے ع "روتے ہوئے مقتل کو چلے سرورِ ذی جاہ" لیکن اس موقع پر جو کچھ حضرت زینب کہتی ہیں اس سے اُن کی شخصیت کی بلند حوصلگی، صبر و شکر کے ساتھ ہمت اور قوتِ برداشت اُبھر کر سامنے آتی ہے:

(۱) اے بھائی غلام آپ پہ قربان کیے تھے   زینب نے یہ دو لعل تصدق میں دیے تھے
یا (۲) بھیا مجھے کب لاشوں کے لانے کی خوشی ہے   ہاں آپ کے یاں خیر سے آنے کی خوشی ہے

لیکن اس کے برخلاف امام حسین کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے: ع ..."رونے لگے لاشوں سے لپٹ کر شہِ ذی جاہ"۔ "تھے گریہ وزاری میں یہاں سبط پیمبر" ع ... رقت ہوئی حسینِ علیہ السلام کو۔ ایک مرثیے میں امام حسین فوج یزید کو نصیحت کرتے ہیں تو یہ مصرعے آتے ہیں: ع "اے ظالمو یہ جور و ستم مستعار ہے" ع . "بس بس نہ رنج دو شہِ عالی مقام کو" ع بلوا کے آفتوں میں پھنسایا حسین کو"۔ جب اس پند و نصیحت کا کوئی اثر نہ ہوا تو پھر یہ مصرع آتا ہے ع . "لڑنا پڑا امام کو ناچار و ناگزیر"۔ ایک اور مرثیے میں حضرت امام حسین کو گھوڑے کو پانی نظر آتا ہے تو وہ جست کرکے اُدھر چلا جاتا ہے۔ سلطان بحر و بر (حضرت امام حسین) اس سے کہتے ہیں: ع جی بھر کے پی لے آب تو اے اسپ خوش سیر" اور یہ بیت آتا ہے۔

پیاسا ہے تو بھی آب کا مجھ کو بھی پیاس ہے   بیزار زندگی سے ہوں جینے سے یاس ہے

لکھنوی مرثیہ گو طرح طرح سے یہ روایتِ تازہ بیان کرتے ہیں کہ امام حسین نے سرے سے جنگ ہی نہیں کی اور جب میدانِ جنگ میں گئے تو تلوار نیام میں رکھ لی۔ ظہیر نہ صرف حضرت امام حسین کو بلکہ حضرت حر کو بھی اس طرح سامنے لاتے ہیں کہ انھوں نے بھی میدان جنگ میں کشتیوں کے پُشتے لگادیے اور پھر خود ہی جنگ سے ہاتھ کھینچ لیا:

حُر شوق میں گھوڑے کو اُڑاتا ہوا آیا   اور فرقۂ اشرار سے آخر یہ سنایا
لو یارو ہے اب جنگ سے یاں ہاتھ اُٹھایا   اور شوقِ درِ خُلد میں ہے پاؤں بڑھایا
سر کاٹ لو تم شوق سے یاں ناک میں دم ہے   میں ہاتھ ہلاؤں تو پیمبر کی قسم ہے

میدانِ جنگ میں یہی طور حضرت زینب کی تقریر سن کر حضرت عون و محمد اختیار کرتے ہیں:

بیٹوں نے سنی حضرت زینب کی جو تقریر   بس روک لیا ہاتھ کو، کی میان میں شمشیر
ہر سمت سے آ آکے ہوئے جمع وہ بے پیر   مظلوموں پہ پڑنے لگے گرز و تبر و تیر

تلواروں پہ تلوار تھی اور بھالوں پہ بھالے
اسی طرح سے ٹکڑے ہوئے وہ نازوں کے پالے

اسی طرح لکھنؤ کے مرثیہ گویوں اور ظہیر کی روایات میں بھی فرق ہے مثلاً حضرت علی اکبر لڑائی کو جاتے ہیں تو حضرت عباس انھیں لڑنے کے نکتے سمجھاتے ہیں۔ لکھنؤ کی روایت مرثیہ میں یہ پہلو موجود نہیں ہے۔

لکھنو کے مرثیہ گووں کی یہ روایت ہے کہ امام حسین میدانِ جنگ میں نہیں لڑے۔ لیکن ظہیر یہ دکھاتے ہیں کہ انھوں نے کشتیوں کے پشتے لگادیے اور جب نہرِ فرات پر جا کر پینے کے لیے پانی چلّو میں لیا تو فوجِ یزید کی طرف سے یہ آواز آئی

پیتے ہیں آب آپ تو نہرِ فرات پر
واں لوٹ پڑ گئی حرم خوش صفات پر

یہ سن کر ع حضرت نے پانی پھینک دیا بھر کے ایک آہ۔ اور جب یہ پتا چلا کہ یہ جھوٹ اور دھوکا تھا تو انھوں نے ذوالفقار سے میدانِ جنگ کو روزِ حشر کا نقشہ دکھادیا۔ یہ عمل جاری تھا کہ غیب سے ندا آئی:

جب سامنے سے ہوگئے ناری گریز پا
آئی ندائے غیب مرے شیر مرحبا
جیسے لڑے ہو تم کوئی ایسا لڑے گا کیا
اب قتل ہی کرو گے کہ وعدہ کو بھی وفا
امت کا نانا جان کی بھی کچھ خیال ہے
دوپہر ڈھل چکی ہے قریب زوال ہے

اور پھر یہ آواز آئی:

باندھا ہے گر کمر کو شفاعت کے واسطے
کٹوا دو سر کو بخششِ امت کے واسطے

یہ سن کر حضرت امام حسین نے تلوار روک لی

یہ سنتے ہی جناب نے بس روک لی حسام
اور تیغ برق دم کو وہیں کرلیا نیام

سولھویں مرثیے ع ..... "آمد ہے اہلِ بیت کی بازارِ شام میں" ظہیر زوجۂ حاکم کو مرثیے میں لاتے ہیں۔ زوجۂ حاکم ایک بڑھیا کو بھیجتی ہے جو حضرت زینت سے احوال دریافت کرتی ہے اور حضرت زینب واقعاتِ کربلا کو اپنی زبان سے بیان کرتی ہیں۔ اسی اثنا میں یزید حضرت زینب کو طلب کرتا ہے۔ وہ جانے سے انکار کرتی ہیں تو وہ جبراً انھیں رسی سے باندھ کرلانے کا حکم دیتا ہے۔ وہ مزاحمت کرتی ہیں تو سید سجاد اُن سے کہتے ہیں:

کی عرض یہ پھوپھی سے کہ مخدومۂ انام
رکھتا ہے عرض آپ سے یہ آپ کا غلام
کیا یاد آپ کو نہیں فرمودۂ امام
رکھیے ہر ایک حال میں صبر و رضا سے کام
بندھوالو ہاتھ صاحب صبر و رضا ہو تم
مشکل کشا کی بیٹی ہو مشکل کشا ہو تم

جب یزید سے مکالمہ ہوتا ہے اور وہ کہتا ہے کہ بتاؤ .

ع ..اک اک ردا کے واسطے محتاج کون ہے" ع ..."کیوں اب مدد جو بہنوں کی آتے نہیں حسین"" "آخر نہ سرکشی کی انھیں یہ سزا ملی/سر کٹ گیا بدن سے نہ آب و غذا ملی" تو حضرت زینب جلال میں آ کر جواب دیتی ہیں ع . "بکتا ہے کیا زبان کو اپنی ذرا سنبھال" ع کاذب ہے تیرہ روز ہے اور روسیاہ ہے/مرتد ہے بے

حیا ہے سراپا گناہ ہے۔ پھر پوچھتی ہیں: ع .... ”قرآن ہمارے گھر میں آیا ہے یا تیرے گھر“ ”معراج میں نبی گئے تھے یا تیرے پدر“ ”نانا بتا تو کس کے شہِ مشرقین ہیں/ کاذب وہ تیرے جد ہیں کہ جد حسین ہیں۔ یہ سن کر یزید نے چھڑی سے امام حسین کے لبوں کو چھوا۔ اس وقت دربار میں ایک سفیر موجود تھا۔ اس نے یزید سے کہا کہ ان لبوں کو رسول اکرم ﷺ بوسہ دیتے تھے۔ یہ کہہ کر وہ امام حسین کے سر کی طرف بڑھا، کلمہ پڑھا اور مسلمان ہوگیا اور وہیں وہ بھی شہیدوں میں شامل ہوگیا۔ یہ روایت لکھنؤ کے مرثیوں میں عام نہیں ہے البتہ اس مکالمے سے حضرت زینب کی شخصیت اُبھر کر سامنے آتی ہے۔ سارے مراثی کو دیکھیے تو وہاں عام طور پر حضرت امام حسین مظلوم، ضعیف، بے بس و لاچار انسان کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ اس کے برخلاف حضرت زینب کی شخصیت و کردار اس معرکے کا مرکزی کردار بن کر اُبھرتا ہے اور اُن کے بعد، اگر معروضی انداز نظر سے دیکھا جائے تو حضرت حُر اور حضرت عباس مرثیہ پڑھنے یا سننے والوں کو عظمت سے ہم کنار نظر آتے ہیں۔

اردو مرثیہ ایک بڑی ادبی صنفِ سخن ہے اور اس لیے تاریخِ ادب میں مرثیہ کا مطالعہ بھی، دوسری اصنافِ سخن کی طرح، ادب و شعر کے حوالے ہی سے کیا جانا چاہیے اور یہی میں نے کیا ہے۔

ظہیر دہلوی کے مرثیے کئی اعتبار سے لکھنؤ کے مرثیے سے الگ ہیں۔ یہاں آپ کو لکھنوی مرثیے کی سی شدت نظر نہیں آئے گی۔ یہاں مُبکی رنگ بھی ہلکا ہے اور مبالغہ بھی لکھنؤ کے مرثیوں کے مقابلے میں ہلکا ہے۔ ظہیر دہلوی بین کے لیے نہیں صرف ”ثواب“ کے لیے مرثیہ لکھتے ہیں اور اس لیے انھیں بَین کو پُر اثر بنانے کے لیے قصہ گھڑنے یا روایت تازہ کی ضرورت نہیں پڑتی۔ ظہیر کی توجہ، بین سے زیادہ، واقعات کربلا بیان کرنے پر توجہ رہتی ہے۔ ”پیاس“ اُن کا خاص موضوع ہے جو حق و باطل کی اس جنگ کا فیصلہ کُن ہتھیار ثابت ہوتی ہے۔

ظہیر کے مرثیے زبان و بیان اور شاعرانہ خصوصیات کے اعتبار سے بھی پُر اثر ہیں۔ آج بھی پڑھے جائیں تو متاثر کرتے ہیں۔ ان میں ادبی شان بھی ہے۔ صنائع بدائع بھی شعر کے اثر کو بڑھاتے ہیں۔ اظہار میں سادگی اور بیان میں زور و روانی بھی ہے۔ روزمرہ و محاورہ بھی صحت کے ساتھ استعمال میں آیا ہے لیکن ظہیر کا مرثیہ مرزا دبیر اور میر انیس کے مرثیے سے آگے نہیں بڑھتا اور جب ہم ظہیر کا انیس و دبیر سے تقابلی مطالعہ کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ رس جو انیس کے ہاں ہے یا وہ نازک خیالی اور قوتِ بیان جو دبیر کے ہاں نظر آتی ہے ظہیر کے ہاں کم ہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کے مراثی، انیس و دبیر کو چھوڑ کر، دوسرے مرثیہ گویوں سے کسی طرح پیچھے نہیں ہیں۔ غزل میں غالب، مومن و ذوق کی موجودگی انھیں اُبھرنے نہیں دیتی اور صنفِ مرثیہ میں انیس و دبیر ان کا راستہ روک دیتے ہیں۔ اسی لیے وہ روایت مرثیہ اور روایتِ غزل دونوں میں روایت کی تکرار کے شاعروں کی صف میں کھڑے رہ جاتے ہیں۔ بحیثیت مجموعی ان کی نثر، ان کی غزل، ان کا مرثیہ مل کر ان کی تاریخی اہمیت کو نمایاں کرتے ہیں ان کی خود نوشت سوانح عمری (داستانِ غدر) جو آئندہ بھی زندہ رہے گی، ان کی تخلیقات میں آج سب سے اوپر آجاتی ہے۔

حواشی:

[۱] داستانِ غدر یا طرازِ ظہیری، ظہیر دہلوی، ص۱، کریمی پریس لاہور ۱۹۱۴ء
[۲] ایضاً، ص۳۳
[۳] ایضاً، ص۳
[۴] ایضاً، ص۳
[۵] ایضاً، ص۴
[۶] ایضاً، ص۱۱
[۷] ایضاً، ص۱۰ اور صفحہ ۶۰
[۸] ظہیر دہلوی، حیات وفن، مختار شمیم، ص۷۱، لکھنؤ ۱۹۹۰ء
[۹] داستانِ غدر، ص۵ بحوالہ بالا
[۱۰] ایضاً، ص۶
[۱۱] ایضاً، ص۸
[۱۲] ایضاً، ص۱۵۳-۱۵۶
[۱۳] ایضاً، ص۱۶۴
[۱۴] ایضاً، ص۱۶۵
[۱۵] ایضاً، ص۱۸۱ ۔
[۱۶] ایضاً، ص۱۸۵
[۱۷] تلامذۂ غالب، مالک رام
[۱۸] ایضاً، ص۲۰۹
[۱۹] ایضاً، ص۱۸۶
[۲۰] ایضاً، ص۲۱۸-۲۱۹
[۲۱] ایضاً، ص۲۲۲
[۲۲] ایضاً، ص۲۵۱
[۲۳] ایضاً، ص۲۵۱-۲۵۲
[۲۴] ایضاً، ص۲۵۳
[۲۵] ایضاً، ص۲۵۳
[۲۶] ایضاً، ص۲۲۵
[۲۷] ایضاً، ص۲۲۶
[۲۸] ایضاً، ص۲۲۷

[۲۹] ایضاً، ص۲۲۹

[۳۰] ایضاً، ص۲۳۳-۲۳۴

[۳۱] ایضاً، ص۲۴۰

[۳۲] ایضاً، ص۲۳۲

[۳۳] ایضاً، ص۱۸۷

[۳۴] ایضاً، ص۱۸۴

[۳۵] ایضاً، ص۲۰۳

[۳۶] ظہیر دہلوی: حیات وفن، مختار شمیم، ص۹۴، لکھنؤ ۱۹۹۰ء

[۳۷] داستانِ غدر، ص۲۵۲ بحولہ بالا

[۳۸] اوراقِ کربلا، مرتبہ سید اقبال حسین کاظمی، مرثیہ فاؤنڈیشن، کراچی ۱۹۹۷ء

[۳۹] داستانِ غدر، ص۱ بحولہ بالا

[۴۰] داستانِ غدر، ص۲۵۳ بحولہ بالا

[۴۱] ایضاً، ص۲۱۰

[۴۲] ایضاً، ص۲۱۹

[۴۳] داستانِ غدر، ص۱ بحولہ بالا

[۴۴] داستانِ غدر، ص۵۱-۲۵۰ بحولہ بالا

[۴۵] داستانِ غدر، ص۵ بحولہ بالا

[۴۶] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص۲۱۲-۲۱۳، ادارۂ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء

[۴۷] داستانِ غدر، ص۲۲۰ و ص۲۳۶

[۴۸] ایضاً، ص۳۱۳

[۴۹] اوراقِ کربلا، ظہیر دہلوی، مرتبہ سید اقبال حسین کاظمی، مرثیہ فاؤنڈیشن کراچی ۱۹۹۷ء

نواں باب

سید شجاع الدین انور دہلوی

سید شجاع الدین نام، انور تخلص، عرفیت امراؤ مرزا، ظہیر دہلوی کے چھوٹے بھائی تھے۔[۱] انور دہلوی (۱۲۶۴ھ[۲]-۱۳۰۲ھ[۲]/۱۸۴۷ء-۱۸۸۵ء) غالب سے مشورۂ سخن کرتے تھے۔ اکثر اہلِ ادب حتیٰ کہ خود ظہیر دہلوی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''فنِ سخن کا اکتساب شیخ محمد ابراہیم ذوق و مرزا اسد اللہ خاں غالب سے کیا مگر شاید ایک ایک دو دو غزل دکھانے کا اتفاق ہوا ہو'' [۳]۔ لفظ ''شاید'' اور ''دکھانے کا اتفاق ہوا ہو'' کے الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ ظہیر دہلوی کو بھی اس بات کا پوری طرح یقین نہیں ہے۔ رہی ذوق کی اُستادی کی بات وہ اس لیے صحیح معلوم نہیں ہوتی کہ ذوق کی وفات (۱۸۵۴ء) کے وقت انور کی عمر صرف سات سال تھی۔

انور دہلوی کی تعلیم، ان کے بڑے بھائی کی طرح، رواجِ زمانہ کے مطابق شروع ہوئی اور ۱۸۵۷ء تک جاری رہی۔ جب ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم نے سارے معاشرے کو بے طرح کر دیا تو انور بھی وطن سے بے وطن ہو کر، پانی پت و بریلی سے ہوتے رام پور پہنچے۔ داغ دہلوی بھی اس زمانے میں وہیں تھے۔ جب ظہیر و انور کے آنے کی انھیں خبر ہوئی تو وہ اسی دن آ کر ملے اور ظہیر و انور دونوں کو نواب یوسف علی خاں کے داماد، محمد رضا خان کی سرکار میں نوکر کرا دیا۔[۴] جب نواب رام پور کے توسط سے ظہیر اور اُن کے خاندان کو انگریزی حکومت سے معافی نامہ مل گیا تو وہ دہلی آ گئے۔[۵] کچھ عرصے بعد انور کے والد بھی اہل و عیال کو لے کر دہلی پہنچ گئے اور امراؤ مرزا انور کو مولوی رجب علی خاں کے چھاپے خانے میں بحیثیت کاتب و خوش نویس پچاس روپے ماہوار پر نوکر رکھوا دیا۔[۶] دہلی کے حالات ابتر تھے۔ سارا خاندان شدید مالی الجھنوں میں گرفتار تھا۔ اسی زمانے میں انور کے والد اور خطِ نسخ میں بہادر شاہ ظفر کے استاد شاہ جلال الدین حیدر المخاطب بہ حلاج الدولہ مرصع رقم خان بہادر کا انتقال ہو گیا۔[۷] دو تین سال بعد ظہیر دہلوی ''جلوۂ طور'' کے ایڈیٹر ہو کر بلند شہر آ گئے اور وہاں سے ریاست الور اور پھر نواب شیفتہ کی سفارش پر ملازم ہو کر جے پور چلے گئے۔[۸] اس تمام عرصے میں انور دہلی میں رہے لیکن جب ایک دن ظہیر دہلوی مہاراجا رام سنگھ کی ڈیوڑھی پر حاضر تھے، نواب احمد علی خاں رونق سے ان کی ملاقات ہوئی۔ وہ ظہیر کی تلاش میں تھے، ان سے بغل گیر ہوئے اور شاگردی اختیار کرنے کے لیے شیرینی تقسیم کی۔ پھر اس سوال پر کہ غزل کی اصلاح کی کیا صورت ہو گی ظہیر دہلوی نے کہا کہ ''آپ نے بچشمِ خود دیکھ لیا کہ مجھے فرصت ہی سارا دن نہیں ہوتی۔ میرا کہنا سننا ترک ہو گیا ہے۔ اب میرا چھوٹا بھائی امراؤ مرزا انور مجھ سے بہتر کہتا ہے۔ آپ اس سے اصلاح لیجیے اور وہ آپ کو دل سے بتائے گا اور وہ اب جے پور آئے گا۔[۹] ظہیر نے انور کو جے پور بلوا کر نواب احمد علی خاں رونق سے ملاقات کرائی اور اصلاح شعر

کا سلسلہ قائم ہو گیا۔ انور نے دل لگا کر کلام پر اصلاح دی اور جو نقص تھے ان کو بتائے تو ایک ماہ بعد نواب صاحب نے ظہیر سے کہا کہ استاد تمھارے بھائی نے میری آنکھوں سے پردہ اُٹھا دیا۔ اب مجھے معلوم ہوا کہ میں کچھ بھی نہیں جانتا تھا اور لوگ بھی ناواقف ہیں۔[۱۰] انور کی استادی اور نواب رونق کی شاگردی کا یہ سلسلہ برسوں جاری رہا کہ اسی عرصے میں ظہیر جے پور کی نوکری سے فارغ ہو گئے اور انور جے پور سے دہلی جا کر ملازم ہو گئے۔ دو تین سال ظہیر بے روزگار رہے۔ اسی اثنا میں وہ بھوپال بھی گئے اور وہیں اپنے چھوٹے بھائی انور دہلوی کے مرنے کی خبر انھیں ملی اور یہ دہلی سے ہوتے جے پور آئے اور نواب رونق سے ملے تو انھوں نے بھی انور دہلوی کی وفات پر رنج و غم کا اظہار کیا اور ظہیر کو یہ کہہ کر کہ اب آپ میرے پاس رہیے، جو سلوک میں انور سے کرتا تھا وہ آپ سے کروں گا، اپنے ہاں ملازم رکھ لیا۔ نواب رونق کے دیوانِ اول کی اصلاح انور نے کی تھی۔ دیوانِ دوم کی اصلاح ظہیر نے کی۔ پہلا دیوان چھپ گیا اور جب دوسرے کے چھپنے کی تیاری تھی کہ خود نواب رونق وفات پا گئے[۱۱]۔ یہ ۱۴/اکتوبر ۱۸۹۰ء کا واقعہ ہے[۱۲]۔ ”دیوانِ انور“ کی تقریظ میں ظہیر دہلوی نے لکھا ہے کہ ”۱۳۰۲ھ میں، عمر جوانی میں قریب سن چہل سالگی یا کمتر ازیں، دارِ فانی سے بمقام دہلی داعیِ اجل کو لبیک کہہ کر رہ گزرے عالم جاودانی ہوئے۔“[۱۳] گویا وفات کے وقت ان کی عمر ۳۸-۳۹ سال کی تھی۔

انور دہلوی (وفات ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۵ء) صابر و شاکر انسان تھے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد جو سیاسی و معاشی حالات بگڑے، انور بھی ان کا بری طرح شکار ہوئے۔ صبر و شکر نے ان کے مزاج میں قناعت پیدا کر دی تھی۔ وہ صوفیانہ مزاج رکھتے تھے ان کے بڑے بھائی ظہیر دہلوی نے لکھا ہے کہ ”نفوسِ قدسیہ کے خواص اس کی ذاتِ ستودہ صفات میں پائے جاتے تھے۔ عالم باعمل، سالکِ کامل، عارف باخدا، درویش خوش اوقات، دنیادار تارک الدنیا اسی سے مراد ہے۔“[۱۴] حالی نے لکھا ہے کہ ”خط نسخ میں وہ بلا مبالغہ اپنا نظیر نہ رکھتے تھے۔“[۱۵] اور یہ بھی لکھا ہے کہ ”خصائل و عادات کے لحاظ سے میں ان کو مستثنیٰ لوگوں میں شمار کرتا تھا۔ سادگی و پرہیزگاری و خودداری، ہر حال میں خوش رہنا اور اس اشراف گردی کے زمانہ میں پاسِ وضع کو ہاتھ سے نہ دینا، اُن کی خاص خصلتیں تھیں۔ انھوں نے اس وقت، جب خدا کے سوا کوئی سہارا باقی نہ رہا تھا، اپنے دست و بازو پر بھروسا کیا... اور جواں مردوں کی طرح اہل و عیال کے لیے دوڑ دھوپ اور تگ و دو میں بسر کی۔“[۱۶] ظہیر دہلوی نے لکھا ہے کہ ”گیارہ برس کے سن میں تمام خوش نویسانِ روزگار پر سبقت لے گیا۔ اس عمر میں کتبِ درسیہ فارسی کو طے کر کے استعداد عربی میں قریب تحصیل کے، سرمایہ بہم پہنچایا۔“[۱۷] فنِ شعر میں انور نے غالب سے رجوع کیا۔ شاعری کا جوہر خلقی و قدرتی تھا۔ حسنِ طبیعت و رسائی فکر اور ذہانت و ذکاوت سے جلد ہی شعر و ادب کی محفلوں میں اپنی حیثیت قائم کر لی۔ جب دیوانِ ذوق کا پہلا ایڈیشن مرتب و شائع ہوا تو حافظ ویران اور ظہیر دہلوی کے ساتھ انور دہلوی بھی اس کام میں شریک تھے۔ مغلیہ تہذیب و اقتدار کا یہ آخری دور اس چراغ کی طرح روشن تھا جو بجھنے سے پہلے تیز روشنی دیتا ہے۔ اس وقت بھی دہلی باکمال ہستیوں سے معمور تھا۔

ہر فن کا آدمی وہاں موجود تھا۔ ذوق، مومن، غالب، شیفتہ جیسے شعرا دادِ سخن دے رہے تھے۔ سالک، مجروح، داغ، ظہیر نیر ورخشاں، انور دہلوی، وحشت و حالیؔ بھی بزمِ شعر کی رونق تھے اور اردو شعر و ادب کا چرچا سارے ہندوستان میں ہو رہا تھا۔

انور دہلوی کے باطن کی گہرائیوں میں ایسا تخلیقی اضطراب تھا کہ وہ جوانی ہی میں شورشِ دماغ کا شکار ہو گئے اور ایک دن اسی حالتِ جذب میں اپنے دونوں دیوان چاک کر دیے۔ لالہ سری رام، جنھوں نے متفرق اور پریشان مسودوں سے انور کا دیوان مرتب کر کے "دل فروز" کے نام سے ۱۸۹۹ء میں شائع کیا تھا اور جو انور کے کلام کا آٹھواں حصہ بھی نہیں ہے، لکھا ہے کہ "ان میں سے ایک خاص حمد و نعت اور تصوف کے رنگ میں ڈوبا ہوا تھا۔"[۱۸]

انور پیدائشی شاعر تھے اسی لیے زورِ بیان، روانی و برجستگی ان کے کلام کی خصوصیات ہیں۔ شاعری میں انور نے اپنے لیے بہت مشکل راستہ اختیار کیا۔ انھیں بیک وقت رنگِ مومنؔ بھی پسند تھا اور رنگِ غالب بھی لیکن یہ دونوں شاعر مزاج کے اعتبار سے بالکل الگ اور منفرد تھے اور ساتھ ہی یہ دونوں ایک دوسرے کے کلام کو للچائی ہوئی نظروں سے بھی دیکھتے تھے۔ مومنؔ کے اس شعر کے بدلے:

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا   جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

غالب اپنا پورا دیوان دینے کو تیار تھے۔ یہ انتہائی پسندیدگی کا اظہار تھا۔ انور دہلوی ان دونوں کے امتزاج سے اپنا الگ رنگ بنانا چاہتے تھے اور یہ ایک نہایت دشوار کام تھا۔ مصحفیؔ نے میرؔ و سوداؔ کے رنگِ شاعری کے امتزاج سے اپنی غزل کے ایک حصے میں برسوں کی ریاضت کے بعد کامیابی حاصل کی تھی۔ انورؔ بھی، مصحفیؔ کی طرح، اپنے دور کے دو بڑے شاعروں کے امتزاج سے اپنا ایک الگ رنگ پیدا کرنے کی ایسی ہی کوشش کرتے ہیں اور کسی حد تک کامیابی بھی حاصل کرتے ہیں۔ ان کے مزاج کے اضطراب، شورشِ دماغ اور حالتِ جذب اسی کیفیت کا اثر تھا۔ اپنے دور میں ان کی شہرت کا سبب یہ بھی تھا کہ انھوں نے غالب و مومن کے رنگ کے امتزاج سے اپنا رنگِ خاص پیدا کیا تھا۔ انور دہلوی کی غزل کو دیکھیے تو اس کے فکر و خیال اور طرز ادا پر مومن کا اثر زیادہ نمایاں ہے لیکن استعارے سے بننے والی تراکیب پر غالب کا اثر و رنگ نمایاں ہے۔ اسی لیے ان کی غزل پڑھتے ہوئے مومن و غالب دونوں تخلیق کے دریچے سے جھانکتے نظر آتے ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے انورؔ دہلوی کے یہ چند شعر پڑھیے:

ہائے کیا کیا نہ وہ اس گریہ پہ نازاں ہوگا   جس کی آنکھوں پہ ترا گوشۂ داماں ہوگا
تو اور عدو سے گرمیِ ہنگامہ ہائے ہائے   میں اور یاس سے تری محفل کو دیکھنا
حد سے گزر گیا ہے قلق انتظار کا   کھلتا ہے آج پردہ ترے پردہ دار کا
جو نقشِ فنا ہوں تو وہ دل پہ انورؔ   کھنچی اور ایک بدگمانی کی صورت
پُرسش سیاہ کاریٔ انور کی ہے وہاں   ہوگی شبِ فراق بھی روزِ جزا کے ساتھ

مختصر حالِ دردِ دل یہ ہے
موت اے چارہ گر نہیں آتی

اور یہ شعر تو ان کا ضرب المثل ہے جو آج بھی بار بار سننے میں آتا ہے:

نہ میں سمجھا نہ آپ آئے کہیں سے
پسینہ پوچھیے اپنی جبیں سے

ان اشعار میں آپ بیک وقت غالب و مومن کی آوازوں کو سنتے تو ہیں لیکن یہ آوازیں ایک دوسرے میں جذب ہو کر ہی ہمیں اپنے ہونے کا احساس دلاتی ہیں۔ اگر ہم الگ الگ ان کو سننے کی کوشش کریں تو ہمیں الگ سے غالب کی یا مومن کی آواز سنائی نہیں دیتی۔ یہ ملی جلی آوازیں ایک ایسے کورس کی طرح ہیں جس میں دو متضاد آوازیں ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو کر احساسِ جمال کے ساتھ لطف دے رہی ہیں۔ مگر یہ آوازیں کبھی کبھار ہی انور کی غزل میں امتزاج کے عمل سے گزرتی ہیں اور جب انور ان دو آوازوں کے امتزاج میں کامیاب نہیں ہوتے تو پھر یہ دونوں آوازیں واضح طور پر الگ الگ سنائی دینے لگتی ہیں مثلاً یہ چند شعر اور دیکھیے جن میں غالب کی آواز واضح اور نمایاں ہے اور شعر پڑھتے ہوئے ہمارا دھیان از خود، خیال، طرز اور ترکیب کے تعلق سے غالب کی طرف جاتا ہے:

ہاتھ سنبھلا رکھیو اے مشاطۂ جادو طراز
اک جہانِ دل ہے بستہ طرۂ طرار کا
ناخنِ شمشیرِ قاتل کو دعا دیتے ہیں ہم
عقدہ کھولا خوب انور مردنِ دشوار کا
اللہ رے فرطِ شوقِ اسیری کہ شوق میں
پہروں اُٹھا اُٹھا کے سلاسل کو دیکھنا
لائے ہیں میرے قتل پہ تم کو کشاں کشاں
گستاخ ہیں رقیب تمھاری جناب میں
دل ہے تو ساتھ دل کے ہے سامانِ صد شکست
جاتی ہے یادِ زلفِ شکن در شکن کہاں
غیر کی ہم سخنی مرگ ہے اور مرگ مراد
بات اس کی مرے مطلب کو ادا کرتی ہے
کیسی حیا کہاں کی وفا پاسِ خلق کیا
ہاں یہ سہی کہ آپ کو آنا یہاں نہ تھا
ساقی نہ پوچھ داروئے افسردہ خاطری
آتش ملادی آب کے بدلے شراب میں
قہر ہیں مستی میں وہ انگڑائیاں
خالی ہاتھوں لڑتے ہیں تلوار سے

یہ اثر انور دہلوی کی غزل کی ان تراکیب میں بھی نمایاں ہے جو ان کے کلام میں نظر آتی ہیں۔ جیسے ہر شخص کی اپنی آواز اور اپنا لہجہ ہوتا ہے، یہی صورت شاعری اور اس کے طرز میں ہوتی ہے۔ یہاں غالب کی آواز انور کی آواز میں اور انور کی آواز غالب کی آواز میں سنائی دیتی ہے اور یہی فرق ہے جو ہمیں ان اشعار میں نظر آتا ہے۔ اب انور کی وہ چند تراکیب بھی دیکھیے جن میں غالب کا اثر نمایاں ہے مگر یہ تراکیب غالب کی طرح کی ہوتی ہوئی بھی انور کے اپنے استعارتی رنگ و مزاج ہی کا حصہ رہتی ہیں مثلاً تیغِ نگاہِ یار، طرۂ طرار، ناخنِ شمشیر قاتل، فرطِ شوق اسیری، گرمی ہنگامہ، ہنگامۂ صحرائے قیامت، پروردۂ آغوشِ غم، بت خود بیں، حسن نظارہ سوز، سامان صد شکست، دلِ بیداد فن، نفس دم زدن، جلوۂ بے خود فگن، تقلیدِ خوش گفتاری منصور، جلوۂ رخسارِ آتشیں، آفتِ رہِ صد کارواں، داروئے افسردہ خاطری، یادِ بت برگشتہ مژگاں، بحرِ الفت ساقی، شمع بزم خود نمائی، چشم مدعا بیں،

زینت بزم فراموشی، نقشِ یادِ مدعٰی وغیرہ۔ ان تراکیب میں غالب کی تراکیب کا اثر واضح ہے اور ان تراکیب میں موجود استعارے میں بھی غالب کا مزاج رنگ دکھا رہا ہے۔ غالب کا اثر ان تراکیب کے ساتھ انور دہلوی کے طرز و خیال میں بھی موجود ہے۔ انور کے ہاں اس کی وہی حیثیت ہے جو خود غالب کے لیے طرزِ بیدل میں ریختہ لکھنے کی تھی۔

انور دہلوی کبھی مومن کی آواز کو اپنی آواز میں ڈھالتے ہیں اور کبھی غالب کی آواز کو اپنی آواز میں سناتے ہیں لیکن ان دونوں آوازوں میں سے ------اور آواز میں طرزِ ادا، لہجہ، خیال و فکر سب شامل ہوتے ہیں------انور بھی، اپنے بھائی ظہیر دہلوی کی طرح، مومن سے زیادہ قریب ہیں۔ مومن کی عشقیہ شاعری کا طرز اور خیال، معاملہ بندی، چھپے ہوئے طنز کے ساتھ، انور کا بھی پسندیدہ رنگ ہے، اسی لیے ان کے کلام میں یہ رنگ غالب سے کہیں زیادہ نمایاں ہے۔ انور کے درجِ ذیل اشعار کو پڑھتے ہوئے آپ کا دھیان بار بار مومن کی طرف جائے گا لیکن ساتھ ساتھ یہ بھی محسوس ہوگا کہ یہاں مومن کی آواز تو ضرور شامل ہے لیکن یہ آواز انور کی آواز میں سنائی دے رہی ہے۔ انور دہلوی مومن خاں مومن کے ساتھ بہہ نہیں جاتے بلکہ اپنے وجود کو تھامے رہتے ہیں۔ وہ غالب یا مومن کے رنگ و طرز کو دہراتے نہیں ہیں بلکہ اسے اپنا کر ایک نیا رنگ بنانے کی کوشش کرتے ہیں اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔ اب یہ چند شعر دیکھیے:

نظر ملتے ہی وہ کچھ ہو گیا جو کچھ کے ہونا تھا   پشیماں ہو رہا ہے دیدۂ انجام بیں کیا کیا
کچھ خبر ہوتی تو میں اپنی خبر کیوں رکھتا   یہ بھی ایک بے خبری تھی کہ خبردار رہا
بلائے درد کو دل پر خوشی خوشی لیجے   بڑا گناہ ہے الفت میں دل چرانے کا
پامال اک جہاں ہے اور پھر جفا نہیں   کھلتے ہی کچھ یہ معنی ناز و ادا نہیں
نہیں انجم یہ رو رو کر کسی کے یادِ دنداں میں
بھرے ہیں ہم نے موتی دامنِ شب ہائے ہجراں میں
اے جانِ زار کچھ تو رہے پاسِ ہمدمی   لب تک تو آ وصالِ صنم کی دعا کے ساتھ
ہے بے طلب ملی تو ہوئی یار کی طلب   بندوں کے ناز بھی ہیں نرالے خدا کے ساتھ
کم بخت کوئی دم تو رہے گا نظر سے دور   خوش ہوں جو اُن کے در پہ عدو پاسباں رہے
ادھر لاؤ ذرا دستِ حنائی   پکڑ دیں چور دل کا ہم یہیں سے
دل میں کیوں کھٹکا رہائی کا رہے   مول لے لیجے قفس صیاد سے
شب کو بغل میں تھا بھی تو وہ دل ستاں نہ تھا   شوخی یہ کہہ رہی تھی کہ یہاں تھا وہاں نہ تھا
کیسی حیا کہاں کی وفا پاسِ خلق کیا   ہاں یہ سہی کہ آپ کو آنا یہاں نہ تھا
انور یہ ایک قہر ہے اس خود پسند کا   یوں آئینہ میں عکسِ مقابل کو دیکھنا
قاصد تو نام لیتے ہی اک برق بن گیا   مضمون اضطراب تو کچھ لکھ دیا نہیں

انورؔ وہ قتل کرتے ہیں دیتا ہوں میں دعا   اک ربط بھی ہے اپنی وفا کو جفا کے ساتھ
دل میں کیوں کھٹکا رہائی کا رہے   مول لے لیجے قفس صیاد سے
غیر کی ہم سخنی مرگ ہے اور مرگ مراد   بات اس کو مرے مطلب کو ادا کرتی ہے
اس وقت ہم کہیں گے تمھیں جانِ ناز کی   جب دستِ ظلم تم سے اُٹھایا نہ جائے گا

یوں تو حضرت نسیم دہلوی نے بھی رنگِ مومن کو اپنایا لیکن یہ رنگ جو انور دہلوی کے ہاں بنا ہے، اس کو مومنؔ کا کوئی شاگرد یا معاصر نہیں پہنچتا۔ یہ بات واضح رہے کہ انورؔ نے مومن و غالب کے رنگ کو اس لیے اختیار نہیں کیا کہ وہ صرف ان جیسا شعر کہنا چاہتے تھے بلکہ یہ سارا عمل اپنے ان دونوں محبوب و پسندیدہ شاعروں کے طرزوں کو ملا کر اپنا جدا طرز نکالنے کی کوشش کا نتیجہ تھا۔ امتزاج کا یہ عمل ان کے ہاں تسلسل کے ساتھ نظر آتا ہے لیکن یہ امتزاج ادھورا رہ گیا۔ جو کچھ انور نے اس تعلق سے کیا وہ آنے والے شعرا کے لیے ایک نمونہ، ایک مثال ہے اور امتزاج کا یہ امکان آج بھی دعوتِ شوق دے رہا ہے۔ طرز کی جدت انورؔ کے کلام کی بنیادی خصوصیت ہے اور زورِ بیان، نازک خیالی، مضمون آفرینی اور دقت پسندی اس طرز میں رنگ بھرتے ہیں۔ چھپا ہوا طنز اس میں لطف پیدا کرتا ہے۔ محاورے کا ایسا استعمال کہ وہ شعر کا جزو بن کر اظہار میں چاشنی پیدا کر دیتا ہے۔ محاورہ سے وہ رعایتِ لفظی اور ایہام دونوں کا کام لے کر کلام کو تازہ دم کر دیتے ہیں:

چمن میں قصد ہوا بھی جو ان کو آنے کا   تو غنچہ آپ میں پھولا نہیں سمانے کا
تمھارے آنے کے وعدے پہ کون جاتا ہے   یہاں خیال نہیں خواب میں بھی آنے کا
ہوا بھی دیں گے نہ ہم دل کی بھول کر تم کو   مآل سوچ گئے ہیں نظر چرانے کا
ہیں نقش دل میں غیر کی جادو بیانیاں   باتوں میں لے گیا انھیں گھر تک لگا کے ساتھ
بیزار ہیں اور پھر مجھے آنکھوں سے گرا کر   ہر جا سرِ تسلیم جھکانے نہیں دیتے

محاورہ، رعایت لفظی و معنوی اور صنعتِ ایہام کا استعمال بھی مومن کے مزاج شاعری سے انورؔ کے ہاں آیا ہے۔ مشکل سے مشکل زمین میں وہ سہ غزلہ کہہ دیتے ہیں اور معیار شاعری اور رنگِ سخن برقرار رہتا ہے۔ آفریں، شرگیں، آستیں قافیہ اور کیا کیا ردیف میں ان کی مشہور سہ غزلوں کو مثال میں پیش کیا جا سکتا ہے جس کی پہلی غزل کا مطلع یہ ہے

تری صورت کو دیکھا اور آنکھیں کھل گئیں کیا کیا
نظر آیا جمال معنی حسن آفریں کیا کیا

اسی طرح ایک ہی قافیے کو وہ طرح طرح سے باندھتے ہیں جس سے معنی کا تنوع اور خیال کی وسعت سامنے آتی ہے۔ ظہیر دہلوی نے اسی لیے انھیں "مومن ثانی" کہا ہے لیکن یہ بات پوری طرح اس لیے صحیح نہیں ہے کہ انورؔ مومن کے رنگ میں اپنی آواز شامل کر کے یا غالب اور مومن کی آوازوں کو ملا کر اپنی آواز میں شامل کر کے ایک اپنا الگ رنگ بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ صرف مومن یا غالب جیسا شعر کہنے پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ

عمل اخراج سے گزار کر اسے کچھ اور سادہ بنا دیے ہیں۔ بحیثیت مجموعی ان کی شاعری میں ایک رونق ایک تازگی محسوس ہوتی ہے۔ زبان پر قدرت، کلام میں برجستگی و روانی، بیان میں زور اور صفائی ان کے کلام کی خصوصیات ہیں۔ تمیز دہلوی نے لکھا ہے کہ متروکات شاعری کے علاوہ اور جو لفظ ثقیل و کریہ، غیر فصیح دیکھا اسے دور کر کے آئینۂ زبان اردو کو زنگ کراہت و سقاہت سے بالکل پاک و مجلی کر دیا۔ ہائے مختفہ کا بمقابل قافیہ الف کے لانا بالکل ترک کر دیا مثلاً پروانہ، کاشانہ اور آنا جانا کا استعمال شاگردوں تک سے ترک کرا دیا اور اشباہ "یا" بھی ناجائز کر دیا مثلاً پردہ نشیں و پردانشیں علی ہذا بہت سے ایسے الفاظ ہیں۔ تشبیہ، مثال وغیرہ کو ترک کر کے اس کے عوض استعارہ اور ابہام کو قائم کیا۔" [۱۹] تصوف کا اثر و رنگ بھی ان کے مزاج سے قریب ہے اور ان کی غزل میں نمایاں ہے۔ اس دور میں جب متعدد شعرا اور سخن ور رہے تھے انور اپنے رنگ سخن سے اس دور میں بھی اور آج بھی امتیاز رکھتے ہیں۔ اگر دیکھا جائے تو انور دہلوی الطاف حسین حالی اور حسرت موہانی کی غزل کے پیش رووں میں سے ایک ہیں۔

حواشی:

[۱] داستانِ غدر، ظہیر دہلوی، ص ۸۰ و ص ۱۴۳، کریمی پریس لاہور ۱۹۱۴ء

[۲] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۲۲۶، ادارہ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء

[۳] دل فروز معروف بہ دیوانِ انور، مرتبہ لالہ سری رام، ص ۱۳۹، لاہور ۱۳۱۶ھ/ ۱۸۹۹ء

[۴] داستانِ غدر، ص ۱۵۰ بحوالہ بالا

[۵] ایضاً، ص ۱۵۲

[۶] ایضاً

[۷] داستانِ غدر، ص ۳، ص ۱۵۵ بحوالہ بالا

[۸] ایضاً، ص ۱۵۶، ۱۶۴-۱۶۵

[۹] ایضاً، ص ۱۸۴

[۱۰] ایضاً، ۱۸۴-۱۸۵

[۱۱] داستانِ غدر، ص ۱۸۵ بحوالہ بالا

[۱۲] تذکرہ شعرائے جے پور، مرتبہ امام الدین احمد شاغل، ص ۴۳۷، انجمن ترقی اردو علی گڑھ ۱۹۵۸ء

[۱۳] دل فروز معروف بہ دیوانِ انور، مرتبہ لالہ سری رام، ص ۱۳۹، رفاہ عام لاہور ۱۸۹۹ء

[۱۴] ایضاً، ص ۱۳۹

[۱۵] مقالاتِ حالی، حصہ دوم، الطاف حسین حالی، ص ۱۷۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۶ء

[۱۶] ایضاً، ص ۱۷۵

[۱۷] دل فروز معروف بہ دیوانِ انور، مرتبہ لالہ سری رام، ص ۱۳۹، رفاہ عام پریس لاہور ۱۸۹۹ء

[۱۸] خمخانۂ جاوید، جلد اول، تالیف لالہ سری رام، ص ۳۹۲، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۰۸ء

[۱۹] دل فروز معروف بہ دیوانِ انور، مرتبہ لالہ سری رام، ص ۱۵۰، رفاہ عام پریس لاہور ۱۸۹۹ء

عملِ امتزاج سے گزار کر اسے کچھ اور سا بنا دیے ہیں۔ بحیثیت مجموعی ان کی شاعری میں ایک رونق ایک تازگی محسوس ہوتی ہے۔ زبان پر قدرت، کلام میں برجستگی و روانی، بیان میں زور اور صفائی ان کے کلام کی خصوصیات ہیں۔ ظہیر دہلوی نے لکھا ہے کہ متروکات شاعری کے علاوہ اور جو لفظ ثقیل و کریہ، غیر فصیح دیکھا اسے دور کر کے آئینۂ زبان اردو کو زنگ کراہت و سقاہت سے بالکل پاک و مجلی کر دیا۔ ہائے مختفہ کا بمقابل قافیہ الف کے لانا بالکل ترک کر دیا مثلاً پروانہ، کاشانہ اور آنا جانا کا استعمال شاگردوں تک سے ترک کرا دیا اور اشباہ ''ہا'' بھی ناجائز کر دیا مثلاً پردہ نشیں و پردانشیں علیٰ ہذا بہت سے ایسے الفاظ ہیں۔ تشبیہ مثال وغیرہ کو ترک کر کے اس کے عوض استعارہ اور ابہام کو قائم کیا۔''[۱۹] تصوف کا اثر و رنگ بھی ان کے مزاج سے قریب ہے اور ان کی غزل میں نمایاں ہے۔ اس دور میں جب متعدد شعرا دادِ سخن دے رہے تھے انور اپنے رنگِ سخن سے اس دور میں بھی اور آج بھی امتیاز رکھتے ہیں۔ اگر دیکھا جائے تو انور دہلوی الطاف حسین حالی اور حسرت موہانی کی غزل کے پیش روؤں میں سے ایک ہیں۔

حواشی:

[۱] داستانِ غدر، ظہیر دہلوی، ص ۸ و ص ۱۳، کریمی پریس لاہور ۱۹۱۴ء

[۲] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۲۲۶، ادارۂ یادگارِ غالب کراچی ۱۹۹۹ء

[۳] دل فروز معروف بہ دیوانِ انور، مرتبہ لالہ سری رام، ص ۱۳۹، لاہور ۱۳۱۶ھ/۱۸۹۹ء

[۴] داستانِ غدر، ص ۱۵۰، محولہ بالا

[۵] ایضاً، ص ۱۵۲

[۶] ایضاً

[۷] داستانِ غدر، ص ۳، ص ۱۵۵، محولہ بالا

[۸] ایضاً، ص ۱۵۶، ۱۶۴-۱۶۵

[۹] ایضاً، ص ۱۸۴

[۱۰] ایضاً، ۱۸۴-۱۸۵

[۱۱] داستانِ غدر، ص ۱۸۵، محولہ بالا

[۱۲] تذکرہ شعرائے جے پور، احترام الدین احمد شاغل، ص ۲۴۷، انجمن ترقی اردو علی گڑھ، ۱۹۵۸ء

[۱۳] دل فروز معروف بہ دیوانِ انور، مرتبہ لالہ سری رام، ص ۱۳۹، رفاہِ عام لاہور ۱۸۹۹ء

[۱۴] ایضاً، ص ۱۳۹

[۱۵] مقالاتِ حالی، حصہ دوم، الطاف حسین حالی، ص ۱۷۴، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۶ء

[۱۶] ایضاً، ص ۱۷۵

[۱۷] دل فروز معروف بہ دیوانِ انور، مرتبہ لالہ سری رام، ص ۱۳۹، رفاہِ عام پریس لاہور ۱۸۹۹ء

[۱۸] خمخانۂ جاوید، جلد اول، تالیف لالہ سری رام، ص ۴۸۲، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۰۸ء

[۱۹] دل فروز معروف بہ دیوانِ انور، مرتبہ لالہ سری رام، ص ۱۵۰، رفاہِ عام پریس لاہور ۱۸۹۹ء

فصل دوم

اردو مرثیہ: پس منظر، روایت وارتقا (پانچ باب)

اردو مرثیہ کا نقطۂ عروج (دو باب)

روایت کی تکرار کے دوسرے مرثیہ گو (چھ باب)

فصل دوم:

پہلا باب

اردو مرثیہ: پس منظر، ارتقا و روایت

انیسؔ و دبیرؔ کے پیش رو:

انیسویں صدی اردو مرثیے کے عروج کی صدی ہے اور سلطنت اودھ کا دور اس کا نقطۂ عروج ہے۔

جیسا کہ ہم جلد اول اور جلد دوم میں لکھ آئے ہیں کہ اُردو مرثیہ مختلف ہیئتوں میں سولھویں، سترھویں اور اٹھارویں صدی میں بھی ملتا ہے اور تسلسل سے اس کی واضح شناخت یہ رہی ہے کہ اس میں حضرت امام حسین کی شہادت پر شاعر اپنے غم و رقت انگیز جذبات کا اظہار کر کے اہلِ مجلس میں غم و رقت کے جذبات پیدا کرتا ہے تا کہ وہ بین و ماتم کی طرف رجوع ہو کر ثواب حاصل کر سکیں۔ بین و ماتم مرثیے کا بنیادی مقصد ہے۔

مرثیہ عام لغوی معنی میں اس ''نظم'' کو کہتے ہیں جس میں کسی مرنے والے کی مدح و تعریف کی گئی ہو۔ اس تعریف کی رُو سے مرثیہ دو قسموں میں بٹ جاتا ہے۔ ایک وہ غیر مذہبی مرثیہ جو کسی عظیم ہستی یا کسی دل بند کے مرنے پر دل سوزی کے ساتھ لکھا گیا ہو اور جس میں اس کی منفرد خوبیوں کو سراہا گیا ہو جیسے گیارھویں صدی ہجری (سولھویں صدی عیسوی) کے فارسی شاعر فرخیؔ کا وہ مرثیہ جو سلطان محمود کی وفات پر لکھا گیا تھا یا شیخ سعدی کا وہ مرثیہ جو خلیفہ مستعصم باللہ کی وفات پر لکھا گیا یا اُردو میں الطاف حسین حالیؔ کے وہ مرثیے جو مرزا غالبؔ اور حکم محمود خاں کی وفات پر لکھے گئے یا غالب کی وہ غزل: ع . .. ''لازم تھا کہ دیکھو مرا رستا کوئی دن اور'' جو اُن کے بھانجے عارف کی وفات پر لکھی گئی یا وہ نظمیں جو سر راس مسعود اور جسٹس شاہ دین کی وفات پر اقبالؔ نے لکھیں۔ دوسری قسم کا مرثیہ وہ ہے جس میں حضرت امام حسین کی شہادت کو موضوعِ سخن بنا کر ان کی اور ان کے انصاروں کی مدح سرائی، مذہبی عقیدت اور غم و الم کے جذبات کے ساتھ، کی گئی ہو۔ اس طرح اردو میں صنفِ مرثیہ اُن نظموں سے مخصوص ہو گیا جن میں واقعاتِ کربلا کا الم ناک ذکر کیا گیا ہو۔ یہ مرثیہ مجلسِ عزا سے وابستہ ہو کر اپنے ارتقائی منازل سے گزرا۔ اس مرثیے کی بنیاد مجلس عزا ہے اور اس کا مقصد بھی وہی ہے جو مجلسِ عزا کا ہوتا ہے۔ آج ہم لفظ ''مرثیہ'' انھیں معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ اس لیے یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ پہلی قسم کے مرثیوں کے لیے لفظ ''نوحہ'' استعمال کیا جائے۔ مرثیہ میں بھی قصیدہ کی طرح مدح سرائی ہوتی ہے لیکن یہ مدح سرائی حضرت امام حسین اور ان کے انصار تک محدود ہے۔ قصیدہ اور مرثیہ میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ قصیدے میں زندہ شخص کی اور مرثیے میں مرحوم و مغفور کی مدح کی جاتی ہے جس میں مذہبی جذبات شامل ہوتے ہیں۔ ان تمام پہلوؤں کو سامنے رکھ کر غور کیا جائے تو اردو مرثیہ ایک مذہبی نظم ہے جس میں عقیدہ کی

حرارت شامل ہوتی ہے۔ اس کے پڑھنے اور سننے سے ثوابِ دارین حاصل ہوتا ہے اور رونا، بین کرنا مثاب ہے۔ اسی لیے ایسے مرثیے اہلِ مجلس میں سب سے زیادہ کامیاب سمجھے جاتے ہیں۔ اگر مرثیہ گو اس پہلو کو نظر انداز یا کم کردے تو وہ مرثیہ، خواہ شاعری کے اعتبار سے کتنا ہی بلند ہو، کامیاب نہیں ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو مرثیے میں یہی پہلو، مجلسِ عزا کے تقاضوں کے مطابق، نمایاں اور غالب رہتا ہے۔

اٹھارھویں صدی کے شاعر سید عبدالولی عزلت (وفات ۱۷۷۵ء) نے جب مرثیے کے بارے میں یہ شعر لکھا:

خام مضموں مرثیہ لکھنے سوں چپ رہنا بھلا   پختہ وردآمیز عزلت نت تو احوالات بول

تو مرثیہ گو رضا نے کہا کہ ادبی وشعری سطح مرثیے کے لیے بے ضرورت ہے۔ اس کا اصل مقصد تو "مظلوم بے سر" کے بیان سے اشک بار کرنا ہے"[۱]

اے عزیزاں گرچہ عزلت مرثیے میں یوں کہا   "خام مضموں مرثیہ لکھنے سوں چپ رہنا بھلا"
لیکن اس مظلومِ بے سر کا بیاں کرنا روا   تا کہ سن کر یہ بیاں ہوویں محباں اشک بار

یہی صورت مرزا رفیع سودا کو اس وقت پیش آئی جب محمد تقی تقی مرثیہ گو نے سودا کے مراثی پر یہ اعتراض کیا کہ اُن کے مرثیے سن کر رونا نہیں آتا۔ سودا نے "سبیلِ ہدایت" لکھ کر اس اعتراض کا جواب دیا کہ واقعی مرثیہ کہنے کا آئینِ فنِ شاعری سے الگ ہے۔ شعر میں جو چیز رد کی جاتی ہے، مرثیے میں وہ روا رکھی جاتی ہے۔ مرثیے کا اصل فن یہ ہے کہ مضمونِ واحد کو ہزار رنگ میں معنی سے ربط پیدا کرے، نہ کہ صرف عوام کو رُلانے کے لیے مرثیہ کہا جائے[۲] بگڑا شاعر مرثیہ گو اسی لیے زبان زدِ خاص وعام تھا۔ مرثیے میں نہ کوئی فن کا جوہر تلاش کرتا تھا، نہ فنی اغلاط پر کسی کی نظر جاتی تھی اور اس سے معاشرے میں عزت واحترام بھی آسانی سے حاصل ہو جاتا تھا۔ اسی لیے سعادت خاں ناصر نے اس فن کو غزل سے سہل قرار دیا اور لکھا: "اگرچہ مرثیہ گوئی سہل اور غزل گوئی دشوار لیکن حاصل دین و دنیا اس میں ہے۔ اب سہل اور دشوار کو تمیز کیا چاہیے۔ ایک دن وہ شاعر ائمہ ہدا (خلیق، میر مستحسن) شیخ ناسخ کی صحبت میں گیا اور حسبِ استدعا ایک بند مرثیے کا پڑھا کہ اس میں گرہ یہ تھی:

ع ..... لیلاف پڑھی اور اسے دودھ پلایا۔ شیخ نے کہا کہ آپ نے آیہ کلام اللہ کو غلط باندھا ہے۔ میر صاحب (خلیق) نے کہا: یہ ضرورت شاعری کے باعث نہ آسکا۔ شیخ نے کہا: کیا دشوار ہے یوں کہیے: ع پڑھ پڑھ کے لایلاف اُسے دودھ پلایا"[۳] مرثیہ گویوں کی اسی روش کو دیکھ کر قائم چاند پوری (م ۱۲۰۸ھ/ ۱۷۹۳-۹۴ء) نے مرزا علی قلی ندیم کے احوال میں لکھا کہ: "مرثیہ بالفعل کہ گفتن احوالِ بے ادبانہ دلنشین مردم است"[۴] عزلت، رضا، سودا، تقی اور سعادت خاں ناصر وخلیق کے محولہ بالا متضاد فنی زاویوں سے انیسویں صدی میں یہ شعور پیدا ہوا کہ مرثیے کی ادبی شان بڑھائی جائے، اُسے فنی نقائص اور شعری سقم سے پاک کیا جائے، وہ ربط وتسلسل پیدا کیا جائے جو قصیدہ میں ہوتا ہے اور مضمونِ واحد کا ہزار رنگ میں معنی سے ربط

پیدا کیا جائے۔ اسی وجہ سے میر ضمیر، خلیق، دلگیر اور فصیح کے مرثیے فنِ شعر کے اعتبار سے ممتاز ہو گئے اور پھر اسی روایت کو میر انیس اور مرزا دبیر نے نقطۂ عروج تک پہنچا دیا۔ بین و بکا اب بھی مرثیہ کی بنیادی و مذہبی ضرورت تھی لیکن اب وہ ادبی و فنی صفات اور شعری خصوصیاتِ سے بھی معمور ہو گیا اور اسی لیے انیسویں صدی کا مرثیہ تاریخ ادب کا اہم حصہ ہے۔

دکن میں اردو مرثیے کی طویل روایت ہے۔ شاہی اور مرزا اور دوسرے شاعروں کے مرثیے شمال میں بھی بہت مقبول تھے۔ قائم نے مرزا کے بارے میں لکھا کہ ''بریں پنجاہ سال ابیاتِ مرثیہ اش در بلاد ہندوستان اشتہار داشت'' [۵] اور شاہی کے بارے میں میر حسن نے لکھا کہ ''بیشتر مرثیہ می گفت۔ در ولایت ہندوستان دست بدست می آوردند'' [۶] لیکن شمال میں مرثیہ عام طور پر فارسی میں لکھا جاتا تھا اور مجلس خوانی بھی فارسی زبان میں ہوتی تھی جو عام طور پر اہلِ مجلس کی سمجھ میں نہیں آتی تھی۔ واعظ کاشفی کی ''روضۃ الشہدا'' فارسی میں تھی اور فارسی ہی میں پڑھی جاتی تھی۔ دکنی مرثیوں کو دیکھ کر رفتہ رفتہ شمال والوں کو بھی یہ خیال آیا کہ مرثیے اردو میں لکھے جانے چاہئیں تا کہ عوام و خواص، مرد اور عورت تک پہنچ سکیں۔ فضلی نے ''کربل کتھا'' میں بتایا کہ اسے اردو میں لکھنے کی وجہ یہ ہے کہ ''معانی اس کے (یعنی فارسی روضۃ الشہدا کے) نساء و عورات کی سمجھ میں نہ آتے تھے'' [۷] اٹھارویں صدی میں بے شمار ایسے شعرا سامنے آتے ہیں جو اردو میں مرثیہ گوئی کر رہے ہیں۔ یہی روایت انیسویں صدی میں پختہ تر ہو کر اردو مرثیے کو بام عروج پر لے جاتی ہے۔ روایت یوں ہی قدم قدم چلتی ہے اور کوہِ گراں کی چوٹی کو چھو لیتی ہے۔ یہی اردو مرثیے کے ساتھ ہوا۔

اٹھارھویں صدی تک اردو مرثیے کی کوئی خاص ہیئت مقرر نہیں تھی۔ مرثیہ عام طور پر غزل کی ہیئت میں لکھا جاتا تھا۔ رفتہ رفتہ مثلث، مثنوی، مربع اور مخمس کی ہیئت میں بھی لکھا جانے لگا۔ محمد تقی میر کے ۳۴ مرثیوں میں سے زیادہ تر مرثیے مربع ہی کی ہیئت میں ملتے ہیں۔ صرف تین مرثیے مسدس اور تین غزل کی ہیئت میں ہیں [۸]۔ سودا کے زمانے تک مرثیہ چار چار مصرعوں کے بندوں پر مشتمل ہوتا تھا۔ سودا کے زیادہ تر مرثیے اسی ہیئت میں ہیں لیکن انھوں نے منفردہ، مستزاد منفردہ، مثلث، مخمس، ترکیب بند، ترجیع بند، مسدس ترکیب بند، مسدس دہرہ بند میں بھی مرثیے لکھے ہیں [۹]۔ مسدس کی ہیئت میں سودا کے مرثیے میر کے مقابلے میں زیادہ جان دار ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مسدس ہی وہ اصل ہیئت ہے جس میں واسوخت کی طرح، مرثیے کا اثر بڑھ جاتا ہے۔ سودا کی استعمال کردہ یہی ہیئت میر خلیق، میر ضمیر و دلگیر وغیرہ سے ہوتی میر انیس اور میرزا دبیر کے ہاں اپنے کمال کو پہنچ جاتی ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ حیدری پہلے مرثیہ گو ہیں جنھوں نے مسدس کو مرثیے کے لیے متعین کیا لیکن اس رائے کو حتمی قرار نہیں دیا جا سکتا۔

ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے کہ مسدس صنفِ مرثیہ میں اثر و تاثیر پیدا کرنے کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ اس میں پہلے چار مصرع ہم قافیہ ہوتے ہیں اور بیت کے دو مصرع دوسرے قافیہ ردیف میں

ہوتے ہیں۔ غور سے دیکھیے تو بیت طبلے کی تھاپ کا کام کرتی ہے جس سے اثر بڑھ جاتا ہے اور بات بھی پھیل کر سامنے آجاتی ہے۔ بہت سے مرثیے ہماری نظر سے ایسے گزرے جو مربع تو ہیں لیکن جن میں دوسری بحر کے بیت کوئی فارسی شعر یا دوہے کو جوڑ دیا گیا ہے۔ ممکن ہے اسی سے مرثیہ کو مسدس میں لکھنے کا خیال آیا ہو۔ مسدس میں بیت کے ردیف قافیے مختلف ہوتے ہیں لیکن بحر ایک ہوتی ہے۔ فنی نقطۂ نظر سے بیت سے شاعر کو آسانی ہو جاتی ہے۔ مسدس سننے یا پڑھنے والے بات کی تکمیل کے لیے چھٹے مصرع کا انتظار کرتے ہیں۔ چار مصرع بات کو پھیلاتے اور زور و اثر پیدا کرتے ہیں اور پانچویں مصرع میں سننے والا مستعد ہو کر چھٹے مصرع کو سنتا ہے اور اس پہلو کو قبول کر لیتا ہے[۱۰]۔

سودا کے ہاں قصیدے، غزل اور مثنوی کے اثرات و رنگ، مرثیے میں گھلتے ملتے نظر آتے ہیں۔ واقعات کی ترتیب اور ربط و تسلسل کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ مرثیہ ان کے ہاتھ میں آ کر اپنا راستہ تلاش کر رہا ہے۔ یہی صورت اور زیادہ واضح ہو کر میر ضمیر کے ہاں نظر آتی ہے۔ دکن میں مرثیہ زیادہ تر گانے کے لیے لکھا جاتا تھا اور اس میں غنائی رنگ نمایاں تھا۔ شاہی نے اپنے مرثیے مخصوص راگ راگنیوں کے مطابق تحریر کیے تھے اور ہر مرثیے کے ساتھ ان راگ راگنیوں کے نام بھی درج کیے تھے جن میں ان کو گا کر پیش کیا جانا چاہیے لیکن شمالی ہندوستان میں مرثیے پڑھنے کا رجحان تحت اللفظ کی طرف تھا۔

جہاں تک موضوعات کا تعلق ہے دکن میں بھی مثلاً مرزا کے ہاں واقعات کربلا، شہادت امام حسین، ظلم یزید، شمر کا ظلم، حضرت زینب کی آہ و زاری، شاہ دلدل سوار، جگر گوشۂ رسول، ساقی کوثر حسین، حضرت فاطمہ، حضرت علی وغیرہ بیان میں آتے ہیں۔ میر کے ہاں حضرت قاسم کی شادی، حضرت عابد کی اسیری، علی اصغر کی پیاس، خاندانِ حسین کی عورات کی بے حرمتی کے موضوعات پیرایۂ اظہار میں آتے ہیں۔ یہی موضوعات آگے چل کر زیادہ تفصیل و جزئیات کے ساتھ پیش ہوتے ہیں۔ میر تک شمال کے مرثیوں میں وہ رنگ ابھرتا ہے جو آگے چل کر مرثیہ گویوں کے ہاں داستانی شکل اختیار کر لیتا ہے اور انیسویں صدی میں اردو مرثیہ ایک طرح سے منظوم داستان بن جاتا ہے اور واقعات کربلا کے مختلف پہلو اور شخصیات موضوع مرثیہ بن کر داستانی روپ میں سامنے آتے ہیں۔

موضوعات کے تعلق سے، قدیم سے جدید تک، مرثیوں کے مطالعے سے، ایک دلچسپ بات یہ سامنے آتی ہے کہ کربلا کے واقعات مجلسِ عزا کے تقاضوں اور ضرورت کے ساتھ بدلتے جاتے ہیں۔ مرثیوں میں واقعات کی صحت پر زور نہیں ہے بلکہ تخیل سے وہ سب باتیں اور پہلو شامل و تخلیق کیے جا رہے ہیں جن سے مرثیے میں نیا پن اور مکمل اثر پیدا ہو سکے۔ مکمل اثر اور نئے نئے موضوعات کی تلاش نے، جن سے اہلِ مجلس کی تشفی ہو سکے، تاریخ کو عام طور پر نظر انداز کیا ہے اور تخیل سے ایسے ایسے رنگ بھرے ہیں جن کی داد دینی چاہیے۔ موضوعات کی تلاش میں جب ہم دسویں صدی ہجری کی مثنوی، جس کا موضوع واقعۂ کربلا اور شہادت

امام حسین ہے۔ ''نوسرہار'' [۱۱] (۹۰۹ھ/۱۵۰۳ء) مصنفہ اشرف بیابانی کو دیکھتے ہیں تو وہاں واقعاتِ کربلا کو اس طرح بیان کیا ہے جو آج کے مروجہ واقعہ سے مختلف ہیں۔ یہاں یزید اپنے سیاسی استحکام کے لیے جنگ کرتا ہے لیکن در پردہ اس کا مقصد کچھ اور بھی ہے۔ یزید کی پیدائش کا واقعہ بھی دلچسپ ہے۔ مثنوی میں بتایا گیا ہے کہ حضرت معاویہ لاولد تھے اور انھوں نے عورت کے پاس نہ جانے کا عہد کر لیا تھا۔ ایک رات جب وہ پیشاب کے لیے اُٹھے تو عضوِ تناسل پر کسی زہریلے بچھو نے کاٹ لیا۔ طبیبوں نے مشورہ دیا کہ جب تک وہ کسی عورت کے پاس نہیں جائیں گے آرام نہ ہوگا۔ مجبوراً وہ ایک باندی سے ملے۔ نتیجے میں حمل قرار پایا اور یزید تولد ہوا۔ اسی طرح حضرت حُر کے بجائے یزید کا لڑکا امام حسین سے مل جاتا ہے اور اپنے باپ کی فوجوں سے جنگ کرتا ہے۔ روشن علی نے ''عاشور نامہ'' (۱۱۰۰ھ/۸۹-۱۶۸۸ء) میں واقعاتِ کربلا اور ''جنگ نامہ محمد حنیف'' کو ملا کر ایک کر دیا ہے اور ساتھ ہی یہ بھی دکھایا ہے کہ محمد حنیف ظالم یزید کو ہلاک کر دیتے ہیں اور اس طرح ''عاشور نامہ'' سننے والا نہ صرف اطمینان کا سانس لیتا ہے بلکہ ٹریجیڈی بھی کامیڈی میں بدل جاتی ہے۔ رقت اور مکی اثر پیدا کرنے کے لیے میاں دلگیر (وفات ۱۲۶۴ھ/۱۸۴۷ء) نے، جیسا ڈاکٹر اکبر حیدری کشمیری نے لکھا ہے کہ ایک مرثیے میں یہ واقعہ نظم کیا ہے کہ ''یزید نے عمر سعد کے مشورے سے دو ظالموں کی نگرانی میں سرِ حسین کو مدینہ میں حضرت صغریٰ کے پاس بھیجا۔ جب مدینے میں امام حسین کے طرف داروں کو معلوم ہوا تو انھوں نے سرِ حسین کو رسول اللہ کے روضے میں دفن کر دیا۔ دلگیر غالباً پہلے مرثیہ گو ہیں جنھوں نے یہ واقعہ حدیث کی روشنی میں نظم کیا لیکن انھوں نے راوی یا کتاب کا حوالہ نہیں دیا'' [۱۲] اسی طرح مرزا جعفر علی فصیح نے ایک مرثیے میں بتایا ہے کہ ''امام حسین کی شہادت کے بعد فوجِ اعدا نے اہلِ بیت کے خیمے نذرِ آتش کیے۔ امام زین العابدین جو بیمار تھے ان کو بیڑیاں پہنائیں، اہلِ حرم کو اونٹوں پر سوار کیا اور اونٹوں کی مہار عابد بیمار تھامے ہوئے تھے۔ دشوار گذار راستہ پاپیادہ چلتے چلتے پیروں میں چھالے پڑ گئے تھے۔ مرثیہ بے حد مکی اور رقت آمیز ہے'' [۱۳] واقعاتِ کربلا میں یہ ساری تبدیلیاں مکی اثر پیدا کرنے کے لیے کی جاتی رہی ہیں۔ حضرت قاسم کے بارے میں میر تقی میر کا مرثیہ موجود ہے۔ میر ضمیر نے بھی اسی موضوع پر مرثیہ کہا ہے۔ واقعہ یہ بیان کیا جاتا ہے کہ حضرت قاسم کی شادی اسی معرکے کے دوران کی جاتی ہے اور مشہور شامی پہلوان ازرق سے لڑنے کے لیے حضرت قاسم میدانِ جنگ میں آتے ہیں سہرا اُسی طرح بندھا ہوا ہے اور یہ بند آتا ہے:

جب یہ پسرِ سعد نے ازرق کو سنایا　　اس کے پسرِ خورد نے گھوڑے کو بڑھایا
تب سہرے کو قاسم نے بھی منہ پر سے ہٹایا　　نیزہ لیا مرکب کو اُڑاتا ہوا آیا
نکلے یہ پرے سے وہ بڑھا دوسری صف سے
نیزوں کی انی چلنے لگی دونوں طرف سے

غور کیجیے نہ میدانِ جنگ میں اس طرح شادی ہوتی ہے کہ ساری رسمیں ادا ہوں اور نہ کوئی سہرا باندھ کر لڑنے کے

لیے میدان جنگ میں اُترتا ہے۔ میر ضمیر نے صرف مبکی اثر پیدا کرنے کے لیے یہ عمل کیا ہے۔ مبکی اثر پیدا کرنے اور بڑھانے کے لیے مرثیہ گویوں نے تخیل کے ایسے گھوڑے دوڑائے ہیں کہ مرثیے کی موضوعاتی وفنی حیثیت مجروح ہوتی ہے۔ مرثیے کی تاریخ شاہد ہے کہ مرثیے میں، تخیل کی پرواز سے، مرثیہ گویوں نے جزئیات میں جاکر، نئے نئے قصے کہانیاں بنائی ہیں اور واقعۂ کربلا کو داستانی رنگ دے کر اس میں انیسویں صدی اور خصوصاً لکھنؤ و دہلی کی معاشرت و کلچر کو سمو دیا ہے۔ جیسا کہ میں نے ابھی کہا ہے کہ اگر حضرت قاسم کی شادی کا ذکر کیا ہے تو شادی کی ساری رسمیں ادا کی ہیں۔ اسی طرح ظلم و جبر کو مبالغے کے ساتھ پیش کر کے مبکی اثر پیدا کیا ہے۔ حضرت اکبر اور حضرت اصغر کے میدانِ جنگ میں جانے کو، مبالغے کے ساتھ، اس طرح اُبھارا ہے کہ رقت طاری ہو جائے۔ حضرت زینب کا کردار، اسی مبکی اثر کے تعلق سے، مرثیہ گوئی میں اسی لیے نہایت اہم ہو جاتا ہے۔ اس دور کے کلچر میں پھوپھی کو بڑی اہمیت حاصل تھی اور یہی تہذیبی اہمیت حضرت زینب کے کردار کو نمایاں کرتی ہے۔ یہ سب واقعات، تخیل جزئیات کے ساتھ مرثیے میں بار بار اور طرح طرح سے بیان کرنے سے ''عقیدے'' کا جزو بن گئے اور مرثیہ سننے والے ان واقعات اور قصہ کہانیوں کو درست ماننے لگے۔ ڈاکٹر مسیح الزماں نے لکھا ہے کہ ''مرثیہ گو جدت اور تنوع کے لیے واقعات میں نئے پہلو پیدا کرتا ہے اور مضامین ایراد کرتا ہے۔ یہ مضامین کس حد تک وقت اور حالات کے مطابق ہیں انھیں پر اس کی کامیابی و ناکامی کا انحصار ہوتا ہے''[۱۴] ڈاکٹر جعفر رضا نے لکھا ہے کہ ''ان مرثیہ گویوں کی فن کارانہ تحقیقات کا اعجاز سمجھنا چاہیے کہ ان کے بیان کردہ کردار و اشخاص اور واقعات و حالات کو اتنی مقبولیت حاصل ہوئی کہ انھیں تاریخ و حدیث کا مرتبہ حاصل ہو گیا۔ ان کے دور میں اور آج تک واقعۂ کربلا کا ذکر اسی ماحول و پس منظر کے مطابق کیا جاتا ہے جو مرثیوں کی فضا میں سامعین محسوس کرتے ہیں''[۱۵]۔ یہ فرضی واقعات اسی لیے ''عقیدے'' کا حصہ بن گئے ہیں۔ ادبی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو مبکی اثر پیدا کرنے کی اس کوشش نے مرثیے کو تخلیقی سطح پر نقصان پہنچایا ہے۔ لکھنوی معاشرت کے روپ میں امامِ حسین، اہلِ بیت اور انصاروں کو پیش کرنے کی اصل وجہ بھی یہی تھی کہ اس سے مبکی اثر پیدا کرنا آسان تھا۔ سودا نے ''سبیلِ ہدایت'' میں جو اپنا نقطۂ نظر واضح کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ''پس لازم ہے کہ مرثیہ در نظر رکھ کر مرثیہ کہے نہ کہ برائے گریۂ عوام اپنے تئیں ماخوذ کرے''[۱۶] تو اس کی وجہ بھی یہی تھی کہ سودا مرثیے کو قصیدہ کی طرح عظمتوں سے ہم کنار کرنا چاہتے تھے اور اس میں وہ ربط و ترتیب اور وہ فنی اثر پیدا کرنا چاہتے تھے جس سے ان کے دور کا مرثیہ محروم تھا۔ انھوں نے اسی نقطۂ نظر سے محمد تقی تقی (میر تقی میر نہیں) کے ایک سلام اور مرثیے کا تجزیہ کیا ہے۔ اس دور میں مرثیہ کی سب سے اہم خدمت سودا نے کی۔ مرثیے کی روایت کے مختلف اجزا گزشتہ دو ڈھائی سو سال سے موجود تھے لیکن ان میں ربط و ترتیب کا کوئی اصول مقرر نہ تھا۔ سودا نے ہر واقعہ پر الگ الگ مربوط مرثیے لکھنے اور واقعہ کربلا کو جزئیات کے ذریعے طول دینے اور مؤثر بنانے کی بنیاد رکھی۔ مرثیے کو قصیدے کی طرح تشبیب سے متعارف کرایا۔ تسلسل اور ربط پر زور

دیا۔ مکالمے سے بھی فنی اثر پیدا کرنے کا کام لیا۔ دشتِ کربلا کی مؤثر تصویریں پیش کیں۔ اہل بیت کو ہندوستانی اور خصوصاً لکھنوی معاشرت میں پیش کرنے کا عمل مثلاً آرسی مصحف، رنگ کھیلنا، کنگن بندھوانا وغیرہ کی رسمیں بھی حضرت قاسم والے مرثیے میں موجود ہیں۔ انھوں نے شعوری طور پر مرثیے کو ادبی بنانے کا کام کیا۔ رزمیہ عنصر کو نمایاں کیا۔ اکثر مرثیوں میں مسدس کی ہیئت استعمال کی۔ سودا کے ہاں مرثیے عامیانہ جذباتیت سے آگے بڑھ کر ایک مخصوص ادراک کا اظہار کرتا ہے۔ ان کے طرز میں قصیدہ، مثنوی اور غزل کے رنگ حسب ضرورت استعمال میں آئے ہیں‘‘ [۱۷] یہ اور اسی قسم کے دوسرے اثرات سودا کے بعد کے مرثیہ گویوں مثلاً میر ضمیر اور میر خلیق وغیرہ سے ہوتے اور سنورتے میر انیس و مرزا دبیر کے ہاں عروج کمال کو پہنچ گئے۔ ان دونوں نے مرثیے کے کم و بیش سارے روایتی امکانات کو سمیٹ کر ایک ایسی صورت دی کہ اردو مرثیہ اور انیس و دبیر ایک ہی تصویر کے دو رُخ بن گئے۔

اُردو صنفِ مرثیہ اردو شاعری کی کئی اصناف کا امتزاج ہے اور اس میں کامیاب ہونے کے لیے قصیدہ گو، غزل گو اور مثنوی نگار سب ہی کی قابلیت کا ہونا ضروری ہے۔ ایسا کوئی مرثیہ گو نہیں ہوا جو ان تینوں اصناف پر پوری قدرت رکھتا ہو اور ایسا اس لیے ممکن نہ ہوا کہ مرثیے میں متضاد عناصر جمع ہو گئے ہیں۔ یہ مرثیے کا چونکہ ایک بندھا ٹکا روایتی ڈھانچا ہوتا ہے جس میں چہرہ ہوتا ہے، بزم و رزم ہوتی ہے اور مختلف اجزا کا ملاپ ہوتا ہے اس لیے مرثیے کی الگ الگ قسمیں نہیں ہو سکتیں۔ میر انیس ان عناصر پر قدرت رکھتے ہیں جو مثنوی سے تعلق رکھتی ہیں اور ان کا رنگِ بیان بھی اسی کے مطابق ہے۔ مرزا دبیر ان عناصر میں کامل ہیں جو قصیدے سے تعلق رکھتے ہیں اور ان کا رنگ و آہنگ بھی قصیدے کی طرح کا ہے۔ رزم کے لیے یہ پُرشکوہ و شان دار طرز نہایت مناسب ہے۔ اس لیے مرثیہ گوئی میں ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا مناسب نہیں ہے۔ صنف مرثیہ میں ان دونوں کے نام ایک ساتھ لیے جائیں گے اور یہ دونوں ساتھ رہیں گے۔ مرزا دبیر کا لکھا ہوا قطعہ تاریخِ وفات مرزا انیس کی لوح پر کندہ ہے اور اسی ازلی رشتے کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔

ہم نے مرثیے کا مطالعہ مذہبی نظم کے طور پر نہیں کیا۔ ایسے مطالعوں سے تو کتابیں بھری پڑی ہیں۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی پہلے شخص ہیں جنھوں نے اردو مرثیے کا معروضی مطالعہ ادب و شعر کے عالمی معیار و اقدار کے حوالے سے کیا ہے۔ ان کی تصنیف ’’مرثیہ نگاری اور میر انیس‘‘ اسی لیے ایک اہم کتاب ہے۔

اردو شاعری نے فارسی شاعری کے اثرات دل کھول کر قبول کیے ہیں۔ ساری اصناف سخن فارسی سے آئی ہیں لیکن اردو مرثیہ نے قصیدے اور مثنوی کے امتزاج سے جو روپ مرثیے کو دیا وہ نہ فارسی شاعری سے تعلق رکھتا ہے اور نہ عربی شاعری سے۔ یہ صنفِ سخن پوری طرح ہندوستان کی سرزمین سے تعلق رکھتی ہے۔ اردو مرثیے کا ہندوستان کی سرزمین پر پیدا ہونے والی ان سماجی و مذہبی رسموں سے بھی گہرا تعلق ہے جو مسلمانوں کے شیعہ فرقے سے مخصوص ہیں مثلاً ہر شیعہ کا یہ دینی و سماجی فریضہ ہے کہ وہ محرم کے زمانے میں

مجلسیں منعقد کرے اور اگر کسی میں اس کی مقدرت نہ ہو تو دوسروں کے ہاں مجلسوں میں شریک ہو۔ لکھنؤ میں آصف الدولہ کی گہری شیعیت اور غفران مآب سید محمد باقر کی شیعہ فرقے کو دوسرے فرقوں سے الگ منظم کرنے کی کامیاب کوشش نے محرم کی رسموں کو بہت زیادہ اہمیت دے دی۔ ہر رئیس کے گھر پر بڑی مجلس ہوتی۔ محرم کے دس دنوں میں سے ہر دن حضرت امام حسین اور ان کے انصاروں کے لیے مخصوص کر دیا گیا۔ ان دنوں کے لئے الگ مرثیے اور ماتم کہے جاتے مثلاً محرم کی ساتویں تاریخ حضرت قاسم سے مخصوص کر دی گئی۔ اس دن امام حسین کی صاحبزادی سے ان کی شادی کی تمام رسمیں جیسے مہندی، ساچق، کنگن وغیرہ بڑی شان سے ادا کی جاتیں۔ آج بھی امام باڑہ حسین آباد لکھنؤ میں یہ تمام رسمیں ادا کی جاتی ہیں۔ اس دن کے لیے مرثیہ نگار حضرت قاسم کے حالات کو موضوعِ سخن بنا کر مرثیے لکھتے۔ پانچویں تاریخ حضرت حُر سے منسوب کر دی گئی۔ آٹھویں حضرت عباس سے، نویں حضرت علی اکبر اور حضرت علی اصغر سے اور دسویں یعنی عشرہ حضرت امام حسین سے منسوب و مخصوص کر دیا گیا۔ اس دن حضرت امام حسین کے حال کا مرثیہ پڑھا جاتا جس میں حضرت زینب کے ''بین'' کو خاص مقام حاصل تھا۔ اس کے علاوہ ہر امام کی وفات پر مجلس ہوتی اور اس میں مرثیہ پڑھا جاتا۔ اس طرح مرثیے کا موضوع، اس کی نوعیت، اس کی ہیئت وغیرہ محرم اور مجلس سے وابستہ ہوتی چلی گئیں اور اردو مرثیہ محرم و مجلس کی ضرورت اور تقاضوں کے سانچے میں ڈھلتا چلا گیا۔

بین اور بکی اثر سولھویں، سترھویں اور اٹھارھویں صدی کے مرثیے کی طرح انیسویں صدی کے مرثیے کی بھی مجلسی ضرورت تھی۔ اس ضرورت کو انیس و دبیر کا ہر مرثیہ، جو مجلس کے لیے لکھا گیا ہے، پوری کرتا ہے۔ اس دور میں مجلس عزا عام طور پر تین چار گھنٹے چلتی تھی اور ظاہر ہے کہ تمام وقت سامعین کو رُلاتے رکھنا ناممکن عمل ہے۔ اسی لیے مرثیے میں قصیدے کی سی ترتیب و تعمیر کا التزام کیا گیا۔ قصیدے کی تشبیب کی طرح مرثیے کا ''چہرہ'' ہوتا جس میں بہار، منظر، یا کسی عام موضوع کا شعوری طور پر التزام کیا جاتا۔ پھر سراپا بیان کیا جاتا اور ممدوح کے فضائل بیان کر کے مدح کی جاتی۔ رزمیہ شاعری کے رسوم یعنی جنگ کے حالات اور نقشہ، گھوڑے اور تلوار کی روایتی مبالغہ آمیز انداز میں، تعریف کی جاتی اور آخر میں مصائب بیان کیے جاتے۔ اس ترتیب و تعمیر نے مرثیے کو ایک نیا رنگ دیا اور اسی وجہ سے مرثیہ، مجلس عزا سے وابستہ ہو کر بھی، ادبی فن پارے کی طرح سنا اور پڑھا گیا۔ میر انیس و مرزا دبیر کے مرثیے اسی لیے اردو ادب کا بہترین سرمایہ ہیں۔ یہ بات یاد رہے جیسا کہ ٹی ایس ایلیٹ نے بھی کہا ہے کہ ''اس بات کا تعین کہ کوئی چیز ادب ہے یا نہیں صرف ادبی معیار سے کیا جا سکتا ہے'' [۱۸] اور انیسویں صدی کے مرثیے میں، انیس و دبیر کے تعلق سے، یہ معیار و خصوصیت موجود ہے۔

حواشی:

[۱] تاریخ ادب اردو، جمیل جالبی، جلد دوم، ص ۳۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۲] ایضاً ص ۶۶۴ اور ''سبیل ہدایت'' مشمولہ کلیاتِ سودا، جلد دوم، ص ۳۳۳، نول کشور لکھنؤ ۱۹۳۲ء

[۳] تذکرہ خوش معرکۂ زیبا، جلد اول مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۹۷-۳۹۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۴] مخزنِ نکات، قائم چاندپوری، مرتبہ اقتدا حسن، ص ۶۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء ترجمہ. مرثیہ کہ بالفعل ادب سے عاری نظم ہے لوگوں کو مرغوب ہے''۔

[۵] مخزن نکات، محولہ بالا ص ۱۵

[۶] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۹۳، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی ۱۹۴۰ء

[۷] کربل کتھا، فضلِ علی فضلی، مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد، ص ۳۷، ادارہ تحقیقات اردو پٹنہ ۱۹۶۵ء

[۸] تاریخ ادب اردو جلد دوم، ص ۶۳۳، محولہ بالا

[۹] ایضاً ص ۷۰۸-۷۰۹

[۱۰] مرثیہ نگاری اور میر انیس، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۱۵۳-۱۵۷، ادارہ فروغ اردو لکھنؤ ۱۹۶۴ء

[۱۱] نوسرہار، اشرف بیابانی، مرتبہ افسر صدیقی امروہوی، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی

[۱۲] ''اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا'' ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۳۹۲، نظامی پریس لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۱۳] ایضاً ص 518-519

[۱۴] اردو مرثیے کا ارتقا، مسیح الزماں، ص ۲۸۵، لکھنؤ ۱۹۶۸ء

[۱۵] دبستانِ عشق کی مرثیہ گوئی، ڈاکٹر جعفر رضا ص ۵۴، نیشنل کتاب گھر، الہ آباد ۱۹۷۳

[۱۶] سبیل ہدایت، کلیات سودا جلد دوم، ص ۳۳۳، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۳۲ء

[۱۷] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، طبع دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۷۰۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۱۸] ایلیٹ کے مضامین، ترجمہ و مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی میں مشمولہ مضمون مذہب اور ادب، ص ۲۲۳، رائٹرز بک کلب کراچی

دوسرا باب

میر مستحسن خلیق

میر مستحسن خلیق (۱۱۸۱ھ-۱۲۶۰ھ/ ۸-۱۷۶۷ء-۱۸۴۴ء) بڑے باپ کے بیٹے اور بڑے بیٹے کے باپ تھے۔ مثنوی "سحر البیان" کے خالق میر حسن ان کے والد اور میر انیس ان کے بیٹے تھے۔ میر خلیق کے چار بیٹے تھے اور چاروں. میر ببر علی انیس، میر احسن خلق، میر احسان مخلوق، میر محسن محسن شاعر تھے [۱] میر مستحسن خلیق فیض آباد میں پیدا ہوئے اور وہیں تعلیم پائی سولہ سال کی عمر سے شعر گوئی شروع کی [۲]۔ پہلے درست و نادرست اپنے والد کو دکھاتے تھے لیکن جب میر حسن کی مصحفی سے چند ملاقاتیں ہوئیں تو انھوں نے بیٹے سے کہا کہ وہ اپنا کلام مصحفی کو دکھایا کرے۔ خلیق مصحفی کے شاگرد ہو گئے اور ان سے مشورۂ سخن کرنے لگے۔ مصحفی نے اسی زمانے میں اس جوہرِ قابل کو پرکھ لیا اور کہا کہ "اگر زمانہ فرصت خواہد داد خوب خواہد گفت" [۳] مصحفی نے اپنا "تذکرۂ ہندی" بھی میر خلیق کے اصرار پر لکھنا شروع کیا۔ دیباچہ میں اس بات کا اعتراف کرتے ہوئے لکھا کہ "بہ تکلیف میر مستحسن خلیق خلف میر حسن　قدم دریں بادیۂ پُر خار گذاشت" [۴]

میر خلیق کا سال ولادت نہیں ملتا۔ مصحفی نے بھی صرف یہ لکھا ہے کہ "از شانزدہ سالگی شوق شعر پیدا کردہ و درست و نادرستش را والد بزرگواش (میر حسن) برائے پاس خاطر پسر درست کردہ ی داد　وچوں دراں ایام فقیر تازہ وارد ایں شہر بود مشارٌ الیہ بعد ملاقاتِ چند بسیار محظوظ شدہ　. آں عزیز (میر خلیق) را پیشِ من فرستاد" [۵] مصحفی دوسری بار ۱۱۹۸ھ میں لکھنؤ آئے اور ایسے آئے کہ یہیں کے ہو رہے۔ تاریخوں میں آیا ہے کہ ۵ر جمادی الثانی ۱۱۹۸ھ اور ۱۰ر شوال ۱۱۹۸ھ کے درمیان کسی تاریخ کو غلام علی خاں شاہ عالم ثانی کی سفارت لے کر لکھنؤ آئے۔ اس قافلے میں مصحفی شامل تھے۔ شوال ہجری سال کا دسواں مہینہ ہے۔ اگر میر حسن سے مصحفی کی یہ چند ملاقاتیں ۱۱۹۸ھ کے آخر اور ۱۱۹۹ھ کے شروع تک جاری رہیں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ میر خلیق نے ۱۱۹۹ھ میں زانوئے تلمذتہ کیا۔ سولہ سال کی عمر سے وہ شعر کہہ رہے تھے اور اپنے والد کو دکھا رہے تھے تو اس عمل پر کم و بیش دو سال تو گزر چکے ہوں گے۔ مصحفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ میر خلیق "در عالم خوردی زیادہ از ذہنش معلوم ی شد" [۶] اس صورت میں اگر میر خلیق کی عمر ۱۸ سال قیاس کی جائے تو سالِ تلمذ ۱۱۹۹ھ سے عمر بوقتِ تلمذ ۱۸ گھٹانے سے سالِ ولادت ۱۱۸۱ھ سامنے آتا ہے۔

اب اس بات کو ایک اور طرح سے دیکھیے۔ "تذکرۂ ہندی" میر خلیق کے اصرار پر مصحفی نے شروع کیا: "اما بہ تکلیف میر مستحسن خلیق　طوعاً و کرہاً قدم دریں بادیۂ پُر خار گذاشت" [۷] یہ تذکرہ ۱۲۰۱ھ میں

شروع اور ۱۲۰۹ھ میں ختم ہوا۔ اگر قیاس کیا جائے کہ خلق کا تذکرہ ۱۲۰۱ھ میں لکھا گیا تھا جب شعر کہتے انھیں چار سال ہو گئے تھے۔ دو سال شاگرد ہونے سے پہلے اور دو سال شاگرد ہونے کے بعد تو گویا ۱۲۰۱ھ میں ان کی عمر ۲۰ سال تھی۔ ۱۲۰۱ھ سے ۲۰ گھٹا دیے جائیں تو بھی سال ولادت ۱۱۸۱ھ برآمد ہوتا ہے۔ میں نے قیاساً خلیق کا سال ولادت یہی اختیار کیا ہے۔

فیض آباد میں خلیق نے اپنی ذہانت اور شعر گوئی کی خداداد صلاحیت سے جلد ہی اپنی حیثیت منوالی۔ بہت سے نئے شاعر، جن میں علی اوسط رشک، نواب سید محمد خاں رند بھی شامل تھے، اپنا کلام دکھانے لگے۔ خلیق فیض آباد میں نواب مرزا محمد تقی خاں ترقی کی سرکار میں ملازم تھے اور ۱۲۳۱ھ میں جب ترقی نے وفات پائی تو خلیق فیض آباد ہی میں تھے۔ سعادت یار خاں رنگین ان سے فیض آباد میں ہی ملے تھے جیسا کہ انھوں نے ''امتحان رنگین'' میں لکھا ہے اور وہیں انھوں نے اپنی پسندیدہ مثنوی ''سحر البیان'' کے اشکال دریافت کر کے اطمینان حاصل کیا تھا جیسا رنگین نے ''مجالس رنگیں'' میں لکھا ہے۔ اسی زمانے میں غالباً تلاشِ روزگار میں خلیق فرخ آباد چلے گئے اور رند ۱۲۴۰ھ/۱۸۲۴ء میں لکھنؤ چلے آئے اور وہاں آتش کے شاگرد ہو کر، وفاؔ تخلص ترک کر کے رندؔ تخلص اختیار کیا اور سارا پچھلا کلام، جیسا کہ رند نے اپنے دیوان ''گلدستۂ عشق'' میں لکھا ہے کہ ''روبروئے اخوانِ زمان بالتمام درچاہ انداختم'' [۸] اور آتش کی شاگردی ماہ رجب ۱۲۴۸ھ سے لے کر طبع دیوان تک جو کچھ کہا وہ اس میں داخل کیا'' [۹] فیض آباد میں جو ضخیم دیوان وفاؔ یعنی رندؔ نے مرتب کیا تھا اور جو زیادہ تر مراثی وسلام و رباعیات در عزائے مولا حسین پر مشتمل تھا، یہی وہ کلام تھا جو وفا نے خلیقؔ کو دکھایا تھا اور یہ بھی لکھا کہ ''خلیق در فن مرثیہ گوئی عدیل و نظیر ندارند'' [۱۰] میر خلیق یوں تو فیض آباد میں رہے لیکن وقتے وقتے سے لکھنؤ ان کا آنا جانا رہا۔ اشپرنگر نے اودھ کیٹلاگ میں لکھا ہے کہ ''میر خلیق لکھنؤ میں راجا ٹکیت رائے کے ہاں معلم تھے [۱۱]۔ لیکن جب مرثیہ گوئی میں ان کی شہرت پھیلی تو وہ مرثیہ خوانی کے لیے لکھنؤ آئے اور وہاں رہتے رہے۔ اب مرثیہ خوانی ہی ان کا ذریعۂ معاش بن چکا تھا۔

میر خلیق کی شرافتِ نفسی اور وضع داری کی سب نے تعریف کی ہے۔ میر قدرت اللہ قاسم نے انھیں ''شیریں گفتار، پاکیزہ کردار، حسن الخلق والخلق'' [۱۲] لکھا ہے۔ سعادت خاں ناصر نے انھیں شاعر نامور، سخنور لیق، سید برگزیدہ'' [۱۳] اور علی اوسط رشک نے اپنے قطعہ تاریخ وفات کے دوسرے مصرع میں انھیں ''عطوف و شفیق اُستاد'' لکھا ہے۔

میر مستحسن خلیق نے ۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء میں وفات پائی۔ ان کے شاگرد علی اوسط رشک نے تاریخ وفات کہی:

میر مستحسن خلیق افسوس بس عطوف و شفیق بود اُستاد
خوش بیاں شاعر زباں دانے خاص دراں طریق بود اُستاد

رشکِ نالید و گفت تاریخش   ہائے اے ہے خلیق بود اُستاد

آخری مصرع سے ۱۲۶۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ناسخ کے شاگرد مرزا مہدی کوثر کے شاگرد خواجہ مصاحب علی راوی کے قطعہ تاریخ وفات کے چوتھے مصرع سے اگر ہمزہ کو چھوڑ کر صرف "ے" کے دس شمار کیے جائیں تو اس چوتھے مصرع: "ہاتفِ غیب نے کہا میر خلیق مرگئے" کے آخری تین لفظوں سے بھی، ۱۲۶۱ھ کی تصدیق ہوتی ہے۔[۱۴]

عبدالغفور خاں نساخ نے "سخنِ شعرا" [۱۵] میں اور محسن علی محسن لکھنوی نے "سراپا سخن" [۱۶] میں خلیق کو صاحبِ دیوان لکھا ہے لیکن یہ دیوان کہیں نہیں ملا۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب خلیق مرثیے کی طرف آئے تو انھوں نے اردو دیوان کو نظر انداز کر دیا۔ البتہ ان کی متفرق غزلیں مختلف بیاضوں میں مل جاتی ہیں۔ "تذکرہ ہندی" میں مصحفی نے پانچ پانچ اشعار کی دو غزلوں کے علاوہ سات متفرق شعر دیے ہیں۔ سعادت خاں ناصر نے "خوش معرکۂ زیبا" میں اور نساخ نے "سخن شعرا" میں سات سات شعر اور قدرت اللہ قاسم نے "مجموعۂ نغز" میں شیفتہ نے "گلشن بے خار" میں، کریم الدین نے "طبقات الشعرائے ہند" میں اور کلب حسین نادر نے "تذکرۂ نادر" میں پانچ پانچ شعر اور محسن لکھنوی نے "پہلو" کے تحت "سراپا سخن" میں دو شعر دیے ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے غلام مہدی لکھنوی کے ضخیم مجموعۂ غزلیات کے قلمی نسخے سے خلیق کی چودہ غزلوں کے ایک سو چار شعر اور تلاش کیے ہیں [۱۷]۔ لیکن اگر مکرر اشعار کو الگ کر دیا جائے تو ۱۳۱ شعر رہ جاتے ہیں۔ اکبر حیدری کاشمیری نے شاہ کمال کے تذکرے "مجمع الانتخاب" سے ۷۵ شعر اور نکالے ہیں جن میں سے ۷۰ شعر غیر مطبوعہ ہیں [۱۸] ان کے علاوہ اکبر حیدری نے "مجمع الاشعار" میں درج پانچ اور غزلیں دریافت کی ہیں اور بتایا ہے کہ اس طرح خلیق کی غزلوں کے اشعار کی تعداد ۱۳۶ ہو جاتی ہے[۱۹]۔

ان اشعار کو سامنے رکھ کر جب ہم خلیق کی غزل کو دیکھتے ہیں تو اُن کے اشعار میں خارجیت غالب ہے۔ انداز بیانیہ ہے اور شعر گہرے احساس و جذبہ سے عاری ہے۔ خلیق ویسی ہی غزلیں کہہ رہے ہیں جیسی سارے معاشرے میں کہی جا رہی ہیں۔ یہاں خلیق اسی روایت کی تکرار کر رہے ہیں۔ ان کے اشعار میں مضمون آفرینی کا تو پتا چلتا ہے لیکن اس میں احساس و جذبہ شامل نہیں ہے اور اسی لیے ان کے کلام میں باسی پن کی باس آتی ہے:

کہا جو میں نے اے گل کچھ وفا کر   تو دوں ہی ہنس پڑا وہ کھکھلا کر
عاشق کو تیرے کل سے تھی جاں کنی کی حالت   سب دیکھنے کو آئے اللہ تو نہ آیا
گلشن میں یہ کس شخص کا ہے ڈھیر جو بلبل   منقار میں لے جا کے کئی پھول دھر آئی
مثلِ آئینہ ہے اس رشکِ قمر کا پہلو   صاف اِدھر سے نظر آتا ہے اُدھر کا پہلو
افعی زلف کے کاٹے کی دوا ہو نہ سکی   آ کے سر مار گئے سینکڑوں منتر والے

یہ چند شعر اور دیکھیے:

بازی گہِ طفلاں ہے جہاں کچھ نہ عجب کر — کیا کیا نہ بگڑ جائے گا کیا کیا نہ بنے گا
گویا زبان شمع جو ہوتی تو پوچھتا — کٹتی ہے ہجر یار میں کیوں کر تمام رات
جہاں میں خاک عمارت بنایئے کیا کیا — مکان ڈھے گئے ہیں اور مکیں پریشاں ہیں
کارخانہ بھی ہے ایک گیا ایک آیا — نہیں رہتی کبھی منزل گہِ دُنیا خالی
میں وہ حیرت زدۂ وحشتِ محبت ہوں خلیق — سالہا سال ہوئے جس کو وطن سے نکلے
سب کہوں گا میں جو کچھ تو نے کہا پر ناصح — یاد رہتی ہے وہاں جاکے یہ تقریر کسے

خلیق مضمون نکالتے اور زبان بھی مضمون کے مطابق لانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن شعر پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہے۔ ان کی غزلوں کے شعر میں وہ ارتکاز نہیں ہے جو غزل کے اچھے شعر کی اصل پہچان ہے مثلاً یہ دو شعر دیکھیے اور ان کے قافیے ردیف پر غور کیجیے تو قافیہ اکھڑا اکھڑا سا معلوم ہوگا:

وصل کی شب نے ہوئی معشوق کی اب تک نصیب
کاوشِ غم سے نہایت مجھ کو شیون ہوگیا

کیجیے لختِ دل بھی اپنا نثار — ہائے تو بھی انھیں سپاس نہیں

تعقید سے بھی اکثر شعر کا اثر زائل ہو جاتا ہے مثلاً یہ مصرع دیکھیے: کون سی ساعت بد ہم تھے چمن سے نکلے لیکن بعض خوب صورت تراکیب شعر میں ایسی آتی ہیں جو اچھی لگتی ہیں مثلاً یارانِ عدم رفتہ، گشتہ آرزوئے وصل، طاقت تحریک زباں، گشتہ انداز بتاں، حسرت زدۂ وحشت محبت وغیرہ۔

خلیق کی غزل میں بہت سے الفاظ ایسے آئے ہیں جو اب متروک ہو چکے ہیں مثلاً اس مصرع میں۔ ''ہنس دیا یار نے جو رات خلیق'' ''نے'' زائد اور اس طرح استعمال میں نہیں آتا۔ اسی طرح ''ٹک'': ع ... ''آشیاں ہم نے ٹک اونچا جو بنایا ہوتا'' یا ع ... ''تو ووں ہی ہنس پڑا وہ کھکھلا کر'' میں ''ووں'' کا استعمال خلیق کے زمانہ میں بھی متروک ہو چکا تھا۔ اسی طرح ''دھاک بیٹھنا یا بٹھانا'' محاورہ ہے خلیق نے دھاک اُڑانا یا اُڑنا باندھا ہے۔ ع ... ''عالم میں یہ جنوں کی مرے دھاک اُڑ گئی'' ''ولے'' کا استعمال شاہ حاتم کے زمانے ہی میں متروک ہو چکا تھا لیکن خلیق نے اپنی غزلوں میں اسے استعمال کیا ہے: ع۔ ''حسن یوسف کے جو قائل ہیں رہیں دنگ ولے''۔

غزل بڑی ظالم صنف سخن ہے۔ اس میں بظاہر وہ سب کچھ ہو چکا ہے جو ہو سکتا تھا لیکن بڑا ذہن، بڑا شاعر تکرار روایت سے بچ کر جب روایت کی دیوار کو ڈھاتا ہے تو دیوار کے ہٹتے ہی تخلیق کا کھلا میدان سامنے آ جاتا ہے۔ ناسخ کے دور میں آتش کی غزل کے ایک حصے میں یہی دیوار ڈھائی تھی اور یہی کام غالب کی غزل نے کیا تھا۔ اقبال کی غزل بھی ایک نیا میدان سامنے لاتی ہے۔ خلیق صرف روایت کی تکرار کرتے ہیں اور پھر

غزل کو چھوڑ کر سلام و مرثیہ کی طرف چلے جاتے ہیں جس سے معاش کا مسئلہ بھی حل ہو جاتا ہے، ثواب دارین بھی حاصل ہوتا ہے اور عزت و احترام اور شہرت و ناموری بھی ہاتھ آتی ہے۔

تو ذاکر سرور ہے خلیقؔ اس لیے سب لوگ   کرتے ہیں تری عزت و توقیر زیادہ

اور آج وہ اسی حیثیت میں جانے اور پہچانے جاتے ہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ ''سلام'' غزل کی ہیئت ہی میں لکھے جاتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ میر خلیق نے غزل گوئی کی پیاس سلام گوئی سے بجھائی۔ ان کا ایک ردیف وار ''دیوانِ سلام'' راجا صاحب محمود آباد کے کتب خانے میں مخزون ہے۔ جس میں ۸۸ سلام شامل ہیں۔[۴۰] خلیق کے جو ''سلام ہماری نظر سے گزرے ان میں تسلسل بیان کی نظمیہ خصوصیت موجود و نمایاں ہے۔ ان کے سلام یک موضوعی ہیں جن میں صرف واقعاتِ کربلا کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور کوئی اخلاقی یا زندگی کی کوئی اور پہلو نہیں ہے۔ مطلعوں کا بھی یہی رنگ ہے۔ خلیق کے سلاموں پر مبکی اثر بہت واضح ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ ''خلیق کے سلاموں کا خاص مقصد رونا رُلانا ہے''۔

بیسویں صدی کی دو تین دہائیوں تک عام خیال یہ تھا کہ میر خلیق کا سارا کلام ضائع ہو گیا۔ محمد حسین آزاد کا یہ خیال تھا کہ ان کے بہت سے مرثیے اور سلام ان کے بیٹوں میر انیس وغیرہ کے کام آ گئے۔ آزاد کی روایت کے مطابق بڑھاپے میں وہ جس بیٹے کے ہاں جاتے، وہیں اپنا کہا ہوا کلام چھوڑ آتے[۲۱]۔ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری نے لکھا ہے کہ میر غلام علی فیض آبادی نے، جو منتخب مجموعہ ''ذخیرۂ ثواب'' مطبوعہ ۱۲۹۰ھ کے نام سے مرتب کیا تھا اس مجموعے میں کل سات مرثیے اور سولہ سلام تھے، جن میں سے تین خلیق سے منسوب کیے گئے تھے، ان میں سے ایک بھی خلیق کی تصنیف نہیں ہے۔ پہلا مرثیہ میر نفیس کا، تیسرا میر مونس کا اور بقیہ پانچ مرثیے میر انیس کے ہیں[۲۲]۔

میر خلیق کے کم و بیش سارے مرثیے قلمی صورت میں اب تک غیر مطبوعہ حالت میں محفوظ ہیں۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب کے کتب خانے میں مراثی خلیق کی چار ضخیم جلدیں، قلمی صورت میں محفوظ ہیں۔ جلد اول میں ۳۰، جلد دوم میں ۲۱+۶۹=۹۰، جلد سوم میں ۶۷ اور جلد چہارم میں ۱۷ مرثیے محفوظ ہیں۔ ان کے علاوہ راجا صاحب محمود آباد کے کتب خانے میں مراثی کی جو جلد محفوظ ہے اس میں ۲۷ مرثیے ہیں اور خود اکبر حیدری کاشمیری کے کتب خانے میں، جو مراثی محفوظ ہیں، ان کی تعداد ۹ ہے اور ''دیوان سلام'' میں ۸۸ سلام محفوظ ہیں۔ ان میں سے بہت سوں پر تاریخ کتابت بھی درج ہے اور کئی مرثیے مکرر آ گئے ہیں[۲۳]۔ مراثی میر خلیق کا پہلا مجموعہ ۱۹۹۷ء میں کراچی سے شائع ہوا ہے جس میں کل ۳۴ مرثیے شامل ہیں[۲۴]۔ ان تمام معلومات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ غزلوں اور سلاموں کے علاوہ میر خلیق نے ڈھائی سو کے قریب مرثیے ضرور تصنیف کیے ہیں اور یہ تعداد یقیناً بہت بڑی ہے۔

میر خلیق کے سلاموں کی طرح ان کے مرثیوں پر بین اور مبکی انداز چھایا ہوا ہے اور یہی ان کے

مرثیوں کا حقیقی رنگ اور مزاج ہے۔ مرثیے کا مقصد بھی یہی ہے کہ واقعات کربلا کو ایسے درد انگیز انداز میں پیش کیا جائے کہ سننے والوں پر رقت طاری ہو جائے اور وہ بین سے متاثر کریں۔ جو مرثیہ جتنا رُلائے گا اتنا ہی کامیاب سمجھا جائے گا اور اس کی بنیادی وجہ یہی ہے کہ بین سے ثواب حاصل ہوتا ہے جس سے عاقبت سنورتی ہے۔ میر خلیق نے اسی مقصد کو سامنے رکھ کر مرثیہ لکھا اور اسی لیے اس دور میں ان کے مرثیے بہت مقبول تھے۔ واجد علی شاہ اختر نے ایک مقطع میں اسی طرف اشارہ کیا ہے:

حاسد حسد سے روئے جو اختر تو کیا عجب　　رُتبہ ملے غزل کو سلامِ خلیق کا

خلیق کے مرثیوں کو پڑھیے تو ان میں میر ضمیر جیسی بلند آہنگی نہیں ہے بلکہ دھیما، دبا دبا سا لہجہ ہے۔ ایسا لہجہ جس پر رقت طاری ہے۔ ”ضمیر کے یہاں رزمیہ اور بیانیہ عناصر خلیق سے زیادہ اور خلیق کے یہاں رثائی عناصر ضمیر سے زیادہ ہوتے ہیں“ [۴۵]

میر خلیق کے مرثیوں کو پڑھ کر یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مرثیے کی وہ جدید صورت، جو میر ضمیر کے ہاں اُبھرتی ہے خلیق کے ہاں اس صورت میں نہیں اُبھرتی اور آئندہ نسل کے مرثیہ گویوں کو اس طرح متاثر نہیں کرتی جس طرح میر ضمیر کے مرثیے کرتے ہیں۔ میر خلیق کے مرثیے یک موضوعی ہیں۔ ان کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ان میں کوئی ایسی کسر ہے، جو اپنی ساری خوبیوں کے باوجود، اس ادبی سطح پر نہیں پہنچاتی جس پر میر ضمیر یا انیس و دبیر کے مرثیے پہنچاتے ہیں۔ خلیق مرثیے میں جزئیات لاتے ہیں، تفصیل سے ہر اُس پہلو کو ابھارتے ہیں جو بین کی طرف سننے والے کو لے جائے۔ ان کا مرثیہ اسی رُخ پر چلتا ہے۔ مسیح الزماں نے لکھا ہے کہ ”میر خلیق نے ”بین میں، رخصت کی طرح، گھریلو زندگی کے مناظر اور واقعات کے پہلو نکال کر انھوں نے ایسے گھرانے کا نقشہ پیش کیا ہے جہاں کسی کے مرنے یا لاش آنے پر شور واویلا بلند ہوتا ہے، ایسے موقع پر مختلف رشتے دار کس کس طرح اپنی محبت کا اظہار کرتے ہیں، کیسی باتیں کر کے خود روئے اور دوسروں کو رُلاتے ہیں۔ انھیں تفصیلات سے بین کا حصہ بھی بڑھتا ہے اور لوگوں کو متاثر کرنے کا موقع بھی زیادہ ملتا ہے“ [۴۶]۔

یہی میر خلیق کا مزاج ہے اور اسی لیے ان کے ہاں رزم کا بیان یا تو ہوتا نہیں ہے اور ہوتا ہے تو وہ کمزور و بے اثر ہوتا ہے۔ وہ ”رزم“ کے نہیں ”بین“ کے شاعر تھے مثلاً ان کے اس مرثیے کو پڑھیے ع ”ہاں آمدِ برادرِ شاہِ شہید ہے“ جو ۱۲۹ بندوں پر مشتمل ہے۔ شروع ہی سے بین کا مزاج اس پر حاوی رہتا ہے اور چودھویں بند ہی سے یہ رنگ غالب آ جاتا ہے [۴۷]:

زینب کے لال قتل ہوئے ہم نے کیا کیا　　دل کو پکڑ کے رہ گئے جب کچھ نہ بس چلا
قاسم بھی آگے آنکھوں کے پامال ہو گیا　　اب تم جو مرنے جاتے ہو اے بھائی مرحبا
آرام اس الم سے نہیں پائے گا حسین　　ہاتھوں سے دل کو تھام کے رہ جائے گا حسین

اے بھائی تم تو بھائی ہو یہ رنج ہے بجا　　غیروں سے ہوتا ہے جو محبت کا مرتبا
فرقت جواُن میں ہوتی ہے گاہے بصد بکا　　جینے سے ہاتھ اُٹھاتے ہیں وہ غم کے جتلا
تنہا سپاہ کیں میں ہمیں چھوڑ کے چلے　　تم تو ہمارا بندِ کمر توڑ کے چلے
بھیا سکینہ پیاسی کو ہے غش بھی آ گیا　　کہتی ہے آنکھ کھول کے ہر دم چچّا چچا
چھاتی لگاتے جاؤ اُسے تم پہ میں فدا　　پُرسہ تو دے لو بیوہ بھتیجی کو اک ذرا
وہ کیا ہے اس کی جان کو جویاں محن نہیں　　کُبرا کا حال غیر ہے ابن حَسن نہیں

اس طویل مرثیے میں "سراپا" بھی آتا ہے مگر ۴۴ویں بند سے اور جبین سے شروع ہو کر ناف کمر سے ہوتا زرہ، خود، چار آئینے، ذوالفقار، سپر تک جاتا ہے۔ اس میں "رجز" بھی آتا ہے لیکن شاعر کو اس بات کا خیال سرے سے نہیں آتا کہ وہ حضرت امام حسین اور حضرت عباس کے کردار و شخصیت کو انسانی عظمتوں سے ہم کنار دکھائے۔ یہاں حضرت امام حسین اور حضرت عباس دونوں ذہنی طور پر کمزور انسان نظر آتے ہیں اور کوئی بلند و عظیم اخلاق شخصیت کے طور پر سامنے نہیں آتے۔ شمر سے حضرت عباس کا مکالمہ دیکھیے جو رجز کے بعد آتا ہے اور فنی ترتیب کے لحاظ سے جس کی یہ جگہ نہیں ہے:

عباس نے یہ شمر سے اس دم کیا کلام　　گر باز آئے قتل سے شہ کے سپاہِ شام
کرتا ہوں مُہر اس پہ تم سب کا ہوں غلام　　مانند خادموں کے کروں گا تمھارا کام
تم نے جو کچھ کیا مجھے اس کا گلہ نہیں　　نعلین بھی اُٹھانے میں مجھ کو حیا نہیں [۲۸]

یہاں میر خلیق اس لکھنوی معاشرت کی ترجمانی کر رہے ہیں جو اندر سے کھوکھلی ہو گئی تھی اور انگریزی اقتدار کے دباؤ میں رہ کر وہ خود سے چھپتی اور خود سے بھاگنے کی نفسیاتی بیماری میں جتلا تھی۔ یہاں مرثیے میں حضرت امام حسین کا وہ کردار اُبھر کر سامنے نہیں آتا جو اصل میں اُن کا تھا۔ وہ تو یہاں کمزور، زوال پذیر لکھنوی معاشرت میں ڈوبے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہاں حضرت امام حسین کے کردار میں وہ مردانہ پن بھی نہیں ہے جس سے زمین کا سینہ دہل جاتا ہے۔ یاد رہے کہ حضرت امام حسین نے ایک عظیم انسانی مقصد کے لیے جامِ شہادت پیا تھا۔ حضرت امام حسین فرماتے ہیں: دیکھیے مرثیہ ع ... جب بندھ چکے میداں میں پرے فوجِ ستم کے

ایسا نہ ہو سب ٹوٹ پڑیں خیمے پہ آ کر　　لُوٹی گئی بانو بھی تو اتنا نہیں کچھ ڈر
بے پردہ نہ ہوئے کہیں زینب مری خواہر　　بہنوں کا مجھے پاس ہے زہرا کے برابر
جیتا ہوں ابھی تو یہ گوارا مجھے کب ہے　　ناموس کو اعدا نے جو دیکھا تو غضب ہے

مسیح الزماں نے لکھا ہے کہ ایک مرثیے ع ..... "عباس نے دیکھا کہ بلکتی ہے سکینہ" میں جہاں کم سن حضرت سکینہ کے "منھ سے صبر و ضبط کی سنجیدہ باتیں کہلوائی ہیں وہاں جناب زینب، جناب رباب، جناب ام کلثوم وغیرہ جیسی بزرگ خواتین اس مرثیے میں اس طرح فریاد و نالہ کرتی ہیں کہ ان میں وہ عظمت مفقود ہے جو اُن

کے لیے مناسب ہے۔ ایک دوسرے مرثیے میں جس کے مطلع کا پہلا مصرع یہ ہے: ع ... "قید ہو آئے حرم شاہ کے جب کوفے میں" خلیق نے یہ مضمون باندھا ہے کہ اہلِ حرم کے بارے میں جب تماشائی استفسار کرتے ہیں تو یہ لوگ اپنا نام و نسب چھپاتی ہیں اور اپنے کو رسول کے گھرانے کی لونڈیاں ظاہر کرتی ہیں حالانکہ اسی مرثیے میں اس سے تقریباً بیس بند پہلے جب حضرت عابد تماشائیوں کے انبوہ کو مخاطب کرتے ہیں تو وہ صاف صاف اپنے نسب اور رشتوں کا اظہار کر دیتے ہیں" [۲۹]۔ یہ تضاد بھی اس لیے ہے کہ میر خلیق نے بین کو اہمیت دی اور باقی دوسرے اجزا کو اس لیے شامل کر دیا کہ وہ مرثیے کا حصہ سمجھے جاتے تھے۔ "بین" مرثیہ کی مذہبی ضرورت ہے لیکن یہی بین مرثیے کی ادبی و فنی حیثیت کو مجروح و متاثر کرتا ہے۔

اکیسویں صدی میں اردو مرثیہ گویوں کے سامنے یہ مسئلہ رہے گا کہ اگر وہ بین سے توجہ ہٹاتے ہیں تو مرثیہ گوئی کا وہ مقصد، جس کے لیے مرثیہ کہا جا رہا ہے، فوت ہو جائے گا اور اگر بین کو مطمع نظر بناتے ہیں، جیسا کہ مرثیے کی تاریخ سے واضح ہوتا ہے تو اس کی ادبی حیثیت باقی نہیں رہتی۔ مرثیہ ادب کی تاریخ میں ادبی حیثیت ہی سے قائم رہ سکتا ہے۔ اس مسئلے کے حل پر مرثیے کے مستقبل کا دار و مدار ہے۔

اس دور کے مرثیے پر لکھنوی معاشرت و کلچر چھایا ہوا ہے۔ یہی کلچر میر خلیق کے مرثیوں کے تار و پود میں بنی ہوئی ہے۔ سانحۂ کربلا کے سارے کردار بھی اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ مرثیوں کو پڑھ کر اکثر یہ خیال آتا ہے کہ شاید کربلا کا سانحہ یہیں کہیں لکھنؤ میں پیش آیا تھا، کوفے میں نہیں۔ یہ لکھنوی معاشرت مرثیوں کے مزاج میں رچی ہوئی ہے۔ یہ ان کے لہجے، اظہار بیان اور لفظیات و حتریات میں بھی ہے اور ان کے محاورے اور روزمرہ میں بھی موجود ہے۔ مرثیہ گو اپنی بات کو اسی رنگ میں رنگتا ہے اور جس کی وجہ سے "بین" کا اثر گہرا ہو جاتا ہے مثلاً خلیق کے اس مرثیے کو لیجیے جس کا پہلا مصرع "ہاں آمدِ برادرِ شاہِ شہید ہے" اور یہ بند دیکھیے:

کہتی ہے سر کو پیٹ کے وہ غم کی مبتلا   اے دل تو رانڈ ہونے کا زنہار غم نہ کھا
وارث ابھی بہت ہیں مرے سر پہ خوف کیا   دو بھائی ہیں خدا کے دیے میرے مہ لقا
مشکل پڑی تو کیا ہوا مشکل کشا تو ہیں   دولہا اگر نہیں مرے بابا چچا تو ہیں

سر کو پیٹنا، رانڈ ہونے کا خیال، وارثوں کا سر پہ ہونا، دولہا کا تصور، بابا چچا کا رشتہ اور ان سب کے امتزاج سے ایک مانوس دیکھی بھالی سی تصویر کا سامنے آنا، یہ سب اس معاشرت کا نتیجہ ہے جس میں سامعین اور مرثیہ گو دونوں اپنی زندگی بسر کر رہے ہیں۔ ایسی مثالوں سے میر خلیق کے مرثیے بھرے پڑے ہیں۔ یہ چند مثالیں اور دیکھیے:

گھبرا کو کس طرح سے بھلا منہ دکھاؤں میں   رنڈ سالہ بھی نہیں ہے جو جا کر پنہاؤں میں

رنڈ سالہ اس لباس کو کہتے ہیں جو رانڈ (بیوہ) کو پہنایا جاتا ہے اور یہ خالص ہندوستانی رسم ہے اور یہی مزاج

سارے مرثیوں کو روح میں سمویا ہوا ہے:

جناب فضہ نے: چادر کو پھینک کھول دیے اپنے سر کے بال

جناب زینب موت کی دعا مانگتی ہیں ع نکلے بدن سے جان تو چھوٹوں عذاب سے

رومال رکھ کر رونا. ع رومال رکھ کے روویں گے اب چشم زار پر

کچھ کھانے کے سونا ع کچھ کھا کے سو رہیں گے کہ اہلِ وفا ہیں وہ

جھولے میں حضرت اصغر پڑے ہیں: ع جھولے میں ہے تڑپ رہا دیکھو وہ مہ لقا

حضرت زینب کہتی ہیں: ع میں جوتیاں اُٹھاؤں گی بانوئے شاہ کی

دانتوں میں انگلی دبا کر کہنا: ع ۔ انگلی دبا کے دانتوں میں شبیر نے کہا

وارث کو میرے واسطے کھو بیٹھی ہیں چچا

میر خلیق کا ایک اور مرثیہ ۔ جب بندھ چکے میداں میں پرے فوجِ ستم کے'' لیجیے۔ عون ومحمد (پسران حضرت زینب) کے منہ سے یہ فقرہ ادا ہوتا ہے: ع ''اللہ کرے ماموں کا حق ہم سے ادا ہو'' یا یہ شعر:

تحت الحنکیں باندھ لیں شملوں کے سرے کھول ہتھو انس کے ڈھالوں کو پکڑ نیچے انول

ع کوئی وار کے پانی پہ کوئی لیوے بلائیں

حضرت اکبر حضرت عون ومحمد سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں:

ع تم دونوں ہو میری پھپھی اماں کے کلیجے

ع ۔ ہوگا پھپھی جان کو بیٹوں کا بڑا غم

حضرت زینب کہتی ہیں: ۔ تم پوچھنے مت آئیو مجھ کو کھ جلی سے

حضرت امام حسین حضرت اکبر سے کہتے ہیں جب وہ حضرت عون ومحمد کو میدان جنگ میں بھیجنے کی اجازت طلب کرتے ہیں۔

تھی اس کو ہوس بیاہ میں دونوں کا رچاؤں
اور ایک ہی دن دونوں کو نوشاہ بناؤں
جب سہرے بندھیں دونوں کو گھوڑے پہ چڑھاؤں
دو دولہا کی دو دلہنیں گھر بیاہ کے لاؤں
تم چاہتے ہو دونوں گلے رن میں کٹا دو
سب آرزوئیں خاک میں زینب کی ملا دو

اسی طرح ع تم دودھ جو بخشاتے تھے مجھ کو کھ جلی سے

خلیق کا ایک اور مرثیہ لیجیے: ع ان میں جب شبیر کے انصار سب مارے گئے
حضرت امام حسن کے بیٹے حضرت قاسم کی میدان کارزار میں جانے سے پہلے فاطمہ کبرا (بنت امام حسین) سے شادی کی جاتی ہے۔ خلیق نے اس موضوع پر کئی مرثیے لکھے ہیں۔ اس مرثیے میں بھی شادی بیاہ کی ساری رسمیں ادا کی جاتی ہیں۔ آج بھی حسین آباد کے امام باڑے میں یہ سب رسمیں ادا کی جاتی ہیں۔

حضرت زینب اپنی بھاوج حضرت شہر بانو (زوجہ حضرت امام حسین) سے فاطمہ کبرا کو بیاہ کا جوڑا پہنانے کے لیے کہتی ہیں:

عقد ہے بیٹی سے تیری قاسم نوشاہ کا فاطمہ کبرا کو پہنا جلد جوڑا بیاہ کا

اسی طرح سہرے کی بلائیں لینا اور دولہا کا جواب میں تسلیم کرنا:

بی بیاں دولہا کے سہرے کی بلائیں لیتی تھیں جس کو وہ تسلیم کرتا سب دعائیں دیتی تھیں

حضرت شہر بانو بیٹی فاطمہ کبرا کو سینے سے لگاتی ہیں۔ بلائیں لے کر کنگھی کرتی ہیں۔ ماتھے پر افشاں چنتی ہیں اور آنکھوں میں سرمہ لگاتی ہیں اور سوہے کپڑے پہناتی ہیں:

پھر بلائیں لے کے شانہ اس کے بالوں میں کیا
ماتھے پر افشاں چنی اور سرمہ آنکھوں میں دیا
سوہے کپڑے جب پہنائے کہہ کے یہ اک آہ کی
اب تو ہے دلہن پھر آگے مرضی جو اللہ کی

یہ پوری معاشرت اور یہ کلچر مرثیہ گو اس لیے مرثیے میں لاتے ہیں کہ ہندوستان کے رسم و رواج کی فضا میں سامعین کو رُلایا جا سکے۔ اگر وہ ایسا نہ کرتے تو سامعین کے دلوں پر وہ اثر نہ ہوتا جو رلانے کے لیے اس طرح ہو سکتا تھا۔ رُلانا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ دنیا میں دو مذاہب ایسے ہیں جن میں رونا کار ثواب ہے۔ ایک یہودی مذہب کے پیرو جو دیوارِ گریہ کو پکڑ کر روتے اور بکا کرتے ہیں اور دوسرے شیعہ حضرات جو ذاکروں کے بیان اور مرثیہ سن کر بین کر کے ثواب حاصل کرتے ہیں۔ دونوں کے ہاں یہ رونا عبادت کا درجہ رکھتا ہے۔ میر خلیق اسی لیے بینیہ مرثیے پر خود بھی فخر کرتے ہیں:

مرثیہ ایسا کس نے سنا ہے بین نئے مضمون نیا ہے

”بین“ میر خلیق کے مراثی کا عام رنگ ہے۔

میر خلیق کے مرثیوں کی ایک خصوصیت ان کی زبان ہے۔ وہ عام طور پر جس روانی سے اپنی بات کہتے ہیں اس سے مرثیے میں اثرِ بیان بڑھ جاتا ہے۔ زبان و بیان کی یہ خصوصیت انھیں اپنے باپ میر حسن سے ورثے میں ملی ہے۔ مرثیہ پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ بیان کا چشمہ تیزی سے بہہ رہا ہے۔ ان کے مرثیے میں تسلسل خیال بھی اثر آفرینی کو بڑھا دیتا ہے اور جب وہ جزئیات سے مرثیے کو آگے بڑھاتے

ہیں تو اسی تسلسلِ بیان سے قصہ پن پیدا ہو جاتا ہے جو ان کے مرثیے کو دلچسپ بنا دیتا ہے۔ ع "اقلیمِ بلاغت سے قلم باج ستاں ہے" والے مرثیے میں وہ خود بھی اپنے مرثیے کی اسی خصوصیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

اقلیمِ بلاغت سے قلم باج ستاں ہے　　کیا سر بہ فلک فوجِ فصاحت کا نشاں ہے
کیا طبع ہے کیا ذہن ہے کیا حسنِ بیاں ہے　　کوثر سے جسے پاک کیا ہے وہ زباں ہے
اتنی صفتیں پاؤں یہ رتبہ مرا کب ہے　　یہ مدحتِ لختِ دلِ حیدر کا سبب ہے

خلیق کے ہاں صحتِ محاورہ ہے، زبان میں صفائی و شائستگی ہے۔ روزمرہ کا لطف ہے۔ خوب صورت تراکیب جیسے خنجرِ راہِ فراست، سرتاج نورِ مہر، سررشتۂ وفا، آہوئے دشتِ صبر وغیرہ اور پراثر بندشِ الفاظ ملتی ہیں۔ زبان میں سادگی ہے۔ وہ روزمرہ کی بول چال کی زبان استعمال کرتے ہیں جس سے اثر آفرینی بڑھ جاتی ہے۔ لیکن ایک بات قابلِ توجہ یہ ہے کہ خلیق چوں کہ اپنے گھر کی زبان مرثیے میں لاتے ہیں اسی لیے ان کے ہاں دوسرے معاصر مرثیہ گویوں: میر ضمیر، میاں دلگیر اور مرزا فصیح سے زیادہ زبان میں قدامت ہے اور اسی لیے ان کے سلاموں، غزلوں اور مرثیوں میں وہ الفاظ و افعال ملتے ہیں جو میر ضمیر کے ہاں نظر نہیں آتے۔

لسانی مطالعہ:

مذکر، مؤنث کا فرق　:　ع　ہرگز کسی طرح کی نہ انکار کیجیے
تلک　:　ع　... میں جیتی جب تلک ہوں یہ جیتا ہے جب تلک
ہوئیں گے　:　ع　... پہلے ہمیں میدان ہوئیں گے اُتارے
ہووے گا　:　ع　... ہرگز نہ ہوگا یہ کبھی ہرگز نہ ہووے گا
دیوے گا　:　ع　... پرسا کوئی حسین کا تم کو نہ دیوے گا
عجب ہوا　:　ع　.. عباس نام دار ہمیں پر عجب ہوا
لیوے　:　ع　.. کوئی وار کے پانی پہ کوئی لیوے بلائیں
واں　:　ع　.. جا کے واں خلعتِ حسن کا اس کو پہناؤ بہن
آویں گی　:　ع　آویں گی اسی راہ سے سب بی بیاں قیدی
لوہو (لہو)　:　ع　. وہ لوہو گراویں گے پسینے پہ تمہارے
لڑیاں (لڑیں)　:　ع　.. نیزوں کی سنانوں سے سنانیں جوں ہی لڑیاں
جھڑیاں (جھڑیں)　:　ع　تا چرخ شرارے گئے چنگاریاں جھڑیاں
پکڑیاں (پکڑیں)　:　ع　جھنجھلا کے تب ان لڑکوں نے تلواریں پکڑیاں

کبھو : ع . اور کہا رو رو کے مجھ سے نہ ہوئے گا کبھو

یاں : ع . وہ ہوتے تو کبھو نہ ہمیں یاں اُتارتے

بعض مقام پر اس قسم کے متروک الفاظ استعمال کرنے کے علاوہ بحیثیت مجموعی خلیق کی زبان وہی ہے جو انیس کے مرثیوں کی زبان ہے اور یہ آج ہی کی زبان ہے۔

میر خلیق نے میر ضمیر کے مرثیے کا ایک شعر اپنے مرثیے کے مقطع میں بطور بیت استعمال کیا ہے اور کہا ہے کہ ع .. قولِ ضمیر سے ہے مگر دل کو آسرا۔ یہی میر ضمیر میر خلیق کی طرح مصحفی کے شاگرد اور مرزا دبیر کے استاد تھے۔ اگلے صفحات میں ہم انھیں کی خدمات کا جائزہ لیں گے۔

حواشی:

[۱] مجمع الانتخاب، شاہ کمال

[۲] تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۹۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۳] ایضاً، ۹۰-۹۱

[۴] ایضاً ص ۳

[۵] ایضاً ص ۹۰

[۶] ایضاً، ص ۹۰

[۷] ایضاً ص ۳

[۸] گلدستۂ عشق، نواب سید محمد خاں رند، ص ۱۶۸، مطبع نول کشور کانپور، جون ۱۸۹۵ء طبع ہشتم

[۹] ایضاً

[۱۰] ایضاً

[11]A catalogue of the Arabic, Persian, Hindustany Manuscripts of the libraries of the king of Oudh. A springer, vol 1, P249, Calcutta 1854

[۱۲] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، ص ۲۳۶-۲۳۷، مرتبہ محمود شیرانی، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۰ء

[۱۳] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خان ناصر، جلد اول مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۹۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۴] ایضاً، جلد دوم، ص ۲۹۵، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۲ء

[۱۵] سخن شعرا، عبدالغفور نساخ، ص ۱۵۰، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۱۶] سراپا سخن، سید محسن علی محسن لکھنوی، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۴۰، اظہار سنز لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۷] اسلاف میر انیس، مسعود حسن رضوی ادیب ص ۱۳۵-۱۳۸، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۷۰ء

[۱۸] اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۳۴۰، لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۱۹] ایضاً ص ۳۴۱

[۲۰] مراثی میر خلیق مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، ص ۴۷، مرثیہ فاؤنڈیشن کراچی ۱۹۹۷ء

[۲۱] آب حیات، محمد حسین آزاد، ص ۳۸۶، آزاد بک ڈپو (بار دہم) لاہور

[۲۲] اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۳۴۸-۳۵۱، لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۲۳] ایضاً ص ۳۷۸-۳۹۵

[۲۴] مراثی میر خلیق، مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، مرثیہ فاؤنڈیشن، کراچی دسمبر ۱۹۹۷ء

[۲۵] مرثیہ خوانی کا فن، ڈاکٹر نیر مسعود، ص ۱۲، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور ۱۹۸۹ء

[۲۶] اردو مرثیے کا ارتقا، مسیح الزماں، ص ۲۰۹، لکھنؤ ۱۹۶۸ء

[۲۷] مراثی میر خلیق، ص ۱۰۲-۱۰۳، بحوالہ بالا

[۲۸] ایضاً بند ص ۱۰۴

[۲۹] اردو مرثیے کا ارتقا، مسیح الزماں، ص ۱۹۶، لکھنؤ ۱۹۶۸ء

تیسرا باب

مظفر حسین ضمیر

میر ضمیر عمر میں میر خلیق سے چھوٹے تھے۔ نام مظفر حسین اور تخلص ضمیر تھا۔ قادر حسین خاں کے بیٹے تھے[۱] اور قادر حسین اصلاً پنگھوڑ نزد سلطان پور، ضلع گوڑگاؤں کے باشندے تھے[۲] تلاشِ روزگار میں فیض آباد آگئے اور بہو بیگم کے داروغہ میاں الماس علی خاں خواجہ سراء (م ۱۲۲۳ھ/۱۸۰۸ء) کے ملازموں میں شامل ہو گئے۔

مظفر حسین ضمیر (۱۲۰۱ھ-۱۲۷۲ھ/ ۷-۱۷۸۶ء-۱۸۵۵ء) جو عرف عام میں میر ضمیر کہلاتے تھے، مرثیہ گو کی حیثیت سے اس لیے نامور ہیں کہ انھوں نے اس صنفِ سخن میں وہ شان پیدا کی جواب تک قصیدے اور مثنوی میں نظر آتی تھی۔ میر ضمیر غلام ہمدانی مصحفی کے شاگرد تھے۔

ضمیر کا سال پیدائش نہیں ملتا اور مختلف محققوں نے مختلف تاریخیں دی ہیں جو موجود شواہد کی روشنی میں درست نظر نہیں آتیں۔ مصحفی نے اپنے تذکرے ''ریاض الفصحا'' میں لکھا ہے کہ اس وقت ''عمرش سی سالہ خواہد بود'' [۳] اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مصحفی نے میر ضمیر کا ترجمہ کس سن میں لکھا؟ مصحفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ مظفر حسین ضمیر شاگردی اختیار کرنے کے لیے شیخ محمد بخش واجد کے ہمراہ آئے اور شیرنی تقسیم کی۔ شاگردی اختیار کرتے وقت ضمیر ''ارادہ آں داشت کہ ہرگاہ نظم کردنِ شعر را بیاموزم، مرثیہ وسلام جناب سید الشہدا علیہ السلام گفتہ باشم'' [۴] اس وقت وہ شاعری تو کر رہے تھے لیکن مرثیہ وسلام کہنے کے لیے فنِ شاعری کے گر سیکھنا چاہتے تھے۔ میر ضمیر کی شاعری کی آغاز دس سال کی عمر سے ہوا جیسا کہ مثنوی ''مظہر العجائب'' میں خود انھوں نے بھی بتایا ہے:

شعر کہنے کا اس کو شوق ہوا   سن وہ سالگی سے ذوق ہوا
جا کے بزم مشاعرہ میں مدام   پڑھا کرتا تھا عاشقانہ کلام
اسی اثناء میں کی درست تمام   مثنوی ''نسخۂ محبت'' تام
ذاکری کا خیال و ذوق نہ تھا   مجھے کچھ مرثیہ کا شوق نہ تھا
گہہ قصیدے کہے مخمس و فرد   مثنوی ہائے پُر فسانۂ درد

مصحفی نے ضمیر کے ترجمہ میں یہ بھی لکھا ہے کہ جب یہ غرض پوری ہو گئی اور مرثیے کہے تو مرثیہ گوئی میں شہرت و نام پایا۔ مصحفی کے الفاظ یہ ہیں: ''آخر چوں بغایت رسید، نامے در مرثیہ گوئی بر آورد'' [۵] اس جملے سے معلوم ہوا

کہ مصحفی نے یہ ترجمہ اس وقت لکھا جب میر ضمیر مرثیہ گوئی میں نام پیدا کر چکے تھے۔ اس طرح یہ اندراج آغاز تذکرہ ریاض الفصحا ۱۲۲۱ھ تو نہیں ہوسکتا۔ ناموری میں مسلسل کوشش و کاوش کے بعد دس بارہ سال تو لگے ہوں گے۔ اگر ناموری کی منزل تک پہنچنے میں میر ضمیر کو دس سال لگے تو گویا یہ اندراج مصحفی نے ۱۲۲۱ھ (سال آغاز ریاض الفصحا) +۱۰=۱۲۳۱ھ میں کیا اور اس وقت میر ضمیر کی عمر تیس سال ہوگی۔ مصحفی کے الفاظ یہ ہیں:

''عمرش سی سال خواہد بود'' ظاہر ہے کہ عمر کا یہ اندازہ مصحفی نے خود اپنے شاگرد میر ضمیر سے دریافت کر کے لکھا ہوگا۔ اسی طرح سالِ اندراج ۱۲۳۱ھ کے وقت میر ضمیر کی عمر تیس سال تھی۔ اب اگر ۱۲۳۱ھ سے ۳۰ گھٹا دیے جائیں تو میر ضمیر کا سالِ ولادت ۱۲۰۱ھ برآمد ہوتا ہے۔ یہ بھی واضح رہے کہ ''تذکرۂ ہندی'' میں ضمیر کا ترجمہ شامل نہیں ہے۔ تذکرۂ ہندی کا سالِ آغاز ۱۲۰۱ھ اور سالِ اختتام ۱۲۰۹ھ ہے۔

اب یہ سوال بھی سامنے آتا ہے کہ غزل، قصیدہ، مثنوی کہتے کہتے میر ضمیر کو مرثیہ گوئی کی طرف توجہ کیوں ہوئی۔ اس کی دو وجہ خود انھوں نے اپنی مثنوی ''مظہر العجائب'' میں بیان کی ہیں۔ ایک واقعہ یہ تھا کہ ان کے پڑوسی غلام علی کو مجلس عشرہ کے لیے جب کوئی ذاکر نہ ملا تو وہ گھبرائے ہوئے میر ضمیر کے پاس آئے۔ مراثی کی ایک بیاض ان کے ہاتھ میں تھی اور انھوں نے ہاتھ جوڑ کر درخواست کی کہ اس میں سے کوئی مرثیہ آپ پڑھ دیجیے۔ ضمیر نے عذر کیا تو انھوں نے کہا کہ قیامت کے دن رسول اکرم ﷺ سے اس انکار کی شکایت کروں گا۔ یہ سن کر میر ضمیر لرز اُٹھے اور بیاض سے مرثیہ گو گدا کا ایک مرثیہ پڑھ دیا۔ اس مرثیے کا یہ اثر ہوا کہ سامعین بین کرنے لگے۔ ضمیر اس محفل سے اتنے متاثر ہوئے کہ خود بھی مرثیے کی طرف رجوع ہوگئے۔ خود کہتے ہیں:

نہ رہا شغل مجھ کو پھر کوئی	ہوگیا صرفِ مرثیہ گوئی
کروں ابیات کا گر آج شمار	ہوں گے البتہ سی وچار ہزار

اسی زمانے میں وہ مصحفی کے شاگرد ہوئے تاکہ ان سے علم شاعری سیکھ کر مرثیے کے فن میں کمال حاصل کرسکیں مسیح الزماں نے ضمیر کی مرثیہ گوئی کا آغاز سال ۱۲۲۰ھ متعین کیا ہے [۶] اور ہم نے مصحفی سے ان کی شاگردی اختیار کرنے کا سال ۱۲۲۱ھ متعین کیا ہے اور اسی سے ضمیر کے سالِ ولادت تک پہنچے ہیں۔ شاگردی اختیار کرتے وقت ضمیر کی عمر بیس سال تھی اور تیس سال کی عمر تک بحیثیت مرثیہ گو ان کا نام اور شہرت پھیل چکی تھی۔

مرثیہ گوئی کے آغاز کی دوسری وجہ ضمیر نے یہ بتائی ہے کہ اسی زمانے میں ایک اور واقعہ پیش آیا کہ میر ضمیر چاشت کے وقت میرزا ظفر علی کے گھر گئے جو نہ صرف عالم و فاضل اور حکیم تھے بلکہ متقی و پرہیزگار انسان بھی تھے۔ انھوں نے کہا:

آپ میں نے سنا کہ شاعر ہیں	بلکہ اس فن میں خوب ماہر ہیں
اگر اس کے عوض کہیں تو بجا	مرثیہ ہائے سید الشہدا

اور اپنے گھر دوشنبہ کی مجلس میں شرکت کی دعوت دی۔ ضمیر گئے تو وہاں شہر کے سب بڑے ذاکر جمع تھے۔ ایک

کے بعد ان کی باری آئی اور پہلی بار ضمیر نے اپنا مرثیہ اسی مجلس میں پڑھا:

سنو یہ عرض اے شہِ دلگیر　　آج پڑھتا ہے پہلے روز ضمیر
نہ تو پھر مرثیہ کا لوں گا نام　　ورنہ کرتا ہوں آج سے میں سلام

اور پھر وہ مرثیہ شروع کیا جس میں حضرت فاطمہ صغرا کا حال بیان کیا گیا تھا۔ جب مرثیہ اپنے عروج کو پہنچا تو آہ و بکا سے ساری محفل گریہ وزاری کرنے لگی اور یہ عالم ہوا کہ یہ مجلس ہی ضمیر کے مرثیے پر ختم ہوگئی۔ اس کے بعد ضمیر نے پہلی شاعری ترک کردی اور صرف مرثیے کے ہوکر رہ گئے:

نہ رہا شغل مجھ کو پھر کوئی　　ہوگیا صرف مرثیہ گوئی
کروں ابیات کا جو آج شمار　　ہوں گے البتہ سی وچار ہزار
طرز یہ مرثیوں کی ٹھہرائی　　کہ سراپا ہو اور صف آرائی
پایا میرے کلام نے وہ رواج　　کہ نہیں کچھ بیان کا محتاج

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ضمیر کی مرثیہ گوئی کا آغاز ۱۲۲۰ھ کے قریب ہوا۔ اس وقت ضمیر کو شعر کہتے دس سال ہو گئے تھے اور وہ اب تک قصیدہ، مخمس، فرد، مثنوی، غزل کہہ رہے تھے۔ ۱۲۲۰ھ-۱۲۲۱ھ میں وہ مصحفی کے شاگرد ہوئے اور شاعری کا فن ان سے حاصل کر کے پوری طرح مرثیہ گوئی پر لگ گئے اور جب ان کی عمر تیس سال تھی انھوں نے مرثیہ گوئی میں نام پیدا کر لیا تھا اور یہی وہ زمانہ تھا جب مصحفی نے اپنے تذکرے "ریاض الفصحا" میں ان کا ترجمہ درج کیا تھا۔

میر ضمیر دبلے پتلے انسان اور مختلف فنون سے آگاہ تھے۔ مصحفی نے انھیں "جوان منحنی و ذوفنون" لکھا ہے۔ عربی و فارسی زبانوں سے خوب واقف تھے جس کا ثبوت وہ عربی اشعار بھی ہیں جو انھوں نے اپنی مثنوی "مظہر العجائب" کے آغاز میں لکھے ہیں۔ ان کے علاوہ انھوں نے بعض مستند عربی کتابوں سے بھی استفادہ کیا ہے [۷]۔ فارسی زبان میں ان کا ایک مسدس مرثیہ "دیوانِ مراثی" مطبوعہ نول کشور میں موجود ہے۔ غالب نے جب اپنا قصیدہ اور عرض داشت قطب الدولہ کی معرفت واجد علی شاہ کی خدمت میں بھجوائے تو واجد علی شاہ نے میر ضمیر سے اسے پڑھ کر سنانے کے لیے کہا۔ غالب نے اس کا ذکر اپنے ایک خط بنام نواب محمد علی خاں عرف میرزا حیدر میں کیا ہے [۸]۔ سعادت خاں ناصر نے ضمیر کو "شیریں سخن، خوش تقریر اور جلیس بے نظیر کہا ہے [۹] اور یہ بھی لکھا ہے کہ ضمیر نصیر الدین حیدر بادشاہ کے عہد سے لے کر واجد علی شاہ کے عہد تک معزز و ممتاز رہے۔ ان کی غزل میں سحر کا انداز تھا اور مرثیہ گوئی بمنزلۂ اعجاز تھی [۱۰] مختلف اصناف میں ان کے کلام کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ قادر الکلام و پرگو شاعر تھے اور جس کام میں لگ جاتے اسے اپنے طور پر بہترین طریقے سے انجام دیتے۔ انھوں نے مثنویاں اور غزلیں بھی لکھیں لیکن ان کا نام آج تک مرثیہ گوئی کے تعلق سے زندہ و باقی ہے۔ افسوس کا مقام ہے کہ ضمیر کے سارے مراثی آج تک شائع نہیں ہوئے۔

میر ضمیر نے ۲۳ر محرم ۱۲۷۲ھ مطابق ۶ر نومبر ۱۸۵۵ء کو وفات پائی کئی شعرا نے قطعات تاریخ وفات لکھے۔ اس وقت تک اودھ کی شاہی قائم تھی اور واجد علی شاہ کے معزول کیے جانے میں ابھی چند مہینے باقی تھے۔ مہدی علی خاں قبول نے کہا:

ذاکر عالی نسب والا حسب یعنی ضمیر   رفت حسب الحکم خالق چوں ز عالم آہ وائے
سال فوتش صوری و ہم معنوی گفتم قبول   شنبہ و بست و سیم از محرم آہ وائے
(۱۲۷۲ھ/۱۸۵۵ء)

مرزا حاتم علی مہؔر نے ایسا مصرع تاریخ تلاش کیا جس سے ہجری و عیسوی دونوں تاریخیں نکلتی ہیں:

مرثیہ گو جناب میر ضمیر   جن کا شہرہ جہاں میں ہے ہر سو
تھا مظفر حسین نام اُن کا   ذاکرِ ذکرِ شاہِ تشنہ گلو
سوئے جنت گئے وہ جب اے مہؔر   خامۂ فکر کے بہے آنسو
ہجری اور عیسوی لکھی تاریخ   ”جا کے حیدر سے مل ضمیر اب تو“

اس قطعہ کے آخری مصرع سے سن عیسوی ۱۸۵۵ء برآمد ہوتا ہے اور جیسا اس مصرع میں اشارہ کیا ہے کہ ضمیر (۱۰۵۰) کو حیدر (۲۲۲) سے ملانے سے ۱۲۷۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔ مظفر علی اسیر کے اس مصرع ”بود سید ضمیر محو امام“ سے بھی ۱۲۷۲ھ نکلتے ہیں۔ میر ضمیر کے شاگرد رشید میر زا دبیر نے لکھا:

آفاق سے اُستادِ یگانہ اُٹھا   مضموں کے جواہر کا خزانہ اُٹھا
انصاف کا نوحہ ہے یہ بالائے زمیں   سر تاجِ فصیحانِ زمانہ اُٹھا

میر ضمیر نے غزلوں کے علاوہ ”مثنویات“ بھی لکھیں جن میں سے چار ہمارے سامنے ہیں۔

(۱) نسخۂ محبت:

میر ضمیر نے اس مثنوی میں عشق کے ایک محیر العقل واقعہ کو بیان کیا ہے۔ اس کا ایک قلمی نسخہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں محفوظ ہے۔ مثنوی ۱۴۰۷ ابیات پر مشتمل ہے اور اس میں وہی تصورِ عشق پیش کیا ہے جو سترھویں اٹھارھویں صدی میں رائج و مقبول تھا اور معاشرہ ان باتوں پر یقین رکھتا تھا۔ قصہ یہ بیان کیا گیا ہے کہ ایک دولت مند تاجر سیر کو نکلا اور ایک شہر میں پہنچا۔ وہاں اسنے ایک باغ میں قیام کیا اور ناچ رنگ سے لطف اُٹھانے کے بعد ایک کمرے میں آرام کرنے کے لیے پلنگ پر جالیٹا۔ اس کمرے میں دیواروں پر رنگارنگ دل کش تصویریں بنی ہوئی تھیں۔ اُس نے صاحبِ مکان سے تصویریں بنانے والے کو پوچھا تو اس نے اصرار کے بعد بتایا کہ چھ مہینے پہلے یہاں سے ایک قافلہ گزرا تھا۔ قافلہ سالار کی بیٹی نے یہ تصویریں دیوار پر بنائی ہیں۔ تاجر یہ سن کر اس پر عاشق ہو گیا اور چھ مہینے تک اس قافلے کے دوبارا آنے کے انتظار میں ٹھہرا رہا۔ چھ

مہینے گزر گئے اور قافلہ واپس نہ آیا تو اس نے صاحبِ مکان کو بلایا اور کہا کہ میں تجھے یہ مال و زر دیتا ہوں۔ میں چراغ صبح ہوں۔ میری وصیت یہ ہے کہ مرنے کے بعد مجھے اسی مکان میں دفن کر دینا اور اگر وہ پاک دامن یہاں میرے مزار پر آئے تو اُسے میرے عشق کا سارا حال کہہ سنانا۔ تاجر مر گیا اور اتفاق دیکھیے کہ کچھ عرصے بعد وہ قافلہ واپس آیا اور یہیں ٹھہرا۔ ایک دن اس پری رُو نے اس قبر کے بارے میں دریافت کیا۔ صاحبِ مکان نے سارا واقعہ اُسے کہہ سنایا جسے سن کر وہ بے قرار ہو گئی اور کہا۔

بیزار ہوں اپنی زندگی سے   میں کیا کروں تجھ بغیر جی کے
نے صبر ہے نے قرار مجھ کو   پاس اپنے بلالے یار مجھ کو

ابھی اس نے یہ کہا ہی تھا کہ قبر کا سینہ شق ہو گیا اور وہ بھی اس میں جا سمائی۔ یہ قصہ میرؔ کی مثنوی ''جوان و عروس'' سے مماثل ہے۔ اردوئے قدیم کی مشہور کئی مثنوی ''چندر بدن و مہیار میں بھی عاشق و معشوق دونوں مرنے کے بعد مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ جب مہیار کو قبر میں اُتارا جاتا ہے تو لوگ دیکھتے ہیں کہ چندر بدن بھی اسی کفن میں موجود ہے اور دونوں ایک دوسرے کے سینے سے لگ کر ایک تن ہو گئے ہیں۔

میر ضمیر کی اس مثنوی میں روایت کی تکرار ہے اور قصے، طرزِ ادا یا تصورِ عشق میں کوئی ایسا پہلو نہیں ہے۔ جو اس مثنوی کو کوئی انفرادیت یا مقام دے سکے۔ ضمیر نے اپنی اس مثنوی کا ذکر اپنی دوسری مثنوی ''مظہر العجائب'' میں بھی کیا ہے:

اسی اثناء میں کی درست تمام   مثنوی نسخۂ محبت نام

لیکن زمانی ترتیب سے مثنوی ''معراج نامہ'' (۱۲۴۷ھ) مثنوی ''مظہر العجائب'' (۱۲۴۹ھ) سے پہلے آتا ہے۔

(۲) معراج نامہ[۱۱]:

''معراج نامہ'' ایک مذہبی مثنوی ہے جس میں رسول اکرم ﷺ کے واقعۂ معراج کو شیعی و نصیری عقائد کی روشنی میں موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ضمیر نے ''فیضانِ شاہ'' سے اس کا سالِ تصنیف ۱۲۴۷ھ نکالا ہے اور قطعہ نام و تاریخ میں مثنوی کا نام ''معراج نامہ'' دیا گیا ہے۔ ضمیر نے یہ مثنوی اودھ کے بادشاہ نصیر الدین حیدر کی فرمائش پر لکھی:

یہ ہے حکم شاہنشہِ نیک نام   کہ معراج نامہ رقم کر تمام
سنا جب کہ حکم شہِ نام دار   ہوا گھر میں آتے ہی مشغول کار

اور بیس دن میں اسے مکمل کیا:

باعجاز آں رسالت مآب   کہی بیس دن میں یہ دس جز کتاب

ضمیر کا یہ معراج نامہ ویسا ہی ہے جیسا مجلسوں میں دوسروں کے لکھے ہوئے معراج نامے ثواب کے لیے پڑھے اور سنے جاتے ہیں۔ اس میں ضعیف روایات کے بیان سے سننے والوں کو ضعیف الاعتقادی کے رنگ سے متاثر کرنے اور ان کی مذہبی پیاس بجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ حمد، نعت اور منقبت کے بعد "باعث تالیف" میں نصیر الدین حیدر کی فرمائش کو بیان کر کے مدح و دعا کے بعد "آغازِ معراج" کی سرخی کے تحت "معراج" کی تفصیل بیان میں آتی ہے۔ رسول اکرم ﷺ حضرت جبریل کے ہمراہ براق پر سوار ہو کر تشریف لے جاتے ہیں اور راستے میں جو کچھ دیکھتے ہیں وہ بیان کیا جاتا ہے۔ ان عجائب مخلوقات کو بھی بیان کیا جاتا ہے جو سفر میں حضور ﷺ نے دیکھیں۔ ایک اور جگہ سے گزرے تو دوزخ کا نگراں فرشتہ نظر آیا۔ حضور ﷺ نے جہنم کا در کھولنے کے لیے کہا۔ یہاں دوزخ کے ہولناک منظر کی ایک جھلک دکھائی گئی ہے۔ اجل کے فرشتے سے بھی ملاقات ہوتی ہے جو کہتا ہے کہ وہ ہر گھر میں دن رات جاتا ہے تا کہ پانچ بار موت کو یاد دلایا جائے اور جس بشر کا پتا اس درخت سے جھڑ جاتا ہے، وہ اس کی روح قبض کر لیتا ہے۔ حضور نے گناہ گاروں کو طرح طرح کی سزاؤں میں مبتلا دیکھا۔ وہ گناہ گار بھی دیکھے جو ذبیحہ گوشت نہیں کھاتے تھے۔ حلال روزی نہیں کماتے تھے، غیبت کرتے تھے، جو غفلت سے نماز قضا کرتے تھے، جو یتیموں کا مال کھاتے تھے، جو سود خور تھے، وہ لوگ جو مغرور و متکبر تھے وغیرہ۔ یہ سب کچھ پہلے آسمان میں دیکھا۔ اس کے بعد دوسرے، تیسرے، چوتھے آسمان میں بھی عجیب و غریب مناظر دیکھے۔ پانچویں آسمان میں، جس کے بیان کے لیے یہ مثنوی تصنیف کی گئی ہے، حضور اکرم ﷺ حضرت علیؑ سے ملاقات کرتے ہیں:

عجائب میں تھے محو خیر الانام   براق فلک سیر گرم خرام
اٹھا آنکھ کیا دیکھتے ہیں نبی   کہ اک جا کھڑے ہیں علی ولی
علی کا بھی ہونا ہوا جب ثبوت   کیا خاتم الانبیا نے سکوت

یہاں ضمیر نے حضرت علیؑ کا سراپا رقم کیا ہے۔ نبی کریم ﷺ حضرت جبرئیل سے پوچھتے ہیں کہ ع یہاں کس طرح آ کے پہنچے علی تو وہ کہتے ہیں کہ ع علی سے تو روشن ہیں چودہ طبق اور یہ بھی کہتے ہیں کہ ملائک نے حق سے یہ التجا کی کہ ہمارا جی چاہتا ہے کہ ہر وقت علی کا جمال دیکھیں لیکن وہ زمین پر ہیں اور ہم فلک پر خدا نے:

تو اس شکل کو یاں ہویدا کیا   اُسے نور سے اپنے پیدا کیا

اور اب تمام ملائک صبح و شام اس کی زیارت سے شاد ہوتے ہیں اور ع عبادت بڑی ہے یہی صبح و شام۔ اور یہ بھی کہا کہ ابن ملجم کے ہاتھوں شہید ہونے کے بعد: ع اُٹھا لے گئے جسم پاک امام۔ اس کے بعد حضور اکرم ﷺ چھٹے آسمان پر پہنچتے ہیں اور وہاں سے ساتویں پر۔ ساتواں نور کا آسمان تھا۔ وہاں جس فرشتے سے بھی حضور ﷺ کی ملاقات ہوتی وہ حضرت علیؑ ہی کا حال احوال دریافت کرتے اور پھر یہ مصرع آتا ہے: ع یہاں ہے علی مجھ سے مشہور تر۔ پھر ایک شخص کو کرسی پر بیٹھا دیکھ کر حضور ﷺ نے حضرت جبرئیل سے پوچھا ع کہ یہ

کون ”خجستہ شعار“ ہے ع کہ جس کو ملا ہے خدا کا جوار، تو جبرئیل کہتے ہیں کہ ع یہ جد آپ کا ہے خدا کا خلیل۔ اس کے بعد سدرۃ المنتہیٰ کی سرحد آتی ہے اور حضرت جبرائیل وہاں سے رخصت ہو جاتے ہیں۔ یہاں سے حضور اکرم ﷺ رف رف پر بیٹھ کر عرش کی طرف گئے۔ رف رف نے بھی ایک مقام پر پہنچ کر کہا کہ اس سے آگے جانے کا میرا مرتبہ نہیں ہے۔ وہاں سے میکائیل اور اس سے آگے اسرافیل انھیں لے جاتے ہیں۔ جب حضور کوئی سوال کرتے ہیں تو اسرافیل کہتے ہیں کہ مجھے بھی یہاں تک آنے کا شرف آپ کی ہم راہی میں ہوا ہے ۔ میں آیا نہیں یاں تلک ایک بار۔ پھر ایک ”لطیفہ“ بیان کیا جاتا ہے کہ جب خانہ کعبہ سے بتوں کو ہٹایا اور بلندی پر ان کو دھرنے لگے تو حضور کا ہاتھ وہاں تک نہ پہنچا تو حضرت علیؑ ان کی پشت پر سوار ہو کر وہاں تک پہنچے ع علی راکبِ دوشِ خیر الورا۔ اور پھر یہ شعر آتے ہیں جس کے چوتھے مصرع میں ماں کی گالی دی گئی ہے:

نہوا دیدۂ باطنی جس کا وا   وہ ہے واقفِ رتبۂ مرتضا
علی کو نہ جانے گا وہ بوالہوس   کیا غیر نے اس کی مادر کو مَس

اس کے بعد وہ تن تنہا عرشِ عظیم پر پہنچے۔ یہاں پہنچ کر خدا کی طرف سے نبی ﷺ کو سلام آیا اور بتایا کہ اس وقت سب نبی تیرے قریب ہیں۔ سب نے ایک زبان ہو کر کہا کہ ہم اس بات پر مبعوث ہیں: ع یہ حب نبی و یہ حب علی اس کے بعد حکم خدا سے سید المرسلین ﷺ عرش بریں کو دیکھنے لگے تو وہاں انھیں بارہ کے بارہ امام کھڑے نظر آئے اور سر عرش پر بخط جلی: ع لکھا پایا نام علی ولی اور خیر الانام نے فرمایا کہ معراج کی شب کو:

خدا نے کہا مجھ نبی سے یہی   کہ ہے ہم کو پیارا علی ولی
علی کا مرے مرتبہ ہے بڑا   جو اس سے لڑا بس وہ مجھ سے لڑا
کہاں تک کہوں تجھ سے شانِ علی   وہ میرا ولی ہے میں اس کا ولی
نہ بیٹھے جگہ پر تیری اجنبی   وہی ہے خلیفہ وہی ہے وصی

پھر حضور ﷺ حضرت علیؑ کے پانچ فضائل بیان کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ میرے بھی پانچ ہی فضائل ہیں

ع .... عطائے خدا میں برابر ہوں میں۔

اوپر جو دیکھا تو حضرت علیؑ بہت متصل کھڑے نظر آئے۔ پھر خدا نے کہا:

ع .... کہ کر یا محمد علی کو سلام

سوئے عرش لائے ہیں تجھ کو ملک   علی خود بخود آگیا یاں تلک

جب حضور سے کسی نے سوال کیا کہ ع خدا نے کیا کس زباں میں کلام؟ تو پسِ پردہ سے جو آواز آئی وہ خدا کی آواز تھی لیکن یہ صاف علی کا ”مقال“ تھا۔

پسِ پردہ تھی صاف شانِ علی   زبانِ علی اور بیانِ علی
تحیر ہوا مجھ کو اس دم کمال   کہ ہے صاف یہ تو علی کا مقال

(مقال = گفتگو ، بات چیت)

مرے دل کو پرسش ہوئی اس کی فرض   جناب الٰہی میں کی میں نے عرض
طلب پہلے مجھ سے ہوا کیا علی   سخن آج کرتا ہے تو یا علی

جواب آیا:

مرے نور سے تو ہے پیدا ہوا   علی بھی اسی سے ہویدا ہوا
ہوا تجھ کو حاصل جو قربِ حضور   تو مہماں کی خاطر ہوئی پرضرور
اسی کی زباں میں تکلم کیا   کہ ہو شادماں خاطر مُصطفا
سنیں جب یہ رتبے علی کے بڑے   نبی بہر سجدہ وہیں گر پڑے

پھر ضمیر اس تکفیری، خیالی، اور توہماتی، من گھڑت قصے کو مستند ثابت کرنے کے لیے کہتے ہیں:

حدیثوں کا یہ ترجمہ ہے تمام   نہ جائے سخن ہے نہ جائے کلام
جو شک اس میں لائے سو کافر ہے وہ   کہ دینِ پیمبر سے باہر ہے وہ

اور پھر یہ بھی لکھتے ہیں کہ ع . . خدا نے محمدؐ کے دھلوائے ہات۔

اس مثنوی کے مطالعہ سے جہاں اس دور کے انسان کے منفی، فکری و مجہولی مذہبی رویے سامنے آتے ہیں وہاں عورت کی طرف بھی اس دور کے مرد کا رویہ منفی و استیصالی ہے۔ اس کے لیے دوزخ کے اس منظر کو دیکھیے جہاں، معراج کے موقع پر، وہ عورتوں کو طرح طرح کے عذاب میں مبتلا دیکھتے ہیں اور انھیں علیؑ سے بیان کرتے ہیں کہ انھوں نے دیکھا کہ بہت سی عورتیں سر کے بالوں سے لٹکی ہوئی ہیں۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو اپنے مردوں سے بھی اپنے سر کو چھپاتی تھیں۔ کئی عورتوں کو دیکھا جو سر پٹک رہی تھیں اور زبانوں سے بندھی ہوئی لٹک رہی تھیں۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو اپنے شوہروں سے زبان درازی کرتی تھیں۔ کئی اپنے پستانوں سے لٹکی ہوئی تھیں۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو اپنے شوہر کو "ہم بستری" سے منع کرتی تھیں۔ اسی طرح کچھ عورتیں ایسی نظر آئیں جو پاؤں بندھے الٹی لٹکی ہوئی تھیں۔ یہ وہ تھیں جو شوہر کی اجازت کے بغیر ادھر ادھر پھرتی تھیں۔ بہت سی عورتیں ایسی نظر آئیں جن کو فرشتے ان کے جسم کے گوشت کے کباب کھلا رہے تھے۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو نامحرموں کو اپنا جمال دکھاتی تھیں۔ کئی ہاتھ پاؤں بندھی عورتیں ایسی نظر آئیں کہ فرشتے زنبور سے ان کی بوٹیاں نوچ رہے تھے۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو حیض اور جنابت کے بعد غسل نہیں کرتی تھیں۔ کئی عورتیں بلا و تعب میں گرفتار سخت تکلیف میں مبتلا تھیں۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو نماز ادا نہ کرتی تھیں۔ کچھ ایسی عورتیں بھی نظر آئیں جو اپنے شوہروں کے علاوہ دوسروں پر نظر رکھتی تھیں اور جب ان کا پیٹ رہ جاتا تو اُسے وہ اپنے شوہروں سے منسوب کر دیتی تھیں۔ سزا کے طور پر فرشتے قینچیاں لے کر ان کے جسم کو کتر رہے تھے اور وہ ماہیِ بے آب کی طرح تڑپ رہی تھیں۔ کچھ عورتوں کو فرشتے آگ سے جلا رہے تھے اور ان کی آنتیں نکال کر انھیں کھلا رہے

تھے۔ یہ وہ قحبائیں تھیں جو مرد عورت کو ملاتی تھیں۔ کئی عورتیں ایسی نظر آئیں جن کی اندام نہانی سے پیپ ٹپک رہی تھی اور فرشتے یہی پیپ انھیں پلا رہے تھے۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو ہم جنس پرست (Lesbian) تھیں کہ ع. عورت سے عورت تھی مشغولِ کار۔ کچھ عورتوں کی فرجوں میں فرشتے آگ بھر رہے تھے۔ یہ وہ تھیں جو رقص وغنا کرتی تھیں۔ پھر یہ شعر آتے ہیں:

لگے کہنے پھر یہ حبیبِ خدا   خوشا حال آں عورتِ پارسا
کہ شوہر ہو اُس کا سدا اس سے خوش   نبی اس سے خوش اور خدا اس سے خوش

پھر اس کے بعد ایک مافوق الفطرت واقعہ اور بیان کیا جاتا ہے کہ ایک مرد اپنی بیوی کو مچھلی لا کر دیتا ہے اور کہتا ہے کہ تو اسے صاف کر میں دریائے نیل سے پانی لے کر آتا ہوں۔ وہ وہاں نہانے لگتا ہے۔ پانی سے باہر نکلتا ہے تو کیا دیکھتا ہے کہ وہ مرد سے عورت بن گیا ہے۔ ایک دھوبی اسے اپنے گھر لے جاتا ہے۔ وہاں اس سے دس بچے پیدا ہوتے ہیں اور تیس سال گزر جاتے ہیں۔ ایک دن وہ پھر دریا میں نہانے کے لیے گیا اور جب باہر آیا تو وہ پھر مرد بن گیا تھا۔ وہاں سے وہ سیدھا اپنے گھر گیا۔ کیا دیکھتا ہے کہ اس کی عورت ابھی مچھلی صاف کر رہی ہے۔ بیوی اسے مضطرب دیکھ کر حال پوچھتی ہے تو وہ سارا قصہ بیان کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ''معراج'' کے واقعہ پر اس کا عقیدہ ڈانواں ڈول تھا۔ کفر اور انکار اس کے دل میں بھرا ہوا تھا۔ اب وہ صدق دلی سے مسلمان ہو گیا ہے۔ اسی پر ''معراج نامہ'' دعا کے ساتھ ختم ہو جاتا ہے۔

یہ دوران مافوق الفطرت باتوں پر یقین رکھتا تھا۔ زماں و مکاں کا یہ تصور اردو و فارسی داستانوں میں بھی نمایاں ہے۔ یہ مردوں کا معاشرہ تھا جس میں عورت کا استیصال عام تھا۔ اس مثنوی کے مطالعے سے اس دور کے طرزِ فکر و عمل کی پسپائیت اور اسبابِ زوال سمجھ کر آ جاتے ہیں۔ یہ ''معراج نامہ'' بھی اور دوسرے معراج ناموں کی طرح بے بنیاد اور کاذب روایات کا مجموعہ ہے۔ اس کا فنی اثر اور زبان بھی کمزور ہے۔ اس میں لطفِ سخن بھی نہیں ہے۔ یہ بادشاہِ وقت نصیر الدین حیدر کی فرمائش پر لکھا گیا ہے۔ اس مثنوی کے مطالعے سے حضرت علیؓ کی عظیم و بلند و بالا لافانی شخصیت بڑھنے کے بجائے گھٹتی ہے۔ یہ نصیریوں کا نقطۂ نظر ہے۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ ''مظہر العجائب'' کی زبان ''معراج نامہ'' سے بہتر ہے''[۱۲]۔

(۳) مظہر العجائب:

۱۲۴۷ھ میں ضمیر نے ''معراج نامہ'' لکھا اور ۱۲۴۹ھ میں انھوں نے مثنوی ''مظہر العجائب'' لکھی جس کا قطعہ تاریخ تصنیف از میرزا علی خاں عالم کے آخری مصرع. ''یہ معجزات خوب کہے کیا ہی واہ واہ''[۱۳] سے ۱۲۴۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔

''مظہر العجائب'' ایک طویل مثنوی ہے جو تقریباً ساڑھے چار ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ ابتدا میں

روایت مثنوی کے مطابق حمد، نعت اور منقبتیں ہیں۔ پھر بے ثباتی دہر کے موضوع پر تقریباً دو سو سے زیادہ اشعار کہے ہیں جن سے اس دور کے انسان کے رویوں اور فکر و نظر کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ شکست خوردہ معاشرہ نصیحت کی باتیں بہت توجہ سے سنتا تھا مگر اُن پر عمل کرنے سے دور بھاگتا تھا۔ یہی رویہ "بے وفائی دنیا" والے اشعار میں بھی نمایاں ہے۔ یہ معاشرہ معلوم ہوتا ہے کہ زندگی کی موجود حقیقتوں سے آنکھیں چرا کر ان سے فرار چاہتا ہے۔ یہی وجہ تھی کہ اس دور میں مذہبی مثنویوں اور نثری داستانوں نے غیر معمولی مقبولیت حاصل کر لی تھی۔ اندر سے یہ دشمن کو شکستِ فاش دینا چاہتا تھا لیکن مفلوج قوتِ عمل نے اسے ناکارہ بنا دیا تھا۔ اسی لیے اُس نے داستانوں میں تخیل کے پروں پر اُڑ کر نئی خیالی دُنیائیں آباد کیں جہاں پلک جھپکتے ہی وہ خواہشات پوری ہو جاتی تھیں جنھیں یہ معاشرہ اور اس کا فرد، عمل کے بغیر، پورا کرنا چاہتا تھا۔ اسی لیے جنگوں میں فتح دکھائی جاتی تھی۔ اس دور کے مذہبی رویے بھی اسی خواہش کی کوکھ سے پیدا ہوئے تھے۔ مذہب میں رسوم پر زور تھا جنھوں نے نئی نئی صورتیں اختیار کر لی تھیں۔ منتیں مانی جاتی تھیں۔ جزئیات کے ساتھ مذہبی رسوم ادا کی جاتی تھیں۔ خوابوں پر معاشرے کا یقین تھا۔ ان رسوم کے موقع پر اکثر پاک روحوں کی آمد کو سچ سمجھا جاتا تھا۔ مرثیے میں عقیدے کی سرشاری میں بین کے موقع پر اکثر تین بیبیاں مجلس میں شامل محسوس کی جاتی تھیں۔ خود ضمیر نے، پہلی بار مرثیہ پڑھنے کے موقع پر ہونے والے بین اور آہ و بکا کا ذکر کرتے ہوئے اس مثنوی میں لکھا ہے[۱۴]:

تب سے ہوں نے کہا قسم کھا کر　　　تم جو پڑھ کر گرے سرِ منبر
بی بیاں ہم کو آئیں تین نظر　　　کہیں خورشید یا مہِ انور
تھی جو ایک بی بی خجستہ مقام　　　گئی منبر پہ وہ بہ حزنِ تمام
ایک بی بی ادھر تو ایک اودھر　　　ماہ کے پہلو میں وہ دو دختر
بیٹھ ایک مرثیہ بطور عرب　　　پڑھا خاتونِ اولیں نے تب
واہ کیا معجزہ دیکھایا یہ　　　کہ ہماری سمجھ میں آیا یہ
صارت الام یا حسین فداک　　　لم یدع سورۃ علیک اعداک

مرثیہ گوئی کے ساتھ ساتھ مذہب کا اثر ان پر اتنا گہرا ہو چکا تھا کہ اب وہ یہی چاہتے تھے کہ ایسی چیزیں لکھیں جن سے ثوابِ کثیر حاصل ہو: ع .... پڑھے وہ شے کہ ہو ثواب کثیر۔ سبب تالیف میں یہ بھی بتایا ہے کہ اب انھوں نے ایسی مثنوی لکھنے کا ارادہ کیا جس میں معجزاتِ علی بیان کیے گئے ہوں اور ساتھ ہی:

جس میں سرتا بہ پا غرایب ہوں　　　مظہر مظاہر العجائب ہوں

اور یہ بھی بتایا اگر مثنوی سننے والے کو:

ہے تجھے شوقِ داستاں جو فزوو　　　رزم اور بزم اس میں ہے موجود
گر تو ہے مائلِ ترانہ عشق　　　اس میں موجود ہے فسانہ عشق

اور یہ بھی بتایا ہے کہ اس بیان میں:

اس میں اپنا نہیں تصرف ہے   ترجمہ کا فقط تکلف ہے
ہے جو یہ معجزہ کیا مرقوم   فارسی میں بھی ہو چکا منظوم

مثنوی ''مظہر العجائب'' کو ضمیر نے نواب احمد علی خان بہادر (م ۱۸۴۰ء) نواب رامپور کے نام منسوب کیا ہے اور ان کے مدح میں پچاس کے قریب شعر کہے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ لکھنؤ میں رہتے ہوئے نصیر الدین حیدر کے زمانے میں اس مثنوی کو نواب رامپور کے نام کیوں منسوب کیا جب کہ بعض قلمی نسخوں میں مدح نصیر الدین حیدر بھی موجود ہے اور اس مدح کے بیشتر شعر کم و بیش وہی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ''معراج نامہ'' پر نصیر الدین حیدر نے وہ صلہ نہیں دیا جس کی توقع ضمیر کر رہے تھے یا وہ صلہ، جیسا غالب کے ساتھ ہوا تھا جس کا اظہار انھوں نے اپنے ایک خط بنام ناسخ میں کیا ہے، ضمیر تک نہیں پہنچا۔ اس صورت حال میں ضمیر نے سوچا ہو کہ اب کسی اور دربار کو بھی دیکھنا چاہیے اور مدحیہ اشعار میں کچھ تبدیلی کر کے یہ مثنوی نواب رامپور کو بھجوا دی ہو۔ اس مثنوی کے دونوں مطبوعہ نسخوں میں نواب احمد علی خاں کا نام ہے جب کہ ایک آدھ قلمی نسخوں میں نصیر الدین حیدر کا نام ملتا ہے۔

اس مثنوی میں ضمیر نے داستانی رنگ اختیار کیا ہے اور مافوق الفطرت واقعات کو معجزات شمار کر کے موضوع مثنوی بنایا ہے۔ یہ بات یاد رہے کہ داستان گوئی اس دور کا مزاج تھا اور یہی داستانی مزاج اس مثنوی میں ایک عظیم ہستی کے تعلق سے سامنے آیا ہے۔ ان واقعات میں ''بزم'' کے منظر بھی ہیں اور ''رزم'' کے بھی ''سراپا'' بھی ہے اور جذبۂ عقیدت بھی۔ سراپا اور صف آرائی پر زور اور ادبی سطح پر مرثیہ کو برقرار رکھنا اردو مرثیے کو ضمیر کی دین ہے۔ یہی مزاج ''مظہر العجائب'' میں بھی موجود ہے۔ ''معراج نامہ'' ادبی لحاظ سے ایک کمزور مثنوی ہے۔ ''مظہر العجائب'' میں شعر کی سطح بلند ہے۔ اس مثنوی کے مزاج میں استاد مصحفی کی مثنویوں کا فنی اثر بھی رنگ گھولتا ہے۔ فرق ہے تو یہ کہ مصحفی کی مثنویاں عشقیہ ہیں اور مظہر العجائب مذہبی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے۔ ضمیر نے روزمرہ کی عام زبان کو سلاست و روانی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ اس مثنوی کی ''شعریت'' آج بھی متاثر کرتی ہے:

یہی کیا سہلِ ممتنع ارقام   تا کہ محظوظ ہوں خواص و عوام

(۴) چہاردہ بند:

میر ضمیر کی ایک اور تصنیف ''چہاردہ بند'' ہے جو چودہ قصائد کا مجموعہ ہے جن میں ''چودہ معصومین'' کی مدح کی گئی ہے۔ ''چہاردہ بند'' فارسی شاعر ملا کاشی کے ہفت بند کے طرز میں لکھے گئے ہیں۔ ضمیر نے ہر قصیدے میں قصیدے کی ہیئت اور اس کے فن کو مشاقی کے ساتھ برتا ہے۔ نجات حسین نے اپنے ''روزنامچہ''

سوانح لکھنؤ میں لکھا ہے کہ میر ضمیر نے اس کے چند بند پڑھ کر انھیں سنائے اور یہ ۱۹ ربیع الاوّل ۱۲۵۹ھ کا واقعہ ہے۔ یہ امجد علی شاہ کا دورِ حکومت ہے جو ۵ ربیع الثانی ۱۲۵۸ھ–۲۶ صفر ۱۲۶۳ھ/ ۱۷ مئی ۱۸۴۲ء–۱۶ مارچ ۱۸۴۷ء) کو محیط ہے۔

اردو غزل:

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ضمیر نے اپنی شاعری کی ابتدا غزل مثنوی مخمس وغیرہ سے کی تھی اور دس سال تک اسی روایتی رنگ سخن میں عاشقانہ شاعری کرتے رہے تھے۔ بعد میں جب مرثیے کی طرف آئے تو انھوں نے مرثیہ، سلام اور مذہبی موضوعات پر مبنی مثنویات تک خود کو محدود کر لیا اور اسی لیے شاید دیوان مرتب کرنے کی طرف توجہ نہیں دی۔ عبدالغفور خاں نساخ [۱۵] اور محسن لکھنوی [۱۶] نے انھیں صاحب دیوان لکھا ہے۔ ضمیر کا دیوان نایاب ہے۔ مصحفی نے ''ریاض الفصحا'' میں ۱۹ اشعر ان کی غزلوں کے دیے ہیں [۱۷]۔ ڈاکٹر اکبر حیدری نے مختلف بیاضوں سے ضمیر کی غزلوں کے ۱۳۱ اشعر جمع کیے ہیں۔ جن کی بنیاد پر کہا جا سکتا ہے کہ ان کی غزلوں میں بھی وہی سادگی ہے جو ان کی مثنویوں میں ملتی ہے عام طور پر ان کی غزلیں چھوٹی بحر میں لکھی گئی ہیں۔ ضمیر زندگی کے عام پہلو اور عام تجربوں کو روزمرہ کی زبان میں بیان کر دیتے ہیں۔ ان کی غزل پر ناسخ کے رنگِ غزل کا کوئی اثر نہیں ہے البتہ مصحفی کی غزل کی سادگی ان کے مزاج و رنگِ سخن میں شامل ہے۔ وہی رعایت لفظی اور روایتی مضامین ہیں جو غزل میں باندھے جاتے تھے۔ ان کا دیوان چونکہ ناپید ہے اس لیے ان کی غزل کے بارے میں کوئی حتمی رائے نہیں دی جا سکتی۔ البتہ میر ضمیر کے تبرک کے طور پر یہ چند شعر ضرور پڑھتے چلیے [۱۸]:

دیکھا مرا بستر جو کل اُس شوخ نے خالی   ہر چند کیا ضبط مگر آنکھ بھر آئی
آتے ہی ترے آ گئی ایک جان سی تن میں   اے نکہتِ گیسوئے معنبر کدھر آئی
ہر تار نہانی ہی کو سمجھا میں رگِ گل   یاد اس گل نازک کی جو مجھ کو کمر آئی
ہم سبک دوش ہی جہاں سے گئے   نہ کسی طبع نے گرانی کی
جسے کہتے ہیں یاں سمندر سب   میرے اشکوں کا ایک سوتا ہے

ہرثیہ گوئی:

میر ضمیر نے ایک اور صنفِ سخن ایجاد کی اور اسے مرثیہ کے وزن پر ''ہرثیہ'' نام دیا۔ ہرثیہ بے معنی لفظ ہے۔ اس میں تمسخرانہ انداز اور ہجویہ رنگ میں ایسی شاعری کی جاتی ہے جس میں تبرا واضح طور پر مومنین کے

دلوں کو شاد کرے اور جسے سن کر وہ ثوابِ دارین حاصل کریں۔ ہرثیہ میں اسی لیے شیعہ عقیدہ کے مطابق آلِ محمد کے دشمنوں کی ہجو کہی جاتی ہے جو تبرا کی ہی ایک صورت ہے اور ۹ ربیع الاول کو "عیدِ شجاع" کے موقع پر لکھنؤ میں ہرثیہ کی محفلیں جمتی ہیں۔ روایت ہے کہ "اس دن قاتلانِ اہلِ بیت کا ایک بڑا سردار عمر ابن سعد قتل کیا گیا تھا" [۱۹] سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ "شہر لکھنؤ میں جلسۂ عیدِ شجاع نویں ماہ ربیع الاوّل میں ہر سال ہوا کرتا ہے اور اکثر مومنین یہ جلسۂ خوشی اپنے یہاں کیا کرتے ہیں میر ضمیر صاحب ہرثیۂ نو ہر سال حاجی صاحب (حسن رضا) کی خاطر سے جلسے میں پڑھا کرتے تھے۔ جس سے مومنین خوشی کے ساتھ ثواب حاصل کرتے ہیں" [۲۰] نجات حسین نے بھی اپنے روزنامچہ میں لکھا ہے کہ وہ بھی ایک ایسے جلسے میں شریک ہوئے جس میں میر ضمیر نے "ہرثیہ" پڑھا تھا اور ساتھ ہی اس محفل کی تفصیل بھی بیان کی ہے۔ افسر صدیقی امروہوی نے نواب سید محمد علی خاں عرف نو دولھا شمس آبادی کے حوالے سے لکھا ہے کہ میر ضمیر ہجو کے ایک نئے طرز کے بھی موجد تھے جسے "ہرثیہ" کہتے ہیں۔ ہرثیہ میں تین دشمنانِ اہلِ بیت کی ہجو کی جاتی ہے جنھیں اہلِ تشیع نمرود، شداد، فرعون کا نام دیتے ہیں۔ نعوذ باللہ" [۲۱]

ضمیر کا مرثیہ:

ہرثیہ کے موجد میر ضمیر کا اصل میدان مرثیہ ہے اور اسی صنفِ سخن میں ان کی خدمات تاریخی حیثیت رکھتی ہیں۔ مصحفی سے فنِ شاعری حاصل کر کے ضمیر نے پوری سنجیدگی سے وہ محنت و ریاض کیا کہ وہ مرثیہ گوئی میں ممتاز اور نامور ہو گئے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "آخر چوں بعنایت رسید نامے در مرثیہ گوئی برآوردہ گوئے سبقت ربودہ" [۲۲] مثنوی "مظہر العجائب" میں میر ضمیر نے لکھا ہے کہ جب پہلی بار پڑوسی کی فرمائش پر گدا کا مرثیہ مجلس کے سامنے پڑھا تو پھر وہ صرف مرثیہ کے ہو کر رہ گئے: مثنوی "مظہر العجائب" میں لکھا ہے کہ:

نہ رہا شغل مجھ کو پھر کوئی   ہوگیا صرفِ مرثیہ گوئی
کروں ابیات کا جو آج شمار   ہوں گے البتہ سی و چار ہزار
ہے ولے صد ہزار شکرِ خدا   کہ میرا ظرف ہے سہوں سے جدا
طرز یہ مرثیوں کی ٹھہرائی   کہ سراپا ہو اور صف آرائی
پایا میرے کلام نے وہ رواج   کہ نہیں کچھ بیان کا محتاج

مثنوی مظہر العجائب کے یہ شعر ۱۲۴۹ھ میں کہے گئے تھے۔ گویا میر ضمیر ۴۸ سال کی عمر تک مرثیے کے ۳۴۰۰۰ شعر کہہ چکے تھے اور انھوں نے مرثیے میں "سراپا" اور "صف آرائی" کو شامل کر کے ایک نئی طرز نکالی تھی اور یہ اس زمانے میں میر ضمیر سے مخصوص تھی۔ ان سے پہلے مرثیے کا زور بین پر تھا۔ جن لوگوں نے قدیم و جدید مرثیوں کا مطالعہ کیا ہے میری اس بات سے اتفاق کریں گے کہ میر ضمیر سے پہلے بھی مرثیے میں

چہرہ، سراپا، تلوار، گھوڑے کی تعریف، رجز، جنگ، شہادت اور بین کے اجزا شامل تھے۔ میاں دلگیر اور جعفر علی فصیح کے مراثی میں بھی یہ الگ الگ موجود ہیں۔ ان سے بہت پہلے سودا نے قصیدہ کی تشبیب کو مرثیے میں شامل کیا تھا جسے بعد میں ''چہرہ'' کا نام دیا گیا۔ میر ضمیر کے دور میں مسدس کی ہیئت مرثیے کے لیے مخصوص ہو گئی تھی۔ میر ضمیر نے سارے مرثیے، میر خلیق و میاں دلگیر کی طرح، مسدس میں لکھے اور ساتھ ہی مختلف انصار اور اہل بیت کو موضوعِ مرثیہ بنا کر مرثیہ گوئی کے لیے ایک نیا راستہ کھولا۔ یہی طرزِ نوی تھی۔ اپنے مرثیے ع ...س نور کی مجلس میں مری جلوہ گری ہے کہ ایک بند میں ضمیر نے اپنی ''طرزِ نوی'' کا ذکر کیا ہے:

جس سال لکھے وصف یہ ہم شکلِ نبی کے   سنہ بارہ سو انچاس تھے ہجری نبوی کے
آگے تو یہ انداز سنے تھے نہ کسی کے   اب سب یہ مقلد ہوئے اس طرزِ نوی کے
دس میں کہوں سو میں کہوں یہ ورد ہے میرا
جو جو کہے اس طرز میں شاگرد ہے میرا

اس بند سے یہ بھی معلوم ہوا کہ وہ پہلے شخص ہیں جس نے ہم شکل نبی (حضرت اکبر) کے وصف مرثیے میں بیان کیے ہیں۔ یہی ان کا ''طرزِ نوی'' ہے۔ دوسرا طرز وہ ہے جس کا ذکر ہم ابھی کر آئے ہیں کہ انھوں نے ''سراپا'' اور ''صف آرائی'' کو مرثیہ کا جزو بنایا۔ مسیح الزماں نے لکھا ہے کہ ''بارہ سو انچاس ہجری میں جو نیا انداز اختیار کرنے کا دعویٰ کیا ہے وہ ہم شکل نبی کے وصف لکھنے میں کیا ہے جس مرثیے میں یہ بند ہے اس میں وہ تمام اجزا ابھی نہیں ہیں''[۲۳] اگر غور سے دیکھا جائے تو ضمیر نے مرزا رفیع سودا کی اس روایت کو اپنایا جس پر نہ صرف سودا خود عمل کرتے تھے بلکہ اپنے مختصر رسالے ''سبیل ہدایت'' میں بحث کرتے ہوئے کہا تھا کہ ''مرثیے کا اصل فن یہ ہے کہ مضمونِ واحد کو ہزار رنگ میں معنی سے ربط پیدا کرے نہ کہ صرف عوام کو رُلانے کے لیے مرثیہ کہا جائے''۔ میر ضمیر نے یہ نکتہ سودا سے لیا اور مرثیے میں قصیدے اور مثنوی کی خصوصیات شامل کر کے اس میں شعر کے تخلیقی عمل کو جزو مرثیہ بنادیا۔ میر ضمیر ساری عمر اسی سمت میں سفر کرتے رہے اور بحیثیت مجموعی اسے ایک ایسی صورت دی کہ جس سے مرثیے کے موضوع و ہیئت مقرر ہو گئے لیکن ایک آنچ کی کسر پھر بھی باقی رہ گئی۔ اسی کسر کو اسی صورت اور ہیئت و موضوع کے ساتھ ضمیر کے شاگرد رشید مرزا دبیر نے اور میر خلیق کے بیٹے میر انیس نے پورا کر کے حدِ کمال تک پہنچادیا۔

میر ضمیر نے ایک طرف قصیدے کے رنگ و مزاج کو، سراپا اور صف آرائی کے ساتھ، مرثیے میں شامل کیا اور ساتھ ہی تاریخ کی مضمون آفرینی کو، جو مشکل لیکن مقبول تھی، مرثیے میں شامل کر کے اس دور کے لکھنوی مزاج اور پسند عام سے ہم آہنگ کر دیا۔ اس عمل سے شوکت الفاظ، استعارات، نئی تراکیب اور معنی آفرینی نے مرثیہ کو ایک ایسا نکھار دیا کہ مرثیے کا ایک نیا روپ وجود میں آگیا۔ یہ اس دور کے مرثیے کے لیے ایک نیا راستہ تھا۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ امراء و نوابین کا یہ معاشرہ اب میدان جنگ سے تو دور ہو گیا تھا لیکن

جنگ کے فنون اور ہنر جیسے شمشیر زنی، نیزہ بازی، کشتی، پہلوانی، گھوڑسواری وغیرہ میں اب بھی دلچسپی لیتا تھا۔ میر ضمیر نے ''صف آرائی'' (رزم و جنگ) کو مرثیے میں شامل کر کے اس طبقے کے لیے مرثیے میں گہری دلچسپی کا اضافہ کر دیا۔ روایتِ قصیدہ کے مطابق مدح میں تلوار اور گھوڑے کی تعریف اور منظر نگاری پہلے سے شامل تھی، اب یہ روایتِ قصیدہ مرثیے میں بھی آ گئی جس نے اسے ایک پسندیدہ و مانوس شکل دے دی۔ اس امتزاجی عمل سے میر ضمیر نے ایک نئے مرثیے کو جنم دیا اور اپنے ہم عصروں میں ممتاز و منفرد ہو گئے۔ ضمیر کی مثنوی ''مظہر العجائب'' کا یہ شعر اسی انفرادیت کی طرف اشارہ کرتا ہے

پایا میرے کلام نے وہ رواج   کہ نہیں کچھ بیان کا محتاج

یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ میر ضمیر کا مرثیہ مسلسل ارتقا کے عمل سے گزرا ہے اور وہ اس میں ایسے اضافے اور تبدیلیاں کرتے رہے جن سے مرثیہ شاعری سے قریب تر رہتے ہوئے بھی مقصدِ مرثیہ یعنی ''بین'' کے مبکی اثر کو اُبھار سکے۔ اس طرح میر ضمیر نے جن امکانات کو اپنے مرثیے میں اُبھارا تھا، آنے والے مرثیہ گویوں نے ان سارے امکانات کو زیادہ بہتر ترتیب کے ساتھ اپنے مرثیوں میں سمیٹ لیا اور مرثیہ مرزا دبیر اور میر انیس کے ہاں نقطۂ عروج کو پہنچ گیا۔ واضح رہے کہ دبیر و انیس نے، میر ضمیر کی طرح، آنے والے مرثیہ گویوں کے لیے نئے امکانات کے راستے نہیں کھولے بلکہ میر ضمیر نے مرثیے میں جن امکانات کو پیدا کیا تھا، انھیں پوری طرح تصرف میں لا کر اور اس ایک آنچ کی کسر کو پورا کر کے خود تو امر ہو گئے لیکن دوسروں کے لیے کوئی راستہ کھلا نہ چھوڑا۔ اسی لیے دبیر و انیس کے بعد نئے مرثیہ گو اسی روایت کی تکرار کرتے رہے اور آج تک کر رہے ہیں۔ بڑا شاعر ہمیشہ یہی کرتا ہے۔ اسی کے ساتھ مرثیے کا ارتقا رُک گیا۔ یاد رہے کہ جب تک میرزا رفیع سودا کے نقطۂ نظر کو روایتِ مرثیہ کی بنیاد میں شامل نہیں کیا جائے گا اور مرثیہ کو مبکی اثر سے الگ کر کے شاعری کے حوضِ تازہ میں غسل نہیں دیا جائے گا یہ صورت حال اسی طرح برقرار رہے گی۔ اقبال نے اپنی شاعری میں ''اسلام'' کو موضوعِ سخن بنا کر نئی شاعری کو جنم دیا تھا جس میں حمد و نعت کی روح بھی شاعری کا جز ہے اور اسلام کا فلسفہ و فکر بھی۔ اردو مرثیے کو بھی ایک اقبالؔ کی ضرورت ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ ''دبیر اور انیس نے الگ الگ رنگ اختیار کیا مگر یہ دونوں رنگ ضمیر کے یہاں کم و بیش موجود تھے اور اگرچہ دبیر اور انیس کے کارناموں سے ضمیر کا نام دب گیا مگر اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اگر ضمیر مرثیے کو اتنی ترقی نہ دے چکے ہوتے تو نہ دبیر اس مرتبے پر فائز ہو سکتے نہ انیس۔ مرزا دبیر تو میر ضمیر کے شاگرد ہی تھے۔ میر انیس اگرچہ شاگرد اپنے والد میر خلیق کے تھے لیکن ان کا کلام بتاتا ہے کہ انھوں نے میر ضمیر سے بھی فیض پایا تھا۔ اس حیثیت سے مرثیے کی تاریخ میں میر ضمیر کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے''[۲۴] اس بات کو ضمیر کے مرثیوں میں دیکھنے کے لیے یہ چند بند پڑھیے تو وہ ساری خصوصیات جن کا ہم ذکر کرتے آئے ہیں، سامنے آ جائیں گی۔ سب سے پہلے قصیدے کی تشبیب کی طرح میر ضمیر کے مرثیے کے ''چہرے'' کے یہ دو ابتدائی بند دیکھیے جس میں

صبح کے منظر سے مرثیہ کا آغاز کیا ہے:

جس وقت کیا مہر نے زریں طبقِ صبح　　طفلانِ کواکب ہوئے محو سبقِ صبح
تھا خط شعاعی سے طلائی ورقِ صبح　　جوں جدول شنجرف بہارِ شفقِ صبح
نور نظر عالم ارباب تھا خورشید
مہر خط معزولی مہتاب تھا خورشید

جب عرصۂ گردوں پہ نشاں مہر کا چمکا　　گویا شفق ِ صبح پھریرا تھا علم کا
اختر ہوا طالع شہِ خاور کے حشم کا　　افواج کواکب کو ہوا حوصلہ رَم کا
قرصِ مہِ کامل نہ رہا آب کے اوپر
مہتاب لگی چھوٹنے مہتاب کے اوپر

ان بندوں میں قصیدے کا اثر واضح ہے۔ مضمون آفرینی نے زور بیان کے ساتھ مل کر شعریت کو جنم دیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شاعر شعوری طور پر فضا بنانے کے لیے صبح کے منظر کو ایک نئے انداز سے پیش کر رہا ہے۔ یہ بند گریہ عوام کے لیے نہیں بلکہ شاعری کا جادو جگانے کے لیے کہے جا رہے ہیں۔ پہلے بند میں صبح کے منظر کو مدرسہ جانے والے بچوں کی لفظیات سے بیان کیا ہے۔ طفلان، محو سبق صبح، خط شعاعی (جس کے معنی سورج کی کرن کے بھی ہیں اور یہ رسم الخط کی ایک قسم بھی ہے)۔ طلائی ورق اور جدول شنجرف کا تعلق بھی اسی سے ہے لیکن یہ سب مل کر صبح کے منظر کو ایک نئی صورت دیتے ہیں۔ دوسرے بند میں جنگ وفوج کی لفظیات میں صبح کے منظر کو بیان کیا ہے۔ عرصہ (میدان)، نشان، پھریرا، علم، شاہ، افواج، رم، مہتاب، جورات کا اشارہ ہے، چاند اور چاندنی کو بھی کہتے ہیں اور آتش بازی کی ایک قسم کو بھی کہتے ہیں) کے ذریعے صبح کے منظر کو ایک نئے انداز سے اُبھارا ہے۔ یہ انداز قصیدے کا انداز ہے جس سے ضمیر نے مرثیے میں شاعری کو نمایاں کیا ہے۔ یہی صورت ضمیر کے "سراپا" میں ملتی ہے۔ مثلاً وہ "سراپا" دیکھیے جو ضمیر نے اپنے مشہور مرثیے: ع ..... کس نور کی مجلس میں مری جلوہ گری ہے، میں قلم بند کیا ہے۔ ایک بند میں ضمیر نے اپنی تصویر کشی کا مصور کی تصویر کشی سے مقابلہ کیا ہے:

نقاش تو کرتا ہے قلم لے کے یہ تدبیر　　اک شکل نئی صفحۂ قرطاس پہ تحریر
انصاف کرو کلکِ زبان سے دم تحریر　　میں صفحۂ باطن میں رقم کرتا ہوں تصویر
سو رنگ سے تصویر مصور نے بھری ہے
رنگینیِ مضموں کی کہاں جلوہ گری ہے

ضمیر نے کہا ہے کہ مصور نے اپنے تصویر میں سو رنگ بھرے ہیں لیکن میری تصویر ایسی ہے کہ صفحۂ باطن میں رقم ہوئی ہے اور اس لیے ہوئی ہے کہ یہ رنگینیِ مضموں سے بھری ہوئی ہے۔ رنگینیِ مضمون ہی میر ضمیر کے مرثیے کی

اصل خصوصیت ہے۔ یہی رنگینی وہ فن ہے جس میں صنائع بدائع اور فصاحت و بلاغت مل کر رنگ بھرتے اور تاثیر پیدا کرتے ہیں ع.. ہو اور زیادہ تری تحریر میں تاثیر۔ یہی رنگینی ضمیر کے "سراپا" میں ملتی ہے:

قرآن کی تشبیہ یہ اس دل نے بتائی   پیشانیٔ انور ہے کہ ہے لوح طلائی
ابرو سے ہے بسم اللہ قرآں نظر آئی   یہ دل کششِ زلف کی بالوں نے دکھائی
وہ زلف وہ بینی الف ولام رقم ہے   پر یم دہن مل کے یہ اک شکل ام ہے
خط جلوہ نما عارضِ گل گوں پہ ہوا ہے   مصحف کو کسی نے ورقِ گل پہ لکھا ہے
یہ چشم یہ قد حسن میں اعجاز نما ہے   ہاں اہل نظر سرو میں بادام لگا ہے
تیروں سے سوا ترکشِ مژگاں کا اثر ہے   دشمن کے لیے ریزۂ الماس جگر ہے

لب ہیں کہ ہے دریائے لطافت بسرِ اوج
اس لوح میں پیدا یم قدرت کی ہوئی موج
ہیں فرو نزاکت میں مگر دیکھنے میں زوج
وہ ہونٹ ہیں اور پیاس کی ہے چاروں طرف فوج
بند آنکھیں ہیں لب خشک ہیں اور عالم غش ہے   اور منہ میں زباں ماہیِ دریائے عطش ہے

یہی رنگینی گھوڑے، تلوار کی تعریف میں، مناظرِ قدرت کے بیان میں، جنگ وصف آرائی کے اظہار میں ملتی ہے۔ یہ ضمیر کا منفرد رنگِ سخن ہے۔ طوالت کے باعث ہم نے یہاں اور مثالیں نہیں دی ہیں۔ ضمیر اپنے مرثیے میں شاعرانہ حسن کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔ رنگینیٔ مضمون اور رنگینیٔ بیان کا رشتہ اسی سے جڑا ہوا ہے۔ میر ضمیر کا مرثیہ برسوں کی مسافت طے کر کے ارتقا سے گزر کر ایک ایسی داخلی ہیئت بناتا ہے جو دبیر و انیس اور دوسرے مرثیہ گویوں کو ایک نئی صورت عطا کرتی ہے جس میں چہرہ، سراپا، صف آرائی، رزم، بزم، شہادت اور بین وغیرہ ایک خاص ترتیب سے اس طرح سامنے آتے ہیں کہ آنے والے مرثیہ گو اس پر اپنے مرثیوں کی عمارت تعمیر کرتے ہیں۔ ان وجوہ کی بنا پر میر ضمیر اردو مرثیے کی روایت میں ایک تاریخی کردار ادا کرتے ہیں۔ اگر میر ضمیر دبیر و انیس کے پیش رو نہ ہوتے تو دبیر و انیس اس طرح اور اس طور پر اپنا مرثیہ نہیں لکھ سکتے تھے جیسا انھوں نے لکھا اور زندۂ جاوید ہو گئے۔

لسانی مطالعہ:

جہاں تک زبان کا تعلق ہے ضمیر کی زبان وہی ہے جو لکھنؤ کے طبقۂ خواص کی زبان تھی۔ ان کے ہاں میر خلیق کی زبان سے کم متروکات ہیں بلکہ مرثیے کے مقابلے میں یہ متروکات مثنوی معراج نامہ اور مثنوی مظہر العجائب میں نسبتہً زیادہ ہیں مثلاً

زور : ع ... کیا تب سلام ان کو احمد نے زور (معراج نامہ)
کنے : ع ... فرشتوں سے خالق کنے اے سعید (معراج نامہ)
یوں–تلک : ع ..... میں آیا نہیں یاں تلک ایک بار (معراج نامہ)

"فعل" کی جمع کا پرانا طریقہ بھی ضمیر کے ہاں ملتا ہے جیسے: ع ..... بہت عورتیں اس طرح دیکھیاں۔ "تعقید" بھی گاہ گاہ ملتی ہے جیسے: ہی کیا سہلِ ممتنع ارقام (مظہر العجائب)

اسی طرح مرثیہ میں ایک جگہ "کہلاتا" کے بجائے "کہاتا" استعمال کیا ہے: ع ...... جو ثانی محبوب الٰہی ہے کہاتا۔ عام طور پر میر ضمیر کی زبان وہی ہے جسے آج ہم بولتے ہیں۔

حواشی:

[۱] ریاض الفصحا، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۱۸۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۲] نقش ونگار ضمیر در آئینہ کمالات دبیر، افسر صدیقی امروہوی، ص ۷، مطبوعہ سہ ماہی اردو، شمارہ ۳، کراچی ۱۹۷۵ء

[۳] ریاض الفصحا بحوالہ بالا، ص ۱۸۰

[۴] ایضاً

[۵] ایضاً

[۶] اردو مرثیے کا ارتقا، مسیح الزماں، ص ۲۵۲، لکھنؤ ۱۹۶۸ء

[۷] اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۴۰۵، لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۸] کلیات نثر غالب، ص ۱۰۵، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۶۸ء

[۹] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۵۱۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۰] ایضاً ص ۵۲۰

[۱۱] معراج نامہ، میر ضمیر لکھنوی مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، لکھنؤ ۱۹۷۲ء (یہ مثنوی میر ضمیر از اکبر حیدری کاشمیری کی تصنیف کے آخر میں ص ۱۲۵-۲۲۶ تک شامل ہے۔

[۱۲] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۲۹، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۹ء

[۱۳] مثنوی مظہر العجائب، سید مظفر حسین ضمیر، ص ۱۹۵، مطبع مطلع الانوار سہارن پور، سن ندارد

[۱۴] مظہر العجائب، میر ضمیر، ص ۱۵، مطبع مظہر العجائب، محلہ فراش خانہ وزیر گنج لکھنؤ ۱۸۹۴ء/۱۳۱۱ھ

[۱۵] سخن شعرا، عبدالغفور خان نساخ، ص ۲۸۹، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۱۶] سراپا سخن، محسن لکھنوی، مرتبہ افتدا حسن، ص ۶۵، لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۷] ریاض الفصحا، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۱۸۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۱۸] میر ضمیر، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۱۰-۱۸، لکھنؤ ۱۹۷۲ء

[۱۹] ایضاً ص ۶۱

[۲۰] تذکرہ خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۵۲۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۲۱] مخطوطات انجمن ترقی اردو، جلد اول، مرتبہ افسر صدیقی امروہوی و سید سرفراز علی رضوی، ص ۳۲۱، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۶۵ء

[۲۲] ریاض الفصحا، مصحفی، ص ۱۸۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد (دکن)، ۱۹۳۴ء

[۲۳] اردو مرثیے کا ارتقا، مسیح الزماں، ص ۲۵۶، لکھنؤ ۱۹۶۸ء

[۲۴] انیسیات، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۰۵-۱۰۶، اتر پردیس اردو اکادمی، دوسرا ایڈیشن ۱۹۸۱ء

چوتھا باب

چھنو لال دلگیر

میر ضمیر اور میر خلیق کی طرح میاں دلگیر بھی میر انیس اور میرزا دبیر کے پیش رو تھے جن کے مرثیے اس دور میں اپنی سادہ بیانی، اظہارِ غم اور پُر اثر بین کے باعث عوام و خواص دونوں میں بہت مقبول تھے۔

میاں دلگیر (۱۱۹۴ - ۱۲۶۴ھ مطابق ۱۷۸۰ء - ۴۸-۱۸۴۷ء)، جن کا اصل نام چھنو لال اور طربؔ تخلص تھا، منشی رسوا رام کے بیٹے اور قوم کے کائستھ تھے [۱]۔ لکھنؤ میں پیدا ہوئے اور یہیں سترہ سال کی عمر میں ان کی شاعری کا آغاز [۲] اور اس کی نشو و نما ہوئی۔ ابتدا میں رواجِ زمانہ کے مطابق غزل کہتے رہے اور نوازش حسین نوازش کی شاگردی اختیار کی۔ جب نوازش حسین عرف مرزا خانی کانپور چلے گئے تو ان ہی کی ہدایت پر شیخ امام بخش ناسخ کے شاگرد ہو گئے [۳]۔ ذہین، طباع اور فطری شاعر تھے۔ جب مرثیے کی طرف متوجہ ہوئے اور قبولیت عام نے دل بڑھایا تو پھر مرثیے کے ہو کر رہ گئے۔ طرب تخلص ترک کر دیا۔ دیوان موتی جھیل میں ڈبو دیا [۴] اور دلگیر تخلص اختیار کر کے عقیدت کے ساتھ مرثیے کہنے لگے۔ تذکروں میں آیا ہے کہ مرثیہ کہتے کہتے اپنا مذہب بھی ترک کر دیا اور غلام حسین نام رکھ لیا [۵]۔ یہ غازی الدین حیدر کا دور تھا۔ محمد علی شاہ کے دورِ حکومت میں دلگیر نے تین منظوم یادداشتیں بادشاہ کی خدمت میں پیش کیں۔ عرض داشت اول میں شاہِ زمن غازی الدین حیدر کے زمانے میں اپنے تبدیلِ مذہب کا ذکر اس طرح کیا ہے:

زمانہ جو شاہِ زمن کا ہوا مشرف بہ اسلام بندا ہوا
اسی سال میں نے لیا تعزیہ نہیں میری اس عرض میں کچھ ریا

سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ''سالِ یک ہزار و صد و سی ہجری (۱۲۳۰ھ) میں شرفِ اسلام سے مشرف اور شیعۂ امیر المومنین سے ہم طرف ہوا [۶] غازی الدین حیدر ۱۲۲۹ھ/۱۸۱۴ء میں نواب وزیر ہوئے اور پھر ۹ر اکتوبر ۱۸۱۹ء کو بادشاہ کے خطاب سے تخت نشین ہوئے۔

میاں دلگیر کا سالِ ولادت کہیں نظر سے نہیں گزرا۔ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری [۷] کو راجا صاحب محمود آباد کے کتب خانے میں ایک مخطوطہ ملا جس میں دلگیر کی کوئی غزل یا مرثیہ تو نہیں ہے البتہ چند مثنویاں، مسدس، ترجیع بند اور مقطعات موجود ہیں۔ ان میں ایک مثنوی ''در وصف بازار حسین آباد'' ہے۔ یہ مثنوی ۱۲۵۵ھ میں مکمل ہوئی جیسا کہ قطعۂ تاریخ کے آخری مصرع ''صفات شاہ میں ہے مدح بازار'' سے ۱۲۵۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔ محمد علی شاہ اس مثنوی پر بہت خوش ہوئے اور چار سو روپے نقد اور خلعت انعام میں دیا۔ جواب

میں دلگیر نے ایک قطعہ ''در شکریہ عنایات خلعت وانعام درصلۂ مثنوی ہذا'' پیش کیا۔ یہ دو شعر اہمیت رکھتے ہیں:

ہوئی سارے جہاں میں میری عزت	کہ مبلغ چار سونقد اور خلعت
ملا یہ بعد ۔ عمر شصت سالہ	تصدق شہ کا رومال اور دو شالہ

گویا ۱۲۵۵ھ میں دلگیر کی عمر ساٹھ سال ہو چکی تھی۔ مثنوی کے بادشاہ کی خدمت میں پیش ہونے، خلعت وانعام دلگیر تک پہنچنے اور پھر قطعہ بھیجنے میں چند ماہ ضرور لگے ہوں گے اور اس وقت تک ان کی عمر ۶۱ سال ہو چکی ہوگی جیسا کہ ع ..... ملا یہ بعدِ عمر شصت سالہ میں ''بعدِ عمر'' کے الفاظ سے بھی واضح ہوتا ہے۔ اس لیے اگر ۱۲۵۵ھ میں سے ۶۱ گھٹا دیے جائیں تو دلگیر کا سال ولادت ۱۱۹۴ھ متعین کیا جاسکتا ہے۔

۱۲۶۴ھ/ ۱۸۴۷ء میں میاں دلگیر نے لکھنؤ میں وفات پائی۔ علی اوسط رشک اور مظفر علی اسیر نے قطعات تاریخ وفات کہے [۸] جن کے آخری مصرع سے علی الترتیب: ''آہ افسوس مرثیہ گو دلگیر'' اور ''وائے دلگیر عاشقِ شبیر'' سے ۱۲۶۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ وفات کے وقت ان کی عمر ستر سال تھی۔

میاں دلگیر پیدائشی شاعر تھے۔ بہت زود گو اور نادر الکلام۔ رجب علی بیگ سرور نے ''فسانۂ عجائب'' میں لکھا ہے کہ ''مرثیہ گو بے نظیر میاں دلگیر، صاف باطن، نیک ضمیر، خلیق، فصیح، مردِ مسکین، مکروہات زمانہ سے کبھی افسردہ نہ دیکھا۔ اللہ کے کرم سے ناظم خوب، دبیر مرغوب، عرصۂ قلیل میں مرثیے، سلام کا دیوانِ کثیر فرمایا۔ شہر میں جتنے رئیس تھے، اُن کے انیس جلیس تھے'' [۹] اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ وہ اس دور میں کتنے نامور شاعر تھے۔ طبعاً وہ ملنسار اور منکسر المزاج اور ملنے جلنے والے رکھ رکھاؤ کے انسان تھے۔ نواب سعادت علی خان اور ان کے بیٹے نواب غازی الدین حیدر نے بھی ان کی سرپرستی کی۔ لیکن اس کے بعد جب نواب مہدی علی خاں وزیر ہوئے تو ناسخ سے تعلق کی بنا پر، دلگیر بھی پریشانیوں کا شکار رہے اور برسوں بعد محمد علی شاہ کے دور میں دوبارہ شاہی سرپرستی سے شاد کام ہوئے۔ دلگیر کا ذاتی کتب خانہ بھی تھا جسے انھوں نے اپنی زندگی ہی میں ''وقف'' کر کے شرف الدولہ احمد حسین خاں بہادر کو نسلاً بعد نسلٍ متولی بنا دیا تھا تا کہ سادات، مومنین اور طلبہ اس سے استفادہ کر سکیں۔ یہ ''وقف نامہ'' دلگیر کی ایک مثنوی مخزونہ کتب خانہ رامپور کے آخر میں شامل ہے [۱۰]۔

دلگیر کی زبان میں لکنت تھی اس لیے وہ اپنے مرثیے خود نہیں پڑھتے تھے بلکہ ان کا کوئی شاگرد یا سوز خواں پڑھتا تھا۔ عام طور پر دلگیر کے مرثیے اور سلام اس دور کے مشہور گائیک میر علی احمد سوز خواں پڑھتے تھے۔ ان کے مرثیے اس دور میں بہت مقبول تھے۔ شیفتہ نے لکھا ہے کہ ''مرثیہ ہائش درافواہ مشہور و برالسنہ مذکور'' [۱۱] دلگیر کے کلیات مراثی جلد دوم کے خاتمے کی عبارت سے بھی اس کی توثیق ہوتی ہے، جس میں لکھا ہے کہ ''مدار کل خوانندگان مرثیہ وشائقانِ گریہ بہ احوالِ آلِ عبا کا اسی پر ہے، علی الخصوص نامی خوانندگان کا بلکہ موجد طرز سوز خوانی میر علی صاحب وسلطان علی خاں اور اکثر اہلِ کمال کی سوز خوانی وخواندگی انھیں مرثیوں پر

تھی"۔

دلگیر جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں قادر الکلام اور پرگو شاعر تھے۔ مطبع نول کشور نے ان کا کلیات مراثی چھ جلدوں میں شائع کیا جو ۲۷۳۷ صفحات پر مشتمل ہے۔ جلد پنجم (پہلا ایڈیشن) کے خاتمے میں لکھا ہے کہ "کلامِ بلاغت نظام۔ منشی دلگیر .. بہیت مجموعی بہ صرف زر کثیر، کار پردازانِ مطبع اودھ اخبار کو دستیاب ہوا چھ جلدوں پر تقسیم کیا گیا۔ جلد اول و دوم و سوم و چہارم و پنجم تیار ہوئی۔ جلد ششم زیرِ طبع ہے۔ جلد اول میں رباعیات وسلام و خمسہ و مسدس و مرثیہ ہیں اور باقی پانچ جلدوں میں ہر حال کے مرثیے ہیں۔ بار اول... مطبع منشی نول کشور واقع لکھنؤ..... بماہ اگست ۱۸۸۶ء مطابق ماہ ذیقعد ۱۳۰۳ھ میں حلیۂ طبع سے آراستہ....."[۱۲] ہوئی۔

ان جلدوں کے علاوہ دلگیر کے بہت سے مرثیے مختلف کتب خانوں میں بھی موجود ہیں۔ اگر ان سب مراثی کو بھی شامل کرلیا جائے تو ان کے مراثی کی تعداد ۴۵۰ تک پہنچ جاتی ہے اور یہ اتنی بڑی تعداد ہے کہ کم مرثیہ گو اس تک پہنچے ہیں۔ اگر جملہ اصنافِ سخن کے اشعار کی تعداد کا اندازہ لگایا جائے تو وہ کم و بیش ایک لاکھ تک پہنچ جائے گی۔ سوز خوانوں نے ان مرثیوں کو کثرت سے سوز خوانی میں استعمال کر کے ان کی مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ کیا تھا۔

اگر فنِ مرثیہ گوئی کے معیار سے دلگیر کے مراثی کو دیکھا جائے تو دلگیر مرثیے کی روایت میں کوئی اضافہ نہیں کرتے بلکہ قدیم اور مروجہ روایت کی تکرار کرتے ہیں۔ ان کے ہاں مرثیہ کی وہ پوری صورت بھی نہیں اُبھرتی جو میر ضمیر کے ہاں ملتی ہے۔ ان کے سامنے مرثیے کا صرف اور صرف یہ مقصد ہے کہ آلِ عبا کے حال و احوال سے بین اور گریہ کے جذبات کو اُبھارا جائے تا کہ رونے سے اہلِ مجلس مثاب کر سکیں۔ ان کے مرثیوں میں بہتے چشمے کی سی روانی ہے۔ ان کا سارا زور جذباتِ غم کو ابھارنا اور ایسی فضا پیدا کرنا ہے کہ سننے والے رونے لگیں اور اس مذہبی مقصد کے حصول میں وہ میر خلیق سے بھی زیادہ کامیاب ہیں اور میر ضمیر بھی ان کو نہیں پہنچتے۔ میاں دلگیر واقعۂ کربلا کے ان پہلوؤں کے اُبھارتے ہیں اور اس طرح اُبھارتے ہیں کہ سننے والے بین کرنے لگیں۔ واقعۂ کربلا تو سرزمینِ ہند سے باہر ہوا تھا لیکن وہ اسے لکھنوی طور اطوار اور تہذیبی رسم و رواج اور روایتوں میں اس طرح بیان کرتے ہیں کہ سننے والوں پر رقت طاری ہو جائے۔ یہ کام میر خلیق اور میر ضمیر نے بھی کیا ہے لیکن دلگیر پوری توجہ اسی پر دیتے ہیں۔ یہی ان کے لیے کلیۂ مقصدِ مرثیہ ہے۔ ان کے مراثی عام طور پر بغیر "چہرہ" کے شروع ہو جاتے ہیں اور اگر کہیں چہرے کو باندھتے ہیں تو وہ عام سے کسی اخلاقی پہلو کو ایک آدھ بند میں لا کر کسی واقعہ کو بیان کرنے لگتے ہیں۔ حضرت قاسم کی شادی کے مراثی میں لکھنؤ کے رسوم و رواج تفصیل سے لاتے ہیں اور اس سے اظہارِ غم کی تاثیر بڑھانے کا کام لیتے ہیں۔ علم داری کے لیے حضرت عباس اور حضرت عون و محمد کے دعووں کو نمایاں کرتے ہیں۔ دلگیر ان پہلوؤں پر زور دے کر لکھنوی مزاج کو متاثر کرتے ہیں۔ یہ کام انیس نے بھی کیا ہے لیکن ایک توازن برقرار رکھا ہے۔ دلگیر کے ہاں یہ صورت نہیں ہے۔ یہاں

سارے مرثیے میں رقت اور آہ و بکا پیدا کرنے پر زور ہے۔ دلگیر کے مرثیوں میں لکھنوی معاشرت، کلچر، عورتوں کی باتیں، ان کی زبان اور محاورے اس لیے لائے جاتے ہیں کہ ''بین'' کے سوتے پھوٹ بہیں۔ اسی ''بین'' کی شدت کی وجہ سے ان کے مرثیے بہت مقبول تھے اور عام روزمرہ کی زبان اور اظہار کی روانی کی وجہ سے سوز خوانوں کے لیے بھی موسیقانہ طرز میں ''ادائیگی'' آسان تھی۔

یہی وجہ ہے کہ دلگیر کے مرثیوں میں جذباتی رنگ نمایاں ہے۔ وہ واقعات جو دلگیر اپنے مرثیے میں لاتے ہیں اور ان میں اپنے تخیل سے رنگ بھر کر جو نئے جذباتی پہلوؤں کا اپنی طرف سے اضافہ کرتے ہیں ان کا رُخ صرف اور صرف بین کی طرف ہوتا ہے۔ ان مراثی میں شکوہ شکایت بھی آتے ہیں، طعن وطنز کا لہجہ بھی اُبھرتا ہے۔ ساس بہو ماں بیٹی کے مکالمے بھی آتے ہیں مگر یہ سب کچھ مرثیہ میں مبکی اثر پیدا کرنے کے لیے کیا جاتا ہے حالانکہ یہ وہ باتیں ہیں جو میدانِ جنگ میں اس طرح نہیں ہوتیں۔ یہاں حضرت امام حسین اور ان کا سارا کنبہ لکھنوی معاشرت میں ڈوبا ہوا نظر آتا ہے۔ ان سب لوگوں کا وہی انداز فکر وعمل ہے جو اس دور کی تہذیب کے عام مرد اور عورت کا تھا مثلاً حضرت کبریٰ نکاح کے بعد جب رخصت کی جاتی ہیں تو سارے خیمے میں سب پر رقت طاری ہو جاتی ہے اور حضرت شہربانو کہتی ہیں کہ ۔ آج مری بیٹی پرائی ہوئی۔ پھر انھیں یہ خیال آتا ہے کہ انھوں نے بیٹی کو جہیز تو دیا نہیں تو وہ شرم سار ہوتی ہیں اور کہتی ہیں:

کیجیو نہ غم جیتی جو پہنچوں گی میں   چل کے وطن حق ترا سب دوں گی میں

پھر بیٹی کو سمجھاتی ہیں کہ:

بیٹی مری بات یہ تم مانیو   ساس کا جو حق ہے سو پہچانیو
مجھ سے بھی الفت میں فزوں جانیو   ہٹ نہ کوئی دل میں کبھی ٹھانیو
چوتھی میں، چالے میں رسومات میں
بول نہ تم اُٹھیو کسی بات میں

میرے تو دل میں تھی بڑی یہ اُمنگ   بیٹی تجھے دوں گی جڑاؤ پلنگ
ہائے زمانے کا ہوا ایسا رنگ   رہ گئی بس دل ہی میں دل کی ترنگ
بیاہ ترا ایسے مکاں پر ہوا
ہائے جہاں کچھ نہ میسر ہوا

یہ سب وہ باتیں ہیں جو ہمارے معاشرے میں ہوتی ہیں لیکن ان کا کوئی تعلق واقعۂ کربلا سے نہیں ہے۔ مرثیہ گو کا مقصد مبکی اثر پیدا کر کے آہ و بکا سے ثواب دارین کا سامان بہم پہنچانا ہے اور میاں دلگیر اسی ''بین'' کے بادشاہ ہیں اور اسی لیے مقبول ہیں کہ وہ سامعین کی مذہبی ضرورت پوری کر دیتے ہیں۔ دلگیر کے ہاں چونکہ ہر مرثیے میں یہی رنگ غالب ہے اسی لیے ان کے مراثی یک رنگ ہیں۔ ان کے رنگ سخن کو دیکھنے کے لیے ''بین'' کے

یہ بند پڑھیے۔

گفتگو بیٹی سے کی یہ سرشہ نے جس دم   منھ سے منھ ملنے لگی باپ کے وہ کشتۂ غم
بین کرنے لگی یوں رو کے وہ محبوسِ الم   بھیا اصغر کے کلیجے کا بھی کچھ درد ہے کم
کچھ ہنسا دیکھ کے لہریں وہ لبِ کوثر کی
بجھ گئی پیاس مرے بھائی علی اصغر کی

پہنچا فردوس میں داماد تمھارا بابا   کیا اُسے فاطمہ دادی سے سلامی میں ملا
آپ کہہ دیجے گا قاسم سے امامِ دوسَرا   چھوٹی سالی سے کیا نیگ کا کچھ وعدہ تھا
کوئی دن کٹتا ہے اور رات کوئی جاتی ہے
نیگ لینے کے لیے جلد بہن آتی ہے

یہ یقین ہے مجھے بے میرے لبِ کوثر پر   عمو عباس نے لب اپنے کیے ہوں گے تر
جب کہ کوثر پہ اُسے لے گئے ہوں گے حیدر   ڈھونڈتا ہوگا مجھے چاروں طرف کو اصغر
بھولی ہوگی مرے بھائی کو نہ صورت میری
چھوٹے ہی سن میں تھی کیا اس کو محبت میری

دلگیر نے جس موضوع یا واقعہ پر مرثیہ لکھا خواہ اس میں مدینے سے روانگی کو بیان کیا گیا ہو یا زندانِ شام کا، حضرت قاسم کی شادی کا بیان ہو یا حضرت امام حسین کی شہادت کا وہ بین کی طرف بڑھتے نظر آتے ہیں۔ مذہبی نقطۂ نظر سے دیکھیے تو یہی کرنا چاہیے تھا لیکن شاعری کے زاویے سے دیکھیے تو ان کا درجہ گھٹ جاتا ہے اور ان کے مرثیوں پر یک رنگی چھا جاتی ہے۔ یہی کشمکش سارے مرثیہ گویوں میں نظر آتی ہے اور آخر میں فیصلہ عقیدے کے حق میں ہو جاتا ہے۔ میر انیس اور میرزا دبیر نے اس مسئلے کو حل کر لیا اور دونوں کو ساتھ لے کر چلے لیکن اس سے پہلے کہ ہم انیس و دبیر کے مراثی کا مطالعہ کریں مرزا جعفر علی فصیح کے مراثی کا مطالعہ بھی کرتے چلیں تا کہ اس دور کا ایک منفرد مرثیہ گو بھی، جو دوسرے مرثیہ گویوں سے مختلف اور دبیر و انیس کا پیش رو تھا، ہمارے سامنے آ جائے۔

حواشی:

[۱] ریاض الفصحا، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۱۸۸، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء

[۲] ایضاً (خوش معرکۂ زیبا میں چودہ سال لکھا ہے)

[۳] خوش معرکۂ زیبا، سعادت حسین خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۲۲۹ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۴] سراپا سخن، محسن علی محسن لکھنوی، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا احسن، ص ۴۳، لاہور ۱۹۷۰ء

[۵] خوش معرکۂ زیبا بحولہ بالا، حاشیہ ص ۲۲۹

[۶] ایضاً

[۷] اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۴۶۹، ۴۷۵، ۴۷۶، لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۸] ایضاً ص ۴۷۴

[۹] فسانۂ عجائب، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۳، نقوش لاہور ۱۹۹۰ء

[۱۰] اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا بحولہ بالا، ص ۴۷۶

[۱۱] گلشن بے خار، مصطفیٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق رامپوری، ص ۳۱۶ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۲] مجموعہ مرثیہ منشی دلگیر، جلد پنجم، ص ۵۰۳، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۸۶ء

پانچواں باب

مرزا جعفر علی فصیح

مرزا جعفر علی فصیح (ولادت ۱۱۹۸ھ- وفات مابین ۱۲۶۳ھ-۱۲۶۹ھ مطابق ولادت ۱۷۸۳-۸۴ء وفات مابین ۱۸۴۶-۴۷ء اور ۱۸۵۲-۵۳ء) اپنے زمانے کے معروف مرثیہ گو تھے۔ ۱۱۹۸ھ/۱۷۸۳-۸۴ء میں فیض آباد میں پیدا ہوئے [۱]۔ اجداد کا وطن ایران تھا اس لیے مرزا کہلائے [۲] ان کی تعلیم فیض آباد اور لکھنؤ میں ہوئی۔ حدیث و کتب دینیہ میر دلدار علی ولد مولانا سید محمد دام سے پڑھیں [۳]۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ علم عروض و قافیہ پر دست گاہ رکھتے تھے [۴]۔ مذہبی آدمی تھے۔ عبادت گزار بھی اور متقی بھی۔ ائمۂ معصومین کی زیارت اور حج بیت اللہ سے بھی مشرف ہوئے۔ مصحفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ آج کل اسی مقصد سے کلکتہ گئے ہوئے ہیں [۵]۔ سعادت خاں ناصر نے ان کا تقویٰ اور عبادات دیکھ کر انھیں ''شیخ الحرم'' برگزیدۂ کونین، حاجی حرمین، صاحب تہلیل و تسبیح لکھا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ پہلے غزل بھی کہتے تھے۔ صاحب دیوان و مثنویات تھے لیکن جب مرثیہ گوئی کی طرف آئے تو غزل گوئی ترک کر دی اور مرثیے کے ہو کر رہ گئے [۶]۔ ناسخ کے شاگرد تھے۔ مصحفی نے ''سرحلقۂ تلامذہ'' لکھا ہے [۷]۔ فصیح کی دیانت داری کی یہ شہرت تھی کہ شاہِ اودھ محمد علی شاہ نے کئی لاکھ روپیہ کربلا معلیٰ کی عمارات خصوصاً حضرت عباس کے روضے کی مرمت اور حضرت حُر کے روضے کی نہر کی درستی کے لیے مرزا جعفر علی فصیح کی معرفت بھجوایا۔ ساتھ ہی ایک رقم فصیح کو بھی بھجوائی [۸]۔

فصیح کا سال ولادت تو مصحفی نے ۱۱۹۸ھ دیا ہے لیکن سال وفات کہیں نہیں ملتا۔ وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ وفات ان کی کربلا یا حرمین میں ہوئی ہو۔ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ بیت اللہ کو ہجرت کی [۹]۔ اکبر حیدری کاشمیری نے یہ دیکھ کر ''خوش معرکۂ زیبا'' (سال تکمیل ۱۲۶۲ھ/۱۸۴۵ء) میں سعادت خاں ناصر نے اور ''طبقات الشعرائے ہند'' (۱۲۶۳ھ/۱۸۴۷ء) میں کریم الدین نے ان کا ذکر صیغۂ حال میں لکھا ہے اس لیے وہ ۱۲۶۳ھ تک یقیناً زندہ تھے لیکن تذکرہ ''سراپا سخن'' (سال تکمیل ۱۲۶۹ھ/۱۸۵۲ء) میں سید محسن علی محسن لکھنوی نے انھیں مرحوم لکھا ہے جس سے معلوم ہوا کہ ان کی وفات ۱۲۶۳ھ اور ۱۲۶۹ھ کے درمیان کسی وقت ہوئی [۱۰]۔

مرزا فصیح نے تین مثنویاں لکھیں اور تینوں مذہبی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہیں اور ان کے مذہبی عقائد کی ترجمان ہیں۔ فصیح نے ''برق لامع'' ۱۲۳۰ھ میں مولوی عبدالکریم بریلوی کی مثنوی ''سیف قاطع'' کی رد میں لکھی۔ دوسری مثنوی ''نان و نمک'' بھی مرزا فصیح نے مولانا رومی اور دوسرے مولویوں کی ہجو میں لکھی ہے۔ یہ

مثنوی دوبار ۱۲۶۲ھ/ ۱۸۴۵ء اور ذیقعد ۱۲۷۹ھ/مئی ۱۸۶۳ء میں لکھنؤ سے شائع ہوئی۔ تیسری مثنوی ''چشمۂ زمزم'' میں شیعی مذہب کے اصول دین بیان کیے گئے ہیں۔ ان مثنویوں کے علاوہ ایک اور کتاب ''نخل ماتم کے نام سے بھی لکھی [۱۱]۔ لیکن ان کی بنیادی حیثیت ایک معروف مرثیہ گو کی ہے جو مرثیہ نگاری میں انیس و دبیر کا پیش رو ہے۔

مرزا فصیح کے مرثیے مزاج کے اعتبار سے ذرا سے مختلف ہیں۔ ان میں ان کے مزاج کی گہری سنجیدگی، جو پرہیزگاری وتقویٰ سے پیدا ہوئی ہے، زیادہ نمایاں ہے۔ وہ بھی اپنے مرثیوں میں مجلس رنگ پیدا کرنے کے لیے واقعۂ کربلا کے موضوعات میں ایراد تو کرتے ہیں لیکن یہ ایراد مرثیے میں اخلاقی قدروں کو بڑھا دیتا ہے اور اس میں ''تصوف'' کا رنگ نمایاں ہو جاتا ہے۔ شیعہ مذہب میں جیسا کہ سب جانتے ہیں ''تصوف'' بے حیثیت ہوتا ہے اور لکھنؤ کے مزاجِ تہذیب میں تو یہ قطعی ناپسندیدہ ہے لیکن فصیح کے ہاں یہ مختلف مرثیوں میں بار بار سامنے آتا ہے مثلاً:

یقیمون الصلوٰۃ ان کی صفت میں ہے وہ عابد تھے
رہے دنیا کی آلائش سے پاکیزہ وہ زاہد تھے
ولا خوف علیہم تھے وہ راکع تھے وہ ساجد تھے
وہ سب تھے اولیا اللہ وہ غازی مجاہد تھے
انھیں تھی عیدِ عاشورہ میں لذت عید قرباں کی
فنافی اللہ منزل آخری ہے اہل عرفاں کی

مسیح الزماں نے فصیح کے ہاں رنگِ تصوف کی وجہ بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ ''فصیح کا ہندوستان سے باہر قیام ہوگا ورنہ مرثیہ گویوں کا جو ماحول لکھنؤ میں تھا، اس میں رہ کر تصوف کے مضامین بیان کرنا اور اعتراضات سے بچا رہنا مشکل نظر آتا ہے [۱۲]۔ تصوف کے اظہار سے جعفر علی فصیح کے ہاں نہ صرف انسانی نفسیات کا اثر مرثیے میں بڑھا ہے بلکہ صبر و شکر کے صوفیانہ و اسلامی مابعد الطبیعیات نے مرثیے کے رنگ کو نکھار کر اس میں انسان کی اصلاح کے پہلو کو نمایاں کیا ہے۔ یہ کام اردو مرثیے سے اب تک نہیں لیا گیا تھا۔ اس کی تان ''بین'' پر ہی ٹوٹتی تھی۔ اردو مرثیہ اگر اب اس راستے پر چلے تو مرثیے کی روایت میں نہ صرف نیا رنگ بھر سکتا ہے بلکہ مرثیے کی روایت کے سامنے کھڑی دیوار کو پھلانگ کر نئے کھلے میدانوں کا پتا بھی دے سکتا ہے۔ فصیح نے اپنے متقیانہ مزاج اور احادیث کی مدد سے اخلاق اور اصلاحِ نفس پر جو زور دیا ہے اس نے ان کے مرثیے میں شعریت بھی پیدا کی ہے اور گہری سنجیدگی بھی۔ وہ مذہبی اقوال اور اس کی تعلیم کو شیعی کتب کے مستند حوالوں سے اپنے مرثیے میں لاتے ہیں اور عرفانِ ذات اور ضبطِ نفس کی اہمیت کو بھی نمایاں کرتے ہیں مثلاً ایک طویل بحر کے مرثیے میں صبر و شکر کی اہمیت کو ابھارتے ہیں: ع کہا رو کے باپ نے اے پسر جو امام زادہ ہے صبر کر۔ اب یہ دو بند

اور دیکھیے:

یہ خدا کا فضل ہے شکر کر یہ لقب بھی فوزِ عظیم ہے   نہ تو تو ذلیل و حقیر ہے نہ پدر علیل و سقیم ہے
یہ تفضلات کریم ہیں یہ عطائے ربِ رحیم ہے   دلِ داغ دار تو باغ ہے یہ سموم بادِ نسیم ہے

نہ یہ زخم کھانے میں ہے مزہ نہ حلاوتیں ہیں یہ حرب میں
کہوں کیا جو ملتی ہیں لذتیں ہمیں تازیانوں کی ضرب میں
یہ خدا کا مجھ پہ کرم ہوا کہ جہادِ نفس ہوں کر رہا
یہ بڑا جہاد ہے اے پسر کہ میں پہلے موت سے مر رہا
نہ جسد رہا نہ کفن رہا نہ نشان رہا نہ اثر رہا
نہ ہوا رہی نہ ہوس رہی نہ تو دل رہا نہ جگر رہا
نہ فنا رہی نہ بقا رہی جو رہا تو نام قدیر کا
نہ ہو مضطرب کہ ہے تو خلف بخدا شہید کبیر کا

اس بحر اور مرثیے کے مزاج میں صوفی شاعر سراج اورنگ آبادی کی اس مشہور غزل کا رنگ، جس کا مطلع یہ ہے:

خبر تحیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی   نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا، جو رہی سو بے خبری رہی

ایسا حسن پیدا کر رہا ہے کہ مرثیے کا نیا مزاج اور اثر و تاثیر کے ساتھ نیا رنگ اُبھر کر سامنے آ رہا ہے۔ یہ رنگ فصیح کی انفرادیت ہے۔ یہاں مرثیے کا رُخ، بین کے ساتھ ساتھ اصلاحِ اخلاق، عرفانِ ذات اور اسلام کے بنیادی اصولوں سے جا ملتا ہے جہاں جہاد جہاد بھی ہے اور جہادِ نفس بھی ہے۔ جہاں انسان ہوا و ہوس کی دنیا سے نکل کر بے نیازی کے حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔ اسی لیے گہری سنجیدگی کے ساتھ فصیح کے مرثیے اور ان کے اندر موجود فکر دل میں اُتر جاتی ہے۔ نیا اردو مرثیہ اسی فکرِ نو کی کوکھ سے پیدا ہو سکتا ہے۔

فصیح علمِ دین کے عالم تھے۔ زہد و تقویٰ ان کا شعار تھا۔ نیک دل انسان تھے اور فرد و معاشرے کی اصلاح کو منصبِ دین جانتے تھے۔ یہی رنگ اور یہی مزاج انھیں دوسرے مرثیہ گویوں سے مختلف و منفرد کرتا ہے۔ اسی لیے اصلاحِ احوال کے لیے وہ احادیث و روایات کو بھی مرثیے میں کثرت سے لاتے ہیں تا کہ عقیدت مند انھیں قصہ کہانی نہ سمجھیں اور ان کا اثر قبول کریں۔

صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ وہ ''موجد طرزِ رزم و بزم'' تھے [۱۳]۔ یہ بات اس لیے صحیح نہیں ہے کہ رزم و بزم اور دوسرے مرثیہ گویوں کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ میر ضمیر کے ہاں صف آرائی و سراپا ذرا بدلے ہوئے انداز میں آتے ہیں جس پر انھوں نے خاص زور دیا ہے اور حضرت علی اکبر کو پہلی بار موضوعِ مرثیہ بنا کر نہ صرف ان کا سراپا بیان کیا ہے بلکہ رزم کو بھی بیان کیا ہے جسے وہ ''صف آرائی'' کہتے ہیں اور اسی کو وہ ''طرزِ نوی'' کہتے ہیں۔ فصیح کے ہاں رزم کا بیان مختلف مرثیوں میں بار بار آتا ہے اور وہ اس کا رشتہ شہادت کی زندگیِ جاوید سے

جوڑ کر اس کے اخلاقی و دینی پہلو کو نمایاں کرتے ہیں مثلاً ان کا وہ مشہور مرثیہ پڑھیے جو ع ”آ پہنچا کربلا میں جو لشکر امام کا“ سے شروع ہوتا ہے۔ اس کا موضوع حضرت حُر ہیں جن کا کردار اُبھر کر اس طرح سامنے آتا ہے کہ بہت کم مرثیہ گویوں نے اس طرح کسی کردار کو اُبھارا ہوگا۔ اس میں پورا واقعہ ۹۳ بند کے اس مرثیے میں تسلسل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ ایک بند دوسرے بند سے پیوست ہے۔ ”بین“ بھی آخری سات بندوں میں پُر اثر طریقے سے لایا گیا ہے لیکن یہاں بھی دعائیہ بندوں میں شہادت کی عظمت، صبر، انسانیت اور خدا پرستی پر زور دیا گیا ہے۔

لکھنوی معاشرت فصیح کے مرثیوں میں بھی موجود ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ مرثیہ گویوں نے یہ سمجھ لیا ہے کہ واقعۂ کربلا یہیں لکھنؤ میں ہوا تھا۔ یہ رنگ فصیح کے اس مرثیے میں بھی، جس کا ذکر ابھی اوپر آیا ہے، موجود ہے مثلاً یہ چند مصرع دیکھیے:

ـ تیری دعا کے واسطے کھولے تھے سر کے بال
ـ تھی دھوپ میں کھڑی جو سکینہ برہنہ سر
ـ کلثوم کی نقاب نہ چھوڑیں گے ہے یقیں
ـ گہنا اُتار لیں گے دلہن کے عدوئے دیں
ـ رنڈ سالے کا لباس بھی لوٹیں گے اہلِ کیں

ان مرثیوں میں جن میں حضرت قاسم کی میدانِ جنگ میں جانے سے پہلے شادی موضوع ہوتا ہے، وہاں لکھنوی معاشرت کا رنگ بہت گہرا ہو جاتا ہے۔ نوشاہ قاسم کی لاش آنے والی ہے تو یہ سن کر حضرت شہر بانو کہتی ہیں:

ہے کدھر دولھا کی ماں جاؤ ذرا جلدی بلاؤ   خوں میں ڈوبا ہوا سہرا اُسے دُولھا کا دکھاؤ
میری شہزادی کو یاں ہاتھ پکڑ کر لے آؤ   لوگوں منہ کھول دو سر کھول دو گھونگھٹ کو ہٹاؤ
رانڈ ہوتی ہے بنی آنکھوں سے کاجل پونچھو
خاک ماتھے پہ ملے مانگ سے صندل پونچھو

جلد دروازے پہ رنڈ سالہ بچھا کر لاؤ   کالی چادر کوئی پاؤ تو اُڑھا کر لاؤ
چاند سے ماتھے سے افشاں بھی چھڑا کر لاؤ   ناک سے نتھ مری پیاری کی بڑھا کر لاؤ
اوڑھنی دور کرو کھول دو چہرہ لوگو
نوچ کر پھینک دو مقیش کا سہرہ لوگو

ہاتھ سے موتیوں کے کنگنے کا ڈورا توڑو   ہوگئی رانڈ بنی چوڑیاں جلدی پھوڑو
جوڑے کے نام نہ اک تار گلے میں چھوڑو   بزمِ شادی سے اُٹھا غم کی طرف منہ موڑو

لاش آئی مرے داماد کی در پر رَن سے
خوں بہا جاتا ہے دولھا کی کٹی گردن سے

اہلِ مجلس پر بین اور رقت طاری کرنے کے لیے یہ عمل مرثیہ گویوں کی ضرورت تھا۔ وہ امام حسین اور اہلِ بیت کو لکھنوی معاشرت میں اس لیے پیش کرتے تھے کہ اس معاشرت سے، جوان کے چاروں طرف ہو رہی ہے، رقت پیدا کرنا آسان تھا اور "بین" چونکہ مرثیے کی مذہبی ضرورت تھی اس لیے یہ کام مرثیہ گو کی مجبوری تھی حالانکہ اصل بات یہ ہے کہ حضرت شہر بانو، جو عرب تھیں، ایسا عمل ہرگز نہیں کر سکتی تھیں مگر یہ پہلو، فصیح کی طرح، ہر مرثیہ گو کے ہاں بین کی مذہبی ضرورت کی وجہ سے نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے۔

مرثیے میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے فصیح مضمون میں ایراد بھی کر لیتے ہیں مثلاً اسی مرثیے میں جب حضرت حُر ایک بار جنگ میں جاتے ہیں تو بڑی دلیری سے لڑتے ہیں اور کشتوں کے پشتے لگا دیتے ہیں اور ان کے جسم پر ذرا سا بھی زخم نہیں آتا۔ مرثیہ نگار نے کئی بندوں میں ان کی غیر معمولی بہادری کا بیان کر کے حضرت امام حسین کے منھ سے یہ راز کھلوایا ہے کہ زخمی نہ ہونے اور دشمن کو شکستِ فاش دینے کا سبب یہ تھا کہ جب حضرتِ حُر نے باطل کو چھوڑ کر حق کا ساتھ دیا تو حور و ملک حیرت میں آ گئے اور حضرت جبریل وقتِ جنگ اپنے دونوں ہاتھوں کو سپر بنائے اُن کے ساتھ تھے اور خود بھی بری طرح زخمی ہو گئے تھے۔ یہاں بھی دیکھیے کہ اخلاقی پہلو، جو فصیح کے مرثیے کی منفرد خصوصیت ہے، موجود ہے اور اس بات پر زور دیا جا رہا ہے کہ باطل پر حق کی فتح میں اللہ تعالیٰ حق کا ساتھ دیتا ہے۔

مرزا فصیح کے مرثیوں میں دلگیر کی طرح جذباتی رنگ گہرا نہیں ہے لیکن روانی و آہنگ موجود ہے۔ ان کے ہاں لفظوں کا موزوں استعمال اثر و تاثیر کو بڑھا دیتا ہے۔ ان کا طرزِ ادا جدید ہے اور میر انیس و مرزا دبیر کے طرز سے مشابہ اور قریب ہے۔ مرزا فصیح کی زبان بھی آج کی زبان ہے سوائے چند الفاظ یا استعمالات کے مثلاً

فوجیں عراق میں جو گھٹا سی ہیں چھائیاں دیکھے گا برق تیغ کی ان پر صفائیاں

اب فصل کی جمع اس طرح نہیں بناتے۔ اسی طرح یاں، تا، چُھٹنا وغیرہ چند الفاظ ہیں جو اب پوری طرح متروک ہو گئے ہیں۔ باقی فصیح کے مرثیوں کی زبان وہی ہے جو انیس و دبیر کے ہاں ملتی ہے اور جدید روپ کے معیار پر پوری اُترتی ہے۔

مرثیے کے زوال کا بنیادی سبب یہ ہے کہ اس موضوع پر جو کچھ کہا جا سکتا تھا کہا جا چکا ہے۔ اس نئی روح پھونکنے کے لیے انسانی نفسیات اور حقیقت پسندی کے ساتھ انسان کے جدید تقاضوں اور اخلاقیات شامل کرنے کی ضرورت ہے تا کہ اس عظیم شہادت کا انسانی، اخلاقی و روحانی پہلو اُجاگر ہو سکے۔ صرف بقول سودا "گریہ عوام" کے لیے صرف بین پر مرثیے کی بنیاد رکھ کر صنفِ مرثیہ میں شاعری کی تخلیقی روح نہیں سموئی

جا سکتی۔ اسی لیے اب مرثیہ اتنا مقبول نہیں رہا جتنا انیسویں صدی عیسوی میں تھا۔ اب اس کی جگہ نثری خطبوں نے لے لی ہے اور مرثیہ تیزی سے پسِ پشت جا رہا ہے۔

یہ بات بھی یاد رہے کہ مرثیے کی اس روایت کے سارے امکانات کو مرزا دبیر اور میر انیس پوری طرح اپنے تخلیقی تصرف میں لے آتے ہیں اور آنے والوں کے لیے تکرارِ روایت کا راستہ کھلا چھوڑ دیتے ہیں۔ انیس و دبیر مرثیہ کا نقطۂ عروج ہیں اور اسی لیے آج تک کوئی ان دونوں مرثیہ گویوں سے آگے نہ جا سکا۔ ان سے آگے جانے کا راستہ یہ نظر آتا ہے کہ اب مرثیے میں ''بین'' کی مرکزیت کو ترک کر کے اخلاقی، انسانی، حقیقی، روحانی اور عرفانی پہلوؤں کو نئے مرثیے کی بنیاد بنایا جائے اور ''بین'' کو ذاکروں پر چھوڑ دیا جائے۔ اگر ایسا یا اس طرح کا عمل مرثیے میں نہیں کیا جائے گا تو مرثیہ اسی طرح قدیم روایت کی تکرار کرتا رہے گا۔

حواشی:

[۱] ریاض الفصحا، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۲۵۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۲] ایضاً ص ۲۵۴

[۳] ایضاً

[۴] ایضاً

[۵] ایضاً

[۶] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد دوم، ص ۲۲۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۷] ریاض الفصحا بحوالہ بالا، ص ۲۵۴

[۸] قیصر التواریخ، سید کمال الدین حیدر، جلد اول، ص ۳۵۲، مطبع نول کشور ۱۲۶۳ھ/ ۱۸۴۷ء

[۹] جلوۂ خضر، صفیر بلگرامی، جلد دوم، ص ۲۵۵، مطبوعہ آرہ ۱۳۰۲ھ/ ۱۸۸۵ء

[۱۰] اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا، اکبر حیدری کاشمیری، ص ۴۹۸، لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۱۱] یہ سب معلومات اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا سے لی گئی ہیں۔ دیکھیے محولہ بالا، ص ۵۰۰-۵۰۷

[۱۲] اردو مرثیے کا ارتقا، مسیح الزماں، ص ۲۲۰، لکھنؤ ۱۹۶۸ء

[۱۳] جلوۂ خضر، صفیر بلگرامی، ص ۲۵۵، آرہ ۱۳۰۲ھ/ ۱۸۸۵ء

اردو مرثیہ کا نقطۂ عروج

باب اول

میر ببر علی انیسؔ

میر ببر علی انیس مشہور مرثیہ گو میر مستحسن خلیق کے بیٹے، مشہورِ زمانہ مثنوی ''سحر البیان'' کے مصنف میر حسن کے پوتے اور ہجو نگار میر ضاحک کے پرپوتے تھے۔ شاعروں کے اسی خاندان میں میر انیس محلہ گلاب باڑی فیض آباد میں پیدا ہوئے۔ میر انیس کے سالِ پیدائش پر اہلِ علم میں اختلاف ہے۔ امیر احمد علوی ۱۲۱۶ھ بتاتے ہیں[۱]۔ مولانا شبلی تقریباً ۱۲۱۸ھ [۲]، اکبر حیدری کاشمیری ۱۲۱۸ھ [۳] مسعود حسن رضوی ادیب [۴] ۱۲۲۰ھ بتاتے ہیں لیکن انیس کے سالِ وفات ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء پر سب کو اتفاق ہے اور یہ مستند ہے۔ میر مونس کے شاگرد سید محمد زکی الم کا نو شعروں پر مشتمل ایک فارسی قطعہ تاریخِ وفات [۵]، ۲۹ر دسمبر ۱۸۷۴ء کے اودھ اخبار لکھنؤ میں شائع ہوا تھا جس سے انیس کے سالِ ولادت کی گتھی سلجھ جاتی ہے۔ اس قطعہ کے مفید مطلب شعر یہ ہیں:

اے وائے شد خزاں چو بہارِ گلِ سخن   از باغ نظم بلبلِ رنگیں کلام رفت
می بود پنج شنبہ و بست و نہم زعید   قبل از غروب پیش شہِ خاص و عام رفت
غسل و نماز گشت بہ شب عن قریبِ صبح   آں آفتاب در لحدِ تیرہ فام رفت
سہ سال و چند ماہ بہ ہفتاد شد فزوں   چوں آں رفیع مرتبہ و ذوالکرام رفت
از دل الم کشید سرِ آہ و زد ندا   سوئے ارم انیس امامِ انام رفت [۶]
(۱۲۹۲-۱=۱۲۹۱ھ)

ان اشعار سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ۲۹ر شوال، جمعرات کو غروبِ آفتاب سے قبل انیس کا انتقال ہوا۔ رات ہی کو غسل دیا گیا، نماز ادا کی گئی اور عن قریب صبح انیسؔ کی تدفین ہوئی۔ اس وقت ان کی عمر ۷۳ سال اور کچھ مہینے تھی۔ اس طرح اگر ۱۲۹۱ھ سے ۷۳ سال کم کر دیے جائیں تو انیس کا سالِ پیدائش ۱۲۱۸ھ برآمد ہو جاتا ہے۔ یہ نہ صرف معاصر شہادت ہے بلکہ یہ قطعہ انیسؔ کی وفات کے ۱۹ دن بعد اودھ اخبار لکھنؤ میں شائع ہوا۔ اس وقت سارے اہلِ خاندان بقیدِ حیات تھے۔ خود قطعہ گو کے خاندانِ انیس سے قریبی مراسم تھے۔ الم میر مونس کے شاگرد تھے۔ اب اس وقت تک کے لیے اسی سالِ ولادت کو قبول کر لینا چاہیے جب تک کوئی

دوسری، اس سے بھی پکی شہادت سامنے نہ آجائے۔ اودھ اخبار سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انیس کا انتقال جگر کا ورم (ورم کبد) اور بخار (تپ) سے ہوا۔ اسہالِ کبد کی وجہ سے وہ ہڈیوں کی مالا بن کر رہ گئے تھے۔ بسترِ مرگ پر کئی رباعیاں کہیں جن میں سے ایک یہ ہے:

ہر آن گھٹی جاتی ہے طاقت میری   بڑھتی ہے گھڑی گھڑی نقاہت میری
آتا نہیں آبِ رفتہ پھر جو میں انیس   اب مرگ پہ موقوف ہے صحت میری

مرزا دبیر نے بھی انیس کا قطعہ تاریخ وفات کہا جس پر اہیسیوں نے فنی سقم نکال کر اعتراض کیا اور اودھ اخبار میں خط چھپوادیا۔ اس کے جواب میں دبیر نے ایک خط شائع کیا اور حاتم علی مہرؔ نے اس بحث پر ایک ''رسالہ'' شائع کیا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ برسوں بعد سید مسعود حسن رضوی ادیب نے دبیر کے اس قطعہ تاریخ وفات کو سنگ مرمر کی لوح پر کندہ کرایا اور مزارِ انیس پر نصب کرادیا جو آج بھی ہجرِ گذشتہ کو وصلِ امروز میں بدل رہا ہے۔ مرزا دبیر کے اس فارسی قطعۂ تاریخِ وفات سے، زبر و بینہ کے حساب سے، ۱۲۹۱ھ تک پہنچنے کی تفصیل امیر احمد علوی نے اپنی تصنیف ''یادگارِ انیس'' میں دی ہے [۷]۔ دبیر کے اس قطعہ کے تین شعر یہ ہیں:

سالِ تاریخش بزبر و بینہ شد زیبِ نظم
طور سینا بے کلیم اللہ و منبر بے انیس (۱۲۹۱ھ)
در سنینِ عیسوی تاریخ گفتم صاف صاف
گرچہ طبعم بود محزوں و مکدر بے انیس
آسماں بے ماہ کامل سدرہ بے روح الامین
طور سینا بے کلیم اللہ و منبر بے انیس

انیس کے بھائی میر مونس کے فارسی قطعۂ تاریخ کے آخری مصرع کے تین لفظوں ''اکمال نظم برباد'' سے بھی ۱۲۹۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس قطعہ کا آخری مصرع ''گفتا اکمال نظم برباد'' ہے۔ وفات کے وقت قمری حساب سے ۷۳ برس اور عیسوی حساب سے ۷۱ سال عمر پائی۔ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری نے بیس کے قریب قطعات تاریخ وفات جمع کیے ہیں جن سے ۱۲۹۱ھ برآمد ہوتے ہیں [۸]۔

میر ببر علی انیس (۱۲۱۸ھ-۱۲۹۱ھ/۱۸۰۳ء-۱۸۷۴ء) پہلے حزیںؔ تخلص کرتے تھے لیکن جب ایک دن میر خلیق بیٹے کو لے کر شیخ امام بخش ناسخ کے ہاں گئے اور ناسخ نے ان سے کلام پڑھنے کے لیے کہا تو شیخ صاحب مطلع سن کر جھومنے لگے۔ میر خلیق سے کہا: فرزند ہونہار ہے لیکن بجائے حزیں کے تخلص کچھ اور ہو تو بہتر ہے۔ میر خلیق نے کہا'' آپ ہی کوئی تخلص تجویز فرمایئے۔ شیخ صاحب نے تھوڑی دیر سکوت کرکے فرمایا کہ مجھ کو تو انیس پیارا معلوم ہوتا ہے۔ حزیںؔ نے بہ کمال ادب سلام کیا اور اسی وقت سے وہ انیس ہو گئے [۹]۔

شاعری میں میر انیس اپنے والد میر مستحسن خلیق کے شاگرد تھے لیکن علوم متداولہ انھوں نے میر نجف

علی فیض آبادی سے حاصل کیے اور عربی کی تکمیل لکھنؤ میں اپنے ہم محلّہ مولوی حیدر علی سے کی۔ عربی و فارسی دونوں زبانیں انھیں خوب آتی تھیں جن سے انیس نے اپنے مرثیوں میں حسبِ ضرورت استفادہ کیا۔ ان کا حافظہ بھی بہت اچھا تھا۔ امیر احمد علوی نے لکھا ہے کہ ایک روز کوئی صاحب "صدرہ" کی ایک عبارت پر بحث کررہے تھے۔ میر صاحب نے اس مسئلہ کو بغیر کتاب دیکھے اس خوبی سے حل کردیا کہ سب سن کر دنگ رہ گئے [۱۰]۔

قرآن وحدیث سے بھی واقف تھے جن سے مرثیہ گوئی میں انھوں نے فائدہ اٹھایا۔ علم عروض پر بھی انھیں دسترس حاصل تھی۔ اس کی اصطلاحات کو انیس نے اپنے کئی مرثیوں میں اظہارِ مطلب کے لیے خوش اسلوبی سے استعمال کیا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ سپاہ گری تو ختم ہوگئی تھی لیکن فنون سپہ گری سے اُمراء و طبقۂ خواص کی دلچسپی برقرار تھی۔ انیس نے بھی نیزہ بازی اور دوسرے فنون کی مشق کی۔ لکھنؤ میں اپنے پڑوسی میر کاظم علی سفید پوش کے بیٹے میر امیر علی سے جو پٹے، بانک، بنوٹ کے استاد تھے "علی مدد" لکڑی کا ٹھاٹھ اور بانک بنوٹ کی گھائیاں سیکھیں" [۱۱]۔ اس طرح یہ سب علوم وفنون حاصل کر کے وہ اپنے دور کے کلچر میں رچ بس گئے اور ان سب کا اثر ان کی مرثیہ گوئی پر پڑا۔ انیس کی رزم نگاری میں ان فنون کے اثرات واضح طور پر سامنے آتے ہیں۔

میر انیس کا خاندان کم از کم پانچ پشتوں سے شعروادب کا خاندان تھا۔ ورثے میں مال و دولت کے بجائے انھیں بھی شاعری ملی تھی۔ انیس کے والد اور سارے چچا بھی شاعر تھے۔ ہوش سنبھالا تو گھر کی اس فضا کی خوشبو سے معطر ہوگئے اور غزلیں کہنے لگے۔ باپ نے نصیحت کی کہ غزل کو سلام کرو اور دین و دنیا دونوں کو سنوارنے والی شاعری سے اپنا مستقبل روشن کرو۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ "عہدِ شباب میں جب کہ فیض آباد میں تھے اوائل میں چند غزلیں کہی تھیں، جب سے لکھنؤ میں تشریف لائے، شوق مرثیہ گوئی کا ہوا۔ وہ سب غزلیں یک قلم دھوڈالیں۔ نسیاً منسیاً کیں۔ الحق مرثیہ ایسا کہا اور پڑھا کہ چرچا دور دور ہوا اور مرثیہ ان کا عام فہم و عام پسند ہوا۔ الغرض مرثیہ پڑھنے و بتلانے میں یدِ طولیٰ حاصل کیا" [۱۲]۔

انیس نے اپنا پہلا مرثیہ اکرام اللہ خاں کے امام باڑے واقع محلہ نخاس میں پڑھا۔ میر ضمیر بھی موجود تھے کہ میر خلیق نے کہا کہ میں چاہتا ہوں کہ آپ کے بھتیجے سے کچھ پڑھواؤں۔ میر ضمیر نے فرمایا بسم اللہ۔ میر انیس نے پہلے رباعی، پھر سلام اور اس کے بعد مرثیہ پڑھا اور اس انداز سے پڑھا کہ یہ رنگِ سخن اہلِ محفل کے دلوں میں اُتر گیا اور سارے شہر میں چرچا ہونے لگا [۱۳]۔ ابتدا میں میر انیس محبانِ حسین کو رلانے کے لیے مختصر مکی مرثیے پڑھتے تھے۔ سارا زور بین پر ہوتا تھا۔ بین میں میر خلیق بھی کامیاب تھے لیکن انیس کی شاعری اور مرثیہ خوانی کے انداز نے جلد ہی اپنی جگہ بنالی اور مجلسوں میں ان کی مانگ بڑھ گئی:

ہوا سخن کے سبب شہر شہر میں شہرہ

جدھر قلم کی طرح ہم چلے زباں سے چلے (میر انیس)

اب تک میر انیس فیض آباد میں مقیم تھے۔ مرثیہ پڑھنے کے لیے حسب ضرورت لکھنؤ آتے رہتے تھے لیکن امجد علی شاہ کے دور (۱۸۴۲ء-۱۸۴۷ء) میں کسی وقت یا اس سے کچھ پہلے مستقل طور پر لکھنؤ آ گئے۔ سوانح لکھنؤ (روزنامچہ) میں نجات حسین خاں عظیم آبادی نے ۲۶؍ربیع الاوّل ۱۲۵۹ھ/۱۸۴۳ء کے روزنامچے میں ایک مجلس کا ذکر کیا ہے جس میں میر انیس نے مصطفیٰ خاں کے امام باڑے میں مجلس پڑھی تھی اور نجات حسین خاں اس میں شریک تھے''[۱۴] نواب دیانت الدولہ بہادر میر انیس کے مداح و معتقد تھے۔ ان کے امام باڑے میں پہلی مجلس میر انیس ہی نے پڑھی تھی اور نواب صاحب نے رہنے کے لیے ایک محل سرا ان کی نذر کر دی تھی۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم تک انیس کا خاندان اسی محل سرا میں مقیم تھا[۱۵]۔ ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں دبیر سیتاپور چلے گئے تھے اور انیس کاکوری آ گئے تھے۔ جب امن بحال ہوا تو یہ لکھنؤ واپس آ گئے مگر اب وہ لکھنؤ نہیں رہا تھا۔ شہر کی معاشی حالت تباہ ہو چکی تھی اور مجلسوں کی روایت بھی بکھر کر بے رنگ ہو گئی تھی۔ نہ وہ قدردان رہے تھے اور نہ ولولہ باقی رہا تھا جو زندگی کو بامعنی و توانا بناتا ہے۔ انیس نے اپنے سلاموں میں اس انقلاب کا کئی جگہ ذکر کیا ہے:

الٹ گیا نہ فقط لکھنؤ کا اک طبقہ انیس ملکِ سخن میں بھی انقلاب آیا
ورق الٹ گیا دنیا کا یک بیک کیوں چرخ یہ کس طرح کا زمانے میں انقلاب آیا
یہ انقلاب غضب کا ہے یا علی فریاد کہ مسجدیں تھیں جہاں واں شراب خانہ ہوا
مکیں رہے نہ مکاں طرفہ کارخانہ ہوا زمیں الٹ گئی کیا منقلب زمانہ ہوا

اب انیس مالی مشکلات کا شکار ہو گئے اور لکھنؤ چھوڑ کر کہیں نہ جانے والے انیس مرثیے پڑھنے ہر سال پٹنہ جانے لگے۔ ۱۸۵۹ء میں انھوں نے پٹنہ کا پہلا سفر کیا۔ اب واجد علی شاہ کی سلطنت کی ضبطی (۷؍فروری ۱۸۵۶ء) کو تین سال اور بغاوتِ عظیم کو دو سال سے زیادہ گزر چکے تھے۔ اسی زمانے میں انھوں نے الٰہ آباد و بنارس کے سفر کیے۔ ان کا آخری سفر حیدرآباد دکن کا سفر تھا۔ وہ نواب تہور جنگ کی دعوت پر ۲؍مارچ ۱۸۷۱ء کو لکھنؤ سے روانہ ہوئے اور گیارہ مارچ ۱۸۷۱ء کو حیدرآباد پہنچے [۱۶]۔ یہاں میر انیس کی ایسی پذیرائی ہوئی کہ جیسے شاہوں کی ہوتی ہے۔ نذرانہ بھی خوب ملا۔ خواص و عوام ان کو دیکھنے اور ان کی مجلسوں کو سننے کے لیے ٹوٹ پڑے۔ اپنے ایک فارسی خط بنام مونس میں انیس نے لکھا کہ ''تاریخ اول مجمع مرد ماں قریب پنج ہزار آدم مجتمع بودند'' [۱۷]۔ حیدرآباد پہنچ کر انیس بیمار ہو گئے۔ اسی بیماری میں انھوں نے مجلس پڑھی اور اس کے بعد ''تمامی مجلس کہ از امراء و اہلِ خلاف مملو بود، بر قدم اُفتادند'' [۱۸] اہلِ خلاف وہ لوگ تھے جو شیعہ عقیدے سے تعلق نہیں رکھتے تھے۔ ''ہر روز از ہفت ہشت ہزار آدم کم نہ بودند و حالِ مجلس روزِ نہم چہ نویسم۔ افسوس جائے شما خالی بود'' [۱۹]۔

اپنی بیماری کی وجہ سے میر انیس اپنے قیام حیدر آباد سے لطف نہ اُٹھا سکے اور لکھا کہ "ہر روز قاصد روانگی ازیں جا ہستم لیکن مرد ماں نہ می گذارند مرا ہر ساعت برابر ہزار سال است واز ہمہ بیزارم...... می خواہم کہ زندہ ازیں شہر بیروں شوم۔ در راہ ہر چہ شود بہتر است۔ راہ نیز صعب و دشوار است و من چناں ناتواں ام کہ بیانِ آں نمی توانم کہ بکنم۔ تقدیر ہر جا ہم راہ است ...دعا نمایند کہ ازیں شہر نجات یابم و جانِ خود بہ سلامت برم" [۲۰] آخر کار ۲۴ محرم ۱۲۸۸ھ / ۱۵ اپریل ۱۸۷۱ء کو انیس حیدر آباد سے لکھنؤ کے لیے روانہ ہو گئے [۲۱] اور کم و بیش تین سال بعد ۱۸۷۴ء میں اللہ کو پیارے ہو گئے۔

میر انیس اپنے دور کی لکھنوی ثقافت کے نمائندہ انسان تھے۔ حد درجہ نازک مزاج اور معقول۔ شریف العلما نے ۱۶ ذوالحجہ ۱۲۸۷ھ کے خط میں ان کے بارے میں لکھا کہ "مرد بسیار معقول و نہایت نازک مزاج ہستند" [۲۲] لکھنوی انکسار بھی مزاج میں بہت تھا۔ ساتھ ہی عزتِ نفس اور خودداری، قناعت اور شکران کے مزاج کا حصہ تھے۔

فقر کی دولت کو کیا خالق نے بخشا ہے وقار
ہاتھ پھیلاتا ہے سلطاں بھی گدا کے سامنے
دی ہے جو خدا نے سرفرازی مجھ کو
ثمرہ یہ نہال خاکساری کا ہے

طبیعت میں احتیاط بھی بہت تھی۔ حیدر آباد دکن کے قیام کے دوران جب وہ بیمار تھے، مختار الملک بہادر نے اپنے ہاں مجلس کا قصد کیا۔ انیس نے ضعف و سرفہ کے سبب انکار کر دیا۔ مختار الملک نے دربار میں کہا کہ "رفتنِ ایشاں ازیں شہر قبول نہ دارم"۔ یہ جملہ سنا تو مونس کے نام اپنے خط میں لکھا کہ "ایں خبر یا شنیدہ بر خود می لرزم کہ حاکم است۔ مکرر گفتہ فرستادہ ام کہ من جلد حاضر شدہ در ماہِ شعبان ملازمت حاصل خواہم نمود کہ حالا بہ سبب عوارض گونا گوں طاقت نشستن نہ دارم" [۲۳]۔

انیس خوش گفتار و خوش تقریر، خوش صفات و خوش اخلاق انسان تھے۔ دوستوں کی محفل میں کھل کر باتیں کرتے۔ ایک دفعہ میر صاحب تپ میں مبتلا تھے۔ مفتی میر عباس عیادت کو تشریف لائے۔ نبض دیکھ کر کہا کہ اب تو بخار ہلکا ہو گیا ہے۔ انیس نے کہا کہ مٹھی بھر ہڈیوں کی ناتوانی دیکھ کر ایسا خفیف ہو گیا ہے کہ شاید کم بخت اب منہ نہ دکھائے گا [۲۴]۔

ایک دفعہ ایک ملازم کو کسی کام کو بھیجا۔ وہ بہت دیر میں لوٹا اور بتایا کہ چوک سے ایک برات جا رہی تھی۔ اس کے دو اونٹ آپس میں لڑ رہے تھے، راستہ بند تھا۔ دیر ہو گئی۔ انیس مسکرائے اور کہا: صاف کیوں نہیں کہتے کہ جنگِ جمل کا تماشا دیکھ رہے تھے۔ [۲۵]

میرزا دبیرؔ نے صنعتِ مہملہ (بے نقط الفاظ کا استعمال) میں ایک مرثیہ کہا۔ کسی نے انیسؔ سے اس کا ذکر کیا۔ میر صاحب بولے: تو یہ کہیے سر سے پاؤں تک مہمل ہے [۲۶] میر انیس بھی اہل لکھنؤ کی طرح رعایتِ لفظی کو پسند کرتے تھے کسی نے پوچھا کہ آپ رعایتِ لفظی کو اس قدر پسند کیوں کرتے ہیں۔ کہا: کیا

کروں آخر لکھنؤ میں رہنا ہے [۲۷]۔

ایک نواب صاحب بولے میر انیس کے ہاں مرثیہ خوانی کی مشق کر رہے تھے۔ اتفاق سے کھجانے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ ضبط نہ کر سکے۔ دامن ہٹا کر پیٹ کھجانے لگے۔ میر صاحب کا چہرہ سرخ ہوگیا۔ کہا کہ مرثیہ رکھ دو اور اچھی طرح کھجا لو۔ نواب صاحب نے معافی چاہی۔ میر انیس نے کہا نہیں صاحب کھجائیے اور اچھی طرح کھجائیے۔ آپ نے مرثیہ کی تعلیم دُھر پد اور ٹپے کی تعلیم سمجھی ہے کہ گاتے بھی جاتے ہیں اور کھجاتے بھی جاتے ہیں [۲۸]۔

میر انیس کے ہاں ایرادِ مضامین اور ضعیف روایتیں اکثر باندھی گئی ہیں۔ عظیم آباد (پٹنہ) میں مجلس تھی اور انیس پڑھ رہے تھے۔ ایک سخن شناس نے ان کا کلام سن کر اعتراض کیا کہ مرثیہ گویانِ لکھنؤ حضراتِ اہلِ بیت کا صبر و شکر نظم کرنے کے بجائے بعض اوقات ایسی باتیں نظم کرتے ہیں جو صبر و رضا کے بالکل منافی ہیں۔ انیس نے کہا کہ ''جو صاحب معترض ہیں وہ دس بند ہی ایسے کہہ کر سنا دیں جن میں صحیح روایات سے مطلق تجاوز نہ ہو اور پھر کلام موثر و مبکی ہو'' [۲۹] مرثیہ کو مبکی و موثر بنانے کے لیے ہر مرثیہ گو روایت یا حدیث میں حسب ضرورت ترمیم کر لیتا ہے یا کوئی نئی روایت اپنے تخیل سے تراش لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ موضوع کربلا اردو مرثیے کی ابتدا سے لے کر اب تک بدلتا رہا ہے۔

انیس بہت محنتی انسان تھے۔ مرثیہ کہتے تو دن رات محنت کر کے اس کی نوک پلک سنوارتے اور ایسی روانی، ایسا آہنگ پیدا کرتے کہ سننے والا مسحور ہو جاتا۔ انھوں نے مرثیے میں عام بول چال کی شستہ زبان اور محاورہ استعمال کیا ہے۔ جیسی محنت وہ مرثیہ کہنے پر کرتے تھے ویسی ہی محنت مرثیہ پڑھنے پر بھی کرتے تھے۔ مرثیہ خوانی میں بھی وہ اپنے وقت کے بڑے استاد تھے۔ دوسرے مرثیہ خواں فن مرثیہ خوانی سیکھنے اور مشق کرنے ان کے پاس آتے۔ مرثیہ تحت اللفظ پڑھتے تھے۔ پڑھنے اور بتلانے میں انھیں یدِطولیٰ حاصل تھا۔ آواز میں شیرینی و مٹھاس اور لحن و دل کشی تھی۔ لہجہ سبک اور تیز تھا [۳۰] بلند آواز سے مرثیہ پڑھتے تاکہ آواز سب تک پہنچ سکے۔ مرزا دبیر کی آواز بھاری اور مردانہ تھی ع ... صد شکر کہ پڑھنا مرا مردانہ ہے۔ انیس اپنی آواز کو ع میں باعثِ نغمہ سنجیٔ بلبل ہوں کہتے تھے۔ انیس اپنے موضوع اور مضمون کے مطابق آواز کے اُتار چڑھاؤ سے، آنکھوں اور ہاتھ کی حرکت اور چہرے کے تاثرات اور ''بتانے'' سے محفل کو گرماتے تھے۔ ادیب نے لکھا ہے کہ ''ایکٹنگ کا یہی کمال ہے جو میر انیس کو قدرت نے اور دوسروں کو میر انیس نے سکھایا۔ میر انیس منبر پر بیٹھ کر تحت اللفظ پڑھنے کے موجد تو نہ تھے لیکن ان سے پہلے تحت اللفظ خوانی کو فن کی حیثیت حاصل نہ تھی۔ میر صاحب نے نہ صرف اس کو ایک مستقل فن بنا دیا بلکہ مرثیہ گوئی کی طرح مرثیہ خوانی کو بھی اس درجۂ کمال پر پہنچا دیا جس سے آگے بڑھنا ممکن نہ ہوا'' [۳۱] میر انیس کی مرثیہ خوانی پر نہ صرف داستان گویوں کے اثرات واضح تھے بلکہ اُن سے پہلے، دوسرے مرثیہ خوانوں کے انداز کی روایت بھی موجود تھی۔ انیس نے اس روایت کے

اجزا اپنے مزاج میں شامل کر کے اسے ایسی دل کش و پر اثر صورت دی کہ اچھا مرثیہ، اچھا پڑھنے سے، تاثیر کے اعتبار سے دو آتشہ ہو گیا۔ ان کے مرثیے کے اصل جوہر مرثیہ سننے سے کھل جاتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرثیہ کہتے وقت انیس مرثیہ خوانی کے تقاضوں کو بھی پیش نظر رکھتے تھے۔

اس دور میں صنائع بدائع کا استعمال لکھنوی مزاج کی گھٹی میں پڑا تھا اسی لیے ہر شاعر ان سے اپنی شاعری کو سنوارتا تھا۔ انیس ان سے دوہرا کام لیتے ہیں۔ ایک طرف تہذیبی رواج کا پیٹ بھرتے ہیں اور ساتھ ہی ان سے مرثیہ خوانی میں تاثیر کا جادو جگاتے تھے۔ اس سے بقول نیر مسعود یہ بات بھی سمجھ میں آسکتی ہے کہ "کلامِ انیس میں لفظی و معنوی صنائع بدائع کی کثرت کیوں ہے" [۳۲] مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے مرثیہ گوئی میں انیس کی فصاحت و بلاغت کو داد دیتے ہوئے لکھا ہے کہ "تحت لفظ یعنی مرثیہ بغیر آہنگ موسیقی کے ایسی طرز سے پڑھتا ہے گویا عنانِ اثر اُس کی صدائے دل سوز کے ہاتھ میں ہے" [۳۳]۔

انیسویں صدی کا یہ دور لکھنؤ کی بہار کا آخری دور تھا۔ اس دور میں انیسؔ و دبیرؔ کا طوطی اسی طرح بول رہا تھا جس طرح ایک زمانے میں میر و سودا کا، مصحفی و جرأت و انشا کا یا ناسخ و آتش کا۔ مرثیے کا تعلق چونکہ مذہبی عقیدے سے تھا اور اس دور میں شیعیت لکھنؤ کی فضا پر چھائی ہوئی تھی اس لیے اس دور کے لکھنؤ میں دو گروہ باقاعدہ وجود میں آگئے۔ ایک گروہ "انیسیہ" کہلایا اور دوسرا "دبیریہ" اور یہ دونوں گروہ اپنے اپنے ممدوح کو ہر طرح سے بڑھا چڑھا کر پیش کرتے تھے لیکن انیس و دبیر کا مقابلہ شاعری کے میدان میں تھا۔ دونوں اپنے کلام میں ایک دوسرے سے سبقت لے جانے کی کوشش کرتے اور اگر چوٹ کرتے بھی تو زیادہ تر اشاروں میں اور وہ بھی اشعار کے پردے میں۔ اس کے برخلاف انیسیے دبیریے جھگڑے فساد سے بھی باز نہیں آتے تھے۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ایک روز رمضان کے مہینے میں نماز جماعت کے لیے میاں تحسین علی خاں کی مسجد میں گیا تو دیکھا کہ نماز و وعظ کے بعد پانچ سو مومنین مسجد میں جمع ہیں اور میر انیس و میرزا دبیر کے شاگردوں اور مداحوں میں بحث ہو رہی ہے اور نوبت گالی گلوچ اور جوتی پیزار کی پہنچی ہے۔ انھوں نے ایک صاحب سے پوچھا کہ قصہ کیا ہے تو انھوں نے ہنس کر ہرثیہ گو شیخ گوہر علی مشیر کا یہ شعر پڑھا:

قصہ عمر کا ہے نہ جناب امیر کا
بس جھگڑا رہ گیا ہے انیس و دبیر کا [۳۴]

اس دور میں انیسیوں دبیریوں کا یہ اکھاڑا نہ صرف سارے لکھنؤ میں جما ہوا تھا بلکہ سارے ہندوستان میں انیس و دبیر کے کلام کو پسند کرنے والے، مبالغے کے ساتھ اپنے اپنے ممدوح کی حمایت بڑھ چڑھ کر کرتے تھے۔ اس تعلق سے شاعروں نے ایک دوسرے پر چوٹیں کیں اور سب نے مزہ لیا۔ بے فکروں کے ہاتھ ایک تماشا آگیا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ انیس کے سلام کا یہ شعر اہلِ مجلس نے بہت پسند کیا۔ قافیہ دشوار تھا اور بے ساختگی سے نظم ہوا تھا۔ تمام شہر میں دھوم مچ گئی:

یہ جھریاں نہیں ہاتھوں پہ ضعفِ پیری نے
چنا ہے جلۂ ہستی کی آستینوں کو

بادشاہِ وقت واجد علی شاہ اختر نے بھی اسی زمین میں غزل کہی اور آستینوں کا قافیہ باندھا۔ مرزا دبیر کے صاحب زادے اوج نے بھی اسی زمین میں سلام کہا۔ انیس کے چھوٹے بھائی میر مونس نے بھی سلام کہا جس میں یہ شعر بھی تھا:

بھلا ترددِ بے جا سے اس میں کیا حاصل
اٹھا چکے ہیں زمیں دار جن زمینوں کو

میرزا دبیر کے شاگرد نواب ممتاز الدولہ اس مجلس میں موجود تھے۔ وہ اُٹھ کر چلے گئے۔ اس پر انیسیوں و دبیریوں میں شور مچ گیا۔ مرزا کے شاگرد مرثیہ گو شیخ گوہر علی مشیر نے بے نقط سنائیں:

جلی کٹی مرے استاد سے کرے جو کوئی
تو پھونک دوں مع خرمن میں خوشہ چینوں کو
ہزار بار سزا پا کے منھ پہ چڑھتے ہیں
مشیر کیا کہوں ان احمق الازمینوں کو
اساتذہ کی ہیں غزلیں سلام بھی اکثر
نیا سمجھتے ہیں پھر لوگ ان زمینوں کو [۳۵]

اسی صورتِ حال کا ذکر شاگردِ غالب قربان علی سالک نے جو ۱۸۶۱ء میں لکھنؤ آئے تھے اپنی بیاض میں ان الفاظ میں کیا ہے کہ "دلّی میں مرزا غالب اور اُستاد ذوق کی چوٹیں دیکھا سکتا تھا مگر یہاں میر انیس اور مرزا دبیر کی معرکہ آرائی کا عالم نرالا ہے۔ ایک طرف کا معتقد دوسری طرف والوں میں ایسے دیکھا جاتا ہے جیسے موحدین میں مشرک اور مسلمانوں میں کافر" [۳۶]۔

یہ دور پوری طرح جاگیردارانہ نظام کی روایت میں جکڑا ہوا تھا۔ طبقۂ خواص سارے معاشرے پر چھایا ہوا تھا اور عوام کی حیثیت تنکے سے زیادہ نہیں تھی۔ اسی طبقے کی پسند اور مذاق اہمیت رکھتا تھا۔ یہی سکۂ رائج الوقت تھا۔ انیس زبان و بیان کی سطح پر اپنے عام فہم مرثیے اور مخصوص انداز سے مرثیہ پڑھنے کی وجہ سے مقبول تھے لیکن بحیثیت شاعران کی وہ حیثیت نہیں تھی جو مرزا دبیر کو حاصل تھی۔ امام بخش ناسخ اس تہذیب کا سب سے بڑا شاعر تھا جس کو سارا معاشرہ پسند کرتا تھا۔ یہ شاعری طبقۂ خواص کے دلوں کو آسودہ کر رہی تھی۔ اردو نثر میں "فسانۂ عجائب" سب سے بڑی نثری تخلیق سمجھی جاتی تھی اور طبقۂ خواص اس پر لہلوٹ تھا۔ اسی طرح میرزا دبیر کا مرثیہ بھی طبقۂ خواص کے دلوں کا پسندیدہ ترجمان تھا۔ اس کی مشکل پسندی، خیال بندی، مضمون آفرینی، مابعد الطبیعیاتی اندازِ فکر میں اُسے کلامِ ناسخ کی خوش بو آتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں مرزا دبیر میر انیس سے بڑے مرثیہ گو تھے اور میر انیس کو یہی شکایت تھی جس کا اظہار انھوں نے اپنے مشہور مرثیے: "یارب چمنِ نظم کو گل زارِ ارم کر" کے کئی بندوں میں کیا ہے:

الماس سے بہتر یہ سمجھتے ہیں خذف کو
دُر کو تو گھٹاتے ہیں بڑھاتے ہیں صدف کو
اندھیر یہ ہے چاند بتاتے ہیں کلف کو
کھو دیتے ہیں شیشے کے لیے دُرِ نجف کو
ضائع ہیں دُر و لعلِ بدخشان و عدن کے
مٹی میں ملاتے ہیں جواہر کو سخن کے

اور پھر اپنے کلام کی خصوصیات اور خوبیوں کو بیان کر کے اہلِ نظر کو اسے دیکھنے پرکھنے کی دعوت دیتے ہیں:

ہے لعل و گوہر سے یہ دہن کانِ جواہر   ہنگام سخن کھلتی ہے دکانِ جواہر
ہیں بند مرصع تو ورق خوانِ جواہر   دیکھے اسے، ہاں ہے کوئی، خواہانِ جواہر
بینائے رقومات ہنر چاہیے اس کو   سودا ہے جواہر کا نظر چاہیے اس کو

محمد حسین آزاد نے ''آبِ حیات'' لکھی تو انیس سے پہلے مرزا دبیر کا مطالعہ کر کے دبیر کو انیس پر فوقیت دی، لیکن جب اودھ میں شاہی ختم ہوئی اور انگریزی اقتدار کے ساتھ انگریزی زبان و ادب کے نئے رجحانات سامنے آئے تو ''نیچرل شاعری'' کی تلاش شروع ہوئی اور اہلِ نظر کی نظر کلامِ انیس پر پڑی۔ دیکھتے ہی دیکھتے میر انیس اوپر آ گئے اور میرزا دبیر ان کے بعد دکھائی دینے لگے۔ مولانا شبلی نعمانی نے ''موازنہ انیس و دبیر'' میں جدید دور کے نئے رجحانات اور تقاضوں کو انیس کے کلام میں دیکھ کر انیس کو اولیت کا درجہ دیا۔ یاد رہے کہ دتی میں اسی زمانے میں ذوق کا نام غالب سے پہلے آتا تھا لیکن شاہی کے خاتمے کے ساتھ جب نئے تہذیبی تقاضوں نے مقبولیت حاصل کی تو غالب کا نام ذوق سے پہلے لیا جانے لگا۔ آج بھی غالب کا نام نہ صرف ذوق سے پہلے آتا ہے بلکہ غالب ہی آج سارے دور اور سارے ادب پر چھائے ہوئے ہیں۔ نئے تقاضوں اور نئے مذاق کے ساتھ اسی طرح روایت بدلتی ہے اور شاعروں ادیبوں کے مرتبے بھی اسی کے ساتھ بدل جاتے ہیں۔ جو شاعر یا ادیب آنے والے زمانوں کا ساتھ دیتا ہے وہ اُبھر کر سامنے آ جاتا ہے اور جو صرف اپنے دور میں محصور رہتا ہے وہ وہیں سکڑ کر رہ جاتا ہے۔ ادب اور انسانی فکر کی تاریخ ہمیں یہی سکھاتی ہے۔

یہاں یہ بات بھی یاد رہے کہ میر انیس کا تہذیبی مزاج بھی اُن کے مرثیوں کے مطالعے کے سلسلے میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ وہ ایک ایسے معاشرے میں زندگی بسر کر رہے تھے جس کے رنگ و مزاج سے وہ پوری طرح ہم آہنگ تھے۔ لکھنؤ کا ماحول اور اس کی تہذیبی فضا ان کے باطنی وجود کا حصہ تھے۔ یہاں کے رسوم و رواج، رکھ رکھاؤ اور عقیدہ پر وہ اس حد تک یقین رکھتے تھے کہ مرثیے میں آلِ رسول ﷺ کو ان سے وابستہ کرتے ہوئے انھیں ذرا جھجک نہیں ہوتی۔ لکھنؤ انگریزی حفاظت میں آ کر ہر قسم کے ہنگامے فساد سے محفوظ ہو گیا تھا۔ اب نواب وزیر کے پاس کرنے کے لیے کچھ رہ بھی نہیں گیا تھا۔ آصف الدولہ کو اس پر امن ماحول میں رنگا رنگ سرگرمیاں بڑھانے کا پورا موقع ملا۔ محرم کی سرگرمیاں اور بات بات پر رسومات کو تہواروں کی صورت دینا یہاں کے شاہوں، نوابوں، امیروں کا مشغلہ بن گیا تھا۔ واجد علی شاہ تک آتے آتے آصف الدولہ کے قائم کیے ہوئے سماجی و تہذیبی نظام کو ایسا استحکام ہو گیا کہ لکھنؤ والے خود کو بھی اس ''مثالی تہذیب'' کے مثالی نمائندے سمجھنے لگے تھے۔ اس صورت میں وہ یہ تصور ہی نہیں کر سکتے تھے کہ حضرت امام حسین کا اخلاق ان کے اخلاق سے مختلف ہو سکتا ہے بلکہ وہ تو اسی تہذیب کے مثالی نمائندے تھے۔ میر انیس نے اس صورتِ حال میں اس پر غور ہی نہیں کیا کہ ان کے شہر کی تہذیب اور اس کے اخلاق میں کسی تبدیلی کی ضرورت بھی ہے۔ ایک

طرف عیش ونشاط کی دنیا تھی اور ساتھ ہی مذہبی رسوم کی دنیا تھی جس میں عام مذہب رچا ہوا تھا۔

اس دور کے اودھ کی تہذیب کو زوال پذیر تہذیب کہا جاتا ہے۔ وہ سیاسی اعتبار سے یقیناً زوال پذیر تھی لیکن اصل میں اسے شیعہ مذہب کی نشاۃ الثانیہ کہنا چاہیے۔ اسی لیے اس معاشرے کا فرد کسی الجھن کا شکار نہیں ہے۔ میر انیس بھی اسی لیے اپنے مجلسیوں کی شان دیکھ کر خوش ہوتے ہیں اور جو بات کہتے ہیں اس میں ان کی ذہنی سطح کا خیال رکھتے ہیں اور ان کے جذبات کو تسکین بہم پہنچانے کا اہتمام کرتے ہیں۔ اس تہذیبی ماحول اور مرثیے کے مزاج کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ لکھنوی مذہب ترک دنیا سے کچھ نہ کچھ تعلق ضرور رکھتا ہے۔ حضرت امام حسین کو مظلوم جاننا اور ان کی مظلومی پر آنسو بہانے کو ثواب سمجھنا ترک دنیا کا راستہ ہے۔ میر انیس ان جذبات کو بے چون وچرا اپنے مراثی میں باندھتے ہیں۔ سکون اور ٹھہراؤ کے عالم میں آیا ہوا یہ معاشرہ انیس کو دم توڑتا ہوا نظر نہیں آتا بلکہ دائمی حیثیت کا حامل نظر آتا ہے۔ وہ زمانے سے لڑتے نہیں ہیں بلکہ اسے قبول کر کے اس جیسے ہو جاتے ہیں اور اسی لیے ان کا مرثیہ فکری و اخلاقی سطح پر اپنے دور میں محصور ہے۔ میر انیس بھی دوسرے فنون کے عالموں کی طرح، اپنے ''فن'' کو بہتر سے بہتر بنانے میں منہمک رہتے ہیں اور خدا سے دعا کرتے ہیں کہ ع۔ ''پھل ہم کو بھی مل جائے ریاضت کا ہماری''۔ انیس مفکر نہیں بلکہ فن کار ہیں اور اپنے فن کو کمال کے درجے پر پہنچانا، ان کا اصل کام ہے۔ مرثیے کا فن ان کے ہاتھوں کمال کو پہنچ جاتا ہے۔ وہ روایت سے بغاوت یا انحراف نہیں کرتے بلکہ روایت کو دل سے مانتے ہوئے اس فن کے باقی امکانات کو، اپنی فطری خداداد صلاحیت اور ریاضت سے، اپنے تصرف میں لاکر اسے کمال نفاست تک پہنچا دیتے ہیں اور فن، ہیئت اور تکنیک کی دنیا میں آجاتے ہیں۔ یہی ان کا کارنامہ ہے۔

مطالعہ شاعری: مرثیہ

مفتی میر محمد عباس شوستری نے اپنی مثنوی ''من وسلویٰ'' میر انیس کو بھیجی تو ان کی نظر اس مثنوی کی ان خصوصیات پر پڑی جو ان کے خیال میں کسی شعری تخلیق میں سب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہیں۔ انھوں نے لکھا کہ ''دریں جزو زبان طرز اعجاز طرازی وسحر پردازی برذات فیض آیات ختم گردیدہ'' [۳۷] انیس کے نزدیک ''زبان'' اور ''طرز اعجاز طرازی وسحر پردازی'' ہی وہ خصوصیات ہیں جن سے شاعر کا کمال سامنے آتا ہے۔ یہی معیار انیس نے اپنی شاعری میں پیدا کیا اور یہی وہ پہلو ہے جس سے ان کی شاعری کا مطالعہ کیا جانا چاہیے۔

غور سے دیکھیے تو سخن کی وہ روایت جو ولی دکنی سے لے کر میر انیس تک پہنچی اس میں طرز ادا سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے جس میں زبان کو صحت کے ساتھ استعمال کرنا، اس میں مناسب رنگ بھرنا اور سحر بیانی تک پہنچ جانا شاعری کا اصل معیار ہے۔ اس طرح فصاحت وبلاغت کے تمام اصولوں کو خوبی سے شاعری میں

برتنا عربی و فارسی کی طرح اردو شاعری کا بھی معیار قرار پایا۔ خود انیس کے دادا میر حسن نے اپنی مثنوی ''سحر البیان'' میں طرزِ ادا کو ایک نقطۂ عروج تک پہنچا دیا تھا۔ میر انیس نے اپنی شاعری میں اسی ''طرزِ اعجاز طرازی'' کی تکمیل کی۔ یہاں خیال یا مضمون سے زیادہ ہر جگہ زبان و بیان اور طرزِ ادا پر زور نمایاں ہے۔ مثلاً انیس کے مرثیے کا یہ بند دیکھیے جو اسی مزاج کی ترجمانی کرتا ہے:

تعریف میں چشمے کو سمندر سے ملادوں قطرے کو جو دوں آب تو گوہر سے ملادوں
ذرّے کی چمک مہرِ منور سے ملادوں خاروں کو نزاکت میں گلِ تر سے ملادوں
گل دستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنا، یہی انیس کا فن ہے اور یہی فن اردو شاعری کی اصل روایت ہے جس میں وہ مبالغہ آمیز ادراک بھی شامل ہے جو عربی و فارسی شاعری سے اردو شاعری کو میراث میں ملا ہے۔ شاعری کی اسی روایت کو میر انیس کمال تک پہنچا دیتے ہیں۔

انیس نے اس طرزِ ادا کو برتتے ہوئے اپنے مرثیے میں فطری جذبات کا اظہار بھی کیا ہے۔ کہیں باغ وراغ کے مناظر پیش کیے ہیں اور کہیں انسانی جذبات کی تصویریں اتاری ہیں۔ ایسی تصویریں ''سحر البیان'' میں بھی ملتی ہیں لیکن انیس کے ہاں وہ زیادہ نکھر کر سامنے آتی ہیں۔ شبلی نعمانی جب نیچرل شاعری کی تلاش میں نکلے تو اس کے نمونے انھیں میر انیس کے ہاں نظر آئے۔ ''موازنہ انیس و دبیر'' اسی تلاش کا مدلل اظہار ہے۔ الطاف حسین حالی، جو جدید نظم کے موجدوں میں شمار ہوتے ہیں، نیچرل و قومی شاعری کی طرف آئے تو انیس کے مرثیوں نے انھیں ایک نیا راستہ دکھایا اور انھوں نے اپنی مشہورِ زمانہ مسدس (مد و جزر اسلام) مرثیے کی ہیئت اور اسی رنگ میں لکھی۔ اس طرح جدید نظم پر نظیر اکبر آبادی کی طرح انیس کے مرثیے کا اثر بھی نمایاں ہے۔ غور سے دیکھیے تو اردو شاعری کی روایت اور مرثیے کی مخصوص روایت میں میر انیس ایک عمل انگیز عامل (CATALYTIC Agent) کی طرح موجود ہیں اور اسے ایک نیا موڑ دیتے ہیں۔ یہی وہ پہلو ہے جو جدید نظم کے بانیوں کو انیس کے مرثیے میں نظر آیا اور جسے شبلی نے ''موازنہ'' میں اور حالی نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں سراہا اور نمایاں کیا ہے۔

میر انیس نے اپنے چند مرثیوں کے چہرے میں اپنے فن کے اغراض و مقاصد کا اظہار کیا ہے۔[۱۱] چہروں کے مطالعے سے وہ تصورِ شاعری (بوطیقا) سامنے آتی ہے جس پر چل کر انھوں نے اپنے مرثیے کو بنا اور سنوار کر اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کی ہے۔ ذیل کے چار مرثیے خاص طور پر ایسے ہیں جن سے انیس کا تصورِ شاعری واضح ہو کر سامنے آتا ہے:

۱۔ ع ..... یارب چمنِ نظم کو گلزارِ ارم کر دے

۲۔ ع ..... نمک خوانِ تکلم ہے فصاحت میری

۳۔ ؏ ... رطب اللساں ہوں مدحِ شہِ خاص و عام میں
۴۔ ؏ ... اے شمعِ قلم روشنیِ طور دکھادے

میر انیس کے مطابق شاعری میں حسنِ بیان سے پیدا ہونے والی ایسی رنگینی و سلاست ہونی چاہیے جو فصاحت و بلاغت کے اصولوں پر پوری اُترے۔ شاعری مغلق اور گنجلک نہ ہو اور لفظوں کی ترتیب تعقید سے پاک ہو۔ لفظوں سے رزم و بزم کے ایسے مرقع بنائے جائیں جس میں سایہ و نور ساتھ نظر آئیں اور ایسی تصویریں اُتاری جائیں کہ شمعِ تصویر پر پتنگے آ آ کر گرنے لگیں اور تیغوں کی آنکھوں میں بجلیاں چمک جائیں۔ شعر کی زبان میں شرفا کا روزمرہ استعمال کیا جائے۔ بیان اور اس کا لب و لہجہ موقع و محل کے عین مطابق ہو۔ اظہار میں سلاست و متانت ہو اور صنعت کو اس طرح استعمال کیا جائے کہ سامعین اُسے جلد سمجھ سکیں۔ الفاظ چست اور مضامین عالی ہوں۔ سہل ممتنع شاعری کا حسن ہے۔ جب مرثیہ لکھا جائے تو وہ درد سے خالی نہ ہو۔ اس میں دبدبہ بھی ہو اور مصائب کا بیان بھی۔ مدح و توصیف بھی ایسی ہو جسے سن کر شاعری سے دل محظوظ ہو سکے۔ مرثیے میں رونے کی تاثیر کا ہونا ضروری ہے۔ یہی اثر جانِ مرثیہ ہے۔ ان سب خصوصیات کو حسبِ ضرورت استعمال کرنے کے لیے ''ریاضت'' کی ضرورت ہے اور ریاضت فنِ شاعری کی جان ہے۔ میر انیس نے اسی معیار کو پیش نظر رکھ کر اپنی شاعری کو عروجِ کمال تک پہنچایا ہے۔

جیسا کہ آپ جانتے ہیں ہر صنفِ شاعری کچھ مخصوص جذبات و مقاصد کے اظہار کے لیے وجود میں آتی ہے۔ مرثیہ ثواب حاصل کرنے کے لیے غم و اندوہ اور بکا کے جذبات کو ابھارنے کا ذریعہ ہے۔ مرثیے کو ادبی رنگ دینے کے لیے شعرا نے اس میں اردو و فارسی ادب کی اصناف کی خصوصیات شامل کی ہیں۔ اس میں قصیدہ و مثنوی کا مزاج بھی شامل کیا ہے اور وہ مبالغہ آمیز اور اک بھی جو عربی فارسی اردو شاعری کا عام اور اک ہے۔ ان اثرات کے باعث قصیدے کی تشبیب مرثیے کا ''چہرہ'' بن گئی۔ مدح، حضرت امام حسین اور ان کے انصار کی مدح بن گئی۔ ممدوح کے گھوڑے اور تلوار کی تعریف بھی جزوِ مرثیہ بن گئی۔ اسی طرح مختلف روایات کے شامل ہونے سے مثنوی کی طرح مرثیہ میں بھی ''کہانی پن'' پیدا ہو گیا۔ کہانی پن سے دلچسپی پیدا ہوئی اور مزید دلچسپی پیدا کرنے کے لیے ضعیف روایات و احادیث کو بھی موضوعِ مرثیہ بنا لیا گیا۔ محمد حسین آزاد نے لکھا ہے کہ ''بعض ضعیف روایتیں اور دل خراش مضامین ایسے نظم ہو گئے ہیں جو مناسب نہ تھے'' [۳۸]۔ آزاد نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''تعریف کی بنیاد گریہ و بکا اور لطفِ سخن اور ایجادِ مضامین پر ہوتی تھی۔ کمال یہ تھا کہ سب کو رلانا اور سب کے منہ سے تحسین کا نکلنا۔ اسی شوق کے جذبے اور فکر ایجاد کی محویت میں جو کچھ قلم سے نکل جائے تعجب نہیں'' [۳۹]۔ حامد حسن قادری نے لکھا ہے کہ ''بیانات مرثیہ کی تاریخی وقعت کچھ نہیں ہے نہ اس حیثیت سے مرثیہ کو کبھی دیکھا گیا ہے۔ تاہم واقعہ یہ ہے کہ جہلا اور عوام الناس مرثیے کے ایک ایک واقعہ و روایت کو تاریخ کیا آیت و حدیث سمجھتے ہیں اور یہی مرثیہ گویوں کا مقصد تھا'' [۴۰] یہی وجہ ہے کہ میر انیس کے

مرثیوں میں بین کے لیے جو غلط واقعات اور ضعیف روایات شامل مرثیہ کی گئی تھیں آج شیعہ فکر و مذہب کا حصہ بن گئی ہیں۔ جب عظیم آباد میں مرثیہ پڑھتے ہوئے اہلِ مجلس میں سے کسی نے ضعیف روایت پر اعتراض کیا تو میر انیس نے اعتراف کرتے ہوئے جواب دیا کہ "جو صاحب معترض ہیں وہ دس بند ہی ایسے کہہ کر سنا دیں جن میں صحیح روایات سے مطلق تجاوز نہ ہو اور پھر کلام موثر و مبکی ہو"[۴۱]۔

منظر نگاری، مناظر قدرت، سراپا وغیرہ بھی قصیدے، مثنوی اور واسوخت سے شامل ہو کر مرثیے کا جزو بن گئے۔ اس طرح مرثیہ اردو شاعری کی روایت سے پوری طرح منسلک ہو گیا۔ اسی کے ساتھ مرثیہ کا سارا زور زبان و بیان اور طرز ادا پر ہو گیا۔ میر انیس نے یہ سب کام پوری طرح ایسے سلیقے سے کیے کہ ان کا مرثیہ اپنے زمانے میں مقبولیت کے بلند مقام پر پہنچ گیا۔ میر ضمیر نے اپنے مراثی میں مرثیے کے اجزاءِ ترکیبی کی ابتدائی صورت متعین کر کے اس کی ہیئت کو ایک صورت دی تھی۔ میر انیس نے اس ہیئت کو سارے اجزائے ترکیبی کے ساتھ اپنے تصرف میں لا کر مرثیہ کی داخلی و خارجی ہیئت متعین کر دی۔ مدح امام و انصار ہمیشہ کے لیے جزوِ مرثیہ بن گئی۔ میر انیس کے مراثی میں "سراپا" کے ذیل میں امام حسین کی آنکھ، چہرہ اور اعضائے جسمانی کی جس انداز سے مدح کی گئی ہے وہ، طرز ادا اور رنگِ سخن کی سطح پر، قصیدہ، مثنوی اور واسوخت ہی کا نیا رُوپ ہے۔ یہ رنگِ سخن مداحی کا رنگ ہے اسے حقیقت نگاری نہیں کہہ سکتے۔ حقیقت نگاری میر انیس کے تصورِ شاعری (بوطیقا) میں شامل نہیں ہے۔ مدح کے بعد یہی رنگ بزم و رزم میں بھی نظر آتا ہے۔ بیانِ "بزم" کے لیے میر انیس یہ دعا کرتے ہیں:

گر بزم کی جانب ہو توجہ دمِ تحریر   کھنچ جائے ابھی گلشنِ فردوس کی تصویر
دیکھے نہ کبھی صحبتِ انجم، فلکِ پیر   ہو جائے ہوا بزمِ سلیماں کی بھی توقیر
یوں تختِ حسینانِ معانی اُتر آئے   ہر چشم کو پریوں کا اکھاڑا نظر آئے

بزم کے بیان میں زیادہ تر اصحاب کے رخصت ہونے کے حالات پیش کیے جاتے ہیں یا پھر امام حسین کی شہادت پر حضرت زینبؓ کے "بین" کو بھی بزم کے دائرے میں لایا جا سکتا ہے۔ مرثیہ "یارب چمنِ نظم کو گلزار ارم کر" میں امام کی ولادت کا بیان، رسول اللہ ﷺ اور حضرت فاطمہ کی باہم گفتگو وغیرہ بھی بزم کے ذیل میں آتی ہے۔ امام کا مدینے سے سفر، حضرت زینب کا محلہ والیوں سے رخصت ہونا، عون و محمد کا علم کے لیے بحث و تکرار کرنا، یہ سب چیزیں جو بظاہر ڈراما جیسی معلوم ہوتی ہیں اور جن میں مکالمے آتے ہیں، بزم میں شمار ہوتی ہیں مثلاً حضرت عباس میدانِ جنگ سے جانے کے لیے رخصت طلب کرتے ہیں کیوں کہ انھیں معلوم ہے کہ امام آسانی سے اجازت نہ دیں گے، وہ یہ انداز اختیار کرتے ہیں:

واللہ کہ قاسم کی بھی تقدیر تھی کیا خوب   ساماں وہی ہو گیا جو تھا انھیں مطلوب
سرسبز ہوا سیدِ مسموم کا محبوب   اک ہم ہیں کہ بہنوں سے خجل بھائی سے محجوب

منھ زینبِ ناشاد کو دکھلا نہیں سکتے   بھاوج کے بھی پُرسے کے لیے جا نہیں سکتے

پھر امام اور حضرت عباس کے درمیان مکالمہ ہوتا ہے۔ عباس رونے لگتے ہیں اور امام اجازت دے دیتے ہیں۔ حضرت امام اور حضرت عباس دونوں خیمے میں جاتے ہیں۔ حضرت زینب سمجھاتی ہیں لیکن حضرت عباس نہیں مانتے۔ حضرت سکینہ کو بیدار کیا جاتا ہے کہ وہ چچا کو سمجھائیں مگر وہ پانی کا سوال کرتی ہیں۔ حضرت عباس مشک طلب کرتے ہیں اور پانی کے لیے روانہ ہو جاتے ہیں۔ انیس امام حسین سے متعلق مرثیے کے خاتمے پر حضرت زینب کو خیمے سے نکل کر بین کرتے ہوئے دکھاتے ہیں۔ حضرت امام حسین خود اکثر جذباتی عالم میں آجاتے ہیں مثلاً حضرت عباس کے غم میں ان کی حالت زار دیکھیے:

سنتے ہی اس صدا کو شکستہ ہوئی کمر   تڑپے اُٹھے مگر نہ سنبھالا گیا جگر
کانپے جو پاؤں تھام لیا بازوئے پسر   چلاتے تھے کہو علی اکبر چلیں کدھر
خورشید کیوں چھپا ہے یہ کیا واردات ہے
کچھ سوجھتا نہیں ہمیں دن ہے کہ رات ہے

ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے [۴۲] کہ اس تمام بزم نگاری کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ میر انیس کربلا کے ہنگام کو فراموش کر کے لکھنؤ والوں کی جذباتی باتیں رقم کر رہے ہیں۔ اس پر اکثر یہ اعتراض کیا گیا کہ اہلِ بیت کو لکھنؤ کے عام لوگوں کی طرح دکھانا "بدعت" ہے۔ دوسروں نے اسے ڈرامائی عنصر کا نام دیا۔ اگر ڈرامے کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو بقول ڈاکٹر فاروقی یہ سب باتیں فرضی اور غیر واقعیاتی ہیں۔ دراصل یہ سب باتیں مجلسیوں کی ضرورت و ذہنیت کو دیکھ کر رقم کی گئی ہیں تا کہ مکی اثر پیدا ہو۔ مرثیہ نگار کا مقصد گداز پیدا کرنا اور رُلانا تھا اسی لیے میر انیس لکھنوی زندگی کی مانوس جھلکیاں دکھا کر اپنا مقصد حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ مجلس سے ہٹ کر جب ہم ان باتوں کو پڑھتے ہیں تو وہ طول بیانی معلوم ہوتی ہیں۔ محمد حسین آزاد نے انیس کے مطالعہ میں لکھا ہے کہ "اقلیم سخن میں جو دائرہ ان کے زیرِ قلم تھا ان کے جوشِ طبع میں اس کا بہت سا حصہ سخن آرائی اور رزم و بزم نے دبا لیا۔ مرثیت کا میدان بہت تنگ رہ گیا اور افسوس کہ اصل مدعا ان کا وہی تھا جسے آپ کھو بیٹھے" [۴۳]۔

جہاں تک رزم کا تعلق ہے میر انیس کی مناجات و دعا یہ ہے:

آؤں طرفِ رزم ابھی چھوڑ کے جب بزم   خیبر کی خبر لائے مری طبع اولوالعزم
قطع سرِ اعدا کا ارادہ ہو جو بالجزم   دکھلائے یہیں سب کو زباں معرکۂ رزم
جل جائیں عدو آگ بھڑکتی نظر آئے   تلوار پہ تلوار چمکتی نظر آئے

شاعری کی یہ روایتِ رزم فردوسی کے زمانے سے چلی آرہی ہے۔ میر انیس نے اس روایت کو بھی برتا ہے۔ اس تعلق سے شبلی نعمانی ہنگامۂ جنگ، نقارۂ وغا، فوج کی تیاری، سپاہیوں کی آمادگی، جنگ کا آغاز، حملہ کی شدت،

فوجوں کی ہل چل، دو حریفوں کی جنگ کی مثالیں دیتے ہیں۔ رزم کے بیان میں تلوار اور گھوڑے کی تعریف کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے۔ یہاں شاعر کو اپنی طبع کے جوہر دکھانے اور تخیل کی پرواز کا اثر قائم کرنے کا بڑا موقع ہاتھ آتا ہے۔ مثال کے طور پر "تلوار" کی تعریف میں میر انیس کے یہ دو بند دیکھیے

چمکی گری اُٹھی اِدھر آئی اُدھر گئی   خالی کیے پرے تو صفیں خوں میں بھر گئی
کاٹے کبھی قدم کبھی بالائے سر گئی   ندی غضب کی تھی کہ چڑھی اور اُتر گئی
اک شور تھا یہ کیا ہے جو قہر صمد نہیں
ایسا تو رودِ نیل میں بھی جزر و مد نہیں

بجلی گری کہ فوج پہ تیغ دو سر گری   کٹ کر کسی کی تیغ کسی کی سپر گری
چمکی کبھی فلک پہ کبھی فرق پر گری   سر کاٹ کر اُدھر سے جو اُٹھی اِدھر گری
زرہیں تنوں میں مثلِ کفن چاک ہو گئیں
اک آن میں صفیں کی صفیں خاک ہو گئیں

اور ساتھ ہی گھوڑے کی تعریف میں یہ دو بند پڑھیے:

سمٹا جما اُڑا اِدھر آیا اُدھر گیا   چمکا پھرا جمال دکھایا ٹھہر گیا
تیروں سے اڑ کے برچھیوں میں بے خطر گیا   برہم کیا صفوں کو، پرے سے گذر گیا
گھوڑوں کا تن بھی ٹاپ سے اس کے فگار تھا
ضربت تھی نعل کی کہ سروہی کا وار تھا

آہو کی جست، شیر کی آمد، پری کی چال   کبک دری خجل، دلِ طاؤس پائمال
سبزہ سبک روی میں قدم کے تلے نہال   اک دو قدم میں بھول گئے چوکڑی غزال
جو آگیا قدم کے تلے گرد بُرد تھا
چھل بل غضب کی تھی کہ چھلاوا بھی گرد تھا

غرض مرثیوں میں رزم کے آداب کو اس خوبی سے برتا گیا ہے اور میر انیس نے اپنی انفرادیت کی مہر اس طرح ثبت کر دی ہے کہ یہ سب بیانات، جو نہایت درجہ مبالغے کے ساتھ بیان کیے جاتے تھے اور جن کے کمال کی مثال مرزا دبیر کے ہاں ملتی ہے، میر انیس کے ہاں ایک حد تک نیچرل سے نظر آنے لگتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مولانا شبلی جب انیس و دبیر کا مقابلہ کرتے ہیں تو میر انیس کے بیانات کو قدرتی اور مرزا دبیر کے بیانات کو طلسماتی کہتے ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کی بھی یہی رائے ہے کہ دونوں دور از قیاس اور طلسماتی ہیں۔ فرق یہ ہے کہ مرزا دبیر کا طرز مابعد الطبیعیاتی تصورات سے بھرا ہے اور میر انیس کا طرز قدرے "اصلیت" لیے ہوئے ہے۔ اس رزم نگاری کا انگریزی زبان کی صنفِ شاعری ایپک (EPIC) سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ میر انیس

مرثیے میں ان تمام پہلوؤں کو برت کر اپنے طرزِ ادا سے، جو اُن کا معیارِ شاعری ہے، ایک ایسا روپ دیتے ہیں کہ اس میں علم بیان و معنی کے زیر اثر فصاحت و بلاغت کا دلکش رنگ اُجاگر ہو جاتا ہے۔ ان کا یہ طرزِ ادا ایک طرف ان کے مرثیوں کو کمال پر لے جاتا ہے اور ساتھ ہی وہ جدید اردو شاعری کے نیچرل رنگ سے بھی آملتا ہے۔

میر انیس ان شاعروں میں ہیں جن کے ہاں ''فن'' تمام تر اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ شبلی نعمانی نے ''موازنہ انیس و دبیر'' میں فصاحت و بلاغت کے اصولوں کی وضاحت کر کے اور ان کی مثالیں میر انیسؒ کے کلام سے دے کر بتایا ہے کہ ان کا کلام فصاحت و بلاغت کے اصولوں پر پورا اترتا ہے۔ وہ صنائع بدائع کو بھی اس بے ساختگی سے استعمال کرتے ہیں کہ حسنِ شعر بڑھ جاتا ہے۔ زبان کو جس صحت کے ساتھ انھوں نے استعمال کیا ہے ان کے معاصرین میں سے کوئی بھی ان سے آگے نہیں جاتا۔ قدرت و صحت زبان، روزمرہ و محاورہ کا برمحل استعمال، طرز ادا کی بے ساختگی و رنگینی میں ان کا کوئی نظیر نہیں ہے لیکن ان خصوصیات کو بیان کرنے سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ میر انیس کا انفرادی طرز کیا ہے؟ ڈاکٹر احسن فاروقی نے انیسؔ کی امتیازی و انفرادی صفت ''مصوری'' تلاش کی ہے۔ میری رائے میں انیس کا طرز ادا بھی اسی رجحان کا آئینہ دار ہے۔ مصوری ان کے طرز میں ایسا آہنگ پیدا کرتی ہے کہ ان کی شاعری اُن کے کمالِ فن کا اظہار ہو جاتی ہے۔

میر انیس کا طرز ادا کئی خصوصیات سے مل کر بنا ہے۔ ان میں سے ایک معیارِ زبان ہے۔ نظیر اکبر آبادی نے اپنی شاعری میں عوام کی زبان استعمال کی ہے۔ میر انیس، پوری احتیاط کے ساتھ، شرفاء کی زبان اور ان کا روزمرہ و محاورہ استعمال کرتے ہیں۔ یہی ان کا معیارِ زبان ہے: ع . روزمرہ شرفا کا ہو سلاست ہو وہی۔ اردو ان کے گھر کی زبان تھی۔ ان کی چار پشتیں اسی زبان کو اپنی شاعری میں استعمال کرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انیس کی زبان خود معیارِ زبان بن گئی۔ وہ شاعری میں مغلق و گنجلک الفاظ استعمال نہیں کرتے: ع لفظ مغلق نہ ہو، گنجلک نہ ہو، تعقید نہ ہو۔ بات یا خیال کو وہ اس صفائی کے ساتھ پیش کرتے ہیں کہ خود ان کا شعر اس خیال کا آئینہ بن جاتا ہے: ع ..... ہر جا ہے ملکِ نظم میں نظم و نسق مرا۔ شعر میں آنے والے موزوں و چست الفاظ کو اس طرح ترتیب دیتے ہیں کہ وہ تعقید سے پاک رہتا ہے: ع ... لفظ بھی چست ہوں مضمون بھی عالی ہووے۔ وہ موقع و محل کے مطابق لب و لہجہ اختیار کرتے ہیں: ع ... یعنی موقع ہو جہاں جس کا، عبارت ہو وہی۔ انیسؔ فصاحت و بلاغت اور سلاست و متانت سے اپنے طرز کو نکھارتے ہیں: ع . ... یہ فصاحت یہ بلاغت یہ سلاست یہ کمال۔ ان کا زور اس بات پر ہوتا ہے کہ شعر ایسی زبان میں کہا جائے کہ جسے سنتے ہی سامعین سمجھ سکیں: ع.... . سامعین جلد سمجھ لیں جسے، صنعت ہو وہی۔ انیس کا کلام پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ناسخ و مرزا دبیر کے لہجے کے مردانہ پن کے برخلاف ان کے لہجے میں شیرینی، شائستگی اور نسائیت ہے۔ یہ فرق اس وقت زیادہ محسوس ہوگا جب انیس و دبیر دونوں کو ایک ساتھ پڑھا جائے۔ لہجے کی شیرینی کو محسوس

کرنے کے لیے مثلاً یہ بند پڑھیے۔ حضرت زینب کہتی ہیں:

اماں کی وصیت کو بجالاؤں نہ کیوں کر   گھر بھائی سے تھا بھائی نہ ہوگا تو کہاں گھر
دو بہنیں ہیں ماں جائیاں اور ایک برادر   رسی سے بندھے ہاتھ کہ بلوے میں کھلے سر
جو ہوئے سو، بھائی کے ہمراہ ہے زینب
اس کوچ کے انجام سے آگاہ ہے زینب

انیس کے مراثی کو دیکھیے تو نسائیت والا یہی لہجہ حضرت علی اکبر اور حضرت امام حسین اور تمام مرد حضرات کا بھی رہتا ہے اور مراثی پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ جیسے دماغ مٹھائی کھا رہا ہے۔ یہی مٹھاس ان کے طرزِ ادا کی خصوصیت ہے۔ حضرت امام حسین فرماتے ہیں:

یعقوب کے آگے جو پسر برچھی کو کھاتا   ہے دل کو یقیں منھ سے کلیجہ نکل آتا
فرزند کا دکھ باپ سے دیکھا نہیں جاتا   اکبر سے پسر کو کوئی ہاتھوں سے گنواتا
ہوتا ہے قلق گل ہو اگر خار کے نیچے
رکھے تو کلیجہ کوئی تلوار کے نیچے

غیروں کے لیے اپنی کمائی کو کوئی کھوئے   دل باپ کا مانے کہ پسر قبر میں سوئے
خوں میں کوئی اپنے دُر یکتا کو ڈبوئے   فرزند جواں قتل ہو اور باپ نہ روئے
فرزند کا غم بانوئے ناشاد سے پوچھو
یہ درد کسی صاحبِ اولاد سے پوچھو

اسی کے ساتھ سلاستِ زبان ان کے طرزِ ادا کا جزوِ اعظم ہے۔ اسی سے سہلِ ممتنع پیدا ہوتا ہے جو کمالِ فصاحت ہے اور یہ رنگ کثرت سے کلامِ انیس میں ملتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نیچرل شاعری کے مبلغین جب اس طرز کی تلاش میں نکلے تو وہ انھیں میر انیس کے ہاں ملا۔ قدرتی رنگ اُن کے ہاں قدرتی ضرور ہے لیکن پھر بھی شعوری ہے۔ ان کی سادگی بھی سوچی سمجھی ہے۔ وہ اشعار کو بے ساختہ بنانے کے لیے بڑا ریاض کرتے ہیں۔ اپنے فن کو سنوارنے میں ان کی محویت مشہور ہے۔ انیس اپنے طرزِ ادا میں صنائع کو اس طرح آسان بنا کر پیش کرتے ہیں کہ سننے والا اس سے لطف اُٹھا سکے۔ زبان کو بھی وہ آسان رکھتے ہیں تاکہ سنتے ہی وہ سامع کے دل میں اُتر جائے۔ یہی وہ خصوصیت ہے جسے حالؔی نیچرل کہتے ہیں۔ انیس ذرا سی بات کو پھیلا کر بیان کرتے ہیں اور ایک پھول کا مضمون سو رنگ سے باندھتے ہیں۔ یہ طرزِ ادا کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ مضمون باندھنے کے فن سے مختلف طرزِ ادا ہے اور مکمل اثر پیدا کرنے کے لیے ضروری بھی ہے جس کی وہ دعا مانگتے اور کوشش کرتے ہیں: ؎ ..... نظم میں رونے کی تاثیر عطا کر یارب۔

انیس کے کسی بند یا کسی مصرع کو لیجیے، اس میں لفظوں کی ترتیب اور رکھ رکھاؤ سے پیدا ہونے والی

ہم آہنگی ملے گی جو شعوری طور پر پیدا کی گئی ہے اور جس سے بے ساختگی و روانی پیدا ہو کر اثر و تاثیر کو بڑھا دیتی ہے۔ ہر لفظ، ہر مصرع مشابہت اور تضاد کے لحاظ سے ترتیب دیا جاتا ہے۔ ہر جگہ معنی اور آواز کا آہنگ موجود رہتا ہے: ع ایک ایک لڑی نظم ثریا سے ہو عالی، ع ..ہر مصرعۂ شاداب ہو اک پھول کی ڈالی، ع لفظوں کے بھی غنچے ہوں نزاکت سے نہ خالی۔ میر انیس کوئی بھی عالم بیان کر رہے ہوں لفظوں کے صوتی تاثر سے اس میں جان ڈال دیتے ہیں۔

اس طرز ادا کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ یہ حواسِ انسانی پر اثر کرتا ہے جن میں ''بصری حِس'' سب پر غالب ہے۔ یہی وہ حس ہے جس سے تصویریں بنتی ہیں۔ شاعری میں مصوری کرنا، جیسا کہ ڈاکٹر فاروقی نے لکھا ہے، میر انیس کے طرز ادا کی بنیادی صفت ہے اسی کے ساتھ وہ دوسرے حواس کو بھی لفظوں سے تصویریں بنانے کے کام میں لاتے ہیں۔ یہ حواسی تصویریں آپ کو کلامِ انیس میں عام طور پر ملیں گی مثلاً:

(۱) بصری حس سے تصویر:

اک گھٹا چھا گئی ڈھالوں سے سیاہ کاروں کی برق ہر صف میں چمکنے لگی تلواروں کی
کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

ع کانپے جو پاؤں تھام لیا بازوئے پسر

میر انیس کا حس رجحان اس قدر تیز ہے کہ مجرد چیزوں کو بھی وہ بصری حس سے سامنے لے آتے ہیں۔ بے ثباتی کو بیان کرتے ہیں تو اس کی تصویر بھی نظروں کے سامنے آجاتی ہے:

نمود بود بشر کیا محیط ِ عالم میں ہوا کا جب کوئی جھونکا چلا حباب نہ تھا
چمک تھی برق کی یہ، یا کہ تھی شرر کی لپک ذرا جو آنکھ جھپک کر کھلی شباب نہ تھا

اسی طرح دوسری حسوں کو دیکھیے۔ یہ بھی کلام انیس میں اثر و تاثیر کا رنگ گھولتی ہیں۔

(۲) سماعی حس سے تصویر: ع کوکو وہ قمریوں کی وہ طاؤس کی پکار
(۳) حس شامہ سے تصویر: ع ..... نافے کھلے ہوئے وہ گلوں کی شمیم کے
(۴) حس لمس سے تصویر: ع ..... آتے تھے سرد سرد جو جھونکے نسیم کے
(۵) حسِ ذائقہ سے تصویر: ع .... پانی نہیں کبھی یہ حلاوت نبات میں
(۶) حسِ رنگ سے تصویر: ع .. سنولا گیا تھا فرق مبارک جناب کا
(۷) حسِ حرکت سے تصویر: ع .. سمٹا جما اُڑا ادھر آیا اُدھر گیا
ع .. گھبرا کے ننھے ہاتھوں کو دے دے پٹکتا تھا

اس طرز ادا میں احساس و خیال اور حسن و جمال کے گہرے شعور کے ساتھ لفظوں کی ترتیب سے جو آہنگ پیدا ہوتا ہے، اس سے ایک لہجہ ایک مخصوص اور منفرد آواز پیدا ہو جاتی ہے جو دھیمی موسیقی کی صورت اختیار کر لیتی

ہے۔ موسیقی کی یہ رفتار اس دور کی زندگی سے ہم آہنگ ہے۔ مسدس کا بند بھی اسی رفتار کا ساتھ دیتا ہے۔ غم والم اس آہنگ کی لے میں موجود ہے۔ اس میں جہاں واقعۂ کربلا کا غم شامل ہے وہاں اس مٹتی ہوئی معاشرت و تہذیب کا غم بھی سیاہی گھول رہا ہے۔ اس طرزِ ادا کا انداز بیانیہ شاعری کا طرزِ ادا ہے۔ بیانیہ شاعری میں کسی واقعہ یا واقعات کو مختلف پہلوؤں سے تسلسل کے ساتھ اس طرح، پیش کیا جاتا ہے کہ اس سے ایک کہانی سی بن جاتی ہے۔ مرثیے کو دیکھیے تو اس میں بھی کسی ایک واقعہ کے مختلف پہلوؤں کو بیان کر کے کہانی کا سا رنگ اُبھارا جاتا ہے۔ ہر نوع کی بیانیہ شاعری خواہ وہ میر حسن کی ''سحر البیان'' ہو یا انگریزی شاعر چوسر کی ''کینٹر بری ٹیلز'' ہو یہی کام کرتی ہے۔ ان میں جماؤ اور ارتکاز بھی ہے اور بیانیہ ہونے کے باعث پھیلاؤ بھی موجود ہے۔ یہی صورت انیس کے مرثیوں میں ہمیں ملتی ہے۔ پھیلاؤ اور ایک ہی بات کو طرح طرح سے کہنے کا عمل مرثیے کی مجلسی ضرورت ہے۔ مرثیہ گو شیعہ عقیدہ کے لوگوں کو ذہن میں رکھ کر مرثیہ خوانی کی مذہبی رسم پوری کرنے کے لیے مرثیہ لکھتا ہے اور چونکہ موضوعِ سخن ''بین'' کی وجہ سے محدود ہو جاتا ہے اس لیے ہر بڑا مرثیہ گو، جیسے میر انیس تھے، اپنا تخلیقی جوہر دکھانے کے لیے شاعری کا کمال دکھانے پر زور دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میر انیس اپنے متعدد مرثیوں میں ایک خالص شاعر نظر آتے ہیں۔ انیس کے لیے طرزِ ادا ہی سب کچھ ہے۔ اسی لیے وہ فصاحت و بلاغت کے سارے اصولوں کو پورا کرتے ہیں، ہر لفظ کو نہایت فن کارانہ طریقے سے استعمال کرتے ہیں۔ حسن و قبح کو دکھانے کے لیے موزوں ترین الفاظ لاتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ متعدد ثقیل و کرخت الفاظ بھی ان کے مصرعوں میں آ کر نیا حسن اور نیا کیف پیدا کرتے ہیں اور اس کے لیے وہ بڑا ریاض کرتے ہیں۔ ان کے بہترین مرثیوں کا ہر مصرع فصاحت کا کمال ہے۔ وہ ان شاعروں میں ہیں جو زبان و بیان کی غلطیوں سے کم و بیش پاک ہیں۔ ان کی زبان اردو زبان کا معیار و حوالہ بن گئی ہے۔ لکھنؤ اور دِلّی کی اردو کے بہترین اجزا ان کے ہاں جلوہ گر ہیں۔ دوسرے مرثیہ گویوں کے برخلاف ان کا کلام شترگربگی سے بھی پاک ہے۔ ان کے کلام کا شاعرانہ اثر، اپنے رنگوں کو نکھارتا ہوا، اہلِ مجلس کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ یہاں رنگین بیانی، جس میں صنائع بدائع کا حسن آفریں استعمال شامل ہے، اپنی موزونیت کا کمال دکھاتی ہے۔ تشبیہ و استعارہ فطری انداز میں کلام کا جزو بن جاتے ہیں۔ میر انیس شاعری کے مخصوص حظ و لطف سے کبھی نہیں ہٹتے۔ خالص شاعر کی حیثیت سے بھی وہ نثریت یا بناوٹ سے ہمیشہ دامن بچاتے ہیں۔ ان کے تخلیقی جوہر نے ریاضت و مشق سے مل کر ان کی شاعری میں ایک ایسا سحر پیدا کر دیا ہے جو ان کی انفرادیت ہے۔ شاعری کی ساری صفات و خصوصیات یک جا ہو کر ان کے کلام میں جادو جگاتی ہیں۔ وہ قطرے کو آب دے کر گوہر سے ملا دیتے ہیں۔ یہی ان کے طرزِ ادا کا کمال ہے۔

تاریخی اعتبار سے انیس کی اہمیت یہ ہے کہ جیسے، اردو شاعری جو مختلف صورتیں اختیار کر کے ولؔی دکنی سے اقبالؔ تک پہنچی، اس کے اولین نقوش غالب کے ہاں ملتے ہیں، اسی طرح اردو شاعری جس طرز پر جوش ملیح

آبادی کے ہاں نظر آتی ہے، اس کے اولین نقوش میر انیس کے ہاں ملتے ہیں۔ میر انیس کے ہاں فن اپنے کمال پر آ گیا ہے لیکن ''فکر''، جیسے اقبال کے ہاں ملتی ہے، نہیں ہے۔ انیس کے ہاں بیانیہ شاعری کے وہ شہ پارے ملتے ہیں جنھیں دنیا کے ادب کے سامنے رکھا جا سکتا ہے۔ انیس کے ہاں تنقیدی شعور اور تخلیقی جوہر کے امتزاج سے وہ کیفیت پیدا ہو گئی ہے جو آفاقی شاعری کی جان ہے۔ بقول ڈاکٹر احسن فاروقی ان کے مراثی سے ایسے حصے الگ کر کے بیانیہ شاعری کی کامل تصویروں کا دلکش البم بنایا جا سکتا ہے۔ اس بیانیہ شاعری کا سب سے کامیاب مرثیہ وہ ہے جس کا پہلا مصرع: ''ہوتے ہیں بہت رنج مسافر کو سفر میں'' ہے۔ فنی حسن کے پرستاروں کے لیے ان کے کلام کی دل کشی ہمیشہ باقی رہے گی۔ اصل گڑبڑ وہاں سے شروع ہوتی ہے جب ہم جوش میں آ کر وہ ساری خصوصیات ان کے کلام سے نکال کر دکھانے کی کوشش کرتے ہیں جو اُن کے ہاں نہیں ہیں۔ وہ مشرقی روایت کے شاعر ہیں اور مغربی روایتِ شاعری سے ان کا دور کا بھی تعلق نہیں ہے۔ ان کی شاعری کو ہمیں اپنی روایتِ شاعری کے معیار سے دیکھنا چاہیے۔ حالؔی، شبلی اور اسمٰعیل میرٹھی نے ان کے طرز کی پیروی کی۔ ''مسدس حالی'' پر انیسؔ کا اثر واضح ہے۔ حالؔی کے ذریعے اقبال کے طرز اور عروض پر، خاص طور پر ''بانگ درا'' میں، انیس کی شاعری کا اثر نمایاں ہے۔ جوش ملیح آبادی اپنے پیش رووں میں دو شاعروں کا اثر خاص طور پر قبول کرتے ہیں۔ ایک نظیر اکبر آبادی اور دوسرے میر انیس کا۔ جوشؔ میر انیس کے طرز اور ان ہی کی تخلیقی صلاحیتوں کے شاعر ہیں اور وہ تبدیلی جو میر انیس اردو شاعری کی روایت میں کرتے ہیں جوش ملیح آبادی کے ہاں اپنے عروج کو پہنچ جاتی ہے۔ آنے والے ادوار پر اثرات کی وجہ سے بھی میر انیس بڑے شاعر اور شاعروں کے شاعر ہیں۔ فن ہی ان کے لیے سب کچھ ہے۔ انھوں نے مرثیہ گوئی کی روایت کے سارے امکانات کو پوری طرح اپنے تصرف میں لا کر اُسے نقطۂ عروج تک پہنچا دیا اور اسی لیے آنے والے مرثیہ گو آج تک اسی روایت کی تکرار کرتے ہیں اور آگے نہیں نکل پاتے۔ اردو مرثیہ اب اسی لیے جمود کا شکار ہے۔

مطالعۂ شاعری: سلام:

مجلس میں ذاکری کا قاعدہ یہ تھا کہ پہلے دو چار رباعیاں پڑھی جاتی تھیں، پھر ایک ''سلام'' پیش کیا جاتا اور اس کے بعد ''مرثیہ'' شروع ہوتا۔ لہٰذا ہر مرثیہ گو ضرورتِ مجلس کے لیے سلام اور رباعیات بھی لکھتا۔ میر انیس نے بھی مجلسی ضرورت کے لیے سلام و رباعیاں کہیں جن کے کئی مجموعے ان کی وفات کے بعد شائع ہوئے اور آج تک شائع ہو رہے ہیں۔ انیس کے سلاموں کا ایک مجموعہ ''ذخیرۂ ثواب'' کے نام سے گلبرگہ حیدر آباد دکن سے دوسری بار ۱۲۹۷ھ/۱۸۸۰ء میں شائع ہوا تھا اور اسی زمانے میں ''شمع تعزیت'' کے نام سے ایک مجموعہ سید محمد عنایت حسین متینؔ سہارنپوری نے مرتب کر کے ۱۲۹۷ھ/۱۸۸۰ء میں شائع کیا۔ کتب خانہ راجا صاحب محمود آباد کے خطی نسخے پر مبنی ایک اور مجموعۂ سلام ''گلدستۂ انیس'' کے نام سے لکھنؤ سے ۱۹۷۶ء میں

شائع ہوا جس کے مرتب صغیر حسین تھے اور ایک مجموعہ "تجلیاتِ انیس" مرتبہ یوسف حسین شائق لکھنوی، ڈاکٹر صفدر حسین کے مقدمہ کے ساتھ ۱۹۷۶ء ہی میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ انیسؔ کے سلام، مراثی انیس کی مطبوعہ جلدوں کے ساتھ بھی شائع ہوتے رہے مثلاً نائب حسین نقوی امروہوی کے مرتبہ "مراثی انیس" کی چار جلدوں میں سلام، مرثیے کے بعد صفحے پر بچ جانے والی جگہ پر، درج کر دیے گئے ہیں جن کی کل تعداد پندرہ ہے۔ یہی صورت رباعیات کے ساتھ ہے۔ "مراثی انیس" جلد پنجم و ششم مرتبہ مرزا احمد عباس مطبوعۂ بک لینڈ کراچی ۱۹۶۱ء کی دونوں جلدوں میں ۳۱ سلام اور ۳۶ رباعیاں بھی شامل ہیں۔ سلاموں کا ایک جامع مجموعہ "انیس کے سلام" کے نام سے علی جواد زیدی نے، اپنے فاضلانہ مقدمہ کے ساتھ، مرتب کیا جو ترقی اردو بیورو نئی دہلی سے ۱۹۸۱ء میں شائع ہوا۔ اس میں انیس کے ۱۰۲ سلام (سلام تحت اللفظ ۴۸ + سلام سوز ۵۴) اور ۱۴ نوحوں کے علاوہ متفرق کے عنوان کے تحت ایک مناجات، ایک مخمس در منقبت اور انیس ہی کی چار تضمینیں بھی شامل ہیں۔

"سلام" کی عروضی ترکیب (ہیئت) وہی ہے جو "سہرے" کی ہوتی ہے اور "سہرے" کی وہی ہوتی ہے جو "غزل" کی ہوتی ہے لیکن ان تینوں کے رنگ و مزاج میں یہ فرق ہے کہ غزل میں اصل رنگ "عشق" بھرتا ہے اور سلام میں "سانحۂ کربلا" اور اس کے کردار۔ غزل میں عقیدہ اہمیت نہیں رکھتا لیکن "سلام" میں مذہبی عقیدہ ہی رنگ گھولتا ہے۔ اسی لیے سلام بھی مرثیے کی طرح مذہبی نظم ہے۔ سلام کی دو قسمیں ہیں۔ ایک وہ "سلام" جو حضور اکرم ﷺ کو نذرانۂ عقیدت پیش کرنے کے لیے لکھے جاتے ہیں اور "میلاد شریف" اور "نعت خوانی" کی محفلوں میں پڑھے جاتے ہیں۔ ایک وہ "سلام" ہیں جو مجلسِ عزا میں پڑھے جانے کے لیے لکھے جاتے ہیں اور جن میں غزل کی طرح مختلف موضوعات پر شعر کہے جاتے ہیں اور عام طور پر قطعہ بند اشعار میں کربلا کے کسی ایک یا ایک سے زیادہ واقعہ کی طرف کھلا اشارہ کیا جاتا ہے اور ایسے شعر کہے جاتے ہیں جن سے اہلِ مجلس "بین" کر سکیں یا سلام کا مکی اثر ان کے ذہن میں ایسی فضا پیدا کر دے کہ اہلِ مجلس پڑھے جانے والے مرثیے کا بقیہ اثر قبول کر سکیں۔ سلام کے لہجے اور طرز میں شوخی یا شگفتگی نہیں ہوتی بلکہ غم و الم کی مکی لے اور اخلاقی موضوعات کی متانت شعر کی فضا کو سوگوار رکھتی ہے۔ سلام مذہبی مجلس کا حصہ ہے۔ مرثیے کی غم ناکی اس کا مزاج اور واقعۂ کربلا اس کے کردار اور زندگی کے اخلاقی پہلو اس کے موضوعات ہوتے ہیں۔

"روضۃ الشہدا" کی روایت میں سلام شامل ہیں۔ فضلی کی "کربل کتھا" میں رنگِ سلام کے اشعار موجود ہیں۔ متاخرین شعرائے اردو نے بھی سلام کہے ہیں [۴۴]۔ کلیاتِ ولی دکنی میں بھی سلام موجود ہے اور ایہام گوئی کے دور (عہد محمد شاہ) کے شعرا ناجی اور مضمون کے ہاں بھی سلام ملتے ہیں۔ مرثیہ گو تقی کے سلاموں پر سودا کا جوابی رسالہ "سبیل ہدایت" ان کے کلیات میں موجود ہے جس کا ذکر پچھلے صفحات میں آ چکا ہے۔ میر غلام حسن ضاحک نے، جو میر انیس کے پرداوا تھے، بہت سے سلام لکھے۔ علی جواد زیدی نے ان کی تعداد ۳۵

بتائی ہے اور لکھا ہے کہ ''ابتدائی دور میں سلام صرف غزل اور قصیدہ کی ہیئت یعنی منفردہ یا غزل کی ہیئت مسلم ہو چکی تھی'' [۴۵]۔ قائم چاند پوری اور میر و سودا کے کلیات میں بھی سلام موجود ہیں۔ شاہ عالم ثانی آفتاب کے میر منشی سید دہلوی کے علاوہ مصحفی، رنگین اور جرأت کے ہاں بھی سلام ملتے ہیں جن کا ادبی رنگ قابلِ ذکر ہے۔ بہادر شاہ ظفر نے بھی بہت سے سلام اور بعض سنگلاخ زمینوں میں، کہے ہیں۔ ظہیر دہلوی کے مجموعۂ مراثی میں، جو ''اوراقِ کربلا'' کے نام سے شائع ہوا، ۱۹ مرثیوں کے علاوہ ایک نعتیہ سلام، ۳۷ رباعیاں اور ۱۹ اسلام شامل ہیں۔ مرزا غالب کے ''دیوانِ اردو'' میں بھی ۲۱ اشعار پر مشتمل ایک ''سلام'' اور تین بند کا مسدس مرثیہ بھی موجود ہے۔ ان کے علاوہ متعدد شعرا ہیں جنھوں نے سلام کہے ہیں۔ میر خلیق، میر ضمیر، میاں دلگیر، مرزا فصیح اور میر مونس کے ہاں بھی سلام ملتے ہیں۔

مرزا دبیر اور میر انیس کے سلام بھی اسی روایت کا حصہ ہیں لیکن انیس نے، مرثیے کی طرح، سلام میں بھی اپنی انفرادیت برقرار رکھی ہے۔ غزل اس دور کی سب سے مقبول صنفِ سخن تھی۔ میر انیس نے اپنی شاعری کی ابتدا غزل ہی سے کی تھی۔ غزل ان کے مزاج کے عین مطابق صنفِ شاعری تھی اسی لیے جب وہ سلام کہتے ہیں تو ایسے شعر بھی سلام میں آجاتے ہیں کہ اگر انھیں غزل کے اشعار میں ملا دیا جائے تو انھیں پہچاننا اور الگ کرنا مشکل ہوگا۔ ان میں ایسے اشعار بھی ہیں جن میں زندگی کے گہرے تجربوں اور مشاہدوں کو بیان کیا گیا ہے اور ایسے اشعار بھی ہیں جن میں اپنے فنِ شاعری کے بارے میں اشارے کیے گئے ہیں۔ مثلاً پہلے گہرے تجربوں اور مشاہدوں والے یہ اشعارِ سلام دیکھیے:

انیس دم کا بھروسا نہیں ٹھہر جاؤ چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے
قبر میں ہوگا حسابِ زندگی بعد مرنے کے بھی جھگڑا رہ گیا
کسی کی ایک طرح سے بسر ہوئی نہ انیس عروجِ مہر بھی دیکھا تو دوپہر دیکھا
دیکھنا کل ٹھوکریں کھاتے پھریں گے اُن کے سر آج نخوت سے زمیں پر جو قدم رکھتے نہیں
یہ جھریاں نہیں ہاتھوں پہ ضعفِ پیری نے چنا ہے جامۂ اصلی کی آستینوں کو
لگا رہا ہوں مضامینِ نو کے پھر انبار خبر کرو مرے خرمن کے خوشہ چینوں کو
خیالِ خاطرِ احباب چاہیے ہر دم انیس ٹھیس نہ لگ جائے آبگینوں کو
جہاں سے اُٹھ گئے جو لوگ پھر نہیں ملتے کہاں سے ڈھونڈھ کے اب لائیں ہم نشینوں کو
اس کا ادائے شکر ہو کس طرح اے انیس جس نے اُٹھا کے خاک سے انساں بنا دیا
حریمِ حق میں جو پہنچے تو سر اُٹھا کے کہا خدا کی شان کہاں آگئے کہاں سے چلے
ثابت قدم رہے رہِ حق میں مثالِ شمع گردن سے سر جدا ہو تو پروا نہ چاہیے
جُز خدا جھکتے نہیں ہم ماسوا کے سامنے ہاتھ پھیلائے تو نگر کیا گدا کے سامنے

دنیا سے ہاتھ اُٹھا کے توکل خدا پہ کر
ہاتھ اس لیے شریک ہیں دونوں دعا کے ساتھ
فقر کی دولت کو کیا بخشا ہے خالق نے شرف
ہاتھ پھیلاتا ہے سلطاں بھی گدا کے سامنے
صورتِ آئینہ استغنا کے جوہر کھل گئے
ایک درہم پہ ہو اگر بند، سودر کھل گئے
ساتھ جاتا نہیں کچھ جز عملِ خیر انیس
اس پہ انسان کو ہے خواہشِ دنیا کیا کیا
خاکساری نے دکھائیں رفعتوں پر رفعتیں
اس زمیں سے واہ کیا کیا آسماں پیدا ہوئے
خدا بات رکھے جہاں میں انیس
یہ دن ہر طرح سے گزر جائیں گے
زمانہ ایک طرح پر کبھی نہیں رہتا
اسی کو اہلِ جہاں انقلاب کہتے ہیں
یہ انقلاب غضب کا ہے یاعلی فریاد
کہ مسجدیں تھیں جہاں واں شراب خانہ ہوا
ورق الٹ گیا دنیا کا یک بیک کیوں چرخ
یہ کس طرح کا زمانے میں انقلاب آیا
الٹ گیا نہ فقط لکھنؤ کا اک طبقہ
انیس ملکِ سخن میں بھی انقلاب آیا
جو عدم سے آگیا دنیا میں بولی نفس کے موت
اور لو دو چار دن کے میہماں پیدا ہوئے
برق تھی گویا چمک کر چھپ گئی
تیری مدت اے جوانی دیکھ لی
بھٹک کے راہ سے پیچھے کہیں نہ رہ جاؤ
اٹھو انیس اٹھو کارواں روانہ ہوا

ان اشعار میں آپ گہری سنجیدگی و متانت محسوس کریں گے۔ ان میں زندگی کے تجربات و مشاہدات اس طرح بیان میں آئے ہیں کہ اس دور کی غزل ان سے خالی ہے۔ اس پائے کا ایک شعر بھی "کلیاتِ ناسخ" میں نہیں ملے گا۔ انیس کے موضوعاتِ سلام میں پیری و شباب، فنا و بقا، عبرت و احساسِ مرگ، فقیری و تونگری، اخلاق کلیے، ایثار و صبر، تکبر و انکسار کے ساتھ سماجی شعور کا موضوعی اظہار بھی نمایاں ہے۔ انیس نے اردو زبان کو ایسے اشعار خاصی تعداد میں دیے ہیں جن میں زندگی کا کوئی عام لیکن اچھوتا تجربہ موجود ہے اور اس تجربے کو اس طرح ادا کیا ہے کہ اشعار ضرب المثل بن کر زبان پر چڑھ جاتے ہیں اور یہ اشعار عام طور پر سلام یا رباعیات کے اشعار ہوتے ہیں۔ اب یہ چند شعر اور دیکھیے جن میں انیس نے اپنے فنِ شاعری کی طرف اشارے کیے ہیں:

گھٹا زور مشقِ سخن بڑھ گئی
ضعیفی نے ہم کو جواں کردیا
مری داد دے اے زمینِ سخن
تجھے بات میں آسماں کردیا
نظم ہے یا دُرِ شہوار کی لڑیاں انیس
جوہری بھی اس طرح موتی پرو سکتا نہیں
اُٹھ گیا لو شعرِ نو پڑھ کر انیس
کیوں طبیعت کی روانی دیکھ لی
اے سخن نور کا سانچا ہے طبیعت میری
کوئی کا واک بھی مضموں ہو تو ڈھل جائے ابھی
پوچھیے اس سے کہ دردِ آمیز ہو جس کا کلام
بیتِ موزوں کوئی بے خونِ جگر ہوتی نہیں
اللہ کیا نمک ہے کلامِ انیس میں
دشمن بھی گر پڑھے تو زباں پر مزا رہے

کسی نے تری طرح سے اے انیس   عروسِ سخن کو سنوارا نہیں
غلط یہ لفظ، وہ بندش بُری، یہ مضموں سست   ہنر عجیب ملا ہے یہ نکتہ چینوں کو
جسے دیکھ کر ہووے مانی کو حیرت   وہ تصویر رنگیں بیاں کھینچتے ہیں
ہوا سخن کے سبب شہر شہر میں شہرہ   جدھر قلم کی طرح ہم چلے، زباں سے چلے

ان اشعار سے پتا چلتا ہے کہ خود انیس اپنی شاعری میں کن باتوں اور کن پہلوؤں کا خیال رکھتے تھے۔ ایک طرف مشقِ سخن اور ریاض کی اہمیت سامنے آتی ہے اور دوسری طرف انیس موتیوں کی طرح زبان کو سجا کر ایسی لڑیاں بنانے کی بات کرتے ہیں جیسا کوئی دوسرا جوہری (شاعر) نہیں بنا سکتا۔ انیس نے اپنے کلام میں اسی طرح زبان کے استعمال سے عروسِ سخن کو سجایا ہے۔ موزوں و چست لفظوں کی ترتیب و استعمال، محاورہ و روزمرہ کی صحت اور نکھری ستھری معیاری و ٹکسالی زبان کو بیانیہ شاعری میں اس سلیقے و شعور کے ساتھ برتا ہے کہ ان جیسا کوئی دوسرا سامنے نہیں آتا۔ خالص اردو زبان انیس کے ہاں اس طرح استعمال ہوئی ہے کہ زبان کا ایک نیا معیار سامنے آتا ہے۔ انیس کی زبان میں قدامت اور متروکات بہت کم ہیں۔ شاعری ان کے لیے مصوری کا درجہ رکھتی ہے اور یہی فی الواقع ان کے سارے کلام کی منفرد خصوصیت ہے۔ زبان ہی کے باعث انیس کے کلام میں نمک کی تاثیر نے اثر کو بڑھا دیا ہے۔

میر انیس کے ہاں دو قسم کے سلام ملتے ہیں: ایک تحت اللفظ سلام اور دوسرے سلام سوز، جو مخصوص دُھن میں آلاتِ غنا کے بغیر گائے جاتے ہیں۔ میر انیس کے تحت اللفظ سلاموں میں رثائی و مکی اثر قدرے کم ہے اور غیر مذہبی اشعار کی تعداد خاصی ہے۔ غیر مذہبی اشعار وہ ہیں جو ہم نے اوپر مثالاً درج کیے ہیں۔ سلام سوز میں رثائی رنگ گہرا ہے اور یہ شاعری کے لحاظ سے تحت اللفظ والے سلاموں کے مقابلہ میں قدرے ہلکے ہیں۔ یہی صورت ان کے ''نوحوں'' کی ہے۔ یہ بھی سرتا پا رثائیت میں ڈوبے ہوئے ہیں اور مجلسی ضرورت کے باعث شاعری کا زور اسی مکی پہلو پر رہتا ہے اور یہ بھی مرثیے سے پہلے مکی فضا پیدا کرنے کا کام کرتے ہیں۔

انیس کے سلاموں میں بھی، مرثیے کی طرح، کربلا کی عظیم ہستیاں لکھنوی تہذیب کے رنگ میں رنگ کر اس طرح پیش کی گئی ہیں کہ ان میں وہ شجاعت و مردانگی، وہ عزم و استقلال، وہ صبر و شکر نظر نہیں آتا جن سے عظمتیں جنم لیتی ہیں حضرت امام حسین ایک عظیم مقصد کے لیے شہادت پاتے ہیں۔ وہ کسی طرح کمزور نہیں ہیں اور نہ ہو سکتے ہیں۔ وہ عزم و استقلال کا پیکر ہیں۔ جب ہم مرثیوں کی طرح سلاموں میں بھی اس قسم کے شعر پڑھتے یا سنتے ہیں تو ان عظیم ہستیوں کی عظمتوں کے نشان دھندلے پڑنے لگتے ہیں اور وہ کمزور حوصلے اور لکھنوی انداز کے انسان نظر آنے لگتے ہیں۔

دمِ قتل شہ نے کہا شمر سے   ترس مجھ پہ او بے حیا چاہیے
اگر کاٹتا ہے گلے کو مرے   تو اک بوند پانی دیا چاہیے

یہ سارا عمل، مرثیوں کی طرح، سلاموں میں بھی مبکی اثر پیدا کرنے کے لیے کیا جاتا ہے: ؏ ..... دس دن یہ محرم کے ہیں رونے کے لیے ؏ ... رونے کا مزا ماہِ محرم میں ہے۔ مبکی اثر پیدا کرنے کے باعث "امامِ مظلوم" کا تصور پیدا ہوا لیکن "بین" کے رنگ نے ان عظیم ہستیوں کی عظمتوں کو مجروح کیا ہے۔ یہ چند شعر اور دیکھیے اور خود سے سوال کیجیے کہ: کیا وہ عظیم ہستیاں اپنے عظیم مقاصد کے ساتھ یہاں نظر آتی ہیں؟

رانڈوں کے منھ چھپانے کو چھوڑیں نہ چادریں   کیا دشمنی تھی شمر کو آلِ عبا کے ساتھ
کہتی تھی ہاتھ مل کے سکینہ کہ ہے غضب   دریا پہ کیوں چلی نہ گئی میں چچا کے ساتھ
نانی ٹھنڈائی لاتی تو کہتی تھی فاطمہ   صحت گئی جہاں سے شہِ کربلا کے ساتھ
جب تلخ زندگی ہو تو کیا زیست کا مزا   مجھ کو تو کوئی زہر پلا دے دوا کے ساتھ

اس قسم کے بیان سے یہ عظیم ہستیاں عرش سے فرش پر آجاتی ہیں۔ ایک طرف حضرت عباس اپنے گھوڑے کو بھی پانی نہیں پینے دیتے اور خود بھی مشک بھر کے دریا سے پیاسے لوٹ آتے ہیں۔ عطش نے گو دلِ سوزاں میں آگ بھڑکائی / اگر زباں پہ نہ حرفِ سوالِ آب آیا اور دوسری طرف یہ دکھایا جاتا ہے کہ "امام مظلوم" شمرِ لعین سے ترس کھانے اور ایک بوند پانی کے لیے کہہ رہے ہیں۔ آج کے قاری یا سامع کا، اس قسم کے بیان سے، اثر قبول کرنا مشکل ہے۔

مطالعۂ شاعری:

رباعیات

جیسا کہ میں نے کہا کہ میر انیس کے وہ اشعار جو زبان زد خاص و عام ہیں، زیادہ تر سلاموں یا رباعیات میں ملتے ہیں۔ دنیا اور زندگی کے بارے میں ان کے خیالات کا اظہار بھی تحت اللفظ سلاموں اور رباعیات میں ہوا ہے۔ انیس نے عام طور پر ضرورتِ مجلس کے لیے رباعیاں کہی ہیں اسی لیے ان کے موضوعات محدود ہیں۔ موضوعات کے اعتبار سے انیس کی رباعیوں کو مرتبِ رباعیات سید محمد عباس نے تین خانوں میں رکھا ہے[۴۶]:

(۱) مذہبی رباعیاں   (۲) اخلاقی رباعیاں   (۳) ذاتی رباعیاں

مذہبی رباعیوں میں وہ رباعیاں شامل ہیں جن میں حمد، نعت، منقبت، واقعاتِ کربلا، اہلِ بیت، آلِ عبا، بین و عزاداری، حبِ حسین، ولایتِ علی اور دوسرے مذہبی موضوعات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اخلاقی رباعیوں میں بے ثباتی دہر، خیالِ مرگ، فنا و بقا، موت و حیات، عذابِ قبر، جاہ و حشم، تکبر و نخوت، تقدیر، عبرت، ہوس، پیری و شباب، شرفِ آدم، عقبیٰ اور دوسرے ناصحانہ موضوعات کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ذاتی رباعیوں میں اور ان کی

تعداد کم ہے۔ اپنی شاعری، اپنے مزاج، اپنے حسب نسب، خود داری، صبر و رضا وغیرہ کو موضوع رباعی بنایا ہے۔ یہ وہ موضوعات ہیں جن پر اٹھارویں اور انیسویں صدی عیسوی کے دوسرے شعرا نے بھی رباعیاں کہی ہیں۔ موضوعات کے اعتبار سے ان میں کوئی نیا موضوع نہیں آیا ہے۔ روایتی فکر روایتی موضوع کا اسی طرح اظہار رہی ہے جس طرح روایتی ذہن روایتی موضوعات کو دیکھتا ہے لیکن انیس نے جس تیور، جس لہجے اور رنگینی و حسنِ بیان سے رباعیاں کہی ہیں وہ سب سے الگ و منفرد ہیں۔ سلام و رباعی کی اصناف میں انیس سے ہماری بالمشافہ ملاقات ہو جاتی ہے۔ انیس بحیثیت شاعر بہت بڑے ہیں۔ حسن کلام اور طرز ادا میں وہ بے نظیر و یکتا ہیں۔ فنِ سخن وری اُن کے ہاں کمال درجے پر ہے۔ طرز ادا کے اعتبار سے وہ اردو کے ان بڑے شاعروں میں سے ایک اور نمایاں ہیں جنھوں نے جدید اردو شاعری کو تخلیقی توانائی دی ہے اور اپنے ہم عصر اور آئندہ کے شعرا کو متاثر کیا ہے لیکن ان کے روایتی موضوعات ان کی تخیلی دنیا کو محدود کر دیتے ہیں اور انیس اپنے دور اور اپنے کلچر میں محصور و محدود ہو کر رہ جاتے ہیں۔ جو بات میں کہنا چاہتا ہوں اُسے یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ ”دعا“ سب مذاہب میں مشترک ہے۔ اگر اس میں خلوص، انہماک، توجہ اور جوش کا ذکر آئے تو سب مذاہب والے متوجہ ہوں گے لیکن اگر مسلمانوں کی طرح ہاتھ اُٹھانے اور صرف نماز پڑھنے کا ذکر ہو تو ”دُعا“ صرف مسلمانوں کی دلچسپی تک محدود ہو کر رہ جائے گی۔ اسی طرح ”شہادت“ ہر مذہب میں اہم ترین چیز ہے لیکن اگر اُسے امام حسین کی مظلومی تک محدود کر دیا جائے تو وہ محدود ہو کر رہ جائے گی۔ میر انیس نے شہادتِ عظمیٰ کو اسی نظر سے دیکھا۔ اردو مرثیے کی صنف کا بھی یہی تقاضا تھا کہ وہ اس اندازِ نظر سے باہر نہ جائیں اسی لیے ان کے مراثی اور اس سے متعلق دوسرے موضوعات ایک زمانے اور ایک فرقے کی شاعری بن کر رہ گئی اور ان کی عظیم تخلیقی صلاحیت پوری طرح استعمال میں آنے سے رہ گئی۔ محمد حسین آزاد نے ”آبِ حیات“ میں لکھا ہے کہ ”جب کسی اور شہر میں جانے کا ذکر ہوتا تو دونوں صاحب (انیس و دبیر) یہی فرماتے تھے کہ اس کلام کو اسی شہر کے لوگ سمجھ سکتے ہیں اور کوئی اس کی قدر کیا جانے گا۔ وہ ہماری زبان کے لطف کو کیا سمجھے گا“ [۴۷]۔ میر انیس کے ہاں فن کمال پر ہے مگر فکر روایتی ہے، اس لیے محدود ہے۔ غالب روایتی فکر کے حصار کو توڑ کر باہر نکل جاتے ہیں اسی لیے وہ آفاقی شاعر ہیں۔

فن کا وہ کمال جو انیس کے مرثیوں میں ملتا ہے وہی کمال ان کے سلاموں اور رباعیوں میں نظر آتا ہے۔ موضوعات کے اعتبار سے وہ مذہبی موضوع میں محصور ہیں لیکن فن کے اعتبار سے وہ بہت بڑے ہیں اور اسی لیے رباعی کی یہ دو بیتیں، غزل کے قطعہ بند اشعار کی طرح، وحدتِ اثر کے ساتھ، ہمارے دلوں میں اُتر جاتی ہیں۔ انیس کی رباعیوں میں تغزل کا رنگ اثر و تاثیر کا جادو جگاتا ہے اور داخلی و خارجی رنگ کا امتزاج رُباعی کو منفرد طرز کرتا ہے۔ لیکن موضوع کی یک رنگی ان کی مجبوری ہے جس کا خود انیس کو بھی احساس ہے:

مداحِ شہِ یثرب و بطحا ہم ہیں   ہر نقص و عیوب سے مبرا ہم ہیں

تعداد کم ہے۔ اپنی شاعری، اپنے مزاج، اپنے حسب نسب، خودداری، صبر و رضا وغیرہ کو موضوعِ رباعی بنایا ہے۔ یہ وہ موضوعات ہیں جن پر اٹھارویں اور انیسویں صدی عیسوی کے دوسرے شعرا نے بھی رباعیاں کہی ہیں۔ موضوعات کے اعتبار سے ان میں کوئی نیا موضوع نہیں آیا ہے۔ روایتی فکر روایتی موضوع کا اسی طرح اظہار رہی ہے جس طرح روایتی ذہن روایتی موضوعات کو دیکھتا ہے لیکن انیس نے جس تیور، جس لہجے اور رنگینی و حسنِ بیان سے رباعیاں کہی ہیں وہ سب سے الگ و منفرد ہیں۔ سلام و رباعی کی اصناف میں انیس سے ہماری بالمشافہ ملاقات ہو جاتی ہے۔ انیس بحیثیت شاعر بہت بڑے ہیں۔ حسنِ کلام اور طرزِ ادا میں وہ بے نظیر و یکتا ہیں۔ فنِ سخن وری اُن کے ہاں کمال درجے پر ہے۔ طرزِ ادا کے اعتبار سے وہ اردو کے ان بڑے شاعروں میں سے ایک اور نمایاں ہیں جنھوں نے جدید اردو شاعری کو تخلیقی توانائی دی ہے اور اپنے ہم عصر اور آئندہ کے شعرا کو متاثر کیا ہے لیکن ان کے روایتی موضوعات ان کی تخیلی دنیا کو محدود کر دیتے ہیں اور انیس اپنے دور اور اپنے کلچر میں محصور و محدود ہو کر رہ جاتے ہیں۔ جو بات میں کہنا چاہتا ہوں اُسے یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ ''دعا'' سب مذاہب میں مشترک ہے۔ اگر اس میں خلوص، انہماک، توجہ اور جوش کا ذکر آئے تو سب مذاہب والے متوجہ ہوں گے لیکن اگر مسلمانوں کی طرح ہاتھ اُٹھانے اور صرف نماز پڑھنے کا ذکر ہو تو ''دعا'' صرف مسلمانوں کی دلچسپی تک محدود ہو کر رہ جائے گی۔ اسی طرح ''شہادت'' ہر مذہب میں اہم ترین چیز ہے لیکن اگر اُسے امام حسین کی مظلومی تک محدود کر دیا جائے تو وہ محدود ہو کر رہ جائے گی۔ میر انیس نے شہادتِ عظمیٰ کو اسی نظر سے دیکھا۔ اردو مرثیے کی صنف کا بھی یہی تقاضا تھا کہ وہ اس اندازِ نظر سے باہر نہ جائیں اسی لیے ان کے مراثی اور اس سے متعلق دوسرے موضوعات ایک زمانے اور ایک فرقے کی شاعری بن کر رہ گئی اور ان کی عظیم تخلیقی صلاحیت پوری طرح استعمال میں آنے سے رہ گئی۔ محمد حسین آزاد نے ''آبِ حیات'' میں لکھا ہے کہ ''جب کسی اور شہر میں جانے کا ذکر ہوتا تو دونوں صاحب (انیس و دبیر) یہی فرماتے تھے کہ اس کلام کو اسی شہر کے لوگ سمجھ سکتے ہیں اور کوئی اس کی قدر کیا جانے گا۔ وہ ہماری زبان کے لطف کو کیا سمجھے گا'' [۴۷]۔ میر انیس کے ہاں فن کمال پر ہے مگر فکر روایتی ہے، اس لیے محدود ہے۔ غالب روایتی فکر کے حصار کو توڑ کر باہر نکل جاتے ہیں اسی لیے وہ آفاقی شاعر ہیں۔

فن کا وہ کمال جو انیس کے مرثیوں میں ملتا ہے وہی کمال ان کے سلاموں اور رباعیوں میں نظر آتا ہے۔ موضوعات کے اعتبار سے وہ مذہبی موضوع میں محصور ہیں لیکن فن کے اعتبار سے وہ بہت بڑے ہیں اور اسی لیے رباعی کی یہ دوبیتیں، غزل کے قطعہ بند اشعار کی طرح، وحدتِ اثر کے ساتھ، ہمارے دلوں میں اُتر جاتی ہیں۔ انیس کی رباعیوں میں تغزل کا رنگ اثر و تاثیر کا جادو جگاتا ہے اور داخلی و خارجی رنگ کا امتزاج رُباعی کو منفرد طرز کرتا ہے۔ لیکن موضوع کی یک رنگی ان کی مجبوری ہے جس کا خود انیس کو بھی احساس ہے:

مداحِ شہِ یثرب و بطحا ہم ہیں   ہر نقص و عیوب سے مبرا ہم ہیں

گو دل میں ہزاروں دُرِ مضموں ہیں مگر   خاموش بسانِ لبِ دریا ہم ہیں

انیس اپنے طرزِ ادا اور لہجے سے اپنی رباعی کو بھی ایک نئی چیز بنا دیتے ہیں مثلاً:

گلشن میں پھروں کہ سیرِ صحرا دیکھوں   یا معدن کوہ و دشت و دریا دیکھوں
ہر جا تری قدرت کے ہیں لاکھوں جلوے   حیراں ہوں کہ دو آنکھوں سے کیا کیا دیکھوں

. مر مر کے مسافر نے بسایا ہے تجھے   رُخ سب سے پھرا کے منہ دکھایا ہے مجھے
کیوں کر نہ لپٹ کے تجھ سے سوؤں اے قبر   میں نے بھی تو جاں دے کے پایا ہے تجھے

جو شے ہے فنا اسے بقا سمجھا ہے   جو چیز ہے کم اسے سوا سمجھا ہے
ہے بحرِ جہاں میں عمر مانندِ حباب   غافل اس زندگی کو کیا سمجھا ہے

دنیا بھی عجب سرائے فانی دیکھی   ہر چیز یہاں کی آنی جانی دیکھی
جو جا کے نہ آئے وہ جوانی دیکھی   جو آ کے نہ جائے وہ پیری دیکھی [بڑھاپا دیکھا]

یہی منفرد طرزِ ادا انیس کا کمالِ فن ہے لیکن ساتھ ہی انھیں یہ بھی احساس ہے کہ ان کا رازِ دل آشکار نہیں ہوا اور وہ شاعری میں پوری طرح ظاہر نہ ہو سکے جس کا اظہار انھوں نے بار بار کیا ہے اور سلام کے ان شعروں میں بھی یہی بات کہی ہے:

مرا رازِ دل آشکارا نہیں   وہ دریا ہوں جس کا کنارا نہیں
وہ گُل ہوں جدا سب سے ہے جس کا رنگ   وہ بُو ہوں کہ جو آشکارا نہیں
کسی نے تری طرح سے اے انیس   عروسِ سخن کو سنوارا نہیں

لسانی مطالعہ:

شیخ امام بخش ناسخ نے اصلاحِ زبان کی جو تحریک شروع کی تھی اور جسے ان کے شاگردوں خصوصاً علی اوسط رشک نے پھیلایا، اگر اس معیار سے انیس کے کلام کا مطالعہ کیا جائے تو اس میں اعلانِ نون کی غلطیاں ملیں گی۔ جن الفاظ میں اعلانِ نون نہیں ہونا چاہیے وہاں انیس کے ہاں آیا ہے اور جہاں ہونا چاہیے وہاں نہیں آیا لیکن اس طرح کا استعمال مرزا غالب کے کلام ہی میں نہیں بلکہ ہم عصر شعرائے دہلی کے کثرت سے ملے گا۔ اگر زبان و بیان میں اس قسم کی سختیاں برقرار رکھی جائیں گی تو پھر طویل نظمیں (اردو مرثیہ طویل نظم ہے) لکھنا دشوار ہو جائے گا۔ مولانا شبلی نعمانی نے لکھا ہے کہ ”کلام کی وسعت کے لیے یہ سختیاں اُٹھا دینی چاہئیں۔

شاعری سے وصل و ہجر کے سوا اور بھی کام لینے ہیں اور وہ بغیر اس کے نہیں ہو سکتا کہ قافیے میں وسعت پیدا کی جائے ورنہ شاید یورپ کی طرح سرے سے قافیے سے دست بردار ہونا پڑے گا'' [۴۸] اور آنے والے زمانے نے دیکھا کہ ہماری شاعری میں یہی ہوا۔ زبان پر بے جا پابندیاں تخلیقی قوت کو لگام دیتی ہیں۔ عبدالغفور خاں نساخ نے انیس و دبیر کے کلام سے زبان و بیان کی غلطیاں نکالی ہیں جن کا جائزہ ہم نساخ کے مطالعے میں ان کی تالیف ''انتخابِ نقص'' کے ذیل میں جلد سوم میں لے چکے ہیں۔

انیس نے کئی مقامات پر ساکن حرف کو متحرک باندھا ہے مثلاً ع ... ناگاہ بجا فوج عدو میں طبلِ جنگ۔ صحیح تلفظ طَبْل ہے۔ انیس کا ایک مصرع ہے: ہو مغفرت خلیق کی یاربِ ذوالکرام۔ اس میں ''ذوالکرام'' مہمل لفظ ہے [۴۹]۔ انیس نے کئی جگہ قافیے غلط باندھ دیے ہیں مثلاً یہ شعر دیکھیے:

گویا کہ تھا شبیہہ الم سر بسر نشاں ڈوبا تھا خوں سے پنجۂ پرنور اور نشاں [۵۰]
واللہ اس سے زور عیاں لاتعد ہوا قتل اس کے ہاتھ سے عمر عبدود ہوا [۵۱]

پہلے شعر میں انیس نے ''سربسر'' کا قافیہ ''اور'' باندھا ہے جو کسی طرح صحیح نہیں۔ دوسرے شعر میں ''لاتعد'' کا قافیہ ''عبدود'' باندھا ہے جو درست نہیں۔ شبلی نعمانی نے انھیں انیس کی توسیعاتِ شعری میں شمار کیا ہے۔

نساخ نے شایگاں قافیوں کی مثال میں انیس کے کئی شعر نقل کیے ہیں۔ شایگاں قافیے ان یکساں قافیوں کو کہتے ہیں جن کو ایک ہی بند کے دو مصرعوں میں دوبارہ باندھ دیا گیا ہو جیسے انیس نے ''شہِ مرداں'' کو دو بار باندھا ہے [۵۲]۔

نساخ نے شایگاں قافیوں کی مثال میں انیس کے بہت سے شعر نقل کیے ہیں لیکن شبلی نعمانی کا زاویۂ نظر یہ ہے کہ طویل نظم میں قافیے کی اس قدر سختی ممکن نہیں ہو سکتی۔

اسی طرح انیس کے روزمرہ و محاورہ کی غلطیاں بھی نساخ نے ''انتخابِ نقص'' میں درج کی ہیں مثلاً:

- بت توڑ کے کعبہ کو صفا کر دیا کس نے : ''صفا کر دیا'' کے بجائے ''صاف کر دیا'' چاہیے۔
- برخاست کی چراغوں کو پروانگی ہوئی : ''پروانگی'' غلط ہے۔
- جو حرف قراں کا ہے وہ ہے لائقِ تعظیم : ''قرآن'' بروزن فعلان ہے یعنی ''قرآن''۔
- گرتے ہیں طیوراں ہوا کھولے ہوئے پر : طائر کی جمع طیور ہے۔ (یہ ایجادِ انیس ہے)۔
- جو خوبیاں کہ چاہئیں وہ سب حصول ہیں : ''حصول'' کے بجائے حاصل چاہیے۔
- کمتی نہیں پانی کی سلامت رہیں عباس : کمتی ارذال کی زبان ہے بمعنی ''کمی''

شبلی نعمانی کی رائے یہ ہے کہ ''قادرالکلام شعرا کو اس جرم سے بری رکھنا چاہیے'' [۵۳]۔

''موازنۂ انیس و دبیر'' میں شبلی نے الفاظ کی غلطیوں کے سوا معنوی حیثیت سے بھی بہت سی مثالیں

دی ہیں جہاں رعایتِ لفظی سے، جو اہلِ لکھنؤ کا پسندیدہ رنگ ہے، بیانِ کلام مجروح ہوا ہے، شبلی نے لکھا ہے کہ اس قسم کے ''عیوب لازمۂ انسانی ہیں اور کسی بشر کا کلام ان سے پاک نہیں ہو سکتا'' [۵۴]۔

میر انیس کی زبان کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر خلیق اور میر ضمیر کی زبان سے انیسؔ کی زبان نہ صرف بہت آگے بڑھی ہے بلکہ جدید دور کی زبان سے آملی ہے۔ انیس کی زبان اسی لیے اردو زبان کی قوتِ اظہار کا ایک نیا معیار بن گئی ہے۔ وہ الفاظ بھی جو آج متروک ہو گئے ہیں، ان کی تعداد بھی بہت کم ہے مثلاً:

تلک (تک) ع .. طے شام تلک ہو گی کہیں آج کی منزل
: ع تھانا کے تلک شہر کے اک شورِ قیامت
موئے (مرے) ع چتون سے عیاں تھا کہ چلیں آپ موئے ہم
ہووے (ہو) ع . لفظ بھی چست ہو، مضمون بھی عالی ہووے
: ع . ... جسے دیکھ کر ہووے مانی کو حیرت
ہوئے گا (ہوگا) . ع ... بس کھل گیا نہ طور صفائی کا ہوئے گا
. ع . ... اب کل سے بندوبست لڑائی کا ہوئے گا
یاں (یہاں) : ع ..... اب یاں کی زباں اور فلک اور ہوا

میر انیس و مرزا دبیر اردو مرثیے کے نقطۂ عروج و کمال کے جڑواں بچے ہیں لیکن رنگ و مزاج میں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ دونوں کا نام ایک ساتھ آتا ہے اور آئندہ بھی اسی طرح آتا رہے گا۔ دونوں تقریباً تین مہینے کے آگے پیچھے دنیا سے رخصت ہوئے۔ دبیر نے انیس کی تاریخ وفات کہی جو انیس کی لوحِ مزار کے کتبے پر کندہ ہے۔ آغا حجو شرف نے جڑواں تاریخ وفات کہی جس میں ایک مصرع سے دونوں کا سال وفات نکلتا ہے:

دو داغ دونوں کے سنِ رحلت میں اے شرف ''ہے ہے غمِ انیس میں'' ''غم ہے دبیر کا''

''ہے ہے غمِ انیس میں'' سے ۱۲۹۱ھ برآمد ہوتے ہیں اور ''غم ہے دبیر کا'' سے ۱۲۹۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم مرزا دبیر کے مراثی و کلام کا مطالعہ کریں اس اہم تاریخی بحث کو بھی دیکھتے چلیں جس نے اپنے دور میں وہ گرمی پیدا کی جو آج تک جاری ہے۔ یہ بحث مراثی کو انگریزی اور دوسرے عالمی ادب کے معیارات سے جانچنے کی وجہ سے پیدا ہوئی تھی۔

حواشی:

[۱] یادگار انیس، امیر احمد علوی، ص ۶۶، انوار المطابع لکھنؤ ۱۳۴۴ھ

[۲] موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، ص ۱۶، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۳] اودھ میں اردو مرثیے کی ارتقا، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۵۶۹، لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۴] روحِ انیس، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۲۲

[۵] اس قطعہ کے پانچ شعر ادیب نے ''انیسیات'' مطبوعہ اتر پردیش اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۱ء میں ص ۱۰۰ پر دیے ہیں اور چار شعر اکبر حیدری کاشمیری نے محولہ بالا ''اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا'' میں ص ۵۷۹ پر دیے ہیں۔

[۶] پہلے مصرع کے سرِ آہ کے الف کا ایک دوسرے مصرع کے ۱۲۹۲ھ سے نکالنے پر ۱۲۹۲-۱=۱۲۹۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔

[۷] یادگار انیس، امیر احمد علوی، ص ۱۱۲، لکھنؤ ۱۳۴۴ھ

[۸] اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا، ص ۵۸۳-۵۸۴، محولہ بالا

[۹] یادگار انیس، امیر احمد علوی، ص ۷۱، لکھنؤ ۱۳۴۴ھ

[۱۰] یادگار انیس، امیر احمد علوی، ص ۶۸، محولہ بالا

[۱۱] ایضاً ص ۶۹

[۱۲] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول ص ۳۹۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۳] یادگار انیس، ص ۷۴-۷۵، محولہ بالا

[۱۴] اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا، اکبر حیدری کاشمیری، ص ۵۷۶، لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۱۵] یادگار انیس، ص ۷۵، محولہ بالا

[۱۶] انیسیات، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۸۱، لکھنؤ (دوسری بار) ۱۹۸۱ء

[۱۷] ایضاً ص ۲۰۷

[۱۸] ایضاً

[۱۹] ایضاً ص ۲۰۷

[۲۰] ایضاً ص ۲۰۷-۲۰۸

[۲۱] ایضاً ص ۱۹

[۲۲] ایضاً ص ۸۲

[۲۳] انیسیات، ص ۲۰۷-۲۰۸، محولہ بالا

[۲۴] یادگار انیس، امیر احمد علوی، ص ۹۵، لکھنؤ ۱۳۴۴ھ

[۲۵] ایضاً ص ۹۵-۹۶

[۲۶] ایضاً ص ۹۷

[۲۷] موازنہ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، ص ۵۷، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۲۸] یادگار انیس، ص ۹۸ بحولہ بالا

[۲۹] ایضاً، ص ۱۰۰

[۳۰] انیسیات، ص ۵۴ بحولہ بالا

[۳۱] ایضاً، ص ۴۴ بحولہ بالا

[۳۲] مرثیہ خوانی کا فن، نیر مسعود، ص ۳۳، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور ۱۹۸۹ء

[۳۳] گلستانِ سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، جلد اول، ص ۲۸۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۳۴] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۹۹–۴۰۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۳۵] یادگار انیس، ص ۸۱–۸۲ بحولہ بالا

[۳۶] ایضاً، ص ۱۰۴ بحولہ بالا

[۳۷] انیسیات، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۲۰۸، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۳۸] آبِ حیات، محمد حسین آزاد، بار دہم، ص ۵۳۹، آزاد بک ڈپو لاہور، سن ندارد

[۳۹] ایضاً

[۴۰] تاریخ مرثیہ گوئی، حامد حسن قادری، ص ۹۴، اردو مرکز لاہور ۱۹۶۴ء

[۴۱] یادگار انیس، ص ۱۰۰ بحولہ بالا

[۴۲] مرثیہ نگاری اور میر انیس، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۳۷–۶۴، ادارہ فروغ اردو لکھنؤ ۱۹۶۴ء

[۴۳] آبِ حیات، محمد حسین آزاد، ص ۵۴۶، آزاد بک ڈپو لاہور، بار دہم، سن ندارد

[۴۴] انیس کے سلام، مرتبہ علی جواد زیدی، مقدمہ ص ۲۱–۳۶، دہلی ۱۹۸۱ء

[۴۵] ایضاً، ص ۲۵

[۴۶] رباعیاتِ انیس، مرتبہ سید محمد عباس، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۴۸ء

[۴۷] آبِ حیات، محمد حسین آزاد، ص ۵۴۶، بار دہم، آزاد بک ڈپو، لاہور، سن ندارد

[۴۸] موازنہ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، ص ۲۵–۲۲۴، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۴۹] ایضاً، ص ۲۲۶

[۵۰] ایضاً، ص ۲۴۴

[۵۱] ایضاً، ص ۲۲۷

[۵۲] ایضاً، ص ۲۲۴

[۵۳] ایضاً، ص ۲۲۸

[۵۴] ایضاً، ص ۲۳۰

میراتیس کے کلام پر بحثیں

امداد امام اثر سے ڈاکٹر احسن فاروقی تک

(۲)

اس بحث کا باقاعدہ آغاز سید امداد امام اثر (متوفی ۱۹۳۴ء)[۱] کی تصنیف ''کشف الحقائق'' [۲] سے ہوا جس میں میر انیس کی شاعری پر لکھتے ہوئے انھوں نے کہا کہ ''انگریزی میں رزمی شاعری کو ایپک پوئٹری اور رزمی شاعر کو ایپک پوئیٹ کہتے ہیں پس میر صاحب (میر انیس) اصطلاحِ انگریزی کے مطابق ایک ایپک پوئیٹ تھے . . تین شعرائے نامی یعنی ہومر، ورجل اور فردوسی میں ابوالشعرا ہومر ہی ہے جس کے ساتھ میر صاحب کا موازنہ صورت رکھتا ہے، ورنہ ورجل جو ہومر کا متبع ہے میر انیس کا ہرگز ہم پلہ قرار نہیں دیا جاسکتا اور نہ اس میں ہم پایگی کا استحقاق فردوسی کو حاصل ہے۔ میر صاحب کو فردوسیِ ہند کہنا بے شک میر صاحب کی ایک بڑی ناقدرشناسی ہے . میرے خیال میں ہومر ایک بڑا رزمی شاعر تھا لیکن اگر ہومر سیر تھا تو میر صاحب سواسیر تھے۔ اس افزونی کی وجہ یا یہ تھی کہ میر صاحب خود نفسِ قوتِ شاعری میں ہومر سے زیادہ تھے یا یہ کہ میر صاحب کو سبجیکٹ (Subject) یعنی شاعری کا موضوع ایک ایسا واقعۂ بزرگ ہاتھ لگا ہے جس کا جواب دنیا میں نظر نہیں آتا ہے. شاہزادہ ٹرائی کا قصہ ناپاک قصہ ہے اور ہرگونہ قابلِ نفرین ہے۔ یہ ہومر ہی کی قابلیتِ شاعری تھی جس نے اسے قابلِ توجہ بنادیا ہے. . . برخلاف اس کے کربلا کا معاملہ ہے کہ نہایت اعلیٰ درجہ کے امورِ دین، اخلاقی امور، تدبیر المنزل اور امورِ سیاستِ مدن وغیرہ پر مشتمل ہے...... جس سے کہا جاسکتا ہے. کہ یہ امر میر صاحب کے مرجح سمجھے جانے کا ایک بڑا سبب دکھائی دیتا ہے مگر نفسِ شاعری کے اعتبار سے بھی راقم کی دانست میں میر صاحب کی کیریکٹر نگاری ہومر کی کیریکٹر نگاری سے بڑھی معلوم ہوتی ہے ..... ایسی صورت میں شاعر ہونے کی حیثیت سے میر انیس ہومر پر فوقیت رکھتے ہیں . کوئی شک نہیں کہ میر صاحب نے رزمی شاعری کا خاتمہ کردیا ہے ...لاریب ہومر کی کیریکٹر نگاری بہت اعلیٰ درجہ کی ہے اور ایسی ہی ہے کہ اس کی کیریکٹر نگاری کی بنیاد پر ڈراما جیسی صنفِ شاعری کا ایجاد ظہور میں آیا...... میر صاحب کے کیریکٹرس وہ اشخاص گرامی ہیں جو واقعۂ کربلا سے تعلق رکھتے ہیں'' [۳] اس کے بعد امداد امام اثر ملٹن کے تصورِ شیطان کے بارے میں کہتے ہیں کہ ملٹن کی کتاب کے ''بعض معاملاتِ روحانیہ کچھ ایسی بدترکیبی سے حوالۂ قلم ہوئے ہیں کہ دل میں عظمت پیدا کرنے کے عوض طبیعت کو اُن سے تنفر پیدا ہوتا ہے۔ یہ بیانات عزت و جبروت

خداوندی کے کم کردینے والے۔ .. بے حد مختصر اور مضحک بھی دکھائی دیتے ہیں۔ برخلاف اس کے میر صاحب کے بیانات ہیں جن سے خدائے تعالیٰ کی تمجید و تقدیس کی ایسی شکل قائم ہوتی ہے کہ شانِ کبریائی پیشِ نظر ہوجاتی ہے"[۴] اسی نقطۂ نظر سے امداد امام اثر نے میر انیس کی رزم کا تجزیہ کر کے دکھایا ہے کہ وہ ہر اعتبار سے ہومر وغیرہ سے بڑھے ہوئے ہیں۔

اسی طرح حقیقت نگاری اور کردار نگاری کا میدان ہے اور اس سے ایک نظریہ حیات بھی سامنے آتا ہے اس لیے میر انیس کو بھی حقیقت نگار، انسانی نفسیات کا ماہر اور مفکر کہہ دینا کا راستہ بھی کھل گیا۔ پروفیسر احتشام حسین لکھتے ہیں کہ: "انیس ایک مخصوص نقطۂ نظر سے حقیقت نگاری کی طرف مائل تھے اور ان کا پابندیوں کے باوجود، جو ایک مخصوص عقیدے کی وجہ سے ان پر عائد ہوتی تھیں انھوں نے واقعات اور مناظر، کردار اور جذبات کو اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ اکثر و بیشتر حقائق سے قریب ہی رہتے ہیں۔ وہ جہاں ایک طرف پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کو کمالِ فن سمجھتے تھے وہاں اس کا احساس بھی رکھتے تھے کہ ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقامے دارد اور جس شخص کو اس بات کا احساس ہو کہ جو بات جیسے کہے جانے کی ہے اور جس جگہ کہے جانے کی ہے، اسی طرح اور وہیں کہی جائے، اس کے حقیقت پسند ہونے میں کسی قسم کا شک نہیں ہوسکتا۔ میر انیس کو حقیقت نگار کہہ کر میں نے اپنے سر ایک بڑی ذمہ داری لے لی ہے"[۵] لیکن یہاں احتشام حسین صاحب نے یہ واضح نہیں کیا کہ حقیقت اور حقائق مرثیوں میں کہاں سے آئے اور پھر پورا بند چھوڑ کر صرف اس مصرع سے کہ ع .... اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں، حقیقت پسندی نکالنا یقیناً ایک غیر منطقی بات ہے جب کہ میر انیس اس بند میں صرف طرز کی بات کر رہے ہیں۔

اس بحث میں عقیدے کی گری سے عظمتوں کا فیصلہ کیا گیا ہے۔ یہ نقطۂ نظر اہلِ عقیدہ میں بہت مقبول ہوا اور بہت سے اہلِ قلم نے میر انیس کو رزمیہ شاعری اور کردار نگاری میں سب سے بلند مقام دیا۔ پھر یہ دروازہ جب اور کھلا تو میر انیس کے کلام میں ڈرامائی عنصر تلاش کیا گیا "بزم" کے مناظر میں ان کے مکالموں کو ڈرامائی مکالمے کہا گیا۔ ایپک اور ٹریجیدی کی بحثیں سامنے آئیں۔ میر انیس کا مقابلہ شیکسپیئر سے کیا گیا۔ نفسیات نگاری و جذبات نگاری میں میر انیس کو شیکسپیئر پر ترجیح دی گئی۔ میر انیس کو مبصرِ حیات اور حقیقت نگار کہا گیا۔ انھیں مفکر شاعر بھی کہا گیا۔ یہ نقطۂ نظر آج تک کتابوں اور تنقیدی مضامین میں عام ہے۔ ۱۹۴۸ء۔ ۱۹۴۹ء میں ماہنامہ نگار لکھنؤ میں ڈاکٹر محمد احسن فاروقی کا مضمون کئی قسطوں میں شائع ہوا[٦]۔ جس میں انھوں نے ان سب باتوں کو چیلنج کیا اور کہا کہ یہ سب باتیں انگریزی ادب کو نا سمجھنے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہیں۔ اس پر ایک ہنگامہ برپا ہوگیا۔ اس کے جواب میں اثر لکھنوی نے اپنا مضمون نگار لکھنؤ ہی میں شائع کیا جو بعد میں "انیس کی مرثیہ نگاری" [۷] کے نام سے کتابی صورت میں شائع ہوا جس میں اثر لکھنوی کے چار جوابی مضامین شامل ہیں۔ اثر لکھنوی کے یہ مضمون، انجمن اربابِ ذوق لکھنؤ میں، نقادوں کو جمع کر کے جہاں ڈاکٹر

احسن فاروقی کو خاص طور سے بلایا گیا تھا، پڑھ کر سنایا گیا اور کہا گیا کہ ''اب فاروقی صاحب اپنے گریبان میں منھ ڈالیں''[۸] ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا کہ ''جب ڈاکٹر صفدر حسین نے اپنا مقالہ انھیں مطالعہ کے لیے دیا تو معلوم ہوا کہ عرصہ ہوا میری رائے کو بالکل رد کر کے خاک میں ملا دیا گیا ہے... .ڈاکٹر صفدر کے مقالے نے مجھ پر واضح کر دیا کہ میری تصنیف نے نقادوں پر کافی اثر کیا مگر ان کے مرغے کی ایک ہی ٹانگ رہی۔ ایپک کی یہ تعریف کہ وہ ایک سبلائم ہستی کے بابت ہوتی ہے، بنیاد مان کر یہ ثابت کیا گیا کہ امام حسین سبلائم ہستی ہیں اس لیے مرثیہ ایپک ہے۔ وکالت اور منشی گیری اس سے آگے کیا جا سکتی ہے؟ میری یہ رائے کہ مراثی انیس میں ایپک سبلی مٹی (Epic Sublimity) نہیں ہے اٹل ہے اور اٹل رہے گی''[۹]۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے یہ بھی لکھا کہ ''ہمارا مقصد میر انیس کو انھیں کے اصول سے جانچنا ہے اور ان لوگوں کی غلطی ظاہر کرنا ہے جو خواہ مخواہ مرثیے میں مذہبی غلو یا بے جا طرف داری کے تحت یورپی شاعری کے اصول پر اس کو جانچتے ہیں''[۱۰] میں نے طے کیا کہ میر انیس کا مطالعہ یوں کروں کہ ان کا انفرادی فن نمایاں ہو''[۱۱] ڈاکٹر احسن فاروقی کی تصنیف ''مرثیہ نگاری اور میر انیس'' کی ذیلی سرخی یہ ہے: جس میں جدید اصولِ نقد کو سامنے رکھ کر مرثیہ نگاری پر عموماً اور میر انیس کے فن پر خصوصاً نئے زاویے سے روشنی ڈالی گئی ہے''۔

اس ساری بحث کے مطالعے سے تین سوالات سامنے آتے ہیں.

(۱) کیا بزم کے مناظر میں جو بات چیت ہے اسے ڈرامائی مکالمہ کہا جا سکتا ہے اور کیا نفسیات نگاری اور جذبات نگاری کو دیکھ کر اسے کردار نگاری کہا جا سکتا ہے؟

(۲) کیا رزم کے رسوم برتنے سے مرثیہ ایپک کے دائرے میں آ جاتا ہے اور کیا وہ علویت و عظمت جو ایپک یا ٹریجیڈی میں ملتی ہے، انیس کے مرثیوں میں موجود ہے۔

(۳) کیا ان سب باتوں کو یکجا کر کے دیکھنے سے میر انیس کو مبصرِ حیات، حقیقت نگار اور مفکر کہا جا سکتا ہے۔

پہلے سوال کا جواب ڈاکٹر احسن فاروقی کے ہاں یہ ملتا ہے کہ دو آدمی یا چند آدمی مرثیے میں باتیں ضرور کر رہے ہیں مگر ان باتوں سے یہ محسوس نہیں ہوتا کہ ان کا موقع یا محل کیا ہے مثلاً کربلا میں ایک ہنگامی عالم تھا۔ امام حسین کے سب ساتھی طے کر چکے تھے کہ لڑ کر جان دینا ہے۔ اس لیے اگر ہر ایک ساتھی کو امام سے رخصت طلب کرنے کا موقع بھی ملا تھا تو ڈرامائی تصور اس بات کا مقتضی تھا کہ ہنگامی صورت حال کا خیال ضرور رہے۔ مرثیوں میں رخصت طلب کرتے وقت سماں یہ دکھایا جاتا ہے کہ حضرت عباس اور حضرت عون و محمد کچھ عجب طرح کی باتیں کر رہے ہیں جن کا نہ یہ وقت ہے اور نہ موقع۔ امام حسین حضرت عباس کو اجازت نہیں دیتے۔ حضرت زینب انھیں روک رہی ہیں اور ایسی باتیں کر رہی ہیں جیسے کہ میدان جنگ میں شہادت کے لیے جانا کوئی خاص اہمیت ہی نہیں رکھتا۔ یہاں قسمیں دلائی جا رہی ہیں۔ صدقہ تصدق کیا جا رہا ہے۔ زبان سے

ایسے کلمات نکل رہے ہیں جو سارے معاملے کو مضحک بنا رہے ہیں اور پھر ساری تکرار بے جا ہے کیوں کہ آخر کار اجازت ضرور ملنی ہے۔ واقعہ کا خاتمہ پہلے سے معلوم ہے لہٰذا تجسس کا اثر پیدا ہونے کا سوال نہیں اٹھتا۔ پھر کوئی فرد ایسی بات نہیں کہتا جو اس کی مخصوص یا انفرادی بات ہو۔ اس لیے اسی کا کردار کا کوئی اثر قائم نہیں ہوتا۔ اگر میر انیس حضرت عباس کی طلب رخصت کو ڈرامائی حالت (Situation) کی طرح دیکھتے تو حضرت عباس کا اشارے اور کنایے سے کہنا کہ وہ بہنوں اور بھاوجوں کے سامنے مخجل ہیں، کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اسی طرح دورانِ گفتگو حضرت امام حسین کا خود رضا طلب کرنے لگنا، یقیناً بے موقع و بے محل ہے۔ امام حسین اجازت جنگ دے کر خیمے میں آتے ہیں۔ حضرت زینب دونوں بھائیوں کے استقبال کے لیے خیمے کی ڈیوڑھی تک پہنچ جاتی ہیں۔ دونوں کی بلائیں لے کر دعائیں دیتی ہیں۔ امام حسین انھیں اطلاع دیتے ہیں کہ حضرت عباس ان کی رضا مانگ رہے ہیں۔ یہ سن کر حضرت زینب یہ عجیب بات کہتی ہیں:

ہے درپے آزار و جفا لشکرِ اعدا   اس وقت میں عباس تمھیں چھوڑیں گے تنہا

یہاں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ حضرت عباس امام حسین پر جان فدا کرنے جا رہے ہیں بلکہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ تنہا چھوڑ کر کہیں اور جا رہے ہیں۔ پھر حضرت امام حسین حضرت زینب سے حضرت عباس کو سمجھانے کی تاکید کرتے ہیں۔ اس سارے معاملے میں یہ بھی فراموش کر دیا جاتا ہے کہ کون کس مقام پر ہے۔ کبھی محسوس ہوتا ہے کہ قریب اور آمنے سامنے ہیں، کبھی معلوم ہوتا ہے کہ حضرت عباس اور حضرت امام حسین دور دور ہیں اور حضرت زینب معلوم ہوتا ہے کہ ایک گھر سے دوسرے گھر میں جا رہی ہیں:

یہ کہہ کے گئی شہ کے قریں زینبِ بے پر   عباس بھی ہمراہ تھے بہوڑائے ہوئے سر
حضرت نے اشارہ لیا کیوں کیا ہو خواہر   کی عرض نہیں مانتے عباسِ دلاور
منظور ہے صدقے ہوں شہنشاہِ امم پر   سمجھاتی ہوں جب میں تو یہ گرتے ہیں قدم پر

غرض کہ کہیں وہ سین (منظر) نہیں بنتے جن میں ربط اور افراد کا تاثر ہو۔ رخصت ایک رسم ہے جسے فرضی طریقے پر ادا کر دیا گیا ہے۔ میر انیس کو نفسیات اور کردار سے کوئی سروکار معلوم نہیں ہوتا۔ کسی چیز کے لیے ہٹ یا ضد کرنے کی عام سی باتیں جو اہلِ لکھنؤ کرتے تھے وہ سامنے آجاتی ہیں۔ ڈرامائی تخیل کا سوال نہ میر صاحب کے ہاں تھا اور نہ ان کے سامعین کے ہاں تھا۔ اپنی زندگی سے وابستہ کچھ بے ربط اشاروں سے ہی مجلسیوں کے دل بھر آتے تھے اور اس طرح مرثیے کا مقصد پورا ہو جاتا تھا۔ اگر ان افراد کے جذبات کا مطالعہ کیجیے تو پست جذباتیت سامنے آتی ہے جس کے بغیر رونا آنا مشکل ہو جاتا ہے۔ یہاں شاعری میں تذکیۂ نفس (Catharsis) کا اثر نہیں ہے بلکہ خطابت کا اثر ہے۔ مولانا شبلی غزل میں جذبات کی پستی اور بلندی کا اندازہ تو لگا سکتے تھے مگر نفسیات سے وہ بھی واقف نہیں تھے اس لیے یہ نہ دیکھ سکے کہ میر انیس کے مرثیوں کی جذباتیت اس لیے سنسنی خیز ہے تاکہ وہ مشتعل ہو کر بین کر کے ثواب حاصل کریں۔ غرض یہاں جذبات نگاری بھی اچھے

ڈرامے کے دائرے میں نہیں آتی مثلاً میر انیس مرثیے میں اپنے مقصد (بین) تک پہنچ کر کہتے ہیں:

پیٹو سروں کو ہوتا ہے اب مرثیہ تمام   لپٹو ضریح پاک سے کہہ کہہ کے یا امام
رخصت طلب ہے باپ سے اکبر سا لالہ فام   خاموش ہیں حسین نہیں کرتے کچھ کلام
مقتولِ ظلم وجور ہے اب جانِ فاطمہ   ہوتا ہے سخن کا کوئی دم میں خاتمہ

ایک تو مرثیوں میں اتنا بھی منطقی ربط نہیں ہے جتنا ہر پست سے پست ڈرامے میں ہوتا ہے اور اگر اسے ڈراما مان لیا جائے تو یہ اس پست ڈرامے تک پہنچتا ہے جس کا شمار ادب میں نہیں ہوسکتا۔ یہاں اس بات پر زور دینا ضروری ہے کہ مرثیوں میں المیہ ڈرامے کا تذکیاتی اثر ہو ہی نہیں سکتا۔ ارسطو کہتا ہے کہ ٹریجیڈی کے کردار کو کامل نیک نہیں ہونا چاہیے ورنہ ان کی موت سے نیکی پر حرف آئے گا اور نہ اسے کامل بد ہونا چاہیے، نہیں تو ان کا خاتمہ ان کی صحیح سزا کا احساس پیدا کرے گا۔ حضراتِ مرثیہ کو کسی کمزوری یا گناہ سے وابستہ کرنے کا سوال ہی نہیں ہوسکتا۔ ٹریجیڈی میں ہیرو کی کوئی ایک کمزوری یا برائی (Tragic Trait) اس کے زوال کا باعث ہوتی ہے اور اس زوال سے اس برائی کی طرف نگاہ جاتی ہے اور اس برائی کا تذکیہ ہوتا ہے مثلاً شیکسپیئر کے ڈرامے کے کردار میکبتھ کی خامی اس کی حد سے بڑھی ہوئی ہوسِ خواہش (Ambition) ہے۔ اس کے المیہ سے جو خوف ہمارے اندر پیدا ہوتا ہے وہ ہوسِ خواہش کے میلانِ طبع کا تذکیہ کرتا ہے۔ مرثیے میں کردار نہیں بلکہ ممدوحین ہوتے ہیں۔ کردار نگاری اور مدح ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ ان کو ملا کر ایک کرنے کا عمل اس جذبے کا نتیجہ ہے کہ اپنے مذہب کی شاعری میں ہر وہ خصوصیت بتائی جائے جو قابلِ وقعت گنی جاتی ہے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی کہتے ہیں یہ دیکھ کہ شیکسپیئر کی سب سے اہم صفت نفسیات نگاری ہے اور اپنے کرداروں کی بنا پر وہ دنیا کا سب سے بڑا شاعر مانا جاتا ہے، احتشام حسین نے یہی بات میر انیس سے منسوب کردی اور لکھا کہ مری انیس کی شاعری کا وہ پہلو جس میں دنیا کے بہت کم شاعران کے مدمقابل قرار دیے جاسکتے ہیں، وہ ان کی انسانی نفسیات سے واقفیت اور اس کی مصوری ہے۔ اس میں محاکاتی شاعری، جذبات نگاری، اجتماعی مواقع کی ہل چل اور ان کی مرقع کشی اور انفرادی کش مکش کے مناظر او. ان کی مصوری تمام چیزیں شامل ہیں“[۱۳] فاروقی صاحب لکھتے ہیں کہ احتشام حسین صاحب کے ایک شاگرد نے ایک پورا مقالہ لکھا جس میں شیکسپیئر کے ڈرامے کنگ جون سے ہیوبرٹ (Hubert) جلاد کے کردار کو اٹھایا اور اس کا مقابلہ حارث سے کیا اور بتایا کہ ہیوبرٹ پرنس آرتھر کی معصومیت پر رحم کھا کر اس کے قتل سے باز آتا ہے، اس لیے جلاد کی حیثیت سے وہ ناکام ہے اور اس طرح جلاد پیش کرنے میں میر انیس شیکسپیئر سے آگے ہیں۔ ایسی بحثوں اور اُن سے نتیجہ نکالنے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ لوگ ڈرامائی کردار نگاری اور مصوری میں فرق نہیں کر سکتے۔ ہیوبرٹ کا آرتھر کو نہ مارنا تاریخی بات ہے۔ شیکسپیئر کوئی فرضی نہیں بلکہ حقیقی فرد کو سامنے لاتا ہے جو پیشے کے اعتبار سے بادشاہ کا جلاد ہے اور وہ یہ دکھاتا ہے کہ شقی القلب انسان بھی معصومیت سے مرعوب ہوسکتا ہے۔ یہ

ہیوبرٹ کی بحیثیت جلاد انفرادیت ہے اور اسی انفرادیت کو سامنے لانا ڈراما نگاری کا فن ہے۔ برخلاف اس کے حارث کوئی فرد نہیں ہے۔ ہر جلاد میں جو صفات ہونا چاہئیں وہ اس میں موجود ہیں۔ وہ جلاد کی فرضی تصویر ہے۔ حقیقت صرف اتنی ہے کہ جو ہر جلاد کرے گا وہ اسے کرتے دکھایا گیا ہے۔ پھر بڑی خاص بات یہ ہے کہ ڈرامے میں حرکات وسکنات ایکٹنگ سے تعلق رکھتے ہیں اور ڈراما نگار صرف کرداروں کی ذہنی حالت کو سامنے لاتا ہے۔ چنانچہ ڈرامے کے مکالمے سے چہرے کی حالت، واڑھی کے بل کھڑے ہونا اور وہ سب حرکتیں جو حارث کرتا ہے، نمایاں نہیں ہوتیں۔ تصویر بنانے والے کے لیے یہی اہم ہیں اور میر انیس ان ہی کو سامنے لاتے ہیں۔ ان میں ڈرامائی رجحان بالکل نہیں ہے۔ سارا رجحان تصویر کشی کی طرف ہے۔ یہ سب باتیں لکھ کر ڈاکٹر فاروقی نے سوال اٹھایا ہے کہ کیا کوئی کوشش ہو سکتی ہے کہ انیس کی شاعری کے انفرادی اثر اور اس کی مخصوص خصوصیات کا جائزہ لیا جائے تا کہ ان کی اصل بڑائی سامنے آسکے۔

اب دوسرے سوال پر آیئے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کہتے ہیں کہ ہمارے نقاد رزم اور ایپک (Epic) کے فرق کو نہیں سمجھتے۔ ''رزم'' سے ہمارے ہاں جنگ کے حالات کا بیان ہوتا ہے۔ برخلاف اس کے ایپک میں جنگ ضروری نہیں ہے۔ ایپک کے لیے جنگ کو نہ ورجل نے ضروری سمجھا اور نہ ملٹن نے۔ ایپک کا مقصد عظمت کو واضح کرنا اور خدا کے بتائے ہوئے راستوں کا انسان کے لیے جواز پیدا کرنا ہوتا ہے۔ واقعۂ کربلا عظیم ہے اور وہ ایپک کا موضوع ہو سکتا ہے۔ اقبال نے اس کے بابت جو خیالات ادا کیے ہیں وہ مسلّم ہیں:

موسیٰ و فرعون و شبیر و یزید ایں دو قوت از حیات آمد پدید
زندہ حق از قوتِ شبیری است باطل آخر داغ حسرتِ میری است

اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ واقعۂ کربلا کو ایپک تک لانے کے لیے امام حسین کی شہادت کو ایک عظیم عزم سے وابستہ کرنا ہے اور یہ بھی دکھانا ہے کہ آپ کی وفات ایک روحانی کامیابی ہے جس نے شر کا اس وقت نہیں تو بعد میں خاتمہ کر دیا۔ مرثیے میں یہ انداز نظر سامنے نہیں آتا۔ اگر یہ انداز نظر لایا جاتا تو رونا دھونا، بین و بکا اور مصائب کا بیان سب ختم ہو جاتا۔ اردو مرثیے کا اثر مسکی (Pathetic) ہے اور اس لیے اسے ایپک نہیں کیا جا سکتا۔

مرثیوں میں خیر وشر کا ذکر محض ضمنی طور پر آتا ہے ورنہ سارا زور جنگ کے بیان پر ہوتا ہے۔ ڈاکٹر فاروقی نے کلیم الدین احمد کا یہ اقتباس بھی درج کیا ہے کہ ''میر انیس کے یہاں جب دو حریف لڑتے ہیں تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ امام یا امام کی طرف والے حضرات میں ہر طرح کا زور ہے اور دوسری طرف والوں میں کوئی زور ہے ہی نہیں'' [۱۴] امام حسین کے حال کے مرثیوں میں ایک اور عجیب صورتِ حال سامنے آتی ہے اور جنگ فرماتے ہیں اعدا دہائی دیتے ہیں اور علی اکبر کا واسطہ دیتے ہیں۔ امام علی اکبر کی لاش کی طرف دیکھتے ہیں اور رونے لگتے ہیں۔ اس کے بعد شمشیر کو نیام میں رکھ لیتے ہیں اور اعدا حملوں پر حملے کر کے انھیں شہید کر دیتے ہیں۔ میر انیس ایسا غیر واقعیاتی اور غیر نفسیاتی عالم اس لیے دکھاتے ہیں کہ امام حسین کی جنگ کے بیان میں میر

انیس ایسا مبالغہ کر چکے ہیں کہ اس کے بعد آپ کا تمام اعدا کو تہِ تیغ کرنا اس کا لازمی و منطقی نتیجہ ہونا چاہیے اور اس لیے امام حسین کے شہید ہونے کے بجائے تمام فوج یزید کا ختم ہو جانا دکھایا جانا چاہیے مگر اصل بات یہ ہے کہ آپ شہید ہوئے۔ اس لیے یہ بتایا گیا ہے کہ آپ آخر میں لڑتے ہی نہیں اور تلوار نیام میں رکھ لیتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ انیس کو تاریخ سے سروکار نہیں ہے اور یہ تحقیق کرنا ان کے لیے ضروری نہیں ہے کہ آخر ہوا کیا تھا مگر فکشن کی آمیزش یہ ضرور چاہتی ہے کہ ایسی بات شامل کی جائے کہ جس سے کردار کی عظمت میں فرق نہ آئے لیکن اس کے برخلاف رونا، بکا اور فریاد کرنا، جو ہر جگہ امام حسین سے وابستہ کیا جاتا ہے، عظمت کے تاثرات کو کم کرتا ہے۔ شاعر کے سامنے مرثیہ کا مقصد رُلانا ہے۔ اگر وہ عظمت کا اثر قائم کرے گا تو یہ مقصد پورا نہ ہوگا۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مرثیے میں کربلا کے واقعہ کو، جو ایپک بن سکتا تھا، اس طرح برتا گیا ہے کہ وہ محض مسکی ہو کر رہ گیا ہے۔ اہلِ لکھنؤ امام حسین کو ''امامِ مظلوم'' کے لقب سے پکارتے ہیں۔ مرثیوں میں ان کا جو کردار اُبھرتا ہے، امامِ مظلوم ہی کا ہے۔ امام حسین اپنے انصاروں کی شہادت پر خستہ دل ہو کر آنسو بہاتے ہیں۔ میر انیس کے نسائی لہجے میں اپنی مجبوریوں کا اظہار کرتے ہیں۔ مظالم کو سہنے میں بھی وہ ہیروِاِک (Heroic) استقلال کا مظاہرہ نہیں کرتے اور وہ مرثیوں میں لکھنؤ کے ایک کمزور و مجبور آدمی کی طرح نظر آتے ہیں، جو دراصل وہ نہیں ہیں۔ وہ تو عظیم تر ہستی اور مثالی انسان ہیں۔ اسی لیے مرثیے ایپک نہ بن سکے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے کہ مذہبی موضوع کو لے کر اگر شاعر اسے آفاقی نہیں بناتا اور اُسے ایک مذہبی فرقے کے محدود مسائل و رسوم تک رکھتا ہے تو اس کی شاعرانہ وقعت کم ہو جاتی ہے۔ دانتے کی ''طربیۂ خداوندی'' (Divine Comedy) کے وہ حصے اسی لیے وقعت کے قابل نہیں ہیں۔ جہاں وہ مخصوص رومن کیتھولیسزم (Roman Catholicism) کا پرچار کرتا ہے۔ ملٹن (Milton) جب ''باپ خدا'' (Godthe Father) کو عیسائی فرقے پیوریٹن (Puritan) کے نقطۂ نظر سے پیش کرتا ہے تو الیکو بینڈر پوپ (Pope) کہتا ہے کہ یہ خدا کا نقشہ نہیں بلکہ کسی اسکول ماسٹر کی تصویر ہے۔ اسی لیے جب میر انیس لکھنوی شیعیت کے مخصوص عقیدۂ مظلومیت کے ساتھ وابستہ کر کے امام حسین کو پسپا اور مجبور دکھاتے ہیں تو فی الحقیقت وہ ان کی اصل اہمیت کو مجروح کرتے ہیں۔ دانتے اور ملٹن اپنے مذہبی عقیدے یا موضوع کو جہاں آفاقی درجے پر اٹھانے میں کامیاب ہوتے ہیں وہیں وہ قابلِ وقعت عظیم شاعر ٹھہرتے ہیں۔ میر انیس کے ہاں ایسا موقع آنے کا سوال اس لیے نہیں آتا کہ وہ رسمی شیعیت کی ضرورت ہی کو پورا کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ یہ انداز نظر حضرت امام حسین کی عظیم شخصیت کی نفی کرتا ہے، اسی لیے اردو مرثیہ نہ ایپک ہے اور نہ اس میں وہ علویت (Sublimity) ہے جو ایپک کی پہچان ہے۔

بین و بکا پر زور نے مسکی اثر تو بڑھا دیا ہے لیکن مرثیے کے میدان کو محدود کر دیا ہے۔ اس میں عظمت کے تاثرات لانا ممکن نہیں۔ مزاح کا یہاں سوال نہیں ہے، صرف ''حسن'' کی طرف رجوع کیا جا سکتا تھا اور میر

انیس حسن بیان ہی کے شاعر ہیں۔ غم والم ظاہرہ طور پر ہی مرثیے سے وابستہ ہیں۔ غم دکھانے کے دو درجے ہیں۔ ایک یہ کہ غم کا نقشہ تذکیاتی (Kathartic) ہو۔ ایسے میں غم پر رونا نہیں آئے گا بلکہ اسے پڑھ کر یا سن کر اندر سے دل ایک طرح کی تسکین محسوس کرے گا۔ ٹریجیڈی کا ایسا ہی اثر ہوتا ہے اور عظیم شاعروں کے غم ناک شعروں کا بھی یہی اثر ہوتا ہے۔ اردو مرثیے کا غم رلانے کے لیے ہے۔ اس غم میں جذبات (Sentiment) نہیں بلکہ جذباتیت (Sentimentality) ملتی ہے۔ یہ شاعری کے نہیں بلکہ خطابت کے دائرے میں آتی ہے۔ یہ سنسنی خیزیت (Sensationilism) ہے جس کا مجلس ہی میں کوئی اثر ہوسکتا ہے۔ اکیلے میں بیٹھ کر پڑھنے سے یہ مضحک معلوم ہوتا ہے۔ انیس کے مرثیوں کے صحیح ادبی حصے وہ ہیں جن میں مناظر سامنے لائے گئے ہیں اور ان کی خوبی یہ ہے کہ وہ احساسی حسن کے ساتھ پیش ہوئے ہیں۔ یہ معاملہ تمام تر طرز ادا سے تعلق رکھتا ہے اور اس کے یقیناوہ کامل ہیں۔ مغربی معیارِ ادب سے انیس نہ ایپک شاعر ہیں اور نہ ان کے ہاں علویت ہے اور نہ ٹریجیڈی۔

اب ہم تیسرے سوال کی طرف آتے ہیں کہ کیا انیس کو حقیقت نگار، مبصرِ حیات یا مفکر کہا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کہتے ہیں کہ مراثی انیس کو ”زندگی“ (Life) اور اس کی تفسیر سے کوئی سروکار نہیں ہے۔ نہ انھیں ڈرامے کی نفسیاتی تاویل اور ایپک کی علویت (Sublimity) سے کوئی تعلق ہے۔ ایپک کا طرز ہمیشہ بناوٹی ہونا لازمی ہے۔ یہی بناوٹ جب شاعر کے لیے قدرتی ہوجاتی ہے تو وہ سبلائم تک پہنچتا ہے۔ مرزا دبیر کا بناوٹی رنگ اگر محض مدحیہ اثر سے نکل آتا تو وہ ضرور سبلائم ہوسکتا تھا۔ میر انیس مرثیہ نگاری کی رسوم کو پورا کررہے ہیں۔ ”فکر“ ان کے مراثی کو چھو کر نہیں گزری ہے اور نہ انھیں حقیقت نگاری اور واقعیت سے کوئی سروکار ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے کہا تھا کہ انیس کے ہاں لکھنوی زندگی کی عکاسی کو ہی تسلیم کرلیا جائے ڈاکٹر فاروقی نے کہا کہ یہ عکاسی اس طرح کی نہیں ہے جیسی ”امراؤ جان ادا“ میں ملتی ہے۔ اصل میں میر انیس کا مقصد نہ لکھنؤ کی زندگی کی عکاسی ہے اور نہ عرب کی زندگی کی اور نہ یہ دکھانا ہے کہ واقعۂ کربلا میں زندگی کی کون سی اہم قدریں سامنے آئیں۔ میر انیس یہ ضرور جانتے ہیں کہ روتے وقت لکھنؤ والے کیا کہتے اور کیا کرتے ہیں۔ رخصت ہوتے وقت کیا کیا ہونا ممکن ہے اور اس میں بھی انھیں اس بات کا خیال نہیں رہتا کہ ہر شخص کے رونے کا طریقہ بھی منفرد ہوتا ہے اور مجلس ایک مجمع ہوتی ہے جس میں فرد غائب ہوتا ہے۔ اس مجمع کو رُلانے کے لیے وہ عام رونے کا سماں باندھ دیتے ہیں اور انھیں متاثر کرنے کے لیے ویسی ہی باتیں سامنے لاتے ہیں جو وہ خاص موقعوں پر کرتے ہیں۔ ان باتوں کو میر انیس نے صاف وصحیح زبان اور قدرتی لہجے میں ادا کردیا ہے۔ اس لیے سطحی نظر رکھنے والوں کو ان کے مکالموں میں ڈرامے کا شبہ ہونے لگتا ہے اور کچھ کو اس میں ایپک نظر آنے لگتا ہے اور وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ مرثیوں کا موضوع تو ایپک ضرور ہے مگر اس کا برتاؤ (Treatment) عظیم نہیں بلکہ مسکی ہے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی کہتے ہیں کہ مرثیوں میں کربلا کی حقیقت اور عربوں کی یا امام حسین کی "خاص حقیقت" سے کوئی سروکار نہیں ہے اور نہ لکھنوی زندگی ہی کی طرف پوری توجہ ہے۔ اس سلسلے میں بھی یہ ہوا کہ لکھنوی زندگی کی کچھ عام باتیں امام حسین اور ان کے انصار کے ساتھ وابستہ کردی گئی ہیں تاکہ اہلِ مجلس ان سے متاثر ہوکر بین کر کے ثواب حاصل کرسکیں۔ اس میں حقیقت کے اگر کچھ عناصر آگئے ہیں تو وہ بھی ضمنی ہیں۔ اس کو حقیقت نگاری کہنا محض طرف داری ہے۔ اس سے آگے بڑھ کر اگر آپ مرثیے کے کسی فرد کا کرداری خاکہ مرثیوں کی مدد سے بنانا چاہیں تو وہ نہیں بن سکتا۔ سب کی بابت ایک سی باتیں کہی گئی ہیں۔ یہ کہا جاتا ہے کہ حضرت عباس کو شیر سے تشبیہ دے کر ان کو منفرد کردیا گیا ہے مگر غور سے دیکھا جائے تو دوسروں کو بھی شیر کہا گیا ہے اور سب کی تعریف میں ایک سی صفات سامنے لائی گئی ہیں۔ کردار میر انیس کے موضوعِ سخن اس لیے نہیں ہوسکتے کیوں کہ ان کے اندر کسی خامی کا تصور "عقیدہ" کے خلاف ہے۔ پھر ایک کو کسی معاملہ میں زیادہ دکھانا بھی "عقیدہ" کے خلاف ہے۔ سب میں ہر خوبی بدرجۂ اتم موجود ہی دکھائی جاسکتی تھی۔ اگر اس سے ذرا سا تجاوز کیا جاتا تو اہلِ مجلس بگڑ جاتے۔ یہ بات بھی سب کے مشاہدے میں آتی ہے کہ اگر لوگ کسی امام کو دوسرے سے منفرد کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو ان پر اعتراض کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ محض مدح اور اس کے ساتھ کچھ لکھنوی تاثرات ملادینے سے کوئی نظریۂ حیات نہیں نکلتا۔ جب میر انیس سے کہا گیا کہ وہ تاریخی واقعات کے بجائے فرضی واقعات بیان کرتے ہیں تو انھوں نے جواب دیا کہ صحیح تاریخ پیش کرنے سے رقت نہ ہوگی اور مبکی اثر پیدا نہ ہوگا۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا کہ اگر "شاعر کو تاریخی حقیقت سے کوئی سروکار نہیں لیکن اس کو شاعرانہ حقیقت سے تو سروکار ہوتا ہے۔ تاریخی اعتبار سے نہ سہی مگر تخیلی اعتبار سے تو اسے صحیح تصور قائم کرنا چاہیے۔ اگر کوئی شخص کوئی ایسی تصنیف کررہا ہے جس کا ماحول پرانے یونان کی زندگی ہے تو وہ افراد کو ہوائی جہاز پر سفر کرتا ہوا یا سوڈا واٹر پیتا ہوا تو نہ دکھائے گا ... رُلانا ان کا مقصد تھا اور اس کے لیے لکھنؤ کی زندگی کو پیش کرنا بہت ضروری تھا تاکہ سننے والے خود اپنے ماحول کو سامنے رکھ کر متاثر ہوں...... وہ انفرادی نفسیات کو ہاتھ نہیں لگاتے اور اس لیے مکمل و مربوط جیتے جاگتے افراد ان کے یہاں نظر نہیں آتے [۱۵]۔ کچھ لوگوں کا یہ بھی اعتراض ہے کہ میر انیس ائمہ علیہ السلام کو لکھنوی لوگوں کی طرح پیش کرنے کا روزِ حشر کیا جواب دیں گے؟ اصل بات یہ ہے کہ صنفِ مرثیہ اور رسمِ مجلس سے اس کی وابستگی اور عام مجلسی کے ذہن سے اُسے قریب رکھنے کی کوشش کی وجہ سے کسی قسم کی حقیقت یا واقعیت کی مرثیے میں گنجائش ہی نہیں رہی۔ میر انیس کو حقیقت نگار کہنا واہمہ ہے۔

ڈاکٹر فاروقی لکھتے ہیں کہ امام حسین کی شہادت اور آپ کے اقوال کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ آپ اعلیٰ مقصد سے شہید ہوئے۔ کربلا ان کا انتخاب تھا اور اس کی ظاہری ناکامی دائمی کامیابی کا پیش خیمہ تھی۔ اقبالؔ اور جوش ملیح آبادی جو کچھ امام حسین کی بابت کہتے ہیں اس سے اسلامی فلسفہ اور ہیروازم دونوں اخذ

کیے جاسکتے ہیں لیکن میر انیس اگر فکر کے میدان میں آتے ہیں تو فرار سکھاتے ہیں۔ دراصل وہ واقعۂ کربلا کو فکری نقطۂ نظر سے دیکھ ہی نہیں رہے ہیں بلکہ مرثیے کا مقصد پورا کرنے کے لیے وہ اسے مکی بناتے ہیں۔ واقعۂ کربلا عظیم اور معنی خیز ہے اسی سے عظیم فلسفے نکالے جاسکتے ہیں مگر مرثیہ نگاروں اور میر انیس نے اسے جس طرح برتا ہے، وہ بالکل مکی ہے اور اس واقعہ کی عظمت اور فکری پہلو کو بالکل غائب کر جاتا ہے۔ "فکر" کے اعتبار سے میر انیس واجد علی شاہ کے دور کے رسمی مذہب کے شاعر ہیں لیکن طرزِ ادا کے اعتبار سے وہ درجۂ کمال پر کھڑے نظر آتے ہیں۔ عالمی آفاقی شاعر فکر اور فن دونوں کا مثالی کمال ہوتا ہے۔ میر انیس کے یہاں فن کا کمال تو بتایا جاسکتا ہے مگر فکر اتنی بھی نہیں ہے جتنی مرزا غالب کے پاس ہے۔ البتہ مولانا روم اور علامہ اقبال مفکر شاعر ہیں۔

ڈاکٹر فاروقی کا زاویۂ نظر یہ ہے کہ مرثیے کا مواد ایک خاص وقت، ماحول اور دور کے امام حسین کے بارے میں جذبات کا ترجمان ہے اور اب چونکہ زمانہ بدل گیا ہے اس لیے یہ مواد بھی اپنے دور تک محدود رہ گیا ہے۔ جب میر انیس بکا و بین کے لیے امام حسین کو لکھنوی بنا کر پیش کرتے ہیں تو یہ آج، جب اودھ کی وہ تہذیب ختم ہو چکی ہے، ایک تخیلی الجھاؤ (Imaginative Confusion) پیدا کرتا ہے۔ اس سے نہ لکھنوی زندگی کی اور نہ عرب زندگی کی ترجمانی ہوتی ہے۔ اول درجے کی شاعری کو دائمی قدروں اور آفاقی نفسیات سے سروکار ہوتا ہے، اس لیے ہملٹ اور فاوسٹ کسی ایک ملک یا وقت کے نہیں ہیں۔ وہ کائناتی انسان کا ذہن ہمارے سامنے لاتے ہیں۔

مرثیے میں بیان کو اہمیت حاصل ہے۔ اس کے لیے ظاہر چیزوں کے احساسی تاثرات ضروری ہیں اور میر انیس کے یہاں یہ تاثرات روایتی نوعیت کے ہیں اور لکھنؤ کے ان رسم و رواج سے تعلق رکھتے ہیں جو اب ختم ہو گئے ہیں، اس لیے ان کے شاعرانہ اشارے بھی بے معنی ہو گئے ہیں۔ ایک صاحب نے ایک بند پڑھ کر کہا کہ اسے کوئی اس وقت تک نہیں سمجھ سکتا جب تک کہ لکھنؤ کے باجے والوں کے طریقوں سے واقف نہ ہو جو میر انیس کے زمانے میں جلوس کے ساتھ باجا بجاتے چلتے تھے۔ اس سے انھیں میر انیس کا کمال دکھانا مقصود تھا مگر اصل میں یہی بات انیس کو وقتی تاثرات سے وابستہ کرتی ہے اور ان کی آفاقی حیثیت کو کم کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج مرثیہ اتنا مقبول نہیں رہا جتنا اپنے زمانے میں مقبول تھا۔ بدلے ہوئے زمانے نے اب اس کلچر کو پیچھے چھوڑ دیا ہے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی مرثیے یا انیس کے مخالف نہیں ہیں۔ وہ شیعہ مذہب کے پیرو اور ادب کے آدمی تھے۔ انھوں نے مرثیہ کو ادب کے معیار و نقطۂ نظر سے دیکھا ہے۔ وہ عناصر اور ساری دنیا کے عظیم ادبیات کی خوبیاں، جو شیعہ اپنے مذہبی عقیدہ کی بنا پر مرثیہ سے وابستہ کرتے ہیں اور جو دراصل اس میں نہیں ہیں، احسن فاروقی اس بات کے مخالف تھے۔ ادب کے معیار سے جب بھی مرثیے کا مطالعہ کیا جائے گا تو یہی معیار اور

نقطۂ نظر قابلِ قبول ہوگا جس کا اظہار فاروقی صاحب نے اپنے مضامین اور اپنی تصنیف میں کیا ہے۔ یہ نقطۂ نظر عقیدہ کا نہیں بلکہ معیارِ شاعری کا ہے اور اس میں ان کا معروضی انداز نظر قائم و برقرار ہے۔ میر انیس کا مطالعہ ہو چکا، اب مرزا سلامت علی دبیر کا مطالعہ بھی کرتے چلیں۔

حواشی:

[۱] ”بے سرِ آہ“ بہر سال وفات + ”خاتم طرفہ تر“ لکھو مسعود۔ ”خاتم طرفہ تر“ سے ۱۹۳۵ء نکلتے ہیں اور اس میں سے اگر ”بے سرِ آہ“ کے اشارے کے باعث ایک گھٹا دیا جائے تو سال وفات ۱۹۳۴ء برآمد ہوتا ہے۔

[۲] اس کی جلد اول (پہلا ایڈیشن) ۱۸۹۷ء میں آرہ بہار سے شائع ہوئی اور دوسری لکھنؤ سے جس پر سن درج نہیں ہے۔

[۳] کشف الحقائق، سید امداد امام اثر، ص ۲۷۸-۲۸۴، مکتبہ معین الادب لاہور ۱۹۵۶ء

[۴] ایضاً، ص ۲۸۵

[۵] مراثی انیس جلد اول، مرتبہ نائب حسین نقوی امروہوی، ص ۱۹-۲۰، مقدمہ سید احتشام حسین، غلام علی اینڈ سنز لاہور ۱۹۵۹ء

[۶] ماہنامہ نگار لکھنؤ، مدیر نیاز فتح پوری، اکتوبر ۱۹۴۸ء سے ستمبر ۱۹۴۹ء مع ضمیمہ جات۔

[۷] انیس کی مرثیہ نگاری، اثر لکھنوی، دانش محل لکھنؤ ۱۹۵۱ء اور دوسری بار ۱۹۵۷ء

[۸] مرثیہ نگاری اور میر انیس، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۱۷۴، ادارہ فروغ اردو لکھنؤ بار دوم ۱۹۶۴ء

[۹] ایضاً، ص ۱۷۲-۱۷۵

[۱۰] ایضاً، ص ۱۵۸

[۱۱] ایضاً، ص ۱۷۶

[۱۲] مراثی انیس جلد اول مقدمہ احتشام حسین، ص ۲۷، محولہ بالا

[۱۳] مرثیہ نگاری اور میر انیس، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۱۷۴، محولہ بالا

[۱۴] ایضاً، ص ۱۷۱-۱۷۲

باب دوم:

مرزا سلامت علی دبیرؔ

۱۲۸۲ھ/ ۱۸۶۵ء میں صفیر بلگرامی آرہ (بہار) سے مارہرہ اور وہاں سے اپنے منجھلے ماموں حضرت شاہ عالم مارہروی کے ساتھ دہلی آئے اور مرزا غالب کے شاگرد ہوئے۔ صفیر نے ''جلوۂ خضر'' میں لکھا ہے کہ ''ایک دن مرثیے کا ذکر آ گیا۔ فرمانے لگے کہ ''میں نے بھی ایک مرثیہ شروع کیا تھا۔ تین بند کہہ کر دیکھا تو ''واسوخت'' ہو گیا۔ . . پھر فرمایا واقعی یہ حق مرزا دبیر کا ہے۔ دوسرا اس راہ میں قدم نہیں اُٹھا سکتا'' [۱] اس زمانے میں میر انیس بھی لکھنؤ میں موجود تھے اور مرثیہ گو کی حیثیت سے ان کی شہرت دور دور تک پھیلی ہوئی تھی۔ سوال یہ ہے کہ مرزا غالب نے مرزا دبیر ہی کا ذکر کیوں کیا جب کہ ایک خط بنام غلام غوث خاں بے خبر میں سہل ممتنع پر بحث کرتے ہوئے غالب نے انیس کے شعر پر صحیح اعتراض بھی کیا تھا [۲]۔ وجہ اس کی یہ تھی کہ اس دور میں ناسخ کے ''طرز جدید'' کا طوطی بول رہا تھا جس کی پیروی چھوٹے بڑے سب شاعر کر رہے تھے۔ اس کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ ۱۲۴۰ھ میں جب دبیر کے استاد میر ضمیر کے استاد مصحفی نے اپنا دیوان ششم مرتب کیا تو دیباچہ میں لکھا کہ یہ دیوان میں نے ناسخ کے رنگ میں کہا ہے۔ اسی طرح غالب اور مومن نے اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں رنگِ ناسخ (طرز جدید) میں شعر کہنے کی مشق کی [۳]۔ رنگِ ناسخ اس دور کے طبقۂ خواص کی تہذیب کا پسندیدہ و محبوب رنگِ شاعری تھا جس میں خیال بندی، مضمون آفرینی، مثالیہ اور قوتِ متخیلہ سے نئی نئی مناسبات تلاش کر کے دور کے مضمون کو استدلال کے ساتھ ربط دیا جاتا تھا۔ مرزا دبیر کا رجحان بھی ناسخ کے اسی رنگِ سخن کی طرف تھا۔ وہ بھی طبقۂ خواص میں اسی لیے اپنے دور میں اپنے ہم عصر میر انیس سے زیادہ بڑے مرثیہ گو سمجھے جاتے تھے اور اسی لیے مرزا دبیر غازی الدین حیدر سے لے کر واجد علی شاہ کے دورِ حکومت تک دربار سے وابستہ رہے۔ ملکہ زمانی زوجہ شاہ نصیر الدین حیدر، ان کی بیٹی سلطان عالیہ زوجہ نواب ممتاز الدولہ، حاجی بیگم دختر محمد علی شاہ کے ساتھ ہی نواب اقتدار الدولہ مستقیم الملک فرزند نواب سعادت علی خاں، نواب ممتاز الدولہ اور نواب والا قدر عرف نواب وزیر وغیرہ ان کے شاگرد تھے۔ خود ناسخ بھی مرزا دبیر کا نیا مرثیہ سننے کے لیے اپنے ایک شاگرد حسین علی خاں اثر کے گھر جاتے تھے اور اشعار سن کر نئے مضمون پر بآواز بلند داد دیتے تھے [۴]۔ اس رنگِ ناسخ میں اس دور کی لکھنوی تہذیب کی روح بول رہی تھی۔ یہی وجہ تھی کہ رجب علی بیگ سرور کی تصنیف ''فسانۂ عجائب'' اردو نثر کا مثالی نمونہ سمجھی جاتی تھی۔ مرزا دبیر کے مرثیوں کے رنگِ سخن کو اس تہذیبی پس منظر میں دیکھنا چاہیے۔ جب اس تہذیب کا رنگ پھیکا پڑ گیا تو ناسخ کی شاعری

بھی بے مزہ اور کسیلی ہوگئی۔ اسی کے ساتھ مرزا دبیر کا مرثیہ بھی میر انیس کے مقابلہ میں ایک درجہ نیچے آگیا۔ آتش کا وہ کلام جو رنگِ ناسخ میں کہا گیا تھا ان کے دیوان پر بوجھ بن گیا اور آتش اپنے "نا مقبول" رنگِ شاعری سے پہچانے جانے لگے۔ عملِ تبدیلی کے زیر اثر تہذیب اُس کی روایات، اس کی قدریں، معیار پسند و ناپسندیوں ہی بدلتے ہیں اور "ادب" بھی زندگی کی طرح نئے روپ میں ڈھلنے لگتا ہے اور نئی زندگی کا آئینہ بن جاتا ہے۔

مرزا اسلامت علی دبیرؔ (۱۲۱۸ھ [۵]–۱۲۹۲ھ [۶] ۱۸۰۳ء–۱۸۷۵ء) دلّی کے محلہ بلی ماران میں ۱۱ر جمادی الاول ۱۲۱۸ھ/ ۲۹ر اگست ۱۸۰۳ء کو پیدا ہوئے [۷]۔ کم عمری میں اپنے والد مرزا غلام حسین کے ساتھ لکھنؤ آگئے۔ یہیں لکھنؤ میں ان کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ مرزا اسلامت علی دبیرؔ نے علوم متداولہ حاصل کر کے صرف ونحو اور منطق و ادب کے ساتھ حکمت بھی مولوی غلام ضامن سے پڑھی۔ کتب دینیہ، حدیث، فقہ و تفسیر و اصول تفسیر کا علم مرزا محمد رضا برق کے والد مرزا کاظم علی سے حاصل کیا۔ مطالعہ کے شوق نے علم کو وسعت دی۔ اسی وجہ سے وہ اپنے زمانے میں ایک عالم کی حیثیت سے بھی عزت واحترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ عبادت گزار انسان تھے۔ ابھی نوعمر ہی تھے کہ شعر و شاعری کی طرف مائل ہوئے اور غزلیں کہنے لگے۔ غزل اس دور کی مقبول ترین صنفِ سخن تھی۔ دبیر کی چند غزلیں آج بھی دستیاب ہیں [۸]۔ لیکن وہ تبرک دبیر کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس زمانے میں دبیر گاہ گاہ مرثیہ خوانی بھی کرتے تھے۔ رفتہ رفتہ طبیعت مرثیہ گوئی کی طرف مائل ہونے لگی۔ دبیرؔ نے باقی اصناف شاعری کو خیر باد کہہ کر پوری توجہ مرثیہ گوئی کی طرف مبذول کر دی۔ گیارہ سال کی عمر ہی میں وہ میر ضمیر کے شاگرد ہو گئے تھے۔ "شمس الضحیٰ" میں بھی یہی لکھا ہے کہ اس کے بعد انھوں نے "غزلیات و ہزلیات ولغویات بلکہ قصائد مدح ملوک وسلاطین و حکام و وصف امراءِ ذوی الاحتشام دست کشید واز سن یازدہ سالگی سالک مسالک رضائے ایزدی و انشاءِ اشعار در مناقب و مصائب مقبولانِ بارگاہ سرمدی گردید" [۹]۔

دبیر نے جب مرثیہ گوئی شروع کی تو اس وقت غازی الدین حیدر کی بادشاہی تھی۔ بادشاہِ وقت نے بھی انھیں مرثیہ خوانی کے لیے بلایا تھا اور یہ اس زمانے میں بہت بڑی بات تھی۔ دبیر کی مرثیہ گوئی کا یہ سلسلہ ان کی وفات ۱۸۷۵ء تک مسلسل جاری رہا۔ وہ پیدائشی شاعر تھے اور اپنی قادر الکلامی، علم اور شاعرانہ صلاحیتوں کے باعث ان کی شہرت ہر طرف بڑھتی پھیلتی جا رہی تھی۔ انھوں نے اپنے استاد میر ضمیر کے مراثی کی ترتیب کو قبول کر کے اس میں توازن پیدا کیا اور اپنے مرثیے کو اس رنگِ شاعری (طرز جدید) کے روپ میں ڈھالا جو اس وقت کے لکھنؤ کا مقبول عام رنگ تھا اور جس کے سب سے ممتاز نمائندے شیخ امام بخش ناسخ تھے۔ یہ وہ رنگِ سخن تھا جس میں قوتِ متخیلہ سے نئی نئی مناسبات تلاش کر کے، دور کے مضمون کو شاعرانہ استدلال کے ساتھ، ربط دیا جاتا تھا۔ اس "طرز جدید" میں شعر پر غور کرنے سے ہی اس کے معنی واضح ہوتے تھے۔ جب

تاریخ کا طرز جدید، میر ضمیر کی ترتیب مرثیہ کے ساتھ، مرزا دبیر کے ہاں نمایاں ہوا تو ''نیا مرثیہ'' وجود میں آیا جس کی ترجمانی و نمائندگی مرزا دبیر نے کی۔ یہ مرثیہ اس دور کے لکھنؤ کا پسندیدہ مرثیہ تھا۔ شاد عظیم آبادی نے لکھا ہے کہ ''تشبیہ و استعارات، تراکیب و نازک خیالی میں ایک معنی پوشیدہ کا رکھ دینا انہی کا کام تھا''۔ مرزا دبیر غازی الدین حیدر سے لے کر واجد علی شاہ تک سب درباروں سے وابستہ رہے۔ ''شمس الضحیٰ'' میں لکھا ہے کہ ایک دفعہ جب وہ اعلیٰ حضرت واجد علی شاہ کے حضور میں مرثیہ پڑھ رہے تھے کہ ناگاہ شامیانہ پراگندہ ہو گیا اور دھوپ حضرت دبیر کے چہرے پر پڑنے لگی۔ بادشاہ وقت اسی وقت اپنی جگہ سے اُٹھے اور چھتری لے کر منبر کے قریب اس وقت تک سایہ کیے رہے جب تک مرثیہ پورا نہ ہو گیا[۱۰]۔

سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ''عطارد نظیر مرزا سلامت علی تخلص دبیر جودت اس کی طبع کی تقریر سے باہر اور تحریر سے زیادہ طبیعت اس کی مضمون کے پیدا کرنے پر آمادہ، مرثیہ گوئی میں گوئے سبقت ہمگناں سے لے گیا ہے اور زمینِ سلام کو اس کی فکر بلند نے آسمان کیا ہے۔ ہر مرثیہ لاجواب، ہر بند اس کا انتخاب۔ جو شہرت اس نے پیدا کی ہے، بیان اس کا خیلے دشوار ہے''[۱۱] اسی رنگِ سخن، جسے میں نے ''نیا مرثیہ'' کہا ہے، کی وجہ سے مرزا دبیر اس دور میں میر انیس سے زیادہ مقبول و مشہور تھے۔ ''شمس الضحیٰ'' میں یہ بھی لکھا ہے کہ آنکھیں بنوانے کے لیے جب مرزا دبیر کلکتہ گئے تو وہاں کی ایک مجلس میں واجد علی شاہ نے بیس پچیس بند مرزا دبیر کی مدح میں پڑھے جس کا ایک شعر یہ ہے:

بچپن سے ان کے دامِ سخن میں اسیر ہوں　　میں کم سنی سے عاشقِ نظمِ دبیر ہوں

مرزا دبیر کے حالات میں بعض تذکروں میں لکھا ہے کہ مرزا دبیر نے اپنے استاد میر ضمیر سے کیے ہوئے عہد کو توڑا[۱۲]۔ ''تنقید آب حیات'' میں اس کی تفصیل درج ہے[۱۳] اور ''خمخانۂ جاوید'' میں بھی اس کی تفصیل موجود ہے[۱۴] دراصل یہ سازش میر ضمیر کے ایک شاگرد میر عابد علی بشیر نے افتخار الدولہ کے ہاں کی اور ایسی صورت پیدا کر دی کہ استاد کے دل میں گرہ پڑ گئی۔ لیکن کچھ عرصے کے بعد جب مرزا دبیر نواب حضور عالم علی نقی خان بہادر کی مجلسِ عزا میں نیا مرثیہ پڑھ رہے تھے اور میر ضمیر بھی وہاں موجود تھے تو سخن شناسوں کی تحسین پر مرزا دبیر نے میر ضمیر کی طرف اشارہ کر کے کہا کہ یہ سب تصدق جناب استاد کا ہے۔ جب مرثیہ پڑھ کر مرزا دبیر منبر سے نیچے اترے تو میر ضمیر نے اُٹھ کر اپنے لائق شاگرد کو گلے سے لگا لیا اور اپنے گھر لے گئے اور ساری بات کھل کر سامنے آ گئی۔ میر ضمیر کو دبیر پر فخر تھا جس کا اظہار ایک رباعی میں کیا ہے:

پہلے تو یہ شہرہ تھا ضمیر آیا ہے　　اب کہتے ہیں استاد دبیر آیا ہے
کر دی مری پیری نے مگر قدر سوا　　اب قول یہی ہے سب کا پیر آیا ہے

عہد امجد علی شاہ میں جب میر انیس لکھنؤ آئے اور مجلسوں میں مرثیے پڑھنے شروع کیے تو اس وقت مرزا دبیر دور دور تک مشہور ہو چکے تھے لیکن جلد ہی انیس کی شہرت بھی تیزی سے پھیلنے لگی اور ان کی مقبولیت کے

ساتھ لکھنؤ میں دو گروہ پیدا ہو گئے۔ ایک گروہ دبیر کا اور دوسرا گروہ انیس کا حامی و مداح تھا۔ دبیر کو پسند کرنے والا گروہ ”دبیریے“ کہلایا اور انیس کو پسند کرنے والا گروہ ”انیسیے“ کہلایا۔ دونوں استادوں نے گاہ گاہ ایک ہی موضوع پر مرثیے لکھے اور اپنی قدرتی تخلیقی صلاحیتوں سے اردو مرثیے کو نیا رنگ و آہنگ دیا۔ اشاروں اشاروں میں اپنی رباعیوں اور سلاموں میں ایک دوسرے پر چوٹیں بھی کیں لیکن درمیان سے پردا نہیں اُٹھایا۔ اگر ایک نے کوئی مضمون کم چستی سے باندھا تو دوسرے نے اسے بہتر طور پر باندھ کر دکھایا لیکن دونوں خود ایک دوسرے کے کمال کی کھلے بندوں تعریف کرتے رہے۔ جب میر انیس کا انتقال ہوا تو دبیر نے جو قطعہ تاریخ وفات کہا اس میں کھل کر ایسی تحسین کی ہے جس سے ان دونوں کے درمیان کسی معاصرانہ چشمک کا دور دور تک پتا نہیں چلتا۔ انیس کے مرنے کے بعد دبیر کہا کرتے تھے کہ اب شعر کہنے اور پڑھنے کا لطف نہیں رہا۔ تین ماہ بعد دبیر کی زندگی کا چراغ بھی گل ہو گیا اور اردو مرثیہ ایک جگہ پر ٹھہر گیا۔ یہ مکمل مرثیے کا نقطۂ عروج تھا جس سے آج تک کوئی دوسرا دبیر یا دوسرا انیس پیدا نہ ہو سکا۔ ان دونوں کو خاتمینِ مرثیہ کہنا چاہیے۔ انیسوں اور دبیریوں کا یہ گروہ ہر اس شہر میں موجود تھا جہاں ان دونوں مرثیہ گویوں کے مرثیے پہنچے یا پڑھے گئے تھے۔ جب شبلی نعمانی نے ”موازنہ انیس و دبیر“ لکھا اور انیس پر، اپنے دور کے مذاقِ سخن کے مطابق مہر تحسین ثبت کی اور دبیر کے کلام پر ناپسندیدگی کی مہر لگائی تو ان دونوں گروہوں کے لیے شبلی نعمانی بھی انیسیے کہلائے اور جواب میں دبیریوں نے ”المیزان“ لکھی۔ ”آبِ حیات“ میں انیس و دبیر کے کلام پر تبصرے کے پیشِ نظر محمد حسین آزاد بھی انیسیے سمجھے گئے اور ان کی تردید میں میر محمد رضا ظہیر نے ”تنقیدِ آبِ حیات“ لکھی۔ ثابت لکھنوی کی ”حیاتِ دبیر“ بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ میر مہدی حسن احسن لکھنوی نے ”حیاتِ انیس“ اور میر امجد علی اشہری ”واقعاتِ انیس“ لکھ کر انیسیے کہلائے جس کے جواب میں دبیریوں نے ”شمس الضحیٰ“ از مولوی صفدر حسین، ”رد الموازنہ“ از افضل علی ضو، ”تردید موازنہ“ از شیخ محمد جان عروج فیض آبادی، ”رد واقعاتِ انیس“ از سردار مرزا اور ”حیاتِ دبیر“ از سید افضل حسین ثابت لکھنوی وغیرہ نے کتابیں لکھیں۔ ادیب نے لکھا ہے کہ اگر غور سے دیکھا جائے تو انیس و دبیر دونوں کے رنگ ایک دوسرے سے الگ اور منفرد تھے مثلاً یہ کلام دیکھیے جس میں ایک ہی مضمون یا موضوع پر انیس و دبیر دونوں نے طبع آزمائی کی ہے[۱۵]: دبیر نے ایک رباعی میں کہا:

گھر اپنا اجاڑ کر بسایا تجھ کو   ڈھانپا جو کفن سے منہ دکھایا تجھ کو
اے قبر کہاں کہاں نہ کی تیری تلاش   جب خاک میں مل گئے تو پایا تجھ کو

انیس نے کہا:

مر مر کے مسافر نے بسایا ہے تجھے   رُخ سب سے پھرا کے منہ دکھایا ہے تجھے
کیوں کر نہ لپٹ کے تجھ سے سوؤں اے قبر   میں نے بھی تو جان دے کے پایا ہے تجھے

دبیر نے ایک رباعی کہی:

آج آئے کل کوچ کی تیاری ہے غفلت میں کٹی عمر یہ ہشیاری ہے
دنیا ہے عجب مقام حیرت نہ کھلا یہ عالم خواب ہے کہ بیداری ہے

انیس نے کہا:

جس شخص کو عقبیٰ کی طلب گاری ہے دنیا سے ہمیشہ اسے بے زاری ہے
اک چشم میں کس طرح سمائیں دونوں غافل وہ خواب ہے یہ بیداری ہے

دبیر نے کہا:

شیریں سخنی کے فن سے شہ زور ہوں میں پر بخت یہ کہتا ہے ارے شور ہوں میں
اس بند میں طوطیِ قفس کے مانند خوبی سے زباں کی زندہ در گور ہوں میں

انیس نے کہا:

کس جسم پہ بل کروں کہ شہ زور ہوں میں دیکھو کہ ضعیف صورتِ مور ہوں میں
تن پر یہ پڑی ہے گرد بازار کساد ثابت ہوتا ہے زندہ درگور ہوں میں

دبیر نے کہا:

کس عہد میں تبدیل نہیں دور ہوا گہ عدل گہے ظلم گہے جور ہوا
اللہ وہی ہے تو نہ مضطر ہو دبیرؔ کیا غم جو زمیں اور فلک اور ہوا

انیس نے کہا:

افسوس زمانے کا عجب طور ہوا کیوں چرخِ کہن نیا یہ کیا دور ہوا
گردش کب تک نکل چلو جلد انیس اب یاں کی زباں اور فلک اور ہوا

اس وقت یہ چشمک کھل کر سامنے آ گئی جب انیس نے وہ مشہور سلام لکھا جس کا ایک شعر یہ ہے:

یہ جھریاں نہیں ہاتھوں پہ ضعف پیری نے چنا ہے جامۂ اصلی کی آستینوں کو

واجد علی شاہ نے بھی اس زمین میں سلام کہا جس کا حوالہ ہم انیس کے مطالعے میں دے آئے ہیں۔ ادھر دبیر کے فرزند اوجؔ نے بھی اسی زمین میں سلام کہا۔ مونس نے بھی اسی زمین میں سلام اور یہ شعر بھی کہا جس میں دوسرے فریق پر چوٹ واضح تھی:

بھلا ترددِ بے جا سے ان میں کیا حاصل اٹھا چکے ہیں زمیں دار جن زمینوں کو

مرزا دبیر نے کہا:

قبول شرع میں دعویٰ بے دلیل نہیں دکھائیں گھر کے قبالے میں ان زمینوں کو

یہ سوال جواب ابھی تک سنجیدگی سے ہو رہے تھے کہ ہر سیہ گو گوہر علی مشیر بھی اس چشمک میں شامل ہو گئے اور اپنے ہرسیے میں یہ شعر لکھا:

ہزار بار سزا پا کے منہ پہ چڑھتے ہیں
مشیر کیا کہوں ان احمق الذہنوں کو

جب معاملہ اس سطح پر اتر آیا تو انیس اور دبیر نے اپنے اپنے شاگردوں کو ایک دوسرے کے ہاں بھیجا اور قصور معاف کرایا۔

بعض اشعار میں دونوں نے ایک دوسرے پر سرقے کا الزام لگایا ہے۔ انیسؔ نے کہا:

بہتا ہے انیس خونِ انصاف
مضموں مرے قتل ہو رہے ہیں

دبیر نے کہا:

سرقہ مضموں کا زبوں ہوتا ہے
یعنی علَم نظم نگوں ہوتا ہے
پر ان میں جو مندرج ہے حالِ شہدا
اس سے مرے مرثیے کا خوں ہوتا ہے

انیس نے کہا:

کب دُزد سے دولتِ ہنر بچتی ہے
لے بھاگتے ہیں جب کہ نظر بچتی ہے
ممکن نہیں وزدانِ مضامیں سے نجات
سچ ہے کہ مگس سے کب شکر بچتی ہے

دبیر نے کہا:

شکر خدا کہ سرقہ کی حد سے بعید ہوں
ہر مرثیہ میں موجدِ طرز جدید ہوں
ہے استفادہ مجھ کو احادیث دبیر سے
یعنی بری ہوں سرقۂ مضمونِ غیر سے

یہ وہ زمانہ تھا کہ سارا معاشرہ شعر و شاعری میں گہری دلچسپی لیتا تھا اور معاشرہ و شاعری ایک ہو گئے تھے۔ ادیب نے لکھا ہے کہ ''لکھنؤ کی عام ادبی سطح اتنی بلند کبھی نہ تھی جتنی انیس و دبیر کے عہد میں ہوئی'' [۱۶]۔ مجلس کے مذہبی رنگ اور عزاداری میں مرثیے کے عام رواج نے شاعری کو اس تہذیب کا جزو اول بنا دیا تھا۔

مرزا دبیر ساری عمر مرثیہ گوئی اور سلام و رباعی وغیرہ کہنے میں دن رات لگے رہے اور ایک بڑا ذخیرہ یادگار چھوڑا۔ ان کے مرثیوں کا ایک مجموعہ، جو دو جلدوں پر مشتمل تھا، مطبع اودھ اخبار سے ''مجموعہ ہائے مرثیہ مرزا دبیر'' کے نام سے جلد اول ۱۸۷۵ء میں اور جلد دوم ۱۸۷۶ء میں شائع ہوئی۔ اس مجموعے میں نہ صرف الحاقی مراثی شامل ہو گئے ہیں بلکہ املا و ترتیب کی بھی متعدد غلطیاں ہیں۔ اس کے بعد بیس جلدوں پر مشتمل مرزا دبیر کے مراثی ''دفتر ماتم'' کے نام سے مختلف مطبعوں سے شائع ہوئے۔ ان بیس جلدوں میں بھی ان کا سارا کلام شامل نہیں ہے۔ ''دفتر ماتم'' کی بیس جلدوں میں سے پہلی چودہ جلدیں مرثیوں پر مشتمل ہیں جن کی تعداد ۳۶۶ ہے۔ اکبر حیدری نے لکھا ہے کہ ''بعض مرثیوں میں تکرار ہے اس لیے صحیح تعداد ۳۶۰ ہے۔ ڈاکٹر مرزا زماں آزردہ نے بتایا ہے کہ ''چار مراثی دفترِ ماتم'' میں ایسے ہیں جو میر ضمیر مرحوم کے نام سے مجموعہ مرثیہ میر ضمیر میں شامل ہیں'' [۱۷]۔ جلد پندرہ دو مذہبی مثنویوں پر مشتمل ہے۔ ایک مثنوی کا نام ''احسن القصص'' ہے جس میں چہاردہ معصومین کے حالات ولادت و فضائل و معجزات کو نظم کیا گیا ہے۔ آخر میں مثنوی کی ہیئت میں

''معراج نامہ'' شامل ہیں [۱۸]۔ جلد سولہ، سترہ، اٹھارہ میں سلام جمع کیے گئے ہیں اور انھیں بصورتِ دیوان ردیف وار مرتب کیا ہے۔ ان میں سلاموں کی تعداد ۳۳۲ ہے [۱۹]۔ انیسویں جلد میں مخمس سلام ہیں اور بیسویں جلد میں ردیف وار رباعیاں، نوحے اور واقعات اور تضمینیں اور مناجات وقطعات وغیرہ متفرق کلام شامل ہے [۲۰]۔ ان کے علاوہ دو جلدوں پر مشتمل مرثیہ کے مرزا دبیر جلد اول کے نام سے دوسری بار ۱۹۰۵ء میں اور مرثیہ ہائے مرزا دبیر (جلد دوم)، بار ششم ۱۹۰۴ء میں شائع ہوئے۔ ''سبع ثانی'' کے نام سے مرزا خبیر، شاگرد اوج نے ۱۹۳۰ء میں چودہ مرثیوں پر مشتمل ایک مجموعہ، جس میں دو غیر مطبوعہ مرثیے بھی شامل ہیں، شائع کیا۔ مہذب لکھنوی نے ۱۹۵۱ء میں سات مرثیوں کا مجموعہ ''شعارِ دبیر'' کے نام سے شائع کیا۔ آخری دو مرثیے ''دفترِ ماتم'' یا کسی اور مطبوعہ جلدوں یا مجموعوں میں شامل نہیں ہیں۔ ۱۹۸۰ء میں اکبر حیدری کاشمیری نے ''انتخاب مراثی دبیر'' کے نام سے ۲۱ مرثیے مع فرہنگ لکھنؤ سے شائع کیے۔ ۱۹۹۴ء میں ''باقیات دبیر'' کے نام سے اکبر حیدری نے ایک اور مجموعہ شائع کیا جس میں غیر مطبوعہ مراثی شامل ہیں جن کی تعداد ۲۶ ہے۔ پاکستان میں ''نادرات مرزا دبیر کے نام سے ڈاکٹر صفدر حسین نے پانچ غیر مطبوعہ مراثی دبیر شائع کیے لیکن اس میں بھی دو مرثیے مطبوعہ ہیں۔ ۱۹۸۰ء میں ''منتخب مراثی دبیر'' کے نام سے ڈاکٹر ظہیر فتح پوری نے بیس مرثیوں پر مشتمل ایک مجموعہ مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع کیا اور پھر ''جواہر دبیر'' کے نام سے مرتضیٰ حسین فاضل نے چودہ مرثیوں پر مشتمل ایک مجموعہ غلام علی اینڈ سنز لاہور سے ۱۹۸۶ء میں شائع کیا اور ۱۹۹۵ء میں ۲۵ مراثی، ۳۹ رباعیات، ۸ سلام اور دو الوداعیوں پر مشتمل ایک مجموعہ ''دفترِ دبیر'' کے نام سے ڈاکٹر ہلال نقوی نے کراچی سے شائع کیا۔ اکبر حیدری نے دبیر کے ۹۷ غیر مطبوعہ مراثی اور بھی دریافت کیے ہیں [۲۱]۔

''ابواب المصائب'' مرزا دبیر کی نثری تصنیف ہے جس کا سالِ تصنیف ۱۲۴۵ھ/۱۸۲۹ء ہے۔ آلِ رسول کی مدح اور ان کے مصائب کا بیان اس کتاب کا موضوع ہے۔ اس تصنیف کا مقصد وہی ہے جو مرثیے کا ہوتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ مرثیہ نظم میں ہوتا ہے اور ''ابواب المصائب'' نثر میں ہے۔ چھ ابواب پر مشتمل مرزا دبیر کی یہ تصنیف، جو ایک ہفتے میں ''روضۃ الشہدا'' کی روایت میں اس لیے لکھی گئی ہے تاکہ اسے مجلسوں میں پڑھ کر سنایا جاسکے۔ وجہ تالیف میں دبیر نے لکھا ہے کہ ''برادران مومنین وشیعیان ائمہ معصومین علیہم السلام پر واضح ہو کہ بنا تالیف اس کتاب ''ابواب المصائب'' کی مقرر کی گئی کیفیتِ نزول سورۂ یوسف علیہ السلام پر اور مطابقت مصائب یوسف آلِ عبائی جناب سید الشہدا وعلیہ التحیۃ الثناء واہلِ بیت رسول خدا پر اور مصائب حسین ابن علی علیہ السلام'' [۲۲]۔ اس کا اندازِ تحریر اور رنگِ بیان فضلی کی ''کربل کتھا'' سے مماثلت رکھتا ہے۔

''فسانۂ عجائب'' ۱۲۴۰ھ میں تصنیف ہوئی اور یہ اپنے رنگِ نثر کے اعتبار سے منفرد کتاب ہے۔ مرزا دبیر نے نثر میں رجب علی بیگ سرور کی تصنیف کا اتباع نہیں کیا بلکہ اس مقصد کو سامنے رکھا کہ لوگ ''روضۃ الشہدا'' کی طرح مجلسوں میں اسے پڑھ کر سنائیں، اسی لیے اس کی نثر عام فہم ہے۔

مرزا دبیر زود گو، مسلم الثبوت اور قادر الکلام شاعر تھے۔ ساتھ ہی وہ صاحبِ علم بھی تھے۔ احادیث و تفسیر پر ان کی اچھی نظر تھی۔ فارسی و عربی پر عبور رکھتے تھے۔ متقی و پرہیز گار تھے۔ وضع داری و شرافت اور سادگی و انکسار ان کے مزاج کا حصہ تھے۔ کھلا ہاتھ تھا۔ دل کھول کر ضرورت مندوں کی مدد کرتے تھے۔ ان کی فیاضی کے بہت سے واقعات مختلف کتابوں میں درج ہیں [۲۳]۔ لکھنوی تہذیب ان کے وجود کا حصہ تھی۔ مرثیہ گوئی ان کا مشغلہ بھی تھا اور ان کا پیشہ بھی۔ مرزا دبیر زاہدِ خشک نہیں تھے بلکہ دوستوں کی محفل میں ہنسی مذاق بھی کرتے تھے۔ ''خوش معرکۂ زیبا'' میں سید میر جان ذاکر کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ایک دن مرزا دبیر نے ازراہِ مذاق سید محمد جان ذاکر سے کہا کہ میر صاحب! آپ اپنے تخلص ذاکر سے حرف ''الف'' دور کر دیجیے۔ میر صاحب نے جواب دیا بشرطے کہ حرف ''ی'' تمھارے یہاں سے دور ہو جائے [۲۴]۔

مرزا دبیر نے اس دور کے مقبول رنگِ ناسخ میں دادِ شاعری دی۔ وہ ہمہ وقت مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی میں مصروف رہتے تھے اور اسی لیے اپنے مرثیوں پر وہ اتنی توجہ نہیں دے پاتے تھے جتنی توجہ نوک پلک سنوارنے میں میر انیس اپنے مرثیوں پر دیتے تھے۔ لیکن اس ساری مصروفیت کے باوجود اپنے شاگردوں کے کلام پر اصلاح توجہ سے دیتے اور ساتھ ہی ان کی تعلیم بھی کرتے جاتے۔ ثابت لکھنوی نے ''حیاتِ دبیر'' میں لکھا ہے کہ ایک مرتبہ کسی شاگرد کا کہا ہوا مرثیہ ایک شاگرد کو صاف کرنے کے لیے دیا۔ اس نے نقل کرتے ہوئے درج ذیل شعر کے دوسرے مصرع میں لفظ ''اقبال'' کو بدل کر لفظ ''فتح'' کر دیا۔

آپ آتے ہیں عورت نہ کوئی سامنے آئے
اقبال سے کہہ دو کہ عناں تھامنے آئے

مرزا دبیر نے دیکھا تو کہا: ''اقبال'' اردو میں مذکر اور ''فتح'' مؤنث ہے۔ پس جب شاعر یہ کہتا ہے کہ عورت نہ کوئی سامنے آئے تو ''فتح'' کا، جو مؤنث ہے، سامنے آنا کب مناسب ہوگا۔ اس کے سوا ''اقبال'' کے لفظی معنی پر بھی غور کرو۔ اقبال کے معنی ''آگے'' کے ہیں، لفظ فتح میں یہ بات کہاں۔ پھر کہاں کہ اکثر ذاکر حضرات ازبس کہ میرے مرثیوں میں الفاظ کی خوبی اور اثر کو نہیں سمجھتے اور اپنی سمجھ کے موافق مرثیوں کے الفاظ کو بدل دیتے ہیں۔

۱۸۵۶ء میں بادشاہ واجد علی شاہ معزول کر دیے گئے اور اودھ کی شاہی ہمیشہ کے لیے ختم و نابود ہو گئی۔ ۱۸۵۷ء کی قیامت خیز بغاوت میں مرزا دبیر سیتاپور چلے گئے اور جب امن قائم ہونے کے بعد لوٹے تو لکھنؤ اجڑ چکا تھا۔ مذہبی و تہذیبی سرگرمیاں ماند پڑ گئی تھیں۔ سرپرست منظر سے غائب ہو چکے تھے اور انگریز غالب آ چکے تھے جو اس تہذیب کے نہ قدردان تھے نہ اس میں دلچسپی رکھتے تھے۔ اب مرزا دبیر کی آمدنی کا ذریعہ وہ ایک سو تیس روپے ماہوار تھے جو امام باڑہ حسین آباد اور امام باڑہ میر باقر سے ملتے تھے۔ آمدنی بڑھانے کے لیے اب وہ عظیم آباد اور کان پور بھی مرثیہ خوانی کے لیے جانے لگے۔ اس دور میں باندی بیگم نے ان کی سرپرستی کی اور تا حیات یہ سلسلہ جاری رہا۔ ان کی صحت بھی اب پہلی جیسی نہیں رہی تھی۔ جسمانی صحت

کے ساتھ ان کی بینائی بھی گرتی جا رہی تھی۔ ۲۹؍ذالحجہ ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء کو وہ آنکھ بنوانے کے لیے کلکتہ گئے۔ واجد علی شاہ (م ۱۸۸۷ء) نے ان کو برابر کا درجہ دیا اور وہیں جرمن ڈاکٹر سے ان کی آنکھ بنوائی اور وہ کامیاب لکھنؤ واپس آئے۔ کلکتہ جانے سے پہلے ان کا بیس سالہ بیٹا مرزا محمد ہادی حسین عطارد وفات پا گیا تھا۔ جب واپس آئے تو ان کے بڑے بھائی مرزا غلام محمد اللہ کو پیارے ہو گئے۔ اسی سال میر انیس کا بھی انتقال ہو گیا۔ دبیر کی صحت بھی مسلسل گر رہی تھی۔ ورم جگر نے شدت اختیار کر لی تھی۔ اسی بیماری میں میر انیس کی وفات کے تین ماہ ایک دن بعد مرزا دبیر بھی اپنے معبودِ حقیقی سے جا ملے۔ مرنے کے بعد ان کی شہرت و مقبولیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ سارے لکھنؤ میں کہرام مچ گیا۔ ''اودھ اخبار'' میں مہینوں قطعاتِ تاریخِ وفات اور ان کے حالت و خطوط شائع ہوتے رہے۔ ان کے شاگرد منیر شکوہ آبادی نے جو قطعات تاریخ کہے تھے ان میں سے ایک کے آخری شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی وفات ۳۰؍محرم کو، فجر کے وقت، منگل کے دن ہوئی:

منیر سال و مہ و روز و وقت و تاریخش　　پگاہ و سلخ و سہ شنبہ مہِ عزا بودہ

دریا پر غسلِ دیا گیا اور ان کے اپنے مکان میں تدفین ہوئی۔ اگر آپ محلّہ نخاس لکھنؤ کے کوچۂ دبیر سے گزریں تو آج بھی ان کے مزار پر فاتحہ پڑھ سکتے ہیں۔

[۲]

مطالعۂ شاعری:

مرزا دبیر کے کلام کے مطالعے سے پہلے یہ دیکھتے چلیں کہ میر انیس اور مرزا دبیر کے تخلیقی مزاج میں کیا فرق ہے تاکہ ان دونوں کو ان کے اپنے رنگِ سخن کے آئینے میں دیکھا جا سکے۔ انیس و دبیر کے سلسلے میں یہ الجھاؤ اس وقت پیدا ہوا جب شبلی نعمانی نے ''موازنہ انیس و دبیر'' لکھ کر فوقیت کا تاج انیس کے سر پر رکھ دیا اور کہا: ''فصاحت ان کے کلام کو چھو بھی نہیں گئی، بندش میں تعقید اور اغلاق، تشبیہات اور استعارات، اکثر دور از کار، بلاغت نام کو نہیں، کسی چیز یا کسی کیفیت یا حالت کی تصویر کھینچنے سے وہ بالکل عاجز ہیں۔ خیال آفرینی اور مضمون بندی البتہ ہے لیکن اکثر جگہ اس کو سنبھال نہیں سکتے۔ ہماری یہ غرض نہیں کہ ان کے کلام میں سرے سے یہ باتیں پائی ہی نہیں جاتیں۔ وہ نہایت پر گو تھے۔ ان کے اشعار کا شمار ہزاروں کیا لاکھوں تک ہے۔ اخیر اخیر میں وہ میر انیس کی تقلید بھی کرنے لگے تھے۔ اس بنا پر ان کے کلام میں جا بجا شاعری کے لوازم اور خاصے پائے جاتے ہیں۔ لیکن گفتگو قلت اور کثرت میں ہے۔ میر انیس کے بہت سے اشعار میں فصاحت و بلاغت کا حصہ بہت کم ہے لیکن دیکھنا یہ ہے کہ دونوں میں سے نسبتاً کس کا کلام شاعری کے معیار پر پورا اترتا ہے'' [۲۵]۔ اس مسئلے پر ڈاکٹر محمد احسن فاروقی کی رائے ایک نئے زاویۂ نظر کو سامنے لاتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ انیس و دبیر دو

مختلف انفرادیتوں کے مالک ہیں اور دونوں کی حسیت اور نزاکتِ احساس (Sensibility) متضاد ہے۔ میر انیس کا ادراک قدرتی (نیچرل) ہے اور مرزا دبیر کا مابعد الطبیعیاتی (Metaphysical) ہے۔ مولانا حالی نے انگریزی رومانی تنقید کے رجحان کو اپنا کر نیچرل حسیت (Natural Sensibility) کو ترجیح دی مگر بیسویں صدی میں ٹی ایس ایلیٹ اور اس کے ہم خیالوں نے مابعد الطبیعیاتی ادراک کو جدید دور کی پیچیدگیاں ظاہر کرنے کے لیے زیادہ موزوں بتایا اور اس لیے اگر کوئی جدید ترین نظریے کا حامی انیس و دبیر کے کلام کو دیکھے تو وہ مرزا دبیر کو میر انیس پر ترجیح دے گا۔ یہ دونوں شاعر اس قدر منفرد ہیں کہ ایک کا دوسرے سے مقابلہ کرنا صحیح نہیں ہے۔ جدید دور میں تقابلی تنقید ایسے دو شاعروں کی انفرادیت کو تضاد سے واضح کرتی ہے۔ ڈاکٹر فاروقی کہتے ہیں کہ ہمارے ہاں نقاد کا ذہن ابھی تک اس درجہ بے تعلقی و بے تعصبی (Disinterestedness) تک نہیں پہنچا ہے کہ تضاد سے انفرادیت کو دیکھ سکے۔ میر انیس اور مرزا دبیر رنگِ فکر میں ایک دوسرے سے متضاد ہیں اور دونوں ہمارے ادب کی دو متضاد راہوں پر چل رہے ہیں۔ میر انیس، میر حسن اور اپنے خاندان کی روایت پر چل رہے ہیں۔ مرزا دبیر سودا اور خصوصاً ناسخ کی روایت پر چل رہے ہیں جو اس وقت کے لکھنؤ کا مقبول طرز تھا۔ یہ دونوں روایتیں ایک دوسرے سے متضاد ہیں۔ پھر مزاج کے اعتبار سے انیس و دبیر کا ادراک بھی متضاد ہے اور اس لیے ان دونوں کا موازنہ غلط ہے۔ اس دور میں مرزا دبیر ہی اس تہذیب اور اس سے مخصوص کی جانے والی صفات کے نمائندے ہیں اور اسی لیے وہ میر انیؔس سے زیادہ مقبول و محترم تھے اور میر انیس اپنے دور کے بجائے اس دور کے لیے اہم ہو جاتے ہیں جو سرسید کے زیر اثر حالی کی جدید تحریک ادب سے شروع ہوتا ہے۔ مرزا دبیر کی مرثیہ نگاری کا جائزہ لینے کے لیے ان کے مخصوص ادراک کا خاص طور پر خیال رکھنا چاہیے۔

دبیر و انیس کے ادراک کا تضاد دیکھنا ہو تو ان کے مرثیوں کے ''چہروں'' کو دیکھیے۔ اس تضاد کو واضح کرنے کے لیے میں دونوں کے دو مشہور مراثی سے چند بند پیش کرتا ہوں۔ پہلے انیس کے مرثیے.

ع ...''پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زارِ صبح'' کے یہ چند بند پڑھیے:

پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زارِ صبح
گل زارِ شب خزاں ہوا، آئی بہارِ صبح
کرنے لگا فلک زرِ انجم نثارِ صبح
سرگرمِ ذکرِ حق ہوئے، طاعت گزارِ صبح
تھا چرخِ اخضری پہ یہ رنگ آفتاب کا
کھلتا ہے جیسے پھول چمن میں گلاب کا

چلنا وہ بادِ صبح کے جھونکوں کا دم بدم
مرغانِ صبح کی وہ خوش الحانیاں بہم
وہ آب و تابِ نہر، وہ موجوں کا پیچ و خم
سردی ہوا میں، پر نہ زیادہ بہت، نہ کم
کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا

تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا
وہ نورِ صبح اور وہ صحرا، وہ سبزہ زار   تھے طائروں کے غول درختوں پہ بے شمار
چلنا نسیمِ صبح کا رہ رہ کے بار بار   کوکو وہ قمریوں کی وہ طاؤس کی پکار
وا تھے دریچے باغِ بہشتِ نعیم کے
برسوں رواں تھے دشت میں جھونکے نسیم کے
آمد وہ آفتاب کی وہ صبح کا سماں   تھا جس کی ضو سے وجد میں طاؤسِ آسماں
ذروں کی روشنی پہ ستاروں کا تھا گماں   نہرِ فرات بیچ میں تھی مثلِ کہکشاں
ہر نخل پر ضیائے سرِ کوہِ طور تھی
گو یا فلک سے بارشِ بارانِ نور تھی
وہ پھولنا شفق کا وہ مینائے لاجورد   مخمل سی وہ گیاہ، وہ گل سبز و سرخ و زرد
رکھتی تھی پھونک کر قدم اپنا ہوائے سرد   یہ خوف تھا کہ دامنِ گل پر پڑے نہ گرد
دھوتا تھا دل کے داغ چمنِ لالہ زار کا
سردی جگر کو دیتا تھا سبزہ کچھار کا

انیس کے یہ بند پڑھ کر اب آپ مرزا دبیر کے "چہرے" کے یہ بند پڑھیے۔

پیدا شعاعِ مہر کی مقراض جب ہوئی   پنہاں درازیِ پرِ طاؤسِ شب ہوئی
اور قطع زلفِ لیلیِ زہرہ لقب ہوئی   مجنوں صفت قبائے سحر چاک سب ہوئی
فکرِ رفو تھی چرخِ ہنرمند کے لیے
دن چار ٹکڑے ہوگیا پیوند کے لیے
نکلا افق سے عابدِ روشن ضمیرِ صبح   محرابِ آسماں ہوئی جلوہ پذیرِ صبح
کھولا سپیدی نے جو مصلائے پیرِ صبح   پھر سجدہ گاہ بن گیا مہرِ منیرِ صبح
کرتی تھی شب عروب کا سجدہ ودود کو
سیارے ہفت عضو بنے تھے سجود کو
یوسف غریقِ چاہِ سیہ ناگہاں ہوا   یعنی غروب ماہِ تجلی نشاں ہوا
یونس دہانِ ماہیِ شب سے عیاں ہوا   یعنی طلوع نیرِ مشرق ستاں ہوا
فرعونِ شب سے معرکہ آرا تھا آفتاب
دن تھا کلیم اور یدِ بیضا تھا آفتاب
روزِ سفید یوسفِ آفاق شب نقاب   مغرب کی چاہ میں تھا جو اُفتادہ زیرِ آب

سقائے آسماں نے لیا دلوِ آفتاب   اور ریسماں شعاع کی باندھی بہ آب و تاب
یوسف کو دلوِ مہر میں بٹھلا کے چاہ سے
کھینچا دیارِ شرق میں مغرب کی راہ سے

سایہ جہاں جہاں تھا وہاں نور ہوگیا   پھر مشک شب جہان سے کافور ہوگیا
گویا کہ زنگ آئنے سے دور ہوگیا   باطل رسالۂ شبِ دیجور ہوگیا
کیا پختہ روشنائی تھی قدرت کے خامے میں
مضموں تھا آفتاب کا ذرّوں کے نامے میں

کھولے ہوا میں طائرِ زرّیں نے بال و پر   بیٹھا وہ آ کے چرخِ چہارم کے بام پر
دانے ستاروں کے جو پڑے تھے اِدھر اُدھر   منقارِ زر میں چن لیے اس نے وہ سر بہ سر
پھر میہمانِ چشمۂ مہتاب ہوگیا
چشمہ تو خشک اور وہ سیراب ہوگیا

دبیر اور انیس کے یہ ”چہرے“ پڑھ کر، جن میں صبح کا منظر پیش کیا گیا ہے، دونوں کے مختلف ادراک کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ انیس کے چہرے میں مثنوی کا مزاج نمایاں ہے جس سے محمد تقی میر کا رنگ بھی جھلک رہا ہے۔ یہاں طرزِ فکر رومانوی ہے۔ انداز بیانیہ ہے جس میں نرمی ہے، راگ اور لے میں دھیما پن ہے اور لہجے میں نرمی و نسائیت ہے۔ انیس کا مصورانہ انداز اور اس سے پیدا ہونے والی محاکات منظر میں رنگ بھر رہی ہے۔ یہاں خیال آفرینی نہیں ہے تصویر کی متضاد صفات میں مناسبتیں تلاش کرنے کی کوئی کوشش نہیں ہے۔ استعارات و تراکیب بھی سادہ ہیں۔ یہاں مصوری کا عمل نمایاں ہے۔ اس کے برخلاف دبیر کے چہرے کی منظر نگاری میں قصیدہ کا رنگ جھلک رہا ہے۔ اس کا آہنگ بلند اور لہجے میں خطیبانہ مردانہ پن ہے۔ الفاظ میں شان و شکوہ ہے اور انیس کے مقابلے میں دبیر کے راگ کی رفتار بھی قدرے تیز ہے۔ یہاں دبیر کی علمیت بھی نمایاں ہے اور واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ ان کا ذہن ”تخلیقِ معانی اور ایجادِ مضامین“ [۲۶] کی طرف مائل ہے۔ جہاں جہاں منظر کشی کی گئی ہے یہی صورت سامنے آتی ہے۔ دبیر کے ہاں مابعد الطبیعیاتی تصورات شعری پیکر (Imagery) کو جنم دیتے ہیں اور ان کا اظہار پُرشکوہ اسلوب میں ہوتا ہے۔ یہ وہ اسلوب ہے جو رزمیہ کے لیے میر انیس کے طرز سے زیادہ موزوں ہے۔ دبیر کی تراکیب میں ”خیال“ رنگ بھرتا ہے۔ تلمیحات سے دور کی بات قریب آجاتی ہے۔ انیس کے ہاں منظر کو دیکھنے کے لیے دماغ پر زور ڈالنے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ ان کی تصویر خود بولتی ہے۔ دبیر کے ہاں بات کی تہہ تک پہنچنے کے لیے دماغ پر زور ڈالنے کی ضرورت پڑتی ہے اور پھر اس سے لطف اُٹھایا جاسکتا ہے۔ مبالغہ آمیز ادراک دبیر و انیس دونوں کے ہاں ملتا ہے لیکن رزم میں انیس کا فطری میلانِ طبع مثنوی کی طرف ہونے کی وجہ سے وہ خطیبانہ مردانہ آہنگ پیدا نہیں ہوتا جو دبیر کا

قصیدے کی طرف فطری رجحان طبع مثنوی کی طرف ہونے کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے اور جو رزمیہ شاعری سے زیادہ قریب ہے، اسی لیے مرثیے کے رزمیہ حصوں میں دبیرؔ انیس سے زیادہ کامیاب ہیں۔ انیس منظر کشی میں جو تصویر بناتے ہیں اس میں (Touches) فطری ہیں۔ دبیر کے ہاں تاثرات (Impressions) ہیں جن پر غور کرنے سے تصویر بنتی ہے۔ ان کے ہاں خیال کی تہہ داری سے تصویر بنتی ہے۔ یہ وہی "طرزِ جدید" ہے جس کے بانی و ممتاز نمائندے ناسخ ہیں۔ یہی وہ اندازِ سخن ہے جو اس دور کا مقبول طرز تھا اور جس کی وجہ سے ناسخ عظیم شاعر، رجب علی بیگ سرور عظیم نثر نگار اور گلزارِ نسیم پسندیدہ و مقبول مثنوی تھی اور دبیر انیس سے بڑے اور اہم مرثیہ گو تھے۔ رزمیہ میں مبالغہ جتنا زیادہ ہوگا اتنا ہی بہتر ہے اور الفاظ جتنے عالمانہ و پرشکوہ ہوں گے اتنا ہی رزمیہ پرشکوہ ہوگا۔ اسی لیے مرزا دبیر رزمیہ انداز سے قریب ہیں۔ یہاں موازنے کی ضرورت نہیں ہے مگر یہ دکھانے کے لیے کہ پرشکوہ اور شان دار طرزِ ادا میں مرزا دبیر انیس سے کتنے زیادہ کامیاب ہیں، ہم ایک ہی موضوع پر دونوں کے دو دو بند نقل کرتے ہیں۔ انیس و دبیر دونوں نے حضرت عباس کو اپنے اپنے مرثیوں میں موضوعِ سخن بنایا ہے۔ انیس کا مرثیہ ع ..... "آمد ہے کربلا کے نیستاں میں شیر کی" سے شروع ہوتا ہے اور دبیر کا ع..... "کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے" سے۔ پہلے انیسؔ کے یہ دو بند پڑھیے جس میں حضرت عباس کی سواری کو دکھایا گیا ہے:

آمد ہے کربلا کے نیستاں میں شیر کی   ڈیوڑھی سے چل چکی ہے سواری دلیر کی
جاسوس کہہ رہے ہیں نہیں راہ پھیر کی   غش آگیا ہے شہ کو، یہ ہے وجہ دیر کی
خوش بو ہے دشت، بادِ بہاری قریب ہے
ہشیار غافلو کہ سواری قریب ہے

آتا ہے وہ جری جو ہزاروں میں فرد ہے   شیروں کا شیر عازمِ دشتِ نبرد ہے
دہشت سے آفتاب کا چہرہ بھی زرد ہے   بڑھ کر پرے سے جو اسے روکے، وہ مرد ہے
سر بر کوئی ہوا نہیں اس خاندان سے
گھر میں انھی کے اُتری ہے تیغ آسمان سے

اب اس کے بعد دبیرؔ کے یہ دو بند پڑھیے:

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے   رستم کا جگر زیرِ کفن کانپ رہا ہے
ہر قصرِ سلاطینِ زمن کانپ رہا ہے   سب ایک طرف، چرخِ کہن کانپ رہا ہے
شمشیر بکف دیکھ کے حیدر کے پسر کو
جبریل لرزتے ہیں سمیٹے ہوئے پر کو

ہیبت سے ہیں نہ قلعۂ افلاک کے دربند   جلاد فلک بھی نظر آتا ہے نظر بند

وا ہے کمرِ چرخ سے جوزا کا کمر بند سیارے ہیں غلطاں صفتِ طائرِ پر بند
انگشت عطارد سے قلم چھوٹ پڑا ہے
خورشید کے پنجے سے علم چھوٹ پڑا ہے

انیس کے لہجے میں یہاں بھی وہی نرمی اور نسائیت اور دبیر کے لہجے میں وہی مردانہ پن اور خطیبانہ بلند آہنگی اور الفاظ کے جماؤ کا وہی شکوہ ہے جسے ہم صبح کے منظر میں پچھلے صفحات میں دیکھ چکے ہیں۔ دبیر کا یہ لہجہ اور طرز ادا رزمیہ کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ اس طرز ادا میں نکتہ سنجی ہے۔ یہاں غیر مشابہہ چیزوں میں مشابہت پیدا کی جارہی ہے۔ اس میں مرکب ادراک (Unified Sensibility) سے مرکب اثر پیدا ہو رہا ہے۔ یہ وہ رعایتِ لفظی نہیں ہے جس کے حوالے سے شبلی نعمانی دبیر کو مطعون کرتے ہیں بلکہ یہ "مرکب اثر" پیدا کرنے کا ذریعہ ہے۔ شبلی ان خصوصیات کو مرزا دبیر کے ہاں دیکھتے ہیں تو کہتے ہیں کہ "مرزا دبیر میں اصلی مایہ الامتیاز جو چیز ہے وہ خیال بندی اور وقت پسندی ہے۔ یہی چیز مرزا صاحب کے تاج کمال کا طرّہ ہے۔ اس میں کچھ شبہ نہیں کہ مرزا صاحب کی قوتِ متخیلہ نہایت زبردست ہے۔ وہ اس قدر دور کے استعارات اور تشبیہات ڈھونڈھ کر پیدا کرتے ہیں کہ وہاں تک ان کے حریفوں کا طائرِ وہم پرواز نہیں کرسکتا۔ راست نما اور دل فریب استدلال، جو شاعری کا ایک جزو اعظم ہے ان کے ہاں نہایت کثرت سے پایا جاتا ہے۔ وہ قوتِ متخیلہ کے زور سے نئے نئے اور عجیب دعوے کرتے ہیں اور خیالی استدلال سے ثابت کرتے ہیں۔ مبالغے کے مضامین کو .....وہ اس قدر ترقی دیتے ہیں کہ پہلے مبالغے ان کے مقابلے میں ہیچ ہوجاتے ہیں"[۲۷] اور یہ کہہ کر لکھا کہ "خیال آفرینی، وقت پسندی، جدتِ استعارات، اختراعِ تشبیہات، شاعرانہ استدلال، شدت مبالغہ میں اُن (مرزا دبیر) کا جواب نہیں"[۲۸]۔ بہرحال دونوں کے راستے، دونوں کے طرز الگ الگ اور جدا ہیں۔ "دبیر ایک روشِ خاص کے مخترع تھے اور خاتم بھی۔ ان کی نئی نئی تشبیہیں اور اچھوتے استعارے گنجینۂ معنی کا طلسم ہیں" [۲۹]۔ یہ رنگ اس دور کا مقبول و پسندیدہ رنگِ سخن تھا اور دبیر اس رنگ کے منفرد نمائندے تھے۔ انیس کی مصوری بقول ڈاکٹر احسن فاروقی فوٹوگرافی ہے۔ دبیر کی مصوری تجریدی ہے۔ دبیر کی قوتِ متخیلہ اسی لیے انیس سے مختلف ہے۔ جیسے ملٹن نے ڈون اور اس کے اسکول کے شاعروں کو Our Late Eccentric کہا تھا، اسی طرح شبلی نعمانی نے دبیر کی شاعری کو "محض فرضی خیال" کہا تھا لیکن اسی ڈون کی شاعری کو جب عہد حاضر کے حوالے سے ٹی ایس ایلیٹ نے دیکھا تو اسے اس میں ایک ایسا "ادراک" نظر آیا جو عہدِ حاضر کی تہہ داریوں اور پے چیدگیوں کا زیادہ بہتر طور پر اظہار کرسکتا ہے۔ دبیر کے مرثیے تو، انیس اور دوسرے مرثیہ گویوں کے مرثیوں کی طرح اپنے دور کے مسلکی مرثیوں کی روایت میں محصور ہیں لیکن ان کے الگ الگ حصوں کے انتخاب سے ہمارا جدید دور کا شاعر یقیناً استفادہ کرسکتا ہے۔ میں نے یہاں مرثیے کو شعر و ادب کے حوالے سے دیکھا ہے اور یہی وہ معیار ہے جس سے مرثیہ کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے ورنہ بصورتِ دیگر اردو مرثیہ بھی ان بے شمار

مولود ناموں اور معراج ناموں کی طرح ہو کر رہ جائے گا جن کا ادب کی تاریخ میں کوئی ذکر بھی نہیں کرتا۔

اب اس بحث سے جو نتیجہ برآمد ہوا یہ ہے کہ مرزا دبیر کا ایک الگ مخصوص شاعرانہ مزاج ہے اور یہ مزاج انیسؔ کے اوراک سے مختلف ہے۔ مرزا دبیر کے ہاں شکوہِ الفاظ بلند آہنگ مردانہ لہجہ اور مبالغہ آمیز اوراک سے وہ طرز وجود میں آیا ہے جو رزمیہ کا طرز ہے اور جسے ہم پرشکوہ اور شان دار طرز کہہ سکتے ہیں۔ میر انیس کے رزمیہ حصوں میں نرمی اور دھیما پن ہے۔ مرزا دبیؔر کے رزمیہ حصوں میں مردانہ پن کا احساس ہوتا ہے۔ یہ دو الگ الگ مزاج ہیں اور ان سے دو الگ الگ رنگ اور طرز پیدا ہوئے ہیں۔ میر انیس کے ہاں ''بزم'' کا مزاج انھیں عظمت کی بلندیوں پر لے جاتا ہے اور مرزا دبیر کے ہاں ''رزم'' کا مزاج ''علویت'' پیدا کرتا ہے۔ میر انیس مثنوی کی روایت کے مرثیہ گو ہیں۔ مرزا دبیر قصیدے کی روایت کے مرثیہ گو ہیں۔ مثنوی کے مزاج کے باعث میر انیس کا تخیل، جدید معنی میں، ''رومانی'' ہو جاتا ہے اور قصیدے کے مزاج کی وجہ سے مرزا دبیر کا تخیل ''ذہنی اور حکیمانہ'' ہو جاتا ہے۔ میر انیس کے لہجے کا ترنم دھیما اور شیریں ہے۔ مرزا دبیر کا ترنم گرجتا ہوا سا اور تیز رفتار ہے۔ انیس سلاست وصفائی اور جوش ورنگینی کے خدائے سخن ہیں۔ دبیر خیال آفرینی، تخلیق معانی، تہہ داری، نئی امیجری (Imagery) جدت استعارات اور اختراع تشبیہات کے خدائے سخن ہیں۔ مرزا دبیر کا مزاج مابعد الطبیعیاتی مزاج ہے۔ مرزا دبیر عہد حاضر کے شعور وادراک سے ویسے ہی قریب ہیں جیسے میر انیس سرسید اور مولانا حالی کے دور کی روایت سے قریب تھے۔ ان دونوں کے رنگ، مزاج اور راستے الگ اور جدا ہیں اور اس طرح ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا صحیح نہیں ہے[۳۰]۔

[۳]

مرزا دبیر کی شاعری کے بارے میں دو باتیں ذہن میں رہنی چاہئیں۔ ایک یہ کہ وہ بہت زود گو شاعر اور بہت مصروف انسان تھے اور اسی وجہ سے، میر انیس کی طرح، ہر ہر مصرع کی نوک پلک درست کرنے کی نہ انھیں فرصت تھی اور نہ یہ ان کا مزاج تھا۔ اسی لیے فن کے لحاظ سے وہ لاپرواہ شاعر نظر آتے ہیں اور جودت طبع کے باوجود ان کے کلام میں فن کی ایسی ناہمواری موجود ہے جو اکثر ناگوار گزرتی ہے مگر ان کے ہاں تنوع ہے۔ وہ انیس کے رنگ میں مرثیہ لکھنے پر قادر ہیں۔ مرزا دبیر کے حامیوں (دبیریوں) نے شبلی کی ''موازنہ'' کے جواب میں یہ واضح کیا کہ جو خصوصیات شبلی نے میر انیس کے ہاں دکھائی ہیں وہ سب کی سب مرزا دبیر کے ہاں بھی موجود ہیں۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ جو کچھ طرزِ انیسؔ میں دبیؔر نے لکھا کیا وہاں وہ زیادہ سے زیادہ انیس جیسے ہو جاتے ہیں لیکن انیس سے آگے نہیں جاتے۔ یہاں وہ طرز انیس کی اسی طرح تکرار کرتے ہیں جیسے انیس کے بیٹے اپنے باپ کے رنگ میں لکھنے کی کوشش کرتے تھے۔ جیسے انیسؔ دبیؔر کے رنگ میں کہہ کر دبیر سے آگے

نہیں جاسکتے تھے اسی طرح دبیر انیس کے طرز میں انیس کی طرح کے شعر لکھ کر ان سے آگے نہیں نکلے اور یہی اصل بات ہے۔ یہ دونوں اپنے اپنے رنگ و طرز کے منفرد نمائندے ہیں اور یہی رنگ و طرز ان کی پہچان ہے۔ دوسری بات یہ بھی ذہن نشین رہنی چاہیے کہ انیس ایک نامی گرامی تہذیب یافتہ خاندان کے فرد ضرور تھے مگر علم کے اعتبار سے دبیر کا رتبہ بلند ہے۔ وہ بلاشبہ انیس سے کہیں زیادہ عالم تھے [۳۱]۔

اردو مرثیہ بنیادی طور پر مبکی مرثیہ ہے۔ اس کا مقصد اہلِ مجلس کو رُلانا ہے تاکہ رونے سے وہ ثواب حاصل کر سکیں۔ مبکی مرثیہ امام حسین اور ان کے انصاروں کی مدح اسی طرح کرنا چاہتا ہے جس طرح قصیدے میں کی جاتی ہے اور ان کے حالات کو اسی طرح بیان کرنا چاہتا ہے جیسے مثنوی میں بیان کیے جاتے ہیں۔ مثنوی میں واقعہ بیان کرنے والا پابند نہیں ہوتا۔ وہ عیش و نشاط کے مناظر بھی دکھا سکتا ہے مگر مذہبی مقصد کے باعث چونکہ مرثیے میں بین و بکا سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے اس لیے جو واقعات بیان کیے جاتے ہیں وہ بھی غم انگیز ہوتے ہیں۔ مدح جیسی مرزا دبیر کے ہاں ملتی ہے، بہت مبالغہ آمیز ہے۔ اس مبالغے میں ان کی علمیت اور تلمیحات و کنایات رنگ بھرتے ہیں اور جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں یہ مرزا دبیر کا مزاج ہے اور یہ رنگ قصیدہ گوئی کا رنگ ہے۔ میر انیس اس میدان میں اپنے مزاج و رنگ سخن کی وجہ سے پیچھے رہ جاتے ہیں۔ میر انیس کا مزاج انھیں مثنوی کی طرف لے جاتا ہے، اس لیے واقعہ نگاری میں وہ دبیر سے آگے ہیں۔ یہ رنگِ طبع و مزاج کی سطح پر دونوں کا مطالعہ ہوا لیکن دونوں مبالغہ اور واقعہ نگاری میں مبکی مرثیے کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔ واقعہ نگاری میں مرزا دبیر اور میر انیس دونوں ایسے فرضی اور من گھڑت واقعات کو اثر آفرینی اور مبکی اثر پیدا کرنے کے لیے شامل کر لیتے ہیں جو بے بنیاد ہیں لیکن مبکی اثر اور رُلانے کے عمل کے لیے مفیدِ مطلب ہیں۔ واقعہ نگاری میں مختلف مناظر بھی آتے ہیں۔ مکالمے بھی ہوتے ہیں۔ امام حسین کا مدینہ سے رخصت ہونا اور حضرت صغرا کے حال کا منظر عام ہے۔ اسی طرح مرثیے میں کسی نہ کسی طرح سے رخصت طلب کرنے کا منظر بھی بیان میں آتا ہے۔ کربلا پہنچ کر نہر کے کنارے خیمہ زن ہونے کا منظر بھی عام ہے۔ رخصت کے واقعات میں مرزا دبیر نے بھی ایسی باتیں گری پیدا کرنے کے لیے خود گھڑی ہیں جو قرین قیاس بھی نہیں ہیں اور امام حسین کے اصحاب کی یک جہتی اور مقصدِ اعلیٰ کو دیکھتے ہوئے قطعی نامناسب ہیں مثلاً حضرت عباس کو علم ملنے پر حضرت عون و محمد کا ناراض ہو کر واویلا کرنا۔ یہ ورثہ کا وہ جھگڑا ہے جو شیعہ عقیدے کا ایک جزو بن گیا ہے۔ مرزا دبیر بھی اس جھگڑے کو سامنے لاتے ہیں اور میر انیس بھی۔ میر انیس حضرت عون و محمد کا یہ جھگڑا دکھاتے ہیں جسے حضرت زینب طے کر دیتی ہیں۔ مرزا دبیر اس واقعہ میں عمر سعد کی خیالی سازش اور جاسوسی کو شامل کر کے رنگ بھرتے ہیں۔ ان واقعات کے بیان میں مستورات کی باتیں رقم کی جاتی ہیں۔ ایسے موقع پر حضرت صغریٰ، حضرت شہر بانو اور حضرت زینب سب ہی باتیں کرتی ہوئی سامنے آتی ہیں۔ مرزا دبیر جاسوسی و سازش کے تعلق سے حضرت زینب کی گفتگو مرثیے میں یوں لکھتے ہیں:

دوڑی وفورِ طیش سے خود زینبِ حزیں   فرمایا میں تو آنے کو تھی ننگے سر دہیں
کیا مشورہ تھا شمر سے، وہ بولے کچھ نہیں   فرمایا خوب لوگوں میں چرچا ہے پھر یونہیں
شمرِ لعیں نے صلح جو ٹھہرائی ہوئے گی
مرضی تمھاری تھوڑی بہت پائی ہوئے گی

ہے ہے مجھے تو اور ہی وسواس اب ہوا   شاید علَم نہ ملنے کا تم کو تعب ہوا
عباس کو ملا جو علَم کیا غضب ہوا   گزرا جو ناگوار خلافِ ادب ہوا
آئے کوئی بلا نہ پدر کی کمائی پر
قربان تم ہوئے مرے عباس بھائی پر

قبلہ کو ہاتھ اُٹھا کے پکارے وہ مہ لقا   اماں بربِّ کعبہ کہ خادم ہیں بے خطا
سن لیجیے حضور تو پھر ہوجیے خفا   جن کو حضور پالیں گی وہ ہوں گے بے وفا؟
چاروں ملک جو مالک تقریر سے پھریں
ہم دونوں بھائی حضرت شبیر سے پھریں

ورثے کا یہ جھگڑا چونکہ شیعہ عقیدہ کا حصہ ہے اس لیے مرثیہ گو بار بار اسے پیش کر کے اہلِ مجلس کے جذباتِ عقیدت کو آسودہ کرتے ہیں اور ایسے موقع پر بھول جاتے ہیں کہ حضرت عون و محمد کمسن و ناتجربہ کار ہیں اور ان کے برخلاف حضرت عباس تجربہ کار اور شجاع ہیں اور موقع و محل کے مطابق وہی اس کے حق دار ہیں لیکن اس سے نہ مرثیہ گو کو کوئی غرض ہے اور نہ اہلِ مجلس کو۔ اس سطح پر اُردو مرثیہ ایک وقتی و عارضی چیز بن کر رہ جاتا ہے۔ ان واقعیاتی حصوں میں انسانی نفسیات کا جو اظہار ہوتا ہے وہ بھی غیر واقعیاتی ہے۔ ایسے میں اصل اور بنیادی سوال یہ ہے کہ مرثیہ نگاروں نے کس قسم کے جذبات کی ترجمانی کی ہے اور ان سے کہاں تک نفسیاتی تاثرات پیدا ہوتے ہیں۔ مدینہ سے رخصت ہوتے وقت حضرت صغریٰ اور تمام اہل بیت کی حالت و کیفیت مرزا دبیر اور میر انیس دونوں نے دکھائی ہے۔ حضرت علی اکبر کے رخصت ہونے اور ماں اور پھوپھی کے جذبات کا حال بھی ان دونوں کے ہاں ملتا ہے۔ حضرت عباس کی شہادت پر امام حسین کی حالت، امام حسین کی شہادت پر حضرت زینب کا بال کھولے ہوئے باہر آجانا اور بین کرنا یہ سب ہی مرثیہ گویوں کے ہاں عام طور پر ملتا ہے۔ مرزا دبیر حضرت علی اکبر کی رخصت کے سلسلے میں یہ دکھاتے ہیں کہ وہ ماں سے اجازت تو لیتے ہیں مگر پھوپھی حضرت زینب سے نہیں۔ یہ بات انھیں بہت روحانی تکلیف پہنچاتی ہے۔ مرزا دبیر ان کی یہ کیفیت کئی بندوں میں پیش کرتے ہیں:

اکبر کے سنانے کو یہ کہتی تھیں زباں سے   اے عون و محمد تمھیں لاؤں میں کہاں سے
جو کام کیا پوچھ کے مجھ سوختہ جاں سے   اب قدر ہوئی پیاروں کی جب چھٹ گئے ان سے

کیا جان کے دم بھرتی تھی ہم شکل نبی کا
سب کہنے کی باتیں ہیں نہیں کوئی کسی کا
پھر بانو کے پاس آ کے یہ فرمایا بہ رقت　　لو بھائی یہ ملبوس یہ اکبر کی امانت
بچپن کے بھی کُرتے ہیں جوانی کی بھی خلعت　　اللہ مبارک کرے اب تم کو یہ خدمت
تم والدہ ان کی ہو پدر سرورِ دیں ہیں
یہ آج کھلا ہم کوئی اکبر کے نہیں ہیں
پھر رونے لگیں بیٹھ کے واں زینبِ ناچار　　ہم شکل نبی لپٹے یہ کہتے ہوئے اک بار
میری پھوپھی اماں، مری مالک مری مختار　　میں تو ہوں خادم آپ کا کیوں آپ ہیں بے زار
ہم چاہتے ہیں تم ہمیں چاہو کہ نہ چاہو
اللہ اب اک بات پہ بندے سے خفا ہو
ہٹ ہٹ کے وہ بولیں کہ نہ یہ ذکر نکالو　　دم رُکتا ہے باہیں نہ گلے میں مرے ڈالو
ماں بیٹھی ہے وہ جاؤ گلے اس کو لگالو　　بانو کی خوشامد کرو مرنے کی رضا لو
میں پیار نہیں کرتی میں قرباں نہیں ہوتی
جاؤ میں تمھاری پھوپھی اماں نہیں ہوتی
جیتی رہیں بھابی وہ ہیں حق دار تمھاری　　میں کا ہے کو ہونے لگی مختار تمھاری
جاؤ نہ سواری تو ہے تیار تمھاری　　اٹھارہ برس کی ہوں پرستار تمھاری
کس سے کہوں کیا خونِ جگر پیتی ہوں ہے ہے
دل پہ تو چھری چل گئی اور جیتی ہوں ہے ہے

امام حسین کے حضرت علی اکبر کی شہادت پر جذبات یہ ہیں:

رو کے کہتے تھے نہ طاقت ہے نہ بینائی ہے　　بیٹا مارا گیا اور عالمِ تنہائی ہے
کیسی محرومی سے رستے کی طرف تکتا ہوں　　اُٹھ کے گر پڑتا ہوں گر کر نہیں اُٹھ سکتا ہوں
نہ کوئی ہاتھ پکڑنے کو نہ سمجھانے کو
ہم ہیں رونے کو جدائی تری رُلوانے کو

یا حضرت عباس کی لاش پر کہتے ہیں:

بھیا ہمیں آنکھوں سے سجھائی نہیں دیتا　　کانوں سے بھی اس وقت سنائی نہیں دیتا
تسکین ہمیں دردِ جدائی نہیں دیتا　　کیا ساتھ برے وقت میں بھائی نہیں دیتا
کیا لیٹے ہو اُٹھ کر مجھے مرنے سے بچادو

لاشہ علی اکبر کا ہمیں چل کے دکھادو

یہ ''جذبات'' جو ان بندوں میں ظاہر ہوئے ہیں لکھنؤ کے عام لوگوں کو رلانے کے لیے مناسب ہیں۔ وہاں گھروں میں پھوپھی، بھتیجے اور ماں بیٹے وغیرہ کے جو جذبات ہو سکتے تھے ان کے زیرِ اثر اہلِ مجلس رونے لگتے تھے مگر بقول ڈاکٹر احسن فاروقی یہ ''جذباتیت'' ہے انھیں جذبات نہیں کہا جا سکتا اور اسی لیے مرثیے کے یہ مکی حصے ''جذبات نگاری'' کے تعلق سے سنسنی خیزی کے ذیل میں آتے ہیں۔ پھر مرثیہ نگار اور اہلِ مجلس دونوں کو یہ احساس نہیں ہے کہ موقع کیا ہے؟ کربلا کے میدان جنگ میں جہاں سب لوگ حقِ شہادت ادا کر رہے ہیں اور عزم کا مجسمہ بنے ہوئے ہیں، وہاں گھروں میں ہونے والی ٹوٹو میں میں، نند بھاوجوں کے تنازع، بڈھوں کا غم اولاد کیا معنی رکھتا ہے۔ یہاں نہ کسی ''ٹائپ'' کے جذبات ہیں اور نہ ''فرد'' کے۔ مرثیہ گو کا مقصد یہ ہے کہ وہ جذباتیت سے رقت پیدا کرے تا کہ بین و بکا سے ثواب حاصل کیا جا سکے۔ اسی لیے مرثیے کا یہ حصۂ شاعری، فنی اثر کے لحاظ سے، بے اثر ہے۔ اسی لیے حامد حسن قادری یہ سوال اُٹھاتے ہیں کہ

> ''حضرات اہل بیت علیہم الصلوٰۃ والسلام میں جو سب سے بڑے فضائل تھے وہ ان کی رضا و تسلیم، صبر و قناعت، زہد و توکل، ضبط و تحمل تھے۔ کس قدر عجیب بات ہے کہ جو بہن اپنے بیٹوں بھائیوں شوہروں کو رضائے الٰہی پر قربان کرنے کا ہمت و حوصلہ رکھتی ہو ان کے متعلق یہ بیان کیا جائے کہ وہ ننگے سر خیمے سے باہر نکل آئیں اور اس اس طرح روئیں پیٹیں۔ اس منقبت کے ساتھ یہ منقبت کس قدر متضاد ہے۔ واقعہ کے کتنے خلاف ہے۔ مرثیے کی اخلاقی تعلیم کے کس درجہ منافی ہے۔ مرثیہ نویسی کا مقصد رونا رُلانا حاصل سہی لیکن اسوۂ حسنہ کا مدعا فوت ہو جاتا ہے۔'' [۳۲]

اور یہ بھی لکھا کہ اسی لیے مرثیے میں کردار نگاری بھی نہیں ہے:

> ''مرثیہ باوجود مسلسل داستان ہونے کے شخصی کردار (کیریکٹر) سے تقریباً خالی ہے۔ اول تو داستانِ مرثیہ میں کسی شخص کے پورے حالاتِ زندگی نہیں ہیں۔ صرف ایک واقعہ ہے۔ دوسرے کسی شخص کو اظہار کردار کے لیے آزادیٔ عمل ملنی ضروری ہے اور یہاں یہ حال ہے کہ واقعۂ شہادت کی پیشن گوئی ہو چکی ہے۔ حضرت امام اور ان کے رُفقا کو اس کا علم ہے اور یہ بھی جانتے ہیں کہ اس کے پورا ہونے کا یہی وقت ہے اس لیے سب کے سب راضی بقضا ہو کر آئے ہیں۔ تیسرے یہ کہ ایک جماعت معصوم و نا قابلِ خطا ہے اور دوسرا گروہ شقی ازلی و ناری ابدی۔'' [۳۳]

مرثیے میں اہلِ بیت کی حقیقی زندگی، ان کے صبر و استقامت کی عظمتوں اور ان کی زندگی سے اخلاقی قدروں کا پھوٹنے والا نور روشن نہیں ہوتا۔ واقعۂ کربلا بلاشبہ اخلاقی نوعیت کا حامل ہے لیکن مرثیہ نگار کردار کی علویت پیش

کرنے کے بجائے رونے دھونے کی طرف لگ جاتے ہیں۔ ایک طرف مدحیہ حصے میں امام حسین کے صبر و رضا کی تعریف میں زمین آسمان ایک کر دیے جاتے ہیں تو دوسری طرف بے عزمی و بے صبری کا وہ عالم دکھایا جاتا ہے جیسا پچھلے صفحات میں دیے ہوئے بندوں سے بھی ظاہر ہوتا ہے۔ یہاں مرزا دبیر اور میر انیس دونوں کی ایک ہی سطح ہے اور دونوں کا مقصدِ مرثیہ بھی ایک ہے۔ شیعہ عقیدہ نے اردو مرثیے کو جنم دیا اور عقیدے کے رسمی مجلسی پہلو ہی نے اسے علویت تک پہنچنے نہیں دیا۔ عقیدے کی رسمی ضرورت تو مرثیے نے پوری کر دی لیکن شعری سطح پر اسے مجروح کر دیا۔ جب بھی مرثیہ کا شعر و ادب کے حوالے سے مطالعہ کیا جائے گا تو یہ بات ضرور سامنے آئے گی اور کہی جائے گی۔ یہی بات مرزا رفیع سودا نے ''سبیل ہدایت'' میں کہی ہے اور یہی بات ڈاکٹر احسن فاروقی نے اپنی تنقیدی تصنیف ''مرثیہ نگاری اور میر انیس'' میں کہی ہے۔ میں نے بھی اردو مرثیے کا ''تاریخ ادب'' میں ادب و شعر کے تعلق ہی سے مطالعہ کیا ہے۔

حضرات امام حسین اور ان کے انصار بلاشبہ اخلاق کے بہترین نمونہ تھے۔ سوال یہ ہے کہ کیا اردو مرثیے میں انھیں اخلاق کے مثالی روپ میں پیش کیا گیا ہے؟ یقیناً ایسے بند بھی ملتے ہیں جن میں وفاداری، شجاعت، ایثار، شہادت و صبر کے مضامین اسی طرح باندھے گئے ہیں جیسے ہمارے قصیدوں یا غزلوں میں باندھے جاتے ہیں مگر جب ان عظیم ہستیوں کو راہِ عمل (Inaction) میں دکھایا جاتا ہے تو وہ رسوم میں جکڑے ایک عام سے انسان کی طرح شکست خوردہ و پسپا، ورثے کے تنازع، نند بھاوج کے جھگڑے میں پھنسے، روتے دھوتے دکھائی دیتے ہیں۔ حضرت عباس کی شہادت پر امام حسین کے بارے میں دبیر لکھتے ہیں:

ع...... ''لاشے پہ تھرتھرا کے گرے شاہ نامدار''

ع...... ''شانوں کا خون چہرے پہ مَل مَل کے روتے تھے''

اکبر کے سہارے سے چلے نہر پہ آقا   کہ ہوش تھا کہ غش کبھی سکتہ کبھی نوحا

حضرت زینب فرماتی ہیں:

زینب نے کہا زندہ ہیں عباسِ خوش خصال   تم جاؤ میں یاں بہرِ شفا کھولتی ہوں بال

حضرت عباس نے دم توڑتے وقت:

اس جاں شکنی میں جو سنا شیونِ مولا   تعظیم کی نیت میں کٹے شانوں کو ٹیکا

ع   در پر تھیں نبی زادیاں سب کھولے ہوئے سر

حضرت اکبر بوقت شہادت کہتے ہیں:

کہتے ہیں کہ میدان سے ناحق میں گھر آیا   مرتے ہوئے اماں کا کھلا سر نظر آیا

حضرت زینب فرماتی ہیں:

بھابی جو کہیں یہ، وہ کرو، ان کو مناؤ   سر اچھی طرح ڈھانپ لو تو سامنے آؤ

حضرت شہر بانو، حضرت علی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتی ہیں:

اب کس کے منانے کے لیے ڈھانپوں میں سر کو   گھر لٹتا ہے، ہے ہے میں نکل جاؤں کدھر کو
بانو نے کہا یوسفِ شبیر ہوا گم   کیوں شیرِ خدا لے چلے بیٹے کو مرے تم
اس کو کہ جلی کی تو نہ فریاد کو پہنچے   دم توڑتے میں پوتے کی امداد کو پہنچے

میدانِ جنگ میں حضرت امام حسین حضرت علی کی تلوار "ذوالفقار" سے مکالمہ کرتے ہیں۔ ذوالفقار کہتی ہے کہ اب وہ اس وقت دم لے گی جب شمر کو بے دم کر چکی ہو گی لیکن امام مظلوم نے فرمایا کہ یہ خدا کی رضا نہیں ہے ع...... میری قضا ہے، شمر کی اس دم قضا نہیں۔ یہ سن کر ذوالفقار:

روتی ہوئی وہ تیغ در آئی نیام میں   اور شاہِ بے سپاہ گھرے فوجِ شام میں

اس کے بعد یہ بند آتے ہیں:

پر آہ آہ شمر نے بڑھ کر غضب کیا   سینے میں موزہ، حلق پہ خنجر کو رکھ دیا
چلاتے آئے قبر سے محبوبِ کبریا   بانہیں گلے میں ڈال دیں خنجر پکڑ لیا
زہرا پکاری، یہ دلِ حیدر کا چین ہے
میرا حسین ہے ارے میرا حسین ہے

مڑ مڑ کے زیرِ تیغ یہ بولے شہ امم   زینب تجھے شہادتِ شبیر کی قسم
لے جا مرے یتیموں کو خیمے میں ایک دم   بٹتا ہے دھیان، محوِ جمالِ خدا ہیں ہم
بچوں کو لے کے ڈیوڑھی سے زینب تو ہٹ گئی
یاں بوسہ گاہِ احمدِ مختار کٹ گئی

حضرت امام حسین، جناب زینب، جناب شہر بانو، حضرت اکبر اور حضرت عباس کی سی عظیم ہستیوں کو مرثیہ گو اودھ کے پاپیادہ سپاہی اور لکھنؤ کی عام عورت کی سطح پر لے آتا ہے اور یہ اس لیے کرتا ہے کہ بین و بکا سے اہلِ مجلس متاثر کر سکیں۔ عظیم اخلاقی کردار کا تصور نہ سامعین کے ذہن میں تھا اور نہ مرثیہ گو مرزا دبیر کے۔ واقعۂ کربلا ایک عظیم واقعہ ہے اور اسی لیے اس کا بیان، موضوع کے اعتبار سے، عظیم ہے لیکن مرثیہ گویوں نے جس طرح اسے برتا اور دکھایا ہے وہ ان عظیم ہستیوں کے تعلق سے عظیم نہیں ہے۔

پچھلے صفحات میں ہم میرزا دبیر اور میر انیس کی شاعری کی انفرادیت اور ان دونوں کے تخلیقی مزاج کے فرق کو واضح کر آئے ہیں۔ یہ بھی لکھ چکے ہیں کہ ان دونوں کے ادراک ایک دوسرے سے مختلف و متضاد ہیں۔ مرزا دبیر اپنے مخصوص ادراک کے ساتھ کہتے ہیں:

اے دبدبۂ نظم دو عالم کو ہلا دے   اے طنطنۂ طبع جزو کل کو ملا دے
اے معجزۂ فکر فصاحت کو جلا دے   اے زمزمۂ نطق بلاغت کا صلا دے

اے بائے بیاں معنیِ تسخیر کو حل کر
اے سینِ سخن قاف سے تا قاف عمل کر

مرزا دبیر معنی آفرینی کو اہم قرار دیتے اور مضمون پر زور دیتے ہیں: ع .... مضمون نئے کرتا ہوں میں ایجاد ہمیشہ:

حامی جو سلیمانِ دو عالم نظر آئے   مضمون جو عنقا تھے وہ پر جوڑ کر آئے
طاؤسِ تصور کی طرح دل میں در آئے   شیشے میں پری زاد معانی اُتر آئے

یاقوت بدخشاں سے، دُر آتے ہیں عدن سے
لعل اُگلوں گا میں طوطیِ سدرہ کے دہن سے

دبیر کی شاعری میں گرجتا، بلند آہنگ لہجہ سنائی دیتا ہے۔ وہ مضمون پیدا کرنے کے لیے متضاد پہلوؤں میں ایسی مناسبتیں تلاش کرتے ہیں کہ خیال و معنی فطری پن کے ساتھ ایک جان ہو جاتے ہیں۔ مرزا دبیر نے ناسخ کے ''طرزِ جدید'' کو مرثیے میں برت کر ایک بہت مشکل کام کو طویل نظم (مرثیہ) میں آسان کر دکھایا ہے۔ اردو مرثیے کے تعلق سے اردو شاعری میں یہ بھی دبیر کی انفرادیت ہے۔ یہی وہ خصوصیت ہے جسے ڈاکٹر احسن فاروقی نے ''مابعد طبیعیاتی ادراک'' کا نام دیا ہے۔

مرزا دبیر کے ہاں زورِ طبع اور تخلیقی قوت کی فراوانی کا شدت سے احساس ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے ان کا مزاج انھیں جدتوں کی طرف لے جاتا ہے۔ یہ جدتیں عروضی سطح پر نہیں ہیں بلکہ شعری پیکروں اور خیالی شبیہوں (Images) میں ظاہر ہوتی ہیں جہاں ''طاؤسِ تصور'' کی رنگارنگی تہہ دار، پیچیدہ معنی کو سامنے لاتی ہے اور یہی ان کے مرثیے کا مزاج ہے۔

مرزا دبیر کے کلام میں الحاقی کلام بھی شامل ہو گیا ہے۔ مرزا دبیر سے منسوب یہ مصرع: ''فرمایا میں حسین علیہ السلام ہوں'' یا یہ مصرع: ''نانا ہوں حسین علیہ السلام کا''۔ جن پر شبلی نعمانی نے ''موازنہ'' میں اعتراض کیا تھا اور صحیح کیا تھا، دبیر کے نہیں بلکہ الحاقی ہیں [۳۴]۔ جب سامعین مرثیہ کہتے ہیں کہ میر انیس کے کلام میں ''فصاحت'' ہے اور مرزا دبیر کے ہاں ''بلاغت'' ہے تو ان کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ دبیر کا کلام پیچیدہ و تہہ دار ہے۔ اس میں تشبیہات و استعارات علمی اور کتابی ہیں۔ عام پڑھے لکھے آدمی کے ذہن میں فصاحت کے معنی ''سادہ'' اور بلاغت کے معنی ''مشکل'' کے ہوتے ہیں۔ یہ وہی طرزِ ادا ہے جسے مابعد الطبیعیاتی کہا گیا ہے۔ مابعد الطبیعیاتی ذہن عالم کا ذہن ہوتا ہے جو معمولی چیزوں کو عالمانہ اندازِ نظر سے اشیاء سے ملا دیتا ہے۔ خیال بند شعرا جیسے غنی کاشمیری کا ذہن اسی طرح کام کرتا ہے جیسے مرثیہ میں دبیر کا ذہن کام کرتا ہے۔ صنائع بدائع کے استعمال میں بھی مرزا دبیر کا معیار وہ نہیں ہے جو میر انیس کا ہے: ع ... سامعین جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہو وہی۔ دبیر کا معیار یہ ہے کہ وہ عنقا مضامین کو اس طرح باندھیں کہ پری زادِ معانی شیشے میں اُتر آئے:

مضمون جو عنقا تھے وہ پر جوڑ کر آئے   شیشے میں پری زادِ معانی اُتر آئے

مرزا دبیر کے ہاں ایسے بند ملیں گے جن میں میر انیس کا رنگ نمایاں ہے۔ ''موازنۂ انیس و دبیر'' کا جواب دینے والے حامیانِ دبیر نے اُن کے کلام سے ایسی مثالوں کا ڈھیر لگا دیا ہے جن میں تشبیہات و استعارات اور ''فصاحت'' لیے انداز بیان میر انیس جیسے ہیں لیکن دراصل یہ حصۂ کلام مرزا دبیر کا انفرادی رنگ نہیں ہے۔ ان کی انفرادیت اسی رنگ میں ہے جس میں عنقا مضامین کو شیشے میں اُتارا جاتا ہے۔ دبیر کا کلام اُن اہلِ مجلس کے لیے تھا جو طبقۂ خواص سے تعلق رکھتے تھے اور جو انیس کا نہیں دبیر کا مرثیہ پسند کرتے تھے جس میں ندرت بیانی اور جدت آفرینی پر زور تھا:

قافِ غروب کو ہوا سیمرغ شب رواں　　　دارالامانِ صبح نے لی روز میں اماں
خالی ہوا طیورِ کواکب سے آسماں　　　اک بیضۂ قمر تھا فلک پر فقط عیاں
پروانے مرغِ شمع صفت پر بُریدہ تھے
بسمل کی شکل طائرِ ذرّہ طپیدہ تھے

یہاں استعارہ تہہ دار ہے، خیال بھی پیچیدہ ہے۔ عام الفاظ بھی استعمال میں نہیں آئے ہیں لیکن زورِ طبع نے روانی کو قائم رکھا ہے۔ مبالغہ ہر بیان میں موجود ہے۔ عربی و فارسی شاعری کا یہی مخصوص مبالغہ آمیز اور اک بقول ڈاکٹر احسن فاروقی اردو شاعری کا بھی طرۂ امتیاز ہے۔ عام مذاقِ سخن میں جب کسی شعر کو دوسرے شعر سے بہتر بتایا جاتا ہے تو بہتر اسے کہا جاتا ہے جس میں شاعرانہ مبالغہ زیادہ ہو۔ اس طرح شاعری ایک طرح سے حقیقت سے دور لے جانے کا نام تھا۔ یہی معیارِ سخن اردو شاعروں کے سامنے تھا۔ میر انیس ان شاعروں میں تھے جو مبالغے میں بہت دور نہیں جاسکتے تھے۔ اسی لیے ان کے زمانے نے انھیں مرزا دبیر سے بہتر نہیں جانا۔ مبالغہ آمیز اور اک میں، جو قصیدہ کا مزاج ہے، مرزا دبیر بہت آگے ہیں اور اردو شاعری کی روایت کو آسمان پر پہنچا دیتے ہیں۔ مرزا دبیر کے سارے شعری پیکر اور خیالی شبیہیں (Imagery) ایسی ہیں جن تک پہنچنے کے لیے قاری یا سامع کو دماغ لگانا پڑتا ہے۔ مرزا دبیر قوتِ تخیل کے امتزاج سے غیر مشابہ چیزوں میں مشابہت پیدا کر دیتے ہیں۔ اس سے ان کی شاعری میں ایک نیا زور ایک نئی شان اور شکوہ پیدا ہو گیا ہے۔ یہی مرزا دبیر کے طرز کا کمال ہے۔ ان کی مخصوص امیجری کو سمجھنے کے لیے مختلف مراثی سے لیے ہوئے یہ چند شعر پڑھیے:

(۱) تیغِ عباس جو دامانِ زرہ میں تھی نہاں　　　یا شبستاں میں وہ خوابیدہ تھا مارِ دو زباں
(۲) چمکا وہ ہلال ابروئے یوسف کا کنویں سے　　　یا برق جدا ہوگئی بادل کے دھوئیں سے
(۳) نبضیں چھٹیں شرر کی ستر کانپنے لگے　　　شعلے زباں نکال کے خود ہانپنے لگے
(۴) تھا چاہِ ذقن۔ میں چہ نخشب کا تجلا　　　اس چاہ کی کشتی نے تو پانی بھی نہ مانگا

مجرد خیال مرزا دبیر کے رنگِ سخن کا جوہر ہے۔ میر انیس نے بھی شکوہِ الفاظ کو اپنے مرثیے کے رزمیہ حصوں میں برتا ہے لیکن ان کے الفاظ کا ترنم علویت لیے ہوئے شان دار (Grand) اثر پیدا نہیں کرتا۔ معرکوں کے بیان

میں مرزا دبیر کا یہ ترنم عجیب تاثیر رکھتا ہے اور دور دراز تشبیہات، تلمیحات و استعارات کے ساتھ پرشکوہ الفاظ کا ترنم ایک نئے عالم میں لے جاتا ہے جو ہماری عام دنیا سے زیادہ عجیب اور غریب ہے۔ اس ترنم یا راگ کا تنوع دیکھنے کے لیے یہ بند باآواز بلند پڑھیے۔ مرثیہ اکیلے میں پڑھنے کی چیز نہیں ہے۔ اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے بلند آواز سے پڑھنے کی ضرورت ہے:

میداں سے صفیں بھاگ گئیں فوجِ لعیں کی　　بس رہ گئی ماتھے پہ صفیں چینِ جبیں کی
ضربت تھی غضب بازوئے شاہنشہِ دیں کی　　ہر بار لچکتی تھی کمر گاوِ زمیں کی
چھپتی تھی زمیں شہپرِ جبریل امیں کی
جبریل فلک میں تو فلک گاوِ زمیں میں

اس بند میں حرکت اور تیزی سے آگے بڑھنے کا احساس اس ترنم سے ہو رہا ہے جو طرزِ ادا کے اندر چھپا ہوا ہے۔ یہ آہنگ آپ کو میر انیس کے ہاں محسوس نہیں ہوگا۔ الفاظ اور معنی کی تہہ داری کے ساتھ طرزِ ادا کا یہ شکوہ دبیر کی انفرادیت ہے۔ اگر کہیں مرثیہ کہیں ایک شاعری کا ہم طرح کہا جاسکتا ہے تو وہ مرزا دبیر کی شاعری کے بہترین و منتخب حصوں کی وجہ سے کہا جاسکتا ہے۔ جیسے انشاء اللہ خاں انشا کی شاعری کا مردانہ لہجہ ہمارے شاعروں نے استعمال کر کے نہیں دیکھا، اسی طرح مرزا دبیر کا یہ پُرشکوہ ترنم والا اسلوب اب تک پوری طرح تصرف میں نہیں آیا۔ یہی ترنم یا راگ ناسخ کی چند غزلوں میں بھی موجود ہے جس کو دبیر اپنے مرثیے میں سنبھالتے سنوارتے ہیں اور جسے اقبال نے بھی اپنے ہاں استعمال کیا ہے۔ حامد حسن قادری کا یہ کہنا درست ہے کہ انیس و دبیر کے ”مرثیوں میں ادبی جواہر پارے جس کثرت سے جمع ہیں اتنے کسی دیوان، کسی مثنوی، کسی مجموعۂ قصائد میں نہیں ہیں۔ کسی شاعر نے اتنے الفاظ استعمال نہیں کیے (نظیر اکبرآبادی کے سوا) جتنے میر انیس یا مرزا دبیر نے کیے ہیں۔ روزمرہ، محاورات، امثال و تلمیحات استعارات و تشبیہات جس قدر کثرت و خوبی کے ساتھ (ان) مرثیہ گویوں نے برتے ہیں عدیم النظیر ہیں۔ طرزِ ادا و اسلوب کی بلاغت و جدت، تخئیل و مضمون آفرینی کی رفعت و لطافت جیسی (ان) شعرائے مرثیہ کے ہاں موجود ہے کہیں نظر نہیں آتی“ [۳۵]۔ انیس و دبیر دونوں خدائے سخن ہیں اور یہ مشکل ہے کہ ان دونوں خداؤں میں سے کسی کو خدائے برتر کہا جائے۔ میر انیس سلاست و صفائی، سادگی و رنگینی کے اور مرزا دبیر طبع کی روانی، علمیت، مضمون آفرینی، معنی خیزی اور پرشکوہ و شان دار اسلوب کے نمائندے و ترجمان ہیں۔ شبلی نے انیس کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ اپنی جگہ صحیح و درست ہے لیکن دبیر کے تعلق سے ان سے یہ چوک ہوئی کہ انیس کا تو انھوں نے بہترین کلام سامنے رکھا اور اس کا مقابلہ دبیر کے کمزور کلام سے کیا۔ میر انیس کے سلسلے میں مولانا حالؔی نے یہ دیکھ لیا تھا کہ جدید دور میں نیچرل شاعری کی مثال میر انیس کے ہاں ملتی ہے اس لیے حالی و شبلی کے دور میں میر انیس ”جدید“ تسلیم کیے گئے اور انھیں جدید شاعری کا پیش رو قرار دیا گیا۔ حالی نے ”مسدسِ حالی“ اور اپنی نیچرل شاعری میں انیس ہی کی روایت

سے استفادہ کیا ہے۔ دبیر کے رنگِ سخن کو کوئی حالی نہ ملا اور وجہ اس کی یہ تھی کہ مغلیہ تہذیب، جس کا ایک اہم و بڑا جزیرہ لکھنؤ تھا، ٹکڑے ٹکڑے ہو کر بکھر چکی تھی اور انگریزی اقتدار و حاکمیت کے ساتھ انیسویں صدی کے مغربی تصورات اس کی جگہ لے رہے تھے۔ انھیں اثرات کے ساتھ دبیر کا مابعد الطبیعیاتی رنگِ سخن، جسے وہ "طرز جدید" کہتے ہیں اور اس کے موجد ہونے پر فخر کرتے ہیں: ع .. ہر مرثیے میں موجدِ طرزِ جدید ہوں، بے وقت کی راگنی بن گیا۔ مرزا دبیر، ذوقؔ کی طرح، پیچھے چلے گئے اور میر انیس، غالب کی طرح، آگے آ گئے۔

سلام و رباعی:

مرزا دبیر نے مجلسی ضرورت کے پیش نظر سلام بھی کہے اور رباعیاں بھی لکھیں۔ ان کے سلاموں پر مرثیے کا رنگ غالب ہے۔ وہ سلام میں، انیس کی طرح، اور دوسرے موضوعات کم کم لاتے ہیں۔ انیس کے "سلام" غزل کے مزاج سے قریب ہیں اور ان میں بہت سے ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو ضرب المثل بن گئے ہیں اور جنھیں، مزاج کے اعتبار سے، غزل کے اشعار میں ملایا جا سکتا ہے۔ دبیرؔ کے سلاموں میں عام طور پر یہ رنگ اس طور پر نہیں ملتا۔ وہ زیادہ تر "سلام" کو اپنے مذہبی تصورات کے اظہار کا ذریعہ بناتے ہیں اور مرثیہ پڑھنے سے پہلے، مجلس میں حزنیہ فضا پیدا کرنے کے لیے رباعیات و سلام پڑھتے ہیں: ع ..... روئیں سب مجرئی پرورد کلام ایسا ہو۔ اس دور کے لکھنؤ میں غزل میں مبتذل اشعار اور کنگھی، چوٹی، انگیا سے وابستہ موضوعات عام طور پر بیان کیے جاتے تھے۔ "سلام" نے، جو ہیئت کے اعتبار سے "غزل" اور "موضوع" کے اعتبار سے مذہبی خیالات کا بیان ہے، ایک طرف غزل کے عام رواج اور اس کی مقبولیت سے مجلس کے مذہبی اجتماع میں فائدہ اُٹھایا اور دوسری طرف غزل کے مبتذل موضوعات کو نامقبول بنانے کا کام بھی کیا۔ "سلام" آج بھی مجلس کا حصہ ہے۔ "دفتر ماتم" کی جلد ۱۶، ۱۷، ۱۸ میں دبیرؔ کے "سلام" ردیف وار دیوان کی شکل میں مرتب کیے گئے ہیں۔ جلد ۱۹ میں مخمس سلام ہیں۔ یہ سب ملا کر کوئی ۳۵۰ سلام ہوں گے۔

مرزا دبیر نے متعدد رباعیاں کہیں، جن میں سے بہت سی آج بھی صاحبانِ ذوق کی زبان پر چڑھی ہوئی ہیں۔ "دفتر ماتم" کی بیسویں جلد میں دبیر کے نوحے و قطعات کے علاوہ ردیف وار رباعیات یکجا و مرتب کی گئی ہیں۔ دبیر کی رباعیات پر بھی مذہبی و اخلاقی رنگ چھایا ہوا ہے جن میں پند و نصائح، عبرت و بے ثباتی، ناقدری اہل کمال، شاعرانہ تعلّی، انسانی قدروں، حیات و ممات اور عجز و انکسار کو موضوعِ رباعی بنایا ہے۔ بعض رباعیوں میں دبیرؔ عام مشاہدات کا اس طرح نیا رُخ دکھاتے ہیں کہ رباعی دل میں اُتر کر زبان پر چڑھ جاتی ہے مثلاً

(۱) رحمت کا تری امیدوار آیا ہوں منہ ڈھانپے کفن سے شرمسار آیا ہوں
چلنے نہ دیا بار گناہ نے پیدل تابوت میں کاندھوں پہ سوار آیا ہوں

(۲) گھر اپنا اجاڑ کر بسایا تجھ کو   ڈھانپا جو کفن سے منھ دکھایا تجھ کو
اے قبر کہاں کہاں نہ کی تیری تلاش   جب خاک میں مل گئے تو پایا تجھ کو

دبیر و انیس دونوں نے نہ صرف صنفِ رباعی کو اردو میں خوش اسلوبی سے آگے بڑھایا بلکہ اسے وہ مقبولیت و رواج دیا کہ آج بھی یہ ایک ایسی مقبول و پسندیدہ صنفِ سخن ہے کہ ہر شاعر عام طور پر رباعی ضرور کہتا ہے:

جو علم و معانی و بیاں کو سمجھے   البتہ دبیر کی زباں کو سمجھے
کیا دادِ بلندیٔ سخن اس سے بھلا   یکساں جو زمین و آسماں کو سمجھے

مرزا دبیر، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، بہت معروف اور اسی لیے لاپروا شاعر تھے۔ ایک دفعہ کہہ کر شاید ہی اس پر نظرِ ثانی کرتے ہوں اور نئے مرثیے پر لگ جاتے تھے۔ اسی لیے ان کے ہاں میر انیس سے کہیں زیادہ فنی غلطیاں ہیں۔ عبدالغفور خاں نساخ نے ''انتخابِ نقص'' میں اُن کی بہت سی غلطیوں کی نشان دہی کی ہے مثلاً

(۱) ہم دیکھیں گے آج عالمِ ہستی کے طبق کو   کرتے ہیں نبی آج وصی نائبِ حق کو [۳۶]

یہاں ''عالم'' کا عین گر رہا ہے۔ اسی طرح یہ شعر پڑھیے:

(۲) بابا کا لہو پہلے تو چہروں پہ لگایا   پھر دونوں نے مابینِ کلیم ان کو لٹایا [۳۷]

''مابین'' کا استعمال لغت و محاورہ کے خلاف ہے۔ اسی طرح ایک اور شعر دیکھیے۔

(۳) شہ نے کہا کر دیوے گا اللہ سب آسان   ہاں کاغذ و داوات و قلم لاؤ تو اس آن [۳۸]

''داوات'' کی دال کے بعد الف زاید و غلط ہے۔ مرزا دبیر کے کلام میں اس قسم کی غلطیاں دیکھ کر نساخ نے لکھا تھا کہ ''بعض اشعار کے وزن و قافیہ و ردیف میں بھی فتور نظر آیا۔ معلوم ہوا کہ ماہرینِ فن، جو اُن کے کلام میں سلامتی سقم سے خاموش تھے، بے جا نہ تھے ...اسی طرح جو لوگ کہ جناب مرزا دبیر کو جناب میر انیس پر ترجیح دیا کرتے تھے وہ امر بھی برخلاف معائنہ ہوا کہ مرزا صاحب کے کلام میں بہت زیادتی سے نقصان دیکھا اور میر صاحب (انیس) کے کلام میں اس سے بہت کم خلل پایا'' [۳۹]۔

شبلی نعمانی نے بھی مرزا دبیر کے کلام کا جائزہ لے کر، علم بیان کی رُو سے، ان کے کلام پر اعتراض کیے ہیں مثلاً ایک بات یہ کہی ہے کہ وہ اکثر ثقیل و غریب الفاظ استعمال کرتے ہیں مثلاً

ع ... مستدعیٔ شق القمر آ کر ہوئے گم راہ
ع ... ہر کوہ کی آواز انا الطور انا الطور
ع ... رُخ ہینہ صدق کرامات پیمبر
ع ... مجمع جمیع فضائل ملک سیر

یہ دراصل ناسخ کے زیرِ اثر، اس دور کا پسندیدہ رنگ تھا اور خود ناسخ کے کلام میں ثقیل و غریب الفاظ کی اسی لیے کثرت تھی۔ یہ ناسخ کے "طرزِ جدید" کا حصہ تھا۔ مرزا دبیر بھی اسی رنگِ سخن کے شاعر مرثیہ گو تھے۔

شبلی نے کلام میں ناموزونی کے بارے میں لکھا ہے کہ "مرزا صاحب کے کلام میں اس قسم کی ناموزونی نہایت کثرت سے ہے مثلاً:

ع .. اک شخص کمر شہ کی لگا باندھنے خورسند
ع .... اک ڈلو بھرو، پانی سے اور ایک رُطب لو
ع ..... ملبوس قلم کا رنہ دون ہے نہ پرانا
ع ..... سر کو عوض پارہ مدحت میں دھروں گا / شرح کہن ناطقہ منسوخ کروں گا
ع ..... یہ صورت پیغمبر قوسین مکان ہے

جہاں تک ایسے دوسرے الفاظ کا تعلق ہے، جو آج متروک ہو گئے ہیں، مرزا دبیر کے ہاں زیادہ نہیں ہیں مثلاً:

یاں : ے تم جاؤ میں یاں بہر شفا کھولتی ہوں بال
دیوے گا : ے شہ نے کہا کر دیوے گا اللہ سب آسان

بحیثیتِ مجموعی دبیر کی زبان آج کی معیاری و ٹکسالی زبان ہے جس کا استعمال زبان کے جدید روپ کے مطابق ہے۔

مسلکی مرثیہ انیس و دبیر کے ہاں اپنے نقطۂ عروج اور درجۂ کمال کو پہنچ جاتا ہے اور یہ دونوں اس کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر دوسرے مرثیہ نگاروں کے لیے، سوائے اس روایتِ مرثیہ کی تکرار کے، کچھ نہیں چھوڑتے۔ اسی لیے میر انیس اور مرزا دبیر کو خاتمِ مرثیہ کہنا چاہیے۔

حواشی:

[۱] جلوۂ خضر (جلد اول) سید فرزند احمد صفیر بلگرامی، ص ۲۲۴-۲۲۵، مطبع نور الانوار، آرہ (بہار) ۱۳۰۲ھ/ ۱۸۸۴ء

[۲] خطوط غالب (جلد اول) مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۳۸۹-۳۹۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۳] جلوۂ خضر، (جلد اول)، ص ۲۳۶، بحوالہ بالا

[۴] سنانِ دل خراش (قلمی) منیر شکوہ آبادی، ص ۱۸۷ اور شاعر اعظم مرزا سلامت علی دبیر، از ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۵۷، لکھنؤ ۱۹۷۶ء

[۵] خمخانۂ جاوید، لالہ سری رام، ص ۱۵۲، دلّی ۱۹۱۷ء

[۶] منیر شکوہ آبادی نے تیرہ قطعات تاریخ وفات کہے جن میں ۱۲۹۲ھ/ ۱۸۷۵ء دونوں تاریخیں درج ہیں ان میں سے ایک میں تاریخ وفات اس طرح درج کی ہے: منیر سال و مہ و روز وقت تاریخش/ پگاہ و سلخ و سہ شنبہ مہ عزا بودہ

[۷] حیات دبیر، سید افضل حسین ثابت لکھنوی، ص ۲۰، مطبع سیوک سٹیم پریس لاہور ۱۹۱۳ء۔ تحریری شہادت کی بنا پر ثابت لکھنوی نے یہ تاریخ دی ہے۔

[۸] شاعر اعظم مرزا سلامت علی دبیر، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۱۹، لکھنؤ ۱۹۷۶ء

[۹] شمس الضحیٰ، مولوی صفدر حسین، ص ۹۷-۹۸، مطبع اثنا عشری لکھنؤ ۱۲۹۸ھ

[۱۰] ایضاً

[۱۱] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۵۲۲-۵۲۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۲] ایضاً، ص ۵۲۴

[۱۳] تنقید آب حیات، میر محمد رضا، ص ۳-۸، لکھنؤ ۱۸۸۵ء

[۱۴] خمخانۂ جاوید، لالہ سری رام، جلد سوم، ص ۱۵۵، دہلی ۱۹۱۷ء

[۱۵] انیسیات، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۶۸-۱۷۵، لکھنؤ، ۱۹۸۱ء

[۱۶] ایضاً، ص ۱۷۵

[۱۷] مرزا سلامت علی دبیر، ڈاکٹر محمد زماں آزردہ، ص ۳۶۶-۳۶۷، سری نگر ۱۹۸۵ء

[۱۸] شاعر اعظم مرزا سلامت علی دبیر، اکبر حیدری کاشمیری، ص ۱۷۲-۱۷۳، لکھنؤ ۱۹۷۶ء

[۱۹] ایضاً، ص ۱۷۳

[۲۰] ایضاً، ص ۱۷۴

[۲۱] مرزا دبیر نمبر ماہنامہ کتاب نما، مرتبہ عبدالقوی دسنوی میں مضمون اکبر حیدری بعنوان ”مرزا دبیر تحقیقی مطالعہ، صفحہ ۴۳-۵۰

[۲۲] ابواب المصائب، مرزا دبیر، ص ۶، مطبع یوسفی دہلی، سن ندارد

[۲۳] حیات دبیر از ثابت لکھنوی اور اعمال نامہ از سر رضا علی میں کئی واقعات درج ہیں

[۲۴] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۵۱-۵۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۲۵] موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، ص ۲۳۴-۲۳۵، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۲۶] مختصر تاریخ مرثیہ گوئی، حامد حسن قادری، ص ۱۱۷، اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۴ء

[۲۷] موازنہ انیس و دبیر شبلی نعمانی، ۲۵۱، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۲۸] ایضاً ص ۲۵۲

[۲۹] انتخاب مراثی مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۷، مکتبۂ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۸۴ء

[۳۰] ادب، کلچر اور مسائل، ڈاکٹر جمیل جالبی، مرتبہ ڈاکٹر خاور جمیل، میں مضمون "انیس و دبیر کی شاعری کا فرق" صفحہ ۱۰۹-۱۱۰، رائل بک کمپنی، کراچی ۱۹۸۶ء

[۳۱] مختصر تاریخ مرثیہ گوئی، حامد حسن قادری، ص ۱۱۷ بحولہ بالا

[۳۲] مختصر تاریخ مرثیہ گوئی، پروفیسر حامد حسن قادری، ص ۹۶-۹۸، اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۴ء

[۳۳] ایضاً ص ۹۴-۹۵

[۳۴] شاعر اعظم مرزا سلامت علی دبیر، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۹۰-۹۱ لکھنؤ ۱۹۷۶ء

[۳۵] مختصر تاریخِ مرثیہ گوئی، حامد حسن قادری، ص ۱۰۱، اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۴ء

[۳۶] انتخاب نقص، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۴، مطبع نظامی کان پور ۱۲۹۶ھ

[۳۷] ایضاً ص ۱۵

[۳۸] ایضاً ص ۱۸

[۳۹] ایضاً ص ۳

روایتِ مرثیہ کی تکرار:

میر ضمیر اور میر خلیق سے پہلے مرثیہ عقیدہ کی آسودگی کے لیے لکھا جاتا تھا، اسی لیے ہر تک بند شاعر مرثیہ گو ہو جاتا تھا۔ بگڑا شاعر مرثیہ گو کی پھبتی انھیں لوگوں کے لیے تھی۔ لیکن میر ضمیر نے مرثیے کو شاعری سے قریب لانے اور اس میں شعری صفات اُجاگر کرنے کی ویسی ہی کوشش کی جیسی غزل، قصیدہ یا مثنوی لکھنے والے شاعر تخلیقی سطح پر کرتے تھے۔ جن شعرا نے اس رجحان کو قبول کر کے نمایاں کیا، ان میں میر ضمیر کے ساتھ نہ صرف میر خلیق نے بلکہ میاں دلگیر اور مرزا فصیح نے بھی اپنے مرثیے میں اس پہلو کو برت کر امکانات کے نئے سرے اُبھارے۔ ان سب نے، میر انیس اور مرزا دبیر سے پہلے، مرثیے کو ایک ایسا روپ دیا کہ عقیدے کی گرمی کے ساتھ، شاعری کی گرمی بھی، اہلِ مجلس اور سامعین کے دل و دماغ کو آسودہ کرنے لگی۔ یہ شعرا میر انیس و مرزا دبیر کے پیش رَو تھے۔ انیس و دبیر نے، جو غیر معمولی صلاحیتوں کے پُرگو شاعر تھے، اسی رجحان کو اُٹھایا اور مسکی مرثیے کے سارے تخلیقی امکانات کو اس طرح اپنے تصرف میں لے آئے کہ دوسروں اور آنے والی نسل کے شعرا کے لیے کوئی بھی راستہ کھلا نہ چھوڑا۔ اس طرح مسکی مرثیہ انیس و دبیر کے ساتھ نقطۂ کمال کو پہنچ کر رُک جاتا ہے اور آنے والا مرثیہ گو اسی روایتِ مرثیہ کو دہراتے اور اس کی تکرار کرتے ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب، انیس کے تعلق سے یہی کہتے ہیں کہ ”میر انیس نے تو مرثیہ نگاری کو اس منزل پر پہنچا دیا جس سے آگے بڑھنے کا امکان ہی نہ رہا“ [۱]

اس دور میں مرثیے نے لکھنؤ میں وہی حیثیت حاصل کر لی تھی جو یورپ میں ڈرامے کو حاصل تھی۔ جیسے ڈرامے کے لیے ”پبلک“ اور پیشہ ور ڈراما نگار درکار تھے، اسی طرح مرثیے کے لیے سامعین اور پیشہ ور مرثیہ گو درکار تھے اور مجلسِ عزا سامعین اور مرثیہ گو کو اپنے آغوش میں سمیٹتی تھی۔ ڈراما ایک سیکولر چیز تھا اور اس کا مقصد پبلک کی تفریح تھا، اسی لیے یورپ میں جب پیوریٹنوں (Puritans) کا دور آیا تو تھیٹر بند کر دیے گئے مگر مرثیے کا تعلق چونکہ ایک خاص مذہبی رسم سے تھا اس لیے یہ پھیلا اور مقبول ہوتا چلا گیا۔ یہ مذہبی رسم ”مجلسِ عزا“ تھی۔ جیسے جیسے ”مجلسِ عزا“ کا رواج بڑھا اور یہ ذریعۂ ثواب بنی تو مرثیہ کی مقبولیت بھی پھیلتی اور اس میں وسعت آتی چلی گئی۔ مجلسِ عزا کے عام رواج سے امام باڑہ مجلسوں کا مرکز بن کر مسجد سے زیادہ اہمیت اختیار کر گیا۔ اس زمانے میں نئے مرثیوں کی اسی لیے ضرورت و مانگ تھی۔ اسی کے ساتھ مرثیہ خوانوں اور سلام و سوز خوانوں کی بھی مانگ بڑھ گئی۔ مجلسِ عزا ان کے بغیر ادھوری تھی۔ جیسے موسیقار اپنے گھرانوں اور پہلوان اپنے خاندانوں سے پہچانا جاتا تھا اسی طرح مرثیہ گویوں کے بھی خاندان وجود میں آ گئے۔ مرثیہ گوئی

وسیلۂ ثواب اور ذریعۂ معاش بھی تھی اور معاشرے میں عزت و احترام کا ذریعہ بھی تھی۔ مرثیہ گویوں کے خاندانوں میں میر انیس کا خاندان سب سے ممتاز تھا۔ خود میر انیس نے بھی اس پر اظہار افتخار کیا ہے:

عمر گزری ہے اسی دشت کی سیاحی میں   پانچویں پشت ہے شبیر کی مداحی میں

میر انیس و مرزا دبیر کے مرثیوں کا مطالعہ کر کے جب ہم دوسرے ہم عصر یا بعد کے مرثیہ گویوں کے مراثی پڑھتے ہیں تو واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ جو کچھ اور جس طرح انیس و دبیر کر گئے ہیں، دوسرا کوئی بھی تخلیقی سطح پر اُن کو نہیں پہنچتا۔ بار بار محسوس ہوتا ہے کہ جو بات دوسرا مرثیہ گو کہہ رہا ہے انیس یا دبیر نے اسے اس سے کہیں بہتر باندھا ہے۔ وجہ اس کی یہ تھی کہ مرثیے کا موضوع ایک تھا اور اس کے اجزا بھی متعین تھے مثلاً چہرہ، سراپا، رخصت، آمد، مدح، تلوار گھوڑا، رجز، رزم، شہادت، لاش کا خیمے میں آنا، بین، دعا وغیرہ۔ یہ اجزا حسبِ ضرورت مختلف مراثی میں استعمال کیے جاتے تھے لیکن مرثیہ رہتا اسی دائرے میں تھا۔ جزئیات نگاری پر مرثیہ گو کا زور ہوتا تھا اور مبالغے سے اس میں زور و اثر پیدا کیا جاتا تھا۔ بین و بکا مرثیے کا مقصد تھا جس سے ثواب حاصل کیا جاتا تھا۔ اردو کے مرثیے اسی مذہبی مقصد کو حاصل کرنے کے لیے مکمل ہیں۔ انیس و دبیر نے اسی دائرے میں رہتے ہوئے مکمل مرثیے کے سارے امکانات کو، اپنی خداداد صلاحیتوں سے سمیٹ کر ایک ایسے نقطۂ عروج پر پہنچا دیا تھا کہ اس سے آگے نکلنے کا کوئی امکان باقی نہیں رہا تھا۔ ایورسٹ پہاڑ کی آخری چوٹی پر پہنچ کر اور آگے کہاں جایا جا سکتا ہے؟ یہی وجہ ہے کہ سارے دوسرے مرثیہ گو مکمل مرثیے کی اسی روایت کو دہراتے ہیں اور اسی لیے انیس و دبیر کے اپنے دور یا ان کے بعد کا مرثیہ، مکمل تر مرثیے کی روایت کی تکرار کا مرثیہ ہے۔ میر مونس ساری کوشش اور خداداد صلاحیت کے باوجود اپنے بڑے بھائی میر انیس سے آگے نہ جا سکے۔ یہی صورت مرزا محمد جعفر اوج کو پیش آئی اور وہ بھی اپنے والد مرزا دبیر کے طرزِ مرثیہ اور مکمل مرثیے کی روایت کو سلیقے کے ساتھ دہراتے رہے۔ میر انیس کے بیٹے میر نفیس بھی یہی عمل کرتے رہے۔ مکمل مرثیے کی روایت کی تکرار کا یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔ اگلے باب میں ہم ان ممتاز و معروف مرثیہ گویوں کا مطالعہ کریں گے جنھوں نے تکرارِ روایت کے باوجود دوسرے مرثیہ گویوں کے مقابلے میں صحتِ فن اور تازگی کو برقرار رکھتے ہوئے روایتِ مرثیہ کو پھیلانے اور مقبول بنانے کے تخلیقی عمل کو جاری رکھا۔ اگلے ابواب میں ہم انھی شعرا کا مطالعہ کریں گے۔ سب سے پہلے میر مونس سے رجوع کرتے ہیں۔

حواشی:

[۱] اسلافِ میر انیس، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۴۱، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۷۰ء

روایت کی تکرار: دوسرے مرثیہ گو

پہلا باب

میر مونس

میر نواب مونس (وفات ۱۲۹۲ھ/ ۱۸۷۵ء) میر مستحسن خلیق کے بیٹے، میر ببر علی انیس اور میر مہر علی اُنس کے چھوٹے بھائی تھے۔ میر مونس کی شادی آغا میر کی بیٹی حاجی بیگم سے ہوئی تھی[۱] لیکن امرت لال عشرت نے اپنے تذکرے سخنورانِ بنارس میں لکھا ہے کہ میر مونس کی شادی بنارس کے میر نادر علی کے خاندان میں میر ریاض علی ریاض کی ہمشیرہ سے ہوئی تھی[۲] میر انیس و میر مونس میں بڑی محبت تھی۔ راجا صاحب محمود آباد میر مونس کی بڑی قدر کرتے تھے۔ "خوش معرکۂ زیبا" میں لکھا ہے کہ میر مونس مرثیہ گو اور غزل سرا تھے اور ان کی ایک غزل کے نو شعر بطور نمونہ درج کیے ہیں[۳] میر محسن لکھنوی نے اپنے تذکرے میں انھیں صاحب دیوان لکھا ہے[۴]۔ عظیم آباد میں عبدالغفور خاں نساخ سے ان کی ملاقات ہوئی تھی جہاں مرثیہ پڑھنے کے لیے وہ سال بہ سال جاتے تھے۔ اس زمانے میں وہ بیشتر مرثیہ کہتے تھے[۵]۔ بیشتر تذکرہ نویسوں نے انھیں اپنے والد میر خلیق کا شاگرد بتایا ہے[۶] لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جب میر خلیق ضعیف ہو گئے اور مرثیہ خوانی ترک کر دی تو ان کا کلام دیکھنے کی ذمہ داری بھی میر انیس نے قبول کر لی۔ "شاگردانِ انیس" کے مؤلف نے لکھا ہے کہ انھیں میر مونس کے ایسے دو مرثیے دستیاب ہوئے جن پر میر انیس کی اصلاح موجود ہے۔ میر مونس کا وہ مرثیہ جس کے مطلع کا پہلا مصرع "جب شاہ کے سفر کا زمانہ گذر گیا" ہے اور جس کا چھٹا بند یوں تھا:

کھائیں گے برچھیاں علی اکبر اسی جگہ   تڑپیں گے خوں میں قاسم بے پر اسی جگہ
تیغوں سے ٹکڑے ہوں گے برادر اسی جگہ   روئیں گے ہم کو آ کے پیمبر اسی جگہ
تڑپے گی یاں سکینہ پدر کی جدائی سے
زینب اسی زمین پہ بچھڑے گی بھائی سے

میر انیس نے اسے یوں کر دیا:

زہرا بکا کریں گی کھلے سر اسی جگہ   تڑپیں گے دل کو تھام کے شبر اسی جگہ
ماتم میں خاک اُڑائیں گے حیدر اسی جگہ   روئیں گے ہم کو آ کے پیمبر اسی جگہ
تھرائے گا یہ دشت حرم کی دُہائی سے
زینت اسی زمین پہ بچھڑے گی بھائی سے[۷]

۱۲۹۲ھ/ ۱۸۷۵ء میں ''بعارضۂ وجع القواد'' لکھنؤ میں وفات پائی [۸]۔ منیر شکوہ آبادی نے ''ذاکرِ نامی موا افسوس ہائے'' سے ۱۲۹۲ھ تاریخ وفات نکالی ہے۔[۹] اور مرزا محمد جعفر اوج نے بھی قطعۂ تاریخ وفات کہا جس کے آخری مصرع ''شد انیس اہل جنت مونس عالی مکاں'' سے سال وفات برآمد ہوتا ہے [۱۰]۔

میر مونس پُرگو شاعر تھے۔ تین جلدوں سے اُن کے مراثی مطبع نول کشور سے ۱۹۱۶ء میں شائع ہوئے۔ راجا امیر حسن خاں محمود آباد خاص طور پر مرثیہ پڑھنے کے لیے انھیں بلاتے تھے۔ میر مونس کی وفات کے بعد بھی ان کے مرثیے وہاں برسوں پڑھائے جاتے رہے۔ میر انیس نے اپنے ایک مرثیے میں جہاں اپنے خاندان والوں کا ذکر کیا ہے، وہاں ان کے فن، پاکیزہ خیالی اور خوش لہجے کی تعریف کی ہے:

بھائی وہ مونس خوش لہجہ و پاکیزہ خیال   جس کا سینہ ہنر علم سے ہے مالا مال
یہ فصاحت یہ بلاغت یہ سلاست یہ کمال   معجزہ گر نہ اسے کہیے تو ہے سحرِ حلال

میر مونس کے مرثیوں کو پڑھیے تو معلوم ہوگا کہ ذرا سی آواز بدل کر میر انیس پسِ پردہ بول رہے ہیں اور اپنا وہ مرثیہ پڑھ رہے ہیں جس کی نوک پلک پوری طرح ابھی انھوں نے درست نہیں کی ہے۔ میر مونس کو ہمیشہ یہ احساس رہا کہ ان کے قدردانوں کی تعداد کم ہے لہٰذا جہاں بھی انھوں نے اپنے فن کے بارے میں کہا ہے وہاں ''قدردانی'' کی طرف ضرور اشارہ کیا ہے۔ ع .... رنگِ سخن ہے خاک اگر قدرداں نہیں

جو عام نہیں ہیں خاص انھیں سے ہے التماس   پائے صلہ سخن کا یہ بے مایہ و اساس
اہل کرم فقیر کے دل کی مراد دیں   یہ مرثیہ ہو داد کے قابل تو داد دیں

میر مونس کے مرثیوں میں کم و بیش وہ سب کچھ ہے جو میر انیس کے ہاں ملتا ہے، زبان بھی صحت کے ساتھ استعمال میں آئی ہے مگر کلام میں میر انیس کا ساز ور اور تاثیر نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان میں وہ جینیس (Genius) نہیں ہے جو انیس کو قدرت نے عطا کی تھی۔ یہ فرق آپ کو اس وقت پوری طرح محسوس ہوگا جب آپ ایک ہی موضوع پر انیس و مونس کے مرثیے ایک ساتھ پڑھیں۔ مونس کے مرثیے، انیس کے مرثیے کے سامنے، اُترے اُترے سے محسوس ہوں گے۔ میر مونس کے مرثیوں کے چہرے اکثر ''بہاریہ'' ہیں اور وہ بھی انیس کی طرح صبح کا سماں کھینچتے ہیں مثلاً یہ بند دیکھیے:

نور پھیلا ہوا وہ صبح کا وہ سرد ہوا   بہتے دریا کی وہ لہریں وہ بیاباں کی فضا
بلبلوں کی وہ چہکنے کی خوش آیند صدا   گہہ نسیم آئی دبے پاؤں کبھی بادِ صبا
حکم تھا دونوں کو سبزہ کی ہوا داری کا
فرش تھا چار طرف مخملِ زنگاری کا

ڈوبتے جاتے تھے دریائے فلک میں تارے   اوس تھی چھوٹتے تھے نور کے یا فوارے
محوِ تسبیح تھے اس دشت کے طائر سارے   نخل ہلنے لگے جب مرغِ چمن چہکارے

نرمیاں سبزۂ نوخیز کی تھیں خاروں میں
بلبلیں پھول لیے پھرتی تھیں منقاروں میں

یہاں قدرتی جزئیات اوران کومحسوس کرنے کی وہی صورت ہے جو میر انیس کے ہاں نظر آتی ہے بلکہ دوسرا بند ایک انفرادی نوعیت رکھتا ہے۔ اس بند میں شعری پیکر (Images) نئے ہیں اور صبح کے سماں کو ایک نئے انداز سے باندھا گیا ہے۔ مونس روایتی باتوں سے زیادہ اپنے ذاتی مشاہدے پر بھروسا کرتے ہیں مگر میر انیس روایت اور انفرادیت کے امتزاج سے جو کیف وجود میں لاتے ہیں، وہ میر مونس کے ہاں نہیں ہے۔ جینیس (Genius) کو ایک امتزاجی قوت کہا جاتا ہے یعنی وہ بہت سے جزئیات کو ملا کر ایک نئی چیز وجود میں لاتا ہے اور یہی وہ چیز ہے جسے "تخلیق" کہا جاتا ہے۔ جتنا زیادہ یہ امتزاج ایک جان اور مرتکز ہوگا، اتنی ہی بڑے شاعر کی جینیس نمایاں ہوگی۔ اس زاویے سے دیکھیے تو وہ امتزاج جو میر انیس کے ہاں نظر آتا ہے، میر مونس کے مراثی اس پہلو سے کمزور نظر آتے ہیں۔ وہ جزئیات کو حل کر کے مرکب بنانے کے بجائے انھیں پھیلاتے ہیں اور اکثر تکرار سے کام لیتے ہیں۔ وہ ایک مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کی کوشش کرتے ہیں مگر ہر رنگ نیا نظر نہیں آتا بلکہ ایک ہی رنگ بار بار سامنے آتا ہے۔

جزئیات کی طرف یہ رجحان میر مونس کے مرثیوں میں ایک تجزیاتی رنگ پیدا کر دیتا ہے اور جب یہ رنگ مرقع استعمال کیا جاتا ہے تو وہ زیادہ نفسیاتی نظر آنے لگتا ہے مثلاً حضرت حُر کی حالت کا یہ نقشہ دیکھیے کہ یہ کس قدر نفسیاتی اثر رکھتا ہے:

اپنے بے چوبے میں بیٹھا تھا حُر با توقیر   سامنے رکھی تھی مسند کے سپر پر شمشیر
دست و پا میں کبھی رعشہ کبھی حالت تغیر   کبھی نالے تھے زباں پر کبھی ہے ہے شبیر
تپ غم دل میں، دہن تلخ، شکن ابرو پر
ہاتھ ماتھے پہ کبھی تھا کبھی سرزانو پر

متغیر، متردّد و متفکر بے چین   یہ دعا تھی کہ بچے فاطمہ کا نور العین
تھرتھراجاتا تھا سیدانیاں کرتی تھیں جو بین   پیشِ دل کا یہ تقاضا تھا کہ چل سوئے حسین
صبح اعدا میں نہ شاہ شہدا گھر جائیں
سب کو مل جائے جو خورشید تو دن پھر جائیں

کبھی اُٹھا کبھی بیٹھا کبھی ٹہلا وہ جری   گرم آہیں کبھی کیں، سرد کبھی آہ بھری
قلب میں تھی کبھی سوزش کبھی دردِ جگری   سخنِ یاس کبھی لب پہ کبھی نوحہ گری
آلِ احمد کی صدا سن کے تڑپ جاتا تھا
دم بہ دم خیمہ سے گھبرا کے نکل جاتا تھا

ان جزئیات سے وہ واقعہ نگاری کو بھی طول دیتے ہیں مثلاً ان کا مرثیہ ع ... "جب شاہ کے سفر کا زمانہ گزر گیا" میں امام حسین کے خیمے نہر کے کنارے نصب ہونے پر فوجِ شام کے اعتراض کا حال بیان کیا گیا ہے۔ بند نمبر ۲۰ سے ۲۷ تک فوجِ شام کے لوگ خیمے اُٹھوانے کے سلسلے میں ایک ہی بات کہے جاتے ہیں۔ رزم میں بھی بیشتر یہی تکرار نظر آتی ہے اسی مرثیے میں حضرت عباس کا جنگ والا حصہ پڑھیے۔ اسی میں گھوڑے کی تعریف آتی ہے۔ پھر تلوار کی تعریف آتی ہے جو بند ۸۸ سے ۹۶ تک جاتی ہے۔ اس کے بعد شاعر سانس لیتا ہے اور ایک بند کے بعد ذرا دم لے کر تلوار پھر چلنے لگتی ہے اور یہ سلسلہ بند ۱۰۹ تک جاتا ہے۔ پھر آگے بڑھ کر جب مونس حضرت عباس کی جنگ دکھاتے ہیں جس میں جزئیات کی فراوانی سے واقعیت کا پہلو، میر انیس کے اسی قسم کے بیان سے، زیادہ نظر آتا ہے۔ یہاں اس [۱۱] بیان میں زور ہے لیکن اس کا رنگ ویسا پُر شکوہ نہیں ہے جیسا کہ رزمیہ کا ہونا چاہیے۔ معلوم ہوتا ہے کہ میر مونس ایک مخصوص سطح کا طرز رکھتے ہیں اور اس میں تنوع پیدا کرنے سے قاصر ہیں۔ اس طرز کا بہترین اثر ان مقامات پر ہوتا ہے جہاں وہ سراپا کھینچتے ہیں۔ ان میں مدح کا پہلو کم ہوتا ہے اور تغزل کا اثر زیادہ ہوتا ہے۔ اس مزاج کی وجہ سے مدح سرائی میں وہ کوئی زور نہیں دکھا پاتے البتہ "بین" میں میر مونس کے اس سادہ رنگ سے درد و اثر ضرور بڑھ جاتا ہے مثلاً حضرت قاسم کی لاش پر حضرت فاطمہ کبرا کا یہ بین دیکھیے:

کرنے لگی یہ بین کہ اے میرے تاج دار   تقصیر بخش دے کہ ہے لونڈی قصور وار
بولی نہ تھی حیا کے سبب یہ جگر نگار   امید تھی کہ آؤ گے پھر گھر میں ایک بار
جلنے میں غم سے داغ دلِ پاش پاش کے
اب سات بار گرد پھروں گی میں لاش کے

صاحب میں اس رنڈاپے میں کس سے حیا کروں   جی چاہتا ہے جان قدم پر فدا کروں
کیا کہہ کے روؤں لاش پہ کیوں کر بکا کروں   مجھ کو تو بین بھی نہیں آتے میں کیا کروں
ہر دم غریب راہِ فنا کہہ کے روؤں گی
ناشاد، نامراد بَنا کہہ کے روؤں گی

ہے بچپنے کی رانڈ کا جینا بڑا ستم   جلدی نکل چکے کہیں کم بخت تن سے دم
صاحب کے چپکے رہنے سے ہوتا ہے اور غم   تھامو ہمارے ہاتھ کو سر پیٹتے ہیں ہم
سیدھی نہ وہ نظر نہ وہ گفت و شنید ہے
یہ بے رخی تمھاری وفا سے بعید ہے

میر مونس کے مراثی کے مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ فصاحتِ کلام اور رنگینیِ بیان میر انیس کے خاندان کا خاص وصف ہے۔ مونس کے مراثی پڑھتے ہوئے زبان کی صفائی میں کمی محسوس نہیں

ہوتی اور نہ تشبیہات میں بناوٹ نظر آتی ہے۔ وہ نادر تشبیہات اپنے بیان میں لاتے ہیں مگر سہل انداز اور بے ساختگی سے نہیں ہٹتے۔ یہ سب کچھ ہونے کے باوجود محسوس ہوتا ہے کہ مسدس کی ہیئت میں جو ڈھیلا پن آجاتا ہے وہ مونس کے ہاں اکثر موجود رہتا ہے اور اسی وجہ سے معلوم ہوتا ہے کہ بات پھیلائی جارہی ہے اور مرثیہ کا فنی اثر کم ہو رہا ہے۔ اکثر مقامات پر وہ سپاٹ روزمرہ پر آجاتے ہیں اور ان کے کلام کی سادگی میں نثر کا سا رنگ چھا جاتا ہے۔ میر مونس کے ہاں طبعِ موزوں کی چابک دستی ہے مگر دل کو گرمانے والی وہ شاعری نہیں ہے جو تخلیقی رَس سے پیدا ہوتی ہے۔

مرثیے کے ایک بند کے دو شعروں میں، جن کا حوالہ میں نے پچھلے صفحات میں دیا ہے، میر انیس اپنے بھائی مونس کی شاعری میں وہ ساری خصوصیات بتاتے ہیں جن کا انیس خود دعویٰ کرتے رہے ہیں مگر کلام مونس کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ چوتھا مصرع: ''معجزہ گر نہ اسے کہیے تو ہے سحرِ حلال'' محض طرف داری ہے۔ وہ سحر حلال جو زورِ کلام سے کلام کو جادو بنادے میر مونس کے ہاں نہیں ہے اور اسی لیے انیس و دبیر کے سامنے اُن کا رنگ نہیں جمتا اور وہ ناقدری دیکھ کر کہہ اُٹھتے ہیں: ع سامع نہیں تو جلوۂ حسنِ بیاں نہیں

حواشی:

[۱] اسلافِ میر انیس، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۴۱، لکھنؤ ۱۹۷۰ء

[۲] سخنورانِ بنارس، امرت لال عشرت

[۳] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، جلد اول ص ۴۰۳، مرتبہ مشفق خواجہ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۴] سراپا سخن، محسن لکھنوی، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا احسن، ص ۹۷، اظہار سنز لاہور ۱۹۷۰ء

[۵] سخنِ شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۴۷۴، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۶] دیکھیے سراپا سخن اور سخن شعرا، بحولہ بالا

[۷] شاگردانِ انیس، ڈاکٹر سید تقام حسین جعفری، ۱۳۹–۱۴۰، کراچی ۱۹۷۹ء

[۸] مجموعۂ مرثیہ میر مونس، خاتمۃ الطبع، ص ۳۲۰، مطبع نول کشور کان پور ۱۹۱۶ء

[۹] کلیات منیر، منیر شکوہ آبادی، ص ۵۴۸، مطبع ثمر ہند، ۱۸۷۹ء

[۱۰] بیاض قلمی سید علی نقی مجتہد مملوکہ حکیم سید علی آشفتہ، نقل ذخیرۂ ادیب، بحوالہ "مرزا محمد جعفر اوج لکھنوی از ڈاکٹر سید سکندر آغا، ص ۲۴۴–۲۴۵، مطبوعہ لکھنؤ ۱۹۸۵ء

[۱۱] مرثیہ مونس، مطبع نول کشور لکھنؤ، جلد دوم، ص ۱۱۷

دوسرا باب:

میر عشق

سید محمد مرزا اُنس (میر انیس کے بھائی نہیں) کے پانچ بیٹے تھے اور پانچوں شاعر تھے۔ سید حسین مرزا عشق سب سے بڑے، احمد مرزا صابر (پیارے صاحب رشید کے والد اور میر انیس کے داماد) دوسرے اور سید مرزا تعشق تیسرے، عباس مرزا صبر چوتھے اور نواب مرزا عاشق پانچویں۔ سید حسین مرزا عرف آغا صاحب، جن کا تخلص عشق تھا، میر عشق کے نام سے موسوم کیے جاتے تھے۔ میر عشق (۱۲۳۳ھ-۱۳۰۳ھ/۱۸۱۷ء -۱۸۸۵ء) لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ میر عشق نے بعمر ۷۰ سال ۱۳۰۳ھ میں وفات پائی[۱] میر عشق کے سات مراثی کا مجموعہ بعنوان ''آثارِ عشق'' میں مہذب لکھنوی نے تاریخِ وفات ۲۸ رمئی ۱۸۸۵ء مطابق ۲۴ رشعبان ۱۳۰۳ھ لکھی ہے[۲]۔ جعفر رضا نے ''دبستانِ عشق کی مرثیہ نگاری'' میں لکھا ہے کہ ستر سال کی بنیاد پر میر عشق کا سالِ ولادت متعین کیا جا سکتا ہے[۳]۔ رواجِ زمانہ کے مطابق میر عشق کی تعلیم ہوئی۔ عربی و فارسی کی درسیات کے ساتھ خطاطی کی بھی مشق کی۔ ان کے علاوہ فنِ سپہ گری، تیر اندازی و شہ سواری کی بھی تعلیم حاصل کی۔ علمِ عروض سے بھی گہری دلچسپی رکھتے تھے۔ مطالعہ کا شوق تھا۔ فقہ و حدیث کی کتابوں کا مطالعہ کرتے رہتے تھے۔ زبان اور اس کی باریکیوں سے بھی گہرا لگاؤ تھا۔ ہر وقت لفظوں، روزمرہ و محاورہ اور تذکیر و تانیث کی کرید میں لگے رہتے تھے۔

میر عشق نے تین شادیاں کیں۔ پہلی بیوی مرثیہ گو میر ضمیر کی بیٹی تھیں۔ دوسری بیوی ادب کی والدہ امام باندی بیگم کے خاندانِ سادات سے تھیں اور تیسری بیوی نواب مرزا حیدر بہادر کی بیوہ نواب نیا محل تھیں جن سے کربلائے معلی میں عقد کیا تھا۔ میر عشق نے زندگی میں ایک ہی سفر کیا اور وہ بھی سفرِ کربلا تھا۔ جب اٹھارہ سال کی عمر میں میر عشق کی پہلی شادی ہوئی تو وہ اس وقت غزل ہی کہتے تھے۔ میر ضمیر کے داماد بن کر مرثیہ گوئی کی طرف رجوع ہوئے اور غزل گوئی بھی ساتھ ساتھ جاری رہی لیکن جیسے جیسے مرثیہ گوئی کی طرف طبیعت مائل ہوتی گئی وہ غزل سے دور ہوتے گئے اور پھر ایک ایسا وقت آیا کہ وہ صرف اور صرف مرثیے کے ہو کر رہ گئے۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ''راقم امام باڑہ جناب لاڈو جان صاحب، واقع نخاس لکھنؤ مجلس میں گیا اور یہ صاحب زادے (میر عشق) تازہ شباب، مشکیں آغاز تشریف لائے اور منبر پر جا کے مرثیہ حال جناب علی اکبر علیہ السلام کا از اول تا آخر رزم و بزم و بین خوب پڑھا اور آخر مرثیہ مذکور میں تخلص اپنا عشق باندھا تھا، پڑھا۔ میں نے کہا سبحان اللہ۔ ع......ابھی فتنہ ہے کوئی دن میں قیامت ہوگا۔ میرے جواب میں ایک صاحب کہ

شاگردانِ انیس سے ہیں، از راہِ نفسانیت بولے کیوں نہ ہو یہ صاحب زادہ کس کا ہے اور خویش کس شاعر بزرگ کا ہے ع . نخل کس باغ کا ہے اور ثمر کس کا ہے اور علاوہ اس کے چند مرثیے تو میر ضمیر نے ان کے جہیز میں بھی ساتھ کیے ہیں۔ کیا عجب یہ مرثیہ جہیز و ہو اور انھوں نے اپنا تخلص عشق ملا کے یہ مرثیہ جہیز و پڑھا ہو میں چپ ہو رہا اور ان کے سخن کا جواب نہ دیا[۴]۔

میر عشق اپنے وقت کے استاد تھے۔ علم عروض، فنی نکات و زبان و بیان میں انھیں سند کا درجہ حاصل تھا۔ اپنے بھتیجے پیارے صاحب رشید کی پوری توجہ سے تربیت کی تھی۔ ان کی خواہش تھی کہ رشید کو داماد بنائیں لیکن رشید کی والدہ نے بیٹے کو اپنے خاندانِ میر انیس میں اپنی بھتیجی، میر عسکری رئیس کی بیٹی، سے بیاہ دیا اور اس طرح ان دونوں خاندانوں کے درمیان ایک ایسی گرہ پڑ گئی کہ آج بھی ان دو خاندانوں کے درمیان فاصلہ چلا آتا ہے[۵]۔

میر عشق کے والد مرزا اُنس ناسخ کے شاگرد تھے۔ میر عشق نے بھی اپنی غزلیں ناسخ کو دکھائیں۔ محمد عبداللہ خاں ضیغم نے لکھا ہے کہ ''باپ بیٹے دونوں کو شیخ امام بخش ناسخ مرحوم سے تلمذ ہے۔ خوش فکر، ذہنِ عالی رکھتے ہیں۔ ''گلزارِ غم'' اور ''برہانِ غم'' ان کے تصنیف سے مطبوعہ موجود ہیں۔ دیوان اب تک نہیں چھپا لیکن مرتب ہے''[۶]۔ اس بیان سے کہ ''دیوان اب تک نہیں چھپا لیکن مرتب ہے'' سے معلوم ہوتا ہے کہ ''دیوان'' کو آب بُرد کرنے والی روایت صحیح نہیں ہے۔ غزل اُن کا، ان کے بھائی تعشق اور ان کے بھتیجے پیارے صاحب رشید کا طبعی مزاج تھا۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ ''میر عشق غزل گوئی کو مرثیہ گوئی سے زیادہ مشکل سمجھتے تھے اور غزل مرثیے سے بہتر کہتے تھے[۷]۔ ''بازارِ سخن'' کے نام سے جو مجموعۂ غزلیات ۱۹۵۱ء میں شائع ہوا تھا اس میں عشق کی غزلیات کے ساتھ جاوید، جدید، دانش، رضا، فاطر اور مشتاق کی غزلیں بھی شامل ہیں ''گلزارِ غم'' اور ''برہانِ غم'' کے نام سے میر عشق کے مراثی کے مجموعے نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوئے تھے جن کی علی الترتیب ۱۹۰۲ء اور ۱۹۱۵ء کے ایڈیشن میرے سامنے ہیں۔ سات مطبوعہ و غیر مطبوعہ مراثی پر مشتمل ایک مجموعہ ''آثارِ عشق'' مرتبہ مہذب لکھنوی ۱۹۵۱ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ ایک مجموعۂ رباعیات مطبع سیفی دہلی سے ۱۹۱۷ء میں شائع ہوا جس میں میر عشق کے علاوہ دوسرے شعرا کی رباعیات بھی شامل ہیں۔ ایک اور مجموعۂ مراثی میر عشق'' نول کشور لکھنؤ نے شائع کیا جس کے آغاز میں دو صفحوں پر مشتمل میر عشق کا ''پیش لفظ'' ہے اور ترکیب قوافی و الفاظِ متروکہ کے تحت ایک فہرست بھی دی گئی ہے۔ اس میں بھی صفحہ ۶ سے صفحہ ۴۴ تک رباعیات شامل ہیں اور ہر صفحے پر ۹ رباعیاں ہیں جن کی کل تعداد ۱۷۱ ہے۔ اس مجموعے میں مسدس اور مخمس کے علاوہ سلام بھی شامل ہیں۔ صفحہ ۱۷ سے ۲۷۴ تک مراثی عشق شامل ہیں جن میں میر عشق کا وہ طویل ترین مرثیہ بھی شامل ہے جو ۴۳۰ بندوں پر مشتمل ہے اور جس کے مطلع کا پہلا مصرع یہ ہے: ''عباس سرکشوں کے لیے ذوالفقار ہے''۔ ڈاکٹر جعفر رضا نے بتایا ہے کہ ایک قلمی بیاض مسعود حسن رضوی ادیب کے ذاتی کتب خانے

میں موجود ہے۔ اس بیاض میں ان متروکات کا استعمال بھی ملتا ہے، جنھیں بعد میں میر عشق نے ترک کر دیا تھا۔ اس بیاض میں جابجا اُن کے قلم کی اصلاحیں ہیں[٨]۔

میر عشق (ولادت ١٨١٧ء) میر انیس کے بڑے بیٹے میر نفیس (ولادت ١٨١٩ء) کے کم و پیش ہم عمر تھے۔ جب میر عشق نے مرثیہ گوئی کا آغاز کیا تو مکی مرثیہ، انیس و دبیر کے ہاتھوں، اپنے عروج کمال کو پہنچ چکا تھا اور مکی مرثیے کے سارے امکانات یہ دونوں اپنے تصرف میں لا چکے تھے۔ نئے مرثیہ گویوں کے لیے اب ایک راستہ تو یہ تھا کہ وہ اس روایت کی تکرار کریں جیسا میر نفیس نے کیا۔ دوسرا راستہ یہ تھا کہ وہ اپنی انفرادیت کو اس صنفِ سخن میں نمایاں کرنے کے لیے کوئی اور راستہ تلاش کریں جیسا میر عشق نے کیا یا جیسے میر جعفر فصیح کے مرثیوں میں تصوّف کا رجحان اُبھرتا ہوا نظر آتا ہے۔ انیسؔ و دبیرؔ مثنوی اور قصیدے کے امکانات کو مرثیے میں استعمال کر کے بروئے کار لا چکے تھے۔ اب لے دے کر غزل کو مرثیے میں استعمال کرنے کا راستہ کھلا تھا یا ساقی نامے کو مرثیے کے تصرف میں لایا جا سکتا تھا۔ میر عشق نے اپنے لیے، انیس و دبیر سے بچ کر، غزل کے رنگ و مزاج کو مرثیے میں بروئے کار لانے کا بیڑا اُٹھایا اور ساتھ ہی ساتھ مرثیے کی زبان کو غلطیوں اور متروکات سے پاک کر کے اس رجحان کو نمایاں کیا جسے ان کے اور ان کے والد کے استاد شیخ امام بخش ناسخ نے غزل میں نمایاں کیا تھا۔ اس وقت مرثیے کے تعلق سے سارا معاشرہ دو گروہوں میں تقسیم ہو گیا تھا۔ میر انیس کے حامی ''انیسیے'' اور مرزا دبیر کے حامی ''دبیریے'' کہلاتے تھے۔ اس صورت میں کوئی نیا راستہ نکالنا اور اپنی انفرادیت نمایاں کر کے مرثیہ گوئی میں اپنی جگہ بنانا یقیناً دشوار اور کٹھن کام تھا۔ ''لیکن میر عشق کی بڑی کامیابی یہ تھی کہ جہاں ان دونوں استادوں کی ماننے والی دو بڑی بڑی جماعتیں تھیں، وہاں ایک چھوٹی جماعت ان کے طرف داروں کی بھی پیدا ہو گئی۔ عشقؔ کی کامیابی کا راز یہ تھا کہ انھوں نے اپنا راستہ الگ بنا لیا تھا''[٩]۔

جس وقت میر عشق نے مرثیہ گوئی شروع کی تو خود مرثیے کے سامعین کسی ایسی تبدیلی کے خواہاں تھے جس سے مرثیے کا مکی رنگ واثر اس طرح بدلے کہ اظہار میں تو شگفتگی پیدا ہو جائے لیکن اس کا مکی اثر باقی رہے۔ اردو مرثیے میں یہ ایک نیا ''تجربہ'' تھا جسے پہلی بار میر عشق نے کیا۔ انھوں نے غزل کے رنگ کو مرثیے کے رنگ میں ملایا۔ اس دشوار عمل میں چہرے، گھوڑے، تلوار، سراپا اور بزم کے بیان میں غزل کا رنگ مرثیے میں ضرور مل گیا لیکن رزم، شہادت اور بین میں اس کا رنگ چوکھا نہیں آیا۔ میر انیس اور مرزا دبیر کے گھوڑوں کو ہم ان کے مراثی میں دیکھ چکے ہیں۔ ان کے برخلاف میر عشق کے مرثیے کا گھوڑا، اپنے حسن و دل ربائی میں دلہن بن کر سامنے آتا ہے اور بیانِ مرثیہ یہ رنگ اختیار کر لیتا ہے:

نکلا پری بنا ہوا اصطبل سے سمند تھے صاف صاف صورتِ آئینہ بند بند
لپٹے ہوئے رکابوں سے خادم وفا پسند لمعہ ہر ایک آنکھ بنی، پتلیاں سپند
تھے کبک پائمال سموں کی صدا کے ساتھ

کوسوں دُلھن کی بُو گئی شب کو ہوا کے ساتھ

میر عشق شعوری طور پر یہ کوشش کرتے ہیں کہ مرثیے میں حسن و عشق کے جذبات اس طرح لائیں کہ مرثیے کا اثر و رنگ غزل کے رنگ میں رنگ جائے۔ اسی لیے وہ ایسے کنائے اور الفاظ استعمال کرتے ہیں جو عام طور پر غزل میں استعمال ہوتے ہیں۔ بعض مراثی میں غزل کا رنگ، اظہار کے لہجے پر، اتنا غالب آجاتا ہے کہ شاعر کی آواز روایتی مرثیے کے لہجے سے بالکل الگ ہو جاتی ہے مثلاً "حمد" کا یہ بند دیکھیے:

قصور اور کسی کا اگر ذرا کرتا   تری قسم نہیں معلوم حال کیا کرتا
خطائیں دیکھ کے یہ آبرو عطا کرتا   کیا جو تُو نے یہ کوئی نہ اے خدا کرتا
رحیم و غافر و ستار نام تیرا ہے
گناہ گار کو بخشے یہ کام تیرا ہے

مرثیے میں رنگِ غزل کو سمجھنے کے لیے یہ ایک بند اور پڑھیے:

سب جانتے تھے اس کو کہ دنیا ہے اک سرا   آکر مسافر اس میں رہا اور چل دیا
لوہے کی کوٹھری میں نہیں چھوڑتی قضا   دو دن کا میہماں ہے سلطان ہو یا گدا
اس میں سدا رہے کوئی امر محال ہے
دنیائے بے ثبات یہ خواب و خیال ہے

مرثیہ خارجی و بیانیہ شاعری ہے جس کا موضوع شہادت حسین ہے۔ اس موضوع میں غزل کے رنگ و طرز کو سمونا بہت مشکل کام تھا اسی لیے رنگِ غزل کی دھوپ چھاؤں مسلسل محسوس ہوتی رہتی ہے۔ کبھی سایہ سامنے آجاتا ہے اور کبھی دھوپ نکل آتی ہے۔ جب میر عشق غزل کی دھوپ سے سائے میں آتے ہیں تو اکثر مثنوی کا طرز ادا اور انداز اُبھر آتا ہے اور کبھی موضوع کی مجبوری سے وہ غزل اور مثنوی کے اثر سے ہٹتے ہیں تو اُن کے بند، اُن کے مصرع میر انیس کے رنگ سے جا ملتے ہیں۔ ان کے مرثیوں کو پڑھ کر ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ اب مرثیہ پورے طور پر غزل کے زیر اثر آگیا ہے۔ رنگِ غزل کی یہ دھوپ چھاؤں ہمیں تواتر سے ضرور محسوس ہوتی رہتی ہے۔

مرثیے کے اس الگ رنگ کو محسوس کرنے کے لیے گھوڑے اور تلوار کے بیان میں میر انیس، مرزا دبیر اور میر عشق کا ایک ایک بند پڑھیے:

گھوڑا: میر انیس:

چھل بل دکھائی فوج کو دوڑا تھما اُڑا   صورت بنائی جست کی سمٹا جما اُڑا
دیکھی زمیں کبھی، کبھی سوئے سماں اُڑا   مثل سمندِ بادِ شہِ اتما اُڑا
جن تھا پری تھا سحر تھا آہو شکار تھا
گویا ہوا کے گھوڑے پہ گھوڑا سوار تھا

گھوڑا: مرزا دبیر:

آندھی تھی گرد گھوڑے نے وہ خاک اُڑائی تھی　　دریائے تیغ نے نئی گرمی دکھائی تھی
صرصر نے آگ پانی کے اندر لگائی تھی　　نعلوں کی بجلیوں سے ہر اک صف جلائی تھی
چل پھر سے اس کی تیغ کی جنبش زیاد تھی
کشتیِ تیغ کے لیے بامراد تھی

گھوڑا: میر عشق:

پھرتا ہے رخش صورتِ پرکار واہ وا　　شیرِ ثریاں کبھی، کبھی بجلی کبھی ہوا
کاوے کرے جو گردِ گلِ سرخ بادپا　　ہو بلبلوں میں شور زہے قدرتِ خدا
جلوہ جو گرد پھول کے اس برق خو کا ہے
سونے کے دائرے میں یہ نقطہ لہو کا ہے

اب ان تینوں کے یہ بند پڑھ کر "تلوار" کے بیان میں ان تینوں کے یہ بند پڑھیے:

تلوار: میر انیس:

دل سوز شعلہ خُو، شرر انداز، جاں گداز　　لشکر کُش و شکست رساں و ظفر نواز
خوں خوار و کج ادا و دل آزار و سرفراز　　حاضر جواب، تیز طبیعت، زباں دراز
کج اُس کی ہے پسندِ جہاں گو کجی نہ ہو
معشق پھر نہیں ہے جو اتنی کجی نہ ہو

تلوار: مرزا دبیر:

بجلی گری بجلی پہ، اجل ڈر کے اجل پر　　اک زلزلہ طاری ہوا گردوں کے محل پر
سیارے ہٹے کر کے نظر تیغ کے پھل پر　　خورشید تھا مریخ پہ، مریخ زحل پر
یہ ہول دیا تیغ درخشاں کی چمک نے
جو تاروں کے داتوں سے زمیں پکڑی فلک نے

تلوار: میر عشق:

پہنچی جو رُخ بدل کے جبیں پر وہ برمحل　　رُخسار پر لعیں کے عارض ہوئی اجل
مردم ہوئی ہرن جو کٹی چشم بدعمل　　سیدھی کھنچی دہاں سے مثالِ ابروؤں کا بَل
ہر خار مثلِ حرف غلط کاٹتی ہوئی
نکلی عدو کے منہ سے زباں چاٹتی ہوئی

گھوڑے اور تلوار کے موضوع کو انیس، دبیر اور عشق تینوں نے اپنے اپنے انداز سے بیان کیا ہے۔ انیس کے

طرز میں تصویریت ہے۔ وہ گھوڑے کی پھرتی اور چلت پھرت کو اس طور پر لفظوں میں بیان کرتے ہیں کہ وہ گھوڑا نظروں کے سامنے آجاتا ہے۔ دبیر کے ہاں تخیل سے خیال آفرینی کی گئی ہے۔ یہاں گھوڑے کو نہیں بلکہ گھوڑے سے پیدا ہونے والے خیال کو پیش کیا گیا ہے۔ نعلوں کی بجلی اور کشتیِ تیغ کے لیے بادِ مراد کا ہونا اسی تخیل کا نتیجہ ہے۔ میر عشق بھی واقعیت سے زیادہ تخیل کے پروں پر اُڑتے ہیں۔ وہ گھوڑے کو صورتِ پرکار چلتا پھرتا دیکھتے ہیں۔ کبھی وہ اُسے شیرِ ژیاں اور کبھی برق خو کہتے ہیں۔ ان کی لفظیات اور ان سے پیدا ہونے والا طرز و لہجہ انیس و دبیر سے الگ و مختلف ہے۔ انیس کے لہجے میں مٹھاس ہے، دبیر کے لہجے میں بلند آہنگی ہے۔ عشق کے لہجے میں نہ انیس والی شیرینی ہے اور نہ دبیر کی سی واضح بلند آہنگی ہے بلکہ لہجے کے دھیمے پن میں ہلکی سی شگفتگی ملی ہوئی ہے۔ مرثیہ میں رنگِ غزل کے ''امتزاج'' کی یہی وہ شعوری کوشش ہے جو میر عشق نے اپنے مراثی میں پیدا کرنے کے لیے کی ہے۔

اسی طرح ''تلوار'' کے بیان میں بھی انیس کے ہاں تصویریت ہے۔ دبیر کے ہاں تصویر خیالی ہے جس میں واقعیت کے بجائے تلوار کے تصور سے پیدا ہونے والے خیال کی تصویر اُبھاری گئی ہے۔ عشق کے ہاں بھی خیال کی تصویر مبالغہ آمیز ادراک کے ساتھ پیش کی گئی ہے۔ یہ بھی واقعیت سے دُور ہے لیکن لفظوں کے اُتار چڑھاؤ سے پیدا ہونے والا آہنگ تینوں کے ہاں جدا ہے۔ عشق کا آہنگ انیس و دبیر دونوں سے مختلف ہے۔ عشق کی لفظیات میں غزل کے کنائے اور رنگ استعمال ہوئے ہیں: ع ..... ہو بلبلوں میں شور زہے قدرتِ خدا ع .. سونے کے دائرے میں یہ نقطہ لہو کا ہے اور ابروؤں کا بل وغیرہ میں غزل کا رنگ و مزاج شامل ہے۔ انیس و دبیر دونوں کے ہاں تیزی اور بہاؤ ہے۔ عشق کے لہجے میں رفتار کا دھیما پن ہے۔ رفتار کا یہی دھیما پن غزل کا مزاج ہے۔ جیسا کہ میں نے کہا کہ میر عشق شعوری طور پر رنگِ تغزل کو مرثیے میں اُبھارتے ہیں۔ اس میں کبھی کامیاب ہوتے ہیں کبھی نہیں لیکن یہ ایک ایسا تجربہ ہے جو صنفِ مرثیہ کے لیے نیا ضرور ہے۔ یہی عشق کی انفرادیت ہے جسے تعشق اور آگے چل کر انیس کے نواسے اور میر عشق کے بھتیجے اور تربیت یافتہ پیارے صاحب رشید ساقی نامہ و بہاریہ مضمون ملا کر زیادہ روشن کر دیتے ہیں۔ انیس و دبیر شعوری طور پر غزل سرائی کا رنگ مرثیے میں نہیں آنے دیتے اور اگر یہ رنگ کہیں جھلکتا ہے تو دو چار بندوں کے بعد ہی وہ اس سے پھر جاتے ہیں۔ عشق شعوری طور پر اس رنگِ تغزل کو مرثیے میں لاتے ہیں تا کہ مرثیے کی مکی فضا کا بوجھل پن کم ہو جائے۔ اسی رنگِ تغزل کی وجہ سے ''رزم'' کے بیان میں عشق کمزور نظر آتے ہیں۔

اِس رنگِ غزل کو مرثیے میں شامل کرنے کے لیے میر عشق نے بہت محنت کی اور ساتھ ہی اپنے استاد ناسخ کی پیروی میں زبان و بیان کے مزید نئے اصول وضع کر کے مرثیہ گوئی کو اپنے لیے اور مشکل بنا لیا۔ میر عشق ان اصولوں کے سلسلے میں شدت پسند تھے۔ ضروری ہے کہ میر عشق کے اس مطالعے میں ان اصولوں کی نوعیت اور رنگ و مزاج کو بھی یہاں دیکھ لیا جائے تا کہ معلوم ہو سکے کہ یہ اصول کہاں تک اردو زبان اور شاعری

کے لیے مفید مطلب تھے۔

میر عشق نے اپنے پہلے ''مجموعۂ مرثیہ میر عشق'' کے دیباچے میں، جو اُن کی وفات سے چند سال پہلے ان کی زندگی میں شائع ہوا، ''ترکیب قوانی والفاظ متروکہ'' [۱۰] کے زیرِ عنوان ایک فہرست دی ہے تا کہ مرثیہ پڑھنے والے ان سے واقف اور روشناس ہوسکیں۔ اس دیباچے میں میر عشق نے اپنی اور اپنی شاعری کے بارے میں بہت کچھ معلومات فراہم کردی ہیں جن سے ان کے مزاج و شعر گوئی پر واضح روشنی پڑتی ہے۔ میر عشق لکھتے ہیں:

''جو کہا اور پڑھا جس نے مانگا اسی وقت دے دیا۔ بہت بے قدر رہا اور بہت ضائع ہوا۔ باقی قصائد، تاریخیں، مرثیے وغیرہ زمانِ غدر تک، جو موزوں ہوئے تھے وہ اس زمانے میں غارت و برباد ہو گئے۔ ایک ربع سے زیادہ کلام ہیچ مداں مفقود ہو گیا... کوئی سلام، کوئی مرثیہ جس صورت پر نظم ہوا تھا معلوم نہیں ہوتا لکھنے والوں نے اپنے دخل و تصرف فرمائے ہیں۔ پڑھنے والوں نے اپنی طرف سے جو چاہا بنادیا۔ کہیں سے بے موقع کم کیا ہے۔ جو اچھا تھا اس کو نکال ڈالا ہے۔ کہیں کلام اور حضرات کا شریک کیا۔ سراپا بے ربط و غلط۔ جن ترکیبوں، جن لفظوں کی قید تھی وہ سب موجود ہیں۔ بقدرِ امکان درست کیے جاتے ہیں۔ مذہب ہیچ مرز احتیاط ہے۔ شادیِ قاسم شاید ہوئی ہو یعنی فقط عقد ہو گیا ہو لیکن تمام عمر کی مرثیہ گوئی میں کہیں بنا بنی، دولھا، نوشاہ نہیں کہا۔ الحاصل بعض ترکیب و چند لفظ ان لفظوں سے جو ترک کیے ہیں حوالۂ جدول کیے گئے۔ افسوس کہ زمانہ مہلت نہیں دیتا۔ ہجومِ افکار و آلام و امراض نے مجبور و معذور کیا ہے واللہ گرنا الف، واو یا نون یا واو الف نون، جمع اور غیر جمع الفاظِ ہندی میں روا نہ رکھنا اور تفصیل اس اجمال کی منظور ہو تو ایک رسالہ بہت مختصر بزبانِ اردو باصرار والحاح برخوردار محمد ہادی زار سلمہ ربہ لکھ دیا ہے'' [۱۱]

میر عشق کے اس رسالے کو، مصنف کے اپنے قلم سے لکھے ہوئے نسخے سے مقابلہ کر کے، مسعود حسن رضوی ادیب نے ''رسالہ میر عشق'' کے نام سے مرتب و شائع کر دیا ہے [۱۲] اس رسالے سے زبان و بیان کے سلسلے میں ان اصولوں اور پابندیوں کی تفصیل سامنے آجاتی ہے جو میر عشق نے خود پر لگا رکھی تھیں اور جن پر وہ سختی و شدت کے ساتھ عمل کرتے تھے۔ ان میں وہ اصول بھی شامل ہیں جن پر ناسخ عمل کرتے تھے اور وہ بھی جن پر شاگردانِ ناسخ نے مزید اضافہ کر کے ان پابندیوں کو اور سخت بنا لیا تھا۔ ان شاگردوں میں علی اوسط رشک، امداد علی بحر اور میر عشق کے نام نمایاں ہیں۔ زبان و بیان کے سلسلے میں، میر عشق کا نقطۂ نظر یہ تھا

(۱) میر عشق نے لکھا کہ جو لفظ مخلِ فصاحت یا غلط تھے ان کو ترک کیا اور بعض ترکیبیں جو اچھی معلوم نہ ہوئیں، ان کو بنظرِ احتیاط اپنے کلام میں رہنے نہ دیا.... قریب ہے بیٹی کی جگہ بٹیا اور بیٹے کی جگہ بٹوا نا اور وارث و والی کی جگہ بتھار اور سر کی جگہ سیس، گردن کی جگہ ہٹی موزوں کیا جائے۔ کلیجا کا ''کیجا'' تو ہوا ع .. دھڑ کتا ہے ننھا سا کیجا تمھارا... یہ دو چار الفاظ جو مجبوراً لکھ دیے ہیں ان کو بھی خلافِ تہذیب جانتا ہوں

(۲) میر عشق ان تراکیب کو غلط اور قابل احتیاط کہتے ہیں مثلاً بصد جاہ، بصد آہ، بصد غم، بآہ و زاری، بچشم نم، بکر و فر، تا بمحشر، تا بگور، تا بفلک، کذلک۔

(۳) میر عشق اِن قوافی کو غلط سمجھتے ہیں چلا، پھرا، بیٹھا، اُٹھا، دیکھا، سنا، کھلا، بندھا، کہا، گرا، ملا اس قسم کے سب قافیے جن کے ساتھ الف، واؤ، ی ہو غلط ہیں۔

اکثر شعرا کا قول ہے کہ اس طور کے قافیے غلط ضرور ہیں کہ ایطاءِ جلی ہوتا ہے مگر متعدی جائز ہے لیکن میر عشق کہتے ہیں کہ ”میرا مذہبِ احتیاط لازم و متعدی دونوں کا ترک لازم جانتا ہے“۔ ہر چند نظم میں بہت ضیق ہو جائے گی، ہو۔ افسوس اگر ضعف و نقاہت سے مجبور نہ ہوتا تو حروف علت الف، واؤ، ی کے الفاظ ہندی میں بھی روا نہ رکھتا مثلاً اس شعر میں:

باہر سے آہ گھر میں جو تشریف لاتے ہیں کیسی پچھاڑیں حضرتِ شبیر کھاتے ہیں

یہاں تقطیع میں ”کھات ہیں“ ”لات ہیں“ رہ جاتا ہے۔ اسی طرح: کہتا تھا۔ کہتے تھے۔ چلتے تھے۔ پھرتے تھے۔ ڈگمگاتے تھے۔ لڑکھڑاتے تھے میں کہت، پھرت، ڈگمگات، لڑکھڑات رہ جاتا ہے۔ یہ قاعدہ اہلِ ہند سے غلط نہ ہو مگر کیسا برا معلوم ہوتا ہے۔

(۴) یہ ذکر تو ہندی الفاظ کا تھا، اسی طرح عربی و فارسی الفاظ جن میں الف، واؤ، ی گرتے ہیں، وہ محض غلط ہیں مثلاً ع ”فاطمہ کبرا نے دولھا کا جو لاشہ دیکھا“ میں ”کبرا“ کا الف گرنا یا ع .... جب بانو کو تقدیر نے اکبر سے چھڑایا“ میں بانو کے واؤ کا گرنا کیا قیامت ہے۔

(۵) میر عشق کہتے ہیں کہ شعرائے ہند نے خود ایک قاعدہ بنایا ہے کہ بدون ترکیب یعنی بغیر مضاف، مضاف الیہ یائے نسبتی کا گرنا جائز ہے جیسے مشکل کشائی، پیشوائی، تنہائی، مسیحائی، شاہی، پیری، حاجی، ہادی وغیرہ۔ عشق نے لکھا ہے کہ یائے نسبت، یائے مصدری و یائے اسم فاعل کسی کا گرنا اپنے کلام میں اچھا نہیں جانتا۔ وفعۃً کو نون تنوین قرار دے کر چمن، ختن کا قافیہ کرنا احتیاط کے خلاف ہے۔ اسی طرح اگر مطلع میں تارا اور سارا قافیہ ہو تو سب شعروں میں ”رے“ کی قید ضروری ہے یعنی گوارا، یارا، سہارا وغیرہ۔

(۶) اسی طرح وہ ان الفاظ کے استعمال کو بھی غلط کہتے ہیں مثلاً پہ (پر)، ہووے (ہو)، تلک (تک)، اک (ایک)، بھیا (بھائی)، بھینا (بہن)، ماں جایا، ماں جائی، سو، تب، کا پکو، یاں، واں، تلے، چھاتی، مجرئی، مجرا، آن کے، دیجے، لیجے (دیجیے، لیجیے)، بے کلی، گر، بجائے، کی سدا، مرا، مری اور خون جان جیسا اس مصرع میں ہے: ع . مرا خون ہوا اور مری جان گئی۔

(۷) عشق اپنے رسالے میں کچھ الفاظ کی فہرست دیتے ہیں جو غلط ہیں اور استعمال کیے جا رہے ہیں مثلاً: تمازت و علالت (اگر بدون ترکیب ہو تو شاید بہ نظر استعمالِ اہلِ ہند جائز ہو۔ جوش تمازت اور زمانہ

علالت صحیح نہ ہوگا۔ اسی طرح متلاشی، نقشا، لاش احتیاط یہ ہے کہ یہ لفظ ترکیب کے ساتھ موزوں نہ کیا جائے)، ہراول، اُحُد صحیح، اُحد غلط، عادی (عبادت کنندہ کے معنی پر نہیں دیکھا)، اخی (بھائی کے معنی پر نہیں، معلوم ہوتا ہے کہ اس میں یائے متکلم ہے)، رائج (رائج الوقت صحیح رائج دیں غلط ہے) موسم بروزن مجرم صحیح، زبر سے غلط۔ میت کو قافیۂ شہرت وہمت نہ کرنا چاہیے۔ ''صفِ ماتم'' بہ معنی ''فرش خانہ ماتم'' صحیح نہیں ہے۔ ماتم کی صف کہنا چاہیے۔ اسی طرح رضامند، عقل مند، حنابندی، آئینہ بندی، دامنِ تیغ، دامنِ شمشیر، تیغ دو پیکر، قلم دان کلامِ شعرائے ہند میں تو موجود ہیں لیکن بزبان فارسی نہیں ملتے۔

(۸) میر عشق کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ یہ الفاظ ''مشہور ہیں تو ہوں، جب تک اہلِ فرس میں یا لغت میں نہ ملیں احتیاط ضروری ہے۔ شب حنا بنداں، آئینِ ہند صحیح ہیں۔ کرب و بلا غلط، کربلا صحیح۔ حَسَنَین غلط ہے، صحیح حَسَنین بروزنِ حَرَمین۔ زین العبا غلط زین العابدین صحیح۔ محشر کے بجائے حشر۔ حَرَم بہ معنی خانۂ کعبہ ورواق خانہ صحیح ہے۔ بہ معنی اہلِ بیت کسی کتاب میں نہیں ملا۔ جرار بہ معنی انبوہِ لشکر صحیح بہ معنی صاحب جراٴت غلط ہے۔ مجرئی بہت مشہور ہے اور اکثر نظم کیا گیا ہے بلکہ لفظ مجرا بھی قابلِ پرہیز ہے۔

(۹) اشباع حرف علت کی حرکت دراز کرنے کو کہتے ہیں۔ میر عشق نے لکھا ہے کہ اس مصرع میں سیر سبزہ زار ہے۔ ہر برگ رعشہ دار ہے میں سبزہ ورعشہ کا اشباع سبزے، رعشے لکھا بُرا ہے۔

(۱۰) اکثر الفاظ اور بیشتر محاورۂ ہندی غلط نہ ہونے کے باوجود طبعِ سلیم کو اچھے نہیں معلوم ہوتے جیسے فوجوں میں بھاگڑ ہوگئی یا لشکر میں ہلچل ہوگئی۔ ان کے بجائے ''فوجیں تہ و بالا ہوگئیں۔ ''لشکر میں تلاطم ہوگیا'' لکھنا چاہیے۔ اسی طرح ''بھیڑ بھاڑ'' کی جگہ ہجوم، کثرت، کڑیل جوان یا ڈلارا جوان کی جگہ نوجوان یا جوانِ رعنا لکھنا چاہیے۔

(۱۱) عوام اکثر خواص کم تر رعایتِ لفظی وصنعت ایہام کو رونقِ کلام جانتے ہیں مثلاً یہ دو شعر دیکھیے:

کبھی سر اُٹھا کے نہیں دیکھتے ہیں فلک کے ستم سے زمیں دیکھتے ہیں
اونجس کیسی ہاتھا پائی ہے تو نے خندق میں منہ کی کھائی ہے

زمین دیکھنا تے کرنے کے مقام پر مستعمل ہے۔ پس ایسی ترکیب جس سے زم کا پہلو نکلتا ہو یا وہ مضمون جو سوءِ ادب یا شانِ ممدوح کے خلاف ہو یا وہ لفظ ومحاورہ، رعایتیں جو بے محل اور مخرب بندش ہوں، اُن سے احتراز واجب ہے۔

(۱۲) جمع کی جمع بنانا مناسب نہیں مثلاً اس شعر میں کفار وانصار دونوں جمع ہیں۔ اس کی جمع الجمع صحیح نہیں ہے:

ساماں جو وہاں جنگ کا کفاروں میں دیکھا ہر ایک کا منہ شاہ نے انصاروں میں دیکھا

(۱۳) اعلانِ نون مع الاضافت ممنوع

اکبر جوان اور خنجر بُرّان غلط ہے۔

(۱۴) شعر میں تعقید سے بچنا چاہیے۔ یہ بہت ناگوار گزرتی ہے جیسے:

ع ... دل مانگنے جو ہم سے وہ شیریں ادا لگا

ع ..... جلنے کو قریب شمع پروانہ آتا ہے

(۱۵) بندش کی صفائی کا بہت خیال رکھنا چاہیے۔ مضمون لاکھ اچھا ہوگا لطف نہ دے گا۔

(۱۶) شتر گربہ سے بچنا چاہیے۔ ایک مصرع میں لفظ میں، دوسرے میں ہم۔ ایک میں آپ اور ایک میں تم اچھا نہیں ہے۔

(۱۷) ایسے استعاروں سے احتراز کرنا چاہیے جو مطابقت نہیں رکھتے مثلاً اس شعر میں.

دیکھا گہن میں آج گل آفتاب کو
غل تھا کہ شاخ تیغ کو جوہر عیاں ہوئے

میر عشق کا اعتراض یہ ہے کہ جب آفتاب کو گل فرض کیا تو گہن سے کیا کام۔ جب تیغ کے استعارہ شاخ سے کیا تو پھر اس کا جوہر سے کیا تعلق رہا۔

(۱۸) لِکھا، لِکّھو، رکھا، رکھو، رکھے، اُٹھا، اُٹھے، اُٹھو، کو بغیر تشدید کے باندھنا درست نہیں ہے۔ یہ سب تشدید کے ساتھ استعمال کرنے چاہئیں۔ اسی طرح نبھلنا صحیح نہیں ہے۔ پنہانا صحیح ہے۔ طَرح صحیح اور ''طرَح'' غلط ہے۔

(۱۹) ردیف کا لحاظ ضروری ہے کہ بے کار نہ معلوم ہو یعنی قافیے پر ہی معنی قطعاً تمام نہ ہو جائیں مثلاً اس شعر میں:

جس کو غفلت سے نہیں کام وہ ہُشیار رہے پھر
جب تعلق نہ کوئی گُل سے رہا خار ہے پھر

''پھر'' کا لفظ دونوں مصرعوں میں زاید و بے کار ہو گیا ہے۔

یہ وہ اصول اور قاعدے تھے جن کی پابندی کر کے میر عشق نے سو سوا سو سے لے کر چار سو سوا چار سو بندوں پر مشتمل طویل مرثیے لکھے۔ یہ نہایت مشکل کام تھا لیکن انھوں نے جی جان سے ان اصولوں کو سامنے رکھا۔ ان تمام اصولوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر عشق اردو کو فارسی بنانا چاہتے تھے اور اسی لیے فارسی کے اصول وضوابط کو من وعن قبول کرنا اور کرانا چاہتے تھے۔ یہ وہی رجحان ہے جو شیخ، ناسخ، علی اوسط رشک اور امداد علی بحر کے ہاں ملتا ہے۔ اپنے رسالے میں میر عشق نے واضح طور پر لکھا ہے کہ ''اہلِ ہند تتبع ہیں شعرائے فارس کے'' اور وہ ہر اُس لفظ یا ترکیب وغیرہ کو جو فارسی شعرا کی لغت یا شاعری کی رُو سے غلط ہو، وہ بھی اُسے ساقط سمجھتے تھے۔ میر عشق اس بات کو بھول گئے تھے کہ اردو زبان ایک خود مختار زبان ہے۔ اس کا اپنا مزاج ہے جس میں فارسی، عربی، ترکی کے ساتھ بنیادی طور پر ہندوی اثرات بھی شامل ہیں۔ اس کے جملے کی ساخت

اور ضمائر و افعال سب کے سب ہندوی ہیں۔ دوسری زبان کے الفاظ تہذیبی ضرورت کے ساتھ ہر زبان قبول کرتی ہے۔ یہی اردو نے کیا اور کر رہی ہے۔ بہت سے الفاظ معنی بدل کر اس نے قبول کیے ہیں، بہت سے نئے مرکب الفاظ اپنے طریقے سے وضع کیے ہیں۔ متعدد نئے مصادر بنائے ہیں۔ آج اسی طرح انگریزی کے اثرات بھی اردو نے قبول کیے ہیں۔ خود انگریزی میں اردو کے خاصی تعداد میں الفاظ قبول کیے ہیں۔ زندہ اور استعمال میں آنے والی زبانیں اسی طرح زمانے کے ساتھ نئے کپڑے بدلتی اور نئے نئے بٹن ٹانکتی رہتی ہے۔ یہی اردو نے کیا اور زندہ زبان کے طور پر یہی عمل آج بھی کر رہی ہے۔ میر عشق واؤ عطف اور اضافت کے سلسلے میں سخت پابندی کرتے ہیں۔ آج ہم اس اصول کو توڑ کر اردو انگریزی لفظوں کو نہ صرف واؤ عطف سے جوڑنے لگے ہیں بلکہ انگریزی اور اردو الفاظ میں اضافت کا استعمال بھی کرنے لگے ہیں۔ میں بھی یہی کرتا ہوں اور اسی کو صحیح مانتا ہوں۔

غزل کے مزاج کو مرثیے میں سمونا میر عشق کی انفرادیت ہے اور زبان و بیان کو فارسی معیار سے، پابندیوں کے ساتھ، استعمال کرنا عشق کا مزاج ہے۔ جیسا کہ ہم کہتے آئے ہیں کہ مکمل مرثیہ میر انیس و مرزا دبیر پر ختم ہو گیا تھا اور انھوں نے سوائے تکرار کے، نئی نسلوں کے لیے کچھ نہ چھوڑا تھا لیکن میر عشق نے غزل کے مزاج کو اردو مرثیے میں سمونے اور جذب کرنے کا جو تجربہ اور تخلیقی عمل کیا اس نے اردو مرثیے کو ایک نئی زندگی دی۔ وہ خود تو زبان و بیان کی سخت پابندیوں کے باعث اس رنگِ سخن کو پوری طرح نمایاں نہ کر سکے لیکن اسی امکان کو ان کے بھائی میر تعشق اور بھتیجے پیارے صاحب رشید نے بنا سنوار کر نکھارا جن کا مطالعہ ہم اگلے صفحات میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] نگارشاتِ ادیب، مسعود حسن رضوی ادیب، ص۱۴۰، لکھنؤ ۱۹۶۹ء

[۲] آثارِ عشق، مرتبہ مہذب لکھنوی، ص۱۶، انجمن محافظ اردو لکھنؤ ۱۹۵۱ء

[۳] دبستانِ عشق کی مرثیہ نگاری، ڈاکٹر جعفر رضا، ص حاشیہ ۱۳۰، الہ آباد، ۱۹۷۳ء

[۴] خوش معرکۂ زیبا (جلد دوم)، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۳۸-۲۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۵] نگارشاتِ ادیب، ص۱۳۷، بحوالہ بالا

[۶] تذکرہ یادگارِ ضیغم، محمد عبداللہ خاں ضیغم، ص۲۴۰، حیدرآباد دکن

[۷] نگارشاتِ ادیب، ص۱۳۷، بحوالہ بالا

[۸] دبستانِ عشق کی مرثیہ گوئی، ڈاکٹر جعفر رضا، ص۱۳۹، الہ آباد ۱۹۷۳ء

[۹] نگارشاتِ ادیب، مسعود حسن رضوی ادیب، ص۱۴۲، لکھنؤ ۱۹۶۹ء

[۱۰] مجموعۂ مرثیہ میر عشق، ص۲، مطبع نول کشور لکھنؤ

[۱۱] ایضاً، ص۲-۳

[۱۲] رسالۂ میر عشق، میر عشق، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، مطبوعہ نگارشات، ص۱۵۰-۱۶۵، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۶۹ء

تیسرا باب

میر تعشق

سید میرزا نام اور تعشق تخلص تھا۔ تعشق (۱۸۲۳ء–۱۸۹۱ء) اپنے والد میر انیس اور اپنے بڑے بھائی میر عشق کے شاگرد تھے۔ فنِ شعر میں، میر عشق کی طرح، اپنے والد کے استاد شیخ ناسخ کی شاگردی بھی اختیار کی تھی[۱]۔ ۱۰ر رجب ۱۲۳۹ھ مطابق ۳ر مارچ ۱۸۲۳ء کو لکھنؤ میں پیدا ہوئے[۲]۔ تعشق کی تعلیم و تربیت بھی انھیں خطوط پر ہوئی جن پر میر عشق کی ہوئی تھی۔ انھوں نے بھی درسیاتِ ادب اور فارسی و عربی زبان کے ساتھ، رواجِ زمانہ کے مطابق شمشیر زنی، گھوڑ سواری اور تیر اندازی کے فنون کی تربیت بھی حاصل کی۔ تعشق کے گھر کا ماحول مذہبی ماحول تھا۔ ان پر بھی اس ماحول کا اثر پڑا اور عتباتِ عالیہ کی زیارت کے اثر نے اس رنگ کو اور گہرا کر دیا اور وہ ہمیشہ وہاں کی آرزو کرتے رہے۔ ان کے ایک مرثیے میں یہ بیت آتا ہے:

باقی نہیں ہے ہند میں آرام نام کو حضرت بس اپنے پاس بلا لیں غلام کو

ایک بار اپنے والد کے ہمراہ، جو خود ملکۂ جہاں کے ساتھ کارگزار کی حیثیت سے گئے تھے، عتباتِ عالیہ کی زیارت کے لیے ۱۸۵۲ء–۱۸۵۴ء کے درمیان گئے[۳] اور والد کے ساتھ ہی واپس آ گئے۔ ایک اور سفر اپنے شاگرد نواب نادر آغا کی ہمراہی میں کیا جنھوں نے کاظمین شریف میں سکونت اختیار کر لی تھی۔ نواب نادر آغا نے انھیں بھی وہیں روک لیا۔ تعشق غیر شادی شدہ تھے۔ اٹھارہ سال وہیں رہے اور اس عرصے میں عبادت سے اپنے باطن کو روشن کیا۔ متعدد مرثیے لکھے، مذہبی کتب کا مطالعہ کیا اور فارسی و عربی زبانوں پر قدرت حاصل کی۔

شاعری میر تعشق کی گھٹی میں پڑی تھی۔ باپ دادا سے یہ روایت ان کے خاندان میں چلی آئی تھی۔ اپنے والد کی طرح یہ پانچوں بھائی بھی شاعر تھے۔ میر عشق کی طرح میر تعشق کی شاعری کا آغاز بھی غزل سے ہوا جس کی طرف ان کا فطری رجحان تھا۔ ضیغم نے انھیں "بالطبع خوش فکر" کہا ہے۔ شروع میں غزلیں کہہ کر مشقِ سخن کی اور بحیثیت غزل گو شہرت پائی لیکن وقت کے ساتھ ساتھ مذہبی رنگ گہرا ہوتا گیا اور پھر وہ مرثیہ، رباعی و سلام کے ہو کر رہ گئے۔ قیامِ عراق کا اثر بھی ان کی شاعری پر پڑا۔ عقیدے کی گرمی نے مرثیے کو پُر اثر بنا دیا۔

میر عشق مزاجاً مذہبی آدمی تھے۔ عبادت گزار اور متقی، مخلص اور مہمان نواز، وضع دار اور شریف النفس۔ لکھنوی تہذیب میں پوری طرح رچے ہوئے۔ تعشق نے مرثیے تو بہت کہے لیکن ذاکری بہت کم کی۔ عام طور پر پیش خوانی کے لیے اپنے بڑے بھائی میر عشق کے ساتھ جاتے تھے۔ ڈاکٹر جعفر رضا نے لکھا ہے[۴]

کہ جعفر علی خاں اثر نے انھیں بتایا کہ ایک بار تعشق کسی مجلس میں پیش خوانی کے لیے میر عشق کے ساتھ گئے۔ حسبِ دستور انھوں نے منبر پر جا کر رباعیاں اور پھر سلام پڑھا۔ سلام کا جب یہ شعر پڑھا:

شاہ کہتے تھے خیالِ رنجِ اصغر ہے ضرور
دل میں تھوڑی سی جگہ اے داغِ اکبر چھوڑ دے

تو گریہ و بکا کے مجلس میں کہرام برپا ہو گیا۔ اہل مجلس نے اس شعر کو بار بار پڑھوایا اور بُکا کرتے رہے۔ جب بہت دیر ہو گئی تو میر عشق نے تعشق کو منبر سے اُتر آنے کے لیے کہا اور خود منبر پر جا کر مرثیہ شروع کیا لیکن اہلِ مجلس کا وہ حال تھا کہ عشق ذاکری نہ کر سکے اور منبر سے اُتر آئے۔ بین و بُکا مرثیے کا مقصد اور ثواب کا ذریعہ تھا وہ پہلے ہی اہلِ مجلس کو حاصل ہو چکا تھا۔ سلام کا یہ شعر اہلِ مجلس کی زبان پر چڑھ کر سارے شہر میں پھیل گیا۔

میر تعشق نے غزل گوئی میں شہرت حاصل کی اور پھر اسے ترک کر کے ہمیشہ کے لیے بھول گئے۔ اسی کے ساتھ زمانے نے بھی ان کی غزل کو بھلا دیا۔ اٹھارہ سال وہ لکھنؤ سے باہر رہے۔ نہ مرثیے پڑھے اور نہ ذاکری کی۔ اسی طرح زمانے نے بحیثیت ذاکر و مرثیہ گو بھی انھیں فراموش کر دیا۔ لکھنؤ واپس آ کر مرثیے ضرور کہتے رہے لیکن ذاکری بہت کم کی۔ مہذب لکھنوی نے لکھا ہے کہ ”کسی کرم فرما نے ان کے کلام کا ایک حصہ بھی ہضم کر لیا تھا جس کا انھیں بہت رنج ہوا“ [۵] کبھی کبھار میر عشق کے ساتھ، جو خود بھی مرثیہ خوانی کے لیے بہت کم جاتے تھے، تعشق نے پیش خوانی ضرور کی لیکن جب ۱۸۸۵ء میں میر عشق وفات پا گئے تو وہ گوشہ نشین ہو گئے۔ نہ اپنے مرثیے شائع کیے اور نہ انھیں جمع کرنے کی طرف توجہ دی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ زمانے نے یہاں بھی انھیں بھلا دیا۔ میر عشق کی وفات کے بعد یکم اپریل ۱۸۹۱ء مطابق ۲۰ رمضان ۱۳۰۹ھ کو وہ بھی اللہ کو پیارے ہو گئے۔ ع۔ رفتہ سوئے مجلسِ جانِ پیمبر آں جناب“ سے علی میاں کامل نے تاریخ وفات نکالی۔ میر عشق کی بڑواڑ میں اپنے والد کے قریب دفن ہوئے۔ ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔

تعشق کی وفات کے برسوں بعد ان کے خاندان کے ایک فاضل مہذب لکھنوی نے ”افکارِ تعشق“ کے نام سے جلد اول و جلد دوم مرتب کر کے شائع کیں۔ براہینِ غم جلد اول کے نام سے کاظم حسین آزاد نے ان کے مرثیے شائع کیے۔ براہینِ غم جلد سوم کے نام سے سید عبدالحسین نے ان کے کچھ اور مرثیے شائع کیے۔ گلزارِ تعشق کے نام سے مہذب لکھنوی نے چند مرثیے شائع کیے اور پھر ”مراثی تعشق“ کے نام سے ۱۹۶۳ء میں چند مرثیے اور شائع کیے۔ ”دورِ تعشق“ کے نام سے مہذب لکھنوی ہی نے ایک اور کتاب شائع کی جس میں تعشق کا مختصر دیوان، ایک غیر مطبوعہ مرثیہ، اردو کا ایک مختصر لغت اور سوانح حیاتِ تعشق کے علاوہ مؤدب لکھنوی کا وہ مسدس بھی شامل ہے جس میں میر عشق کے اصولِ زبان اور فنِ شاعری کو بنیاد بنا کر معائبِ سخن بیان کیے گئے ہیں۔

تعشق نے میر عشق کی طرح ان اصولوں کی پوری طرح پیروی نہیں کی جنھیں میر عشق مصائبِ سخن جانتے تھے۔ زبان و بیان کی ان سخت پابندیوں کو سامنے رکھ کر میر عشق نے جو مرثیہ کہا اسی لیے اس میں رنگ

تغزل کمل کر اُجاگر نہ ہوسکا لیکن تعشق کے ہاں غزل کا رنگ مرثیوں میں نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ اس اثر کو محسوس کرنے اور دیکھنے کے لیے اگر ان کے مرثیے کے چند مصرع اور بیت آپ کو سناؤں تو آپ خود محسوس کریں گے کہ یہ مصرع اور بیت کسی لکھنوی شاعر کی غزل سے تعلق رکھتے ہیں لیکن تعشق نے ان مصرعوں کو جس طرح جانِ مرثیہ بنایا ہے، وہی ان کا کمال اور ان کی انفرادیت ہے۔

انیس و دبیر کے بعد کے مرثیہ گویوں نے جس طرح مرثیے کی ہیئت، زبان و بیان اور موضوعات کی تکرار کی تھی، اہلِ مجلس اب اس میں تبدیلی چاہتے تھے۔ قصیدہ اور مثنوی کے امکانات کو مرزا دبیر اور میر انیس نے اپنے اپنے مراثی میں استعمال کر لیا تھا جس کی تکرار نئے مرثیہ گو کر رہے تھے۔ اب ایک اور مقبول ترین صنفِ سخن غزل رہ گئی تھی جس کے امکانات کو مرثیہ میں استعمال کرنا دشوار کام تھا۔ یہ دو متضاد اصنافِ سخن تھیں اور ایک کو دوسرے میں جذب کرنا بہت مشکل کام تھا۔ میر عشق نے اس عمل کو شروع کیا اور امکانات کے نئے راستے کھولے اور میر تعشق نے ان امکانات کو تخلیقی سطح پر اپنے تصرف میں لا کر مرثیے کو وہ رُخ دیا جو رنگ و مزاج میں غزل اور اثر میں مرثیہ تھا۔ اس مرثیے میں چہرہ، سراپا، مدح، تلوار و گھوڑے کی تعریف، رجز، رزم، شہادت اور بین کے اجزا اسی طرح موجود ہیں۔ موضوعات اور پچھلی روایات بھی وہی ہیں لیکن مرثیے کا رنگ و مزاج بدل گیا ہے۔ غزل کے اثر نے اس شدت کو کم کر دیا جو اب تک مکی مرثیے پر حاوی تھی۔ تعشق نے غم کی شدت کو کم کرنے کے لیے غم کے دہکتے ہوئے سرخ لوہے کو تغزل کے میٹھے ٹھنڈے پانی میں بجھا کر جذبات کو نئی صورت میں ڈھالنے کا امکان روشن کر کے غم و الم کو تغزل میں جذب کر دیا۔ یہ ایک بہت ہی دشوار بلکہ ناممکن سا کام تھا لیکن تعشق کے مراثی میں یہ پُر اثر صورت اُبھر کر سامنے آجاتی ہے مثلاً پہلے یہ بند دیکھیے:

پھولوں کے رنگ اُڑ گئے فصلِ بہار میں   کانٹوں نے کی خلش چمن روزگار میں
خوشبو تھی عشقِ شاہ کی ہر گل عزار میں   ایک ایک پھول فرد تھا سو میں، ہزار میں
گو نام کو نہ کام و زباں میں تری رہی
کھیتی وفا کی فضلِ خدا سے ہری رہی

مکی مرثیے کے روایتی طرز کو سامنے رکھ کر دیکھیے تو یہ بند کسی مرثیے کا بند معلوم نہیں ہوتا لیکن تعشق نے جس طرح اسے اپنے مرثیے میں شامل کیا ہے وہ ان کا خاص ہنر و کام ہے۔ اب آپ اس بند کے ہر مصرع کو الگ الگ پڑھیے تو آپ محسوس کریں گے کہ یہ غزل کے سے مصرع ہیں۔ یہی وہ رنگ امتزاج ہے جو غزل اور مرثیے میں تعشق نے کیا ہے۔ اس امتزاج سے مرثیے میں ایک نیا رنگ و روپ پیدا ہو جاتا ہے اور جب شاعر گرمی کی شدت بیان کرتا ہے تو یہی رنگ تغزل میں ڈوب کر جانِ مرثیہ بن جاتا ہے۔

وہ دھوپ ہے۔ بجا نہیں اہلِ زمیں کے ہوش   چرخ زبر جدی نظر آتا ہے شعلہ پوش
پانی ہے زیرِ خاک مگر کھا رہا ہے جوش   کہسار میں ہے گرم ہوا کا عجب خروش

دن میں تمام روز حرارت بڑی رہی
تا شام دھوپ نہر کے اندر پڑی رہی

اب میں اسی مرثیے سے، جس کے مطلع کا پہلا مصرع ''کھینچ اے قلم مرقع صحرائے کربلا'' ہے، چند مصرع اور شعر یہاں اور لکھتا ہوں تاکہ آپ تعشق کے مرثیے کی غزلیت کو محسوس کر سکیں۔

کروٹ بھی لی نہ جسم سے گو دم نکل گیا　　جھپکی ذرا نہ آنکھ نہ ابرو سے بل گیا
حسرت ٹپک رہی ہے محبت کی آنکھ سے　　جو شمع بزم تھے وہ سرشام اُٹھ گئے
جو زخم ہے وہ حسن کے دریا کی لہر ہے　　پیری کی صبح ہے نہ جوانی کی شام ہے
خنجر کے شوق میں ہے گریباں کھلا ہوا　　رہرو کو نیند آگئی منزل پہ شام سے
لچکا رہا ہے شاخ کو بار ایک پھول کا　　لنگر ہوئے یہ پاؤں تو کشتی ٹھہر گئی
حج کا ملے ثواب جو اس کا کرے طواف　　سچ ہے کہ رات ہوتی ہے آرام کے لیے
یہ ابر ہے وہ برق، یہ قوت وہ ہاتھ ہے　　ہے دل کو دل سے راہ زمانے میں یک دگر
اچھی طرح رہو مرے پیارے جہاں رہو　　اللہ ترے نام کو رکھے جہان میں
جنت اداس ہے کہ مرا دل اداس ہے　　جی چاہتا ہے روئیے منہ ڈھانپ ڈھانپ کے
دیکھی نہیں کبھی یہ اُداسی بہشت میں　　منہ بازوں میں ڈال کے خاموش ہو گئے

اب دوسرے مرثیے سے یہ چند مصرع دیکھیے۔ اس مرثیہ کے مطلع کا مصرعۂ اولیٰ ع...... ''غربت میں کی قضا جو شہِ مشرقین نے'' ہے۔

جس کا مکان تھا وہ جہاں سے گذر گئے　　گردن سے بارِ طوق اُٹھایا نہ جائے گا
اب گھر کے دیکھنے کی ہمیں آرزو نہیں　　تم تک مری صدا کا پہنچنا محال ہے
جو کچھ کیا وہ خوب کیا یوں ہی چاہیے　　ہاں بات رہ گئی وہ زمانہ نکل گیا
سینہ پہ ہاتھ رکھ کے مرے دل کو دیکھیے　　میں ان کو دیکھ لوں وہ ذرا مجھ کو دیکھ لیں
ہم کرتے ہیں وہ کام پہنچتا ہے حکم جو　　رہ رہ کے پوچھتے تھے کہ اب کس قدر ہے رات
کیسی یہ نیند ہے کہ ابھی تک بھری نہیں　　مجھ کو خبر نہ تھی کہ یہ باتیں اخیر ہیں
تشویش میں نہ سوئیں گے ہم آج رات بھر　　اچھی طرح دکھائے خدا پھر تمھیں سحر
تھا منہ پہ منہ کہ زیست کا نقشہ بدل گیا　　ہچکی وہیں پہ آئی وہیں دَم نکل گیا
اس وقت آرزوئے نسیم سحر نہیں　　زنداں کا در کھلا ہے تمھیں کچھ خبر نہیں
جینا ہے موت مرگ عجب داغ دے گئی　　کیسی یہ رات تھی کہ تمھیں ساتھ لے گئی

ان اشعار اور مصرعوں کو پڑھتے ہوئے آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ یہ وہ ''آواز'' نہیں ہے جو میر ضمیر، میر خلیق، میر

انیس، میر مونس، مرزا دبیر، مرزا محمد جعفر اَوجؔ وغیرہ کے کلام میں سنائی دیتی ہے۔ یہاں اگر یہ نہ بتایا جائے کہ یہ مرثیے کا شعر یا مصرع ہے تو آپ اسے غزل کا شعر یا مصرع سمجھیں گے۔ یہی وہ آواز ہے جسے میر تعشق نے مرثیے میں غزل و مثنوی کے رنگوں کے امتزاج سے اپنے کلام میں نمایاں کی ہے اور اس طرح مرثیے کو ایک نیا رنگ دیا ہے۔ یہی الگ رنگ میر تعشق کی انفرادیت ہے۔ میر تعشق رنگِ غزل کے مرثیہ گو اور منفرد نمائندے ہیں۔ اس رنگ میں نہ صرف غزل کے لہجے کا دھیما پن شامل ہے بلکہ غزل کے اشارات و کنایات کے ساتھ غزل کے اشعار کے مضامین و موضوعات بھی حسبِ امکان شامل ہیں۔ یہاں مرثیے کی خارجیت میں جذبے کو شامل کر کے مرثیے میں اثر و تاثیر پیدا کی گئی ہے۔ اسی لیے تعشق کے ہاں جذبۂ محبت، سامعین و قارئین کے دلوں کے تاروں کو چھیڑتا رہتا ہے اور اسی لیے ان کے ہاں غزل والی ''محبوبیت'' نمایاں ہے۔ اپنے مرثیے میں تعشق یہ کام، قوتِ اظہار کے ساتھ، تشبیہ و استعارہ اور صنائع بدائع کو استعمال کرتے ہوئے اس طرح اور اس طور سے کرتے ہیں کہ برجستگی، روانی، جوش اور زورِ کلام باقی رہتا ہے۔ لفظوں کی ترتیب اور جماؤ سے پیدا ہونے والی روانی برجستگی ان کے مرثیے میں جان ڈال دیتی ہے۔ اس پر انھیں فخر ہے:

کس بحر میں گری مری طبعِ رواں کی نہر　　مضمون آرہے ہیں سمندر کی جیسے لہر
طوفاں سے بڑھ کے قطرۂ دل کا خروش ہے　　دریا بہا رہا ہوں کہ رحمت کا جوش ہے

اس روانی کا اندازہ کرنے کے لیے مثلاً یہ بند پڑھیے:

ٹوٹا ہے کوہ ماتمِ عباس نامور　　مدت گذر گئی ہے کہ خم ہوگئی کمر
دریا تک آنہ سکتے تھے شبیر خوش سیر　　لے آئے تھے مگر علی اکبر سنبھال کر
باہیں گلے میں طوق تھیں اس نورِ عین کے
پر دونوں پاؤں کانپ رہے تھے حسین کے

میر تعشق مرثیے میں روزمرہ کی عام زبان استعمال کرتے ہیں۔ روزمرہ کی بول چال کی زبان کا استعمال سرسید و حالی کے زیرِ اثر عام ہو رہا تھا اور فسانۂ عجائب کی نثر اور ناسخ کا ''طرزِ جدید'' اب ٹکسال باہر ہو رہا تھا، اسی لیے تعشق کے ہاں فارسی تراکیب اور بندشیں، انیس و دبیر کے برخلاف بہت کم ہیں۔ اس عام زبان میں حسنِ بیان کو بڑھانے کے لیے وہ اکثر ایک حرف کے حامل الفاظ اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ ان سے نہ صرف روانی بڑھ جاتی ہے۔ بلکہ ایک ایسی لطیف جھنکار بھی پیدا ہوتی ہے جو اثر و تاثیر کو بڑھا دیتی ہے اور کانوں کو بھی بھلی لگتی ہے مثلاً حرف ''ک'' سے شروع ہونے والے الفاظ کی جھنکار دیکھیے۔

ع ..... کڑکیں کماں کشوں میں کمانیں جو ہو کے زہ
یا
کوسوں نہ کھیت میں نہ کہیں سبز ہیں نہال
کھا کھا کے دھوپ کوہ میں پتھر ہوئے ہیں لال

یہ عمل تعشق مختلف حرفوں کے ساتھ کرتے ہیں اور ان کے مرثیوں کے اظہار بیان کی یہ ایک واضح خصوصیت بن جاتی ہے۔

میر تعشق مرثیے کی ہیئت میں کوئی تبدیل نہیں کرتے۔ اس کے اجزا بھی وہی رہتے ہیں جو انیس و دبیر کے ہاں اپنے عروج کو پہنچے اور اس طرح اسی روایت کی تکرار کرتے ہیں جو مکی مرثیہ پہلے ہی کر چکا تھا۔ وہ مرثیے کا رنگ و مزاج بدل دیتے ہیں۔ ان کے ہاں بھی گھڑی ہوئی ضعیف روایتیں باندھی گئی ہیں جسے وہ روایت تازہ کہتے ہیں ؏...... خاموش بس کہ تازہ روایت ہوئی تمام۔ روایت تازہ کو مرثیے میں شامل کرنے کا یہ کام وہ عام طور پر مرثیے میں "بین" کے رنگ کو اُبھارنے کے لیے کرتے ہیں۔ امام حسین عظیم انسان تھے لیکن اور دوسرے مرثیہ گویوں کی طرح تعشق کے ہاں بھی وہ کمزور و مظلوم انسان کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ پچھلی سطور میں جو بند ہم نے اظہار بیان کی روانی کی مثال میں دیا ہے اُسے پڑھیے تو یہ بات پوری طرح سامنے آجائے گی۔ اس اندازِ فکر سے امام حسین کی شخصیت و سیرت کے تعلق سے گہرا تضاد پیدا ہو جاتا ہے جو مرثیے کے فنی اثر کو کم اور کمزور کر دیتا ہے۔ اس تضاد کو جب سامعین و قارئین مرثیہ نے محسوس کیا تو پھر یہ "روایت تازہ" وضع کی گئی کہ امام حسین میدانِ جنگ میں سرے سے لڑے ہی نہیں تھے۔ یہ روایت میر تعشق کے ہاں بھی ملتی ہے۔ امام حسین ذوالفقار نیام میں رکھے میدانِ جنگ میں کھڑے ہیں۔ اتنے میں:

پہلو پہ نیزہ مار کے بھاگا جو اک جواں اس سمت ڈوب کر نکل آئی اُدھر سناں
حضرت نے دی صدا کہ ستم گر کہاں کہاں تجھ سے ضرور ہے مجھے اک امر کا بیاں
کھینچے ہوئے ہوں ہاتھ کو میں کارزار سے
ناحق ہے تجھ کو خوف غریب الدیار سے

اور اُسے اپنی انگلی سے انگوٹھی اُتار کر دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ اے جوان! جو تیری بیٹی نے میدانِ جنگ جاتے ہوئے، فتح کے بعد، آلِ نبی کا گھر لوٹتے وقت، انگوٹھی لانے کی فرمائش کی تھی، اُسے یہ انگوٹھی جا کر دے دینا، انگوٹھی دیتے وقت صغریٰ کی یاد میں اُن کے آنسو نکل پڑتے ہیں۔ تعشق یہ کام مرثیے میں بین و بکا کا اثر بڑھانے کے لیے کرتے ہیں۔

میر تعشق قادر الکلام شاعر ہیں۔ قوت بیان ان کے مرثیوں میں رنگ گھولتی ہے۔ روانی ان کے بیان کی نمایاں خصوصیت ہے۔ وہ تشبیہ و استعارہ سے اظہار بیان کے اثر کو بڑھاتے ہیں۔ روزمرہ کی زبان میں مرثیہ لکھ کر حسب ضرورت صنائع بدائع سے اُسے سجاتے ہیں۔ تغزل و رنگِ غزل ان کے مرثیے کی نمایاں خصوصیت اور تعشق کی انفرادیت ہے۔ غزل کے وہ امکانات جو صنفِ مرثیہ میں استعمال کیے جا سکتے ہیں تعشق انھیں اپنے تصرف میں لا کر مرثیے کو ایک الگ رنگ روپ دیتے ہیں۔ اسی رنگِ سخن کی وجہ سے وہ مرثیہ گوئی میں اپنا ایک مقام رکھتے ہیں۔

حواشی:

[۱] یادگارِ ضیغم، محمد عبداللہ ضیغم، ص ۸۸، حیدرآباد دکن ۱۳۰۳ھ
[۲] مراثی تعشق، مرتبہ مہذب لکھنوی، ص ۷، لکھنؤ ۱۹۶۳ء
[۳] دبستانِ عشق کی مرثیہ گوئی، ڈاکٹر جعفر رضا، ص ۲۲۳، الہ آباد ۱۹۷۳ء
[۴] ایضاً، ص ۲۳۰-۲۳۱
[۵] دورِ تعشق مرتبہ مہذب لکھنوی، ص ۱۹، لکھنؤ سن ندارد
[۶] دبستانِ عشق کی مرثیہ گوئی، ص ۲۲۸، بحولہ بالا

باب چوتھا

مرزا محمد جعفر اوج

مرزا محمد جعفر اوج (۱۲۶۹ھ - ۱۳۳۵ھ مطابق ۱۸۵۳ء - ۱۹۱۷ء) میرزا سلامت علی دبیر کے اکلوتے بیٹے تھے۔ ۶ رجمادی الاول ۱۲۶۹ھ/۱۵ رفروری ۱۸۵۳ء کو نخاس لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ نانی انشاللہ خاں انشا کی بیٹی تھیں[۱]۔ دستور زمانہ کے مطابق تعلیم و تربیت گھر پر ہوئی۔ عربی زبان اس دور کے مستند زبان واں کمال الدین موہانی اور سید محمد تقی مجتہد سے اور فارسی زبان شیخ بہادر حسین وحید سے پڑھی۔ ان دونوں زبانوں پر انھیں عبور حاصل تھا۔ عربی و فارسی کی مستند و متداول کتابیں بھی اسی زمانے میں مطالعہ کیں۔ علم عروض و فن شاعری اور نکاتِ سخن اپنے والد مرزا دبیر سے حاصل کیے جس پر قدرت کا اندازہ ان کی تالیف "مقیاس الاشعار" سے کیا جا سکتا ہے۔ ابھی تیرہ سال کے تھے کہ ۱۲ر جمادی الاخر ۱۲۸۲ھ/۲ر نومبر ۱۸۶۵ء کو شادی ہوئی[۲]۔ شادی کا منظوم دعوت نامہ مرزا اوج کے پوتے مرزا احمد صادق کے پاس محفوظ ہے[۳]۔ سولہ سال کی عمر میں شاعری کا آغاز ہوا۔ پہلے "سلام" لکھا جس کے مقطع میں اس طرف اشارہ کیا ہے:

اوج کیا خوب کہا پہلے پہل تو نے سلام
کہ ہے تعریف سے بندش کی صفائی باہر[۴]

اپنے پہلے مرثیے کے مقطع میں بھی یہی بات کہی ہے:

اے اوج بس کے حشر ہے محفل میں آشکار
روتے ہیں شیعہ ماتمِ زینب میں زار زار
یوں عرض کر حسین سے باعجز و انکسار
مقبول میری نظم ہو یا شاہِ نام دار
پہلا یہ مرثیہ ہے ثنا خوانِ شاہ کا
ہو صاد نورِ عین رسالت پناہ کا

اپنے والد مرزا دبیر کے ہمراہ مختلف مقامات کا سفر کیا۔ دبیر کی وفات کے بعد بھی حیدر آباد (دکن) عظیم آباد اور کانپور وغیرہ سے مرثیہ خوانی کے لیے مدعو کیے گئے۔ اوج لکھنوی تہذیب کے پروردہ تھے اور لکھنؤ ہی میں ساری عمر عزت و وقار سے گزار دی۔ ایک تو بڑے مرثیہ گو باپ کے بیٹے اور پھر خود صاحبِ فن، وضع داری اور رکھ رکھاؤ کے ساتھ سارے معاشرے میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ روایتی مزاج کے انسان تھے۔ باپ دادا کی ریت پر فخر کرتے تھے۔ باپ کی طرح مہمان نواز بھی تھے اور ضرورت مندوں کی مدد بھی کرتے تھے۔ خود دار اور کھرے انسان تھے اسی لیے اپنے حق کے لیے مقدمہ بازی سے بھی گریز نہیں کرتے تھے۔ امام باڑہ میر باقر سے مرزا دبیر کو وظیفہ ملتا تھا۔ یہی وظیفہ مرزا اوج کو بھی ملتا رہا۔ ایک وقت آیا کہ کسی وجہ

سے متولیوں نے یہ وظیفہ بند کر دیا۔ اوجؔ نے اپنے حق کے لیے مقدمہ دائر کر دیا اور ڈگری حاصل کی [۵]۔

دبیر کے انتقال کے بعد جب سوم کی مجلس ہوئی تو اوج نے وہاں تازہ رباعیاں پڑھیں جن سے گہرے غم واندوہ کا اظہار ہوتا تھا۔ اودھ اخبار لکھنؤ کے نامہ نگار نے لکھا کہ ”مرزا اوج نے اول رباعیات نو تصنیف پڑھیں۔ تمام محفل میں وجد کا عالم تھا۔ بعدۂ قطعہ تاریخِ وفات پڑھا۔ معلوم ہوتا تھا کہ بعینہٖ مرزا صاحب پڑھ رہے ہیں[۶]۔ اوج ساری عمر مرثیہ گوئی کرتے اور سلام، نوحے اور رباعیات کہتے رہے۔ آخر عمر میں بیمار رہنے لگے۔ جگر کی بیماری میں مبتلا ہو کر ۲۵ر جمادی الثانی ۱۳۳۵ھ/ ۱۸ر اپریل ۱۹۱۷ء کو پانچ بجے شام، ہفتے کے دن وفات پائی اور وصیت کے مطابق اپنے گھر کے اندر، مرزا دبیر کی بغل میں، دفن ہوئے۔ بہت سے شعرا نے قطعاتِ تاریخ لکھے۔ ان کے ایک شاگرد افضل حسین ثابت نے ”خدائے سخن اوج“ سے ہجری سال وفات ۱۳۳۵ھ اور دوسرے سید سرفراز حسین خبیر نے اپنے قطعہ تاریخِ وفات سے عیسوی سال وفات ۱۹۱۷ء نکالا

چوں بہ بستِ وپنجم ماہ جمادی الثانیہ اُنس با اہلِ جناں اوج سخن آرا گرفت
عیسوی سالش رقم کردہ خبیرِ سوگوار ”ہم صفیرِ بلبل سدرہ بجنت جا گرفت“
(۱۹۱۷ء)

اوجؔ کی اصل وجہ شہرت تو مرثیہ ہے لیکن نثر میں بھی ان کی دو تصانیف: ”مقیاس الاشعار“ اور ”قواعد حامدیہ“ قابلِ ذکر وتوجہ ہیں۔ ”مقیاس الاشعار“ جس کا تاریخی نام ”ارمغان“ (۱۲۹۲ھ) ہے، علم عروض، فنِ شاعری، نکاتِ سخن، علم قافیہ اور تاریخ گوئی پر مدلل ومفید بحث کی ہے۔ علم عروض پر اوج کو پوری قدرت حاصل تھی۔ یہ کتاب عالمانہ انداز میں لکھی گئی ہے۔ دوسری کتاب ”قواعد حامدیہ“ ہے جس میں اردو املا کی اصلاح کے لیے تجاویز دی گئی ہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب اردو ہندی تنازع بڑھ رہا تھا اور انگریز، ہندو مسلمان میں تفرقہ ڈالنے کے لیے یہ کام پوری حکمت عملی سے کر رہے تھے تا کہ وہ ان دونوں قوموں کو ایک دوسرے سے دور کر کے اپنی حکومت کو مستحکم رکھ سکیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب انگریزوں نے لکھنؤ کی عدالتوں میں اردو حروف کے بجائے ناگری رسم الخط کے استعمال کی تجویز دی تھی۔ اس تعلق سے اردو املا کی اصلاح کے لیے جو کمیٹی تشکیل دی تھی اس میں مرزا اوج بھی شامل تھے۔ انھوں نے اصلاحِ املا کی اپنی تجاویز کو ایک رسالے کی صورت دی اور کمیٹی کے سامنے رکھ دیا اور پھر بعد میں اس پر نظر ثانی کر کے اس کا نام ”قواعد حامدیہ“ رکھ کر نواب رامپور میر حامد علی خان کی خدمت میں پیش کر دیا۔ ان دونوں کتابوں کو جدید فن تدوین کے مطابق مرتب کر کے دوبارہ شائع کرنے کی ضرورت ہے۔

اسی طرح اوج لکھنوی کا بہت کم کلام شائع ہوا اور آج تک اہلِ علم وفن کا انتظار کر رہا ہے۔ اُن کے شاگرد سید سرفراز حسین خبیر نے ”معراج الکلام“ کے نام سے ایک مجموعۂ مراثی شائع کیا جس میں چودہ مرثیے

شامل ہیں۔ ان چودہ مرثیوں میں ان کے کئی مقبول و معروف مرثیے مثلاً ع ... سروشِ غیب ہے گویا زبان حمد خدا، ع ...... ہوا افق سے برآمد جو تاجدارِ سحر، ع ..... کرشمہ سازِ فصاحت ہے خوش بیانی اوج، ع ...... حق نے کیا کیا شرف اے خاک شفا تجھ کو دیے ع ..... ثنائے خامسِ آل عبا ہے جانِ سخن وغیرہ بھی شامل ہیں۔ ان کا ایک اور مشہور مرثیہ: ع ..... جب سے رواں ہے نثر کے قالب میں جانِ نظم، کتابی صورت میں مطبع اثنا عشری لکھنؤ سے ۱۸۷۷ء میں شائع ہوا [۷]۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں انیس و دبیر نے مبکی مرثیے کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر نئی نسل کے لیے کوئی راستہ کھلا نہ چھوڑا تھا۔ اب صورت حال یہ تھی کہ مبکی مرثیے کا، انیس و دبیر سے بلند اُٹھنے کا، امکان ختم ہو چکا تھا۔ رونا رُلانا اور بین و بکا چونکہ مقصدِ مرثیہ اور شیعی عقیدے کا جزو لاینفک اور حصولِ ثواب کا ذریعہ تھا اس لیے مرثیہ گو مبکی مقصد سے ہٹ کر کسی نئی سمت میں سفر نہیں کر سکتا تھا۔ اگر وہ ایسا کرتا تو اس کی ”مجلس“ سامعین سے خالی ہوتی۔ اب نئے مرثیہ گویوں کے سامنے ایک راستہ تو یہ تھا کہ وہ انیس و دبیر کی پیروی میں اُن جیسا لکھنے کی کوشش کریں اور جو کچھ ان دونوں نے کیا تھا بس وہی کرتے رہیں۔ یہ روایت کی تکرار کا راستہ تھا۔ روایت کی اس تکرار کے ساتھ مرثیہ ”فن“ کی سطح سے گزر کر ”ہنر“ کی سطح پر آ گیا اور کشیدہ کاری کا سا ہنر بن گیا۔ بعض نئے مرثیہ گویوں نے، انفرادیت کی تلاش میں، انیس و دبیر کے مرثیوں کے کچھ موضوعاتی نقائص تلاش کیے اور ان کو اپنے مرثیے سے دور کر کے اپنی انفرادیت کی بنیاد رکھی۔ بعض مرثیہ گویوں نے مرثیے میں نیا رنگ شامل کرنے کی کوشش کی جیسے میر عشق اور تعشق نے غزل کے رنگ کو مرثیے میں شامل کیا یا پیارے صاحب رشید نے ”ساقی نامہ“ کے رنگ کو مرثیہ میں شامل کیا۔ مرزا اوجؔ نے مرثیے کی ہیئت اور اس کے مقصد کو تو اسی طرح قبول کیا جس طرح وہ تھا لیکن موضوعات میں تبدیلی کر کے اپنی انفرادیت کو نمایاں کیا۔ اوجؔ نے اس بات پر زور دیا کہ صحیح روایات اور صحیح واقعات کو موضوع مرثیہ بنایا جائے اور اپنی طرف سے مرثیہ گو خیالی طوطا مینا نہ اُڑائے جیسا کہ مبکی اثر پیدا کرنے کے لیے میر انیس و مرزا دبیر اور دوسرے مرثیہ گویوں نے کیا ہے۔ نئے نئے قصے گھڑنا کسی طرح مناسب نہیں ہے۔ یہی دیکھ کر امداد امام اثر نے لکھا تھا کہ ”اوجؔ ایک بڑے نامی گرامی شاعر ہیں اور ان کی طباعی مشہور دیار و امصار ہے . مرزا اوج کی مرثیہ نگاری بہت کچھ جدت کی خبر دیتی ہے۔ ان کی شاعری نقالی نہیں ہے۔ ہرگز ایسی نہیں ہے کہ سو پچاس عمدہ مراثی سے مرزا صاحب اقتباسِ مضامین کر کے ایک خاص مرثیہ بنا لیتے ہوں۔ اس پر خوبی یہ ہے کہ روایات صحیحہ کو منظوم فرماتے ہیں اور خود ایجادِ اقوال سے امام اور خاندانِ امام علیہ السلام پر اتہام نہیں لگاتے ہیں“ [۸]۔

میدان جنگ میں حضرت قاسم کی شادی کو قدیم مرثیہ گویوں سے لے کر انیس و دبیر تک موضوع مرثیہ بنایا ہے اور رقت پیدا کرنے کے لیے بڑی ہنرمندیاں دکھائی ہیں۔ یہ روایت خلاف واقعہ ہے۔ واجد علی شاہ نے بھی اپنے ایک مرثیے میں اسے خلاف واقعہ کہا ہے:

دامادیٔ قاسم نہ نظر آئی کتب میں چھانا بہت اس کو نہ مگر پائی کتب میں
یہ رمز طبیعت نہ مری لائی کتب میں کس طرح سے پھر تیز ہو بینائی کتب میں
تعویذ کا البتہ ہے احوال ہر اک جا
جو تھا حسنِ پاک نے اس بازو پہ باندھا[۹]

یہی بات ڈاکٹر احسن فاروقی نے کہی ہے کہ ”مرثیہ کا کسی تاریخی واقعہ پر مبنی ہونا.... ضروری ہے مگر.... مرثیہ گو اس کو کچھ گھٹا بڑھا کر پیش کرتا ہے.....اس میں شک نہیں کہ امام حسین کے کردار میں ہم کو فلسفہ و اخلاق دونوں کے نہایت بلند نکتے ملتے ہیں لیکن مرثیہ میں ان کو صرف اس لیے نظر انداز کیا گیا کہ ان کے بیان سے سامعین پر کوئی رقت طاری نہیں ہو سکتی اور مذہبی نقطۂ نظر سے گریہ وزاری ہی اصل چیز ہے“[۱۰] اوج نے اسی لیے اس مرثیے میں، جس میں حضرت قاسم کو موضوعِ سخن بنایا ہے (ع باغِ سخن میں رنگ جما ہے بہار کا) اُن کی شادی کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ اسی طرح عَلَم کے تعلق سے ورشہ کا مسئلہ لکھنوی شیعہ عقیدے میں بہت عام ہے۔ انیس و دبیر نے بھی حضرت عون و محمد کے تعلق سے اسے موضوع مرثیہ بنایا ہے لیکن یہ بھی من گھڑت بات ہے اور روایت صحیحہ کے خلاف ہے۔ مرزا اوج نے اسے بھی اپنے مرثیے میں شامل نہیں کیا اور کہا:

بگوشِ ہوش ذرا سن لیں صاحبِ انصاف علم کی بحث کو بے شک میں جانتا ہوں خلاف
زبانِ حال کے مشہور ہیں جو کچھ اوصاف کہوں گا صاف کہ مشکل نہیں قصور معاف
یہ امتحانِ سخن ہے جو کچھ سنانا ہے
روایت اس کو جو کہیے کہاں ٹھکانا ہے

یہ وہ نیا رجحان تھا جسے مرزا اوج نے اپنے مرثیے میں نمایاں کیا۔ اوج کا یہ نقطۂ نظر رجحان ساز تھا جس نے موضوعات مرثیہ کو صحیح راستے پر ڈال دیا۔ اس کے علاوہ اوج نے بہاریہ رنگ اور ساقی نامہ کے طرز کی بھی مخالفت کی اور بتایا کہ یہ رنگ مرثیے کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا۔ اسی وجہ سے رنگ غزل و تغزل کو انھوں نے مرثیے سے دور رکھا کہ اس سے مرثیہ کا الم انگیز مزاج بدل جاتا ہے۔

اس دور میں اور خصوصاً ۱۸۵۷ء کے بعد مختلف اصلاحی و قومی تحریکیں اُبھر کر سامنے آ رہی تھیں جن میں سرسید احمد خاں کی تحریک نمایاں تھی۔ سرسید نے ”مسدسِ حالیؔ“ لکھوا کر اپنی عاقبت کو سنوارا تھا۔ بدلے ہوئے حالات میں اصلاح و تعمیر کا احساس عام تھا اور تیزی سے پھیل رہا تھا۔ اوج نے بھی اس اثر و رنگ کو قبول کیا۔ یہ بھی مرزا اوج کی انفرادیت ہے کہ انھوں نے اصلاحِ ملت و قوم کو موضوعِ مرثیہ بنایا۔ ان کا مرثیہ: ع ..... ”دو رنگی چمن روزگار توام ہے“ اس رنگ سخن کی مثال ہے۔ اسی کے ساتھ اوجؔ نے فکری و مابعد الطبیعیاتی مسائل کو بھی مرثیے کا موضوع بنایا۔ انھوں نے اپنے مرثیے : ع..... ”سروشِ غیب ہے گویا زبانِ حمد خدا“ میں فلسفۂ توحید کو موضوعِ مرثیہ بنایا ہے۔ ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی نے اس مرثیے کے بارے میں لکھا ہے کہ

"یہ مرثیہ فلسفۂ الٰہیات پر ایک ایسی نظم ہے جس پر ہمارا ادب بجا طور پر ناز کرسکتا ہے۔ ہماری غزل نے تصوف کے پردے میں وحدت الوجود اور وحدت الشہود وغیرہ کے تصورات کی اچھی خاصی اشاعت کی لیکن فلسفۂ توحید پر علمی و فکری انداز میں نظر ڈالنا غزل کا کام نہیں تھا مرزا اوج نے اپنے اس مرثیے میں فلسفۂ الٰہیات کو ایک خاص فکری انداز میں پیش کیا ہے اور اسلامی علمِ کلام کو نظم کا روپ دیا ہے جو واقعی ایک بڑی جدت ہے"

[۱۱]۔

جہاں تک اظہار و بیان کا تعلق ہے مرزا اوج ایک پُر گو، قادر الکلام شاعر ہیں۔ ان کے مرثیوں کے "چہرے" اچھی شاعری کا نمونہ ہیں۔ رزم و بزم کے بیان میں بھی ان کا شعری سلیقہ رنگ جماتا ہے۔ ان کی طباعیٔ بیانِ شہادت میں الم انگیزی سے ملکی اثر پیدا کرتی ہے لیکن ان سب باتوں کے باوجود ان کا مرثیہ بحیثیت مجموعی انیس و دبیر سے کم رہتا ہے۔

مرزا اوج مرزا دبیر کے بیٹے تھے۔ دستورِ زمانہ کے مطابق انھیں اپنے والد کے رنگِ سخن کو اپنانا چاہیے تھا لیکن ایسا شاید اس لیے نہیں ہوا کہ اب نئے سیاسی تناظر میں "نیچرل شاعری" کی تحریک مقبول ہو کر پھیل رہی تھی اور لکھنوی کلچر دم توڑ رہا تھا۔ جب مرزا اوج وقت کے دریا سے گزر کر زندگی کے ساحل پر آئے تو منظر بدلا ہوا تھا۔ "مسدس حالی" سب کی زبان پر تھی۔ اسی کے زیرِ اثر مرزا اوج نے بھی مرزا دبیر کے رنگِ سخن سے گریز کر کے میر انیس کی "نیچرل شاعری" کو قبول کیا اور انھیں کے رنگِ سخن میں مرثیے کہے لیکن روایت کی اونچی دیوار کو، جسے انیس و دبیر نے کھڑا کیا تھا، وہ بھی پار نہ کر سکے۔ مرزا اوج نے، لفظوں کی ترتیب اور جماؤ کے ساتھ کھلے انداز میں مرثیے لکھے اور مقبول و کامیاب ہوئے۔ زورِ بیان ان کے مرثیے کی عام خصوصیت ہے جس کا اظہار مرقع نگاری، شوکتِ جلوس، حالتِ روانگی اور شدتِ گرمی کے بیان میں بھی ہوتا ہے اور رزم و بزم کے بیان میں بھی یوں معلوم ہوتا ہے کہ خیال کی تصویر ذہن کے چوکھٹے میں اُبھر کر مکالمہ کر رہی ہے مثلاً اُس مرثیہ کے یہ بند دیکھیے جس کے مطلع کا پہلا مصرع: "جاتے ہیں کربلا کو مسافر حجاز کے" ہے:

کیا کیا جواں ہیں سرورِ والا کے ہم رکاب   بے مثل سیکڑوں میں ہزاروں میں لاجواب
ہیں دفترِ وفا میں یہ افراد انتخاب   انجم ہیں یہ دلیر تو مولا ہیں آفتاب
وہ صاحبِ وفا کہ وفا جن کی خانہ زاد
قربان اُن کے حسنِ عقیدت پہ اعتقاد

ذی ہمت و خجستہ شعار و ستودہ کار   سرافگن و بہادر و جاں باز و سرگزار
انجام بین و عافیت اندیش و بردبار   کہنے کو خاکسار مگر آسماں وقار
یہ پیروانِ خضر طریقِ نجات ہیں
خوش رُو ہیں خوش مزاج ہیں اور خوش صفات ہیں

ایک طرف مرزا دبیر اور میر انیس کے زورِ بیان والی خصوصیت اوج کے مراثی میں نظر آتی ہے اور دوسری طرف فکر و خیال کے اخلاق پہلو پر وہ زور ہے جو اوج کی انفرادیت ہے۔ اُن کے مرثیے : ع ..... ''سروشِ غیب ہے گویا زبانِ حمد خدا'' یا ع...... ''حق نے کیا کیا شرف اے خاکِ شفا تجھ کو دیے'' یا ع .... ''رحمت کدۂ خالقِ سبحاں ہے یہ محفل'' دیکھیے، ان میں اخلاقی پہلو پر ہی زور دیا ہے۔ یہی پہلو، روایاتِ صحیحہ کے ساتھ، مرزا اوج کی اولیت ہے۔

میر انیس اور مرزا دبیر کے بعد جو مرثیہ گو نمایاں ہوئے وہ کم و بیش سب انیس و دبیر کی آل اولاد اور شاگرد ہیں اور وہ سب اسی روایتِ مرثیہ کی تکرار کی خدمت انجام دیتے ہیں۔ مرزا محمد جعفر اوج مرزا دبیر کے بیٹے تھے اور میر نفیس میر انیس کے بیٹے تھے۔ میر نفیسؔ بھی روایتِ انیس کی تکرار کا کام سلیقے سے انجام دیتے اور اپنے محترم باپ کے اندازِ مراثی کی عکسی نقل تیار کرتے ہیں۔

حواشی:

[۱] معراج الکلام، سرفراز حسین خبیر، ص ۸، لکھنؤ سن ندارد

[۲] مرزا محمد جعفر اوج لکھنوی، ڈاکٹر سید سکندر آغا، ص ۷۱-۷۲، لکھنؤ ۱۹۸۵ء

[۳] ایضاً

[۴] ایضاً، ص ۲۰۷

[۵] ایضاً، ص ۴۷

[۶] مرگِ دبیر، قاضی عبدالودود، ص ۱۳۴، مطبوعہ ”معاصر“ حصہ اول، پٹنہ بہار

[۷] مرزا محمد جعفر اوج لکھنوی، ڈاکٹر سید سکندر آغا، ص ۱۲۸، لکھنؤ ۱۹۸۵ء

[۸] کاشف الحقائق، سید امداد امام اثر، جلد دوم، ص ۹۸-۹۹، مکتبہ معین الادب، لاہور ۱۹۵۶ء

[۹] توشۂ آخرت، واجد علی شاہ اختر، ۵۹۵، مطبع سلطانی کلکتہ ۱۲۹۹ھ

[۱۰] مرثیہ نگاری اور میر انیس، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۲۴-۲۵، لکھنؤ بار دوم ۱۹۶۴ء

[۱۱] دبستانِ دبیر، ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی، ص ۱۸۴-۱۸۵، نسیم بک ڈپو لکھنؤ ۱۹۶۶ء

پانچواں باب

میر نفیس

میر نفیس میر انیس کے بڑے بیٹے اور میر عسکری رئیس و میر محمد سلیس کے بڑے بھائی تھے۔ میر خورشید علی نفیس (۱۲۳۴ھ؟-۱۳۱۸ھ مطابق ۱۸۱۹ء-۱۹۰۱ء) محلہ گلاب باڑی فیض آباد میں پیدا ہوئے۔ میر نفیس کی تاریخ ولادت پر اختلاف ہے۔ کہا جاتا ہے کہ خورشید علی ان کا تاریخی نام ہے جس سے فصلی طریقے سے سال ولادت ۱۲۳۰ھ برآمد ہوتا ہے۔ ڈاکٹر صفدر حسین زیدی نے ۱۲۴۰ھ، مہذب لکھنوی نے ۱۲۳۵ھ، حامد حسن قادری نے ۱۲۳۴ھ کے سنین دیے ہیں۔ ڈاکٹر سبطین فاطمہ رضوی نے ۱۲۳۸ھ/۱۸۲۳ء تاریخ ولادت متعین کی ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ میر نفیس کے پڑپوتے کے بیٹے سید علی احمد دانش نے انھیں بتایا کہ میر نفیس کا سال ولادت ۱۲۳۴ھ اور سالِ وفات ۱۹۰۱ء مطابق ۱۳۱۸ھ [۱] ہے۔ سال وفات کی تصدیق ان قطعات تاریخ سے بھی ہوتی ہے جو ان کی وفات پر لکھے گئے۔ سید محمد جعفر شمس آبادی نے "ثانی انیس مرد صد حیف نفیس" سے ۱۳۱۸ھ سال وفات نکالا ہے۔ جہاں تک سالِ ولادت کا تعلق ہے ۱۲۳۴ھ زیادہ قرینِ قیاس معلوم ہوتا ہے۔ میر نفیس کی پیدائش کے وقت میر خلیق (وفات ۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء) زندہ تھے۔

میر انیس نے اپنے پہلوٹھے بیٹے کی تعلیم و تربیت کا اچھا انتظام کیا۔ میر نفیس نے عربی و فارسی زبانوں کی تعلیم کے ساتھ حدیث و روایت اور دینی علوم بھی حاصل کیے۔ خوش نویسی بھی انھوں نے اس دور کے بڑے استادوں سے سیکھی۔ خط نسخ اور نستعلیق پر انھیں عبور حاصل تھا۔ فن شاعری اور مرثیہ خوانی اپنے والد سے سیکھی۔ مرثیہ خوانی میں وہ ایسا ڈرامائی انداز اختیار کرتے تھے کہ اہل مجلس مرثیے میں ڈوب جاتے تھے۔ خواجہ عبدالرؤف عشرت لکھنوی نے لکھا ہے کہ ۲۵ رجب کو اپنا نو تصنیف مرثیہ ولارام کی بارہ دری میں پڑھ رہے تھے اور لوگ عالم محویت میں مرثیہ سن رہے تھے کہ میر نفیس نے ہاتھ اُٹھا کر کہا: ع ..... "وہ گرد اُٹھی وہ جگر بندِ بوتراب آیا" تو اسی کے ساتھ منبر پر نیم قد کھڑے ہو کر ہاتھ سے اشارہ کر کے لفظ "وہ" اس طرح ادا کیا کہ اہلِ مجلس پیچھے مُڑ کر دیکھنے لگے" [۲]۔ ادیب نے لکھا ہے کہ میر نفیس کی مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی کا شہرہ سن کر پنڈت بشن درابر کو اشتیاق ہوا کہ میر صاحب کا کلام خود ان کی زبان سے سنیں۔ ایک مجلس میں انھوں نے شرکت کی۔ مجلس سے واپسی پر کہا کہ یہ شخص ایکٹنگ کے فن میں انتہائی کمال رکھتا ہے، اگر انگلستان میں ہوتا دنیا بھر میں شہرت ہوتی اور دھن برستا" [۳]۔

میر نفیس خاندانی روایت پر چلنے والے انسان تھے۔ باپ کے نقش قدم پر چلنے کو باعث افتخار جانتے

تھے۔ مزاجاً روایتی اور وضع دار انسان تھے۔ خوش خلقی اور خودداری، شائستگی اور انکسار، سنجیدگی و متانت، بردباری اور درویشانہ انداز ان کی خاندانی روایت کا حصہ تھے۔ ”تذکرۂ آب بقا“ میں لکھا ہے کہ کسی نے تعریف کی کہ آپ کا کلام میر انیس کا سا معلوم ہوتا ہے۔ میر نفیس نے کہا ”یہ آپ نے کیا کہا۔ وہ کجا اور میں کجا۔ ہاں ان کا خوشہ چین ہوں۔ آپ نے ان کے مرتبے کو پہچانا نہیں“ [۴]۔ عام طور پر میر نفیس کو ثانیِ انیس کہا جاتا تھا۔ میر انیس کی زندگی ہی میں مرثیہ خوانی کے لیے ان کے ساتھ مختلف شہروں کا سفر کیا اور ساتھ ہی مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی کی تربیت بھی حاصل کی۔ انیس کی وفات کے بعد حیدرآباد، پٹنہ، الہ آباد، محمود آباد، فیض آباد، رامپور وغیرہ ذاکری کے لیے بلائے جاتے رہے۔ میر نفیس کم گو اور کم آمیز انسان تھے۔ دن رات مرثیہ گوئی اور سلام و رباعیات کہنے میں لگے رہتے۔ پندرہ سولہ سال کی عمر سے شاعری کا آغاز ہوا اور یہ سلسلہ آخر عمر تک جاری رہا۔ آخر عمر میں بیمار رہنے لگے۔ یرقان نے ایسی خرابی پیدا کی کہ اسی بیماری میں ۱۴؍ ذیقعد ۱۳۱۸ھ مطابق ۵؍ مارچ ۱۹۰۱ء کو وفات پا گئے۔ کئی شاعروں نے قطعاتِ تاریخِ وفات کہے جن میں سید محمد جعفر شمس آبادی اور عرش گیاوی وغیرہ شامل ہیں۔

میر نفیس نے بہت کہا لیکن ان کا کلیات آج تک شائع نہیں ہوا۔ ”گلزارِ نفیس“ کے نام سے ۱۹۷۵ء میں چھ مرثیوں پر مشتمل ایک مجموعہ ڈاکٹر قمقام حسین جعفری نے مرتب و شائع کیا۔ ”نگار نفیس“ (۱۹۵۱ء) کے نام سے چھ مراثی پر مشتمل مجموعہ مہذب لکھنوی نے مرتب و شائع کیا۔ ان مراثی میں مہذب لکھنوی نے خود اصلاحیں دے کر اصل مرثیوں کا حلیہ بگاڑ دیا ہے [۵]۔ ان کے علاوہ پانچ مراثی پر مشتمل مجموعہ ”بزم نفیس“ کے نام سے ۱۹۱۸ء میں یوسفی پریس دہلی سے شائع ہوا۔ پانچ مراثی پر مشتمل ایک مجموعہ ”ریاض نفیس“ کے نام سے ۱۹۶۵ء میں شائع ہوا جس کے مرتب حافظ علی صابر تھے۔ تین مرثیوں پر مشتمل ایک اور مجموعہ ”بہار نفیس“ کے نام سے حافظ علی صابر نے ۱۹۶۶ء میں مرتب و شائع کیا۔ ”نظم نفیس“ کے نام سے بھی ایک مجموعہ لکھنؤ سے شائع ہوا تھا۔ سبطین فاطمہ رضوی نے ۴۴ غیر مطبوعہ مراثی کی فہرست اپنی کتاب میں فراہم کی ہے [۶]۔

اردو مرثیہ میر نفیس تک آتے آتے ہیئت، اجزا، موضوعات، روایات اور طرز ادا کے اعتبار سے میر انیس و مرزا دبیر کے ہاتھوں اپنے عروج و کمال کو پہنچ چکا تھا۔ انیسؔ و دبیرؔ نے مرثیے کو ادبی رنگ دے کر اسے شعر و شاعری اور زبان و بیان کے لحاظ سے بھی کمال کو پہنچا دیا تھا۔ مرثیے میں اب مذہبی عقیدے کے ساتھ شعر و شاعری کا اعلیٰ معیار بھی شامل ہو گیا تھا۔ اس طرح اس دور کا مرثیہ نہ صرف معاشرے کی شعر پسندی کو بلکہ بیک وقت مذہبی عقیدے کو بھی آسودہ کر رہا تھا۔ میر انیس کی وفات کے بعد بڑے بیٹے میر نفیس نے جب باپ کی جگہ لی تو انھوں نے مرثیے کی اسی روایت کی تکرار کو جو ورثے میں انھیں ملی تھی۔ وہ پوری طرح میر انیس کے نقشِ قدم پر چلے اور اپنے خاندان کا نام روشن کیا۔ ان کا مرثیہ سن کر ایک عرصے تک لوگ یہ سمجھتے رہے کہ وہ کوئی اپنے والد محترم کا مرثیہ پڑھ رہے ہیں۔ میر نفیس کے مرثیوں پر میر انیس کا رنگ نمایاں ہے لیکن مضمون آفرینی،

استعارات اور تراکیب پر مرزا دبیر کا اثر بھی واضح ہے۔ اگر دیکھا جائے تو اس دور کے سارے نئے مرثیہ گویوں پر انیس و دبیر دونوں کے اثرات کھلے ملے نظر آتے ہیں۔ میر نفیس کے ہاں میر انیس کا اثر زیادہ ہے اور دبیر کا کم لیکن یہ اثر اتنا ضرور ہے کہ آپ اسے نظر انداز نہیں کر سکتے۔ میر نفیس کا بلاغت کی طرف رجحان اور پُرشکوہ الفاظ کا استعمال دبیر کا اثر ہے۔ میر نفیس کے مرثیوں کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ریل کی پٹری تو وہی ہے جو میر انیس نے ڈالی تھی، ڈبے بھی وہی ہیں جو میر انیس نے بنائے تھے لیکن ریل کے انجن کو چلانے والا کوئی دوسرا ہے۔ میر نفیس کے مرثیے ہیئت، اجزا، موضوعات اور اسلوب بیان کے اعتبار سے انیس جیسے ہیں لیکن اگر میر نفیس کے بہترین مرثیوں کو میر انیس کے بہترین مرثیوں کے ساتھ رکھ کر پڑھا جائے تو محسوس ہوگا کہ وہ رس اور جمالیاتی رنگ جو انیس کے ہاں ہے، میر نفیس کے ہاں کم ہے۔ میر انیس کے مراثی کے سامنے میر نفیس کے مراثی کا رنگ ماند سا پڑ جاتا ہے۔ مثلاً میر نفیس کے مشہور مرثیے ع ..... "ہاں اے قلمِ صدق رقم نُور نشاں ہو" کا دوسرا بند پڑھیے:

اے آیۂ رحمت نئی باتوں کی خبر دے   پتھر بھی پگھل جائے زباں کو وہ اثر دے
ہر باغ کو دے پھول ہر اک پھول کو زر دے   کشکول گدا کو ہر مقصود سے بھر دے
پھر بھول کے دیکھی ہوئی راہوں کو نہ دیکھوں
وہ اوج میسر ہو کہ شاہوں کو نہ دیکھوں

اور اس کے بعد اب میر انیس کے مشہور مرثیے کے چہرے کا یہ بند پڑھیے

یارب چمن نظم کو گلزار ارم کر   اے ابرِ کرم خشک زراعت پہ کرم کر
تو فیض کا مَبدء ہے توجہ کوئی دم کر   گم نام کو اعجاز بیانوں میں رقم کر
جب تک یہ چمک مہر کے پرتو سے نہ جائے
اقلیم سخن میرے قلم رو سے نہ جائے

دونوں بند ایک ساتھ پڑھنے سے انیس کا واضح اثر نفیس کے بند پر نظر آتا ہے۔ دونوں ملتی جلتی سی بات کہہ رہے ہیں۔ انیس کے بیان میں جو رس اور چمک ہے وہ نفیس کے ہاں کم ہے لیکن اگر دونوں کو ایک ساتھ نہ پڑھا جائے تو پڑھنے والوں کو یوں محسوس ہوگا کہ یہ انیس کی ہی آواز ہے۔ میر نفیس کے مرثیے انیس کی آواز میں بولتے ہیں۔ اب اس بات کو ایک اور مثال سے دیکھیے۔ ظہورِ صبح کا منظر انیس و نفیس دونوں کے ہاں ملتا ہے۔ اب پہلے میر انیس کے مشہور مرثیے۔ ع ..... "پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زارِ صبح" کے یہ دو بند پڑھیے:

پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زارِ صبح   گل زار شب خزاں ہوا آئی بہارِ صبح
کرنے لگا فلک زرِ انجم نثارِ صبح   سرگرمِ ذکرِ حق ہوئے طاعت گزارِ صبح
تھا چرخ اخضری پہ یہ رنگ آفتاب کا

کھلتا ہے جیسے پھول چمن میں گلاب کا

چلنا وہ بادِ صبح کے جھونکوں کا دم بہ دم   مرغانِ صبح کی وہ خوش الحانیاں بہم
وہ آب و تابِ نہر وہ موجوں کا پیچ و خم   سردی ہوا میں پر نہ زیادہ بہت نہ کم
کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

اب یہ دو بند پڑھ کر میر نفیس کے یہ دو بند پڑھیے:

بیاضِ صبح کا جب چرخ پر ظہور ہوا   جو دودِ تیرگیِ شب کا تھا ہو دور ہوا
رُخِ سحر سے تجلّیِ حسنِ رُوئے حور ہوا   محیطِ کون و مکاں آسماں کا نور ہوا
مطیعِ خالقِ لیل و نہار اُٹھنے لگے
پئے نماز عبادت گزار اُٹھنے لگے

دکھا رہی تھی اِدھر خوبیاں سحر کی ضیا   کہ جس کی ضو سے کھِی جاتی تھی قمر کی ضیا
وہ آبِ بحر کی ضو اور وہ دشت و در کی ضیا   ہر اک چمن کا وہ جلوہ وہ ہر شجر کی ضیا
گلوں سے مل کے جو باہر نسیم آتی ہے
مشامِ جاں کو بسانے شمیم آتی ہے

انیس ونفیس دونوں نے صبح کا منظر پیش کیا ہے۔ انیس کے ہاں یوں محسوس ہوتا ہے کہ لفظ و معنی ایک جان ہو گئے ہیں۔ نفیس کے ہاں لفظوں کا یہ جماؤ محسوس نہیں ہوتا اور اسی وجہ سے وہ زور، وہ روانی نہیں ہے جو انیس کے ہاں نظر آتی ہے۔ نفیس کے پہلے بند کے دوسرے مصرع کو پڑھیے تو ”تیرگی“ کی ”گی“ اور شب کے بعد آنے والا ”کا“ روانی کو روک رہا ہے۔ ساتھ ہی یہ محسوس ہوگا کہ منظر، جسے بیان کیا جا رہا ہے، انیس کے ذہن میں اس کی تصویر بالکل صاف اور روشن ہے جسے وہ ایک اچھے مصور کی طرح نور و سایہ کے اثر سے نمایاں کر رہے ہیں۔ نفیس کے ہاں یہ صورت نہیں ہے۔ انیس کے دو بند پڑھ کر صبح کی لفظی تصویر ذہن میں بیٹھ جاتی ہے اور ایک ایسا ہی نقش پڑھنے والے کے ذہن میں بن جاتا ہے۔ نفیس کے ہاں یہ تصویر ذہن پر پورا نقش ثبت نہیں کرتی بلکہ دھندلی دھندلی ماندی رہتی ہے۔ انیس کے ہاں آمد، روانی اور برجستگی محسوس ہوتی ہے۔ نفیس کے ہاں یہ روانی و برجستگی نہیں ہے۔ انیس کی تصویر سے احساسِ جمال رس ٹپکاتا ہے۔ نفیس کے ہاں منظر باطن سے اُبھر کر نہیں آتا۔ انیس کے ہاں تصویر میں داخلی احساس تصویر کے خارجی رُوپ میں روح پھونک کر جان ڈال رہا ہے۔ یہ مصرع ”سردی ہوا میں پر نہ زیادہ بہت نہ کم“ پڑھ کر میر کے اس شعر کی طرف دھیان جاتا ہے:

چلتے ہو تو چمن کو چلیے کہتے ہیں کہ بہاراں ہے
پات ہرے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم باد و باراں ہے

انیس کا خیال میر کے اس شعر سے متاثر ہونے کے باوجود انیس کی بنائی ہوئی تصویر کا حصہ بن کر انیس کا ہو گیا ہے۔ روایت یوں ہی جذب ہو کر نئی نئی صورتوں میں نمایاں ہوتی ہے۔ انیس کے دوسرے بند کے ٹیپ کا شعر تصویر کو مکمل کر دیتا ہے اور منظر کو اس طرح ذہن میں بچھا دیتا ہے جیسے دشتِ سبز میں دور دور تک پھیلی ہوئی تازہ گھاس کا میدان منظر کو پھیلا کر اس کے جمال کو ہمارے وجود کا حصہ بنا دیتا ہے۔ نفیس کے منظر کی تصویر یہ کام اس طرح نہیں کرتی لیکن ان سب باتوں کے باوجود یہ رنگِ انیس ہی ہے جو نفیس کے ہاں استعمال ہو رہا ہے۔ نفیس سلیقے سے روایتِ انیس کے پھیلانے اور پوری طرح برتنے کی کامیاب کوشش کرتے ہیں اور انیس جیسے نظر آنے لگتے ہیں، اسی لیے انھیں انیس ثانی نہیں بلکہ ''ثانی انیس'' بھی کہا گیا ہے۔ بحیثیت مجموعی ان کے کلام کو دیکھ کر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مرثیہ گوئی میں میر نفیس میر انیس کی عکسی نقل ہیں۔ اب رہے پیارے صاحب رشید، ان کا مطالعہ ہم اگلی سطور میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] میر خورشید علی نفیس: حیات اور شاعری، ڈاکٹر سبطین فاطمہ رضوی، ص۱۰-۱۵ اور ص۸۵-۸۷، لکھنؤ، ۱۹۹۵ء

[۲] تذکرہ آب بقا، خواجہ عبدالرؤف عشرت، مرتبہ جعفر علی نشتر، ص۲۱-۲۲، نامی پریس لکھنؤ ۱۹۲۸ء

[۳] انیسیات، مسعود حسن رضوی ادیب، ص۴۲-۴۳، لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۴] تذکرہ آب بقا، ص۱۲۵، بحوالہ بالا

[۵] تحریفات مہذب لکھنوی کے لیے دیکھیے: میر خورشید علی نفیس: حیات اور شاعری، ڈاکٹر سبطین فاطمہ رضوی، ص۴۲۶-۴۳۳، لکھنؤ ۱۹۹۵ء

[۶] ایضاً ص۴۲۶-۴۵۱

چھٹا باب

پیارے صاحب رشیدؔ

اس دور میں اُردو مرثیے کی تین روایتیں اور تین گھرانے ممتاز تھے۔ ان روایتوں کے ممتاز و منفرد مرثیہ گو اور الگ الگ ان روایتوں کے بانی میر انیس، میرزا دبیر اور میر عشق و میر تعشق تھے۔ ان کے بعد جو دوسرے شعرا سامنے آئے، انھوں نے اپنے اپنے گھرانوں کی روایت کو فوقیت ضرور دی لیکن نئی نسل کے مرثیہ گویوں پر ان تینوں کے اثرات گھل مل کر ایسی صورت اختیار کر گئے تھے کہ ان کو الگ الگ کرنا ممکن نہیں رہا تھا۔ اس دور میں بھی میر انیس کی روایتِ مرثیہ سب پر فوقیت رکھتی تھی جسے ہر گھرانے کے نئے مرثیہ گویوں نے اپنایا۔

پیارے صاحب رشید میر انیس کے نواسے تھے۔ میر عشق میر ضمیر کے داماد تھے اور میر عشق اور میر تعشق رشید کے حقیقی چچا تھے۔ پیارے صاحب رشید نے میر انیس سے بھی اصلاح لی اور اپنے چچا میر عشق و میر تعشق سے بھی رجوع کیا۔ یہ تینوں رنگ اسی لیے ان کے ہاں بیک وقت ملتے ہیں۔ اب تک مرثیے میں قصیدہ ومثنوی کے رنگ و مزاج شامل ہوئے تھے۔ مرثیے میں قصیدے کا رنگ مرزا دبیر نے کامیابی سے استعمال کیا تھا۔ مثنوی کا مزاج میر انیس نے اپنے مرثیے میں کامیابی سے برتا تھا اور غزل کے رنگ و مزاج کو میر عشق اور میر تعشق نے اپنے مرثیے میں سمویا اور جذب کیا تھا۔ ان بانیانِ روایات کے بعد کی نسل نے، جن میں پیارے صاحب رشید شامل تھے، ان تینوں کے رنگوں کو اپنے مرثیے میں استعمال کیا اور اُسے سامعینِ مجلس میں مقبول بنایا۔ اب یہ صورت ہوگئی تھی کہ مجلسِ عزا کے سامعین مرثیے میں بہاریہ مضامین، ساقی نامہ اور رنگِ تغزل کے حامل اشعار اور بند سننے کے منتظر رہتے اور ایسے اشعار پر دل کھول کر داد دیتے تھے۔ اگر کسی مرثیے میں یہ اجزا نہ ہوتے تو وہ مرثیہ کامیاب نہ ہوتا۔ اسی کامیابی کے لیے نئے مرثیہ گو ان عناصر کو، التزام کے ساتھ اپنے مرثیوں میں لاتے۔ اس دور میں پیارے صاحب رشید کی کامیابی اور مقبولیت کا یہی راز تھا۔

پیارے صاحب رشید جن کا اصل نام سید مصطفیٰ مرزا اور تخلص رشید تھا، پیارے صاحب کے نام سے معروف تھے۔ ان کی تاریخ ولادت ۱۷ر ربیع الاول ۱۲۶۳ھ اور تاریخ وفات ۲۹ر ذیقعد ۱۳۳۶ھ مطابق ۱۸۴۷ء-۱۹۱۸ء ہے۔ سید احمد مرزا صابر ان کے والد اور اُنس (میر انیس کے بھائی نہیں بلکہ دوسرے) ان کے دادا تھے۔ پیارے صاحب کی بیوی میر انیس کے دوسرے بیٹے میر عسکری رئیس کی بیٹی تھیں۔ اس طرح پیارے صاحب رشید کے خون میں میر انیس اور میر عشق دونوں خاندانوں کا خون شامل تھا۔ پیارے صاحب

کی تعلیم و تربیت ان کے بڑے چچا میر عشق نے توجہ سے کی۔ پیارے صاحب نے نہ صرف عربی و فارسی اور علم دین کی با قاعدہ تعلیم حاصل کی بلکہ فن سپہ گری، گھوڑ سواری اور شمشیر زنی کا فن بھی سیکھا۔ میر عشق چاہتے تھے کہ ان کا ہونہار بھتیجا ان کا داماد بنے لیکن پیارے صاحب کی والدہ نے اپنے خاندان کو ترجیح دی۔ اس شادی نے ان دونوں خاندانوں میں ایسا تفرقہ ڈالا کہ آج تک نسلاً بعد نسلٍ چلا آتا ہے۔ پیارے صاحب رشید نے ایک بند میں بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے:

چند شاگرد ہیں نانا کے انھیں مجھ سے ہے کد　　ان کا شاکی نہیں ہرگز کہ وہ ہیں امتِ جد
میں کسی حال میں ان سے نہیں خواہانِ مدد　　کرتی ہے دوستیِ آلِ نبی دشمن رد
ظلم اُٹھاتا ہوں ولی ابنِ ولی کی صورت
میں ہوں مظلوم حسین ابنِ علی کی صورت

اگلے بند میں کہتے ہیں کہ جب میں مرثیہ پڑھتا ہوں تو وہ زیرِ منبر بیٹھے ہوئے ع سر ہلاتے ہیں مگر منہ سے نہیں کہتے واہ۔ پھر کہتے ہیں کہ ع .... مجھ سے شاگرد چچا کے نہیں گویا آگاہ، کام ماموں سے ہے شاگردوں سے مجھ کو کیا کام۔

پیارے صاحب رشید خوش خلق، ملنسار، مرنجاں مرنج، وضع دار، خود دار اور شریف النفس انسان تھے۔ بات چیت اور لہجے مین ایسی مٹھاس تھی کہ دل میں اُتر جاتی تھی۔ اثرؔ لکھنوی، جنھوں نے پیارے صاحب رشید کو قریب سے دیکھا تھا بتاتے ہیں کہ: ”حضرت رشید خوبیِ کردار میں اپنے اسلاف کا مجسم نمونہ تھے۔ بے حد خلیق و متواضع و منکسر مزاج لیکن اسی کے ساتھ بڑی آن والے۔ جو کچھ عرض کیا سنی سنائی نہیں بلکہ آنکھوں دیکھی باتیں ہیں“[۱]۔

اس دور میں مرثیہ کی وہ مقبولیت قائم نہیں رہی تھی جو انیس و دبیر کے زمانے میں تھی۔ سلطنتِ اودھ انگریزوں کے ہاتھوں اپنے انجام کو پہنچ چکی تھی اور اب مرثیے کو وہ سرپرست باقی نہیں رہے تھے جو شاہی دور میں موجود تھے۔ پیارے صاحب رشید کا زمانہ اس اُجڑے دیار کی آخری بہار تھی۔ اس دور میں مزاجِ غزل دوبارہ مقبول ہو گیا تھا اور مرثیے میں بھی سامعین غزل و تغزل کو تلاش کرتے تھے۔ اسی لیے میر عشق کا رنگِ سخن اب مقبول ہو کر نئے مرثیہ گویوں کے لیے کامیابی و مقبولیت کی کنجی بن گیا تھا۔ پیارے صاحب رشید پیدائشی شاعر اور غزل گو کا مزاج رکھتے تھے۔ بدلے ہوئے زمانے کے نئے رجحان کے باعث اور میر عشق اور میر تعشق کے رنگِ سخن کے پیشِ نظر تغزل، بہاریہ مضامین اور ساقی نامہ کو انھوں نے اپنے مرثیے کی پہچان بنا لیا تھا۔ ایک مرثیے میں بھی انھوں نے ان شخصیات و اثرات کا ذکر کیا ہے جن کا اثر اُن کے کلام اور خصوصاً مرثیے پر پڑا تھا:

میں بھی ہوں وارثِ طرزِ سخنِ میر انیس　　ہوں تعشقؔ کے سبب ملکِ مضامیں کا رئیس
مونسؔ و خلیقؔ ہوں میں میری زبان ہے جو سلیس　　ایک ہی باغ کے دو پھول ہیں میں اور نفیسؔ

خوب تحقیق میں بچپن سے رہی کد مجھ کو   مستند ہوں کہ ملی عشق کی مسند مجھ کو
بلبل گلشن ناسخ ہوں یہ ہے فخر کی جا   اُنس جد ہیں مرے، صابر ہیں پدر، صبر چچا
تھے خلیق اور حسن ہیچ مداں کے نانا   اُنس نانا کا تخلص بھی ہے یہ ربط ہوا
آج ہے سب کی زباں زد کہ وحید ایسا تھا   کل مجھے یاد کریں گے کہ رشید ایسا تھا

اسی مرثیے میں، جو انھوں نے حضرت عون و محمد کے حال میں لکھا ہے، وہ نہ صرف اپنے جوہر ذاتی کا ذکر کرتے ہیں بلکہ یہ بھی دعویٰ کرتے ہیں کہ انھوں نے شاعری کی بھی اصلاح کی ہے:

تفرقہ شعرِ بد و نیک میں ڈالا میں نے   گرتے تھے نظم کے ارکان سنبھالا میں نے
کردیا بحرِ سخن کو تہہ و بالا میں نے   کیسی ڈوبی ہوئی کشتی کو نکالا میں نے
راہ بھولے گا نہ میری طرف آنے والا
خضر کو راہِ سخن میں ہوں بتانے والا

ایک بند میں رشیدؔ اس بات کا اظہار بھی کرتے ہیں کہ انھوں نے مرثیہ گوئی میں کیا اضافے کیے ہیں: ع ..... نظم تصویر تھی بے رنگ سو رنگ اس میں بھرا ع ... آب یاری سے کیا باغِ مضامیں کو ہرا۔ رشید نے مرثیے کی روایت کو تازہ دم کرنے کے لیے جو کوشش کی تو معترضوں نے کہا کہ رشید کو نہ مرثیے کا طریقہ بیان معلوم ہے اور نہ اُنھیں مرثیہ پڑھنے کا سلیقہ ہے:

مرثیے کا نہیں معلوم طریقہ مجھ کو   نہ ہے کہنے کا نہ پڑھنے کا سلیقہ مجھ کو

اور روایتی انکسار کا اظہار کرتے ہوئے کہا: ع . . بے کمالی جسے کہتے ہیں وہ میرا ہے کمال۔ اس انکسار میں ایک بات یہ مضمر ہے کہ رشید مرثیے کی عام ڈگر سے ہٹ گئے ہیں اور اسی لیے ان کے مرثیے کا مطالعہ ان دو پہلوؤں سے کیا جانا چاہیے کہ وہ کہاں تک مرثیے کی روایت کے پابند ہیں اور کہاں اس سے ہٹ کر انھوں نے مکی مرثیے میں اضافے کیے ہیں۔

اگر مرثیے کی روایت کے معیار سے رشید کے مراثی کو دیکھا جائے تو وہ اُس روایت سے ہٹے ہوئے نظر آئیں گے جو میر ضمیر، میر خلیق سے ہوتی میر انیس و مرزا دبیر کے ہاں کمال کو پہنچی تھی۔ مکی مرثیے کا مقصد رشید کے ہاں بھی بین و بُکا اور امام حسین، ان کے اسلاف و انصار کی مداحی ہے۔ وہ بھی مرثیے میں اس میدان میں آتے ہیں مگر رشید کے ہاں مداحی کا رنگ پھیکا ہے اور وہ زور پیدا نہیں ہوتا جو مرزا دبیر اور میر انیس حتیٰ کہ میر مونس بھی پیدا کر لیتے ہیں۔ محسوس ہوتا ہے کہ رشید اس میدان کے مرد نہیں ہیں۔ یہی صورت ان کی رزم نگاری میں نظر آتی ہے۔ تلوار اور گھوڑے کی تعریف میں وہ زیادہ طبع آزمائی نہیں کرتے مگر مرثیے کی روایت کی عام رسم کے پیش نظر جب وہ تلوار کی تعریف کرتے ہیں تو اس کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

ایک کی سمت گئی گہ طرفِ خیل گئی   کبھی وہ ڈیل گئی اور کبھی وہ ذیل گئی

سب ہوئے غرق جدھر یہ صفتِ سیل گئی   آب اس کی تنِ اعدا میں مگر پھیل گئی
صاف ناسور ہر اک اس کی نشانی نکلا
خون نکلا نہ کسی زخم سے پانی نکلا

اگر اس بند کا مقابلہ میر انیس یا مرزا دبیر کے ان حصوں سے کیا جائے جن میں تلوار اور گھوڑے کی تعریف کی گئی ہے تو واضح طور پر محسوس ہوگا کہ رشید کے ہاں مدح کا رنگ اُڑا اُڑا سا ہے اور وہ شعریت نہیں ہے جو با کمال انیس و دبیر کے ہاں نظر آتی ہے۔ اسی طرح رزم و رجز کے بیانات میں بھی پیارے صاحب رشید "مبالغے" سے زیادہ "واقعیت" سے کام لیتے ہیں اسی لیے انیس و دبیر کے سامنے وہ پھیکے اور گرے ہوئے سے معلوم ہوتے ہیں مگر مرثیے کے جدید دور کے سامعین، جن کا مذاقِ سخن بدل گیا ہے، رشید کے مرثیے کو اس لیے پسند کرتے ہیں کہ یہاں انھیں ایک تبدیلی کے ساتھ تازہ ہوا کا جھونکا تازہ دم کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ سامعین مرثیے کے مبالغہ آمیز اور اک سے تھک گئے ہیں اور اب وہ نیچرل شاعری اور اس کی واقعیت کو زیادہ پسند کر رہے ہیں۔ اسی واقعیت سے مرثیے کی زبان بھی بدل گئی ہے۔ یہاں وہ نئی نئی تراکیب و بندشیں بھی نہیں ہیں جو دبیر و انیس کے ہاں نظر آتی ہیں بلکہ عام زبان اور روزمرہ و محاورہ میں براہِ راست بات کہی جا رہی ہے۔ اسی طرح مرثیے کے بزمیہ حصوں میں بھی لکھنوی مزاج، طور اطوار اور جذبات کی ترجمانی، بغیر مبالغے کے، بول چال کی عام زبان میں کی گئی ہے۔ یہی انداز اس دور کا پسندیدہ رنگِ سخن تھا جس پر سرسید و حالی کی نئی تحریک کا اثر نمایاں تھا۔ حضرت زینب حضرت علی اکبر کو سمجھاتی ہیں:

سبھوں سے پوچھ لو موجود ساری گیتی ہے   کہیں بھی بیٹے کو ماں مرنے بھیج دیتی ہے
تمھاری وجہ سے سرسبز دل کی کھیتی ہے   نہ جاؤ پالنے والی بلائیں لیتی ہے
پھوپھی سے چھوٹ کے منہ آنسوؤں سے دھوؤ گے
نہ ہوں گے ہم تو بہت یاد کر کے روؤ گے

"بین" کے حصوں کو بھی رشید زیادہ طول نہیں دیتے مگر اس میں عام جذباتیت کو ضرور برت لیتے ہیں جو مرثیے میں بین و بکا کا عالم پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے تا کہ ثواب حاصل کیا جا سکے۔ یہاں مرثیہ اب بھی مسلکی مقصد کو پورا کر رہا ہے لیکن اندازِ نظر اور طرزِ ادا بدل گیا ہے اور مسلکی حصہ مختصر ہو گیا ہے۔ اب یہ وہ مرثیہ نہیں ہے جس کی نمائندگی انیس و دبیر نے کی تھی۔ مثلاً یہ بند دیکھیے:

چلاتی تھیں رانڈیں کہ دوہائی ہے خدا کی   ان کو فیوں نے گھر سے بلا کر یہ دغا کی
فریاد ہے معصوم سے، سید سے دغا کی   لوٹی گئی سرکار رسولِ دوسَرا کی
سب بی بیوں سے صبر کو فرماتی تھیں زینب
روتی ہوئی مقتل کو چلی جاتی تھیں زینب

جب فتح کے باجوں کی صدا کان میں آئی   چلائیں کہ ہے ہے مری اماں کی کمائی
اے بے کسوں کے والی و وارث مرے بھائی   کس طرح بسر ہوں گے یہ ایام جدائی
تم آؤ یہاں میں تو وہاں جا نہیں سکتی
جب تک نہ مروں گی میں تمھیں پا نہیں سکتی

ہوں برہنہ سر مجھ کو ردا آ کے اُڑھاؤ   بے پردہ کھڑی ہوں مجھے پردے میں بٹھاؤ
اے بھائی مجھے چھوڑ کے جنت کو نہ جاؤ   گھر لوٹنے آتے ہیں لعیں روکنے آؤ
یہ زار و حزیں قید کی تکلیف سہے گی
بازو جو بندھیں گے تو بہن کس سے کہے گی

یہ بند پڑھ کر آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ مرثیے کا رنگ روپ بدل گیا ہے اور اب اس میں واقعیت نمایاں ہو گئی ہے۔

پیارے صاحب رشید نے اپنے مرثیے میں دو کام کیے جن کی بنا پر ان کو خاص اہمیت حاصل ہوئی۔ ایک کام یہ کیا کہ بہاریہ مضامین کو اپنے مرثیے میں شامل کیا۔ بہاریہ مضامین مناظر قدرت کی صورت میں انیس و دبیر کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ میر مونس، میر نفیس اور مرزا اوج نے بھی چہروں میں قدرتی مناظر شاملِ مرثیہ کیے ہیں مگر رشید کا رجحانِ طبع اس طرف زیادہ تھا۔ رشید کو خود بھی باغبانی کا شوق تھا اور گھر میں پھول اور کیاریاں لگانے میں مصروف رہتے تھے۔ پھر خود لکھنؤ باغوں کا شہر تھا اور یہ باغات اور چمن ہر شخص کے ذہنی تناظر کا حصہ تھے۔ اسی لیے جب رشید مرثیے میں بہاریہ رنگ دکھاتے ہیں تو اپنے فطری رجحان کی وجہ سے وہ اور منظر ایک جان ہو جاتے ہیں۔ ان کے مراثی نے سامعین کو بہار کا وہ زندہ منظر دکھایا جس سے وہ آشنا تھے اسی لیے وہ ایسے مضامین کے منتظر رہتے تھے۔ دوسرا کام انھوں نے یہ کیا کہ مرثیے میں ساقی نامہ کا اضافہ کیا۔ ایک مسدس میں میر نفیس نے بھی، جس کا ذکر ہم میر نفیس کے مطالعے میں کر آئے ہیں، ساقی نامہ کو شامل کیا ہے لیکن یہ ساقی نامہ مرثیے میں نہیں بلکہ مولود شریف میں شامل کیا ہے۔ پیارے صاحب رشید نے میر عشق اور میر تعشق کی روایت پر چل کر تغزل، بہار اور ساقی کو پورے طور سے اپنایا اور التزام کے ساتھ ایسی جدت پیدا کی کہ جسے ان کے دور کے سامعین نے دل سے پسند کیا۔ اسی کے ساتھ بہاریہ مضامین اور ساقی نامہ مرثیے کا جزو بن گئے اور اسے اتنی مقبولیت حاصل ہوئی کہ اگر مرثیے میں ان میں سے کوئی ایک چیز نہ ہوتی تو وہ مرثیہ نامکمل سمجھا جاتا۔ اس جدت نے مرثیے کی بجھتی روایت کو روشن کر دیا۔

حامد حسن قادری نے مرثیے میں تغزل کے اسباب بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ "انیس و دبیر کے زمانے میں اور اُن کے بعد بھی کچھ عرصے تک شعرائے مرثیہ مرثیے کا اصل مقصد پیش نظر رکھتے تھے ..... اس میں شاعری، صناعی، لفاظی سب کچھ ہوتی تھی لیکن اس حد تک کہ مرثیہ مرثیہ رہے۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ اب تک

مضامین مرثیہ کا خزانہ خالی نہ ہوا تھا۔ زر و جواہر اور دُر و گوہر باقی تھے جن کو محنت سے نکالا اور بروئے کار لایا جا سکتا تھا اور شاعروں میں ایک پھول کا مضمون سو رنگ سے باندھنے کی صلاحیت موجود تھی۔ جب مضامین مرثیہ کے اسالیب بیان تقریباً ختم ہو گئے اور ان میں جدت ادا پیدا کرنے کے لیے جن دماغوں اور جانفشانیوں کی ضرورت تھی، ان کا زمانے نے خاتمہ کر دیا تو مرثیہ گوئی کم ہونے لگی اور اس کی جگہ بھی غزل گوئی نے لے لی۔ مجالسِ مرثیہ خوانی میں مشاعروں کی شان پیدا ہو گئی۔ جدت کی تلاش میں پیارے صاحب رشید نے، جو خود عمدہ غزل گو تھے، یہ نہایت عجیب اور مسکی مرثیے کے سوز و گداز سے بالکل متضاد چیز یعنی بہاریہ مضامین اور ساقی کا اضافہ کیا جس کے لیے اس دور کے سامعین کا ذہن و مذاق تیار تھا۔ یہ اضافہ اس قدر مقبول و مرغوب ہوا کہ اہل لکھنؤ کو رشیدؔ کے سوا کسی کا مرثیہ پسند ہی نہیں آتا تھا۔ رشید میں ان مضامین کو مرثیے کے ہر حصے میں کھپا دینے کی اس قدر حیرت انگیز قوت تھی کہ جہاں چاہتے چمن آرائی کرنے لگتے تھے اور کچھ ایسے اسلوب سے کہ سننے والے متحیر ہو کر داد دینے لگتے تھے" [۲] حضرت عباس پانی لینے کے لیے نہر پر پہنچتے ہیں اور یہاں پیارے صاحب رشید ہنر مندی و چابک دستی سے مرثیے کا رخ بدل کر ساقی کو سامنے لا کھڑا کرتے ہیں اور ایسے دل کش بند پیش کرتے ہیں کہ شعریت و رنگینی اثر و تاثیر کا جادو جگانے لگتی ہے۔ اسی طرح حضرت عون و محمد کے حال کے مرثیے میں، جس کے مطلع کا پہلا مصرع یہ ہے: ع ..... "میں ہوں سلطانِ سخن مجھ سے بڑھی شانِ سخن"، صف آرائی اور علمِ شاہ کا رنگ بیان کرتے کرتے بہاریہ رنگ پر آ جاتے ہیں۔

فصلِ باری سے ہوا فصلِ بہاری کا نزول　　غنچے چٹکے کہ شگفتہ ہوئی ہر طبع ملول
دل کو خوش آیا جو بلبل کے ترانوں کا اصول　　وجد میں جھومے شجر کھلنے لگے لاکھوں پھول
لو بہار آئی کہ ہنگامِ جوانی آیا
باغ سرسبز ہوئے نہروں میں پانی آیا

اسی کے ساتھ عشق و عاشقی کا ذکر بھی آ جاتا ہے:

صورتِ تیغ دو دم شاخ ہر اک دمتی ہے　　دم بدم بادِ صبا چلتی ہے اور تھمتی ہے
اب بھلا عاشق و معشوق کی کیا کمتی ہے　　بلبلوں کے ہیں پرے پھولوں کی صف جمتی ہے
لطف اب موسم سرما کا یہاں اُٹھتا ہے
اوس پڑتی ہے چمن میں کہ دھواں اُٹھتا ہے

جب نو بند کہہ چکتے ہیں تو ایسی خوب صورتی سے "گریز" کرتے ہیں کہ یہ بہاریہ حصہ مرثیے کا جزو بن جاتا ہے۔ سوداؔ کے قصیدوں کے گریز تو ہم "جلد دوم" میں دیکھ چکے ہیں لیکن مرثیے کا "گریز" یقیناً نئی چیز ہے جو ہمیں رشید کے ہاں نظر آتا ہے۔ بہاریہ بندوں کے بعد جب اچانک یہ بند آتا ہے:

ہے غضب کیسی بہار اور کہاں کا گلزار　　ان میں ہونے کو ہے سینہ گل زہرا کا فگار

تیر جوڑے ہیں کمانوں سے اُدھر ظلم شعار   یاں کمر باندھ چکے مرگ پہ شاہِ ابرار
گلشن احمد و حیدر پہ خزاں آتی ہے
کھیتی شبیر کی پامال ہوئی جاتی ہے

یہی صورت ساقی ناموں کی ہے۔ انھیں بھی وہ چابک دستی سے اپنے مرثیے میں شامل کر کے ایک جان بنا دیتے ہیں۔

رشید کے مرثیے نے اس دور میں مقبولیت تو بہت پائی لیکن ان کے کلام میں بلند و پست ملا ہوا ہے۔ وہ محاورہ بندی کا بہت خیال رکھتے ہیں۔ ان کے زبان و بیان میں سلاست ہے لیکن تلفظ و املا کا وہ پوری طرح خیال نہیں رکھتے مثلاً اس مصرع میں: جوہر اس میں ہیں کہ لکھا ہوا باریک قران۔ یہاں قران کا تلفظ غلط ہے۔ ''قرآن'' ہونا چاہیے۔ اسی طرح اس شعر میں:

عشق کیوں کر نہ ہو کیوں کر نہ کریں خواہشِ گل   کہ عنادل کے عناصر میں بھی ہے آتشِ گل

''آتش'' کو ''خواہش'' کا قافیہ قرار دینا غلط ہے۔ ''خواہش'' میں زیر ہے جب کہ ''آتش'' میں زبر صحیح ہے[۴]۔

بہر حال اس وقت جب کہ وہ تہذیب، جس کی ترجمانی مرثیہ کر رہا تھا، دم توڑ رہی تھی اور مکی مرثیہ بھی اپنے سارے امکانات کو تصرف میں لا کر تکرار کا شکار ہو گیا تھا، پیارے صاحب رشید مرثیے کے افق پر نمودار ہوئے اور مرثیے کو ایک انمل بے جوڑ چیز سے زندہ رکھنے کی کوشش کی۔ بہار اور ساقی نامہ کے مضامین گاہ گاہ بعض دوسرے مرثیہ گویوں نے بھی باندھے ہیں لیکن رشید نے تخلیقی سطح پر، چابک دستی سے، اسے اپنے مرثیے کے حصہ بنا کر سامعین کے لیے دلچسپی کا نیا سامان فراہم کر دیا۔ اب مجلس محفلِ مشاعرہ بن گئی اور وہ لوگ، جو پرانے مضامین سنتے سنتے تھک گئے تھے، مرثیے میں نئی دلچسپی لینے لگے۔ اس صورت حال نے مکی مرثیے کی زندگی کو سنبھالا دیا۔ لیکن جیسے یہ معاشرہ زندگی کی حقیقتوں سے دور ہو کر افیم خوری میں پناہ حاصل کر رہا تھا، مکی مرثیہ بھی اپنے مقصد اور دائرے سے ہٹ کر ''بہار'' اور ''ساقی'' میں پناہ لے رہا تھا۔ رشید سچی شاعرانہ صلاحیتوں کے مالک تھے۔ وہ غزل کے شاعر تھے اور اسی لیے انھوں نے مرثیے میں غزل (بہار، ساقی وغیرہ) کا انجکشن دے کر اسے زندہ رہنے اور رکھنے میں مدد دی۔

مناظرِ قدرت کی شاعری میں بھی ان کی طبعِ رنگیں قابل ذکر اضافہ کرتی ہے اور اِن حصوں کو اُن کے مرثیوں سے الگ کر کے آج بھی دلچسپی سے پڑھا جا سکتا ہے۔

حواشی:

[۱] گلزار رشید جلد اول، مرتبہ مہذب لکھنوی، ص ۳، لکھنؤ 1951ء

[۲] مختصر تاریخ مرثیہ گوئی، پروفیسر حامد حسن قادری، ص ۱۳۶–۱۴۸، اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۴ء

[۳] ایضاً، ص ۱۵۲–۱۵۳

فصل سوم

دور جدید کی توسیع، اردو نثر کا تنوع

اردو کے عناصر خمسہ

اردو داستانیں

اردو نعت گوئی کا نیا رنگ، نئی روایت

انیسویں صدی کا خاتمہ

جدید دور کا ارتقا

فصل سوم:

باب اول

دورِ جدید کی توسیع: اردو نثر کا تنوع

طنز و مزاح کی روایت

اودھ پنچ: اشاعت و خصوصیات

اودھ پنچ کے بانی و مدیر منشی سجاد حسین

سر سید احمد خان ۱۸۷۰ء میں انگلستان کے سفر سے واپس آئے تو اپنے ساتھ یہ خیال بھی لے کر آئے کہ انھیں بھی ''اسپیکٹیٹر'' اور ''ٹیٹلر'' کے انداز پر ایک پرچہ نکالنا چاہیے۔ اس پرچے کی لوح بھی وہ انگلستان سے بنوا کر اپنے ساتھ لائے تھے۔ پرچے کا نام ''تہذیب الاخلاق'' رکھا اور قوم کی اصلاح اس کا مقصد ٹھہرا۔ سر سید کا ''تہذیب الاخلاق''، اڈیسن کے اسپیکٹیٹر کی طرح مزاحیہ رنگ کا حامل پرچہ تو نہیں تھا لیکن مذہبی، تہذیبی، تعلیمی و سماجی مسائل اور جدید خیالات کی ترویج و اشاعت کے لیے اس کے صفحات وقف تھے۔ اسی طرح منشی سجاد حسین کو ''پنچ'' لندن کی طرح کا ایک مزاحیہ و طنزیہ رسالہ نکالنے کا خیال آیا جس سے نہ صرف معاشرے کی اصلاح کا بلکہ غلط راستے سے صحیح راہ پر لانے کا کام بھی اس سے لیا جائے۔ ایک طرف جدید رجحان کے علمبردار سر سید احمد خان اور ان کے رفقا تھے اور دوسری طرف پرانی تہذیب کو برقرار رکھنے والوں کا گروہ تھا جس کی ترجمانی ہفت روزہ ''اودھ پنچ'' نے کی اودھ پنچ کا پہلا شمارہ ۱۶، جنوری ۱۸۷۷ء کو منظر عام پر آیا۔[۱] اور تیزی سے اتنا مقبول ہوا کہ سارے ہندوستان میں اس کی دھوم مچ گئی۔ یہ اردو زبان میں اپنی نوعیت کا صحیح معنی میں پہلا مزاحیہ و فکاہیہ اخبار تھا۔ اس کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ ''انیسویں صدی میں ہندوستان کے ۲۸ شہروں سے تقریباً ۷۰ پنچ اخبارات منظر عام پر آئے۔ مواد، اسلوب اور پالیسی کے اعتبار سے ان میں حیرت انگیز طور پر یکسانیت پائی جاتی تھی۔ ان کا مشترکہ ہدف مغربی تہذیب اور سر سید کی اصلاحی تحریک تھی۔ اجنبی راج کے خلاف شگفتہ پیرائے میں بیزاری کا اظہار بھی ان کا نمایاں اختصاص تھا''[۲] بقول چکبست ''اودھ پنچ'' گو کہ ظرافت کا پرچہ تھا مگر پولیٹیکل اور سوشل معرکہ آرائیوں سے بے خبر نہ تھا۔ اس کا مستقل سوشل اور پولیٹکل مسلک تھا ظرافت کے اعتبار سے یہ اپنے رنگ کا پہلا پرچہ تھا.... اودھ پنچ ظرافت کا سرچشمہ تھا اور عام طور سے لوگ اس کے فقروں اور لطیفوں پر لوٹ رہتے تھے۔ جو

پھبتی اس میں نکل جاتی وہ مہینوں زبان پر رہتی تھی"[۳] یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ "اودھ پنچ" خبرنامہ نہیں تھا بلکہ خبروں پر اپنے زاویہ نظر یے سے رائے دینے والا اخبار تھا اور رائے دینے کا یہ کام طنز و مزاح کے ہتھیاروں سے لیا جاتا تھا جو اظہار بیان کے ریشے ریشے کو اپنی گرفت میں لیے ہوئے تھے۔ "اودھ پنچ" نے جدید اردو نثر نگاری کو بھی، اپنے زبان و بیان سے ایک نیا رُخ دے کر عام کیا اور فی الحقیقت یہ ایک اہم کارنامہ ہے۔ چکبست لکھنوی نے لکھا کہ "اودھ پنچ" کی یادگار خدمت یہ ہے کہ اس نے اردو نثر کو اس کا مصنوعی زیور اُتار کر جس میں سوائے کاغذی پھولوں کے کچھ نہ تھا، ایسے پھولوں سے آراستہ کیا جن میں قدرتی لطافت کا رنگ موجود تھا۔ اودھ پنچ کے پہلے رجب علی بیگ سرورؔ کے طرزِ تحریر کی پرستش ہوتی تھی اور عام مذاق تصنع و بناوٹ کی طرف مائل تھا۔ اس زمان میں جو اردو اخبار جاری تھے ان کی زبان ایسی ہوتی تھی جسے ہم محض محبت سے اردو کہہ سکتے ہیں۔ آج نثر اردو جس سلیس اور پاکیزہ روش پر جاری ہے اس کی ایجاد میں "اودھ پنچ" کا بہت بڑا حصہ ہے"[۴] اسی طرح دوسرے ادبی موضوعات اور اردو شعر و شاعری سے متعلق بال کی کھال نکالنے والی زبان و بیان کی بحثیں بھی "اودھ پنچ" کی رونق بڑھاتی رہیں۔ مولانا الطاف حسین حالیؔ اور حضرت داغؔ دہلوی بھی مہینوں اودھ پنچ کی زد پر رہے۔ پالیسی کے اعتبار سے اودھ پنچ مغربی تہذیب کا مخالف تھا اور اکبر الہ آبادی کی شاعری کا رُخ بھی اسی طرف تھا۔ حالی اگر یہ کہہ رہے تھے اور سرسید کی آواز تھی:

حالیؔ اب آؤ پیرویِ مغربی کریں   بس اقتدائے مصحفیؔ و میر کر چکے

تو اکبر الہ آبادی کا رُخ بالکل دوسری طرف تھا اور یہ وہی رُخ تھا جس کی ترجمانی اودھ پنچ کر رہا تھا:

بے پردہ کل جو آئیں نظر چند بیبیاں
اکبرؔ زمیں میں غیرتِ قومی سے گڑ گیا
پوچھا جو اُن سے آپ کا پردہ وہ کیا ہوا
کہنے لگیں کہ عقل پہ مردوں کی پڑ گیا

سرسید کی مخالفت، کانگریس کی حمایت، انگریز دشمنی، طنز و مزاح کے ذریعے اپنی بات کہنے کا ڈھنگ اور سلیقہ ہر مسئلہ پر رائے یہی "اودھ پنچ" کی پالیسی تھی۔ اس پالیسی کے ساتھ اودھ پنچ کثرت سے پڑھا جاتا تھا۔ اثر کے اعتبار سے اودھ پنچ نے دوست دشمن، حامی مخالف سب کو متاثر کیا اور اس دور میں کوئی رسالہ یا اخبار ایسا نہیں تھا کہ جس نے اودھ پنچ کا اثر قبول نہ کیا ہو۔ اسی اثر کے ساتھ لفظ "پنچ" لاتعداد اخباروں کے نام کا جزو بن گیا اور دلچسپ بات یہ ہے جیسا کہ میں کہہ آیا ہوں، ان سب اخبارات و رسائل کی پالیسی بھی کم و بیش وہی تھی جو منشی سجاد حسین کے اودھ پنچ کی تھی۔ اودھ پنچ کی اس حکمت عملی کا ایک اثر یہ بھی ہوا کہ سرسید کے زیر اثر مغربی تہذیب کے تعلق سے، جو احساسِ کمتری ہمارے معاشرہ و فرد کے باطن میں پیدا ہو گیا تھا، وہ دھندلانے لگا۔ اثر کے اعتبار سے کوئی اور رسالہ یا اخبار اس کو نہیں پہنچتا۔ دوسرے غیر مزاحیہ اخباروں نے بھی کسی نہ کسی انداز سے

طنز و مزاح کو اپنا کر اسے اپنے اخبار کا حصہ بنا دیا۔ اسی کے ساتھ طنز و مزاح اردو اخبارات کا مستقل جز بن گیا اور اردو زبان کے ادب میں طنز و مزاح کی ایک نئی صنف ادب کا اضافہ ہو گیا۔ دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ آج جب ہم "اودھ پنچ" کے فائل دیکھتے ہیں یا اس میں شائع ہونے والے مصنفین کے مضامین پڑھتے ہیں تو یہ تحریریں اب ہمارے اندر گدگدی پیدا نہیں کرتیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ طنز و مزاح زیادہ تر اپنے دور سے جڑا ہوتا ہے۔ دور ہی کے حوالے سے پڑھنے والا طنز و مزاح کی حامل تحریر سے لطف اُٹھاتا ہے اور جیسے ہی زمانہ بدلتا ہے مزاح باسی پھولوں کی طرح، بے خوشبو ہو جاتا ہے اور نئی نسلیں اس سے اس طرح لطف اندوز نہیں ہوتیں جس طرح پرانی نسل کے لوگ ہوئے تھے۔ البتہ طنز و مزاح نگار نے اگر کوئی ایسا کردار تخلیق کر دیا ہے جو کسی خیال یا چند خصوصیات و خیالات کی علامت بن گیا ہے تو وہ ہمیشہ زندہ رہتا ہے جیسے سرشار کے فسانہ آزاد کا "خوجی"، اودھ پنچ کے مدیر منشی سجاد حسین کا "حاجی بغلول" یا نذیر احمد کا "مرزا ظاہر دار بیگ" وغیرہ۔ یہ سب کردار آج بھی زندہ ہیں۔ مزاح کے لیے ضروری ہے کہ اس میں بیان کی جانے والی باتیں بیک وقت صحیح، درست اور سچ ہوں اور ساتھ ہی بے تکی اور مضحکہ خیز بھی ہوں۔ مزاح کا اثر اسی وقت دیرپا ہوتا یا ہو سکتا ہے۔ اودھ پنچ اور اس کے لکھنے والوں کے مضامین کے صرف وہی حصے آج بھی پڑھے جا سکتے ہیں جو بیک وقت صحیح و درست بھی ہیں اور ساتھ ہی بے تکے اور مضحکہ خیز بھی۔ طنز و مزاح میں زبان و بیان کا انداز، اس کا لہجہ، آہنگ اور طرز ادا بھی اسی لیے خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اودھ پنچ طنز و مزاح اور اپنی انفرادیت و نوعیت کے اعتبار سے اردو زبان کا پہلا اخبار تھا۔

سجاد حسین ضلع لکھنؤ کے مضافات کے قصبے کاکوری میں پیدا ہوئے۔ ۱۸۷۳ء میں میٹرک کا امتحان پاس کیا اور کننگ کالج میں ایف اے کی تعلیم حاصل کی۔ کچھ عرصہ انگریزوں کو اردو کا درس دیا اور محفوظ علی کے مشورے سے صحافت میں آ گئے۔ ۱۸۷۷ء میں اودھ پنچ جاری کیا۔ سجاد حسین (۱۸۵۶ء-۱۹۱۵ء) وفات ۲۲؍ جنوری ۱۹۱۵ء کو ہوئی۔ ان کی شخصیت و مزاج و سیرت حق گو و بیباک، آزادیٔ اظہار کے علمبردار، منہ پھٹ، مصلحت پسندی سے دور، آزاد خیال، کانگریس کے رکن ۱۸۸۷ء سے، مرتے دم تک سرسید کے مخالف۔ تصانیف: حاجی بغلول، طرح دار لونڈی، پیاری دنیا، احمق الذین، میٹھی چھری، کایا پلٹ، حیات شیخ چلی، سب مزاحیہ رنگ کے حامل، منجھی ہوئی رواں عبارت، زبان و بیان لکھنؤ کی ٹکسالی زبان میں، صحافت کا ادبی اسلوب بیان، دل نشینی، لہجے کی گھن گرج۔

منشی سجاد حسین اودھ پنچ کے نہ صرف بانی، مالک، منتظم اور مدیر تھے بلکہ کم و بیش ہر شمارے میں باقاعدگی سے ان کی تحریریں بھی شامل ہوتی تھیں۔" اودھ پنچ کے لکھنے والوں میں مرزا مچھو بیگ ستم ظریف، احمد علی شوق، پنڈت تربھون ناتھ ہجر، نواب سید محمد آزاد، بابو جوالا پرشاد برق، منشی احمد علی کسمنڈوی اور حضرت اکبر حسین اکبر الہ آبادی کے یادگار نام ہیں۔ یہ محض ایک طرز نو کے موجد ہی نہیں ہیں۔ بلکہ زبان و قلم کے دھنی بھی

پھبتی اس میں نکل جاتی وہ مہینوں زبان پر رہتی تھی۔"[۳] یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ "اودھ پنچ" خبر نامہ نہیں تھا بلکہ خبروں پر اپنے زاویہ نظر سے رائے دینے والا اخبار تھا اور رائے دینے کا یہ کام طنز و مزاح کے ہتھیاروں سے لیا جاتا تھا جو اظہار بیان کے ریشے ریشے کو اپنی گرفت میں لیے ہوئے تھے۔ "اودھ پنچ" نے جدید اردو نثر نگاری کو بھی اپنے زبان و بیان سے ایک نیا رُخ دے کر عام کیا اور فی الحقیقت یہ ایک اہم کارنامہ ہے۔ چکبست لکھنوی نے لکھا کہ "اودھ پنچ" کی یادگار خدمت یہ ہے کہ اس نے اردو نثر کو اس کا مصنوعی زیور اُتار کر جس میں سوائے کاغذی پھولوں کے کچھ نہ تھا، ایسے پھولوں سے آراستہ کیا جن میں قدرتی لطافت کا رنگ موجود تھا۔ اودھ پنچ کے پہلے رجب علی بیگ سرؔور کے طرزِ تحریر کی پرستش ہوتی تھی اور عام مذاق تصنع و بناوٹ کی طرف مائل تھا۔ اس زمانہ میں جو اردو اخبار جاری تھے ان کی زبان ایسی ہوتی تھی جسے ہم محض محبت سے اردو کہہ سکتے ہیں۔ آج نثر اردو جس سلیس اور پاکیزہ روش پر جاری ہے اس کی ایجاد میں "اودھ پنچ" کا بہت بڑا حصہ ہے۔"[۴] اسی طرح دوسرے ادبی موضوعات اور اردو شعر و شاعری سے متعلق بال کی کھال نکالنے والی زبان و بیان کی بحثیں بھی "اودھ پنچ" کی رونق بڑھاتی رہیں۔ مولانا الطاف حسین حالؔی اور حضرت داغؔ دہلوی بھی مہینوں اودھ پنچ کی زد پر رہے۔ پالیسی کے اعتبار سے اودھ پنچ مغربی تہذیب کا مخالف تھا اور اکبر الہ آبادی کی شاعری کا رُخ بھی اسی طرف تھا۔ حالی اگر یہ کہہ رہے تھے اور سرسید کی آواز تھی:

حالؔی اب آؤ پیرویِ مغربی کریں   بس اقتدائے مصحفؔی و میر کر چکے

تو اکبر الہ آبادی کا رُخ بالکل دوسری طرف تھا اور یہ وہی رُخ تھا جس کی ترجمانی اودھ پنچ کر رہا تھا:

بے پردہ کل جو آئیں نظر چند بیبیاں
اکبؔر زمیں میں غیرتِ قومی سے گڑ گیا
پوچھا جو اُن سے آپ کا پردہ وہ کیا ہوا
کہنے لگیں کہ عقل پہ مردوں کی پڑ گیا

سرسید کی مخالفت، کانگریس کی حمایت، انگریز دشمنی، طنز و مزاح کے ذریعے اپنی بات کہنے کا ڈھنگ اور سلیقہ ہر مسئلہ پر رائے بھی "اودھ پنچ" کی پالیسی تھی۔ اس پالیسی کے ساتھ اودھ پنچ کثرت سے پڑھا جاتا تھا۔ اثر کے اعتبار سے اودھ پنچ نے دوست دشمن، حامی مخالف سب کو متاثر کیا اور اس دور میں کوئی رسالہ یا اخبار ایسا نہیں تھا کہ جس نے اودھ پنچ کا اثر قبول نہ کیا ہو۔ اسی اثر کے ساتھ لفظ "پنچ" لاتعداد اخباروں کے نام کا جزو بن گیا اور دلچسپ بات یہ ہے جیسا کہ میں کہہ آیا ہوں، ان سب اخبارات و رسائل کی پالیسی بھی کم و بیش وہی تھی جو منشی سجاد حسین کے اودھ پنچ کی تھی۔ اودھ پنچ کی اس حکمت عملی کا ایک اثر یہ بھی ہوا کہ سرسید کے زیر اثر مغربی تہذیب کے تعلق سے، جو احساسِ کمتری ہمارے معاشرہ و فرد کے باطن میں پیدا ہو گیا تھا، وہ دھندلانے لگا۔ اثر کے اعتبار سے کوئی اور رسالہ یا اخبار اس کو نہیں پہنچتا۔ دوسرے غیر مزاحیہ اخباروں نے بھی کسی نہ کسی انداز سے

طنز ومزاح کو اپنا کر اسے اپنے اخبار کا حصہ بنا دیا۔ اسی کے ساتھ طنز ومزاح اردو اخبارات کا مستقل جز بن گیا اور اردو زبان کے ادب میں طنز ومزاح کی ایک نئی صنف ادب کا اضافہ ہو گیا۔ دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ آج جب ہم "اودھ پنچ" کے فائل دیکھتے ہیں یا اس میں شائع ہونے والے مصنّفین کے مضامین پڑھتے ہیں تو یہ تحریریں اب ہمارے اندر گدگدی پیدا نہیں کرتیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ طنز ومزاح زیادہ تر اپنے دور سے جڑا ہوتا ہے۔ دور ہی کے حوالے سے پڑھنے والا طنز ومزاح کی حامل تحریر سے لطف اُٹھاتا ہے اور جیسے ہی زمانہ بدلتا ہے مزاح باسی پھولوں کی طرح، بے خوشبو ہو جاتا ہے اور نئی نسلیں اس سے اس طرح لطف اندوز نہیں ہوتیں جس طرح پرانی نسل کے لوگ ہوئے تھے۔ البتہ طنز ومزاح نگار نے اگر کوئی ایسا کردار تخلیق کر دیا ہے جو کسی خیال یا چند خصوصیات وخیالات کی علامت بن گیا ہے تو وہ ہمیشہ زندہ رہتا ہے جیسے سرشار کے فسانۂ آزاد کا "خوجی"، اودھ پنچ کے مدیر منشی سجاد حسین کا "حاجی بغلول" یا نذیر احمد کا "مرزا ظاہردار بیگ" وغیرہ۔ یہ سب کردار آج بھی زندہ ہیں۔ مزاح کے لیے ضروری ہے کہ اس میں بیان کی جانے والی باتیں بیک وقت صحیح، درست اور سچ ہوں اور ساتھ ہی بے تکی اور مضحکہ خیز بھی ہوں۔ مزاح کا اثر اسی وقت دیرپا ہوتا یا ہو سکتا ہے۔ اودھ پنچ اور اس کے لکھنے والوں کے مضامین کے صرف وہی حصے آج بھی پڑھے جا سکتے ہیں جو بیک وقت صحیح ودرست بھی ہیں اور ساتھ ہی بے تکے اور مضحکہ خیز بھی۔ طنز ومزاح میں زبان وبیان کا انداز، اس کا لہجہ، آہنگ اور طرز ادا بھی اسی لیے خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اودھ پنچ طنز ومزاح اور اپنی انفرادیت ونوعیت کے اعتبار سے اردو زبان کا پہلا اخبار تھا۔

سجاد حسین ضلع لکھنؤ کے مضافات کے قصبے کاکوری میں پیدا ہوئے۔ ۱۸۷۳ء میں میٹرک کا امتحان پاس کیا اور کننگ کالج میں ایف اے کی تعلیم حاصل کی۔ کچھ عرصہ انگریزوں کو اردو کا درس دیا اور محفوظ علی کے مشورے سے صحافت میں آ گئے۔ ۱۸۷۷ء میں اودھ پنچ جاری کیا۔ سجاد حسین (۱۸۵۶ء-۱۹۱۵ء) وفات ۲۲ر جنوری ۱۹۱۵ء کو ہوئی۔ ان کی شخصیت ومزاج وسیرت حق گو وبیباک، آزادیٔ اظہار کے علمبردار، ہنس مکھ، مصلحت پسندی سے دور، آزاد خیال، کانگریس کے رکن ۱۸۸۷ء سے، مرتے دم تک سرسید کے مخالف۔ تصانیف: حاجی بغلول، طرحدار لونڈی، پیاری دنیا، احمق الذین، میٹھی چھری، کایا پلٹ، حیات شیخ چلی، سب مزاحیہ رنگ کے حامل، منجھی ہوئی رواں عبارت، زبان وبیان لکھنؤ کی ٹکسالی زبان میں، صحافت کا ادبی اسلوب بیان، دل نشینی، لہجے کی گھن گرج۔

منشی سجاد حسین اودھ پنچ کے نہ صرف بانی، مالک، منتظم اور مدیر تھے بلکہ کم وبیش ہر شمارے میں باقاعدگی سے ان کی تحریریں بھی شامل ہوتی تھیں۔" اودھ پنچ کے لکھنے والوں میں مرزا مچھو بیگ ستم ظریف، احمد علی شوق، پنڈت تربھون ناتھ ہجر، نواب سید محمد آزاد، بابو جوالا پرشاد برق، منشی احمد علی کسمنڈوی اور حضرت اکبر حسین اکبر الہ آبادی کے یادگار نام ہیں۔ یہ محض ایک طرز نو کے موجد ہی نہیں ہیں۔ بلکہ زبان وقلم کے دھنی بھی

ہیں۔ ان کی عبارت شوخی و تازگی اور خداداد بے تکلفی سے معمور ہے اور ان کی زبان لکھنؤ کی ٹکسالی بول چال اور محاورہ کی صفائی کے اعتبار سے ستم ظریف کا رنگ اوروں کے مقابلہ میں چوکھا ہے۔ احمد علی صاحب شوق کے مضامین میں ظرافت کی شگوفہ کاری کے علاوہ زبان و محاورہ تحقیقات کا خاص لطف ہے۔ حضرت کسمنڈوی مرحوم کی عبارت خاص طور سے دلکش ہے مگر فارسیت کا رنگ زیادہ ہے۔ ہجر کا رنگ خاص یہ ہے کہ ان کی ظرافت بمقابلہ اوروں کے بدمذاقی اور طعن و تشنیع کے کانٹوں سے زیادہ پاک ہے۔ برق کی عبارت میں ظرافت کا چٹخارہ بہت کم ہے مگر زبان نہایت صاف اور ستھری ہے۔ آزاد کا قلم نواب زادوں کی بے فکری عیش پسندی کا خاکہ کھینچنے میں مشاق ہے[۶]۔ چکبست نے لکھا ہے کہ منشی سجاد حسین کا طرز تحریر سب سے الگ ہے۔ مضمون کیا ہیں چھوٹے چھوٹے چٹکلوں اور لطیفوں کے ذخیرے ہیں۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ پڑھنے والا مصنف سے گفتگو کر رہا ہے۔ عبارت اکثر علوم و فنون کے پیچیدہ استعاروں سے گراں بار نظر آتی ہے مگر بیان کی تازگی کی وجہ سے پڑھنے والے کا جی نہیں گھبراتا[۷]۔ ظریفانہ نظم کے میدان میں اکبر سب سے دس قدم آگے ہیں۔ طبیعت کی خداداد شوخی اکثر زبان کی صفائی سے بازی لے جاتی ہے مگر عموماً سوشیل پولیٹیکل اور مذہبی مسائل کے ظرافت آمیز پہلو جس خوبی کے ساتھ حضرت اکبر نے نظم کیے ہیں وہ کسی دوسرے کو نصیب نہیں۔ ان کا معیار ظرافت بھی اوروں کے مقابلہ میں لطیف تر ہے۔ اودھ پنچ کی محفل انہیں پر مذاق اور نورانی طبیعتوں سے آراستہ تھی اور اب بھی کوئی شخص اردو زبان حاصل کرنا چاہے تو اودھ پنچ کے ٹوٹے کھنڈروں کی زیارت اس کے لیے ضروری ہے[۸]''۔

''اودھ پنچ'' کا پہلا شمارہ ۱۶ر جنوری ۱۸۷۷ء کو شائع ہوا اور کم و بیش پینتیس سال بعد اس کا آخری شمارہ ۱۹ر دسمبر ۱۹۱۲ء کو شائع ہوا۔ ۱۹۱۶ء میں جب اودھ پنچ کو بند ہوئے چار سال ہو رہے تھے، حکیم محمد ممتاز عثمانی نے، جسٹس کرامت حسین کے مشورہ سے، اسے دوبارہ جاری کیا اور سترہ اٹھارہ سال بعد ۱۹۳۳ء میں بند کر دیا۔ اس کے بعد حکیم عثمانی کے بیٹے ظہیر حیدر نے اسے سنبھالا دیا لیکن ۱۹۳۴ء میں خود ظہیر حیدر کی وفات کے بعد اودھ پنچ پھر بند ہو گیا۔ ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔

''اودھ پنچ'' اردو زبان کا پہلا مزاحیہ و فکاہیہ اخبار تھا۔ اس کی اشاعت سے پہلے بھی، ۱۸۳۶ء کے بعد جب فرنگی حکومت نے پریس ایکٹ کے تحت اپنی ہندوستانی رعایا کو اخبار شائع کرنے کی عام اجازت دی تو ہندوستان کے طول و عرض سے بہت سے اخبارات شائع ہونے لگے لیکن ان میں ''اودھ پنچ'' سے پہلے ایسا کوئی اخبار نہیں تھا جو پوری طرح فکاہیہ و مزاحیہ انداز و رنگ کا حامل ہو۔ طاہر مسعود نے لکھا ہے حکیم احمد رضا لکھنوی اور میر عبدالجلیل کا اخبار ''مذاق'' رام پور کا اجرا ۱۸۵۵ء میں نہیں بلکہ ۱۸۸۰ء میں ہوا۔ اسی طرح ''طلسم حیرت'' کا شمار مدراس کے قدیم ترین اخبارات میں کیا جاتا ہے۔ واضح رہے کہ ۱۸۵۷ء کے انقلاب سے قبل یہ اخبار ''صبح صادق'' کے نام سے شائع ہوتا تھا۔ ۱۸۶۸ء میں اس کا نام بدل کر ''طلسم حیرت'' کر دیا

گیا تھا۔ ۱۶ر جنوری ۱۸۷۷ء میں جب لکھنؤ سے ''اودھ پنچ'' جاری ہوا تو بعض دوسرے ہم عصر اخبارات کی طرح ''طلسم حیرت'' کے مالک نے بھی مدراس پنچ کے نام سے اپنے اخبار ''طلسم حیرت'' کا ضمیمہ شائع کرنا شروع کیا جو کچھ عرصے بعد ایک دوسرے میں ضم کر دیے گئے اور اخبار کا نام ''طلسم حیرت مدراس پنچ'' ہو گیا چنانچہ ''اختر شہنشاہی'' نے بھی اپنے ہاں یہی نام درج کیا ہے۔ ''روہیل کھنڈ پنچ مراد آباد'' بھی ''جام جمشید'' کا ضمیمہ تھا جو ''اودھ پنچ'' کے اجرا کے ایک سال بعد ۱۸۷۸ء میں شائع ہونا شروع ہوا تھا۔ بہار کے جس پنچ اخبار کو سب سے زیادہ شہرت ملی وہ بانکی پور سے ۱۸۸۵ء میں نکلنے والا ''اپنچ'' تھا۔ انڈین کرانیکل پٹنہ نے ۹ر مارچ ۱۸۸۵ء کی اشاعت میں اس اخبار پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا کہ ہمارے شہر میں ایک پنچ کی ضرورت تھی اور چند برس پیشتر دو پنچ شائع بھی ہوئے تھے لیکن ایک بھی جاری نہ رہ سکا۔ اگر ''بہار پنچ'' پہلا مزاحیہ اخبار ہوتا تو ''انڈین کرانیکل'' یقیناً اس کی نشان دہی کرتا[۹]۔ ان سب عوامل سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سیاسی و معاشرتی سطح کے اخبارات تو پہلے سے موجود تھے لیکن منشی سجاد حسین کا اودھ پنچ پہلا مزاحیہ اخبار تھا جس نے اپنے دور کے سب اخبارات کو نہ صرف متاثر کیا تھا بلکہ ایک ایسا نیا رنگ سامنے لایا تھا کہ دوسرے اخبارات بھی اسی رنگ کو اختیار کرنے کی طرف مائل ہو گئے تھے۔ اس دور میں اردو صحافت ادب سے جڑی ہوئی تھی۔ عام طور پر صحافی ادب و شعر سے گہری دلچسپی رکھتے تھے۔ اودھ پنچ میں بھی یہ ادبی رنگ موجود تھا اور زبان و بیاں کی باریکیوں اور صحتِ زبان کا پوری طرح خیال رکھا جاتا تھا اور اسی لیے اس میں صحتِ زبان و محاورہ پر بحثیں نظر آتی ہیں۔

''اودھ پنچ'' ایک ایسا مقبولِ عام ہفت روزہ تھا جو مزاحیہ و طنزیہ انداز بیان میں، صحتِ زبان کے ساتھ اپنی بات کہتا تھا۔ جب سرشار کا ''فسانۂ آزاد'' قسط وار منشی نول کشور کے اخبار ''اودھ'' میں شائع ہونا شروع ہوا، جس کے سرشار ایڈیٹر بھی تھے، تو زبان اور محاورہ کی غلطیوں کے ساتھ طنز کے نشتروں اور مزاح کی پھلجھڑیوں سے اس کا سواگت کیا۔ سجاد حسین صحتِ زبان اور درستی محاورہ کو غیر معمولی اہمیت دیتے تھے۔ طنز و مزاح کا یہ انداز، سیاسی و معاشرتی سطح پر حکومتِ وقت کی نقصان دہ اور غلط حکمت عملی پر نوکیلے اعتراض کر کے طنز و مزاح کے تیر چلاتا تھا۔ اسی لیے سرسید احمد خاں بھی ہمیشہ ان کے نشتروں کی زد پر رہے۔ سجاد حسین ''کانگریس'' کے حامی تھے اور آخر وقت تک اس سے وابستہ رہے۔ کانگریس کی حمایت ''اودھ پنچ'' کی حکمت عملی کا حصہ تھی۔ وہ مشرقی تہذیب کے داعی تھے اور اسی لیے مغربی اقدار و تہذیب کی دھجیاں اُڑاتے تھے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی معلوم ہوتی ہے کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے بعد جو ظلم و جبر فرنگی حکومت نے ہندوستان کی رعایا اور خاص طور پر مسلمانوں پر روا رکھا وہ یقیناً اس دور میں بھلایا نہیں جا سکتا تھا۔ حالی بھی اسی لیے اودھ پنچ کی ملامت کا ہدف بنے اور میدانِ پانی پت کی طرح پائمال کیے جاتے رہے۔ اسی طرح داغ دہلوی اور ان کی شاعری پر ایسے چٹ پٹے اعتراض کیے کہ پڑھنے والوں کی باچھیں کھل گئیں اور یہ ہنگامہ مہینوں گرم رہا۔ اسی

طرح ''گلزار نسیم'' کا معرکہ تو ایسا گرم ہوا کہ سارے ہندوستان کی نظریں اس پر جم گئیں۔ یہ معرکہ بھی انشاء مصحفی اور ''برہانِ قاطع'' کے معرکوں کی طرح تاریخِ ادب کا حصہ ہے۔ جس پر ہم جلد سوم میں مثنوی ''گلزار نسیم'' کے ذیل میں لکھ آئے ہیں۔

''اودھ پنچ'' کی نثر نے طنز وظرافت نویسی کو ایک اپنا لہجہ دے کر طنز وظرافت کی روایت کو مستحکم کیا۔ اسی ہفت روزہ اخبار سے یہ لہجہ اور عبارت کا بیانیہ انداز عام ہوا اور طنز وظرافت ایک صنفِ ادب کے طور پر قائم ہوگئی۔ یاد رہے کہ یہ رنگِ عبارت ہجو یہ رنگ کی شاعری اور نثر سے الگ اور مختلف چیز ہے۔ سجاد حسین اور اس کے لکھنے والوں کی تحریریں پڑھیے تو اندازہ ہوگا کہ فکاہیہ اسلوب ولہجہ انفرادیت کے ساتھ نمایاں ہو رہا ہے اور آنے والے مزاح نگاروں کے لیے راستہ کھول رہا ہے۔ بیسویں صدی کے اردو اخبارات میں طنزیہ ومزاحیہ کالم اسی لیے ہر اخبار کا ایک حصہ بن گیا تھا۔ یہ بات واضح رہے کہ طنز ومزاح کوئی آسان کام نہیں ہے۔ یہ ایک مشکل فن ہے جس کے لیے مخصوص تخلیقی مزاج کی ضرورت ہوتی ہے۔ اودھ پنچ سے طنز ومزاح کی نثر کا ایک نیا روپ سامنے آتا ہے جس پر نہ صرف انگریزی مزاح وظرافت کا اثر ہے بلکہ منشی سجاد حسین کے علاوہ اودھ پنچ کے دوسرے لکھنے والوں، جن میں سید محمد آزاد، اکبر الہ آبادی، ستم ظریف، جوالا پرشاد برق، تربھون ناتھ ہجر، رتن ناتھ سرشار احمد علی شوق وغیرہ کے نام بھی نمایاں وممتاز ہیں، ان سب لکھنے والوں کی تحریروں سے یہ مخصوص رنگ نثر انفرادیت کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ اس اخبار سے آزادیٔ اظہار اور جرأت وبے باکی کے عناصر اردو تحریروں کا جزو بن جاتے ہیں۔ چکبست نے لکھا ہے کہ ''اردو اخبار نویسی کی تاریخ میں ''اودھ پنچ'' اور ''ہندوستانی'' پہلے دو اخبار ہیں جنھوں نے اخبار کو محض تجارت کا ذریعہ نہ سمجھا بلکہ مغربی اصولوں پر اخبار نویسی کی شان پیدا کی اور اپنا مسلک قائم کیا ظرافت کے اعتبار سے یہ (اودھ پنچ) اپنے رنگ کا پہلا پرچہ تھا''[۱۰] چکبست نے مزید لکھا ہے کہ ''اودھ پنچ کے ظریفوں کی شوخ وطرار طبیعت کا رنگ دوسرا ہے۔ ان کے قلم سے پھبتیاں اس طرح نکلتی ہیں جیسے کمان سے تیر۔ جو مظلوم ان تیروں کا نشانہ ہوتا ہے وہ روتا ہے اور دیکھنے والے اس کی بے کسی پر ہنستے ہیں۔ ان کے فقرے دل میں ہلکی سی چٹکی نہیں لیتے بلکہ نشتر کی طرح تیر جاتے ہیں۔ ان کا ہنسنا غالب کی زیرِ لب مسکراہٹ سے الگ ہے۔ یہ خود بھی بے تکلفی سے قہقہے لگاتے ہیں اور دوسروں کو بھی قہقہے لگانے پر مجبور کرتے ہیں۔ اکثر طبیعت کی شوخی اور بے تکلفی درجۂ اعتدال سے گذر جاتی ہے اور ان کے قلم سے بے تحاشا ایسے فقرے نکل جاتے ہیں جن کو دیکھ کر مذاقِ سلیم کو آنکھیں بند کر لینا پڑتی ہیں''[۱۱]۔

یہاں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اردو ناول نگاری میں اودھ پنچ نے کیا حصہ لیا۔ اس کے مضامین دیکھے جائیں تو ان میں وہی مواد موجود ہے جو ناولوں میں ہونا چاہیے۔ چکبست نے لکھا ہے کہ ''اودھ پنچ'' کے مضامین کا دائرہ بہت وسیع تھا۔ دنیا کا کوئی مسئلہ ایسا نہ تھا جو اودھ پنچ کے طریقوں کی گل کاری سے خالی رہتا ہو،

اس کے علاوہ لکھنؤ کے طرز معاشرت کی پرمذاق اور دلکش تصویروں سے اس کے صفحے اکثر رنگین نظر آتے تھے۔ محرم چہلم عید، شب برات، ہولی دیوالی، بسنت کے جلسے، عیش باغ کے میلے، رقص و سرود کی محفلیں، مشاعرے، عدالت کی روبکاریاں، مرغ بازی، بٹیر بازی کے ہنگامے، الیکشن کے معرکے ایسے مشغلے تھے جو ہمیشہ اودھ پنچ کے ظریفوں کی نظر میں رہتے تھے“۔

یہ دیکھ کر خیال ہوتا ہے کہ اردو ناول کے ارتقا میں اودھ پنچ کو بھی وہی مقام دیا جائے جو انگریزی ناول کے ارتقا میں اسپیکٹیٹر کو دیا جاتا ہے۔ یہاں بھی ناول کا سارا مواد موجود ہے کمی صرف یہ ہے کہ وہ کسی قصے کی تشکیل کے تحت نہیں لایا گیا ہے مگر اردو ناول کو شرر نے اسی کے ساتھ ساتھ شروع کر دیا تھا اور سرشار کا فسانہ آزاد بھی اسی کے ساتھ ساتھ ”اودھ اخبار“ میں شائع ہوتا ہے۔ پھر اس کے لکھنے والوں میں اور خود مدیر منشی سجاد حسین نے بھی حاجی بغلول ایسی تصنیف پیش کی جو ناول کے مزاج اور رنگ ڈھنگ سے بہت قریب آجاتی ہے۔ سجاد حسین نے سات ناول لکھے جن کے نام آئندہ صفحات میں آئیں گے۔ اس لیے تاریخ اور ناول کے ارتقا کے لحاظ سے اودھ پنچ اردو ادب میں ناول سے اس طرح پہلے آتا ہے جیسے اسپیکٹیٹر انگریزی ناول سے پہلے آتا ہے مگر یہ بات ظاہر اور واضح ہے کہ اس سے ناول تک محض ایک جست کا سوال تھا۔ سرشار جن کا مقام اردو ناول کے ارتقا میں اہم ہے، اودھ پنچ سے متعلق تھے۔ چکبست نے بھی اسی طرح اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”سرشار مرحوم ابتدا میں اودھ پنچ کے نامہ نگار تھے اور اس کے گہوارہ کے گرد بیٹھنے والوں میں تھے۔ جس رنگ کا اودھ پنچ عاشق تھا اس رنگ میں وہ (سرشار) بھی ڈوبے ہوئے تھے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ زمانہ کے جس انقلاب نے دنیا کو اودھ پنچ کی صورت دکھائی اس نے سرشار کی طبیعت کو بھی پیدا کیا۔ اودھ پنچ کے ایک سال کے بعد فسانہ آزاد کا سلسلہ شروع ہوا۔ یہ محض اتفاق تھا کہ اودھ اخبار کے ایڈیٹر ہونے کی وجہ سے سرشار نے یہ سلسلہ اس اخبار (اودھ اخبار) میں شروع کیا ورنہ فسانہ آزاد کا دریا بھی اودھ پنچ ہی کے سرچشمے سے جاری ہوتا کیوں کہ دونوں کا مذاق تحریر یکساں ہے اور دونوں ایک ہی باغ کے دو پھول معلوم ہوتے ہیں“۔

اصل بات یہ ہے کہ جو چیزیں یورپ میں درجہ بدرجہ زمانے کے ساتھ ارتقا کر کے وجود میں آئیں وہ ہمیں (یعنی اردو والوں کو) ایک دم سے مل گئیں اور ہم ان کے ہر درجہ سے الگ الگ مگر ایک ساتھ فائدہ اٹھاتے رہے۔ چنانچہ اودھ پنچ کے مضامین اور ناول نگاری ہمارے ہاں ایک ہی وقت میں رائج رہے اور ایک دوسرے کو متاثر کرتے رہے اور اردو کے اہلِ ادب کو اودھ پنچ سے ناول نگاری پر آجانے میں کوئی خاص وقت نہیں لگا۔

”اودھ پنچ“ نے اردو نثر اور اپنے طرز ادا کو عام بول چال کی زبان سے، ”فسانہ عجائب“ کی عبارت آرائی کے برخلاف، قریب رکھا اور زبان بیان کو ایک نیا راستہ دکھایا۔ اس اخبار میں لکھنؤ کی ٹکسالی زبان استعمال میں آتی ہے لیکن یہ عام بول چال کی زبان کی سطح پر رہتی ہے اور یہ اس اسلوب بیان کا وہ پہلو ہے جو اودھ پنچ کی دین ہے۔ زندہ دلی اس بیان کے لہجہ میں دلکش رنگ پیدا کرتی ہے۔ اس اعتبار سے بھی یہ اخبار

تاریخ ساز اہمیت کا حامل ہے۔ اس کی نثر کا اظہار جدید ادبی نثر سے مماثل و قریب ہے اور اس کے موضوعات چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی اور اس کے مسائل سے جڑے ہوئے ہیں۔ اس طرح ہر مسئلہ اس نثر کے طرز بیان کا موضوع بن جاتا ہے۔ اور اسی لیے اپنے نثری اسلوب اور موضوعات کے تنوع کے باعث مقبول تھا۔ منشی سجاد حسین نہ صرف اودھ پنچ کے بانی اور مدیر تھے بلکہ خود بھی ہر پرچہ میں اپنی تحریروں سے اپنے قارئین کو آسودہ کرتے تھے۔

اکبر الہ آبادی نے اپنی ایک نظم میں "اودھ پنچ" کے بارے میں اپنے تاثرات یکجا کر دیے ہیں لکھتے ہیں:

اے فخر دہ زبان اردو   دے اوج دِہ نشان اردو
رنگینی میں غیرت گلستاں   شوخی میں حریف برقِ تاباں
کیا خوب ہے نسخۂ اودھ پنچ   محبوب ہے نسخۂ اودھ پنچ
دن رات یہی ہیں اب تو چرچے   پرچاتے ہیں دل کو اس کے پرچے
ہے خلقِ خدا قتیل اس کی   حاسد کا حسد دلیل اس کی

اس پرچے میں ہر تحریر کو مزاح و ظرافت کے رنگ میں رنگنے کی شعوری طور پر کوشش کی جاتی تھی خواہ وہ اداریہ ہو یا کسی خبر پر تبصرہ ہو۔ ساتھ ہی کارٹن سے بھی قارئین کو لطف لینے کا سامان کیا جاتا تھا۔ اودھ پنچ کا انداز نظر، آزادیٔ اظہار کے ساتھ، مشرقی اقدار و تہذیب کا فروغ تھا اور یہی زاویہ نظر اکبر الہ آبادی کی شاعری میں ملتا ہے۔ آیئے اب ہم اودھ پنچ کے ساتھ اس کو ممتاز و معروف لکھنے والوں سے بھی متعارف ہوتے چلیں۔ ان ناموں میں سب سے پہلا نام خود اودھ پنچ کے بانی، مالک و مدیر سید سجاد حسین کا آتا ہے جو نہ صرف پینتیس چھتیس سال تک اسے باقاعدگی سے شائع کرتے رہے بلکہ اس کے لیے مسلسل لکھتے بھی رہے۔ ان کا قلم نہ صرف رواں بلکہ ثروت مند اور زرخیز بھی تھا۔ سجاد حسین نے کئی مضامین لکھے۔

منشی سید سجاد حسین (۱۸۵۶ء-۱۹۱۵ء) ضلع لکھنؤ کے قصبے کاکوری کے ایک معزز گھرانے میں پیدا ہوئے۔ ۱۸۷۳ء میں میٹرک کا امتحان پاس کیا۔ کیننگ کالج لکھنؤ میں ایف اے میں داخلہ لیا لیکن اسے پورا نہ کر سکے۔ کچھ عرصے انگریزوں کو اردو پڑھاتے رہے لیکن جلد ہی اس کام سے ان کا جی اُچاٹ ہو گیا اور محفوظ علی بدایونی کے مشورہ سے صحافت کا پیشہ اختیار کر لیا۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ۱۶؍جنوری ۱۸۷۷ء اودھ پنچ کا پہلا شمارہ شائع کیا۔ یہی اخبار ان کی زندگی کا اصل کارنامہ ہے اور اسی اخبار کے حوالے سے ان کا اور ان کے اخبار "اودھ پنچ" کا نام آج تک ہمارے شعور میں محفوظ ہے۔

سید سجاد حسین کے والد سید منصور علی انگریزی سرکار میں ڈپٹی کلکٹری کے عہدے پر فائز تھے اور پنشن کے بعد حیدر آباد دکن میں ایک عرصہ تک سول جج رہے۔ والد کی نگہداشت کے ساتھ سجاد حسین کے ماموں فدا حسین وکیل نے ان کی تربیت پر خاص توجہ دی۔ فدا حسین ایک عرصے تک حیدر آباد دکن میں چیف جسٹس رہے

وہ مستقل مزاج منکسر المزاج اور دلچسپ انسان تھے۔ ان کے قریبی رشتے دار پروفیسر سراج احمد علوی کاکوروی نے بتایا کہ وہ ایک ایسے خاندان کے چشم و چراغ تھے جہاں علم و ادب کا چرچا عام تھا۔ پورے خاندان میں شاید ہی کوئی شخص ایسا ہو جو زیورِ علم سے آراستہ نہ ہو۔ جرأت، بے باکی اور دکھوں کا مردانہ وار مقابلہ کرنا ان کے مزاج کا حصہ تھا۔ وہ ان معنی میں قدامت پرست تھے کہ اپنی تہذیب کو مغربی تہذیب سے زیادہ مفید سمجھتے تھے اور ساتھ ہی انگریزوں اور ان کی حکمت عملیوں کے بھی ایسے مخالف تھے کہ طنز و مزاح کے تیروں سے ان کو اور ان کی حکمت عملیوں کو چھلنی کر دیتے تھے۔ طنز و مزاح کے سہارے وہ بات کو ایسے کہتے تھے کہ بات دوسروں تک پہنچ بھی جائے اور پریس ایکٹ کی گرفت میں بھی نہ آسکے۔ یہ وہ مشکل کام تھا جسے مثالی طریقے سے انھوں نے اپنے اخبار میں نبھایا۔ اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ جب پنڈت کشن پرشاد کول نے ”گلدستۂ پنچ“ کے نام سے اودھ پنچ میں چھپے ہوئے مضامین کا انتخاب مرتب اور دو ہزار کی تعداد میں شائع کیا تو بہت سے مطبوعہ مضامین اس لیے چھوڑ دیے، جیسا کہ انھوں نے ”التماس“ کے ذیل میں لکھا ہے، کہ ”بعض نہایت اعلیٰ درجے کے مضامین اس وجہ سے شامل نہ کیے جاسکے کہ خوف تھا کہ ان کی آزادخیالی اور بے باکانہ طرز تحریر ممکن ہے کہ پریس ایکٹ کے طبع گرامی کے لیے بارِ خاطر ہو“[۱۲]۔ پنچ کا نام پہلی مرتبہ اودھ پنچ کے ساتھ استعمال میں آیا اور دیکھتے ہی دیکھتے ملک کے متعدد اخبارات نے پنچ کے انگریزی لفظ کو اپنے اخباروں کے نام کا جزو بنا دیا۔ ۱۸۸۷ء میں وہ انڈین نیشنل کانگریس میں شامل ہوئے اور ساری عمر اس سے وابستہ رہے۔ ہر اخبار کے لیے ضروری ہے کہ اس کے لیے مستقل لکھنے والوں کا ایک گروہ ساتھ ہو۔ منشی سید سجاد حسین نے جلد ہی ایسے لوگ تلاش کر لیے جو دل لگا کر اودھ پنچ کے لیے لکھتے تھے اور جن میں مرزا مچھو بیگ ستم ظریف، پنڈت تربھون ناتھ ہجر، بابو جوالا پرشاد برق، احمد علی شوق، نواب سید محمد آزاد اور اکبر حسین اکبر الٰہ آبادی وغیرہ کے نام نمایاں و ممتاز ہیں۔ چکبست نے لکھا ہے کہ ان سب لکھنے والوں میں منشی سجاد حسین کا طرز تحریر سب سے الگ ہے۔ مضمون کیا ہیں چھوٹے چھوٹے چٹکلوں اور لطیفوں کے ذخیرے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ پڑھنے والا مصنف سے گفتگو کر رہا ہے۔ عبارت اکثر مختلف علوم و فنون کے پے چیدہ استعاروں سے گراں بار نظر آتی ہے مگر بیان کی تازگی کی وجہ سے پڑھنے والے کا جی نہیں گھبراتا“[۱۳] چکبست نے لکھا کہ ”اودھ پنچ کی محفل انھیں پر مذاق اور نورانی طبیعتوں سے آراستہ تھی اور اب بھی اگر کوئی شخص اردو زبان حاصل کرنا چاہے تو اودھ پنچ کے ٹوٹے کھنڈروں کی زیارت اس کے لیے ضروری ہے۔ اودھ پنچ کے مضامین کا دائرہ بہت وسیع تھا۔ دنیا کا کوئی مسئلہ ایسا نہ تھا جو اودھ پنچ کے ظریفوں کی گل کاری سے خالی رہتا ہو۔ اس کے علاوہ لکھنؤ کے طرز معاشرت کی پُر مذاق اور دل کش تصویروں سے اس کے صفحے اکثر رنگین نظر آتے ہیں۔ محرم، چہلم، عید، شب برات، ہولی، دوالی، بسنت کے جلسے عیش باغ کے میلے، رقص و سرود کی محفلیں، مشاعرے، عدالت کی روبکاریاں، مرغ بازی، بٹیر بازی کے ہنگامے، الیکشن کے معرکے ایسے مشغلے تھے جو ہمیشہ اودھ پنچ کے ظریفوں کی نظر میں رہتے تھے اور ان

کی طبیعتوں کے لیے تازیانہ کا کام دیتے تھے۔ ساقی نامے، برہے، بارہ ماسے، دوہے ٹھمریاں، غزلیں، رباعیاں وغیرہ نظم کرنے میں اس کے اکثر نامہ نگار خاص ملکہ رکھتے تھے۔ منشی سجاد حسین ہر ہفتے ایک چھوٹا سا مضمون "لوکل علیہ الرحمۃ" کے عنوان سے لکھتے تھے جس میں اکثر موسم کی تبدیلیاں ایسے ظریفانہ رنگ میں دکھائی جاتی تھیں کہ پڑھنے والا ہنستے ہنستے لوٹ جائے"[۱۴]۔

سر سید کو "پیر نیچر" کا خطاب منشی سید سجاد حسین ہی کا تحفہ ہے۔ وہ نول کشور پریس کے اخبار اودھ کو "بنیا اخبار" کہتے تھے۔ منشی سجاد حسین کا مزاج، جیسا کہ چکبست نے لکھا ہے، عجب صفات کا مجموعہ تھا۔ خلقی ذہانت وطباعی کے علاوہ زندہ دلی ان کی گھٹی میں پڑی تھی۔ مصیبت وتکلیف کے زمانہ میں بھی کبھی کسی نے ان کے چہرے پر سوائے مسکراہٹ کے افسردگی کی شکن نہ دیکھی۔ بیماری کے زمانہ میں اگر کوئی مزاج پوچھتا تھا تو کہتے تھے کہ زندگی کا عارضہ ہے اور اپنی تکلیفوں کا حال اس طرح بیان کرتے تھے کہ سننے والے کو ہنسی آجاتی تھی۔ دوا وعلاج سے مایوس ہو چکے تھے مگر کہتے تھے کہ یہ سلسلہ محض اس لیے جاری رکھا ہے کہ باضابطہ موت ہو۔ بلا علاج مرنے کو بے ضابطہ مرنا کہتے تھے۔ اس زندہ دلی کے ساتھ تنگ نظری اور تعصب سے کوسوں دور رہتے تھے"[۱۵]۔

آخری زمانے میں بیماری نے ان کو اس طرح ڈھا دیا تھا کہ وہ نہ بول سکتے تھے اور نہ کانپتے ہاتھوں سے لکھ سکتے تھے۔ ۱۹۰۱ء میں پہلی مرتبہ فالج گرا لیکن چند ماہ بیمار رہ کر اچھے ہو گئے۔ ۱۹۰۴ء میں پھر فالج گرا اور ہمیشہ کے لیے انھیں معذور کر گیا۔ بولنے کی قوت کم وبیش ختم ہو گئی تھی۔ جو اوں آں کرتے تھے وہ سمجھ سے باہر تھی۔ رفتہ رفتہ ایسی صورت حال بگڑی کہ ۱۹۱۲ء میں اودھ پنچ کو بند کرنا پڑا۔ آخری دنوں میں وہ مالی اعتبار سے بھی ٹوٹ گئے تھے۔ زندہ تھے مگر مُردوں سے بدتر۔ اسی حالت انتظار میں ۲۲ جنوری ۱۹۱۵ء کو وفات پائی۔

منشی سجاد حسین نے اودھ پنچ کے سینکڑوں مضامین اور تحریروں کے علاوہ سات ناول بھی تحریر کیے جو مقبول ہوئے۔ ان میں سے چھ طبع زاد ہیں اور ایک ترجمہ ہے۔ ان ناولوں میں حاجی بغلول ان کا شاہکار ہے۔

(۱) "سرگزشت حاجی بغلول" ارسطو کے فرضی نام سے قسط وار اودھ پنچ میں شائع ہوا۔ اس کی پہلی قسط ۲ر جنوری ۱۸۹۶ء کو اور آخری قسط ۲۴ر دسمبر ۱۸۹۶ء کو شائع ہوئی۔ یہ کرداری ناول ہے۔ اس کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

(۲) "احمق الذین" یہ بھی کرداری ناول ہے جس میں بھولے نواب عرف احمق الذین حیدر آبادی مرکزی کردار کے طور پر سامنے آتے ہیں۔

(۳) "پیاری دنیا یعنی افسانہ گیتی بیگم وطالب" ۱۹۰۸ء میں یہ ناول بھی قسط وار اودھ پنچ میں شائع ہوا اور اسی سال کتابی صورت میں بھی شائع ہوا۔

(۴) "طرحدار لونڈی" یا آستین کا سانپ ڈرامائی ناول لکھنے کی کوشش ہے۔

(۵) ''میٹھی چھری'' یہ ناول ۱۹۰۰ء میں شائع ہوا۔

(۶) ''کایا پلٹ'' ۴ر جولائی ۱۸۹۵ء سے قسط وار اودھ پنچ میں شائع ہونا شروع ہوا اور دسمبر ۱۸۹۵ء میں مکمل ہوا۔

(۷) ''دھوکا یا طلسمی دنیا'' یہ رینالڈ کے انگریزی زبان میں لکھے ہوئے ناول کا آزاد ترجمہ ہے۔

ایک اور تصنیف ''حیات شیخ چلی'' بھی سجاد حسین سے منسوب کی جاتی ہے لیکن فی الحقیقت یہ سجاد حسین انجم کسمنڈوی کی تصنیف ہے جس کا اشتہار ۲۷ر فروری ۱۹۰۲ء کے اودھ پنچ کے پہلے صفحے پر بھی شائع ہوا تھا[۱۶]۔

اردو زبان میں طنز و مزاح کی باقاعدہ روایت اودھ پنچ سے ہی شروع ہوتی ہے اور جس میں سجاد حسین کے ساتھ اس کے دوسرے طنز و مزاح لکھنے والے بھی شامل ہیں۔ اودھ پنچ ایک پیڑ کے تنے کی حیثیت رکھتا ہے اور اس کے لکھنے والے اس کی چھوٹی بڑی شاخیں ہیں۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں اردو میں ہجو کی روایت تو موجود تھی جس کے سب سے بڑے واہم نمائندے جعفر زٹلی تھے اور جنھوں نے نثر میں بھی ایسی طبع آزمائی کی کہ جب بھی طنز و مزاح والی نثر لکھی جائے گی زٹلی کی نثری تحریریں نمونہ بن کر سامنے آئیں گی۔ سجاد حسین کی نثر پر بھی جعفر زٹلی کی نثر کا واضح اثر موجود ہے مثلاً ان کا مضمون ''انڈے بچے والی چیل چلہار'' ہی پڑھیے تو یہ اثر واضح طور پر نظر آئے گا:

> '' اپنے انٹی بھائیوں سے کچھ بعید نہ سمجھیے کہ کنجروں کی طرح مع متعلقین جلسے میں آموجود ہوں کیا معنی کہ جب اعزا و اقربا اور احباب کے علاوہ مخصوص متعلقین کو بھی آپ نے یاد فرمایا اور یہ بھی غالباً المشتہر خمسہ یعنی (۱) خان بہادر نظیر حسن خان صاحب حکیم (۲) نواب اغن صاحب (۳) مرزا عباس علی خان صاحب سکریٹری (۴) حکیم محمد رضا خان بہادر (۵) شیخ علی عباس صاحب وکیل جانتے ہوں گے کہ متعلقین بی گھر بسی یعنی گھر کے لوگوں یعنی لڑکوں کی والدہ یعنی اے جی یعنی بیگم خانم صاحبہ یعنی جورو جی یعنی زوجۂ معظمہ طال اللہ یا تجا واٰنجل اللہ وبہا علی روس الشوہرین الی یوم الوفات بل بعد الممات کو کہتے ہیں تو ان ذات شریف کے اُٹھ کھڑے ہونے میں کوئی کسر باقی نہیں رہی'' [۱۷]۔

سجاد حسین کی متعدد تحریریں مختلف فرضی ناموں سے بھی اودھ پنچ میں شائع ہوئیں جن کی نشان دہی ڈاکٹر مصباح الحسن قیصر نے اپنی تصنیف ''طنز و ظرافت اور منشی سجاد حسین'' میں کی ہے اور جن میں ارسطو، نیاز مند قدیم، نظر باز، صلاح کار مدبر، دیوالیہ، اللہ کا بندہ، بگڑے دل، کوئی ہوگا اور راقم وغیرہ کے فرضی نام شامل ہیں۔

اسی طرح اپنے حریفوں کو طرح طرح کے خطابات سے نوازتے ہیں اور اس عمل سے بھی مزاح پیدا کرتے ہیں جس میں طنز کا پہلو بھی مزاح سے ایک جان ہو کر لطف دیتا ہے۔ مثلاً ''گلزار نسیم'' کے تعلق سے جو معرکہ شرر و چکبست کے درمیان ہوا تھا منشی سجاد حسین بھی اس میں شامل تھے۔ اس معرکہ میں وہ عبدالحلیم شرر کے

مخالفین کی صف میں کھڑے تھے۔ سال نو کے موقع پر جیسے حکومت برطانیہ اپنے وفاداروں کو خطابات سے نوازتی تھی اسی طرح سجاد حسین نے اودھ پنچ کی عدالت سے یہ خطابات شرر کو دیے ہیں۔ لکھتے ہیں کہ

> ''کیا افسوس کا مقام ہے کہ ہمارے شرر صاحب جو کہ اپنے تئیں ہر فن میں کامل اور ہر کمال میں مرد یک فن لکھواتے ہیں اب تک خطابات سے محروم رہے اور کسی قسم کے اعزاز کا ''طوق زریں'' آپ کی کوتہ گردن میں نہ ڈالا گیا اس کمی کو پورا کرنے کے لیے اودھ پنچ کی سرکار سے شرر صاحب کو سال نو کی تہنیت میں ذیل کا اعزاز بخشا جاتا ہے۔ چونکہ آپ کی خدمات اور کمالات گوناگوں ہیں لہٰذا ایک خطاب سے آپ کی تشفی نہیں ہوسکتی تھی اسی خیال سے متعدد پیرایوں میں آپ کے سر پر اعزاز کا چوتالا بجایا جاتا ہے۔
>
> (الف) پہلی جنوری ۱۹۰۶ء سے آپ کو ذیل کے خطابات عطا ہوتے ہیں یعنی ''فصلتہ العلماء، فصیح الکرسی، ٹینی العیچر، خفاش الملک، طبلہ نواز جنگ، نائٹ کمانڈر آف دی آرڈر آف پردۂ عصمت''۔ ثانیاً یہ کہ اکیس ضرب گوز آپ کی سلامی لے گی'' [۱۸]

اس کے بعد سارے خطابات کی غرض و غایت کو بیان کیا ہے جو آج بھی دلچسپ ہے اور اس دور میں جب یہ مضمون لکھا اور یہ خطابات عطا کیے گئے تھے یقیناً قارئینِ اودھ پنچ نے ان سے اور زیادہ لطف اُٹھایا ہوگا۔

''اودھ پنچ'' کے لکھنے والوں میں سب سے اہم اس کے ایڈیٹر منشی سجاد حسین ہیں۔ وہ طرح طرح کی چیزیں لکھتے تھے جس کا اندازہ ان مضامین سے بھی لگایا جاسکتا ہے جو ''کھلے خط سربستہ مضامین'' کے ذیل میں اودھ پنچ کے لیے سجاد حسین نے تحریر کیے۔ ان میں القاب ہی سے وہ مزاح پیدا کیا جاتا ہے جو منشی سجاد حسین اور ان کے اخبار ''اودھ پنچ'' کا اندازِ مزاح تھا۔ مثلاً یہ چند سطریں پڑھیے:

> ''مولوی گلیڈ اسٹن صاحب طول عمرہٗ۔ دعائے خیر نصیبِ شما باد۔ ایسے زمانے میں جب کہ چاروں طرف سے ہوائے شر و فساد ہر ملک سے مسموم بغض و عناد کے جھونکے آرہے ہیں، تمہارے حق میں اس سے بڑھ کر مناسب دنیا میں شاید ہی کوئی اور دعا ہوگی'' [۱۹]۔

آگے بڑھتے ہیں تو یہی تیور اور چست فقروں کی بارش اس انداز کو مزاحیہ بنا دیتی ہے یہی فقرے منشی سجاد حسین کے طرز مزاح کو دلچسپ اور نئی اعتبار سے پر اثر بنا دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

> ''تم غالباً واقف ہوگے اور اگر نہیں تو اب کان پھٹ پھٹا کر سن لو کہ یہ تمہارا بوڑھا خرانٹ تجربہ کار، زمانہ دیدہ، فلسفی، حکیم، مورخ پولیٹیشن اور خدا جانے کیا کیا دوست، ایسا تاریک خیال اور نا منصف نہیں کہ محض ضد، ہٹ دھرمی، استبداد سے کسی معاملے میں اک طرفہ رائے قائم کرے اور اس کے دوسرے پہلو کی طرف سے عمداً اور ارادۃً اپنی دور بین اور باریک بین آنکھیں بند کرلے۔ آج کل ہزاروں دوست ہیں تو لاکھوں تمہارے دشمن۔ دس

> اچھا کہتے ہیں تو بیس برا بھی۔ مگر یہ سب ہوا کے رُخ اپنا جہاز رائے چلاتے، انصاف کا انجن ہرگز کام میں نہیں لاتے لیکن یہ تمہارا اور اپنی ملکہ معظمہ کا سچا، بے میل، پکا، سولہ آنے ڈبل، دوست، خیر خواہ، جان نثار: اودھ پنچ ان عیوب سے ایسا دور ہے جیسا روس ایمان یا ہندوستان نمک حرامی سے۔ یہ مصلحت وقت، دسترس انجام کار، سب باتوں پر غور کرتا اور تمہاری ذمہ داریوں، فرائضِ منصبی، مشکلات عہدہ کو خوب جانتا بوجھتا ہے۔ بے شک تم کو چند آدمیوں نے بنالیا ہے مگر واضح رہے کہ دو صورتوں میں بنایا جاتا ہے۔ اول جب واقعی اس میں صفت بنائے جانے کی پائی جاتی ہو اور کھلی باز اپنے ڈھب کا اُسے پاتے ہوں۔
>
> مگر اس میں بھی کلام نہیں کہ تم بن گئے اور خوب بن گئے۔ بخت و اتفاق کو کوئی ڈزائیلی روک سکتا ہے نہ گلیڈ اسٹن مگر اب تو بدنامی کا ٹوکرا تمہارے ہی سر ہے اور سچ بھی یہ ہے کہ اس کے مستحق بھی تم ہی ہو۔ میں نے تمہاری فارن پالیسی کبھی لائقِ ستائش نہیں پائی۔ رفاہ و فلاح، آرائش و زیبائش، ظاہری ٹیم ٹام، اور پری لیس پوت کے واسطے تمہاری ذات مخصوص ہے مگر اس کے لوازم اور مصالحوں کی فراہمی اور ترکیب سے تم ایسے محروم جیسے ہندوستانی جووت سے، تم پولیٹیکل دسترخوان کے اچھے خانساماں اور ہوشیار خدمت گار ہو۔ پکا پکایا کھانا۔ تیار ہانڈی تم خوبی سے چن سکتے ہو مگر ہانڈی پکانے اور چیز طیار کرنے کے نام سے خاک دھول بکائن کے پھول۔ تم نہیں جانتے کہ طرح طرح کے کھانوں کے واسطے کون کون مصالحہ کیوں کر پیسا اور ترکیب دیا جاتا ہے۔ کبابوں میں کس چیز سے گلاوٹ آتی ہے۔ پلاؤ کو دم کیسے دیتے ہیں۔ فارن پالیسی کا مزعفر اور تنجن کیوں کر خوش گوار چاشنی پیدا کرتا ہے۔ کہتے ہیں جو کوئی چمچو ندر مار ڈالتا ہے اس کے ہاتھ سے لذت جاتی رہتی ہے۔ شاید ایسا ہی ہوا ہو ……“[۲۰]

یہ مذاق آج کے لحاظ سے ازکار رفتہ ہو گیا ہے اور اس میں اکثر فقرے اور محاورے ایسے ہیں جو رائج الوقت نہیں ہیں اور اسی لیے اس مزاح سے ہم آج اس طرح لطف اندوز نہیں ہوتے جس طرح سجاد حسین کے دور کے پڑھنے والے لطف اندوز ہوتے ہوں گے۔ مثلاً یہ جملہ دیکھیے:

> ”سرحد کا جھگڑا کچھ تمہیں کو بیم و رجا میں نہیں رکھتا، سارے ہندوستان اور انگلستان اور افغانستان میں بکر کود مچاتا پھرتا ہے“۔

بکر کود کا فقرہ یہاں مزاح کے زاویہ نظر سے خاص اہمیت رکھتا ہے لیکن اب اس کا عام چلن باقی نہیں رہا۔ اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ یہ مزاح اپنے دور میں محصور ہے اور آج ہمارے اندر گدگدی پیدا نہیں کرتا اور آج ہم اس سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ مزاح کے ساتھ یہ ایک حقیقت ہے کہ مزاح ہمیشہ وقتی ہوتا ہے اور آج

تک کوئی ایسا مزاح نگار سامنے نہیں آیا جو ہر دور اور ہر وقت کے لیے کلاسیک کا درجہ رکھتا ہو۔ پھر اودھ پنچ میں شائع ہونے والی مزاحیہ تحریریں اس دور کی خبروں اور واقعات پر مبنی ہیں اور یہ خبریں یا واقعات ایسے ہیں کہ جن سے ہم آج پوری طرح مانوس نہیں ہیں۔ جب کہ اس مزاح سے لطف اُٹھانے کے لیے اس دور کے ان گرما گرم موضوعات کو جاننا ضروری ہے۔ جو اس دور میں خاص اہمیت رکھتے تھے۔ آج ان کا یہ مزاحیہ رنگ اُڑ گیا ہے اور اسی لیے اب یہ عبارت وہ کام نہیں کرتی جس مزاحیہ مقصد کو حاصل کرنے کے لیے یہ لکھی گئی تھی۔ ان کو آج پڑھنے سے زیادہ سے زیادہ یہ بات سامنے آتی تھی کہ ان لکھنے والوں کا طرز فکر رجعت پسندانہ تھا۔ منشی سجاد حسین بھی نئی تہذیب کے سخت مخالف تھے اور اسی لیے ہر نئی چیز پر، ہر نئی قدر پر پھبتیاں کستے تھے جو اس وقت لطف و مزاح پیدا کرتی تھیں مگر آج بے معنی ہیں۔ ان پھبتیوں سے سجاد حسین کی زندہ دلی کا اندازہ ضرور لگایا جاسکتا ہے۔ سید سجاد حسین ایک طرف علی گڑھ تحریک کے پہلے ہی دن سے مخالف تھے اور ساتھ ہی قدامت پرستی کے قائل اور مغربی تہذیب کے دشمن تھے۔ لیکن اس کے باوجود یہ ضرور کہا جائے گا کہ انھوں نے اردو ادب و صحافت میں مزاحیہ رنگ کا اضافہ کیا اور آنے والی نسلوں کے لیے مزاح کا راستہ کھول دیا۔

یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ انگریزی تہذیب کی مخالفت کے باوجود اودھ پنچ اور اس کے لکھنے والے انگریزی صحافت ہی کے خوشہ چیں تھے۔ اودھ پنچ کے نام سے لے کر انگریزی صحافت کے دوسرے طریقوں کو بھی انھوں نے اپنایا مثلاً کارٹونوں کا اضافہ یا سیریل کا طریقہ جس میں ایک مخصوص فرضی کردار کی زندگی کو مختلف حالات میں دکھا کر لطف و مزاح پیدا کیا جاتا تھا۔ یہی کام منشی سجاد حسین نے اپنے اخبار اودھ پنچ اور اپنے ناولوں میں کیا۔ ان ناولوں میں احمق الذین، طرح دار لونڈی اور حاجی بغلول وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

ان سب ناولوں میں منشی سجاد حسین کا حاجی بغلول سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ اس کی ترتیب د تکنیک اسی طرح اور اسی انداز کی ہے جس پر Cervantes کے Dan Qaikhets سے لے کر ڈکینس کے پک وک پیپرز (Pickwick Papers) تک کے تمام مزاحیہ کرداری ناول لکھے گئے۔ حاجی بغلول اور حرفہ ریوڑی کو بھی اسی طرح مختلف صورتوں اور موقع و محل میں دکھا کر مزاح پیدا کیا گیا ہے۔ انگریزی اور یورپی ناولوں میں دونوں کردار ایک ساتھ دکھائے جاتے ہیں لیکن حاجی بغلول میں سجاد حسین نے کبھی کبھی ایسا ضرور کیا ہے ورنہ عام طور پر دونوں کرداروں کو وہ الگ الگ ہی رکھتے ہیں عینیت و مادیت کا وہ تضاد جو یورپ کے ناولوں میں اس قسم کے دو کردار ایک ساتھ دکھائے جاتے ہیں منشی سجاد حسین وہاں تک تو نہ پہنچ سکے لیکن یہ حقیقت ہے کہ حاجی بغلول کو، ان کی "بغلولیت" کے ساتھ، جس طرح انھوں نے پیش کیا ہے اس عمل سے حاجی بغلول کا کردار زندہ ہو گیا ہے اور زندہ رہے گا۔

جیسے ڈون کوٹزمو اور سانچو پازا سرشار کے ہاں آزاد اور خوجی کی شکل اختیار کرلیتے ہیں ویسے ہی

سجاد حسین کے ہاں حاجی بغلول اور حرفہ ریوڑی بن کر سامنے آتے ہیں۔ ڈون کوئزو کا نیزہ سرشار کے ہاں قرولی بن جاتا ہے اور سجاد حسین کے ہاں جریب زیتونی لیکن ڈون کوئزو اور سرشار کے فسانہ آزاد کے ساتھ ڈکنس (Dictions) کے پک وک پیپرس کا اثر زیادہ نمایاں ہے۔ ڈکنس نے مسٹر پک وک کو مختلف حالات وکوائف میں رکھ کر اس کی مضحکہ خیزی اور بوکھلاہٹ سے خالص مزاح پیدا کیا ہے اسی طرح سجاد حسین نے حاجی بغلول کو اپنے معاشرے اور ماحول میں رکھ کر حاجی صاحب کی بوکھلاہٹ، کلبیت اور زودمزاجی سے ظرافت کا پہلو نکالا ہے۔ لیکن ان سب اثرات کے باوجود کمال یہ ہے کہ حاجی صاحب اور حرفہ ریوڑی ہمارے معاشرے کے انسان نظر آتے ہیں۔ ان کی فکر، ان کے رویے، ان کا انداز نظر سب کچھ خالص مشرقی رنگ میں رنگا ہوا ہے۔ یہ سارے اثرات پہلے سجاد حسین کے شعور کا حصہ بنے اور بعد میں تخیل و معاشرت کی رنگارنگی کے ساتھ ایک نئی شکل میں ظاہر ہوئے جس میں تخلیقی قوت کی ندرت بھی ہے اور تہذیب کی رچاوٹ بھی۔

حاجی بغلول اس دور کے دوسرے ناولوں کی طرح خارجی ڈھانچے اور تکنیک کے اعتبار سے ایک سرگزشت ہے جس میں حاجی صاحب کو مختلف حالات وگردوپیش میں رکھ کر مزا لیا گیا ہے۔ واقعات کی مضحکہ خیزی حادثات سے پیدا ہونے والا تمسخر اور اس پر حاجی صاحب عادات واطوار روز ایک نیا شگوفہ چھوڑتے ہیں اور پڑھنے والا اس سے بے طرح لطف اندوز ہوتا ہے۔ حاجی بغلول ایک مزاحیہ ناول ہے اور خود حاجی صاحب ایک مذاقیہ کردار جن کی سنجیدگی، اپنے خیالات اور فیصلوں کو اپنے عمل کی دھن سے پورا کرنے کی کوشش، ان کی خودداری، انا، غیر معمولی احساس برتری اور اپنی ہمہ دانی سے حالات کچھ اس طرح پلٹا کھاتے ہیں کہ خود حاجی صاحب ہی ان کی زد میں آجاتے ہیں اور دوسروں کے لیے ہنسنے ہنسانے کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔

حاجی صاحب کے عمل سے مزاح پیدا ہوتا ہے لیکن خود وہ سنجیدہ ومتین نظر آتے ہیں۔ وہ بے چارے سیدھے سادے آدمی، اپنے دوستوں پر نازاں اور ان پر پورا بھروسا کرتے ہیں۔ جسمانی عیوب انھیں فطرت سے ملے ہیں۔ وہ دوستوں کے چڑھانے اور بہکائے میں بہت جلد آجاتے ہیں۔ انھیں اپنی قابلیت وعلمیت کا زعم ہے۔ خودداری، خوداعتمادی اور غصہ ان کی فطرت کا حصہ ہیں اور یہی چیزیں ان کے لیے ہر روز ایک نئی مصیبت کھڑی کرویتے ہیں۔ گھوڑا خریدنے کے لیے نیلام میں جاتے ہیں تو سائیں کی بدمعاشی سے چاروں شانے چت گر پڑتے ہیں۔ بی مرادی سے عشق لڑاتے ہیں تو یار لوگ انھیں پھانس کر وظیفے کے چکر میں ڈال دیتے ہیں اور پھر رات کو چھپ کر پٹاخے چھوڑتے ہیں اور مزا لیتے ہیں۔ کبھی اخبار نکلواتے ہیں، کبھی عدالتوں کے چکر کٹواتے ہیں اور کبھی اسپاچ یعنی اسپیچ دلواتے ہیں۔ دوستوں کے لیے حاجی صاحب ایک نعمت ہیں قہقہہ مارنے اور لطف اُٹھانے کا ایک ذریعہ ہیں۔ حاجی صاحب کا قصور صرف اتنا ہے کہ وہ ایک معزز انسان کی حیثیت سے زندہ رہنا چاہتے ہیں، اور معاشرے کو اپنی ذات بابرکات یا پھر جریب زیتونی کے زور سے اپنے مزاج اور اپنے خیال کے مطابق دیکھنا چاہتے ہیں۔ یہیں سے وہ تصادم پیدا ہوتا ہے جو خود حاجی صاحب کو

بہت مہنگا پڑتا ہے اور وہ جہاں جاتے پھسل کر گر پڑتے ہیں ان کی مزاحیہ اہمیت کا راز اس بات میں مضمر ہے کہ جو ان کے دل میں آتا ہے اسے کر بیٹھتے ہیں۔ جذبہ و عمل ان کے ہاں ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ حاجی بغلول اس کش مکش کا شکار ہے جہاں فرد اپنی خیالی دنیا، اپنی ذاتی پسند و ناپسند کے مطابق عمل کر کے زندہ رہنا چاہتا ہے۔ یہ کش مکش، یہ ذہنی تصادم خود ان کی زندگی کے لیے وبال جان اور قہقہہ بن جاتا ہے۔ اسی تصادم اور تضاد سے ان کے کردار کی انفرادیت جنم لیتی ہے۔

منشی سجاد حسین نے یہ کردار مزاح پیدا کرنے اور زور زور سے ہنسانے کے لیے تخلیق کیا تھا لیکن کسی مزاحیہ کردار کا یہ المناک پہلو جس میں کرب بھی ہو اور ٹیسیں بھی، جس میں کردار ایک پوری جماعت کے لیے ایک نعمت بن جائے لیکن وہ خود تنہائی محسوس کرنے لگے اور ساری دنیا اس کے سامنے تاریک ہو جائے پورے اردو ادب میں نہیں ملتا۔ جیسے جیسے منشی سجاد حسین نے حاجی صاحب کا مذاق بنایا ہے۔ ویسے ویسے حاجی صاحب سے ناول پڑھنے والوں کی ہمدردی بڑھتی جاتی ہے اور رفتہ رفتہ یہ کردار تاثر کی دوئی اور شخصیت کی ثنویت کی وجہ سے بذات خود ایک المیہ کردار بن جاتا ہے۔ اس کا احساس خود ناول نگار کو بھی ہونے لگا تھا لیکن جب اس نے حاجی صاحب کے اس پہلو کو دبانے کی کوشش کی، اس وقت خود حاجی صاحب اس کے ہاتھ سے نکل چکے تھے اور اپنے غم گساروں کی خاصی بڑی تعداد پیدا کر چکے تھے۔ ناول نگار کے دل کا یہ چور خاص طور پر ناول کے آخری تہائی حصہ میں بہت واضح ہو جاتا ہے۔ ایک جگہ منشی مناظر حسین کا ذکر کرتے ہوئے یہ جملہ ان کے قلم سے نکلتا ہے کہ ''حاجی بیچارے مرنجان و مرنج آدمی۔ اگرچہ بگڑتے جلد مگر عناد سے عمر بھر نابلد رہے۔ ادھر خفا ہوئے ادھر صاف ہو گئے''۔ یہ وہ مرحلہ تھا جب ناول نگار، باوجود غیر ہمدردانہ رویہ رکھنے کے، آخر میں ہمدردی پر خود مجبور ہو گیا اور اس نے یہ محسوس کیا کہ حاجی صاحب کے ساتھ یہ ہمدردی قہقہی معیار والی ظرافت اور زور زور سے ہنسنے ہنسانے کا اثر پیدا کرنے کے لیے قطعی نامناسب ہے۔ یہاں پہنچ کر ناول نگار نے اس کا علاج یہ کیا کہ آخری باب میں جہاں حاجی صاحب اپنے دوستوں کی بے وفائی اور اپنی زندگی کی المناکی کی وجہ سے اور خود کو منھ دکھانے کے قابل نہ سمجھ کر اپنا بستر بوریا باندھ کر بحسرت دیاس بھاگ نگر کا رخ کرتے ہیں تو مصنف کی اس وقت شعوری طور پر یہ کوشش ہوتی ہے کہ کردار کے اس المیہ عنصر کو زیادہ سے زیادہ واقعات سے ہنسا ہنسا کر اس ہمدردی کو زائل کر دے جو اس کے قسط وار پڑھنے والوں کے اندر پیدا ہو گئی تھی۔ لیکن یہاں بھی ناول نگار سجاد حسین نے جیسے جیسے اپنے قلم کی جولانی دکھانے کی کوشش کی المیہ عنصر بڑھتا چلا گیا اور جب ہم ناول ختم کرتے ہیں تو ہمارے قہقہوں میں غم کا پہلو جھلکنے لگتا ہے اور خود مصنف کے قلم سے یہ جملے نکل جاتے ہیں:

> ''لہٰذا سر دست ہم اُن سے ہاتھ دھوتے ہیں اور اس تاسف کے ساتھ سرگزشت ختم کرتے ہیں کہ ہمارے شہر سے ایک بہت بڑی نعمت نکل گئی اور دنیا نے اس پاک نفس کی پوری قدر نہ کی۔ اب اگر میر ناظر حسین منفعل ہوں تو کیا حاصل اور حرفہ ریوڑی سر پیٹیں تو کیا فائدہ''۔

حرفہ ریوڑی حاجی صاحب کے لیے ایک مصیبت بھی ہے اور ان کی مصیبت کا ساتھی بھی۔ حرفہ ریوڑی ایک طرف تو حاجی صاحب کی ذہنی فکر اور رجحان کی نمائندگی کرتا ہے۔ دوسری طرف خارجی دنیا کا مظہر بھی بن جاتا ہے۔ حرفہ ریوڑی کے بغیر حاجی صاحب کے کردار میں زندگی کی تھما ممی پیدا نہیں ہو سکتی تھی جو ان کے کردار کی نمایاں خصوصیت ہے۔ اس کردار کے بغیر نہ تو ناول کا ارتقا ممکن تھا اور نہ خود حاجی صاحب کا کردار پوری طرح تعمیر کیا جا سکتا تھا اسی لیے حرفہ ریوڑی صاحب گھوڑی خریدنے کے فوراً بعد حاجی صاحب کے سائیس کی حیثیت میں داخل ہوتے ہیں اور دیکھتے ہی دیکھتے حاجی صاحب کے پرائیویٹ سکریٹری کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں اور جوں ہی حاجی صاحب اس کی نمک حرامی پر اسے جریب زیتونی مار مار کر نکال دیتے ہیں ناول سمٹنے لگتا ہے اور حاجی صاحب کا بھی بوریا بستر گول ہونے لگتا ہے۔ اس کردار کی ناول میں وہی اہمیت ہے جو سرشار کے ہاں خوجی کی یا سروان ٹیس (Cervantes) کے ہاں سانچو پانزا کی ہے جس کے بغیر ناول کے ارتقاء تسلسل اور دلچسپی میں فرق آ جاتا ہے۔

سجاد حسین کو کردار تخلیق کرنے کا بڑا سلیقہ تھا۔ حاجی صاحب کے کردار کے ساتھ ساتھ بالواسطہ یا براہ راست جو چھوٹے بڑے کردار آتے ہیں وہ بذات خود اپنی جماعت کی پوری طرح نمائندگی کرتے ہیں خواہ وہ بالشٹر کا کردار ہو یا کسی بگڑے ہوئے انگریز نما کالے کا۔ کاتب کا کردار ہو یا حرفہ ریوڑی کی ماں کا، مرزا صادق حسین کا کردار ہو یا منشی ناظر حسین کا۔ گو یہ کردار تھوڑی دیر کے لیے آتے ہیں لیکن اپنے طبقے، ماحول اور زاویہ نظر کی نمائندگی اور ترجمانی کرتے ہیں۔ حرفہ ریوڑی کی ماں میں بننے اور ابھرنے کی پوری قوت تھی لیکن منشی صاحب کی نظر چونکہ صرف حاجی بغلول کے کردار پر تھی اس لیے یہ کردار بے توجہی کا شکار ہو کر رہ گیا ورنہ عین ممکن تھا کہ اس زمانے کی ایک خاص قسم کی عورت کا کردار بھی اردو ادب کو مل جاتا۔

اس ناول کے مزاج کا انداز وہ ہے جو کیلے کے چھلکے پر سے پھسل کر گرتے ہوئے آدمی کو دیکھ کر قہقہے کی شکل اختیار کر لیتا ہے جس میں ذرا دیر کو ہمدردی اور غم گساری کے جذبات غائب ہو جاتے ہیں اور آدمی بے ساختہ ہنس پڑتا ہے۔ منشی سجاد حسین حاجی بغلول کو اسی طور پر پیش کرتے ہیں جس طرح ڈکنس نے مسٹر پک وک کو پیش کیا ہے۔ اسکیٹنگ کرتے کرتے مسٹر پک وک جب برف کے اندر دھنس جاتے ہیں تو دیکھنے والوں کے منھ سے بے تحاشا قہقہہ نکل جاتا ہے۔ بالکل اسی طرح جب حاجی صاحب نیلام سے گھوڑا خرید کر (جو گھر آنے پر گھوڑی نکلتی ہے) اُچک کر اس پر بیٹھتے ہیں اور چار شانے چت گر پڑتے ہیں تو یہاں بھی قہقہہ کا وہی انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ منشی سجاد حسین کا مزاح قہقہوں سے فروغ پاتا ہے جس میں جزئیات نگاری کے ساتھ اس کا طرز ادا بھی رنگ بھرتا ہے اور یہ صورت سامنے آتی ہے۔

> ”سائیس تو آپ جانیے ایک ہی پاجی اور پھر آج کل چمار پرستی کے عہد میں ع . . سر پر شیطان کے اک اور بھی شیطان چڑھا۔ اس نے بلا اجازت ایک طرف سے تنگ کا بکسوا

> کھول ڈالا اور دوسری طرف حاجی صاحب رکاب پر پاؤں رکھے جریب و عبا کے ساتھ اُچکے ہی تھے کہ مع کاٹھی شریف اس طرح کھسک گرے جس طرح درخت سے کھٹل یا دیوار سے بندر۔ عمامۂ مقدس تو بڑے کی صورت جانور کے روبرو پہنچا۔ جریب زیتونی عمامہ میں ملفوف ہو کشتئ شکستہ کا مستول بنی اور یہ آشنائے بحرِ شہسواری چاروں شانے چت۔ کاٹھی کو صبر کی بھاری سل کی طرح سینے پر رکھے الٹے کچھوے کی صورت ہوا میں ہاتھ پاؤں مارنے لگے۔ سائیس نے کچھ تو ازراہِ انسانیت اور بہت کچھ اپنی کاٹھی کی خاطر سے بڈھے کے سینے سے ڈھیلا ہٹایا۔ اٹھا کر سیدھا کیا، باگ ہاتھ میں دی"۔

منشی سجاد حسین نے خالص مزاح کا یہی قہقہی معیار سارے ناول میں برقرار رکھا اور واقعات کے بیان سے مزاح پیدا کیا ہے۔ یہ جزئیات فنی اثر کو پراثر بنا دیتی ہیں۔ ایسے میں فن کارانہ شائستگی کا دامن بھی ہاتھ سے چھوٹ جانے کا احتمال رہتا ہے جو کہیں کہیں ضرور ہوا ہے لیکن خالص مزاح ہر جگہ برقرار رہا ہے۔ جزئیات نگاری ان کے ہاں مزاح اور طرز ادا کے تعلق سے بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔

ناول نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنی حقیقی اور تخیلی دنیا کی ایسی زندہ اور جیتی جاگتی تصویر زبان کے ذریعے اس طرح پیش کرے کہ جو کچھ اس نے محسوس کیا ہے، جو کچھ وہ جانتا ہے یا جو کچھ اس نے دیکھا ہے وہ اسی طرح پڑھنے والے کے تخیل میں شامل ہو کر اس کے فکر و احساس کا حصہ بن جائے۔ منشی سجاد حسین نے جو کچھ دیکھا اور جو کچھ محسوس کیا اسے اسی طرح اپنے پڑھنے والوں تک پہنچا دیا۔ طرز ادا کے سلسلے میں یہ بات بھی ان کے ہاں اہم ہے کہ وہ موقع و محل کے مطابق اپنے احساسات و جذبات کی تصویر اُتارنے میں کمال رکھتے ہیں۔ اس کوشش میں کہیں جملے طویل ہو جاتے ہیں، کہیں ننھے ننھے فقرے چنگاریاں اُڑاتے ہنسی کی پھلجھڑیاں چھڑانے لگتے ہیں۔ ایسے موقع پر وہ ایک احساس کو دوسرے احساس کے ساتھ گڈمڈ نہیں کرتے بلکہ اسی احساس کو تشبیہات کے ذریعے اور اجاگر کر کے اس کے سارے خد و خال قاری کے ذہن میں اتار دیتے ہیں اور یہ سب کچھ لکھنؤ کی ٹکسالی زبان میں ہوتا ہے۔ حاجی صاحب گھوڑا خریدنا چاہتے ہیں۔ اس کے لیے کتابیں پڑھتے ہیں مگر ہزار کوشش اور سر مارنے کے باوجود بات بنتی نظر نہیں آتی۔ آخر میں یہ طے کرتے ہیں کہ نیلام میں جا کر اس قصہ کو پاک کرنا چاہیے۔ ناول نگار اس بات کو اس طرح بیان کرتے ہیں:

> "گھوڑوں کا کوئی سوداگر اور دلال ایسا ہی ہوگا کہ سرا اور نخاس میں اس کے سرمائے اور متاع پر جملہ خریداری اور دل و دماغ پر ضربۂ آصفیہ قیمت نہ فرمایا گیا ہوگا مگر افراط و واقفیت تازہ و کفایت شعاری بے اندازہ سے کبھی معاملہ رو براہ نہ آیا۔ اگر جانور پسند آیا قیمت ناپسند ہوئی۔ قیمت اچھی پائی جانور بُرا ٹھہرا۔ سارے سارے دن رومال کی آڑ میں بیٹریں لڑا کیں لیکن دو دو چونچوں کے بعد دونوں برابر چھوٹتی رہیں۔ بالآخر منغض ہو کے یہی رائے

> قرار پائی کہ ہر چہ بادا باد نیلام جا کے خریدنا چاہیے''

یہ وہ طرز ادا ہے جو ایک طرف تو بات کو آسان، سیدھے سادھے اور رواں انداز میں بیان کر رہا ہے اور ساتھ ہی لکھنؤ کی معاشرت کے بنیادی خصائص بھی اپنے اندر لیے ہوئے ہے۔ یہاں زبان و محاورہ کا خیال اختصار پسندی کے ساتھ ہر دم ہر سطر میں موجود رہتا ہے۔ یہی وہ طرز نگارش ہے جو فسانۂ آزاد میں بھی رنگ گھولتا ہے۔ منشی سجاد حسین کے ہاں طرزِ ادا اور مزاح الگ الگ چیزیں نہیں ہیں بلکہ ان دونوں کا امتزاج سے بات بنتی ہے۔ اگر مزاح کو طرز ادا سے الگ کر کے دیکھیے تو پھر سب کچھ بے رنگ ہو جاتا ہے۔ ان کے ہاں جو مزاح ہے وہ صرف لفظوں کا کھیل نہیں ہے اور اس لیے بھی کہ لفظوں سے پیدا ہونے والا مزاح قہقہہ پیدا نہیں کرتا تا وقتے کہ الفاظ، واقعات، پلاٹ اور متن کے ساتھ خاص تعلق نہ رکھتے ہوں اور ان لفظوں کے سہارے پلاٹ کا عمل آگے نہ بڑھ رہا ہو۔ الفاظ کے استعمال کا یہ ڈھنگ منشی سجاد حسین کے ہاں طرزِ ادا کا معاملہ ہے جس سے وہ اصل قصے کو آگے بڑھانے میں مدد لیتے ہیں۔ بھرپور اظہار کے بغیر یہ سب کچھ ایک ساتھ نہیں ہو سکتا تھا۔ مثلاً یہ عبارت دیکھیے:

> ''حاجی صاحب ہیجان میں تو تھے ہی، لگام کا نام سن کر الف ہو گئے غصے کی باگ ڈور پنجۂ ضبط سے اس طرح چھوٹ گئی جس طرح ہوا میں بھرے کنکوے کی ڈور کا سرا۔ تڑاق سے ایک جریب زیتونی جما ہی بیٹھے''۔

سجاد حسین کا یہ انداز بیان نہ صرف لطف دیتا ہے بلکہ حد درجہ دلچسپی پیدا کر کے فنی اثر کو بھی بڑھا دیتا ہے۔ یہ ایک مشکل کام تھا جسے سجاد حسین نے اپنے اس ناول میں کر دکھایا ہے وہ ایک بات کو کئی طرح سے ادا کرتے ہیں اور اکثر کسی خاص فن یا پیشے کی اصطلاحیں اس انداز بیان کو تازہ رکھتی ہیں اور ناول پڑھنے والا اگلے واقعہ سے لطف اُٹھانے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ چند سطور پڑھیے:

> ''ایک چائے کی پیالی نے سب کسل و ماندگی اس طرح غائب کر دی جس طرح گدھے کے سر سے سینگ۔ وہی دم خم، وہی کس بل، وہی آواز میں کڑک موجود ہو گئی جو نیچر کی غلط بخشی اور آزادانہ زندگی سے آپ میں عادتاً پائی جاتی تھی۔ پھر آپ جایے تنہائی کے وسیع میدان میں تخیل کا ٹٹو، عشق کا چابک کھا کے بغیر بکر و کود مچائے کیوں کر رہ سکتا تھا۔ تلاش و جستجو کی قدم بازی، حصولِ مدعا کی سرپٹ، راز و نیاز کی شہگام، وفا و جفا کے کاوے ایڑن، وصال کی میٹھی پوئی، ہجر کی بدلگامی، بگاڑ اور بناؤ کی ڈلکی سے جولان گاہِ دماغ گھوڑ دوڑ کا میدان بن گیا''۔

منشی سجاد حسین کو ایک اچھے فن کار کی طرح یہ معلوم ہے کہ کون سی بات کہاں اور کس طرح کہنی چاہیے اور اس کام کے لیے وہ طرح طرح کے طریقے نکالتے ہیں حتیٰ کہ جدید ایجاداتِ سائنس اور دریافتوں سے بھی اپنے اظہار

کو بناتے سنوارتے ہیں اور اس خوبی سے استعمال کرتے ہیں کہ ان کا طرز ادا اور اظہارِ بیان اردو زبان کی تہذیب کا ایک حصہ بن جاتی ہے۔ اکثر بات کرتے کرتے وہ ایک فقرہ ایسا لگا دیتے ہیں کہ پڑھنے والے میں اکتاہٹ پیدا نہیں ہو پاتی اور وہ تازہ دم رہتا ہے مثلاً

(الف) ''خدا کی عنایت اور آزادیٔ زمانہ کے صدقے معشوقوں کی کمی نہیں''۔

(ب) ''قسم اللہ پاک کی ہمارے ملک عرب میں غلہ تو کم ہوتا ہے مگر دوستی زیادہ ہوتی ہے''۔

اس طرح منشی سجاد حسین پڑھنے والے کی دلچسپی کو برقرار رکھتے ہیں۔ اب ایک سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا حاجی بغلول کی ذات والاصفات میں کوئی بات ایسی نظر آتی ہے جسے آپ علامتی درجہ دے سکیں۔ حاجی صاحب بظاہر خارجی واقعات کا مرقع ہیں لیکن ان خارجی واقعات سے پیدا ہونے والی ذہنی آویزش، انتخاب اور فیصلہ کرنے کا انداز، اعتماد اور ساتھ ہی احساس تنہائی، بے باکی اور نڈر پن، معاشرہ سے ٹکرا کر ذرا دیر کے لیے بوکھلا جانا، جریب زیتونی اور اپنے مشہور زمانہ تکیہ کلام: ''کیا نام کہ'' کا سہارا لے کر اپنے اظہار کی ڈور کے سروں کو ملانے کی کوشش کرنا، وہ علامتی رویہ ہے جسے سہولت کی خاطر ''بغلولیت'' کا نام دے سکتے ہیں۔ اس ''بغلولیت'' سے فرد کی پوری شخصیت جھلکنے لگتی ہے۔ اس سے انسان کے بنیادی رویوں اور مزاج کا اظہار ہوتا ہے۔ ''بغلولیت'' ایک فرد کو دوسرے سے ممیز کرتی ہے جس کے ذریعے ہم مختلف افراد کو ایک دوسرے سے پہچانتے ہیں اور جس کا اظہار کسی فرد کی حرکات و سکنات، وضع قطع، بولنے کے انداز، اُٹھنے بیٹھنے کے طور طریقوں سے ہوتا ہے۔ ایک شخص بند کمرے میں نہیں بیٹھ سکتا اگر ایسا ہو جائے تو اس کے ہاتھ پیر چھوٹ جائیں۔ ایک شخص بھڑک دار کپڑے پہن کر خوشی محسوس کرتا ہے، ایک شخص اپنے کمرے میں بیٹھ کر ہوائی باتوں سے بڑی سے بڑی بات کو ہوا میں اڑا دیتا ہے۔ ایک شخص خاموش رہ کر، دوسرا ڈون کی ہانک کر باتوں باتوں میں اڑا دیتا ہے۔ کسی کا کچھ انداز ہے اور کسی کا کچھ۔ اگر ان باتوں کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ بغلولیت اس رویے کو کہتے ہیں جس کی بنیاد نہ اخلاق پر ہو اور نہ بے اخلاقی پر۔ جس میں ذہن کا عمل اَن جانے طور پر کسی ایسے ڈھنگ، ڈھب یا چھپ سے ظاہر ہوتا ہے جو بظاہر بے معنی ہوتا ہے لیکن جس میں فرد کی تربیت اور اس کے شعور کی پوری ذہنی تاریخ سامنے آ جاتی ہے۔ اس انداز کو آپ نہ اچھا کہہ سکتے ہیں، نہ بُرا۔ اس کا تعلق نہ بدی سے ہوتا ہے نہ نیکی سے بلکہ اس میں زندگی اور صداقت کی رنگارنگی، حقیقت کی نافہمی کے ساتھ ملی جلی ہوتی ہے۔ یہ ایک ایسا ڈھنگ ہے جس میں نہ تاریکی ہے نہ روشنی، جس میں بغاوت بھی نظر آتی ہے اور حماقت بھی۔ کبھی یہ رویہ، یہ ڈھنگ آپ کو ظاہر وار بیگ کی شکل میں دکھائی دیتا ہے اور کبھی کلیم، نصوح اور ابن الوقت بھی۔ کبھی خوجی اور آزاد اور کبھی احمق الذین اور حاجی بغلول کی۔ یہ سارے کردار اپنے ابدی غم، دوری و بیگانگی کے کرب سے نجات حاصل کرنے کے لیے موت کو ذریعہ نہیں بناتے بلکہ زندگی کے ذریعہ حاصل کرتے ہیں۔ اس لیے کبھی انھیں قرولی کو استعمال کرنے کا خیال آتا ہے اور کبھی جریب زیتونی کا خیال آتا ہے۔ حاجی بغلول صاحب

بغلولیت کے اسی رنگ ڈھنگ کی علامت ہیں۔ اگر یہ رویہ انسانی زندگی سے خارج کر دیا جائے تو زندگی بے مزہ و یکساں ہو جائے اور تہذیب جمائیاں لینے لگے۔

حاجی بغلول کے رویے میں ہمیں سارے معاشرے کے خلاف جہاد کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا معاشرہ جہاں دوست بے مروت اور بے وفا ہیں، جہاں انسان انسان کا رشتہ کمزور ہے اور یہی وہ چیز ہے جو ہمیں احساس کی ایک نئی دنیا عطا کرتی ہے، جہاں ہمیں سطحی خلوص سے نفرت ہونے لگتی ہے۔ محبت و نفرت کا مفہوم بدلنے لگتا ہے اور احساس میں تبدیلیاں ہونے لگتی ہیں۔ مارسل پروسٹ کے الفاظ میں یہی وہ کمال ہے جو ناول نگار اپنے شعور کی گہرائی، تجربہ کی شدت اور احساس کی وسعت سے پیدا کرتا ہے اور ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ منشی سجاد حسین یہاں ناکام رہے ہیں۔ حاجی بغلول منشی سجاد حسین کا شاہ کار ہے۔

منشی سجاد حسین کے دوسرے ناولوں میں آج یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ یہ واقعات جن پر مزاح کی بنیاد رکھی گئی ہے حقیقی زندگی میں وقوع پذیر نہیں ہوتے اور Improbables کے ذیل میں آتے ہیں۔ مزاح کی خوبی یہ ہے کہ وہ ایک ساتھ صحیح بھی ہو اور مضحکہ خیز بھی۔ اس قسم کے مزاح کا اثر دیرپا ہوتا ہے۔ منشی سجاد حسین کے ہاں یہ سب باتیں مضحکہ خیز تو ضرور ہیں لیکن حقیقی زندگی کے واقعات کے مطابق نہیں ہیں۔

مزاح پیدا کرنے کے سلسلے میں سجاد حسین کی عبارت اور جملوں کی ساخت پر لکھنوی نثر کا رنگ گہرا ہے۔ پھر ان کی عبارت میں استعاروں کی کثرت، فارسی تراکیب کے ساتھ فارسی اشعار بھی موجود ہیں۔ جن کی وجہ آج کے قاری کے لیے ان تحریروں کا مزاحیہ رنگ و اثر غائب ہو گیا ہے۔ آج یہ Learned Wit کا انداز ہے۔ اس میں ذکاوت (Wit) بناوٹی ہو جاتی ہے۔ اس طرز کے مزاح تک پہنچنے کے لیے آج بڑی کاوش درکار ہے اور اس کاوش میں ہنسی غائب ہو جاتی ہے اسی لیے ان کا طرز آج کے قاری کے لیے مغلق ہو گیا ہے۔

منشی سجاد حسین کے دوسرے ناولوں میں بھی کردار کی اہمیت کا احساس ہوتا ہے۔ اسی طرح "طرح دار لونڈی" ڈرامائی ناول لکھنے کی ویسی ہی کوشش ہے جیسے حاجی بغلول کرداری ناول کی۔ یہاں سنسنی خیز واقعات جیسے ڈاکا زنی کا بیان اور مرد و زن کے جنسی التفات کے مناظر سامنے آتے ہیں مگر یہ سب عام طور پر حقیقت سے دور اور Improbable ہوتے ہیں اور کوئی کردار نہیں ابھرتا لیکن ان سب کمزوریوں کے باوجود اس ناول کی تاریخی اہمیت ہے۔ یہ اردو میں ڈرامائی ناول نگاری کی پہلی کوشش ہے اور لکھنوی زندگی کے جو نقوش یہاں ابھرتے ہیں وہ فرضی و قیاسی ہونے کے ساتھ واقعیت پر بھی مبنی ہیں۔ طرح دار لونڈی کا کردار "امراؤ جان ادا" کے ماحول کا پہلا خاکہ کہا جا سکتا ہے۔ اس طرح طرح دار لونڈی میں نوابوں کے گھروں کے اندر کا احوال سرشار کے "فسانۂ آزاد" کا پہلا نقش یا چربہ کہا جا سکتا ہے جس کی ایک صورت آگے چل کر احسن فاروقی کے ناول "شام اودھ" میں نظر آتی ہے۔ اس لحاظ سے طرح دار لونڈی بھی اہمیت کا حامل ہے۔ ان سب باتوں

کے ساتھ سجاد حسین مزاح نگاری کی باقاعدہ روایت کا نہ صرف آغاز کرتے ہیں بلکہ خاصی دور تک اس راستے پر، رنگا رنگی اور تنوع کے ساتھ، چل کر راستے کو ہموار و مستحکم کر دیتے ہیں۔ طنز و مزاح کے تعلق سے سجاد حسین کی تاریخی اہمیت نہ صرف اپنے دور میں تھی بلکہ آج بھی زندہ و باقی ہے۔ اودھ پنچ کے دوسرے لکھنے والے بھی طنز و مزاح کی اسی روایت کے پیرو کار ہیں جن میں مچھو بیگ ستم ظریف، تربھون ناتھ ہجر، نواب سید محمد آزاد، اور منشی جوالا پرشاد برق اور احمد علی شوق کے نام نمایاں و ممتاز ہیں۔ اکبر الہ آبادی اور رتن ناتھ سرشار بھی اودھ پنچ کے ممتاز لکھنے والے ہیں لیکن منشی سجاد حسین بذات خود ایک عہد ساز ہستی ہیں۔

حواشی:

[۱] اودھ پنچ اور پنچ نگار، پروفیسر سید شفقت رضوی، ص ۱۰، اودھ ادبی اکیڈمی پاکستان، کراچی ۱۹۹۵ء

[۲] ایضاً ص ۹۳۷

[۳] گلدستۂ پنچ، مرتبہ پنڈت کشن پرشاد کول، دیباچہ پنڈت برج نرائن چکبست لکھنوی، ص ۴، لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۴] ایضاً، ص ۶

[۵] اردو صحافت انیسویں صدی میں، ڈاکٹر طاہر مسعود، ص ۹۴۰۔۹۴۱، کراچی، ۲۰۰۲ء

[۶] گلدستہ پنچ بحولہ بالا، ص ۴،

[۷] ایضاً، ص ۵

[۸] گلدستۂ پنچ مرتبہ پنڈت کشن پرشاد کول، دیباچہ چکبست لکھنوی، ص ۶-۷، لکھنؤ ۱۹۱۵ء)

[۹] "اردو صحافت انیسویں صدی میں" ڈاکٹر طاہر مسعود، ص ۹۴۰-۹۴۱، کراچی ۲۰۰۲ء

[۱۰] گل دستۂ پنچ، مرتبہ پنڈت کش پرشاد کول، ص ۴، ہندوستانی پریس نظیر آباد لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۱۱] ایضاً، ص ۵

[۱۲] گل دستۂ پنچ، مرتبہ پنڈت کشن پرشاد کول، ص ا، ہندوستانی پریس لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۱۳] گلدستۂ پنچ دیباچہ از چکبست، ص ۷، ہندوستانی پریس لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۱۴] ایضاً، ص ۷-۸

[۱۵] ایضاً، ص ۱۳

[۱۶] طنز و ظرافت اور منشی سجاد حسین، مصباح الحسن قیصر، ص ۱۱۳، لکھنؤ

[۱۷] گلدستۂ پنچ، پنڈت کشن پرشاد کول، ص ۶۵ لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۱۸] مباحثہ گلزار نسیم، معرکہ چکبست و شرر، ص ۳۲۷ نول کشور لکھنؤ

[۱۹] گلدستہ پنچ مرتبہ پنڈت کشن پرشاد کول، ص ۳، لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۲۰] ایضاً، ص ۳-۵

باب دوم (الف)

اودھ پنچ کے ممتاز لکھنے والے

(۱) مرزا مچھو بیگ ستم ظریف

مرزا محمد مرتضیٰ نام، عاشق تخلص، مچھو بیگ عرفیت، اودھ پنچ میں ستم ظریف کے نام سے مضامین لکھتے تھے۔ مرزا مچھو بیگ ستم ظریف (۱۸۳۱ء-۱۸۹۴ء)[۱] ۳۲ برس تک ستم ظریف کے قلمی نام سے "اودھ پنچ" کے لیے لکھتے رہے اور ۱۸۹۴ء میں وفات پائی۔ کشن پرشاد کول نے لکھا ہے کہ آپ کے مورثِ اعلیٰ مرزا عطاء اللہ بیگ معروف بہ نواب حسین علی خان بہادر اٹک سے لکھنؤ آئے اور یہیں آباد ہو گئے۔ مرزا مچھو بیگ ستم ظریف کے نانا مرزا اسد علی بیگ بادشاہِ اودھ کی فوج میں کمیدان تھے۔ ستم ظریف بچپن سے لے کر بائیس سال کی عمر تک اپنے نانا کے ہمراہ رہے اور اس وقت بجز سپہ گری اور کوئی مشغلہ نہ تھا لیکن ۱۸۵۷ء کے بعد خود لیاقت پیدا کر کے شعر و سخن کی طرف متوجہ ہوئے اور رفتہ رفتہ اس فن میں بھی ایسی قدرت بہم پہنچائی کہ زندگی ہی میں آپ کا نام اردو زبان کے اساتذہ اور محققین کی فہرست میں شامل ہو گیا۔ ستم ظریف مرزا نسیم دہلوی کے شاگرد تھے۔[۲] بھاری ڈیل ڈول کے آدمی تھے اور اسی پہلوان نما جثے سے بقول حسرت موہانی ناسخ ثانی کہلائے۔ مزاجاً ملنسار تھے اور اپنے معاصرین سے، جن میں منشی امیر اللہ تسلیم، جوالا پرشاد برق اور منشی سجاد حسین ایڈیٹر اودھ پنچ بھی شامل تھے، تعلقات دوستانہ تھے۔ ان کے حالات زندگی دیکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ وہ خس مکھ، مرنجاں مرنج اور کھلے دل کے انسان تھے اور ۳۲ سال تک اپنی تحریروں سے قارئین اودھ پنچ سے داد کے موتی سمیٹتے / بٹورتے رہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ جب کبھی اردو زبان کے نثر نگاروں کا تذکرہ مرتب کیا جائے گا حضرت مرزا مچھو بیگ ستم ظریف کا نام یقیناً طبقۂ اول کے انشا پردازوں میں ممتاز نظر آئے گا۔ لکھنؤ کی زبان اور محاورات کی جتنی تحقیق مرزائے مرحوم کو تھی اور اس کا اندازہ ان کی لغت "بہارِ ہند" سے لگایا جا سکتا ہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ملک نے اس لغت کی قدر نہ کی ورنہ اگر اس کے باقی تین حصے بھی چھپ جاتے تو اردو زبان کی اصطلاحوں کا ایک لاجواب مجموعہ مرتب ہو جاتا۔[۳] ان کی تصانیف میں "بہارِ ہند" جو برسوں سے کمیاب بلکہ نایاب ہے آج بھی اہمیت کی حامل ہے اور اسے جدید تدوین کے اصولوں کے مطابق

دوبارہ مرتب و شائع ہونا چاہیے۔ ''بہارِ ہند'' کے دیباچہ میں ستم ظریف نے لکھا ہے کہ

> ''بہت دنوں سے یہ سودا سر میں تھا کہ ایک لغت اپنی پیاری زبان اردو کا مثل بہارِ عجم کے جس میں روزمرے، مثلیں، اصطلاحین وغیرہ مع مثال کے جمع کر کے شائع کیا جائے تو کیا عجب ہے کہ تھوڑا بہت بکار آمد ہو اور کچھ دنوں بقائے نام رہے۔ انصاف سے جو دیکھے وہ تیری محنت کی داد دے اور دعائے خیر سے یاد کرے۔ اب یہ کوئی ذاتی نفع کی چیز نہیں، خاص و عام کے فائدے کی بات ہے۔ جن حضرات کے ذہنِ اقدس میں جا و بے جا سہو و خطا کی بات آئے وہ بلاتکلف مزین بہ اصلاح فرمائیں غلطی کی صحت ہو جائے۔ بخدا میں شکرگذار ہوں گا۔ کوئی شکوہ نہیں۔ اسی لحاظ سے، جو پہلے عرض کر چکا اس کا نام ''بہارِ ہند'' رکھا اور تین جلدوں پر تقسیم کیا۔ چوبیس جزو سے بیس جزو تک پر ایک ٹکڑا ہوگا۔ پہلی اور دوسری جلد کے بعد تیسرا ضمیمہ ہے۔ جس میں بعد کو جو کچھ اور نظر سے گذرے یا دوسرے حضرات ماہرین اپنی تحقیق سے ارقام فرمائیں، اوسے داخل کر کے پورا تکملہ ہوگا۔ ایک آدھ بے ضابطگی بمصلحت جو اس میں ہوئی وہ بھی عرض کروں۔ ایک تو خلافِ قاعدہ بخیال ادب اللہ کے نام سے اس کا آغاز کیا، درمیان میں لکھنا مناسب نہ جانا۔ بعد کو اور لغات کی طرح ترتیب کا خیال رکھا ہے۔ دوسرے کسی بادشاہ، وزیر، راجہ نواب کے نام کا خطبہ (جو محض خوشامدِ بے سود ہوتی ہے) آغاز کتاب میں نہیں لکھا۔ فقط ان حضرات معاونین کے نام نامی ہر جلد کے آخر میں، شکرگزاری کے ساتھ، درج ہوں گے جو قومی و ملکی فائدے کے لیے اس کے شائع ہونے کی اعانت فرمائیں گے۔'' [۴]

ستم ظریف کی تصانیف میں ایک ضخیم دیوان کے علاوہ وہ نثری متفرق مضامین ہیں، وہ ''اودھ پنچ'' کے لیے لکھتے رہے اور جن میں سے چند مولوی حکیم الدین وکیل اکولا نے جمع کر کے ''چشمۂ بصیرت'' کے نام سے شائع کر دیے تھے یہ مجموعہ بھی اب نایاب ہے۔ نظم میں ''گلزارِ نجات''، ''میلاد شریف''، مثنوی ''نیرنگِ خیال'' اور ''آفتابِ قیامت'' ان کی مطبوعہ تصانیف ہیں۔ یہ بھی اتنی کمیاب ہیں کہ نایاب کے زمرے میں آتی ہیں۔

ستم ظریف کے مضامین مطبوعہ اودھ پنچ الگ سے مرتب ہو کر شائع کرنے کی ضرورت ہے۔ زبان و بیان اور چست نثر کے اعتبار سے یہ مضامین آج بھی دلچسپ اور قابلِ مطالعہ ہیں۔ ان کی نثر شگفتہ، بامحاورہ اور سلیس و رواں ہے اور چونکہ چونکہ موضوعات سیاسی نہیں بلکہ زیادہ تر سماجی ہیں اس لیے وہ آج بھی لطف دیتے ہیں۔ روزمرہ، محاورہ اور شگلوں کا برمحل استعمال ستم ظریف کی نثر کی انفرادیت ہے اور اس سے نثر کی جو صورت سامنے آتی ہے جو یقیناً خوب صورت اور زبان و بیان کے اعتبار سے منفرد ہے۔ یہ لکھنؤ کی ٹکسالی زبان کا منفرد نمونہ ہے جس میں بول چال کی زبان کے الفاظ، محاورے، ضرب الامثال کثرت سے استعمال میں آئے ہیں مثلاً

اپنے ایک مضمون: ''گرما بگذشت دردبکاری ہے دہی'' میں لکھتے ہیں:

> ''اے لیجیے اک ذرا میں ہوا جو بدلی، بادل خان صاحب ڈنکے بجاتے مع افواجِ قاہرہ برشگالی آدھمکے۔ لگا دنادن مینھ پڑنے۔ پھر لے میرے بھائی ابر ہے کہ دوڑا دوڑ کرتا چوطرفہ سے گھرا چلا آتا ہے۔ پانی کہتا ہے کہ آج برس کے پھر نہ برسوں گا۔ موسلا دھار، چھاجوں برس رہا ہے۔ چار ہی دن میں وہ پکار مچ گئی کہ توبہ بھلی ہے۔ نالے ندیاں، دریا سمندر کا بچہ، جدھر دیکھو عالم آب کام کاجی پسینے کے بدلے منھ میں شرابور۔ رات کیسی، دن کو کجلی بن گھٹائیں مست ہاتھیوں کی طرح جھومتی چلی آتی ہیں۔ بجلی کی چمک، پھر اُس کے بعد گڑگڑاہٹ کو اور کیا کہیے یا تو آسمانی بم کے گولے چھوٹتے ہیں یا فرشتے عالمِ بالا کی چھتیں کوٹتے ہیں۔ تاریکی وہ کہ ہاتھ کو ہاتھ نہیں سوجھتا۔ اچھے خاصے آنکھوں والے لاٹھی کے سہارے اندھے حافظ جی بنے چلے جاتے ہیں۔ مکانات ایک تو یونہیں بڈھے کا دانت بنے ہوئے ہالے ڈولے میں تھے۔ اب جو پانی برسا کسی قدر تراوٹ پائی۔ چلیے اونگھتے کو ٹھیلتے کا بہانہ۔ اڑا اڑا دھڑیم کرکے پشت بہ زمین رسید ہوئے۔ اب مٹی کون اُٹھائے۔ مزدور تو مزاجِ معشوق کی طرح ملتے نہیں۔ برقنداز بہادر جیسے پولیس والوں کی شکایتیں ہوئی اور بھی خون کے پیاسے ہوگئے، چالان ہی کیے دیتے ہیں۔ دوڑتے دوڑے پھیپھڑے کیسے ہاتھ پاؤں تک پھول گئے مگر بارہ بارہ چوبیس کوس مزدور کا پتہ نہ لگا۔ بڑی خرابی نہایت مشکلوں سے اگر کوئی لولا لنگڑا نصیب ہوا تو رسیاں باندھ کے رکھیے، نہیں رُکتا، پتا تڑائے بھاگا جاتا ہے۔ سو گردن ہلنے کے ہونکار از بان ہی سے نہیں نکلتا۔ سو انہیاں کے ارمیاں چار آنے، آٹھ آنے، روپیہ دو روپیہ دس بیس سو پچاس، ہزار دو ہزار روپیہ روز لوگے۔ جی نہیں اوں ہوں۔ یہ بھی وکلا کے تعلیم یافتہ بڑے ڈبلو آختہ ہوئے لے توبہ استغفر اللہ پاؤں کی طرح زبان بھی پھسل گئی۔ کدھر کی کدھر ہو رہی ہے۔ اب لاحول ولاقوۃ الا باللہ۔ ہاں نیت کرتا ہوں میں واسطے بیان کرنے حالت پُر ملالت مقدمۂ مذکورۂ بالا جس سے بڑھ کے کوئی مرض لادوا نہیں واسطے دوزخ کے، منھ کچہری کے۔ اللہ اکبر، استغفر اللہ السلام علیکم ورحمۃ اللہ وبرکاتہ۔ لیجیے نیت بد ہوگئی نماز توڑتی پڑی۔ ....'' [۵]

یہ ہے اُن کے مضامین کا وہ عام رنگ اور عام ڈھنگ۔ یہ وہی زبان تھی جو لکھنؤ کے گلی کوچوں میں بھری جاتی تھی اور جس میں ستم ظریف نے اپنی جولانیِ طبع دکھائی ہے۔ ان کے مضامین کی ایک فہرست مصباح الحسن قیصر نے اپنی تصنیف ''معاونینِ اودھ پنچ'' میں درج کی ہے۔ [۶]

ستم ظریف نے بحیثیت شاعر بھی اپنے دور میں اپنی حیثیت منوالی تھی۔ ان کے ہاں محاورہ شعر میں

جان ڈالتا ہے۔ زبان و بیان اور بول چال کی بامحاورہ زبان، جس میں عربی فارسی الفاظ بھی کم کم نظر آتے ہیں، نثر اور شاعری دونوں میں یہی صورت برقرار رہتی ہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ”سادگی اور صفائی حضرت عاشق (ستم ظریف) کا خاص جوہر ہے جس کی سلاست میں اردو محاوروں کو آپ اکثر دل پذیری کی اس بے تکلف، شان کے ساتھ، جلوہ گر کرتے ہیں کہ انصاف کی نظر داد دینے پر مجبور ہو جاتی ہے۔“ [۷]

مچھو بیگ ستم ظریف نظم اور نثر دونوں پر یکساں قدرت رکھتے تھے۔ یہی صورت منشی جوالا پرشاد برق کے ہاں نظر آتی ہے۔

حواشی:

[۱] اردوئے معلّی، علی گڑھ، حسرت موہانی، صفحہ ۴-۵، شمارہ نومبر ۱۹۱۰ء، بحوالہ معاونینِ اودھ پنچ از ڈاکٹر سید مصباح الحسن قیصر ص ۱۶۵، سن ندارد

[۲] گلدستۂ پنچ، مرتبہ پنڈت کشن پرشاد کول، ص ۲۸، لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۳] گلدستۂ پنچ بحولہ بالا، ص ۱۶۹ اور تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۳۶۶-۳۶۸، ادارۂ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء

[۴] بہار ہند، دیباچہ ص ۳-۴، مولفہ مرزا محمد مرتضی عاشق لکھنوی ۱۳۰۷ھ/ ۱۸۸۸ء

[۵] ۲۵ ستمبر ۱۲ اکتوبر، مطبوعہ اودھ پنچ لکھنؤ ۱۸۹۰ء

[۶] معاونینِ اودھ پنچ، مصباح الحسن قیصر، ص ۱۸۷-۱۸۸، لکھنؤ ۱۹۸۴ء

[۷] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتب شفقت رضوی، ص ۳۶۸، ادارۂ یادگار غالب، کراچی ۱۹۹۹ء

(۲) جوالا پرشاد برق

"اودھ پنچ" کے لکھنے والوں میں جو نام سامنے آتے ہیں ان میں منشی جوالا پرشاد برق کا نام خاص اہمیت کا حامل ہے انھوں نے مختلف و رنگارنگ موضوعات پر متفرق مضامین لکھے جن میں سیاسی بھی ہیں اور سماجی بھی اور ساتھ میں اس دور کے ان حالات و واقعات کے بارے میں بھی ہیں جن سے ہندوستان کا ہر طبقہ اس دور میں مجروح و متاثر ہوا تھا۔ ان کا قلم بے باک اور اظہار کی آزادی کا رکھوالا تھا۔ جوالا پرشاد برق کے حالات بھی وہی ہیں جو برج نرائن چکبست نے اپنے مضمون میں لکھے ہیں اور یہی مضمون لفظ بلفظ پنڈت کشن پرشاد کول نے بغیر کسی حوالے کے اودھ پنچ کے اپنے انتخاب "گلدستۂ پنچ" میں، جس کے حوالے پچھلے صفحات میں آچکے ہیں، درج کر دیے ہیں۔ اودھ پنچ کے لکھنے والوں کے حالاتِ زندگی وہی ہیں جنھیں کشن پرشاد کول اور چکبست نے لکھے ہیں اور لطف کی بات یہ ہے کہ اس کے بعد، حالاں کہ اودھ پنچ کے بارے میں بہت کچھ لکھا گیا ہے، ان حالات میں کوئی اضافہ کسی محقق یا کسی نقاد نے نہیں کیا۔ میں نے بھی برق کے حالاتِ زندگی اور تعارف کو چکبست کے مضمون سے اخذ کیا ہے۔

جوالا پرشاد برق (۱۸۶۳ء۔۱۹۱۱ء) جوالا پرشاد نام اور برق تخلص تھا۔ شاعری بھی اسی ذوق و شوق سے کرتے تھے جس طرح نثر میں مضامین لکھتے تھے۔ ۲۱ر اکتوبر ۱۸۶۳ء کو سیتا پور کے محمدی نام کے قصبے میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم محمدی میں ہوئی۔ ۱۸۷۶ء میں ضلع کھیری سے درجہ اول میں انٹرنس کا امتحان پاس کیا جس پر انھیں وظیفہ بھی دیا گیا اور ۱۸۷۹ء میں کیننگ کالج میں داخل ہو کر ۱۸۸۲ء میں بی۔ اے کا امتحان پاس کیا۔ ۱۸۸۳ء میں وکالت کی ڈگری حاصل کی اور معروف وکیل منشی کالی پرشاد سے وابستہ ہو گئے۔ کچھ عرصہ اسی پیشے میں لگے رہے لیکن ۱۸۸۵ء میں وکالت کا پیشہ چھوڑ کر منصف کے منصب پر فائز ہو گئے۔ بحیثیت منصف انھوں نے اپنی قابلیت و ایمان داری سے عزت و شہرت پائی۔ ۱۹۰۹ء میں سرکار نے گریفن کمیٹی کا ممبر نامزد کیا۔ ۲۶ر مارچ ۱۹۱۱ء کو طاعون کے عارضے میں مبتلا ہو کر وفات پائی۔ اس وقت وہ عدالت خفیفہ کے جج کے منصب پر فائز تھے۔

منشی جوالا پرشاد برق مزاجاً ملنسار تھے ذہانت و ذکاوت فطرت نے ودیعت کیا تھا۔ اردو زبان اور شاعری کا ذوق طالب علمی کے زمانے سے تھا۔ تیرہ سال کی عمر میں پہلا مضمون لکھا جو "کائستھ سماچار" میں شائع ہوا۔ اردو زبان سیکھنے اور اپنے علم میں اضافہ کرنے کا شوق جنون کی حد تک غالب تھا اور جب فسانۂ آزاد

اودھ اخبار میں قسط وار شائع ہونا شروع ہوا تو وہ اسے خاص طور پر زبان و محاورہ سیکھنے کے لیے گہری دلچسپی سے پڑھتے تھے۔ لکھنؤ آئے تو یہاں ان کی ملاقات منشی سجاد حسین ایڈیٹر اودھ پنچ سے ہوئی اور ان کی تحریک پر انھوں نے بھی ''اودھ پنچ'' میں مضامین و منظومات لکھنے شروع کیے اور اس کے بعد جب تک وہ زندہ رہے مسلسل اودھ پنچ کے لیے لکھتے رہے۔ چکبست نے لکھا ہے کہ ان کی ذہانت اور طباعی ضرب المثل تھی اور زبان دانی اور شاعری کے اعتبار سے سخن سنجوں میں ممتاز تھے۔ علاوہ چھوٹی چھوٹی نظموں کے، جو اودھ پنچ میں شائع ہوئیں، ان کی مثنوی ''بہار'' بھی ان کی شاعری کا بہترین نمونہ ہے۔ منشی جوالا پرشاد برق نے بنکم چندر چٹرجی کے بنگالی ناولوں کا ترجمہ اس صفائی سے اور ایسی سلیس عبارت میں کیا ہے کہ اصل قصہ کی تازگی برقرار رہتی ہے۔ بنگالی دلہن، پرتاب، مار آستین، روہنی ان کے معروف ترجمے ہیں۔ ان کے علاوہ منشی جوالا پرشاد برق نے شیکسپیئر کے نو دس ڈراموں کا لفظی ترجمہ صاف و سلیس نثر میں کیا۔ ان کا ارادہ تھا کہ وہ شیکسپیئر کے سارے ڈراموں کا اردو نثر میں لفظی ترجمہ کریں گے۔ ۱۹۰۵ء میں اس کام کی ابتدا ہوئی اور ۱۹۱۱ء میں ان کی وفات کے باعث یہ کام پورا نہ ہوسکا۔[۱] ضرورت اس امر کی ہے کہ برق کے ان ترجموں کو تلاش و مرتب کر کے شائع کیا جائے۔ ڈراموں کے یہ ترجمے اردو زبان کی قوتِ بیان کا اظہار کرتے ہیں۔

منشی جوالا پرشاد برق کے وہ مضامین جو اودھ پنچ میں شائع ہوئے وہ اس رسالے کے عام مذاق اور عام طرز کے مطابق ہیں۔ ان کی تحریروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ برق شگفتہ بیانی کے ساتھ ذہانت، علمیت اور تنقیدی شعور بھی رکھتے تھے۔ ان کی نثری تحریروں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ قدامت پرست نہیں ہیں بلکہ نئے رجحانات کے حامی بھی ہیں اور اس اودھ پنچ کے لکھنے والوں میں منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ برق لکھتے ہیں:

> زمانے کی چال کبھی ایک سی نہیں رہتی۔ آج کچھ اور ہے، کل کچھ اور تغیر اور تبدل کے فطرتی قانون میں آئے دن ترمیم و تنسیخ رہتی ہے۔ زمانے کے ساتھ خیالات بھی اپنا رنگ بدلا کرتے ہیں۔ ایک مذاقِ شاعری ہی کو دیکھو کہ غیر قرین القیاس اور ناممکن الوقوع مضامین کی ٹیڑھی ترچھی پگ ڈنڈیوں کو چھوڑ کر فی زمانہ کس ڈھرے پر آرہا ہے۔ مقفّٰی اور مسجع عبارت اب کانوں کو نہیں بھاتی۔ اہل زبانوں کے پیارے پیارے اچھوتے روزمرے سن کر جی پھڑک اٹھتا ہے۔ سچی سچی بلا مبالغہ باتیں دل میں چبھ جاتی ہیں۔ نیچرل شاعری جب قدرتی صناعیوں کا فوٹو کھینچ کر نظر کے سامنے لے آتی ہے تو بے اختیار یہ زبان سے نکل جاتا ہے:
>
> زفرق تا بقدم ہر جا کہ می نگرم   کرشمہ دامنِ دل می کشد کہ جا ایں جاست
>
> ان قدرتی جذبات کا نظم کے پیرایہ میں ادا کرنا شعرائے مغربی کا حصہ ہے۔ علم طبیعیات، جر اثقال اور طبقات الارض کو شاعری کی زبان میں ظاہر کرنا انھیں کا حق ہے۔ میں کیا اور میری شاعری کیا۔ نہ عرفی نہ خاقانی پھر کس برتے پر تتا پانی لیکن ہاں زمانے کا رنگ دیکھ کر میں نے یہ جرأت کی کہ مغربی خیالات مشرقی مذاق میں ادا کروں کہ سامعین کو ناگوار خاطر نہ ہو آپ (ایڈیٹر اودھ پنچ سید سجاد حسین) ہی کی مستقل اور باثر کوششوں نے،

اودھ پنچ کے مقبول ذریعے سے، اردو زبان میں مغربی خیالات کا رنگ پائداری کے ساتھ چڑھایا۔ اس قابل قدر پرچہ (اودھ پنچ) نے فی الواقع ثابت کردیا کہ مشرقی و مغربی خیالات باوجود اپنے ذاتی تبائن کے نہایت خوب صورتی کے ساتھ ہماری زبان (اردو) میں ادا ہو سکتے ہیں۔“ [۲]

برق کے موضوعات کا میدان بہت وسیع ہے اور وہ زندگی کے ہر معاملے پر طبع آزمائی کرتے ہیں مثلاً اپنے ایک مضمون بعنوان ”عشق کیا شے ہے کسی کامل سے پوچھا چاہیے“ کو اس طرح شروع کرتے ہیں:

”آخر یہ عشق ہے کون جانور۔ چرند ہے یا پرند۔ رہتا کس دیس میں ہے۔ کھاتا کیا ہے۔ پیتا کیا ہے۔ بس یہ ننھی سی رائی کے دانے برابر بات جس کے واسطے کامل کی تلاش۔ کشف نہیں کرامات نہیں۔ مراقبہ نہیں، سماع نہیں۔ حال و قال نہیں۔ مسئلہ تجدّدِ امثال نہیں

کوچۂ عشق کی راہیں کوئی پوچھے ہم سے
خضر کیا جانیں غریب اگلے زمانے والے

اللہ اللہ آپ ہیں اودھ پنچ کے نامہ نگار۔ چشم بد دور آپ سے بڑھ کے اس معمے کا حل کرنے والا کون۔ علما زاہد خشک، صوفی جاہل، پنڈت برائے نام۔ شعرا بے اعتبار۔ ایک آپ کی ذات ہے باقی اللہ اللہ خیر سلا۔ بندہ پرور سنیے۔ اگلے زمانے والے بسم اللہ کے گنبد کے رہنے والے سیدھے سادے آدمی تھے۔ جو جی میں آیا کہہ گذرے۔ جو سنا مان لیا۔ نہ حجت، نہ دلیل۔ یہ عقل جو اس زمانے والوں کو اللہ نے دی ہے، پہلے اس کی چھانوں بھی نہ تھی۔ نہ یہ طریقۂ تعلیم، نہ یہ تہذیب، نہ یہ اُونچ، نہ یہ ایجادیں۔ نہ یہ رفتار، نہ یہ لباس، نہ قیاس اور ہاتھ کنگن کو آرسی کیا۔ اسی عشق کے معاملے میں دیکھ لیجیے متقدمین نے کیسی منھ کی کھائی۔ ہزار عقل کے گھوڑے بگ ٹٹ دوڑائے لیکن منزل مقصود کو نہ پہونچے۔ صرف دو قسمیں قائم کیں۔ ایک مجازی، دوسری حقیقی ....؛“ [۳]

برق کے اظہار بیان میں ایک شگفتگی ہے، برجستگی و روانی ہے۔ وہ اپنے موضوع کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں اور کامیاب رہتے ہیں۔ ان کے اظہار بیان میں واقعیت کا عنصر زیادہ و نمایاں ہے اور اسی میں ان کی کامیابی کا راز چھپا ہے۔

ایک دلچسپ بات یہ بھی قابل توجہ ہے کہ اگر اودھ پنچ کے لکھنے والوں کی تحریروں کو دیکھیے تو ان کی تاریخی اہمیت آج بھی برقرار ہے۔ اودھ پنچ کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ وہ ”اخبار“ ہوتے ہوئے بھی ادبی پرچہ تھا۔ ”اودھ پنچ“ نئی تحریک اور نئی مغربی تہذیب کے خلاف نکالا گیا تھا لیکن اس کے باوجود وہ ہمارے ادب کو واقعیت کے دائرے میں لانے کا باعث ہوا اور کسی دوسرے پرچے کو اس دور میں یہ شرف حاصل نہیں ہے۔ برق کے ساتھ ”اودھ پنچ“ کے لکھنے والوں میں پنڈت تربھون ناتھ ہجر بھی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

حواشی:

[۱] مضامین چکبست پنڈت برج نرائن چکبست، مطبوعہ لاہور، سن ندارد، ص ۱۱۵-۱۱۷

[۲] گلدستۂ پنچ، پنڈت کشن پرشاد کول، ص ۱۵۴-۱۵۵، لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۳] گلدستہ پنچ، پنڈت کشن پرشاد کول، ص ۱۷۰، لکھنؤ ۱۹۱۵ء

(۳) پنڈت تربھون ناتھ ہجر

پنڈت تربھون ناتھ سپرو نام اور ہجر تخلص تھا۔ ہجر کے والد پنڈت بشمبر ناتھ بھی شاعر تھے اور صابر تخلص کرتے تھے۔ پنڈت تربھون ناتھ ہجر (۱۸۵۳ء-۱۸۹۲ء) تحصیل چنیا میں پیدا ہوئے لیکن سکونت فیض آباد میں رہی۔ کیننگ کالج لکھنؤ میں ایف اے تک تعلیم پائی اور جب امتحان میں فیل ہوئے تو پڑھنا چھوڑ دیا اور معاش کی تلاش میں سرگرداں رہے۔ جب گونڈہ میں معاش کی صورت بنی تو ہجر نے یہیں سکونت اختیار کرنے کا فیصلہ کیا لیکن شومئ قسمت وہ ''وریزانون'' میں مبتلا ہوئے اور مجبوراً فیض آباد واپس آ گئے۔ علاج معالجہ ہوا یہاں بھی کوئی افاقہ نہیں ہوا اور چھ مہینے بیمار رہ کر وفات پا گئے۔ وفات کے وقت ان کی عمر ۳۹ سال تھی۔[۱]

پنڈت تربھون ناتھ ہجر کو ادب و شعر کا ذوق فطرت سے ودیعت ہوا تھا اور ساتھ ہی ورثہ میں بھی ملا تھا۔ وہ شروع ہی سے ''اودھ پنچ'' کو پسند کرتے تھے۔ سید سجاد حسین نے چکبست کو بتایا کہ وہ ''اودھ پنچ'' کے پہلے خریدار تھے اور جب تک بقیہ حیات رہے دوسرے رسائل و جرائد کے ساتھ اودھ پنچ کے لیے تواتر سے لکھتے رہے۔ وہ صرف طنزیہ و مزاحیہ مضامین ہی نہیں لکھتے تھے بلکہ سنجیدہ موضوعات پر قلم اُٹھاتے تو اس کی تہہ تک پہنچنے کی کامیاب کوشش کرتے۔ اودھ پنچ میں ان کی تحریریں اس لیے جلد ہی مقبول ہو گئیں۔ ہجر کو نثر لکھنے کا اچھا سلیقہ تھا۔ زبان و بیان موضوع کی مناسبت سے ہوتا تھا اور بیان میں ان کی فطری تخلیقی توانائی روح پھونکتی تھی۔ وہ شاعر بھی تھے اور مسدس ان کی پسندیدہ صنف سخن تھی ان کی کئی نظمیں بصورت مسدس اس زمانے میں بہت مقبول ہوئیں جن میں کچا چٹھا، نوحۂ کشمیر، فغان کشمیر خاص طور پر قابل ذکر ہیں لیکن آج ان کی شہرت ان کی شاعری سے نہیں بلکہ ان مضامین سے ہے جو انھوں نے نثر کے اپنے مخصوص انداز میں ''اودھ پنچ'' کے لیے لکھے۔ وہ اودھ پنچ کے ممتاز لکھنے والوں میں شامل ہیں اور اودھ پنچ کے ساتھ ان کا نام آج بھی اسی طرح جڑا ہوا ہے کہ دونوں لازم و ملزوم ہیں۔ ''اودھ پنچ'' کے لیے انھوں نے جو مضامین لکھے ان میں طنز و مزاح کا پہلو نمایاں رہتا ہے اور یہ نثر آج بھی لطف دیتی ہے مثلاً یہ اقتباس پڑھیے۔ محرم غم کا تہوار ہے مگر اسے جس طرح لکھنؤ میں منایا جاتا ہے اس کی تصویر جزئیات کے ساتھ ہجر اس طرح اتارتے ہیں کہ پڑھنے والے کے سامنے اپنے خد و خال کے ساتھ پوری تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ یہ لکھنوی معاشرت اور لکھنوی زبان ہے:

''یا حضرت! ذری ادھر مخاطب ہوجیے۔ واللہ داد مانتا ہوں۔ کیوں نہ ہو ہم پرتاب گڑھ سے ننگے پاؤں نہار منھ سر پر بھوسا اُڑاتے، خاک پھانکتے محرمی صورت بنائے آندھی کی طرح چلے آتے ہیں اور آپ ہیں کہ چپ

چاپ مرے سے منھ میں گھن گنیاں بھرے، کانوں میں تیل ڈالے لحاف میں دبکے پڑے خراٹے رہے ہیں۔ اے سبحان اللہ۔ بس آدی ہو تو آپ سا ہو لے آپ کو واللہ ہے۔ اُٹھیے بھی بعد عشرے کے پیٹ بھر کے سو لیجیے گا۔ اے ہے آپ کا سونا نہ ٹھہرا ہمارا نصیب ٹھہرا کہ ایک مرتبہ جو لمبی تان کے انٹا غفیل ہوتا ہے تو بس گھوڑے ہی بیچ کے سویا اور پھر۔ کچھ ایسا سویا کہ پھر نہ جاگا، تھکے اُسے ہم جگا جگا کر۔ آخر آپ ہیں کون۔ کہاں سے آنا ہوا۔ الحمدللہ آپ خیر سے جاگے تو۔ مسافروں کا پتا نشان کیا؟ آخ آہ آپ ہیں۔ بسم اللہ۔ آیئے بغل گیر تو ہو لیں۔ حضرت یہ محرم میں سفر (صفر) کیسا۔ جی یہ زمانہ ہی اُلٹوانسی ہے۔ بڑے دن کی خوشی اور محرم کے ماتم کو نہ دیکھ لیجیے۔ ماشاء اللہ کیا اجتماع ضدین ہوا ہے۔ ہاں یہ تو فرمایئے کیوں کر آئے۔ نہ سان نہ گمان کھٹ سے موجود۔ اے حضرت یہ نہ پوچھیے۔ آیئے تو اس طرح سے آیئے جیسے سمندر میں جوار بھاٹا، زمین میں زلزلہ ہندوستان میں ادبار، مدراس میں قحط، سلطنت عثمانیہ میں زوال، کابل میں روسیوں کی سفارت۔ دیسی اخباروں میں اکٹ نو چشم بد دور آپ کی آمد آمد نہ ہوئی قیامت ہوئی۔ مرگ مفاجات ہوئی۔ آئیں یہ کیا؟ حضرت

قدم نامبارک مسعود گر بدریا رود برآرد دُود

یہ نثر بول چال کی زبان سے جڑی ہوئی ہے۔ اس میں نہ عربی فارسی لفظوں کا غلبہ ہے اور نہ سنسکرت کے مغلق الفاظ استعمال میں آئے ہیں۔ ہجر نے اپنی بات اسی زبان میں بیان کی ہے جو سب کی زبان ہے اور اسی لیے پر اثر ہے اور اپنے انداز بیان سے دل کے دامن کو تھام لیتی ہے۔ چکبست نے لکھا ہے کہ ”ہجر کا رنگ خاص یہ ہے کہ ان کی ظرافت بمقابلہ اوروں کے بد مذاقی اور طعن و تشنیع کے کانٹوں سے پاک ہے۔“ [۲] لیکن طنز و مزاح کے اعتبار سے یہ تحریریں آج باسی پھول کی طرح ہیں جن کی خوشبو مر چکی ہے۔ لیکن ان کی تاریخی اہمیت اس لیے باقی ہے اور باقی رہے گی کہ اردو ادب و زبان میں اودھ پنچ اور اس کے لکھنے والے طنز و مزاح کی روایت کو مضبوط بنیادوں پر کھڑا کر دیتے ہیں۔ یہی صورت نواب سید محمد آزاد کی تحریروں کی ہے۔

حواشی:

[۱] انتخاب پنچ، مرتبہ کشن پرشاد کول، ص ۹۳، لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۲] مضامین چکبست، چکبست ص ۹۷، شیخ مبارک علی، تاجر کتب لاہور، سن ندارد

(۴) نواب سید محمد آزاد

نواب سید محمد آزاد (۱۸۴۶ء-۱۹۱۶ء) نوابین ڈھاکا کے معزز خاندان کے چشم و چراغ تھے۔ ڈھاکا میں پیدا ہوئے۔ حسب دستور اردو و فارسی کی ابتدائی تعلیم گھر پر ہوئی۔ آزاد کے نگراں و استاد اس وقت عالم فاضل آغا احمد علی اصفہانی مصنف ''موید برہان'' تھے۔[۱] جو مرزا اسد اللہ خان غالب کی اس کتاب کے جواب میں لکھی گئی تھی جو ''قاطع برہان'' کے نام سے شائع ہوئی تھی اور جس میں لغت ''برہان قاطع'' کو رد کیا تھا۔ غالب نے ''موید برہان'' کا جواب ''تیغ تیز'' لکھ کر دیا جس کا جواب الجواب آغا احمد علی نے ''شمشیر تیز'' لکھ کر دیا۔ یہ علمی معرکہ تاریخ ادب اردو کا حصہ ہے جس کا ذکر اسی جلد میں غالب کے ذیل میں پہلے آ چکا ہے۔

نواب سید محمد آزاد نے انگریزی تعلیم کلکتہ میں اپنے خسر کی صحبت میں رہ کر خود ہی حاصل کی اور جب وہ سرکاری ملازم ہوئے تو حسب ضرورت مزید انگریزی سیکھنے پر توجہ دیتے رہے۔ انھوں نے سرکاری ملازمت ''سب رجسٹرار'' کے منصب سے شروع کی اور رفتہ رفتہ مختلف مدارج طے کرتے ہوئے کلکتہ کے پریذی ڈنسی مجسٹریٹ کے عہدے تک پہنچے اور آخر میں انسپکٹر جنرل آف رجسٹریشن کے عہدے تک پہنچ کر پنشن پائی۔ دو بار حکومتِ وقت نے بنگال کونسل کے ممبر کی حیثیت سے بھی نام زد بھی کیا۔ ان کی خدمات کے باعث انھیں برطانوی حکومتِ وقت نے آئی ایس او (ISO) کے خطاب سے بھی سرفراز کیا۔ ۱۹۱۲ء میں پنشن پا کر کلکتہ ہی میں اقامت اختیار کر لی اور چار سال بعد ۱۹۱۶ء میں وفات پائی۔

علم و ادب کا ذوق فطری تھا۔ ابتدا میں مسلم لٹریری سوسائٹی کلکتہ کے فارسی زبان کے اخبار ''دوربین'' میں لکھنا شروع کیا لیکن جلد ہی طبیعت اردو میں لکھنے کی طرف مائل ہوئی اور لکھنؤ کے ''اودھ اخبار'' کے لیے مضامین لکھتے رہے۔ ۱۸۷۴ء تک یہ سلسلہ قائم رہا۔ ان کے کئی مضامین اکمل اخبار دہلی، آگرہ اخبار آگرہ، سفیر لدھیانہ اور اخبار الاخبار میں بھی شائع ہوئے مگر ان کی شہرت اس وقت شروع ہوئی جب انھوں نے منشی سجاد حسین کے ''اودھ پنچ'' میں لکھنا شروع کیا اور خصوصاً یہ شہرت اس وقت عام ہوئی جب ان کا ڈراما ''نوابی دربار'' ۱۸۷۸ء میں ''اودھ پنچ'' میں قسط وار شائع ہونا شروع ہوا۔ ۱۶ر اپریل ۱۸۷۸ء سے جولائی ۱۸۷۸ء تک شائع ہوتا رہا۔ اس شہرت میں اس وقت اور اضافہ ہوا جب سید محمد آزاد کی ''ڈکشنری'' اور ''مہذب نام و پیام''، سوانح عمری مولانا آزاد بہ صورت مضامین شائع ہوئے۔ ان کے مضامین کا ایک انتخاب ''خیالات آزاد'' کے نام سے بھی شائع ہو کر مقبول ہوا تھا۔ وہ آخر وقت تک ''اودھ پنچ'' کے لیے لکھتے رہے۔ یاد رہے کہ سید سجاد حسین نے مفلوج و مجبور ہو کر ۱۹۱۲ء میں خود ''اودھ پنچ'' کو بند کر دیا اور یہی وہ سال تھا جب سید محمد آزاد

بھی ریٹائر ہوئے تھے۔

سید محمد آزاد کا نام آج تک طنز و مزاح کے تعلق سے جانا جاتا ہے۔ انھوں نے طنز و مزاح کے لیے نئی نئی تیکنیک اور ہیئتیں استعمال کیں۔ ان کی کچھ تحریریں ”عام مضمون نویسی“ کے ذیل میں آتی ہیں۔ کچھ مضامین انھوں نے نامہ و پیام کے عنوان سے ”خط“ کی صورت میں لکھے ہیں۔ کچھ طنزیہ و مزاحیہ مضامین کے لیے ”لغت نویسی“ کی تیکنیک اختیار کی ہے اور گاہ گاہ ”اشتہار“ کے انداز میں بھی طنز و مزاح کو گرمایا ہے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ خصوصیت سے ”اودھ پنچ“ کے فائلوں سے ان تحریروں کو یکجا و مرتب کر کے شائع کیا جائے جو ”اودھ پنچ“ کے لیے لکھی گئی تھیں۔ ایک بات یہ ذہن نشین رہے کہ اودھ پنچ کی جو پالیسی تھی وہی اس کے لکھنے والوں کی تھی۔ ”اودھ پنچ“ مشرقی تہذیب کو مغربی تہذیب پر ترجیح دیتا ہے اور قدیم اقدار کو، معاشرت کی سطح پر، قائم و برقرار رکھنا چاہتا ہے۔ یہی زاویۂ نظر سید سجاد حسین کی تحریروں میں نظر آتا ہے، یہی نقطۂ نظر اکبرالہ آبادی کی نثر و نظم میں سامنے آتا ہے اور یہی طرز فکر سید محمد آزاد کی تحریروں میں رنگ بھرتا ہے یہی وجہ تھی کہ ”اودھ پنچ“ اور اس کے لکھنے والے سرسید احمد خان کی حکمتِ عملی سے متفق نہیں تھے اور اسی لیے اس فہرست میں سید محمد آزاد کا نام بھی شامل ہے۔ جو پرانی تہذیب کو نئی مغربی تہذیب پر ترجیح دیتے ہیں۔ اپنے ایک مضمون ”پرانی روشنی کا نام و پیام“ میں لکھتے ہیں کہ ”ہم پرانے اسکول کے آدمی ہیں اور ہمارے دل میں قدیم مدرسہ اور اس کے علوم و فنون اور پرانے خیالات کا کیسا فیض بخش گنجینہ ہے اور ہم اپنی وضع کے کیسے پاسدار اور پیار کرنے والے ہیں۔“[۲] اسی مضمون میں آگے چل کر لکھتے ہیں کہ انگلستان کے عام مقامات تفریح ”اور ہمارے ملک کے مدک خانے اور چنڈو خانے اور عیش خانوں سے آسمان و زمین کا فرق ہے اور کبھی کوئی منصف مزاج اور دور بین ہمارے ملک کے چانڈو خانے اور عشرت خانے پر یہاں کے ہوٹل تماشا خانے اور جوا خانے کو ترجیح نہیں دے گا۔ یہاں کارخانہ بہت فوق البھڑک ہے۔ روشنی اچھی، سامان اجلے مگر تسکین، آرام، راحت اور ہم لوگوں کے خیالات کے مطابق عیش بالکل یہاں مفقود ہے۔ ان مکانوں میں سناٹے کا لطف نہیں بلکہ ہنگامہ ہے، اصلی صفائی کا نام نہیں بلکہ کثافت ہے۔ تسکین کا نام نہیں بلکہ انتشار اور اضطراب اس کی جگہ ہے اور خلاصہ یہ کہ گوشۂ عافیت کی پوری تعریف صادق نہیں آتی......“[۳]

سید محمد آزاد کے ہاں طنز و مزاح ایک دوسرے سے اس طرح پیوست ہیں کہ انھیں الگ الگ نہیں کیا جا سکتا۔ آزاد کے ہاں طنز و مزاح کے اندر سے اور مزاح طنز کے اندر سے پھوٹتا ہے اور اسی سے ان کی تحریر دوسرے مزاح و طنز نگاروں سے الگ اور مختلف ہو جاتی ہے۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ طنز و مزاح زیادہ تر اپنے دور، اپنے زمانے، اپنے عصر سے وابستہ ہوتا ہے اور اسی لیے آج وہ اس طرح لطف نہیں دیتا جیسا کہ اس وقت اس نے دیا تھا جب وہ لکھا اور مصنف کے قلم سے نکلا تھا لیکن سید محمد آزاد کے اظہار بیان میں شگفتہ بیانی آج بھی برقرار ہے اور یہ طنز و مزاح اسی لیے آج بھی کسی حد تک متاثر ضرور کرتا ہے۔ انھوں نے طنز و مزاح کو

نئی نئی تیکنیک استعمال کرنے کا راستہ دکھایا مثلاً آزاد کی نئی ڈکشنری کی تیکنیک کو لیجیے۔ اس سے انھوں نے تیکنیک کے تنوع سے طنز و مزاح کے لیے ایک نیا راستہ کھولا۔ نئی ڈکشنری کی اس تیکنیک کو انگریزی ادب میں جانسن نے اور فارسی ادب میں عبید زاکانی نے اپنے اپنے تخلیقی ادوار میں، لفظوں کے نئے نئے معنی سے طنز و ظرافت کا راگ الاپا تھا۔ مثلاً ایک مضمون میں لفظ ’’ہندوستانی بی بی‘‘ کے معنی لغت کے انداز میں یہ درج کیے ہیں۔

> ’’اپنے شوہر کی عاشق شیدا اور فدائی۔ اپنے بچوں کی انا کھلائی اور دائی عفت کی دیوتا۔ محبت کی تصویر، مروت کی اوتار۔ انسانی باغ زندگی کی تازگی کے لیے جاں نواز اور فرحت آثار ہوائے بہار۔ گھر کی رونق، گھر کی زینت گھر کا بھرم۔ عزیزوں اور جملہ متوسلین کے لیے ہمیشہ رواں، ہمیشہ شاداب اور ہمیشہ لبریز چشمۂ کرم۔ عصمت کے سراپا، عزت و حمیت گلستان کی ہزار داستان بلبل۔ سچی قناعت، اسلامیانہ صبر اور درویشانہ توکل کے صاف اور خوش رنگ بادۂ گل رنگ کے۔ مینا کی قلقل، خالص اور بے لوث دین داری کا محفوظ گنجینہ۔ عصمت، عفت اور مروت کا قوی دفینہ۔ بالخلقت دوسروں کی وقف خدمت و چارہ سازی ‘‘

معنی کی یہ رنگارنگ تفصیل پانچ صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ آج اس میں طنز و ظرافت کا پہلو بہت واضح ہو کر سامنے نہیں آتا۔ لیکن دلچسپی اور شگفتگی اس میں آج بھی موجود ہے اور اسے آہستہ آہستہ پڑھ کر نئی ڈکشنر کے معانی کے مطالعے سے لطف اٹھایا جا سکتا ہے۔ اسی طرح اور متعدد الفاظ ہیں جن کو نئے معنی دے کر آزاد نے اپنی تحریر میں سمیٹا ہے۔ مثلاً مہذب بی بی، آیا، نائیکا، یورپین کنسرٹ، تھینکس، پولیسی، آنر، انٹرسٹ وغیرہ وغیرہ ۔لفظ ’’پارلیمنٹ‘‘ کے ذیل میں یہ معنی دیے گئے ہیں۔

پارلیمنٹ۔ مدبروں کا آشیانہ، فصحا اور بلغا کی پرورش کا زچہ خانہ۔ کسی ملک کے قابل لوگوں کی قوت گویائی کے تماشا دکھانے کا تھیٹر۔ وہ پانی جہاں کا اصیل اور ٹینی دونوں کٹر۔ زبانی لڑائی کا میدان، خیالی پلاؤ بیچنے والے کی دکان۔ باہمی نفاق اور ذاتی رشک وحسد کا تنور۔ خیالی اور لسانی کشتی کا مہذب اکھاڑا۔ تمدن کے دنگل میں حکمت عملی کے مطابق وزرا کے چت پٹ ہو جانے کی سہارا۔ مغربی فخر و نازش کی حفاظت کی مضبوط دیوار۔ ملکی مصلحتوں اور قومی حقوق کے بچانے کا سنگی حصار۔ ستم دیدوں کی چارہ جوئی کا وہ عمدہ و نادر داوری گاہ جہاں کوئی کالا وکیل نہیں۔ انصاف آموزی کا وہ اسکول جہاں روسیوں کے ظلم ناحق کے انسداد کی کوئی عمدہ سبیل نہیں۔ غل مچانے اور گپ ہانکنے کا بلند زینہ۔ قومی دولت، قومی عزت، قومی قوت، قومی لیاقت، قومی فصاحت اور قومی شوکت کا خزینہ۔‘‘ [۴]

طنز و مزاح کے لیے وہ تیکنیک، جو سید محمد آزاد نے شادی کے لیے بیوی کی تلاش میں ایک اشتہار کی

صورت میں دی ہے۔ آج بھی دلچسپی سے پڑھی جا سکتی ہے۔ اس مضمون میں بھی، آزاد کی دوسری تحریروں کی طرح، انظہار کی سنجیدگی واضح طور پر موجود ہے لیکن طنز کا کانٹا اس وقت چبھتا ہے جب بیوی کے اندر جن خصوصیات کی المشتہر کو ضرورت ہے ان کی تفصیل آتی ہے۔ یہ اشتہار بھی ایک مضمون ہے لیکن اشتہار کا نام دے کر طنز و مزاح کے لیے ایک نئی تیکنیک کو تلاش کیا ہے۔ تیکنیک کا یہ تنوع ''اودھ پنچ'' کے کسی دوسرے مضمون نگار میں مشکل سے ملے گا۔ شاید ہی ملے گا۔ طنز و مزاح کے لیے آزاد کی مختلف تیکنیک کو آج کے طنز و مزاح استعمال کر کے اپنے فن کی داد سمیٹ سکتے ہیں۔

''نوابی دربار'' سید محمد آزاد کا ایک ڈراما ہے جس میں مکالمات کے ذریعے قصے کے ارتقا کو برقرار رکھا گیا ہے۔ کسی غلط فہمی کی وجہ سے بعض اہلِ قلم نے اسے ناول کہا ہے اور شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ جب ''نوابی دربار'' ''اودھ پنچ'' میں شائع ہونا شروع ہوا تو ''اودھ پنچ'' نے بھی اسے ''ناول'' ہی کا نام دیا۔ اس بات کا بھی امکان ہے کہ اس وقت تک ڈرامے اور ناول کا فرق اہل قلم کے سامنے واضح نہیں تھا۔ سرسری مطالعے سے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ ناول نہیں بلکہ ہر طرح سے یہ ڈراما ہے۔ اس میں مکالمے ہیں، تیرہ مردوں اور سات عورتوں کے کردار ہیں۔ خود نواب صاحب، جن کا خطاب نواب غفلۃ الدولہ بہادر ہے، ایک کردار کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ اس کے دوسرے مرد کردار لوٹ مار خاں (خان صاحب)، میر زمانہ ساز (میر صاحب)، مرزا خوشامد بیگ (مصاحب)، مرزا غضنفر بیگ داروغۂ توشہ خانہ، گورداس (مہاجن)، سیاہ بخت خدمت گار وغیرہ ہیں۔ عورتوں میں تجبتہ بیگم، نواب صاحب کی والدہ ماجدہ ہیں، جو بڑی بیگم کے نام سے بطور ایک کردار سامنے آتی ہیں۔ خانم صاحبہ خان صاحب کی بیوی ہیں۔ نوروزی جان طوائف، بی جادی، خان صاحب کی آشنا ہیں۔ ان سب کرداروں کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ سب کردار اپنے منصب کے عین مطابق عمل کرتے ہیں اور اسی لیے حقیقت سے قریب ہیں۔

نوابی دربار کو آٹھ حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ یہ دراصل ''ایکٹ'' ہیں جنھیں ''حصہ'' کا نام دیا گیا ہے۔ اس ڈرامے میں جا بجا مصنف نے ہدایات بھی درج کی ہیں مثلاً پہلے حصے (ایکٹ) میں بتایا ہے کہ دن کے گیارہ بجے کا وقت ہے۔ میر زمانہ ساز کی آنکھ، جو بڑی مشکل سے کھلی تھی، کفن پھاڑ کر چیخ اُٹھتے ہیں اور اس کے فوراً بعد مکالمہ شروع ہو جاتا ہے۔ اسی طرح تیسرے حصے (ایکٹ) میں بتایا گیا ہے کہ خان صاحب صحن سے نکلے ہی تھے کہ دوا مجیدن نے پکارا خان صاحب، ادھر ادھر، بیگم صاحب کی ڈیوڑھی پر طلبی ہے اور اس کے بعد کردار مکالمہ کرنے لگتے ہیں۔ چوتھے ''حصے'' میں خان صاحب کا گھر دکھایا گیا ہے۔ خان صاحب پلنگ پر پگڑی رکھ کر اپنی بیوی سے مخاطب ہوتے ہیں۔ ایسی ہی ہدایات دوسرے حصوں میں دی گئی ہیں۔ ساتویں حصے میں سب سے زیادہ ہدایات دی گئی ہیں جو کتاب کے ایک صفحے پر پھیلی ہوئی ہیں۔ ان چھوٹی بڑی ہدایات کے ختم ہوتے ہی کردار آپس میں مکالمہ کرنے لگتے ہیں اور ڈرامے کا عمل آگے بڑھتا ہے۔ آٹھویں حصے میں بتایا

ہے کہ یہ مکالمے نواب صاحب کے مکان پر ہو رہے ہیں۔ اس حصے کے خاتمے پر بتایا جاتا ہے کہ نتیجۂ سخن یہ ہے کہ خان صاحب اپنی بے ایمانی، خود غرضی، ہر ایک کے ساتھ چالاکی کرنے سے ذلیل و خوار اور بدنام ہو کر نکالے گئے۔ نواب صاحب نے اپنی حماقت سے بلا دریافتِ اصل حال خان صاحب ہی کو نکالا۔" [۵] اس عبارت کے بعد ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔

اس ڈرامے سے زوال پذیر لکھنوی معاشرت کی ایک سچی، حقیقی، واقعیاتی تصویر سامنے آتی ہے۔ واقعات میں تسلسل کے ساتھ ایک ارتقا بھی پایا جاتا ہے جس سے قاری کی دلچسپی شروع سے آخر تک برقرار رہتی ہے اور قاری "پھر کیا ہوا" کے تجسس میں لگا رہتا ہے۔ یہی تجسس اور تسلسل اس قصے کی جان ہے۔ ممتاز منگلوری نے لکھا ہے کہ "نوابی دربار" کے واقعات کا زمانہ زیادہ سے زیادہ چھ دن پر پھیلا ہوا ہے۔ پلاٹ کی تشکیل میں کردار اور مکالمے بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ مکالمہ کرداروں کی تشکیل کرتا ہے، واقعات کو آگے بڑھاتا ہے اور کردار سے واقعات متعلق ہو جاتے ہیں۔ اگر کوئی دیہاتی جاہل یا نابالغ بچہ مسائل حیات پر فلسفیانہ گفتگو کرے تو یہ بھی بوالعجبی ہے اور اگر کوئی فنکار کسی ایسے کردار سے وہ کام لے جس کی وہ صلاحیت نہیں رکھتا تو یہ بھی فن سے بے خبری ہے۔ ... "نوابی دربار" میں ان بنیادی عناصر کی طرف پوری توجہ دی گئی ہے اور ان کے باہمی رشتوں کی نزاکتوں کا پورا احساس کیا ہے ..." [۶]

"اودھ پنچ" میں جب یہ ڈراما شائع ہونا شروع ہوا تو اس کی مقبولیت اتنی ہوئی کہ لفظ "آزاد" کو بطور تخلص کئی شاعروں نے اپنا لیا۔ عبدالغفور شہباز نے اپنے مرتبہ ایڈیشن کے "دیباچہ" میں لکھا ہے کہ شاعروں کے تخلص کے علاوہ "احمد علی شوق نے اسی نام کا اخبار جاری کیا۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار نے اسی نام کو اپنے مشہور و معروف فسانے (فسانۂ آزاد) میں ہیرو کے طور پر پیش کیا" [۷] اور خود یہ لفظ سید محمد آزاد کے نام کا بھی جزو لاینفک ہے یاد رہے کہ "اودھ پنچ" میں "نوابی دربار" کی قسطیں بھی "آزاد" ہی کے نام سے شائع ہوتی رہی تھیں۔

پنڈت رتن ناتھ سرشار (۱۸۴۶ء–۲۷ جنوری ۱۹۰۲ء) کے بارے میں پنڈت برج نرائن چکبست لکھنوی نے لکھا ہے کہ "سرشار مرحوم ابتدا میں اودھ پنچ کے نامہ نگار تھے ..... جس رنگ کا "اودھ پنچ" عاشق تھا اسی رنگ میں وہ بھی ڈوبے ہوئے تھے۔ اودھ پنچ کے ایک سال بعد "فسانۂ آزاد" کا سلسلہ شروع ہوا۔ یہ محض اتفاق تھا کہ اودھ اخبار کے ایڈیٹر ہونے کی وجہ سے سرشار نے یہ سلسلہ اسی اخبار میں شروع کیا ورنہ "فسانۂ آزاد" کا دریا بھی "اودھ پنچ" کے چشمہ سے جاری ہوتا کیوں کہ دونوں کا مذاقِ تحریر یکساں ہے اور دونوں ایک ہی باغ کے دو پھول معلوم ہوتے ہیں۔ [۸]

یہی صورت اکبر الہ آبادی (۱۸۴۶ء–۱۹۲۱ء) کے ساتھ ہے۔ وہ بھی شروع ہی سے "اودھ پنچ" کے لکھنے والوں میں شامل تھے اور نثری مضامین کے ساتھ منظومات بھی "اودھ پنچ" کے لیے لکھتے رہے۔ ان

کے نثری مضامین زیادہ تر ''اودھ پنچ'' میں ہی شائع ہوئے۔ جن میں سے بیشتر کو حال ہی میں ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے یکجا و مرتب کر کے شائع کر دیا ہے۔ [۹] سید مصباح الحسن قیصر نے لکھا ہے کہ ''سیاسی اور تہذیبی نقطۂ نظر سے بھی ''اودھ پنچ'' اکبر کے خیالات وعقائد سے مطابقت رکھتا تھا لہٰذا اکبر بھی اودھ پنچ کے مذاق ور حجان کے گرویدہ ہو گئے۔ اودھ پنچ کے تعلق سے ان کی شہرت اور مقبولیت میں دن دونی رات چوگنی ترقی ہوتی گئی۔'' [۱۰] اس صورت حال میں کہ پنڈت سرشار اور اکبر الہ آبادی دونوں کا بنیادی تعلق ''اودھ پنچ'' سے ہے ان دونوں کا مطالعہ بھی یہیں کر لیا جائے۔ یہ دونوں ہستیاں، اپنے منفرد و امتیازی رنگ و نور سے، ''اودھ پنچ'' کے گلدستے کو پر کشش و دلکش بناتی ہیں۔

حواشی:

[۱] جو مرزا اسد اللہ خاں غالبؔ کی اس کتاب کے جواب میں لکھی گئی تھی جو ''قاطع برہان'' کے نام سے شائع ہوئی تھی اور جس میں لغت ''برہانِ قاطع'' کو رد کیا تھا۔ غالب نے ''موید برہان'' کا جواب ''تیغ تیز'' لکھ کر دیا جس کا جواب الجواب آغا احمد علی نے ''شمشیر تبریز'' لکھ دیا۔

[۲] گلدستۂ پنچ مرتبہ پنڈت کشن پرشاد کول، ص۱۰۹، لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۳] ایضاً ص۱۱۷

[۴] گلدستۂ پنچ مرتبہ کول، ص۱۴۶-۱۴۷

[۵] نوابی دربار، سید محمد آزاد، مرتبہ ممتاز منگلوری، ص۱۰۴، مکتبہ خیابانِ ادب لاہور، ۱۹۶۶ء

[۶] ایضاً، صفحہ ط-ظ

[۷] ایضاً، ص۴

[۸] گلدستۂ پنچ، مرتبہ پنڈت کشن پرشاد کول، ص۸، ہندوستانی پریس نظیر آباد لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۹] نثر اکبر الہ آبادی، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، مجلس ترقی ادب لاہور ۲۰۰۸ء

[۱۰] معاونین اودھ پنچ، ڈاکٹر سید مصباح الحسن قیصر، ص۱۱۳، لکھنؤ ۱۹۵۴ء

باب دوم

(ب): اکبرالہ آبادی

طنز ومزاح کی روایت

سید اکبر حسین رضوی نام (۱۸۴۶ء-۱۹۲۱ء)، لسان العصر خطاب، اکبر تخلص، خان بہادر کا خطاب حکومت برطانیہ سے ملا۔ ۱۶؍نومبر ۱۸۴۶ء کو ضلع الہ آباد کے قصبے بارہ میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام سید تفضل حسین تھا اور ان کے دوسرے بیٹے کا نام سید اکبر حسن تھا۔

سید اکبر حسین اکبرالہ آبادی کی ابتدائی تعلیم گھر پر ہوئی۔ باپ نے انھیں خود بھی پڑھایا۔ سید تفضل حسین صوفی منش انسان تھے۔ عبادت و وظائف میں مصروف رہتے۔ اکبر کی پہلی شادی خدیجہ بی بی (وفات ۱۹۲۰ء) سے ۱۸۵۹ء میں ہوئی۔ اس وقت ان کی عمر ۱۳ سال کی تھی۔ یہ گاؤدی خاتون تھیں۔ میاں بیوی دونوں کے مزاج میں زمین آسمان کا فرق تھا۔ ان کی دوسری شادی نومبر ۱۸۶۷ء میں فاطمہ صغریٰ سے ہوئی جو سلیقہ مند و باشعور خاتون تھیں۔ اکبر کے مزاج کو پہچان کر خود کو اسی سانچے میں ڈھال لیا اور زندگی بھری بھری اور پُرسکون گزرنے لگی۔ ان سے دو بیٹے: سید عشرت حسین اور محمد ہاشم اور ایک بیٹی پیدا ہوئے۔ چھوٹا بیٹا محمد ہاشم اور بیٹی دونوں آگے پیچھے نوعمری ہی میں وفات پا گئے۔ فاطمہ صغریٰ سے شادی کے کچھ ہی عرصے بعد انھوں نے خدیجہ بی بی کے لیے چالیس روپے ماہوار کا وظیفہ مقرر کر دیا۔ جو عمر بھر ان کو ملتا رہا اور وہ الگ گھر میں رہنے لگیں۔

ان کی ابتدائی ملازمت عرضی نویسی سے شروع ہوئی۔ کچھ عرصے والد بعد نے محرری سکھانے کے لیے ایک وکیل کے سپرد کر دیا۔ ساتھ ہی ملازمت کی تلاش جاری رہی۔ اس وقت جمنا کا پل زیر تعمیر تھا وہاں انھیں نوکری مل گئی۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ وہ اپنی لیاقت بڑھاتے رہے۔ فارسی اور عربی پر عبور حاصل کیا اور ساتھ ہی کلکتہ یونیورسٹی کے میٹرک کا نصاب بھی اچھی طرح پڑھ لیا۔ ۱۸۷۳ء میں انھوں نے ہائی کورٹ میں وکالت کا امتحان دیا اور کامیاب ہوئے۔ اسی کے ساتھ انھوں نے ہائی کورٹ میں وکالت شروع کر دی۔ ۱۸۸۱ء میں منصف مقرر ہوئے۔ ۱۸۸۸ء میں سب ججی کی قائم مقامی پر فائز ہوئے اور جلد ہی مستقل سب جج بنا دیے گئے۔ ۱۸۹۴ء میں وہ سیشن جج مقرر ہوئے۔ ۱۸۹۸ء میں ''خان بہادر'' کا خطاب ملا۔ اس عرصے میں ان کی بینائی کمزور ہونے لگی تھی ۱۹۰۳ء میں انھیں پنشن لینی پڑی۔ پنشن لینے کے اٹھارہ سال بعد ۹؍ستمبر ۱۹۲۱ء کو الہ آباد میں وفات پائی۔

پہلی بیوی اور اس کے بچوں پر انھوں نے کوئی توجہ نہیں دی۔ ساری عمران کے ساتھ سلوک بھی اچھا نہیں کیا لیکن دوسری بیوی کے بیٹے سید عشرت حسین رضوی کی تعلیم و تربیت کی طرف پوری توجہ دی۔ ۱۹۰۳ء میں اعلیٰ تعلیم کے لیے انگلستان بھیجا جہاں وہ عیش و عشرت میں معروف ہو گئے اور وہ تعلیم جو تین سال میں پوری کرنی تھی اس میں سات سال لگا دیے۔ اکبر کا یہ مشہور شعر اسی موقع کے لیے کہا گیا تھا:

عشرتی گھر کی محبت کا مزا بھول گئے　　کھا کے لندن کی ہوا عہدِ وفا بھول گئے

۱۹۰۷ء میں عشرت حسین اس وقت واپس ہوئے جب اکبر نے بیٹے سے خرچ بھیجنے سے معذرت کر لی۔ اکبر چاہتے تھے کہ جب وہ ہندوستان واپس آئیں تو کوئی اعلیٰ ملازمت انھیں مل سکے۔ آنے کے کچھ عرصے بعد سید عشرت حسین ڈپٹی کلکٹر کے عہدے پر فائز ہو گئے۔ اکبر کو بچپن سے لے کر وفات تک عشرت حسین کی فکر لگی رہتی تھی۔ عشرت ان کی زندگی تھا۔ مرنے سے پہلے بھی یہ خیال انھیں پریشان کرتا رہا کہ ان کے بعد عشرت کی سرپرستی و نگرانی کس کے سپرد کی جائے حالانکہ عشرت حسین اب بچے نہیں تھے۔ اعلیٰ ملازمت پر فائز تھے اور خود بھی صاحبِ اولاد تھے۔ لیکن اکبر انھیں بچہ ہی سمجھتے رہے۔ ۱۹۱۰ء میں عشرت حسین کی والدہ فاطمہ صغریٰ وفات پا گئیں۔ تین سال بعد عشرت حسین کا چھوٹا بھائی محمد ہاشم بھی اللہ کو پیارا ہو گیا اور ۹ ستمبر ۱۹۲۱ء کو سید اکبر حسین رضوی، اکبرالہ آبادی بھی دن کے تین بجے سہ پہر میں وفات پا گئے اور اسی دن رات کو گیارہ بجے کالے ڈانڈے کے قبرستان میں مدفون ہوئے۔ ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔

اکبرالہ آبادی کا دور: پس منظر

اکبرالہ آبادی اس دور کے اہم ترین نمائندوں میں شامل ہیں جو سرسید تحریک سے ۱۸۷۰ء میں شروع ہوتا ہے۔ سرسید نے ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم کے بعد مسلمانوں کی بدحالی اور انگریز دشمنی کا مشاہدہ کیا۔ انگریز ایک صدی قبل سے ہندوستان پر رفتہ رفتہ اپنا اقتدار جما رہے تھے مگر ۱۸۵۷ء تک بظاہر مغل حکومت ہی قائم تھی اور اس کا نمائندہ بہادر شاہ ظفر دہلی کے تختِ سلطنت پر بیٹھا ہوا تھا حالانکہ اس کی حیثیت اب انگریز کے پنشن یافتہ سے زیادہ نہیں تھی۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت عظیم میں مسلمانوں نے خاص طور پر بغاوت میں نمایاں حصہ لیا۔ اس کے بعد انگریز نے یہ طے کیا کہ ہندوؤں کی مدد سے مسلمانوں کو پوری طرح دبا دیا جائے۔ مسلمانوں کے لیے یہ بڑا ہی بُرا وقت تھا۔ اس وقت سرسید احمد خاں نے، جو انفرادی حیثیت میں انگریزوں کے حامی و طرف دار تھے، انگریزوں کو یہ سمجھانے کی کوشش کی کہ مسلمان وفادار ہیں۔ ساتھ ہی انھوں نے مسلمانوں کو بھی وفادار بنانے کی تحریک اُٹھائی۔ ہندوستان کے مسلمانوں اور انگریزوں میں سمجھوتا کرانا سرسید احمد خاں کے لیے مقصدِ زندگی ٹھہرا۔ ساتھ ہی ساتھ انھوں نے یہ بھی دیکھا کہ مسلمان جس تہذیب اور جن علوم کو اپنائے ہوئے ہیں وہ فرسودہ ہو چکے ہیں، اس لیے انھوں نے انگریزی تہذیب اور یورپ کے علوم جدیدہ سے مسلمانوں کے

دل اور دماغ کو روشن کرنے کی طرف قدم بڑھایا۔ اس طرح وہ ایک نشاۃ الثانیہ کے لیڈر کی حیثیت سے ابھرے جو بڑی تیزی کے ساتھ پھیلنے اور عام ہونے لگی۔ جو تبدیلی آ رہی تھی وہ معاشرے کے ہر پہلو کو متاثر کر رہی تھی۔ کھانے، کپڑے، رہن سہن، اخلاق و عادات، خیالات، علم و ہنر اور مذہب غرض کہ انسانی زندگی کے ہر پہلو میں تبدیلی آ رہی تھی۔ سرسید نے اسی لیے تعلیم کو مرکز حیثیت دی اور اپنی بے پناہ عملی قوت کا ثبوت ایک کالج قائم کر کے دیا۔ ان کے ہم خیالوں اور ساتھیوں نے اس تحریک کو آگے بڑھایا۔ ہیگل (Hegal) کے فلسفہ کے مطابق یہ ایک دعویٰ (Thesis) تھا جو سرسید نے مسلمانوں کی زندگی میں داخل کیا۔ یہ فطری اور ایک طرح سے لازمی تھا کہ اس دعویٰ کی پرانے بنے بنائے معاشرے سے ٹکر ہوتی۔ رجعت پسندوں نے اس کی سخت مخالفت کی اور سرسید کو کافر تک قرار دیا۔ اس لیے اس دور میں، جیسا کہ ہر نئی تحریک کے دور میں، ہم قوم کو دو حصوں میں بٹا دیکھتے ہیں، ایک طرف سرسید اور ان کے ساتھی جیسے الطاف حسین حالی اور محسن الملک وغیرہ اور دوسری طرف ان کے (Antithesis) جیسے ناول نگار نذیر احمد اور اکبر الہ آبادی۔ لیکن آخر الذکر کو (Antithesis) سے زیادہ (Synthesis) اس لیے کہنا چاہیے کہ یہ لوگ مخالفت کے ساتھ ساتھ ترقی بھی کرنا چاہتے تھے۔ اکبر الہ آبادی شروع ہی سے روایتی قسم کی شاعری میں منہمک تھے اور داغ و امیر مینائی کے رنگ میں غزلیں کہہ رہے تھے مگر نئی تحریک کے اثرات دیکھ کر انھیں غصہ بھی آیا اور ہنسی بھی اور وہ سنجیدہ روایتی شاعری سے مزاحیہ و طنزیہ شاعری کی طرف آ گئے۔

اس وقت تک انگریزی حکومت قائم ہو چکی تھی اور یہ بات مسلم تھی کہ اب اس کو کوئی نہیں ہلا سکتا حالانکہ جلد ہی اس کو ہلانے والے بھی پیدا ہو کر آہستہ آہستہ اُبھرنے لگے۔ مولوی نذیر احمد نے بھی ان بنگالیوں کا ذکر کیا ہے جو انگریزوں سے حکومت چھیننے کی تحریک چلا رہے تھے۔ انگریزی حکومت کے استحکام پر سب کو یقین تھا اور یہ یقین اکبر کی زندگی کے آخری دور میں گھٹا جب مہاتما گاندھی کی تحریکِ آزادی پھیلنے لگی۔ اکبر الہ آبادی اس دور میں بھی شعر کے ذریعے اپنی رائے ضرور دیتے رہے مگر زیادہ تر وہ پہلے دور کے فرد تھے اور ان کے سامنے یہ مسئلہ تھا کہ انگریزوں سے تعلقات کی کیا صورت ہو۔ انھوں نے بھی سرسید کی طرح انگریزی ملازمت اختیار کی اور اس میں کوئی حرج نہیں دیکھا۔ انگریزی ملازمت کا رواج کئی پشتوں سے چلا آ رہا تھا اور تجربہ یہ کہتا تھا کہ اس میں کوئی مضائقہ نہیں ہے۔ مسلمانوں کو انگریز سے تنخواہ لینے اور اس کا کام کرنے کے علاوہ کچھ اور نہیں کرنا تھا۔ کام بھی فارسی یا اردو میں ہوتا تھا اور انگریز افسر بھی ان زبانوں کو کام چلانے کے لیے پہلے سے سیکھے ہوئے ہوتا تھا۔ کسی کے مذہب، عقائد اور معاشرت میں دخل دینا ممنوع تھا۔ اسی لیے مسلمان اپنی روش پر چل رہے تھے مگر ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم میں مسلمانوں نے جو رویہ اختیار کیا اور انگریزوں کو اپنی طرف سے بدظن کر دیا، اس سے یہ لازمی ٹھہرا کہ وفاداری کے کچھ اور اہم ثبوت فراہم کیے جائیں۔ اس کے لیے ایک جذباتی و معاشرتی تعلق کی بھی ضرورت تھی جس کو سرسید نے ضروری سمجھا۔ ملازم سرکار کی حیثیت سے

وہ انگریزوں سے قریب تھے اور انھیں معلوم تھا کہ انگریز مسلمانوں کو پسند نہیں کرتا اور انھیں مغلوب کرنے کے درپے ہے۔ سرسید نے یہ بھی محسوس کیا کہ اس نفرت یا ناپسندیدگی کی وجہ ایک طرف ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم تھی لیکن اصل میں معاشرت کا فرق بھی آڑے آرہا تھا۔ یہ بات ان کی سمجھ میں آئی کہ ہم دردی کی بنیاد اسی وقت پڑسکتی ہے جب کہ سماجی و معاشرتی سمجھوتا بھی ساتھ ہو۔ مسلمان انگریز کے سماجی عمل کو نفرت سے نہ دیکھیں اور ان سے قریب آئیں مثلاً مسلمان انگریزوں کے ساتھ کھانا کھانا بھی اسی طرح بُرا سمجھتے تھے جیسے ہندو۔ سرسید نے ان کے ساتھ کھانا کھانے کو اسلامی شرع کی رُو سے جائز قرار دیا۔ پھر انھوں نے یہ بھی دیکھا کہ انگریزوں کے طرزِ طعام میں کس قدر باقاعدگی اور صفائی ہے اور انھوں نے محض مصلحت ہی سے نہیں بلکہ خلوصِ دل سے چاہا کہ مسلمان بھی اسی طرح کھانا کھانے لگیں۔ مفاہمت اور سمجھوتے کی کوشش ہی نے انھیں اس راز سے آگاہ کیا کہ ہر معاملہ میں انگریز ترقی یافتہ اور تہذیب یافتہ ہیں اور مسلمانوں کو ترقی کرنے کے لیے اسی واقعیاتی راہ کو اختیار کرنا چاہیے۔ اس پر ایک طبقے نے اتفاق کیا مگر یہ مسئلہ اپنی جگہ پر قائم رہا کہ انگریزوں کی معاشرت کو کس حد تک اپنانا چاہیے۔ نذیر احمد نے اپنے ناول ''ابن الوقت'' میں صدر الاسلام کے ذریعے اپنے نقطۂ نظر کو واضح کیا ہے مگر جو وہ چاہتے تھے وہ نہ ہوسکا۔ ابن الوقتیت چل چکی تھی اور خوب خوب چل رہی تھی۔ اکبر نے اسے چلتے ہوئے دیکھا، اس کا مذاق اڑایا اور اسے حماقت زدگی قرار دیا۔ یاد رہے کہ مفاہمت اور سمجھوتے کا مسئلہ ان کے سامنے بھی تھا اور وہ بھی سمجھوتا کرنا چاہتے تھے لیکن ساتھ ہی وہ عام مسلمانوں کے نمائندہ تھے جو پرانے طور طریقے کو مٹتا دیکھنا نہیں چاہتے تھے اور نئے قاعدے انھیں احمقانہ معلوم ہوتے تھے۔ جن کی اکبر نے، طنز کے تیروں سے، مذاق اُڑا کر، کاٹ چھانٹ کی۔

انگریزی حکومت کے ساتھ ایک نئی قدر وجود میں آئی جسے پبلک، قوم یا قومیت کہا جاتا تھا اور یہ تصور پہلے کبھی نہیں تھا۔ اس نے ادب میں ایک نیا انقلاب یہ پیدا کیا کہ ادب کا معاشرے میں مقام اور مقصد بدل گیا۔ داغ اور امیر مینائی تک شاعر کسی دربار سے وابستہ ہوتا تھا جو اس کی کفالت کرتا تھا اور ادب دربار تک محدود تھا اور اگر عوام تک پہنچتا بھی تھا تو درباریوں ہی کے ذریعے پہنچتا تھا۔ شاعر کا کام بادشاہ کو مسرور کرنا یا اپنا الگ راگ الاپنا تھا۔ وہ محض ایک فن کار یا دست کار ہوتا تھا چاہے وہ مشاہدۂ حق کی گفتگو کرے مگر شیشہ و ساغر کہنا اس کا پہلا فرض تھا۔ انگریز نے پبلک اور رائے عامہ کو اہمیت دی اور صحافت کو وجود میں لایا جس کی مربی خاص طور پر پبلک ٹھہری۔ اب بادشاہ کی جگہ پبلک نے لے لی۔ اخباروں کی ایک حد تک وہی پالیسی رہی جو دربار کے قصیدوں کی ہوتی تھی یعنی حاکم کی حکومت کو حق بجانب کہنا مگر ساتھ ہی اخباروں میں عام لوگوں کو بھی اپنی رائے دینے کی آزادی تھی۔ حاکم کی حکومت کو چھوڑ کر ہر مسئلہ اخباروں میں زیرِ بحث آیا اور آتا رہا۔ بعد میں اخبارات کا خاص موضوع سیاست ہوگیا جو آج تک چلا آتا ہے مگر سرسید کے سامنے میں اور اکبر الہ آبادی کے دور کے زیادہ حصے میں اخبار صرف معاشرتی امور سے تعلق رکھتے تھے۔ سیاسی خیالات عام کرنے کے بجائے

ان کا کام معاشرتی اصلاح تھی۔ یہی صورت، جو انگلستان و فرانس میں اٹھارویں صدی میں نظر آتی ہے، ایک حد تک وہی صورت ادب نے بھی اختیار کرلی۔ ایڈیسن اور اسٹیل نے انگلستان میں معاشرتی اخبار نکالے تھے اور ایسے ہی اخبار ہمارے ہاں بھی نکلنے لگے۔ سرسید کا ''تہذیب الاخلاق'' اس کی ابتدا کہیے کچھ ہی عرصے بعد ''اودھ پنچ'' ایسے اخبار بھی انگریزی اخبار ''پنچ'' کی طرح شائع ہونا شروع ہوئے۔ اس کا ادبی نتیجہ یہ نکلا کہ محض تخلیقی رجحان کی جگہ تنقیدی رجحان بھی سامنے آنے لگا۔ تخیل کی عمل داری میں عقل قبضہ جمانے لگی اس لیے نظم کے بجائے نثر نے زور پکڑا۔ سنجیدہ بحثیں عام ہوئیں مگر ان میں ادبی زور کہاں تھا، مزاح اور طنز نے انھیں ادبی بنادیا۔ یہاں ہمیں پوری ایک تحریک نظر آتی ہے جس کا مقصد طنز و مزاح کے ذریعے سرسید تحریک کا مقابلہ کرنا تھا۔ خاص طور پر لکھنؤ سے جو اخبارات نکلتے تھے انھوں نے سرسید کو ''پیر نیچریا'' کہا اور ان کا خوب خوب مذاق اڑایا۔ برنارڈ شا دنے کامیڈی کو اصلاح کا بڑا اہم ذریعہ بنایا ہے۔ اصل میں کسی چیز کو غلط ثابت کرنا بڑا مشکل کام ہے مگر اس پر ہنس دینا آسان بھی ہے اور ایک خاص قسم کا اثر بھی رکھتا ہے۔ چنانچہ نئی تہذیب کو ہنسی میں اُڑانے کی جو تحریک چلی تھی اکبر اس کے طرف دار اور حامی تھے۔ اس میں زیادہ تر کام تو نثر میں ہوتا تھا مگر تک بندیاں بھی کی جاتی تھیں حالانکہ ان کو شاعری میں مقام نہیں دیا جاتا تھا۔ فطری رجحان کی بنا پر اکبر ان تک بندیوں پر عامل ہوئے مگر ان کی فطرت نے اس کو بھی اعلیٰ فن بنادیا۔ اس طرح اکبر کا ایک ''مسخرے'' کی حیثیت سے نمایاں ہونا بھی ایک عصری چیز ہے اور اس میں جو کمال انھوں نے پیدا کیا وہ ان کی خداداد صلاحیت اور انفرادیت سے تعلق رکھتا ہے۔

ان رجحانات کی بنا پر ادب اور زندگی کے تعلق اور رشتے میں ایک نئی صورت پیدا ہوگئی جس سے ہمارا ادب مانوس نہیں تھا۔ ہمارا پرانے دور کا ادیب و شاعر بالکل آنکھیں بند کیے ہوئے تو نہیں تھا لیکن وہ معاشرتی مسائل کو بھی غمِ جاناں بنا کر پیش کرتا تھا۔ عام معاشی حالت پر وہ ''شہر آشوب'' تو لکھتا مگر یہاں سب کچھ مبالغے کا پہلو لیے ہوئے ہوتا تھا جس سے وہ زندگی سے دور ہو جاتا تھا۔ شاعر محض رنگیں نوا تھا مگر اب اسے رنگیں نوائی کے ساتھ ساتھ دیدۂ بینائے قوم بھی ہونا پڑا۔ مرزا غالب درباریوں کے رویے پر یہ کہہ سکتے تھے:

ہوا ہے شہ کا مصاحب پھرے ہے اِتراتا   وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے

مگر اب نئی تحریک کے زیر اثر ایسے افراد سامنے آئے جن کی تخلیقات سے نئے رویوں کی گوناگوں مثالیں قائم ہوئیں۔ انگریزی لباس پہننے والے لوگ، انگریز بننے اور انگریزی وضع قطع اور طرز زندگی اختیار کرنے والے لوگ، مذہب سے انکار کرنے والے لوگ عجیب عجیب صورتوں میں شاعر کو نظر آئے اور عاشق و معشوق اور رقیب کی جگہ ان کے کلام کا موضوع بن گئے۔ اب یہ بات بھی محسوس کی گئی کہ زندگی کے بہاؤ میں شاعر بھی زندگی ہی کا ایک دھارا ہے۔ ایسا دھارا جو دوسرے دھاروں سے ملتا بھی ہے اور ان سے الگ بھی ہو جاتا ہے اور ہر حقیقت کو، اپنے تضاد کے ذریعے، سامنے لاتا ہے۔ اب محسوس ہوا کہ شاعر اس طرح بند نہیں ہے کہ اپنے

گھر کے پائین باغ کو بھی نہ دیکھے۔ وہ پتہ پتہ بوٹا بوٹا دیکھ رہا ہے اور ہر پتے اور ہر بوٹے کی نگاہیں اس کی طرف ہیں کہ وہ کیا کہتا ہے۔ شاعر بھی زندگی کا حصہ ہے اور زندگی پر اپنی طرح سے تنقید کر رہا ہے۔ ادیب بھی قوم کے درمیان کھڑا ہے۔ کبھی اسے اس کے ماضی کی یادوں سے زندہ کر رہا ہے، کبھی اُسے نئی روش کے فائدے سمجھا رہا ہے۔ کبھی غلط راہ اختیار کرنے پر مذاق اُڑا رہا ہے اور ہنس رہا ہے۔ پہلے شاگرد کے لیے استاد کی ہر ہدایت حکم کا درجہ رکھتی تھی اب استاد بھی شاگرد کی بات یا رائے توجہ سے سنتا ہے اور اگر شاگرد کی بات درست ہے تو وہ اپنی رائے پر نظر ثانی کر لیتا ہے۔ اب ادیب و شاعر اور اس کے سامعین میں صرف واہ واہ کا رشتہ نہیں ہے بلکہ خیالات اور فقروں کا لین دین بھی جاری ہے۔ اب ادب دربار سے نکل کر پبلک (بازار) میں آ گیا ہے۔ اکبر ان ادیبوں میں زیادہ نمایاں اور اہم اس لیے ہیں کہ ان کی جنس کا خریدار ہر طرف موجود ہے۔ اسی طرح دوسرے فنونِ لطیفہ مثلاً موسیقی، مصوری اور رقص وغیرہ درباروں تک محدود تھے اور وہی ان کے سرپرست اور کفیل تھے لیکن اب یہاں بھی صورت حال بدل گئی تھی۔ یہ سب فنون بھی اب تھیٹروں میں آ گئے تھے اور اس طرح پبلک کا حصہ بن گئے۔ اب ادب بادشاہ کو خوش کرنے کے بجائے پبلک یا زیادہ سے زیادہ پبلک کو خوش کرنا اس کا معیار بن گیا۔ اب ادب و شعر کی سرپرست، بادشاہ کے بجائے، پبلک ہو گئی اور یہ بہت بڑی انقلابی تبدیلی تھی۔ اب ادیب و شاعر پبلک ہی سے عمل اور رد عمل کرتا ہے اور اس لیے وہ مبالغے اور بلند پروازی سے ہٹ کر اب واقعیت کی طرف آ گیا ہے۔ مسجع و مقفّیٰ عبارت کا طلسم اب ٹوٹ گیا ہے اور نثر عام بول چال کی سادہ زبان کے روپ میں عام اور مقبول ہو رہی ہے۔ آج بھی دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ اکبرالہ آبادی اور الطاف حسین حالی کا تعلق اس دور سے اتنا گہرا ہے جتنا کسی اور شاعر کا اس سے پہلے نہ ہوا تھا۔

اب ایک سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا ادب کا زندگی سے یوں قریب آ جانا اس کے حق میں مفید یا مضر ہوا؟ کیا یہ ادب ہی رہا یا صحافت کے دائرے میں آ گیا۔ غور سے دیکھا جائے تو یہاں ادب اور صحافت کے درمیان وہی سمجھوتا ہوا جو اٹھارویں صدی میں انگلستان میں ہوا تھا۔ انگریزی بادشاہت اپنے ساتھ صنعت کاری، ملازمت پیشگی اور جمہوریت کے تصورات لے کر اُبھری۔ یہ جمہوریت شہنشاہیت کے ساتھ کھڑی تھی اور پرانی شہنشاہیت سے مختلف تھی۔ اب بادشاہ اٹل حکم چلانے والا نہیں رہا تھا بلکہ رائے عامہ پر چلنے والا ہو گیا تھا۔ اسی کے ساتھ بادشاہت نے متوسط طبقے کو جنم دیا جس کی آواز ایوانوں میں گونجتی سنائی دی۔ ادیب بھی مصلح ٹھہرا اور عوام کو نہ صرف صحیح راستہ دکھانے والے کے روپ میں سامنے آیا بلکہ ان کے جذبات کو بھی ایک مرکز پر لانے کا ذریعہ ہوا۔ محض عشقیہ شاعری کی مرکزی اہمیت بھی کمزور پڑ گئی۔ حالی نے عشقیہ شاعری کو قوم کی بربادی کا سبب جانا۔ حالؔی کی قومی شاعری نے اقبال کی آفاقی شاعری کو جنم دیا اور اکبرالہ آبادی کی واقعیاتی شاعری بھی ایک نئی صورت میں سامنے آئی۔ یہ واقعیاتی بھی تھی اور قومی بھی۔ اصلاحی رجحان اس میں نمایاں تھا۔ یہ واقعیاتی رجحان اخباروں کی بھی جان تھا اور فکشن کا بھی ایمان تھا۔ نذیر احمد کے قصوں نے وہی کام کیا جو

سرسید کے مضامین کررہے تھے۔ اسی طرح اکبر نے طنز و مزاح کے ذریعے وہی راستہ دکھایا جو اصلاح کی طرف جاتا تھا۔ اخلاق کا لفظ نئے معنی لے کر سامنے آیا۔ پہلے اخلاق کا مطلب محض رکھ رکھاؤ یا تہذیب و معاشرت کے رسمی راستوں پر چلنا تھا لیکن اب اخلاق کے معنی ترقی یافتہ یا ترقی کے اصولوں کو اپنانے اور امید کی روشنی میں زندگی گزارنا ہوگیا۔ یہ راستہ ادب نے اختیار کیا اور ساتھ ہی ادب و ادیب نے پرانی فرسودہ رسموں اور طور طریقوں پر ضرب بھی لگائی جس سے نئی نئی صورتیں سامنے آئیں اور اس طرح ادیب مدرسِ اخلاق ہوگیا۔ اخلاق اب کوئی تنگ بندھی چیز نہیں رہا تھا۔ اخلاق کو سب نے نئے نئے معنی دیے۔ سرسید نے انگریزوں کی معاشرت داخلاق پر چلنے کی ترغیب دی۔ حالی نے پرانے اسلامی اخلاق کو پھر سے زندہ کرنے پر زور دیا۔ اسلام کو بھی نئے نئے معنی دیے گئے۔ سرسید احمد خاں نے سائنس کے اصولوں کے مطابق قرآن کی نئی تفسیر پیش کی اور معجزات کو رد کردیا اور ذہنی و دنیوی ترقی کے لیے انگریزی تعلیم کو عام کرنے پر زور دیا۔ اکبر کو بھی اس ترقی سے گہری دلچسپی تھی مگر وہ اپنی روایات کو بھی باقی رکھنا چاہتے تھے۔ اکبر نے کہا:

قدیم وضع پہ قائم ہوں میں اگر اکبر   تو صاف کہتے ہیں سید یہ رنگ ہے میلا
جدید طرز اگر اختیار کرتا ہوں   تو اپنی قوم مچاتی ہے شور واویلا
غرض دو گونہ عذاب است جانِ مجنوں را   بلائے صحبتِ لیلیٰ و فرقتِ لیلیٰ

اکبر کو رجعت پسندوں میں شمار کیا جاتا رہا ہے مگر غور سے دیکھیے تو وہ ہی قوم کے مخصوص رجحانات کے معتبر نمائندے ہیں۔ وہ سرسید کے ایک حد تک ضرور مخالف ہیں مگر سید کے کام کی اہمیت کو جانتے اور سمجھتے ہیں۔ سرسید کی وفات پر انھوں نے یہ قطعہ کہا تھا جس سے سرسید کے تعلق سے ان کی سوچ کا اظہار ہوتا ہے:

ہماری باتیں ہی باتیں ہیں سید کام کرتا ہے
نہ بھولو فرق جو ہے کہنے والے کرنے والے میں
کوئی جو کچھ کہے میں تو یہی کہتا ہوں اے اکبر
خدا بخشے بہت سی خوبیاں تھیں مرنے والے میں

وہ قوم کی پسپائی اور ناکارہ پن سے نالاں تھے۔ وہ جانتے تھے:

خدا حافظ مسلمانوں کا اکبر   مجھے تو اُن کی خوش حالی سے ہے یاس
یہ طالب شاہد مشہود کے ہیں   نہ جائیں گے و لیکن سعی کے پاس

وہ قوم کے رجعت پسندوں کے ساتھ یا ان کے ہم نوا نہیں تھے:

شیخ صاحب کا تعصب ہے جو فرماتے ہیں   اونٹ موجود ہے پھر ریل پہ کیوں چڑھتے ہو

مگر ان کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ وہ ترقی کے ساتھ اپنی روایات کو بھی قائم رکھنا چاہتے تھے۔

شکر ہے راہِ ترقی میں اگر بڑھتے ہو   یہ تو بتلاؤ کہ قرآں بھی کبھی پڑھتے ہو

ان کا نظریہ تھا: ع　مذہبی درس الف بے ہو، علی گڑھ ت ہو۔ بہر حال اخلاقی اصلاح میں وہ بھی اپنے دور کے ساتھ تھے مگر اس اصلاح کو اپنے طریقے سے کرانا چاہتے تھے۔ ان سب رجحانات سے ادب ایک عوامی اور زندہ چیز بن گیا اور ان سب تصورات کے ساتھ جدید ادب کی بنیادیں استوار ہوئیں۔ تخیلی علویت اور آفاقیت اس میں ضرور کم ہوگئی مگر محض رسمیت سے بھی وہ پاک ہوگیا۔ سارے معاشرے نے اس میں دلچسپی لی اور اکبر فی الحقیقت "لسان العصر" ہوگئے۔ یہ سب کچھ ادبی پیش رفت اور ترقی کی ایک منزل ضرور ہے۔

خالص ادبی ترقی کے لحاظ سے دیکھیے تو یہ دور ایک نئے طرز کی ایجاد کرتا ہے اور اکبر کا اسی طرزِ خاص میں ایک اہم مقام ہے۔ حالی نے نیچرل شاعری کے جو اصول وضع کیے اور اردو شاعری کو ایک نیا ادراک دیا، اکبر اُن پر قدرتی طور سے عامل ہوگئے۔ طنز و مزاح کی زبان بول چال کی عام زبان سے جس قدر قریب اور برجستہ ہوگی اتنی ہی پُر اثر ہوگی۔ اکبر انگریزی تہذیب و روایت کے خلاف تھے مگر ان کی زبان اور رنگ جس قدر انگریزی طنزیہ شاعری سے قریب ہے اتنا کسی دوسرے شاعر کا نہیں ہے۔ یہ نہیں تھا کہ اکبر نے انگریزی شاعری کی نقل یا پیروی کی تھی بلکہ کسی الہامی طریقہ پر اکبر کی قوتِ تخیل انگریزی نشاۃ الثانیہ سے ہم آہنگ ہوگئی تھی۔ "جدید" فن کاری میں، جس کا رواج ان کے دور میں ہوا، اکبر ہی نمائندہ فرد کہے جاسکتے ہیں۔ حالی کے نیچرل طرز میں اکثر پھیکا پن اور آورد آجاتا ہے۔ اقبال کے ہاں اردو شاعری کی علویت اور انگریزی شاعری کی عظمت ہم آہنگ ہوگئی ہیں مگر اکبر چوسر، پوپ اور بائرن کی طرح زمین سے قریب رہتے ہیں۔ وہ عام لوگوں سے خطاب کرتے ہیں اور اس زبان میں، جو اب عام ہوئی ہے، انگریزی کے الفاظ قبول کرلیے ہیں۔ یہ "ریختہ" وہ ہے جس میں فارسی زبان کے الفاظ کے ساتھ ساتھ انگریزی کے الفاظ بھی ملے جلے موجود ہیں اکبر انگریزی ادب سے تو واقف نہیں تھے مگر انگریزی ادب کی وہ روح، جو اُسے یورپ کے دوسرے ادبیات سے ممتاز کرتی ہے یعنی مزاح ان کے ہاں اس طرح پر ہے کہ وہ انگریزی زبان کے ادیبوں کے حلقے میں کھڑے نظر آتے ہیں۔ ان کی انگریزوں سے نفرت تو قومی سطح پر تھی مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اکبر نے بغیر جانے انگریزی زبان کے ادب کی روح کو نچوڑ لیا تھا۔ اکبر (م ۱۹۲۱ء) سرسید (م ۱۸۹۸ء) کے دور کے بعد اس دور میں بھی زندہ رہے جب پہلی جنگ عظیم ہو رہی تھی جس کے فوراً بعد تحریک آزادی نے زور پکڑا۔ اس وقت قوم کے سامنے سماجی اور مذہبی مسائل کے ساتھ ساتھ سیاسی مسائل بھی سامنے آئے اور انھوں نے ان مسائل پر اپنا زاویۂ نظر پیش کیا۔ انھوں نے ہندو مسلم اتحاد پر زور دیا:

میں کہتا ہوں ہندو مسلمان سے کہ بھائی　　موجوں کی طرح لڑو مگر ایک رہو

مہاتما گاندھی نے مسلمانوں کی ہجرت کا جو مسئلہ اٹھایا اس کے بارے میں اکبر نے کہا:

ہند سے آپ کو ہجرت ہو مبارک اکبر　　ہم تو گنگا ہی پہ مار کے آسن بیٹھے

اکبر ان لوگوں میں تھے جنھوں نے اس وقت بھی ہندو مسلم نفاق کی صورت دیکھ لی تھی جب "اتحاد" ہی کا دور

دورہ تھا:

گاؤ ماتا کا ٹھکانا گاندھی بابا نے کیا   شیخ جی کا اونٹ کس کل بیٹھتا ہے دیکھیے

اکبر کی زندگی ہی میں "ہندی" کی تحریک شروع ہو چکی تھی اور انھوں نے اس بارے میں ایک محفل میں بے ساختہ کہا تھا:

دوستو تم لکھی ہندی کے مخالف نہ بنو   بعد مرنے کے کھلے گا کہ یہ تھی کام کی بات
بس کہ تھا نامۂ اعمال مرا ہندی میں   کوئی پڑھ ہی نہ سکا ہو گئی فی الفور نجات

اس طرح اکبر صرف شروع کے دور کے ہی نہیں بلکہ اس دور کے بھی نمائندہ ہیں جو انگریز حکومت کا زریں دور تھا۔

اکبرالہ آبادی: مزاج، شخصیت:

اکبرالہ آبادی اپنے زمانے میں اتنے مقبول شاعر تھے کہ ان کے اشعار ضرب المثل بن کر ہر طبقے کی زبان پر چڑھ گئے تھے۔ اس مقبولیت کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ وہ ایک نارمل ہندوستانی مسلمان کی نمائندگی کرتے ہیں جو اپنی پرانی تہذیب میں گھرا ہوا ہے اور نئے اثرات کو دیکھ کر اُن پر ہنستا ہے۔ سرسید کے نئے قدم اٹھانے کے راستے میں جو لوگ آڑے آئے اکبرالہ آبادی کو ان "کا ٹائپ" کہنا چاہیے۔ وہ متوسط طبقے کے فرد تھے جو لباس میں سادگی، کچھ بندھے ٹکے اصول اور رسموں کی پابندی کا قائل تھا۔ اس طبقے میں حد سے تجاوز کرنے والے بھی شامل تھے اور محض روایتی عقیدہ رکھنے والے بھی مگر اکبر ان دونوں سے بالاتر تھے۔ وہ اسلام پر پورا عقیدہ رکھتے تھے اور درسِ اسلامی کو بڑی بنیادی چیز سمجھتے تھے۔ اسی کے ساتھ ساتھ زندگی کی وہ رسمیں مسلمانوں کی تہذیب و معاشرت کا حصہ بن گئی تھیں جیسے شادی بیاہ کی رسمیں اور پردہ وغیرہ، جس کو وہ "قدیم وضع" کہتے ہیں اس پر قائم و دائم رہنے کو بھی وہ بھلائی کا راستہ تسلیم کرتے ہیں۔ اپنے طبقے کے مسلمانوں میں بیٹھ کر وہ ان کی ذہنیت اور طریقوں سے ہم آہنگ نظر آتے ہیں مگر پھر بھی جو بات وہ کہتے ہیں، وہ عام لوگوں کی باتوں سے مختلف ہوتی ہے اور ایسی ہوتی ہے کہ پھر بھی وہ اسے قبول کر لیتے ہیں۔ انگریز نے جو نظام یہاں قائم کیا تھا اس سے ایک متوسط طبقہ اُبھرا اور سامنے آیا جس کے نمائندہ فرد اکبرالہ آبادی ہیں جو عام فہم (Common Sense) کو اپنا ہادی بناتے ہیں۔ عام فہم ہونا کوئی عام چیز نہیں ہے بلکہ "غیر عام" بات ہے اور جن لوگوں میں یہ ہوتی ہے ان کی بات سب ہی لوگ مان لینے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں اور اسے اپنے دل کی بات سمجھتے ہیں۔ اکبر کی زندگی پر نظر ڈالیے تو اس میں کوئی ایسی خاص بات دکھائی نہیں دیتی جو انھیں غیر معمولی انسان ثابت کرے۔ وہ اوسط درجے کے گھرانے میں پیدا ہوئے، اسی ماحول میں پلے بڑھے۔ عام مروجہ تعلیم حاصل کی۔ انگریز کی ملازمت کو برا نہ سمجھا۔ ایک انگریز کے گھر پر پہنچے تو اس کا کتا ان کے پیچھے دوڑا۔ یہ پیچھے ہٹتے اور کتے کو

پچکارتے رہے۔ انگریز کو خبر ہوئی۔ آ کر دیکھا کہ اکبر پیڑ پر چڑھے ہوئے ہیں اور نیچے کتا بھونک رہا ہے۔ یہ واقعہ ہی ان کی سفارش بن گیا اور انگریز نے انھیں ملازمت دے دی۔ ساری عمر وہ انگریزی ملازمت کرتے رہے اور پنشن بھی پائی۔ نئی تعلیم کے خلاف ہونے کے باوجود اپنے بیٹے سید عشرت حسین کو نئی تعلیم دلوائی، اسے پڑھنے کے لیے انگلستان بھی بھیجا جہاں وہاں کی میموں سے عشرت حسین کو دلچسپی ہوگئی اور وہ تین سال کی تعلیم سات سال میں پوری کر سکے اور جب والد نے خرچ بھیجنے سے معذرت کر لی تو وہ واپس آ گئے۔ اکبر نے بیٹے کی واپسی پر گھر کو انگریزی طریقہ سے سجایا اور بہو کو انگریزی لباس میں ملبوس کیا تاکہ لڑکا گھر آ کر غیر مانوس سا ماحول محسوس نہ کرے۔ ان سب باتوں میں بھی ہمیں عام فہم (کامن سینس) دکھائی دیتی ہے۔ اکبر کا یہ معمولی پن بھی وہ ہے جو عام آدمی میں نہیں پایا جاتا۔ یہ بھی ایک عینی معمولی پن یا واقعیت پسندی ہے اور یہی اکبر کے مزاج اور شخصیت کی بنیاد اور ان کی شاعری کی محرک ہے۔

اکبرالہ آبادی عام انسان سے قدرے مختلف بھی ہیں اور اس لیے مختلف ہیں کہ وہ غیر معمولی ذہن رکھتے ہیں۔ انھوں نے قدیم روایتی طریقے پر تعلیم پائی جس نے ان کی طبع کی روشنی کو جلا دی۔ اُنھوں نے ساری روایات کو ایک ذہن آدمی کی طرح قبول کیا۔ اس کے عملی معنی اور فائدوں پر غور کیا اسی لیے ان کا عقیدہ بھی عام و معمولی آدمی کے عقیدے سے بالاتر ہے اور اسی لیے وہ کٹھ ملا بھی نہیں مثلاً پردہ کے وہ طرف دار ہیں اور صرف اس وجہ سے نہیں کہ پردہ ان کی روایت میں صدیوں سے چلا آ رہا ہے بلکہ اس لیے کہ ؏

اِدھر جو پردہ نہیں رہے گا اُدھر بھی تقویٰ نہیں رہے گا۔

اکبر فلسفی، منطقی یا فقیہ نہیں ہیں بلکہ نفسیات انسانی کے ایسے مبصر ہیں کہ اردو شاعری میں ان سے قبل کم ہی نظر آتے ہیں۔ اگر ان کو بصیرت نہ حاصل ہوتی تو وہ واعظ یا مصلح کی صورت میں سامنے آتے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ انھوں طنز و مزاح کا راستہ اختیار کیا اور یہ دیکھا کہ نئی قدروں اور نئے طور طریقوں میں حماقت زدہ باتیں کیا ہیں؟ ان معنی میں وہ مولوی نذیر احمد ناول نگار سے متضاد ہیں۔ اسلام سے وابستگی دونوں کی مسلم ہے لیکن نذیر احمد کے ہاں شدت ہے جب کہ اکبرالہ آبادی اسلام سے دور بھاگنے والوں کی حماقت پر نظر رکھتے ہیں اور اس پر تالی بجا دیتے ہیں۔ وہ رفتارِ زمانہ پر بھی نظر رکھتے ہیں۔ وہ یہ بھی محسوس کر رہے ہیں کہ نیا زمانہ پرانی قدروں کو بدل رہا ہے اور زمانے کی رفتار کو روکنا ممکن نہیں ہے مگر نئی تبدیلیوں کی حماقتوں کو واضح کر دینا وہ اپنا فرض سمجھتے ہیں اور اس تعلق سے انسان کی بنیادی حماقتوں کے عکاس ہو جاتے ہیں اور ایک ایسے انسان نظر آتے ہیں جو دوسروں سے بالاتر ہو کر اپنے دور پر ایک مفکر کی طرح نظر ڈال رہا ہے، کھرے کھوٹے کو پرکھ رہا ہے اور ہنس ہنسا رہا ہے کیوں کہ وہ سمجھتا ہے ہنسی وعظ سے زیادہ اثر رکھنے والا ہتھیار ہے۔ ان کی نظر معمولی معمولی باتوں پر ہے اور جو رائیں وہ دیتے ہیں ان سے پرانی وضع کے عام انسان خوش ہو جاتے ہیں اور نئی وضع کے معمولی لوگ طنز کی چبھن محسوس کر کے بھنا جاتے ہیں مگر غور سے دیکھا جائے تو وہ مفکر ہیں اور دعوتِ فکر دیتے ہیں۔ ان

کا مطمح نظر یہ ہے کہ انسان کو مفید زندگی بسر کرنی چاہیے۔ وہ ظاہری مفاد جیسے عہدہ ملنا، خطابات ملنا وغیرہ کو غفلت شعاری سمجھتے ہیں اور اس کے سیلاب میں بہہ جانے والوں کو اچھا نہیں سمجھتے۔ وہ حقیقت (Reality) اور فریب (Illusion) میں فرق کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں۔ پرانی زندگی کی قدروں میں بھی بہت کچھ تھا جو محض فریب (Illusion) تھا۔ اکبر اس کو ترک کر دیتے ہیں۔ انھوں نے ظاہری ٹیم ٹام پر کبھی زور نہیں دیا۔ اپنا لباس ہمیشہ معمولی رکھا۔ اپنے رہن سہن کے طریقوں میں کبھی ظاہر داری پر نہیں آئے جو ہندوستان کے مسلمانوں کی تہذیب کا اہم جزو بن گئی تھی۔ اکبر نے خواہ مخواہ کی مدح سرائی کبھی نہیں کی۔ وہ انگریز کے ملازم اور پنشن یافتہ تھے مگر سچی بات کہہ دینے میں کبھی جھجک محسوس نہیں کی۔ ایک دفعہ پنشن بند ہونے کی نوبت بھی آ گئی تھی۔ کوئی اور شخص ہوتا تو وہ اکڑ جاتا اور لوگوں کی نظر میں وہ ہیرو بن جاتا مگر انھوں نے وضاحت کر کے بات سمجھائی اور سمجھوتا کر لیا۔ ان میں طنز و مزاح کا (Sense of Humour) تھا جو بہت کم لوگوں میں ہوتا ہے۔ انسانیت کی ان قدروں پر، جو علویت کی طرف لے جاتی ہیں، ان کا عقیدہ اٹل تھا اور یہ قدریں انھیں اس مذہب میں ملی تھیں جس کے وہ پیدائش سے پیرو تھے۔

اکبر اپنے دور کے تمام لوگوں سے زیادہ واقعیت پسند (Realist) نظر آتے ہیں۔ دوسرے لوگ قومی عینیت یا جدید عینت میں ڈوبے ہوئے ہیں حتیٰ کہ نذیر احمد تک جنھوں نے واقعیاتی زندگی کی عکاسی کا بیڑا اُٹھایا تھا، زندگی کو عینی اخلاقیات کے شکنجے میں کس کر پیش کرتے ہیں۔ اکبر حقیقت کو دیکھتے ہیں اور ان میں جو انقلاب آ رہا ہے ان پر نظر رکھتے ہیں وہ دیکھ رہے ہیں کہ یہ ایک دکھاوا ہے، ایک ڈھونگ ہے جو حقائق سے اوپر نہیں بلکہ نیچے لے جانے کی کوشش ہے۔ یہ تبدیلی فائدہ مند نہیں ہے بلکہ نقصان دہ ہے۔ سرسید نے اس تبدیلی کو علویت کے درجے تک پہنچنے کی سیڑھی سمجھا تھا لیکن اکبر نے یہ دیکھا کہ یہ سیڑھی تو انھیں غار میں اُتار رہی ہے اور اس لیے بہتر یہ ہے کہ زمین ہی پر رہا جائے۔ اکبر اسی لیے رجعت پسند ہیں۔ ویسے بھی ہر حقیقت پسند رجعت پسند بھی ہوتا ہے اور وہ اس لیے کہ روایات ہی وہ مستحکم بنیادیں ہیں جن پر واقعیت کھڑی ہو سکتی ہے۔ ہر واقعیت پسند کی طرح اکبر یوں سوچتے ہیں کہ جس جگہ پر وہ کھڑے ہیں اس میں کیا برائی ہے کہ وہاں سے ہٹا جائے اور ہٹ کر لوگ جس مقام کی طرف جا رہے ہیں وہاں کی کمزوریوں اور برائیوں پر ان کی خاص نظر ہے کیونکہ اپنی جگہ بدلنے سے پہلے انھیں دوسری جگہ کے نقصانات کا ادراک کر لینا ضروری ہے۔ قدیم وضع پر قائم رہنا اور جدید وضع کا مذاق اُڑانا اُن کے واقعیت پسند مزاج کا اہم تر جزو ہے۔ یہ اس عام خوف سے بالاتر ہے جو عام رجعت پسندوں میں پایا جاتا ہے اور جو روایات کی اندھادھند پیروی کرتے ہیں۔ اکبر ظاہری طور پر تو اُن جیسے ہی نظر آتے ہیں اور اس قسم کے لوگوں نے انھیں بہت اپنایا بھی مگر اکبر رجعت کو پرکھ کر اس پر قائم ہیں اور ترقی کے مخالف بالکل نہیں ہیں۔ ان کی واقعیت پسند فطرت یہ چاہتی ہے کہ ترقی اس طرح ہو کہ بنیادوں سے الگ ہو کر نئی تہذیب اس محل کی طرح نہ ہو جو ریت پر بنا ہے اور ہر آندھی کا جھکڑ اسے منہدم کر دیتا ہے۔ اسی

لیے ان کی بات پرانی وضع کے لوگوں کو خوش کر دیتی ہے اور ساتھ ہی مفکرین کو دعوتِ فکر بھی دیتی ہے۔ اکبر رائج الوقت باتوں کی طرف داری اس لیے کرتے ہیں کہ ایسی باتیں تجربے سے کامیاب ہو چکی ہیں اور ان کے ترک کرنے میں یقیناً نقصان ہے۔

اکبر کی واقعیت پسندی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ وہ عام مذہبی آدمیوں کی طرح تھے۔ قرآن و حدیث کے سلسلے میں کسی عقلی بحث کو دخل نہ دینے والے، اسی لیے وہ کہتے ہیں کہ

نہ تو کالج کی کتابوں سے نہ زر سے پیدا دین ہوتا ہے بزرگوں کی نظر سے پیدا

ابتدا میں جو اکبر نے شاعری کی اس میں تصوف کا اثر بھی نمایاں ہے۔ وہ صحابہ کرامؓ سے بھی عقیدت کا اظہار کرتے ہیں۔ ہم انھیں مفکروں کے دائرے میں تو نہیں لاتے لیکن اتنا ضرور ہے کہ وہ پتے کی بات تک ضرور پہنچ جاتے ہیں اور اس سطح پر وہ عام سوچ رکھنے والوں سے بالاتر ہو جاتے ہیں۔ وہ سامنے کی یا عام بات کو دیکھنے کا ایک انفرادی رُخ رکھتے ہیں اور یہ رُخ ایسا ہوتا ہے کہ ہر شخص اس کو اختیار کر سکتا ہے۔ اسی لیے ان کے خیالات میں ایک چمک اور ایک گہرائی محسوس ہوتی ہے جو ہمیں سوچنے پر مجبور کرتی ہے اور اس نتیجے تک لے آتی ہے کہ وہ اگر مفکر نہیں ہیں تو مفکروں پر چوٹ کرنے کے اہل ضرور ہیں۔ اکبر کے ذہن کا ایک سنجیدہ پہلو بھی ہے جو انھیں مذہبی دائرے میں لے جاتا ہے مگر یہاں ان کے فکر کی جولانی کوئی خاص کرشمہ نہیں دکھاتی لیکن جب وہ ان ہی باتوں پر ہنس پڑتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ یقیناً دور کی کوڑی لائے ہیں۔ وہ جدت کے خلاف علم بغاوت بلند کرتے ہیں کیوں کہ انھیں جدت میں کھوکھلا پن نظر آتا ہے۔ نئی تہذیب ان کے لیے محض ایک احمقانہ رَو ہے جو سوائے پستی اور زوال کے کسی اور طرف نہیں لے جاتی۔ جس چیز کو وہ مستحکم سمجھتے ہیں وہ اصل میں مستحکم نہیں ہے۔ اس میں بھی ایسی تبدیلی کی ضرورت ہے جو آگے چل کر اقبال نے پیدا کی، مگر اس ترقی پذیر اسلام سے وہ واقف نہیں ہیں۔ وہ پرانی لکیر ہی کو پیٹتے ہیں اور اسی راہ پر چلنے میں وہ زیادہ فائدہ دیکھتے ہیں اور ان کی باتوں کو ان کی قوم کے لوگ اپنا لیتے اور قبول کر لیتے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ وہ لوگ بھی جو اکبر کے راستے پر نہیں چلتے بلکہ ان کے مخالف راستے پر چلتے ہیں ان کے نقطۂ نظر سے ہمدردی ضرور رکھتے ہیں۔ اس ''سطحیت'' کے باوجود جو نئی تہذیب کے خلاف نظر آتی ہے، ان کی فکر میں ایک عجیب بصیرت موجود ہے جو حقیقت کو ہمارے سامنے لا کھڑا کرتی ہے اور ہم، اس سے اتفاق کریں یا نہ کریں وہ ہمارے باطن میں بیٹھ جاتی ہے۔

غرض اکبر کی ہستی ایک عقل مند مسخرے کی ہے جو کسی بادشاہ کے دربار کے بجائے ''پبلک'' میں کھڑا ہے۔ پبلک ہی اس کی مربی ہے اور وہ ان پر اپنے طنز و ذکاوت کے بے پناہ تیر چلاتا ہے اور عام لوگوں کو محسوس کرا دیتا ہے کہ اس نے جنگ جیت لی ہے۔ یہ بات یاد رہے کہ اس کی فطرت ''واقعیت'' میں گڑی ہوئی ہے اور وہ توازن کا علم بردار ہے۔ اکبر الہ آبادی اٹھارویں صدی عیسوی کی اُن ہستیوں کی طرح تھے جو پوپ، والٹیر اور سوئفٹ کی صورت میں ہمیں نظر آتی ہیں اور جو عقل و دانش اور حماقت میں تمیز کر سکتے تھے اور حماقت کا مذاق اُڑا کر عقل و

دانش کی طرف لاتے تھے۔ وہ بھی نقادِ حیات، مصلحِ قوم اور مفکر تھے مگر وہ سطح زمین سے زیادہ اونچا اُڑنا نہیں چاہتے تھے۔ دنیاداری، جسے اس دور نے اہمیت دی تھی، اس کے وہ بھی قائل تھے، صاحبانِ عمل کی تعریف کرتے تھے اور جہالت وکسالت کے خلاف تھے۔ انھیں بھی اپنی قوم کا درد تھا اور وہ بھی اپنی قوم کو تباہی سے بچانا چاہتے تھے۔ اگر سرسید نے یہ دیکھا کہ پرانے قاعدوں کو ترک کرکے ہی قوم ترقی کر سکتی ہے تو اکبر نے یہ دیکھا کہ نئے فائدے اور نئی تہذیب ہمیں حماقت زدگی کی طرف لے جارہی ہے اور انھیں اندھادھند اختیار کرنا سراسر غلط ہے۔ اکبر ہنس ہنسا کر، طنز کی چوٹوں سے راہ کو ہموار کرنا چاہتے تھے۔ دیکھنے میں وہ بڑے سنجیدہ معلوم ہوتے تھے مگر ان کے اندر خوش مزاجی کوٹ کوٹ کر بھری تھی۔ زندہ دلی میں وہ اپنے تمام ہم عصروں سے آگے تھے اور ان کی فطرت کی یہی صفت ان کی شاعری کا نمایاں وصف ہے۔ جن چیزوں پر لوگ سنجیدگی سے غور کرکے غصہ میں آجاتے تھے، اکبر انھیں ہنس کر ٹال دیتے ہیں۔ وہ بہت سی باتوں پر بے لاگ ہنسی بھی ہنستے ہیں اور ان باتوں کا احمقانہ پہلو بھی اپنی شاعری کے ذریعے دکھاتے ہیں جس سے جدید تہذیب کا کوئی تعلق یا رشتہ ناتا نہیں ہے مگر جب وہ نئی تہذیب کے مختلف پہلوؤں پر نظر ڈالتے ہیں تو انھیں اس حد تک ضرور غصہ آتا ہے کہ ان کا ہنسنا اور ان کا مزاح طنز میں تبدیل ہوجاتا ہے۔

اکبرالہ آبادی کی شاعری:

(الف) سنجیدہ کلام:

کہا جاتا ہے کہ اکبرالہ آبادی کی ''مزاحیہ شاعری'' نے ان کی سنجیدہ شاعری پر پردہ ڈال دیا ہے لیکن فی الحقیقت یہ درست نہیں ہے۔ غور سے دیکھیے تو اکبر کی مزاحیہ شاعری کی بنیادیں ان کی سنجیدہ شاعری پر ہی کھڑی ہیں۔ اگر وہ پچاس سال کی عمر تک وہ شاعری نہ کرتے جو انھوں نے کی تو وہ اس پایہ کی مزاحیہ شاعری بھی تخلیق نہیں کر سکتے تھے جس سے ان کا نام آج تک روشن ہے۔ ان کی سنجیدہ شاعری فکر واظہار کی سطح پر اردو شاعری کی روایت سے پوری طرح جڑی ہوئی ہے۔ ان کی متعدد غزلوں میں ایسے اشعار آتے ہیں جو اثر وتاثیر سے پُر ہیں لیکن اگر صرف اس شاعری پر، جسے ہم نے ''سنجیدہ شاعری'' کا نام دیا ہے، تاریخ ادب میں ان کی اہمیت وحیثیت متعین کی جائے تو ہم کہیں گے کہ اکبر خوش گو اور مشاق شاعر تھے۔ انھوں نے روایت کی تکرار خوب صورتی سے کی ہے لیکن اس میں کوئی ایسی غیر معمولی انفرادیت نہیں ہے کہ اردو شاعری کی تاریخ میں ان کو وہ مقام دیا جائے جو آج ہم انھیں دیتے ہیں۔ ان کی ''مزاحیہ شاعری'' میں جو انفرادیت ملتی ہے اور جو اہم کام انھوں نے اپنی اس شاعری سے انجام دیا ہے اس کے باعث ان کی ''سنجیدہ شاعری'' کی آواز آج بھی سنائی دیتی ہے۔

شاعری کا ملکہ اکبرالہ آبادی کو قدرت سے ملا تھا اور نوعمری ہی سے ان کی شعر گوئی کا آغاز ہو گیا تھا۔ ان کا یہ سب کلام ابتدائی عمر سے لے کر وفات تک موجود محفوظ ہے۔ ابتدائی دور کے کلام پر داغ دہلوی اور امیر مینائی کا رنگ واثر نمایاں ہے۔ اس شاعری میں رموز و کنایات اور موضوع و خیال بھی وہی ہیں جو روایتی اردو غزل سے مخصوص ہیں۔ اس بات کی وضاحت اور رنگِ کلام کی تفہیم کے لیے اکبر کی غزلوں کے یہ چند شعر دیکھیے:

جو اپنی زندگانی کو حباب آسا سمجھتے ہیں
نفس کی موج کو موجِ لبِ دریا سمجھتے ہیں
گواہی دیں گے روزِ حشر یہ سارے گناہوں کی
سمجھتا میں نہیں لیکن مرے اعضا سمجھتے ہیں
شریکِ حال دنیا میں نظر آتا نہیں کوئی
فقط اک بے کسی ہے جس کو ہم اپنا سمجھتے ہیں
جو ہیں اہلِ بصیرت اس تماشا گاہِ ہستی میں
طلسم زندگی کو کھیل لڑکوں کا سمجھتے ہیں
معرا ہوں ہنر سے میں سراپا عیب ہوں اکبؔر
عنایت ہے احبا کی اگر اچھا سمجھتے ہیں

غزل گوئی اکبؔر کا خاص میدان ہے اور اس کا خاص موضوع عشق ہے اور یہ عشق بھی معاملہ بندی سے جڑا ہوا ہے جس میں احساسی لطف بھی نمایاں ہے مثلاً ۱۸۷۰ء کی ایک غزل کے یہ دو تین شعر دیکھیے:

لاکھ جرأت کی کہ تنہائی میں لپٹا لیں انھیں
دل میں رعبِ حسن سے خوف و خطر آہی گیا
دھیان میں لایا سرمو بھی نہ اس کی ناز کی
کھل کے جوڑا خود سری سے تاکمر آہی گیا
میری آہیں سن کے کان اپنے کیے تھے تم نے بند
رو دیے آخر کو دل میں کچھ اثر آہی گیا

گاہ گاہ وہ اپنے اس عشق سے بالاتر ہو جاتے ہیں اور اس کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

جلوۂ شاہد معنی کی ہیں مشتاق آنکھیں
حسنِ صورت مجھے منظور نظر ہو کیوں کر

اپنی غزلوں میں وہ رعایتِ لفظی و معنوی سے بھی کام لیتے ہیں اور بحیثیت مجموعی اردو غزل کی روایت سے پوری طرح جڑے رہتے ہیں۔ وہ اس روایت کی تکرار تو یقیناً سلیقے سے کرتے ہیں لیکن اس میں کوئی اضافہ نہیں کرتے۔ مذہب ان کی زندگی کا بنیادی پہلو ہے اور یہ ان کی غزلوں کا خاص موضوع بھی ہے۔ خود بھی کہتے ہیں:

عہدِ طفلی سے ہے مذہب میں گرفتاری دل
ساتھ ساتھ اپنے بڑھا کی ہے یہ بیماری دل
زلفِ اسلام میں اُلجھے ہوئے مدت گزری
اب کہاں چھوڑتی ہے مجھ کو وفاداری دل
میں تو شیدائے رسولِ عربی ہوں اکبؔر
بخدا ہے بس اُنھیں کے لیے سرداری دل

اکبر کا یہ مذہب بھی روایتی نوعیت کا ہے۔ عاقبت کی فکر کا موضوع بھی ان کی غزلوں میں بار بار سامنے آتا ہے مثلاً:

چھپر کھٹ جو سونے کی بنائی اس سے کیا حاصل
کرو اے غافلو کچھ قبر میں تدبیر سونے کی

وہ تقدیر کے پوری طرح قائل ہیں۔ زندگی ان کے لیے ایک زندان ہے

طلسمِ کابعد میں ہے مقید روح انساں کی
نہیں اربعہ عناصر چاردیواری ہے زنداں کی

اکبر کا یہ کلام برجستہ کلام ضرور ہے لیکن طرزِ ادا کے لحاظ سے ان کے کلام میں کوئی ندرت یا کیف نہیں ہے اور اس میں وہ غنائیت بھی نہیں ہے جو غنائی شاعری کی جان ہے لیکن ان کے کلام کا ایک حصہ، اگر اس کا انتخاب کیا جائے، ایسا ضرور ہے جو یقیناً غنائیت اور اثر و تاثیر سے مملو ہے۔ مثلاً یہ طویل غزل دیکھیے جس کا مطلع و مقطع یہ ہے:

اپنی ہستی جو حجابِ رُخِ جاناں نہ رہے   واں رہیں ہم کہ جہاں پھر کوئی ارماں نہ رہے
منھ نہ موڑ و ستم جورِ بتاں سے اکبر   بندگی کیسی اگر تابع فرماں نہ رہے

اس غزل سے نہ صرف اکبر کی روانیِ طبع کا پتا چلتا ہے بلکہ یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ اب اُن کا وہ رنگ پختہ ہوگیا ہے جو مزاح کا رنگ اختیار کر کے ایسی چیز بن گیا جس کی ہمارے ادب میں کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔ سنجیدہ کلام کی یہی وہ چنگی ہے جس پر ان کی مزاحیہ شاعری کھڑی ہے۔

چالیس برس کے سن تک انھوں نے جو شاعری کی وہ بنیادی طور پر سنجیدہ ہے اور ان غزلوں میں بھی خوب صورت شعر اثر و تاثیر کا جادو جگاتے ہیں مگر چالیس سے پچاس سال کی عمر تک جو غزلیں اکبر نے کہیں ان میں سب ہی سنجیدہ ہیں، فرق صرف یہ ہوا ہے کہ اب ان کی غزلوں میں مزاحیہ اشعار بھی آنے لگے ہیں۔ اس دور کی غزلوں میں پُر تاثیر غزلیں بھی اپنی بہار دکھا رہی ہیں اور خاص طور پر وہ غزلیں جن کے مطلعے یہ ہیں:

کہو کرے گا حفاظت مری خدا میرا   رہوں جو حق پہ مخالف کریں گے کیا میرا
دل مرا جس سے بہلتا کوئی ایسا نہ ملا   بت کے بندے ملے اللہ کا بندہ نہ ملا
عقل کو کچھ نہ ملا علم میں حیرت کے سوا   دل کو بھایا نہ کوئی رنگ محبت کے سوا
نورِ عرفاں عقل کے پردے میں پنہاں ہوگیا   ہوش میں آنا حجابِ روئے جاناں ہوگیا

خودی گم کر چکا ہوں اب خوشی و غم سے کیا مطلب
تعلق ہوش سے چھوڑا تو اب عالم سے کیا مطلب

بنوگے خسرو اقلیم دل شیریں زباں ہوکر
جہاں گیری کرے گی یہ ادا نور جہاں ہوکر
بہار آئی ہے اک آئینہ معنی نشاں ہوکر
چمن میں بوئے گل پھیلی ہے تیری داستاں ہوکر
ہوئے ہیں مست مئے عاشقی کے جام سے ہم
خوشا نصیب چھٹے عاقلی کے دام سے ہم
دلِ مایوس میں وہ شورشیں برپا نہیں ہوتیں
امیدیں اس قدر ٹوٹیں کہ اب پیدا نہیں ہوتیں
مری روح تن سے جدا ہوگئی		کسی نے نہ جانا کہ کیا ہوگئی
سب میں وحشت ہے زمانے کے بدل جانے سے
دل اب اپنے سے نہ ملتا ہے نہ بیگانے سے

ان غزلوں کے علاوہ جن کے مطلعے اوپر درج کیے گئے ہیں بعد کی غزلوں میں بھی کئی غزلیں ایسی ہیں جن کو اکبر کے سنجیدہ کلام کے مطالعے کے لیے سامنے رکھنا چاہیے۔

سنجیدہ غزلوں کے علاوہ اکبر نے کثرت سے سنجیدہ رباعیاں بھی لکھی ہیں جو نہ صرف اثر وتاثیر اور طرزِ ادا بلکہ موضوعات کے تنوع کے اعتبار سے بھی اہمیت رکھتی ہیں۔

بحیثیت مجموعی اکبر الہ آبادی کی سنجیدہ شاعری کو دیکھا جائے تو یہ بات واضح ہوگی کہ ان کے موضوعات وخیالات اخلاقی، مذہبی، مابعد الطبیعیاتی نوعیت کے ہیں۔ ان کے ساتھ وہ اخلاقی قدریں بھی شامل ہیں جنھیں مسلمان عام طور پر وقعت کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ یاد رہے کہ یہ وہ دور ہے جس میں دوسرے اہلِ فکر نے بھی مذہب ہی کی طرف ہجرت اور مذہب کو عہدِ حاضر کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی تھی مثلاً سر سید نے عام مذہبی عقائد کو ذہنی وسائنسی ورجہ پر لانے کی کوشش کی۔ الطاف حسین حالی نے قدیم دور کے مسلمانوں کی سیاسی ترقی کی تصویر اُجاگر کرکے اپنے عہد کے مسلمانوں کو یاس اور احساس محروی سے نکالنے کی کوشش کی۔ آگے چل کر اقبال نے جدید ترین فکر سے اسلام کو وابستہ کرکے ایک نئے ترقی پذیر اسلام کی بنیادیں استوار کیں۔ یہ سب مفکر مسلمانوں کو مذہب سے وابستہ رکھتے ہوئے اور عہد حاضر سے جوڑ کر انھیں دنیوی ترقی کی طرف لے جانا چاہتے ہیں۔ اکبر یہ نہیں کرتے بلکہ وہ ان مذہبی واخلاق قدروں کو اپنی شاعری کا موضوع بناتے ہیں جو عام مسلمانوں کے لیے عقیدہ کا ورجہ رکھتی ہیں۔ یہاں تصوف بھی ان کی راہ نمائی کرتا ہے۔ ان سب باتوں کے باوجود اکبر کی سنجیدہ شاعری سے ایسے موتی چن لینے کی ضرورت ہے جن کی چمک دمک ہمیشہ باقی رہے گی۔ آج اکبر کی سنجیدہ شاعری کی اہمیت یہ ہے کہ وہ اس اکبر کا کلام ہے جو ایک عظیم ومنفرد

مزاح گو تھا اور جس کی مزاحیہ شاعری لاثانی اور بے نظیر ہے۔

(ب) طنزیہ، مزاحیہ کلام:

اکبرالہ آبادی کا نام آتے ہی معاً دھیان طنز و مزاح کی طرف جاتا ہے۔ اکبر کی یہ اہمیت اس وقت اور بڑھی جب انھوں نے اپنے سنجیدہ کلام کے ساتھ مزاحیہ اشعار بھی اپنی غزل میں شامل کرنے کا آغاز کیا۔ چالیس سال کی عمر کو پہنچ کر انھیں خیال آیا کہ زمانہ بدل رہا ہے اور نئی نئی چالیں چل رہا ہے اور اس کی یہ چالیں اور طرز فکر و عمل، ان کے اپنے طرز فکر کے مقابلے میں نادرست اور حماقت زدہ ہے۔ اسی کے ساتھ ان کی غزلوں میں طنز و مزاح کا رنگ لیے ہوئے اشعار بھی نظر آنے لگے چنانچہ چالیس سے پچاس سال کی عمر کا جو کلام ہمارے سامنے ہے اس میں طویل سنجیدہ غزلوں کے ساتھ ایک دو شعر مزاحیہ رنگ میں رنگے ہوئے بھی ملنے لگے ہیں مثلاً

واہ کیا راہ دکھائی ہے ہمیں مرشد نے   کردیا کعبہ کو گم اور کلیسا نہ ملا۔
رنگ چہرہ کا تو کالج نے بھی رکھا قائم   رنگِ باطن میں مگر باپ سے بیٹا نہ ملا
سید اُٹھے جو گزٹ لے کے تو لاکھوں لائے   شیخ قرآن دکھاتے پھرے پیسا نہ ملا

ایک اور سنجیدہ غزل مین شامل یہ اشعار دیکھیے:

بتوں کے پہلے بندے تھے مسوں کے اب ہوئے خادم
ہمیں ہر عہد میں مشکل رہا ہے باخدا ہونا
طریقِ مغربی کی کیا یہی روشن ضمیری ہے
خدا کو بھول جانا اور محوِ ماسوا ہونا

ایک اور غزل کے یہ دو شعر دیکھیے:

پردا توڑا آپ نے اس بت کو آیا کردیا
خود پری تھی اب اسے پریوں کا سایہ کردیا
رنگ اُڑنا اہلِ یورپ کا تو ہے اکبر محال
مفت اپنے آپ کو تم نے تماشا کردیا

اسی کے ساتھ، اب طنز و مزاح پیدا کرنے کے لیے، انگریزی زبان کے الفاظ بھی شامل غزل ہونے لگتے ہیں جن سے وہ خاص مزاحیہ اثر پیدا کرنے کا کام لیتے ہیں۔ یہ الفاظ اکبر کے لیے اشارے یا علامت کا درجہ رکھتے ہیں۔ سرسید نے کالج قائم کیا تو اکبر کہتے ہیں:

نہ تو کالج کی کتابوں سے نہ زر سے پیدا   ذہن ہوتا ہے بزرگوں کی نظر سے پیدا

اس دور کی ایک غزل تو انگریزی الفاظ سے بھری ہوئی ہے جن سے وہ طنز و مزاح کا اثر بھی پیدا کرتے ہیں جس کا مطلع یہ ہے:

یہ سست ہے تو پھر کیا وہ تیز ہے تو پھر کیا
نیٹو (Native) جو ہے تو پھر کیا انگریز ہے تو پھر کیا

اس غزل کے اشعار سے کوئی خاص مقصد تو سامنے نہیں آتا لیکن ان سے مزاحیہ کیفیت ضرور پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی زمانے کی ایک مختصری غزل ہے جو اس لیے اہمیت رکھتی ہے کہ اس سے اکبر کے انداز نظر بدلنے کا نہ صرف ثبوت سامنے آتا ہے بلکہ معلوم ہوتا ہے کہ زندگی میں تبدیلی کے احساس اور اس میں لطیف مزاح کے وجود سے بھی وہ اب آگاہ ہو گئے ہیں۔

وہ مطرب اور وہ ساز، وہ گانا بدل گیا
نیندیں بدل گئیں وہ فسانہ بدل گیا
رنگ رُخ بہار کی زینت ہوئی نئی
گلشن میں بلبلوں کا ترانہ بدل گیا
فطرت کے ہر اثر میں ہوا ایک انقلاب
پانی فلک پہ کھیت میں دانا بدل گیا
حد شہرِ عافیت کی نئی طرز پر بندھی
وہ چوکیاں بدل گئیں تھانا بدل گیا

اس تبدیلی کا اثر ان کے کلام میں اب نمایاں سے نمایاں تر ہوتا جاتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ان کی غزلوں میں سنجیدہ اشعار کی تعداد کم اور مزاحیہ اشعار کی تعداد بڑھتی جا رہی ہے۔ اب صورت یہ بھی سامنے آتی ہے کہ ایک پانچ شعر کی غزل میں جس کا مطلع یہ ہے، چار شعر مزاحیہ ہیں:

مری تقریر کا اس مس (Miss) پہ کچھ جادو نہیں چلتا
جہاں بندوق چلتی ہے وہاں جادو نہیں چلتا

اب سیدان کے لیے ایک علامت بن جاتے ہیں جس پر وہ تیروں کی مسلسل بوچھاڑ کر رہے ہیں۔ اب وہ نئی تہذیب کو بھی ہدف ملامت بناتے اور زمانے کے بدل جانے پر بھی طنز کرتے ہیں:

کہاں کی پوجا، نماز کیسی کہا کی گنگا کہاں کا زم زم
ڈٹا ہے ہوٹل کے در پہ ہر اک ہمیں بھی دو ایک جام صاحب
مگر نہیں مانتا ہے کوئی ہر اک کی یہ التجا ہے ان سے
مجھے بھی تم چھاپ دو کہیں پر، مرا بھی ہو جائے نام صاحب

وہ نئی تعلیم سے بھی بیزار ہیں:

خدا پرست بنائے گا کیا وہ لٹریچر
کرے جو طبع کو بے قید اور گناہ پسند

اور ساتھ ہی عزت حاصل کرنے کے نئے طریقوں سے بھی:

عزت ملی ہے شرکتِ کونسل کی شیخ کو
غازہ ملا گیا ہے رُخ فاقہ مست پر

سرسید کی اصلاح کے قوم پر اثرات کے بارے میں اکبر کہتے ہیں:

کس قدر حار تھے سید کے وہ اجزائے رفارم   علماء وے رہے ہیں قوم کو تبرید ہنوز

ملازمت، جو سرسید کی تحریک کے اثر سے اہم ہوگئی تھی، اکبر کہتے ہیں:

کچھ صنعت و حرفت پہ بھی لازم ہے توجہ   آخر یہ گورنمنٹ سے تنخواہ کہاں تک
عزیزانِ وطن سوچیں سول سروس سے کیا حاصل   یگانوں میں رہو بیگانہ ہوکر اس سے کیا حاصل

ہندوستانی عورت پر اعتراض کے سلسلے میں کہتے ہیں:

یہاں کی عورتوں کو علم کی پروا نہیں بے شک   مگر یہ شوہروں سے اپنے بے پروا نہیں ہوتیں

انگریز حکومت کے اقبال پر طنز کرتے ہوئے کہتے ہیں:

شیخ صاحب خدا سے ڈرتے ہیں   میں تو انگریزوں ہی سے ڈرتا ہوں

تعلیم سے جس ملازمت کے ملنے کی امید ہے اس کے بارے میں اکبر کہتے ہیں:

مذہب چھوڑو، ملت چھوڑو، صورت بدلو، عمر گنواؤ
صرف کلرکی کی امید اور اتنی مصیبت توبہ توبہ

اب اکثر غزلوں کے زیادہ تر اشعار مزاحیہ ہونے لگتے ہیں مثلاً یہ غزل دیکھیے جو اسی دور سے تعلق رکھتی ہے اور جس کا مطلع یہ ہے:

نئی تہذیب سے ساقی نے ایسی گرم جوشی کی
کہ آخر مسلموں میں روح پھونکی بادہ نوشی کی

یا یہ غزل دیکھیے جس کے چند شعر یہ ہیں:

مذہب کبھی سائنس کو سجدہ نہ کرے گا
انسان اُڑیں بھی تو خدا ہو نہیں سکتے
از راہِ تعلق کوئی جوڑا کرے رشتہ
انگریز تو نیٹو (Native) کے چچا ہو نہیں سکتے
نیٹو نہیں ہوسکتے جو گورے تو ہے کیا غم
گورے بھی تو بندے سے خدا ہو نہیں سکتے
ہم ہوں جو کلکٹر تو وہ ہو جائیں کمشنر
ہم ان سے کبھی عہدہ برا ہو نہیں سکتے

اب ایسی غزلیں بھی سامنے آنے لگی ہیں جو مطلع سے مقطع تک مزاحیہ رنگ لیے ہوئے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ وقت گزرنے کے ساتھ وہ سنجیدہ شاعری سے دور ہو کر اب صرف اور صرف مزاحیہ شاعری کی طرف آگئے ہیں

اور یہ سمجھتے ہیں کہ قوم کے مزاج کو بدلنے اور اسے نئی تہذیب سے دور رکھنے کا واحد ذریعہ طنزیہ مزاحیہ شاعری ہے۔ اسی طرح ''کلیاتِ اکبر'' کی جلد دوم و سوم [۱] میں طنزیہ مزاحیہ شاعری پختہ تر ہو کر ان کے فکر و نظر کی ترجمان بن جاتی ہے:

نئی تہذیب میں بھی مذہبی تعلیم شامل ہے
مگر یوں ہی کہ گویا آبِ زم زم مے میں داخل ہے
سدھاریں شیخ کعبہ کو ہم انگلستان دیکھیں گے
وہ دیکھیں گھر خدا کا ہم خدا کی شان دیکھیں گے
بتوں کے سامنے کیا مذہبی بہانہ چلے
چلیں گے ہم بھی اسی رُخ جدھر زمانہ چلے

یہی مزاحیہ طنزیہ رنگ اب اکبر نے پوری طرح اختیار کر لیا ہے۔ انھیں اس بات کا احساس بھی ہو گیا ہے کہ اس سے نہ صرف ان کی مزاحیہ شاعری مقبولِ عام ہو رہی ہے بلکہ اصلاح کا مقصد بھی پورا ہو رہا ہے۔ اب وہ واضح طور پر مزاحیہ طنزیہ شاعری کی طرف آ گئے ہیں۔ بنیادی طور پر وہ غزل کے عروض پر ہی قائم رہتے ہیں۔ وہ نئی تہذیب کے پھیلنے سے بے زار ہیں اور اس کے مرکز علی گڑھ اور لیڈر سر سید پر مسلسل چوٹیں کر رہے ہیں۔ ان چوٹوں میں ''ذاتیات'' نہیں بلکہ فی الحقیقت وہ ''یقین'' شامل ہے جو ان کی شاعری میں خلوص کو جنم دینے کا سبب بنتا ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ اکبر اپنی ذکاوت (Wit) کو طنز و ہجو (Satire) کے لیے استعمال کر رہے ہیں۔

اکبر الہ آبادی کے مزاح کی بنیاد زیادہ تر سنجیدگی پر قائم ہے۔ وہ تنقیدِ حیات پیش کر کے دعوتِ فکر دیتی ہے۔ مزاحیہ شاعری میں بھی انھوں نے غزل کے آہنگ ہی کو اپنایا اور غزل کے عام رنگ میں لکھتے لکھتے ذکاوت کا رنگ شامل کر دیا۔ لہٰذا اگر ہم ان کے مزاحیہ کلام کو ایک جگہ اکٹھا کرنے کی کوشش کریں تو متفرق اشعار کا ایک ڈھیر لگ جائے گا۔ ان کے ساتھ ساتھ کچھ ہمیں چھوٹے بڑے قطعات بھی ملیں گے جو شروع سے آخر تک مزاح کے رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ ان سب کو ملا کر ان کی مزاحیہ قوت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اکبر کے یہ قطعات اپنی جگہ پر ایک الگ حیثیت رکھتے ہیں اور ان سے ان کے مزاح کا وہ رنگ سامنے آتا ہے جو محض ایک شعر میں نہیں سما سکتا۔ یہ قطعات اردو ادب میں بے مثال ہیں۔ ان قطعات کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ ان میں افسانوی اور ڈرامائی شاعری کا انداز نمایاں ہے جس سے اردو ادب اب تک بے بہرہ تھا۔ ان قطعات کو خصوصاً کلیاتِ اکبر جلد اول اور جلد دوم سوم میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ان میں وہ قطعات بھی شامل ہیں جن میں قافیوں سے لطفِ اثر پیدا کیا گیا ہے۔ ان سے اکبر کی قادر الکلامی کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ''جلوۂ دربارِ دہلی''، ''شام اودھ پنچ''، ''سعدی کی نظم کی نقل''، ''کانفرنس احباب سے پُر ہے'' اور ''نیشنل اینتھم'' میں آپ کو ذکاوت کی مثالیں ملیں گی جو کوٹ کوٹ کر ان میں بھری ہوئی ہیں۔ طنز بھی کہیں کہیں

نمایاں ہوتا ہے مگر معلوم ہوتا ہے کہ اکبر کی زیادہ تر توجہ ہنسانے کی طرف ہے اور اس طرح سارا زور "دل لگی" (Fun) کے دائرے میں رہتا ہے۔ مثلاً "جلوۂ دربار دہلی" کے یہ چند بند پڑھیے:

نظم ہے مجھ کو بادۂ صافی　　شغل یہی ہے دل کو کافی
مانگتا ہوں یاروں سے معافی　　خیر اب دیکھیے لطف قوافی
جمناجی کے پاٹ کو دیکھا　　اچھے ستھرے گھاٹ کو دیکھا
سب سے اونچے لاٹ کو دیکھا　　حضرت ڈیوک کناٹ کو دیکھا
پلٹن اور رسالے دیکھے　　گورے دیکھے کالے دیکھے
سنگینیں اور بھالے دیکھے　　بینڈ بجانے والے دیکھے
خیموں کا ایک جنگل دیکھا　　اس جنگل میں منگل دیکھا
برھما اور ورنگل دیکھا　　عزت خواہوں کا دنگل دیکھا
اچھے اچھوں کو بھٹکا دیکھا　　بھیڑ میں کھاتے جھٹکا دیکھا
منھ کو اگرچہ لٹکا دیکھا　　دل دربار سے اٹکا دیکھا
ہاتھی دیکھے بھاری بھرکم　　اُن کا چلنا کم کم تھم تھم
زریں جھولیں نور کا عالم　　میلوں تک وہ چم چم چم چم
سرخی سڑک پر کٹتی دیکھی　　سانس بھی بھیڑ میں گھٹتی دیکھی
آتش بازی چھٹتی دیکھی　　لطف کی دولت لٹتی دیکھی

ان میں ایسے قطعات بھی ملتے ہیں جن میں قوم کی حالت کا سنجیدہ مزاح کے ساتھ، اظہار کیا گیا ہے۔ ان میں وہ قطعہ بھی شامل ہے جس کا پہلا شعر یہ ہے:

خدا جانے کہا کس نے یہ کس دن عقلِ مسلم سے
کہ مشرق کو نظر آتا نہیں مغرب سے چھٹکارا

اسی قطعہ میں آگے کہتے ہیں:

نہ حالؔی کی مناجاتوں کی پروا کی زمانے نے
نہ اکبؔر کی ظرافت سے رُکے یارانِ خود آرا
مشینیں چل رہی ہیں اور کسی کی کچھ نہیں چلتی
اِدھر ہیں بے چھلے کندے اُدھر ہے برق وش آرا

اسی طرح کا وہ قطعہ بھی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

ہم نشیں کہتا ہے کچھ پروا نہیں مذہب گیا

میں یہ کہتا ہوں کہ بھائی یہ گیا تو سب گیا

اور وہ قطعہ بھی دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

پیرو مرشد نے کیا قوم میں بچپن پیدا
وہ یہ سمجھے تھے کہ ہوجائے گا جوبن پیدا

اس میں اکبر نے ''قوم'' (Nation) کے تعلق سے بڑی تیز باتیں کی ہیں:

کچھ گھروندا نہیں نیشن کہ بنالیں لڑکے   فطرتی طور پہ خود ہوتی ہے نیشن پیدا
سلف رسپیکٹ کا پھر یاد رہے گا نہ سبق   پھر نہیں ہونے کی یہ بحثِ تو و من پیدا

اکبر کا وہ قطعہ بھی قابلِ توجہ ہے جس میں پردہ اُٹھنے کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے:

بٹھائی جائیں گی پردے میں بیبیاں کب تک
بنے رہو گے تم اس ملک میں میاں کب تک
حرم سرا کی حفاظت کو تیغ ہی نہ رہی
تو کام دیں گی یہ چلمن کی تیلیاں کب تک
میاں سے بی بی ہیں پردا ہے اُن کو فرض مگر
میاں کا علم ہی اُٹھا تو پھر عیاں کب تک
طبیعتوں کا نمو ہے ہوائے مغرب میں
یہ غیرتیں یہ حرارت یہ گرمیاں کب تک
عوام باندھ لیں دوہر کو تھرڈ وانڑ میں
سکنڈ و فرسٹ کی ہوں بند کھڑکیاں کب تک
جو منھ دکھائی کی رسموں پہ ہے مصر ابلیس
چھپیں گی، حضرتِ حوا کی بیٹیاں کب تک
جناب حضرت اکبر ہیں حامیٔ پردہ
مگر وہ کب تک اور ان کی رباعیاں کب تک

ایسے کئی اور قطعات ہیں جو مثال میں پیش کیے جاسکتے ہیں۔ ان قطعات میں اکبر کا زورِ کلام اور قافیوں کی بندش اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ ان میں وہ قطعات بھی خاص اہمیت کے حامل ہیں جن میں اکبر نے ایک ڈرامائی صورتِ حال کو پیش کیا ہے اور اسے ایک پورا افسانہ بنا دیا ہے۔ بعض قطعات میں اکبر خود سے ہم کلام ہیں جن سے ''خودکلامیہ'' (Soliloquy) کا لطف آتا ہے مثلاً وہ قطعہ دیکھیے جس کا پہلا شعر یہ ہے:

اک مِس سیمیں بدن سے کرلیا لندن میں عقد   اس خطا پر سن رہا ہوں طعنہ ہائے دل خراش

اور دوسرے یہ شعر بھی سامنے آتے ہیں:

ہوتی تھی تاکید لندن جاؤ انگریزی پڑھو
قوم انگلش سے ملو سیکھو وہی وضع و تراش
لیڈیوں سے مل کے دیکھو ان کے انداز وطریق
ہال میں ناچو کلب میں جاکے کھیلو ان سے تاش
بادۂ تہذیبِ یورپ کے چڑھاؤ خُم کے خُم
ایشیا کے شیشۂ تقویٰ کو کردو پاش پاش
سامنے تھیں لیڈیانِ زہرہ وش جادو نظر
یاں جوانی کی امنگ اور ان کو عاشق کی تلاش
جب یہ صورت تھی تو ممکن تھا کہ اک برق بلا
دست سیمیں کو بڑھاتی اور میں کہتا دور باش
دونوں جانب تھا رگوں میں جوشِ خون فتنہ زا
دل ہی تھا آخر نہیں تھی برف کی یہ کوئی قاش
بار بار آتا ہے اکبر میرے دل میں یہ خیال
حضرت سید سے جاکر عرض کرتا کوئی کاش
درمیانِ قعرِ دریا تختہ بندم کردۂ
باز میگوئی کہ دامن تر مکن ہشیار باش

ان قطعات کے مطالعہ سے دو آوازیں صاف سنائی دیتی ہیں۔ ایک آواز سر سید کی ہے اور دوسری آواز اکبر کی۔ یہ دونوں آوازیں جدید اور قدیم کا اشارہ بن کر اُبھرتی ہیں اور اُن دو ر جحانات کی نمائندہ بن جاتی ہیں جو اس دور میں متوازی و نمایاں تھے۔ سر سید نئی تہذیب کے علمبردار تھے اور اکبر قدیم تہذیب کے۔ یہ قطعات تاریخی و تہذیبی مطالعے کے لیے بھی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

اسی طرح کئی قطعات ہیں جن میں ایک قصہ مزاحیہ انداز میں بیان کیا گیا ہے مثلاً وہ قطعہ جس کا پہلا شعر یہ ہے:

اہلِ یورپ کے ساتھ ہوٹل میں   چکھی سید نے ایک دن کاری

یا یہ قطعہ:

سناؤں تم کو اک فرضی لطیفہ   کیا ہے میں نے جس کو زیب قرطاس
کہا مجنوں سے یہ لیلیٰ کی ماں نے   کہ بیٹا تو اگر کر لے ایم اے پاس

کچھ قطعات وہ ہیں جن میں دو افراد کے درمیان مکالمے پیش کیے گئے ہیں اور دو متضاد کردار سامنے آتے ہیں جیسے اس قطعہ میں:

سید سے آج حضرتِ واعظ نے یہ کہا   چرچا ہے جا بجا ترے حالِ تباہ کا
سمجھا ہے تو نے نیچر وتدبیر کو خدا   دل میں ذرا اثر نہ رہا لاالہ کا

ان مکالموں سے، جو واعظ و سید کے درمیان ہوتے ہیں اور جن سے دونوں کے زاویۂ نظر سامنے آتے ہیں، ڈرامائی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جو اس طور پر اردو شاعری میں خال خال نظر آتی ہے۔ ان قطعات کو ڈرامائی نظم کہنا چاہیے خصوصاً اس قطعہ میں، جس کو "برق کلیسہ" کا عنوان دیا گیا ہے، یہ ڈرامائیت اپنے عروج کو پہنچ جاتی ہے:

رات اُس مِس سے کلیسا میں ہوا میں دوچار   ہائے وہ حسن وہ شوخی وہ نزاکت وہ اُبھار
زلفِ پیچاں میں وہ سج دھج کہ بلائیں بھی مرید   قدِ رعنا میں وہ چم خم کہ قیامت بھی شہید

حسن، شوخی، نزاکت، اُبھار یہ چاروں صفتیں لطیف مزاح کے ساتھ ایک مجسمہ کو سامنے لا کھڑا کرتی ہیں۔ اُبھار خاص طور پر مزاح کی گدگدی کو وجود میں لے آتا ہے۔ زلفِ پیچاں اور قدِ رعنا روایتی الفاظ ہیں مگر "سج دھج اور چم خم" ان میں نئی روح پھونک دیتے ہیں اور "قیامت بھی شہید" کے الفاظ قیامت برپا کر دیتے ہیں۔ پھر کہتے ہیں:

آنکھیں وہ فتنۂ دوراں کہ گنہ گار کریں   گال وہ صبح درخشاں کہ ملک پیار کریں
گرم تقریر جسے سننے کو شعلہ لپکے   دلکش آواز کہ سن کر جسے بلبل جھپکے
دل کشی چال میں ایسی کہ ستارے رک جائیں   سرکشی ناز میں ایسی کہ گورنر جھک جائیں
ضبط کے عزم کا اس وقت اثر کچھ نہ ہوا   یا حفیظ کا کیا وِرد مگر کچھ نہ ہوا

"گورنر جھک جائیں" کے الفاظ کے ساتھ لطیف مزاح تیز ہو کر کمال کو پہنچ جاتا ہے اور جب یہ شعر آتے ہیں:

آتشِ حسن سے تقویٰ کو جلانے والی   بجلیاں لطف تبسم سے گرانے والی
پہلوئے حسنِ بیان شوخی تقریر میں غرق   ٹرکی و مصر و فلسطین کے حالات میں برق

اس بیان سے ایک لطیف مزاحیہ کردار تخلیق ہوتا ہے جس کی نظیر ہماری شاعری میں نہیں ملے گی۔ جو حسن سامنے آتا ہے اس میں جدید دور اور نئی تہذیب کی تیزی اور بے باکی کے ساتھ بے ڈھنگا پن بھی چھپا ہوا ہے۔ اب ان سب باتوں کا اثر سامنے لایا جاتا ہے:

پس گیا لوٹ گیا دل میں سکت ہی نہ رہی
سر تھے تمکین کے جس گت میں وہ گت ہی نہ رہی
ضبط کے عزم کا اس وقت اثر کچھ نہ ہوا   یا حفیظ کا کیا ورد مگر کچھ نہ ہوا

عاشق کی بے قراری کے اظہار کے لیے جو الفاظ یہاں لائے گئے ہیں وہ فی الحقیقت مزاحیہ ہیں۔ اب عاشق التجا کے ساتھ عرض کرتا ہے:

عرض کی میں نے کہ اے گلشنِ فطرت کی بہار
دولت و عزت و ایماں ترے قدموں پہ نثار
تو اگر عہدِ وفا باندھ کے میری ہو جائے
ساری دنیا سے مرے قلب کو سیری ہو جائے

اس پر معشوقہ جواب دیتی ہے:

شوق کے جوش میں میں نے جو زباں یوں کھولی
ناز و انداز سے تیوری کو چڑھا کر بولی

اب وہ مسلمانوں سے اپنی نفرت کا اظہار کرتی ہے اور ساری تاریخ اور ان کے تاریخی کردار پر طنز کرتی ہے:

غیر ممکن ہے مجھے اُنس مسلمانوں سے　　بوئے خوں آتی ہے اس قوم کے انسانوں سے
لن ترانی کی یہ لیتے ہیں نمازی بن کر　　حملے سرحد پہ کیا کرتے ہیں غازی بن کر
کوئی بنتا ہے جو مہدی تو بگڑ جاتے ہیں　　آگ میں کودتے ہیں توپ سے لڑ جاتے ہیں
گل کھلائے کوئی میداں میں تو اترا جائیں　　پائیں سامان اقامت تو قیامت ڈھائیں
مطمئن ہو کوئی کیوں کر کہ یہ ہیں نیک نہاد　　ہے ہنوز ان کی رگوں میں اثر حکم جہاد

مسلمانوں میں جس تشدد کی طرف عیسائی اشارہ کرتے ہیں وہ پورے طور پر اس تقریر میں آ گیا ہے۔ اس تقریر سے عاشق تاڑ جاتا ہے کہ اس کے لیے کامیابی کا کیا امکان ہے اور کہتا ہے

عرض کی میں نے کہ اے عزت جاں، راحت روح
اب زمانے پہ نہیں ہے اثر آدم و نوح

یہ قطعات طویل ہیں اور "کلیاتِ اکبر" میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ ان کے برخلاف کلام اکبر کی عام شہرت زیادہ تر ان فرد اشعار پر قائم ہے جو زبان زدِ خلائق ہو گئے ہیں اور جن کو سن یا پڑھ کر لوگ آج بھی لطف اندوز اور متاثر ہوتے ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ اکبر کو ٹکڑوں میں تقسیم کرنے کے بجائے ان کی ساری شاعری کے رنگ و مزاج کا مطالعہ کیا جائے تا کہ ان کے طنز و مزاح کی پوری تصویر اُجاگر ہو سکے۔ متفرق اشعار و فردیات کے ساتھ ان کے قطعات ہیں، غزلیں اور رباعیات ہیں، ان کی نظمیں ہیں جن سے مل کر ان کی منفرد شاعری کی حقیقی تصویر سامنے آتی ہے۔ اسی وقت اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اکبر الہ آبادی کتنا بڑا شاعر ہے جس نے اردو زبان و ادب کو وہ بانکپن دیا ہے جو دنیا کی بہت کم زبانوں میں نظر آتا ہے۔

اکبر کے کلام میں "متفرقات" کے ذیل میں متعدد اشعار ملتے ہیں۔ ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے

کہ وہ اکثر باتوں کو ایک شعر میں نظم کر کے چھوڑ دیتے تھے اور پوری غزل یا نظم بنانے کی ضرورت محسوس نہ کرتے۔ ہماری شاعری میں فردشعر بھی عجیب نوعیت کا حامل ہوتا ہے۔ فردشعر کے دو مصرعوں میں سارا مطلب ادا ہو جاتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ ان دو مصرعوں نے پوری نظم کا کام کر دیا ہے۔ ایسے اشعار کی تعداد سینکڑوں تک پہنچتی ہے مثلاً یہ چند شعر پڑھیے

پردہ کا مخالف جو سنا بول اٹھیں بیگم   اللہ کی مار اس پہ علی گڑھ کے حوالے

بتوں نے کہہ دیا چل ہٹ تجھے ہندی نہیں آتی
مسوں نے کہہ دیا جا تجھ کو انگریزی نہیں آتی
مگر اکبر کو دیکھو مر رہا ہے ان حسینوں پر
ذرا سی شرم اس کم بخت کو کیسی نہیں آتی

ان کو کیا کام ہے مروت سے   اپنے رُخ سے یہ منہ نہ موڑیں گے
جان شاید فرشتے چھوڑ بھی دیں   ڈاکٹر فیس کو نہ چھوڑیں گے
واسطہ کم ہو گیا اسلام کے قانون سے   دب گئی آخر مسلمانی مری پتلون سے
راہ تو مجھ کو بتادی خضر نے   اونٹ کا لیکن کرایہ کون دے

جو وقتِ ختنہ میں چیخا تو نائی نے کہا ہنس کر
مسلمانی میں طاقت خون ہی بہنے سے آتی ہے
کھائی مژگان و نظر کی جو قسم بولا وہ شوخ
آپ اب قسمیں بھی کھاتے ہیں چھری کانٹے سے
قصۂ منصور سن کر بول اُٹھی وہ شوخ مس
کیسا احمق لوگ تھا پاگل کو پھانسی کیوں دیا
نکالا شیخ کو مجلس سے اس نے یہ کہہ کر
یہ بے وقوف ہے مرنے کا ذکر کرتا ہے
حریفوں نے رپٹ لکھوائی ہے جاجا کے تھانے میں
کہ اکبر ذکر کرتا ہے خدا کا اس زمانے میں
عادت جو پڑی ہو ہمیشہ سے وہ دور بھلا کب ہوتی ہے
رکھی ہے چنوٹی پاکٹ میں پتلون کے نیچے دھوتی ہے
ہم تو کالج کی طرف جاتے ہیں اے مولویو
کس کو سونپیں تمھیں اللہ نگہبان رہے

مذہب نے پکارا اے اکبر اللہ نہیں تو کچھ بھی نہیں
یاروں نے کہا یہ قول غلط تنخواہ نہیں تو کچھ بھی نہیں
ہم ایسی کل کتابیں قابل ضبطی سمجھتے ہیں
کہ جن کو پڑھ کے لڑکے باپ کو خبطی سمجھتے ہیں
شیخ کی وہ دھج نہیں وہ شیخ کی ڈاڑھی نہیں
دوستی مذہب سے ہے پر اس قدر گاڑھی نہیں
شیطان عربی سے ہند میں ہے بے خوف
لاحول کا ترجمہ کر انگریز ی میں
ہیں عمل اچھے مگر دروازۂ جنت ہے بند
کر چکے ہیں پاس لیکن نوکری ملتی نہیں
فقط مذہب سے تم میں عزت و وقعت کی ہے یہ بو
دگرنہ اور کیا نسبت کجا ولیم کجا کلو
بے ہنر ہوکر جو بیٹھو طعنۂ حالؔی سنو
باہنر ہوکر جو چمکو قوم سے گالی سنو
ہم کو تو پیرِ طریقت نے یہی دی ہے صلاح
قصۂ منصور دیکھو اور قوالی سنو
پڑھ کے انگریزی میں دانا ہو گیا
کم کا مطلب ہی کمانا ہو گیا
چار دن کی زندگی ہے کوفت سے کیا فائدہ
کھا ڈبل روٹی، کلر کی کر خوشی سے پھول جا
شاعرانہ داد اچھی دی یہ مجھ کو چرخ نے
تیغ ابرو کا تھا عاشق خاں بہادر کر دیا
لیلٰی نے سایہ پہنا مجنوں نے کوٹ پہنا
ٹوکا جو میں نے بولے بس بس خموش رہنا
حسن و جنوں بدستور اپنی جگہ ہیں لیکن
ہے لطف ِ بحر ہستی فیشن کے ساتھ بہنا
شایق تحقیق کے یہ مضمون سن لیں انساں کی شکل جیسے میمون بنا

پاجامہ بھی یونہی ارتقا سے بدلا   سمٹا اُبھرا غرض کہ پتلون بنا
حکم انگلش کا ملک ہندو کا   اب خدا ہی ہے بھائی صلو کا
عہدِ انگلش میں ہے ہر چیز کے اندر نمبر   کیا تعجب ہے جو نکلا ہے پیمبر نمبر
میں ہوا ان سے رخصت اے اکبر   وصل کے بعد تھینک یو کہہ کر
کمیٹی میں جتنے ہیں ارکانِ لیگ   بفضلِ خدا سب ہیں میرے کلیگ
مگر ان سے ہے مجھ کو تخصیص خاص   کہ ہے نام کے ساتھ جن کے علیگ

شیخ تثلیث کی تردید تو کرتے نہیں کچھ
گھر میں بیٹھے ہوئے والتین پڑھا کرتے ہیں

اسلام کی رونق کا کیا حال کہیں تم سے   کونسل میں بہت سید مسجد میں فقط جمن

اکبر کا مزاح:

اس سارے مواد اور مثالوں سے جن کا ذکر و مطالعہ ہم نے پچھلے صفحات میں "طنزیہ مزاحیہ کلام" کے ذیل میں کیا ہے، اکبرالہ آبادی کی شاعری اور مزاح کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ ان کی سنجیدہ شاعری کا مطالعہ بھی ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں لیکن یہ بات یہاں پھر سے دہرانے کی ضرورت ہے کہ ان کی سنجیدہ شاعری کی آج اہمیت یہ ہے کہ وہ بھی مشہورِ زمانہ مزاح نگار اکبرالہ آبادی کی تخلیق ہے۔ لیکن ساتھ ہی یہ بات بھی ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ مزاحیہ شاعری میں بھی اکبر تیور بدل کر وہی بات کہہ رہے ہیں جو سنجیدہ شاعری میں کہتے آئے ہیں۔ مزاح کے بارے میں یہ بات بھی یاد رہنی چاہیے کہ مزاح خود بھی سنجیدگی ہی کی کوکھ سے جنم لیتا ہے۔ اکبر کا اظہارِ بیان تو مزاحیہ ہے لیکن اس کے موضوعات و رجحانات وہی ہیں جو سنجیدہ شاعری میں نظر آتے ہیں۔ ان کے مزاج کی بنیاد وہ عقائد و روایات ہیں جن میں وہ پوری طرح رچے ہوئے ہیں اور جو انھیں جان سے زیادہ عزیز ہیں۔ خدا پر عقیدہ، رسول پر ایمان، مسلمانوں کے مذہبی عوامل، تصوف کے وہ اصول جو عام ہو گئے ہیں جیسے بے ثباتی دہر، موت کی طرف دھیان، ترکِ لذات وغیرہ وہ سنجیدہ چیزیں تھیں جن کو اکبر برحق سمجھتے تھے۔ پھر وہ شاعر تھے اور اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی پر بھی نظر رکھتے تھے۔ ان کی زندگی میں ایک وقت وہ بھی آیا جب انھیں یہ سب قدریں، جن پر ان کا ایمان مستحکم تھا، ٹوٹتی بکھرتی ہوئی محسوس ہوئیں۔ اس صورت حال کو دیکھ کر وہ سوچ میں پڑ گئے کہ اب کیا ہو؟ اس سوچ کا نتیجہ ان کی سنجیدہ شاعری ہے جس میں کہیں پرانی قدروں کے استحکام پر زور ہے اور کہیں ان کے مٹنے کا رونا رویا گیا ہے۔ یہ رونا بھی کسی حد تک روایتی ہے کیوں کہ ہمارے دوسرے شعرائے کرام اور صوفی حضرات ہیں جو زمانے کے جبر کا رونا روتے آئے ہیں۔ اکبر بھی روتے ضرور ہیں لیکن ان کے رونے کا انداز مختلف ہے جو ہمیں متاثر کرتا ہے مگر جلد ہی یہ محسوس ہونے لگتا

ہے کہ یہ سب کچھ زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ معاصرینِ اکبر میں مولانا الطاف حسین حالی ایک ایسے ضرور گزرے ہیں جو رو رو کر دل بھی بہلاتے ہیں اور اصلاح کی طرف بھی آجاتے ہیں۔ حالی جذباتی انسان ہیں۔ اکبر جذباتی ہوتے ہوئے بھی “ذہنی” انسان ہیں اور یہ دونوں اس کلیہ کی تصدیق کرتے ہیں کہ اس شخص کے لیے زندگی ایک کامیڈی (Comedy) کا درجہ رکھتی ہے جو سوچتا اور غور وفکر کرتا ہے اور اس شخص کے لیے زندگی ایک ٹریجیڈی (Tragedy) کا درجہ رکھتی ہے جو صرف محسوس کرتا ہے۔ اکبر، جیسا کہ ہم نے کہا، محسوس کرنے سے کہیں زیادہ غور وفکر کرتے ہیں اور ان کی اس نظر کو، جو پرانی روایت پر پختہ ہوگئی ہے، نئی چیزیں، نئی قدریں، نئی تہذیب سب ہنسی ٹھٹھا اور مذاق معلوم ہوتی ہیں۔ زندگی کے ہر پہلو میں کامیڈی اور ٹریجیڈی چھپی ہوئی ہیں۔ یہ محض نظر اور مزاج کا فرق ہے کہ آدمی ان دونوں پہلوؤں میں سے کس پہلو کو دیکھ رہا ہے۔ اکبر کی نظر کامیڈی کی طرف جاتی ہے۔

یہ بات اپنی جگہ مسلم ہے کہ جب کوئی روایت اور نقطۂ نظر عام ہونے لگتا ہے اور اس معاشرے کے افراد اور عوام جب اپنے انداز میں اسے قبول کر کے اس کی پیروی کرتے ہیں اور اس سے جو صورت سامنے آتی ہے وہ عام طور پر مضحک ہوتی ہے۔ نقطۂ نظر کو پوری طرح سمجھ کر عمل کرنے والے کم ہوتے ہیں اور نقل کرنے والے سب ہی ہوتے ہیں۔ یعنی مقاصد کو سمجھنے والا تو ایک آدھ ہی ہوتا ہے باقی سب لکیر کے فقیر ہوتے ہیں۔ یہ سب لوگ پوری سنجیدگی سے اپنے اپنے مسلک پر چلتے ہیں مگر ان کی چال ڈھال اور رویے مضحکہ خیز ہوتے ہیں۔ اکبر پرانی چال والوں کے مضحک پہلوؤں کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اکبر، اور دوسرے شعرا کی طرح، شیخ کی دھجیاں ضرور اڑاتے ہیں مگر ان کے سامنے جنابِ سید اور ان کی تحریک ہے۔ اس تحریک کے زیرِ اثر جو صورت سامنے آتی ہے اسے وہ مضحک سمجھتے ہیں۔ مزاح نگاری کا وہ اعلیٰ مقام جو غالب یا شیکسپیئر کے ہاں نظر آتا ہے جس کی بنا پر بے ڈھنگے پن سے بھی ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے اور جس میں غصہ یا طنز کا عنصر برائے نام بھی نہیں ہوتا، اکبر کے ہاں نہیں ہے۔ وہ قدرت کو قدرتی طور پر بے ڈھنگا دیکھ کر ہمدردانہ ہنسی نہیں ہنستے بلکہ ایک محدود ذہنیت کے تحت، تنقیدی شعور کو کام میں لا کر اس نئے عمل کی تحلیل کرتے ہیں جو انھیں ناپسند ہے۔ وہ یہ دیکھنے سے قاصر ہیں کہ خدا اور رسول ﷺ پر عقیدہ، جس پر وہ بار بار زور دیتے ہیں، علوی درجے کا نہیں ہے۔ سرسید نے فرد و معاشرہ کے ذہن کو تبدیل کیا اور اوپر جانے والی سیڑھی کے پاس لا کھڑا کر دیا۔ اکبر اوپر نگاہ نہیں کرتے، سیڑھی پر بھی پیر رکھتے ہوئے ڈرتے ہیں اور سیڑھی پر چڑھنے کو بزعمِ خود حماقت سمجھ کر اس کا مذاق اُڑاتے ہیں۔ اس عمل میں اور دوسرے لوگ بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ غرض کہ یہ وہ مقام ہے جہاں سے ان کے مزاح کا چشمہ پھوٹتا ہے۔ یہ سنجیدہ فکر پر مبنی ہے اس لیے سطحی مزاح یا پھکڑ پن سے بہت آگے اور بلند ہے مگر ساتھ ہی اس کا دائرہ محدود ہے اور اسی لیے وہ ایک دور اور ایک خاص ذہنیت کے لوگوں کے لیے اہمیت رکھتا ہے۔ ان حدوں کی وجہ سے اکبر کے مزاح کو ہم خالص مزاح نہیں کہہ سکتے حالاں کہ گاہ گاہ ان کے ہاں

خالص مزاح کی مثالیں بھی ملتی ہیں جہاں وہ بے غرض ہو کر ہنس ہنسا لیتے ہیں اور عام چیزوں سے ایسے مضحک پہلو نکال لیتے ہیں جو بڑی مضحک حقیقت کا درجہ رکھتے ہیں مثلاً ان کا ایک مشہور زمانہ شعر ہے۔

بتائیں ہم تمھیں مرنے کے بعد کیا ہوگا　　　پلاؤ کھائیں گے احباب فاتحہ ہوگا

اکبرالہ آبادی کی کچھ نظمیں بھی جیسے ''کرزن سبھا'' میں طنز سے زیادہ وہ شوخ زندہ دلی اور تمسخر و تضحیک ہے جو ہنسنے ہنسانے کے سوا کچھ اور نہیں کرتا اور یہی صورت ہمیں ''دہلی دربار'' والی نظم میں نظر آتی ہے۔ ایسی ہی ایک صورت ایک لطیفہ نظم کرنے والی نظم میں ملتی ہے۔

اسی طرح اکبر کے کلام میں متعدد شعر ایسے ملتے ہیں جو محض قافیہ پیمائی کے لیے کہے گئے ہیں اور ان میں بھی طنز کا پہلو کم نکلتا ہے۔ ان کا کلام پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ قدرت نے انھیں بے حساب ذکاوت (Wit) سے نوازا ہے اور جو بے ڈھنگی باتوں کو ذہن کے تحت جوڑ کر ایک عجیب چمک پیدا کردیتی ہے مگر یہ ذکاوت زیادہ تر طنز ہی کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ ایسے مواقع شاذ و نادر ہی آتے ہیں جب وہ اپنے محدود عقائد کے دائرے سے نکل کر کسی حماقت پر کوئی بے لاگ بات کہیں۔ ان کی ہنسی کے پیچھے غصہ ضرور ہوتا ہے جو کہیں بہت ہلکا نظر آتا ہے اور کہیں تیز ہو جاتا ہے۔ ہنسی اور غصہ ایک ہی چیز سے پیدا ہوتے ہیں یعنی کسی چیز کو اپنی مرضی کے مطابق نہ پا کر ہم یا تو غصہ کرنے لگتے ہیں یا ہنسنے لگتے ہیں۔ ہنسی زیادہ صاف ضمیر کی دلیل ہے اور اسی لیے اس کا اعلیٰ ترین مقام وہ ہے جب ہم کسی بے ڈھنگے پن پر دل کھول کر ہنستے ہیں۔ تنگ دلی سے ہنسنا غصہ کے وجود کی دلیل ہے۔ اکبر زیادہ تر تنگ دلی سے ہنستے ہیں اس لیے وہ مزاح نگار سے زیادہ طنز نگار ہیں اور اسی لیے طنز ان کے مزاح کو محدود کردیتا ہے۔ ہم نے پچھلے صفحات میں اکبر کی شاعری سے جو مثالیں دی ہیں وہ طنز میں ڈوبی ہوئی ہیں۔ وہ زندگی کی ترجمانی کرتے ہیں مگر بے ڈھنگے پن میں وہ ایسی بات ضرور سامنے لاتے ہیں جس سے دل پر چوٹ لگتی ہے مثلاً اس چوٹ کی نوعیت کو ایک مثال سے سمجھا جاسکتا ہے۔ اکبرالہ آبادی کا ایک شعر ہے:

کیا کہیں احباب کیا کارِ نمایاں کر گئے　　　بی اے ہوئے نوکر ہوئے پنشن ہوئی اور مر گئے

اس شعر میں نئے طرز کے لوگوں کی سطحی زندگی پر تبصرہ کیا گیا ہے۔ مگر ''مر گئے'' کا شمار کارہائے نمایاں میں ہونا ان لوگوں کی زندگی پر گہرا طنز اور گہری چوٹ ہے۔ اسی طرح یہ ایک شعر اور دیکھیے:

کہنے لگا کہ آپ کا پردا وہ کیا ہوا　　　کہنے لگیں کہ عقل پہ مردوں کی پڑ گیا

یہاں مردوں کی عقل پر پردہ پڑنے کے الفاظ سے پردا توڑنے والوں پر بے پناہ اور گہرا طنز ہے۔ عقل پر پردا پڑنے کے محاورہ کو اکبر نے اپنی ذکاوت سے اس طرح موڑا ہے کہ وہ ایک تیز تیر بن گیا ہے جو پردا توڑنے والوں کو گھائل کردیتا ہے۔ ''برق کلیسا'' نظم کے آخری شعر میں اُن سارے نوجوانوں پر، جو مسوں (Miss) پر عاشق ہو کر اپنے مذہب کے بدلے ان کو خریدتے ہیں، گہرا طنز اور چوٹ ہے۔ اکبر محض ہنسوڑ نہیں

ہیں اور نہ وہ ہنسی کے اس درجے پر پہنچتے ہیں جو خالقِ کائنات کی رحیم و شفیق ہنسی میں ملتی ہے۔ وہ ہنسی جو کسی باپ کو اپنے بچے کی حماقتوں پر ہنساتی ہے۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ وہ تڑپ کر پہلو بدل لیتے ہیں اور ذکاوت کی کمان میں تیر لگا کر لوگوں کو گھائل کر دیتے ہیں۔

یہ بات یاد رہے کہ اکبر کے طنز کے حدود اتنے تنگ نہیں ہیں جیسے ہمیں مرزا رفیع سودا کی ہجووں میں نظر آتے ہیں یا انگریزی زبان کے شاعر پوپؔ کی طنز و ہجو میں ملتے ہیں۔ اکبر کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ کبھی ذاتی خصومت پر نہیں اُترتے اور نہ گالی گلوج کی سطح پر آتے ہیں۔ پوپؔ نے، ایڈیسن پر طنز کرتے ہوئے اپنی ذاتی خصومت و دشمنی (Personal rancour) کا مظاہر کیا ہے مگر اکبر نے ''سید'' کے نام سے جس تصور کو طنز کا نشانہ بنایا ہے وہ سرسید کی ذات نہیں بلکہ وہ اصول ہیں جو دینِ اسلام کے خلاف ہیں۔ بعد کی شاعری میں انھوں نے سیاسی لیڈروں کے نام بھی لیے ہیں مگر ان کو بھی بے لاگ نظر سے دیکھا ہے۔ اکبر کے ہاں اصولی اختلاف کا پہلو نمایاں ہے، ذاتیات سے وہ بہت دور ہیں اور یہ ایک مزاح نگار شاعر کے لیے مشکل کام ہوتا ہے مگر وہ اپنی فطرت کے مطابق اصولی زندگی پر کاربند رہتے ہیں۔ مہاتما گاندھی کے بارے میں کہا تو صرف یہ کہا ع ... گاؤ ماتا کا ٹھکانا گاندھی بابا نے کیا

یہاں بھی ''گاؤ ماتا'' کو ہندو قوم کی علامت بنا کر پیش کیا ہے اور بابا کے لفظ سے اس میں احترام کو پوری طرح ملحوظ رکھا ہے۔ مولانا شوکت علی کے بارے میں کہا تو یہاں بھی وہ ذاتیات سے دور ہیں:

بدھو میاں بھی حضرت گاندھی کے ساتھ ہیں گو مشتِ خاک ہیں مگر آندھی کے ساتھ ہیں

لیکن اس کے برخلاف مولوی نذیر احمد کا ناول ''ابن الوقت'' پڑھیے تو محسوس ہوگا کہ وہ سرسید کی ترقی و اہمیت سے چڑے ہوئے ہیں اور ابن الوقت کے کردار میں ذاتیات کا یہی پہلو نمایاں رہتا ہے۔ اکبر کے ہاں کہیں بھی ذاتیات کا یہ پہلو نہیں ملے گا۔ طنز کو اس اصول کی سطح پر برقرار رکھنا اکبر کا قابلِ قدر کارنامہ ہے۔ اسی لیے جو کچھ وہ کہتے ہیں اس میں حقیقت اور آفاقیت کی روح نکھر اٹھتی ہے۔ بظاہر تو وہ اپنے زمانے کی کسی بات پر طنز کرتے ہیں مگر یہ طنز انسانی نفسیات کی اس کمزوری پر پڑتی ہے جو ہمیشہ سے ہے اور ہمیشہ رہے گی۔ یہ بات مسلم ہے کہ ہر انسان اپنی روایات ہی میں رچ کر ترقی کرتا اور آگے بڑھتا ہے۔ اگر وہ ان سے الگ ہو کر آگے بڑھنے کی کوشش کرے گا تو اس کی حیثیت دھوبی کے اس کتے کی سی ہوگی جو نہ گھر کا رہتا ہے اور نہ گھاٹ کا۔ سرسید انگریز سے مصالحت میں بہت دور نکل گئے تھے جس کا اعتراف ان کے صاحب الرائے بیٹے جسٹس محمود نے بھی کیا تھا اور اس وقت ترقی کرنے والوں کو بھی محسوس ہوا تھا کہ اکبر سچ کہتے تھے۔ ہماری زندگی کے پرانے اصول پست ضرور ہو گئے تھے مگر ان کو ترک کرنے سے جو خرابیاں پیدا ہوئیں، ان کا رونا ہم آج بھی روتے ہیں۔ وہ ترقی جو اندھے پن کے ساتھ ہو رہی تھی اور جو اندر سے کھوکھلی تھی اکبرالہ آبادی نے اس کے کھوکھلے پن کو واضح کیا اور اس پر طنز کے تیر پوری قوت سے چلائے۔ اکبر جس کردار پر طنز کرتے ہیں وہ احمق اور آرام طلب ہے اور جس

میں دکھاوا ہی دکھاوا ہے۔ وہ اپنی قیمتی کائنات لٹائے دے رہا ہے۔ اکبر کا طنز اسی کھوکھلی ترقی پر چوٹ لگاتا ہے اور اسی لیے ان کے طنز اور ان کی شاعری کا اثر دائمی ہے۔ یہی ان کی بذلہ سنجی کی قدرتی بنیاد ہے۔

اکبر کے طنز کے پیچھے جو قوت کارفرما نظر آتی ہے وہ ذکاوت (Wit) سے پیدا ہوئی ہے۔ یاد رہے کہ غزل کے دو مصرعوں میں اسی کی گنجائش نکل سکتی تھی اور اسی پر ان کی بذلہ سنجی کی بنیاد قائم ہے۔ لفظوں کے الٹ پھیر سے اور ان چیزوں میں مناسبت ڈھونڈھ لینا، جن میں بظاہر کوئی مناسبت نہیں ہے، ان کی خاص خوبی ہے۔ ذکاوت (Wit) خالص مزاح ہی کے ساتھ کام نہیں کرتی بلکہ اکثر سنجیدہ اشعار میں بھی اس کا اثر نمایاں ہوتا ہے۔ جیسے مرزا غالب کے سنجیدہ کلام میں ذکاوت کا یہ اثر نمایاں ہے۔ اکبر الہ آبادی کے سنجیدہ شعروں میں بھی یہ ذکاوت موجود ہے مگر یہ پیدائشی قوت اکبر کے ہاں مزاح ہی کے ساتھ زیادہ کامیاب اور پُر اثر ہے۔

ذکاوت کا واضح اظہار اکبر کی قافیہ پیمائی سے بھی ہوتا ہے۔ کچھ نظمیں اور قطعات میں یہ قافیہ پیمائی بہت نمایاں ہے لیکن دوسری اصناف میں بھی وہ التزام کے ساتھ نئے نئے قافیے ڈھونڈھ نکالتے ہیں۔ ایسی طویل غزلیں بھی ان کے کلام میں موجود ہیں جن میں ایک ہی قافیہ چلتا ہے اور برا معلوم نہیں ہوتا۔ وہ اکثر انگریزی الفاظ اور ناموں سے وہ قافیہ پورا کر دیتے ہیں۔ گاہ گاہ وہ لفظوں سے کھیلتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں لیکن یہاں بھی ذکاوت (Wit) نمایاں رہتی ہے مثلاً یہ شعر دیکھیے:

لیتا تھا ڈکشنری سے مجھے کوئی اور لفظ   مس کو لیا جو مجھ سے یہ مس ٹیک ہو گئی

اکبر کے مزاح کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے ان کے ہاں معمولی الفاظ قافیہ میں آ کر بڑی ذکاوت سے پُر نظر آتے ہیں مثلاً یہ دو شعر اور دیکھیے جن سے میری بات کی وضاحت ہو سکے گی:

بہتر ہے یہی کہ اب علی گڑھ چلیے   رُکیے نہ کسی کے واسطے بڑھ چلیے
جس فن کا ہو درس ہو جیے اس میں شریک   جو پیش آئے سبق اسے پڑھ چلیے

یہاں ''علی گڑھ'' کے قافیے کے ساتھ ''بڑھ'' اور ''پڑھ'' بہت ہی معمولی قافیہ ہیں لیکن ''پڑھ چلیے'' کی معنی خیزی گہری ذہانت و ذکاوت کا پتا دیتی ہے۔ پڑھنا بھی یہاں معلوم ہوتا ہے کہ رواروی کی چیز ہے جس کا کھوکھلا پن ظاہر ہو رہا ہے۔ ''بڑھ چلیے'' میں بھی بھیڑ اور آگے جانے کا تصور سامنے آتا ہے اور علی گڑھ سے ان سب کا ہم قافیہ ہونا ذہنی تحلیل کا سبب بنتی ہے۔ بظاہر دیکھنے میں تو یہ سب تک بندی اور قافیہ پیمائی کے سوا کچھ نہیں ہے مگر اس کے پیچھے بے پناہ ذکاوت موجود ہے جو معنی کے اندر چمک دمک پیدا کر رہی ہے۔ بعض جگہ ایسے قافیے آتے ہیں جن تک ذہن نہیں پہنچتا مگر اکبر کی ذکاوت، پُر اثر انداز میں انھیں کھپا دیتی ہے مثلاً یہ شعر دیکھیے:

روشنی سر میں گدازِ غمِ دلِ مایوس میں   شمع ساں ہم جل رہے ہیں مغربی فانوس میں
روکتا زورِ دریا سے ہو تو فرماتے ہیں وہ   آج کل برکت بڑی ہے فرقۂ سالوس میں

یہاں مایوس، فانوس اور سالوس کے قافیوں میں جس قوت نے انھیں نئی زندگی دی ہے وہ ذکاوت (Wit) ہی

ہے۔ ذکاوت کی کھلی مثالیں ایسے شعروں میں بھی ملتی ہیں جیسے ان دو شعروں میں :

میں کہتا ہوں، جاتے ہو لاہور بلا قوت   وہ اس کو سمجھتے ہیں لاحول ولا قوت
یہ میری غلط بندش وہ ان کی غلط فہمی   میں حد سے بڑا شاعر وہ حد سے بڑے وہمی

اکثر اکبر انگریزی زبان کے ہم قافیہ الفاظ اور ان کے تضاد سے بھی ذکاوت (Wit) کا اظہار کرتے ہیں مثلاً

مگر وہاں کی بنا ہے نیشن رکا ہے ملحد کا آپریشن
نہیں ہے گم لفظ سال ویشن خدا سے ابھی وہ ڈر رہے ہیں
یہاں بجائے نماز گپ ہے وہاں وہی عزت بشپ ہے
یہاں مساجد اُجڑ رہی ہیں وہاں کلیسا سنور رہے ہیں

انگریزی الفاظ اور فقروں کے استعمال میں اکبر نے خاص طور پر ذکاوت کا اظہار کیا ہے اور ان کی یہ روش بعد کے شاعروں نے بھی اختیار کی ہے۔ ہر انگریزی لفظ اکبر کے ہاں استعمال میں آ کر ایسا مرکزی نقطہ بن جاتا ہے جس سے ذکاوت (Wit) کی کرنیں نکلتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ مثلاً

یہ کہہ کر پیش کر دے فردِ اخراجات اے اکبر   حسابِ دوستاں در دل حسابِ خادماں در بل

یا

کہتی ہے زراہِ کبر مجھ سے وہ گرل   کیا تجھ سے ملوں کہیں کا تو ڈیوک نہ ارل
اکبر نے کہا دکھا کے داغِ دل و اشک   ہیں میری گرہ میں بھی یہ ریوبی یہ پرل

بہرحال یہ اُن کی ذکاوت ہے جو ایک دم سے چمک کر ہمیں چونکا دیتی ہے اور ہم ہنسنے لگتے ہیں۔

اب یہاں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا اکبر کو ذکی کہا جائے یا انھیں طنز نگار کا نام دیا جائے یا پھر انھیں مزاح نگار کہا جائے۔ اکبر کو بحیثیت مجموعی اگر دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ اکبر کے ہاں سب سے اہم پیدائشی قوت ذکاوت (Wit) ہے اور زمانے کے رنگ اور ان کے نظریہ حیات نے، تنقیدی طور پر، انھیں ذکاوت کے استعمال پر مجبور کیا اسی لیے وہ واضح طور پر طنز نگار (Satirist) ہیں لیکن ساتھ ہی وہ مزاح نگاری کے دائرے میں بھی آ جاتے ہیں اور مزاح کو انسانی نفسیات سے وابستہ کر کے ایک ڈرامائی حالت اور ایک کردار تخلیق کر دیتے ہیں۔ مزاح (Humour) ایک ایسی چیز ہے جو وسعت چاہتا ہے اسی لیے اس کی بابت کہا گیا ہے کہ مزاح پوری تصنیف یا کردار پر پھیلا ہوا نظر آنا چاہیے یعنی ذکاوت (Wit) کے برخلاف، یہ ایک مکمل تصویر کو سامنے لائے۔ دو مصرعوں میں مزاح کو پیش کرنا محال ہے مگر اکبر نے کہیں کہیں اس ناممکن کام کو بھی ممکن کر دکھایا ہے مثلاً

جنابِ اکبر نے سخت پروے کی بہت کچھ مگر ہوا کیا
نقاب الٹ ہی دی اس نے کہہ کر کہ کر ہی لے گا مرا مُوا کیا

پہلے مصرع میں ''بیان'' آتا ہے۔ دوسرے مصرع میں عورت کی حرکت اس کے ردِ عمل اور مخصوص الفاظ سے ایک پوری تصویر سامنے آتی ہے جو مزاح (Humour) میں ڈوبی ہوئی ہے اسی طرح یہ ایک شعر اور دیکھیے :

پردہ کا مخالف جو سنا بول اٹھیں بیگم اللہ کی مار اس کو علی گڑھ کے حوالے

شیطان کے حوالے کیے جانے کے بجائے علی گڑھ کے حوالے کرنے میں گہرا طنز موجود ہے مگر بیگم کی نفسیاتی تصویر مزاح کا اثر رکھتی ہے۔ یہی مزاح اکبر کے قطعات میں ملتا ہے جن کے حوالے اور مثالیں ہم پچھلے صفحات میں دے آئے ہیں۔ کچھ قطعات میں خود شاعر پر مزاح کا موڈ طاری ہے۔ اسی کیفیت کے ساتھ وہ سب چیزوں کا جائزہ لیتا ہے اور اسی کیفیت میں اسے رنگ کر پیش کرتا ہے۔ اس کیفیت کے کئی روپ (Shades) ہیں۔ کہیں ہمدردی کے ساتھ وہ اپنے جذبات کی تحلیل کرتا ہے جیسے اس قطعہ میں جو اس مصرع سے شروع ہوتا ہے :اک مِس سیمیں بدن نے کر لیا لندن میں عقد۔ کہیں ہنس ہنس کر نصیحت کرنے کی کیفیت سامنے آتی ہے، کہیں ڈھول کا پول کھولنے کا موڈ طاری نظر آتا ہے۔ ان بدلتی ہوئی کیفیات اور موڈوں سے معلوم ہوتا ہے کہ مزاح (Humour) اکبر کی فطرت میں شامل ہے اور یہ قدرت کا عطیہ ہے جو اُن کو ودیعت ہوا ہے اور جس کی انھوں نے وہ تربیت بھی حاصل کر لی ہے کہ وہ مزاح کی ذمہ داری سے عہدہ برا ہو سکیں۔ اکبر کے مزاح کا کمال وہاں نظر آتا ہے جہاں وہ مکالموں کے ذریعے ایک مزاحیہ کردار تخلیق کر جاتے ہیں۔ اس کی مثال ''سید'' کے مختلف کردار ہیں جو اکبر نے کئی نظموں میں بار بار پیش کیے ہیں۔ اس کی مثال بھی ہم پچھلے صفحات میں دے آئے ہیں۔ اسی طرح ایک ''مسلم نو جوان'' کا کردار ہے جو بہت سی نظموں میں سامنے آتا ہے۔ اس ''مسلم نوجوان'' کی سب سے بہتر مثال ''برقِ کلیسا'' کا ہیرو ہے جو اپنے اندر کی ان سب باتوں کی نفی کرتا جاتا ہے جنھیں اس کی محبوبہ اسلامی کہہ کر اسلام سے اپنی نفرت کا اظہار کرتی ہے۔ آخر میں وہ مسلم نوجوان کہہ دیتا ہے :

ع …… پھر مرے اسلام کو اک قصۂ ماضی سمجھو۔

یہ سب تصویریں جوان کے قطعات و منظومات میں نظر آتی ہیں محض ہنسانے والی نہیں ہیں بلکہ ان میں وہ فکر انگیزی ملتی ہے جو ہمیں ہنسانے کے بجائے مسکراہٹ تک محدود رکھتی ہے اور غور و فکر کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ اکبر نے سر سید کی ''تعلیم'' سے پیدا ہونے والی ذہنیت کا تمام راز ہمارے سامنے رکھ دیا ہے اور یہ راز محض وقتی حالات کی ترجمانی نہیں کر رہے ہیں بلکہ انسان کی فطرت کی ایک قدرتی لیکن مضحک کمزوری کا اظہار کر رہے ہیں مسلم نوجوان عشق میں مبتلا ہو کر مذہب کو ترک کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ ہمیشہ سے ہوتا آیا ہے اور ہمیشہ ہوتا رہے گا۔ اکبر یہ دکھاتے ہیں کہ نئی تہذیب کی طرف رجحان انسان کی اس دائمی کمزوری سے کھیل رہا ہے اور نتیجہ اس کا ظاہر ہے کہ حالات بدلیں گے، ذہنیتیں بدلیں گی مگر یہ دائمی نفسیات صفت نہ بدلے گی۔ یہ انسان کی، ایسی بوالعجبی اور اس کا ایسا نرالا پن ہے کہ جس کے اظہار میں وہ دنیا کے عظیم مزاح نگاروں کے ہم دوش ہو جاتے ہیں۔

اکبر کے لیے کہا جاتا ہے کہ ان کے ہاں مزاح کی ہر ہر صورت اور ہر ہر قسم موجود ہے۔ اردو شاعری کی تکنیک کا لحاظ رکھتے ہوئے اور نظم و نثر کی مختلف اصناف کو سامنے رکھتے ہوئے ہم اس کلیہ کو اعتماد کے ساتھ تسلیم کر سکتے ہیں کہ ہر ہر قسم کی مثالیں ان کے کلام سے دی جا سکتی ہیں اور ان کو مزاح کے صاحبانِ کلام کے ساتھ رکھا جا سکتا ہے۔ مزاح کا مبتذل ہو جانا بھی شاید ایک لازمی سی چیز ہے۔ سودا کی ہجویات ہمارے سامنے ہیں مگر اکبر کا کمال یہ ہے کہ وہ کہیں بھی مبتذل نہیں ہوتے اور کہیں بھی اپنی قائم کی ہوئی حدوں سے باہر نہیں نکلتے۔ وہ محض چُہل دل لگی (Fun) کے درجے تک آتے ہیں مگر اسے ”پھکڑ“ نہیں ہونے دیتے۔ آخر عمر کے اشعار میں مزاح کچھ اور کم ہو گیا ہے مگر اخلاقی درجہ کہیں اور کبھی پست نہیں ہوتا۔ وہ الفاظ سے کھیلتے ہیں، نئے نئے قافیے لاتے ہیں، ذکاوت کے کرشمے دکھاتے ہیں، طنز کا رنگ ہلکا کرتے ہیں اور پھر اسے خود ہی گہرا بھی کر دیتے ہیں۔ اس طرح وہ بار بار اور طرح طرح کے رنگ بدلتے ہیں مگر کہیں بھی مبتذل نہیں ہوتے۔ مزاح کی یہ اخلاقی سطح اکبر الہ آبادی کا اہم وصف ہے۔ وہ انسانیت سے کبھی نہیں گرتے اور متوازن نارمل نظر کا ثبوت دیتے ہیں۔ اردو شاعری میں اکبر کی مزاح نگاری اسی لیے مثالی ہے۔ ان کے مزاح کی وسعت صرف اس میں نہیں ہے کہ فنی لحاظ سے انھوں نے ہر رنگ کے مزاح کو اختیار کیا بلکہ اس وجہ سے ہے کہ زندگی کے ہر معاملے پر انھوں نے مزاحیہ نظر ڈالی اور ہماری زندگی کی کوئی بات ایسی نہیں چھوڑی جس پر ان کا شعر بے ساختگی سے یاد نہ آ جائے۔ اصل میں جو چیز ان کی توجہ کا مرکز اور محرک بنی وہ اس دور میں ایک ایسی تحریک تھی جو زندگی کے ہر شعبے پر حاوی آ رہی تھی اور اسے تبدیل کر رہی تھی۔ انگریز کے ساتھ سرسید نے جو مصالحت کی تھی اس سے یہ تبدیلی آ رہی تھی۔ اکبر دیکھ رہے تھے کہ نہ صرف رہن سہن کے طریقے بدل رہے تھے بلکہ کھانے پینے کے طریقے اور لباس بھی بدل رہے تھے اسی لیے انھوں نے ان سب پر بھی طنز کے تیر برسائے۔ وہ یہ بھی دیکھ رہے تھے کہ لڑکیوں کو بھی تعلیم دی جا رہی تھی اور وہ بھی تیزی کے ساتھ پردے سے باہر آ رہی تھیں۔ اکبر کو یہ سب باتیں سخت ناگوار رہی تھیں اور انھوں نے ان سب پر ضربیں لگائیں۔ پھر یہ تعلیم ایک نئی معاشرت کو ہی نہیں بلکہ ایک نئی ذہنیت کو بھی جنم دے رہی تھی جس سے وہ رسم و رواج بھی بدل رہے تھے جن کو مذہب سے تعلق تھا اور اس ذہنیت سے عقائد میں بھی تبدیلی آ رہی تھی اور یہ سب کچھ ان کی برداشت سے باہر تھا۔ ان کے کلام میں ہر جگہ خدا پر عقیدے کا ذکر آتا ہے اور اس کو چھوڑنے یا ترک کرنے والوں کو فنا فی النار کر دینا چاہتے تھے۔ اکبر کی نظر عام لوگوں پر ہے اور عام لوگ ہمیشہ کسی تبدیلی کو فیشن ہی کی طرح اپناتے ہیں جس کی بنیاد کھوکھلی ہوتی ہے۔ اکبر اس کھوکھلے پن پر طنز کرتے ہیں۔ ان کی زندگی ہی میں سیاسی کشمکش شروع ہو جاتی ہے اور اسی کے ساتھ نئے نئے مسائل بھی سر اُٹھاتے ہیں اور ان سب کو بھی وہ مزاحیہ نظر سے دیکھتے ہیں۔ اس طرح زندگی کا شاید ہی کوئی شعبہ ایسا رہا ہو جو اکبر کی نظر کے سامنے نہ آیا ہو اور اُن کی زد سے بچ گیا ہو۔ یہی وجہ ہے کہ آج بھی ہر معاملے میں ان کے شعر یاد آتے ہیں اور اپنے طنز و مزاح سے بصیرت کو بڑھاتے ہیں۔

اس وسعت کے ساتھ اکبر کے مزاح کی اصلاحی صفت کو بھی اہمیت دینا ضروری ہے۔ مرزا رفیع سوؔدا کی ہجویں اپنے دور کی تصویر کو اجاگر کرتی ہیں جن پر غور کیا جائے تو انسان افسوس کرنے لگتا ہے۔ غالب کے دل لگی کرتے ہوئے اشعار خوش کر کے یا انسانی زندگی کا کوئی پہلو دکھا کر رہ جاتے ہیں۔ اکبر اردو کے پہلے شاعر ہیں جن کا مزاح اصلاح کا آلۂ کار رہے۔ برنارڈ شا نے کہا تھا کہ ''اگر کسی آدمی کو سیدھی نصیحت کرو تو وہ خفا ہو جائے گا۔ اس کا مذاق اُڑاؤ تو وہ گھر جا کر سوچے گا اور خود کو بدلنے کی کوشش کرے گا۔'' اکبر الہ آبادی کے مزاح نے یہی اثر کیا ہے۔ پرانے لوگوں کے لیے یہ رنگ سخن نئی نسل کے لوگوں کو ہنسنے ہنسانے کا ذریعہ بن گیا اور نئے لوگ بھی اس کے اثر سے اپنے حدود کے اندر ہی رہے۔ اب بھی جب ہم حدوں سے باہر جانے لگتے ہیں تو اکبر کا کوئی شعر یاد آ کر ہمارا راستہ روک لیتا ہے۔ زمانہ پرست ابن الوقت اور محض نمائش پر عقیدہ رکھنے والے لوگوں پر اب بھی اُن کے اشعار زبردست پھبتی کا سا اثر رکھتے ہیں۔ یہ مزاح کا نیا استعمال ہے جو اکبر الہ آبادی کے دور سے شروع ہوا۔ انگریزی ادب میں ایڈیسن نے بھی مزاح کو اپنے مضامین میں اسی مقصد کے لیے استعمال کیا تھا۔ سر سید احمد خاں بھی یہی کرنا چاہتے تھے چنانچہ ''تہذیب الاخلاق'' کے کچھ مضامین بھی اسی طرح اور اسی نوعیت کے ہیں۔ سر سید چونکہ مزاجاً بہت سنجیدہ انسان تھے اور مزاح ان کا رنگ و مزاج نہیں تھا اس لیے وہ اس راستے پر زیادہ دیر یا دور تک نہ چل سکے۔ ''اودھ پنچ'' بھی یہی مقصد لے کر چلا تھا مگر اس مقصد میں سب سے زیادہ کامیاب اکبر ہی رہے۔ ان سب باتوں کے پیش نظر اکبر کو مزاح نگاری کا سنگ میل کہنا چاہیے۔

اکبر کا طرز ادا:

اکبر کے بارے میں اہلِ نقد یہ لکھتے آئے ہیں کہ وہ ایک ایسے طرزِ ادا کے موجد ہیں جسے خود انھوں نے کمال تک پہنچایا۔ اس قسم کے کلیے یقیناً مبہم ہوتے ہیں مگر ان سے اس بات کا پتا ضرور چل جاتا ہے کہ جیسے اکبر کی مزاحیہ فطرت انفرادی و اچھوتی ہے ویسے ہی ان کا رنگِ بیان و طرز ادا بھی انفرادی اور اچھوتا ہے۔ انفرادی ہونے کے یہ معنی نہیں ہیں کہ اس طرز ادا کا روایت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ اردو میں رنگِ مزاح کی مثالیں ہر جگہ مل جائیں گی۔ خود غزل میں عشقیہ مضامین کے ساتھ شیخ، زاہد، محتسب، پیرِ مغاں وغیرہ سے چھیڑ چھاڑ میں زیادہ تر شعرائے کرام سوقیانہ زبان پر اتر آتے ہیں اور یہاں ان کا رنگِ سخن عام بازاری گفتگو سے قریب آ جاتا ہے۔ پھر ''ہجویات'' اور ''شہر آشوب'' خاص طور پر طنزیہ منظومات کے ذیل میں آتے ہیں جن میں مرزا رفیع سودا نے اپنے کمال کا اظہار کیا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ہمارے ہاں ہجویں بڑے پست رنگ کی حامل ہیں مگر سودا کی بہترین ہجووں کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا۔ ان کے رنگِ سخن میں اس سادگی اور عام رنگ

کی ابتدا نظر آتی ہے جو مزاح کے لیے مناسب ثابت ہوا۔ لکھنؤ کی معاشرت میں نسائیت کو فروغ حاصل ہوا اور عورتوں کی زبان، جسے بیگماتی زبان کہا جاتا ہے، مردوں کی زبان پر ہی نہیں چڑھی بلکہ اس سے ایک خاص قسم کی شاعری بھی وجود میں آئی، جسے ''ریختی'' کہا جاتا ہے۔ ریختی سے اگر فحش حصے کو الگ کر دیا جائے تو زبان کا وہ لہجہ اور طرزِ ادا سامنے آئے گا جو لطیف مزاح کے لیے موزوں ٹھہرے گا۔ اس کے بعد ''اودھ پنچ'' نے بھی ایسی شاعری کو آگے بڑھاتے ہوئے متعدد پیروڈیاں (Parodies) اپنے ہفت روزہ میں شائع کیں جو مزاحیہ رنگ کی ایک ایسی مثال پیش کرتی ہیں جس سے اکبر بھی متاثر ہوئے۔ خود اکبرالہ آبادی ''اودھ پنچ'' کے لکھنے والوں میں شامل تھے۔ ان سب اثرات کو، اکبر کی مزاحیہ فطرت نے، پراسرار طریقے سے اپنے اندر جذب کر کے، وہ رنگِ سخن پیدا کیا جو ان کا مخصوص و منفرد رنگ ہے۔ اس رنگِ سخن پر، ان کا سنجیدہ شاعرانہ رجحان بھی خاص طور پر، ممد و معاون ثابت ہوا۔ وہ شاعری میں لکھنوی رنگ کے پیرو تھے اور ان کے استاد وحید الہ آبادی نے اسے جلا دی تھی۔ لکھنوی رنگِ سخن کی خصوصیت سادگی تھی اور زبان میں محاورات کا استعمال اس کا خاص رجحان تھا۔ اسی طرح اکبر کی سنجیدہ شاعری کی بنیاد بھی بول چال کی شگفتہ زبان پر مبنی تھی۔ پھر لکھنوی طرز میں رعایتِ لفظی، تضاد، تصرف، تحریف، ضلع جگت وغیرہ کی شعبدہ بازیاں بھی خاص اہمیت رکھتی تھیں۔ زبان و بیان کے ان سب پہلوؤں کو اکبر نے اپنی سنجیدہ شاعری میں بھی برتا ہے۔ انھوں نے یہ بھی محسوس کیا کہ مزاحیہ شاعری میں ذکاوت (Wit) کے کرشمے دکھانے کے لیے ان صنعتوں کا استعمال بھی ضروری ہے۔ بذلہ سنجی کے تمام طور طریقے انھوں نے اسی راستے پر چل کر دکھائے ہیں اور اسی لیے ان کا سنجیدہ رنگِ کلام آسانی سے مزاحیہ رنگ میں تبدیل ہو گیا۔ اکبر نے اپنے طرز ادا اور اسلوبِ بیان کی خود بھی ایک شعر میں صراحت کی ہے:

لطفِ سخن تو ہے یہی ٹرس (Terse) بھی ہو وِٹی (Witty) بھی ہو ذہن کا وصف ہے یہی اور تخیلیٹی (Originality) بھی ہو

ٹرس، وِٹی اور اور تخیلیٹی انگریزی زبان کے یہ تین لفظ ان کے طرز ادا کو پورے طور پر بیان کر دیتے ہیں۔ ہم نے پچھلے صفحات میں، اکبر کے مزاح کے حوالے سے، ان کی ذکاوت (Wit) کا ذکر کرتے ہوئے، جو مثالیں دی ہیں، وہ ان کے طرزِ ادا کی مثالیں بھی ہیں مگر اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ وہ شعوری طور پر الفاظ سے ذکاوت (Wit) پیدا کرتے ہیں۔ ان کی ذکاوت کبھی محاورات میں تحریف کر کے، کبھی روزمرہ کو نیا رُخ دے کر، کبھی مختلف زبانوں کے الفاظ استعمال کر کے اپنا مخصوص طنزیہ و مزاحیہ اثر پیدا کرتی ہے۔

اکبر کے طرزِ ادا کا راز اس امر میں پوشیدہ ہے کہ ان کے سامنے ایک تجربہ ہے جو ان سے پہلے کسی کو نہیں ہوا تھا۔ اس تجربے کو پیش کرنے کے لیے اول تو انھوں نے زبان کی وہ روایتی بنیاد قائم رکھی جس کی طرف ہم نے اوپر اشارہ کیا ہے مگر اسے کافی نہ سمجھ کر انھوں نے زبان کو وسعت دی۔ عربی و فارسی کے الفاظ تو اردو میں پہلے بھی استعمال ہو رہے تھے اب انھوں نے بہت سے الفاظ ان زبانوں کے بھی داخل کیے جو پہلے استعمال نہیں کیے جاتے تھے مثلاً

نظر میں آیت وایاک نستعین بھی رہی   صنم کے پاؤں پہ لیکن مری جبیں بھی رہی

پھر ہندی کے وہ الفاظ، جو ناسخ کے زیر اثر، اردو غزل میں استعمال نہیں کیے جاتے تھے، لطفِ مزاح کے لیے انھوں نے اپنے کلام میں داخل کیے مثلاً

شیخ جی ڈیرے میں بیٹھے ہوئے گاتے تھے بھجن   نگراں سوئے برہمن تھے بشوقِ بھوجن

اکبر نے کثرت سے انگریزی زبان کے ان الفاظ کو بھی اردو زبان میں شامل کرلیا جو عام ہو گئے تھے اور روزمرہ کی بول چال کی زبان میں استعمال ہو رہے تھے۔ ان الفاظ کے استعمال سے جو مزاحیہ اثر انھوں نے پیدا کیا وہ اکبر کا خاص رنگ اور ان کا کمالِ فن ہے:

کیا کہوں اس کو میں بدبختیِ نیشن (Nation) کے سوا
اس کو آتا نہیں اب کچھ امیٹیشن (Immitation) کے سوا

اس طرح اکبر نے ایک خاص گُر یہ دریافت کیا کہ جو الفاظ عام سنجیدہ نظم و نثر میں بُرے معلوم ہوں گے مزاحیہ انداز میں وہ ایک نیا کھیل دکھائیں گے مثلاً

محاورات کو بدلیں بجائے ریل جناب   ٹکٹ بدست کہیں اب بجائے پابرکاب

اکبر نے اپنی زبانِ شاعری سے یہ بھی دکھا دیا کہ اردو زبان کے وہ الفاظ، جو غریب، ثقیل اور کریہہ کہہ کر سنجیدہ شاعری میں ترک کردیے جاتے تھے، مزاحیہ شاعری کا زیور بن سکتے ہیں:

واعظ کی نصیحتیں نہ مانیں آخر   پتلون کی تاک میں لنگوٹی بھی گئی

اس طرح اکبر کے کلام سے ایک الگ طرزِ ادا (Diction) وجود میں آیا جو مزاحیہ شاعری کے لیے مخصوص ہو گیا اور آنے والے ادوار کے شعرا آج تک اس طرزِ ادا کو استعمال کر رہے ہیں۔ انھوں نے اپنے طرز میں ایک مخصوص قسم کی اشاریت پیدا کی۔ اردو غزل میں شیخ، زاہد، عاشق، معشوق، رقیب وغیرہ مقبول اشارے تھے۔ اکبر کو اپنی مزاحیہ غزل اور شاعری کے لیے نئے اشارے وضع کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ یہ اشارے تعداد میں کثیر ہیں لیکن اپنی بات کی وضاحت کے لیے چند کا ہم یہاں ذکر کرتے ہیں۔ انھوں نے عوام کے چند مخصوص ناموں کا انتخاب کیا جیسے جمن، کلو وغیرہ اور پھر انھیں اشارہ بنا کر اپنے اندازِ فکر کی ترجمانی کی۔

اسلام کی رونق کا کیا حال کہیں تم سے   کونسل میں بہت سید مسجد میں فقط جمن
ایسی پری اور مجھ کو پیارا لکھے   القاب میں دیکھیے ڈیر کلو ہے

کلو عام نام ہے اور کالے آدمی کو بھی کہا جاتا ہے۔ انگریز کے لیے ہندوستانی کالا آدمی ہے۔ ان سب کو ملا کر کلو ایک عجیب مضحک اشارہ بن جاتا ہے۔ اسی طرح دیہاتیوں میں وفاتی، گنگو، شبراتی، پیرو عام نام ہیں اور اکبر کے کلام میں، پرانے معنی کے ساتھ، نئے معنی میں بھی استعمال ہوئے ہیں۔ اسی طرح دیہاتی عورتوں میں کریمن، نصیبن، غفورن وغیرہ کے نام ایک کردار بن کر اُبھرتے ہیں۔ شیخ و برہمن ہماری غزل میں بھی اشارہ

بن کر سامنے آتے ہیں۔ اکبر ان میں لالہ، مہنت، پنڈت اور مرزا وغیرہ کو بھی شامل کر دیتے ہیں۔ نئی تحریک کے تعلق سے سید، کالج، کلرک اور عیسائی مذہب کے ساتھ کلیسا، گرجا، خر عیسیٰ وغیرہ سامنے آتے ہیں۔ ان سب کو اگر جمع کیا جائے تو مزاح کی ایک الگ دیومالا (Mythology) سامنے آجاتی ہے جو ان کے پورے دور پر حاوی ہے اور ساتھ ہی ان کی شاعرانہ قوت کا پتا بھی دیتی ہے۔ طنزیہ مزاحیہ شاعری کا یہی وہ خاص رنگ ہے جس سے اکبر نے اپنے کلام کو سنوارا ہے۔ اکبر کا یہ رنگ ان کی شاعرانہ (Imagery) کا اہم جزو ہے اور جب ہم اس رنگ میں صنائع بدائع کے استعمال پر غور کرتے ہیں تو اکبر کا یہ تعلق واضح ہو جاتا ہے۔ اکبر بے وجہ یا بے ضرورت صنائع بدائع کا استعمال نہیں کرتے صنائع بدائع ان کے ہاں بے ساختہ آتے ہیں اور ان کی شاعری میں ان کی موزونیت کمال کی ہوتی ہے مثلاً یہ شعر لیجیے:

فلسفی کو بحث کے اندر خدا ملتا نہیں   ڈور کو سلجھا رہا ہے اور سرا ملتا نہیں

یہاں ڈور کو سلجھانے کا استعارہ قیامت کا اثر رکھتا ہے۔ فلسفی کی بحث کا یہ منظر جس طرح واضح ہوتا ہے وہ ہمیشہ کے لیے پتھر کی لکیر بن جاتا ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری کے بارے میں یہ بھی کہا ہے:

چھوڑ دہلی، لکھنؤ سے بھی نہ کچھ اُمید رکھ
نظم میں بھی وعظِ آزادی کی اب تائید کر
صاف ہے، روشن ہے اور ہے صاحبِ سوز و گداز
شاعری میں بس زبانِ شمع کی تقلید کر

اور یہ بھی کہتے ہیں:

بے سود ہے یہ شکوہ و لفاظی و سیر   افسوس ہے مخلصوں کو اور ہنستے ہیں غیر
چلیے ابجد سے اب لیس سر کہہ کر   ہوسکتی ہے تب امیدِ تمت بالخیر

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ جو گل کاریاں اکبر کے کلام میں نظر آتی ہیں وہ انھوں نے کبھی شعوری طور سے نہیں برتیں بلکہ وہ بے ساختگی سے از خود آ گئی ہیں۔ اکثر ایسی بے ساختہ ہیں کہ ہمارا دھیان تک ان کی طرف نہیں جاتا۔ صنعت اور معنی کی ہم آہنگی کا یہ کمال ہے۔ یوں تو ان کی شاعری سے صنائع بدائع بے ساختگی کے ساتھ استعمال کی مثالیں دی جا سکتی ہیں مگر ان سب کے استعمال میں ایک خاص بات یہ ہے کہ اردو کا ایک بنیادی مزاحیہ طرزِ ادا قائم ہو جاتا ہے جس پر ہماری مزاحیہ شاعری آج بھی کھڑی ہے اور کل جو ترقی ہوگی وہ بھی انھیں خطوط پر ہوگی۔ اسی طرح مزاح کا اثر قائم کرنے میں، جو عروضی جدتیں درکار تھیں، ان کو بھی، محدود تکنیک کے اندر رہ کر، اکبر نے بہم پہنچایا۔ ان کی غزلوں اور قطعوں میں بحروں کا بڑا تنوع ہے اور جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں کہ قافیہ پیمائی سے فائدہ اُٹھانے کا فن کمال کی حدوں کو چھو آیا ہے لیکن آج اور آیندہ آنے والے شعرا کے لیے اب یہ راہ اور رہی جاتی ہے کہ وہ ”آزاد نظم“ کو بھی مزاح پیدا کرنے کے لیے استعمال کریں۔ عروض کے

سلسلے میں اکؔبر پرانی روایت پر قائم ہیں اوران حدود میں رہ کر جتنی بھی گنجائش، کلام اور طرزِ ادا کو مزاحیہ بنانے کی ہوسکتی تھی وہ انھوں نے نکالی اور اسے اپنے تصرف میں لے آئے۔ اسی لیے اکؔبر کا طرزِ ادا نہ صرف آج بلکہ کل بھی مزاح نگاری کی ایک زندہ اوردوامی مثال رہے گا۔

اب ایک سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا اکؔبر کو طنز و مزاح کا شاعر کہا جائے یا ان کے سنجیدہ کلام کو بھی کوئی اہمیت دی جائے؟ خیالات وجذبات کے لحاظ سے ان کا سنجیدہ کلام فرسودہ ہوگیا ہے اوراس کی بنیاد پر اکؔبر کا ذکر تذکروں میں آنا چاہیے نا کہ ادب کی تاریخ میں۔ اکبر کے سنجیدہ و مزاحیہ کلام کے بارے میں ہم لکھ آئے ہیں کہ ان کے مزاحیہ کلام کو ان کے سنجیدہ کلام سے جدا نہیں کیا جاسکتا کیونکہ سنجیدہ کلام کا رنگ ہی ان کے مزاحیہ کلام کی بنیاد ہے اور اسی لیے یہ کلام بھی ان کے مزاحیہ کلام کے ساتھ چل رہا ہے اور چلے گا۔ اکؔبر کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ اردو ادب میں پوری طرح مزاحیہ شاعر ہیں اور ایسے شاعروں کے ہمیشہ رہبر رہیں گے۔ اسی بات کی کوکھ سے یہ بات نکلتی ہے کہ آیا ان کا مزاح ان کے اپنے دور کی چیز تھا اور آج اس کے کوئی معنی نہیں ہیں اور اس لیے ان کا شماران شاعروں میں نہیں ہونا چاہیے جو دوام رکھتے ہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ ہر دور کا ادب جو زندگی کی ترجمانی کرتا ہے پہلے ”عصری“ ہوتا ہے اور پھر اس میں دوامی عناصر دیکھے جاتے ہیں۔ اکؔبر کا کلام آج بھی اتنا ہی پُر اثر ہے جتنا اپنے زمانے میں تھا۔ یہ ضرور ہوا کہ جن چیزوں پر اکبر نے مزاح کے ساتھ طنز کے تیر چلائے تھے اب وہ خود سکۂ رائج الوقت بن گئی ہیں اس لیے اکبر کا طنز بے اثر ہوگیا ہے مگر غور سے دیکھیے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ دنیا کا وہ کون سا مزاح نگار ہے جس کا کلام پہلے اپنے دور کی ترجمانی نہیں کرتا۔ مزاح کا وقتی ہونا ایک فطری بات ہے اور اگر وقتی چیزوں میں مزاح نگار کوئی ایسی بات سامنے لائے جو اپنے زمانے کی تصویر ہر زمانے کے لیے اُتار دے تو پھر اس کے کلام پر محض عصری ہونے کا الزام نہیں لگایا جاسکتا۔ مثال کے طور پر دنیا کے سب سے پہلے ڈراما نگار شاعر اریس ٹوفینز (Aristophanes) کو لیجیے۔ اس نے اپنے ڈرامے ”بادل“ (Clouds) میں سقراط کا مذاق اُڑایا ہے جو اس کا ہم عصر تھا۔ اس نے سقراط کے اصولِ بحث کو سامنے لاکر اس کا وہ پہلو بھی دکھا دیا ہے جو دوامی طور پر مضحک ہے۔ اس لیے اگر سقراط کے فلسفہ کو دوام حاصل ہے تو اریس ٹوفینز کے مزاح کو بھی دوام حاصل ہے۔ اسی طرح اکؔبر سرسید تحریک اور قوم کی ترقی پر طنز کرتے ہیں اور اس میں اس سطحیت اور بے راہ روی کو بھی نمایاں کر دیتے ہیں جو ہر تحریک میں ایک نقص کی طرح موجود ہوتی ہے اس لیے جو کچھ اکبر نے سرسید کی تحریک کے خلاف کہا ہے وہ ہر دور اور ترقی پر صادق آتا ہے اور اس طرح ان کے کلام کا اثر بھی کم نہیں ہوتا۔ انگریزی شاعر پوپ نے اپنے زمانے کی فیشن ایبل عورت کا نقشہ پیش کیا ہے جس سے عورت کی خودسری اور بے فکرے پن کی تصویر اُجاگر ہوتی ہے۔ یہ تصویر دائمی ہے اور زندہ رہے گی۔ اکبر نے اپنی نظم ”برق کلیسا“ میں ایک نوجوان کو دکھایا ہے جو اپنے محبوب کی خاطر اپنا مذہب ترک کر دیتا ہے۔ یہ چیز پہلے بھی ہوئی ہے، آج بھی ہو رہی ہے اور آیندہ بھی اسی طرح ہوتی رہے گی۔ اپنے دور کی ترجمانی میں

اکبر وقتی سطح سے اُٹھ کر دائمی سطح پر آجاتے ہیں اور ان کا شعر آج بھی اس طرح معنی خیز رہتا ہے جس طرح اپنے دور میں تھا۔

اکبرالہ آبادی کے لطائف وظرائف[۱۴]:

ایک دن فرمایا کہ میرے کلام پر بلیا کی ایک لڑکی خاتونِ اکرم کی طرف سے اعتراض شائع ہوئے ہیں۔ میں قسم کھا سکتا ہوں کہ اس لڑکی کے پردے میں کوئی مرد ہے۔ مردوں میں اب یہ ہمت باقی نہ رہی کہ سامنے آکر مقابلہ کریں۔ اسی خیال سے میں نے کہا تھا

حمایت میں نے پردے کی تو کی تھی خوش مزاجی سے
مجھے دلوا رہے ہیں گالیاں وہ اپنی باجی سے

ایک دن فرمایا کہ مجھے سر سید احمد خاں اور شیخ عبداللہ بانی نسواں کالج علی گڑھ کا خیال آیا اور یہ شعر زبان سے نکلے:

کالج بنا عمارتِ فخر النسا بنی   شکرِ خدا کہ مل گئے آخر بنا بنی
اک پیر نے تہذیب سے لڑکے کو ابھارا   اک پیر نے تعلیم سے لڑکی کو سنوارا
وہ تن گیا پتلون میں یہ سایہ میں پھیلی   پیجامہ غرض یہ ہے کہ دونوں نے اُتارا

ایک دن فرمایا کہ یورپ میں سیاست میدانِ جنگ اور مدرسوں سے یکساں مفید مطلب کام لیتی ہے۔ اہلِ یورپ پہلے جنگ کے تمام شدائد پورے کر کے زیر کرتے ہیں۔ اس کے بعد مفتوحہ ملک میں اپنے مدارس قائم کر کے قلوب کو اپنے رنگ پر لاتے ہیں۔ اسی خیال کو میں نے یوں ادا کیا ہے:

توپ کھسکی پروفیسر پہنچے   جب بسولہ ہٹا تو رندا ہے

خواجہ حسن نظامی نے ایک شخص کو اکبرالہ آبادی کے پاس اس خیال سے روانہ کیا کہ اُن کے ساتھ رہیں۔ دیوان سوم کی نقل میں مدد کریں اور کوئی نادر بات منھ سے نکلے تو اسے نوٹ کرلیا کریں۔ اے جناب ان حضرت نے تو میرا ناطقہ بند کردیا ہے۔ ہر وقت میرا منھ تکتے رہتے ہیں۔ میرے لب ہلے اور ان کا قلم چلا۔ صبح میں نے بیٹھے بیٹھے کہا: "کُل من علیھا فان" ان حضرت نے فوراً کچھ نوٹ کرلیا۔ میں نے پوچھا کیا لکھ لیا۔ فرمایا یہی لکھا ہے کہ آج صبح آٹھ بج کر دس منٹ پر حضرت اکبر نے فرمایا: کُل من علیھا فان۔ میں نے کہا اللہ تم پر رحم

کرے۔ اسے کاٹو۔ یہ حضرت اکبر کا فرمایا ہوا نہیں ہے۔ حضرت ربِّ اکبر کا ہے۔

ایک دن تعلیم کی خرابی کے سلسلے میں فرمایا کہ اس میں مضر اثر ذکور سے زیادہ اُناث پر پڑتا ہے اور کہا:

اعزاز بڑھ گیا ہے آرام گھٹ گیا ہے   خدمت میں ہیں وہ لیزی اور ناچنے کو ریڈی
تعلیم کی خرابی سے ہوگئی بالآخر   شوہر پرست بی بی پبلک پسند لیڈی

ایک دن سید صاحب تہمد باندھے ہوئے بیٹھے تھے کہ مچھروں نے پیروں میں کاٹا تو ملازم سے کھجانے کے لیے کہا۔ کھجاتے کھجاتے ملازم کا ہاتھ ایک گلٹی پر پڑ گیا جو گھٹنے کے قریب بہ صورت بد گوشت تھی۔ اس کے منہ سے بے اختیار نکلا: آئے ہائے۔ ملازم سے پوچھا کہ کیا ہوا۔ اس نے کہا کہ آپ کے پیر میں پھوڑا ہے۔ یہ سن کر سید صاحب بولے: آئے ہائے۔ ملازم نے کہا کیا دکھ گیا ہے۔ فرمایا نہیں۔ تو نے کہا ائے ہائے۔ میں سمجھا کہ شاید دُکھ گیا ہوگا اس لیے میں نے بھی کہہ دیا آئے ہائے۔

اکبرالہ آبادی کو کئی دن سے دوران سر کی شکایت تھی۔ احباب میں شاہل قمرالدین احمد بدایونی نے مزاج پرسی کی تو کہا:

اب بیماری ہے اکبر اپنا شغل زندگی   جب فقط مرنا ہی باقی ہے تو اچھا کیوں رہوں

شاہ دلگیر نے ایک خط اکبرالہ آبادی کو لکھا کہ کچھ غیر مطبوعہ اشعار بھجوا دیجیے۔ اکبر نے چند اشعار منتخب کر کے فرمایا: یہ بھیج دیجیے مگر صاحب یہ لوگ میرے اشعار تکمیل ذوق اور تسکین تشنگی کے لیے نہیں مانگتے ہیں بلکہ جس پرچے میں یہ اشعار شائع ہوتے رہیں گے اس کی مانگ زیادہ ہوگی۔ تھوڑی دیر بعد فرمایا ایک اور اچھا شعر ہو گیا۔ اسے بھی اِن اشعار کے بعد آخر میں لکھ دیجیے اور وہ شعر پڑھا:

یہ پرچہ جس میں چند اشعار ہیں ارسالِ خدمت ہے
ہمارے لختِ دل ہیں آپ کا مالِ تجارت ہے

فرمایا کہ بعض مذہبی پیشوا اعلانات کی حد تک بڑے پُر خلوص اور پُر جوش معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ذرا غور سے دیکھیے تو صاف خود غرض اور جاہ طلب نظر آتے ہیں اور یہ شعر پڑھا:

بظاہر تھا براقِ راہِ عرفاں   چو دُم برداشتم لیڈر برآمد

حواشی:

[۱] اکبر، جلد اول اور جلد دوم و سوم، مرتبہ محمد واحدی، ناظم شعبہ تصنیف و تالیف، بزم اکبر، کراچی، ۱۹۵۲ء، اکبر کے مطالعہ کے لیے میں نے اسی کلیات کو پیش نظر رکھا ہے۔ (ج۔ج)

[۲] کلیات اکبر، جلد اول اور جلد دوم و سوم

[۳] Pearl, Ruby, Earl, Duke, Girl.

[۴] یہ سب لطائف و ظرائف ''بزمِ اکبر'' از قمرالدین احمد بدایونی ص ۷۰ تا ۱۸۱ سے ماخوذ ہیں، مطبوعہ انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۴ء

اردو کے عناصر خمسہ

سرسید احمد خاں

تمہید:

سوانحی حالات وواقعات
شخصیت ومزاج
تصانیف وتالیفات

انیسویں صدی عیسوی کے برصغیر میں زندگی کی ہر سطح پر رجحانات کے دو دھارے واضح طور بہتے نظر آتے ہیں۔ ایک وہ دائرہ جسے ہم نے ''روایتی'' کے لفظ سے موسوم کیا ہے اور جو شاعری میں امیر مینائی لکھنوی اور مرزا داغ دہلوی پر ختم ہو جاتا ہے اور دوسرا انحراف وتبدیلی کا وہ دھارا جس میں انگریز حکمرانِ وقت کے سیاسی، سماجی، انتظامی، تہذیبی، تعلیمی اور فکری چشمے پھوٹ کر تبدیلی کے دھارے کے بہاؤ کو تیز اور اس کے پاٹ کو وسیع تر کر رہے ہیں۔ انیسویں صدی کے خاتمے تک روایت کا دھارا تیزی سے خشک و بے جان ہو کر زندگی سے آنکھیں ملانے کی قوت وحوصلہ کھونے لگتا ہے اور ''تبدیلی'' کے دھارے کا پاٹ پھیلتے پھیلتے اس سے آملتا ہے۔ روایت کا یہ دھارا اتنی جلد خشک نہ ہوتا اگر ۱۸۵۷ء کی بغاوت عظیم رُونما نہ ہوتی۔ اس بغاوت نے مسلمانوں کو مزید بے سہارا اور معاشی، سیاسی، سماجی وتہذیبی سطح پر بے آبرو کر دیا تھا۔ اس دور کے متعدد ''شہر آشوب'' اور غزلوں کے اشعار یہی داستان سنا رہے ہیں جس میں آخری مغل بادشاہ بہادر شاہ ظفر کی آواز کے ساتھ دوسرے ہم عصر شعرا کی آوازیں بھی غم والم کی اس لے کے سوز کو تیز کر رہی ہیں۔ ان آوازوں میں غالب، شیفتہ، حالی، سالک، ظہیر دہلوی، سوزاں سہارنپوری، حکیم آغا جان عیش، میر مہدی مجروح اور داغ دہلوی وغیرہ کی آوازیں نمایاں ہیں:

غالب:

گھر سے بازار میں نکلتے ہوئے   زہرہ ہوتا ہے آب، انساں کا
چوک جس کو کہیں وہ مقتل ہے   گھر بنا ہے نمونہ زنداں کا
شہر دِلّی کا ذرہ ذرہ خاک   تشنۂ خوں ہے، ہر مسلماں کا

شیفتہ:

دِلّی اب ہے تنِ بے جاں تنِ بے جاں کیا خاک
جان سے جاچکے، جو لوگ تھے جانِ دہلی

حاؔلی:

تذکرہ دہلی مرحوم کا اے دوست نہ چھیڑ نہ سنا جائے گا ہم سے یہ فسانہ ہرگز
داستاں گل کی خزاں میں نہ سنا اے بلبل ہنستے ہنستے ہمیں ظالم نہ رُلانا ہرگز
مٹ گئے تیرے مٹانے کے نشاں بھی اب تو اے فلک اس سے زیادہ نہ مٹانا ہرگز

سالک:

یہ شہر کس لیے برباد ہوگیا یارب لگی کسی کی یہ کیا ایسی بددعا یارب
یہاں کے لوگوں سے کیا ہوگئی خطا یارب ہوئے ہیں کس لیے یہ موردِ جفا یارب
غرض تھی غدر سے ہوویں گناہ گار ثقات وگرنہ ہوتے نہ ہرگز سزائے دار ثقات

سوزاں:

جہاں آباد کو برباد کردیا اس نے جو شاد رہتے تھے ناشاد کردیا اس نے
غم و الم کو بس آباد کردیا اس نے خوشی کے نام کو آزاد کردیا اس نے
یہ ہے ہمیشہ سے دنیا میں دشمنِ خوں خوار اسے بھی کاش ملے، سامنے ہمارے وار

ظہیر دہلوی:

ہر ایک رونقِ بزمِ جہان قتل ہوا ہر اک قبیلہ و ہر خاندان قتل ہوا
ہر ایک طوطیٔ شیریں زبان قتل ہوا ہر ایک بلبلِ نوشیں بیان قتل ہوا
گھروں سے کھینچ کے کشتوں پہ کشتے ڈالے ہیں نہ گور ہے، نہ کفن ہے، نہ رونے والے ہیں

حکیم عیش دہلوی:

ہوگیا ویران دہلی و دیارِ لکھنؤ اب کہاں وہ لطفِ دہلی و بہارِ لکھنؤ
باغِ دہلی تو ہوا یوں یک قلم برباد اور مل گیا سب خاک میں نقش و نگارِ لکھنؤ

میر مہدی مجروح:

ذکر بربادیٔ دہلی کا سنا کر ہمدم نیشترِ زخمِ کہن پر نہ لگانا ہرگز
وہ تو باقی ہی نہیں جن سے کہ دہلی تھی مراد دھوکا اب نام پہ دہلی کے نہ کھانا ہرگز
سیلیٔ پنجۂ جلادِ ستم سے ہے ہے نذرِ بے داد ہوئے منتخبانِ دہلی
یا خدا حضرت غالب کو سلامت رکھنا اب اسی نام سے باقی ہے نشانِ دہلی

امان علی سحر لکھنوی:

تمام ہند کی تھا جان لکھنؤ اپنا ہمارا خسرو جم جاہ جان عالم تھا
یہ حکم ہے کہ نہ ہوں چار ایک جا باہم وہ دن گئے کہ شب و روز رہتا تھا جلسا
غضب ہے یا تو وہ میلے تھے یا یہ ویرانا مقام ہو کا ہے کوئی نظر نہیں آتا

مرزا داغ دہلوی:

یہ شہر وہ ہے کہ ہر انس و جان کا دل تھا یہ شہر وہ ہے کہ ہر قدر دان کا دل تھا
یہ شہر وہ ہے کہ ہندوستان کا دل تھا یہ شہر وہ ہے کہ سارے جہان کا دل تھا
رہی نہ آدمی یہاں سنگ و خشت کی صورت بنی ہوئی تھی جو ساری بہشت کی صورت

دہلی و لکھنؤ اسی روایتی تہذیب کے مرکز اور اس کی زندگی کی علامت تھے۔ یہ شہر آشوب اور غزلوں کے یہ اشعار اسی تہذیب کا نوحہ سناتے ہیں۔ کوئی فرد کوئی بشر ایسا نہ تھا جو اس سانحہ سے متاثر نہ ہوا ہو۔ گھر بار لٹے، لاتعداد منتخب روزگار پھانسی چڑھے، گھر، محل، حویلیاں جلیں اور جو کچھ تہذیب کا صدیوں پرانا اثاثہ وہاں موجود تھا خاکستر ہو گیا۔ اسی کے ساتھ ۹۰ سالہ آخری مغل بادشاہ کو جلا وطن کر کے رنگون بھیج دیا گیا اور وہ اُجڑے دیار کی تہذیب کا نوحہ پڑھتے ہوئے یہاں سے رخصت ہوئے:

گئی یک بیک جو ہوا پلٹ نہیں دل کو میرے قرار ہے
کروں اس ستم کا میں کیا بیاں مرا غم سے سینہ فگار ہے
یہ رعایائے ہند تبہ ہوئی کہوں کیا کیا ان پہ جفا ہوئی
جسے دیکھا حاکمِ وقت نے کہا یہ بھی قابلِ دار ہے
یہ کسی نے ظلم بھی ہے سنا کہ دی پھانسی لاکھوں کو بے گنہ
وے کلمہ گویوں کی سمت سے ابھی ان کے دل میں غبار ہے

یہ اشعار بہادر شاہ ظفر کے تھے یا کسی اور نے ان کے دل کی ترجمانی کی تھی اس کی تصدیق کا سردست ہمارے پاس کوئی ذریعہ نہیں ہے لیکن یہ شعر اس دور اور بہادر شاہ ظفر کے دلی جذبات اور موجود صورت حال کی ترجمانی ضرور کرتے ہیں[۱]۔

میر علی اوسط رشک نے اس تہذیب کی تباہی کو یوں بیان کیا:

ہو گیا ثابت یہ ہر شاعر کے شہر آشوب سے
یعنی خالی ہی نہیں ہے کوئی شہر، آشوب سے

۱۸۵۷ء کی اس صورتِ حال سے مسلمان سب سے زیادہ متاثر اور بد حال ہوئے۔

سرسید احمد خاں ۱۸۵۷ء کی اسی صورتِ حال کو دیکھ کر میدانِ عمل میں اُترے اور پسپا قوم میں روحِ تازہ پھونکنے کے لیے تاحیات کام کرتے رہے۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم کے بعد جب انگریز حکمرانوں نے

سر سید احمد خاں کی وفاداری پر تعلقہ جہاں آباد، جو لاکھ روپیہ سے زیادہ مالیت کا تھا، ان کو دینا چاہا تو انھوں نے یہ کہہ کر انکار کر دیا کہ "میرا ارادہ ہندوستان میں رہنے کا نہیں ہے" اور بعد میں یہ سوچ کر کہ یہ "نہایت نامردی اور بے مروتی کی بات ہے کہ اپنی قوم کو اس تباہی کی حالت میں چھوڑ کر میں خود کسی گوشۂ عافیت میں جا بیٹھوں۔ نہیں۔ اس کی مصیبت میں شریک رہنا چاہیے اور جو مصیبت پڑے اس کے دُور کرنے میں ہمت باندھنی قومی فرض ہے۔ میں نے ارادۂ ہجرت موقوف اور قومی ہمدردی کو پسند کیا۔"[۲]

۱۸۵۷ء کی بغاوت کے بعد انگریزوں کے ذہن میں یہ بات بیٹھ گئی تھی کہ مسلمان فتنہ انگیز اور شورش پسند ہیں۔ مولانا حالیؔ نے لکھا ہے کہ "گورنمنٹ کا غصہ خاص کر مسلمانوں کے حال پر بدستور چلا آتا تھا۔ وہ مسلمانوں سے دل کھول کھول کر بدلے لے رہے تھے مسلمانوں کو مجرم قرار دینے کے لیے کوئی ثبوت درکار نہ تھا۔ ان کا مسلمان ہونا ہی ان کے مجرم ٹھیرانے کے لیے کافی تھا مارشل لا کا دور دورہ تھا اور حاکموں کی زبان ہی قانون تھی۔ ... ملک کی حکومت انھوں نے مسلمانوں سے لی تھی اور انھیں کو وہ اپنا حریف اور سلطنت کا مدعی سمجھتے تھے اور بدقسمتی سے بقول سر سید بھس بھری ہوئی مردہ کھال دلّی میں موجود تھی۔ مسلمانوں کے مذہبی تعصب کی شہرت تھی اور ان باتوں کا لازمی نتیجہ تھا کہ وہ انگریزوں کی غلط فہمی کا شکار ہو جائیں۔"[۳] انگریزوں نے چوں کہ حکومت و سلطنت مسلمانوں سے چھینی تھی اس لیے انھوں نے دوسری ہندوستانی قوم کو اپنے سے قریب کیا تاکہ وہ اپنے اقتدار کو مستحکم کر سکیں اور ایسی حکمت عملی وضع کی کہ ہندو اور مسلمان ایک دوسرے سے دور ہوتے جائیں۔ سر سید احمد خاں نے اس صورتِ حال کا جائزہ لے کر یہ حکمت عملی طے کی کہ ایک طرف تو دونوں قوموں یعنی ہندو اور مسلمانوں کو ایک دوسرے سے قریب تر لایا جائے اور ساتھ ہی مسلمانوں کی وہ شبیہہ، جو انگریزوں کے دل میں بیٹھی ہوئی تھی اسے مٹا کر وفاداری، صلح جوئی اور اعتبار کو قائم کیا جائے۔ ہندو مسلم اتحاد کے تعلق سے سر سید کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ

> "ہم دونوں ایک ہی زمین پر رہتے ہیں۔ ایک ہی زمین کی پیداوار کھاتے ہیں۔ ایک ہی زمین کا یا دریا کا پانی پیتے ہیں۔ ایک ہی ملک کی ہوا کھا کر جیتے ہیں۔ پس مسلمانوں اور ہندوؤں میں کچھ مغائرت نہیں ہے ۔ ہم نے متعدد مرتبہ کہا ہے کہ ہندوستان ایک خوب صورت دلہن ہے اور ہندو اور مسلمان اس کی دو آنکھیں ہیں۔ اس کی خوب صورتی اس میں ہے کہ اس کی دونوں آنکھیں سلامت و برابر رہیں۔ اگر ان میں سے ایک برابر نہ رہی تو وہ خوب صورت دلہن بھینگی ہو جاوے گی اور اگر ایک آنکھ جاتی رہی تو وہ کانی ہو جاوے گی۔ ہم دونوں کی سوشل حالت قریب قریب ایک ہی سی ہے بلکہ بہت سی عادتیں اور رسمیں ہم مسلمانوں میں ہندوؤں کی آ گئی ہیں۔ پس جس قدر ان دونوں قوموں میں زیادہ تر محبت، زیادہ تر اخلاص، زیادہ تر ایک دوسرے کی امداد بڑھتی جاوے اور ایک دوسرے کو مثل بھائی

> کے سمجھیں . اسی قدر ہم کو خوشی ہوتی ہے۔"[۴]

خوشحالی بھی ہندو مسلمانوں کو ایک دوسرے کی تقدیر سمجھتے تھے۔ "حیات جاوید" میں انھوں نے لکھا کہ

> "جس تعلیم نے ہمارے ہندو نوجوانوں کو مسلمانوں سے تعصب اور نفرت کرنا سکھایا ہے وہی آگے چل کر ان کو یہ سبق دے گی کہ جب تک ہندو مسلمان مل جل کر نہ رہیں گے اور ایک دوسرے کے مصالح کو ملحوظ نہ رکھیں گے تب تک برٹش انڈیا میں اصل عزت حاصل نہیں کر سکتے۔"[۵]

سر سید نے اپنی زندگی میں اب تک جو کچھ کیا وہ اسی سوچ اور اسی حکمت عملی کا نتیجہ تھا اور اس دور میں جو کچھ ہوا یا ہو رہا تھا یہی اس کا حل تھا۔ اس سوچ کو آگے بڑھانے کے لیے انھوں نے عیسائیوں سے بھی قریب ہونے کی کوشش کی اور بائبل کی تفسیر لکھی۔ آرنلڈ کے نام ایک خط میں لکھا کہ "میری یہ خواہش رہی ہے کہ مسلمانوں اور عیسائیوں میں محبت پیدا ہو کیوں کہ قرآن مجید کے موافق اگر کوئی فرقہ ہمارا دوست ہو سکتا ہے تو وہ عیسائی ہیں۔"[۶] انگریزوں سے مزید قرب پیدا کرنے کے لیے انھوں نے "لائل محمڈنز آف انڈیا" کے نام سے ۱۸۶۰ء میں ایک رسالہ شائع کیا اور اس کے پہلے شمارے میں لکھا کہ "ان دنوں جو میری نگاہ سے انگریزی اخبارات کثرت سے گزرے اور جو کتابیں اس ہنگامے کی بابت تصنیف ہوئیں وہ بھی میں نے دیکھیں تو ہر ایک میں یہی دیکھا کہ ہندوستان میں مفسد اور بدذات کوئی نہیں مگر مسلمان۔ مسلمان۔ کوئی کانٹوں دار درخت اس زمانے میں نہیں اُگا جس کی نسبت یہ نہ کہا گیا ہو کہ اس کا بیج مسلمانوں نے بویا تھا اور کوئی آتشیں ہیولا نہیں اُٹھا جو یہ نہ کہا گیا ہو کہ مسلمانوں نے اُٹھایا تھا مگر میں اس کے برخلاف دیکھتا ہوں۔"[۷] اس دور میں اگر سر سید یہ حکمت عملی اختیار نہ کرتے تو سوچیے کہ آج ان کی قوم کیا اور کہاں ہوتی۔ سر سید کی حکمت عملی کو اسی تاریخی پس منظر میں دیکھنا چاہیے اور اسی لیے وہ اپنے دور کے سب سے زیادہ معتبر شخص ہیں۔ سر سید نے طے کیا:

(۱) انگریز حکومت اور حکمرانوں سے مل جل کر وفاداری کے ساتھ رہا جائے۔

(۲) قوم کو اس کے توہمات، منجمد مذہبی عقائد اور، رسم و رواج کے ولدل سے نکالنے کے لیے انھیں بتایا جائے کہ صحیح اسلام کیا ہے اور موجودہ دور میں اس کے کیا معنی ہیں۔ افادہ، مادہ، عقل اور نیچر کے تصورات نے اسی فکر کی کوکھ سے جنم لیا۔

(۳) مسلمان قوم کو ہیجانی سیاست سے اس وقت تک دور رکھا جائے جب تک وہ شعور کے ساتھ سیاست کے لائق نہ ہو جائے۔

(۴) مدرسہ کی تعلیم ناکافی اور از کار رفتہ ہو چکی ہے جو عہدِ حاضر کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتی۔ برخلاف اس کے مغربی تعلیم اس ضرورت کو پورا کرتی ہے۔ سر سید نے کہا کہ "پرانے طرز کی تعلیم و تربیت کے غیر مفید ہونے

پر اب اور ملکوں کے دانا مسلمانوں کا ایسا اجماع ہو گیا ہے کہ اس زمانے میں اس کو مفید کہنا درحقیقت اپنی نادانی ظاہر کرنا ہے۔"[۸]

(۵) قوم کو انگریزی تعلیم اور جدید علوم سیکھنے کی طرف مائل کیا جائے اور ساتھ ہی اسے لازمی مذہبی تعلیم بھی دی جائے۔

۱۸۵۷ء سے وفات ۱۸۹۸ء تک سر سید اسی دائرے میں سفر اور اپنی قوتِ عمل سے زمانہ حال اور مستقبل کی عمارت تعمیر کرتے رہے۔

(۲)

سوانحی حالات و واقعات:

سید احمد خاں ۵؍ذی الحجہ ۱۲۳۲ھ مطابق ۱۷؍ اکتوبر ۱۸۱۷ء کو اپنے نانا خواجہ فرید کی حویلی واقع دلّی میں پیدا ہوئے[۹]۔ ان کے والد میر متقی آزاد طبع اور راست باز انسان تھے۔ مغلیہ دربار سے ان کا وہ رابطہ بحال تھا جو باپ دادا سے چلا آتا تھا لیکن اب یہ وہ دربار نہیں تھا جس سے وابستگی پر لوگ فخر کریں۔ بادشاہِ وقت انگریزوں کا وظیفہ خوار تھا اور محض رسمی حیثیت رکھتا تھا۔ جب حقیقی جاہ و جلال نہ ہو تو ہر چیز بے روح ہو جاتی ہے۔ یہی صورت اس وقت مغلیہ دربار کی تھی جس کے صدر نشین اکبر شاہ ثانی تھے۔ یہ خاندان حضرت شاہ غلام علی سے بیعت تھا اور خود شاہ صاحب بھی میر متقی کو عزیز رکھتے تھے۔ خواجہ فرید الدین سر سید کے نانا تھے جنھیں مغلیہ دربار سے "دبیر الدولہ امین الملک خواجہ فرید الدین احمد خان بہادر مصلح جنگ" کا خطاب ملا تھا۔ ان کے دادا سید ہادی بھی مغلیہ دربار کے خطاب یافتہ تھے۔ عزیز الدین عالمگیر ثانی نے ۱۱۶۸ھ میں انھیں "جواد علی خاں اور منصب ہزاری ذات و پانصد سوار دو اسپہ وسہ اسپہ" کے خطاب سے نوازا تھا اور شاہ عالم ثانی نے اس خطاب میں "جواد الدولہ" کا اور اضافہ کیا تھا۔ سر سید احمد خاں کو ان دونوں خاندانوں کی خوبیاں اور صلاحیتیں ورثے میں ملی تھیں۔ سر سید کی والدہ عزیز النساء بیگم نے اپنے بچے کی تربیت اپنے خاندانی مزاج کے مطابق کی تھی اور اپنے بیٹے کی صلاحیتوں کو اُبھارنے کی پوری کوشش کی تھی۔ تعلیم کو وہ خاص اہمیت دیتی تھیں اور روز سید احمد کا سبق سنتیں اور نئے سبق کی تیاری کراتیں۔ "گلستانِ سعدی" انھوں نے اپنی والدہ ہی سے پڑھی تھی۔ "سیرت فریدیہ" میں سید احمد نے خود لکھا ہے کہ جب وہ گیارہ بارہ برس کے تھے تو انھوں نے غصے میں آ کر گھر کے پرانے بڈھے نوکر کے منہ پر تھپڑ مارا تو والدہ نے ناراض ہو کر کہا کہ "اس کو گھر سے نکال دو۔ جہاں اس کا جی چاہے چلا جائے۔ یہ گھر میں رہنے کے لائق نہیں رہا۔ چناں چہ ایک ماما میرا ہاتھ پکڑ کر گھر سے باہر لے گئی اور باہر سڑک پر چھوڑ دیا۔ اسی وقت ایک اور ماما میری خالہ کے گھر سے نکلی اور مجھے لے گئی۔ خالہ نے کہا کہ "دیکھو تمہاری والدہ تم سے کس قدر ناراض ہیں۔ وہ مجھ پر خفا ہوں گی مگر میں تمھیں چھپا رکھتی ہوں اور کوٹھے پر انھیں ایک مکان میں چھپا

دیا۔ تین دن بعد خالہ قصور معاف کرانے میری والدہ کے پاس گئیں تو انھوں نے کہا کہ اگر وہ اس نوکر سے قصور معاف کرالے تو میں بھی معاف کردوں گی۔ نوکر بلایا گیا۔ سرسید نے اس کے آگے ہاتھ جوڑے، معافی مانگی تو قصور معاف ہوا۔ سید احمد کی والدہ ایک نیک طینت و نیک دل خاتون تھیں۔ لاوارث بوڑھی عورتوں کی مدد کرتیں اور اپنے گھر کے ایک درے اور کوٹھریوں میں انھیں رکھتیں اور جو دوا حالت بیماری میں خود ان کے لیے آتی اس کو بھی اس طرح کی بیماری میں مبتلا دوسری غریب بڑھیا کو دے دیتیں۔ جو کچھ آمدنی گھر میں آتی اس میں سے پانچ فی صد خدا کے نام پر الگ کر کے رکھ دیتیں اور اسے سلیقے سے غریبوں پر صرف کرتیں۔ غریب عورتوں کی جوان بیٹیوں کی شادی میں مدد کرتیں اور جوان بیوہ کے دوسرے نکاح کے اخراجات کے لیے بھی مدد کرتیں۔ اسی طرح غریب رشتہ داروں کے ساتھ بھی سلوک کرتیں۔ صلۂ رحم اُن کا مزاج تھا اور سب سے کھلے دل سے ملتیں۔ اللہ پر انھیں کامل بھروسا تھا۔ نذر نیاز اور گنڈے تعویذ کی قائل نہیں تھیں۔ وہ کہتیں کہ ہر بات کے لیے صرف خدا سے دعا کی جائے اور پھر جو وہ چاہے گا وہ کرے گا۔ حضرت شاہ غلام علی (متوفی ۱۸۲۴ء) سے بیعت تھیں۔ انھیں توہمات سے نفرت تھی اور اسی لیے شاہ عبدالعزیز کے دیے ہوئے گنڈے کی پابندی کو توڑ کر سید احمد کے بیٹوں: سید حامد و سید محمود کو انڈا پراٹھا کھلا دیتیں۔ توہمات کو وہ خدا پر ایمان رکھنے کی کمزوری جانتی تھیں۔ عجز و انکسار کے ساتھ اور ہر قسم کے حالات میں زندگی گزارنے کے لیے طرح طرح سے تربیت کرتیں۔ جب سید احمد منصف ہو کر دتی آئے تو کہا کہ جہاں تم جاؤ وہاں کبھی سواری پر جاؤ اور کبھی پیدل۔ زمانے کا کچھ اعتبار نہیں کبھی کچھ ہے اور کبھی کچھ۔ سید احمد ہمیشہ اس پر عمل کرتے۔ اسی طرح دوستی کو نبھانے کی تاکید کرتیں۔ سید احمد نے اس پر بھی ہمیشہ عمل کیا۔ سرسید نے لکھا ہے کہ اس وقت ”جب میرے خیالات مذہبی محققانہ اصول پر ہیں اس وقت بھی میں اپنی والدہ کے عقاید میں کوئی ایسا عقیدہ جس پر کسی قسم کے شرک یا بدعت کا اطلاق ہو سکے نہیں پاتا بجز ایک عقیدے کے کہ وہ سمجھتی تھیں کہ عبادت بدنی یعنی قران مجید پڑھ کر بخشنے کا یا فاتحہ دے کر کھانا تقسیم کرنے کا ثواب مردے کو پہنچتا ہے۔“ [۱۰] صبر و استقلال ایسا تھا کہ اپنے جواں سال بڑے بیٹے سید محمد کی وفات ۱۸۴۵ء پر ایسا صبر کیا کہ جس کی مثال مشکل سے ملے گی۔ ”خدا کی مرضی“ ان کا عقیدہ تھا اور اسی لیے ایک قریبی رشتہ دار کی بیٹی کی شادی بھی اپنے بیٹے کی وفات کے باوجود ملتوی نہیں کرنے دی۔ سید احمد نے لکھا ہے کہ ”میری والدہ عالی خیال، نیک صفت، عمدہ اخلاق، دانش مند، دور اندیش، فرشتہ صفت بی بی تھیں اور ایسی ماں کا ایک بیٹے پر، جس کی اس نے تربیت کی ہو، کیا اثر پڑتا ہے۔“ [۱۱] دور اندیشی ایسی کہ جب سید احمد کے نانا کو مہاراجا رنجیت سنگھ نے لاہور بلانا چاہا تو وہ اپنی بیٹی والدہ سید احمد کے سمجھانے سے لاہور نہیں گئے۔ وہ سید احمد کو نصیحت کرتیں کہ تم سے نیکی کرنے والا اگر برائی بھی کرے تو اس کی نیکی کے احسان کو بھلایا نہیں جا سکتا۔“ [۱۲] ۱۸۵۷ء میں انگریز سپاہ نے ان کا گھر بار لوٹ لیا اور ان کی والدہ بھوکی پیاسی اس کوٹھری میں پڑی رہیں جہاں غریب عورتوں کا ٹھکانا تھا۔ سید احمد جو اس وقت بجنور میں صدر امین تھے مصیبتیں جھیلتے،

جان بچاتے میرٹھ پہنچے اور وہاں سے دلّی آئے تو گھر کو لٹا اور والدہ کو بھوکا پیاسا پایا۔ دلّی سے وہ انھیں میرٹھ لے گئے اور وہیں یکم ربیع الثانی ۱۲۷۴ھ مطابق ۱۸۵۷ء کو وفات پائی۔ سید احمد کے کردار و شخصیت میں کم و بیش یہ سب پہلو موجود ہیں۔

۱۸۳۸ء میں سید احمد کے والد میر متقی کا انتقال ہوا۔ والد کی وفات کے بعد گھر کے مالی حالات بگڑ گئے۔ قلعہ سے آنے والی تنخواہیں بند ہو گئیں۔ معافی کی حینِ حیات سرکاری زمینیں بھی واپس ہو گئیں۔ صرف والدہ کی قلعہ سے ملنے والی قلیل تنخواہ باقی رہ گئی جس سے کنبے کا پیٹ پالنا مشکل تھا۔ سید احمد نے انگریزی حکومت کی نوکری اختیار کرنے کا ارادہ کیا اور اس ارادے سے انھوں نے اپنے خالو صدر امین دہلی مولوی خلیل اللہ خاں سے ان کی کچہری میں کام سیکھنے کی اجازت مانگی جو انھوں نے دے دی۔ چند ماہ بعد انھیں وہیں سررشتہ دار مقرر کر دیا گیا اور کچھ ہی عرصے بعد ۱۸۳۹ء میں مسٹر ہملٹن نے آگرہ بلا کر سید احمد کو کمشنری کے دفتر میں نائب منشی مقرر کر دیا۔ یہاں سید احمد نے دفتر کمشنری کا دستور العمل مرتب کیا اور سارا دفتر اسی کے مطابق مرتب کیا گیا۔ اسی زمانے میں ''جامِ جم'' کے نام سے ایک فہرست، جدول کی صورت میں، مرتب کی جس میں امیر تیمور سے بہادر شاہ ظفر تک ۴۳ بادشاہوں کا حال قلم بند کیا۔ یہ ۱۸۴۰ء میں شائع ہوئی۔ اسی زمانے میں انھوں نے منصفی سے متعلق دیوانی قوانین کا خلاصہ تیار کیا اور منصفی کے امتحان میں بیٹھے اور کامیاب ہوئے۔ یہ خلاصہ بھی شائع ہوا۔ ۲۴ر دسمبر ۱۸۴۱ء کو مین پوری میں بطور منصف ان کا تقرر ہوا اور ۱۰ر جنوری ۱۸۴۲ء کو فتح پور سیکری تبادلہ ہو گیا جہاں وہ چار سال تک اس خدمت پر مامور رہے۔ اسی زمانے میں سر سید نے ''جلاء القلوب بذکر المحبوب'' (کے نام سے ۱۲۵۵ھ/ ۱۸۳۹ء) میں مستند روایات کی بنیاد پر ''مولود شریف'' لکھا جو ۱۲۵۹ھ/۱۸۴۳ء شائع ہوا۔ [۱۳] اسی زمانے میں تحفۂ حسن (۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء) [۱۴] اور ایک رسالہ ''تسہیل فی جر الثقیل'' (مطبوعہ ۱۸۴۴ء) [۱۵] لکھا۔

۱۸۴۲ء میں وہ دہلی آئے تو حکیم احسن اللہ خان نے بادشاہ سے عرض کیا کہ دادا کا خطاب سید احمد کو عطا فرمایا جائے۔ بہادر شاہ ظفر نے یہ درخواست منظور کی اور نہ صرف دادا کے خطاب ''جواد الدولہ'' سے سرفراز کیا بلکہ عارف جنگ کا اضافہ بھی کیا۔ اب وہ ''جواد الدولہ سید احمد خاں عارف جنگ'' ہو گئے تھے۔ بڑے بھائی کی وفات کے بعد انھوں نے خود کہہ کر اپنا تبادلہ دلّی کرا لیا تا کہ وہ والدہ کے غموں میں شریک رہ سکیں۔ ۱۸۴۶ء میں وہ دلّی آ گئے اور یہاں ۱۸۵۴ء تک مقیم رہے۔ صرف ۱۸۵۰ء اور ۱۸۵۳ء میں دوبارہ قائم مقام صدر امین مقرر ہو کر رہتک گئے لیکن کچھ عرصہ رہ کر پھر دلّی واپس گئے۔ اسی زمانے میں انھوں نے اپنی ادھوری تعلیم کو پورا کیا۔ بگڑے حالات کے باوجود دلّی اب بھی اہلِ علم و فضل کا مرجع تھی۔ یہاں سید احمد نے مولوی نوازش علی سے فقہ میں قدوری، شرح وقایہ اور نور الانوار پڑھیں۔ مولوی فیض الحسن سے مقاماتِ حریری، سبعہ معلقات پڑھی اور مولانا مخصوص اللہ سے مشکوٰۃ، جامع ترمذی، صحیح مسلم پڑھ کر قرآن مجید کی سند بھی لی۔ باقی جو کچھ انھوں نے

حاصل کیا خود اپنے مطالعے اور کاوش سے حاصل کیا۔

اسی زمانے میں انھوں نے ایک یادگار کام کیا۔ یہ کام ''آثار الصنادید'' کی تالیف تھی جس میں کچھ اوپر سوا سو عماراتِ دہلی کے حالات و تاریخ مع نقشہ جات مرتب کیے گئے تھے۔ یہ ایک دشوار کام تھا مگر سر سید دھن کے پکے اور کام کو لگن سے کرنے والے انسان تھے۔ انھوں نے نہ صرف خود عمارات کے عرض و طول اور اونچائی کی پیمائش کی بلکہ ہر کتبہ کو اس کے اصل خط میں اُتارا، ٹوٹی پھوٹی عمارتوں کے نقشے تیار کرائے۔ قطب مینار پر چھینکے میں لٹک کر خود اس کے کتبوں کے چربے اُتارے۔ اس کام میں مولانا امام بخش صہبائی، جنھیں انگریزوں نے ۱۸۵۷ء میں پھانسی دے دی تھی، ان کے مددگار تھے۔ دن رات لگ کر سید احمد نے اس کام کو انجام دیا اور اس کا پہلا ایڈیشن ۱۸۴۷ء میں شائع ہوا۔ یہ کتاب مسٹر رابرٹ نے انگلستان میں رائل ایشیاٹک سوسائٹی کو پیش کی اور ''سوسائٹی'' نے مسٹر رابرٹ سے اسے انگریزی زبان میں ترجمہ کرنے کے لیے کہا۔ رابرٹ نے جب ترجمے کا کام شروع کیا تو سید احمد نے اس پر نظر ثانی کی اور اس کا مقفیٰ و مسجع اسلوب بدل کر اسے سادہ عبارت میں لکھا۔ ۱۸۵۴ء میں اس کا نیا ایڈیشن شائع ہوا۔ اُدھر گارسیں دتاسی نے اسے فرانسیسی زبان میں ترجمہ کر کے ۱۸۶۱ء میں شائع کیا۔ فرانسیسی ترجمے کو دیکھ کر ۱۸۶۴ء میں رائل ایشیاٹک سوسائٹی نے سید احمد کو اپنی فیلوشپ دی۔ آثار الصنادید کے اس دوسرے ایڈیشن کے کم و بیش سارے نسخے ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں تلف ہو گئے۔

قیامِ دہلی کے زمانے میں سید احمد نے کئی رسالے بھی تحریر کیے جن میں ''فوائد الافکار فی اعمال الفرجار'' مترجمہ ۱۸۶۴ء، ''قول متین در ابطال حرکتِ زمین''، ''کلمۃ الحق'' مولفہ ۱۸۴۹ء، ''راہِ سنت در رد بدعت'' مولفہ ۱۸۵۰ء، ''نمیقہ در بیان مسئلہ تصورِ شیخ'' بزبان فارسی مرقومہ ۱۸۵۲ء، ''سلسلۃ الملوک'' مرتبہ ۱۸۵۲ء اور ''کیمیائے سعادت'' کے چند اوراق کا ترجمہ مرقومہ ۱۸۵۳ء، شامل ہیں۔

اس زمانے میں سید احمد کی مالی حالت اچھی نہیں تھی۔ سارے کنبے کا بار ان کے کاندھوں پر تھا۔ والد کی وفات کے بعد قلعہ اور معافی کی زمینوں کی آمدنی بھی بند ہو گئی تھی۔ ساتھ ہی بڑے بھائی کی وفات کے بعد ان کی تنخواہ بھی بند ہو چکی تھی لیکن وہ حوصلہ و ہمت کے ساتھ ہمیشہ کی طرح سرکاری امور کو نمٹانے اور تصنیف و تالیف میں لگے رہے۔ ۱۲/ جنوری ۱۸۵۵ء کو مستقل صدر امین مقرر ہوئے اور ان کا تبادلہ دلی سے بجنور ہو گیا۔ قیام بجنور میں انھوں نے ایک تو سرکاری ہدایات کے مطابق ''تاریخِ بجنور'' لکھی جس کا مسودہ بورڈ آف ریونیو آگرہ کو بھیج دیا گیا جہاں ۱۸۵۷ء میں وہ ضائع ہو گیا۔ اسی زمانے میں انھوں نے ''آئینِ اکبری'' مؤلفہ ابوالفضل کا مستند متن تیار کیا جس کی تفصیل مولانا حالی نے ''حیاتِ جاوید'' میں دی ہے۔ ''آئینِ اکبری'' تین جلدوں پر مشتمل تھی جن میں سے دوسری جلد ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں تلف ہو گئی اور اب صرف پہلی اور تیسری جلد مطبوعہ ۱۲۷۲ھ مل جاتی ہیں۔ تدوینِ متن کا یہ بہت اہم کام تھا جسے سید احمد نے بڑی دیدہ ریزی سے کیا تھا

اور مرزا غالب سے اس کی تقریظ لکھنے کی فرمائش کی تھی جس کی تفصیل مولانا حالی نے حیات جاوید میں دی ہے [۱۶] اور جس کا ذکر ہم مرزا غالب کے مطالعے میں پہلے کر آئے ہیں۔

ابھی سید احمد کو بجنور میں سوا دو سال ہی ہوئے تھے کہ ۱۰ مئی ۱۸۵۷ء کو انگریز فوج کے ہندوستانی سپاہیوں نے، جن میں ہندو پیش پیش تھے، بغاوت کا علم بلند کر دیا اور دیکھتے ہی دیکھتے ایسے حالات پیدا ہوئے کہ انگریزی حکومت کے پاؤں اُکھڑ گئے۔ سید احمد خاں نے یہاں اپنی جان پر کھیل کر انگریزوں کی جان بچائی اور اپنی بصیرت و دوراندیشی سے مستقبل کو دیکھ کر انگریزوں کا ساتھ دیا۔ ان کو پختہ یقین تھا کہ انگریزوں کی حکومت واپس آ جائے گی اور یہ شورش ہندوستانیوں اور خصوصاً مسلمانوں کو نقصان پہنچا کر ختم ہو جائے گی۔ یہی بات انھوں نے بجنور کے نواب محمود خان سے کہی تھی کہ "انگریزوں کی عمل داری ہرگز نہیں جائے گی۔ اگر فرض کر لیا جائے کہ تمام ہندوستان سے انگریز چلے جائیں گے، تو بھی انگریزوں کے سوا ہندوستان میں کوئی عمل داری نہ کر سکے گا۔ آپ سرکار کی اطاعت کو ہاتھ سے نہ دیں۔" [۱۷] ان واقعات کی تفصیل "سرکشی ضلع بجنور" میں سید احمد نے دی ہے۔ [۱۸]

سرسید نے انگریزوں کا ساتھ کسی لالچ کی بنا پر نہیں بلکہ دوراندیشی کی وجہ سے دیا تھا۔ جب مسٹر شیکسپیئرؔ نے بغاوت کے بعد ان کو تعلقہ جہاں آباد کے نامی گرامی سادات خاندان کی ضبط شدہ جاگیر، جس کی آمدنی ایک لاکھ روپیہ تھی، دینا چاہی تو انھوں نے یہ سوچ کر انکار کر دیا کہ "مجھ سے زیادہ کوئی نالائق دنیا میں نہ ہوگا کہ قوم پر تو یہ بربادی ہو اور میں ان کی جائیداد لے کر تعلقہ دار بنوں۔" [۱۹] وہ اس شورش کو مسلمانوں کی تباہی کا ذمہ دار سمجھتے تھے۔ سید احمد نے لکھا ہے کہ غدر کے بعد نہ مجھ کو اپنا گھر لٹنے کا رنج تھا، نہ مال و اسباب کے تلف ہونے کا۔ جو کچھ رنج تھا اپنی قوم کی بربادی کا ...." [۲۰]۔ غم واندوہ کی اس آندھی نے سید احمد کے وجود کو ہلا کر رکھ دیا اور انھوں نے ہندوستان چھوڑ کر چلے جانے کا ارادہ کیا۔ انھوں نے کہا کہ "جو حال اس وقت قوم کا تھا مجھ سے دیکھا نہ جاتا تھا اس غم نے مجھے بڈھا کر دیا جب میں مراد آباد میں تھا، جو ایک بڑا غم کدہ ہماری قوم کے رئیسوں کی بربادی کا تھا، اس غم کو کسی قدر اور ترقی ہوئی مگر اس وقت یہ خیال پیدا ہوا کہ نہایت نامردی اور بے مروتی کی بات ہے کہ اپنی قوم کو اس تباہی کی حالت میں چھوڑ کر میں خود کسی گوشۂ عافیت میں جا بیٹھوں۔ نہیں۔ اس کی مصیبت میں شریک رہنا چاہیے اور جو مصیبت پڑے اس کو دور کرنے میں ہمت باندھنی قومی فرض ہے۔ میں نے ارادۂ ہجرت موقوف اور قومی ہمدردی کو پسند کیا۔" [۲۱] الطاف حسین حالی نے بھی یہی لکھا ہے کہ "غدر کے بعد سرسید کا ارادہ مصمم ہو گیا تھا کہ پنشن لے کر مصر میں جا کر سکونت اختیار کریں۔" [۲۲]

۱۸۵۷ء کا المیہ سید احمد کی زندگی کا ایک نیا موڑ تھا۔ اب مسلمانوں کی اصلاح و ترقی کا خیال اور سب باتوں پر حاوی آ گیا۔ اپریل ۱۸۵۸ء میں صدر الصدور کے عہدے پر فائز ہو کر وہ بجنور سے مراد آباد چلے گئے اور اس کمیشن کے رُکن بنائے گئے جو ضبط شدہ جائیدادوں کی عذر داریوں کے لیے انگریزی حکومت

نے قائم کیا تھا۔ اس وقت انگریز مسلمانوں کے خلاف غیظ و غضب سے بھرے ہوئے تھے۔ مراد آباد ۱۸۵۷ء کے باغیوں کا بڑا مرکز تھا۔ سید احمد نے دور اندیشی و بصیرت سے کمیشن کے دوسرے دو انگریز اراکین کے مزاج میں اعتدال پیدا کیا اور جیسا کہ مولانا حالی نے لکھا ہے کہ یہاں جتنی جائیدادیں واگذاشت ہوئیں کسی اور ضلع میں نہیں ہوئیں۔ یہی صورت سید احمد کی موجودگی کی وجہ سے ضلع بجنور میں بھی ہوئی تھی۔

مراد آباد آ کر یہیں انھوں نے ''تاریخ سرکشی بجنور'' شائع کی جس میں بغاوت ۱۸۵۷ء کے عینی و مستند حالات شامل ہیں۔ اس زمانے میں خود سید احمد خاں آلام و مصائب میں گھرے ہوئے تھے لیکن ان کی مستقل مزاجی اور حوصلہ و ہمت نے انھیں بدحواس نہیں ہونے دیا۔ اسی کے ساتھ واقعات کو بیان کرنے میں مذہبی یا قومی تعصب کو مطلق دخل نہیں دیا۔''[۲۳]

۱۸۵۹ء میں سید احمد خاں نے مراد آباد میں ایک فارسی مدرسہ قائم کیا جو بعد میں تحصیل کے سرکاری مدرسہ میں ضم کر دیا گیا۔ مسلمانوں کو انگریزی زبان میں جدید تعلیم دینے کا خیال بھی ان کا اسی زمانے میں پختہ ہوا۔ اسی زمانے میں انھوں نے رسالہ ''اسبابِ بغاوت ہند'' لکھا اور پوری سچائی و جرات سے اپنے نقطۂ نظر کو اس میں بلا خوف و تردد کے بیان کر دیا۔ اس دور میں اس جرأت و آزادی سے اپنی بات کہنا کوئی ہنسی کھیل نہیں تھا۔ سید احمد نے اس کی پانچ سو جلدیں چھپوائیں اور چند جلدیں اپنے پاس رکھ کر باقی سب جلدیں حکومتِ برطانیہ کو اور ایک جلد حکومتِ ہند کو بھیج دی۔ حکومتِ ہند کے ایک حلقے میں اسے باغیانہ تحریر کہا گیا لیکن جب یہ معلوم ہوا کہ یہ شائع نہیں کی گئی ہے بلکہ اس کے سب نسخے سرکار میں بھیجے گئے ہیں تو معاملہ دب گیا۔ اس کتاب کے کئی ترجمے ہوئے۔ ایک ترجمہ کرنل گریہم نے کیا جو ۱۸۷۳ء میں شائع ہو کر سامنے آیا۔ اس رسالے کو سامنے رکھ کر ایک طرف انگریزوں نے اپنی نئی حکمتِ عملی وضع کی اور بعد میں ''انڈین نیشنل کانگریس نے، مسٹر ہیوم کی قیادت میں اس رسالے کے نکات پر غور کر کے اپنی نئی سیاسی حکمتِ عملی طے کی۔

مراد آباد ہی میں انھوں نے ایک رسالہ اردو اور انگریزی دونوں زبانوں میں ''رائل محمڈنز آف انڈیا'' کے نام سے ۱۸۶۰ء میں شائع کرنا شروع کیا جس میں وہ ان مسلمانوں کا مفصل و مستند تعارف شائع کرنا چاہتے تھے جنھوں نے ایامِ غدر میں گورنمنٹ کی خیر خواہی کی تھی تا کہ مسلمان، حکومت کے غیظ و غضب سے بچے رہیں۔ اس رسالے کے تین شمارے شائع ہوئے اور ۱۸۶۱ء میں یہ بند ہو گیا، اسی زمانہ میں (۱۸۵۹ء) انھوں نے لفظ نصاریٰ کی تحقیق کر کے ایک رسالہ لکھا جسے اردو و انگریزی دونوں زبانوں میں شائع کیا تا کہ مسلمانوں اور عیسائیوں میں قربت پیدا اور غلط فہمی دور ہو۔ ''نصاریٰ'' کا لفظ استعمال کرنے پر کان پور میں ایک مسلمان کو انگریزوں نے اس ''جرم'' میں پھانسی دی تھی۔[۲۴]

۱۸۶۰ء میں مراد آباد اور شمال مغربی اضلاع میں سخت قحط پڑا۔ مراد آباد میں اس کا انتظام سید احمد کے سپرد کیا گیا جسے انھوں نے ایسے سلیقے و حسنِ انتظام سے انجام دیا کہ ان کی شہرت و تحسین کا ڈنکا ہندو مسلمان

دونوں میں ہر طرف بجنے لگا۔ سید احمد بہت اچھے منتظم، مخلص اور ایمان دار انسان تھے جس کا ثبوت ان کی زندگی میں ہر قدم پر ملتا ہے۔

قیام مراد آباد کے زمانے میں سید احمد خاں نے ضیاء الدین برنی کی ''تاریخِ فیروز شاہی'' کو چار خطی نسخوں سے مقابلہ و تصحیح کر کے مرتب کیا جسے ۱۸۶۲ء میں ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال نے شائع کیا۔ اس کا دیباچہ سید احمد نے اخبار سائنٹیفک سوسائٹی علی گڑھ کے ۲۴/ اگست ۱۸۶۶ء کے شمارے میں بھی شائع کیا۔ [۲۵]

سید احمد خاں بدلے ہوئے سیاسی و تہذیبی منظر میں مسلمانوں کی ترقی و بقا کے لیے عیسائی اور مسلمانوں کو ایک دوسرے سے قریب لانا چاہتے تھے۔ انھوں نے اس زاویے سے بائبل کی تفسیر لکھنے کا منصوبہ بنایا اور بڑی محنت سے اس موضوع پر یورپین مصنفین کی مستند کتابیں فراہم کیں۔ عبرانی و انگریزی زبان کے جاننے والوں کی خدمات حاصل کیں۔ حدیث و تفسیرِ قران کے حوالوں کے لیے ایک عربی عالم کو ملازم رکھا۔ یہ ایک مشکل کام تھا جسے سید احمد نے محنت و لگن کے ساتھ انجام دیا اور پہلی جلد تیار کی۔ روڑکی سے انگریزی، عبرانی اور اردو ٹائپ کے حروف کے ساتھ ایک پریس خریدا اور اپنی تصنیف کی یہ جلد ''تبیین الکلام'' کے نام سے شائع کی جس کی اشاعت پر گارسیں دتاسی نے اپنے لیکچر ۱۸۸۳ء میں لکھا کہ ''اس کتاب سے صرف یہی نہیں پایا جاتا کہ سید احمد خاں کو قران شریف اور ہماری کتبِ مقدسہ کا پورا پورا علم ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان سب کو انھوں نے غور و خوض کے ساتھ مطالعہ کیا ہے یہ کتاب وسیع علم کا نتیجہ ہے اور میں اپنے تئیں مبارک باد دیتا ہوں کہ یہ کتاب اس زبان میں لکھی گئی ہے جس کا سکھانا میرا فرض ہے کیوں کہ مجھے یقین ہے کہ یہ پہلا ہی موقع ہے کہ کسی مسلمان نے نہ صرف اردو میں بلکہ ایشیا کی کسی زبان میں اس موضوع پر ایسی مبسوط اور مکمل بحث کی ہو۔'' [۲۶]

۱۸۶۱ء/ ۱۲۷۸ھ میں مراد آباد میں ہی سید احمد خاں کی بیوی کا انتقال ہو گیا جنھوں نے دو بیٹے۔ سید حامد و سید محمود اور ایک بیٹی اپنے پیچھے چھوڑی۔ اس وقت سید احمد کی عمر ۴۴ برس کی تھی۔ اس کے بعد ساری عمر انھوں نے شادی نہیں کی اور تن من دھن سے مسلمانوں کی تعلیم و ترقی کے کاموں میں لگے رہے۔ اس دور میں انھیں پختہ یقین ہو گیا تھا کہ جب تک ہندوستان میں علم کی روشنی نہیں پھیلے گی اس وقت تک قسمت کا ستارہ روشن نہیں ہوگا۔ حالؔی نے لکھا ہے کہ اسی زمانے میں ان کو یہ خیال بھی پیدا ہوا کہ ''ملک میں علوم جدیدہ کی عام اشاعت اس وقت تک نہیں ہو سکتی جب تک کہ علمی کتابیں دیسی زبان میں ترجمہ نہ کی جائیں۔ انھوں نے اس بات کو انگریزی تعلیم کے پھیلانے سے بھی زیادہ ضروری اور مقدم سمجھا۔'' [۲۷] علوم جدیدہ کی انگریزی زبان میں لکھی ہوئی کتابوں کے اردو تراجم اور انگریزوں اور ہندوستانیوں میں ربط و اتحاد پیدا کرنے کے لیے انھوں نے ۱۸۶۲ء میں غازی پور میں ''سائنٹیفک سوسائٹی'' قائم کی اور ترجمے کا کام شروع کرا دیا۔ اس سوسائٹی کے سر

پرستِ اعلیٰ وزیرِ ہند اور نائب سرپرست شمال مغرب اور پنجاب کے گورنر تھے۔ بہت سے دوسرے صوبوں کے ہندو مسلمان رئیسوں نے بھی اس ”سوسائٹی“ کی رکنیت قبول کی۔ سرسید اس کے اعزازی سکریٹری منتخب ہوئے۔ ۱۸۶۳ء میں غازی پور میں اپنی مدد آپ کی بنیاد پر عام چندہ سے ایک مدرسہ قائم کیا۔ حالؔی نے لکھا ہے کہ ”وہ مدرسہ آج تک وکٹوریا اسکول کے نام سے غازی پور میں جاری ہے۔“ [۲۸]

۱۸۶۴ء میں سید احمد خاں کا تبادلہ غازی پور سے علی گڑھ ہوگیا۔ سائنٹیفک سوسائٹی کا سارا اسامان اور عملہ وہ اپنے ساتھ علی گڑھ لے آئے۔ علی گڑھ کے انگریز جج اس کے صدر مقرر ہوئے۔ جلد ہی سوسائٹی میں انگریزوں کی تعداد بڑھ گئی۔ سوسائٹی کی الگ عمارت تعمیر ہوئی جس کا افتتاح ۱۴؍ فروری ۱۸۶۶ء مسٹر ولیمس کمشنر میرٹھ نے کیا۔ سوسائٹی کے جلسوں میں ہر مہینے نئے نئے موضوعات پر لیکچر کا انتظام کیا جاتا تھا۔ یہاں سے کئی مفید کتابیں ترجمہ ہوکر شائع ہوئیں جن میں الفنسٹن کی تاریخِ ہندوستان، رولن کی تاریخ مصرِ قدیم، تاریخ یونان قدیم، اسکاٹ برن کا رسالہ علم فلاحت، سینیر کا رسالہ سیاستِ مدن، سرجان میلکم کی تاریخ ایران، ریورنڈ ایکسوس کی تاریخ چین کا فارسی سے ترجمہ وغیرہ شائع ہوئے۔ [۲۹] سید احمد خان نے اپنا وہ پریس جو ”تبیین الکلام“ کے لیے آٹھ ہزار روپے کا خریدا تھا، سوسائٹی کو عطیہ کردیا اور ہیرے کی وہ انگوٹھی بھی، جو نواب سکندر بیگم رئیسہ بھوپال نے سید احمد خاں کو دی تھی، وہ بھی ”سوسائٹی“ کی نذر کردی۔

۱۰؍ مئی ۱۸۶۶ء کو سید احمد نے ”علی گڑھ برٹش انڈین ایسوسی ایشن“ قائم کی جس کا مقصد یہ تھا کہ جب ملکہ وکٹوریا نے حکومت ہند کے اختیارات کمپنی سے لے کر اپنے ہاتھ میں لے لیے ہیں تو ہمیں اپنے حقوق حاصل کرنے کے لیے برطانوی پارلیمنٹ سے تعلق پیدا کرنا چاہیے تاکہ ہمارے حالات و معاملات سے اراکین واقف و باخبر رہیں۔ اس ایسوسی ایشن نے کئی مفید کام کیے لیکن ۱۸۶۷ء میں جب سرسید کا تبادلہ بنارس ہوگیا تو یہ انجمن بھی بے روح ہوکر رہ گئی۔ ۱۸۶۶ء ہی میں سید احمد نے ”سائنٹیفکٹ سوسائٹی“ سے ہفتہ وار اخبار نکالا جو ”علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ“ کی صورت میں ان کی وفات تک شائع ہوتا رہا۔ حالؔی نے لکھا ہے کہ ”شمالی ہندوستان میں عام خیالات کی تبدیلی اور معلومات کی ترقی اسی پرچے کے اجرا سے شروع ہوئی ہے مگر اس کے ساتھ ہی پولیٹکل معاملات میں جو وقعت اور اعتبار اس پرچے نے گورنمنٹ اور حکام کی نظر میں حاصل کیا، وہ آج تک کسی دیسی اخبار نے حاصل نہیں کیا۔“ [۳۰] ۱۵؍ اگست ۱۸۶۷ء کو سرسید کا تبادلہ اسمال کاز کورٹ کے جج کی حیثیت سے بنارس ہوگیا اور وہ سائنٹی فک سوسائٹی کی ساری ذمہ داری راجا جے کشن ایس سی ایس آئی کے سپرد کرکے بنارس چلے گئے۔ حالی نے لکھا ہے کہ ”نہایت توجہ و دل سوزی“ سے راجا کشن نے کام کیا اور عمارت کی تعمیر کے کام کو بھی مکمل کیا۔

اسی سال یکم اگست ۱۸۶۷ء کو جب سید احمد خاں علی گڑھ میں تھے، انھوں نے ایک درخواست ”علی گڑھ برٹش انڈین ایسوسی ایشن“ کی طرف سے وائسرائے کو بھیجی جس میں لکھا تھا کہ: [۳۱]

(۱) اعلیٰ درجے کی تعلیم کا ایک سررشتہ قائم کیا جائے جس میں بڑے بڑے علوم وفنون کی تعلیم دیسی زبان میں ہوا کرے۔

(۲) دیسی زبان میں انھیں مضمونوں کا سالانہ امتحان ہوا کرے جن میں اب طلبہ کلکتہ یونی ورسٹی میں انگریزی میں امتحان دیتے ہیں۔

(۳) جو سندیں انگریزی خواں طلبہ کو اب علم کی مختلف شاخوں میں دی جاتی ہیں وہی سندیں ان طلبہ کو بھی عطا ہوا کریں۔

(۴) اردو فیکلٹی یا تو کلکتہ یونی ورسٹی میں قائم کی جائے یا شمال مغربی اضلاع میں ایک جدا یونی ورسٹی دیسی زبان کی قائم ہو۔

(۵) اس غرض سے انگریزی سے اردو میں ترجمہ کرنے کا کام جہاں تک ممکن ہوگا ''سائنٹی فک سوسائٹی علی گڑھ'' انجام دے گی۔

حکومت ہند نے اس خیال کو پسند کیا اور لکھا کہ ''ہمارا مقصد صرف یہ نہیں ہے کہ فقط یونی ورسٹی کے کورس کی کتابیں دیسی زبان میں ترجمہ ہو جائیں بلکہ علوم وفنون کے وسیع دائرے میں طلبہ کو مستعد و تیار کرنا چاہیے اور چوں کہ اس مطلب کے لیے کافی ذخیرہ دیسی زبان میں اب تک موجود نہیں ہے اس لیے کچھ عرصے تک ہندوستان کے باشندوں کو انگریزی زبان کے ذریعے سے یہ بات حاصل کرنی ہوگی۔'' [۳۲]

اس کام کے لیے بہت سے لائق لوگوں نے، جن میں دلّی کے ماسٹر پیارے لال، مولوی ذکاءاللہ اور پنڈت دھرم نرائن شامل تھے، ترجمہ کرنے کی حامی بھر لی۔ اس یونی ورسٹی کا جب چرچا ہوا تو اس یونی ورسٹی کے متعلق دہلی سوسائٹی میں ایک مباحثہ ہوا اور حکومت پنجاب کو ایک یادداشت بھیجی گئی کہ یہ یونی ورسٹی لاہور میں قائم کی جائے اور اگر دونوں صوبوں کے لیے ایک ہی یونی ورسٹی قائم کی جائے تو اس کا مقام دلّی ہونا چاہیے مگر نہ معلوم کس وجہ سے سرسید کی دلچسپی اس خیال سے ہٹ گئی۔ حالؔی نے لکھا ہے کہ معلوم ہوتا ہے کہ ''گورنمنٹ کا ارادہ کلکتہ یونی ورسٹی توڑ کر اس کی جگہ ورنیکلر یونی ورسٹی قائم کرنے کا تھا اور انگریزی کو بطور سیکنڈ لنگویج کے تعلیم میں رکھنا چاہتی تھی چناں چہ سید احمد نے بنارس انسٹی ٹیوٹ کے ایک جلسے میں کہا کہ ڈائریکٹر سررشتۂ تعلیم اضلاع شمال مغرب نے ایسوسی ایشن کا مطلب غلط سمجھا ہے۔ ایسوسی ایشن کی ہرگز یہ رائے نہیں ہے کہ انگریزی صرف بطور ایک زبان کے سکھائی جائے اور اس کو اعلیٰ تعلیم و تربیت کا ذریعہ نہ گردانا جائے بلکہ اس کی یہ خواہش ہے کہ انگریزی تعلیم کا طریقہ بدستور جاری رہے مگر اس کے ساتھ ایک اور سررشتہ قائم کیا جائے جس سے انگریزی علوم وفنون اور خیالات دیسی زبان کے ذریعے سے بہ کثرت عام ہندوستان میں پھیلائے جائیں۔ بس یا تو کلکتہ یونیورسٹی میں ایک شعبہ قائم ہو یا ایک جداگانہ ورنیکلر یونی ورسٹی خاص ان اضلاع میں قائم ہو۔'' [۳۳] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سید احمد خاں انگریزی زبان کو اعلیٰ تعلیم کے لیے اس دور کے سیاسی

و تعلیمی ضروریات کے پیش نظر باقی رکھنا چاہتے تھے۔ دوسرے وہ یہ یونی ورسٹی الگ سے اضلاع شمال مغرب میں قائم کرنا چاہتے تھے۔ دہلی سوسائٹی کے ممبر ایک ایسی یونی ورسٹی دلّی میں اور دوسری لاہور میں قائم کرنا چاہتے تھے۔

۱۸۶۷ء ہی میں اردو زبان کے مخالفوں نے اخبارات میں یہ بحث شروع کر دی کہ ''اس یونی ورسٹی میں مسلمانوں کے لیے اردو زبان اور ہندوؤں کے لیے ہندی زبان مخصوص کی جائے اور باوجود تسلیم کرنے اس بات کے کہ ہندی زبان سردست ترجمہ کی قابلیت نہیں رکھتی، اس امر پر زور دیا جاتا تھا کہ اس کی ترقی میں کوشش کرے اور اس کو ترجمے کے لائق بنایا جائے۔'' [۳۴] اس صورت حال میں شاید سید احمد خاں نے یہ خیال کیا ہوگا کہ اردو ہندی کے جھگڑے سے دونوں قوموں کو نقصان پہنچے گا، دونوں قومیں ایک دوسرے سے دور ہو جائیں گی اور ان کا وہ مقصد بھی پورا نہیں ہوگا، جو آگے چل کر کالج کی صورت میں سامنے آنے والا تھا، اس لیے سردست انھوں نے اس خیال کو ترک کر دیا۔ وہ اب تک ہندو مسلم اتحاد کو ہندوستان کے روشن مستقبل کے لیے ضروری سمجھتے تھے۔ حاؔلی نے لکھا ہے کہ ''سرسید . . . اس اصول کے پابند تھے کہ ہندوستان کی بھلائی بغیر اس کے کہ ہندو مسلمان بطور ایک قوم مل جل کر رہیں کسی طرح ممکن نہیں مگر بدقسمتی سے ایسے اسباب جمع ہو گئے تھے کہ دونوں قوموں کا متفق رہنا ممکن نہ تھا۔'' [۳۵] اور خود انگریز بھی یہی چاہتے تھے کہ ان دونوں قوموں کو ایک دوسرے سے دور کیا جائے تا کہ ہندوستان پر انگریزی سامراجی اقتدار و عمل داری کو طول دیا جا سکے۔ تقسیم کرو اور حکومت کرو کا یہی ''فلسفہ'' تھا۔ اس زمانے میں انگریزی مدارس کے نصاب میں تاریخِ ہندوستان کی وہ کتابیں شامل تھیں جو مسلمانوں کے خلاف تعصب سے بھری ہوئی تھیں جن میں خصوصیت سے مسلمانوں کی ظالمانہ کارروائیوں کی تفصیل کے ساتھ درج کیا گیا تھا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ''جو روابط دوستی اور اتحاد بلکہ یگانگت کے قدیم ہندو مسلمانوں میں تھے، وہ تعلیم یافتہ ہندوؤں میں بالکل باقی نہ رہے اور اس کا ظہور آج ہر شخص علانیہ تمام ہندوستان میں اپنی آنکھ سے دیکھ رہا ہے جو عزت اور جاہ و منصب اور امورِ سلطنت میں شرکت تعلیم کی بدولت ہندوؤں نے حاصل کی تھی مسلمان اپنے غرور اور تعصب یا غفلت و بے پروائی یا افلاس کے سبب اس سے محروم تھے اور واقعہ ۱۸۵۷ء نے ان کو بھی مٹا دیا تھا۔'' [۳۶]

حاؔلی نے اسی سلسلے میں یہ بھی لکھا ہے کہ ''اردو زبان جو در حقیقت ہندی بھاشا کی ایک ترقی یافتہ ہے اور جس میں عربی و فارسی کے صرف کسی قدر اسما اس سے زیادہ شامل نہیں ہیں جتنا کہ آٹے میں نمک ہوتا ہے، اس کو ہمارے ہم وطن بھائیوں نے صرف اس بنا پر مٹانا چاہا کہ اس کی ترقی کی بنیاد مسلمانوں کے عہد میں پڑی تھی۔ چناں چہ ۱۸۶۷ء میں بنارس کے بعض سربرآوردہ ہندوؤں کو یہ خیال پیدا ہوا کہ جہاں تک ممکن ہو تمام سرکاری عدالتوں میں سے اردو زبان اور فارسی خط کے موقوف کرانے میں کوشش کی جائے اور بجائے اس کے بھاشا زبان جاری ہو جو دیوناگری میں لکھی جائے۔'' [۳۷]

محسن الملک مہدی علی خاں کے نام ایک خط مورخہ ۲۹ر اپریل ۱۸۷۰ء میں سید احمد خاں نے لکھا کہ

''ایک اور خبر مجھ کو ملی ہے جس کا مجھ کو کمال رنج اور فکر ہے کہ بابو شیوا پرشاد کی تحریک سے عموماً ہندو لوگوں کے دل میں جوش آیا ہے کہ زبان اردو و خط فارسی کو، جو مسلمانوں کی نشانی ہے، مٹا دیا جائے۔ میں نے سنا ہے کہ انھوں نے سینٹیفک سوسئٹی کے ہندو ممبروں سے تحریک کی ہے کہ بجائے اخبار اردو، ہندی ہو۔ ترجمۂ کتب بھی ہندی میں ہو۔ یہ ایک ایسی تدبیر ہے کہ ہندو مسلمان میں کسی طرح اتفاق نہیں رہ سکتا۔ مسلمان ہرگز ہندی پر متفق نہ ہوں گے اور نتیجہ اس کا یہ ہوگا کہ ہندو علیحدہ اور مسلمان علیحدہ ہو جاویں گے۔ یہاں تک کچھ اندیشہ نہیں بلکہ میں سمجھتا ہوں کہ اگر مسلمان ہندو سے علیحدہ ہو کر اپنا کاروبار کریں گے تو مسلمان کو زیادہ فائدہ ہوگا اور ہندو نقصان میں رہیں گے. .. خاص اپنی طبیعت کے سبب سے کہ میں کُل اہلِ ہند کیا ہندو کیا مسلمان سب کی بھلائی چاہتا ہوں۔'' [۳۸]

حالی نے لکھا ہے کہ سرسید کہتے تھے کہ یہ پہلا موقع تھا جب مجھ کو یقین ہو گیا کہ اب ہندو مسلمان کا بطور ایک قوم کے ساتھ چلنا اور دونوں کو ملا کر سب کے لیے ساتھ ساتھ کوشش کرنا محال ہے۔ سرسید نے کہا کہ:

''انھیں دنوں میں جب کہ یہ چرچا بنارس میں پھیلا ایک روز مسٹر شیکسپیئر سے، جو اس وقت بنارس میں کمشنر تھے، میں مسلمانوں کی تعلیم کے باب میں کچھ گفتگو کر رہا تھا اور وہ متعجب ہو کر میری گفتگو سن رہے تھے۔ آخر انھوں نے کہا کہ آج یہ پہلا موقع ہے کہ میں نے تم سے خاص مسلمانوں کی ترقی کا ذکر سنا ہے۔ اس سے پہلے تم ہمیشہ عام ہندوستانیوں کی بھلائی کا خیال ظاہر کرتے تھے۔ میں نے کہا کہ اب مجھے یقین ہو گیا ہے کہ دونوں قومیں کسی کام میں دل سے شریک نہ ہو سکیں گی۔ ابھی تو بہت کم ہے آگے آگے اس سے زیادہ مخالفت اور عناد ان لوگوں کے سبب جو تعلیم یافتہ کہلاتے ہیں، بڑھتا نظر آتا ہے۔ جو زندہ رہے گا وہ دیکھے گا۔ انھوں نے کہا اگر آپ کی پیشن گوئی صحیح ہو تو نہایت افسوس ہے۔ میں نے کہا مجھے بھی نہایت افسوس ہے مگر اپنی پیشن گوئی پر مجھے پورا یقین ہے۔'' [۳۹]

اسی زمانے میں ناگری سبھا کی شاخیں اور سبھائیں مختلف ناموں سے مختلف شہروں میں قائم ہو گئیں اور الہ آباد میں مرکزی دفتر قائم ہو گیا۔ کم و بیش اسی زمانے میں لیفٹیننٹ گورنر بنگال بھاگل پور کی سائنٹیفک سوسائٹی میں آئے اور یہاں جو خطبۂ استقبالیہ انھیں پیش کیا گیا وہ ایسی مفرس و معرب زبان میں تھا کہ انھوں نے کہا کہ ''جس زبان میں یہ خطبہ پڑھا گیا ہے وہ ہرگز ملکی زبان نہیں ہے اور یہ زبان بہار میں جاری نہیں رہ سکتی اور یہ کہہ کر بہار کے ہندوؤں کے مطالبے پر کیتھی زبان کیتھی حرفوں میں جاری کرنے کا حکم صادر کر دیا۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ گویا وہ پہلے سے اس بات کے لیے ذہنی طور پر تیار ہو کر منصوبہ بنا کر آئے تھے۔

۱۸۸۲ء میں، جب سرسید وائسرائے کی لجس لیٹو کونسل کے ممبر تھے، شمال مغربی اضلاع اور پنجاب کے ہندوؤں نے اردو زبان اور فارسی رسم الخط کی مخالفت کی اور اس سلسلے میں، ایجوکیشن کمیشن کو محضر بھی روانہ

کیے۔ سرسید کے بعض مسلمان حامیوں نے بھی پنجاب میں ''انجمن حیات اردو'' قائم کی اور جواب میں کمیشن کو محضر بھی بھیجے۔ سرسید نے کمیشن سے کہا کہ یہ بڑا سیاسی مسئلہ ہے اور اس کا تعلق کمیشن سے نہیں ہے۔

۱۸۹۸ء میں سر انتھونی لیک ڈونلڈ کی سرکار میں اضلاع شمال مغرب و اودھ کے سربرآوردہ ہندوؤں نے ایک یادداشت پیش کی کہ عدالتوں کچہریوں میں اردو زبان و فارسی رسم الخط کے بجائے ہندی بھاشا اور ناگری خط جاری کیا جائے۔ سرسید نے اپنی وفات سے ۹ دن پہلے ۱۹؍مارچ ۱۸۹۸ء کے انسٹی ٹیوٹ گزٹ میں، اردو ہندی تنازع کے تعلق سے، ایک مضمون شائع کیا اور جو کمیٹی الہ آباد میں مسلمانوں نے اردو کی حمایت کے لیے قائم کی تھی اس کو اس باب میں مشورے دیے۔ وہ کہتے تھے کہ یہ کام درحقیقت محض قومی تعصب پر مبنی ہے۔ حالی نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''سرسید نے اردو زبان کی مخالفت پر کبھی سکوت اختیار نہیں کیا یہاں تک کہ مرتے مرتے بھی وہ اس ڈیوٹی کو ادا کیے بغیر نہیں رہے۔''[۴۰] ۱۸۹۸ء میں سرسید احمد خاں کی وفات کے بعد ۱۸؍اپریل ۱۹۰۰ء کو سر انتھونی میک ڈونلڈ نے ہندوؤں کے مطالبے کو تسلیم کرلیا اور ہندی و دیوناگری رسم الخط کو عدالت میں بازیابی حاصل ہوگئی۔

۱۸۶۸ء میں بنارس میں سرسید نے ایک رسالہ ''احکام طعام اہل کتاب'' لکھ کر شائع کیا اور قران و حدیث اور روایات فقہی اور شاہ عبدالعزیز کے فتوے کے حوالے سے بتایا کہ ''مسلمانوں کو انگریزوں کے ہاں خوان کے ساتھ، انھیں کے ہاتھ کا پکا ہوا اور انھیں کے برتنوں میں اور انھیں کا ذبیحہ، جس طرح کے انھوں نے، کیا ہو، کھانا درست ہے۔ صرف سود اور شراب اور حرام چیزوں سے پرہیز کرنا لازم ہے۔''[۴۱]

اسی سال حکومت نے ہندوستانیوں کی تعلیم کے لیے ۹؍اسکالرشپ منظور کیے اور اضلاع شمال مغرب سے سید محمود کا انتخاب کیا۔ سرسید نے بھی بیٹے کے ساتھ ولایت جانے کا ارادہ کیا۔ اپنے سفر خرچ و قیام کے لیے انھوں نے اپنا کتب خانہ فروخت کردیا اور ساتھ ہی گھر کو بھی گروی رکھ دیا۔ دفتر سے چھٹی لے کر یکم اپریل ۱۸۶۹ء کو بنارس سے انگلستان کے لیے روانہ ہوگئے۔ دونوں بیٹے سید حامد و سید محمود کے علاوہ مرزا خداداد بیگ اور خدمت گار چھجو ساتھ تھے۔ سفر کی تفصیل سرسید نے ''مسافرانِ لندن'' میں لکھ دی ہے جو کتابی شکل میں شائع بھی ہوگئی ہے۔ یہ ''سفرنامہ'' اس زمانے میں سائنٹیفک سوسائٹی کے اخبار اور ''تہذیب الاخلاق'' میں بھی چھپتا رہا ہے۔ سرسید نے سترہ مہینے لندن میں قیام کیا اور اپنے مقصدِ حیات کو پورا کرنے کے لیے دن رات مصروف رہے۔ یہاں وہ بڑے سرآوردہ لوگوں سے بھی ملے۔ لندن میں ان کی بہت پذیرائی ہوئی۔ ملکہ وکٹوریا سے لے کر ڈیوک اور طبقۂ خواص تک ان کی ملاقاتیں ہوئیں۔ انگریزوں نے ان کا پرتپاک خیر مقدم کیا اور ۶؍اگست ۱۸۶۹ء کو انڈیا آفس میں تقریب منعقد ہوئی اور ان کو سی. ایس. آئی کا خطاب اور تمغا بھی دیا گیا۔ انھوں نے چارلس ڈکنز کو مضمون پڑھتے ہوئے بھی سنا۔ کارلائل سے بھی ان کی ملاقات اور تبادلۂ خیال ہوا۔ کیمبرج جا کر وہاں کے طریقۂ تعلیم کو دیکھا اور ساتھ ہی تعلیم نسواں کو بھی دیکھا۔ انگلستان کی

ترقی کو دیکھ کر ان کا دل یہی چاہتا تھا کہ ہندوستان بھی ایسی ہی ترقی کرے۔ سرسید کا یہ سارا سفر ایک مخلص اور متجسس انسان کی ایسی روئیداد ہے جس سے ان کے ذہن کا پتا چلتا ہے جو ہر نئی چیز کو کھلے دل و دماغ سے دیکھ رہا ہے اور مثبت و مفید پہلوؤں کو قبول بھی کر رہا ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سرسید کا ذہن ایک معلم کا ذہن ہے۔ روایت اور رسم و رواج کی قید سے آزاد وہ، روشن خیالی کے ساتھ، نہ صرف خود کو بلکہ پوری قوم کو اس جدید دائرۂ فکر میں داخل کرنے کی شدید خواہش رکھتے ہیں۔ ان کا ذہن ایک نیا ذہن معلوم ہوتا ہے جو بالکل نئے انداز سے سوچ رہا ہے اور جس کی سوچ کے دھارے عہدِ حاضر کے تقاضوں اور روشن مستقبل سے جڑے ہوئے ہیں۔ محسن الملک مہدی علی خاں کے نام جو خطوط سرسید نے لکھے ہیں اُن میں بار بار یہی لکھتے ہیں کہ ”میں ہر دم اپنے ملک کی بھلائی کے خیال میں ہوں اور عنقریب کچھ کچھ انشاء اللہ تعالیٰ مشتہر کرنا شروع کرتا ہوں۔ ایک اور خط میں لکھتے ہیں: ”یہاں کا حال دیکھ کر اپنے ملک اور اپنی قوم کی حماقت اور بے جا تعصب اور تنزل موجودہ اور ذلتِ آئندہ کے خیال سے رنج و غم زیادہ بڑھ گیا ہے اور کوئی تدبیر اپنے ہم وطنوں کے ہوشیار کرنے کی نہیں معلوم ہوتی۔ مذہب جس کو وہ سمجھتے ہیں کہ ہم نے خوب اختیار کیا ہے اس میں بھی وہی حماقت اور نالائقی اور گم راہی ہے جو اور تمام کاموں میں ہے۔ پس کوئی کیا کرے۔ بداقبالی، بدنصیبی کا کچھ علاج نہیں۔“ [۴۲] ایک اور خط میں لکھتے ہیں: ”افسوس کہ مسلمان ہندوستان کے ڈوبے جاتے ہیں اور کوئی ان کا نکالنے والا نہیں۔ ہائے افسوس امرت تھوکتے ہیں اور زہر اگلتے ہیں۔ ہائے افسوس! ہاتھ پکڑنے والے کا ہاتھ جھٹک دیتے ہیں اور مگر کے منہ میں ہاتھ دیتے ہیں۔ اے بھائی مہدی! فکر کرو اور یقین جان لو کہ مسلمانوں کے ہونٹوں تک پانی آ گیا ہے، اب ڈوبنے میں بہت ہی کم فاصلہ رہ گیا ہے۔ اگر تم یہاں آتے تو دیکھتے کہ تربیت کس طرح ہوتی ہے اور تعلیم اولاد کا کیا قاعدہ ہے اور علم کیوں کر آتا ہے اور کس طرح پر کوئی قوم عزت حاصل کرتی ہے۔ انشاء اللہ تعالیٰ میں یہاں سے واپس آ کر سب کچھ کہوں گا اور کروں گا۔“ [۴۳]

لندن کے دورانِ قیام میں انھوں نے ”خطباتِ احمدیہ“ کا پہلا مسودہ تحریر کیا اور وہیں چھپوایا۔ ایک خط میں لکھتے ہیں: ”میں روز و شب تحریرِ کتاب سیرِ مصطفویؐ صلعم میں مصروف ہوں سب کام چھوڑ دیا ہے۔ لکھتے لکھتے کمر درد کرنے لگتی ہے۔ ادھر فکر ترتیبِ مضامینِ کتاب ادھر فکر جواب اعتراضات۔ ادھر فکر تنقیح و تصحیح روایات صحیح میں مبتلا رہتا ہوں ادھر جب حساب دیکھتا ہوں تو جان نکل جاتی ہے کہ الٰہی! لکھنا اور چھپوانا تو شروع کر دیا، روپیہ کہاں سے آوے گا۔ مسلمان البتہ آستین چڑھا کر اس باب میں لڑنے کو تیار ہوں گے کہ انگریزوں کے ساتھ کھانا مت کھاؤ مگر جب کہو کہ مذہبی تائید میں کچھ روپیہ خرچ کرو تو جان بچاویں گے۔“ [۴۴]

سرسید ایک سال پانچ ماہ لندن میں قیام کر کے ۴؍ستمبر ۱۸۷۰ء کو ہندوستان کے لیے روانہ ہوئے اور

۲ر اکتوبر ۱۸۷۰ء کو بمبئی پہنچے اور اسی مہینے میں بنارس پہنچ کر اپنا سرکاری منصب سنبھال لیا۔ یہاں آ کر انھوں نے اپنے ''عمل'' کا آغاز دو چیزوں سے کیا۔ ایک یہ کہ مسلمانوں کو تقلیدی دائرے سے نکال کر ان کے اخلاق کی تہذیب و درستی کے لیے ۱۸۷۰ء میں ''تہذیب الاخلاق'' جاری کیا۔ دوسرے یہ کہ مسلمانوں کو جدید تعلیم دینے کی تیاری کے لیے ''کمیٹی خواستگار ترقی تعلیم مسلمانان'' بنارس میں قائم کی۔ انھوں نے لندن ہی سے ''تدابیر ترقی تعلیم مسلمانان'' کی اشاعت کے لیے ایک اشتہار چھپوا کر اپنے چلنے سے پہلے محسن الملک کو بھجوا دیا تھا۔ یہ دونوں منصوبے لندن میں سوچ کر انھوں نے تیار کیے تھے اور یہ حصولِ مقصد کی طرف ان کا پہلا قدم تھا۔ ۲۴ر ستمبر ۱۸۷۰ء کو ''تہذیب الاخلاق'' کا پہلا شمارہ اس لوح اور بیل کے ساتھ، جو وہ لندن سے بنوا کر لائے تھے، شائع ہوا۔ اس کے ایڈیٹر و مینجر سرسید احمد خان تھے۔ دسمبر ۱۸۷۰ء میں انھوں نے انعامی اشتہار شائع کیا اور ۲۶ر دسمبر ۱۸۷۰ء کو اس کا پہلا اجلاس بلایا جس میں سرسید سکریٹری منتخب ہوئے۔ اس کمیٹی کا مقصد یہ تھا کہ وہ ان تمام باتوں اور وجوہ کو دریافت کرے جس کی وجہ سے مسلمان تعلیم میں پس ماندہ ہیں۔ جب وجوہ معلوم ہو جائیں گے تو ان کے تدارک کے لیے اقدام کیا جا سکے گا۔ حالؔی نے نواب محسن الملک کا ایک بیان ''حیاتِ جاوید'' میں درج کیا ہے کہ ''کمیٹی خواستگار ترقی تعلیم مسلماناں'' کے اجلاس سے ایک دن پہلے وہ بنارس پہنچ گئے تھے اور ہم دونوں ایک ہی کمرے میں لیٹے تھے۔ رات کو آنکھ کھلی تو سرسید بستر پر نہیں تھے۔ انھیں دیکھنے باہر نکلا تو وہ حالتِ اضطراب میں باہر برآمدے میں ٹہل رہے تھے اور زار و قطار رو رہے تھے۔ محسن الملک نے سبب پوچھا تو اور رونے لگے اور کہنے لگے کہ ''مسلمان بگڑ گئے اور بگڑے جاتے ہیں اور کوئی صورت ان کی بھلائی کی نظر نہیں آتی ..... جو جلسہ کل ہونے والا ہے مجھے امید نہیں کہ اس سے کوئی عمدہ نتیجہ پیدا ہو۔ محسن الملک نے بیان کیا کہ سرسید کی یہ حالت دیکھ کر جو کیفیت میرے دل پر گذری اس کو بیان نہیں کر سکتا اور جو عظمت اس شخص کی اس دن سے میرے دل میں بیٹھی ہوئی ہے اس کو میں ہی خوب جانتا ہوں۔'' [۴۵]

کمیٹی کی طرف سے جو انعامی اشتہار جاری کیا گیا تھا اور لوگوں کو مسلمانوں کی تعلیم کی بربادی کے وجوہ بیان کرنے کی جو دعوت دی گئی تھی، اس کے جواب میں ۳۲ مضامین موصول ہوئے جن سے وہ وجوہ سامنے آئے جو ترقی تعلیم کے موانع تھے۔ سرسید نے ان مضامین کی بنیاد پر ایک رپورٹ تیار کی اور مطبوعہ صورت میں گورنمنٹ کو بھی بھجوائی۔ گورنمنٹ نے وعدہ کیا کہ ''اگر کمیٹی کی کوشش سے مجوزہ کالج قائم ہو گیا تو گورنمنٹ علوم دنیوی کی تعلیم کے لیے بموجب قواعد گرانٹ اِن ایڈ کے اس مدرسہ کو مدد دے گی۔'' [۴۶] ۱۰ر فروری ۱۸۷۳ء کو سید محمود نے ''ایک اسکیم انتظام و سلسلۂ تعلیم کی جو ولایت کے اسکولوں اور کالجوں اور یونی ورسٹیوں کا انتظام اور طریقۂ تعلیم دیکھ کر مرتب کی تھی، مجوزہ کالج کے لیے پیش کی۔'' [۴۷] ''نیز ایک استفتا مع اس اسکیم کے علمائے وقت کے پاس بھیجا گیا جس میں ان سے پوچھا گیا تھا کہ جس مدرسہ میں اس اسکیم کے موافق تعلیم دی جائے گی، اس میں چندہ دینا جائز ہے یا نہیں۔'' [۴۸] اسی کے ساتھ مخالفت کا ایک سیلاب

آ گیا۔ مولوی امداد علی اس میں پیش پیش تھے۔ کالج کے سلسلے میں طرح طرح کی افواہیں اُڑائی گئیں مثلاً مدرسہ میں سید احمد خاں کا بت رکھا جائے گا۔ وہاں نیچریوں کے عقائد کے مطابق کتابیں پڑھائی جائیں گی۔ وہاں شیعوں کے مذہب کی کتابیں پڑھائی جائیں گی۔ جو چندہ جمع ہوگا وہ سود میں لگایا جائے گا۔ لڑکوں کو انگریزی لباس پہننا پڑے گا وغیرہ۔ سرسید نے اس کی صفائی ''تہذیب الاخلاق'' میں شائع کی۔ اب سرسید کی قوتِ عمل نے ساتھیوں سے کہا کہ اپنے خرچ پر شہروں کا دورہ کریں اور لوگوں کو بتائیں کہ اس کالج کے قیام سے کیا کیا فائدے ہیں اور کس قسم کی تعلیم دی جائے گی۔ اس ساری مخالفت کی آندھی میں بھی وہ اپنی قوتِ عمل، اخلاص، نیک نیتی اور قومی درد کے ساتھ دن رات اپنے کام میں لگے رہے اور کمیٹی کے علی گڑھ کے اجلاس میں مولوی سمیع اللہ خان کی یہ تجویز منظور ہوئی کہ اس سے بہتر کوئی تدبیر نہیں ہے کہ ایک ماتحت مدرسہ بطور نمونہ کے علی گڑھ میں قائم کیا جائے جس کے طریقۂ تعلیم سے ہمارا مقصدِ تعلیم عملی صورت میں سامنے آ جائے۔ ۲۴؍ مئی ۱۸۷۵ء کو ملکہ وکٹوریا کی سال گرہ کے دن مدرسہ کا افتتاح ہوا اور یکم جون ۱۸۷۵ء سے تعلیم شروع ہوگئی۔ ۱۸۷۶ء میں سرسید پنشن لے کر علی گڑھ آ گئے اور دن رات کالج کے کاموں میں مصروف ہو گئے۔ اب ہر کام میں تیزی آ گئی۔ چندہ کے لیے نئی نئی ترکیبیں سوچی گئیں۔ ۸؍ جنوری ۱۸۷۷ء کو سہ پہر کے وقت لارڈ لٹن وائسرائے و گورنر جنرل ہند نے کالج کا سنگ بنیاد رکھا۔ ایک سال بعد یکم جنوری ۱۸۷۸ء کو کالج کی کلاس بھی شروع ہوگئی اور اینگلو اورینٹل محمڈن کا الحاق کلکتہ و الہ آباد یونی ورسٹیوں سے بھی ہوگیا۔

سرسید نے چندہ جمع کرنے کے لیے کیا تدبیریں کیں اور کس طرح اس کالج کو بنایا اور ترقی دی جس کی خوشبو برصغیر کے مسلمانوں کی روح کو آج بھی معطر کر رہی ہے اور آنے والے زمانوں میں بھی اسی طرح تازہ دم کرتی رہے گی۔ سرسید کا کام اور مقصدِ حیات وقت کے ساتھ ختم ہونے والا نہیں تھا بلکہ جیسے جیسے وقت گزرتا جاتا ہے ان کی شخصیت بڑی سے بڑی ہو کر پھیلتی جاتی ہے۔ جب وہ اِس دنیا میں موجود تھے تو اتنے عظیم نہیں تھے لیکن آج وہ اور ان کی شخصیت عظیم تر بن کر گزشتہ دو سو سال سے مسلمانوں کو آگے بڑھنے کی راہ دکھا رہی ہے۔ سرسید نے مسلم قوم کو تقلیدی دائرے سے نکال کر زندگی کے جدید عقلی دائرے میں داخل کر دیا۔ مذہب اسلام نہ صرف مسلمانوں کے لیے بلکہ خود سرسید کے لیے بھی غیر معمولی اور بنیادی اہمیت رکھتا تھا۔ انھیں معلوم تھا کہ مسلمانوں کی زندگی مذہب کے ساتھ گندھی ہوئی ہے اور مذہب کے جس تقلیدی دائرے میں وہ قید ہیں اس سے اور رسم و رواج اور بدعتوں سے انھیں باہر نکالنا ضروری ہے۔ یہی وجہ تھی کہ سرسید نے سب سے زیادہ مضامین مذہبی امور پر لکھے اور فکر میں عقل کی مدد سے نئے نئے پہلو اُجاگر کیے۔ سرسید کی ''تفسیر القرآن'' بھی، کفر و ارتداد اور الحاد کے فتووں کے باوجود، قوم کی فلاح کے لیے لکھی گئی تھی جس نے فکر کو نیا راستہ دکھایا اور نوجوان نسل کو دوبارہ مذہب سے قریب کیا۔ اقبالؔ نے اپنے خطبات ''اسلام میں مذہبی فکر کی تشکیلِ نو'' میں سرسید کا کہیں ذکر نہیں کیا حالاں کہ فکرِ اقبال سرسید ہی کی فکر کا تسلسل ہے جس کے اثرات ان کی فکر و نظر پر بھی

گھرے ہیں۔ اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ سرسید کی فکر جدید کی وجہ سے کفر کے جتنے فتوے سرسید پر علمائے دین نے لگائے اور جس شد و مد کے ساتھ ان کی مخالفت کی، اقبال نہیں چاہتے تھے کہ سرسید کا نام لے کر وہ علماء کو بیدار و متوجہ کریں اور لوگ ان کے جدید خیالات سے برگشتہ ہو جائیں۔ انھوں نے خاموشی سے فکرِ سرسید کے تسلسل کو باقی رکھا اور اسے اپنی فکر اور علوم جدیدہ سے آگے بڑھایا۔ اپنے خطبات کی تمہید میں اقبال نے جس نقطۂ نظر کو اجاگر کیا ہے، اس کے لیے زمین سرسید نے ہموار کی تھی۔ دونوں کا ماخذ مغرب کی فکر جدید ہے۔ اقبال کے بعد یہ تسلسل رُک گیا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ مجاورانِ اقبال نے مدح سرائی کے علاوہ اقبال کے کسی نئے پہلو کو آگے بڑھنے نہیں دیا اور یہ فکر دوبارہ اجتہاد اور تشکیلِ نو سے ہٹ کر روایت اور تقلید کے دائرے میں پناہ یاب ہو گئی۔ بہرحال سرسید پہلے شخص ہیں جنھوں نے مسلم فکر کو عہد حاضر کے جدید دائرے میں داخل کیا اور ساری عمر علمائے دین کی شدید مخالفت کا، اپنے ایمان کی پختگی سے، مقابلہ کرتے رہے۔ آج ہم جو کچھ اور جتنے کچھ ہیں اس میں فکرِ سرسید ہمارے ذہنی و فکری وجود کا حصہ ہے۔ سرسید، جیسا کہ مولانا حالی نے لکھا ہے، ''مذہب کی کوئی بات جو بظاہر یا فی الحقیقت عقل یا قانونِ قدرت (نیچر) کے خلاف ہو، اس کو تسلیم نہیں کرتے۔''[۴۹]

پنشن پانے (۱۸۷۶ء) کے بعد سرسید میں ایک نئی زندگی آ گئی اور وہ دن رات ایک طرف کالج کی تعمیر و تنظیم میں لگ گئے اور ساتھ ہی تصنیف و تالیف میں بھی معروف ہو گئے۔ ''تفسیر القرآن'' اسی دور کی یادگار ہے۔ ۱۸۷۸ء میں سرسید کو لارڈ لٹن نے وائسرائے کی مجلس لیٹو کونسل کا ممبر مقرر کیا۔ دوسری بار لارڈ رپن نے انھیں نامزد کیا۔ یاد رہے کہ سرسید نے ''رسالہ اسباب بغاوت ہند'' میں حکومت کی توجہ اس امر کی طرف مبذول کرائی تھی کہ ہندوستانی نہ کونسل میں لیے جاتے ہیں اور نہ انتظام سلطنت میں ان کا کوئی دخل ہوتا ہے۔ حکومتِ ہند نے اس بات کو قبول کر کے اپنی نئی حکمت عملی کا جزو بنایا۔ سرسید نے اپنے چار سالہ دور میں ہندوستانیوں کی بھلائی کے لیے چیچک کے ٹیکے (۱۸۷۹ء) اور قاضیوں کے تقرر (۱۸۸۰ء) کے قانون کے مسودات پیش کیے جو منظور ہوئے۔ انھوں نے ''قانون وقف خاندانی'' کا مسودہ بھی تیار کیا تھا لیکن مسلمانوں کی مخالفت کے سبب اسے پیش نہ کر سکے۔

سرسید انگریزی نہیں جانتے تھے لیکن تقریریں لکھ کر انگریزی میں کرتے تھے اور وہ اس طرح کہ پہلے تقریر اردو میں لکھتے پھر اسے انگریزی میں ترجمہ کراتے اور پھر انگریزی عبارت کو سن کر اردو رسم الخط میں لکھتے اور کونسل میں اسے اس طرح پڑھتے کہ ان کی بات انگریز ممبروں تک آسانی سے پہنچ جاتی۔ اس طرح انھوں نے کئی تقریریں کیں۔ سرسید ہر کام کو لگن کے ساتھ محنت سے کرتے۔ کالج کے معاملات کو وہ ہر کام پر فوقیت دیتے۔ کونسل کے اجلاس کے لیے انھیں کلکتہ جانا پڑتا تھا جس سے کالج کے معاملات میں تاخیر ہوتی تھی۔ انھوں نے کونسل سے استعفا دے دیا اور جب لوکل گورنمنٹ نے اپنی کونسل کے لیے پھر منتخب کیا تو کچھ

عرصے بعد وہاں سے بھی مستعفی ہوگئے۔

۱۸۸۲ء میں ایجوکیشن کمیشن کے رکن مقرر ہوئے لیکن اختلاف کی وجہ سے علیحدہ ہوگئے اور لارڈ رپن نے سید محمود کو ان کی جگہ ممبر نامزد کردیا۔ سرسید نے کمیشن کے سامنے شہادت دے کر اپنا نقطۂ نظر پیش کیا۔ ۱۸۸۳ء میں سرسید نے ''محمڈن سول سروس فنڈ ایسوسی ایشن'' قائم کی اور ۱۸۸۶ء میں ''محمڈن ایجوکیشنل کانفرس'' قائم کی جس کے مقاصد یہ تھے:

(۱) مسلمانوں میں مغربی تعلیم کو اعلیٰ درجے تک پہنچانے میں کوشش کرنا۔

(۲) مسلمانوں کی تعلیم کے لیے جو مدرسے مسلمانوں کی طرف سے قائم ہوں ان میں مذہبی تعلیم کے حالات دریافت کرنا۔

۱۸۸۶ء سے ۱۸۹۶ء تک باقاعدگی سے مختلف شہروں میں اس کے اجلاس ہوتے رہے۔ سرسید ان تھک محنت کرتے اور جلسے کی ساری کارروائی اور تجاویز کو کتابی صورت میں شائع کر کے ہر ممبر کو بھیجتے۔ اس سے ان کا مقصد یہ تھا کہ علی گڑھ کالج کے نمونے اور طریقۂ تعلیم پر سارے ملک میں لوگ ایسے ہی اسکول کالج قائم کریں تاکہ تعلیم عام ہو۔ علی گڑھ کالج اکیلا یہ کام نہیں کرسکتا۔ اسلامیہ اسکول اور کالجوں کا جو سلسلہ برصغیر پاک و ہند کے طول و عرض میں نظر آتا ہے وہ سرسید کی اسی تحریک کا اثر تھا۔ کراچی کا ''سندھ مدرسۃ الاسلام'' بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی تھا جس میں قائداعظم نے اپنی ابتدائی تعلیم حاصل کی تھی۔ پنجاب، یوپی، بہار وغیرہ میں جو اسکول کھولے گئے ان پر سرسید کی تحریک کا واضح اثر تھا۔ مولانا حالی نے لکھا ہے کہ:

> ''پنجاب کے مسلمان سرسید کی مناوی پر ایسے دوڑے جیسا پیاسا پانی پر دوڑتا ہے۔ انھوں نے صرف یہی نہیں کیا کہ مدرسۃ العلوم کو مالی مدد پہنچائی بلکہ سچ یہ ہے کہ سرسید اور ان کے کاموں کی کسی صوبے نے عام طور پر ایسی قدر نہیں کی جیسی پنجاب والوں نے کی۔ کالج میں انھوں نے ہر ایک صوبے سے زیادہ لڑکے تعلیم کے لیے بھیجے۔ ایجوکیشنل کانفرس کے ساتھ انھوں نے سب سے زیادہ دلچسپی ظاہر کی۔ سرسید کی ہر قسم کی اصلاحیں انھوں نے سب سے زیادہ قبول کیں اور قوم کی بھلائی کے کاموں میں سب سے بڑھ کر انھوں نے سرسید کی تقلید اختیار کی یہاں تک کہ ان کو زندہ دلانِ پنجاب کے الفاظ سے تعبیر کیا۔''[۵۰]

۱۸۸۷ء میں لارڈ ڈفرن نے سرسید کو پبلک سروس کمیشن کا ممبر مقرر کیا جہاں انھوں نے، انگریزی نہ جاننے کے باوجود مفید بحثیں کیں اور حسب ضرورت اپنی رائے اور مشورے دیے۔

۱۸۸۵ء میں انڈین نیشنل کانگریس وجود میں آئی۔ سرسید نے دو سال تک ''کانگریس'' کی سرگرمیوں اور مطالبات کا بغور مطالعہ و تجزیہ کیا۔ مسلمان قوم ان کے سامنے تھی۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے بعد مسلمانوں کی معاشی و سماجی حالت پست تر ہوگئی تھی۔ حکومت ہند ان پر اعتماد نہیں کرتی تھی۔ سرسید نے دلدل

میں پھنسی ہوئی اس شکست خوردہ قوم کو بڑی کوشش اور تدبیر سے باہر نکالا تھا اور وہ چاہتے تھے کہ جب تک جدید تعلیم سے لیس ہو کر مسلمان تیار نہ ہو جائیں ان کو کسی قسم کی احتجاجی سیاست یا شورش میں حصہ نہیں لینا چاہیے۔ اسی لیے انھوں نے انڈین نیشنل کانگریس کی مخالفت کی اور اس میں مسلمانون کی شرکت کو روکا۔ ۲۸ر دسمبر ۱۸۸۷ء کو لکھنؤ کے ایک پبلک جلسے میں جو تقریر سرسید نے کی تھی اس میں دلائل سے مسلمانوں کو سمجھایا تھا کہ وہ کہیں بھٹک کر دوبارہ احتجاج کی سیاست میں نہ پڑ جائیں۔ ایسی ہی ایک تقریر ۱۶ر مارچ ۱۸۸۸ء کو میرٹھ شہر کے ایک جلسۂ عام میں کی اور بتایا کہ

> ”ہم کو جو طریقہ اختیار کرنا چاہیے وہ یہ ہے کہ ہم اس پولیٹیکل شور وغل سے اپنے تئیں علیحدہ رکھیں اور ہم اپنے حال پر غور کریں اور دیکھیں کہ ہم علم میں کم ہیں۔ اعلیٰ درجہ کی تعلیم میں کم ہیں۔ دولت میں کم ہیں۔ پس ہم کو اپنی قوم کی تعلیم پر کوشش کرنی چاہیے۔“[۵۱]

اور یہ بھی کہا کہ:

> ”جب تم پوری تعلیم پاؤ گے اور سچی تعلیم تمہارے دلوں میں بیٹھے گی تو خود تمہارے دل میں ان حقوق کا خیال پیدا ہوگا جو تم واجبی طور پر برٹش گورنمنٹ سے پا سکتے ہو اور اسی کا نتیجہ ہوگا کہ تم گورنمنٹ میں بھی معزز عہدے حاصل کرو گے اور اعلیٰ درجہ کی تجارت سے دولت حاصل کرو گے۔“[۵۲]

حالؔی نے لکھا ہے کہ ”سال گذشتہ جو افسوس ناک واقعات پونا میں گزرے اور جو عبرت انگیز نتیجے ان پر مترتب ہوئے ان کو دیکھ کر غالباً سب کی آنکھیں کھل گئی ہوں گی اور معلوم ہو گیا ہوگا کہ سرسید کی رائے اس باب میں کس قدر صائب تھی اور کانگریس سے علیحدہ رہنا ایک ایسی قوم کے لیے جیسے کہ مسلمان ہیں کس قدر ضروری تھا۔“[۵۳]

۱۸۸۸ء میں سید احمد کو ”نائٹ کمانڈر طبقۂ اعلیٰ ستارۂ ہند“ دیا گیا۔ علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ کے ہال میں بڑا شاندار جلسہ ہوا جس میں یہ اعزاز دیا گیا اور سید احمد ”سرسید احمد“ ہو گئے اور وہ دن اور آج کا دن ”سر“ کے بغیر سید احمد کو پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے۔ ”سر“ کا یہ خطاب شاید ہی کسی اور کے ساتھ اس طرح جزو نام بنا ہوگا۔ ۱۸۸۹ء میں سرسید احمد خاں کو اڈنبرا یونی ورسٹی نے ان کی تعلیمی، تصنیفی، علمی خدمات وغیرہ کے پیش نظر اعزازی ڈگری سے سرفراز کیا۔

۱۸۹۵ء کے آخر میں کالج میں غبن کا سانحہ پیش آیا۔ اس صدمے نے انھیں نڈھال کر دیا۔ شام بہاری لال جون ۱۸۸۳ء سے ہیڈ کلرک تھا اور سرسید کو اس پر اعتماد تھا۔ شام بہاری لال نے جعلی دستخطوں یا دھوکے سے سکریٹری سے دستخط کروا کر رقم نکالنی شروع کی اور اس طرح ایک لاکھ پانچ ہزار چار سو نو روپیہ غبن کر کے شراب نوشی اور عیاشی میں اُڑا دی۔ جب یہ راز فاش ہوا تو شام بہاری لال پر فالج کا دورہ پڑا۔ اسی

حالت میں وہ گرفتار ہوا اور اسی حالت میں حوالات میں کچھ کھا کر مر گیا۔ سرسید کو یہ صدمہ لے بیٹھا اور وہ اکثر بیمار رہنے لگے۔ اسی زمانے میں سرسید کے چہیتے قابل اور ذہین بیٹے سید محمود بیمار ہوئے جس نے ان کی طبیعت پر برا اثر ڈالا۔ وہ ان سب دکھوں کو برداشت تو ضرور کرتے رہے لیکن اندر سے وہ ٹوٹ گئے تھے۔ اکثر خاموش رہتے۔ بات کا جواب ہاں نا میں دیتے۔ حالی نے لکھا ہے کہ ایک دن سید زین العابدین خاں نے پوچھا کہ آپ ہر وقت خاموش کیوں رہتے ہیں۔ سرسید نے کہا کہ اب وہ وقت قریب ہے کہ ہمیشہ چپ رہنا ہوگا۔ اس لیے خاموش رہنے کی عادت ڈالتا ہوں۔“[۵۴] اس زمانے میں بھی وہ کالج کا کام پوری طرح کرتے رہے۔ بہت سے مضامین لکھے۔ اردو زبان اور فارسی رسم الخط کے خلاف اسی زمانے میں جب تیسری بار تنازع کھڑا ہوا تو انھوں نے مرنے سے آٹھ دس دن پہلے ایک مضمون میں اپنا نقطۂ نظر واضح کیا اور الہ آباد کی حمایتِ اردو زبان کمیٹی سے مراسلت بھی کی۔ حضور اکرم ﷺ کی ازدواج پر ایک عیسائی رسالے کے جواب میں رسالہ لکھنے کی تیاری میں مفصل تمہید لکھی۔ ابھی وہ لکھ ہی رہے تھے کہ پیشاب کے بند ہونے کی بیماری میں مبتلا ہو گئے۔ ڈاکٹروں کی کوئی تدبیر کارگر نہ ہوئی۔ ۲۷ر مارچ ۱۸۹۸ء کو شدید دردِ سر کی شکایت پیدا ہوئی۔ پیشاب کا زہر خون میں شامل ہونے کی وجہ سے حالت اور خراب ہوگئی۔ شام کو شدید لرزہ کے ساتھ بخار چڑھ گیا۔ قرآن مجید کی دو آیتیں ان کی زبان پر تھیں جنھیں حالتِ بیماری میں وہ اکثر پڑھتے تھے۔ وفات سے دس بارہ روز پہلے وہ سید محمود کی کوٹھی سے حاجی اسمٰعیل خاں کی کوٹھی میں منتقل ہو گئے تھے، وہیں ۲۷ر مارچ ۱۸۹۸ء کو رات کے دس بجے وفات پائی۔ دوسرے دن ساڑھے پانچ بجے شام جنازہ اٹھا اور دارالعلوم کی مسجد کے شمالی گوشے کے احاطہ میں دفن ہوئے۔ اخبارات میں متعدد تاریخیں شائع ہوئیں۔ انگلستان و ہندوستان کے اخباروں نے نمایاں طور پر اس خبر کو شائع کیا اور تعزیتی شذرات لکھے۔ ٹائمز آف لندن نے لکھا ”کسی شخص نے ہندوستان کے مسلمانوں کے بیدار کرنے اور ان کو اپنے تنزل اور خاص کر تعلیم کے ضروری معاملہ کا خیال دلوانے میں ان کے کام کا دسواں حصہ بھی نہیں کیا۔ فی الحقیقت جب اس معاملہ میں ان کی عمر بھر کی لگاتار کوششوں اور تعجب انگیز کامیابیوں کو دیکھا جاتا ہے تو مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان کو ہندوستان کے مسلمانوں میں تعلیم کا پیغمبر کہا جائے۔“[۵۵] حالی نے تعزیتی شذرات کی تفصیل بھی ”حیاتِ جاوید“ میں دی ہے اور لکھا ہے کہ وہ جس قدر مرثیے، اردو فارسی اور انگریزی میں لکھے گئے ہیں ظاہرا واقعۂ کربلا کے بعد کسی شخص کی موت پر نہ لکھے گئے ہوں گے۔“[۵۶] سرسید کا جب انتقال ہوا تو محسن الملک نے ان کے ملازم عظیم کو پچاس روپے دیے جن سے ان کی تجہیز و تکفین ہوئی اور کہا کہ ”یہ سید صاحب کا آخری چندہ ہے۔ پھر کب مانگنے آئیں گے۔“[۵۷]

پہلے بڑا آدمی، آج کی طرح، دولت سے نہیں بلکہ اپنے کارناموں سے بڑا آدمی بنتا اور کہلاتا تھا۔ سرسید احمد خان اپنے عظیم کارناموں سے آج بھی زندہ ہیں اور کل بھی زندہ رہیں گے۔ وہ ہماری تاریخ کے مرکزی کردار کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان کی ”فکر“ آج بھی ہماری راہ نمائی کر رہی ہے۔

(۳)

شخصیت و مزاج:

سر سید احمد خان ان عظیم ہستیوں میں سے ایک اور منفرد ہیں جن کی ذات میں، صدیوں کے دامن پر پھیلے ہوئے رجحانات، ایک مرکز پر آ کر نیا موڑ لیتے ہیں اور اسی لیے یہ ہستی ایک زمانے یا کسی ایک دور کی نمائندہ و ترجمان ہی نہیں ہوتی بلکہ ساری تاریخ اور تمام روایت کی نمائندگی کرتی ہے۔ ایسے میں ان کی شخصیت و اسلوب حیات کو سمجھنے کے لیے انسانی و قومی تاریخ کا شعور ضروری ہو جاتا ہے۔

سر سید مسلمان تھے اور اسلام کو جو معنی انھوں نے دیے اس کو سمجھنے کے لیے، آنحضرت ﷺ سے لے کر ان کے اپنے دور تک کی تمام، اسلامی تاریخ کا احساس ضروری ہے۔ پھر وہ ہندوستانی تھے اور ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد سے لے کر ۱۸۵۷ء تک کی ان تمام خصوصیات کے حامل تھے جو ہندوستانی مسلمانوں سے وابستہ کی جاتی ہیں۔ جنگ پلاسی (۱۷۵۷ء) سے ہندوستان میں انگریزی اقتدار مسلسل بڑھ رہا تھا اور سر سید احمد خاں کا خاندان ایک طرف انگریزوں سے اور دوسری طرف زوال پذیر مغلیہ دربار سے بھی وابستہ تھا۔ لہٰذا ان کی شخصیت کی اکائی کو سمجھنے کے لیے ان کی دو متضاد اور ایک دوسرے سے متصادم رجحان کا ادراک بھی ضروری ہے۔ انگریزی حکومت سے وابستہ ہونے کے باعث وہ انگریزی روایات سے بھی متاثر ہوئے اور انگریزی نقطۂ نظر اپنانے سے وہ عہد وکٹوریا کے انگریز مفکرین کے زیر اثر بھی آئے، اس لیے انگریزی فکر و ادب کی روایات سے وابستگی کا اندازہ لگانا بھی ضروری ہے۔ بظاہر تو وہ اس زمانے کے فرد ہیں جیسے ذوق، مومن اور داغ و امیر مینائی ہیں لیکن جب کہ یہ لوگ اپنے ادب و روایت کے خول میں بیٹھے ہوئے زندگی کے جدید پہلوؤں سے بے خبر و بے بہرہ ہیں، سر سید ہر مخالف رجحان کا مقابلہ کرتے ہیں اور اس کو اپنے موافق موڑنے کے لیے جد و جہد اور قوم کو ایک راہ پر لگانے کے لیے فکری و عملی کوشش کرتے ہیں۔ یاد رہے کہ سر سید اپنے دور کے فرد ضرور ہیں لیکن ساتھ ساتھ وہ خود اپنا دور پیدا کرنے اور بنانے والے بھی ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ان کی انفرادیت اور ان کا دور اس طرح ہم کنار ہیں کہ دونوں کو الگ الگ نہیں کیا جا سکتا۔ سر سید کے مطالعے کے لیے مناسب یہ ہے کہ مذہب، سیاست، تعلیم، اخلاق و ادب وغیرہ کے عنوان قائم کر کے تمام روایات، ان کے عہد کے تقاضوں، ان کی انفرادی جہت، ان کے زاویۂ نظر، ان کے افکار و عمل کا جائزہ لیا جائے اور ان کی مضمون نگاری، طرز ادا اور اسلوب بیان کا بھی تجزیہ کیا جائے۔

ان کی ہستی اور کارہائے نمایاں کا جائزہ لینے سے پہلے یہ بات طے شدہ ہے کہ وہ غیر معمولی انسان تھے۔ ہم انھیں غیر معمولی و استثنائی انسان چار وجوہ کی بنا پر کہتے ہیں:

(۱) سر سید نیک نیت، سچے انسان اور اعلیٰ کردار کے مالک تھے۔ دنیا کے زیادہ تر لوگ ڈھل مل یقین ہوتے ہیں یا پھر کسی نفسیاتی برائی کو اپنے اندر پختہ کر کے اسی کے ہو کر رہ جاتے ہیں۔ سر سید اپنے خاندان کے اثر سے ان دونوں دائروں سے الگ رہ کر سیدھی راہ پر چلتے ہیں۔ اس سلسلے میں اپنی والدہ ماجدہ کی تربیت اور ان کے گہرے اثر کو خود انھوں نے اور حالؔی نے بھی بڑی اہمیت دی ہے۔ سر سید نے لکھا ہے کہ ”اگر لوگ ان کی باتوں پر غور کریں تو سمجھ سکتے ہیں کہ میری والدہ کیسی عالی خیال اور نیک صفات اور عمدہ اخلاق، دانش مند اور دور اندیش، فرشتہ صفت بی بی تھیں اور ایسی ماں کا ایک بیٹے پر، جس کی اس نے تربیت کی ہو، کیا اثر پڑتا ہے۔“ [۵۸] ان کی والدہ نے سچائی و دیانت، عجز و انکسار، محنت و عمل، انسانی ہمدردی اور خدمتِ خلق کی وہ قدریں ان کے اندر پیدا کیں جو ہمیشہ ان کے ساتھ رہیں۔ وہ زمانے کی روش سے نوجوانی میں بے راہ روی کا شکار بھی ہوئے لیکن جلد ہی سنبھل گئے۔ دیانت داری کی راہ انھوں نے کبھی نہیں چھوڑی۔ بادشاہِ وقت اکبر شاہ ثانی کے دربار میں دیر سے پہنچے اور بادشاہ نے کمال عنایت سے ان کے ”دونوں ہاتھ پکڑ کر فرمایا کہ دیر کیوں کی؟ حاضرین نے کہا عرض کرو کہ تقصیر ہوئی مگر میں چپکا کھڑا رہا۔ جب حضور نے دوبارہ پوچھا تو میں نے عرض کیا کہ سو گیا تھا۔ بادشاہ مسکرائے اور فرمایا بہت سویرے اٹھا کرو اور ہاتھ چھوڑ دیے۔“ [۵۹] اس وقت سر سید کی عمر آٹھ نو برس کی تھی۔

(۲) وہ پیدائشی ذہین انسان تھے۔ عام طور پر ایمان دار لوگوں کا ذہین ہونا لازمی نہیں ہوتا اور ذہانت زیادہ تر لوگوں کو ایمان داری سے ہٹا کر مفاد پرستی کی طرف لے جاتی ہے۔ سر سید کے ساتھ ایسا نہیں ہوا کیوں کہ ایمانداری کی صفت ان کی گھٹی میں پڑی ہوئی اور مستحکم تھی۔ ذہانت نے انھیں علم کی طرف لگایا اور تحقیق کا مادہ پیدا کیا۔ انھوں نے اپنی تصنیفی زندگی کا آغاز ایک محقق کی حیثیت سے کیا۔ ”آثار الصنادید“ ان کی تحقیقی کاوشوں کی زندہ مثال ہے۔ یہی کاوش ان کی تمام تحریروں سے عیاں ہے۔ اس رجحان نے، ایمان داری و دیانت سے مل کر، ان کی تمام تحقیقات اور آرا کو وقعت اور دائمی اہمیت دی۔ وہ جدید انداز کے تعلیم یافتہ نہیں تھے مگر جدید و قدیم علوم میں وہ کسی سے پیچھے نہیں تھے۔ ان کی تحریروں کو دیکھیے تو وہ صحیح معنی میں عالم دکھائی دیتے ہیں اور انفرادی نتائج نکالنے میں بھی فرد ہیں۔ ان کی ذات میں ذہانت و کردار کا وہ امتزاج نظر آتا ہے جو کہیں صدیوں میں جا کر کسی ایک انسان کو حاصل ہوتا ہے۔

(۳) وہ واقعیت پسند (Realist) تھے اور اسی لیے ان کا کردار بھی فعال و باعمل تھا۔ وہ حالات و واقعات سے فرار اختیار نہیں کرتے بلکہ اُن سے، حقیقت پسندی کے ساتھ، مفید سمجھوتا کرتے جاتے ہیں۔ انگریزوں کی طرف داری، اطاعت شعاری اور سیاست میں ان کے مختلف اقدام ان کی واقعیت پسندی کی دلیل ہیں۔ قوم کی بھلائی و ہمدردی، اس کی فلاح و ترقی کا مقصد ہمیشہ ان کے سامنے رہا۔ انھوں نے اپنے مقصد کو حاصل کرنے کے ذرائع تو بدلے اور ان بدلتے ذرائع کی بنا پر انھوں نے کئی پہلی باتیں ترک کر دیں

مثلاً مدرسۃ العلوم علی گڑھ کو ترقی دینے کے لیے ”تہذیب الاخلاق“ کو اس لیے بند کر دیا کہ اس کے خیالات پرانے لوگوں کو پسند نہیں تھے اور یہی پرانے لوگ ”مدرسۃ العلوم“ کے لیے مفید تھے۔ یہاں وہ اپنے اصولوں کو ترک نہیں کرتے بلکہ صلح حدیبیہ کی طرح کا سمجھوتا کر کے اس مرکز کو مستحکم کر دیتے ہیں جو ان کے مقاصدِ حیات کا نچوڑ تھا۔ سرسید کی ساری زندگی کو دیکھیے تو وہ ایک ارتقا کرتی ہوئی ہستی نظر آتے ہیں اور اسی لیے وہ ایک تہ دار کردار کے مالک ہیں جس سے نکلنے والی مقصد و دیانت کی روشنی اندھیرے کو دور کر رہی ہے۔

(۴) اسی مقصد و دیانت سے وہ قوت پیدا ہوئی جس سے ہر طرف سے ہونے والے اعتراضات اور سازشوں کا وہ ساری عمر مقابلہ کرتے رہے۔ ”جس بات کو انھوں نے اپنے نزدیک بہتر سمجھا کسی کی مخالفت کے خوف سے اس کو ترک نہیں کیا۔ جیسا سمجھا ویسا ہی کیا اور وہی کیا۔“[۶۰] لارڈ ڈفرن نے ہندوستانیوں کے یورپین لباس پر کھلے عام اعتراض کیا تو سرسید نے فوراً اخبار میں اس کا مکمل کر مدلل جواب لکھا۔ ”اسباب بغاوتِ ہند“ میں سچائی اور دیانت کے ساتھ، انگریزوں کی ناراضی و خفگی سے بے پروا ہو کر، ان وجوہ کو پیش کیا جو ”بغاوت“ (۱۸۵۷ء) کا اصل سبب تھیں۔ عرض داشت بخدمت اہلِ وطن میں لکھا کہ ”جو میرا گناہ ہے وہ بجز اپنے ہم وطنوں کی عموماً اور اسلام کی خصوصاً خیر خواہی کے سوا کچھ نہیں .. خدا نے مجھ کو اپنے ارادے پر مستحکم رکھا عام بھلائی کے جوش نے کسی دوسری چیز کے سمانے کی دل میں جگہ نہیں چھوڑی۔“[۶۱] سرسید نے کہا کہ ”میں ہندوستان میں انگلش گورنمنٹ کا استحکام کچھ انگریزوں کی محبت اور ان کی ہوا خواہی کی نظر سے نہیں چاہتا بلکہ صرف اس لیے چاہتا ہوں کہ ہندوستان کے مسلمانوں کی خیر اس کے استحکام میں سمجھتا ہوں اور میرے نزدیک اگر وہ اپنی حالت سے نکل سکتے ہیں تو انگلش گورنمنٹ ہی کی بدولت نکل سکتے ہیں۔“[۶۲]

سرسید راست باز انسان تھے۔ ”انھوں نے اپنی راست بازی، اپنی طبیعت و جبلت کے باعث دنیا زمانے کو اپنا مخالف بنایا مگر جس بات کو سچ جانا اس کے کہنے میں کبھی تامل نہیں کیا۔“ اور اپنے ضمیر کے خلاف کوئی کام نہیں کیا۔“[۶۳] ایک اخبار میں چند خطوط ایک عورت کے نام سے چھپے تو سرسید نے ایڈیٹر کو لکھا: ”کیا آپ کو یقینِ دلی ہے کہ وہ خط درحقیقت کسی عورت کے لکھے ہوئے ہیں۔ اگر ایسا یقین نہیں ہے تو کیا یہ ضمیر کے برخلاف نہیں ہے کہ جس کو تم صحیح نہیں سمجھتے، اس کو بطور سچ کے ظاہر کرو۔“[۶۴] دربار رام پور کا قرینہ یہ تھا کہ نواب خود پلنگڑی پر بیٹھے رہتے اور جو شخص ملنے جاتا وہ جوتا اتار کر دوزانو فرش پر بیٹھتا۔ سرسید اس وقت تک نہیں گئے، حالاں کہ ”مدرسۃ العلوم“ کو چندے کی بہت ضرورت تھی، جب تک انھیں کرسی پر بیٹھنے اور جوتا پہنے رہنے کی اجازت حاصل نہیں ہوگئی۔“[۶۵] ان باتوں کے علاوہ محسن الملک کو ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”آپ کو خوب معلوم ہے کہ میں اپنے کانشنس اور ایمان پر کام کرتا ہوں اور کچھ پرواہ نہیں کرتا کہ کوئی کیا کہتا ہے۔“[۶۶] محنت و جفاکشی ان کی زندگی میں ہر لحہ نظر آتی ہے۔ سرسید کی دن رات کی سرگرمیوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ایک دھن تھی جو ان پر سوار تھی۔ ایک لگن تھی جس سے ان کے اندر مقصدِ حیات کی آگ سلگتی

رہتی تھی۔ جہاں جاتے کام میں لگے رہتے۔ لندن گئے تو وہاں ان کی سرگرمیوں کو دیکھیے تو کام اور کام کے علاوہ کوئی دوسری بات دیکھنے میں نہیں آتی۔ یہاں بیٹھ کر انھوں نے آئندہ کا لائحہ عمل طے کیا اور مسلمانوں کی قسمت بدلنے کے لیے خود کو علم و فکر کے زیور سے آراستہ کیا۔ کیمرج یونیورسٹی کو تفصیل سے دیکھا اور اس کے بارے میں وہ ساری معلومات حاصل کیں جو ان کے خواب کی تعبیر کے لیے ضروری تھیں۔ مسلمانوں کی اصلاحِ احوال کے لیے "تہذیب الاخلاق" کی لوح لندن ہی سے تیار کروا کر ساتھ لائے اور ساتھ ہی وہ اشتہار بھی وہیں سے چھپوا کر ساتھ لائے جس میں جدید تعلیم کے لیے "مدرسۃ العلوم" کا خواب موجود تھا۔ اپنے مقصدِ حیات کے تعلق سے وہ فروعی باتوں میں الجھنے سے دور ہی رہتے تھے۔ منشی سراج الدین نے پوچھا کہ گھر میں تصویر رکھنا جائز ہے یا نہیں تو انھیں لکھا کہ "ان چیزوں کو موجودہ حالت میں بحث میں لانا مسلمانوں کی ترقی میں ہرج ڈالنا اور ان کو متوحش اور زیادہ متنفر کرنا ہے۔ یہ امور نہایت جزئیات ہیں جن کی بحث سے ترقی تعلیم اور ترقی تہذیب میں ہرج پڑے گا تصاویر کا رواج خود ہوتا جاتا ہے پس جو بَیل کہ چل رہا ہے اس کو آر مارنے کی کچھ ضرورت نہیں ہے۔" [۶۷] سرسید میں وہ ساری خوبیاں موجود تھیں جو ایک سچے، ذہین، دیانت دار اور باعمل انسان میں ہوتی ہیں۔ انھوں نے فکر کو عمل سے ملا کر ایک کر دیا تھا اور اسی وحدت سے ان کی شخصیت کا سورج طلوع ہوتا ہے۔ کام کرتے تو دھیان سے کرتے اور پھر خبر نہ رہتی کہ کتنے لوگ ان کے کمرے میں بیٹھے ہیں۔ حاضرین کی بھیڑ میں بھی ان کے خیالات منتشر نہیں ہوتے تھے اور دل جمعی سے تصنیف و تالیف کے کام میں لگے رہتے۔ وہ جو کچھ کہتے اسے خود بھی کرتے۔ جب کسی نے سرسید کو لکھا کہ کاش ہم بھی سرسید کو، اہلِ کتاب کے ساتھ، کھاتا ہوا دیکھیں تو انھوں نے جواباً لکھا کہ "نہایت کمینہ وہ آدمی ہے جو کہتا کچھ ہو اور کرتا کچھ ہو اور اس سے بھی زیادہ کمینہ وہ ہے جو شریعت کے حکم سے واقف ہو اور پھر رسم و رواج کی شرم سے یا لوگوں کے لعن طعن کے ڈر سے اس کے کرنے میں تامل کرے۔" [۶۸]

سرسید نے رسم و رواج کو چھوڑ دیا تھا۔ ان باتوں پر بھی ان کی والدہ کا اثر گہرا تھا۔ اپنے بیٹے، ہائی کورٹ کے جج سید محمود کا نکاح ایسی خاموشی سے کر دیا کہ چند دوستوں اور عزیزوں کے سوا کسی کو پتا تک نہ چلا اور اس فضول خرچی سے جو کچھ بچا ایک مناسب رقم "مدرسۃ العلوم" کو بھجوا دی۔ اسی طرح سرراس مسعود کی بسم اللہ میں کسی عزیز و اقارب، دوست احباب کو علی گڑھ نہیں بلایا اور جب ایجوکیشنل کانفرس کا جلسہ ختم ہوا تو اس قومی مجمع میں بسم اللہ پڑھی گئی اور معمولی شیرینی تقسیم کر کے پانچ سو روپے "مدرسۃ العلوم" کی نذر کر دیے۔

سرسید مصلحِ قوم تھے اور اپنی قوم کے ہر فعل اور ہر شعبۂ زندگی کو اصلاح کی نظر سے دیکھتے تھے اور اسی لیے مذہب اخلاق، تعلیم، سیاست اور ادبیات و تاریخ سے ان کا ہمیشہ تعلق رہا۔ جس شعبۂ زندگی میں انھوں نے اپنے خیالات کا اظہار کیا اس میں اصلاح کا پہلو موجود تھا۔ اسی راستے سے انھوں نے تبدیلی کے عمل کو اُبھارا اور اپنی قوتِ عمل سے اسے عام کیا۔ قوم ان کی تحریریں اور ان کے عمل کو دیکھ کر مخالف ہوئی اور انھیں "نیچر یا"

کا خطاب دے کر لعن طعن کی بارش کر دی لیکن وہ انھیں اسی حالت میں سمجھاتے رہے کہ وہ ہی دراصل ان کے دوست ہیں۔ بہرحال آج ان کی شخصیت کو دیکھیے تو وہ ہندوستان کے انگریزی دور میں نشاۃ الثانیہ کے بانی ٹھہرتے ہیں۔ نئی روشنی جواب تک دبی دبی سی آ رہی تھی ان کے فکر و عمل کے ساتھ تیز ہو جاتی ہے۔ اس روشنی کو ایک مرکز پر لا کر عام کرنے والے سر سید ہی ہیں۔

ان کی تحریروں کا آج مطالعہ کیجیے تو وہ نئی روش کے حامی اور پرانے طاعون زدہ رسم و رواج کے دشمن نظر آتے ہیں۔ یہی نئی روشنی ان کی شخصیت کا اصل روپ ہے۔ وہ ضروری پرانی روش کو ترک نہیں کرتے بلکہ اسے نئی روشنی میں رکھ کر دکھاتے ہیں مثلاً وہ اسلام کو ترک نہیں کرتے بلکہ نئی روشنی کی شعاعیں ڈال کر یہ دکھاتے ہیں کہ اصل اسلام سے کتنی آلائشیں وابستہ ہو گئی ہیں جنھوں نے اسلام کی روح کو مسخ کر دیا ہے اور اس طرح بھی وہ مسلمانوں کی نشاۃ الثانیہ کا باعث ہوتے ہیں۔ ان سے متاثر ہونے والے دوسرے دانشور جیسے حالی، شبلی، نذیر احمد، امیر علی، محسن الملک، چراغ علی وغیرہ اپنے اپنے طور پر ہندوستانی مسلمانوں کو بیدار کر کے ان میں شعور کا چراغ روشن کرتے ہیں۔ سر سید نے روشن ضمیری کے جس چراغ کو روشن کیا تھا اس سے آج تک چراغ سے چراغ جلتا چلا آ رہا ہے۔

سر سید کی شخصیت کو اگر ان کے اپنے دور کے تناظر میں رکھ کر دیکھیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے بعد ایک شکست خوردہ قوم ان کے سامنے تھی جس کی ہمت پست اور مقصد حیات نامعلوم تھا۔ یہ وہ قوم تھی جو منجمد روایت کے حصار میں گھری ہوئی تھی اور جس نے پرانے ہتھیاروں اور غیر منظم طریقوں سے ۱۸۵۷ء کی جنگ جیتنے کے خواب دیکھے تھے۔ یہ وہ قوم تھی جو عظمت رفتہ کے احساس پر زندہ تھی اور حال و مستقبل دونوں سے بے نیاز تھی۔ قوم کے برخلاف ہندی مسلمان کے مذہب کی موجود صورت اور جدید دور کی سائنسی یورش سے پیدا ہونے والی صورت بھی سر سید کے سامنے تھی جس سے بڑے اور نئے مسائل پیدا ہو رہے تھے۔ اسی صورتِ حال کو دیکھ کر اجتہاد اور فکرِ نو کی تلاش، عقل، افادیت اور دوسرے مغربی تصورات بھی ان کے ذہن میں پیدا ہو رہے تھے۔ ایسے میں ان کے لیے ضروری تھا کہ وہ مذہبی مسائل پر لکھیں، قرانِ مجید کی تفسیر کریں تا کہ اس منجمد فضا کو توڑ کر مسلمانوں کو اس دلدل سے نکال سکیں جس میں وہ مادی، معاشی، فکری، تعلیمی اور مذہبی سطح پر پھنسے ہوئے تھے۔ یہ کام جذباتی سطح پر سرگرمِ عمل ہونے یا جنگ کرنے سے نہیں ہو سکتا تھا جس کا نتیجہ وہ ۱۸۵۷ء کی جنگِ بغاوت میں دیکھ چکے تھے۔ ان سب حالات کے پیش نظر سر سید نے انگریز حکومت سے وفاداری و اطاعت شعاری پر زور دیا۔ قوم کو نئی تعلیم حاصل کرنے کی ترغیب دی۔ جدید خیالات سے روشناس کرانے کے لیے قلم اُٹھایا اور ایسے ہی طرح طرح کے جتن کیے۔ کفر کے فتووں و ارتداد و الحاد کی گالیوں کو خندہ پیشانی سے برداشت کیا۔ سر سید جانتے تھے کہ مسلمانوں کو مغرب کے جدید خیالات سے روشناس کرانے کی فوری ضرورت ہے۔ اسی لیے انھوں نے مسائلِ زندگی کے ہر اُس پہلو پر توجہ دی جس سے

فکر پر جمی ہوئی برف پگھل سکے۔ وہ اچھی طرح جانتے تھے کہ مذہب اسلام مسلمانوں کی زندگی میں نئی نئی صورتیں بنا کر ان کی زندگی کے ساتھ گندھا ہوا ہے اور انھیں حیاتِ نو دینے کے لیے مذہبی موضوعات کو اٹھانا ضروری ہے۔ ان کے سامنے ساری دنیا کے نہیں صرف ہندوستان کے مسلمان تھے اسی لیے وہ جمال الدین افغانی کی ''بین اسلامیت'' (پین اسلامزم) کو اپنے دور کے ہندی مسلمانوں کے لیے مفید نہیں سمجھتے تھے۔ انڈین نیشنل کانگریس کی مخالفت بھی اسی لیے کی تھی کہ اپنے مطالبات وحقوق کے لیے وہ ہر قسم کی شورش کو اپنی شکست خوردہ قوم کے لیے نقصان دہ سمجھتے تھے۔ ہندی اردو کے تنازع میں بھی وہ مسلمانوں کے تعلق سے، اردو وفارسی رسم الخط کے حامی تھے۔ ساتھ ہی ہندو مسلمانوں کے درمیان بڑھتی ہوئی خلیج بھی انھیں صاف نظر آ رہی تھی۔ ۱۸۶۸ء میں انھوں نے سوچ سمجھ کر مغربی طرزِ زندگی کو اپنا لیا اور اپنی تحریروں اور خاص طور پر ''تفسیر القرآن'' میں سائنس، عقل اور نیچر کے زاویۂ نگاہ سے تفسیر لکھی۔ ۱۸۶۹ء میں انھوں نے سفرِ لندن اختیار کیا اور ۱۸۷۰ء میں واپس آ کر ابنِ مسکویہ کے مشہور اخلاقی مقالے کے نام پر ''تہذیب الاخلاق'' جاری کیا جس نے نئے خیالات کو پھیلانے اور عام کرنے میں اہم خدمت انجام دی۔ یہ ان کی شخصیت، ایمان اور مقصدِ حیات کی لگن تھی کہ زندگی کے کسی لمحے میں بھی ان کے پاؤں نہیں ڈگمگائے اور وہ ثابت قدمی سے اپنا کام کرتے رہے۔ مذہب اسلام کے تعلق سے ان کا نقطۂ نظر اب تک کے سارے زاویوں سے مختلف تھا اور انھیں اپنے نقطۂ نظر پر پورا یقین تھا۔ محسن الملک کے نام لندن سے ایک خط میں لکھتے ہیں:

''مگر مجھ کو کب تک بچاؤ گے۔ میں ہدفِ تیر ہائے ملامت ہو گیا ہوں اور روز بروز ہوتا جاؤں گا۔ شاید بعد میرے کوئی زمانہ آوے جب لوگ میری دل سوزی کی قدر کریں۔'' [۶۹]

سرسید ایک علوی انسان تھے۔ وہ اپنے نصب العین پر زندگی بھر جمے رہے۔ اس کو حاصل کرنے کا ہر جائز ذریعہ استعمال کیا۔ مخالفوں کا دلیری سے مقابلہ کیا اور وہ اس لیے بھی کہ انھیں اپنے صحیح ہونے پر کامل یقین تھا۔ تساہل اور کاہلی ان کی فطرت میں نہیں تھی۔ مکر وریاکاری سے وہ دور تھے۔ وہ اپنے خیالات کو چھپاتے نہیں تھے اور سچی بات کہہ دینے سے جو نقصان ہوتا ہے، کبھی اس کا بھی خیال نہیں کیا۔ ذاتی صفات کے علاوہ سماجی نیکیاں بھی ان کی ذات وسیرت میں موجود تھیں۔ وہ بڑے فیاض اور سیر چشم تھے۔ وہ ہر شخص کی دل کھول کر مدد کرتے اور ہمیشہ تنگ دست رہتے۔ جب انگریزوں نے ایک علاقہ بطور جاگیر، جس کی سالانہ آمدنی ایک لاکھ روپے سے زیادہ تھی دینا چاہا، تو انھوں نے فوراً انکار کر دیا۔ کالج کے سلسلے میں اپنا سارا سرمایہ ختم کر دیا اور اس کے لیے ہر جائز طریقے سے روپیہ فراہم کرنے کی کوشش کی اور اس آمدنی میں سے کبھی ایک پیسہ اپنی طرف نہیں کیا۔ وہ کم آمیز اور دیر آشنا تھے۔ جس سے دوستی ہوتی تو اسے پوری طرح نبھاتے۔ عام انسانی ہمدردی میں بھی وہ پیش پیش تھے۔ ان میں اچھے خیالات اور اچھی باتوں کو قبول کرنے کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ والدہ کے مثبت اثرات نے ان کی شخصیت کو وہ بنایا جو ہمیں ان کی فکر اور ان کے عمل میں نظر آتی ہے۔ اپنے ملازم سے

معافی مانگنے کا واقعہ ان کی شخصیت کی ٹیڑھ کو سیدھا کرنے کی نمایاں مثال ہے۔ انھوں نے ساری عمر اپنے ماتحتوں سے مہربانی کا سلوک کیا۔ انگریز کی حمایت وطرف داری کسی پٹھو پن کی وجہ سے نہیں کی بلکہ بدلے ہوئے منظر پر غور وفکر کر کے وہ اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ ان حالات میں یہی کامیابی اور مسلمانوں کی ترقی کا راستہ ہے۔ چوں کہ یہ فیصلہ عقل وشعور کے ساتھ کیا گیا تھا وہ اس پر اعتماد کے ساتھ قائم رہے۔ انگریزوں کو بھی ان کے کردار وسیرت کی بلندی اور ان کے خلوص پر پورا اعتماد تھا۔ اسبابِ بغاوتِ ہند، اس کی بہترین مثال ہے جس سے نہ صرف انگریزوں نے اپنی نئی حکمت عملی وضع کی بلکہ انڈین نیشنل کانگریس نے بھی ان نکات پر اپنی حکمت عملی قائم کی۔ خودداری کو انھوں نے کبھی ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ علی گڑھ کے طلبہ کو بھی انھوں نے خودداری کا درس دیا۔ انھوں نے اجتہاد کا راستہ کھولا اور نئی تعلیم اور نئی تہذیب کی طرف متوجہ کر کے عملی اخلاق پر زور دیا۔ صحیح راہ کا ان کی فکر میں پورا تصور موجود تھا اور اس پر مسلمانوں کو لانا ان کا مقصدِ حیات تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ پیدا ہی مصلح ہوئے تھے اور وہ زندگی بھر اسی راستے پر چلتے رہے۔ ان کی مصلحانہ ہستی ہی ان کی تحریروں کو پُر اثر بناتی ہے۔

آیئے لگے ہاتھ پہلے سر سید احمد خاں کی تصانیف وتالیفات، تراجم وتدوین سے بھی متعارف ہوتے چلیں تاکہ بحیثیت مصنف، محقق، مورخ، مترجم، ادیب اور صحافی بھی ان کی خدمات کا جائزہ لیا جاسکے۔

تصانیف وتالیفات:

(۱) جامِ جم (فارسی): امیر تیمور سے بہادر شاہ ظفر تک، سترہ عنوانات کے تحت، ۴۳ بادشاہوں کا مختصر حال وتعارف درج کیا ہے۔ ۱۸۴۰ء میں شائع ہوئی۔

(۲) قواعدِ صرف ونحو زبانِ اردو: سر سید نے ''اہالیانِ سرکار کمپنی'' کی فرمائش پر اردو زبان کی قواعدِ صرف ونحو لکھی تھی جس کا ایک مخطوطہ مرقومہ ۱۲۵۶ھ/۱۸۴۰ء مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے ذخیرۂ مولوی بشیر الدین میں محفوظ ہے۔ اس مخطوطے کو سب سے پہلے پروفیسر عبدالغفار شکیل نے نقل ومرتب کر کے رسالہ ''فکر ونظر'' علی گڑھ ۱۹۷۱ء میں شائع کیا۔ یہی اشاعت انجمن ترقی اردو پاکستان کے رسالے ''اردو'' اپریل تا جون ۱۹۸۳ء میں اور پھر الگ کتابی صورت میں بھی شائع ہوئی۔ اس اشاعت میں چونکہ غلطیاں بہت رہ گئی تھیں اس لیے اسے روک دیا گیا اور دوبارہ کمپوز کر کے ۱۹۸۷ء میں دوبارہ اسے شائع کیا۔ کمال کی بات یہ ہے کہ اس بار بھی اس میں کثرت سے غلطیاں باقی رہ گئیں۔ اس کے بعد علی گڑھ کے مخطوطے کے متن کو بنیاد بنا کر ڈاکٹر ابو سلمان شاہ جہاں پوری نے ۱۹۹۰ء میں اسے ازسرنو مرتب اور ''ادارۂ تصنیف وتحقیق پاکستان کراچی سے شائع کیا اور کوشش کی کہ متن اصل کے مطابق اور غلطیوں سے پاک ہو۔ اس میں ابو سلمان شاہ جہاں پوری کامیاب ہیں۔

سر سید کو اردو زبان کی قواعد اور لغت سے ہمیشہ دلچسپی رہی جس کا اندازہ اس بات سے بھی ہوتا ہے

کہ وہ ایک ''اردو لغت'' بھی مرتب کرنا چاہتے تھے جس کے نمونے کے چار صفحے ''علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ'' میں شائع بھی ہوئے تھے اور سرسید احمد نے گارسیں دتاسی کو بھی بھیجے تھے۔ ''آثار الصنادید'' کے پہلے ایڈیشن (۱۸۴۷ء) میں بھی ان کا مضمون ''زبان کا بیان'' کے عنوان سے شامل ہے [۷۰] اور نظر ثانی شدہ دوسرے ایڈیشن (۱۸۵۴ء) میں بھی ان کا مضمون ''اردو زبان کے بیان میں'' شامل ہے۔ [۷۱] ''تہذیب الاخلاق'' رمضان ۱۲۹۱ھ کے شمارے میں ''علامات قرآت'' کے نام سے جو مضمون شامل ہے اس سے بھی ''قواعد'' سے ان کی دلچسپی کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

(۳) ''انتخاب الاخوین'' (اردو)۔ ''قوانین دیوانی'' کا وہ خلاصہ جو انھوں نے منصفی کے امتحان کے لیے تیار کیا تھا اور جسے بعد میں اپنے بڑے بھائی سید محمد اور اپنے نام سے شائع کر دیا تھا۔ سال اشاعت ۱۸۴۱ء حالی نے لکھا ہے کہ انجمن اسلامیہ لاہور نے ۱۸۸۴ء میں جو خطبۂ استقبالیہ سرسید کو پیش کیا تھا، اس میں اس کتاب کے حوالے سے، ان کے احسان کا ذکر کیا گیا تھا۔

(۴) ''جلاء القلوب بذکر المحبوب'' یہ مولود شریف ہے جو محفلِ میلاد میں پڑھنے کے لیے لکھا گیا ہے اور جس میں معتبر و مستند روایات کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ رسالہ ۱۲۵۵ھ/۱۸۳۹ء میں سرسید نے تصنیف کیا اور ۱۸۴۳ء میں شائع ہوا۔

(۵) ''تحفۂ حَسَن'' شاہ عبدالعزیز کی فارسی تالیف ''تحفۂ اثنا عشریہ'' کے دو ابواب، دس اور گیارہ کا اردو ترجمہ ہے جسے سرسید نے ۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء میں کیا۔

(۶) ''تسہیل فی جر الثقیل'' بوعلی کے عربی سے فارسی ترجمے ''معیار العقول'' کا اردو ترجمہ جس میں جرثقیل کے پانچ اصول بیان کیے گئے ہیں۔ سال اشاعت ۱۸۴۴ء ہے۔

(۷) ''فوائد الافکار فی اعمال الفرجار'': اپنے نانا خواجہ فرید الدین احمد خاں کا فارسی رسالہ، جو پرکار متناسبہ کے اعمال پر لکھا گیا تھا۔ سرسید نے ۱۸۴۶ء میں اردو میں ترجمہ کیا۔

(۸) ''قول متین در ابطال حرکت زمین: اس رسالے میں بقول حالیؔ ''قدیم خیالات کے موافق سرسید نے زمین کی حرکت کو غلط ثابت کیا ہے جس پر بعد میں انھوں نے اپنی رائے بدل دی تھی۔ ۱۸۴۸ء/۱۲۶۵ھ میں یہ رسالہ ''سید الاخبار'' سے طبع ہوا۔

(۹) ''آثار الصنادید'': یہ سرسید کی ایک اچھوتی اور شاہکار تصنیف ہے جو پہلی بار ''مطبع سید الاخبار'' سے ۱۸۴۷ء میں شائع ہوئی۔ ۱۸۴۷ء کا یہ ایڈیشن چار ابواب پر مشتمل ہے۔ باب اول: ''شہر کے باہر کی عمارتوں کے حال میں'' لکھا گیا ہے جس میں کتبے اور نقشے بھی شامل ہیں اور ۱۳۵ عمارتوں کے بیان پر مشتمل ہے۔ باب دوم ''قلعۂ معلی کی عمارت کے حال میں'' لکھا گیا ہے جس میں ۳۹ عمارتوں کا حال بیان کیا گیا ہے۔ اس میں بھی نقشے اور کتبے شامل ہیں۔ باب سوم میں: ''حال خاص شہر شاہجہاں آباد'' کو موضوع بیان بنایا گیا ہے جس

میں شہر پناہ، دروازے، کھڑکیوں، حال آبادی شہر، مسجد جہاں نما (جامع مسجد)، کنبوں، حوضوں، حویلیوں، مکانوں، مزاروں، چھتوں، درگاہوں، مسجدوں، بازاروں، مدرسوں، مندروں اور گرجا گھر وغیرہ کا حال شامل ہے۔ باب چہارم: دلّی اور دلّی کے لوگوں کے بیان پر مشتمل ہے۔ جس میں نہ صرف دلّی اور اس کی عمارتوں مثلاً قلعہ رائے پتھورا، قصر سفید، قصر ہزار ستون، کوٹلہ فیروز شاہ، تغلق آباد وغیرہ کا حال قلم بند کیا ہے بلکہ دلّی اور شاہ جہاں آباد کی مختصر تاریخ بھی درج کی ہے اور ساتھ ہی وہاں کی آب وہوا اور زبان کے بارے میں بھی لکھا ہے۔ اس باب میں نامور مشائخین، رسول شاہیوں، مجذوبوں، حکما، علمائے دین قراء وحفاظ، شعرائے کرام، خوش نویسوں، مصوروں اور اربابِ موسیقی کا حال درج کیا ہے جن کی کل تعداد ۱۲۸ ہے۔ اس سے دلّی کی ایک خوب صورت اور رونق افزا تصویر اُجاگر ہوتی ہے۔

اب تک یہ کہا جاتا ہے کہ ۱۸۴۷ء کے ایڈیشن کی عبارت رنگین اور مسجع ومقفّٰی تھی۔ دوسرے ایڈیشن (۱۸۵۴ء) کی عبارت کو سادہ وسلیس کر دیا ہے۔ یہ بات درست نہیں ہے۔ سرسید نے جب دوسرا ایڈیشن تیار کیا تو اس میں نہ صرف ترتیب بدلی، اضافے کیے، ترمیم وتنسیخ کی اور جہاں جہاں مناسب جانا عبارت کو بھی ضرورت کے مطابق بدل دیا۔ یاد رہے کہ پہلا ایڈیشن بھی سادہ عبارت میں تھا اور دوسرا بھی۔ پہلے ایڈیشن کی عبارت بھی سرسید ہی کی لکھی ہوئی ہے۔ مولانا امام بخش صہبائی کا طرزِ بیان سب سے الگ اور مغرس ومعرب اور مسجع ومقفّٰی ہوتا ہے جیسا کہ میرزا قادر بخش صابرؔ دہلوی کے تذکرے ''گلستانِ سخن'' سے بھی ظاہر ہے جس کے حالات وکلام وغیرہ کی معلومات تو قادر بخش صابر دہلوی نے مہیا کیں اور مولانا صہبائی نے انھیں اپنے انداز سے لکھ دیا۔ یہ صورت ہرگز ہرگز ۱۸۴۷ء کے ایڈیشن کی عبارت کی نہیں ہے۔ اس کی عبارت سادہ وسلیس ہے اور ۱۸۵۴ء کے ایڈیشن کی عبارت بھی ایسی ہی سادہ وسلیس ہے۔ پھر سوچنے کی ایک بات یہ ہے کہ ۱۸۴۷ء کے ایڈیشن کی عبارت رنگین اور مسجع ومقفّٰی کیسے ہوسکتی تھی جب کہ ۱۸۴۷ء ہی کے ایڈیشن میں سرسید نے لکھا کہ

''اگرچہ اس زبان (اردو) میں اکثر فارسی اور عربی اور سنسکرت کے الفاظ مستعمل ہیں اور بعضے بعضوں میں کچھ تغیر وتبدیلی کر لی ہے لیکن اس زمانہ میں اور شہر کے لوگوں نے یہ طریقہ اختیار کیا ہے کہ اردو زبان میں یا تو فارسی کے لغت بہت ملا دیتے ہیں اور یا فارسی کی ترکیب پر کہنے لگتے ہیں۔ یہ دونوں باتیں اچھی نہیں۔ ان سے اردو پن نہیں رہتا۔'' [۴۷]

یہی اردو پن ۱۸۴۷ء کے ایڈیشن کی عبارت میں ملتا ہے اور یہ اردو پن ۱۸۵۴ء کی عبارت میں موجود ہے۔ یہ ساری غلط فہمیاں اس وجہ سے پیدا ہوئیں کہ ۱۸۴۷ء کا ایڈیشن عنقا اور نایاب تھا اور اب جب کہ یہ ایڈیشن بھی، ڈاکٹر اصغر عباس کی نگرانی میں، علی گڑھ سے شائع ہو چکا ہے تو اسلوب بیان کے تعلق سے وہ حقیقت سامنے آئے گی جو میں نے بیان کی ہے۔

''آثار الصنادید'' کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۵۴ء میں اسٹینڈرڈ پریس سے شائع ہوا۔ یہ ایڈیشن سرسید نے

از سو نو تیار کیا تھا۔ سر سید نے اس کے لیے بعض نقشے بھی نئے سرے سے تیار کرائے تھے مگر ”ابھی چھپنے نہ پائے تھے کہ غدر ہو گیا اور وہ سب نقشے تلف ہو گئے۔ کچھ نقشے جواب ملے ہیں وہ محمڈن اینگلو اورینٹل کالج کی لائبریری میں محفوظ ہیں۔ چوتھا باب اس ایڈیشن (۱۸۵۴ء) میں نہیں ہے دوسرے ایڈیشن کے تقریباً تمام نقشے غدر میں تلف ہو گئے۔“ [۷۳] فرانسیسی مستشرق گارسیں دتاسی نے ۱۸۶۱ء میں اس کا فرانسیسی زبان میں ترجمہ کیا جس کی بنا پر رائل ایشیاٹک سوسائٹی نے سر سید احمد خاں کو اپنا اعزازی فیلو منتخب کیا۔ ”آثار الصنادید“ کے پہلے ایڈیشن (۱۸۴۷ء) اور دوسرے ایڈیشن (۱۸۵۴ء) میں، جیسا خود سر سید نے بھی لکھا ہے [۷۴] نمایاں فرق یہ ہے:

(۱) ۱۸۵۴ء کے ایڈیشن کا پہلا باب جس میں مختصر ہندوستان کی آبادی اور پرانی اور نئی عمل داریوں کا ذکر ہے، پہلے ایڈیشن میں نہیں تھا۔

(۲) پہلے ایڈیشن (۱۸۴۷ء) کے دوسرے باب میں صرف شاہ جہاں آباد کے قلعے کے ذکر تھا۔ دوسرے ایڈیشن (۱۸۵۴ء) میں نظر ثانی کر کے اسے اور بہتر بنا دیا گیا ہے اور ساتھ ہی ابتدائے آبادی سے جتنے قلعے بنے اور شہر آباد ہوئے ان سب کا ذکر بھی شامل کر دیا ہے۔

(۳) ۱۸۴۷ء کے ایڈیشن کے پہلے اور تیسرے باب میں جس قدر مطالب تھے وہ سب ۱۸۵۴ء کے ایڈیشن کے تیسرے باب میں اکٹھا کر دیے گئے ہیں۔ ساتھ ہی پرانے مکانات کے حال میں بھی نئی معلومات کا اضافہ کیا گیا ہے۔

(۴) پہلے ایڈیشن (۱۸۴۷ء) میں دو نقص تھے۔ ایک یہ کہ بعض پرانے مکانات کا اصل حال دریافت نہ ہوا تھا۔ دوسرے، بیان میں بھی کچھ غلطیاں تھیں۔ اس ایڈیشن (۱۸۵۴ء) میں یہ نقص دور کر دیے گئے ہیں۔

(۵) پہلے ایڈیشن میں عمارات کا بیان متفرق اور غیر منظم تھا۔ اس ایڈیشن میں سب عمارات کا حال، سال بنا ہے، سال وار ترتیب دیا گیا ہے۔

(۶) پہلے ایڈیشن میں جو حال بیان کیا گیا تھا اس کی سند نہ تھی۔ دوسرے ایڈیشن میں جو حال لکھا گیا ہے سند کے لیے کتابِ تاریخ کا نام درج کر دیا گیا ہے۔ ان سب ماخذوں کو ”آثار الصنادید“ کی ”تمہید“ میں بھی یک جا کر دیا گیا ہے۔

(۷) پرانی عمارتوں پر جس قدر کتبے ہیں وہ سب اصلی قطع اور اصلی خط کے مطابق درج کیے گئے ہیں۔

(۸) ان کے علاوہ، ۱۸۵۴ء کے ایڈیشن میں ”قطب مینار“ پر انگریزی میں ایک مختصر مقالہ بھی شامل ہے۔ پہلے ایڈیشن کا آخری باب ”دلّی اور دلّی کے لوگوں کے بیان میں“ دوسرے ایڈیشن سے نکال دیا گیا ہے۔

(۹) ”ترجمہ فیصلہ جات صدر شرقی و صدر غربی“۔ اس میں اعلیٰ عدالتوں کے فیصلوں کا ترجمہ کیا گیا ہے۔ یہ کتاب ۱۸۴۹ء میں مرتب ہوئی۔ [۷۵]

(۱۰) ”کلمۃ الحق“، مولفہ ۱۸۴۹ء۔ یہ رسالہ پیری مریدی اور بیعت کے طریقۂ مروجہ کے برخلاف لکھا گیا ہے۔[۷۶]

(۱۱) ”راہِ سنت در ردِ بدعت“ مؤلفہ ۱۸۵۰ء۔ یہ رسالہ وہابیت کے جوش کے زمانے میں اہلِ بدعت کے برخلاف متبعین سنت کی تائید میں لکھا گیا ہے۔[۷۷]

(۱۲) ”نمیقہ، دربیان تصورِ شیخ“ مرقومہ ۱۸۵۲ء۔ یہ تحریر (نمیقہ) فارسی زبان میں نقشبندی صوفیا کی اصطلاح تصورِ شیخ کی موافقت میں لکھا گیا ہے۔[۷۸]

(۱۳) ”سلسلۃ الملوک“ مرتبہ ۱۸۵۲ء: ان ۲۰۲ راجاؤں اور بادشاہوں کی (راجا یدھسٹر سے لے کر ملکہ وکٹوریا تک) مفید، مختصر اور صحیح فہرست، جو دلّی پر پانچ ہزار سال تک حکمرانی کرتے رہے۔ یہ وہی فہرست ہے جو ”آثار الصنادید“ کے ۱۸۵۴ء والے ایڈیشن کے پہلے باب کے ساتھ، نظر ثانی اور تصحیح کے بعد، شامل کی گئی ہے اور الگ سے بھی ایک رسالہ کی صورت میں شائع کردی گئی ہے۔[۷۹]

(۱۴) ”آغاز کیمیائے سعادت“ امام غزالی کی مشہور تصنیف ”کیمیائے سعادت“ کی ابتدائی تین فصلوں کا اُردو ترجمہ، مرقومہ ۱۸۵۳ء

(۱۵) ”تاریخ ضلع بجنور“۔ ۱۲؍ جون ۱۸۵۵ء کو مستقل صدر امین ہوکر، سید احمد دلّی سے بجنور تبدیل کردیے گئے۔ اسی زمانے میں حکومت ہند کے کہنے پر ”تاریخ ضلع بجنور“ لکھی جسے کلکٹر کے توسط سے صدر بورڈ کو ملاحظہ کے لیے بھیج دیا گیا اور یہیں ۱۸۵۷ء کی شورش میں تلف ہوگئی۔ یہ ناپید ہے۔

(۱۶) ”آئین اکبری“ از ابوالفضل کو سر سید نے مختلف نسخوں سے مقابلہ کر کے اس طرح مرتب کیا کہ پڑھنے والا اس سے بہ آسانی استفادہ کرسکے۔ حالؔی نے اس کی تفصیل ”حیاتِ جاوید“ میں درج کی ہے۔ یہ تین جلدوں میں شائع کرنے کے لیے تیار کی گئی تھی۔ دوسری جلد ۱۸۵۷ء میں تلف ہوگئی۔ صرف جلد اول و سوم مطبوعہ ۱۲۷۲ھ مطابق ۵۶-۱۸۵۵ء کے نسخے دست یاب ہیں۔ انگریزی و فرانسیسی میں اس کے کئی ترجمے ہوئے۔ مسٹر بلاک کا انگریزی ترجمہ ۱۸۷۳ء میں شائع ہوا۔ غالؔب کی مثنوی بطور تقریظ ”آئینِ اکبری“ کے لیے ہی لکھی گئی تھی جسے سر سید نے شامل نہیں کیا کہ یہ درحقیقت تقریظ نہیں تھی۔[۸۰] اس سے ایک نیا زاویۂ نظر ضرور سامنے آتا ہے۔

(۱۷) ”تاریخ سرکشی بجنور“: اپریل ۱۸۵۸ء میں سر سید کا تبادلہ بجنور سے مراد آباد ہوگیا تھا اور یہ کتاب انھوں نے مراد آباد ہی میں لکھی۔ اس کتاب میں سر سید نے مئی ۱۸۵۷ء سے اپریل ۱۸۵۸ء تک غدر کے وہ تاریخ وار حالات و واقعات قلم بند کیے ہیں جو ضلع بجنور میں پیش آئے۔ سرکشی کے زمانے کی وہ تمام خط و کتابت، جو مختلف لوگوں سے ہوئی، کتاب میں شامل ہے۔ اس کا سالِ اشاعت ۱۸۵۸ء ہے۔ اس دور کے حالات کا یہ ایک اہم ماخذ ہے۔

(۱۸) رسالہ ''اسباب بغاوت ہند'': یہ کتاب مرادآباد میں لکھی گئی اور ۱۸۵۹ء میں اسے چھپوا کر انگلستان کی پارلیمنٹ کے ممبروں اور حکومت ہند کو بجھوا دیا گیا۔ یہ رسالہ عام پبلک کے لیے شائع نہیں کیا گیا تھا۔ اس میں سرسید نے دیانت داری سے وہ اسباب بیان کر دیے ہیں جو اس شورش کا سبب بنے تھے۔ یہ رسالہ ۱۸۵۷ء کے واقعات کا مستند حوالہ و ماخذ ہے۔

(۱۹) ''رائے درباب تعلیم'': سرسید نے یہ رسالہ اردو اور انگریزی دونوں زبانوں میں شائع کیا اور ورنیکلر اسکولوں پر اعتراض کر کے ہندوستانیوں کو انگریزی زبان میں تعلیم دینے کا حکومت وقت کو مشورہ دیا۔ اس رسالے کا سال اشاعت ۱۸۵۹ء ہے۔

(۲۰) ''رسالہ لائل محمڈنز آف انڈیا'' یہ ایک رسالہ تھا جس میں ان لوگوں کی خدمات کو نمایاں کیا گیا تھا جو انگریز حکومت کی خیر خواہی میں، جاں بازی و جاں نثاری کے ساتھ، مسلمانوں نے انجام دیے تھے۔ اس رسالے کے تین شمارے شائع ہوئے جو ۲۷۳ صفحات پر مشتمل تھے۔ ۱۸۶۰ء میں یہ رسالہ جاری ہوا اور ۱۸۶۱ء میں بند ہو گیا۔[۸۱]

(۲۱) ''تحقیق لفظ نصاریٰ'' کان پور میں انگریزوں کے لیے نصاریٰ کا لفظ استعمال کرنے پر ایک مسلمان کو پھانسی دے دی گئی تھی۔ سرسید نے اس موضوع پر تحقیق کے بعد ایک رسالہ لکھا اور اسے اردو انگریزی میں شائع کر کے لفظ نصاریٰ سے پیدا ہونے والی غلط فہمی کو دور کیا۔ اس کا سال اشاعت ۱۸۶۰ء ہے۔[۸۲]

(۲۲) ''تبیین الکلام فی تفسیر التوراۃ والانجیل علیٰ ملۃ الاسلام'': سرسید نے توریت و انجیل کی تفسیر اور قران و حدیث سے اس کی تطبیق کی ہے۔ تالیف ۱۸۶۲ء۔ اس کا ذکر گارسیں دتاسی نے ۱۸۸۳ء کے اپنے خطبات میں بھی کیا ہے اور اس کی معلومات اور مصنف کے علم و فکر کی تعریف کی ہے۔

(۲۳) ''تاریخ فیروز شاہی'': مرادآباد کے زمانۂ قیام میں سرسید نے ضیاالدین برنی کی مشہور تاریخ ''تاریخ فیروز شاہی'' کی چار مختلف نسخوں کی مدد سے تصحیح و تدوین کی جسے ایشیاٹک سوسائٹی بنگال نے ۱۸۶۲ء میں شائع کیا۔ اس کا دیباچہ ۱۸۶۱ء میں لکھا اور پھر یہی دیباچہ اخبار سائنٹیفک سوسائٹی جلد ایک، شمارہ ۲۲ بابت ۲۴ راگست ۱۸۶۶ء میں بھی شائع کیا۔

(۲۴) ''توزک جہانگیری'': سرسید کا تبادلہ جب غازی پور کا ہوا تو وہیں انھوں نے اپنی نجی پریس سے ۱۲۸۰ھ مطابق ۱۸۶۳ء میں مغل بادشاہ نورالدین جہانگیر کا روزنامچہ ''توزک جہانگیری'' میرزا محمد ہادی کے فارسی دیباچہ کے ساتھ، شائع کیا۔

(۲۵) ''سیرت فریدیہ'': سرسید نے اپنے نانا نواب دبیرالدولہ امین الملک خواجہ فریدالدین احمد خان بہادر مصلح جنگ کے حالات زندگی اس تصنیف میں تحریر کیے ہیں۔ یہ کتاب مطبع مفید عام آگرہ سے ۱۸۹۶ء میں [illegible]

(۱۰) ''کلمۃ الحق''، مولفہ ۱۸۴۹ء۔ یہ رسالہ پیری مریدی اور بیعت کے طریقۂ مروجہ کے برخلاف لکھا گیا ہے۔[۷۶]

(۱۱) ''راہِ سنت در ردِ بدعت'' مؤلفہ ۱۸۵۰ء۔ یہ رسالہ وہابیت کے جوش کے زمانے میں اہلِ بدعت کے برخلاف متبعین سنت کی تائید میں لکھا گیا ہے۔[۷۷]

(۱۲) ''نمیقہ، دربیان تصورِ شیخ'' مرقومہ ۱۸۵۲ء۔ یہ تحریر (نمیقہ) فارسی زبان میں نقشبندی صوفیا کی اصطلاح تصورِ شیخ کی موافقت میں لکھا گیا ہے۔[۷۸]

(۱۳) ''سلسلۃ الملوک'' مرتبہ ۱۸۵۲ء: ان ۲۰۲ راجاؤں اور بادشاہوں کی (راجا یدھسٹر سے لے کر ملکہ وکٹوریا تک) مفید، مختصر اور صحیح فہرست، جو دلی پر پانچ ہزار سال تک حکمرانی کرتے رہے۔ یہ وہی فہرست ہے جو ''آثار الصنادید'' کے ۱۸۵۴ء والے ایڈیشن کے پہلے باب کے ساتھ، نظر ثانی اور تصحیح کے بعد، شامل کی گئی ہے اور الگ سے بھی ایک رسالہ کی صورت میں شائع کردی گئی ہے۔[۷۹]

(۱۴) ''آغاز کیمیائے سعادت'' امام غزالی کی مشہور تصنیف ''کیمیائے سعادت'' کی ابتدائی تین فصلوں کا اردو ترجمہ، مرقومہ ۱۸۵۳ء

(۱۵) ''تاریخ ضلع بجنور''۔ ۱۲ر جون ۱۸۵۵ء کو مستقل صدر امین ہوکر، سید احمد دلی سے بجنور تبدیل کردیے گئے۔ اسی زمانے میں حکومت ہند کے کہنے پر ''تاریخ ضلع بجنور'' لکھی جسے کلکٹر کے توسط سے صدر بورڈ کو ملاحظہ کے لیے بھیج دیا گیا اور یہیں ۱۸۵۷ء کی شورش میں تلف ہوگئی۔ یہ ناپید ہے۔

(۱۶) ''آئین اکبری'' از ابوالفضل کو سرسید نے مختلف نسخوں سے مقابلہ کرکے اس طرح مرتب کیا کہ پڑھنے والا اس سے بہ آسانی استفادہ کرسکے۔ حالی نے اس کی تفصیل ''حیاتِ جاوید'' میں درج کی ہے۔ یہ تین جلدوں میں شائع کرنے کے لیے تیار کی گئی تھی۔ دوسری جلد ۱۸۵۷ء میں تلف ہوگئی۔ صرف جلد اول و سوم مطبوعہ ۱۲۷۲ھ مطابق ۵۶-۱۸۵۵ء کے نسخے دست یاب ہیں۔ انگریزی و فرانسیسی میں اس کے کئی ترجمے ہوئے۔ مسٹر بلاک کا انگریزی ترجمہ ۱۸۷۳ء میں شائع ہوا۔ غالب کی مثنوی بطور تقریظ ''آئینِ اکبری'' کے لیے ہی لکھی گئی تھی جسے سرسید نے شامل نہیں کیا کہ یہ درحقیقت تقریظ نہیں تھی۔[۸۰] اس سے ایک نیا زاویۂ نظر ضرور سامنے آتا ہے۔

(۱۷) ''تاریخ سرکشی بجنور'': اپریل ۱۸۵۸ء میں سرسید کا تبادلہ بجنور سے مراد آباد ہوگیا تھا اور یہ کتاب انھوں نے مراد آباد ہی میں لکھی۔ اس کتاب میں سرسید نے مئی ۱۸۵۷ء سے اپریل ۱۸۵۸ء تک غدر کے وہ تاریخ وار حالات و واقعات قلم بند کیے ہیں جو ضلع بجنور میں پیش آئے۔ سرکشی کے زمانے کی وہ تمام خط و کتابت، جو مختلف لوگوں سے ہوئی، کتاب میں شامل ہے۔ اس کا سالِ اشاعت ۱۸۵۸ء ہے۔ اس دور کے حالات کا یہ ایک اہم ماخذ ہے۔

(۱۸) رسالہ ''اسباب بغاوت ہند'': یہ کتاب مراد آباد میں لکھی گئی اور ۱۸۵۹ء میں اسے چھپوا کر انگلستان کی پارلیمنٹ کے ممبروں اور حکومتِ ہند کو بھجوا دیا گیا۔ یہ رسالہ عام پبلک کے لیے شائع نہیں کیا گیا تھا۔ اس میں سرسید نے دیانت داری سے وہ اسباب بیان کر دیے ہیں جو اس شورش کا سبب بنے تھے۔ یہ رسالہ ۱۸۵۷ء کے واقعات کا مستند حوالہ و ماخذ ہے۔

(۱۹) ''رائے در باب تعلیم'': سرسید نے یہ رسالہ اردو اور انگریزی دونوں زبانوں میں شائع کیا اور ورنیکلر اسکولوں پر اعتراض کر کے ہندوستانیوں کو انگریزی زبان میں تعلیم دینے کا حکومتِ وقت کو مشورہ دیا۔ اس رسالے کا سال اشاعت ۱۸۵۹ء ہے۔

(۲۰) ''رسالہ لائل محمڈنز آف انڈیا'' یہ ایک رسالہ تھا جس میں ان لوگوں کی خدمات کو نمایاں کیا گیا تھا جو انگریز حکومت کی خیر خواہی میں، جاں بازی و جاں نثاری کے ساتھ، مسلمانوں نے انجام دیے تھے۔ اس رسالے کے تین شمارے شائع ہوئے جو ۲۷۳ صفحات پر مشتمل تھے۔ ۱۸۶۰ء میں یہ رسالہ جاری ہوا اور ۱۸۶۱ء میں بند ہو گیا۔[۸۱]

(۲۱) ''تحقیق لفظ نصاریٰ'' کان پور میں انگریزوں کے لیے نصاریٰ کا لفظ استعمال کرنے پر ایک مسلمان کو پھانسی دے دی گئی تھی۔ سرسید نے اس موضوع پر تحقیق کے بعد ایک رسالہ لکھا اور اسے اردو انگریزی میں شائع کر کے لفظ نصاریٰ سے پیدا ہونے والی غلط فہمی کو دور کیا۔ اس کا سال اشاعت ۱۸۶۰ء ہے۔[۸۲]

(۲۲) ''تبیین الکلام فی تفسیر التوراۃ والانجیل علیٰ ملۃ الاسلام'': سرسید نے توریت و انجیل کی تفسیر اور قران و حدیث سے اس کی تطبیق کی ہے۔ تالیف ۱۸۶۲ء۔ اس کا ذکر گارسین دتاسی نے ۱۸۸۳ء کے اپنے خطبات میں بھی کیا ہے اور اس کی معلومات اور مصنف کے علم و فکر کی تعریف کی ہے۔

(۲۳) ''تاریخِ فیروز شاہی'': مراد آباد کے زمانہ قیام میں سرسید نے ضیاالدین برنی کی مشہور تاریخ ''تاریخ فیروز شاہی'' کی چار مختلف نسخوں کی مدد سے تصحیح و تدوین کی جسے ایشیاٹک سوسائٹی بنگال نے ۱۸۶۲ء میں شائع کیا۔ اس کا دیباچہ ۱۸۶۱ء میں لکھا اور پھر یہی دیباچہ اخبار سائنٹیفک سوسائٹی جلد ایک، شمارہ ۲۲ بابت ۲۴/ اگست ۱۸۶۶ء میں بھی شائع کیا۔

(۲۴) ''توزک جہانگیری'': سرسید کا تبادلہ جب غازی پور کا ہوا تو وہیں انھوں نے اپنی نجی پریس سے ۱۲۸۰ھ مطابق ۱۸۶۳ء میں مغل بادشاہ نورالدین جہانگیر کا روزنامچہ ''توزک جہانگیری'' میرزا احمد ہادی کے فارسی دیباچہ کے ساتھ، شائع کیا۔

(۲۵) ''سیرتِ فریدیہ'': سرسید نے اپنے نانا نواب دبیر الدولہ امین الملک خواجہ فریدالدین احمد خان بہادر مصلح جنگ کے حالاتِ زندگی اس تصنیف میں تحریر کیے ہیں۔ یہ کتاب مطبع مفید عام آگرہ سے ۱۸۹۶ء میں

(۲۶) ''رسالہ احکام طعام اہلِ کتاب'': اس میں اس بات پر بحث کی گئی ہے کہ اہلِ کتاب کے ساتھ کھانا پینا درست ہے یا نہیں۔ اس کا سال اشاعت ۱۸۶۸ء ہے۔

(۲۷) ''سفرنامہ مسافرانِ لندن'': یہ سفرنامہ ۱۸۶۹ء میں اخبار سائنٹیفک سوسائٹی علی گڑھ میں شائع ہوتا رہا۔ کتابی صورت میں پہلی بار اسے ''مجلس ترقی ادب'' لاہور نے ۱۹۶۱ء میں شائع کیا۔ اس میں سرسید نے اپنے سفر و قیام لندن کو بیان کیا ہے۔

(۲۸) ''سفرنامۂ پنجاب'': ۲۲ر جنوری ۱۸۸۴ء کو یہ سفر شروع ہوا۔ مؤلف رسالہ سید اقبال علی سرسید کے ہمراہ تھے۔ انھوں نے سرسید کی تمام تقریروں اور یادداشتوں کو دورانِ سفر مرتب کیا اور ۱۸۸۴ء/۱۳۰۱ھ ہی میں علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ پریس سے شائع ہوا۔

(۲۹) ''الخطبٰت الاحمدیہ فی العرب والسیرۃ المحمدیہ'': سر ولیم مور کی کتاب ''لائف آف محمد'' کا جواب جو ۱۸۷۰ء میں انگریزی میں اور ''خطبات احمدیہ'' کے نام سے ۱۸۸۷ء میں اردو زبان میں شائع ہوئی۔

(۳۰) ''رسالہ ابطال غلامی'': ابطال غلامی کے باب میں جو فضیلت و فوقیت اسلام کو تمام دنیا کے مذاہب پر ہے اسے اس رسالے میں بیان کیا ہے۔

(۳۱) ''تفسیر القرآن'': سرسید نے ایک نئے علم الکلام کی بنیاد رکھی۔ ان کا معیار یہ تھا کہ ''مذہب کی سچائی کا پیمانہ یہ ہے کہ اس میں کوئی بات قانونِ فطرت کے برخلاف نہ ہو کیوں کہ قانونِ فطرت درحقیقت خدا کا فعل ہے اور جو مذہب خدا کا بھیجا ہوا ہوگا وہ خدا کا قول ہوگا۔ پس اس کے فعل اور اس کے قول میں مطابقت ہونا ضروری ہے اور انھوں نے اپنے جدید ''کلام'' کا موضوع اور اسلام کا حقیقی مصداق محض قرآن مجید کو قرار دیا اور تمام مجموعۂ احادیث، تمام علماء و مفسرین کے اقوال و آرا اور تمام فقہاء و مجتہدین کے قیاسات و اجتہادات کو اس بنا پر کہ اس کے جواب دہ خود علماء و مفسرین اور فقہاء و مجتہدین ہیں نہ اسلام، اپنی بحث سے خارج کر دیا۔'' [۸۳] عقل و سائنس پر مبنی یہ تفسیر وہ وقتاً فوقتاً لکھتے رہے۔ ''اول اول جب تک ''تہذیب الاخلاق'' جاری رہا کبھی کبھی بلا لحاظ ترتیب کے وہ متفرق آیتوں کی تفسیریں بطور آرٹیکل کے ''تہذیب الاخلاق'' میں چھاپتے رہے مگر جب یہ بند ہوا اور سرسید ملازمت سے سبک دوش ہو کر بنارس سے علی گڑھ چلے آئے تو انھوں نے ابتدا سے قرآن مجید کی تفسیر ترتیب وار لکھنی شروع کی اور جب فرصت ملتی اس کام کو کرتے۔'' [۸۴] محسن الملک کے نام اس موضوع پر اپنے پانچ خطوط میں سرسید نے اصول تفسیر القرآن مکمل کر بیان کیے ہیں۔ [۸۵] یہ تفسیر مکمل نہ ہو سکی۔ تفسیر سے متعلق متفرق تحریریں ''مقالات سرسید'' جلد دوم میں محمد اسمٰعیل پانی پتی نے یکجا مرتب کر کے مجلس ترقی ادب لاہور سے ۱۹۶۱ء میں شائع کیں۔ سرسید نے یہ تفسیر نوجوانوں میں جدید سائنس اور انگریزی تعلیم سے پیدا ہونے والی خرابیوں کے تدارک کے لیے لکھی تھی۔ مولانا حالؔی نے لکھا ہے کہ اس کی پہلی جلد ۱۲۹۷ھ/۱۸۸۰ء میں شائع ہوئی اور اس کے بعد وقتاً فوقتاً اس کی جلدیں شائع ہوتی رہیں۔ کل چھ جلدیں شائع

ہوئیں اور ایک جلد سورۃ انبیاء تک بن چھپی رہی۔ [۸۶]

سرسید کی ساری تحریریں عہدِ حاضر میں زندگی کے مسائل کا احاطہ کرتی ہیں۔ ان تحریروں نے معاشرے میں تبدیلی کے عمل کو پیدا کیا اور وہ بدل کر جدید زندگی کے دائرے میں داخل ہو گیا۔ ''مقالاتِ سرسید'' کے عنوان سے شیخ محمد اسماعیل پانی پتی نے سرسید کی تحریریں، موضوع کے لحاظ سے، سولہ جلدوں میں جمع و مرتب کر کے مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع کر دی ہیں۔ ان کے علاوہ خطباتِ سرسید دو جلدوں میں اور مکاتیب سرسید بھی جمع، مرتب و شائع کر دیے ہیں۔

اب آئندہ سطور میں ہم ان پہلوؤں کا مطالعہ کریں گے جو سرسید کی تحریروں سے اُبھرتے اور سامنے آتے ہیں۔ یہ وہ فکر و عمل ہے جس نے معاشرے کے ذہن کو جھنجھوڑ دیا ہے اور جواباً ان پر کفر و ارتداد کے فتووں کی بارش ہو رہی ہے۔ محسن الملک کے نام اپنے خط میں سرسید نے اس کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ''مگر مجھ کو کہاں تک بچاؤ گے۔ میں ہدفِ تیرِ ملامت ہو گیا ہوں اور روزمرہ ہوتا جاؤں گا۔ شاید بعد میرے کوئی زمانہ آوے جب لوگ میری دل سوزی کی قدر کریں۔'' [۸۷] لیکن اس ساری مخالفت کے باوجود وہ اپنے نقطۂ نظر پر قائم اور چٹان کی طرح اپنی جگہ کھڑے رہتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر میں نہ صرف بڑا تنوع ہے بلکہ ایک جہانِ معنی چھپا ہوا ہے۔

سید سر کے فکر و عمل کا مطالعہ

مذہب، سیاست اور اخلاق وغیرہ کے وسیع دائرے میں رہ کر جو شخص فکر و عمل کے طریقوں اور راستوں کو بدل دے، اسے پیامبر کہا جاسکتا ہے اور اس اعتبار سے اگر ہم سرسید کو ہندوستان میں اسلامی نشاۃ الثانیہ کا پیامبر کہیں تو غلط نہ ہوگا۔ انیسویں صدی میں فرنگ اثر سے ہندوستان، ایران اور دوسرے اسلامی ممالک میں بھی اسلام کی نئی تشکیل کرنے والے پیدا ہوئے جن میں عبدالوہاب، باب اور جمال الدین افغانی وغیرہ کے نام نمایاں ہیں۔ ان میں سے بعضوں نے خود کو پیغمبر بھی کہا مگر سرسید احمد خاں ایسی حماقت سے بالاتر رہے۔ آنحضرت ﷺ کے زمانے تک ہر مصلح خود کو پیغمبر اور صاحب وحی کہتا تھا کیوں کہ اس کے بغیر ان کی بات کو کوئی نہیں سنتا تھا مگر آج کل اس قسم کا دعویٰ خود نمائی اور خود پرستی کے سوا کچھ نہیں ہوتا اور اس کا نتیجہ ڈیڑھ اینٹ کی الگ مسجد بنانے کے سوا کچھ نہیں نکلتا۔ سرسید کی عظمت یہ ہے کہ انھوں نے خود کو اس سے الگ رکھا اور اپنی انکساری سے اپنی ذات کو محو کر دیا۔ تمام کاموں میں ان کی بے غرضی، ایثار و بے لوثی، عجز و انکسار ان کو علوی انسان کے دائرے میں لا کھڑا کرتے ہیں۔ وہ بار بار اپنی کمیوں، اپنی خامیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور کہیں بھی اپنی ذاتی اہمیت نہیں جتاتے مثلاً اپنے مضمون ”رسم و عادات“ میں کہتے ہیں:

> ”اس تحریر سے یہ نہ سمجھا جاوے کہ میں اپنے تئیں ان بد عادتوں سے پاک و مبرا سمجھتا ہوں یا اپنے تئیں نمونہ عاداتِ حسنہ جتاتا ہوں یا خود ان امور میں مقتدا بننا چاہتا ہوں حاشا و کلا، بلکہ میں بھی ایک فرد انھیں افراد میں سے ہوں جن کی اصلاحِ دلی مقصود ہے بلکہ میرا مقصد صرف متوجہ کرنا اپنے بھائیوں کا اپنی اصلاح پر ہے اور خدا سے امید ہے کہ جو لوگ اصلاحِ حال پر متوجہ ہوں گے سب سے اول چیلا اور ان کی پیروی کرنے والا میں ہوں گا۔“[۸۸]

وہ ”خودی“ سے بھی، جیسے علامہ اقبال نے نئی جہت دی ہے، انکار کرتے ہیں: ”خودی جو انسان کو برباد کرنے والی چیز ہے جب چپ چاپ سوئی ہوئی ہوتی ہے تو خوشامد اس کو جگاتی اور ابھارتی ہے اور جس کی خوشامد کی جاتی ہے اس میں مجبورے پن کی کافی لیاقت پیدا کر دیتی ہے۔“[۸۹]

اس کسرِ نفی سے سرسید نے اپنے دور کو متاثر کیا۔ یہ ان کی اعلیٰ ذہانت کی دلیل اور ان کے اعلیٰ کردار، کی بنیاد ہے۔ وہ کہیں بھی نیا پیغام لانے والے کا دعویٰ نہیں کرتے۔ وہ صرف اور صرف پیغامِ محمدی کے پورے خلوص و شعور کے ساتھ قائل ہیں۔ ساتھ ہی وہ یہ بھی دیکھتے ہیں کہ انسانی ذہن ترقی کر رہا ہے اور جدید دور میں وہ جس ارتقاء پر پہنچا ہے وہی انگریزی تہذیب و تمدن کی ترقی کا سبب ہے۔ اس ارتقاء پر نہ آنے اور پرانے دور

اور ماضی کی طرف رجعت کر جانے کی وجہ سے مسلمان زوال پذیر اور ذلیل وخوار ہیں۔ وہ انگریزوں کی اس ظاہری ترقی ہی کا نہیں بلکہ ذہنی واخلاقی ترقی کا بھی اندازہ لگاتے ہیں۔ سائنسی نقطۂ نظر اور اپنے دور کے تجربی و عملی فلسفہ (Empirical) کو تو وہ اچھی طرح سمجھتے ہیں لیکن ساتھ ہی اس بات کا اندازہ نہیں کرتے کہ سائنس کی مخالفت جو عہدِ وکٹوریا کے ادیبوں اور دانشوروں نے کی اس کے بھی کوئی معنی ہیں یا نہیں۔ کارلائل سے ان کی سرسری ملاقات لندن میں ضرور ہوئی لیکن وہ اس کی فکر سے واقف نہیں ہیں اور اگر واقف بھی ہو جاتے تو وہ اسے بھی اپنے مخالفین کی طرح رجعت پسند ہی سمجھتے۔ سائنس اور مذہب کا بنیادی تضاد ان کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ انھوں نے ''تفسیر القرآن'' یہ ثابت کرنے کے لیے لکھی کہ اسلام اور سائنس ایک ہیں۔ سائنس اور مذہب کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش بھی لاحاصل ہی کہی جا سکتی ہے مگر اس کوشش سے ایک نتیجہ ضرور نکلا کہ وہ مروجہ اسلام کے دامن سے وہ آلودگیاں دور کرنے میں کامیاب ہوئے جو آریائی اثرات سے اسلام میں شامل ہو گئی تھیں اور اس کی صورت وتعلیم کو مسخ کر دیا تھا۔ ''نیچر'' میں ان کا عقیدہ نہ فلسفیانہ طور پر مکمل ہے اور نہ اسلام یا کسی مذہب کا احاطہ کرتا ہے مگر یہ قوم کے سوچنے اور اس کے عمل کا راستہ ضرور بدل دیتا ہے اور اس لیے سر سید کو ویسا ہی اہم مفکر کہا جا سکتا ہے جیسے انگلستان میں بیکن، ذہن اور عقل کا وہ ہماری زندگی میں اس وقت صحیح مقام متعین کر دیتے ہیں جب وہ ایک شیطانی قوت مانی جاتی تھی۔ انھوں نے بظاہر فلسفہ میں کوئی اضافہ نہیں کیا اور نہ سائنس میں مگر ان کی طرف قوم کے رجوع ہونے اور آگے چل کر اضافہ کرنے کے امکانات پیدا کر دیے۔ اس طرح اسلام کو جدید ترین فلسفوں اور نظریات سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش، جو آج بھی جاری ہے، سر سید ہی کا فیض ہے۔ یہ بھی ان کا فیض ہے کہ آج ہم جدید ترین فلسفوں اور نظریات سے منھ نہیں موڑتے اور ان کو حاصل کر کے اسلام کی طرف رُخ کرتے ہیں اور دونوں میں مطابقت تلاش کرتے ہیں۔ یہ رجحان، جسے اسلامی نشاۃ الثانیہ کہیے ان کی وجہ سے نمایاں ہوا اور ان کی فکر و تصانیف اس کو فروغ دینے کا کام آج بھی انجام دے رہی ہے۔

سر سید ان لوگوں میں ممتاز و نمایاں ہیں جو اپنی بصیرت اور کھلے دل و دماغ سے ترقی کے پیامبر کہلاتے ہیں اور پوری قوم کو آگے بڑھانے والے ترقی پسند رجحانات کے نمائندہ ہوتے ہیں اور قوم کے فکر و عمل کا رخ موڑ دیتے ہیں۔ ان کا کام ایک مفکر کے ساتھ ساتھ ایک ایسے مجاہد کا ہے جو تلوار کے بجائے قلم سے جہاد کرتا ہے۔ اس جہاد کے لیے ان کے پاس کردار، خلوص، ذہن، انکسار، ایثار اور عملی قوت سب کچھ موجود ہے۔ ہر مصلح کی طرح ان کی اہم جنگ بھی اپنی قوم سے ہے۔ ان کو ''پیر نیچریا''، کافر، مرتد، ملحد سب کچھ کہا جاتا ہے مگر وہ سب طعنوں کو برداشت کرتے ہیں اور ان کے عزم اور ان کی امید میں کوئی فرق نہیں آتا۔ وہ اپنی ہی کہے جاتے اور کیے جاتے ہیں۔ اس دور میں انگریزوں کو ساتھ لے کر چلنا ان کے لیے ضروری تھا مگر جو انگریز، ان کے مسلک کے مخالف ٹھہرتے ہیں وہ ان سے کھل کر مقابلہ کرتے ہیں۔ سچائی کا اظہار ان کا مسلک تھا جس

پر وہ ساری عمر قائم رہے۔ وہ ہندوؤں سے بھی پوری طرح رواداری برتتے ہیں اور انھیں ہندوستان کی دلہن کی دو رسیلی آنکھیں کہتے ہیں مگر جب اردو کے محاذ پر انگریز گورنر اور ہندو ایک ہو کر اردو کی مخالفت کرتے ہیں تو انھیں یقین ہو جاتا ہے کہ اب ہندوؤں سے سمجھوتا ناممکن ہے۔ کالج ان کی عملی جد و جہد کا مرکز ہو جاتا ہے اور اس کی بقا و ترقی کے لیے وہ اپنے خیالات کی اشاعت کے اظہار سے بھی دست بردار ہو جاتے ہیں۔ ''تہذیب الاخلاق'' کا ایک رجعت پسند مسلمان مولوی عبدالعلی خاں کی شدید مخالفت کو ختم کرنے کے لیے بند کر دینا ایک عجیب واقعہ دکھائی دیتا ہے جس سے ان کے ہیرو والے عزم پر حرف آتا ہے مگر وہ انگریز کی طرح واقعیت و حقیقت پسند ہیں۔ وہ دیکھتے ہیں کہ ''تہذیب الاخلاق'' کا اثر چار وانگ ہندوستان میں پہنچ چکا ہے اور اگر کالج پوری طرح قائم ہو کر چل گیا تو ان جدید خیالات کو رائج کرنے کا بہتر ذریعہ ہوگا۔ وہ اسے بند کر کے کالج کو چلانے پر پوری طرح لگ جاتے ہیں۔

غور سے دیکھا جائے تو سرسید کے فکر و عمل میں تین صفات تواتر کے ساتھ کارفرما نظر آتی ہیں۔

(۱) انگریزوں کے مزاج کی طرح ان کی فطرت بھی امتزاجی (Synthetic) ہے۔ وہ نئی بات نہیں کہتے یا کرتے ہیں بلکہ پرانی اور نئی بات کا امتزاج کر کے اسے ایک نئی صورت دے دیتے ہیں۔

(۲) وہ انگریزوں ہی کی طرح فلسفہ و فکر کی گہرائیوں میں جانے کے بجائے ہمیشہ عام سوجھ بوجھ (Common Sense) کی سطح پر رہتے ہیں۔ فلسفہ میں وہ بھی وہ مابعد الطبیعیاتی امور کی طرف رُخ نہیں کرتے اور اس حد تک فلسفہ یا مذہب کو اپناتے ہیں جہاں تک وہ ان کی عملی ضروریات میں کام آ سکتا ہے۔

(۳) انگریزی تہذیب و مزاج سے مطابقت کے باعث مفاد سے ہم آہنگی بھی ان کی فطرت میں شامل ہو گئی تھی۔ اس لیے وہ ہر کام کا عملی نسخہ تلاش کر لیتے ہیں اور آخر میں ''مدرسۃ العلوم'' یعنی محمڈن اینگلو اورینٹل کالج ایک ایسا عملی نسخہ بن کر ان کے سامنے آیا جس سے وہ تمام مقاصد حاصل ہو سکتے تھے جن کے لیے وہ عمر بھر جد و جہد کرتے رہے اور وہ نئی نسلوں کی تعلیم و تربیت پر پوری طرح لگ گئے۔ ان کے خیالات اور عملی جد و جہد کی کامیابی اسے ان کی شخصیت دیوہیکل بن کر ہمارے سامنے آتی ہے جس میں فرد و معاشرہ کو متاثر کرنے کی پوری قوت موجود ہے۔ سرسید کی فکر، زمانے کے لحاظ سے، صرف ایک مخصوص رُخ لیے ہوئے ہے یعنی قوم کی ترقی اور قوم کے معنی ان کے لیے صرف ہندوستان کا مسلمان ہے۔

سرسید، جیسا کہ میں نے کہا، کسی فلسفے یا مذہب کے نہیں بلکہ نئے اندازِ فکر و نظر (آؤٹ لُک) کے بانی ہیں۔ ان کی زندگی میں ہمیں کوئی پستی نظر نہیں آتی۔ فیاض، رواداری اور کھلا دل و دماغ ان کی خاص صفات ہیں اور ساتھ ہی انھیں صحیح صحیح راستے کا بھی پورا اندازہ ہے جس پر وہ نہایت مستعدی اور استقلال سے چلتے ہیں۔ ان کی تصانیف اور تحریریں ہمیں متاثر کرتی ہیں، ہماری فکر کو بدلتی ہیں اور ہم محسوس کرتے ہیں کہ انھوں نے ہماری فطرت کو ایک نئے طریقے سے روشن کر دیا ہے۔ آج ہم ان سے زیادہ فلسفہ کا علم رکھنے کے

باوجود ان کو غلط سمجھنے پر تیار نہیں ہوتے۔ جن حالات اور مشکلات میں انھوں نے نئی شمع روشن کی ہم ان کے فکر و عمل کو صحیح جانتے ہیں یعنی آج بھی ہمارے فکر و عمل کی بنیاد سر سید ہی رہتے ہیں۔ وہ صحیح معنی میں ''ہیرو'' ہیں۔ ان کے کردار میں ہیرو والی توانائی موجود ہے۔ ایک خاص دھن، ایک لگن اور حصول مقصد کے لیے ان تھک کوشش انھیں منزل کی طرف لے جاتی ہے۔ کہیں بھی ان کی ہمت نہیں ٹوٹتی، کسی بھی موقع پر وہ ''امید'' کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے اور مصائب کے دکھ اٹھاتے اور فتح پاتے ہوئے آگے بڑھتے رہتے ہیں۔ وہ بلند حوصلگی اور ہمت و استقلال کی ہمارے اس ماحول میں عظیم مثال ہیں جو آج بھی زندہ ہے۔ ان کا زمانہ ابھی گذرا نہیں ہے۔ آج بھی ہمارے معاشرے اور مذہبی و غیر مذہبی حلقوں میں ایسے لوگ کثرت سے موجود ہیں جو زوال کے راستے پر چل رہے ہیں لیکن رہبری ان لوگوں کے ہاتھ میں ہے جو سر سید کے پیرو ہیں۔ سر سید آج بھی ترقی کی دائمی قدروں کے مفکر اور رہبر ہیں اور رہیں گے۔ مسلمانوں کے تعلق سے ساری بیسویں صدی سر سید کے فکر و عمل کی صدی ہے۔ علامہ اقبال سر سید کی آواز کو، نئی جہت دے کر، کہیں سے کہیں پہنچا دیتے ہیں۔

آیئے اب اخلاق، مذہب، سیاست اور تعلیم کے ساتھ تہذیب الاخلاق کو بھی دیکھتے چلیں جس کے ذریعے سر سید نے اپنی بات کو قوم تک پہنچایا۔

(الف) مذہبیات:

جس خاندان سے سر سید تعلق رکھتے تھے وہ بنیادی طور پر مذہبی تھا اور جس معاشرے اور ماحول میں وہ پلے بڑھے اس میں مذہب ہر مسلمان کی زندگی میں نہ صرف اولیت کا درجہ رکھتا تھا بلکہ ساری زندگی پر حاوی اور زندگی کی ہر سرگرمی میں شامل و موجود تھا۔ انگلستان اور یورپ میں نشاۃ الثانیہ کے دور سے مذہب اور ادب الگ الگ ہو گئے تھے۔ لارڈ بیکن نے مذہب کو اپنے دائرے سے خارج کر دیا تھا اور ہُوکر (Hooker) نے مذہب ہی کو اپنا دائرۂ فکر بنایا تھا۔ اس طرح نشاۃ الثانیہ سے دو الگ الگ راستوں کا آغاز ہو جاتا ہے۔ انیسویں صدی کے ہندوستان میں صورت حال مختلف تھی۔ کوئی بھی شخص مذہب کو، بیکن کی طرح خارج کر کے، حکمت و دانش کی سطح پر راہ نمائی نہیں کر سکتا تھا۔ اسی لیے سر سید کے ہاں ہمیں بیکن اور ہُوکر دونوں کے رنگ بیک وقت ملتے ہیں۔ ان کے اخلاقی و سماجی مضامین اگر بیکن کے ایسیز (Essays) کی طرح ہیں تو ان کے مذہبی مقالات، تحقیقات اور سیرۃ و تفسیر ہُوکر کے (Laws of Ecclasiastical Polity) کی طرح کا کام انجام دیتے ہیں۔ سر سید کی مذہبی تحریروں کا پس منظر حضور اکرم ﷺ سے لے کر ان کے دور تک اسلام کا ارتقا ہے اور پیش منظر میں مسلمانوں کے ان عقائد کا اظہار ہے جسے انھوں نے اپنی آنکھ سے دیکھا اور جس کے بدلنے کے لیے انھوں نے یہ مقالے لکھے۔ اس وقت بھی مسلمانوں میں جید عالمِ دین موجود تھے جن کے مقابلے میں سر سید کا علم کم تھا لیکن یہ سب لوگ روایتی و تقلیدی لکیر پر چل رہے تھے اور اسی کے مطابق اپنے علم کو

سجا رہے تھے۔ ان کے برخلاف سرسید ایک عام فہم اور جدید عقلی نقطۂ نظر سے علمِ دین کا مطالعہ کرنا چاہتے تھے۔ ہُو کرنے بھی قرونِ وسطیٰ کے مذہبی عقائد کا، نشاۃ الثانیہ کی روشنی میں اسی طرح جائزہ لیا تھا اور اس جائزے سے مذہبیات کے مطالعہ کا اندازِ نظر بدل دیا تھا۔ سرسید کے سامنے اس سے زیادہ مشکل کام تھا اور اس وجہ سے تھا کہ ان کی قوم ابھی قرونِ وسطیٰ کے دائرے سے باہر نہیں آئی تھی اور وہ خود بھی مذہب کو ہر عمل کی بنیاد مانتے تھے۔ وہ اس بات سے واقف تھے کہ مسلمانوں کی زندگی پر مذہب ہمیشہ حاوی رہا اور مسلمانوں کی ترقی وتنزل مذہب پر صحیح اور غلط عقیدے سے وابستہ رہا اس لیے مسلمانوں کو اس موجود صورتِ حال سے نکالنے اور ترقی کے راستے پر لگانے کے لیے ضروری تھا کہ اسلام کے بارے میں ان کے غلط عقائد اور ان سے پیدا ہونے والے رسم و رواج کو درست کیا جائے۔ یہی وقت کی ضرورت تھی اور اسی ضرورت کو سرسید نے پورا کر کے آنے والی نسلوں کا اندازِ نظر بدل کر اُنھیں زندگی کے جدید دائرے میں داخل کر دیا، اسی لیے وہ ''جدیدیت'' کے پہل کار (Pioneer) ہیں۔

حضورِ اکرم ﷺ پیغمبر تھے مگر دنیائے عرب کے مخصوص حالات میں انھیں نہ صرف حکومت کرنی پڑی بلکہ سردارِ سپاہ کا منصب اور فرائض بھی ادا کرنے پڑے۔ آپ ﷺ نے حکومت کو بھی خدائی اصولوں کے مطابق چلایا مگر آپ کے بعد سیاست کا عمل دخل بڑھ گیا۔ بظاہر سیاست اور دین اب بھی ایک تھے لیکن وقت کے ساتھ مذہب سیاست کے زیرِ اثر آتا چلا گیا اور یہ صورتِ حال اس وقت زیادہ نمایاں ہوئی جب خلافت کی جگہ ملوکیت نے لے لی۔ بنو عباس کے زمانے میں یہ محسوس کیا گیا کہ ان کے پاس ایک شرعی قانون ہونا چاہیے۔ اسی زمانے میں اسلامی قانون مدون کرنے کا کام شروع ہوا اور ہر شعبۂ زندگی کے لیے سیدھے سادے قانون وضع ہو گئے جن سے عام آدمی نے بھی رہنمائی حاصل کی اور فرماں رواؤں نے بھی ان سے مدد لی۔ فقہ کی تدوین چوں کہ مختلف اوقات میں مختلف لوگوں نے کی تھی اور یہ سب صاحبِ علم اور جید عالمِ دین اور مفکر تھے اس لیے ان کے بھی الگ الگ مدرسے قائم ہو گئے اور اختلافی مسائل سر اُٹھانے لگے۔ اسی زمانے میں تدوینِ حدیث کا بھی آغاز ہوا۔ اس تحریک کے بانی آنحضرت ﷺ کے حالاتِ زندگی کو دریافت کر کے، ان کو راہِ ہدایت بنانا چاہتے تھے۔ ان لوگوں نے بڑی تحقیق، تدقیق وکاوش سے حدیثیں جمع کیں اور عام و خاص نے ان سے ہدایت حاصل کرنے کا کام لیا۔ حکومتِ وقت نے مختلف مدرسوں کی سرپرستی اور ایسی احادیث و شرعی قوانین کی حوصلہ افزائی کی جو ان کی حکمرانی کے لیے حسبِ مطلب تھے۔ اس عمل کے دوران مذہبی مباحث کثرت سے ہونے لگے اور آپس کے اختلافات نے ایک گمبھیر صورت اختیار کر لی اور فقہ کے حوالے سے مختلف فرقے وجود میں آ گئے۔ اس کا عام اثر یہ ہوا کہ مذہب کچھ اصولوں کی ظاہرہ پابندی بن کر رہ گیا اور فرد کے عقیدے سے اس کا تعلق کمزور پڑ گیا۔ اس عمل سے یہ صورتِ حال سامنے آئی کہ خواہشاتِ نفسانی میں مبتلا ایک شخص اعمالِ مذہبی یعنی روزہ نماز وغیرہ کی پابندی ایک ساتھ کر رہا ہے۔ گویا ایک کا دوسرے سے کوئی تعلق باقی نہیں رہا۔ اسی

زمانے میں یونانی فلسفہ و افکار کی کتابیں عربی میں ترجمہ ہوئیں اور جب ان کا اثر مسلمان فلسفیوں اور مفکرین پر پڑا، تو وہ بھی عقل و منطق کی مدد سے اسلام کو سمجھنے سمجھانے میں لگ گئے۔ معتزلہ کا گروہ بھی اسی عمل و فکر سے وجود میں آیا اور مسلمان فلسفیوں نے اسلام کو فلسفہ بنا کر اس کی ذرا ذرا سی بات پر طرح طرح کی بحثیں کرنے لگے۔ آگے چل کر امام غزالی جیسے مفکر بھی پیدا ہوئے جن پر سرسید نے کئی مقالے لکھے ہیں۔ امام غزالی نے فقہ، حدیث اور فلسفہ کو ملانے کی کوشش کی اور آخر میں وہ "تصوف" کی طرف چلے گئے۔ تصوف نے قران و سیاست سے الگ ہو کر فرد کے باطن اور اس کے قلب کی صفائی پر زور دیا۔ یہ تحریک جب افلاطونیت سے متاثر ہوئی تو وحدت الوجود اور ہمہ اوست اس کا جزوِ اعظم بن گیا۔ ترک دنیا اور عبادت و ریاضت پر زور دینے سے ایک خاص قسم کی خانقاہیت وجود میں آئی۔ یہ تحریک اس وقت کی سیاسی، فکری و تہذیبی صورتِ حال میں ہر تحریک پر سبقت لے گئی۔ آریائی اقوام میں یہ بہت مقبول ہوئی اور سارا ایران تصوف کے زیر اثر آ گیا۔ جب یہ تحریک ہندوستان آئی اور بدھ مت اور ویدانت سے اس کا تعلق قائم ہوا تو ایک ایسی صورت وجود میں آئی کہ عام مسلمان عمل سے گریز، جہادِ زندگی سے کنارہ کشی، اجتماعی فرائض سے اغماض اور انفرادی نجات کی کوشش کو اصل مذہب سمجھنے لگا۔ صوفیا "حال" میں عقیدہ رکھتے تھے اور اس کے لیے قوالی، رقص، وجد، مراقبہ و تصورِ شیخ کو انھوں نے اپنا شعار بنایا۔ عرس، فاتحہ، نیاز وغیرہ کی رسمیں وجود میں آئیں جنھیں ہندوستان کی آریائی ذہنیت اور مزاج نے کھلے دل سے قبول کیا۔ پیری مریدی کا عام رواج ہوا اور یہ عقیدہ عام ہوا کہ بغیر کسی پیر کی مدد کے نجات ممکن نہیں ہے۔ "بے پیر" لوگ، بے استادوں کی طرح، معاشرے میں اچھی نظر سے نہیں دیکھے جاتے تھے۔ سرسید کے زمانے تک آتے آتے عام مسلمان کا مذہب اسی رنگ میں رنگ گیا تھا۔

اس پس منظر کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو سرسید کے دور میں مذہب کے معنی یہ ہو گئے تھے کہ ہر مسلمان فقہ کے کسی مدرسۂ فکر سے وابستہ ہو اور جو کچھ اس فقہ میں بتایا گیا ہے اس پر عمل کرے اور دوسرے فقہوں کو رد کرے۔ وہ کسی سلسلۂ تصوف سے منسلک ہو اور پیر و مرشد کی مدد سے نجات کا راستہ تلاش کرے۔ محیر العقول کرامات، قبر پرستی، بدعات، عرس، فاتحہ، وظیفے اور چلے اس کے عقیدہ میں شامل ہو گئے تھے۔ اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر بھی اپنے وقت کے بزرگوں کے مرید تھے۔ اپنی عمر کے آخری حصے میں بہادر شاہ ظفر خود بھی مرشد بن چکے تھے اور لوگ ان کے ہاتھ پر بیعت کرتے تھے۔ تعویذ گنڈوں کا عام رواج تھا۔ خود سرسید کی والدہ شاہ غلام علی سے بیعت تھیں اور ان کے دونوں بیٹوں کے نام محمد اور احمد انھیں کے رکھے ہوئے تھے۔ "سیرت فریدیہ" میں سید احمد نے لکھا ہے کہ "شاہ عبدالعزیز اور ان کے خاندان کے بزرگ، لڑکوں کو بعض بیماریوں سے محفوظ رکھنے کے لیے ایک گنڈا دیا کرتے تھے جس میں ایک تعویذ بھی ہوتا تھا اور اس تعویذ میں ایک حرف یا ہندسہ سفید مرغ کو ذبح کر کے اس کے خون سے لکھا جاتا تھا اور جس لڑکے کو پہنایا جاتا تھا بارہ برس کی عمر تک انڈا یا مرغی کھانے کا اس کو امتناع ہوتا تھا۔ میرے دونوں بیٹوں: سید حامد اور سید محمود کو بھی ان کی ننھیال

والوں نے وہ گنڈا پہنایا۔‘‘ [۸۸] مزید برآں دنیا کی طرف توجہ دینا گناہ اور دنیاداری سمجھی جاتی تھی۔ ہر کام برکت وثواب کے لیے تھا جس کا نتیجہ قیامت میں ملے گا۔ مختلف فرقوں کے اختلاف نے تعصب، تنگ نظری اور عدم رواداری کو عام کر دیا تھا۔ فروعات وجزئیات پر بحثیں عقلی مذہب کی خصوصیت تھیں اور ذرا ذرا سے اختلاف پر ایک دوسرے کو کافر اور مرتد کہنا علمائے کرام کا عام وتیرہ تھا۔

جمود کا یہ عالم سرسید سے پہلے ہی عام وقائم ہو چکا تھا۔ اس کو توڑنے کی شاہ ولی اللہ نے کوشش کی اور ادھر سید احمد شہید بریلوی اور شاہ محمد اسماعیل نے بھی جہاد کا عسکری نظام بنایا لیکن یہ بھی جلد ناکام ہو گیا۔ اسی صورت حال میں انگریزی اقتدار تیزی سے پھیل رہا تھا۔ ان کے ساتھ آئے ہوئے پادری ہر جگہ بے کھٹکے عیسائیت کی تبلیغ کر رہے تھے اور کھلم کھلا اسلام کے عیوب ظاہر کر کے مذہب اسلام کے بارے میں گندے الفاظ استعمال کر رہے تھے۔ ساتھ ہی مشنری اسکول قائم کر کے طلبہ کو عیسائی بنانے کا کام بھی جاری تھا اور جو عیسائی نہ بن پاتے ان کے ذہن کو مسخ کر کے اسلام سے پھیر دیتے تھے۔ ادھر بنگال میں جدید انگریزی تعلیم کے رائج ہو جانے سے جدید دہریت، مغربی خیالات، سائنس اور مادیت بھی اسلامی عقائد پر حملہ آور ہو رہے تھے۔ سرسید اس صورت حال سے واقف تھے اور ان کے مذہبی مقالوں کا ایک اہم حصہ وہ ہے جس میں سائنسی حوالوں سے عیسائیت پر اسلام کی فوقیت ثابت ہوتی ہے۔ سر ولیم مور کی کتاب ’’لائف اوف محمدؐ‘‘ کا جواب جو سرسید نے ’’خطباتِ احمدیہ‘‘ میں دیا ہے، اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ ’’تبیین الکلام‘‘ کا نام بھی اسی سلسلے میں لیا جا سکتا ہے۔ سرسید کے سامنے یہ اور ایسے ہی دوسرے مسائل تھے۔ غور کیجیے کہ کس طرح ایک شخص نے اس صورت حال کو دیکھا، سمجھا اور بدلا اور کس طرح اپنی قوم کو دلدل سے نکال کر منزل کا راستہ دکھایا۔

مذہب کا اثر ٹوٹ جانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ عام زندگی یا سماجی زندگی میں کوئی اخلاقی مقصد باقی نہیں رہ گیا تھا۔ شہزادے اور اُمرا عیش وعشرت میں ڈوبے ہوئے تھے۔ ان میں محض رسمی اخلاق اور سطحی آداب باقی رہ گئے تھے۔ فضول خرچی پر مبنی رسوم، بسنت کے میلے، پھول والوں کی سیر، بیاہ وشادی کی رسموں بھری تقریبیں، طوائفوں کے مجرے، جن سے شائستگی اور ادب آداب سیکھنے شریف زادے کوٹھوں پر جاتے تھے، چھٹی چلے، زچگی کی رسمیں، مرغ بازی، بٹیر بازی، کبوتر بازی سے شانِ امارت ظاہر کی جاتی تھی۔ یہ رسمیں اس دور کی تہذیب کا حصہ تھیں۔ ابھی یہ صورت حال باقی تھی کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت نے مسلم معاشرے کی بساط اُلٹ دی۔ طبقۂ خواص کے ذرائع آمدنی یک لخت ختم ہو گئے۔ سیاسی قوت جاتی رہی۔ ہزاروں پھانسی پر چڑھا دیے گئے۔ اقتصادی بدحالی نے انھیں بُری طرح گھیر لیا۔ وہ کسی اور ذریعۂ معاش سے واقف بھی نہیں تھے اور ساتھ ہی خود کو بدلنے، نئی صورتِ حال سے سمجھوتا کرنے اور اپنی اولادوں کو، بنگال کی طرح، نئی تعلیم دلوانے پر بھی آمادہ نہیں تھے اور علمائے دین کے زیر اثر انگریزوں سے ملنا، ان کے ساتھ کھانا کھانا، ان سے ہاتھ ملانا اور ان کی ملازمت کرنا بُرا سمجھتے تھے۔ سرسید اس ماحول اور فضا سے پوری طرح واقف تھے۔

ساتھ ہی سرسید کا خاندان مغل دربار اور انگریزی سرکار دونوں سے وابستہ تھا۔ سید احمد کے والد میر متقی مغل دربار کے متوسل تھے اور ان کے نانا خواجہ فرید انگریزی سرکار میں اچھے عہدے پر فائز تھے۔ اکبر شاہ ثانی نے جب انھیں وزارت کا منصب دے کر بلایا تو وہ آ گئے اور جب یہاں سے سبک دوش ہوئے تو دوبارہ انگریزی سرکار سے وابستہ ہو گئے۔ سرسید کے لیے اس طرح دونوں راستے کھلے تھے اور ان دونوں راستوں سے وہ واقف تھے۔ وہ انگریزی سرکار میں ملازم تھے کہ مغل بادشاہ بہادر شاہ ظفر نے ان کا خاندانی خطاب ''جواد الدولہ عارف جنگ'' کے اضافے کے ساتھ انھیں دیا۔ ہندو مصلح راجا رام موہن رائے سے بھی ان کی ملاقات ہوئی تھی۔ پادریوں کی کارستانیوں سے بھی وہ اچھی طرح آگاہ تھے۔ وہ انگریزوں کی نظریں بھی پہچانتے تھے۔ وہ دیکھ رہے تھے کہ انگریز مسلمانوں کو مفسد و بے اعتبار جانتے تھے۔ یورپ میں شروع ہی سے، عیسائیت کے رواج کے ساتھ، اسلام سے نفرت ان کے مزاج کا حصہ تھی۔ ادھر انگریزوں نے ہندوستان میں حکومت و سلطنت چوں کہ مسلمانوں سے چھینی تھی اس لیے ہندوؤں سے اس نے دشمنوں کے دشمن کی حیثیت سے صلح کی تھی۔ ہندو بھی محرومی و پسپائیت کے عالم میں ضرور تھے مگر انگریزوں کی نئی حکومت کے زیر اثر ان کے ہاں مصلح بھی ابھر رہے تھے۔ سرسید احمد خاں نے بھی مسلمانوں کو اس ولدل سے نکال کر ان کی اصلاح کی کوشش کی تا کہ وہ بھی انگریز اور ہندو کے دوش بدوش کھڑے ہو سکیں۔ ۱۸۵۷ء کی ناکام بغاوت نے اب یہ بات واضح کر دی تھی کہ اب مسلمانوں میں مقابلہ کرنے کا حوصلہ اور طاقت باقی نہیں رہی تھی اس لیے سمجھوتا و مصالحت ہی مستقبل کا صحیح راستہ ہے۔

اصلاح کے اس کام کو انجام دینے کے لیے ہمہ جہتی فکر کی ضرورت تھی جس میں مذہب، معاشرت، تہذیب تعلیم، سیاست، علم و ادب، سائنس، جدید نظریات اور جدید انداز نظر شامل تھے۔ سرسید اسی لیے ساری عمر قدامت پسندی سے جنگ کر کے نئے افکار و خیالات کو حوصلہ و ہمت سے ابھارتے اور پھیلاتے رہے۔

حالؔی نے لکھا ہے کہ سرسید کے زمانے میں اسلام کو تین خطرے درپیش تھے[۸۹]: ایک خطرہ مشنری اور عیسائی پادریوں سے تھا جو پوری قوت سے اسلام پر اعتراضات کی بوچھار کر رہے تھے۔ دوسرا خطرہ مسلمانوں کی خراب سیاسی صورت حال سے تھا۔ انگریزوں نے حکومت مسلمانوں سے چھینی تھی اسی لیے وہ ہی سب سے زیادہ ان کی آنکھوں میں کھٹکتے تھے۔ تیسرا خطرہ انگریزی تعلیم سے تھا جو روز بروز پھیل رہی تھی اور اس کے نتائج اسلامی تصورات کے حق میں زیادہ اندیشہ ناک تھے۔ پہلے خطرہ کا جواب دینے کے لیے سرسید احمد نے تحقیق کا راستہ اختیار کیا اور ہر اعتراض کا سائنسی و عقلی انداز سے جواب دینے کی کوشش کی۔ انھوں نے ہر جگہ سے مواد جمع کیا۔ انگلستان جا کر مختلف زبانوں کی کتابوں سے استفادہ کیا اور علمی و تحقیقی سطح پر ان کا جواب، خود عیسائی عالموں کے اقوال کی سند پر، دیا۔ محسن الملک کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''ان دنوں میں ذرا قدرے دل کو شورش ہے۔ ولیم مور صاحب نے جو کتاب آنحضرت

> کے حال میں لکھی ہے اس کو میں دیکھ رہا ہوں۔ اس نے دل کو جلا دیا اور اس کی ناانصافیوں اور تعصبات دیکھ کر دل کباب ہو گیا اور مصمم ارادہ کیا کہ آنحضرت صلعم کی سِیَر میں جیسا کہ پہلے سے ارادہ تھا کتاب لکھ دی جاوے۔ اگر تمام روپیہ خرچ ہو جاوے اور میں فقیر بھیک مانگنے کے لائق ہو جاؤں تو بلا سے۔ ...‘‘ [۹۰]

دوسرے خطوط سے بھی ان کی عقیدت، دل سوزی اور لگن کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ خطبات احمدیہ، تبیین الکلام اور دوسری تحریریں اسی ذیل میں آتی ہیں۔ اپنے نئے علم الکلام سے بھی انھوں نے اس اندازِ نظر کو عام کیا۔ دوسرے اور تیسرے خطرے کے لیے انھوں نے جو لائحۂ عمل طے کیا، اس پر ساری عمر کام کرتے رہے اور نئے نئے مسائل کی گتھیوں کو وہ اپنی ہمہ جہتی فکری و عملی سرگرمیوں سے ساری عمر سلجھاتے رہے۔ مذہبیات پر ان کی توجہ اسی لیے زیادہ اور ہمیشہ رہی۔

سرسید اسلام کو ایک سائنٹیفک نظریے کی طرح پیش کرتے ہیں۔ اپنے نئے علم الکلام کی مدد سے قوانینِ فطرت، قوانینِ اسلام اور عقائدِ اسلام کو ایک ثابت کرتے ہیں اور سوال اُٹھاتے ہیں کہ ’’کیا نیچر کے ماننے سے خدا معطل ہو جاتا ہے؟‘‘ [۹۱] اور ’’الاسلام ھوالفطرت والفطرت ھی الاسلام‘‘ کو موضوعِ کلام بنا کر اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہیں [۹۲] اور قرآن مجید بھی اسی انداز سے لکھتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ میرے اصول یہ ہیں کہ ’’خدا سچا ہے اور قرانِ مجید اس کا کلام ہے اور بالکل سچ اور صحیح ہے۔ اس طرح ہمارے سامنے دو چیزیں موجود ہیں، ایک خدا کے کام اور دوسرے خدا کا کلام یعنی قرانِ مجید۔ خدا کا کام اور خدا کا کلام کبھی مختلف نہیں ہو سکتا۔ اگر مختلف ہو تو خدا کا کام تو موجود ہے جس سے انکار نہیں ہو سکتا اور اسی لیے خدا کا کلام اس کا جھوٹا ہونا لازم آتا ہے نعوذ باللہ منہا۔ اس لیے ضرور ہے کہ دونوں متحد ہوں۔ خدا کا کام یعنی قانونِ قدرت ایک عملی عہد خدا کا ہے اور وعدہ اور وعید یہ قولی معاہدہ ہے اور ان دونوں میں سے کوئی بھی خلاف نہیں ہو سکتا۔ اس سے یہ سمجھنا کہ اس کی تسلیم سے خدا کی قدرتِ مطلق میں نقصان آتا ہے محض غلط اور وہم اور ناسمجھی ہے

(اب) خواہ یہ تسلیم کرو کہ انسان مذہب یعنی خدا کی عبادت کے لیے پیدا ہوا ہے خواہ یہ کہو کہ مذہب کے لیے بنایا گیا ہے۔ دونوں حالتوں میں ضرور ہے کہ انسان میں بہ نسبت دیگر حیوانات کے کوئی ایسی چیز ہو کہ وہ اس بار کے اُٹھانے کا مکلف ہو اور انسان میں وہ شے کیا ہے؟ ’’عقل‘‘ ہے۔ اس لیے ضرور ہے کہ جو مذہب اس کو دیا جائے وہ عقلِ انسانی کے مافوق نہ ہو اگر وہ عقلِ انسانی کے مافوق ہے تو انسان اس کا نہیں ہو سکتا بلکہ اس کی مثال ایسی ہوگی جیسے کہ بیل یا گدھے کو امر و نہی کا مکلف قرار دیا جائے یا جون پور کا قاضی بنا دیا جائے۔ مذہب اسلام اور خدا کا کلام ان نقصانوں سے پاک ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ تم سمجھ لو اور سمجھ کر یقین کر لو کہ جو کچھ خدا بتاتا ہے اور کہتا ہے وہ سچ ہے: **انما انا بشر مثلکم یوحی الی انما الھکم الہ واحد انما انا بشیر و نذیر** ۔ جانِ من! مذہب اسلام اور خدا کے کلام کو دیو پری کے قصے مت بناؤ ورنہ جو فوقیت اسلام کو دوسرے

مذاہب باطلہ سے ہے وہ ساقط ہو جاتی ہے اور انسان عقلِ انسانی کی رُو سے قابلِ یقین نہیں رہتا۔ جاہل ایک بات کو، جو عقلِ انسانی کے مافوق ہے، مان سکتا ہے...... مگر جس کو خدا نے عقل انسانی یا اس کا کوئی حصہ عطا کیا ہے وہ ایسی بات پر، جو مافوق عقلِ انسانی ہے، یقین نہیں کر سکتا۔“[۹۳] سرسید کہتے ہیں کہ وہ لوگ جو یہ سمجھتے ہیں کہ قرانِ مجید میں بہت سی باتیں مافوق عقلِ انسانی ہیں، ان کی سمجھ کا قصور ہے۔ قران مجید اس نقصان سے پاک ہے۔“[۹۴]

سرسید نے جو اصولِ تفسیر بیان کیے ہیں[۹۵]۔ وہ سب کم و بیش وہی ہیں جن پر سب متفق ہیں مثلاً خدا خالق کائنات موجود ہے۔ واجب الوجود حی لا یموت، ازلی و ابدی ہے۔ اللہ نے انسانوں کی ہدایت کے لیے انبیا مبعوث کیے ہیں اور محمد صلعم رسولِ برحق و خاتم المرسلین ہیں۔ قرانِ مجید کلامِ الٰہی ہے۔ کوئی بات اس میں غلط یا خلاف واقع مندرج نہیں ہے۔ ذاتِ باری کے صفات ثبوتی اور سلبی جس قدر قرانِ مجید میں بیان ہوئے ہیں سب سچ اور درست ہیں مگر ان صفات کی ماہیت کا من حیث ھی ھی جاننا مافوقِ عقلِ انسانی ہے۔ قران مجید جس قدر نازل ہوا بتمامہ موجود ہے۔ نہ اس میں ایک حرف کم ہوا نہ زیادہ ہوا ہے۔ ہر ایک سورت کی آیات کی ترتیب سرسید کے نزدیک منصوص ہے۔ قرانِ مجید دفعتاً واحدۃً نازل نہیں ہوا بلکہ نجماً نجماً نازل ہوا ہے۔ وقتاً فوقتاً واقعات کے پیش آنے سے روح القدس یعنی ملکۂ نبوت کو انبعاث ہوا اور اس کے سبب سے وحی نازل ہوئی۔ پس وہ مختلف اوقات کے کلام کا مجموعہ ہے...... اور بطور ایک تصنیف کی ہوئی کتاب کے نہیں ہے جس میں اول مصنف ابواب و فصول کو تقسیم کر کے اس کے مضامین کو ترتیبِ خاص سے مرتب کرتا ہے۔ شاہ ولی اللہ کا بھی یہی زاویہ نظر تھا جسے ”فوز الکبیر“ میں انھوں نے بیان کیا ہے اور سرسید نے بھی یہی راہ اختیار کی ہے۔ سرسید کہتے ہیں کہ ہر ایک امر جو مختلف اوقات میں کلام کرنے کے لیے پیش آتا ہے وہ سب قرانِ مجید میں پایا جاتا ہے اور یہ کافی ثبوت اس بات کا ہے کہ قرآن ایک تصنیف کی ہوئی کتاب نہیں ہے۔

تفسیر قرآن کے ان اصولوں میں علمائے دین اور سرسید کے درمیان کم و بیش کوئی فرق نہیں ہے لیکن چند اصولِ تفسیر ایسے ہیں جو نئے اور جدید سائنسی دور کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں اور جدید تعلیم یافتہ انسان کے دل کو لگتے ہیں مثلاً سرسید یہ تو تسلیم کرتے ہیں کہ قران مجید بلفظہٖ آنحضرت کے قلب پر نازل ہوا یا وحی کیا گیا یا جبریل فرشتے نے آنحضرت ﷺ تک پہنچایا یا ملکۂ نبوت نے، جو روح الامین سے تعبیر کیا گیا ہے، آنحضرت کے قلب پر القا کیا ہے مگر وہ اس بات کو تسلیم نہیں کرتے کہ صرف مضمون القا کیا گیا تھا اور الفاظ قرآن آنحضرت ﷺ کے ہیں جن سے آنحضرت ﷺ نے اپنی زبان میں، جو عربی تھی، اس مضمون کو بیان کیا ہے۔ اسی طرح سرسید کا ایک اصول یہ ہے کہ وہ ذات باری کے صفات ثبوتی اور سلبی کو سچ و درست مانتے ہیں مگر ان صفات کی ماہیت کا من حیث ھی ھی جاننا مافوقِ عقل انسانی سمجھتے ہیں، اس لیے وہ صفات جس کیفیت یا جس حیثیت سے ہمارے ذہن میں ہیں اور جن کو ہم نے ممکنات سے اخذ کیا ہے ہمیشہ بعینہ و بحیثیۃ ذات باری پر، جو

واجب الوجود ہے، منسوب نہیں کر سکتے اور صرف یہ کہتے ہیں کہ ان صفات کے جو معنی مصدری ہیں وہ ذاتِ باری میں موجود ہیں: یعنی علم، ایجاد، قدرت، حیات، الیٰ غیر ذلک اور نیز ان صفات کا ذات واجب الوجود یا علت العلل میں ہونا ضروری سمجھتے ہیں۔ اسی طرح سرسید کا زاویہ نظر یہ ہے کہ صفاتِ باری تعالیٰ عین ذات ہیں اور وہ مثل ذات کے ازلی و ابدی ہیں اور مقتضائے ذات ظہورِ صفات ہے۔ علمائے متکلمین کا یہ مذہب ہے کہ صفاتِ باری تعالیٰ نہ عین ذات ہیں اور نہ غیر ذات مگر فلاسفۂ الٰہیین عین ذات سمجھتے ہیں اور اس لیے ان کا ظہور مقتضائے ذات قرار دیتے ہیں مگر یہ سب نزاع لفظی ہے اور نتیجہ واحد ہے۔ سرسید کہتے ہیں کہ یقیناً تمام صفات باری نا محدود اور مطلق عن القیود ہیں پس وہ ان وعدوں کے کرنے کا مختار تھا جن کو اس نے کیا ہے اور اس قانونِ فطرت قائم کرنے کا مختار تھا جس پر اس نے کسی کائنات کو بنایا ہو یا اس موجودہ کائنات کو بنایا ہے یا آئندہ اور کسی صورت میں بنائے مگر اس وعدے اور قانونِ فطرت میں جب تک کہ وہ قانون فطرت قائم ہے، تخلف محال ہے اور اگر ہو تو ذات باری کی صفات کاملہ میں نقصان لازم آتا ہے۔ ان وعدوں کا کرنا اور قانونِ فطرت پر کائنات قائم کرنا اس کی قدرت کاملہ کا ثبوت ہے۔

سرسید کہتے ہیں کہ یہی حال قانونِ فطرت کا ہے جس پر یہ کائنات بنائی گئی ہے۔ پہلا قولی وعدہ ہے اور قانونِ فطرت عملی وعدہ۔ اس قانونِ فطرت میں سے بہت کچھ خدا نے ہم کو بتایا ہے اور بہت کچھ انسان نے دریافت کیا ہے۔ گو کہ انسان کو بھی بہت کچھ دریافت نہ ہوا ہو اور کیا عجب ہے کہ بہت کچھ دریافت نہ ہو مگر جس قدر دریافت ہوا ہے وہ بلاشبہ خدا کا عملی وعدہ ہے جس سے تخلف قولی وعدے کے تخلف کے مساوی ہے جو کبھی نہیں ہو سکتا۔ پھر قرآن کی آیات کے حوالے سے اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کی ہے اور بتایا ہے کہ فطرت میں تبدیلی نہیں ہو سکتی۔ جو طریق کہ خدا نے مقرر کیا ہے اس میں تبدل نہیں ہو سکتا مثلاً ہم کو قانونِ فطرت یہ بتاتا ہے کہ زن و مرد سے اور نطفے کے ایک مدتِ معین تک مقرر جگہ میں رہنے سے انسان پیدا ہوتا ہے۔ پس اس قانونِ فطرت کے برخلاف اس طرح نہیں ہو سکتا جس طرح کہ قولی وعدے کے برخلاف نہیں ہو سکتا۔ یہ بھی نہیں ہو سکتا کہ خلافِ قانونِ فطرت زمین حرکت کرنے سے کسی وقت کسی کے واسطے ٹھہر جائے۔ یہ ویسا ہی ناممکن ہے جیسے کہ قولی وعدے کے برخلاف ہونا ناممکن ہے۔

سرسید کا ایک اور اصول تفسیر یہ ہے کہ قرآن مجید میں کوئی امر ایسا نہیں ہے جو قانونِ فطرت کے برخلاف ہو اور وہ لوگ جو بعض امور کو معجزہ قرار دے کر اور ان کو مافوق الفطرت سمجھ کر پیش کرتے ہیں ان سے پوچھتے ہیں کہ آیا ان آیات کے کوئی دوسرے معنی بھی ایسے ہیں جو موافق زبان و کلام عرب کے اور موافق محاورات اور استعمالات اور استعارات قرآن مجید کے ہو سکتے ہیں؟ اگر ہو سکتے ہیں تو پھر یہ بات صحیح نہیں رہی کہ قرآن مجید میں معجزات مافوق الفطرت موجود ہیں۔ سرسید کہتے ہیں کہ ہمارے نزدیک خدا بموجب اپنے وعدے کے سب کام اس قانونِ قدرت کے مطابق کرتا ہے جو اس نے بنایا ہے۔

سرسید کا ایک اور زاویہ نظر یہ ہے کہ قرآن مجید میں ناسخ و منسوخ نہیں ہے یعنی اس کی کوئی آیت کسی دوسری آیت سے منسوخ نہیں ہوئی اور آیات کے حوالے سے تدبر کی دعوت دیتے ہیں۔ ایک اور بات، جس کا ذکر پہلے آچکا ہے، سرسید یہ کہتے ہیں کہ موجودات عالم اور مصنوعات کائنات کی نسبت جو کچھ خدا نے قرآن مجید میں کہا ہے وہ سب ہو بہو واقع ہے۔ یہ نہیں ہوسکتا کہ اس کا قول اس کی مصنوعات کے مخالف ہو یا مصنوعات اس کے قول کے مخالف ہوں۔ کلام خدا اور کام خدا کا متحد ہونا لازم ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو ایسا کلام کلام خدا نہیں ہوسکتا۔ ایک اور بنیادی بات سرسید یہ کہتے ہیں کہ قرآن مجید بلفظہ کلامِ خدا ہے اور وہ چوں کہ انسان کی ایک زبان عربی میں نازل ہوا ہے تو اس کے معنی اس طرح لگائے جائیں گے جیسے ایک نہایت فصیح عربی زبان میں کلام کرنے والے کے معنی لگائے جاتے ہیں اور جس طرح کہ انسان استعارہ و مجاز، کنایہ تشبیہ و تمثیل اور ہر قسم کے دلائل وغیرہ کو کام میں لاتا ہے اسی طرح کلام مجید میں بھی سب موجود ہیں۔ اس لیے ضروری ہے کہ معنی کو جاننے کے لیے کلامِ مجید کے طرزِ کلام اور الفاظ کے طریق استدلال کو دیکھنا بھی لازم ہے اور اس بات کی وضاحت کر کے کہتے ہیں کہ جب کسی لفظ کے اصل معنی نہیں بن سکتے تو دوسرے معنی اختیار کرتے ہیں جس سے قول قائل کا صحیح ہو جائے مگر سرسید اس قسم کی تاویل کو جائز نہیں سمجھتے۔ قرآن مجید کے معانی بیان کرنے میں سب سے زیادہ دھوکا انسان کو ان مقامات میں پڑتا ہے جہاں قرآن میں قصص انبیائے سابقین بیان ہوئے ہیں۔ انبیائے سابقین کے قصے عہدِ عتیق کی کتابوں میں بھی آئے ہیں اور علمائے یہود نے بھی مستقل کتابوں میں لکھے ہیں جن میں کئی باتیں قانونِ فطرت کے خلاف ہیں۔ ہمارے علماء نے ان قصوں کو یہود سے لے کر انھیں معجزات قرار دیا حالاں کہ قرآن مجید میں الفاظ ان قصوں میں اس طرح آئے ہیں کہ ان سے ان باتوں کا جو دور از عقل اور قانونِ فطرت کے خلاف ہیں، ثبوت نہیں ہوتا۔ چونکہ ان قصوں کی کیفیت مشہورہ ہمارے علماء کے دلوں میں بسی ہوئی تھی اس لیے قرآنِ مجید کے الفاظ پر انھوں نے پوری توجہ نہیں دی مثلاً حضرت یونس کے قصے میں قرآن مجید میں کوئی نص صریح نہیں ہے کہ درحقیقت مچھلی ان کو نگل گئی تھی۔ ''ابتلع'' کا لفظ قرآن مجید میں نہیں ہے۔ ''التقم'' کا لفظ ہے جس سے صرف منہ میں پکڑ لینا مراد ہے۔ غرض کہ اس قسم کی بہت سی مثالیں قرآن مجید میں ہیں۔ ضروری ہے کہ ہم صرف الفاظ قرآن مجید کے پابند رہیں نہ کہ ان قصوں کے جو یہود و نصاریٰ میں مشہور ہیں۔ سرسید کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ہمارے ہر درجۂ علم میں، ان امور میں، جن کی ہدایت کے لیے قرآن نازل ہوا ہے، یکساں ہدایت کرتا ہے۔ اس کے الفاظ اس طرح نازل ہوئے ہیں کہ جہاں تک ہمارے علم ترقی کرتے جائیں گے تو اس کے الفاظ اس لحاظ سے بھی حقیقت کے مطابق رہیں گے اور ثابت ہوگا کہ جو معنی ہم نے پہلے قرار دیے ہیں وہ ہمارے علم کا نقصان تھا اور قرآن مجید اس نقصان سے بری ہے۔ سرسید کہتے ہیں کہ یہ وہ بحثیں ہیں جو علوم سے اور طبعیات سے تعلق رکھتی ہیں۔ رہے روحانی امور، جو روحانی تعلیم سے تعلق رکھتے ہیں اور جن کو ''لا الہ الا اللہ محمد رسول اللہ'' حاوی ہے، ہر وقت میں ایک حالتِ مستقل

پر قائم ہیں۔ اس میں کبھی تبدل ہوا، نہ ہوگا۔

انھیں بنیادی باتوں کو سرسید نے طرح طرح سے اپنے مختلف مضامین میں دُہرا کر ''فطرت'' (نیچر) اور ''عقل'' کو اپنے راہ نما اصول بنائے ہیں۔ ایک مضمون میں وہ نیچر کے معنی بتاتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''ہم دیکھتے ہیں کہ سارے عالم میں واقعات ایک نظم اور ضابطہ سے رُونما ہو رہے ہیں۔ ہر چیز مقررہ قوانین پر عمل کر رہی ہے اور ان ہی کے مطابق اس کے خواص اور افعال کا ظہور ہوتا ہے۔ آگ جلا رہی ہے اور جلانے پر مجبور ہے۔ برف ٹھنڈ پیدا کرتا ہے اور ایسا کرنا اس کے لیے ناگزیر ہے۔ ہوائیں چلتی ہیں۔ دریا بہتے ہیں۔ پودے لگتے ہیں اور بچے پیدا ہوتے ہیں۔ بوڑھے ہوتے ہیں اور مر جاتے ہیں۔ یہ سب ضابطہ اور قانون کے مطابق ہو رہا ہے۔ اسی قانون، ضابطہ اور اصول کا نام نیچر ہے۔ یہ قانون اور ضابطہ جس طرح خارجی مظاہر کائنات پر حکمران ہے اسی طرح انسانی زندگی پر بھی حاوی ہے۔ جس طرح ایک پودے کی نشوونما قانونِ قدرت کے مطابق ہی ممکن ہے اسی طرح انسانی زندگی کی ترقی اور صحت مندی بھی قوانینِ قدرت ہی کے تابع ہے اگر کوئی انسانی سوسائٹی انسانی نیچر کی مقتضیات کا لحاظ نہ کرے گی تو نتیجہ تنزل، پستی اور ہلاکت کے سوا کچھ نہ ہوگا۔''

نیچر کو جاننے کے لیے وہ ''عقل'' کو ضروری قرار دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ:

> ''انسان میں ایک ودیعتِ الٰہی، جس کو عقلِ انسانی یا عقلِ کلی سے تعبیر کیا جاتا ہے، ہوتی ہے۔ یہ وہی ودیعت ہے جس سے انسان چند واقعات وقوعی یا مقدماتِ ذہنی سے ایک نتیجہ پیدا کرتا ہے اور جزئیات کے تتبع سے کلیہ قاعدہ بناتا ہے یا قاعدہ کلیہ سے جزئیات کو حاصل کرتا ہے۔ ابتدا سے یعنی جب سے انسان نے انسانی جامہ پہنا ہے وہ اس ودیعت کو کام میں لاتا رہا ہے اور جب تک کہ وہ ہے کام میں لاتا رہے گا یہی ودیعت ہے جس نے انسان کو نئی نئی ایجادوں اور اشیاء کی حقیقتوں اور علم وفنون کے مباحثوں پر قادر کیا ہے یہی ودیعت ہے جس کے سبب انسان کے دل میں خالق کا، جزا و سزا کے معاد کا خیال پیدا ہوتا ہے۔''[۹۶]

لیکن سرسید ''عقل'' کو بھی آخری اور اٹل قوت نہیں مانتے بلکہ اس کو بھی قابلِ شک قرار دیتے ہیں:

> ''میں نے خیال کیا کہ عقل پر غلطی سے محفوظ رہنے کا کیوں کر یقین ہو۔ میں نے اقرار کیا کہ حقیقت میں اس پر یقین نہیں ہو سکتا مگر جب عقل ہمیشہ کام میں لائی جاتی ہے تو ایک شخص کی عقل کی غلطی دوسرے شخص کی عقل سے اور ایک زمانے کی عقلوں کی غلطی دوسرے

> زمانے کی عقلوں سے صحیح ہو جاتی ہے مگر جب کہ علم یا یقین یا ایمان کا مدار عقل پر نہ رکھا جاوے تو اس کا حاصل ہونا کسی زمانے اور کسی وقت میں بھی ممکن نہیں۔" [۹۷]

اور کہتے ہیں کہ

> "کسی طرف جاؤ اور کہیں سے پھیر کھا کر آؤ علم یا یقین یا ایمان کا مدار صرف عقل ہی پر رہتا ہے۔" [۸۹]

سرسید خدا کو بھی عقل ہی سے پہچانتے ہیں۔ عقل ہی سے اچھے برے کی تمیز رونما ہوتی ہے۔ اسلام و کفر میں تمیز و حسن و قبح میں فرق بھی عقل ہی سے قائم ہوتا ہے۔ عقل پر زور دینے کی وجہ سے اہلِ علم و مذہب نے انھیں معتزلہ کے زمرہ میں شامل کیا ہے اور بعض اہل علم نے انھیں عقلیت پسند (Rationalist) بھی کہا ہے۔ میرا خیال ہے کہ فلسفہ کے جس دائرے میں سرسید آتے ہیں وہ اس انگریزی فلسفے سے قریب ہے جس کی رُو سے علم، تجربہ یا عملی ثبوت سے حاصل ہوتا ہے اور جسے تجربیت (Empiricism) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے جس کا بانی بیکن (Bacon) تھا اور جو اپنے کمال پر لاک (Locke) کے ہاں پہنچا۔ یہاں عقل، عام عقل (Common Sense) ہے اور اس میں الہام اور دوسری سب چیزیں آ جاتی ہیں۔

اسلام کی بنیاد عقل اور فطرت (نیچر) پر قائم کر کے انھوں نے علم و فکر کو ایک نئی راہ بجھائی جس سے دنیوی زندگی کو سنوار کر زندگی کو ہر سمت میں ترقی دی جا سکتی ہے۔ ان سب مذہبی موضوعات کی تفصیل کا خلاصہ، جنھیں سرسید نے اٹھایا ہم ذیل میں درج کرتے ہیں۔

(۱) **خدا:** سرسید ثابت کرتے ہیں کہ قرآن میں خدا اپنی ہستی نیچر کے ذریعہ ثابت کرتا ہے۔ ہم اس کی ہستی کو جان سکتے ہیں، اس کی ماہیت کو نہیں۔ وہ واحد ہے۔ واجب الوجود ہے۔ ازلی، ابدی، خالق، قادر وغیرہ ہے۔ وہ وحدت الوجود کی مخالفت کرتے ہیں اور وحدت الشہور کو مانتے ہیں۔ اس سلسلے میں بھی وہ تجربی اصول کے حامی (Empiricist) ہیں۔

(۲) **نبوت:** وہ نبوت کو ایک فطری ملکہ جانتے ہیں جو ترقی کرتا ہے اور بعثت کے وقت درجۂ کمال کو پہنچ جاتا ہے۔ یہ عقلِ انسانی کا ایک غیر معمولی عالم ہے۔ وحی اور الہام دونوں کو وہ ایک کہتے ہیں اور کسی واسطے کے قائل نہیں ہیں۔ ختم نبوت کو پوری طرح مانتے ہیں اور ثابت کرتے ہیں کہ جب اسلام کے ساتھ مذہب کا ارتقا پایۂ تکمیل کو پہنچ گیا تو پھر آگے نبی کی کیا ضرورت باقی رہی۔

(۳) **معجزہ:** اس موضوع پر ان کے کئی مضامین موجود ہیں۔ ان کا دعویٰ ہے کہ قرآن میں کسی رسول کے معجزے کا ذکر نہیں ہے اور جن واقعات کو معجزہ بتایا جاتا ہے ان کی حقیقت وہ دلائل سے ثابت کرتے ہیں۔ ابن رُشد اور شاہ ولی اللہ سے بھی استفادہ کرتے ہیں اور معراج کو خاص طور پر روحانی مانتے ہیں۔ حضرت عیسیٰ کے بن باپ پیدا ہونے کو نہیں مانتے اور نہ اُن کے مصلوب ہونے کو۔

(۴) **روح:** وہ روح کو ایک جسم لطیف اور جوہر مستقل بالذات مانتے ہیں اور اسی جسم سے اس کا حشر ہوگا۔

(۵) **قضا وقدر:** سرسید انسان کو مختار اور مکلف مانتے ہیں اور قضا و قدر کو ان جسمانی، خارجی اور ارادی علل و اسباب بتاتے ہیں جو اختیار سے باہر ہیں۔

(۶) **حسن وقبح:** ان کو وہ پورے طور پر عقل پر مبنی بتاتے ہیں۔

(۷) **ملائک وشیاطین:** وہ انسان کو قوائے ملکوتی اور قوائے بہائمی کا ایک مجموعہ مانتے ہیں۔ ان قوتوں کی بے انتہا شاخیں ہیں۔ یہی ملائک اور شیاطین ہیں۔ شیطان نفسِ امارہ کی شکل میں ہر فرد میں موجود ہے۔ لہٰذا ملائک تمثیلی چیز ٹھہرے۔ قصۂ آدم بھی ان کے نزدیک تمثیل ہے۔

(۸) **عالم غیب، عالم مثال ملاءِ اعلیٰ:** انسانی تخیلات کی بنائی ہوئی چیزیں ہیں۔

(۹) **اجنہ:** وہ قرآن سے انھیں ایک وحشی قوم ثابت کرتے ہیں۔

(۱۰) **شفاعت نبوی** سے وہ انکار کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ قیامت میں ہر شخص اپنے اعمال کے مطابق جزا و سزا پائے گا۔ وہاں نہ کسی کی سفارش ہوگی اور نہ کوئی سفارش کر سکتا ہے۔

(۱۱) **قرآن:** سرسید کہتے ہیں کہ میں خدا کے کلام کو اس کی صفت سمجھتا ہوں اور تمام صفات کو قدیم مانتا ہوں اور اسی لیے خدا کے کلام کو بھی قدیم مانتا ہوں۔ قرآنی معجزہ کو وہ اس کی فصاحت و بلاغت نہیں بلکہ تعلیمات و احکامات بتاتے ہیں، جو دائمی ہیں۔

(۱۲) **تقلید واجتہاد:** اس سلسلے میں وہ اجماعِ امت اور اجتہادِ وائمہ دونوں سے انکار کرتے ہیں اور ”حسبنا کتاب اللہ“ کے جملے کو بار بار استعمال کرتے ہیں۔ وہ تقلید کے خلاف ہیں۔

(۱۳) **اسلام کے معاشرتی مسائل** جیسے غلامی، تعدد ازدواج، ان دونوں سلسلوں میں وہ اسلام کو ان کا مخالف ثابت کرتے ہیں۔ غلامی کو اسلام ہی نے روکا اور تعدد ازدواج کو بھی۔

(۱۴) **جہاد** کو وہ ملک گیری وغیرہ سے الگ چیز ثابت کرتے ہیں۔

سرسید نے اپنے مذہبی تصورات سے اہلِ تقلید کے جذبات ضرور متاثر کیے لیکن منجمد روایت پر جما ہوا برف، ان کے تصورات کی حرارت سے پگھل گیا اور فکر و عمل کے نئے راستے کھل گئے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ فروعات پر الجھنے اور لڑنے جھگڑنے والے اہلِ تقلید نے بھی ان خیالات کا اثر قبول کیا۔ سرسید کے دور میں اور ان کے بعد جتنی مذہبی یا غیر مذہبی تحریکیں وجود میں آئیں ان پر بلاواسطہ یا بالواسطہ، کم یا زیادہ، سرسید کے فکری اثرات موجود ہیں۔ سرسید اسلام کو ایک پہلے سے بنی ہوئی عمارت نہیں مانتے جس کی کھڑکیاں، دروازے اور روشن دان سب اپنی جگہ مقرر ہیں بلکہ ایک شجر سایہ دار مانتے ہیں جس کے پتے، زمانے کے ساتھ، جھڑتے رہتے ہیں اور نئی کونپلیں، نئے پتے اور ٹہنے نکلتے رہتے ہیں اور پیڑ اپنی جگہ قائم رہتا ہے۔ سرسید نے مذہب اسلام کو ایک علوی درجہ دیا۔ آج ان کی یہ تنقید بھی محدود نظر آتی ہے کیوں کہ جدید فلسفے اور جدید نفسیات نے مابعد الطبیعیات اور روحانیات میں جو اضافے کیے ہیں اور ”عقل“ کا جو تصور پیش کیا ہے وہ استدلال سے کہیں

آگے ہے۔ سر سید تو، والٹیر (Voltaire) کی طرح، مذہب کو عقل و دلیل کے تحت کر کے، عام فہم سطح پر رہتے ہیں۔ یہی وقت کی ضرورت تھی جسے انھوں نے پورا کیا اور آنے والوں کے لیے نئے راستے کھول دیے۔ یہ بات یاد رہے کہ شاہ ولی اللہ کی فکر کا، سر سید کی سوچ پر، گہرا اثر ہے۔ "حجت اللہ البالغہ" میں شاہ ولی اللہ نے لکھا ہے کہ "اب وقت آ گیا ہے کہ اسلامی دینیات کو پوری طرح منطقی بحثوں اور دلیلوں سے مسلح کر کے میدان میں لایا جائے۔" [۹۹] عزیز احمد نے لکھا ہے کہ "یہ بات فی الحقیقت اس بات کی جانب اشارہ تھا کہ کلاسیکی منہاجیات مباحثہ کی از سر نو تصحیح اور واضح سمت متعین کرنے کی ضرورت ہے لیکن سید احمد خاں نے اسے لامحدود عقلیت پسندانہ تفکر کے نقطۂ آغاز کے طور پر استعمال کیا۔" [۱۰۰]

(ب) سر سید کا سیاسی شعور:

سیاست کے تعلق سے ضروری ہے کہ سر سید کے زمانے کا خیال رکھا جائے کیوں کہ سیاست ہمیشہ ایک وقتی چیز ہوتی ہے اور اس کے اصول مصلحت وقت کے تابع ہوتے ہیں۔ سر سید کے حالات زندگی سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے بدلتے زمانے کا احساس کر کے، مغلوں کی مٹتی ہوئی حکومت و سلطنت کو چھوڑ کر، جس سے ان کا خاندان برسوں سے وابستہ تھا، انگریزی حکومت کی ملازمت کو ترجیح دی اور جب اس پر وقت پڑا تو انھوں نے جس طرح انگریزوں کا ساتھ دیا، ان کی مشہور تاریخی تصنیف "سرکشی ضلع بجنور" [۱۰۱] اس کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ سر سید کو یقین تھا کہ انگریزی حکومت حال و مستقبل کی حکومت ہے اور چوں کہ اس کی اساس عہد حاضر کے انداز نظر پر قائم ہے، اس لیے انگریزوں کی حمایت وقت کا تقاضا ہے اور اسی لیے وہ اپنی قوم کو ان کے ساتھ ملانے اور چلانے کی کوشش کرتے رہے۔ ان کے سیاسی شعور نے مصلحت وقت کا صحیح اندازہ کر لیا تھا اور محض جذباتیت و عینیت (Idealism) سے کنارہ کش ہو کر، مستقبل میں مسلمانوں کی کامیابی کے لیے، اسی راستے پر چلنے کا سوچ سمجھ کر فیصلہ کیا تھا۔ وہ ساری عمر اسی سمت میں سفر کرتے رہے۔ "اسباب بغاوت ہند" میں وہ پہلی بار حکومت اور رعایا کے تعلقات کے اصول اخذ کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، جو ہر دور میں سیاست کی بنیاد ہوتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> "اصل سبب اس فساد کا میں تو ایک ہی سمجھتا ہوں۔ باقی جس قدر اسباب ہیں وہ سب اس کی شاخیں ہیں سب لوگ تسلیم کرتے چلے آئے ہیں کہ واسطے اسلوبی اور خوبی اور پائداری گورمنٹ کے مداخلت رعایا کی حکومت ملک میں واجبات سے ہے۔ حکام کو بھلائی یا برائی تدبیر کی صرف لوگوں سے معلوم ہوتی ہے پیشتر اس سے کہ خرابیاں اس درجہ کو پہنچیں کہ پھر جن کا علاج ممکن نہ ہو اور یہ بات نہیں حاصل ہوتی جب تک کہ مداخلت رعایا کی حکومت ملک میں نہ ہو بلاشبہ پارلیمنٹ میں ہندوستان کی رعایا کی مداخلت غیر ممکن اور بے فائدہ

> محض تھی مگر مجلس لیٹو کونسل میں مداخلت نہ رکھنے کی کوئی وجہ نہ تھی۔ بس یہی ایک بات ہے جو جڑ ہے تمام ہندوستان کے فساد کی اور جتنی باتیں اور جمع ہوتی گئیں وہ سب اس کی شاخیں ہیں۔" [۱۰۲]

حکومت سے رعایا کے تعلق کا یہ اعلان سرسید کے سیاسی شعور کی بنیاد کہا جاسکتا ہے مگر اس تصور کے پیچھے ایک خاص تاریخ ہے جسے ان کے سیاسی شعور کی اصل اور بنیاد قرار دیا جاسکتا ہے۔ وہ نوجوان تھے جب شاہ اسمٰعیل شہید نے اصلاح و حریت کی تحریک کا آغاز کیا اور انگریزوں کو ہندوستان سے نکال دینے کا خیال ظاہر کیا۔ سرسید نے اس تحریک کو قریب سے دیکھا۔ "آثار الصنادید" کے پہلے ایڈیشن (۱۸۴۷ء) میں "شاہ جہاں آباد کے لوگوں کا بیان" والا حصہ شامل ہے لیکن دوسرے ایڈیشن (۱۸۵۴ء) میں مصلحتِ وقت کے پیشِ نظر باب چہارم خارج کردیے ہیں جس سے ان کی بدلی ہوئی سیاسی سوچ کا اندازہ ہوتا ہے اور ۱۸۵۷ء کی شورش میں مسلمانوں کی ناکامی نے یہ ثابت کردیا کہ سرسید کی رائے ٹھیک تھی۔ بدرالدین طیب جی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "غدر (۱۸۵۷ء) میں کیا ہوا۔ اسے ہندوؤں نے شروع کیا۔ مسلمان دل چلے تھے، وہ بیچ میں کود پڑے۔ ہندو تو گنگا نہا کر جیسے تھے ویسے ہی ہوگئے مگر مسلمانوں کے تمام خاندان تباہ و برباد ہوگئے۔" [۱۰۳] سیاسی سطح پر سرسید کا مقصدِ حیات یہ تھا کہ کس طرح قوم کو زوال کی اس دلدل سے نکال کر ترقی و سلامتی کے راستے پر ڈالا جائے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں:

> "غدر کے بعد مجھ کو نہ اپنے گھر لٹنے کا رنج تھا نہ مال و اسباب کے تلف ہونے کا جو کچھ رنج تھا اپنی قوم کی بربادی کا جب ہمارے دوست مرحوم مسٹر شیکسپیر نے بعوض اس وفاداری کے، تعلقہ جہاں آباد جو سادات کے ایک نامی خاندان کی ملکیت تھا اور لاکھ روپے سے زیادہ مالیت کا تھا، مجھ کو دینا چاہا تو میرے دل کو نہایت صدمہ پہنچا۔ میں نے اپنے دل میں کہا کہ مجھ سے زیادہ نالائق دنیا میں نہ ہوگا کہ قوم پر تو بربادی ہو اور میں ان کی جائیداد لے کر تعلقہ دار بنوں۔ میں نے اس کے لینے سے انکار کردیا اور کہا میرا ارادہ ہندوستان میں رہنے کا نہیں اور درحقیقت یہ سچی بات تھی۔ میں اس وقت ہرگز نہیں سمجھتا تھا کہ قوم پھر پنپے گی اور جو حال اس وقت قوم کا تھا وہ مجھ سے نہیں دیکھا جاتا تھا اس غم نے مجھے بڑھا کردیا اور میرے بال سفید کردیے۔ یہ خیال پیدا ہوا کہ نہایت نامردی اور بے مروتی کی بات ہے کہ اپنی قوم کو اس تباہی کی حالت میں چھوڑ کر میں خود کسی گوشۂ عافیت میں جا بیٹھوں میں نے ارادۂ ہجرت موقوف اور قومی ہمدردی کو پسند کیا۔"

سرسید کی سیاسی بصیرت نے اس تنزل کو دیکھ لیا تھا کہ ان کی قوم میں:

> "جس حساب سے یہ تنزل شروع ہوا ہے اگر اس اوسط سے اس کا اندازہ کیا جاوے تو معلوم

> ہوتا ہے کہ چند ہی برس اس بات کو باقی ہیں کہ مسلمان سائیس، خانساماں، خدمت گار، گھس کھودے ہونے کے سوا اور کسی درجہ میں نہ رہیں گے اور کوئی ایسا گروہ جس کو دنیا میں کچھ بھی عزت حاصل ہو، مسلمان کے نام سے نہ پکارا جائے گا۔"

لندن گئے تو وہاں بھی یہی خیال دامن گیر رہا کہ "یہاں کا حال دیکھ کر اپنے ملک اور اپنی قوم کی حماقت اور بے جا تعصب اور تنزلِ موجودہ اور ذلتِ آئندہ کے خیال سے رنج و غم زیادہ بڑھ گیا ہے۔"[۱۰۴] غدر کے بعد ایک طرف تو یہ صورتِ حال تھی اور دوسری طرف انگریز مسلمانوں سے بدظن و بدگمان تھے۔ اس صورت میں ہندوؤں کی طرف ان کا جھکاؤ فطری تھا تاکہ مسلمانوں کو دبا کر بے جان کر دیا جائے۔ سرسید نے اس بات کو اچھی طرح سمجھ لیا تھا۔ اس صورتِ حال میں اطاعت شعاری کے علاوہ کوئی اور راستہ نہیں تھا۔ سرسید نے یہی راستہ اختیار کیا۔ انگریز ان پر اعتماد رکھتے تھے، اسی لیے "اسبابِ بغاوتِ ہند" کو بھی انھوں نے ایک وفادار دوست کے آزاد مشورہ کا درجہ دیا اور کام کی باتیں اخذ کر کے ان کو اپنی نئی حکمتِ عملی کا حصہ بنایا۔ سرسید کے سامنے اپنی قوم کو بچانے کی یہی صورت تھی۔ سیاسی عمل وقت کا پابند ہوتا ہے اور اس کی اہمیت اس کی آخری کامیابی سے ناپی جاتی ہے۔ اطاعت شعاری کے اس سیاسی عمل سے انھوں نے قوم کو بچا لیا اور وہ مٹنے کے بجائے ترقی کے راستے پر گام زن ہو گئی۔ اس دور میں سرسید نے حکومت سے تعلق اور قوم سے تعلق اور ان دونوں کے درمیان ایک راہِ عمل بنانے کی کوشش کی اور یہی ان کی سیاست تھی۔ انھوں نے ایک نمائندہ حکومت کا خواب ۱۸۶۶ء میں دیکھا تھا اور اس کا تجزیہ کر کے یہ تجویز پیش کی تھی:

> "عمدہ طریقہ یہ ہے کہ ہندوستانیوں کو اپنی خواہش اور حاجتوں کو گورنمنٹ پر ظاہر کرنے کے لیے وکلاء مقرر کرنے کی اجازت دی جائے یعنی ایک پارلیمنٹ ہندوستان کے لیے بنائی جاوے جس کے ممبر ہندوستان کے ہر فرقے کے لوگ ہوں اور ان ممبروں کی رائے سے ہندوستان سے عام لوگوں کے عام خیالات بخوبی معلوم ہو سکیں۔"

مگر اس نمائندہ حکومت کے ساتھ ساتھ ان کو یہ بھی خیال ہوا کہ ابھی مسلمان اس لائق نہیں ہیں کہ نمائندہ حکومت میں شریک ہو سکیں، اس کے لیے ان کی تعلیمی، اخلاقی اور معاشرتی و معاشی حالت درست کرنے کی ضرورت ہے۔ وقت کے ساتھ "تعلیم" سب پر فوقیت لے گئی اور وہ مسلمانوں کو سیاست سے کنارہ کشی کی تعلیم دیتے رہے، چناں چہ ۱۸۸۵ء میں جب انڈین نیشنل کانگریس وجود میں آئی اور ہیوم نے اس کی حکمت عملی سرسید کی رائے کے مطابق وضع کی تو سرسید نے انتخابات کے چار طریقوں کا جائزہ لیا اور ان میں سے ہر ایک کے سلسلے میں یہ دکھایا کہ مسلمان ہر صورت میں، ہندوؤں کے مقابلے میں، خسارہ میں رہتے ہیں، اس لیے مسلمانوں کو، تاوقتے کہ وہ اس کے اہل نہ ہو جائیں، سیاست میں حصہ نہیں لینا چاہیے۔ سرسید کے سیاسی تصورات کا یہ دوسرا پہلو تھا۔ سرسید کے زمانے میں انگریزوں کی حکومت مستحکم تھی اور صرف اس حکومت کی مدد

کرنے میں حصے کا سوال تھا اور اس لیے انھوں نے دونوں قوموں کو ساتھ چلنے کا مشورہ دیا۔ پٹنہ کی تقریر میں سرسید نے کہا:

> ''اے میرے دوستو! میں نے بار بار کہا ہے اور پھر کہتا ہوں کہ ہندوستان ایک دلہن کی مانند ہے جس کی خوب صورت اور رسیلی دو آنکھیں ہندو مسلمان ہیں۔ اگر وہ دونوں آپس میں نفاق رکھیں گے تو وہ پیاری دلہن بھینگی ہو جائے گی اور اگر ایک دوسرے کو برباد کر دیں گے تو وہ کانی بن جائے گی۔ پس اے ہندوستان کے رہنے والے ہندو اور مسلمانو! اب تم کو اختیار ہے کہ چاہو اس دلہن کو بھینگا بناؤ، چاہے کانا۔''

اس طرح وہ ہر مسلمان سیاسی لیڈر کی طرح، ہندو مسلم اتحاد کے قائل نظر آتے ہیں لیکن وقت جیسے جیسے آگے بڑھا تو انھوں نے محسوس کیا کہ ہندو کسی طرح مل جل کر چلنا نہیں چاہتے۔ عمر کے آخری حصے میں ہندوؤں کی اردو دشمنی سے انھیں یقین ہو گیا کہ ہندو مسلمان ساتھ نہ چل سکیں گے۔ ان کا بیان ہے:

> ''انھی دنوں میں جب یہ چرچا (ہندی اردو تنازع) بنارس میں پھیلا ایک روز مسٹر شیکسپیر سے، جو اس وقت بنارس میں کمشنر تھے، میں مسلمانوں کی تعلیم کے باب میں کچھ گفتگو کر رہا تھا اور وہ متعجب ہو کر میری گفتگو سن رہے تھے۔ آخر انھوں نے کہا کہ آج یہ پہلا موقع ہے کہ میں نے تم سے خاص مسلمانوں کی ترقی کا ذکر سنا ہے۔ اس سے پہلے تم ہمیشہ عام ہندوستانیوں کی بھلائی کا خیال کرتے تھے۔ میں نے کہا اب مجھے یقین ہو گیا ہے کہ دونوں قومیں کسی کام میں دل سے شریک نہ ہو سکیں گی۔ ابھی تو بہت کم ہے آگے آگے اس سے زیادہ مخالفت اور عناد ان لوگوں کے سبب، جو تعلیم یافتہ کہلاتے ہیں، بڑھتا نظر آتا ہے۔ جو زندہ رہے گا وہ دیکھے گا۔ انھوں نے کہا کہ اگر آپ کی پیشن گوئی صحیح ہو تو نہایت افسوس ہے۔ میں نے کہا مجھے بھی افسوس ہے مگر اپنی پیشن گوئی پر مجھے پورا یقین ہے۔''[۱۰۵]

یہ سرسید کی وفات سے چند ماہ پہلے کا واقعہ ہے۔ ان سب باتوں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ان کے سامنے ان کی اپنی قوم تھی۔ وہ اس کی بھلائی چاہتے تھے۔ قوم کی ترقی و بھلائی کے لیے ضروری تھا کہ وہ انگریز حکومت کے اطاعت شعار رہیں۔ کانگریس کی مخالفت کا سبب بھی یہی تھا کہ وہ اپنی قوم کو کسی سیاسی شورش میں اس وقت تک شریک کرنا نہیں چاہتے تھے جب تک وہ تعلیم کے اعتبار سے اس لائق نہ ہو جائے۔ ان کے تصورِ تعلیم میں مذہبی، اخلاقی اور معاشی ترقی شامل تھی۔ اس دور میں مذہب ہر چیز پر حاوی تھا اور مسلمانوں کی تنظیم نو کے لیے منجمد مذہب کو بھی روایت کے گنبدِ بے در سے نکالنا ضروری تھا۔ ''تہذیب الاخلاق'' کا اجرا بھی اسی مقصد کو آگے بڑھانے کے لیے کیا گیا تھا۔ سرسید سیاسی آدمی صرف اس حد تک تھے جس حد تک ایک قوم پرست ہو سکتا تھا۔ ان کے لیے اپنی قوم کی اصلاح پہلی چیز تھی اور تعلیم اس کی بنیاد تھی جس پر وہ خلوصِ دل اور محنت و توجہ سے عمر

بھر لگے رہے۔

(ج) تعلیم:

سرسید کے سامنے ہمیشہ یہ مقصد رہا کہ وہ کس طرح اپنی قوم کو، بدلے ہوئے منظر میں، بیدار کریں تا کہ وہ دوبارہ باعزت زندگی گزار سکے۔ سرسید نے کہا کہ وہ درماندہ قوم ہماری قوم ہے جو مسلمان کہلاتی ہے اور جس کو اسلام نے ایک قوم بنا دیا ہے۔ میں نے اس کی حالتِ موجودہ پر غور کیا اور جو آئندہ اس کی حالت ہونے والی ہے اور جو اسباب اس کے تنزل کے ہوئے ان کو تحقیق کیا اور جہاں تک ممکن ہوا اوروں کو سمجھایا اور اس درماندہ قوم کی مدد پر یا فلاح پر کمر باندھی۔ اس سے آپ سمجھ گئے ہوں گے کہ کیوں اس قوم کے واسطے کوشش اختیار کی۔“[۱۰۶] ان کے مذہبی مضامین، ان کے سیاسی امور سب اسی مقصد کے ذیل میں آتے ہیں۔ اس مقصد کے حصول کے لیے انھوں نے اپنی زندگی کا لمبا سفر طے کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ اگر مسلمانوں کو اعلیٰ درجہ کی تعلیم دی جائے تو وہ اس دلدل سے باہر نکل سکتے ہیں جس میں وہ پھنسے ہوئے ہیں۔ ایک مضمون میں لکھتے ہیں کہ:

> ”بڑی ضرورت ہندوستان میں اعلیٰ درجہ کی دماغی تعلیم کی اور اخلاقی اور سوشل حالت کی درستی کی ہے جو ابھی تک نہیں ہوئی یا پورے طور پر نہیں ہوئی۔ اس کے بعد باقی امور لحاظ کے قابل ہیں۔“[۱۰۷]

تعلیم کے تعلق سے ان کی ساری توجہ اعلیٰ تعلیم کی طرف رہی۔ وہ بامقصد تعلیم کے قایل تھے اور اس تعلیم کو غیر مفید سمجھتے تھے جو درسِ نظامیہ کی صورت میں مسلمانوں میں رائج تھی لیکن ساتھ ہی وہ اعلیٰ تعلیم میں مذہب کی تعلیم کو شامل کرنے پر بار بار زور دیتے ہیں اور اس کے بغیر تعلیم کو نامکمل اور ادھوری جانتے تھے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ”جو لوگ ہندوستان میں مسلمانوں کی عام تعلیم پر کوشش کرتے ہیں ان کو یہ بات معلوم ہونی چاہیے کہ عام تعلیم کا رواج کسی قوم کے زن و مرد میں بغیر شمول تعلیم مذہبی کے نہ ہوا ہے نہ ہوگا اور نہ دنیا میں کوئی ملک اور کوئی قوم ایسی موجود ہے جس میں عام تعلیم کا رواج بلا شمول مذہبی تعلیم کے ہوا ہو۔“[۱۰۸]

جدید تعلیم کے سلسلے میں وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ انگریزی یا یورپ کی کسی زبان کو ضرور سیکھا جائے اور اس وجہ سے سیکھا جائے کہ جو علومِ جدید نکلے ہیں اور جو قدیم علوم اعلیٰ درجہ کی ترقی پر پہنچ گئے ہیں ان کو حاصل کرنے کا ہم کو کوئی ذریعہ نہیں ہے بجز اس کے کہ یورپ کی کسی زبان کے ذریعے سے سیکھیں۔“[۱۰۹] اور اسی لیے وہ انگریزی کو ذریعۂ تعلیم بنانے کے حق میں نظر آتے ہیں لیکن وہ اس تعلیم سے بھی مطمئن نہیں اور کہتے ہیں:

> ”جو تعلیم کہ انگریزی میں ہم کو دی جاتی ہے وہ اس تعلیم سے بہت پیچھے ہے جو میں

> چاہتا ہوں۔ یونیورسٹی کی ڈگریاں ہم کو تعلیم یافتہ بنانے کے لیے کافی نہیں ... ہماری پوری تعلیم اس وقت ہوگی جب کہ ہماری تعلیم ہمارے ہاتھ میں ہوگی۔ فلسفہ ہمارے دائیں ہاتھ میں ہوگا اور نیچرل سائنس بائیں میں اور کلمہ لا الہ الا اللہ محمد رسول اللہ کا تاج سر پر۔ یونیورسٹی کی تعلیم ہم کو صرف خچر بناتی ہے.... .ہم آدمی جب بنیں گے جب ہماری تعلیم ہمارے ہاتھ میں ہوگی... تعلیم بغیر تربیت کے ایسی ہے جیسے کہ چارپائے بر و کتا بے چند .. موجودہ کالجوں میں مذہبی تعلیم نہیں ہے اور ہم کو اپنے نوجوان بچوں کو دینی اور دنیوی دونوں تعلیمیں دینی ہیں اور اس کے ساتھ تربیت. ....'' [۱۱۰]

وہ اردو زبان کو ترقی دینے اور اسے عہدِ حاضر کی ضرورتوں اور تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے تیار کرتے ہیں۔ ورنا کولر یونیورسٹی کی ضرورت پر بھی زور دیتے ہیں اور سائنس و امہات الکتب کا اردو میں ترجمے کرانے کا کام بھی شروع کرتے ہیں اور اس کے لیے ''سائنٹیفک سوسائٹی'' قائم کرتے ہیں۔ جدید تعلیم کو عام کرنے اور پھیلانے کے لیے ''محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس'' کی بنیاد رکھتے ہیں اور پھر ۱۸۷۴ء میں اینگلو محمڈن اورینٹل کالج کے منصوبے کو آخری شکل دے کر ۱۸۷۵ء میں اسکول کا اور ۱۸۷۸ء میں کالج کا آغاز کرتے ہیں۔ اس وقت ان کے سامنے اعلیٰ تعلیم کا مقصد تھا اور وہ پہلے، اس کام کو کرنا چاہتے تھے۔ انھوں نے یہ کالج قائم کر کے متوسط طبقے کو ایک نئی زندگی دی اور اپنی باقی زندگی کالج کی تنظیم و ترقی پر لگا دی۔ انھوں نے نصاب کی طرف بھی توجہ دی، اخلاق و تربیت کو بھی تعلیم کا حصہ بنایا۔ تعلیم کے مقصد کو حاصل کرنے کے لیے وہ ہمیشہ دوسروں کی رائے کو بھی بہت اہمیت دیتے تھے اور اسی لیے ہر کام اور ہر مسئلے کے حل کے لیے کمیٹی قائم کرتے تھے تاکہ مشورہ میں سب شریک ہوں اور بہتر نتائج حاصل ہو سکیں۔ انھوں نے اپنی قوتِ عمل سے بہت کم عرصے میں وہ مقصد حاصل کر لیا جس سے شروع میں وہ خود مایوس نظر آتے تھے۔ وہ جدید اور قدیم دونوں طرزِ تعلیم سے واقف تھے۔ انھوں نے اپنے کالج میں جدید تعلیم کے ساتھ مذہبی تعلیم کو شامل کر کے دونوں کا امتزاج کر دیا اور اس سے انھوں نے وہ مقصد حاصل کیا جو وہ کرنا چاہتے تھے۔ مغربی تعلیم کا جو نقطۂ نظر انھوں نے قبول کیا وہ اٹھارویں صدی عیسوی کا زاویۂ نظر تھا جس کا اہم نمائندہ والٹیر تھا۔ مابعد کے علوم نے اس میں بڑی کمیاں اور خامیاں دکھائی ہیں اور یہی خامیاں سرسید کے طرزِ تعلیم میں بھی نظر آتی ہیں مگر انھوں نے اس تعلیم سے قوم کا اندازِ فکر و نظر اور اس کے رویوں کو بدل دیا اور توہمات اور بے جا رسوم و رواج کے شکنجے سے نکال کر جدید زندگی کے دائرے میں داخل کر دیا اور یقیناً یہ بڑا کام تھا۔

جدید تعلیم کے ساتھ سرسید ''جدید طبعی علوم کے تجربات پر مبنی حقائق اور الہامی مذہب کے معلومہ حقائق کے درمیان جو خلا موجود تھا اس سے وہ پریشان تھے کیوں کہ یہ عمیق خلا ان نئی مسلمان نسلوں کو اپنی لپیٹ میں لے سکتا تھا جن کی وہ ''ماضی'' سے ''حال'' کی جانب راہ نمائی کر رہے تھے۔ ان کی نظری دینیات اور

سارے طریق کار کا مقصد و محرک یہی تھا کہ اس خلا کو کس طرح پُر کیا جائے۔" [۱۱۱] اپنے خیالات کی اشاعت و ترویج کے لیے انھوں نے "تہذیب الاخلاق" کی بنیاد رکھی۔

(د) تہذیب الاخلاق: اجرا و مقصد

"تہذیب الاخلاق" سرسید احمد خاں کا ایک نہایت اہم کارنامہ ہے جس کے ذریعے انھوں نے جدید رجحانات کو پیش کر کے عام کیا اور ان تمام موضوعات پر مضامین خود لکھے اور دوسروں سے لکھوائے جن کا تعلق ہندوستان کے مسلمانوں کے عقائد، رسم و رواج، ادب و شاعری موجود صورتِ حال اور معاشی، سماجی و سیاسی مسائل سے تھا۔

جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں کہ ۱۸۷۰ء میں جب سرسید لندن سے واپس آئے تو پورا ایک نظام العمل اپنے ساتھ لائے جس میں جدید تعلیم کا خاکہ اور اٹھارویں صدی کے انگریزی اخبار "ٹیٹلر" اور "اسپیک ٹیٹر" کے طرز پر ایک رسالہ "تہذیب الاخلاق" کے نام سے شائع کرنے کا منصوبہ شامل تھا۔ جیسے اپنے آنے سے پہلے انھوں نے تعلیمی پروگرام کے لیے ایک اشتہار لندن سے چھپوا کر محسن الملک کو بھیج دیا تھا اسی طرح "تہذیب الاخلاق" کی لوح بھی وہ لندن سے بنوا کر لائے اور آتے ہی ایک طرف انھوں نے "کمیٹی خواستگار ترقی تعلیم مسلمانان" قائم کی اور ساتھ ہی ۱۸۷۰ء ہی میں "تہذیب الاخلاق" کی بنیاد بھی رکھ دی جس کا پہلا پرچہ یکم شوال ۱۲۸۷ھ/۲۴ دسمبر ۱۸۷۰ء کو شائع ہوا۔ "تہذیب الاخلاق" ابوعلی مسکویہ کی وہ اہم تصنیف تھی جس کے فنِ اخلاق سے متعلق حصے کا عربی سے فارسی میں ترجمہ خواجہ نصیر الدین طوسی نے اپنی مشہورِ زمانہ کتاب "اخلاقِ ناصری" میں شامل کیا تھا۔ سرسید نے پہلے شمارے میں اس کے مقاصد بیان کیے اور پھر سوا سال بعد یکم محرم الحرام ۱۲۸۹ھ کے پرچے میں اس کے مقاصد پر مزید روشنی ڈالی۔ سرسید چاہتے تھے کہ جس طرح، اسٹیل اور ایڈیسن کے "ٹیٹلر" اور "اسپیک ٹیٹر" نے انگریزوں کی بدتر اخلاقی و معاشرتی حالت کو درست کیا، اسی طرح "تہذیب الاخلاق" کے ذریعے وہ مسلمانوں کی اخلاقی، معاشرتی اور مذہبی حالت کو درست کر کے ان کے باطل خیالات، فضول توہمات اور جاہلانہ اعتقادات کی جگہ روشن خیالی، بلند حوصلگی اور اچھے اخلاق پیدا کرنے کا کام کریں گے۔ پہلے پرچے کے اداریے (تمہید) میں لکھا کہ "اس پرچے کے اجراء کا مقصد یہ ہے کہ ہندوستان کے مسلمانوں کو کامل درجے کی سویلیزیشن یعنی تہذیب اختیار کرنے پر راغب کیا جاوے تاکہ جس حقارت سے سویلائزڈ یعنی مہذب قومیں ان کو دیکھتی ہیں وہ رفع ہو اور وہ بھی دنیا میں معزز و مہذب قوم کہلاویں۔" [۱۱۲] یہاں تک سرسید کا مقصد ایڈیسن کے مقصد کے موافق ہے مگر ایڈیسن کو مذہب سے کوئی سروکار نہیں تھا لیکن سرسید کی ضرورت اس کے برخلاف تھی۔ اسلام ہندوستان کے مسلمانوں کی عام زندگی میں اس طرح گندھا ہوا تھا کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا تھا اور اسی لیے سرسید مذہب کو اخلاق اور

زندگی سے خارج نہیں کر سکتے تھے۔ ایک باعمل آدمی کی طرح اس لیے انھوں نے لکھا کہ "یہ بات سچ ہے کہ کسی قوم کے مہذب ہونے میں اس قوم کے مذہب کو بڑا دخل ہے۔"[۱۱۳] اور یہاں ان کے پیش نظر ہندوستان کے مسلمان تھے جن کا مذہب "قران کے مسئلوں اور ہندوستان کی بت پرستی سے مل ملا کر ایک عجیب مجموعہ ہو گیا تھا۔"[۱۱۴] ہندوستان کے مسلمانوں کی اصلاح کے لیے ہی انھوں نے "تہذیب الاخلاق" جاری کیا اور پہلے ہی اداریہ میں اس بات کو واضح کر دیا کہ "ہمارا مطلب اپنے ہندوستان کے مسلمان بھائیوں سے ہے اور اس مقصد کے لیے یہ پرچہ جاری کرتے ہیں تاکہ بذریعہ اس پرچہ کے، جہاں تک ممکن ہو سکے، ان کے دین و دنیا کی بھلائی میں کوشش کریں۔"[۱۱۵] سوا سال بعد یکم محرم الحرام ۱۲۸۹ھ کے شمارے میں اسٹیل اور ایڈیسن کی خدمات کا ذکر کرتے ہوئے یہ بھی لکھا کہ "اسٹیل اور ایڈیسن کو اپنے زمانہ میں ایک بات کی بہت آسانی تھی کہ ان کی تحریر اور ان کے خیالات جہاں تک کہ تھے، تہذیب و شائستگی و حسن معاشرت پر محدود تھے۔ مذہبی مسائل کی چھیڑ چھاڑ ان میں کچھ نہیں تھی۔ ہم بھی مذہبی خیالات سے بچنا چاہتے ہیں مگر ہمارے ہاں تمام رسمیں اور عادتیں مذہب سے ایسی مل گئی ہیں کہ بغیر مذہبی بحث کے ایک قدم بھی تہذیب و شائستگی کی راہ میں نہیں چل سکتے۔ جس بات کو کہو کہ چھوڑو فوراً جواب ملے گا کہ مذہباً ثواب ہے اور جس بات کو کہو کہ سیکھو اسی وقت کوئی بولے گا کہ مذہباً منع ہے۔ پس ہم مجبور ہیں کہ تہذیب و شائستگی اور حسن معاشرت سکھانے میں ہم کو مذہبی بحث کرنی پڑتی ہے...... ایک چھوٹی سی بات کی بحث کرنے کے لیے بڑے بڑے مسائل اور اصولِ مذہب بحث میں آ جاتے ہیں..... پس ہندوستان میں صرف اسٹیل اور ایڈیسن ہی کی ضرورت نہیں ہے بلکہ مقدس لوتھر کی بھی بڑی حاجت ہے۔"[۱۱۶]

"تہذیب الاخلاق" (یکم محرم الحرام ۱۲۸۹ھ) کے اداریتی مضمون میں اپنے کام کا ریویو کرتے ہوئے سرسید نے فرانس کے موٹین اور لابروے کا ذکر کرنے کے بعد اسٹیل اور ایڈیسن کی خدمات پر بحث کی ہے اور اپنی حکمت عملی کے چند بنیادی نکات بھی بیان کیے ہیں، جن سے سرسید کے دائرۂ فکر و عمل کی وسعت اور اس کے گہرے اثرات کا آج آسانی سے اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ سرسید کا یہ "اداریہ" تہذیب الاخلاق اور تحریکِ سرسید کے مطالعہ و مقصد کے تعلق سے بہت اہمیت رکھتا ہے۔ سرسید نے لکھا:

(۱) "ہندوستان میں ہماری قوم کا حال اس زمانہ سے یعنی انگریزوں کی سترھویں اور اٹھارویں صدی کی صورت حال سے بھی بدتر ہے۔ اگر ہماری قوم میں صرف جہالت ہی ہوتی تو چنداں مشکل نہ تھی۔ مشکل تو یہ ہے کہ قوم کی قوم جہلِ مرکب میں مبتلا ہے۔ علوم جن کا رواج ہماری قوم میں تھا یا ہے اور جس کے تکبر اور غرور سے ہر ایک پھولا ہوا ہے، دین و دنیا دونوں میں بکار آمد نہیں۔"[۱۱۷]

(۲) "علمِ ادب و انشا کی خوبی صرف لفظوں کے جمع کرنے اور ہم وزن اور قریب التلفظ کلموں کے تک ملانے اور دور از کار خیالات بیان کرنے اور مبالغہ آمیز باتوں کے لکھنے پر منحصر ہے، یہاں تک کہ دوستانہ خط و کتابت

اور چھوٹے چھوٹے روزمرہ کے رقعوں میں بھی یہ سب برائیاں بھری ہوئی ہیں۔" [۱۱۸]

(۳) "فنِ شاعری، جیسا ہمارے زمانے میں خراب اور ناقص ہے، اس سے زیادہ کوئی چیز بُری نہ ہوگی۔ مضمون تو بجز عاشقانہ کے اور کچھ نہیں ہے۔ وہ بھی نیک جذبات انسانی کو ظاہر نہیں کرتا بلکہ ان بد جذبات کی طرف اشارہ کرتا ہے جو ضد حقیقی تہذیب الاخلاق کے ہیں۔" [۱۱۹]

(۴) "خیال بندی کا طریقہ اور تشبیہ و استعارہ کا قاعدہ ایسا خراب و ناقص پڑ گیا ہے جس سے ایک تعجب تو طبیعت پر آتا ہے مگر اس کا اثر مطلق دِل میں یا خصلت میں یا اس انسانی جذبہ میں، جس سے وہ تعلق ہے، کچھ بھی نہیں ہوتا۔ شاعروں کو یہ خیال ہی نہیں ہے کہ فطری جذبات اور ان کی قدرتی تحریک اور ان کی جبلی حالت کا کسی پیرایہ یا کنایہ و اشارہ یا تشبیہ و استعارہ میں بیان کرنا کیا کچھ دل پر اثر کرتا ہے۔" [۱۲۰]

(۵) "علمِ دین تو وہ خراب ہوا ہے جیسا خراب ہونے کا حق ہے۔ اس معصوم سیدھے سچے اور نیک طبیعت والے پیغمبر نے جو خدا تعالیٰ کے احکام بہت سدھاوٹ و صفائی و بے تکلفی سے جاہل، اَن پڑھ، بادیہ نشین عرب کی قوم کو پہنچائے تھے اس میں وہ نکتہ چینیاں، باریکیاں گھسیڑی گئیں اور وہ مسائل فلسفہ اور دلائل منطقیہ ملائی گئیں کہ اس میں صفائی اور سدھاوٹ اور سادہ پن کا مطلق اثر نہیں رہا۔ بہ مجبوری لوگوں کو اصل احکام کو، جو قران و معتمد حدیثوں میں تھے، چھوڑنا پڑا اور زید و عمر کے بنائے ہوئے اصول کی پیروی کرنی پڑی۔" [۱۲۱]

(۶) "علم مجلس اور اخلاق اور برتاؤ دوستی کا ایک ایسے طریقے پر پڑ گیا ہے جو نفاق سے بھی بدتر ہے۔ اخلاق صرف منھ پر میٹھی میٹھی باتیں بنانے اور اوپری تپاک جتانے کا نام ہے ... صرف مکاری اور ظاہرداری کا نام اخلاق رہ گیا ہے اور بے ایمانی و دغابازی کا نام ہوشیاری۔" [۱۲۲]

(۷) "گفتگو پر خیال کرو تو عجب ہی لطف دکھائی دیتا ہے۔ اگرچہ اکثر لفظ تو نہیں ہوتے مگر ہزاروں اکثر مضمون زبان سے نکلتے ہیں۔ نہایت مہذب اور معقول وثقہ نیک و دین دار آدمی بھی اپنی گفتگو میں تہذیب و شایستگی کا مطلق خیال نہیں کرتے۔ اگر اشراف جوان دوستوں کی محفل میں جاؤ تو سنو کہ وہ آپس میں کیسی گالم گلوج اور فحش باتیں ایک دوسرے کی نسبت کرتے ہیں۔" [۱۲۳] اور یہ باتیں بیان کر کے بتایا۔

(۸) "غرض کہ جو کچھ اس زمانے میں فرنگستان میں تھا وہی کچھ بلکہ اس سے بھی زیادہ اب ہندوستان میں موجود ہے اور بلاشبہ ایک "ٹیٹلر" اور "اسپیک ٹیٹر" کی یہاں ضرورت تھی سو خدا کا شکر ہے کہ یہ پرچہ اُنہی کے قائم مقام مسلمانوں کے لیے ہندوستان میں جاری ہوا۔" [۱۲۴]

ان مقاصد کو دیکھیے تو یہ معاشرے اور فرد کی ساری زندگی کا احاطہ کرتے ہیں اور اتنے مشکل کام کو انجام دینے کے لیے وہ خلوصِ دل سے کمربستہ ہو جاتے ہیں اور اپنے خلوص، اپنی بصیرت و شعور، اپنی نیک نیتی اور اَن تھک محنت سے وہ قوم کا اندازِ نظر بدلنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔

"تہذیب الاخلاق" جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، پہلی بار ۲۴ر دسمبر ۱۸۷۰ء کو نکلا اور سات سال تک

پابندی سے شائع ہوتا رہا اور رمضان المبارک ۱۲۹۴ھ میں اسے اس لیے بند کر دیا کہ مولانا امداد العلی خان نے کالج کی حمایت کے لیے یہ شرط رکھی تھی کہ ''تہذیب الاخلاق'' بند کر دیا جائے یا اس میں کوئی مضمون مذہب کے متعلق مت لکھو۔[۱۲۵] سرسید نے یہ کہہ کر پرچہ بند کر دیا کہ اب ہم کسی دوسری قومی بھلائی کے کام میں مصروف ہوں گے جو اس سے زیادہ قوم کو مفید ہوگا۔''[۱۲۶] یہ کام ''مدرسۃ العلوم'' قائم کرنے کا کام تھا۔ اس عرصے میں سرسید نے جتنے مضامین خود لکھے اور دوسروں سے لکھوائے ان کا مقصد علم، ادب، شاعری، اخلاق و معاشرت کی اصلاح تھا۔ سرسید کی یہ تحریریں معاشرہ و فرد کے انداز نظر اور سوچ بدلنے میں کامیاب رہیں اور سرسید کے خیالات موضوع بحث بن کر عام ہونے لگے۔ دوسری بار تہذیب الاخلاق جمادی الاول ۱۲۹۶ھ کو شائع ہوا اور دو برس پانچ ماہ جاری رہ کر بند ہو گیا۔ تیسری بار محسن الملک کی تحریک پر یکم شوال ۱۳۱۱ھ کو سرسید نے اسے پھر شائع کیا اور تین برس جاری رہ کر بند ہو گیا۔

''تہذیب الاخلاق'' قوم کی تاریخ میں سنگِ میل کا درجہ رکھتا ہے۔ اس کے اثر سے مذہب، اخلاق، تعلیم اور ادب کی سطح پر فرد و معاشرہ کے انداز نظر اور سوچ میں ایسی تبدیلیاں آئیں کہ سرسید تحریک نئی دنیا بسانے میں کامیاب ہوگئی جس کا اظہار خود سرسید نے ''تہذیب الاخلاق'' کے آخری پرچے ۱۲۹۴ھ میں کیا ہے:

> ''ہم نے کچھ کیا ہو یا نہ کیا ہو مگر ہر طرف سے تہذیب و شائستگی کا غلغلہ سنا۔ قومی ہمدردی کی صداؤں کا ہمارے کانوں میں آنا، اردو زبان کے علم و ادب کا ترقی پانا یہی ہماری مرادیں تھیں... اب بہت لوگ ہیں جو ان باتوں کو پکارتے ہیں۔ گو اس وقت ٹیڑھی میڑھی لہریں کھاتے ہیں مگر پانی میں حرکت ہی آجانا کافی ہے۔ پھر وہ خود اپنی پنسال میں آپ چورس ہو رہے گا۔''[۱۲۷]

سرسید نے یہی بات اپنے ایک اور اداریے بعنوان ''تہذیب الاخلاق'' کے مضامین کیسے ہونے چاہئیں؟ میں بیان کی ہے کہ اب وہ زمانہ گزر گیا جب کوئی مسلمان اگر کسی انگریز کے ساتھ کھانا کھا لیتا تھا تو اس مسلمان کے ساتھ کھانا حرام سمجھا جاتا تھا۔ سرسید نے لکھا کہ اب یہ اور اس قسم کے سب مرحلے طے ہو گئے ہیں اور اب اس قسم کے مضامین ''تہذیب الاخلاق'' میں لکھنے فضول ہیں۔[۱۲۸]

سرسید اپنی تحریک کے نتائج سے مطمئن تھے۔ تعلیم و تربیت پر جدید رجحانات نے جو اثر ڈالا اس کے بارے میں وہ لکھتے ہیں کہ ''ہماری کوششوں نے مسلمانوں کی تعلیم پر نمایاں اثر کیا ہے۔'' ''اب جب مسلمانی مدرسے میں لوگ جاتے ہیں اور طالب علموں سے ملتے ہیں تو سنتے ہیں کہ ''جو طریقہ تعلیم بالفعل مقرر ہے وہ بلاشبہ تبدیل کے لائق ہے۔'' ''جابجا مسلمانوں کے مدرسے قائم ہوتے جاتے ہیں اور ہر جگہ ان کے قائم کرنے کا چرچا ہے۔'' مذہبی خیالات پر اپنی تحریک کے اثرات کے بارے میں، شدید مخالفت کے باوجود، وہ

مطمئن ہیں اور اسی طرح اور دوسری سرگرمیوں کی کامیابی سے بھی وہ مطمئن معلوم ہوتے ہیں مثلاً "کمیٹی خواستگار ترقی تعلیم مسلماناں" کے مباحثہ سے یہ نتیجہ نکلا کہ گورنمنٹ نے ایک کمیٹی قائم کر دی جو یونیورسٹی میں تعلیم کے مسئلہ کو حل کرنے کے لیے سفارشات پیش کرے گی اور اس طرح "ہمارے ہم وطن بھائی ہندو بھی ہماری کمیٹی کے ممنون احسان ہیں۔ علاوہ اس کے سر سید کی کوششوں کا نتیجہ یہ بھی نکلا کہ گورنمنٹ نے تمام علوم و فنون کی کتابوں کا، جن کی فہرست ہم نے مشتہر کی تھی، دیسی زبان میں ترجمہ کرنے کا حکم دیا ہے اور امید ہے کہ ہمارا ملک آئندہ نسلوں تک ان کوششوں کے فائدوں کو یاد رکھے گا۔[۱۲۹]

۱۲۹۱ھ کے نئے سال کے شمارے میں، غلط فہمی دور کرنے کے لیے، سر سید نے اپنے عقائد کو دہرایا ہے اور وہ پندرہ اصول بتائے ہیں جن پر وہ عمل کرتے ہیں۔ ان اصولوں کو دیکھیے تو ان میں کوئی ایسی گہری اختلافی بات سامنے نہیں آتی جن پر وہ عمل کرتے تھے اور اس وجہ سے نظر نہیں آتی کہ ہم خود اسی سانچے میں ڈھل گئے ہیں جو سر سید نے تیار کیا تھا۔

اسی طرح ۱۲۹۲ھ کے پہلے شمارے میں سر سید نے پھر اپنے کاموں کا جائزہ لیا ہے اور لکھا ہے کہ:

> "بند پانی سے بہ جز سڑ جانے کے اور کچھ نہیں ہوتا۔ پانی کو بہنا چاہیے۔ پھر کوئی نہ کوئی اپنا راستہ بنا لے گا۔ اس وقت ہماری ساری قوم میں اس بات کا غلغلہ ہے کہ ہماری حالت اچھی نہیں۔ قوم کے لیے کچھ کرنا چاہیے۔ کیا یہ صدا ان لوگوں کے دلوں میں جو قومی بھلائی چاہنے والے ہیں جان نہیں ڈال دیتی ہے؟ سویلیزیشن جس کے نام سے لوگوں کو نفرت تھی کیا اب اس کا چرچا ہر گلی کوچے میں نہیں ہے۔ کیا "نیچر" کا قافیہ "کیچڑ" کہتے ہوئے اب لوگوں کو شرم نہیں آتی ہے۔ کیا قومی ہمدردی کی کسی نہ کسی قدر تحریک اب ہر ایک کے دل میں نہیں ہے؟ کیا چار دانگ ہندوستان کے اخباروں میں تہذیب، تہذیب . قومی ہمدردی، پیٹریاٹزم (حب وطن) کا غلغلہ نہیں ہے؟ کوئی اخبار اُٹھاؤ اس میں کسی نہ کسی پر کوئی نہ کوئی چھوٹا موٹا آرٹیکل دیکھ لو۔ جس گلی کوچے میں جاؤ سید احمد کے "تہذیب الاخلاق" کا جھگڑا سن لو۔ مکہ میں جاؤ تو سید احمد کو پاؤ۔ مدینہ میں جاؤ تو سید احمد کو پاؤ۔ برا کہو خواہ بھلا کہو مگر ہم دعا گوؤں کو مت بھولو. یہ ولولہ، یہ غلغلہ اور ہر ایک بات کا چرچا دراصل ہماری قوم کی بھلائی کی نشانی ہے ..."[۱۳۰]

سر سید نے "تہذیب الاخلاق" کے تعلق سے خود کو مذہب، تہذیب و شائستگی اور تعلیم تک محدود نہیں رکھا بلکہ وہ اپنی ہمہ جہتی فکر اور اصلاح احوال کے دائرے کو انشاء و ادب، اردو شاعری، اردو زبان اور دوسرے علوم و فنون تک پھیلا کر اور انھیں روایت و تقلید کی رسم پرستی سے نکال کر، جدید دور سے ملانے کے لیے کوشاں تھے۔ اس شمارے میں انھوں نے لکھا کہ

(۱) جہاں تک ہم سے ہو سکا ہم نے اردو زبان کے علم ادب کی ترقی میں اپنے ان ناچیز پرچوں کے ذریعہ سے کوشش کی۔ مضمون کے ادا کا ایک سیدھا اور صاف طریقہ اختیار کیا۔ جہاں تک ہماری کج مج زبان نے یاری کی الفاظ کی درستی، بول چال کی صفائی پر کوشش کی۔ رنگین عبارت سے جو تشبیہات اور استعارات خیالی سے بھری ہوتی ہے اور جس کی شوکت صرف لفظوں ہی لفظوں میں رہتی ہے اور دل پر اس کا کچھ اثر نہیں ہوتا، پرہیز کیا۔ تک بندی سے جو اس زمانہ میں مقفیٰ عبارت کہلاتی تھی، ہاتھ اُٹھایا۔ جہاں تک ہو سکا سادگیٔ عبارت پر توجہ کی۔ اس میں کوشش کی کہ جو کچھ لطف ہو وہ صرف مضمون کے ادا میں ہو۔ جو اپنے دل میں ہو وہی دوسرے کے دل میں پڑے تاکہ دل سے نکلے اور دل میں بیٹھے۔ ہم کچھ نہیں کہہ سکتے کہ ہماری یہ کوشش کہاں تک کارگر ہوئی مگر اتنی بات ضرور دیکھتے ہیں کہ لوگوں کے خیالات میں ضرور تبدیلی آ گئی ہے۔ اخباروں کی عبارتیں نہایت عمدہ اور صاف ہوتی جاتی ہیں ...'' [۱۳۱]

وہ اردو کے پہلے مضمون نگار (Essayist) ہیں جس کا وہ خود اس طرح اظہار کرتے ہیں:

(۲) ''نئی اردو نے درحقیقت ہماری ملکی زبان میں جان ڈال دی ہے . میر مومن دہلوی نے کوئی کہانی شستہ بول چال میں کہہ دی ہو تو کہہ دی ہو، جو اس سے زیادہ فصیح و دل چسپ و بامحاورہ نہ ہوگی جو ایک پوپلی بڑھیا بچوں کے سلاتے وقت ان کو کہانی سناتی ہے۔ مضمون نگاری دوسری چیز ہے جو آج تک اردو زبان میں نہ تھی۔ یہ اسی زمانہ میں پیدا ہوئی اور ابھی نہایت بچپن کی حالت میں ہے۔'' [۱۳۲]

انگریزی الفاظ کے اردو میں استعمال پر سرسید کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ:

(۳) ''بعض لوگوں کو شکایت ہے کہ جو لوگ اس زمانے میں اردو لکھتے ہیں وہ انگریزی لفظ اپنی تحریروں میں ملاتے ہیں مگر ان کو غور کرنا چاہیے کہ زندہ زبان میں ہمیشہ نئے نئے لفظ ملتے اور بنتے ہیں اور جب کوئی زبان محدود ہو جاتی ہے مردہ کہلاتی ہے۔ غیر زبان کے الفاظ کو اپنا کر لینا اہلِ زبان کا کام ہے مگر ان کا ملا لینا آسان کام نہیں۔ اہل زبان غیر زبان کے لفظ کو ایسی عمدگی سے ملا لیتے ہیں جیسے تاج گنج کے روضہ میں سنگ مرمر پر عقیق و یاقوت و زمرد کی پچی کاری ہے .. لٹریچر یعنی علم ادب اہل زبان کے لیے نہایت وسیع جولان گاہ ہے ...ادب پرانے وقیانوسی خیالات کو مٹاتا ہے اور نئے خیالات دلوں میں ڈالتا ہے ....دوسری زبان کا لفظ اپنی زبان میں ملاتا ہے تاکہ نئے لفظ کے ساتھ نیا خیال دل میں پیدا ہو۔'' [۱۳۳]

اردو شاعری میں جدید خیالات کے زیر اثر وہ نئی تحریک کو اُبھارنے کی ''تہذیب الاخلاق'' کے ذریعے پوری کوشش کرتے ہیں اور کامیاب ہوتے ہیں۔ نئی تحریک کو قبول کرنے پر اہلِ پنجاب کی تعریف کرتے ہیں اور کہتے ہیں:

(۴) ''ہماری زبان کے علم ادب میں بڑا نقصان یہ تھا کہ نظم پوری نہ تھی۔ شاعروں نے اپنی ہمت عاشقانہ غزلوں اور واسوختوں اور مدحیہ قصیدوں اور ہجر کے قطعوں اور قصہ و کہانی کی مثنویوں میں صرف کی تھی

نقصان یہ تھا کہ ہماری زبان میں صرف یہی تھی۔ دوسرے، دوسری قسم کے مضامین، جو در حقیقت وہی اصلی مضامین ہیں اور نیچر سے علاقہ رکھتے ہیں، نہ تھے۔ نظم کے اوزان بھی وہی معمولی تھے۔ ردیف و قافیہ کی پابندی گویا ذاتِ شعر میں داخل تھی۔ رجز اور بے قافیہ شعر گوئی کا رواج ہی نہیں تھا خوشی کا مقام ہے کہ زمانے نے اس کو بھی رفارم (Reform) کیا اور اہلِ پنجاب اس نقص کے رفع کرنے پر متوجہ ہوئے۔ اردو زبان کے علم ادب کی تاریخ میں ۱۸۷۴ء کا وہ دن، جب لاہور میں نیچرل پوئٹری کا مشاعرہ قائم ہوا، ہمیشہ یادر ہے گا مولوی محمد حسین آزاد پروفیسر عربی گورنمنٹ کالج نے اس مشاعرہ کے بقا اور قیام میں سب سے زیادہ ہمت مصروف کی تھی۔ ان کی طبیعت کے زور اور پاکیزگی مضامین اور شوکت الفاظ اور طرز ادا سے ہم لوگ فائدہ اُٹھاتے ہیں ... مولوی خواجہ الطاف حسین حالی، اسسٹنٹ ٹرانسلیٹر محکمہ ڈائریکٹر پنجاب کی مثنویوں نے تو ہمارے دلوں کے حال کو بدل دیا ہے۔ ان کی مثنوی ''حب الوطن'' اور مثنوی مناظرہ رحم و انصاف در حقیقت ہمارے زمانے کے علم ادب میں ایک کارنامہ ہیں۔'' [۱۳۴]

مزید لکھتے ہیں کہ:

> ''ان مثنویوں کے دیکھنے سے اتنا خیال ضرور پیدا ہوتا ہے کہ خیالات میں کچھ تبدیلی ہوئی ہے اور اس کا بھی تصور ہو سکتا ہے کہ اگر ہماری قوم اس عمدہ مضمون نیچر کی طرف متوجہ رہے ... اور مضامین عشقیہ اور مضامین خیالیہ اور مضامین بیان واقع اور مضامین نیچرل میں جو تفرقہ ہے اس کو دل میں بٹھالے تو ان بزرگوں کے سبب ہماری قوم کی لٹریچر کیسی عمدہ ہو جاوے گی مضامین بیان واقع اور مضامین نیچر ایسے پاس پاس ہیں کہ ان میں دھوکا پڑ جاتا ہے مگر در اصل پہلا دوسرے سے بالکل علیحدہ ہے۔ پہلا تو ایک بیرونی حالت ہے اور دوسرا اندرونی۔ اسی. میں وہ طاقت ہے جو دل پر اثر کرتی ہے۔ ابھی تک ہماری قوم کا کلام بیرونی حالت سے زیادہ مناسبت رکھتا ہے '' [۱۳۵]

''تہذیب الاخلاق'' کا ذکر قدرے تفصیل سے اس لیے ضروری تھا کہ ''مدرسۃ العلوم'' اور ''تہذیب الاخلاق'' ہی ان کی فکر کا محور اور توجہ کا مرکز تھے اور ان دونوں کی مدد سے مسلمانوں کی نئی نسلوں کو وہ بیدار کر کے انھیں جدید دور میں داخل کرنا چاہتے تھے۔ اس مطالعہ سے ہم نے یہ بھی دیکھا کہ وہ کس طرح سارے ہندوستان میں نئے خیالات کی اُٹھنے والی لہروں سے باخبر تھے اور کس طرح ان کو آگے بڑھانے میں مسلسل کوشش کر رہے تھے۔ برصغیر کی ہر زمین نے اب تک ایسا راہبر پیدا نہیں کیا جس نے فکر و عمل کو ملا کر ایک کر دیا ہو اور جس نے اتنی جہتوں میں ایک ساتھ کام کیا ہو۔ اُن کے ہاں تفکر بھی ہے اور قلم بھی، تقریر بھی ہے تحریر بھی، قدیم خیالات بھی ہیں اور جدید خیالات بھی اور وہ دونوں کا امتزاج کر کے ایک ایسی نئی صورت پیدا کرتے ہیں جو ان کی زندگی میں قدرے کم لیکن بعد کے زمانے میں پوری قوت سے اس طرح ابھرتی ہے کہ آج ہم جو کچھ ہیں اس

میں سر سید پوری طرح شامل ہیں۔ آیئے اب آگے چلیں۔

(۵) سر سید کا تصورِ اخلاق وانسان:

سر سید کی تحریروں کے تجزیے اور ان کے متفرق موضوعات پر لکھے ہوئے ”مضامین“ کے مطالعے سے وہ، اپنے اعلیٰ کردار، مقاصد اور جذبۂ بے لوثی وایثار کے ساتھ، ایک اخلاقی ہستی کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ سر سید کوئی فلسفی نہ تھے اور نہ انھوں نے کوئی مربوط نظریۂ اخلاق وانسان پیش کیا۔ انھیں اسی طرح اخلاقی مفکر کہا جا سکتا ہے جیسے انگلستان میں بیکن اور ایڈیسن اور فرانس میں مونتین اور والٹیر کہے جاتے ہیں۔ یہ وہ لوگ تھے جو انسان اور اس دنیا میں اس کے مقام اور کام کا ایک واضح تصور رکھتے تھے جو قرونِ وسطیٰ کے تصورات سے بالکل مختلف بلکہ متضاد تھا۔ قرونِ وسطیٰ میں، عیسائی مذہب کے اثر سے، انسان کا کام یہ ٹھہرا تھا کہ وہ عبادت میں مصروف رہے اور دنیا کو ترک کر دے۔ اس فکر کا نتیجہ یہ نکلا کہ ہر قسم کی ترقی رک گئی۔ جب نشاۃ الثانیہ کا دور آیا اور اس کے ساتھ یونانی خیالات یورپ میں پھیلے تو لوگوں میں ایک نئی روشنی پیدا ہوئی اور یہ یقین عام ہوا کہ یہ دنیا بھی برتنے کی چیز ہے۔ محض عبادت فرار اور کاہلی ہے۔ اس نئی فکر سے ”اخلاق“ خانقاہیت سے الگ ہو کر دنیاوی زندگی سے ہم کنار ہوا اور اسے دنیاوی دانش (Worldy Wisdom) کہا گیا۔ اس تبدیلی کے ساتھ مصلحین کا یہ فرض ہوا کہ وہ انسان کو جگائیں اور اسے عمل کی طرف لائیں۔ سر سید کی مصلح نظر نے بھی اس حقیقت کو دیکھ لیا تھا اور جب انھوں نے زندگی میں پہلا قدم اُٹھایا تو مغلیہ دربار کے توسل کے بجائے انگریزی ملازمت کی طرف رجوع ہوئے۔ یہی کام ان کے نانا خواجہ فرید الدین پہلے کر چکے تھے اور یہ وہی راستہ تھا جو سر سید نے اختیار کیا۔ یہ بات یاد رہے کہ اخلاق کا تصور ان کے پاس کہیں سے آیا ہو مگر اس پر ان کو پختہ یقین تھا۔ ایسے شخص کے اخلاق میں وہ قدریں اہم ہوتی ہیں جو ”حرکت“ سے تعلق رکھتی ہیں اور جن کو مسلمان دنیاداری سے محمول کرتے ہیں۔ ہمت، ہمدردی، انصاف وترقی اور ان کے تعلق سے نیکی وبدی کے واضح تصور سے راہِ عمل بنانا جدید مصلحین کا مسلک تھا۔ سر سید ان سب سے ہم آہنگ تھے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ سر سید اخلاق کی بنیاد مذہب پر قائم کرتے ہیں۔ سر سید کہتے ہیں کہ ”کوئی اعتقاد یا کوئی مذہب سچا ہو ہی نہیں سکتا جس کا نتیجہ اخلاق کی عمدگی میں نہ ہو۔ پس اخلاق کو کسی مذہب کا کچھ سہارا اور کار نہیں ہے بلکہ مذہب یا اعتقاد کے سچ سمجھنے کو اخلاق کا سہارا اور کار ہے۔“[۱۳٦] اسلام کو وہ ایک ایسا ہی مذہب سمجھتے ہیں جس کی بنیاد انسانی رشتوں کی عظمت اور اخلاق پر قائم ہے ”جس میں خدا کو ایک جاننا اور انسان کو اپنا بھائی سمجھنا“ بنیادی بات ہے۔ سر سید کا عام طریقہ یہ ہے کہ وہ کسی موجود بداخلاقی کو لیتے ہیں، جو ان کے دور کے مسلمانوں میں عام ہے جیسے ”تعصب“ ”بحث وتکرار“ ”کاہلی“ وغیرہ اور اس کے نقصانات دکھا کر اس کی اصلاح کے لیے اپنی اخلاقی رائے پیش کرتے ہیں مثلاً اپنے مضمون ”کاہلی“ کے آخر میں وہ لکھتے ہیں کہ

”کسی شخص کے دل کو بے کار پڑا رہنا نہ چاہیے۔ کسی نہ کسی بات کی فکر و کوشش میں معروف رہنا لازم ہے تا کہ ہم کو اپنی تمام ضروریات کے انجام کرنے کی فکر اور مستعدی رہے اور جب تک ہماری قوم سے کاہلی یعنی دل کو بیکار پڑا رکھنا نہ چھوٹے گا اس وقت تک ہم کو اپنی قوم کی بہتری کی توقع کچھ نہیں ہے۔“[۱۳۷]

محنت اور معروفیت سرسید کے لیے اہم ترین اخلاقی قدریں ہیں جن پر تمام ترقی کا دار و مدار ہے۔ وہ ”ہمدردی“ کو بھی بڑا وصف شمار کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ”جو لوگ ہمدردی کرتے ہیں وہ حقیقت میں اپنی مدد آپ کرتے ہیں۔“ ”امید“ بھی ان کے خیالات میں خاص مقام رکھتی ہے۔ ”زندگی ایک بے جان چیز کے مانند ہے جس میں کچھ حرکت نہیں ہوتی۔ امید اس میں حرکت پیدا کرتی ہے۔ امید ہی کے سبب سے انسان میں سنجیدگی اور بردباری اور خوش مزاجی کی عادت ہو جاتی ہے گویا امید انسان کی روح کی جان ہے۔ ہمیشہ روح کو خوش رکھتی ہے اور تمام تکلیفوں کو آسان کر دیتی ہے۔“ اپنے مضمون ”سراب حیات“ میں وہ ایک ایسی کتاب کا ذکر کرتے ہیں جو تمام تر قنوطیت میں ڈوبی ہوئی ہے۔ سرسید بھی قنوطیت کے نقشے پیش کرتے ہیں مگر آخر میں یہ کہتے ہیں کہ:

> ”جو بات سچ ہے وہ آپس کی ہمدردی، قومی اعانت، قومی بھلائی ہے جب کہ ہماری قوم کا دنیا میں یہ حال ہے کہ ذلت و خواری، نکبت و جہالت میں مبتلا ہے تو اگر کوئی دنیا کی حسرت میں مر کر جہنم میں گیا تو ہماری جوتی سے عبادت کر کے بہشت میں گیا تو ہماری بلا سے۔ ان کا رونا کیا۔ جیتوں کو رو جو مردوں سے بھی بدتر ہیں۔“[۱۳۸]

ان کا ایک خوب صورت مضمون ”امید کی خوشی“ ہے جو لطیف و شاعرانہ انداز سے دل میں امید کو تازہ کرتا ہے۔ ہر مصلح کے لیے امید ہی سب سے اہم قدر ہوتی ہے اور سرسید بھی اس کا ہاتھ نہ چھوڑنے کی ہدایت کرتے ہیں۔ اس دور میں ان کا یہ پیغام اس لیے زیادہ معنی خیز تھا کہ یہ زوال پذیر معاشرہ اور ان کی قوم نا امیدی سے دوچار تھی۔ اخلاق برائیوں میں وہ تعصب اور خوشامد کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔ اسی طرح آزادیِ رائے کو بھی زندگی میں اہم قدر اور ترقی کا راستہ سمجھتے ہیں۔ تعصب کے تعلق سے کہتے ہیں:

> ”انسان کی بدترین خصلتوں میں سے تعصب بھی ایک بدترین خصلت ہے۔ ایسی بدخصلت ہے کہ انسان کی تمام نیکیوں اور اس کی تمام خوبیوں کو غارت اور برباد کرتی ہے۔ متعصب، گو اپنی زبان سے نہ کہے مگر اس کا طریقہ یہ بات جتلاتا ہے کہ عدل و انصاف کی خصلت، جو عمدہ ترین خصائل انسانی ہے، اس میں نہیں ہے۔“[۱۳۹]

خوشامد جو دربار کے زیر اثر مسلمانوں کی برائیوں کی جڑ بن گئی تھی، سرسید اپنے اخلاقی تصورات میں اسے خاص اہمیت دیتے ہیں: ”دل کی جس قدر بیماریاں ہیں ان میں سب سے زیادہ مہلک خوشامد کا اچھا لگنا ہے۔ ”مخالفت“ کے بارے میں لکھتے ہیں کہ

> ''دشمنی اور عداوت، حسد اور رنجش اور ناراضی کے سوا ایک اور جذبہ انسان میں ہے جو خود اسی شخص میں کمینہ عادتیں اور رذیل اخلاق پیدا کرتا ہے اور بعوض اس کے کہ وہ اپنے مخالف کو کچھ نقصان پہنچاوے خود اپنا آپ نقصان کرتا ہے۔ اس انسانی جذبے کو مخالفت کہتے ہیں۔'' [۱۴۰] ان قدروں کے ساتھ وہ ''سمجھ'' کو بھی خاص اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے مضمون ''سمجھ'' کی ذیلی سرخی یہ ہے: ''یعنی تمیز جس سے بھلائی برائی میں امتیاز ہوتا ہے۔'':
>
> ''سمجھ صرف باتوں ہی میں منحصر نہیں ہے بلکہ ہر قسم کے کاموں سے بھی متعلق ہے اور گویا ہماری زندگی میں ہمارے تمام کاموں کی رہنما اور ہمارے لیے ہمارے قادر مطلق خدا کی نائب ہے۔ انسان میں بہت سی بڑی عمدہ عمدہ صفتیں ہیں مگر سمجھ سب سے زیادہ مفید ہے۔ سمجھ ہی کے سبب سے اور تمام صفتوں کی قدر ہوتی ہے۔'' [۱۴۱]

اور آخر میں کہتے ہیں کہ ''افسوس ہماری قوم میں سب کچھ ہے پر یہی نہیں ہے۔'' ''وحشیانہ نیکی'' ''مہذب قوموں کی پیروی'' میں بھی ان کے اخلاقی تصورات واضح ہوتے ہیں۔ انسانی رکھ رکھاؤ میں وہ سب سے زیادہ جس چیز کے دشمن ہیں، رسم و رواج ہے جس میں ہندوستانی مسلمان بری طرح پھنسے ہوئے تھے اور ان کے خلاف جنگ کرنا سر سید کا مصلحانہ فرض تھا۔ اپنے مضمون ''رسم و رواج'' میں ان کے اسباب اور مختلف قوموں میں ان کی پیروی کا جائزہ لے کر کہتے ہیں:

> ''میری دل سوزی اپنے ہم مذہب بھائیوں کے ساتھ اس وجہ سے ہے کہ میری دانست میں ہم مسلمانوں میں بہت سی رسمیں جو درحقیقت نفس الامر میں بری ہیں، مروج ہو گئی ہیں جن میں سے ہزاروں ہمارے پاک مذہب کے بھی برخلاف ہیں اور انسانیت کے بھی مخالفت ہیں اور تہذیب و تربیت و شائستگی کے بھی برعکس ہیں اور اسی لیے میں ضروری سمجھتا ہوں کہ ہم سب لوگ تعصب اور ضد اور نفسانیت کو چھوڑ کر ان بُری رسموں اور بد عادتوں کے چھوڑنے پر مائل ہوں اور جیسا کہ ان کا پاک اور روشن، ہزاروں حکمتوں سے بھرا ہوا مذہب ہے، اسی طرح اپنی رسومات، معاشرت اور تمدن کو بھی عمدہ اور پاک و صاف کریں اور جو کچھ نقصانات اس میں ہیں، گو وہ کسی وجہ سے ہوں، ان کو دور کریں۔'' [۱۴۲]

سر سید نے ہندوستانی مسلمانوں کی حالت زار کو سامنے رکھ کر کم و بیش ان تمام موضوعات پر اظہار خیال کیا جس سے ان کی اخلاقی حالت درست کر کے انھیں مہذب بنایا جا سکتا تھا۔ اسی تصورِ اخلاق کی کوکھ سے ان کا نظریۂ انسان سامنے آتا ہے۔

سر سید اپنے مضامین میں اکثر انسانی نفسیات کو واضح کرتے نظر آتے ہیں جیسے مضمون ''ریا''، ''آدم کی سرگذشت'' اور ''انسان کے خیالات'' میں۔ ان مضامین کو پڑھ کر یوں لگتا ہے جیسے سر سید انسان کی

دماغی قوتوں کا جائزہ لے رہے ہیں لیکن ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ’’نفسیاتی انسان‘‘ سے زیادہ ان کی توجہ ’’اخلاقی انسان‘‘ کی طرف ہے۔ ’’آدم کی سرگذشت‘‘ اس کی بہترین مثال ہے۔ وہ اخلاقی انسان کی ان باتوں سے واقف ہیں جو یورپ کے اخلاقی ادیبوں کے سامنے تھیں۔ وہ ان لوگوں سے بھی واقف ہیں جو بائبل کے قصوں کو حقیقت نہیں بلکہ تمثیل یا استعارہ سمجھتے ہیں۔ سرسید بھی قران شریف میں دیے ہوئے قصۂ آدم کو ایک تمثیل ٹھہراتے ہیں اور اس کے معنی بتاتے ہیں۔ اپنے مضمون ’’انسان کے خیالات‘‘ میں وہ مذہب کی تشریح ’’عقل‘‘ کے مطابق کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ ’’عام لوگوں میں جو یہ مسئلہ ہے کہ ایمان اور مذہب کو عقل سے کچھ علاقہ نہیں ہے یقینی غلطی ہے اور جب میں نے مذہب اسلام کو بالکل عقل کے مطابق پایا تو اس کی سچائی پر اور اس مسئلہ کی غلطی پر اور بھی کامل یقین ہوا۔‘‘ [۱۴۳] ’’عقل‘‘ کے مطابق وہ قصۂ آدم کو اپنے طریقے پر دہراتے ہیں اور اس طرح بیان کرتے ہیں کہ اس تشریح سے جدید خیالات کی روشنی پھوٹنے لگتی ہے۔ سرسید کا زاویۂ نظر خالص ’’زمینی‘‘ ہے اور ’’مادیت‘‘ کے پہلو کو نمایاں کرتا ہے۔ انسان کے بارے میں وہ مابعد الطبیعیاتی سوالات نہیں اُٹھاتے بلکہ جنت سے نکالے جانے کے بعد، اس زمین پر اس کی نئی زندگی ان کا موضوع بحث رہتا ہے۔ قصۂ آدم میں فرشتے انسانی قواء ہیں جو اس کے تابع ہیں۔ شیطان وہ قوت ہے جو کبھی دوست نظر آتی ہے اور کبھی سخت دشمن جس کے بہکائے میں انسان آ کر اس قوت کا شعور حاصل کرتا ہے جو اب تک کام میں نہیں آئی تھی۔

> ’’اس دشمن قوت نے مجھ کو بتایا کہ اس سے بھی کام لے کیونکہ وہ جانتی تھی کہ جب میں اس سے کام لوں گا تب ہی مصیبت میں پھنسوں گا مگر اس قوت سے کام لینا کمال کا بھی سبب تھا، اس لیے اس دشمن قوت نے بہکایا کہ اگر اس سے کام لے گا تو فرشتہ ہو جاوے گا اور کبھی فنا نہ ہووے گا۔ وہ قوت میری ہی تو تھی اور میں اس کو کام میں لانے کے قابل بھی ہو چکا تھا۔ میں اس کو کام میں لایا اور اسی وقت میرے عیب مجھ پر کھل گئے۔ میں نے جانا کہ میں تو ایک نہایت ناچیز ہستی ہوں بے شک مجھ میں فرشتہ ہونے اور ہمیشہ رہنے کی قوت ہے مگر اس کے ساتھ بڑا قوی دشمن بھی لگا ہوا ہے۔ اس سے بچنا نہایت مشکل ہے۔ میں اپنے عیبوں کے چھپانے میں پڑا اور خدا نے للکارا کہ خبردار اب تو اپنا مالک ہوا، دوست دشمن سے واقف ہوا۔ اب جب تک زمین پر رہتا ہے، نیک و بد کو سمجھ اور اپنا کام کر۔ میں نہایت حیران ہوا کہ کیا کروں اور کس طرح پر چلوں۔ پھر میں سمجھا کہ خدا کی نشانیاں اور خدا کی ہدایتیں ہمارے ساتھ ہیں۔ اُنہی کو سمجھو اور اُنہی کو مانو، انہی کی ہدایت پر چلو اور دشمنوں سے نجات پاؤ۔ ...... [۱۴۴]

اس طرح وہ تمام مذہبی مسائل کو انسانی قواء کے تعلق سے بیان کرتے ہیں اور اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ

> ’’پس تمام عبادت اور تمام شکر اور تمام انسانیت یہی ہے کہ انسان اپنے تمام قویٰ کو، جو خدا نے اس کو دیے ہیں، کام میں لاتا رہے اور اسی طرح پر کام میں لاوے جس طرح کہ ان

> کا کام میں لانا ان کے صانع کی مرضی ہو اور اس مرضی کے انسان پر ظاہر ہونے کا خدا تعالیٰ نے (قران میں) وعدہ کیا ہے۔"[۱۴۵]

سرسید یہاں عملی انسان کا تصور نمایاں کرتے ہیں۔ زمین پر رہنے کی اہمیت کا احساس دلاتے ہیں۔ انسان کا فرض کام کرنا اور اپنے تمام قواء کو استعمال کرنا ہے اور ساتھ ہی صحیح اور غلط راہ کی تمیز بھی ضروری ہے۔ اس مضمون میں سرسید "اخلاق انسان" کو "نفسیات" کے ذریعے سمجھنے کی بنیاد رکھتے ہیں اور اس طرز فکر کو قرآن مجید سے جوڑ دیتے ہیں۔

سرسید کے مضامین پڑھ کر انسان کی زندگی کا ایک ایسا تصور اُبھرتا ہے جو محدود ہے۔ وہ ایسا انسان بنانا چاہتے ہیں جس کا ظاہر صاف اور باطن پاکیزہ ہو۔ نیک خیالی، شستہ اطواری، مستعدی، فرض شناسی، اجتماعی زندگی میں مفاد کا احساس ان کے عینی انسان کی اہم صفات ہیں۔ وہ یہ سمجھاتے ہیں کہ ایسا ہونے میں ذاتی اور اجتماعی دونوں قسم کے فائدے ہیں اور مادی فوائد اور دنیاوی منفعتیں بھی اس سے حاصل ہوتی ہے لیکن یہاں پہنچ کر وہ اس رومانی انسان کو بالکل فراموش کر دیتے ہیں جو دنیا کے حسن سے متاثر ہو کر اسے علویت تک پہنچاتا ہے۔ اس رومانی انسان سے انھیں کوئی سروکار نہیں ہے جو علویت کے درجے پر پہنچ کر انسانیت کے فروغ کا ذریعہ ہوتا ہے۔ سرسید کے نقطۂ نظر سے یہ اس لیے ضروری تھا کہ جس قوم کی وہ اصلاح کرنا چاہتے تھے وہ حسن پرستی اور رومانیت دونوں میں زوال و تخریب کے اس درجے پر پہنچ چکی تھی کہ اس رومانی رجحان کو قطع کر دینا ضروری تھا۔ اس طرح سرسید کا تصورِ انسان وقت کی ضرورت کا تابع ہو جاتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ دوای انسان والی قدریں ان کے ہاں کم کم نظر آتی ہیں اور عملی انسان اور مفید انسان ان کا مطمح نظر رہ جاتا ہے۔ اس دائرے میں آ کر سرسید وہ راہ نکالتے ہیں جس کی قوم کو ضرورت تھی۔ یہ بات یاد رہے کہ سرسید مذہب کا کتنا ہی ذکر کریں مگر ان کے فلسفے اور انسان کی روح سیکولر (Secular) رہتی ہے۔

سرسید کا اخلاق پر زور ایڈیسن اور اسٹیل کے اثر سے آیا جسے انھوں نے اپنے دور کے مسلمانوں کے اخلاق کی درستی کے لیے استعمال کیا اور اس کا رُخ موڑ کر اسے ایک نئی جہت دی ورنہ ان کے زمانے کے مسلمان اور اب بھی ایسے مسلمان موجود ہیں جو خدا کو خیر و شر دونوں کا بانی کہتے ہیں اور نیکی و بدی کو فراموش کر کے سزا و جزا کو بھی اخلاق سے متعلق نہیں کرتے۔ ایسے ماحول میں اخلاق پر زور وقت کی ضرورت تھی۔ مذہب بنیادی طور پر انسان کے اخلاق، انسانی رشتوں اور معاملات دنیوی کی درستی ہی کے لیے آیا ہے۔ صرف عبادت کے لیے نہیں۔ عبادت بھی انسان کے اخلاق کی درستی ہی کا راستہ ہے مگر وہ عبادت جس کا اثر فرد کے اپنے اخلاق پر نہ پڑے بے معنی و بے اثر ہو کر رہ جاتی ہے۔ سرسید کے دور میں عام طور پر یہی صورت تھی۔ انگلستان اور یورپ میں اخلاق کی تعلیم مذہب سے الگ اور سائنس سے ملا کر دی جا رہی تھی۔ جون اسٹیورٹ مل نے لکھا کہ مذہب اخلاق کا دشمن ہو گیا ہے اور خدا پر عقیدہ قاطع اخلاق ہے۔ ایسا ہی نتیجہ اس دور کے

مسلمانوں کی اخلاقی حالت کو دیکھ کر نکالا جا سکتا تھا مگر سرسید نے اس بات کو اس پہلو سے لیا کہ اسلام وہ مذہب نہیں ہے جو قاطع اخلاق ہو۔ مسلمان اسلام سے ہٹ کر اخلاق سے گر گئے ہیں اور اس لیے انھوں نے ہر اخلاقی بات کو عقل و سائنس کی نظر سے دیکھا اور اسے قرآن سے ہم رشتہ کیا جس سے ان کے دائرۂ اخلاق کی وسعت بڑھ گئی۔ بیکن نے مذہب اور بادشاہت کو اپنے دائرۂ فکر سے خارج کر دیا تھا۔ اس کے برخلاف سرسید نے مذہب ہی کو بنیاد بنایا اور سیاست میں انگریزوں سے تعلق کو بھی نظر انداز نہیں کیا۔ ایڈیسن کی طرح انھوں نے بھی ''عملی اخلاق'' کو اپنی ''فکر'' میں شامل کر کے مسلمانوں کے ظاہری و باطنی معاملات پر اظہار رائے کیا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ کھانے پینے اور کپڑوں سے لے کر خدا اور رسول ﷺ میں عقیدہ تک انسانی سرگرمیوں کا جتنا وسیع میدان ہے سرسید اس میں چلتے پھرتے نظر آتے ہیں اور ادب آداب، طور اطوار، اخلاقیات اور ایمان تینوں پر اپنے خیالات کا اظہار کر کے سب کو عملی تصور اخلاق سے ملا دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ انسان کو اپنے قواء سے کام لیتا اور لیتے رہنا ہی دنیا و عقبیٰ کا حاصل ہے۔ یہاں عام انسان کا تصور ان کے پیشِ نظر رہتا ہے۔ غیر معمولی انسان یا وہ انسان، جو مخصوص قوتوں کا مالک ہوتا ہے اور ان قوتوں کو استعمال کر کے انسانیت کی ترقی میں اضافہ کرتا ہے، ان کے دائرۂ فکر میں نہیں آتا۔ ان کی نظر جمہور پر رہتی ہے اور ہر شخص کو ''عملِ صالح'' کا پیغام دینا ان کا مقصدِ حیات ہے۔ ان کی تحریریں جدید علم کی روشنی میں اکثر ناکافی معلوم ہوتی ہیں مگر جس حد تک وہ جاتے ہیں ان کی بصیرت افروزی میں خامی نظر نہیں آتی۔ وہ روشن خیالی اور عمل صالح کے پیامبر ہیں اور رہیں گے۔

اب ہم سرسید احمد کی شخصیت و سیرت اور ان کے اثرات کا مطالعہ ختم کر کے اگلے باب میں ان کی ادبی خدمات، ان کی مضمون نگاری، ان کی نثر، ان کے طرز ادا اور اردو نثر پر ان کے اثرات کا مطالعہ کریں گے۔

سرسید کی ادبی خدمات:

(الف) سرسید کی مضمون نگاری:

اردو ادب میں سرسید صنف ''مضمون'' (Essay) کے بانی ہیں۔ ایک جگہ خود بھی لکھتے ہیں کہ ''مضمون نگاری دوسری چیز ہے جو آج تک اردو زبان میں نہ تھی۔ یہ اسی زمانے میں پیدا ہوئی اور ابھی نہایت بچپن کی حالت میں ہے۔ اگر ہماری قوم اس پر متوجہ رہے گی اور ایشیائی خیالات کو نہ ملائے گی جو، اب حد سے زیادہ اجیرن ہو گئے ہیں تو چند روز میں ہماری ملکی تحریریں بھی میکالے وایڈیسن کی سی ہوجاویں گی۔''[۱۴۶] مضمون نگاری کی یہ صنف سرسید نے انگریزی اور یورپ کے ادب سے اور خاص طور پر ایڈیسن اور اسٹیل سے متاثر ہو کر اردو میں منتقل کی۔ یورپ میں مضمون نگاری (Essai) کا بانی فرانسیسی ادیب مونتین تھا جس نے اپنی ملازمت ختم کرنے کے بعد اپنے موروثی قلعہ میں بود و باش اختیار کی اور وہاں مختلف کتابیں پڑھ کر، جو خیالات اس کے ذہن میں پیدا ہوتے، وہ ان کو اپنے مخصوص زاویہ نظر سے لکھ ڈالتا۔ یہ خیالات کسی موضوع کا مکمل جائزہ تو نہیں ہوتے تھے لیکن اس موضوع پر ایک ''کوشش'' کی صورت ضرور پیدا کر دیتے تھے، اسی لیے ان کی ''تحریروں'' کو ''کوشش'' یعنی Essai کہا گیا۔ سرسید نے ''تہذیب الاخلاق'' کے ایک مضمون میں مونتین کا نام لیا ہے اور لکھا ہے کہ ''سولھویں صدی میں مانٹین صاحب نے، جو ایک مشہور فرنچ عالم تھے، خصلت و عادت پر کچھ مضمون چھپوائے تھے۔''[۱۴۷] سرسید مونتین سے زیادہ واقف نظر نہیں آتے اور ان کے مضامین صرف ترتیب اور عام تصورات کی حد تک مونتین کے Essai کی طرح ہیں یعنی وہ بھی مختصر ہیں اور کسی موضوع پر چند خیالات یا ایک نقطۂ نظر کو پیش کرتے ہیں ورنہ مونتین کے Essai میں سب سے اہم چیز اس کی ذات و سیرت (Personality) ہے۔ وہ ہر معاملے کو اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے اور اس پر اپنی ذاتی پسند و ناپسند کے مطابق رائے دیتا ہے۔ برخلاف اس کے سرسید زیادہ تر اپنی ذات کو الگ کر کے اپنے موضوع کو غیر جانب داری سے پیش کرتے ہیں۔ انھوں نے محولہ بالا مضمون میں لارڈ بیکن کا نام نہیں لیا جو انگلستان میں مونتین کا پیرو اور جس کے ایسیز (Essays)، سرسید کے مضامین کی طرح، خاص طور پر غیر جانب دار بلکہ غیر ذاتی (Impersonal) اور اخلاقی رنگ کے حامل ہیں۔ بیکن کی طرح سرسید بھی سائنس کے دلدادہ اور تجربی و عملی (Empirical) فلسفے کے حامی ہیں اور بیکن ہی کی طرح وہ بھی اخلاقی پہلوؤں پر اپنے مشاہدہ و تجربہ سے اکٹھا کیے ہوئے قول مقولے (Aphorisms) اپنے مضامین (Essays) میں رقم کرتے ہیں۔ بیکن ہی کی

طرح سرسید بھی مزاجاً زیادہ سنجیدہ ہیں اور مخصوص فلسفیانہ رجحان کا اظہار کرتے ہیں۔ ان کے ''مضامین'' میں بھی ایسے خیالات سامنے آتے ہیں جو فکر انگیز ہیں اور ہماری روزمرہ کی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں بھی ''طنز'' سے زیادہ خیالات کی اہمیت ہے اور ان کے مضامین بھی جذبات کے بجائے سمجھ اور عقل کو متاثر کرتے ہیں۔ سرسید اور بیکن دونوں میں واضح مشابہت موجود ہے۔ سرسید لابروے کا بھی ذکر کرتے ہیں مگر لابروے کی سب سے اہم تصنیف Les Character سے وہ واقف نہیں ہیں۔ ان کے مضامین میں کہیں بھی کردار نگاری نہیں ملتی جو لابروے کے ایسیز کی بنیادی خصوصیت ہے۔ ویسے بھی ان ادبیات میں، جن سے سرسید واقف تھے یعنی عربی، فارسی اردو میں ایسی کوئی روایت نہیں ملتی۔ بیکن نے بھی اپنے ایسیز (Essays) میں کردار نگاری نہیں کی بلکہ قول مقولے (Aphorisms) ہی رقم کیے ہیں اور سرسید نے بھی اس کام کو وضاحت سے کیا ہے۔ سرسید خاص طور پر ''لنڈن کے پیغمبروں اور سویلیزیشن کے دیوتاؤں سر رچرڈ اسٹیل اور مسٹر ایڈیسن'' [۱۴۸] کا ذکر کرتے ہیں اور ان سے سب سے زیادہ متاثر ہوتے ہیں۔ ان کے اخبار ''اس پیک ٹیٹر اور ٹیٹلر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

> ''عمدہ عمدہ اخلاق و آداب اس میں لکھے جاتے تھے۔ خویش و اقارب کے ساتھ سلوک کرنے کے عمدہ قاعدے اس میں بیان ہوتے تھے۔ اس بات کا کہ انسان اپنی اس قوت کو، جس کا نام شوق ہے کس طرح دیکھ بھال اور سوچ بچار کر کے کس بات میں صَرف کرے، نہایت عمدگی سے ذکر ہوتا تھا اور ہر ایک مضمون نہایت خوبی اور بُردباری اور عجیب و غریب مذاق سے بھرا ہوتا تھا۔'' [۱۴۹]

سرسید نے اپنے مضامین کو اسی انداز پر ڈھالنے کی کوشش کی۔ وہ ایڈیسن کے اہم ادبی مقصد سے واقف ہیں اور اس کو اردو میں اس طرح بیان کرتے ہیں کہ ایڈیسن نے ''اس پیک ٹیٹر'' میں ایک دفعہ لکھا تھا کہ میں اخلاق میں خوش طبعی کی جان ڈالوں گا اور خوش طبعی کو اخلاق سے ملاؤں گا تاکہ جہاں تک ممکن ہو اس کے پڑھنے والے دونوں باتوں میں نصیحت پا دیں۔'' [۱۵۰] سرسید نے اپنے کچھ مضامین میں خود اس پر عمل بھی کیا ہے اور ''بحث و تکرار'' یا ''طریقہ تناول طعام'' میں ذکاوت و خوش طبعی سے کام لیا ہے مگر یہ ان کا مخصوص میدان نظر نہیں آتا۔ خود ایڈیسن نے بھی اپنے اس مخصوص مزاج و رنگ سے تمام مضامین میں کام نہیں لیا ہے۔ اس کے مضامین کی کافی تعداد ایسی ہے جن میں وہ نہایت درجہ سنجیدہ نظر آتا ہے اور اخلاقی نکات کی تحلیل و وضاحت کرتا ہے۔ سرسید کے مضامین بھی اسی راستے پر چلتے ہیں۔ سرسید نے اور دوسرے رسائل کی بھی فہرست دی ہے جو ایڈیسن کے تتبع میں اٹھارھویں صدی کے آخری حصے میں شائع ہوئے۔ ان میں ڈاکٹر جونسن کے رسائل کا بھی ذکر ہے۔ سرسید ان سے شاید ہی واقف ہوں مگر وہ لوگ جو جونسن کے مزاج اور تحریروں سے واقف ہیں اس بات کو بھی جانتے ہیں کہ سرسید مصلح اخلاق کی حیثیت سے ڈاکٹر جونسن سے زیادہ قریب ہیں۔ ان کے ہاں اخلاق کو

مزاح سے ملانے والا ایڈیسن کا مزاج شامل نہیں ہے۔ وہ ڈاکٹر جونسن کی طرح مذہبی انسان ہیں اور اپنی رائے کو پوری قوت اور دلائل کے ساتھ پیش کرنے کی پوری صلاحیت رکھتے ہیں۔ ایڈیسن کی مصلحت سے زیادہ ان کے مضامین میں جونسن کی جرأت و بے باکی نمایاں ہے۔ اسی طرح ان کے مضامین کا دائرہ اتنا وسیع نہیں ہے جتنا مونتین و بیکن کا ہے، جو زندگی کے ہر موضوع کو اپنے دامن میں سمیٹ لیتے ہیں۔ سرسید کا دائرہ کار زیادہ تر تہذیب و شائستگی، رسم و رواج اور دوسرے سماجی موضوعات تک محدود رہتا ہے مگر وہ ایک اور موضوع کو بھی شامل کیے بغیر نہیں رہ سکتے جو ان کی ضرورت بھی ہے اور ان کی مجبوری بھی۔ اس کے تعلق سے سرسید لکھتے ہیں کہ:

> ”اسٹیل اور ایڈیسن کو اپنے زمانے میں ایک بات کی بہت آسانی تھی کہ ان کی تحریر اور ان کے خیالات جہاں تک کہ تھے تہذیب و شائستگی و حسنِ معاشرت پر محدود تھے۔ مذہبی مسائل کی چھیڑ چھاڑ ان میں کچھ نہیں تھی۔ ہم بھی مذہبی خیالات سے بہت بچنا چاہتے ہیں مگر ہمارے ہاں تمام رسمیں اور عادتیں مذہب سے ایسی مل گئی ہیں کہ بغیر مذہبی بحث کے ایک قدم بھی تہذیب و شائستگی کی راہ میں نہیں چل سکتے۔ جس بات کو کہو کہ چھوڑو۔ فوراً جواب ملے گا کہ مذہباً ثواب ہے اور جس بات کو کہو کہ سیکھو اسی وقت کوئی بولے گا کہ مذہباً منع ہے۔ بس ہم مجبور ہیں کہ تہذیب و شائستگی اور حسنِ معاشرت سکھانے میں ہم کو مذہبی بحث کرنی پڑتی ہے۔“ [۱۵۱]

ایڈیسن کی طرح سرسید بھی اپنے مضامین موضوع کو ہی اہم سمجھتے ہیں اور اس میں مذہب کو بھی شامل رکھتے ہیں۔ اسی لیے ان کے بہت سے مضامین مذہبی بحثیں بن کر رہ گئے ہیں۔ پھر ایڈیسن اور اسٹیل کے برخلاف سرسید ”عملی انسان“ بھی تھے اور ان کے عمل کی تان اصلاحِ احوال و اخلاق کے ساتھ تعلیم پر ٹوٹتی ہے اور اس لیے تعلیم بھی ان کا مخصوص موضوع بن گیا ہے جو کبھی ”ادب“ کے دائرے سے نکل کر ”علم“ کے دائرے میں آ جاتا ہے اور کبھی ”تعلیم و تربیت“ جیسے مضامین میں عام فہم درجہ پر رہ کر ادبی ہو جاتا ہے۔

سرسید کے مضامین تین طرح کے ہیں۔ ایک وہ جن کو علمی کہا جا سکتا ہے۔ دوسرے وہ جن کو ”ادبی“ کہا جا سکتا ہے اور تیسرے وہ جو مذہبی موضوعات کے ذیل میں آتے ہیں۔ جیسے سرسید مونتین سے زیادہ واقف نہیں ہیں ویسے ہی وہ انگریزی ادب کے رومانی دور کے مضمون نگاروں مثلاً لیمب، ہیزلٹ اور اسٹی وِن سن سے بھی واقف نہیں ہیں۔ اپنے قریب کے ہم عصروں میں وہ خود لارڈ میکالے کا نام لیتے ہیں۔ میکالے کے مضامین فنِ مضمون نگاری کے سلسلے میں یہ اہمیت رکھتے ہیں کہ اس نے علمی موضوعات پر طویل مضامین لکھے جن کو علمی مضامین یعنی ”مقالہ نگاری“ کی بنیاد کہا جا سکتا ہے۔ سرسید کے مضامین کا ایک حصہ اسی طرح کا ہے۔ میکالے مورخ تھا۔ اس کے مضامین جیسے ”کلائیو“ اور ”وارن ہیسٹنگز“ اسی طرح تاریخی ہیں جیسے سرسید کے

مضامین "اسبابِ بغاوتِ ہند" اور "سرکشی ضلع بجنور" وغیرہ۔ میکالے نے تنقیدی اور فلسفیانہ مضامین بھی لکھے جیسے سرسید کا مقالہ "غزالی" ہے۔ پھر سرسید کیوں کہ ایک رسالے (تہذیب الاخلاق) کے ایڈیٹر بھی تھے جو سیاسی و تعلیمی امور سے بھی تعلق رکھتا تھا اس لیے ان کے بہت سے مضامین اسی ذیل میں آتے ہیں۔ ان مضامین اور تحریروں سے اردو میں "جدید صحافت" کا آغاز ہوتا ہے اور اس لیے ان کو آج بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ علمی مضامین لکھتے ہوئے وہ اس رنگ و مزاج کو شامل کرتے ہیں جسے تاویل و تفہیم و تجزیہ (Exposition & Illustration) کہا جاتا ہے اور صحافیانہ مضامین میں اس رنگ و مزاج کو سامنے لاتے ہیں جسے تشریح و تحلیل (Explanation & Discussion) کہا جاتا ہے۔ انگریزی مضمون نگاری میں یہ دو خصوصیات ڈرائڈن نے شامل کی تھیں جنھیں میکالے، کارلائل، رسکن نے مضمون نگاری کا جزو بنا دیا تھا۔ مضمون کی یہ خصوصیات ادبی سے زیادہ صحافیانہ ضرور ہیں لیکن سرسید نے اپنے مضامین میں جس طرح انھیں شامل کیا ہے وہ سراسر ادبی ہیں اور اس لیے ان کے مضامین میں ادبی رنگ نمایاں رہتا ہے۔

اب اگر سرسید کے ان مضامین کو دیکھا جائے جو پوری طرح "ادبی" ہیں تو محسوس ہوگا کہ وہ انگریزی کے کلاسیکل مضمون نگار ایڈیسن و اسٹیل سے متاثر ہیں اور زیادہ تر انھیں کی طرح سے لکھتے ہیں۔ کئی مضامین ایڈیسن و اسٹیل کے مضامین کے آزاد ترجمے ہیں یا ان کے خیالات کو اپنے انداز سے سرسید نے اردو میں لکھ دیا ہے یا ان سے اختلاف کر کے اپنا نقطۂ نظر پیش کیا ہے۔ ایڈیسن اور اسٹیل کی طرح ہی "عقل" اور "خارجیت" ان کے مضامین میں نمایاں ہے مگر کچھ مضامین ایسے بھی ہیں جو رومانی مضامین کی طرح اگر بالکل ذاتی نہیں تو "جذباتی" ضرور ہیں جیسے "آدم کی سرگذشت"، "سرابِ حیات" اور سب سے زیادہ "امید کی خوشی"۔ ان کے علاوہ سرسید اپنے بہت سے "خارجی" رنگ کے مضامین میں بھی "داخلیت" شامل کر دیتے ہیں اور اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے اپنے ذاتی تجربات اور مشاہدات کو بھی مضمون میں داخل کر دیتے ہیں۔ اس تنوع کو دیکھ کر کہا جاسکتا ہے کہ سرسید کے ہاں "مضمون نگاری" کے بیشتر رنگ موجود ہیں۔

سرسید نے جب مضمون نگاری شروع کی تو ان سے پہلے جو کام اس سلسلے میں ہو چکا تھا اس سے بھی استفادہ کیا۔ کلکتہ سے شائع ہونے والا اردو کا پہلا اخبار "جام جہاں نما" (۱۸۲۲ء)، دہلی سے شائع ہونے والا مولوی محمد باقر کا "اردو اخبار" (۱۸۳۷ء) خود ان کے بھائی سید محمد کا "سید الاخبار"، ماسٹر رام چندر کا اخبار "فوائد الناظرین" (۱۸۳۵ء) اور ماہنامہ "خیر خواہِ ہند" (۱۸۴۷ء)، جس کا نام بدل کر بعد میں "محبِ ہند" کر دیا گیا تھا، ان سب کی تحریریں ان کے سامنے تھیں۔ ماسٹر رام چندر کئی معنی میں سرسید کے پیش رو تھے۔ ماسٹر رام چندر بھی، سرسید کی طرح، "اِس پیک ٹیٹرز" سے بہت متاثر تھے۔ انھوں نے سرسید سے پہلے مختلف موضوعات پر "اِس پیک ٹیٹرز" کے رنگ میں مختلف موضوعات پر مضامین لکھے۔ اسی قسم کے موضوعات پر بعد میں سرسید نے بھی قلم اُٹھایا۔ ان اثرات کے علاوہ وہ غالب کے اردو خطوط سے بھی متاثر ہوئے۔ بیکن نے

لیتے (Essay) کی بنیاد قدیم لاطینی ادب میں سسرو کے خطوط کو بتایا ہے۔ سرسید کی تحریروں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے خطوطِ غالب کی نثر کا اثر بھی قبول کیا ہے مگر بحیثیت مجموعی اردو خطوطِ غالب اور نثرِ سرسید کا مزاج جدا ہے۔ سرسید نے خطوطِ غالب سے اگر کچھ سیکھا ہے تو وہ نثر نگاری کا طرز و اسلوب ہو سکتا ہے۔ ماسٹر رام چندر کے مضامین ادبی خوبی سے خالی ہیں اور محض علم و معلومات بہم پہنچاتے ہیں۔ سرسید بھی علم و معلومات بہم پہنچاتے ہیں لیکن ان کا مقصد اس سے آگے تھا یعنی اصلاح کی غرض سے نثر کے ذریعے اپنے پڑھنے والوں کو سمجھانا اور متاثر کرنا۔ ان کی نثر کا انداز اسی لیے سمجھانے کا انداز ہے۔ وہ اخلاقی غلطیوں کے نقصان اور اخلاقی خوبیوں کے فوائد بتاتے ہیں اور اکثر زندگی کے حالات و عوامل سے مثالیں پیش کرتے ہیں، قصے اور تمثیلیں بیان کرتے ہیں اور اپنے بیان میں ادبی رنگ پیدا کرنے کے لیے کلاسیکی ''عقل'' کو رومانی ''جذبات'' اور ''تخیل'' سے ملا دیتے ہیں اور اسی لیے مضمون نگاری کی جو جو صورتیں اب تک اردو نثر میں آئیں اور مقبول ہوئیں ان سب کی بنیادیں اور آثار سرسید کے مضامین میں ملتے ہیں۔

(ب) مضامینِ سرسید کی عام خصوصیات:

مضامینِ سرسید پڑھتے ہوئے چند ایسی خصوصیات، تواتر کے ساتھ، سامنے آتی ہیں جو اس دور کے کسی اور مصنف کے ہاں نہیں ملتیں۔

(ا) سرسید کے مضامین، بیکن کے مضامین کی طرح، تہہ دار اور گہرے خیالات کی بناء پر اہم ہیں۔ وہ زندگی کے مختلف پہلوؤں پر، اپنی مخصوص نظر سے، ایسے اقوال (Aphorisms) پیش کرتے ہیں جو اپنی سچائی کی بناء پر دل میں اُتر جاتے ہیں۔ اقوال سے سرسید کی دلچسپی اس لیے بھی تھی کہ ان سے تعلیم و تربیت کا کام لیا جا سکتا ہے۔ ۱۸۵۸ء میں، جب وہ مراد آباد میں تھے، انھوں نے ''پنچایتی مدرسہ مراد آباد'' کے طلبہ کی تعلیم و تربیت کے لیے ''صد پندِ لقمان'' کے طرز پر فارسی زبان میں ایک کتاب بھی مرتب کی تھی جو کم از کم دو بار ان کی زندگی میں شائع ہوئی۔ اصلاح و تربیت کے لیے اقوال کا استعمال ان کے تخلیقی مزاج کا حصہ تھا اسی لیے ان کے مضامین میں ایسے چست فقرے (اقوال) اکثر سامنے آتے ہیں۔ یہ خصوصیت بیکن اور سرسید میں مشترک ہے مثلاً

''انسانوں کی بدبختی کی جڑ دنیوی مسائل کو دینی مسائل میں شامل کر لینا ہے۔''

''کفر سے بھی بداخلاقی زیادہ بدتر ہے۔''

''حسد کا منشا صرف وہ اوصافِ حمیدہ ہوتے ہیں جو محسود میں ہیں اور حاسد ان کا خواہاں ہے مگر وہ اس میں نہیں ہیں اور نہ ہو سکتے ہیں۔''

سرسید اکثر دوسروں کے اقوال کا بھی اقتباس کرتے ہیں اور انھیں موجود صورتِ حال پر منطبق کر کے اصلاحِ

احوال کا درس دیتے ہیں۔

(۲) مضامینِ سرسید کی دوسری خصوصیت ”تبلیغی جوش“ ہے۔ یہ ایڈیسن کے ہاں بھی ہے اور جونسن کے ہاں بھی مگر یہ دونوں سرسید سے اس لیے پیچھے رہ جاتے ہیں کہ سرسید کی مضمون نویسی کا پہلا مقصد ”اصلاح“ ہے اسی لیے اکثر محسوس ہوتا ہے کہ وہ وعظ کر رہے ہیں۔ واعظانہ رجحان ان کے اکثر مضامین پر غالب رہتا ہے۔

(۳) اسلامی جوش اور ہر نیکی کو، صحت کے ساتھ، اسلام سے وابستہ کرنا ان کے مضامین کی خاص صفت ہے مثلاً ”عورتوں کے حقوق“ میں لکھتے ہیں:

> ”جس قدر قدر و منزلت عورتوں کی مذہب اسلام میں کی گئی ہے اور ان کے حقوق اور ان کے اختیارات کو مردوں کے برابر کیا گیا ہے اس قدر آج تک کسی تربیت یافتہ ملک میں نہیں ہے۔ انگلینڈ، جو عورتوں کی آزادی کا بڑا حامی کار ہے جب اس کے قانون پر، جو عورتوں کے باب میں ہے، نظر کی جاتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ان لوگوں نے عورتوں کو نہایت حقیر اور لایعقل اور لاشے سمجھا ہے۔“

(۴) تبلیغ کے ساتھ بحث و استدلال کا عنصر بھی سرسید کے مضامین میں نمایاں ہے۔ وہ جو بات کہتے ہیں اس پر بحث کر کے دلیل سے ثابت بھی کرتے ہیں۔ جیسے اپنے مضمون ”تربیت اطفال“ میں۔

(۵) سرسید کے مضامین کی ایک اور خصوصیت ندرتِ فکر ہے۔ جب ہم کسی مضمون کو پڑھتے ہوئے اس کے موضوع پر آتے ہیں تو خیال کرتے ہیں کہ اس میں فلاں فلاں خیالات ملیں گے مگر جب اسے پڑھتے ہیں تو بالکل نئے خیالات اور نئے پہلوؤں سے ہم کنار ہوتے ہیں۔ اس طرح غیر متوقع خیال کا وجدان کے مضامین میں دلچسپی پیدا کرتا ہے مثلاً ان کے مضمون ”ہمدردی“ کو پڑھیے تو اس میں عام ہمدردی کے بجائے یہ خیالات ملتے ہیں

> ”کیا دھوکے کی چیز ہے۔ کیا بھلاوے میں پڑے ہیں جو سمجھتے ہیں کہ دوسروں کی مصیبت میں مدد کرنا ہمدردی کرنا ہے کیا قدرت کا کوئی کام بے فائدہ ہے؟ نہیں۔ گو ہم بہتوں کے سمجھنے سے عاجز ہیں۔ کیا ہم اس فائدے میں شریک نہیں۔ نہیں بے شک واسطہ یا بلا واسطہ یا واسطہ در واسطہ شریک ہیں۔ پھر دوسرے کی مدد کرنا کہاں رہا بلکہ اپنی آسائش کے کسی وسیلے سے اپنی مدد آپ کرنا ہوا۔ اس لیے جو لوگ ہمدردی کرتے ہیں وہ حقیقت میں اپنی مدد آپ کرتے ہیں اور جو نہیں کرتے وہ خود اپنی آسائش کے وسیلے کو نقصان پہنچاتے ہیں۔“

(۶) مضامینِ سرسید کا غالب عنصر ”متفکرانہ سنجیدگی“ ہے۔ وہ غور و فکر اور دلائل و براہین کی مدد سے حقایق کو واضح کرتے ہیں لیکن اکثر مضمون خشک، غیر دلچسپ اور بے اثر ہو جاتا ہے مگر ساتھ ہی ان کے بہترین مضامین وہ ہیں جن میں گہری سنجیدگی صفائی خیال کے ساتھ آتی ہے اور ان کے خیالات ہمارے چراغ ذہن کو روشن

کر دیتے ہیں اور ہم بھی غور و فکر پر مائل ہو جاتے ہیں۔ باتیں بظاہر عام سی ہوتی ہیں مگر ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ یہ اب تک ہماری نظروں سے اوجھل تھیں۔ بات نئی نہ ہونے کے باوجود ہم اس پہلو سے اسے دیکھنے لگتے ہیں اور یہی سرسید کے مضامین کی کامیابی ہے۔ ان کے مضامین ”ریا“ اور ”خوشامد“ اسی نوعیت کے ہیں۔

(۷) سرسید کے مضامین میں ”نیچر“ پر بہت زور ہے مگر یہ نیچر کلاسیکی نیچر ہے، رومانی نہیں۔ زندگی یا نیچر کے تخیلی اور جذباتی پہلوؤں کا ان کے ہاں کوئی ذکر نہیں ہے۔ وہ صرف اس نیچر سے تعلق رکھتے ہیں جو اعمال انسانی اور شہر کی اجتماعی زندگی اور شائستہ لوگوں کی تقلید سے سروکار رکھتی ہے۔ وہ ”نیچر“ جو انگریزی زبان کے معروف شاعر ورڈز ورتھ کے ہاں ملتی ہے وہ سرسید کے دائرۂ فکر سے خارج ہے۔ وہ تخیل جس سے نیچر تعلق رکھتی ہے اور جو قدرتی مناظر، انسان کی بنیادی فطرت، محبت، عشق و عاشقی اور کائنات کے پراسرار اصولوں اور آفاق کی پہنائیوں میں نمایاں ہوتی ہے وہ بھی سرسید کے دائرۂ فکر و عمل سے باہر ہے۔ کلاسیکیوں کی طرح ”اصول بندی“ ان کے لیے خاص اہمیت رکھتی ہے۔ ”نیچر“ اور ”عقل“ دونوں سرسید کے ہاں ایک ہی چیز ہے۔ یاد رہے کہ عقل کی بالادستی (Supermacy of Reason) سرسید کا مسلک ہے۔

(۸) اس کلاسیکی دائرے سے نکل کر وہ اگر کہیں آتے ہیں تو ان چند مضامین میں جیسے ”امید کی خوشی“ ”گذرا ہوا زمانہ“ ”سراب حیات“ ”آدم کی سرگذشت“ وغیرہ۔ یہاں بھی وہ اس حد تک ”رومانی ہیں کہ وہ ایک موڈ کے تحت اپنے جذبات کا اظہار کرتے ہیں مگر ”داخلیت“ اور ”مطالعۂ خودی“ (Study of Self) کا وہ عنصر جو چارلس لیمب، ولیم ہیزلٹ اور اسٹی ون سن کے مضامین میں ملتا ہے سرسید کے ہاں اس طور پر نہیں آتا۔ یہی مضامین ان کے ہاں سب سے زیادہ موثر ہیں اور ان مضامین پر ان کی مضمون نگاری کے دوام کا مدار ہے۔ مجھے ڈاکٹر احسن فاروقی کی اس رائے سے اتفاق ہے کہ ”امید کی خوشی“ کو اسی طرح اردو ادب کا بہترین مضمون کہہ سکتے ہیں جیسے چارلس لیمب کے ”ڈریم چلڈرن (Dream Children) کو انگریزی کا بہترین مضمون (Essay) کہا جاتا ہے۔[۱۵۲]

(۹) سرسید کے مضامین کا ادبی کیف اسی لیے ”کلاسیکی“ ہے اور کلاسیکی مضمون نگاروں کی طرح ہی وہ ذکاوت، طنز اور خوش طبعی سے بھی کام لیتے ہیں۔ وہ کہیں کہیں ایڈیسن کی خوش طبعی کی پیروی ضرور کرتے ہیں اور یہ اثرات ان کے مضامین مثلاً ”بحث و تکرار“ اور طریقۂ تناول طعام“ میں خاص طور پر نمایاں ہیں۔ سرسید اپنے مضمون ”بحث و تکرار“ کو اس طرح شروع کرتے ہیں:

> ”جب کتے آپس میں مل کر بیٹھتے ہیں تو پہلے تیوری چڑھا کر ایک دوسرے کو بُری نگاہ سے آنکھیں بدل بدل کر دیکھنا شروع کرتے ہیں، پھر تھوڑی گونجیلی آواز ان کے نتھنوں سے نکلنے لگتی ہے۔ پھر تھوڑا سا جبڑا کھلتا ہے اور دانت دکھائی دینے لگتے ہیں اور حلق سے آواز نکلنی شروع ہوتی ہے۔ پھر باچھیں چر کر کانوں سے جا لگتی ہیں اور ناک سمٹ کر ماتھے پر چڑھ

> جاتی ہے۔ ڈاڑھوں تک دانت باہر نکل آتے ہیں۔ منھ سے جھاگ نکل پڑتے ہیں اور عفیف آواز کے ساتھ اُٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور ایک دوسرے سے چمٹ جاتے ہیں.....
>
> [۱۵۳]

اس کے بعد وہ انسانوں کی طرف آتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ ''نامہذب آدمیوں کی مجلس میں بھی آپس میں اسی طرح تکرار ہوتی ہے۔'' اور پھر وہ اس تکرار کا طنز و مزاح سے پُر نقشہ کھینچتے ہیں مگر محسوس ہوتا ہے کہ طنز میں وہ بہت سخت ہو گئے ہیں اور وہ نرم طنز، استہزا یا درانتی جو ایڈیسن اپنی تحریر میں استعمال کرتا ہے ان کے ہاتھ میں نہیں ہے بلکہ ایک تیز چھرا یا بڑی قینچی ہے جس سے وہ بے تکان کاٹ چھانٹ کر رہے ہیں۔ اسی طرح ''طریقہ تناول طعام'' میں وہ، ہمارے کھانا کھانے کے طریقے سے، گھن دلانے میں کامیاب ہیں:

> ''اس ایک دسترخوان پر کوئی تو فیرنی کلمۂ شہادت کی انگلی سے اور کوئی دست بخیر چاروں انگلیوں سے چاٹ رہا ہے، کوئی پلاؤ میں اروی کا سالن ملا ملا کر کھا رہا ہے، کسی نے سالن میں ملا ہوا پلاؤ کھا کر نان ابی سے لتھڑا ہوا پنجۂ مبارک پونچھ کر روٹی کو سالن میں ڈبو ڈبو کر کھانا شروع کیا ہے۔ کسی نے بورانی کے پیالے کو منھ سے لگا کر سڑپا بھر، یہ کہہ کر، واللہ بڑی تیز ہے اوہ اوہ کرنا شروع کیا ہے۔ تمام جھوٹے برتن اور نیم خوردہ کھانا اور چچوڑی ہوئی ہڈیاں اور روٹی کے ٹکڑے اور سالن میں کی نکالی ہوئی مکھیاں سب آگے رکھی ہوئی ہیں۔ ....''[۱۵۴]

مگر عموماً وہ اس رنگ طنز پر شروع سے آخر تک قائم نہیں رہتے جیسے کہ ایڈیسن کی اس رنگ کی تحریروں میں نظر آتا ہے بلکہ ''مقصد'' کی طرف لوٹ کر ''اصلاح'' سے آ ملتے ہیں۔

تربیت و اصلاح کے عمل میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے وہ اکثر حکایت کا استعمال بھی کرتے ہیں مثلاً ''وحشیانہ نیکی'' میں وہ دو حسین لڑکوں کی نقل بیان کرتے ہیں جنھوں نے رقابت میں آ کر نہ صرف اپنی محبوبہ کو مار ڈالا بلکہ خود کو بھی ہلاک کر ڈالا۔ اس حکایت میں وہ ہندوستانیوں کی وحشیانہ نیکیوں کا مقابلہ کر کے تربیت یافتہ ماحول میں رہنے کے فوائد بیان کرتے ہیں۔ اپنے مضمون ''طریقۂ زندگی'' میں وہ مزگرے کا مصری ملکہ کے ساتھ کھانا کھانے کا قصہ بیان کرتے ہیں اور اسے بھی حکایت کی طرح استعمال کرتے ہیں۔ یہ عمل تسلسل کے ساتھ ان کے مضامین میں سامنے آتا ہے۔

(۱۰) ان مضامین میں وہ کہیں کہیں انسانی نفسیات کا جائزہ بھی لیتے ہیں لیکن کردار نگاری جو ایڈیسن اور خصوصاً لابروے سے جس کا ذکر سرسید نے اپنے ایک مضمون میں کیا ہے، مخصوص ہے، ان کے دائرۂ عمل سے باہر رہتی ہے۔ سرسید بھی کردار نگاری کر سکتے تھے لیکن جوشِ اصلاح نے ان کی ادبی صلاحیتوں کو دبا دیا اور وہ اپنے مضامین میں ایک مصلح کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ یہی ان کی تحریروں کا مقصد تھا اور وہ اسی کی

طرف لوٹ جاتے ہیں۔

ان اثرات کا مطالعہ کرنے کے بعد، جن کی مدد سے سرسید نے مضمون نگاری کی صنف کو اردو میں جنم دیا اور ان خصوصیات کا جائزہ لینے کے بعد، جو ان کے مضامین میں نمایاں ہیں، جب بحیثیت مجموعی ہم ان کے مضامین کو دیکھتے ہیں تو یہ بات واضح ہوتی ہے کہ کم و بیش ہر قسم کے مضامین کی کامیاب مثالیں ان کے ہاں موجود ہونے کے باوجود ان کا تخلیقی رجحان کلاسیکیت کی طرف ہے اور اس میں بھی وہ جونسن کی طرح، زیادہ تر سنجیدہ مبلغ کی حیثیت میں نمایاں ہوتے ہیں۔ ان کے مضامین ایک طرف علم و معلومات کو اپنے دامن میں سمیٹتے ہیں اور دوسری طرف ''صحافت'' سے قریب ہو جاتے ہیں۔ ادبی لحاظ سے ان کے وہی مضامین اہمیت رکھتے ہیں جن میں انھوں نے درمیانی راہ نکالی ہے۔ ان کے متعدد مضامین میں سے کم و بیش چالیس پچاس مضامین ایسے ضرور منتخب کیے جا سکتے ہیں جو اردو میں مضمون نگاری کے لحاظ سے ہمیشہ اہم رہیں گے۔ سرسید کے ہاں مضمون نگاری کی کم و بیش ساری فنی صفات موجود ہیں۔ وہ مختصر ہیں۔ اپنے موضوع کے کسی یا چند پہلوؤں کو سامنے لا کر پڑھنے والے کی فکر کو مہمیز دیتے ہیں اور اپنے مقصد کو ''خارجی'' طریقہ سے پورا کر لیتے ہیں۔ اُن کے بعد کے مضمون نگاروں نے ''داخلی'' مضمون نگاری کی طرف زیادہ توجہ دی مگر یہاں بھی اولیت کا سہرا سرسید ہی کے سر بندھتا ہے۔ جب بھی زمانۂ حال یا مستقبل میں ''مضمون'' (Essay) لکھا جائے گا اس کا سرا سرسید سے جا ملے گا۔

سرسید ایک ایسے دور کے فرد اور ایک ایسے دور کے بانی تھے جب قوم کو بیدار کرنے کے لیے اس کا رُخ ایک طرف سے ہٹا کر دوسری طرف کرنا ضروری تھا۔ یہ رُخ ادب میں اُس ''ادبیت'' کی زیادتی کا قاطع تھا جو ساری حدوں کو پار کر کے ایک ایسا نشہ بن کر رہ گیا تھا جس میں ''معنویت'' باقی نہیں رہی تھی۔ انیسویں صدی کے نصف آخر کی شاعری اور نثر اسی تخریبی رجحان کی ترجمانی کرتی ہے۔ سرسید کے مضامین اس دور میں نثر کی طرف رجحان پیدا کرتے ہیں اور ادب کو محض لطف و تفریح سے ہٹا کر ''افادیت'' کے دائرے میں داخل کرتے ہیں اور مقصدی و افادی ادب کی بنیاد رکھتے ہیں۔ یہ نئے دور کا جدید ترین رجحان تھا اور ضرورتِ وقت کے مطابق مقبول ہو رہا تھا۔ سرسید کے ساتھ انگریزی تہذیب و ادب کے اثرات ہماری تہذیب و ادب میں شامل ہو کر اُسے ایک نئے راستے پر ڈال دیتے ہیں جس پر ہم اور ہمارا ادب آج تک گامزن ہے۔ سرسید سے پہلے اردو ادب میں اس کی کوئی مثال نہیں ملتی۔ انگریزی ادب سے وہ بہت کچھ لیتے ہیں اور پھر اُس میں اپنی طرف سے بہت کچھ ملا کر اُسے ایک نئی صورت دے دیتے ہیں جس سے جدید رجحانات جڑ پکڑ لیتے ہیں۔ سرسید نے اردو میں مضمون نگاری کا علم بلند کیا، اس کے قلعے کی فصیلیں تیار کیں اور اب اس میں نئی نئی عمارتیں بنانا اور شجر کاری کرنا آنے والوں کا کام ہے۔ سرسید کی آواز آج بھی ہماری جدید تہذیب، ہمارے کلچر اور ادب کی ممتاز و نمایاں آواز ہے جو پوری طرح ہمارے تہذیبی و فکری وجود میں شامل ہے۔

(ج) سرسید کا اسلوبِ بیان/طرزِ ادا:

سرسید کی نثر کی کچھ خصوصیات پچھلے صفحات میں، مضمون نگاری کے ذیل میں، بیان کی جا چکی ہیں۔ اب ہم ان کی نثر اور طرزِ ادا کی چند اور خصوصیات اِن سطور میں بیان کریں گے۔

سرسید کی نثر کو، اردو نثر کی تاریخ میں، نثر کے ایک مخصوص رنگ کا بانی کہنا چاہیے۔ اردو نثر کا وجود سرسید سے پہلے بھی تھا مگر وہ نثر بات چیت کی سطح کی نثر تھی جو ہمیں میر امن کی "باغ و بہار" میں نظر آتی ہے اور مرزا غالب کے خطوط میں بھی ملتی ہے۔ روزمرہ کی بات چیت کی سادگی اور بے ساختہ پن سرسید اور ان لوگوں کی نثر میں مشترک ہے مگر غور کیا جائے تو بات چیت کی اس نثر میں روزمرہ کے واقعات یا داستانیں ضرور بیان کی جا سکتی ہیں لیکن سرسید کی نثر تحریری ہے یعنی بات چیت کی طرح سیدھی سادی ہونے کے باوجود ایک قاعدے اور اصول کی پابند رہتی ہے۔ یہ نثر ادائے مطلب کا ایسا ذریعہ ہے جہاں مطالب عام بات چیت کے موضوعات سے زیادہ اہم ہیں اور اس لیے زبان و بیان بھی عام سطح سے بلند رہتا ہے۔ یہاں الفاظ، تراکیب اور جملوں کی ساخت میں ایک رکھ رکھاؤ نظر آتا ہے جس سے محسوس ہوتا ہے کہ بات چیت سمجھ بوجھ کے ساتھ ہو رہی ہے اور اسی لیے زبان بھی تربیت یافتہ ہو گئی ہے۔ ایک قسم کی سنجیدگی اور بنا سنوار اپن ہر جگہ نمایاں رہتا ہے۔ میر امن یا غالب کے اردو خطوط کی نثر کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ مصنف "بول" رہا ہے، سرسید کی نثر پڑھتے ہوئے یہ احساس ہوتا ہے کہ مصنف "لکھ" رہا ہے۔ سرسید کی نثر کو محض سادہ یا بے ساختہ کہنے کے معنی یہ ہیں کہ ہم نے اس کی مخصوص نثریت کو نظر انداز کر دیا ہے۔ ایڈیسن کی انگریزی نثر بھی سادہ ہے مگر بات چیت کی زبان سے اس کا مقابلہ کیا جائے تو اس کی سادگی بنائی ہوئی محسوس ہوگی۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ اس بات کا دھیان رکھ کر نثر لکھی جا رہی ہے کہ وہ سادہ رہے اور اسی لیے اس کا طرزِ ادا "سادہ" سے زیادہ خوش ادا و نفیس (Elegant) ہو جاتا ہے۔ سرسید کی نثر بھی سادگی کے ساتھ نفاست کا اثر قائم کرتی ہے اور اسی لیے ہم اسے "حقیقی نثر" کا نام دے سکتے ہیں۔ بول چال کی نثر کی بنیاد جذبات و تخیل کی رو پر قائم ہوتی ہے۔ حقیقی نثر وہ ہے جس پر "عقل" (Reason) حاوی ہوتی ہے۔ سرسید کی نثر اسی ذیل میں آتی ہے اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔ شاعری اور نثر کے طرز کا فرق کرتے ہوئے کہا جاتا ہے کہ شاعری کا محرک تخیل ہوتی ہے اور نثر کا محرک عقل (Reason) ہوتی ہے۔ سرسید کی نثر وہ نثر ہے جو سلجھی ہوئی نثر کے وائرے میں آتی ہے اور اسی لیے ان کو جدید اردو نثر کا بانی کہنا چاہیے۔

نثر کے لیے کہا جاتا ہے کہ وہ کوئی بات کہنے یا تجربہ بیان کرنے کے لیے لکھی جاتی ہے جب کہ نظم کے لیے یہ بات صحیح ہے کہ وہ معمولی سے معمولی بات کو دلکش بنا کر پیش کیے جانے کے لیے ہوتی ہے۔ سرسید کی نثر میں خیالات و مطالب زیادہ اہمیت رکھتے ہیں اور ان کو پُر اثر طریقے سے بیان کرنے کے لیے جو جامہ پہنایا گیا ہے وہ صاف و سادہ ہے۔ یہ سادگی خیال کی قوت میں اضافہ کرتی ہے اور مطالب کے بیان کو پُر اثر بنا دیتی

ہے۔ سرسید کی نثر پڑھتے ہوئے دھیان زبان یا بیان کی طرف نہیں جاتا بلکہ مطالب اور خیالات ذہن میں بیٹھتے چلے جاتے ہیں مثلاً ان کے مضمون ’’تعصب‘‘ کا یہ اقتباس دیکھیے:

> ’’تعصب انسان کو ہزار طرح کی نیکیوں کے حاصل کرنے سے باز رکھتا ہے۔ اکثر دفعہ ایسا ہوتا ہے کہ انسان کسی کام کو نہایت عمدہ اور مفید سمجھتا ہے مگر صرف تعصب سے اس کو اختیار نہیں کرتا اور دیدہ و دانستہ برائی میں گرفتار اور بھلائی سے بیزار رہتا ہے۔‘‘

ان جملوں کو پڑھ کر ہمیں تعصب سے نقصان کا خیال آتا ہے اور ہم اس خامی پر غور کرنے لگتے ہیں۔ یہ نہیں دیکھتے کہ اس بات کے کہنے میں الفاظ کی بھی کوئی خوبی ہے یا نہیں۔ ’’دیدہ و دانستہ برائی میں گرفتار اور بھلائی سے بیزار‘‘ فقرے میں توازن ہے اور ہم قافیہ الفاظ گرفتار اور بیزار آئے ہیں مگر یہ محسوس نہیں ہوتا کہ یہ صنائع زبان کے حسن کے لیے برتے گئے ہیں۔ یہاں سرسید تعصب کے دو پہلوؤں کو نمایاں کرتے ہیں یعنی بھلائی اور برائی کی طرف دو مختلف رُخوں کی تفسیر کرتے ہیں۔ یہ زبان و بیان بات چیت کی زبان سے مختلف ہے مگر ساتھ ہی وہ بناوٹی زبان بھی نہیں ہے۔ یہاں خیال یا مطلب نے جو شکل اُسے دی اس نے اختیار کرلی اور خیال و بیان ایک دوسرے سے پیوست ہو گئے۔ کسی حد تک یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ محض بات چیت سے ہٹ کر ’’تقریر‘‘ کے دائرے میں آتی ہے مگر اس میں ’’مقرری‘‘ نہیں بلکہ ’’معلمی‘‘ ہے جس کا مقصد مرعوب کرنا نہیں بلکہ علم و مطلب کے مختلف پہلوؤں سے آگاہ کرنا ہے۔ یہاں بول چال کی زبان اور اس کے بیان میں اس لیے زیادہ وقعت ہے کہ جو بات کہی جارہی ہے یا جو خیال یا مطلب ادا کیا جارہا ہے وہ عام سطح کی نہیں بلکہ وعظ و پند کے دائرے میں آتا ہے۔

اس نثر کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہاں نثر میں، جملوں کی ساخت، خیال کی رَو پر مبنی ہے۔ خیال یا مطلب کا پاٹ جب وسیع ہوتا ہے تو جملے بھی طویل اور مرکب ہو جاتے ہیں اور مختلف فقروں پر مشتمل اجزا کی ترتیب، خیال کی منطق کے مطابق، ہو جاتی ہے مثلاً یہ طویل و مرکب جملہ دیکھیے۔

> ’’تعصب اگر کسی غلطی میں پڑتا ہے تو اپنے تعصب کے سبب اس غلطی سے نکل نہیں سکتا کیوں کہ اس کا تعصب اس کے برخلاف بات کو سننے اور سمجھنے اور اس پر غور کرنے کی اجازت نہیں دیتا اور اگر وہ کسی غلطی میں نہیں ہے بلکہ سچی اور سیدھی راہ پر ہے تو اس کے فائدے اور اس کی نیکی کو پھیلنے اور عام ہونے نہیں دیتا کیوں کہ اس کے مخالفوں کو اپنی غلطی پر متنبہ ہونے کا موقع نہیں ملتا۔‘‘

یہ طویل جملہ کئی فقروں پر مشتمل ہے۔ اس کے مختلف فقرے ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ’’خیال‘‘ قدرتی طور پر بل کھاتا ہوا چلا جارہا ہے اور ہمارا دھیان بات کے پورا کرنے کی طرف لگا ہوا ہے۔ ایڈیسن ایسے طویل جملے کو چھوٹے چھوٹے جملوں میں تقسیم کر دیتا ہے اور اس طرح اپنے طرزِ ادا کی

نفاست کا اثر قائم رکھتا ہے۔ سرسید زبان کی خوبی کی طرف سے بے نیاز ہیں مگر یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ یہاں بھی خیال کا الفاظ پر قابو ہاتھ سے نہیں جاتا اور مطلب جس نوعیت سے سمجھ میں آنا چاہیے اسی طرح پیش ہو جاتا ہے۔ ایسے طویل جملے اس وقت آتے ہیں جب خیال کی رَو تیز ہو جاتی ہے ورنہ سرسید چھوٹے چھوٹے جملوں ہی سے کام لیتے ہیں۔ اکثر مضامین اور پیراگراف کے شروع میں وہ ایسے چھوٹے چھوٹے جملے لکھتے ہیں جو دل میں اُتر جاتے ہیں مثلاً یہ چند جملے دیکھیے:

(۱) ''دل کی جس قدر بیماریاں ہیں ان میں سب سے زیادہ مہلک خوشامد کا اچھا لگنا ہے۔''

(۲) ''رنجش اور ناراضگی اکثر باہمی مشاورت میں خلل واقع ہونے سے ہوتی ہے۔''

(۳) ''ضد و نفسانیت انسان کے بہت بڑے دشمن ہیں۔''

(۴) ''نجاتِ ابدی جو نتیجہ سچے مذہب یا سچے دین کا ہے وہ دنیا کے ساتھ لازم و ملزوم نہیں ہے۔''

سرسید حسب ضرورت اپنی بات کو پُراثر بنانے کے لیے گاہ گاہ رنگینیٔ اظہار کا سہارا بھی لیتے ہیں۔ رنگینی دراصل نظم کا میدان ہے لیکن اردو نثر نے شعوری طور پر نثر میں رنگینی پیدا کر کے اُسے شاعری سے قریب رکھا ہے جس کی مثال رجب علی بیگ سرور کی تصنیف ''فسانۂ عجائب'' ہے۔ نثر میں رنگینی پیدا کرنا سرسید کے زمانے تک عام و مقبول اندازِ بیان تھا۔ خود سرسید کی تحقیقی تصنیف ''آثار الصنادید'' کے پہلے ایڈیشن (۱۸۴۷ء) کی نثر رنگین ہے لیکن ۱۸۵۴ء کے ایڈیشن میں وہ نثرِ رنگیں کو سادہ نثر میں ڈھال دیتے ہیں۔ سرسید نے، جیسا کہ ہم ''تہذیب الاخلاق'' کے ذیل میں لکھ آئے ہیں، نثر کی رنگینی کو رد کیا ہے اور سرسید کی نثر جسے ہم نے ''حقیقی نثر'' کا نام دیا ہے، عقل (Reason) کے ساتھ پیوست رہتی ہے اور اس کا مقصد خیال کو روشن و دل نشین کرنا ہوتا ہے۔ سرسید کے ہاں رنگینی صرف لطفِ بیان کے لیے نہیں بلکہ وضاحت و اثر کے لیے ہوتی ہے۔ سرسید نے اپنی نثر میں وضاحت کے لیے تشبیہات سے بھی کام لیا ہے۔ یہ تشبیہات کسی قسم کی جذباتی سنسنی پیدا کرنے کے لیے نہیں ہوتیں بلکہ وہ تشبیہ کو عام طور پر مثال کے لیے استعمال کرتے ہیں تاکہ مطالب پڑھنے والے کی سمجھ میں آ جائیں اور بات کا اثر بھی بڑھ جائے مثلاً:

> ''وہ عجب قوت، جس کو ہم یاد کہتے ہیں، ہمیشہ پیچھے دیکھتی رہتی ہے۔ جب کوئی موجودہ چیز ہم کو شغل کے لیے نہیں ملتی تو وہ قوت پچھلی باتوں کو بلا لاتی ہے اور اس کے ذکر یا خیال سے ہمارے دل کو بہلائے رکھتی ہے۔ اس کی مثال جگالی کرنے والے جانوروں کی ہے کہ وہ پہلے تو گھاس دانہ سب کھا لیتے ہیں اور جب ہو چکتا ہے تو ایک کونے میں بیٹھ کر پھر اُسی کو پیٹ سے نکال کر چبائے جاتے ہیں۔''

ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

> ''اگر ہم اس بات کا خیال کریں کہ انسانوں کے عیوب مثل کالے بادلوں کے جمع ہو کر ہم ہی

پر برتتے ہیں تو دنیا سے انسانوں کے عیوب بہت ہی کم ہو جاویں۔"

سرسید کے ہاں جہاں بھی رنگینی کا اثر محسوس ہوتا ہے وہاں معلوم ہوگا کہ یہ رنگینی ایک طرف وضاحت کرتی ہے اور ساتھ ہی ادبی رنگ پیدا کر کے تحریر کے سپاٹ پن کو بھی دور کرتی ہے۔ سرسید کی نثر میں رنگینی اظہار پر غالب نہیں آتی بلکہ اظہارِ بیان کے حسن واثر میں اضافے کا سبب بنتی ہے۔

سرسید کی نثر میں عام طور پر "تراکیب" نہیں ہوتیں۔ وہ روزمرہ کی عام زبان کو بڑے سے بڑا خیال پیش کرنے کے لیے اس سلیقے سے استعمال کرتے ہیں کہ نئی نثر کے خدوخال نمایاں ہو جاتے ہیں اور ان کی نثر اس دور کی نثر سے الگ ہو جاتی ہے۔ نثر کا یہی الگ پن ان کی انفرادیت ہے، ان کا امتیاز ہے۔ سرسید تراکیب کی کثرت سے اپنا دامن بچاتے ضرور ہیں لیکن جہاں عام طور پر استعمال ہونے والی تراکیب کی ضرورت پڑتی ہے وہ انھیں اسی صورت میں اپنے اظہارِ بیان میں ٹانک دیتے ہیں مثلاً

"انسان قواعدِ قدرت کے مطابق مدنی الطبع پیدا ہوا ہے۔ وہ تنہا اپنے حوائج ضروری کو مہیا نہیں کرسکتا۔"

یا

"اکثر قوموں نے قدیم زمانے میں طریقۂ زندگی بمقتضائے آب وہوا ہر ایک ملک کے، اختیار کیا ہے۔"

سرسید کی نثر کی خاص صفت متانت اور سنجیدگی ہے۔ وہ ٹھوس بات کہتے ہیں اور اس کو طرح طرح سے سمجھاتے ہیں۔ بحث چھیڑتے ہیں۔ وعظ کرتے ہیں اور اپنے خلوص سے زورِ بیان میں اضافہ کرتے ہیں۔ ان کے مضامین پڑھنے کے لیے پوری توجہ کی ضرورت پڑتی ہے۔ ان کے اظہار بیان میں متانت کے ساتھ واعظانہ جوش موجود ہے جو اکثر شدید ہو جاتا ہے اور سنجیدگی کو بے مزہ نہیں ہونے دیتا۔ سرسید کی سنجیدگی میں ایک ایسی ذہانت ہے جو اپنی چمک سے ٹھوس بات کو روشن کر دیتی ہے اور خلوص کا جوش بات کو سنے جانے پر مجبور کرتا ہے۔

کئی مضامین سرسید کے ہاں ایسے بھی ملتے ہیں جن میں ذکاوت اور خوش طبعی جوت جگاتی ہے اور جس کی بہترین مثال "بحث وتکرار" ہے مگر یہ ان کا خاص رنگ نہیں ہے۔ ان کا یہ مضمون خوش طبعی، مزاح اور طنز کا ایک ایسا نمونہ ہے جو اس سے پہلے اردو نثر میں نظر نہیں آتا۔ خوش طبعی ومزاح ان کی نثر کو کسی بے ڈھنگے پن کا شکار نہیں ہونے دیتی۔ ان کے ہاں وہ ذکاوت نہیں ہے جو فقرہ بازوں اور خصوصاً "اودھ پنچ" کے مصنفین نے برتی ہے اور وہ اس لیے کہ یہ ٹھٹھول، یہ تمسخر، یہ استہزا ان کے مزاج میں نہیں ہے وہ "مصلح" ہیں اور اپنے مقصدِ حیات کو ہر دم ساتھ رکھتے ہیں۔

سرسید کی نثر کی ایک اور خصوصیت ہمہ گیری ہے۔ سرسید نے اردو نثر کو طرح طرح کے موضوعات کے لیے استعمال کیا ہے اور یہ ان کی بڑی اہم خدمت ہے۔ انھوں نے سنجیدگی وخوش طبعی دونوں کے لیے موزوں نثر ایجاد کی۔ ان کے ہاں بحث کا طرز الگ ہے اور وضاحت کا الگ ہے۔ نثر سے جو جو کام انھوں نے

لیے ان کی رنگا رنگ مثالیں ان کی تحریروں میں موجود ہیں۔ صحافیانہ نثر، علمی نثر، کلاسیکی نثر، منطقی و فلسفیانہ نثر، خوش طبعی کی حامل مزاحیہ نثر، ادبی اور تنقیدی نثر سب کی مثالیں ان کے مضامین اور دوسری تحریروں سے فراہم کی جاسکتی ہیں۔ جس طرح انھوں نے موضوعات کے لحاظ سے کوئی ایسی بات نہیں چھوڑی جو ان کی اپنی قوم کی اصلاح سے تعلق رکھتی ہو اور کہی نہ گئی ہو، اسی طرح اردو نثر کو، سادگی اور متانت کی سطح پر لا کر، اس میں ہر قسم کی نثر لکھنے کی قوت و صلاحیت پیدا کر کے مثالی سانچا بھی مہیا کر دیا۔

سرسید کی نثر، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، بیشتر کلاسیکی اور مفیدِ عام ہے مگر چند مضامین (Essays) ایسے بھی ہیں جو رومانی نثر کے ذیل میں آتے ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ اہم و دلچسپ مضمون ''امید کی خوشی'' ہے۔ اس مضمون میں جذباتی و تخیلی رنگ کی وہ شان ہے جو اردو کے کسی اور مضمون میں مشکل سے ملے گی۔ سارا مضمون ''صنعتِ خطاب'' (Apostrophe) میں ڈوبا ہوا ہے۔ اس مضمون میں سرسید ''امید'' کی تجسیم کر کے اسے سامنے لاتے ہیں اور پھر تخیل سے گذر کر نا موجود کو موجود کر کے اس سے خطاب کرتے ہیں۔ پہلے سرسید دھنک سے اور پھر قدرت کی مختلف اشیاء مثلاً آسمان کے تارے، بلند پہاڑ اور درخت وغیرہ سے مخاطب ہوتے ہیں۔ ہر شے کا رنگ روپ ہماری نگاہوں کے سامنے کھل جاتا ہے۔ یہاں بھی زبان سادہ ہے مگر محسوس ہوتا ہے کہ اس پر ایک سحر طاری ہے۔ علم بدیع و معانی کے رنگ اس سحر میں اور اضافہ کرتے ہیں۔ امید سے خطاب کرتے ہوئے سرسید شاعر ہو جاتے ہیں اور تخیل و جذبات سے اپنی نثر میں رنگ بھرتے ہیں:

> ''او نورانی چہرے والے یقین کی اکلوتی، خوب صورت بیٹی: امید۔''

اس سطر میں شاعری کی خصوصیات موجود ہیں۔ یہاں بھی ایک راگ سا سنائی دیتا ہے اور اس جملے کے بعد جو عبارت آتی ہے وہاں بھی راگ کی یہ آواز سنائی دیتی ہے اور نثر کا آہنگ اپنا جادو جگاتا ہے:

> ''یہ خدائی روشنی تیرے ہی ساتھ ہے۔ تو ہی ہماری مصیبتوں کے وقتوں میں ہم کو تسلی دیتی ہے۔ تو ہی ہمارے آڑے وقتوں میں ہماری مدد کرتی ہے۔ تیری ہی بدولت نہایت دور دراز خوشیاں ہم کو نہایت ہی پاس نظر آتی ہیں۔ تیرے ہی سہارے سے زندگی کی مشکل گھاٹیاں ہم طے کرتے ہیں۔ تیرے ہی سبب سے ہمارے خوابیدہ خیال جاگتے ہیں۔ تیری ہی برکت سے خوشی، خوشی کے لیے نام آوری، نام آوری کے لیے بہادری، بہادری کے لیے فیاضی، فیاضی کے لیے محبت، محبت کے لیے نیکی، نیکی کے لیے تیار ہے۔ انسان کی تمام خوبیاں اور ساری نیکیاں تیری ہی تابع اور تیری ہی فرماں بردار ہیں۔''

یہاں چھوٹے چھوٹے جملے لہروں کی طرح بہتے ہوئے راگ سا پیدا کرتے ہیں اور آخری بڑے جملے میں لفظوں کی تکرار اس راگ کو ایک لے میں تبدیل کر دیتی ہے۔ اس کے بعد وہ تلمیحات سے قدیم تاریخ کی طرف جاتے ہیں اور امید کا سحر آفریں راگ ہر پیغمبر کے تعلق سے جگاتے ہیں۔ پھر واقعیاتی زندگی میں واپس

آ کر ایک ماں اور بچہ کی کہانی سناتے ہیں۔ اس حصے میں بیان کی سادگی اور صفائی موجود ہے لیکن ہر فقرہ میں درد کا احساس جادو کا سا اثر رکھتا ہے۔ امید کی ایک تصویر کے بعد دوسری تصویر سامنے آتی ہے اور رزم و بزم اور زندگی کے مختلف شعبوں کی تصویریں ایک کے بعد ایک آتی ہیں اور جب وہ قومی بھلائی کے اپنے خاص موضوع پر آتے ہیں تو یہاں راگ میں ایک تبدیلی سی محسوس ہوتی ہے مگر لے اسی طرح قائم رہتی ہے اور اس طرح بیان کی سادگی و صفائی کے ساتھ شاعرانہ نثر کا بھی حق ادا ہو جاتا ہے۔

حالؔی نے سرسید کی نثر کو ''نیچرل طرز بیان'' کہا ہے اور اس کی تین خصوصیات بتائی ہیں: ایک سادگی، دوسری بے تکلفی و بے ساختگی اور تیسری مدعا نویسی۔ لیکن میرے خیال میں اس میں ایک چوتھی خصوصیت ''روانی'' بھی شامل کی جانی چاہیے۔ اس روانی میں ہچکولے بھی آتے ہیں، بھنور بھی بنتے ہیں مگر روانی میں فرق نہیں آتا۔ سرسید کی نثر سے اردو نثر نگاری کے دائمی اصول متعین ہو جاتے ہیں۔ اس نثر میں عقل اور فن اور بات چیت کے لہجے کی آمیزش وہ اجزاء ہیں جو نثر کو جدید نثر بناتے ہیں اور اردو نثر کے لیے بڑا راستہ تیار کرتے ہیں جس میں اور بڑا بننے کی گنجائش موجود ہے۔ جیسے جیسے زمانہ گزرتا جائے گا نثر کے اس راستے کو زیادہ پختہ، زیادہ ہموار اور زیادہ بہتر بنانے کا سامان مہیا ہوتا جائے گا مگر راستہ یہی رہے گا۔ یہی وہ راستہ ہے جس کی دریافت کا سہرا سرسید کے سر بندھتا ہے۔

سرسید کا مقام:

سرسید نے اپنی جدید فکر اور قوت عمل سے ہند مسلم کلچر پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ ایسے اثرات جو وقت کے ساتھ بڑھتے اور پھیلتے جاتے ہیں اور اسی لیے آج سرسید کی شخصیت، تاریخ کے بڑے دھارے پر بہنے کی وجہ سے عظیم تر ہو گئی ہے۔ یاد رہے کہ سرسید واحد رہنما اور مصلح ہیں جن کی شخصیت کے پھیلنے اور عظیم تر ہونے کا عمل آج بھی جاری ہے۔ ان کی ہمہ جہت فکر اور شخصیت نے قوم کو وہ سب کچھ دیا جس کی ضرورت تھی اور زندگی کے ہر شعبے مثلاً علم و ادب، تعلیم و تربیت، اخلاق و مذہب، معاشرت و سیاست میں دوسرے دانشوروں اور مفکروں کو متاثر کر کے انھیں مختلف راہوں پر لگایا۔ مولانا محمد علی جوہر نے اس کا اعتراف اس طرح کیا ہے۔

سکھایا تھا تمھیں نے قوم کو یہ شور و شر سارا   جو اس کی انتہا ہم ہیں تو اس کی ابتدا تم ہو

سرسید اپنی قوتِ فکر و عمل کے ساتھ اس وقت سامنے آئے جب زمانہ کروٹ بدل رہا تھا اور زندگی کے قافلے کو نئے طور پر ترتیب دینے کی ضرورت تھی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب پرانی روایات و اقدار بے جان و مردہ ہو چکی تھیں۔ نئی نئی ایجادات اور طرز فکر سے تبدیلی کا راستہ ہموار ہو رہا تھا۔ مسلمان اس وقت بھی ''عظمت رفتہ'' کے نشے میں چور تھے اور نیا حاکم انگریز ان کی سرکوبی کر رہا تھا۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم کے بعد جو کچھ ہوا اس کا مداوا

ضروری تھا۔ سرسید نے انگریزوں سے سمجھوتا کر کے قوم کو بیدار کرنے کا راستہ اختیار کیا اور انھیں عظمتِ رفتہ کی دلدل سے نکال کر، جدید فکر اور عہدِ حاضر کے تقاضوں کے مطابق، بیدار و باشعور کرنے کے لیے دن رات ایک کر دیا۔

سرسید نے جب اپنے اس مشکل کام کا آغاز کیا تو کوئی ان کے ساتھ نہ تھا۔ قوم نے ان کی سخت مخالفت کی مگر وہ اپنے مقاصد کو حاصل کرنے کے عمل میں لگے رہے اور پھر سب نے دیکھا کہ ایک فرد کے ایثار، خلوص اور قوتِ عمل نے ایک ایسے کارواں کو ترتیب دیا جس کا سفر آج بھی جاری ہے۔ سرسید نے جالندھر میں ۴؍فروری ۱۸۸۴ء کو اپنی تقریر میں کہا کہ "تہذیب الاخلاق" کا پرچہ ابتدا میں اسی واسطے جاری کیا گیا تھا کہ ہندوستانیوں کے دل، جو مردہ ہو گئے ہیں، ان میں کچھ تحریک لائی جاوے۔ ہندوستان کی حالت ایک بند پانی کی سی ہو گئی تھی جس سے طرح طرح کے نقصان اور مضرت کا اندیشہ تھا، اس کے واسطے ایک چھو کی ضرورت تھی کہ وہ اس کو ہلاوے۔ اس نے اپنا کچھ کام کیا۔ اب تحریک پیدا ہو گئی ہے۔ ہندوستانیوں کی زبانوں اور قلموں سے قومی ترقی اور ہمدردی کے الفاظ نکلنے لگے ہیں۔ اخباروں میں قومی بھلائی اور قومی ترقی کے الفاظ بلکہ آرٹیکل نظر آنے لگے۔"[۱۵۵] دس برس بعد مولوی نذیر احمد نے، جو سرسید سے بہت سی باتوں میں اختلاف رکھتے تھے، "تہذیب الاخلاق" کی خدمات کے بارے میں اپنے لیکچر میں کہا. یہ "تہذیب الاخلاق" کے تصرفات تھے کہ الفاظ قوم، قومی ہمدردی، قومی خیر خواہی ہمارے روزمرہ میں داخل ہو گئے .. مسلمان آپ اپنی عزت کرنے لگے ....اردو لٹریچر جھوٹ، مبالغہ، خوشامد اور ابتذال سے پاک ہو گیا.. ....ایشیائی شاعری کے ناپاک خیالات کی جگہ نیچرل شاعری نے رواج پایا علوم کی قدر ہونے لگی .لوگوں کو اپنے خیالات، آزادی کے ساتھ، ظاہر کرنے کی جرأت ہوئی .دِلوں میں تحقیق کا شوق پیدا ہوا......مسلمان میں قوتِ اجتماعی کی تحریک پیدا ہوئی تہذیب الاخلاق اگر بند نہ کر دیا گیا ہوتا تو میرا خیال یہ ہے کہ وہ اب تک ملک میں اور خاص کر اسلامی دنیا میں بجائے خود ایک پوری طاقت ہوا ہوتا۔"

سرسید نے قوم کی بیداری کا جب یہ کام شروع کیا تو ان کی ایسی مخالفت ہوئی کہ کوئی دوسرا ہوتا تو ہمیشہ کے لیے توبہ کر لیتا مگر سرسید چٹان کی طرح اپنی جگہ جمے رہے اور الحاد و ارتداد، کفر کے فتووں اور گالیوں سے بے مزہ نہ ہو کر اسے قوم کی ناسمجھی پر محمول کرتے رہے۔[۱۵۶] انھوں نے "تہذیب الاخلاق" اس لیے بند کیا تھا کہ وہ سمجھتے تھے کہ جو کام اس پرچے کو کرنا تھا وہ کر چکا ہے۔ اب ان کے اگلے منصوبے اینگلو اورینٹل محمڈن کالج کو مخالفت سے بچانا چاہیے۔ مولوی عبدالعلی خاں نے بھی اپنی حمایت کے لیے یہ شرط لگا تم ر
اگر "تہذیب الاخلاق" بند کر دیں گے یا مذہبی موضوعات پر مضامین شائع نہ ر
میں ان کا ساتھ دیں گے۔ اس طرح وہ تمام،
پوری قوم کے حصہ
، سار لیا لہ ان کے رنگ و مزاج میں

مستقل مزاج آدمی تھے۔ ان کے عزم کو کوئی طاقت نہ توڑ سکی اور ان کا عمل ایک حقیقی اور صحیح راستے پر چل کر مستقبل کی ایک اہم گذرگاہ بنا گیا جس پر آج تک سرسید کی ساری قوم اعتماد کے ساتھ چل رہی ہے۔

سرسید کی تصنیفات اردو ادب کو ایک نیا ذہن عطا کرتی ہیں۔ مادیت، عقلیت، افادیت، اجتماعیت، حقیقت نگاری، دنیاوی امور پر زور، آزادیِ رائے اور ان سب سے پیدا ہونے والی روشن خیالی پر جو عمارت انھوں نے بنائی اس سے نہ صرف ان کے زمانے کا ادب متاثر ہوا بلکہ آج کا ادب اور آج کا ذہن بھی متاثر ہے۔ سرسید نے اپنی فکرِ جدید سے نئے در وا کر دیے۔ مذہب میں تقلید کی جگہ تحقیق کا آ جانا، آزادانہ فکر کا رائج ہونا، ادب میں رومانیت کی جگہ حقیقت کی روایت کا اُبھرنا، فکری و تنقیدی رجحان کا پیدا ہونا اور زندگی کا مقصد متعین ہو جانا، ان کی تصنیفی سرگرمیوں ہی کا نتیجہ تھا۔ ادب، جو اب تک ایک محدود دائرے میں کام کر رہا تھا، سرسید نے اسے زندگی سے وابستہ کر کے فرد و معاشرہ کے درمیان ایک رشتہ قائم کر دیا۔ علی گڑھ مذہبی، سیاسی، سماجی، علمی، فکری، تہذیبی و تعلیمی تحریک کا وہ مرکز ٹھہرا جہاں سے شبلی، حالی، نذیر احمد، ذکا اللہ خان، چراغ علی، محسن الملک وغیرہ نے اپنے افکار اخذ کیے اور اس دَور کو ''دوراں'' بنا دیا۔

سرسید کی تصانیف کا ایک اہم پہلو مذہب ہے اور اس سلسلے کی تمام تصانیف چاہے وہ ''تفسیر القرآن'' اور ''تبیین الکلام'' ہو یا ''خطبات احمدیہ'' اور ان کی متفرق تحریریں ہوں، وہ آج بھی دینی ادب و فکر کو متاثر کر رہی ہیں۔ انھوں نے زندگی کی مختلف سطحوں پر اُن رجحانات کو جنم دیا جو آج بھی مفید اور معقول ہیں۔ تحریکِ سرسید کے سلسلے میں چراغ علی اور امیر علی بہت نمایاں ہیں۔ یہ دونوں سرسید کے مقلد و مؤید تھے اور دونوں کی تحریروں اور تصانیف سے مذہب میں جدید رجحانات کو فروغ حاصل ہوتا ہے۔ محسن الملک بھی سیاسی تعلیمی و علمی کاموں میں سرسید کا خلوصِ دل سے ہاتھ بٹاتے رہے اور اس کام کو سرسید کے بعد بھی وہ آگے بڑھانے میں پیش پیش رہے۔ نذیر احمد انگریز پرستی میں سرسید سے اختلاف رکھتے تھے جن کا اظہار انھوں نے اپنے ناول ''ابن الوقت'' میں کیا ہے مگر اس کے باوجود نئی زندگی کے عام اصولوں میں سرسید کے راستے پر ہی چلتے نظر آتے ہیں اور ان کے ناول سرسید کے اصولوں کو عوام و گھریلو زندگی میں رائج کرنے کا کام کرتے ہیں۔ شبلی نعمانی ہر سید کے برخلاف، وجدان پر زور دیتے ہیں مگر وہ بھی فی الحقیقت سرسید ہی کے پیرو ہیں اور ان کی تاریخ نویسی سرسید کے تصورِ تاریخ سے واضح طور پر متاثر ہے۔ مولانا شبلی نعمانی نے سرسید کی ''عقلیت'' کو ''وجدان'' سے ملا کر اسے مسلمانوں میں سب سے زیادہ قابلِ قبول بنایا۔ خود سرسید نے اپنی تصنیفی زندگی کا آغاز مورخ کی حیثیت سے کیا تھا لیکن دوسری مصروفیات میں لگ کر وہ اس راستے پر پوری طرح سے نہ چل سکے۔ شبلی نے سرسید [illegible] ''نظریہ تاریخ'' سامنے رکھا کہ ''تاریخ میں کوئی بات محسوسات، اصول مسلمہ اور مشاہدہ کے خلاف نہ ہو۔'' اسی تصورِ تاریخ کو مولانا ذکا اللہ خاں [illegible] ز آگے بڑھایا۔ تاریخ کے اس شعبے کو جسے سوانح چور ہے اور نیا حا م [illegible] ہوئی۔ شبلی اور

حالی سرسید کے جذبۂ خدمت سے بہت متاثر تھے۔ تاریخی ناول، جسے عبدالحلیم شرر نے جنم دیا، سرسید کے قومی جذبہ کے زیر اثر وجود میں آیا۔ صحافت کے میدان میں جو راہ سرسید نے نکالی تھی سارے ہندوستان کے چھوٹے بڑے شہروں کی صحافت پر اثر انداز ہوئی۔ شاعری میں بھی وہ اس تحریک کے بانی ٹھہرے جسے حالی نے اُٹھایا تھا اور جسے آگے چل کر اقبال نے اوجِ کمال پر پہنچایا۔ مسدسِ حالی سرسید کی تحریک پر لکھی گئی اور اس سے جو رجحان پیدا ہوا وہ آج تک زندہ ہے۔ الطاف حسین حالی کا ''مقدمہ شعر و شاعری'' سرسید ہی کی جدید فکر و خیالات کی ترجمانی کرتا ہے اور ادب میں تنقید کا ایک نیا باب کھولتا ہے۔ مضمون نگاری اور مقالہ نگاری سرسید کا اہم ترین و پسندیدہ مشغلہ تھا اور آج بھی متعدد ادیب اس کام میں اپنے اپنے طور پر مصروف ہیں۔ مہدی افادی نے کہا تھا کہ سرسید کے بعد کی ''نئی نسل تمام تر ''تہذیب الاخلاق'' کی پروردہ ہے۔''[۱۵۷]

اس پورے دور پر سرسید چھائے ہوئے ہیں اور آج بھی ان کے اثرات ہمارے خون کے ساتھ گردش کر رہے ہیں۔ سرسید اور ان کے ساتھیوں نے اردو ادب کو محدود دائرے سے نکال کر ایک قومی چیز بنا دیا اور ادب کو مقصد سے مالا مال کر کے زندگی سے اس کا اَن مِٹ رشتہ جوڑ دیا۔ اُن کے ساتھ ہی ادب کا سماجی و اجتماعی دور شروع ہوتا ہے۔ ترجمے کے کام پر مولوی عنایت اللہ دہلوی کو سرسید ہی نے، جیسا کہ ان کے خطوط سے بھی معلوم ہوتا ہے، لگایا اور اردو میں ترجمے کے کام کو ایک اعتبار کا درجہ دیا۔ سرسید کے زمانے سے لے کر آج تک ہم سرسید کے دور ہی میں زندہ ہیں اور یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ مولانا محمد علی، مولانا شوکت علی، مولانا ظفر علی خان اور مولانا حسرت موہانی ادب و سیاست کے میدان میں سرسید کے سیاسی و ادبی نقطۂ نظر کو آگے بڑھاتے اور پھیلاتے ہیں۔ آج تک ادب، تعلیم، سیاست میں جو کچھ ہو رہا ہے، اس کی بنیادیں سرسید کے افکار پر قائم ہیں۔ وہ تحریکیں جو بیسویں صدی کی پہلی چوتھائی میں سامنے آئیں جیسے رومانوی تحریک وہ بھی ان معنی میں سرسید کی پیدا کردہ ہیں کہ یہ تحریک بھی سرسید کی کلاسیکیت، مقصدیت و افادیت کے ردعمل کے طور پر وجود میں آئی۔ اسی طرح نئی نسل نے، اُس کمی کو پورا کرنے کے لیے جو انھیں سرسید کی فکر میں نظر آئی، ردعمل کے طور پر، جو کچھ شامل کیا جیسے مہدی افادی نے ''جمالیات'' یا سجاد انصاری نے انانیت و رومانیت کو شامل کیا ہے وہ سب سرسید کے اُٹھائے ہوئے میلانات کا نتیجہ تھیں۔ اسی طرح ۱۹۳۶ء میں جب ترقی پسند تحریک شروع ہوئی تو ڈاکٹر عبدالعلیم نے اغراض و مقاصد کا مینی فیسٹو پیش کرتے ہوئے اس کا رشتہ سرسید احمد خاں ہی سے جوڑا تھا۔ غرض کہ سرسید ان تمام رجحانات پر حاوی ہیں جو ایسے ایسے راستوں پر جاتے ہیں جن کی خود سرسید کو خبر نہ تھی مگر یہ سب راستے کسی نہ کسی طرح اس مقام سے نکلتے ہیں جہاں سرسید کھڑے ہیں۔ سرسید ایک چشمۂ فیض ہیں جو آج تک جاری ہے۔ سرسید کے لگائے ہوئے پیڑ سے شاخیں تو بہت پھوٹیں لیکن ان شاخوں کو سرسید کے چشمۂ فیض ہی نے سیراب کیا۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ سرسید نے اپنے مخالفوں کو بھی اس طرح متاثر کیا کہ ان کے رنگ و مزاج میں

بھی سرسید کا اثر نظر آتا ہے۔ دیوبند کے دارالعلوم سے اُٹھنے والی تحریک بھی اس اسپرٹ (Spirit) کو لیے ہوئے ہے جسے سرسید نے اپنی قوم کے لیے ابھارا تھا۔ ان کے سب سے زیادہ زبان دراز مخالف لکھنؤ والے تھے اور اس لیے تھے کہ اپنی قوم کی جن تخریبی و منفی صفات کو سرسید نے مسترد کیا تھا وہ سب لکھنؤ کے دل و دماغ میں رچی ہوئی تھیں۔ ''اودھ پنچ'' اس مخالفت میں پیش پیش تھا لیکن اس کے بہترین مصنفوں کی تحریروں پر سرسید تحریک کا اثر واضح طور پر نظر آتا ہے۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار لکھنوی تہذیب کے پروردہ اور اس کے پرستار اور ترجمان تھے لیکن جب ''فسانۂ آزاد'' کی دوسری جلد کے بعد کے آزاد سامنے آتے ہیں تو آزاد پورے طور پر سرسید کے مشن سے متاثر نظر آتے ہیں اور خود سرشار پر واعظانہ ذہنیت غالب آجاتی ہے۔ مولانا عبدالحلیم شرر تو سرسید کے پیروؤں میں تھے ہی لیکن مرزا رسوا نے اپنے ناول ''شریف زادہ'' میں مرزا عابد حسین کو سرسید کے نظریے کے مطابق تعمیر کیا ہے۔ ایک جگہ پر خود اُن کی بیوی نے انھیں نیچریا کہہ کر طعنہ دیا ہے۔ نذیر احمد کے ناول ''ابن الوقت'' میں سرسید نمایاں طور پر نظر آ رہے ہیں۔ غرض کہ سرسید کے اثرات، ایک پراسرار روح کی طرح اردو ادب کے اس دور پر غالب ہیں جسے ہندوستان میں انگریزی نشاۃ الثانیہ کا دور کہنا چاہیے جو ''تہذیب الاخلاق'' کے اجراء ۱۸۷۰ء سے شروع ہوتا ہے اور شکلیں بدلتا نہ صرف بیسویں صدی میں بلکہ اکیسویں صدی میں بھی واضح طور پر نظر آتا ہے۔ برصغیر کی مسلم قوم جیسے جیسے بیدار ہوتی جاتی ہے سرسید کے اثرات قبول کرتی جاتی ہے۔

سرسید کو برصغیر پاک و ہند میں بسنے والی مسلمان قوم کا لیڈر کہا جاتا ہے لیکن سرسید یہ بھی چاہتے تھے کہ برصغیر کے ہندو اور مسلمان دونوں مل کر ساتھ چلیں اور اسی لیے وہ ہندو مسلمانوں کو، ہندوستان کی دلہن کی خوب صورت اور رسیلی دو آنکھیں کہتے تھے۔ یہ ان کی بنیادی فکر تھی لیکن سرسید کے دورِ حیات ہی میں ہندوؤں کی اردو زبان کی مسلسل مخالفت نے انھیں یقین دلا دیا تھا کہ اب یہ دونوں قومیں ایک ساتھ نہ رہ سکیں گی اس لیے ان کی تصانیف کا رُخ بھی مسلمانوں کی طرف ہو جاتا ہے۔ اسلام کو عیسائیوں کے حملوں سے بچانا، قوم کو مذہبی توہمات سے نکالنا، عمل صالح کی تبلیغ کرنا تمام تر مسلمانوں ہی کے لیے تھا۔ ان کے اکثر اخلاقی مضامین ایسے ہیں جو ہر فرد و بشر کو ہدایت بہم پہنچاتے ہیں اور اکثر مضامین میں انھوں نے اپنے ''ہم وطنو'' کو مخاطب بھی کیا ہے مگر ان کا اصل رُخ مسلمانوں ہی کی طرف رہتا ہے۔ جیسے اسلام بنی نوع انسان کے لیے آیا تھا مگر آگے بڑھ کر وہ عرب قوم کا ہو کر رہ گیا جو خود کو مسلمان کہتے ہیں۔ سرسید بھی اسلام کو قومی سطح پر ہی دیکھتے ہیں اور دوسری قوموں کے مقابلے میں اس کی حفاظت کرتے اور اس کی برتری ثابت کرتے ہیں۔ مذہب ہو یا سیاست ہر پھر کر وہ مسلمانوں ہی کے مصلح اور رہنما کے روپ میں سامنے آتے ہیں اور برصغیر پاک و ہند میں مسلم قومیت کے بانی ٹھہرتے ہیں۔

سرسید اگر عینیت پسند ہوتے تو وہ بنی نوع انسان کی بات کرتے اور کسی ایک قوم کے ہو کر نہ رہ

جاتے مگر فطرتاً وہ واقعیت پسند تھے اور انھوں نے دیکھ لیا تھا کہ مسلمانوں کو دوسری قوم کے برابر لانے کے لیے الگ سے ان کی اصلاح کی ضرورت ہے اور اسی طرزِ فکر و عمل نے انھیں ہندوستان کے مسلمانوں کا لیڈر بنا دیا تھا۔ حقائقِ زندگی ان کے لیے سب سے زیادہ اہم تھے اور اسی لیے گرتی ہوئی حالت میں مسلمانوں کا پوری طرح خیال کرنا ان کی حقیقت پسندی تھی اور اس دور میں وہ اسی دائرے میں رہ کر کامیاب ہو سکتے تھے اور انھوں نے یہی کیا۔ ''نیچر'' ان کے لیے ایک عینی تصور ضرور تھا جس کے مطابق وہ ساری کائنات کو چلتا ہوا دیکھ رہے تھے۔ ان کے نزدیک اس نیچر کا سب سے اہم ترجمان اسلام تھا اور اسی لیے وہ اسلام سے اپنا رشتہ نہیں توڑ سکتے تھے۔ اسی واقعیت پسندی نے انھیں اور ان کی فکر کو اسلام اور مسلمانوں کے دائرے میں رکھا۔ اپنی حدیں مقرر کر کے اپنے دائرۂ عمل کو متعین کرنا اس دور کا تقاضا تھا۔ اس لیے جب ہم انھیں عیسائیوں اور ہندوؤں کے مقابل دیکھتے ہیں تو سمجھ میں آتا ہے کہ تنگ دل وہ عیسائی تھے جنھوں نے اسلام پر حملے کیے تھے اور جن کا سرسید نے کھلے دل سے دلائل و براہین کے ساتھ جواب دیا تھا اور تنگ نظر وہ ہندوستانی تھے جو ہندوستان کے مشترک سرمائے کو پسند نہیں کرتے تھے جس میں مسلم عناصر پوری طرح گھلے ملے اور شامل تھے۔

ادیب کی حیثیت سے بھی وہ واقعیت پسند تھے۔ ایک طرف وہ موضوع کے لحاظ سے ان امور کی طرف نظر کرتے جو اصلاح کے قابل تھے اور ساتھ ہی وہ اصلاحی جوش سے کبھی خالی نظر نہیں آتے۔ ''عقل'' ان کی راہنما تھی۔ حسن و عشق چاہے وہ قدرت، آفاق یا انسانوں میں ہو ان کے دائرۂ عمل سے خارج تھا۔ فطرتاً وہ ''کلاسیکی'' تھے اور عام طور پر وہ ''روحانیت'' کی طرف نہیں آتے۔ یہ کہنا غلط ہوگا کہ وہ رومانیت کے راستے پر چلنے کے اہل نہیں تھے۔ رومانیت سے گریز کی وجہ یہ تھی کہ وہ سمجھتے تھے کہ ان کی قوم کو حد سے زیادہ رومانیت ہی نے خراب کیا تھا۔ اس لیے رومانیت سے خود کو قطع کرنا ان کا عقلی فیصلہ تھا۔ وہ کبھی اپنی انفرادیت سے الگ یا دور نہیں ہوتے۔ جس بات کا انھیں یقین ہوتا اس پر نہایت استقلال سے قائم رہتے۔ حق کا انھیں ہمیشہ احساس رہتا اور اس سے وہ کبھی نہیں ہٹتے، اسی لیے ان کی باتوں اور تحریروں میں بے پناہ زور نظر آتا ہے۔ سرسید اسی زور کو سب کچھ سمجھ لیتے ہیں لیکن اس زور کو وہ کبھی فن کے تحت نہیں لاتے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کو زورِ طبع کا حامل ادیب تو سب مانتے ہیں لیکن فن کار نہیں مانتے۔ سرسید میں فنکارانہ صلاحیتیں ضرور تھیں۔ وہ ہر رنگ کے گل بوٹے کھلا سکتے تھے مگر یہاں بھی انھوں نے انتخاب سے کام لیا اور اس ادب کو، جو فن کی راہ پر چل کر بے جان ہو گیا تھا، زورِ خیال سے تازہ دم کر دیا۔ جیسا ادب والٹیر کے بعد سے ہمیں یورپ میں ملتا ہے اور جس کا اہم ترین نمائندہ گوئٹے ہے، ویسے ہی ادب کے سرسید بانی ہیں اور ان ہی کے زیرِ اثر اس قسم کے ادب کو اقبال کمال پر پہنچاتے ہیں۔ فن کاری کے راستے سے بھی انھوں نے اس لیے منھ موڑا کہ ایک اس سے بھی زیادہ اہم راستہ یعنی زندگی کا راستہ ان کے سامنے تھا جس پر وہ جدید اردو ادب کو لانا چاہتے تھے۔ ۱۸۷۹ء میں جب ''مسدسِ حالی'' مکمل ہوئی تو سرسید نے کہا کہ ''اگر اس مسدس کی بدولت فن شاعری کی تاریخ جدید قرار دی جاوے تو

بالکل بجا ہے۔۔ تعجب ہوتا ہے کہ ایسا واقعی مضمون جو مبالغہ، جھوٹ، تشبیہاتِ دور از کار سے، جو مایۂ ناز شعر او شاعری ہے، بالکل مبرا ہے، کیوں کر ایسی خوبی و خوش بیانی اور مؤثر طریقے پر ادا ہوا ہے۔ ۔ (نظم میں) پرانی شاعری کا خاکہ نہایت لطف سے اُڑایا ہے یا ادا کیا ہے۔'' [۱۵۸] سرسید ہی کے زیر اثر اردو ادب اس نئے راستے پر آیا۔ غرض کہ جب ہم ان کی ذہنی صلاحیتوں اور ان کے کردار پر نظر کرتے ہیں تو وہ عظیم آفاقی انسان اور ''ہیرو'' نظر آتے ہیں۔ ایسے لوگ جو زندگی کا رُخ بدل دیتے ہیں، جن کے اندر خود بینی کی جگہ جہاں بینی اور خدا بینی ہوتی ہے اور اس طرح وہ ہر آفاقی انسان کے ساتھ کھڑے کیے جاسکتے ہیں لیکن ساتھ ہی ہر ہیرو کو ایک انتخاب بھی کرنا پڑتا ہے۔ اس کے بغیر قومی مفکر محض عینیت پسند رہ جاتا ہے اور عمل کی راہ پر نہیں آپاتا۔ سرسید کا انتخاب ان کی قوم تھی۔ اس کے لیے انھیں دنیا اور عقبیٰ کی ہر بات پر نظر رکھنی ہوتی تھی چنانچہ انھوں نے مذہب، تہذیب، سیاست و معاشرت، ادب و علم، طور اطوار گھریلو باتیں سب کے بارے میں لکھا اور راستہ دکھایا۔ ان کی قوم کی ہر چیز بگڑی ہوئی تھی لہٰذا ان سب پہلوؤں کی اصلاح ضروری تھی۔ اصلاح کے لیے صرف ''عقل'' کی آواز کی ضرورت تھی اور اسی کو انھوں نے رہنمائے حیات بنایا اور ہر قسم کی کجی کو دور کرنے میں لگے رہے۔

تاریخ گواہ ہے کہ کوئی بھی شخص ایسا نہیں ہوا جو اپنی زندگی میں اپنے سارے مقاصد میں پوری طرح کامیاب ہوگیا ہو۔ کامیابی صرف اس میں ہے کہ اندازِ فکر و نظر بدل کر قوم کی زندگی کا رُخ بدل دیا جائے تاکہ پھر قوم، جیسے بھی ہو، اس پر چلتی رہے۔ سرسید کو اس کام میں کامیابی حاصل ہوئی۔ مولانا حالی نے اسی لیے انھیں ''کوہ وقار شخص'' کہا ہے اور لکھا ہے کہ ''جس قدر زیادہ زمانہ گزرتا جائے گا اسی قدر سرسید کے کاموں کی زیادہ قدر اور ان کے حالات کی زیادہ چھان بین ہوتی جائے گی، متعدد لوگ ان کی بائیوگرافی لکھنے پر قلم اُٹھائیں گے اور صدیوں تک اس ہیرو کا راگ ہندوستان میں گایا جائے گا۔'' [۱۵۹]

حواشی:

[۱] بیاض نمبر ۱۳۸۹ (مخطوطہ) مخزونہ اسٹیٹ سنٹرل لائبریری حیدر آباد دکن بہ حوالہ ''شہر آشوب'' از نعیم احمد ص ۲۸۱ مطبوعہ مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۶۸ء، یہ اشعار ظفر کے نام ہی سے درج ہیں۔

[۲] حیاتِ جاوید، الطاف حسین حالؔی، ص ۵۶، مسلم یونی ورسٹی انسٹی ٹیوٹ، علی گڑھ، بار سوم ۱۹۲۲ء

[۳] ایضاً، ص ۶۰

[۴] مقالاتِ سرسید، حصہ پانزدہم، مرتبہ محمد اسمٰعیل پانی پتی، مضمون ''ہندو اور مسلمانوں میں ارتباط'' ص ۴۱-۴۲، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۳ء

[۵] حیاتِ جاوید، محولہ بالا، ص ۹۷

[۶] مکتوباتِ سرسید، جلد اول، مرتبہ محمد اسمٰعیل پانی پتی، ص ۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء

[۷] حیاتِ جاوید، محولہ بالا، ص ۶۵

[۸] مکاتیب سرسید، جلد اول، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۸۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء

[۹] حیاتِ جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۱۱، مسلم یونی ورسٹی انسٹی ٹیوٹ، علی گڑھ ۱۹۲۲ء

[۱۰] مقالاتِ سرسید، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، جلد ۱۶، سیرتِ فریدیہ ص ۶۸۹-۶۹۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۱۱] ایضاً، ص ۶۹۱

[۱۲] ایضاً

[۱۳] مقالاتِ سرسید، محولہ بالا، جلد ہفتم، ص ۳-۳۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۲ء

[۱۴] مقالاتِ سرسید، جلد ۱۶، ص ۸۴-۸۵۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۱۵] ایضاً، ص ۷۵-۹۶

[۱۶] حیاتِ جاوید، محولہ بالا، ص ۷۲-۷۶

[۱۷] ایضاً، ص ۸۰

[۱۸] سرکشی ضلع بجنور، سید احمد خاں مرتبہ ڈاکٹر معین الحق، سلمان اکیڈیمی کراچی ۱۹۶۲ء

[۱۹] حیاتِ جاوید، محولہ بالا، ص ۸۷

[۲۰] ایضاً، ص ۵۵

[۲۱] حیاتِ جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۵۶، علی گڑھ ۱۹۲۲ء بار سوم

[۲۲] ایضاً، ص ۵۶

[۲۳] ایضاً، ص ۵۸

[۲۴] حیاتِ جاوید، ص ۵۸

[۲۵] مقالاتِ سرسید احمد خان، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۵۰۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۲۶] حیاتِ جاوید، محولہ بالا، ص ۷۹-۸۰، علی گڑھ بار سوم ۱۹۲۲ء

[۲۷] حیات جاوید،بحوالہ بالا،ص۸۰

[۲۸] ایضاً،ص۸۲

[۲۹] ایضاً،ص۸۳-۸۴

[۳۰] ایضاً،ص۸۷

[۳۱] ایضاً،ص۸۹

[۳۲] ایضاً،ص۹۰

[۳۳] ایضاً،ص۹۰-۹۱

[۳۴] ایضاً،ص۹۱

[۳۵] ایضاً،ص۹۳

[۳۶] ایضاً،ص۹۳

[۳۷] ایضاً،ص۹۳-۹۴

[۳۸] مکتوبات سرسید، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص۱۰۳-۱۰۴(خط مورخہ ۲۹/اپریل ۱۸۷۰ء) مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۵۹ء

[۳۹] حیاتِ جاوید، بحوالہ بالا، ص۹۴

[۴۰] ایضاً،ص۹۶

[۴۱] ایضاً،ص۹۸

[۴۲] مکتوبات سرسید، جلد اول شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص۴۳۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء

[۴۳] ایضاً،ص۴۵۴

[۴۴] ایضاً،ص۴۴۸-۴۴۹

[۴۵] حیاتِ جاوید، بحوالہ بالا، ص۱۱۶-۱۱۷

[۴۶] ایضاً،ص۱۱۷-۱۱۸

[۴۷] ایضاً،ص۱۱۹

[۴۸] ایضاً،ص۱۱۹

[۴۹] ایضاً،ص۱۴۹

[۵۰] حیاتِ جاوید، بحوالہ بالا، ص۴۳۵-۴۳۶

[۵۱] خطبات سرسید مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص۵۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

ایضاً،ص۵۲

حیات جاوید، بحوالہ بالا، ص۱۸۶

ت جاوید، بحوالہ بالا، ص۲۰۱

ص۲۰۳-۲۰۴

[۵۶] ایضاً، ص ۲۰۷

[۵۷] سرسید احمد خاں، عتیق صدیقی، ص ۳۰۸، مکتبہ جامعہ ملیہ نئی دہلی ۱۹۷۷ء

[۵۸] مقالات سرسید، جلد ۱۶، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۲۹۱، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۵ء

[۵۹] حیاتِ جاوید، محولہ بالا، ص ۲۸، علی گڑھ ۱۹۲۲ء (بار سوم)

[۶۰] حیات جاوید، محولہ بالا، ص ۳۲۳

[۶۱] ایضاً، ص ۴۰۰

[۶۲] ایضاً، ص ۳۴۹

[۶۳] ایضاً، ص ۵۳۳

[۶۴] مکاتیب سرسید بنام منشی سراج الدین، ص ۲۳۶، طبع ثانی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء

[۶۵] حیات جاوید، محولہ بالا، ص ۵۴۰

[۶۶] مکاتیب سرسید، محولہ بالا، ص ۵۲۷

[۶۷] ایضاً، ص ۲۵۱-۲۵۲

[۶۸] حیاتِ جاوید، محولہ بالا، ص ۴۷۹

[۶۹] مکاتیب سرسید، محولہ بالا، ص ۴۵۲

[۷۰] آثار الصنادید (۱۸۴۷ء) سرسید احمد، مطبوعہ سرسید اکیڈمی، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، زیر نگرانی ڈاکٹر اصغر عباس، ص ۳۲۵، علی گڑھ ۲۰۰۷

[۷۱] آثار الصنادید (۱۸۵۴ء) دوسرا ایڈیشن، زیر نگرانی ڈاکٹر اصغر عباس، سرسید اکیڈمی، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ص ۲۴۳، علی گڑھ ۲۰۰۷ء

[۷۲] آثار الصنادید (۱۸۴۷ء ایڈیشن) سید احمد خاں، ص ۴۲۷، مطبوعہ سرسید اکیڈمی، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ۲۰۰۷ء

[۷۳] حیات جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۳۹، محولہ بالا

[۷۴] آثار الصنادید (۱۸۵۴ء) سرسید احمد، تمہید، ص ۴-۵، مطبوعہ سرسید اکیڈمی، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ ۲۰۰۷ء

[۷۵] مقالات سرسید (مذہبی و اسلامی مضامین) حصہ اول، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۲ء

[۷۶] حیات جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۴۰، محولہ بالا

[۷۷] ایضاً

[۷۸] ایضاً

[۷۹] ایضاً

[۸۰] قصائد و مثنویات فارسی میرزا اسد اللہ خاں غالب، ص ۷۰، مجلس یادگار غالب، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۸۱] حیاتِ جاوید، محولہ بالا، ص ۶۳-۶۸

[۸۲] حیات جاوید، ص ۶۸-۶۹ محولہ بالا

[۸۳] حیات جاوید، محولہ بالا، ص ۱۵۳-۱۵۴

[۸۴] ایضاً، ص ۱۵۴

[۸۵] مکتوبات سرسید مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۴۸۰-۵۲۳، مجلس ترقی ادب لاہور طبع ثانی ۱۹۷۶ء

[۸۶] حیات جاوید، بحولہ بالا، ص ۳۵۷

[۸۷] مکاتیب سرسید، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۳۵۲، (طبع ثانی) مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء

[۸۸] مقالات سرسید، جلد پنجم، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۱۸-۱۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۲ء

[۸۹] ایضاً، ص ۱۳۳

[۹۰] مقالات سرسید، جلد ۱۶، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۶۸۷-۶۸۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۲ء

[۹۱] حیات جاوید، بحولہ بالا، ص ۳۰۷-۳۰۹،

[۹۲] مکاتیب سرسید (جلد اول، طبع ثانی، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۳۳۱، لاہور، ۱۹۷۶ء

[۹۳] حیات جاوید، بحولہ بالا، ص ۳۰۷-۳۰۹

[۹۴] مکاتیب سرسید (جلد اول-طبع ثانی) مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۳۳۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء

[۹۵] مقالات سرسید، جلد سوم، ص ۲۸۳، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۱ء

[۹۶] مقالات سرسید، جلد سوم، ص ۱۶، ایضاً

[۹۷] مکاتیب سرسید، جلد اول، طبع ثانی، ص ۴۸۳-۴۸۵، بحولہ بالا

[۹۸] مکاتیب سرسید، ایضاً، ص ۴۸۵

[۹۹] ایضاً، ص ۴۸۸-۵۰۲

[۱۰۰] تفسیر القرآن، سرسید احمد، جلد ۲، ص ۱۷

[۱۰۱] مقالات سرسید، جلد پنجم، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۲۵۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۲ء

[۱۰۲] مقالات سرسید، ایضاً، ص ۲۵۶، بحولہ بالا

[۱۰۳] حجۃ اللہ البالغہ، شاہ ولی اللہ، جلد اول، ص ۴، نور محمد تاجر کتب

[۱۰۴] برصغیر میں اسلامی جدیدیت از عزیز احمد، ترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ادارہ ثقافت اسلامیہ، لاہور ۱۹۸۹ء

[۱۰۵] سرکشی ضلع بجنور، سید احمد خاں، مرتبہ ڈاکٹر سید معین الحق، سلمان اکیڈمی، کراچی ۱۹۶۲ء

[۱۰۶] ”اسباب بغاوت ہند“ سرسید احمد، مقدمہ ڈاکٹر محمود حسین، ص ۹-۱۰، کراچی ۱۹۵۵ء

[۱۰۷] مکتوبات سرسید، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۴۷۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۵۹ء

[۱۰۸] مکتوبات سرسید، ص ۴۳۷، بحولہ بالا

[۱۰۹] حیات جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۹۴، مطبع مسلم یونی ورسٹی انسٹی ٹیوٹ، علی گڑھ ۱۹۲۲ء

[۱۱۰] خطبات سرسید، جلد دوم، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۲۷۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۱۱] مقالات سرسید، جلد ہشتم، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۱۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۲ء

[۱۱۲] مقالات سرسید، ایضاً، ص ۱۰۴

[۱۱۳] خطبات سرسید، جلد دوم، ص ۲۷۴، بحولہ بالا

[۱۱۴] ایضاً، ص۲۷۶-۲۷۷

[۱۱۵] برصغیر میں اسلامی جدیدیت، عزیز احمد، ترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص۶۷، ادارہ ثقافت اسلامیہ لاہور ۱۹۸۹ء

[۱۱۶] مقالات سرسید، جلد دہم، ص۳۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۲ء

[۱۱۷] ایضاً

[۱۱۸] ایضاً، ص۳۷

[۱۱۹] ایضاً، ص۳۸

[۱۲۰] ایضاً، ص۴۹-۵۰

[۱۲۱] ایضاً، ص۴۶

[۱۲۲] ایضاً

[۱۲۳] ایضاً، ص۴۷

[۱۲۴] ایضاً، ص۴۷

[۱۲۵] ایضاً، ص۴۸

[۱۲۶] ایضاً، ص۴۸

[۱۲۷] ایضاً

[۱۲۸] ایضاً، ص۴۹

[۱۲۹] ایضاً، ص۵۶

[۱۲۹] ایضاً، ص۶۲

[۱۳۰] ایضاً، ص۶۱

[۱۳۱] ایضاً، ص۷۵-۷۶

[۱۳۲] ایضاً، ص۹۹

[۱۳۳] ایضاً، ص۱۱۲

[۱۳۴] ایضاً، ص۱۱۴

[۱۳۵] ایضاً، ص۱۱۵-۱۱۶

[۱۳۶] ایضاً، ص۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹

[۱۳۷] مقالات سرسید جلد دہم، ص۱۲۰-۱۲۱، بحوالہ بالا

[۱۳۸] ایضاً، ص۱۲۱-۱۲۲

[۱۳۹] مقالات سرسید، جلد پنجم، ص۲۱-۳۲، بحوالہ بالا

[۱۴۰] ایضاً، ص۳۳۰

[۱۴۱] مقالات سرسید، جلد ۱۵، ص۱۴۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۱۴۲] مقالات سرسید، جلد پنجم بحوالہ بالا، ص۳۴۷

[۱۴۳] ایضاً، ص ۳۳۵

[۱۴۴] ایضاً، ص ۲۳۵

[۱۴۵] ایضاً، ص ۱۸

[۱۴۶] ایضاً، ص ۲۵۶

[۱۴۷] مقالات سرسید، جلد اول، ص ۲۱۹–۲۲۰ بحولہ بالا

[۱۴۸] ایضاً، ص ۲۳۳–۲۳۴

[۱۴۹] مقالاتِ سرسید، جلد دہم، ص ۱۱۵–۱۱۶ بحولہ بالا

[۱۵۰] ایضاً، ص ۴۰

[۱۵۱] ایضاً، ص ۴۱

[۱۵۲] ایضاً، ص ۴۳

[۱۵۳] ایضاً، ص ۴۹–۵۰

[۱۵۴] برگِ گل: اردو کالج کراچی کا سرسید نمبر، مضمون ڈاکٹر احسن فاروقی بعنوان ''سرسید کا طرز ادا'' ص ۱۳۹، کراچی ۱۹۵۴–۵۵

[۱۵۵] مقالاتِ سرسید، جلد پنجم، بحولہ بالا، ص ۱۵۹

[۱۵۶] ایضاً، ص ۲۶۴

[۱۵۷] خطباتِ سرسید، جلد اول، مرتبہ محمد اسمٰعیل پانی پتی، ص ۵۵۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۱۵۸] ایضاً، ص ۵۵۸

[۱۵۹] افاداتِ مہدی، مضمون اردو ادب کے عناصر خمسہ، ص ۲۱۷، ناشر شیخ مبارک علی، لاہور، ۱۹۴۹ء

[۱۶۰] مکتوباتِ سرسید، خط بنام حالی، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۴۸، مجلس ترقی ادب لاہور (طبع ثانی) ۱۹۷۶ء

[۱۶۱] حیاتِ جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۶، علی گڑھ ۱۹۲۲ء

خواجہ الطاف حسین حالی

تمہید: حالاتِ زندگی، تصانیف

سرسید تحریک کو ادبی تحریک بنانے والے مولانا حالی تھے۔ حالی نے شعبۂ ادب کو لیا اور اس میں وہ تبدیلی پیدا کر دی جو فکرِ سرسید سے مطابقت رکھتی تھی۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں ادب اور زندگی کا چولی دامن کا ساتھ ہے اور یہی زندگی ادب کو مواد فراہم کرتی ہے۔ حالی نے آنے والے وقت کو دیکھا اور وہ نئے رجحانات قبول کیے جن کے محرک سرسید تھے۔ حالی نے لکھا ہے کہ ”دیکھا ایک خدا کا بندہ......ایک دشوار گزار راستے میں رہ نورد ہے۔ بہت سے لوگ جو اس کے ساتھ چلے تھے تھک کر پیچھے رہ گئے ہیں، بہت سے ابھی اس کے ساتھ افتاں و خیزاں چلے جاتے ہیں .. لیکن وہ اولوالعزم آدمی جوان سب کا رہنما ہے، اسی طرح تازہ دم ہے۔ .. جس کی طرف آنکھ اُٹھا کر دیکھتا ہے، وہ آنکھیں بند کر کے اس کے ساتھ ہو لیتا ہے۔ اس کی ایک نگاہ ادھر بھی پڑی اور کام کر گئی۔“[۱] حالی نے سرسید کا اثر پوری طرح قبول کیا۔ دونوں پر قوم کی زبوں حالی کا گہرا اثر تھا اور دونوں، قوم کو اس دلدل سے نکالنے کا ذریعہ، جدید خیالات کو ٹھہراتے تھے۔ یہی وہ جدید خیالات تھے جن کی بنا پر انگریز قوم حکومت اور ترقی کرتی ہوئی انھیں نظر آ رہی تھی۔ اس کے برخلاف ان کی قوم پرانے خیالات میں جکڑی ہوئی پس ماندہ اور اخلاقی کمزوریوں کا شکار تھی۔ سرسید نے قوم کو اس قعرِ مذلت سے نکالنے اور عزت کی راہ پر لگانے کی کوشش کی۔ حالی تے اس تعلق سے شاعر کا کام انجام دیا اور قوم میں نیا ولولہ پیدا کرنے کے لیے شاعری کو استعمال کیا۔ حالی نے لکھا ہے کہ ”زمانے کا نیا ٹھاٹھ دیکھ کر پرانی شاعری سے دل سیر ہو گیا تھا اور جھوٹے ڈھکوسلے باندھنے سے شرم آنے لگی تھی: ... ہر چند لوگ بہت کچھ لکھ چکے تھے مگر نظم، جو کہ بالطبع سب کو مرغوب ہے، قوم کے بیدار کرنے کے لیے اب تک کسی نے نہیں لکھی“[۲] اس طرح قومی و ملی مسائل میں حالی سرسید کے ہم نوا ہو کر ادب کو اس مقصد کے لیے استعمال کرنا چاہتے تھے۔

اگر حالی کی زندگی پر نظر ڈالی جائے تو وہ پرانے خیالات کے آدمی نظر آتے ہیں اور شاعر ہونے کے ناتے زیادہ عینیت پسند اور کم واقعیاتی دکھائی دیتے ہیں۔ انھوں نے زندگی کی عام باتوں کو بدلنے کی طرف کم توجہ دی اور قوم کے مزاج، اس کی روح، اس کے فکر و نظر کو بدلنے کے لیے ادب و شعر کو وسیلہ بنایا۔ حالی کی نظر میں یہ کام انگریزوں کی نقل سے زیادہ اپنی پرانی روایت میں واپس جانے سے ہو سکتا

تھا۔ سرسید نے انگریزی نشاۃ الثانیہ کو منزل بنایا تھا اور انگریزوں کی طرح ہو جانے کا درس دیا تھا۔ حالی نے ''مسدس'' میں دکھایا کہ اپنی ترقی کے زمانے میں مسلمان قوم بھی ایسی ہی تھی جیسی آج انگریز قوم ہے اور انھوں نے اس طرح انگریزی نشاۃ الثانیہ کو اسلامی نشاۃ الثانیہ کا رُخ دے دیا۔ حالی نے ''مسدس'' سرسید کی فرمائش پر ضرور لکھی تھی مگر اس کا موضوع ''مدو جزر اسلام'' ہے جو اس بات کی تلقین کرتی ہے کہ اگر مسلمان اپنے پرانے طریقوں پر چلنے لگیں تو اس سے فلاح حاصل ہوگی۔ نشاۃ الثانیہ کے سلسلے میں عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ شروع میں وہ بیرونی اثرات کا نتیجہ ہوتی ہے مگر پھر رفتہ رفتہ قومی تحریک میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ حالی نے اس نئی روشنی کو اس طرح قومی بنایا کہ قوم نے ان کے اندازِ نظر کو قبول کرلیا۔ سرسید کا راستہ ایک انقلابی کا راستہ تھا۔ حالی کا راستہ اعتدال کا راستہ تھا۔ ان کی قوم اسی اندازِ نظر کی طرف جھک گئی۔ حالی نے بتایا کہ ہمیں انگریزوں کی کامیابی سے متاثر ہونے کے ساتھ ساتھ ان کے عیوب پر بھی نظر رکھنی چاہیے۔ قوم کی ترقی انگریزوں کی ریس سے ہٹ کر بھی ہو سکتی ہے۔ مسدّس میں انھوں نے اپنی قومی و ملی روایات کو اُبھارا اور اس دور کی خوبیوں کے ساتھ خرابیوں کا بھی احساس دلایا۔ سرسید نے زیادہ تر انگریزوں کے اخلاق کے نقشے پیش کیے۔ حالی نے مسلمانوں کی عظمتِ رفتہ کا شعور پیدا کیا۔ انھوں نے انگریزیت کی مخالفت نہیں کی بلکہ اس پر زور دیا کہ جن اصولوں سے انگریزوں نے ترقی کی تھی، وہ اصول، اس سے بہتر طریقہ پر مسلمانوں میں بھی موجود تھے۔ اس اندازِ نظر سے مسلمانوں میں سوچنے کا ایک نیا ڈھنگ پیدا ہوا۔ اب تک مسلمان رسمی اور صوفیانہ طریقوں کو اسلام کی امتیازی صفت سمجھتے تھے۔ اب وہ یہ بھی دیکھنے لگے کہ نئے اور زندگی کو آگے بڑھانے والے طور اطوار، جو اسلام کے تصورِ حقیقت میں پہلے سے موجود تھے، وہ اصولِ زندگی ہیں جو قومی انحطاط و سیاسی زوال کے باعث دب کر نظروں سے اوجھل ہو گئے تھے اور ان کی جگہ رسمی و صوفیانہ طریقوں نے لے لی تھی اور یہ وہ طریقے تھے جو اصل اسلام سے دور تھے۔ حالی ابتدائے اسلام کی مادی ترقی پر زور دیتے ہیں اور اس کو بھی اصل اسلام ٹھہراتے ہیں۔ حالی چوں کہ ادب و شعر کے آدمی تھے اس لیے انھوں نے یہ بھی بتایا کہ انگریزی شاعری کے اصول بھی وہی ہیں جو عرب کی شاعری کے تھے۔ وہ تفریحی و بناوٹی شاعری، جو اردو میں عام ہے، ایک جھوٹی چیز ہے جو مشرق و مغرب دونوں کے اصولوں سے غلط ہے۔ جیسے سچا اسلام ہندوستان کی رسموں اور ایران کے تصوف سے مل کر مسخ ہو گیا تھا، اسی طرح سچی شاعری بھی ان اثرات سے پراگندہ ہو گئی ہے۔ حالی کے اس رویے کی بھی مخالفت کی گئی اور اسے بھی سرسید کے انقلابی طریقہ کا حصہ سمجھا گیا مگر غور سے دیکھیے تو وہ ایک اندرونی انقلاب تھا جو پرانی قدروں کو رد نہیں کرتا تھا اور اسی لیے آہستہ آہستہ قبول کیا جا رہا تھا۔ اسی کے زیر اثر دوسرے شعرا بھی اسلام کی پرانی عظمت کے گیت اسی طرح گانے لگے جس طرح حالی نے الاپے اور گائے تھے۔ آج بھی حالی کی قوم کا ذہن، جو ہر خوبی و ترقی کو اسلام سے وابستہ کرتا ہے، حالی کے زیر

اثر ہے۔ اس طرح حالی بھی اس نئے دور کے بانی اور اس کو مستحکم کرنے والے دانشور ہیں۔

حالی کے مزاج و کردار کی سب سے اہم صفت ''قبولیت'' (Acceptance) ہے۔ ان کے حالاتِ زندگی سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ہر بات کو عام طور پر ماننے کے لیے تیار رہتے ہیں مگر اس خصوصیت میں بھی وہ ان بے کردار، ڈھل مل یقین آدمیوں سے مختلف ہیں جو کسی بات پر رائے قائم نہیں کر سکتے اور اسی لیے ہر بات کو مان لیتے ہیں۔ یہ توازن کا وہ اعلیٰ ترین درجہ ہے جس پر پہنچنے کے باعث حالی کے ہاں گہری متانت، عالمگیر محبت اور وسیع انسانیت نظر آتی ہے۔ وہ سنجیدہ مزاج اور پُرسوز دل کے حامل تھے اور ہر بات میں حق و حقیقت کا پہلو تلاش کر لیتے تھے اور اسی لیے وہ خود کو قابو میں رکھتے ہوئے بے پناہ توازن کا ثبوت دیتے ہیں۔ انھوں نے زندگی میں جتنا علم حاصل کیا اور جتنا زندگی کے مسائل پر غور کیا، ان میں سے بہترین عنصر کو اپنا لیا اور اسی لیے وہ اپنی قوم کی روایات اور نئے انگریزی رجحانات کا امتزاج کر سکے۔ حالی ہر بات میں غیر جانب داری اور تعمیری رجحان کا پتا دیتے ہیں۔ وہ زیادہ تر عربی و فارسی ادبیات سے واقف تھے اور یہاں بھی انھوں نے فطری اور بناوٹی کا فرق کر لیا تھا۔ جب انھیں انگریزی ادب سے واقف ہونے کا موقع ملا تو ان کے سامنے ایک وسیع دنیا آئی اور انھوں نے اس کی خوبیوں کو بھی اپنا لیا اور اخلاقی و سماجی موضوعات کو شعر کا جامہ پہنایا جس کا اظہار انھوں نے لاہور کی انجمنِ پنجاب کے مشاعروں میں کیا اور پُراثر انداز میں نئے نئے موضوعات پر نظمیں لکھیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ان کی خاموش و متین فطرت میں قدرت نے ایک ایسی نظر ودیعت کی تھی جو علوی چیزوں کو دیکھ کر انھیں اپنانے اور تخلیق کا جامہ پہنانے کی بڑی صلاحیت رکھتی تھی۔ اسی لیے حالی اردو ادب کی تاریخ میں ایک رہبر شخصیت کی طرح، بلند منبر پر کھڑے، دور ہی سے نظر آجاتے ہیں۔

اپنے راضی بہ رضا رجحان کی وجہ سے حالی میں وہ عالمگیر محبت تھی جو ہر نیکی اور ہر انسانیت کی بنیاد ہے۔ ان کی انسانی ہم دردی میں بے پناہ درد تھا جو ایک طرف انھیں ہر انسان کے غم پر رُلاتا تھا اور ساتھ ہی غم سے نکال کر صحیح راستہ بھی دکھاتا تھا۔ حالی نے اپنی ''ذات'' کو فراموش کر دیا تھا۔ کسی سے ناراض نہ ہوتے اور ہر شخص کے کام کی داد دیتے اور کبھی کسی کام کا صلہ نہ چاہتے تھے۔ ''مسدسِ حالی'' اپنے دور میں بھی بے حد مقبول کتاب تھی جب ان کی توجہ دلائی گئی کہ سارے ہندوستان کے مختلف مطبع اسے مصنف کی اجازت کے بغیر چھاپ رہے ہیں تو انھوں نے اس کے چھاپنے کی سب کو اجازت دے دی اور کسی سے کوئی معاوضہ طلب نہیں کیا۔ ''حیاتِ سعدی'' بھی اپنے دور کی مقبول کتاب تھی۔ جب ہر سال اس کے چھپنے کی نوبت آئی تو انھوں نے اس کتاب کو ''مدرسۃ العلوم'' کو دے دیا تا کہ اس کی آمدنی سے مدرسہ کی مدد ہو سکے۔ یہ حالی کا عام رویہ تھا۔ جب انھیں شمس العلماء کا خطاب ملا جس کے باعث ہر سرکاری تقریب میں شرکت ضروری سمجھی جاتی تھی تو انھیں بہت الجھن ہوئی۔ وہ حساس طبیعت کے مالک

تھے۔ انھوں نے زندگی کے ہر پہلو کی اصلاح کے بجائے ''جذبات'' کی اصلاح کا کام کیا۔ ان کی شاعری دلوں کو گرمانے، امید کا چراغ روشن کرنے اور صحیح راہ کا لطف اُٹھانے کا کام کرتی ہے۔ خلوص و انسانیت نے انھیں تصنع سے دور کر دیا تھا۔ ان کی شاعری بھی ہر بناوٹ سے دور ہے۔ ابتدا میں انھوں نے روایتی شاعری کی مگر یہاں بھی وہ خلوص دل پر اثر کرتا ہے جو ان کے دوسرے ہم عصروں میں نہیں تھا۔ انھوں نے غزل اور نظم دونوں کا مزاج بدل کر اُسے نئی وسعتوں سے آشنا کیا۔ اسی تخلیقی خلوص سے وہ اردو شاعری کو ایک نیا ادراک دیتے ہیں۔ یہی خلوص، یہی جذبۂ اصلاح حالی کی نثر میں، جذبات اُبھارنے کے بجائے، ذہن کو صاف اور فکر و خیال کی پُر اثر وضاحت کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہاں ایک ایسا توازن بھی نظر آتا ہے جو ہر فرد و بشر کو متاثر کرتا ہے۔

خواجہ الطاف حسین حالؔی تقریباً ۱۲۵۳ھ مطابق ۱۸۳۷ء بمقام پانی پت میں پیدا ہوئے[۳] اُن کے جدِ اعلیٰ خواجہ مُلک علی، جو پیر ہرات شیخ الاسلام خواجہ عبداللہ انصاری کی اولاد میں سے تھے، سلطان غیاث الدین بلبن کے زمانۂ حکومت (۱۲۶۶ء۔۱۲۸۶ء) میں واردِ ہندوستان ہوئے اور سلطان بلبن نے چند دیہات پرگنہ پانی پت بطور مددِ مُعاش کے اُنھیں دیے اور منصب قضا و صدارت، تشخیصِ نرخ بازار، تولیتِ مزارات ائمہ اور خطابت عیدین اُن کے سپرد کی۔ پانی پت میں جواب تک ایک محلّہ انصاریوں کا مشہور ہے وہ انھیں بزرگ کی اولاد سے منسوب ہے[۴] خواجہ الطاف حسین حالؔی (۱۸۳۷ء۔۱۹۱۴ء) بھائی بہنوں میں سب سے چھوٹے تھے۔ پیدا ہوئے تو والدہ کا دماغ مختل ہو گیا اور جب نو سال کے ہوئے تو اُن کے والد خواجہ ایزو بخش انصاری بھی وفات (۱۲۶۲ھ/۱۸۴۶ء) پا گئے۔ اُن کے بڑے بھائی خواجہ امداد حسین (متوفی ۱۳۰۳ھ/۸۶۔۱۸۸۵ء) اور بڑی بہن نے انھیں اپنے بچوں کی طرح پالا اور ساری عمر اولاد کی طرح چاہتے رہے۔ جب تعلیم کی عمر کو پہنچے تو پہلے انھیں حفظِ قرآن کرایا گیا۔ حالؔی ذہین تھے، اور تعلیم کا شوق رکھتے تھے۔ سید جعفر علی سے جو میر ممنوؔن دہلوی کے بھتیجے اور داماد تھے، فارسی کی ابتدائی کتابیں پڑھیں۔ حالؔی نے لکھا ہے کہ اُن کی صحبت میں فارسی لٹریچر سے ایک نوع کی مناسبت پیدا ہو گئی[۵] جب عربی کا شوق پیدا ہوا تو حاجی ابراہیم حسین انصاری سے صرف و نحو پڑھی۔ ابھی وہ سترہ سال کے تھے اور تعلیم بھی پوری نہ ہوئی تھی کہ بڑے بھائی اور بہن کے مجبور کرنے پر اسلام النساء سے ۱۸۵۴ء میں شادی کر دی گئی۔ سب نے نوکری کی تلاش کرنے کے لیے کہا لیکن تعلیم کے شوق میں وہ بغیر بتائے ہوئے دلّی آ گئے۔ یہاں وہ کم و بیش ڈیڑھ برس رہے اور مولوی نوازش علی سے صرف و نحو اور منطق کی ابتدائی کتابیں پڑھیں۔ اس زمانے میں جدید انگریزی تعلیم کے تعلق سے دہلی کالج کی دھوم تھی، مگر جس معاشرے میں حالؔی نے پرورش پائی تھی، وہاں علم صرف عربی اور فارسی زبان پر منحصر تھا۔ انگریزی تعلیم کو سرکاری نوکری کا ذریعہ سمجھا جاتا تھا اور انگریزی مدرسوں کو مجہلے (جہالت کی جگہ) کہا جاتا تھا۔ دلّی میں بھی سب مدرس و طلبہ کالج کے تعلیم یافتہ لوگوں کو جاہل محض سمجھتے تھے۔ اس زمانے میں مولوی

ذکاء اللہ، مولوی نذیر احمد، مولوی محمد حسین آزاد وغیرہ دہلی کالج میں زیرِ تعلیم تھے۔ ابھی خواجہ الطاف حسین حالیؔ شرح مُسلم، ملاحسن اور ہبذی پڑھ ہی رہے تھے کہ عزیزوں اور بزرگوں کے دباؤ سے ۱۸۵۵ء میں دلی چھوڑ کر پانی پت واپس آ گئے اور ڈیڑھ برس تک یہیں رہے اور خود کتابوں کا مطالعہ کر کے اپنے علم کو ترقی دیتے رہے۔ ۱۸۵۶ء میں ضلع حصار کے کلکٹر کے دفتر میں ایک قلیل تنخواہ کی نوکری انھیں مل گئی اور ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے زمانے میں جب حصار کے حالات قابو سے باہر ہونے لگے اور سرکاری عمل داری بھی اُٹھ گئی تو وہ جان بچا کر پانی پت آ گئے۔ اور قریب چار سال پانی پت میں بے کاری و بے روزگاری میں بسر کیے۔ اس عرصے میں مولوی عبدالرحمٰن، مولوی محبّ اللہ اور مولوی قلندر علی سے منطق، فلسفہ اور حدیث و تفسیر پڑھتے رہے اور جب ان اساتذہ میں سے کوئی پانی پت میں نہ ہوتا تو وہ اپنے شوق سے خاص طور پر علم ادب کی کتابیں پڑھتے۔ اسی شوق سے انھوں نے وہ علم حاصل کیا جو کم لوگوں کو میسر آتا ہے۔ کبھی کبھی اسی زمانے جب جی چاہتا اپنے شوق سے عربی نظم و نثر بھی لکھتے۔ قیامِ دہلی (۱۸۵۴ء۔۱۸۵۵ء) کے زمانے میں نوجوان حالی گاہ گاہ مرزا غالب کی خدمت میں حاضر ہوتے۔ حالیؔ نے لکھا ہے کہ "اکثر اُن کے اُردو اور فارسی دیوان کے اشعار سمجھ میں نہ آتے تھے، ان کے معنی اُن سے پوچھا کرتا تھا اور چند فارسی قصیدے اُنھوں نے اپنے دیوان میں سے مجھے پڑھائے بھی تھے[۶] اسی زمانے میں انھوں نے اُردو فارسی میں شعر کہنا شروع کیے۔ حالیؔ لکھتے ہیں کہ "مرزا غالب کی عادت تھی کہ وہ اپنے ملنے والوں کو اکثر فکر شعر کرنے سے منع کیا کرتے تھے مگر میں نے جو ایک آدھ غزل اُردو یا فارسی کی لکھ کر ان کو دکھائی تو انھوں نے مجھ سے کہا کہ اگر چہ میں کسی کو فکر شعر کی صلاح نہیں دیا کرتا لیکن تمھاری نسبت میرا یہ خیال ہے کہ اگر تم شعر نہ کہو گے تو اپنی طبیعت پر سخت ظلم کرو گے مگر اس زمانے میں ایک دو غزل سے زیادہ دلی میں شعر کہنے کا اتفاق نہیں ہوا۔[۷]

۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم کے بعد جب کئی برس بے کاری کی حالت میں گزر گئے تو وہ فکرِ معاش میں گھر سے نکلے اور حُسنِ اتفاق سے دلی میں ان کی ملاقات نواب مصطفیٰ خان شیفتہ سے ہو گئی۔ یہ ۱۸۶۲ء ہو سکتا ہے۔ وہ سات آٹھ برس تک شیفتہ کے مصاحب کے طور پر اُن کے ساتھ رہے۔ شیفتہ کی صحبت کا ان کے ذہن پر اچھا اثر پڑا۔ شیفتہ پہلے مومن خاں مومن سے مشورۂ سخن کرتے تھے۔ اُن کی وفات کے بعد وہ مرزا غالب سے مشورہ کرنے لگے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ شیفتہ خود الگ تھلگ زندگی گزار رہے تھے۔ زیادہ وقت عبادت اور معمولات میں گزرتا تھا۔ حالیؔ کے آنے سے اُن کا پرانا شعر و سخن کا شوق، جو مدت سے افسردہ ہو رہا تھا، دوبارہ تازہ ہو گیا۔ حالیؔ نے لکھا ہے کہ شیفتہؔ کی "صحبت میں میرا میلانِ طبعی بھی، جو اب تک مکروہات کے سبب اچھی طرح ظاہر نہ ہونے پایا تھا چمک اُٹھا، اِسی زمانے میں اُردو اور فارسی کی اکثر غزلیں نواب صاحب مرحوم کے ساتھ لکھنے کا اتفاق ہوا۔ انھیں کے ساتھ میں بھی جہانگیر آباد سے اپنا کلام مرزا غالب کے پاس بھیجتا تھا، [۸] اور اعتراف کیا ہے کہ "درحقیقت مرزا کے مشورہ و اصلاح سے مجھے چنداں فائدہ نہیں ہوا جو نواب

صاحب مرحوم کی صحبت سے ہوا۔ وہ مبالغہ کو ناپسند کرتے تھے، اور حقائق و واقعات کے بیان میں لطف پیدا کرنا اور سیدھی سادی اور سچی باتوں کو محض حسنِ بیان سے دل فریب بنانا، اس کو منتہائے کمال شاعری سمجھتے تھے۔ چھچھورے اور بازاری الفاظ و محاورات اور عامیانہ خیالات سے شیفتہ اور غالب دونوں متنفر تھے۔ ان کے خیالات کا اثر مجھ پر بھی پڑنے لگا اور رفتہ رفتہ ایک خاص قسم کا مذاق پیدا ہو گیا[۹] حالؔی کی جدید شاعری کی پہلی کونپل شیفتہ کی صحبت و مذاقِ سخن کی شاخ ہی سے پھوٹتی ہے۔ اس طرح شیفتؔہ کی صحبت حالؔی کی پہلی تربیت گاہ تھی۔ شیفتؔہ حج کے بعد ہی سے نماز روزہ اور وظائف کے پوری طرح پابند ہو گئے تھے۔ حالی پر بھی ان کا گہرا اثر پڑا۔ غالب کو وہ دیکھتے تھے کہ وہ نماز نہیں پڑھتے اور فسق و فجور میں مبتلا ہیں۔ حالؔی لکھتے ہیں کہ "یہ وہ زمانہ تھا کہ ہم مذہبی خود پسندی کے نشے میں سرشار تھے۔ خدا کی مخلوق میں سے صرف مسلمانوں کو اور مسلمانوں کے تہتر فرقوں میں سے اہلِ سنت کو اور اہلِ سنت میں سے صرف حنفیہ کو اور ان سے بھی صرف ان لوگوں کو جو صوم و صلواۃ اور دیگر احکامِ ظاہری کے نہایت تقید کے ساتھ پابند ہیں۔ نجات و مغفرت کے لائق جانتے تھے[۱۰] ایک روز جب حالؔی نواب شیفتؔہ کے ساتھ دلی آئے ہوئے تھے محبت و خلوص دل سے "نماز پنج گانہ کی فرضیت و تاکید پر ایک لمبا چوڑا لیکچر لکھ کر اُن کے (مرزا غالب) کے سامنے پیش کیا۔ مرزا کو یہ تحریر سخت ناگوار گزری۔ شاید اسی روز جب کہ یہ گفتگو ہو چکی تھی اور مرزا صاحب کھانا کھا رہے تھے۔ چٹھی رساں نے ایک لفافہ لا کر دیا کہ اسے کھول کر پڑھو۔ سارا خط دشنام و فحش سے بھرا ہوا تھا۔ مجھے اس کے اظہار میں تامل ہوا۔ فوراً میرے ہاتھ سے لفافہ چھین کر فرمایا کہ شاید آپ کے کسی معنوی شاگرد کا لکھا ہوا ہے[۱۱] دوسرے روز غالبؔ نے ایک غزل لکھ کر حالؔی کو بھیجی جس میں اشاروں میں طعن و تعریض کیا گیا تھا۔ اس کے جواب میں حالؔی نے مرزا کے کمال شاعری کی نسبت جو خیالات مکنون تھے ان کو کسی قدر شکایت کے ساتھ ایک قطعہ میں بیان کر کے بھیجا جس کے جواب میں غالب نے شیفتہ کے نام چار شعر کا ایک قطعہ بھیجا۔ اس قطعہ پر ایک اور قطعہ لکھ کر حالؔی نے روانہ کیا اور اپنے اخلاص و عقیدت کا اظہار کیا۔ جب یہ قطعہ مرزا کے پاس پہنچا تو اس پر "بس اب بیت بحثی موقوف" لکھ کر میرے پاس بھیج دیا۔ حالی اور غالب کے یہ سب قطعات فارسی میں ہیں اور حالی نے "یادگارِ غالب" میں نقل کر دیے ہیں۔ ان قطعات کو پڑھتے ہوئے حالؔی کی فارسی گوئی متاثر کرتی ہے۔ ۱۲۸۶ھ مطابق ۱۸۶۹ء میں شیفتہ بھی وفات پا گئے۔ حالؔی بے سہارا و بے روزگار ہو گئے اور جہانگیر آباد سے دلی آ گئے۔ ۱۸۷۲ء تک وہ دلی میں رہے۔ جوانی کا زمانہ تھا۔ خود پسندی وانا مزاج میں موجود تھی۔ ۱۸۷۲ء میں بازار سیتارام کے مشاعرے کے لیے بڑے دعوے کے ساتھ تین غزلیں لکھیں اور ۷۵ شعر کا ایک قصیدہ بھی تیار کیا جس کی تمہید فخر و تعلّی سے مملو تھی[۱۲]

۱۸۷۲ء ہی میں انھیں لاہور میں پنجاب گورنمنٹ بک ڈپو میں ملازمت مل گئی جہاں انگریزی سے اُردو میں ترجمہ کی ہوئی کتابوں کی عبارت کی درستی اور ان کی نظرِ ثانی کا کام ان کے ذمے تھا۔ چار برس تک وہ

یہ کام کرتے رہے اور بہت سی انگریزی کتابیں ترجمہ کی صورت میں ان کی نظر سے گزریں۔ ان کتابوں کے مطالعے سے وہ مغربی خیالات سے متعارف ہوئے۔ حالی نے لکھا ہے کہ ان ترجموں سے ”انگریزی لٹریچر کے ساتھ فی الجملہ مناسبت پیدا ہوگئی اور نامعلوم طور پر آہستہ آہستہ مشرقی اور خاص کر عام فارسی لٹریچر کی وقعت دل سے کم ہونے لگی“ [۱۳] قیام لاہور ہی کے زمانے میں کرنل ہالرائڈ کے ایما سے ۱۸۷۴ء میں محمد حسین آزاد نے ایک مشاعرے کی بنیاد ڈالی جس میں مصرع طرح کے بجائے شاعروں کو موضوع دیا جاتا تھا۔ حالی نے اس نئے قسم کے مشاعرے کے لیے چار مثنویاں: برکھارُت، اُمید، انصاف اور حب وطن کے موضوعات پر لکھیں جو جدید اُردو شاعری کی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔ امکان ہے کہ انگریزی ادب سے متعارف ہو کر حالؔی کو خیال آیا ہوگا کہ اب اُردو زبان و ادب کو بھی انھیں خطوط پر استوار کرنے کی ضرورت ہے۔ پرانی شاعری اب بے معنی و بے اثر ہو چکی ہے۔ اب تک حالؔی اور سرسید کا براہِ راست تعلق قائم نہیں ہوا تھا۔ البتہ ”تہذیب الاخلاق“ کے صفحات ان کے خیالات میں ہم آہنگی پیدا کرنے کا سبب ضرور بن چکے تھے۔ یکم محرم ۱۲۹۲ھ/۱۸۷۵ء کے ”تہذیب الاخلاق“ میں سرسید نے لکھا کہ ”مولوی خواجہ الطاف حسین حالؔی، اسسٹنٹ ٹرانسلیٹر محکمہ ڈائریکٹر پنجاب کی مثنوی نے تو ہمارے دلوں کے حال کو بدل دیا ہے۔ ان کی مثنوی حُب وطن اور مثنوی مناظرۂ رحم و انصاف درحقیقت ہمارے علم ادب میں ایک کارنامہ ہے“ گویا سرسید حالؔی سے اور حالؔی سرسید سے ”تہذیب الاخلاق“ کے ذریعے قریب آرہے تھے۔ قیام لاہور ہی کے زمانے میں حالؔی نے عورتوں کی تعلیم کے لیے ”مجالس النساء“ لکھی جس پر نہ صرف حالؔی کو وائسرائے ہند نے اپنے ہاتھ سے چار سو روپے کا انعام دیا بلکہ یہ کتاب پنجاب کے مدارسِ نسواں میں برسوں شامل نصاب بھی رہی۔ لاہور کی آب و ہوا حالی کو موافق نہیں آئی تھی اور وہ جلد از جلد دہلی واپس ہو جانا چاہتے تھے۔ ۱۸۷۴ء میں انھیں دہلی کے اینگلو عربک اسکول میں مدرسی مل گئی اور وہ دہلی واپس آگئے۔ دہلی آ کر ۱۸۷۶ء میں انھوں نے ”مسدس مدوجزر اسلام“ لکھا۔ [۱۴] اور کئی مضامین بھی لکھے جو ”علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ“ اور ”تہذیب الاخلاق“ میں شائع ہوئے۔ ۱۸۷۵ء میں جب مدرسۃ العلوم علی گڑھ میں تعلیم شروع ہوئی تو حالؔی نے ایک نظم ”مبارک باد“ کے عنوان سے لکھ کر سرسید کو بھیجی۔ ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں صاحب اس نظم کو حالی کی قومی شاعری کی بنیاد قرار دیتے ہیں۔ [۱۵] ۱۸۷۷ء میں انھوں نے سرسید کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا جس کے تیرہ شعر کلیاتِ حالی میں موجود ہیں۔

۱۸۷۹ء میں مُسدس مدوجزر اسلام شائع ہوا۔ جس نے سارے ہندوستان میں دھوم مچادی۔ سرسید اسے پڑھ کر اتنے خوش ہوئے کہ مسدس کو ”فنِ شاعری کی تاریخ جدید قرار دیا۔“ [۱۶] اور لکھا کہ ”بے شک میں اس کا محرک ہوا اور اس کو میں اپنے اِن اعمالِ حسنہ میں سے سمجھتا ہوں، کہ جب خدا پوچھے گا تو کیا لایا، میں کہوں گا کہ حالؔی سے مسدس لکھوا لایا ہوں اور کچھ نہیں۔“ [۱۷] اس بار کم و بیش بارہ سال حالی دلّی میں

رہے۔ یہاں دہلی عربک اسکول میں درس وتدریس معاش کا ذریعہ تھی اور باقی وقت لکھنے پڑھنے اور قومی زندگی کو سُدھارنے، سنوارنے میں لگایا۔ متعدد نظمیں، مضامین، تبصرے اسی دور کی یادگار ہیں۔ ۱۸۸۴ء میں انھوں نے اپنی نظم ’’مناجاتِ بیوہ‘‘ لکھی۔ ۱۸۸۶ء میں ایک سانحہ پیش آیا۔ مولانا حالؔی کے بڑے بھائی خواجہ امداد حسین، جنھوں نے اُن کی پرورش کی تھی، شدید بیمار ہوگئے اور حالؔی انھیں علاج کے لیے دلی لے آئے۔ یہیں ۱۳۰۳ھ مطابق ۱۸۸۶ء میں انھوں نے دفات پائی۔ حالی کا لکھا ہوا مرثیہ کلیاتِ نظم حالی میں محفوظ ہے۔ ۱۸۸۶ء میں ’’حیاتِ سعدی‘‘ شائع ہوئی اور اسی سال حالی کو پھر دہلی چھوڑ کر اتالیق کی حیثیت سے لاہور جانا پڑا۔ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ’’میرا حال یہ ہے کہ اکتوبر ۱۸۸۶ء میں حسب الطلب صاحب ڈائریکٹر سررشتۂ تعلیم پنجاب ایچی سن کالج میں مسلمان سردارزادوں کی اتالیقی پر مقرر ہو کر لاہور گیا تھا۔ آٹھ مہینے وہاں رہا اور آخر کار چند موانع کے سبب واں سے پھر بدستور عربی اسکول دہلی میں چلا آیا۔‘‘ [۱۸] اس بار حالی لاہور میں آٹھ ماہ رہے اور جون ۱۸۸۷ء میں پھر دہلی واپس آ گئے۔ ۱۸۸۷ء ہی میں نواب آسمان جاہ وزیرِ اعظم حیدر آبادی، علی گڑھ آئے، حالؔی بھی وہاں موجود تھے۔ سرسید نے حالی کا تعارف کرایا اور نواب نے ریاست حیدر آباد سے ۷۵ روپے ماہوار وظیفہ مقرر کردیا۔ ۱۸۸۹ء میں جب یہ وظیفہ ملنے لگا تو انھوں نے عربک اسکول سے علیحدگی اختیار کرلی اور ساری عمر قومی خدمت کرتے ہوئے اسی وظیفے پر گزار دی۔ اسی زمانے سے حالؔی کی صحت بھی گوناگوں امراض کی وجہ سے خراب رہنے لگی تھی۔ اب وہ سرسید کے کاموں میں شریک تھے اور محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کے جلسوں میں سرسید کے ساتھ عام طور پر شریک ہونے اور اپنی قومی نظموں سے حاضرین کے دل کو گرمانے لگے۔ ۱۸۸۹ء میں وہ دہلی چھوڑ کر اپنے بیٹے کے بنوائے ہوئے مکان میں اُٹھ آئے اور حسب موقع علی گڑھ اور دوسرے مقامات پر آنے جانے لگے لیکن بیماری کا سلسلہ جاری رہا۔ ۱۸۹۱ء میں حالی سرسید کے ساتھ حیدر آباد کے لیے روانہ ہوئے اور وہاں سے اکتوبر میں واپس ہوئے۔ قیامِ حیدر آباد کے زمانے ہی میں وزیرِ اعظم نے ان کا وظیفہ سو روپے ماہوار کردیا۔ ۱۸۹۳ء میں وہ علی گڑھ آئے اور اپنا دیوان مع ’’مقدمہ‘‘ شائع کرنے کا انتظام کیا اور مقدمہ کو یہیں آخری شکل دی۔ اسی سال دیوانِ حالی مع مقدمہ چھپ کر سامنے آیا۔ یہ دیوانِ حالؔی مطبع انصاری دہلی میں اور سرورق نامی پریس کان پور میں چھپا۔ ایک خط سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ کتاب ۳ فروری ۱۸۹۴ء تک انھیں نہیں پہنچی تھی۔ [۱۹] لیکن سرورق پر ۱۸۹۳ء ہی درج ہے۔ اسی سال انھوں نے سرسید کی سوانح لکھنے کا ارادہ کیا۔ اس وقت وہ علی گڑھ میں مقیم تھے۔ ۱۸۹۴ء میں حالؔی نے سرسید کی سوانح عمری لکھنے کا ذکر اپنے ایک خط مورخہ ۲۰ جون ۱۸۹۴ء میں کیا ہے کہ ’’میں ایک مہینے سے سید صاحب کی لائف لکھنے میں نہایت سرگرمی کے ساتھ مصروف تھا۔ [۲۰] ۱۸۹۵ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں ’’سید صاحب کی لائف لکھنی شروع کردی تھی مگر طبیعت کا رنگ دیکھتا ہوں تو اس کا ختم کرنا ایک پہاڑ معلوم ہوتا ہے۔ [۲۱] ۱۸۹۷ء میں ’’یادگارِ غالب‘‘ پہلی بار شائع ہوئی۔ ۲۷ مارچ ۱۸۹۸ء کو سرسید وفات پا گئے۔ حالؔی نے

ایک پُرسوز و پُراثر مرثیہ لکھا۔ ۲۳ اگست ۱۹۰۰ء کو ان کی اہلیہ اسلام النساء وفات پا گئیں اور ایک بھائی محمد علی بھی ۲ اگست ۱۹۰۰ء کو اللہ کو پیارے ہو گئے۔ ۱۹۰۱ء میں "حیاتِ جاوید" بھی چھپ گئی۔ ۱۹۰۴ء میں حالؔی کو شمس العلماء کا خطاب ملا۔ ۱۹۰۵ء میں چندہ جمع کر کے پانی پت میں لائبریری قائم کی۔ دسمبر ۱۹۰۵ء میں حالؔی کو نظام دکن کی چالیس سالہ سالگرہ کے جشن میں شرکت کے لیے دعوت نامہ ملا۔ جہاں سے وہ ۷ جون ۱۹۰۶ء کو واپس ہوئے۔ بیماریوں کا سلسلہ جاری تھا کہ دائیں آنکھ میں پانی اُترنے لگا۔ مئی ۱۹۰۷ء میں آنکھ بنوانے پٹیالہ گئے۔ ۱۹۰۷ء میں محسن الملک وفات پا گئے۔ دسمبر ۱۹۰۷ء میں مولانا حالی آل انڈیا محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کے اکیسویں سالانہ جلسہ کی صدارت کے لیے کراچی آئے اور خطبۂ صدارت پیش کیا، اور اس میں سندھ کی خراب تعلیمی حالت کا اظہار کیا۔ ۱۹۱۲ء میں انھیں خیال آیا کہ فارسی و عربی کلام بھی چھپوا دیا جائے۔ انھوں نے اسے مرتب کیا جو وفات سے چند ماہ پہلے اگست ۱۹۱۴ء میں شائع ہوا۔ بیماریوں کی یورش سے ان کے قویٰ مضمحل ہو گئے تھے۔ ادھر ٹرکی کے خلاف بلقان کی ریاستوں نے اعلانِ جنگ کر دیا تھا۔ وحشت اثر خبریں آ رہی تھیں، جن سے حالؔی بہت متاثر اور فکر مند تھے۔ ایک قطعہ جو انھوں نے اس موقع پر کہا تھا، اُن کی روح کی ترجمانی کرتا ہے۔

عمر کے آخری حصے میں لکھنے پڑھنے کا کام نہ ہونے کے برابر رہ گیا تھا۔ ان کے اعصاب شل ہو گئے تھے اور وہ مسلسل بیمار رہنے لگے تھے۔ اسی حالت میں ۳۱ دسمبر ۱۹۱۴ء کو پانی پت میں وفات پائی اور حضرت بوعلی قلندر پانی پتی کی درگاہ کے صحن میں مدفون ہوئے۔ ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔ حالؔی ساری عمر قومی زندگی کے باطن میں سرگرم سفر رہے۔ وہ اپنے دور کے ترجمان بھی ہیں اور اس کے بنانے والے یعنی عہد ساز بھی۔ انھوں نے اپنے دور کی تصویر کشی ہی نہیں کی بلکہ اُسے سدھارنے، بہتر مستقبل کے امکانات پیدا کرنے اور جہت دے کر قوم کے لیے راستہ ہموار کرنے کا کام ذہنی و فکری سطح پر اس طرح انجام دیا کہ ان کے کاموں کو دیکھ کر ہم اُنھیں ادبِ جدید کا امام کہہ سکتے ہیں۔ اس کام کی اُن کے اپنے زمانے میں بھی داد ملی اور رجعت پسند طبقے کی طرف سے ایسی مخالفت بھی ہوئی کہ سرسید کے بعد حالؔی ہی دوسرے آدمی تھے۔ منشی سجاد حسین کے اودھ پنچ لکھنؤ اور احمد علی شوق قدوائی کے اخبار "آزاد" نے یہ معمول بنا لیا تھا کہ ہر پرچے میں حالؔی کی ٹانگ ضرور کھینچی جاتی۔ اس کا ایک سبب یہ تھا کہ "مقدمہ" میں حالؔی نے لکھنوی شاعری اور اس کے رنگِ سخن کو مسترد کیا تھا اور اُردو ادب کو نئی شاعری کا راستہ دکھانے کی کوشش کی تھی۔ اس مخالفت کا اندازہ ان اشعار سے بھی ہو سکتا ہے جو روزِ زبان ہو گئے تھے اور آج بھی ہم تک پہنچے ہیں:

سید کی بات حضرتِ حالؔی سے پوچھیے　　بدھومیاں کی بات ڈفالی سے پوچھیے
ابتر ہمارے حملوں سے حالؔی کا حال ہے　　میدانِ پانی پت کی طرح پائمال ہے

ان کے برخلاف اقبالؔ حالؔی کے پرستار اور بڑے مداح تھے۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے محولہ بالا دو شعروں کے علاوہ

اقبالؔ کی ایک غیر مطبوعہ رباعی بھی دی ہے۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال کلامِ حالیؔ کو کیا درجہ دیتے تھے:

مشہور زمانے میں ہے نامِ حالی   معمور مئے حق سے ہے جامِ حالی
میں کشورِ شعر کا نبی ہوں گویا   نازل ہے مرے لب پہ کلامِ حالیؔ[۴۲]

حالیؔ نے بیک وقت نظم ونثر دونوں کو اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا، اور دونوں میں تخلیقی وفکری سطح پر نہ صرف اپنا لوہا منوایا بلکہ اُردو ادب کو نئی فکر، نئی جہت دے کر روایت شکنی کا راستہ بھی دکھایا اور ساتھ ہی مغربی فکر ونظر کو ہماری روایتی فکر ونظر سے ملا کر ایک نئی صورت دی۔ آج بھی اُردو ادب حالیؔ کے بنائے ہوئے راستے پر گامزن ہے۔ الطاف حسین حالیؔ کی چھوٹی بڑی متعدد تصانیف ہیں۔ اپنے پہلے قیامِ دہلی میں انھوں نے ایک چھوٹا سا رسالہ عربی زبان میں لکھا تھا جو نواب صدیق حسن خاں کی تائید میں لکھا گیا تھا جسے اُن کے اُستاد نے یہ کہہ کر پھاڑ دیا کہ یہ وہابیوں کی تائید میں لکھا گیا ہے۔ اُردو نثر ونظم میں ان کی دوسری تصانیف یہ ہیں:

الطاف حسین حالی کی تصانیف:

(الف) نثر

(۱) ''مولود شریف'' حالیؔ نے ۱۸۶۴،۱۸۷۰ء کے درمیان اُردو میں لکھا جو اُن کی زندگی میں کبھی شائع نہیں ہوا اور ان کی وفات کے ۹ سال بعد ۱۹۲۳ء میں ان کے بیٹے سجاد حسین نے اسے پہلی بار شائع کیا۔ اس میں اصلاحِ قوم کا رنگ ومزاج شامل ہے۔ نثر سادہ، رواں اور روایات عام طور پر صحیح ہیں۔ یہ حالیؔ کی پہلی تالیف ہے۔

(۲) ''تریاقِ مسموم'' یہ کتاب نو عیسائی پادری عماد الدین کی کتاب ''ہدایت المسلمین'' کے رد میں لکھی گئی تھی۔ مولانا حالیؔ نے لکھا ہے کہ سب سے پہلے غالباً ۱۸۶۷ء میں ایک کتاب ''تریاقِ مسموم'' ایک نیٹو کرسچن کی کتاب کے جواب میں، جو میرا ہم وطن تھا اور مسلمان سے عیسائی ہو گیا تھا، لکھی تھی جس کو اسی زمانے میں لوگوں نے مذہبی میگزینوں میں شائع کر دیا تھا۔[۴۳]

(۳) ''مبادی علم جیولوجی'' ۱۳۸ صفحات پر مشتمل یہ کتاب ۱۸۸۳ء میں اسی نام سے شائع ہوئی۔ سرورق پر لکھا ہے کہ ''جس میں طبقاتِ ارضی کی ساخت کا بیان ہے اور جس کو مولوی الطاف حسین صاحب حالیؔ پانی پتی مدرس اول، زبانہائے مشرقیہ اینگلو عربک اسکول دہلی نے ایک رسالہ عربی سے جو فرانسیسی سے ترجمہ کیا گیا تھا، اُردو میں ترجمہ کیا۔ ۱۸۸۳ء بہ منظوری جناب صاحب رجسٹرار پنجاب یونی ورسٹی مطبع انجام پنجاب میں نظام الدین پرنٹر کے اہتمام سے چھپی۔ حالیؔ نے لکھا ہے کہ اس کا کاپی رائٹ (حقِ تصنیف) بغیر کسی معاوضہ کے پنجاب یونی ورسٹی کو دے دیا۔ چناں چہ ڈاکٹر لائٹنر کے زمانے میں اس کو یونی ورسٹی نے چھاپ کر شائع

کردیا تھا مگر اول تو وہ اصل کتاب پچاس ساٹھ برس پہلے کی لکھی ہوئی تھی جب کہ جیولوجی (علم طبقات الارض) کا علم ابتدائی حالت میں تھا، دوسرے مجھ کو اس فن سے محض اجنبیت تھی، اس لیے اصل اور ترجمہ دونوں غلطیوں سے خالی نہ تھے۔ [۴۴]

(۴) ''اصولِ فارسی'' مولانا حالؔی نے فارسی زبان کی قواعد اُردو زبان میں لکھی ہے۔ ۱۸۶۸ء میں گورنمنٹ پنجاب نے بوعدۂ انعام ایک اشتہار جاری کیا کہ ''زبان فارسی کے اصول اُردو زبان میں بعبارت روشن واضح کیے جائیں۔ حالؔی نے اس اشتہار کے جواب میں ''اصولِ فارسی'' کے نام سے یہ کتاب لکھی ''تمہید مطالب کتاب'' میں حالؔی نے لکھا ہے کہ ''اس رسالے میں چند خصوصیتیں ایسی ہیں، کہ اصولِ فارسی کی اگلی کتابوں میں سے کسی خاص کتاب میں شاید نہ پائی جائیں۔ ایک یہ کہ اگلی کتابوں میں لوگوں نے جو زبان فارسی کے قواعد لکھے ہیں، ان میں صرف ونحو کے اصول کو باہم ایسا مخلوط کیا ہے کہ صرف کے مسائل نحو کے مسائل سے ہرگز ممتاز نہیں ہو سکتے۔ اس کتاب میں صرف کی بحث نحو کے فن سے بالکل جدا ہے۔ دوسرے اس رسالے میں رعایت ترتیب کی بہت ملحوظ رہی ہے۔ تیسرے مطالب نحو کو جمع کرنے میں قصور نہیں کیا۔ چوتھے اصول کا لفظ کئی فنون کو شامل ہے۔ صرف۔ نحو۔ معانی۔ بدیع سو جب تک کتاب میں یہ سب فنون بیان نہ کیے جائیں کتاب ناتمام ہے حالاں کہ اگلی کتابوں میں کوئی رسالہ ایسا نہیں دیکھا گیا جو ان پانچوں فنون کو شامل ہو۔ اس رسالے میں یہ پانچوں فن اپنے نزدیک اچھی طرح بیان کیے گئے ہیں۔ پانچویں اکثر اُستادوں کے شعر جو بطور سند کے لائے جاتے ہیں بعض ان میں سے دقیق ہوتے ہیں۔ خاک سار نے ایسے شعروں کا ترجمہ کر کے اس کا مطلب روشن اور واضح کر دیا ہے۔ چھٹے ہر فن کے آخر میں تھوڑے تھوڑے سوال اُسی فن کے لکھ دیے ہیں اور ان کا جواب نہیں لکھا تا کہ پڑھنے والوں کو ان کے دیکھنے سے بصیرت حاصل ہو۔ اُن کے امتحان میں بھی کام آئیں'' [۴۵] ''اصولِ فارسی'' کے مسودۂ حالؔی میں تمہید ۹ صفحات پر، علم صرف ۱۲۴ صفحات پر اور علم نحو ۱۲۶ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ اس طرح مسودہ کتاب کے کل ۲۵۹ صفحات ہیں۔ یہ کتاب حالؔی کی زندگی میں کبھی شائع نہیں ہوئی۔ وفاتِ حالؔی (۱۹۱۴ء) کے بعد ان کے بیٹے خواجہ سجاد حسین کے پاس یہ مسودہ محفوظ تھا۔ ۱۹۴۶ء میں اُن کا بھی انتقال ہو گیا۔ اور ۱۹۴۷ء کے فسادات میں ذخیرۂ حالؔی کا کیا حشر ہوا اور سب مسودات اور کتابیں کہاں گئیں، معلوم نہیں ہوا۔ اب صرف تمہید اور فہرست کتاب محفوظ رہ گئی ہے۔ جس کی نقل محمد اسماعیل پانی پتی کے پاس تھی جو فوت ہو چکے ہیں ''اصولِ فارسی'' کے پانچ ابواب ہیں۔ پہلا باب علم صرف کے بیان میں، دوسرا باب علمِ نحو کے بیان میں، تیسرا باب علم معانی کے بیان میں، چوتھا باب علم بیان میں، پانچواں باب علم بدیع کے بیان میں، حالؔی نے باب کے بجائے ''حصہ'' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ اس مسودہ کو تلاش کیا جانا چاہیے۔

(۵) ''مجالس النساء'' حالؔی نے ۱۸۷۴ء میں قیامِ لاہور کے دوران ''ایک کتاب عورتوں کی تعلیم کے لیے

قصہ کے پیرایہ میں موسوم بہ مجالسِ النساء لکھی تھی جس پر کرنل ہالرائڈ نے ایک ایجوکیشنل دربار میں بہ مقام دہلی مجھے لارڈ نارتھ بروک (وائسرائے ہند) کے ہاتھ سے چار سو روپیہ کا انعام دلوایا تھا اور جو اودھ و پنجاب کے مدارس نسواں میں مدت تک جاری رہی اور شاید اب بھی کہیں کہیں جاری ہو۔“[۲۶]۔

(۶) ”حیاتِ سعدی“ ۱۸۸۶ء میں سیرت نگاری پر حالی کی پہلی کتاب ”حیاتِ سعدی“ شائع ہوئی اور بہت مقبول ہوئی۔ یہ اُردو میں اپنی نوعیت کی پہلی کتاب ہے۔ اس کا مطالعہ نثر کے ذیل میں آگے آئے گا۔ حالؔی نے لکھا ہے کہ ”پھر وتی میں سعدی شیرازی کی لائف اور ان کی نظم و نثر پر ریویو لکھ کر شائع کیا جس کا نام ”حیاتِ سعدی“ ہے اور جس کے دس بارہ ایڈیشن اب سے پہلے شائع ہو چکے ہیں۔“[۲۷]

(۷) ”سفرنامہ حکیم ناصر خسرو“ یہ ایک دلچسپ و مشہور سفرنامہ ہے جسے حالی نے فارسی زبان ہی میں اپنے عالمانہ مقدمہ اور سوانح ناصر خسرو کے ساتھ مرتب کر کے ۱۸۸۲ء میں شائع کیا۔

(۸) ”مقدمہ (شعر و شاعری)“ اس کا اصل نام صرف ”مقدمہ“ ہے۔ پہلی بار ۱۸۹۳ء میں مطبع انصاری دہلی سے ”دیوانِ حالؔی“ کے مقدمہ کے طور پر شائع ہوا تا کہ دیوان پڑھنے والے مقدمہ میں درج خیالات کی روشنی میں ان کے ”دیوان“ کی شاعری کا مطالعہ کریں۔ بعد میں یہ دیوانِ حالؔی سے الگ کتابی صورت میں شائع ہوتا رہا اور آج تک الگ تصنیف کی حیثیت سے شائع ہو رہا ہے اور ”مقدمہ شعر و شاعری“ کے نام سے معروف ہے۔ حالؔی نے خود بھی یہی لکھا ہے کہ ”شاعری پر ایک مبسوط ایسے (Essay) لکھ کر بطور مقدمہ کے اپنے دیوان کے ساتھ شائع کیا۔“[۲۸] مقدمہ شعر و شاعری نے قدیم روایت و رنگ شاعری کو بدل کر اُسے نئے تصور شاعری سے آشنا کیا اور اسی لیے یہ کتاب اُردو ادب میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس منفرد تصنیف کا مطالعہ آئندہ صفحات میں آئے گا۔

(۹) ”یادگارِ غالب“ حالؔی کی ایک اور معرکۃ الاراء تصنیف ہے جس نے مطالعۂ غالب کے لیے ایسا نیا راستہ بنایا، جس پر اہلِ علم و ادب آج تک چل کر راستے کو کشادہ کر رہے ہیں۔ یہ تصنیف پہلی بار ۹۸-۱۸۹۷ء میں نامی پریس کان پور سے شائع ہوئی۔ حالؔی نے لکھا ہے کہ ”اس کے بعد مرزا غالب کی لائف جس میں اُن کے فارسی اور اُردو نظم و نثر کا انتخاب بھی شامل ہے اور نیز ان کی شاعری پر ریویو بھی کیا گیا ہے ”یادگارِ غالب“ کے نام سے لکھ کر شائع کی۔“[۲۹] ”مقدمہ“ ۱۸۹۳ء میں شائع ہوا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ اس کے بعد ہی وہ ”یادگارِ غالب“ لکھنے میں مصروف ہوئے۔ قیام دہلی کے دوران انھوں نے اس موضوع پر مواد جمع کیا تھا۔ ہو سکتا ہے کہ یادگارِ غالب لکھنے کا خیال وفاتِ غالب ۱۸۶۹ء کے بعد اور مرثیۂ غالب لکھنے کے دوران یا فوراً بعد آیا ہو۔ جب ”مقدمہ“ چھپ کر شائع ہوا تو وہ ”حیاتِ جاوید“ پر پہلے ہی کام شروع کر چکے تھے۔ پانی پت میں رہ کر انھوں نے ”یادگارِ غالب“ کا مسودہ تیار کیا جو ۹۸-۱۸۹۷ء میں نامی پریس کان پور سے شائع ہوا۔ ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں صاحب کا بھی یہی خیال ہے کہ حالؔی نے ”غالباً“ پانی پت کے قیام میں یادگار

غالب مرتب کی۔ [۳۰] اس کا مطالعہ آئندہ صفحات میں آئے گا۔

(۱۰) ”حیاتِ جاوید“ یہ سرسید کی مفصل سوانح عمری ہے۔ ۱۸۹۳ء میں جب مقدمہ چھپ کر شائع ہوا تو انھوں نے ”حیاتِ جاوید“ لکھنے کا کام شروع کر دیا تھا لیکن ۱۸۹۴ء سے اس پر پوری توجہ دی۔ ۱۴ اگست ۱۸۹۸ء کے ایک خط میں حالیؔ لکھتے ہیں کہ ”سرسید کی لائف بہت تیزی سے چھپ رہی ہے اور اگر میں ہمہ تن اس کے مسودہ کی تیاری میں معروف نہ ہوں تو کام بند ہو جائے اور اس سال کے آخر تک جو اس کے شائع کر دینے کا ارادہ ہے وہ پورا نہ ہو سکے۔ اگست ۱۸۹۹ء تک اس کے صرف سو صفحے چھپے تھے جس کا سبب اپنی بیماری بتائی ہے [۳۱] ایک اور خط میں حالیؔ لکھتے ہیں کہ ”میں نے اپنی طرف سے کوشش کرنے میں کمی نہیں کی اور چھ برس تک اس کام کے سوا دوسری طرف متوجہ نہیں ہوا۔ [۳۲] ”حیاتِ جاوید“ ۱۹۰۱ء میں نامی پریس کان پور سے چھپ کر شائع ہوئی۔ یہ آج بھی سرسید کی زندگی اور کاموں پر اہم ترین کتاب اور سرسید کے تعلق سے ایک مستند و بنیادی ماخذ ہے۔ اس کا مطالعہ بھی نثر کے ذیل میں آئندہ صفحات میں آئے گا۔

(۱۱) ”مقالاتِ حالیؔ“ اس کے دو حصے ہیں۔ حصہ اول میں ۳۲ مقالات ہیں اور حصہ دوم میں ۱۲ تقریریں اور لیکچر کے علاوہ ۲۷ کتابوں پر حالیؔ کی لکھی ہوئی تقریظیں شامل ہیں۔ حالیؔ نے اپنی خود نوشت (ترجمۂ حالیؔ) میں لکھا ہے کہ ”اس کے علاوہ تیس بتیس مضمون بھی مختلف عنوانوں پر مختلف اوقات میں لکھے جو ”تہذیب الاخلاق“ علی گڑھ گزٹ اور دیگر اخبارات و رسائل میں شائع ہوئے ہیں۔ [۳۳] شیخ محمد اسماعیل پانی پتی نے ”کلیاتِ نثر حالیؔ“ دو جلدوں میں مرتب و مدون کیا جو مجلس ترقی ادب لاہور سے علی الترتیب ۱۹۶۷ء، ۱۹۶۸ء میں شائع ہوا۔ مرتب نے مضامین حالیؔ کو مختلف عنوانات کے تحت حوالوں کے ساتھ، جمع کر دیا ہے۔ مثلاً جلد اول میں مذہبی، اصلاحی، تاریخی، سوانحی، مضامین متعلق سرسید و علی گڑھ کالج وغیرہ شامل کیے ہیں اور حسب ضرورت اکثر مضامین پر تعارفی نوٹ بھی دیا ہے۔ جلد اول میں مضامین کی تعداد ۴۴ ہے اور جلد دوم میں بارہ تقریریں، کتابوں پر لکھی ہوئی چالیس اور رسائل و اخبارات پر بارہ تقریظیں شامل ہیں۔

(۱۲) ”مکتوباتِ حالی: یہ حالیؔ کے لکھے ہوئے خطوط کا مجموعہ ہے جس کے مرتب حالیؔ کے بیٹے خواجہ سجاد حسین ہیں، جنھوں نے ”مکتوباتِ حالیؔ“ کے نام سے ۱۹۲۵ء میں حالی پریس پانی پت سے دو جلدوں میں انھیں شائع کیا۔

(ب) نظم

(۱۳) ”مجموعہ ”نظم حالی“ پہلی بار ۱۸۹۰ء میں شائع ہوا جس میں ”مناجات بیوہ، شکوہ ہند، مثنوی حقوق اولاد اس لیے شامل نہیں کی گئیں کہ وہ بار بار الگ الگ چھپ کر شائع ہوتی رہی ہیں۔

(۱۴) ”دیوانِ حالیؔ“ دیوانِ حالیؔ مقدمہ کے ساتھ ۱۸۹۳ء میں مطبع انصاری دہلی سے پہلی بار شائع ہوا۔ اس کے بعد دیوانِ حالی، مقدمہ کے بغیر مختلف مطبعوں سے شائع ہوتا رہا۔

(۱۵) ”جواہراتِ حالیؔ“ حالی کی وفات کے بعد شیخ محمد اسماعیل پانی پتی نے باقیات حالی جمع کر کے ۱۹۲۲ء میں ایک مجموعہ ”جواہراتِ حالیؔ“ کے نام سے شائع کیا۔

(۱۶) ”مسدسِ حالیؔ“ اس کا اصل نام ”مدوجزر اسلام“ ہے لیکن ”مسدسِ حالیؔ“ کے نام سے ایسی شہرت پائی کہ آج تک اسی نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ”مسدس“ پہلی بار ۱۸۷۹ء میں شائع ہوا اور اس کے بعد اتنی بار مختلف مطبعوں سے مسلسل چھپتا رہا کہ سب کا احاطہ کرنا آج دشوار ہے۔ مسدس اپنے وقت کی مقبول ترین تصنیف تھی اور آج بھی ادب کی تاریخ میں منفرد مقام رکھتی ہے۔

(۱۷) ”کلیاتِ نظمِ حالیؔ“ شیخ اسماعیل پانی پتی ”کلیاتِ نظم حالیؔ“ مرتب کرنا چاہتے تھے جس کی دو جلدیں انھوں نے ۱۹۲۹ء میں شائع کیں۔ ان دونوں جلدوں میں اصناف کے مطابق کلامِ حالیؔ ترتیب دیا گیا ہے۔ باقی دو جلدیں شائع نہ ہوسکیں۔ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی نے کلیاتِ حالیؔ کو دو جلدوں میں مرتب کیا جسے مجلس ترقی ادب نے ۱۹۶۸ء اور ۱۹۷۰ء میں شائع کیا۔ ”کلیاتِ حالیؔ“ کی جلد اول میں مرتب نے پہلے ”ترجمۂ حالیؔ“ شامل کیا ہے۔ اس کے بعد دیباچہ مسدس مدوجزر اسلام مکتوب سرسید بنام حالی، ضمیمۂ مسدس دیباچہ دیوانِ حالیؔ، مجموعہ نظم حالی کے نثری دیباچے شامل کر کے فصل اول میں غزلیات، فصل دوم میں قطعات و رباعیات، فصل سوم میں قصائد و منظومات مدحیہ فصلِ چہارم میں مراثی، فصل پنجم میں جدید شاعری (درسی اخلاقی نظمیں) اور فصل ششم میں بچوں کی نظمیں شامل ہیں۔ جلد اول و دوم کی فہرست مسلسل ہے اس لیے یہ فصل ہفتم سے شروع ہوتی ہے۔ فصل ہفتم میں ”ہمدردِ نسواں“ کے عنوان کے تحت دو نظمیں ”مناجاتِ بیوہ“ اور ”چپ کی داد“ شامل ہیں۔ فصل ہشتم میں قومی و ملی نظمیں شامل ہیں جن میں مسدس مدوجزر اسلام، ضمیمۂ مسدس، عرضِ حال، (قصیدہ) اور شکوۂ ہند (ترکیب بند) شامل ہیں۔ فصل نہم میں تعلیمی و اصلاحی نظمیں جو علی گڑھ سے متعلق ہیں شامل کی گئی ہیں۔ فصلِ دہم میں منظوم تراجم شامل ہیں۔ فصل یازدہم میں متفرقات و نوادر شامل ہیں اور اسی میں قطعاتِ تاریخ وغیرہ بھی شامل ہیں۔ آخر میں چار ضمیمے شامل ہیں۔ ضمیمہ اول میں دیباچہ ضمیمہ اُردو کلیاتِ نظمِ حالیؔ، ضمیمہ دوم میں کلامِ فارسی جس میں فارسی غزلیات، رباعیات، قصائد، مراثی، قطعات متفرقات، قطعاتِ تاریخ (مدون و غیر مدون) شامل ہیں۔ ضمیمہ ۳ میں کلامِ عربی اور ضمیمہ ۴ میں کتابیات شامل ہیں۔ فاضل مرتب نے عام طور پر سنین ہر نظم کے ساتھ دیے ہیں۔ اس کلیات میں کم و بیش سارا کلامِ حالیؔ آ گیا ہے۔

کلامِ حالی کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

(الف) حالیؔ کی قومی شاعری (منظومات)

(ب) حالؔی کی غزل۔

یہاں پہلے ہم حالی کی ''قومی شاعری'' کا مطالعہ کرتے ہیں۔

(الف) قومی شاعری:-

الطاف حسین حالؔی جدید اُردو شاعری کے بانیوں میں شمار ہوتے ہیں۔ آپ کو یاد ہوگا جیسا کہ ہم لکھتے آئے ہیں کہ ۱۸۷۲ء میں وہ پنجاب گورنمنٹ بک ڈپو میں ملازم تھے جہاں اُردو میں ترجمہ کی ہوئی کتابوں کی عبارت کی درستی اور نظرِ ثانی کا کام اُن کے سپرد تھا۔ اس زمانے میں متعدد نصابی و غیر نصابی کتابیں بہ صورت ترجمہ اُن کی نظر سے گزریں اور انھیں خیال پیدا ہوا کہ اب اُردو زبان کی نثر و نظم میں بھی ایسا ہی کام ہونا چاہیے۔ ۱۸۷۲ء ہی میں انھوں نے ''جواں مردی کا کام'' کے عنوان سے ایک نظم لکھی اور اس نظم کا ماخذ بیان کرتے ہوئے لکھا کہ ''یہ حکایت ایک انگریزی نثر سے لی گئی ہے اور اس کو اُردو میں بہ اضافہ بعض خیالات نظم کیا گیا ہے۔'' [۳۴] یہ نظم انجمن پنجاب کے مشاعرے سے پہلے کی نظم ہے۔ اس سے آٹھ دس سال پہلے قلؔق میرٹھی بھی کئی انگریزی نظموں کا اُردو میں ترجمہ کر چکے تھے اور اسماعیل میرٹھی نے بھی قلؔق کی پیروی میں کئی نظمیں اُردو میں ترجمہ کی تھیں۔ انجمن پنجاب جس کا پورا نام ''انجمن اشاعتِ مطالب مفیدہ پنجاب'' تھا ۲۱ جنوری ۱۸۶۵ء کو انگریزی حکومت کی حکمتِ عملی کے تحت قائم ہوئی۔ کلکتہ اور لکھنؤ میں ایسی انجمنیں پہلے ہی قائم ہو چکی تھیں۔ اس انجمن کا ایک مقصد تعلیم کا فروغ تھا تا کہ نیا تعلیم یافتہ طبقہ حکومتِ وقت کے کارندوں کے طور پر کام میں آ سکے۔ اس انجمن کے ذریعے حکومت کو یہ بھی معلوم ہوتا رہتا تھا کہ رعایا کیا سوچ رہی ہے اور ہوائیں کس رُخ پر چل رہی ہیں۔ ۹ اپریل ۱۸۷۴ء کو انجمن پنجاب نے محمد حسین آزاد کی تحریک اور کرنل ہالرائڈ کی تائید سے ایک نئے قسم کے مشاعرے کی بنیاد رکھی [۳۵]۔ اس مشاعرہ کی روحِ رواں محمد حسین آزاد تھے۔ اس مشاعرہ کی خصوصیت یہ تھی کہ اس میں شعرا مصرعۂ طرح کے بجائے نئے موضوعات پر نظمیں لکھتے تھے۔ ۲ مئی ۱۸۷۴ء کو محمد حسین آزاد نے ''شام کی آمد اور رات کی کیفیت'' کے موضوع پر اپنی نظم پڑھی [۳۶] ۸ مئی ۱۸۷۴ء کو آزاد نے ''مثنوی شبِ قدر'' پیش کی اور کرنل ہالرائڈ نے اپنی انگریزی تقریر میں کہا کہ ''نظم اُردو'' جو چند عوارض کے باعث تنزل اور بد حالی میں پڑی ہوئی ہے اس کی ترقی کے سامان بہم پہنچائے جائیں۔ [۳۷] ۳۰ مئی ۱۸۷۴ء کے مشاعرے کا موضوع ''برسات'' تھا۔ الطاف حسین حالؔی نے اس مشاعرہ میں مثنوی کی ہیئت میں اپنی نظم ''برکھا رُت'' پیش کی جو بہت پسند کی گئی۔ ۱۳ اگست ۱۸۷۴ء کے مشاعرہ کا موضوع ''اُمید'' تھا۔ اس مشاعرے میں حالؔی نے ''نشاطِ اُمید'' کے نام سے اپنی نظم پڑھی۔ محمد حسین آزاد نے بھی اسی موضوع پر نظم پیش کی۔ یکم ستمبر ۱۸۷۴ء کا موضوع ''حبِ وطن'' تھا جس میں اور شعرا کے ساتھ محمد حسین آزاد اور

مولانا حالؔی نے بھی اپنی نظمیں پیش کیں۔ ۱۴ نومبر ۱۸۷۴ء کے مشاعرہ کا موضوع انصاف تھا۔ حالؔی نے اپنی مثنوی ''مناظرۂ رحم وانصاف'' پیش کی جس میں رحم وانصاف الگ الگ اپنی برتری جتاتے ہیں اور پھر ''عقل'' آ کر اس گتھی کو سلجھاتی ہے۔ یہی وہ چار نظمیں تھیں جو حالؔی نے انجمن پنجاب کے مشاعرہ میں پڑھیں۔ یہ سب نظمیں کلیات حالؔی میں شامل ہیں اور حالی کے مخصوص رنگِ شاعری وطرزِ ادا کی ترجمانی کرتی ہیں۔

محمد حسین آزاد نے لاہور میں ''موضوعاتی مشاعرے'' کی بنیاد رکھ کر اُردو شاعری کو ایک نیا موڑ دیا اور مولانا حالؔی جو اپنی فطرت کے عین مطابق ایسی ہی شاعری کرنا چاہتے تھے، اُنھیں اُردو شاعری کو نیا موڑ دینے کا پہلا موقع ملا۔ اس زمانے میں حالؔی انگریزی ادب اور اس کی نظموں سے کسی حد تک متعارف ہو چکے تھے۔ اُن کی نظم ''برکھا رُت'' نیچر شاعری کی مثال ہے جس میں حالؔی نے واقعیت واصلیت کے ساتھ برسات کا منظر پیش کیا ہے۔ اس نظم میں مناظرِ قدرت مبالغے سے پاک پہلی دفعہ واقعاتی رنگ میں پیش ہوئے ہیں۔ طرزِ ادا وہی ہے جو اُن کی غزلوں اور دوسری نظموں میں یکسانیت کے ساتھ ملتا ہے۔ طرزِ ادا کی یہی صورت ان کی باقی تینوں مثنویوں (نظموں) کی ہے لیکن ''حب وطن'' اس لیے زیادہ اہم نظم ہے کہ حالؔی پہلے شاعر ہیں جو وطن اور حب وطن کا نظریہ پیش کرتے ہیں۔ اس موضوع پر ''انجمن پنجاب'' کے مشاعرے میں اور شعرا نے بھی نظمیں لکھیں لیکن حالؔی نے اصلیت کے ساتھ ان پہلوؤں کو اُبھارا جن سے قومی سوچ نمایاں ہوتی ہے۔ اس نظم کو پڑھیے تو حالؔی حب وطن کو ''روایتی شاعری'' کے جذبۂ عشق کا ہم پلہ بنا دیتے ہیں۔ نظم کے شروع میں وہ وطن سے جذباتی تعلق ظاہر کرتے ہوئے اس کی فضا اور اُس کے حُسن کا ذکر کرتے ہیں۔ پھر وطن کی یاد اور اس سے محبت کی مثالیں تاریخ سے پیش کرتے ہیں اور وطن کی محبت کے خاص معنی کو یوں بیان کرتے ہیں۔ جس میں پوری قوم اور اس کی فلاح و بہبود کا تصور واضح طور پر موجود ہے:

بیٹھے بے فکر کیا ہو ہم وطنو اُٹھو اہلِ وطن کے دوست بنو
مرد ہو تو کسی کے کام آؤ ورنہ کھاؤ پیو، چلے جاؤ
ایک ڈالی کے سب ہیں برگ وثمر ہے کوئی ان میں خشک اور کوئی تر
جاگنے والو! غافلوں کو جگاؤ تیرنے والوں ڈوبتوں کو تراؤ
تم اگر چاہتے ہو ملک کی خیر نہ کسی ہم وطن کو سمجھو غیر
ہو مسلمان اس میں یا ہندو بودھ مذہب ہو یا کہ ہو برہمو
سب کو میٹھی نگاہ سے دیکھو سمجھو آنکھوں کی پتلیاں سب کو
ملک ہیں اتفاق سے آزاد شہر ہیں اتفاق سے آباد
ہند میں اتفاق ہوتا اگر کھاتے غیروں کی ٹھوکریں کیوں کر

قوم جب اتفاق کھو بیٹھی   اپنی پونجی سے ہاتھ دھو بیٹھی
بھرتے حبِ وطن کا گو دم ہیں   پر محبِ وطن بہت کم ہیں
علم کو کردو کو بہ کو ارزاں   ہند کو کر دکھاؤ انگلستاں
قوم کا مبتذل ہے جو انساں   بے حقیقت ہے گرچہ ہے سلطاں
قوم کی عزت اب ہنر سے ہے   علم سے یا کہ سیم وزر سے ہے
کوئی دن میں وہ دور آئے گا   بے ہنر بھیک تک نہ پائے گا
گر نہیں سنتے قول حاؔلی کا   پھر نہ کہنا کہ کوئی کہتا تھا

اس شاعری پر یہ اعتراض کیا جاتا رہا ہے کہ یہ نثر سے بہت قریب ہے۔ اس بات کے علاوہ کہ یہ سہل ممتنع ہے اور سہلِ ممتنع اردو شاعری میں کلام کی ایک خوبی سمجھی جاتی ہے، حقیقت یہ ہے کہ یہ طرزِ ادا حاؔلی کے تصورِ شاعری کی اصل ضرورت تھی۔ حاؔلی شاعری میں "جذبات" کی جگہ "ذہن" کو لانا چاہتے تھے جو نثر کا خاص محرک ہے اور اسی لیے حاؔلی کی یہ شاعری نثر سے بے حد قریب ہے لیکن اس میں شاعری کا اثر و تاثیر موجود ہے۔ ان اشعار کو پڑھ کر نہ صرف وطن کا ایک قومی تصور اُبھرتا ہے بلکہ انسانیت کی طرف بھی قاری یا سامع کی توجہ مبذول ہوتی ہے۔ اس میں مسائل بھی بیان کئے گئے ہیں اور ان کا حل بھی اور حل وہ ہے جس سے قوم بنتی ہے، جس سے انسانیت پیدا ہوتی ہے اور رواداری، برداشت، شرافت مزاج کا حصہ بنتے ہیں۔ حاؔلی کی شاعری اسی مثبت رویے کی شاعری ہے اور اُن کے نئے تصورِ شاعری کی ترجمان ہے۔ اسلوب احمد انصاری نے لکھا ہے کہ "ان نظموں میں وجدان اور تخیل کے کوندے نہیں لپکتے۔ واقعات کسی کیمیاوی عمل سے نہیں گزرتے۔ خیالات اور کیفیات کی ترتیب، تنظیم اور ان کا ارتقاء ملتا ہے ان میں سپاٹ اور بے رنگ حصے بھی ہیں لیکن بہ حیثیت مجموعی ان میں زندگی کا رس ہے، مشاہدہ کا فیضان ہے، شاعر کے اِردگرد پھیلی ہوئی وسیع کائنات کی پرچھائیاں ہیں۔ چیزیں اپنے نام رکھتی ہیں اور انھیں محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ایسی شاعری کو ہم Poetry of Statement کہہ سکتے ہیں۔ یہ نظمیں اردو شاعری میں ایک نئی آواز تھیں۔ حاؔلی غزل سے منھ موڑ کر نظم کی طرف اس لیے متوجہ ہوئے کیوں کہ وہ داخلی جذبہ کی شدت اور گہرائی کو شاعری کے لیے ناکافی سمجھتے تھے۔ وہ انفرادی نفس سے گزر کر اجتماعی زندگی کی نبضوں کو چھونا اور تیز کرنا چاہتے تھے۔ ان کے سامنے ایک بڑا اور واضح مقصد تھا اور وہ تھا اس قوم کی ذہنی اور روحانی چارہ سازی، جو سیاسی بساط کے اُلٹ جانے کی وجہ سے انتشار، بے حسی اور نا اُمیدی کے منجدھار میں گھری ہوئی تھی۔ [۳۸] حاؔلی نے متعدد نظمیں اور قطعات لکھے ہیں جو اخلاقی، تعلیمی، اصلاحی اور قومی و ملی کے ذیل میں آتے ہیں۔ ان سب نظموں اور قطعات میں حاؔلی کا دل دردمند، ان کا خلوص اور تخلیقی شعور اس طرح شامل ہے کہ شاعری پڑھنے یا سننے والے کو متاثر کرتی ہے "مسدسِ حاؔلی" جو ۱۸۷۹ء میں لکھی گئی اور جس کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے، حاؔلی کے تمام جدید شعری

رجحانات کو نہ صرف ایک مرکز پر لے آتی ہے بلکہ اُن کی مابعد کی شاعری کا راستہ بھی مقرر کردیتی ہے۔ ”مسدس“ سے اُنھیں وہ مخصوص نظر اور وہ مخصوص طرز مل جاتا ہے جس سے ان کی انفرادیت جنم لیتی ہے۔ انھوں نے طرح طرح کی نظمیں لکھیں مگر ان سب کا اندازِ نظر اصلاحی واخلاقی ہے جن سے وہ قوم کو زوال کے ادبار سے نکال کر ترقی کی راہ پر لے جانے کا کام کرتے ہیں۔ یہ نظمیں سرسید کے مضامین کی طرح، مقصدی ہیں۔ مسلم ایجوکیشنل کانفرنس میں جو نظمیں حالؔی نے پڑھیں وہ خاص طور پر توجہ کے لائق ہیں۔ حالؔی ہمارے ہمارے پہلے شعوری شاعر ہیں۔ وہ جو کام کر رہے ہیں اور جس قسم کی شاعری وہ لکھ رہے ہیں۔ اس پر اُنھوں نے پہلے سے غور فکر کر کے لائحۂ عمل طے کیا ہے۔ ان کے ہاں اسی لیے تخلیق وتنقید متوازن طور پر ساتھ چلتی ہیں۔ اپنی نظموں پر وہ تنقیدی نظر سے قاری کے ذہن کو اُس طرف لے آتے ہیں جو ان کی تخلیق وشاعری کا مقصدِ اولین ہے۔ ۱۸۹۱ء کی ایک نظم ترکیب بند کی ہیئت میں ملتی ہے جس کا عنوان ”قوم کا متوسط طبقہ“ ہے۔ اس پر حالؔی نے جو نوٹ لکھا ہے اس کے اقتباس سے تخلیق وتنقید کے ایک ساتھ چلنے کا شعوری عمل سامنے آجاتا ہے۔

> ”اس نظم میں متوسط درجے کے لوگوں کی حالت کو فقرا اور اغنیا کی حالت سے بہتر بتایا گیا ہے۔ متوسطین سے وہ لوگ مراد ہیں جنھوں نے اپنی ذاتی کوشش اور سیلف ہیلپ سے دولت، عزت، نیک نامی یا علم وفضل میں اپنی حالت سے ترقی کر کے اپنے ہم سروں میں امتیاز حاصل کیا ہو۔ ادنیٰ درجے سے وہ لوگ مراد ہیں جو اپنی پست حالت سے آگے بڑھنا نہیں چاہتے یا چاہتے ہیں مگر نہیں بڑھ سکتے۔ اعلیٰ درجے سے وہ لوگ مراد ہیں جو دولت وعزت کے لحاظ سے ایک ممتاز حالت میں پیدا ہوئے مگر اس حالت سے ترقی کرنے کی ضرورت نہیں سمجھتے اور نیز اس حالت پر قائم رہنے کی فکر اور اس سے تنزل کرنے کا کچھ انسداد نہیں کرتے۔“[۳۹]

حالؔی کی یہ ساری نظم اسی نقطۂ نظر کی وضاحت کرتی ہے۔ اخلاص و دردمندی کے ساتھ وہ برصغیر کے انسان اور یہاں بسنے والی قوموں کو ایک ایسا درس دیتے ہیں جو اس سے پہلے اُردو شاعری میں کسی اور نے نہیں دیا تھا۔ اب تک شاعری طبقۂ خواص کے لیے یا مذہبی موضوعات پر لکھی جاتی تھی۔ حالؔی نے شاعری کا رُخ بدل کر اُسے نیا موڑ دے دیا۔ جلسوں میں پڑھی جانے والی نظمیں، اخبارات میں چھپنے والی قومی ومقصدی شاعری اور مختلف موضوعات پر لکھی جانے والی منظومات سب حالؔی کی اسی رنگِ شاعری کے زیرِ اثر عام ہوئیں۔ شاعری کا اس طرح رُخ موڑ دینا کوئی معمولی کام نہیں تھا۔ اس رنگِ سخن سے شاعری کے موضوعات میں وسعت آئی اور زبان وبیان میں وسعت پیدا ہوئی۔ حالؔی کی شاعری قوم کو درپیش مسائل کی شاعری تھی جس سے مسائل کو بیان کر کے قوم کے شعور میں اضافہ کیا اور مُردہ قوم کو زندہ وبیدار کرنے کا کام کیا۔ افادیت واصلاحِ احوال شاعری کے لیے نیا تصور تھا اور حالؔی کی قومی شاعری اس ذیل میں آتی ہے۔ انھوں نے نہ صرف مسائل کو اُٹھایا

بلکہ ان کی طرف توجہ دلا کر حل بھی پیش کیا۔ یہ آسمانی شاعری نہیں ہے بلکہ زمینی شاعری ہے۔ اقبال نے حالؔی کی زندگی میں ہی اس اثر کو قبول کر کے ایک نئی قسم کی شاعری کی جو قوم کے لیے جادو کا اثر رکھتی ہے۔ حالؔی نے اُردو شاعری کی ہیئت یا اصنافِ سخن میں کوئی تبدیلی نہیں کی بلکہ اس کے موضوعات بدل کر شاعری کو قوم کی فلاح واصلاح سے جوڑ دیا۔ اقبال کی شاعری اسی رنگِ سخن کا اوجِ کمال ہے۔ حالؔی ''محنت'' کو ہر چیز پر فوقیت دیتے ہیں اور متوسط طبقے کو زندگی وسماج کی ترقی کا راستہ جانتے ہیں۔ افلاس سے پناہ مانگتے ہیں اور محنت سے اُسے دُور کرنے کی تلقین کرتے ہیں:

الحذر اس فقر وناداری سے سو بار الحذر　　لومڑی جاتے ہیں بن جس کی بدولت شیر نر

حالؔی کی نظمیں پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ ایک درویش قوم کو جگانے کے لیے دستک دے رہا ہے اور اس کا اخلاص ہمارے دلوں کو گرما رہا ہے۔ اثر وتاثیر بڑھانے کے لیے وہ درویش ایسی سادہ وعام زبان استعمال کر رہا ہے جسے سب آسانی سے سمجھ سکیں۔ حالؔی وہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے عورتوں کے مسائل کو موضوعِ سخن بنایا۔ عورتوں کی طرف نہ صرف توجہ دلائی بلکہ ان کی اصلاح کا بیڑا بھی اُٹھایا۔ ''مناجاتِ بیوہ'' (۱۸۸۴ء) بھی اسی ذیل میں آتی ہے۔ 'چُپ کی داد' (۱۹۰۵ء) میں حالؔی نے ہندوستانی عورت کی سیرت نمایاں کی ہے اور دکھایا ہے کہ مرد اس پر کس قدر ظلم کر رہا ہے۔ عورت کا اصل روپ حالؔی کی زبان میں یہ ہے:

اے ماؤ بہنو بیٹیوں دُنیا کی زینت تم سے ہے　　ملکوں کی بستی ہو تمھی قوموں کی عزت تم سے ہے
نیکی کی تم تصویر ہو، عفت کی تم تدبیر ہو　　ہو دین کی تم پاسباں ایماں سلامت تم سے ہے
فطرت تمھاری ہے حیا، طینت ہے مہر ووفا　　گھٹی میں ہے صبر ورضا، انساں عبارت تم سے ہے

پھر عورت کی موجودہ صورتِ حال کو بیان کرتے ہوئے اُس کے مصائب، مسائل اور مشکلات کا ذکر کرتے ہیں جس سے ہندوستانی عورت کی بھرپور تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ حالؔی کہتے ہیں کہ مردوں نے عورتوں کی یہ حالت کر دی ہے کہ:

جب تک جیو تم علم ودانش سے رہو محروم یاں　　آئی ہو جیسی بے خبر ویسی ہی جاؤ بے خبر

اور پھر عورتوں میں تعلیم کے رواج کے احساس سے حالؔی اُمید کی شمع روشن کرتے ہیں اور کہتے ہیں:

نوبت تمھاری حق رسی کی بعد مدت آئی ہے　　انصاف نے دھندلی سی اک اپنی جھلک دکھلائی ہے
گو ہے تمھارے حامیوں کو مشکلوں کا سامنا　　پر حل ہر اک مشکل یوں ہی دُنیا میں ہوتی آئی ہے

''مناجاتِ بیوہ'' حالؔی کی مشہور نظم ہے جو بار بار چھپی اور کثرت سے پڑھی گئی۔ ہندوؤں میں یہ دستور ہے کہ بیوہ، خواہ کیسی ہی جوان ہو، دوبارہ شادی نہیں کر سکتی۔ ہندوستان کے مسلمانوں میں بھی اکثر اس پر عمل کیا جاتا رہا ہے۔ اس نظم میں حالؔی نے بیوہ کی بپتا، درد ناکی کے ساتھ، بیوہ ہی کی زبانی سنائی ہے۔ یہ نظم بھی عام بول

چال کی زبان میں لکھی گئی ہے تاکہ اسے پڑھ یا سن کر سب آسانی سے سمجھ سکیں۔ اس کی بحر چھوٹی اور رواں ہے۔ بیان میں وہ الفاظ و محاورات بھی کثرت سے استعمال کئے گئے ہیں جو عورتوں کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ غم کی وہ لے جو حالی کی ساری شاعری میں دھیمے سُروں میں ملتی ہے، موضوع کی مناسبت سے یہاں ذرا تیز ہو کر پڑھنے والے کے دل پر اثر کرتی ہے۔ جس وقت (۱۸۸۴ء) یہ نظم لکھی گئی تھی، اُس وقت بیوہ کی شادی نہ کرنے پر سختی سے عمل ہو رہا تھا لیکن آج عورتوں میں تعلیم کے آنے سے سماجی صورتِ حال بدل گئی ہے اور اس لیے یہ موضوع اتنا دردناک نہیں رہا جتنا حالی کے زمانے میں تھا لیکن جہاں تک شعر کے اثر کا تعلق ہے وہ اس نظم کے مختلف حصوں میں آج بھی موجود ہے۔ پوری نظم میں سماجی اور انسانی رشتے، زندگی کے تانے بانے میں بُنے ہوئے ہیں۔ اسی تانے بانے سے حالی کا تصورِ افادیت جڑا ہوا ہے، اور اس نظم میں ایسے جماؤ اور حسن کے ساتھ آیا ہے کہ یہ نظم بدلے ہوئے سماجی ماحول میں آج بھی ہمیں متاثر کرتی ہے۔ اس میں جو زبان استعمال ہوئی ہے وہ ایسی مثالی اُردو ہے کہ اس سطح پر ہندو مسلم کلچر ایک دوسرے سے بغل گیر ہو سکتے ہیں۔ حالی اپنی قومی نظموں میں مابعد الطبیعاتی مسائل میں نہیں اُلجھتے بلکہ براہِ راست اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی سے اخذِ نور کرتے ہیں۔ انسان اور انسانی زندگی ان کے لیے ہر چیز پر فوقیت رکھتی ہے۔ ان کی شاعری اسی خمیر سے اُٹھی ہے اور ”مناجاتِ بیوہ“ ایک ایسی تخلیقی صورت اختیار کر گئی ہے کہ یہ نظم حالی کی بہترین نظموں میں سے ایک ہے۔ حالی نہ صرف اپنی اصلاحی و اخلاقی شاعری میں بلکہ اپنی جدید غزل میں بھی اجتماعی زندگی کو سرِ فہرست رکھتے ہیں۔ ”مناجاتِ بیوہ“ انسانی رشتوں کی رام کہانی سناتی ہے۔

حالی کی قومی شاعری کے سلسلے میں یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ وہ مجرد تصورات کو بھی جب نظم میں بیان کرتے ہیں جیسے اُمید، حبِ وطن، حکمۃ الحق وغیرہ تو وہ مجرد کو بھی حقیقی و مرئی (Concrete) میں بدل دیتے ہیں اور اس طرح یہ تصورات انسان اور سماجی رشتوں سے مل کر فکر و تخیل کا حصہ بن جاتے ہیں۔ ”مناجاتِ بیوہ“ اس کی خوب صورت مثال ہے۔

حالی کی قومی و ملی نظموں کو انگریزی شاعری کا تتبع کہا جاتا ہے اور حقیقت میں یہ اُن اخلاقی نظموں کی طرح ہیں جو انگریزی زبان و ادب کے نصاب میں شامل کی جاتی ہیں اور جن سے حالی پنجاب گورنمنٹ بک ڈپو کی ملازمت کے دوران متعارف ہوئے تھے۔ یہ عام اخلاقی شاعری کے نمونے ہیں۔ حالی انگریزی کی اعلیٰ اخلاقی نظموں سے یقیناً ناواقف تھے۔ خود حالی کو بھی اپنے بارے میں نہ کوئی مغالطہ تھا اور نہ زُعم۔ ”مجموعۂ نظمِ حالی“ کے دیباچے میں انھوں نے اعتراف کیا ہے کہ:

> ”مجھ کو مغربی شاعری کے اصول سے نہ اس وقت کچھ آگاہی تھی اور نہ اب ہے۔ البتہ کچھ تو میری طبیعت مبالغے سے اور اغراق سے بالطبع نفور تھی اور کچھ اس نئے چرچے نے اس نفرت کو زیادہ مستحکم کر دیا۔ اس بات کے سوا میرے کلام میں کوئی چیز ایسی نہیں ہے جس

> سے انگریزی شاعری کے تتبع کا دعویٰ کیا جا سکے یا اپنے قدیم طریقے کے ترک کرنے کا الزام ہو۔" [۴۰]

اس اعتراف سے معلوم ہوتا ہے کہ حالؔی کے مزاج اور زمانے کی ضرورت نے انھیں ایسے سانچے میں ڈھالا تھا کہ وہ اپنے دور کے ترجمان بن سکیں۔ انگریزی نظموں سے، اُن کے اپنے مزاج و پسند کے مطابق، انھیں نمونے مل گئے اور انھوں نے ایسی نظمیں لکھیں، جو ان کی اپنی فطرت اور ضرورتِ وقت کے عین مطابق تھیں۔ شعوری طور پر انھیں معلوم تھا کہ وہ اُردو شاعری میں "طرزِ جدید" کی بنیاد رکھ کر ایک نیا اور الگ راستہ بنا رہے ہیں۔ انکسار کے ساتھ وہ خود اعتراف کرتے ہیں کہ:

> "ان صاحبوں کے سامنے جو مغربی شاعری کی ماہیت سے واقف ہیں اعتراف کرتا ہوں کہ طرزِ جدید کا حق ادا کرنا میری طاقت سے باہر تھا۔ البتہ میں نے اُردو زبان میں نئی طرز کی ایک ادھوری اور ناپائیدار بنیاد ڈالی ہے۔ اس پر عمارت چُننی اور اس کو ایک قصرِ رفیع الشان بنانا ہماری آئندہ ہونہار اور مبارک نسلوں کا کام ہے جن سے اُمید ہے کہ اس بنیاد کو ناتمام نہ چھوڑیں گے۔" [۴۱]

اس سے بہتر تنقید جو خود حالؔی نے کی ہے، ان کی نظموں پر نہیں کی جا سکتی۔ حالؔی نے بنیاد رکھی جس پر آگے چل کر اقبال نے رفیع الشان عمارت تعمیر کی۔ ادب کی تاریخ میں ان کی یہ ممتاز حیثیت ہمیشہ مُسلم رہے گی۔

حالؔی کی چار نظمیں: "مدوجزرِ اسلام" (۱۸۷۹ء) "مناجاتِ بیوہ" (۱۸۸۴ء) "حقوقِ اولاد" (۱۸۸۸ء) "شکوۂ ہند" (۱۸۸۸ء) الگ سے بار بار شائع ہوتی رہی ہیں، لیکن ان سب نظموں میں سے "مسدسِ حالی" (مدوجزرِ اسلام) اتنی بار اور اتنے مختلف چھاپے خانوں سے شائع ہوتی رہی کہ اس کی ترتیب وار مکمل فہرست بنانا بھی ممکن نہیں ہے۔ مقبولیت و اثر کے اعتبار سے اُردو زبان کی شاید ہی کوئی دوسری نظم اس کا مقابلہ کر سکے۔ اس نے قوم کے ذہن کو متاثر کر کے شعور کو بیدار کیا۔ زوال کا احساس دلایا اور زوال سے نکلنے کے راستے بھی بتائے۔ یہ نظم قوم کی گھٹی میں پڑ گئی ہے۔

مسدس "مدوجزرِ اسلام" جو "مسدسِ حالؔی" کے نام سے بھی معروف ہے، ۱۸۷۹ء میں پہلی بار شائع ہوا۔ ۱۸۸۶ء میں حالؔی نے اس کا ضمیمہ لکھا اور ۱۸۸۸ء میں "عرضِ حال" بہ جنابِ سرورِ کائنات علیہ افضل الصلوات واکمل التحیات" لکھا جسے مُسدس میں اس لیے شامل کرنا ضروری ہے کہ یہ پورے مسدس کے مقصد کا خلاصہ ہے۔ یہ "عرضِ حال" اتنا مقبول ہے کہ آج بھی میلاد شریف اور نعت خوانی کی محفلوں میں پڑھا جاتا ہے۔ سرسید اس طویل نظم کے محرک تھے اور اس پر اتنا فخر کرتے تھے کہ حالؔی کے نام اپنے ایک خط میں لکھا کہ "مسدس کو میں اپنے اُن اعمالِ حسنہ میں سے سمجھتا ہوں کہ جب خدا پوچھے گا کہ تو کیا لایا۔ میں کہوں گا کہ حالؔی سے مسدس لکھوا لایا ہوں اور کچھ نہیں۔" [۴۲] حالؔی کے لیے جدید شاعری کا مقصد یہ تھا کہ اس سے قوم کو بے

دار کرنے کا وہ کام لیا جائے جو شاعری سے اب تک نہیں لیا گیا تھا۔ مختلف نظموں میں یہ خیال حالؔی کے مدِ نظر رہا ہے۔ اور ''مسدسِ حالؔی'' اسی خیال کی ارتقائی توسیع ہے جس میں انھوں نے اپنی قوم کی موجود صورتِ حال کو دیکھ کر اپنا دل نکال کر رکھ دیا ہے۔ شاعری کے وہ تصورات، جو شیفتہ کی صحبت میں حالؔی کے ذہن نشین ہوئے تھے، اب پوری طرح ان کی شاعری میں تنوع کے ساتھ آ رہے تھے۔ انھیں احساس تھا کہ قوم جس طرح کی شاعری کی عادی ہے وہ اُن کے ہاں نہیں ملے گی۔ حالؔی نے لکھا ہے کہ ''ہمارے ملک کے اہلِ مذاق ظاہراً اس روکھی پھیکی سیدھی سادھی نظم کو پسند نہ کریں گے کیوں کہ اس میں تاریخی واقعات ہیں یا چند آیتوں اور حدیثوں کا ترجمہ ہے یا جو آج کل قوم کی حالت ہے اس کا صحیح صحیح نقشہ کھینچا گیا ہے۔ نہ کہیں نازک خیالی ہے نہ رنگین بیانی، نہ مبالغے کی چاٹ ہے، نہ تکلف کی چاشنی ہے۔''[۴۳] اس کا مقصد بیان کرتے ہوئے حالؔی نے لکھا ''گویا اہل دہلی و لکھنؤ کی دعوت میں ایک ایسا دستر خوان چُنا گیا ہے جس میں اُبالی کھچڑی اور بے مرچ سالن کے سوا کچھ نہیں مگر اس نظم کی ترتیب مزے لینے اور واہ واہ سُننے کے لیے نہیں کی گئی بلکہ عزیزوں کو غیرت اور شرم دلانے کے لیے کی گئی ہے۔''[۴۴]

''مسدس'' اُردو کی وہ طویل نظم ہے جس میں شروع سے آخر تک ایک ہی موضوع رنگ بھرتا ہے اور جس کی ترتیب، مرثیے کے برخلاف، جذباتی کے بجائے منطقی ہے۔ تمہید ایک کلیہ سے شروع ہوتی ہے۔ اہلِ لکھنؤ اس کے پہلے ہی بند میں زبان کی غلطی نکالتے ہیں مگر اصل میں یہ نئے طریقے سے زبان کے استعمال کا اعلان ہے اور ثابت کرتا ہے کہ ''مقصدِ شاعری'' ''زبانِ شاعری'' سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ حالؔی اس کلیے کے بعد قوم کی بدحالی کا جائزہ لیتے ہیں، اور پھر وہ دین کی طرف گریز کر کے عرب میں زمانۂ جاہلیت کا نقشہ کھینچتے ہیں، اور پھر آنحضرت ﷺ کی آمد کا ذکر کرتے ہیں اور نعتیہ بند آتے ہیں۔ عربی، فارسی، ترکی، اُردو میں ہزاروں لاکھوں اشعار کہے گئے ہیں، لیکن حالؔی کے ان اشعار کو اس لیے فوقیت حاصل ہے کہ وہ مبالغے سے کنارہ کش ہو کر آنحضرت ﷺ کے مثالی وارفع کردار پر توجہ دیتے ہیں، اور معجزوں اور پیشن گویوں کے بجائے صدق و امانت کو رسالت کی پہچان بتاتے ہیں۔ آنحضرت ﷺ توحید و تمدن کی تعلیم دیتے ہیں مگر یہاں بھی حالؔی جس پہلو پر زور دیتے ہیں وہ معاشی ہے:

سکھائے معیشت کے آداب اُن کو　　پڑھائے تمدن کے سب باب اُن کو

حالؔی آنحضرت ﷺ کی تعلیم میں اُن اصولوں کو اُبھارتے ہیں جو جدید دور کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہیں۔ علم، ہمدردی، وقت کی قدر و قیمت، کمائی (ع غریبوں کو محنت کی رغبت دلائی) تعصب (ع ڈرایا تعصب سے ان کو یہ کہہ کر) تمدن (ع کہیں حفظِ صحت کے آئیں سکھائے / سفر کے کہیں شوق ان کو دلائے / مفاد اُن کو سوداگری کے سمجھائے) اور پرہیز گاری وغیرہ کی تبلیغ کر کے ان کی تربیت کی جس کا نتیجہ یہ نکلا:

تو اسلام کی وارث ایک قوم چھوڑی　　کہ دُنیا میں جس کی مثالیں ہیں تھوڑی

اس کے بعد حالی خلفائے راشدین کا ذکر کرتے ہیں اور یہاں وہ اخلاص پر زور دیتے ہیں:

اگر اختلاف اُن میں باہم دگر تھا   تو بالکل مدار اُس کا اخلاص پر تھا
جھگڑتے تھے لیکن نہ جھگڑوں میں شر تھا   خلاف آشتی سے خوش آئند تر تھا
یہ تھی موج پہلی اس آزادگی کی   ہرا جس سے ہونے کو تھا باغ گیتی

اس کے بعد مسدس ایک اور وسعت اختیار کرتا ہے۔ حالی اسلام کی آمد کے وقت تمام قوموں کی حالت کا نقشہ کھینچتے ہیں جس سے یہ پہلو نمایاں ہوتا ہے کہ اس وقت یہ قومیں کتنی پستی میں تھیں اور پھر اسلام نے ان کو کیسے بدل دیا۔ اس کے بعد مسلمانوں کے ان کارناموں کا ذکر آتا ہے جو نشر توحید، نشر حسنات اور احیاء علوم سے تعلق رکھتے ہیں۔ مسلمانوں نے علم حاصل کیا، بلاد تعمیر کیے، سیر و سفر کی ترغیب دی اور وہ سب کچھ کیا جس کی ضرورت تھی۔ اس طرح ان کے کارنامے چاروں طرف پھیل گئے۔ خلافتِ بغداد اور خلافتِ اُندلس اسی تمدن کے نمونے تھے۔ پھر وہ اہلِ اسلام کے تنزل کی طرف آتے ہیں، اور اس کی تمثیل یوں پیش کرتے ہیں کہ اگر ایک ایسے اونچے ٹیلے پر چڑھ کر دیکھا جائے جہاں سے مختلف اقوام پر نظر پڑ سکے تو دیکھنے والوں کو ہر سُو ہزاروں چمن نظر آئیں گے اور:

پھر اک باغ دیکھے گا اُجڑا سراسر   جہاں خاک اُڑتی ہے ہر سُو برابر
نہیں تازگی کا کہیں نام جس پر   ہری ٹہنیاں جھڑ گئیں جس کی جل کر
نہیں پھول پھل جس میں آنے کے قابل   ہوئے رو کھ جس کے جلانے کے قابل

اور پھر اگلے بند میں اس بات کا اظہار کرتے ہیں   ع۔ .. کہ اسلام کا باغ ویراں یہی ہے۔

اس کے بعد وہ مسلمانوں کی بدحالی کا نقشہ کھینچتے ہیں۔

تنزل نے کی ہے بُری گت ہماری   بہت دور پہنچی ہے نکبت ہماری
گئی گزری دُنیا سے عزت ہماری   نہیں کچھ اُبھرنے کی صورت ہماری
پڑے ہیں اک اُمید کے ہم سہارے   توقع پہ جنت کے، جیتے ہیں سارے

پھر وہ یورپ کی قوموں اور ہندوستان کی دوسری قوموں کی ترقی کے اسباب بیان کرتے ہیں اور مسلمانوں کی خرابیوں اور برائیوں کا تجزیہ کر کے امیروں اور اُن کے مصاحبوں کا حال بیان کرتے ہیں۔ یہ بتاتے ہیں کہ اس وقت مسلمانوں میں نہ اہل اللہ رہے ہیں اور نہ علمائے دین ہیں۔ قحطِ کتب ہے اور درویشوں کی کثرت ہے۔ تقلید کے بارے میں کہتے ہیں:

کتاب اور سنت کا ہے نام باقی   خدا اور نبی سے نہیں کام باقی

شرک، بُت پرستی، تعصب، تفریق باہمی، تفرقہ پردازی، غیبت، حسد و تکبر، کور باطنی، خبث نفس، فتنۂ انگریزی، رسوائی، خوشامد، کذب و مبالغہ، خود پسندی، بے جا فخر وغیرہ کو بیان کر کے مسلمانوں کی شاعری پر تنقید کرتے

ہیں:

وہ شعر و قصائد کا ناپاک دفتر   عفونت میں سنڈاس سے جو ہے بدتر
زمیں جس سے ہے زلزلے میں برابر   ملک جس سے شرماتے ہیں آسماں پر
ہوا علمِ دیں جس سے تاراج سارا   وہ علموں میں علمِ ادب ہے ہمارا
بُرا شعر کہنے کی گر کچھ سزا ہے   عبث جھوٹ بکنا اگر ناروا ہے
تو وہ محکمہ جس کا قاضی خدا ہے   مقرر جہاں نیک و بد کی جزا ہے
گنہ گار واں چھوٹ جائیں گے سارے   جہنم کو بھر دیں گے شاعر ہمارے
جو سقے نہ ہوں جی سے جائیں گزر سب   ہو میلا جہاں گم ہوں دھوبی اگر سب
بنے دم پہ گر شہر چھوڑیں نفر سب   جو مُرجائیں مہتر تو گندے ہوں گھر سب
یہ کر جائیں، ہجرت جو شاعر ہمارے   کہیں مل کے ''خس کم جہاں پاک'' سارے

پھر مسلمانوں کی عام حالت کا دُکھڑا سناتے ہیں، اور اس طرح وہ ساری خرابیوں اور عیبوں کا ذکر کر کے قوم کو ہدایت کرتے ہیں:

بس اگلے فسانے فراموش کر دو   تعصب کے شعلے کو خاموش کر دو

اور تنبیہ کرتے ہیں کہ:

ع   جہاز ایک گرداب میں پھنس رہا ہے
ع   بچو گے نہ تم اور نہ ساتھی تمہارے
ع   اگر ناؤ ڈوبی تو ڈوبیں گے سارے

اور خاتمے میں اقوام کے مٹ جانے کا حال بیان کرتے ہیں، اور اس طرح یہ نظم نااُمیدی و محرومی پر ختم ہوتی ہے۔ ''مسدس'' کو نااُمیدی پر ختم کرنے کا مقصد یہ تھا کہ قوم کو اس تباہی کا احساس دلا کر اس میں عملِ خیر کی طرف آنے کا شعور پیدا کر کے اُسے بے دار کیا جائے لیکن ''مسدس'' کا اثر پڑھنے والوں پر یہ پڑا کہ اُن کی طبیعت بُجھ گئی اور جب حالی کی توجہ اس طرف دلائی گئی تو انھوں نے ۱۸۸۶ء میں اس کا ضمیمہ تصنیف کیا، اور اس میں اُمید سے خطاب کر کے آس کو نمایاں کیا۔ لکھتے ہیں کہ ع بہت دن سے دریا کا پانی کھڑا تھا۔ اب اس میں تموج کے آثار پیدا ہوئے ہیں:

حوادث نے ان کو ڈرایا ہے کچھ کچھ   مصائب نے نیچا دکھایا ہے کچھ کچھ
ضرورت نے رستہ بتایا ہے کچھ کچھ   زمانے کے غُل نے جگایا ہے کچھ کچھ
ذرا دست و بازو ہلانے لگے ہیں   وہ سوتے میں کچھ کلبلانے لگے ہیں

پھر حالی کوشش، محنت کی سختی اور جد و جہد پر زور دے کر علم کی فضیلت اور فقدانِ تعلیم کے بدنتائج بیان

کرتے ہیں اور اپنی مدد آپ پر زور دیتے ہیں۔ مسدس میں حالؔی نے زبان سے تیغ وسناں کا کام لیا ہے اور ضمیمہ میں مرہم رکھ کر قوم کے حوصلے بلند کیے ہیں۔ ضمیمہ کے دیباچے میں حالؔی نے لکھا ہے "الحمد اللہ کہ ورد اور رنج پہلے بھی تھا اور اب بھی ہے۔ اُمید ہے درد پھیلے گا اور رنج چُھکے گا۔" [۴۵]

مسدس کے اس مطالعہ کے بعد جب ہم اسے بہ حیثیت مجموعی دیکھتے ہیں تو مسدس وہ پہلی نظم ہے جس کو "تنقیدِ حیات" کہا جا سکتا ہے اور جسے ساتھ ہی "اخلاق" کا درجہ بھی دیا جا سکتا ہے۔ حالؔی قوم کی حالت پر بے لاگ تنقید کرتے ہیں۔ وہ نہ بُرائیوں کو طنز میں اُڑاتے ہیں اور نہ اچھائیوں پر فخر کرتے ہیں۔ وہ ہجر و قصیدہ دونوں کی راہ ترک کر کے ایک صحیح نظر اور سائنسی تحلیل کی مثال قائم کرتے ہیں۔ بنیادی طور پر یہ موضوع شاعری کے بجائے نثر کا موضوع ہے مگر حالؔی کی جدت یہ ہے کہ وہ اسے شاعری کے درجے پر لے آتے ہیں اور اس سے عقل کو متاثر کرنے کے بجائے جذبات کو متاثر کر کے قوم کو جوشِ غیرت دلاتے ہیں۔ اس نظم سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شاعری کے لیے کسی موضوع کا مخصوص کر دینا صحیح بات نہیں ہے۔ ہر موضوع شاعری کا موضوع ہو سکتا ہے۔ ساتھ ہی یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ کسی موضوع کو شاعرانہ بنانے کے لیے زبان کو بناوٹی طریقے پر رنگین بنانا ضروری نہیں ہے بلکہ طرزِ ادا کو موضوع کا صحیح جامہ ہونا چاہیے۔ "مسدس" میں ایک ایسی شاعری ظہور پذیر ہوتی ہے جس کی مثال انگریزی ادب میں ڈرائیڈن (Dryden) کی اخلاقی نظمیں ہیں۔ ڈرائیڈن ہی کی طرح حالؔی بھی حالاتِ زمانہ کی واقعیاتی تحلیل کرتے ہیں اور شاعری کو وہم وخواب کی دنیا سے نکال کر سچے علم کی ایک شاخ بنا دیتے ہیں۔ جذباتی شاعری کے مقابلے میں یہ نظم ٹھنڈی اور بے رنگ سی معلوم ہوتی ہے مگر اس کو غیر شاعرانہ کہنا خارجی و معروضی (Objective) شاعری سے ناواقفیت کی دلیل ہے۔ اب تک ایسی شاعری اُردو میں نہیں تھی۔ نیا زمانہ اور جدید دور ایسی ہی شاعری کا طلب گار تھا اور حالؔی اس ضرورت کو اپنی شاعری سے پورا کر کے اقبال کی شاعری کے لیے ایک وسیع میدان کھول دیتے ہیں۔ حالؔی اُردو ادب میں ایک پیش رو، ایک پائنیر (Pioneer) کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ عمارت جس کی بنیاد حالؔی نے ڈالی ہے اس کی تکمیل آنے والی نسلیں کریں گی مگر موجد ومخترع کا کام وہ پوری طرح ادا کرتے ہیں۔ ان کا اہم کارنامہ یہ ہے کہ وہ اُردو شاعری کو ایک نیا ادراک اور نئی حسیت دیتے ہیں۔ غور سے دیکھا جائے تو عرب کی شاعری سے لے کر اُردو تک ساری شاعری قصیدہ سے متاثر ہے اور اسی لیے اس کا ادراک مبالغہ آمیز ہے۔ ہر بات کو قیاس سے دور لے جانے کی کوشش اور ذاتی جذبات کو نظر انداز کرنا ہماری شاعری میں ایک بڑا وصف سمجھا جاتا رہا ہے۔ حالؔی کی شاعری اس روایت کو توڑ دیتی ہے۔ یاد رہے کہ اُن کی شاعری جذبات سے عاری نہیں ہے مگر اُن کے ہاں جذبات توازن کے ساتھ آتے ہیں۔ وہ مبالغہ کرتے ہیں مگر زیادہ دُور نہیں جاتے۔ وہ پہلے شخص ہیں جو تخئیل کو تنقیدِ حیات کے لیے استعمال کرتے ہیں اور ایک ایسی روایت قائم کرتے ہیں، جس پر آنے والے زمانے کے شعرا اعتماد کے ساتھ چلتے ہیں۔ حالؔی کے ساتھ ہی اُردو شاعری جدید دور

میں داخل ہو جاتی ہیں۔

ہر انقلاب کی طرح یہ نظم بھی روایت پسندوں کو ناگوار گزری اور ہر طرف ہل چل مچ گئی۔ پُرانے مذاق کے لوگوں نے اس میں سینکڑوں غلطیاں نکالیں اور اُسے رد کر دیا مگر جب اس عظیم سوار کی آمد سے، جو گرد اُڑنی تھی اُڑ چکی تو قوم نے اسے روح افزا پیغام کے طور پر قبول کر لیا۔ معلوم ہوا کہ اب قوم بھی ان چیزوں سے پریشان و بے چین ہے جن سے اب تک حالؔی ہی پریشان تھے اور وہ بھی اس اصلاح کے خواہش مند ہے جو حالؔی چاہتے تھے۔ ہر فرد اس نظم کو سُننے اور سر دھننے لگا۔ میلادوں میں اس کے نعتیہ بند پڑھے گئے۔ واعظوں نے اس کے اخلاقی بندوں کے اقتباس پیش کیے۔ قومی لیڈر اپنی بات کا اثر بڑھانے کے لیے اپنی تقریروں میں اس کے بند پڑھنے لگے، سماع کی محفلوں میں "مسدس" کے بند گائے جانے لگے، اور یہ نظم ساری قوم کے دلوں کی آواز بن گئی۔ معلوم ہوتا ہے کہ اب لوگ اسی رُوکھی پھیکی غذا کے طالب ہیں۔ مُرغن اور چٹ پٹی غذا سے ان کے دل بھر گئے ہیں جس نے ان کو بیمار ڈال دیا تھا۔ عام مذاق کی اصلاح اس نظم کا ایک انقلابی کارنامہ ہے۔ یہ شاعری کو عیش پسندی سے باہر نکال کر روزمرہ کی واقعیاتی دُنیا میں رائج کرتی ہے۔ اس نظم سے حالؔی نے ایشیائی شاعری کو مفید بنا دیا، اور اس کے ذریعہ قوم کے خیالات میں ایک انقلاب عظیم پیدا کر دیا۔ حالؔی نے اسلام کی تعلیم کے رُخِ روشن پر زمانے کے تعصب، مخالفین کی غلط بیانی اور خود مسلمانوں کی بے راہ روی کے باعث جو پردہ پڑ گیا تھا، اُسے اُٹھا کر دکھایا کہ اسلام ایک ایسا مذہب ہے جو دُنیا میں انسانیت، سلوک، رواداری اور محبت کی حکومت قائم کرنے آیا تھا۔ پھر اُنھوں نے قوم کی بدحالی، پستی، اخلاقی گراوٹ، جہالت اور بے عملی کا وہ عبرت انگیز منظر دکھایا کہ ہر فرد اپنے مرض سے واقف ہو گیا۔ حالؔی نے نہ صرف یہ بلکہ مرض سے شفا پانے کا نسخہ بھی پیش کیا۔ حقیقت نگاری، اخلاص، سچائی، درد و سوز کے ساتھ زبان کی سادگی، روانی و بے ساختگی نے ایک ایسا اثر پیدا کیا کہ قوم ہی کی نہیں بلکہ فنِ شاعری کی بھی اصلاح ہو گئی۔ مسدس نے یہ بھی ثابت کر دیا کہ شاعری کے لیے کسی مخصوص زبان کی ضرورت نہیں ہے بلکہ وہ عام بول چال کی زبان میں بھی اثر و تاثیر کا جادو جگا سکتی ہے۔ ہر قسم کے الفاظ جواب تک غیر شاعرانہ سمجھے جاتے تھے، "مسدس" میں استعمال ہوئے ہیں اور وہ سب اپنی جگہ پر فنی اثر پیدا کرنے میں کامیاب ہیں۔ اس عمل نے زبان کو کمال کی وسعت دی۔ مسدس میں مختلف علوم و فنون کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں اور یہ سب الفاظ عجیب اثر و معنی پیدا کر رہے ہیں۔ ساتھ ہی بیان کی روانی بھی کمال کی ہے۔ بھرتی کا کوئی شعر نہیں ہے۔ آپ کسی بند کو خارج نہیں کر سکتے۔ ہر بند میں ایک بات یا ایک پہلو بیان میں آیا ہے جسے خارج کر کے وہ پہلو نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ مثنوی یا قصیدہ کی صنفِ سخن کے بجائے مسدس کی ہیئت کا استعمال بھی حالؔی نے سوچ سمجھ کر کیا ہے۔ مسدس کی ہیئت کو میر انیس اپنے مراثی میں کمال کے ساتھ پہلے ہی استعمال کر چکے تھے۔ حالؔی اسی ہیئت کو اپنی نیچرل شاعری کے لیے استعمال کر کے اس میں نئے امکانات پیدا کر دیتے ہیں جسے آنے والوں نے طرح طرح سے استعمال کیا اور آج تک کر رہے

ہیں۔ غرض موضوع کے اعتبار ہی سے نہیں بلکہ طرز ادا، عروض اور لحن و آہنگ کے لحاظ سے بھی "مسدسِ حالی" اُردو شاعری میں ایک انقلابِ عظیم ہے۔ یہ نظم اپنے دور کی چیز ہونے کے باوجود اپنے تخلیقی اخلاص سے ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے۔ مسدس کے ساتھ ہی حالؔی انگریزی نشاۃ الثانیہ کو اسلامی نشاۃ الثانیہ میں تبدیل کر دیتے ہیں اور اسلام اُردو شاعری کا اہم موضوع بن جاتا ہے۔ اقبال اسی راستے پر چلتے ہیں۔ "عرض حال (ضمیمہ) میں جو شکوہ حالؔی نے رسول کریم ﷺ سے کیا تھا:

کل دیکھیے پیش آئے غلاموں کو تیرے کیا   اب تک تو تیرے نام پہ اک ایک فدا ہے
ہم نیک ہیں یا بد ہیں پھر آخر ہیں تمہارے   نسبت بہت اچھی ہے اگر حال بُرا ہے

جب یہ رنگ زیادہ تیز ہونے لگتا ہے تو حالؔی یہ کہہ کر نظم ختم کر دیتے ہیں:

ہاں حالؔی گستاخ نہ بڑھ حدِ ادب سے   باتوں سے ٹپکتا تری اب صاف گلہ ہے
ہے یہ بھی خبر تجھ کو کہ ہے کون مخاطب   یاں جنبشِ لب خارج از آہنگ نہیں ہے

یہیں سے اقبال اپنی مشہور زمانہ نظم "شکوہ" کا سرا جوڑ کر اور رسول کریم ﷺ کے بجائے "خدا" سے مخاطب ہو کر اپنی نظم کی تکمیل کرتے ہیں۔

حالؔی کی شاعری پر مجموعی نظر ڈالتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اُردو شاعری کا "رنگ" بدلنے کے لیے وہ نہ صرف فطرتاً موزوں تھے بلکہ اس کا رنگ بدلنے میں پوری طرح کامیاب بھی ہوئے۔ مُوجد و مخترع (Innovator) کی یہ حیثیت مُسلّم ہے اور مُسلّم رہے گی۔ ادب کی تاریخ گواہ ہے کہ کسی باب میں نئی بنیاد رکھنے والا عام طور پر اس کو اوجِ کمال پر پہنچانے والا (Culminator) نہیں ہوتا۔ حالی بھی کامل نہیں ہیں اور نہ وہ جدید شاعری کو اوج کمال کی عظمتوں تک پہنچاتے ہیں۔ لیکن وہ ایک کشادہ و ہموار راستہ ضرور بنا دیتے ہیں جس پر وہ خود بھی بہت دور تک چل کر اعتماد کا چراغ روشن کر دیتے ہیں۔ حالؔی کی زندگی میں اور ان کے بعد جو جدید نظم گوئی کا عام رواج ہوا اس کا سفر اسی راستے پر طے ہوا جو حالی نے بنایا تھا۔ اُن کے ہاں جو خامیاں نظر آتی ہیں وہ بنیاد رکھنے والوں کا مقدر ہے۔ شاعری کے مثالی معیار سے اگر دیکھا جائے تو وہ یقیناً ایک ایسے قادر الکلام شاعر نظر آتے ہیں جو اپنے مخصوص طرز ادا میں، مخصوص موضوعات کو ہوشیاری و سلیقہ سے برت رہا ہے مگر وہ کیف اور وہ رس جس کو غالبؔ نے "ورائے شاعری چیزے دگر" کہا ہے یا شیکسپئر جسے Fine Frenzy کہتا ہے، اُن کے ہاں نہیں ملے گا۔ وہ بڑے اور تاریخی حیثیت میں غیر معمولی اہم شاعر ہیں اور ڈرائیڈن کی طرح Classic of Prose ہی کہے جائیں گے۔ اُردو شاعری کے لیے انھوں نے وہی کام کیا جو ڈرائیڈن نے انگریزی شعر و ادب کے لیے کیا تھا اور اسی لیے تاریخ ادب پر ان کا دوام ثبت ہے۔ حالؔی نے اُردو شاعری کو جو "نیا ادراک" دیا اس کا تجزیہ و تحلیل ہو سکتی ہے۔ اور جس کے خاص خاص پہلوؤں بیان کیے جا سکتے ہیں:

(۱) روایت سے تعلق: حالؔی نے کوئی نئی صنف، نیا عروض یا نیا طرزِ ادا اختیار نہیں کیا۔ ایک حد تک یہ طرز سعدی شیرازی کی "گلستاں" و "بوستاں" سے متاثر ہے۔ سیدھا طرز، واعظانہ لہجہ اور چھوٹی بحریں اور کمال کی روانی، یہ سعدی کے کلام کا طرز ہے۔ یہی طرز غنائی جذبات اور درد وغم کی آمیزش کے ساتھ خواجہ میر دردؔ اور میر تقی میر کے ہاں بھی ملتا ہے۔ حالی ان کے بھی پیرو ہیں مگر ان کے ہاں "داخلیت" پر زور ہے جب کہ سعدی و حالی کے ہاں "خارجیت" پر زور ہے، اس لیے موسیقی و اثر و تاثیر میں نمایاں فرق ہو گیا ہے اور اسی لیے حالؔی کے ہاں غنائیت کم ہے لیکن توازن بڑھ گیا ہے۔

(۲) موضوعاتِ شاعری: حالؔی کی شاعری میں وہ موضوعات بیان میں آئے ہیں جو اب تک شاعری کے بجائے نثر سے متعلق سمجھے جاتے تھے۔ سرسید نے انہی "سماجی مسائل" کو اُردو نثر کے اس طرز میں لکھ کر اپنے مقصد کو آگے بڑھایا ہے۔ حالؔی نے جب ان موضوعات کو شاعری میں بیان کیا تو اُن کے لیے وہی طرز موزوں تر ہو سکتا تھا جو نثر سے قریب تر ہو۔ اسی لیے "نثریت" طرزِ حالؔی کا نمایاں عنصر ہے۔ اُن کا یہ طرزِ ادا اُن کے اپنے زمانے اور ان کے اپنے رنگِ شاعری کی ضرورت تھا۔ حالؔی اسی نثری طرز میں تخئیل کے اضافے اور بحروں کے التزام سے ایک الگ آہنگ کو جنم دیتے ہیں۔ اس دور کے صاحبانِ ذوق کے لیے شاعری کے یہ موضوعات اور یہ طرزِ ادا یقیناً صدمہ پہنچانے والا تھا مگر یہ موضوعات اسی طرز میں بیان ہو کر اثر و تاثیر پیدا کر سکتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ حالؔی کے موضوعات ان کے طرزِ ادا کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ ہیں، اور اسی لیے اُن کی شاعری پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے۔

(۳) حق گوئی اور واقعیت: حالی سے پہلے اور خود ان کے زمانے میں بھی مبالغہ شاعری کا لازی جُز تھا۔ اگر کوئی شخص دُور کی کوڑی لاتا یا دور از قیاس بات کہتا تو کہا جاتا کہ شاعری کر رہا ہے۔ انگریزی شاعری اور خود سرسید سے حالؔی نے یہ تصور لیا کہ شاعری پہلے حق گوئی ہے۔ اس حق گوئی کو تخئیلی بنانے کے لیے انھوں نے رنگ ضرور استعمال کیے ہیں، مگر یہ رنگ سجاوٹ و آرائش کے لیے نہیں بلکہ وضاحت (Exposition) کے لیے استعمال کیے گئے ہیں۔ پُرانا شاعر حقیقت سے جتنا دور ہوتا اُتنا ہی داد و تحسین کا مستحق ٹھہرتا لیکن جدید شاعر جتنا حقیقت سے قریب ہو گا اتنا ہی قابلِ تحسین ہو گا۔ حالؔی نے اپنی شاعری میں یہی کام کیا۔

(۴) فطری (نیچرل) رنگِ سخن: اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ شاعری میں رنگ پھیکا ہی رکھا جائے۔ میر انیس نے جو معیارِ شاعری قائم کیا تھا کہ

روزمرہ شرفاء کا ہو متانت ہو وہی　　سامعیں جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہو وہی

حالؔی نے شرفاء کے روزمرہ اور عام بول چال کی زبان کو متانت کے ساتھ اپنی شاعری میں استعمال کیا اور طرزِ ادا کو خوب صورت تر بنانے کی کوشش کے ساتھ آسان، صاف، واضح، راست و عام فہم رکھا۔ اُن کے کلام سے ضائع بدائع کی مثالیں بھی دی جا سکتی ہیں۔ بیان میں ندرت کی مثالیں بھی ملتی ہیں، مگر کہیں رنگینی، مبالغہ

اور مشکل پسندی غالب نہیں آتی۔ وہ اپنے اس مزاج کے ساتھ شعوری طور پر بھی اس رنگ کو ہر سطح پر قائم رکھتے ہیں۔ یہ مشکل کام تھا لیکن عام طور پر اُن کی سادگی و عام فہمی قدرتی روانی کے ساتھ، اُن کی شاعری میں برقرار رہتی ہے۔

(۵) ترنم: عام طور پر منفرد شاعر وہ سمجھا جاتا ہے جو بقول کالرج روح میں ایک راگ لے کر پیدا ہوا ہو۔ اس معیار سے جب ہم حالی کی شاعری کو دیکھتے ہیں تو ان کی شاعری میں یہ راگ نہیں ملتا اور وہ ردیف قافیے کی پابند شاعری سے قریب رہنے کے باوجود اس سے بلند رہتے ہیں۔ اس درجے پر رہ کر شاعری کا کمال وہی شاعر دکھا سکے۔ ایک مولانا روم اور دوسرے جرمن زبان کے شاعر گوئٹے کے راگ تک تو نہیں پہنچتے مگر اُردو زبان کو اس کمال کے راگ تک پہنچانے کی کوشش یقیناً ان کا اہم کارنامہ ہے۔

(۶) شاعری کا نیا تصور: حالؔی کی شاعری سے شاعر اور شاعری دونوں کا ایک نیا تصور سامنے آتا ہے۔ محمد حسین آزاد نے اس تصور کو قائم کرنے کی کوشش کی مگر وہ کامیاب نہ ہو سکے۔ آزاد کا مبالغہ آمیز ادراک (Hyperbolic sensibility) انھیں بہت دیر تک اس راستے پر چلنے نہیں دیتا۔ ان کی نثر بھی مبالغہ آمیز ادراک کی وجہ سے استعارہ، تشبیہ اور مجاز مرسل وغیرہ سے معمور ہے۔ حالؔی اس طرز میں بہت کامیاب ہوئے، حالی کے ہاں شاعری میں خیال و موضوع پہلی چیز ہے اور "ادا" اس کی تابع ہے۔ ادا کی کامیابی اس رنگ سے نہیں بلکہ مطلب ادا کرنے کی قابلیت سے متعین ہوتی ہے۔ شاعر وہ نہیں ہے جس کا کلام دروغ پر مبنی ہو اور اسی لیے حالؔی نے مُسدس میں شعر و قصائد کو "ناپاک دفتر" اور "عبث جھوٹ بکنے کو ناروا" کہہ کر ایسے شاعروں کو جہنم واصل کیا ہے۔ حالؔی کے نزدیک شاعر وہ ہے جو مبالغے اور جھوٹ سے بچ کر نہ صرف نئی بات کہتا ہو بلکہ اصلاحِ احوال کے لیے نئی ہدایت بھی دیتا ہو۔ یہ ہے وہ نیا ادراک اور نئی حسیت جو حالؔی نے اُردو شاعری کو دی ہے اور جس کا اظہار حالؔی کے ہاں ہوا ہے۔

مال ہے نایاب پر گاہک ہیں اکثر بے خبر　　شہر میں کھولی ہے حالؔی نے دُکاں سب سے الگ

حالی کی غزل:

اس بارے میں دو رائے نہیں ہو سکتیں کہ حالؔی پیدائشی شاعر تھے اور انھوں نے جو رنگِ سخن اختیار کیا یا جس طرزِ سخن کو نمایاں کیا، حالؔی کا شاعرانہ خلوص پڑھنے والے کو متاثر کرتا ہے۔ جب شادی کے بعد حالؔی تلاش معاش میں دلّی آئے اور یہ ۱۸۵۴ء۔۵۵ کا زمانہ ہے تو یہیں ان کی شاعری کا آغاز ہوا۔ اسی زمانے میں انھوں نے غالب سے نہ صرف اُن کے بعض فارسی و اُردو اشعار کے معنی پوچھے بلکہ اپنا کلام بھی اُنھیں دکھایا۔ کلام دیکھ کر غالب نے کہا: "تمھاری نسبت میرا یہ خیال ہے کہ اگر تم شعر نہ کہو گے تو اپنی طبیعت پر سخت ظلم کرو گے۔ مگر اس زمانے میں ایک یا دو غزل سے زیادہ دلّی میں شعر لکھنے کا اتفاق نہیں ہوا۔[۴۶] اس واقعے کے کئی برس بعد

جب حالی دوبارہ دلّی آئے اور شیفتہؔ سے ''بطور مصاحبت'' وابستہ ہوئے تو، جیسا کہ خود حالؔی نے لکھا ہے کہ ''شیفتہ کا پرانا شعروسخن کا شوق جو مدت سے افسردہ ہو رہا تھا، تازہ ہو گیا اور ان کی صحبت میں میرا طبعی میلان بھی، جو اب تک مکروہات کے سبب اچھی طرح ظاہر نہ ہونے پایا تھا، چمک اُٹھا۔ اسی زمانے میں اُردو اور فارسی کی اکثر غزلیں نواب صاحب مرحوم کے ساتھ لکھنے کا اتفاق ہوا۔ اُنھیں کے ساتھ میں بھی جہانگیر آباد سے اپنا کلام مرزا غالب کے پاس بھیجتا تھا مگر درحقیقت مرزا کے مشورہ و اصلاح سے مجھے چنداں فائدہ نہیں ہوا جو نواب صاحب مرحوم کی صحبت سے ہوا۔ وہ مبالغہ کو ناپسند کرتے تھے اور حقائق و واقعات کے بیان میں لطف پیدا کرنا اور سیدھی سادھی اور سچی باتوں کو محض حُسنِ بیان سے دل فریب بنانا اسی کو منتہائے شاعری سمجھتے تھے۔ چھچھورے اور بازاری الفاظ و محاورات اور عامیانہ خیالات سے شیفتہؔ اور غالبؔ دونوں متنفر تھے۔[۴۷] ان حوالوں سے ایک طرف تو حالؔی کی شاعری کا زمانہ متعین ہو جاتا ہے اور دوسرے حالؔی و شیفتہ کے مزاج میں ذہنی قربت کا بھی پتہ چلتا ہے۔ شیفتہ کا جو اثر حالؔی نے قبول کیا اس کے تین نمایاں پہلو تھے

۱۔ مبالغہ سے احتراز۔

۲۔ حقائق و واقعات کو ایسے بیان کرنا کہ جس سے لطف پیدا ہو۔

۳۔ سیدھی سچی باتوں کو حسن بیان سے دل فریب بنانا۔

حالؔی ساری عمر ان پہلوؤں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے غزل اور دوسرے اصناف سخن میں شاعری کرتے رہے۔ انھوں نے ایک شعر میں بھی شیفتہ کے اثرات کا اعتراف کیا ہے:

حالؔی سخن میں شیفتہ سے مستفیض ہوں   شاگرد میرزا کا مقلد ہوں میر کا

مرزا غالب کے اثرات کے بارے میں تو حالؔی نے یہ کہہ دیا ہے کہ غالب کے مشورہ و اصلاح سے مجھے چنداں فائدہ نہیں ہوا لیکن میر کے مقلد ہونے کی بات کہاں تک درست ہے؟ سوز و گداز میر کی شاعری کا جوہر ہے۔ حالؔی کے نزدیک بھی دل گدازی شعر کی پہلی صفت ہے۔ غم کی یہی لے ان کے کلام میں سرائیت کئے ہوئے ہے۔ یہی وہ خصوصیت ہے جسے وہ تقلید میر کہتے ہیں:

اے شعر دل فریب نہ ہو تو تو غم نہیں   پر تجھ پہ حیف ہے جو نہ ہو دل گداز تو

تو گویا یہ چوتھی صفت بھی یعنی ''گداز'' بھی ان کے طرز سخن کا جز بن گئی۔ پانچویں خصوصیت ''سادگی'' تھی جس میں سعدی شیرازی کا اثر بھی شامل تھا۔

حالؔی نے جب شاعری کا آغاز کیا تو غزل کی روایت ان کے سامنے تھی اور انھوں نے ان تمام خصوصیات کے ساتھ غزل گوئی کی دُنیا میں قدم رکھا۔ ''عشق'' غزل کا موضوع اور مزاج تھا حالؔی نے بھی یہی راستہ اختیار کیا۔ خود لکھتے ہیں کہ:

''ایک مدت تک یہ حال رہا کہ عاشقانہ شعر کے سوا کوئی کلام پسند نہ آتا تھا بلکہ جس شعر

> میں یہ چاشنی نہ ہوتی تھی اس شعر کا اطلاق کرنے میں بھی مضائقہ ہوتا تھا۔ خود بھی یہ سودا اُچھلا آنکھیں بند کیں اور اسی شارع عام پر پڑ لیے جس پر راہ گیروں کا تانتا بندھا ہوا تھا۔ قافلے کے ساتھ راہ کی ہمواری اور رہ گزر کی فضا چھوڑ کر دوسرا راستہ اختیار کرنے کا کبھی خیال بھی نہ آیا"[۴۸]

حالؔی نے جب اپنا دیوان مرتب کیا تو انھوں نے وہ غزلیں جو اس رنگ سخن میں تھیں ان کی حرف "ق" یعنی قدیم کے لفظ سے نشان دہی کردی۔ ان غزلوں کو ایک ساتھ پڑھیے تو محسوس ہوگا کہ یہ عشقیہ شاعری ہوتے ہوئے بھی قدرے مختلف ہے۔ اس میں عشقیہ تجربوں کو سچائی اور واقعیت کے ساتھ مبالغہ سے بچ کر دل فریب انداز میں، گداز و سادگی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ یہی حالؔی کا رنگ سخن ہے جو دوسروں سے الگ و منفرد ہے۔ یہی رنگ ، یہی حسن بیان ان کی "جدید" غزل میں بھی موجود ہے مگر فرق یہ ہے کہ یہاں موضوع بدل گیا ہے اور عشق کی جگہ فرد و معاشرہ کی اصلاح نے لے لی ہے۔ باقی محولہ بالا ساری خصوصیات ان کے ہاں موجود ہیں۔ حالؔی نے صرف غزل کا موضوع بدلا ہے۔ اس تقابلی مطالعہ کے لیے پہلے حالؔی کی قدیم غزلوں کے یہ چند شعر دیکھیے۔

ہم روز وداع اس سے ہنس ہنس کے ہوئے رُخصت　　رونا تھا بہت ہم کو روتے بھی تو کیا ہوتا
جو دل پہ گزرتی ہے کیا تجھ کو خبر ناصح　　کچھ ہم سے سُنا ہوتا پھر تو نے کہا ہوتا
ملتے ہی اُن کے بھول گئیں کلفتیں تمام　　گویا ہمارے سر پہ کبھی آسماں نہ تھا
رات اُن کو بات بات پہ سو سو دیے جواب　　مجھ کو خود اپنی ذات سے ایسا گماں نہ تھا
حالؔی کو ہجر میں بھی جو دیکھا تو شادماں　　تھا حوصلہ اُسی کا کہ اتنا صبور تھا
ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں　　اب ٹھہرتی ہے دیکھیے جا کر نظر کہاں
اک عمر چاہیے کہ گوارا ہو نیش عشق　　رکھتی ہے آج لذتِ زخم جگر کہاں
خوشی میں بھی نہیں رہتا خوش آتا ایک حالت پر　　کہاں تک جی نہ گھبرائے الٰہی درد و ہجراں میں
قیس ہو کوہ کن ہو یا حالؔی.　　عاشقی کچھ کسی کی ذات نہیں
بے قراری تھی سب اُمید ملاقات کے ساتھ　　اب وہ اگلی سی درازی شب ہجراں میں نہیں
بہت جی خوش ہوا حالؔی سے مل کر　　ابھی کچھ لوگ باقی ہیں جہاں میں
سخت مشکل ہے شیوۂ تسلیم　　ہم بھی آخر کو جی چرانے لگے

یہاں اُردو غزل کی مختلف آوازیں ایک دوسرے میں گُھل مل کر دکھائی نہ دینے کے باوجود سُنائی دے رہی ہیں۔ ان آوازوں میں مصحفی، مومن و غالب حتیٰ کہ سعدی شیرازی کا آہنگ بھی شامل ہے اور ساتھ ہی اُردو غزل کی روایت بھی رنگ بھر رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان میں روایت کی رچاوٹ بھی ہے اور اس رچاوٹ میں سادگی ہے، وہی سادگی جو گلستاں میں نظر آتی ہے۔ فراق نے لکھا ہے کہ "حالی کا کلام بڑا بدن چور کلام

ہے، بہتوں کی نظر میں یہی حال سعدی کی ''گلستاں'' کا ہے۔ بچپن ہی میں وہ سامنے آتی ہے۔ لیکن اس کی جادو بھری سادگی، اس کی من موہ لینے والی بات کا پتہ ذرا آگے چل کر ملتا ہے۔ [۴۹] شیفتہ کا اثر حالی کے رنگِ سخن پر نہیں بلکہ مزاجِ سخن پر پڑا تھا۔ اور مومن کا اثر ان کے مزاجِ سخن پر پڑا تھا، رنگِ سخن پر نہیں لیکن حالیؔ کے لیے مومنؔ کے ساتھ بہت دُور تک جانا ممکن نہیں تھا۔ حالیؔ کا جھکاؤ تو سوز و گداز کی وجہ سے میرؔ کی طرف تھا۔ سادگی ان کی قدیم و جدید دونوں قسم کی غزلوں میں یکساں طور پر ملتی ہے۔ اسی سادگی سے حالیؔ اپنے شعری تجربے کو خالص رکھتے ہیں۔ اس کے بیان میں وہ مبالغہ سے شور پیدا نہیں کرتے۔ اپنی آواز کے لحن کو اونچا نہیں کرتے بلکہ دھیمے لہجے میں اپنے عشقیہ تجربے کو جوں کا توں بیان کردیتے ہیں اور عشق کے حوالے سے ایسے نفسیاتی پہلو بیان کردیتے ہیں جنھیں باشعور سچا عاشق ہی جان اور سمجھ سکتا ہے۔ یہی کام میرؔ نے کیا تھا اور حالی اُنھیں سے استفادہ کرتے ہیں لیکن ان تمام اثرات کے باوجود حالیؔ کی زبان کی سادگی حالی کے اپنے انداز کی ہے۔ اس سادگی میں آہستگی سے دل کو چیرنے والی کیفیت نہیں ہے جو میرؔ کے ہاں محسوس ہوتی ہے۔ یہ ایک الگ سادگی ہے۔ فراقؔ نے اس سادگی کے تعلق سے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ ''لوگوں نے حالیؔ کی سادگی کو کبھی خشکی اور کبھی بے کیفی اور بے رنگی سمجھا۔ اس کا سبب یہ تھا کہ لوگ ادب و شعر کو یا تو گدگدی پیدا کرنے والی چیز سمجھتے تھے جس میں کچھ رنگ رلیاں ہوں یا پھر آسمانوں پر اُڑا لے جانے والی چیز سمجھتے رہے۔ معمولات سے آئے دن کی باتوں سے ادب کا باہم کوئی تعلق نہیں سمجھتے تھے۔ حالیؔ کے اعتدال نے اُن کے وجدان میں واقعیت کے عنصر نے ان کی سلامت روی اور میانہ روی نے اور بقول مجنوں ان کے ماتھے پر بغیر بل ڈالے بات کہنے کے انداز نے مانوس باتوں کو مانوس الفاظ میں کہنے کی ادا نے ہمارے لیے حالیؔ کو غیر مانوس بنادیا تھا۔ [۵۰]

حالیؔ نے شروع ہی سے جو راستہ اختیار کیا تھا اور جس کا ذکر ہم پہلے کرآئے ہیں، وہ ہمیشہ اس پر چلتے رہے اور اسی لیے واقعیت، مبالغہ سے احتراز، لطفِ بیان، سادگی، گداز شروع سے آخر تک ان کے ہاں قائم و برقرار رہتے ہیں اور حالیؔ کی غزل کی انفرادیت کو جنم دیتے ہیں۔

حالیؔ نے جب اپنی قوم کے زوال اور معاشرہ میں ''آدمی'' کی حالتِ زار کو دیکھ کر اپنی شاعری کو بدلا تو یہ ''تبدیلی'' اوپر سے اوڑھی ہوئی چادر یا تکیے کے غلاف کی طرح نہیں تھی بلکہ ان کے دل کی گہرائیوں سے آئی تھی۔ آپ حالیؔ کی قدیم غزل کو دیکھیے اور اس کا مقابلہ ان کی جدید غزل سے کیجیے تو صرف ایک تبدیلی نمایاں طور پر محسوس ہوگی اور وہ یہ ہے کہ یہاں صرف موضوعِ شاعری بدلا ہے باقی رنگِ سخن اور طرز ادا جوں کا توں برقرار ہے۔ موضوع میں بھی عشق کو یا یادِ عشق کو پوری طرح ترک نہیں کیا ہے بلکہ خاصی تعداد میں عشقیہ اشعار اُن کی جدید غزلوں میں بھی مل جاتے ہیں فرق صرف یہ ہے کہ اب پہلے کی طرح عشق کا رنگ غالب نہیں رہا بلکہ دب گیا ہے۔ حالیؔ کے ہاں یہ تبدیلی بھی شعوری تھی۔ اس بات کا خود حالیؔ کو بھی پوری طرح احساس

تھا۔ اب عشق کے بارے میں ان کا رویہ یہ تھا کہ ''عشق کو محض ہوائے نفسانی اور خواہش حیوانی میں محدود نہ کردیا جائے۔ غزل میں جو عشقیہ مضامین باندھے جائیں وہ ایسے جامع الفاظ میں ادا کیے جائیں جو دوستی اور محبت کی تمام انواع واقسام اور تمام جسمانی اور روحانی تعلقات پر حاوی ہوں۔[۵۱] اب حالی اپنی غزل کے بارے میں خود یہ کہتے سنائی دیتے ہیں کہ:

غزل میں وہ رنگت نہیں تیری حالی   الاپیں نہ بس آپ دھرپت زیادہ
ہو چکے حالی غزل خوانی کے دن   راگنی بے وقت کی اب گائیں کیا

حالی اپنی شاعری سے اپنے معاشرے کے آدمی کو بدلنا چاہتے تھے۔ اُس آدمی کو جو قدیم روایات اور اقدار کا عادی و پرستار تھا جو موجود صورتِ حال اور زوال کا باعث تھیں:۔ یہ چند شعر پڑھیے:

فرشتے سے بہتر ہے انسان بننا   مگر اس میں پڑتی ہے محنت زیادہ
جانور آدمی فرشتہ خدا   آدمی کی ہیں سیکڑوں قسمیں

حالی نے شاعری میں جو کچھ کیا وہ مزاج کے اعتبار سے ایک اور یکساں ہے۔ یاد رہے کہ قدیم رنگ کی غزلوں کی تعداد ۳۰ ہے، جب کہ جدید رنگ کی غزلوں کی تعداد، دیوانِ حالی ۱۸۹۳ء کے ایڈیشن کے مطابق ۸۶ ہے اور ۱۸۹۳ء سے وفات ۱۹۱۴ء تک کُل غزلیں ۷ ہیں۔ جدید غزلوں میں سب سے پہلے حالی نے حملہ ''عشق'' پر کیا۔ وہ عشق کو قوم کی موجودہ حالتِ زار کا ذمہ دار سمجھتے تھے جو عیاشی بن کر تباہی کا باعث بن گیا تھا:

عشق اس وقت سے سر پر ترے منڈلاتا تھا   گودیوں میں تجھے تھا جب کہ کھلایا جاتا

غزل کی روایت میں جیسا کہ ہم مطالعۂ ناسخ میں لکھ آئے ہیں ناسخ نے اپنی انفرادیت کی تلاش میں پہلی بار ''عشق'' کو شاعری سے یک سر خارج کردیا تھا جس سے جذبہ بھی غزل سے نکل گیا تھا لیکن حُسن کو برقرار رکھا تھا۔ ناسخ نے عشق کو خارج کر کے دور از قیاس مضامین اور مبالغہ سے مملو مضمون آفرینی کی تھی اور وہاں سے مضمون کا رس نچوڑا تھا جہاں وہم وگمان میں بھی نہیں آسکتا تھا۔ یہ اس زوال پذیر تہذیب کا مزاج تھا جس کی ترجمانی ناسخ کی غزل نے کی تھی۔ حالی نے اپنی ''جدید غزل'' سے نہ صرف ''عشق کو بلکہ حسن کو بھی خارج کردیا۔ حالی نے لکھا کہ ''جو لوگ عاشقانہ گوئی کے چٹخارے سے واقف ہیں، وہ جانتے ہیں کہ یہ خون جہاں منہ کو لگا پھر ذرا مشکل سے چھٹتا ہے مگر زمانے کی ضرورتوں نے یہ سبق پڑھایا کہ دل فریب مگر نکمی باتوں پر آفرین سننے سے دل شکن مگر کام کی باتوں پر نفرین سننی بہتر ہے اور حاکمِ وقت نے یہ حکم دیا کہ پروانہ وبلبل کی قسمت کو تو بہت رو چکے کہیں اپنے حال پر بھی دو آنسو بہانے ضرور ہیں۔[۵۲] عشق کے تعلق سے اب ان کا رویہ یہ ہوگیا تھا کہ ''عشق و عاشقی کی ترنگیں اقبال مندی کے زمانے میں زیبا تھیں۔ اب وہ وقت گیا عیش وعشرت کی رات گزر گئی اور صبح نمودار ہوئی۔ اب کانگڑے اور بہاگ کا وقت نہیں رہا، اب جوگیے کے الاپ کا وقت ہے۔[۵۳] اس کے ساتھ حالی کی غزلوں کے یہ دو شعر بھی پڑھتے چلیے:

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا   جس گھر سے سر اُٹھایا اس کو بٹھا کے چھوڑا
اے عشق دل کو رکھا دُنیا کا اور نہ دیں کا   گھر ہی بگاڑ ڈالا تو نے بنا بنایا

اب بدلے ہوئے حالی کا عشق کے بارے میں یہ رویہ ہو گیا تھا۔ انھوں نے عشق کی جگہ نئے نئے مفید موضوعات جدید غزل میں شامل کیے اور اس بات کو خاص طور پر پیش نظر رکھا کہ:

نصیحت بے اثر ہے گر نہ ہو درد   یہ گر ناصح کو بتلانا پڑے گا

بدلے ہوئے حالی کی جدید غزل کے یہ چند شعر اور پڑھیے:

اُمت کو چھانٹ ڈالا کافر بنا بنا کر   اسلام ہے فقیہوں ممنوں بہت تمہارا
اُمید دیکھ کیجو ہم سے نہ تو کنارا   تیرا ہی رہ گیا ہے لے دے کے اک سہارا
حالی سے کام ہے یاں فعلوں سے اس کے کیا کام   اچھا ہے یا بُرا ہے پھر یار ہے ہمارا
گاہک کی قدر سے کچھ قیمت نہ پاؤ گے تم   اپنی نظر میں ہوگا گر وزن کم تمہارا
کھولی ہیں تم نے آنکھیں اے حادثو ہماری   احسان یہ نہ ہرگز بھولیں گے ہم تمہارا
افسوس کہ غفلت میں کٹا عہدِ جوانی   تھا آبِ بقا گھر میں مگر ہم نے نہ جانا
تقلیدِ قوم ہی پر گر ہے مدارِ تحسیں   تو ہم نے دوستوں کی تحسیں سے ہاتھ اُٹھایا
منہ نہ دیکھیں دوست پھر میرا اگر جانیں کہ میں   اُن سے کیا کہتا رہا اور آپ کیا کرتا رہا
عوام الناس کا ہو گا جنھیں منہ   انھیں خاصوں پہ منہ آنا پڑے گا
ہوئے تم نہ سیدھے جوانی میں حالی   مگر اب مری جان ہونا پڑے گا
او بار بھی دیکھو گے جہاں پاؤ گے اسلام   اسلام کا ادبار بھی اک نام ہے گویا
جس کو زخموں سے حوادث کے اچھوتا سمجھیں   نظر آتا نہیں ایک ایسا گھرانا ہرگز
رہ گئے ہیں کچھ کچھ آثار سلف   اور ابھی ہونا ہے شاید مبتذل
اب لگاؤ پود کچھ اپنی نئی   لا چکے پودے بہت اگلوں کے پھل
دیکھا نہیں ابھی کچھ قحط الرجال تم نے   اس سے بھی سخت آنی آگے گرانیاں ہیں
کھیتوں کو دے لو پانی اب بہہ رہی ہے گنگا   کچھ کرلو نوجوانو اُٹھتی جوانیاں ہیں
فضل و ہنر بڑوں کے گر تم میں ہوں تو جانیں   گر یہ نہیں تو بابا وہ سب کہانیاں ہیں
عقل کی بات کوئی ہم نے کہی ہے شاید   جنتی جتنے ہیں سب ہم سے حذر کرتے ہیں
گو رو چکے ہیں دُکھڑا سو بار قوم کا ہم   پر تازگی وہی ہے اس قصہ، کہن میں
سلف کی دیکھ رکھو راستی اور راست اخلاقی   کہ اُن کے دیکھنے والے ابھی کچھ لوگ ہیں باقی
جو کہیے تو جھوٹی جو سُنیے تو سچی   خوشامد بھی ہم نے عجب چیز پائی

قیاس آپ پر سب کو کرتے ہو حالؔی   نہیں اب بھی اچھوں سے خالی خدائی
عقل پہیلی پر نہ سمٹی حرص و آزِ انساں کی   لے نہ اب نام آدمیت کا اگر انسان ہے
چیونٹیوں میں اتحاد اور مکھیوں میں اتفاق   آدمی کا آدمی دشمن، خدا کی شان ہے
تم میں وہ سوز نہ تم میں ہے وہ ایماں باقی   رہ گیا کیا ہے اب اے گبرو مسلماں باقی
گرایا ٹو رانیوں کو تو نے پچھاڑا مازندرانیوں کو تو نے   کہاں تلک اے شرابِ غفلت یہ تیری مردانگی رہے گی
مشکل ہے پاک ہونا اگر دل نہیں ہے پاک   زمزم میں غسل کیجئے کہ گنگا نہایئے
کبک و قمری میں ہے جھگڑا کہ چمن کس کا ہے   کل بتادے گی خزاں یہ کہ وطن کس کا ہے
یارانِ تیز گام نے محمل کو جالیا   ہم محو نالۂ جرسِ کارواں رہے

ان اشعار میں جو موضوعات حالی نے پیش کیے ہیں ان میں قوم و ملت کی صورت حال، دُکھڑا، امید، خوشامد، عمل، عوام، آثار سلف، جدید خیالات، قحط الرجال، عقل، اخلاق، علم، آدمیت، اتحاد و اتفاق، غفلت وغیرہ شامل ہیں۔ یہاں حُسن بیاں، ہیئت، صنف سخن، زبان اور اس کا استعمال وہی ہے جو اُردو غزل کی روایتی و عاشقانہ شاعری میں ملتا ہے اور جو خود حالؔی کے ہاں قدیم رنگِ غزل میں نمایاں ہے۔ حالؔی کے ہاں یہ تبدیلی شعوری ہے اور ان موضوعات کو وہ ”نئی پود“ اور ”نایاب مال“ جانتے ہیں۔

تم تو حالؔی بھی طرز اپنا نبا ہے جاؤ   طرزِ شعر فصحا و بلغا اور سہی

یہ موضوعات حالؔی کی ”جدید غزل“ کے موضوعات ہیں لیکن عشق کے تجربات بھی گاہ گاہ ان کی جدید غزل میں راہ پاتے ہیں۔ ایک تو شاید اس وجہ سے کہ ان کی غزل میں روایتی غزل کے قارئین و سامعین بھی دلچسپی میں اور غزل پڑھتے یا سنتے ہوئے غزل کے نئے موضوعات بھی اُن کے کان میں پڑیں۔ دوسرے یہ بھی کہ عشق کا تجربہ بڑا ہمہ گیر اور آفاقی تجربہ ہے جس سے ہمیشہ صرف نظر نہیں کیا جاسکتا حالؔی کو بھی یوں محسوس ہوتا ہے کہ عشق کی ہُوک سی اُٹھتی ہے:

خوابِ راحت میں وہ لذت تیرے اے پیری نہیں   جو جوانی میں مزا دیتی تھیں شب بے داریاں

حالؔی کی جدید غزل کے یہ چند اشعار بھی میرے ساتھ پڑھتے چلیے۔

عشق سنتے تھے جسے ہم وہ یہی ہے شاید   خود بہ خود دل میں ہے اک شخص سمایا جاتا
گو جوانی میں تھی کج رائی بہت   پر جوانی ہم کو یاد آئی بہت
وصل کے ہو ہو کے ساماں رہ گئے   مینھ نہ برسا اور گھٹا چھائی بہت
اس کے جاتے ہی کیا ہوگئی گھر کی صورت   نہ وہ دیوار کی صورت ہے نہ در کی صورت
ہے غم روزِ جدائی نہ نشاطِ شب وصل   ہوگئی اور ہی کچھ شام و سحر کی صورت
گھر ہے وحشت خیز اور بستی اُجاڑ   ہوگئی ایک اک گھڑی تجھ بن پہاڑ

جیتے جی موت کے منہ میں نہ جانا ہرگز دوستو! دل نہ لگانا نہ لگانا ہرگز
وہ تو بھولے تھے ہمیں ہم بھی اُنھیں بھول گئے ایسا بدلا ہے نہ بدلے گا زمانہ ہرگز
درد اور درد کی ہے سب کے دوا ایک ہی شخص یاں ہے جلاّد و مسیحا بہ خدا ایک ہی شخص
جی ڈھونڈتا ہے بزمِ طرب میں انھیں مگر وہ آئے انجمن میں تو پھر انجمن کہاں
روکا بہت کل آپ کو حالؔی نے واں مگر جاتا ہے محو شوق کا دیوانہ پن کہاں
پردے، بہت سے وصل میں بھی درمیاں رہے شکوے وہ سب سُنا کیے اور مہرباں رہے

آپ نے دیکھا کہ یہاں بھی عشقیہ تجربے یا وہ بات جو عشق کے تعلق سے سو بار کہی جا چکی ہے، جب حالؔی اُسے بیان کرتے ہیں وہ بھی تازگی کے ساتھ دل کو لگتی ہے۔ یہ حالؔی کا حُسنِ بیان ہے جو اُن کی قدیم و جدید غزل میں یک ساں طور پر نظر آتا ہے۔

حالؔی کی غزل کی ایک اور خصوصیت ''مسلسل گوئی'' ہے۔ وہ جب کسی موضوع کو غزل میں بیان کرتے ہیں تو اس موضوع کے مختلف پہلو ان کے سامنے رہتے ہیں، جنھیں وہ اپنی غزل میں لاتے ہیں، اور یہی تسلسل کا سبب بنتے ہیں۔ اس سے جدید غزل کے نفسِ مضمون میں وسعت پیدا ہو جاتی ہے اور غزل نظم گوئی سے قریب تر آ جاتی ہے۔ یہ کام بھی شعوری طور پر حالؔی نے اپنی غزل میں کیا ہے اور ''مقدمہ'' میں بھی اس پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''خیالات کو جہاں تک ممکن ہو وسعت دینی چاہیے۔''[۵۴] اپنی جدید غزل سے حالؔی غزل کا رنگ، اُس کا مزاج اور اس کے موضوعات بدل دیتے ہیں، اور نئی نسل کے شعراء کے لیے شاعری کو قومی، انسانی خدمت، سماج، اصلاح، دعوتِ عمل وغیرہ کے راستے پر ڈال دیتے ہیں۔ حالؔی کے دور میں اور ان کے بعد جتنی شاعری ہوئی اس کا سرچشمہ حالؔی کی شاعری ہے۔ اقبالؔ کی شاعری کا ایک بنیادی ماخذ حالؔی کی شاعری ہے۔ آج جو غزل میں عصرِ حاضر کے اثرات، سماج و اجتماعیت، حیات و کائنات اور قومی و ملّی مسائل آتے ہیں اس کا مخرج و منبع حالؔی کی غزل اور شاعری ہے۔

حالؔی کی جدید غزل کو دیکھیے تو یہاں آپ کو لکھنوی رنگِ سخن کا تکلف نہیں ملے گا بلکہ بیان میں ایسا حُسن ملے گا جو غزل کو اُس کے مخصوص و روایتی موضوع سے ہٹانے کے باوجود ایک طرف تو بالکل ویسا ہے جیسا اُن کی قدیم غزل میں ملتا ہے اور ساتھ ہی دل میں بھی اُتر جاتا ہے مثلاً جب ''ہرگز'' ردیفِ والی غزل میں یہ شعر آتے ہیں:

جتنے رمنے تھے ترے ہو گئے ویراں اے عشق آ کے ویرانوں میں اب گھر نہ بسانا ہرگز
کوچ سب کر گئے دلّی سے ترے قدر شناس قدریاں رہ کے اب اپنی نہ گنوانا ہرگز
تذکرہ دہلیِ مرحوم کا اے دوست نہ چھیڑ نہ سُنا جائے گا ہم سے یہ فسانہ ہرگز
صحبتیں اگلی، مصور ہمیں یاد آئیں گی کوئی دلچسپ مرقع نہ دکھانا ہرگز

جس کو زخموں سے حوادث کے اچھوتا سمجھیں نظر آتا نہیں ایک ایسا گھرانا ہرگز
آخری دور میں بھی تجھ کو قسم ہے ساقی بھر کے اک جام نہ پیاسوں کو پلانا ہرگز
بخت سوئے ہیں بہت جاگ کے اے دورِ زماں نہ ابھی نیند کے ماتوں کو جگانا ہرگز
کبھی اے علم و ہنر گھر تھا تمہارا دلّی ہم کو بھولے ہو تو گھر بھول نہ جانا ہرگز
شاعری مرچکی اب زندہ نہ ہوگی یارو یاد کرکر کے اسے جی نہ کڑھانا ہرگز
غالبؔ و شیفتہؔ و نیرؔو آزردہؔ و ذوقؔ اب دکھائے گا یہ شکلیں نہ زمانہ ہرگز
مومن و علوی و صہبائی و ممنون کے بعد شعر کا نام نہ لے گا کوئی دانا ہرگز
داغ و مجروح کو سُن لو کہ پھر اس گلشن میں نہ سُنے گا کوئی بلبل کا ترانہ ہرگز
رات آخر ہوئی اور بزم ہوئی زیروزبر اب نہ دیکھو گے کبھی لطفِ شبانہ ہرگز
بزمِ ماتم تو نہیں بزمِ سخن ہے حالیؔ یاں مناسب نہیں رو رو کے رُلانا ہرگز

یہ مسلسل غزل ہے اور غزل ہوتے ہوئے بھی غزل سے مختلف۔ اور اپنے دور کا دردانگیز مرثیہ بھی ہے۔ اسے پڑھ کر سارے دور کی ایک تصویر نظروں کے سامنے آجاتی ہے اور ''جو تھا'' اور ''جو ہے'' کا فرق بھی سامنے آجاتا ہے۔ ساتھ ہی موضوع کے اعتبار سے غزل کے مزاج سے الگ ہونے کے باوجود شعر کی تاثیر اپنا جلوہ دکھاتی ہے۔ حالیؔ نہ صرف خود غم زدہ ہیں بلکہ تاثیر شعر کے باعث شعر پڑھنے یا سُننے والوں کو بھی غم زدہ کردیتے ہیں اور مقطع میں معذرت کا اظہار کرنے لگتے ہیں۔ اس معذرت میں بھی اثر و تاثیر کا پہلو موجود ہے۔ اسی طرح جب سرگرانیاں ہیں، کہانیاں ہیں وغیرہ کی زمین میں مسلسل غزل کے یہ شعر آتے ہیں:

دیکھا نہیں ابھی کچھ قحط الرجال تم نے اس سے بھی سخت آنی آگے گرانیاں ہیں
کھیتوں کو دے لو پانی اب بہہ رہی ہے گنگا کچھ کرلو نوجوانو اُٹھتی جوانیاں ہیں
فضل و ہنر بڑوں کے گر تم میں ہوں تو جانیں گر یہ نہیں تو بابا وہ سب کہانیاں ہیں

تو یہ اشعار غزل کے روایتی عشقیہ موضوع سے تعلق نہ رکھنے کے باوجود غزل کے نئے مزاج و رنگ کو ہمارے لیے قابلِ قبول بنادیتے ہیں۔ یہاں درد، گداز، جوش، سادگی و بے تکلفی سے حالیؔ اسے بیان کرتے ہیں تو یہ اشعار بھی نہایت پُر اثر ہوجاتے ہیں۔ غور کیجئے کہ غزل کے موضوعات بدل کر بنیادی طور پر حالیؔ ایک پرانی صنفِ سخن میں انقلابِ عظیم برپا کرکے نہ صرف نئے راستے کھول رہے ہیں بلکہ نئے موضوعات کو ''نئی غزل'' کے مزاج میں جذب کرکے اسے کامیابی سے ہم کنار بھی کررہے ہیں۔ وہ وعظ دے رہے ہیں۔ نصیحت کررہے ہیں، عمل کی طرف راغب کررہے ہیں لیکن اس میں ان کا اخلاص اور تڑپ اور گدازِ دل سے پیدا ہونے والا درد شامل ہوکر اثر و تاثیر کو گہرا کررہا ہے۔ یہ حالیؔ کی نئی غزل کی بنیادی خصوصیت ہے۔

نصیحت بے اثر ہے گر نہ ہو درد یہ گُر ناصح کو بتلانا پڑے گا

اس گُر پر خود عمل کر کے حالیؔ نے اپنی غزل کو نئی نسلوں کے لیے نمونہ بنا دیا۔ اسی لیے وہ غزل کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ اور مقدمہ شعر و شاعری میں اس پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ”جو صنف قوم میں اس قدر دائر و سائر اور مرغوبِ خاص و عام ہو، اس کا اثر قومی مذاق اور قومی اخلاق پر جس قدر ہو تھوڑا ہے۔ اسی لیے ہمارے نزدیک شعرا کو سب سے پہلے غزل کی اصلاح کی طرف متوجہ ہونا چاہیے۔[۵۵] حالیؔ کے نزدیک بے وقت کی راگنی وہ غزل تھی۔ جو پرانے اور بے وقت کے راگ الاپ رہی تھی۔ سخن میں سلف کی پیروی وہ اس لیے کرنا نہیں چاہتے تھے کہ ایسے میں اُنھیں ڈر تھا کہ وہی باتیں دہرائی جائیں گی جو کہی جا چکی ہیں اور آج بے وقت کی راگنی ہیں۔ دوسرے بدلے ہوئے سماجی، سیاسی و تہذیبی منظر میں غزل کی یہ روایت اپنی معنویت کھو چکی تھی اور اسی لیے حالیؔ اپنی جدید غزل کو وقت کی راگنی سمجھتے ہیں۔ حالیؔ کی جدید شاعری میں گہرا سماجی شعور موجود ہے جو ”ادب“ سے زندگی کے رشتے کو گہرا و مضبوط بنا کر خود اُردو غزل کو نئی وسعتوں سے ہم کنار کر رہا ہے۔ یہ وہ دشوار کام تھا جو حالیؔ نے کیا تھا اور یہی غزل حالیؔ کی انفرادیت ہے۔

حالیؔ کی غزل میں اس لیے تنوع اور تلوّن ملتا ہے۔ وہ تکرار و اعادہ کو ناپسند کرتے ہیں، اور غزل میں ایک ہی موضوع سے پیدا ہونے والی یک سانیت کو انگریزی مٹھائی کا ڈبہ کہتے ہیں ”جس میں مٹھائیوں کی شکلیں تو مختلف ہیں لیکن مزا سب کا ایک ہے۔[۵۶] حالیؔ کی غزل نے اس یکسانیت و تکرار کو چھوڑ کر اُردو غزل کو ایک نئی شکل دی۔ اقبال کی شاعری اسی نئی روایتِ غزل کا اوجِ کمال ہے۔ حسرت موہانی کی غزل بھی، حالیؔ کی غزل سے مستفیض ہوئی ہے۔ آج کی اُردو غزل بھی حالیؔ کی رکھی ہوئی بنیاد پر قائم شاعری کی عمارت پر کھڑی ہے۔ حالیؔ کو اس بات کا یقین تھا کہ اگر آج کوئی اُن کی بات نہیں سُنتا تو نہ سُنے اور اُن پر لاکھ اعتراض کرتا ہے تو کرے، آنے والی نسلیں اُن کی صدا کو سُنیں گی۔ ”مقدمہ“ میں حالیؔ نے لکھا ہے کہ ”پس کوئی شخص جب تک زمانہ کی قدر دانی سے بالکل دست بردار ہو کر...... ایک اُمیدِ موہوم پر آئندہ نسلوں کی ضیافتِ طبع کا منصوبہ نہ باندھے، اس کوچے میں ہرگز قدم نہیں رکھ سکتا۔[۵۷]

سُنیں گے نہ حالیؔ کی کب تک صدا
یہی ایک دن کام کر جائے گی

مجنوں گورکھپوری حالیؔ کی جدید غزل میں وہ چیز تلاش کر رہے ہیں جو اُنھیں قدیم عشقیہ غزل میں ملتی ہے۔ اور جب یہ انھیں نہیں ملتی تو اس پر افسوس کرتے ہوئے انھیں ”سرسید کا تابع مہمل“ قومی بھاٹ اور واعظ شاعر کہہ دیتے ہیں[۵۸] محمد حسن عسکری علمِ نفسیات کی رُو سے حالیؔ کی شخصیت کی جراحی کرتے ہوئے شکایت کرتے ہیں کہ حالیؔ ”درد سے ڈر کے لوگوں کو یہ سبق پڑھانے لگے کہ شاعری میں سماجی افادیت ہونی چاہیے۔ دراصل حالیؔ نے اپنے آپ کو اپنی طبیعت کے متضاد عناصر کو مردانہ وار سمجھنے کی کوشش ہی نہیں کی۔ اُن کے اندر ایسی نسائیت تھی جو افسردگی تو سہار سکتی ہے مگر درد کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ عمل کا پیغام دینے کے باوجود وہ اندرونی عمل اور اپنے اوپر عمل کی طاقت نہیں رکھتے تھے، اسی لیے انھوں نے (انسانی زندگی سے نہیں) دُنیاداری سے

مفاہمت کرلی اور قافلے کے ساتھ حرم کو چل دیے اور اپنی شاعری پیرِ مغاں کے پاس چھوڑ گئے۔ [۵۹] حالی نے یہ کام پہلے سے سوچے سمجھے منصوبے کے ساتھ کیا تھا۔ ایسے میں یہ تو کہا جاسکتا ہے کہ انھوں نے عشقیہ شاعری نہیں کی، لیکن پھر یہ دیکھنا چاہیے کہ انھوں نے جو کچھ کیا وہ کیا تھا، کیسا تھا۔ حالی کی جدید غزل میں بھی عشقیہ شاعری کے نمونے موجود ہیں لیکن یہاں ''عشق'' بدل کر قوم کا ورد بن جاتا ہے۔ اس میں اخلاص ہے، سچائی ہے۔ انیسویں صدی کو سامنے رکھئے جب پوری قوم مٹ رہی تھی، اس کے نام و نشان تک مٹ رہے تھے۔ زندگی و بقا کی صورت میں، سرسید کی طرح، حالی کے دلِ دردمند کے پاس اس کے علاوہ کوئی راستہ نہیں تھا۔ اگر حالی یہ کام نہ کرتے تو اقبال کی شاعری بھی وہ صورت اختیار نہ کرتی جو اُس نے کی اور جس سے ہم اقبال کو پہچانتے ہیں۔ واضح رہے کہ حالی نے صنفِ غزل کو ترک نہیں کیا۔ زبان و بیان کی روایت کو نہیں چھوڑا بلکہ قدیم غزل کے حُسن بیان کے ساتھ جدید غزل کو بھی اسی روایت سے سنوارا۔ انھوں نے غزل کے موضوعات بدل کر غزل کو نئی وسعت دی۔ حُسنِ بیان کے لحاظ سے حالی کی قدیم و جدید غزل میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اور قدیم و جدید غزل اور قومی شاعری کا حالی ایک ہے۔ فراق گورکھ پوری نے لکھا ہے کہ ''حالی کی قوتیں تنگنائے غزل تک محدود رہ ہی نہیں سکتی تھیں۔ وہ لطیف ترین عشقیہ شاعری کی صلاحیت کے ساتھ ساتھ وطن و ملت کی شاعری کی صلاحیت لے کر پیدا ہوئے تھے۔ یہ بالکل مضحکہ خیز بات ہے کہ حالی سے غزل فطرت نے کہلوائیں اور نظمیں سرسید نے۔ حالی ایک ہے اور اس کی سب تصنیفیں بھی ایک ہی کتاب ہیں۔ [۶۰] فراق نے لکھا ہے کہ ''حالی کی شخصیت اور حالی کی نظم و نثر سب کا عطر اور ست حالی کی غزلوں میں ہمیں ملے گا۔ حالی کا کلام بہت ہموار ہے۔ اس کے خشک سے خشک شعر میں کچھ نہ کچھ ہوتا ہے۔ مجہولیت زدہ اُردو غزل کو عملیت کی طرف لے جانے کی کوشش قابلِ توجہ ہے۔ [۶۱]

بہ حیثیتِ مجموعی حالی کی غزل میں ایک ایسا توازن ملتا ہے جو عام طور پر ان کے ہم عصروں میں نہیں ہے۔ اُن کے اصلاح پسند مزاج نے ہوس والے عشق اور معاملہ بندی کو ایک طرف اور بلند پروازی یا ضرورت سے زیادہ رنگینی کو دوسری طرف ترک کر دیا تھا۔ دلِ دردمند نے انھیں میر کی طرف رجوع کیا۔ غالب کے اثر سے اُن کے ہاں حُسن تخیّل، ندرتِ فکر اور شوخی آئی۔ سعدی شیرازی نے سادہ بیانی کی ترغیب دی اور شیفتہ سے انھوں نے سیدھی سچی باتوں کو حسن بیان سے دل فریب بنانے کا سلیقہ سیکھا۔ سادگی، اصلیت اور جوش، جن کو آگے چل کر، حالی نے اس قدر اہمیت دی اور ''مقدمہ'' میں اس پر مفصل بحث کی، حالی کی فطرت کا حصہ تھے۔ حالی کا جوش دہکتا ہوا لوہا نہیں ہے بلکہ وہ لوہا ہے جسے ٹھنڈے پانی میں بجھا کر وہ کام میں لاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے ہاں شاعرانہ تعلّی نہیں ہے بلکہ عجز و انکسار سے اپنی نارسائی کا ذکر کرتے ہیں مگر جو بات وہ کہتے ہیں اس میں جان ہوتی ہے۔ اگر غزل کو غنائی جوش کو ادا کرنے والی صنف سمجھا جائے تو وہ حالی کے ہاں نظر نہیں آئے گا۔ ان کے ہاں ایک ایسی متانت، ایک ایسی گہری سنجیدگی اور توازن ہے جو ''داخلی'' شاعری سے

زیادہ خارجی شاعری کے لیے موزوں ہے۔ حالؔی جذبات میں اس طرح گُم نہیں ہو سکتے جیسے میر، غالب اور حافظ وغیرہ۔ حالؔی کی غزل پر سعدی کی غزل گوئی سے زیادہ اُن کی ''گلستاں'' 'بوستان'' کا اثر نمایاں ہے۔

ایک قابلِ توجہ بات یہ بھی ہے کہ قافیوں کی موزونیت پر اُن کو کمال حاصل ہے۔ سادہ طرز میں بھی ان کے ہاں ایک پختگی ہے اور ہر شعر میں کوئی نہ کوئی بات ایسی ضرور کہی گئی ہے کہ بقول حالؔی محفل ہل جائے۔ اُن کے ہاں ترنم کی بھی کمی ہے مگر کوئی شعر برجستگی و روانی سے خالی نہیں ہے۔ اس میں وہ گاڑھا مزا نہیں ہے جو اعلیٰ ترین غزل گویوں کے ہاں ملتا ہے مگر ساتھ ہی کوئی شعر ایسا نہیں ہے جسے مزے سے خالی کہا جائے ۔ یہ ایک ایسے شخص کا کلام ہے جو ہر طرح چوکس ہے اور جس کے ہاں حُسن بھی اور دوسرے لوازمات سے ہم کنار ہو کر اپنی جگہ رکھتا ہے جس سے حالؔی کے پُرسکون اور متوازن مزاج کی آئینہ داری ہوتی ہے۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے بعد اُن کی غزل گوئی میں ایک انقلاب ضرور آیا اور انھوں نے غزل سے گوناگوں کام لینے شروع کیے۔ غالبؔ کی غزلوں میں اکثر ایسے اشعار آتے ہیں، جو غزل کے مخصوص مزاج سے الگ ہوتے ہیں۔ مگر حالؔی نے تو عشق و عاشقی کے اشارات و کنایات تک کو الگ کر کے ''غزل'' کو ایک نئے قسم کی ''نظم'' بنا دیا ہے جس کی مثال وہ مسلسل غزلیں ہیں جو دیوانِ حالی میں دیکھی جا سکتی ہیں۔

''مقدمہ شعر و شاعری'' میں حالؔی نے ''اخلاقی غزل'' کا ایک تصور پیش کیا ہے۔ یہ غزل کے لیے ایک الگ قسم کا تصور ہے جس پر حالؔی نے عمل کیا۔ اخلاق کو غزل میں دیکھ کر عشق پسند قاری ان کی غزل کو پھیکی سیٹھی کہتا ہے مگر غور کیجیے تو یہاں حالؔی نیا اور اک پیدا کرتے اور نیا راگ جگاتے ہیں جیسا کہ اس غزل میں جس کا مطلع یہ ہے، نمایاں ہے:

یاروں کو تجھ سے حالؔی اب سرگرانیاں ہیں
نیندیں اُچاٹ دیتی تیری کہانیاں ہیں

میرؔ کی طرح حالؔی کے ہاں بھی غم کی لہر موجود ہے جو اُن کی غزل کے جذباتی اثر کو قائم رکھتی ہے۔ حالاں کہ یہ غمِ غمِ جاناں نہیں بلکہ غمِ دوراں ہے۔ یہ قوم کا غم ہے، یہی غم انھیں ''اصلاح'' کی طرف لے جاتا ہے۔ اور اگر ہم اس کی ماہیت کو سمجھ لیں تو پھر حالؔی کی غزل میں ایک خاص لطف محسوس ہونے لگتا ہے۔ ان کی نصیحت بھی اس لیے پُراثر ہو جاتی ہے کہ اس میں بھی دردِ غم موجود ہے اس طرح ان کی غزل ناصحانہ ہونے کے باوجود غزل رہتی ہے۔ اور یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ حالؔی کی غزل میں وہ چیز تلاش کرنا جسے انھوں نے شعوری طور پر ترک کیا تھا اور یہ خواہش کرنا کہ کاش وہ ویسا ہی کرتے جیسا اپنی قدیم غزل میں کیا تھا، ایک ایسی خواہش ہے جو چھوٹا بچہ ''چندا ماموں لا دو'' کی صورت میں کرتا ہے۔ حالؔی کو ان کے اپنے دور میں رکھ کر ان کے اپنے انداز سے دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ انھوں نے جدید اُردو غزل اور اپنی شاعری سے شعر و ادب کو کیا دیا ہے۔ یہ مختلف قسم کی شاعری ہے اور ساتھ ہی پوری طرح شاعری بھی ہے۔ فراقؔ نے لکھا ہے کہ ''حالی کا کلام بہت ہموار ہے۔ اس کے خشک سے خشک شعر میں کچھ نہ کچھ ہوتا ہے۔ مجہولیت زدہ اُردو غزل کو عملیت کی طرف لے جانے کی کوشش

قابلِ توجہ ہے۔ [۶۲] حالؔی نے اپنی غزل، اپنے مسدس اور دوسری قومی نظموں سے اُردو شاعری کی روایت کو بدل کر اُسے جدید دور کے تقاضوں سے ہم آہنگ کر دیا اور روایت کو بھی ایک نئی صورت دے دی۔ یہ کام اس طور پر حالؔی کے معاصرین میں سے کسی نے بھی نہیں کیا۔

غزل گوئی سے ہٹ کر جو پہلی "نظم" حالی نے لکھی وہ مرثیہ غالبؔ (۱۲۸۵ھ/۱۸۶۹ء) ہے۔ جو ترکیب بند کی ہیئت میں لکھا گیا ہے۔ یہ ایک منفرد مرثیہ ہے جس میں ایک شخصیت کے کردار کو نمایاں کر کے عقیدت کے ساتھ اُس کے کلام پر بھی معنی خیز تنقید پیش کی گئی ہے۔ اس مرثیے میں نہ مبالغہ ہے اور نہ اصلیت سے ہٹ کر کوئی بات کہی گئی ہے۔ غالب کی شخصیت کی وہ تصویر جو حالؔی نے اس مرثیے میں پیش کی ہے، وہ آج کے قاری کے لیے بھی جو غالب کو اُن کے خطوط، اُن کی شاعری اور "یادگارِ غالب" کے ذریعے جانتا ہے، پوری طرح حقیقی ہے۔ اس مرثیے میں بھی جہاں مبالغہ آمیز مدح اور زمین آسمان کے قلابے ملانے کی پوری آزادی تھی، حالؔی اپنے مخصوص تصورِ شاعری کو برقرار رکھتے ہیں۔ پہلے بند میں بے ثباتی دہر کا نقشہ کھینچتے ہیں، دوسرے بند میں دُنیا کی کج ادائی اور زمانے کی بے وفائی کا پُر اثر انداز میں بیان کر کے بیت میں اطلاع دیتے ہیں کہ:

رشکِ عرفی و فخرِ طالب مرد اسد اللہ خانِ غالبؔ مُرد

اور تیسرے بند میں غالبؔ کی شخصیت اور سیرت پر روشنی ڈالتے ہوئے کہتے ہیں۔

بلبل، ہند مر گیا ہیہات جس کی تھی بات بات میں اک بات
نکتہ داں، نکتہ سنج، نکتہ شناس پاک دل، پاک ذات، پاک صفات
شیخ اور بذلہ سنج شوخ مزاج رند اور مرجع کرام و ثقات
لاکھ مضموں اور اس کا ایک ٹھٹھول سو تکلف اور اس کی سیدھی بات
ہوگیا نقش دل پہ جو لکھا قلم اس کا تھا اور اس کی دوات
تھیں تو دِلّی میں اس کی باتیں تھیں لے چلیں اب وطن کو کیا سوغات
اُس کے مرنے سے مرگئی دِلّی خواجہ نوشہ تھا اور شہر برات
ہاں اگر بزم تھی تو اُس کی بزم ہاں اگر ذات تھی تو اُس کی ذات
ایک روشن دماغ تھا نہ رہا شہر میں اک چراغ تھا نہ رہا

کیا ان صفات کو جو حالؔی نے یہاں بیان کی ہیں، کوئی مبالغہ کہہ سکتا ہے۔ پھر اگلے بند میں شعر و ادب میں غالب کی حیثیت کو موضوعِ مرثیہ بنا کر تصویر میں رنگ بھرے گئے ہیں۔ اگلے بند میں حالؔی بتاتے ہیں کہ غالبؔ کی وفات سے خود شہر اور اس کے لوگوں پر کیا گزری ع شہر میں جو ہے سوگوار ہے آج۔ پھر ایک بند میں غالب کی نظم و نثر میں معنی کی انفرادیت کو نمایاں کرتے ہیں۔ پھر بتاتے ہیں کہ زمانے نے اس کے ساتھ کیا سلوک کیا اور پھر مدح پر آتے ہیں اور یہاں قاری، اُن کی صفات کو دیکھتے ہوئے، جو مرثیے میں پہلے بیان کی جا چکی ہیں، اس

مدح کو حقیقی مدح کے طور پر قبول کر لیتا ہے اور اس ہستی کی عظمت کا سکہ دل پر بیٹھ جاتا ہے۔ آخری بند میں غالبؔ کی مخصوص صفات کو سوال کے انداز میں پوچھ کر اس کی اہمیت کو اور اُجاگر کر دیتے ہیں۔

خیال اور نظر کی جدت کے ساتھ طرز کی سادگی اور چھوٹی بحر کا پُر زور استعمال اس مرثیے کو شاہکار کا درجہ دیتا اور اُردو شاعری میں ایک نئے فن کا اعلان کرتا ہے۔ حالیؔ نے اپنے بڑے بھائی خواجہ امداد حسین حکیم محمود خاں دہلوی، ملکہ معظمہ وکٹوریا اور محسن الملک وغیرہ کے مرثیے بھی لکھے ہیں مگر مرثیۂ غالبؔ کو کوئی بھی نہیں پہنچتا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ غالبؔ کی عظیم ہستی کو حالیؔ جانتے تھے اور دوسرے لوگ اُن کے مقابل نہیں ہو سکتے تھے۔ غالب کی وفات سے جو ٹھیس حالیؔ کو لگی وہ قومی و ملّی نقطۂ نظر سے بھی بڑا نقصان تھا۔ بڑے بھائی کا مرثیہ بھی دل دوز ہے لیکن دونوں شخصیات کا فرق واضح ہے۔

الطاف حسین حالی کی نثر:

الطاف حسین حالیؔ کے دوسرے اہم اور بڑے معاصرین محمد حسین آزاد، مولانا شبلی نعمانی اور ڈپٹی نذیر احمد شاعر بھی تھے اور نثر نگار بھی لیکن ان تینوں میں سے کسی ایک کی بھی نثر اور نظم یکساں اہمیت نہیں رکھتی۔ اگر آزاد، شبلی اور نذیر احمد کی شاعری کو نظر انداز کر دیا جائے تو تاریخ ادب میں کوئی ضروری فرق نہیں آئے گا مگر آپ حالیؔ کے تعلق سے یہ نہیں کر سکتے۔ اُن کی نظم اور نثر دونوں میں سے کسی کو نہیں چھوڑ سکتے۔ حالیؔ کے ہاں دونوں یکساں طور پر اہمیت رکھتی ہیں۔ مولانا الطاف حسین حالیؔ کی شاعری کا ہم پچھلے صفحات میں مطالعہ کر چکے، اب ان کی ''نثر'' کا مطالعہ ان صفحات میں کریں گے۔

''حالیؔ نے نثر میں کئی کتابیں لکھیں لیکن ان میں چار تصانیف یعنی ''حیاتِ سعدی'' ''یادگارِ غالبؔ'' ''مقدمہ شعر و شاعری'' اور ''حیاتِ جاوید'' خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ ایک پانچویں کتاب جو حالیؔ نے ان چاروں سے پہلے لکھی، اس لیے اہمیت رکھتی ہے کہ اس میں گہرا اصلاحی مقصد پوشیدہ ہے جس سے اس دور (انیسویں صدی) کی معاشرت و کلچر کی ٹوہ لگائی جا سکتی ہے اور اس صورتِ حال کی بھی جس میں مسلمان خاندانوں کے عورت مرد اُلجھے ہوئے تھے۔

''مجالس النساء'' (۱۸۷۴ء) حالیؔ کی پہلی اصلاحی تصنیف ہے جو قصے کے انداز اور مکالموں کے پیرائے میں لکھی گئی ہے۔ عورتوں کی زندگی کی اصلاح اور ان کی تعلیم و تربیت اس کتاب کا موضوع ہے۔ یہ کتاب اودھ اور پنجاب کے مدارس نسواں میں مدت تک جاری رہی۔ [۶۳] حالیؔ نے دعویٰ کیا ہے کہ ابھی تک اس قسم کا مضمون دیکھنے میں نہیں آیا، ورنہ اس طرح کی کوئی کتاب پر نظر پڑی۔ کیا تعجب ہے کہ منظور نظر ہو جائے۔ [۶۴] حالیؔ کی یہ بات اس لیے صحیح نہیں ہے کہ اس سے پہلے ڈپٹی نذیر احمد کی ''مراۃ العروس'' (۱۸۶۹ء) اور ''بنات النعش'' (۱۸۷۲ء) شائع ہو چکی تھیں اور تعلیم النساء کے فروغ کے لیے

انگریزی حکومت کی سرپرستی میں، مسلسل کتابیں لکھی جارہی تھیں۔ جن میں عنایت حسین دہلوی کی ''مفید خلائق'' (۱۸۶۹ء) شاد عظیم آبادی کی ''صورت الخیال'' مرزا عباس حسین ہوش کی فسانہ طاہرہ، مولوی عبدالحامد دہلوی کی ''مفید النساء'' (۱۸۷۲ء) کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ [۶۵] ان سب کا موضوع گھریلو زندگی اور عورت کی صورتِ حال اور اس کی اصلاحِ احوال ہے۔

''مجالس النساء'' کی کہانی بے ربط ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ حالیؔ قصہ بنانے کی تو کوشش کرتے ہیں لیکن قصہ ہر جگہ اصلاح میں گُم ہو جاتا ہے۔ ''مجالس النساء'' کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے میں بتایا گیا ہے کہ خواجہ فضیل کی بیٹی زبیدہ کی تربیت کیسی اور کیسے ہوئی۔ دوسرے حصے میں بتایا گیا ہے کہ زبیدہ نے اپنے بیٹے سید عباس کی تربیت کس طرح کی۔ لڑکے اور لڑکی کی مثالی تربیت کا بیان ہی حالیؔ کی اس تصنیف کا مقصد ہے۔ حالی بچوں کی تعلیم و تربیت سے ابتدا کرتے ہیں اور اس میں ماں کی ذمہ داریوں کا ذکر کر کے کہتے ہیں کہ ماں کو بچوں کی تربیت اس طرح کرنی چاہیے کہ زندگی کا کوئی پہلو تشنہ نہ رہ جائے۔ اس ذمہ داری کو پورا کرنے کے لیے ماں کا تعلیم یافتہ ہونا ضروری ہے۔ اسی کے ساتھ بچے کا ماحول بھی اچھا ہونا چاہیے، اور اس کے لیے اناؤں اور کھلائیوں کا اچھا ہونا بھی ضروری ہے۔ حالی کا زاویہ نظر یہ ہے کہ بچے کی تربیت اس طور پر کی جائے کہ وہ ایسے اعلیٰ اخلاق کا نمونہ بن جائے جس میں دین اور دُنیا کا امتزاج ہو۔ حالیؔ یہ بھی بتاتے ہیں کہ بچوں کے ساتھ سختی نہیں کرنی چاہیے۔ یہ بات قطعی غلط ہے کہ لڑکیوں کی پیدائش پر رنج کا اور لڑکوں کی پیدائش پر خوشی کا اظہار کیا جائے۔ اصل صورتِ حال اس طرح دکھاتے ہیں کہ:

> ''دُنیا نے ان کے ساتھ یہ سلوک کیا کہ جس دن پیدا ہوئیں سارا کنبہ یا تو بیٹے کی اُمید پر خوشیاں منا رہا تھا یا بیٹی کا نام سنتے ہی ایک ایک کے مُنھ پر اُداسی چھا گئی۔ ماں باپ ہیں تو اُداس ہیں۔ بھائی بہن ہیں تو اُداس ہیں۔ خالہ پھپھی، نانی دادی، اپنا بے گانہ آیا گیا جو سُنتا ہے ٹھنڈی سانس بھر کر رہ جاتا ہے۔ یوں ظاہر میں کوئی خوشی کی صورت بنالے تو کچھ کہی نہیں جاتی، پر خوشی سی چیز سو سو کوس نہیں۔'' [۶۶]

اسی طرح نکاح کے سلسلے میں بھی لڑکی سے پوچھنے اور اس کی رائے لینے کے بھی حالیؔ قائل ہیں ''مجالس النساء'' میں حالیؔ نے اس دور کی معاشرت اس طرح پیش کی ہے کہ ایک واضح تصویر نظروں کے سامنے آجاتی ہے مثلاً یہ بتانے کے لیے کہ کس طرح بے بنیاد و لغو باتوں نے اس معاشرے میں مُسلّمات کی حیثیت اختیار کر لی تھی ۔ حالیؔ ان توہمات و عقائد کو اس طرح بیان کرتے ہیں:

> ''ایک نیا مذہب سارے جہاں سے نرالا، ساری خدائی سے انوکھا نہ جس کا قرآن میں پتہ نہ جس کا حدیث میں ذکر وہ البتہ سیکھ جاؤ گی۔ میں نے کہا اماں جان! کیا عورتوں کا مذہب دُور پار سب سے جدا ہے۔ بیٹا کیا تم نے ان کے مسئلے نہیں سُنے۔ ایک بات ہو تو کہوں

انھوں نے تو ہزاروں خرافات جوڑ رکھے ہیں۔ قینچی نہ بجاؤ، دسپنا نہ بجاؤ، چاکو سے ناخن نہ لو، ٹھلیا پر ہاتھ دھر کر پانی نہ پیو، یہ سب باتیں نحوست کی نشانی ہیں۔ ننگے سر پانی پیو تو سر پر ہاتھ رکھ لو، چوکھٹ پر ہاتھ رکھ کر کھڑے نہ ہو اور بھولے سے رکھ دیا تو دونوں ہاتھوں کو چوم لو۔ دو آدمیوں کے بیچ میں سے آگ نہ نکالو نہیں تو اُن میں لڑائی ہو جائے گی۔ چھلنی سر پر نہ رکھو نہیں تو گنج ہو جائے گا۔ ترازو کھڑے ہو کر نہ تولو نہیں تو برکت جاتی رہے گی۔ کھانا کھا کر انگڑائی نہ لو نہیں تو کھایا پیا سب کتے کے پیٹ میں چلا جائے گا۔ جھاڑو کو بدن سے نہ لگنے دو نہیں تو کھانے کا ہوکا ہو جائے گا۔ ٹھکرایا ہوا یا لانگا ہوا پانی نہ پیو، جس پلنگ پر بچہ سوتا ہو اُسے پٹیاں پکڑ کر نہ اُٹھاؤ اور جو اُٹھا لیا تو دونوں طرف سے ہاتھ ملا کر چوم لو۔ جس پانی کو تین ہاتھ لگ جائیں اُسے پھینک دو یا چوتھا ہاتھ لگا لو۔ کہیں بیٹھ کر پاؤں نہ ہلاؤ، رزق ہلتا ہے، چراغ کو پھونک مار کر نہ بجھاؤ، منھ میں سے بدبو آنے لگے گی، بچوں کو دودھ دہی چاول کھلاؤ، تو راکھ چٹا دو نہیں تو نظر ہو جائے گی بدن میں کپڑا سینے سے نیستی آتی ہے۔ گھر میں سیھ کا کانٹا رکھنے سے لڑائی ہوتی ہے۔ جس پر مرت بیانی کا آنچل پڑ جائے اس کا بچہ بیمار ہو جائے گا نہیں تو آنچل کا کونا کتر کر جلا دو۔ کسی کے ہاں مہمان جاؤ تو تیسرے دن نہ آؤ۔ بدھ کے دن کسی کے ہاں نہ جاؤ، دلہن کا جوڑا سیو تو سات سہاگنوں کا ہاتھ لگوا لو۔ صبح کو کوا بولے تو جانو کوئی عزیز پردیس سے آنے والا ہے۔ صبح اُٹھتے ہی حکیم کا نام لو تو چیرے والا اور دھوبن کا نام لو تو اُجلی کہو، چاند کو اوپر والا، سانپ کو رسی، ہیضہ کو تھکارا، رات کو کتے بھونکیں تو جانو شیطان دکھائی دیتا ہے۔ توا چولہے سے اُتر کر ہنسے تو جانو کچھ خوشی ہونے والی ہے، اُٹھتے ہی کوئی چھینک دے تو بیٹھ جاؤ، اُلٹی چار پائی کھڑی نہ کرو نحوست کی نشانی ہے۔ کپڑا سیو تو زمین کو چُھوا لو، پانی میں منھ نہ دیکھو، دوا پیو تو کٹورا اُلٹ دو، پاؤں پر پاؤں نہ دھرو نحوست آتی ہے، جوتی پر جوتی چڑھ جائے تو جانو کہیں سفر کرنا ہے، کھانا کسی کے اوپر سے نہ دو نہیں تو صدقہ ہو جائے گا، کسی پر سے لانگ کے نہ جاؤ نہیں تو سر دُکھے گا، ناک کھجلائے تو باہر سے آئے ہوئے مرد کی جوتی لے کر سات بار چھوا لو نہیں تو بیمار ہو جاؤ گے، ٹھلیا نہ بجاؤ نحوست آتی ہے، جس نے دوسرا نکاح کیا ہو اُسے بیوی کی صحنک پر نہ بٹھاؤ، تیسری، تیرہویں، تیئیسویں، اور آٹھویں، اٹھارویں، اٹھائیسویں یہ سب تاریخیں نحس ہیں، ان میں کوئی نیا کام نہ کرو، بدھ کے دن سفر کو نہ جاؤ۔ رات کو اودوائن نہ کھینچو، چھپکلی کپڑوں پر گر پڑے تو سونے کا پانی بدن پر ڈالو، ہچکیاں آئیں تو جانو کوئی یاد کرتا ہے، بچے کی آنکھیں دُکھیں تو چُھوت جھاڑو، بچے کے چیچک ہو تو گوشت نہ بگھارو، اُجلے کپڑے پہن

> کرنہ آئے، پلنگ پر جھاڑو نہ دو نحوست آتی ہے، کوری ٹھلیا بھری جائے تو پہلے کسی مرد کو پانی پلا لو کسی کی ناک کو اپنا ہاتھ لگ جائے تو اُس کا ہاتھ اپنی ناک کو لگا لو نہیں تو وہ بیمار ہو جائے گا۔“ [۶۷]

یہ وہ توہمات ہیں جن سے معاشرے کا عام آدمی آج بھی واقف ہے۔ یہ وہ ورثہ ہے جو انسانی تاریخ کے ”جادوئی دور“ سے تعلق رکھتا ہے اور ”مذہب“ کے دور میں بھی متوازی طور پر زندہ تھا۔

”مجالس النساء“ میں حالؔی نے تعلیم و تربیت کے کم و بیش سارے پہلوؤں کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ علم کی تلقین وہ طرح طرح سے کرتے ہیں اور یہ بھی بتاتے ہیں کہ عورتوں کی فطرت اس درجہ خراب ہو گئی تھی کہ معلوم ہوتا ہے کہ آوے کا آوا ہی بگڑ گیا ہے۔

> ”سارے کنبے میں چھوٹے سے لے کر بڑی تک اور جوان سے لے کر بوڑھی تک کوئی اتنی نہیں جس کے پاس بیٹھ کر تم کچھ آدمیت سیکھو۔ جسے دیکھو اُسے اس کے سوا کچھ نہیں آتا کہ چار سر جوڑ کر بیٹھ گئیں اور زمانہ کی بُرائی شروع کی۔ [۶۸]

لڑکیوں کی تربیت کے لیے گُڑیوں سے جس طرح کھیل کھیل میں تربیت کا کام لینا بتایا ہے وہ بہت دلچسپ ہے اور آج بھی نئی گُڑیائیں اسی تصور پر بنائی جا سکتی ہیں ”مجالس النساء“ میں عورتوں کی مخصوص زبان استعمال کی گئی ہے اور اس طرح حالؔی کی یہ تصنیف زبان محاورے اور کہاوتوں کی ایک فرہنگ بن گئی ہے۔ قصے کے اعتبار سے یہ کمزور ہے لیکن عورتوں کی زبان کے استعمال نے اس میں جان ڈال دی ہے۔ ساتھ ہی اس دور کی معاشرت و تہذیب کے تعلق سے یہ کتاب آج بھی اہمیت رکھتی ہے۔

حیاتِ سعدی:

سرسید کی تحریک سے جو اثرات مرتب ہوئے ان میں حالؔی کا حصہ یہ تھا کہ انھوں نے قوم کو قدیم تاریخ اور اجداد کے کارناموں کی طرف متوجہ کیا اور اس کے ساتھ قدیم تاریخ کی اہم شخصیات خاص اہمیت اختیار کر گئیں۔ سرسید کی تحریک، جدید انگریزی فکر کے زیرِ اثر پروان چڑھ رہی تھی اور اس انگریزی فکر میں بایوگرافی (Bio Graphy) کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ حالؔی نے بھی اس صنف کی طرف توجہ دی لیکن اس کی ایک وجہ اور بھی تھی۔ شکست خوردہ قوم کو اس کیفیت سے نکالنے اور اس میں اعتماد کی روح پھونکنے کے لیے ضروری تھا کہ عظمتِ رفتہ کی تصویر کو اُبھارا جائے اور اجداد کے کارناموں کو سامنے لایا جائے۔ سعدی شیرازی ہندوستان میں فارسی زبان کے سب سے مقبول مصنف تھے۔ اُن کی گلستاں بوستاں ہر زیرِ تعلیم بچے کو پڑھائی جاتی تھی اور سعدی کے اخلاقی کارناموں سے انھیں روشناس کرایا جاتا تھا۔ حالؔی نے بھی اس اخلاقی شخصیت کا اسی لیے انتخاب کیا۔

''حیاتِ سعدی''(۱۸۸۶ء)[۶۹] اُردو میں پہلی سوانح عمری ہے جسے جدید طرز کی بایوگرافی کے دائرے میں لایا جاسکتا ہے۔ ''حیاتِ سعدی'' دو ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلے باب میں سعدی کے حالاتِ زندگی درج کیے گئے ہیں جس میں نام و نسب، ولادت و بچپن، تعلیم و سیاحت اور وفات تک جتنے حالات حالؔی کو مل سکے ان کو تاریخی صحت کے ساتھ مرتب کر دیا گیا ہے۔ پہلے باب کے شروع میں فارس و شیراز کا جغرافیہ اور تاریخ دی گئی ہے یہاں حالؔی نے سعدی کو اُن کے ماحول سے وابستہ کر کے دیکھا ہے اور اُردو تنقید میں فرد کو اس کے ماحول سے وابستہ کر کے دیکھنے کی یہ پہلی کوشش ہے۔ حالؔی لکھتے ہیں:

> ''اس میں شک نہیں کہ شہر کا قدرتی موقع اور آب و ہوا کی خوبی اور عمارات کی لطافت و خوش اسلوبی، باشندوں کے خیالات اور قوئی پر عجیب اثر رکھتی ہے، یہی سبب ہے کہ شیراز کے اکثر مشائخ اور علماء و شعرا پاکیزہ طبع اور لطیف و ظریف ہوئے ہیں۔ شیخ نے ''بوستان'' کے دیباچہ میں اہلِ شیراز کو ان تمام اشخاص پر ترجیح دی ہے جن سے وہ حالتِ سفر میں ملا تھا۔''[۷۰]

اس عبارت کو پڑھنے کے بعد اُمید تھی کہ حالؔی شیراز اور اس کے ماحول کے سعدی پر اثر کی تحلیل و تجزیہ کریں گے مگر وہ یہ نہیں کرتے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ انسانی نفسیات کی تحلیل و تجزیہ نہ فارسی و عربی ادب میں تھا جس سے سعدی واقف تھے اور انگریزی ادب جہاں یہ تھا اس سے حالؔی ناواقف تھے۔ اسی لیے سعدی کے جو حالات حالؔی نے دیے ہیں اُن سے واقعات و لطائف تو سامنے آتے ہیں مگر سعدی کی نفسیات کا کوئی قابلِ توجہ ذکر نہیں ملتا اور اسی لیے یہ حصہ بایوگرافی لکھنے کی کوشش تو ضرور ہے مگر پورے طور پر بایوگرافی نہیں ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ مسلمانوں نے اپنی اہم و تاریخی شخصیات کی کردار فہمی کی طرف توجہ نہیں دی اور اسی لیے سعدی شیرازی کے وہ حالات جو بہ حیثیت انسان انھیں نمایاں کرتے، مفقود ہیں۔

''حیاتِ سعدی'' کے دوسرے حصے میں ان کی تصانیف و کلام کا جائزہ لیا گیا ہے۔ یہ حصہ تنقیدی ہے۔ اس میں اپنی رائے کے ساتھ دوسروں کی رائیں بھی دی گئی ہیں۔ مختلف تصانیف کے بارے میں تاریخی مواد فراہم کیا گیا ہے۔ یہ بھی بتایا ہے کہ کون کون سی کتابوں کے تراجم کب کب اور کہاں کہاں سے چھپے۔ اس مطالعہ کا اصل تنقیدی حصہ وہ ہے جہاں شیخ سعدی کے کلام کی خوبیاں بیان کی ہیں اور مثالیں دے کر اُن کا اُردو ترجمہ بھی دیا گیا ہے۔ اصنافِ غزل و قصیدہ میں تبدیلیوں کا ذکر خاص طور پر کیا ہے۔ تقابل و موازنہ بھی کیا ہے اور سعدی کے کلام کی عظمت، ان کی اختراعات اور جدتوں پر بحث کی گئی ہے لیکن ساری بحث کے باوجود سعدی کی انفرادیت یہاں بھی ہمارے سامنے نہیں آتی۔ یہاں بھی تنقید کا جدید میلان حالؔی کے سامنے نہیں ہے۔ وہ حقائق (FACTS) کو جمع کر دینا ہی تنقید کے لیے کافی سمجھتے ہیں اور انگریزی ادب کے سترھویں اور اٹھارویں صدی کے تنقیدی سوانح کی یاد دلاتے ہیں۔ ڈاکٹر جونسن کی ''لائیوز'' (LIVES) میں بھی ایسا ہی مواد ملتا ہے

مگر جون سن کی تحریر میں ایسے چُست جملے اور فقرے بھی ملتے ہیں جن کے جدید تنقید میں بار بار حوالے دیے جاتے ہیں اور یہ فقرے جدید تنقید کی بنیاد بن جاتے ہیں۔ حالؔی کے ہاں ایسے فقرے خال خال ملتے ہیں لیکن ان سب باتوں کے باوجود اُردو ادب میں فرد پر تنقید کی یہ پہلی مثال ہے اور اُردو میں جدید وضع کی یہ پہلی سوانح ہے۔

اس بایوگرافی کی اصل اہمیت سر سید تحریک اور اس میں حالؔی کے انفرادی حصے کی وجہ سے ہے۔ حالی کی کاوش، مختلف تذکروں اور کتابوں سے مواد جمع کرنا اور اُسے ایک ترتیب میں لانا یقیناً قابلِ تحسین ہے لیکن اس سے زیادہ اہم بات وہ نقطۂ نظر ہے جس کو سامنے رکھ کر حالؔی نے یہ بایوگرافی تحریر کی ہے۔ سعدی کی ہستی اُن دینی و دنیوی خیالات کی جامع ہے جو سر سید اور حالؔی کے پیشِ نظر تھے۔ اس لیے اخلاقی نقطۂ نظر سے یہ بایوگرافی بہت اہم ہو جاتی ہے۔ سعدی اور حالی کی ذات میں چند پہلو متوازی ہیں۔ سعدی سلطنت عباسیہ کے زوال پر مرثیہ لکھتے ہیں، اور اس میں زوال مذہب کے بجائے جاہ و حشم کے زوال کا رونا روتے ہیں۔ حالؔی نے یہی دُکھڑا سلطنتِ مغلیہ کے زوال پر مُسدس میں سنایا ہے۔ سعدی کا بغداد کی تباہی پر افسوس، حالؔی کا دلّی کی بربادی پر افسوس کے متوازی ہے۔ سعدی نے گلستاں بوستاں میں حکایت اور قصوں سے اخلاقی اصلاح کا کام لیا ہے اور یہی کام حالؔی بھی کرنا چاہتے ہیں۔ ان کی اخلاقی نظمیں، جن میں حکایات بیان کی گئی ہیں، اسی ذیل میں آتی ہیں۔ حالؔی کے لیے سعدی اُس ادیب کی مثال ہیں جس کی زمانے کو ضرورت تھی۔ ایسی ہی ضرورت انیسویں صدی کے نصف آخر میں یہاں کے معاشرے کو خود حالؔی کی تھی۔ اس طرح دیکھیے تو سعدؔی اور حالؔی ایک سا روپ دھار لیتے ہیں۔ تحقیق کی مدد سے حالؔی ایسی باتوں کی تردید کرتے ہیں، جو سعدی کے بارے میں عام و رائج تھیں اس طرح تاریخی بحث بھی اس بایوگرافی کا خاص حصہ ہے۔ متعدد واقعات ایسے ہیں جو غلط فہمی کے باعث اُلجھے ہوئے تھے۔ حالؔی نے انھیں صحیح کیا ہے۔ اس اعتبار سے حیات سعدی تنقیدی تحقیق کا بھی پہلا قابلِ ذکر نمونہ ہے۔

بایوگرافی کے اعتبار سے اس میں یہ خامی ہے کہ یہاں سعدی انسان کی حیثیت سے پیش ہونے کے بجائے ایک اخلاقی ہستی کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ اس سے سعدی کی جو تصویر اُبھرتی ہے۔ وہ حالؔی کی عقیدت مندی کا اظہار ہے مثلاً سعدی کی عشق بازی اور امرد پرستی پر وہ پوری طرح پردہ ڈالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اور لکھتے ہیں کہ:

> ”گلستان کے پانچویں باب کے بعض حکایتوں اور شیخ سعدی کے اکثر اشعار سے صاف پایا جاتا ہے کہ عشق و محبت اس کی سرشت میں تھا اور کسی نہ کسی وقت میں سادہ رُخوں اور امردوں کی طرف میلانِ خاطر رہا مگر اس بات کو میں کسی بُرے معنی پر محمول نہیں کرتا۔ صوفیا کے نزدیک عشقِ مجازی بشرطے کہ پاک اور بے عیب ہو، سالک کے لیے ایک بڑا ذریعہ ترقیٔ

> باطنی کا ہے۔"

سعدی کی غزل پر ریویو کرتے ہوئے بھی حالؔی کو ہر دم اخلاق کا خیال رہتا ہے۔ لکھتے ہیں کہ:

> "عشق و محبت وغیرہ کے مضامین نہایت آب و رنگ کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں مگر اس میں شک نہیں کہ اس بادۂ ہوش رُبا یعنی غزل سے سوسائٹی کے اخلاق، خیالات معاشرے پر کچھ اچھے ثمرے مترتب نہیں ہوئے" (حیات سعدی: ص ۱۸۴)

اس لیے وہ سعدی کی غزل سے احتیاط برتنے کی ہدایت کرتے ہیں:

> "ممکن ہے کہ شیخ اور اس کے متبعین کی غزل نے اس زمانے میں جب کہ مسلمانوں کے دماغ میں نشۂ جاہ دُینوی عروج پر تھا، کچھ مفید نتائج پیدا کیے ہوں لیکن اس زمانے میں میرے نزدیک اس سے ضرر کا اندیشہ ہے۔" (حیاتِ سعدی ص ۱۸۸)

حالؔی سعدؔی کی گونا گوں شخصیت کی رنگا رنگی پر جس پر اُن کی عظمت کی بنیاد قائم ہے، پردہ ڈالنے کی کوشش کرتے ہیں چناں چہ ان کی ہزلیات کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "شیخ کے کلیات کا سب سے اخیر مجموعہ ہزلیات ہے جو بیس تیس صفحے سے زیادہ نہ ہوگا۔ یہ مجموعہ فی الحقیقت شیخ کے عارضِ کمال پر ایک نہایت بدنما مسہ ہے جو شیخ کی شان سے نہایت بعید اور اس کے فضل و کمال و بزرگی کے بالکل منافی ہے۔ حضرت نے اس حصے میں اپنی شیخوخت اور تقدس کو بالائے طاق رکھ کر خوب آزادی اور بے باکی سے دل کھول کر فحش اور ہزل کی داد دی ہے جس پر ہرگز یہ گمان نہیں ہو سکتا کہ یہ پوچ، لغو اور بے ہُودہ کلام اسی شخص کا ہے جس کے نتائج افکار سے گلستان بوستان جیسی بے بہا کتابیں موجود ہیں۔ آدمی کا خطا وار اور ناقص ہونا بھی اس کے انسان ہونے کی علامت ہے" (حیاتِ سعدی، ص ۲۱۴)

سعدی کے "ہزل" کی طرف متوجہ ہونے کی حالؔی نے یہ بتایا ہے کہ وہ کچھ بیرونی اثرات سے اس طرف متوجہ ہوئے۔ یہ بات اس لیے قرینِ قیاس نہیں ہے کہ سعدی ایسا شخص جس نے "مدح" سے ہمیشہ گُریز کیا کسی کے کہنے پر کیوں ہزل کہنے لگا۔ اصل میں سعدی کی زندگی کا ایک پہلو یہ بھی تھا اور بایوگرافی کو اُسے اسی طرح مان لینا چاہیے تھا مگر حالی ہر دم "مصلح" رہتے ہیں اور ہر چیز ہر شخص اور زندگی کے ہر پہلو کو اسی زاویے سے دیکھتے ہیں۔ وہ سعدی کو اخلاق کا نمونہ اور ماڈل بنانا چاہتے ہیں اور چوں کہ گلستاں کا باب پنجم اور کلیات سعدی میں ہزل کا حصہ ان کے راستے میں رکاوٹ تھا اس لیے اُنھوں نے اسے خارج کر دیا مگر ایک غیر متعصب بایوگرافر ایسا نہیں کرتا۔ وہ اپنے ہیرو کو اسی طرح دیکھتا ہے جیسا وہ ہے اور اس کی شخصیت میں وہی رنگ بھرتا ہے جس سے اس کا اصل روپ سامنے آئے۔ اپنی ساری خوبیوں کے باوجود "حیاتِ سعدی" حالی کا وعظ بن گئی ہے۔

حالی نے "حیاتِ سعدی" میں شیخ سعدی شیرازی کے لیے واحد کا صیغہ استعمال کیا ہے جو بُری طرح

کھٹکتا ہے۔

اس تصنیف میں بھی حالی کی نثر سادہ اور بے تکلف ہے جو اُن کی پہچان ہے لیکن کہیں کہیں ثقیل مترادف الفاظ پڑھتے ہوئے طبیعت اُلجھتی ہے مثلاً

(۱) ''شیخ سے اکثر اہلِ علم حقائق ومعارف کے دقائق وغوامض پوچھتے تھے'' حیات سعدی، ص ۵۲۔

(۲) ہمارے نزدیک اس مثنوی کو شیخ کی طرف نسبت کرنے میں کوئی استبعاد اور تردد کی بات نہیں ہے (حیاتِ سعدی، ص ۷۰)۔

لیکن بہ حیثیت مجموعی اس کی نثر سادہ صاف اور جدید رنگِ نثر کا نمونہ ہے۔

غرض کہ ''حیاتِ سعدی'' اُردو ادب میں تاریخی وتنقیدی تحقیق، ادبی سوانح نگاری اور ایک فرد پر تنقید کا پہلا نمونہ ہے۔ حالؔی نے مواد کی فراہمی اور اس کی ترتیب میں بڑی کاوش اور صحت سے کام لیا ہے اور اس حد تک وہ کامیاب تاریخ نگار ہیں۔ یہ تصنیف ہمیں، تاریخی حالات سے ایک فرد کے کردار کی تعمیر پر جو اثرات مرتب ہوتے ہیں، اُن کا جائزہ لینے کی پہلی کوشش ہے اور حالی جس حد تک جاتے ہیں وہ یقیناً قابلِ تحسین ہے۔ ویسے بھی اصل بایوگرافی اس شخص کی ہوتی ہے جس کو بایوگرافر نے خود دیکھا اور برتا ہو۔ یہ ''حیاتِ سعدی'' میں ممکن نہیں تھا۔ پھر مواد کی کمی کی بنا پر سعدی کی زندگی کی پوری تصویر بنانا بھی ممکن نہیں تھا۔ ایک بڑی خامی اس تصنیف کی یہ ہے کہ حالی سعدی کو ایک ''نفسیاتی وجود'' ماننے کے بجائے ایک اخلاقی ماڈل مانتے ہیں۔ اس لیے یہاں سعدی کی سیرت تو پیش ہو جاتی ہے لیکن بایوگرافی یعنی زندگی کا گراف نہیں بنتا۔ یہاں خطِ مستقیم تو بن جاتا ہے لیکن انسانی زندگی جو خطِ منحنی سے عبارت ہوتی ہے، وہ شکل پذیر نہیں ہوتا۔

''حیاتِ سعدی'' کی تصنیف کا یہ اثر ہوا کہ شبلی اور دوسرے معاصرین بھی سیرت نگاری کی طرف متوجہ ہوئے اور یہ صنف ہمارے ادب میں ہمیشہ کے لیے شامل ہو گئی۔ سیرت نگاری کی صنف بایوگرافی سے زیادہ قصیدہ اور مضمون نگاری کی شاخ معلوم ہوتی ہے۔ جیسے قصیدہ میں عینی ومثالی صفات کو لے کر ممدوح کے اندر ان کو بدرجۂ اتم موجود دکھایا جاتا ہے۔ ایسے ہی نثر میں سیرت نگاری بھی بڑی حد تک یہی کام کرتی ہے۔ نفسیاتی حقیقت کی خوبی یہ ہے کہ ہر اخلاقی صفت ہر فرد کے ساتھ ایک انفرادی حالت یا صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اور اسی کو سامنے لانا کردار نگاری ہے اور یہی وہ صفت ہے جس کو دکھانے پر باسویل (Bosewl) نے ناز کیا ہے۔

حیاتِ سعدی پہلی بایوگرافی ہونے کے ناتے اور جدید اُردو نثر کا قابلِ قدر نمونہ ہونے کے باعث ہمیشہ اہم رہے گی۔ اس نے اُردو میں جدید بایوگرافی کے سامنے ایک نیا راستہ کھول دیا۔

مقدمہ شعر و شاعری:

حالؔی کی اس تصنیف کا اصل نام ''مقدمہ'' ہے جو پہلی بار دیوانِ حالی کے ساتھ اس کے مقدمہ کے

طور پر مطبع انصاری دہلی سے ۱۸۹۳ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد یہ مقدمہ دیوانِ حالی سے الگ ہو کر مقدمہ شعر وشاعری کے نام سے شائع ہوا اور آج تک اسی نام سے چھپتا اور اسی نام سے معروف ہے۔ "مقدمہ شعر وشاعری سے اُردو میں باقاعدہ جدید تنقید نگاری کی ابتدا ہوتی ہے۔

"مقدمہ شعر وشاعری" اُردو ادب میں تخلیقی تنقید کی پہلی اور منفرد مثال ہے جس میں حالیؔ نے اپنی قومی شاعری کا مینی فیسٹو (Manifesto) پیش کیا ہے۔ جو خیالات "مقدمہ" میں پیش کیے گئے ہیں وہ ایک عرصے سے برصغیر کے بدلتے ہوئے تہذیبی منظر میں رفتہ رفتہ رائج ہو رہے تھے۔ حالیؔ نے اُنھیں سمیٹ کر اپنے نقطۂ نظر کے ساتھ یک جا کر دیا ہے۔ غور سے دیکھیے تو مقدمہ میں بھی مسدس کی طرح، مسلمانوں کے قدیم نظریۂ شاعری کی عظمت کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ حالیؔ نے اپنی اس تصنیف میں موجود شاعری کی بدحالی کا ڈکھڑا سنا کر واضح طور پر شاعری کی اصلاح کا طریقہ بتایا ہے۔

"مقدمہ شعر وشاعری" کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلا حصہ شعر کی تاثیر اور اس کی نوعیت سے بحث کرتا ہے۔ دوسرے حصے میں شعر کے لوازم، ماہیت، شرائط اور حسن قبول کا مطالعہ کیا گیا ہے اور تیسرے حصے میں اُردو کی مقبول اصنافِ سخن پر بحث کی گئی ہے۔ حالیؔ کے دور نے ان تمام بحثوں کو انگریزی شاعری کے اصول مان کر یہ الزام لگایا کہ وہ اُردو شاعری کو انگریزی اصولوں سے جانچنا اور پرکھنا چاہتے ہیں، مگر آج "مقدمہ" کو غور سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ حالیؔ کے اندازِ نظر میں بنیادی طور پر مشرقی اصول ومعیارِ شاعری نمایاں ہے اور اگر انگریزی ادب کے کچھ اصولوں کا انھوں نے ذکر کیا ہے تو انگریزی زبان وادب سے ناواقفیت کے باعث بہت سی باتوں کو گڈمڈ کر دیا ہے، اسی لیے "مقدمہ" کے مطالعہ کے لیے آنکھوں کو پوری طرح کھلا رکھنا ضروری ہے۔

"مقدمہ" کی "تمہید" سے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ سرسید کے زیرِ اثر حالیؔ شاعری کی افادیت پر زور دینا چاہتے ہیں۔ تمہید کے بعد شعر کی مدح وذم کا موضوع قائم کر کے وہ میکالے کا یہ قول بغیر نام لیے نقل کرتے ہیں کہ جیسے جیسے جہل وتاریکی کم ہوتی جاتی ہے۔ شعر کی قوت بھی طلسمی لال ٹین (Magic Lantern) کی طرح کم ہوتی جاتی ہے مگر حالیؔ اس کے برخلاف یہ ثابت کرتے ہیں کہ شاعری کا ملکہ بے کار نہیں ہے اور شعر کی تاثیر مُسلّم ہے۔ اس کے ثبوت میں وہ "تاریخ" سے شاعری کے اثر کی مثالیں دیتے ہیں جن سے شاعری کا ہنگامی اثر تو ثابت ہو جاتا ہے لیکن ساتھ ہی ادب وصحافت کا فرق مبہم ہو جاتا ہے۔ وہ انگریزی زبان کے شاعر لارڈ بائرن کی مثال دیتے ہیں لیکن حالیؔ کو یہ نہیں معلوم کہ بائرن کی جس شاعری کی اُس کے زمانے میں شہرت ہوئی تھی وہ بہت سطحی اور بناوٹی شاعری تھی اور آج اس کی کوئی وقعت انگریزی ادب میں نہیں ہے۔ یورپ کی تاریخ سے مثالیں دے کر عرب وایران کی شاعری سے جو مثالیں دیتے ہیں، وہ بھی بامعنی نہیں ہیں۔ اسی طرح شاعری کا اخلاق سے تعلق کے موضوع پر یہ مبہم سی بات کہتے ہیں کہ "شعر اگرچہ براہِ راست علم

اخلاق کی طرح تلقین اور تربیت نہیں کرتا لیکن از روئے انصاف اس کو علم اخلاق کا نائب مناب اور قائم مقام کہہ سکتے ہیں۔" [۷۱] اس حصے کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ حالی جو کچھ کہنا چاہتے ہیں وہ اس لیے نہیں کہہ سکتے کہ وہ ان کے مقصد کے خلاف جاتا ہے اور پھر اس میں "سماع" کے اثر کی آمیزش کر کے ساری بات کو مزید مبہم کر دیتے ہیں۔ ساتھ ہی ان کی کوشش یہ ہے کہ شاعری کے افادی اثر کو عربوں کی شاعری سے ثابت کریں۔ جیسے مُسدس میں اُنھوں نے یہ دکھایا ہے کہ جو ترقی سرسید چاہتے تھے وہ اسلام کے عروج کے وقت ہو چکی تھی، ویسے ہی یہاں بھی یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ اصل میں شاعری کی اصلاح اُسے عربوں کی اصل شاعری کی طرح بنانے کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ پھر ذرا آگے چل کر جو عنوانات وہ قائم کرتے ہیں ان میں فی الحقیقت منطقی ربط نہیں ہے، اس لیے مقدمہ کا موضوع کے اعتبار سے جائزہ لینے سے ساری بحث مبہم ہو جاتی ہے۔ بنیادی طور پر حالؔی کا انداز نظر تذکرہ نویسی کا ہے اور اُن کے سوچنے کا طریقہ بھی جزوی ہے اور جب وہ اس میں انگریزی اقوال شامل کرتے ہیں تو ابہام اور بڑھ جاتا ہے۔ شروع کے حصے میں بھی ابہام غالب ہے۔ لیکن اُس مقام سے بحث وقیع ہو کر ادبی وائرے میں آ جاتی ہے۔ جب حالؔی شعر کی ماہیت سے بحث کر کے شاعری کی ضروری شرائط پر آتے ہیں اور تخیل کو سب سے زیادہ اہمیت دے کر اس کی تعریف کرتے ہیں تو اس سلسلے میں وہ کوئی نئی بات نہیں کہتے اور نہ پُرانی راہ سے ہٹتے ہیں مگر خاص بات جو یہاں نظر آتی ہے وہ اُن کا اصلاحی رجحان ہے جسے اس اقتباس سے واضح کیا جا سکتا ہے:

> "تخیل کی نسبت اتنا جان لینا اور ضرور ہے کہ اس کو جہاں تک ممکن ہو اعتدال پر رکھنا اور طبیعت پر غالب نہ ہونے دینا چاہیے کیوں کہ جب اُس کا غلبہ طبیعت پر زیادہ ہو جاتا ہے اور وہ قوتِ ممیزہ کے قابو سے، جو کہ اس کی روک ٹوک کرنے والی ہے، باہر ہو جاتا ہے تو اس کی یہ حالت شاعر کے حق میں نہایت خطرناک ہے۔ قوتِ متخلیہ ہمیشہ خلاقی اور بلند پروازی کی طرف مائل رہتی ہے مگر قوتِ ممیزہ اس کی پرواز کو محدود کرتی ہے۔ اس کی خلاقی کی مزاحم ہوتی ہے اور اس کو ایک قدم بے قاعدہ نہیں چلنے دیتی۔ دنیا میں جتنے بڑے شاعر ہوئے ہیں، اُن میں قوتِ متخیلہ کی بلند پروازی اور قوتِ ممیزہ کی حکومت دونوں ساتھ ساتھ پائی جاتی ہیں۔ جب قوتِ متخیلہ کو اس کی معتاد غذا نہیں ملتی تو وہ غیر معتاد غذا پر ہاتھ ڈالتی ہے۔ خیالات دُور از کار، جن میں اصلیت کا نام و نشان نہیں ہوتا تراش کر بہ تکلف ان کو شعر کا لباس پہناتی ہے اور قوتِ ممیزہ کو اپنے کام میں خلل انداز سمجھ کر اس کی اطاعت سے باہر ہو جاتی ہے اور آخر کار شاعر کو مہمل گو اور کوہ کندن وکاہ بر آوردن کا مصداق بنا دیتی ہے۔" [۷۲]

یہاں معلوم ہوتا ہے کہ حالؔی کا اصل مقصد یہ ہے کہ وہ ہماری شاعری کے "مبالغہ آمیز اوراک" کو بدل دینا

چاہتے ہیں تاکہ شاعری اصلیت سے قریب آ جائے۔ اس کے بعد اسی لیے مطالعۂ کائنات کو شاعری کی دوسری شرط ٹھہراتے ہیں۔ حالؔی سے پہلے کا شاعر فرضی دنیا میں اس قدر گم تھا (جیسے ناسخ اور اُن کے پیرو کار) کہ اُس کی آنکھیں کھولنے کی ضرورت تھی اس لیے زمین پر قدم رکھ کر چلنے کی ہدایت ضروری تھی۔ حالی حقیقت ومجاز کے امتزاج پر غور نہیں کرتے بلکہ اُردو شاعری میں جو مجاز کی فراوانی ہوگئی تھی اس کو دور کرنے میں دوسری حد کو جا پُہنچتے ہیں۔ اصلاح کے مقصد کو پورا کرنے کے لیے ایسا ہونا ضروری تھا۔ یہی عمل حالی نے کیا۔ تفحص الفاظ، آمد و آورد اور اعلیٰ درجہ کے شعرا کے کلام سے آگاہی وغیرہ وہ عام معاملات ہیں جن سے سب لوگ واقف تھے۔ یہاں اُن کے بیان میں اگر کوئی چیز اہم تو وہ اصلاحی سایہ ہے۔ اصل بحث اس وقت آتی ہے جب وہ یہ سوال کرتے ہیں کہ شعر میں کیا کیا خوبیاں ہونی چاہئیں اور یہاں وہ ملٹن کا قول پیش کرتے ہیں کہ ''شعر کی خوبی یہ ہے کہ سادہ ہو، جوش سے بھرا ہوا ہو اور ''اصلیت'' پر مبنی ہو۔[۷۳] حالؔی نے کھل کر ان تین خصوصیات پر بحث کی ہے اور اُن کی مثالیں دی ہیں۔ اسی وجہ سے حالؔی پر یہ الزام لگایا جاتا ہے کہ وہ انگریزی اصولوں سے اُردو شاعری کو جانچتے ہیں۔ حالاں کہ اگر غور سے دیکھا جائے تو حالؔی نے ان سب خصوصیات کا سراغ فی الواقع عربوں کے معیارِ شاعری سے لگایا ہے اور یہی اصل بات ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے کہ حالی نے انگریزی لفظ (Sensuous) کا ترجمہ ''اصلیت'' غلط کیا ہے۔ اس کا ترجمہ ''اِحْتساسی' غلط کیا ہے۔ اس کا ترجمہ ''احتساسی'' ہونا چاہیے اور احساسی سے مقصود وہی ہوتا ہے جو عام طور پر رنگینی سے لیتے ہیں۔ ملٹن کے لفظ کے معنی اصلیت پر مبنی رنگینی کے ہیں اور یہ چیز ہمیں اُردو کے شعرا میں میر انیس سے بہتر کہیں نہیں ملتی ہے۔[۷۴] حالؔی نے لفظ رنگینی کو سوچ سمجھ کر اس لیے استعمال نہیں کیا کہ اُردو شاعری میں رنگینی کو برتنے کی ایسی غلط راہ بن گئی تھی کہ ان حالات میں اس لفظ کو ترک کرنا ہی مناسب تھا۔ انگریزی شاعری میں حسیات کا تعلق اصلیت سے ضروری سمجھا جاتا ہے اس لیے حالؔی اسی پہلو پر زور دیتے ہیں اور یہ عمل اُن کے اصلاحی رجحان سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ ''جوش'' کے تعلق سے وہ عبرانی و عربی شاعری کی طرف خاص طور سے رجوع ہوتے ہیں اور مفیدِ مطلب مثالیں پیش کرتے ہیں۔ مثالیں دیتے، اُن کے مطالب سمجھانے اور اُن میں اپنے بتائے ہوئے اصولوں کی پابندی دکھاتے میں حالؔی پوری چابک دستی کا ثبوت دیتے ہیں۔ یہاں وہ شعر کے ایک بہترین شارحِ نظر آتے ہیں۔ یہ رجحان ''حیاتِ سعدی'' میں بھی موجود ہے اور ''یادگارِ غالب'' میں تو بہت نمایاں ہوا ہے اور خود ''مقدمہ'' میں بھی اس کی سطح بلند تر ہے۔ اس ساری بحث کے بعد وہ اہم سوال سامنے آتا ہے جس کے لیے یہ ساری بحث اُٹھائی گئی تھی یعنی ''زمانہ کی رفتار کے موافق اُردو شاعری میں ترقی کیوں کر ہو سکتی ہے۔ خصوصاً ایسے زمانے میں جب کہ اُردو سے نہایت اعلیٰ اور اشرف زبانوں کی شاعری بھی معرضِ زوال میں ہو، سائنس اس کی جڑ کاٹ رہا ہو اور سویلزیشن اس کا طلسم توڑ رہی ہو، اور اس کے جادو کو حرف غلط کی طرح مٹا رہی ہو۔[۷۵] یہاں حالؔی اُردو شاعری میں ترقی کی تلاش کے لیے نکلتے ہیں تو شاعری

کی استعداد کو ضروری ٹھہرا کر وہ جھوٹ اور مبالغے سے بچنے کی ہدایت کرتے ہیں، اور نیچرل شاعری کی طرف آتے ہیں جس سے نہ صرف خود اُن کے تخلیقی و فکری عمل کی مکمل تشریح ہوتی ہے بلکہ یہ "مقدمہ" کا بہت اہم حصہ ہے ڈاکٹر احسن فاروقی بھی اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ "نیچرل شاعری والا حصہ خاص طور پر بے مثل ہے اور اُردو تنقید میں بڑا اہم اضافہ ہے۔[۷۶] حالؔی نیچرل شاعری کی یہ تعریف و توضیح کرتے ہیں:

> "نیچرل شاعری سے وہ شاعری مراد ہے جو لفظاً و معنیً دونوں حیثیتوں سے نیچرل یعنی فطرت یا عادت کے موافق ہو۔ لفظاً نیچرل کے موافق ہونے سے یہ غرض ہے کہ شعر کے الفاظ اور ان کی ترکیب و بندش تابمقدور اس زبان کے معمولی بول چال کے موافق ہو جس میں وہ شعر کہا گیا ہے کیوں کہ ہر زبان کی معمولی بول چال اور روزمرہ اس ملک والوں کے حق میں جہاں وہ زبان بولی جاتی ہے نیچر یا سیکنڈ نیچر کا حکم رکھتے ہیں۔ پس شعر کا بیان جس قدر کہ بے ضرورت معمولی بول چال اور روزمرہ سے بعید ہوگا اُسی قدر اَن نیچرل سمجھا جائے گا۔"[۷۷]

وضاحت میں اس کی مثالیں اُردو شاعروں سے دے کر اور اس کا جو قدماءِ عرب کے یہاں دکھا کر وہ مذاقِ سخن کو تبدیل کرنے میں وہی کام کرتے ہیں جو خیالات و عمل کی سطح پر انھوں نے "مسدس" میں کیا تھا۔ اسی کے ساتھ اصلاحِ ادب کے تعلق سے سرسید کا پروگرام پورا ہو جاتا ہے۔ یہاں تنقید کے اصول ختم ہو جاتے ہیں اور اصنافِ سخن پر بحث کا آغاز ہوتا ہے۔

یہاں یہ سوال سامنے آتا تھا کہ آخر حالؔی انگریزی شاعری اور انگریزی تنقید سے کہاں تک متاثر تھے؟ اُن کے مخالفین نے اس سلسلے میں بڑے مبالغے سے کام لیا ہے۔ اور ان کو شعر و ادب میں انگریزیت پھیلانے کا اسی طرح بانی ٹھہرایا ہے جیسے سرسید پر عام زندگی میں انگریزیت پھیلانے کا الزام لگایا گیا تھا لیکن خود حالؔی اس کا ذکر یوں کرتے ہیں کہ:

> "مجھ کو مغربی شاعری کے اصول سے نہ اُس وقت کچھ آگاہی تھی اور نہ اب ہے نیز میرے نزدیک مغربی شاعری کا پورا پورا تتبع ایک ایسی نامکمل زبان میں جیسی کہ اُردو ہے، ہو بھی نہیں سکتا۔ البتہ کچھ تو میری طبیعت مبالغے اور اغراق سے بالطبع نفور تھی اور کچھ اس نئے چرچے نے اس نفرت کو زیادہ مستحکم کر دیا۔ اس کے سوا میرے کلام میں کوئی چیز ایسی نہیں ہے جس سے انگریزی شاعری کے تتبع کا دعویٰ کیا جا سکے یا اپنے قدیم طریقے کے ترک کرنے کا الزام عائد ہو۔"[۷۸]

حالؔی جو کچھ "مقدمہ" میں کہتے ہیں اس کے سرے عربی فارسی شاعری و تہذیب سے ملا دیتے ہیں تاکہ ان کی بات قابلِ قبول ہو جائے۔ وہ سرسید کی طرح انگریزی کے زیادہ سے زیادہ اثرات قبول کرنا چاہتے تھے مگر

انگریزی زبان و ادب سے ناواقفیت ان کی مجبوری تھی۔ پھر بھی انھوں نے جس طرح جدید و قدیم کا امتزاج کیا اور روایت کا رُخ بدل دیا یہ کوئی معمولی کارنامہ نہیں ہے اور آج اُردو ادب جس نہج پر جارہا ہے اس کا سرا حالی سے ہی جاملتا ہے۔ حالیؔ نے جو انگریزی اقوال یا نام اور حوالے ''مقدمہ'' میں دیے ہیں اُن سے وہ اپنے مقصد کو آگے بڑھانے کا کام لیتے ہیں اور یہی ان کا مقصد تھا۔ انگریزی شعر و ادب کی روایت کی تفہیم میں حالیؔ سے جو غلطیاں ہوئی ہیں جن کی طرف کلیم الدین احمد اور ڈاکٹر احسن فاروقی نے توجہ دلائی ہے اُن کا اس مقصد سے جو حالیؔ کے پیش نظر تھا، کوئی تعلق نہیں ہے۔ ''مقدمہ'' لکھ کر جو مقصد وہ حاصل کرنا چاہتے تھے وہ یقیناً انھوں نے حاصل کرلیا۔ اس کے علاوہ باقی باتیں زائد ہیں۔

حالیؔ کا مقصد اُردو شعر و ادب کی اصلاح تھا اور یہی اصلاحی رجحان، اصلاحِ اخلاق کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے۔ اس کام کے لیے حالیؔ اُردو شاعری کو ذریعہ بناتے ہیں، کیوں کہ شاعری ہی ان کی مخصوص صلاحیت کا ذریعۂ اظہار تھی۔ حالیؔ کی قومی شاعری اسی اخلاقی و اصلاحی شاعری کا نمونہ ہے۔ وہ تصورِ شاعری جو ''مقدمہ'' میں حالیؔ نے اُبھارا ہے فی الحقیقت ان کی شاعری اسی تصور کا عملی ثبوت ہے۔ اصنافِ سخن پر جو انھوں نے بحث کی ہے اس میں بھی اخلاقی تصور کارفرما ہے۔ بظاہر یہ بات عجیب سی معلوم ہوتی ہے کہ پوری صنفِ غزل کو اخلاق سے وابستہ کردیا جائے لیکن اس تخلیقی عمل کا ثبوت حالی اپنی ''جدید غزل'' میں پیش کرتے ہیں اور آگے چل کر اقبالؔ بھی یہی راہ اختیار کر کے اُردو غزل کو ایک نئی چیز بنا دیتے ہیں۔ اقبال کی غزل اُردو شاعری میں، علویت کے ساتھ، ایک منفرد تخلیقی عمل ہے جس کا سُراغ حالی کی غزل اور قومی شاعری میں ملتا ہے۔ حالی قصیدہ میں بھی اخلاقی رنگ لانا چاہتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ''عرب کی قدیم شاعری میں قصائد و مرثیہ ایسے سچے اور صحیح حالات و واقعات پر مشتمل ہوتے تھے کہ اُن سے متوفی کی مختصر لائف استنباط ہوسکتی تھی۔[۷۹] مرثیے کے بارے میں اُن کی رائے یہ ہے کہ ''مرثیہ کو اگر اخلاق کے لحاظ سے دیکھا جائے تو بھی ہمارے نزدیک اُردو شاعری میں اخلاقی نظم کہلانے کا مستحق صرف انھیں لوگوں کا کلام ٹھہر سکتا ہے۔[۸۰] لیکن اُردو مرثیے کا مقصد اخلاق کی درستی نہیں بلکہ رونا رُلانا ہے۔ اس کا مُکی اثر ہی اصل چیز ہے۔ حالیؔ لکھتے ہیں کہ ''جو اثر ایسی اخلاقی نظموں سے انسان کے دل پر ہونا چاہیے وہ نہ ان مرثیوں سے سامعین کے دل پر ہوتا ہے اور نہ ہوسکتا ہے۔ اول تو یہ خیال کہ مرثیہ کا اصل مقصد صرف رونا رُلانا ہے۔ سامعین کو دوسری طرف متوجہ ہی نہیں ہونے دیتا، دوسرے یہ اعتقاد کہ جو کچھ اخلاقِ فاضلہ امام ہمام اور ان کے عزیزوں سے معرکۂ کربلا میں ظاہر ہوئے وہ مافوق طاقت بشری اور خوارق عادات سے تھے، کبھی ان کی پیروی اور اقتدار کرنے کا تصور بھی دل میں آنے نہیں دیتا۔[۸۱]

مثنوی پر حالیؔ نے خاص توجہ دی ہے۔ یہ بھی انگریزی شاعری کی طرف رُجحان کا اثر ہے۔ حالیؔ کو معلوم ہے کہ انگریزی میں طویل نظم کو خاص اہمیت دی جاتی ہے اور اُردو میں اس قسم کی نظم مثنوی ہی ہوسکتی ہے

جس میں مسلسل مضامین بیان کرنے کی قابلیت سب سے زیادہ ہے۔ حالیؔ کی طویل نظمیں: برکھارت، نشاطِ اُمید، حبِّ وطن، مناظرۂ رحم وانصاف، تعصب وانصاف وغیرہ مثنوی کی ہیئت میں لکھی گئی ہیں۔ وہ مثنوی کو بھی مبالغہ وغلو سے پاک کرنا چاہتے ہیں۔ وہ مثنوی میں انگریزی ڈرامے کی سی خصوصیات پیدا کرنی چاہتے ہیں لیکن یہ بھول جاتے ہیں کہ جذبات نگاری کب محض جذباتیت ہو جاتی ہے اور اس طرح ادبی درجے سے گر جاتی ہے۔ مثنوی کی بحث پر "مقدمہ" ختم ہو جاتا ہے۔

"مقدمہ" میں بہت سے نقائص وخامیاں ہیں لیکن بلاشبہ یہاں حالی نے ایک نظامِ تنقید وضع کرنے کی پہلی کامیاب کوشش ضرور کی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس کے بعد بھی اُردو میں ہمیں کوئی اور اہم کوشش نظر نہیں آتی۔ "مقدمہ" ہر اہم ادب پارہ کی طرح، حالی کے تخلیقی عمل کو نظریاتی صورت میں پیش کرنے کی کوشش ہے یعنی یہ سب سے پہلے خود اُن کی شاعری کا جواز پیش کرتا ہے۔ اسی لیے اس میں اُن کی انفرادیت سب سے اہم چیز ہے۔ یہ انفرادیت عالمگیر پہلو رکھتی ہے۔ اور یقیناً معروض (Objective) ہے۔ سرسید کے زیرِ اثر اسے پورے خلوص کے ساتھ وہی کچھ کرنا تھا جو پوری قوم کے لیے مفید ہو۔ ظاہر ہے کہ کوئی انفرادیت ہر چیز کا احاطہ کر کے سب کو مطمئن نہیں کر سکتی۔ یہی صورتِ حال تنقید کے ساتھ ہے۔ پُرانے خیال کے لوگ کہتے ہیں کہ حالیؔ "مقدمہ" میں پُرانے نظریے کو تو پوری طرح واضح نہیں کرتے لیکن نئے نظریے پر چلنے کی ہدایت کرتے ہیں۔ نئے ذہن کے لوگ محسوس کرتے ہیں کہ نئے نظریے تک پہنچنے کے حالی اہل ہی نہیں ہیں۔ وہ پرانے پنجرے ہی میں پھڑ پھڑا رہے ہیں۔ ان سب باتوں کے باوجود حالی کا ذہن امکان بھر ہر قسم کے تنقیدی خیالات کو مربوط کر کے ایک نیا امکان سامنے لاتا ہے اور ایک پائنیر (PIONEER) کا کام انجام دیتا ہے اور اس لیے "مقدمہ" ادب کی تاریخ میں ایک سنگِ میل کا درجہ اختیار کر لیتا ہے۔

واضح رہے کہ نقاد کی زندگی اس بات میں نہیں ہے کہ سب کے سب اس کی ساری باتیں قبول کر لیں یا اُس کی سب باتوں کو رد کر دیں بلکہ اس میں ہے کہ اس کی باتیں غور وفکر اور بحث مباحثہ کے لیے ایک میدان کھول دیں، اور اُن پر بحث ہوتی رہے۔ حالیؔ کے "مقدمہ" نے بحث وتمحیص کا ایسا راستہ کھولا کہ آج سو سال سے زیادہ عرصہ گزر جانے کے باوجود "مقدمہ" مسلسل زیرِ بحث آ رہا ہے۔ حالیؔ نے اُردو تنقید نگاری کی پہلی عمارت تعمیر کی جہاں قدیم نظریۂ سخن اور جدید نظریۂ ادب کے اصولوں کو ایک ساتھ دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ ایک کارِ دشوار تھا لیکن حالیؔ اسے کر دکھاتے ہیں۔ اس اعتبار سے اُردو میں وہ فنِ تنقید کے موجد ٹھہرتے ہیں اور ان کی تقلید میں اس فن کی ایک نئی راہ اُردو ادب میں قائم ہو جاتی ہے۔ مقدمہ علمی وادبی تنقید دونوں کے لیے مشعلِ راہ ہے۔ اس کے مطالعہ سے عالمانِ ادب کو ریسرچ کرنے، پرانے اور نئے خیالات کو مرتب طریقے سے مطالعہ کرنے کا موقع ہاتھ آتا ہے اور ساتھ ہی ادیبوں کو منظم طریقے پر اپنے فن کے بارے میں غور کرنے کی ترغیب ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک مضمون میں خواہ وہ کتنا ہی طویل کیوں نہ ہو سب کچھ نہیں آ سکتا۔ ایسے میں

دیکھنے کی اصل چیز مصنف کی “نیت” اور “مقصد” ہوتا ہے۔ حالؔی اُردو میں جدید ادب کے بانی ہیں اور عملی و نظریاتی دونوں سطح پر وہ کوشش کرتے ہیں۔ مسدس حالی اور “حیاتِ جاوید” تخلیقی عمل کی مثالیں ہیں اور “مقدمہ” اُن کے نظریاتی عمل کو پیش کرتا ہے۔ “مقدمہ” کی اہمیت یہ بھی ہے کہ حالؔی کا “مقصد” ان کے اپنے دور کا مقصد بن جاتا ہے اور چوں کہ وہ دور آج تک چل رہا ہے اس لیے ترمیم و تنسیخ کے بعد اُن کا مقصد ہمارے دور کا بھی “مقصد” بن جاتا ہے۔ ہم اپنی انفرادیت یا الگ مزاجِ فکر کے پیشِ نظر حالؔی سے کتنا ہی اختلاف کریں یا ہماری علمی قابلیت ہمیں اُن سے کتنا ہی آگے لے جائے یا ہم اُن میں نقاد کی صلاحیتوں کی کتنی ہی کمی محسوس کریں مگر جب بھی ہم تنقید کے میدان میں آئیں گے اُن کی قیادت سے انکار نہ کرسکیں گے۔ “مقدمہ” ہمیشہ اُن کو اصولِ تنقید کے قائد کی حیثیت سے زندہ رکھے گا۔

حالؔی نے “مقدمہ” میں نقاد کے تین فرائض پورے کیے۔ ایک یہ کہ انھوں نے “اصولِ تنقید” وضع کیے۔ دوسرے ان اصولوں کو اُردو ادب کے مطالعے اور عملی تنقید سے اُجاگر کیا اور تیسرے ان اصولوں اور عملی تنقید سے خود قوم کا مذاق بدل دیا اور یہ اتنا بڑا کام ہے کہ آج تک کسی اور نقاد سے نہ ہو سکا۔ اُن کے خیالات اُن کے افکار خواہ انھوں نے کہیں سے بھی مستعار لیا ہو، خود ان کی فکر و نظر بن گئے تھے۔ جب بھی وہ کسی کتاب پر تبصرہ کرتے ہیں، یا کسی شاعر کے کلام پر اپنی رائے دیتے ہیں یا کسی کو خط لکھتے ہیں تو ان کی رائیں انھیں اصولوں سے جنم لیتی ہیں۔ وہ خود سارے ادب کو انھیں اصولوں کی روشنی میں دیکھتے ہیں اور بقول وارث علوی “لے دے کر ہماری تنقید میں حالؔی کا مقدمہ ہی ایسی چیز ہے جس سے ہمارے قد کو ناپا جائے۔ انسان کو انھوں نے ٹکڑے ٹکڑے نہیں دیکھا۔ حالی کی باتیں ایک مربوط اور سالم ذہن کی باتیں تھیں۔ انھوں نے شاعری کو زندگی سے، زندگی کو سماج سے اور سماج کو اخلاقی، تہذیبی اور روحانی روایات سے وابستہ کرنے کی کوشش کی۔ حالی کی آواز میں وہ حسن اور وقار تھا جو ایک شان دار تہذیبی روایت کا بخشا ہوا تھا۔[۸۲]

یادگارِ غالب:

“یادگارِ غالب” بحیثیت سوانح عمری “حیاتِ سعدی” کی ہی توسیع ہے۔ یہ بھی حیاتِ سعدی کی طرح دو حصوں میں تقسیم ہے۔ پہلے حصے میں غالب کی زندگی کے حالات دیے گئے ہیں جن سے ان کی ذات و شخصیت اور مزاج پر بھی روشنی پڑتی ہے اور دوسرے حصے میں ان کے اُردو و فارسی کلام کی تشریح و مطالعہ کیا گیا ہے۔

حالؔی مرزا غالبؔ سے ذاتی طور پر واقف تھے۔ حالؔی نے غالب کو اخلاقی نمونہ بنانے کی کوشش نہیں کی لیکن اس کے باوجود وہ “بایوگرافی” سے ہٹ کر سیرت نگاری کی طرف آ جاتے ہیں۔ بایوگرافی اور سیرت نگاری میں فرق یہ ہے کہ بایوگرافی ایک شخصیت کا گراف بناتی ہوئی چلتی ہے۔ اور اس کا کردار اور اس کے

کارنامے اس گراف میں اپنی تاریخی جگہ پر نمایاں ہوتے جاتے ہیں۔ سیرت نگاری میں کردار کا گراف نہیں بنتا بلکہ کارنامے مدح کے انداز میں بیان ہوتے ہیں۔ سیرت نگاری کے دو حصے بن جاتے ہیں۔ ایک میں زندگی کے حالات و واقعات جمع کیے جاتے ہیں اور دوسرے حصے میں ان کے محاسن گنوا کر ان کی مدح کر دی جاتی ہے۔ یادگار غالب لکھتے وقت حاؔلی کے سامنے جو مقصد تھا انھوں نے اسے ان الفاظ میں بیان کیا ہے کہ:

> ''اصل مقصد اس کتاب کے لکھنے سے شاعری کے اس عجیب و غریب ملکہ کا لوگوں پر ظاہر کرنا ہے جو خُدا تعالیٰ نے مرزا کی فطرت میں ودیعت کیا تھا اور جو کبھی نظم و نثر کے پیرائے میں، کبھی ظرافت اور بذلہ سنجی کے روپ میں، کبھی عشق بازی اور رند مشربی کے لباس میں اور کبھی تصوف اور حبِ اہلِ بیت کی صورت میں ظہور کرتا ہے۔ پس جو ذکر ان چاروں باتوں سے علاقہ نہیں رکھتا اس کو کتاب کے موضوع سے خارج سمجھا چاہیے۔'' [۸۳]

حالی بتاتے ہیں کہ:

> 'مرزا کی تمام لائف میں کوئی بڑا کام ان کی شاعری اور انشا پردازی کے سوا نظر نہیں آتا۔ مگر صرف اسی ایک کام نے ان کی لائف کو دارالخلافہ کے اخیر دور کا ایک مہتم بالشان واقعہ بنا دیا ہے اور میرا خیال ہے کہ اس ملک میں مرزا پر فارسی نظم و نثر کا خاتمہ ہو گیا ہے۔ [۸۴]

اور لکھتے ہیں کہ:

> ''مرزا کی لائف، جیسا کہ ہم آئندہ کسی موقع پر بیان کریں گے ان فائدوں سے خالی نہیں ہے جو ایک بایوگرافی سے حاصل ہونے چاہئیں لیکن اگر ان قاعدوں سے قطع نظر کی جائے تو بھی ایک ایسی زندگی کا بیان جس میں ایک خاص قسم کی زندہ دلی اور شگفتگی کے سوا کچھ نہ ہو، ہماری پژمردہ اور دل مُردہ سوسائٹی کے لیے کچھ کم ضروری نہیں ہے۔'' [۸۵]

ان اقتباسات سے حاؔلی کا دائرہ عمل سامنے آ جاتا ہے اور یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ وہ اس تصنیف میں کیا کرنا اور دکھانا چاہتے ہیں۔ جیسا کہ حاؔلی نے کہا ہے کہ غالب کی زندگی میں شاعری اور انشا پردازی کے سوا کوئی اور بڑا کام نظر نہیں آتا۔ یہاں ان کا مقصد اسی کام کا تعارف و مطالعہ ہے اور ان کا کردار، زندگی کے بارے میں ان کے رویے ان کی شخصیت کی تہ داری و پیچیدگی اُن کا مسئلہ نہیں ہے اور دراصل یہی وہ پہلو ہیں جو بایوگرافی میں آنے چاہئیں۔ افادیت کا پہلو یہاں بھی حاؔلی کے سامنے ہے۔ وہ یہ نہیں جاننا چاہتے کہ غالب کی شخصیت، اُن کے کردار، اُن کے حالاتِ زندگی اور دوسرے واقعات نے ان کے کام کی فنی حیثیت پر کیا اثر ڈالا۔ اس طرح زندگی کی وہ گہرائیاں اور کردار کے وہ پیچ و خم جو سامنے آ کر اور بھی زیادہ ''مفید'' ثابت ہوتے ہماری توجہ سے الگ کر دیے گئے ہیں۔ غالب کے بارے میں جو معلومات ذاتی طور پر حاؔلی کو تھیں ان کی اگر وہ نفسیاتی تحلیل کرتے اور ان کی زندگی کے حالات و واقعات سے ان کے تخلیقی کارناموں کو ملا کر دیکھتے تو نہ

صرف بایوگرافی کا حق ادا کرتے بلکہ قوم کو بھی زیادہ فائدہ پہنچاتے۔ اس لیے یہ بھی بایوگرافی سے زیادہ سیرت نگاری اور تنقید و تحقیق کے ذیل میں آتی ہے۔

''یادگارِ غالب'' کے خاصے بڑے حصے میں ان کی ولادت، خاندان، تعلیم، شادی، صورت شکل، مطالعہ کتب، مجادلۂ اہلِ کلکتہ، مثنوی بادِ مخالف، قید ہونے کا واقعہ، قلعہ سے تعلق، بدیہہ گوئی، حالاتِ غدر، وظیفۂ رام پور، قاطع برہان کی مخالفت و تائید، حالیؔ کے ساتھ مرزا کا معاملہ، استعداد عربی، فارسی دانی، عروض، نجوم، تصوف، اخلاق و عادات، مروت، فراخ حوصلگی، ظرافت و شوخی، خودداری، آموں کی رغبت، نادٗ نوش کی عادت، مذہب، راست گفتاری، ناقدر روانی کی شکایت، اخیر عمر کی حالت اور وفات وغیرہ کو بیان کیا گیا ہے۔ اس حصے کو دلچسپ بنانے میں بہت بڑا حصہ اُن لطیفوں کا ہے جو ہمیں مرزا غالب کی فطرت تک لے جاتے ہیں۔ حالیؔ نے غالب کے مزاجِ ظرافت کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اُنھیں ''حیوانِ ظریف'' کہا ہے۔ اور یہ فقرہ غالب کی شخصیت و مزاج کو بیان کرنے میں ایک ایسی لافانی رائے بن گیا ہے جو ہمیں فی الواقع غالب کی فطرت تک لے جاتا ہے۔ حالیؔ سے پہلے اور اُن کے بعد کوئی سوانح نگار یا نقاد سوائے عبدالرحمٰن بجنوری کے کسی شخصیت کو ایسے فقرہ میں نہ اُتار سکا۔ حالیؔ نے جو واقعات جمع کیے ہیں، اُن سے وہ خود واقف ہیں۔ اُنھوں نے غالب کو چلتے پھرتے، بات کرتے اور زندگی بسر کرتے ہوئے قریب سے دیکھا ہے اسی لیے اس دور اور اُن کی شخصیت کا ایک دھندلا سا نقشہ ہمارے سامنے ضرور آ جاتا ہے جو اس طرح پر ''حیاتِ سعدی'' میں نظر نہیں آتا۔ غالب کے حسنِ بیان اور ظرافت کا حال لکھتے ہوئے حالی کہتے ہیں:

> ''مرزا کی تقریر میں، ان کی تحریر اور ان کی نظم و نثر سے کچھ کم لطف نہ تھا اور اسی وجہ سے لوگ اُن سے ملنے اور اُن کی باتیں سُننے کے مشتاق رہتے تھے۔ وہ زیادہ بولنے والے نہ تھے مگر جو کچھ اُن کی زبان سے نکلتا تھا لطف سے خالی نہ ہوتا تھا۔ ظرافت مزاج میں اس قدر تھی کہ اگر اُن کو بجائے حیوانِ ناطق کے حیوانِ ظریف کہا جائے تو بجا ہے۔ حُسن بیان حاضر جوابی اور بات میں سے بات پیدا کرنا ان کی خصوصیات میں سے تھا۔ [۸۶]

اس کے بعد بہت سے لطیفے اس بات کی مثال میں پیش کرتے ہیں۔ ہمارے سوانح نگار تاریخی تسلسل سے زیادہ اپنے موضوع کے بارے میں لطائف و روایات جمع کرتے آئے ہیں جن کے بارے میں کب اور کہاں کا جواب دینا مشکل ہے۔ حالی بھی یہی کرتے ہیں مگر ان لطائف و ظرائف سے غالب کا کردار زندہ ہو کر ہمارے سامنے آ جاتا ہے جو ان کی تخلیقی شخصیت کو ایک نکھار عطا کرتا ہے۔ غالب کی اب تک کئی سوانح عمریاں لکھی جا چکی ہیں مگر غالب کے کردار و شخصیت کا جو تصور آج عام طور پر ہمارے ذہن میں موجود ہے وہ مولانا حالیؔ ہی کا بنایا ہوا ہے۔ ان معنی میں یہ سوانح ایک زندہ چیز ہے اور غالبؔ کے ساتھ زندہ رہے گی۔

''یادگارِ غالب'' کا پہلا حصہ ۱۰۵ صفحات پر مشتمل ہے اور باقی ۳۳۲ صفحات تنقید کے دائرے میں

آتے ہیں۔ تنقید کی نوعیت یہ ہے کہ حالی نے کلامِ غالب کے محاسن اور خصوصیات بتا کر اور مثال میں اشعار دے کر ساتھ ہی ان کی شرح بھی کر دی ہے۔ کلامِ غالب کی متعدد شرحیں جو آج تک لکھی گئی ہیں حالی کے اسی اندازِ تشریح کے زیرِ اثر لکھی گئی ہیں۔ ''یادگارِ غالب'' میں غالب کو موضوع بنا کر ایک ایسا راستہ دکھایا ہے جس پر پرانی اور نئی نسل آج تک رواں دواں ہے۔

''یادگارِ غالب'' میں حالی نے جو کچھ کیا وہ بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ غالب کی شاعری اور نثر دونوں پر جو ابتدائی تنقید یہاں ملتی ہے وہ مطالعۂ غالب کی عمارت کی بنیاد ہے۔ حالی نے غالب کی غلطیاں اور غلط فہمیاں بھی بتائی ہیں مگر حقیقت یہ ہے کہ یادگارِ غالب کو پڑھ کر غالب کے کلام سے اُنس اور لگاؤ پیدا ہوتا ہے اور یہی اُنس اور لگاؤ جو یادگارِ غالب نے پیدا کیا غالب کی شہرت کی بنیاد ہے۔ غالب کو آسان اور مقبول بنانے میں حالی کا سب سے زیادہ ہاتھ ہے اور اسی لیے غالب کا ہر مطالعہ کرنے والا اس تصنیفِ حالی کو پڑھتا رہے گا۔

حالی کے اندازِ تنقید اور توضیح کو دیکھیے اور سمجھنے کے لیے یہ اقتباس پڑھیے:

> ''چوتھی خصوصیت مرزا کی طرزِ ادا میں ایک خاص چیز ہے جو اوروں کے ہاں بہت کم دیکھی گئی ہے اور جس کو مرزا اور دیگر ریختہ گویوں کے کلام میں مابہ الامتیاز کہا جا سکتا ہے۔ ان کے اکثر اشعار کا بیان ایسا پہلو دار واقع ہوا ہے کہ بادی النظر میں اس سے کچھ اور معنی مفہوم ہوتے ہیں مگر غور کرنے کے بعد اس میں ایک دوسرے معنی نہایت لطیف پیدا ہوتے ہیں جن سے وہ لوگ جو ظاہری معنی پر قناعت کر لیتے ہیں، لطف نہیں اُٹھا سکتے۔ بعض ایسے اشعار کی چند مثالیں لکھی جاتی ہیں:
>
> کوئی ویرانی سی ویرانی ہے   دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا
>
> اس شعر سے جو معنی متبادر ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ جس دشت میں ہم ہیں وہ اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر یاد آتا ہے یعنی خوف معلوم ہوتا ہے مگر ذرا غور کرنے کے بعد اس سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ ہم تو اپنے گھر ہی کو سمجھتے تھے کہ ایسی ویرانی کہیں نہ ہو گی مگر دشت بھی اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر کی ویرانی یاد آتی ہے'' [۸۷]

اس اقتباس سے حالی کی تنقید اور معنی کی وضاحت کے دونوں پہلو سامنے آتے ہیں۔ آگے چل کر وہ کہتے ہیں کہ وہ اشعار کی وضاحت ہی کریں گے اور یہی وضاحت اس دور میں جب غالب کو لوگ مشکل پسند کہہ کر نظر انداز کر دیتے تھے، غالب کی ادبی و تخلیقی ہستی کو اسی طرح زندہ کر دیتی ہے جیسے ان کی سوانح سے غالب کی شخصیت و کردار زندہ ہو جاتا ہے، اسی لیے یہ حصہ بھی کلامِ غالب کے تمام پہلوؤں کو سامنے نہ لانے کے باوجود زندہ ہے۔ کسی موضوع پر سب سے پہلی تصنیف میں سب کچھ تلاش کرنا انصاف کی رُو سے بھی مناسب نہیں ہے۔

حیاتِ جاوید:

”حیاتِ جاوید“ (۱۹۰۱ء) سوانح نگاری میں حالؔی کا شاہ کار ہے۔ اس میں حالؔی نے سوانح نگاری کا جو معیار پیش نظر رکھا ہے اُس کا اظہار دیباچے اور پہلے باب میں ان الفاظ میں کیا ہے:

> ”اگر چہ ہندوستان میں جہاں ہیرو کے ایک عیب یا خطا کا معلوم ہونا اُس کی تمام خوبیوں اور فضیلتوں پر پانی پھیر دیتا ہے۔ ابھی وہ وقت نہیں آیا کہ کسی شخص کی بایوگرافی کرٹکل طریقہ سے لکھی جائے۔ اس کی خوبیوں کے ساتھ اُس کی کمزوریاں بھی دکھائی جائیں اور اُس کے عالی خیالات کے ساتھ اُس کی لغزشیں بھی ظاہر کی جائیں۔ چناں چہ اس خیال سے ہم نے جو دو ایک مصنفوں کا حال اب سے پہلے لکھا ہے اُس میں جہاں تک ہم کو معلوم ہوسکیں اُن کی اور اُن کے کلام کی خوبیاں ظاہر کی ہیں اور اُن کے پھوڑوں کو کہیں ٹھیس نہیں لگنے دی لیکن اول تو ایسی بائیوگرافی چاندی سونے کی ملمع سے کچھ زیادہ وقعت نہیں رکھتی ہے۔ جنھوں نے اس موجِ خیز اور پُر آشوب دریا کی منجدھار میں اپنی ناؤ نہیں ڈالی اور کنارے کنارے ایک گھاٹ سے دوسرے گھاٹ صحیح سلامت جا اُترے، اُن کو سب نے بھلا جانا کیوں کہ اُن کو کسی کی بھلائی یا بُرائی سے کچھ سروکار نہ تھا۔ لیکن ہم کو اس کتاب میں اُس شخص کا حال لکھنا ہے جس نے چالیس برس برابر تعصب اور جہالت کا مقابلہ کیا۔ تقلید کی جڑ کاٹی ہے، بڑے بڑے علماء اور مفسرین کو لتاڑا ہے، اماموں اور مجتہدوں سے اختلاف کیا ہے، قوم کے پکے پھوڑوں کو چھیڑا ہے۔ ایسے شخص کی لائف چُپ چاپ کیوں کر لکھی جاسکتی ہے۔ ضرور ہے کہ اس کا سونا کسوٹی پر کسا جائے اور اس کا کھرا پن ٹھوک بجا کے دیکھا جائے۔“ [۸۸]

آگے چل کر حالؔی بایوگرافی لکھنے کا ایک اور معیار بھی قائم کرتے ہیں جو وہی معیار ہے جس کے مطابق انگریزی ادب میں بایوگرافی لکھی جاتی ہے۔ حالؔی لکھتے ہیں:

> ”بائیوگرافی کا اصل مقصد جو ہیرو کے اخلاق وعادات وخیالات کا دُنیا پر روشن کرتا ہے وہ اس وقت تک پورا نہیں ہوسکتا جب تک یہ نہ دیکھا جائے کہ ہیرو میں یہ اخلاق وعادات اور خیالات کہاں سے آئے اور ان کی بنیاد اس میں کیوں کر پڑی؟ انسان میں کچھ خصلتیں جبلی ہوتی ہیں جو آبا واجداد سے بطور میراث اس کو پہنچتی ہیں اور زیادہ تر وہ اخلاق وعادات ہوتے ہیں جو بچپن میں نامعلوم طور پر وہ اپنے خاندان کی سوسائٹی سے اکتساب کرتا ہے اور جو رفتہ رفتہ اس درجے تک پہنچ جاتے ہیں جس کی نسبت حدیث میں آیا ہے کہ پہاڑ اپنی جگہ سے ٹل جائے لیکن آدمی اپنی جبلت سے نہیں ٹل سکتا۔ پس ہیرو کے خاندان کا حال جس میں

> وہ پیدا ہوا اور اس سوسائٹی کا حال جس میں اُس نے نشو و نما پائی درحقیقت ہیرو کے اخلاق و عادات پر ایک ایسی روشنی ڈالتا ہے جس کے بعد کسی اور ثبوت کے پیش کرنے کی چنداں ضرورت باقی نہیں رہتی۔" [۸۹]

آیئے پہلے ان دونوں اقتباسات میں دیے گئے معیار سے "حیات جاوید" کو پرکھیں اور معلوم کریں کہ انگریزی سوانح نگاری کے معیار پر یہ کہاں تک پوری اُترتی ہے؟ اس بیان سے یہ بات واضح ہے کہ حالی سوانح نگاری کے لیے اپنے ہیرو کی خوبیوں کے ساتھ خامیاں بیان کرنا بھی ضروری سمجھتے ہیں۔ وہ یہ بھی اعتراف کرتے ہیں کہ انھوں نے اب تک ایسا نہیں کیا اور اعلان کرتے ہیں کہ سرسید کے تعلق سے ایسا کرنا ضروری ہوگا۔

دوسرے اقتباس میں وہ بایوگرافی میں ہیرو پر اس کے ورثے اور خاندان سے اکتساب کیے ہوئے اخلاق، عادات و خیالات کے جائزہ لینے کی بات کرتے ہیں۔ یہ کردار نگاری اور نفسیاتی مطالعہ کا راستہ ہے لیکن اس زاویے سے جب ہم "حیات جاوید" کا مطالعہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس نقطۂ نظر تک نہیں پہنچے ہیں جو باسویل نے "لائف آف جون سن" کے دیباچے میں واضح کیا ہے یعنی "موضوع" کی تعریف یا طرف داری کے بغیر اس کی کردار نگاری (CHARACTERISATION) کرنا۔ یہ لفظ اور اس کے پیچھے جو ادبی عمل مضمر ہے وہ ہماری اُردو، فارسی و عربی روایات میں کہیں نہیں ملتا، اس لیے حالی کا ان پر عمل کرنا ممکن نہیں تھا "کردار نگاری" کے معنی خوبیاں اور خامیاں گنوانا نہیں ہے بلکہ کسی فرد کو اسے تخیلی انداز نظر سے دیکھنا ہے جس سے اس کے کردار کے سب پہلو سامنے آ کر ایسی بھرپور و مکمل تصویر بنائیں جس پر ہر قسم کے اعتراض بھی ہو سکیں اور ہر طرح کی مدح بھی ہو سکے۔ یورپ کے ادب میں یہ فن یونانیوں سے چلا آ رہا ہے۔ ہمارے ہاں انسان کو "انسان شناسی" (HUMANISTIC) کے اندازِ نظر سے نہیں دیکھا جاتا۔ ہمارے ہاں کا طریقۂ کار یہ ہے کہ یا تو اس کی تمام تر "مدح" کر دی جاتی ہے جیسا کہ قصیدوں میں ہوتا ہے یا "قدح" کی جاتی ہے جیسا کہ ہجویات میں ہوتا ہے۔ مدح اور قدح کے درمیان نفسیاتی نقطۂ نظر کا وہ راستہ کھلتا ہے جہاں "انسان" کو اس کے "عمل" کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ یہ اندازِ نظر ہومر کی ایپک نظموں اور ڈرامہ نگاروں کے ہاں ملتا ہے اور اس کی تقلید یورپ کے پرانے ناول اور بایوگرافی نے کی ہے۔ یونانی تو اپنے دیوتاؤں تک کو اسی اندازِ نظر سے پیش کرتے ہیں اور اسی لیے ان کے دیوتاؤں میں ہمیں انسانی کمزوریاں نظر آتی ہیں۔ اس معیار سے وہ سوانح نگار (Biogrpher) ہی کامیاب سمجھا جائے گا جس نے "مکمل نفسیاتی" تصویر پیش کی ہو۔ "حیات جاوید" کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ حالی "کردار نگاری" نہیں جانتے۔ وہ سرسید کی پوری ہستی کو نہیں دیکھ رہے ہیں بلکہ اُسے محاسن و معائب کا مجموعہ سمجھ رہے ہیں۔ اسی طرح محاسن اور معائب کی الگ الگ تحلیل یا ایک ساتھ اُن کی طرف اِشارہ کرنا اُس غیر جانب داری کے منافی ہے جو مکمل تصویر پیش کرتی ہے اور تمام واقعات کو پورے طور پر رقم کر دیتی ہے۔ اور پھر پڑھنے والے پر چھوڑ دیتی ہے کہ وہ ان واقعات کو محاسن

میں گنے یا معائب میں۔ ایسے میں یہ بھی ممکن ہے کہ ہیرو کا کوئی کام ایک شخص کو عیب معلوم ہو اور دوسرے کو خوبی نظر آئے۔ اس لیے بایوگرافر اپنے ''موضوع'' کے کسی پہلو کو عیب یا خوبی قرار دینے کا کام نہیں کرتا۔ اس سلسلے میں بھی باسوؔیل کا طریقۂ کار مثالی تھا۔ وہ جونؔسن کے ساتھ ہر محفل میں جاتا اور جو باتیں جونسن کرتا ان کو لکھتا جاتا۔ یہی ساری باتیں باسوؔیل نے جمع کر دی ہیں۔ اس مجموعے سے ایک ایسا ڈرامہ سامنے آتا ہے جس میں جونؔسن کا کردار، حالات اور زمانے کے ساتھ کام کرتا نظر آتا ہے۔ اس کام کی علویت یا سفلیت کی طرف بایوگرافر کوئی اشارہ نہیں کرتا بلکہ قاری پر چھوڑ دیتا ہے کہ وہ کیا رائے قائم کرتا ہے۔ ایسے میں سوانح نگار محاسن یا معائب نہیں دیکھتا بلکہ ان سے بالاتر ہو کر وہ ایک انسان کو محض نفسیاتی وجود'' کی طرح کام کرتا اور بولتا ہوا دکھاتا ہے۔ حالؔی کا یہ اندازِ نظر نہیں ہے۔ وہ سرسید کی مدح ہی کرنا چاہتے ہیں، سرسید اُن کے ہیرو ہیں لیکن معاشرے نے سرسید کی قدح میں بھی کوئی دقیقہ نہیں اُٹھا رکھا تھا اس لیے وہ قدح کے پہلو بھی سامنے لاتے ہیں مگر ان کا جواز ڈھونڈ کر ان کو بھی محاسن میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ اس طرح ''حیاتِ جاوید'' میں وہ سرسید کے وکیل یا عذرخواہ بن کر سامنے آتے ہیں تاکہ ان کے بایوگرافر۔ بایوگرافی انگریزی ادب کے معیار سے صرف محاسن و معائب کا کھاتہ نہیں ہے بلکہ اس کے ذریعے نفسیات کے وسیلے سے انسان شناسی کا وہ رُخ ہوتا ہے جس میں معائب اور محاسن تو تلاش کیے جاسکیں مگر جو خود اس تلاش سے بالاتر ہو۔

''حیاتِ جاوید'' کو دیکھیے تو حالؔی نے اپنے پہلے طریقۂ کار کے مطابق اسے بھی دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے حصے میں ولادت، خاندان، بچپن، تعلیم، عنفوانِ شباب، ابتدائی تصانیف، سرکار انگریز کی ملازمت، غدر اور ان کی خدمات، جدوجہد، مسائل، رسالہ بغاوتِ ہند، سائنٹیفک سوسائٹی، اُردو زبان کی حمایت، سفرِ لندن، سی آئی آئی کا خطاب، تہذیب الاخلاق، کالج کا افتتاح، تفسیرِ قرآن، ایجوکیشنل کانفرنس، انڈین نیشنل کانگریس، پارلیمنٹ میں تقریر، اور وفات کی سرخیاں قائم کر کے سارے حالات بیان کر دیے ہیں۔ یہاں صرف حالات و واقعات جمع کر دیے گئے ہیں اور حسبِ ضرورت ان پر نوٹ لکھ کر وضاحت بھی کر دی گئی ہے۔ دوسرا حصہ سرسید کی ترقی کے اسباب کا جائزہ لیتا ہے۔ اور اخلاقی صفات کے عنوانات قائم کر کے مثالوں کے ساتھ سرسید کے ہاں دکھایا جاتا ہے۔ یہ حصہ ادبی بایوگرافی کے دائرے میں آتا ہے کیوں کہ اس میں سرسید کا کردار، روشن ہوتا ہے مثلاً سرسید کی ترقی کے اسباب اور ان کی شخصیت کی تعمیر میں گھر کے مذہبی اثرات کو نمایاں کیا جاتا ہے۔ پھر ان کی مختلف خدمات کے بارے میں الگ باب قائم کیے گئے ہیں اور جو اخلاقی پہلو نمایاں ہوتے ہیں ان کو واضح کیا گیا ہے مثلاً خدمات کا ذکر کرتے ہوئے حالؔی بے غرضی کا عنوان قائم کرتے ہیں اور لکھتے ہیں.

> ''جہاں تک ہم کو معلوم ہے انھوں نے کبھی اپنی ترقی یا کسی خدمت کے صلہ کی صراحتہً یا کنایۃً اپنے افسروں سے درخواست نہیں کی بلکہ ہمیشہ اپنی کارگزاری اور حُسنِ خدمت سے ان کے

> دل میں جگہ کی اور خود اپنے کاموں کو اپنا سفارشی بنایا۔ ۱۸۸۸ء میں جب کہ سرسید کو بہ مقام علی گڑھ کے سی ایس آئی کا خطاب دیا گیا اس وقت صاحب کلکٹر علی گڑھ مسٹر کینیڈی نے سرسید کی نسبت کہا تھا کہ ”یہ وہ شخص ہے جس نے اپنے واسطے کبھی کچھ نہیں چاہا بلکہ ہر چیز اپنے ملک کے واسطے چاہی۔ پروفیسر آرنلڈ ایم اے جو دس برس علی گڑھ کالج میں سرسید کے پاس رہے انھوں نے بھی سرسید کے ماتمی جلسے میں کہا تھا کہ ”گورنمنٹ کی طرف سے جو اعزاز یا خطاب اُن کو ملا وہ ہمیشہ بے طلب ملا اور میں آج تک کسی ایسے شخص سے نہیں ملا جو ان سے زیادہ شریفانہ زندگی بسر کرنے والا اور ان سے زیادہ بے لاگ اور بے غرض ہو۔“[۹۰]

یہی صورت جو اس اقتباس سے سامنے آتی ہے ہر جگہ موجود ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ سرسید کی انفرادیت کو قطع نظر کر کے یہ سب باتیں لکھی جا رہی ہیں۔ سوانح نگاری کا طریقہ یہ ہے کہ زندگی کے واقعات اس طرح سامنے لائے جاتے ہیں کہ وقت اور خاص موقع پر جو صفات سامنے آتی ہیں وہ اُن سے اُبھر کر نمایاں ہوتی ہیں۔ چاہیے یہ تھا کہ سوانح ایک مربوط قصہ ہوتی جس میں وہ واقعات اپنی جگہ پر آتے جن سے اُن کی بے غرضی ثابت ہوتی اور اس طرح سرسید کی انفرادیت نمایاں ہوتی جاتی۔ جہاں تک اخلاقی صفات کا تعلق ہے تو یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ اخلاقی صفات ہر فرد کے اندر الگ الگ صورتیں اختیار کرتی ہیں اور یہ انفرادیت مسلسل بیان یا ڈرامائی حالت میں نمایاں ہوتی ہے اور سوانح نگار یہ ڈرامائی موقع فراہم کرتا ہے۔ حالیؔ یہ کام نہیں کرتے۔ حالیؔ جس طرح صفات کو مسلسل بیان سے الگ کر کے اوپر دی ہوئی مثال کے طریقے سے بیان کرتے ہیں اس سے واضح ہو جاتا ہے کہ وہ انگریزی بایوگرافی کے طریقے سے زیادہ ہماری روایت کی قصیدہ نگاری سے متاثر ہیں۔ جیسے قصیدہ گو ممدوح کا کوئی ایسا مسلسل واقعہ بیان نہیں کرتا جس سے اس کی تعریف کے قابل صفت سامنے آ جائے بلکہ عام صفت کو لے کر بدرجۂ اتم ممدوح میں دکھاتا ہے، اسی طرح حالیؔ بھی بے غرض دیانت، رواداری وغیرہ کی صفات کو لے کر مثالوں یا اقتباس سے ان کا بدرجۂ اتم وجود سرسید میں دکھا دیتے ہیں۔ دوسرے حصے کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اگر اس میں دیے ہوئے واقعات پہلے حصے میں مناسب موقع و مقام پر دیے جاتے تو سرسید کی زندگی کا گراف بن جاتا۔ یہاں حالیؔ اخلاق کے بنے ہوئے خانوں میں سرسید کے کردار کو کاٹ کاٹ کر بھرتے نظر آتے ہیں جس سے ان کا اخلاقی مقصد تو ضرور پورا ہوتا ہے، اُن کی تصانیف کے بارے میں رائے بھی مل جاتی ہیں۔ ان کے اخلاق کے بعض منفی پہلو بھی سامنے آ جاتے ہیں مگر انفرادیت اور مکمل کردار کی اکائی کا کوئی تاثر قائم نہیں ہوتا۔ اس طریقہ کو شبلی نعمانی نے بھی برتا ہے اور یہی ہمارے ہاں اُردو میں سیرت نگاری کا عام طریقہ ہو گیا ہے۔ اسی وجہ سے ”سیرت نگاری“ اور ”بایوگرافی“ کو ایک چیز نہیں کہا جا سکتا۔ اس طریقے سے بایوگرافی نہیں بنتی بلکہ ”مدح“ ہو جاتی ہے۔ یہ اگر غور سے

دیکھا جائے کہ نثر میں ہونے کی وجہ سے اس مدح میں مبالغہ نہیں ہوتا اور واقعات سب صحیح ہوتے ہیں مگر واقعات زمان و مکان سے الگ ہو کر اس صفت کی مثال تو بن جاتے ہیں مگر ساتھ ہی وہ صفت فرد کی نفسیات میں اپنے مقام اور عالم سے منقطع ہو جاتی ہے اور اس طرح اس فرد کی انفرادی نفسیات کی عکس کشی نہیں ہوتی بلکہ پورا وجود الگ الگ ٹکڑوں میں تقسیم ہو جاتا ہے۔ اور بجائے ایک زندہ چلتے پھرتے انسان کے ٹکڑے ٹکڑے کیا ہوا انسان سامنے آتا ہے۔ بایوگرافی میں ہماری ملاقات پورے سالم آدمی سے ہوتی ہے۔

صحت واقعات اور تحقیق کے لحاظ سے ''حیاتِ جاوید'' ایک کارنامہ ہے۔ اس میں کوئی واقعہ غلط بیان نہیں ہوا ہے اور جہاں تحقیق کی ضرورت تھی وہاں صحیح استدلال سے جو نتائج نکالے گئے ہیں ان کو ماننا پڑتا ہے مگر اس تصنیف کو پڑھ کر حالیؔ کے ہم عصروں کو یہ احساس ہوا کہ یہ ''مدلل مداحی'' ہے یعنی سرسید کا محض قصیدہ ہے یا سرسید کے کارناموں کی عذر خواہی ہے۔ اس سے سرسید کا مکمل کردار اپنی پہلو داری، تہ داری، پیچیدگیوں، متضاد صفات اور انفرادیت کے ساتھ تعمیر ہو کر سامنے نہیں آتا۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ حالیؔ محض ایک نقطۂ نظر سے جو سرسید کا بھی نقطۂ نظر تھا اور خود حالیؔ کا بھی، وہ سرسید کو دیکھتے ہیں، جس سے حقِ رفاقت تو ادا ہو جاتا ہے لیکن بایوگرافی کے فرائض دور جا پڑتے ہیں۔ محسوس ہوتا ہے کہ یہاں نظریاتی طرف داری کارفرما ہے جو عام تعصب سے الگ ضرور ہے مگر جسے ایک طرح کا ''نظریاتی تعصب'' ضرور کہا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ مخصوص غیر جانب داری، جس کو بایوگرافی کے تعلق سے صحیح ہمدردی کہا گیا ہے یہاں نظر نہیں آتی، ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ حالی انسانی نفسیات کا علم نہیں رکھتے اسی لیے بایوگرافی لکھتے ہوئے اس طرف توجہ نہیں دیتے مثلاً حالیؔ خاندانی اثرات، بچپن کا ماحول اور تعلیم و تربیت کا سرسری ذکر تو کرتے ہیں مگر ان سے جو اثرات مرتب ہو کر سرسید کی انفرادیت قائم کرنے میں ممد و معاون ہوئے ان کی طرف توجہ نہیں دیتے۔ جیسا کہ آپ جانتے ہوں گے کہ ہر انسانی کردار ارتقاء ضرور کرتا ہے بلکہ حالات میں اس طرح پھنسا ہوا انسان، جیسے سرسید تھے، بہت ہی زیادہ بدلتا رہتا ہے۔ حالیؔ اس ارتقاء کی طرف توجہ نہیں دیتے۔ سرسید ایک باعمل، فعال متحرک شخص تھے مگر حالیؔ کے سرسید ایک سپاٹ جامد کردار نظر آتے ہیں۔

ایک بات یہ بھی محسوس ہوتی ہے کہ حالی کے ذہن میں انسان کے بارے میں کچھ تصورات ہیں جن کو وہ سرسید کی ہستی پر چسپاں کرنا چاہتے ہیں مثلاً وہ سرسید کی پیدائشی قوتوں سے انکار کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ سرسید میں سوائے جسمانی قابلیت کے کوئی اور بات بچپن میں نظر نہیں آتی۔ جو لوگ سرسید سے واقف تھے بتاتے ہیں کہ اُن کا بچپن بھی ہونہار بروا کے چکنے چکنے پات کی طرح تھا اور حقیقت بھی یہ ہے کہ انسان میں جو صفات بڑھ کر نمایاں ہوتی ہیں۔ ان کا وجود ان کے خاندان والوں اور اُن کے بچپن میں نمایاں نہیں تو موجود ضرور ہوتا ہے۔ حالیؔ یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ سرسید نے جو کچھ کیا وہ محض ان کی محنت کا نتیجہ تھا اور ہر شخص وہی کچھ کر سکتا ہے اگر وہ بھی ویسی ہی محنت کرے۔ یہ سطحی اخلاقی اور واعظانہ غلط فہمی ہے۔ بایوگرافر کی حیثیت سے

حالؔی کی بڑی کمزوری سرسید کی طرف داری یعنی ان کا نقطۂ نظر نہیں ہے بلکہ نفسیات سے ان کی لاعلمی ہے۔ ان کی روایت اور تعلیم میں اس انداز سے انسانی کردار کا جائزہ لینے کا فن موجود نہیں تھا جو یورپ کے ادب کی تعلیم میں ملتا ہے۔ اور جس کی بنا پر بایوگرافی میں نفسیاتی اندازِ نظر سے کسی شخصیت کا گراف تیار کیا جاسکتا ہے۔

یہاں تک ہم نے مغربی معیار سے جس کا ذکر حالؔی نے بار بار کیا ہے ”حیاتِ جاوید“ بہ حیثیت بایوگرافی جائزہ لیا ہے۔ یہ مطالعہ اس لیے ضروری تھا تاکہ اس اہم تصنیف کے بارے میں وہ ابہام دور ہو جائے جس سے اس تصنیف کے پڑھنے والے دوچار ہوتے ہیں۔ ”حیاتِ جاوید“ انگریزی معنی میں بایوگرافی نہیں ہے بلکہ اس کا اپنا فن اور اپنا معیار ہے جس پر وہ پوری اُترتی ہے اور اس اعتبار سے ایک زندہ کتاب ہے۔ ”حیاتِ جاوید“ میں الطاف حسین حالؔی نے سرسید کو ایک فعال و عملی انسان کی حیثیت سے دیکھا ہے اور یہ دکھایا ہے کہ کس طرح اُن کی محبت، اُن کے خلوص و آدمیت کے جذبے نے قومی ہمدردی کی صورت اختیار کرلی۔ سرسید نے خود اپنی بہت سی تحریروں اور خطوط میں اپنی ذہنی زندگی کو بیان کیا ہے۔ حالؔی نے اُنھیں کی تشریح اور وضاحت کی ہے۔ سرسید میں علمی تحقیق کا جو مادہ تھا اُسے بھی حالؔی نے پس منظر کے ساتھ واضح کیا ہے۔ انھوں نے سرسید کے ابتدائی اور جوانی کے دور کے حالات بہت سرسری لکھے ہیں لیکن ان کی تحریر سے سرسید کی وہ شخصیت ضرور بے نقاب ہو جاتی ہے جس نے اہم و تاریخی خدمات انجام دی ہیں۔ حالؔی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ”سرسید ڈسپاٹک (Despotic) طبیعت کے آدمی تھے۔ اور یہ دکھایا ہے کہ کن وجوہ کی بنا پر اُن کے مزاج میں ضد پیدا ہوگئی تھی۔ سرسید کی انگریز دوستی کے سلسلے میں اکثر حلقوں سے اعتراض ہوتے ہیں مگر حالؔی نے جو اُن کی حقیقت بیان کی ہے وہ کوئی نہیں کرسکتا۔ اسی طرح سرسید کی مذہبی زندگی اور ان کی تمام زندگی کی بنیاد مذہب کو قرار دینا حالؔی ہی کا کام ہے۔ اگر ہم ”حیاتِ جاوید“ کو ایک شخص کی زندگی کے بجائے اس کے کارناموں پر ہمدردانہ تنقید سمجھ کر پڑھیں تو اس کی ہر بات اہم ہو جاتی ہے۔ سرسید کا جوشِ عمل، اُن کا استقلال اُن کے غیر معمولی کارناموں کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ حالؔی کی نظر میں سرسید کی زندگی قوم کی تاریخ تھی اور اس حیثیت سے انھوں نے سرسید کے ہر پہلو کو اس طرح سمیٹا ہے کہ کسی اور کے لیے ممکن نہیں تھا۔ حالؔی نے نہ صرف سرسید کے وہ واقعات نظر انداز کیے جن سے ان کی توہین ہوتی تھی بلکہ قوم کی اس بے ہودہ روی کا بھی زیادہ ذکر نہیں کیا، جو اُس نے سرسید کے ساتھ روا رکھی کیوں کہ انھیں قوم کی توہین بھی منظور نہ تھی۔ انھوں نے جس نقطۂ نظر سے سرسید کی سوانح لکھی ہے اس میں بے پناہ خلوص اور جذبہ ہے۔ ”حیاتِ جاوید“ میں بار بار ایسے جملے اور عبارتیں سامنے آتی ہیں جن میں الہامی روح کارفرما ہوتی ہے اور انھیں پڑھ کر سرسید سے ہماری عقیدت میں اضافہ ہوتا ہے مثلاً یہ عبارت دیکھیے:

> ”یہ شخص اپنی راست بازی اور خلوص سے ایک عالم کے دل میں اپنی عظمت کا نقش بٹھا گیا ہے اور اپنی محبت کا بیج بو گیا ہے اور قومی ہمدردی کے چٹیک ایک ایسی مُردہ دل قوم کو لگا گیا

> ہے جو سرد مہری میں ضرب المثل اور نا اتفاقی میں شہرۂ آفاق تھی۔ قومی ہمدردی کی آگ جو سرسید کے سینے میں مشتعل تھی اس کو وہ اپنے ساتھ قبر میں نہیں لے گئے بلکہ اس کی آنچ دور دور تک پہنچ گئی ہے اور اس ایک چراغ سے بہت سے چراغ روشن ہو گئے ہیں۔[۹۱]

’’حیاتِ جاوید‘‘ سرسید کی بایوگرافی سے زیادہ اُن کے کاموں اور کارناموں پر تنقید کی کتاب ہے اور تنقید بھی ایسے شخص کی جو خود ان کارناموں سے حد درجہ متاثر تھا حالؔی نے جو باتیں چھوڑ دیں اور نہیں لکھیں اور جو لکھ دیں اور نہیں چھوڑیں وہ سب ان کی انفرادیت کی آئینہ دار ہیں۔ اکثر اہلِ ادب نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ’’حیاتِ جاوید‘‘ میں حالؔی نے سرسید کی زندگی کے کون کون سے پہلو تشنہ چھوڑ دیے ہیں۔ اگر ان پہلوؤں کی تفصیل بیان کی جائے تو حیات جاوید جیسی ایک اور ضخیم کتاب بن سکتی ہے۔ کوئی کہتا ہے کہ سرسید کے بچپن پر وضاحت سے نہیں لکھا گیا، کوئی کہتا ہے کہ ان کی جوانی کو چھوڑ دیا گیا، کوئی کہتا ہے کہ ان کے دوستوں اور مددگاروں کے کام کی طرف توجہ نہیں دی گئی۔ اگر اس زاویے سے دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ حالی نے سب کچھ ہی نامکمل چھوڑ دیا ہے۔ اس زاویے سے باس ویؔل کی تصنیف کو دیکھیے تو کیا وہ ایسی مکمل کتاب معلوم ہوگی جس میں جون سنؔ کی زندگی کے سارے پہلو یک جا ہو گئے ہوں؟ باس ویؔل نے بھی جون سنؔ کی زندگی کے اتنے پہلو چھوڑے ہیں کہ اُن کے بیان سے باس ویؔل کی کتاب سے زیادہ ضخیم کتابیں وجود میں آ گئی ہیں۔ باس ویل کی کتاب میں تمام تر وہ باتیں ہیں جو جون سن نے محفلوں اور ادبی حلقوں میں کی تھیں، اور ان کو باس ویل نے ڈرامائی سین کی طرح پیش کر دیا ہے۔ جون سن کی بے پناہ قوتِ گفتگو سب سے زیادہ ہمارے سامنے آتی ہے اور اس کے اقوال اس کے اپنے لفظوں میں رقم ہو کر محفوظ ہو گئے ہیں۔ باس ویؔل ہماری توجہ اس جون سن پر مرکوز کرتا ہے جو لندن کی ادبی محفلوں کی زینت اور اپنے دور کے دانش وروں کا ڈکٹیٹر تھا۔ اس مثال سے یہ نتیجہ بھی نکلا کہ بایوگرافر کے لیے اپنے موضوع کے بارے میں سب کچھ لکھنا ضروری نہیں بلکہ اُس کا کام اُس کی اہم ترین صفات کو پیش کرنا ہے۔ حالؔی نے بھی یہی کیا ہے۔ ان کی تمام تر توجہ سرسید کی خدمات پر ہے۔ وہ مصلح سرسید کے علاوہ کسی دوسرے سرسید کو پیش کرنا نہیں چاہتے اور اس مصلح سرسید سے انھیں بڑی عقیدت ہے۔ وہ اس کو ہیرو مانتے ہیں اور ہیرو ہی دکھانا چاہتے ہیں۔ اسی لیے ’’حیاتِ جاوید‘‘ کا اظہارِ عقیدت ہو جانا ناگزیر تھا۔ اس تصنیف میں سرسید کا ایک عقیدت مند یہ بات نمایاں کرتا ہے کہ کن وجوہ سے اُسے سرسید سے عقیدت ہوئی۔ وہ قصہ گو نہیں ہے۔ ڈرامہ نگار نہیں ہے بلکہ ’’نقاد‘‘ ہے اور اسی لیے وہ نہ تو مسلسل اور دلچسپ قصہ بیان کر سکا ہے اور نہ سرسید کی زندگی کے اہم واقعات و حالات کو زندہ کر کے اُبھار سکا ہے۔ وہ تحلیل و تجزیہ کر رہا ہے، تبصرہ کر رہا ہے۔ اس کے ذہن میں انسانی اخلاق اور انسانی خدمات کا ایک معیار ہے اور اس معیار کے قائم کرنے میں سرسید کا اہم ہاتھ ہے کیوں کہ حالؔی بھی سرسید ہی کے بنائے ہوئے ہیں۔ وہ شاعر بھی ہیں یعنی جس چیز نے انھیں متاثر کیا اس سے جذباتی طور پر متاثر ہو کر مبالغہ کی طرف جھک جانا ان کی فطرت ہے مگر ساتھ ہی

چوں کہ وہ باشعور شاعر ہیں یعنی وہ اپنے جذبات واحساسات کا عقلی جائزہ بھی لے سکتے ہیں۔ یہی انھوں نے حیاتِ جاوید میں کیا ہے۔ سرسید ان کے محبوب ہیرو اور دل پسند شخصیت ہیں۔ وہ ان کی تصویر اپنی تخیل کے لحاظ سے کھینچتے ہیں مگر ساتھ ہی واقعات کی صحت اور اخلاقی صفات کی تحلیل بھی ان کے تنقیدی شعور نے لازمی ٹھہرائی ہے۔ اصل میں یہ سرسید کے ساتھ خود حالؔی کے ذہن کی تصویر ہے۔ سرسید سے متاثر ہونے کے بعد ان کے دل میں یہ سوال اُٹھا کہ آخر اس شخص میں وہ کیا بات ہے جو اس قدر متاثر کرتی ہے اور اس سوال کے جواب کی تلاش میں یہ پوری کتاب وجود میں آئی۔ سرسید کی خامیاں اس سوال کے جواب میں لانا ایک بے معنی و بے تعلق بات تھی۔ اگر ان کا کہیں سرسری ذکر ہوا بھی ہے تو محض یہ دکھانے کے لیے کہ بُرائیاں کس طرح اچھائیوں کا پیش خیمہ ہوتی ہیں۔ اس کو سرسید کی ''مدلل مداحی'' کہنے کے معنی یہ ہیں کہ کہنے والے نے اس کی روح کو سمجھے بغیر سطحی نظر سے دیکھا ہے۔ اس کا مدلل مداحی ہو جانا اس لیے ناگزیر تھا کہ سرسید کی طرف حالؔی کا وہ میلانِ طبع تھا جو بجز حکایتِ مہر و وفا کچھ اور نہیں دیکھتا۔

ہم نے یہ دکھانے کے لیے کہ ''حیاتِ جاوید'' انگریزی بایوگرافی کے معیار سے بایوگرافی نہیں ہے اور حالؔی کے ادبیاتِ اُردو، فارسی اور عربی میں کردار نگاری کی کوئی روایت نہیں ہے ہم پہلے بحث کر آئے ہیں۔ اب یہاں یہ سوال اُٹھتا ہے کہ پھر ''حیاتِ جاوید'' کو ماڈل بایوگرافی مان کر اس کا مطالعہ کیوں کیا جائے جب کہ وہ ایک نقاد شاعر کے مخصوص انفرادی جذبے کی تفسیر اور تحلیل ہے۔ اس تصنیف کی زندگی اور اہمیت اس مواد میں نہیں ہے جو حالؔی نے اکٹھا کیا۔ اب سرسید کے بارے میں اِس سے زیادہ مواد جمع ہو گیا ہے اور ان کی فکر، کام اور ذات و شخصیت کے مختلف پہلوؤں کی اس سے زیادہ وضاحت ہو چکی ہے۔ آگے چل کر اور باتیں سامنے آئیں گی مگر اس کے باوجود ''حیاتِ جاوید'' کو زندگی جاوید حاصل رہے گی کیوں کہ اس میں سوانح نگار حالی کی انفرادی نظر اور انفرادیت پوری طرح موجود ہے۔ اس پر جو اعتراض ہوئے ہیں وہ علمی نقطۂ نظر سے ہوئے ہیں اور علم ہمیشہ بدلتا اور بڑھتا رہتا ہے۔ حیاتِ جاوید ایک ادبی چیز ہے یعنی ایک فرد کی مخصوص نظر کا اظہار ہے جو ایک فرد کی انفرادیت کی پوری ترجمانی کرتی ہے۔ فن کے نقطۂ نظر سے یہی اس کی کامیابی ہے۔ اگر بایوگرافی کی حیثیت سے اس میں خامی نظر آتی ہے تو بھی اس کا جواز یہ ہے کہ بایوگرافی کے بارے میں حالؔی کا انفرادی نظریہ وہی تھا جو اس سے نمایاں ہوا ہے۔ وہ اس سے آگے نہیں جا سکتے تھے اور اس نظر کے علاوہ کوئی اور زاویہ نظر نہیں رکھ سکتے تھے۔ لہٰذا ہمیں ''حیاتِ جاوید'' کو سرسید کے بارے میں حالؔی کے انفرادی رویّے کا اظہار اور بایوگرافی کے تعلق سے انفرادی طریقِ کار (METHOD) کا انکشاف سمجھنا چاہیے۔ اسی وقت یہ ایک قابلِ قدر تخیلی اور فنی کارنامہ نظر آئے گی۔ جس میں سرسید کے بارے میں ایک دوامی نظریہ کامیابی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے اور اسی لیے اُردو ادب میں اسے دوام حاصل ہے اور دوام حاصل رہے گا۔

''حیاتِ جاوید'' اُردو میں سوانح نگاری کی بہترین مثال ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ جن اہلِ ادب

نے اسے ''مدلل مداحی'' کہا انھوں نے بھی اپنی تصانیف میں اسی کی پیروی کی ہے۔ آج تک اُردو میں جو کوئی ''سوانح عمری'' لکھتا ہے وہ ''حیاتِ جاوید'' کی ترتیب اور ہیئت سے بھی متاثر ہوتا ہے اس لیے اگر یہ کہا جائے کہ یورپ کے فن بایوگرافی سے قطع نظر حاؔلی نے ایک نیا فن ایجاد کیا ہے۔ جس کو ''بایوگرافی'' کے بجائے ''سیرت نگاری'' کہنا چاہیے۔ یہ فن ہماری روایت میں پہلے سے موجود تھا اور ہمارے اس مبالغہ آمیز ادراک (HYPERBOLIC SENSIVITY) سے ہم آہنگ تھا جو ہماری غزل ہمارے قصیدہ اور دوسری اصناف سخن پر حاوی ہے۔ حاؔلی نے اُردو سوانح نگاری میں اسی فن کو ترقی دی ہے۔ انگریزی بایوگرافی کے نام سے حاؔلی واقف ہیں لیکن اس کے کام کو نہیں جانتے۔ انگریزی ادب کی روشنی میں بھی وہ اپنی روایات کے ادبیات ہی دیکھتے ہیں۔ ان کا خیال بلکہ قیاس ہے کہ وہ بایوگرافی لکھ رہے ہیں لیکن دراصل وہ سیرت نگاری کو عروجِ کمال تک پہنچا رہے ہیں۔ سیرت نگاری کا بایوگرافی سے رشتہ و تعلق ضرور قائم ہے لیکن سوال یہ ہے کہ ہم آخر اسے بایوگرافی کیوں کہیں اور اسے انگریزی فنِ بایوگرافی سے کیوں پرکھیں۔ ہمیں اس بات کو تسلیم کر لینا چاہیے کہ یہ ایک نیا فن ہے جسے سیرت نگاری کہنا چاہیے۔ اس بات کو ماننے کے ساتھ ہی اس کے اصول ''حیاتِ جاوید'' سے اسی طرح مرتب ہوں گے جیسے کسی صنفِ ادب کے اصول اس کے پہلے عاملِ کامل سے مرتب کیے جاتے ہیں اور اسی وقت ہم اُسے اپنی صنف کی مکمل مثال تسلیم کریں گے۔ ''حیاتِ جاوید'' سرسید کے بارے میں عقیدت کا سچا اظہار ہے۔ یہی ''سیرت نگاری'' کا فن ہے۔ جیسے حاؔلی نے شاعری میں نئی صنفِ سخن ''نظم'' کے خد و خال اُجاگر کیے ہیں اسی طرح نثر میں ایک نئی صنفِ ادب ''سیرت نگاری'' کا اضافہ کیا ہے۔

حالی بحیثیت نقاد:

جیسا کہ آپ نے دیکھا حاؔلی نے نظم و نثر میں مختلف تصانیف یادگار چھوڑی ہیں مگر انگریزی زبان و ادب کے نقاد ڈرائیڈن (۱۶۳۱ء۔۱۷۰۰ء) کی طرح وہ بھی فطری طور پر نقاد ہیں۔ حاؔلی سے پہلے ہمارے ہاں نکتہ چیں اور نکتہ رس تو نظر آتے ہیں لیکن نقاد کوئی نظر نہیں آتا۔ حقیقی نقاد وہ ہے جس کی فطرت ہر ادبی خوبی کو قبول کرے اور اس کی اہمیت بھی واضح کر دے۔ ڈرائیڈن سے پہلے، کلاسیکی رجحان کے زیرِ اثر انگریزی ڈرامے کو ادب کے درجے سے گری ہوئی چیز سمجھا جاتا تھا۔ ڈرائیڈن نے بتایا کہ یہ بھی اپنی جگہ ایک نئی صنف ہے اور اس میں بھی تخلیقی قوتوں کا کمال موجود ہے۔ الطاف حسین حاؔلی بھی اسی طرح ادب پاروں کی خوبیاں تلاش کرتے اور اُن کو سراہتے ہیں۔ یہ عمل وہ بناوٹ یا کسی فرضی خیال کی بنیاد پر نہیں کرتے بلکہ ان کی متوازن اور انسان دوست فطرت، اُن کا اصلاحی و تعمیری رجحان کانٹوں کو ہٹا کر پھول چن لینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ وہ عام لکھنے والوں کا بھی دل بڑھاتے ہیں اور ہم سمجھتے ہیں کہ وہ بے جا تعریف کر رہے ہیں مگر وہ ساتھ ہی نہایت خوبی سے کمزوریوں کی طرف بھی اشارہ کرتے جاتے ہیں مثلاً حبیب الرحمٰن خاں شیروانی کی نظموں ''تصویرِ

عبرت'' اور ''برسات'' پر تبصرہ کرتے ہوئے ان کا دل بڑھاتے ہیں اور ساتھ ہی نظموں میں موجود غلطیوں کی طرف توجہ دلاتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''برسات کے مطالعہ سے برسات کا لطف دُونا ہو گیا۔ بہت عمدہ مثنوی ہے۔ اس میں کسی قسم کا تصرف کرنے کی گنجائش نہیں معلوم ہوتی، اگرچہ کہیں کہیں شعرائے ایران و ہندوستان کے خلاف کیا گیا ہے جیسے کرشمہ کا قافیہ جلوہ یا برسیں کا قافیہ بھر دیں یا بدلا کا قافیہ آیا وغیرہ مگر میرے نزدیک اب ان قیود کو اُٹھا دینا بہتر ہے جن کے سبب سے شاعری کا میدان نہایت تنگ ہو گیا ہے۔''[۹۲]

یہ حالؔی کا مزاج ہے اور اُردو میں تنقید کا علم بلند کرنے والے کے لیے اسی مزاج کی ضرورت تھی۔ صرف اعتراض ونکتہ چینی منفی چیز ہے۔ اس سے گھن گرج کرتی ہوئی تنقید تو وجود میں آسکتی ہے مگر یہ مفید نہیں ہو سکتی۔ منفی اندازِ نظر کا ردِ عمل بھی منفی ہوتا ہے۔ تعمیری تنقید وہ ہے جو اعتراض کے قابل چیزوں میں بھی قبول کیے جانے والی چیزیں تلاش کر کے سامنے لائے۔ حالؔی یہی کرتے ہیں، اور اس طرح وہ نقاد کے ماڈل ہو جاتے ہیں۔ جذباتی توازن، نیک نیتی کے ساتھ انصاف اور معقولیت بھی ان کے کردار کے اہم اجزا ہیں اور یہ صفات بھی نقاد کے لیے ضروری ہیں۔ حالؔی کی معقولیت انھیں جدّت سے محروم رکھتی ہے۔ وہ سرسید کا سہارا کبھی نہیں چھوڑتے اور اسی لیے بہت سے لوگوں کی نظر میں وہ جدّت، اُپج اور اختراعیت (اوریجنیلٹی) سے عاری ہیں۔ انھیں حالؔی کا طرزِ ادا سپاٹ اور پھیکا معلوم ہوتا ہے۔ تخلیق کے لیے یہ رجحان کمزوری کا باعث ہو سکتا ہے مگر تنقید کے لیے یہی وصف ہے۔ عقل کی کارفرمائی کے لیے ایک مستقل مرکز ومحور بھی ضروری ہے۔ حالی کو یہ مرکز ومحور سرسید تحریک میں ملا جس سے وہ ساری عمر وابستہ رہے۔ حالؔی کا یہ اندازِ نظر معقولیت کی دلیل ہے اور اس سے تنقید، جو خود معقولیت کا ایک عمل ہے، پختہ ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ معقولیت ادب کو محدود کر دیتی ہے، اور تنقید کو یک طرفہ بنا دیتی ہے جیسے خود حالؔی ساری عمر رومانی تصورِ ادب سے دور رہے۔ عشق کے بارے میں اُن کا یہ رویہ:

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا   جس گھر سے سر اُٹھایا اس کو بٹھا کے چھوڑا

اسی غیر رومانی، عشق دشمن اندازِ نظر کا ترجمان ہے، لیکن حالؔی اس بات کی مثال ہیں کہ عقل کے ذریعے ایک مستقل نظریے پر پہنچ کر اس پر قائم رہنا نقاد کے لیے ضروری ہے۔ آپ حالؔی کی رائے سے اختلاف کریں اور ان کی غلطیاں بتائیں لیکن ان کی رایوں کی معقولیت سے کبھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اسی معقولیت کی وجہ سے وہ جونؔسن سے بہتر موقف کا اظہار کرتے ہیں۔ جونؔسن کی معقولیت نے اس کے اندر ایک تعصب پیدا کر دیا تھا۔ جس کی وجہ سے وہ ہر رومانی رجحان کا سختی سے مخالف تھا اور اسی لیے تنقیدی بے انصافی کا شکار بھی ہو گیا تھا۔ حالؔی کی ''عقل'' کے حدود اور اُن کی رایوں کی تہ داری، جونؔسن کے مقابلے میں محدود ہیں مگر وہ کبھی غیر ادبی تعصب (Extra literary prejudice) کا شکار نہیں ہوئے اس لیے وہ جونسن سے زیادہ اور

ڈرائیڈین کی طرح نقاد کے زیادہ اور صحیح ماڈل ہیں۔ غرض کہ ہم جتنا حالی کی فطرت پر غور کرتے ہیں وہ ہمیں بنیادی طور پر نقاد ہی نظر آتے ہیں۔ شاعر و انشاء پرداز کی حیثیت سے ان کا طرز ادا کتنا ہی پھیکا اور سپاٹ سمجھا جائے لیکن نقاد کے لیے یہ ضروری اوصاف ہیں۔

حالی کی شاعری کو دیکھیے، اُن کی نثر تصانیف، مضامین اور خطوط کو دیکھیے ہر جگہ وہ تنقید کے دائرے میں کھڑے نظر آتے ہیں اور ایسے ادب میں جہاں ''تنقید'' کا وجود نہ تھا وہ نظام کے مطابق (Systamatic) تنقید کی قابلِ تقلید مثال قائم کرتے ہیں۔ ''تخلیق'' اور ''تنقید'' میں خاص فرق یہ ہے کہ تخلیق کا زیادہ تعلق جذبات سے ہوتا ہے اور وہ زندگی کے سامنے آئینہ رکھ دیتی ہے جس میں ایک ایسی تخیلی صورت نظر آتی ہے جو عقل سے زیادہ جذبات کو متاثر کرتی ہے۔ تخلیق میں جمالیاتی اثر ذہن پر غالب رہتا ہے۔ تنقید اس کے برخلاف عقلی فیصلے سے شروع کرتی ہے اور جذبات کو کبھی عقلی دائرے سے باہر نہیں جانے دیتی۔ '' حالی کی شاعری ایک نقاد کی شاعری ہے۔ ان کا نظریہ ان کے تجربے پر غالب رہتا ہے اور بقول ڈاکٹر احسن فاروقی اُن کا ادب صحیح معنی میں ''تنقیدِ حیات'' ہے۔ ان کے بارے میں میتھیو آرنلڈ کی طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ اس قسم کے ادیب ہیں جیسا کہ نقاد کو ہونا چاہیے یعنی ان کے ہاں ان کا نظریہ حیات پہلی چیز ہے۔ اور تجربہ بعد کی چیز ہے۔ ان کی ہر نظم ان کے نظریے کو تخلیقی جامہ پہناتی ہے۔ وہ تجربہ اور تاریخ سے وہی اجزا چن لیتے ہیں جو ان کے مقصد سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ ''حیاتِ جاوید'' میں اگر وہ طرف داری کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ تو یہ طرف داری جذباتی طرف داری نہیں ہے بلکہ نظریاتی طرف داری ہے۔ نظریہ کی سطح پر وہ اور سرسید ایک ہیں۔ آپ ''حیاتِ جاوید'' کو ''بایوگرافی'' تسلیم نہ کریں لیکن اپنے موضوع پر وہ ہمدردانہ و تعمیری تنقید ضرور ہے۔ وہ نہ صرف اپنے مضامین اور خطوط میں بلکہ ہر وہ جملہ جو حالی نے لکھا اس میں وہ جج کی حیثیت میں سامنے آتے ہیں جس کے دل میں قانون پہلی چیز ہے اور وہ ہر چیز کو قانون کی عینک لگا کر دیکھتا ہے۔ اس طرح حالی کے نظریۂ حیات کی محدودیت اور ان کے فن کا یک طرفہ پن نقاد کی حیثیت سے ان کا اہم وصف ٹھہرتا ہے اور آئندہ آنے والے نقادوں کے لیے ایک مثال بن جاتا ہے۔ اُن میں جج والی شدت نہیں ہے۔ وہ توازن کو کبھی نہیں چھوڑتے۔ مذہب ان کے لیے ایک اٹل حقیقت ہے جس سے وہ ہمیشہ وابستہ رہتے ہیں۔ اور سرسید کی اصلاح میں بھی مذہب انھیں سب سے اہم نظر آتا ہے لیکن اس کے باوجود اُن میں کٹر پن نہیں ہے بلکہ ان کے اٹل عقائد عقلی فیصلے پر مبنی ہیں۔ وہ مذہب کو سہارا سمجھ کر اس سے نہیں چمٹتے بلکہ عقلی فیصلہ کے بعد اس سے وابستہ ہوتے ہیں اور پھر اس سے نہیں ہٹتے۔ ان کی تخلیقات احساسات سے خالی نہیں ہیں۔ وہ قوم کی بدحالی کو محسوس کرتے ہیں۔ عورتوں پر ہونے والے ظلم پر آنسو بہاتے ہیں مگر اُن کا ہر احساس اور ان کا ہر آنسو دل سے نہیں بلکہ عقل سے پیدا ہوا ہے۔ اور ''تخلیق'' سے زیادہ تنقید کا نمونہ ہے۔ وہ ہر صنف ادب کو تنقیدِ حیات کے راستے پر ڈال دیتے ہیں اور خود اس کی ہمیشہ رہنے والی مثال قائم کر دیتے ہیں۔ ادب اور زندگی کے رشتے اور تعلق پر

متعدد پہلو سامنے آئے اور آئندہ بھی آتے رہیں گے لیکن اس کے رشتے اور تعلق کو قائم رکھنے اور اس پر چلنے کی پہلی مثال حالیؔ ہی رہیں گے۔ ان سے پہلے کے شعرا اور ادیبوں نے بھی زندگی اور ادب کے تعلق کے بارے میں کچھ نہ کچھ کہا ضرور ہے مگر حالی کی تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان تصانیف میں بھی جو خالص ادب کے دائرے میں آتی ہیں تنقید ہی کے راستے پر گام زن ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ اسی کام کے لیے بنائے گئے ہیں۔

اس نقطۂ نظر سے دیکھیے تو ''مقدمہ شعر و شاعری'' ان کا شاہکار ہے۔ اس پر متعدد اعتراضات ہوئے اور آئندہ بھی ہوتے رہیں گے لیکن اُردو ادب میں نظام کے مطابق مرتب (Systematic) تنقید کی حیثیت سے اور تنقید کو نظام آشنا (Systematise) بنانے کی پہلی کوشش کی حیثیت سے وہ پوری طرح منفرد ہیں۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ ''ادب'' بغیر ''تنقید'' کے آگے نہیں بڑھ سکتا اور ہر ادب و تخلیق کے پس منظر میں کوئی نہ کوئی تنقیدی شعور ضرور ہوتا ہے۔ حالیؔ سے پہلے کا ادب، جیسا کہ ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے ''سخن'' کے دائرے میں آتا ہے۔ شاعر اقلیم سخن کا بادشاہ ہونے کی دعا مانگتا تھا۔ سخن کے پس منظر میں جو تنقیدی رویے تھے وہ علم بیان و بدیع، فصاحت و بلاغت اور علم عروض کی باریکیوں سے تعلق رکھتے تھے۔ غور سے دیکھیے تو ہمارے عربی و فارسی ادب نے ارسطو کی رطوریقا (RHETORICS) کا اثر تو قبول کیا لیکن اس کی ''بوطیقا'' (POETICS) سے بے نیاز رہے یعنی ان کی تنقید شاعری کی باریکیوں اور فنی ہنرمندیوں تک محدود تھی اور اگر کوئی بنیادی سوال سامنے آتا تو اس کا کوئی نہ کوئی جواب تلاش کرلیا جاتا۔ حالیؔ نے ان بنیادی سوالات کو قدماء کے اقوال سے جمع کیا اور اُن ہی کو اہمیت دی اور پھر انگریزی ادب سے جو جو باتیں سوال اُٹھاتی ہوئی ان کی دسترس میں آئیں ان کو جمع کر کے ہمارے ادب میں پہلی ''بوطیقا'' ترتیب دی جس سے قدیم ادب کی اہمیت نئے اصولوں سے واضح ہوئی۔ یہی کام انگریزی تنقید میں ڈرائیڈن نے کیا تھا مگر فرق یہ تھا کہ وہ بوطیقا سے بھی واقف تھا اور فرانس میں جو ارتقاء ہوا تھا اس سے بھی واقف تھا۔ حالی کے سامنے اس کی کوئی مثال نہیں تھی اس لیے اُن کا کام اور بھی مشکل ہو گیا تھا مگر طبیعت کا رجحان اور ان کی محنت (مقدمہ شعر و شاعری پر وہ دس برس کام کرتے رہے) انھیں جس حد تک لے جاسکتی تھی وہ اس حد تک گئے اور اُردو تنقید کو ایک نظام کے مطابق مرتب کر کے ایک ادبی عمل بنا دیا۔ ہم اب ''سخن'' کے بجائے ''ادب'' کا لفظ استعمال کرتے ہیں اور وہ نظریہ جو ادب کو سخن سے مختلف کرتا ہے ''مقدمہ'' ہی کی پیداوار ہے۔ اور اسے ایک طرح سے ''معجزہ'' ہی کہا جاسکتا ہے۔ حالی کے اس معجزے نے ہماری نظر بدل دی، ہمارا مذاق بدل دیا، ادب پر تنقید کرنا سکھایا اور ادب کو محض ضائع بدائع کی تعریف، محاورات اور زبان کی غلطیوں سے نکال کر ادب کے معنی، ادب کے مقصد اور مختلف اصنافِ ادب کی اہمیت پر غور کرنے کا راستہ دکھایا۔ اس میں شک نہیں ہے کہ جو موضوعات حالیؔ سامنے لائے ان پر آج ہم اُن سے زیادہ علم رکھتے ہیں اور انگریزی تنقید کے مطالعے سے ہم زیادہ منظم

و مرتب تنقید بھی کر سکتے ہیں مگر ان سب باتوں میں ہم حالی ہی کے پیرو رہتے ہیں۔ اصولِ تنقید کی عمارت ہمیشہ ان کی بنائی ہوئی بنیادوں پر کھڑی ہوگی اور ان کی مرہونِ منت رہے گی۔ حالی نے مشرقی و مغربی نظر کو ہم آہنگ کرنے کی شعوری کوشش کی اور وہی کام آج بھی جاری ہے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ حالی کی اتنی کامیابی اب تک کسی نے حاصل نہیں کی۔

یورپ کے اول درجے کے نقادوں کی محفل میں ہم اگر کسی نقاد کو بھیج سکتے ہیں۔ تو وہ حالی ہیں۔ وہ ہمارے ایک ایسے نقاد ہیں جو صحیح معنی میں تخلیقی تنقید کرتے ہیں۔ وہ ایسے شاعر بھی ہیں جس نے اُردو شاعری کا رُخ موڑا اور ساتھ ہی اس نئے رُخ کو اپنے تنقیدی عمل سے سمجھایا بھی۔ ڈرائیڈن، ورڈسورتھ اور کالرج کی طرح، ان کی تنقید بھی ان کے تخلیقی عمل کا نقشہ ہے اور یہ نقشہ مربوط طریقے سے بنایا گیا ہے۔ حالی کی تنقید ان کی شاعری کا دیباچہ ہے اور اسی لیے انفرادی اور تخلیقی ہے۔ حالی وہ شخص ہیں جو قوم کی ضرورت کے نمائندہ ہیں اور اس ضرورت کو پورا کرنے میں ایک راہ نما کا درجہ رکھتے ہیں۔ ٹی ایس ایلیٹ نے لکھا ہے کہ یہ ضروری ہے کہ ہر صدی یا صدیوں میں ایسے نقاد پیدا ہوتے رہیں جو تمام سابقہ ادب کو، وقت کے تقاضے کے مطابق نئے اصولوں سے پرکھیں اور اس طرح ایک نئی ترتیب و مطابقت (ADJUSTMENT) پیدا کریں۔ نقاد کا یہ منصب ہمارے ہاں حالی ہی ادا کرتے ہیں اور خود یورپ میں بھی گنتی کے چند ہی ایسے نقاد دکھائی دیں گے جنھوں نے یہ منصب پورا کیا ہے۔ آج ہمیں پھر ایک حالی کی ضرورت ہے۔ یاد رہے کہ حالی کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ انھوں نے جو کچھ کہا اور جو کچھ کیا۔ اس کو ہم کڑی تنقیدی نظر سے دیکھ کر ناقص پاتے ہیں مگر ان کا روحانی وجود ہمارے سارے دور پر حاوی اور سارے دور کا محرک ہے۔ کوئی تحریک اُٹھائی جائے، کوئی طرز ایجاد کیا جائے، کوئی نئی ادبی راہ نکالی جائے وہ کسی نہ کسی طرح حالی سے جا ملتی ہے۔ جیسے سر سید ہماری زندگی کے مختلف پہلوؤں کے سرچشمہ ہیں اسی طرح حالی بھی ہمارے جدید ادب کا سرچشمہ ہیں۔ جس طرح ڈرائیڈن کی وفات (۱۷۰۰ء) کے اتنے عرصے بعد ڈرائیڈن کی تنقید، انگریزی زبان کے قومی ادب کے تعلق سے، اہم ترین کہی جاتی ہے اسی طرح حالی کی تنقید بھی اُردو ادب میں ہمیشہ اہم رہے گی۔

اصولِ تنقید کے علاوہ ایک فرد پر تنقید کی بھی حالی نے بنیاد رکھی۔ حیاتِ سعدی، یادگارِ غالب، حیاتِ جاوید کو یہاں مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ حالی کے کتابوں پر تبصرے ان کے مقالات اور ان کے مکاتیب سے اصولِ تنقید کے کئی پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔ ”مقدمہ“ میں بہت سے خیالات وہی ہیں جن کے سرے ان کی تصانیف میں ملتے ہیں اور کسی فرد یا کسی تصنیف کے سلسلے میں ادا کئے گئے ہیں۔ ”مقدمہ“ میں انھیں باتوں کو اصولوں کی صورت میں بیان کر دیا گیا ہے۔ ایک اور اہم کام جو حالی نے کیا وہ یہ ہے کہ انھوں نے اشعار کے معنی سمجھائے اور ان کے معائب و محاسن پر روشنی ڈالی جس سے ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کا ایک راستہ کھل گیا۔ ان کی تنقید کے اس پہلو کو آج نظر انداز کر دیا جاتا ہے مگر یہ اہم کام اس لیے ہے کہ اکثر

''نقاد'' ''اصول'' میں اُلجھ کر بے راہ روی کا شکار ہو جاتے ہیں اور ایسی بے بنیاد باتیں کرنے لگتے ہیں جن کا ادب سے کوئی خاص تعلق نہیں ہوتا اور اس طرح ''اصول'' کا راستہ ''عمل'' سے کٹ جاتا ہے۔ حالؔی نے اصول سازی کا کام ضرور کیا مگر راہِ عمل کو کبھی ترک نہیں کیا۔ ''مقدمہ'' ہمیں بہت سے قابل ذکر شاعروں کے تخلیقی عمل سے واقف کراتا ہے اور اس طرح ادبی ذوق کی تعمیر میں مدد دیتا ہے۔ مقدمہ میں اہم اُردو شاعروں پر ایک نئی نظر سے روشنی پڑتی ہے اس طرح نقاد کا وہ دوسرا منصب یعنی اصول وضع کرنے کے بعد ان کا اپنے ادب پر اطلاق کر کے دکھانے کا فریضہ بھی حالؔی پورا کرتے ہیں اور اسی کے ساتھ نقاد کا تیسرا منصب یعنی قوم کا نداقِ ادب بدلنے کا کام بھی وہ پورا کرتے ہیں۔ غور کیجیے تو حالؔی کے اصول ان کی انفرادیت کی جان ہیں۔

یہ اصول خواہ انھوں نے کہیں سے مستعار لیے ہوں، اُن کی اپنی فکر و نظر کی کوکھ سے جنم لیتے ہیں۔ یہ اصول ان کے ذہن و فکر کا نچوڑ ہیں جن کے ثبوت وہ دوسری زبانوں کے ادبیات سے فراہم کرتے ہیں۔ حالؔی جب کسی کتاب پر تبصرہ کرتے ہیں یا کسی شاعر کے بارے میں اپنی رائے دیتے ہیں تو یہی اصول اس رائے کی بنیاد میں ہوتے ہیں۔ یہ کہنا کہ انھوں نے یہ اصول انگریزی یا عربی ادب سے لے کر ان کا اطلاق اُردو ادب پر کیا ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ان کی اپنی فکر اُن کی اپنی قوم کے تقاضوں کو پورا کرنے کا کام کر رہی ہے اور وہ بات کو ثابت کرنے کے لیے دوسرے ادبیات سے مثالیں دیتے ہیں تاکہ وہ اہمیت کے ساتھ قابلِ قبول ہو جائے۔

حالؔی کے تبصرے ان کی عملی تنقید کی مثالیں ہیں جن میں سے ایک کا حوالہ ہم مثنوی برسات کے تعلق سے شروع میں دے آئے ہیں۔ یہی اصول ''مقدمہ'' میں وضع ہو کر بیان میں آیا ہے کہ ''میرے نزدیک اب ان قیود کو اُٹھا دینا بہتر ہے جن کے سبب سے شاعری کا میدان نہایت تنگ ہو گیا ہے۔'' ''آبِ حیات'' پر تبصرہ کرتے ہوئے وہ اسے تاریخ نہیں بلکہ تذکرہ کہتے ہیں اور اس کے انشاء اور ڈرامائی کیفیت کو بیان کرتے ہوئے اس کی انفرادیت کو نمایاں کرتے ہیں۔ حالؔی آزاد کی خامیاں نکالنے سے گریز کرتے ہیں اور کمزوریوں کا جواز تلاش کرتے ہیں جیسے مومؔن کا حال آبِ حیات میں شامل نہ کرنے کے بارے میں حالی کہتے ہیں کہ ''بعض طبقات میں ایک آدھ ایسے شاعر کا حال قلم انداز کیا گیا ہے جو اپنے طبقے میں مستند شمار کیا جاتا تھا جیسے طبقۂ پنجم میں مومن خاں مومن یا میر نظام الدین خاں ممنوؔن لیکن اس کا عذر یہ ہو سکتا ہے کہ مصنف نے کہیں یہ دعویٰ نہیں کیا کہ کس دور کا کوئی مستند شاعر فرو گزشت نہیں کیا جائے گا۔'' معلوم ہوتا ہے کہ حالؔی اپنے ہم عصروں کی بابت کوئی سخت بات نہیں کہنا چاہتے۔ اسے آپ اُن کے تبصروں کی خامی کہہ سکتے ہیں مگر جہاں تک خود فن تبصرہ نگاری کا تعلق ہے حالؔی اس کی بھی بنیاد ڈال دیتے ہیں۔

مقالاتِ حالؔی میں علمی، ادبی اور سوانحی مضامین بھی ہیں مگر اُن میں کثرت ایسے قومی و اخلاقی مضامین کی ہے جیسے کہ سرسید کے ''تہذیب الاخلاق'' میں شائع ہوتے تھے۔ اُن کا مقصد سرسید اور ان کے خیالات کی تبلیغ اور جدید نقطۂ نظر کی ترجمانی ہے۔ مذہبی مضامین کا نمونہ ''الدین یسر'' کو کہا جا سکتا ہے۔ اس

سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سرسید کی طرح حالؔی بھی مذہبی مباحث کو اہمیت دیتے ہیں اور قوم کو متحد کرنے کے لیے یہ وقت کی ضرورت بھی تھی۔ "بدگمانی" اور تدبیر اخلاقی مضامین کے نمونے ہیں اور قوم کو فکر و عمل کی طرف رجوع ہونے کی تلقین کرتے ہیں۔ رومانی مضمون کی مثال ایک تمثیلی مضمون "زبانِ گویا" ہے جس میں استدلال کے بجائے تاثرات کی جلوہ گری ہے مگر ان میں سب سے زیادہ حالی کا نمائندہ وانفرادی مضمون "زمانہ" کو کہا جاسکتا ہے۔ اس میں وہ حالاتِ زمانہ کے رُخ پہچاننے کی تلقین کرتے ہیں اور اس کی وضاحت وہ تاریخی شواہد سے کرتے ہیں۔ مشاہیرِ سلف کے اقوال بھی درج کرتے ہیں اور مسلمانوں کے معروف قصوں کا ذکر کر کے اشخاص کے حوالے بھی دیتے ہیں اور اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ: "دُنیا کی بہبودی یا دین کی کامیابی مقتضائے وقت کی موافقت کے بغیر حاصل نہیں ہوسکتی۔" اس مضمون کا طرزِ ادا بھی دوسرے مضامین سے الگ ہے جس سے جوشِ بیان پیدا ہوگیا ہے اور مثالوں سے ایسی جان ڈال دی ہے کہ ہدایت دل میں اُتر جاتی ہے:

> "زمانہ کی نیرنگیاں مشہور اور اس کی تلون مزاجیاں ضرب المثل ہیں۔ وہ سدا ایک حال پر نہیں رہتا، وہ ہمیشہ ایک چال پر نہیں چلتا۔ وہ گرگٹ کی طرح برابر رنگ بدلتا رہتا ہے۔ وہ اس پتھر کی طرح جو پہاڑ کی چوٹی سے لُڑھکایا جائے، ہزاروں پلٹے کھاتا چلا جاتا ہے۔ وہ جو روپ بھرتا ہے، اُس کے چہرے پر کھل جاتا ہے۔ وہ جو ٹھاٹھ بدلتا ہے اس کا رنگ ساری مجلس پر چھا جاتا ہے۔ وہ کبھی دن کی روشنی میں اور کبھی رات کی تاریکی میں، کبھی گری کی تپش میں اور کبھی جاڑے کی ٹھر میں ظہور کرتا ہے، پر کسی بھیس میں اس کا رنگ جمے بغیر نہیں رہتا۔ مبارک ہیں وہ جنھوں نے اس کے تیور پہچانے اور اس کی چال ڈھال کو نگاہ میں رکھا۔ جدھر کو وہ چلا اس کے ساتھ ہو لیے اور جدھر سے اُس نے رُخ پھیرا اُس کے ساتھ پھر گئے۔"۔[۹۳]

یہ اقتباس پڑھ کر "مسدسِ حالی" (مدوجزرِ اسلام) کے بند ذہن میں گھومنے لگتے ہیں۔ خیال ایک ہے مسدس کو نظم میں اور ان کو یہاں نثر میں بیان کیا ہے اور دونوں جگہ بات دل میں اُتر جاتی ہے۔ حالؔی کا ایک اور مقالہ مدعیانِ تہذیب کی بداعمالیاں ہے۔ جس میں اہلِ یورپ کی بربریت کو بیان کر کے دکھایا ہے کہ ان لوگوں نے سازشوں اور عیاریوں سے کس طرح محکوم قوموں کو نقصان پہنچاتا ہے۔ بعض مضامین حالؔی جو خود سنجیدگی اور غم زدگی کا نمونہ تھے، مزاح سے بھی کام لیتے ہیں۔ غرض کے حالؔی کے مقالات میں، سرسید کے مضامین کی طرح تنوع، وسعت اور مختلف رنگ موجود ہیں اور یہاں وہ سرسید کے پیرو نظر آتے ہیں جب کہ سوانح نگاری اور تنقید کے شعبوں میں وہ منفرد اور نیا راستہ اختیار کرتے ہیں۔

حالؔی اپنے خطوط میں بھی سرسید کے پیرو اور مصلح قوم کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ معلوم ہوتا

ہے کہ ان کی نجی زندگی بھی انھیں امور سے معمور تھی جن سے ان کے مقالات اور ان کی تصانیف معمور ہیں۔ ان خطوط میں ہمیں ان کے خاندان والوں سے ہمدردی، خلوص، محبت، وسیع النظری، فراخ دلی اور گہری انسانیت نظر آتی ہے۔ ان میں ذاتی باتیں بہت کم ہیں۔ جذبات کی کمی ہے مگر عام زندگی میں بھی حالیؔ کا یہی رویہ تھا۔ ذاتی معاملات میں بھی وہ حد درجہ متوازن ہیں۔ اگر شکایت کرتے ہیں تو نہایت متانت کے ساتھ جس میں کہیں کہیں لطیف سی ظرافت بھی شامل ہو جاتی ہے۔ حالیؔ جذباتی انسان کے بجائے انصاف پسند اور معقول انسان تھے۔ وہ کسی کا دل نہیں دکھانا چاہتے تھے اور عام سی باتیں لکھ کر دل جوئی کرتے تھے۔ ان کے اخلاق میں ایسی یک سانیت ہے کہ اُن کے خطوط خاص طور پر دل چسپ نہیں ہو پاتے۔ حُسنِ ادا کے راستے پردہ نہیں چلتے۔ مولوی عبدالحق کے نام خطوط میں وہ بزرگ دوست اور ناصحِ مشفق نظر آتے ہیں۔ نجی باتیں پوچھتے اور راز کی باتیں بتاتے ہیں اور لکھتے ہیں:

> ”آپ کے لاجواب آرٹیکل کو میں مسیح کے ”سرمن آن دی مونٹ“ سے تشبیہ دیتا ہوں کہ اس میں صداقت اور نیکی و ہمدردی سب کچھ ہے مگر قابلِ عمل نہیں۔“ [۹۴]

ایک اور خط میں لکھتے ہیں:

> ”انگریزی تعلیم کی بے شک اس زمانے میں بہت ضرورت ہے مگر نہ ایسی کہ مذہب اور دین جیسی عزیز چیز کو اس پر قربان کر دیا جائے۔ یہ خوب یاد رکھو کہ نیٹوز کی اگر کچھ تھوڑ بہت عزت انگریزوں کے نزدیک ہے تو عیسائی ہونے کے بعد اتنی عزت بھی انگریزوں کی نظر میں باقی نہیں رہتی۔“ [۹۵]

بہ حیثیت مجموعی حالیؔ کے خطوط بھی ان کی ہستی کے آئینہ دار ہیں اور جس طرح ان کی تمام تصانیف وغیرہ ”رومانیت“ سے عاری ہیں ویسے ہی یہ خطوط بھی ہیں۔ حالیؔ ہر جگہ متوازن انسان نظر آتے ہیں جس کو رنگینی اور جذبات کا سیلاب اپنی جگہ سے نہیں ہٹا سکتا۔ اُن کے پاس دل ہے مگر اس میں درد بھی ہے اور انھیں اس پر قابو بھی اتنا ہے کہ ان کی سب تصانیف اور تحریریں کلاسیکی رنگ اختیار کر لیتی ہیں۔ ہم یہ بات محمد حسین آزاد اور شبلی نعمانی کے بارے میں نہیں کہہ سکتے۔

حالی کا طرزِ ادا:

عام طور پر حالیؔ کا مطالعہ، حالیؔ کو مختلف ٹکڑوں میں بانٹ کر کیا جاتا ہے جب کہ اُن کی شخصیت اور اُن کی ساری نظم و نثر کو ایک وحدت، ایک اکائی کے طور پر دیکھنے کی ضرورت ہے۔ اُن کا طرزِ ادا بھی اس اکائی کا حصہ ہے۔ یہ سادہ طرز، جسے حالیؔ کے زمانے والوں نے سپاٹ اور پھیکا کہا تھا آج ایک ایسا منفرد طرز بن کر سامنے آتا ہے جس نے نئے نئے موضوعات اور جدید خیالات کو ادا کرنے کا راستہ کھول دیا۔ دلچسپ بات یہ

ہے کہ حالؔی کا طرز، نظم ونثر دونوں میں، ایک ہی ہے۔ فرق یہ ہے کہ نظم میں بحر اور وزن کی پابندی اور روایتِ شاعری نے قدرے رنگینی اور موسیقی کا اثر پیدا کر دیا ہے اور نثر میں بیان کی آزادی نے ربط وروانی کو جنم دیا ہے۔ یہ دونوں طرز اُن کی انفرادیت کے آئینہ دار ہیں اور یہ انفرادیت اتنی مستحکم ہے کہ اصناف بدلنے کے ساتھ بھی نہیں بدلتی۔ حالؔی کا مزاج اور اس کا توازن، اس کی عقلیت پسندی اور تصنع ومبالغہ سے گریز کے باعث اظہار کی سادگی یکساں طور پر نظم ونثر دونوں میں موجود رہتی ہے۔

حالؔی نے جس تہذیبی ماحول میں آنکھ کھولی اُس میں شاعر ہونے کے معنی غزل گو ہونے کے تھے۔ حالؔی نے بھی ابتداءً غزل گوئی سے کی اور غزل کے مقبول ومروج انداز میں کامیابی حاصل کی۔ قافیہ پیمائی کی صلاحیت ان میں پیدائشی تھی اور بعد میں جب انھوں نے اپنا دیوان مرتب کیا تو قدیم وجدید دونوں رنگ کی غزلیں یک جا کر کے ساتھ ہی قدیم غزل کی نشان دہی بھی کر دی۔ طرز کی انفرادیت قدیم وجدید دونوں رنگ کی غزلوں میں یک ساں طور پر موجود ہے۔ یاد رہے کہ قدیم وجدید غزل میں فرق طرز کا نہیں ہے بلکہ مضامین وموضوعات کا ہے۔ یہی سادگی حالؔی کی نثر میں بھی نمایاں ہے۔ جب حالؔی اولوالعزم سید احمد خاں سے قریب آئے تو وہ اپنی شاعری کے ذریعے وہی کرتے ہیں جو خود سرسید نثر کے ذریعے کر رہے تھے۔ نثر ”ذہن“ کی اور نظم ”جذبات“ کی چیز ہے۔ حالؔی سرسید کے فکر وخیال کو اپنی نظموں سے جذباتی رنگ میں ڈھال دیتے ہیں اور شاعری کے پرانے عشقیہ موضوعات کو ترک کر دیتے ہیں۔ بہ ظاہر حالؔی کی غزل اور نظم کا طرز ادا رنگین نہیں ہے لیکن وہ اپنے تبلیغی جوش سے اس میں جان ڈال دیتے ہیں، جس سے شاعری کی ایک نئی راہ کھل جاتی ہے۔ اس دور نے اُسے شاعری تسلیم نہیں کیا لیکن اس کا شاعرانہ اثر قاری وسامع کو متاثر کرتا ہے۔ ”مسدسِ حالؔی“ کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ سرسید کے مضامین عقلی دلائل سے ترغیب دلاتے ہیں مگر حالؔی کی شاعری دل کو متاثر کر کے قاری یا سامع کی رائے کو بدل دیتی ہے۔ جب حالؔی نثر میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں تو عقل پر مبنی دلائل اور مثالیں وہی کام کرتی ہیں جو شاعری کرتی ہے۔ اُن کی نثر ونظم دونوں کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آئی ہے کہ ہر موضوع، اظہار کی ضرورت کے مطابق، خود اپنا طرز پیدا کر لیتا ہے بشرطیکہ مصنف کی ہستی موضوع سے ہم آہنگ ہو اور نہایت خلوص سے اپنا مطلب ادا کرے۔ حالؔی اس بات سے واقف ہیں اور ایسا ہی کرتے ہیں۔ ان میں موقع ومحل کے مطابق زبان وبیان کی حد درجہ صلاحیت ہے۔

حالؔی جانتے تھے کہ زمانہ بدل رہا ہے۔ اب جذباتیت کی جگہ ”عقلیت“ لے رہی ہے اور اب پرانے راگ پسندیدہ نہ رہیں گے۔ سرسید پہلے آدمی تھے جو ادب میں نئے خیالات کے علم بردار تھے اور سادگی کے ساتھ نثر میں ان جدید خیالات کا اظہار کر رہے تھے۔ حالؔی دل سے ان کے شریک کار ہو جاتے ہیں۔ سادگی اُردو ادب میں کوئی نئی چیز نہ تھی۔ خود طبع حالؔی کا میلان اسی طرف تھا مگر سرسید کے زیرِ اثر نظم ونثر میں سادگی کو بہر طور وبہر صورت قائم رکھنا اب ”فرض“ کے درجے پر پہنچ گیا تھا۔ حالؔی شعور کے ساتھ اسی فرض کو ادا کرتے

ہیں۔ اس سادگی سے حالؔی کے ہاں یک سانیت اور پھیکا پن تو ضرور پیدا ہوا ہے لیکن اسی سے ارتقاء کرتی ہوئی اُن کی انفرادیت جنم لیتی ہے جو اُن کی نظم و نثر دونوں میں موجود ہے اور اسی لیے اُن کے طرزِ ادا کا تجزیہ و تحلیل کرتے ہوئے ان کی نظم و نثر دونوں کی مشترک خصوصیات کا ایک ساتھ مطالعہ کرنا چاہیے۔ حالی کے اس طرز ادا کی خصوصیات یہ ہیں۔

(۱) حالؔی کے طرزِ ادا کی ایک بنیادی خصوصیت ''سادگی'' ہے، حالی نے سادگی کی تعریف ''مقدمہ'' میں یہ کی ہے کہ ''کلام کی سادگی کا معیار یہ ہونا چاہیے کہ خیال کیسا ہی بلند اور دقیق ہو مگر پے چیدہ اور ناہموار نہ ہو اور الفاظ جہاں تک ممکن ہو تحاور اور روزمرہ کی بول چال کے قریب قریب ہوں۔''[۹۶] گویا سادگی میں ایک طرف سنجیدگی شامل ہے اور ساتھ ہی پیچیدہ خیالات میں، اظہار کی سطح پر ناہمواری بھی نہیں ہونی چاہیے۔ چوں کہ سنجیدگی سادگی میں شامل ہے اس لیے وہ اس کی وضاحت ساتھ ہی یہ کہہ دیتے ہیں کہ ''ہمارے نزدیک ایسی سادگی پر جو سخافت و رکاکت کے درجے کو پہنچ جائے، سادگی کا اطلاق کرنا گویا سادگی کو بدنام کرنا ہے۔ ایسے کلام کو سادہ نہیں بلکہ عامیانہ کلام کہا جائے گا۔[۹۷]

سادگی میرؔ کی غزل میں بھی ہے اور انیسؔ کے مرثیوں میں بھی۔ اُردو نثر میں اس کی مثال میر امنؔ کی ''باغ و بہار'' اور غالب کے خطوط سے بھی دی جاسکتی ہے مگر سرسید کے زیرِ اثر ایک مخصوص قسم کی سادگی سامنے آتی ہے۔ جس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ اہم و پُر مغزبات کو بات چیت کی زبان میں ادا کیا جائے، یہ سادگی معلوم تو قدرتی ہوتی ہے مگر قدرتی طور پر یہ اُسی شخص میں ہوسکتی ہے جس کا ذہن جذبات پر قابو رکھتا ہو اور وہ اثر انگیزی کے بجائے وضاحت پر تکیہ کرتا ہو۔ اس سادگی کے لیے بڑے توازن کی ضرورت ہے۔ حالؔی کے ہاں یہ توازن سرسید سے زیادہ ہے، اسی لیے اس نئی قسم کی سادگی کو برتنے میں وہ زیادہ کامیاب ہیں یا یوں کہیے کہ چوں کہ یہ ان کی فطرتِ ثانیہ ہے، اس لیے قدرتی طور پر ان کی ہستی کی آئینہ دار ہے۔ یہاں زور ''مقصد'' پر ہے اور زبان میں تکلفات و رنگینی سے پرہیز کیا گیا ہے تا کہ ''مقصد'' واضح ہو کر سامنے آ کھڑا ہو۔ یہی سادگی مُسدس میں ملتی ہے۔ جسے حالؔی نے، انکسار کے ساتھ ''اُبالی کھچڑی'' سے تشبیہ دی ہے جس کی مثال میں ''مسدسِ حالؔی'' کا کوئی سا بند کہیں سے پیش کیا جاسکتا ہے مثلاً

کہ ہے ذاتِ واحد عبادت کے لائق   زبان اور دل کی شہادت کے لائق
اُسی کے نہیں فرماں اطاعت کے لائق   اُسی کی ہے سرکار خدمت کے لائق
لگاؤ تو لو اُس سے لگاؤ
جھکاؤ تو سر اس کے آگے جھکاؤ[۹۸]

اور طرزِ بیان کی یہی سادگی سرسید کی وفات کے بیاں میں دیکھی جاسکتی ہے:

''تین گھنٹے سخت کرب و بے چینی رہی اور رات کے دس بجے حاجی اسماعیل کی کوٹھی میں

> جہاں مرنے سے دس بارہ روز پہلے، حالتِ صحت میں وہ سید محمود کی کوٹھی سے اُٹھ گئے تھے، وفات پائی۔ دوسرے دن ساڑھے پانچ بجے دن کے جنازہ اُٹھایا گیا۔ مدرسۃ العلوم کا کل اسٹاف اور تمام طالبِ علم، اسٹیشن کے یوروپین اور ہندوستانی افسر اور اہلِ کار، علی گڑھ کے رئیس اور ہر درجہ کے مسلمان، ہندو اور عیسائی اس کثرت سے جنازہ کے ساتھ تھے کہ غالبًا علی گڑھ میں کبھی اس نوعیت کا ازدحام کسی نے نہ دیکھا ہوگا۔ جو راج مزدور، بڑھئی، سنگ تراش پچیس چھبیس برس کالج میں کام کرتے تھے وہ، اُن کی عورتیں اور بچے جو دیہات سے یہ خبر سُن کر آئے تھے، جنازہ کی گزرگاہ کے ایک جانب کھڑے ہوئے نہایت حسرت بھری نگاہ سے اپنے مُربّی کے جنازہ کو تک رہے تھے اور اکثر طالب علم زار و قطار روتے جاتے تھے ...“ [۹۹]

یہاں ہمیں جو سادگی ملتی ہے وہ کلاسیکی نظم و ضبط کی سادگی ہے۔ ڈرائیڈن اور ایڈیسن کی نثر میں بھی اسی طرح کی قدرتی سادگی دکھائی دیتی ہے۔ سرسید کی روشِ سادگی بھی یہی ہے۔ یہی سادگی حالؔی کے طرز کی انفرادیت ہے جو یکساں طور پر ”مسدس“ کے بند میں بھی نمایاں ہے اور نثر کے اقتباس میں بھی اور میر امن کی ”باغ و بہار“ اور غالب کے خطوط کی سادگی سے مختلف ہے اسی سادگی کی بنیاد پر جدید اُردو نثر کی عمارت کھڑی ہے۔

(۲) حالؔی کے طرزِ ادا کا دوسرا پہلو ”یکسانیت“ ہے۔ یہ یکسانیت پوری احتیاط سے پیدا کی جانے والی سادگی سے جنم لیتی ہے۔ اس میں اظہارِ بیان کی سطح پر رنگا رنگی اور تنوع نہیں ہے بلکہ اکثر جگہ پر نثر سپاٹ اور نظم بے کیف ہو جاتی ہے۔ یکسانیت کے اس اثر سے مُسدس بھی خالی نہیں ہے۔ نثر میں یہ یکسانیت زیادہ نمایاں ہوتی ہے اور خاص طور پر لمبی لمبی عبارتوں سے طبیعت اُلجھنے لگتی ہے۔ حالؔی اس یکسانیت کو دور کرنے کے لیے اکثر ہلکا سا رنگ شامل کر دیتے ہیں تاکہ عبارت میں کشش و جاذبیت پیدا ہو جائے۔ یکسانیت کا اثر زائل ہو جائے اور سادگی کا حُسن نکھر جائے۔ یہ طرزِ ادا یادگارِ غالب اور مقدمہ میں بھی موجود ہے اور ”حیاتِ جاوید“ میں بھی ”یادگارِ غالب“ سے یہ اقتباس پڑھیے۔ یہاں بیان میں سادگی ہے۔ عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے لیکن بات کہنے کے تیور میں ایک ایسا ہلکا سا رنگ شامل ہے کہ جس سے سادگی پر نکھار آ گیا ہے۔ سادگی میں نکھار، یہی حالؔی کے طرزِ ادا کی انفرادیت ہے:

> ”اگر چہ جس زمانہ میں کہ پہلی بار راقم کا دلّی جانا ہوا۔ اس باغ میں پت جھڑ شروع ہو گئی ہے۔ کچھ لوگ دلّی سے باہر چلے گئے تھے اور کچھ دُنیا سے رُخصت ہو چکے تھے مگر جو باقی تھے اور جن کے دیکھنے کا مجھ کو ہمیشہ فخر رہے گا، وہ بھی ایسے تھے کہ نہ صرف دلّی سے بلکہ ہندوستان کی خاک سے پھر کوئی ایسا اُٹھتا نظر نہیں آتا کیوں کہ جس سانچے میں وہ ڈھلے تھے وہ سانچا ہی بدل گیا اور جس ہوا میں انھوں نے نشو و نما پائی تھی وہ ہوا پلٹ گئی۔“

(۳) حالیؔ کا طرزِ ادا توضیحی طرز ہے اور علمی و تنقیدی موضوعات کے لیے نہایت موزوں ہے۔ یہ رنگ حیاتِ سعدی اور ''یادگارِ غالب'' سے ارتقاء کرتا ہوا ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں مکمل ہو جاتا ہے۔ ''مقدمہ'' میں موضوع کے تنوع کی وجہ سے، نثر میں سپاٹ پن پیدا نہیں ہوتا۔ زبان سادہ اور عام بول چال کے روزمرہ سے قریب تر ہے۔ اصطلاحات کا استعمال بھی ہوا ہے مگر وضاحت کے ساتھ۔ اندازِ بیان پورے طور پر سنجیدہ ہے۔ عربی و فارسی کے فقرے بھی آتے ہیں اور انگریزی زبان کے الفاظ بھی مگر یہ سب عام طور پر عبارت سے مل کر ایک جان ہو جاتے ہیں۔ اقوال کے اقتباسات آتے ہیں، شاعروں کے کلام کے برمحل نمونے درج کیے جاتے ہیں اور کہیں بھی ناصحانہ یا واعظانہ رنگ پیدا نہیں ہوتا۔ حالیؔ ''مقصد'' کو سلیقے سے عبارت کے مزاج سے ہم آہنگ کر دیتے ہیں۔ منطقی استدلال اور وضاحت جو تنقید کی نمایاں خصوصیت ہے، بیان کا پُر کیف حصہ بن جاتے ہیں۔ حالیؔ نے ''نیچرل شاعری'' کے تحت جو کچھ لکھا، وہ تنقیدی نثر کی بہترین مثال ہے۔ یہاں نہ صرف ایک نیا زاویۂ نظر سامنے آتا ہے بلکہ اس کا موزوں اور صحیح طرزِ ادا بھی ہمیشہ کے لیے قائم ہو جاتا ہے۔ ''مقدمہ شعر و شاعری'' کے مطالعے میں ہم پچھلے صفات میں اس حصے سے اقتباس دے آئے ہیں۔ اُسے بھی دیکھیے اور ساتھ ہی یہ حصہ بھی پڑھیے تو آپ کو اندازہ ہوگا کہ حالیؔ نے تنقیدی نثر کے تعلق سے اپنے اس طرزِ ادا سے اُردو زبان کو کیا دیا ہے، حالیؔ کی یہ نثر اُردو کی تنقیدی نثر کی سدا زندہ رہنے والی مثال بن گئی ہے:

> ''معنی نیچر کے معنی موافق ہونے سے یہ مطلب ہے کہ شعر میں ایسی باتیں بیان کی جائیں جیسی کہ ہمیشہ دُنیا میں ہوا کرتی ہیں یا ہونی چاہئیں۔ پس جس شعر کا مضمون اس کے خلاف ہوگا وہ اَن نیچرل سمجھا جائے گا مثلاً:
>
> کوئی رکھ کے زیرِ زنخداں چھڑی رہی نرگس آسا کھڑی کی کھڑی
> رہی کوئی اُنگلی کو دانتوں میں داب کسی نے کہا گھر ہوا یہ خراب
>
> ان دونوں شعروں کو نیچرل کہا جائے گا کیوں کہ بیان بھی بول چال کے موافق ہے اور مضمون بھی ایسا ہے کہ جس موقع پر وہ لایا گیا ہے، وہاں ہمیشہ ایسا ہی واقع ہوا کرتا ہے۔''[۱۰۰]

اسی طرح حالیؔ موضوع کی وضاحت کے لیے مثالوں پر مثالیں دیتے ہیں۔ اُن کا یہ توضیحی طرز سادگی میں تنوع کا اثر پیدا کر دیتا ہے۔ ''مقدمہ'' میں وہ پرانی باتوں پر اعتراض کرتے ہیں تو سنجیدگی میں لطیف مزاح کا رنگ بھی شامل کر دیتے ہیں اور اُن کے دل کی کیفیت بھی نثر سے ظاہر ہو جاتی ہے۔

> ''مثلاً اگلوں نے کسی پر عاشق ہو جائے کو مجازاً دل دادن یا دل باختن یا دل فروختن سے تعبیر کیا تھا، رفتہ رفتہ متاثرین نے دل کو ایک ایسی چیز قرار دے لیا جو کہ مثل ایک جواہر یا ایک پھل کے ہاتھ سے چھینا جا سکتا ہے، واپس لیا جا سکتا ہے، کھویا اور پایا جا سکتا ہے۔ کبھی اس

> کی قیمت پر تکرار ہوتی ہے، سودا بنتا ہے تو دیا جاتا ہے ورنہ نہیں دیا جاتا۔ کبھی اس کو معشوق عاشق سے لے کسی طاق میں ڈال کر بھول جاتا ہے۔ اتفاقاً وہ عاشق کے ہاتھ لگ جاتا ہے اور وہ آنکھ بچا کر وہاں سے اُڑا لاتا ہے۔ پھر معشوق کے ہاں اُس کی ڈھنڈیا پڑتی ہے اور عاشق اس کی رسید نہیں دیتا۔ کبھی وہ یاروں کے جلسے میں آنکھوں ہی آنکھوں میں غائب ہو جاتا ہے۔ سارا گھر چھان مارتے ہیں، کہیں پتہ نہیں لگتا۔ اتفاقاً معشوق جو بالوں میں کنگھی کرتا ہے تو وہ جوں کی طرح جھڑ پڑتا ہے......[۱۰۱]

اس طرز کے مزاج میں، تنوع اور رنگارنگی کے باوجود سادگی موجود ہے۔ بعض جگہ پر اس سادگی میں جذبہ و رنگ شامل ہو جاتے ہیں جس سے مقصد کی اہمیت واضح کرنے کا کام لیا جاتا ہے اور طرز کی سادگی اسی طرح باقی رہتی ہے مثلاً:

> ''دُنیا میں ایک انقلاب عظیم ہو رہا ہے اور ہوتا چلا جاتا ہے۔ آج کل دُنیا کا حال صاف اس درخت کا سا نظر آتا ہے جس میں برابر کونپلیں پھوٹ رہی ہیں۔ اور پرانی ٹہنیاں جھڑتی چلی جاتی ہیں۔ تناور درخت زمین کی تمام طاقت چوس رہے ہیں اور چھوٹے چھوٹے تمام پودے جواُن کے گرد و پیش ہیں، سوکھتے چلے جاتے ہیں۔ پُرانی قومیں جگہ خالی کرتی چلی جاتی ہیں، اور نئی قومیں جگہ لیتی جاتی ہیں، اور یہ کوئی گنگا جمنا کی طغیانی نہیں ہے جو آس پاس کے دیہات کو دریا بُرد کر دے بلکہ یہ سمندر کی طغیانی ہے، تمام کرۂ ارض پر پانی پھرتا نظر آتا ہے۔ عشق و عاشقی کی ترنگیں، اقبال مندی کے زمانے میں زیبا تھیں، اب وہ وقت گیا، عیش و عشرت کی رات گزر گئی اور صبح نمودار ہوئی۔ اب کلنگڑے اور بہاگ کا وقت نہیں رہا، اب جوگیے کی الاپ کا وقت ہے۔''

اس اقتباس کے طرزِ ادا میں جذبات کی لہر بھی ہے اور تشبیہات کا رنگ بھی۔ یہاں ایک دلچسپ سی کہانی بیان میں آئی ہے اور وعظ بھی اس طرح دیا گیا ہے کہ دل نشین ہو جاتا ہے۔ اس طرح ''مقدمہ'' کی نثر یکسانیت سے بچی رہتی ہے۔

(۴) حالیؔ کے طرز کی ایک اور نمایاں بات یہ ہے کہ ''طرز مدلل اور خطابتی رنگ کا حامل ہے۔ حالیؔ کے طرزِ ادا کے ارتقاء کو دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ وقت کے ساتھ شاعرانہ رنگ سے دور سے دور تر ہوتے جاتے ہیں اور ان کے نثری جملے طویل ہو کر خطابت کا سا انداز اختیار کرتے جاتے ہیں ''حیاتِ جاوید'' جو حالیؔ کی آخری تصنیف ہے ایسی نثر میں لکھی گئی ہے جس میں زیادہ سے زیادہ مواد کو کم سے کم عبارت میں سمیٹنے کی شعوری کوشش ملتی ہے اور اسی لیے ''مقدمہ'' کے برخلاف توضیحی رنگ پھیکا پڑ گیا ہے۔ بیشتر مقامات پر یہ نثر صحافت کے رنگ میں رنگ جاتی ہے۔ مقرروں کی طرح عبارت میں تکرار بڑھ جاتی ہے اور جملے طویل ہوتے

جاتے ہیں۔ یہاں نثر میں سادگی اور منطقی ربط تو موجود ہے۔ متانت و سنجیدگی جو حالی کا طرۂ امتیاز ہے، وہ بھی بدرجۂ اتم موجود ہے مگر حالی کی نثر ضرورت سے زیادہ ''نیچرل'' ہو جانے کے باعث پھیکی اور سپاٹ ہو جاتی ہے اور یہاں ''مقدمہ'' کے برخلاف نثر سے ادبی و جمالیات مسرت حاصل نہیں ہوتی۔ انشاء پردازی کا نشاط جو ''یادگارِ غالب'' اور خاص طور پر ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں موجود ہے ''حیاتِ جاوید'' میں نہیں ملتا۔ وضاحت کے لیے اور مثال کے طور پر یہ دو جملے دیکھیے۔

> (الف) ''بہرحال سرسید کے رُسوخ سے مدرسہ کو یقیناً بہت کچھ فائدہ پہنچا ہے خصوصاً سر جان اسٹراچی کی گورنمنٹ نے سرسید کا حوصلہ ہی نہیں بڑھایا بلکہ اُن کے ارادوں میں جان ڈالی ہے اور جتنے لیفٹیننٹ گورنر اضلاع شمال مغربی میں اور جتنے وائسرائے کالج کے قیام کے بعد آئے سب نے کالج پر مربیانہ توجہ مبذول رکھی ہے۔ مگر انفارمیشن کے عظیم الشان کام میں بجائے اس کے کہ یہ رسوخ ممد و معاون ہوا ہو اس نے اُلٹی مزاحمت کی ہے۔''

> (ب) ''ہر ایک قوم اور خاص کر مسلمانوں کی قوم مذہبی خیالات کا مصلح اگر کسی کو تسلیم کر سکتی ہے تو اسی شخص کو سکتی ہے جس میں وہ تمام خصوصیتیں موجود ہوں جو مذہبی تقدس کے لیے درکار ہیں نہ کہ ایسے شخص کو جس میں بہ ظاہر اس قبیل کی کوئی حیثیت نہ پائی جائے بلکہ سر تا سر اس کی زندگی ایک دُنیادار آدمی کی سی زندگی ہو خصوصاً سلطنت میں تقرب اور رُسوخ پیدا کرنا عام اس سے کہ مسلمانوں کی ہو یا انگریزوں کی، مذہبی تقدس کے بالکل خلاف سمجھا جاتا ہے باوجود اس کے سرسید نے لاکھوں مسلمانوں کے دل میں اپنی اکثر اصلاحیں تہ نشین کر دیں پھر کیوں کر کہا جا سکتا ہے کو گورنمنٹ میں ان کا رُسوخ اور اعتبار مطلقاً اُن کی کامیابی کا باعث ہوا ہے۔''

حیاتِ جاوید میں الف اور ب سے مل کر ایک پیراگراف بنتا ہے۔ اس میں دو طویل جملے ہیں۔ ایک کو ہم نے ''الف'' کے تحت اور دوسرے کو ''ب'' کے تحت درج کیا ہے۔ یہ دو طویل جملے الفاظ ربط ''خصوصاً'' بلکہ اور مگر بجائے تو، جو، کہ وغیرہ سے جڑ کر وجود میں آئے ہیں۔ اس عبارت کو پڑھ کر ہمیں ادبی مسرت یا تخلیقی نشاط حاصل نہیں ہوتا اور یہ دونوں طویل جملے صحافیانہ رپورٹ بن کر رہ گئے ہیں۔ یہاں بھی حالی کی مضبوط شخصیت کا پرتو ضرور موجود ہے لیکن نثر کی یہ صورت ''مقدمہ شعر و شاعری'' کی نثر سے مختلف ہے۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ یہاں بھی حالی نے نثر کو نیچرل نثر ہی رکھا ہے۔ یہ نثر بھی رنگینی سے دُور ہے۔ ادبِ جدید کی اس تحریک نے افادیت و مقصدیت کے لیے رنگینی کو قربان کر دیا ہے۔ اس عمل سے حالی نے علمی نثر کی بنیاد ڈالی اور ان کی پیروی میں مولوی عبدالحق نے ادبی تحقیق کی نثر میں خوب رنگ جمایا، لیکن دوسرے نثر نگار اس

راستے پر نہ چل سکے اور نثر پھر رومانیت سے ہم آغوش ہو کر شبلی کے ہاں نظر آئی۔

(۵) طرزِ ادا کی اس سادگی میں اکثر ایسے انگریزی و عربی الفاظ بھی حالؔی کی نثر میں استعمال ہوئے ہیں جو آج ہمیں کھٹکتے ہیں اور ان سے عبارت میں بھاری پن پیدا ہو گیا ہے مثلاً معتاد وغیرہ معتاد، متبادر، تجاور، مطارحات، النادر کالمعدوم، من کل الوجوہ، موصل الی المقلوب وغیرہ۔ اس طرح بعض انگریزی الفاظ حالؔی بلا ضرورت استعمال کرتے ہیں، جب کہ ان کے متبادل و مترادف الفاظ اردو میں پہلے سے موجود ہیں۔ مثلاً ڈسپاٹنک، اَن نیچرل، مورل، اِم مورل، سولیزیشن، سمپل وغیرہ۔ اور نثر یہ صورت اختیار کر لیتی ہے۔ آج بھی ہماری بات چیت اور تحریروں میں انگریزی الفاظ کا بے ضرورت استعمال عذاب بن کر نازل ہوا ہے:

> ''۱۸۸۲ء میں جب کہ ایجوکیشن کمیشن نے علی گڑھ میں اپنا اجلاس کیا تھا اس وقت علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ ہال میں مسٹر وارڈ نے جو کمیشن کی لوکل کمیٹی کے ممبر تھے علی گڑھ کے ہندوؤں کے ایڈریس کے جواب میں بورڈنگ ہوس محمڈن کالج کی پختہ بارگ کی نسبت یہ الفاظ کہے تھے .....'' (حیاتِ جاوید، ص ۱۴۳)

حالؔی صرف یہی نہیں کرتے بلکہ عام ہندوی الفاظ بھی جو زبان پر چڑھے ہوئے ہیں کثرت سے استعمال کرتے ہیں جیسے کھپت، چٹیک، تاؤ بھاؤ۔ اوگھٹ، ادھن، منوال وغیرہ۔ اسی طرح بامحاورہ زبان بھی بے تکلف استعمال کرتے ہیں مثلاً:

> ''جو لوگ عاشقانہ گوئی کے چٹخارے سے واقف ہیں وہ جانتے ہیں کہ یہ خون جہاں منہ کو لگا پھر ذرا مشکل سے چھٹتا ہے''

انگریزی نقاد کولرج نے کہا تھا کہ شاعر اپنی روح میں ایک راگ لے کر پیدا ہوتا ہے۔ یہ راگ، کلاسیکی شاعروں اور نثر نگاروں کی طرح حالؔی میں بھی کم ہے۔ اقبال کی شاعری اسی راگ کی وجہ سے ہمارے دلوں میں اُتر جاتی ہے حالاں کہ وہ بھی افادیت و مقصدیت کے راستے پر چلتی ہے۔

حالؔی کو اُردو نثر کے عناصر خمسہ میں شمار کیا جاتا ہے۔ وہ علمی نکات کو ایسے صاف طریقے سے بیان کر دیتے ہیں کہ تحریر کا علمی وقار قائم رہتا ہے۔ وہ جدید اُردو نثر کے صحیح رجحان کے نمائندے ہیں۔ اس نثر کی پہلی مثال سرسید ہیں۔ حالی نے اسے پختہ کر کے مستقل کر دیا۔ انگریزی ادب میں جو کام کلاسیکی دور کے نثر نگاروں نے کیا وہ اُردو میں سرسید و حالی کرتے نظر آتے ہیں مگر کلاسیکی رنگ کی لاطینی و انگریزی زبانوں میں ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں شگفتگی اور طنز و مزاح ضرور ہوتا ہے۔ حالی کا سنجیدہ و متین مزاج اور درد بھرا دل اسے نغمے تک نہیں پہنچ سکتا تھا جو طنز و مزاح کے لیے ضروری ہے۔ وہ کلاسیکی نثر کی متانت اور توازن تک جاتے ہیں اور اُسے قائم و دائم کر دیتے ہیں۔

حالی کی تاریخی اہمیت:

خواجہ الطاف حسین حالؔی اُردو ادب کے حد سے زیادہ رومانی اور رومانیت میں حد سے زیادہ انحطاطی دور میں ایک کلاسیکی ہستی کے طور پر نمایاں ہوئے۔ اُن کے دور نے انھیں انفرادیت سے عاری اور سرسید کا چربہ کہا۔ اُن کی منکسر المزاجی اور مرنجان ومرنج طبیعت نے اپنی انفرادیت کے اظہار کی کبھی کوشش بھی نہیں کی حالاں کہ وہ اُن کے ہاں موجود تھی۔ انگریزی ادب کے رومانی نظریۂ تنقید سے متاثر لوگوں کو بھی اُن میں کوئی انفرادیت نظر آئی اور نہ کسی ادبی نشاط کا پتہ چلا مگر غور سے دیکھا جائے تو ٹی ایس ایلیٹ کا یہ نظریہ کہ شاعر اپنے ماحول اور روایت میں CATALYTIC AGENT ہوتا ہے یعنی ایسا عامل جو خود متاثر ہوئے بغیر اشخاص وواقعات کے مابین عمل ورد عمل سے تبدیلی کی تحریک پیدا کرتا ہے۔ حالؔی اس پر پورا اُترتے ہیں۔

حالؔی عربی، فارسی اور اُردو کی روایات میں پوری طرح رچے بسے تھے۔ سرسید کی تحریک، وقت کے لحاظ سے انھیں روایت کا نیا موڑ دکھائی دی اور اس میں وہ خلوصِ دل سے اس طرح شریک ہو گئے کہ ان کی انفرادیت سرسید تحریک کو ادب کے دائرے میں عملی جامہ پہنانا بن کر رہ گئی۔ یہ بات پوری طرح صحیح نہیں ہے کہ وہ سرسید سے سرمو تجاوز نہیں کرتے۔ حالؔی اسلامی قدروں کو سرسید سے زیادہ اہمیت دیتے تھے اور انگریزی تہذیب کو قبول کرنے میں اُن کے ہاں سرسید سے کم انہماک ملتا ہے مگر وہ یہ بات شدت سے محسوس کرتے ہیں کہ وقت کو اب "جذباتیت" سے زیادہ "عقلیت" کی ضرورت ہے اور روحانی تصورات کی جگہ اخلاقی خیالات کو لا کر ادب کو مفید بنایا جا سکتا ہے۔ حالؔی کا سرسید سے اتفاق کورانہ نہیں ہے بلکہ سرسید تحریک کو وہ اپنی قوم کی فوری ضرورت سمجھتے ہیں۔ "حیاتِ جاوید" میں سرسید کی زندگی کے جن پہلوؤں پر حالؔی نے روشنی ڈالی ہے وہی ان کی قوم کے لیے بھی اہم ومفید تھے۔ اس دائرے میں آ کر حالؔی اپنی ہستی کو اپنی قوم کے لیے فراموش کر چکے تھے اور اس طرح وہ خود کو فراموش ومعدوم کر کے قوم کی زندگی اور اس کے ادب کو ایک نیا موڑ دے رہے تھے۔ اہلِ نظر جانتے ہیں کہ وہ اپنی ذات کو قربان کر کے، قوم کو بدلنے منقلب کرنے اور نئے راستے پر ڈالنے میں کامیاب ہو گئے۔ ان کا انقلاب ایک خاموش انقلاب ہے جس کے اثرات اتنے ہی اہم ہیں جتنے کسی انقلاب کے ہو سکتے ہیں۔ مختلف طبقے اُن سے متاثر ہوئے۔ ان کی مخالفت بھی اُن سے متاثر ہونے کا ایک انداز ہے۔ شاعری میں علامہ اقبال اور نثری ادب میں شبلی نعمانی حالؔی کے خاموش انقلاب کی پیداوار ہیں۔ اُردو کا کوئی ایسا ادیب شاعر اور نقاد نہیں ہو گا جو اُن سے کتنا ہی اختلاف کیوں نہ رکھتا ہو مگر کسی نہ کسی طرح حالؔی کے زیرِ اثر نہ ہو۔ اُن کی ہستی میں خود نمائی، اور خود بینی کا کوئی بھی شائبہ نہ تھا۔ اور اسی لیے ان کا اثر زیادہ گہرا اور زیادہ دیرپا ثابت ہوا۔ حالؔی کا اثر ہمارے ادب اور ہمارے ذہنوں کی گہرائیوں میں چھپا ہوا ہے اور سطحی نظر کو دکھائی نہیں دیتا۔

سرسید کا ہمہ گیر پروگرام قوم کی زندگی کے ہر پہلو سے تعلق رکھتا ہے۔ اس میں جزوی طور پر خرابی

دیکھی اور دکھائی جاسکتی ہے مگر یہ مُسلّم ہے کہ وہ ایک قوم کو زندہ کر گیا۔ حالؔی نے سرسید کے پروگرام میں ادبی راہ کو اپنایا اور قوم کے انحطاطی ادب کو نئی زندگی دی۔ اُن کے لیے یہ بات ضروری تھی کہ وہ روایت کو تو کسی طرح ہاتھ سے نہ جانے دیں لیکن اس میں موضوعاتی اور دوسری ضروری تبدیلی ضرور لے آئیں۔ پرانے موضوعات انحطاط میں آ کر مُردہ ہو چکے تھے۔ حالؔی نے انھیں قلم زد کر دیا۔ عشق و عاشقی کے مضامین اپنی موت آپ مر رہے ہیں۔ مدح سرائی (قصیدہ) کا عام طریقہ دم توڑ رہا تھا۔ حالؔی نے اُنھیں بھی مسترد کر دیا۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ پرانے بتوں میں جان اب بھی تھی اور ان کو قائم رکھا جا سکتا تھا۔ حسن و عشق دائمی چیزیں ہیں ان کو نیا رُخ دیا جا سکتا تھا۔ جذبات کی فراوانی کو کم کر کے اچھا ادب تخلیق کیا جا سکتا تھا حالؔی کے اندر بُت شکنی کا عزم تھا جو محض جوش یا اُبال نہیں تھا بلکہ اٹل حقیقت اور وقت کی ضرورت تھی، اسی لیے وہ رنگین سے عاری پھیکی نثر اور شاعری کو بغیر کسی دعویٰ کے لے کر سامنے آئے۔ واضح طور پر یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک حد کو ختم کر کے دوسری انتہا پر پہنچ گئے ہیں مگر یہ کوئی نئی بات نہیں ہے۔ ہر انقلاب لانے والا یہی کرتا ہے اور ایسا کر کے حالؔی نے بھی یہی کیا ہے۔ انقلاب لانے والا ہیرو جس حد تک پہنچتا ہے اُسے اس کے پیرو پوری طرح قبول نہیں کرتے بلکہ ہیرو کی تحریک اور اس کے مخالفوں میں ایک امتزاج پیدا ہوتا ہے اور یہی امتیاز اس تحریک کی اصل کامیابی ہے۔ حالؔی نے ادب کی قدریں اُلٹ کر تمام ادیبوں اور شاعروں میں ایک ہنگامہ برپا کر دیا۔ روایت کے بُتوں کی پوجا کرنے والوں نے ڈھیلے مارے۔ ''اودھ پنچ'' کے صفحات اس کے گواہ ہیں مگر وہ اپنی دُھن، اپنے کام میں لگے رہے۔ حالؔی کو اپنے کام پر اتنا اعتماد اور یقین تھا اور اُسے پورا کرنے کی ایسی دُھن تھی کہ انھوں نے سرسید کی طرح مخالفین کی طرف توجہ ہی نہیں دی اور وقت کے ساتھ ساتھ اُن کی آواز سب آوازوں پر غالب آ گئی۔ آج ہم سب حالی کی اُمت بن گئے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ روایت سے نہیں ہٹے۔ انھوں نے ہیئت، اصناف اور طرز میں کوئی ایسی بات نہیں کی جو متقدمین کے ہاں موجود نہ ہو مگر ادب کی صراطِ مستقیم میں جو رخنے پڑ گئے تھے اور جو کجیاں نمایاں ہو گئی تھیں ان کو انھوں نے درست کیا۔ درست کرنے کے شوق میں وہ بہت دور نکل گئے اور راہ کو اتنا پختہ کر دیا کہ ان کی فکر و تخلیق مروجہ روایت سے الگ معلوم ہونے لگیں۔ ادب کی حد سے تجاوز کی ہوئی ادبیت ختم کرنے میں وہ اس مقام پر پہنچے کہ ادب کی راہ ہی گم ہوتی نظر آئی مگر اس حد تک آنے سے یہ فائدہ ہوا کہ ادب کو وہ راہ گئی جو اُسے صحیح راہ سے کبھی الگ نہ ہونے دے گی۔ یہ ضرور ہے کہ اس وقت حالی کا دعویٰ (THESIS) اور جواب دعویٰ (ANTITHESIS) کا امتزاج (SYNTHESIS) ایک حد تک ہو گیا ہے اور آئندہ دور میں پوری طرح مکمل ہو جائے گا۔ اب ہمیں اُن کی خامیاں اور کمزوریاں نظر آ رہی ہیں۔ ہم ان کو صحافی اور کبھی ادب کی راہ سے ہٹا ہوا شاعر و نثر نگار کہہ دیتے ہیں۔ ہم شکایت کرتے ہیں کہ ان کی شاعری اور ان کی نثر سے ہمیں ادبی نشاط حاصل نہیں ہوتا مگر ان سب باتوں کے باوجود جس ادب کو ہم صحیح ادب سمجھتے ہیں اس کی بنیاد حالی اور حالی ہیں۔ جن باتوں کی انھوں

نے کاٹ کی تھی وہ باتیں ہمارے لیے بھی کاٹ کے قابل ہوگئی ہیں اور جس راہ پر انھوں نے قوم کی ادب کو لگایا تھا آج وہی راہ ہماری راہ ہے اور ادب کی سطح پر حالؔی ہی ہمارے مُسلّم قائد ہیں۔ وہ تاریخ میں اُردو ادب کے مصلح اور جدید ادب کے بانی کی حیثیت سے قائم رہیں گے۔

قرونِ وسطیٰ میں ''سخن'' کی وہ روایت، جو قومی درجہ پر نہیں آئی تھی اُسے چودھویں صدی عیسوی میں اٹلی میں دانتے نے ادب کی صورت دی۔ سولھویں صدی میں فرانس میں رونسار (RONSARD) نے یہی کام کیا۔ سترہویں صدی میں انگلستان میں اسپنسر (SPENCER) نے انگریزی ادب کو یہی راستہ دکھایا۔ اٹھارویں صدی میں جرمنی میں لیسنگ (LESSING) نے یہی کام کیا اور انیسویں صدی میں پشکن کے ہاتھوں روسی ادب میں یہی کام ہوا۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں حالؔی بھی ادب کو ''سخن'' کے درجے سے اُٹھا کر ادب بنانے کا یہی کام انجام دیتے ہیں اور اس طرح ادب کو قوم کا سرمایہ بنا دیتے ہیں اُردو ادب میں یہ راستہ انگریزی اثرات سے کُھلا اور اردو ادب ایشیائی زبانوں کے ادبیات میں بلندتر ہوگیا۔ اس تاریخی حقیقت کے لیے فطرت نے حالؔی کا انتخاب کیا تھا اور وہ سرسید کی تحریکِ جدید میں جذب ہوکر اُردو ادب کے اسی طرح سے بانی ہوگئے جیسے دانتے، رونسار، اسپنسر، اور پشکن اپنے اپنے قومی ادبیات کے ہوئے تھے۔ حالؔی نے بھی ان عظیم ہستیوں کی طرح اُردو نظم ونثر کو نئے طریقے سے سنوارا اور اس کی بنیاد ایک مستقل تنقیدی نظام پر رکھی اور اس طرح نظریہ (THEORY) اور عملِ تخلیق (PRACTICE) دونوں سے اُردو ادب کو پھلنے پھولنے اور ترقی کے راستے پر لگا دیا۔ اگر ولی ''بابائے ریختہ'' ہیں۔ تو حالؔی ''بابائے ادب'' ہیں۔ آج ہمیں پھر ایک حالؔی کی ضرورت ہے مگر سوال یہ ہے کہ سرسید کو کہاں سے لائیں گے؟

حواشی:

[۱] کلیات نظم حالی مرتبہ افتخار احمد صدیقی، ص ۲۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء

[۲] ایضاً، ص ۲۴-۲۵

[۳] خود حالی نے بھی اپنا یہی سال پیدائش لفظ تقریباً کے ساتھ دیا ہے۔ دیکھیے ترجمہ حالی مشمولہ ''مقالات حالی'' حصہ اول، ص ۲۶۱، انجمن ترقی اُردو، دکن ۱۹۳۴ء

[۴] ایضاً، ص ۲۶۲-۲۶۳۔

[۵] ایضاً ص ۲۶۳۔

[۶] ایضاً ص ۲۶۵۔

[۷] ایضاً ۲۶۵-۲۶۶۔

[۸] ایضاً ۲۶۶-۲۶۷۔

[۹] ایضاً ص ۲۶۷۔

[۱۰] یادگار غالب، الطاف حسین حالی، ص ۵۲ غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی۔ ۱۹۸۶ء۔

[۱۱] ایضاً ص ۵۳-۵۴۔

[۱۲] حالی کا ذہنی ارتقاء ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، ص ۲۱-۲۳، اعلیٰ کتب خانہ، کراچی ۱۹۵۶ء۔

[۱۳] ترجمہ حالی مشمولہ مقالات حالی حصہ اول ص ۲۶۷، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۴ء۔

[۱۴] حالی کا ذہنی ارتقاء، بحوالہ بالا، ص ۳۲۔

[۱۵] ایضاً ص ۳۳۔

[۱۶] مکتوبات سرسید، خط بنام حالی ص ۳۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء۔

[۱۷] ایضاً۔

[۱۸] جہت اپنے مضمون میں ڈاکٹر زاہد منیر عامر نے اس خط کی عکس نقل بھی شائع کی ہے اور اس پر بحث بھی کی ہے۔ دیکھیے ص ۹۹-۱۱۱ کلیہ علوم اسلامیہ و شرقیہ جامعہ پنجاب لاہور ۲۰۰۰ء۔

[۱۹] مکاتیب حالی ص ۲۶۔

[۲۰] مکاتیب حالی حصہ دوم ص ۱۸۰۔

[۲۱] مکاتیب حالی ص ۳۵۔

[۲۲] مقدمہ شعر و شاعری، الطاف حسین حالی، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۲۳، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۳ء۔

[۲۳] مقالات حالی حصہ اول، الطاف حسین حالی ص ۲۶۸، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۲۴] ایضاً ص ۳۶۸-۳۶۹

[۲۵] اصول فارسی، تصنیف حالی، تمہید مطالب بیان، ص ۶-۷، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، مطبوعہ نقوش شمارہ نمبر ۳۵-۱۳۶ اکتوبر نومبر ۱۹۵۳ء ادارہ فروغ اُردو لاہور۔

[۲۶] ترجمۂ حالی، مشمولہ مقالاتِ حالی حصہ اول، ص ۲۶۹ بحوالہ بالا۔

[۲۷] ایضاً ص ۲۶۹۔

[۲۸] ایضاً۔

[۲۹] ایضاً۔

[۳۰] حالی کا ذہنی ارتقاء، ص ۱۵۵ اعلیٰ کتب خانہ کراچی ۱۹۵۶ء۔

[۳۱] ایضاً ص ۱۶۲۔

[۳۲] مکتوباتِ حالی، جلد اول، ص ۴۳ بحوالہ بالا۔

[۳۳] ترجمۂ حالی مشمولہ مقالاتِ حالی حصہ اول ص ۲۷۰ بحوالہ بالا۔

[۳۴] کلیاتِ نظمِ حالی جلد اول، مرتبہ افتخار احمد صدیقی، ص ۳۶۵ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۳۵] ایضاً ص ۵۱۔

[۳۶] انجمنِ پنجاب، تاریخ و خدمات، ڈاکٹر صفیہ بانو ص ۲۲۹، کفایت اکیڈی کراچی ۱۹۷۸ء۔

[۳۷] ایضاً ص ۲۳۳۔

[۳۸] حالی ادبی مجدد کی حیثیت سے، اسلوب احمد انصاری، ص ۱۲۸، مطبوعہ ماہنامہ نقش کراچی شمارہ ۱۱، ۱۹۶۰ء

[۳۹] کلیاتِ نظم حالی، جلد دوم، مرتبہ افتخار احمد صدیقی، ص ۲۳۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء۔

[۴۰] کلیاتِ نظمِ حالی جلد اول، دیباچہ مجموعۂ نظمِ حالی ص ۵۳ مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۴۱] ایضاً ص ۵۴۔

[۴۲] مکاتیب سرسید، جلد اول مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۴۸ مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء

[۴۳] کلیاتِ نظم حالی، دیباچہ مدوجزر اسلام، الطاف حسین حالی ص ۷، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۴۴] ایضاً

[۴۵] ایضاً ص ۳۳۔

[۴۶] ترجمۂ حالی، مقالاتِ حالی جلد اول ص ۲۶۵-۲۶۶ بحوالہ بالا۔

[۴۷] ایضاً ص ۲۶۶-۲۶۷۔

[۴۸] دیباچہ دیوانِ حالی مشمولہ کلیاتِ حالی، جلد اول مرتبہ افتخار احمد صدیقی، ص ۳۴-۳۵ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۴۹] اندازے، فراق گورکھ پوری، ص ۲۲۳، ادارہ فروغ اُردو، لاہور ۱۹۵۶ء۔

[۵۰] ایضاً، ص ۲۳۲

[۵۱] مقدمہ شعر و شاعری، الطاف حسین حالی، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ص ۲۱۱، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۳ء۔

[۵۲] دیباچہ دیوانِ حالی، ص ۳۵۔ مشمولہ کلیاتِ حالی، جلد اول، بحوالہ بالا۔

[۵۳] مقدمہ شعر و شاعری، بحوالہ بالا، ص ۲۲۰۔

[۵۴] مقدمہ شعر و شاعری ص ۲۲۱، بحوالہ بالا۔

[۵۵] ایضاً ص ۲۰۷، بحوالہ بالا۔

[۵۶] ایضاً ص ۲۲۱۔

[۵۷] ایضاً ص ۱۲۳۔۱۲۴۔

[۵۸] تنقیدی حاشیے، مجنوں گورکھ پوری، ص ۲۳۷، ادارہ اشاعت اُردو، حیدر آباد دکن ۱۹۳۵ء۔

[۵۹] بھلا مانس غزل گو مشمولہ ستارہ یا بادبان، ص ۲۴۳، مکتبہ ”سات رنگ“ کراچی ۱۹۶۳ء۔

[۶۰] اندازے، فراق گورکھ پوری، ص ۲۳۴، ادارہ فروغ اُردو لاہور ۱۹۵۶ء۔

[۶۱] ایضاً ص ۲۳۲، ۲۳۳۔

[۶۲] ایضاً۔

[۶۳] ترجمۂ حالی مشمولہ مقالاتِ حالی حصہ اول، ص ۱۲۶۹ انجمن ترقی اُردو حیدر آباد دکن ۱۹۳۴ء۔

[۶۴] دیباچہ مجالس النساء۔

[۶۵] حالؔی کی اُردو نثر، ڈاکٹر عبد القیوم، ص ۸۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء۔

[۶۶] مجالس النساء حصہ اول، ص ۹، کتابت بقلم محمد اسماعیل پانی پتی۔

[۶۷] مجالس النساء حصہ اول، الطاف حسین حالؔی، ص ۵۳۔۵۷۔

[۶۸] ایضاً ص ۵۲۔

[۶۹] حالی کا ذہنی ارتقاء ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان ص ۱۹۸ اعلیٰ کتب خانہ کراچی ۱۹۵۶ء۔ ۱۸۸۶ء کا یہ ایڈیشن مطبع انصاری دہلی سے چھپا تھا۔

[۷۰] حیاتِ سعدی الطاف حسین حالی، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۱۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء۔

[۷۱] مقدمہ شعرو شاعری، الطاف حسین حالی، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۱۱۰، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۳ء۔

[۷۲] مقدمہ شعرو شاعری، ص ۱۴۸۔۱۴۹، بحولہ بالا۔

[۷۳] ایضاً ص ۱۵۰۔

[۷۴] اُردو میں تنقید، ڈاکٹر احسن فاروقی، ص ۶۷، مشتاق بک ڈپو، کراچی ۱۹۶۶ء۔

[۷۵] مقدمہ شعرو شاعری مقدمہ صفحہ ۱۷۹، بحولہ بالا۔

[۷۶] اُردو میں تنقید، ص ۲۷، بحولہ بالا۔

[۷۷] مقدمہ شعرو شاعری، ص ۱۸۴۔۱۸۵، بحولہ بالا۔

[۷۸] دیباچہ مجموعۂ نظمِ حالی، مطبوعہ کلیاتِ نظمِ حالؔی، مرتبہ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی، ص ۵۳، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۷۹] مقدمہ شعرو شاعری، ص ۳۶۳، بحولہ بالا۔

[۸۰] ایضاً ص ۲۶۶۔

[۸۱] ایضاً ص ۲۷۲۔

[۸۲] حالی، مقدمہ اور ہم، وارث علوی، ص ۱۶۴۔۱۶۵ اردو رائٹرس گلڈ، الٰہ آباد ۱۹۸۳ء۔

[۸۳] یادگارِ غالب، الطاف حسین حالؔی ص ۴، غالب اِنسٹی ٹیوٹ نئی دہلی ۱۹۸۶ء۔

[۸۴] ایضاً ص ۳۔

[۸۵] ایضاً ص ۷-۸۔

[۸۶] ایضاً ص، ۶۶۔

[۸۷] ایضاً ص ۱۳۰۔

[۸۸] حیاتِ جاوید، الطاف حسین حالیؔ، ص ۸ مطبع مسلم یونی ورسٹی انسٹی ٹیوٹ، علی گڑھ ۱۹۲۲ء۔

[۸۹] ایضاً ۲۳۔

[۹۰] ص ۲۲۷۔

[۹۱] ایضاً، ص ۲۰۸-۲۰۹۔

[۹۲] کلیاتِ نثرِ حالی، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی ص ۲۶۰ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۹۳] مقالاتِ حالیؔ، حصہ اول ص ۲۳، انجمن ترقی اُردو حیدر آباد ۱۹۳۴ء۔

[۹۴] مکتوباتِ حالیؔ، ص ۲۷، حالی پریس، پانی پت ۱۹۲۵ء۔

[۹۵] ایضاً۔

[۹۶] مقدمہ شعر و شاعری، الطاف حسین حالیؔ مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۱۵۲، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۳ء۔

[۹۷] ایضاً۔

[۹۸] مُسدسِ حالی، الطاف حسین حالیؔ، ص ۱۸، تاج کمپنی لاہور سن ندارد۔

[۹۹] حیاتِ جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۲۰۲ مسلم یونی ورسٹی انسٹی ٹیوٹ، علی گڑھ ۱۹۲۲ء بار سوم۔

[۱۰۰] مقدمہ شعر و شاعری، ص ۱۸۵ بحوالہ بالا۔

[۱۰۱] ایضاً ص ۱۸۹۔

محمد حسین آزاد

تمہید: حالاتِ زندگی، شخصیت ومزاج، وفات

محمد حسین آزاد بھی حالی، شبلی اور نذیر احمد کی طرح سر سید احمد خاں کے ممتاز ہم عصر ہیں لیکن ان سب سے اس لئے مختلف ہیں کہ وہ اپنے دوسرے نامور ہم عصروں کی طرح ادب سے ماوراء کسی اور مقصد جیسے اصلاحِ قوم اور درستیٔ اخلاق وغیرہ پر اپنی تحریر کی بنیاد نہیں رکھتے۔ ان کے لئے انشا پردازی ہی سب کچھ ہے۔ مہدی افادی نے لکھا ہے کہ ''اُردو کو انشاء پردازی کے درجے پر جس نے پہنچایا وہ آزاد اور صرف آزاد ہیں۔ پروفیسر آزاد کا درجہ بہ حیثیت ادیب جو کچھ ہے اس کا سمجھنا دوم درجے کی خلقت کے لئے جو فلسفہ لٹریچر سے قطعاً بے گانہ ہے، آسان نہیں ہے[۱] آزاد کی باقی جتنی حیثیت ہیں مثلاً لسانی تحقیق (سخن دان پارس یا مقدمہ آب حیات) مضمون نویسی (نیرنگِ خیال) تاریخ نویسی (دربار اکبری) تحقیق وتنقید نگاری (آب حیات) وغیرہ انشا پردازی کے ذیل میں آتی ہیں۔ اپنے دوسرے بڑے ہم عصروں کے برخلاف ان کے ہاں انشا پردازی ہر چیز پر فوقیت رکھتی ہے۔ اسی لئے مہدی افادی نے لکھا تھا کہ ''سر سید سے معقولات الگ کر لیجئے تو کچھ نہیں رہتے، نذیر احمد بغیر مذہب کے لُقمہ نہیں توڑ سکتے۔ شبلی سے تاریخ لے لیجئے تو قریب قریب کورے رہ جائیں گے۔ حالی بھی جہاں تک کا تعلق ہے، سوانح نگاری کے ساتھ چل سکتے ہیں لیکن آقائے اُردو یعنی پروفیسر آزاد صرف انشاء پرداز ہیں جن کی کسی اور سہارے کی ضرورت نہیں، اسی لئے واقعات بھی انھوں نے جس قدر لکھے ہیں قصص یعنی ٹیلز (TALES) کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جنھیں افسانہ یارانِ کہن سمجھئے[۲] آزاد کی انشاء پردازی، شعر وشاعری، ادبی آگہی اور علمی معمولات سے مُجوی ہوئی ہے اور اسی لئے وہ وزن رکھتی ہے اور پُر وقار ہے۔

محمد حسین آزاد (۱۸۳۰ء۔۱۹۱۰ء) ۱۸ / ذالحجہ ۱۲۴۵ھ/ ۱۰ جون ۱۸۳۰ء[۳] کو دہلی میں پیدا ہوئے۔ اُن کا خاندان ایران سے کشمیر آیا اور شاہ عالم ثانی آفتاب کے عہد میں دہلی آ گیا اور یہاں اپنے علم کے باعث معزز ہوا۔ محمد اکبر، آزاد کے دادا اور محمد باقر اُن کے والد تھے۔ امانی بیگم اُن کی والدہ تھیں جن کے بطن سے آزاد اور ان کی دو بہنیں پیدا ہوئیں۔ ان کی وفات کے بعد محمد باقر نے یکے بعد دیگرے دو شادیاں اور کیں لیکن اُن سے کوئی اولاد نہیں ہوئی۔ آزاد کے والد محمد باقر (۱۸۱۰ء۔۱۸۵۷ء)[۴] مدرسہ کی تعلیم کے

بعد دلی کالج میں داخل ہوئے اور تعلیم مکمل کر کے ۱۸۲۸ء میں وہیں مدرس مقرر ہو گئے اور ۱۸۳۴ء تک وہیں درس و تدریس میں مشغول رہے۔ [۵] محمد باقر کی اصل شہرت کا سبب وہ دہلی اخبار تھا جو ۱۸۳۶ء میں جاری ہوا اور پھر ۱۰ مئی ۱۸۴۰ء سے نام میں ذرا سی تبدیلی کے ساتھ دہلی اُردو اخبار کے نام سے شائع ہوتا رہا۔ ۲۰ اپریل ۱۸۴۸ء سے دہلی اردو اخبار پر محمد حسین (آزاد) کا نام مہتمم کی حیثیت سے آنا شروع ہوا۔ یہ اخبار اپنے بلند معیار، صحیح خبر نویسی اور معروضی اندازِ نظر کے باعث اردو صحافت کی تاریخ میں ایک بلند مقام رکھتا ہے۔ مذہبی رواداری اس اخبار کا شعار تھا "دہلی اردو اخبار" کی زندگی کے آخری دنوں میں بتاریخ ۱۹ شہر ذیقعد ۱۲۷۳ مطابق ۱۲ جولائی ۱۸۵۷ء روز یک شنبہ کو ایک بڑا انقلاب یہ آیا کہ اس کا نام بدل کر "اخبار الظفر" کر دیا گیا۔ یہ نام خود بہادر شاہ ظفر نے تجویز کیا تھا [۶] ایک طرف محمد باقر کی بہادر شاہ ظفر سے ایسی وابستگی کہ اخبار کا نام تک بدل کر ان کے نام پر رکھ دیا گیا تھا اور دوسرے دہلی کالج کے پرنسپل مسٹر فرانسس ٹیلر کے قتل کی ذمہ داری بھی محمد باقر کے سر آ گئی تھی۔ ۱۳ ستمبر ۱۸۵۷ء کو یہ اخبار بند ہو گیا اور جب ۱۸۵۷ء کی بغاوت ختم ہوئی اور انگریز فاتح بن کر رعایا سے انتقام لینے پر اُتر آئے تو ہزاروں چھوٹے بڑے عوام و خواص پھانسی اور دوسری سزاؤں کی بھینٹ چڑھ گئے۔ مولانا امام بخش صہبائی کی طرح مولوی محمد باقر بھی پھانسی چڑھائے گئے۔ اور محمد حسین آزاد اپنی اور اپنے خاندان کی جان بچانے کے لئے راتوں رات اپنے خاندان کے ساتھ نکل کھڑے ہوئے۔ ایک عرصے تک اپنی گرفتاری کے ڈر سے، وہ اِدھر اُدھر مارے مارے پھرتے رہے۔ "سیر ایران" میں لکھا ہے کہ "بندہ آزاد خانماں برباد تباہی دہلی کے بعد کئی سال تک سرگرداں پھرتا رہا" [۷] وہ سونی پت گئے۔ لکھنؤ گئے جیسا کہ خود بھی لکھا ہے کہ "راقم آثم ۱۸۵۸ء میں لکھنؤ گیا [۸] یہیں میر کلو عرش سے ان کی ملاقات ہوئی۔ آب حیات میں لکھا ہے کہ "میر صاحب کے بیٹے میر کلو عرش لکھنؤ میں ملے تھے [۹] اور وہاں سے آ کر پنجاب کی طرف چلے آئے۔ یہاں آ کر کچھ عرصہ آزاد جالندھر میں ڈاکٹر لاکر سٹائین کے ملازم رہے اور ۱۸۶۰ء میں مولوی رجب علی ارسطو جاہ کے اخبار "مجمع البحرین جگراؤں (لدھیانہ) میں نوکر ہو گئے [۱۰] اُن کی خواہش تھی کہ محکمۂ تعلیم میں انھیں ملازمت مل جائے لیکن کوشش کے باوجود کامیاب نہ ہوئے۔ [۱۱] جگراؤں میں وہ زیادہ عرصے تک نہیں رہے اور یہیں سے وہ جنرل پوسٹ آفس لاہور میں ۱۱ جولائی ۱۸۶۱ء کو تیس روپیہ ماہوار پر سررشتہ دار کی حیثیت سے ملازم ہو گئے۔ ۹ دسمبر ۱۸۶۲ء کو ان کا تبادلہ ملتان کا ہو گیا اور وہ مستعفی ہو گئے۔ [۱۲] ۱۸۶۴ء میں اُنھیں پبلک انسٹرکشن کے محکمے میں نائب رشتہ دار کی معمولی سی ملازمت مل گئی۔ یہ ملازمت بھی آزاد سے کسی بے قاعدگی کے سرزد ہونے کی وجہ سے ختم ہو گئی [۱۳] اس کے بعد وہ کافی عرصے تک بے روزگار رہے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ پنجاب میں ڈاکٹر لائٹز کے علم و عمل کی بڑی شہرت تھی۔ آزاد اُن سے ملے اور جلد ہی اُن سے قریب ہو گئے۔ لائٹز دیسی زبانوں کو ذریعۂ تعلیم بنانے کے قائل تھے اور چاہتے تھے کہ دیسی زبانوں کو انگریزی خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا جائے۔ اب تک کلکتہ، لکھنؤ

، بریلی، بنارس میں انجمنیں قائم ہو چکی تھیں۔ ۲۰ جنوری ۱۸۶۵ء کو منشی من پھول نے ''سکھشیا سبھا'' کے مکان میں منتخب لوگوں کا جلسہ بلایا اور دوسرے علاقوں کی انجمنوں کی طرح پنجاب میں بھی ایک ایسی انجمن قائم کرنے کی تجویز پیش کی اور ساتھ ہی ڈاکٹر لائٹنر کا تعارف کرایا۔ اس طرح لاہور میں ''انجمن مطالب مفیدہ پنجاب'' کی بنیاد پڑی جس کے لائٹنر پہلے صدر منتخب ہوئے۔ عرف عام میں یہ ''انجمن پنجاب'' کے نام سے موسوم کی جاتی ہے۔ یہاں لائٹنر نے کوشش کی کہ لکھنے والے جدید موضوعات پر قلم اُٹھائیں۔ ادبی، معاشرتی اور سائنسی مسائل پر مضامین لکھیں اور اُن تمام مباحث پر تبادلۂ خیال کریں جن سے آج کی دُنیا ترقی کے راستے طے کر رہی ہے۔ ''انجمن پنجاب'' کے تحت ایک پبلک لائبریری اور ریڈنگ روم قائم کیا گیا اور نئے پرانے لوگوں کو شرکت کی دعوت دی گئی۔ جدید موضوعات پر لیکچروں کا بھی انتظام کیا گیا۔ حکومتِ وقت اور سرکاری عمال کی حمایت اس انجمن کو حاصل تھی جن میں لیفٹیننٹ گورنر سر ڈونلڈ میکلوڈ، کمشنر لاہور مسٹر برانڈرتھ، ڈپٹی کمشنر مسٹر ایچی سن وغیرہ شامل تھے۔ اس انجمن کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ مقامی زبانوں میں مغربی افکار کی روح پھونکی جائے اور جدید سائنس کو آگے بڑھایا جائے تاکہ ہندوستان کی سوئی ہوئی دُنیا جاگ سکے۔ آزاد نے ''انجمنِ پنجاب'' کے کاموں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ انھوں نے جدید موضوعات پر مضامین لکھے اور انجمن کے جلسوں میں پڑھے۔ فروری ۱۸۶۵ء سے ستمبر ۱۸۶۸ء تک آزاد نے ۲۲ مضامین لکھے جو نہ صرف جدید موضوعات پر تھے بلکہ قدیم موضوعات کو بھی جدید انداز سے لکھا گیا تھا۔

لائٹنر اور انگریزی حکام کو آزاد پر اتنا اعتماد ہو گیا تھا کہ ۱۸۶۵ء میں اُنھیں ایک خفیہ مشن پر وسط ایشیا بھیجا گیا۔ یہ وفد چار ارکان پر مشتمل تھا۔ پنڈت من پھول اس کے سربراہ تھے اور محمد حسین آزاد، فیض بخش، کرم چند نند رام واس کے رُکن تھے۔ ان لوگوں نے اپنے نام بدلے۔ من پھول دیوان سنگھ مہاجن بنے، آزاد نے بہاء الدین نام رکھا اور فیض بخش نے غلام ربانی نام اختیار کیا۔ کرم چند نند رام نے اپنا تبدیل نہیں کیا۔ اس مشن کا مقصد یہ تھا کہ وسط ایشیاء جا کر وہاں کے حالات کی صحیح صورتِ حال معلوم کی جائے۔ اس میں نہ صرف فوج اور اسلحات کی تعداد معلوم کرنا تھا بلکہ یہ بھی معلوم کرنا تھا کہ اس فوج میں کس علاقے کے سپاہی شامل ہیں اور اس میں اس علاقے کے مسلمان سپاہی بھی شامل ہیں یا نہیں۔ افسر اور سپاہی ایک ہی قوم کے ہیں یا افسر عیسائی اور سپاہی مسلمان ہیں۔ قلع اور چوکیاں کہاں کہاں بنائی گئی ہیں۔ روسی افواج کی کیا صورت ہے۔ آزاد کو اس سفر میں ایک سال دو مہینے اور چار روز کا عرصہ لگا۔ ۱۸۶۶ء میں وہ واپس آ گئے۔ اس عرصے میں آزاد ڈاکٹر ڈبلیو لائٹنر (متوفی ۱۸۹۹ء) سے اتنے قریب ہو چکے تھے کہ لائٹنر کو قدم قدم پر ان کی ضرورت محسوس ہوتی تھی۔ لائٹنر اور حکام وقت کو آزاد پر اتنا بھروسہ ہو گیا تھا کہ ۱۸۶۶ء ہی میں پھر کسی نامعلوم خاص کام سے انھیں کلکتہ بھیجا گیا اور جب وہاں سے واپس آئے تو انھوں نے کلکتہ کے نواب عبداللطیف خان کی ۱۸۶۳ء میں قائم کردہ ''محمڈن لٹریری سوسائٹی'' کے بارے میں مفصل لیکچر بھی دیا۔ ۱۸۶۷ء میں لائٹنر نے انھیں ''انجمنِ پنجاب'' کا سیکریٹری

بنادیا جہاں انھوں نے نہایت لگن کے ساتھ کام کیا اور ہر جلسے میں کچھ نہ کچھ لکھ کر پیش کیا۔ انجمن کے سیکریٹری کی یہ حیثیت ۲۲ جون ۱۸۶۸ء تک قائم رہی [۱۴] اسی زمانے میں انھوں نے ”اصلیت زبانِ اُردو کی“ (جولائی ۱۸۶۷ء) ”خیالات درباب نظم اور کلام موزوں کے“ (لیکچر اگست ۱۸۶۷ء) حال شمس ولی اللہ شاعر (اگست ۱۸۶۷ء) ”حال شاہ حاتم اُستاد مرزا رفیع سودا کا“ (ستمبر ۱۸۶۷ء) حال شاہ ہدایت شاعر اُردو کا (ستمبر ۱۸۶۷ء) رائے بر کتاب عجائب دغرائب (اکتوبر ۱۸۶۷ء) لیکچر ”درباب طرز انشاء فارسی داُردو مروجہ“ (۱۸۶۸ء) افادیت ملک الشعراء خاقانی ہند شیخ محمد ابراہیم ذوق (۱۸۶۸ء) [۱۵] ۱۶ جولائی ۱۸۶۸ء کو ۷۵ روپے ماہوار پر وہ لیفٹیننٹ گورنر کے حکم سے عارضی طور پر ملازم ہو گئے۔ تاکہ وہ اُردو میں نئی تاریخِ ہند لکھنے میں مسٹر پیٹرسن کی مدد کریں۔ اسی زمانے میں آزاد نے اُردو و فارسی کی ریڈریں (۱۸۶۷ء) تالیف کیں۔ قصصِ ہند حصہ دوم (۱۸۶۸ء) بھی اسی زمانے کی یادگار ہے۔ فارسی قواعد (۱۸۶۹ء) بھی انھوں نے اسی زمانے میں لکھی جس پر انھیں دوسو روپے کا انعام بھی ملا۔ اسی زمانے میں وہ ”سرکاری اخبار کے سب ایڈیٹر کا کام بھی کر رہے تھے کہ ۱۲ اگست ۱۸۶۹ء کو ہالرائڈ ڈی پی آئی پنجاب کے حکم سے گورنمنٹ کالج لاہور میں عارضی طور پر تین ماہ کے لئے عربی کا کارگزار مددگار پروفیسر مقرر کر دیا گیا اور جب ۱۴ مئی ۱۸۷۰ء کو مولوی علمدار حسین وفات پاگئے تو آزاد ان کی جگہ مستقل ہو گئے۔ [۱۶] اس تمام عرصے میں ”انجمنِ پنجاب“ سے ان کی دلچسپی اسی طرح برقرار رہی اور جون ۱۸۷۰ء سے ”انجمن“ کے اخبار ”رہنمائے پنجاب“ کی ادارتی ذمہ داریاں بھی ان کے سپرد کر دی گئیں۔ جس کے لئے لیفٹیننٹ گورنر پنجاب نے اپنے خط مورخہ ۲۶ اکتوبر ۱۸۷۰ء کو کالج کی مصروفیت کے ساتھ یہ ذمہ داری قبول کرنے کی اجازت دی [۱۷] اسی دوران ایک ایسا واقعہ پیش آیا کہ آزاد پریشانی میں پڑ گئے۔ سیالکوٹ کے نامہ نگار نے ایک مکتوب بھیجا جس میں بتایا کہ محکمۂ ڈاک کے ملازمین لفافوں میں بند نوٹ یا قیمتی چیزیں بڑی صفائی سے نکال لیتے ہیں۔ جب یہ مکتوب شائع ہوا تو پوسٹ ماسٹر جنرل نے صدر انجمن (مسٹر لائٹز) سے تحریری شکایت کی۔ آزاد کا جواب طلب ہوا۔ اور ان کی جگہ فروری ۱۸۷۱ء کو منشی محمد لطیف کا بہ حیثیت ایڈیٹر تقرر ہو گیا۔ گرمیوں کی چھٹیوں میں جب آزاد نے باہر جانے کی اجازت مانگی تو لائٹز نے سخت نوٹ لکھا کہ جب تک یہ معاملہ صاف نہ ہو جائے انھیں باہر جانے کی اجازت نہیں دی جا سکتی۔ [۱۸] یکم اگست ۱۸۷۱ء کو آزاد نے اس مسئلے کی وضاحت کرتے ہوئے پھر لکھا کہ ”اُمیدوار ہوں کہ فدوی کو اجازت سفر کی دی جائے کیوں کہ فدوی کے لاہور میں رہنے سے کچھ اس کام میں فائدہ نہ حاصل ہوگا۔ [۱۹] ایک اور خط مورخہ ۲۱ جولائی ۱۸۷۱ء میں لکھا کہ ”میری اجازت فقط آپ کے ہاتھ میں ہے۔ آپ اگر روکیں تو کسی لیفٹیننٹ گورنر کو روکیں۔ کسی گورنر کو روکیں۔ محمد حسین عاجز غریب کا روکنا آپ کے لئے کچھ فخر نہیں۔ [۲۰] ستمبر ۱۸۷۱ء میں یہ تفتیش مکمل ہوئی اور یہ قصہ ختم ہوا لیکن ان دونوں کے درمیان تعلقات کے بگاڑ کا آغاز کر گیا۔ اسی زمانے میں آزاد لائٹز کی کتاب ”سنین الاسلام“ کا مسودہ تیار کر رہے تھے۔ لائٹز مواد

فراہم کرتے اور آزاد اُسے اُردو میں لکھ دیتے۔ اس کی پہلی جلد شائع ہوئی اور اس کے بعد دوسری جلد کا کام شروع ہو گیا۔ آزاد نے اس بار وہ تعاون نہیں کیا جو وہ کرتے رہے تھے۔ لائٹنر کو یہ بات ناگوار گزری اور انھوں نے لکھا کہ وہ سارے مسودات و کاغذات انھیں واپس کر دیئے جائیں جو اُن کے پاس ہیں۔ لائٹنر نے اسی اثناء میں مولوی کریم الدین، ڈپٹی انسپکٹر مدارس امرتسر کی مدد حاصل کی۔ اسی کے ساتھ تعلقات کا بگاڑ عروج کو پہنچ گیا۔ ''سخن دان پارس'' بھی اسی زمانے کی تالیف ہے۔

جدید اردو نظم کا آغاز: ۱۸۷۴ء

تاریخِ ادب کے تعلق سے ۱۸۷۴ء کا سال ''جدید اُردو نظم'' کے وجود میں آنے کا سال ہے۔ اس زمانے میں پنجاب کے لیفٹیننٹ گورنر ڈونلڈ میکلوڈ تھے۔ اُن کی نظر سے اُس زمانے کی منظور شدہ اُردو درسی کتاب گزریں اور انھیں یہ کمی محسوس ہوئی کہ ان کتابوں میں ''نظمیں'' نہیں ہیں اور کہا کہ اگر ایسی نظمیں بھی اُردو میں لکھی اور شاملِ نصاب کی جائیں تو یہ عمل مفید مطلب ہوگا۔ اس کی اطلاع جب ڈی پی آئی پنجاب کرنل ہالرائڈ کو دی گئی تو انھوں نے آزاد سے تبادلۂ خیال کر کے طے کیا کہ ایک جلسہ بلایا جائے۔ ۱۹ اپریل ۱۸۷۴ء کو یہ جلسہ سکھشا ''سبھا'' کی عمارت میں بلایا گیا جس میں ممتاز ہندوستانی روسا، صاحبانِ ذوق اور اہلِ علم کے علاوہ نہ صرف کرنل ہالرائڈ موجود تھے بلکہ سیکریٹری حکومتِ پنجاب، کمشنر، ڈپٹی کمشنر اور چیف کورٹ کے جسٹس بولنو، جن کی صدارت میں یہ جلسہ ہوا، موجود تھے تاکہ اس جلسے کی اہمیت واضح کر کے لیفٹیننٹ گورنر ڈونلڈ میکلوڈ کی خواہش کو پورا کیا جا سکے۔ اس زمانے میں ڈاکٹر لائٹنر رخصت پر ملک سے باہر گئے ہوئے تھے۔ ۱۹ اپریل ۱۸۷۴ء کو آزاد نے ایک لیکچر دیا۔ یہ لیکچر کتر بیونت کے بعد ''نظم آزاد'' میں شامل ہے۔ اس لیکچر میں انھوں نے ان تمام خیالات کو موضوع بنایا جو اُنھوں نے کرنل ہالرائڈ سے سُنے اور سمجھے تھے۔ لیکچر میں آزاد نے کہا:

(۱) فصاحت اسے نہیں کہتے کہ مبالغے اور بلند پروازیوں کے بازوؤں سے اُڑے۔ قافیوں کے پروں سے فر فر کرتے گئے۔ لفاظی اور شوکتِ الفاظ کے زور سے آسمان پر چڑھتے گئے۔ اور استعاروں کی تہ میں ڈوب کر غائب ہو گئے۔ فصاحت کے معنی یہ ہیں کہ خوشی یا غم کسی شے پر رغبت یا اُس سے نفرت، کسی شے سے خوف یا خطر یا کسی پر قہر یا غضب غرض جو خیال ہمارے دل میں ہو اس کے بیان سے وہی اثر، وہی جذبہ، وہی جوش سننے والوں کے دلوں پر چھا جائے جو اصل کے مشاہدہ سے ہوتا[۲۱] اور کہا:

(۲) اب رنگ زمانہ کا کچھ اور ہے۔ ذرا آنکھیں کھولیں گے تو دیکھیں گے کہ فصاحت و بلاغت کا عجائب خانہ کھلا ہے جس میں یورپ کی زبانیں اپنی اپنی تصانیف کے گل دستے، ہار، طرے ہاتھوں میں لئے حاضر ہیں اور ہماری نظم خالی ہاتھ الگ کھڑی منہ دیکھ رہی ہے لیکن اب وہ بھی منتظر ہے کہ کوئی صاحب ہمت ہو جو میرا ہاتھ پکڑ کر آگے بڑھائے۔[۲۲] پھر کہا کہ:

(۳) اے میرے اہلِ وطن اس سے یہ سمجھنا کہ میں تمہاری نظم کو سامانِ آرائش سے مفلس کہتا ہوں نہیں۔ اُس نے اپنے بزرگوں سے لمبے لمبے خلعت اور بھاری بھاری زیور میراث میں پائے مگر کیا کرے کہ خلعت پُرانے ہو گئے اور زیوروں کو وقت نے بے رواج کر دیا۔ تمہارے بزرگ اور تم ہمیشہ سے نئے مضامین اور نئے انداز کے موجد رہے مگر نئے انداز کے خلعت و زیور جو آج کے مناسب حال ہیں، وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں۔ ہاں صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔ اب مجھے دوسری طرف متوجہ ہونا واجب ہے یعنی اے انگریزی کے سرمایہ دارو! تم اپنے ملک کی نظم کو ایسی حالت میں دیکھتے ہو اور تمہیں افسوس نہیں آتا۔ تمہارے بزرگوں کی یادگار عنقریب مٹا چاہتی ہے اور تمہیں اس کا درد نہیں آتا۔ اپنے خزانہ اور نئے توشہ خانہ سے ایسا بندوبست نہیں کرتے کہ جس سے وہ اپنی حیثیت درست کر کے کسی دربار میں جانے کے قابل ہو۔ پس اس کی نظم میں اگر انگریزی خیالات کا پرتو حاصل ہو گا تو انھی کی بدولت ہو گا جو دونوں زبانوں سے واقف ہوں گے اور سمجھیں گے کہ انگریزی کے کون سے لطائف اور خیالات ایسے ہیں جو اُردو کے لئے زیورِ زیبائش ہو سکتے ہیں۔" [۲۳] اور کہا کہ:

(۴) عبارت کا زور، مضمون کا جوش وخروش اور لطائف وصنائع کے سامان تمہارے بزرگ اس قدر دے گئے ہیں کہ تمہاری زبان کسی سے کم نہیں۔ کمی فقط اتنی ہے کہ وہ چند بے موقع احاطوں میں گھر کر محبوس ہو گئے ہیں۔ وہ کیا؟ مضامین عاشقانہ ہیں جن میں کچھ وصل کا لطف، بہت سے حسرت وارمان۔ اس سے زیادہ ہجر کا رونا، شراب ساقی بہار خزاں، فلک کی شکایت اور اقبال مندوں کی خوشامد ہے۔ یہ مطالب بھی بالکل خیالی ہوتے ہیں اور بعض دفعہ ایسے پیچیدہ اور دور دور کے استعاروں میں ہوتے ہیں کہ عقل کام نہیں کرتی۔ وہ اسے خیال بندی اور نازک خیالی کہتے ہیں۔ میرے اہل وطن آؤ آؤ برائے خدا اپنے ملک کی زبان پر رحم کرو۔ اُٹھو اُٹھو وطن اور اہلِ وطن کی قدیمی ناموری کو بربادی سے بچاؤ۔ [۲۴]

یہ لیکچر دے کر آزاد نے ایک مثنوی رات کی حالت کے موضوع بعنوان شب قدر پر پیش کی۔ یہ وہ پہلی جدید نظم تھی جو کسی ایک موضوع پر لکھی گئی تھی۔ اس کے بعد کرنل ہالرائڈ نے انگریزی میں تقریر کی اور کہا کہ "نظم اُردو جو چند عوارض کے باعث تنزل اور بدحالی میں پڑی ہوئی ہے۔ اُس کی ترقی کے سامان بہم پہنچائے جائیں۔ ساتھ ہی انھوں نے آزاد کی نظم کی تعریف کی جورات کی حالت میں کہے گئے تھے۔ اس جلسے میں حکومتِ پنجاب کے سکریٹری نے ایک تحریر پیش کی جس میں لیفٹیننٹ گورنر کے مقصد کو واضح کیا گیا تھا کہ:

(۱) اُردو کی درسی کتابوں میں اردو نظم بالکل نہیں ہے۔ عمدہ نظم تعلیم کا وسیلہ ہے۔ طرح طرح کے دیسی راگ اور گیت جن کو میراثی دیہاتی جلسوں میں گاتے ہیں۔ موجود ہیں، کیا منتخبات اردو نظم جس میں اخلاق ونصیحت اور ہر ایک کیفیت کی تصویر کھینچی گئی ہو۔ درس میں داخل نہیں ہو سکتی؟

(۲) حسب ہدایت دریافت کیا جاتا ہے کہ زمانہ حال کے شعراء سے خاص مدارس کے لئے ایک

ایسی تصنیف کا کام سرانجام ہو سکتا ہے یا نہیں۔

(۳) اگر اس طور پر سرکاری مدارس کے وسیلے سے دیسی نظم کا رواج ہو جائے اور واہیات نظم جو بالفعل بہت رائج ہے، ختم ہو جائے تو بڑی اچھی بات ہوگی۔

(۴) لیفٹیننٹ گورنر کی رائے ہے کہ جو طلبہ ان نظموں کو پڑھ کر نکلیں گے وہ ایک پاکیزہ سرچشمہ ہوں گے اور سارے ملک کو سیراب کریں گے۔

(۵) بڑا شاعر وہ ہے کہ مصیبت کا بیان کرے تو رُلا دے۔ خوشی کی بات سے ہنسا دینا۔ شجاعت کی بات سے لڑا دینا، ظلم کے بیان سے ظالم سے بے زار کر دینا اس کی زبان کے اختیار میں ہو۔ شاعر کو چاہیے کہ جو لکھے ایسا لکھے کہ سنتے ہی انسان کا دل راستی کی طرف مائل ہو اور ہم دردی، پاک دامنی اور خوش اخلاقی کی طرف راغب ہو۔ باغ کی سبزی اور ہریاول، غروب آفتاب کے وقت اُفق کی خوش نمائی اور اس کے طلوع کے وقت کی کیفیتوں کے بیان سے خاص و عام کے دلوں پر اثر پیدا کرے۔ مقصد کی وضاحت کر کے انھوں نے یہ تجویز پیش کی کہ:

(۶) جس طرح ہر شہر میں عموماً شاعری ہوتی ہے، آپ بھی ایک مشاعرہ کیا کریں، جس میں شعرا مصرع طرح کے بجائے موضوع پر طبع آزمائی کیا کریں اور جلسۂ عام میں سُنایا کریں اور جن کے کلام بہتر ہوں ان کے لئے انجام تجویز کیے جائیں۔ یہ بھی کہا کہ جو تجویز اس وقت پیش کی گئی ہے اگر وہ خاطر خواہ عمل میں آئے تو ۱۸۷۴ء ہندوستان کی تاریخ میں ہمیشہ یادگار رہے گا اور لوگ کہیں گے کہ نظم اُردو کن کن اشخاص کی سعی و کاوش سے چاہِ تنزل سے نکل کر اوجِ ترقی پر پہنچی۔ ساتھ یہ مشورہ بھی دیا کہ ہر مہینے یہ جلسہ کیا جائے اور اب کی دفعہ جو جلسہ ہو سب اہلِ سخن ایک نظم "برسات" کی تعریف پر لکھیں۔

یہ پہلا افتتاحی جلسہ ۱۹ اپریل ۱۸۷۴ء کو "سکھشا سبھا" کی عمارت میں ہوا جہاں "انجمن اشاعتِ مطالب مفیدہ پنجاب" کا پہلا جلسہ ۲۱ جنوری ۱۸۶۵ء کو ہوا تھا اور جس میں لائٹنر کو صدر انجمن پنجاب منتخب کیا گیا تھا۔ اس سلسلے کا پہلا موضوعاتی مشاعرہ، جس کا موضوع "برسات" تھا ۳۰ مئی ۱۸۷۴ء کو منعقد ہوا۔ پہلا جلسہ (۱۹ اپریل ۱۸۷۴ء) وہ تھا جس میں آزاد نے لیکچر دیا تھا اور مثنوی شب قدر پڑھی تھی۔ جس میں کرنل ہالرائڈ نے تقریر کی تھی اور سیکریٹری حکومت پنجاب نے وضاحت کر کے مقصد متعین کیا تھا اور پہلے مشاعرے کے لئے "برسات" کے موضوع پر نظمیں لکھنے کی تجویز پیش کی تھی۔ اس کے بعد پہلا موضوعاتی مشاعرہ ۳۰ مئی ۱۸۷۴ء کو ہوا جس میں "برسات" کے موضوع پر نظمیں پڑھی گئی تھیں۔ الطاف حسین حالؔی کی نظم "برکھا رُت" اس پہلے موضوعاتی مشاعرے میں پڑھی گئی تھی۔ ہر نئی تحریک کی طرح آزاد کے لیکچر اور نئی شاعری کی روایتی معاشرے نے شدید مخالفت کی لیکن وہ اس تاریخی دھارے کا رُخ نہ موڑ سکا۔ دس موضوعاتی مشاعروں کے بعد یہ سلسلہ ختم ہو گیا۔ لیکن اُردو کی جدید نظمیہ شاعری آج بھی "انجمنِ پنجاب" کے اسی رجحان کی بنیاد پر عمارت تعمیر کر رہی

ہے۔

دوسرا مشاعرہ ۳۰ جون ۱۸۷۴ء کو ہوا جس کا موضوع ”زمستان“ تھا۔ کئی دوسرے شعرا کے علاوہ آزاد نے بھی اسی موضوع پر اپنی مثنوی مشاعرہ میں پڑھی۔ تیسرا مشاعرہ ۳۱ اگست ۱۸۷۴ء کو ”اُمید“ کے موضوع پر ہوا۔ اس مشاعرے میں محمد حسین آزاد نے اپنی نظم ”صبحِ اُمید“ اور الطاف حسین حالی نے اپنی نظم ”نشاطِ اُمید“ پڑھی۔ چوتھا مشاعرہ یکم ستمبر ۱۸۷۴ء کو ”حب وطن“ کے موضوع پر ہوا جس میں اور شعرا کے ساتھ محمد حسین آزاد نے مثنوی ”حبِ وطن“ اور الطاف حسین حالی نے اپنی مثنوی ”حبِ وطن“ پیش کی۔ پانچواں مشاعرہ ۱۹ اکتوبر ۱۸۷۴ء کو ”امن“ کے موضوع پر ہوا۔ دوسرے شعرا کے ساتھ آزاد نے بھی اپنی مثنوی ”خوابِ امن“ پڑھی۔ چھٹا مشاعرہ ۱۴ نومبر ۱۸۷۴ء کو ہوا جس کا موضوع ”انصاف“ تھا جس میں اور شریک شعرا کے ساتھ حالی نے ”مناظرہ رحم و انصاف“ اور آزاد نے ”دادِ انصاف“ کے عنوان سے مثنوی پڑھی۔ ساتواں مشاعرہ ۱۹ دسمبر ۱۸۷۴ء کو ”مروت“ کے موضوع پر ہوا۔ جس میں اور شعرا کے ساتھ آزاد نے مثنوی ”وداعِ انصاف“ پیش کی۔ آٹھواں مشاعرہ ۳۰ جنوری ۱۸۷۵ء کو ہوا جس کا موضوع ”قناعت“ تھا۔ آزاد نے مثنوی گنجِ قناعت پڑھی نویں مشاعرہ کا حال پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اب شعرا تھک گئے ہیں۔ یہ مشاعرہ غالب گمان ہے کہ ۱۳ مارچ ۱۸۷۵ء کو ”تہذیب“ کے موضوع پر ہوا جس میں آزاد نے اپنی مثنوی ”مصدرِ تہذیب“ پڑھی۔ دسواں مشاعرہ ۳ جولائی ۱۸۷۵ء کو شرافت کے موضوع پر ہوا[۲۵] اس بار بھی محفل ویران رہی۔ آزاد کے کلام نظم آزاد میں ایک مثنوی ”شرافتِ حقیقی“ کے نام سے ملتی ہے۔ اس کے بارے میں اور کوئی قابلِ ذکر تفصیل نہیں ملتی۔ شاید یہ مثنوی اسی دسویں مشاعرہ کے لئے لکھی گئی تھی جو اس وقت ادھوری تھی اور بعد میں پوری ہوئی اور ”نظم آزاد“ میں شامل کرلی گئی۔ دس موضوعاتی مشاعروں [۲۶] کے بعد یہ سلسلہ ختم ہوگیا لیکن جدید نظمیہ شاعری کی بنیاد پڑ گئی۔ شریک شعرا نے ان مشاعروں سے بہت سی توقعات وابستہ کرلی تھیں لیکن جب یہ پوری نہ ہوئیں تو یہ مشاعرہ بکھر گیا لیکن اس کے اثرات دُور دُور تک پھیل گئے اور نئی نسل کے شعراء نے نظم گوئی کو قبول کرلیا۔ اس میں آزاد کی خدمات یقیناً تاریخی ہیں۔

اب آزاد گورنمنٹ کالج لاہور میں عربی کی مددگار پروفیسر تھے اور لائٹنر اس کے پرنسپل تھے۔ سنین الاسلام کے تعلق سے دونوں کے تعلقات مزید کشیدہ ہوچکے تھے اور لائٹنر اپنے مغضوب الغضب مزاج کے باعث آزاد کے لئے قدم قدم پر رکاوٹیں پیدا کررہے تھے۔ اپریل ۱۸۷۷ء میں آزاد نے ایک درخواست دی جس میں طلبہ کی تعداد میں اضافے کے پیشِ نظر تنخواہ میں اضافہ کے لئے کہا گیا تھا نیز حسنِ خدمت کے صلے میں ضلع لاہور میں ایک ہزار ایکڑ اراضی کے لئے درخواست کی تھی تاکہ وہ ایک ماڈل فارم قائم کرسکیں[۲۷]۔ لائٹنر نے اس کے خلاف ایک نوٹ لکھا کہ ”مولوی صاحب اتنے ہی نادرست ہیں جتنے وہ کبھی کبھی ہوشیار نظر آتے ہیں اور جن لوگوں کو اعتماد کا ذرا سا بھی خیال ہے وہ مولوی محمد حسین کے سلسلے میں پرنسپل

کے تجربے کو مدِ نظر رکھ کر کوئی ادبی کام ان کے سپرد نہیں کریں گے۔ اس سلسلے میں مسٹر الیگزینڈر اور مسٹر پیرسن کی رائے سے بھی استفادہ کیا جا سکتا ہے [۲۸] اس کے بعد انھوں نے ان کے کیریر کے ہر ہر پہلو پر مخالفانہ روشنی ڈالی۔ ناظم تعلیمات کے دفتر سے وہ ایک بے قاعدگی کی وجہ سے علیحدہ کیے گئے۔ وسطی ایشیاء کے مشن سے وہ نتائج حاصل نہیں ہوئے جو دوسرے اراکین سے حاصل ہوئے۔ اس کالج میں اسسٹنٹ پروفیسر کی حیثیت سے اُن کا کام عام طور پر اچھا ہے لیکن دوسری جگہوں کی طرح ان کی سازشی فطرت ان کی افادیت کے آڑے آئی ہے۔ ان کی موجودہ سماجی حیثیت بھی پرنسپل کی مرہونِ منت ہے۔ اگر زمین کا عطیہ انھیں لاہور گورنمنٹ کالج سے علیحدہ کردے تو پرنسپل کو مولوی محمد حسین جیسے ماتحت کے علیحدہ ہونے کی خوشی ہوگی جس نے مسلسل مہربانیوں کے باوجود اپنے آپ کو ناقابلِ اعتماد ثابت کر دیا ہے۔ [۲۹]

اس عرصے میں وہ ''آبِ حیات'' لکھنے میں معروف رہے اور ساتھ ہی ''نیرنگِ خیال'' کے لئے مضامین لکھتے رہے۔ وہ کالج میں تھے لیکن حالات کی وجہ سے شدید دباؤ میں تھے۔ ۱۸۸۰ء میں یہ دونوں کتابیں شائع ہو کر منظرِ عام پر آ گئیں۔ اس کے بعد وہ ''دربارِ اکبری'' میں لگ گئے۔ وہ حالات سے اس قدر تنگ اور پریشان تھے کہ یہاں سے حیدر آباد دکن چلے جانا چاہتے تھے۔ جہاں سر سالار جنگ اول کی سرپرستی عام تھی اور محسن الملک، چراغ علی، وقار الملک، نذیر احمد وغیرہ وہاں اعلیٰ عہدوں پر فائز ہو چکے تھے۔ لیکن جب سر سالار جنگ اچانک وفات پا گئے تو انھوں نے حیدر آباد جانے کا ارادہ ترک کر دیا۔ اسی زمانے میں ''آبِ حیات'' اور ''نیرنگِ خیال'' یونی ورسٹی کے نصاب میں شامل کر دی گئیں اور آزاد نے ان کا نظر ثانی شدہ ایڈیشن ۱۸۸۳ء میں شائع کیا۔

۹، جون ۱۸۸۴ء کے پنجاب یونی ورسٹی سینیٹ کے اجلاس میں طے پایا کہ محمد حسین آزاد اُردو کے اسسٹنٹ پروفیسر ہوں گے اور شعبۂ عربی و فارسی کے تمام طلبہ کو اُردو ترجمہ اور مضمون نویسی کی تعلیم دیں گے [۳۰] اور گورنمنٹ کالج کے سالِ اول و دوم کے طلبہ کو فارسی پڑھائیں گے۔ اب ان کی خدمات گورنمنٹ کالج سے یونی ورسٹی اورینٹل کالج منتقل کر دی گئیں۔ ۱۸۸۴ء۔۱۸۸۵ء کے سال ان پر سخت گزرے۔ گھر میں آگ لگنے سے ان کی ایک پرانی ملازمہ جل کر مر گئی۔ ان کی چہیتی بیٹی امتہ السکینہ بھی اسی سال غالباً ۱۸۸۴ء میں وفات پا گئی۔ یہ اُن کے لئے جاں کاہ صدمہ تھا۔ ۱۸۷۲ء۔۱۸۷۴ء میں جو ایران پر آزاد نے لیکچر دیے تھے۔ اور جو بعد میں سخن دانِ پارس کے نام سے مرتب و شائع ہوئے ان میں سفرِ ایران پر جانے کا ذکر کیا ہے لیکن یہ اس لئے درست نہیں ہے کہ آزاد ۱۸۸۵ء سے پہلے کبھی ایران نہیں گئے۔ وسطی ایشیاء کا سفر مخبری کا سفر تھا اس لئے اس کا چھپانا ضروری تھا۔ جو نقشے ایران پر لیکچر کے دوران انھوں نے پیش کیے وہ دراصل ایران کے نہیں بلکہ وسطی ایشیاء کے نقشے ہیں اور ایران سے متعلق دوسری باتیں مسٹر مالکم کی ایران پر کتاب سے ماخوذ ہیں۔ ڈاکٹر محمد صادق نے لکھا ہے کہ ''ہر وہ اطلاع جو مالکم کی کتاب میں درج نہیں براہِ راست وسطی ایشیاء سے

متعلق ہے اور ہر وہ اطلاع جو وسط ایشیاء سے متعلق نہیں، مالکم کی کتاب سے لی گئی ہے [۳۱]

۱۸۸۵ء میں آزاد پہلی اور آخری بار ایران گئے۔ لائٹنر نے حسب معمول روڑے اٹکائے اور گورنر ایچی سن نے اپنے اختیارِ خاص سے ان کی چھٹی منظور کی۔ ”سیر ایران“ میں ایک جگہ لکھتے ہیں کہ ”رخصت کا مقدمہ سب سے زیادہ سنگین ہے۔ ایک صاحب جو ویسے دیسی لوگوں کی خیر خواہی کا دام بچھائے رہتے ہیں اور حقیقت میں ماہیانِ شب گوں کے شکاری، دوست بن کر دشمنی کرنے والے ہیں۔ وہ بموجب اپنی عادت کے ہارج ہوئے چناں چہ کئی مہینے کی تنخواہ کا نقصان مجھے پہنچایا۔ یا خُدا انھیں غیب سے نقصان پہنچا اور دل کا شیشہ چور کر [۳۲] آزاد کا یہ سفر ۲۳ ستمبر ۱۸۸۵ء/۱۲ ذلحجہ ۱۳۰۲ھ سے شروع ہوا۔ اس دن وہ لاہور سے کراچی کے لئے روانہ ہوئے اور ۱۲ اکتوبر ۱۸۸۵ء/۲۲ ذالحجہ ۱۳۰۲ بروز جمعہ کراچی سے بوشہر (ایران) کے لئے بحری جہاز سے تن تنہا روانہ ہو گئے۔ اس وقت ان کی عمر ۵۵ سال تھی۔ اس سفر کا مقصد، جیسا کہ انھوں نے خود بیان کیا ہے، یہ تھا کہ ”مجھے طہران میں ٹھہرنے کی بڑی ضرورتیں دو تھیں۔ اول کتابیں دوسرے تحقیقاتِ الفاظ اور ان کاموں کے لئے جس قدر توقف ہو تھوڑا تھا۔ [۳۴] دورانِ سفر وہ شیراز، اصفہان، کاشان، قُم، طہران، مشہد اور ہرات گئے اور جہاں گئے اہلِ علم سے ملے، اُن کے کتب خانے دیکھے اور معلومات حاصل کیں۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ گاؤں میں جا کر پوچھتا اور جو اہلِ علم ہوتا، اس سے ملاقات کرتا۔“ [۳۵] ایک اور جگہ لکھا ہے کہ ”مجھے اس سفر میں بڑی غرض کتابوں کی تلاش تھی۔“ [۳۶] ”سیر ایران“ سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ وہ جامع اللغات مرتب کرنا چاہتے تھے۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ ”جن ضرورتوں کے لئے میں جاتا ہوں ملک اس کا محتاج ہے اور قوم کو خیال نہیں۔ لیکن ہوگا ایک عرصے کے بعد۔ اس سے بہتر ہے کہ میں ہی اس کام کو کر جاؤں خصوصاً فارسی کی ”جامع اللغات“ کہ بغیر فارس جانے کے اس کی تکمیل اور اعتبار ممکن نہیں۔ [۳۷] نبیرہ آزاد آغا محمد طاہر مرتب و ناشر ”سیر ایران“ نے صفحہ ۹۳ پر حاشیہ میں لکھا ہے کہ ”یہ لغت ہر طرح مکمل ہے۔ انشاء اللہ بہت جلد تیار ہو جائے گی۔“ سفر ایران میں آزاد نے یہ سب کام کیے اور چھکڑا بھر اپنی پسند کی کتابیں ساتھ لائے۔ یہ سفر انھوں نے بہت تنگی کے ساتھ کیا۔ نہ ڈھنگ سے کھایا، نہ آرام کیا اور پیسہ بچا کر کتابیں خریدتے رہے۔ ہرات وقندھار میں وہ بہت پریشان ہوئے۔ کسی نے انھیں سوال پر سوال کر کے جاسوس فرنگی کہا۔ کسی نے اُن سے اتنی کتابیں ساتھ رکھنے پر سوال کیا، کسی نے ان کا شجرہ پوچھا۔ مشہد سے ہرات جاتے ہوئے ایک ایسے سانحہ سے دوچار ہوئے جس نے ان کے ذہن کو متاثر کیا۔ وہ اونٹ پر سفر کرتے ہوئے سر اور گردن کے بل گرے۔ ایک پسلی ٹوٹ گئی اور دماغ کسی کم چوٹ سے شدید متاثر ہوا۔ سیرِ ایران سے متعلق لیکچر میں اس واقعہ کو بیان کرتے ہوئے کہا کہ ”ہرات کے رستے میں ہمارا کارواں مشتری تھا۔ تیسری منزل میں نیند نے مجھ پر غفلت کا شب خون مارا۔ اونٹ سے گر پڑا۔ ایک پسلی ٹوٹ گئی، قدرت الٰہی نے جراحی کی۔ آپ ہی جُو کر اچھی ہو گئی۔ گرہ اب تک موجود ہے۔ [۳۸] ”سیر ایران“ میں لکھا ہے کہ

”خیر یمانی سے کوچ کر کے خیرآباد میں منزل ہوئی۔ رات کو میں اونٹ پر سے اونگھتے میں لُوک گیا۔ سر اور گدی کے بل گرا تھا۔ مرنے میں کچھ باقی نہ تھا مگر خدا کی قدرت کہ سر بال بال بچا۔ زیادہ تر پشت دونوں پہلو اور سینہ پر صدمہ پہنچا۔ مجھے پھر اونٹ پر ڈال کر لحاف اوڑھایا اور رسّی سے کس دیا۔ سب کو خیال تھا کہ مر کر رہ جائے گا۔ صبح کے قریب منزل پر پہنچ کر آواز دی۔ میں نے کہا تو کیستی۔ شتربان نے نام لیا۔ مجھے گودی میں اُتارا اور بستر پر لٹا دیا۔ تین دن عجب حال رہا۔ کھانستا بھی دُکھ دیتا تھا۔[۳۹]

جولائی ۱۸۸۶ء[۴۰] میں آزاد کم و بیش دس مہینے سفر میں رہ کر خراب صحت اور دماغی چوٹ کے ساتھ بہ خیریت لاہور پہنچے۔ ڈاکٹر لائٹز ۲۲ سال پرنسپل رہ کر اپریل ۱۸۸۶ء میں گورنمنٹ کالج سے جا چکے تھے۔ لاہور آ کر آزاد پھر اپنے تدریسی اور تحقیقی و علمی کاموں اور ناتمام مسودوں کو مکمل کرنے میں لگ گئے جن میں ”جامع اللغات“ بھی شامل تھی۔ لاہور واپس آ کر ان کی زندگی کی تین باتیں قابلِ ذکر ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی درخواست پر حکومتِ پنجاب نے انھیں درگاہ شاہ محمد غوث کے قریب ایک قطعہ اراضی کتب خانہ تعمیر کرنے کے لئے دیا جس پر انھوں نے اپنے خرچ سے ایک عمارت تعمیر کی۔ دوسرے ۱۸۸۷ء میں حکومتِ ہند نے انھیں شمس العلماء کا خطاب عطا کیا۔ ۵ جون ۱۸۹۰ء کو وہ ملازمت سے سبک دوش ہو گئے اور ۶ جون سے پچاس روپے ماہوار ان کی پینشن مقرر ہو گئی۔ ۳۰ اگست ۱۸۹۲ء کو گورنر جنرل کی سفارش پر وزیرِ ہند نے ۷۵ روپے ماہوار کی خصوصی پینشن اور منظور کی۔[۴۱] لیکن وہ اب ہر چیز سے بے نیاز ہو کر عالمِ بے خودی میں جا چکے تھے۔ اس عالمِ بے خودی یا عالمِ جنون یا عالمِ دیوانگی کے وجوہ آزاد کی زندگی میں تلاش کیے جا سکتے ہیں۔

آزاد کی زندگی کی بپتا ۱۸۵۷ء سے شروع ہوئی۔ ۱۸۵۷ء میں اُن کے والد محمد باقر کو انگریزوں نے پھانسی دے دی اور آزاد خوف و صدمہ سے نڈھال اپنے کنبے کو لے کر دہلی سے نکل کھڑے ہوئے۔ یہ خوف ساری عمر اُن کا پیچھا کرتا رہا۔ اسی زمانے میں توپ کے دھماکے سے دہل کر ان کی دودھ پیتی بچی اللہ کو پیاری ہو گئی۔ جب ذرا حالات سنبھلے تو کالج کے پرنسپل لائٹز کی دوستی دشمنی میں بدل گئی۔ گورنمنٹ کالج لاہور کی ملازمت کم و بیش انھیں پریشانیوں اور اعصابی دباؤ میں گزری۔ ان تھک محنت اُن کی گھٹی میں پڑی تھی۔ وہ جو کام بھی کرتے اسے اپنی محنت سے ایسا سنوار دیتے کہ تخلیق و تحریر کا چمن کھل اُٹھتا۔ اُن کا منفرد اسلوب بیان بھی اسی محنت شاقہ کا سدا بہار ثمر ہے۔ جب وہ سرکاری ملازمت میں آئے تو اُن کی قریبی عزیز مرزا احمد علی نے ان کی شکایت حکومتِ ہند سے کر دی جس کا اثر بصورتِ خوف اُن پر برسوں مسلط رہا۔ ۱۸۷۷ء میں ان کی پرانی ملازمہ لاہور کے گھر میں آگ لگنے سے جل کر مر گئی۔ سفرِ ایران پر جانے سے پہلے ان کی جواں سال بیٹی امتہ السکینہ مر گئی جس کا انھیں اتنا صدمہ ہوا کہ لوگوں نے جنون کا شبہ کیا۔ یہ بیٹی انھیں بیٹوں سے زیادہ عزیز تھی۔ وہ تصنیفی کاموں میں بھی ان کا ہاتھ بٹاتی تھی۔ آزاد نے اس جاں کاہ سانحہ کے بارے میں لکھا ہے کہ:

”انھیں دنوں تقدیر سے مجھے چند دل شکن صدمے پہنچے جن میں سے سخت صدمہ ایک جوان

> بیٹی کی موت تھی جو حقیقت میں ساتھ بیٹوں سے گراں بہا تھی۔ وہ میری تصنیفات میں میرا داہنا ہاتھ تھی۔ اُس کے مرنے سے میرا دل ٹوٹ گیا اور تصنیفات کا قلم دان اُلٹ گیا، یہاں تک کہ اکثر ہوش مندوں کو جنوں کا شبہ ہو گیا۔ پٹیالہ اور لاہور میں اس کا چرچا بھی ہوا۔"[۴۲]

آزاد کے چودہ بچے ہوئے اور صرف ایک آغا محمد ابراہیم بچے، تیرہ بچوں کی وفات کا صدمہ، سوائے مرزا غالب کے، کم لوگوں نے جھیلا ہوگا۔ ۱۸۷۴ء میں جدید شاعری کی تحریک کی شدید مخالفت نے بھی ان کے اعصاب کو شدت سے متاثر کیا۔ مشہد سے ہرات جاتے ہوئے وہ غنودگی کے عالم میں اونٹ پر سے گر گئے اور بے طرح گُم چوٹ آئی اور ایک پسلی بھی ٹوٹ گئی۔ واپس آ کر وہ دیوانِ ذوق کی ترتیب و تصحیح میں ہمہ تن مصروف ہو گئے۔ اُن کا یہ مرتبہ و مطبوعہ دیوان موجود ہے۔ اس میں انھوں نے نہ صرف اُستاد کے کلام میں اصلاح کی بلکہ اپنا کہا ہوا کلام بھی شامل کر دیا۔ اس دیوان کی بحث ہم شیخ ابراہیم ذوق کے مطالعے میں تفصیل سے کر آئے ہیں۔ اُستاد کے رنگ میں اُستاد جیسا کلام کہنا جس محنتِ شاقہ کا طالب ہے وہ اہلِ نظر سے پوشیدہ نہیں ہے۔ یہ بھی ایک طرح کا دھوکا تھا جس کا خوف تحت الشعور میں چھپ کر ان کے ذہن پر دباؤ ڈال رہا تھا۔ بہر حال ۱۸۹۰ء میں پینشن پانے سے لے کر وفات ۱۹۱۰ء تک وہ اسی عالم میں رہے۔ اس عالم میں بھی وہ اپنے کتب خانے کی حفاظت کرتے رہے۔ اور ساتھ ہی تصنیف و تالیف کا کام اس حالت میں بھی انجام دیتے رہے لیکن یہ سب مرجھائے ہوئے پھولوں کے گل دستے ہیں جن میں بُو تو ہے خوش بُو نہیں ہے۔ عالم جنون کے زمانے کے ۸۹ غیر مطبوعہ مسودات مملوکہ آغا محمد باقر ڈاکٹر اسلم فرخی کی نظر سے گزرے تھے[۴۳] اس زمانے میں وہ اکبر منڈی لاہور کے اپنے نو تعمیر گھر میں رہتے تھے اور دن رات ٹہلتے رہتے تھے یا دھیان شاہ مجذوب کے پاس جاتے۔ اسی عالم میں دو تین بار دتی بھی گئے۔ حکیم محمود خاں اور حکیم عبد المجید کا علاج بھی ہوا لیکن افاقہ نہیں ہوا۔ کم و بیش بیس سال اسی عالم جنون میں رہ کر ۹ محرم الحرام ۱۳۲۸ھ مطابق ۲۲ جنوری ۱۹۱۰ء کو لاہور میں وفات پائی اور گامے شاہ کی کربلا میں، داتا گنج بخش کے مزار کے قریب دفن ہوئے جس پر سفید گنبد اور سنہری کلس آج بھی دعوتِ نظارہ دیتا ہے۔ الطاف حسین حالؔی نے قطعہ تاریخ وفات میں اپنے دل کی پُر اثر ترجمانی کی ہے لیکن اس سے ۱۳۲۸ھ کے بجائے سالِ وفات ۱۳۲۷ھ برآمد ہوتا ہے۔ قطعہ یہ ہے:

آزاد وہ دریائے سخن کا دُرِ یکتا ۔۔۔ جس کی سخن آرائی پہ اجماع تھا سب کا
ہر لفظ کو مانیں گے فصاحت کا نمونہ ۔۔۔ جو اس کے قلم سے دمِ تحریر ہے ٹپکا
ملکوں میں پھرا مدتوں تحقیق کی خاطر ۔۔۔ چھوڑا نہ دقیقہ بھی کوئی رنج و تعب کا
دیکھا نہ سُنا ایسا کہیں اہلِ قلم میں ۔۔۔ تصنیف کا، تدوین کا، تحقیق کا لپکا

صحت میں، علالت میں، اقامت میں، سفر میں   ہمت تھی بلا کی تو ارادہ تھا غضب کا
قرض اپنا ادا کر کے کئی سال سے مشتاق   بیٹھا تھا کہ آئے کہیں پیغام طلب کا
آخر شبِ عاشور کو تھی جس کی تمنا   آ پہنچا نصیبوں سے بُلاوا اُسے رب کا
تاریخ وفات اس کی جو پوچھے کوئی حاؔلی   کہہ دو کہ ”ہوا خاتمہ اُردو کے ادب کا“

آزاد کی وفات کے بعد اُن کا یہ گراں بہا کتب خانہ جس میں ۱۵۳۶ کم یاب مطبوعات اور ۳۸۹ نادر مخطوطات شامل ہیں، اُن کے بیٹے آغا محمد ابراہیم (متوفی ۱۹۲۰ء) نے بطور عطیہ پنجاب یونی ورسٹی لائبریری کو دے دیا جہاں مضبوط و خوب صورت جلدوں کے ساتھ وہ ”ذخیرہ آزاد“ کے نام سے آج بھی محفوظ ہے۔[۴۴]

محمد حسین آزاد شروع سے آخر تک ادیب و انشاء پرداز تھے۔ اپنے فن کو اُجاگر کرنے کے لئے انتہائی محنت کرتے۔ محنت ان کی گھٹی میں پڑی تھی۔ ساری عمر اس سے کام لیتے رہے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں

> ”طبیعت محنت پسند واقع ہوئی ہے۔“[۴۵] اضطراب و بے قراری اُن کے مزاج کی پہچان تھی۔ حد درجہ حساس اور خود بیں اور ساتھ ہی روشن خیال بھی۔ شیراز (ایران) گئے تو وہاں ایک گاؤں میں دیکھا کہ ایک عالم درس دے رہے ہیں، درس سن کر آزاد نے مشورہ دیا کہ ”لڑکوں کو طہران (ایران) بھیجو اور دارالفنون پڑھواؤ کہ زمانے کی ہوا پھر گئی ہے۔“[۴۶]

علم حاصل کرنے کا شوق اس قدر تھا کہ ہر وقت اسی اُدھیڑ بن میں لگے رہتے۔ جہاں جاتے اہلِ علم سے کوشش کر کے ملتے۔ اسی طرح کتابیں جمع کر کے ذاتی کتب خانہ بنانے کا شوق بھی ایسا تھا کہ کم لوگوں میں نظر آتا ہے۔ ساری عمر پیٹ کاٹ کر کتابیں خریدتے رہے اور آخر میں اپنے کتب خانے کے لئے الگ عمارت بھی تعمیر کرائی۔ ایران جاتے ہوئے تیسرے درجے میں اس لئے سفر کیا کہ اس طرح خرید کتب کے لئے پیسہ بچایا جاسکے گا۔ عالمِ جنون میں بھی انھوں نے اپنے کتب خانے کی پوری طرح دیکھ بھال کی۔

آزاد نے اصلاحِ قوم کی ذمہ داری نہیں اُٹھائی اور خود کو علم و ادب کے دائرے تک محدود رکھا۔ روشن خیالی کے باوجود ماضی سے اُن کا رشتہ گہرا تھا۔ رواداری اُن کے مزاج میں شامل تھی۔ یہ بات بھی اُن کے لئے قابلِ ذکر تھی کہ ”اب تک ہر آبادی میں کل اشخاص شیعہ ملتے تھے اور سوا علی علی کی دوسری آواز نہ تھی۔“ ساتھ ہی یہ بات بھی انھیں اچھی لگی کہ ”اس منزل سے ہر ایک گاؤں میں شیعہ سُنی ملے جُلے ملنے لگے مگر سب شیر و شکر ہیں کچھ فرق نہیں۔“[۴۷] شیعہ سُنی کے درمیان رواداری کو آزاد بہت اہمیت دیتے تھے۔ ”دربارِ اکبری“ میں جو اس موضوع پر انھوں نے بحث کی ہے وہ آج بھی قابلِ تقلید ہے۔ آزاد نے لکھا:

> ”ذرا خیال کر کے دیکھو۔ اسلام ایک، خدا ایک، پیغمبر ایک، شیعہ اور سُنی کا اختلاف ایک منصب خلافت پر ہے جس کے واقعے کو آج کچھ کم تیرہ سو برس گزر چکے ہیں۔ وہ ایک حق

> تھا کہ سُنّی بھائی کہتے ہیں جنھوں نے لیا حق لیا۔ شیعہ بھائی کہتے ہیں کہ نہیں حق اوروں کا تھا۔ اُن کا نہ تھا۔ اگر پوچھیں کہ اُنھوں نے اپنا حق آپ کیوں نہ لیا۔ جواب یہی دیں گے کہ صبر کیا اور سکوت کیا۔ تم لینے والوں سے لے کر اس وقت دلوا سکتے ہو۔ نہیں۔ لینے والے موجود ہیں؟ نہیں۔ طرفین میں سے کوئی ہے۔ نہیں، آج جب یہ صورت ہے تو آج تیرہ سو برس کے بعد اس معاملے کو اس قدر طول دینا کہ قوم میں ایک فسادِ عظیم کھڑا ہو جائے۔ چار آدمی بیٹھے ہوں تو صحبت کا مزا جاتا رہے۔ دُنیا جو مزرعۃ الآخرت ہے، اس کا وقت کارہائے مفید سے ہٹ کر جھگڑے میں جا اُلجھے، قوم کی اتحادی قوت ٹوٹ کر چند در چند گلے پڑ جائیں۔ یہ کیا ضرور ہے۔ بہت خوب، تم ہی حق پر سہی لیکن انھوں نے سکوت اور صبر کیا پس اگر ان کے ہو تو تم بھی صبر اور سکوت ہی کرو۔ زبانی بدگوئی اور بدکلامی کرنی اور بھٹیاریوں کی طرح لڑنا کیا عقل ہے اور کیا انسانیت ہے۔ کیا تہذیب ہے اور کیا حُسن خلق ہے۔ تیرہ سو برس کے معاملے کی بات ایک بھائی کے سامنے اس طرح کہہ دینی جس سے اس کا دل آزردہ بلکہ جل کر خاک ہو جائے، اس میں خوبی کیا ہے۔ ان جھگڑوں کی ہڈیاں اکھیڑ کر تفرقے کو تازہ کرنا اور اپنایت میں فرق ڈالنا ضرور ہے۔ ہمارے مقتداؤں نے جو بات نہ کی ہم کریں اور قوم میں فساد کا منارہ قائم کریں یہ کیا اطاعت و پیروی ہے؟"[۴۸]

آزاد مذہبی آدمی تھے لیکن وہ دین اور دُنیا کو الگ الگ رکھنے کے قائل تھے۔ مشہد (ایران) گئے اور جب وہاں سے کوچ کیا تو "تین کوس چل کر سر سلام نظر آیا۔ پھر زیارت کی اور روتا آیا۔[۴۹] ایک اور جگہ لکھا ہے کہ "شام کو میں نکلا کہ کچھ کھانے کے لئے ہو تو لاؤں۔ ایک مجلس کی آواز کان میں آئی۔ جا کر شامل ہوا اور فیض عام پایا۔[۵۰] لیکن مذہب سے اتنی وابستگی کے باوجود وہ سیکولر ذہن کے مالک تھے اور دُنیا کو دین سے الگ رکھنے کی بات کرتے تھے۔ دربار اکبری میں لکھا ہے کہ "بھلا دُنیا کے معاملات میں مذہب کا کیا کام۔[۵۱] اور لکھا کہ "مذہب کے معاملے میں انگریزوں نے خوب قاعدہ رکھا ہے۔ ان میں دو فرقے ہیں اور ان میں سخت مخالفت ہے۔ دو دوست بلکہ دو بھائی بلکہ کبھی میاں بیوی کے مذہب بھی الگ الگ ہوتے ہیں۔ وہ ایک گھر میں رہتے ہیں۔[۵۲]

آزاد حساس طبع انسان تھے۔ خود بینی و خودداری ان کی فطرت میں کوٹ کوٹ کر بھری تھی۔ قوتِ تخیل نے ان کی نثر کو شاعری جیسا پُر اثر بنا دیا تھا۔ وہ اپنی نثر میں استعارہ و تشبیہ سے رنگ بھر کر جمالیاتی احساس کو نکھار دیتے ہیں۔ وہ مزاجاً قدامت پرست تھے اور ماضی کی روایت کو خاص اہمیت دیتے تھے۔ اُستاد ذوق کی روایتِ شاعری انھیں دل سے عزیز تھی۔ لیکن ان کی تعلیم نے ان میں نئے زمانے کے تیور پہچاننے کی قوت پیدا کر دی تھی۔ اسی لئے ان کی قدامت پسندی میں جدیدیت کا نور اور ان کی جدیدیت میں قدامت کی

روشنی ایک ساتھ نظر آتی ہے۔ تصویر کشی ان کی تحریر کا حُسن ہے۔ قدامت و جدیدیت کے امتزاج سے وہ اپنی نثر کو دوام بخشتے ہیں اور مذکور کے خدوخال اُبھار کر اسے زندہ، جیتا جاگتا سامنے لا کھڑا کرتے ہیں۔ انھوں نے زندگی میں بہت بکھیڑے پالے۔ امیری سے غریبی کی طرف سفر کیا لیکن علم کے آستانے سے ہمیشہ وابستہ رہے۔ شوقِ علم اُن کی سیرت کا حُسن ہے۔ وہ ان تھک محنت کے عادی تھے۔ وہ طرزِ ادا جو آزاد کی انفرادیت اور شناخت ہے اسی محنت کا پھل ہے۔ تحقیق کا ایسا شوق کہ لفظوں کی تحقیق کے لئے ایران کا سفر اختیار کیا اور "جامع اللغات" (فارسی) مرتب کی۔ "سخندان پارس" کے دونوں حصے اُردو میں علم اللسان کا پہلا کارنامہ ہے جو اپنے طرزِ ادا کے باعث زندہ ہے اور زندہ رہے گا۔ وہ بہت اچھے اُستاد تھے۔ علم کے نور سے اپنے شاگردوں کے دماغ روشن کر دیتے تھے۔ پرنسپل گورنمنٹ کالج لاہور ڈاکٹر لائٹز نے ۲۰، اپریل ۱۸۷۷ء کو جو انتہائی خلاف رپورٹ حکامِ بالا کو بھیجی تھی اس میں دوسرے علماء سے مقابلہ کر کے انھیں کم تر دکھانے کی کوشش کی تھی لیکن بہ حیثیت اُستاد ان کی صلاحیتوں کو تسلیم کرتے ہوئے یہ جملہ اُن کے قلم سے نکلا تھا کہ اس کالج میں اسسٹنٹ پروفیسر کی حیثیت سے اُن کا کام عام طور پر بہت خُوب (Well done) ہے۔[۵۳]

محمد حسین آزاد نے بھی اپنی زندگی کا سفر اسی دور میں کیا جس کے پیشوا سر سید احمد خاں تھے۔ انھوں نے بھی اکبر شاہ ثانی کا آخری اور بہادر شاہ ظفر کا دور دیکھا۔ آزاد کے والد محمد باقر بھی دہلی کالج کے طالب علم اور پھر اُستاد رہے۔ سر سید سے ان کے خاندان کا خاص ربط و تعلق تھا۔ سر سید ہی کی طرح محمد باقر کا بھی تعلق مغلیہ دربار اور انگریز دونوں سے تھا۔ محمد باقر شیخ ابراہیم ذوق کے لنگوٹیا یار تھے اور اسی تعلق کی بناء پر آزاد نے بھی ذوق کی شاگردی اختیار کی اور سفرِ ایران سے واپس آ کر، ان تھک محنت کر کے، دیوانِ ذوق مرتب کیا اور اپنے خرچے سے اُسے چھپوایا اور شائع کیا۔ وہ اپنے والد کے "اُردو اخبار" سے بھی وابستہ رہے اور اس کے لئے نہ صرف مضامین لکھے بلکہ ناشر کی حیثیت سے آزاد کا نام اخبار پر آتا رہا اور یہ سلسلہ ۱۸۵۷ء تک قائم رہا۔ آزاد کے والد اپنے دور کے ان لوگوں میں شامل تھے جو علم و ادب کے نئے رجحانات کو فروغ دے رہے تھے۔ یہ اُن کی بدقسمتی تھی کہ وہ دہلی کالج کے پرنسپل کو اپنے ہاں پناہ دینے کے باوجود باغیوں کی دسترس سے نہ بچا سکے اور خود تختۂ دار پر کھینچے گئے۔ ماحول کے وہ اثرات جن سے آزاد کی شخصیت کی تعمیر ہوئی، غدر سے پہلے ہی اپنا نقش جما چکے تھے۔ ایک طرف دہلی کالج کی نئی روشنی اور خاندانی روایت اور دوسری طرف ذوق اور ان کی روایت اور ان کی روایتِ شاعری سے گہرے جذباتی تعلق سے ان کے اندازِ فکر کی نشوونما ہوئی تھی۔ ان سب اثرات نے قدیم و جدید کے امتزاج کو آزاد کے مزاج میں سمو دیا تھا۔

۱۸۵۷ء کے بعد معاشرہ دو حلقوں میں تقسیم ہو گیا تھا۔ ایک وہ جس کے پیشوا سر سید تھے اور جن پر انگریزوں کو پورا بھروسہ اور اعتبار تھا۔ دوسرا وہ جو انگریزوں کا معتوب تھا۔ آزاد کے والد محمد باقر ساری عمر سر سید کے حلقے میں رہے لیکن جب دہلی کالج کے پرنسپل کی ہلاکت کی ذمہ داری انگریزوں نے اُن پر ڈال کر پھانسی

چڑھا دیا تو آزاد کنبے کو لے کر دہلی سے نکل گئے لیکن جلد ہی وہ دوبارہ انگریزوں کے اتنے معتمد بن گئے کہ مخبری کے لئے انگریزوں نے اُنھیں نہ صرف وسطی ایشیاء روانہ کیا بلکہ اسی طرح کسی خاص کام سے انھیں کلکتہ بھی بھیجا۔ ڈاک خانے اور محکمہ تعلیم کی ملازمت، سرکاری اخبار کی ذمہ داری انجمن پنجاب کی معتمدی اور جدید نظم کی تحریک اور گورنمنٹ کالج کی ملازمت کے ساتھ وہ ساری عمر انگریزوں کے حامی رہے۔ سفرِ ایران سے واپس آ کر انھیں شبلی، نذیر احمد اور حالی سے، بہت پہلے شمس العلما کا خطاب ملا۔

انگریز حکومت کے زیرِ اقتدار جب زمانہ بدلا اور ادب و صحافت دونوں میں نئے رجحانات پیدا ہوئے تو وہ انگریزوں کی ضرورت کے مطابق نثر و نظم لکھنے میں معروف رہے۔ ضرورتِ وقت کے مطابق لکھنے اور تعلیمی نصاب تیار کرنے کے باعث ان کی شہرت چاروں طرف پھیلنے لگی تھی۔ اُن کا یہ زمانہ زیادہ تر تصنیفی و تالیفی کاموں میں گزرا اور وہ بدلتے زمانے کے ساتھ نئے رجحانات سے وابستہ رہے۔ ۱۸۷۴ء میں ”انجمن پنجاب“ کے موضوعاتی مشاعرے خود اُن کی ایجاد نہ تھے بلکہ ناظمِ تعلیمات کرنل ہالرائڈ کی فرمائش پر وجود میں آئے تھے اور خود کرنل ہالرائڈ نے یہ قدم لیفٹیننٹ گورنر کی خوشنودی حاصل کرنے کے لئے اُٹھایا تھا جو چاہتے تھے کہ اُردو شعرا بھی انگریزی انداز کی ایسی جدید نظمیں لکھیں جنھیں اُردو کی نصابی کتابوں میں شامل کیا جا سکے۔ آزاد نے اس ضرورت کو اپنی محنت و سلیقہ سے موجود اور آنے والی نسلوں کے لئے قابلِ قبول بنا دیا اور اس طرح خود آزاد اس تحریک کے بانی ہو کر پیشوا بن گئے۔ اُن کا لیکچر، جس کے بارے میں ہم شروع میں لکھ آئے ہیں، جدید اُردو شاعری کی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ پرانی روایتِ شاعری کے علم برداروں نے اس شاعری کی مخالفت کی اور اس مخالفت کی ساری مار آزاد پر پڑی۔ اس دور کے اخبار و رسائل اس بات کے شاہد ہیں۔ اس طرح جدید شاعری کی تحریک کے ساتھ دو گروہ وجود میں آ گئے۔ ایک گروہ وہ جو ایسی شاعری کا مخالف تھا اور دوسرا وہ جو آزاد سے متفق تھا۔ خود سر سید نے آزاد کی کوششوں کو ”تہذیب الاخلاق“ میں ایک مفصل مضمون لکھ کر سراہا اور وقتاً فوقتاً آزاد کی حمایت بھی کی۔ اس طرح آزاد قدیم روایت شاعری کے دائرے سے نکل کر شعر و ادب کے جدید دائرے میں داخل ہو گئے۔ خود الطاف حسین حالؔی نے بھی اس جدید اثر کو قبول کیا اور ”انجمنِ پنجاب“ کے چار موضوعاتی مشاعروں میں اپنی نظمیں پڑھ کر اس جدید تحریک شاعری کو چار چاند لگا کر مستحکم کر دیا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مخالفوں نے حالؔی کی نظموں کی تعریف کی اور آزاد کی شاعری میں زبان و بیان کی غلطیاں نکال کر اُنھیں مسترد کیا۔ ۱۸۷۵ء میں یہ مشاعرے ختم ہو گئے لیکن وہ اپنا کام کر چکے تھے۔ اُردو شاعری کے رنگ کو بدلنے اور اسے نئے رجحانات سے ہم آہنگ کرنے کی تحریک مقبول و کامیاب ہو گئی۔

اس دور میں آزاد کو دیکھیے تو وہ نئے دور کے نمائندے نظر آتے ہیں اور اُن کے دوسرے علمی و ادبی کام بھی جدید رجحانات کے مختلف پہلوؤں کو سمیٹ لیتے ہیں۔ شاعری میں وہ جدید نظم کے بانی کہلاتے

ہیں۔ نئے ادبی دور کے لئے تخلیق کے ساتھ تنقید بھی ضروری چیز سمجھی جاتی تھی۔ آزاد نے ”انجمنِ پنجاب“ کے جلسوں کے لئے جدید انداز کے تنقیدی مضامین بھی لکھے۔ انھوں نے قدیم شعرا کا نئے انداز سے تعارف بھی کرایا۔ حالاتِ زندگی کے ساتھ ان کے کلام کی خصوصیات بھی بیان کیں، اور اس طرح ان مضامین سے تذکرہ نویسی کا رُخ تاریخ نویسی کی طرف موڑ دیا۔ ”آبِ حیات“ اسی رجحان کی نمائندہ ہے۔ یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ نئے دور کا رجحان شاعری سے زیادہ نثر کی طرف تھا اور نثر بھی ایسی جو عام فہم، سادہ اور قدرتی ہو۔ آزاد نے قدیم میں جدید کا امتزاج کر کے اپنا اسلوب وضع کیا اور تمثیلیں لکھ کر اپنے نئے رنگِ نثر کو مقبول بنایا۔ ”نیرنگِ خیال“ اس کی مثال ہے، اپنی درسی و تاریخی کتب میں انھوں نے ہندو مسلم اتحاد کو زیادہ اہمیت دی۔ بچوں کی پہلی کتاب، قصصِ ہند اور دربارِ اکبری اسی ذیل میں آتی ہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ ان کا دائرہ فکر و عمل صرف تعلیمی و ادبی دائرے میں سفر کرتا ہے اور وہ سرسید و حالؔی کی طرح قوم کی اصلاح کی طرف رُخ نہیں کرتے۔ ساتھ ہی جدید رجحانات کے ساتھ وہ ادب کی قدیم روایت کو رد نہیں کرتے۔ اور اس سے بھی وابستہ رہتے ہیں۔ اُن کا شاعرانہ مزاج ذوقؔ کی شاعری کے دائرے میں گردش کرتا ہے اور اسی لئے اُن کی نثر بھی شاعری سے قریب رہتی ہے۔ لسانی و قواعدی مسائل سے بھی ان کی دلچسپی برقرار رہتی ہے لیکن یہاں بھی وہ جدید رجحانات کا امتزاج کر کے اسے ایک نیا رنگ دے دیتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اپنی قدامت پرستی کے باوجود انھوں نے جدیدیت سے سمجھوتا کر لیا ہے اور اس لئے نئی روشنی کی واضح جھلک ان کی تحریروں میں دکھائی دیتی ہے۔ جدید رجحانات کا ایک بنیادی پہلو یہ تھا کہ انگریزی ادب و تہذیب کے خیالات کو اُردو زبان کا جامہ پہنایا جائے۔ سرسید اور حالؔی نے بھی یہی کام کیا تھا۔ سرسید اور حالی و شبلی کی طرح آزاد بھی انگریزی داں نہیں تھے لیکن انگریزی دانوں کی مدد سے انھوں نے بھی انگریزی خیالات کو سمجھا اور انھیں اُردو میں ایسے دلچسپ انداز میں ڈھالا کہ یہ نیا رنگ بھی مقبول ہو گیا اور نئی نثر کے لئے راستہ ہموار ہو گیا۔ اس طرح آزاد بھی سرسید و حالؔی کی طرح نئے دور کے ستارۂ صبح ہیں۔ آزاد کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے قدیم ادبی روایت میں، انگریزی افکار و خیالات کے زیرِ اثر، جدیدیت کا ایسا امتزاج کیا کہ قدیم اور جدید دونوں بیک وقت ان کے ہاں موجود ہیں لیکن بڑا دروازہ جدید کے احاطے میں کھلتا ہے۔

آزاد کے مزاج کی نمایاں خصوصیت ”مطابقت“ (CONFORMITY) ہے۔ وہ زمانے کے ساتھ چل سکتے ہیں اور زمانے کے ساتھ بدل بھی سکتے ہیں۔ وہ اُن لوگوں میں سے نہیں ہیں جو زمانے کو بدل دیتے ہیں، اور نہ اُن لوگوں میں سے ہیں جو نئے رجحانات کی مخالفت کرتے ہیں۔ وہ کام جو انھوں نے کیا جس کی وجہ سے ہم انھیں سرسید اور حالؔی کے ساتھ رکھتے ہیں۔ اس کی طرف دہلی کالج کے اثرات نے انھیں ۱۸۵۷ء سے پہلے ہی رجوع کر دیا تھا۔ ادب و صحافت کی راہ پر وہ اسی زمانے میں آ چکے تھے۔ جب نئے خیالات کو فروغ دینے کے بہتر مواقع انھیں ملے تو وہ ایک پائنیر (PIONEER) کی حیثیت سے سامنے

آ گئے۔ ان کی درسی کتابوں یا جدید شاعری کی تحریک کو دیکھیے تو وہ ایک سرکاری ملازم معلوم ہوتے ہیں جو سرکار کے ایما پر کام کرتا ہے۔ ان کی زیادہ تر تصانیف سررشتۂ تعلیم سے وابستگی کی بناء پر ہوئیں۔ وہ جدید اُردو نظم کے موجد ہیں مگر یہ ایجاد سرکار کی فرمائش پر ہوئی۔ اگر یہ فرمائش نہ ہوتی تو وہ جدید نظم کے پائنیر بن کر نہ اُبھرتے۔ آزاد کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے حکومتِ وقت کے معمولی سے مقصد کو اعلیٰ بنا دیا جس کے گواہ ان کا لیکچر اور ان کی مثنوی ''شب قدر'' ہے۔ طلبہ کے تعلیمی مفاد کے لئے جو کام سرکار کرنا چاہتی تھی۔ اس میں آزاد نے اپنے ادبی ذوق کے فروغ پانے کی گنجائش دیکھ لی، اور قوم کے ذوق کو بے دار کرنے کا راز دریافت کرلیا۔ اس طرح ''مطابقت'' سے انھیں اور تخلیقی (ORIGINALITY) کا راستہ مل گیا۔ یہ وہ انفرادی خصوصیت ہے جو انھیں اپنے دوسرے ہم عصروں سے مختلف کرتی ہے۔ وہ اس زور شور سے نہیں اُبھرے جیسے سرسید و حالی مگر طریقِ کار میں گُم ہو کر وہ منزل تک پہنچ گئے۔

اگر دیکھا جائے تو ان کا دائرۂ عمل اور ان کی نظر بھی اپنے بڑے ہم عصروں کے مقابلے میں قدرے محدود ہے مگر اس حد بندی نے ادب کی طرف ان کی توجہ کو زیادہ کردیا۔ سرسید پوری طرح مُصلح (ریفامر) ہیں۔ اور ادب ان کی اصلاح (ریفارم) کا صرف ایک حصہ ہے۔ حالی بھی ادب کو اصلاحِ قوم کے لئے استعمال کرتے ہیں اور سرسید کے ساتھ ضمنی ہو جاتے ہیں۔ آزاد خالص ادیب ہیں اور ادیب ہی رہتے ہیں۔ ان کی ''اصلاح'' بھی ادب تک محدود ہے اور وہ صرف ادب ہی کی اصلاح کرنا چاہتے ہیں۔ معاشرہ و قوم کی بدحالی کے بجائے وہ ادب کی بدحالی کا ذکر کرتے ہیں۔ اس سے انھیں کوئی سروکار نہیں کہ ادب کی یہ بدحالی قوم کی بدحالی کی وجہ سے ہے۔ سرسید، حالی، شبلی، نذیر احمد وغیرہ قوم کی عظمتِ رفتہ کو زندہ کرنے کے لئے نئے نئے خواب دیکھتے ہیں۔ اُن کا ادب اور ان کی تحریریں اس منزل تک پہنچنے کا ایک وسیلہ ہیں۔ نظم اُردو کے مشاعرے کے سلسلے میں جو ''لیکچر'' [۵۴] آزاد نے دیا اس میں وہ تمام تر اُردو شاعری اور نظم کی ضرورت پر بات کرتے ہیں۔ جب موضوعِ سخن کی بات آتی ہے تو اُردو شاعری کے مقبول عام موضوع ''عشق'' کی خرابیوں کا بیان کرتے ہیں اور مشورہ دیتے ہیں کہ ''تمھاری شاعری جو چند محدود احاطوں میں بلکہ چند زنجیروں میں مقید ہو رہی ہے اُس کے آزاد کرنے کی کوشش کرو۔ [۵۵] انھوں نے جتنا تصنیفی و تالیفی کام کیا وہ سارے کا سارا ادب ہی سے تعلق رکھتا ہے جس میں ان کا طرزِ ادا مشترک و نمایاں ہے۔

اس دور کے مفکر، دانش ور اور ادیب چوں کہ ادب کا موضوع و مقصد بدلنا چاہتے تھے اس لئے سیاست، اخلاق اور اصلاحِ قوم کے دائرے میں داخل ہونا ان کے لئے ضروری تھا مگر آزاد، مدرس ہونے کے باوجود، ادب کے دائرے سے باہر نہیں گئے۔ وہ سرزمین ہندوستان پر بسنے والی ساری قوموں کو ایک سمجھتے تھے۔ آزاد تاریخ کی طرف جاتے ہیں تو وہ شبلی کی طرح ''المامون'' اور ''سیرۃ النعمان'' نہیں لکھتے بلکہ ہندوستان کی تاریخ ان کے سامنے آتی ہے اور اس تاریخ کا وہ دور سامنے لاتے ہیں جو ہندوستانیوں کو ایک قوم

بنانے میں نمایاں ہوا۔ اکبرِ اعظم اسی لئے اُن کا ہیرو ہے اور وہی ”دربارِ اکبری“ کا موضوع ہے۔ آزاد اسی لئے ”مدوجزرِ اسلام“ (مسدسِ حالی) سے دلچسپی نہیں رکھتے۔ اسی زاویہ نظر کے باعث وہ اپنے ہم عصروں سے الگ مختلف ہیں۔

آزاد مذہب و اصلاح کے جوش میں تو اپنے ممتاز ہم عصروں سے پیچھے ہیں مگر قوتِ تخیل میں وہ پیش پیش ہیں۔ ادب میں اصلاح کا بیڑا اُٹھانے کے باوجود وہ ادبی حُسن و جمال سے پوری طرح وابستہ رہتے ہیں وہ بناوٹی حسن اور سچے حسن میں فرق کرتے ہیں اور بے ساختگی کے ساتھ اگر نثر میں رنگینی آ جائے تو اُسے روا رکھتے ہیں لیکن ساتھ ہی اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ یہ رنگ بناوٹی نہ ہو جائیں۔ وہ ادب کے وقتی نظریے سے بالاتر ہو کر دوامی قدروں پر اپنے ادب کی بنیاد رکھتے ہیں۔ اب جب کہ دکٹورین عہد کے ادبی نظریات بدل گئے ہیں اور ٹی ایس ایلیٹ کے تکنیک پر زور دینے سے ادب کی ”ہیئت“ (FORM) زیادہ اہم ہو گئی ہے۔ آزاد اس دور کی ایک منفرد اور نمایاں ہستی بن کر اُبھرتے ہیں۔ وہ روایت سے بغاوت یا انحراف کو اس حد تک نہیں پہنچاتے کہ روایت کے ساتھ ادب بھی غائب ہو جائے اور اُسے ایسا موڑ دیتے ہیں کہ روایت بھی نمایاں رہے اور زمانے کا نیا رجحان بھی نمایاں ہو کر سامنے آئے۔ یہی ان کی انفرادیت ہے اور یہی ان کا مزاج ہے۔

تصانیف و تالیفاتِ آزاد:

آزاد نے متعدد کتابیں لکھیں جن میں سے اکثر ان کی زندگی ہی میں شائع ہوئیں اور کچھ وہ تھیں جو آزاد کی وفات کے بعد منظرِ عام پر آئیں۔ ان میں سے کچھ کتابیں تو وہ ہیں جو انھوں نے درسی ضرورت کے پیشِ نظر لکھیں لیکن محکمہ تعلیم سے منظور نہ ہونے کی باعث پڑی رہ گئیں۔ اور کچھ وہ ہیں جو آزاد نے عالمِ جنون میں لکھیں۔ ان تصانیف کو بھی محفوظ کرنے کی ضرورت ہے تاکہ ان کے مطالعے سے عالم جنون میں ان کے ذہن و نفسیات کا مطالعہ کیا جا سکے۔ اس طرح آزاد کی کل تصنیفات کو تین دائروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک کے ذیل میں وہ کتابیں آتی ہیں جو علم و ادب سے تعلق رکھتی ہیں۔ دوسرے کے ذیل میں وہ کتابیں آتی ہیں جو تعلیمی و نصابی ضرورت کے لئے لکھی گئیں اور تیسرے وہ جو عالم جنون میں لکھی گئیں اور جن میں سے چند آزاد بک ڈپو نے مرتب و شائع کیں۔

(الف) ادبی و علمی کتابیں:

(۱) آبِ حیات: اُردو شعرا کا تذکرہ ہے جس سے ایک طرف ادبی تاریخ نویسی کا راستہ کھلتا ہے اور دوسری طرف اُردو زبان کی عہد بہ عہد ترقی کی تصویر سامنے آتی ہے۔ اس کا پہلا ایڈیشن وکٹوریا پریس لاہور سے ۱۸۸۰ء میں شائع ہوا۔ اپنے طرزِ ادا کی وجہ سے ”آبِ حیات“ اُردو ادب میں کلاسک کا درجہ رکھتی ہے۔ دوسرے ایڈیشن میں جو ۱۸۸۳ء میں دکٹوریہ پریس لاہور ہی سے شائع ہوا۔ آزاد نے نظرِ ثانی کر کے

مفید اضافے کیے۔ پہلے ایڈیشن کے کُل صفحات ۵۰۷ تھے اور دوسرا ایڈیشن ۵۶۴ صفحات پر مشتمل ہے۔ ''آبِ حیات'' ۱۸۸۳ء میں پنجاب یونی ورسٹی کے نصاب میں شامل ہوئی۔ اس کا تفصیلی مطالعہ آئندہ صفحات میں آئے گا۔

(۲) دربارِ اکبری: اس تصنیف میں جلال الدین اکبر بادشاہِ ہندوستان اور اس کے دربار کے جلیل القدر اُمرأ کے حالات و واقعات، آزاد کے منفرد اسلوب میں، درج ہیں۔ یہ پہلی بار دارالاشاعت لاہور سے ۱۸۹۸ء میں شائع ہوئی۔ اس کا تفصیلی مطالعہ بھی آئندہ صفحات میں آئے گا۔

(۳) سخن دانِ فارس. یہ کتاب حصہ اول اور حصہ دوم پر مشتمل ہے۔ حصہ اول میں لغات اور زبانوں کے فلسفے کے اصول، الفاظ کیوں کر پیدا ہوئے۔ سنسکرت کی زندگی، فارس کی قدیم زبان، سنسکرت و فارسی زبانوں کا تقابلی مطالعہ، اشکالِ حروف وہ اصول جن کے بموجب حرکات، افعال اور حروف میں تبدیلیاں آئیں، مہارت کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں۔ حصہ دوم میں فارسی زبان سے متعلق گیارہ لیکچر شامل ہیں جن میں فارسِ قدیم کی تاریخ، زبانوں کے حالات، اسلام کے بعد فارسی زبان میں تبدیلی، موسموں کا اثر انشاپردازی پر، دوسری زبانوں سے اس کا فرق، عربی زبان کا فارسی زبان پر کیا اثر پڑا۔ ہندوستان میں فارسی پر کیا رنگ چڑھا۔ گیارھویں صدی ہجری تک نظم فارسی کی تاریخ اور اس کے چار ادوار کو موضوعِ مطالعہ بنایا گیا ہے۔ اسے اُردو زبان میں علم اللسان کی پہلی تصنیف کہا جا سکتا ہے۔ یہ لیکچر ۱۸۷۲ء میں تیار کیے گئے تھے۔ اپنے دیباچہ مورخہ ۵ اگست ۱۸۸۷ء میں آزاد نے لکھا ہے کہ یہ لیکچر پندرہ برس سے پڑے ہیں۔ اس سے بھی ۱۸۷۲ء برآمد ہوتا ہے۔ پہلے دو لیکچر رفاہِ عام پریس لاہور سے ۱۸۷۶ء میں شائع ہوئے۔ ۱۸۸۵ء میں سفرِ ایران سے واپس آ کر اس پر نظرِ ثانی کی جو ۱۸۸۷ء میں ختم ہوئی۔ ۱۹۰۷ء میں رفاہِ عام پریس لاہور سے آزاد کے بیٹے آغا محمد ابراہیم نے حصہ اول و دوم ایک جلد میں ایک ساتھ شائع کیے۔ قطعہ تاریخِ طبع از سید محمد محسن متین سے بھی/۱۳۲۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔

(۴) ڈرامہ اکبر: اس میں شہنشاہ جہانگیر اور ملکہ نور جہاں کی داستانِ عشق کو اُردو ڈرامے کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ ڈرامہ آزاد کی وفات کے بعد پہلی بار کریمی پریس لاہور سے آغا محمد طاہر نبیرۂ آزاد کے مقدمہ کے ساتھ آزاد بک ڈپو لاہور سے ۱۹۲۲ء میں شائع ہوا۔ آزاد نے پرنسپل گورنمنٹ کالج لاہور کی فرمائش پر شیکسپیر کے ڈرامے ''میکبتھ'' کا ترجمہ شروع کیا تھا۔ لیکن وہ اُن سے نہ چلا اور انھوں نے اس عشقیہ داستان کو ڈرامے کی صورت میں لکھنا شروع کیا۔ کچھ عرصے بعد وہ بیمار ہو گئے اور ۱۹۰۶ء میں شیخ عبدالقادر نے رسالہ ''مخزن'' لاہور میں اسے نامکمل حالت ہی میں شائع کر دیا۔ آغا محمد طاہر کو آزاد کے کاغذوں میں اس کا خاکہ مل گیا اور انھوں نے یہ سب کاغذات ناصر نذیر فراق کو دے دیے جنھوں نے اس ڈرامے کو مکمل کیا اور یہ ڈرامہ ۱۹۲۲ء میں دہلی سے شائع ہوا۔ اس ایڈیشن کی چار جھلکیں آزاد کی لکھی ہوئی ہیں۔ باقی کارگزاری ناصر نذیر

فراق کی ہے۔''[۵۶] یہ ایک نامکمل تصنیف ہے۔ اس کا نام بھی صحیح نہیں ہے کیوں کہ یہاں اکبر کے بجائے جہانگیر کا نور جہاں سے عشق موضوع ہے۔ اس میں ڈرامے کی کوئی خصوصیت نہیں ہے سوائے اس کے کچھ سین سامنے آتے ہیں اور کچھ لوگ باتیں کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ آزاد انگریزی ڈرامے سے ناواقف تھے۔ انھوں نے چند افراد کے مکالمے کو ڈرامہ سمجھ لیا تھا۔ اس کی حیثیت تبرک آزاد کی سی ہے۔

(۵) سیر ایران. آزاد ۱۸۸۵ء میں پہلی اور آخری بار سفر ایران پر روانہ ہوئے اور ۱۸۸۶ء میں واپس آئے۔ دورانِ سفر میں انھوں نے اپنا روزنامچہ یادداشتوں کے طور پر لکھا تاکہ بعد میں اس کی بنیاد پر اپنا سفرنامہ لکھ سکیں۔ لاہور واپس آکر ایک جلسے میں انھوں نے ایران پر لیکچر دیا اور ''سخن دانِ فارس'' پر نظر ثانی کر کے اشاعت کے لئے تیار کیا لیکن روزنامچہ کی مدد سے سفرنامہ نہ لکھ سکے۔ آزاد کی وفات کے بعد ان کے پوتے آغا محمد طاہر نے اسے لیکچر کے ساتھ ''سیرِ ایرن'' کے نام سے کریمی پریس لاہور سے چھپوا کر شائع کردیا۔ سال اشاعت کہیں درج نہیں ہے۔ یہ روزنامچہ، جو جا بجا فارسی زبان میں بھی لکھا گیا ہے، آزاد کے مزاج اور حالات کو سمجھنے کے لئے اتنا ہی مفید ہے جتنے اُن کے خطوط ہیں۔ آزاد کا لیکچر دلچسپ اور نثر کا عمدہ نمونہ ہے۔ روزنامچہ سے آزاد کی شخصیت کے بہت سے پہلو اُجاگر ہوتے ہیں جیسے عزم وہمت، تیزی طبع، استقلال، علم دوستی، زبان دانی، ظرافت وشوخی، یہاں آزاد ایک ایسے انسان نظر آتے ہیں جو اپنے مقصد میں کامل اور اپنی دُھن کا پورا ہوتا ہے۔

(۶) نگارستان فارس: اس میں رودکی سے لے کر نورالعین واقفؔ بٹالوی تک مشاہیر شعرائے فارسی کی سوانح عمری اور انتخاب کلام درج کیا گیا ہے جسے آزاد بک ڈپو لاہور نے ۱۹۲۲ء میں شائع کیا۔ یہ سُخن دانِ فارس کے آخری لیکچر کا ضمیمہ ہے اور اسے پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ یہ وہ اشارات اور یادداشتیں ہیں جو انھوں نے مختلف کتابوں سے ''سخن دانِ فارس'' کے لئے جمع کی تھیں۔ اس میں کوئی جدت یا نیا پن نہیں ہے۔ اس کا اسلوب بھی پھیکا دبے مزہ ہے۔

(۷) ''نیرنگِ خیال'' حصہ اول وحصہ دوم: اس میں آزاد کے وہ مضامین شامل ہیں جو انھوں نے انگریزی زبان کے مضامین سے اخذ وترجمہ کر کے اپنے انداز سے اُردو میں لکھے ہیں۔ حصہ اول پہلی بار مطبع مفید عام سے ۱۸۸۰ء میں اور دوسری بار ۱۸۸۳ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد دوسرے مضامین جمع کر کے اسے حصہ دوم کا نام دیا گیا جو ۱۹۲۳ء میں پہلی بار شائع ہوا۔ اس کے بعد شیخ مبارک علی لاہور نے ۱۹۴۴ء میں دونوں حصے شائع کیے۔ جب سے اب تک مختلف اشاعتی اداروں سے اس کے کئی ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ آزاد کی انشاء پردازی، زور بیان اور طرز ادا کے اعتبار سے یہ سدا بہار تصنیف ہے۔

(۸) دیوانِ ذوق: دیوانِ ذوق کی ترتیب وتدوین کا کام آزاد نے ۱۸۸۸ء میں شروع کیا اور ۱۸۸۹ء میں دن رات لگ کر اسے مکمل کیا۔ اس کام کے دوران میں ان کی ذہنی بیماری میں اضافہ ہوتا

رہا۔ اکتوبر ۱۸۸۹ء میں وہ علالت کی وجہ سے رُخصت پر بھیج دیئے گئے اور جون ۱۸۹۰ء میں ریٹائر ہوگئے۔ دیوانِ ذوق تو انھوں نے اُستاد کے کلام پر اصلاح اور ترمیم و اضافہ کر کے تیار کر دیا لیکن اس کی تیاری کے بعد وہ ایسے بیمار ہوئے کہ وفات تک اسی عالمِ جنون مبتلا رہے۔ حافظ ویرآن کے ''دیوانِ ذوق'' میں ۱۸۳۳ء غزلیں تھیں، آزاد کے مرتبہ دیوانِ ذوق میں ۳۴۱۲ غزلیں ہیں۔ اس عمل سے آزاد نے ذوق کے سارے کلام کو مشکوک بنادیا۔ آزاد کے دیوانِ ذوق پر ہم مطالعۂ ذوق میں تفصیل سے بحث کر چکے ہیں۔ اُسے وہاں دیکھ لیجیے۔ آزاد کے دیوانِ ذوق کا خاتمہ ان الفاظ پر ہوتا ہے کہ ''الٰہی تو جانتا ہے آزاد نے جو کچھ کیا نیک نیت اور پاک عقیدت سے کیا ہے اور تیرے حکم سے کیا ہے۔ اس خدمت کو قبول کر'' [۵۷] یہ دیوان آزاد کی وفات کے بارہ سال بعد ۱۹۲۲ء میں آزاد بک ڈپو لاہور سے پہلی بار شائع ہوا۔

(۹) مکاتیبِ آزاد: یہ اُن خطوط کا مجموعہ ہے جو آزاد نے اپنے معاصرین، دوست احباب اور رشتہ داروں کو لکھے۔ مکتوباتِ آزاد کا ایک مجموعہ مرتبہ سید جالب دہلوی، جس میں ۲۸ خط بنام سید حسن بلگرامی شامل ہیں، ''مخزن'' لاہور کی گیارہویں جلد کی مدد سے میر جالب نے اپنے مفید و دلچسپ ''مقدمہ'' کے ساتھ ۱۹۰۷ء میں مخزن پریس سے کتابی صورت میں پہلی بار شائع کیا۔ اس کے بعد آغا محمد طاہر نے ''مکتوباتِ آزاد'' کے نام سے ایک مجموعہ مرتب و شائع کیا جس میں سید جالب دہلوی کے مرتبہ مجموعے کے سارے خطوط کے ساتھ ۶۸ خط اور بھی شامل ہیں۔ ۹۶ خطوط کا یہ مجموعہ ۱۹۲۳ء میں کریمی پریس لاہور سے چھپوا کر آزاد بک ڈپو لاہور نے شائع کیا۔ اس کے آخر میں صفحہ ۲۲۹ پر گُل دستہ ادب کا عنوان آتا ہے، جس کے ذیل میں آزاد کی متفرق تحریریں، غالب کے تین غیر مطبوعہ خطوط، سرسید احمد خاں، الطاف حسین حالؔی، علاء الدین علائی، غلام رسول ویران، سید محمد حسین اور سید احمد دہلوی کے خطوط بنام آزاد بھی شامل کر دیے گئے ہیں۔ یہ بھی ایک قابلِ ذکر مجموعہ ہے۔ اس کے بعد ایک اور قابلِ ذکر مجموعہ ''مکاتیبِ آزاد'' کے نام سے سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی نے مرتب کیا اور جسے مجلس ترقی ادب لاہور نے ۱۹۶۶ء میں شائع کیا۔ اس مجموعہ میں خطوط کے علاوہ وہ درخواستیں اور عرضیاں بھی شامل کر دی گئی ہیں جو آزاد نے محکمہ اطلاعات، سیکریٹری گورنمنٹ پنجاب، پرنسپل گورنمنٹ کالج لاہور اور کوتوال لاہور کو بھجوائی تھیں۔ اس میں دیوانِ ذوق پر ایک تحریر بھی شامل ہے۔ اس مجموعہ میں خطوط اور عرضیوں کی تعداد ۱۳۶ ہے۔ جنھیں زمانی اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے۔ سوانحی حالات کے تعلق سے یہ خطوط آزاد کی فطرت و مزاج کے آئینہ دار ہیں۔ وہ خطوط جو عزیز اور دوستوں کو لکھے گئے ہیں آزاد کی نجی زندگی پر روشنی ڈالتے ہیں۔ خطوں کے طرزِ ادا سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ یہ خطوط عام طور پر توجہ کے ساتھ لکھے گئے ہیں۔

(۱۰) مقالاتِ مولانا محمد حسین آزاد کے عنوان سے آغا محمد باقر نے تین جلدیں مرتب کیں جنھیں مجلس ترقی ادب لاہور نے شائع کیا۔ جلد اول پر سالِ اشاعت درج نہیں ہے۔ جلد دوم پر ۱۹۷۸ء اور تیسری

جلد پر ۱۹۸۷ء درج ہے۔ ان مجموعوں میں عالم جنون کے دور کی چند تحریروں کے علاوہ کم و بیش وہ سب متفرق تحریریں بھی آ گئی ہیں جو آزاد نے وقتاً فوقتاً مختلف مواقع پر لکھیں۔ پہلی جلد میں علمی، ادبی، اور تحقیقی مضامین شامل ہیں۔ دوسری میں ثقافت، تعلیم و تربیت، تاریخ و جغرافیہ پر مضامین شامل ہیں اور تیسری جلد میں عرب اور زبانِ عرب، اُردو زبان، تاریخ اور سائنس وغیرہ سے متعلق چھوٹے بڑے مضامین شامل ہیں۔ ان میں بیشتر تحریریں وہ ہیں جو وقتی ضرورت کے تحت آزاد نے لکھیں لیکن ان کے طرز ادا کی جھلک ان تحریروں میں بھی موجود ہے۔ ''آج کل تحصیل علم کے موضوع پر بھی مضمون شامل ہیں جن میں آزاد نے انگریزی کو ذریعۂ تعلیم بنانے کے نقصانات کو واضح کیا ہے یہ مسئلہ اسی طرح آج بھی زندہ ہے جس طرح آزاد کے زمانے میں تھا۔

(۱۱) نظمِ آزاد: یہ مجموعہ جدید اُردو شاعری کی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ پنجاب میں جدید نظم کی تحریک ''انجمنِ پنجاب'' کے پلیٹ فارم سے شروع ہوئی آزاد نے اس موضوع پر اپنا لیکچر اور جدید موضوعاتی مثنوی ''شبِ قدر'' کے عنوان سے یہیں پیش کی تھی۔ یہ مثنوی اور دوسری جدید انداز کی مثنویاں بھی اس مجموعہ میں شامل ہیں۔ ''نظمِ آزاد'' کے سرورق پر لکھا ہے کہ ''نظمِ آزاد جو حسن و عشق کی قید سے آزاد ہے ''نظم آزاد پہلی بار ۱۸۹۹ء میں شائع ہوئی۔ اس مجموعہ میں وہ لیکچر جو ۱۵ اگست کو نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات کے موضوع پر انجمن پنجاب کے جلسہ میں دیا گیا تھا، شامل ہے۔ دوسری بار یہ مجموعہ ۱۹۱۰ء میں آزاد بک ڈپو لاہور سے شائع ہوا۔

(۱۲) خمکدہ آزاد: اس میں وہ غزلیات، قطعات اور قصائد شامل ہیں جو آزاد نے ''نظم آزاد'' سے پہلے کہے تھے اور جو رنگ قدیم سے تعلق رکھتے ہیں۔ آزاد کی وفات کے بائیس سال بعد ۱۹۳۲ء میں آغا محمد طاہر نے یہ مجموعہ کلام آزاد بک ڈپو دہلی سے شائع کیا۔ اس مجموعے میں ''جذب دوری'' کے عنوان سے ایک آزاد نظم بھی شامل ہے۔ اس کے علاوہ ''پیاری بلی'' خطاب بہ قلم اور نظم دوستی وغیرہ بھی شامل ہیں۔ ''نظم آزاد'' کی اشاعت سے پہلے اور اس کے بعد جو کلام آزاد نے کہا تھا وہ کم و بیش سب اس مجموعے میں شامل ہے۔

(ب) درسی و تعلیمی کتب۔

(۱) اُردو کی پہلی کتاب (سلسلۂ قدیم)

(۲) اُردو کی دوسری کتاب (سلسلۂ قدیم)

ان کتابوں کے بارے میں چند باتوں کی صراحت ضروری ہے۔ پہلی بار جب یہ کتابیں شائع ہوئیں۔ ان پر مصنف یا مؤلف کا نام درج نہیں تھا لیکن ۱۸۷۵ء میں پہلی کتاب اور ۱۸۷۶ء میں دوسری کتاب کا ایڈیشن شائع ہوا اس میں محمد حسین آزاد کا نام درج ہے۔ [۵۸] اُردو کی تیسری کتاب کا جو ایڈیشن ۱۸۷۶ء

میں آیا اس پر پیارے لال آشوب کا نام درج ہے۔ مطبوعہ کتابوں کی فہرست (ضمیمہ پنجاب گزٹ مورخہ ۸ جون ۱۸۷۶ء اور ۲۴ جون ۱۸۷۵ء میں اُردو کی تیسری اور چوتھی کتاب کو پیارے لال کی تصنیف بتایا گیا ہے[۵۹] ابتدائی کتابوں کے سلسلے میں یہ بات یاد رہے کہ یہ دو سلسلے تھے۔ ایک سلسلۂ قدیم اور ایک سلسلۂ جدید جو "تعلیم المبتدی" کے نام سے کرنل ہالرائڈ نے منشیوں کی مدد سے مرتب کیا تھا۔ سلسلۂ جدید نے سلسلۂ قدیم کو ختم کر دیا اور خود اُس کی جگہ لے لی۔ "سلسلۂ قدیم ۱۸۶۷ء کے بعد کی تصنیف ہے اور سلسلۂ جدید یا تعلیم المبتدی کا جو سلسلہ ۱۸۷۶ء اور اس کے بعد لکھا گیا۔ یہ آزادی کی تصنیف نہیں ہے۔[۶۰] ان کتابوں پر تفصیلی بحث کر کے ڈاکٹر حسن اختر نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ وہ کتابیں جو ڈاکٹر اسلم فرخی نے "اردو کی پہلی کتاب کے نام سے شائع کی ہیں، وہ تعلیم المبتدی کے سلسلے سے تعلق رکھتی ہیں۔ جنھیں کرنل ہالرائڈ نے منشیوں کی مدد سے تیار کیا تھا۔ یہ کتابیں محمد حسین آزاد کی تصنیف نہیں ہیں۔[۶۱] آزاد کی کتابیں تو صرف آٹھ سال تک اسکولوں میں رائج رہیں اور پھر ان کی جگہ کرنل ہالرائڈ کے سلسلے (تعلیم المبتدی) نے لے لی۔[۶۲]۔

آزاد کی ان کتابوں کے مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ علم تعلیم سے بھی آزاد کو گہری دلچسپی تھی، اور وہ عملی معلم ہونے کے بھی پوری طرح اہل تھے۔ انھوں نے یہ کتابیں خاص مقصد کو سامنے رکھ کر تیار کیں۔ ابتدا میں ان چیزوں اور پہلوؤں کا خیال رکھا ہے جو ہر وقت آنکھوں کے سامنے ہوتی ہیں اور انھیں اسی طرح بیان کیا ہے کہ سوچنے کی عادت پڑے۔ بیان کا ڈھنگ ایسا رکھا ہے جس سے طلبہ میں سبق سے دلچسپی برقرار رہے۔ وہ علم دینے کے مواد اور اسلوب دونوں پر نظر رکھتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ بصری تعلیم کی اہمیت سے بھی واقف ہیں۔ یہ ابتدائی کتابیں لکھ کر انھوں نے کئی نسلوں کو متاثر کیا۔ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ "میری عقیدت اسی وقت شروع ہوتی ہے جب بچپنے میں مجھے ان کی پیاری تالیفات اُردو کی پہلی دوسری تیسری چوتھی کے سامنے زانوئے ادب تہ کرنا پڑا۔[۶۳] ان کتابوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جدید سائنٹفک تعلیم کے نصب العین سے واقف ہو کر اُسے رائج کرنا چاہتے تھے۔ یہاں وہ تعلیمی نفسیات سے بھی واقف نظر آتے ہیں۔ ان کتابوں کی ترتیب میں تخیل، تعقل اور تجربے کے منازل کا بھی خیال رکھا گیا ہے۔ پہلی کتاب صرف قریبی ماحول کی چیزوں کو سامنے لاتی ہے۔ اور اس طرح خیال آفرینی کرتی ہے کہ معمولی چیزوں میں نئی دل کشی پیدا اور بچوں کی قوتِ تخیل بے دار ہوتی ہے۔ تعقل کا درجہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب معلوم چیزوں سے نامعلوم چیزیں سامنے لائی جاتی ہیں۔ پھر ان چیزوں کے خواص کو بیان کیا جاتا ہے جس کے ساتھ تجربے کی منزل شروع ہوتی ہے۔ اس طرح درختوں اور موسموں وغیرہ کے بیان، تاریخی وجغرافیائی حالات، سائنسی معلومات تک بچے کی رسائی ہو جاتی ہے۔ ان کتابوں میں ارتقائی ترتیب ہے۔ اور یہ بہت اہم بات ہے۔ علم بڑھانے کے ساتھ تربیت وکردار سازی کا بھی خیال رکھا گیا ہے۔ مناسب مقامات پر وہ تلقینِ اخلاق بھی کرتے ہیں۔ ان کتابوں کا اسلوبِ بیان بچوں کی ضرورت ومعیار کے عین مطابق ہے، اور اس میں خاص زور

اور موسیقیت بھی محسوس ہوتی ہے۔ ان کی درسی کتابیں بھی درسی و تعلیمی کلاسیک کا درجہ رکھتی ہیں۔

(۳) فارسی کی پہلی کتاب: یہ محمد حسین آزاد کی تالیف ہے۔ ۱۸۷۵ء میں پہلی بار آزاد کا نام کتاب پر آیا۔ اس سے پہلے مصنف یا مولف کا نام کتاب پر درج نہیں کیا جاتا تھا۔

(۴) فارسی کی دوسری کتاب. یہ بھی محمد حسین آزاد کی تالیف ہے۔ ۱۸۷۰ء کے ایڈیشن میں آزاد کا نام نہیں ہے لیکن ۱۸۷۵ء کے ایڈیشن میں ان کا نام کتاب پر درج ہے۔

(۵) جامع القواعد (فارسی) یہ بھی محمد حسین آزاد کی تالیف ہے۔ ۱۸۸۵ء میں پہلی بار شائع ہوئی۔ یہ مدارسِ اعلیٰ کے نصاب میں شامل تھی۔

(۶) قصصِ ہند (حصہ دوم) محمد حسین آزاد نے ۱۸۶۹ء میں اسے لکھا اور ۱۸۷۲ء میں یہ پہلی بار شائع ہوئی۔ اس کا پہلا حصہ پیارے لال آشوب کی تالیف ہے اور تیسرا حصہ محکمہ کے "مترجمان سررشتۂ تعلیم پنجاب" نے مل کر تیار کیا۔ قصص ہند حصہ دوم ایک ایسی تالیف ہے جو آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھی جاتی ہے۔ اس میں تاریخِ ہندوستان کے مسلمان بادشاہوں کا ذکر ہے۔ اور دو مضامین میں سیواجی اور بابا نانک کو موضوع بنایا ہے۔ واقعات تاریخ سے لئے گئے ہیں لیکن اُن کو کہانی کے روپ میں پیش کرتے ہوئے بیان اس انداز سے کیا ہے کہ ہر مضمون افسانے کی طرح پُرکشش ہو گیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ نویسی و داستان گوئی کی فطرح صلاحیت آزاد کو قدرت سے ودیعت ہوئی تھی۔ جس کا اظہار "آبِ حیات" اور "دربارِ اکبری" کے سوانحی خاکوں کے علاوہ "نیرنگِ خیال" کے مضامین سے بھی ہوتا ہے۔ اور اسی لئے میں نے "نیرنگِ خیال" کے مضامین کو اُردو مختصر افسانے کا پہلا نقش کہا تھا۔ آزاد جس طرح ان قصوں اور واقعات کو بیان کیا ہے۔ "قصصِ ہند حصہ دوم" اُردو ادب کا شاہ کار اور طرز تاریخ نویسی کا ایک نمونہ بن گئی ہے۔ ان قصوں کو آزاد نے تحقیق کر کے تاریخ سے ضرور اخذ کیا ہے۔ لیکن اپنے مزاج کے عین مطابق گاہ گاہ جذبات کی رو میں بھی بہہ جاتے ہیں۔ اکبر کا قصہ کمال ہمدردی سے بیان ہوا ہے۔ لیکن اورنگ زیب کے قصے میں نفرت و ناپسندیدگی اسی طرح نمایاں ہے جیسے "شہرتِ عام و بقائے دوام کا دربار" میں بیان ہوئی تھی۔ اسی طرح علاء الدین خلجی کے قصہ میں پدمنی کا غیر تاریخی واقعہ بھی شامل کر لیا گیا ہے۔ "قصصِ ہند" کا کمال بھی آزاد کی مرقع نگاری میں مُضمر ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے آج بھی محسوس کیا جا سکتا ہے کہ اس کتاب نے طلبہ کے ذہنوں پر سحر کا کام کیا ہوگا۔ یہاں آزاد نے اپنے منفرد طرز کی رنگینی کو اس سلیقے اور اعتدال سے برتا ہے کہ یہ اسلوب بیان بالکل فطری ہو گیا ہے۔ طرزِ ادا کے اعتبار سے "قصصِ ہند" دربارِ اکبری سے زیادہ پُر اثر ہے۔

آزاد نے ان کتابوں کے علاوہ جو نصاب کے لئے منظور ہوئیں، کئی اور کتابیں بھی لکھیں جو نصاب کے لئے منظور نہ ہو سکیں اور ان کی وفات کے بعد شائع ہوئیں۔ ان میں سے چند یہ ہیں:

(۷) نصیحت کا کرن پھول: یہ کتاب گورنمنٹ کے انعامی اشتہار کے جواب میں لکھی گئی تھی جس

میں ''تعلیمِ نسواں'' کی اہمیت وضرورت اُجاگر کی گئی تھی۔ اسی اشتہار کے جواب میں مولانا حالؔی نے بھی مجالس النساء ۱۸۷۴ء میں لکھی تھی۔ جس پر انھیں تعلیمی دربار کے موقع پر چار سو روپیہ کا انعام بھی دیا گیا تھا۔ حالؔی کی یہ تصنیف پنجاب کے زنانہ مدرسوں میں برسوں شاملِ نصاب رہی۔ آزاد کی یہ تصنیف بھی یقیناً ۱۸۷۴ء ہی میں لکھی گئی ہوگی۔ لیکن یہ کتاب ان کے دوسرے مسودات کے ساتھ یوں ہی پڑی رہی۔ اور وفات کے بعد ان کے ورثا نے اسے شائع کیا۔

''نصیحت کا کرن پھول: نذیر احمد کے ناولوں کی طرح ایک تمثیلی قصہ ہے۔ فرق یہ ہے کہ یہاں واقعیت کے بجائے رومانی رنگ غالب ہے۔ اس میں مرزا شریف نامی سوداگر کی لڑکی سعیدہ کا قصہ بیان کیا گیا ہے جس کی تعلیم کے لئے مرزا یوسف اور اُن کی بیوی کے درمیان گفتگو ہوتی ہے اور طے پاتا ہے کہ اُسے کیسے پڑھایا جائے۔ ادیب النساء نامی اُستانی اُس پر مقرر کی جاتی ہے۔ مرزا یوسف سفر پر جاتے ہیں تو وہ اپنی بیٹی کو خط لکھتے رہتے ہیں جن میں طرح طرح کی مفید باتوں کے علاوہ دلّی اور پٹیالہ کا حال بھی بیان میں آتا ہے۔ بنارس میں تعلیم نسواں کی تحریک کی روداد بھی بیان ہوتی ہے۔ اس طرح مرزا شریف جہاں جاتے ہیں وہاں کا احوال لکھ کر بیٹی کو بھیجتے رہتے ہیں۔ پانچ برس کے بعد واپس آکر سعیدہ کی شادی مبارک حسین خاں سے کردیتے ہیں اور وہ دونوں ہنسی خوشی رہنے لگتے ہیں، نذیر احمد کی طرح آزاد بھی سعیدہ کو علم بہم پہنچاتے ہیں اور ساتھ ہی گھر گرہستی کے اصول اور اخلاق کی باتیں بھی سمجھاتے ہیں۔ قصہ میں کوئی خاص دلچسپی نہیں ہے۔ ساری خوبی اندازِ بیان کی ہے۔ کہیں کہیں داستانوں کا سا انداز بھی آگیا ہے اور عبارت مقفّیٰ ہوگئی ہے مگر آزاد زیادہ تر میر امن کے رنگ واسلوب سے قریب رہتے ہیں۔ نذیر احمد کی طرح آزاد نے بھی افرادِ قصہ کے نام تمثیلی رکھے ہیں۔ کتاب پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ آزاد نے اس پر نظرِ ثانی نہیں کی۔ قصہ کے ضمن میں آزاد نے ایک مثنوی بھی لکھی ہے۔ جو پھیکی اور بے اثر ہے۔

(۸) ''شہزادہ ابراہیم کی کہانی: یہ بھی نصاب میں شامل کیے جانے کے لئے لکھی گئی تھی لیکن منظور نہیں ہوئی۔ اس میں ایک مافوق الفطرت، ناقابلِ یقین قصہ بیان کیا گیا ہے۔ یہ کہانی آزاد کی وفات کے ۵۱ سال بعد ۱۹۶۱ء میں پہلی بار شائع ہوئی۔

(۹) ''حکایاتِ آزاد'' یہ بھی نصاب میں شامل کیے جانے کے لئے لکھی گئی تھی مگر شاملِ نصاب نہ ہوسکی۔ اس تصنیف کے دونوں حصے مکتبہ نوائے وقت لاہور سے ۱۹۶۱ء میں شائع ہوئے۔ حکایات تو مختصر ہیں لیکن ساتھ ہی عبارت میں کچا پن محسوس ہوتا ہے۔ اکثر جملے طویل اور عبارت اُلجھی ہوئی ہے۔

(۱۰) 'قند پارسی' یہ فارسی زبان کی تعلیم کے لئے لکھی گئی۔ سفرِ ایران کے دوران، جشن بوگی چال کی فارسی سے آزاد کے کان آشنا ہوئے اُسے طلبہ کے لئے اس کتاب میں جمع کردیا ہے۔ طلبہ کے لئے یہ ایک مفید کتاب ہے۔ پہلی بار آزاد بک ڈپو لاہور سے ۱۹۰۶ء میں شائع ہوئی۔

(۱۱) آموزگار پارسی: یہ کتاب بھی قند پارسی کی طرح ہے اور اسے ''قند پارسی'' کا دوسرا حصہ کہنا چاہیے۔ اس میں بھی آزاد سفر ایران کے دوران عام بول چال کی جس فارسی زبان سے متعارف ہوئے، اُسے اس کتاب میں جمع کر دیا ہے۔ ''قند پارسی'' کی طرح یہ بھی ایک مفید نصابی کتاب ہے۔

(۱۲) لغتِ آزاد: آزاد کی وفات کے بعد آغا محمد طاہر نے لغتِ آزاد کے بے ترتیب مسودہ کو مرتب کیا، اور ۱۹۲۴ء میں اپنے دیباچے کے ساتھ اسے شائع کر دیا۔ آغا محمد طاہر نے لکھا ہے کہ اس کی ظاہرہ حالت یہ ہے کہ بہت شکستہ اور غیر مانوس خط میں لکھی ہوئی ہے۔ بعض جگہ الفاظ موجود ہیں معنی ندارد۔ فارسی الفاظ، جو اُردو میں مستعمل ہیں۔ اُن سے پرہیز کیا گیا ہے، جہاں تک ممکن ہو سکا اُردو ہندی الفاظ کو ڈھونڈ ڈھونڈ کر لایا گیا ہے۔ [۶۴] ۱۶۴ صفحات پر مشتمل اس لغت میں حروف تہجی کے اعتبار سے اُردو الفاظ کے فارسی متبادل الفاظ و معنی دیے گئے ہیں اور لغت کی صورت یہ ہے:

کھوج کرنا　　پژوہیدن　　کھمبا: ستون　　عمر تیر کرنا　　عمر بسر بُردن
غصا کرنا　　خشم کردن　　غضب نمودن　　خشم گرفتن

آغا محمد طاہر کے دیباچے کے الفاظ: غیر مانوس خط سے خیال ہوتا ہے کہ یہ آزاد کی تالیف نہیں تھی بلکہ کسی اور نے اصلاح، تکمیل اور نظرِ ثانی کے لئے یہ ادھورا مسودہ آزاد کو دیا تھا جو اُن کے مسودات میں رہ گیا۔ ویسے بھی اس کتاب میں وہ آزاد پن نہیں ہے۔ جو دور سے ہی نظر آنے لگتا ہے۔

(۱۳) ''جانورستان'': محمد حسین آزاد نے اس کتاب میں پرندوں، درندوں، چرندوں کی عادات و خصلت کو بیان کیا ہے اور ساتھ ہی اُن کو سدھانے کے گُر بھی بتائے ہیں۔ عبارت سادہ اور معلومات دلچسپ ہیں۔ آغا محمد طاہر نے اسے مسوداتِ آزاد سے تلاش کر کے مرتب کیا اور ۹۰ صفحات پر مشتمل اس کتاب کو ۱۹۲۸ء میں آزاد بک ڈپو سے شائع کیا۔

(ج) متفرق کتابیں:

(۱۴) کائناتِ عرب: یہ ایک مختصر سا رسالہ ہے جس میں عرب کی تاریخ اور اس کے تمدن پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہ آزاد کی یادداشتیں تھیں جنھیں دورانِ مطالعہ لکھ کر رکھ لیا تھا۔ آغا محمد طاہر نے ان یادداشتوں کو مرتب کر کے ۱۹۲۲ء میں شائع کیا۔ اسے تبرک آزاد کہنا چاہیے۔

(۱۵) تذکرۂ علماء: یہ بھی وہ یادداشتیں ہیں جنھیں آزاد نے جمع کیا تھا۔ آغا محمد طاہر نے مرتب کر کے ۱۹۲۲ء میں انھیں شائع کیا۔ اس میں ہندوستان کے کم و بیش اُن چالیس سُنی شیعہ علماء کا تذکرہ ہے جنھوں نے ہندوستان میں اسلام کے ابتدائی دور میں علم و عمل کی شمع روشن کی تھی۔ یہ مختصر سا رسالہ بھی تبرک آزاد کی حیثیت رکھتا ہے۔

یہاں ہم نے ان کتابوں کو شامل کیا ہے جو مطبوعہ شکل میں ہماری نظر سے گزریں۔ غیر مطبوعہ کتب

جیسے فارسی قواعد یا اُردو قواعد ہماری نظر سے نہیں گزریں۔ ان غیر مطبوعہ کتب میں وہ رسالے کتابیں بھی شامل ہیں جو عالمِ جنون میں آزاد نے لکھیں اور جن میں ۷۹ کتابچے اور رسالے ڈاکٹر اسلم فرخی کی نظر سے گزرے۔ ان میں سے ۵۲ کتابوں اور رسالوں کی اُنھوں نے نام تصنیف، تعداد صفحات، موضوع اور زبان کے عنوانات قائم کر کے، ایک فہرست مرتب کر کے اپنی تصنیف میں شامل کردی ہے۔ ان کے علاوہ ۲۷ کتابیں ایسی ہیں جن پر کوئی نام نہیں۔ ان سب کتابوں میں آزاد ج چند کے روپ میں سامنے آئے ہیں اور انداز ایسا اختیار کیا ہے جس سے الہامی رنگ ظاہر ہوتا ہے۔ پراگندگیٔ خیالات وافکار عام طور پر نمایاں ہے۔ عام طور پر بے ترتیبی اور بے ربطی نظر آتی ہے ان تمام کتابوں کا موضوع الٰہیات ہے۔ منطق، فلسفہ، مذہب اور بے ربطی، یہ ان کتابوں کے عناصر ترکیبی ہیں۔ گفتگو کا انداز اکثر جگہ ملتا ہے۔ بعض اوقات یہ گفتگو خود کلامی اور سرگوشی کی حدود سے جا ملتی ہے۔ [۶۵]

آزاد نے جیسا کہ محولہ بالا فہرست سے واضح ہے، متعدد کتابیں تصنیف کیں، لیکن وہ کتابیں جو کم وبیش آج بھی قابلِ توجہ ہیں ان کی تعداد چھ ہے۔ جن میں آبِ حیات (۱۸۸۰ء) نیرنگِ خیال حصہ اول (۱۸۸۰ء) نیرنگِ خیال حصہ دوم (۱۹۲۳ء) دربارِ اکبری (۱۸۹۸ء) سخن دانِ فارس (۱۹۰۷ء) قصصِ ہند حصہ دوم (۱۸۸۲ء) اور مکاتیبِ آزاد مطبوعہ (۱۹۰۷ء۔ ۱۹۲۳ء۔ ۱۹۶۶ء) شامل ہیں۔ ان نثری تصانیف کے علاوہ ”نظم آزاد“ جدید نظم گوئی کی جدید تحریک کے تعلق سے اپنی غیر معمولی تاریخی اہمیت کے باعث حوالے کے طور پر ہمیشہ باقی رہے گی۔ ان میں سے آبِ حیات، نیرنگِ خیال سخن دانِ فارس اور دربارِ اکبری کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

مطالعہ ٔ آزاد:

(۱) آبِ حیات: محمد حسین آزاد کی تصانیف میں ”آبِ حیات“ سب سے زیادہ اہم کتاب ہے۔ آبِ حیات تاریخِ ادب اُردو لکھنے کی ابتداء مختصر سوانح نگاری کا کارنامہ اور طرزِ بیان کا شاہ کار ہے۔ یہ کتاب پہلی بار ۱۸۸۰ء میں وکٹوریہ پریس لاہور سے شائع ہوئی لیکن اس کی داغ بیل اس وقت پڑ چکی تھی جب آزاد نے ۱۸۶۷ء میں انجمن پنجاب کے جلسوں میں اصلیت زبانِ اردو (جولائی ۱۸۶۷ء) ”حال شمس ولی اللہ شاعر“ (اگست ۱۸۶۷ء) ”حال شاہ حاتم اُستاد مرزا رفیع سودا کا“ (ستمبر ۱۸۶۷ء) حال شاہ ہدایت شاعر اُردو کا (ستمبر ۱۸۶۷ء) وغیرہ پر مضامین لکھے اور انجمن پنجاب کے جلسوں میں پڑھے تھے۔ ان مضامین کا اگر ”آبِ حیات“ سے مقابلہ کیا جائے تو واضح ہو جاتا ہے کہ اس مواد کو آزاد نے پوری طرح آبِ حیات میں استعمال کیا ہے۔ اور یہ مواد آبِ حیات کے متعلقہ ابواب کا نقش اول ہے۔

”آبِ حیات“ کی طبع اول ۱۸۸۰ء میں میر ضاحک، میر حسن، میر مستحسن خلیق، مومن خاں مومن

، حکیم آغا جان عیش، میر ضاحک اور ہد ہد وغیرہ کے مطالعات شامل نہیں تھے۔ مرزا دبیر کے حالات بھی نہیں تھے لیکن ۱۸۸۳ء میں جب اس کا دوسرا ایڈیشن شائع ہوا اس میں ۱۸۸۰ء کے ایڈیشن پر یہ سب اضافے ہیں۔ [۶۶] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُس وقت ان لوگوں کے بارے میں اُن کے پاس پوری معلومات نہیں تھیں، جو بعد میں حاصل ہوئیں اور انھوں نے آبِ حیات کے نئے ایڈیشن (۱۸۸۳ء) میں انھیں شامل کرلیا۔ آبِ حیات کا پہلا ایڈیشن ۵۰۷ صفحات پر مشتمل ہے اور دوسرا ایڈیشن ۵۶۴ صفحات پر مشتمل ہے۔ مومن کے سلسلے میں آزاد پر کسی قسم کے ذاتی تعصب کا الزام لگانا اس لیے درست نہیں ہے کہ مومن کے علاوہ میر مستحسن خلیق، میر ضاحک، مرزا دبیر وغیرہ بھی ''آبِ حیات'' کے پہلے ایڈیشن (۱۸۸۰ء) میں شامل نہیں تھے۔ پہلے ایڈیشن کی اشاعت کے بعد ہی 'آبِ حیات' ایسی مقبول ہوئی کہ نہ صرف اس کا پہلا ایڈیشن جلد ختم ہوگیا بلکہ اسے اور ''نیرنگِ خیال'' کو پنجاب یونی ورسٹی کے نصاب میں بھی شامل کرلیا گیا۔

''آبِ حیات لکھنے کے آزاد نے دو وجوہ بیان کیے ہیں۔

(الف) ایک یہ کہ ''بزرگانِ سلف کی جو عظمت ہمارے دلوں میں ہے وہ آج کل کے لوگوں کے دلوں میں نہیں۔ ہمارے بزرگ خوبیاں بہم پہنچائیں انھیں بقائے دوام کے سامان ہاتھ آئیں اور اس پر نام کی زندگی سے محروم رہیں۔ جس مرنے پر ان کے اہل و عیال روئے وہ مرنا نہ تھا۔ مرنا حقیقت میں ان باتوں کا مٹنا ہے جس سے ان کے کمال مر جائیں گے۔ [۶۷]

(ب) اس کے علاوہ نئے تعلیم یافتہ جن کے دماغوں میں انگریزی لال ٹینوں سے روشنی پہنچتی ہے وہ ہمارے تذکروں کے اس نقص پر حرف رکھتے ہیں کہ اُن سے نہ کسی شاعر کی زندگی کی سرگزشت کا حال معلوم ہوتا ہے۔ نہ اس کی طبیعت اور عادات و اطوار کا حال کھلتا ہے، نہ اُس کے کلام کی خوبی اور صحت و سقم کی کیفیت کھلتی ہے۔ نہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کے معاصروں میں اور اس کے کلام میں کن کن باتوں میں کیا نسبت تھی۔ انتہا یہ ہے کہ سالِ ولادت اور سالِ وفات تک بھی نہیں کھلتے۔ [۶۸]

ان وجوہ کی بناء پر آزاد نے آبِ حیات تصنیف کی۔ آزاد نے ان وجوہ کے اظہار سے مقصد اور طریقہ کار دونوں کو واضح کردیا ہے۔ ان سے یہ بھی معلوم ہوا کہ آزاد کے نزدیک ہمارے تذکروں میں کیا عیوب تھے اور تذکرہ نویسی کا جدید طریقہ کیا ہے؟ اس طرح آزاد تذکرہ نویسی کی روایت سے پورا استفادہ کرکے اس سے الگ اپنے راستے کا تعین بھی کردیتے ہیں۔ اسی لئے آبِ حیات تذکرہ ہوتے ہوئے بھی ادبی تاریخ ہے اور ادبی تاریخ ہوتے ہوئے بھی تذکرہ ہے۔ آبِ حیات کے ساتھ اردو میں قدیم تذکرہ نویسی کا دروازہ بند ہو جاتا ہے اور نئے انداز کی ادبی تاریخ نویسی کا راستہ کھل جاتا ہے۔ اس طرح یہ دونوں دھارے الگ الگ بہنے لگتے ہیں۔ اسی لئے آبِ حیات ان تذکروں سے مختلف ہے جو آزاد سے پہلے عام تھے اور جن میں سارا زور انتخاب کلام پر دیا جاتا تھا۔ شعرا کو حروفِ تہجی کی ترتیب سے درج کیا جاتا تھا اور اس ذکر میں کسی

بیان اور رجحان کو مکمل کرنے کی بھی ضرورت نہیں تھی بلکہ جو کچھ تذکرہ نویس کو جہاں کہیں سے ملتا، جس میں سنی سنائی باتیں بھی شامل تھیں وہ انھیں بلاتحقیق رقم کر دیتا۔ آزاد کی کوشش یہ نظر آتی ہے کہ ان کی تصنیف تذکروں سے زیادہ مربوط، صحیح اور مستند ہو۔ اپنے مقصدِ تصنیف کو انھوں نے آبِ حیات کے سرورق پر ہی واضح کر دیا ہے اور بتایا ہے کہ یہ "مشاہیر شعرائے اُردو کی سوانح عمری اور اُردو زبان مذکور کی عہد بہ عہد ترقیوں اور اصلاحوں کا بیان سامنے لاتی ہے۔ دیباچہ میں بھی اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ "جو حالاتِ زندگی ان بزرگوں کے معلوم ہیں یا مختلف تذکروں میں متفرق مذکور ہیں، انھیں جمع کر کے ایک جگہ لکھوں اور جہاں تک ممکن ہو اس طرح لکھوں کہ ان کی زندگی کی بولتی چالتی، پھرتی چلتی تصویریں سامنے آ کھڑی ہوں اور انھیں حیاتِ جاوداں حاصل ہو۔[۶۹] اس سے معلوم ہوا کہ اُن کا اہم ترین مقصد سوانح نگاری ہے اور وہ محض اُن فقروں سے جو شعراء کے بارے میں تذکروں میں ملتے ہیں۔ آگے بڑھ کر ایسے واقعات رقم کرنا چاہتے ہیں جن سے شاعروں کے کردار کے پورے عکس نمایاں ہو جائیں۔ ساتھ ہی وہ اُن شاعروں کے تخلیقی کارناموں پر رائے بھی دینا چاہتے ہیں اور اس طرح وہ تنقید کو تذکروں کے دائرے سے نکال کر ایک الگ مقام دینے کی طرف آ جاتے ہیں۔ کتاب کی فہرست پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اُردو شاعری کے پانچ ادوار قائم کرتے ہیں۔ اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ اُردو شاعری کی تاریخ لکھ رہے ہیں۔ اور تذکرہ نویسی کو ادبی تاریخ نویسی کی صورت دے رہے ہیں۔ وہ اپنے طور پر ہر دور کی خصوصیات بیان کرتے ہیں اور اس دور کے نمائندہ شاعروں کو لے کر اس طرح اُن کے حالات لکھتے ہیں نہ صرف ان کی منہ بولتی تصویر سامنے آ جاتی ہے بلکہ ان کے کلام پر تنقیدی رائے بھی واضح ہو کر سامنے آ جاتی ہے اور انتخابِ کلام اس رائے کی مثال بن جاتا ہے۔ اس طرح اردو شاعری کی پہلی ادبی تاریخ وجود میں آتی ہے۔

آزاد مزاجاً افسانہ نگار ہیں۔ اس مزاج کی وجہ سے وہ "آبِ حیات" میں دو طرح کی غلطیاں کرتے ہیں۔ ایک یہ کہ وہ اصولِ تحقیق سے ہٹ کر، اصل ماخذ کو دیکھے بغیر سُنی سُنائی کچی پکی باتیں ایسے لکھ دیتے ہیں، جیسے وہ خود انھوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھی اور اپنے کانوں سے سُنی ہیں۔ دوسرے یہ کہ زندگی کی بولتی چالتی پھرتی چلتی تصویریں اُجاگر کرنے اور قصہ میں جان ڈال کر ڈرامہ بنانے کے لئے بہت سی بے بنیاد باتیں خود گھڑ لیتے ہیں اور اس طرح یہ تصویر فکشن بن کر منہ سے بولنے لگتی ہیں۔ یہ اصول افسانہ و ڈرامہ کے لئے تو ٹھیک ہے لیکن تاریخ نویسی کے مزاج کے خلاف ہے "آبِ حیات" پر سارے اعتراضات انھیں دو باتوں سے جنم لیتے ہیں اور آبِ حیات کو سند و اعتبار کے درجے سے گرا دیتے ہیں۔ آبِ حیات کی اس نوع کی واقعاتی غلطیوں کو متعدد اہلِ علم نے بیان کیا ہے لیکن ان میں حافظ محمود شیرانی اور قاضی عبدالودود کے نام نمایاں ہیں۔ قاضی صاحب نے کم و بیش ۵۰۰ غلطیوں، ذاتی و تاریخی مغالطوں اور غلط بیانیوں کی نشان دہی کی ہے اور اس طرح حافظ محمود شیرانی نے، ادب کے ساتھ متعدد بنیادی باتوں کی طرف اشارات کیے ہیں جن کی نوعیت

واضح کرنے کے لئے چند مثالیں یہاں درج کی جاتی ہیں۔

(۱) دور اول، دوم وسوم کے شعراء میں تقدیم وتاخیر کی فاش غلطیاں ملتی ہیں مثلاً آبرو، مضمون، ناجی، احسن، یک رنگ کو دور اول میں، شاہ حاتم خانِ آرزو اور فغاں کو دور دوم میں، مظہر، سودا، ضاحک، میر درد میر سوز اور میر تقی میر کو دور سوم میں جگہ دی ہے۔ خان آرزو دور دوم میں رکھے جاتے ہیں اور ان کے شاگرد آبرو وفغاں دور اول میں۔ اسی طرح مرزا مظہر جانجاں کو، جو یک رنگ کے اُستاد ہیں، یک رنگ کو دور اول میں اور اُستاد مرزا مظہر جانجاں کو دور سوم میں رکھا ہے۔[۷۰] یقیناً یہ فاش غلطیاں ہیں۔

(۲) آزاد شاہ جہاں آباد کی تعمیر ۱۰۵۸ھ/ ۱۶۴۸ء کے ساتھ، اُردو زبان کی بنیاد رکھتے ہیں جو جدید تحقیق سے بالکل غلط ثابت ہو چکی ہے۔ اُردو زبان کی تاریخ اس سے بہت قدیم ہے۔ اس کا تلفظ، لہجہ اور محاورہ آٹھویں صدی ہجری کے اختتام سے پہلے ایک ایسے معیاری پائے کو پہنچ چکا تھا جس سے دہلوی اور غیر دہلوی کی شناخت بھی ممکن ہو گئی تھی[۷۱]

(۳) آزاد نے بہت سی باتیں ایسی لکھی ہیں جو کسی تاریخی اطلاع پر مبنی نہیں بلکہ محض قیاسی ہیں مثلاً آزادؔ نے امیر خسرو کے ذیل میں لکھا ہے کہ "محلے کے سرے پر ایک بڑھیا ساقن کی دُکان تھی۔ چتو اس کا نام تھا۔ شہر کے بے ہُودہ لوگ وہاں بھنگ چرس پیا کرتے تھے۔ جب یہ (امیر خسرو) دربار سے پھر کر آتے یا تفریحاً گھر سے نکلتے تو وہ بھی سلام کرتی۔ کبھی کبھی حقہ بھر کر سامنے لے کر کھڑی ہوتی۔ یہ بھی اس کی دل شکنی کا خیال کر کے دو گھونٹ لے لیا کرتے۔" یہ من گھڑت قصہ ہے۔ حقے کا وجود تمباکو کا تابع ہے۔ تمباکو ہو گا تو حقہ بھرا جا سکے گا۔ امیر خسرو کے زمانے میں تمباکو موجود نہیں تھا۔ خود آزادؔ نے آبِ حیات میں لکھا ہے کہ "تماکو امریکا کا لفظ ہے۔ یورپ کے راستے ہو کر اکبر کے عہد میں یہاں پہنچا۔" تاریخوں سے بھی یہی بات ثابت ہوتی ہے کہ شمالی ہند میں تمباکو اکبر بادشاہ کے اواخر عہد میں یہاں آیا۔[۷۲] ایسی قیاسی غلطیاں "آبِ حیات" میں درج ہو گئی ہیں۔ شیرانی نے لکھا ہے کہ "آزاد نے مختلف شعراء مثلاً شاکر ناجی، محمد احسن احسنؔ، فغان کے بارے میں قیاسی آراء پر بیان کی بنیاد رکھی ہے۔ اسی طرح مرزا مظہر جانجاں کے جو واقعات لکھے ہیں وہ قیاسی ہیں۔ آزاد نے تمام تذکروں اور تاریخوں کو پس پشت ڈال کر چند بے سروپا اور بے سند باتوں کو لے کر اور نمک مرچ لگا کر آبِ حیات کی نقل محفل بنا دیا ہے۔[۷۳] اس سلسلے میں ایک مثال اور دیکھیے۔ آزادؔ نے مزے لے لے کر جعفر زٹلی اور مرزا سوداؔ کا واقعہ بیان کیا ہے۔ یہ واقعہ سراسر من گھڑت اور قیاسی ہے۔ آزاد نے سحر بیانی سے اسے حقیقت کا رنگ دے دیا ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرۂ شعرا میں اسی واقعہ کو مرزا بے دل اور جعفر زٹلی سے منسوب کیا ہے۔ اس قدیم شہادت کی موجودگی میں سوداؔ کے ساتھ اس قصے کا انتساب بے اصل ٹھہرتا ہے[۷۴] اسی طرح شاہ عالم ثانی اور مرزا سوداؔ کی شاگردی اُستادی کا واقعہ بے بنیاد ہے[۷۵] شاہ عالم ثانی ۱۱۸۵ھ میں دہلی پہنچتے ہیں اور مرزا سودا اُن سے پندرہ سال پہلے ۱۱۷۰ھ میں

نواب عماد الملک غازی الدین خاں کے ساتھ فرخ آباد جا چکے تھے اور ۱۱۹۵ھ میں لکھنؤ میں وفات پاتے ہیں۔ ۱۱۷۰ھ سے وفات تک سوؔدا کی شاہ عالم ثانی آفتاب سے ملاقات ہی نہیں ہوئی اور اس طرح وہ تمام گفتگو جو آزاد نے آبِ حیات میں درج کی ہے، بے اصل و بے معنی ٹھہرتی ہے[۷۶] اسی طرح آزاد نے میر ضاحک کے سلسلے میں جو بیان، ضاحک کی وفات کے بعد سودا کا فاتحہ کے لئے اُن کے گھر جانے کا لکھا ہے، وہ بھی تاریخی اعتبار سے غلط اور محض من گھڑت ہے۔ سودا کی وفات ۱۱۹۵ھ میں ہوئی اُدھر بروایت گلزار ابراہیم ۱۱۹۶ھ میں میر ضاحک زندہ اور فیض آباد میں موجود تھے۔ آخر سودا، فاتحہ کے لئے ان کے گھر مرنے کے بعد کیسے جا سکتے تھے۔ اس قسم کے من گھڑت قصوں اور قیاسی باتوں سے آبِ حیات قصہ کہانیوں کی طرح دلچسپ تو ضرور ہو گئی ہے لیکن اسی کے ساتھ وہ پایۂ سند سے گر گئی ہے۔

(۴) آبِ حیات میں آزاد نے لکھا ہے کہ سراج الدین علی خان آرزو نے ”قاضی القضاۃ کا منصب دربارِ شاہی سے حاصل کیا۔ آرزؔو کا عہدۂ قضا سے کبھی سروکار نہیں رہا۔ موہان کے ایک بزرگ جن کا لقب سراج الدین علی خاں تھا، کلکتہ میں قاضی القضات تھے۔ مولانا آزاد نے آرزو کو قاضی القضات بنا دیا[۷۷]

(۵) سوؔدا کے مطالعہ میں آزاد نے لکھا ہے کہ ۱۱۸۵ھ میں وہ فرخ آباد سے لکھنؤ پہنچے اور نواب شجاع الدولہ کی ملازمت حاصل کی۔ یہ بات روزِ روشن کی طرح عیاں ہے کہ شجاع الدولہ کا دارالحکومت فیض آباد تھا۔ اُن کی وفات کے بعد آصف الدولہ نے اپنا دارالحکومت لکھنؤ قرار دیا۔

(۶) مرزا فاخر مکین اور سوؔدا کے تنازع کا ایک واقعہ آزاد نے آبِ حیات میں یہ لکھا ہے کہ فاخر مکین نے اختلاف کے جواب میں بدمعاش سودا کے گھر بھیجے جو اُن کو بے عزت کرنے کے لئے زبردستی بازار لے آئے۔ اتفاقاً سعادت علی خاں کی سواری اُدھر سے گزری اور وہ سودا کو اپنے ساتھ لے آئے۔ جب آصف الدولہ کے سامنے یہ واقعہ پیش ہوا تو انھوں نے مرزا فاخر مکین کو طلب کیا اور کہا ”تمہاری طرف سے بہت نازیبا حرکت ہوئی۔ اگر شعر کے مردِ میدان ہو تو اب روبرو سودا کے ہجو کہو۔ مرزا فاخر نے کہا کہ ”ایں از ما نمی آید۔“ یہ سن کر آصف الدولہ نے کہا کہ تمھیں یہ ضرور آتا ہے کہ شیطانوں کو ان کے گھر بھیج کر سربازار رسوا کرو۔ یہ کہہ کر سوؔدا کی طرف اشارہ کیا۔ سوؔدا نے فی البدیہہ یہ رباعی پڑھی۔

توفخرِ خراسانی وفا ساقط ازو گوہر بدہاں داری دفا ساقط ازو
روزاں وشباں زحق تعالیٰ خواہم مرکب دہدت خدا دبا ساقط ازو

قاضی عبدالودود لکھتے ہیں کہ ”یہ رباعی جس کا مصنف نامعلوم ہے تذکرۂ تقی کاشی ۔۔۔ میں ہے۔ یہ تذکرہ گیارہویں صدی ہجری کے نصف اول میں مکمل ہوا۔[۷۸] اب آپ خود فیصلہ کیجئے کہ مولانا آزاد نے دادِ تحقیق دیتے ہوئے کیسے کیسے قصے کہانیاں بنائی ہیں۔

(۷) ایسے من گھڑت قصوں میں وہ قصہ بھی شامل ہے جسے میر تقی میرؔ سے منسوب کیا ہے کہ ''لکھنؤ کے چند عمائد اور اراکین جمع ہو کر میر صاحب کے گھر آئے تاکہ ان سے ملاقات کریں اور ان کے منھ سے ان کے اشعار سُنیں۔ دروازہ پر آ کر آواز دی۔ لونڈی یا ماما نکلی۔ حال پوچھ کر اندر گئی۔ ایک بوریا لا کر ڈیوڑھی میں بچھایا۔ اور ایک پُرانا ساحقہ تازہ کر کے سامنے رکھ گئی۔ میر صاحب اندر تشریف لائے۔ مزاج پُرسی کے بعد انھوں نے فرمائشِ اشعار کی۔ میر صاحب نے اول کچھ ٹالا۔ پھر صاف جواب دیا کہ صاحب قبلہ میرے اشعار آپ کی سمجھ میں نہیں آنے کے۔ اگرچہ ناگوار ہوا مگر بنظرِ آداب و اخلاق انھوں نے اپنی نارسائی طبع کا اقرار کیا اور پھر درخواست کی۔ انھوں نے پھر انکار کیا۔ آخر ان لوگوں نے گراں خاطر ہو کر کہا کہ حضرت انوری و خاقانی کا کلام سمجھتے ہیں، آپ کا ارشاد کیوں نہ سمجھیں گے۔ میر صاحب نے کہا کہ یہ درست ہے مگر ان کی شرحیں مصطلحات اور فرہنگیں موجود ہیں اور میرے لئے فقط محاورۂ اہلِ اُردو ہے یا جامع مسجد کی میڑھیاں اور اس سے آپ محروم۔ یہ کہہ کر ایک شعر پڑھا:

عشق بُرے ہی خیال پڑا ہے چین گیا آرام گیا
دل کا جانا ٹھہر گیا ہے صبح گیا یا شام گیا

اور کہا کہ آپ بموجب اپنی کتابوں کے کہیں گے کہ خیال کی ''ی'' کو ظاہر کرو۔ پھر کہیں گے کہ ''ی'' تقطیع میں گرتی ہے مگر یہاں اس کے سوا جواب نہیں کہ محاورہ یہی ہے۔'' [۷۹]

یہ واقعہ اتنا مشہور ہے کہ ادب سے دلچسپی رکھنے والے سب اسے سچ جانتے ہیں۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''اس سلسلے میں مندرجہ ذیل امور توجہ طلب ہیں:

(ایک) ''حکایت کی کوئی سند موجود نہیں۔ تفصیلات کا انبوہ بجائے خود اسے مشتبہ بناتا ہے''

(دو) میرؔ اتنے کج خلق اور مصلحت نااندیش نہ تھے جتنے اس حکایت سے ظاہر ہوتے ہیں۔

(تین) میرؔ کے عہد کا لکھنؤ اہل دہلی اور ان کے اخلاف سے مملو تھا۔ وہاں کے خواص یقیناً دہلی کے محاورات سے بے خبر نہ تھے اور اس عہد میں دونوں مقاموں کے زبان میں اتنا فرق بھی نہ تھا جتنا بعد کو ہوا''

(چار) میرؔ کے کلام میں محاورات و مصطلحات ملتے ہیں مگر ان کی عظمت کا مدار ان کے استعمال پر نہیں:

(پانچ) میر کے کلام کا بہت بڑا حصہ اب بھی معمولی اُردو جاننے والے سمجھ سکتے ہیں۔ میرؔ کو ہرگز اس کے متعلق یہ غلط فہمی نہیں ہو سکتی تھی کہ اہل دہلی کے سوا کوئی اسے سمجھ ہی نہیں سکتا۔

(چھ) خیال کی ''ی'' کا گرنا یا نہ گرنا زبان نہیں عروض کا سوال ہے۔

(سات) عشق بُرے ہی الخ جس وزن میں ہے وہ ہند کا ایجاد ہے۔ فارسی عروض کی کتابوں میں یہ نہیں ملے گا اور اس وزن کا شعر فارسی میں نہیں۔ ظاہر ہے کہ اس کے زحافات بھی وہی ہوں گے جنھیں اہلِ

ہندروار کہتے ہیں۔"

(آٹھ) میر کا کلام جن لوگوں نے بالاستیعاب دیکھا ہے وہ کبھی اسے تسلیم نہیں کر سکتے کہ میر اپنی زبان کو جامع مسجد کی سیڑھیوں کی زبان سمجھتے تھے۔

(نو) میر کے کلام میں خیال بروزن "بال" صرف دو جگہ آیا ہے اور بروزن "نہال" ۲۶ جگہ موزوں ہوا ہے" جیسے نہ کہہ نیند میں ہے تو یہ کیا خیال کیا۔ یا میں تو اسی خیال میں بیمار ہو گیا۔ وغیرہ [۸۰]

(۸) یہ بات آزاد کو معلوم ہے کہ "غالب کی قاطع بُرہان کا جواب ساطع بُرہان ہے اور جواب الجواب نامۂ غالب ہے لیکن اس کے باوجود فرماتے ہیں کہ ساطع بُرہان کے اخیر میں چند ورق سید عبداللہ کے نام سے ہیں، وہ مرزا صاحب (غالب) کے ہیں۔ ایک مخالف کی کتاب میں غالب کی تحریر ایک دوسرے شخص کے نام سے کس طرح آ گئی سمجھ سے باہر ہے۔ اس سے قطع نظر کسی کتاب میں جو قاطع کی مخالفت یا موافقت میں لکھی گئی تھی سید عبداللہ کا نام تک نہیں آیا۔ [۸۱]

(۹) آزاد کے مزاج کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ "دیوانِ ذوق" میں نہ صرف اپنے اُستاد کے مصرعوں اور اشعار کو بدل دیا بلکہ بہت سی غزلیں بھی اپنی طرف سے کہہ کر شاملِ دیوان کر دیں اور اپنے اُستاد کے سارے کلام پر شک و شبہ کی سیاہی پھیر دی۔ [۸۲]

(۱۰) دیوانِ غالب کی پہلی اشاعت کے بارے میں آزاد نے لکھا ہے کہ غالب کا دیوان اُردو ۱۸۴۹ء میں مرتب ہو کر چھپا۔ حالانکہ صحیح بات یہ ہے کہ غالب کا اُردو دیوان سید محمد خاں کے مطبع میں شعبان ۱۲۵۷ھ مطابق اکتوبر ۱۸۴۱ء میں چھپا تھا۔" [۸۳]

(۱۱) آزاد نے لکھا ہے کہ جھجر میں ایک فرومایہ سا شخص اسدؔ تخلص کرتا تھا اس کا مقطع سن کر اس تخلص سے جی بے زار ہو گیا۔ جھجر کے اسدؔ کا، جیسا کہ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے ذکر کہیں اور نہیں ملتا۔ وہاں غالب تخلص کا ایک گُم نام شاعر ضرور گزرا ہے۔ جس کا تذکرہ گلستانِ سخن میں آیا ہے۔ اس اسد نامی شاعر کا نام جس کا دو خطوں میں خود غالب نے بھی ذکر کیا ہے، میر امانی اور تخلص اسدؔ تھا یہ دہلی کے رہنے والے اور سوداؔ کے شاگرد تھے۔ یہ کہیں سے ثابت نہیں کہ اس شعر کا سننا تبدیلِ تخلص کا باعث ہوا۔ [۸۴]

(۱۲) آزاد نے لکھا ہے کہ "نوطرز مرصع ۱۲۱۳ھ/ ۱۷۹۸ء عہدِ آصف الدولہ ختم ہوئی۔ آصف الدولہ کی وفات ربیع الاول ۱۲۱۲ھ/ستمبر ۱۷۹۷ء میں واقع ہوئی۔ ۱۷۹۷ء/۱۲۱۳ھ کا تعلق عہدِ آصف الدولہ سے ہرگز نہیں ہے۔ اس سے قطع نظر یہ کتاب سودا کے دورانِ حیات میں مکمل ہو چکی تھی۔ [۸۵]

(۱۳) آزاد نے سوداؔ کے مشہورِ زمانہ "مخمسِ آشوب" کا تعلق شاہ عالم ثانی آفتاب کے عہد سے جوڑ دیا ہے جب کہ یہ اُن کے والد عالمگیر ثانی کے عہد میں لکھی گئی تھی۔ اس کے بارے میں آزاد نے جو واقعہ لکھا ہے۔ وہ بھی من گھڑت اور فرضی ہے۔ [۸۶]

یہ چند باتیں ہم نے یہاں اس لئے درج کردی ہیں تا کہ آزاد کے مزاج کا اندازہ لگایا جاسکے۔ مزاجاً آزاد داستان گو اور فسانہ نگار تھے انھوں نے اپنے کرداروں کو زندہ بنا کر پیش کرنے میں غلو، قیاس اور قوتِ تخیل سے کام لیا ہے اور کہیں شعر یا قطعہ کو سامنے رکھ کر حسب ضرورت قصہ گھڑ دیا ہے جو آزاد کے طرز ادا اور اسلوبِ بیان سے مل کر جادو اثر ہو گیا ہے۔ یہ تصنیف اپنے طرز ادا سے آج تک زندہ ہے اور آئندہ بھی زندہ رہے گی۔

''آبِ حیات'' کا آغاز اُردو زبان کی تاریخ سے ہوتا ہے۔ آزاد نے بتایا ہے کہ اُردو زبان ''برج بھاشا'' سے نکلی ہے۔ یہ بات بھی صحیح نہیں ہے۔ اہلِ علم وادب نے مفصل بحث کر کے اس بات کو مسترد کر دیا ہے۔ گریرسن نے بھی اپنے انداز سے یہی بات کہی ہے کہ مغربی ہندی (اُردو) کی پانچ بولیاں ہیں: ہندوستانی بانگڑو، برج بھاشا، قنوجی اور بندیلی، ہندوستانی (اردو) مغربی روہیل کھنڈ، بالا دوآب اور ضلع انبالہ میں بولی جاتی ہے۔ جسے مسلمان فاتحین نے سارے ہندوستان میں پھیلا دیا اور اُسے ایک ادبی کلچر دیا۔ ادبی ہندوستانی، جسے ہندو مسلمان دونوں استعمال کرتے ہیں، لنگوا فرینکا کا درجہ رکھتی ہے۔ بُرج بھاشا کے بارے میں گریرسن نے یہ بھی لکھا ہے کہ مغربی ہندی، برج بھاشا اور ہندوستانی وہ زبانیں ہیں جن میں ادب تخلیق ہوا ہے۔ ڈاکٹر کیلوگ نے اسی لیے ان بولیوں کا اندراج برج بھاشا یا ہندوستانی کے ذیل میں کیا ہے۔[۸۷] آزاد نے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مغربی ماہر لسانیات سے متاثر ہو کر اسی زبان کو برج بھاشا کا نام دیا ہے۔ اس کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ جہاں کہیں بھی آزاد نے بھاشا کا نام لیا ہے وہاں اس سے مغربی ہندی، ہندوستانی مُراد لیا ہے۔ ساری غلطی ''برج بھاشا'' کا نام لینے سے ہوئی۔ برج بھاشا تو اصل میں مغربی وسطی دوآب کی ایک بولی ہے اور ہندوستانی، مغربی ہندی (اُردو) وہ زبان ہے جو سارے ہندوستان کی لنگوا فرینکا ہے۔ اس بحث میں آگے چل کر آزاد خود لکھتے ہیں کہ ''خود اُردو دِلّی سے نکلی جس کا چراغ دِلّی کی بادشاہت کے ساتھ گل ہو جانا چاہیے تھا، پھر بھی اگر بیچوں بیچ ہندوستان میں کھڑے ہو کر آواز دیں کہ اس ملک کی زبان کیا ہے تو جواب یہی سُنیں گے کہ اُردو۔[۸۸] جب کہ خود آزاد کے الفاظ میں برج بھاشا جو اپنی بہار جوانی میں بھی فقط ایک ضلع میں لین دین کی زبان تھی۔[۸۹] اور بقول گریرسن برج بھاشا مغربی وسطی دوآب کی ایک بولی ہے جو اس کے شمال اور جنوب تک پھیلی ہوئی ہے۔[۹۰] اس بنیادی غلطی کے باوجود ''آبِ حیات'' کا یہ پہلا باب اُردو لسانیات میں ایک اہم اضافہ ہی نہیں بلکہ اس سلسلے کا پہلا قدم ہے۔ یہاں پہلی مرتبہ جدید علم اللسان کا فلسفہ اور اس کے اصول اُردو زبان میں استعمال ہوئے ہیں۔ آزاد آریاؤں کی آمد کا دل کش نقشہ پیش کرتے ہیں۔ اُن کی زبان سنسکرت کا ذکر کرتے ہیں اور اختصار کے ساتھ اس زبان کی تاریخ، عروج سے زوال تک بیان کرتے ہیں۔ پھر فارسی یعنی سنسکرت کی ایرانی بہن کا حال بیان کر کے پراکرت پر مسلمانوں کے گہرے اثرات بیان کرتے ہیں۔ فلسفۂ لسانیات کو بھی اُٹھاتے ہیں اور فارسی زبان کی داستان سُنا کر اُس کے اسماء کا تقابلی مطالعہ

بھی کرتے ہیں، اور اُردو کے ابتدائی نمونے دکھا کر اُردو زبان کی ابتدائی صورت کو بیان کرتے ہیں اور پھر شاہ جہاں کے عہد میں دہلی کے دارالحکومت ہونے پر اُردو کی پیدائش کو اس سے ملا دیتے ہیں۔

> ”رفتہ رفتہ شاہ جہاں کے زمانے میں کہ اقبال تیموری کا آفتاب عین اوج پر تھا شہر اور شہر پناہ تعمیر ہو کر نئی دتی دارالخلافہ ہوئی۔ بادشاہ اور ارکانِ دولت زیادہ تر وہاں رہنے لگے۔ اہلِ سیف، اہلِ قلم، اہل حرفہ اور تجار وغیرہ ملک ملک اور شہر شہر کے آدمی ایک جگہ جمع ہوئے۔ ترکی میں اُردو بازار لشکر کو کہتے ہیں۔ اردوئے شاہی اور دربار میں ملے جلے الفاظ زیادہ بولتے تھے۔ وہاں کی بولی کا نام اُردو ہو گیا۔“[۹۱]

پھر اس نظریے کو اگلے ہی جلسے میں خود رد کر کے لکھتے ہیں:

> ”ورنہ جو نظم و نثر کی مثالیں بیان ہوئیں ان سے خیال کو وسعت دے کر کہہ سکتے ہو کہ جس وقت سے مسلمانوں کا قدم ہندوستان میں آیا ہوگا اسی وقت سے اُن کی زبان نے یہاں کی زبان پر اثر شروع کر دیا ہوگا۔“[۹۲]

میر امن اور سرسید نے بھی یہی لکھا ہے جو آزاد نے لکھا ہے۔ آپ اس نظریے سے اتفاق کریں یا اختلاف لیکن آزاد کے اول محققِ لسانیات ہونے پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے لسانی موضوع کو اُٹھایا اور اس پر بحث کی ہے۔ پھر اسی باب میں وہ لفظ ”ریختہ“ پر بھی بحث کرتے ہیں اور اہم بات یہ لکھتے ہیں کہ:

> ”اسی زبان کو ریختہ بھی کہتے ہیں کیوں کہ مختلف زبانوں نے اسے ریختہ کیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اس میں عربی، فارسی ترکی وغیرہ کئی زبانوں کے الفاظ شامل ہیں اور اب انگریزی بھی داخل ہوتی جاتی ہے اور ایک وقت ہوگا کہ عربی فارسی کی طرح انگریزی زبان قابض ہو جائے گی۔“[۹۳]

اس بحث میں وہ اُردو پر فارسی اثرات کے تمام قواعدی پہلوؤں کی ایک قواعد لکھنے والے کی طرح تشریح کرتے ہیں۔ اُردو کے مزاج کی ”ملن ساری“ کی طرف توجہ دلاتے ہیں۔ اُردو اور فارسی کے میل جول کے سلسلے میں محاورات، تشبیہات و تلمیحات کی درآمد کا ذکر کر کے ایسے الفاظ کی فہرست بھی دیتے ہیں اور قواعد کے راستے سے انشاپردازی پر آ کر بھاشا اور فارسی کی انشاپردازی کا فرق نمایاں کرتے ہیں۔ وہ بھاشا کی انشاپردازی کو قدرتی اور فارسی کی انشاپردازی کو بناوٹی بتا کر مثالوں سے اپنی بات واضح کرتے ہیں۔ ساتھ ہی انگریزی انشا کے عام اصول بھی بیان کرتے ہیں اور پھر دوسرے باب میں اُردو شاعری کی قدیم روایت کو مسترد کر کے جدید تحریک کا وہ نظریہ سامنے لاتے ہیں جو اُس لیکچر میں نظر آتا ہے جسے آزاد نے انجمنِ پنجاب کے جلسے (۱۸۷۴) میں پیش کیا تھا اور جسے بعد میں حالیؔ نے زیادہ واضح کر کے ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں پیش کیا تھا اور جس سے اُردو شاعری میں ”انگریزی نشاۃ الثانیہ“ کے دور کا آغاز ہوا۔ اس اعتبار سے بھی آزاد اس دور کے

پہلے بانی ہیں۔ آزاد کا وہ لیکچر اس تحریک کا نقشِ اول ہے مگر نظم اردو کی تاریخ کے باب میں وہ اُلجھاؤ کا شکار ہیں اور جو باتیں شاعری کے تعلق سے وہ فلاسفۂ یونان سے منسوب کرتے ہیں، بے بنیاد اور غلط ہے: آزاد لکھتے ہیں:

> ’’فلاسفۂ یونان کہتے ہیں شعر خیالی باتیں ہیں جن کو واقعیت اور اصلیت سے تعلق نہیں۔ قدرتی موجودات یا اس کے واقعات کو دیکھ کر جو خیالات شاعر کے دل میں پیدا ہوتے ہیں، وہ اپنے مطلب کے موقع پر موزوں کر دیتا ہے۔ اس خیال کو سچ کی پابندی نہیں ہوتی۔‘‘[۹۴]

ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے کہ وہ کون سے فلاسفۂ یونان ہیں جنھوں نے شعر کو خیالی باتیں اور واقعیت واصلیت سے بے تعلق بتایا ہے؟ افلاطون خود فطرتاً شاعر تھا اور وہ شاعری کے موجودات سے تعلق کو کہیں نہیں جھٹلاتا۔ وہ موجودات ہی کو بے حقیقت سمجھتا ہے۔ اس لئے شاعری بے حقیقت چیز پر مبنی ہو جائے مگر اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلطی ہے کہ شاعری محض خیالی باتیں ہیں۔ اگر افلاطون کے جدید مفسرین کی تصانیف کو دیکھا جائے تو یہ معلوم ہوگا کہ جس چیز کو افلاطون نے فلسفہ کہا ہے۔ وہی شاعری ہے۔ بہر حال افلاطون کے شاگرد ارسطو نے جس کی شاعری پر تصنیف (بوطیقا) ہمیشہ کے لئے ایک اہم چیز ہے صاف اور واضح طور پر واقعیت اور اصلیت اور شاعری کے تعلق کو بیان کیا ہے۔ فلاسفۂ یونان میں شاعری پر سب سے زیادہ مستند رائے اسی کی ہے۔[۹۵] افلاطون اور ارسطو نے جو کچھ کہا ہے اور جس کو تمام فلاسفہ نے دہرایا ہے آزاد کی اس تعریف سے بالکل متضاد ہے۔

اس کے بعد محمد حسین آزاد نظم ونثر کے فرق کو بیان کرتے ہیں، اور شاعری کی روایتی تعریف یعنی کلام کی موزونیت اور صنائع کے استعمال پر آ کر شاعر کے جذبات اُبھرنے اور موزوں کلام میں تبدیل ہو جانے کا ذکر کرتے ہیں اور شاعر کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ’’شاعر وہی ہے جس کی طبیعت میں یہ صنعت خداداد ہو۔ قدرتی شاعر اگرچہ ارادہ کر کے شعر کہنے کو خاص وقت میں بیٹھتا ہے مگر حقیقت میں اس کا دل اور خیالات ہر وقت کام میں لگے رہتے ہیں قدرت کے کارخانے میں جو چیز اس کے حواس میں محسوس ہوتی ہے اور اس سے کچھ اثر اس کی طبیعت اُٹھاتی ہے وہ ہر شخص کو نصیب نہیں۔۔[۹۶] یہاں شاعر کو قدرت کے کارخانے سے متاثر دکھا کر شعر کی اپنی تعریف کو آزاد خود ہی رد کر دیتے ہیں۔ آبِ حیات کا یہ حصہ تضاد کا شکار ہے۔

اس کے بعد آبِ حیات میں ہماری نظر ادوار کی تقسیم پر پڑتی ہے۔ قائم چاند پوری نے ’’مخزن نکات‘‘ میں ساری اُردو شاعری کو متقدمین، متوسطین اور متاخرین میں تقسیم کیا تھا۔ یہ تقسیم جب سے لے کر اب تک کسی نہ کسی صورت میں اسی طرح چلی آتی ہے۔ آزاد نے اسے پانچ ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ یہ ادوار مصنوعی اور بے معنی ہیں۔ آزاد بقول احسن فاروقی ادوار کو ’’سوشل حالات‘‘ اور شاعری پر اُن کے اثرات کے تعلق سے ادوار نہیں بناتے جو اصل میں وہ بنیاد ہے جس پر کسی زبان کی شاعری کے ادوار قائم کیے جا سکتے ہیں۔ اگر غور

سے دیکھا جائے تو یہاں ایک دور کی بنیادی خصوصیات وہی ہیں جو دوسرے دور کی ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وقت گزرنے کے باوجود سماجی نظام میں کوئی ایسی تبدیلی نہیں آتی جس سے شاعری متاثر ہو کر کوئی نئی صورت اختیار کرے۔ یہ تبدیلی انگریزی دور کے ساتھ ہندوستانی سماج میں آتی ہے اور فی الواقع شاعری کا رنگ روپ، طرز احساس اور اصناف سخن تک بدل جاتی ہیں۔ مثلاً ایک دور میں شاعری اگر کمال کو پہنچ جاتی ہے اور اس سے پہلے دور میں نہیں پہنچتی تو اس بنیاد پر وہ دور پہلے دور سے مختلف نہیں ہو جاتا۔ ولی دکنی سے لے کر غالب تک سارا دور "حسّیت" کے اعتبار سے ایک ہے۔ اس میں سیاسی، مذہبی، اقتصادی، سماجی، ادبی کسی لحاظ سے کوئی ایسی تبدیلی واقع نہیں ہوئی کہ پُرانا دور ختم ہو کر اس کی جگہ نیا دور لے لے۔ ادب کی روایت، اس کا ادراک، اس کا طرز ادا، اس کی اقدار، مضامین کی نوعیت اور اصناف ادب کسی میں بھی کوئی فرق نہیں آتا۔[۹۷] آزاد نے ڈیڑھ سو سال کے ایک دور کو بے وجہ پانچ ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ یہ سارا دور فارسی روایت کے چلن، عروج و زوال کا دور ہے اور ایک ہی ہے۔ اس بات کے علاوہ آزاد نے تاریخی اعتبار سے، جو فاش غلطی کی ہے اور اُستاد کو بعد کے دور میں اور شاگرد کو اُن سے پہلے کے دور میں جگہ دے دی ہے۔ تو وہ بھی اس وجہ سے ہے کہ پہلے اور دوسرے دور میں کوئی فرق نہیں ہے۔

آب حیات میں کئی شاعر ایسے آئے ہیں جن کا بیان مختصر ہے۔ اور یہ وہ شاعر ہیں جن کا تاریخ میں ہونا یا نہ ہونا برابر ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ آزاد کو تاریخی تحقیق سے کوئی خاص دلچسپی نہیں ہے۔ اور اسی لئے آب حیات صحیح تاریخ ادب ہونے کے بجائے فکشن کا دلچسپ فسانہ بن گئی ہے۔ آزاد سُنی سُنائی بے بنیاد اور من گھڑت باتوں کو جمع کر کے اپنی قوتِ تخیل سے ان میں داستان گو کی طرح جان ڈال دیتے ہیں۔ آزاد اکثر شاعروں کے کلام پر تنقید کرتے ہیں اور ان کا مقام متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن یہاں پس منظر میں کوئی واضح تنقیدی اصول نظر نہیں آتا اور اگر کوئی ہے بھی تو وہی ہے جو تذکرہ نگاروں کے سامنے تھا یعنی زبان و بیان، قواعد، صنائع بدائع، بھاشا اور فارسی کی آمیزش اور مختلف اصناف سخن میں مشق اور اُن کے مختلف انداز۔ یہ علم بیان کی وہ روایت تھی جو صدیوں سے چلی آ رہی تھی۔ آزاد اس سے اوپر اُٹھنے کی کوشش کرتے ہیں تو ان کا وہی حشر ہوتا ہے جیسا شعر کی تعریف کے تعلق سے ہم پہلے لکھ آئے ہیں۔

فارسی روایت کے اس طویل دور میں فارسی شعراء کے تتبع کی اہمیت سب سے زیادہ تھی اور یہی انفرادیت تھی کہ کون سا اُردو شاعر کسی فارسی شاعر کا کامیابی سے تتبع کرتا ہے۔ غزل میں حافظ و سعدی، صائب و نظیری، مثنوی میں فردوسی و رومی، نظامی اور جامی، قصیدہ میں انوری و خاقانی، قاآنی و عرفی وغیرہ کو سامنے رکھ کر ان کی بحروں اور طرز ادا کا تتبع کیا جاتا تھا۔ اس میں کامیابی کا معیار طبیعت کی مناسبت سے لگایا جاتا تھا۔ مختلف شعرا کی انفرادیت کا احساس ضرور تھا مگر اس کو واضح کرنے کے لئے ایسے فقرے استعمال ہوتے تھے جیسے میرؔ کا کلام آہ ہے۔ سوداؔ کا واہ ہے۔ یا انیس کا کلام فصاحت ہے اور دبیر کا بلاغت۔ اسی طرح مخصوص الفاظ اور

مرکبات مثلاً رنگینی، لطافت، لطف، بلند پروازی، مضمون آفرینی، نازک خیالی، خیال بندی، معاملہ بندی، ایہام گوئی، شستگی و برجستگی، سلاست وروانی، سہل ممتنع، زورِ طبع، عاشقانہ رنگ، لفظوں کا دروبست، بندش کی چستی، ترکیب کی درستی، نمکینی وشیرینی، سرقہ وتوارد، تصرف، آہنگ ولے، کثرتِ مشق، نثریت، آمد وآورد وغیرہ سے تنقیدی عمل واضح کیا جاتا تھا اور ان الفاظ ومرکبات کی مدد ہی سے کسی شاعر کے کلام پر اپنی رائے کا اظہار کیا جاتا تھا۔ ان اصطلاحات کے معنی ومفہوم سے شاعر وسامع پوری طرح سے واقف تھے۔ آزاد نے بھی اسی روایتی شعور کے ساتھ شعرا کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کیا ہے۔ اور ساتھ ہی دوسروں کی آراء کو اپنی رائے سے ملا کر ایک جان کر دیا ہے۔ آزاد کا تنقیدی عمل، شبلی نعمانی کے موازنہ انیس ودبیر کی طرح علم بیان ہی کے دائرے میں رہتا ہے۔

''آبِ حیات'' میں ایک بات یہ بھی کھٹکتی ہے کہ وہ مدح وذم میں 'غیر ادبی تعصب' سے اکثر کام لیتے ہیں۔ ذوقؔ کے سر پر شاعری کا تاج رکھنے کے لئے اُنھیں سب شاعروں سے آگے کھڑا کرتے ہیں۔ غالب کو ان کی مشکل پسندی اور نازک خیالی کے باعث ذوق سے کم دکھایا ہے اور لکھا ہے کہ مرزا غالب کے ''اکثر شعر ایسے اعلیٰ درجہ رفعت پر واقع ہوئے ہیں کہ ہمارے نارسا ذہن وہاں تک نہیں پہنچ سکتے۔''[۹۸] مومن خان مومنؔ سے وہ ناخوش تھے اور دوسرے ایڈیشن میں جب انھیں شامل بھی کیا تو بے دلی کا اثر واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔ مرزا مظہر جانجاں کے حالات کو توڑ مروڑ کر بیان کیا ہے۔ اسی طرح ہجو گو میر ضاحک کو آبِ حیات میں شامل کرنے کی کوئی وجہ سامنے نہیں آتی۔ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ''ہمارے نزدیک یہ افراط وتفریط کی مثال ہے جس میں مولانا کے ادبی ذوق پر سادات پرستی کا جذبہ غالب آ گیا۔ مولانا مشاہیر شعرائے اُردو کی سوانح عمری لکھنے بیٹھے ہیں یا خانوادۂ سیادت کا نسب نامہ تحریر کرنے۔[۹۹] تنقیدی نقطۂ نظر سے ''آبِ حیات'' اُردو فارسی تذکروں کی سطح سے بلند نہیں اُٹھتی۔ اس کا سب سے دلچسپ و پُراثر حصہ سوانح نگاری ہے جو دراصل آبِ حیات لکھنے کا مقصد بھی تھا۔ ''جہاں تک ممکن ہو اس طرح لکھوں کہ اُن کی (شاعروں) کی زندگی کی بولتی چالتی، پھرتی چلتی تصویریں سامنے آن کھڑی ہوں اور انھیں حیاتِ جاوداں حاصل ہو۔[۱۰۰]

سوانح نگاری لکھنے میں آزاد کی تخلیقی قوت اور فسانہ نویسی کی صلاحیت بے دار ہو جاتی ہے اور اُسے اظہار کا راستہ کھلا نظر آنے لگتا ہے۔ آبِ حیات کی اصل زندگی اور اس کا دوام اسی تخلیقی قوت میں ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی بھی یہی رائے رکھتے ہیں کہ ''آبِ حیات کی سب سے بڑی کامیابی سوانح نگاری میں ہے۔ جب تک اُردو کے شاعروں کی شخصیت میں دلچسپی رہے گی۔ آبِ حیات گہری دلچسپی کے ساتھ پڑھی جاتی رہے گی[۱۰۱] آزاد شعرا کی سوانح میں کردار کی سی جیتی جاگتی تصویر اُجاگر کر دیتے ہیں۔ اس طرح آبِ حیات کے یہ خاص خاص حصے مختصر سوانح نگاری کی خوب صورت مثالیں ہیں۔ اسی سے اس کتاب میں زندگی پیدا ہوتی

ہے۔ اور یہ تصویریں قاری کے ذہن پر نقش ہوجاتی ہیں۔ ان تصویروں سے شعراء کا ماحول، ان کے زمانے کے سماجی وتہذیبی حالات، ان کے اخلاق وعادات، ان کی رقابتیں اور چشمکیں، اُن کے معرکوں کی دل کش وزندہ تصویریں نظروں کے سامنے آجاتی ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ دلچسپ تصویریں وہ ہیں جو حاتم، سودا، میر، انشاء، مصحفی، ناسخ، آتش، شاہ نصیر، ذوق، آغا خان عیش، ہدہد اوج وغیرہ کے ذیل میں آتی ہیں۔ یہ سب واقعات وحالات دلچسپ افسانے کی صورت میں اُبھرتے ہیں اور ہمیشہ یاد رہتے ہیں۔ انشاء کی سوانح حد درجہ پُر اثر ہے۔ اس سے مختلف شعرا کی انفرادیت بھی نمایاں ہوگئی ہے شاہ حاتم کی درویشی، مظہر کی حُسن پرستی، میر کی نازک مزاجی، سودا کی شگفتہ جبینی، درد کا فقر وتوکل، انشا کی رنگا رنگی، مصحفی کی مسکینی اور امروہہ پن، ناسخ کی شہ زوری، آتش کا بانکپن، ذوق کی اُستادی، غالب کی اعلیٰ ہمتی وغیرہ سامنے آجاتی ہیں اور پڑھنے والا انھیں قبول کرلیتا ہے۔ غالب کے سلسلے میں انھوں نے بہت سے لطیفے درج کیے ہیں جو ان کے عقائد وبذلہ سنجی پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ادبی انفرادیت کو واضح کرنے کا نہ آزاد کو شعور ہے اور نہ وہ تنقید کے جدید دائرے میں داخل ہوتے ہیں لیکن نفسیاتی انفرادیت کو نمایاں کرنے میں وہ بہت کامیاب ہیں۔ عالم جنون میں انشاء اللہ خان انشا کا مشاعرے میں شریک ہونا یا میر کا ایک مشاعرے میں غزل پڑھنا۔ یہ سب قیاسی وفرضی ہونے کے باوجود واقعہ نگاری کو ڈرامہ نگاری کی حد تک لے آتے ہیں۔ سوانح نگاری کی سطح پر وہ ایسے صاحب تخیل ہیں کہ ان کی یہ تصنیف دوام کے دائرے میں آجاتی ہے۔ تخیل کی یہی چھوٹ ان کی رنگین بیانی میں بھی کارفرما ہے۔ اُن کا طرز ادا تنقیدی نہیں ہے بلکہ یہ بیانیہ شاعری کا سا طرز ضرور ہے جس پر ہم آئندہ صفحات میں بحث کریں گے۔ یہاں اتنا کہنا ضروری ہے کہ اس نثر کی وجہ ہی سے ہم آج بھی آب حیات کو 'آزاد' کی تحقیقی غلطیوں اور کذب پر، ان کی رائے اور خیالات پر ہنستے ہوئے، دلچسپی سے پڑھتے چلے جاتے ہیں، زبان وبیان کی یہی دل کشی ولطف ہمیں اپنے جادو میں لے لیتی ہے۔ یہی نثر آزاد کی اصل جیت ہے۔ "نیرنگِ خیال" بھی اسی رنگِ بیان کا ایک اور شاہ کار ہے۔

(۲) نیرنگِ خیال:

"نیرنگِ خیال" متفرق تمثیلی مضامین کا مجموعہ ہے جنھیں انگریزی سے اخذ وترجمہ کرکے آزاد نے اپنے منفرد طرزِ ادا میں اُردو زبان کا روپ دیا ہے۔ یہ مضامین مختلف اوقات میں لکھے گئے اور ان میں سے کئی انجمن مفید عام قصور کے شماروں میں بھی شائع ہوئے۔ ۱۸۸۰ء میں پہلی بار یہ مضامین "نیرنگِ خیال حصہ اوّل" کے نام سے کتابی صورت میں شائع ہوئے اور تعلیمی سال ۱۸۸۳ء سے "آبِ حیات" کے ساتھ "نیرنگِ خیال" بھی پنجاب یونی ورسٹی کے نصاب میں شامل کرلی گئی۔ آزاد نے ان دونوں کتابوں کو اسی سال دوبارہ

شائع کیا۔ نیرنگ خیال حصہ دوم آزاد کی وفات کے بعد ۱۹۲۳ء میں پہلی بار شائع ہوئی[۱۰۲] حصہ اول میں "بیانِ مافی الضمیر" دیباچے اور اُردو انگریزی انشاء پردازی پر کچھ خیالات کے علاوہ آٹھ مضامین اور حصہ دوم میں پانچ مضامین شامل ہیں۔ کم و بیش یہ سب مضامین مختلف نامور انگریزی مصنفین کے انگریزی مضامین کا آزاد اُردو ترجمہ ہیں جنھیں ڈاکٹر محمد صادق نے تحقیق کے بعد تلاش کیا ہے اور اپنی کتاب میں تقابلی مطالعہ سے واضح کیا ہے کہ "آزاد کے تمام مضامین کو ترجمہ کہنا ہی درست ہوگا۔ عام طور پر آزاد اصل متن سے تجاوز نہیں کرتے اور اُس کا بامحاورہ یا آزاد ترجمہ کر دیتے ہیں۔ کہیں کہیں تصرفات اور اضافے بھی ملتے ہیں لیکن ان کی نوعیت محض تشریحی یا توضیحی ہے یا پھر زیبِ داستاں کے لئے برمحل تفاصیل کا اضافہ کر دیا ہے۔ صرف ایک مضمون یعنی شہرتِ عام اور بقائے دوام کا دربار اصل مضمون سے صرف اس حد تک مختلف ہے کہ آزاد نے تمہیدی اور آخری اجزا کو برقرار رکھتے ہوئے انگریزی مضمون کے مغربی مشاہیر کی جگہ مشرق کے نامور اشخاص کی مثالیں دی ہیں۔[۱۰۳] ذیل میں ہم آزاد کے مآخذ کی نشان دہی کے لئے ڈاکٹر محمد صادق کی مرتب کردہ فہرست درج کرتے ہیں[۱۰۴]

۱۔ آغازِ آفرینش میں باغِ عالم کا کیا رنگ تھا اور رفتہ رفتہ کیا ہو گیا۔ از جونسن

1-An allegoncal History of Rest and Labour

۲۔ سچ اور جھوٹ کا رزم نامہ از جونسن

2-Truth, falsehood and fiction, an Allegory by Johnson

۳۔ گلشنِ اُمید کی بہار۔ از جونسن

3-The Garden of Hope, a Dream by Johnson

۴۔ سیرِ زندگی۔ از جونسن

4-The Voyage of Life by Johnson

۵۔ علوم کی بدنصیبی۔ از جونسن

5-The Conduct of Patronage by Johnson

۶۔ نکتہ چینی۔ از جونسن

6-An Allegory on Criticism by Johnson

۷۔ علمیت اور ذکاوت کے مقابلے۔ از جونسن

7-An Allegory of Wit and Learning by Johnson

۸۔ جنت الحمقا۔ از پارنیل

8-Paradise of Fools by Parnell

۹۔ انسان کسی حالت میں خوش نہیں رہتا۔ از ایڈیسن

9-The Endeavour of Mankind to get rid of their Burdens, a Dream by Addison

۱۰۔ خوش طبعی۔ از ایڈیسن

10-False, Wit and Humour by Addison

۱۱۔ مرقع خوش بیانی از ایڈیسن

11-Allegory of Several Schemes of Wit by Addison

۱۲۔ سیر عدم۔ از ایڈیسن

12-The Spectator No. 501, by Addison

۱۳ شہرتِ عام اور بقائے دوام کا دربار۔ از ایڈیسن

13-Vision of the Tables of Fame by Addison

ان مضامین میں سات ڈاکٹر جونسن کے، ایک پارنیل کا اور پانچ ایڈیسن کے ہیں۔ تقابلی مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ یہ مضامین فی الواقع ترجمہ یا آزاد ترجمہ ہیں اور ڈاکٹر محمد صادق کی تلاش وتحقیق سے اخذ کی ہوئی محولہ بالا رائے کی بھی تصدیق ہو جاتی ہے۔ انگریزی سے محمد حسین آزاد کے اُردو ترجمے کے تعلق سے دو باتیں کہی جاسکتی ہیں۔ ایک یہ کہ کسی انگریزی داں نے ان مضامین کا لفظی ترجمہ کر کے آزاد کو دیا ہو اور آزاد نے ان تراجم کو سامنے رکھ کر اپنے انداز سے اپنے اسلوب میں ڈھال دیا ہو۔ دوسری بات یہ کہی جاسکتی ہے کہ آزاد اتنی انگریزی ضرور جانتے تھے کہ کتاب پڑھ کر اُسے سمجھ لیتے ہوں۔ ان دونوں باتوں میں دوسری بات زیادہ قرین قیاس ہے جس کی تصدیق شاگرد آزاد مولوی خلیل الرحمٰن [۱۰۵] کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ ”آزاد انگریزی تو سمجھ سکتے تھے لیکن جہاں تک مجھے یاد ہے انھیں اس پر زیادہ عبور نہ تھا۔[۱۰۶] ”نیرنگِ خیال“ کے دیباچے میں خود آزاد نے لکھا ہے کہ ”میں نے انگریزی انشا پردازی کے خیالات سے اکثر چراغ شوق روشن کیا ہے[۱۰۷] ڈاکٹر محمد صادق کی رائے بھی یہی ہے کہ اکثر خود آموز لوگوں کی طرح آزاد مرحوم انگریزی زبان اچھی طرح سمجھ سکتے تھے اگر چہ اسے بول یا لکھ نہیں سکتے تھے۔[۱۰۸] ڈاکٹر اسلم فرخی نے لکھا ہے کہ ”واقعہ یہ ہے کہ آزاد انگریزی سے واقف ضرور تھے۔ ان کی تحریر کردہ ایک انگریزی درخواست راقم الحروف نے بہ چشمِ خود دیکھی ہے۔[۱۰۹]

> ”نیرنگِ خیال“ آزاد کا ایک اور شاہ کار کہنا چاہیے، اور وہ اس لئے کہ یہاں ترجمہ ہونے کے باوجود ان کی قوتِ تخیّل، مواد اور طرزِ ادا ایک جان ہو کر کمال پر نظر آتے ہیں۔ دیباچہ میں آزاد بتاتے ہیں کہ ”انگریزی انشا پرداز نیرنگ خیال جیسی تحریروں کو ”ایس سے“ (ESSAY) کہتے ہیں اور ان میں انواع واقسام کی غرضیں ملحوظ رکھتے ہیں۔ ان میں

> بہت سے مضامین ایسے ہیں جن کی روشنی ابھی ہمارے دل و دماغ تک نہیں پہنچی۔ بعض مضامین وہ ہیں جن میں انسان کے قوائے عقلی یا حواس یا اخلاق کو لیا ہے۔ انھیں انسان یا فرشتہ یا دیو یا پری کہا ہے اور ان کے معاملات اور ترقی و تنزل کو سرگزشت کے طور پر بیان کیا ہے۔ ان میں شگفتگی طبع کے علاوہ یہ غرض رکھی ہے کہ پڑھنے والے کو کسی صفتِ پسندیدہ پر رغبت اور کسی خلقِ بد سے نفرت ہو یا کسی حصولِ مطلب کے رستے میں جو نشیب و فراز آتے ہیں، ان سے واقف ہو۔ اگرچہ اس طرزِ بیان کا وہ طور نہیں جو ہم اُردو فارسی میں پڑھتے ہیں لیکن اس میں شک نہیں کہ اگر کوئی فصیح اُردو زبان پر قادر ہو تو انھیں پڑھے اور ان کے رنگ سے اپنے کلام کے چہرۂ حال کو اپنے خد و خال سے آراستہ کرے کہ خاص و عام کی نظر میں کھب جائے۔" [۱۱۰] اور پھر اُردو زبان میں ایسے مضامین نہ ہونے کی وجہ بتاتے ہوئے لکھتے ہیں: "مشکل تر یہ ہے کہ انگریزی میں یونان اور روما کے مضامین کے ساتھ وہاں کے مذہب اور رسوم قدیم کی باتیں اب تک انشا پردازی کا جزو ہیں۔ رومی و یونانی ستارہ ہائے فلکی اور اکثر قوائے روحانی کو دیوتا مانتے تھے۔ چناں چہ انگریزی میں بڑے انشاء پرداز وہی کہلاتے ہیں جن کی چشمِ سخن ہر بات میں ان کے قصوں پر اشارے کرتی جائے مگر اُردو کے باغ نے فارسی و عربی کے چشموں سے پانی پیا ہے۔ وہاں دیوی دیو کا گزر نہیں اور یہ سخت دُشواری ہے کیوں کہ اگر لکھنے میں کچھ تصرف کریں تو ترجمہ نہ رہا اور اصل کی رعایت کی تو کتاب معمائے دقیق ہو گئی نہ کہ رفیق تفریح۔" [۱۱۱]

اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ آزاد انگریزی زبان کی صنفِ تمثیل (ALLEGORY) کا تصور دینا چاہتے ہیں مگر اس سلسلے میں خود اُن کا ذہن ابہام کا شکار ہے اور وہ بیک وقت چار چیزوں یعنی استعارہ، تلمیح، تمثیل اور اسطور (دیو مالا) کو گڈمڈ کر رہے ہیں۔ ان چاروں میں تعلق ضرور ہے مگر سب کی نوعیت الگ ہے۔ قوائے روحانی یا حواس یا اخلاق کو انسان، فرشتہ، دیو اور پری بنانا "استعارہ" ہوا۔ ان قصوں پر اشارہ کرنا "تلمیح" ہوئی۔ قوائے روحانی کو دیوتا ماننا اسطور (MYTH) ہوا۔ تمثیل ان سب سے ان معنی میں الگ ہو جاتی ہے کہ وہ کسی اخلاقی قدر یا کئی اخلاقی قدروں کی تجسیم کر کے ان کے مفصل قصے بیان کرتی ہے جو اس تجسیم کو عمل (Action) کی صورت میں پیش کرتے ہیں اور جن کے ذریعے پڑھنے والوں کو اخلاق کا سبق دیا جاتا ہے۔ قرونِ وسطیٰ کے یورپ میں عیسائیت کے زیرِ اثر کم و بیش تمام قصہ گوئی تمثیل ہو گئی تھی اور ان میں سب سے زیادہ مقبول کتاب ROMAN DELA ROSE تھی۔ انگریزی زبان میں اسپنسر کی فیری کوئن (FAIRY QUEEN) مطبوعہ ۱۵۸۹ء۔۱۵۹۶ء نظم میں اور بنین کی پل گرمس پروگریس (PILGRIMS PROGRESS) نثر میں تمثیل کی بہترین مثالیں ہیں۔ محمد حسین آزاد ان سے واقف نہیں ہیں وہ تمثیل کو

''ایس سے'' (ESSAY) تک محدود کر دیتے ہیں حتیٰ کہ اپنے ہم عصر ڈپٹی نذیر احمد کی ''توبتہ النصوح'' ''ابن الوقت یا مراۃ العروس بھی ان کے ذہن میں نہیں آتیں۔ بلا وجہی کی ''سب رس'' بھی تمثیل ہے جیسا کہ خود ملا وجہی نے بھی کہا ہے کہ ناموس بولیا کہ اس تازے آبِ حیات کا قصہ ایک تاویل دھرتا ہے۔ ایک تمثیل دھرتا ہے۔[۱۱۲] سب رس محمد یحییٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری کی تصنیف دستورِ عشاق (۸۴۰ھ/۱۴۳۶ء) کے نثری خلاصے ''قصہ حسن و دل'' سے ماخوذ ہے۔[۱۱۳] فارسی و ترکی میں تمثیل نگاری کی یہ روایت پندرہویں صدی عیسوی سے ملتی ہے۔ اور اُردو میں ''سب رس'' عبداللہ قطب شاہ (۱۰۳۵ھ۔۱۰۸۳ھ/۱۶۲۵ء۔۱۶۷۲ء) کے زمانۂ حکومت میں سترہویں صدی عیسوی کے وسط میں لکھی گئی تھی۔ آزاد اس روایت سے بھی واقف نہیں ہیں۔ ''نیرنگِ خیال'' پر آزاد کا یہ دیباچہ تنقیدی نقطۂ نظر سے بھی مبہم ہے۔

جیسا کہ معلوم ہوا ''نیرنگِ خیال'' کے یہ مضامین آزاد کی تخیل کا نتیجہ نہیں ہیں بلکہ جون سن، ایڈیسن اور پارنیل کے ان مضامین کے آزاد و پابند ترجمہ ہیں جو تمثیل کی صورت میں لکھے گئے تھے۔ ترجمے کے باوجود آزاد نے اپنے مخصوص و منفرد طرزِ ادا کو سلیقے سے باقی رکھا ہے اور یہی ان کا کمال ہے۔ ان تمام مضامین میں شہرتِ عام اور بقائے دوام کا دربار کو (حالاں کہ یہ بھی ایڈیسن کے مضمون پر مبنی ہے اور اس کے ابتدائی حصے تو ترجمہ ہیں) بدل کر ایسا طبع زاد بنا دیا ہے کہ اسے آزاد کی تخلیق اور اُن کی تمثیل نگاری کا شاہ کار کہنا چاہیے۔ اس میں جو ہستیاں پیش کی گئی ہیں وہ سب تاریخی ہیں اور زیادہ تر ہندوستان، اُردو ادب کی تاریخ اور ہمارے ماحول اور روایت سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان میں فارسی و یونانی تاریخ کی وہ ہستیاں بھی شامل کر لی گئی ہیں۔ جو ہمارے عام قصص اور روایت کا حصہ بن گئی ہیں، جیسے ایران کے حافظ، سعدی فردوسی اور نادر شاہ، یونان کے سکندر افلاطون اور ارسطو وغیرہ۔ ان تصویروں کی صورت کشی و کردار نگاری میں آزاد کی اپنی نظر اور ذاتی رائے کو بڑا دخل ہے۔ آزاد نے تصویروں کا ایک ایسا نادر البم کھول دیا ہے۔ جن میں ان کی وہی قوت مرقع نگاری جو آبِ حیات کو دوام بخشتی ہے زیادہ ارتکاز اور فن کے ساتھ مل کر اس مضمون کو دوام بخشتی ہے۔

شہرت عام اور بقائے دوام کا دربار'' میں ایک خواب کے تمثیلی عالم کے بیان کے بعد وہ حقیقی تصویریں سامنے آنے لگتی ہیں جو واقعیت نگاری کے باعث، دوام بخشتی ہیں۔ سب سے پہلے راجوں کے راجہ مہاراجہ رام چندر جی اور والمک کی تصویریں سامنے آتی ہیں۔ اس کے بعد مہاراجہ راجہ بکرماجیت سنگھاسن بتیسی پر جلوہ دکھاتے ہیں۔ راجہ بھوج کے آنے پر کچھ قیل و قال ہوتا ہے لیکن ان کے دور میں سنگھاسن بتیسی کی تصنیف پر کالی داس ان کے سر پر تاج رکھتے ہیں۔ دوسری طرف سے رستم اور فردوسی آتے ہیں اور ایک دوسرے کو دعا دیتے ہیں۔ سکندر اور دارا بھی آ کر ساتھ ہو جاتے ہیں اور سکندر نظامی گنجوی کو بلا کر اُن کے سر پر پانچ لڑی کا سہرا باندھتا ہے۔ سکندر کے اُستاد ارسطو اور اُس کے اُستاد افلاطون اور اس کے اُستاد سقراط منظر میں نئی روح پھونکتے ہیں۔ اسی طرح ہارون الرشید اور مامون الرشید آتے ہیں اور بقائے دوام سے ہم کنار ہوتے ہیں۔ محمود غزنوی

اور ایاز کی آمد سارے منظر کو دل کش بنا دیتی ہے۔ انوری وخاقانی اور ظہیر فاریابی کے مرقع دل فریب ہیں۔ چنگیز خاں کی آمد پر اعتراض ہوتا ہے مگر طورۂ چنگیز خاں کی بدولت اُسے بھی داخلہ مل جاتا ہے۔ اسی طرح ہلاکو خاں کو محقق طوسی اور بوعلی سینا کی بنا پر داخلہ ملتا ہے۔ امیر تیمور لنگڑاتے ہوئے سامنے آتے ہیں اور کرسی پر بیٹھ کر ابنِ عرب شاہ کو طلب کرتے ہیں۔ حافظ شیرازی اور شیخ سعدی کے نقوش بڑی دل کشی کے ساتھ اُبھرتے ہیں۔ اس کے بعد شاہانِ مغلیہ کی تصویریں سامنے آتی ہیں جن میں شہنشاہ اکبر کے نقوش آزاد کی اُس گہری عقیدت کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ جہانگیر کا مرقع نور جہاں کے ساتھ دل کش و دل فریب ہے۔ شاہ جہاں اپنی پوری شان وشوکت اور جاہ وجلال سے سامنے آتا ہے اور دربار میں جگہ پاتا ہے۔ اورنگ زیب عالم گیر کے سلسلے میں آزاد کی ناپسندیدگی کا اظہار نعمت خان عالی کے اس طنزیہ فقرہ سے ہوتا ہے کہ ارے ارکین دربار! ہمارے ظلِ سبحانی نے اس کم بخت سلطنت کے لئے بھائی سے لے کر باپ تک کا لحاظ نہ کیا۔ اس پر بھی تمہارے اعتراض اس دربار میں اُسے جگہ نہ دیں گے۔ اس لطیفے پر ان دونوں کو بھی ہنس کر قبول کرلیا جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ شیواجی آتے ہیں اور صاحب ہمت ہونے کا دعوئی کر کے کرسی کھینچ کر خود بیٹھ جاتے ہیں۔ محمد شاہ رنگیلا گانے بجانے والوں کے ساتھ آتا ہے۔ اس کے ساتھ تلوار کھینچے ہوئے نادر شاہ آتا ہے۔ محمد شاہ طائفہ کے ساتھ نکالے جاتے ہیں، اور نادر شاہ کو چنگیز خاں کے پاس جگہ ملتی ہے۔ آخر میں ہندوستانی شعر آتے ہیں جن میں سے چند منتخب کرلئے جاتے ہیں۔ ان سب کی تصویریں مختصر مگر کمال کی پُرتاثیر ہیں ان سب کے بیان میں آزاد کا قلم جادو جگاتا ہے اور پھر آخر میں آزاد مضمون کو ڈرامائی انداز میں اس طرح ختم کرتے ہیں۔

> ”اب میں نے دیکھا کہ فقط ایک کُرسی خالی ہے اور بس۔ اتنے میں آواز آئی کہ آزاد کو بلاؤ۔ ساتھ ہی آواز آئی کہ شاید وہ اس جرگے میں بیٹھنا قبول نہ کرے مگر پھر وہیں کوئی بولا کہ اسے جن لوگوں میں بٹھا دو گے بیٹھ جائے گا۔ اتنے میں آنکھ کُھل گئی۔ میں اس جھگڑے کو بھی بھول گیا اور خدا کا شکر کیا کہ بلا سے دربار میں کرسی ملی یا نہ ملی، مُردوں سے زندوں میں تو آیا۔“

سو سال کا عرصہ گزرا آزاد اردو ادب کے عناصرِ خمسہ کی اسی کُرسی پر شان کے ساتھ براجمان ہیں۔

”نیرنگِ خیال“ کا سب مواد کم وبیش ماخوذ یا ترجمہ ہے۔ صرف یہ ایک مضمون ہے جسے آزاد نے اس تمثیلی انداز پر خود اُٹھایا ہے۔ اس کے سب مضامین الگ الگ ایسی تاثیر رکھتے ہیں کہ اگر ہم اُنھیں جیسا کہ ڈاکٹر احسن فاروقی نے کہا ہے، اُردو میں مختصر افسانہ نگاری کا نقشِ اول کہیں تو غلط نہ ہوگا۔ پھر جونسن اور ایڈیسن کے وہ مضامین جن کا آزاد نے ترجمہ کیا ہے، خود انگریزی ادب میں مختصر افسانے کے پیش رو سمجھے جاتے ہیں۔ ان مضامین کو اگر افسانے کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو ان میں نہ صرف اتحادِ تاثر ملتا ہے۔ بلکہ قصہ

کا دل کش تسلسل بھی نمایاں ہے سیر زندگی تو ویسا ہی اشاراتی افسانہ ہے جیسا کہ آج کل کے کچھ افسانہ نگار لکھتے ہیں۔ ایک اہم بات جو افسانہ کے تعلق سے ان مضامین میں ملتی ہے وہ قوتِ بیان اور آزاد کا ڈرامائی انداز ہے جس سے وہ تصویروں میں رنگ بھر کر جان ڈال دیتے ہیں۔ آزاد کے اندازِ بیان کی تخلیقی قوت اتنی پُر اثر ہے کہ یہ مضامین بھی ہمارے جدید افسانہ نگاروں کے لئے ایک نمونہ بن جاتے ہیں۔ یہاں افراد کے جو نقشے جمائے گئے ہیں انھیں جامعیت واختصار کے ساتھ ایسے اُبھارا ہے کہ خود یہ عمل مختصر افسانے کے لئے موزوں ہو جاتا ہے۔ اس لئے نیرنگِ خیال کے مضامین کو مضمون نگاری کی ابتدا کہنے کے بجائے کیوں کہ اس اولیت کا سہرا سرسید کے سر ہے۔ اگر مختصر افسانے کی ابتدا کہا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا۔ ان مضامین کی اصل قدر وقیمت شاعرانہ اندازِ نثر میں پوشیدہ ہے جس پر ہم آئندہ صفحات میں بحث کریں گے۔ آبِ حیات کی طرح نیرنگِ خیال بھی اسی لئے اُردو نثر کے شاہ کاروں میں شمار کی جاتی ہے۔ آزاد کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ترجمے کو بھی، توضیحی وتشریحی جملوں کی مدد سے اپنے مخصوص ومنفرد اسلوب میں ڈھال لیا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ یہ مضامین ترجمہ نہیں بلکہ اصل ہیں۔ یہ کام کسی اور سے اس طور اور اس سطح پن نہ ہو سکا۔ اس بات کو سمجھنے کے لئے ذیل کی انگریزی عبارت کو پڑھ کر اُردو ترجمے کو دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ ترجمہ نہ صرف خیال کا پوری طرح احاطہ کر رہا ہے بلکہ ایک آدھ لفظ کے اضافے سے یہ ترجمہ پوری طرح اُردو ادب کے رنگ ومزاج میں ڈھل گیا ہے۔ یہاں اُردو کے طرزِ ادا نے انگریزی طرز اور خیال دونوں کو جذب کر کے اُسے اپنی صورت دے دی ہے۔ یہاں ایک غیر زبان کا کلچر اُردو کلچر میں اس طرح سمو دیا گیا ہے کہ اس کی دوسری مثال مشکل سے ملے گی۔ اس بات کی وضاحت کے لئے پہلے اصل انگریزی متن کی یہ عبارت پڑھیے:[۱۱۴]

> "It is reported of the persians by an ancient writer that the sum of their education consisted in teaching youth to ride,to shoot with the bow, and to speak Truth. The bow and the horse were easily mastered, but it would have been happy if we had been informed by what arts veracity was cultivated, and by what preserua times preservatives a persian mind was secured against the temptations to falsehood"

اب اس انگریزی عبارت کے اُردو ترجمہ کو دیکھئے کہ ترجمہ متن سے قریب تر اور اصل کے عین مطابق ہے مگر اس میں خود آزاد کا اپنا منفرد اسلوب بیان کس خوب صورتی کے ساتھ سامنے آیا ہے۔

> ''عہد قدیم کے مورخ لکھتے ہیں کہ اگلے زمانے میں فارس کے شرفا اپنے بچوں کے لئے تین باتوں کی تعلیم میں بڑی کوشش کرتے تھے: شہسواری، تیر اندازی اور راست بازی شہسواری اور تیر اندازی تو بے شک سہل آجاتی ہوگی مگر کیا اچھی بات ہوتی اگر ہمیں معلوم

> ہو جاتا کہ راست بازی کن کن طریقوں سے سکھاتے تھے اور وہ کون سی سپر تھی کہ جب دروغ و یوز ادا آکر ان کے دلوں پر ہیشۂ جادو مارتا تھا تو یہ اس کی چوٹ سے اس کی اوٹ میں بچ جاتے تھے۔" [۱۱۵]

دیکھیے آزاد نے کس طرح اُردو ترجمے کو اُردو نثر کی روایت سے جا ملایا ہے اور کس طرح موزوں ترین الفاظ کو اپنی نثر کی مخصوص شاعرانہ رنگینی اور منفرد نحوی ساخت میں ٹانک کر سجا دیا ہے۔ اس نوع کا ترجمہ طبع زاد تحریر سے بھی زیادہ وقت طلب کام ہے اور اسی لئے نیرنگِ خیال ترجمہ ہوتے ہوئے بھی طبع زاد ہے۔ یہی تخلیقی ترجمے کا کمال ہے اور نیرنگ خیال اس کی منفرد مثال ہے۔

سخن دانِ فارس:

"سخن دانِ فارس" ان لیکچروں کا مجموعہ ہے جو آزاد نے ۱۸۷۲ء۔۱۸۷۴ء کے درمیان لاہور کے ٹریننگ کالج کے طلبہ کے لئے تیار کیے تھے۔ سخن دانِ فارس کا پہلا حصہ ۱۸۷۶ء میں لاہور سے شائع ہوا۔ ۱۸۸۶ء میں سفرِ ایران سے واپس آکر انھوں نے حصہ اول و حصہ دوم پر نظرِ ثانی کی اور ۱۵ اگست ۱۸۸۷ء کو اس پر مختصر سی تمہید لکھی اور بتایا "جانتا ہوں کہ حالت موجودہ اس کی مشتہر کرنے کے قابل نہیں مگر کیا کروں انتظارِ فرصت میں پندرہ برس گزر گئے۔ اب اہلِ طلب کے تقاضے غالب اور دل مغلوبِ مروت ہے۔ خدا کے سپرد کر کے مطبع کے حوالے کرتا ہوں۔ [۱۱۶] لیکن یہ کتاب ان کے عالمِ جنوں میں چلے جانے کے برسوں بعد پہلی بار ۱۹۰۷ء میں لاہور سے شائع ہوئی۔ یہ اُردو زبان میں لسانیات کے موضوع پر علمی لیکچروں کا پہلا مجموعہ ہے اور جدید علم اللسان پر اُردو میں پہلی تصنیف ہے۔

حصہ اول میں آزاد نے زبان سے اپنی گہری دلچسپی کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ مجھے اس تحقیقات کا شوق نہیں، جنون ہے۔ لڑکپن میں بھی لفظوں کے حروف کو ہیر پھیر، ادل بدل کر فارسی اور سنسکرت کے لفظوں کو ملایا کرتا تھا۔ اس زبان میں تھوڑی تھوڑی معلومات بھی پیدا کیں۔ بڑی کوشش سے ژند، پہلوی اور دری کی کتابیں جو مل سکیں بہم پہنچائیں۔ انھی کے لئے بمبئی گیا۔ پھر ایران تک سفر کیا۔ موبدوں اور دستوروں سے ملا۔ ایک برس وہاں رہا لیکن افسوس یہ ہے کہ فائدہ بہت کم حاصل ہوا۔ اور مزید لکھا کہ جو کچھ آزاد کی ناتمام تحقیق نے میدانِ تلاش میں دانہ دانہ چن کر سرمایہ بنایا ہے قلم کی معرفت کاغذ کے حوالے کرتا ہے۔ [۱۱۷] لسانیات سے آزاد کی یہ دلچسپی آبِ حیات کے اُس باب سے بھی نمایاں ہے جو زبان اُردو کی تاریخ کے بارے میں لکھا گیا ہے۔

سخن دانِ فارس میں پہلے آزاد نے فلسفۂ لُغات و زبان پر روشنی ڈال کر اس کے اصول بیان کرتے ہوئے اُسے فلاسفۂ یونان کا قدیمی فن بتایا ہے جس سے مختلف زبانوں کی اصل اور تعلق کا پتہ چلتا ہے۔ یونانیوں

کے بارے میں ان کی معلومات، جیسا کہ ہم نے پہلے بھی اِشارہ کیا ہے، ناقص ہیں، علم اللسان کی باقاعدہ روایت یورپ میں اٹھارھویں صدی سے شروع ہوتی ہے۔

زبان کی تعریف کرتے ہوئے آزاد لکھتے ہیں کہ زبان اظہار کا وسیلہ ہے کہ متواتر آوازوں کے سلسلے میں ظاہر ہوتا ہے جنھیں تقریر یا سلسلۂ الفاظ یا بیان یا عبارت کہتے ہیں ۔[۱۱۸] یہاں آزاد علم اللسان (LINGUISTICS) اور علم الاصوات (PHONETIC) کو گڈمڈ کررہے ہیں۔ علم اللسان یا لسانیات وہ علم ہے جو زبان کے ماخذ، ساخت، تاریخ، علاقائی اختلاف وغیرہ سے بحث کرتا ہے اور علم الاصوات صوتی آوازوں، ان کے طبعی ابداع اور تحریری تعبیر اور تلفظ وغیرہ سے بحث کرتا ہے۔ آزاد زبان کو ہوائی سواری قرار دیتے ہیں جس پر خیالات سوار ہوکر دل سے نکلتے ہیں اور کانوں کے رستے اوروں کے دماغوں میں پہنچتے ہیں ۔[۱۱۹] لیکن جب زبان کی پیدائش پر بات کرتے ہیں تو اس مفروضے کی خود ہی نفی کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ خدا نے انسان ایک ایسا طلسم قدرت بنایا ہے کہ وہ خود زبان پیدا کرسکتا ہے[۱۲۰] اور ولادت زبان کے بارے میں یہ نتیجہ نکالتے ہیں، جو میکس مُلر سے ماخوذ ہے کہ پہلے کچھ اِشارے تھے پھر کچھ آوازیں پھر باہمی اتفاق سے کچھ الفاظ آپس کے سمجھنے سمجھانے کے لئے مقرر ہوگئے۔[۱۲۱] اس کے بعد آزاد لغت اور اصطلاح کا فرق سمجھاتے ہیں۔ لغت وہ ہے کہ جس پر جمہور کا اتفاق ہو۔ اصطلاح وہ ہے جس پر خاص گروہ کا اتفاق ہو۔ پھر فلسفۂ زبان کا منصب بتاتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اُس کا منصب ہے تقریر کے ہر لفظ کو کُریدنا جس سے کہ زبان مرکب ہے وہ لفظ کی اصل و نسل، ولادت سے وقتِ موجود تک، دریافت کرتا ہے۔[۱۲۲] اور مثال میں گریبان، کلابتوں اور خربُوزہ کے اصل کو زیر بحث لاتے ہوئے فارسی و سنسکرت کو ایک گھرانے کی نسل قرار دیتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ انھیں علم اللسان کی افادیت سے کوئی سروکار نہیں ہے بلکہ وہ اس کی محض دلچسپی اور خوشی حاصل ہونے کی بات کرتے ہیں:

> ”جب تم کوئی شکل اقلیدس کی حل کرتے ہو یا ایک حساب کے سوال کا جواب نکال لیتے ہو یا ایک بچہ کوئی پہیلی بوجھتا ہے تو کیا خوشی حاصل ہوتی ہے۔ ہزاروں پھول پھل بوٹیاں نباتات، جمادات ہیں اگر اُن کے مزے اور اصل تاثیریں معلوم کرکے تمھیں خوشی حاصل ہوتی ہوگی تو لفظوں کی اصلیت دریافت کرکے بھی ضرور خوشی حاصل ہوگی۔“[۱۲۳]

اس کے بعد آزاد الفاظ کی بحث پر آتے ہیں اور الفاظ و اشیاء کا تعلق واضح کرکے وقت کے ساتھ الفاظ میں تبدیلی کے اصول وضع کرتے ہیں اور ساتھ ہی تغیرات کے اسباب کا جائزہ لے کر مثالوں سے واضح کرتے ہیں، زبان کی زندگی اور موت کا سوال اُٹھاکر کہتے ہیں کہ زبان کا استقلال اور آئندہ کی زندگی چار ستونوں کے استقلال پر منحصر ہے: (۱) قوم کا ملکی استقلال ۔(۲) سلطنت کا اقبال (۳) اس کا مذہب (۴) تعلیم و تہذیب۔ اس کے بعد ان چار اصولوں کے معیار پر سنسکرت زبان اور فارس کی قدیم زبان کا جائزہ لے کر

زبان کی زندگی اور موت کے اصولوں کو ثابت کرتے ہیں۔ یہاں وہ وحدت لسانین کے موضوع سے اُردو داں طبقے کو متعارف کراتے ہیں۔ یہاں وہ دونوں زبانوں کے بہت سے الفاظ کا مطالعہ کرتے ہیں جو نامِ اقربا، اعضائے بدن، قدرتی اشیاء ضروری اجناس، جانوروں کے نام اور اعداد سے تعلق رکھتے ہیں۔ پھر وہ الفاظ کے مبادلے کے اصول بتا کر قوموں کے میل جول اور ربط ضبط کے عمل کو واضح کرتے ہیں۔ وہ تین قسم کے اتحاد کا ذکر کرتے ہیں۔ ابتدائی اتحاد، وسطی اتحاد اور دنیاوی اتفاقات پر بحث کر کے بتاتے ہیں کہ ”سنسکرت اور فارسی کے لفظ جو اصل میں متحد ہیں ان میں تبدیلیاں کن اصول کے بموجب ہوئی ہیں“ اور پھر اتحاد، اصلیت کے ان سات اصولوں کی صورتیں بتا کر مثالوں سے واضح کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ ملتی ہوئی آوازوں سے دھوکا کھانے سے روکتے ہیں۔ وہ حروف کی تاریخ اور تحریر کی تاریخ پر روشنی ڈالتے ہیں۔ چین و مصر کے تصویری حروف کا ذکر کرتے ہیں مگر اُن سے موجودہ رسم الخط کی طرف عملِ ارتقاء کو واضح نہیں کرتے، اور حروف تہجی کی تشریح پر آ جاتے ہیں۔ وہ حروف کا ملکی آب و ہوا سے تعلق بھی دکھاتے ہیں اور قریب المخرج حروف کے بدل جانے کی مثالیں بھی دیتے ہیں۔ یہاں محسوس ہوتا ہے کہ وہ صوتی رجحان اور صوتی قانون میں فرق نہیں کر سکتے۔ معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے یورپ کے علمائے لسانیات سے استفادہ تو ضرور کیا ہے۔ مگر ہر جگہ اپنی قیاس آرائی کو بھی داخل کیا ہے۔ اس قیاس آرائی سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ یہاں قدیم لغت نویسوں کے دائرے میں ہی رہنا پسند کرتے ہیں۔ صوتی تبدیلیوں کے بعد وہ حرکات کی وضاحت کرتے ہیں۔ اُن کے نزدیک ژند کا دائیں سے بائیں لکھا جانا تعجب انگیز ہے کیوں کہ وہ آریاؤں کو بائیں سے دائیں لکھنے والا مانتے ہیں۔ یہ بات جدید تحقیق نے ثابت کر دی ہے کہ آریا لوگ دائیں سے بائیں اور بائیں سے دائیں دونوں طرح سے لکھتے تھے۔ اس بحث میں وہ فارسی اور سنسکرت کے افعال اور صیغوں کا مطالعہ بھی کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ جو حروف قریب المخرج ہیں وہ باہم بدل جاتے ہیں۔ جن حرفوں کے مخرج دُور ہیں اور جن کے مقام بہت پاس پاس ہیں وہ نہیں بدلتے۔[۱۲۴] اور یہ بھی واضح کرتے ہیں کہ ملک سخن میں کوئی لفظ صحیح نہیں۔ کوئی لفظ غلط نہیں۔ جس پر قبول عام اور رواج تام مہر کر دے، وہ ایک لفظ صحیح ہے۔ یہ نہ ہو تو صحیح بھی مردود۔[۱۲۵] آزاد اس پر بحث کرتے ہیں کہ فارسی اور سنسکرت کے متحد الاصل لفظوں میں کن اصولوں کے بموجب تبدیلیاں ہوئی ہیں اور ان اصولوں کو مثالوں سے واضح کرتے ہیں۔ اس پر یہاں تقابلی مطالعہ ختم ہو جاتا ہے اور اسی کے ساتھ ”سخن دانِ فارس“ کا حصہ اوّل بھی۔

اس مطالعے میں آج علمائے لسانیات کو بعض خامیاں اور نقائص نظر آئیں گے۔ یہ بھی معلوم ہوگا کہ آزاد نے اہلِ مغرب کی تصانیف سے اصول وفلسفۂ زبان اخذ کر کے ان اصولوں کا اپنی زبانوں پر اطلاق کیا ہے اور ساری مثالیں فارسی، سنسکرت، عربی، اُردو سے دی ہیں۔ آزاد کو خود اس بات کا اندازہ ہے کہ اس عمل سے زبان میں ایک نئی تلاش کا راستہ کھلا ہے۔ ”سخن دانِ فارس“ کا یہ حصہ اُردو زبان و ادب کے مطالعے میں

ایک نئی چیز ہے۔ اس سے علم اللسان سے آزاد کے ذوق وشوق کا ہی پتہ نہیں چلتا بلکہ اُن کی لسانی سُوجھ بُوجھ کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ موضوع اور تحقیق کے لحاظ سے بھی یہ حصہ اُردو زبان کے مطالعہ میں اضافہ ہے اور جدید علم اللسان کے بانی کی حیثیت سے اولیت کا تاج اُن کے سر پر رکھتا ہے۔

"سخن دانِ فارس" کے دوسرے حصے میں گیارہ لیکچر شامل ہیں۔ پہلے لیکچر کا موضوع فارسِ قدیم کی تاریخ ہے۔ مگر اس میں بھی وہ فارسی زبان کے خیالات پر دوبارہ اظہار کرتے ہیں۔ یہاں فارسی زبان کی مقبولیت پر اظہار کرتے ہوئے وہ قیاس آرائی میں بھی اُلجھ گئے ہیں۔ قیاس آرائی آزاد کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔ ان کی قوتِ تخیل انھیں تحقیق کے دائرے سے اُٹھا کر قیاس آرائی کے دائرے میں لے آتی ہے جہاں وہ بہت خوش نظر آتے ہیں۔ دوسرا لیکچر ایران کی پُرانی زبانوں کے حالات پر دیا گیا ہے۔ آزاد ژند، پاژند اور استا سے شروع کر کے فارسی پر آتے ہیں اور یہاں بھی قیاس آرائی سے وہ اپنی بات ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ تیسرا لیکچر اسلام کے بعد زبانِ فارسی میں تبدیلی کے موضوع پر دیا گیا ہے۔ یہ لیکچر تشنہ وسرسری ہے۔ چوتھا لیکچر ایک طرح سے تیسرے لیکچر کا ضمیمہ ہے جسے فارس کی زبانِ مرجہ میں دوسرا انقلاب کا عنوان دیا گیا ہے۔ تیسرے اور چوتھے لیکچر کی خاص بات یہ ہے کہ ان میں آزاد نے فارسی کی اہم تصانیف سے اقتباس بھی پیش کیے ہیں جن سے نثر فارسی کے ارتقاء کا ایک خاکہ سامنے آجاتا ہے۔ پانچواں لیکچر قدمائے فارس کے اصول شرعی اور رسوم عرفی پر دیا گیا ہے۔ یہ لیکچر اس لئے بھی دلچسپ ہے کہ یہاں آزاد ،تاریخی مطالعہ سے قطع نظر کر کے فارسی تہذیب کی خصوصیات کو نہایت دل کش انداز میں پیش کرتے ہیں۔ چھٹے لیکچر میں اسلام کے بعد اہل ایران کے آداب ورسوم کو موضوع لیکچر بنایا ہے اور اسے دلچسپ انداز میں بیان کیا ہے۔ ساتویں لیکچر میں انشا پردازی پر موسموں کے اثرات کا جائزہ لیا ہے۔ یہاں بھی آزاد کا اندازِ بیان دلکش و خوبصورت ہے۔ انشا پردازی کے اعتبار سے یہ لیکچر سب سے بہتر ہے۔ آٹھویں لیکچر میں "زبانِ فارسی کا انداز اور دوسری زبانوں سے کیا نسبت رکھتا ہے" کو موضوع مطالعہ بنایا ہے۔ اس میں جو تفصیل دی گئی ہے وہ نہ صرف دلچسپ ہے بلکہ فارسی زبان میں لفظوں کے استعمال کے سلیقے کو بھی ظاہر کرتی ہے۔ اس لیکچر میں آزاد نے فارسی زبان کے نواوصاف کو مثالوں سے واضح کیا ہے۔ نواں لیکچر "زبانِ عربی سے مل کر زبان فارسی نے کیا کیا رنگ بدلے" کے موضوع پر دیا گیا ہے۔ نویں لیکچر کو ہم تیسرے لیکچر کا ضمیمہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے آزاد نے ترتیب میں موضوعات کا پوری طرح خیال نہیں رکھا ورنہ نویں لیکچر کو چوتھا لیکچر ہونا چاہیے تھا۔ اس میں فارسی پر عربی زبان کے گہرے اثرات کے ۳۱ نکات مثالوں کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں۔ یہ نہایت دلچسپ مطالعہ ہے جس میں مثالوں سے تصویر کو واضح طور پر اُجاگر کیا گیا ہے۔ دسویں لیکچر میں "فارسی پر ہندوستان میں آ کر کیا کیا رنگ چڑھے اور عہدِ مغلیہ میں کس حد تک فارسی زبان بدل گئی کو موضوع مطالعہ بنایا ہے۔ ہندوستانی فارسی کے موضوع پر یہ لیکچر خاص اہمیت کا حامل ہے۔ یہاں جو مثالیں آزاد نے دی ہیں۔ وہ

سفرِ ایران کے دوران اہلِ زبان کے منہ سے سُنی ہوئی زبان سے لی گئی ہیں۔ گیارہویں لیکچر میں نظم فارسی کی تاریخ اور سخن دانوں کا حال بیان کیا گیا ہے۔ اس لیکچر میں تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ اس لیکچر کو پڑھتے ہوئے ذہن ''شعرالعجم'' کی طرف جاتا ہے۔ ''شعرالعجم'' کا سارا زور فارسی شاعری اور شاعروں کے مطالعہ پر ہے جب کہ ''سخن دانِ فارس'' میں زور لسانی مطالعے پر ہے۔ یہاں ایک اور تصنیف جو آزاد سے منسوب کی جاتی ہے۔ ''نگارستانِ فارس'' ہے۔ اس میں بھی نظم فارسی کی تاریخ رُودکی سے واقف بٹالوی تک بیان کی گئی ہے لیکن اس کو پڑھتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ غالباً یہ وہ یادداشتیں یا اشارات ہیں جو آخری لیکچر کے لئے آزاد نے دورانِ مطالعہ قلم بند کیے تھے۔ اور اُن کی وفات کے بعد آغا محمد طاہر نے انھیں ترتیب دے کر ۱۹۲۲ء میں شائع کروا دیا تھا۔ ''نگارستانِ فارس'' کا ذکر یا حوالہ آزاد کی تحریروں اور خطوط میں بھی کہیں نظر نہیں گزرا۔ ''نگارستانِ فارس'' کی تاریخی یا تحقیقی اہمیت کی حامل نہیں ہے اور تنقیدی نقطۂ نظر سے بھی اس کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ اس کا اسلوب بیان بھی پھیکا و بے رنگ ہے۔

''سخن دانِ فارس'' کی ایک قابلِ ذکر بات یہ بھی ہے کہ آزاد نے اپنے وسطی ایشیاء کے سفر کے مناظر کو جابہ جا ایران سے منسوب کر دیا ہے۔ جس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ آزاد کا سفرِ وسطی ایشیاء جاسوسی (پرچہ نویسی) کا سفر تھا جس پر انگریز حکام نے منشی من پھول کی قیادت میں انھیں بھیجا تھا اور اس سفر کو راز میں رکھنے کی ہدایت کی تھی۔ آزاد نے واپس آ کر بھی اس سفر کو سفرِ ایران بتایا تھا۔ ۱۸۸۵ء میں انھوں نے پہلا اور آخری سفرِ ایران کیا تھا اور وہاں سے واپس آ کر ''سخنِ دانِ فارس'' پر نظرِ ثانی کی اور زبانِ ایران کے روزمرہ و محاورہ کا جابہ جا اضافہ کیا تھا لیکن موسم کے مناظر وغیرہ کو اسی طرح چھوڑ دیا تھا۔ جہاں جہاں ایران کے بارے میں اور دوسری باتیں بیان کی ہیں وہ اَن دیکھی ہیں اور مالکم کی دو جلدوں میں ''تاریخ ایران'' سے ماخوذ ہیں۔[۱۲۶]

دربارِ اکبری:

''دربارِ اکبری'' لکھنے کا خیال آزاد کے ذہن میں برسوں سے تھا لیکن اپنی دوسری معروفیات کے باعث اس پر توجہ نہ دے سکے۔ ''انجمن مفید عام قصور'' کے رسالے میں ان کے دو مضامین: ایک ''خان خاناں'' پر (مئی ۱۸۷۶ء) اور دوسرا ''بیربر'' پر (اگست ۔۱۸۷۶ء) میں شائع ہوئے۔ یہ دونوں مضامین ''دربارِ اکبری'' میں شامل مواد کا نقشِ اوّل ہیں۔ اس کے بعد بھی، جیسا کہ ان کے خطوط سے معلوم ہوتا ہے، وہ دربارِ اکبری کے لئے مواد جمع کرتے رہے اور جب مسودہ مکمل ہوا تو وہ عالمِ جنون میں جا چکے تھے لیکن اپنے مسودہ کو اسی طرح بہ حفاظت سینے سے لگائے رہے۔

''دربارِ اکبری'' کا پہلا ایڈیشن ۱۸۹۸ء میں رفاہِ عام پریس لاہور سے مولوی ممتاز علی نے شائع کیا

اور اپنے مقدمہ میں یہ بھی لکھا کہ خود اُنھوں نے اس نامکمل مسودہ کو مکمل کیا اور جا بہ جا جملوں کا اضافہ کیا اور اس کا ضمیمہ بھی تیار کیا جس میں ستر اشخاص کے حالات درج ہیں۔ آزاد کے بیٹے آغا محمد ابراہیم نے اپنے "مقدمہ" کے ساتھ دربارِ اکبری کا دوسرا ایڈیشن ۱۹۱۰ء میں لاہور سے شائع کیا اور اپنے "مقدمہ" میں نہ صرف مولوی ممتاز علی کے دعووں کی تردید کی بلکہ یہ بھی لکھا کہ مسودوں کا بستہ دریائے راوی میں ڈالنے کا واقعہ بھی درست نہیں ہے اور وہ مسودہ جو انھوں نے اشاعت کے لئے ممتاز علی کو دیا تھا وہ آخری مرتبہ صاف شدہ مسودہ تھا لیکن چوں کہ حضرت مرحوم (آزاد) کا قاعدہ تھا کہ ہر ایک مسودہ میں ہمیشہ ترمیم کرتے رہتے تھے اس لئے وہ جگہ جگہ سے کٹا ہوا ضرور تھا۔ میر صاحب (ممتاز علی) موصوف نے "دربارِ اکبری" چھاپنے کے بعد کتاب مذکور کا مسودہ جو میں نے اُن کو دیا تھا۔ مجھے واپس کر دیا اور دیتے وقت وہ تتمہ کا مسودہ دستخطی حضرتِ مرحوم (آزاد) نکالنا بھول گئے جس کی نسبت انھوں نے ایسی دیدہ دلیری سے لکھ دیا تھا کہ وہ قریباً تمام وکمال ہی اُن کے رشحاتِ قلم کا نتیجہ ہے۔ اصل کتاب میں مصنف نے جگہ جگہ "تتمہ" کا حوالہ دیا ہے۔ یہی ایک بدیہی ثبوت اس امر کا ہے کہ مصنف نے "تتمہ" لکھ لیا تھا۔ مسوداتِ مذکورہ بالا جس کا جی چاہے میرے پاس دیکھ سکتا ہے۔[۱۲۷] ایک اور واضح ثبوت اس کا طرزِ ادا ہے جو اس بات کا غماز ہے کہ یہ تحریر آزاد اور صرف آزاد کی ہے۔ اس کا امکان ضرور ہے کہ مسودہ میں بعض الفاظ یا جملوں کے حصے جو مسودہ میں پرچیوں پر لکھے ہوئے تھے، اِدھر اُدھر ہو جانے کی وجہ سے مولوی ممتاز علی نے قیاس سے اضافہ کر دیے ہوں۔ باقی شواہد مولوی ممتاز علی کے دعوے کی تردید کرتے ہیں۔

"دربارِ اکبری" اُردو تاریخ نویسی کے تعلق سے اتنی ہی اہم اور اتنی ہی خام ہے جتنی "آبِ حیات" تحقیق وتنقید نگاری کے سلسلے میں اہم بھی ہے اور خام بھی۔ "دربارِ اکبری" میں آزاد نے مستند ماٰخذ سے مواد جمع کر کے ایک دور کی تاریخ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ مگر آبِ حیات کی طرح یہاں بھی اکثر قیاس آرائی سے کام لیا ہے۔ مختلف مناظر اور رزم و بزم کے نقشوں کے علاوہ غیر فطری قیاسی باتیں اور ضعیف روایات بھی، انشاء پردازی کے زور میں ان کے قلم سے نکل گئی ہیں۔ جن سے پڑھنے والوں کو بار بار واسطہ پڑتا ہے۔ مثلاً شادی کے زیرِ عنوان جو کچھ لکھا گیا ہے وہ اصل موضوع سے انحراف ہے[۱۲۸] اسی طرح ضعیف روایات شامل کر کے مافوق الفطرت باتوں سے کتاب کو سند کے درجے سے گرا دیا ہے جیسے اکبر بادشاہ کا گود میں ہوتے ہوئے بول اُٹھنا اور اپنی دودھ پلائی سے کہنا کہ "جیجی غم نہ کھاؤ۔ دودھ تمہارا ہی پیوں گا اور خبردار اس بات کا کسی سے ذکر نہ کرنا۔ جیجی حیران ہوئی اور ڈر کے مارے کسی سے نہ کہا۔[۱۲۹] اس طرح ایک اور یہ واقعہ لیجئے کہ "جب اکبر کی ماں حاملہ تھی تو ایک دن بیٹھی سی رہی تھی۔ یکا یک کچھ خیال آیا۔ سُوئی سے پنڈلی کو گودا اور اس میں سُرمہ بھرنے لگی۔ ہمایوں باہر سے آ گیا۔ پوچھا بیگم یہ کیا کرتی ہو۔ اُس نے کہا میرا جی چاہا کہ ایسا ہی گُل میرے بچے کے پاؤں میں بھی ہو۔ خدا کی قدرت دیکھو۔ اکبر پیدا ہوا تو اس کی پنڈلی میں بھی ویسا ہی

سُرمئی نشان تھا۔[۱۳۰] اسی طرح کے غیر فطری واقعات سے آزاد نے اکبر کی زندگی کو آراستہ کیا ہے۔ یہی قیاس صورتیں اور مقامات پر بھی نظر آتی ہیں۔ آزاد ایسا کوئی موقع جہاں اُنھیں انشا پردازی دکھانے کا موقع ملتا یا مل سکتا ہو، ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ ”سواری کی سیر۔“[۱۳۱] کے تحت جو نقشہ جمایا ہے وہ بھی انشا پردازی کا خوب صورت اظہار ہے۔ اس میں حال (عہدِ اکبر) اور مستقبل (بعدِ اکبر) کے مغلیہ کلچر کو ایک ساتھ جمع کر دیا ہے۔ اسی طرح ”سفر میں بارگاہ کا جو نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ وہ بھی اسی رنگ کا حامل ہے۔[۱۳۲] یہی صورت ”جشنِ نوروزی“ میں نظر آتی ہے۔[۱۳۳] ان موضوعات کا اثر یا خیال تو انھوں نے آئینِ اکبری۔ طبقاتِ اکبری اور منتخب القواعد وغیرہ سے لیا ہے لیکن ان کی تفصیل اپنی قوتِ تخیّل سے تخلیق کی ہے۔ وہ خود بھی مغلیہ کلچر کی پیداوار تھے جس سے ان کی قوتِ تخیّل کو پرواز کی آسانی ہوتی ہے۔ اکبر اور اس کے دور کے معروف لوگوں اور درباریوں کی سوانح عمری ہی اس کتاب کا موضوع ہیں اور ان کے مطالعے ہی سے اِس دور کے حالات اور اس کی اُجلی تصویریں سامنے آجانی چاہیے تھیں لیکن کتاب پڑھتے ہوئے ان شخصیتوں ہی کے تاثرات ذہن میں رہ جاتے ہیں اور یہ لوگ پورے بڑے منظر کا حصہ بن کر نہیں اُبھرتے۔

اس کتاب کی ایک خاص اہمیت یہ بھی ہے کہ اس دور میں جب مسلمان مورخ عرب و ایران کی تاریخ میں گُم تھے، آزاد پہلے شخص ہیں جنھوں نے اپنے ملک ہندوستان کی تاریخ سے دلچسپی لی اور ہندوستان کے ایک عظیم شہنشاہ کی زندگی و عہد کو موضوعِ تصنیف بنایا جسے وہ خود بھی تاریخِ ہند کا ایک عظیم ہیرو مانتے ہیں۔ آزاد خود بھی یہی لکھتے ہیں کہ:

> ”لوگ کہیں گے کہ آزاد نے دربارِ اکبری لکھنے کا وعدہ کیا اور شاہ نامہ لکھنے لگا۔ لو اب ایسی باتیں لکھتا ہوں کہ جن سے شہنشاہِ موصوف کے مذہب اخلاق عادات اور سلطنت کے دستور و آداب اور اس کے عہد کے رسم و رواج اور کاروبار کے آئین آئینہ ہوں۔ خدا کرے کہ دوستوں کو پسند آئیں۔“[۱۳۴]

ان الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جدید نظریۂ تاریخ لے کر اُٹھے ہیں لیکن جب ہم ”دربارِ اکبری“ پڑھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے تحقیق تو بہت کی، اکثر مقامات پر خود جا کر حالات سے آگاہی حاصل کی مگر اُن کے مزاج میں مورخ کی تنقیدی نظر اور غیر جانب داری کے بجائے جذبات کی فراوانی تھی اور اسی لئے وہ تاریخ نویسی کے منصب کو پورا نہیں کرتے اور اسی وجہ سے ”دربارِ اکبری‘ تاریخ کے بجائے ایک ایسی شاعری ہے جو پُرعظمت نثر میں لکھی گئی ہے۔ آزاد کی جذبات پرستی نے ایک صورت اور بھی اختیار کی ہے کہ وہ تاریخ لکھتے لکھتے اپنے حالات اور ذاتی خیالات و عقاید کی طرف مُڑ جاتے ہیں اور طنز پر اُتر آتے ہیں جن سے ان کی ذاتی محرومیوں کی صورت تو سامنے آجاتی ہے لیکن جن کا اکبر یا دربارِ اکبری سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ یہ انحرافات ”دربارِ اکبری“ کا سب سے بڑا نقص ہے۔ تاریخی شخصیتوں کو پیش کرتے ہوئے وہ

مورخ کی طرح غیر جانب دار ہونے کے بجائے شاعر کی طرح جذباتی ہو جاتے ہیں مثلاً ابوالفضل اور فیضی کے بارے میں لکھتے ہیں۔

> ”آزاد! آج کل کے روشن دماغ کہتے ہیں کہ دونوں بھائی حد سے زیادہ خوشامدی تھے، دوست ہے۔ ان لوگوں کے سامنے بجلی چمکتی ہے مگر پیچھے اندھیرا ہے۔ اُنھیں کیا خبر ہے کہ موقع وقت کیا تھا اور ان کا میدان کیسے پُرانے، پرزور اور جنگ آزمودہ دشمنوں سے بھرا ہوا تھا۔ یہی آئینِ جنگ اور یہی توپ و تفنگ تھے جنھوں نے ایسے حریفوں پر فتح یاب کیا۔ ایک امن و امان کی حکومت ہے جیسے محفلِ تصویر۔ اس میں بیٹھ کر جو چاہیں باتیں بنائیں، نئی سلطنت کا بنانا اور اپنے حسب مطلب بنانا اور پُرانی جڑوں کو زمین کی تہ میں سے نکالنا، انھیں لوگوں کا کام تھا جو کر گئے۔ خوشامد کیا آسان بات تھی۔ پہلے کوئی کرنی تو سیکھے۔“[۱۳۵]

پھر ابوالفضل و فیضی کے مذہبی خیالات کے بارے میں وہ جو کچھ کہتے ہیں اس کے سر پیر کا پتہ نہیں لگتا۔ بیرم خاں کے بارے میں جو کچھ لکھتے ہیں اس سے بھی جانب داری نمایاں ہوتی ہے۔ ”آزاد! اس برگزیدہ انسان کے کل حالات پڑھ کر صاحب نغز صاف کہہ دیں گے کہ اس کا مذہب شیعہ ہوگا۔“[۱۳۶] غرض کہ ابہام اور جانب داری ”دربارِ اکبری“ میں کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ خود اپنے دربار میں اکبر کا کہیں پتہ نہیں لگتا اور اُس کی شخصیت کی عظمتیں ہمارے ذہن پر نقش نہیں ہوتیں۔ یہاں شاہ نامہ فردوسی کا رُستم غائب ہو گیا ہے۔

”دربارِ اکبری“ کی سب سے اہم اور قابلِ توجہ بات اس کا مخصوص طرز ادا ہے جس کے زیرِ اثر ایسے بیانات سامنے آتے ہیں کہ جن سے پوری اُجاگر و نمایاں تصویر ذہن پر منقش ہو جاتی ہے۔ مثلاً منظر کشی کا یہ مختصر سا اقتباس دیکھیے:

> ”یہ عالم ہے کہ چاروں طرف پہاڑ، درختوں کا بن۔ گھاٹی ایسی تنگ کہ دو تین آدمی بہ مشکل چل سکیں۔ رستہ ایسا کہ پتھروں کی اُتار چڑھاؤ پر ایک لکیر سی پڑی ہے۔ اسی کو سڑک سمجھ لو۔ گھوڑوں ہی کا دل ہے اور اُنھیں کے قدم ہیں کہ چلے جاتے ہیں۔ کبھی دائیں پر کبھی بائیں پر کہیں دونوں طرف کھڈ ہیں کہ دیکھنے کو جی نہیں چاہتا۔ ذرا پاؤں ادھر ہوا، لڑھکا اور گیا۔“[۱۳۷]

کس جامعیت سے آزاد نے لفظوں سے یہ تصویر بنائی ہے کہ سارا نقشہ آنکھوں کے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے۔ اسی طرح بزم و رزم کی خوب صورت تصویریں بھی جا بہ جا ملتی ہیں۔ یہی طرزِ ادا ”دربارِ اکبری“ کا کمال ہے اور اسی لئے یہ تصنیف تاریخ سے زیادہ ادبی تصنیف بن جاتی ہے۔ تاریخی اعتبار اسے فکشن کی کتاب ہی کہنا چاہیے

لیکن طرزِ ادا کی وجہ سے آزاد کی یہ تصنیف آج تک زندہ ہے اور آئندہ بھی زندہ رہے گی۔

"دربارِ اکبری" کے طرزِ ادا میں ایک ایسا ڈرامائی انداز نظر آتا ہے جس نے اسے پُر اثر بنا دیا ہے۔ بہت سے تصویریں ایسی ہیں جن میں جذبات کے اثر نے غنائی شاعری کا سا کیف پیدا کر دیا ہے۔ میکالے کی "ہسٹری" کی طرح دربارِ اکبری بھی ایک تصویر خانہ (پکچر گیلری) ہے۔ میکالے ہی کی طرح آزاد محتاط مورخ نہیں ہیں۔ میکالے خود اپنی تردید کہیں نہیں کرتا مگر آزاد اکثر ایک ہی بات کو دو متضاد واقعات کے ساتھ پیش کر کے خود ہی اپنی تردید کر دیتے ہیں۔ میکالے تصویر کشی کے ساتھ سوشل معاشرتی حالات کے عکس کشی بھی کرتا ہے۔ آزاد کو عوام اور عام معاشرتی حالات سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ عام آدمی میں چھپا ہوا ہیرو اور ہیرو میں چھپا ہوا آدمی اسی لئے اُنھیں نظر نہیں آتا اسی نقص کی وجہ سے 'دربارِ اکبری' اُس قسم کی مرقع نگاری بن کر رہ جاتی ہے جیسی ہمیں فردوسی کے شاہ نامہ اور میر انیس کے مراثی میں ملتی ہے۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود "دربارِ اکبری" تاریخ نویسی کے جدید دور میں داخل ہونے کے تعلق سے پہلا قدم ہے اور یہی اولیت اس کی اصل اہمیت ہے۔ اس کے علاوہ آزاد کی انشا پردازی اور طرزِ ادا کا جادو یہاں اسی طرح جوت جگا رہا ہے۔ جس طرح آبِ حیات، نیرنگِ خیال، سخن دان فارس اور قصص ہند کے صفحات اس کے نور جگمگا رہے ہیں۔ یہی طرزِ ادا ان کی پہچان اور ان کی انفرادیت ہے اور اسی سے وہ کل بھی زندہ تھے۔ آج بھی زندہ ہیں اور کل بھی زندہ رہیں گے۔

آزاد کا اسلوبِ بیان:

انشا پردازی اور طرزِ بیان میں گہری دلچسپی محمد حسین آزاد کا شوقِ دلی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اسی شوق کو پورا کرنے کے لئے لکھتے ہیں اور طرزِ ادا پر اتنی محنت کرتے ہیں کہ اگر شوقِ دلی ساتھ نہ ہو تو کوئی ہرگز ایسا نہ کرے۔ وہ اپنے مسودے کی بار بار کاٹ چھانٹ اور اس میں ترمیم و تنسیخ کرتے رہتے ہیں۔ میجر سید حسین کو فروری ۱۸۸۴ء کے خط میں لکھتے ہیں۔ "آپ دیکھیے گا، قواعد کی کتاب ہے اور اصول و ضوابط بیان کیے ہیں اور پھر دیکھیے کہ طرزِ بیان کو ہاتھ سے نہیں کھویا۔ یہ بھی دیکھیے گا کہ مثالیں کیا خوش آئند بہم پہنچائی ہیں اور زبان کو اور محاورے کو کس قدر قوت دیتی ہیں۔ [۱۳۸] سفارشی چھٹی کسی کو لکھ کر دیتے تو اسے بھی کئی بار لکھتے اور یہاں بھی اپنا شوقِ دلی پورا کرتے۔ اسی شوق سے انھوں نے "آبِ حیات" کے مسودے کو بار بار درست کیا۔ "دربارِ اکبری" کی عبارتوں پر بار بار نظرِ ثانی کر کے اسے اپنی تخلیقی مشاطگی سے سنوارا اور اسی لئے ان کی تصانیف، قصہ کہانی کی طرح، مزے لے لے کر پڑھی جاتی ہیں۔ مزاج کے اعتبار سے وہ ادیب و انشا پرداز پہلے ہیں۔ اسی شوق دلی سے انھوں نے ایک ایسا طرزِ ادا تخلیق کیا جس کی تقلید نہیں کی جا سکتی۔ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ فارسی میں ابوالفضل اور ظہوری کے مُقلد پیدا ہو گئے مگر آزاد کا ابھی تک کوئی مقلد پیدا

نہیں ہوا۔ حقیقت یہ ہے کہ مولانا آزاد اپنے انداز کے آپ ہی مُوجد اور آپ ہی خاتم تھے۔"[۱۳۹] آیئے دیکھیں کہ یہ طرزِ ادا اور اندازِ بیان کیا ہے؟ مثلاً یہ چند جملے دیکھیے۔

(۱) اس بچے کی شمیم اقبال مُشک کی طرح تمام عالم میں پھیلے گی۔ (قصصِ ہند)

(۲) لیکن حضرت عشق نے شادی کی تھی اور محبت کے قاضی نے نکاح پڑھا تھا۔ (دربارِ اکبری)

(۳) آزاد ہندی نہاد کے بزرگ فارسی کو اپنی تیغ زبان کا جوہر جانتے تھے۔" آبِ حیات"

(۴) جس طرح ان کے کلاموں کو اُن کے حالات اور وقتوں کے واردات نے خلعت اور لباس پہن کر ہمارے سامنے جلوہ دیا ہوا ہے اس سے اربابِ زمانہ کے دیدہ و دل بے خبر ہیں۔" (آبِ حیات) ان جملوں کو، جو استعاروں، تشبیہوں اور بندش و تراکیب میں گُندھے ہوئے ہیں اگر سادہ عبارت میں لکھیں تو یوں کہیں گے کہ:

(۱) اس بچے کا اقبال ساری دُنیا میں پھیلے گا۔

(۲) یہ عشق و محبت کی شادی تھی۔

(۳) ہندی نہاد آزاد کے بزرگ فارسی کو اپنی زبان جانتے ہیں یا ہندی نہاد آزاد کے بزرگوں کی زبان فارسی تھی۔

(۴) جس طرح حالات و وقت نے ان کے کلام کو جلوہ دیا اس سے اربابِ زمانہ بے خبر ہیں۔

اب دیکھیے یہاں بات تو کہہ دی گئی ہے۔ لیکن اب یہ جُملے پھیکے سیٹھے سے ہو گئے ہیں۔ آزاد استعارہ و تشبیہ اور توصیفی ترکیبوں سے جو حشو کے طور پر جملوں میں لگا دی جاتی ہیں۔ ایک معمولی سا فقرہ بھی حُسن و لطافت کی تصویر بن جاتا ہے۔ آزاد کی لطافتِ ادا اور حُسنِ بیان تماماً اسی قسم کے حشویہ الفاظ اور فقرات کی مرہونِ منت ہے۔[۱۴۱] اور اسی سے وہ رنگینی بھی پیدا ہوتی ہے کہ جملہ منہ سے بولنے لگتا ہے۔ اس طرح آزاد کی نثر فطری شاعرانہ نثر کے دائرے ہی میں رہتی ہے جس میں بیک وقت اُردو نثر کی قدیم روایت بھی چہک رہی ہے اور ساتھ ہی وہ سادگی بھی موجود ہے جو عہدِ حاضر کے تقاضوں کے مطابق ہے۔

سرسید اُردو میں "جدید نثری نثر" (PROSAIC PROSE) کے بانی اور اس کی پہلی اہم مثال ہیں۔ جب کہ محمد حسین آزاد جدید شاعرانہ نثر" (POETIC PROSE) کی پہلی اور اہم مثال ہیں۔ "آثار الصنادید" کے پہلے ایڈیشن میں سرسید فارسی نثر کی روایت کے زیرِ اثر تھے جس کا عروج کمال ہمیں سہ نثری ظہوری اور 'جنگ نامہ' نعمت خان عالی میں نظر آتا ہے لیکن جب وہ اس جدید نثر کی طرف آئے جس کا اثر انھوں نے اٹھارھویں صدی کے انگریزی زبان کے نثر نگاروں سے قبول کیا تھا اور جس کا بہترین نمائندہ ایڈیسن تھا تو انھوں نے آثار الصنادید کے دوسرے ایڈیشن (۱۸۵۴ء) میں اپنی عبارت کو بدل کر اسے جدید دور کی سادہ نثر کے مطابق کر دیا اور پھر ہمیشہ کے لئے اسے اختیار کر لیا۔ آزاد نے بدلتے زمانے کے زیرِ اثر اپنی نثر کو سادگی

سے قریب رکھتے ہوئے اس میں استعارہ و تشبیہ اور حشویہ الفاظ اور فقروں سے حسن و لطافت پیدا کر کے اسے پُراثر و پُرکشش بنا دیا۔ یہی نثرِ آزاد کی انفرادیت ہے۔

آزاد نے جب نثر نگاری کا آغاز کیا تو اس وقت دو رجحان نمایاں تھے۔ ایک وہ جس کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے یعنی ظہوری، نعمت خاں عالیؔ اور بے دلؔ کا اثر اور دوسرا وہ انگریزی نثر کا رنگ جو سادگی اور بول چال کی زبان سے قریب تر تھا۔ ساتھ ہی تین اور اثرات نے بھی انھیں متاثر کیا۔ ایک ان کی جدید تعلیم جو دلّی کالج کی آزاد فضا میں رہ کر انھوں نے حاصل کی تھی۔ دوسرے ان کے والد مولوی باقر علی کا اُردو اخبار جس میں جدید سادہ نثر وسیلہء اظہار تھی اور تیسرے بچوں کی وہ درسی کتابیں جو انگریزی حکام کی زیرِ نگرانی جدید خطوط اور جدید سادہ نثر میں اُن سے لکھوائی گئی تھیں یا انھوں نے انعامی اشتہار کے جواب میں خود لکھ کر پیش کی تھیں۔ آزاد نے اس جدید نثر میں قدیم روایتِ نثر کا ایسا متوازن امتزاج کیا کہ استعارہ اور توصیفی تراکیب سے اس میں وہ شاعرانہ رنگ پیدا ہو گیا جو قصصِ ہند (۱۸۷۲ء) آبِ حیات (۱۸۸۰ء) اور دربارِ اکبری (۱۸۹۸ء) وغیرہ میں چہکتا بولتا نمایاں ہوا ہے۔

آزاد متفرق مضامین، لیکچر اور درسی کتابوں کی تصنیف و تالیف سے گزرتے ہوئے جب ''قصصِ ہند'' تک پہنچتے ہیں تو اُن کا اسلوبِ نثر پختہ ہو جاتا ہے۔ ''قصصِ ہند'' بھی درسی ضرورت کے لئے لکھی گئی تھی اور آزاد سادہ نثر لکھنے پر مجبور تھے لیکن اسے پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے مرغوب و منفرد طرزِ ادا کو نباہنے کے اتنے اہل ہو گئے تھے کہ ''قصصِ ہند'' زبان و بیان کا ایک خوب صورت سدابہار نمونہ بن گئی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ رنگینی سادگی سے مل کر بے ساختہ، فطری اور برجستہ ہو گئی ہے۔ یہاں کسی قسم کے تصنع یا بناوٹ کا احساس نہیں ہوتا۔ یہ وہ نثر ہے جو فکشن کے حوالے سے سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ اس طرزِ ادا میں جذبات، قوتِ تخیل سے مل کر، رنگ بھرتے ہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ آزاد کے لئے ان کی ذات سب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے اور اسی لئے وہ ہر چیز کو اپنی ذات کے آئینے میں دیکھتے ہیں۔ یہ افسانوی مزاج ہر جگہ اپنا رنگ جماتا ہے۔ اُن کی خود کلامی اور بار بار خود کو مخاطب کرنے کا عمل بھی اسی کا حصہ ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ آزاد! کہہ کر خود کو پکارنے کا عمل ان کی نثر میں مقطع کا درجہ رکھتا ہے۔ اور اس کی وہی اہمیت ہے جو غزل میں مقطع کی ہوتی ہے۔

آزاد کے طرزِ ادا میں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اُن کا جھکاؤ قدیم رنگِ نثر کی طرف ہے لیکن ساتھ ہی جدید رجحان بھی ان کو دل سے عزیز ہے جو قدیم سے مل کر ان کی نثر میں لو دیتا ہے۔ اسی امتزاج سے وہ طرزِ نو پیدا ہوتا ہے جو آزاد کی پہچان ہے جس میں ہر چیز نرم ہو کر ایرانی شائستگی کے ساتھ نمایاں ہوتی ہے۔ اس طرز میں وہ صفات بھی موجود ہیں جو نثر کو شاعری سے ملائے رکھتی ہیں۔ استعارہ و تشبیہ کے ساتھ، صوری و صوتی اثر رکھنے والے الفاظ کا استعمال اور ان سب کو ملا کر تخیلی تصویر پیش کر دینا آزاد کے طرزِ ادا کی خاص صفت

ہے۔ نثر کے اس طرز کی رہبر تعقل نہیں بلکہ قوتِ تخیّل ہے۔ نظم اور نثر میں یہی فرق ہے کہ نظم تخیّل پر مبنی ہوتی ہے اور نثر تعقل پر۔ نثر میں بھی تخیّل شامل ہوتی ہے۔ لیکن قابو تعقل ہی کا رہتا ہے۔ آزاد کے طرزِ ادا پر تخیّل غالب ہے۔ اور جہاں اُنھیں موقع ملتا ہے وہ خوب صورت تصویر بنا کر آنکھوں کے سامنے لا کھڑا کرتے ہیں۔ اسی لئے اُن کی نثر پر شاعری کا حُسن غالب رہتا ہے۔ نثر میں ایک مخصوص توازن کے ساتھ شاعرانہ صفات کی آمیزش و امتزاج یہی آزاد کی نثر ہے اور یہی آزاد کا طرزِ ادا اور اسلوب بیان ہے۔

یہ رنگ خاص طور پر ماضی کے حالات و واقعات کی تصویر کشی کرتے ہوئے ایسا اُبھرتا ہے کہ لفظوں سے بنی ہوئی یہ تصویر ذہن پر نقش ہو جاتی ہے۔ ''آبِ حیات'' میں افراد کے باب میں جو کچھ لکھا ہے اس میں صوری عنصر غالب ہے، اسی لئے میر تقی میرؔ اور انشاء اللہ خاں انشاءؔ وغیرہ کس مصور کی بنائی ہوئی تصویروں کی طرح سامنے آتے ہیں جن میں جذبات کی آمیزش اس طرح روح پھونکتی ہے کہ تصویر منہ سے بول اُٹھتی ہے۔ یہی آزاد کا رنگِ خاص ہے جو منفرد بھی ہے اور بے مثال بھی۔

آزاد اپنی نثر میں بہتے چشمے کی سی روانی پیدا کرنے کے لئے لفظوں کی ترتیب کو اس طرح جماتے ہیں کہ آمد کا سماں پیدا ہو جاتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ یہ نثر بے ساختگی کے عالم میں لکھی گئی ہے۔ جس میں الفاظ نگینے کی طرح جڑے ہوئے روشنی دے رہے ہیں۔ اچھے شعر کی طرح آزاد کی نثر میں بھی کسی لفظ کو بدلنا ممکن نہیں ہوتا۔ مشاطگی ان کی نثر کا جوہر ہے۔ آزاد کی نثر کو با آواز بلند پڑھیے تو یہاں ایک دھیما راگ سنائی دے گا۔ جس میں ہندوستانی و ایرانی موسیقی کے امتزاج سے ایک ایسا جوت جگایا ہے جس میں سوچ بھی ہے اور دلآویز شائستگی بھی اور جس سے بیان کا لطف دوچند ہو جاتا ہے۔

آزاد کی نثر میں ایک قابلِ ذکر بات یہ بھی ہے کہ وہ الفاظ کے صوتی اثرات کو کام میں لا کر لطفِ بیان اور موسیقانہ جھنکار پیدا کرتے ہیں مثلاً یہ ایک جملہ پڑھیے جس میں حرف دال ایک ایسی آواز کو جنم دے رہا ہے جس سے ایک دل کش لے پیدا ہو رہی ہے:

''اس وقت دروغ دیوزاد اپنی دھوم دھام بڑھانے کے لئے سر پر بادل کا دھواں دھار پکڑ لپیٹ لیتا'' (نیرنگِ خیال) اسی کے ساتھ وہ جملوں اور فقروں میں ایک قسم کا وزن اور جملے کے مختلف حصوں میں ایک اُتار چڑھاؤ کی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں جس سے وہ میٹھا دھیما قدرتی راگ پیدا ہوتا ہے جو آزاد کی انفرادیت ہے۔ اس راگ کو محسوس کرنے کے لئے ''آبِ حیات'' کی نثر کے یہ چند جملے پڑھیے:

(۱) ''حریف یہ بھی حرف رکھتے ہیں کہ شیخ ناسخ مخلوقِ فارسی کو تناسخ دے کر اُردو کی زندگی دیتے ہیں۔''

(۲) ''میر خلیق نازک خیالیوں میں ذہن لڑا رہے تھے کہ باپ کی موت نے شیشے پر پتھر مارا۔ عیال کا بوجھ پہاڑ ہو کر سر پر گرا جس نے آمد کے چشمے خاک ریز کر دیے مگر ہمت کی پیشانی پر ذرا بل نہ آیا۔''

(۳) ”طبقۂ سوم کے اشخاص جو حقیقت میں عمارتِ اُردو کے معمار ہیں انھوں نے بہت سے الفاظ پرانے سمجھ کر چھوڑ دیئے اور بہت سی فارسی ترکیبیں، جو مصری کی ڈلیوں کی طرح دودھ کے ساتھ منہ میں آتی تھیں، انھیں گھلایا۔“

ان اقتباسات اور جملوں کا تجزیہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ آزاد استعارہ وتشبیہ سے بیک وقت دو کام لیتے ہیں۔ ایک یہ کہ ان سے عبارت میں رنگینی پیدا کرتے ہیں اور ساتھ ہی مُجر دخیال کی مرئی تصویر اُتار دیتے ہیں جس میں ایک تصویر کے اندر اور کئی تصویریں اُبھرتی ہیں اور ایک منظر کو سامنے لا کھڑا کرتی ہیں جس سے سارا بیان دل کش ہو جاتا ہے۔ لفظوں کی ترتیب سے پیدا ہونے والے جماؤ سے ستار سے پیدا ہونے والا ارتعاش پیدا ہوتا ہے جو کانوں کو بھلا لگتا ہے۔ اس طرزِ ادا میں ماضی کی آواز بھی بازگشت کرتی ہوئی سُنائی دیتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ ماضی حال سے بغل گیر ہو رہا ہے۔ یہی اس طرزِ ادا کا حُسن ہے۔ الطاف حسین حالؔی نے جدید نثر کو ماضی کی نثر سے دور رکھنے کی تلقین کی تھی اور کہا تھا کہ ”جب تک ہمارے ہم وطنوں کے کانوں میں داستانِ امیر حمزہ اور بوستانِ خیال کی صدائیں بھری ہوئی ہیں ایسی ناآشنا آوازوں کو کون سُنتا ہے۔[۱۴۲] آزاد اس بات پر کان نہیں دھرتے اور ماضی کے ساتھ حال میں سفر کرتے رہتے ہیں اور ایک نئے امتزاج سے اپنے طرزِ ادا کو ایسی متوازن صورت دیتے ہیں کہ ماضی حال سے اور حال ماضی سے مل کر ایک جان ہو جاتا ہے۔ یہی امتزاج آزاد کے طرزِ ادا کی انفرادیت ہے۔ یہ طرزِ ادا افسانے، فکشن اور تخیلی نثر کا طرزِ ادا تو ضرور ہے لیکن یہ جدید تنقید کا طرزِ ادا نہیں ہے جس سے گہرے، تہہ دار، پے چیدہ خیال کا اظہار کیا جا سکے مثلاً ’آبِ حیات‘ سے یہ دو مختصر سے اقتباسات دیکھیے:

(۱) ”مگر ہجووں کا ... ورق ورق ہنسنے والوں کے لئے زعفران زار کشمیر کی کیاریاں ہیں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ طبیعت کی شگفتگی اور زندہ دلی کسی طرح کے فکر و تردد کو پاس نہ آنے دیتی تھی۔ گرمی اور مزاج کی تیزی بجلی کا حکم رکھتی تھی اور اس شدت کے ساتھ کہ نہ کوئی انعام اسے بجھا سکتا تھا نہ کوئی خطرہ اسے دبا سکتا تھا نتیجہ اس کا یہ تھا کہ ذرا سی ناراضی میں بے اختیار ہو جاتے تھے۔ کچھ اور بس نہ چلتا تھا۔ جھٹ ایک ہجو کا طومار تیار کر دیتے تھے۔“

(۲) ”مرزا (سودا) کی زبان کا حال نظم میں تو سب کو معلوم ہے کہ کبھی دودھ ہے کبھی شربت مگر نثر میں بڑی مشکل ہوتی ہے، فقط مصری کی ڈلیاں چبانی پڑتی ہیں اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ نثر اُردو ابھی بچہ ہے، زبان نہیں کھلی چناں چہ ”شعلۂ عشق“ کی عبارت سے واضح ہے کہ اُردو ہے مگر مرزا کی نثر فارسی معلوم ہوتی ہے۔“

اس طرزِ ادا کا سرسید کے ”مضامین“ حالؔی کے ”مقدمہ شعر و شاعری“ یا شبلی کی ”شعر العجم“ اور ”موازنہ انیس و دبیر“ کی نثر سے مقابلہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ رنگینی اور استعارہ وتشبیہ نے اسے تنقیدی نثر سے دور کر دیا

ہے۔ یہاں زور فکر و خیال پر نہیں بلکہ طرزِ ادا اور انشاء پردازی پر ہے جس میں قوتِ تخیل رنگ آمیزی کررہی ہے۔ یہ فکشن کی زبان ہے لیکن تنقیدی و علمی زبان نہیں ہے۔ اسی لئے یہ نثر ''قصصِ ہند'' میں مزا دیتی ہے، ''نیرنگِ خیال'' میں لطف دیتی ہے۔ اور ''آبِ حیات'' کو بھی فکشن کی کتاب بنادیتی ہے۔ ''دربارِ اکبری'' تاریخ کی کتاب ہے لیکن اس کی نثر کے بھی وہی حصے دل رُبا ہیں جہاں وہ قوتِ تخیل سے اپنے طرز ادا کے غبارے اُڑاتے ہیں۔ بہترین نثر وہ ہوگی جس میں تعقل و تخیل کا متوازن امتزاج ہوگا۔ آزاد تعقل کو چھوڑ دیتے ہیں۔ اور تخیل کی دُنیا میں چلے جاتے ہیں۔ اسی لئے مہدی افادی نے ان کی نثر کے بارے میں کہا تھا کہ ''آزاد صرف انشاء پرداز ہیں جن کو کسی اور سہارے کی ضرورت نہیں، اس لئے واقعات بھی انھوں نے جس قدر لکھے ہیں قصص (یعنی میلو) کی حیثیت رکھتے ہیں، جنھیں افسانۂ یارانِ کہن سمجھئے۔[۱۴۳] اس دور کی نثر قدیم نثر کو ترک کرکے جدید دور میں داخل ہوجاتی ہے اور انگریزی نثر کا مروجہ معیار اس کی منزل ٹھہرتا ہے۔ اسی لئے یہ دور جس میں سرسید، حالی، آزاد، شبلی اور نذیر احمد وغیرہ نمایاں ہیں، اُردو نثر کا اہم اور بڑا دور ہے۔ آزاد کا سفر بھی اسی راستے پر ہوتا ہے لیکن ان کی زادِراہ میں ماضی کے کھانے اور ظروف زیادہ ہیں۔ سرسید نے تو بہت پہلے کوٹ پتلون پہن لیا تھا لیکن آزاد زیادہ تر اب بھی فرغل و عبا میں نظر آتے ہیں مگر نئے لباس کو للچائی ہوئی نظروں سے دیکھ ضرور رہے ہیں۔

محمد حسین آزاد کے بارے میں آج عام رائے یہ ہے کہ وہ اُردو کے عظیم انشاپرداز ہیں۔ بلاشبہ انشا پردازی کی زیادہ تر خوبیاں ان کے ہاں ملتی ہیں مثلاً متوازن رنگین بیانی میں شاید ہی کوئی ان سے آگے ہو۔ ساتھ ہی انھوں نے اُردو نثر میں جدید رجحانات کو قدیم سے ملاکر ایک نیا روپ دیا جو اتنا مقبول ہوا کہ اُردو کے اہم انشاپردازوں نے اس کا اثر قبول کیا۔ مہدی افادی، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، آلِ احمد، سجاد انصاری اور رومانی تحریک کے دوسرے لکھنے والوں نے آزاد کے اثر کو قبول کرکے اپنی تحریروں کو لطفِ بیان سے تروتازہ کردیا۔ آزاد کے بعد کی نسل کے ہر قابلِ ذکر نثر نگار کے ہاں اُن کے طرزِ ادا کا اثر اور اس کی جھلک ضرور دکھائی دیتی ہے۔

مختلف ادبیات کی تاریخ اس بات کی شاہد ہے کہ ہر ادب میں ''نثر''نظم'' کے بعد وجود میں آتی ہے اور اسی لئے پہلے پہلے نثر بھی نظم کی زیادہ سے زیادہ خصوصیات کی حامل ہوتی ہے۔ خود انگریزی ادب میں عہدِ ایلیزبتھ اول کے دور کے نثر نگار سڈنی اور للی (LILY) شاعرانہ نثر میں تخلیق کے جوہر دکھاتے ہیں۔ جب اس نثر کے خلاف نئے لکھنے والے ردِ عمل کا راستہ اختیار کرتے ہیں تو بیکن پہلا شخص ہے جو نثر کو نثریت سے ہم کنار کرکے نیا راستہ دکھاتا ہے۔ بیکن کی نثر میں شاعرانہ رنگینی کے اثرات واضح طور پر موجود ہیں مگر یہ اثرات محض وقتی ضرورت اور عام رواج کو پورا کرتے ہیں ورنہ اس کی نثر پر عام گفتگو کا سیدھا سادا رنگ غالب رہتا ہے اور سارا زور فکر و خیال پر رہتا ہے۔ بیکن کے زیرِ اثر ہر نثر لکھنے والے نے یہی راستہ اختیار کیا۔ کچھ عرصے بعد

سرٹامس براؤن پرانی شاعرانہ نثر کو پھر سے اختیار کرنے کی طرف مائل ہوتا ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ وہ نثر کی پرانی ساخت اور ترکیب نحوی کو ترک کر دیتا ہے۔ اس کی نثر فطری نثر ہے مگر ساتھ ہی شاعرانہ خوبیاں اس میں موجود ہیں۔ یہی صورت کم و بیش آزاد کے ہاں ملتی ہے۔ آزاد اُردو جملے کی پرانی ساخت کو ترک کر کے اسے بول چال کی زبان سے ہم کنار کر دیتے ہیں۔ لیکن ساتھ ہی استعارہ و تشبیہ سے اپنی نثر میں شاعرانہ رنگینی پیدا کر دیتے ہیں۔ جیسے انگریزی ادب میں نثر دو راستے اختیار کرتی ہے۔ اسی طرح اُردو نثر بھی اس دور میں دو رجحانات کی حامل نظر آتی ہے۔ ایک وہ راستہ جو سرسید نے اختیار کیا اور ایک وہ راستہ جو آزاد نے اختیار کیا۔ جس طرح آنے والے دور میں انگریزی نثر اپنے ارتقائی منازل طے کرتے ہوئے بیکن کا راستہ اختیار کرتی ہے اسی طرح اردو نثر بھی سرسید کی پیروی کرتی ہے۔ شاعر ڈریڈن جب نثر لکھتا ہے تو وہ بیکن کا راستہ اختیار کرتا ہے۔ ایڈیسن، اسٹیل، ڈی فو وغیرہ جو نثر لکھتے ہیں وہ سب غیر شاعرانہ نثر ہی کے راستے پر چلتے ہیں اور جب سوئفٹ (SWIFT) آتا ہے تو وہ بھی شاعرانہ رنگینی کو انگریزی نثر سے خارج کر دیتا ہے اور فطری و سادہ زبان میں قوتِ بیان کا گہرا اثر پیدا کر دیتا ہے۔ اس کی نثر کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنی نثر میں کوئی استعارہ لانے کا موقع ہی نہیں آنے دیتا۔ نثر کو عظیم ہونے کے لئے نثریت میں بھی عظیم ہونا چاہیے۔ سرٹامس براؤن کی نثر اٹھارویں صدی میں ٹکسال باہر ہوگئی۔ لیکن انیسویں صدی میں چارلس لیمب نے اسے پھر سے دریافت کیا۔ انیسویں صدی میں جب انگریزی نثر اپنے عظیم تر مقام پر پہنچی تو کارلائل، رسکن، نیومن، میکالے، آرنلڈ اور تھیکرے وغیرہ نثر کے ایسے نمونے سامنے لائے جن میں نثریت اور شعریت، نثر نگاری کی عظیم انفرادیت کے ساتھ، امتزاج پا کر لطفِ بیان کو حُسن عطا کرتے ہیں۔ اُردو نثر میں سرسید، بیکن کی طرح جدید نثر کی ابتدا کرتے ہیں۔ اور آزاد سرٹامس براؤن کی طرح نثر میں اپنے تخلیقی عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ اُن کے معاصرین حالی، شبلی، نذیر احمد، محسن الملک اور چراغ علی وغیرہ آزاد کا راستہ اختیار نہیں کرتے بلکہ وہ سب سرسید کے راستے پر چلتے ہیں۔ اور اُردو نثر کا نیا رنگ روپ متعین کر دیتے ہیں۔ اسی لئے آزاد منفرد طرزِ نگارش کے حامل ہونے کے باوجود، نثر کے جدید و مقبول عام دھارے سے الگ ہو جاتے ہیں۔ اُردو نثر آج بھی اُس نثر نگاری کا انتظار کر رہی ہے جو سرسید اور آزاد کے طرزوں کا امتزاج کر کے اسے نئی عظمتوں سے ہم کنار کر دے۔ لیکن اس سے قبل کہ ہم آزاد کو تاریخ کے طاقچہ میں بٹھا کر آگے بڑھیں، اختصار کے ساتھ ان کی شاعری کو بھی دیکھتے چلیں جس کی غیر معمولی تاریخی اہمیت آج بھی ہے اور ہمیشہ برقرار رہے گی۔

آزاد کی شاعری:

"تصانیفِ آزاد" کے ذیل میں ہم آزاد کی شاعری کے دو مجموعوں: "نظم آزاد" اور خم کدہ آزاد کا تعارف کرا چکے ہیں۔ "جدید اُردو شاعری" کی تحریک اُن کے لیکچر جو "نظم اور کلام موزوں کے باب میں

خیالات'' کے عنوان کے تحت دیا گیا تھا اور ان کی مثنوی ''شبِ قدر'' سے شروع ہوئی۔ اس کام کا آغاز آزاد نے کرنل ہالرائڈ کی فرمائش پر کیا تھا جو چاہتے تھے کہ اُردو میں بھی انگریزی زبان کی شاعری کی طرح مختلف موضوعات پر نظمیں لکھی جائیں تاکہ انھیں نصاب میں بھی شامل کیا جا سکے۔ آزاد کا لیکچر اور یہ مثنوی (شبِ قدر) ''انجمنِ پنجاب'' کے پہلے جلسے میں پڑھی گئی اور اس کے بعد دوسرے شعراء کو مقررہ موضوعات پر نظمیں لکھنے کی دعوت دی گئی اور اس طرح آزاد کے ہاتھوں جدید نظم نگاری کی تحریک کا آغاز ہوا۔ الطاف حسین حالی کی چار جدید نظمیں: برکھا رُت (۱۸۷۴ء) نشاطِ اُمید (۱۸۷۴ء) حُبِ وطن (۱۸۷۴ء) اور مناظرہ رحم وانصاف (۱۸۷۴ء) بھی یہیں ''انجمن پنجاب'' کے جلسوں میں مقرر کردہ موضوعات پر کہی اور پڑھی گئیں۔ یاد رہے کہ حالیؔ نے ایک نظم ''جواں مردی کا کام'' انجمن پنجاب کے جلسوں سے پہلے کہی تھی۔ آزاد کی نظموں میں مثنوی شبِ قدر کی سب سے زیادہ اہمیت اس لئے ہے کہ اس سے جدید شاعری کی باقاعدہ بنیاد پڑتی ہے۔ اس نظم کے لئے آزاد نے مثنوی کی صنف کو استعمال کیا تھا اور اپنے محولہ بالا لیکچر میں کہا تھا کہ:

> ''میں نے آج کل چند نظمیں مثنوی کے طور پر مختلف مضامین میں لکھی ہیں جنھیں نظم کہتے ہوئے شرمندہ ہوتا ہوں اور ایک مثنوی جورات کی حالت پر لکھی ہے۔ اس وقت گزارش کرتا ہوں۔ اہلِ نظر یہ بھی دیکھیں گے کہ آزادگی آزاد نے اس میں کئی قسم کی قیدوں کو توڑا ہے۔ ان میں سے ایک یہ مثنوی ہے مگر جو بحریں مثنوی کی رائج ہیں اُن سے قدم بڑھائے ہوئے ہے اور سبب اس کا یہ ہے کہ ان بحروں میں گنجائش کم ہے۔ ساتھ اس کے یہ کہ جو بحریں مثنوی کی خاص ہیں انھیں کسی مذہب نے خاص نہیں کیا۔ اب کہ ہمیں علی العموم ہر قسم کے مضامین کا نظم کرنا ہے۔ پس کچھ گناہ نہ ہوگا اگر ہم قصیدہ یا غزل کی بحر میں مثنوی کہہ دیں۔''[۱۴۴]

''انجمنِ پنجاب'' کی اس تحریک سے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ تبدیلی کی لہر منجمد تہذیب کے باطن میں داخل ہو گئی ہے۔ مثنوی شبِ قدر کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ اس مثنوی کا بیانیہ رنگ اُردو کی دوسری مثنویوں سے قدرے مختلف ہے۔ اس میں جو استعارات اور تراکیب استعمال ہوتی ہیں اُن میں سے کچھ نئی نئی سی ہیں۔ اپنی یہ پہلی نظم انھوں نے بڑی توجہ سے لکھی تھی۔ اس نظم کی مختلف طبقاتی تصویروں پر ''شہرِ آشوب'' کا ہلکا سا اثر بھی محسوس ہوتا ہے۔ یہاں آزاد کے طرز میں خامیاں بھی نمایاں ہیں۔ الفاظ کی ترتیب، متروک زبان کا استعمال اور تعقیدِ لفظی بھی ناگوار گزرتے ہیں لیکن جدید نظم نگاری کے تعلق سے اس کی اہمیت واولیت اپنی جگہ چٹان کی طرح کھڑی ہے۔

آزاد کی دوسری نظم ''صبحِ اُمید'' میں قلّۂ کوہ ایک اشارہ کے طور پر سامنے آتا ہے جس پر جشن ہو رہا ہے۔ آزاد بھی وہاں پہنچتے ہیں اور وہاں کا عالم نظم میں بیان کرتے ہیں۔ یہاں انھیں ایک پری نظر آتی ہے جس

کے دونوں جانب عقل وتدبیر کھڑی ہیں۔ یہ پری شہزادی اُمید ہے۔ پھر وہ قسم قسم کے لوگوں کی، جو اُمید کے سہارے کام کر رہے ہیں، مرقع نگاری کرتے ہیں، اخلاقیات سے مثنوی کو سجانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن نظم کا بوجھل پن اور غیر ضروری طوالت ناگوار گزرتی ہے۔ تیسری مثنوی ”حبِ وطن“ میں وہ تاریخی واقعات کے ذریعے حبِ وطن کے خدوخال اُبھارتے ہیں۔ اور حبِ وطن کا ایک نیا تصور سامنے لاتے ہیں۔ یہ نظم اثر وتاثیر کے اعتبار سے کمزور ہے لیکن ان کی چوتھی مثنوی ”خوابِ امن“ ایک اچھی نظم ہے۔ اس میں مختلف لوگ اور طبقے شاہِ امن کے حضور میں آتے دکھائے گئے ہیں۔ اس نظم میں آزاد کے بیان کی تخیلی بلندی اور طرزِ ادا کی جدت پُراثر ہے۔ اس کے بعد باقی نظموں مثلاً دادِ انصاف، وداعِ انصاف، گنجِ قناعت، ابرِ کرم وغیرہ میں ان کا فن روبہ زوال ہونے لگتا ہے۔ نظموں کی بے ضرورت طوالت، ناگوار گزرتی ہے۔ اثر وتاثیر کے اعتبار سے بھی یہ نظمیں سپاٹ ہیں۔ فارسی کا اثر ورنگ گہرا ہو جاتا ہے، طرزِ ادا میں تھکاوٹ کا احساس بڑھ جاتا ہے۔ فکر وخیال کی سطحیت اور تصنع وآورد نمایاں ہو جاتے ہیں۔ تاریخی اہمیت کے علاوہ ان نظموں کی کوئی حیثیت نہیں ہے۔

آزاد نے غزلیں بھی کہیں اور قصیدے بھی لکھے لیکن یہ سب رسمی اور فرسودہ روایتی انداز لئے ہوئے ہیں۔ یہ ویسے ہی روایتی ہیں جس کو خود آزاد بُرا جانتے تھے اور جس پر انھوں نے اپنے لیکچر (۱۸۷۴ء) نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات میں بھی اظہار کیا ہے۔ آزاد نے کہا کہ ”یہ اظہار قابلِ افسوس ہے کہ ہماری شاعری چند معمولی مطالب کے پھندوں میں پھنس گئی ہے یعنی مضامین عاشقانہ، مے خواری، بے گل وگل زار، وہمی رنگ وبو پیدا کرنا، ہجر کی مصیبت رونا، وصلِ موہوم پر خوش ہونا، دُنیا سے بے زاری، اسی میں فلک کی جفا کاری اور غضب یہ ہے کہ اگر کوئی اصل ماجرا بیان کرنا چاہتے ہیں تو بھی خیال استعاروں میں ادا کرتے ہیں۔ نتیجہ جس کا یہ کہ کچھ نہیں کر سکتے۔“ [۱۴۵]

آزاد نے کچھ انگریزی نظموں کے ترجمے بھی کیے لیکن یہ ترجمے قلق میرٹھی، اسماعیل میرٹھی اور مولانا حالؔی کی سطح تک نہیں پہنچتے۔ آزاد کی بہ حیثیت شاعر اہمیت یہ ہے کہ جدید شاعری (نظم گوئی) کا آغاز ان کی نظم ”شبِ قدر“ سے ہوتا ہے۔ تاریخی لحاظ سے وہ اہم ہیں لیکن یوں محسوس ہوتا ہے کہ نظم کی قید ان کی قوتِ تخیل کو اس طرح آزاد نہیں ہونے دیتی۔ جیسی وہ ان کی نثر میں آزاد ہو جاتی ہے۔ یہی نثر ان کی انفرادیت اور اُن کی پہچان ہے۔

حواشی:

[۱] افاداتِ مہدی، مہدی افادی، ص ۳۲۷ (طبع چہارم) شیخ برکت علی لاہور ۱۹۴۹ء۔

[۲] ایضاً۔

[۳] محمد حسین آزاد، احوال و آثار ڈاکٹر محمد صادق، ص ۱۲ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء۔

[۴] محمد حسین آزاد. ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۵۱، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی ۱۹۶۵ء۔

[۵] ایضاً ص ۵۲۔

[۶] ایضاً ص ۵۶۔

[۷] سیر ایران، محمد حسین آزاد ص ۵۷ لاہور سن ندارد۔

[۸] آبِ حیات، محمد حسین آزاد، ص ۱۵۲، بار دہم، لاہور، سن ندارد۔

[۹] آبِ حیات، ص ۲۲۳۔ محولہ بالا

[۱۰] محمد حسین آزاد احوال و آثار، ڈاکٹر محمد صادق، ص ۳۸ مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۶ء۔

[۱۱] محمد حسین آزاد، ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۱۲۵، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی، ۱۹۶۵ء۔

[۱۲] ایضاً ص ۱۲۷۔

[۱۳] ایضاً ص ۱۹۱۔۱۹۲۔

[۱۴] ایضاً ص ۱۹۳۔

[۱۵] ایضاً ص ۱۹۴۔۱۹۷۔

[۱۶] ایضاً ص ۲۱۳۔

[۱۷] ایضاً ص ۲۱۷۔

[۱۸] ایضاً ۲۱۹

[۱۹] مکاتیب آزاد مرتبہ مرتضیٰ حسین فاضل، ص ۲۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔

[۲۰] ایضاً ص ۱۷۔

[۲۱] نظم آزاد، محمد حسین آزاد، ص ۱۵، لاہور ۱۹۱۰ء

[۲۲] ایضاً ص ۱۵۔

[۲۳] ایضاً ص ۱۵۔۱۶

[۲۴] ایضاً، ص ۱۶۔۱۸۔

[۲۵] انجمن پنجاب کے مشاعرے، عارف ثاقب، حاشیہ ص ۳۹۔۴۴۔ الوقار پبلی کیشنز لاہور ۱۹۹۵ء۔

[۲۶] انجمن پنجاب، تاریخ و خدمات، ڈاکٹر صفیہ بانو ص ۲۱۹۔۲۷۳، کفایت اکیڈمی کراچی ۱۹۷۸ء۔

[۲۷] محمد حسین آزاد، اسلم فرخی، ص ۳۰۱ محولا بالا۔

[۲۸] ایضاً ص ۳۰۴۔

[۲۹] ایضاً ص ۳۰۵۔۳۰۶

[۳۰]۔ ایضاً ص ۳۱۹۔

[۳۱] محمد حسین آزاد: احوال وآثار ڈاکٹر محمد صادق، ص ۵۵ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء۔

[۳۲] سیر ایران، محمد حسین آزاد، ص ۶۰۔۶۱ لاہور سن ندارد۔

[۳۳] ایضاً صفحہ ۶۲۔

[۳۴] سیرِ ایران، ص ۳۶۔ محولہ بالا۔

[۳۵] ایضاً ص ۱۹

[۳۶] ایضاً ص ۲۶

[۳۷] ایضاً ص ۶۳۔

[۳۸] ایضاً ص ۴۲۔ (لیکچر)۔

[۳۹] ایضاً ص ۱۵۳۔۱۵۴۔

[۴۰] محمد حسین آزاد: احوال وآثار، ڈاکٹر محمد صادق، ص ۱۰۸ محولہ بالا۔

[۴۱] محمد حسین آزاد از اسلم فرخی، ص ۳۵۵۔ محولہ بالا۔

[۴۲] سیرِ ایران، محمد حسین آزاد، ص ۶۰ محولہ بالا۔

[۴۳] محمد حسین آزاد، از اسلم فرخی، ۳۷۵، محولہ بالا۔

[۴۴] پنجاب یونی ورسٹی لائبریری میں ذاتی ذخائر کتب، سید جمیل احمد رضوی، ص، ۱۷ مطبوعہ سہ ماہی ”خبر نامہ“ پاکستان لائبریری ایسوسی ایشن پنجاب جلد ۳ شمارہ ۳۔۴ لاہور ۱۹۹۳ء نیز Hand Book of The Punjab University Library ص ۲۷، لاہور ۱۹۹۷ء

[۴۵] مکاتیب آزاد مرتبہ مرتضیٰ حسین فاضل، ص، ۱۸۰ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۴۶] لیکچر سیر ایران، ص، ۲۰ محولہ بالا۔

[۴۷] سیر ایران، ص ۱۵۳، محولہ بالا۔

[۴۸] دربار اکبری، محمد حسین آزاد، ص ۴۷۳۔۴۷۴، مطبوعہ شیخ مبارک علی تاجر کتب لاہور ۱۹۴۷ء۔

[۴۹] سیر ایران، ص ۱۵۱، محولہ بالا۔

[۵۰] سیر ایران ص ۱۲۲۔۱۲۳، محولہ بالا۔

[۵۱] دربار اکبری، ص ۴۷۵، محولہ بالا۔

[۵۲] ایضاً۔

[۵۳] رپورٹ لائنز بزبان انگریزی مشمولہ ”محمد حسین آزاد“ از ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۳۰۲، محولہ بالا۔

[۵۴] نظم آزاد، محمد حسین آزاد، ص ۱۳۔۲۰، آزاد بک ڈپو لاہور۔ ۱۹۱۰ء۔

[۵۵] ایضاً ص ۱۸۔

[۵۶] محمد حسین آزاد، ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۵۵۱۔۵۵۲، محولہ بالا۔

[۵۷] دیوانِ ذوق مولفہ محمد حسین آزاد، ص ۳۵۴، آزاد بک ڈپو، لاہور، ۱۹۲۲ء۔

[۵۸] مضمون مولانا محمد حسین آزاد کی درسی کتابیں از ڈاکٹر حسن اختر، ص ۱۷۹_۱۸۲، مطبوعہ محمد حسین آزاد نمبر ''راوی'' گورنمنٹ کالج لاہور ۱۹۸۳ء۔

[۵۹] ایضاً ص ۱۸۱_۱۸۲۔

[۶۰] ایضاً ص ۱۸۲۔

[۶۱] ایضاً ص ۱۷۹، ص ۱۹۲_۱۹۳۔

[۶۲] ایضاً ص ۱۹۴۔

[۶۳] مقالاتِ شیرانی، حافظ محمود شیرانی، مرتبہ مظہر محمود شیرانی جلد سوم ص ۴۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء۔

[۶۴] بلغتِ آزاد محمد حسین آزاد مرتبہ آغا محمد طاہر صفحہ دال، کریمی پریس لاہور ۱۹۲۴ء۔

[۶۵] محمد حسین آزاد، ڈاکٹر اسلم فرخی جلد دوم، ص ۶۶۴_۶۶۷ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۵ء۔

[۶۶] دیکھیے مکاتیب آزاد مرتبہ مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی خط نمبر ۸۸، ۹۱، ۹۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔

[۶۷] آبِ حیات، محمد حسین آزاد، ص ۳، مطبوعہ شیخ برکت علی، تاجر کتب لاہور، سن ندارد۔

[۶۸] ایضاً ص ۴۔

[۶۹] ایضاً ص ۴_۵۔

[۷۰] مقالات حافظ محمود شیرانی، مرتبہ مظہر محمود شیرانی، جلد سوم، ص ۴۲_۴۳، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۹ء۔

[۷۱] مقالات حافظ محمود شیرانی، جلد سوم ص ۴۸ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء

[۷۲] ایضاً ص ۶۴_۶۶

[۷۳] ایضاً ص ۷۶_۹۰

[۷۴] ایضاً ص ۹۴_۹۵

[۷۵] ایضاً ص ۹۵_۹۷

[۷۶] ایضاً ص ۹۷_۹۵

[۷۷] آزاد بہ حیثیت محقق، قاضی عبدالودود، ص ۸، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی، شمارہ اپریل ۱۹۵۶ء

[۷۸] ایضاً۔

[۷۹] آبِ حیات، محمد حسین آزاد، ترتیب و تدوین، ابرار عبدالسلام، ص ۱۴۳، شعبۂ اُردو بہاء الدین زکریا یونی ورسٹی ملتان، ۲۰۰۶ء۔

[۸۰] آزاد بہ حیثیت محقق، قاضی عبدالودود، ص ۱۶ نوائے ادب بمبئی، شمارہ اپریل ۱۹۵۶ء۔

[۸۱] ایضاً ص ۲۶۔

[۸۲] مقالات حافظ محمود شیرانی جلد سوم بحوالہ بالا، ص ۱۱۷_۳۰۶

[۸۳] آزاد بہ حیثیت محقق، نوائے ادب، جولائی ۱۹۵۶ء، ص ۱۸

[۸۳] ایضاً ص ۱۸۔

[۸۵] ایضاً ص ۸، نوائے ادب بمبئی اکتوبر ۱۹۵۶ء

[۸۶] ایضاً ص ۲۴۔

[۸۷] لنگوسٹک سروے آف انڈیا، جلد نہم حصہ اول، جی اے گریرسن، ص ۱۔۱۳ ناشر موتی لال بنارسی داس دہلی ۱۹۶۳ء

[۸۸] آبِ حیات محمد حسین آزاد ص ۶۵ ناشر آزاد بک ڈپو، اکبر منڈی لاہور (بار دہم) سن ندارد۔

[۸۹] ایضاً۔

[۹۰] لنگوسٹک سروے آف انڈیا، ص ۲، بحولہ بالا۔

[۹۱] آبِ حیات ص، ۲۰۔۲۱ بحولہ بالا۔

[۹۲] ایضاً ص ۲۱۔

[۹۳] ایضاً۔

[۹۴] ایضاً ص ۶۸۔

[۹۵] اُردو میں تنقید، ڈاکٹر احسن فاروقی، ص ۲۴۔۲۵ مشتاق بک ڈپو کراچی ۱۹۶۶ء۔

[۹۶] آبِ حیات ص ۶۹ بحولہ بالا۔

[۹۷] اُردو میں تنقید، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص، ۳۷۔۳۸، مشتاق بک ڈپو کراچی ۱۹۶۶ء۔

[۹۸] آبِ حیات، ص، ۴۳۰، بحولہ بالا۔

[۹۹] مقالاتِ حافظ محمود شیرانی مرتبہ مظہر محمود شیرانی، ص، ۱۱۰۔۱۱۱۔ مجلس ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۶۹ء۔

[۱۰۰] آبِ حیات ص ۴۔۵، بحولہ بالا۔

[۱۰۱] اُردو میں تنقید ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۴۰، مشتاق بک ڈپو، کراچی ۱۹۶۶ء۔

[۱۰۲] نیرنگِ خیال، محمد حسین آزاد، مرتبہ ڈاکٹر محمد صادق، طبع اول، ص ۶ مجلس ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۷۲ء۔

[۱۰۳] ایضاً مقدمہ ص ۱۰۔

[۱۰۴] آبِ حیات کی حمایت میں، ڈاکٹر محمد صادق، ص ۱۴۴۔۱۴۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء۔

[۱۰۵] محمد حسین آزاد، ڈاکٹر محمد صادق، ص ۲ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء مولوی خلیل الرحمٰن کے بارے میں مفصل معلومات ڈاکٹر سید معین الرحمٰن نے اپنے مضمون ”حیاتِ آزاد پر ایک اہم نادر و معاصر ماخذ مطبوعہ راوی لاہور مولانا محمد حسین آزاد نمبر ص ۱۴۴۔۱۵۹ میں دی ہیں۔ مولوی خلیل الرحمٰن کا وہ خط بنام ڈاکٹر محمد صادق بھی دیا ہے جس کے جا بہ جا حوالے ڈاکٹر محمد صادق نے اپنے مقالے اور کتابوں میں دیے ہیں (ج۔ج)

[۱۰۶] آبِ حیات کی حمایت میں، ڈاکٹر محمد صادق ص ۱۴۶ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء۔

[۱۰۷] نیرنگ خیال حصہ اول و دوم مع تعارف مالک رام ص ۱۴ مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۸۷ء۔

[۱۰۸] آبِ حیات کی حمایت میں، محمد صادق ص ۱۴۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء۔

[۱۰۹] محمد حسین آزاد جلد دوم، ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۳۴۷۔۳۴۸، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۶۵ء۔

[۱۱۰] نیرنگ خیال محمد حسین آزاد مرتبہ ڈاکٹر محمد صادق، طبع دوم، ص، ۴۸۔۴۹ مجلس ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۸۶ء۔

[۱۱۱] ایضاً ص ۴۹۔

[۱۱۲] تاریخ ادب اُردو، جلد اول ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۳۳۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء۔

[۱۱۳] ایضاً ۳۳۴۔۳۳۵۔

[۱۱۴] نیرنگِ خیال مرتبہ ڈاکٹر محمد صادق، مقدمہ ص ۱۴ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۶ء۔

[۱۱۵] ایضاً۔

[۱۱۶] سخن دانِ فارس محمد حسین آزاد ص ۱، اُتر پردیش اُردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۷۹ء۔

[۱۱۷] ایضاً ص ۴۔

[۱۱۸] ایضاً ص ۵۔

[۱۱۹] ایضاً ص ۶۔

[۱۲۰] ایضاً ص ۶۔

[۱۲۱] ایضاً ص ۱۳۔

[۱۲۲] ایضاً ص ۱۴۔

[۱۲۳] ایضاً ص ۱۶-۱۷۔

[۱۲۴] ص ۵۰۔

[۱۲۵] ایضاً ص ۵۳۔

[۱۲۶] سخنِ دانِ فارس، محمد حسین آزاد پیش لفظ ڈاکٹر محمد صادق، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۰ء۔

[۱۲۷] مقدمہ ''دربارِ اکبری'' (چھٹا ایڈیشن) ص ۳۔۵، شیخ برکت علی، تاجر کتب لاہور ۱۹۴۷ء۔

[۱۲۸] ایضاً ص ۹۶۔۱۰۲۔

[۱۲۹] ایضاً ص ۴۔

[۱۳۰] ایضاً ص ۵۔

[۱۳۱] ایضاً ص ۱۷۲۔۱۷۳۔

[۱۳۲] ایضاً ص ۱۷۴۔۱۷۸۔

[۱۳۳] ایضاً ص ۱۸۰۔۱۸۴۔

[۱۳۴] ایضاً ص ۴۴۔

[۱۳۵] دربار اکبری، بحولہ بالا، ص ۴۳۹۔

[۱۳۶] ایضاً ص ۲۳۷۔

[۱۳۷] ایضاً ص ۳۰۳۔

[۱۳۸] مکاتیب آزاد، مرتبہ مرتضٰی حسین فاضل لکھنوی، ص ۲۰۷۔۲۰۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔

[۱۳۹] مقالات حافظ محمود شیرانی، جلد سوم، مرتبہ مظہر محمود شیرانی، ص ۲۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء۔

[۱۴۰] قصصِ ہند، محمد حسین آزاد، ص ۷۸، مجلس ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۶۱ء۔

[۱۴۱] مقالات حافظ محمود شیرانی، جلد سوم، ص ۲۸ بحولہ بالا۔

[۱۳۲] مقالات حالی، جلد اول، ص ۱۴۰، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۔

[۱۳۳] افادات مہدی، مہدی افادی، مرتبہ مہدی بیگم طبع چہارم، ص ۲۱۳، شیخ مبارک علی لاہور ۱۹۳۹ء۔

[۱۳۴] قوسین کے درمیان کی عبارت آزاد نے شدید مخالفت کی وجہ سے اپنے لیکچر سے خارج کردی تھی۔ دیکھئے "آب حیات کی حمایت میں" از ڈاکٹر محمد صادق، ص ۲۷ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء۔

[۱۳۵] آب حیات، محمد حسین آزاد، ص ۸۱ مطبوعہ شیخ برکت علی، تاجر کتب لاہور (چودھواں ایڈیشن)

شبلی نعمانی

تمہید: حالاتِ زندگی، عطیہ فیضی، شخصیت و مزاج

انیسویں صدی مروجہ ہندوستانی تہذیب کے زوال اور انگریزی عمل داری کے غلبے کی صدی تھی۔ اس صدی میں انگریزی تہذیب کے اثرات، برصغیر کی تہذیب کے رگ و پے میں تیزی سے سرائیت کرتے ہیں اور ساری سماجی، تہذیبی، سیاسی و مذہبی زندگی، یہ اثرات قبول کر کے، تبدیلی کے عمل سے گزرنے لگتی ہے۔ اسی کے ساتھ ہم دیکھتے ہیں کہ ہماری تہذیب شدید احساسِ کمتری میں مبتلا ہے جس کے منفی اثرات فرد و معاشرہ کو بے حوصلہ اور نڈھال کر رہے ہیں۔ اس صورتِ حال کو دیکھ کر سرسید نے دو راستے نکالے۔ ایک یہ کہ مسلمانوں کو اپنی ذلت کا احساس دلایا جائے تاکہ وہ بیدار ہو کر اپنے طرزِ عمل اور رویوں پر نظرِ ثانی کریں۔ دوسرے ان کی عظمتِ رفتہ کی تاریخ اور واقعات کو اس طرح سامنے لایا جائے کہ ان میں اپنے عظیم ماضی کی طرح بن جانے کا جوش اور شعور پیدا ہو۔ پہلا کام الطاف حسین حالؔی نے کیا اور دوسرا کام شبلی نعمانی نے انجام دیا۔

محمد شبلی (۱۸۵۷ء–۱۹۱۴ء) شوال ۱۲۷۳ھ مطابق جون ۱۸۵۷ء میں پرگنہ سگوی کے قصبے بندول کے ایک کھاتے پیتے گھرانے میں پیدا ہوئے[۱]۔ اس وقت ''غدر'' کا ہنگامہ چاروں طرف برپا تھا۔ ان کے والد شیخ حبیب اللہ (م ۱۹۰۰ء) نے، جو نسلاً راجپوت، اس علاقے کے زمین دار، پیشے کے اعتبار سے وکیل اور رفاہِ عام کے کاموں میں پیش پیش تھے، بیٹے کا نام شیخ شبلی بغدادی کے نام پر شبلی نام رکھا۔ بعد میں خود بیٹے نے اس میں ''نعمانی'' کا اضافہ کیا اور وہ آج تک شبلی نعمانی ہی کے نام سے پہچانے جاتے ہیں۔ شبلی بچپن ہی سے ذہین تھے۔ حافظہ بھی کمال کا تھا۔ بچپن باپ کی نگرانی میں اچھا گذرا۔ گھر کا ماحول بھی مذہبی تھا۔ شبلی کی پرورش اسی ماحول میں ہوئی اور جب بڑے ہوئے تو والد نے تعلیم کے لیے گاؤں کے دینی مدرسہ میں داخل کرا دیا جہاں حکیم عبداللہ (م ۱۳۰۷ھ/۱۸۹۰ء) اور مولوی شکر اللہ (م ۱۳۱۵ھ/۱۸۹۷ء) سے ابتدائی تعلیم حاصل کی اور مولوی فیض اللہ سے مدرسہ عربیہ میں عربی کا درس لیا اور پھر علی عباس چریاکوٹی سے تعلیم کے بعض مراحل طے کیے۔ ان کے وہ استاد، جن کا شبلی پر گہرا اثر پڑا مولانا فاروق چریاکوٹی تھے جو غازی پور کے مدرسہ میں درس دیتے تھے۔ شبلی غازی پور گئے اور وہاں ان سے تعلیم حاصل کی۔ سید سلیمان ندوی نے خود شبلی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''میں نے معقولات کی تمام کتابیں مثلاً میر زاہد، ملا جلال مع میر زاہد، احمد اللہ، شرح مطالع، صدرا،

شمس بازغہ ان ہی سے پڑھیں اور میری تمام کائنات ان ہی کے افادات ہیں۔ فارسی کا مذاق بھی ان ہی کا فیض ہے۔ اکثر اساتذہ کے اشعار پڑھتے اور ان کے ضمن میں شاعری کے نکتے بتاتے" [۲] مولانا فاروق چریا کوٹی کے طریقۂ تعلیم کے بارے میں سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ "مولانا فاروق مرحوم منطق کی تعلیم صرف نظری ہی نہیں بلکہ عملی بھی دیتے تھے یعنی نسب اربع، قضایا اور اشکال سب کی باقاعدہ مشق کراتے تھے اس کا نتیجہ تھا کہ مولانا شبلی اپنی تحریر و تقریر میں منطقی ترتیب کے خوگر اور مناظروں میں مشاق ہو گئے تھے اور منطق اور فنِ مناظرہ کے اصول سے ان کا ہر قدم اُٹھتا تھا اور پڑتا تھا" [۳] منطق و فلسفہ اور مناظرہ کا شوق بھی اسی زمانے میں پیدا ہوا۔ اس دوران میں شاگرد نے استاد سے پورا فیض پایا۔ مزید تعلیم کے لیے شبلی ۱۲۹۱ھ میں رام پور اور ۱۲۹۲ھ میں لاہور گئے۔ رام پور میں مولانا ارشاد حسین مجددی سے تلمذ حاصل کیا اور دیگر کتابوں کے ساتھ فقہ حنفی کا درس لیا اور لاہور میں مولوی فیض الحسن سہارنپوری (م۱۳۰۴ھ/۱۸۸۷ء) سے "علم الادب" پڑھا۔ انھیں کی تعلیم و صحبت سے علم ادب کا گہرا مذاق پیدا ہوا۔ اس کے بعد حدیث کی تعلیم مولانا احمد علی محدث سہارنپوری سے حاصل کی۔ مولانا کی تعلیم کی کل مدت چودہ برس ہے گویا انھوں نے ۱۲۷۹ھ/۱۸۶۳ء میں تعلیم شروع کی اور ۱۲۹۳ھ/۱۸۷۶ء میں مکمل کی۔ اس وقت ان کی عمر ۱۹ برس تھی [۴]۔ اسی سال یعنی ۱۲۹۳ھ/۱۸۷۶ء میں اپنے والد کے ہمراہ سفرِ حج پر روانہ ہوئے۔ تعلیم سے فارغ ہو کر انھوں نے وکالت کا امتحان دیا اور اسی کے ساتھ والد کے نیل کے کاروبار کی نگرانی کی اور زمین داری میں بھی ہاتھ بٹایا۔ ۱۸۷۷ء میں وہ مولانا جمال الدین افغانی کی "تحریکِ اسلامی" میں شریک ہوئے اور جنگِ روس و روم کے زمانے میں انھوں نے اعظم گڑھ میں چندہ جمع کیا اور ترکی کے سفیر کے ذریعے قسطنطنیہ بھجوایا [۵]۔ ۱۸۷۸ء سے ۱۸۸۲ء تک وہ درس و تدریس سے وابستہ رہے اور ساتھ ہی مناظرہ و تلقین میں مصروف رہے۔ ملت کا درد ان کے دل میں اتنا گہرا تھا کہ ان کی فکر اور ان کا عمل اسی سے وابستہ نظر آتے ہیں۔

شبلی نعمانی کو شعر و شاعری کا شوق بچپن ہی سے تھا۔ فارسی و اردو دونوں میں شعر کہتے تھے۔ عربی میں بھی شعر کہے مگر کم۔ ابتدا میں اردو میں تسنیم اور فارسی میں شبلی تخلص اختیار کیا۔ ایک آدھ غزل میں ضرورتِ وزن کے لیے نعمان تخلص بھی استعمال کیا ہے [۶]۔ ۱۸۸۱ء میں والد کے کہنے پر وکالت شروع کی مگر اس میں ان کا دل نہ لگا۔ ۱۸۸۲ء میں والد نے نیل کا کاروبار سنبھالنے کے لیے کہا مگر اس میں بھی وہ کامیاب نہیں ہوئے۔ وکالت کو چھوڑ کر قائم مقام نقل نویس کی نوکری اختیار کی جہاں ان کی تنخواہ دس روپے ماہوار تھی [۷]۔ یہ وہ زمانہ تھا جب انگریزی تعلیم کا رواج انگریزی اقتدار اور سرسید کے زیرِ اثر پھیل رہا تھا۔ شبلی کے والد نے اپنے چھوٹے بیٹے مہدی حسن کو تعلیم کے لیے علی گڑھ بھیجا۔ مہدی حسن نے ۱۸۸۱ء میں انٹرنس کا امتحان پاس کیا اور ان کے والد شبلی کے ساتھ علی گڑھ گئے۔ علی گڑھ جانے اور سرسید سے ملنے کا شوق اتنا زیادہ تھا کہ انھوں نے سرسید کی مدح میں عربی زبان میں ایک قصیدہ پیش کیا۔ شبلی کا یہ عربی قصیدہ علی گڑھ گزٹ میں ۱۵؍اکتوبر

۱۸۸۱ء کو شائع ہوا[۸]۔

۱۸۸۳ء میں علی گڑھ کالج کو مشرقی زبانوں کے ایک استاد کی ضرورت ہوئی اس کے لیے شبلی کا انتخاب ہوا اور وہ چالیس روپے ماہوار پر یکم فروری ۱۸۸۳ء سے عربی کے استاد مقرر ہو گئے۔ شبلی کے عربی قصیدے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے لیے سرسید ایک مثالی راہنما اور وقت کی آواز تھے۔ جب سرسید سے ملاقاتیں بڑھیں تو وہ سرسید کے بنگلے کے اندر کے مکان میں اٹھ آئے۔ ۱۸۸۵ء میں شبلی کے بھائی مہدی حسن کو ان کے والد نے تعلیم کے لیے انگلستان بھیجا اور اسی سال انھوں نے ''صبح امید'' کے نام سے ایک نظم لکھی جس میں مسلمانوں کی غفلت اور سرسید کے زیر اثر ان کے بیدار ہونے کو پُر اثر انداز میں موضوعِ سخن بنایا تھا۔ روز کی ملاقاتوں سے سرسید کو شبلی کے علم کا اندازہ ہوا اور وہ اکثر، ان مذہبی و کلامی مسائل پر، جن میں وہ ساری عمر الجھے رہے، شبلی سے تبادلۂ خیال کرتے تھے۔ شبلی کی شخصیت کی تعمیر میں سرسید کا بڑا ہاتھ ہے۔ سرسید نے نہ صرف اپنے کتب خانے کی انھیں کنجیاں دے دیں جہاں شبلی یورپ کی نئی نئی کتابوں سے متعارف ہوئے بلکہ انھیں تصنیف و تالیف کی طرف بھی رجوع کیا۔ یہیں شبلی میں تاریخ کا وہ ذوق پیدا ہوا جس سے ہم شبلی کو پہچانتے ہیں۔

اسلام شبلی کی پہلی ترجیح تھی جس پر انھوں نے کبھی سمجھوتا نہیں کیا اور ساری عمر اسلام کے سپاہی کی حیثیت سے میدانِ عمل میں برسرِ کار رہے۔ علی گڑھ آ کر انھیں جدید انگریزی تعلیم کے محاسن و معائب کو قریب سے دیکھنے کا موقع ملا۔ مولوی محمد سمیع کو ایک خط میں لکھتے ہیں کہ:

> ''یہاں آ کر میرے تمام خیالات مضبوط ہو گئے۔ معلوم ہوا کہ انگریزی خواں فرقہ نہایت مہمل فرقہ ہے۔ مذہب کو جانے دو، خیالات کی وسعت، سچی آزادی، بلند ہمتی، ترقی کا جوش برائے نام نہیں۔ یہاں ان چیزوں کا ذکر تک نہیں آتا۔ بس خالی کوٹ پتلون کی نمائش گاہ ہے ..... سید صاحب نے اکثر مجھ سے فرمایا کہ ہندوستان کے تمام انگریزی تعلیم یافتہ مسلمانوں میں ایک بھی ایسا نہیں جو کسی مجمع میں کچھ کہہ سکے یا لکھ سکے۔ .....وہ فرماتے ہیں کہ انگریزی ان کے دماغوں میں کچھ تبدیلی پیدا نہیں کرتی''[۹]۔

علی گڑھ آ کر شبلی کے اندازِ نظر میں واضح طور پر تبدیلی آئی۔ انگریزی تعلیم کی صورت حال اور ضرورت کو دیکھ کر انھیں خیال آیا کہ قدیم و جدید کو ملا کر ایک نئی صورت پیدا کی جائے۔ یہی وہ تصورِ تعلیم تھا جسے وہ ندوۃ العلماء میں جاری کرنا چاہتے تھے۔ یہاں آ کر ان کا تصنیفی ذوق بھی بیدار ہوا اور انھوں نے اپنی قوم کو بیدار کرنے کے لیے تاریخ کو موضوع بنایا تا کہ ان کا شاندار ماضی سامنے آ سکے۔ یہ زاویۂ نظر بھی سرسید تحریک کے اثر کا نتیجہ تھا۔ سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ ''علی گڑھ کالج پہلا مقام تھا جہاں اس وقت مشرق و مغرب کے استاد یک جا تھے اور ایک دوسرے کے خیالات و معلومات سے متاثر ہو رہے تھے۔ مولانا کو کالج آ کر سب سے بڑا فائدہ یہ پہنچا

کہ ان کو یورپ کے خیالات اور علمی تحقیقات سے آگاہی کا موقع ملا‘‘ [۱۰]۔ ۱۸۹۱ء میں انھوں نے سرسید کے وفد کے ساتھ حیدرآباد دکن کا سفر کیا۔ اس وفد میں مولانا حالؔی بھی شریک تھے۔ ۱۸۹۲ء میں وہ ملیریا میں مبتلا ہوئے اور یہ مرض آخر وقت تک گاہ گاہ انھیں پریشان کرتا رہا۔ بیماری سے افاقہ ہوا تو اسی سال انھوں نے روم وشام کے سفر کا ارادہ کیا۔ اس سفر میں پروفیسر آرنلڈ پورٹ سعید تک ان کے ہم سفر رہے۔ پروفیسر آرنلڈ سے علی گڑھ میں ان کے گہرے تعلقات قائم ہو گئے تھے اور وہ ایک دوسرے سے اتنے قریب آ گئے تھے کہ شبلؔی نے آرنلڈ سے فرینچ پڑھنی شروع کی تا کہ وہ اس زبان کے ذریعے اسلام کے موضوع پر اہلِ یورپ کی تحقیقات سے واقف ہو سکیں اور آرنلڈ نے ان سے عربی سیکھنی شروع کی۔ شبلی آرنلڈ کے علم سے بہت متاثر تھے۔

۱۸۹۲ء میں روم وشام کا سفر مولانا شبلی کی زندگی کا ایک اہم واقعہ تھا۔ اس سفر میں انھوں نے نہ صرف ترکی کو بلکہ مصر وشام وغیرہ کو بھی قریب سے دیکھا۔ اس سفر سے ان کے خیالات میں نئی نئی تبدیلیاں آئیں جن کا ذکر انھوں نے اپنے سفر نامہ روم وشام میں تفصیل سے کیا ہے۔ انھوں نے دیکھا کہ وہاں کے مسلمانوں کی حالت بھی ہندوستان کے مسلمانوں کی طرح ہے۔ جدید وقدیم تعلیم وہاں بھی ایک دوسرے سے دور ہیں اور کہیں بھی کوئی ایسا نظام تعلیم نہیں ہے جہاں قدیم وجدید کا امتزاج ہو رہا ہو۔ یہاں بھی انھیں مسلمانوں میں جمود کا احساس ہوا۔ اس سفر کے دوران مولانا عبدہٗ سے بھی ان کی ملاقات ہوئی۔ جب یہ واقعات اور اس صورتِ حال کو علی گڑھ آ کر بیان کیا تو سننے والوں نے تقاضا کیا کہ وہ اپنا سفر نامہ لکھیں لیکن سرسید نہیں چاہتے تھے کہ شبلی یہ سفر نامہ لکھیں جس میں انگریزوں کے خلاف اور ترکی کی حمایت میں مولانا کا زاویۂ نظر بیان میں آئے۔ شبلی نے سرسید کو یقین دلایا کہ وہ انگریزوں کے خلاف مواد اس میں شامل نہیں کریں گے تو انھیں یہ سفر نامہ شائع کرنے کی اجازت ملی۔ ترکی کے سفر میں سلطانِ ترکی نے ۱۴ر محرم ۱۳۱۰ھ کو انھیں تمغۂ مجیدی اور سند عطا کی لیکن جب وہ ہندوستان واپس آئے تو انگریزی حکومت نے اس تمغہ کو استعمال کرنے کی اجازت نہیں دی [۱۱]۔ اسی زمانے میں سرسید نے حکومت کو لکھا کہ ’’مولانا شبلی جیسے فاضل کی قدر دانی ترکی گورنمنٹ تو اتنی کرے کہ تمغۂ مجیدی عطا فرمائے اور انگریزی گورنمنٹ بڑے افسوس کی بات ہے کہ اس فرض سے غافل رہے۔‘‘ [۱۲] جنوری ۱۸۹۴ء میں شبلی کو شمس العلماء کا خطاب ملا۔

۱۸۹۴ء ہی میں مدرسہ فیضِ عام کانپور میں ندوۃ العلماء کا جلسہ ہوا جس میں شبلی نے شرکت کی اور مسلمانوں کی موجودہ تعلیم کے موضوع پر تقریر کی۔ بنیادی طور پر یہ وہی خیالات تھے جس کا اظہار وہ سفر نامہ روم ومصر وشام میں بھی کر چکے تھے کہ ’’میرا ہمیشہ سے یہی خیال ہے اور میں نہایت مضبوطی سے اس پر قائم ہوں کہ مسلمان مغربی علوم میں گو ترقی کے کسی رتبے تک پہنچ جائیں لیکن جب تک ان میں مشرقی تعلیم کا اثر نہ ہو ان کی ترقی نہیں کہی جا سکتی۔ بے شبہ مشرقی تعلیم کی جو موجودہ اسکیم ہے وہ نہایت ابتر اور غیر ضروری ہے لیکن اس تعلیم میں ایسی چیزیں بھی ہیں جو مسلمانوں کی قومیت کی روح ہیں اور جس تعلیم میں اس روحانیت کا مطلق اثر نہ ہو، وہ

مسلمانوں کے مذہب، قومیت، تاریخ کسی چیز کو بھی زندہ نہیں رکھ سکتی۔ نئی تعلیم میں قومیت اور مذہبی پابندی کا اثر کم ہے اور پرانی تعلیم اس قابل نہیں کہ دنیا کی موجودہ ضرورتوں کا ساتھ دے سکے۔ صرف یہ دارالعلوم (مصر) ہے جو دونوں ڈانڈوں کو ملانا چاہتا ہے‘‘[۱۳] یہی ان کا نقطۂ نظر تھا۔ شبلی کی یہ تقریر روئیداد ندوۃ العلماء میں محفوظ ہے‘‘[۱۴] اس کے بعد شبلی پابندی سے ندوۃ العلماء کے جلسوں میں شرکت کرتے رہے اور دارالعلوم کے قیام کے لیے کوشش اور زمین ہموار کرتے رہے۔

۱۸۹۵ء میں شبلی لاہور گئے اور وہاں ’’انجمن حیات الاسلام‘‘ کے جلسے میں شریک ہوئے جس میں سرسید بھی شریک تھے، اسی سال وہ الہ آباد یونیورسٹی کے شعبۂ فنون اور بورڈ آف اسٹڈیز کے رکن مقرر ہوئے۔ ۱۸۹۶ء میں شبلی نے دوسری بار حیدرآباد کا سفر کیا اور اسی سال ۳ر ربیع الثانی ۱۳۱۴ھ/ ۱۱ر ستمبر ۱۸۹۶ء کو نظام الملک محبوب علی خاں نے سو روپے ماہوار کا وظیفہ منظور کیا اور لکھا کہ ’’جو کتابیں مولوی صاحب موصوف تصنیف کریں گے، وہ سرکارِ آصفیہ کے نام سے مشتہر ہوں گی‘‘[۱۵] ۱۹۱۳ء میں یہ وظیفہ بڑھا کر تین سو روپے ماہوار کر دیا گیا۔

اسی زمانے میں شبلی اپنی صاف گوئی اور بے باکی کی وجہ سے انگریز پرنسپل کی نظروں میں کھٹکنے لگے۔ غبن کے واقعہ کے بعد تو سرسید کو جیسے چپ لگ گئی تھی۔ سید محمود سے بھی شبلی کے مراسم خوشگوار نہیں تھے۔ اس طرح کے حالات سے کبیدہ خاطر ہو کر انھوں نے دسمبر ۱۸۹۶ء سے نومبر ۱۸۹۷ء تک ایک سال کی رخصت لی اور اعظم گڑھ آ گئے جہاں بیٹھ کر وہ ’’الفاروق‘‘ کو لکھنے کا کام کرنا چاہتے تھے۔ ۲۹ر جون ۱۸۹۷ء کو مولانا کے چھوٹے بھائی مہدی حسن وفات پا گئے جس کا صدمہ ان کے لیے جاں کاہ تھا۔ رخصت ختم ہونے پر وہ علی گڑھ واپس آ گئے اور درس و تدریس میں مصروف ہو گئے لیکن سرسید کی وفات ۲۷ر مارچ ۱۸۹۸ء کے بعد انھوں نے علی گڑھ سے استعفاء دے دیا اور اعظم گڑھ آ گئے۔ اس طرح شبلی ۱۸۸۳ء سے ۱۸۹۸ء تک کم و بیش پندرہ سال کالج سے وابستہ رہے۔ ان کی شخصیت اور فکر و نظر کی تشکیل میں سرسید اور علی گڑھ کالج کے مزاج و ماحول کا اثر نمایاں ہے۔

۱۸۹۸ء میں پروفیسر آرنلڈ نے بھی علی گڑھ کالج چھوڑ دیا۔ اسی سال بھوپال کی نواب شاہ جہاں بیگم نے مولانا شبلی اور مولانا ابراہیم آروی کو بھوپال کے مدرسوں کی اصلاح و تنظیم نو کا کام سپرد کیا جسے انھوں نے خوبی سے انجام دیا۔ اسی سال ندوۃ العلماء کا سالانہ جلسہ کان پور میں ہوا اور مولانا شبلی نے اپنی مفید تجاویز سے اس میں حصہ لیا۔ بیماری کے باوجود ۱۸۹۸ء کا سال مولانا شبلی کی متعدد سرگرمیوں کا سال تھا۔ صحت کی بحالی کے لیے کشمیر کا سفر بھی اسی سال جولائی میں کیا۔ ۱۸۹۹ء میں انھوں نے ندوۃ العلماء میں انگریزی تعلیم کی تجویز پیش کی۔ جون ۱۹۰۰ء میں مولانا نے عقد ثانی کیا۔ پہلی بیوی کی وفات کو ایک عرصہ گزر چکا تھا۔ ۱۲ر نومبر ۱۹۰۰ء کو ان کے والد شیخ حبیب اللہ بھی اللہ کو پیارے ہو گئے۔

شبلی کی ہمیشہ یہ خواہش رہی کہ وہ ''ندوۃ العلماء'' کو اپنی سرگرمیوں کا اسی طرح مرکز بنائیں جس طرح سرسید نے علی گڑھ کو بنایا تھا اور دنیا کو دکھائیں کہ جدید و قدیم کا ملاپ کس طرح ہو سکتا ہے۔ سفرِ مصر میں یہ خیال وہاں ''دارالعلوم'' کو دیکھ کر ان کے ذہن میں جاگزیں ہوا تھا۔ ایک خط میں اپنے ارادے کے بارے میں شبلی نے اپنے بھائی محمد اسحٰق کو لکھا کہ ''میں نے یہ عزم کر لیا ہے اور...... دنیاوی خواہشوں سے صاف دست بردار ہوتا ہوں۔ سو روپے ہیں۔ چھاؤنی عالیہ اسکول وغیرہ کے چالیس پچاس نکل جائیں گے، باقی جس قدر بچے گا اس سے غریبانہ زندگی خاصی طرح سے بسر ہو سکتی ہے۔ لکھنؤ یا علی گڑھ میں بستر ہوگا اور ندوہ یا کالج کا مشغلہ۔ تنہائی اور بے تعلقی میں انشاء اللہ قوم کی خدمت اچھی طرح بن آئے گی۔ کالج (علی گڑھ) تو میری مدد کا محتاج نہیں لیکن ''ندوہ'' کام کرنے کی جگہ ہے اور بہت کچھ کیا جا سکتا ہے'' [۱۶]۔ شبلی ندوہ سے وہی کام لینا چاہتے تھے جو سرسید نے علی گڑھ کالج سے لیا تھا۔ ان کے اندر، مسلمانوں کی نئی تعلیم کے تعلق سے، خود ایک سرسید بننے کی شدید خواہش تھی۔ اسی سال ''الفاروق'' شائع ہوئی۔

یہ زمانہ مولانا کی شہرت کے عروج کا زمانہ تھا۔ سارا ہندوستان ان کے علمی و تاریخی کارناموں سے گونج رہا تھا۔ ۱۹۰۱ء میں مولانا ریاست حیدر آباد میں ناظم سررشتۂ علوم و فنون کے عہدے پر چار سو روپے ماہوار تنخواہ پر مامور ہوئے۔ یہ سررشتہ ۱۸۹۴ء میں قائم ہوا تھا اور ۱۹۰۴ء تک قائم رہا۔ فروری ۱۹۰۵ء میں شبلی بھی اس سے الگ ہو گئے اور اعظم گڑھ چلے آئے۔

مولانا شبلی کی ہمیشہ سے یہ خواہش تھی کہ وہ ندوہ میں آ کر ان تبدیلیوں کو یہاں کے نظام تعلیم میں رائج کریں جس کا خواب انھوں نے برسوں پہلے دیکھا تھا۔ مولانا حبیب الرحمٰن خان شروانی کو کئی خطوط میں اس خواہش کا اظہار کیا اور لکھا کہ ''اگر وظیفہ حیدر آباد جاری ہو جائے تو ندوہ آ جاؤں''۔ ایک اور خط میں لکھا کہ ''سچ یہ ہے کہ صرف ندوہ کے لیے میں نے کالج (علی گڑھ) چھوڑا تھا''۔ ایک اور خط میں لکھا کہ ''اگر آپ یہ چاہتے ہیں کہ ندوہ کی خدمت کر سکوں تو دس پندرہ دن کے لیے لکھنؤ میں آ کر قیام کیجیے۔ میں کاروائی اور طریقِ عمل کا نقشہ پیش کروں گا'' [۱۷]۔ ایک خط میں لکھا کہ ''ندوہ اب راہ پر آتا جاتا ہے۔ انگریزی جاری ہو گئی'' [۱۸] جب حیدر آباد کی ملازمت سے سبک دوش ہوئے تو اسی سال ۱۹۰۵ء میں دارالعلوم کے معتمد کی حیثیت سے لکھنؤ آ گئے اور یہاں ۱۹۱۳ء تک رہے۔ اس عرصے میں انگریزی زبان لازمی قرار دی گئی اور نصاب کو جدید خطوط پر استوار کیا گیا۔ ۱۹۰۸ء میں حکومتِ وقت نے ندوہ میں دنیاوی تعلیم کے لیے پانچ سو روپے ماہوار کی گرانٹ منظور کی اور اس رقم سے انگریزی کی تعلیم لازمی و باقاعدہ ہو گئی۔ سید سلیمان ندوی نے ان تبدیلیوں کو ''حیاتِ شبلی'' میں بیان کیا ہے جو شبلی کی معتمدی کے زمانے میں وہاں ہوئیں [۱۹]۔ ندوہ میں سنسکرت اور ہندی کی تعلیم کا بھی مولانا نے درجہ قائم کیا اور طلبہ کے لیے وظائف کا انتظام کیا [۲۰]۔ جولائی ۱۹۱۳ء میں مولانا نے شدید مخالفت اور سازشوں کی وجہ سے استعفاء دے دیا۔ جب تک شبلی ندوہ میں رہے بے چین رہے۔ قدامت

پرستوں اور مخالفین نے انھیں پوری طرح وہ کام کرنے نہیں دیا جسے وہ کرنا چاہتے تھے۔ ۱۹۱۰ء میں ندوہ میں ان کے خلاف کمیشن بٹھانے کی تجویز بھی ہوئی۔ ایک خط مورخہ ۳۱ / اگست ۱۹۱۰ء میں مولانا شروانی کو لکھتے ہیں کہ ”اس صورت میں کمیشن بیٹھنا کہ میں مجرم کی حیثیت سے سامنے آؤں اور میرا اظہار تحریری یا تقریری لیا جائے میں قیامت تک پسند نہیں کر سکتا اور اس کا یہ نتیجہ ہے کہ اگر ایسا ہی ہوتا ہے تو آپ مجھ کو مطلع کریں تا کہ میں قطعی استعفاء دے دوں“ [۲۱] ایک اور خط مورخہ ۹ / جولائی ۱۹۱۳ء میں مولانا شروانی کو لکھا ”بہر حال ندوہ سے میں نے استعفا دے دیا اور معززین بھی دے چکے۔ اب ندوہ مولوی خلیل الرحمٰن صاحب کا نام ہے۔ خیر یہ بھی دیکھ لیجیے“ [۲۲]۔ عطیہ بیگم کو ایک خط مورخہ ۱۷ / فروری ۱۹۰۸ء میں لکھتے ہیں کہ ”ندوہ کا مقصد اسلام کی حمایت اور علم دینی کی بقا ہے لیکن نہ اس طرح کہ جو پرانے خیال کے مولوی چاہتے ہیں۔ گویا ندوہ مذہبی تعلیم کی اصلاحی صورت ہے“ [۲۳]۔

شبلی پر لکھنے والوں نے عطیہ فیضی سے ان کے دلی لگاؤ (عشق) کو دبانے، چھپانے یا نظر انداز کرنے کی اکثر کوشش کی ہے لیکن یہ عشق ان کی زندگی کا ایک اہم جزو تھا اس لیے اس سے صرف نظر کرنا کسی طرح مناسب نہیں ہے۔ اس عشق نے ان کی فارسی شاعری کو نیا رنگ اور تازہ روپ دیا ہے۔ عطیہ کے نام ان کے خطوط سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ احتیاط سے کام لے رہے ہیں اور کھل کر اظہار نہیں کر رہے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ خود عطیہ انھیں ”بے ہمت“ کا طعنہ دیتی ہیں۔ ۱۸۹۲ء میں مولانا شبلی اپنے سفر روم و مصر و شام میں استنبول میں تھے اور وہاں عطیہ کے والد حسن آفندی سے، جو بمبئی میں مقیم ترکی کے سفیر تھے اور اب ترکی میں کسی اعلیٰ عہدہ پر فائز تھے، ملاقات ہوئی تھی اور انھوں نے اپنے گھر پر مولانا کی مہمان نوازی بھی کی تھی۔ یہ خاندان بعد میں ہندوستان آ گیا اور یہیں کا ہو رہا۔ ایک عرصے بعد شبلی کی ملاقات اس خاندان سے لکھنؤ میں ہوئی اور خط و کتابت کا سلسلہ قائم ہو گیا۔ شبلی کے خطوط کے لہجے اور رنگ و مزاج سے بھی ان کے تعلقِ قلبی کا گہرا تاثر ملتا ہے مثلاً یہ چند فقرے دیکھیے :

(۱)　۲۸ / اپریل ۱۹۰۹ء کے خط میں لکھتے ہیں ”تمھارا خط جو مدت کے بعد ملا تو بے ساختہ میں نے آنکھوں سے لگا لیا اور دیر تک بار بار پڑھتا رہا۔ افسوس دیر تک ملنے کی امید نہیں“ [۲۴]۔

(۲)　عطیہ سفر یورپ سے واپس آئیں تو لکھا: ”یورپ نے آپ کو ہم لوگوں کی سطح سے بہت بالاتر کر دیا ہے، اس لیے یہ توقع رکھنا کہ اب آپ اسی طرح ہم سے ملیں یا ان اطراف کا قصد کریں جیسا کہ وعدہ کیا تھا، اب صحیح نہیں۔ خط کی تحریر بھی بہت روکھی اور خودوارانہ ہے“ [۲۵]۔

(۳)　۷ / نومبر ۱۹۰۸ء کے خط میں مولانا جذباتی ہو جاتے ہیں اور لکھتے ہیں ”اگر آپ لکھنؤ آ کر کسی اور کی مہمان ہوں تو میں اس زمانے میں لکھنؤ چھوڑ کر چلا جاؤں گا“ [۲۶]۔

(۴)　۹ / جون ۱۹۰۹ء کے خط میں شبلی لکھتے ہیں کہ ”اصل یہ ہے کہ میں چاہتا تھا کہ میرے کسی کام میں

تمھارے نام کی شرکت ہو، اس کا اصل طریقہ تو یہ تھا کہ کوئی تصنیف تمھارے نام پر ڈیڈیکیٹ کرتا لیکن افسوس نہیں کرسکتا۔ میں جن خیالات میں گھرا ہوں تم سمجھتی ہو اور جانتی ہو کہ اس سے دفعۃً ان قومی کاموں کو نقصان پہنچے گا جو میرے ہاتھ میں ہیں" [۲۷]۔

(۵) "جب فرصت اور جی چاہے جواب لکھو لیکن مجھ کو اجازت دو کہ میں ضرورت بے ضرورت جب جی چاہے لکھوں" [۲۸]۔

(۶) اپنے فارسی غزلوں کے مجموعے "بوئے گل" کے اشعار کا مطلب عطیہ کو سمجھاتے ہیں اور یہ سب اشعار گہرے عشقیہ جذبات کا اظہار کرتے ہیں مثلاً یہ تین شعر دیکھیے [۲۹]:

بامایہ ہر معاملۂ بدگماں نہ بود   خوش بود آں کہ راز محبت عیاں نہ بود
از لذتِ ادائے ستم می تواں شناخت   کیں جور از تو بودہ و از آسماں نہ بود
صد حرف راز بود نہاں در نگاہِ من   شادم کہ کارہا منے نکتہ داں نہ بود

(۷) جواب آنے پر اگلے خط مورخہ ۲۵ر جولائی ۱۹۰۹ء میں لکھتے ہیں: "مجھ کو بے انتہا مسرت ہوئی کہ تم نے میری تشریحِ اشعار کو اور خود اشعار کو پسند کیا۔ ان اشعار کی داد دینے کا تم سے بڑھ کر کس کو حق ہے" [۳۰]۔

(۸) "تم نے میرے دو خطوں کا جواب نہیں لکھا .... سکوت سے اور بھی تردد انگیز خیالات پیدا ہوتے جاتے ہیں" [۳۱]۔

(۹) ۳ر نومبر ۱۹۰۹ء کے خط میں لکھتے ہیں:

شوقِ تو از کجا بہ کجا می برد مرا   نزدیک شد کہ گرد رہ کارِرواں شوم
تا بمبئی رسیدہ ام و زُود تر بود   کز بمبئی بہ سوئے جزیرہ رواں شوم
[۳۲]

(۱۰) خط مورخہ ۱۹ر اگست ۱۹۰۹ء کو لکھتے ہیں: "بہت جلد بمبئی آنے کا ارادہ ہے تم کہتی ہو کہ میں بہت بدہمت ہوں۔ میری زندگی کے دو حصے ہیں۔ پرائیویٹ اور پبلک۔ اگر پبلک کام میرے ہاتھ میں نہ ہوتا تو میری ہمت کا اندازہ کرسکتیں" [۳۳]۔

(۱۱) مولانا شبلی کے عشق کا آغاز لکھنؤ میں پہلی ملاقات میں ہوا جس کا اظہار اس شعر سے ہوتا ہے جو ۱۵ر اکتوبر ۱۹۰۹ء کو لکھا گیا تھا:

کہاں یہ لطف یہ منظر یہ سبزہ یہ بہارستاں   عطیہ تم کو یاد لکھنؤ ہوگی تو کیوں ہوگی [۳۴]

"خطوطِ شبلی" کے خط نمبر ۴۴ سے اندازہ ہوتا ہے کہ عطیہ اب مولانا سے جان چھڑانا چاہتی ہیں۔ مولانا نے ایک شعر میں عطیہ کا نام باندھ دیا تھا جس پر ناراضی کا اظہار عطیہ نے اپنے خط میں کیا اور مولانا نے اس کی معذرت آمیز وضاحت کی اور اسی خط میں لکھا "آپ کا غضب آلود خط ملا۔ افسوس ہے کہ آپ نے اس کو اور نگاہ سے

دیکھا“ [۳۵]۔ ۱۲راپریل ۱۹۱۱ء کو شبلی نے اپنے خط میں لکھا. ”زمانہ ہوگیا کہ آپ کی طرف سے کوئی خبر نہیں۔ آپ نے جو غضب آلود خط کپور تھلہ سے لکھا تھا اس کے بعد توقع نہیں رہی تھی کہ پھر آپ نصیب ہوں گی اور اسی لیے میں بھی چپ ہو کر بیٹھ رہا تھا“ [۳۶] ”خطوطِ شبلی“ کے اس مجموعے کے آخری خط نمبر ۵۵ مورخہ ۲۸ر مئی ۱۹۱۱ء میں شبلی لکھتے ہیں ”اس ستم ظریفی کو دیکھیے مہینہ بھر بمبئی میں رہیں اور مطلق خبر نہ دی“ [۳۷] اس وقت مولانا شبلی خود بمبئی میں تھے۔ اس کے بعد قصہ ختم ہو جاتا ہے۔

اس عشق نے مولانا کو ایک ایسی تخلیقی توانائی عطا کی جو ان کے فارسی اشعار میں خصوصیت سے نمایاں ہوتی ہے۔ اب جب کہ مولانا کی وفات کو ایک عرصہ گزر چکا ہے اس عشق کو ان کی شخصیت اور مزاج سے الگ کرنا کسی طرح جائز نہیں ہے۔ اس عشق سے پتا چلتا ہے کہ اندر سے مولانا کس قدر زندہ اور صحت مند تھے۔ حسن پرستی شبلی کا مزاج تھا جس کی چھوٹ ان کے طرزِ ادا اور اسلوبِ بیان میں بھی نظر آتی ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد کی محبت کا ”الزام“ جو شبلی پر لگایا گیا تھا، وہ بھی ان کے اسی مزاج کو ظاہر کرتا ہے۔ حسن پرستی شبلی نعمانی کی فطرت کا حصہ تھی جس نے ان کی نثر و نظم دونوں میں رنگ آمیزی کی ہے۔

مولانا حبیب الرحمٰن خاں شروانی کے نام ایک خط مورخہ ۲۶رفروری ۱۹۰۸ء کو لکھتے ہیں کہ ”اب کی بمبئی میں عجیب رنگین صحبتیں رہیں لیکن عین عالم لطف میں ندوہ کی ایک ضرورت سے یہاں آن پڑا لیکن آنکھوں میں اب تک وہ تماشا پھر رہا ہے۔ خیر اس پر فخر کرتا ہوں کہ دل کی خوشی کو قوم اور مذہب پر نثار کر سکتا ہوں اور بے تکلف کر سکتا ہوں“ [۳۸] یہ توازن بھی مولانا کے مزاج کا جزو اول ہے۔

۷ر مئی ۱۹۰۷ء کو شبلی ایک حادثہ کا شکار ہو گئے تھے۔ گھر کے تخت پر رکھی ہوئی بھری بندوق کا گھوڑا دب گیا اور ان کے ٹخنے کو چکنا چور اور پیر کو جسم سے الگ کرتا ہوا آر پار ہو گیا۔ اس حادثے کی تفصیل مولانا شروانی کو ان کے خط کے جواب میں لکھی ہے [۳۹]۔ ڈاکٹر نے ان کا پاؤں کاٹ دیا۔ بعد میں جب زخم بھر گئے تو انھوں نے ایک مصنوعی پاؤں بنوالیا جس سے انھوں نے بقیہ زندگی اپنی ساری علمی و عملی سرگرمیوں کے ساتھ طمانیت سے گزار دی۔ ایک خط میں لکھتے ہیں ”خدا کا شکر ہے کہ ابتدائے واقعہ سے اس وقت تک طبیعت کی طمانیت اور سکون میں کوئی کمی نہیں ہے۔ سوچتا ہوں تو نظر آتا ہے کہ جو شخص سر کاٹے جانے کے قابل ہو اس کے پاؤں کاٹ دیے گئے تو کیا ہوا“ [۴۰] کاٹھ کی ٹانگ سے انھوں نے سفر بھی کیے، تصنیف و تالیف کا کام بھی کیا، تقریریں بھی کیں اور پوری طرح زندگی کے عمل میں شریک رہے۔

ندوہ سے الگ ہو کر انھوں نے ”سیرۃ النبی“ لکھنے کا ارادہ کیا۔ ۱۹۱۴ء ہی میں انھوں نے دارالمصنفین قائم کیا۔ اپریل، مئی اور جون کے ایک حصے میں وہ دہلی میں رہے۔ وسط جون میں بمبئی چلے گئے اور وہاں جا کر ”سیرۃ النبی“ کی جلد اول کی تکمیل میں مصروف ہو گئے۔ ۵راگست ۱۹۱۴ء کو ان کے بھائی محمد اسحٰق وفات پا گئے اور وہ اعظم گڑھ واپس آ گئے اور کچھ عرصے بعد بیمار ہو گئے۔ شکر، ضعف معدہ، السر، خونی پیچش

وغیرہ امراض نے غلبہ کیا اور وہ پلنگ سے لگ گئے۔ بہت علاج معالجہ ہوا لیکن کوئی افاقہ نہیں ہوا۔ آخری لمحات میں سید سلیمان ندوی موجود تھے۔ معاہدہ کے طور پر استاد شبلی نے شاگرد سلیمان ندوی کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لیا اور کہا ”سیرت میری تمام عمر کی کمائی ہے۔ سب کام چھوڑ کر سیرت تیار کردو“ [۴۱]۔ ۱۷؍نومبر ۱۹۱۴ء کی صبح مولانا حمید الدین اور سید سلیمان ندوی کو اپنے پاس بلوایا اور تین مرتبہ کہا: ”سیرت، سیرت، سیرت۔“ پھر انگلی اور ہاتھ کے اشارے سے کہا: ”سب کام چھوڑ کے“۔ ۱۸؍نومبر ۱۹۱۴ء مطابق ذالحجہ ۱۳۳۲ھ کی صبح ساڑھے پانچ بجے بروز چہار شنبہ کو وفات پائی“ [۴۲] اور شبلی منزل ہی میں دفن ہوئے۔ یہی شبلی کا مسکن تھا اور یہی مدفن۔ شاگرد سید سلیمان ندوی نے ان کی خواہش کو پورا کیا اور سیرۃ النبی کی بقیہ جلدیں برسوں کی محنت کے بعد مکمل کردیں۔ مولانا شبلی کا قائم کردہ نیشنل اسکول کا نام بدل کر شبلی اسکول کردیا گیا جو آج بھی کالج کی صورت میں نئی نسلوں کو فیض پہنچا رہا ہے۔

سرسید احمد کا دور، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم کے ساتھ شروع ہوا۔ محمد شبلی اسی سال پیدا ہوئے۔ شبلی سرسید سے عمر میں چالیس سال، محمد حسین آزاد سے ۲۷ سال اور الطاف حسین حالؔی سے بیس سال چھوٹے تھے۔ سرسید و حالی جدید فکر کے علم بردار تھے اور اپنی اس فکر کو عملی جامہ پہنا کر قوم کو دورِ زوال سے نکالنا چاہتے تھے۔ شبلی بھی سرسید سے بہت متاثر تھے لیکن دونوں کے زاویۂ نظر میں فرق تھا۔ شبلی ”قدیم“ میں ”جدید“ کو شامل کرنا چاہتے تھے اور سرسید جدید فکر میں قدیم فکر کو شامل کرنا چاہتے تھے۔ شبلی کا علمِ کلام اسی راستے کی نشان دہی کرتا ہے۔ سرؔسید کے زیرِ اثر شبلی نے اسلامی تاریخ نویسی کا آغاز کیا لیکن یہاں بھی انھوں نے اس کی بنیاد قدامت پسندی پر رکھی۔ شبلی علمائے مغرب کی تحقیق کے قائل تھے لیکن جہاں اہلِ مغرب عقیدے کے خلاف بات کرتے ہیں وہاں شبلی جدید علم کلام کی مدد سے اسلام کے سپاہی بن کر اس کا دفاع کرتے ہیں۔ دفاعِ اسلام کے سلسلے میں، اپنے جدید اندازِ نظر کے باوجود، وہ بنیادی طور پر، قدامت پسند روایت پرست نظر آتے ہیں۔

شبلی نسلاً راجپوت تھے اور راجپوتوں کی انا اور غیرت ان کی گھٹی میں پڑی تھی جس کا انھیں خود بھی احساس تھا۔ ۱۲؍اپریل ۱۹۰۱ء کو حیدرآباد دکن سے محمد سمیع کو لکھا: ”دعا کرو کہ جو گردن ہمیشہ بلند رہی، بلند ہی رہے۔ گھر کے مصائب نے یہاں تک بھی پہنچایا ورنہ میں اپنے گوشۂ عافیت کو فلک نما سے کم نہیں سمجھتا ہوں“ [۴۳]۔ نواب علی حسن خان بہادر نے ان کے ساتھ ایک بار سلوک کرنا چاہا اور ریل پر چلتے وقت ایک معقول رقم نذر کرنی چاہی لیکن انھوں نے قبول کرنے سے انکار کیا“ [۴۴]۔ ہر ہائنس بیگم صاحبہ بھوپال نے اپنی ایک تصنیف کی اصلاح کے معاوضہ میں دو سو روپے نذر کیے لیکن مولانا نے ان کو لینا پسند نہ فرمایا... “ [۴۵] سید سلیمان ندوی نے ایک واقعہ شبلی کی زبانی لکھا ہے کہ ”ایک بار اسٹریچی ہال میں جلسہ ہوا اور لوگ تنخواہ کے لحاظ سے درجہ بدرجہ آگے پیچھے بٹھائے گئے اور اس وقت میری کرسی بہت پیچھے رہی تو میں نے یہ منظر دیکھ کر

گردن جھکالی اور آنکھوں سے بے اختیار آنسو جاری ہو گئے" [۴۶]۔ وہ زندگی میں کسی سے پیچھے نہیں رہنا چاہتے تھے۔ یہ بات ان کی انا وغیرت کے خلاف تھی، اسی لیے ان کی خواہش تھی کہ وہ علی گڑھ سے علیحدہ ہو کر "ندوہ" چلے جائیں اور اپنی فکر کو عملی جامہ پہنا کر وہ کام کریں جو سرسید نے علی گڑھ میں کیا اور کر رہے تھے۔ زندگی میں انھوں نے کوئی کام گر پڑ کر نہیں کیا۔ وہ دنیادار آدمی ضرور تھے لیکن اس دنیاداری میں خوشامد سے ہمیشہ دور رہنے اور عزت کے ساتھ دنیا کو حاصل کرنے کی کوشش کرتے رہے۔ ۱۵ر ستمبر ۱۸۹۴ء کو محسن الملک کے نام ایک خط میں لکھا کہ "مولوی صاحب روپیہ اور دولت کی قدر مجھ سے زیادہ کسی کو نہیں۔ میں کچھ ابراہیم ادھم اور بایزید نہیں ہوں۔ میرا تو رُواں رُواں دنیا کی خواہشوں سے جکڑا ہے لیکن دنیا کو سلیقہ کے ساتھ حاصل کرنا چاہتا ہوں۔ مجھ سے جوڑ توڑ، سازش، درباداری، خوشامد، لوگوں کی جھوٹی آؤ بھگت نہیں ہو سکتی اور بغیر اس کے کامیابی معلوم" [۴۷]۔

علی گڑھ آکر سرسید تحریک کا ان کی فکر و نظر پر گہرا اثر پڑا اور قوم وملت کا درد ان کی رگ وپے میں سرائیت کر گیا۔ فارسی قصیدۂ عیدیہ (۱۸۸۳ء) اور اردو مثنوی صبحِ امید (۱۸۸۵ء) سے ان ہی اثرات کا اظہار ہوتا ہے۔ "صبحِ امید" میں سرسید اور ان کی تحریک کو ایک نئی صبحِ امید کہا گیا ہے۔ علی گڑھ آکر شبلی کا موضوعِ سخن بدل جاتا ہے اور اب وہ، حالؔی کی طرح، شاعری کو ملت کی بیداری کا ذریعہ بناتے ہیں۔ اب تک اُنھیں انگریزی تعلیم کی اہمیت کا پوری طرح اندازہ نہیں تھا۔ علی گڑھ کالج آکر انھیں اس کا احساس ہوا اور انھوں نے اعظم گڑھ میں نیشنل اسکول کے نام سے ایک انگریزی اسکول قائم کیا۔ وہ اب یہ سمجھنے لگے کہ علماء کے لیے انگریزی زبان کا جاننا ضروری ہے تا کہ جدید علوم وفنون کے دروازے ان پر بھی کھل جائیں۔ ۱۸۹۹ء میں شبلی نے "ندوہ" میں انگریزی زبان کی تعلیم شروع کرانے کی تجویز پیش کی جو منظور نہیں ہوئی اور پھر کہیں ۱۹۰۳ء میں جا کر وہ اپنے اس مقصد میں کامیاب ہوئے۔

شبلی کا تاریخی ذوق بھی علی گڑھ میں پیدا ہوا۔ سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ "اب تک مولانا کا تاریخی ذوق نمایاں نہ تھا لیکن کالج (علی گڑھ) پہنچنے کے ساتھ یکایک ان کا تاریخی ذوق اُبھر آتا ہے. . سرسید کے کتب خانے میں عربی، تاریخ وجغرافیہ کی وہ نادر کتابیں ان کو نظر آئیں جو یورپ یا مصر وشام اور قسطنطنیہ میں چھپی تھیں . اور یہیں سے تاریخ اسلام کے مطالعہ کا نیا دور شروع ہوا" [۴۸] سرسید نے اپنے ذاتی کتب خانے کی کتابوں کو دیکھنے کی شبلی کو عام اجازت دے رکھی تھی۔ گبنؔ کی معروف تصنیف "رومن سلطنت کا زوال" (Decline and Fall of Roman Empire) کا اردو ترجمہ جو سرسید نے چھ سو روپے دے کر، مولوی ابوالحسن سے کرایا تھا، یہیں ان کے مطالعے میں آیا [۴۹]۔ مسٹر پامر کی تصنیف "حیات ہارون الرشید" کا ترجمہ بھی اسی زمانے میں ان کی نظر سے گزرا۔ اسلامی تاریخ لکھنے کا خیال بھی اسی زمانے میں ان کے ذہن میں آیا جو گھٹ کر تاریخ بنی العباس تک محدود ہو گیا اور پھر "المامون" کی صورت میں سامنے آیا

[۵۰]۔ سر سید کے زیر اثر مسلمانوں کی عظمت رفتہ کو سامنے لانے کا خیال بھی اسی زمانے میں پیدا ہوا اور نئی نئی کتابیں دیکھ کر تاریخی ذوق بیدار ہوا۔ اگر شبلی علی گڑھ نہ آتے تو وہ علم الکلام تو شاید ضرور لکھتے اور مناظرہ کے دائرے میں رہ کر اسلام کے دفاع کا کام بھی کرتے لیکن وہ مورخ کی حیثیت سے سامنے نہ آتے۔ سر سید اور علی گڑھ نے ان کی کایا پلٹ دی۔ علی گڑھ آنے سے پہلے وہ غیر مقلدوں کے خلاف مناظروں میں ایک عرصے تک مصروف رہے، نعمانی کا لقب بھی انھوں نے اسی زمانے میں اپنے نام کے ساتھ لگایا۔ شبلی نے ان اثرات کا اعتراف کرتے ہوئے ایک موقع پر کہا تھا کہ "حضرات یہ سچ ہے کہ اگر میری زندگی کا کوئی حصہ علمی یا تعلیمی زندگی قرار پا سکتا ہے تو اس کا آغاز، اس کا نشوونما، اس کی ترقی، اس کی نمود، اس کا امتیاز جو کچھ ہوا ہے اس کالج (علی گڑھ) سے ہوا ہے"۔

شبلی کی فطرت، زندگی اور مزاج کا تجزیہ کیا جائے تو یہ بات واضح طور پر سامنے آئے گی کہ وہ حسن پرست اور عاشق مزاج تھے لیکن جس معاشرے میں اپنی زندگی کا سفر طے کر رہے تھے، وہاں اس کا اظہار اور وہ بھی نثر میں کھل کر نہیں کیا جا سکتا تھا۔ عطیہ فیضی کے نام خطوط میں یہی احتیاط کارفرما نظر آتی ہے۔ شبلی کی نثر کا جمالیاتی پہلو بھی اسی مزاج کا حامل ہے۔

شبلی نعمانی بھی عقلیت پسند تھے لیکن سر سید احمد خاں کی طرح نہیں کہ وہ مذہب کی ہر بات اور ہر پہلو کو عقل سے ثابت کرنے کی دھن میں لگے رہتے تھے اور اشاعرہ کے اس خیال کے کہ احکام الٰہی کا منشا محض مشیتِ الٰہی ہے اور وہ کسی مصلحت و حکمت پر مبنی نہیں، سخت مخالف تھے وہ معجزات کے قائل تھے اور سر سید وغیرہ کی تاویلات کو دور از کار اور ملمع سمجھتے تھے"[۵۱] "الکلام" میں بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے اور "سیرۃ النبی" میں بھی رسول اللہ کے معجزات کا واضح طور پر ذکر کیا ہے۔ فرشتوں کے وجود کے بارے میں شبلی نے "سوانح مولانا روم" میں لکھا ہے کہ ملائکہ کا اطلاق بعض ملکات نبوی اور ملکات بشری پر بھی ہوا ہے لیکن سیرت لکھتے ہوئے جبریلِ امین اور دوسرے فرشتوں کے مستقل شخصی وجود کے نام ان کی اس کتاب میں اسی طرح آئے ہیں جس طرح عام مسلمان مانتے ہیں"[۵۲] سر سید کی طرح وہ بدعات کے مخالف تھے اور انھیں شرک سمجھتے تھے۔ لیکن جب ہم انھیں بحیثیت مجموعی دیکھتے ہیں تو وہ آخری تجزیہ میں جدیدیت سے متاثر روایت پرست کے روپ میں سامنے آتے ہیں"[۵۳]۔

شبلی کی تصانیف سر سید اور حالی کی طرح سوانح، تاریخ اور تنقید کے ذیل میں آتی ہیں لیکن ان میں جو رجحان نمایاں ہے وہ قدیم علم کلام اور قدیم علم ادب کا رجحان ہے۔ حیدر آباد دکن سے ندوۃ العلماء آ کر انھوں نے ندوہ کو ایک ایسا ادارہ بنانے کی کوشش کی جو نہ صرف علی گڑھ کی برابری کر سکے بلکہ جس سے یہ بات بھی ثابت ہو سکے کہ "قدیم" میں "جدید" کا امتزاج ہی مسلمانوں کی تعلیم کا صحیح حل ہے۔ ندوۃ العلماء نے اسی سمت میں سفر کیا۔ اگر دیکھا جائے تو سر سید کے کالج کا اصل مخالف دیوبند تھا جو قدیم راہ اور قدیم روایتِ تعلیم کا

علم بردار تھا۔ علی گڑھ بھی پوری طرح جدید نہیں تھا لیکن فرق یہ تھا کہ علی گڑھ کی بنیاد اور اس کا نظام تو جدید تھا جس میں قدیم کو بھی شامل کر لیا گیا تھا۔ اس کے برخلاف "ندوہ" کا نظام تعلیم قدیم بنیادوں پر قائم تھا جو جدید کو بھی جگہ دینے کے لیے تیار تھا۔ یہی علی گڑھ کالج اور ندوۃ العلماء کے درمیان بنیادی فرق ہے۔

شبلی نعمانی اپنے دور کے نمائندہ ترجمان تھے۔ اسلام سے گہرا لگاؤ ان کے طرزِ فکر و عمل کی نمایاں صفت تھی۔ وہ ساری عمر معترضوں کے جواب دے کر علم کلام سے اسلام کا دفاع کرتے رہے اور تاریخ کے حقائق کو سامنے لا کر، عقیدے کو پختہ تر کر کے، علوی مذہب کے تصور سے ہم آہنگ کرتے رہے۔ اسی لیے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی "تاریخ نویسی" علم کلام ہے اور ان کا علم کلام "تاریخ" ہے۔ ان کے قلم میں ایک ایسی قوت ہے جس سے تخلیق ہونے والی نثر و نظم دلوں پر اثر کرتی ہے۔

مذہب کے موضوع پر شبلی نے جدید موضوعات اور جدید مسائل پر قلم اُٹھایا اور قدیم تاریخی حوالوں سے اپنے زمانے کی زبان میں، ان موضوعات و مسائل کو پیش کیا۔ مذہب، تاریخ، تعلیم اور ادب و تنقید ان کے خاص موضوعات ہیں جن کی وہ ایسی روایت چھوڑ گئے جو آج بھی زندہ و تازہ ہے۔ شبلی کا ذہن آئینہ کی طرح صاف و شفاف تھا اور اسی لیے ان کے بیان میں، ان کی تحریر میں وہ جاذبیت ہے کہ ان کی تحریر پڑھنے والا ان کا گرویدہ ہو جاتا ہے۔ وہ جس موضوع پر بھی قلم اُٹھاتے ہیں، ان کا اسلوب بیان "ادبی" رہتا ہے اور اسی لیے وہ آج بھی دلچسپ اور پرکشش ہیں۔ شبلی کی "تصانیف" درج ذیل ہیں۔

شبلی کی تصانیف:

(۱) ۱۸۸۰ء-۱۸۸۱ء کے لگ بھگ شبلی کے دیہات بندول اور اس سے لگے ہوئے گاؤں جیراج پور میں مقلد و غیر مقلد کا تنازع بہت بڑھ گیا تھا۔ دونوں فرقے ایک دوسرے سے مناظرے اور ایک دوسرے کی رد میں رسالے اور کتابچے شائع کر رہے تھے۔ شبلی کے استاد مولانا محمد فاروق چریا کوٹی مقلد تھے اور خود شبلی نعمانی میں بھی اس تعلق سے بڑا جوش تھا۔ اسی زمانے میں انھوں نے ایک رسالہ "ظل الغمام فی مسئلۃ القرأۃ خلف الامام" کے نام سے لکھا۔ چالیس صفحات پر مشتمل، اردو زبان میں لکھا ہوا یہ رسالہ ۱۲۹۲ھ/۱۸۷۵ء میں مطبع نظامی کان پور سے شائع ہوا۔ یہ رسالہ مولوی سلامت اللہ (غیر مقلد) کے رسالے کے جواب میں ہے جس میں ترکِ قراۃ کو قرآن و حدیث سے ثابت کیا ہے اور مخالفین کے حدیث و فقہ کے حوالوں اور دلیلوں کی غلطی دکھائی ہے"[۵۴]۔

(۲) اسی زمانے میں مولانا ابوالحسنات عبدالحئی فرنگی محلی نے ایک رسالہ "قراتِ خلف الامام" کے مسئلہ میں لکھا۔ شبلی نعمانی نے اسی مسئلہ پر ایک رسالہ بعنوان "اسکات المعتدی علی انصات المقتدی" تحریر کیا۔ چوبیس

صفحات پر مشتمل عربی زبان میں لکھا ہوا یہ رسالہ مطبع نظامی کان پور سے ۱۲۹۸ھ/ ۱۸۸۱ء میں شائع ہوا۔ یہ رسالہ مصروشام اور روم تک پہنچا۔ شبلی نے اپنے سفر نامہ میں لکھا ہے کہ اسلامی ملکوں کے سفر کے دوران بعض علماء نے اس رسالے کی بڑی قدر کی[۵۵]۔

(۳) **مسلمانوں کی گذشتہ تعلیم:** یہ مضمون ۱۸۸۷ء میں دوسری ایجوکیشنل کانفرنس لکھنؤ میں پڑھا گیا اور مقالاتِ شبلی کی جلد پنجم میں بھی شامل ہے۔ یہ مضمون رسالہ کی صورت میں الگ سے بھی شائع ہوا۔ مولانا شبلی نے اسے اپنی پہلی تالیف قرار دیا ہے[۵۶]۔ اس رسالے میں مسلمانوں کی گزشتہ تعلیم کا تاریخی جائزہ لیا گیا ہے۔

(۴) **المامون:** بنو عباس کے نامور بادشاہ مامون الرشید کی زندگی اور عہدِ سلطنت کے حالات کے بیان کے ساتھ ملکی حالات، علمی کارناموں، مامون کے اخلاق و عادات اور اس کے دور کے باکمالوں کو بھی بیان کیا ہے۔ اس میں ان اعتراضات کا جواب بھی ہے جو مسٹر پامر نے اپنی تصنیف ہارون الرشید میں کیے تھے۔ حالؔی کی ''حیاتِ سعدی'' ۱۸۸۶ء میں شائع ہوئی جس کی شبلی نے تعریف کی تھی۔ اس کے بعد ۱۸۸۷ء میں المامون شائع ہوئی جسے نامورانِ اسلام کے سلسلے کی پہلی کڑی بتایا گیا ہے۔ سید سلیمان ندوی نے اسے تاریخ بنی العباس کا نچوڑ کہا ہے[۵۷]۔ سرسید کی فرمائش پر شبلی نے پہلے ایڈیشن پر نظر ثانی کی اور سرسید نے ۱۸۸۹ء میں اپنے مقدمہ کے ساتھ اسے دوبارہ شائع کیا۔ عظمتِ رفتہ کو سامنے لانے کا یہی وہ کام تھا جو شبلی کر رہے تھے۔

(۵) **''سیرۃ النعمان'':** اس تصنیف کا پہلا حصہ ۱۸۸۹ء میں اور دوسرا حصہ ۱۸۹۰ء میں لکھا گیا اور یہ کتاب ۱۸۹۱ء میں علی گڑھ کالج کی طرف سے چھپ کر شائع ہوئی۔ اس میں امام ابو حنیفہ کی سوانح عمری اور ان کے اجتہادات و مسائل کو موضوعِ مطالعہ بنایا گیا ہے۔

(۶) **''سفر نامہ روم و مصر و شام'':** مولانا شبلی ۱۸۹۲ء میں روم و مصر و شام کے سفر پر روانہ ہوئے اور اسی سال واپس آ گئے۔ اس سفر کے حالات و واقعات شبلی نے دوست احباب اور کالج کے جلسوں میں بیان کیے تو سب نے سفر نامہ لکھنے کی فرمائش کی۔ سرسید اس کی اشاعت کے اس لیے خلاف تھے کہ ترکی کی حمایت سے انگریزی حکومت کے ناراض ہونے کا ڈر تھا لیکن جب مولانا نے بتایا کہ اس میں کوئی ایسا ذکر نہیں ہوگا تو انھوں نے اشاعت کی اجازت دے دی۔ ۱۸۹۳ء میں شبلی نے اسے لکھنا شروع کیا اور ۱۸۹۴ء میں مطبع مفید عام آگرہ سے پہلی بار شائع ہوا۔

(۷) **''رسائل شبلی'':** یہ مجموعہ ۱۸۹۷ء تک شبلی نعمانی کے مختلف علمی و تاریخی مضامین پر مشتمل ہے اور پہلی بار ۱۸۹۸ء میں شائع ہوا۔

(۸) **''الفاروق'':** یہ تصنیف دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں فاروق اعظم حضرت عمرؓ کے سوانح، خلافت و فتوحات کی تفصیل مستند کتب سے اخذ کر کے لکھی گئی ہیں اور دوسرے حصے میں حضرت عمرؓ کی فتوحات کا

جائزہ لے کر ان کے نظام حکومت، ملک کی تقسیم، صیغۂ محاصل، ضیغۂ عدالت، فوج داری، بیت المال، صیغۂ فوج، صیغۂ مذہبی، صیغۂ تعلیم، ذمی رعایا کے حقوق، غلامی کے انسداد کی کوشش، سیاست و تدبیر، عدل وانصاف، امامت واجتہاد، ذاتی حالات، اخلاق وعادات وغیرہ کا جائزہ لیا گیا ہے۔ ’’الفاروق‘‘ کو شبلی نے ’’المامون‘‘ کے بعد ہی شروع کر دیا تھا لیکن مواد کے انتظار میں اسے مؤخر کر دیا۔ اگست ۱۸۹۴ء سے اسے دوبارہ لکھنا شروع کیا۔ ایک حصہ ۱۸۹۷ء میں لکھ کر نامی پریس کو دے دیا اور جولائی ۱۸۹۸ء میں اس کا دوسرا حصہ بھی مکمل ہو گیا۔ دسمبر ۱۸۹۸ء میں اعظم گڑھ میں اس کا مقدمہ لکھا اور ۸/جنوری ۱۸۹۹ء کے خط بنام مہدی افادی میں اس کے شائع ہو جانے کی اطلاع دی ہے [۵۸]۔

(۹) ’’الغزالی‘‘: شبلی کی یہ تصنیف حیدر آباد دکن میں قیام کے دوران لکھی گئی اور اگست ۱۹۰۲ء میں مکتبۂ نامی کان پور سے پہلی بار شائع ہوئی۔ اس موضوع کا خیال ۱۸۹۳ء سے ان کے ذہن میں گردش کر رہا تھا جب وہ ’’الفاروق‘‘ لکھنے کا ارادہ کر رہے تھے۔ سرسید نے بھی انھیں یہ مشورہ دیا تھا کہ الفاروق کے بجائے الغزالی لکھنا چاہیے۔ اگر دیکھا جائے تو ’’الغزالی‘‘ بھی ایک طرح سے علم الکلام ہی کا حصہ ہے چونکہ امام غزالی موجودہ علم کلام کے موجد تھے۔ اس تصنیف کے پہلے حصے میں امام غزالی کی سوانح عمری کو موضوع بنایا ہے اور حصہ دوم میں ان کی تصانیف، فلسفہ، تصوف، مجددیت، عقائد، اصلاح تعلیم واخلاق وغیرہ کو موضوع بنایا ہے۔

(۱۰) ’’علم الکلام‘‘: الغزالی کے دیباچہ میں شبلی نے لکھا ہے کہ وہ آج کل علم کلام کی مفصل تاریخ لکھ رہے ہیں جس کے چار حصے ہوں گے۔ پہلے حصے میں علم کلام کی ابتدا اور عہد بہ عہد وسعت وترقی کی تفصیل تاریخ ہوگی۔ دوسرے حصے میں اس بات پر بحث ہوگی کہ علم کلام نے اثبات عقائد اور ابطال فلسفہ کے متعلق کیا کیا اور کس حد تک کامیابی حاصل کی۔ تیسرے حصے میں ائمۂ علم کلام کی سوانح ہوں گی اور چوتھے حصے میں جدید علم کلام پیش کیا جائے گا۔ شبلی نے لکھا ہے کہ پہلا حصہ بقدر معتد بہ لکھا جا چکا تھا کہ بوجوہِ چند رک گیا اور تیسرا حصہ شروع ہو گیا۔ اس حصے میں امام غزالی کی سوانح عمری شروع ہوئی تو بڑھتے بڑھتے ایک مستقل کتاب بن گئی‘‘۔ اسی لیے اس کو الگ کتاب کی صورت دے کر شائع کر دیا۔ ’’الغزالی‘‘ کے بعد ’’علم الکلام‘‘ کی باری آئی۔ سرسید خود علم کلام کے آدمی تھے اور انھوں نے نیا علم کلام تشکیل دیا تھا۔ علم الکلام ۱۹۰۲ء میں مکمل ہوئی اور مفید عام پریس آگرہ سے چھپ کر ۱۹۰۳ء میں شائع ہوئی۔

(۱۱) ’’الکلام‘‘: ’’علم الکلام‘‘ کے بعد ’’الکلام‘‘ یعنی جدید علم کلام کی باری آئی۔ یہ کتاب ۱۹۰۳ء میں مکمل ہوئی اور ۱۹۰۴ء میں مطبع نامی کانپور سے شائع ہوئی۔ علم الکلام کو بھی شبلی نے تاریخ کہا ہے۔ تاریخ کے مطالعے کے دوران ہی شبلی نے علم کلام پر توجہ دی تھی اور پھر اسی کے ہو کر رہ گئے تھے۔ مولانا محمد فاروق چریاکوٹی کے زیر اثر مناظرہ ان کے مزاج کا حصہ بن گیا تھا اور ہر سطح پر اسلام کے دفاع کا جذبہ ان کے خون میں شامل تھا۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ شبلی کہتے تو یہ ہیں کہ ’’علم کلام کی کتابیں تاریخ کے دائرے میں آتی ہیں مگر اہلِ نظر کو

معلوم ہے کہ ان کی تاریخی کتابیں بھی، خواہ وہ الغزالی ہو یا سوانح مولانا روم، علم کلام ہی کے دائرے میں آتی ہیں"[۵۹]۔

(۱۲) "سوانح مولانا روم": یہ کتاب مولانا جلال الدین رومی کی سوانح عمری ہے جس میں ان کی مثنوی اور دیگر تصنیفات کو بھی موضوع مطالعہ بنایا ہے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ تان اس کی بھی علم کلام پر ٹوٹتی ہے۔ یہ بھی سوانح ہونے کے باوجود علمِ کلام کے ذیل میں ہی میں آتی ہے۔ مولانا شبلی نے مثنوی مولانا روم کو بھی علم کلام کے نقطۂ نظر ہی سے دیکھا ہے۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ شبلی کے نقطۂ نظر سے "مثنوی علم کلام کا بھی بہترین مجموعہ ہے"[۶۰]۔ یہ تصنیف ۱۹۰۴ء میں مکمل ہوئی اور ۱۹۰۶ء میں مطبع نامی کانپور سے چھپ کر شائع ہوئی۔ اس وقت تک شبلی حیدر آباد دکن چھوڑ کر "ندوۃ العلماء" آچکے تھے۔

(۱۳) "موازنہ انیس و دبیر": انیس کے کلام پر شبلی نے مفصل محاکمہ حیدر آباد کے زمانہ قیام میں لکھا تھا۔ مہدی افادی کے نام ایک خط مورخہ ۲ر مئی ۱۹۰۴ء میں لکھا ہے کہ "دبیر و انیس پر محاکمہ مدت ہوئی تیار ہے لیکن یہاں (حیدر آباد) کچھ ایسی اُلجھنوں میں پڑ کر اب تک مطبع میں نہیں گیا۔ شاید عنقریب نوبت آئے۔ قریباً ۳۰۰ صفحات ہو گئے ہیں"[۶۱]۔ ۱۹۰۵ء میں شبلی حیدر آباد سے ندوہ آگئے اور ۱۹۰۶ء میں اسے نئے سرے سے مرتب و مکمل کیا اور یہ تصنیف پہلی بار ۱۹۰۷ء میں مطبع مفید عام آگرہ سے شائع ہوئی۔

(۱۴) "اورنگ زیب عالمگیر پر ایک نظر": مولانا شبلی ۱۹۰۶ء میں بمبئی سے بڑودہ گئے۔ مولانا محمد علی جوہر بھی اس زمانے میں وہیں تھے۔ شبلی کی جب ان سے ملاقات ہوئی تو مولانا محمد علی جوہر نے عالمگیر اورنگ زیب پر لگائے ہوئے الزامات کی تحقیق کر کے مفصل مضمون لکھنے کی فرمائش کی جس کی پہلی قسط ۵ر دسمبر ۱۹۰۶ء کو لکھی اور وہ "الندوہ" سے شائع ہوئی۔ اس کے بعد چھ شماروں میں اس کی قسطیں چھپتی رہیں اور مارچ ۱۹۰۸ء میں یہ سلسلہ مکمل ہوا اور پھر بعد میں یہ الگ سے کتابی صورت میں شائع ہوئی۔

(۱۵) "شعر العجم، جلد اول تا پنجم": شعر العجم کی پہلی جلد فارسی شاعری کے آغاز اور شعرائے متقدمین میں، عباس مروزی سے نظامی تک، کے تذکرے اور ان شعرائے کرام کے مطالعہ پر مبنی ہے۔ دوسری جلد شعرائے "متوسطین" خواجہ فرید الدین عطار سے حافظ اور ابنِ یمین تک، کے تذکرے اور مطالعۂ کلام پر مشتمل ہے۔ تیسری جلد شعرائے متاخرین، فغانی سے کلیم تک، کے تذکرے اور مطالعۂ شاعری پر مبنی ہے۔ چوتھی جلد میں شاعری کی حقیقت اور فارسی شاعری کے محاسن اور مختلف اصناف میں سے مثنوی اور شاہنامہ فردوسی پر تبصرہ شامل ہے۔ پانچویں جلد میں قصیدہ، غزل، فلسفیانہ، عاشقانہ، صوفیانہ اور اخلاقی شاعری کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ ۱۹۰۸ء شعر العجم کی پہلی جلد زیرِ طبع تھی اور دوسری اور تیسری زیرِ تصنیف۔ ۱۹۰۹ء کے آخر میں دوسری اور ۱۹۱۰ء میں تیسری جلد شائع ہوئی [۶۲]۔ چوتھی جلد ۱۹۱۲ء یا ۱۹۱۳ء میں اور پانچویں جلد مولانا کی وفات کے چار سال بعد ۱۹۱۸ء میں شائع ہوئی۔ ابھی پانچویں جلد لکھ ہی رہے تھے کہ "سیرۃ النبی"

لکھنے کا خیال ہر چیز پر غالب آ گیا۔ شبلی نے اپنے خطوط میں کئی جگہ شعرالعجم کا ذکر کیا ہے۔

(۱۶) "سیرۃ النبی": اس کا آغاز ۲۸ر ربیع الاول ۱۳۲۱ھ مطابق ۵ر جون ۱۹۰۳ء کو قیامِ حیدر آباد کے زمانے میں ہوا اور شبلی نے تین ہجری تک کے واقعات قلم بند کیے۔ اس کا مسودہ دارالمصنفین کے کتب خانے میں موجود ہے[۶۳]۔ ۱۹۰۶ء جب شبلی کی ملاقات بڑودہ میں محمد علی جوہر سے ہوئی تو انھوں نے مارگولیتھ کی کتاب "محمد" کی طرف بھی توجہ دلائی تھی اور سیرۃ النبی لکھنے اور اس کے اعتراضات پر توجہ دینے کے لیے بھی کہا تھا۔ اس وقت تک مولانا شبلی نے سیرت پر اپنے کام کو مشتہر نہیں کیا تھا۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ "سیرت کے جو اوراق انھوں نے ۱۹۰۳ء میں لکھے تھے، اُن کو ۱۹۱۳ء والے اوراق سے ملا کر دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ پہلی کتاب صرف دماغ سے اور دوسری دل سے لکھی گئی ہے"[۶۴]۔ "سیرۃ النبی" لکھتے وقت شبلی کے سامنے مسئلہ یہ تھا کہ "سوانح عمری ایسی لکھنی چاہیے جس سے صاحبِ سوانح کا پایہ اونچا نظر آئے لیکن ہم مسلمانوں کے دلوں میں سرورِ کائنات ﷺ کی عقیدت کا پایہ اتنا اونچا ہے کہ کوئی کتاب اس کی بلندی کو نہیں پہنچ سکتی، اس لیے سیرت کی کوئی کتاب مشکل ہی سے معیار پر پوری اتر سکتی ہے"[۶۵]۔ ان سب باتوں کو پیشِ نظر رکھ کر شبلی نے دوبارہ سیرۃ النبی لکھنی شروع کی۔ ابھی پہلی جلد مکمل ہوئی تھی اور دوسری پر کام شروع ہی ہوا تھا کہ پیغامِ اجل آ پہنچا اور ان کے بعد اس کام کو ان کے شاگردِ رشید سید سلیمان ندوی نے خود شبلی کی فرمائش اور وصیت پر پایۂ تکمیل کو پہنچایا۔

(۱۷) مقالاتِ شبلی: شبلی نعمانی نے متعدد علمی، ادبی اور تاریخی موضوعات پر مضامین لکھے جو ان کی وفات کے بعد موضوع کے اعتبار سے "مقالاتِ شبلی" کے نام سے آٹھ جلدوں میں مرتب کر کے شائع ہوئے۔ جلد اول مذہبی موضوعات پر مشتمل ہے اور ۱۹۳۰ء میں شائع ہوئی۔ جلد دوم ادبی مضامین پر مشتمل ہے اور ۱۹۳۱ء میں شائع ہوئی۔ "جلد سوم" تعلیمی مضامین پر مشتمل ہے ۱۹۳۲ء میں شائع ہوئی اور جلد چہارم جو تنقیدی مضامین پر مشتمل ہے ۱۹۳۴ء میں شائع ہوئی۔ جلد پنجم حصہ اول تاریخی موضوعات پر مشتمل ہے ۱۹۳۶ء میں، جلد ششم تاریخی مضامین حصہ دوم ۱۹۵۱ء میں، جلد ہفتم جو فلسفیانہ مضامین پر مشتمل ہے، ۱۹۳۸ء میں شائع ہوئی۔ جلد ہشتم بھی، جو متفرق مذہبی، علمی، تاریخی، تعلیمی و سیاسی مضامین پر مشتمل ہے، ۱۹۳۸ء ہی میں شائع ہوئی۔ مقالات کے یہ سب مجموعے مطبع معارف اعظم گڑھ سے شائع ہوئے۔

(۱۸) کلیاتِ اردو: یوں تو دہلی، علی گڑھ اور لاہور سے ان کی نظموں کے کئی مختصر مجموعے شائع اور ۱۹۱۸ء میں ظفر الملک نے شبلی کی نظموں کا ایک مجموعہ "مجموعۂ کلامِ شبلی" کے نام سے بھی شائع کیا تھا لیکن وہ مجموعہ سب سے زیادہ اہم ہے جو "کلیاتِ شبلی اردو" کے نام سے ۱۹۲۵ء میں سید سلیمان ندوی کے دیباچہ کے ساتھ معارف پریس اعظم گڑھ سے شائع ہوا جس میں مثنوی، مسدس، قصائد، جدید مذہبی اور اخلاقی نظمیں، سیاسی نظمیں، مرثیہ و متفرقات شامل ہیں۔ یہ کلیات ۱۱۸ صفحات پر مشتمل ہے۔

(۱۹) دیوانِ شبلی (فارسی): شبلی کی فارسی شاعری کا ایک مجموعہ، ۷۰ صفحات پر مشتمل، "دیوانِ شبلی" کے نام سے مطبع نامی کان پور سے شائع ہوا جس پر سال اشاعت درج نہیں ہے۔ اس دیوان میں وہ غزلیں شامل نہیں ہیں جو شبلی نے قیام بمبئی کے زمانے میں کہی تھیں۔ شبلی نے ۱۹۰۶ء میں پہلی بار بمبئی کا سفر اختیار کیا اور وہاں کہی ہوئی غزلوں کے اس مجموعے کو "دستۂ گل" کا نام دیا۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ "دستۂ گل" کی ابتدائی غزلیں اسی موسمِ بہار کے پھول ہیں۔ مہدی افادی کو ایک خط میں لکھتے ہیں "۱۹ برس کے بعد غزل لکھنے کا اتفاق ہوا۔ یہاں کی دلچسپیاں غضب کی محرک ہیں۔ آدمی ضبط نہیں کر سکتا . . . مولانا حالؔی نے ان غزلوں کو حافظ کی غزلوں کے برابر رکھا" [۶۶] دیوانِ شبلی کے علاوہ تین اور مختصر مجموعے دستۂ گل، بوئے گل، برگ گل کے نام سے شائع ہوئے تھے اور "کلیاتِ شبلی" (فارسی) بھی الگ سے شائع ہوا تھا۔

(۲۰) مکاتیبِ شبلی: دو جلدوں (حصہ اول اور دوم) پر مشتمل شبلی کے خطوط کے مجموعے سید سلیمان ندوی نے مرتب کر کے دارالمصنفین اعظم گڑھ سے شائع کیے۔ جلد اول پر کوئی سن درج نہیں ہے، البتہ جلد دوم پر ۱۹۱۷ء درج ہے۔ اس کے بعد خطوطِ شبلی کے دو اور مجموعے قابلِ ذکر ہیں۔ ایک میں وہ خطوط شامل ہیں جو شبلی نے عطیہ بیگم فیضی اور زہرا بیگم کے نام لکھے اور جنھیں محمد امین زبیری اور سید محمد یوسف قیصر نے "خطوطِ شبلی" کے نام سے مرتب و شائع کیے۔ ایک مجموعہ "خطوطِ شبلی بنام آزاد" کے نام سے سید محمد حسنین نے مرتب کر کے ۱۹۸۸ء میں بہار اردو اکادمی پٹنہ سے شائع کیا جس میں کئی غیر مطبوعہ خطوط بھی شامل ہیں۔

(۲۱) باقیاتِ شبلی: مقالاتِ شبلی کی جلد ہشتم ان باقیات پر مشتمل تھی، جو مقالات کی سات جلدوں میں شامل نہ ہو سکے تھے۔ مشتاق حسین نے مزید تلاش و جستجو کے بعد "باقیاتِ شبلی" کے نام سے ایک اور مجموعہ مرتب کیا جسے مجلس ترقی ادب لاہور نے ۱۹۶۵ء میں شائع کیا۔ اس مجموعے میں مضامین کے علاوہ تقریریں، رپورٹیں، کاروائی، یادداشت اور شبلی کے روزنامچے کے چند اوراق کے علاوہ شبلی کے وہ چند خطوط بھی شامل ہیں جو مکاتیبِ شبلی حصہ اول و دوم میں شامل نہیں ہیں۔

تصانیفِ شبلی کی کئی جہتیں ہیں اور ان سب جہتوں کو سمجھ کر ہی ہم شبلی کی فکر و نظر کی توصیف کر سکتے ہیں۔ ان کی فکر، رنگ و مزاج اور تصانیف کا جو پہلو، قدرِ مشترک کا درجہ رکھتا ہے، علم الکلام ہے۔

(۱) علم الکلام اور شبلی:

مولانا شبلی بنیادی طور پر مذہبی آدمی تھے۔ ان کے گھر کا ماحول بھی اسی رنگ میں رنگا ہوا تھا۔ ان کے والد نے ان کو دینی تعلیم دلوائی تھی جہاں ان کے استادِ مکرم مولانا محمد فاروق چریا کوٹی نے ان پر خاص توجہ دے کر شبلی کو علم و ادب کی تعلیم دی تھی۔ مولوی محمد فاروق حنفی فقہ کے پیروکار تھے اور اپنے عقائد پر پختہ یقین رکھتے تھے۔ یہی خصوصیت ان کے ہونہار شاگرد شبلی نعمانی میں موجود تھی۔ پھر راجپوتی مزاج نے اس رنگ کو اور گہرا کر دیا تھا۔

اس انداز نظر نے انھیں، علم کلام سے قریب تر کر کے، ان کے مزاج کا حصہ بنا دیا۔ اسی لیے شبلی متکلم پہلے ہیں اور مورخ و ادبی نقاد بعد میں۔ مولانا فاروق خود معقولی تھے۔ شبلی نے تعلیم کے آخری دور ہی سے مناظروں اور بحثوں میں حصہ لینا شروع کر دیا تھا۔ ان کے ابتدائی دور کے دو رسالے: ''ظل الغمام'' اور ''اسکات المعتدی'' جن کا ذکر تصانیف شبلی کے ذیل میں آ چکا ہے، مقلد و غیر مقلد کی بحثوں کے مختلف پہلوؤں کا جواب ہیں۔ اس دور میں بحث و مناظرہ کے تین میدان تھے۔ ایک عیسائیوں سے، دوسرا شیعوں سے اور تیسرا اہلِ حدیث (غیر مقلد) سے۔ شبلی کی تصانیف علم الکلام، الکلام، الفاروق، سیرۃ النعمان اسی دائرے میں رکھی جا سکتی ہیں۔ علم الکلام کے بارے میں شبلی نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے کہ ''میں نے ''علم الکلام'' نہایت ناتمام کتاب لکھی اور وہ درحقیقت میری تصنیفات کا سب سے ناقص حصہ ہے۔ جدید علم کلام غالباً اچھا لکھا جائے۔ بہت کچھ ہو چکا ہے۔ عنقریب ہی ابن رُشد کی لایف لکھنا چاہتا ہوں'' [۶۷]۔

علم الکلام میں شبلی بتاتے ہیں کہ اول اول مسلمانوں کو اپنے عقائد کے سلسلے میں عقلی بحث کی ضرورت نہ تھی مگر بنی عباسیہ کے زمانے میں فلسفے کے اثر سے اور غیر مسلموں کے اعتراضات کی بناء پر یہ ضروری ہوا کہ فلسفہ کے اعتراضات کا رد فلسفہ ہی سے کیا جائے خصوصاً معتزلہ نے، جن کے عقائد کی بنیاد عقل پر تھی، اسلام کی حفاظت میں فلسفہ کا سنگین حصار قائم کیا۔ ان ہی معرکوں کے کارنامے ہیں جو آج علمِ کلام کے نام سے موسوم کیے جاتے ہیں۔

''علم الکلام'' لکھنے کے بعد شبلی نے محسوس کیا کہ اب ایک نئے علم کلام کی ضرورت ہے کیوں کہ بنی عباسیہ کے زمانے میں جیسے اعتراضات ہوتے تھے اور جو فلسفہ رائج تھا آج اس کی نوعیت بدل گئی ہے۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ جدید فلسفہ و علوم کی بنیاد تجربات و مشاہدات پر قائم ہے۔ پہلے اعتراضات چند مذہبی عقائد تک محدود تھے۔ اب ان کی زد میں مذہب کا پورا نظام آ گیا تھا۔ شبلی جانتے تھے کہ تمام دنیائے اسلام میں جدید علم الکلام کی ضرورت محسوس ہو رہی ہے۔ خود سرسید نے اصولِ نیچر کو سامنے رکھ کر جو تفسیر لکھی تھی، وہ بھی جدید علم کلام کے ذیل میں آتی ہے مگر سرسید نے اسلامی عقائد کو جدید روشنی میں سمجھانے کے لیے انھیں توڑ مروڑ دیا تھا اور راستے سے دور چلے گئے تھے۔ شبلی نے بزرگانِ سلف کے طریقوں کو قائم رکھتے ہوئے انھیں نئے انداز سے پیش کرنے کی کوشش کی چنانچہ پہلے وہ علم کلام کی تاریخ بیان کرتے ہیں اور پھر اس کی نوعیت سمجھا کر ہر دور کے اعتراضات کی نوعیت اور ان کو رد کرنے کے طریقے سمجھاتے ہیں۔ شبلی قدیم علم کلام کی دو قسمیں بتاتے ہیں۔ ایک وہ علم کلام جو خاص اسلامی فرقوں کے باہمی اختلافات سے پیدا ہوا اور جس کی بدولت بڑے بڑے ہنگامے اور معرکہ آرائیاں ہوتی رہیں اور اسلام کی ملکی طاقت کو اس سے بڑا صدمہ پہنچا [۶۸]۔ دوسرا وہ علم کلام جو فلسفہ کے مقابلے کے لیے پیدا ہوا۔ ان دونوں طریقوں کو امام غزالی نے ملا دیا اور امام رازی نے اسے بہت ترقی دی مگر بعد کے متکلمین نے فلسفہ و کلام اور اصول و عقائد کو ملا کر ایک معجون مرکب بنا دیا۔ اسی لیے شبلی نے

علم کلام کی تاریخ بیان کر کے نئے علم کلام کی ضرورت کا احساس دلایا اور کلامی سلسلے کی دوسری تالیف ''الکلام'' لکھتے ہوئے انھوں نے عقلی علم کلام کے نمونے پر نئے علمِ کلام کی داغ بیل ڈالی۔ شبلی کا زاویۂ نظر یہ ہے کہ قرآن مجید میں جو کچھ ہے، اس کو عقلی دلائل سے ثابت کیا جائے۔ سر سید نے بھی اپنے طور پر یہی کام کیا تھا۔ شبلی نے لکھا ہے کہ امام رازی نے ابو مسلم اصفہانی، ابو بکر اصم، ابو القاسم بلخی وغیرہ کے اقوال خود تفسیر کبیر میں درج کیے ہیں۔ چوتھی صدی ہجری کے یہ وہ علماء تھے جنھوں نے دلائل عقلیہ سے ثابت کیا تھا کہ قرآن مجید میں جو کچھ مذکور ہے، عقل کے موافق ہے [۶۹]۔ شبلی کے نزدیک یہی مسائل علم کلام کی جان ہیں۔ ''علم الکلام'' میں شبلی لکھتے ہیں:

> ''امام رازی نے ''مطالبِ عالیہ'' کی بحث کو تخمیناً ساٹھ صفحوں میں لکھا ہے۔ اس میں سے قریباً پچاس صفحے صرف ملاحدہ کے اعتراضات کی تفصیل میں ہیں۔ اسی طرح ''نہایۃ العقول'' میں قرآن مجید کے معجزہ ہونے پر منکرین کی زبان سے سیکڑوں اعتراضات نقل کیے ہیں۔ ان ہی اعتراضات اور شبہات کا اُٹھانا در حقیقت اصلی علم کلام ہے'' [۷۰]۔

اب دلائل کی نوعیت کا سوال آیا تو شبلی نے متکلمین کے اس طریقے کو ترک کیا جس کے مطابق استدلال زیادہ سے زیادہ پے چیدہ بنائے جاتے تھے۔ ''الکلام'' میں شبلی نے لکھا کہ:

> ''سب سے بڑی ضروری چیز یہ ہے کہ دلائل اور براہین ایسے صاف اور سادہ پیرایہ میں بیان کیے جائیں کہ سریع الفہم ہونے کے ساتھ دل میں اُتر جائیں۔ قدیم طریقہ میں پیچ در پیچ مقدمات، منطقی اصطلاحات اور نہایت دقیق خیالات سے کام لیا جاتا تھا۔ اس طریقہ سے مخالف مرعوب ہو کر چپ ہو جاتا تھا لیکن اس کے دل میں یقین اور وجدان کی کیفیت نہیں پیدا ہوتی تھی'' [۷۱]۔

پھر ابن رشد کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''علم کلام میں عام طریقہ یہ تھا کہ مسائل عقائد پر جو اصلی استدلال پیش کرتے تھے وہ اپنی ایجاد ہوتے تھے بخلاف اس کے علامۂ موصوف (ابن رشد) نے مسائل مذکورہ بالا پر جو دلیلیں قائم کیں سب خاص قرآن مجید سے اخذ کیں۔ علامۂ موصوف کا دعویٰ ہے اور اس کو اس نے بخوبی ثابت کیا ہے کہ قرآن مجید کے دلائل جس طرح خطابی اور اقناعی ہیں یعنی عام آدمی کو ان سے تسلی ہو جاتی ہے، اسی طرح وہ قیاسی اور برہانی بھی ہیں یعنی منطق کے اصول و معیار پر پورے اتر سکتے ہیں'' [۷۲]۔

چنانچہ شبلی بھی تمام دلائل کو قرآن مجید سے اخذ کرنے کو ضروری سمجھتے ہیں۔ ان کے استدلال کا طریقہ یہ ہے مثلاً نبوت کے اثبات کے مسئلہ کو لیجیے۔ اس مسئلے کو اشاعرہ نے معجزہ کی دلیل سے ثابت کیا ہے۔ مولانا معجزات کے

منکر نہیں ہیں مگر معجزہ کی دلیل سے ہٹ کر وہ پہلو سامنے لاتے ہیں جن سے معجزات کی ضرورت ہی نہیں رہتی۔

''الکلام'' میں لکھتے ہیں:

> ''نبی کی حقیقت اجزائے ذیل سے مرکب ہے۔ ایک خود کامل ہو۔ دوسروں کو کامل کر سکتا ہو۔ تیسرے یہ کہ اس کے علوم و معارف اکتسابی نہ ہوں بلکہ منجانب اللہ ہوں۔ یہ تمام باتیں جس کمال کے ساتھ آپ ﷺ کی ذات مبارک میں موجود تھیں کیا ابتدائے آفرینش سے آج تک اس کی کوئی نظیر مل سکتی ہے؟'' [۷۳]۔

شبلی کے جدید علم کلام کا عام طور پر یہی طریقۂ کار ہے۔ وہ علم کلام کو وسعت دینا چاہتے ہیں اور لکھتے ہیں:

> ''قدیم علم کلام میں صرف عقائدِ اسلام کے متعلق بحث ہوتی تھی کیوں کہ اس زمانے میں مخالفین نے اسلام پر جو اعتراضات کیے تھے عقائد ہی کے متعلق تھے لیکن آج کل تاریخی، اخلاقی، تمدنی ہر حیثیت سے مذہب کو جانچا جاتا ہے۔ یورپ کے نزدیک کسی مذہب کے عقائد اس قدر قابلِ اعتراض نہیں جس قدر اس کے قانونی اور اخلاقی مسائل ہیں۔ ان کے نزدیک تعدد نکاح، طلاق، غلامی، جہاد کا کسی مذہب میں جائز ہونا، اس مذہب کے باطل ہونے کی سب سے بڑی دلیل ہے۔ اس بنا پر علم کلام میں اس قسم کے مسائل سے بھی بحث کرنی ہوگی اور یہ حصہ بالکل نیا علم کلام ہوگا'' [۷۴]۔

چنانچہ شبلی نے حقوقِ انسانی، وراثت، عورتوں کے حقوق، اسلام ترقی اور تمدن کا مانع نہیں موید ہے، دین اور دنیا کا باہمی تعلق، مساوات، مذہبی بے تعصبی، حکومت جمہوری، تقسیم عمل، علمی ترقی کی انتہا نہ ہونی، رہبانیت وغیرہ پر بحث کی ہے۔

علم الکلام میں اس اضافے پر قدامت پرستوں نے بڑے اعتراضات کیے مگر جدید ذہن نے ان پر یہ اظہار خیال کیا کہ قدامت پرست مذہب کو محدود معنی میں استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ موجد کی حیثیت سے مولانا نے غلطیاں بھی کی ہیں مگر اس سے ان کی جدت اور اولیت کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ یہ بھی بتایا گیا ہے کہ مولانا شبلی نے فرید وجدی سے یہ مواد اخذ کیا ہے لیکن اس کے باوجود اس علم پر سرسید کے مضامین کے علاوہ اور کوئی اہم تصنیف نہیں ہے۔ شبلی کی متانت کی عام طور پر تعریف کی گئی ہے اور ان کے طرز ادا کی دلچسپی کو بھی سراہا گیا ہے۔ یہ بات مسلم ہے کہ علم الکلام اور الکلام اردو میں اپنی قسم کی پہلی تصانیف ہیں اور انھیں مذہب کو جدید روشنی میں قائم رکھنے کی اہم ترین کوششوں میں شمار کرنا چاہیے۔

شبلی نعمانی کی تصانیف ''الغزالی'' اور ''سوانح مولانا روم'' بظاہر دونوں تاریخی سوانح ہیں مگر غور سے دیکھا جائے تو اصل میں علم الکلام ہی سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان تصانیف میں غزالی اور مولانا روم کی زندگی کے حالات بیان کرنے کے بعد شبلی کلامیات کی بحثوں پر آجاتے ہیں۔ ''الغزالی'' کے دیباچہ میں شبلی نے لکھا ہے

کہ:

> ''علم کلام، جو مسلمانوں کی خاص ایجادات میں سے ایک مہتم بالشان علم اور ان کا سرمایہ ناز ہے، میں آج کل اس کی نہایت مبسوط تاریخ لکھ رہاں ہوں اور اس کے چار حصے قرار دیے ہیں۔ ایک علم کلام کی ابتدا، اس کی مختلف شاخیں، عہد بہ عہد کی تبدیلیاں اور ترقیاں۔ دوسرے، علم کلام نے اثبات عقائد اور ابطال فلسفہ کے متعلق کیا کیا اور کس حد تک کامیابی حاصل کی۔ تیسرے ائمہ علم کلام کی سوانح عمریاں پہلا حصہ بقدر معتد بہ لکھا جا چکا تھا کہ بوجوہ چند رُک گیا اور تیسرا حصہ شروع ہو گیا۔ اس حصہ میں امام غزالی کی سوانح عمری شروع ہوئی تو بڑھتے بڑھتے ایک مستقل کتاب بن گئی۔ چونکہ پوری کتاب کی تیاری کو عرصہ درکار تھا مناسب معلوم ہوا کہ بلا انتظار باقی، یہ حصہ الگ شائع کر دیا جائے۔ امام صاحب (غزالی) کے حالات میں ان کے اصول عقائد اور طرز استدلال کی تفصیل بھی ہے، اس طرح علم کلام کے اکثر مہتم بالشان مسائل بھی اس کتاب میں آ گئے ہیں''[۷۵]۔

چنانچہ ''الغزالی'' میں دو تہائی حصہ امام غزالی کے علم کلام میں اضافے سے تعلق رکھتا ہے۔ امام غزالی کے تصوف واخلاق کے موضوع کو پہلے چھوڑ دیا گیا تھا مگر بعد میں اس پر بھی کافی صفحات کا اضافہ کر دیا گیا۔ شبلی کو تصوف اور اس قسم کی چیزوں سے کوئی خاص دلچسپی نہیں ہے جن کو روحانیت کے دائرے میں لایا جاتا ہے۔ وہ بنیادی طور پر، اپنی تعلیم و تربیت کے ساتھ، معقولی ہیں۔ ان کے نزدیک امام غزالی جدید علم کلام کے موجد ہیں اور اس لیے اس کتاب میں وہ اپنی توجہ علم کلام پر مرکوز رکھتے ہیں۔ پھر خود غزالی شبلی کے علم کلام کے منصوبے کا حصہ تھے اس لیے اس موضوع سے وابستہ رہنا ایک فطری امر تھا۔ ویسے بھی اگر ''الغزالی'' کو سوانح کے معیار سے دیکھا جائے تو اس میں مسلمانوں کے سب سے اہم فلسفی امام غزالی کے علم اور ان کی زندگی کے تمام پہلوؤں کا جائزہ نہیں لیا گیا ہے اس لیے جدید سوانح نگاری کے معیار پر یہ پوری نہیں اترتی۔

''سوانح مولانا روم'' کی بھی کم و پیش یہی صورت ہے۔ اس کے دیباچہ میں شبلی خود بتاتے ہیں کہ:

> ''سلسلۂ کلامیہ کا یہ چوتھا نمبر ہے۔ تین حصے (علم الکلام، الکلام، الغزالی) پہلے شائع ہو چکے ہیں۔ مولانا روم کو دنیا جس حیثیت سے جانتی ہے وہ فقر و تصوف ہے اور اس لحاظ سے متکلمین کے سلسلے میں ان کو داخل کرنا اور اس حیثیت سے ان کی سوانح عمری لکھنا، لوگوں کو موجب تعجب ہو گا لیکن ہمارے نزدیک اصلی علم کلام یہی ہے کہ اسلام کے عقائد کی اس طرح تشریح کی جائے اور اس کے حقائق و معارف اس طرح بتائے جائیں کہ خود بخود دل نشین ہو جائیں۔ مولانا روم نے جس خوبی سے اس فرض کو ادا کیا ہے، مشکل سے اس کی نظیر مل سکتی ہے اس لیے ان کو امرۂ متکلمین سے خارج کرنا سخت ناانصافی ہے''[۷۶]۔

سوانح مولانا روم میں مولانا روم کی زندگی کے حالات اور معاصرین کا ذکر کر کے ان کے دیوان (جو دیوان شمس تبریز کے نام سے معروف ہے) اور مثنوی کی خصوصیات بیان میں آتی ہیں اور اسی سلسلے میں یہ بتایا جاتا ہے کہ ''سب سے بڑی خصوصیت، جو مثنوی میں ہے، وہ اس کا طرز استدلال اور طریقۂ افہام ہے''۔ شبلی نے لکھا ہے کہ مثنوی کو لوگ تصوف اور طریقت کی کتاب سمجھتے ہیں۔ یہ کسی کو خیال نہیں آیا کہ وہ عقائد اور علم کلام کی بھی عمدہ ترین تصنیف ہے۔ اس میں مسائل عقائد جس خوبی سے ثابت کیے گئے ہیں دوسری سب تصانیف اس کے آگے ہیچ ہیں۔ ان سب دوسری تصانیف سے دن کو رات اور زمین کو آسمان تو ثابت کر سکتے ہیں لیکن ایک مسئلہ میں بھی یقین اور تشفی کی کیفیت پیدا نہیں کر سکتے۔ مولانا روم جس طریقے سے استدلال کرتے ہیں وہ دل پر اثر کرتا ہے اور اسی لیے انھوں نے مثنوی کو علم کلام کی حیثیت سے پیش کیا ہے [۷۷]۔ شبلی مثنوی کو استدلال تخیلی کا نمونہ بنا کر، مثالوں پر مثالیں دیتے ہیں اور پھر مثنوی کی کلامی حیثیت پر زور دیتے ہوئے علم کلام کے مسائل، الٰہیات، معجزہ، روح، معاد، جبر و قدر، تصوف، توحید، فلسفہ و سائنس، تجاذب اجسام، تجددِ امثال، مسئلہ ارتقا کا مطالعہ مثنوی کے تعلق سے کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ مولانا روم ڈارون سے بہت پہلے گزرے ہیں اور مسئلہ ارتقا کے تعلق سے اوّلیت کا سہرا انہیں کے سر بندھنا چاہیے۔

سوانح اور ادبی تنقید کے لحاظ سے سوانح مولانا روم ایک تشنہ تصنیف ہے۔ سوانح کی اہم خصوصیت یعنی اس سے موضوع کا جیتا جاگتا کردار سامنے آ جائے۔ ''سوانح مولانا روم'' میں سامنے نہیں آتا۔ شبلی مثنوی کے بارے میں تاریخی باتوں کا ذکر کرتے ہیں۔ اس کے شارحین کی فہرست پیش کرتے ہیں۔ خواجہ فرید الدین عطار کی ''منطق الطیر'' اور حکیم سنائی کی حدیقہ کے تعلق سے بحث کرتے ہیں۔ اس کی ترتیب کو قران مجید کی نقل بتاتے ہیں مگر حسن شاعری، دلپذیری اور حسن تاثیر کا تنقیدی جائزہ نہیں لیتے۔ آج مثنوی مولانا روم کو دنیا ایک ادبی معجزہ جانتی ہے اور اسے دنیا کی زبانوں کی چند عظیم ولافانی تصانیف میں شمار کیا جاتا ہے مگر مولانا شبلی اس کے بارے میں جب یہ رائے دیتے ہیں تو ہم حیرت میں آ جاتے ہیں:

> ''ہم اوپر لکھ آئے ہیں کہ مولانا روم کا فن شاعری نہ تھا۔ اس بناء پر ان کے کلام میں وہ روانی، برجستگی، نشست الفاظ، حسن ترکیب نہیں پائی جاتی جو اساتذہ شعرا کا خاص انداز ہے۔ اکثر جگہ غریب و نامانوس الفاظ آ جاتے ہیں۔ فک اضافت جو مذہب شعر کم از کم گناہِ صغیرہ ہے، مولانا کے ہاں اس کثرت سے ہے کہ طبیعت کو وحشت ہوتی ہے۔ تعقیدِ لفظی کی مثالیں بھی اکثر ملتی ہیں تاہم سیکڑوں بلکہ ہزاروں شعر ایسے بھی ان کے قلم سے ٹپک پڑے ہیں جن کی صفائی، برجستگی اور دل آویزی کا جواب نہیں۔'' [۷۸]

یہاں مولانا شبلی نعمانی مولانا روم کی معجزنما شاعری کو علم بیان و بدیع کے عام اصولوں سے جانچ رہے ہیں۔ یہی باتیں شیکسپیئر، گوئٹے اور تمام عالمی شاعروں کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ معیار

تنقید جو پہلے سے متعین اصولوں سے بالاتر ہو جائے شبلی کے لیے قابلِ قبول نہیں ہوتا۔ محسوس ہوتا ہے کہ مولانا روم کی مثنوی کا مطالعہ کرتے ہوئے علم کلام ان کے ذہن پر اس درجہ سوار تھا کہ وہ فارسی شاعری کا اعلیٰ مذاق رکھنے کے باوجود، مثنوی کی جادو بیان شاعری کو نہیں دیکھ پائے اور اس میں سے علم کلام نکال کر رہ گئے جو اس میں ضرور ہے لیکن شاعری کے جادو پر فوقیت نہیں رکھتا۔

(۲) شبلی اور تاریخ نویسی:

تصانیفِ شبلی کی دوسری جہت تاریخ نویسی ہے۔ ''علم الکلام'' کی تمہید میں شبلی نعمانی نے لکھا ہے کہ ''میں نے ابتدائے زمانۂ تصنیف سے اپنی تصنیفات کا موضوع تاریخ قرار دیا ہے۔ چنانچہ اب تک جو چیزیں میرے قلم سے نکلیں اور شائع ہوئیں وہ تاریخی ہی تھیں'' [۷۹]۔ لیکن تاریخ نویسی میں بھی مذہب وملت سے ان کی گہری دلچسپی نمایاں رہتی ہے اور ان کی تاریخ بھی علم کلام کے دائرے میں رہتی ہے چنانچہ ان کی وہ کتابیں، جو خاص طور پر تاریخ کہی جاسکتی ہیں جیسے المامون، الفاروق، میرۃ النعمان، سوانح مولانا روم اور سیرۃ النبی (جلد اول)، اُن پر بھی کلامی اثر واضح اور نمایاں ہے۔ ان میں بھی مولانا شبلی کی مذہبی طرف داری پس منظر میں موجود ہے۔ وہ عام طور پر اپنی پہلے سے تسلیم شدہ بات سے استدلال کرتے ہیں اور اس کے ثبوت میں کلامی دلائل کے ساتھ تاریخی شواہد پیش کرتے ہیں۔ ان کی تاریخی تصانیف میں مخالف رایوں پر بحثیں ملتی ہیں اور اکثر ''تاریخ'' غیر جانب دارانہ زاویہ پیش کرنے کے بجائے دفاعی استدلال پیش کرتی ہے۔ علم کلام نے ان کے تاریخی اندازِ نظر کو ایک نیا رنگ دیا ہے جس میں فلسفے کے رنگ نے ایک نئی جان ڈال دی ہے۔ مہدی افادی نے لکھا ہے کہ ''شبلی ہم میں پہلے شخص ہیں جنھوں نے تاریخ وفلسفہ میں ربط باہمی پیدا کیا اور ان جواہر عقلی کی تحلیل وترکیب اس طرح کر سکے کہ لٹریچر میں ایک خاص امتزاج پیدا ہو گیا ہے'' [۸۰] یہی امتزاج، ہر سطح پر شبلی کا مزاج اور ان کی انفرادیت ہے۔

مولانا شبلی ''تاریخ'' کو قدیم انداز سے نکال کر جدید یورپی معیار پر لانے کی کوشش کرتے ہیں۔

''الفاروق'' کے دیباچہ میں وہ تاریخ کی تعریف بھی کرتے ہیں اور قدیم تاریخوں کے نقص اور اس کے اسباب بھی بیان کرتے ہیں۔ تاریخ کے حوالے سے ان کا جدید زاویۂ نظر یہ ہے کہ ''آج دنیا میں جو تمدن، معاشرت، خیالات، مذاہب موجود ہیں سب گزشتہ واقعات کے نتائج ہیں جو خواہ مخواہ ان سے پیدا ہونے چاہیں تھے۔ اس لیے ان گزشتہ واقعات کا پتا لگانا اور ان کو اس طرح ترتیب دینا جس سے ظاہر ہو کہ ہر موجودہ واقعہ گزشتہ واقعات سے کیوں کر پیدا ہوا، اسی کا نام تاریخ ہے'' [۸۱]۔ آگے چل کر لکھتے ہیں کہ ''ان تعریفات کی بنا پر تاریخ کے لیے دو باتیں لازی ہیں۔ ایک یہ کہ جس عہد کا حال لکھا جائے، اس زمانے کے ہر قسم کے واقعات قلم

بند کیے جائیں یعنی تمدن، معاشرت، اخلاق، عادات، مذہب ہر چیز کے متعلق معلومات کا سرمایہ مہیا کیا جائے۔ دوسرے یہ کہ سب واقعات میں سبب اور مسبب کا سلسلہ تلاش کیا جائے۔ قدیم تاریخوں میں یہ دونوں چیزیں مفقود ہیں۔ رعایا کے اخلاق و عادات اور تمدن و معاشرت کا تو سرے سے ذکر ہی نہیں آتا۔ فرمانروائے وقت کے حالات ہوتے ہیں ... واقعات میں سلسلۂ اسباب پر توجہ نہ کرنے کا بڑا سبب یہ ہوا کہ فن تاریخ ہمیشہ ان لوگوں کے ہاتھ میں رہا جو فلسفہ اور عقلیات سے آشنا نہ تھے"[۸۲]۔

تاریخ کا یہ نقطۂ نظر پوری طرح شبلی کی لکھی ہوئی تاریخوں میں نظر نہیں آتا۔ شبلی نے گبن کی کتاب ''ڈکلائن اینڈ فال آف رومن ایمپائر'' (Decline and Fall of Roman Empire) کا اردو ترجمہ سرسید کے کتب خانے میں دیکھا اور پڑھا تھا۔ وہ اس ''تاریخ'' سے متاثر بھی ہوئے تھے لیکن وہ گبن کی طرح مختلف ادوار کی مسلسل تاریخ نہیں لکھ پائے۔ معلوم ہوتا ہے کہ تاریخ کو تعمیر کرنے کی وہ قوت، جو اعلیٰ قوتِ تخئیل سے تعلق رکھتی ہے، شبلی میں کم تھی۔ کارلائل کی ''ہیرو اینڈ ہیرو ورشپ'' شبلی نے فرید وجدی کے عربی ترجمے میں پڑھی تھی اور کارلائل کے اس نظریۂ تاریخ سے کہ تاریخ عظیم آدمیوں کی سوانح کے سوا کچھ نہیں ہے، وہ یقیناً واقف تھے۔ یہ نظریہ ان کے دل میں گھر کر گیا تھا اور اسی لیے انھوں نے جو بھی تاریخی کتاب لکھی، وہ کسی نہ کسی عظیم آدمی کی سوانح ہے لیکن تاریخ نویسی کا وہ طریقہ جسے زمانہ قدیم میں ہیروڈوٹس اور تھیوسٹائڈز نے جنم دیا تھا اور جدید دور میں جس کا کمال گبن کی ''ڈکلائن اینڈ فال'' میں ملتا ہے، شبلی اس تک نہیں پہنچ پاتے۔ انھوں نے تو نئی روایت کی بنیاد رکھی اور اس پر بہت دور چل کر آنے والوں کو راستہ دکھایا۔ پھر اس کی ایک وجہ یہ بھی معلوم ہوتی ہے کہ شبلی ایسے علم و ادب کے عالم تھے جس میں جزئیات تو بہت ہیں مگر کلیات کی طرف رجحان کم ہے۔ ہم اپنے فلسفے، شاعری و ادب کو دیکھتے ہیں تو وہ ٹکڑوں اور پارچوں کا ڈھیر نظر آتا ہے جن کو جمع کر کے ایک مربوط، منطقی، نفسیاتی اور تخئیلی صورت دینے کی کوشش نہیں ہوئی۔ شبلی نعمانی کے ہاں بھی اسی لیے کسی ''سوانح'' سے موضوعِ مطالعہ کی حیات کا پورا گراف نہیں بنتا۔ وہ معلومات جو جمع و درج کی گئی ہیں، ان سے کردار و سیرت کی اکائی نہیں بنتی۔ پھر مختلف موضوعات کی الگ الگ سرخیاں قائم کر کے شبلی کی رائیں سامنے آتی ہیں اور ثبوت میں دلائل اور سندیں جمع کی جاتی ہیں۔ گبن کی سی تخلیقی تاریخ نویسی ان کے ہاں نظر نہیں آتی اور کتابِ تاریخ (ہسٹری) سے زیادہ تاریخ وار وقائع یا روزنامچہ بن کر رہ جاتی ہے۔ پلوٹارک کی تصنیف ''متوازی زندگی'' (Parallel Lives) میں جو سوانح لکھی گئی ہیں، ان کے مطالعے سے یونان و روم کے مشاہیر کی جیتی جاگتی زندگی، اپنی فطرت کے ساتھ، سامنے آجاتی ہے۔ ان کا مقابلہ شبلی کی لکھی ہوئی سوانحی تصانیف سے کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ یادداشتیں (Notes) ہیں۔ یہاں خاکہ (Outline) تو موجود ہے، جن کی صحت سے انکار نہیں کیا جا سکتا مگر جن کو تخلیق کا وہ جامہ نہیں پہنایا گیا ہے جن سے مربوط، مکمل اور زندہ تاریخ ادبی تخلیق بن کر وجود میں آتی ہے۔ یہ باتیں اس لیے کہی گئی ہیں کہ خود مولانا کے لیے یورپی تاریخ نویس

ایک معیار کا درجہ رکھتے تھے جن کے مطابق وہ جدید تاریخ نویسی کا ڈول ڈالنے کی کوشش کر رہے تھے لیکن وہ ان تک نہیں پہنچے اور آنے والے مورخوں کے لیے راستہ کھلا چھوڑ دیا۔

ان سب باتوں کے باوجود شبلی اردو کے پہلے مصنف ہیں جو ایک نظریہ تاریخ رکھتے ہیں لیکن وہ اس نظریے کو پوری طرح تخلیقی جامہ نہ پہنا سکے۔ بنیادی طور پر وہ اسلامی مورخین کی روایت سے وابستہ رہتے ہیں۔ شبلی ''تراجم'' اور ''تذکرہ'' کا ذکر کرتے ہیں جن میں مشاہیر کے حالات اور کارنامے درج کیے جاتے تھے۔ ''تاریخ نویسی'' کے بجائے ''تذکرہ نویسی'' کی روایت کو مسلمانوں نے بہت آگے بڑھایا تھا اور ہر پیشے اور ہر ہنر کے لوگوں کے حالات کثرت سے لکھے۔ شبلی نے اسپرنگر کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''نہ کوئی قوم دنیا میں ایسی گزری، نہ آج موجود ہے جس نے مسلمانوں کی طرح ''اسماء الرجال'' کا سا عظیم الشان فن ایجاد کیا ہو جس کی بدولت آج پانچ لاکھ شخصوں کا حال معلوم ہو سکتا ہے''[۸۳] یاد رہے کہ سب سے پہلے محدثین نے اس کام کو ''تنقیدِ روایات'' کے لیے ایجاد کیا تھا۔ پھر بعد میں اس انداز پر حکماء، صوفیہ اور امراء وغیرہ کے حالات لکھے گئے۔ مولانا شبلی اسی روایت کے پیرو ہیں۔ وہ کارلائل کے ''نظریہ ہیرو'' سے تو واقف ہیں اور اسی لیے انھوں نے اپنے اپنے فن کی مقتدر ہستیوں میں سے ایک کو چن کر ان کی سوانح مرتب کر دی۔ ''الغزالی'' ایک عظیم فلسفی کی، سوانح مولانا روم ایک عظیم شاعر کی، المامون ایک عظیم بادشاہ کی اور الفاروق ایک عظیم خلیفہ کی اور سیرۃ النعمان، فقہ کے بانی، ایک عظیم فقیہہ امام ابو حنیفہ کی سوانح ہیں۔ ان تصانیف میں وہ قدیم تذکرہ نویسی کو جدید سوانح نگاری سے ملانے کی کوشش کرتے ہیں مگر ان میں بھی نفسیاتِ انسانی کا علم نہ ہونے کے برابر ہے۔

شبلی نعمانی کو اس بات کا احساس تھا کہ ہمارے علماء نے معقولات اور منقولات کی طرف تو توجہ دی لیکن ''تاریخ'' کو بالکل نظر انداز کر دیا اور اب وہ گویا اس کمی کو پورا کر رہے ہیں۔ اپنے مضمون ''تجارب الامم ابن مسکویہ'' میں لکھتے ہیں کہ ''ہمارے یہاں علوم کی جو دو قسمیں معقول و منقول قرار دی گئیں اس کے متعلق ایک سخت غلطی یہ ہوئی کہ بعض علوم، جن میں دونوں حیثیتیں جمع تھیں، صرف ان میں ایک حیثیت کا لحاظ ہوا مثلاً تاریخ و روایت کا فن محض منقولات میں شمار کیا گیا جس سے نتائج ذیل پیدا ہوئے:

(۱) ''جو لوگ صرف معقولات کو اپنا مایہ ناز سمجھتے تھے یعنی حکماء اور فلاسفر انھوں نے اس فن کی طرف مطلق توجہ نہیں کی اس لیے یہ فن فلسفیانہ نکتہ آفرینیوں سے محروم رہ گیا۔ یہی وجہ ہے کہ بوعلی سینا، فارابی، محقق طوسی، امام رازی، قطب الدین شیرازی، جلال الدین دوانی کی کوئی تصنیف اس فن میں موجود نہیں''۔

(۲) چونکہ اس فن کی نسبت عام خیال یہ پیدا ہو گیا کہ اس کو عقل و درایت سے تعلق نہیں اس لیے مورخین اور اہلِ روایت نے خود بھی عقل اور درایت سے کام نہیں لیا اور ان کو صرف اس سے غرض تھی کہ واقعہ کا

بیان کرنے والا ثقہ ہے یا نہیں۔ اگر ثقہ ہے تو وہ جو واقعہ بیان کرتا ہے، ان کے نزدیک قابلِ اعتبار ہے۔ حالانکہ یہ بالکل ممکن ہے کہ راوی ثقہ ہو اور واقعہ کے بیان میں اس سے غلطیاں وقوع میں آئیں۔ غرض اس خیال کی وجہ سے تاریخ کا فن اس رتبہ پر نہ پہنچا جس پر اس کو پہنچنا چاہیے تھا‘‘ [۸۴]۔

اس اقتباس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شبلی کی تمام تر توجہ تاریخی تحقیق کی طرف ہے اور تاریخ کی تخیلی تعمیر ان کے دائرۂ عمل سے خارج ہے۔ چنانچہ الفاروق کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:

> ’’طبری، فتوح البلدان، طبقات ابن سعد وغیرہ میں تمام واقعات بسند متصل مذکور ہیں۔ اہل یورپ نے فن تاریخ کو آج کمال کے درجے پر پہنچا دیا ہے لیکن اس خاص امر میں وہ مسلمان مورخوں سے بہت پیچھے ہیں۔ ان کو واقعہ نگار کے ثقہ اور غیر ثقہ ہونے کی کچھ پروا نہیں ہوتی۔ یہاں تک کہ وہ جرح و تعدیل کے نام سے بھی آشنا نہیں‘‘ [۸۵]

یہاں شبلی تاریخ اور ادبی تاریخ کو خلط ملط کر دیتے ہیں۔ گبن (Gibbon) کی تاریخ کا ترجمہ انھوں نے پڑھا تھا۔ اس میں جرح اور تعدیل سے اس لیے گریز کیا گیا ہے کہ تاریخ کی تخیلی تصویر مکمل ہو جائے۔ اس طرح یورپ کی جتنی بھی اہم ادبی تاریخیں ہیں، ان میں تخیلی تشکیل نو (Imaginative Reconstruction) پر خاص زور ہے۔ مولانا شبلی اس راستے پر نہیں چلتے اور تاریخ کو اسناد تک محدود کر دیتے ہیں اور اس میں اگر کسی چیز کا دخل گوارا کرتے ہیں تو وہ چند عقلی اصول ہیں، جن کی وہ ’’الفاروق‘‘ میں یوں تحلیل کرتے ہیں [۸۶]۔

درایت کا فن اب ایک مستقل فن بن گیا ہے اور اس کے اصول و قاعدے نہایت خوبی سے منضبط ہو گئے ہیں۔ ان میں سے جو اصول ہمارے کام میں آ سکتے ہیں حسب ذیل ہیں.

(۱) ’’واقعۂ مذکورہ اصولِ عادات کی رُو سے ممکن ہے یا نہیں‘‘۔

(۲) ’’اس زمانے میں لوگوں کا میلان عام واقعہ کے مخالف تھا یا موافق‘‘۔

(۳) ’’واقعہ اگر کسی حد تک غیر معمولی ہے تو اسی نسبت سے ثبوت کی شہادت زیادہ قوی ہے یا نہیں‘‘۔

(۴) ’’اس امر کی تفتیش کہ راوی جس چیز کو واقعہ ظاہر کرتا ہے، اس میں اس کے قیاس اور رائے کا کس قدر حصہ شامل ہے‘‘۔

(۵) ’’راوی نے واقعہ کو جس صورت میں ظاہر کیا وہ واقعہ کی پوری تصویر ہے یا اس امر کا احتمال ہے کہ راوی اس کے ہر پہلو پر نظر نہیں ڈال سکا اور واقعہ کی تمام خصوصیتیں نظر میں نہ آ سکیں‘‘۔

(۶) ’’اس بات کا اندازہ کہ زمانے کے امتداد اور مختلف راویوں کے طریقۂ ادا نے روایت میں کیا کیا اور کس کس قسم کے تغیرات پیدا کر دیے ہیں‘‘۔

ان سب باتوں سے معلوم ہوتا ہے کہ شبلی کی تمام تر دلچسپی علم تاریخ سے ہے۔ تاریخ کو آرٹ سمجھنے یا بنانے کی طرف ان کی توجہ نہیں ہے۔ انسانی نفسیات کی طرف بھی ان کی توجہ نہیں ہے۔ گبن اور کارلائل یہی کام کرتے

ہیں۔ شبلی کے لیے تاریخی تصنیف میں دو چیزیں اہم ہیں۔ ایک یہ کہ جس عہد کا حال لکھا جائے اس کے ہر قسم کے واقعات قلم بند کیے جائیں یعنی تمدن، معاشرت، اخلاق، عادات، مذہب ہر چیز کا مفصل ذکر ہو۔ اس سے ''علم'' کی تکمیل تو ہو جاتی ہے لیکن روحِ زمانہ (Spirit of the Age) تک پہنچنے کا راستہ نہیں کھلتا۔ وہ عملِ تشریح (Dissection) کے قائل ہیں مگر تشکیلِ نو (Reconstruction) سے انھیں دلچسپی نہیں ہے۔ اسی لیے ان کی تاریخیں نوٹس (Notes) معلوم ہوتی ہیں جن میں موضوعِ مطالعہ کے تعلق سے حقائق (Facts) تو جمع ہیں مگر یہ سب ایک جسم کے الگ الگ ٹکڑے ہیں۔ مولانا تمام واقعات میں سبب و مسبب کا سلسلہ تو تلاش کرنے کے قائل ہیں مگر یہ بھی جزوی واقعات ہی تک محدود رہتا ہے۔ وہ اسباب جو پورے دور پر حاوی ہوں اور اس دور کی ہر کارگزاری کو ایک خاص رنگ دے رہے ہوں ان کی تخیئل کی پرواز سے دور رہتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

''تاریخِ عالم کا ہر واقعہ بہت سے مختلف واقعات کے سلسلے میں بندھا ہے۔ انھیں ریشہ دوانیوں کا پتا لگانا اور ان سے فلسفیانہ نکتہ سنجی کے ساتھ تاریخی نتائج کا مستنبط کرنا یہی چیز ہے جو علمِ تاریخ کی جان اور روح ہے اور یورپ کو اس فن کے متعلق جو اختراع و ایجاد پر زیادہ تر ناز ہے وہ اسی طلسم کی پردہ کشائی ہے'' [۸۷]۔

علم تاریخ کی یہ روح ضرور ہے مگر یورپ، جس کی مولانا تعریف کرتے ہیں، فنِ تاریخ کو اس سے بالاتر لے گیا ہے اور وہ واقعات کی روح سے ہم کنار ہو کر سارے دور یا پوری شخصیت کا وہ انفرادی نکتہ تلاش کر لیتا ہے جس کی بنیاد پر کسی دور یا کسی فرد کی مکمل اور جیتی جاگتی تصویر بن جاتی ہے اور مختلف اجزا الگ الگ معلوم نہیں ہوتے بلکہ ایک وحدت، ایک اکائی بن جاتے ہیں۔ شبلی کے ہاں یہ اکائی اس طرح نہیں بنتی بلکہ الگ الگ ٹکڑے سے نظر آتے ہیں۔

شبلی کے تاریخی نظریہ کا اہم جزو شعوری یا لاشعوری دونوں طرح سے ''کلام'' ہے۔ ان کی تاریخی تصانیف بھی علم الکلام کی شاخ ہیں۔ وہ متکلم پہلے ہیں اور مورخ بعد میں۔ ان کی تاریخیں مستشرقین اور یورپی مصنفین کے رد میں لکھی گئی ہیں خاص طور پر یورپی مصنفین نے جو اسلامی تاریخیں لکھی ہیں ان پر سرسید نے بھی استدلال کیا ہے۔ سرسید نے جو جواب دیے ہیں ان میں تحقیق کم اور استدلال زیادہ ہے۔ شبلی کا علم سرسید سے کہیں آگے ہے اور وہ اسناد کے ساتھ یورپی مورخوں کو غلط ثابت کرتے ہیں لہٰذا اعتراضات کا مدلل جواب ان کی تاریخوں کا اہم حصہ ہے۔ ان کی تاریخی تصانیف پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ عقیدہ کی بنا پر جو بات ان کے دل میں بیٹھ گئی ہے وہ اس کے خلاف بات پر استدلال کرنے میں لگے ہوئے ہیں مثلاً یورپی مورخین کی یہ رائے کہ اسلام بزورِ شمشیر پھیلا، شبلی کی تصانیف میں بیشتر جگہ رد ہوتی ہے مگر مولانا یہ بات نظر انداز کر جاتے ہیں کہ مسلمان خود فتوحات پر فخر کرتے ہیں اور ان فتوحات کو اسلام کے پھیلنے کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ خود عرب معاشرے میں یہ دستور تھا کہ جنگ میں جو قبیلہ جیت جاتا اس کے دیوتا کو ہارنے والا قبیلہ تسلیم کر لیتا۔ مولانا

اپنے عقیدے کے تعلق سے جذباتی ہو جاتے ہیں۔ ایک جگہ وہ خود لکھتے ہیں کہ یورپین مورخین کا ان پر کس قدر جذباتی اثر ہوتا ہے:

''یورپین مورخوں کے اعتراضات اگرچہ نہایت پادر ہوا ہوتے ہیں اور اس لیے ان کا جواب دینا نہایت آسان بات ہے لیکن بایں ہمہ جواب دینے والا سخت مشکل میں پڑ جاتا ہے۔ یورپین مصنفین ایک اعتراض کے بیان کرنے میں، جو خود غلط ہوتا ہے، پے در پے اور بہت سے جھوٹ ملاتے جاتے ہیں۔ جواب دینے والا ایک جھوٹ کا جواب دینا چاہتا ہے تو سامنے ایک اور جھوٹ نظر آتا ہے۔ ادھر متوجہ ہوتا ہے تو ایک اور جھوٹ نمایاں ہوتا ہے۔ مسلسل دروغ بیانی اور اعتراضوں کے ہجوم پر بے اختیار اس کو طیش آجاتا ہے اور بجائے اس کے کہ وہ سکون اور اطمینان کے ساتھ اصل واقعہ کے انکشاف کی طرف متوجہ ہو، غصے سے بے قابو ہو جاتا ہے جو مجھ پر بھی اثر پڑا ہے [۸۸]۔

غصے سے بے قابو ہو جانے کا اثر شبلی کے عقیدے کی پختگی کو ظاہر کرتا ہے۔ جو ہر چیز پر حاوی ہے۔ اسی لیے ان کی 'تاریخ نویسی' میں ''کلام'' کا عنصر نمایاں ہے۔ وہ مورخ ہونا چاہتے ہیں مگر ان کی فطرت، ان کا مزاج انھیں کلام کی طرف لے جاتا ہے۔ ان کے نظریۂ تاریخ میں بار بار یورپ کی تقلید کی طرف اشارہ کیا گیا ہے لیکن یہاں بھی بنیادی طور پر اسلامی مورخین کے پیرو رہتے ہیں۔ جس طرح ''ندوۃ العلماء'' میں انھوں نے ''اسلامی تعلیم'' میں ''جدید تعلیم'' کو شامل کیا تھا اسی طرح تاریخ نویسی میں بھی وہ اسلامی تاریخ نویسی ہی میں جدید طریق تاریخ کو شامل کر کے امتزاج پیش کرتے ہیں جس میں غالب حصہ روایت کا رہتا ہے لیکن یورپ کے اثرات بھی نمایاں ہیں۔ یورپ سے استفادہ کا شبلی نے بار بار اظہار کیا ہے لیکن وہ کہاں تک یورپ کے ساتھ ہیں اور کس حد تک روایتِ اسلامی سے وابستہ ہیں، اس کا اندازہ ''سیرۃ النبی'' کے اس اقتباس سے لگایا جاسکتا ہے:

> ''اربابِ سیر کو اکثر واقعات کے اسباب و علل سے بحث نہیں ہوتی، نہ ان کی تلاش و تحقیق کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ اگرچہ اس میں شبہ نہیں کہ اس باب میں یورپ کا طریقہ نہایت غیر معتدل ہے، یورپین مصنف ہر واقعہ کی علت تلاش کرتا ہے اور نہایت دور از قیاس اور احتمالات سے سلسلۂ معلومات پیدا کرتا ہے۔ اس میں بہت کچھ اس کی خود غرضی اور خاص مطمحِ نظر کو دخل ہوتا ہے۔ وہ اپنے مقصد کو محور بنا لیتا ہے۔ تمام واقعات اس کے گرد گردش کرتے ہیں۔ بخلاف اس کے اسلامی مورخ نہایت سچائی اور انصاف اور خاص غیر طرف داری سے واقعات کو ڈھونڈتا ہے۔ اس کو اس سے کچھ غرض نہیں ہوتی کہ واقعات کا اثر اس کے مذہب پر، معتقدات پر اور تاریخ پر کیا پڑے گا۔ اس کا قبلۂ مقصد صرف واقعیت ہوتی ہے۔ وہ اس پر اپنے معتقدات اور قومیت کو بھی قربان کر دیتا ہے۔ .... اس بات سے بچنے

> کے لیے کہ واقعات رائے سے مخلوط نہ ہو جائیں وہ پاس پاس کے ظاہری اسباب پر بھی نظر نہیں ڈالتا اور ہر واقعہ کو خشک اور ادھورا چھوڑ دیتا ہے''[۸۹]۔

اس اقتباس کے مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شبلی سرسید کے زیر اثر یورپ کے کلمہ گو ضرور ہیں مگر وہ قدیم روایت میں اس درجہ رچے ہوئے ہیں کہ ان کے انداز نظر سے محض اس قسم کا امتزاج وجود میں آسکتا ہے جسے پورے طور پر جدید تحریک سے وابستگی نہیں کہا جاسکتا۔

شبلی اپنی تاریخی تصانیف کو دو حصوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ ایک حصہ میں واقعات یا حالات زندگی اور دوسرے میں اخلاق و عادات اور کارناموں کی تفصیل ہوتی ہے۔ یہی طریقہ مولانا حالی بھی اختیار کرتے ہیں۔ شبلی کا پہلا حصہ قدماء کے انداز میں ہوتا ہے۔ دوسرے حصے کی ضرورت سوانح نگاری کے جدید طرز سے پیدا ہوتی ہے۔ ''المامون'' کے بھی دو حصے ہیں۔ ''الفاروق'' کے بھی دو حصے ہیں۔ یہ طریقہ یورپ میں اٹھارھویں صدی عیسوی میں لکھی جانے والی سوانح میں ملتا ہے۔ جون سن کی ''حیات الشعراء'' (Lives of Poets) میں یہی طریقہ استعمال ہوا ہے یعنی پہلے سب واقعات جمع کر دیے جاتے ہیں اور پھر سرخیاں قائم کر کے کردار اور کاموں کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ شبلی اور حالی نے اس طریقے میں روایتی اثر سے ایک فرق کر دیا ہے۔ وہ اخلاقی نوعیت کے عنوانات قائم کرتے ہیں جیسے فیاضی، رواداری وغیرہ اور ان کے تحت موضوع مطالعہ کو کمال پر دکھا کر کچھ واقعات اور لطائف جمع کر دیتے ہیں۔ اس کے نتیجے میں سوانح ''بایوگرافی'' سے دور اور قصیدہ سے قریب ہو جاتی ہے۔ شبلی کے موضوع وہی لوگ اور ہستیاں ہیں جن سے ان کو کمال عقیدت ہے اسی لیے کسی غلطی کا عنوان قائم کرنا ممکن نہیں رہتا۔ سوانح نگاری کا وہ جدید طریقہ جو باسول نے بھی اختیار کیا تھا یعنی لائف کے تسلسل کے ساتھ کارنامے اور اخلاق بھی سامنے آتے جائیں۔ شبلی کے ممدوحین کے سلسلے میں یہ ممکن نہیں تھا کیوں کہ ان کے بارے میں جو معاملات اور روایات ملتی ہیں ان کے سیاق و سباق کا کہ یہ واقعہ کب، کہاں اور کیوں پیش آیا تھا، کوئی پتا نہیں چلتا۔ اس طرح شبلی کے ممدوح کی بایوگرافی یعنی زندگی کا پورا گراف سامنے نہیں آتا۔

''الفاروق'' شبلی کی سب سے زیادہ مقبول تصنیف ہے، جسے تاریخ نگاری کا شاہکار بھی کہا جاتا ہے۔ دیباچہ میں شبلی نے اپنے تمام نظریات تاریخ کو جمع کر دیا ہے جن کا ذکر ہم پہلے کر آئے ہیں۔ پہلے حصے میں جنگوں کے بیانات نہایت درجہ پُر اثر ہیں اور شبلی کی نثر کے بہترین نمونے ہیں۔

''سیرۃ النبی'' شبلی کی سب سے وقیع تصنیف ہوتی اگر وہ اس تصنیف کے دوران وفات نہ پا گئے ہوتے۔ جلد اول شبلی کی لکھی ہوئی ہے جس میں آنحضرت ﷺ کے حالات و واقعات کو غزوۂ تبوک تک بیان کیا گیا ہے۔ جلد دوم میں شبلی کے لکھے ہوئے حصے قوسین میں دے دیے گئے ہیں اور ان پر اضافہ سید سلیمان ندوی نے کیا ہے۔ باقی جلدیں سید سلیمان ندوی کی لکھی ہوئی ہیں۔ ''سیرۃ النبی'' آنحضرت ﷺ کی مکمل و مستند

سوانح ہے۔ جلد اول کا طرز بیان اور اس کا ادبی رنگ منفرد ہے۔ اردو نثر کا یہی ادبی طرز شبلی کی انفرادیت ہے۔ ''المامون'' کے دیباچے میں سر سید نے شبلی کے طرز بیان کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ انھوں نے تاریخانہ طرز کو بڑی فصاحت سے اس طرح برتا ہے کہ ''تاریخانہ اصلیت بدستور اپنی اصل صورت میں موجود ہے''۔ ان کا یہ طرزِ ادا انھیں اردو ادب میں ایک مقام دلاتا ہے۔ شبلی نے انشا پردازی کے جوہر نہ صرف ہر جگہ دکھائے ہیں بلکہ طرز کی حدیں ان کی نثر میں درجۂ کمال کو پہنچ گئی ہیں۔ انھوں نے موضوع و طرز ادا کو ایک جان کر دیا ہے۔

(۳) ادب اور تنقید:

تصانیفِ شبلی کی تیسری اہم جہت ''ادب اور تنقید'' ہے جس کے ذیل میں ''موازنہ انیس و دبیر''، شعر العجم اور متفرق ادبی و علمی موضوعات پر تنقیدی مضامین کو رکھا جا سکتا ہے۔ اسی کے ساتھ شبلی کے خطوط بھی ان کی فکر و نظر کو نمایاں کرتے ہیں۔ شبلی کے عطردان میں اس دور کی ساری خوشبوئیں محفوظ ہیں اور اس اعتبار سے بھی وہ اپنے دور کے ایسے ترجمان ہیں جن کے بغیر اس دور کی تفہیم پوری نہیں ہو سکتی۔

الطاف حسین حالی کی طرح شبلی نعمانی بھی اس دور کے اہم ادبی نقاد ہیں جنھوں نے اردو ادب کے رنگ و مزاج کو بدلنے کا کام کیا ہے اور جدید ادبی تنقید کو تذکرہ نویسی کی روایت کی جگہ لا کھڑا کیا ہے۔ ان دونوں نقادوں کی تعلیم مشرقی انداز پر ہوئی تھی۔ دونوں فارسی و عربی زبانوں سے تو واقف تھے لیکن انگریزی زبان نہیں جانتے تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب مغربی اثرات ساری تہذیبی و فکری سطح پر تیزی سے چھا رہے تھے۔ ان دونوں نے اردو ادب کے مستقبل کی آنکھیں روشن کرنے کی خدمت انجام دی۔ حالی اور شبلی کے اندازِ نظر میں بنیادی فرق یہ ہے کہ حالی انگریزی معیارِ ادب کو اپنا کر اس میں مشرقی طرزِ تنقید کو ملاتے ہیں۔ ان کے برخلاف شبلی مشرقی معیارِ تنقید کو بنیاد بنا کر اس میں مغربی فکر کا امتزاج کرتے ہیں۔ اس طرح امتزاج تو حالی و شبلی دونوں کرتے ہیں لیکن دونوں کے امتزاج کی نوعیت و رنگ میں اسی لیے فرق ہے کہ دونوں کے طرز تنقید کی بنیادیں الگ الگ ہیں۔ حالی کے ''مقدمہ شعر و شاعری'' اور شبلی کی ''موازنہ انیس و دبیر'' اور شعر العجم کے مزاج و رنگ میں جو فرق نظر آتا ہے وہ بھی اسی لیے ہے۔ شبلی جب اپنے مشرقی طرزِ تنقید میں سماجی موضوعات کے اثرات کا مطالعہ کرتے ہیں یا تہذیب کو ادبی مطالعہ میں ملاتے ہیں اور ایسے موضوعات کو، جیسے شعر العجم کی جلد چہارم میں ملتے ہیں، : ''نظام حکومت کا اثر شاعری پر''، ''شخصی و خود مختارانہ حکومت کا اثر'' ''فوجی زندگی کا اثر'' یا ''اختلافِ معاشرت کا اثر شاعری پر''، زیر بحث لاتے ہیں تو وہ مطالعۂ ادب کے مشرقی اندازِ نظر میں مغربی طرز تنقید کا امتزاج کر کے نئی تنقید کی عمارت کھڑی کرتے ہیں۔

شبلی نعمانی اپنے وقت کے جید عالم تھے اور جدید محقق کی حیثیت سے بھی ان کا درجہ بلند تھا۔ علم و

تحقیق ان کی تنقید کا بنیادی مزاج ہے جس میں وہ تاریخی رنگ کو اُجاگر کر کے اپنی ادبی تنقید کو ایک نئی صورت دے دیتے ہیں۔ اس لحاظ سے وہ ایزرا پاؤنڈ کی اصطلاح میں اردو کے پہلے ”محقق نقاد“ (Scholar Critic) ہیں۔ شبلی کی تنقید میں ”کلامی مزاج“ بھی واضح ہے جس کی مدد سے وہ اپنی بات کو استدلال کے ساتھ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ پڑھنے والا ان کے ساتھ ہو جاتا ہے۔ اس طرح علم و تحقیق، تاریخی عوامل اور کلامی مزاج، شبلی کی ادبی تنقید میں ایک اکائی بن کر، ان کی تنقید کو ایک الگ رنگ عطا کرتے ہیں۔

شبلی کے ہاں ”اصول تنقید“ تفصیل کے ساتھ سامنے آتے ہیں اور ”عملی تنقید“ میں بھی مذاقِ سخن اس طرح نمایاں ہوتا ہے کہ شعر و ادب کا ایسا ستھرا ذوق کہیں اور مشکل سے دکھائی دیتا ہے۔ شعرالعجم کی جلد چہارم و جلد پنجم کی مدد سے شبلی کا ”فنِ شاعری“ (بوطیقا) مرتب کیا جا سکتا ہے۔ ان کی ادبی تنقید میں فکری عناصر بھی نمایاں ہیں اور کلامی مزاج کے باوجود تنگ دلی اور شدت کا پتا نہیں چلتا۔ عاشق مزاجی نے ان کے ادبی رنگ میں ایک گھلاوٹ و شیرینی پیدا کر دی ہے۔

جس طرح علی گڑھ میں، سرسید کے زیر اثر، شبلی تاریخ نویسی کی طرف رجوع ہوئے، اسی طرح حیدر آباد دکن کی ادبی محفلوں میں ان کا شاعرانہ ذوق اُبھرا اور وہیں انھوں نے خالص ادبی و تنقیدی تصنیف ”موازنہ انیس و دبیر“ شروع کی۔ یوں تو ”سوانح مولانا روم“ بھی تنقیدی کتاب ہے اور ہر سوانح میں عام طور پر وہ شعر و ادب کا ذکر ضرور کرتے ہیں مگر ”موازنہ انیس و دبیر“ ایک ایسی تصنیف ہے جو ادب کے سوا کسی اور دائرے میں نہیں آتی۔ پھر آخر میں انھوں نے شعرالعجم کو پانچ جلدوں میں لکھا جو، فارسی شاعری کے مطالعہ کے تعلق سے، آج بھی اہم و معتبر تصنیف ہے اور جس سے شبلی کی بہترین تنقیدی صلاحیتوں کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ یہ بات یاد رہے کہ شبلی کی تنقید کا رُخ بنیادی طور پر مشرقی اندازِ نظر کی طرف رہتا ہے اور اس طرح وہ ”امتزاج“ جو ان کی فطرت، ان کے علمی، دینی، فکری اور ادبی کاموں کا مزاج ہے، ان کی ادبی تنقید میں بھی موجود ہے۔

”موازنہ انیس و دبیر“ ادبی تنقید کے لحاظ سے بھی ایک اہم تصنیف ہے۔ یہاں شبلی اردو زبان کے دو بڑے مرثیہ گو: انیس و دبیر کے کلام کا موازنہ کرتے ہیں لیکن شروع ہی سے معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ انیس کے طرف دار ہیں۔ اسی طرف داری میں ان کا استدلالی رجحان نمایاں رہتا ہے۔ اور ان کا معقولی و متکلمانہ ذہن میر انیس کو چڑھانے اور مرزا دبیر کو گھٹانے کا کام کرتا نظر آتا ہے۔ دیکھا جائے تو ”موازنہ“ میں شبلی بنیادی طور پر انیس کے مرثیوں کا تنقیدی مطالعہ کرتے ہیں اور مرزا دبیر کا ذکر بیچ بیچ میں ضمناً آ جاتا ہے۔ آخر میں کتاب کے عنوان کی وجہ سے، وہ ”انیس و دبیر کا موازنہ“ کی سرخی قائم کر کے مرزا دبیر کے کلام کے عیوب کو موضوع مطالعہ بناتے ہیں اور تمہید میں وہ قوم کی بدمذاقی کا ذکر کر کے یہ جملہ لکھتے ہیں کہ ”بدمذاقی کی نوبت یہاں تک پہنچی کہ وہ (میر انیس) اور مرزا دبیر حریف مقابل قرار دیے گئے“[۹۰] معلوم ہوتا ہے کہ شبلی نے اسی بدمذاقی کو

دور کرنے کے لیے یہ کتاب لکھی ہے اور شبلی کی یہی کوشش اس کتاب کی جان ہے۔ استدلالی مزاج کے ساتھ شبلی کا تاریخی رجحان بھی یہاں سامنے آتا ہے۔ پہلے وہ مرثیہ گوئی کی تاریخ بیان کرتے ہیں اور عربی و فارسی کی مرثیہ گوئی سے لے کر اردو مرثیے تک آتے ہیں۔ تاریخِ مرثیہ کے بیان میں وہ لکھتے ہیں کہ اردو مرثیہ، جسے میر انیس نے کمال پر پہنچایا، ایک رسمی اور خارجی شاعری کی صنف ہے جب کہ عربوں کے مرثیے ذاتی و داخلی مزاج کے حامل ہیں۔ اردو مرثیہ اس روایت سے الگ ہے۔ اس کا ناتا کسی طرح داخلی و ذاتی مرثیوں سے قائم نہیں ہوتا۔ اردو مرثیے کے ارتقا کے تمام مدارج اردو ہی میں طے ہوئے اور یہ خالص اردو زبان کی ہندوستانی چیز ہے جہاں حضرت امام حسین بھی لکھنوی نواب کے روپ میں سامنے آتے ہیں اور مرثیے کے سارے کردار یہیں کے رسم و رواج اور کلچر کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اگر اس تصنیف سے مرزا دبیر کے ذکر کو خارج کر دیا جائے تو یہ اردو میں ایک فرد شاعر کے مفصل تنقیدی مطالعہ کی منفرد مثال بن جاتی ہے۔

''موازنہ'' میں ہمیں ایک ترتیب، ایک باقاعدگی کا احساس ہوتا ہے۔ شبلی میر انیس کے محاسنِ شاعری پر بحث کر کے ان کے مرثیوں کو فصاحت و بلاغت کے اصولوں سے پرکھتے ہیں۔ پہلے ان دونوں اصطلاحوں کی تعریف کرتے ہیں اور پھر اس معیار سے انیس کے مراثی کا تجزیہ کر کے ان کی خوبیوں کو اُجاگر کرتے ہیں۔ یہاں اصولی تنقید اور عملی تنقید ایک اکائی بن جاتی ہیں۔ تنقیدی مطالعہ کی یہ نوعیت اردو ادب میں اپنی مثال آپ ہے۔ شبلی ہر بات اور ہر پہلو پر بحث کر کے مثالوں سے واضح کرتے ہیں اور میر انیس اور مرزا دبیر کے کلام سے مثالیں دے کر انیس کی عظمتوں کو نمایاں کرتے ہیں اور ثابت کرتے ہیں کہ انیس کے ہاں کمال فصاحت ہے اور دبیر کے ہاں اس کا فقدان ہے۔ تشبیہ و استعارہ کے استعمال کی بھی مثالیں دیتے ہیں۔ پھر جذباتِ انسانی، مناظرِ قدرت، صبح کا سماں، گرمی کا سماں اور واقعہ نگاری کی مثالیں دے کر اپنے زاویۂ نظر کا ثبوت بہم پہنچاتے ہیں۔ تنقیدی مطالعے میں یہ بات پہلی بار سامنے آتی ہے کہ میر انیس کے مراثی میں ان سب پہلوؤں پر بہترین شاعری تخلیق ہوئی ہے۔ رزمیہ کے تحت وہ ہنگامۂ جنگ، فوج کی تیاری، حملے کا زور شور، حریفوں کی باہمی معرکہ آرائی اور فنونِ جنگ، گھوڑے تلوار کی تعریف اور ان پر بحث کر کے اپنے زاویۂ نظر کا ثبوت ان کی شاعری سے فراہم کرتے ہیں۔ فصاحت و بلاغت پر جس انداز اور صفائی کے ساتھ شبلی نے بحث کی ہے وہ موازنہ کا بہترین حصہ ہے۔ یہی بحث ہمیں شعر العجم کی جلد چہارم میں زیادہ وسیع تناظر میں ملتی ہے۔ فصاحت و بلاغت کے سلسلے میں یہ بات بھی پہلی مرتبہ شبلی ہی نے کہی ہے کہ انیس و دبیر کی شاعری کا فرق صرف فصاحت و بلاغت کا فرق نہیں ہے۔ شبلی لکھتے ہیں:

> ''انیس و دبیر کے موازنے میں یہ فقرہ ضرب المثل ہوگیا ہے کہ میر صاحب میں فصاحت زیادہ ہے اور مرزا میں بلاغت لیکن یہ فقرہ جس قدر زیادہ مشہور ہے اسی قدر بلکہ اس سے زیادہ غلط اور بے معنی ہے۔ بلاغت کی جو تعریف تمام کتابوں میں مذکور ہے اور جس سے کسی

> کو اختلاف نہیں اس کی رُو سے بلاغت کی پہلی شرط یہ ہے کہ کلام فصیح ہو۔ اس لیے فصاحت و بلاغت کو باہم حریف قرار دینا اجتماع النقیضین ہے کیوں کہ کلام اس وقت تک بلیغ نہیں ہوسکتا جب تک اس کے تمام الفاظ، مفردات و مرکبات فصیح نہ ہوں۔ اگر فصاحت میں کسی قسم کی کمی ہوگی تو بلاغت میں بھی کمی ہوگی، اس لیے کسی کلام کی نسبت یہ کہنا کہ اس میں بلاغت زیادہ ہے اور فصاحت کم، گویا یہ کہنا ہے کہ فصاحت زیادہ بھی ہے اور کم بھی‘‘ [۹۱]

شبلی فصاحت و بلاغت کے اصولوں سے مراثی انیس کا مطالعہ کرکے پہلی بار انیس کی عظمت کو ابھارتے ہیں۔ ’’موازنہ‘‘ سے پہلے انیس کی شاعری کا اس طور پر اور اس انداز نظر سے مطالعہ نہیں ہوا تھا۔ جدید اصول تنقید سے روایتی معیارِ شاعری پر کسی شاعر کے کلام کو پرکھنا، اردو تنقید میں یہ شبلی کی اولیت ہے۔ شبلی نے کثرت سے مثالیں دی ہیں اور ان مثالوں سے، مختلف عنوانات کے تحت مراثی میر انیس کا بہترین انتخاب سامنے آجاتا ہے۔ اس سے بہتر انتخاب کلامِ انیس کا اس سے پہلے کبھی نہیں ہوا۔ یہی وہ تصنیف ہے جس نے بیسویں صدی میں میر انیس کی شاعرانہ عظمتوں کو نزدیک و دور تک پہنچایا ہے۔ آج شبلی کی یہ تصنیف میر انیس و مرزا دبیر کے موازنہ کے طور پر اہمیت نہیں رکھتی بلکہ اس کی اصل اہمیت یہ ہے کہ اس میں جس طرح کلامِ انیس کا تنقیدی مطالعہ کیا گیا ہے وہ نیا اور اچھوتا ہے۔

جدید تنقید میں دو شاعروں کا موازنہ اس لیے کیا جاتا ہے کہ تخلیقی سطح پر دو منفرد ہستیوں کا فرق واضح ہوجائے۔ شبلی انیس کی طرف داری کی وجہ سے موازنہ میں تو کامیاب نہیں ہیں لیکن خود انیس کا مطالعہ عملی تنقید کا بہترین نمونہ ہے۔ کلام میر انیس کی پسندیدگی کی وجہ یہ بھی ہے کہ میر انیس دہلوی روایت کے شاعر ہیں اور شبلی بھی اسی مزاج کے حامل ہیں جب کہ مرزا دبیر کا اوراک، ناسخ کی طرح، لکھنوی شاعری کا ترجمان ہے اور یہ اوراک شبلی کے مذاقِ سلیم سے خارج ہے۔ شبلی نے میر انیس کی انفرادی صفت ’’مرقع نگاری‘‘ بتائی ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی اس صفت کو ’’مصوری‘‘ کہہ کر نمایاں کرتے ہیں۔ ’’موازنہ انیس و دبیر‘‘ اردو تنقید میں سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہے اور یہ ہمیشہ اہم رہے گی۔

شبلی کی دوسری اہم تنقیدی تصنیف ’’شعرالعجم‘‘ ہے جو پانچ جلدوں پر مشتمل ہے۔ حالات و سوانح کے تعلق سے اس میں تحقیق کی بہت سی غلطیاں ہیں۔ شبلی نے دلچسپ واقعات اور روایات کو خاص طور پر، بغیر چھان پھٹک کے، شعرالعجم میں شامل کردیا ہے جن پر حافظ محمود شیرانی نے کئی مضامین لکھے جو رسالہ ’’اردو‘‘ میں اکتوبر ۱۹۲۲ء سے جنوری ۱۹۲۷ء تک شائع ہوتے رہے اور نظر ثانی اور اضافۂ مزید کے ساتھ ’’تنقید شعرالعجم‘‘ کے نام سے ۱۹۴۲ء میں شائع ہوئے [۹۲]۔ شیرانی صاحب کو ’’شعرالعجم‘‘ پر بنیادی اعتراض یہ ہے کہ ’’علامہ شبلی اس تصنیف کے دوران میں مورخانہ و محققانہ فرائض کی نگہداشت سے ایک بڑی حد تک غافل رہے ہیں۔ رطب و یابس جو کچھ ان کے مطالعے میں آجاتا ہے، بشرطیکہ دلچسپ ہو، حوالۂ قلم کردیتے ہیں..... شعرائے عجم

کے حالات میں ان کے طاقت ورقلم نے بہت لغزشیں کی ہیں۔ اس خاص دائرے میں ان کی معلوماتِ تاریخی نہایت محدود ہیں۔۔۔ سن و تاریخ جو فنِ تاریخ کا ایک شاندار اور دقیع پہلو ہے اور اس پر پوری توجہ نہیں کی زیادہ تحقیق اور تلاش سے کام نہیں لیا“ [۹۳]۔

”شعرالعجم“ کی پانچوں جلدوں کا ضروری تعارف ہم پچھلے صفحات میں ”تصانیفِ شبلی“ کے ذیل میں کر آئے ہیں۔ شروع کی تین جلدیں پڑھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ مولانا نے آخری دور کے شعرا کو اس میں شامل نہیں کیا ہے حتیٰ کہ عبدالرحمٰن جای جیسا شاعر نظر انداز ہو گیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فارسی شعر و ادب کا پورا جائزہ لیے بغیر مولانا نے کچھ شاعر لے لیے ہیں اور ان پر لکھ کر کام کو مکمل کر دیا ہے۔ چوتھی جلد میں وہ شاعری کے اصولوں پر بحث کرتے ہیں اور باب سوم میں فارسی شاعری کا اجمالی جائزہ لے کر ”شاہ نامہ“ فردوسی کا مفصل مطالعہ کرتے ہیں۔ پانچویں جلد میں شاعری کی مختلف اصنافِ سخن مثلاً قصیدہ، غزل وغیرہ کے ساتھ صوفیانہ شاعری، اخلاقی شاعری، فلسفیانہ شاعری وغیرہ کا تنقیدی مطالعہ کیا گیا ہے۔

”شعرالعجم“ میں سن، تاریخ، حالات و واقعات کی صحت سے زیادہ شاعروں اور اصنافِ سخن کے تنقیدی جائزہ پر زور دیا گیا ہے۔ یہی تنقیدی مطالعے شعرالعجم کی جان ہیں۔ شبلی شاعر کے حالاتِ زندگی بیان کرنے کے بعد جب کلامِ شاعر کی خصوصیات پر آتے ہیں تو فارسی ادب کے تمام مورخوں اور نقادوں سے بڑھ جاتے ہیں۔ پروفیسر ای جی براون کی تصنیف: ”اے لٹریری ہسٹری آف پرشیا“ میں تاریخ، سن اور حالات تو موجود ہیں لیکن شعر و ادب کے تنقیدی مطالعے اس تصنیف میں کم و بیش نہیں ہیں۔ شبلی اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”براون کی کتاب دیکھ کر سخت افسوس ہوا...... فردوسی کی نسبت صرف دو تین صفحے لکھے ہیں جس میں اقتباسات بھی شامل ہیں۔ مذاق اتنا صحیح ہے کہ آپ فردوسی کا مرتبہ سبعہ معلقہ کے برابر بھی نہیں مانتے اور فرماتے ہیں کہ کسی حیثیت سے یہ کتاب (شاہ نامہ) اور شعرائے فارسی کے کلام کے برابر نہیں [۹۴]۔ فارسی شعرا پر تنقیدی رائے کے لیے شعرالعجم آج بھی ایک مفید تصنیف ہے۔ شعرالعجم میں شبلی نے تنقیدِ شاعری پر زور دیا ہے اور تاریخ و حالات کو ضمنی حیثیت دی ہے۔

شعرالعجم میں فرداً فرداً شعرا کے کلام پر تنقیدی رائیں دی گئی ہیں اور ان کے کلام کی خصوصیات کا تجزیہ کر کے تاریخِ شعر میں ان کی اہمیت اور ان کا درجہ متعین کیا گیا ہے مثلاً جلد سوم میں عرفی شیرازی کے تنقیدی مطالعے کو لیجیے۔ ابتدا میں عرفی کا نام و نسب اور تعلیم و ترتیب کا ذکر کر کے اس کی ہندوستان آمد اور مختلف درباروں سے اس کی وابستگی اور قصیدے پیش کرنے کا ذکر کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی موقع و محل کے مطابق قصیدوں سے اقتباسات بھی دیے گئے ہیں۔ شہزادہ سلیم سے عرفی کی محبت کا ذکر کر کے، سلیم کو پیش کیے جانے والے قصیدے میں، مداحی سے زیادہ اظہارِ محبت کو نمایاں کیا جاتا ہے اور اپنی بات کے ثبوت میں اردو ترجمے کے ساتھ اس قصیدے کے آٹھ شعر پیش کیے جاتے ہیں۔ پھر اس کی موت کا حال لکھا جاتا ہے۔ اخلاق و عادات کا

ذکر کیا جاتا ہے۔ اس کی نخوت اور رعونت کے قصے سنائے جاتے ہیں۔ تصنیفات کی تفصیل دی جاتی ہے۔ بتایا جاتا ہے کہ ”مثنوی“ میں وہ ناکامیاب ہے۔ قصائد و غزلیات میں بھی شبلی قصائد کو بہتر بتاتے ہیں۔ اس کے کلام پر رائے دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ”وہ ایک طرزِ خاص کا موجد ہے“ اور پھر عرفی کے ہم عصر عبدالباقی کے حوالے سے بات کو آگے بڑھاتے ہیں۔ نظیری سے عرفی کا مقابلہ کرتے ہیں۔ فیضی نے جو اس کی تعریف کی ہے اس کا اقتباس دیتے ہیں۔ ملا عبدالقادر بدایونی کے حوالے سے عرفی کی مقبولیت پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔ اس کے بعد ”عرفی کا کلام“ کی سرخی آتی ہے اور اس کے کلام کی خصوصیات کا تجزیہ کر کے زورِ کلام، الفاظ کی نئی نئی ترکیبیں، جدتِ استعارات و تشبیہات، زورِ طبع، مسلسل مضمون، قصائد میں اپنا ذکر، مضمون آفرینی، طرزِ ادا کی جدت کی خصوصیات پر مثالوں کے ساتھ اظہارِ خیال کیا جاتا ہے۔ اس کے بعد عشقیہ شاعری اور اخلاق کی سرخی کے تحت مثالوں کے ساتھ اس کے کلام کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ اخلاق کے سلسلے میں بتایا جاتا ہے کہ علوئے نفس اور بلند ہمتی کے خیالات، جو فارسی شاعری میں کم تھے، عرفی نے کثرت سے ادا کیے ہیں۔ پھر اس پہلو پر بحث کی جاتی ہے کہ ”عرفی نے غزل میں جس قدر فلسفیانہ خیالات ادا کیے کسی شاعر نے ادا نہیں کیے“ اس طرح عرفی پر نہ صرف تمام ممکن علمی و تنقیدی مواد سامنے آجاتا ہے بلکہ اس کے بہترین اشعار کا انتخاب بھی سامنے آجاتا ہے۔ یہی طریقِ مطالعہ کم و بیش ہر شاعر کے سلسلے میں کیا گیا ہے۔ فردوسی کا مطالعہ زیادہ تفصیل کے ساتھ کر کے اسے فارسی زبان کا بہترین شاعر کہا ہے۔

”شعر العجم“ میں جب ہم شعرا اور ان کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں تو نہ صرف ان کے کلام سے ہمارا تعارف ہو جاتا ہے بلکہ ہر شاعر کی انفرادی خصوصیات بھی واضح ہو جاتی ہیں۔ شبلی کا شعری مذاق قابلِ رشک تھا اسی لیے ہر شاعر کے بہترین شعر ان کے تنقیدی مطالعے کو بھی روشن کر دیتے ہیں۔ ممکن ہے کہ آئندہ دور میں شاعروں پر جو کچھ انھوں نے لکھا اس پر بھی اضافے کیے جائیں مگر شبلی کی تنقید ہمیشہ بنیاد رہے گی۔

شعر العجم کی ایک اور خصوصیت اصولِ تنقید میں اہم اضافے ہیں۔ جلد چہارم میں ایک تو شاعری کے بنیادی عناصر ”تخئیل“ اور ”محاکات“ پر سیر حاصل بحث کی ہے جو ”مقدمہ شعر و شاعری“ کی یاد دلاتی ہے اور ساتھ ہی اسے پیچھے چھوڑ دیتی ہے۔ دوسرے اس سے ”سماجی تنقید“ (Social Criticism) کی بنیاد استوار ہوتی ہے۔ وہ اردو کے پہلے نقاد ہیں جس نے اس پہلو کو نمایاں کر کے شاعری کا مطالعہ کیا ہے۔ وہ شاعری پر آب و ہوا کا اثر اور معاشرت سے تعلق پر روشنی ڈالتے ہیں اور اردو تنقید کو نئی جہت دے کر تنقید کے ارتقا کو آگے بڑھاتے ہیں۔ پہلے وہ شاعری کے اصل عناصر کا سوال اُٹھا کر محاکات اور تخئیل کی تعریف و توضیح کر کے مفصل، مدلل اور مربوط بحث کرتے ہیں اور پھر علم بیان و علم بدیع کی تمام خصوصیات کا مثالوں کے ساتھ مطالعہ کر کے اس ساری بحث کو آئینے کی طرح صاف کر دیتے ہیں۔ شعر العجم جلد چہارم کے باب اول و دوم اردو ادب کے اصولِ تنقید میں ایک اہم اضافہ ہیں۔ دوسرے باب میں، جس میں فارسی شاعری پر عربی شاعری کے اثر کو موضوع بنایا گیا ہے،

شبلی واضح کرتے ہیں کہ فارسی میں عربی کی اصل شاعری کی تقلید نہیں کی گئی اور پھر وہ موضوعات سامنے لاتے ہیں جو اردو تنقید میں نئے باب کھولتے ہیں جیسے نظامِ حکومت کا شاعری پر اثر، فوجی زندگی کا اثر، اختلافِ معاشرت کا شاعری پر اثر وغیرہ۔ یہاں بھی وہ یورپ کی سماجی تنقید (Social Criticism) سے واقف نہ ہونے کے باعث اپنی ہی روایت کا سہارا لیتے ہیں مگر اہم بات یہ ہے کہ شبلی سے پہلے اس راستے پر اردو کا کوئی نقاد نہیں چلا اور یہی اردو تنقید میں ان کی غیر معمولی اہمیت ہے۔ قابلِ توجہ بات یہ بھی ہے کہ جن مشترک موضوعات پر شبلی بحث کرتے ہیں وہ اسے حالؔی سے بہت آگے لے جاتے ہیں۔

شعرالعجم کی پانچویں جلد میں، اصنافِ شاعری سے بحث کرتے ہوئے شبلی اس صنف کے نمائندہ شاعروں کے کلام کی خصوصیات کا بھی اظہار کرتے ہیں جس سے روایتی تنقید (Formal Criticism) کے خدوخال نمایاں ہوتے ہیں۔ حالؔی نے بھی ''مقدمہ شعروشاعری'' میں اصنافِ سخن پر بحث کی ہے لیکن شبلی اس بحث کو حالی سے بہت آگے لے جاتے ہیں۔ ''مثنوی'' فارسیوں کی ایجاد کردہ صنف ہے۔ شبلی نے اس صنف کے بہترین عامل فردوسی پر جو کچھ لکھا ہے وہ نہ صرف مفصل ہے بلکہ تنقیدی نقطۂ نظر سے بھی شعرالعجم کا بہترین حصہ ہے۔ شعرالعجم کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ شبلی کی نظر گہری، علم وسیع اور مذاقِ سخن نہایت ستھرا ہے۔ اصناف پر زور کلاسیکی رجحان سے تعلق رکھتا ہے مگر یہاں شبلی روایتی اصولوں پر زور دینے کے بجائے اپنی قوتِ اختراع سے کام لیتے ہیں اور حالی سے زیادہ رومانی نقاد نظر آتے ہیں لیکن ساتھ ہی وہ کلاسیکی اور رومانی رجحانات دونوں کو بیک وقت حسبِ ضرورت استعمال کرتے ہیں۔ تنقید میں یہ ان کی انفرادیت ہے۔ ''شعر العجم'' میں مختلف زاویوں سے اضافے کیے جاسکتے ہیں مگر فارسی شاعری کا ذوق پیدا کرنے اور فارسی شاعری کی روایت کے اصول جاننے کے لیے شبلی سے بہتر رہبر مشکل سے ملے گا۔ مہدی افادی نے لکھا تھا کہ ''ملک میں پروفیسر محمد حسین آزاؔد کے بعد صرف شبلی ہیں جو فارسیت کا وجدانی مذاق رکھتے ہیں ..... اس لیے ان کی تالیفات، مغربی معاصرانہ تصنیفات سے، جہاں تک ادبی مذاق کا تعلق ہے، نسبتہً ہمیشہ فائق رہیں گی'' [۹۵]۔

شبلی کی تنقیدی تصانیف پر جن میں ان کے متفرق مضامین بھی شامل ہیں، بحیثیت مجموعی نظر ڈالیے تو یہاں بھی یہی اثر قائم ہوگا کہ ان کا مذاقِ سخن اعلیٰ، نقطۂ نظر عالمانہ اور ہمہ گیری آفاقی ہے۔ تصانیفِ شبلی کے ذیل میں ہم ان مقالات کا تعارف پچھلے صفحات میں کرا چکے ہیں۔ شبلی کا تنقیدی شعور یہاں بھی رنگ بھرتا ہے۔ یہ مقالات مذہبی، ادبی، تنقیدی، تعلیمی، تاریخی وفلسفیانہ موضوعات پر لکھے گئے ہیں اور ان کے مطالعے سے ان کی وسیع نظر کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان مضامین سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ مغرب سے مرعوب نہیں ہیں بلکہ مقابلے میں اپنی روایات کو سامنے لاکر تقابلی مطالعہ کرتے ہیں۔ وہ ارسطو سے اختلاف کرتے ہیں۔ تخیل کے سلسلے میں وہ ہنری لوئیس کی رائے دے کر اس سے بھی اختلاف کرتے ہیں اور ساتھ ہی اپنے زاویہ نظر کو بھی

اُجاگر کرتے ہیں۔ ان کا تنقیدی شعور انھیں مغرب کو قبول نہیں کرنے دیتا جو ادبی مطالعوں کے ساتھ ان کے تاریخی، فلسفیانہ و مذہبی موضوعات میں بھی نمایاں ہے۔ ان کے مضامین سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مسلمانوں کی وہ بیداری، جو سر سید کے اثر سے پیدا ہوئی تھی، اہم اصولوں پر بحث بھی اپنے ساتھ لائی تھی۔ شبلی اپنے دور کی ان بحثوں پر اپنی رائے رکھتے اور دیتے ہیں۔ شبلی کے مضامین سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ علمی تحقیق کو خاص اہمیت دیتے ہیں اور استدلال سے اپنے نقطۂ نظر کا دفاع کرتے ہیں۔ شبلی عربی و فارسی علم و ادب کے مزاج داں تھے اس لیے جب بھی وہ عربی و فارسی شاعری کا موازنہ کرتے ہیں تو، قدرتِ بیان کے ساتھ، دو قوموں کے مختلف رجحانات کا بڑی خوبی سے تجزیہ کرتے اور بتاتے ہیں کہ:

> ’’عرب کی شاعری اس بات میں بھی ایران سے ممتاز ہے کہ عرب کا شاعر معاشرت اور خانگی زندگی کی خصوصیات اس قدر بیان کرتا ہے کہ اس سے اس زمانے کی رفتار و گفتار، نشست و برخاست، وضع قطع، رہنے سہنے کے طریقے، زندگی کی ضرورتیں، اسباب خانہ داری، ایک ایک چیز کا حال معلوم ہو سکتا ہے۔ بخلاف اس کے فارسی شاعری میں یہ بھی نہیں معلوم ہو سکتا کہ لوگ زمین پر رہتے تھے یا آسمان پر بسر کرتے تھے‘‘ [۹۶]۔

’’اس کے برخلاف گوناگوں اور رنگ برنگ خیالات جو فارسی میں پائے جاتے ہیں، عرب میں نہیں مل سکتے‘‘ [۹۷] ’’سر سید مرحوم اور اردو لٹریچر‘‘ میں وہ سر سید کے گہرے اثر کے بارے میں ایسی بنیادی بات کہتے ہیں جس سے ان کے تنقیدی شعور کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور بلاشبہ یہ رائے پوری طرح صحیح ہے:

> ’’ملک میں آج بڑے بڑے انشا پرداز موجود ہیں جو اپنے اپنے مخصوص دائرۂ مضمون کے حکمراں ہیں لیکن ان میں سے ایک شخص بھی نہیں جو سر سید کے بارِ احسان سے گردن اُٹھا سکتا ہو‘‘ [۹۸]

شبلی جب کسی کتاب پر تبصرہ کرتے ہیں تو اپنے علم و شعور سے زیرِ تبصرہ کتاب کے موضوع میں قابلِ توجہ اضافہ کر دیتے ہیں۔ مقالاتِ شبلی کی جلد چہارم سترہ کتابوں پر لکھے ہوئے ایسے ہی تبصروں پر مشتمل ہے۔ ’’مقالاتِ شبلی‘‘ کی ساری جلدوں میں چند باتیں، تواتر کے ساتھ، نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ ’’تاریخ‘‘ ان کے مزاج کا جزوِ اعظم ہے۔ دوسرے ’’اسلامی جذبہ‘‘ ان کے خون کے ساتھ گردش کر رہا ہے۔ تیسرے یہ کہ علم و ادب کے تعلق سے مسائلِ حاضرہ میں گہری دلچسپی رکھتے ہیں اور چوتھی بات یہ کہ وہ نئے سے نئے موضوع یا مسئلہ کو بغیر کسی ابہام کے، اپنے منفرد طرز میں، ادا کرنے پر پوری قدرت رکھتے ہیں۔ رنگا رنگ طرزِ ادا شبلی کی وہ انفرادیت ہے جو انھیں اور ان کی تحریروں کو دوام بخشتی ہے۔ یہ طرز ادا ان کی ہر تحریر میں نمایاں ہے حتیٰ کہ نجی خطوط بھی اس سے عاری نہیں ہیں۔

مکاتیب شبلی کی ایک اہمیت یہ ہے کہ ان سے شبلی کی شخصیت اور ان کی زندگی کے ظاہر و پوشیدہ پہلو

سامنے آجاتے ہیں اور ساتھ ہی ان کے ذہنی ارتقا کی واضح تصویر بھی اُجاگر ہو جاتی ہے۔ ابتدا میں وہ فارسی میں خطوط لکھتے تھے لیکن علی گڑھ آکر وہ اردو زبان میں خط لکھنے لگے۔ شبلی کو پوری طرح سمجھنے کے لیے یہ خطوط ضروری مطالعے کا درجہ رکھتے ہیں جن سے نہ صرف ان کی سوانح بلکہ عقائد، سوچ کے زاویے، اندرونی خواہشات، ذہنی کش مکش اور ان کے عشق کی واضح جھلکیاں بھی پڑھنے والے کے ذہن کو روشن کر دیتی ہیں۔ یہ خطوط ان کی زندگی کا آئینہ ہیں۔ حبیب الرحمٰن خاں شروانی کو ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "میں اس وقت کہ چمن زار بمبئی کی گل گشت نے عالم طلسم میں پہنچا دیا تھا بھاولپور کے عہدہ داروں کا خط پہنچا کہ ریاست کے حکم سے ندوہ کے معائنہ کو آتے ہیں اور اس وقت تمھارا ہونا ضروری ہے۔ بالکل اسی حالت میں بمبئی سے نکلا جس طرح مرحوم شداد نے بہشتِ عدن کو خیر باد کہا تھا"۔

بمبئی میں عطیہ بیگم ان کی دلچسپی کا محور تھیں۔ عطیہ سے معاشقہ ایک نفسیاتی تحلیل پیش کرتا ہے اور ان خطوط سے ایک لطیف عشق کے ایسے مناظر سامنے آتے ہیں جو گھٹتا بڑھتا اور تبدیل ہوتا نظر آتا ہے۔ عطیہ اپنے خطوط میں انھیں "بدہمت" ہونے کا طعنہ دیتی ہیں۔ مولانا شبلی ۱۹؍اگست ۱۹۰۹ء کے خط میں لکھتے ہیں:

"تم کہتی ہو کہ میں بہت بدہمت ہوں۔ میری زندگی کے دو حصے ہیں پرائیویٹ اور پبلک۔ اگر پبلک کام میرے ہاتھ میں نہ ہوتا تو میری ہمت کا اندازہ کرسکتیں۔ تم کو کیا معلوم ہے کہ مجھ کو کیا مشکلات ہیں۔ تم کو کیا معلوم ہے کہ میں اگر عوام کی مرضی کا کسی حد تک لحاظ نہ رکھوں تو ایک نہایت مفید تحریک فوراً برباد ہو جائے"[۹۹]۔

ابوالکلام آزاد کے نام خطوط سے پتا چلتا ہے کہ وہ آزاد سے محبت کرتے تھے اور ندوہ سے الگ ہونے میں ایک الزام یہ بھی تھا۔ شبلی اپنے خط مورخہ ۱۷؍نومبر ۱۹۱۰ء میں آزاد کو لکھتے ہیں کہ

"ہاں انھیں جرائم میں ابوالکلام کی محبت بھی ہے"[۱۰۰]۔

ایک خط مورخہ ۱۲؍جون ۱۹۱۰ء کو ابوالکلام کو مشورہ دیتے ہیں:

"آپ کو اب زیادہ مولویت کی صورت میں رہنا چاہیے۔ اس سے بہت اچھے اچھے کام لے سکتے ہیں"[۱۰۱]۔

ان خطوط سے ان کی خانگی زندگی پر بھی روشنی پڑتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ وہ عام طور پر گھریلو مسائل سے بے زار تھے۔ ان خطوط میں مختلف علمی مسائل پر بحثیں بھی ملتی ہیں۔ ندوہ کے اندرونی حالات کا پتا چلتا ہے۔ شبلی کی تصانیف کے بارے میں معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ ان کے مزاج کی رنگارنگی کی تصویریں سامنے آتی ہیں۔ یہ خطوط ان کی انشا پردازی کا بھی اچھا نمونہ ہیں اور ان سے ان کی ہستی، اپنے تمام تضاد کے ساتھ، سامنے آجاتی ہے۔ ان خطوط کا طرزِ ادا وہی ہے جو ان کی تصانیف و مقالات میں ملتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ تصانیف و مقالات شائع ہونے کے لیے لکھے گئے تھے اور یہ خطوط، نجی طور پر، اپنے دوست احباب اور عزیز و اقارب کو لکھے گئے ہیں۔ مکاتیب شبلی، شبلی اور ان کے دور کی تفہیم کے لیے، ایک اہم ماخذ کا درجہ رکھتے ہیں۔

شبلی خواہ مذہبی، تعلیمی اور فلسفیانہ موضوعات پر لکھ رہے ہوں یا تاریخی، ادبی و تنقیدی موضوعات پر، ان کی قوتِ تخئیل ہر جگہ کار فرما نظر آتی ہے جس سے ان کی تحریروں میں نیا پن اور تازگی پیدا ہوتی ہے اور طرز نگارش پُر اثر ہو جاتا ہے۔ تخئیل کو شبلی قوتِ اختراع کا نام دیتے ہیں جو فلسفہ میں ایجاد و اکتشاف مسائل کا اور شاعری میں شاعرانہ مضامین پیدا کرنے کا کام کرتی ہے [۱۰۲]۔ یہی قوتِ تخئیل شبلی کے طرز ادا کو تخلیقی سطح پر لے آتی ہے اور یہ طرزِ ادا شبلی کی پہچان بن کر انھیں بقائے دوام کے دربار میں لا کھڑا کرتا ہے۔

(۴) شبلی کی نثر نگاری اور طرزِ ادا:

طرزِ ادا کے تعلق سے بنیادی بات یہ ہے کہ جو کچھ کہا جا رہا ہے وہ ایسے موزوں ترین الفاظ سے ادا ہو کہ خیال یا معنی آئینہ کی طرح صاف و روشن ہو جائے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب خیال یا معنی خود لکھنے والے کے ذہن میں پوری طرح صاف ہو۔ اگر خیال صاف نہیں ہے تو اظہار بیان میں ژولیدگی پیدا ہو جائے گی اور اس کا فنی اثر کمزور پڑ جائے گا۔ شبلی نعمانی کا طرز ادا اسی لیے جان دار و پُر اثر ہے کہ خیال صاف اور روشن ہے اور اس کو بیان کرنے کے لیے موزوں ترین الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ بڑے بڑے مابعد الطبیعیاتی اور گہرے فلسفیانہ مسائل کے مشکل مباحث کو، صفائی و اثر کے ساتھ بیان کرنے پر قادر ہیں۔ مہدی افادی نے لکھا ہے کہ شبلی کا طرز ادا (اسٹائل) اس قدر اچھوتا اور صاف ہے کہ بڑے سے بڑا فصیح البیان بھی اس قسم کے دقیق مسائل کو ایسی برجستگی اور لطافت کے ساتھ ادا نہیں کر سکتا" [۱۰۳]۔ شبلی کے طرز ادا کو فصاحت و بلاغت کے پرانے اصولوں سے دیکھیے یا جدید معیاروں پر پرکھیے وہ دونوں پر پورے اترتے دکھائی دیں گے۔ فصاحت کا معیار یہ ہے کہ لفظ میں جو حروف آئیں ان میں تنافر نہ ہو، الفاظ نامانوس نہ ہوں، قواعدِ صرفی کے خلاف نہ ہوں۔ لفظ غریب نہ ہوں، بھدے اور ثقیل نہ ہوں اور استعمال میں آنے والے لفظوں سے پیدا ہونے والی آوازیں شیریں، دل آویز اور لطیف ہوں [۱۰۴]۔ رہی بلاغت تو اس کی پہلی شرط یہ ہے کہ کلام فصیح ہو اور کلام اس وقت تک بلیغ نہیں ہو سکتا جب تک اس کے تمام الفاظ مفردات و مرکبات فصیح نہ ہوں۔ اگر فصاحت میں کسی قسم کی کمی ہو گی تو بلاغت میں بھی کمی ہو گی۔ بلاغت کا فرض صرف اس قدر ہے کہ جب کسی مطلب کو کسی خاص جملے میں ادا کیا جائے تو اس سے یہ معلوم ہو جائے کہ جملے کے اجزا کیا ہونے چاہئیں اور ان اجزا کی ترکیب کیا ہونی چاہیے　بلاغت کا اصل تعلق مضامین ہی سے ہے نہ الفاظ سے" [۱۰۵]۔ شبلی اپنے جملوں میں مضمون کی نوعیت کے لحاظ سے الفاظ کا استعمال کرتے ہیں اور ساتھ ہی اجزائے ترکیبی کا بھی پورا۔ خیال رکھتے ہیں مثلاً یہ طویل جملہ پڑھیے

> "اردو کی شاعری میں جس طرح اور بہت سے بے معنی تکلفات پیدا ہو گئے جنھوں نے
> شاعری کا اصلی جوہر خاک میں ملا دیا ہے، اسی طرح تشبیہات اور استعارات کی حالت بھی

> بالکل بدل گئی ہے اور لطف یہ کہ آج کل کے اہلِ سخن بد مذاقی سے، اسی کو کمالِ سخن سمجھتے ہیں"[۱۰۶]۔

یہ طویل جملہ قواعد صرفی کے عین مطابق ہے۔ خیال جن لفظوں سے ادا کیا جا رہا ہے وہ معنی کو روشن کر رہے ہیں۔ جملہ اس قدر مربوط ہے کہ جملۂ معترضہ کے باوجود، جملے کی روانی مجروح نہیں ہوتی۔ یہاں کوئی نامانوس لفظ استعمال نہیں ہوا اور جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں ان میں تنافرِ حرفی بھی نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جیسے جیسے جملہ آگے بڑھتا ہے معنی اپنی تہوں کے ساتھ کھلتے جاتے ہیں۔ پھر کوئی لفظ بھی زائد نہیں ہے۔ جملہ اتنا چست ہے کہ اگر اس کے طرزِ ادا کو بدل کر کسی دوسری طرح لکھا جائے تو اس عمل سے معنی متاثر ہوں گے۔ ایک طرف اضافت کا استعمال جملے کو سبک اور رواں بنا رہا ہے تو جہاں اضافت سے روانی متاثر ہوتی ہے وہاں شبلی اضافت کا استعمال نہیں کرتے اسی لیے وہ شاعری کا جوہرِ اصل نہیں لکھتے بلکہ "شاعری کا اصلی جوہر" لکھتے ہیں۔ شبلی کی تحریر میں لفظ و معنی ایک جان ہو کر لطفِ بیان پیدا کرتے ہیں اور آپ ان کے پیچیدہ سے پیچیدہ خیال کو نہ صرف پوری طرح سمجھ لیتے ہیں بلکہ اس کے طرزِ ادا سے بھی لطف اندوز ہوتے ہیں۔ جدید معیار سے دیکھیے تو یہ جملہ آج لکھی جانے والی معیاری اردو نثر کی طرح نظر آتا ہے۔ اس میں نہ صرف جملے کی ترتیب جدید ہے بلکہ ساتھ ہی اردو نثر بول چال کی زبان سے بھی قریب ہے۔ اس جملے کے آہنگ اور لفظوں سے پیدا ہونے والی جھنکار کو محسوس کیجیے تو آپ کو اس کا آہنگ اوپر اٹھتا ہوا محسوس ہوگا جس میں خطابت کا لہجہ بات چیت کے لہجے پر غالب آ رہا ہے۔ یہی آہنگ شبلی کی نثر کا عام آہنگ ہے جو ان کے لہجے میں توازن کے ساتھ رنگ بھرتا ہے۔ یہ نثر اتنی خوب صورت ہے کہ اس دور میں کسی نے تنقیدی و علمی زبان میں اردو نثر کو اس تیور کے ساتھ استعمال نہیں کیا۔ یہاں بھی نثر میں سارا زور اپنی بات کو پر اثر انداز میں بیان کرنے پر ہے۔ یہاں نثر میں رنگینی پیدا کرنے کے لیے کاغذ کے پھول نہیں بنائے جا رہے ہیں۔ یہی وہ نیا رجحان تھا جو اردو نثر کو سرسید کی دین ہے اور جس سے اس دور میں نئے نئے رنگ پیدا ہوئے ہیں۔ شبلی اپنی قدیم روایتِ نثر کو بنیاد بنا کر اس میں جدید عناصر کا امتزاج کر کے اسے ایک ایسی صورت دیتے ہیں جو خود شبلی کی انفرادیت بن جاتی ہے۔ شبلی کی یہ انفرادیت کئی اجزا سے مل کر بنی ہے جن کا مطالعہ، شبلی کے طرزِ ادا کے خد و خال اُجاگر کرنے کے لیے مفید ہوگا:

(۱) **قدیم طرزِ انشا:** ہمارے ہاں انشا پردازی کا جو قاعدہ رہا ہے اس کا بنیادی اصول یہ تھا کہ لکھنے کی زبان بولنے کی زبان سے مختلف ہونی چاہیے، اسی لیے انشا پردازی میں عربی و فارسی کے الفاظ و تراکیب لانا اور عبارت کو رنگین بنانا لازمی چیز تھی۔ پھر طرزِ بیان میں بات کو بڑھا چڑھا کر اونچے لحن میں پیش کرنا بھی ضروری تھا۔ شبلی اونچے خطیبانہ لہجہ و آواز کو تو باقی رکھتے ہیں لیکن بڑھا چڑھا کر بیان کرنے کے عمل کو ترک کر دیتے ہیں اور سرسید کے زیرِ اثر اپنے اظہار کو بھی سیدھا و صاف رکھتے ہیں۔ اس زمانے کی مذہبی تصانیف میں خصوصاً یہ رنگ نمایاں تھا کہ کثرت سے عربی و فارسی الفاظ و تراکیب استعمال کیے جاتے تھے اور منطقی استدلال سے

عبارت کو سنوارا جاتا تھا۔ شبلی کے ہاں یہ اثر بھی موجود ہے لیکن ایک ایسے اعتدال کے ساتھ استعمال ہوا ہے کہ بوجھل اور مشکل نہیں رہتا۔ شبلی کا سارا زور اپنی بات دوسرے تک پہنچانے پر رہتا ہے اسی لیے اس میں نفاست، علمیت اور رنگینی تو شامل ہیں لیکن ان سب کا اس طرح اعتدال کے ساتھ استعمال ہوا ہے کہ ایک نیا فطری رنگ وجود میں آگیا ہے۔ یہی طرز ادا شبلی کی انفرادیت ہے۔

(۲) جدید سادگی وصفائی: شبلی سرسید کی نثر کے زیر اثر سادگی کی طرف تو ضرور آتے ہیں لیکن قدیم انشا پردازی کو معتدل کر کے زبان کی صفائی کا خاص طور پر خیال رکھتے ہیں۔ زبان کی صفائی یہی ان کے نزدیک سادگی ہے۔ اعتدال وصفائی سے وابستہ ہو کر وہ قدیم انشا پردازوں کی طرح مرعوب کرنے کے لیے لفظوں کا استعمال نہیں کرتے بلکہ جدید انشا پردازوں کی طرح اپنی بات کو سمجھا کر اس طرح بیان کرنے کو اپنی نثر کا اولین مقصد سمجھتے ہیں جس سے معنی وخیال، جس طرح خود ان کے ذہن میں روشن وصاف ہیں اسی طرح پڑھنے والے کے ذہن میں بھی روشن وصاف ہو جائیں۔ یہی ان کی نثر کا اولین مقصد ہے۔ شبلی عربی، فارسی وانگریزی زبان کے الفاظ میں بھی اعتدال وتوازن برقرار رکھتے ہیں۔ یہی توازن ان کی نثر کو جدید رنگ دیتا ہے اور اسی لیے دقیق مسائل کے بیان میں بھی شبلی کا انداز صاف اور سلجھا ہوا رہتا ہے مثلاً یہ اقتباس ہی دیکھیے کہ شبلی ایک دقیق مسئلہ کو کس سادگی وصفائی کے ساتھ بیان کرنے پر قادر ہیں:

> ”حقیقت یہ ہے کہ جن اسباب سے ہم کو خدا کے وجود کا یقین ہوتا ہے بعینہٖ وہی اسباب اس بات کے بھی شاہد ہیں کہ خدا ایک ہی ہے۔ نظام عالم پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ گو بظاہر وہ کثیرالاجزا یا کثیرالافراد ہے لیکن سب مل کر ایک ہے یعنی اس کُل کا ایک ایک پرزہ دوسرے سے اس قدر وابستہ ہے کہ وہی ایک شخص اس کو چلا سکتا ہے جو تمام پرزوں کا موجد اور ان کے باہمی تناسب کا محافظ ہو۔ اسی دلیل کو قرآن میں اس طرح ادا کیا گیا ہے:
> اگر آسمان اور زمین میں کئی خدا ہوتے تو نظام عالم بگڑ جاتا“۔

شبلی کے فلسفیانہ مضامین (جلد ہفتم) دیکھیے تو ان میں جس خوبی وسادگی کے ساتھ دقیق مسائل کو بیان کیا گیا ہے اس سے فلسفیانہ موضوعات پر لکھنے کا ایک مفید طرز ادا سامنے آتا ہے۔ وہ لوگ جو فلسفے کو موضوع بناتے ہیں ان کے لیے شبلی کا یہ اسلوب راہ نما اسلوب ہے۔

شبلی نے تاریخی، تعلیمی، تنقیدی، فلسفیانہ، مابعدالطبیعیاتی موضوعات کے بیان کے لیے اتنے رنگا رنگ نمونے پیش کیے ہیں کہ شاید ہی کوئی دوسرا ان کو پہنچتا ہو۔ سرسید نے اسی سمت میں پہلا قدم اُٹھایا تھا۔ شبلی طرز ادا کے گلدستے میں رنگا رنگ پھولوں کو شامل کر کے اس کے حسن ودلآویزی میں غیر معمولی اضافہ کر کے اردو زبان کی قوت اظہار میں بھی ایسا اضافہ کرتے ہیں کہ صدیوں کا سفر برسوں میں طے ہو جاتا ہے۔ شبلی کے طرز ادا میں ایک اور رنگ بھی شامل ہے جسے ”استدلالی رنگ“ کہنا چاہیے۔

(۳) استدلالی رنگ: شبلی اپنے استاد مولانا محمد فاروق چریا کوٹی کے زیر اثر معقولی اور علم الکلام کے دلدادہ تھے۔ ان کی تصانیف میں، حسبِ ضرورت کہیں کم اور کہیں زیادہ استدلالی رنگ نمایاں رہتا ہے اور اسی لیے خطابت بھی قدرتاً ان کے لہجے میں شامل رہتی ہے۔ جملوں کی ساخت، منطقی دلائل، عقل کے ساتھ جذبات کی آمیزش، اعتراضات کا پورا لحاظ رکھنا، ہر بات کو الگ الگ کر کے بحث کا موضوع بنانا اور پھر سب کو جمع کر کے نتیجہ نکالنا۔ یہ طریقہ سرسید نے بھی اختیار کیا تھا۔ شبلی اس میں جوش کا اضافہ کر کے خطابت کے لہجے کو شامل کر دیتے ہیں اور ایک مقرر یا وکیل کی طرح دلائل دے کر اپنا نقطۂ نظر واضح کرتے ہیں۔ "کتب خانہ اسکندریہ" پر شبلی کا مضمون اسی استدلالی رنگ کی مثال ہے۔ "اورنگ زیب عالمگیر پر ایک نظر" میں بھی یہی رنگ نمایاں ہے۔ "موازنہ انیس و دبیر" ہو یا "سیرۃ النبی" یہ رنگ ان کے طرز کا بنیادی رنگ ہے جس میں قدیم انشا پردازی کے زیر اثر وہ شاعرانہ رنگ بھی اعتدال کے ساتھ شامل کر دیتے ہیں۔

(۴) شاعرانہ انداز: شبلی اپنی نثر میں حسب موقع و ضرورت شاعرانہ رنگ شامل کر کے اثر و تاثیر بڑھانے کا کام لیتے ہیں۔ تخئیل کی کارفرمائی اور جذبہ و جوش کے زیر اثر جس بات کو بیان کرتے ہیں اس میں ایک خاص رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ رنگ ساری عبارت میں نہیں ہوتا بلکہ بیچ بیچ میں آ کر اثر و تاثیر کو بڑھا دیتا ہے مثلاً اپنے مضمون "فلسفہ اور فارسی شاعری" میں بات کہتے کہتے شاعرانہ رنگ کا یہ جملہ بیچ میں آ جاتا ہے:

"فلسفیانہ شاعری کے مشہور ارکان خیام و ناصر خسرو ہیں لیکن یہ عجیب بات ہے کہ جو تاجدار اس اقلیم کا شہنشاہ ہے شہرتِ عام کے منبر پر اس کے نام کا خطبہ نہیں پڑھا گیا" [۱۰۷]

قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ اس رنگ میں بھی شبلی کا خطیبانہ لہجہ اور استدلالی رنگ شامل رہتا ہے۔

"الفاروق" اور سیرۃ النبی (جلد اول) کی نثر اتنی پر اثر ہے کہ یہ دونوں تصانیف اردو نثر کے سدا بہار شاہکار ہیں۔ یہاں بیان شاعرانہ نہیں ہے بلکہ پوری طرح واقعیت لیے ہوئے ہے۔ اس میں عام بول چال کی زبان اس کارگزاری کے ساتھ بیان میں آئی ہے کہ کتاب پڑھتے ہوئے قاری جھوم جھوم جاتا ہے مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

> "ایرانی فوج کا نظارہ نہایت مہیب تھا۔ بہت سے کوہ پیکر ہاتھی تھے جن پر گھنٹے لٹکے تھے اور بڑے زور سے بجتے تھے۔ گھوڑوں پر آہنی پاکھریں تھیں۔ سوار سمور کی لمبی ٹوپیاں اوڑھے ہوئے صحرائی جانور معلوم ہوتے تھے۔ عرب کے گھوڑوں نے یہ مہیب نظارہ کبھی نہیں دیکھا تھا۔ بدک کر پیچھے ہٹے۔ ابو عبید نے دیکھا کہ ہاتھیوں کے سامنے کچھ زور نہیں چلتا، گھوڑے سے کود پڑے اور ساتھیوں کو للکارا کہ جاں بازو! ہاتھیوں کو بیچ میں لے لو اور ہودوں کو سواروں سمیت الٹ دو۔ اس آواز کے ساتھ سب گھوڑوں سے کود پڑے اور ہودوں کی رسیاں کاٹ کاٹ کر فیل نشینوں کو خاک پر گرا دیا لیکن ہاتھی جس طرف جھکتے تھے صف کی

> صف پس جاتی تھی۔ ابو عبید یہ دیکھ کر چیل سفید پر، جو سب کا سردار تھا، حملہ آور ہوئے اور سونڈ پر تلوار ماری کہ مستک سے الگ ہوگئی۔ ہاتھی نے بڑھ کر ان کو زمین پر گرا دیا اور سینے پر پاؤں رکھ دیے کہ ہڈیاں تک چور ہوگئیں" [۱۰۸]۔

یہاں شاعرانہ رنگ تخئیل کے اثر سے پیدا ہوا ہے جس پر میرانیس کی مرقع نگاری کا اثر، فصاحت کے ساتھ، شامل ہے۔ اسی طرح سیرۃ النبی (جلد اول) میں یہ شاعرانہ انداز اثر و تاثیر کا جادو جگاتا ہے۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے جہاں "ظہور قدسی" کے زیر عنوان نثر اپنا رنگ جماتی ہے۔

> "چمنستانِ دہر میں بارہا روح پرور بہاریں آچکی ہیں، چرخ نادرہ کار نے کبھی کبھی بزمِ عالم اس سروسامان سے سجائی کہ نگاہیں خیرہ ہو کر رہ گئیں لیکن آج کی تاریخ وہ تاریخ ہے جس کے انتظار میں پیر کہن سالِ دہر نے کروروں برس صرف کر دیے، سیارگانِ فلک اسی دن کے شوق میں ازل سے چشم براہ تھے، چرخ کہن مدت ہائے دراز سے اسی صبح جاں نواز کے لیے لیل و نہار کی کروٹیں بدل رہا تھا۔ کارکنانِ قضا و قدر کی بزم آرائیاں، عناصر کی جدت طرازیاں، ماہ و خورشید کی فروغ انگیزیاں، ابر و باد کی تردستیاں، عالم قدس کے انفاسِ پاک، توحید ابراہیم، جمال یوسف، معجز طرازیِ موسیٰ، جاں نوازیِ مسیح، سب اسی لیے تھے کہ یہ متاع ہائے گراں ارز شاہنشاہِ کونین کے دربار میں کام آئیں گے۔ آج کی صبح وہی صبح جاں نواز، وہی ساعتِ ہمایوں، وہی دورِ فرخ فال ہے توحید کا غلغلہ اُٹھا، چمنستانِ سعادت میں بہار آگئی، آفتابِ ہدایت کی شعاعیں ہر طرف پھیل گئیں، اخلاقِ انسانی کا آئینہ پرتو قدس سے چمک اٹھا یعنی یتیم عبداللہ، جگر گوشۂ آمنہ، شاہِ حرم، حکمرانِ عرب، فرمان روائے عالم، شہنشاہِ کونین عالم قدس سے عالمِ امکان میں تشریف فرمائے عزت و اجلال ہوا ....."
>
> [۱۰۹]۔

یہاں الفاظ مل کر ایک ایسے راگ کو جنم دے رہے ہیں جو کمال کے درجے پر ہے۔ یہاں سادگی نہیں ہے لیکن بیان کی صفائی پوری طرح موجود ہے۔ الفاظ کے انتخاب میں ایک وقار ہے، فارسی و عربی الفاظ و تراکیب کی فراوانی ہے۔ شاعرانہ بیان پُر اثر ہے۔ یہ نثر موقع و محل کے عین مطابق ہے۔ شبلی کو موقع و محل کے مطابق نثر کا رنگ بدلنے پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ یہ تنوع ان کے ہم عصروں میں کم کم نظر آتا ہے۔ اپنی ہر تحریر و تصنیف میں رنگِ نثر کو ایک معیار پر برقرار رکھنا شبلی کا فن ہے اور اس لحاظ سے وہ نثر کے ایسے فن کار ہیں کہ دوسرا نظر نہیں آتا۔

(۵) فن کاری: شبلی نعمانی پرانے اصولِ انشا اور قاعدوں کو ترک نہیں کرتے اور ساتھ ہی سرسید کی نثر سے بھی متاثر ہیں۔ ان دونوں باتوں کے امتزاج سے ان کی نثر فن کاری کے دائرے میں آجاتی ہے۔ شبلی ہر طرح کی

نثر لکھ لیتے ہیں۔ وہ سرسید و حالی کی طرح نثر کو عام سطح پر نہیں لاتے اور نثر کا وقار اور اس کی علویت کو قائم رکھتے ہیں۔ اسی وجہ سے، سوائے سفرنامہ روم و شام و مصر کے، ان کی نثر میں بات چیت کی نثر نہیں ہے۔ شبلی کی نثر ایک عالم کی نثر ہے جو خاص متانت کے ساتھ اپنے مخصوص انداز اور معتدل خطیبانہ لہجے میں گفتگو کرتا ہے۔ اسی لیے ان کی نثر میں استدلالی رنگ بھی ہے اور توضیحی طرز بیان بھی۔ وہ کبھی شاعرانہ رنگینی سے اثر و تاثیر کو بڑھاتے ہیں اور کبھی صفائی و سادگی سے یہ کام لیتے ہیں لیکن یہ مقصد ہمیشہ سامنے رہتا ہے کہ ان کی بات پوری طرح ان کے قاری تک پہنچ جائے۔ ان کی زبان علم کے سرمائے سے مالا مال ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ اردو زبان و ادب کا بہترین حصہ ان کی تخئیل کی ملکیت میں آ گیا ہے۔ شبلی اس اعتبار سے اردو نثر کے وہ فن کار ہیں جو نثر میں حسن پیدا کر کے اسے آرٹ بنا دیتا ہے۔ ان کا ذہن منطقی ترتیب کا پروردہ ہے۔ استدلال ان کا مزاج ہے اسی لیے شبلی کے ہاں جملے کی ساخت بھی پوری طرح مرتب ہے۔ اسلوب کا نقص ہمیشہ منطق کا نقص ہوتا ہے۔ شبلی کا طرز ادا اس نقص سے مبرا ہے۔

شبلی کا طرز ادا انھیں پانچ اجزا سے مرکب ہے۔

شبلی کی شاعری:

شبلی نعمانی کا یہ مطالعہ ادھورا رہ جائے گا اگر ان کی اردو و فارسی شاعری کا ذکر و مطالعہ نہ کیا جائے۔ ابتدا میں شبلی نے روایتی شاعری کی۔ اس زمانے میں ان کا تخلص تسنیم تھا۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ ”مولانا شبلی کی اردو شاعری بالکل خودرَو پودا ہے، نہ انھوں نے اس میں کسی سے اصلاح لی، نہ جم کر اردو شاعری کی اور نہ کبھی اردو شاعری کو عزت و شہرت کا ذریعہ سمجھا“ [۱۱۰] ۱۸۸۳ء میں جب وہ علی گڑھ کالج آ کر سرسید کے زیر اثر آئے تو ان کی شاعری کا رُخ بدل گیا۔ اسی زمانے میں انھوں نے ایک اردو مثنوی ”صبحِ امید“ کے نام سے لکھی جس میں سرسید تحریک کو موضوع سخن بنایا گیا تھا۔ اس مثنوی پر حالؔی کے ”مسدس“ کا اثر بھی نمایاں ہے۔ یہ مثنوی اپنے زمانے میں موضوع، دل سوزی اور شعریت کے باعث بہت مشہور ہوئی۔ اس میں عظمت رفتہ کو بیان کر کے، سرسید تحریک کے تعلق سے، بیداری کا درس دے کر، روشن مستقبل کی نوید دی گئی ہے۔ اس میں سرسید کا ذکر ڈرامائی انداز میں کیا گیا ہے۔ بیچ میں نواب محسن الملک اور نواب وقار الملک کا ذکر بھی آیا ہے۔ اس زمانے میں انھوں نے مختلف مواقع پر قومی نظمیں پڑھیں جنھیں وہ اپنے پرسوز لہجے میں پڑھ کر اثر و تاثیر کو دو چند کر دیتے تھے۔ ان نظموں کی وجہ سے شبلی کا شمار بھی سرسید تحریک کے علم برداروں میں ہونے لگا۔ علی گڑھ کے زمانے کی نظمیں اس سادہ رنگ میں ہیں جو سرسید کے زیر اثر مولانا حالؔی نے اختیار و رائج کیا تھا۔ شبلی کی قادر الکلامی تو ان نظموں سے واضح ہے لیکن شاعرانہ زور کی کمی بھی واضح طور پر محسوس ہوتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان کی روح میں وہ راگ نہیں ہے جو حالی کی ”مسدس“ اور دوسری قومی نظموں میں سنائی دیتا ہے لیکن یہ راگ اس وقت ضرور پیدا ہوا جب وہ عطیہ فیضی کے اسیر ہوئے۔

یہ دور ملتِ اسلامیہ پر بھاری گزرا اور شبلی نے ہر اس واقعہ پر جس نے ان کے وجود کو ہلا کر رکھ دیا تھا، نظمیں لکھیں۔ شہر آشوبِ اسلام، ہنگامۂ مسجد کان پور، تفرقہ حق و باطل، مذہب یا سیاست اس دور کی قابل ذکر نظمیں ہیں۔ شہر آشوبِ اسلام میں ہنگامۂ طرابلس و بلقان کو، دردمندی کے ساتھ، موضوعِ سخن بنایا ہے۔ یہ وہی بلقان ہے جس کی بربادی و تباہی کو بوسنیا اور کوسوو کی صورت میں آج بھی ہماری نسل نے دیکھا ہے:

حکومت پر زوال آیا تو پھر نام و نشاں کب تک
چراغِ کشتۂ محفل سے اُٹھے گا دھواں کب تک
قبائے سلطنت کے گر فلک نے کر دیے ٹکڑے
فضائے آسمانی میں اُڑیں گی دھجیاں کب تک
مراکش جا چکا، فارس گیا اب دیکھنا یہ ہے
کہ جیتا ہے یہ ٹرکی کا مریضِ سخت جاں کب تک
یہ سیلابِ بلا بلقان سے جو بڑھتا آتا ہے
اسے روکے گا مظلوموں کی آہوں کا دھواں کب تک
کہاں تک لوگے ہم سے انتقام فتح ایوبی
دکھاؤ گے ہمیں جنگِ صلیبی کا سماں کب تک [111]

مسلم لیگ کی مخالفت میں بھی شبلی نے اس زمانے میں کئی نظمیں لکھیں۔ ہنگامۂ مسجد مچھلی بازار کان پور پر بھی کئی دل ہلا دینے والی نظمیں لکھیں۔ یہ شاعری اس زمانے میں اتنی مقبول ہوئی کہ قوم کا اندازِ فکر بدل گیا۔ یہ وہ قومی رنگِ شاعری تھا جو سرسید کے زیر اثر حالی سے ہوتا شبلی اور متعدد شعرا تک پہنچا تھا اور قومی نظمیں لکھنا اور اخبارات کا انھیں شائع کرنا ایک معمولی کی بات ہو گئی تھی۔ مولانا ظفر علی خاں کی شاعری اسی رنگ کی ترجمان تھی۔ اس شاعری کا اثر خود اقبال کی شاعری نے بھی قبول کیا تھا۔ بڑا شاعر وقتی موضوعات کو کس طرح دوام بخشتا ہے اقبال کی شاعری اس کی خوب صورت مثال ہے۔ شبلی اپنی نظموں میں اس سطح تک نہیں پہنچتے۔

سیاسی نظموں کے علاوہ "کلیاتِ شبلی" میں دو قسم کی نظمیں اور ملتی ہیں۔ ایک ذاتی نظمیں، جن میں شدت سے متاثر کرنے والا وہ مرثیہ سب سے نمایاں ہے جو شبلی نے اپنے بھائی محمد اسحٰق، وکیل ہائی کورٹ الہ آباد کی وفات پر لکھا تھا۔ اس میں اپنے ذاتی غم و اندوہ کو شبلی نے جس خلوص اور دردمندی سے بیان کیا ہے وہ پُر تاثیر ہے۔ دوسرے وہ نظمیں ہیں جو اسلامی تاریخ سے تعلق رکھتی ہیں اور مشاہیرِ اسلام کے اہم پہلوؤں کو موضوعِ شاعری بناتی ہیں۔ مثلاً مساواتِ اسلام، خلافتِ فاروقی کا ایک واقعہ، عدل فاروقی کا ایک نمونہ اسی سلسلے کی قابلِ ذکر نظمیں ہیں لیکن ان نظموں میں سب سے مقبول نظم "عدلِ جہانگیری" ہے جسے شبلی کی تمام اردو شاعری کا حاصل سمجھنا چاہیے۔ یہ افسانوی نظم ہے جو قطعہ کی ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ اس نظم میں ٹھہراؤ ہے،

گہری سنجیدگی اور روانی ہے۔ قصہ بھی لطف کے ساتھ بیان میں آتا ہے اور نظم نقطۂ عروج (کلائی میکس) پر پہنچ کر، اثر انگیزی کے ساتھ، اس شعر پر ختم ہو جاتی ہے:

وفعۃً پاؤں پہ بیگم کے گرا اور کہا　　تو اگر کشتہ شدی آہ چہ می کردم من

شبلی کی شاعری کو بحیثیت مجموعی دیکھیے تو ان کی نظمیں وقتی موضوعات پر لکھی گئی ہیں جو آج اس طرح متاثر نہیں کرتیں جس طرح انھوں نے اپنے دور کے قارئین و سامعین کو متاثر کیا تھا۔ اب لگے ہاتھ شبلی کی فارسی شاعری کو بھی دیکھتے چلیں۔

”دیوانِ شبلی (مجموعۂ نظم ہائے فارسی) مطبع نامی پریس کان پور سے شائع ہوا تھا جس میں قصیدۂ عیدیہ (۱۸۸۳ء)، ترکیب بند (۱۸۹۰ء)، ترکیب بند (۱۸۹۱ء)، جب شبلی سرسید کے ساتھ حیدرآباد دکن گئے تھے، ترکیب بند برائے مجلس عام ندوۃ العلما منعقدہ امرتسر ۱۹۰۲ء، چار قصیدے اور نواب ضیاء الدین خاں نیر (۱۸۸۵ء)، استادِ شبلی مولانا فیض الحسن سہارنپوری (۱۸۸۷ء)، جنرل عظیم الدین خاں (۱۸۹۱ء) کے مرثیوں کے ساتھ دو ناتمام مثنویاں بھی شامل ہیں۔ آخر میں چند ناتمام غزلیں بھی شامل ہیں لیکن وہ غزلیں جو ”دستۂ گل“ اور ”بوئے گل“ میں شامل تھیں اور الگ سے چھپی تھیں اس دیوانِ شبلی (فارسی) میں شامل نہیں ہیں۔ اس ”ترکیب بند“ سے جو ۱۹۰۲ء میں امرتسر میں مجلس عام ندوۃ العلما میں پڑھا گیا تھا، شبلی نے ندوہ کے تعلق سے جدید نظام تعلیم پر روشنی ڈالی ہے جس سے تعلیم کے بارے میں ان کا نقطۂ نظر بھی سامنے آتا ہے۔ شبلی قدیم تعلیم کے بارے میں کہتے ہیں:

در چنیں حادثۂ صعب کہ برما اُفتاد　　چارہ آں نیست کہ از عہد کہن داری یاد
چارہ آں نیست کہ بر رسم کہن طرح نہی　　مکتب و مدرسہ ہا در ہمہ اطراف و بلاد
تا چہ سودت دہد آں فلسفۂ عہدِ قدیم　　تا چہ سودت دہد آں ہیئتِ پارینہ نہاد
تا چہ سودت دہد آں شیوۂ تعلیم قدیم　　کہ برویت در رزقے نتوانست کشاد

[۱۱۴]

اس کے بعد شبلی نئے تعلیم یافتہ لوگوں سے مخاطب ہو کر یہ حل پیش کرتے ہیں:

اے کہ بر مائدۂ یورپ مہماں باشی　　حیف باشد اگر از جملۂ ایشاں باشی
حیف اگر از اثر فلسفۂ مغربیاں　　منکر فلسفۂ سنت و قرآں باشی
در سپری کہ دریں کار چہ تدبیر بود　　دین و دنیا بہم آمیز کہ اکسیر بود

پھر ندوۃ العلماء کا ذکر کرتے ہیں:

حکمت و شرع دریں جا بہم آمیختہ اند　　نمک و بادہ دریں میکدہ یار افتاد است

اس ترکیب بند کا رنگ و مزاج وہی ہے جو شبلی کی قومی نظموں کا ہے۔ اس ترکیب بند سے نہ صرف، نظام تعلیم کے

بارے میں شبلی کا نقطۂ نظر سامنے آتا ہے بلکہ یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ فارسی زبان پر شبلی کو کتنی قدرت حاصل تھی۔

شبلی کی فارسی شاعری اثر و تاثیر کے اعتبار سے اس وقت اپنے عروج کو پہنچی جب وہ دل سے مجبور ہو کر عطیہ بیگم کے اسیر ہوئے۔ اب بمبئی ان کی منزلِ مقصود بن گیا تھا۔ اس دور کی غزلوں میں جو رچاوٹ اور تخلیقی جوش ہے وہ اسی لیے آج بھی متاثر کرتا ہے:

بمبئی بود مرا منزلِ مقصود عبث   بیش ازیں گام طلب در رہِ حرماں زدہ ام
چند در پردہ تواں کرد سخن فاش بگو   سنگ بر شیشۂ تقویٰ زدہ ام، ہاں زدہ ام
شاعری از من مجوودر از سوادِ بمبئی   حالیا شبلی شدم رند غزل خواں نیستم

مہدی افادی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”۱۹ برس کے بعد غزل لکھنے کا اتفاق ہوا۔ یہاں کی دلچسپیاں غضب کی محرک ہیں، آدمی ضبط نہیں کر سکتا۔ اپالو یہاں ایک عجیب سیرگاہ ہے اور چوپاٹی اس کا جواب ہے۔ خواجہ حافظ کے مصرع کو یوں بدل دیا ہے:

ع کنارِ آب چوپاٹی و گل گشتِ اپالو را۔

اس غزل کا ایک شعر یہ ہے:

بہر سو از ہجوم دلبرانِ شوخ و بے پروا   گذشتن از سرِ رہ مشکل افتادست رہرو را

تین چار غزلیں لکھیں جو آپ کی نظر سے گذریں گی“[۱۱۳]

اس زمانے کی غزلوں پر مشتمل دو مجموعے ”دستۂ گل“ اور ”بوئے گل“ کے نام سے بھی شبلی نے شائع کیے اور ان مجموعوں کے بارے میں لکھا کہ ان دونوں میں جذب و سلوک کا فرق ہے۔ ایک میں بلبل کے سامنے پھولوں کا گلدستہ ہے دوسرے میں گل تو جاتے رہے فقط بوئے گل باقی ہے۔ ان فارسی غزلوں میں عشقیہ شاعری اثر و تاثیر کے اعتبار سے کمال پر نظر آتی ہے۔ رموز و کنایات تو روایتی ہیں۔ حافظ شیرازی کا اثر بھی نمایاں ہے مگر جس تیور اور لہجے کے ساتھ جذبات کا اظہار کیا گیا ہے وہ یقیناً اچھوتا ہے اور اسی لیے شعر دل میں اتر جاتا ہے۔ حالؔی نے بھی ان غزلوں کی تعریف کی ہے۔ شبلی کی یہ فارسی غزلیں عشقیہ شاعری کے تعلق سے خاص اہمیت کی حامل ہیں آپ بھی یہ چند شعر پڑھیے:

من کہ در سینہ دلے دارم و شید اچہ کنم   میل بالالہ رُخاں گرنہ کنم تاچہ کنم
من فدائے بتِ شوخے کہ بہ ہنگام وصال   بمن آموخت خود آئینِ ہم آغوشی را
خیالِ بوسۂ آں لعل نوشیں دوش ی بستم   ہنوزم لب ز ذوق آں شکر باراست پنداری
غمگیں مباش گر سخن از مدعا نرفت   شبلی ہنوز اول راز و نیاز بود
دریافتم کہ مستی ذوق وصال را   ایں نشہ ہم ز حوصلۂ مازیاد نیست

اے خوشا روز کہ رازم کند از پردہ بروں   دست در دامن آں شوخ خود آرا باشم
ہر یک از تشنہ گرانِ عرب و ہند و عراق   یم حسن است و من دل زدہ طوفاں زدہ ام
جائے آن ست کہ گلشن دمد از کنج ہم   بوسہ ہا بسکہ براں عارضِ خنداں زدہ ام
من کہ در سینہ دلے دارم و شیدا چہ کنم   میل بہ لالہ رُخاں گر نکنم تا چہ کنم

یہ عشقیہ غزلیں عشق کے حوالے سے کل بھی پر اثر تھیں اور آج بھی تازہ پُر اثر ہیں۔ اب شبلی کے خطوط بنام عطیہ بیگم کے ساتھ ان غزلوں کو بھی شامل و شائع کیا جانا چاہیے۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ ان غزلوں کے بعض اشعار کی تشریح و توضیح بھی عطیہ بیگم کے نام اپنے خطوط میں شبلی نے کی ہے۔

شبلی، سرسید و حالی کی طرح ”انیسویں صدی کے نصف آخر کے ذہن و فکر کے ترجمان ہیں۔ انھوں نے ان موضوعات پر قدم اٹھایا جو اب تک اچھوتے تھے۔ تاریخ ان کا خاص موضوع ہے جس کے نئے نئے رنگ نہ صرف ان کی تصانیف بلکہ مقالات میں بھی دکھائی دیتے ہیں۔ استدلال اور علم الکلام ان کے طرزِ فکر و نظر کا جزو اعظم ہیں۔ ملتِ اسلامیہ کی بیداری ان کا مقصدِ حیات ہے۔ سرسید جیسا جدید ذہن رکھنے والا شخص بھی اس بات کا دل سے قائل تھا کہ مذہب کو جمود سے نکال کر ہی قدم کو سدھارا اور نئی راہوں پر لگایا جا سکتا ہے۔ شبلی کی فکر میں بھی یہ عنصر کار فرما ہے لیکن، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، سرسید اور شبلی کے اندازِ فکر میں بنیادی فرق یہ ہے کہ سرسید ”جدید“ فکر میں ”قدیم“ کو بھی شامل کرنا اور رکھنا چاہتے ہیں لیکن شبلی قدیم فکر کو باقی رکھتے ہوئے اس میں ”جدید“ کو شامل کرتے ہیں۔ سرسید اسی لیے اجتہاد کرتے ہیں۔ قرآن مجید کی عقلی تشریح کرتے ہیں اور اسے ”نیچر“ کے تعلق سے سمجھتے اور سمجھاتے ہیں۔ شبلی قدیم فکر میں جدید عناصر کا امتزاج کرتے ہیں۔ ندوۃ العلماء کے نظام تعلیم میں بھی وہ اسی سطح پر امتزاج کرتے اور کہتے ہیں: ع ... دین و دنیا بہم آمیز کہ اکسیر بود“ اور ”حکمت و شرع دریں جا بہم آمیختہ اند“۔

شبلی کی نثر نگاری میں قوتِ تخیل نے ایسی کشش اور ایسا حسن پیدا کر دیا ہے کہ ان کی تحریریں جب کہ علم بے حد ترقی کر چکا ہے اور شبلی کی استنباطی (Deductive) منطق کی جگہ ”تجربہ“ کو بنیادی اہمیت دینے والی استقرائی (Inductive) منطق نے لے لی ہے، آج بھی تازہ و زندہ ہیں۔ شبلی اپنی قوتِ تخیل اور قوتِ استدلال سے اپنے طرز ادا میں ایسا مناسب رنگ بھر دیتے ہیں کہ طالبِ ادب کے لیے آج بھی اس میں کشش و دلچسپی موجود رہتی ہے۔ اردو زبان و ادب کی تاریخ میں وہ زندہ ہیں اور زندہ رہیں گے۔

حواشی:

[۱] شبلی کا ذہنی ارتقاء، سخی احمد ہاشمی، ص ۲۱، مجلس یادگار ہاشمی کراچی، سن ندارد

[۲] حیاتِ شبلی، سید سلیمان ندوی، ص ۷۳-۷۵، دار المصنفین، اعظم گڑھ ۱۳۶۲ھ/۱۹۴۳ء

[۳] ایضاً، ص ۷۵

[۴] ایضاً، ص ۹۱

[۵] ایضاً، ص ۹۴-۹۵

[۶] ایضاً، ص ۶۹

[۷] ایضاً، ص ۱۱۵

[۸] ایضاً، ص ۱۱۸

[۹] مکاتیبِ شبلی، مرتبہ سید سلیمان ندوی، ص ۵۰-۵۱، اعظم گڑھ ۱۹۱۷ء

[۱۰] حیاتِ شبلی، سید سلیمان ندوی، ص ۱۳۹، بحوالہ بالا

[۱۱] ایضاً، ص ۲۱۱

[۱۲] ایضاً، ص ۲۳۷

[۱۳] سفرنامہ روم و مصر و شام، شبلی نعمانی، ص ۱۸۶-۱۸۷

[۱۴] شبلی کا ذہنی ارتقاء، ڈاکٹر سید سخی احمد ہاشمی، ص ۱۷۳-۱۸۰، مجلس یادگار ہاشمی، کراچی سن ندارد

[۱۵] حیاتِ شبلی، ص ۲۷۱، بحوالہ بالا

[۱۶] مکاتیبِ شبلی، حصہ اول، ص ۳۹-۴۰، مطبع معارف اعظم گڑھ، سن ندارد

[۱۷] ایضاً، ص ۱۲۱-۱۲۲

[۱۸] ایضاً، ص ۱۳۵

[۱۹] حیاتِ شبلی، ص ۴۳۰-۴۳۷، بحوالہ بالا

[۲۰] ایضاً، ص ۴۳۱، ۴۷۸، ۴۹۸

[۲۱] مکاتیبِ شبلی حصہ اول، ص ۱۸۲، بحوالہ بالا

[۲۲] ایضاً، ص ۲۰۵

[۲۳] خطوطِ شبلی مرتبہ محمد امین زبیری و سید محمد یوسف قیصر، ص ۲۹، ظل السلطان بک ایجنسی بھوپال، سن ندارد

[۲۴] ایضاً، ص ۳۹

[۲۵] ایضاً، ص ۴۲-۴۳

[۲۶] ایضاً، ص ۴۵

[۲۷] ایضاً، ص ۵۴

[۲۸] ایضاً، ص ۵۵، خط مورخہ ۲۱/جون ۱۹۰۹ء

[۲۹] خطوطِ شبلی، ص ۵۸، مورخہ ۲۲ر جون ۱۹۰۹ء، بحولہ بالا

[۳۰] ایضاً، ص ۵۹

[۳۱] ایضاً، ص ۶۱، خط مورخہ ۱۲ر اگست ۱۹۰۹ء

[۳۲] ایضاً، ص ۶۴، خط مورخہ ۳ر نومبر ۱۹۰۹ء

[۳۳] ایضاً، ص ۶۶

[۳۴] ایضاً، ص ۳۹

[۳۵] ایضاً، ص ۴۷، خط مورخہ ۱۳ر جنوری ۱۹۱۰ء

[۳۶] ایضاً، ص ۸۱-۸۲

[۳۷] ایضاً، ص ۸۴

[۳۸] مکاتیبِ شبلی جلد اول مرتبہ سید سلیمان ندوی، ص ۱۰۷، مطبع اعظم گڑھ، سن ندارد

[۳۹] ایضاً، ص ۱۶۰-۱۶۲

[۴۰] ایضاً، ص ۱۶۲

[۴۱] حیاتِ شبلی، سید سلیمان ندوی، ص ۲۲۷، بحولہ بالا

[۴۲] ایضاً، ص ۲۲۳

[۴۳] مکاتیب شبلی حصہ اول مرتبہ سید سلیمان ندوی، ص ۱۰۲، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۱۷ء

[۴۴] حیاتِ شبلی، بحولہ بالہ، ص ۴۶۷

[۴۵] ایضاً، ص ۴۶۷

[۴۶] ایضاً، ص ۴۳۷

[۴۷] مکاتیب شبلی حصہ اول، ص ۸، اعظم گڑھ ۱۹۱۷ء

[۴۸] حیاتِ شبلی، از سید سلیمان ندوی، ص ۱۳۵-۱۳۶ بحولہ بالا

[۴۹] مکاتیبِ شبلی حصہ اول، بحولہ بالا، ص ۵۷

[۵۰] حیاتِ شبلی، بحولہ بالا، ص ۱۳۸

[۵۱] ایضاً، ص ۸۱۸-۸۱۹

[۵۲] حیاتِ شبلی، بحولہ بالا، ص ۸۲۱

[۵۳] ''برصغیر میں اسلامی جدیدیت'' از عزیز احمد، ترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۴۴، ادارہ ثقافتِ اسلامیہ لاہور ۱۹۸۹ء

[۵۴] حیاتِ شبلی، ص ۱۰۱ بحولہ بالا

[۵۵] حیاتِ شبلی، ص ۱۰۵ بحولہ بالا

[۵۶] ایضاً، ص ۱۷۲

[۵۷] ایضاً

[۵۸] مکاتیبِ شبلی، حصہ دوم، ص ۱۹۸، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۲۷ء

[۵۹] حیات شبلی، ص ۳۶۵، بحولہ بالا

[۶۰] ایضاً، ص ۳۷۶

[۶۱] مکاتیب شبلی، حصہ دوم، ص ۲۰۰، اعظم گڑھ ۱۹۲۷ء

[۶۲] شعر العجم حصہ پنجم، دیباچہ ص ۳، اعظم گڑھ ۱۹۱۸ء

[۶۳] حیات شبلی، ص ۷۰۰، بحولہ بالا

[۶۴] ایضاً، ص ۷۰۳

[۶۵] ایضاً، ص ۷۰۱

[۶۶] ایضاً، ص ۴۵۱-۴۵۲

[۶۷] مکاتیب شبلی حصہ دوم، مرتبہ سید سلیمان ندوی، ص ۱۵، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۱۷ء

[۶۸] علم الکلام، شبلی نعمانی، ص ۸، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۳۹ء

[۶۹] ایضاً، ص ۵۱

[۷۰] ایضاً، ص ۱۸۷

[۷۱] الکلام، شبلی نعمانی، ص ۶، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۳۴۱ھ

[۷۲] علم الکلام، شبلی نعمانی، ص ۱۰۷، اعظم گڑھ ۱۹۳۹ء

[۷۳] الکلام، ص ۱۳۰، بحولہ بالا

[۷۴] الکلام، ص ۶ بحولہ بالا

[۷۵] الغزالی، شبلی نعمانی، ص ۱، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۲۸ء

[۷۶] سوانح مولانا روم، شبلی نعمانی، مطبوعہ نول کشور اسٹیم پریس لاہور ۱۹۰۹ء

[۷۷] ایضاً، ص ۱۰۴

[۷۸] ایضاً، ص ۷۷

[۷۹] علم الکلام، شبلی نعمانی، ص ۴، اعظم گڑھ ۱۹۳۹ء

[۸۰] افادات مہدی، محمد مہدی حسن، مرتبہ مہدی بیگم، ص ۱۸۸، شیخ مبارک علی، لاہور ۱۹۴۹ء

[۸۱] الفاروق، شبلی نعمانی، ص ۱۰-۱۱، مطبع مفید عام آگرہ ۱۹۰۸ء

[۸۲] ایضاً، ص ۱۱

[۸۳] سیرۃ النبی، شبلی نعمانی، جلد اول، حاشیہ صفحہ ۳۹-۴۰، اعظم گڑھ، سن ندارد

[۸۴] مقالات شبلی (تنقیدی)، شبلی نعمانی، ص ۲۲، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۳۴ء

[۸۵] الفاروق، شبلی نعمانی، ص ۱۳-۱۴، مطبع مفید عام آگرہ، ۱۹۰۸ء

[۸۶] ایضاً، ص ۱۶-۱۷

[۸۷] المامون، شبلی نعمانی، ص ۶-۷، لاہور، سن ندارد

[۸۸] مقالات شبلی، شبلی نعمانی، ص ۱۱۳-۱۵۱، اعظم گڑھ ۱۹۵۱ء

[۸۹] سیرۃ النبی، شبلی نعمانی، جلد اول، ص ۵۸، طبع ششم، معارف اعظم گڑھ، سن ندارد

[۹۰] موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، مرتبہ رشید حسن خان، ص ۱۱، مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۸۹ء

[۹۱] موازنۂ انیس و دبیر، ص ۵۱-۵۲، بحوالہ بالا

[۹۲] تنقیدِ شعر العجم، حافظ محمود شیرانی، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۲ء

[۹۳] ایضاً، ص ۲-۴

[۹۴] مکاتیبِ شبلی، مرتبہ سید سلیمان ندوی، اعظم گڑھ ۱۹۱۷ء

[۹۵] افاداتِ مہدی: شعر العجم پر ایک فلسفیانہ نظر، مہدی افادی، ص ۱۶۰-۱۶۱، طبع چہارم، شیخ برکت علی تاجر کتب لاہور ۱۹۴۹ء

[۹۶] مقالاتِ شبلی، جلد دوم، ص ۵۴، طبع دوم، اعظم گڑھ ۱۹۵۰ء

[۹۷] ایضاً، ص ۵۶

[۹۸] ایضاً، ص ۵۷

[۹۹] خطوطِ شبلی، مرتبہ محمد امین زبیری و سید محمد یوسف قیصر، ص ۶۶، شمسی مشین پریس آگرہ، محل السلطان بک ایجنسی بھوپال، سن ندارد

[۱۰۰] مکاتیبِ شبلی حصہ اول، مرتبہ سید سلیمان ندوی، ص ۲۷۵، مطبع معارف اعظم گڑھ، سن ندارد

[۱۰۱] ایضاً، ص ۲۷۱

[۱۰۲] شعر العجم جلد چہارم، ص ۱۰-۱۱، اعظم گڑھ ۱۹۱۸ء

[۱۰۳] افاداتِ مہدی، مہدی افادی، ص محولہ بالا

[۱۰۴] موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، مرتبہ رشید حسن خان، ص ۳۵، مکتبہ جامعہ ملیہ نئی دہلی ۱۹۸۹ء

[۱۰۵] ایضاً، ص ۵۲

[۱۰۶] ایضاً، ص ۸۶-۸۷

[۱۰۷] مقالاتِ شبلی، جلد ہفتم، ص ۷۷، اعظم گڑھ ۱۹۳۸ء

[۱۰۸] الفاروق، شبلی نعمانی، ص ۸۵، مطبع مفید عام آگرہ ۱۹۰۸ء

[۱۰۹] سیرۃ النبی جلد اول، شبلی نعمانی، صفحہ ۱۷۰-۱۷۱، طبع ششم، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۳۶۴ھ

[۱۱۰] کلیاتِ شبلی (اردو)، شبلی نعمانی، ص ۳-۴، طبع چہارم، معارف پریس، اعظم گڑھ ۱۹۵۴ء

[۱۱۱] ایضاً، ص ۵۳-۵۴

[۱۱۲] دیوانِ شبلی (فارسی)، ص ۶۱، نامی پریس کانپور

[۱۱۳] مکاتیبِ شبلی، جلد دوم، ص ۲۰۷، مطبع معارف اعظم گڑھ، طبع دوم ۱۹۲۷ء

نذیر احمد

تمہید: حالات وواقعات زندگی:

اردو ادب کے عناصر خمسہ میں جن پانچ ''ممتازوں'' کے نام آتے ہیں ان میں سرسید احمد، الطاف حسین حالی، شبلی نعمانی اور محمد حسین آزاد کے ساتھ نذیر احمد کا نام بھی نمایاں وممتاز ہے۔ اردو ادب کے ان پانچ روشن ستاروں نے اپنی جدید فکر سے وہ راستہ دکھایا کہ اردو ادب قدیم دور سے نکل کر جدید دور میں داخل ہوگیا۔ آج تک اردو ادب میں جو کچھ ہوا اور جو کچھ ہو رہا ہے اس کی بنیاد میں یہ سب لوگ شامل ہیں۔ ان سب میں اسلام قدرِ مشترک کا درجہ رکھتا ہے۔ ان سب کے اندازہائے فکر مختلف تھے لیکن یہ سب چشمے دورِ جدید کے دریا سے آملتے ہیں۔ سرسید احمد ''نیچر'' کے مطابق مذہب کی تاویل کرتے ہیں جس پر عقل حکمرانی کرتی ہے۔ حالؔی سرسید کی پیروی کرتے ہیں اور اس زاویہ نظر سے اردو ادب کا جائزہ لے کر جدید تحریک کو آگے بڑھاتے ہیں۔ شبلی کی نظر وفکر کا محور بھی اسلام ہے۔ سرسید جدید نظامِ اقدار میں قدیم کو شامل کرتے ہیں لیکن شبلی اس کے برخلاف مذہب کے قدیم اشکار کو قبول کر کے حسبِ ضرورت اس میں جدید دور کی اقدار شامل کرتے ہیں۔

نذیر احمد مادیت، افادیت، عقلیت اور جدید اقدار کو بھی اہمیت دیتے ہیں لیکن ان کے اندازِ فکر میں کہیں جدید میں قدیم شامل ہے اور کہیں قدیم میں جدید اندازِ نظر در آتا ہے۔ واقعیت پسندی میں نذیر احمد حالی وشبلی آزاد سے بہت آگے ہیں اور اخلاق واصلاح سے اپنی قوم میں نیا شعور پیدا کر کے اسے نئی زندگی دیتے ہیں۔ ان کے لیے ادب کا بنیادی مقصد یہی ہے۔ محمد حسین آزاد اس تحریک میں صرف جدید شاعری اور مخصوص اسلوب کی وجہ سے شامل ہیں ورنہ بنیادی طور پر وہ قدیم اندازِ فکر ونظر کے آدمی ہیں۔ یہ سب لوگ، عمر کے فرق کے باوجود، ایک دوسرے کے ہم عصر ہیں۔

نذیر احمد (۱۸۳۰ء-۱۹۱۲ء) موضع ریہڑ، پرگنہ افضل گڑھ، تحصیل نگینہ، ضلع بجنور میں پیدا ہوئے۔

ان کے والد کا نام سعادت علی تھا۔ غربت ان کا خاندانی ورثہ اور علم سرمایہ تھا۔ علی احمد نذیر احمد کے بڑے بھائی اور ضمیر احمد ان کے چھوٹے بھائی تھے۔ ان کا خاندان مذہبی ماحول میں پوری طرح رچا ہوا تھا۔ ان کے جدِ اعلیٰ شیخ عبدالقدوس گنگوہی کے خلیفہ شیخ عبدالغفور اعظم پوری (متوفی ۹۸۵ھ/۱۵۷۷ء) تھے اور ان کے خاندان کے افراد پیرزادے کہلاتے تھے۔ یہ سارا خاندان اپنے علم وفضل کی وجہ سے معروف تھا۔ نذیر احمد کے والد مولوی سعادت علی کا پیشہ بھی معلمی تھا۔

"حیات النذیر" میں ان کا سالِ ولادت ۶؍ دسمبر ۱۸۳۶ء، روز سہ شنبہ بتایا گیا ہے[۱]۔ اس پر مدلل بحث افتخار احمد صدیقی نے اپنی تصنیف میں کی ہے [۲] اور ان کا سالِ ولادت ۱۸۳۰ء متعین کیا ہے۔ خود نذیر احمد نے اپنی ملازمت کے ریکارڈ میں اپنی تاریخ پیدائش ۲۱؍ ستمبر ۱۸۳۳ء درج کی ہے [۳]۔ جو عام طور پر اس لیے بڑھا کر لکھی جاتی تھی کہ کہیں "تنخواہ میں پنشن کا گھن نہ لگ جائے" [۴] اسی لیے نذیر احمد کا سال ولادت ۱۸۳۰ء زیادہ قرین قیاس ہے۔

نذیر احمد کے والد مولوی سعادت علی، اپنے خسر کی وفات کے بعد، بال بچوں کو لے کر ضلع بجنور آ گئے۔ جب نذیر احمد تعلیم کی عمر کو پہنچے تو خود باپ نے اپنے ذہین بیٹے کو فارسی کی ابتدائی کتابیں پڑھائیں۔ نذیر احمد نے بتایا ہے کہ "ان کے والد کی دی ہوئی تعلیم ان کے لیے تریاق تھی فارسی کے لٹریچر کا   میں تو اسی ابتدائی تعلیم کی برکت کہوں گا   .. کہ میں نے خدا کی توفیق سے ساری عمر بھلے مانسوں کی طرح زندگی کی اور مذہب کے اعتبار سے کچھ دنوں بھٹک بھٹکا کر آخر کار مرکز پر آ رہا" [۵] اسی زمانے میں جب وہ تعلیم پا رہے تھے کہ ڈپٹی نصر اللہ خاں خورجوی بجنور میں تعینات ہوئے۔ وہ اپنے وقت کے نامور عالم تھے اور فرصت کے اوقات میں بچوں کو تعلیم بھی دیتے تھے۔ مولوی سعادت علی نے اپنے دونوں بچوں کو ان کی شاگردی میں دے دیا جن سے انھوں نے صرف ونحو، عربی ادب اور فلسفہ و منطق پڑھا۔ ۱۸۴۲ء میں جب ڈپٹی نصر اللہ خاں کا تبادلہ مظفر نگر کا ہوا تو ان دونوں کو بھی وہیں بلوا لیا اور جب وہ طویل رخصت پر جانے لگے تو نذیر احمد کے والد کو مشورہ دیا کہ اب انھیں دہلی کے کسی مدرسہ میں داخل کرا دو [۶]۔ ۱۸۴۲ء ہی میں مولوی سعادت علی دونوں بیٹوں کو لے کر دہلی آئے اور تعلیم کے لیے مولوی عبدالخالق کی خدمت میں اورنگ آباد مسجد میں چھوڑ گئے۔ یہ دونوں بھائی وہیں رہے اور تعلیم حاصل کرتے رہے۔ حسب دستور محلے سے کھانا مانگ کر لاتے اور تعلیم پر توجہ دیتے۔ اپنے ایک لیکچر میں نذیر احمد نے بتایا کہ ان کی زندگی کا یہ "بدترین وقت" تھا اور اگر وہاں چار پانچ سال رہنا پڑتا تو "میں دین اور دنیا دونوں سے تباہ ہو لیا تھا" [۷]۔ یہاں انھوں نے محنت و توجہ سے علم حاصل کیا اور ۱۸۴۵ء میں مسجد سے نکل کر دونوں بھائیوں کو دہلی کالج میں داخلہ مل گیا جہاں وہ دسمبر ۱۸۵۳ء تک زیر تعلیم رہے۔ دلی کالج میں وہ ابھی زیر تعلیم ہی تھے کہ ان کے والد وفات پا گئے اور گھر کی ذمہ داری بھی ان دونوں بھائیوں پر آ پڑی۔ چار روپے ماہوار وظیفہ ملتا تھا جس میں سے بچا کر وہ اپنے گھر کی کفالت کرتے تھے۔ کفایت شعاری اور پیسے کی قدر کا احساس اسی زمانے میں پیدا ہوا جو ساری عمر ان کی زندگی کی راہ نمائی کرتا رہا۔

دہلی کالج کے زمانہ تعلیم میں عربی نذیر احمد کا خاص مضمون تھا جس کی تعلیم انھوں نے مختلف استادوں سے حاصل کی جن میں مولوی مملوک علی کا نام سرفہرست ہے۔ مغلیہ تہذیب کا چراغ مدھم پڑ رہا تھا لیکن اب بھی ایسے لوگ موجود تھے جن پر ہماری تاریخ آج بھی فخر کرتی ہے۔ نذیر احمد نے جن استادوں سے تعلیم حاصل کی ان میں اپنے والد سعادت علی اور ڈپٹی نصر اللہ خاں خورجوی کے علاوہ مولوی مملوک علی، امام بخش

صہبائی اور ماسٹر رام چندر جیسے فضلاء کے نام آتے ہیں۔ دلی کالج کے زمانۂ تعلیم میں نذیر احمد کے والد نے انھیں انگریزی پڑھنے کی تو اجازت نہیں دی لیکن وہاں کے ماحول نے، جس میں آزاد خیالی، سائنس اور ایجادات کے اثرات، عقلیت و واقعیت پسندی شامل تھی، ان کے ذہن پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ ماسٹر رام چندر نے اسی ماحول کے زیر اثر، ہندو مت کو چھوڑ کر، عیسائی مذہب اختیار کر لیا تھا۔ نذیر احمد ماسٹر رام چندر سے بہت متاثر تھے۔ اسی زمانے میں نوجوان نذیر احمد تشکیک کے دور سے گزرے جس نے انھیں اسلام سے دور کر دیا۔ اپنے ایک لیکچر میں نذیر احمد نے بتایا کہ کالج کے ماحول و اثر نے ان کے ذہن پر گہرے نقوش ثبت کیے۔ معلومات کی وسعت، رائے کی آزادی، اجتہاد علیٰ بصیرت، ٹالریشن (Toleration) وغیرہ یہیں کے ماحول اور تعلیم کا نتیجہ ہیں۔ ’’اگر میں نے کالج میں نہ پڑھا ہوتا تو میں بتاؤں کیا ہوتا ..... مولوی ہوتا تنگ خیال، متعصب، اکل کھرا، اپنے نفس کے احتساب سے فارغ، دوسروں کے عیوب کا متجسس، بر خود غلط، مسلمانوں کا نادان دوست، تقاضائے وقت کی طرف سے اندھا بہرا......‘‘ [٨] نذیر احمد نے اپنے ایک لیکچر میں بتایا کہ:

> ’’١٨٥٠ء کے لگ بھگ کا مذکور ہے کہ ہمارے دہلی کالج اور اورینٹل کلاسیز کی ریاضی کے استاد ماسٹر رام چندر صاحب اصطباغ لینے کے لیے آمادہ ہوئے۔ ماسٹر صاحب ادبدا کر کیا ٹیچر، کیا اسٹوڈنٹ سب کے ساتھ مذہبی چھیڑ چھاڑ کرنے لگے مجھ کو ماسٹر صاحب کے ساتھ ایک خصوصیت بھی تھی اور اکثر ان کے مکان پر جانے کا اتفاق ہوتا تھا...... ماسٹر نے مجھ کو گمراہ کر دیا ہوتا...... اگر نہ ہوتا میرے رب کا فضل .. یہاں تک کہ میں اپنا ایمان سلامت لے کے نکل گیا مگر کیسا ایمان متزلزل، متشکک، ضعیف مضمحل‘‘ [٩]

اسی زمانے میں ان کی شادی، خاندانی دستور اور والدین کی مرضی کے خلاف جب کہ ان کی شادی بجنور میں طے بھی ہو چکی تھی، مولوی عبدالخالق کی پوتی اور مولوی عبدالقادر کی بیٹی صفیۃ النساء بیگم (متوفی ١٣١٥ھ) سے دہلی میں ہو گئی۔ صفیۃ النساء بیگم وہی لڑکی تھی جس کی دلچسپ کہانی مرزا فرحت اللہ بیگ نے ’’نذیر احمد کی کہانی کچھ ان کی کچھ اپنی زبانی‘‘ میں سنائی ہے۔

تعلیم سے فارغ ہو کر نذیر احمد کو نوکری کی تلاش ہوئی اور اس عرصے میں وہ لڑکوں کو پڑھا کر گزر بسر کرتے رہے۔ ١٨٥٤ء میں انھیں کنجاہ (گجرات) میں مدرسی کی ملازمت مل گئی۔ وہ آنے کو تو آ گئے لیکن یہاں کے ماحول اور غیر علمی فضا سے نامطمئن رہے اور کسی دوسری ملازمت کی تلاش کرتے رہے اور جیسے ہی ڈپٹی انسپکٹر (تعلیم) کی جگہ ملی تو وہ ١٨٥٦ء میں کان پور آ گئے لیکن جب ان کے انسپکٹر مدارس کپتان فلر نے، جلسۂ امتحان میں پان کھانے پر، درشت الفاظ میں ملامت کی تو انھوں نے استعفاء دے دیا اور دہلی آ گئے [١٠] کچھ ہی عرصے بعد ١٨٥٧ء میں غدر برپا ہو گیا اور دیکھتے ہی دیکھتے سارا انتظام درہم برہم ہو گیا۔ اسی شورشِ عظیم کے زمانے میں انھوں نے ایک انگریز عورت کی جان بچائی اور انگریزوں کا ساتھ دیا [١١]۔ ابھی یہ شورش پوری

طرح فرو نہیں ہوئی تھی کہ ماسٹر رام چندر کی سفارش پر انگریز ناظم تعلیمات نے انھیں الہ آباد کی ڈپٹی انسپکٹری پر مامور کردیا اور وہ انگریزی افواج کے ساتھ دہلی سے الہ آباد پہنچ کر اس منصب پر فائز ہو گئے۔ الہ آباد میں ۱۸۵۸ء-۱۸۵۹ء کے دوران قیام میں انھوں نے انگریزی زبان پڑھی اور اس میں اچھی لیاقت پیدا کرلی۔ اس زمانے میں انگریزی اقتدار کے ساتھ نئے نئے قوانین رائج کیے جا رہے تھے اور چونکہ اس دور میں ہندوستان کی پہلی اور عام زبان اردو تھی اس لیے حکومتی سطح پر نئے قوانین کے اردو ترجموں کی ضرورت محسوس ہوئی۔ نذیر احمد نے اس دور میں یہ کام حسن وخوبی سے انجام دیا۔ ۱۸۵۹ء-۱۸۶۰ء میں انکم ٹیکس ایکٹ کا ترجمہ اردو میں کیا۔ اس کے بعد ۱۸۶۰ء-۱۸۶۱ء میں ”تعزیراتِ ہند“ کے ترجمے وتصحیح کا کام کیا جو آج تک اصطلاحات اور مخصوص قانونی زبان کی وجہ سے ان کی شہرت کا باعث ہے۔ نذیر احمد کی وضع کی ہوئی اصطلاحات آج تک عوام وخواص کی زبان پر چڑھی ہوئی ہیں۔

یہ اہم خدمت انجام دینے کے باعث نہ صرف انھیں سونے کی گھڑی پیش کی گئی بلکہ ڈپٹی کلکٹری کے لیے بھی وہ نامزد کیے گئے۔ جگہ خالی نہ ہونے کی وجہ سے پہلے سلیم پور کے تحصیل دار مقرر ہوئے۔ یہاں رہ کر انھوں نے دو کام کیے۔ ایک تحصیل داری کا امتحان پاس کیا اور اول آئے اور دوسرے ضابطۂ فوج داری (۱۸۶۲ء) پر نظرِ ثانی کی۔ ۱۸۶۲ء ہی میں انھوں نے ولیم ایڈورڈس کی ”سرگزشتِ غدر“ (انگریزی) کا اردو ترجمہ ”مصائبِ غدر“ کے نام سے کیا جو ۱۸۶۳ء میں نول کشور پریس سے شائع ہوا[۱۲]۔ نول کشور پریس کے بابو شیو پرشاد کی فرمائش پر انھوں نے Aesopisfables (حکایاتِ لقمان) کی چند حکایات کا اردو میں ترجمہ کیا اور پھر بعد میں اور حکایات شامل کر کے ”منتخب الحکایات“ کے نام سے ۱۸۶۳ء مرتب وشائع کیا[۱۳]۔

۱۸۶۳ء میں وہ ڈپٹی کلکٹر کے منصب پر فائز کردیے گئے اور کان پور سے گورکھپور بھیج دیے گئے۔ کچھ عرصے بعد ان کا تبادلہ اورئی (ضلع جالون) کردیا گیا۔ یہاں کے دوران قیام میں حکومت کی طرف سے ۱۸۶۸ء میں اچھی کتابوں پر انعامی مقابلے کا اعلان ہوا۔ نذیر احمد نے ”مراۃ العروس“ مقابلے میں پیش کی جس پر ۱۸۷۰ء میں انھیں انعام ملا۔ ۱۸۷۲ء میں اس کے دوسرے حصے ”بنات النعش“ پر انھیں پھر انعام ملا۔ ۱۸۷۱ء میں انھوں نے اپنے حاکمِ بندوبست لے پوئیر ون (Le Poer Wynn) کے قانونِ شہادت کے متن کا اردو میں ترجمہ کیا۔ اس وقت ان کی تعیناتی گورکھپور میں تھی۔ یہاں نہ صرف نذیر احمد نے توبتہ النصوح (۱۸۷۴ء) تصنیف کی بلکہ عربی وفارسی کی تعلیم کے لیے چار رسالے: ”مایغنیک فی الصرف“، ”نصابِ خسرو“، ”صرف صغیر“ اور ”رسم الخط“ کے نام سے تحریر کیے۔ ”مبادی الحکمت“ (۱۸۷۱ء) بھی اسی زمانے کی یادگار ہے۔ یہیں علم ہیات کے موضوع پر لکھی ہوئی فرانسیسی مصنف A. Guillemin کی کتاب Heavens کا انگریزی متن سے اردو میں ‘سمٰوات” کے نام سے ۱۸۷۲ء میں ترجمہ کیا۔

اب نذیر احمد کی شہرت سارے ہندوستان میں پھیل گئی تھی۔ ۱۸۷۷ء میں سرسید کی سفارش پر

سر سالار جنگ اول نے جو ریاست میں بڑے پیانے پر اصلاحات کر رہے تھے محسن الملک، وقار الملک، مولوی چراغ علی کے بعد نذیر احمد کو بھی حیدر آباد دکن بلایا۔ ۲۷ر اپریل ۱۸۷۷ء کو وہ حیدر آباد پہنچے۔ سیاست کا رنگ ڈھنگ انگریزی عمل داری سے مختلف تھا۔ انھوں نے بڑی جاں فشانی سے کام کیا اور سر سالار جنگ کی فرمائش پر میر محبوب علی خاں کی تعلیم و تربیت کے لیے، انتظام سلطنت کے مختلف پہلوؤں پر سات رسالے لکھے جو نو عمر اور نامزد نظام کو پڑھائے گئے [۱۴]۔ یہاں انھوں نے تصنیف و تالیف کا کوئی اور کام نہیں کیا لیکن حیدر آباد کے دوران قیام میں انھوں نے چھ مہینے سترہ دن کی مدت میں قرآن مجید حفظ کیا [۱۵]۔ ۸ر فروری ۱۸۸۳ء کو سر سالار جنگ اول وفات پا گئے اور ان کے مرتے ہی ریاست کے حالات ایسے بگڑے کہ نذیر احمد نے اسی میں عافیت دیکھی کہ وہ صدر تعلقہ دار کے منصب سے پنشن لے کر دہلی لوٹ جائیں۔ چھ سو روپے ماہوار کی پنشن لے کر ۱۸۸۴ء میں وہ ہمیشہ کے لیے ملازمت کے بکھیڑوں سے آزاد ہو کر دہلی آ گئے اور ساری عمر علم و ادب اور تصنیف و تالیف کے کام میں لگے رہے۔ ہم نذیر احمد کی زندگی کو چار خانوں میں بانٹ سکتے ہیں:

(۱) تقریباً ۱۸۳۶ء سے ۱۸۵۴ء تک	تعلیم کا دور
(۲) ۱۸۵۴ء سے ۱۸۷۷ء تک	انگریزی ملازمت کا دور
(۳) ۱۸۷۷ء سے ۱۸۸۴ء تک	ریاست حیدر آباد دکن کی ملازمت
(۴) ۱۸۸۴ء سے ۱۹۱۲ء تک	آزاد زندگی، تصنیف و تالیف اور علم و ادب کا کام

دہلی آ کر تصنیف کا سلسلہ پھر سے شروع ہو گیا اور یہاں انھوں نے فسانۂ مبتلا (۱۸۸۵ء)، ابن الوقت (۱۸۸۸ء) ایامیٰ (۱۸۹۱ء) اور رویائے صادقہ (۱۸۹۲ء) تصنیف کیں۔ ان کی ساری مذہبی تصانیف اور ترجمۂ قرآن اردو وغیرہ یہیں دہلی میں وجود میں آئے۔ نذیر احمد کے سارے لیکچر بھی اسی زمانے میں مختلف کانفرنسوں میں دیے گئے۔

یہاں ایک دلچسپ واقعہ یہ پیش آیا کہ نذیر احمد کی والدہ ماجدہ (وفات ۱۹۰۷ء) جن کی شروع سے یہ خواہش تھی کہ اپنے بیٹے کی شادی بجنور میں کریں اور یہاں ان کا گھر بسائیں، دہلی میں بیٹے کی موجودگی کو دیکھ کر اب پھر اصرار کرنے لگیں۔ مجبور ہو کر نذیر احمد نے ۱۸۸۸ء میں بجنور کی ایک خاتون سے عقد کر لیا اور کچھ عرصے بعد طلاق ہو گئی [۱۶]۔

نذیر احمد بے باک، صاف گو اور منھ پھٹ تھے۔ مصلحت سے کام نہیں لیتے تھے۔ جس بات کو سچ جانتے بلا رو رعایت سخت لفظوں میں بیان کر دیتے۔ علمائے وقت نے جو ان کے خلاف فتوے صادر کیے اس کی وجہ بھی یہی تھی۔ دسمبر ۱۹۰۴ء میں ایجوکیشنل کے اٹھارویں اجلاس کے موقع پر علی گڑھ کالج کے اہلِ اختیار پر سخت تنقید کی۔ محسن الملک نے انھیں ٹوکا اور اسٹیج پر آ کر ان کی تردید کی۔ وہ شخص جو پان کھا کر جلسۂ امتحان میں آنے پر مسٹر فلر کی ملامت کو برداشت نہ کر سکا اور ڈپٹی انسپکٹری سے استعفاء دے دیا اور حیدر آباد سے پنشن لے کر دہلی

واپس آ گیا ہو، وہ اس ہتک کو کیسے برداشت کرتا۔ انھوں نے لیکچر ہی سے کنارہ کشی کر لی۔ ۱۹۰۵ء میں وہ انجمن حمایت الاسلام کے جلسے میں بڑی منت ساجت کے بعد لاہور گئے۔ یہ ان کا آخری لیکچر تھا۔

۱۹۰۸ء میں وہ ایک اور ”حادثہ“ سے دوچار ہوئے۔ کچھ عرصہ پہلے ایک عیسائی پادری احمد شاہ نے ”امہات المؤمنین“ کے نام سے ایک کتاب لکھی تھی جس کا جواب نذیر احمد نے ”امہات الامہ“ لکھ کر دیا۔ اس میں بعض مقامات پر بامحاورہ زبان اس طرح استعمال کی گئی تھی جس میں ذم کا پہلو نکلتا تھا۔ علماءِ وقت نے ان پر کفر کا فتویٰ عائد کی اور سارے ہندوستان میں اس کے خلاف آگ بھڑک اٹھی۔ حکیم اجمل خاں بیچ میں پڑے اور ساری کتابیں مولوی نذیر احمد سے لے کر جلا دی گئیں۔ افتخار احمد صدیقی نے لکھا ہے کہ نذیر احمد کی وفات کے بعد مولانا راشد الخیری نے جون ۱۹۱۲ء سے اپنے رسالے ”تمدن“ میں اسے قسط وار شائع کیا۔ راشد الخیری کا کہنا تھا کہ انھوں نے نذیر احمد سے اس پر نظر ثانی کرائی تھی اور ساتھ ہی اس کی اشاعت کی اجازت بھی ان سے لی تھی۔ اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن شاہد احمد دہلوی نے ۱۹۳۵ء میں شائع کیا اور اس کے تمام نسخے عظیم بیگ چغتائی کو جودھپور بھیج دیے۔ عظیم بیگ چغتائی نے اطلاعِ عام کے لیے اس کے اشتہارات طبع کرائے اور افراد اور تاجرانِ کتب کو بھجوا دیے۔ اشاعت کی یہ خبر سن کر مشتعل عوام نے ان کے گھر کو گھیر لیا اور ایک مرتبہ پھر ”امہات الامہ“ کے تمام نسخے نذرِ آتش کر دیے گئے[۱۷]۔ ”امہات الامہ“ کے بعد مولوی نذیر احمد نے پھر کوئی قابلِ ذکر کام نہیں کیا۔ بڑھاپا چھا گیا تھا۔ آنکھیں جواب دے رہی تھیں، اونچا بھی سننے لگے تھے، رعشہ بھی بڑھ گیا تھا۔ ۲۸ر اپریل ۱۹۱۲ء کو فالج ہوا۔ ۳ر مئی ۱۹۱۲ء یوم جمعہ آٹھ بجے شب یہ عالمِ بے بدل اپنے معبودِ حقیقی سے جا ملے اور درگاہِ حضرت باقی باللہ دہلی میں مدفون ہوئے[۱۸] ان کے اکلوتے بیٹے مولوی بشیر الدین احمد نے لکھا ہے کہ ”مرحوم کے مرنے کی خبر تمام ہندوستان میں بجلی کی طرح کوند گئی۔ عمر کے اعتبار سے وہ پکے پان تھے، قبر میں پاؤں لٹکائے بیٹھے تھے لیکن مسلمانوں میں قحط الرجال ہے، جو مرتا ہے اس کا کوئی بدل نہیں“ [۱۹] نذیر احمد نے خود ایک لیکچر میں کہا تھا کہ ”غدر کے بعد سے ہم تو برابر یہی دیکھتے چلے آئے ہیں کہ جب کسی فن کا کوئی صاحب کمال مرا وہ فن بھی اسی کے ساتھ رخصت ہوا“[۲۰]۔

زندگی میں مولوی نذیر احمد کو کئی بار خلعت و انعام ملے۔ حکومتِ وقت نے خان بہادر شمس العلماء کے خطاب سے نوازا۔ ایڈنبرا یونیورسٹی نے ایل ایل ڈی کی ڈگری (اعزازی) دی۔ پنجاب یونی ورسٹی نے ڈی او ایل کی ڈگری سے سرفراز کیا۔ ناولوں اور تراجم پر انعام و اکرام الگ ملے۔ اس دور میں اتنے انعامات شاید ہی کسی دوسرے کو ملے ہوں۔

سیرت، شخصیت اور مزاج:

نذیر احمد شکل وصورت کے لحاظ سے خاصے کم رُو تھے لیکن ان کے چہرے پر جو روشنی نظر آتی ہے وہ ان کے علم اور ان کے تخلیقی مزاج کی روشنی ہے۔ چمک دار آنکھیں، بڑا سا سر اور پاٹ دار آواز ان کی شخصیت میں مردانے پن اور رعب داب کا اضافہ کرتی ہیں۔ ساری عمر وہ بھی، شبلی نعمانی کی طرح، سب سے آگے نکل جانے کی کوشش کرتے رہے۔ اس جذبے کے پیچھے وہ احساسِ کمتری شامل تھا جو ان کی زندگی کا رُخ پھیر دینے میں فعال کردار ادا کرتا ہے۔ وہ اپنے استادوں کی نظر میں اس لیے چڑھے ہوئے تھے کہ پڑھنے کے شوق میں وہ اپنے ہم مکتبوں سے آگے تھے۔ دہلی کالج میں دوسروں سے مقابلہ کرکے اول آجانے کی خواہش اسی احساس سے پیدا ہونے والے ردِعمل کا نتیجہ تھی۔ ''مراۃ العروس'' لکھی تو اس پر انھیں ایک ہزار روپے کا انعام ملا۔ ''بنات النعش'' اور ''توبۃ النصوح'' بھی انعام سے سرفراز ہوئیں۔ اسی طرح اور دوسرے تصنیفی کاموں پر بھی انھیں وقتاً فوقتاً انعامات ملتے رہے۔ شمس العلماء خان بہادر کا خطاب اور ایڈنبرا یونیورسٹی سے ایل ایل ڈی اور پنجاب یونیورسٹی سے ڈی او ایل کی ڈگریاں بھی سب سے آگے نکل جانے کے اسی جذبۂ رشک کا ثمرہ تھیں۔ ساری عمر ملازمتوں میں جو انھوں نے اَن تھک محنت اور غیر معمولی ترقی کی وہ بھی اسی جذبے سے پیدا ہونے والی قوتِ محنت کا نتیجہ تھی۔ ان میں قوتِ ارادی کمال کی تھی۔ جس کام کا ارادہ کرتے اسے کر گزرتے۔ تقریباً سات ماہ کے عرصے میں دن رات لگ کر قرانِ مجید حفظ کرلیا۔ وہ زندگی کے ہر قدم پر دوسروں سے ممتاز رہنے کی خواہش رکھتے تھے۔ جس کام میں لگتے دل وجان سے لگ جاتے۔ ناک پر مکھی نہ بیٹھنے دینے کا مزاج اسی کی کوکھ سے جنم لیتا ہے۔ جب نذیر احمد کنجاہ (گجرات) میں مدرس تھے تو وہاں کی رانی نے ان سے کہا کہ میرے بچوں کو بھی پڑھا دیا کرو۔ مولانا نے کہا کہ بچوں کو یہاں مدرسہ میں بھیج دیا کریں۔ رانی صاحبہ نے فرمایا کہ یہ ہماری عزت کے خلاف ہے۔ مولانا نے کہا کہ پھر ڈپٹی کمشنر سے کہہ کر مدرسے کا مدرسہ اپنے ہاں اُٹھوا منگایئے۔ کنجاہ سے جب ڈپٹی انسپکٹر مدارس ہوکر کان پور پہنچے تو وہاں پان کھا کر جلسۂ امتحان میں آنے پر انگریزی انسپکٹر مسٹر فلر نے درشت الفاظ میں ملامت کی تو انھوں نے جھٹ استعفا دے دیا اور دلّی آگئے۔ یہی صورت حیدر آباد دکن میں پیش آئی اور وہ اپنی اعلیٰ ملازمت سے استعفاء دے کر دلّی چلے آئے اور پھر ساری عمر ملازمت کے بکھیڑوں سے آزاد رہے اور علم وادب کی دنیا کو، اپنے قلم سے سنوارتے اور سنگھارتے رہے۔ غیر معمولی ذہانت اور بلا کا حافظہ انھیں قدرت سے ملا تھا جس سے ساری عمر ان کی زندگی بارونق اور ہری بھری رہی۔ قران وحدیث اور عربی وفارسی کے اشعار کے حوالے دورانِ گفتگو یا تقریر و لیکچر میں برجستہ دیتے چلے جاتے۔ ذہانت اور تخلیقی قوتوں کی وجہ سے پیدا ہونے والی بے قراری اور اضطراب ان کے مزاج کا جُزو تھا۔ مزاجاً صاف گو، منہ پھٹ اور آزادیِ اظہار کے حامی وطرف دار تھے۔ اپنی قوم کی اصلاح اور ترقی ان کا مقصدِ حیات تھا

جس پر وہ ساری عمر گامزن رہے۔

نذیر احمد خاندانی آدمی تھے۔ علم و ادب اور تعلیم و تدریس کی روایت ان کے خاندان کی اصل روایت تھی جو صدیوں سے چلی آرہی تھی لیکن اسی کے ساتھ فقر و درویشی اور افلاس و بے زری اُن کے خاندان کا سرمایہ تھی۔ نذیر احمد اسی خاندان میں پیدا ہوئے، پلے بڑھے اور پنجابی کٹرہ کی اورنگ آبادی مسجد تک اور وہاں سے دہلی کالج تک پہنچے۔ اُن کے والد سعادت علی، جنھوں نے نذیر احمد کو ابتدائی تعلیم خود دی تھی، مکتب کے بچوں کو پڑھاتے تھے۔ اسی افلاس کی وجہ سے روپے پیسے کی قدر اُنھیں ہمیشہ رہی۔ اسراف اور فضول خرچی سے گریز اور کفایت شعاری پر زور ساری عمر ان کے راہ نما اصول رہے۔ وہ لوگ جو ان کی سادگی اور کفایت شعاری کو دیکھ کر وہ انھیں بخیل سمجھتے ہیں وہ اس لیے صحیح نہیں ہیں کہ بخل اور کفایت شعاری میں واضح فرق ہے جسے نذیر احمد نے ''الحقوق والفرائض'' میں خود یوں بیان کیا ہے کہ ''اسراف صرف یہی نہیں کہ آدمی آمدنی سے زیادہ خرچ کرے بلکہ بے جا خرچ کرنا . وہ بھی اسراف ہے۔ حقوق اللہ اور حقوق العباد کے ادا کرنے میں مضائقہ کرنا بخل ہے۔ بعضے کنجوس مکھی چوس ہوتے ساتے آپ بھی تنگی سے بسر کرتے ہیں۔ بھلا اس خصلت کے آدمی دوسروں کو کیا دیں... بخل پیدا ہوتا ہے دُوں ہمتی سے، ناامیدی سے۔ ایک عالم اس خبط میں مبتلا ہے کہ اولاد کے لیے اندوختہ کرتے ہیں .... اولاد کے لیے بہترین ذخیرہ جو آدمی کر سکتا ہے یہ ہے کہ اولاد کو لائق بنائے'' [۲۱] اس معیار سے نذیر احمد کی زندگی و معاملات کو دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ ساری عمر اس فلسفہ پر عمل پیرا رہے۔ شرف الحق کے دو بیٹے ڈاکٹری کی تعلیم کے لیے انگلستان گئے تو ایک لڑکے کی تعلیم کا سارا بوجھ خود اُٹھایا [۲۲]۔ سرسید کے زمانے میں علی گڑھ کالج کا بورڈنگ ہاؤس بنوایا اور دوسری عمارتوں کی تعمیر میں چندہ دیا۔ دو کنویں کھدوائے اور اپنے سارے خاندان کے نام کی جالیاں احاطۂ مدرسہ میں نصب کرائیں [۲۳]۔ محسن الملک نے بتایا کہ جتنا چندہ مجموعی طور پر نذیر احمد نے علی گڑھ کالج کو دیا اتنا کسی ایک فرد نے نہیں دیا [۲۴]۔ اسی طرح انجمن حمایتِ اسلام کو بھی نذیر احمد نے ہر سال لیکچر اور بار بار چندے دیے اور ایک بار قرآن مجید کے پانچ سو نسخے عطیہ کیے۔

نذیر احمد کے بخل کو ثابت کرنے کے لیے ان پر سود خوری کا الزام لگایا جاتا ہے۔ دراصل یہ وہ مسئلہ تھا جس پر نذیر احمد نے بہت غور کیا تھا۔ مذہب اسلام میں یہ ایک بنیادی مسئلہ کا درجہ رکھتا ہے۔ ان کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ قرآن مجید میں ''ربوا'' کے ذیل میں جو کچھ آیا ہے اس کے پیش نظر سود در سود منع ہے لیکن سادہ سود جائز ہے اور اسی لیے قرانِ مجید کے اپنے اردو ترجمے میں انھوں نے ''سود در سود'' کے الفاظ قوسین میں لکھے ہیں۔ نذیر احمد اس سود کے خلاف تھے جسے استحصالی سود یا بیاج خوری (Usury) کہا جاتا ہے اور جو آنحضرت ﷺ کے زمانے میں رائج و عام تھی۔ اس قسم کے سود کو روکنے کے لیے خود انگریزوں نے بھی ہندوستان میں ۱۸۳۹ء میں Usurious Loan Act بنایا تھا۔ غور کیجیے کہ اگر سادہ سود کو ''ربوا'' سے الگ کر دیا جاتا اور اس سادہ سود کا لین

دین مسلمان آپس میں کرنے لگتے تو اس تباہی سے بچ جاتے جس سے بنیوں اور ساہوکاروں سے سود در سود پر رقم لے کر، وہ دوچار ہوئے تھے۔ سادہ سود انیسویں صدی کے حالات میں بھی جائز معلوم ہوتا ہے اور آج کی معاشی صورت حال میں بھی جائز و مناسب معلوم ہوتا ہے۔ پرامیسری نوٹ، جس میں نذیر احمد نے اپنی بچت کی رقم لگائی تھی وہ سود مفرد یا سادہ سود کے ذیل میں آتی ہے۔ خود سر سید احمد خاں نے بھی پرامیسری نوٹ کے جواز کے دلائل جمع کیے تھے اپنے ایک خط میں نذیر احمد لکھتے ہیں کہ "سر سید احمد خاں نے پرامیسری نوٹوں کے جواز کے دلائل جو جمع کیے تھے اور ربوا کی حقیقت جو کچھ انھوں نے اپنی تفسیر میں لکھی ہے اور مولوی شاہ عبدالعزیز اور مجتہد اثنا عشریین کے فتاوے مجھ کو سب معلوم ہیں مگر بایں ہمہ اگر مجھ کو اندوختہ کے لیے کوئی دوسرا محفوظ مطمئن پیرایہ ملے تو میں آج پرامیسری نوٹوں کو الگ کر دوں۔"[۲۵] اپنی قاموسی مذہبی تصنیف "الحقوق والفرائض" میں بھی انھوں نے سود کے موضوع پر بڑی مفید و مثبت بحث کی ہے۔

نذیر احمد آزاد خیال (لبرل) جرأت مند، بے باک اور ساتھ ہی خوش مزاج انسان تھے۔ طنز و ظرافت ان کی گھٹی میں پڑا تھا اور ان کا مزاج میں اس طرح رسا بسا تھا جیسے پھول میں خوشبو ہوتی ہے۔ ان کی زبان و بیان میں جو گاہ گاہ سوقیانہ پن سا آ جاتا ہے جیسے "امہات الامہ" یا "لیکچروں" میں تو وہ بھی طنز و ظرافت اور محاورات استعمال کرنے کی عادت کے زیر اثر پیدا ہوا ہے۔ فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے کہ "مولوی صاحب کی کوئی بات نہ تھی جس میں خوش مذاقی کا پہلو نہ ہو، کوئی قصہ نہ تھا جس میں ظرافت کوٹ کوٹ کر نہ بھری ہو۔" [۲۶] کسی نے پوچھا اجمیر شریف کہنا جائز ہے یا نہیں۔ جواب دیا کہ اگر مزاج شریف کہنے میں شرعاً مضائقہ ہو سکتا ہے تو بے شک اجمیر شریف میں بھی تامل ہے [۲۷] مرزا غلام احمد قادیانی کے بعض مریدان کے پاس آئے اور کہنے لگے کہ مرزا قادیانی کی صداقت کی ایک دلیل یہ ہے کہ سارا پنجاب ان کا قائل ہے۔ نذیر احمد نے کہا پنجاب کے لوگوں کی سند نہیں۔ ان کی ڈھل مل یقینی کا تو یہ حال ہے کہ اگر میں چھ مہینے وہاں پھروں اور دعویٰ بھی کوئی معمولی نہ کروں بلکہ دعویٰ خدائی تو اس چھ مہینے کے عرصے میں آپ کو پچاس ہزار بندے دکھا سکتا ہوں[۲۸]۔ سیرت و مزاج کی یہ خصوصیت نہ صرف ان کی تحریروں اور تقریروں میں عام ہے بلکہ ان کے ناولوں میں بھی نمایاں ہے۔ مرزا ظاہر بیگ کا لافانی کردار اسی مزاج کا نتیجہ ہے۔

ان پہلوؤں کے علاوہ نذیر احمد کے مزاج میں حق پسندی، راست بازی، دیانت داری، صاف دلی، خودداری اور "انا" کے عناصر بھی شامل ہو کر ایک اکائی بن گئے تھے۔ حق بات پر دوسرے اختلاف کرتے تو وہ اس پر قائم رہتے اور دلائل سے اپنی بات کو طرح طرح سے واضح کرتے۔ یہ ان کی سیرت کا نمایاں پہلو تھا جس سے وہ ذہنی اذیتوں میں مبتلا ہوئے۔ لاہور میں محرم علی چشتی ایڈیٹر رفیق ہند نے اپنے اخبار میں نذیر احمد کے خلاف زہر اُگلا اور ایسے الزامات لگائے جو بے بنیاد اور بے جا تھے۔ نذیر احمد نے عزت ہتک اور ازالہ حیثیت عرفی کا دعویٰ دائر کر دیا مقدمہ کا فیصلہ نذیر احمد کے موافق ہوا اور دس ہزار روپے مقدمہ کے اخراجات کے منظور

ہوئے۔ اس فیصلے کے جواب میں جب محرم علی چشتی نے معافی نامہ داخل کیا تو مولوی نذیر احمد نے نہ صرف اسے قبول کیا بلکہ دس ہزار کی خطیر رقم بھی معاف کردی [۲۹]۔

نذیر احمد کثیر المطالعہ انسان تھے۔ انھیں عربی زبان پر غیر معمولی قدرت حاصل تھی۔ اپنے استادوں سے جن میں نصر اللہ خاں خورجوی، مولوی مملوک علی، امام بخش صہبائی اور ماسٹر رام چندر وغیرہ جیسے کامل لوگ شامل تھے انھوں نے نہ صرف علم وادب حاصل کیا بلکہ ان کی ذات اور فکر ونظر کے گہرے اثرات بھی قبول کیے جو سادگی، کفایت شعاری، علم کے دلی شوق، جرأتِ اظہار، جدیدیت، اسلام کی تشکیلِ نو، اصلاحِ قوم اور تصنیف وتالیف کی صورت میں نمایاں ہوئے۔ ان کے خطوط، ان کے لیکچر اور ان کے طرزِ گفتگو کے نمونے دیکھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ فسانہ گوئی ان کے مزاج کا فطری حصہ تھی۔ وہ ہر بات کو افسانہ بنا کر مزے لے لے کر بیان کرتے۔ اپنی شادی کا واقعہ جس طرح افتخار عالم مارہروی مصنف ''حیات النذیر'' اور پھر مرزا فرحت اللہ بیگ کے سامنے بیان کیا اس میں افسانوی رنگ اور طرز شامل ہے۔ اسی طرح دہلی کالج میں اپنے داخلے کی رُوداد اس طرح بیان کی کہ وہ خود افسانہ بن گئی۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے اپنے مضمون میں جو کہانیاں بنائی ہیں ان میں نذیر احمد کے مزاج اور اندازِ بیان کا اثر واضح ہے۔ نذیر احمد انگریزی الفاظ اس کثرت سے اپنی تقریروں میں استعمال کرتے تھے کہ معلوم ہوتا ہے کہ ان کی یہ بات انھیں الفاظ میں اسی طرح بیان کی جاسکتی تھی حالانکہ اپنی دوسری تحریروں مثلاً ناولوں، خطوط، مذہبی تصانیف وغیرہ میں وہ خال خال مروجہ انگریزی الفاظ استعمال میں لاتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب وہ دہلی کالج میں زیرِ تعلیم تھے اور ان کے والد نے انگریزی سیکھنے کی ممانعت کی تھی تو کالج کے ماحول، انگریزی اقتدار اور سرسید کے اثر کے ساتھ یہ بات اسی ممانعت کا ردِعمل تھی۔ بعد میں نذیر احمد نے خود الہ آباد کے قیام کے زمانہ میں انگریزی سیکھی اور اس میں اچھی استعداد پیدا کرلی جس کا اظہار ان کے تراجم سے ہوتا ہے۔ انگریزی الفاظ کے کثرتِ استعمال سے یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک احساسِ کمتری میں مبتلا ہیں اور جا و بے جا انگریزی الفاظ کا استعمال اپنی انگریزی دانی کا رعب جھاڑنے کے لیے کر رہے ہیں۔ حالی کے ہاں بھی لیکن نذیر احمد سے بہت کم، یہی محسوس ہوتا ہے۔

نذیر احمد نے، جیسا کہ آپ نے دیکھا، دہلی کالج کے ماحول کا گہرا اثر قبول کیا تھا۔ آزادیٔ اظہار اور عقل و تجربہ کا اثر جس نے استنباطی منطق کو ازکار رفتہ کردیا تھا اور اس کی جگہ استقرائی منطق نے لے لی تھی، کالج کی فضا میں رچا بسا تھا۔ ان کے ایک استاد ماسٹر رام چندر ہندومت ترک کرکے عیسائی ہوگئے تھے۔ ان سب کے زیرِ اثر نوجوان نذیر احمد بھی، اسلام کے تعلق سے، گہری تشکیک میں مبتلا رہے اور جب نئے شعور کے ساتھ اسلام کی طرف واپس ہوئے تو اسی کے ساتھ اصلاح کا دور شروع ہوا۔ ''مراۃ العروس'' اس سمت میں پہلا قدم تھا جس میں ان کے افسانوی مزاج نے رنگ بھرا تھا۔ اپنے اکلوتے بیٹے بشیر الدین احمد کے نام ۲۲ر فروری ۱۸۷۷ء کو ایک خط میں لکھتے ہیں ''مجھ کو ایسا احمق مت سمجھو کہ بہت دنیا جمع کرنے کو زندگی کا ماحصل

سمجھوں۔ بشیر! دنیا کو تو خوب دیکھا۔ غریب محتاج تھا، خدا نے مال دار غنی کیا۔ اولاد ہوئی۔ حکومت کے مزے اُڑائے۔ ناموری اور شہرت سے بھی بے نصیب نہیں رہا لیکن انجام ان سب بکھیڑوں کا کیا ہے؟ آخر فنا۔ آخر فنا۔ اب خداوند ایسی توفیق عطا کرے کہ کچھ وہاں کے لیے بھی کروں" [۳۰]۔

قوم کی اصلاح ساری عمر ان کا مقصدِ حیات رہا۔ وہ اس کام کو ہر وقت لگن کے ساتھ انجام دینے میں لگے رہتے۔ ان کے ناولوں میں جو وعظ آتے ہیں وہ بھی اسی رجحان کا نتیجہ ہیں۔ وہ سرسید کی طرح افادیت، عقل، جدید تعلیم اور اسلام کی تشکیلِ نو کے دل سے قائل تھے اور مذہب اسلام کو عہدِ حاضر کے تقاضوں سے ہم رشتہ کرنا چاہتے تھے۔ وہ زندگی کو اسی حقیقی صورت میں دیکھتے تھے جس صورت میں وہ موجود اور نظر آتی تھی۔ اس میلانِ طبع سے ان کے ہاں واقعیت پسندی (Realism) پیدا ہوتی ہے۔ زندگی کے حقائق اور انسان کی عام فطرت پر ہمیشہ ان کی نظر رہتی تھی، اسی لیے نہ وہ صوفیانہ رجحان کی طرف مائل ہوتے ہیں اور نہ عینی اخلاق کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ ان کی نظر میں، جیسا کہ انھوں نے "مراۃ العروس" میں لکھا ہے "سب سے عمدہ اور ضروری آدمی کا حال ہے" [۳۱]۔ یہ آدمی ان کی نظر میں وہ آدمی ہے جو زندگی کے معمولی عوامل میں مصروف ہے اور اس سے دین و دنیا دونوں کے فائدے اٹھا رہا ہے۔ مذہب کو بھی وہ اس لیے اچھا سمجھتے ہیں کہ وہ عام زندگی کو مفید بنانے کا ذریعہ ہے۔ وہ خود زندگی کو ہر سطح پر اسی زاویۂ نظر سے دیکھتے اور دوسروں کو دکھاتے ہیں۔ اس اندازِ فکر کے راستے پر چلنے سے ان میں وہ صفت پیدا ہوئی جسے عام فہمی (Common Sense) کہا جاتا ہے۔ اس واقعیت پسندی اور عام فہمی کی وجہ سے وہ اس دور کے مصنفین میں نمایاں و منفرد ہیں۔ جو باتیں وہ کہتے ہیں اور جو راہیں وہ دکھاتے ہیں وہ عام فہمی کی وجہ سے دلوں پر اثر کرتی ہیں حتیٰ کہ مذہبی مباحث میں، جہاں وہ عام فہمی کا اظہار کرتے ہیں، ان کی فکر حد درجہ قابلِ قبول ہو جاتی ہے۔ نذیر احمد زندگی کی ہر بات، ہر مسئلے اور ہر پہلو کو فائدے کے لحاظ سے دیکھتے اور دکھاتے ہیں۔ "واقعیت" سے قریب ہونے کے باعث وہ دل کھول کر ہنستے ہنساتے ہیں۔ زاہدِ خشک اور عالم ہو کر بھی مزاح ان کی فطرت کا اہم پہلو ہے۔ ان جدید رجحانات نے انھیں "آدمی کا حال دیکھنے، دکھانے اور لکھنے پر متوجہ کیا اور نتیجے میں وہ ایسی تصانیف یادگار چھوڑیں جو واقعیت اور مرقع نگاری کی اردو زبان و ادب میں پہلی مثال ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس رجحان سے پیدا ہونے والے "مزاح" میں پھکڑ پن نہیں ہے بلکہ وہ اخلاقی پہلو ہر جگہ نمایاں رہتا ہے جو "اصلاح" کا سبب بنتا ہے۔ جہاں بھی نذیر احمد زندگی کے حقیقی مرقعوں کے ساتھ تعمیرِ اخلاق کرتے ہیں وہاں وہ عام عالموں سے الگ ہو کر مبصرِ حیات کے درجے پر آ جاتے ہیں۔ مذہب اور واقعیاتی زندگی ان کی تصانیف میں ایک دوسرے سے پیوست اور گندھی ہوئی ہیں۔ ترجمانیِ حیات پر مذہب غالب ہے اور مذہب پر افادیت، واقعیت پسندی، عقل اور عام فہمی کی گہری چھاپ ہے۔ انھیں عناصر سے مل کر نذیر احمد کا ذہن اور ان کی فکر تشکیل پاتی ہے۔

تصنیفات وتراجم ومکاتیب:

(الف) تراجم:

نذیر احمد نے الہ آباد کے دوران قیام میں (۱۸۵۸ء-۱۸۵۹ء) جب انگریزی زبان سیکھ لی تو وہ انگریز افسرانِ بالا کی فرمائش پر انگریزی قوانین اور دوسری سائنسی وتاریخی کتب کے تراجم کی طرف رجوع ہوئے جو یہ ہیں.

(۱) انکم ٹیکس ایکٹ مطبوعہ ۱۸۶۱ء

(۲) تعزیراتِ ہند ۱۸۶۱ء

(۳) ضابطہ فوج داری ۱۸۶۲ء

(۴) قانونِ شہادت ۱۸۷۱ء مہتمم بندوبست لے پوئرِون نے ”قانون شہادت“ کا انگریزی میں جو متن تیار کیا تھا یہ اس کا اردو ترجمہ ہے۔

(۵) مصائب غدر مطبوعہ ۱۸۶۳ء: ”ولیم ایڈورڈس کی انگریزی تصنیف کا اردو ترجمہ جس میں یکم جون ۱۸۵۷ء سے ۲۰ راگست ۱۸۵۷ء تک ایامِ غدر کی آپ بیتی روزنامچے کی صورت میں لکھی گئی ہے“۔[۳۲]

(۶) سمٰوات (۱۸۷۲ء): علم ہیئت پر فرانسیسی زبان میں الیکزنڈر گوکلے من کی تصنیف کا ترجمہ جسے نذیر احمد کے افسر بالا، مہتمم بندوبست لے پوئرِون نے انگریزی میں کیا اور اس انگریزی ترجمے سے نذیر احمد نے اردو زبان میں ”سمٰوات“ کے نام سے ترجمہ کیا۔

(۷) تاریخ دربار تاج پوشی ۱۹۰۳ء: یکم جنوری ۱۹۰۳ء کو وائسرائے ہند نے ایڈورڈ ہفتم کے جشنِ تخت نشینی کے موقع پر ایک دربار منعقد کیا جس کی روئیداد سر اسٹیفن وھیلر نے مرتب کی۔ حکومت کی فرمائش پر نذیر احمد نے اس روئیداد کا اردو میں ترجمہ کیا جس میں ان کے دو شاگرد مرزا فرحت اللہ بیگ اور غلام یزدانی بھی شریک تھے۔ یہ دونوں ترجمہ کر کے لاتے اور نذیر احمد اس کی اصلاح ونظر ثانی کر دیتے۔ ایک جگہ انھوں نے Stallion کا ترجمہ ”سیاہ بڑا جنگی گھوڑا“ کیا۔ نذیر احمد نے کہا ”میاں شبدیز لکھ دو۔ اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ اس سے ترجمہ کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔“[۳۳]

(ب) درسیات:

(۱) ”منتخب الحکایات“ لگ بھگ ۱۸۶۳ء-۷۷ [۳۴] متفرق حکایات کا مجموعہ جنھیں حکایاتِ لقمان اور دوسرے قصوں سے انتخاب کر کے بچوں کے لیے لکھا گیا ہے۔

(۲) نصابِ خسرو، لگ بھگ ۱۸۶۹ء: امیر خسرو کی خالق باری میں اضافہ کر کے ۲۸ صفحات کے اس منظوم رسالے میں ۷۵۸ عربی وفارسی الفاظ کے معنی دیے گئے ہیں[۳۵]۔

(۳) **رسم الخط، لگ بھگ ۱۸۶۹ء:** فن کتابت کے مطابق اردو و فارسی حرفوں کو جوڑنے، لکھنے، بنانے کے اصول بیان کیے گئے ہیں۔ یہ رسالہ آج بھی فن واصول کتابت کے لحاظ سے مفید ہے[۳۶]

(۴) **صرف صغیر لگ بھگ ۱۸۷۰ء:** ۲۴ صفحات پر مشتمل اس رسالے میں فارسی قواعد نثر اور نظم دونوں سے سمجھائے گئے ہیں[۳۷]۔

(۵) **چند پند سود مند، لگ بھگ ۱۸۷۱ء:** اپنے بیٹے بشیر الدین احمد کے لیے لکھی۔ اس میں متفرق موضوعات مثلاً سونا، کھانا، لباس، بات چیت، ادب، صحبت، عقل، صحت، مرض، غصہ، لالچ، تکبر، مذہب اور پیغمبروں کے حالات پر مختصر لیکن جامع مضامین لکھے گئے ہیں۔ زبان آسان ہے اور بچے انھیں دلچسپی اور شوق سے پڑھ سکتے ہیں۔

(۶) **مابغنیک فی الصرف، لگ بھگ ۱۸۷۱ء:** اس کا پہلا ایڈیشن ۱۲۹۴ھ/ ۱۸۷۷ء میں مطبع مفیدِ عام آگرہ سے شائع ہوا[۳۸]۔

(۷) **مبادی الحکمت ۱۸۷۱ء[۳۹]:** حکومت وقت نے منطق پر اردو میں رسالہ لکھنے کا اشتہار دیا۔ نذیر احمد نے بھی اس موضوع پر کتاب لکھی جو اور دوسرے گیارہ مسودات میں سب سے بہتر قرار پائی۔ یہ کتاب نصاب میں شامل ہونے کی وجہ سے بار بار چھپی۔ اس میں قدیم و جدید علم منطق کو نئی ترتیب سے، مثالوں کے ساتھ، دلچسپ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ اس کے دیباچہ میں نذیر احمد نے اپنے مآخذ پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

(ج) مذہبی تصانیف:

یوں تو مذہب و اخلاق نذیر احمد کے ذہن اور ان کی تحریر و تقریر پر چھائے ہوئے ہیں لیکن ان کی خاص مذہبی تصانیف و تالیفات یہ ہیں:

(۱) **ترجمۃ القرآن ۱۸۹۶ء:** قرآن کا بامحاورہ و عام زبان میں اردو ترجمہ جو ۱۸۹۳ء میں شروع ہوا اور ۱۸۹۵ء کے آخر میں بار بار کی نظر ثانی اور مشورت کے بعد مکمل ہوا۔

(۲) **ادعیۃ القرآن مطبوعہ ۱۳۲۱ھ/۱۹۰۳ء:** یہ براہِ راست قرآن مجید سے اخذ کردہ دعاؤں کا مجموعہ ہے۔ دعاؤں سے پہلے چار باب ہیں جن میں دعا کی اہمیت، حکم دعا، وعدۂ قبول اور قبولیتِ دعا کی شرائط پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ نذیر احمد نے پنج سورۃ پر اضافہ کر کے ہفت سورۃ اور دہ سورۃ دو مجموعے شائع کیے جو بہت مقبول ہوئے [۴۰]۔

(۳) **الحقوق و فرائض مطبوعہ ۱۹۰۶ء:** یہ قاموسی نوعیت کا کام تین جلدوں پر مشتمل ہے۔ پہلی جلد میں حقوق اللہ کو، دوسری جلد میں حقوق العباد اور حقوقِ پیغمبر کو اور تیسرے حصے میں اخلاق و آداب کو موضوع بنایا ہے۔ یہ تینوں جلدیں نہ صرف مذہب اسلام پر روشنی ڈالتی ہیں بلکہ انسانی معاملات اور اخلاق و آداب کے کم و بیش ان تمام پہلوؤں پر روشنی ڈالتی ہیں جن سے ہم زندگی گزارتے ہوئے دوچار ہوتے ہیں۔ ان سب باتوں کو قرآن

و حدیث کے حوالوں سے منور کیا ہے۔ اس تصنیف کی سب سے اہم صفت اس کی جامعیت ہے۔ اس میں عقائد اور احکام مذہب کے تعلق سے شاید ہی کوئی پہلو ایسا ہو جو چھوڑا گیا ہو۔ اس تصنیف میں ان کے علم کی وسعت سامنے آتی ہے۔ مصنف نے یہ سب باتیں عام فہم زبان اور دلچسپ انداز میں بیان کی ہیں۔ نذیر احمد نے اس کتاب میں ''ایک معتدل شریعت کی بنیاد رکھنے کی کوشش کی ہے جس میں زبان سے زیادہ لچک اور سہولت پائی جاتی ہے''۔[۴۱]

(۴) اجتہاد، مطبوعہ ۱۳۲۵ھ/۸-۱۹۰۷ء: یہ کتاب سوال و جواب کے مکالماتی انداز میں لکھی گئی ہے۔ ''س'' یعنی سائل سوال کرتا ہے اور ''م'' یعنی مجیب جواب دیتا ہے۔ اس میں کل ۲۷۲ سوالات ہیں جو فہرست میں درج ۲۱۵ عنوانات کا احاطہ کرتے ہیں۔ اس کتاب سے یہ بات نمایاں ہوتی ہے کہ اسلام دینِ فطرت ہے اور زندگی کو دینِ فطرت کے عین مطابق ڈھالتا ہے۔ یہاں نذیر احمد سائنس کا ذکر بھی کرتے ہیں اور اسلامی معتقدات کو سائنسی اصولوں سے ثابت کرتے ہیں۔

(۵) ''امہات الامہ'' مطبوعہ ۱۹۰۸ء: یہ وہ کتاب ہے جو پادری احمد شاہ شوق کی کتاب امہات المومنین کے جواب میں لکھی گئی ہے۔ یہ دو بار چھپی۔ دوسری بار ۱۹۳۵ء میں اور دونوں مرتبہ علماء و عوام کے دباؤ پر جلا دی گئی۔ آنحضرت ﷺ کی تعددِ ازدواج اس کتاب کا موضوع ہے۔ بیان میں شوخی اور دتی کے گلی کوچوں کی عوامی زبان و محاورہ کا استعمال اس سنجیدہ موضوع پر لکھی ہوئی کتاب کا ایک ایسا عیب ہے کہ اپنے مثبت اندازِ نظر اور معلومات سے پُر ہونے کے باوجود یہ جلا دی گئی۔

(۶) مطالب القران: نذیر احمد نے تفسیر کلام مجید کا کام شروع کیا تھا لیکن وفات کے باعث ناتمام رہ گیا۔ ان کی وفات کے بعد اس مسودہ کو بحالتِ موجودہ شائع کر دیا گیا۔

(د) نذیر احمد کے ناول:

مولوی نذیر احمد نے سات ناول لکھے جن کے نام و سالِ اشاعت یہ ہیں۔ ان ناولوں کا مطالعہ آئندہ صفحات میں آئے گا۔

(۱) مراۃ العروس ۱۸۶۹ء
(۲) بنات النعش ۱۸۷۲ء
(۳) توبۃ النصوح ۱۸۷۴ء
(۴) فسانۂ مبتلا (محصنات) ۱۸۸۵ء
(۵) ابن الوقت ۱۸۸۸ء
(۶) ایامیٰ ۱۸۹۱ء
(۷) رویائے صادقہ ۱۸۹۴ء

اور دوسری کتابیں

مکاتیب:

(۱) موعظۂ حسنہ: موعظۂ حسنہ میں ان خطوط کو جمع کر دیا گیا ہے جو نذیر احمد نے اپنے اکلوتے بیٹے بشیر الدین احمد کی ہدایت و تربیت کے لیے لکھے تھے۔ ان خطوط میں کم و بیش وہ سب باتیں آ گئی ہیں جن سے نوجوان دورانِ تعلیم دو چار ہوتے ہیں۔ یہ خطوط تربیت و ہدایت کے لیے آج بھی دلچسپ و مفید ہیں۔ آخری چند خطوط کے علاوہ یہ سارے خطوط ۱۸۷۶ء اور ۱۸۷۹ء کے درمیان لکھے گئے۔

(۲) شاعری (مجموعہ بے نظیر مطبوعہ ۱۹۰۹ء): یہ نذیر احمد کی قومی و متفرق اردو عربی نظموں کا مجموعہ ہے۔ ایشیائی شاعری کو، جس میں فارسی و اردو شاعری شامل ہے، وہ تنزل کا سبب جانتے ہیں۔ خود کہتے ہیں اگر "میں نے شاعری کا شوق کیا ہوتا تو میں نوکری کر سکتا نہ کوئی کتاب تصنیف یا تالیف کر سکتا اور نہ کلام مجید کا ترجمہ کر سکتا اور نہ لیکچر دے سکتا۔ نہ میرا کوئی تخلص ہے اور نہ مجھ کو اس لایعنی مشغلے کے لیے کبھی فرصت ملی اور صاف بات یہ ہے کہ ہمارے ہاں کی شاعری کا مذاق ایسا بگڑا ہے کہ جہاں قومی تنزل کے اور اسباب ہیں ان میں میرے نزدیک ایک بڑا سبب یہ کم بخت ایشیائی شاعری ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ہمارے وقتوں میں مولوی حالی نے نظمی مذاق کی بہت کچھ اصلاح کی ہے مگر اب بھی میں نوجوان لڑکوں کی طرف سے مطمئن نہیں ہوں" [۴۲]۔ لیکن اس کے باوجود نذیر احمد نے شاعری کی جس میں جدید تحریک کے زیرِ اثر عشق کو نذیر احمد نے بھی خارج کر دیا اور کہا:

وہی اک عشق کا رونا ہے ہر اک صورت سے
نہ لگائے کسی بندے کو خدا اس کی لت

اور اپنی شاعری کے بارے میں کہا کہ:

سنیں جتنا سناؤ پر نہ پونچیں اصل مطلب کو
طبیعت کیا دکھائے خاک پتھر اپنی جولانی
تم اپنی نثر لو اور نظم کو چھوڑو نذیر احمد
کہ اس کے واسطے موزوں ہیں حالؔی و نعمانؔی [۴۳]

نذیر احمد کی شاعری قومی و اصلاحی شاعری ہے اور وہ خود اسے کوئی خاص اہمیت نہیں دیتے لیکن اتنا ضرور ہے کہ زبان و بیان کے اعتبار سے یہ سقم سے پاک ہے۔

(۳) لیکچر:

نذیر احمد کی زندگی میں ان کے لیکچروں کا ایک مجموعہ مرتبہ میر کرامت اللہ ۱۸۹۰ء میں فضل الدین تاجر کتب

لاہور نے شائع کیا۔ اس کے بعد نذر حسین تاجر کتب دہلی نے لیکچروں کا مجموعہ دو جلدوں میں شائع کیا۔ پہلی جلد ۱۸۹۲ء میں چھپی جس میں ۱۸۸۸ء سے لے کر جون ۱۸۹۲ء تک کے تیرہ لیکچر شامل تھے۔ اس کے بعد ۱۴ تا ۲۲ لیکچر متفرق طور پر شائع کیے۔ دوسری جلد میں نمبر ۲۳ ۱۸۹۵ء سے نمبر ۳۵ جون ۱۸۹۸ء تک کے لیکچر شامل ہیں۔ پھر باقی لیکچر نمبر ۳۶ تا ۴۴ متفرق طور پر الگ الگ چھپتے رہے۔ اس طرح لیکچروں کا یہ سلسلہ اکتوبر ۱۸۸۸ء سے دسمبر ۱۹۰۵ء تک اٹھارہ برس جاری رہا" [۴۳]۔ اس کے بعد ان کے کل لیکچر ان کے بیٹے مولوی بشیر الدین احمد نے مرتب کر کے مفید عام پریس آگرہ سے طبع کرائے۔ جلد اول میں ۱۸۸۸ء سے ۱۸۹۵ء تک کے بائیس لیکچر شامل ہیں اور دوسری جلد میں ۱۸۹۶ء سے ۱۹۰۵ء تک کے بائیس لیکچر شامل ہیں۔ یہ دونوں جلدیں ۱۳۳۶ھ/ ۱۹۱۸ء میں شائع ہوئیں۔ ان لیکچروں سے بھی مولوی نذیر احمد کی ہمہ جہت فکر و نظر کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

مولوی نذیر احمد کی تصانیف اور تراجم کے تنوع کو دیکھیے تو ان کی کئی حیثیتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک بحیثیت انگریزی و عربی مترجم، دوسری خطیب کی حیثیت، تیسری مذہبی مفکر کی حیثیت، چوتھی مکتوب نگار کی حیثیت اور پانچویں ناول نگار کی حیثیت۔ لیکن ان حیثیتوں کے مطالعے سے پہلے ضروری ہے کہ یہ بھی دیکھ لیا جائے کہ نذیر احمد سرسید سے کتنے قریب یا کتنے دور تھے؟

نذیر احمد اور سرسید:

عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ نذیر احمد سرسید اور ان کی تحریک کے خلاف تھے۔ یہ بات صریحاً نادرست ہے۔ نذیر احمد بھی سرسید تحریک کے آدمی تھے لیکن جا بجا اس سے اختلاف بھی کرتے تھے۔ وہ مزاجاً آنکھ بند کر کے تقلید نہیں کر سکتے تھے۔ نذیر احمد نے اپنے ایک لیکچر میں اس بات کو یوں واضح کیا ہے کہ:

"غالباً آپ صاحبوں نے اسی حیثیت سے مجھ کو جانا اور پہچانا ہوگا کہ آنریبل سرسید احمد خان صاحب کے فالوورز (Followers) میں میں بھی ہوں۔ اگر فالوورز سے وہ لوگ مراد ہوں جو اس کانگریس میں شریک ہونے کے لیے ان کے ساتھ آئے بلکہ اگر وہ لوگ بھی مراد ہوں جو سرسید احمد خاں کو بڑا انلائٹنڈ (Enlightened)، بڑا عالی خیال، بڑا مآل اندیش، بڑا مدبر، بڑا مستقل مزاج، بڑا متحمل اور مسلمانوں کا بہت بڑا اور سچا خیر خواہ باور کرتے ہیں "فانا اوّل واقدمُ" (تو میں سب سے اول سب سے آگے ہوں) لیکن اگر فالوورز سے مراد ہوں بلا تحقیقات ان کے تمام خیالات کے تسلیم کرنے والے، اگرچہ وہ خیالات مذہبی ہی کیوں نہ ہوں، تو میں اس بھرے مجمع میں پکارے کہتا ہوں: "اِنّی برآءۃ" (میں بری ہوں)[۴۴]"۔

ایک اور جگہ کہتے ہیں: ”سید احمد خاں کو مسلمانوں کی دنیاوی اصلاح کی دھن میں آگا پیچھا نہیں سوجھتا۔ افراط تو ہر ایک چیز میں مذموم ہے۔ پس میرے نزدیک سید احمد خاں میں عیب ہے تو یہ ہے۔ . . میں نے سید احمد خاں کے ساتھ کسی امر میں مخالفت کی ہو تو سب سے زیادہ مجھی کو اس کا افسوس ہے“ [۴۵]۔

ایک اور لیکچر میں کہتے ہیں کہ: ”مجھ کو تو نیچری کہلانا عار تھا مگر نیچریت کے اب وہ معنی نہیں رہے . . . . اب نیچریت یہ ہے کہ سید احمد خاں کو علی گڑھ کالج کا بانی کہو۔ نیچری علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ کا اڈیٹر کہو۔ نیچری سر کہو، نیچری، ڈاکٹر کہو نیچری، آدمی کہو نیچری۔ تو ایسی نیچریت کا قبول کرنا اس سے زیادہ موجب عار نہیں ہونا چاہیے جیسے دو اور دو کا چار کہنا۔ میرا نیچریت کو تسلیم کرنا اسی قبیل سے ہے جیسا کہ امام شافعی فرماتے ہیں . . اگر آل محمد کے ساتھ دوستی رکھنا رفض ہے تو دونوں جہاں اسی پر گواہ رہیں کہ میں رافضی ہوں“ [۴۶]۔

ایک اور جگہ نذیر احمد کہتے ہیں:

> ”میں نے اکثر لوگوں کو کہتے سنا ہے کہ سرسید اگر مذہب کی کرید نہ کرتے تو وہ لوگوں میں زیادہ مقبول ہوتے اور علی گڑھ کالج کبھی کا یونی ورسٹی ہو گیا ہوتا۔ مجھ کو اس رائے سے اتفاق نہیں۔ میرا خیال یہ ہے کہ اگر مذہب کی کرید نہ ہوتی تو سرسید کو کوئی پوچھتا بھی تو نہیں کہ کدھر رہتے ہیں اور یونی ورسٹی ہونا تو درکنار علی گڑھ کالج حقیقی لوور اسکول ہی میں پڑا سڑتا . . سرسید نے مسلمانوں کے اصلی مرض کو دریافت کیا، اس کے اسباب تحقیق کیے اور آخر کار ازالہ سبب کے قاعدے کے مطابق علاج شروع کیا۔“ [۴۷]

کسی بات پر اختلاف رائے کرنا ایک بات ہے۔ اسے مخالفت نہیں کہہ سکتے۔ نذیر احمد سرسید کی طرح انگریزی حکومت کو مسلمانوں کی حکمرانی کا نعم البدل سمجھتے تھے۔ وہ مسلمانوں کی فلاح اسی میں سمجھتے تھے کہ مسلمان کچھ عرصے کے لیے سیاست میں حصہ نہ لیں اور خاموش رہ کر پہلے تعلیم حاصل کر کے اپنی حالت کو درست کریں۔ ایک جگہ کہتے ہیں اور یہ بات بار بار دہرائی ہے کہ ”۱۸۵۷ء کے غدر میں ہندوستانی اپنا اعتبار کھو چکے تھے، اگر کچھ بھی شرم اور غیرت اور عقلِ مصلحت اندیش ہوتی تو اس کے کفارے میں کچھ نہیں تو پچاس برس کا گونگے پیر کا روزہ رکھتے“ [۴۸] اسی لیے وہ بھی سرسید کی طرح دو قومی نظریے کے حامی تھے اور سرسید ہی کی طرح کانگرس سے اختلاف رکھتے تھے۔ نذیر احمد ”سرسید کی طرح آزادی رائے اور عقل کی اہمیت پر زور دیتے تھے۔ تقدیر، توکل، خیر و شر وغیرہ کے متعلق ان کا نظریہ وہی تھا جو سرسید کا تھا۔ ان کا خیال یہ تھا کہ مذہب عین فطرت ہے اور سائنس اور دین کا آپس میں کوئی تعارض نہیں اور ترک دنیا کا خیال ایک غیر اسلامی خیال ہے۔ مسئلۂ تقدیر میں بھی وہ سرسید کے ہم نوا تھے اور تعلیم جدید کے معاملات و مسائل میں بھی ان کے ہم آواز تھے۔ ان سب باتوں کے باوجود نذیر احمد سرسید کے خیالات سے اختلاف بھی رکھتے تھے“ [۴۹]۔

نذیر احمد نہ صرف جدید علوم کی اہمیت اور قدیم تعلیم کے فرسودہ نصاب کے تعلق سے سرسید سے متفق

تھے بلکہ وہ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ ”میں تو اس خیال کا آدمی ہوں کہ علوم قدیمہ کو مسلمانوں کی ترقی کا سدِ راہ جانتا ہوں“ [۵۰] جب ان کے بچے بڑے ہوئے تو ان کی تعلیم کے لیے خود ہی کتابیں تصنیف کیں اور ”بنات النعش“ میں بچیوں کو جدید موضوعاتِ سائنس سے باقاعدہ متعارف کرایا۔ علی گڑھ کالج میں ایک بورڈنگ ہاؤس تعمیر کرایا۔ تعمیر میں برابر چندہ دیتے رہے۔ کئی کنویں کھدوائے۔ اپنے لیکچروں اور ناولوں میں بھی قدیم تعلیم کو رد کر کے جدید تعلیم کی تلقین کی۔ دونوں کا مقصدِ اول قوم کی اصلاح تھا۔ نذیر احمد بھی، سرسید کی طرح، تعلیم کے افادی و مادی پہلو پر زور دیتے تھے۔ ساتھ ہی مروجہ انگریزی تعلیم کو شیلو (Shallow) کہتے تھے اور اس بات پر زور دیتے تھے کہ ہر شعبۂ زندگی میں ”کاملِ فن“ پیدا ہوں تا کہ وہ بھی، اہلِ مغرب“ کی طرح، ایجادات و انکشافات کر سکیں۔ نذیر احمد کا زاویۂ نظر یہ تھا کہ علمائے اسلام کے مختلف فرقوں کے درمیان اتنا اختلاف ہے کہ مذہبی تعلیم کا کوئی ایک نصاب وضع کرنا ممکن نہیں ہے، اسی لیے جدید تعلیم میں مذہبی تعلیم کو شامل نہ کیا جائے۔ کہتے ہیں کہ ”میری قطعی رائے یہ ہے کہ تعلیم کے سلسلے سے مذہب کو رکھو خارج اور سوسائٹی کی اصلاح کو بناؤ قائم مقام مگر کیا کریں، رونا تو یہی ہے سوسائٹی ہی کام کی نہیں“ [۵۱] اور مزید کہتے ہیں کہ ”اگر کیا بھی جائے تو قرآن جو ایک ایسی کتاب ہے جسے سب پڑھتے ہیں صرف اس کی مفہوم و معنی کے ساتھ تعلیم دی جائے۔ جو شخص مسلمان بننا چاہتا ہے پہلے فہم قرآن کی استعداد پیدا کرے“ [۵۲]۔

نذیر احمد دین کو دنیا سے الگ نہیں سمجھتے بلکہ سرسید کی طرح دونوں کی ایک وحدت سمجھتے ہیں۔ ”دنیا کے بدون دین متحقق نہیں ہو سکتا“ [۵۳] اسی لیے وہ مذہبی خیالات کی اصلاح کو ضروری جانتے ہیں۔ سرسید نے جو مذہب کی اصلاح و اجتہاد کا بیڑا اٹھایا تھا نذیر احمد اس سے اتفاق کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ”مذہبی خیالات کے درست ہوئے بغیر تو سید احمد خاں دوسرا جنم بھی لیں، مسلمان دنیاوی ترقی نہیں کر سکتے۔ مجھ کو اس کا کامل اذعان ہے کہ جب تک علوم جدیدہ کے ہر شعبے کے کاملِ فن تیار نہ ہوں گے ہندوستان حضیضِ نکبت سے ایک انچ کی قدر بھی تو اوپر کو نہیں اُبھر سکتا“ [۵۴] جب سرسید ”تہذیب الاخلاق“ کی اشاعت بند کر دیتے ہیں جس کے ذریعے وہ اصلاح مذہب کا کام کر رہے تھے تو نذیر احمد نے ان سے اختلاف کیا اور کہا ”بڑا کام جو سید احمد خاں نے شروع کیا تھا یہی تھا کہ وہ مسلمانوں کی دینی غلط فہمیوں پر ان کو متنبہ کرتے تھے لیکن میں دیکھتا ہوں تو اب انھوں نے اس کو سیکنڈری (Secondary) کام بنا لیا ہے ... اگر مسلمانوں کے مذہبی خیالات کی اصلاح نہ ہوئی اور افسوس ہے کہ نہیں ہوئی اور اب اس کی چھیڑ چھاڑ بھی نہیں ہوتی تو جو عمارت سید احمد خاں نے کھڑی کی ہے میرے منہ میں خاک اس کی بنیاد بالکل پادر ہوا ہے۔ سید احمد خاں سے بڑھ کر کوئی اس کو نہیں سمجھ سکتا اور ہم میں سے کوئی سمجھتا ہے تو ان ہی کے سمجھانے سے کہ مسلمانوں کو مذہبی غلط فہمیوں نے تعلیم سے محروم رکھا۔ میں تہہ دل سے اس کا معتقد تھا کہ تہذیب الاخلاق مسلمانوں کی رفارم (Reform) کی دی اون لی (The Only) تدبیر ہے“ [۵۵] دینی تعلیم کی اصلاح پر نذیر احمد زور دیتے ہیں اور بار بار جدید نظام تعلیم سے

مذہبی تعلیم کو خارج کرنے پر اصرار کرتے ہیں۔ ان کا زاویۂ نظر یہ ہے کہ مذہبی تعلیم کی جب تک اصلاح نہیں ہوگی مسلمان تعلیم میں ترقی نہیں کر سکتے اور نہ ان کی حالت سدھر سکتی ہے۔ کہتے ہیں کہ ایجوکیشنل کانفرس کا ''اصل مقصد تو یہ ہے کہ مسلمانوں کی دنیاوی تعلیم کی اصلاح ہو مگر دیکھتے ہیں کہ دنیاوی تعلیم کا پہیہ مذہبی تعلیم کی چکنائی کی بدون آسانی اور تیزی کے ساتھ چل نہیں سکتا۔ ناچار مذہبی تعلیم کو بھی اپنے نامۂ اعمال میں بڑھا لیا ... مسلمانوں کی دنیاوی تعلیم سے کئی درجہ بڑھ کر ان کی مذہبی تعلیم محتاجِ اصلاح ہے'' [۵۶]۔

سرسید بھی ہمارے ادب کو حالؔی کے الفاظ میں ''ناپاک دفتر'' جانتے تھے۔ نذیر احمد بھی اس کے مخالف تھے۔ کہتے ہیں: ''میں تو اس خیال کا آدمی ہوں کہ علومِ قدیمہ کو مسلمانوں کی ترقی کا سدِ راہ جانتا ہوں اور علوم قدیمہ میں سے بھی خاص کر لٹریچر کا سخت مخالف ہوں۔ مسلمانوں میں As a Nation جتنی خرابیاں ہیں کل کو تو نہیں اکثر اسی لٹریچر نے پیدا کی ہیں۔ یہ لٹریچر جھوٹ اور خوشامد سکھاتا، یہ لٹریچر واقعات و موجودات کی اصل خوبی کو دباتا اور مٹاتا، یہ لٹریچر متوہمات اور مفروضاتِ بے اصل کو فیکٹس (Facts) بناتا، یہ لٹریچر نالائق ولولوں کو شورش دلاتا .. '' [۵۷]۔ اسی لیے وہ جذباتی زندگی کے خلاف تھے اور اسی لیے انھوں نے عشق و محبت کو اپنا موضوع نہیں بنایا۔ اصلاح کے جوش میں ان کا مشہور کردار اسی لیے اپنے بیٹے کلیم کی کتابوں کو جلا دیتا ہے اور کہتا ہے کہ ''کلیم کا کتب خانہ اس کو ذخیرۂ بے بہا معلوم ہوتا ہے مگر معنی و مطلب کے اعتبار سے ہر ایک جلد سوختنی اور دریدنی تھی'' [۵۸]۔

سرسید اور ان کی تحریک سے نذیر احمد کو اختلاف نہیں تھا لیکن افراط کی وجہ سے وہ ان پر گاہ گاہ انگلی اٹھاتے تھے: ''سرسید احمد خاں کو مسلمانوں کی دنیاوی اصلاح کی دھن میں آگا پیچھا کچھ نہیں سوجھتا۔ افراط تو ہر ایک چیز میں مذموم ہے۔ پس میرے نزدیک سید احمد خاں میں عیب ہے تو یہ ہے'' [۵۹]۔

نذیر احمد ساری عمر، فروعی اختلاف کے باوجود، سرسید تحریک سے وابستہ رہے۔ وہ اختلاف رائے کو علماء کے درمیان ایک رحمت جانتے تھے۔ صاف گوئی کی وجہ سے منھ پھٹ کہے جاتے تھے لیکن وہ کھلے دل کے صاف و سچے انسان تھے۔ جب تک سرسید زندہ رہے وہ دل کھول کر چندہ دیتے اور پابندی سے ''مسلم ایجوکیشنل کانفرنس'' میں شرکت کرتے اور لیکچر دیتے رہے۔ ۱۹۰۴ء میں جب محسن الملک نے لکھنؤ کے جلسۂ عام میں دورانِ تقریر اسٹیج پر آ کر اور نذیر احمد کو روک کر ان کی بات کا جواب دیا تو نذیر احمد نے آئندہ کے لیے لیکچر دینا بند کر دیا۔ محسن الملک اور وقار الملک سے وہ حیدر آباد (دکن) کی سیاست کی وجہ سے بھی دور ہو گئے تھے جن کی وجہ سے انھیں حیدر آباد کی ملازمت سے استعفاء دینا پڑا تھا اور جب ۱۹۰۷ء میں وقار الملک کالج کے سکریٹری ہوئے تو علی گڑھ سے ان کا تعلق بالکل ہی ختم ہو گیا۔

نذیر احمد قوم کی بے راہ روی اور غلط مذہبی رویوں کی اصلاح کرنے میں سرسید کے ہم نوا اور ساتھ تھے۔ وہ کلیم ایسے نوجوانوں اور اکبری بیگم ایسی پھوہڑ لڑکیوں کی اصلاح کر کے مفید کاموں میں لگانا چاہتے

تھے۔ اس سلسلے میں انھوں نے جو سعی و کوشش کی وہ سرسید کی راہ ہے۔

نذیر احمد کے مذہبی افکار:

سرسید کی طرح نذیر احمد بھی غیر مقلد تھے لیکن مزاجاً وہ قدامت پسند تھے۔ کہتے ہیں کہ ”میں خدا کے فضل سے مسلمان ہوں بلکہ کسی قدر متعصب مسلمان، یہاں تک کہ میں خود انگریزی بوٹ کا پہننا پسند نہیں کرتا۔ ہر چند جانتا ہوں کہ لباس کو مذہب میں کچھ دخل نہیں . میرا مزاج خلقۃً کنزروے ٹو (Conservative) واقع ہوا ہے۔ بایں ہمہ میں مسلمانوں کے فائدے کی نظر سے باصرار کہتا ہوں کہ مسلمانوں کو جتنی اجنبیت اور وحشت اور نفرت نصاریٰ سے ہے، مصلحتِ وقت کے خلاف ہے“[٦٠] خیالات کے اعتبار سے وہ سرسید کی طرح جدیدیت پسند ہیں۔ وہ مذہب کو انسان کے اخلاق درست کرنے کا ذریعہ سمجھتے ہیں: ”اس سے زیادہ اور کوئی لغو خیال ہو نہیں سکتا کہ بے انضمامِ مذہب لوگوں کے اخلاق درست رکھے جاسکتے ہیں“[٦١]۔

نذیر احمد کا خیال ہے کہ قرآنِ مجید وہ واحد کتاب ہے جس پر مسلمانوں کے سارے فرقے اور سارے گروہ متفق علیہ ہیں ورنہ ان کے مختلف گروہوں میں اس قدر اختلافات ہیں کہ ایک دوسرے کی تکفیر میں لگے رہتے ہیں۔ نذیر احمد سمجھتے ہیں کہ ”اسلام کو خارج سے خوف نہیں جو خطر ہے داخل سے ہے۔“ اسی لیے وہ قرآن مجید کو بامعنی سمجھ کر پڑھنے پر زور دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ”شارعِ اسلام ہم کو ایک کوڈ حوالہ کر مرے ہیں جو مشتمل ہے معاش اور معاد اور اوامر اور نواہی اور معتقدات اور عبادات اور معاملات اور اخلاق اور آداب اور سیاستِ مدن اور سیاست منزل اور تاریخ اور مواعظ . میں مسلمانوں سے پوچھتا ہوں کہ تم میں سے کتنے ہیں جنھوں نے فی عمرہم ایک بار کتاب اللہ کو شروع سے آخر تک سمجھ کر پڑھا ہے. .. اگر صرف و نحو عربی کے صرف سیدھے سادے کثیر الاستعمال مسائل پڑھائے جائیں تو میرے نزدیک جتنے دنوں میں ایک متوسط الذہن لڑکا قرآن حفظ کرتا ہے، اتنے ہی دنوں میں قران کے سلیس جملوں کو بہ تعلق عبارت سمجھ لینے پر قادر ہو سکتا ہے۔ بھلا کوئی اس کو اپنی جگہ آزما کر تو دیکھے“[٦٢]۔

نذیر احمد اپنے دور کے مسلمانوں کی تنگ نظری کو ترقی کے راستے کے کانٹے سمجھتے ہیں۔ حضرت امام ابوحنیفہ نے تو فارسی میں قرآن تک کی اجازت دے دی تھی مگر ہمارے معاشرے میں قرآن کا ترجمہ تک گناہ ہے۔ حضرت شاہ ولی اللہ نے قرآن مجید کا فارسی میں ترجمہ کیا تو مسلمانوں نے اس عمل کو غلط قرار دیا۔ نذیر احمد کہتے ہیں کہ ”جو شخص مسلمان بننا چاہتا ہے، پہلے فہم قرآن کی استعداد پیدا کرے“[٦٣]۔

نذیر احمد اس دور میں فقہ کو غیر ضروری سمجھتے ہیں اور اسے نصاب سے خارج کر دینا چاہتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ ”فقہ انتظامِ دنیا کی تدبیر تھی۔ اب انتظامِ دنیا خدا نے دوسروں کے حوالے کیا۔ وہ تمہاری فقہ کی کچھ پروا کرتے نہیں۔ تم کو انتظامِ دنیا میں دخل نہیں اس پر بھی تم کو فقہ میں کوئی مفاد دکھائی دیتا ہو تو پڑھو“[٦٤]۔

ساتھ ہی وہ حدیث کے بارے میں کہتے ہیں ''چونکہ انقلابِ زمانہ نے فقہ کو بے کار کردیا۔ ....تو جہاں تک احادیث کو احکام فقہی سے تعلق ہے وہ بھی عام مسلمانانِ ہند کے حق میں بے کار ہیں... مجھے یہ خیال پیدا ہوا ہے کہ حدیث کا ہیڈنگ یا عنوان یا خلاصۂ مضمون جس کو اصطلاح میں ترجمہ کہتے ہیں بدلنے سے بہت سی احادیث، جو اس وقت احکام فقہی سے متعلق ہیں ہماری حالتِ موجودہ کے مطابق بکار آمد کرلی جاسکتی ہیں مگر کسی میں ہمت ہے کہ تراجم الاحادیث کے بدلنے کا نام لے'' [۶۵]۔ نذیر احمد حضرت عمر فاروقؓ کی مثال دیتے ہیں جنھوں نے معتہ النکاح اور معتہ الحج کی مناہی کردی تھی اور کہتے ہیں کہ ''ایک اسلام ہمارا ہے زوالِ سلطنت کی وجہ سے گویا مذہب کو لقوہ مار گیا ہے اور آدھے سے زیادہ اس کے دھڑ میں جان نہیں'' [۶۶] نذیر احمد ''حدیث'' کو تاریخ کہتے ہیں: ''حدیث بھی اگر سچ پوچھو تو تاریخ ہے''۔ یہ وہ انقلاب آفریں خیالات اور اندازِ نظر ہے کہ جب روایتی علمائے دین انھیں پڑھیں گے تو ان سے شدید اختلاف کرنے میں تاخیر نہیں کریں گے۔

نذیر احمد تبدیلی کے عمل کو نظامِ فطرت کا جزو جانتے ہیں۔ مسلمان روایت میں اس درجہ گم ہوگئے ہیں کہ وہ کسی بھی تبدیلی کے لیے آمادہ نہیں ہیں۔ وہ اسلام کو ایک مکان کی طرح سمجھتے ہیں جو پہلے سے تیار شدہ نقشے کے مطابق بن چکا ہے۔ اس کی ہر چیز متعین ہے۔ حالانکہ دینِ اسلام ایک پیڑ کی طرح ہے جس کی تراش خراش کا عمل ہمیشہ جاری رہتا ہے جس میں فکر کی کھاد اور عقل و شعور کے پانی سے ہر زمانے میں نئی توانائی پیدا کی جاسکتی ہے۔ جب سے مسلمانوں نے اس راستے کو بند کیا ہے وہ مسلسل زوال کا شکار ہیں۔ نذیر احمد اس کا سبب بتاتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''مسلمانوں کی خستہ حالی کا سبب ہے زمانے کے ساتھ ساتھ ان کا نہ بدلنا'' [۶۷] ایک اور لیکچر میں کہتے ہیں کہ ''اگر ہم زمانہ کی قوتِ رفتار سے واقف نہ ہوں تو یہ وہ درانتی ہے کہ گیہوں یا سرسوں یا السی جو کچھ اس کے منہ پر چڑھ گیا بے کاٹے نہیں چھوڑتی۔ اب یہ تمھارا کام ہے کہ زمانہ کی رفتار کو پہچانو، اس کی قوت کو سمجھو اور پھر یہ دیکھو کہ تم کن میں ہو'' [۶۸]۔

نذیر احمد اسلام کو دنیاوی ترقی کی راہ میں رکاوٹ نہیں سمجھتے اور دین و دنیا کو دو الگ الگ خانوں میں رکھنے کو مضر سمجھتے ہیں اور اس بات کو اسلام کی حقانیت کی دلیل سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک روح و مادہ الگ الگ نہیں ہیں بلکہ دونوں مل کر زندگی کو تازہ دم اور رواں رکھتے ہیں: ''میرے نزدیک مذہب اسلام کی حقانیت کی سب سے بڑی، سب سے عمدہ، سب سے قوی دلیل یہی ہے کہ وہ کسی دنیاوی ترقی، دنیاوی بہبود، دنیاوی فلاح کا مانع ہونا کیسا، حارج و مزاحم بھی تو نہیں'' [۶۹] اور کہتے ہیں کہ ''کسی ایک مذہب کا نشان دو جس نے کسی زمانے میں، کسی ملک میں بدون دنیا کی مشارکت کے ترقی پائی ہو'' [۷۰] وہ تبدیلی کے عمل کو اسلام کے مزاج کے عین مطابق سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ''دنیا کے خاص طرح کے برتاؤ کا نام دین ہے۔ جیسے جیسے دنیا بدلتی جائے گی ویسے ویسے دین کے احکام بدلتے جائیں گے'' [۷۱] اس کے معنی یہ ہیں کہ تبدیلی کا عمل خود اسلام و

قرآن میں موجود ہے اور چونکہ قرآن اللہ کا کلام اور اس کی کتاب ہے اور ہر دور اور ہر زمانے کے لیے آئی ہے اس لیے وقت کے ساتھ اس کے معنی میں نئی روشنی از خود پیدا ہوتی رہتی ہے اور یہ روشنی اہلِ نظر اور مجتہدوں کو اسی وقت نظر آتی ہے جب اسلام میں تبدیلی کے عمل کی ضرورت پڑتی ہے۔ نذیر احمد کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ

> ”سب سے زیادہ تغیر پذیر خود انسان کا حال ہے انسان زمانہ کے ساتھ ساتھ تمدن میں بے حد ترقی کر رہا ہے ایک ہزار برس پہلے کے لوگوں کے حالات کو زمانِ حال کے لوگوں کے حالات سے مقابلہ کر کے دیکھو تو غذا، لباس، مکانات، مشاغل، عادات، معاملات رسم وراہ، ساز و سامان زندگی کی ہر چیز کو بدلا ہوا پاؤ گے۔ بایں ہمہ فطرتِ انسان ایک ایسی چیز ہے جو نہ بدلی ہے اور نہ بدلے گی اور چونکہ فطرتِ انسانی تبدیل پذیر نہیں، اس لیے دینِ اسلام بھی، جو مبنی بر فطرت ہے، تبدیل پذیر نہیں۔ یہ ہے پیغمبر صاحب کے خاتم النبیین ہونے کا سبب۔ پیغمبر صاحب کا خاتم النبیین ہونا اور قران کا ابدی قانون ہونا دونوں کلمآل واحد ہے۔ اس روداد سے ظاہر ہے کہ قران مجموعہ ہے اصولِ احکام کا۔ اب اگر معاملہ کی کوئی جزئی صورت پیش آئے تو ہم پہلے رجوع کریں گے قرآن کی طرف۔ قران میں وہی جزئی صورت مذکور ہوگی تو قرآن کی ہدایہ پر عمل کرنا ہوگا۔ قران کے بعد ہم رجوع کریں گے ”حدیث“ کی طرف۔ قران وحدیث دونوں اس جزئی خاص سے ساکت ہوں گے تو ہم پہلے قرآن میں، پھر حدیث میں اس کا مقیس علیہ تلاش کریں گے۔ اسی کا نام ہے اجتہاد لیکن مقیس علیہ کے ٹھہرانے کو چاہیے وسعت معلومات، جستجو، عقل کی رسائی، غور و فکر...... “[۷۲]۔

نذیر احمد نقل و عقل دونوں کو بیک وقت مذہب کے لیے ضروری سمجھتے اور دونوں کو لازم و ملزوم جانتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ ”جس طرح یہ کہنا غلط ہے کہ مذہب نقل یعنی خدا اور رسول کا فرمودہ ہے اور نقل کو عقل سے کچھ سروکار نہیں، اسی طرح سے یہ کہنا بھی غلط ہے کہ ہم کو نقل کی حاجت نہیں اور بزورِ عقل ہم سب کچھ دریافت کر سکتے ہیں“ [۷۳] وہ توہمات کو مسترد کرتے ہیں اور تصوف کی طرف بھی نہیں جھکتے۔

> ”جہاد“ کے سلسلے میں ان کا زاویہ نظر یہ ہے کہ ان کے اپنے دور میں جہاد کے معنی یہ ہیں کہ مسلمانوں کو تعلیم دی جائے۔ ”جہاد کا اطلاق صرف لڑائی بھڑائی اور مار کٹائی پر نہیں بلکہ ہر عمل خیر جس میں جہد و مشقت ہو، داخلِ جہاد ہے ہمارے زمانے کا جہاد یہی ہے کہ جس طرح بن پڑے مسلمانوں کو تعلیم دی جائے۔ میں جانتا ہوں کہ آج کل کے مولوی اس تفسیر کو سن کر کان کھڑے کریں گے“[۷۴،۷۵]

نذیر احمد معقولات کو بھی بے وقت کی راگنی کہتے ہیں۔ اب جب کہ ہر طرف تجربہ اور مشاہدہ کا غلغلہ ہے، یہ علم

ذہنوں کو بند کر دیتا ہے، اسی لیے دینی مدرسوں کے ملا کٹھ حجتی کا شکار ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں کہ ”ہمارے ہاں کا معقول ایسی نامعقول چیز ہے کہ اس کے پڑھنے سے انسان مخبوط العقل ہو جاتا ہے۔ ...اس میں توغل کرنا انسان کو متشکی، جھگڑالو اور کٹھ حجتی بناتا اور تحقیق حق سے باز رکھتا ہے“[۷۶]۔

مذہبی افکار کے تعلق سے ان کی تصنیف ”الاجتہاد“ اس موضوع پر ایک اہم اور قابلِ ذکر کتاب ہے۔ ”الحقوق والفرائض“ میں نذیر احمد نے زیادہ تر روایتی اسلام کے نقطۂ نظر کو جامعیت کے ساتھ بیان کیا ہے لیکن لیکچروں میں وہ ایک جرأت مند مفکر نظر آتے ہیں۔ اسی لیے ان کے لیکچر، اسلام کی تشکیلِ نو کے تعلق سے، خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ یہاں سر سید کی روح بول رہی ہے لیکن اعتدال کے ساتھ۔

نذیر احمد اس دور کے اردو ادیبوں میں پہلے شخص ہیں جنھیں مبصر حیات کہا جا سکتا ہے۔ ان کے ہاں آدمی اور انسان خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ایک جگہ اپنے لیکچر میں کہتے ہیں کہ ”جتنے مذاہب دنیا میں ہیں، وقت اور مقام کے لحاظ سے سب کے سب آدمی کی اصلاح اور اس کے فائدے کے لیے چلے ہیں اور ہر ایک میں کچھ نہ کچھ فائدے اور صداقت اور نیکی کا انش موجود ہے“[۷۷] اسی زاویۂ نظر کو نذیر احمد نے اپنے مشہور ناول ”مراۃ العروس“ میں بیان کیا ہے۔ یہی زاویۂ نظر ان کی فکر کی بنیاد اور ان کے اصلاحی ناولوں کا مرکزی نقطہ ہے۔ مراۃ العروس میں نذیر احمد لکھتے ہیں کہ ”جو آدمی دنیا کے حالات پر کبھی غور نہیں کرتا اس سے زیادہ کوئی بے وقوف نہیں ہے اور غور کرنے کے واسطے دنیا میں ہزاروں طرح کی باتیں ہیں لیکن سب سے عمدہ اور ضروری آدمی کا حال ہے“[۷۸] یہی خیالات طرح طرح سے روایت اور جدیدیت کے ساتھ مل کر، ان کے فکشن کو پس منظر فراہم کرتے ہیں۔ ان کی تمام مذہبی تصانیف دلکش طرزِ بیان کی حامل اور اہم ہیں لیکن ادب کی تاریخ میں ان کی اصل اہمیت ان سات ”ناولوں“ سے قائم ہے جن کا مطالعہ آگے آئے گا لیکن اس مطالعے سے پہلے ہم ان کے ”تراجم“ کو دیکھتے چلیں۔

نذیر احمد بحیثیت مترجم:

نذیر احمد نے دو زبانوں سے اردو میں ترجمے کیے۔ ایک انگریزی سے اور دوسرے عربی سے۔ انگریزی سے انھوں نے مجموعۂ قوانین کے علاوہ سائنسی و تاریخی کتب کے ترجمے بھی کیے جن کی فہرست ہم اوپر دے آئے ہیں اور عربی سے انھوں نے قرانِ مجید کا ترجمہ کیا۔

قانون کی کتابوں کے ترجموں نے اردو زبان کو ایک نیا پیرایۂ بیان دیا اور اردو زبان کو وہ صلاحیت عطا کی جس سے وہ اب تک دور تھی۔ دورانِ ترجمہ انھوں نے ایسی نئی اصطلاحات وضع کیں جو نہ صرف آج بھی رائج ہیں بلکہ اردو زبان استعمال کرنے والوں کی راہ نمائی بھی کر رہی ہیں۔ نذیر احمد کی وضع کردہ یہ اصطلاحات آج ہماری زبان کا حصہ بن گئی ہیں مثلاً:

عدول حکمی	Act of Insubordination
آتش گیر مادہ	Combustible Matter
تلبیس سکہ	Counterficting Coin
خیانت مجرمانہ	Criminal Breach of Trust
ازالۂ حیثیت عرفی	Defamation
مال یا جائیداد منقولہ	Moveable Property
ہنگامہ	Affray
بلوہ	Riot
قید تنہائی	Solitary Confinement
مجمع خلاف قانون	Unlawful Confinement
استحصال بے جا	Wrongful Gain
مزاحمتِ بے جا	Wrongful Confinement

اسی طرح مدعی، مدعا علیہ اور استغاثہ وغیرہ کی اصطلاحات ہیں۔

قانون کی زبان اختصار و جامعیت کی زبان ہوتی ہے اور نذیر احمد نے ایسی ہی زبان و اصطلاحات استعمال کر کے اردو زبان کو اظہار کا ایک نیا معیار دیا ہے۔

عربی سے اردو ترجمے کے حوالے سے نذیر احمد کا سب سے بڑا کارنامہ ''ترجمۃ القرآن'' ہے۔ یہ اپنی قسم کا پہلا ترجمہ ہے جس میں اردو ترکیب نحوی کا اس طرح خیال رکھا گیا ہے کہ اردو قرآن مجید پڑھنے والے اس سے پوری طرح استفادہ کر سکیں۔ اس کی زبان سلیس، بامحاورہ اور عام فہم ہے۔ عبارت میں تسلسل قائم رکھنے کے لیے جو اضافے قوسین میں کیے ہیں ان سے قرآن فہمی آسان ہو جاتی ہے اور اظہارِ مطلب پُر اثر ہو جاتا ہے۔ ہر جگہ شستگی و صفائی اظہار کا پورا خیال رکھا گیا ہے مثلاً پارہ ۲۸، سورہ تحریم کی اس عبارت کو پڑھیے:

''و مریم ابنت عمران التی احصنت فرجھا''

کے آخری لفظ کا اردو ترجمہ ہماری زبان و معاشرت میں نامناسب سا سمجھا جاتا ہے۔ نذیر احمد نے ''احصنت فرجھا'' کا ترجمہ ''اپنی فرج کو محفوظ رکھا'' نہیں کیا بلکہ ''اپنی عصمت کو محفوظ رکھا'' کیا ہے [۷۹]۔ اسی طرح انا ارسلناک کا ترجمہ ''ہم نے بھیجا تجھ کو'' کیا جاتا تھا۔ نذیر احمد نے ''ہم نے تم کو (پیغمبر بنا کر) بھیجا'' کیا ہے [۸۰] اس سے اردو زبان کے مزاج پر ان کی گہری نظر کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اس ترجمے کے بعد سلیس و بامحاورہ زبان میں قرآن مجید کے ترجموں کا ایک ایسا سلسلہ شروع ہوا جو آج تک جاری ہے۔ اس ترجمے نے اردو ترجمے کا ایک نیا معیار قائم کیا۔ نذیر احمد نے اظہارِ مطلب اور فہم معانی کا ہر جگہ پورا پورا خیال رکھا ہے اور

جہاں قوسین میں عبارت بڑھانے سے بھی مطلب واضح نہیں ہوتا، وہاں انھوں نے ”فائدہ“ کے عنوان سے حواشی بھی درج کیے ہیں۔

نذیر احمد سے پہلے جو ترجمے اردو زبان میں قران مجید کے ہوئے تھے، ان میں شاہ عبدالقادر اور شاہ رفیع الدین کے ترجمے اولیت کے اعتبار سے نمایاں حیثیت رکھتے ہیں مگر ان ترجموں کو پڑھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہاں نہ صرف عربی عبارت کا لفظی ترجمہ کیا گیا ہے بلکہ عربی جملے کی ترکیب نحوی کو بھی قائم رکھا گیا ہے جس سے ترجمہ پڑھنے والے کے لیے معنی فہمی مشکل ہوگئی۔ نذیر احمد نے اردو جملوں کا قدرتی آہنگ برقرار رکھا ہے اس لیے ان کا یہ ترجمہ روانی کے ساتھ پڑھا جاسکتا ہے۔ روزمرہ محاورہ کے استعمال سے اس میں ادبی شان بھی پیدا ہوگئی ہے۔ انھوں نے عربی محاورات کا اردو محاوروں سے ترجمہ کیا ہے۔ کہیں کہیں استعمالِ محاورات کے شوق میں ان کے قدم ضرور ڈگمگائے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی قران مجید کا یہ ترجمہ اردو زبان کا ایک شاہ کار ہے۔ یہ ترجمہ ایسا ہے کہ اسے بغیر متن کے بھی اعتماد کے ساتھ پڑھا جاسکتا ہے اور کہیں بھی معنی سمجھنے میں چوک نہیں ہوتی اور عبارت اردو کی عبارت بن جاتی ہے۔ جیسا کہ انجیل کے انگریزی ترجمے کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اگر انجیل انگریزی زبان میں نازل ہوتی تو اس کی یہی زبان ہوتی۔ نذیر احمد کے ترجمۂ قرآن مجید کے بارے میں بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ اگر قرآنِ مجید بزبان اُردو نازل ہوتا تو شاید اس کی ایسی ہی زبان ہوتی مثال کے طور پر سورۂ فاتحہ کا یہ ترجمہ ملاحظہ کیجیے:

> ”(شروع) اللہ کے نام سے (جو) نہایت رحم والا مہربان (ہے)۔ ہر طرح کی تعریف خدا ہی کو (سزاوار) ہے (جو) تمام جہاں کا پروردگار (ہے) نہایت رحم والا مہربان، روزِ جزا کا حاکم (اے خدا) ہم تیری ہی عبادت کرتے ہیں اور تجھ ہی سے مدد مانگتے ہیں ہم کو (دین کا) سیدھا رستہ دکھا ان لوگوں کا رستہ جن پر تو نے (اپنا) فضل کیا، نہ اُن کا جن پر (تیرا) غضب نازل ہوا اور نہ گمراہوں کا“ [۸۱]

عربی زبان کے نحو کو اردو نحو کے مطابق کرنے کے لیے نذیر احمد نے قوسین میں ایسے اردو الفاظ کا اضافہ کیا ہے جس سے عبارت مسلسل ہوجاتی ہے۔ مولوی نذیر احمد اردو کے اہم طرازاور صاحب طرز ہونے کے سبب اپنے بے پناہ علم سے ایسا فائدہ اُٹھا گئے کہ یہ ترجمہ اردو زبان و ادب میں ایک اضافہ ہے۔

نذیر احمد بحیثیت خطیب:

نذیر احمد نے کل ۴۴ لیکچر دیے۔ پہلا لیکچر ۱۸۸۸ء میں دہلی کے ٹاؤن ہال میں دیا جس میں انھوں نے انڈین نیشنل کانگریس کی مخالفت میں مدلل تقریر کی۔ ان کا آخری لیکچر ۱۹۰۵ء میں انجمن حمایت اسلام لاہور میں ہوا۔ ۱۹۰۴ء کی ایجوکیشنل کانفرنس منعقدہ لکھنؤ کے جلسے میں ان کی حق گوئی و بے باکی سے

علمائے وقت اور خود محسن الملک اتنے مشتعل ہوئے کہ ان کی بات کا جواب دینے کے لیے اسٹیج پر پہنچے اور ان کی تقریر روک کر اپنا جواب پیش کیا۔ نذیر احمد کو یہ بات اتنی بری لگی کہ وہ پبلک لیکچروں سے کنارہ کش ہو گئے اور ۱۹۰۵ء میں بہت منت سماجت کے بعد انجمن حمایت اسلام کے جلسے میں لاہور گئے اور خطاب کیا۔ یہ ان کا آخری پبلک لیکچر تھا۔ یہ لیکچر اس لیے بھی قابلِ مطالعہ ہے کہ اس سے انیسویں صدی کے نئے رجحانات و میلانات کی ایک واضح تصویر سامنے آتی ہے۔ مسلمانوں کے اندر کس طرح تبدیلی کا عمل ہو رہا تھا۔ ہندوستان کی پرانی اور نئی دنیا میں کیا فرق تھا۔ انگریزی حکومت مسلمانوں کے لیے کیوں اور کیسے مفید سمجھی جاتی تھی۔ انگریزی زبان کی تعلیم پر کیوں زور دیا جاتا تھا۔ فارسی و عربی کس طرح نظام تعلیم سے کس طرح خارج ہو رہی تھیں۔ وہ کون کون سے مسائل تھے جن سے مسلم معاشرہ بالخصوص اور ہندو معاشرہ بالعموم دوچار تھا۔ عام انگریزی تعلیم کس حد تک مفید تھی اور اس سے طلبہ کی تخلیقی صلاحیتیں کیوں نہیں اُبھر رہی تھیں۔ اس سلسلے میں نذیر احمد کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ ”تعلیم مروجہ تمام برٹش انڈیا میں قریب قریب ایک ہی طرز کی ہے۔ اس طرز پر جتنے لوگوں نے آج تک تعلیم پائی ہے . . ہم پوچھتے ہیں کہ ملک کی حالت پر خود تعلیم یافتہ لوگوں کے مائنڈز (Minds) پر اس تعلیم کا اثر مفید مرتب ہوا۔ ایک کا جواب ہے نل (Nil)، دوسرے کا نن (None) . کوئی صاحب مہربانی فرما کر بتائیں کہ شروع سے لے کر آج تک کسی پاس شدہ اسٹوڈنٹ نے کسی قسم کی کوئی کل نکالی؟ کسی چیز کی کوئی کان دریافت کی؟ فلاحت کے پرانے دقیانوسی دستوروں میں سے کسی دستور کو بدلا؟ حیوانات میں کسی حیوان کی نسل کو درست کیا؟ ... لوگوں سے سینٹری رُولز (Sanitory Rules) کی تعمیل کرائی۔ تجربہ واستقراء کر کے موالیدِ ثلثہ میں سے کسی ایک چیز کا کوئی نیا خاصہ تحقیق کیا؟ کوئی سی دو چیزوں میں علاقۂ علت و معلولیت ثابت کر دکھایا .. یہ پڑھے لکھے تعلیم یافتہ اونچی دکان پھیکا پکوان سرکاری نوکری کے علاوہ اور ہیں بھی کس مصرف کے . .“[۸۲]

نذیر احمد تعلیم کے تعلق سے تخلیقی قوتوں کو ابھارنے اور سنوارنے پر زور دیتے تھے جس کی کمی آج کی مروجہ تعلیم میں بھی اسی قدر دکھائی دیتی ہے جتنی نذیر احمد کو خود اپنے زمانے میں دکھائی دے رہی تھی۔ ان لیکچروں میں نذیر احمد کی بصیرت کا جا بجا اس طرح اظہار ہوتا ہے کہ ہندوستانی مسلمانوں میں نئی روشنی اور جدید فکر روشن ہو جاتی ہے۔ ان کے اپنے زمانے میں ان کے یہ لیکچر ان کی دوسری تصانیف کی طرح ہی مقبول تھے اور لوگ انھیں سننے کے لیے دور دور سے آتے تھے۔ پھر ان کی زبان و بیان ایسے دلچسپ تھے کہ سننے والے ان کی گرفت میں رہتے تھے جس میں گاہ گاہ شوخی و ظرافت کے چھینٹوں سے وہ ایک ایسا لطف پیدا کر دیتے تھے جو اس دور کے کسی اور خطیب میں نظر نہیں آتا۔

نذیر احمد کے لیکچر پڑھیے تو ان کا اندازِ بیان دلچسپ نظر آئے گا۔ مذہب ان کے لیکچروں کی بنیاد میں شامل ہے جسے وہ عہد حاضر کے تقاضوں کے مطابق اس کے اصلی روپ میں پیش کرتے ہیں۔ وہ سرسید کی

طرح ”نیچری“ نہیں ہیں اور اسلام کی توضیح بھی سرسید کی طرح سے نہیں کرتے۔ ان کے ہاں ایک ٹھہراؤ ہے، ایک اعتدال ہے۔ مذہب انیسویں صدی میں بنیادی پتھر کا درجہ رکھتا تھا اور اجتہاد کے بغیر اس کا دورِ حاضر میں داخل ہونا ممکن نہیں تھا۔ قدیم و جدید کی یہی آویزش ہمیں عام طور پر اس دور کی تحریروں میں ملتی ہے۔ نذیر احمد لیکچر دیتے ہوئے اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ لوگ ان کی بات دلچسپی سے سنیں۔ ظرافت و شوخی ان کے مزاج میں شامل ہے جس سے وہ کام لیتے ہیں اور ساتھ ہی اپنی بات عام بول چال کی زبان و محاورہ میں کھول کر بیان کرتے ہیں تاکہ ہر شخص اسے سمجھ سکے۔ اس دور میں ان کا سا عربی داں مشکل سے ملے گا لیکن بول چال کی زبان استعمال کرنے کی وجہ سے وہ ”فوق البھڑک“ جیسی ترکیب بھی بلا تکلف استعمال کر جاتے ہیں مثلاً ایک جگہ کہتے ہیں:

> ”یہ ہے لم سرسید کی فوق البھڑک زندگی کی اگر اس کو فوق البھڑک کہنا درست ہو“[۸۳]

اسی طرح ”بے لاگ و لپیٹ“ لکھ دیتے ہیں جیسے

> ”اسلام خدا کی خالص اور بے لاگ و لپیٹ توحید کی وجہ سے یوں بھی بت پرستوں کی نظر میں کھٹکتا تھا“[۸۴]

موضوع سے انحراف ان کے لیکچروں میں عام ہے۔ وہ بات کہتے کہتے کسی اور بات کو بیان کرتے ہوئے دور نکل جاتے ہیں اور پھر یہ کہہ کر ”میں ذرا مطلب سے دور ہو گیا“ اپنے موضوع کی طرف واپس آتے ہیں۔ ان کے لیکچروں سے ان کے علم، ان کے حافظے، عربی و فارسی زبانوں پر ان کی قدرت، قران و حدیث پر ان کی نظر کے علاوہ اصلاح معاشرہ، درستیِ اخلاق، جدید تقاضوں کے مطابق اسلام کی تشکیلِ نو کا مسلسل احساس ہوتا ہے۔ لیکچروں میں وہ اکثر انگریزی الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ انگریزی الفاظ اور فقروں کا استعمال زیادہ تر ان کے لیکچروں ہی میں ہوتا ہے ورنہ ان کے ناولوں اور تصانیف میں یہ آٹے میں نمک کے برابر ملتے ہیں۔ یہ بے اعتدالی لیکچروں میں عام ہے مثلاً ۱۸۹۳ء کے لیکچر میں جس کا موضوع ”فطرۃ اللہ“ ہے، کہتے ہیں:

> ”ایسا پریکٹی کیبل (Practicable)، ایسا سمپل (Simple)، ایسا ریزن ایبل (Reasonable) مذہب جیسا کہ حقیقت میں اسلام ہے، کوئی شخص جس کو خدا نے کامن سینس (Common Sense) دیا ہے اس کو ریجیکٹ (Reject) نہیں کر سکتا۔“[۸۵]

اپنے لیکچروں میں وہ انگریزی الفاظ شعوری طور پر لاتے ہیں اور وہ یہ سمجھ کر لاتے ہیں کہ آنے والے زمانے میں اردو زبان یہی رنگ اختیار کرے گی۔ دسمبر ۱۸۹۱ء کے لیکچر میں انھوں نے پیشین گوئی کی کہ:

”انگریزی الفاظ سن کر جس کے جی میں آئے کان کھڑے کرے۔ میری آج اور اس جگہ کی پیشین گوئی کو لکھ رکھنا کہ ایک دن آنے والا ہے کہ جس طرح پارسی ناآمیختہ بتازی بلکہ ریختہ ناآمیختہ بتازی کا لکھنا نہایت دشوار ہے، اسی طرح بلکہ اس سے کہیں زیادہ پیور (Pure) اردو کا بے انگلش ایلیمنٹ (Element) کے بولنا متعذر

ہو جائے گا۔" [۸۶]

حق گوئی و جرأت اظہار نذیر احمد کا مزاج ہے جس کا اظہار ان کے لیکچروں سے بھی ہوتا ہے۔ اس دور میں جب حکومتِ وقت کے خلاف کچھ کہنا حکام کی ناراضی کا باعث ہوتا تھا، نذیر احمد کے لیکچر ایسی مثالوں سے بھرے ہوئے ہیں جن میں مخالفانہ طنزیہ انداز سلیقے سے استعمال کیا گیا ہے مثلاً ایجوکیشنل کانفرنس دہلی ۱۸۹۲ء کے لیکچر میں کہتے ہیں

> "جھینگر کی دو بڑی بڑی مونچھیں ہوتی ہیں۔ ان کو انگریزی میں Feelers کہتے ہیں۔ یہ Feelers جھینگر کو وہ کام دیتی ہیں جو ہم میں اندھوں کے ہاتھ۔ ایسے ہی دو فیلر (Feelers) خدا نے اہلِ یورپ کو بھی دیے ہیں۔ بھلا اس پہیلی کو بوجھو تو ان کے دو Feelers کیا ہیں۔ طبیعت پر زور دو۔ ہارے تو میں بتاؤں۔ اہل یورپ کے Feelers ہیں Missionaries اور Merchants۔ یہی وہ گروہ پہلے دوستانہ یا دانستانی بستم می رسد غیر ملکوں میں جاتے اور وہاں کے حالات کی ٹٹول کرتے اور آخر کار یورپ کے جھینگر کو چاٹنے کے لیے لا بٹھاتے۔ بس اتنی ہی بات سے سمجھ لو کہ Missionaries گاسپل کی منادی سنانے سامنے آتے ہیں یا Conquering کی اور سوداگر مال بیچنے جاتے ہیں یا ملک خریدنے۔"

ایک اور جگہ کہتے ہیں:

> "ایک آدمی ہے نہ زندہ نہ مردہ بلکہ سسکتا ہوا نیم جان ضعیف و ناتواں۔ اس بے چارے کو اس کثرت سے جونکیں لپٹی ہوئی اس کا خون پی رہی ہیں کہ کوئی مسام جونک سے خالی نہیں۔ اس تمثیل سے میری کیا مراد ہے۔ وہ نیم جاں آدمی ہندوستان ہے۔ خون ملکی دولت اور جونکیں اہلِ یورپ۔" [۸۷]

نذیر احمد کے خطبات جرأتِ اظہار اور دلچسپ طرز ادا سے سننے والوں کو متاثر کرتے ہیں۔ وہ اپنی تقریروں سے قوم کو خوابِ غفلت سے جگانے اور تعلیم کی طرف لگانے کا کام لیتے ہیں۔

خطابت و تقدیر کا ملکہ نذیر احمد میں فطری تھا۔ ان کے ناولوں میں بھی یہ خطابت رنگ دکھاتی ہے۔ قرآن مجید کے اردو ترجمے میں بھی خطابت کا یہ آہنگ موجود ہے۔ ان کے ناولوں کے "وہ حصے بھی، جن کو وعظ کہا جاتا ہے، اس خیال کی تائید کرتے ہیں کہ مقرر و خطیب کی حیثیت، مصنف کی حیثیت پر چھائی رہتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ تقریر کا ملکہ ان کی شخصیت کا سب سے نمایاں رُخ ہے اور ان کی تمام تصنیفات دراصل اسی ملکہ کا سر جوش ہیں" [۸۸] نذیر احمد کے یہ لیکچر اپنی فکر و نظر کے اعتبار سے بھی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان لیکچروں کے مطالعے کے بغیر نذیر احمد کی بنیادی فکر، ان کی شخصیت و سیرت اور انیسویں صدی کے مسائل اور ذہن کو

پوری طرح نہیں سمجھا جا سکتا۔ ناولوں میں وعظ اور مکالموں میں نذیر احمد دوسرے کرداروں کی ہستیوں میں گم ہو جاتے ہیں لیکن لیکچروں میں وہ نمایاں طور پر موجود اور سامنے کھڑے نظر آتے ہیں۔

نذیر احمد کے سات ناول: تجزیاتی مطالعہ

(۱) مراۃ العروس (۱۸۶۹ء)

نذیر احمد نے جب اپنا پہلا ناول لکھا تو اصلاحی موضوعات پر فکشن لکھنے کا آغاز و رواج ہو چکا تھا۔ غدر سے کچھ پہلے اور خصوصاً غدر کے بعد قوم کی اصلاح، درستیِ اخلاق، جدید انگریزی تعلیم اور تعلیم نسواں کی اہمیت کے تصورات، انگریزی حکومت کی ساری عمل داری کی فضا میں موجود تھی۔ ان کے سامنے وہ چھوٹی بڑی تصانیف بھی تھیں جو اس عرصے میں ان موضوعات پر لکھی گئی تھیں اور جن کی سرپرستی انگریز عمال، اپنی حکومت کی حکمت عملی کے باعث، اس لیے کر رہے تھے کہ اس سے انگریزی زبان اور انگریزی کلچر پھیلے گا اور معاشرے میں تبدیلی کا عمل تیز ہو سکے گا۔ انگریزی حکومت کے قائم کیے ہوئے نئے مدرسوں کے طلبہ کے لیے نئی درسی کتب کی ضرورت تھی۔ مافوق الفطرت عناصر سے مملو داستانوں کا رواج کم ہو رہا تھا اور نئی افسانوی تصانیف میں واقعیت پر زور دیا جا رہا تھا۔ ۱۸۵۱ء میں مطبع مصدر النوادر آگرہ نے ''دھرم سنگھ کا قصہ'' جو نئے مزاج کا حامل تھا، شائع کیا۔ ۱۸۵۲ء میں ایچ ایس ریڈ کی فرمائش پر اسی مطبع نے ''سورج پور کی کہانی'' شائع کی، جو سرکاری سرپرستی کی وجہ سے بار بار شائع ہوئی[۸۹]۔ ۱۸۶۴ء میں محمد اسمٰعیل نے لڑکیوں کے مدارس کے لیے ایک کتاب ''نیرنگِ نظر'' تصنیف کی اور اسی سال ایم کیمپسن، ڈائریکٹر تعلیمات نے ''داستانِ جمیلہ خاتون'' (۱۸۶۴ء) لکھی جس کا ذکر گارسیں دتاسی نے ۱۸۶۵ء کے خطبے میں تفصیل سے کیا ہے[۹۰]۔ مصنف نے ''دیباچہ'' میں بتایا ہے کہ ''انگریزی مدارس کی کتابوں کے طرز پر یہ کتاب لکھی گئی ہے۔ ...اس کتاب کا مقصد طلبا کی اخلاقی اور مذہبی زندگی کو اُبھارنا ہے۔''[۹۱] اسی زمانے میں تمثیلی انداز کی کچھ کہانیاں اور بھی لکھی گئیں جن میں ''دہلی کالج'' کی ٹرانسلیشن سوسائٹی کے وہ ترجمے بھی شامل ہیں جن میں بنین کی ''پِل گرمس پروگریس'' (Pilgrimis Progress) کے علاوہ ریسے لاس اور قزلباش کے نام بھی شامل ہیں، جن کا ذکر گارسیں دتاسی نے اپنے پہلے خطبے ۱۸۵۰ء میں کیا ہے۔ دسویں خطبے (۱۸۶۱ء) میں ایک اور تمثیل ''رسیدنِ شہ'' کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ ایک انگریزی اخلاقی کہانی کا ترجمہ ہے جسے شیونرائن نے کیا ہے۔ پندرھویں خطبے (۱۸۶۵ء) میں ایک اور تمثیل ''جواہر الاصل'' مصنفہ عزیز الدین خاں، مدیر امین الاخبار الہ آباد کا ذکر کیا ہے جو پِل گرمس پروگریس کے طرز پر لکھی گئی ہے[۹۲]۔ مولوی کریم الدین کی تمثیل: ''خطِ تقدیر''[۹۳] بھی بنین کے تمثیلی انداز میں لکھی گئی ہے اور ۱۸۶۲ء میں لاہور سے پہلی بار شائع ہوئی اور پنجاب کے جدید مدرسوں کے نصاب میں شامل رہی[۹۴]۔ یہ تمثیل مسجع و مقفّیٰ عبارت میں لکھی گئی ہے جسے ڈاکٹر محمود الٰہی نے اردو کا پہلا

ناول قرار دیا ہے اور افتخار احمد صدیقی نے اس کا مطالعہ کر کے لکھا ہے کہ یہ دعویٰ تو "سب رس" سے "خطِ تقدیر" تک جتنے تمثیلی قصے لکھے گئے ہیں ان سب کو یکے بعد دیگرے اردو کا پہلا ناول ثابت کیا جا سکتا ہے [۹۵]۔ ۱۸۶۴ء میں شیخ محمد کریم اللہ عرف شیخ غوث محمد قریشی نے "فسانۂ غوث" کے نام سے ایک قصہ لکھا جس کے کردار تو تمثیلی ہیں لیکن اس میں مافوق الفطرت باتیں نہیں لکھی گئیں۔ یہی وہ جدید رجحان تھا جس کے زیرِ اثر فوق البشر باتوں سے گریز کر کے زندگی کی واقعیت و اصلیت پر زور دیا جا رہا تھا اور زندگی کی موجود صورت حال اور موجود مسائلِ حیات کو موضوعِ قصہ بنایا جا رہا تھا اور قصہ لکھتے ہوئے قافیہ بندی سے پاک عام زبان استعمال کرنے کو پسند کیا جا رہا تھا۔ ۱۲۸۰ھ/۶۴-۱۸۶۳ء میں مولوی وزیر علی گورکھپوری نے واقعاتی و اصلاحی کہانیوں کا ایک مجموعہ "مراۃ النساء" کے نام سے تالیف کیا جو چھ طویل کہانیوں، ۳۴ حکایات، مختصر کہانیوں اور مذہبی خطبات پر مشتمل ہے۔ مولوی وزیر علی گورکھپور کے سی ایم ایس ہائی اسکول میں عربی و فارسی کے صدر معلم تھے اور اصلاحِ قوم اور تعلیم نسواں کی ترقی کے پھیلتے ہوئے رجحان سے شدید متاثر تھے۔ "مراۃ النساء" میں وزیر علی نے خاندانی اکائی کو بہتر و مضبوط بنانے اور عورتوں کی اصلاح کے مقصد کو سامنے رکھ کر قصہ کا روپ دیا ہے تا کہ لوگ اسے دلچسپی سے پڑھ یا سن سکیں۔ ان قصوں اور حکایات کے تمام کردار قصبات و دیہات کے عام مسلمان زمین دار، کسان اور مزدور ہیں اور ان کے زبان و بیان عام بول چال کی زبان سے قریب تر ہیں [۹۶] ان قصوں میں مسلمان گھرانوں کے مسائل اور سماجی زندگی کو بیان و پیش کیا ہے۔ اس کتاب کے مطالعے سے انیسویں صدی کے مسلمان گھرانوں کی زندگی و صورتِ حال کی زندہ تصویر اُجاگر ہوتی ہے۔ اسی زمانے میں مولوی نذیر احمد بھی بحیثیت ڈپٹی کلکٹر گورکھپور میں مقیم تھے اور یہیں مولوی وزیر علی بھی سرکاری اسکول میں عربی و فارسی کے صدر معلم تھے۔ افتخار احمد صدیقی نے نذیر احمد کے قیام گورکھپور کا زمانہ ۱۸۶۳ء تا ۱۸۶۵ء اور پھر دوسری بار ۱۸۶۶ء سے ۱۸۷۲ء متعین کیا ہے [۹۷]۔ مراۃ النساء ۱۲۸۰ھ/۶۴-۱۸۶۳ء میں لکھی اور ۱۲۸۷ھ/۷۱-۱۸۷۰ء میں شائع ہوئی [۹۸]۔

اسی زمانے یعنی ۱۸۶۸ء میں صوبہ شمال مغرب کی حکومت نے ایک اشتہار اخبارات میں شائع کیا جس میں فروغِ ادب کے لیے اہلِ قلم کو دعوت دی گئی تھی کہ وہ اردو یا ہندی میں ادبی یا سائنٹیفک موضوعات پر کتابیں لکھ کر یا تالیف و ترجمہ کر کے انعام کے لیے پیش کریں۔ بہترین کتاب پر ایک ہزار روپے کی رقم انعام میں دی جائے گی۔ نذیر احمد نے اپنی تصنیف "مراۃ العروس" (۱۸۶۹ء) انعام کے لیے پیش کی جس پر ۱۸۷۰ء میں انھیں ایک ہزار روپے کا انعام ملا۔ "مراۃ العروس" کے دیباچے میں نذیر احمد نے لکھا ہے کہ اپنی لڑکیوں کی تعلیم کے لیے جب انھیں حسبِ منشا کوئی ایسی کتاب نہ ملی جو اخلاق و نصائح سے معمور ہو اور ان معاملات کو بیان کرتی ہو جو عورتوں کی زندگی میں پیش آتے ہیں اور عورتیں اپنے توہمات اور جہالت اور کجرائی کی وجہ سے ہمیشہ مبتلائے رنج و مصیبت رہا کرتی ہیں اور جس کے پڑھنے سے ان کے خیالات کی اصلاح اور ان کے

عادات کی تہذیب ہو اور جس کا پیرایہ ایسا دلچسپ ہو کہ ان کا دل نہ اُکتائے۔ نذیر احمد نے یہ بھی لکھا کہ تین برس پہلے جب وہ جھانسی میں تھے تو اکبری کا حال قلم بند کیا اور پھر لڑکیوں کے تقاضے پر ڈیڑھ برس میں اصغری کا حال لکھا۔ گویا ۱۸۶۶ء میں اکبری کا اور ڈیڑھ برس میں اصغری کا حال لکھ کر ۱۸۶۸ء میں اسے مکمل کیا۔ نذیر احمد لکھتے ہیں کہ لڑکیوں کے ذریعے اس کتاب کا چرچا محلّے کی عورتوں میں ہوا، بڑی لڑکی کی شادی پر انھوں نے یہ کتاب اس کے جہیز میں بھی دی۔ انھوں نے یہ بھی لکھا کہ مدتوں یہ کتاب اس غرض سے پیش رہی کہ بولی بامحاورہ ہو اور خیالات پاکیزہ اور کسی بات میں آورد اور بناوٹ کا دخل نہ ہو۔ چونکہ بالکل نئے طور کی کتاب ہے، عجب نہیں کہ پھر بھی اس میں کسر رہ گئی ہو..... اس طرز میں یہ پہلی ہی تصنیف ہے۔[۹۹]

اس دور کی دوسری تصنیفات کو دیکھ کر جن کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے، اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ جدید قصہ لکھنے کا رنگ و مزاج اس دور کی فضا میں نہ صرف موجود بلکہ چھایا ہوا تھا اور انگریزی ادب کے زیر اثر کئی تصانیف نذیر احمد سے پہلے بھی لکھی جاچکی تھیں جن میں قومی ترقی، معاشرتی اصلاح کی شدید خواہش، انگریزی زبان اور ادبی نمونوں کی اہمیت اور عورتوں کی تعلیم کی ضرورت کے احساس و شعور نے رنگ بھرا تھا۔ پل گرمس پروگریس کا ترجمہ بھی اردو میں خود ان کے کالج کی ''ترجمہ سوسائٹی'' سے شائع ہو چکا تھا۔ پھر تمثیل نگاری کی طویل روایت خصوصاً فارسی ادب میں موجود تھی۔ اردو میں بھی ''سب رس'' اس روایت کی پہلی کڑی تھی۔ نذیر احمد کی ''مراۃ العروس'' ان سب جدید رجحانات کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے جن کا ایم کیمپسن ڈائریکٹر تعلیمات اور لیفٹیننٹ گورنر ممالک شمال و مغرب سر ولیم میور نے ''مراۃ العروس'' پر اپنی رائے اور رپورٹ میں اظہار کیا ہے جس میں درج ذیل نکات کو نمایاں کیا ہے[۱۰۰]۔

(۱) یہ کتاب (مراۃ العروس) ظاہراً عورتوں کے فائدے کے واسطے تالیف کی گئی ہے جس میں اہلِ اسلام کے ایک شریف خاندان کا فرضی قصہ بیان کیا گیا ہے۔

(۲) یہ قصہ شرفا کی زبان و روزمرہ میں بیان کیا گیا ہے۔ یہی اس ملک کی اردو ہے نہ کہ وہ جس میں نمائش کے لیے بڑے بڑے الفاظ اور رنگین مضامین بھر دیے جاتے ہیں۔

(۳) حالات ایسے ایسے واقعیاتی لکھے ہیں جو ہر ایک عورت کو سسرال میں پیش آیا کرتے ہیں۔

(۴) زنان خانہ کے وہ طور و طریق بیان کیے گئے ہیں کہ جو اہلِ یورپ اس کو پڑھے گا اس ملک کی عورتوں کے روزمرہ حالات کی کسی قدر واقفیت اس کتاب سے حاصل کرے گا۔

(۵) عورتوں کی زبان، ان کی رغبت و نفرت اور بچوں کا لاڈ پیار اور امورِ خانہ داری میں عورتوں کا اختیار اور ان کی جہالت، حسد، مکر و فریب اس کتاب سے عیاں ہوتے ہیں۔

(۶) بیان سے کوئی علامت مبالغے کی نہیں پائی جاتی۔ مصنف نے اصل حقیقت بیان کی ہے۔

(۷) کسی ہندوستانی مصنف نے اس سے پہلے بجائے لفاظی و مداحی کے، بات چیت اور گفت و شنید سے

اصل حقیقت کو ادا نہیں کیا۔

(۸) قصہ کی نصیحت نفسِ قصہ سے نکلتی ہے۔ یہ کتاب تعلیم نسواں کے لیے فائدہ مند ہوگی اور پیشین گوئی کی ہے کہ "یہ کتاب بہت شہرت پکڑے گی"۔

مراۃ العروس کو نہ صرف ایک ہزار روپے کا انعام دیا گیا بلکہ سر ولیم میور نے ایک گھڑی بھی اپنی جیب خاص سے دی اور دو ہزار نسخوں کی خریداری کے احکام جاری کیے۔

مراۃ العروس (سال اشاعت ۱۸۶۹ء) کے دیباچے سے وہ نذیر احمد سامنے آتے ہیں جو مذہبی تصانیف میں چھپے ہوئے تھے اور صاف طور پر نظر نہیں آتے تھے۔ "مراۃ العروس" کے پہلے تین صفحے اردو میں ناول نگاری کا بیج بو دیتے ہیں۔ وہ اردو ادب میں پہلے شخص ہیں جو مبصرِ حیات ہونے کا دعویٰ کر سکتے ہیں۔ "مراۃ العروس" اس عبارت سے شروع ہوتی ہے:

"جو آدمی دنیا کے حالات پر کبھی غور نہیں کرتا اس سے زیادہ کوئی بے وقوف نہیں ہے اور غور کرنے کے واسطے دنیا میں ہزاروں طرح کی باتیں ہیں لیکن سب سے عمدہ اور ضروری آدمی کا حال ہے"[۱۰۱]

اس عبارت کو ہم نذیر احمد کے تمام افسانوی تصانیف کا نچوڑ کہہ سکتے ہیں۔ "مراۃ العروس" کے ابتدائی باب میں وہ آدمی کے حال پر نظر ڈال کر اور آخر میں یہ کہہ کر: "غرض یہ ہے کہ کل خانہ داری کی درستی عقل پر ہے اور عقل کی درستی علم پر موقوف ہے" ایک لطیف قصہ سناتے ہیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ بے ہنری سے کیا تکلیف پہنچتی ہے اور اسی کے ساتھ وہ عورتوں کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور کہتے ہیں۔

> "پس سوائے پڑھنے لکھنے کے اور کیا تدبیر ہے کہ تمہاری عقلوں کو ترقی ہو بلکہ مردوں کی نسبت عورتوں کو پڑھنے کی زیادہ ضرورت ہے۔"

قصہ شروع ہوتے ہی اندازہ ہو جاتا ہے کہ نذیر احمد گھریلو زندگی کی طرف توجہ دلانا چاہتے ہیں اور اس میں عورتوں کی حالت (آخر عورتیں بھی تو آدمی ہیں) کا جائزہ پیش کر رہے ہیں۔ اسی کے ساتھ بیوقوف لڑکی کو سامنے لاتے ہیں جو بیاہ کے چوتھے یا پانچویں مہینے ہی میاں پر تقاضے شروع کر دیتی ہے کہ "تمہاری ماں بہنوں میں ہمارا گزارا نہیں ہوتا، ہم کو الگ مکان لے دو"۔ اس لڑکی کا بچپن ذلیل اور چھچھوری عورتوں کے درمیان گزرا ہے جن سے وہ ربط و محبت کا اظہار کرتی ہے۔ اس پر یہ مکالمہ آتا ہے:

> "میاں نے کہا تم نے بہت جھک مارا۔"

یہ سن کر وہ احمق عورت میاں سے بولی "دیکھو خدا کی قسم میں نے کہہ دیا ہے مجھ سے زبان سنبھال کر بولا کرو۔ نہیں تو پیٹ پیٹ کر اپنا خون کر ڈالوں گی۔ یہ کہہ کر رونے لگی اور اپنے ماں باپ کو کوسنا شروع کیا۔ الٰہی اس اماں ابا کا برا ہو کیسی کم بختی میں ڈھکیل دیا۔ مجھ کو اکیلا پا کر سب نے ستانا شروع کیا ہے۔ الٰہی میں مر جاؤں، میرا جنازہ نکلے اور غصے کے مارے پان کھانے کی پٹاری جو چارپائی پر رکھی تھی لات مار کر گرا دی۔ تمام کتھا چونا تو

شک پر گرا۔ اونی وریس کا لحاف پا کتی تہ کیا ہوا رکھا تھا چونے کے لگتے ہی اس کا تمام رنگ کٹ گیا۔ پٹاری کے گرنے کا غل سن کر سامنے کے دالان سے ساس دوڑیں دوڑی آئیں۔ ماں کو آتے دیکھا بیٹا تو دوسرے دروازے سے چل دیا لیکن اپنے دل میں کہتا تھا، ناحق میں نے بھڑوں کے چھتے کو چھیڑا۔ ساس نے آکر دیکھا تو چار پیسے کا کتھا، جو کل چھان پکا کر کلھیا میں بھر دیا تھا، سب گرا پڑا ہے۔ تو شک کتھے میں لت پت ہے۔ کاف چونے میں تربتر۔ بہو زار قطار رو رہی ہیں۔ آتے ہی ساس نے بہو کو گلے سے لگا لیا اور اپنے بیٹے کو ناحق بہت کچھ بُرا بھلا کہا۔ اتنی دل جوئی کا سہارا او تکھتے کو ٹھیلتے کا بہانہ ہوا۔ ہر چند ساس نے منت کی اور سمجھایا اس مکار عورت پر مطلق اثر نہ ہوا۔ ہم سایہ کی عورتیں رونے پیٹنے کی آواز سن کر جمع ہو گئیں۔ یہاں تک نوبت پہنچی کہ بخشو قلعی گر کی بیٹی زلفن سمدھیانے دوڑی گئی اور ایک ایک کی چار چار لگائیں۔ ان کی ماں بھی خدا کے فضل سے بڑی تیز تھیں۔ سننے کے ساتھ ڈولی پر چڑھ آ پہنچیں۔ بہت کچھ لڑیں جھگڑیں۔ آخر بیٹی کو ساتھ لے گئیں۔"[۱۰۲]

یہ گھریلو زندگی کا نہایت حقیقی و واقعیاتی منظر ہے اور جس زبان و لہجہ میں اسے لکھا گیا ہے وہ بھی حقیقی ہے۔ اسی لیے اردو میں واقعیاتی قصہ لکھنے کی باقاعدہ ابتدا مراۃ العروس سے ہوتی ہے۔ یہ منظر اپنے لہجے اور رنگ سے بھی پورے طور پر ڈرامائی ہے۔ بدسلیقہ لڑکیوں کے نخروں کا تاثر مکالے اور کردار کی حرکت سے سامنے آرہا ہے اور ایک اہم قصہ کھڑا ہو رہا ہے۔ اردو میں اس سے پہلے زندگی یعنی "آدمی کا حال" دیکھنے، غور کرنے اور اسے جوں کا توں پیش کرنے کی اس سے پہلے ایسی مثال نہیں ملتی۔ غور کیجیے تو "مراۃ العروس" کے ابتدائی تین صفحے ہی اردو میں ناول نگاری کا بیج بو دیتے ہیں۔

آگے بڑھیے تو اس لڑکی کے، جس کا سسرالی خطاب مزاج دار بہو اور نام اکبری خانم بتایا جاتا ہے اور بھی حالات ڈرامائی انداز میں سامنے آتے ہیں اور ہمارے سامنے "مزاج داری" اور پھوہڑپن کا وہ پورا نقشہ سامنے آجاتا ہے جو ہماری گھریلو زندگی میں ہمیں روز دکھائی دیتا ہے۔ جو باتیں الگ الگ پھوہڑ لڑکیوں میں نظر آتی ہیں وہ سب اکبری کی ذات میں جمع کر دی گئی ہیں۔ دوسری طرف اس کی بہن اصغری سامنے لائی جاتی ہے جو ہر بات میں اکبری کی ضد ہے۔ نذیر احمد جس بات پر زور دیتے ہیں وہ یہ ہے کہ اکبری کو گھر کا کوئی خیال نہیں ہے اور سسرال چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔ اس کے برخلاف اصغری اپنی سسرال کے ہر ہر کام کو دیکھتی اور اس کی اصلاح کرتی ہے۔ اس سلسلے میں ماما عظمت کی چال اور دھو کے بازیاں اور بنیے کے قرضے بڑھانے کا واقعیاتی قصہ رنگا رنگ مکالموں کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ ماما عظمت بھی ایک دلچسپ تجسم ہے۔ اس میں بددیانت ماماؤں میں جو جو عیب ہوتے ہیں وہ سب اس کی ذات میں یکجا کر دیے گئے ہیں۔ وہ خود اس طرح کی ملازماؤں کی ایک منفرد مثال ہے۔ اصغری کے ساتھ اس کی نند محمودہ بھی ہے اور پڑوس کی لڑکی حسن آرا بھی۔ یہ بھی سب مجسمے ہیں مگر اتنے دلچسپ نہیں ہیں جتنے اکبری اور ماما عظمت کے مجسمے ہیں۔ بیچ بیچ میں اکثر خطوط اور طویل وعظ بھی آتے ہیں اور پھر اکبری کا قصہ ایک جگہ آکر ختم ہو جاتا ہے اور اصغری کا تجسم اس کی کامیابیوں

کے واقعات کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ جیسے وہ ساری خرابیاں جو ایک بدسلیقہ پھوہڑ اور جاہل عورت میں ہوسکتی ہیں، اکبری کی ذات میں جمع کردی گئی ہیں اسی طرح وہ ساری خوبیاں جو سلیقہ مند، سگھڑ اور تعلیم یافتہ عقل مند عورت میں ہوسکتی ہیں، اصغری کی ذات میں جمع کردی گئی ہیں جس سے ایک گہرا تضاد سامنے آتا ہے اور پڑھنے والے میں اس تقابل سے گہری دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ یہی تضاد اس قصے کی جان اور اس کی مقبولیت کا راز ہے۔ نذیر احمد کی واعظانہ کوششیں ہر فقرہ سے عیاں ہیں جس سے وہ مقصد آگے بڑھتا ہے جسے سامنے رکھ کر انھوں نے یہ تمثیلی ناول تخلیق کیا ہے۔ یہاں وعظ کی بھی وہ نوعیت ہے جو اردو میں اس طور پر اس سے پہلے کبھی نہیں آئی یعنی وعظ کو تمثیلی قصے میں اس طرح تبدیل کرنا جس میں زندگی سے جڑی ہوئی واقعیت بھی ہو اور ڈراما بھی اور ساتھ ہی عورت، جس کے لیے یہ کتاب لکھی گئی ہے، اس پر بھی گراں نہ گزرے۔ یہ تمثیلی ناول اصغری اکبری کے قصے کے نام سے گھر گھر مقبول ہوا اور ماما عظمت کا تجسم بھی ضرب المثل ہوگیا۔ بقول ڈاکٹر احسن فاروقی ''یوں تو اس کتاب کا سبق ہندوستان کے مسلمانوں ہی کے لیے مخصوص معلوم ہوتا ہے مگر گہری نظر ڈالنے والوں کو یہاں مزاج داری اور تمیز داری کی دائمی قدریں ملتی ہیں اور ان پر دنیا کے ہر گوشے میں کامیاب زندگی کا دارومدار ہے۔''[۱۰۳]

(۲) بنات النعش (۱۸۷۲ء)

نذیر احمد کی یہ تصنیف ان کے پہلے ناول ''مراۃ العروس'' کے مقصد کا تکملہ ہے۔ ''مراۃ العروس'' میں خانہ داری اور تعلیم کے چند بنیادی و عینی تصورات کو ابھارا گیا تھا۔ ''بنات النعش'' میں ایک زندہ جیتے جاگتے کردار حسن آرا کی انہیں خطوط پر ایسی تعلیم و تربیت کی جاتی ہے کہ وہ خود ایک مثالی عورت بن جاتی ہے۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہوجاتی ہے کہ ان نئے تصورات کا اطلاق ہمارے اپنے معاشرے کی لڑکیوں پر کر کے انہیں ایسا سدھارا جاسکتا ہے کہ وہ خود دوسروں کے لیے ایک نمونہ، ایک مثال بن جائیں اور حقیقت بھی یہ ہے کہ اس دور میں ''مراۃ العروس'' نے بگڑے گھروں کو سنوارنے اور نئی نسل کے ذہن کو بدلنے میں اہم کردار ادا کیا۔ ''بنات النعش'' ایک طرح سے ''مراۃ العروس'' کے تصورات کی ''عملی مشق'' ہے جس میں ''تجربہ'' کو نذیر احمد نے عمل اور مثال سے، اُقلیدس کے مسئلے کی طرح، ثابت کیا ہے۔ اس دور میں مراۃ العروس اور بنات النعش کے اثرات کا اندازہ ان تحریروں سے کیا جاسکتا ہے جو نذیر احمد کی ان دونوں کتابوں کی تقلید میں لکھی گئیں۔ رشیدالنساء نے ۱۸۸۱ء میں ''اصلاح النساء'' کے نام سے جو ایک مقبول ناول لکھا اس میں بھی اعتراف کیا ہے کہ ''نذیر احمد کی کتاب پڑھنے سے عورتوں کو بڑا فائدہ پہنچا۔ جہاں تک ان کو (نذیر احمد کو) معلوم تھا انھوں نے لکھا اور اب جو ہم جانتے ہیں، اس کو انشاءاللہ تعالیٰ لکھیں گے۔ جب اس کتاب کو لڑکیاں پڑھیں گی تو مجھے خدا سے امید ہے کہ انشاءاللہ سب اصغری ہوجائیں گی شاید سو میں سے ایک اپنی بدقسمتی سے اکبری رہ جائے تو رہ جائے۔''[۱۰۴] ''بنات النعش'' میں اس معاشرے کی اکبری کو اصغری بنا کر رئیس زادی حسن آرا

کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ ''بنات النعش'' میں ''مراۃ العروس'' کے کردار اصغری، محمودہ اور حسن آرا موجود ہیں اور ''بنات النعش'' کے شروع میں جس طرح حسن آرا کو سامنے لایا گیا ہے وہ اسی مزاج و رنگ کا تعارف ہے جیسا ''مراۃ العروس'' میں اکبری کا پیش کیا گیا ہے۔ فرق یہ ہے کہ اکبری شادی کے بعد سسرال میں جو کچھ کرتی ہے وہ دلچسپ و ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ''بنات النعش'' میں حسن آرا، کی حرکتوں کو اس کی ماں کے گھر میں دکھایا گیا ہے۔

> ''حسن آرا کے مزاج کی رفتار ایسی بری پڑی تھی کہ اپنے ہی گھر میں سب سے بگاڑ تھا۔ نہ ماں کا ادب، نہ آپا کا وقر، نہ باپ کا ڈر، نہ بھائیوں کا لحاظ، نوکر ہیں کہ آپ نالاں ہیں، لونڈیاں ہیں کہ الگ پناہ مانگتی ہیں۔ غرض حسن آراہ سارے گھر کو سر پر اُٹھائے رہتی تھی۔'' [۱۰۵]

نذیر احمد نے ''بنات النعش'' کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ ''یہ کتاب اسی ''مراۃ العروس'' کا گویا دوسرا حصہ ہے۔ وہی بولی، وہی طرز ہے۔ مراۃ العروس سے تعلیم اخلاق و خانہ داری مقصود تھی، اس سے وہ بھی ہے مگر ضمناً اور معلوماتِ علمی خاصۃً'' [۱۰۶] نذیر احمد یہاں ناول کے واقعیاتی پہلوؤں کو برقرار رکھتے ہوئے، ڈرامائی انداز میں، اسے کہانی کا روپ دیتے ہیں اور پھر ان تمام موضوعات کو، جنھیں وہ لڑکیوں کو پڑھانا چاہتے تھے، مکالموں اور کہانیوں کا رنگ دے کر تسلسل کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ یہاں وہ (Object Lesson) کا جدید طریقہ تعلیم استعمال کرتے ہیں۔ بیچ بیچ میں حکایات و لطائف بھی آتے ہیں جن سے پڑھنے والوں میں شوق پیدا ہوتا ہے اور اس طرح وہ نئے تصورات کے بیج نئی نسل کے ذہن میں بو دیتے ہیں۔ جیسے آج کل نصابی کتابوں کے الگ الگ سبق ہوتے ہیں، اسی طرح نذیر احمد نے یہاں مکالمہ کا انداز اختیار کر کے باتوں باتوں میں لڑکیوں کو تعلیم دی ہے مثلاً ''بنات النعش'' میں جو موضوعات آئے ہیں ان کی نوعیت یہ ہے۔

تکلفات موجبِ زحمت ہیں اور آرام طلبی باعثِ کلفت۔ صبح خیزی۔ پڑھنے کے فائدے سن کر حسن آرا کے دل میں شوق کا پیدا ہونا۔ مسیح الملک ایک بے رحم امیر کی حکایت۔ حسن آرا نے پڑھنا شروع کیا۔ مکتب کی لڑکیوں نے مل کر پکوان تلا۔ علم جرثقیل کا تذکرہ۔ خیرات دے کر احسان جتانا۔ حساب کی دلچسپ باتیں۔ زمین کی کشش۔ سمندر کے منافع۔ انگریزوں کا حال۔ علم تاریخ کا تذکرہ۔ چاند گہن اور سورج گہن کا بیان۔ یہ سارے سبق مکالموں کے انداز میں ہیں۔ آخر میں حسن آرا کا مکتب سے رخصت ہونا کا عنوان آتا ہے اور یہاں نذیر احمد بتاتے ہیں کہ حسن آرا نے کیا کیا پڑھا، کیا کیا سیکھا اور اب وہ کیا سے کیا بن گئی ہے اور آخر میں یہ جملے آتے ہیں:

> ''دعا کے بعد استانی جی نے اُٹھ کر حسن آرا کو گلے لگا کر پیار کیا اور آہستہ آہستہ کوئی دعا پڑھ کر حسن آرا پر دم کی اور دروازے تک ساتھ لے جا کر پالکی میں سوار کرا دیا اور مجلس تمام

ہوئی۔" [۱۰۷]

"بنات النعش" کا طرزِ ادا وہی ہے جس سے ہم آج نذیر احمد کو پہچانتے ہیں اور جس کا مطالعہ آگے آئے گا۔ تسلسلِ بیان اور مکالمے اس ناول کی انفرادیت ہیں۔

(۳) توبۃ النصوح:

نذیر احمد نے "بنات النعش" کے دیباچے میں لکھا تھا کہ "تعلیم دین داری کا ایک مضمون اور رہ گیا ہے، اگر حیاتِ مستعار باقی ہے تو انشاء اللہ بشرطِ خیریت اگلے سال تک وہ بھی ایک کتاب کے پیرائے میں پیش کش ناظرین کیا جائے گا" [۱۰۸] یہ کتاب "توبۃ النصوح" کے نام سے ۱۸۷۴ء میں شائع ہوئی۔ "توبۃ النصوح" کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ جس قسم کی تصنیف کو وجود میں لانے کے لیے "مراۃ العروس" پہلا قدم تھا، وہ یہاں ایک ایسی خاص ہیئت اور زور اختیار کر لیتی ہے جس سے پورا نقش، اثر و تاثیر کے ساتھ، اُبھر آتا ہے۔ کتاب کا نام قرآنِ مجید سے لیا گیا ہے جہاں مخلصانہ توبہ کے معنی میں "توبۃً نصوحا" کے الفاظ موجود ہیں۔ مولانا روم نے بھی اپنی مثنوی میں ایک نصوح اور اس کی توبہ کا قصہ سنایا ہے۔ اس طرح یہ کتاب بہترین مذہبی و ادبی روایت سے متعلق ہو جاتی ہے۔ اس میں انسان کی زندگی کے ایسے مسئلے کو موضوع بنایا گیا ہے جو آفاقی و عالمگیر ہے۔ نذیر احمد نے اپنے موضوع و مقصد کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> "اس کتاب میں انسان کے اس فرض کا مذکور ہے جو تربیتِ اولاد کے نام سے مشہور ہے۔ اس کتاب کے تصنیف کرنے سے مقصودِ اصلی یہ ہے کہ اس فرض کے بارے میں جو غلط فہمی عموماً لوگوں سے واقع ہو رہی ہے اس کی اصلاح ہو اور ان کے ذہن نشین کرا دیا جائے کہ تربیتِ اولاد صرف اسی کا نام نہیں کہ پال پوس کر اولاد بڑا بڑا کر دیا... بلکہ ان کے اخلاق کی تہذیب، ان کے مزاج کی اصلاح، ان کے عادات کی درستی، ان کے خیالات اور معتقدات کی تصحیح بھی ماں باپ پر فرض ہے .." [۱۰۹]

اسی کے ساتھ نذیر احمد تربیتِ اولاد کے اخلاقی درس میں مذہب کا شمول ضروری سمجھتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ:

> "ارادہ یہی تھا کہ بلا تخصیصِ مذہب تلقینِ حسنِ معاشرت اور تعلیم نیک کرداری و اخلاق کی ضرورت لوگوں پر ثابت کی جائے لیکن نیکی کو مذہب سے جدا کرنا ایسا ہے، جیسے کوئی شخص روح کو جسد سے یا بو کو گل سے یا نور کو آفتاب سے یا عرض کو جوہر سے یا ناخن کو گوشت سے علیحدہ اور منفک کرنے کا قصد کرے " [۱۱۰]

قصہ نصوح کے خواب سے شروع ہوتا ہے۔ خواب جو نصوح نے دیکھا تمام قصے کی جان ہے۔ حشر اور اعمال نامہ اور حسابِ قبر کی تکلیف اور دوزخ کا عذاب یعنی قیامت کے حالات، جن کا وہ اپنے مذہب اسلام کے مطابق معتقد تھا، خواب میں اس کو واقعاتِ نفس الامری دکھائی دیے۔ جاگا تو خائف و ہراساں، بیدار ہوا تو

ترساں ولرزاں"[۱۱۱] خاص چیز اس خواب میں یہ ہے کہ نصوح حشر کے میدان میں اپنے باپ کو دیکھتا ہے جس کے ہاتھ میں اس کا اعمال نامہ ہے۔ باپ کا اعمال نامہ دیکھتا ہے تو تھرا اُٹھتا ہے۔ "شرک اور کفر اور نافرمانی، ناشکری اور بغاوت اور بے ایمانی، کبرونخوت، دروغ وغیبت، طمع وحسد، مردُم آزاری، نفاق وریا، حب دنیا، کوئی الزام نہ تھا کہ اس میں نہ ہو"۔ باپ اس فردِ جرم کے تعلق سے طویل بیان دیتا ہے۔ ایسا ہی وعظ "مراۃ العروس" میں بھی آیا ہے مگر وہاں وہ قصہ سے الگ ایک چیز ہے اور یہاں وہ قصہ اور اس کے مرکزی کردار یعنی نصوح سے اسے پورے طور پر وابستہ کرنے کا گر سیکھ گئے ہیں۔ یہاں سارا فلسفۂ اسلام، جس طرح نذیر احمد اسے سمجھتے ہیں، بیان میں آ گیا ہے۔ خدا کہتا ہے: "نعمت و مال و دولت جو ہم نے تجھ کو عطا کی تھی تو نے تکلفات لایعنی اور نمود و نمائش کی غیر ضروری چیزوں میں بہت کچھ تلف کی اور جو شخص اس کے حاجت مند تھے ترستے کے ترستے رہ گئے"۔ "تو نے درماندگی کا نام خدا رکھ چھوڑا تھا۔ جب تک سعی و تدبیر سے کام چلا سکتا تجھ کو ہرگز پروا نہیں ہوتی تھی کہ خدا بھی کوئی چیز ہے اور انتظام دنیا میں اس کو بھی کچھ دخل ہے مگر جب تو عاجز و درماندہ ہوتا تھا تب خدا کو یاد کرتا تھا ..... انسان خدا کو معبود نہیں گردانتا اور عالم اسباب میں رہ کر اسباب پرست ہو جاتا ہے۔ خدا کی عنایات جاری رہتی ہیں مگر انسان کو نجات کا خیال نہیں ہوتا۔ اے کاش زندگی میں تجھے اس کی اتنی بھی پروا ہوتی جیسے اُردو پر سفیدی"۔ اسی قسم کے خیالات کو وہ نماز سے جوڑ دیتے ہیں اور خدا کہتا ہے "اے کاش زندگی میں تجھ کو نماز کے قضا ہونے کا اتنا ہی رنج ہوتا جتنا کہ ایک مٹی کے پرانے آب خورے کے ٹوٹ جانے کا ہوتا تھا۔ اب اس ندامت کا کچھ ماحصل نہیں ہے۔ اس واسطے کہ یہ دار الجزا ہے، دار العمل نہیں۔ محسوس ہوتا ہے کہ نماز ہی وہ نقطہ ہے جس سے سارا عقیدہ درست ہو جائے گا۔"

قصہ کو شروع کرنے کے لیے نصوح کا یہ خواب اور اس میں یہ وعظ ایک کارگر ترکیب ہے اور اردو ادب میں ساخت و تعمیر (Construction) کی پہلی مثال ہے۔ اس ابتدا سے سارا قصہ فوارے کی طرح نکلنے لگتا ہے۔ خواب سے بیدار ہو کر نصوح کے ذہنی انتشار کی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ شک کے عالم میں جو ذہن کی کیفیت ہوتی ہے، اس کی تحلیل کی یہاں ابتدا ہو جاتی ہے۔ دوسری فصل میں نصوح اور فہمیدہ کے درمیان بات چیت کا منظر سامنے آتا ہے اور یہاں یہ طے ہو جاتا ہے کہ نصوح (شوہر) لڑکوں کی اصلاح کریں گے اور فہمیدہ (بیوی) لڑکیوں کی۔ سب سے پہلے چھوٹے بچوں کی اصلاح کا کام شروع ہوتا ہے۔ تیسری فصل میں فہمیدہ اپنی بیٹی حمیدہ سے بات چیت نصوح کو بتاتی ہے۔ یہاں سات آٹھ برس کی بچی نماز کے بارے میں سوالات کرتی نظر آتی ہے۔ اس میں عام بچی کی معصومیت ضرور ہے مگر بعض مقامات پر اس کی بساط سے باہر کی باتیں بھی کہلوا دی گئی ہیں اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ دین کو پورے طور سے سمجھتی ہے اور اس پر عمل کے لیے تیار ہے۔ نصوح کا یہ کہنا کہ "مذہب میں بڑی عمدگی اور خوبی تو یہی ہے کہ وہ ایسی باتوں کی تعلیم کرتا ہے جن کو ہر شخص سمجھ سکتا ہے۔" چوتھی فصل میں نصوح چھوٹے بیٹے سلیم سے گفتگو کرتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ سلیم بہت کچھ سدھر

چکا ہے اور حضرت بی اور ان کے لڑکوں کے اثر نے پہلے ہی اسے اس راہ پر لگالیا ہے جو نصوح اسے دکھانا چاہتا ہے۔ یہاں انسانیت واخلاق کا پہلو تو نمایاں ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ سر منڈانے کو بھی بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ پانچویں فصل میں فہمیدہ اور اس کی بیٹی نعیمہ کی لڑائی کا بیان آتا ہے۔ نعیمہ مراۃ العروس کی اکبری کی طرح کی لڑکی ہے۔ اس کی لڑائی نماز پڑھنے پر ہوتی ہے جس کو وہ اُٹھک بیٹھک کہتی ہے۔ چھٹی فصل میں نصوح اپنے منجھلے بیٹے علیم کی اصلاح کرتا نظر آتا ہے۔ اس کو عیسائی پادری نے راہ پر لگایا ہے اور انسانی ہمدردی کا جذبہ اس میں اتنا پیدا کر دیا ہے کہ وہ اپنی ٹوپی بیچ کر خان صاحب کی مدد کرتا ہے۔ ساتوین فصل میں نصوح اور بڑے بیٹے کلیم کی کش مکش سامنے آتی ہے جو اس قصے کی خاص کش مکش ہے۔ کلیم کو پہلے منجھلا بھائی اور پھر ماں سمجھاتی ہے مگر وہ باپ کے پاس جانے سے انکار کرتا ہے۔ وہ اس تہذیب میں رچا ہوا ہے جو مغلیہ سلطنت کے آخری دور میں موجود و رائج تھی۔ یہاں دونوں چھوٹے بھائی بڑے بھائی کلیم کو سمجھاتے ہیں اور کلیم اس تہذیب کی خوبیاں گنواتا ہے۔ ماں بھی اس بات چیت میں شریک ہوتی ہے لیکن کلیم اپنی جگہ سے ٹس سے مس نہیں ہوتا۔ وہ اس تہذیب کا اسی طرح مداح رہتا ہے جس طرح پہلے تھا۔ آٹھویں فصل میں نعیمہ کو اس کی خالہ زاد بہن صالحہ راہِ راست پر لے آتی ہے۔ نویں فصل میں کلیم ناخوش ہو کر گھر چھوڑ کر چلا جاتا ہے اور نصوح اس کا تکلف خانہ، جو عشرت منزل اور خلوت خانہ کے نام سے دو کمروں پر مشتمل تھا اور اس میں موجود کتابوں کو جلوا دیتا ہے۔ ان کمروں کی آرائش و زیبائش کی جو جزئیات نذیر احمد نے یہاں درج کی ہیں وہ خاص طور پر دلچسپ ہیں۔ یہ فصل اصلاحی لحاظ سے پہلی فصل سے اس لیے کم اہم نہیں ہے کہ یہاں وہ ساری چیزیں سامنے آتی ہیں جن کا ترک کرنا واجب ہے۔ دسویں فصل میں قصہ نصوح کے گھر سے باہر نکل آتا ہے۔ کلیم کی مرزا ظاہر دار بیگ سے ملاقات، اس کا پکڑا جانا اور باپ کا رہا کرانا۔ پھر فطرت سے ملاقات ہونا، اس کے ہاتھ جائیداد بیچ کر گل چھرے اُڑانا اور پھر باپ کی خوشامد کر کے چھٹکارا پانا۔ اس سے قصہ طویل ضرور ہو جاتا ہے مگر یہ فصل قصے کے رنگ و آہنگ میں تنوع و تہ داری پیدا کرتی ہے۔ گیارھویں فصل میں کلیم ریاست دولت آباد میں جا کر قصیدہ لکھتا ہے تا کہ دربار تک رسائی ہو سکے لیکن معلوم ہوتا ہے کہ ریاست کی بساط اُلٹ گئی ہے اور ریزیڈنٹ نے امور ریاست کا اہتمام ایک کمیٹی کو تفویض کر دیا ہے۔ وہ صدر اعظم سے ملتا ہے جو ایک بوڑھے سے مولوی ہیں۔ وہ اسے ریاست کی فوج میں بھرتی کر لیتے ہیں۔ یہاں جو مکالمہ کلیم اور صدر اعظم کے درمیان ہوتا ہے وہ بہت دلچسپ ہے اور کلیم کے مزاج و کردار کو نمایاں کرتا ہے۔ نذیر احمد نے جو زبان یہاں مکالموں میں استعمال کی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ فی الواقع پیدائشی قصہ نویس تھے اور زبان و بیان پر انھیں پوری قدرت حاصل تھی۔ یہاں ٹھاکروں سے ماحصل کی قسط وصول کرنے کے معرکہ میں وہ بری طرح زخمی ہو جاتا ہے اور مردوں کی طرح چار کہاروں پر لاد کر دہلی لایا جاتا ہے جہاں وہ نعیمہ کے گھر اترتا ہے۔ یہاں دسویں فصل کی تکرار ہے اور کلیم کے حالات کو غلو کی حد تک پہنچا دیا گیا ہے۔ اس آخری باب میں ایک طرف نعیمہ کے سدھر

جانے اور پھر سے گھر آباد ہونے اور ساتھ ہی کلیم کے مرنے اور اس کی آخری وقت کی حالت کا بیان ہے۔ وہ تہذیب، جس کا کلیم پروردہ تھا، مر چکی تھی۔ دولت آباد کی ریاست کی چوکھٹ پر اب انگریز ریزیڈنٹ بیٹھا تھا۔ اس تہذیب کی ہر چیز کی طرح قصیدہ گوئی بھی بے معنی ہو چکی تھی۔ اب باغی کلیم پچھتاوے میں مبتلا ہے اور بستر مرگ پر کہتا ہے

> ''غالباً میری زندگی دوسروں کے لیے نمونہ عبرت ہوگی۔ گو اپنی زندگی سے میں خود مستفید نہیں ہوا لیکن اگر دوسروں کو کچھ نفع پہنچے تو میں ایسی زندگی کو رائگاں اور عبث نہیں کہہ سکتا۔
>
> ؏ ..... من نہ کردم شما حذر بکنید۔''

کلیم اپنی شکست کو تسلیم کر چکا ہے اور بدل چکا ہے۔ کیا ہم کلیم کو ''المیہ ہیرو'' کہہ سکتے ہیں؟ کلیم کے باطن کی اس تبدیلی کو نہ صرف کلیم بلکہ سب دوسرے بھی محسوس کرتے ہیں اور ناول نگار کے قلم سے یہ الفاظ نکلتے ہیں:

> ''اس میں شک نہیں کہ اگر کلیم بچ جاتا تو وہ نیکی اور دین داری میں اپنے سب بھائیوں پر سبقت لے جاتا۔ اس نے مصیبتیں اُٹھا کر اپنی رائے کو بدلا تھا اور آفتیں جھیل کر تنبہ حاصل کیا تھا۔ پس وہ مجتہد تھا اور دوسرے مقلد۔ وہ محقق تھا اور دوسرے ناقل۔ اس کا سا انجام خدا سب کو نصیب کرے۔''

ترتیب پلاٹ میں گیارھویں باب میلوڈراما سا معلوم ہوتا ہے۔ میلوڈراما اس جذبات پرستانہ ڈرامے کو کہتے ہیں جس میں واقعات شورش انگیز ہوں اور انجام خوشگوار ہو۔ اس باب کی شمولیت سے ''توبۃ النصوح'' نہ صرف نصوح کی بلکہ کلیم کی بھی توبہ ہو جاتی ہے۔ اس سے زندگی کا ایک مربوط نقشہ سامنے آتا ہے جو مذہب کے موضوع کے تحت بنایا گیا ہے۔ ناول کی واقعیت کی پہلو داری بے شک یہاں نہیں ہے۔ یہاں مذہب کو موضوع بنانے کے باعث واقعیت بھی تمثیلی ہو گئی ہے۔ ہر طرف مذہب اور اس سے متعلق باتیں لکھی گئی ہیں۔ سلیم اور حضرت بی بی سے عام لوگوں کی مذہبی حالت کی تصویر اُجاگر ہوتی ہے۔ علیم کے قصے سے عیسائیوں کی مذہبی کوشش کے اچھے اثر کا حال سامنے آتا ہے۔ علیم اپنی ٹوپی بیچ کر جو آڑے وقت میں خان صاحب کی مالی مدد کرتا ہے اس سے مسلمانوں اور بنیوں کے درمیان کش مکش کا واقعیاتی نقشہ سامنے آتا ہے۔ نعیمہ کے حالات سے گھریلو پھوہڑ پن اور مذہب سے بیزاری کا حال کھلتا ہے۔ کلیم کی زندگی اس کلچر کا نمونہ ہے جس پر مسلمانوں کو ناز تھا۔ نذیر احمد دین اور اخلاق دونوں کے زاویہ نظر سے اسے بربادی کا سبب دکھاتے ہیں۔ کلیم کی زندگی بھی اسی لیے برباد ہو گئی۔ کلیم کی شاعری بھی ایک اندھا پن ہے جو اسے ظاہر بیگ کی ظاہر داری اور فطرت کی چال بازی سے نہیں بچا سکتی۔

ڈاکٹر احسن فاروقی مراۃ العروس اور توبۃ النصوح اور دوسرے ناولوں کو ناول نہیں تمثیل کہتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اس ناول کے سب کردار کسی ایک صفت کا مجسمہ ہیں جس کا اظہار ان کے ناموں سے ہوتا

ہے۔ نصوح نصیحت کا مجسمہ ہے، سلیم اور علیم، فہمیدہ اور حضرت بی اپنے نام کے مجسمے ہیں لیکن نعیمہ اور کلیم دونوں ''ٹائپ'' ہیں مثلاً جب نعیمہ کی ماں فہمیدہ دوبارا سے کفر بکنے پر ٹوکتی اور طمانچہ مارنے کی دھمکی دیتی ہے اور وہ پھر بھی وہی بات کہتی ہے تو یہ صورتِ حال اور مکالمہ اتنا واقعیاتی ہے کہ ہم ناموں کے تعلق سے تمثیل کو بھول جاتے ہیں۔ کلیم مسلمانوں کی اس خاص تہذیب کا ٹائپ ہے جس کی اصلاح سرسید اور نذیر احمد دونوں کا مقصدِ اول تھا۔ مرزا ظاہردار بیگ اپنے نام اور فعل سے ظاہرداری کی تجسیم ہے لیکن اس قسم کے لوگ اس وقت بھی سوسائٹی میں موجود تھے اس لیے یہ کردار تمثیلی ہوتے ہوئے بھی واقعیاتی اور واقعیاتی ہوتے ہوئے بھی تمثیلی ہیں۔ نذیر احمد کے ناولوں کو ایسے ناول کہہ سکتے ہیں جن میں تمثیل تو موجود ہے لیکن ناول کی بنیادی صفت یعنی زندگی اور سماج سے رشتہ اور واقعیاتی رنگ ہونے کی وجہ سے ہم انھیں ناول کے علاوہ اور کچھ نہیں کہہ سکتے اور وہ اسی لیے جدید معنی میں اردو کے پہلے ناول نگار ہیں۔

''توبۃ النصوح'' میں نذیر احمد کے مقاصد اور تمام موجود رجحانات نے ایک تخیلی صورت اختیار کر لی ہے اور اسی لیے یہ تصنیف فن کے اعتبار سے اردو کے افسانوی ادب میں ایک شاہکار کا درجہ رکھتا ہے۔ نذیر احمد کی دوسری تخیلی تصانیف، جو اِس سے پہلے اور اس کے بعد لکھیں گئی ان میں وہ قوت، وہ توانائی محسوس نہیں ہوتی جو توبۃ النصوح میں محسوس ہوتی ہے۔ دلّی کی زندگی کے واقعیاتی نقشے اور ظاہردار بیگ جیسے زندہ تجسم (Personification) اسے دوام بخشتے ہیں۔ اس میں ایسا ربط، ایسا تسلسل ہے، اس کا اندازِ بیان اور مکالمے ایسے ڈرامائی، جان دار اور برمحل ہیں اور اس کی ہیئت اس قدر چست ہے کہ آج بھی وہ دلچسپی سے پڑھا جاتا ہے۔ توبۃ النصوح ہمارے ادب کی تاریخ میں ایک کلاسیک کا درجہ رکھتا ہے۔

''توبۃ النصوح'' کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ ناول ڈینیل ڈی فو (Daniel Defoe) کے ناول The Family Instructer سے ماخوذ ہے۔ ان دونوں کے تقابلی مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ نذیر احمد کے سامنے یہ ناول تھا لیکن جس طرح نذیر احمد نے ''توبۃ النصوح'' کی بناوٹ کی ہے اور جس طرح مسلم معاشرے کی حقیقی معاشرتی زندگی سے اس کی تعمیر کی ہے وہ بالکل نئی اور اچھوتی ہے۔ ڈی فو کے ہاں صرف مذہبی عقائد ہیں۔ نذیر احمد کے ہاں واقعیاتی زندگی کی حقیقی جھلکیاں اور تصویریں ہیں۔ اس ناول کے موضوع یعنی تربیتِ اولاد اور مذہبی تعلیم اور اس کے کئی واقعات سے وہ متاثر ضرور ہیں لیکن نذیر احمد کے سارے کردار اور ان کے واقعات کا تعلق براہِ راست دہلی میں موجود سماجی زندگی اور نذیر احمد کے اپنے تجربات و مشاہدات سے ہے۔ افتخار احمد صدیقی نے لکھا ہے کہ ''توبۃ النصوح اور فیملی انسٹرکٹر کی مشابہت محض سطحی اور سرسری ہے۔'' [۱۱۲] اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''ڈی فو کا موضوع مذہب ہے اور نذیر احمد کا موضوع زندگی ہے۔ ڈی فو نے اپنے ناول کو عیسائیت کی تبلیغ کا ذریعہ بنایا اور نذیر احمد نے اسلامی فکر کی روشنی میں معاشرتی حالات کا جائزہ لیا اور دین کی اعلیٰ اقدار کو خانگی زندگی میں رچا بسا کر پیش کیا ..... سر ولیم میور نے انگریزی ترجمے کے دیباچہ میں لکھا

کہ توبۃ النصوح ہمیں مذہب اسلام کی اعلیٰ قدروں اور نیکی کو فروغ دینے اور بدی کے مٹانے کے رجحانات سے آگہی بخشتی ہے۔ درحقیقت اس قصہ کا مذہبی سانچا بے مثال ہے سماجی اور خانگی زندگی میں مذہب کو ایک فعال عنصر کی حیثیت سے پیش کرنا مسلمان مصنفین کے لیے اچھوتا موضوع ہے۔ انیسویں صدی کے مسلم معاشرے کے بہت سے روشن و تاریک پہلو، امیروں اور امیر زادوں کے مشاغل، نچلے طبقوں کی اقتصادی مشکلات، جاگیرداری عہد کی فرسودہ روایات اور ایک نئی تہذیب کے ابھرتے ہوئے نقوش ہمیں جابجا نظر آتے ہیں۔"[۱۱۳] نذیر احمد نے "انگریزی قصے میں جو تصرفات کیے اور جس خوبی سے اسے اپنے عہد کے معاشرتی حالات کے سانچے میں ڈھالا، اس سے ان کے گہرے معاشرتی و فنی شعور کا پتا چلتا ہے۔ جس طرح شیکسپیئر نے پیش پا اُفتادہ کہانیاں لے کر انھیں اپنے ڈراموں میں کہیں کا کہیں پہنچا دیا ہے، اسی طرح نذیر احمد نے ڈی فو کے مدھم اور ادھورے نقوش میں ایک نئی جان ڈال دی ہے۔"[۱۱۴]

(۴) فسانۂ مبتلا المقلب بہ محصنات ۱۸۸۵ء:

فسانۂ مبتلا کا موضوع (Theme) تعددِ ازدواج اور اس کے خراب نتائج ہیں۔ اس کا ہیرو، جس کو شروع ہی سے بداطوار دکھایا گیا ہے، پانچ بہنوں کا اکلوتا بھائی ہے جسے گھر کی عورتوں کے لاڈ پیار نے بگاڑ دیا ہے۔ اسے اپنے حسنِ صورت کا شروع ہی سے احساس تھا۔ فیضانِ مکتب سے اس میں عاشق مزاجی کی صفت بھی پیدا ہوگئی۔ فارسی شاعری کی تعلیم نے اس میں اور بگاڑ پیدا کیا۔ مدرسے میں جا کر برے لڑکوں کی صحبت میں اور بھی آوارہ ہو جاتا ہے۔ ناول میں اس کے جو حالات بیان کیے گئے ہیں ان کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے نام کی صفت کے حلقے سے نکل کر بحیثیت کردار ایک "ٹائپ" کا روپ دھار لیتا ہے۔ توبۃ النصوح کا کلیم بھی مبتلا کی طرح اپنا وقت اور روپیہ ضائع کرتا تھا مگر فرق یہ ہے کہ کلیم ذہنی عیاشی میں مبتلا تھا، شاعر تھا اور صاحبانِ ذوق میں وقت خراب کرتا تھا۔ اس کے برخلاف مبتلا پست عیاشی میں پڑ جاتا ہے۔ اس کے گھر میں جو رنگ رلیاں دکھائی گئی ہیں وہ اس وقت کے رئیس زادوں میں عام چیز تھی۔ نذیر احمد کے ہر ناول کی طرح یہاں بھی ایک مصلح مبتلا کے چچا میر متقی کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ وہ مبتلا کے گھر پر جج سے ایسے وقت میں واپس پہنچتے ہیں جب وہاں ناچ رنگ کی محفل گرم تھی۔ ان کے آنے کے بعد محفل برہم ہو جاتی ہے اور چچا میر متقی کی نصیحت اپنا اثر دکھاتی ہے۔ اصل قصہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب مبتلا لکھنؤ کی ایک خانگی کے دامِ محبت میں پھنس جاتا ہے۔ اس عورت کا نام ہریالی ہے اور یہ بھی لکھنؤ کی خانگیوں کا ایک ٹائپ ہے۔ نک سکھ سے درست، تہذیب یافتہ و شائستہ۔ پیشے سے زیادہ گھر بیٹھ جانے کو تیار۔ مبتلا کی ایک بیوی غیرت بیگم پہلے سے موجود ہے جو میر متقی کی بھانجی ہے اور جس کے دو بھائی سید ناظر اور سید حاضر ہیں جو اس ناول کی کش مکش کو آگے بڑھاتے ہیں۔ غیرت بیگم حددرجہ، ضدی، پھوہڑ اور گاؤدی ہے۔ مبتلا اسے پسند نہیں کرتا اور ہریالی سے شادی کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ شادی سے پہلے مبتلا اور عارف کے درمیان ایک طویل مکالمہ تعددِ نکاح کے بارے میں ہوتا ہے۔

اس میں قرآن مجید کی اس آیت کا حوالہ بھی آتا ہے جس میں چار شادیوں کی اجازت دی گئی ہے۔ عارف اس اجازت کو "عقل" سے ہم آہنگ کر کے یہ ثابت کرتا ہے کہ دو شادیاں نہیں کرنی چاہئیں۔ مبتلا کو اپنی دھن ہے اور وہ اس کے اپنے معنی لیتا ہے۔ آخر عارف عاجز آ جاتا ہے اور کہتا ہے "اب حقیقت میں میری تمھاری ملاقات لاحاصل ہے مگر میں اتنا کہے دیتا ہوں کہ تم اپنے حق میں اچھا نہیں کرتے۔ افسوس ہے کہ تم نے مجھ کو جناب میر متقی صاحب سے شرمندہ کیا۔ یہ کہہ کر عارف بہ کمال ناراضامندی اُٹھ کر چلا گیا" [۱۱۵] اور مبتلا ہریالی سے شادی کر لیتا ہے اور اسے نوکرانی بتا کر گھر میں لے آتا ہے۔

یہاں نذیر احمد غیرت بیگم کی بدسلیقگی، پھوہڑپن، نادانی اور جہالت کا ایک ایسا واقعیاتی نقشہ کھینچتے ہیں کہ اس دور کی پھوہڑ گھریلو عورت کی پوری تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ وہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ خاندانی عورتوں کے اس روپ کی وجہ سے لوگ کوٹھوں پر جاتے اور بار بار شادیاں کرتے تھے۔ خانگی عورتیں اپنے سلیقے، تہذیب اور شائستگی سے مردوں کو اپنا گرویدہ بنا لیتی تھیں۔ ہریالی کا سنگھار کر کے سامنے آنا غیرت بیگم کو شاق گزرتا تھا اور روز جھگڑا ہوتا تھا۔ آخر کار ایک دن غیرت بیگم رُوٹھ کر اپنے میکے چلی جاتی ہے اور مقدمہ چلانے کا سوچتی ہے مگر اس کے دونوں بھائی سید ناظر و سید حاضر اسے سمجھا کر میاں کے ساتھ رہنے پر آمادہ کر لیتے ہیں۔ سوکنوں کے درمیان جھگڑوں کا بیان واقعیاتی ہے۔ جھگڑوں سے تنگ آ کر مبتلا ہریالی کو دوسرے مکان میں منتقل کر دیتا ہے۔ اسی عرصے میں ہریالی امید سے ہو جاتی ہے اور غیرت بیگم اپنی ماما سے اسے سنکھیا دلوا دیتی ہے۔ مقدمہ کوتوالی میں جاتا ہے مگر ناظر کی تدبیر سے سب معاملہ درست ہو جاتا ہے مگر اس میں مبتلا کا دیوالہ نکل جاتا ہے۔ غیرت بیگم کی ساری جھلکیاں حد درجہ واقعیاتی ہیں جن سے اس دور کی خاندانی جاہل عورتوں کی سچی واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ اب جیسے ہی پیسے کی تنگی ہوئی ہریالی کے تیور بھی بدل گئے۔ ایک طرف سنکھیا دینے کا فساد، دوسری طرف دونوں بیویوں کے جھگڑے اور مالی تنگی سب نے مل کر مبتلا کو اَدھ موا کر دیا۔ مبتلا نے تنگ آ کر دونوں گھروں میں رہنا چھوڑ دیا۔ دونوں گھر برباد ہو گئے۔ سارے دن وہ منھ اوندھائے چارپائی پر پڑا رہتا۔ اپنی تباہی کا خیال ذرا دیر کو اس کے دل سے نہ جاتا۔ اپنے پچھلے وقتوں کو یاد کرتا تو چہرے پر بشاشت آ جاتی اور پھر مردنی چھا جاتی۔ اسی حالت زار میں اسے دل کا دورہ پڑا اور بغیر تکیے اور بچھونے کے کھرے پلنگ پر تڑپ تڑپ کر سرد ہو گیا۔ اس وقت کوئی موجود نہیں تھا۔ جب پرانا نوکر واپس آیا تو مبتلا کو مردہ پایا۔ ہریالی سب مال و اسباب لے کر چمپت ہو گئی اور چھ مہینے بعد غیرت بیگم بھی اس صدمہ سے تمام ہو گئی۔

مبتلا کی موت توبۃ النصوح کے کلیم سے مختلف ہے۔ کلیم کے لیے کہا جاتا ہے کہ "اگر زندہ ہوتا تو نیکی اور دین داری میں اپنے سب بھائیوں پر سبقت لے جاتا۔ وہ مجتہد ہوتا اور دوسرے مقلد"۔ لیکن ناول نگار نے مبتلا کے بارے میں لکھا کہ مبتلا نے "ایک حسن پرستی کے پیچھے دنیا میں کیا کیا سختیاں اُٹھائیں کہ خدا دشمن کو بھی نصیب نہ کرے   مرنا تو سبھی کا قابلِ افسوس ہے مگر نہیں تو مبتلا کا۔ اس کا جینا قابلِ افسوس تھا اور مرنا قابلِ

> خوشی کیوں کہ مرکر وہ دنیا کی مصیبتوں سے چھوٹ تو گیا۔ بے چارہ مصیبت کا مارا حسنِ صورت کا بہت فریفتہ تھا۔ خدا اسے جنت میں بہت سی حوریں دے بشرطے کہ غیرت بیگم اور ہریالی کی طرح آپس میں نہ لڑیں‘‘[۱۱۶]

نذیر احمد نے مبتلا کا ایک مرثیہ بھی لکھا ہے جو ناول کے آخر میں شامل ہے۔

’’فسانہ مبتلا‘‘ کے کرداروں میں کوئی تمثیلی کردار نہیں ہے۔ قصہ مربوط ہے۔ طرز ادا اور زبان و بیان چست و برمحل ہیں۔ لمبے لمبے وعظ بھی آتے ہیں جن سے اصلاح کا کام لیا جاتا ہے۔ جزئیات نگاری کمال درجے کی ہے۔ اس میں گھریلو زندگی کی ایسی جیتی جاگتی تصویریں ملتی ہیں جو ناول میں جان ڈال دیتی ہیں۔ آج بھی اسے پڑھیے تو عبارت کی روانی، زورِ بیان، نکھری ستھری بامحاورہ ٹکسالی زبان ہمیں متاثر کرتی اور دل میں اتر جاتی ہے۔

(۵) ابن الوقت (۱۸۸۸ء)

’’ابن الوقت‘‘ ’’توبۃ النصوح‘‘ سے زیادہ ضخیم ناول ہے۔ اس کی ہیئت بھی ڈھیلی ڈھالی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو بنیادی طور پر یہ ایک سیاسی ناول ہے جس میں نذیر احمد نے ان تمام مسائل کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے جن سے ان کا دَور دوچار تھا۔ اس میں تبدیلی کا وہ عمل اور فکر و نظر کی وہ کش مکش بھی سامنے آتی ہے جس سے اس دور کا فرد اور معاشرہ گزر رہا تھا۔ اس میں ہندو اور مسلمانوں کے وہ سماجی رشتے اور رویے بھی واضح ہوتے ہیں جن سے یہ دونوں قومیں اس دور میں گزر رہی تھیں۔ انیسویں صدی کا مسلم ذہن بھی اس میں رنگ بھر رہا ہے۔ نذیر احمد کے دور میں سیاست یہ تھی کہ انگریز سے تعاون کیا جائے تو کس حد تک۔ انگریز کے خلاف تحریک، جو بعد میں ہندوستانی سیاست کا اہم مسئلہ بنی، نذیر احمد کے دور تک صحیح معنی میں وجود میں نہیں آئی تھی۔ سرسید کی طرح نذیر احمد بھی یہی سمجھتے تھے کہ انگریزی حکومت دائمی ہے۔ انگریزی ملازمت کو بھی وہ برا نہیں سمجھتے تھے مگر ان کو انگریزی وضع سے چڑ تھی۔ ’’ابن الوقت‘‘ میں انھوں نے جس بات کی مخالفت کی ہے وہ ابن الوقت کی انگریزی وضع اختیار کرنے کی ہے۔ اس ناول کا پہلا جملہ ہی سارے مقصد کا خلاصہ کر دیتا ہے:

> ’’آج کل کا سا زمانہ ہوتا تو کانوں کان کسی کو خبر بھی نہ ہوتی۔ ابن الوقت کی تشہیر کی بڑی وجہ یہ ہوئی کہ اس نے ایسے وقت میں انگریزی وضع اختیار کی جب کہ انگریزی پڑھنا کفر اور انگریزی چیزوں کا استعمال ارتداد سمجھا جاتا تھا ۔‘‘[۱۱۷]

آگے چل کر وہ انگریزی وضع پر چلنے کے بُرے نتیجے کو بھی سامنے لاتے ہیں اور لکھتے ہیں:

> ’’انگریزی زبان، انگریزی وضع کو اوڑھنا بچھونا بنایا تھا اس غرض سے کہ انگریزوں کے ساتھ لگاوٹ ہو، اختلاط ہو مگر دیکھتے ہیں تو لگاوٹ کے عوض رکاوٹ ہے اور اختلاط کی جگہ نفرت۔ حاکم اور محکوم میں کشیدگی ہے کہ بڑھتی چلی جاتی ہے۔ دریا میں رہنا مگر مچھ سے بَیر۔

دیکھیں آخر کار یہ اونٹ کس کروٹ بیٹھتا ہے۔"

غرض کہ یہ دکھانے کے لیے کہ انگریزی وضع اختیار کر کے ایک طرف تو آدمی قوم کی نظر میں گر جاتا ہے اور دوسری طرف انگریز بھی اسے اچھا نہیں سمجھتے، نذیر احمد نے "ابن الوقت" کا ایک کردار وضع کیا جس میں اپنے زاویہ نظر سے وہ ساری خصوصیات شامل کر دیں جو خود سرسید کی ذات، خود ان کی اپنی ذات اور چند دوسرے لوگوں میں پائی جاتی تھیں۔ ابن الوقت کا قصہ "غدر" ۱۸۵۷ء سے شروع ہوتا ہے۔ غدر کا حال اور اس میں ابن الوقت کا نوبل صاحب کو بچانا بڑے واقعیاتی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ نوبل صاحب کی بات چیت سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نوبل آدمی ہیں اور ہندوستانیوں کی بھلائی چاہتے ہیں۔ ابن الوقت ان سے متاثر ہو کر ان کی وضع اختیار کر لیتا ہے اور "غدر" فرو ہو جاتا ہے تو نوبل صاحب کو بچانے کے صلے میں اسے جاگیر ملتی ہے اور وہ معاشرہ کے عام آدمی کی نظروں سے گر جاتا ہے۔ پھر نوبل صاحب اور ابن الوقت کی اکیلے میں ملاقات ہوتی ہے اور اس میں سب سے ناگوار گزرنے والی ناخوشگوار بات یہ بتائی گئی ہے کہ ابن الوقت نے نوبل صاحب کے ساتھ کھانا کھایا۔ اس کے بعد ایک باب میں ایک ڈپٹی کلکٹر کی انگریزوں سے شکایت کا حال بیان کیا جاتا ہے۔ یہ واقعہ خود نذیر احمد کی زندگی سے تعلق رکھتا ہے۔ اس باب کا ابن الوقت کے قصے سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ایسے غیر متعلق ابواب اور بھی آتے ہیں۔ کئی باب ایسے بھی ہیں جو ابن الوقت کی عوام میں بدنامی کا حال تو بیان کرتے ہیں مگر قصے کو آگے نہیں بڑھاتے۔ یہ "توبۃ النصوح" کے برخلاف "ابن الوقت" کا نمایاں عیب اور کمزوری ہے۔ اصل قصہ وہاں سے شروع ہوتا ہے جب ابن الوقت اور صاحب کلکٹر مسٹر شارپ میں اختلاف اور کش مکش ہوتی ہے۔ اس کش مکش کو نمٹانے کے لیے حجۃ الاسلام سامنے آتے ہیں۔ یہ خود نذیر احمد کی وضع قطع کے آدمی ہیں لیکن پوری طرح نذیر احمد کی ترجمانی نہیں کرتے اور اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ نذیر احمد کے مزاج اور ان کی سوچ میں سرسید بڑی حد تک شامل تھے۔ دونوں میں مذہبی بحثیں ہوتی ہیں جن میں انگریزوں کی وضع اختیار کا سوال بار بار آتا ہے۔ یہ بھی بتایا جاتا ہے کہ مسٹر شارپ حجۃ الاسلام کی عزت کرتے ہیں اور وہ ابن الوقت اور مسٹر شارپ کے درمیان ناراضی و اختلاف کو ختم کرا دیتے ہیں۔ ناول پڑھتے ہوئے یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ ابن الوقت اور حجۃ الاسلام کے درمیان سارا زور مذہبی بحث پر رہتا ہے اور آخر میں حجۃ الاسلام یہ درس دیتے ہیں کہ:

> "میں امید کرتا ہوں کہ مذہب کے متعلق جو کچھ میں نے اب تک تم سے کہا پہلے حصے یعنی نفسِ اسلام کی نسبت تمھاری تشفی کر سکتا ہے بشرطیکہ تم کو تشفی درکار ہو اور جب اسلام کی اصل اور حقیقی عمدگی تمھارے ذہن میں اچھی طرح بیٹھ جائے گی، جس کی شناخت یہ ہے کہ اعمال اضطرار اً سرزد ہونے لگیں تو میری یہ بات لکھ رکھو کہ انگریزی وضع خود تم کو ہی بہ تقاضائے مذہب وبال معلوم ہونے لگے گی۔ رہا دوسرا حصہ یعنی اسلام کے فرقوں میں کسی خاص

فرقے کا تعین، اس کو کسی دوسرے وقت پر رکھو۔'' [۱۱۸]

اس ناول میں کئی طرح کے لوگوں سے ہماری ملاقات ہوتی ہے جن سے ہندوستان کے مختلف طبقوں اور مذاہب کے لوگوں کا انگریزوں کے کلچر کی طرف رجحان ورغبت کا احساس ہوتا ہے۔ انگریز بھی دو طرح کے ہیں۔ ایک نوبل اور دوسرا شارپ۔ نوبل ہندوستانیوں کی اصلاح چاہتا ہے اور ان سے ہمدردی رکھتا ہے۔ دوسرا حکومت کے نشے میں ہے۔ پھر عیسائی، ہندو اور عام مسلمان، سب کی کارگزاریوں کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ عیسائی اپنے مذہب کی تبلیغ کر رہے ہیں۔ ہندو اپنے مذہب میں مگن ہیں۔ ایک کائستھ کہتا ہے کہ ''مسلمان آئے چلے گئے اور عیسائی بھی چلے جائیں گے اور اس کا مذہب ہمیشہ رہے گا۔ یہ بیان بھی آتا ہے کہ دفاتر میں ہندو، مسلمانوں کی کاٹ کر رہے ہیں۔ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ عام مسلمان انگریزوں سے نفرت کرتے ہیں۔ اس ناول سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ نذیر احمد سیاسی وملکی حالات سے بخوبی واقف تھے۔ بیچ بیچ میں دلچسپ مزاحیہ فقرے بھی آتے ہیں اور ایسے مکالمے بھی آتے ہیں جن سے اس دور کی عورت کی ذہنی سطح کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے مثلاً حجۃ الاسلام کا اپنی ساس سے، جو ابن الوقت کی پھوپھی ہیں، مکالمہ پُر مزاح و دلچسپ ہے اور جس سے اس دور کی ہندوستانی عورت کی ذہنیت وکم علمی کی آئینہ داری ہوتی ہے۔

یہ ناول ہندوستان اور خصوصاً مسلمانوں کی سیاسی حالت پر تمثیلی تبصرہ ہے۔ ساخت کے لحاظ سے اس کے دو حصے ہو جاتے ہیں۔ پہلے حصے میں ابن الوقت مرکزی کردار ہے۔ دوسرے حصے میں حجۃ الاسلام اور ابن الوقت کے درمیان تضاد مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ واضح ہے کہ ایک کردار میں سرسید شامل ہیں جن کی ذات میں نذیر احمد نے کئی اور خصوصیات شامل کر دی ہیں اور ساتھ ہی خود اپنے مزاج، حالات کو بھی ابن الوقت کے کردار میں شامل کر کے اسے ایک ایسا رنگ دیا ہے جو اصل سرسید سے مختلف ہو جاتا ہے۔ دوسرے حصے میں حجۃ الاسلام اور ابن الوقت کے درمیان تضاد مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ واضح ہے کہ ایک کردار (ابن الوقت) میں سرسید شامل ہیں اور دوسرے (حجۃ الاسلام) میں نذیر احمد خود شامل ہیں جن کی فکر ونظر میں سرسید کی سوچ وفکر اور بعض خیالات بھی شامل ہیں۔ سرسید کی طرح نذیر احمد بھی انگریزوں کے وفادار ہیں۔ حجۃ الاسلام ابن الوقت کو تذبذب کا شکار جانتے ہیں اور ابن الوقت کو مصلح (Reformer) نہیں مانتے بلکہ وہ تو صرف ومحض آنحضرت ﷺ کو ہی مصلح تسلیم کرتے ہیں اور ابن الوقت کو کیا پدی اور کیا پدی کا شوربا سمجھتے ہیں۔

بہر حال سید محمود یہ کہیں کہ نذیر احمد نے ابن الوقت کے کردار میں سرسید پر طنز کیا ہے لیکن اصل حقیقت یہ ہے کہ نذیر احمد نے اس وقت کی سماجی اور مذہبی صورت حال کو کہ لوگ کس طرح سوچتے تھے، عام لوگوں کا عام رویہ کیا تھا، وہ کن باتوں کو پسند اور کن کو ناپسند کرتے تھے، وہ سرسید سے کہاں اتفاق اور کہاں اختلاف رکھتے تھے، پوری واقعیت کے ساتھ بیان کر دیا ہے اور ''وضع بدلنے'' اور انگریزوں کی وضع اختیار کرنے کو اصل مسئلہ قرار دے کر خود حقیقی سرسید کو، بدلتے ہوئے زمانے میں، نمایاں کر کے فائدہ پہنچایا ہے۔

جیسا کہ ہم سرسید کے مطالعے میں لکھ آئے ہیں کہ وہ اپنے کام سے مخلص اور اپنے مقصد پر خلوصِ دل سے قائم رہے اور آنے والا زمانہ ان کے فکر و عمل سے تبدیل ہو کر زندہ ہو گیا۔

اس ناول میں ظاہر داری پر زور اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ عام مسلمان اور ان کے راہ نما علماء اسی کو اصل اسلام سمجھتے ہیں۔ ''توبۃ النصوح'' میں حضرت بی کے بیٹوں کے سرمنڈ وانے پر زور ہے اور ابن الوقت (ناول) میں انگریزی وضع ولباس اختیار کرنا اصل مسئلہ ہے۔ مسلمان جب قسطنطنیہ میں داخل ہوئے تو عیسائی علماء شہر کے بڑے گرجا گھر میں اس بات پر بحث کر رہے تھے کہ حضرت عیسیٰ پر جو روٹی اتری تھی وہ خمیری تھی یا فطیری؟ اس دور میں خود اسلام بھی اسی قسم کے مسئلوں میں الجھا ہوا تھا اور مختلف فرقوں اور فقہ، رفع یدین اور آمین بالجہر قسم کی باتوں میں محدود ہو کر رہ گیا تھا۔ اس دور میں علماء و عوام عبا اور جبہ اور ہر بات میں شرع ترع بگھارنے کو اسلام سمجھتے تھے۔ وہ عمل کی نیکی کو ظاہر داری سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے تھے۔ اہلِ زمانہ سرسید کے خلوص کی گہرائیوں میں جانے کے اہل نہیں رہے تھے۔ ان کا اسلام وہی ظاہر پرستی تھی جو رجعت پسندی کی طرف لے جاتی ہے۔ ناول میں جب وہ ابن الوقت کو مالی مشکلات میں پھنسا ہوا دکھاتے ہیں تو وہ اسے وضعِ جدید اختیار کرنے کا نتیجہ بتاتے ہیں۔

> ''میں ایسا خیال کرتا ہوں کہ سولزیشن اور اسراف لازم و ملزوم ہیں۔ پس جس قدر ہندوستانیوں میں سولزیشن کی ترقی ہوگی، ضرور ہے کہ ان کا خرچ بڑھے۔''[۱۱۹]

سرسید واقعیت پسند تھے مگر ساتھ ساتھ انھیں انسان کی اعلیٰ ذہنی تربیت اور اعلیٰ خیالات سے ہم آہنگی بھی عزیز تھی۔ یہ اعلیٰ خیالات حجۃ الاسلام کے فکر و عمل میں نہیں آتے۔ اس ناول میں مقصد اتنا غالب آ گیا ہے کہ وہ توازن برقرار نہ رہ سکا جو توبۃ النصوح کو شاہکار بنا دیتا ہے لیکن بیان میں گہرا طنز ''ابن الوقت'' کی انفرادیت ہے۔

(۶) ایامیٰ (۱۸۹۱ء):

اس ناول میں گھریلو زندگی کے ایک اہم مسئلے کو موضوع بنایا گیا ہے۔ مسلمانوں میں، ہندوؤں کے زیرِ اثر بیوہ عورتوں کی شادی کو برا سمجھا جانے لگا تھا۔ نذیر احمد نے قرانِ مجید میں بیواؤں کی شادی کی اجازت کے پیشِ نظر اصلاح کا بیڑا اُٹھایا اور گھریلو زندگی کے اس اہم مسئلے پر ایک ناول ''ایامیٰ'' کے نام سے لکھا۔ ایامیٰ ایم کی جمع ہے جس کے معنی بے شوہر والی یعنی بیوہ یا مطلقہ کے ہیں۔ نذیر احمد نے تمہید میں لکھا ہے کہ ''شہر اور محلے اور خاندان کا کیا مذکور ہے، گھر بھی کوئی ایسا ہی اکا دکا ہوگا جس میں بوڑھی یا ادھیڑ یا افسوس جوان یا ہائے ہائے لڑکی بیوہ نہ ہو۔''[۱۲۰] اس بیوگی کی مصیبت واضح کرنے کے لیے وہ ایک لڑکی آزادی بیگم تصور کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ''آزادی بیگم کوئی انوکھی بیوہ تو نہ تھی مگر اس کو اتفاق سے ایسے ایسے واقعات پیش آئے جن کی وجہ سے وہ اپنی ذات سے انوکھی عورت ضرور تھی۔''[۱۲۱] یہاں زیادہ زور آزادی کے خیالات پر ہے۔ نذیر احمد نے،

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، نصوح کے خیالات کا بھی جائزہ پیش کیا تھا مگر ''ایامیٰ'' میں ذہنی تحلیل اور نفسیاتی تجزیہ (Psychological Analysis) کی واضح طور پر ابتدا نظر آتی ہے۔ اس ناول کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ نذیر احمد نئے خیالات سے اس قدر متاثر ہو چکے ہیں کہ اب وہ پوری طرح جدیدیت کے نئے رجحانات پر اعتماد کے ساتھ اپنے عقائد و خیالات کا اظہار کرنے لگے ہیں۔ وہ اس ناول کی بنت میں مکالموں کی صورت میں انھیں موضوع بناتے ہیں مثلاً آزادی کے والد خواجہ آزاد اور اس کے والدہ ہادی بیگم کے درمیان آزادی کی تعلیم و تربیت کے تعلق سے جو مکالمہ ہوتا ہے، اس میں بچوں کی تعلیم کا مسئلہ سامنے آتا ہے تو خواجہ آزاد توجہ سے نہ پڑھنے پر بیوی سے کہتا ہے کہ ان کے نام انگریزی مدرسے سے کٹ جائیں گے تو ان کی بیوی جو پرانے خیالات اور مولویوں کے گھرانے کی عورت ہے کہتی ہے: ''میں تو خدا سے چاہتی ہوں کہ میرے بچوں کے نام کل کے کٹتے آج کٹ جائیں ۔ میں نے تمہارے ڈر سے اب تک ہوں نہیں کی ورنہ میرا بس چلے تو میں کسی مسلمان کے بچے کو اُدھر رُخ نہ کرنے دوں۔ مدرسہ میں جا کر کوئی مسلمان مسلمان رہ سکتا ہے۔''[۱۴۲] پھر ان دونوں کے درمیان قران ناظرہ پڑھنے کا ذکر آتا ہے تو آزادی بیگم کی والدہ کہتی ہیں کہ ''شہر میں بہتیرے مدرسے بھرے پڑے ہیں۔ بڑی بے جابات کی کہ پادری کے مدرسے میں لڑکوں کو داخل کیا۔ یہ لوگ اپنے عقیدے سکھا سکھا کر لڑکوں کو بے دین کر دیتے ہیں ۔ تم نے بچوں کو قرآن نہیں پڑھوایا۔ غضب ہے کہ مسلمانوں کے بچے اور قرآن کا ایک بول نہ جانیں۔'' اس کا جواب خواجہ آزاد یہ دیتے ہیں کہ ''جب معنی نہیں سمجھ سکتے تو طوطے کی طرح لفظوں کے پڑھانے سے کیا فائدہ۔''[۱۴۳] اسی طرح قدم قدم پر زندگی کے اور دوسرے مسائل بھی سامنے آتے ہیں اور ہر مسئلے کے بیچ میں شرع آتی رہتی ہے جس میں انیسویں صدی کا معاشرہ جکڑا ہوا تھا۔ اسی طرح پردے کا مسئلہ آتا ہے۔ بیوی کہتی ہے کہ ''پردہ میرا حق ہے اور تم کو میرا کہنا ماننا ہوگا ... پردہ بندے کا نہیں خدا کا حق ہے۔'' میاں کہتا ہے کہ ''پردے کی قید میں پڑے پڑے اُن کے دل مر گئے ہیں'' اور پھر بیوی کی ضد کو دیکھ کر جب سات برس کی آزادی کو پادری کے گھر لے جانے کے لیے میاں کہتا ہے تو وہ کہتی ہے:

> ''ہاں اس کو شوق سے لے جاؤ۔ اس کا دیدہ یوں بھی ہوائی ہے۔ سات برس کا لوٹھا۔ سقے سے یہ نہیں چھپتی۔ اُپلے والے سے یہ نہیں چھپتی۔ مردانے کے نوکروں اور سودے والوں سے یہ پردہ نہیں کرتی۔ بہتیرا روکتی رہتی ہیں۔ بولے گی تو اس قدر چلا کر کہ گلی میں صاف سنائی دے لیکن لے تو جاؤ گے پر اس کے جو والی وارث ہوں گے تم کو اور اس کو دونوں کو مزہ بھی چکھا دیں گے۔''[۱۴۴]

کرداروں کے خیالات کا یہی تصادم، جدید اور قدیم کی یہی کش مکش سارے ناولوں میں گندھی ہوئی ہے۔ یہ ناول ایک کردار آزادی بیگم کے گرد گھومتا ہے اور پیدائش سے لے کر وفات تک اس کی ساری زندگی کے گوشوں

کو سامنے لاتا ہے۔ تہذیبی مطالعہ کے زاویۂ نظر سے بھی یہ ناول خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس میں اس دور کے گھروں کے اندر کی صورت حال اور تبدیلی کا عمل واضح ہو کر سامنے آتا ہے۔ اس میں کئی چھوٹے بڑے کردار آتے ہیں اور قصے کو آگے بڑھاتے ہیں۔ ابن الوقت کی طرح اس میں بے ترتیبی نہیں ہے۔ یہ اپنے دور کے ایک اہم مسئلہ پر لکھا گیا ہے اور کھل کر نذیر احمد نے جدید و قدیم کی آویزش دکھا کر نئی نسلوں کو صحیح راستہ دکھایا ہے ۔ نذیر احمد آزادی بیگم کے خیالات سے تو اتفاق کرتے ہیں لیکن اس کی بے عملی اس کی زندگی کے المیہ کی ذمہ دار ہے۔ وہ نئی نسلوں کو ”عمل“ کی تلقین کرتے ہیں.

> ”آزادی بیگم کے اس احسان کو کون نکر سکتا ہے. کہ کہنے کو تو اس نے کوئی بات اُٹھا نہیں رکھی لیکن کر کے کچھ نہ دکھایا۔ اگر خدا اس کو ہمت دیتا اور زمان بیوگی میں جیسے جیسے خیال اس کے دل میں آتے تھے سب نہیں تو دو چار پر بھی عمل کر گزرتی تو دنیا اچھی طرح دیکھ لیتی کہ بیوہ کے بیٹھنے بٹھانے کے کیسے زبون نتیجے ہیں “[۱۲۵]

یہ قصہ ویسے تو فرضی ہے لیکن بیوہ کی زندگی کے جو واقعیاتی نقشے پیش کیے گئے ہیں وہ ایسے حقیقی ہیں کہ مسلم تہذیب کے گھر کے اندر کی دنیا سامنے آجاتی ہے۔ یہاں نذیر پوری طرح سرسید کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے ایک نئی دنیا آباد کرتے ہیں۔ انھوں نے جدیدیت کی ترویج و اشاعت میں یہ ناول لکھ کر بے حد مؤثر خدمت انجام دی ہے اور تبدیلی کے عمل کو تیز کیا ہے اور اسی لیے سرسید نے انھیں ہمیشہ اہمیت دی۔ جو کام مولانا حالی کی ”مسدس“ یا ”مناجاتِ بیوہ“ نے اپنے دائرے میں رہ کر کیا تھا، وہی کام ایک نئی سمت اور نئے میڈیم (ناول) کے ذریعے نذیر احمد نے انجام دیا اور اسی لیے ان کے ناول بار بار چھپتے رہے اور نئی نسلیں ان کے اثرات کو قبول کرتی رہیں۔

یہ ضرور ہے کہ وہ قوتِ تخلیق جو ”توبۃ النصوح“ میں اپنے عروج پر نظر آتی ہے وہ یہاں اس طرح نہیں ہے لیکن اس سے بیواؤں کی دوسری شادی کا مسئلہ اس طرح سامنے ضرور آجاتا ہے کہ بیوہ کی شادی کا رواج عام ہو گیا۔ یہی اس ناول کا مقصد تھا جس میں انھوں نے قوتِ عمل کو اُبھارا اور اس پر زور دیا ہے۔ یہاں بھی ”وعظ“ ہے جو آزادی بیگم کے شوہر مولوی مستجاب کی وفات پر مولوی متقدی تعلیم صبر میں دیتے ہیں۔ آخر میں آزادی بیگم وصیت کرتی ہے۔ یہ بھی وعظ اور لیکچر ہے جس میں وہ مفید اور نئے خیالات کی حمایت اور ضرورت پر زور دیتی ہے اور اس وصیت میں ہندو مسلمان دونوں اس کے مخاطب ہیں۔ وہ ان باتوں پر دل سے یقین کرتی ہے اور آخر میں دعا مانگتی ہے:

> ”اے خدا جو کچھ میں نے کہا اگر تیری مقدس مرضی کے مطابق ہے تو میری بات میں اثر اور لوگوں کو اس پر عمل کرنے کی توفیق عطا کر۔ الٰہی دنیا جہاں کی بیووں کو سکھ ہو اور میری اس ناچیز کی کوشش کے صلے میں نہیں بلکہ محض تیرے فضل و کرم سے ان کے طفیل میں مجھ کو دنیا کی

> اس تکلیف سے، جس کو میں اب سہ نہیں سکتی خاتمہ بالخیر کے ساتھ نجات اور اُدھر دُعا کا ختم ہونا تھا کہ آزادی نے دفعتاً ایک ہچکی لی اور ہو چکی۔" [۱۲۶]

"ایامیٰ" میں نذیر احمد نے براہ راست ایک عورت کی زندگی کو پیش کیا اور اسے کہانی کا روپ دیا ہے۔ طرز ادا اور ٹکسالی بامحاورہ زبان کے اعتبار سے یہ ناول خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس میں عورتوں کی جو زبان بیان میں آئی ہے وہ پوری طرح وہ ہے جو ہمارے گھروں میں بولی جاتی ہے۔ یہ اردو زبان کا پہلا ناول ہے جو بیواؤں کے موضوع پر لکھا گیا ہے اور اس طرح لکھا گیا ہے کہ کہانی اور اس کا بیان ہمارے دل میں اُتر جاتا ہے۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ مقصدی اور موضوعی ناول لکھنے کی روایت بھی نذیر احمد ہی شروع کرتے ہیں۔ ان کا آخری ناول "رویائے صادقہ" ہے۔

(۷) رویائے صادقہ (۱۸۹۴ء):

"رویائے صادقہ" نذیر احمد کے افسانوی سلسلے کی ساتویں اور آخری تصنیف ہے۔ اسے ناول یا تمثیل نہیں کہا جاسکتا۔ دیباچہ میں نذیر احمد نے اسے "رسالہ" کہا ہے [۱۲۷] اور نویں ایجوکیشنل کانفرس ۱۸۹۴ء کے لیکچر میں اسے "ناول" کہا ہے [۱۲۸]۔ "رویائے صادقہ" کو ہم ناول یا تمثیل اس لیے نہیں کہہ سکتے کہ قصہ تو صرف ۹۳ صفحات تک چلتا ہے اور پھر مختلف موضوعات پر صادقہ کے خواب اور صادق کے مذہبی و معاشرتی خیالات آتے ہیں جو ہر اس مذہبی و معاشرتی موضوع پر ہیں جن سے سرسید کے خیالات یا نذیر احمد کے زاویہ نظر کی ترجمانی ہوتی ہے۔

صادقہ اصغری کی طرح کی ایک بہت ہی ہنر مند لڑکی ہے اور وہ جدید عورت کی اور اس کے شوہر سید صادق جدید مرد کی نمائندگی کرتے ہیں۔ "رویائے صادقہ" میں "صادقہ کا بیاہ" کے ساتھ کہانی ختم ہو جاتی ہے۔ سید صادق کی صادقہ سے شادی دو ہم خیال لوگوں کی اچھی عمر کو پہنچ کر مفید و کامیاب شادی ہے۔ پھر "دِتّی کے مسلمانوں کی سوسائٹی" کا باب آتا ہے اور اس کے بعد "صادق اور مذہب" "عقلی مذہب" خدا اور اس کی وحدانیت اور صفات کا عقلی ثبوت، عقلِ انسانی کی نارسائی، انسان کی بے حقیقی، مذہب کی ضرورت، عاقبت کا یقین انسان کی فطرت میں ہے، مذہب کا خلاصہ، شریعت نصف دین ہے، عاقبت، مذہبی مباحثہ بڑی بری بات ہے، مقلدوں اور غیر مقلدوں کے جھگڑے، سنی شیعوں کا اختلاف، فرقہ صوفیہ، نیچری فرقہ، وحی اور معجزات کے عنوانات آتے ہیں جن میں سوال جواب کے انداز میں ان خیالات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہاں دوسری مذہبی کتابوں کے مقابلہ میں جو خوبی نظر آتی ہے وہ یہ ہے کہ مذہب کو ایک لڑکی کے خوابوں کا پیرایہ دے کر اسے دلچسپ اور عام فہم بنا دیا گیا ہے۔ نذیر احمد چاہتے تھے کہ نوجوان اسے پڑھیں تاکہ ان کے خیالات درست ہوں۔ "طالب علموں نے بہت زور مارا کہ یہ کتاب کالج کے مذہبی کورس میں داخل ہو مگر مسلمانوں کے تعصب کے آگے کسی کی پیش نہ گئی۔ لیکن کب تک؟" [۱۲۹] انھیں یقین ہے کہ آنے والا زمانہ انھیں خیالات سے

ترکیب پائے گا۔ قصہ کے درمیان ایسی باتیں اور جملے آتے جاتے ہیں، جنھیں پڑھ کر ہم اپنی آنکھیں نئے دور میں کھولتے ہیں۔ یہ سب جملے نئی فکر اور نئی زندگی کی ترجمانی کرتے ہیں مثلاً یہ دو تین جملے دیکھیے:

(الف) ”پرانے لوگ وہ روشن خیالی و آزادی رائے، وہ بے تعصبی، وہ معلومات کہاں سے لائیں گے جس کے بدون ملک داری ہو ہی نہیں سکتی۔“[۱۳۰]

(ب) ”انگریزوں کے ساتھ کھانے اور ان کی وضع اختیار کرنے سے دین نہیں بدلتا۔ . . ہم مسلمانوں کا دین ایسا بودا نہیں ہے کہ کھانے پہننے سے جاتا رہے۔“[۱۳۱]

(ج) ”مذہبی تعصب مسلمانوں کی دنیاوی ترقی کا مانع ہے۔“[۱۳۲]

(د) ”مسلمانوں کے تنزل کا سب سے بڑا سبب مذہبی اختلاف ہے کہ یہ ان کی یک دلی اور اتفاق کے پیدا ہونے کا مانع ہے۔“[۱۳۳]

”رویائے صادقہ“ پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ نذیر احمد ان غلط فہمیوں کو دور کرنے کی کوشش کر رہے ہیں جو ”ابن الوقت“ (۱۸۸۸ء) لکھ کر سرسید اور دوسرے لوگوں کے دل میں پیدا ہوئی تھیں۔ یہاں انھوں نے نہ صرف علی گڑھ تحریک کی پوری حمایت کی ہے اور اپنے زاویۂ نظر کے ساتھ سرسید کو ایسے روپ میں اُبھارا ہے جو قوم کا حقیقی مصلح اور بہی خواہ ہے۔ جب سید صادق کے والد اسے لے کر سرسید کی خدمت میں حاضر ہوتے ہیں تو سرسید اسے دیکھ کر کہتے ہیں کہ آپ اسے میرے ساتھ کر دیجیے میں اس کو لے جا کر علی گڑھ میں داخل کرا دوں گا۔ آپ نے جو اسے پڑھوایا ہے تو آپ دیکھتے ہیں کہ یہ کیا ہے۔ میرے اور آپ کے سامنے بھیگی بلی بنا ہوا بیٹھا ہے۔ میں اسے آدمی بناؤں گا، اسے سکھاؤں گا کہ تو کیا ہے اور تجھ کو کیا ہونا چاہیے۔ میں اسے جنٹل مین بناؤں گا۔ یہاں سرسید کا نقطۂ نظر اور مقصدِ تعلیم نمایاں ہو کر پوری طرح اُبھرتا ہے اور نئی نسل کا سید صادق اس کی نمائندگی کرتا ہے۔ غلط فہمی کو دور کرنے کے لیے ایک جگہ وہ ”ابن الوقت“ کی معنی سمجھاتے ہیں کہ ”نیچری ابن الوقت ہیں یعنی اس زمانے کی پیداوار“[۱۳۴] اور یہ کوئی بری بات نہیں ہے بلکہ ترقی کا راستہ ہے۔ یہی درس حالی نے ”مسدس“ میں دیا تھا چلو تم اُدھر کو ہوا ہو جدھر کی۔ اسی طرح انگریزی وضع اختیار کرنا ”ابن الوقت“ کا بنیادی موضوع تھا جس کی تردید نذیر احمد ”رویائے صادقہ“ میں کرتے ہیں:

> ”وقت کا تقاضا ہے لوگ خود بخود انگریزی وضع اختیار کرتے چلے جاتے ہیں لیکن شروع شروع میں اس پر ایسا غل مچا نا صرف عوام میں بلکہ عوام سے بڑھ کر خواص میں گویا انگریزی کپڑے پہن لینا یا انگریزوں کی طرح یا ان کے ساتھ میز پر بیٹھ کر چھری کانٹے سے کھانا کفر وارتداد ہے اور اس کے فتوے لکھے ہوئے موجود ہیں۔ زمانہ جو سب عقلوں کو ٹھیک بنا دیتا ہے اس غلطی کی بھی اصلاح کرتا اور ہم دیکھتے ہیں کہ کر رہا ہے اور کسی قدر کر بھی چکا ہے۔ تو کیا سید احمد خاں کو باولے کتے نے کاٹا تھا کہ بیٹھے بٹھائے اپنے تئیں انگشت نما کر لیا؟ نہیں

نہیں۔"[۱۳۵]

اور پھر سر سید احمد خاں کے بارے میں یہ الفاظ آتے ہیں:

> "لیکن سید احمد خاں کے درد کو ہر شخص نہیں پا سکتا۔ ان میں بڑی صفت یہ ہے کہ ہم سب سے پہلے زمانے کی رفتار کو پہچانتے اور مسلمانوں کو آگاہ کر دیتے جو کچھ سید احمد خاں کہتے ہیں مسلمان اگر دنیا میں رہنا چاہیں گے تو کریں گے اور اس سے بڑھ کر کریں گے، مگر ابھی نہیں۔ اچھی طرح مٹ لیں گے۔ پیٹ بھر کر خراب ہو لیں گے، تب کہیں جا کر سمجھیں تو سمجھیں۔ میں جانتا ہوں اور افسوس کرتا ہوں کہ سب لوگ کیوں نہیں جانتے کہ سید احمد خاں کے دل میں انگریزی وضع کی ذرا بھی وقعت نہیں۔"[۱۳۶]

اس عبارت سے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نذیر احمد "ابن الوقت" کی بات کو دھونا چاہتے ہیں۔ "رویائے صادقہ" جیسا کہ میں نے کہا ناول نہیں ہے مذہبی رسالہ ہے جسے نذیر احمد خود بھی علی گڑھ کالج کے مذہبی نصاب میں شامل کرانا چاہتے تھے مگر وہ شامل نہ ہو سکا۔

نذیر احمد کے ناول : تنقیدی مطالعہ

نذیر احمد کے یہ ساتوں ناول الگ الگ موضوعات پر لکھے گئے ہیں۔ "مراۃ العروس" کا موضوع گھریلو زندگی اور لڑکیوں کی تربیت ہے۔ "بنات النعش" اس کا دوسرا حصہ ہے جس کا موضوع تعلیم و تربیتِ نسواں ہے۔ تیسرے ناول "توبۃ النصوح" میں مذہبی تعلیم اور تربیتِ اولاد کو موضوع بنایا گیا ہے۔ "فسانۂ مبتلا (محصنات)" میں تعددِ ازدواج ناول کا موضوع ہے۔ "ابن الوقت" میں اس دور کی سیاست و معاشرت کو کہانی کا روپ دیا گیا ہے جس کا خاص موضوع انگریزی وضع اختیار کرنے کے بُرے نتائج ہیں۔ "ایامیٰ" میں بیوہ عورتوں کی دوسری شادی کے مسئلے کو اُٹھایا ہے اور ساتویں یعنی "رویائے صادقہ" میں مذہب اسلام کے عقلی پہلو کو نمایاں کیا ہے جس میں سر سید کی فکر بھی واضح طور پر شامل و نمایاں ہے۔ یہی وہ تصانیف ہیں جن پر نذیر احمد کی شہرت اور مقبولیت کی بنیاد قائم ہے۔ اس دور پر مذہب پوری طرح چھایا ہوا ہے۔ نذیر احمد کی تصانیف بھی مذہب سے روشنی لیتی ہیں۔ ان کی تصانیف میں سے کچھ تو وہ ہیں جو پوری طرح مذہبی ہیں جیسے "الحقوق و الفرائض" یا "اُمہات الامہ" جب کہ ان کے ناولوں میں مذہب زندگی سے مل کر پس منظر میں رہتا ہے۔ مذہب نذیر احمد کے فکر و عمل کی روح ہے۔

نذیر احمد کی ایک انفرادیت یہ بھی ہے کہ انھوں نے سر سید، حالی، شبلی اور آزاد کے برخلاف "ناول" کی صنف کے ذریعے اس دور کی فکری، معاشرتی و مذہبی ترجمانی کی ہے اور اصلاحِ قوم کے اصل مقصد کو سامنے رکھتے ہوئے، قصہ کہانی کو میڈیم بنا کر، عوام و خواص تک پہنچایا ہے۔ ان کے ناولوں کے الگ الگ تعارف کے

بعد جب ہم بحیثیت مجموعی ان کے ناولوں اور ان کے کرداروں کے طرزِ فکر و عمل کو دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ دور اور اس کی روح ان کے ناولوں میں سمٹ آئی ہے۔

(۱) نذیر احمد کے ناولوں میں سب سے اہم چیز مذہب ہے۔ ''مراۃ العروس'' اور ''بنات النعش'' میں محسوس ہوتا ہے کہ وہ گھریلو زندگی کو مذہب سے الگ کر کے دیکھ رہے ہیں۔ اکبری اصغری کا قصہ بھی مذہب سے الگ معلوم ہوتا ہے لیکن غور سے دیکھیے تو مذہب اس کی بنیادوں میں موجود ہے۔ ان دونوں ناولوں کے بعد جب ہم ''توبۃ النصوح'' کو پڑھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ اکبری اور نعیمہ مذہب سے انحراف کی وجہ سے پھوہڑ اور بے لگام ہو گئیں اور اصغری، حمیدہ، صادقہ مذہب پر چلنے کی وجہ سے سگھڑ اور سلیقہ مند ہو گئیں لیکن جب ہم پورے قصے پر نظر ڈالتے ہیں تو ان کے لیے مذہب ارکانِ مذہب پورے کرنے کا نام ہے۔ نصوح خواب دیکھ کر اٹھتے ہیں تو اپنے لڑکے لڑکیوں کو نماز پر لگانا ان کا مقصدِ حیات بن جاتا ہے۔ نعیمہ (بیٹی) اور فہمیدہ (ماں، بیگم نصوح) کے درمیان اختلاف نماز ہی پر ہوتا ہے۔ نعیمہ نماز کو اُٹھک بیٹھک کہتی ہے تو فہمیدہ ان الفاظ کے تیسری بار منھ سے نکلنے پر طمانچہ مار دیتی ہے۔ سلیم کے قصے میں حضرت بی اور ان کے سرمنڈے لڑکوں کو ایک عینی چیز کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ یہاں سلیم کے سرمنڈوانے پر وہ زور ہے کہ معلوم ہوتا ہے خدا تک رسائی سرمنڈوا کر ہی ہو سکتی ہے۔ کلیم کے سلسلے میں اس کا ادبی ذوق، بحیثیت شاعر اس کی شہرت اور وہ تمام چیزیں جو کلچر سے تعلق رکھتی ہیں، ان سب کو مذہب سے خارج کر دیا گیا ہے۔ ''ابن الوقت'' میں انگریزوں کی خیر خواہی کے تعلق سے کوئی بات نہیں کی جاتی۔ سارا زور میز پر کھانے، کتے پالنے اور انگریزی وضع اختیار کرنے پر دیا جاتا ہے۔ یہ بھی دکھایا گیا ہے کہ انگریزی کپڑے نماز میں حارج ہوتے ہیں۔ ابن الوقت نے انگریزی وضع اختیار کی تو وہ مسلمانوں سے دُور ہو گیا۔ سوال یہ ہے کہ اگر کوئی انگریز مسلمان ہو جائے تو کیا اس کے لیے سرمنڈانا، عبا قبا پہننا اور چھری کانٹے سے کھانا، ترک کرنا لازمی ہوگا؟ سرسید طعام کے سلسلے میں پہلے ہی اس موضوع پر اپنا زاویہ نظر اپنے طویل مضمون میں پیش کر چکے ہیں۔ نذیر احمد جید عالم ہیں۔ قران و احادیث پر عبور حاصل ہے۔ تحریر و تقریر میں ان سے جا بجا اقتباس و حوالے دیتے ہیں۔ لیکن وہ جدید اور قدیم دونوں پر بیک وقت گامزن ہیں۔ کبھی عقل کو مذہب کے لیے ضروری سمجھتے ہیں اور کبھی مذہب کو عقل سے بالاتر بتاتے ہین۔ ان کا ذہن سرسید کی طرح صاف نہیں ہے۔ توحید، نبوت اور اس قسم کے امور پر ان کا علم وسیع ہے جسے وہ عام فہم الفاظ میں پیش کرنے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتے ہیں۔ یوں بھی محسوس ہوتا ہے کہ مذہب کا تصور ان کے ہاں مربوط نہیں ہے۔ وہ جدید و قدیم کی آویزش میں مبتلا ہیں۔ ''ابن الوقت'' میں جن امور پر وہ زور دیتے ہیں ان کو ''رویائے صادقہ'' میں رد کر دیتے ہیں۔ وہ اپنی ساری صلاحیتوں کے باوجود اسلام کو بادشاہت و ملوکیت سے الگ نہ کر سکے۔ مذہب کا علوی تصور ان کے ہاں نہیں ہے۔ وہ سیاسی کامیابی کو مذہب کی کامیابی سمجھتے ہیں اور اس طرح قدامت پسندی کی طرف چلے جاتے ہیں۔ مذہبی کتابوں میں نذیر احمد ایک بڑے عالم نظر آتے ہیں

لیکن ناولوں میں ان کی سطح عام فہمی (Common Sense) کی سطح پر رہتی ہے اور یہ "عام فہمی" "خود فہمی" (Self Sense) سے جڑی ہوئی ہے۔ ان کی بحثیں اور وعظ علم الکلام اور معقولی دلائل پر مبنی ہیں اور اسلام کو عقل پر مبنی ثابت کرتے ہیں لیکن جہاں وہ سرسید سے قریب ہو کر بات کرتے ہیں تو جدیدیت کی روشنی ان کی تحریروں سے پھوٹنے لگتی ہے۔

(۲) اپنی فکر و نظر کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے نذیر احمد نے قصہ گوئی کا طریقہ استعمال کیا۔ یہ طریقہ انھوں نے انگریزی ادب سے سیکھا کیوں کہ یہ تیکنیک اس سے پہلے عربی، فارسی و اردو ادب میں موجود نہیں تھی۔ وہ انگریزی داں تھے اس لیے قوی امکان ہے کہ انھوں نے بنین کی تمثیلیں پڑھی ہوں گی۔ بنین کی "پلگرمس پروگریس" کا اردو ترجمہ دہلی کالج کی "ترجمہ سوسائٹی" سے بھی شائع ہو چکا تھا۔ "فیملی انسٹرکٹر" بھی ان کی نظر سے گزرا تھا جس کا ذکر ہم پہلے کر آئے ہیں۔ محمد حسین آزاد بھی تمثیلی ادب سے واقف تھے جس کا ثبوت ان کی کتاب "نیرنگِ خیال" سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ نذیر احمد بھی اسی راستے پر چلتے ہیں۔ "آدمی کا حال" دیکھنا اور دکھانا بھی انگریزی ادب کا طریقِ کار ہے۔ نذیر احمد اور بنین کی تمثیلوں میں فرق یہ ہے کہ بنین کی تمثیلیں عیسائی عقیدہ کا اظہار کرتی ہیں جب کہ نذیر احمد کی تمثیلیں واقعیاتی تخیل کے ذریعے پیش کی جاتی ہیں۔ نذیر احمد انسان کو ایک فرد کی حیثیت سے نہیں دیکھتے بلکہ ایک "قدر" کی حیثیت سے دیکھتے ہیں۔ اس کے جو جو پہلو انھیں مختلف انسانوں میں نظر آتے ہیں وہ ان سب کو جمع کر کے اس "قدر" کا ایک تخیلی مجسمہ بنا لیتے ہیں اور اس کو نام بھی وہی دیتے ہیں جو واضح طور پر اس قدر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس قسم کے ایک یا چند آدمیوں کو ملا کر وہ ایک قصہ بناتے ہیں۔ اکبری مزاج دار بہو ہے اور مزاج داری کی وجہ سے سسرال سے جھگڑا پیدا کرتی ہے۔ الگ گھر میں رہنے لگتی ہے، اپنے گھر کو اُجاڑ دیتی ہے اور لٹیرنوں سے دھوکا کھا کر سب کچھ ٹھکانے لگا دیتی ہے۔ قصے میں واقعات بیان نہیں ہوتے بلکہ ایک ہی واقعہ سے سب کچھ بیان میں آ جاتا ہے۔ قصہ کے ساتھ طویل وعظ بھی چلتے ہیں اور اکثر قصے سے الگ ہو کر گراں گزرتے ہیں۔ نذیر احمد میں قصہ گوئی کی اچھی صلاحیت ہے اور اس طرف ان کا رجحان قدرتی ہے مگر قصہ کی ترتیب کا شعور نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ نذیر احمد سے پہلے ناول نگاری کی اردو میں کوئی روایت نہیں تھی۔ داستان گوئی کی روایت ضرور تھی جس میں ناول والی ترتیب نہیں ہوتی۔ "ابن الوقت" ان کا سب سے ضخیم ناول اور سب سے زیادہ بے ترتیب ہے اور اسی لیے اسی میں فنی تاثیر کمزور ہو جاتی ہے۔ البتہ "توبۃ النصوح" میں غیر معمولی انداز سے ایک ایسی ترتیب ملتی ہے جو اس کے فنی اثر کو بے حد بڑھا دیتی ہے۔ یہاں وعظ بھی ایک خواب کی صورت میں آتا ہے۔ نصوح کا خواب سارے قصے کی بنیاد ہے اور سلیقے سے ناول کی تیکنیک کو سمیٹتا ہے۔ کلیم بھی نصوح کے اسی خواب کے ساتھ بدل جانے کی وجہ سے گھر چھوڑتا ہے اور اس کے بعد جو حالات بیان میں آتے ہیں ان میں قصہ پن فطری طور پر پیدا ہو جاتا ہے اور یہ سب واقعات قصہ سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ ناول "ابن الوقت" میں ابن الوقت اور مسٹر شارپ کا

واقعہ قصہ کا اسی طرح فیصلہ کن موڑ ہے جس طرح غدر ۱۸۵۷ء کے بیان سے اس ناول کا آغاز ہوتا ہے۔ ”فسانۂ مبتلا“ میں غیرت بیگم اور ہریالی کا قصہ جاسوسی قصہ کی طرح دلچسپ ہے لیکن ”ایامیٰ“ میں یہ قصہ پن ”فسانۂ مبتلا“ کی طرح پیدا نہیں ہوتا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ پہلی بار داستانی و روحانی قصہ گوئی سے ہٹ کر نذیر احمد تمثیلی قصہ گوئی کی طرف آئے ہیں اور اردو فکشن کو نئی حدوں سے روشناس کراتے ہیں۔ ساتھ ہی یہ محسوس ہوتا ہے کہ نذیر احمد کے ہاں ناول کا رنگ اور تمثیل کا مزاج دونوں اس طرح ساتھ ساتھ چل رہے ہیں جیسے اخلاق اور وعظ قصے سے لگے لگے چلتے ہیں۔ یہاں ناول میں تمثیل اور تمثیل میں ناول ایک دوسرے سے مل جاتے ہیں۔

(۳) نذیر احمد کے قصوں کی اہم بات یہ ہے کہ ان میں داستانی ماحول کے بجائے دلّی کا واقعیاتی ماحول نمایاں ہے جس نے ان کے ناولوں کو زندگی کی حقیقتوں سے جوڑ دیا ہے۔ یہ وہ پہلو ہے جس کی بنیاد پر کہا جاسکتا ہے کہ بنیادی طور پر یہ ناول ہیں۔ ان ناولوں میں دلّی کی مخصوص جگہیں اور مقامات کا ذکر آتا ہے اور گھریلو زندگی کی دنیا سامنے آتی ہے۔ ہر قصہ میں کم و بیش ایک پختہ کار عالم اور واعظ ملتا ہے جو اپنے وعظوں سے خواتین کی رہنمائی کرتا ہے۔ ان ناولوں میں دو طرح کی لڑکیاں ملتی ہیں۔ ایک پھوہڑ جیسے اکبری اور ایک تمیزدار جیسے اصغری، صادقہ وغیرہ۔ ایک نوکرانی ہوتی ہے جیسے ماما عظمت یا ماما دیانت۔ اخراجات اور آمدنی کا خاص طور پر ذکر آتا ہے اور کفایت شعاری کو ایک مفید و اعلیٰ قدر کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ گھر سے باہر کی عورتوں میں کٹنیاں گھروں میں آتی جاتی دکھائی دیتی ہیں۔ بنیوں کے قرضے بھی ان کی گردن پر سوار نظر آتے ہیں۔ اس گھر کی دنیا کی وسعت یوں بڑھتی دکھائی دیتی ہے کہ یہاں کے لوگ باہر کے لوگوں سے بھی مل رہے ہیں۔ توبۃ النصوح کا سلیم حضرت بی سے تعارف کراتا ہے۔ علیم کی انگریز پادری سے ملاقات ہوتی ہے اور بیٹے کا خان صاحب کے ہاں قرقی لے جانے والا واقعہ بھی پوری طرح واقعیاتی ہے۔ کلیم کے ساتھ مرزا ظاہر دار بیگ اور فطرت جیسے لوگ گھروں کے باہر کے لوگوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ”ابن الوقت“ (ناول) میں سرکاری دفتروں کی دنیا سامنے آتی ہے۔ دفتروں میں کلرکوں کی چال بازیاں اور حکام کے غرور کی جھلکیاں بھی نمایاں ہوتی ہیں۔ ”ابن الوقت“ (کردار) کی پھوپھی گھر کی سیدھی سادی بڑی بوڑھیوں کے ذہن و فکر کی نمائندگی کرتی ہے۔ مبتلا کے کردار میں عیاشیوں کا رنگ ڈھنگ سامنے آتا ہے۔ بھانڈوں کی نقل، ہریالی سے مبتلا کا لگاؤ، مقدمہ بازی سے سید حاضر و سید ناظر کا تعلق۔ ان سب کے مجموعے سے اس دور کی گھریلو زندگی کی تصویر سامنے آجاتی ہے۔ نذیر احمد کی نظر ایک مبصرِ حیات کی نظر تھی اور ان سے پہلے کسی نے حقیقی زندگی کا اس طرح مطالعہ نہیں کیا اور کسی نے اس طرح پیش نہیں کیا۔ دیکھا جائے تو نذیر احمد سوشل مورخ نظر آتے ہیں اور ان میں کمی ہے تو یہ ہے کہ اس ساری دنیا پر نذیر احمد کی اصلاح کے بادل چھائے ہوئے ہیں اور اسی لیے حقیقی و واقعیاتی زندگی اس چمک دمک کے ساتھ سامنے نہیں آتی جو ناول کے شایانِ شان ہے مگر اس بات کو اگر یوں دیکھا

جائے کہ وہ اردو زبان میں ناول نگاری کا پہلا پتھر نصب کر رہے ہیں تو ہم انھیں داد دیے بغیر نہیں رہ سکتے۔

(۴) جب ہم اس واقعیاتی دنیا کے افراد پر نظر ڈالتے ہیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان کے نام تک حقیقی نہیں ہیں۔ ان کے افراد/کردار کے نام ایسے ہیں جیسے ہمارے معاشرے میں کسی مرد یا عورت کے نہیں ہوتے۔ ان کے نام اخلاقی قدروں سے اخذ کیے گئے ہیں اور یہ نام ہی کردار کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ مشکل ہی سے کوئی کردار ایسا ہوگا جو اپنے ناموں کے حدود سے باہر نکلتا ہو۔ اس اعتبار سے یہ کردار واقعیاتی نہیں تمثیلی ہیں۔ عام طور پر ہر طرف یہی لوگ نظر آتے ہیں۔ کچھ چھوٹے ہیں جو ذرا دیر کو آتے ہیں اور جھلک دکھا کر چلے جاتے ہیں۔ کچھ بڑے ہیں جو اپنے نام کی مناسبت سے چلتے پھرتے اور عمل کرتے نظر آتے ہیں اور سارے ناول پر چھائے رہتے ہیں۔ ماما عظمت کا کردار "مراۃ العروس" میں بڑا نمایاں ہے کیوں کہ وہ اصغری کی سسرال پر پورے طور سے حاوی ہے۔ جہاں تک ناول کے ہیرو کا تعلق ہے وہ سب کے سب اپنے نام کی مخصوص صفت یا صفات کی تخلیق ہیں۔ نصوح نصیحت کا مجسمہ ہے، جو اس دائرے سے باہر نہیں آتا۔ ابن الوقت کی بس ایک صفت ہے کہ وہ انگریزی وضع اختیار کرتا ہے اور یہی اس کی ابن الوقتی ہے۔ حجۃ الاسلام پرانی وضع کے عالم اور واعظ کے سوا اور کچھ نہیں ہیں۔ مبتلا عشق میں مبتلا ہے اور یہی ابتلا اسے دوسری شادی تک لے جاتی ہے۔ اس میں اس کے علاوہ کچھ اور صفات بھی ہیں کہ وہ ایک عام عیاش کا نمونہ بن کر سامنے آتا ہے اور اس طرح وہ تجسم سے بڑھ کر "ٹائپ" ہو جاتا ہے۔ آزادی بیگم بیوگی سے آزادی کی خواہاں ہے۔ مرزا ظاہر دار بیگ کی ہر ادا سے ظاہر داری ٹپکتی ہے۔ کلیم محض کلام کرنے کے علاوہ عمل کرتا ہوا بھی دکھایا گیا ہے اور مختلف حالتوں میں سامنے آنے کے باعث "ٹائپ" ہو جاتا ہے۔ نذیر احمد زیادہ تر ہر فرد اور کردار کی ایک ہی صفت پر زور دیتے ہیں جس کو وہ حسبِ ضرورت گھٹاتے بڑھاتے رہتے ہیں۔ یہاں ناول کے سے پہلو دار کردار، جو کچھ اچھی اور کچھ بری صفات کے حامل ہوں، ان کے مقصد کے لیے کارآمد نہیں ہیں اور اصلاح کا مقصد ہی ان کے لیے سب کچھ ہے۔ یہی مقصد نذیر احمد کی ناول نگاری کا محرکِ اول ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس کے باوجود وہ اپنے کرداروں کو زندگی دینے میں کامیاب ہیں اور نذیر احمد کے یہ تخلیق کردہ افراد یا کردار مثلاً اکبری، اصغری، نصوح، ابن الوقت، حجۃ الاسلام، مرزا ظاہر دار بیگ، ماما عظمت، مبتلا، آزادی بیگم حتیٰ کہ صادقہ بھی ہمارے حافظے پر نقش ہو جاتے ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ جن کرداروں کو وہ مثالی بناتے اور جن سے ہماری گہری ہمدردی پیدا کرنا چاہتے ہیں وہ اس طرح زندہ نہیں ہوتے جس طرح وہ کردار، جن سے وہ ہمیں نفرت دلانا چاہتے ہیں مثلاً مراۃ العروس میں اکبری اصغری سے زیادہ دلکش ہے۔ حسن آرا محمودہ سے زیادہ متاثر کرتی ہے۔ "توبۃ النصوح" میں نصوح سے زیادہ زندہ کردار کلیم اور مرزا ظاہر دار بیگ کا ہے۔ نعیمہ، فہمیدہ، صالحہ اور حمیدہ سے زیادہ زندہ ہیں۔ محصنات (فسانۂ مبتلا) میں ہریالی غیرت بیگم سے زیادہ متاثر کرتی ہے۔ ماما عظمت ماما دیانت سے زیادہ زندہ ہو کر ہمارے ذہن پر ثبت ہو جاتی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ نذیر احمد کی

تخلیقی قوت بھی لاشعور سے تعلق رکھتی ہے۔ فہمیدہ (ماں) نعیمہ (بیٹی) کی تو تو میں میں کا وہ مکالمہ، جس میں نعیمہ نماز کو اُٹھک بیٹھک کہتی ہے، اس کا واضح ثبوت ہے۔ اسی طرح مرزا ظاہردار بیگ کی زندہ جیتی جاگتی تصویر، تمثیل نگاری کا کمال ہونے کے باوجود، ایک زندہ کردار کے روپ میں ہمیشہ کے لیے ہمارے ذہن پر ثبت ہو جاتا ہے۔ اس مجسمے کی ہر بات، ہر وضع، ہر پہلو غور کے قابل ہے۔ اس کا خاندانی رشتہ ظاہرداری ہے۔ جن لوگوں سے عزیرواری ہے، وہ بھی ظاہرداری ہے۔ پھر مرزا کا لباس وہ بھی ظاہرداری کا کمال ہے۔ بے قفل کنجیوں کے گچھے کا اشارہ پورے مجسمے کی ظاہرداری کو بڑے لطیف پیرائے میں بیان کر دیتا ہے اور جب یہ مجسمہ باتیں کرتا ہوا ہمارے سامنے آتا ہے تو اس کی ظاہرواری اپنے کمال کو پہنچ جاتی ہے۔ اب تک وہ مصوری کے وائرے میں تھا اور اب اسٹیج پر آ کر اپنے نفسیاتی تاثرات کو زبان سے بیان کرتا ہے۔ کلیم کی دستک پر جب مرزا ظاہروار بیگ دروازے پر جانگھیا پہنے ننگ دھڑنگ سامنے آتے ہیں تو کلیم کو دیکھ کر کہتے ہیں:

"آہا آپ ہیں۔ معاف کیجیے گا۔ میں نے سمجھا کوئی اور صاحب ہیں۔ بندہ کو کپڑے پہن کر سونے کی عادت نہیں۔ میں ذرا کپڑے پہن آؤں تو آپ کے ہم رکاب چلوں۔

کلیم: چلیے گا کہاں؟ میں آپ کے پاس تک آیا تھا۔

مرزا: پھر اگر کچھ دیر تشریف رکھنا منظور ہو تو میں اندر پردہ کرادوں۔

کلیم: میں آج شب کو آپ ہی کے یہاں رہنے کی نیت سے آیا تھا۔

مرزا: بسم اللہ تو چلیے۔ اسی مسجد میں تشریف رکھیے۔ بڑی فضا کی جگہ ہے میں ابھی آیا۔ [۱۳۷]

اس مکالمے کے ایک ایک لفظ میں ظاہرواری موجود ہے اور مسجد میں، اسے پر فضا جگہ بتا کر بٹھانا، تو کمال ہے۔ کلیم اس کی ظاہرواری کو اب تک نہیں سمجھا۔ وہ اپنا سارا حال بیان کرتا ہے۔ مرزا اپنی بیوی کی علالت کے ذکر سے ظاہرواری کا ایک اور اشارہ کرتا ہے۔ کلیم اس صورتِ حال میں اس سے مشورہ طلب کرتا ہے تو وہ کہتا ہے:

مرزا: خیر نیت شب حرام۔ صبح تو ہو۔ آپ بے تکلف استراحت فرمائیے۔ میں جا کر بچھونا وغیرہ بھیج دیتا ہوں اور مجھے مریضہ کی تیمارداری کے لیے اجازت دیجیے۔ آج اس کی علالت میں اشتداد ہے۔" [۱۳۸]

کلیم جب اس کی دوہری محل سراؤں، دیوان خانوں، پائیں باغ کا پوچھتا ہے تو مرزا بات بناتا ہے۔

> "آپ کو میری سخن سازی کا احتمال ہونا سخت تعجب کی بات ہے۔ اتنی مدت مجھ سے آپ سے صحبت رہی مگر افسوس ہے، آپ نے میری طبیعت اور عادت کو نہ پہچانا۔ یہ اختلافِ حالت جو آپ دیکھتے ہیں اس کی ایک وجہ ہے۔ بندہ کو جماعہ دار صاحب مرحوم و مغفور نے متبنّیٰ کیا تھا اور اپنا جانشین کر مرے تھے۔ شہر کے کل روسا اس سے واقف اور آگاہ ہیں۔ ان کے انتقال کے بعد لوگوں نے رخنہ اندازیاں کیں۔ بندہ کو آپ جانتے ہیں کہ بکھیڑے سے کوسوں دور بھاگتا ہے۔ صحبتِ ناملائم دیکھ کر کنارہ کش ہو گیا لیکن کسی کو انتظام کا سلیقہ،

> بندوبست کا حوصلہ نہیں۔ اسی روز سے اندر باہر واویلا مچی ہوئی ہے اور اس بات کے مشورے ہو رہے ہیں کہ بندہ کو منا لے جائیں۔'' [۱۳۹]

ظاہر داری کی یہ عکاسی ہر قدم پر کمال تک پہنچتی ہے مگر سب سے بڑا کمال اس وقت سامنے آتا ہے جب کلیم کہتا ہے۔

> **کلیم:** سنو یار میں نے کھانا بھی نہیں کھایا۔
>
> **مرزا:** سچ کہو۔ نہیں۔ جھوٹھہ بہکاتے ہو۔
>
> **کلیم:** تمہارے سر کی قسم میں بھوکا ہوں۔
>
> **مرزا:** مردِ خدا! تو آتے ہی کیوں نہ کہا۔ اب اتنی رات گئے کیا ہو سکتا ہے۔ . ایک تدبیر سمجھ میں آتی ہے کہ جاؤں چھدامی بھڑ بھونجے کے یہاں سے گرم گرم خستہ چنے کی دال بنوا لاؤں۔ بس ایک دھیلے کی مجھ کو تم کو دونوں کو کافی ہوگی۔ رات کا وقت ہے۔'' [۱۴۰]

چنے لے کر واپس آنے پر وہ لمبی تقریر کرتا ہے جو چنوں کی تعریف میں ہے۔ وہ اپنے بیان سے چنوں کو دل کش بنا کر پیش کرتا ہے اور انھیں حضرت میکائیل اور فرشتوں تک لے جاتا ہے۔ نذیر احمد کی قوتِ تخیل یہاں حقیقت میں حضرت میکائیل تک جا پہنچتی ہے۔ انسانی مجسمہ بنانے کی اس سے بہتر فن کارانہ مثال اردو ادب میں کوئی دوسری نہیں ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ نذیر احمد کے زمانے کی دلّی میں بہت سے ظاہر دار ہوں گے اور اُن سب کے تاثرات اپنی قوتِ تخیل سے یک جا کر کے کسی الہامی قوت سے یہ شاہ کار تخلیق کر دیا ہے۔ واضح رہے کہ مرزا ظاہر دار بیگ میں ظاہر داری کے سوا کچھ اور نہیں ہے۔ اسے ظاہر داری کا کیری کیچر بھی کہا جا سکتا ہے لیکن اس کے باوجود وہ ایک زندہ کردار ہے جو آج بھی ہمیں اپنے معاشرے میں نظر آتے ہیں اور جنھیں دیکھ کر ہمیں مرزا ظاہر دار بیگ یاد آ جاتے ہیں اور وہ جانگھیا پہنے، بے قفل کی چابیوں کا گچھا لیے، ننگ دھڑنگ سامنے آ کھڑے ہوتے ہیں اور کہتے ہیں: ''آہا۔ آپ ہیں۔ معاف کیجیے گا ...''

مرزا ظاہر دار بیگ کا مجسمہ مزاحیہ ہے جس میں طنز چھپا ہوا ہے مگر ہمیں اس پر غصہ نہیں آتا بلکہ ہنسی آتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ نذیر احمد کی ذات میں دو ہستیاں ایک ساتھ موجود ہیں۔ ایک عالم، معلم اور واعظ کی، جو حد درجہ سنجیدہ ہے۔ یہ ہستی ان کی تعلیم کا نتیجہ ہے۔ دوسری ہستی واقعیت کی طرف رجوع کرتی ہے۔ وہ حقائق سے لطف اٹھاتے ہیں اور دل کھول کر ہنستے ہیں۔ فقرہ بازی اور ذکاوت ان میں کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ کلیم اور علیم کے درمیان جو مکالمے فصل ہفتم میں ملتے ہیں وہاں کلیم فقروں پر فقرے چست کرتا ہوا نظر آتا ہے اور سلیم کا منڈا سر دیکھ کر کہتا ہے: ''صورت ببیں، حالش مپرس۔ ایک شفقت پدری تو یہ ہے کہ بے چارے کی اچھی خاصی صورت کو لے کر بگاڑ دیا اور برسوں کی کمائی خاک میں ملوا دی۔'' [۱۴۱] پھر علیم کے حضرت بی والے ساتھیوں کے بارے میں کلیم کہتا ہے: ''آہا۔ اب مجھ کو یاد آیا کہ تمہارے ان چار یاروں نے جن کو میں

مکر وفریب کے عناصر اربعہ سمجھتا ہوں، تم کو بہکایا تھا۔"[۱۴۲] پورے مکالمے میں کلیم کا یہی رنگ ڈھنگ رہتا ہے اور نذیر احمد کے مزاح میں ذکاوت واضح طور پر نمایاں ہوتی ہے حتیٰ کہ اپنے لیکچروں میں بھی وہ فقرہ بازی کو ترک نہیں کرتے اور اپنی ذکاوت سے سنجیدگی کو زیادہ قابل قبول بنا دیتے ہیں۔ مزاح کی طرف نذیر احمد کا رجحان طبع اس قدر قدرتی تھا کہ موقع ملتے ہی وہ سنجیدگی کو بھول جاتے ہیں۔ اس کا احساس "فسانۂ مبتلا" میں اس مقام پر بھی ہوتا ہے جہاں میر متقی کے اچانک آ جانے پر ایک بل چل مچ گئی ہے۔ ناچنے والیاں غسل خانوں میں چھپ گئی ہیں اور بھانڈ نقل کرنے لگتے ہیں۔ بھانڈوں کی نقل اور ان کی فقرہ بازی سے ساری فضا کا رنگ نکھر اُٹھتا ہے۔ یہاں محسوس ہوتا ہے کہ نذیر احمد ان بھانڈوں اور ان کی نقلوں کے ساتھ دلی ہم دردی رکھتے ہیں اور اس تماشے سے ہنستے ہوئے مزے لے رہے ہیں۔ مزاح کے رنگا رنگ نمونے نہ صرف ان کے ناولوں میں بلکہ لیکچروں اور گاہ گاہ بیٹے کے نام خطوں میں بھی نظر آتے ہیں۔ اس مزاحیہ شگفتہ رنگ سے سنجیدگی اور وعظ کا طلسم ٹوٹ جاتا ہے اور ان کی تحریر کھل اُٹھتی ہے۔ نذیر احمد کا مزاح خالص مزاح نہیں ہے بلکہ اس میں طنز چھپا ہوا ہے۔ یہ ان کا مزاج ہے۔ ایسے موقع پر مبلغ و واعظ نذیر احمد کسی غصے کا اظہار نہیں کرتے بلکہ خود اس میں شریک ہو کر اسی کے ہو جاتے ہیں۔

(۵) نذیر احمد کے ناولوں کی بڑی خصوصیت ان کا ڈرامائی عنصر ہے جو توانائی کے ساتھ پہلی بار اردو ادب میں سامنے آیا ہے۔ مکالموں سے، جو اُن کے ہر ناول میں ملتے ہیں، نذیر احمد کی قدرتِ بیان اور ہر بولنے والے کے مقام اور اس کی نفسیات کا پتا چلتا ہے۔ ناولوں میں وعظ سے فارغ ہو کر وہ ڈراما بنانے کی طرف آتے ہیں۔ ان کی طبیعت دل کش عکاسی (Scenic) سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔ "توبۃ النصوح" میں سلیم اپنا حال بیان کرتے ہوئے ایک خان صاحب اور ان پر بیٹے کے یورش کا ذکر کرتا ہے۔ یہاں پورا سین ایک ڈرامے کی طرح روشن ہو جاتا ہے۔ بیٹے کا کہنا: "اچھی کہی۔ برسوں کا لہنا اور روج روج کی ٹال مٹول، بھگوان جانے ابھی کھان صاحب کی اِجت اُتروائے لیتا ہوں۔" تاثیر کا جادو جگاتا ہے۔ پھر اس میں سپاہیوں کی باتیں ہیں۔ خان صاحب کی بیوی کی باتیں ہیں اور آخر میں بچوں کی خوشی اور بیوی کا یہ کہنا: "کم بختو! کیا اودھم مچائے ہو۔ دعا دو اس اللہ کے بندے کی جان اور مال کو جس نے آج باپ کی اور تمھاری جانیں رکھ لیں۔" غرض کے ہر طبقے اور ہر قسم کے آدمی کی مخصوص زبان و محاورہ پر انھیں کامل قدرت حاصل ہے اور وہ اسے بڑی چستی اور سلیقے سے استعمال کرتے ہیں۔ ان کے مرکزی کردار بھی، عبدالحلیم شرر کے کرداروں کی طرح بناوٹی مکالمے نہیں بولتے۔ اس طرح چاہے وہ افسانہ ناول ہو یا ڈراما، ہمیں پہلی بار نذیر احمد کے ہاں ڈرامے کا احساس ہوتا ہے۔ اب تک اردو ادب اس فن اور سلیقے، شعور سے عاری تھا۔ نذیر احمد کے ناولوں کو پڑھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ ناول نگاری کے فن اور طریقوں سے کماحقہ واقف تھے اور انھوں نے ڈراما نویسوں کو بھی مکالمے کا سلیقہ و شعور دیا۔ ان کے سارے ناول "مراۃ العروس" سے "رویائے صادقہ" تک بڑے ڈرامائی انداز سے شروع ہوتے

ہیں جن کو دیکھ کر اُن کے مزاج کی ڈرامائیت کا اندازہ ہوتا ہے مثلاً توبۃ النصوح کا آغاز یوں ہوتا ہے۔

(الف) “اب سے دور ایک سال دہلی میں ہیضے کا اتنا زور ہوا کہ ایک حکیم بقا کے کوچے سے ہر روز تیس چالیس آدمی کھچنے لگے۔ ایک بازار موت تو البتہ گرم تھا ورنہ جدھر جاؤ سناٹا اور ویرانی۔”

“ابن الوقت” کا آغاز یوں ہوتا ہے۔

(ب) “آج کل کا سا زمانہ ہوتا تو کانوں کان کسی کو خبر بھی نہ ہوتی۔ ابن الوقت کی تشہیر کی بڑی وجہ یہ تھی کہ اس نے ایسے وقت میں انگریزی وضع اختیار کی جب کہ انگریزی پڑھنا کفر اور انگریزی چیزوں کا استعمال ارتداد سمجھا جاتا تھا ....”

“رویائے صادقہ” کا آغاز دیکھیے

(ج) “لاحول ولا قوۃ الا باللہ العلی العظیم۔ کیا دھوکا ہوا ہے۔ ہم مدت سے اسی خیال میں رہے کہ صادقہ اور یوسفی دو سگی بہنیں ہیں۔ اب تحقیق ہوا کہ ایک ہی عورت کے دو نام ہیں۔”

آغاز کی یہ ڈرامائی استعجاب انگیزی نذیر احمد کے سارے ناولوں میں ملتی ہے اور آغاز ہی سے قاری ناول کی گرفت میں آنا شروع ہو جاتا ہے۔

(۶) اب یہ سوال رہا جاتا ہے کہ نذیر احمد کے ان سات قصوں کو “ناول” کہا جائے یا “تمثیل” کا نام دیا جائے۔ ناول میں قصہ ہوتا ہے۔ نذیر احمد نے بھی قصے ہی بیان کیے ہیں۔ داستانوں میں مافوق البشر واقعات سے قصہ بنایا جاتا ہے۔ اس کے برخلاف یہاں قصہ روزمرہ کے واقعات سے عبارت ہے۔ انسان کے حالات پر مبنی ہونے کے باعث ناول میں ایک حقیقی ماحول اور سوسائٹی کے حالات اور دنیا کا حقیقی نقشہ پیش کیا جاتا ہے۔ یہ صورت نذیر احمد کے ناولوں میں بھی ملتی ہے۔ ان قصوں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ سب باتیں آنکھوں دیکھی ہیں۔ “ابن الوقت” کا پڑھنے والا کہے گا کہ یہ ناول ہے۔ اس میں انگریزوں اور مسلمانوں کے تعلقات کی واقعیاتی تصویریں پیش کی گئی ہیں۔ نوبل اور شارپ کے اندازِ نظر سے معلوم ہوتا ہے کہ نذیر احمد کی نظر کتنی صحیح اور حقیقی ہے۔ گھریلو واقعات جو ان قصوں میں بیان کیے گئے ہیں وہ مسلمانوں کے متوسط طبقے کے مختلف پہلوؤں کو سامنے لاتے ہیں اور ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ یہ واقعات ہمارے گھر کے ہیں۔ جس قسم کی عورتیں اور مرد یہاں چلتے پھرتے نظر آتے ہیں ویسے ہی لوگ ہمارے ساتھ رہتے ہیں۔ ان لوگوں کی بات چیت بھی اسی طرح رقم ہوئی ہے جیسی واقعتاً ہوتی ہے۔ طبقاتی بولی کا رنگ بھی ان قصوں میں نمایاں ہے۔ ہر فرد کی الگ الگ زبان اور محاورہ کا بھی یہاں احساس ہوتا ہے۔ اس طرح ناول کے سارے عناصر یہاں موجود ہیں، اس لیے نذیر احمد کی ان تصانیف کو ناول ہی کہنا چاہیے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی کا کہنا ہے کہ قصہ گوئی کے میدان میں ناول اس قسم کے قصے کو کہا جاتا ہے جس میں نفسیات کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ قصہ گوئی کے تین دور کہے جاتے ہیں۔ ایک وہ جب قصہ مافوق

الفطرت امور سے تعلق رکھتا تھا۔ دوسرا وہ جب مافوق الفطرت چیزوں کی جگہ اخلاقی مجسموں نے لے لی یعنی پرانے دیو پری کے قصوں کے بجائے نیکی اور بدی کے قصے سنائے گئے۔ ان میں افراد اخلاقی قدروں کی تجسیم بن کر سامنے آتے تھے اور ان کا کردار اسی ”قدر“ کی ترجمانی کرتا تھا جس پر ان کا نام رکھا گیا تھا۔ یہاں قصہ گو ہر فرد کو خالص اخلاقی نقطۂ نظر سے دیکھتا تھا۔ اخلاقی نقطۂ نظر ٹالسٹائی کے ناولوں میں بھی ملتا ہے مگر افراد کے نام انسانوں کے سے ہوتے ہیں اور قصے کے کردار، انسانی نفسیات کے مطابق، مختلف صفات کے حامل ہوتے ہیں۔ انگریزی ادب میں وہ پہلی تصنیف جسے ناول کا نام دیا گیا رچرڈسن کی پامیلا (Pamila) ہے جو ان غریب لڑکیوں کو اخلاق سکھانے کے لیے لکھی گئی تھی جو رئیسوں کے گھروں میں پل کر خراب ہو جاتی ہیں مگر پامیلا نہ عصمت کا مجسمہ ہے اور نہ اس کا نام عصمت بیگم یعنی Miss Chastity ہے۔ رچرڈسن سے پہلے کی قصہ گوئی کو دیکھیے جیسے بنین (Bunyan) کی مسٹر بیڈمین (Mr. Badman) تو محسوس ہوتا ہے کہ اس کا ہیرو برائی کا مجسمہ ہے اور کوئی بدی ایسی نہیں ہے جو اس میں موجود نہ دکھائی گئی ہو۔ اصل میں سوال انسانی ذہن کے ارتقا کا ہے۔ انسان اپنے چاروں طرف کی زندگی کا انداز لگانے سے پہلے تخیل سے کام لیتا رہا اور دیو پریوں کو تخلیق کرتا رہا۔ جب یہ دور گزر گیا تو وہ اخلاقی عینک لگا کر زندگی کو دیکھتا رہا اور ہر فرد میں اسے اخلاق کی کوئی قدر نظر آئی۔ پھر وہ دور آیا جب اس نے انسان کو ویسا دیکھا جیسا کہ وہ ہے یعنی گوناگوں صفات کا حامل، جو کبھی نیک ہے تو کبھی بد بلکہ ناول میں ایسے آدمیوں سے سروکار رکھا گیا جو برائیاں رکھتے ہیں لیکن ارتقا کر کے اچھائی پر آجاتے ہیں۔ فیلڈنگ (Fielding) نے ”پامیلا“ پر یہ اعتراض کیا تھا کہ جن حالات میں وہ پھنسی ہوئی نظر آتی ہے ان میں اسے باعصمت رہنے کے لیے صرف اخلاق پر عقیدہ کافی نہیں ہے اور اس بات کی تردید کے لیے اس نے پامیلا کے بھائی جوسف کو دکھایا جو باعصمت اس لیے رہتا ہے کہ اسے ایک لڑکی سے گہرا سچا عشق ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہوئی کہ انسانی زندگی کا محرک اخلاق نہیں بلکہ نفسیاتی رجحان ہے۔ ان باتوں کے پیش نظر ڈاکٹر احسن فاروقی اس نتیجے پر پہنچے کہ نذیر احمد اس درجۂ ارتقا تک نہیں پہنچے کہ وہ نفسیات کے نقطۂ نظر سے زندگی کو دیکھیں۔ لہٰذا ان کے افسانے تمثیلی دور کی چیزیں ہیں۔ [۱۴۳] یہ بات پوری طرح درست نہیں ہے۔ نذیر احمد کے ناول لکھنے کا مقصد قوم کی اصلاح اور اس کے اخلاق کی درستی تھی۔ لکھتے وقت ان کے سامنے بنین کی ”فیملی انسٹرکٹر“ اور ”پل گرمس پروگریس“ تھیں جن میں ان مقاصد کو حاصل کرنے کی سعی کی گئی تھی۔ نذیر احمد کے ہاں ان کی طرح کے تمثیلی کردار ملتے ہیں مگر ساتھ ہی کلیم، نعیمہ اور مبتلا وغیرہ بھی نظر آتے تھے جو تمثیلی نہیں بلکہ ٹائپ ہیں۔ نذیر احمد کے قصے تمثیلی ہوتے ہوئے بھی واقعیاتی ہیں اور اس لیے وہ پوری طرح تمثیلی نہیں ہیں۔ ان کا حقیقی زندگی سے گہرا تعلق ہے۔ انیسویں صدی کے مسلم معاشرے کی سچی زندہ تصویریں ان میں اس طرح موجود ہیں کہ گھریلو زندگی کے اصل نقشے ان کے مطالعے سے آج بھی معلوم کیے جا سکتے ہیں۔ اس طرح حقیقی و واقعیاتی چیزیں اور پہلو پوری طرح تمثیلی نہیں ہو سکتیں، اسی لیے ان کے کردار ”ٹائپ“

ہو جاتے ہیں۔ اگر ان سب پہلوؤں کو سامنے رکھ کر ان قصوں کو دیکھا جائے تو نذیر احمد کے یہ قصے بیک وقت ناول بھی ہیں اور تمثیلیں بھی اور اس لیے انھیں تمثیلی ناول کہنا چاہیے۔

نذیر احمد کے ناولوں کے سلسلے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ان میں کہیں ''عشق'' نظر نہیں آتا اور اس لیے یہاں ہم انسان کی جذباتی دنیا سے دوچار نہیں ہوتے۔ یہ بات کہتے وقت ہم بھول جاتے ہیں کہ اس دور کی ''جدید تحریک''، جو سرسید کے زیر اثر متحرک ہوئی، ردِ عشق کی تحریک تھی۔ سرسید اور ان کے ساتھیوں کا یہ خیال تھا کہ ''عشق'' ہی وہ برائی ہے جس نے نہ صرف شعر و ادب کو بلکہ مغلیہ تہذیب کو بھی زوال و بربادی سے ہم کنار کیا۔ یہ عشق اسی لیے اس دور کی تصانیفِ نظم و نثر سے غائب ہو جاتا ہے۔ الطاف حسین حالؔی نے ادب کی جدید تحریک کے زیر اثر اسی لیے غزل گوئی ترک کر دی اور قومی نظموں کو شعارِ تخلیق بنا لیا۔ حالؔی نے کہا:

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا
جس گھر سے سر اُٹھایا اس کو بٹھا کے چھوڑا

نذیر احمد کے ہاں بھی اسی لیے عشق ان کے ناولوں میں رنگ نہیں بھرتا اور جہاں بھرتا ہے جیسے ''فسانۂ مبتلا'' کے مبتلا اور ہریالی کے قصے میں تو اس کا انجام تباہی، بربادی اور موت ہی دکھایا جاتا ہے۔

نذیر احمد کے یہ تمثیلی ناول، اردو ناول کے ارتقا میں، اولیت کا شرف رکھتے ہیں۔ انھوں نے اردو قصہ نویسی کو داستان گوئی سے نکال کر ناول نگاری کا نیا راستہ دکھایا۔ یہ ان کی اولیت ہے اور اس مقام سے کوئی دوسرا ان کو نہیں ہٹا سکتا۔ اسی کے ساتھ ناول، اردو کی صنفِ ادب میں، ہمیشہ کے لیے شامل ہو جاتا ہے۔

نذیر احمد کے ناولوں میں وعظ بار بار آتے ہیں۔ وہ واعظ پہلے ہیں اور ادیب بعد میں۔ لیکن ان وعظوں اور دوسروں کے وعظوں میں فرق یہ ہے کہ ان کے وعظ سرسید کی تحریک اور جدید دور کے رجحانات سے ہم آہنگ ہیں۔ اس دنیا کا خیال، جس میں ہم رہتے ہیں اور یہاں کی زندگی میں مفاد حاصل کرنے کا درس ان کے وعظوں کا خاص جز ہے۔ وہ مذہب کو دنیا میں کامیابی حاصل کرنے اور کفایت شعاری سکھانے کا ذریعہ سمجھتے ہیں، اسی لیے وہ اپنے ناولوں میں دکھاتے ہیں کہ وہ لوگ جو مذہب کے خلاف جاتے ہیں جیسے کلیم وہ دنیاوی زندگی میں ناکام رہتے ہیں۔ ان کا زاویہ نظر یہ بھی ہے کہ مذہب کے خلاف جانے والے، خواہ پرانے قاعدوں پر چلنے والے ہوں جیسے کلیم اور مبتلا یا نئے قاعدوں پر چلنے والے جیسے ابن الوقت مالی نقصان اُٹھاتے ہیں اور خسارے میں رہتے ہیں۔ اُس قوم میں، جس میں احساسِ زیاں باقی نہ رہا ہو، نذیر احمد کے وعظ اور تمثیلیں ایک اہم مقام رکھتے ہیں۔ وہ گھر کے انتظام کا درس دیتے ہیں اور لڑکیوں کو اصغری بنانا چاہتے ہیں۔ کلیم کے پرانے طریقوں میں روپیہ کا زیاں دکھاتے ہیں۔ انگریزی وضع کے نقصانات ہائی لائف اختیار کرنے سے وابستہ ہیں۔ ابن الوقت پر اسی لیے سب سے بڑی مصیبت یہ آئی کہ وہ قرض دار ہو گیا اور وہ اس بات کو واضح کرتے ہیں کہ قدیم وضع کم خرچ ہے اور جدید انگریزی وضع میں اِسراف ہے۔ یہی اِسراف مسلمانوں کی تباہی کا باعث

بنا اور قدم قدم پر اس سے بچنے کی تلقین کرتے ہیں۔

نذیر احمد عالم ہیں مگر مذہبی خیالات میں وہ کبھی تصوف کی طرف نہیں جھکے اور نہ انھوں نے فلسفوں میں پناہ لی۔ وہ سر سید سے بھی زیادہ حقیقت پسند ہیں۔ ان کی واقعیت ان کے ناولوں اور ان کے لیکچروں میں واضح طور پر نظر آتی ہے۔ فرقہ وارانہ بحثوں کو بھی وہ غیر مفید سمجھتے ہیں، اسی لیے ان سے گریز کرنے پر زور دیتے ہیں۔ صوفیہ پر ان کا اعتراض یہ ہے کہ انھوں نے اصلاحِ باطن کی آڑ لے کر شرعِ ظاہر کو بالائے طاق رکھ دیا۔ مذہب کو ایک طرف وہ ہر شخص کا ذاتی فعل سمجھتے ہیں اور دوسری طرف اس کو وہ چیز بتاتے ہیں جو ہر شخص کی سمجھ میں آتی ہے۔ یہ سب باتیں ظاہر کرتی ہیں کہ وہ عام عمل کی درستی کو پہلی چیز سمجھتے ہیں۔ دنیا کے فائدے کو انھوں نے دین کے فائدے سے ملا دیا اور یہ حقیقت ہے کہ اگر یہ دونوں ایک ہی طرح کا فائدہ نہیں پہنچاتے تو دونوں کارآمد نہیں ہیں۔ وہ دین اور دنیا کو الگ ضرور رکھنا چاہتے ہیں مگر اس طرح نہیں کہ ایک کو ترک کر کے دوسرے کو اپنایا جائے۔ واقعیت پسندوں کی طرح وہ ہر کام میں مفید حقیقت کو ڈھونڈھ نکالتے ہیں اسی لیے مسلمانوں کو اسلام پر قائم رہتے ہوئے اقتصادی زندگی کو سدھارنے میں ان کے وعظ بڑی مدد دیتے ہیں۔ ان کے کسی وعظ کو، جو ان کے ناولوں میں آئے ہیں، دیکھ لیجیے ان میں زیادہ تر باتیں ایسی نظر آئیں گی جو ہمیشہ سچی اور بصیرت افروز ہیں۔ وہ گھریلو زندگی کے قصے سناتے ہیں اور خانہ داری پر عموماً زور دیتے ہیں۔ ''رویائے صادقہ'' میں لکھتے ہیں:

> ''میں نے تو اپنے اصول یہ ٹھہرا رکھے ہیں کہ کوئی شخص کتنے ہی سارٹیفکٹ دِکھائے مجھ کو اُس کی نیک چلنی کی طرف سے ایسا اطمینان نہیں ہوتا جیسا صرف ایک اتنی سی بات سے کہ وہ خانہ دار ہے۔ کاہلی کو دور کرنے کو خانہ داری جیسا کوئی کاری تازیانہ نہیں۔''[۱۴۴]

نذیر احمد خانہ داری کے فلسفی ہیں اور ایڈیسن کی طرح ''خواتین کے فلسفی'' (Ladies Philospher) کہے جاسکتے ہیں۔ گھر کی تاج دار عورت ہے اور اس کے بگڑنے سے سارا گھر بگڑ جاتا ہے۔ نظامِ زندگی میں خاندانی اکائی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ وہ بڑی سے بڑی بات کو سیدھا کر کے اس طرح بیان کر دیتے ہیں کہ وہ عقل پر زور ڈالے بغیر قابلِ قبول ہو جاتی ہے۔ ان کی عام فہمی (Common Sense) قابلِ تعریف ہے۔ اسلام، جس کے بارے میں انھوں نے بہت کچھ کہا اور لکھا ہے، ''ابن الوقت'' میں یوں سامنے لاتے ہیں.

> ''جس بات نے مجھ کو زیادہ تر مذہب اسلام کا گرویدہ کیا یہ ہے کہ اسلام میں تصنع نہیں۔ پیغمبر اسلام نے حد بشریت سے بڑھ چڑھ کر اپنے لیے کسی تقدس یا کسی اختیار یا کسی استحقاق کا دعویٰ کیا ہی نہیں پس جب آپؐ سے لوگوں نے معجزات دکھانے کو کہا تو آپ نے صاف انکار کیا کہ یہ میرے اختیار کی بات نہیں ''

وعظوں کے ایسے حصے پڑھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ انسانی علویت، جو پیغمبر کو خود کو کہنے میں مضمر ہے،

بڑے معنی رکھتی ہے مگر نذیر احمد اس کو عام فہمی (Common Sense) کی سطح پر رکھتے اور دیکھتے ہیں۔ مسلمانوں نے مذہب کے سلسلے میں وہ مبالغے کیے ہیں اور توہمات کا وہ طومار باندھا ہے کہ نذیر احمد کی یہ سیدھی سادی باتیں دل میں اُتر جاتی ہیں اور اصلاح کا ذریعہ بنتی ہیں۔ اُن کے وعظ ہمیں زندگی کے وہ پہلو دکھاتے ہیں جو ہم سے قریب ہیں اور ہم انھیں نہیں دیکھتے۔ ان کے ناول پڑھنے سے ہم میں وہ انسانیت پیدا ہوتی ہے جو عمل کی طرف لے جاتی ہے اور ہم مکروفریب اور توہم وضعیف الاعتقادی سے بچ جاتے ہیں۔ ان کے وعظوں میں عقل کارفرما رہتی ہے۔ ان کے وعظ معقولیت کے دور اور متوسط طبقے کی اخلاقی اصلاح کے دور کی بہترین نمائندگی کرتے ہیں۔ اُن کے سامنے متوسط طبقہ ہے جس کا علم بھی اوسط درجے کا ہے اور دین بھی اور جس کی ضروریاتِ زندگی بھی اوسط درجے کی ہیں۔ اسی لیے قوم کے زیادہ تر افراد سرسید احمد کو نہ سمجھ سکے مگر نذیر احمد گھر گھر مقبول ہوئے۔ ''مراۃ العروس'' اکبری اصغری کے قصے کے نام سے ہر گھر میں پڑھی اور پڑھائی جاتی رہی اور عورتیں اس سے سلیقہ شعاری کا سبق سیکھتی رہی ہیں۔ گھر سنبھالنے کی عقل سکھانے کے لیے ''مراۃ العروس'' کی اہمیت دائمی ہے۔ اسی طرح ''توبۃ النصوح'' کو ہر قوم اور ہر مذہب کے لوگوں نے پڑھا اور تربیتِ اولاد کا شعور حاصل کیا۔ انگریزی ملازمت کے تعلق سے حجۃ الاسلام کا رویہ زیادہ تر لوگوں کو بھایا اور ان کی رائے کو عام طور پر اہمیت دی گئی۔ ''رویائے صادقہ'' میں مذہب اور اس کے فرقوں کے بارے میں جو کچھ کہا گیا وہ ہر لڑکی کی سمجھ میں آتا ہے اور اس سے بے جا تعصبات اور جذباتیت کی اصلاح ہوتی ہے۔ نذیر احمد بنیادی باتوں کے معلم ہیں۔ ہم ناک منھ چڑھا کر انھیں سطحی کہہ سکتے ہیں مگر ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ سطح درست ہوئے بغیر گہرائی بھی درست نہیں ہو سکتی۔ اسی لیے نذیر احمد کی ہدایات ایک دوام رکھتی ہیں اور جیسے جیسے تعلیم عام ہوتی جائے گی، عام آدمی کے لیے ان کے یہ ناول، فلسفیوں اور شاعروں کے دواوین سے، زیادہ اہم ہوتے جائیں گے۔ اس کامیابی کی وجہ ان کا وہ طرزِ ادا بھی ہے جو ان کی ہر تحریر میں دلکش رنگ گھولتا ہے۔

نذیر احمد کا طرزِ ادا و اسلوبِ بیان:

نذیر احمد اردو زبان کے نثر نگاروں میں ایک ممتاز مقام رکھتے ہیں۔ ان کی نثر ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہے جس کے دو پہلو نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ وہ عربی زبان کے بڑے فاضل، اپنے وقت کے جید عالم اور خاص و عام میں مقبول خطیب ہیں۔ دوسرے یہ کہ وہ اردو کے پہلے ناول نگار ہیں۔

نذیر احمد کی نثر پر تین اعتراض کیے جاتے ہیں۔ ایک یہ کہ ان کے بیان میں عربی الفاظ و فقرہ اس قدر آتے ہیں کہ عبارت بوجھل ہو جاتی ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ محاورات و امثال کا کثرت سے استعمال کرتے ہیں اور اکثر اوقات محاوروں کے استعمال میں موقع و محل کا بھی خیال نہیں کرتے۔ تیسرا یہ کہ وہ عمدا انگریزی الفاظ اس طرح استعمال کرتے ہیں جن کو استعمال کیے بغیر بھی بات بہتر طریقے سے کہی جا سکتی ہے۔ جہاں تک

عربی الفاظ اور حوالوں کا تعلق ہے، عربی زبان، قرآن و حدیث کے تعلق سے، ان کا اوڑھنا بچھونا تھی اور اسی وجہ سے وہ از خود ان کی تحریر و تقریر میں در آتی ہے۔ اسی طرح موقع و محل دیکھے بغیر محاورات کا استعمال ان کی مذہبی تصانیف اور واعظانہ تقریروں میں کھٹکتا ہے۔ ایسے موقع پر اعتدال کا دامن اکثر ان کے ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے۔ محاورہ و روزمرہ کی رَو میں وہ بھول جاتے ہیں کہ بے تکلفی سے وہ کون سا محاورہ کس ہستی کے لیے استعمال کر رہے ہیں مثلاً آنحضرت ﷺ کی ہجرت کے بارے میں یہ کہنا کہ ''رات کے اندھیرے میں موقع پا کر سٹک لیے'' اُن لوگوں کو سخت ناگوار گزرے گا جو اُن کے مخاطب ہیں یا ازدواجِ مطہرات کے بارے میں یہ کہنا کہ ''اُن میں روز تو تو میں میں ہوتی تھی۔'' ادب و احترام کے خلاف ہے۔ اسی سے وہ صورتِ حال پیدا ہوئی کہ اہلِ علم و ادب نے اُن کی محاورہ پسندی پر اعتراض کی بوچھاڑ کر دی اور اُن کی وقیع تصنیف ''اُمہات الامہ'' کو دوبار نذرِ آتش کیا۔ یہ نقائص نذیر احمد کے ہاں خوبیوں سے اس قدر ملے جلے ہیں کہ ان کو الگ کرنا ممکن نہیں ہے۔ عربی عبارت سے پیدا ہونے والا بوجھل پن اور محاورہ و روزمرہ کی کثرت کو سمجھنے کے لیے ''امہات الامہ'' سے یہ اقتباس پڑھیے جس میں یہ دونوں پہلو موجود ہیں:

> ''اُن سے پہلے بھی بہت پیغمبر آئے (یہاں اس کے بعد ۹ الفاظ پر مشتمل عربی عبارت آتی ہے) اور وہ سب صنفِ بشر ہی سے تھے اور سۂ ضروریہ کے بدون ترکیبِ عنصری کو باقی نہیں رکھ سکتے تھے (یہاں پھر ۶ الفاظ پر مشتمل عربی عبارت آتی ہے) انھوں نے کیا قصور کیا ہے کہ اس کا عمل میں لانا مستلزم کسرِ شانِ پیغمبری ہو۔ ہاں دواعیٔ نکاح، جو ہم نے اوپر گنوائے ہیں۔ پیغمبر صاحب میں اشاعتِ اسلام کا ایک داعیۂ خاص بھی تھا، تمام دواعی پر غالب۔ وہ دینِ توحید لے کر آئے۔ تمام ادیانِ مروجہ کے مخالف اور لے کر آئے ایسے لوگوں میں جن کو بھلمنساہت چھو نہیں گئی تھی۔ وہ چھوٹتے کے ساتھ گالی گلوج اور مار کٹائی پر اُتر پڑتے۔ صبر و تحمل کی بھی ایک حد ہوتی ہے مگر کرتے کیا۔ ایک طرف خدا کہتا ہے (یہاں ۱۵ الفاظ پر مشتمل عربی اقتباس آتا ہے) اور اسی پر بس نہیں۔ دوسری جگہ فرماتا ہے (۲۰ الفاظ پر مشتمل عربی عبارت آتی ہے) دوسری طرف جو ہے خون کا پیاسا ہے اور اگر (یہاں ۱۷ الفاظ پر مشتمل عربی عبارت آتی ہے) کی تقویت اور حمایت اور حفاظت نہ ہوتی تو رسالت کی بیل ایک گھڑی بھی منڈھے چڑھنے والی نہ تھی مگر صداقت کے بھروسے پر پیغمبر صاحب تیرہ برس دشمنوں کے نرغے میں چھاتی پر پڑے مونگ دلوایا کیے، یہاں تک کہ آخر کو پائے ثبات جگہ سے اُکھڑ گئے اور بھاگ کر مدینے میں جا پناہ لی۔'' [۱۴۵]

اس اقتباس سے وہ سارے پہلو سامنے آ جاتے ہیں جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے یعنی عبارت میں بوجھل پن، محاورات کا بے جا استعمال اور عربی اقتباسات کی کثرت۔ یہی صورت گاہ گاہ انگریزی الفاظ کے بے وجہ

استعمال سے پیدا ہوتی ہے مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

> ''ایسا پریکٹیکل (Practical)، ایسا سمپل (Simple)، ایسا ریزن ایبل (Reasonable) مذہب، جیسا کہ حقیقت میں اسلام ہے کوئی شخص جس کو خدا نے کومن سینس (Common Sense) دیا ہے، اُن کو ریجکٹ (Reject) نہیں کر سکتا۔''

یہ سب باتیں نذیر احمد کی مذہبی تصنیفات اور خطبات میں تو ملتی ہیں۔ لیکن ان کے ناولوں کا طرزِ ادا ان باتوں سے پاک ہے۔ ان کے ناولوں کی عبارت میں ایک ایسا اعتدال ہے جو نذیر احمد کے ساتھ مخصوص ہے۔ ناولوں میں وہ ایسی عبارت لکھتے ہیں جو موقع و محل کے مطابق روزمرہ بولی جانے والی عام سادہ زبان ہوتی ہے۔ اس عبارت اور طرزِ ادا سے وہ اردو میں ناول کے جدید طرز کی بنیاد ڈالتے ہیں۔ سادگی اس نثر کی عام خصوصیت ہے اور یہاں وہ انگریزی ادب کے جدید رجحان کو اپناتے ہیں۔ ایک خط میں لکھتے ہیں کہ:

> ''انگریزی میں ابتذال اور خوشامد اور مبالغہ اور جھوٹ نہیں ہے ۔ اب اردو پر انگریزی رنگ آتا چلا ہے۔ زبان مبالغے اور ابتذال کے عیوب سے پاک ہو گئی ہے اور ہوتی جاتی ہے۔ سیدھی اور صاف بات میں لوگوں کو مزہ ملنے لگا ہے۔''[۱۴۶]

ناول لکھتے وقت وہ ایسی ہی نثر لکھتے ہیں مثلاً ''ابن الوقت'' میں غدر کے تعلق سے یہ بیان دیکھیے:

> ''پن چکیوں سے ذرا اُدھر تھے کہ پیچھے سے پیروں کی آہٹ آئی کہ کوئی شخص لپکا ہوا چلا آ رہا ہے۔ لاشوں کے دیکھنے سے یہ لوگ کچھ ایسے ہول زدہ ہو گئے تھے کہ آواز کے ساتھ سب کے دل دھڑکنے شروع ہوئے اور بے اختیار لگے پیچھے مڑ مڑ کر دیکھنے۔ بارے شکر ہے کہ وہ شخص نہتا تھا۔ وہ تو جھپٹا ہوا چلا آ ہی رہا تھا۔ ان کے قدم جو پڑے ڈھیلے، پن چکیوں سے اُترتے اترتے اُس نے آ ہی لیا۔ اس شخص نے دور سے ان شخصوں کی پیٹھیں ہی دیکھ کر پہچان لیا تھا کہ ان میں آقا کون ہے۔ برابر آ کر اس نے ابن الوقت کو مؤدب اور باسلیقہ نوکروں کی طرح سلام کیا۔ ابن الوقت نے آنکھ بھر کر دیکھا تو کوئی اٹھائیس تیس برس کی عمر کا جوان آدمی ہے اور انگریزی خدمت گاروں یا اردلیوں کی سی وضع رکھتا ہے۔''[۱۴۷]

افراد کے بیان میں بھی نذیر احمد ایسی ہی سادہ زبان استعمال کرتے ہیں۔ نپے تلے الفاظ، جماؤ کے ساتھ، جملے کی ساخت میں ایسے پیوست کہ ایک لفظ کو بھی اپنی جگہ سے نہیں ہلایا جا سکتا مثلاً یہ چند سطریں پڑھیے:

> ''دوپٹہ سر سے بندھا ہے اور ٹپکا کمر سے گویا نوکری پر سے چلا آ رہا ہے۔ خوف اور رنج و اضطراب ہے کہ چہرے سے ٹپکا پڑتا ہے۔ ہونٹوں پر پپڑیاں بندھ گئی ہیں۔ سانس پیٹ میں نہیں سماتا۔ ابن الوقت سے بات کرنی چاہتا ہے مگر بار بار پھر پھر کر لاشوں کی طرف تاکتا جاتا ہے۔ ہر چند چھوٹا میگزین بیچ میں حائل ہے مگر پھر بھی جی نہیں مانتا اور بے دیکھے رہا نہیں

جاتا۔" [۱۴۸]

ان اقتباسات کو مذہبی تصانیف کی عبارتوں سے ملایئے تو معلوم ہوگا کہ یہ طرزِ ادا مختلف ہے۔ سادگی لیے ہوئے یہی وہ زبان ہے جو ناول اور فکشن کی زبان بن کر ایک نئے طرزِ ادا کو جنم دیتی ہے۔ اس طرزِ ادا کی بہترین مثال "توبۃ النصوح" میں مرزا ظاہر دار بیگ کی وضع قطع کے بیان میں نظر آتی ہے۔ [۱۴۹] بیان کی یہی سادگی، لہجہ کا اُتار چڑھاؤ، کم لفظوں میں بات کہنے کا سلیقہ اس جدید طرزِ ادا کی پہچان ہے۔ بیان کی رنگینی، جو مروجہ قدیم نثر کا عام انداز تھا، نذیر احمد کے ناولوں میں نظر نہیں آتی اور عام بول چال کی بامحاورہ اور ٹکسالی زبان اس کی جگہ لے لیتی ہے۔ اس نثر میں ہمیں وہ سب عناصر ملتے ہیں جو طرزِ ادا کو، موقع و محل کی مناسبت سے، برتنے کے لیے ضروری ہیں۔ جہاں استدلال کی ضرورت پڑتی ہے وہاں یہی زبان، طرزِ ادا کی ضرورت کے مطابق، استعمال کی جاتی ہے۔ جہاں وضاحت کی ضرورت ہوتی ہے وہاں توضیحی رنگ استعمال کیا جاتا ہے اور جہاں ضرورت ہوتی ہے وہاں شوخی، شگفتگی اور ظرافت سے حسن، لطف اور دلچسپی پیدا کی جاتی ہے لیکن بیان کی سادگی اور عام بول چال کی زبان کا زور و قوت اسی طرح برقرار رہتے ہیں۔ گویا نذیر احمد کا طرزِ ادا پانچ باتوں پر منحصر ہے یعنی بول چال کی عام سادہ زبان، استدلال کی زبان، توضیحی رنگ، شوخی و ظرافت اور مکالموں کا انداز۔ یہ سب عناصر مل کر ایک ایسی وحدت کو جنم دیتے ہیں جو نذیر احمد کی پہچان اور ان کے طرزِ ادا کی انفرادیت ہے۔

استدلال کی زبان:

نذیر احمد ناول نگار ہونے کے ساتھ واعظ بھی ہیں اور معاشرے کی اصلاح اُن کا اولین مقصد ہے، اسی لیے اُن کے ناولوں میں جا بجا وعظ آتے ہیں۔ وعظوں میں اُن کی زبان استدلالی رنگ اختیار کر کے سننے والے کو قائل کرنے کا کام کرتی ہے۔ نصوح کے خواب میں، جو ایک طرح سے وعظ ہی ہے، ان کا استدلالی رنگ، سادہ عام بول چال کی زبان سے مل کر ایک پر اثر طرز پیدا کرتا ہے مثلاً یہ عبارت دیکھیے:

> "اول تو تجھ کو ہماری عبادت کا اتفاق ہی نہیں ہوا لیکن جب کبھی تو لوگوں کے شرم حضور یا دکھاوے یا اتباعِ رسم کی وجہ سے مصروفِ عبادت ہوا بھی تو کس طرح کہ دل کہیں اور تھا اور تو کہیں۔ کوئی نماز بھی تیری سجدۂ سہو سے خالی تھی؟ دنیا کی برسوں کی بھولی بسری باتیں تجھے نماز میں یاد آتی تھیں اور نماز تو کیا پڑھتا تھا، گھاس کاٹتا تھا۔ نہ تعدیلِ ارکان ٹھیک، نہ قومہ درست، نہ قعدہ صحیح۔ برس بھر تو دوزخِ شکم کو اناپ شناپ بھرتا رہتا تھا۔"

یہاں تعدیل، قومہ، قعدہ کی مذہبی اصطلاحات حسب موقع ضرور استعمال ہوئی ہیں۔ لیکن یہ استدلال رنگ ناول کی زبان سے پوری مطابقت رکھتا ہے اور اس وعظ میں بھی یہی طرزِ ادا برقرار رہتا ہے۔ ناول کی زبان کے تعلق سے نذیر احمد بالکل بدلے ہوئے ادیب دعالم نظر آتے ہیں اور اردو نثر کو وہ ناول نگاری اور فکشن کے لیے

تیار کر دیتے ہیں۔

توضیحی رنگ:

استدلال کی زبان سے جب وہ توضیح پر آتے ہیں تو یہاں بھی یہ طرز ادا، بنیادی طور پر قائم رہتا ہے۔ بات کی وضاحت اور اچھی طرح سمجھانے کے لیے وہ مثالوں سے اپنے زاویہ نظر کی وضاحت کرتے ہیں مثلاً

> ”ہم نے درزی کو کپڑے کا ایک تھان دیا کہ اس میں سے جتنے بن سکیں ہمارے کرتے بنا دو تو درزی پہلے آگا پیچھا، کلیاں، چوبغلے، آستین ہر ایک چیز کا اندازہ کر لیتا ہے، جب قطع کرتا ہے۔ لغت کی رُو سے اس کا نام ہے تقدیر۔ معمار تعمیر سے پہلے مکان کا نقشہ بناتا ہے۔ بڑھئی چوکی کے لیے لکڑی کی تراش کا اندازہ کرتا ہے۔ یہ سب تقدیر ہے۔ اسی طرح خدا نے جو چیز بھی پیدا کی ہے، اندازے کے ساتھ پیدا کی ہے۔ یہی اس چیز کی تقدیر ہوئی۔“

اسی طرح سمجھاتے ہوئے وہ ان معنی پر آتے ہیں جو تقدیر کے تعلق سے مسلمانوں میں رائج ہیں:

> ”جھگڑے کی بات تو یہ ہے کہ انسان اپنی ذات سے کچھ بھی نہیں۔ جو کچھ کرتا ہے خدا کرتا ہے۔ یہی وہ عقیدہ ہے جس میں پانی مرتا ہے۔ اس عقیدے نے مسلمانوں کی دنیا کو تباہ اور برباد کیا۔ ایک وقت تھا کہ مسلمان روئے زمین پر کوسِ لمن الملک الیوم بجاتے تھے اور تہذیب اور شائستگی اور فضائل میں کوئی قوم ان کو لگا نہیں کھاتی تھی یا اب یہ وقت ہے کہ دوسروں کے غلام ہیں اور غلام بھی ہیں تو نکمے نکھٹو۔“

اب یہ دیکھیے کہ استدلال کی منطقی زبان ہو یا کسی مذہبی گرہ کو کھولنے اور بیان کرنے کے لیے توضیحی انداز، ہر جگہ سادہ و عام بول چال کی زبان سے پوری بات بیان کی جا رہی ہے جس میں قوت بھی ہے اور زورِ بیان بھی۔ حسب ضرورت لہجے کا اُتار چڑھاؤ بھی بیان میں زندگی کی روح پھونکتا ہے۔ یہاں ایک عنصر دوسرے عنصر سے مل کر ایک اکائی بن گیا ہے اور یہی وہ طرز ادا ہے جو نذیر احمد کی پہچان ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ نذیر احمد ناول لکھنے کے لیے ہی پیدا ہوئے تھے اور یہ زبان اور طرز ادا بھی ساتھ لائے تھے۔

شوخی اور ظرافت:

نذیر احمد کے استدلال اور وعظوں کی زبان کو جو چیز گراں نہیں ہونے دیتی وہ نہ صرف ان کا طرزِ ادا ہے بلکہ مزاج کی وہ ظرافت بھی ہے جو محض شگفتگی کے رنگ سے بڑھ کر ذکاوت، طنز اور مزاح کے دائرے میں آ جاتی ہے۔ یہ شوخی و ظرافت اور طنز ان کے مزاج کا حصہ ہے اور نہ صرف ان کی مذہبی تحریروں میں گاہ گاہ اور لیکچروں میں اکثر نظر آتا ہے بلکہ ان کے ناولوں میں یہ رنگ طرز ادا اور کہانی کا حصہ بن کر اُبھرتا ہے اس اندازِ

بیان میں وہ لہجہ چھپا ہوا ہوتا ہے جس میں مطلوبہ معنی لفظی معنی کی ضد ہوتے ہیں اور تضحیک و مزاح اظہار بیان کے اندر موجود ہوتے ہیں۔ یہ اندازِ بیان جو (Irony) کے ذیل میں آتا ہے ان کے ناولوں خصوصاً توبۃ النصوح میں مرزا ظاہر دار بیگ کے کردار کے بیان میں زیادہ واضح ہو کر نمایاں ہوتا ہے۔ اسی طرح ان کے طرز ادا اور انداز بیان میں ذکاوت (Wit) بھی موجود ہے جہاں وہ اپنی حاضر بیانی سے لطیف و مضحک حقائق کی تنظیم کر کے خوب صورت بیان کی شکل دینے کے ملکہ کا اظہار کرتے ہیں۔ مسجد کے بیان میں ذیل کی عبارت بھی ذکاوت ہی کے ذیل میں آتی ہے:

> ''کلیم نے جو مسجد میں آ کر دیکھا تو معلوم ہوا کہ ایک نہایت پرانی چھوٹی سی مسجد ہے۔ وہ بھی مسجد ضرار کی طرح ویران، وحشت ناک۔ نہ کوئی حافظ ہے، نہ ملا، نہ طالب علم، نہ مسافر۔ ہزارہا چمگادڑیں اس میں رہتی ہیں کہ ان کی تسبیحِ بے ہنگام سے کان کے پردے پھٹے جاتے ہیں۔ فرش پر اس قدر بیٹ پڑی ہے کہ بجائے خود کھرنجے کا فرش بن گیا ہے۔ مرزا کے انتظار میں کلیم کو چار و ناچار اسی مسجد میں ٹھہرنا پڑا '' [۱۵۰]

اس ساری عبارت میں ذکاوت موجود ہے۔ یہی ذکاوت غصے میں ڈھل کر طنز و ہجو (Satire) کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ طنز و ہجو بھی ایک اسلوب بیان ہے جس سے برائیوں اور حماقتوں کی تحقیر، تمسخیر اور تضحیک کی جاتی ہے۔ نذیر احمد کے ہاں ایسی عبارتیں بھی ملتی ہیں جہاں وہ کھلے کھلے لعن طعن پر آ جاتے ہیں مثلاً ''توبۃ النصوح'' میں نصوح کے اس حکم کا بیان جہاں وہ خلوت خانہ کھولنے کا حکم دیتا ہے اور کتابوں کو آگ لگا دیتا ہے۔ [۱۵۱] یہاں پہنچ کر مجھے محسوس ہوا کہ نصوح نے کتابیں ہی نہیں جلائی ہیں بلکہ مغلیہ تہذیب کے ورثے کو آگ لگا کر بھسم کر دیا ہے۔ شاید اسی لیے یہاں غیر شعوری طور پر ناول نگار کا بیان گہرے طنز کا اظہار کرتا ہے جو اس عبارت کے ایک ایک لفظ سے بھی عیاں ہے۔ اس کے ساتھ ان کے ہاں وہ مزاح بھی نظر آتا ہے جس میں ہمدردی کا اظہار ہوتا ہے مثلاً ''توبۃ النصوح'' میں حضرت بی اور ان کے چار لڑکوں کے بیان کو دیکھیے جسے پڑھ کر ہنسی بھی آتی ہے اور اُن پر رحم بھی آتا ہے جس سے قاری میں ہمدردی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ یہ وہ مثالی لڑکے ہیں جو نہ کھیل کود میں حصہ لیتے ہیں اور نہ زندگی کی کسی اور سرگرمی میں۔ بیٹا باپ سے کہتا ہے کہ ''آپ نے اکثر چار لڑکوں کو کتابیں بغل میں دابے اندر گلی میں آتے جاتے دیکھا ہوگا۔'' تو باپ پوچھتا ہے ''وہی جو گورے گورے چار لڑکے ایک ساتھ رہتے ہیں۔ بھدی جوتیاں پہنے، منڈے ہوئے سر، اونچے پائے جامے، نیچی چولیاں۔'' یہ مثالی لڑکے پڑھنے والے کو مضحک نظر آتے ہیں مگر ان کے اس ڈھنگ سے ناول نگار کو جو ہمدردی ہے وہ اس بیان کے ایک ایک لفظ سے عیاں ہے۔ ان لڑکوں کا ذکر پڑھ کر ہم ہمدردی سے مسکراتے ہیں اس لیے یہ بیان بھی لطیف مزاح کے ذیل میں آتا ہے۔ یہ طرز ادا نذیر احمد کے ہاں دوسرے ناولوں میں بھی نظر آتا ہے اور ان کی پہچان ہے۔

نذیر احمد کے یہ ناول ایک ایسے زمانے میں لکھے گئے جب ایک تہذیب کا جنازہ وقت کی قبر میں اُتارا جا رہا تھا اور نئی تہذیب اس کی کوکھ سے پیدا ہونے کے بجائے، انگریزوں کے زیر اقتدار، انگلستان و یورپ سے درآمد کی جا رہی تھی۔ تہذیبی سطح پر یہ ایک نئی صورتِ حال تھی۔ جس میں جدید ذہن بھی گاہ گاہ رجعت پسند ہو جاتا ہے اور اپنی بے جان تہذیب کی حفاظت میں لگ جاتا ہے۔ نذیر احمد فکری سطح پر سرسید کے ساتھ ہونے کے باوجود گاہ گاہ قدیم تہذیب کے پرستار بن جاتے ہیں اور جب اس سے نکل کر باہر آنا چاہتے ہیں تو علماء و عوام مل کر خود نذیر احمد کی امہات الامہ کو آگ لگا دیتے ہیں اور تہذیب کے داخلی ٹکراؤ کا یہ تماشا ہماری نظروں کے سامنے آ جاتا ہے۔

مکالموں کی زبان:

نذیر احمد پہلے شخص ہیں جنھوں نے مکالمہ پر، شعور کے ساتھ، پوری توجہ دی۔ یہ مکالمے اُن کے طرز ادا کا ضروری حصہ ہیں۔ نذیر احمد کے مکالمے نہ صرف رنگا رنگ ہیں بلکہ ڈرامائی انداز اختیار کیے ہوئے ہیں اور یہ مکالمے کئی طرح کے ہیں۔ اول وہ مکالمے جو سنجیدہ افراد کے درمیان ہوتے ہیں جیسے نصوح کی بات چیت اپنے بیوی بچوں سے یا حجۃ الاسلام کی گفتگو ابن الوقت سے۔ یہ مکالمے نذیر احمد کے عام واعظانہ انداز میں سامنے آتے ہیں اور ان میں استدلال اور وضاحت کی وہی خصوصیات پائی جاتی ہیں جو ان کی تمام نثر میں دکھائی دیتی ہے۔ دوسرے وہ مکالمے ہیں جن میں دو شخص اپنے اپنے انفرادی طرز اور زبان میں بولتے ہیں جیسے کلیم اور مرزا ظاہر دار بیگ کا مکالمہ یا کلیم اور سلیم کا مکالمہ جس میں کلیم کی ذکاوت ہر ہر جملے میں نمایاں ہے۔ تیسرے ہر پیشے کے لوگوں کی بات چیت کا مخصوص انداز۔ یہ لوگ نذیر احمد کے ہاں کم آئے ہیں لیکن جہاں آئے ہیں وہ اپنی ہی مخصوص زبان بولتے ہیں جیسے ''ابن الوقت'' میں جاں نثار اور کلرک وغیرہ کی گفتگو۔ کہیں بنیوں اور کائستوں کی زبان صحت اور دل کشی کے ساتھ رقم ہوئی ہے جیسے

''بنیا بولا: اچھی کہی میاں جی اچھی کہی۔ برسوں کا ناتواں اور روج روج کی ٹال مٹول۔
بھگوان جانے۔ ابھی تو کھان صاحب کی اِجت اتروائے لیتا ہوں۔''[۱۵۲]

اسی طرح ''فسانۂ مبتلا'' میں دہقان کی زبان کے نمونے اور مکالمے ملتے ہیں۔ چوتھے گھریلو عورتوں کی زبان جس میں نذیر احمد کا طرزِ ادا کمال پر نظر آتا ہے اور یہ کم و بیش ''مراۃ العروس'' سے لے کر ''رویائے صادقہ'' تک طرح طرح کی صورتوں میں سامنے آتے ہیں۔ کہیں ساس اور مزاج دار بہو اور میاں اور بیوی کے مکالمے جیسے مراۃ العروس میں ملتے ہیں یا میاں بی بی کے وہ مکالمے جو ''رویائے صادقہ'' میں سامنے آتے ہیں۔ ان مکالموں میں اتنی واقعیت و اصلیت ہے کہ یہ مکالمے منھ سے بول اُٹھتے ہیں۔ معاشرتی اور گھریلو زندگی کے

بیان میں نذیر احمد کا یہ طرز ادا فکشن لکھنے والوں کے لیے مشعلِ راہ ہے۔

عوامی طرز کی تخلیقی قوت:

یوں تو ہر ادیب نے عوام تک پہنچنے کی کوشش کی ہے مگر یہ دشوار کام بہت کم ادیبوں سے آسان ہو سکا۔ سرسید، حالی، شبلی اور آزاد کسی کا طرز بھی عوام سے اتنا قریب نہیں ہے جتنا نذیر احمد کا طرزِ ادا قریب ہے اسی لیے ان کی تصانیف گھر گھر پڑھی جاتی رہی ہیں اور قوم کے لافانی سرمائے کا حصہ بن گئی ہیں۔ ان کے ناولوں کی نثر میں سادگی کے ساتھ ایک پراسرار زور اور جان ہے جو انھیں ممتاز نثر نگاروں کی پہلی صف میں کھڑا کر دیتی ہے۔ بعض حصوں میں اتنا زورِ بیان ہے کہ دریا کے بہاؤ کی قوت و زور کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً نصوح کے خواب کی نثر میں یا ''فسانۂ مبتلا'' میں ہریالی کو زہر دینے کے بیان میں یا ''ابن الوقت'' میں مسٹر نوبل کو باغیوں سے بچانے کے بیان میں۔ معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ اور محاورات دہلی کے خاص لہجے میں اُمڈے چلے آ رہے ہیں۔ سبک روی، لطافت، شائستگی، بے ساختگی اور بے باکی جو اعلیٰ ترین نثر کا طرۂ امتیاز ہے نذیر احمد کے ہاں موجود و نمایاں ہے۔ نذیر احمد پہلے شخص ہیں جنھوں نے اردو فکشن کی معیاری زبان اور طرزِ ادا کے مثالی نمونے اسی طرح پیش کیے ہیں جیسے حالی نے جدید تنقید کی زبان کے اور شبلی نے علمی زبان کے نمونے پیش کیے ہیں۔ ان سب عظیم ہستیوں نے اسی چراغ سے کسبِ نور کیا ہے جسے سرسید نے اپنی تازہ فکر اور سادگی لیے ہوئے عام بول چال کی زبان سے روشن کیا تھا۔

نذیر احمد کی یہ زبان، یہ محاورہ اور یہ لہجہ داستانی نثر سے مختلف ہے۔ اس نثر کے جملے کی ساخت پر عربی فارسی جملے کی ساخت کا اثر اب بالکل زائل ہو چکا ہے اور اردو جملہ اپنی اصل و فطری ساخت سے آ ملا ہے۔ نذیر احمد کی نثر سرسید، حالی، شبلی کی طرح خالص اردو نثر ہے۔ فکشن میں استعمال ہونے کی وجہ سے نذیر احمد کی نثر اس سطح پر بہت جان دار ہے۔ اس نثر کے بیانیہ انداز میں زندگی اور اس کے مختلف روپ سامنے آتے ہیں جن سے نثر میں تنوع اور رنگا رنگی پیدا ہو گئی ہے جو ان کے معاصرین میں اس طور پر اور اس طرح سے موجود نہیں ہے۔ یہاں نثر میں ایک ایسا اعتدال ہے جو اثر و تاثیر کے ساتھ ٹھنڈک کے احساس کو جنم دیتا ہے۔ یہاں ہر چیز ضرورت کے مطابق استعمال میں آتی ہے۔ مسٹر نوبل کی زبان میں، انگریز ہونے کے ناتے، انگریزی زبان کے الفاظ آتے ہیں۔ علامہ حجت الاسلام کی زبان میں اصطلاحی عربی الفاظ شامل ہیں۔ نعیمہ، فہمیدہ، اکبری اور صادقہ کی ماں کی زبان پر عورتوں کی گھریلو زبان کا ٹکسالی محاورہ اور روزمرہ چڑھا ہوا ہے جسے وہ اپنے کردار کی مناسبت سے بات چیت کے دوران استعمال کرتی ہیں۔ مرزا ظاہر دار بیگ کی زبان ان سب سے الگ ہے۔ اسی طرح ابن الوقت کی بوڑھی سائس کی زبان چلیا انتال کی زبان سے مختلف ہے۔ فسانۂ مبتلا میں

دہقان کی زبان دوسروں کی زبانوں سے قطعی مختلف ہے اور چھلاوا کٹنی کی زبان ان سب سے الگ ہے۔ زبان کا، اظہار کی سطح پر یہ تنوع، اس دور میں کسی دوسرے ادیب یا نثر نگار کے ہاں نظر نہیں آتا جس کی اصل وجہ یہ ہے کہ نثر کا یہ تنوع صرف فکشن ہی میں نظر آ سکتا ہے اور اسی لیے نثر کے تنوع اور رنگا رنگی کے اعتبار سے نذیر احمد اپنے ہم عصروں میں سب سے آگے ہیں اور وہ اپنے روشن طرز ادا سے ادب کے آنگن میں اُجالا کر دیتے ہیں۔

نذیر احمد ساری زندگی کو افادیت کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ اُن کے نزدیک ''اسلام کی حقانیت کی سب سے قوی دلیل یہی ہے کہ وہ کسی دنیاوی ترقی، دنیاوی بہبود، دنیاوی فلاح کا مانع ہونا کیسا، حارج اور مزاحم بھی تو نہیں۔''[۱۵۳] ادبی رجحان نذیر احمد میں پیدائشی تھا۔ قوت تخئیل انھیں ودیعت ہوئی تھی۔ ان دونوں صلاحیتوں کو بھی انھوں نے اُس کام پر لگایا جو مفید ہو۔ نذیر احمد نے مذہبی کتابیں تصنیف کیں، لیکچر دیے مگر سب سے مفید کام، جس سے زیادہ سے زیادہ لوگوں کو فائدہ ہو انھوں نے ناول نویسی کو سمجھا کیوں کہ ناول کے ذریعے وہ مذہب و اخلاق کی مفید باتیں ہر درجے کے لوگوں تک پہنچا سکتے تھے، خاص طور پر اُن کی توجہ اصلاحِ نسواں اور اُن کی تعلیم کی طرف ہوئی جس سے وہ پوری قوم کو سنوار سکتے تھے۔ ''مراۃ العروس'' کا ایک کردار کہتا ہے: ''بس سوائے لکھنے پڑھنے کے اور کیا تدبیر ہے کہ تمھاری عقلوں کو ترقی ہو بلکہ مردوں کی نسبت عورتوں کو پڑھنے کی زیادہ ضرورت ہے۔'' نذیر احمد اپنے ناولوں میں مفید زندگی کے تمثیلی نقشے دکھا کر گھریلو زندگی کو مفید بنانا چاہتے ہیں۔ سگھڑ عورت کے ساتھ وہ پھوہڑ عورت کو پیش کرتے ہیں تا کہ تضاد سے اصلاح کی طرف پوری توجہ دی جا سکے۔ گھریلو زندگی میں وہ مرد کے حصے اور اس کے کام سے بھی خوب واقف ہیں اور بگڑے ہوئے مردوں کی گھریلو زندگی کی اصلاح کی طرف بھی وہ خاص توجہ دیتے ہیں۔ ابن الوقت کو سیاسی یا ملازمتی زندگی سے متعلق کیا جا سکتا ہے مگر یہاں بھی گھر کے اندر کی زندگی کے نقشے سامنے آتے ہیں۔ انگریزی وضع اختیار کرنے سے ابن الوقت کے گھر کا جو نقشہ بدلا ہے اور جس طرح وہ مقروض ہوا ہے، اس کی واضح تصویر ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ مسٹر شارپ سے اس کا بگاڑ بھی وضع اور رہن سہن بدلنے کی وجہ ہی سے ہوا غرض کہ نذیر احمد کی تصانیف میں اعتدال کا درس ملتا ہے۔ اعتدال ہی مفید زندگی کا نام ہے۔

تاریخ ادب میں نذیر احمد کا دائمی مقام اُردو ناول نویسی کے موجد کی حیثیت سے مقرر ہوتا ہے۔ یہ وہ صنفِ ادب ہے جس میں عام آدمی بھی دلچسپی لیتا اور لے سکتا ہے اور جس سے وہ زندگی کو سمجھنے اور برتنے کا شعور بھی حاصل کر سکتا ہے۔ اُن کے ناولوں میں، تمثیل کے باوجود، ایسی واقعیت ہے جو پوری طرح حقیقی زندگی سے جڑی ہوئی ہے۔ اُن کے واقعیاتی قصہ گوئی، رومانی قصہ گوئی سے مختلف اور نئی چیز ہے۔ انھوں نے داستان گوئی سے اخلاقی و واقعیاتی افسانوں تک کا راستہ ایک دم سے طے کر لیا۔ یہ نذیر احمد کا کمال اور ان کی جینیس کا ثبوت ہے۔ انھوں نے بلاشبہ ڈی فو کے ''فیملی انسٹرکٹر'' کا اثر قبول کیا۔ غالب گمان ہے کہ بنین کے

''پِل گرمس پروگریس'' کا اردو ترجمہ مطبوعہ ٹرانسلیشن سوسائٹی دہلی کالج بھی ان کی نظر سے گزرا تھا۔ انھوں نے ہیئت تو انگریزی ادب سے لی مگر کہانی میں کسی کی نقل نہیں بلکہ دلّی کے ماحول، اس میں بسنے والے انسان اور اپنے تجربے سے اپنی کہانیوں کے خدوخال اُجاگر کیے۔ اسی لیے وہ سچے مبصرِ حیات ہیں۔ وہ اخلاقی مقصد کو سامنے رکھ کر واقعات اور کردار جمع کرتے ہیں۔ ضروری تھا کہ ان کرداروں کو مقصد کے تحت لا کر اُن کی تجسیم کی جائے تاکہ اخلاقی مقصد نمایاں ہو۔ اخلاقی عمل کی وہ پے چیدگیاں، جو نفسیات اور افراد میں نفسیاتی فرق سے پیدا ہوتی ہیں اور جن کی بنا پر بہترین ناول جیسے ٹالسٹائی کے ہاں اخلاق اور نفسیات کے زندہ کرشمے سامنے آتے ہیں۔ نذیر احمد اس سطح تک تو نہیں پہنچتے لیکن اپنے دور کے گھر کے اندر کی حقیقی زندگی کی اُلجھی اور سلجھی تصویریں اُبھار کر اپنے تجربوں کو ہمیشہ کے لیے زندہ کر دیتے ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نذیر احمد کو ناول نگار کے بجائے تمثیل نگار کہتے ہیں جو اس لیے پوری طرح صحیح نہیں ہے کہ وہ تو جدید ناول نویسی کے اولین نمونے پیش کر کے اس کی مضبوط بنیادیں رکھ دیتے ہیں۔ عبدالحلیم شرر، جنھوں نے کم و بیش اسی دور میں متعدد ناول لکھے، نذیر احمد کی واقعیت کو نہیں پہنچتے۔ سرشار بھی نذیر احمد ہی کے راستے سے آگے بڑھتے ہیں۔ پریم چند تک اردو ناول نگاری، حالاں کہ پریم چند ''اخلاقی مقصد'' کے بجائے ''سوشل مقصد'' پر آ جاتے ہیں، نذیر احمد کے بنائے ہوئے دائرے ہی میں رہتی ہے۔ اردو ناول نے نذیر احمد سے لے کر اب تک بہت ترقی کی ہے مگر اردو ناول کی تاریخ کی ابتدا نذیر احمد ہی سے کی جائے گی۔

حواشی:

[۱] حیات النذیر، افتخار عالم مارہروی، ص ۲، طبع اول، شمسی پریس دہلی ۱۹۱۲ء

[۲] مولوی نذیر احمد دہلوی: احوال و آثار افتخار احمد صدیقی، ص ۲۱-۲۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء

[۳] حیات النذیر، ص ۳، بحوالہ بالا

[۴] ایضاً

[۵] "لیکچروں کا مجموعہ" (جلد دوم)، نذیر احمد، مرتبہ بشیر الدین احمد، ص ۳۱۲، مفید عام پریس، آگرہ ۱۹۱۸ء

[۶] حیات النذیر، ص ۱۵، بحوالہ بالا

[۷] "لیکچروں کا مجموعہ" (جلد دوم)، ص ۳۱۷، بحوالہ بالا

[۸] "لیکچروں کا مجموعہ" (جلد دوم)، ص ۳۱۹، بحوالہ بالا

[۹] "لیکچروں کا مجموعہ" (جلد اول)، ص ۲۰۰، دہلی ۱۹۱۸ء

[۱۰] حیات النذیر، حاشیہ، ص ۱۸، بحوالہ بالا

[۱۱] ایضاً، ص ۳۹-۴۷

[۱۲] مولوی نذیر احمد دہلوی: احوال و آثار، افتخار احمد صدیقی، ص ۸۶، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۱ء

[۱۳] ایضاً

[۱۴] ایضاً، ص ۹۶

[۱۵] ایضاً، ص ۹۷

[۱۶] ایضاً، ص ۱۲۸-۱۲۹

[۱۷] ایضاً، ص ۳۰۷

[۱۸] ضمیمۂ آخر، نوشتہ بشیر الدین احمد خلف نذیر احمد، حیات النذیر، ص ۵۷۷-۵۷۹، بحوالہ بالا

[۱۹] ایضاً، ص ۵۷۹

[۲۰] لیکچروں کا مجموعہ، جلد اول، مرتبہ بشیر الدین احمد، ص ۶۰، دہلی ۱۹۱۸ء

[۲۱] الحقوق والفرائض، نذیر احمد، جلد سوم، ص ۱۲۴-۱۲۵، جوب برقی پریس دہلی سن ندارد

[۲۲] مولوی نذیر احمد دہلوی احوال و آثار، افتخار احمد صدیقی، ص ۱۱۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء

[۲۳] موعظۂ حسنہ، نذیر احمد، مرتبہ افتخار احمد صدیقی، ص ۱۹۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۲۴] مجموعہ لیکچرز محسن الملک، حصہ اول، ص ۲۸۷، نول کشور پرنٹنگ ورکس لاہور ۱۸۹۲ء

[۲۵] موعظۂ حسنہ، نذیر احمد، مرتبہ افتخار احمد صدیقی، ص ۱۸۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۲۶] نذیر احمد کی کہانی کچھ ان کی کچھ اپنی زبانی، مرزا فرحت اللہ بیگ، ص ۳۶، اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۰ء

[۲۷] حیات النذیر، ص ۱۲۲، بحوالہ بالا

[۲۸] ایضاً

[۲۹] حیات النذیر، ص ۱۳۲ بحوالہ بالا

[۳۰] موعظۂ حسنہ، خطوط نذیر احمد، مرتبہ افتخار احمد صدیقی، ص ۱۳۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۳۱] مراۃ العروس، نذیر احمد، ص ۱۰، اٹھارواں ایڈیشن، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۴۴ء

[۳۲] مولوی نذیر احمد: احوال و آثار، افتخار احمد صدیقی، ص ۲۰۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء

[۳۳] ایضاً، ص ۲۱۸

[۳۴] سن تالیف کی بحث کے لیے دیکھیے مولوی نذیر احمد احوال و آثار، افتخار احمد صدیقی، ص ۲۲۲-۲۲۹ بحوالہ بالا

[۳۵] ایضاً، ص ۲۲۸

[۳۶] ایضاً، ص ۲۲۹

[۳۷] ایضاً، ص ۲۲۸-۲۲۹

[۳۸] ایضاً، ص ۲۳۵

[۳۹] مبادی الحکمت، نذیر احمد، ص ۲، مطبع افتخار دہلی ۱۸۹۱ء

[۴۰] ایضاً، ص ۷۹

[۴۱] نذیر احمد کی انفرادیت، ڈاکٹر سید محمد عبداللہ، ص ۱۹، مطبوعہ نقوش شمارہ ۵۵-۵۶، لاہور ۱۹۵۶ء

[۴۲] مجموعۂ نظم بے نظیر، نذیر احمد، مرتبہ افتخار عالم مارہروی، ص ۷، کاشی پریس، سن ندارد

[۴۳] الطاف حسین حالی اور مولانا شبلی نعمانی

[۴۴] لیکچروں کا مجموعہ، جلد اول، نذیر احمد، ص ۲۷، دہلی ۱۹۱۸ء

[۴۵] ایضاً، ص ۳۷۷

[۴۶] ایضاً، ص ۳۷۹-۳۸۰

[۴۷] ایضاً، ص ۴۱۱

[۴۸] ایضاً، ص ۲۹

[۴۹] نذیر احمد کی انفرادیت، ڈاکٹر سید عبداللہ، ص ۱۹، نقوش شمارہ ۵۵-۵۶، لاہور ۱۹۵۶ء

[۵۰] لیکچروں کا مجموعہ، جلد اول، ص ۵۹ بحوالہ بالا

[۵۱] ایضاً، ص ۱۲۵

[۵۲] ایضاً، ص ۷۸

[۵۳] ایضاً، ص ۳۸۳

[۵۴] ایضاً، ص ۷۰

[۵۵] ایضاً، ص ۴۱۸-۴۲۱

[۵۶] ایضاً، ص ۷۴-۷۵

[۵۷] ایضاً، ص ۵۹

[۵۸] توبۃ النصوح، نذیر احمد، ص ۱۸۹، مطبوعہ مکتبۂ جامعہ نئی دہلی ۱۹۹۱ء

[۵۹] لیکچروں کا مجموعہ (جلد اول)، ص ۳۷۷، بحوالہ بالا

[۶۰] لیکچروں کا مجموعہ (جلد اول)، ص ۱۱۶، بحوالہ بالا

[۶۱] ایضاً، ص ۱۸۹

[۶۲] ایضاً، ص ۷۷

[۶۳] ایضاً، ص ۱۸

[۶۴] ایضاً، ص ۷۹

[۶۵] ایضاً، ص ۸۱

[۶۶] ایضاً، ص ۸۱-۸۲

[۶۷] ایضاً، ص ۲۸۳

[۶۸] ایضاً، ص ۳۷۳

[۶۹] ایضاً، ص ۲۸۳

[۷۰] ایضاً، ص ۲۹۶

[۷۱] ایضاً، ص ۲۸۶

[۷۲] الحقوق والفرائض، نذیر احمد، جلد دوم، ص ۴۴۲، دہلی، سن ندارد

[۷۳] ایضاً، ص ۱۹۷

[۷۴] ایضاً جلد اول، ص ۱۶۹-۱۷۰

[۷۵] ایضاً جلد اول، ص ۱۶۹-۱۷۰

[۷۶] ایضاً، ص ۶۰

[۷۷] لیکچروں کا مجموعہ، نذیر احمد، مرتبہ بشیر الدین احمد، جلد دوم، ص ۱۵۴، دہلی ۱۹۱۸ء

[۷۸] مراۃ العروس، نذیر احمد، ص ۱۰، مطبع نول کشور لکھنؤ، اٹھارویں بار، ۱۹۴۴ء

[۷۹] حیات النذیر، افتخار عالم مارہروی، ص ۳۵۷، بحوالہ بالا

[۸۰] مولوی نذیر احمد دہلوی: احوال و آثار، افتخار احمد صدیقی، ص ۲۷۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء

[۸۱] قرآن مجید کا اردو ترجمہ، نذیر احمد، ص ۱، دار الطبع سرکار جاورہ، ۱۹۲۶ء

[۸۲] لیکچروں کا مجموعہ، جلد اول، ص ۶۸، دہلی ۱۹۱۸ء، بحوالہ بالا

[۸۳] لیکچروں کا مجموعہ (جلد اول)، ص ۱۶۷، بحوالہ بالا

[۸۴] ایضاً، ص ۱۰۲

[۸۵] ایضاً، ص ۳۸۵

[۸۶] ایضاً، ص ۳۳۵

[۸۷] ایضاً، ص ۶۵

[۸۸] مولوی نذیر احمد کے لیکچر از ڈاکٹر محمد عزیر، ص ۳۳، مضمون مطبوعہ فکر و نظر، جلد ۱، شمارہ ۴، اکتوبر ۱۹۶۰ء

[۸۹] صوبہ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات، جلد اول، عتیق صدیقی، ص ۱۵۶-۱۵۷

[۹۰] مولوی نذیر احمد دہلوی، افتخار احمد صدیقی، ص ۳۱۹، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۱ء

[۹۱] ایضاً

[۹۲] ایضاً، ص ۳۱۹-۳۲۰

[۹۳] خط تقدیر مولوی کریم الدین، مرتبہ ڈاکٹر محمود الٰہی، لکھنؤ ۱۹۶۵ء

[۹۴] ایضاً

[۹۵] ایضاً، ص ۳۲۱

[۹۶] ایضاً، ص ۳۲۳-۳۲۶

[۹۷] ایضاً، ص ۳۲۶ اور ص ۲۲۰-۲۲۳

[۹۸] ایضاً، حاشیہ ص ۳۲۶

[۹۹] مراۃ العروس، نذیر احمد، ص ۲-۳، نول کشور پریس (اٹھارویں بار) لکھنؤ ۱۹۴۴ء

[۱۰۰] مراۃ العروس، نذیر احمد، ص ۴-۹، بحوالہ بالا

[۱۰۱] ایضاً، ص ۱۰

[۱۰۲] ایضاً، ص ۲۹-۳۰

[۱۰۳] ''مولوی نذیر احمد کے تمثیلی فسانے'' مضمون ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۹۶، مطبوعہ ''اردو ادب'' جولائی ۱۹۵۰ء علی گڑھ

[۱۰۴] اصلاح النساء از رشید النساء، ص ۱۸۲، کراچی ۲۰۰۰ء

[۱۰۵] بنات النعش، نذیر احمد، ص ۵، کتب خانہ علم و ادب، دہلی ۱۹۳۶ء

[۱۰۶] ایضاً، ص ۴

[۱۰۷] ایضاً، ص ۲۲۳

[۱۰۸] ایضاً، ص ۴

[۱۰۹] توبۃ النصوح، نذیر احمد، مرتبہ مجلس ادارت، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۹۱ء

[۱۱۰] ایضاً، ص ۲۱-۲۲

[۱۱۱] ایضاً، ص ۲۳

[۱۱۲] مولوی نذیر احمد دہلوی. احوال و آثار، ص ۳۵۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء

[۱۱۳] ایضاً، ص ۳۵۹

[۱۱۴] ایضاً، ص ۳۶۰

[۱۱۵] فسانۂ مبتلا، نذیر احمد، مرتبہ صدیق الرحمٰن قدوائی، ص ۱۴۸، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۸۳ء

[۱۱۶] ایضاً، ص ۲۱۵

[۱۱۷] ابن الوقت، نذیر احمد، ص ۱، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۱ء

[۱۱۸] ایضاً، ص ۳۵۰

[۱۱۹] ایضاً، ص ۱۴۴

[۱۲۰] ایامیٰ، نذیر احمد، ص ۱، دہلی ۱۸۹۱ء

[۱۲۱] ایضاً، ص ۲-۳

[۱۲۲] ایضاً، ص ۴

[۱۲۳] ایضاً، ص ۵

[۱۲۴] ایضاً، ص ۸-۹

[۱۲۵] ایضاً، ص ۲

[۱۲۶] ایضاً، ص ۱۹۲

[۱۲۷] رویائے صادقہ، نذیر احمد، ناشر منذر احمد، دہلی ۱۹۴۰ء

[۱۲۸] لیکچروں کا مجموعہ، نذیر احمد مرتبہ بشیر الدین احمد، ص ۵۷۳، مفید عام اسٹیم پریس آگرہ ۱۹۱۸ء

[۱۲۹] رویائے صادقہ، بحوالہ بالا، ص ۲۶۹

[۱۳۰] رویائے صادقہ، ص ۷، بحوالہ بالا

[۱۳۱] ایضاً، ص ۷۰

[۱۳۲] ایضاً، ص ۹۴

[۱۳۳] ایضاً، ص ۱۱۷

[۱۳۴] ایضاً، ص ۲۲۳

[۱۳۵] ایضاً، ص ۸۹

[۱۳۶] ایضاً، ص ۹۰

[۱۳۷] توبۃ النصوح، نذیر احمد، ص ۲۰۲-۲۰۳، مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۹۱ء

[۱۳۸] ایضاً، ص ۲۰۴

[۱۳۹] ایضاً، ص ۲۰۴

[۱۴۰] ایضاً، ص ۲۰۵

[۱۴۱] ایضاً، ص ۱۱۹

[۱۴۲] ایضاً

[۱۴۳] اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، محمد احسن فاروقی، ص ۲۹-۳۷، سندھ ساگر اکادمی لاہور ۱۹۶۸ء

[۱۴۴] رویائے صادقہ، نذیر احمد، ص ۲۶۲، دہلی ۱۹۴۰ء

[۱۴۵] امہات الامہ، نذیر احمد، ص ۲۷-۲۸، (طبع ثانی) دہلی ۱۹۳۵ء

[۱۴۶] موعظۂ حسنہ، نذیر احمد، مرتبہ افتخار احمد صدیقی، ص ۲۱۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۱۴۷] ابن الوقت، نذیر احمد، مقدمہ ڈاکٹر صدیق جاوید، ص ۲۷-۲۸، الفیصل لاہور ۱۹۹۵ء

[۱۴۸] ابن الوقت، نذیر احمد، ص ۹، مطبع انصاری دہلی ۱۳۰۲ھ

[۱۴۹] توبۃ النصوح، نذیر احمد، ص ۲۰۰-۲۰۲، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۹۱ء

[۱۵۰] ایضاً، ص ۲۰۳

[۱۵۱] ایضاً، ص ۱۸۹

[۱۵۲] ایضاً، ص ۱۱۰

[۱۵۳] لیکچروں کا مجموعہ، جلد اول، نذیر احمد، ص ۲۸۳، شمیم پریس آگرہ ۱۹۱۸ء

روایتِ شاعری کا فروغ

پہلا باب

پرانی روایت میں نئے رجحانات کے واضح اثرات، روایتی شاعری کا آخری دور

ممتاز شعرا:

سید اسمٰعیل حسین منیر شکوہ آبادی

منیر شکوہ آبادی ناسخ کے شاگرد تھے اور ناسخ اس دور میں ایک ایسا رجحان ساز شاعر تھا جس نے کم و بیش اس دور کے تمام اردو شعرا کو اپنی طرف متوجہ اور متاثر کیا تھا۔ آج ناسخ کی شاعری کو دیکھ کر ہمیں ذرا دیر کو حیرت ہوتی ہے کہ ناسخ اتنا بڑا ''اثر'' بن کر کیسے سارے ادبی منظر پر چھا گیا؟ اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ اس ٹوٹتی پھوٹتی تہذیب کے طبقۂ خواص کی خواہشات اور اس طبقے کی بےعملی خواب بن کر ناسخ کی شاعری میں در آئی تھی۔ یہ تہذیب اور اس کا طبقۂ خواص حقیقت سے آنکھیں چرانا چاہتا تھا اور تخیل سے دور دراز کی ایسی دنیا آباد کرنا چاہتا تھا جہاں وہ حقیقت سے منھ موڑ کر پناہ لے سکے۔ ناسخ کی شاعری کی تجریدیت اور دور دراز کی مناسبتوں سے، پیدا ہونے والا خیال ایک ایسی فضا میں لے گیا تھا جہاں انھیں سکون و پناہ کا احساس ہو رہا تھا۔ انیسویں صدی میں اردو داستانوں کی مقبولیت کا بھی یہی سبب تھا۔

منیر شکوہ آبادی نے اپنے استاد امام بخش ناسخ کو اسی لیے ''مجتہد الشعرا'' [۱] کے خطاب سے یاد کیا ہے۔

منیر شکوہ آبادی (۱۲۲۹ھ-۱۲۹۷ھ/۱۸۱۴ء-۱۸۸۰ء)، جن کا نام سید اسمٰعیل حسین اور تخلص منیؔر تھا، منشی سید احمد حسین شاؔد شکوہ آبادی کے بیٹے تھے۔ ۹، ذالحجہ ۱۲۲۹ھ کو پیدا ہوئے۔ اپنی مثنوی ''معراج المضامین'' میں انھوں نے بتایا ہے کہ ع ..نویں تاریخ ذالحجہ کی جو ہے/ اسی دن مجھ کو دنیا میں اتارا[۲] اسی مہینے کی مناسبت سے ان کا نام اسمٰعیل رکھا گیا: ع .. اسی سے نام اسمٰعیل رکھا۔ اس میں سنہ نہیں دیا ہے لیکن اپنے دیوان ''منتخب العالم'' (۱۲۶۴ھ) میں لکھا ہے کہ:

> ''بالجملہ تمامی اشعار ایں دیوان از قصائد و قطعات و عرائض منظومہ و غزلیات و رباعیات و تاریخہا از پنج ہزار و نہ صد متجاوز ست و حال آنکہ سمندِ عمرم تا حال سی و پنج

مرحلہ از مراحل زندگی طے کردہ کہ توفیق اہتمام ایں دو دیوان دست دادہ۔" [۳]

اس حساب سے اگر ہم ۱۲۶۴ھ میں سے ۳۵ گھٹا دیں تو منیر کا سال ولادت ۱۲۲۹ھ برآمد ہو جاتا ہے اور منیر کی تاریخ و سال پیدائش ۹، ذی الحجہ ۱۲۲۹ھ مطابق ۲۳، نومبر ۱۸۱۴ء متعین ہو جاتا ہے۔ منیر شکوہ آبادی منشی سید احمد حسین شاد (م ۱۲۵۰ھ) [۴] کی دوسری بیوی (م ۱۲۴۰ھ) [۵] کی اولاد تھے۔ والدہ اور والد دونوں کی وفات کے بعد ۱۲۵۱ھ میں ان کی شادی ہوئی۔ [۶]

منیر کے والد شاعر تھے اور صاحب علم بھی۔ ان کے بڑے بھائی اولاد حسین (م ۱۲۵۶ھ) [۷] بھی کلکتہ کے مدرسے میں استاد تھے اور دینی علوم پر اچھی نظر رکھتے تھے۔ منیر نے اسی ماحول میں رہ کر فارسی و عربی کے ساتھ علوم متداولہ کی تعلیم حاصل کی اور ذوقِ مطالعہ سے اپنے علم کو بڑھایا سنوارا۔ دینی علوم پر خود منیر کی بھی اچھی نظر تھی جس کا اندازہ ان تصنیفات سے ہوتا ہے جو انھوں نے لکھیں اور جو ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں ضائع ہو گئیں:

میری تصنیف سے تھے جتنے رسالے نایاب
ان کے گم ہونے سے ہے لذتِ ہستی میں خلل

ان کے قصائد سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ مختلف علوم پر نظر رکھتے تھے۔ فارسی زبان پر عبور کا اندازہ ان کے فارسی خطوط اور شاعری سے بھی ہوتا ہے۔

منیر شکوہ آبادی نوکر پیشہ تھے اور اس دور میں شاعر کو باعزت ملازمت کسی دربار سے وابستہ ہو کر ہی ملتی تھی۔ منیر ساری عمر کسی نہ کسی دربار سے وابستہ رہے۔ آگرہ کے ایک مشاعرے میں نوجوان منیر کی غزل سن کر نواب معتمد الدولہ کے منجھلے بیٹے نواب نظام الدولہ نے انھیں ساتھ چلنے کے لیے کہا تو وہ ان کے ساتھ کان پور آ گئے۔ اسی زمانے میں، اودھ میں سیاسی تبدیلیوں کی وجہ سے، ناسخ ترکِ وطن کر کے کان پور پہنچے اور نواب امین الدولہ کے ہاں قیام کیا۔ یہاں منیر ان کے شاگرد ہوئے اور جب تک ناسخ کان پور میں رہے وہ ناسخ سے استفادہ کرتے رہے۔

حضرت ناسخ کی اصلاح اس غزل پر ہے منیر
آج رُتبہ تیری فکرِ پست کا بالا ہوا

حالات کی تبدیلی کے بعد جب ناسخ لکھنؤ واپس ہوئے تو منیر کو اپنے شاگردِ رشید علی اوسط رشک کے سپرد کر گئے:

فخر جنابِ شیخ ہوئے رشک اے منیر   ترجیح ہو سکی مرے استاد پر کسے
رشک کے فیضِ تلمذ سے منیر   شاعروں میں تو بھی یکتا ہو گیا

استادی شاگردی کا یہ سلسلہ زندگی بھر جاری رہا۔ ناسخ و رشک دونوں منیر کی تخلیقی قوت اور فطری صلاحیت کو

دیکھ کر انھیں عزیز رکھتے تھے۔ منیر نے بھی بار بار اپنے دونوں استادوں کو خراج تحسین ادا کیا ہے۔ ایک مسلسل غزل میں، جس کی ردیف ہی جنابِ رشک ہے، منیر نے اپنے دلی جذبات کا اظہار کیا ہے۔ یہ غزل ناسخ کی وفات (۱۲۵۴ھ) کے بعد لکھی گئی:

سوئے بہشت حضرتِ ناسخ رواں ہوئے
جب ہوچکے افادہ کے قابل جنابِ رشک
ناسخ تھے آفتاب سپہر کمال کے
برجِ علوم کے مہِ کامل جنابِ رشک

مرثیے میں منیر مرزا سلامت علی دبیر کے شاگرد تھے:

عطا کی مرثیے میں اس کی اصلاح   کہ جس کی بزم ہے خورشید مصباح

منیر نے دبیر کی وفات پر تیرہ قطعات تاریخ وفات لکھے جن کے عنوان ''تاریخ ہائے رحلت حضرت استادی مرزا دبیر صاحب طاب ثراہ'' سے بھی استادی شاگردی کا یہ رشتہ واضح ہوتا ہے اور جن سے ۱۲۹۲ھ/۱۸۷۵ء برآمد ہوتے ہیں [۸]۔ ''جناب دبیر'' کی ردیف میں جو مسلسل غزل کلیاتِ منیر میں ملتی ہے اس میں بھی مرزا دبیر کے علم وفضل اور ان کی مرثیہ گوئی کو خراجِ تحسین پیش کر کے اظہارِ عقیدت کیا ہے:

ہر ایک مرثیہ عرش الکمال مضموں ہے   سخن وری میں ہیں معجز نما جناب دبیر

منیر کے دیوان اول: ''منتخب العالم'' کے قطعات تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۲۵۶ھ تک نواب نظام الدولہ سے وابستہ رہے۔ ۱۲۵۷ھ میں وہ لکھنؤ آ گئے اور یہاں آ کر ایسے خوش و مطمئن ہوئے کہ ایک قطعہ لکھنؤ آمد کی تاریخ کا لکھا:

اس شہر کو میں کیوں نہ کہوں جنت نعم   اس کا نظیر دہر میں عنقا ہے، دیکھ لو
تاریخ میرے آنے کی ہاتف نے یہ کہی   ''زندہ منیر خلد میں پہنچا ہے، دیکھ لو
(۱۲۵۷ھ)

لکھنؤ آ کر وہ یہاں کی سیاسی صورت حال کی وجہ سے پریشان و بے روزگار رہے اور دیوان اول کے دیباچے میں اس شعر سے اپنے حالات کی ترجمانی کی ہے:

اندراں بقعۂ معمور زدل تنگیِ خویش   حسرت آگیں چو گنہگار بہ زنداں رفتم

اور لکھا ہے کہ برسوں بعد ظفر الدولہ علی اصغر خان بہادر کی اعانت سے ''اطمینانِ معاش'' حاصل ہوا لیکن ابھی کچھ ہی عرصہ گزرا تھا کہ اودھ کی سیاسی اکھاڑ پچھاڑ سے وہ پھر بے روزگار و مقروض ہو گئے۔ اس بار نواب معین الدولہ سید باقر علی بہادر ظفر جنگ نے ان کا قرضہ ادا کیا اور انھیں اپنے پاس کان پور بلا

لیا۔[۹] لیکن یہاں بھی وہ زیادہ عرصہ نباہ نہ کر سکے اور نواب احمد حسن بہادر عروج سے وابستہ ہو گیے۔[۱۰] کچھ عرصے بعد اسد الدولہ رستم الملک سید محمد زکی خان بہادر فیل جنگ عرف نواب بہادر متخلص بہ زکی کے متوسل ہو گیے جہاں منیر کو اپنے کلام کی اصلاح کے لیے انھوں نے ملازم رکھ لیا اور وہ لکھنؤ آ گیے۔ نواب زکی کے دربار میں دو سال گزر رہے تھے کہ نواب نصیر الدولہ معین الملک تجمل حسین خاں بہادر ظفر جنگ معروف بہ حشمت جنگ فرمانِ فرمائے ریاست فرخ آباد نے انھیں فرخ آباد بلا لیا جہاں انھوں نے آرام کی زندگی گزاری لیکن بد قسمتی سے عین جوانی میں تجمل حسین خان ۱۲۶۲ھ میں وفات پا گیے اور ان کے بعد ان کے بیٹے نواب تفضل حسین خاں سے ان کی نبھ نہ سکی۔ اسی اثنا میں نواب رام پور نے منیر کو بلانا چاہا مگر وہ فرخ آباد سے نہ گیے۔ راجا الور اور راجا دھول پور نے اپنے ہاں بلانا چاہا لیکن وہ وہاں بھی نہ گیے۔ ان کے شاگرد لالہ مادھو رام جوہر نے انھیں فرخ آباد ہی میں قیام کی ترغیب دی۔ فرخ آباد نہ چھوڑنے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ اس زمانے میں وہ ایک رقاصہ کے عشق میں گرفتار تھے جس کا پتا اس قطعۂ تاریخ سے بھی چلتا ہے جو منیر نے اس کے مرنے پر کہا تھا اور جس کے آخری مصرع: ''زہرہ مہر لقا لیلیٰ ثانی ہے ہے'' سے ۱۲۶۴ھ نکلتے ہیں۔ جب نواب ذوالفقار علی خاں کے بیٹے نواب علی بہادر نے انھیں باندہ آنے کی دعوت دی اور اپنے کلام کی اصلاح کے لیے فرمایا تو وہ باندہ آ گیے۔ منیر نے اپنا پہلا دیوان ''منتخب العالم'' یہیں مرتب کیا جس سے ۱۲۶۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ نام نواب علی بہادر نے تجویز کیا تھا۔[۱۱] منیر نے اپنا دوسرا دیوان ''تنویر الاشعار'' (۱۲۶۹ھ) بھی یہیں مرتب کیا۔ نواب علی بہادر کی سفارش پر منیر کو واجد علی شاہ کے دربار میں قصیدہ پیش کرنے کا موقع بھی اسی زمانے میں ملا۔ یہ قصیدہ ایسی سنگلاخ زمین میں ہے کہ بامعنی شعر نکالنا نہایت مشکل کام تھا لیکن منیر نے نہ صرف پُر مغز شعر کہے بلکہ قصیدہ کو صنائع بدائع اور فن شاعری سے ایسا سنوارا کہ یہ قصیدہ آج بھی تاریخ قصیدہ میں اہمیت کا حامل ہے:

واجد علی شہنشہِ بحر و بر جہاں   نوشیرواں ہے بر میں تو اسکندر آب میں
دریا دل و فرشتہ خصال و محیط فیض   خشکی میں ابرِ جود، کرم گستر آب میں

۱۸۵۶ء میں واجد علی شاہ معزول کر دیے گیے اور سلطنتِ اودھ کی بساط لپٹ گئی۔ ۱۸۵۷ء میں جب بغاوت کی آگ بھڑکی تو منیر نے نواب باندہ اور نواب فرخ آباد کو انگریزوں کے خلاف علم بغاوت بلند کرنے کا مشورہ دیا۔ نواب باندہ اور نواب فرخ آباد نے مقابلہ کیا۔ ایک قطعۂ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ نواب باندہ نے قلعۂ راج گڑھ فتح کر لیا تھا:

چنیں گفت تاریخ نصرت منیر   ''خدا فتح عالی بہ نواب داد''
(۱۲۷۴ھ)

لیکن ۱۸۵۸ء میں جب انگریزوں نے نواب باندہ اور نواب فرخ آباد کو شکست دے کر گرفتار کر لیا تو منیرؔ، منشی ولایت حسین وزیر باندہ کے ہمراہ، جان بچانے کے لیے وہاں سے نکلے تو راستے ہی میں دونوں گرفتار کر لیے گئے۔ منیرؔ کے خلاف تو بغاوت کے شواہد نہ مل سکے اور وہ چھوڑ دیے گئے لیکن جلد ہی نواب جان طوائف کے مقدمۂ قتل میں انھیں ایسا پھنسایا کہ وہ اپنی جان بچانے کے لیے روپوش ہو گئے۔ ''کلیاتِ منیرؔ'' میں یہ دو شعر اس بات کا پتا دیتے ہیں کہ مصطفیٰ بیگ نامی شخص نے انھیں اس مقدمہ میں پھنسوایا تھا:

مصطفیٰ بیگ ایک صاحب ان میں ہیں　　　کج روی میں بڑھ کے چرخِ پیر سے
کر کے خونِ ناحقِ نواب جان　　　مجھ کو بھی پھنسوا دیا تزویر سے

روپوش ہونے پر انگریزوں نے انھیں اشتہاری مجرم قرار دے دیا۔ دو سال تک وہ بھیس بدل بدل کر مارے مارے پھرتے رہے۔ اس عرصے میں انھوں نے متعدد قطعاتِ تاریخ اس دور میں شہادت پانے والوں کے لکھے اور وہ معرکۃ الارا قصیدہ بھی کہا جس کا مطلع اور چند شعر یہ ہیں:

نورِ خورشید جو ہو صاعقۂ طورِ حمل　　　موجِ روز کرے عصرِ دلِ شب میں عمل
اس زمانے میں کہا ہے یہ قصیدہ میں نے　　　کہ مصائب میں گرفتار ہیں اعلیٰ اسفل
روز ہوتا ہوں نئے شخص کے گھر میں روپوش　　　آج پھانسی کی خبر ہے تو اسیری کی کل

مال و سرمایہ و اسباب ہوا سب برباد
پر کتابوں کے تلف ہونے سے ہے کربِ اجل
میری تصنیف سے تھے جتنے رسالے نایاب
ان کے گم ہونے سے ہے لذتِ ہستی میں خلل

کچھ عرصے بعد وہ گرفتار کر لیے گئے اور دو سال تک مقدمہ و قید کی صعوبتیں اٹھانے کے بعد انھیں عبور دریائے شور (کالے پانی) میں آٹھ سال قید کی سزا دی گئی۔ وہ فرخ آباد سے الٰہ آباد لائے گئے اور وہاں سے پابجولاں (پیدل) براہِ بنارس کلکتہ بھیج دیے گئے۔ بنارس پہنچے تو وہاں مشاعرہ تھا۔ لوگوں کو معلوم ہوا کہ منیرؔ قید ہو کر آئے ہیں تو کچھ لوگوں نے انگریز سپاہیوں سے کہہ سن کر اس کی اجازت لے لی کہ منیرؔ شریکِ مشاعرہ ہوں۔ رات کو منیرؔ ہاتھوں میں ہتھکڑیاں، پاؤں میں بیڑیاں ڈالے مشاعرہ میں پہنچے تو انھوں نے وہ غزل پڑھی جس کا مطلع، ایک شعر اور مقطع یہ ہیں: [۱۲]

پاؤں کو دیتی ہیں رنگِ خون جاری بیڑیاں
جنگلوں میں کر رہی ہیں لالہ کاری بیڑیاں
ہم ہیں پیدل راہ طولانی سفر ہے دور کا

دیکھیے منزل ہے بھاری یا ہیں بھاری بیڑیاں
قطع زنجیر ستم کی ہے یہ تاریخ اے منیر
کٹ گئیں کیا لطف سے آپ ہی ہماری بیڑیاں

ایک قطعہ بعنوان ''قطعہ تاریخ مصایبِ قید وحالات زنداں از باندا والہ آباد تا کلکتہ'' میں بھی قید و سفر کی صعوبتوں کا حال لکھا ہے۔ بتایا ہے کہ قید کی وجہ سے یارانِ شفیق چھٹ گئے۔ ذلت و تحقیر مقدر ہوئی۔ قید خانے میں بول و غایط بستر سے لگے ہوئے تھے اور یہ جگہ خانۂ خنزیر سے زیادہ نجس تھی۔ یہاں جو سختی ان پر کی جا رہی تھی وہ یہودی و مجوسی کے نزع سے زیادہ سخت تھی۔ انگریزی جیل کا یہ نقشہ منیر نے بیان کیا ہے:

گالیاں تھیں کھانے کو یا زخم و داغ　　تھا یہ حاصل مطبخ تقدیر سے
روٹیاں گوبر کی گویا ملتی تھیں　　نانِ گندم تھی سوا اکسیر سے
گھاس ترکاری کے بدلے تھی نصیب　　خشک تر تھی سبزۂ شمشیر سے
بھینس کی سانی سے بدتر دال تھی　　سخت دانہ دانۂ زنجیر سے
کرکری، بدبو، ثقیل و بے نمک　　سرد تر وہ بھی مزاجِ پیر سے
تھا بچھونا ٹاٹ، کمبل اوڑھنا　　گرم تر پشمینۂ کشمیر سے
کوٹھری گرمی میں دوزخ سے فزوں　　دست و پا بدتر تھے آتش گیر سے
کانپتے تھے موسمِ سرما میں یوں　　جیسے عریاں سردئ کشمیر سے

پولیس والوں کے بارے میں لکھا ہے:

قاتلِ اشراف و اہلِ علم تھے　　رنج پہنچاتے تھے ہر تدبیر سے
بے مروت، بے حیا، اہلِ دغا　　کج طبیعت ہر جوان و پیر سے
ان کے ہونٹوں نے خلش کے واسطے　　باتیں سیکھی تھیں زبانِ تیر سے
جعل میں ٹھگ، بدیا میں بے بدل　　نقدِ جاں تک چھین لیں تزویر سے

اسی قطعہ میں یہ بھی لکھا ہے کہ پھر ظلم و تبلیس سے انھیں الہ آباد بھجوا دیا گیا جہاں ایسے ظلم و ستم گزرے جو تقریر و تحریر سے فزوں ہیں۔ وہاں سے ہتھکڑیوں اور بیڑیوں کے ساتھ پیدل کلکتہ بھیجا گیا:

سوئے کلکتہ الہ آباد سے پیدل چلے　　چوب مور لنگ پر سکیں ~~[illegible]~~ بیڑیاں

گرتے پڑتے کلکتہ پہنچے جہاں ان کے خد و خال کا نقشہ بنوایا گیا اور پھر وہاں سے کالے پانی بھیج دیا گیا۔ وہاں پہنچے تو بیڑیاں و ہتھکڑیاں دور کر دی گئیں اور انھیں یوں محسوس ہوا کہ جیسے آج وہ قید سے آزاد ہو گئے ہیں۔ اس قطعہ کے آخری شعر کے مصرع ثانی سے اس واقعہ کی تاریخ برآمد ہوتی ہے۔

یہ کہی تاریخ ہم نے اے منیرؔ　　''صاف نکلے خانۂ زنجیر سے''
(۱۲۷۷ھ)

بیڑیوں اور ہتھکڑیوں کے ساتھ الہ آباد سے کلکتہ تک پیدل سفر کتنا اذیت ناک ہوگا اس کا اندازہ چشم تصور سے آج بھی کیا جاسکتا ہے۔ منیرؔ کے تیسرے دیوان کے قطعات و رباعیات میں بھی اس ناانصافی اور ظلم و جبر کا ذکر ملتا ہے جس سے وہ ۱۸۵۷ء کے بعد دوچار ہوئے تھے۔ قطعات سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ کالے پانی میں منیرؔ کو قیدیوں کی آمد و رہائی کا حساب رکھنے کا کام چھ روپے ماہوار تنخواہ پر مل گیا جو بعد میں بڑھ کر آٹھ اور پھر دس روپے ماہوار ہوگئی تھی:

پہلے ہوئی چھ روپے ہماری تنخواہ　　پھر آٹھ سے دس ہوئے خدا ہے آگاہ
ننانوے کا پھیر رہا قید میں بھی　　لاحول ولا قوۃ الا باللہ

حقہ، افیم اور پان منیر کی عادت میں شامل تھے جو یہاں میسر نہ تھے اور اگر تھے بھی تو منیر کے پاس اتنے پیسے نہیں تھے کہ اس عادت کو آسودہ کرسکیں۔ کپڑے جو جسم پر تھے وہ پھٹ کر لیر لیر ہوگئے تھے۔ مرزا ولایت حسین بھی، جن کے ساتھ منیر باندا سے فرخ آباد کے لیے چھپتے چھپاتے نکلے تھے، کالے پانی کی سزا کاٹ رہے تھے۔ انھوں نے منیرؔ کو کپڑے دیے جو کسی نے چرا لیے:

کفن کو پارچہ یا صاحب الزماں بھیجو　　فقیر کو کوئی ٹکڑا خدا کی راہ ملے

منیر کے قطعات سے جو کچھ کالے پانی کی قید میں اُن پر گزرا، واضح ہوکر سامنے آجاتا ہے۔ قطعاتِ تاریخ کا مطالعہ ہمارے ہاں اب تک نہیں ہوا ہے۔ صحیح تاریخ نویسی کے لیے ان کا مطالعہ وقت کی ضرورت ہے۔ کالے پانی کی قید میں بھی منیر شعر گوئی کرتے اور بُرے وقت سے پیدا ہونے والے غم و کرب کا تزکیہ کرتے رہے۔ ایک قصیدے میں کالے پانی کے حالات بیان کیے ہیں جن سے ان کے باغیانہ خیالات اور انگریزوں سے نفرت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے:

نکل کر ہند سے آتا ہوا جب اس جزیرے میں
اسیروں کی سیہ بختی سے کالا ہو گیا پانی
اگر اشیا میسر ہیں تو خود محتاج ہیں قیدی
بڑی قسمت جو روٹی دال مل جائے بہ آسانی
اُبالی دال کو کتے کی قے فاقہ سمجھتا ہے
بکے چاولوں کو جانتا ہے بھینس کی سانی
سمجھ کر شورِ محشر اس کو مُردے چونک پڑتے ہیں
یہ دریا شور کرتا ہے کہ ہوتا ہے جگر پانی

وہ گرمی ہے یہاں جو ہند میں موسم ہے سردی کا
حرارت دھوپ کی ہے دوزخِ اجسامِ انسانی
گئی گرمی تو پھر برسات ٹھہری نو مہینے تک
اسی برسات سے ہے ہم بغل فصلِ زمستانی
یہاں بیماریاں دیکھیں زیادہ ساری دنیا سے
بنا ہے کیسۂ امراض گویا جسمِ انسانی
خبر بھی آ نہیں سکتی شفا کی اس جزیرہ میں
کیا ہے امتِ عیسیٰ نے کیا اس کو بھی زندانی
گلستانِ ارم میں دھوم ہے مرگھٹ کی دعوت کی
تکلف سے ہے قیصر باغ میں گھورے کی مہمانی
بنائیں بیڑیاں تلواروں کی تڑدا کے گردوں نے
کیا اربابِ جوہر کو ہر اک حیلہ سے زندانی

یہاں منیر جس شخص کو بھی شعروادب سے دل چسپی ہوتی اُس سے رسم وراہ بڑھا لیتے خوشی رام (م ۱۲۹۳ھ) نامی شخص نے ''تاریخ انڈمان'' لکھی تو منیر نے چار قطعاتِ تاریخ کہے جن سے ۱۲۷۷ھ اور ۱۸۶۱ء برآمد ہوتے ہیں۔ [۱۳] یہیں ایک پارسی سے ملاقات ہوئی جس نے ان کا تلمذ اختیار کرلیا۔ اس شاگرد نے ان کی یہاں مدد بھی کی۔ قطعاتِ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۷۹ھ میں ان کی بڑی بہن اور اسی سال ان کی بیوی منیر کی اسیری کے غم میں مرگئیں۔ [۱۴] یہیں ان کی ملاقات مولوی فضل حق خیرآبادی (م ۱۹، اگست ۱۸۶۱ء) [۱۵] سے ہوئی جو یہاں بغاوت ۱۸۵۷ء کی پاداش میں کالے پانی کی سزا کاٹ رہے تھے۔ یہیں ان کا انتقال ہوا۔ مولوی فضل حق خیرآبادی، علمائے عصر کے سرخیل، صاحبِ علم اور ادب وشعر کا اعلیٰ مذاق رکھتے تھے۔ کالے پانی میں اُن سے ملاقات کا منیر پر بہت اچھا اثر پڑا اور اُن کا اندازِ فکر تاریخ سے دور ہو کر زندگی سے قریب ہوگیا۔ کالے پانی کی قید میں منیر نے جو کچھ کہا قیاس کیا جاسکتا ہے کہ اُسے یقیناً مولوی فضل حق خیرآبادی کو ضرور سنایا ہوگا اور شاعری کے موضوع پر ان سے تبادلۂ خیال بھی کیا ہوگا۔ منیر کے دیوان سوم کے مزاج پر یہ بدلا ہوا رنگ نمایاں ہے۔

منیر کے کالے پانی پہنچنے کے بعد تقریباً دو سال کے اندر مولوی فضل حق خیرآبادی وفات پا گئے۔ نواب یوسف علی خاں والی رام پور کی سفارش، خود منیر کے چال چلن اور کمشنر انڈیمان کے دفتر میں ملازم ہونے کے باعث دو سال کی سزا کم ہوگئی:

الٰہی اپنے رسول کریم کا صدقہ   بند غم سے رہائی کی جلد راہ ملے

ایک سال باندہ جیل میں اور پانچ سال کالے پانی میں قید کی وہ سزا کاٹ چکے تھے۔ ۱۵، صفر ۱۲۸۲ھ (مطابق ۱۸۶۵۔۱۸۶۶ء) کو بروز شنبہ میمۂ ماہ وہ رہا ہوئے۔ ایک قطعہ ''تاریخ رہائی خود'' دیوان سوم میں ملتا ہے:

آج میں نے قید سے پائی رہائی اے منیر　　فضلِ حق سے یہ خوشی کی دو پہر مسعود ہو
آج کے دن کی ہے یہ تاریخ صوری معنوی　　روز شنبہ میمۂ ماہ صفر مسعود ہو (۱۲۸۲ھ)

ایک اور قطعہ تاریخ ''رسیدن خود در ہندوستان'' ملتا ہے جن کے ان شعروں سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کو دو سال انعام میں معاف ہوئے تھے اور وہ کمشنر کے دفتر میں منشی تھے

تھے قید ہم جزیرۂ دریائے شور میں　　نیرنگِ گردش فلک نیلہ رنگ سے
منشی تھے محکمہ میں کمشنر کے ہم وہاں　　محفوظ تھے مشقتِ جبل و کلنگ سے
انعام میں معاف ہوئے ہم کو دو برس　　شکر خدا رہا ہوئے کام نہنگ سے
فضلِ خدا سے سالِ رہائی کہو منیر　　''اب ہم گھر آئے چھوٹ کے قیدِ فرنگ سے''
(۱۲۸۲ھ)

کالے پانی سے جہاز میں بیٹھ کر وہ کلکتہ آئے اور وہاں سے اسی سال الہ آباد آ گئے اور اپنے شاگرد منشی غلام عباس (م ۱۲۹۱ھ) [۱۶] کے ہاں قیام کیا۔ یہاں وہ شدید بیمار ہو گئے اور حکیم خلیل الدین کے علاج سے شفایاب ہوئے۔ ایک قطعہ ''تاریخ غسلِ صحت خود و سپاس منشی غلام عباس صاحب'' کلیاتِ منیر میں موجود ہے۔ شفایابی کے بعد اسی سال ۱۲۸۲ھ میں وہ الہ آباد سے اپنے شاگرد مولانا احمد حسن خاں عروج سے ملاقات کے لیے کانپور جاتے ہوئے لکھنؤ گئے۔ لکھنؤ میں دوست احباب سے ملے اور پھر وہاں سے کان پور چلے گئے:

مشتاق ہیں عروج کے جاتے ہیں کان پور　　دل اس خیال سے نہیں خالی ہے آن بھر
لکھنؤ میں بھی نہیں بھولتی ہے یادِ عروج　　جی لگے خاک منیر آہ سخن دانوں میں

لیکن کانپور سے جلد ہی مایوس ہو کر الہ آباد واپس آ گئے۔ اُس وقت وہ پریشاں حال اور مالی اعتبار سے بالکل ٹوٹے ہوئے تھے۔ اسی اثنا میں ان کے قدر دان نواب یوسف علی خان والی رام پور بھی وفات پا گئے۔ ۱۲۸۲ھ میں ''تاریخ جلوس فرماں روائے رام پور'' کے عنوان سے صنعت غیر منقوط میں ایک قطعہ کہا۔ اس تمام عرصے میں توسل کے لیے اپنے مختلف قدر دانوں سے خط و کتابت کرتے رہے لیکن ساری کوششیں بے نتیجہ رہیں۔ ۱۲۸۳ھ میں نواب باندا علی بہادر نے دوشالہ تحفے میں بھجوایا۔ قطعۂ تاریخ کلیات میں موجود ہے۔ اسی سال انھوں نے اپنی مثنوی ''معراج المضامین'' شروع کی۔ ۱۲۸۷ھ تک وہ الہ آباد میں رہے۔ ۱۲۸۷ھ میں ہی نواب کلب علی خان کے ولی عہد کا عقد ہوا۔ منیر نے ایک مدحیہ قطعہ

فارسی میں، چار قطعات اردو میں جن میں سے ایک ذوبحرین میں، ایک غیر منقوط اور ایک میں مصرعۂ واحد سے ہجری وعیسوی تاریخ کہی ہے، نواب رام پور کی نذر کیے اور اشارے کنایے میں اپنی بدحالی کا بھی ذکر کیا:

دور کر میری سیہ روزی بھی اے نورِ خدا　　　جلوہ گر ظلمت کدہ پر ہو بسانِ آفتاب

۱۲۸۷ھ ہی میں وہ نواب کلب علی خاں کی دعوت پر رام پور آ گئے اور دربار سے وابستہ ہو گئے۔ ۱۲۸۸ھ میں ہودجِ زریں، تعمیر عمارت جدید، جلوخانہ، تعمیر درِ دولت، گورنر نے گھوڑا تحفے میں بھجوایا، نواب کے آم بھجوانے پر، تعمیر مدفن عفیفۂ دوراں وغیرہ کے موضوعات پر قطعاتِ تاریخ لکھے۔ اسی طرح ۱۲۸۹ھ، ۱۲۹۰ھ، ۱۲۹۱ھ اور ۱۲۹۲ھ کے چند اور واقعات کے قطعاتِ تاریخ بھی ''کلیاتِ منیر'' میں ملتے ہیں۔ ۱۲۹۲ھ میں نواب رام پور کو ''اسٹار اوف انڈیا'' کا تمغہ ملا، ۱۲۹۳ھ میں دیوان کلب علی خاں مرتب وطبع ہوا۔ اس کے قطعات بھی منیؔر نے لکھے۔ ۱۲۸۷ھ سے وفات ۱۲۹۷ھ تک منیر شکوہ آبادی دربارِ رام پور سے وابستہ رہے۔ سو روپے ماہوار مشاہرہ مقرر تھا۔ امیر، داغ، جلال، بحر، اسیر، عبدالرحیم حیا اور تسلیم وغیرہ شعرا دربارِ رامپور سے پہلے ہی وابستہ تھے۔ خوش گو ومنفرد شعرا کی یک جائی کا یہ منظر اس سے پہلے اور اس کے بعد رام پور نے نہیں دیکھا۔ ۱۲۹۶ھ میں، جیسا کہ ''غزلِ خاتمہ'' میں لکھا ہے، خواجہ قلق کی توجہ سے ''کلیاتِ منیر'' شائع ہوا اور ۱۲۹۷ھ/ ۱۸۸۰ء میں وہیں رام پور میں منیر وفات پا گئے۔ عیسوی لحاظ سے اس وقت ان کی عمر ۶۶ برس تھی۔ ان کے شاگرد بزم آفندی کے قطعۂ تاریخ کے اس مصرع سے ''چراغ شاعری گل ہو گیا اب'' سے ۱۸۸۰ء اور ''انتقال منیر عالی قدر'' سے ہجری سال ۱۲۹۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ [۱۷] رام پور ہی میں مقبرہ لاڈلی جان متصل کوچۂ چماران میں دفن ہوئے۔ [۱۸]

منیر شکوہ آبادی پیدائشی شاعر تھے۔ انھوں نے اس دور میں سخن وری کی جب شاعری اس تہذیب اور طبقۂ خواص کی زندگی کا جزوِ اعظم تھی۔ اس دور میں اتنے بڑے شاعر موجود تھے کہ کسی نئے یا اوسط درجے کے شاعر کے لیے اپنی جگہ بنانا دشوار کام تھا۔ منیؔر نے فنِ شاعری کو اچھی طرح حاصل کیا اور حصولِ علم ومطالعہ سے اسے جلا دی جس کا اظہار ان کی شاعری خصوصاً ان کے قصائد وقطعات سے بھی ہوتا ہے۔ وہ شکوہ آباد کے ایک معروف خاندان کے چشم وچراغ اور مہذب انسان تھے۔ شایستہ، ملنسار، خوش خلق اور وضع دار۔ ۱۸۵۷ء ان کی زندگی کا وہ خط فاصل تھا جہاں سے ان کی زندگی میں پریشاں حالی، درماندگی اور قید واسیری کا آغاز ہوا اور جس کے اثرات ان کے مزاج وشخصیت پر پڑے۔ ان اثرات نے ان کے رنگِ سخن کو بدل دیا اور گداختگی سے اس میں ایک نئی زندگی پیدا کر دی۔ اب تک وہ ناسخ کی شاعری کے اسیر تھے لیکن اب ان کی شاعری زندگی سے قریب آ گئی تھی۔ اس تبدیلی میں ا۔ م۔ بے بدل کا ذکر ضروری ہے جو خود بغاوت ۱۸۵۷ء کی پاداش میں کالے پانی میں حبسِ دوام کی سزا کاٹ

رہا تھا اور جسے اہلِ علم و ادب مولوی فضل حق خیر آبادی کے نام سے جانتے ہیں۔ منیر شکوہ آبادی نے اپنے ''قصیدہ در منقبت امام حسن'' میں ان کا ذکر کیا ہے۔ اس وقت دونوں ایک ہی جگہ قید تھے:

قید میں میں اور وہ رہتے تھے اِکی جگہ　　عین سمندر میں تھے غرقۂ بحرِ محن
مخزنِ فضل و کمال عالمِ عالی مقام　　ناقدِ تازی زبان نبض شناسِ سخن
مولوی بے نظیر فضل حق اسم شریف　　دہلی سے تا لکھنؤ مشتہر و موتمن

ایک دن مولوی فضل حق خیر آبادی نے کہا کہ اس کی کیا وجہ ہے کہ اردو زبان کے شاعر، خواہ وہ نئے ہوں یا پرانے، مصطلحاتِ عجم اور کنایاتِ فرس اپنی شاعری میں استعمال نہیں کرتے۔ اس کی وجہ یا تو یہ ہے کہ اردو زبان اس لہجے کی متحمل نہیں ہوسکتی یا پھر ہمارا کوئی شاعر اس لائق نہیں ہے کہ انھیں استعمال کر سکے۔ غزل میں نہ سہی کم از کم ان کو قصیدے میں تو استعمال کیا جا سکتا ہے۔ حضرت سودا بھی اپنے قصائد میں اس راستے پر نہیں چلے۔ ان کے بعد ہمارے شعرا صرف غزل کے ہو کر رہ گئے۔ منیر نے کہا کہ آپ جو فرماتے ہیں وہ صحیح ہے لیکن اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ یہ مصطلحات غریب ہیں اور معروف نہیں ہیں۔ اس لیے اردو شاعر انھیں کیسے نظم کر سکتا ہے؟ اس وقت تو یہ صورت ہے کہ اگر معروف اصطلحات بھی شاعر استعمال کرے تو سب اس پر طعنہ زن ہوتے ہیں۔ اس پر انھوں نے کہا کہ آپ کی یہ دلیل بے مغز و مہمل ہے۔ ہمارے شاعر جہل کا شکار ہیں اور بے سواد ہیں۔ وہ بار بار یہ کہتے تھے کہ ہندیوں سے رمز و کنایات میں دقت و لطفِ سخن محال ہے۔ منیر یہ سن کر خاموش ہو گئے اور اس بات نے ان کے طرزِ فکر کو متاثر کیا اور وہ نئے راستے پر چلنے لگے اور اعتراف کیا کہ پھر:

؎ کوچۂ نو میں چلا قاصدِ مشقِ کہن

منیر کا یہ قصیدہ اسی نئے رنگ کی ترجمانی کرتا ہے۔ ابھی منیر نے نصف قصیدہ ہی لکھا تھا کہ مولوی فضل حق خیر آبادی قیدِ فرنگ کے آزار سے آزاد ہو گئے اور ان کی وفات کے برسوں بعد ۱۲۸۹ھ میں یہ قصیدہ مکمل ہوا۔ مولوی فضل حق کا یہ اثر منیر کی مثنوی ''معراج المضامین'' پر واضح اور گہرا ہے۔ یہی وہ اثر ہے جو ایک طرف مرزا غالب نے قبول کیا اور دوسری طرف منیر شکوہ آبادی کے دل میں اترا۔ یہی وجہ ہے کہ منیر کا دیوان سوم ''تنظیمِ منیر'' ان کے دونوں دواوین کے مزاج سے مختلف ہے اور مثنوی ''حجاب زنان'' ''معراج المضامین'' سے مختلف ہے۔ ذاکر حسین فاروقی نے لکھا ہے کہ ''اگر اردو کی کسی مثنوی کو ایران کے نازک خیالوں یا عجم کے سخن آفرینوں کے مقابلے میں پیش کیا جا سکتا ہے تو وہ نہ ''سحر البیان'' ہے، نہ ''گلزارِ نسیم'' بلکہ صرف ''معراج المضامین' ہے۔[۱۹]

منیر مرنجاں مرنج انسان تھے۔ ساری عمر کسی نہ کسی دربار سے وابستہ رہے۔ انکسار اور ادب آداب کے ساتھ زندگی گزاری۔ اسی بدلتی اور مٹتی تہذیب سے ان کا مزاج بنا تھا۔ شاعری ان کی گھٹی میں

پڑی تھی جسے انھوں نے اپنی ذات اور اپنی فکر کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ وہ قدیم اور جدید کی سرحد پر کھڑے تھے اور ان کا تخلیقی سفر قدیم سے جدید کی طرف تھا۔ یہی ان کی شاعری کا مزاج ہے۔ ان کے قصائد، ان کے قطعات اور ان کی غزلیات اسی لیے بیک وقت قدیم و جدید کی ترجمانی کرتی ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے انقلاب اور اس کے اثرات نے ان کی سوچ اور انداز نظر کو بدل دیا۔ دیوان سوم کی غزلوں میں بھی یہ بدلی ہوئی صورت طرح طرح سے اور بار بار سامنے آتی ہے۔ انھوں نے جو کچھ اب تک اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا کالے پانی سے رہائی کے بعد واپسی پر اب وہاں کچھ بھی باقی نہیں رہا تھا۔ اس بدلے ہوئے منظر نے ان کی روح کو مضطرب کر دیا تھا۔

میں ہوں مفلس کا دن بے خواب کی شب سحر پروانہ کی، سرخاب کی شب
مدارِ گردشِ چرخِ کہن ہوں بلائے ناگہانی کا وطن ہوں

یہ سب اثرات ان کی شاعری میں ایک نیا رنگ بھرتے ہیں۔

منیر شکوہ آبادی پرگو اور قادر الکلام شاعر تھے۔ کلیاتِ منیر کے دیباچے میں خود لکھا ہے کہ اگر میری وہ سب تخلیقات، جو تلف ہو گئیں، محفوظ رہتیں تو یقیناً چھ سات دیوان سرانجام پاتے۔ [۴۰] اردو و فارسی زبان اور نظم و نثر پر انھیں قدرت حاصل تھی۔ ان کے درج ذیل صرف تین دیوان شائع ہوئے:

(۱) ''منتخب العالم'': منیر کا پہلا دیوان ہے جو قیام باندا کے زمانے میں مرتب ہوا۔ دیوان کا یہ نام باندا کے نواب علی بہادر کا رکھا ہوا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۶۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ [۴۱] اس وقت منیر کی عمر ۳۵ سال تھی [۴۲] اسی دیوان میں اشعار کی تعداد ۵۹۰۰ سے متجاوز ہے۔ اس دیوان میں کچھ کلام ۱۲۶۴ھ کے بعد کا بھی اشاعت و ترتیب کے وقت شامل کر دیا گیا ہے۔ اس میں دیباچے کے بعد دو مناجات بھی شامل ہیں جن میں ایک جگہ وہ اپنے کلام کی مقبولیت کی دعا مانگتے ہیں:

مرا کلام ہو مقبولِ اہلِ دل یارب ترے کرم سے بس اتنا امیدوار ہوں میں

اس میں ایک قطعہ ''در نیرنگیٔ روزگارِ ناپائدار'' ہے اور ایک قطعہ ''التماس بخدمتِ محققانِ سخن بھی شامل ہے جس میں بتایا ہے کہ یہ مختصر دیوان ''حاصل وقتِ نظر'' اور ''سرمایۂ کاوشِ جگر'' ہے۔ اس میں وہ قطعہ بھی شامل ہے جس میں نواب یوسف علی خاں کی وہ رقم لوٹانے کا ذکر ہے جو انھوں نے سفر خرچ کے طور پر منیر کو رام پور بلانے کے لیے بھیجی تھی۔ اس میں واجد علی شاہ کی مدح میں وہ قصیدہ بھی شامل ہے جس کو پیش کرنے کی اجازت نواب باندا کی سفارش پر منیر کو ملی تھی۔ ''کلیاتِ منیر'' میں یہ سارا دیوان حاشیے پر شائع ہوا ہے۔

(۲) ''تنویر الاشعار'' منیر شکوہ آبادی کے دوسرے دیوان کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۶۹ھ برآمد ہوتے ہیں ع .... کہا دل نے کہو ''تنویر الاشعار'' [۴۳] اس دیوان میں بھی، پہلے دیوان کی طرح، کچھ

کلام ۱۲۶۹ھ کے بعد کا بھی شامل ہے۔ اس میں صرف ایک قصیدہ شامل ہے جو امام مہدی کی مدح میں کہا گیا ہے اور یہ قصیدہ بھی ۱۲۷۴ھ میں لکھا گیا تھا۔ ع ... "قائم ہے وصفِ پاک شہِ بے مثال کا" سے ۱۲۷۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ایک غزل حضرت علیؓ کے تولد کے موضوع پر لکھی گئی ہے۔ اس دیوان میں غزلیات کے بعد مخمس، رباعیات، قطعات وغیرہ شامل ہیں۔ یہ دیوان پہلے اور تیسرے دیوان سے کم ضخیم ہے۔ اس دیوان کا پہلا مسودہ بھی قیام باندا کے زمانے میں تیار ہو گیا تھا۔

(۳) "نظمِ منیر" تیسرے دیوان کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۹۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ دیوان "کلیاتِ منیر" کے حوض میں شائع ہوا ہے۔ اس لحاظ سے منیر نے اسے سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ دیباچے کے بعد "فریادِ زندانی" کے عنوان سے دو نعتیہ قصیدہ درج کیا ہے جس میں کالے پانی میں اپنی قید کے مصائب بیان کیے گئے ہیں۔ دوسرا نعتیہ قصیدہ بھی موضوعاتی ہے جس میں ہستی و مرگ کے مابین مناظرہ کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ منقبتی قصاید کے بعد وہ قصاید آتے ہیں جو نوابین و اُمراء کی مدح میں کہے گئے ہیں اور جن میں سب سے زیادہ تعداد ان قصاید و قطعات کی ہے جس کے مخاطب و ممدوح رام پور کے نواب کلب علی خاں ہیں۔ مثنوی "حجاب زناں" اور نثری خطوط بھی اسی دیوان میں شامل ہیں۔ اس دیوان کا رنگ و مزاج پہلے اور دوسرے دواوین سے مختلف ہے۔ یہ تینوں دیوان مع مثنوی و نثر "کلیاتِ منیر" مطبوعہ ۱۸۷۹ء میں شامل ہیں۔

مثنوی "حجاب زناں" کے علاوہ ایک اور مثنوی "معراج المضامین" (۱۲۸۶ھ) بھی منیر نے لکھی جو بارہ ہزار اشعار پر مشتمل ہے اور کالے پانی سے رہائی (۱۲۸۲ھ) کے بعد قیام الٰہ آباد کے زمانے میں لکھی گئی۔ اس مثنوی کا موضوع رسولِ اکرم ﷺ اور ائمہ کرام کے فضائل و معجزات ہیں۔ ۱۲۸۷ھ میں وہ دربار رام پور سے وابستہ ہو گئے اور وہیں ۱۲۹۷ھ میں وفات پائی۔ امیر مینائی نے لکھا ہے کہ منیر نے انھیں بتایا کہ "ان کے مجموعِ نتائج افکار از روئے شمار تیس ہزار ابیات ہیں۔"[۲۴]

ان کے علاوہ منیر شکوہ آبادی نے اردو نثر میں ایک رسالہ "سنانِ دل خراش" (۱۲۹۶ھ) کے نام سے لکھا جس میں منیر نے عبدالغفور خاں نساخ کے رسالے "انتخابِ نقص" کے ان اعتراضات کا جواب دیا ہے جو انھوں نے مرزا دبیر، میر انیس اور شیخ امام بخش ناسخ کی زبان و بیان پر کیے تھے۔

منیر نے اردو نثر میں "طلسم گوہر بار" کے نام سے ایک داستان سید کاظم حسین وکیل ججی آگرہ اور مرزا حامد حسین رئیس آگرہ کی فرمائش پر تحریر کی جو ۱۸۸۷ء میں مطبع اعجاز محمدی آگرہ سے طبع ہوئی۔[۲۵] اس وقت منیر کی وفات (۱۸۸۰ء) کو سات سال ہو چکے تھے۔ یہ ایک دلچسپ اور مختصر داستان ہے جس میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو ایک داستان میں ہوتی ہیں اور جس کے زبان و بیان اور جملے کی ساخت پر اردو ترکیب نحوی کا اثر نمایاں ہے۔ یہ آج بھی ایک ناول کے طور پر دلچسپی

سے پڑھی اور سنی جا سکتی ہے۔ یہ داستان نویسی کا ایک ایسا نمونہ ہے جسے داستانوں کی تفہیم و تعلیم کے لیے ایم اے کے نصاب میں شامل کیا جانا چاہیے۔

ان علمی و ادبی تصانیف کے علاوہ منیر نے چند مذہبی رسالے بھی لکھے جن کا ذکر دیوانِ اول کے دیباچے میں کیا ہے اور بتایا ہے کہ ۱۸۵۷ء اور اس کے بعد جو بپتا ان پر پڑی تو یہ تصانیف دوسرے مال و اسباب کے ساتھ ضائع ہو گئیں۔ اس دیباچے میں ان گم شدہ کتابوں کے نام رسالہ ''اعلان الحق''، ''سراج المنیر''، ''رسالہ تنبیہ انشاء تین بفضائل الثقلین'' اور ''کتاب امان المومنین عن مکائد الشیاطین'' دیے ہیں۔

منیر شکوہ آبادی کے تینوں دواوین میں کم و بیش پانچ سو غزلیں ہیں اور ان میں سے اکثر اتنی طویل ہیں کہ ایک غزل ہی دیوان کے کئی کئی صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ پانچ سات شعر کی شاید ہی کوئی غزل نکلے۔ اکثر غزلیں تیس چالیس اشعار سے لے کر ڈیڑھ سو اشعار تک چلتی ہیں جن میں عام طور پر دو سے لے کر آٹھ مطلعے شامل ہوتے ہیں مثلاً ''دیوان سوم'' میں ایک دوغزلہ ۱۵۴ شعروں پر مشتمل ہے جس میں دس مطلعے ہیں، ایک غزل ۱۲۰ شعر کی ہے جس میں آٹھ مطلعے ہیں، ایک غزل ۱۱۳ شعروں کی ہے جس میں چھ مطلعے ہیں، ایک ۷۷ شعر کی غزل ہے جس میں چھ مطلعے ہیں۔ اس دور میں طویل غزل شاعر کی استادی اور قادر الکلامی کا ثبوت تھی اور یہ روایت جعفر علی حسرت سے لے کر ناسخ تک اور ناسخ سے لے کر منیر شکوہ آبادی تک لکھنوی مزاج و پسند کا جز و رہی ہے۔ طویل غزل میں منیر ہر اس قافیے کو غزل میں باندھ دیتے ہیں جو سوچا اور تلاش کیا جا سکتا ہے۔ منیر اکثر ایک ہی قافیے کو طرح طرح سے باندھ کر اپنی قادر الکلامی کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ نواب کلب علی خاں نے ناسخ کے اس مصرع ''طلوعِ صبح محشر چاک ہے میرے گریباں کا'' کی طرح مقرر کی اور شعرائے کرام سے ''گریباں'' کے قافیے کو خاص طور پر سامنے رکھنے کے لیے کہا۔ استاد ناسخ نے مصرع طرح والی غزل کے بعد یہ اصول بنایا تھا کہ اگر لفظ کا آخری حرف نون ہے تو عطف و اضافت کے ساتھ اعلانِ نون نہ کیا جائے اور جب یہی لفظ بغیر عطف و اضافت کے مفرد استعمال ہو تو اعلانِ نون لازمی ہے۔ منیر اپنے استاد علی اوسط رشک کی طرح اس اصول کی پوری طرح پابندی کرتے تھے۔ منیر نے نواب کی فرمائش کی تعمیل کی اور صرف ''گریبان'' قافیے میں ۷۳ شعروں کی ایک غزل کہی اور ہر شعر میں عطف یا اضافت کے ساتھ اسے باندھا تاکہ اصول برقرار رہے اور آخری دو شعروں میں کہا:

خداوندِ نعم کے حکم سے چارہ نہ تھا ورنہ　　نہ کہتا یہ غزل ہی ذکر کیا جیب و گریباں کا
منیر افسردہ ہوں پابندی عطف و اضافت سے　　نہیں تو لطف دکھلاتا مضامینِ گریباں کا

منیر اس اصول کی اتنی پابندی کرتے تھے کہ ایک غزل میں انھوں نے جب یہ شعر کہا:

گنبدِ قبر عاشقاں ٹوٹے   اے زمیں تجھ پر آسماں ٹوٹے

تو یہاں ''آسماں'' بغیر اعلانِ نون کے بندھ گیا تھا، اسے بدل دیا اور کہا:

روز دلہائے مے کشاں ٹوٹے   اے خدا جامِ آسماں ٹوٹے

پہلے شعر میں جو لطف ہے وہ دوسرے میں نہیں ہے لیکن اس دور میں خود ساختہ اصولوں کی پابندی اتنی کی جاتی تھی کہ لطفِ شعر بھی قربان کر دیا جاتا تھا۔ اس دور میں شعریت کی جگہ ''اصول'' نے اور تغزل کی جگہ قادر الکلامی کے اظہار نے لے لی تھی۔ منیر اپنی غزل میں اسی قادر الکلامی اور انھیں پابندیوں کے اظہار کے شاعر ہیں۔

ناسخ اور ان کا رنگِ سخن (طرزِ جدید) اس دور پر چھایا ہوا ہے۔ اپنے دیوانِ اول (منتخب العالم) میں منیر بھی اپنے استاد ناسخ کی پوری طرح پیروی کرتے ہیں اور اس رنگ سے اس طرح مل جاتے ہیں کہ اگر ان کا کلام ناسخ کے دیوانِ اول میں ملا دیا جائے تو اسے پہچاننا مشکل ہوگا مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے:

نحافت زا ہوا سودا یہ کس کی زلفِ شب گوں کا
مری زنجیر میں عالم ہے نبضِ دستِ مجنوں کا
عمل ہے قاف سے تا قاف دیوانوں کے افسوں کا
اُڑائے تخت پریوں کے جو ہم نے پڑھ کے کچھ پھونکا
اُڑی ٹکل تمہاری کٹ گیا دل ربع مسکوں کا
پڑا ہے ڈور کے مانجھے میں شاید شیشہ گردوں کا
ہوا جوشِ جنوں میں اس برس جوشِ نمو ایسا
کہ بیلیں چڑھ گئیں زنجیر کی دیوار زنداں پر
سبزہ رنگوں کے خط سبز میں چھرے مارے
بوڈیے آپ نے لوہے کے چنے دھانوں میں

منیر خود اس بات کا اظہار و اعتراف کرتے ہیں کہ ''ایں دیوانِ اولین ست کہ اکثر غزلیاتش بطرز استعلات و کنایات بقالب نظم در آمدہ الا باشند''۔[۲۶] منیر اسی لیے اپنے دیوانِ اول کو فارسی زبان کے خیال بند شاعر شوکت کے کلام کے برابر کہتے ہیں۔ خیال بندی کا یہی وہ راستہ تھا جو خود ناسخ نے بھی اختیار کیا تھا۔ منیر کہتے ہیں:

دیوانِ نخستیں میں تعلّی تری دیکھی   تجدیدِ مضامیں میں ہے شوکت کے برابر
رنگِ شوکت سے شفق گوں ہے مۓ فکرِ منیر   لکھنؤ میخانۂ ایجاد مضموں ہو گیا

دوسرے دیوان (تنویر الاشعار) میں رنگِ ناسخ ہلکا پڑ جاتا ہے۔ رعایتِ لفظی، طویل غزلیں، تراکیب و بندش اور اصول و قواعد اسی طرح باقی رہتے ہیں لیکن اب ''خیال بندی'' کی جگہ ''مضمون آفرینی'' لے لیتی ہے ع ... دیوان دوم نعتِ معنی سے ہے لبریز۔ اس تبدیلی کا خود منیر کو احساس ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ''ازاں طرز بر کرانہ و معہذا از نزاکت معنی بیگانہ نیست'' اور پہلے دیوان کے رنگ کو بدلنے کی وجہ یہ بتاتے ہیں کہ ''باعثِ ترکِ طریقۂ استعارات و ابہامات جز ایں نیست کہ اکثر ابنائے زماں بالخصوص شعرا بیشتر از حلیۂ علم و فضل عاری ہستند'' [۲۷] منیر اس تبدیلی کی وجہ شعرا کی بے علمی بتاتے ہیں لیکن دراصل یہ بدلتے زمانے کا اثر ہے۔ اب شعرا ناسخ کے رنگ سے تھک کر اُکتا سے گئے ہیں اور تبدیلی چاہتے ہیں۔ اس تبدیلی کا احساس لاشعوری طور پر ہر شاعر کے ہاں موجود ہے۔ منیر اس تبدیلی کو پوری طرح محسوس کیے بغیر، مشاعروں میں ایسے غیر ناسخی رنگ کے اشعار پر داد ملنے کے باعث اس رنگ کو اختیار کرتے ہیں۔ ناسخ جیسا شعر کہنا بہت محنت کا طالب ہے۔ منیر نے بہت توجہ و محنت سے رنگِ ناسخ میں شعر کہا مگر اس پر جب داد نہ ملی:

میرے ہنر کا کوئی نہیں قدرداں منیر　　شرمندہ ہوں میں اپنے کمالوں کے سامنے
بے علم شاعروں کا گلہ کیا ہے اے منیر　　ہے اہلِ علم کو ترے طرز بیاں پسند

تو منیر نے اسے شعرا کے علم و فضل سے عاری ہونا سمجھا حالاں کہ تہذیب کے مزاج میں جو تبدیلی آئی تھی اسی کے ساتھ ناسخ کا رنگ و اثر پھیکا پڑ کر تاریخ کی جھولی میں گر رہا تھا۔

''دیوان دوم'' میں بھی ناسخ و رشک کا اثر موجود ضرور ہے لیکن یہ بہت ہلکا پڑ گیا ہے۔ اس دیوان میں رعایتِ لفظی کا استعمال بڑھ گیا ہے، زبان کا چٹخارا اور محاورہ پر زور بھی زیادہ ہو گیا ہے اور کنگھی چوٹی کی شاعری بھی رنگ جما رہی ہے۔ خود منیر کے استاد اور ناسخ کے شاگردِ رشید علی اوسط رشک کے ہاں بھی یہی صورت پیدا ہوئی ہے اور ان کے ہاں بھی خیال بندی کی جگہ معنی آفرینی اور روزمرہ و محاورہ کا استعمال بڑھ گیا ہے۔ یہی رنگ و مزاج منیر کے دیوان دوم (تنویر الاشعار) میں اُبھرتا ہے۔ اب منیر پوری طرح استاد رشک کے زیر اثر آ جاتے ہیں۔ اس دور کی ساری شاعری ''عشق'' کی شاعری نہیں ہے بلکہ ''حسن'' کی شاعری ہے جس میں معاملہ بندی اور سراپا پر زور ہے۔ جسم کے ان حصوں کو خاص طور پر موضوعِ شعر بنایا جاتا ہے جن سے جنسی جذبات میں ہیجان پیدا ہوتا ہے۔ پوری صورت حال کو سامنے رکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ تہذیب موت سے پہلے، عالم نشاط میں، زور زور سے قہقہے لگا رہی ہے جس سے ساری فضا میں ایک جھوٹا نشاطیہ رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ شاعری اسی کھوکھلی تہذیب کی ترجمانی کر رہی ہے اور اسی لیے یہ شاعری عشق سے دور اور جذبہ و احساس سے عاری ہے:

بوسۂ لب غیر کو دیتے ہو تم

منھ مرا میٹھا کیا جاتا نہیں
نیل گوں کردیں گی مل کر چھاتیاں اے رشکِ مہر
تیری انگیا کی کٹوری ہوگی جستی ایک دن
وصفِ پستاں کر رہا ہے وہ پریزادان دنوں
گول باتوں پر ہمارا دل ہے لٹو ان دنوں
ہم سیہ بختوں کو حیرت تم کو ہر ہفتہ یہ شغل
کنگھی چوٹی سرمہ کاجل مسی منجن آئینہ
چٹکی انگیا میں تم نہ لگواؤ
گورے سینے میں نیل پڑتا ہے
پوچھا جو میں نے چوڑیوں کا حال رک گئے
اک بات کے بتانے پر اتنے کڑے ہوئے
نہیں دبنے کا جوانی سے لڑکپن ان کا
چھاتی پر چڑھ کے دبایا کرے جوبن ان کا

ان اشعار کو پڑھیے تو اس میں دو پہلو نمایاں ہیں۔ ایک رعایت لفظی وایہام اور دوسرا جنس سے پیدا ہونے والا مزہ اور جسم کو چھونے کی خواہش۔ اس دور میں اس رنگ کی شاعری کی مقبولیت کا یہی راز تھا۔ بے عمل معاشرہ رعایت وایہام کے مزے، زبان ومحاورہ کے چٹخارے اور خواہشِ جنس کے لبادے میں چھپ کر حقائق سے آنکھیں چرانا چاہتا تھا اور یہ شاعری اس خواہش کو عملی جامہ پہنانے کے لیے اسے سہارا دے رہی تھی۔ مذہبی رسوم اور مجلسوں کی کثرت بھی حقائق سے فرار کا راستہ تھا جس میں ادائیگی رسوم بے عمل معاشرے کی خواہشات کو آسودہ کرنے کا ذریعہ تھی۔ قوت عمل اور جد وجہد سے جو خواہش پوری کی جا سکتی تھی شاعری اور مذہبی رسوم اسے پورا کرنے کا وسیلہ بن گئی تھیں۔ مذہب اور شاعری دونوں اعلیٰ انسانی و اخلاقی اقدار سے دور ہو گئے تھے۔

دیوان دوم میں رعایت لفظی ومعنی آفرینی کے ساتھ زبان کا رُخ سادگی کی طرف ہو جاتا ہے۔ شوخ معاملہ بندی بڑھ جاتی ہے لیکن طویل غزل کہنے کا رجحان، دیوان اول کی طرح، اب بھی برقرار ہے۔ نئے نئے قافیے بھی اسی طرح استعمال کیے جا رہے ہیں اور ان سب کی یہ صورت بن گئی ہے:

چھانٹا تمھیں حسینوں میں اہلِ نگاہ نے　　صدقہ اُتاریے نظرِ امتیاز کا
گالیاں دیں تو مبارک ہو مگر صاف کہو　　تم نے کس واسطے جھاڑا مجھے کوڑا جانا
گھر سے جو آئے جانبِ مسجد تو کیا ملا　　اللہ کے بھی گھر میں ہمیں بوریا ملا

بلائے زلف سے بچتے تو رَت جگا کرتے　　چراغ گھی کے جلاتے جو دن گذر جاتا
جب کہتے ہیں ہم کاٹ کے رکھ دیں گے سر اپنا　　منھ پھیر کے فرماتے ہیں اتنا نہیں کوئی
میں نے کہا خیال مرا کچھ تو چاہیے　　بولے کہ ہاں درست بجا کچھ تو چاہیے
پایا کفن تو جانبِ ملکِ عدم چلے　　کپڑے بدل کے یاروں سے ملنے کو ہم چلے
نکلا کوئی حسین کہ آنسو نکل پڑے　　چکنے کسی کے گال ہوئے ہم پھسل پڑے
خلوت ہے کھل کے بیٹھیے پوشاک اُتاریے　　نازک بدن حضور ہیں بھاری لباس ہے
خوب شہرت ہے دہان و کمرِ جاناں کی　　بے نشانوں کی بڑی نام وری ہوتی ہے
ہوتی ہے صبح دیکھیے تھوڑی سی رات ہے　　کروٹِ ادھر کو لیجیے یہ کون بات ہے

دیوان سوم میں شاعری کے بدلتے ہوئے رجحانات اور نمایاں ہوتے ہیں۔ پے چیدہ اور دور از کار خیالات کم ہو جاتے ہیں لیکن مضمون آفرینی، جس نے خیال بندی کی جگہ لے لی تھی، اسی طرح برقرار رہتی ہے۔ مضمون آفرینی کے اس عمل میں محاورہ اور شوخیِ اظہار بڑھ جاتا ہے۔ طویل غزل کہنے کا رجحان پہلے دو دواوین کی طرح تیسرے دیوان (نظمِ منیر) میں بھی اسی طرح برقرار رہتا ہے۔ ۶۵، ۷۰، ۸۳، ۸۸، ۱۱۱، اشعار پر مشتمل غزلیں، جن میں پانچ پانچ، چھ چھ، آٹھ آٹھ مطلعے بھی شامل ہیں، سارے دیوان میں موجود ہیں۔ اتنی تعداد میں اتنی طویل غزلیں شاید ہی کسی دوسرے شاعر کے دیوان میں ملیں گی۔ ''تاریخ گوئی'' بھی منیؔر کا محبوب مشغلہ تھا اور اس پر انھیں ایسی قدرت حاصل تھی کہ بہت سی غزلوں کے مقطعوں میں بھی غزل کہنے کے سال کا اہتمام کیا ہے جس کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

تاریخ ان کے وصف کی سن کے منیؔر سے　　''کافی ہے زادِ راہِ خدا لنگ و بوریا''
(۱۲۷۴ھ)

ہے اس غزل کا مصرعۂ تاریخ اے منیؔر　　''زیبا عجب کلام ہے کیا خوب بات ہے''
(۱۲۵۸ھ)

قطع زنجیر ستم کی ہے یہ تاریخ اے منیؔر
''کٹ گئیں کیا لطف سے آہنی ہماری بیڑیاں''
(۱۲۷۷ھ)

زنداں میں اس کے سال مسیحی کہو منیؔر　　''مالِ ردی ہے نظم یہ ماہِ اگست کی''
(۱۸۶۲ء)

''دیوان سوم'' میں دور از کار خیالات کو ترک کرنے کی وجہ سے زبان صاف، سادہ و با محاورہ ہو گئی ہے۔ حالاتِ زمانہ، آپ بیتی، قید و زندان، ۱۸۵۷ء کی چتا کے زیر اثر نشاطیہ لہجہ کی جگہ المیہ لہجہ نمایاں ہوا ہے۔

اس دیوان میں منیر کی غزل زندگی سے قریب تر ہو جاتی ہے اور اکثر غزلیں مسلسل غزلیں بن جاتی ہیں جن پر اگر عنوان قائم کر دیا جائے تو وہ ''نظم'' بن جاتی ہے۔ مثلاً ۴۹ شعروں کی وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے اور جسے ''حسبِ حال دہر'' کا عنوان دیا جا سکتا ہے:

دل تو پژمردہ ہے داغِ غم گلستاں ہوں تو کیا
آنکھیں روتی ہیں دہانِ زخم خنداں ہوں تو کیا[۲۸]

مسلسل غزل کا یہ رجحان اس دور میں منیر شکوہ آبادی کی انفرادیت ہے۔ یہ وہی رجحان ہے جو آنے والے دور میں ''نظم گوئی'' کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے مثلاً ۲۹ شعر کا وہ دو غزلہ دیکھیے جس میں بتایا ہے کہ حالِ دہر بدلنے اور انگریزی اقتدار و حکومت سے ہر قدر زیر و زبر ہو گئی ہے اور جس کے چند شعر یہ ہیں:[۲۹]

شاعر کی قدر شعر کی خاک آبرو نہیں   جب سے وہ سلطنت نہیں وہ لکھنؤ نہیں
اردو زبان ہو گئی ہندوستاں میں مسخ   وہ بات وہ محاورہ وہ گفتگو نہیں
متروک لہجۂ فصحا و ثقات ہے   معنی وہ ہیں کہ جن میں نزاکت کی بو نہیں
مجبور شعر کہنے کی عادت سی ہو گئی   اس قسم اس مذاق کی گو آبرو نہیں
اب چند شعر پڑھیے نئے رنگ کے منیر   مطبوعِ طبع یاروں کو یہ گفتگو نہیں

اس دیوان سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ مٹتی ہوئی تہذیب اور زبان کی بربادی آشوب بن کر منیر کے وجود پر چھا گئی ہے۔ نیا رنگ وہ ہے جس میں تہذیب کی بربادی کا ذکر نہ کیا گیا ہو بلکہ شوخی، ایہام و رعایت لفظی سے ایہام پیدا کیا گیا ہوتا کہ اس غم کو بھول کر راہِ فرار اختیار کی جا سکے۔ اگر اس دیوان کے مجموعی لہجے کو دیکھا جائے خصوصاً اس حصے میں جہاں وہ حقایقِ زندگی بیان کرتے ہیں تو اس کے باطن میں غم و الم کا رنگ چھپا ہوا ملے گا۔ تیسرے دیوان میں شوخی، زبان و بیان کا چٹخارا اور محاورے سے پیدا ہونے والی چلبلاہٹ بھی بڑھ گئی ہے لیکن ساتھ ہی منیر کو یہ بھی احساس ہے کہ یہ وہ رنگِ سخن نہیں ہے جو انھیں مرغوب ہے۔ بدلے ہوئے زمانے نے جہاں اقدار کو زیر و زبر کر دیا ہے وہاں مذاقِ سخن کو بھی متاثر کیا ہے:

خالی ہے حسنِ بندش و مضموں سے یک قلم   ہر ایک بیت کوٹھری مفلس کے گھر کی ہے
مرغوب ہے محاورہ اربابِ شوق کا   ہاں کس مپرس جنس کمال و ہنر کی ہے
موتی کے مول قطرۂ بے مایہ بکتے ہیں   مٹی خراب آج کل آبِ گہر کی ہے

حسن بندش، مضمون آفرینی اور ناسخ والی خیال بندی منیر شکوہ آبادی کا پہلا رنگِ سخن تھا۔ حالاتِ دہر، بغاوت ۱۸۵۷ء قید و بند کے آزار کا اظہار ان کا دوسرا رنگِ سخن تھا اور اربابِ شوق کا محاورہ ان کا تیسرا رنگ سخن تھا جس سے اب مشاعرے جیتے جا سکتے تھے جس کے ابھرتے ہوئے نمائندے حضرت داغ

دہلوی تھے۔ اس تیسرے رنگ میں منیر مضمون آفرینی شامل کر کے قافیہ پیمائی سے اپنے ہنر کو نمایاں کرتے ہیں لیکن طویل غزلیں، سنگلاخ زمینوں میں ہر قافیے کا استعمال ہر دور میں ان کا پسندیدہ رنگِ سخن رہتا ہے۔ ان کا تیسرا دیوان (تنظیم منیر ۱۲۹۰ھ) ان سارے رنگوں کا گل دستہ ہے جس میں مشق نے زورِ بیان کو جنم دیا ہے۔ روانی ان کے کلام کی ایسی خصوصیت ہے جو دیوانِ اول سے دیوانِ سوم تک نہ صرف قائم رہتی ہے بلکہ مشق کے ساتھ بڑھتی جاتی ہے۔ ان کے طرزِ ادا میں بہتے دریا کی سی روانی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے کلام میں جہاں باطن کی آواز سنائی دیتی ہے، وہاں کلام میں گداز پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ ان کے اپنے زمانے کا اثر ہے جس میں ان کی اپنی تہذیب کی گرتی ہوئی دیواروں کا منظر شامل ہے۔ مضمون آفرینی، روانی اور زورِ کلام سے ایک ایسا اندازِ بیان ابھرتا ہے جس میں انفرادیت کے خدوخال نمایاں ہیں اور جس کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

ایک ہفتہ دوست کی ہے شکایت حضور سے   سن لیجیے یہ مرثیہ ہے سات بند کا
بخشا شکستہ حالوں کو اللہ نے کمال   ٹوٹے گھڑوں میں دیکھیے شربت ہے قند کا
فراقِ یار میں ہر طرح دن گزر جاتا   قضا جو رحم نہ کھاتی تو کیا میں مر جاتا
یہاں تو موت کو بھی راستا نہیں ملتا   اندھیری رات میں کیوں کر ترا خیال آیا
جلوہ دیکھنے والے ہر طرف ہزاروں ہیں   منھ کدھر کو پھیریں گے ایک سے خفا ہو کر
یاد آئے مجھے یارب کیوں بھولے ہوئے ارماں   کیا طاقِ تغافل سے اس بت نے اتارا خط
جامع اضداد ٹھہرا عشق میں اے یار دل   موم دل، فولاد دل، دیوانہ دل، ہشیار دل
قبر میں سونے دے اے شورِ قیامت ہم کو   ایک مدت کے تھکے ماندے ہیں دم لیتے ہیں
کب ترے ہجر میں آرام سے دم لیتے ہیں   سانس لیتے ہیں تو دل تھام کے ہم لیتے ہیں
موسیٰ سے کیا سفارشِ دیدار کو کہوں   لکنت ہے قسمتوں سے زبانِ وکیل میں
وصل کی رات طبیعت میں پڑا بل کیوں کر   اے پری نام شکن کا تیرے بستر میں نہیں
کیا ہاتھ مرے پہنچیں گے دامانِ بتاں تک   اپنے ہی گریبان سے فرصت نہیں ملتی
اللہ اے زورِ قلمِ صانعِ قدرت   تصویر سے تصویر کی صورت نہیں ملتی
دم بھر کی زندگی میں بکھیڑے ہوئے ہزار   افسانہائے خواب سے تعبیر بڑھ گئی
پامالیِ تمنا میں پڑے ہیں جب سے   ایک ٹھوکر تو کبھی راہِ خدا ہم کو بھی
بیڑیاں اپنی زلف کی بھیجو   میری عمرِ گریزپا کے لیے

اس طرزِ ادا میں ناسخ کی ''آواز'' شامل ہے لیکن یہ آواز اس طرح حاوی نہیں ہے جیسی دیوان اول میں محسوس ہوتی ہے۔ اب یہ آواز منیر کی اپنی آواز کا جزو بن گئی ہے جس نے ایک الگ سے لہجے کو ابھارا

ہے۔ منیرؔ لاپرواشاعر نہیں ہیں بلکہ ہر مصرع کو بنا سنوار کر، صحتِ زبان کے ساتھ اور مضمون کو روانی، زورو صفائی کے ساتھ، بیان کرتے ہیں۔ منیر شکوہ آبادی نے اپنے اور زمانے کے حالات کو جس طرح موضوعِ سخن بنایا ہے اس میں وہ منفرد ہیں۔ یہ پہلو ان کی غزل میں بھی نمایاں ہے اور قصیدوں میں بھی۔ عریضوں میں بھی اور قطعات میں بھی۔ اسی لیے منیرؔ کے قصیدے اس دور کے قصیدوں سے الگ ہیں اور اہمیت کے حامل ہیں۔

ان میں کئی قصیدے ایسے ہیں جن میں مختلف موضوعات کو پیش کیا گیا ہے اور روایتی معنی میں وہ مدحیہ قصیدے نہیں ہیں۔ یہ وہ روایتِ قصیدہ ہے جس کے سرے فارسی روایت سے نہیں بلکہ عربی زبان کی روایتِ قصیدہ سے ملتے ہیں جہاں موضوعات پر قصیدہ لکھا جاتا ہے۔ دیوانِ اول (منتخب العالم) میں پانچ قصیدے ہیں۔ ایک امام مہدی کی منقبت میں، ایک مجتہد العصر سید محمد کی مدح میں اور ایک ایک واجد علی شاہ، نواب ذوالفقار علی بہادر اور نواب تجمل حسین خاں کی شان میں۔ دیوانِ دوم (تنویر الاشعار) میں صرف ایک قصیدہ ہے جو بارھویں امام کی منقبت میں ہے۔ دیوان سوم (نظم منیر) میں بائیس (۲۲) قصیدے شامل ہیں۔ آٹھ نعتیہ و منقبتی قصیدے ہیں۔ ایک مولوی منشی احمد حسن خاں عروج کی مدح میں ہے اور تیرہ نواب کلب علی خاں کی مدح میں ہیں۔ اس طرح منیر شکوہ آبادی کے قصیدوں کی تعداد ۲۸ ہو جاتی ہے۔

منیرؔ کے قصائد فنِ قصدہ کے معیار پر پورے اترتے ہیں۔ تشبیب، گریز، مدح، مدعا، خاتمہ اور دعا ترتیب سے موجود ہیں اور بیان میں وہ شان وشکوہ بھی ہے جس سے قصیدے کا درجہ متعین ہوتا ہے۔ مضمون آفرینی، جو غزل میں منیر کی نمایاں صفت رہی ہے، ان کے قصیدوں میں بھی رنگ بھرتی ہے۔ منیرؔ نے اپنے بعض قصیدوں میں اپنے اور زمانہ موجود کے حالات کو جس طرح بیان کیا ہے وہ ان کے قصیدے کی انفرادیت ہے مثلاً قصیدہ ''فریادِ زندانی'' نعتیہ قصیدہ ہے اور اس میں ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں، نواب باندا کی شکست کے بعد وہاں سے فرار ہوتے ہوئے گرفتار ہونے اور پھر نواب جان کے قتل میں ملوث کر کے کالے پانی کی سزا ملنے پر اپنی بپتا اور دکھ درد کو بیان کیا ہے۔ اس قصیدے میں ان کا دل شامل ہے اور اسی لیے ایک ایسی گداختگی پیدا ہو گئی ہے جو دل پر اثر کرتی ہے۔ اس طویل قصیدے کے یہ چند شعر دیکھیے جن سے نہ صرف اس وقت کی صورت حال واضح ہوتی ہے بلکہ ان کی قوت بیان اور شاعری کا شکوہ بھی سامنے آجاتا ہے۔ اس قصیدے میں شہر آشوب کا مزاج بھی شامل ہے۔

پھنسا ہے موذیوں کے قبضے میں حسن جہاں آرا
قمر در عقرب ان روزوں بنا ہے ماہِ کنعانی
چنے کھانے کو ترسیں صاحبانِ گوہر عالی

صدف کو دے نوالہ موتیوں کا ابر نیسانی
بچھونا ٹاٹ، کمل اوڑھنا ٹھہرا ہے ان روزوں
کوئی اوڑھے بچھائے لے کے ایسا رحم سلطانی
ہوئے فرمانروا خود مدعی ماخوذ فرماں بر
تامل کی نظر سے اس کو دیکھیں اُنسی وجانی
کہ جو ہے مدعی، قاضی وہی، مفتی وہی شاہد
اگر ہو غیر ثالث تو عدالت کی ہو آسانی
کرے جو استغاثہ خدمت۔ حکام اعلیٰ میں
بحالی حکم۔ اول کی سنائیں قاضی و دانی

اور لکھا ہے کہ اس کی مثال ایسی ہے کہ جیسے کوئی بہت بیمار ہو، اس کی طاقت مسلسل گھٹ رہی ہو اور ساتھ ہی امراضِ جسمانی بڑھ رہے ہوں۔ وہ حاذق طبیبوں کی نہایت منت وزاری کرے تو بھی وہ اس کی بات نہ سنیں اور اگر سنیں بھی تو کہیں کہ تو بے فائدہ کیوں غل مچاتا ہے۔ تیرے لیے وہی پہلا نسخہ کافی ہے۔ پھر کہتے ہیں کہ ظالموں کو جو سزا دی گئی وہ حق تھی لیکن مجھ سے غریب اور بے گناہ کو یہ سزا خانہ ویرانی کا باعث ہے۔ اس وقت اہل علم و فضل بھی یہاں قید ہیں۔ شاہی کا نام ہند سے اس درجہ اُٹھ گیا ہے کہ اب بانات بھی سلطانی نہیں کہلاتی۔ جو کل مزدور تھے، اب راج کے مالک ہو گئے ہیں اور مہترانی مہارانی بن گئی ہے۔ جب سے ہتھیار رکھنے پر پابندی لگی ہے تو گجراتی والیمانی گھر چھوڑ کر جنگل کو چلے گئے ہیں۔ اب تلواروں کو توڑ کر ان کی بیڑیاں بنادی گئی ہیں۔ لوگ بے کفن وفن کیے جار ہے ہیں۔ بادشاہوں کے سر ٹھوکروں میں پڑے ہیں۔ ایسے میں تاجِ سلطانی کس کا سر پکڑ کر روئے؟

عدالت سے ملی ہے چغد و بوم وزاغ کو ڈگری
ہوئی ہے ضبط ملک بلبل و طاؤس بستانی
قضا جتنی معلق تھی وہ مبرم ہوگئی اب کے
لٹک کر پھانسی میں جاتی رہی بنیادِ انسانی
کٹی سرخی سڑک پر جانتے ہیں دیکھنے والے
ہوا ہے خونِ ناحق سے یہ فرشِ خاک افشانی
کہاں کا دانۂ گندم نہ پائی جو کی بھوسی تک
خواتینِ عظیمہ نے اگرچہ خاک بھی چھانی
لڑے ہیں گورے کالے ہند میں باہم غضب آیا

غراب البین کے سایے سے پہلے ہے یہ ویرانی
جہاں دیکھو سپاہی مست ہیں حکام مجنوں ہیں
اب اس کو فوج داری کوئی سمجھے خواہ دیوانی

پھر بیان کرتے ہیں کہ:

نکل کر ہند سے آنا ہوا جب اس جزیرے میں
اسیروں کی سیہ بختی سے کالا ہوگیا پانی
پھنسا ہے اس طرح مجھ سا مفیدِ خلق محبس میں
کہ علم کیمیا جیسے دلِ قاروں میں زندانی
ابالی دال کو کتے کی قے فاقہ سمجھتا ہے
نکے چاولوں کو جانتا ہے بھینس کی سانی
وہ گرمی ہے یہاں جو ہند میں موسم ہے سردی کا
حرارت دھوپ کی ہے دوزخِ اجسام انسانی
اگر بگلے کے انڈے تم بٹھادو اس جزیرے میں
عجب کیا ہے جو پیدا اس سے ہوں زاغ بیابانی
دوا کا قحط ہے امراض بے مانگے میسر ہیں
گرانی ہوشیاری کی ہے بے ہوشی کی ارزانی
اجل جس دن سے غوطے کھا کے پہنچی اس جزیرہ میں
نکلتی ہی نہیں ایسی ڈری ہے دیکھ کر پانی

اس صورت حال سے منؔیر کے اندر ایسی تلخی پیدا ہوتی ہے کہ جب وہ رحمۃ اللعالمین سے رجوع کرتے ہیں تو یہ تلخی وہاں بھی برقرار رہتی ہے۔

نہیں سنتا جو اب فریاد اپنے کلمہ گویوں کی
مگر مصروفِ خواب عیش ہے وہ نورِ یزدانی
لپٹ کر اپنے نانا کے گلے سے جلد چونکا دیں
سفارش میری فرمائیں کہ ہو مشکل کی آسانی
یہ قسمیں دے کے کہتا ہوں کہ جلدی رحم فرماؤ
رہائی قید سے بخشو کہ ہو مشکل کی آسانی
ملا دو جلد احباب و عیال و اقربا سے اب

دکھادو جلد تر مجھ کو وطن کی صبح نورانی

یہ قصیدہ اپنی نوعیت، رنگ و مزاج کے اعتبار سے یقیناً منفرد ہے۔

منیؔر نے اپنے ایک اور نعتیہ قصیدے کا عنوان “مطلع الانوار” قائم کیا ہے جس میں ہستی و موت کے درمیان مناظرہ دکھایا ہے۔ یہ بھی موضوعاتی قصیدہ ہے جس میں مابعد الطبیعیاتی مسائل کو پرشکوہ انداز میں اظہار کی صفائی و تاثیر کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس قصیدے پر بھی فضل حق خیرآبادی کا زاویہ نظر واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔ وہ قصیدہ جو مولوی فضلِ حق خیرآبادی کے بتانے پر منیؔر نے لکھا ہے، دیوان سوم کا چھٹا قصیدہ ہے اور حضرت امام حسن کی منقبت میں ہے۔ اس قصیدے میں منیؔر نے مولوی فضل حق خیرآبادی کے بتانے پر کہ اردو شاعر مصطلحات عجم اور کنایات فرس کیوں نظم نہیں کرتے لکھا ہے کہ مولوی فضل حق یہی کہتے رہے کہ اس کی وجہ یہ ہے کہ شعرائے اردو بے سواد ہیں۔ منیر نے یہ جانتے ہوئے بھی کہ لہجۂ اردو میں یہ طرز پسندیدہ نہیں ہے، اس پر طبع آزمائی کی اور کوچۂ نو میں قدم رکھا۔ ع .... “کوچۂ نو میں چلا قاصدِ مشقِ کہن۔ اس قصیدے میں منیؔر نے فارسی قصیدہ گویوں کی اصطلاحات و کنایات و رمزیات کو اس طرح باندھا ہے کہ اسے اپنی نوعیت کا، فنی اعتبار سے، منفرد و اکلوتا قصیدہ کہا جاسکتا ہے۔ اس میں استعارات و کنایات سے نئے نئے معنی پیدا کیے گئے ہیں۔ میں یہاں چند مثالیں درج کرتا ہوں جن سے معلوم ہوگا کہ یہ کتنا مشکل کام تھا اور اردو میں یہ انداز کیوں مقبول نہ ہوسکا۔ مثلاً “اشک زلیخا” کہہ کر اس سے “کواکب” مراد لیے گئے ہیں۔ “یوسفِ گل پیرہن” اور “آبلۂ روز” سے “آفتاب”۔ “تازہ حنا” سے “شفق” “ابرو زال” سے “ہلال” “چاہِ سیہ” سے “ظلمات” “دیوِ سیہ” اور “زاغ سیہ” سے “رات”۔ “خیمۂ زرباف” اور “زینتِ فانوس” سے “آسمان”۔ “تخت سلیماں” سے “بنات النعش”۔ “لولیٔ الماس پوش” سے “زہرہ”۔ “آبلہ پنج پا” سے “برجِ حمل”۔ “شاخِ سرگاؤ” سے “برج ثور”۔ “کمر باغ” سے “آسمان” اور “منطقۂ گوہرین” سے “کہکشاں”۔ “آخر ابجد کا حرف” سے مراد “غ” ہے جو کنایہ ہے “ہزارائے بلبل” کا۔ “طفل جہل” سے “آدم”۔ “برج ثریا” سے “دہانِ معشوق”۔ “معجز زرمان” سے “حضرت ابراہیم”۔ “پیشۂ آتش” سے “کارہائے شیطانی”۔ “سنبلۂ زر” سے “اخگر آتش” مراد ہے۔ دیکھا جائے تو ان کنایات کی طرف ذہن بہت مشکل سے پہنچتا ہے اور اسی لیے منیر نے اس قصیدے میں خود ان کنایات اور استعاروں کی وضاحت کردی ہے۔ یہ اردو میں اپنے رنگ کا پہلا اور شاید واحد قصیدہ ہے جس کا ذکر منیؔر نے اس قصیدے کے اِن شعروں میں بھی کیا ہے:

اب یہ سنیں التماس نکتہ رسانِ فہیم   شاعر اردو زباں واقفِ رازِ کہن
عذر صحیح و قوی پھر میں کروں گا مگر   میری خطا بخش دیں پہلے سب اہلِ سخن
شاعروں میں بے مثال سحر بیاں فاخری   مادحِ سلجوقیاں نامیِ عہدِ کہن

پہلے قصیدہ کہا اس نے ہے اس طرز میں   پھر ہوئے صرفِ جواب بعض سرانِ سخن
ہندیوں نے اس طرف اپنی توجہ نہ کی   ہو گئے از طرز میں پہلے ہمیں حرف زن
لہجۂ اردو میں یہ طرز نہیں ہے پسند   جبر سے اس کوچے میں بندہ ہوا گام زن

ایسا قصیدہ لکھنے کا مشورہ مولوی فضل حق خیر آبادی نے منیر کو دیا تھا جس کا ذکر تفصیل سے انھوں نے خود اس قصیدے میں کیا ہے اور جس کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں۔

سلطان عالم واجد علی شاہ کی مدح میں، جو قصیدہ منیر نے لکھا ہے اس کی زمین بڑی سنگلاخ ہے۔ گوہر، اسکندر، جوہر، اختر قافیہ ہے اور ''آب میں'' ردیف ہے۔ اس زمین میں مربوط و بامعنی شعر نکالنا اور دربار میں پیش کرنا جان جوکھوں کا کام تھا لیکن منیر نے اپنی قادرالکلامی سے اس منزل کو سر کیا۔ یہ سارا قصیدہ حسنِ بیان، معنی آفرینی اور قدرتِ اظہار کا نمونہ ہے۔ منیر کے زیادہ تر قصیدے ایسی ہی مشکل زمینوں میں کہے گئے ہیں مثلاً وہ قصیدہ جس کا مطلع یہ ہے

مجھے یہ فکر ہے اے چرخ کچھ تو منھ سے بول
کہ پھر رہا ہے زمانہ میں کیوں تو ڈانواں ڈول

اس زمین میں سوداؔ کا قصیدہ بھی موجود ہے۔ منیر نے اس طویل قصیدے میں چوبیس (۲۴) اشعار کا ایک قطعہ شامل کیا ہے اور اس کا عنوان ''قطعہ در قوافیِ مشکلہ'' دیا ہے۔ اس میں قافیوں کو جس ہنرمندی اور سلیقے سے باندھا گیا ہے وہ قادرالکلامی کا کمال ہے۔ خود بھی ان قافیوں کے باندھنے پر اظہارِ افتخار کیا ہے۔

جو ایسے قافیوں میں کوئی ایسے شعر کہے   تو دوں میں حلقہ بگوشی کا اس کی طبع کو قول
یہ شعر دیکھ کے یا سن کے جو کرے منظوم   تو اس میں اپنی ہی تقلید کا میں سمجھوں ڈول

ایک اور قصیدہ جو نواب کلب علی خاں کی مدح میں لکھا گیا ہے اس میں رام پور کی تہذیبی تاریخ کو، روایتِ قصیدہ کے دائرے میں رہتے ہوئے، بیان کیا ہے۔ اس میں نہ صرف خسرو باغ، باغِ بے نظیر، تعریف شہر، عمارتِ خاصہ، دیوان خانہ، ذخیرۂ تصویرات، مچھی بھون وغیرہ کو بلکہ ان علمائے کرام، اطباء، شعرائے کرام، خوش نویسان اور حفاظ وغیرہ کو بھی موضوع سخن بنایا ہے جو اس دور میں رام پور میں موجود تھے۔ تشبیب میں رام پور کی برسات کا ایسا نقشہ کھینچا ہے کہ برسات کی پوری تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔

منیر شکوہ آبادی کے قصائد کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ وہ اردو زبان کے ایک بڑے اور صفِ اول کے قصیدہ گو ہیں۔ ان کے قصیدوں میں، زبان و بیان کی سطح پر، سوداؔ سے بھی زیادہ روانی ہے اور اس کی وجہ، قادرالکلامی کے ساتھ، یہ بھی ہے کہ سوداؔ سے لے کر اب تک زبان منجھ سنور کر اتنی

صاف ہوگئی ہے کہ اس میں پے چیدہ سے پے چیدہ خیال کو روانی سے بیان کرنا ممکن ہوگیا ہے۔ الفاظ کے جماؤ سے پیدا ہونے والا شکوہ، مختلف رنگا رنگ مناظر، تصویری بیان، زورِ کلام، جودتِ طبع، تخئیل کی علویت، قدرتِ زبان، مبالغے کا شاعرانہ استعمال جس سے قصیدہ سننے یا پڑھنے والے کو لطف و سرور حاصل ہو، ایک شعر کا دوسرے سے گہرا ربط، موقع و محل کے مطابق تشبیب، بے ساختہ گریز، مشکل زمین میں بامعنی و پر اثر شعر نکالنا، وہ خصوصیات ہیں جو منیر کے قصیدوں میں حسن و جمال کے ایسے روپ ابھارتی ہیں کہ ان کے قصیدے آج بھی بامعنی اور دلچسپ ہیں۔ ان کے قصائد اور مسلسل غزلوں سے جدید نظم نگاری کا وہ امکان بھی ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں نظم گو شاعروں کے کام آتا ہے۔ وہ ایک پختہ گو، باشعور اور فنِ شعر پر گہری نظر رکھنے والے قادر الکلام شاعر تھے۔ مثنوی ''معراج المضامین'' میں خود لکھتے ہیں:

سخن دانانِ اردو کو ہے معلوم   کہ بعدِ حضرت سودائے مرحوم
قصائد بے نظیر ایسے ابھی تک   نہیں موزوں ہوئے اس میں نہیں شک
کرو اب مثنوی میں صرف ہمت   کہ ہیں مشتاق اربابِ متانت

اس دور میں پورا شاعر وہ سمجھا جاتا تھا جو غزل کے ساتھ قصیدہ و مثنوی پر بھی قدرت رکھتا ہو۔ منیر نے بھی دو مثنویاں لکھی ہیں۔ ایک مثنوی ''حجابِ زناں'' ہے جس کے آخری شعر میں اس کا نام دیا ہے۔

ہوئی یہ نظم جب تمام یہاں   نام رکھا گیا حجابِ زناں

''حجاب زناں'' ۷۳۳ اشعار پر مشتمل ہے۔ یہ پہلی بار ''کلیاتِ منیر'' مطبوعہ ۱۸۷۹ء/۱۲۹۶ھ میں شائع ہوئی۔ اس مثنوی میں منیر شکوہ آبادی نے زبان و بیان کی وہ قیدیں نظر انداز کردی ہیں۔ جنھیں وہ غزل اور قصیدہ میں پوری طرح پیش نظر رکھتے تھے۔ مثنوی ''حجابِ زناں'' عام و سادہ زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس مثنوی کو لکھنے کا مقصد یہ تھا کہ کس طرح ایک سگھڑ لڑکی، گھر کے بگڑے ہوئے ماحول کو سنوار کر، چین کی زندگی بسر کرنے لگتی ہے۔ اس کا موضوع نذیر احمد کی ''مراۃ العروس'' (قصہ اصغری اکبری کا) سے ملتا جلتا ہے۔ اس کا مقصد معاشرے کی اصلاح ہے تاکہ خاندانی اکائی مضبوط ہو کر زندگی کی خوشیوں کو برقرار رکھ سکے۔ اس مثنوی کا مرکزی کردار ایک مثالی سگھڑ لڑکی ''ہرمزی خانم'' ہے جس کی کہانی ایک نانی اپنی نواسی کو سناتی ہیں اور اسے سلیقہ و سگھڑ پن کے ساتھ اچھی زندگی گزارنے کے گر بتاتی ہیں۔ منیر نے، جیسا کہ مثنوی کے آغاز میں کہا ہے، یہ مثنوی گرستوں کی فرمائش پر لکھی ہے اور اسی لیے:

اس میں اکثر نہیں ہیں وہ قیدیں   جو ہیں میرے قصیدے غزلوں میں
اپنے لہجہ میں یہ کلام نہیں   جب تو اس میں وہ التزام نہیں
سیدھی سیدھی زبان ہے اس میں   سادہ سادہ بیان ہے اس میں

منیر نے اس مثنوی میں ایک نصیحت آمیز کہانی بیان کی ہے جس سے اصلاحِ معاشرہ اور تربیتِ نسواں کا

کام لیا جاسکتا ہے۔ یہی اس مثنوی کا مقصد ہے۔ اس کے مطالعے سے ایک طرف اس دور کی تہذیب و معاشرت کی جھلکیاں سامنے آتی ہیں اور ساتھ ہی عورتوں کی زبان اور محاورے بھی ہنرمندی کے ساتھ استعمال کیے گئے ہیں جن سے مثنوی میں تاثیر کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے:

نوج ایسی کسی کی ہو سسرال　　نہیں اشراف زادیوں کی یہ چال
کہو کیوں کر منڈھے چڑھے یہ بیل　　کردیا سب جہیز نیا میل
لاڈلی کو مری ہلاک کیا　　لاکھ کا گھر غضب ہے خاک کیا
ہائے لوگو ہوا یہ کیسا بیاہ　　گھر ہوا دو ہی دن میں خاک سیاہ
چونی بھوسی سے پیٹ بھرتی تھی　　کوڑی کوڑی میں جمع کرتی تھی
کام کرتی رہی یہ آٹھ پہر　　آنکھیں پھوڑی ہیں رات دن ہی کر
اس طرح سے جو مال جمع کیا　　سب یہی تھا جہیز میں جو دیا
کس غضب کا یہ شہدا پن ہے ہائے　　پاپجامہ ڈوپٹے تک بکوائے
اور ہوتی تو کیا مچاتی نہ غل　　میری بچی نموہی تھی بالکل

اسی طرح اچھے مرزا کے سفر کے مصائب، جنگل اور گرمی کا موسم اور شاہی محل کا حال بیان کے اعتبار سے دلچسپ ہے جس میں زبان کا استعمال نہایت موزوں و برمحل ہے۔ یہ مثنوی اصلاحی قصے اور زبان و محاورہ کی گھلاوٹ کے لحاظ سے بھی دلچسپ مثنوی ہے۔ اس مثنوی میں اس دور کے منفی تہذیبی رویے، عورتوں اور مردوں کی معاشرتی برائیاں، ان کی آوارگیاں اور بے حیائیاں، رسوم و رواج کی جکڑ بندیاں، دل میں اتر جانے والے طرزِ ادا کے ساتھ، بیان میں آتی ہیں۔ جزئیات نگاری نے بھی فنی اثر کو اور بڑھا دیا ہے۔

منیر شکوہ آبادی کی دوسری مثنوی ''معراج المضامین'' (۱۲۸۶ھ) ہے۔ یہ مثنوی کالے پانی کی قید سے رہائی پاکر جب منیر الہ آباد میں مقیم اور تلاشِ معاش میں سرگرداں تھے، دوست احباب اور خصوصاً الطاف حسین غازی پوری کی فرمایش پر فضائل ائمہ کو مثنوی کی ہیئت میں لکھنے کا ارادہ کیا۔ جیسا کہ مثنوی میں بیان کیا ہے کہ ربیع الاول ۱۲۸۵ھ میں اسے لکھنا شروع کیا اور سات ماہ میں اسے مکمل کرلیا گویا شوال ۱۲۸۵ھ میں یہ مکمل ہوگئی۔ پھر اس پر نظر ثانی کی، ۱۲۸۶ھ میں اسے پوری طرح مکمل کیا اور اس کے تین تاریخی نام نکالے۔ ایک ''نظم منور'' دوسرا ''اخبار امامت'' اور تیسرا ''معراج المضامین''۔ مثنوی میں خود کہتے ہیں:

ہے ان میں ایک تو نظم منور　　پھر اخبار امامت اس سے بہتر
کہا ہاتف نے اب یوں بعدِ تحسیں　　کہ نام اس کا ہے معراج المضامیں

یہ مثنوی ۱۱۷۵۲ اشعار پر مشتمل ہے [۳۰]۔ ایک مدحیہ قطعہ میں منیر نے خود بھی یہی بتایا ہے:

کہی ہے مثنوی اعجازِ مشحون   ہوئی بارہ ہزار ابیات موزوں

پہلی بار یہ مثنوی ۹، ذی الحجہ ۱۲۹۱ھ کو شائع ہوئی۔ [۳۱] جس میں اغلاط بہت زیادہ تھیں اور جن کی طرف خود منیر نے ان دو قطعات میں اشارہ کیا ہے جو انھوں نے اپنے مربیوں کو مثنوی کا مطبوعہ نسخہ بھیجتے ہوئے لکھے تھے۔

پر ستم ہے کہ چھپی ہے یہ غلط   ہیں خس و خار محیطِ بستاں

اور ایک قطعہ میں جو ۲۳، ربیع الاول ۱۲۹۲ھ کو کسی نواب کو ''معراج المضامین'' کے ایک نسخے کے ساتھ بھجوایا گیا تھا، اس مثنوی کے موضوع پر روشنی ڈالی ہے

نبی اور آلِ نبی کے ہیں معجزات اس میں   مقابلہ نہ کرے اس سے نظم ہفت اورنگ
مناقب اور فضائل، حدیث اور آیات   جو اس میں دیکھے تو کھل جائے غنچۂ دل تنگ

''معراج المضامین'' میں منیر نے بتایا ہے کہ انھوں نے واقعات و روایات کے لیے ریاض شہادت، تحفۂ مجالس، خلاصہ احکام شرع وغیرہ سے بھی استفادہ کیا ہے۔

اس طویل مثنوی میں منیر نے اپنے اور خاندان کے حالات بھی درج کیے ہیں جن سے ان کی سوانح مرتب کرنے میں مدد ملتی ہے۔ خود شاعر کا مقصد یہ ہے کہ وہ یہ مثنوی عقبیٰ سنوارنے کے لیے لکھ رہے ہیں:

نہیں اس نظم سے دنیا کا مطلب   فقط ہے خوبیِ عقبیٰ کا مطلب

لیکن اس کے باوجود انھوں نے دنیاوی فائدہ حاصل کرنے کے لیے مختلف نوابین و امراء کو مدحیہ قطعہ کے ساتھ اس کے نسخے بھجوائے تاکہ وہ انعام و اکرام سے نوازیں۔ یہ اس وقت ان کی شدید و فوری ضرورت بھی تھی۔

منیر قادر الکلام شاعر تھے جس کی جھلک مثنوی میں ضرور نظر آتی ہے لیکن موضوع کے اعتبار سے ان مافوق الفطرت واقعات میں آج کے قاری کے لیے کوئی خاص دلچسپی نہیں ہے۔ اس مثنوی میں کئی طرز ادا نظر آتے ہیں جو ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ مختلف اماموں کے فضائل و معجزات بھی مختلف رنگ رکھتے ہیں۔ یہ ایک بکھری بکھری سی طویل مثنوی ہے جس کے بے جا پھیلاؤ نے اسے بے اثر بنا دیا ہے۔ اس مثنوی میں، وہ اپنی غزل اور قصیدہ کے برخلاف، فن شعر کے اصولوں اور زبان و بیان کے استعمال میں بھی محتاط نہیں ہیں۔ یہاں وہ ناسخ اور علی اوسط رشک کے مذہب زبان کو ترک کر دیتے ہیں۔ اس مثنوی میں وہ ''اگر'' کی جگہ ''گر'' باندھ دیتے ہیں۔ کہیں مفرد لفظ میں اعلانِ نون نہیں کرتے۔ یہاں تک کہ قافیے کے عیوب کی بھی پروا نہیں کرتے۔ خود منیر کو اس بات کا احساس ہے کہ اس مثنوی میں وہ ''قیدوں'' سے آزاد ہو گئے ہیں اور اس کا جواز یہ دیتے ہیں:

اگر کی جا کہیں ہے گر بھی موزوں   کہیں مفرد ہے مخفی لفظ میں نون
اگر دانستہ ہو شاعر سے کچھ کام   تو پھر اس پر نہیں ہے کوئی الزام
کہ جو ہیں قافیے سے عیب منسوب   وہ کم ہیں مثنوی گوئی میں معیوب
خصوصا قیدِ اوزان و قوافی   معاذیرِ صحیفہ کو ہے کافی
مطابق ترجمہ کے کیا ہو صورت   کمی بیشی ہوئی حسبِ ضرورت

ساتھ ہی عقیدے کے مابعد الطبیعیاتی پہلو کی وجہ سے بھی اس مثنوی میں وہ رنگ پیدا ہو گیا ہے جسے ڈاکٹر گیان چند ”ناسخیت کا غلو، بوجھل زبان، ثقیل و دقیق عربی الفاظ، چیستان جیسے استعارے، تخیل کی وقت آفرینی“ [۳۲] سمجھتے ہیں۔ یہ موضوع کی مابعد الطبیعیاتی اور مافوق الفطرت معجزات کے بیان کی وجہ سے منیر کی مجبوری تھی جسے منیر نے سنبھالنے اور سمیٹنے کے بجائے بے طرح پھیلا کر مثنوی کے فنی اثر کو کمزور کر دیا ہے۔ یہی اس کی کمزوری ہے۔

منیر کا ذخیرۂ الفاظ، مختلف لہجوں پر قدرت، موقع و محل کے مطابق الفاظ کا استعمال، ہر طرح کے روزمرہ و محاورہ پر عبور، فارسی و عربی سے اچھی واقفیت یقیناً قابلِ رشک ہے۔ زبان و بیان کی سطح پر وہ اپنے دور کی پیداوار ہیں۔ انھوں نے اپنے کلام سے زبان و بیان کو مانجھ کر اسے آنے والے دور سے ملا دیا ہے۔ ان کی زبان کو سودا و میر سے ملایئے تو واضح فرق سامنے آئے گا۔ منیر کے ہاں سوائے چند الفاظ کے، جو بولنے میں گاہ گاہ آج بھی سننے میں آتے ہیں، زبان کا وہی روپ اور ڈھنگ ہے جو آج کی معیاری زبان کا ہے۔ وہ چند الفاظ یہ ہیں:

کھوائیے : اللہ نہ کھوائیے افسانہ کسی کا

جائیو : ساقی مئے دیدار دیے جائیو لیکن

بچائیو : زلفوں کے موذیوں سے الٰہی بچائیو

باندھنوں : کیا باندھنوں باندھتا کوئی رنگ۔ اسیر لکھنوی نے بھی اپنے ایک شعر میں اسے باندھا ہے:

گل رعنا کوئی، کوئی گل صد برگ کہتا ہے/ ہزاروں باندھنو بندھے ہیں اس دستار رنگیں پر

پرچھاواں : یا الٰہی کون سے لاغر کا پرچھاواں پڑا

لنہیاں : خامہ لکھے تو وصفِ زلف دراز/لنہیاں لے کے چال بونے کی

جاتیاں : آتیاں جاتیاں داغ دہلوی کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ منیر نے مثنوی ”حجاب زناں“ میں بھی استعمال کیا ہے ؏ .. میلے ٹھیلے میں جاتیاں ہیں جو

منیر کے ہاں بعض انگریزی زبان کے الفاظ بھی اپنی اصل یا بدلی ہوئی شکل میں استعمال ہوئے ہیں۔ مثلاً
''ڈگری'' (Decree) ع عدالت سے ملی ہے چغد و بوم و زاغ کو ڈگری

حواشی:

[۱] کلیاتِ منیر شکوہ آبادی، دیوانِ اول "منتخب العالم"، ص ۹، مطبع ثمر ہند لکھنؤ

[۲] مثنوی معراج المضامین، منیر شکوہ آبادی، ص ۶، مطبع گلشن باقری لکھنؤ ۱۳۱۲ھ

[۳] کلیاتِ منیر شکوہ آبادی، ص ۸ حاشیہ، مطبع ثمر ہند لکھنؤ ۱۸۷۹ء

[۴] کلیات منیر، قطعہ تاریخ وفات، ص ۳۱۰، مطبع ثمر ہند لکھنؤ ۱۲۹۶ھ/ ۱۸۷۹ء

[۵] ایضاً، ص ۳۱۱

[۶] ایضاً، ص ۳۱۱

[۷] ایضاً، ص ۳۱۲-۳۱۳

[۸] ایضاً، ص ۵۴۵-۵۴۷، نیز ص ۵۱۶

[۹] دیوانِ اول منتخب العالم، حاشیہ ص ۴، بحولہ بالا

[۱۰] ایضاً، ص ۴

[۱۱] ایضاً، ص ۹ (حاشیہ دیباچہ)

[۱۲] منیر شکوہ آبادی، از ذاکر حسین فاروقی، ص ۵۵، سہ ماہی نوائے ادب، بمبئی، اپریل ۱۹۶۹ء

[۱۳] کلیات منیر، ص ۴۹۸-۴۹۹، مطبع ثمر ہند، لکھنؤ، ۱۸۷۹ء

[۱۴] ایضاً، ص ۵۰۲

[۱۵] دیوان غالب (کامل) مرتبہ کالی داس گپتا رضا، ص ۱۲۰، ساکار پبلشرز پرائیویٹ لمیٹیڈ، بمبئی، ۱۹۹۵ء

[۱۶] کلیات منیر، ص ۵۴۴، بحولہ بالا

[۱۷] منیر شکوہ آبادی، ڈاکٹر زہرہ بیگم یاسمین، ص ۹۴-۹۵، لکھنؤ ۱۹۷۰ء، اور منیر شکوہ آبادی مضمون ذاکر حسین فاروقی، ص ۵۳، مطبوعہ "نوائے ادب" بمبئی، اکتوبر ۱۹۶۹ء

[۱۸] منیر شکوہ آبادی، ڈاکٹر زہرہ بیگم یاسمین، ص ۹۶، بحولہ بالا

[۱۹] منیر شکوہ آبادی، مضمون ذاکر حسین فاروقی، نوائے ادب، ص ۷۵، بمبئی جولائی ۱۹۶۹ء

[۲۰] کلیاتِ منیر، ص ۶، بحولہ بالا

[۲۱] ایضاً، حاشیہ ص ۷۹

[۲۲] ایضاً، ص ۸

[۲۳] ایضاً، حاشیہ صفحہ ۶۰۰

[۲۴] انتخاب یادگار، امیر مینائی، ص ۳۵۵، لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۲۵] طلسم گوہر بار، منیر شکوہ آبادی، تدوین محمد سلیم الرحمٰن، ص ۱۹، بک مارک لمیٹڈ، لاہور ۱۹۹۶ء

[۲۶] کلیات منیر، حاشیہ ص ۶، مطبع ثمر ہند ۱۸۷۹ء

[۲۷] ایضاً، ص ۶

[۲۸] کلیات منیر دیوان سوم، ص ۱۸۰-۱۸۲، بحوالہ بالا

[۲۹] ایضاً، ص ۳۰۲-۳۰۳

[۳۰] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۶۰۹، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۹ء

[۳۱] منیر شکوہ آبادی، ڈاکٹر زہرہ بیگم یاسمین، ص ۱۹۶، لکھنؤ ۱۹۷۰ء

[۳۲] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ص ۶۰۹ بحوالہ بالا

دوسرا باب

سید مظفر علی اسیر لکھنوی

اسیر مصحفی کی زندگی کے آخری دور کے شاگرد تھے۔ سید مظفر علی نام، اسیر تخلص [۱] (۱۲۲۰ھ-۱۲۹۹ھ مطابق ۱۸۰۵ء-۱۸۸۲ء)، سید مدد علی کے بیٹے مضافات لکھنؤ کے ایک قصبے امیٹھی، پرگنہ گوشائیں گنج میں پیدا ہوئے۔ افسر صدیقی نے تاریخ پیدائش ۴، ذوالحجہ ۱۲۲۲ھ دی ہے مگر کوئی حوالہ نہیں دیا۔ [۲] ڈاکٹر سید سلیمان حسین نے لکھا ہے کہ لفظ ''مظفر'' ان کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۲۰ھ برآمد ہوتے ہیں [۳] وفات ۱۸۸۲ء میں ہوئی جیسا کہ سید مظہر علی سندیلوی کے ''روزنامچہ'' میں بھی درج ہے۔ [۴] بارہ تیرہ برس کی عمر میں شیخ زادگان لکھنؤ میں شادی ہوئی۔ شادی کے بعد وہ لکھنؤ آ گئے اور پھر ساری عمر یہیں بسر کی۔ علم و فضل ان کے خاندان کا زیور تھا۔ روایتِ خاندان کے مطابق مظفر علی نے تحصیل علم کیا۔ اپنے والد سید مدد علی سے فارسی اور کتبِ درسیہ وغیر درسیہ پڑھیں۔ اپنے چچا سید علی سے عربی زبان، صرف و نحو اور منطق و فلسفہ کی تعلیم حاصل کی۔ علم معانی و بیان اور ریاضی علمائے فرنگی محل سے حاصل کیے۔ [۵] شوقِ علم نے ذوقِ مطالعہ سے مزید جلا پائی۔ علم حاصل کرنے کے بعد پانچ سال تک طالبانِ علم کو درس دیا۔ [۶]

اسیر صاحب علم شاعر تھے اور فنِ شعر پر پوری قدرت رکھتے تھے۔ یہی خصوصیت ان کے استاد مصحفی کی تھی۔ اپنی غزل میں کئی جگہ خود کو استاد کہہ کر اپنے استاد کا ذکر اس طرح کرتے ہیں:

کس کے شاگرد جہاں میں ہوئے استاد اسیر   مصحفی سا نہ جہاں میں کوئی استاد ہوا
مصحفی جب سے گیا عالمِ فانی سے اسیر   ایک استاد نہیں کہنے کو استاد ہیں سب

اسیر کا کلامِ شعرا کا مطالعہ بھی وسیع تھا اور اشعار بھی کثرت سے یاد تھے۔ ایک شعر میں اس طرف بھی اشارہ کیا ہے:

کیا خوب توارد ہے اسیرِ سخن آرا   ہے مجھ کو دمِ فکر کلامِ شعرا یاد

فن شعر پر قدرت اور پُرگوئی کے باعث خود کو بڑے اور مشہورِ زمانہ شعرا میں شمار کرتے تھے۔

مصحفی و میر و سودا سب زمانے سے گئے   اے اسیر ان شاعروں میں اب فقط تو رہ گیا
خلاقِ سخن ہوں میں اسیرِ سخن آرا   آوازہ مرا ہند سے ہے ملکِ عجم تک

نصیر الدین حیدر شاہ کے دورِ سلطنت میں آٹھ سال تک محکمہ صدر امانت کے امین رہے [۷] امجد علی شاہ

کے زمانے میں نواب امین الدولہ کا عروج ہوا اور وہ نائب سلطنت بنے تو اسیر کو سلطنت اودھ کا سرمنشی مقرر کر دیا گیا جس پر وہ ساڑھے چار برس فائز رہے۔[۸] ۱۸۴۷ء میں جب واجد علی شاہ تخت سلطنت پر متمکن ہوئے تو ان کا مرتبہ اور بلند ہوا۔ واجد علی شاہ نے انھیں خطاب عطا کیا اور اپنی تصنیف ''بنی'' میں لکھا کہ ''تدبیر الدولہ منشی مظفر علی خان بہادر جنگ اسیر کا خطاب فقیر ہی کا عنایت کیا ہوا ہے۔''[۹] اور یہ بھی لکھا کہ یہ شخص دس پندرہ برس کے سن میں راقم کا ہم پیالہ اور ہم نوالہ رہا اور صحبت مشاعرہ کوئی ایسی نہ ہوتی تھی جس میں اس کی اور میری ہمراہی نہ ہو، دم محبت بھرتا تھا اور خود کو عاشقوں میں گنتا تھا، میرے عہد ولی عہدی میں عاشق اور میرے زمانۂ سلطنت میں مصاحب اور داروغۂ کل زندان خانہ سرکار اودھ کا اور خلاصہ نویس تمام کچہریات سلطانی کا رہا اور یہاں تک میرے مزاج میں دخیل تھا کہ شبانہ روز حاضر خدمت رہتا تھا۔ چونسٹھ برس کے سن میں عقد کیا۔ زوجہ سے نہایت مانوس رہا کرتا تھا۔''[۱۰] لیکن جب سلطنت اودھ کو انگریزوں نے ختم کر دیا اور واجد علی شاہ پریشاں حال کلکتہ کو روانہ ہوئے تو اسیر گھر میں چھپ گئے۔ واجد علی شاہ نے ''بنی'' میں لکھا ہے کہ ''میں مایوس جانب کلکتہ چلا... حق نمک و مالک یک قلم فراموش کر کے گھر میں جا چھپا .... بیس برس سے مجھ سے اس سے فراق ہے۔ طرفہ یہ کہ اب والی رامپور کو اپنا بادشاہ بنا کر یہ سید بنی فاطمہ ان کا نمک کھاتا ہے۔ فاعتبرو ایا اولی الابصار۔ یہ مطلع اسی شخص نمک فراموش کا ہے۔''[۱۱] جس قربت کا ذکر واجد علی شاہ نے کیا ہے اس کی تصدیق آغا حجو شرف کے افسانۂ لکھنؤ سے بھی ہوتی ہے:[۱۲]

یہ تدبیر الدولہ جو ہیں نیک نام — اطاعت ہی سے ہے ہمیشہ سے کام
لقب تو ہے سید مظفر علی — جہاں میں ہیں مشہور مرد ولی
نہیں شعر گوئی میں ان کا نظیر — یہ استاد ہیں، ہے تخلص اسیر
یہ حضرت کے پروانے کہلاتے ہیں — کہ قدموں سے لپٹے ہوئے جاتے ہیں

یہ بات واضح کرنا ضروری ہے کہ نائب سلطنت امین الدولہ کے زوال کے بعد اسیر گرفتار نہیں ہوئے جیسا کہ بعض مورخوں نے لکھا ہے بلکہ کسی جرم کی پاداش میں ان کے بھائی سجاد علی گرفتار ہوئے تھے۔[۱۳] سلطنت اودھ کے خاتمے ۱۸۵۶ء اور ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے سبب اسیر بھی طرح طرح کی ذاتی و مالی پریشانیوں میں مبتلا ہوئے۔ اس ہنگامے میں ان کا کلام بھی ضائع ہوا۔ بغاوت فرو ہونے کے بعد رام پور کے نواب محمد سعید خاں نے، جو بغاوت کے بعد لکھنؤ آ گئے تھے، اسیر کو اپنے بیٹوں کا اتالیق مقرر کر دیا۔ [۱۴] نواب کلب علی خاں جب مسند نشین ہوئے تو امیر مینائی کی تحریک پر اسیر دربار رام پور سے دوبارہ وابستہ ہوئے۔ چھ ماہ رام پور میں رہنے پر دو سو روپے ماہوار اور چھ ماہ لکھنؤ یا کہیں اور رہنے پر سو روپے ماہوار مشاہرہ مقرر رہا۔[۱۵] اس سے پہلے نواب یوسف علی خاں کے دور میں وہ سو روپے ماہوار پر ملازم

ہوئے تھے۔ [۱۶] رام پور کے زمانہ ملازمت میں جب وہ لکھنؤ میں مقیم تھے تو اسہال کبد کے مرض میں مبتلا ہو کر ۱۷، ربیع الاول ۱۲۹۹ھ مطابق ۷، فروری ۱۸۸۲ء کو منگل کے روز، دو بجے دن میں انتقال ہوا۔ امیر مینائی کے قطعۂ تاریخِ وفات کے مقطع کے آخری مصرع ''سلطانِ سخن، امامِ فن، قبلۂ من'' سے سال وفات ۱۲۹۹ھ برآمد ہوتا ہے۔ یہی تاریخ وفات ''ایک نادر روزنامچہ'' از سید مظہر علی سندیلوی میں درج ہے۔

اسیر کے شاگردوں کی تعداد بھی کثیر تھی۔ امیر مینائی نے لکھا ہے کہ ان کے ''اتنے تلامذہ صاحب دیوان ہیں کہ شمار میں نہیں آتے۔'' [۱۷] ڈاکٹر سلیمان حسین نے ان کے ۶۶ شاگردوں کے نام دیے ہیں جن میں امیر مینائی، ریاض خیرآبادی، پنڈت رتن ناتھ سرشار، احمد علی شوق قدوائی، طوطا رام شایاں وغیرہ شامل ہیں۔ [۱۸]

اسیر لکھنوی صاحبِ علم شاعر تھے۔ فن شعر پر انھیں غیر معمولی قدرت حاصل تھی اور علم عروض و قافیہ پر ان کی نظر گہری تھی۔ اس موضوع پر انھوں نے فارسی و اردو میں رسائل لکھے اور محقق طوسی کی کتاب ''معیار الاشعار'' کا اردو ترجمہ ''زر کامل عیار'' کے نام سے کیا۔ جب تک اودھ کی سلطنت قائم رہی وہ اس کے ملازم رہے۔ واجد علی شاہ کے عاشق و پروانے کہلاتے تھے لیکن جب واجد علی کلکتہ جانے لگے تو اسیر نے بے وفائی کی اور ان کے ساتھ نہیں گئے۔ واجد علی شاہ نے اسی لیے انھیں ''نمک فراموش'' کہا ہے۔

بعض صاحبانِ علم نے اس شعر کی بنیاد پر لکھا ہے کہ اسیر کے ہندی (اردو) میں آٹھ دیوان تھے۔

ہندی میں آٹھ دیواں لکھے اسیر کیسے
ہے روزۂ مشن کیا خوب مصحفی کا

اس شعر کو غور سے پڑھیے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ یہاں اسیر نے اپنے آٹھ اردو دواوین کا ذکر نہیں کیا ہے بلکہ اپنے استاد مصحفی کے آٹھ اردو دواوین کا ذکر کیا ہے۔ اردو میں آٹھ دیوان اسیر کے نہ اس وقت تھے جب تذکرہ ''انتخاب یادگار'' (خاتمہ ۱۲۹۰ھ) لکھا گیا تھا اور نہ اس کے بعد وفات تک آٹھ دواوین ہوئے۔ اسیر کے اردو و فارسی دواوین یہ ہیں۔

(۱) ''گلستانِ سخن'' دیوان اول کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۷۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔

(۲) ''ریاضِ مصنف'' دیوان دوم کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۷۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔

(۳) ''گلدستۂ امامت'' یہ سارا مجموعہ اول سے آخر تک منقبت میں ہے۔ اس کے دو قلمی نسخے (مسودہ و مبیضہ) پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں محفوظ ہیں جن پر مصنف کی اپنے ہاتھ کی اصلاحیں موجود ہیں۔ یہ دیوان ۱۲۸۳ھ میں شائع ہوا۔ اس کا قطعہ تاریخ طبع ''دیوانِ اسیر'' میں موجود ہے جس کے آخری مصرع ''گلدستۂ امامت مطبوع طبع پاکاں'' سے ۱۲۸۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔

(۴) ''دیوانِ اسیر'' ۵۰۶ صفحات پر مشتمل یہ دیوان مطبع نول کشور لکھنؤ سے ۱۲۸۶ھ/۱۸۷۰ء میں شائع ہوا۔ صفحہ ۴۷۳ تک غزلیں ہیں۔ اگلے دو صفحوں پر آتش کی غزل پر اسیر کا مخمس ہے۔ اس کے بعد کے دو صفحوں پر رباعیات ہیں اور اس کے بعد صفحہ ۴۷۸ تا ۴۸۶ قطعات، مثنوی اور تاریخ صحت درج ہیں اس کے بعد ایک فارسی مثنوی تقریظ بیاض، اردو مثنوی در جواب شقہ کلب علی خان بہادر وغیرہ درج ہیں۔ صفحہ ۴۹۸ سے ۵۰۲ تک سید فضل رسول خاں واسطی کی تعارفی تقریظ ہے جس میں حالات زندگی اور تصانیف کی تفصیل دی گئی ہے۔ پھر قطعات تاریخ آتے ہیں جن میں قطعات تاریخ میر ضمیر (۱۲۷۲ھ)، تاریخ رہائی واجد علی شاہ از قلعۂ کلکتہ در بینہ (۱۲۷۵ھ) تاریخ طبع ''سراپا سخن'' از میر محسن لکھنوی (۱۲۷۷ھ)، وفات مجتہد العصر سید محمد صاحب (۱۲۸۴ھ) اور وفات علی اوسط رشک (۱۲۸۴ھ) وغیرہ شامل ہیں۔

(۵) ''مجمع البحرین ذو لسانین'' قصائد حمد و نعت و منقبت کا یہ مجموعہ دو جلدوں میں ۱۳۲۴ھ مطابق ۱۹۰۶ء میں نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا۔ جلد اول میں کل ۶۱ قصیدے ہیں جن میں حمد، نعت اور منقبت کے ۴۹ اور غیر منقبتی قصیدے ۱۲ ہیں۔ آخر میں ۱۹ شعروں پر مشتمل اور بلا عنوان ایک بے نقط مثنوی ہے۔

(۶) ''مجمع البحرین ذو لسانین'' جلد دوم (صفحات ۱۴۸) اردو قصائد کا مجموعہ ہے جن کی کل تعداد ۳۶ ہے۔ قصائد اردو کا یہ مجموعہ بھی ۱۳۲۴ھ/۱۹۰۶ء میں نول کشور لکھنؤ سے جلد اول کے ساتھ ہی شائع ہوا۔

(۷) ''گلشنِ تعشق'': یہ اسیرؔ کا فارسی دیوان ہے۔ جو ۲۱۷ صفحات پر مشتمل ہے اور ۱۲۷۰ھ میں سلطان المطابع سے طبع ہوا۔ فارسی غزلیں ۱۶۸ صفحات پر مشتمل ہیں اور متفرقات میں مثلث، مسبع، متسع، معشر کے علاوہ قطعہ در تعریف حضرت سلطان عالم اور ایک قطعہ کوتوال و تھانے دار کے ظلم و ناانصافی کی شکایت میں بھی شامل ہے۔ آخر میں قطعات تاریخ شامل ہیں تاریخ جلوس حضرت واجد علی شاہ (۱۲۶۳ھ)، سات قطعات تاریخ وفات خواجہ حیدر علی آتش (۱۲۶۳ھ) اسیر کی زوجہ کی وفات (۱۲۶۴ھ)، تاریخ عقد حضرت سلطان عالم با دختر وزیر اعظم مدار الدولہ بہادر (۱۲۶۷ھ)، تاریخ رسالۂ عروض از واجد علی شاہ (۱۲۶۷ھ) وغیرہ کے قطعات تاریخ بھی شامل ہیں جن سے اس دور کے حالات و واقعات پر روشنی پڑتی ہے۔

ان کے علاوہ اسیر لکھنوی نے کئی مثنویاں بھی لکھیں

(۱) **مثنوی معارج الفضائل**: یہ مثنوی جو کم و بیش چھ ہزار اشعار پر مشتمل ہے، ۱۲۶۶ھ میں تصنیف ہوئی اور ۱۳۱۲ھ/۱۸۹۵ء میں شائع ہوئی۔ اس کا موضوع معجزات چہاردہ معصومین ہے۔

(۲) **ریاض المسلمین**۔ یہ ''حق الیقین'' کا ترجمہ ہے جسے ۱۲۷۲ھ میں اسیرؔ نے مکمل کیا۔ یہ مثنوی تقریباً ۹ ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔

(۳) **خلاصۃ التقویٰ**: اسیرؔ نے یہ مثنوی ۱۲۷۳ھ میں تصنیف کی اور ۱۲۸۶ھ میں شائع ہوئی۔ اس میں

۳۳۰۰ سے زیادہ اشعار ہیں۔ ان تینوں مثنویوں کے نام تاریخی ہیں لیکن خلاصۃ التقویٰ میں ت کے بجائے ۃ شمار کرنے سے صحیح عدد نکلتے ہیں۔ [۱۹]

ان کے علاوہ مثنوی معاد نامہ، مثنوی کربلائے معلّیٰ، مثنوی چراغ اعجاز کا ذکر بھی ملتا ہے۔ [۲۰]

(۴) اسیر نے ایک اور مثنوی بدمعاشوں کے ہاتھوں امین الدولہ کے زخمی ہونے پر لکھی تھی۔ یہ بھی چھپ چکی ہے جس کی اطلاع ''دیوانِ اسیر'' کے آخر میں لکھے ہوئے ''تعارف'' میں سید فضل رسول خان بہادر شاگرد اسیر نے دی ہے کہ ''مثنوی حال زخمی ہونے نواب وزیر الممالک نواب امین الدولہ بہادر مرحوم طبع ہو چکی ہے۔'' [۲۱] اسیر کے فارسی دیوان ''گلشنِ تعشق'' میں ایک قطعۂ تاریخ غسل صحت نواب امین الدولہ ملتا ہے جس کے اس مصرع ''بگفتا ہمایوں بنواب غسل'' سے ۱۲۶۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔ غالب گمان یہ ہے کہ یہ مثنوی بھی ۱۲۶۳ھ میں لکھی گئی ہوگی اسی سال واجد علی شاہ نے جلوس کیا تھا جس کا قطعۂ تاریخ (۱۲۶۳ھ) ''گلشنِ تعشق'' میں ص ۲۱۳ کے حاشیے میں درج ہے اور اسی کے کچھ عرصے بعد امین الدولہ کو واجد علی شاہ نے معزول کر کے گرفتار کر لیا۔ امین الدولہ نے ۱۲۷۳ھ میں وفات پائی جس کا قطعہ تاریخ وفات بھی ''دیوانِ اسیر'' میں موجود ہے۔ یہی تاریخ ان کی قبر پر کندہ کرائی گئی جس کے آخری مصرع: ''خواب گاہِ وزیر عالی قدر'' سے ۱۲۷۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔

(۵) مثنوی ''درۃ التاج'' اسیر کی غیر مذہبی عشقیہ مثنوی ہے جس میں واجد علی شاہ سے اپنے عشق کا حال بیان کیا گیا ہے۔ یہ مثنوی جو تقریباً ۲۸۰۰ اشعار پر مشتمل ہے۔ ۱۲۶۸ھ میں لکھی گئی جیسا کہ اس کے آخری شعر کے دوسرے مصرع ''خامشی اے اسیر زیبا'' سے نکلتی ہے۔ یہ مثنوی ۱۲۷۰ھ میں مقبول الدولہ کے زیر اہتمام مطبع سلطانی سے شائع ہوئی۔

بعض حضرات نے لکھا ہے کہ واجد علی شاہ کی مثنوی ''عشق نامہ'' اسیر کی تصنیف ہے۔ یہ بات اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ''عشق نامہ'' درۃ التاج ہی کا ایک حوالہ ہے جس کا ذکر اس مثنوی میں آیا ہے اور جس پر سجاد علی میرزا نے مفصل و مفید بحث کی ہے۔ [۲۲] وہ شعر جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ''عشق نامہ'' ''درۃ التاج'' ہی کا نام ہے، یہ ہے:

لکھتا ہوں یہاں سے عشق نامہ   پھرتی ہے عنانِ اسپ خامہ

اور ایک شعر میں اس کا معروف نام بھی دیا ہے

یہ وصف جو ہے سخن کو معراج   زیبندہ ہے نام دُرالتاج

اس مثنوی کے بیانِ معراج کے ایک شعر میں بھی ''درالتاج'' آیا ہے:

نقشِ کفِ پامیانِ معراج   بہر سر عرش درۃ التاج

''عشق نامہ'' مثنوی کے موضوع کی طرف اشارہ ہے اور ''درۃ التاج'' مثنوی کا نام ہے جو

سرورق پر بھی شائع ہوا ہے۔ ''عشق نامہ'' واجد علی شاہ ایک الگ مثنوی ہے۔ اس کا اسیر کے عشق نامہ (درۃ التاج) سے کوئی تعلق نہیں ہے۔

مثنوی ''درۃ التاج'' مثنوی کی روایتی ہیئت کے مطابق لکھی گئی ہے۔ حمد، نعت، معراج پیغمبر، منقبت حضرت علیؓ سے شروع ہوتی ہے۔ اس کے بعد سلطان عالم واجد علی شاہ کی تعریف و مدح آتی ہے۔ پھر یہ بیان کیا جاتا ہے کہ عشق جوانی کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ پھر شاعر کو یہ خیال آتا ہے کہ دوسروں کے قصے بیان کرنے سے کیا حاصل۔ اپنا ہی فسانۂ عشق کیوں نہ سنایا جائے ؏ گذری ہوئی اپنی کیوں نہ کہیے۔ اس مثنوی میں وہ واجد علی شاہ سے اپنے عشق کا حال بیان کرتے ہیں۔ خود واجد علی شاہ نے ''بنی'' میں لکھا ہے کہ ''یہ شخص (اسیر لکھنوی) دس پندرہ برس کے سن میں راقم کا ہم پیالہ اور ہم نوالہ رہا، دمِ محبت بھرتا تھا اور خود کو عاشقوں میں گنتا تھا۔'' [۲۳] مثنوی میں نہ صرف عشق و فراق کی کیفیات بیان کی گئی ہیں بلکہ محبوب سے اپنی پہلی ملاقات کا دل پذیر نقشہ بھی کھینچا ہے۔ عاشق محبوب سے اپنا کلام سنانے کی فرمائش کرتا ہے جس کی عاشق تعریف کرتا ہے۔ جب عاشق نے سراپا سنا تو پوچھا کہ تمھارا محبوب کون ہے اور کہاں ہے۔ عاشق اُٹھا اور آئینہ کو ان کے چہرے کے سامنے کر دیا:

کی عرض وہ سیم بر یہی ہے   لو دیکھو اسے کہ گھر یہی ہے

''سراپا'' سن کر فرمایا:

کہہ لائے ہو وصفِ حسنِ صورت   کچھ چاہیے مدح جاہ و حشمت

عاشق نے عرض کیا کہ اب کی بار آؤں گا تو پیشِ خدمت کروں گا۔ دوسری بار جب طلب کیا گیا تو عاشق نے تلوار، گھوڑا اور فیل کی مدح میں متعدد اشعار پیش کیے۔ اس کے بعد تیسری ملاقات بیان میں آتی ہے اور محبوب اختر کی شاعری و موسیقی کی تعریف میں اشعار آتے ہیں۔ پھر تخت و تاج، مکانات اور قیصر باغ کا بیان آتا ہے۔ عاشق کی محبوب سے قربت کے سبب رقابت کی آگ ندیموں میں بھڑک اٹھتی ہے اور وہ عاشق کو قید کر دیتے ہیں لیکن اس قید سے وہ کسی فقیر کی دی ہوئی پڑیا کو مَل کر نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے اور بچ کر نکل بھاگتا ہے۔ عاشق پھر اس فقیر کی خدمت میں حاضر ہوتا ہے تو پتا چلتا ہے کہ وہ وفات پا گئے ہیں۔ ان کا سجادہ نشین ایک ''نقش'' لکھ کر دیتا ہے اور دوسرے ہی دن چوب دار آتا ہے اور عاشق کی طلبی ہوتی ہے۔ وہاں مشاعرہ ہوتا ہے۔ دو روز بعد وہ پھر جاتے ہیں اور خدمت میں ملازم ہو جاتے ہیں۔

ختمِ مثنوی میں اسیر نے لکھا ہے کہ انھوں نے اپنا فسانۂ عشق بطرزِ رنگیں لکھا ہے۔ مثنوی کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ اسیر نے یہ مثنوی خوش بیانی اور صنائع بدائع کو ہنر مندی کے ساتھ استعمال کر کے لکھی ہے۔ یہی طرزِ رنگیں ہے جس پر ''گلزارِ نسیم'' کے طرزِ ادا کا اثر گہرا ہے:

دل غنچے کا باغ دل کشا ہے   شبنم جام جہاں نما ہے

سنبل غمِ عشق میں پریشاں　　صد چاک گلوں کے ہیں گریباں
ہے سرو میں اس جنوں کی تعریف　　ہے آبِ رواں سے پابہ زنجیر
نرگس ہمہ تن ہے دیدۂ شوق　　دیدار کا دل سے رکھتی ہے ذوق
سوسن کا لباس ہے سیہ فام　　سودائیوں میں لکھا ہوا نام

یہی مزاج ساری مثنوی پر حاوی ہے اور یہی وہ طرزِ رنگیں ہے جس کی طرف اسیرؔ نے ''خاتم مثنوی'' میں اشارہ کیا ہے:

جو آگئے سامنے مضامیں　　تحریر کیے بطرزِ رنگیں
اس پر بھی کھلی جو چشمِ انصاف　　معنی ہیں لطیف بندشیں صاف

ان دواوین اور مثنویوں کے علاوہ اسیرؔ کے سلام و مراثی کا ذکر بھی آتا ہے۔ اسیر مینائی نے لکھا ہے کہ ''مدت تک مرثیہ اور سلام کہنے کا بھی اتفاق ہوا مگر وہ دفتر غدر میں تلف ہوگیا کہ کہیں اس کا پتا نہ ملا۔'' [۲۴] ڈاکٹر سلیمان حسین نے لکھا ہے کہ ''اسیر کے چودہ مرثیے پروفیسر سید مسعود حسن رضوی ادیب کے کتب خانے میں اور ایک سو پانچ مرثیے رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہیں۔'' [۲۵]

رسائل وکتبِ نثر (اردو و فارسی):

منظومات کے علاوہ مظفر علی اسیرؔ نے اردو و فارسی نثر میں کئی رسالے بھی تحریر کیے جن میں سے سب ہی کم و بیش کمیاب ہیں۔

زر کامل عیار: یہ کتاب محقق طوسی کی تالیف ''معیار الاشعار'' کا اردو ترجمہ ہے جس میں اسیر کے حواشی بھی شامل ہیں اور وہ اعتراضات بھی جو انھوں نے دوسرے حاشیہ نویسوں مثلاً مولوی سعد اللہ کے اعتراضوں پر جواباً کیے ہیں۔ اس میں شیخ مہدی علی زکی ملک الشعرا کی شرح سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ اسیر نے لکھا ہے کہ مطالب نو و کہن عبارتِ اردو میں بطریق ترجمہ لکھے اور نام اس کا زر کامل عیار درترجمہ معیار الاشعار'' رکھا اور کہیں کہیں عبارت حاشیہ و شرح بھی بعینہ لکھ دی۔'' [۲۶]

محقق طوسی نے اس تصنیف میں عربی و فارسی شاعری کے تعلق سے علم عروض وقوافی کو بیان کیا ہے۔ اس میں دو فن ہیں۔ مقدمہ میں ماہیتِ شعر اور صنائع کو بیان کیا ہے اور شعر کی تعریف کی ہے اور پھر علم عروض وقوافی کو پیش کیا ہے۔ اسیرؔ نے ایک مشکل فن کو اردو نثر میں بیان کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے جس سے موضوع وار اردو نثر کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

> ''شعر کے واسطے وزن ضروری ہے اور یہی وزن فارق ہے درمیان نثر اور نظم کے ورنہ کلام مخیل دونوں میں کلام.. 　　خدا میں بھی شعر سے مراد کلام موزوں ہے اور منطق کو غرض اور بحث قضایائے تخیلیہ سے ہے۔ نظم ہو خواہ نثر مگر تعریف نظم اور نثر کی اس کے

> نزدیک بھی علاحدہ علاحدہ ہے۔ نثر فقط کلام مخیل ہے اور نظم کلام مخیل موزوں جو اہل عروض کے نزدیک ہے مگر بحث وزن سے کام اہلِ عروض کا ہے نہ کام اہلِ منطق کا اگر قید موزوں کی نہ ہو تو نثر بھی نظم میں داخل ہو جائے کہ کوئی کلام تخیل سے خالی نہیں۔ نظم ہو خواہ نثر۔" [۲۷]

فنِ شاعری کے لحاظ سے یہ آج بھی ایک مفید کتاب ہے جس میں اسیر لکھنوی نے اردو شاعری کے حوالوں سے طوسی کی اس کتاب میں عربی و فارسی شاعری کے ساتھ اردو شاعری کو شامل کر کے اس کے اصول و قواعد بھی واضح کیے ہیں۔

تشریح الحروف: سولہ صفحے کا یہ رسالہ فارسی زبان میں لکھا گیا ہے جس پر مظفر علی اسیر کا نام کہیں درج نہیں ہے۔ "انتخاب یادگار" کے مولف امیر مینائی شاگردِ اسیر اور دیوانِ اسیر کے تعارف نگار سید فضل رسول واسطی شاگردِ اسیر نے اسیر کی فہرستِ تصانیف میں اسے شامل کیا ہے۔ یہ مختصر رسالہ طلبہ کی نصابی ضروریات کے لیے لکھا گیا ہے۔ خود بھی ایک مصرع میں اس طرف اشارہ کیا ہے ع . . . پس بہر نفع طالباں مقصود را سازم ادا اور ساتھ ہی بنیادی اصطلاحی الفاظ کی تشریح کرنے کے لیے حواشی بھی لکھے ہیں اور ایسے شعر بھی دیے ہیں جنھیں طلبہ کو حفظ کر لینا چاہیے۔ ہر حرف کی وضاحت کر کے کلماتِ فاعل، کلمات تشبیہ، کلمات تمنا و تنبیہ، استفہام، شرط استدراک، مفاعیل خمسہ وغیرہ وغیرہ کو مصرع میں اصطلاحی نام درج کر کے حواشی کے ساتھ بیان کیا ہے تاکہ متن کے شعروں کو طلبہ یاد کر لیں۔ آخر میں عظیم نیشاپوری کی ایک غزل صنعت سوال و جواب میں اور ایک غزل چار بحروں میں منشی رام سہائے رونق کی درج کی ہے اور حاشیہ میں لکھا ہے کہ ان چار بحور میں ایک بحر رمل مسدس مقصور فاعلاتن فاعلاتن فاعلات ہے، دوسری بحر رمل مسدس مخبون مقصور فاعلاتن فعلاتن فعلات ہے، تیسری بحر خفیف مسدس مخبون فاعلاتن مفاعلن مفعلات ہے۔ چوتھی بحر سریع مطوی موقوف مفتعلن مفتعلن فاعلن ہے۔ [۲۸]

رسالہ بیان اضافات: اس رسالے میں اضافت کے اصولوں کو شاعری کے تعلق سے بیان کیا گیا ہے۔ یہ رسالہ فارسی زبان میں ہے۔

شجرۃ العروض: طالبان شعر و سخن کے لیے لکھا گیا ہے تاکہ وہ اوزان و ارکان بحور پر حاوی ہو جائیں اور صحیح و غیر صحیح وزن میں تمیز کر سکیں۔ [۲۹] جدولوں اور شجروں کے ذریعے علم عروض کے باریک و لطیف نکات استادانہ قدرت کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں۔ امیر مینائی نے لکھا ہے کہ "رسائل علم عروض و قوافی فارسی و اردو دونوں زبانوں میں ہیں" [۳۰]

فوائد المظفر یہ بہ عوائد الغضنفر یہ یہ کتاب عربی زبان میں ہے جس میں علم نحو کو بیان کیا گیا ہے۔

رقعاتِ فارسی: یہ اسیر کے فارسی رقعات کا مجموعہ ہے [۳۱] جن کے مطالعے سے ان کی زندگی و زمانہ

پر روشنی پڑتی ہے اور ساتھ ہی ان کی فارسی دانی وانشا پردازی کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔

اردو داستانیں: سید سلیمان حسین نے اسیرؔ کی سات غیر مطبوعہ داستانوں کا ذکر کیا ہے جو رضا لائبریری رام پور میں موجود ہیں اور جن میں

(۱) طلسم باطن بالا باختر
(۲) طلسم باطن آفات
(۳) طلسم ضحاکیہ
(۴) طلسم نادر فرنگ
(۵) طلسم باطن نیرنجات
(۶) طلسم نریمان
(۷) ترجمہ لعل نامہ شامل ہیں۔

یہاں اس ''دیوانِ مصحفی'' کا ذکر ضروری ہے جسے اسیر لکھنوی اور امیر مینائی نے مل کر منتخب و مرتب کیا تھا۔ اسیر لکھنوی مصحفی کے اور امیر مینائی اسیر کے شاگرد تھے۔ اس وقت تک مصحفی کے آٹھوں دیوان غیر مطبوعہ تھے۔ استاد و شاگرد دونوں نے مل کر جب کام شروع کیا تو اندازہ ہوا کہ کلام مصحفی میں پرانی زبان، پرانے روزمرہ اور پرانے محاورے بہت ہیں۔ یہ دیکھ کر انھوں نے ان الفاظ و محاوروں وغیرہ کو جدید الفاظ سے بدل کر کثرت سے اشعار میں اصلاحیں کردیں۔ بقول عبدالسلام رام پوری، جنھوں نے ان اصلاحوں کی طرف اہل علم و ادب کی توجہ دلائی، ان اصلاحوں میں کہیں الفاظ کی کمی وبیشی اور تغیر و تبدل ہے، کہیں پورے پورے مصرعے بدل دیے گئے ہیں، کہیں پورے پورے اشعار کی اصلاح کردی گئی ہے، کہیں اسلوب کلام بدل دیا ہے اور کہیں مفہوم و تخیل تک کو بدل دیا ہے۔ [۳۲]

مصحفی کے دور میں جو زبان کا کینڈا تھا اس پر بحث ہم مصحفی کے ذیل میں کر آئے ہیں۔ یاد رہے کہ مصحفی کی زبان میر و سودا سے قریب اور اسیر و امیر سے قدرے دور تھی۔ اس زمانے میں فارسی روزمرہ کو اردو میں لفظی ترجمہ کرکے اردو شعر میں استعمال کرنے کا عام رواج تھا۔ علامت فاعل ''نے'' کا ترک جائز تھا۔ پوچھتے ہو کے بجائے پوچھو ہو اور جانتا ہوں کے بجائے جانوں ہوں، آنکھیں کھولیں کے بجائے آنکھیں کھولیاں وغیرہ کا استعمال عام تھا۔ اسی طرح نگر، بت، موا، ٹک، تیئں وغیرہ کا استعمال بھی مستند تھا۔ امیر و امیر نے ایسے سب الفاظ و روزمرہ وغیرہ بدل دیے جو ان کے دور میں متروک ہو چکے تھے اور اپنے نامور استاد کا منتخب کلام ''دیوانِ مصحفی'' کے نام سے نواب کلب علی خاں کے دورِ حکومت میں

۱۸۷۸ء/ ۱۲۹۶ھ میں تاج المطابع رام پور سے شائع کردیا۔ اس دیوان کو خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری پٹنہ نے ۱۹۹۰ء میں دوبارہ شائع کردیا۔ اسی دیوان کو ہمیں مصحفی سے منسوب کرنے کے بجائے اسیرؔ وامیرؔ کی تالیف میں شمار کرنا چاہیے اور ہم نے اسی لیے اسیر لکھنوی کے ذیل میں اس کا ذکر کردیا ہے۔ جو کام محمد حسین آزاد نے اپنے استاد شیخ محمد ابراہیم ذوق کے ساتھ کیا تھا وہی کام اسیرؔ وامیرؔ نے اپنے استاد غلام ہمدانی مصحفی کے ساتھ کیا۔ فراق گورکھپوری نے لکھا ہے کہ ''امیر مینائی کی قابلیت میں کس کو کلام ہو سکتا ہے لیکن اپنے استاد کے استاد مصحفی کے دو ڈھائی ہزار اشعار کا انتخاب، جو انھوں نے شائع کیا ہے، اس کو دیکھ کے حیرت ہوتی ہے کہ مصحفی کا نام ان کے دواوین کے تلف ہو جانے سے جتنا نہ مٹتا اس سے زیادہ اس انتخاب سے مصحفی کا نام مٹ گیا۔'' [۳۳]

ایسا پرگو اور قادر الکلام شاعر، روایتی فنِ شعر کا عالم اور فارسی و اردو نثر و نظم پر عبور رکھنے والا شخص اس دور میں بھی خال خال نظر آتا ہے۔ تہذیب کے زوال کے ساتھ کم علمی تیزی سے بڑھ رہی تھی اور اس دور کا انسان اپنے ماضی کی عظمتوں پر سوار ہو کر تخیل کے گھوڑے دوڑانے میں مصروف تھا۔ یہ رجحان ایک طرف ناسخ کی شاعری میں عام مقبولیت کا سبب بنتا ہے اور دوسری طرف سارے شعرا اس رجحان کو اپنا کر سارے معاشرے میں پھیلا دیتے ہیں۔ آج جب ہم اسیر لکھنوی کی شاعری کو دیکھتے ہیں تو وہ ہمیں پھیکی پھیکی اور اُتری اُتری سی بے اثر نظر آتی ہے۔ اسیرؔ اس دور میں روایت کی تکرار کا کام کرتے ہیں اور دوسرے شعرا سے بہتر طور پر کرتے ہیں۔

بحیثیت مجموعی اس دور کے شاعروں کو ہم دو خانوں میں رکھ سکتے ہیں۔ ایک طرف وہ شاعر ہیں جیسے داغ دہلوی، امیر مینائی اور جلال لکھنوی جو زمانے کے ساتھ چلتے ہیں لیکن تخلیقی قوت سے اپنے کلام میں ایک انفرادی فرق پیدا کر دیتے ہیں اور اس طرح انھیں، اپنے دور کے تعلق سے، ایک منفرد ہستی کے طور پر بھی یاد کیا جاتا ہے مگر اسیر لکھنوی ایسے شاعروں میں ہیں جو بغیر کسی انفرادیت کے، روایت کی تکرار کرتے ہیں اور اپنے دور کے تخلیقی رجحان کی اپنے ہم عصروں سے زیادہ ترجمانی و نمائندگی کرتے ہیں۔ ناسخ کے زیر اثر لکھنوی شعرا کا رنگِ سخن اگر کسی ایک شاعر کے ہاں دیکھنا ہو تو وہ اسیرؔ کے ہاں ملے گا۔ جب ہم دہلی و لکھنؤ میں بسنے والے اس دور کے بڑے شاعروں کا مطالعہ کرتے ہیں تو لکھنؤ اور دہلی کے رنگِ سخن الگ الگ نظر نہیں آتے مگر جب ہم امیرؔ کے کلام کو دیکھتے ہیں تو لکھنوی شعرا کی ایک الگ خصوصیت نظر آتی ہے اور وہ خصوصیت ناسخ کے زیر اثر پروان چڑھتی ہے۔ اسیرؔ کے دواوین میں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ زبان اور زبان سازی کی طرف ان کی خاص توجہ ہے۔ شاعری کے وہی بندھے ٹکے مضامین، رعایتِ لفظی، محاورے پر زور، خیال بندی، تاثیرِ شعر سے زیادہ صحتِ زبان پر توجہ، طرزِ ادا میں صفائی و روانی، شکوہ و متانت، طویل غزلیں جن میں ہر قافیے کو باندھنے کی کوشش ملتی ہے۔ جذبۂ عشق سے

عاری شاعری، محبوب کے حسن اور اس کے ''سراپا'' کا بیان، داخلیت کے بجائے شاعری میں خارجیت پر زور۔ شاعری میں مضامینِ وصل کی تکرار، معاملہ بندی، معشوق کے ظاہری بناؤ سنگھار اور کنگھی چوٹی انگیا کا بیان اسیر کے ہاں اسی اثر کی وجہ سے ہے۔ صفیر بلگرامی نے ناسخ اور اسیر کے ہم قافیہ شعر اپنے تذکرے میں جمع کیے ہیں جن کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ اسیر اپنے دواوین اور بالخصوص اپنے دیوانِ اول ''گلستانِ سخن'' (۱۲۷۱ھ) میں وہ ناسخ کے ہم رنگ وہم مذاق دکھائی دیتے ہیں۔ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ اسیر نے ''جودتِ طبع سے ناسخ کے جواب میں بڑی کوشش کر کے نام نکالا   مذاق ان کا ناسخ سے بہت ملتا ہے اور جو کچھ جواب ناسخ کا دیا ہے تو انھوں نے دیا ہے چنانچہ دونوں کے کلام کے مقابلے سے ظاہر ہوگا۔''[۳۴]

(۱)   ناسخ

بلبل ہوں بوستانِ جنابِ امیر کا   روح القدس ہے نام مرے ہم صفیر کا

اسیر:

حسنِ حصیں ہے ذکر جنابِ امیر کا   جوشش ہے نام پاک صغیر و کبیر کا

(۲)   ناسخ:

تن پروری کی تیغ زباں سے نہ تھی پناہ   گو درعہ تھا دراعہ نقوشِ حصیر کا

اسیر:

باطن میں زیرِ پائے مبارک سریرِ عرش   ظاہر میں فرش تھا نہ میسر حصیر کا

(۳)   ناسخ:

ناسخ کا ادّعا ہے یہی روز باز پرس   میں ہوں غلام شاہ رُسل کے وزیر کا

اسیر:

نامِ علی ہو وردِ زباں وقت نزع بھی   ہو خاتمہ بخیر الٰہی اسیر کا

(۴)   ناسخ:

مرا سینہ ہے مشرق آفتابِ داغِ ہجراں کا   طلوعِ صبحِ محشر ہے میرے چاکِ گریباں کا

اسیر:

ازل سے سلسلہ ہے اس جنونِ فتنہ ساماں کا   شگاف خانہ کن چاک ہے میرے گریباں کا

(۵)   ناسخ:

شگفتہ مثلِ گل ہر فصلِ گل میں داغ ہوتے ہیں
بنا ہے کیا ہمارا کالبد خاکِ گلستاں کا

اسیر:

وہ بلبل ہوں کہ میری گھات میں ایسے زمیں پکڑے
کہ پشتہ بن گیا صیاد دیوار گلستاں کا

اسی رنگ سخن کو اسیر نے آگے بڑھایا اور پھیلایا۔ یہی روایت کی تکرار کا عمل ہے۔

اس شاعری میں ایک رجحان اور بھی اُبھرتا ہے اور وہ شیعی عقیدے پر مبنی مذہبی رجحان ہے جس کے زیر اثر مذہبی رسوم اور مذہبی شخصیتوں کی مدح کی جاتی تھی۔ اس میں نصیری عقیدہ غالب تھا جس کا اظہار واقعہ معراج میں حضرت علیؓ کو خدا کا درجہ دینے کے انداز نظر سے ہوتا ہے۔ میر ضمیر نے، جیسا کہ مرثیے کے ذیل میں ہم پہلے لکھ آئے ہیں، اپنی مثنوی ''معراج نامہ'' میں بھی اسی نصیری عقیدے کو بیان کیا ہے۔ اسیر کے ہاں یہ مذہبی عقیدہ حاوی ہے۔ ان کے ایک پورے دیوان ''گلدستۂ امامت'' کا موضوع سخن حضرت علیؓ ہیں۔ متعدد غزلوں میں بھی اس کا بار بار اظہار کیا ہے۔ مذہبی امور و عقیدہ کو شاعرانہ رنگ دے کر پیش کرنے کا عمل بھی اسیر کا خاص وصف ہے مثلاً یہ رباعی پڑھیے

دل حیدر کرار کو کیا کہتا ہے   سرِ دفتر دیوانِ قضا کہتا ہے
کیا حق سے ہے اتحاد اللہ اللہ   بہکا بھی جو کوئی تو خدا کہتا ہے

اور یہ شعر بھی دیکھیے:

ہے غلو عشقِ امیر المومنیں کا اے اسیر   کون کہتا ہے مجھے یہ شیعۂ غالی نہیں
قائل حیدر کرار نہیں ہے جو اسیر   اس کا ایماں ہی غلط اس کا ہے اسلام غلط
بندگی مری مقلد ہے خدائی کی اسیر   عاشق صادق ہوں میں اللہ کے محبوب کا

ناسخ کی روایت کے زیر اثر اسیر کی غزلیں بھی قصیدہ رنگ ہیں۔

اسیر کو ''عشق'' سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ وہ خارجیت، جو لکھنؤ کی شاعری کا عام طرز سخن ہے، ان کے ہاں پوری طرح موجود ہے اور وہ داخلیت جو دہلی کے شعرا کے ہاں ملتی ہے اور جو کلام آتش کے ایک حصے پر حاوی ہے اور جس کی طرف جلال لکھنوی بھی جھکتے ہیں، اسیر کے ہاں نہیں ہے۔ اسیر روایت ناسخ کی تکرار میں ایسی مشق بہم پہنچاتے ہیں کہ بہت کم شاعر ان کو پہنچتے ہیں۔ ان کے کلام میں مشق اور فنِ شاعری پر قدرت سے ایک ایسی نفاست پیدا ہو گئی ہے جو دوسرے شعرا کے ہاں کم کم نظر آتی ہے۔ زبان و محاورہ پر قدرت کی وجہ سے شاعری ان کے لیے زبان کا دلچسپ ہنر بن جاتی ہے۔ ان کا کلام شروع سے آخر تک صحتِ زبان کا ایک ایسا نمونہ ہے جو آج بھی اردو زبان و ادب کے لیے ایک معیار، ایک نمونے کا درجہ رکھتا ہے۔ ان کا سارا کلام اپنے دور کے رجحانات کا ہم نوا ہے اور اسی لیے اپنے دور میں محصور ہے اور کہیں کہیں جو ذرے چمکتے نظر آتے ہیں وہ اس مخصوص رنگ سے ہٹ کر کہے ہوئے اشعار ہیں۔

رعایت لفظی اس دور کی شاعری کا مقبول ترین رنگ ہے جسے اپنے اپنے طور پر ناسخ سے لے کر ذوقؔ تک، آتش سے لے کر مومنؔ و غالبؔ تک سب نے برتا ہے۔ اسیرؔ بھی اسی رنگ کے اسیر ہیں لیکن یہاں بھی ان کے مزاج پر ناسخ ہی کا اثر غالب رہتا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

غسل کرنے کو نہ آیا سوئے حمام وہ مہر
گرم ہنگامہ کسی دن نہ ہوا پانی کا
ہجر میں بھی وصل کا حاصل رہا ہم کو مزہ
یار پہلو سے اُٹھا تو درد ہم پہلو ہوا
ترک عزت کی تو آیا حسن کا جلوہ نظر
آبرو سے مدہوا زائل تو ابرو رہ گیا
حال اپنا عین عبرت ہے اگر ہو چشم فہم
شرم عریانی سے آنسو پانی پانی ہوگیا
عاشق ہیں دو چند ابروئے خم دار کے باعث
ایک ایک کے دو دو ہوئے تلوار کے باعث
چاہِ ذقن دکھاؤ کہ کشتوں کا ڈھیر ہو
گہرا اگر کنواں ہے تو پختہ جگت بنے
باتیں بنائی ہم نے جو وصفِ دہن میں کچھ
بولے وہ ہنس کے آپ بھی کتنے ہیں بت بنے

محاوروں کے استعمال کی بھی صورت اسیر کے کلام میں رنگ جماتی ہے۔ محاورہ اس دور کا مزاج تھا جسے نہ صرف گفتگو میں بلکہ شاعری میں بھی بلند مرتبہ حاصل تھا۔ داغؔ کی شاعری کی مقبولیت کا ایک بنیادی سبب یہی محاورہ تھا۔ محاورہ کا استعمال جس طرح ہمیں انیسویں صدی کی شاعری میں نظر آتا ہے ایسا اس سے پہلے ہمیں نہیں ملتا۔ اسیرؔ کے یہ چند شعر دیکھیے جس سے محاورے کے استعمال کی صورت سامنے آسکے گی۔

کی جو تعریف خطِ سبز تو بولے وہ اسیر
زہر کا گھونٹ گلے سے ترے کیوں کر اُترا
مے طلب کی تو یہ جھنجلا کے کہا ساقی نے
ٹھہرو ٹھہرو کہ نہیں منہ کا نوالا ساغر
آگ میں کود پڑوں میں کہو دریا میں پڑوں
حکم کی دیر ہے بندہ تو کہیں بندِ نہیں

سب چلے جاتے ہیں کچھ ملک عدم دور نہیں
دیکھنا ہم بھی پہنچ جائیں گے دیکھا دیکھی
دل جلا کر رُخ محبوب کا جلوہ دیکھا
ہم نے گھر پھونک کے کیا خوب تماشا دیکھا
شیشہ ہاتھ آیا نہ ہم نے کوئی ساغر پایا
ساقیا لے تری محفل سے چلے بھر پایا
دخل پایا جو مقدر سے تو باندھی یہ ہوا
کہ ہوا کو بھی ترے کوچے میں چلنے نہ دیا

یہاں محاورہ سے مضمون پیدا کیا جا رہا ہے جس میں رعایتِ لفظی کی چھوٹ سے لطفِ شعر میں اضافہ ہو رہا ہے۔ یہاں نہ کوئی جذبہ ہے اور نہ باطن کی گہرائی سے پھوٹنے والی کوئی روشنی۔ یہاں نہ کوئی تازہ مضمون ہے اور نہ اسے تلاش کرنے کی کوشش ملتی ہے لیکن اس کے باوجود شعر میں محفل کو گرمانے اور لطف بڑھانے کا اثر موجود ہے۔

ناسخ کے زیرِ اثر مثالیہ کا رنگ اس دور میں پھر سے مقبول ہوتا ہے۔ مثالیہ میں کلیشوں (Cliche) کے استعمال سے لطف و تاثیر پیدا کی جاتی ہے۔ پہلے مصرع میں ایک دعویٰ کیا جاتا ہے اور دوسرے مصرع میں کسی ایسی بات سے اس کا ثبوت مہیا کیا جاتا ہے جو عام بھی ہے اور سب کے لیے قابلِ قبول بھی مثلاً

سخن وری کے ہے مانع غذائے چرب اسیر
کہ شیر خوار کو دنیا میں بے زباں دیکھا
دشمن جو سمجھتے ہو تو کیوں مجھ سے ہو غافل
دشمن سے جہاں میں کوئی غافل نہیں رہتا
آنکھ اس کی پھری مجھ سے یہ باور نہیں آتا
کیا ضعف سے بیمار کو چکر نہیں آتا
میں کچھ نہیں مگر ہے سخن معتبر مرا
سچ ہے کہ نام مرد سے بہتر ہے مرد کا
عدم سے آ کے دنیا میں بجا فکرِ معیشت ہے
مسافر کو تلاشِ آب و ناں ہوتی ہے منزل پر
اشک گرتے ہیں مرے یوں یادِ گیسو میں اسیر

چرخ پر تارے نکل آتے ہیں جیسے شام کو

اسیرؔ اس رنگ کو برت کر ناسخ کی روایتِ شاعری کو اپنے کلام میں دہرانے کا عمل کرتے ہیں۔ ناسخ ہی کے زیر اثر تشبیہ و استعارات میں بھی وہ دور دراز کی مناسبتیں لاتے ہیں۔ وہ بھی طویل غزلیں کہتے ہیں اور نئے نئے قافیوں کو تلاش کر کے شعر میں پروتے اور باندھتے ہیں۔ ان کی پوری کوشش ہوتی ہے کہ کسی غزل میں کوئی قافیہ بندھنے سے رہ نہ جائے۔ قافیہ پیمائی اس دور کی مقبول و پسندیدہ دلچسپی ہے۔ اکثر اسیرؔ ایسے الفاظ بطور قافیہ تلاش کر کے لاتے ہیں جو اچھوتے ہوتے ہیں مثلاً ہماری۔ باری کے ساتھ وہ ''ہنسواری'' کو قافیہ بناتے ہیں۔ کمان۔ جوان کے ساتھ ''کنوان'' اور تقریر۔ شمشیر قافیوں کے ساتھ ''طباشیر'' کو قافیہ بناتے ہیں۔ یہی اس دور کی خصوصیات ہیں اور اسیر سلیقے سے ان کو اپنے کلام میں دہراتے ہیں۔

اسیر کا کلام پڑھتے ہوئے آپ محسوس کریں گے کہ یہ شاعری جذبات سے عاری ہے۔ شاعر نے حسن کو اپنے باطن میں محسوس ہی نہیں کیا ہے اور نہ وارداتِ عشق سے اس کا کوئی تعلق ہے۔ وہ معشوق کے ظاہری حسن کی تعریف کرتا ہے۔ تعریف کا یہ طریقہ بھی رسمی ہے۔ سارا عمل یہ ہے کہ شاعر زلف، عارض، کمر، آنکھ، قد اور دوسرے اعضائے جسمانی کو کسی دور کی چیز سے تشبیہ دیتا ہے اور یہ تشبیہات بھی دور از قیاس اور طلسماتی ہوتی ہیں۔ ''فسانۂ عجائب'' اور ''طلسم ہوشربا'' وغیرہ کا تخئیلی ماحول شاعر کے لیے حقیقت کا درجہ رکھتا ہے۔ اسی طرح زبان کے سلسلے میں صحت کا پورا خیال رکھا جاتا ہے اور رعایت لفظی، محاورہ، مثالیہ، بیانِ حسن و وصل سے لطفِ شعر پیدا کیا جاتا ہے۔ اسیر کے دواوین میں آج مشکل سے کوئی شعر ملے گا جو اثر و تاثیر سے دل کو گرما دے۔ یہ شاعری ایک ایسے شاعر کے قلم سے نکلی ہے جو ایک معمار کی طرح میکانکی انداز میں، چند بندھے ٹکے اصولوں کے عین مطابق، تخلیقی کام کر رہا ہے۔ اس دور کے سب دوسرے شعرا یہی کام کرتے ہیں لیکن اسیرؔ اور دوسروں میں فرق یہ ہے کہ اسیر کے ہاں لفظ قدرے مختلف طریقے سے استعمال ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ساتھ ہی شعر کی تمام مناسبتیں بھی موجود رہتی ہیں اور ہر لفظ ایک دوسرے سے، معنی کے اعتبار سے، ہم آہنگ اور موزوں و مناسب جگہ پر استعمال ہوتا ہے مثلاً یہ ایک شعر لیجیے:

خنجر مژگاں سے ہوتا ہے قلم تیرِ شہاب　　　کاٹتی ہے تیغ ابرو نیزۂ بہرام کو

خنجر، تیر، تیغ، نیزہ سب آلات یہاں جمع ہیں اور قلم ہونا، کاٹنا، تیرِ شہاب، تیغ ابرو، نیزۂ بہرام سب رزم کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور عام استعمال کو بھی سامنے لاتے ہیں۔ اس طرح الفاظ کی مناسبت بھی ایک دوسرے سے قائم ہو جاتی ہے۔ یہ ایک مشکل ہے جسے اسیرؔ، استادانہ قدرت کے ساتھ، اپنی شاعری میں کر دکھاتے ہیں۔ اس مشکل کام کی خوبی مشق ہے۔ جیسے ایک کاریگر، کثرتِ مشق کی وجہ سے، اپنے

نقش و نگار میں ایک منفرد صفائی اور دل کشی پیدا کر دیتا ہے، ویسے ہی ڈھلے ہوئے یہ شعر ایک ایسی خوب صورتی سامنے لاتے ہیں جو ان کے معاصروں میں کم بلکہ بہت کم ہے۔ یہ ڈھلے ہوئے شعر کلامِ اسیر کا خاص فن ہے۔ فنِ شعر اور بیان کے اعتبار سے یہ شعر آج بھی ایک مثال، ایک نمونے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ شعر سب صاف ستھرے ہیں۔ ہر فنی سقم سے پاک بھی ہیں مگر بے تاثیر ہیں۔ شاعری ایک طرف الہام ہے تو دوسری طرف فن و تکنیک ہے۔ بڑے شاعروں کے ہاں یہ دونوں ہم آہنگ ہو جاتے ہیں لیکن دوسرے شاعروں میں یا تو ایک پہلو ہوتا ہے یا دوسرا اور آج اسیر کے ہاں بھی ہمیں صرف ایک ہی پہلو نظر آتا ہے۔ ان کے شعر فنی اعتبار سے آج بھی ایک نمونہ ہیں لیکن تاثیر کے اعتبار سے بے اثر ہیں۔ ان کا کلام نہ دل کو لگتا ہے اور نہ حافظے پر ثبت ہوتا ہے لیکن فنِ شعر کو سمجھنے سمجھانے کے لیے ان کا کلام آج بھی ایک نمونہ ہے۔ علم بیان و بدیع اور فصاحت و بلاغت کے چھوٹے بڑے نکات کی مثالیں اسیر لکھنوی کے کلام میں آسانی سے تلاش کی جا سکتی ہیں۔ اسیر اپنے اسی دور کے شاعر ہیں اور آج بھی وہ اسی دور میں زندہ ہیں۔ اس دور کا مطالعہ بھی اسیر کے بغیر ہمیشہ ادھورا رہے گا لیکن قدرت نے شاعری کی جو فطری صلاحیت اسیر کو دی تھی وہ ان چند اشعار سے ضرور مخصوص کی جا سکتا ہے جو میں یہاں درج کر رہا ہوں:

شباب تھا کہ الٰہی نسیم کا جھوکا
کہ دفعتاً اِدھر آیا اُدھر روانہ ہوا
مردہ کچھ سنتا نہیں چلا کے روتے ہیں عزیز
دم میں اتنا فاصلہ اللہ اکبر ہو گیا
کس خرابی سے میں اس در تک گیا
راہ میں گر گر پڑا تھک تھک گیا
وصلِ معشوق میں پھر ہستیِ عاشق کیسی
قطرہ مل جائے گا دریا سے تو دریا ہوگا
حال کہیے کس سے فرقت کی شب تاریک کا
آدمی ہم کو نظر آتا نہیں نزدیک کا
اے جوشِ جنوں عدم کو لے چل
جنگل ہے یہ شہر آدمی کا
جوشِ جنوں میں جائیے صحرا کو کس لیے
میدان گھر کو کیجیے دیوار توڑ کر
ہوں وہ دیوانہ جو رکھا کوئے جاناں میں قدم

ڈر گیا ایسا کہ سایہ چڑھ گیا دیوار پر
کوچۂ یار میں مجھ سے یہ ادب کا ہے کلام
دیکھ پامال نہ ہو سایۂ دیوار کہیں
طاقت ستم اُٹھانے کی باقی نہیں رہی
چلیے اب اس زمین پہ جہاں آسماں نہ ہو
سودا مرا گیا نہ کسی روز سال بھر
اب کی تمام سال رہے دن بہار کے
تو نے دیکھے صنم تو کیا پروا   میرا اللہ دیکھتا ہے مجھے
محفل ہے جہاں چراغ ہو تم   ساری یہ تمھاری روشنی ہے
جوانی دی اگر تو نے تو یہ بھی اے خدا سن لے
شباب اتنا ٹھہر جائے کہ دل کا حوصلہ نکلے
لیجیے دل اگر ارادہ ہے   کیا کوئی آپ سے زیادہ ہے
وہ نہ آیا تھا اگر موت ہی آتی شبِ ہجر
اے فلک کوئی تو امید برآئی ہوتی
ٹھنڈی ہوا چلی ہے چلو سیرِ باغ کو
پانی برس کے اے گلِ رعنا ٹھہر گیا
جب تک تجھے بھولے تھے ہمیں یاد تھا سب کچھ
تو یاد جو آیا تو ہمیں کچھ نہ رہا یاد

اسیرؔ فنی اعتبار اور زبان وبیان کے استعمال سے آج بھی مستند ہیں۔

حواشی:

[۱] شجرۃ العروض، سید مظفر علی اسیر، ص ۲، مطبع نول کشور، سن ندارد

[۲] تلامذۂ مصحفی، افسر امروہوی، ص ۳۰، مکتبہ نیا دور کراچی، ۱۹۷۹ء

[۳] لکھنؤ کے چند نامور شعرا، ڈاکٹر سید سلیمان حسین، ص ۱۷۵، لکھنؤ ۱۹۷۳ء

[۴] ایک نادر روزنامچہ، سید مظہر علی سندیلوی، مرتبہ نور الحسن ہاشمی، ص ۷، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری پٹنہ ۱۹۹۰ء

[۵] دیوانِ اسیر، ص ۵۰۰، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۰ء

[۶] انتخابِ یادگار، امیر مینائی، ص ۱۳، لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۷] ایضاً

[۸] ایضاً

[۹] بنی، واجد علی شاہ، ص ۲۳۶، مطبع سلطانی، کلکتہ ۱۲۹۴ھ/۱۸۷۶ء

[۱۰] ایضاً، ص ۲۳۶-۲۳۷

[۱۱] ایضاً، ص ۲۳۷

[۱۲] افسانۂ لکھنؤ، آغا حجو شرف مرتبہ سید محمود نقوی، ص ۲۶-۲۷، دہلی ۱۹۸۵ء

[۱۳] لکھنؤ کے چند نامور شعرا، ڈاکٹر سید سلیمان حسین، ص ۱۸۱-۱۸۲، لکھنؤ ۱۹۷۳ء

[۱۴] انتخابِ یادگار، امیر مینائی، ص ۱۳، لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۱۵] امیر مینائی، ممتاز علی آہ، ص ۴۹، ادبی پریس لکھنؤ ۱۹۴۱ء

[۱۶] ایضاً، ص ۸۷

[۱۷] انتخابِ یادگار امیر مینائی، ص ۱۳-۱۴، محولہ بالا

[۱۸] لکھنؤ کے چند نامور شعرا، ڈاکٹر سلیمان حسین، ص ۲۰۰-۲۰۱، لکھنؤ ۱۹۷۳ء

[۱۹] ان تینوں مذہبی مثنویوں کی تعداد اشعار اور سنین وغیرہ ڈاکٹر گیان چند کی تصنیف ''اردو مثنوی شمالی ہند میں'' ص ۵۶۹، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۵۹ء سے لی گئی ہے (ج-ج)

[۲۰] لکھنؤ کے چند نامور شعرا، ڈاکٹر سید سلیمان حسین، ص ۲۰۱، لکھنؤ ۱۹۷۳ء

[۲۱] دیوان اسیر، ص ۵۰۲، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۰ء

[۲۲] واجد علی شاہ: ادبی وثقافتی خدمات، کوکب قدر سجاد علی میرزا، ص ۳۷۵-۳۹۰، نئی دہلی ۱۹۷۵ء

[۲۳] بنی، واجد علی شاہ، ص ۲۳۶، محولہ بالا

[۲۴] انتخاب یادگار، امیر مینائی، ص ۱۴، تاج المطابع ۱۲۹۷ھ

[۲۵] لکھنؤ کے چند نامور شعرا، سید سلیمان حسین، ص ۲۰۲، لکھنؤ ۱۹۷۳ء

[۲۶] زر کامل عیار ترجمہ معیار الاشعار، ص ۲، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۲۸۹ھ/۱۸۷۲ء

[۲۷] ایضاً، ص ۵-۶

[۲۸] تشریح الحروف، اسیر لکھنوی، ص ۱۶، مطبع نظامی کان پور ۱۲۹۲ھ

[۲۹] شجرۃ العروض، منشی سید مظفر علی اسیر، مطبع نول کشور، سن ندارد

[۳۰] انتخاب یادگار، امیر مینائی، ص ۱۴، تاج المطابع ۱۲۹۷ھ

[۳۱] جلوۂ خضر، سید فرزند احمد صفیر بلگرامی، ص ۱۲۷، آرہ، بہار، ۱۸۸۵ء

[۳۲] ''مصحفی اور اس کے دیوان کا رام پوری نسخہ''، عبدالسلام خان رام پوری، ص ۶-۹، مشمولہ ''دیوانِ مصحفی'' مرتبہ منتخبہ اسیر لکھنوی و امیر مینائی، مطبوعہ خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری پٹنہ ۱۹۹۰ء

[۳۳] انداز ے، فراق گورکھپوری، ص ۲۲۷-۲۲۸، ادارہ فروغ اردو لاہور ۱۹۵۶ء

[۳۴] جلوۂ خضر، (جلد دوم) صفیر بلگرامی، ص ۱۲۷، مطبع نورالانوار، آرہ (بہار) ۱۸۸۵ء

تیسرا باب

امیر اللہ تسلیم لکھنوی

امیر اللہ تسلیم اپنے دور میں اس طرح گندھے ہوئے ہیں کہ جب بھی انیسویں صدی کی شاعری اور رجحانات کا مطالعہ کیا جائے گا، منیر شکوہ آبادی اور امیر لکھنوی کی طرح، تسلیم لکھنوی کا نام بھی سرفہرست شعرا میں شامل ہو گا لیکن تسلیم نے تخلیقی سطح پر ایک کام ایسا کیا کہ ان کا نام و کام اسی انفرادیت کی وجہ سے دوسرے ہم عصر شعرا کے مقابلہ میں زیادہ اہم ہو جاتا ہے۔ تسلیم اودھ کے شاہی دور کے فرد تھے لیکن وہ شاگرد نسیم دہلوی کے تھے جو مومن خاں مومن دہلوی کے شاگرد تھے۔ تسلیم نے، پیروی استاد میں دہلوی رنگ کو قبول کیا اور اس میں لکھنوی مزاجِ سخن اور میلانِ طبع کو جذب کر کے ایک ایسی صورت دی کہ ایک نیا رنگِ سخن اُبھرا جسے تسلیم کے ایک شاگردِ رشید حسرت موہانی نے اختیار کر کے اس طرز ادا کو عام کیا جو آج خود حسرت موہانی کی پہچان ہے۔

امیر اللہ تسلیم (۱۲۳۴ھ-۱۳۲۹ھ/ ۱۸۱۹ء-۱۹۱۱ء) کا نام احمد حسین تھا اور عرف امیر اللہ، جو ان کے والد عبدالصمد کے پیر و مرشد مولوی عماد اللہ کا عطیہ تھا[۱]۔ تسلیم آج تک اسی نام سے یاد کیے جاتے ہیں۔ تسلیم نواحِ فیض کے قصبے منگلیسی میں اس سال پیدا ہوئے جب انگریزوں نے اودھ کے وزیر نواب غازی الدین حیدر کو بادشاہ کا خطاب دے کر، مغل بادشاہ کے مقابلے میں ایک اور بادشاہ پیدا کر کے، نام کی شاہی کو بھی دو ٹکڑے کر دیا تھا۔ غازی الدین حیدر کو شاہِ اودھ کا خطاب ۱۲۳۴ھ مطابق ۱۸۱۹ء[۲] میں دیا گیا تھا۔ شیخ امام بخش ناسخ نے پانچ شعر کے قطعے کے آخری مصرع کے آخری تین لفظوں سے تاریخ نکالی۔ وہ مصرع یہ ہے۔ ''بگو ناسخ کہ ''ظل اللہ گردید'' (۱۲۳۴ھ)۔ ان شواہد کی روشنی میں تسلیم کا سالِ ولادت ۱۲۳۴ھ قیاس کیا جا سکتا ہے۔ اسی زمانے میں تسلیم کے باپ دادا کی جائیداد، نادہند شخص کی ضمانت لینے پر، فروخت کر دی گئی اور یہ خاندان مفلس ہو کر رہ گیا۔ ان کے والد اپنے بیٹوں کے ساتھ لکھنؤ آ گئے اور یہاں دوڑ دھوپ کر کے محمد علی بادشاہ کے عہد میں فوج میں ملازم ہو کر روش داری کے منصب تک پہنچے۔ اوشدار پانچ سو سپاہیوں کا افسر ہوتا تھا۔ تیس روپے ماہوار مولوی عبدالصمد کی تنخواہ تھی[۳]۔ اب یہ خاندان جاگیرداری کے رُتبے سے گھٹ کر زمین پر آ گیا تھا:

اب تو اے تسلیم ہیں پامال ہر خوار و ذلیل
کیا کریں ہم اعتبارِ خاندانی پر گھمنڈ

لکھنؤ میں تسلیم کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ فارسی کی ابتدائی و انتہائی کتابیں اپنے والد اور مولوی شہاب الدین

سے پڑھیں اور عربی کتب اپنے بڑے بھائی مولوی عبداللطیف سے پڑھیں۔ ایک خط بنام عرش میں تسلیم نے لکھا ہے کہ ''مولوی عبدالاحد شمشاد فرنگی محلی کے بزرگوں کے فیض سے مجھے چار حرف آتے ہیں کیوں کہ میرے والد اور بھائی ان کے بزرگوں کے کفش بردار تھے اور میں ان لوگوں کا۔'' [۴] عربی کی جو حسرتِ تعلیم رہ گئی تھی اسے قیام رام پور کے زمانے میں مولوی سلامت اللہ سے پوری کی اور فن خوش نویسی منشی عبدالحی سندیلوی سے حاصل کیا۔ تسلیم بہت اچھے خطاط و خوش نویس تھے۔ کلیاتِ تسلیم مطبوعہ نول کشور لکھنؤ ان ہی کی کتابت کی ہوئی ہے۔ [۵]

تعلیم کے زمانے میں وہ اپنے والد کے ساتھ پلٹن میں جاتے رہتے تھے اور سپاہیوں میں نام زد بھی ہوگئے تھے۔ جب والد ضعیف ہوئے اور خدمت انجام دینے کے لائق نہ رہے تو انھوں نے شاہِ وقت محمد علی شاہ کی خدمت میں عرضی پیش کی کہ میرے تعلیم یافتہ و تربیت یافتہ نوجوان بیٹے کو ان کی جگہ مقرر کیا جائے۔ محمد علی شاہ نے منظوری دی اور امیر اللہ روشداری کے منصب پر فائز ہوگئے اور تیس روپے ماہوار تنخواہ ملنے لگی۔ اسی زمانے میں انھیں شاعری کا شوق ہوا اور وہ اپنے بڑے بھائی عبدالطیف کے دوست نواب اصغر علی خاں نسیم دہلوی کے شاگرد ہوگئے جو دہلی سے لکھنؤ آ گئے تھے اور ہر طبقے میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ اسی زمانے میں بدنظمی و انتشار کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا اور انگریزوں کے خلاف اندر ہی اندر مادہ پک رہا تھا۔ اکثر انگریزی ڈاک ''باغی ڈاکو'' لوٹ لیتے تھے۔ ایک دفعہ ان کی پلٹن ڈاک لٹنے کو نہ روک سکی اور ریزیڈنٹ صاحب بہادر نے بادشاہ سے کہہ کر ساری پلٹن برطرف کرادی۔ اب تسلیم بے روزگار ہوگئے۔ اسی عرصے میں انھوں نے کپتان مقبول الدولہ قبول کے توسط سے ایک منظوم عرض داشت (فارسی) پیش کی جس میں اپنا دکھڑا سنایا تھا اور ساتھ ہی ایک اردو قصیدہ واجد علی شاہ کی خدمت میں پیش کیا۔ عرض داشت و قصیدہ سن کر واجد علی شاہ نے منظوم فرمان جاری کیا:

بشنو اے خوش نویس واے خوش گو   ہر دو فن می کنی و ہر دو نکو
رسم تو مندرج بہ دفتر شد   بست و دہ روپیہ مقرر شد

اسی کے ساتھ تسلیم کی تنخواہ جاری ہوگئی اور ان کی مالی پریشانی بھی دور ہوگئی لیکن ۱۸۵۶ء میں جب واجد علی شاہ برخواست کیے گئے اور سلطنتِ اودھ کا خاتمہ ہوگیا تو یہ ذریعۂ معاش بھی جاتا رہا۔ تسلیم بھی سارے متوسلین کی طرح خستہ ہوگئے اور جب ۱۸۵۷ء کی بغاوت ہوئی تو اسی پریشانی میں وہ رام پور چلے گئے، وہاں ایک مسجد میں قیام کیا اور اپنا سامان بیچ بیچ کر گزر اوقات کرتے رہے جس کا اظہار ان دو شعروں سے بھی ہوتا ہے:

شکر ہے کیا خوب کٹتے ہیں مرے لیل و نہار
رنج و راحت دونوں ہیں اس شہر میں مجھ کو حصول

دن کو بے آتش ہے مطبخ سوکھے ٹکڑے رات کو
گاہ مہمانِ خدا ہوں گاہ مہمانِ رسول

کچھ عرصے بعد منشی نہال الدین کے بچوں کو تین روپے ماہوار پر پڑھانے لگے۔ وقت بھی اچھا کٹ جاتا تھا اور فاقہ مستی کے ساتھ کچھ یافت بھی ہو جاتی تھی۔ اسی زمانے میں ولی عہد نواب کلب علی خان بہادر کی خدمت میں حاضر ہو کر قصیدہ پیش کیا۔ بغاوت ۱۸۵۷ء کے بعد جب امن و امان قائم ہوا اور مشاعروں کی محفلیں گرم ہوئیں تو تسلیم بھی ان میں شریک ہونے لگے اور صاحب زادہ نجن خان صاحب کے ہاں رہنے کی جگہ مل گئی۔ اسی زمانے میں وہ ایک مشاعرے میں شریک ہوئے جس میں شہزادہ مرزا رحیم الدین حیاؔ اور نواب یوسف علی خان بہادر ہم نشین تھے۔ تسلیم نے اپنی غزل کا جب مطلع پڑھا کہ:

یادگارِ ہستی موہوم ہم رکھتے نہیں
صورتِ عمرِ رواں نقش قدم رکھتے نہیں

تو مرزا حیاؔ نے داد دیتے ہوئے پوچھا کہ آپ کس کے شاگرد ہیں۔ جواب ملا حضرت نسیم دہلوی شاگردِ مومن دہلوی کے تو حیا نے بے ساختہ کہا کہ ''وہی تو میں حیران تھا کہ لکھنؤ والے اس رنگ کو کیا جانیں۔ وہاں تو انگیا کرتی کا مضمون خوب کہتے ہیں۔''[۶]

رفتہ رفتہ تسلیم کی حیثیت رام پور میں قائم ہونے لگی۔ اسی زمانے میں ۱۸۵۷ء کی بغاوت فرو ہو چکی تھی۔ آمد و رفت کے راستے کھل گئے تھے تو تسلیم نے ولی عہد بہادر نواب کلب علی خاں سے اہل و عیال کی خیریت لینے کے لیے لکھنؤ جانے کی اجازت چاہی۔ نواب نے اجازت دے دی اور یہ فرخ آباد وکان پور سے ہوتے ہوئے لکھنؤ آ گئے اور وہاں سے اپنی والدہ سے ملنے فیض آباد چلے گئے۔ جب دو ڈھائی مہینے میں سب رقم خرچ ہو گئی تو وہ تلاشِ معاش میں لکھنؤ واپس آ گئے اور منشی نول کشور کے مطبع میں بحیثیت خوش نویس و کاتب بیس روپے ماہوار پر ملازم ہو گئے:

کوئی مخلوق ہوا زہد و عبادت کے لیے
کوئی پیدا ہوا عالم کی حفاظت کے لیے
ہم سیہ نامہ تھے مانند قلم اے تسلیم
آئے اس صفحۂ ہستی پہ کتابت کے لیے

۱۲۸۲ھ مطابق ۱۸۶۶ء میں نسیم دہلوی کا انتقال ہوا۔ نسیم دہلوی نواب محمد تقی خان صاحب کے اشعار کی اصلاح کرتے تھے۔ نسیم کی وفات کے بعد نواب صاحب نے تسلیم کو یہ جگہ دے دی اور دس روپے ماہوار تنخواہ مقرر کر دی۔ اسی زمانے میں نواب محمد تقی خاں کی فرمائش پر دیوان نسیم دہلوی (دفترِ شگرف) مرتب کر کے ۱۲۸۵ھ میں اپنی تقریظ کے ساتھ چھپوایا۔ اسی زمانے میں اپنا کلام بھی جمع کیا جس کا ایک حصہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں تلف ہو گیا تھا۔ عرش گیاوی نے لکھا ہے کہ اس میں افکار اول کا کلام گویا نہیں ہے، جو کچھ ۱۸۵۷ء کے بعد موزوں فرمایا تھا مرتب کیا ہے۔[۷]

اودھ کی شاہی کے خاتمے اور ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے بعد لکھنؤ بھی ویران ہو گیا اور دربار

رامپور کی رونق بڑھنے گی۔ نواب یوسف علی خاں ناظم کے بعد جب کلب علی خاں سندِ سلطنت پر بیٹھے تو انھوں نے کوشش کر کے معروف، بڑے اور اہم شاعروں اور ادیبوں کو اپنے دربار سے وابستہ کرلیا۔ امیر مینائی، داغ دہلوی، بحر، صبا، اسیر، منیر، جلال، سحر، حیا، قلق اور رسا وغیرہ وہاں پہلے سے موجود تھے۔ ایک دن سرورِ بار نواب کلب علی خاں نے پوچھا کہ تسلیم کہاں ہیں۔ جواب ملا کہ مطبع نول کشور لکھنؤ میں ملازم ہیں۔ حضرت نے امیر مینائی سے کہا کہ ان کو بلوالیں۔ امیر مینائی نے انھیں طلب کیا اور تسلیم، جنھوں نے ولی عہدی کے زمانے میں نواب صاحب کی خدمت میں قصیدے پیش کیے تھے اور جن کی اجازت سے وہ اپنے اہل و عیال سے ملنے رامپور سے لکھنؤ آئے تھے، دوبارہ رامپور پہنچے اور تیس روپے ماہوار پر نوکر ہوگئے۔ نواب صاحب نے تسلیم کی صلاحیتوں کو دیکھ کر مختلف شعبوں میں کام کرنے کا انھیں موقع دیا۔ پہلے انھیں ناظرِ عدالت اور پھر پیش کار کی ذمہ داریاں سونپیں اور ان کی تنخواہ بھی تیس روپے سے بڑھ کر پچاس روپے ہوگئی لیکن نواب کلب علی خاں کی وفات کے بعد رام پور کی یہ فضا بکھر گئی اور تسلیم پہلے پروانہ نویس مقرر ہوئے۔ کچھ عرصے بعد وہاں سے ہٹا کر ڈپٹی انسپکٹر مدارس بنادیے گئے۔ پھر جلد ہی صرف مدرس بنادیے گئے اور کچھ ہی عرصے بعد صدر مدرس کی رپورٹ پر اس جگہ سے بھی ہٹادیے گئے۔ یہ ۱۹۰۰ء کا واقعہ ہے۔ نواب کلب علی خاں کی وفات (۱۳۰۴ھ) کے بعد امیر مینائی بھوپال چلے گئے اور وہاں سے حیدر آباد دکن چلے گئے۔ داغ دہلوی بھی چلے گئے اور جلال بھی رامپور سے لکھنؤ آگئے۔ تسلیم کا یہ زمانہ بہت خراب گزرا جس کا اظہار اپنے اشعار میں بار بار کیا ہے:

تسلیم عہدِ کلب علی خاں گزر گیا جھوٹوں بھی اب تو کوئی نہیں پوچھتا مجھے
تسلیم عہدِ کلب علی خاں گزر گیا ہم بھی تھے ورنہ اہلِ سخن کے شمار میں
ہوچکی احباب کی خاطر عبث فکرِ سخن اہلِ فن کا کون ہے تسلیم پرساں آج کل

ملازمت میں بار بار تبدیلی، تبادلے اور تخفیف نے انھیں جس حالت میں چھوڑا اس کا ذکر بھی ایک شعر میں اس طرح کیا ہے:

کبھی موقوف ہیں تسلیم پاتے ہیں کبھی پنشن
پسِ کلب علی خاں داخل و خارج میں رہتے ہیں

اب ان کا تعلق رامپور سے ختم ہوگیا۔ پہلے وہ ٹونک گئے۔ وہاں پہنچے تو معلوم ہوا کہ جس نے مدعو کیا تھا، اس کا حال ہی میں انتقال ہوگیا ہے اور وہ مایوس ہو کر فوراً ہی رام پور واپس آگئے [۸]۔ ۱۸، جولائی ۱۹۰۰ء کے ایک خط میں تسلیم نے عرش گیاہی کو لکھا کہ ''ارادہ ہے کہ منگرول یا بھوپال جا کر تلاشِ معاش کروں۔ تنخواہ برطرفی ابھی نہیں ملی۔ اس کا انتظار ہے۔'' [۹] کچھ عرصے بعد وہ منگرول چلے گئے۔ نواب شیخ حسین میاں نے پچاس روپے ماہوار اور خرچ پر روکنا چاہا مگر انھوں نے محسوس کیا کہ وہ یہاں رہ نہ

سکیں گے اور آب وہوا کی خرابی کا عذر کر کے رامپور چلے آئے۔ رامپور میں انھوں نے عزت واحترام کے ساتھ اچھا وقت گزارا تھا اور یہاں کی فضا و ماحول میں وہ رچ بس گئے تھے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب نواب حامد علی خاں نے ان کے دوبارہ تیس پر اضافہ کر کے چالیس روپے مقرر کردیے تھے اور حاضریِ دربار سے معاف کردیا تھا۔ یہ صلہ نواب صاحب کے سفرِ انگلستان کے اس سفر نامۂ منظوم کا تھا جو دوسری بار لکھ کر، شعروں کے اضافے کے ساتھ، تسلیم نے نواب کی خدمت میں پیش کیا تھا۔ اسی کے ساتھ ایک مجلد ''تاریخ کونسل آف ریجنسی'' اور ایک جلد ترمیم کردہ ''تاریخ بدیع'' بھی پیش کی گئی تھی۔ [۱۰] تسلیم کی زندگی کا یہ آخری دور قدرے راحت وفراغت کا دور تھا اور یہ شعر اسی دور کی یاد دلاتا ہے:

وہ راحت پائی ہے حامد علی خاں کے تصدق میں
عجب کیا خلد میں بھی یاد مجھ کو رام پور آئے

جب سفر نامۂ منظوم دوبارہ نواب صاحب کی خدمت میں ۱۹۰۷ء میں پیش ہوا اور انھوں نے اسے جستہ جستہ دیکھ کر پوچھا کہ ''تسلیم کیا چاہتے ہو'' آپ نے جواب دیا کہ ''حضور ایک روپیہ روزینہ تو میرا خزانۂ ازلی سے مقرر ہی ہو چکا ہے۔ میں اور کیا کہوں۔ ہاں سرپرستی ہوگی اگر فریضۂ حج کے اداکاری کا سامان فرمادیا جائے۔'' نواب صاحب نے فرمایا کہ ایسے نحیف القویٰ اور کبر سن معذور آدمی کو حج کے لیے بھیجنا گویا اپنے ہاتھ سے کھونا ہے۔ چنانچہ ۱۹۰۷ء سے اس وقت تک آپ کو بطور پنشن چالیس روپے ماہوار ملا کرتے ہیں۔ [۱۱]

اب بڑھاپا آندھی بن کر تسلیم پر چھا رہا تھا۔ دل و دماغ، ہوش وحواس، سماعت وبصارت ایک ایک کر کے سب رخصت ہو گئے تھے ایک خط میں لکھا کہ ''میرا ضعف بصارت اور ثقل سماعت حد سے بڑھ گیا۔ دیوار بن گیا ہوں۔ یہ خط اٹکل سے لکھا گویا چند لکیریں کھینچ دیں۔ پھر نہیں پڑھا گیا کہ کہاں صحیح لکھا اور کہاں کون لفظ رہ گیا۔ [۱۲] اب وہ خطوں کے جواب دینے کے لائق بھی نہیں رہے تھے۔ ان کے ایک شاگرد ناظر صاحب حسب ضرورت ان کی طرف سے خط لکھ دیتے تھے۔ وفات سے دو ایک مہینے پہلے آنکھیں بنوانے رام پور سے لکھنؤ گئے اور وہیں آپریشن کے دوران نشتر گہرا لگ گیا۔ غذا ترک ہوگئی۔ صرف پانی کے سہارے چند دن زندہ رہ کر ہجری سال سے ۹۴ سال کی عمر کو پہنچ کر ۲۸، مئی ۱۹۱۱ء، پانچ بجے شام وفات پا گئے اور محلہ تال کٹورا خداداد خاں کے باغ میں اپنے استاد نسیم دہلوی کی قبر کے قریب ان کا نشانِ قبر بنا۔ [۱۳] لکھنؤ کی مٹی تھی لکھنؤ میں مل گئی۔ عرش گیاوی نے کئی قطعات تاریخ لکھے جن سے عیسوی وہجری سال وفات برآمد ہوتے ہیں:

(الف) سنِ عیسوی میں کہا عرش نے ''چراغِ بہشت'' ان کا سال وفات
۱۹۱۱ء

(ب) ''از سرِ بزمِ سخن'' اے عرش کہہ   ''ہائے لطفِ شاعری جاتا رہا''

۲+ ۱۳۲۷=۱۳۲۹ھ

(ج) مصرع منقوط لکھ دو عرش تم   ''لو چراغ بزمِ شعر اب بجھ گیا''

۱۳۲۹ھ

امیراللہ تسلیم ایک تعلیم یافتہ اور علم و فضل کے حامل خاندان کے چشم و چراغ تھے۔ مغلوں کے زمانے میں علم و فضل کی وجہ سے قضاۃ ان کے خاندان کا طرۂ امتیاز تھا۔ ان کے جدِ اعلیٰ محمد شاہ کے دور میں منگلسی کے قاضی مقرر کر کے دہلی سے بھیجے گئے تھے۔ دہلی کی طرف جھکاؤ تسلیم کے لاشعور میں موجود تھا اور شاید اسی لیے جب نسیم دہلوی لکھنؤ آ گئے تو لکھنؤ کے اکابر شعرا کو چھوڑ کر وہ ان کے شاگرد ہو گئے اور انھیں کے رنگ میں شاعری کر کے افتخار کا اظہار بھی کیا۔

میں ہوں اے تسلیم شاگردِ نسیم دہلوی
مجھ کو طرزِ شاعرانِ لکھنؤ سے کیا غرض

تسلیم صاحبِ علم بھی تھے اور فنِ شعر پر قدرت رکھتے تھے۔ زود گو بھی تھے اور قادر الکلام بھی۔ مشاق بھی تھے اور پختہ گو بھی۔ ساتھ ہی ایک با مروت، شریف النفس اور وضع دار انسان بھی، جس کا اظہار قدم قدم پر ان کی زندگی سے ہوتا ہے۔ وضع داری کا یہ عالم کہ ان کے شاگردِ رشید شوق نیموی کی ضامن علی جلال سے ایک بحث چھڑی جو مختلف اخبارات میں شائع ہوتی رہی لیکن تسلیم نے، شاگرد سے اپنی ہمدردی کے باوجود، جلالؔ کی محبت کو نہ چھوڑا اور جب جلالؔ رام پور چھوڑ کر لکھنؤ چلے گئے تو بھی وہ ان سے اسی طرح ملتے رہے۔ [۱۴] کریم النفسی ان کی فطرت کا حصہ تھی۔ ان کے شاگرد حسرت موہانی نے جب تسلیم کو علی گڑھ کے مشاعرے میں شرکت کی دعوت دی اور انھیں لینے کے لیے عبدالقیوم بدایونی کو رامپور بھیجا تو اس کے بعد جتنے خط تسلیم نے حسرت موہانی کو لکھے ان میں منشی عبدالقیوم کو سلام مسنون ضرور لکھا۔ [۱۵] تسلیم طبعاً بڑے صابر و شاکر انسان تھے۔ حرص و طمع اور لالچ سے فطرتاً دور تھے۔ عرش نے لکھا ہے کہ جب نواب محمد تقی خان صاحب کا آخری وقت آیا تو استاد تسلیم سے کہا کہ میرے ورثا میرے بعد آپ کو نہ پوچھیں گے۔ میں چاہتا ہوں کہ بیس روپے ماہوار اپنے وثیقے سے آپ کو لکھ دوں۔ تسلیم کی آنکھ سے بے اختیار آنسو نکل پڑے اور کہا کہ ''میری غیرت گوارا نہیں کرتی کہ آپ نہ ہوں اور میں آپ کے وثیقے کی تنخواہ کھاؤں۔ [۱۶] خودداری غیرت و حیا کے ساتھ مل کر ان کی شخصیت کی ایک مثبت قدر بن گئی تھی۔ ریاست منگرول سے تسلیم کے پندرہ روپیہ ماہوار مقرر تھے۔ ریاست مقروض ہوگئی تو سولہ مہینے تک وظیفہ نہ آیا۔ اس اثنا میں منگرول کے میر منشی محمد اصغر، جو رامپور کے رہنے والے تھے، آئے اور ان سے ملے مگر انھوں نے ساری باتیں کیں لیکن اپنے وظیفے کا کوئی ذکر نہیں کیا۔

اسی طرح جب نواب حامد علی خاں کے سفرِ انگلستان کا منظوم سفر نامہ جب تسلیم نے پیش کیا اور وہ سازش کر کے غائب کر دیا گیا تو تسلیم مایوس نہیں ہوئے اور کہا کہ سفر نامہ مجھ سے ہے میں سفر نامے سے نہیں ہوں۔ آج سے پیسے روز تیل کا صرف اور سہی۔ چنانچہ تسلیم نے اپنا یہ معمول کر لیا کہ روزانہ شام کو چراغ جلا کر بیٹھ جاتے تھے اور نماز عشاء تک سفرنامے کو دوبارہ نظم کرتے تھے۔[۱۷] تسلیم مستقل مزاج اور باہمت انسان تھے۔ جب سفر نامۂ انگلستان منظوم دوبارہ پیش کیا تو نواب صاحب نے نہ صرف سابق تنخواہ بحال کر دی بلکہ دس روپے کا اضافہ بھی منظور کیا۔

تسلیم پرانی وضع کے آدمی تھے۔ بدلتی زندگی کی ہر شے ان کے لیے اجنبی تھی۔ عرش نے تصویر کے لیے لکھا اور ضد کی تو تسلیم نے لکھا کہ بھائی میں شاہی زمانے کا آدمی ہوں۔ یہ بھی نہیں جانتا کہ فوٹو کس طرح کھنچتا ہے کیا ہوتا ہے۔[۱۸] حسرت موہانی کے بلانے پر علی گڑھ کے مشاعرے میں شریک ہوئے تو عرش کو لکھا کہ ''اس مشاعرہ میں نئی روشنی والوں کی یہ نئی قدر دانی نہیں بھولتی کہ عوض داد کے یاروں نے تالیاں بھی بجائیں۔ وائے ایشیائی شاعری۔ تیرا جنازہ یاروں نے انگریزی لباس پہنا کر اُٹھایا:

مٹائے جاتے ہیں اردو کو انگریزی فتن والے
خرابی اس کی قسمت میں خدا جانے کہاں تک ہے [۱۹]

تسلیم اپنے شاگردوں کا بہت خیال کرتے تھے۔ ان کی دل جوئی کے لیے ہمیشہ کہتے کہ میں نے اصلاح تو کر دی ہے لیکن اگر مناسب نہ سمجھیں تو اسے نظر انداز کر دیجیے۔ آپ کی غزل کو کسی اصلاح کی ضرورت نہیں ہے۔ بعض خطوں میں نکاتِ سخن بھی اپنے شاگردوں کو بتاتے۔ ان نکات سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ شعر کہتے یا اصلاح دیتے وقت کن کن باتوں کا خیال رکھتے تھے۔

تسلیم نے کئی ''دیوان'' اور دوسری تصانیف یادگار چھوڑی ہیں۔ ان کا ابتدائی کلام ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے زمانے میں سارے گھر کے سامان اور اثاثوں کے ساتھ لٹ گیا تھا۔ اس میں مومن خاں مومن کی اس قلمی تصنیف کی نقل بھی تھی جس میں وجہ تشبیہ کی بسیط بحث کی گئی تھی۔ عرش نے دو شعر اس تلف شدہ کلام کے ''حیاتِ جاودانی'' میں درج کیے ہیں۔ تسلیم کی ''تصانیف'' کی مختصر تفصیل یہ ہے:

(۱) دیوانِ اول: ''نظمِ ارجمند'' کے نام سے ''کلیاتِ تسلیم'' میں شامل ہے جو ۱۲۸۹ھ میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔[۲۰] اس کلیات کی کتابت خودنسیم نے اپنے قلم سے کی تھی۔ یہ کلیات ۳۸۴ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس میں تمہیدی کلمات کے بعد سات قصائد، دیوان اردو ''نظمِ ارجمند'' (۱۲۸۸ھ)، ۶ مخمسات اور دو مثنویوں (نالۂ تسلیم اور شام غریباں) کے علاوہ قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں۔

(۲) دیوانِ دوم: ''نظمِ دل افروز'' اس کی کتابت بھی خود تسلیم نے کی تھی اور یہ دیوان لکھنؤ سے ۱۹۰۳ء میں شائع ہوا تھا۔[۲۱]

(۳) دیوانِ سوم: ''دفترِ خیال'' یہ دیوان رام پور سے ۱۹۱۰ء میں شائع ہوا۔ [۲۲]

(۴) دیوانِ چہارم: غیر مرتب و غیر مطبوعہ۔

دیوانِ چہارم کے سلسلے میں عرش نے یہ اطلاع بہم پہنچائی ہے کہ تسلیم کی وفات کے بعد چوتھے دیوان کی غیر مرتب غزلیں آپ کے شاگرد عتیق الرحمٰن کلیم کے قبضے میں ہیں۔ نواب حامد علی خاں کے قلمی سفر نامۂ انگلستان غیر مطبوعہ کی نقل ان کے ایک اور شاگرد صبر رام پوری کے پاس ہے۔ آخری زمانے میں تسلیم نے ''رموزِ سخن'' اور ''عروض و قافیہ'' کی بحث میں ایک رسالہ تیار کرنے کی کوشش کی تھی اس کے جزوی حصے بھی صبر صاحب کے پاس ہیں۔ اکثر مثنویاں غیر مطبوع مختلف حضرات کے ہاں دبی اور پڑی رہ گئیں۔ غزلوں کا کچھ مجموعہ میاں قدرت علی خاں قدرت کے حصے میں آیا جو نام کو حضرت استاد کے شاگرد تھے۔ حضرت صبر رام پوری نے عرش کو بتایا کہ ''تاریخ بدیع'' کے مخفی حالاتِ دربار میں بھی کتاب لکھی تھی جو ریاست میں ''لال کتاب'' کے نام سے موسوم ہے۔ اس میں جنرل اعظم الدین خاں کے قتل کا واقعہ اور طرح طرح کے مخفی واقعات کی اطلاع ہے۔ ڈاکٹر فضل امام نے یہ اطلاع بہم پہنچائی ہے کہ تسلیم کا غیر مطبوعہ و نامکمل ''چوتھا دیوان'' جو غزلیات اور ایک واسوخت پر مشتمل اور بخطِ تسلیم ہے، ان کے پاس موجود ہے جس کا انتخاب انھوں نے اپنے مقالے کے آخر میں شامل کیا ہے۔ [۲۳]

(۵) تسلیم کی ایک اور تصنیف ''تاریخ لوہارو'' کا قلمی نسخہ کناڈا میں ڈاکٹر اے آر بارکر کے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ [۲۴] مثنوی ''خنجرِ عشق'' کا واحد مخطوطہ ڈاکٹر فضل امام کے پاس ہے جسے انھوں نے مرتب کر کے شائع کر دیا ہے۔

(۶) تسلیم نے منظوم وقائع نگاری کا کام بھی کیا۔ نثر میں لکھی ہوئی ''تاریخ رام پور'' کو انھوں نے نظم کیا اور پہلے حصے میں بانیِ ریاست علی محمد خاں کے عہدِ حکومت سے لے کر نواب کلب علی خاں (م ۱۳۰۴ھ) کے عہد تک کے حالات نظم کر کے ۱۲۹۷ھ/ ۱۸۸۰ء میں اسے پورا کیا اور ۱۸۸۱ء میں یہ رام پور سے شائع ہوئی۔ اس کے بعد تسلیم نے اس پر مزید کام کیا اور ۱۳۰۳ھ میں اسے مکمل کر کے ''تواریخ بدیع'' اس کا تاریخی نام رکھا۔

(۷) ''تواریخ کامل'': نواب کلب علی خاں کی وفات (م ۱۳۰۴ھ) نواب مشتاق علی خاں مسندِ ریاست پر بیٹھے لیکن دو سال ہی میں ۲۷، فروری ۱۸۸۹ء/ ۱۳۰۶ھ کو وفات پا گئے۔ ان کے ولی عہد حامد علی خاں نابالغ تھے اس لیے انگریزوں نے ریجنسی کونسل قائم کر دی۔ ''تواریخ کامل'' میں نواب مشتاق علی خان اور ریجنسی کونسل کے عہدِ حکومت کے حالات و واقعات نظم کیے گئے ہیں۔ ''تواریخ کامل'' تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۰۸ھ نکلتے ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ اس میں آخری واقعہ ۳۱، مئی ۱۳۱۰ھ/ ۱۸۹۳ء کا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ۱۳۰۸ھ کے بعد بھی اس میں اضافے ہوتے رہے۔

(۸) ''سفر نامۂ خسروی'': مسند نشینی کے بعد نواب حامد علی خاں سفر انگلستان پر روانہ ہوئے۔ تسلیم نے اس سفر اور اس کے واقعات کو نظم کیا ہے۔ جب نواب واپس آئے تو تسلم نے، صلے کی امید میں، یہ منظوم سفر نامہ پیش کیا۔ ابھی یہ منظوم سفر نامہ پیش ہی ہوا تھا کہ غائب کر دیا گیا۔ عرش گیاوی [۲۵] نے اس منظوم سفر نامہ کی تعدادِ اشعار ۲۵۵۰۰ بتائی ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ اس کے گم ہو جانے کے بعد تسلیم نے اسے دوبارہ قلم بند کیا اور اس بار نئے مسودے میں اشعار کی تعداد تیس ہزار ہو گئی۔ اپنی اسی تصنیف میں ایک اور جگہ اشعار کی تعداد ۳۲۵۰۰ بتائی ہے۔ [۲۶] اسی کے ساتھ اس بار تسلیم نے ''تواریخ بدیع'' اور ''تواریخ کامل'' کا بھی ایک ایک نسخہ نواب کے حضور میں پیش کیا۔ نواب اس کام سے اتنے خوش و مطمئن ہوئے کہ چالیس روپے ماہوار بطور پنشن مقرر کر دیے جو انھیں تا حیات ملتی رہی۔ عرش کی دی ہوئی اشعار کی تعداد صحیح نہیں ہے۔ ڈاکٹر گیان چند کے مطابق ''تواریخِ بدیع'' کے اشعار کی تعداد تقریباً ۴۲۵۰۰ اور سفر نامۂ خسروی کی تعدادِ اشعار تقریباً ۱۳۲۵۰ ہے۔ [۲۷]

''تواریخ بدیع''، تواریخ کامل اور ''سفر نامۂ خسروی'' یہ تینوں منظوم تصانیف مثنوی کی ہیئت میں ضرور ہیں لیکن موضوع کے اعتبار سے یہ تصانیف وقائع نگاری اور سفر نامے کے ذیل میں آتی ہیں۔ ان کے علاوہ دو اور مثنویوں کا ذکر عرش گیاوی نے اپنی تصنیف ''حیاتِ جاودانی'' (حیاتِ تسلیم کامل) میں کیا ہے اور ان کے نام ''نغمۂ مسلسل'' و ''شوکت شاہ جہانی'' دیے ہیں۔ [۲۸] حسرت موہانی نے، جن کے مطالعۂ تسلیم کا بڑا ماخذ عرش گیاوی کی ''حیاتِ جاودانی'' ہے، ان مثنویوں کے نام ''نغمۂ بلبل'' اور ''شوکتِ شاہ جہانی'' لکھے ہیں۔ [۲۹]

ان کے علاوہ کئی اور مثنویاں بھی تسلیم نے لکھیں جن میں نالۂ تسلیم (۱۲۶۹ھ)، شام غریباں (۱۲۷۹ھ)، صبح خنداں (۱۲۹۴ھ)، دل و جان (۱۳۱۱ھ)، گوہر انتخاب ۱۳۱۵ھ)، خنجرِ عشق (۱۳۲۳ھ) وغیرہ قابلِ ذکر ہیں:

''نالۂ تسلیم'' تقریباً ۱۶۵۰ اشعار پر مشتمل تسلیم کی پہلی مثنوی ہے جو ۱۲۶۹ھ/۱۸۵۲ء میں لکھی گئی اور جس کا سال تصنیف، تسلیم کے استاد نسیم دہلوی نے، آخری شعر کے آخری مصرع سے نکالا:

گفتم نسیم سال تصنیف قربان بجمالِ فکر تسلیم
(۱۲۶۹ھ)

یہ مثنوی پہلی بار ۱۲۷۲ھ میں مطبع مصطفائی لکھنؤ سے شائع ہوئی۔ اس مثنوی میں محمود غزنوی کا ایک مشہور واقعہ نظم کیا گیا ہے اور بتایا ہے کہ ایک محفل میں، جہاں استاد نسیم دہلوی بھی موجود تھے اور سخن کا بازار گرم تھا، اشرف علی نامی ایک دوست نے بغل سے کہنہ اوراق نکالے اور اس میں لکھی ہوئی شاہ غزنیں کی کہانی سنائی۔ تسلیم نے لکھا ہے کہ مثنوی سن کر اندازہ ہوا کہ اس کے لکھنے والا موزوں گو ہے اور اسی لیے اس کے

ہاں شعریت بالکل نہیں ہے۔ اس نے پرانی زبان میں نیا مضمون باندھا ہے۔ تسلیم نے اسی مشہور و معروف قصے کو، کمی بیشی کے بغیر، اپنے انداز میں، بحرِ ہزج میں لکھا ہے۔ ’’یہ قصہ اس سے پہلے بھی کئی مثنویوں کا موضوع بن چکا ہے جن میں شکوہ دہلوی، لچھمی نرائن اور شاہ عبدالرحمٰن کی مثنویوں کے نام آتے ہیں۔‘‘ [۳۰]

تسلیم نے اس مثنوی کو ۳۴، ۳۵ سال کی عمر میں لکھا۔ طرز بیان میں جوانی کا ولولہ و جوش تو محسوس ہوتا ہے اور شعریت بھی لیکن قصے کی تعمیر کمزور ہے۔ قصے کے کئی پہلو، جہاں وضاحت کی ضرورت تھی، دب گئے ہیں۔ ابتدائی حصہ، فنی تناسب کے اعتبار سے، قدرے طویل ہو گیا ہے اور بعد میں قصے پر زور بھی کم ہو گیا ہے۔ اس سے ہیئت وفن کا تناسب و توازن متاثر ہوا ہے۔

’’شامِ غریباں‘‘ گیارہ سو اشعار پر مشتمل یہ عشقیہ مثنوی ۱۲۷۹ھ میں تصنیف ہوئی اور ’’نالۂ تسلیم‘‘ کی طرح کلیاتِ تسلیم مطبوعہ ۱۲۸۹ھ میں شامل ہے۔ یہ مثنوی ’’ایک بزرگ کی فرمائش‘‘ پر لکھی گئی ہے (ع … بیاں ہے ہمدمِ صادق بیاں کا)۔ قصے کے اعتبار سے بھی یہ کمزور مثنوی ہے۔ اس میں ہونے والے واقعات سب فرضی اور بے ربط سے معلوم ہوتے ہیں۔ عشق میں جان دینا اس کا موضوع ہے جس کا اظہار محبت کی تعریف میں متعدد شعر کہہ کر کیا ہے اور بتایا ہے:

بحسرت جان دینی زندگی ہے   قضا اس میں ادائے بندگی ہے [۳۱]

اور رفتہ رفتہ قصے کے سارے کردار ایک ایک کر کے جان دے دیتے ہیں۔ زبان و بیان، قوتِ اظہار اور شعریت کے لحاظ سے اسے مثنوی ’’نالۂ تسلیم‘‘ پر ترجیح دی جا سکتی ہے۔ اس مثنوی میں بہت سے حصے ایسے آتے ہیں جو قابلِ توجہ، دلچسپ اور موقع محل کے اعتبار سے بھی پُر اثر ہیں۔

’’صبحِ خنداں‘‘: ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل اس مثنوی کا تاریخی نام ’’سنبلستانِ خیال‘‘ ہے جس سے ۱۲۹۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ تسلیم کے ہاتھ کا لکھا ہوا مخطوطہ، جو اسٹیٹ لائبریری رام پور میں محفوظ ہے، اس میں کہیں پر بھی مثنوی کا نام ’’صبحِ خنداں‘‘ نہیں ہے۔ اس مثنوی کا قصہ، مقبولِ عام داستانوں کی طرح، مافوق الفطرت عناصر پر مشتمل ہے۔ زبان و بیان، قوتِ اظہار، منظر نگاری، جذبات کی ترجمانی، رقص و سرور کی محفل کے نقشے پراثر انداز میں جمائے گئے ہیں۔ اس مثنوی پر میر حسن کی مثنوی ’’سحرالبیان‘‘ کا واضح اثر ہے اور یہ مثنوی بھی اسی بحر میں لکھی گئی ہے۔ مثنوی ’’صبحِ خنداں‘‘ (سنبلستانِ خیال) میں تسلیم کی قوتِ بیان مزید پختہ ہو کر اثر و تاثیر کو طرز ادا میں سمو دیتی ہے۔ یہ ایک اچھی، قابلِ ذکر اور پراثر مثنوی ہے۔

’’دل و جان‘‘: تقریباً دو ہزار اشعار پر مشتمل یہ مثنوی اشرف علی اشرف کی فرمائش پر تسلیم نے لکھی جو ۱۳۱۱ھ میں لکھنؤ سے شائع ہوئی [۳۲] جیسا کہ تسلیم کے ایک شاگرد شوق نیموی کے اس شعر سے

بھی معلوم ہوتا ہے:

تاریخ اشاعت اس کی لکھو   ’’یہ نظم ہے بے بہا گرامی‘‘
(۱۳۱۱ھ)

گویا یہ مثنوی ۱۳۱۱ھ سے خاصی پہلے لکھی گئی تھی۔ ممکن ہے یہ مانگرول کے زمانہ قیام میں لکھی گئی ہو اور اسی وجہ سے اس میں نواب منگرول حسین میاں کی مدح میں اشعار شامل ہیں۔ مثنوی کا قصہ عقل کو حیرت میں ڈال دیتا ہے۔ ایک درویش کی دعا سے بادشاہ کے ہاں ’’دل‘‘ پیدا ہوتا ہے اور وزیر کے ہاں ’’جان‘‘ پیدا ہوتی ہے۔ درویش نے یہ بھی پیشن گوئی کی تھی کہ ’’جان‘‘ کی چار شادیاں ہوں گی۔ جب دونوں بڑے ہوئے اور عشق نے غلبہ کیا تو ملکہ نے اس خوف سے کہ ’’جان‘‘ کی تو چار شادیاں ہوں گی، اپنے بیٹے ’’دل‘‘ کو شادی سے روک دیا۔ اس کے بعد محیر العقل واقعات سامنے آتے ہیں اور ان واقعات کے نتیجے ’’جان‘‘ کی تین بار شادی ہوتی ہے اور ہر بار ’’دل‘‘ سے ہوتی ہے لیکن دونوں کو یہ معلوم نہیں ہوتا کہ ’’دل‘‘ کی شادی ’’جان‘‘ سے ہو رہی ہے۔ جب چوتھی بار شادی ہوتی ہے تو پھر کہیں جا کر یہ راز کھلتا ہے۔ بظاہر یہ ایک غیر فطری بات معلوم ہوتی ہے لیکن اس قسم کے واقعات پر یہ معاشرہ یقین رکھتا تھا اور ایک پل کے لیے بھی اسے، واقعہ کے غیر فطری ہونے کا احساس نہیں ہوتا تھا۔ اس مثنوی کے نام سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس میں ’’دل و جان‘‘ اسی طرح تمثیلی نام ہیں جس طرح فتاحی کی مشہور زمانہ تصنیف ’’دستورِ عشاق‘‘ کے نثری خلاصے میں ’’حسن‘‘ اور ’’دل‘‘ دو کردار تھے اور جس سے استفادہ کر کے ملا وجہی نے اپنی اردو نثری تصنیف ’’سب رس‘‘ لکھی تھی۔ چار شادیوں کے واقعات بھی اپنے اندر تمثیلی انداز رکھتے ہیں۔ اس مثنوی کا مطالعہ اس اندازِ نظر سے بھی کیا جانا چاہیے۔

’’دل و جان‘‘ بھی تسلیم کی قابلِ ذکر اور دل چسپ مثنوی ہے۔ مثنوی پڑھتے ہوئے اس کی زبان و بیان کا قرینہ دیکھ کر ذہن بار بار ’’سحر البیان‘‘ کی طرف جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ اس مثنوی پر ’’گلزارِ نسیم‘‘ کے مخصوص طرز کا اثر بھی بہت واضح ہے اور یہ دونوں رنگ و اثر مثنوی ’’دل و جان‘‘ میں اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ اس امتزاج سے ایک نیا سا رنگ ابھرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ یہی امتزاج اس مثنوی کے طرز ادا کی خوبی ہے۔ یہاں بھی دہلوی مزاجِ شاعری لکھنوی رنگِ سخن سے مل کر ایک ایسی وحدت کو جنم دیتا ہے جو نئی ہے۔ یہی کام تسلیم نے اپنی اردو غزل میں کیا ہے جس کا مطالعہ آگے آئے گا۔ مثنوی ’’خنجرِ عشق‘‘ کا واحد مخطوطہ ڈاکٹر فضل امام کے پاس ہے جسے مرتب کر کے انھوں نے شائع کر دیا ہے [۳۳]۔ ۲۲۶۸، اشعار پر مشتمل یہ مثنوی ۱۳۲۳ھ میں تصنیف ہوئی۔ ’’خنجرِ عشق‘‘ اس کا تاریخی نام ہے جیسا کہ تسلیم نے لکھا ہے:

مناسب سمجھ کردم اختتام   کہا دل نے رکھ خنجرِ عشق نام[۳۴]

''خنجرِ عشق'' کی تصنیف کا سبب یہ بتایا گیا ہے کہ تسلیم کے ایک دوست یار احمد خاں نے اپنے کسی دوست کا واقعہ سنایا جو عشق میں گرفتار و مبتلا ہو کر در بدر مارا مارا پھرتا تھا۔ اس کی محبوبہ جو ''ہم جنس پرست'' تھی، اپنی کنیز سے جنسی حظ حاصل کرتی تھی اور عاشق کو اظہارِ عشق کے باوجود فریب دے کر دور رکھتی تھی۔ عاشق تنگ آ کر خودکشی کی نیت سے خنجر اپنے سینے میں اتار لیتا ہے۔ اسی پریشاں حالی میں ایک مرشد راز داں اسے مل جاتا ہے جو اس کے سینے سے خنجر نکال کر اس کا مداوا کرتا ہے اور پھر اسے اس ''سوز جاں کاہ'' سے چھڑا کر عشق اللہ سے ملا دیتا ہے۔ یہ واقعہ سنا کر یار احمد خاں نے اسے نظم کرنے کی فرمائش کی۔ ''ہم جنس پرستی'' کے موضوع پر اردو میں کوئی مثنوی میری نظر سے نہیں گزری۔

یہ مثنوی، ہیئتِ مثنوی کے مطابق، حمد و نعت سے شروع ہوتی ہے۔ پھر سبب تالیف کے بعد ''فسادِ عشق'' اور آغاز بیانِ داستان کے عنوانات آتے ہیں۔ اس کے بعد ساری مثنوی عاشق و معشوق کے درمیان خط و کتابت کے انداز میں بیان کی جاتی ہے۔ آخری حصے میں وہ ''مرد اختر شناس'' عاشق کو مشورہ دیتا ہے اور اس مشورے سے اس کے اندر ایسی تبدیلی آتی ہے کہ وہ مناجات کے لیے ہاتھ اُٹھاتا ہے اور توبہ کرتا ہے

خدائی کا صدقہ لے جلدی خبر　　کہ راہِ نجات آئے مجھ کو نظر
بتوں کے الم سے چھڑا کر مجھے　　تو اپنی محبت عطا کر مجھے
یہی کہہ رہا تھا یہ شوریدہ سر　　کہ بحرِ کرم آ گیا جوش پر
یہ عاشق کو اس وقت ثابت ہوا　　کہ پردہ تھا دل پر پڑا، اُٹھ گیا
کوئی چیز بجلی سی آئی گئی　　تجلی نئی دل میں پائی گئی
نہ سوزِ غمِ عشقِ مہ رُو رہا　　نہ سر میں وہ سودائے گیسو رہا
جو تھا دل میں خار و خسِ ماسوا　　لگی آگ ایسی کہ سب جل گیا

تسلیم کی یہ مثنوی کم و بیش ۸۸ سال کی عمر میں لکھی گئی۔ یہ ایک انسان کے کایا کلپ ہونے کی داستان سناتی ہے اور بتاتی ہے کہ کس طرح عشقِ مجازی عشقِ حقیقی میں بدل جاتا ہے۔ اس کا مقصد انسان کے باطن کو غسل دے کر عشقِ حقیقی کے لیے پاک صاف کرنا ہے۔

اس مثنوی میں جو زبان استعمال ہوئی ہے وہ عام بول چال کی معیاری زبان ہے۔ اس میں بیان کی ایسی روانی ہے کہ بے ساختگی کا احساس اس میں اثر و تاثیر کو گہرا کر دیتا ہے۔ جو مناظر مثنوی میں پیش کیے گئے ہیں وہ دل چسپ و پُر اثر ضرور ہیں لیکن حسنِ ترتیب اور حسنِ تعبیر کے اعتبار سے یہ مثنوی بھی کمزور ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قصہ ان کے باطن میں اتر کر ان کے تخلیقی وجود سے ہم کنار نہیں ہوا ہے۔ وہ سارے قصے جو تسلیم نے اپنی مثنوی میں بیان کیے ہیں وہ دوسروں کے سنائے ہوئے ہیں یا دوسروں

نے سنا کر انھیں نظم کرنے کی فرمائش کی ہے۔ وہ قصے کو بنانے سنوارنے کی طرف توجہ نہیں دیتے بلکہ اسے تیزی سے نظم کر دیتے ہیں جس سے ان کی نظم گوئی کی قوت کا اظہار تو ہوتا ہے لیکن فن کا نہیں۔

''گوہر انتخاب'' یہ ہیئت کے اعتبار سے مثنوی ہے جس میں شہر منگرول اور اس کی مسجدوں اور مقبروں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ''گوہرِ انتخاب'' اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۱۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔

انیسویں صدی میں داستانی قصے کہانیاں بہت مقبول تھیں اور عام طور پر دلچسپی سے پڑھی اور سنی جاتی تھیں۔ شاعری اس زمانے میں پر اثر ذریعۂ اظہار تھی اور شاعری میں استعمال ہونے والی تلمیحات، کنایات اور علامات سے خاص و عام اور تعلیم یافتہ و ناخواندہ عام طور پر سب واقف تھے۔ مثنوی چونکہ شاعری بھی تھی اور داستان یا قصہ بھی اس لیے اس دور میں یہ بہت مقبول صنفِ سخن تھی۔ اس دور اور اس صدی کا اپنا مزاج تھا۔ وہ باتیں جو آج ناقابلِ یقین اور مافوق الفطرت اور خلافِ عقل معلوم ہوتی ہیں اس دور کے لوگ ان پر پوری طرح یقین رکھتے تھے۔ ایک طرف مذہبی قصے ہیں جو معجزات و کرامات سے بھرے ہوئے ہیں اور دوسری طرف عشقیہ مثنویاں ہیں جہاں عجیب و غریب واقعات سامنے آتے ہیں اور عاشق شہزادہ مہمات سر کر کے وصلِ محبوب سے ہم کنار ہوتا ہے۔ سراپا اور بیانِ وصل کو تشبیہات اور لطیف اشاروں میں بیان کو یہ معاشرہ پسند کرتا تھا۔ عشق، حسن، دور دراز ملکوں کا سفر، پریاں، دیو، جادو، کرامات اور درویش فقیر اس تہذیب کے مزاج کا حصہ تھے۔ تخیل کی بے تکان اُڑان، جہاں زمان و مکان کا تصور ہوا ہو جاتا تھا، اسے دل سے پسند تھی۔ تسلیم کی مثنوی ''شامِ غریباں'' کا عاشق اگر لکھنؤ کے چوک سے اچانک تبت چلا جاتا ہے تو معاشرے کے لیے یہ کوئی ناممکن بات نہیں تھی۔

تسلیم کی مثنویوں میں قصے کا ربط اور اس کی فنی تعمیر و توازن کمزور ہے لیکن اندازِ بیان شاعرانہ و رنگین ہے۔ قصہ کے ارتقا کا وہ خیال نہیں کرتے اسی لیے عدمِ تناسب کی وجہ سے ان کی مثنویاں طول بیانی کا شکار ہو کر سحر البیان اور گلزارِ نسیم یا میر کی مثنویوں کو نہیں پہنچتیں لیکن یہاں بھی ان کی انفرادیت یہ ہے کہ مثنوی ''دل و جان'' اور ''صبح خنداں'' میں لکھنو کا رنگ و مزاج، دہلی کے مخصوص مزاج شاعری سے اس طرح گھل مل گیا ہے کہ ''طرزِ ادا'' کی دھندلی سی ایک نئی صورت اُبھرتی ہے۔ طرزِ ادا کی یہی صورت تسلیم لکھنوی کی وہ انفرادیت ہے جو ان کی ''غزل'' میں بھی نمایاں ہوئی ہے اور جس پر تسلیم کے شاگرد حسرت موہانی نے خود اپنے طرزِ سخن کی بنیاد رکھی ہے۔ اس موضوع پر ہم آئندہ سطور میں، تسلیم کی غزل کے مطالعے کے ذیل میں، بحث کریں گے۔

تسلیم کی قادر الکلامی اور مشاقی ان کی مثنویوں سے ظاہر ہوتی ہے۔ ان کے اظہار میں فارسی تراکیب و بندشیں بھی ملتی ہیں جیسے مثنوی ''نالۂ تسلیم'' اور ''شامِ غریباں'' میں اور ساتھ ہی ٹکسالی زبان اور

روزمرہ و محاورہ کے بے ساختہ اظہار بھی جیسا مثنوی ''خنجرِ عشق'' میں۔ اکثر فارسی تراکیب اور بامحاورہ زبان ایک ساتھ چلتے ہیں۔

دوسری اصنافِ سخن میں تسلیم کے ہاں قصیدہ نمایاں ہے۔ ان کے پہلے دیوان ''نظمِ ارجُمند'' میں ان کا نعتیہ قصیدہ، عشق کی سرشاری اور فن کے لحاظ سے بھی، قابلِ ذکر ہے۔ تسلیم کے قصیدوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ قصیدے کی روایت سے خوب واقف ہیں۔ شان دار بحریں، مشکل قافیے ردیف اور پرشکوہ الفاظ کے استعمال سے ان کا قصیدہ اپنے مقصد میں کامیاب رہتا ہے۔ وہ قصیدے کی روایتی ہیئت کو تشبیب، گریز، مدح، مدعا اور دعا سے سنوارتے سجاتے ہیں۔ قدرتِ کلام ان کے قصیدوں میں نمایاں ہے۔ بات کو اس تیور سے کہتے ہیں کہ جدت کا اثر قائم ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ قصیدہ کی صنف اب محض رسمی چیز بن کر رہ گئی ہے اور یہ رسم بھی اب دم توڑ رہی ہے۔ تسلیم کے قصیدوں کو پڑھ کر یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ان کا میلانِ طبع اس طرف نہیں ہے۔ وہ صرف روایتِ قصیدہ کو دہرانے کا کام کر رہے ہیں۔ واجد علی شاہ، نواب کلب علی خاں اور نواب حامد علی خاں وغیرہ کی مدح میں جو قصیدے ان کے دواوین میں شامل ہیں، ان سے یہ تو ضرور پتا چلتا ہے کہ وہ پختہ گو اور قادر الکلام شاعر ہیں لیکن قصیدے میں ان کا دل ویسے نہیں لگتا جیسا غزل میں لگتا ہے۔ ''کلیاتِ تسلیم'' کے قصائد میں وہ اپنے استاد نسیم دہلوی کی پیروی کرتے ہیں لیکن بقول حسرت موہانی ''دیوانِ دوم کا ابتدائی قصیدہ نواب کلب علی خاں کی شان میں سزاوارِ ستایش ہے۔ اس کے سوا دیوانِ سوم و چہارم کے باقی قصیدوں میں بتدریج کمزوری اور رنگِ نسیم سے دوری پیدا ہوتی چلی گئی ہے۔ یہاں تک کہ دیوان سوم کے قصائد کی سطح شاعری دیگر شعرائے دہلی و لکھنؤ کی عام سطحِ سخن کے برابر بلکہ کہیں کہیں اس سے بھی پست ہوگئی ہے۔''[۳۵] تسلیم کی مثنوی، قصیدہ اور غزل کو پڑھتے ہوئے واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ وہ ہر صنفِ سخن میں روایت کی پیروی کر کے اسے دہرا رہے ہیں اور اس طرح دہرا رہے ہیں کہ ان کی تخلیق کامیابی کا اثر قائم کرتی ہے لیکن نہ وہ مثنوی میں ''سحر البیان'' اور ''گلزارِ نسیم'' سے آگے جا کر کوئی نیا راستہ نکالتے ہیں اور نہ اس صنف میں کوئی اضافہ کرتے ہیں اور اسی طرح نہ قصیدے میں وہ سودا و ذوق سے آگے نکلتے ہیں۔ یہی صورت ان کی غزل میں سامنے آتی ہے لیکن اپنی غزل کے ایک حصے میں تسلیم نے شعوری طور پر ایک کام ایسا کیا کہ وہ ان کی انفرادیت بن گیا اور وہ ایک نئے رنگ کے بانی ہو گئے۔

تسلیم کی غزل:

شاگرد تو بہت ہوتے ہیں لیکن تسلیم اپنے استاد نسیم دہلوی کے حسنِ سخن پر دل و جان سے فریفتہ تھے اور انھیں کے رنگ اور طرزِ سخن کی پیروی کرتے تھے جس کا اظہار اپنے دواوین میں بار بار کیا ہے:

میں ہوں اے تسلیم شاگردِ نسیم دہلوی — چاہیے استاد کا طرزِ بیان پیدا کروں
تسلیم اگر حسنِ سخن کی ہے تمنا — تو پیرویِ بندشِ استاد کیے جا
حسنِ بندش میں تلاشِ معنیِ نوخیز میں — چاہیے تسلیم تجھ کو پیروی استاد کی
تسلیم باغ دہر میں فیضِ نسیم سے — کہتی ہے خلق بلبلِ ہندوستاں مجھے

تسلیم کی ساری تعلیم و تربیت، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، لکھنؤ میں ہوئی تھی۔ انھوں نے جب شعور کی آنکھ کھولی اور شاعری کی طرف متوجہ ہوئے تو چاروں طرف سے ان کے کانوں میں لکھنؤ کے مزاج و رنگ کی آوازیں پڑ رہی تھیں۔ وہ لکھنؤ سے حد درجہ محبت کرتے تھے۔ یہ ان کا وطن تھا اور اس کا مزاج ان کی گھٹی میں پڑا تھا:

واعظِ رنگیں بیاں ان کو نہ دکھلا سبز باغ
کیا کریں گے لے کے جنت ساکنانِ لکھنؤ
جیتے جی کیوں کر جدائی میری اس کی ہو سکے
لکھنؤ ہے روح میری، میں ہوں جانِ لکھنؤ
یہ لطافت ہو کلام غیر کو کیوں کر نصیب
رشکِ موجِ آبِ کوثر ہے زبانِ لکھنؤ

ایک طرف لکھنؤ، تسلیم کی جان و روح تھا جس کی زبان کو وہ ”رشکِ موجِ آبِ کوثر“ سمجھتے تھے اور اسی کے ساتھ وہ اپنی شاعری میں نسیم دہلوی کے طرزِ بیان، ان کے حسنِ سخن، ان کے حسنِ بندش اور ”تلاشِ معنیِ نوخیز“ کی پیروی کو ترجیح دے رہے تھے اور علی الاعلان کہہ رہے تھے:

میں تو ہوں تسلیم شاگردِ نسیم دہلوی
مجھ کو طرزِ شاعرانِ لکھنؤ سے کیا غرض

یہی وہ تضاد تھا جس سے وہ تخلیقی سطح پر دوچار تھے اور تضاد کے اسی امتزاج سے تسلیم کے ہاں وہ رنگِ سخن پیدا ہوا جس میں بیک وقت لکھنؤ اور دہلی دونوں کے رنگوں کی نمود موجود تھی۔ یہ لکھنؤ اور دہلی کے دو رنگ کیا تھے؟ واضح رہے کہ یہ دونوں رنگ ایک ہی تہذیب کی کوکھ سے پیدا ہوئے تھے لیکن دو شہروں کے الگ الگ سیاسی و معاشی حالات نے انھیں ایک دوسرے سے ذرا سا مختلف کر دیا تھا۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ لکھنؤ کے شعرا کی تربیت بھی ابتدا میں دہلوی شعرا نے کی تھی، بعد میں لکھنؤ کے رنگِ شاعری پر ناسخ چھایا ہوا تھا اور ناسخ ہی وہ شاعر تھا جس نے نہ صرف سارے لکھنوی شعرا کو متاثر کیا تھا بلکہ جس کی مقبولیت اور ”طرزِ جدید“ نے غالب اور مومن کو بھی اپنی طرف راغب کیا تھا۔ ناسخ اور ان کے شاگردوں کے زیرِ اثر صحتِ زبان، صحتِ محاورہ و روزمرہ، رعایتِ لفظی، مضمون آفرینی پر اور وہ بھی ایسی جس میں دور کی

کوڑی لا کر نئی نئی مناسبتوں سے معنی کا چراغ روشن کیا گیا ہو، زور دیا جاتا تھا۔ ان کے علاوہ عیش پسندی اور ظاہری حسن پرستی، کے مزاج کی وجہ سے لکھنؤ میں ''عشق'' کے بجائے ''حسن'' پر زور دیا جاتا تھا۔ اسی لیے یہ عاشق کی نہیں بلکہ معشوق کی شاعری ہے جس کا عضو عضو، اس کی ادائیں اور لباس بیان میں آتا ہے اور اسی وجہ سے ناسخ نے شعوری طور پر ''جذبہ'' کو شاعری سے خارج کر دیا تھا اور اسی کے ساتھ ''خارجیت'' کا رنگ شاعری پر غالب آ گیا تھا۔ دہلوی رنگ میں بول چال کی ٹکسالی با محاورہ زبان کی اہمیت تھی اور وہاں زبان کے وہ سخت و غیر فطری اصول، جو ناسخ اور ان کے شاگردوں نے وضع کیے تھے، مقبول نہیں تھے۔ ان کے ہاں جذبہ اور سوز و گداز کی اہمیت تھی۔ شاعری میں سوز و گداز جذبے کو شامل کیے بغیر پیدا نہیں کیا جا سکتا تھا۔ دہلوی شعرا کے ہاں اسی لیے جذبہ شعر میں کار فرما رہتا ہے اور ''داخلیت'' اس کے طرزِ سخن میں رنگ گھولتی ہے۔ یہ عام طور پر ''عشق'' کی شاعری ہے اور ''حسن'' بھی ''عشق'' کے حوالے سے زیرِ بیان آتا ہے۔ امیر اللہ تسلیم کا مزاج اور روح تو لکھنوی ہے لیکن طرزِ بیان، حسن بندش اور نئے معنی کی تلاش میں وہ نسیم دہلوی کا رنگ اختیار کرتے ہیں۔ یہ دونوں مزاج جب تخلیقی سطح پر امتزاج کی بھٹی میں پک کر سامنے آتے ہیں تو ایک ایسا رنگ اُبھرتا ہے جو مختلف اور نیا نیا سا معلوم ہوتا ہے اور یہی وہ رنگ ہے جو تسلیم لکھنوی کی انفرادیت اور پہچان ہے اور اپنے استاد کا یہی وہ رنگ سخن ہے جسے حسرت موہانی اختیار کرتے ہیں اور بنا سنوار کر اسے نمایاں کر دیتے ہیں اور اس طرح تسلیم کا یہ رنگِ شاعری ہمارے اپنے دور سے آملتا ہے۔ یہ انفرادیت نہ اسیر کو میسر آ سکی اور نہ منیر شکوہ آبادی یا اس دور کے کسی اور شاعر کو۔ یہ سب شعرا غزل کی روایت کی تکرار اور اسے دہرانے کا کام کرتے ہیں۔ تسلیم بھی زیادہ تر یہی کام کرتے ہیں لیکن ان کی شاعری کا ایک حصہ امتزاج کے عمل سے گزر کر، ان کی انفرادیت بن جاتا ہے۔

یہ رنگ ان کے پہلے مطبوعہ دیوان ''نظم ارجمند'' (۱۲۸۸ھ) میں زیادہ نمایاں ہے۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ تسلیم اپنے استاد نسیم دہلوی کی وفات (۱۲۸۲ھ) کے بعد آہستہ آہستہ دور ہو کر پھر سے لکھنؤ کے رنگ سے قریب ہو جاتے ہیں۔ رنگِ ناسخ بھی دیوانِ اول میں موجود ہے جس کا واضح اثر بہت سی غزلوں اور خصوصاً اس سہ غزلہ میں نمایاں ہے جس کا مطلع اور چند شعر یہ ہیں:

تعلق مر کے بھی باقی رہا زلفِ پریشاں کا
ملا قسمت سے بہر دفن تختہ سنبلستاں کا
امید نفع بے جا ہے تپاکِ اہلِ رفعت سے
ملا ہے کس کو پانی چشمۂ مہر درخشاں کا
نمو خط کی ہوئی بوسہ لبوں کا کون پاتا ہے

اجارے میں خضر کے اب ہے چشمہ آبِ حیواں کا
دکھا دیتی ہے جلوہ روزِ عشرت کا شبِ ماتم
بنی ہے شامِ غم گھونگھٹ عروسِ صبحِ خنداں کا
شباب آیا نہیں ہے ناتوانی بڑھتی جاتی ہے
بنا ہے ضعف رہبر وحشتِ عمرِ گریزاں کا

ان اشعار کا ناسخ کی غزلوں میں ملا دیجیے تو وہ تسلیم کے نہیں بلکہ ناسخ ہی کے معلوم ہوں گے لیکن ذیل کی غزل کے اشعار آپ ناسخ کے کلام میں ملائیں گے تو وہ بے رنگ نظر آئیں گے مثلاً وہ غزل دیکھیے جس کے چند شعر یہ ہیں

خاک آغوشِ لحد میں ہمیں راحت ہوگی
آج مرجائیں گے کل فکرِ قیامت ہوگی
تم چلے جاؤ گے اس بزمِ طرب سے افسوس
آج ہم ہوں گے ہماری شبِ فرقت ہوگی
خوب گزرے گی اگر مر کے لحد تک پہنچے
کہ نہ تکلیف وہاں ہوگی نہ راحت ہوگی
سر اُٹھایا جو مرے شورِ جنوں نے دمِ حشر
دیکھنا کیسی قیامت میں قیامت ہوگی
تم سلامت رہو خنجر نہ گلے پر روکو
ورنہ کل بھی مجھے جینے سے ندامت ہوگی
حشر میں یار سے کیا خاک ملے گا تسلیم
گر ترے ساتھ وہاں بھی یہی قسمت ہوگی

یہاں میں اور غزلیں طوالت کی وجہ سے درج نہیں کر رہا ہوں، ورنہ اس رنگِ سخن کے متعدد شعر اور غزلیں تسلیم کے دیوانِ اول ''نظمِ ارجمند'' میں خاص طور پر موجود ہیں۔ اب یہ چند شعر اور پڑھ لیجیے تاکہ وہ بات جو میں کہہ رہا ہوں، پوری طرح واضح ہو جائے

کیوں اُٹھاتا ہے ستم گر اپنے کوچے سے مجھے   اب تو سایہ بھی نہیں سر پر تری دیوار کا
ضبطِ فریاد میں آنے کا نہیں فرق کبھی   امتحان لاکھ کرے گردشِ دوراں اپنا
اگر چھیڑا نہیں بادِ صبا نے   ہر اک غنچہ چمن میں ہنس پڑا کیا

ہائے کب تک نہ میں گھبراؤں گا اے دستِ جنوں
اب تو دامن بھی نہیں ہے کہ بہل جاؤں گا

نالہ کھنچا ہے، دل ہے خفا، شوق ہے اداس   تو کیا بدل گیا کہ زمانہ بدل گیا
قتل سے پہلے جھکا ہے سرِ دشمن تسلیم   تیغ جلاد ابھی سے ہے پشیماں کیا کیا
کیا کروں اپنی غرض کو میں رقیبوں سے ملا   تب کہیں اس کا پتا آج نصیبوں سے ملا
مکتبِ عشق کی تعلیم نہ پوچھو تسلیم   جو ملا مجھ کو محبت کے ادیبوں سے ملا
چلتے پھرتے ہیں مگر رنجِ سفر رکھتے نہیں   گھر سے باہر ہم قدم مثلِ نظر رکھتے نہیں
خالی نہیں تسلیم کبھی درد سے دم بھر   کیا ہم بھی کسی ٹوٹے ہوئے دل کی صدا ہیں
یہاں فریب نشیب و فراز اکثر ہے   خدا کے واسطے اتنا نہ منہ اٹھائے چلو
شکستہ پا ہوں کہیں ساتھ سے نہ رہ جاؤں   مجھے بھی ہاتھ ذرا دوستو لگائے چلو
کرتے ہیں سجدے اس لیے دیر و حرم میں ہم   کیا جانیے وہ شوخ کہاں ہو، کہاں نہ ہو
دستِ جنوں سے پنجۂ خورشید کم نہیں   میری طرح سحر بھی گریباں دریدہ ہے
ہیں نالہ ہائے چند، غزل کا بہانہ ہے   عاشق ہوں میں مزاج مرا شاعرانہ ہے
سویا ہوں شبِ وصل میں یا مر کے لحد میں   جب آنکھ لگی ہے مری مشکل سے لگی ہے
کیا کہتے ہو کیا بھول گیا میں دمِ رخصت   اک یاد تمھاری سو مرے دل سے لگی ہے
اتنے صدمے دیے کہ آخر کو   ہاتھ اُٹھانا پڑا دعا کے لیے
کچھ تو پہلے سے دلِ بے تاب تھا وحشی مزاج   بے ترے دن رات گھبراتا ہے تنہا اور بھی
کیا کہہ کے عندلیب چمن سے نکل گئی   کیا سن لیا گلوں نے کہ رنگت بدل گئی۔
وہ گم شدہ ہوں سوئے عدم اضطراب میں   دوڑی گئی ہے ڈھونڈنے عمرِ رواں مجھے

ذرا توجہ سے ان اشعار کو پڑھیے تو یہاں نسیم دہلوی کے حسنِ بیان کے ساتھ ہمیں مومن خاں مومن کی آواز کی گونج بھی صاف سنائی دیتی ہے مگر یہ آواز اور دوسری آوازوں کے ساتھ مل کر تسلیم کی اپنی آواز بن گئی ہے۔ کہیں یہ آواز تسلیم کی شاعری میں صاف سنائی دیتی ہے اور کہیں دبی دبی سی۔ یہی آواز آنے والی غزل کے لیے تسلیم کا عطیہ ہے جس سے، جیسا کہ میں کہہ آیا ہوں، ان کے شاگردِ رشید حسرت موہانی نے پورا فائدہ اُٹھا کر اسے مزید بنایا سنوارا اور تسلیم کا یہی امتزاج آج خود حسرت موہانی کی پہچان ہے جس کا ذکر خود حسرت نے کیا ہے۔

پیروِ تسلیم ہوں شیدائے اندازِ نسیم   شوق ہے حسرتؔ مجھے اشعارِ حسرت خیز کا

تسلیم نے لکھنؤ اور دہلی کی شاعری کے امتزاج سے پیدا ہونے والے طرز کو محسوس کر کے خود اسے اپنی

پہچان بتایا تھا

استاد سیکڑوں ہیں فنِ شعر میں مگر
تسلیم اپنی طرز کا تو بھی یگانہ ہے

تسلیم کا یہ کلام اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ دہلی اور لکھنؤ الگ الگ دبستان نہیں ہیں اور جو فرق نظر آتا ہے وہ سیاسی، معاشی اور سماجی ماحول اور عقیدے و معاشرت کا فرق ہے۔ طرزِ احساس دونوں کا ایک ہے۔ امیر مینائی لکھنوی اور مرزا داغ دہلوی جب رام پور میں ملتے ہیں تو دونوں کے ہاں قدرتی طور پر دہلی اور لکھنؤ کے رنگ ایک دوسرے میں ملنے لگتے ہیں اور امیر مینائی داغ دہلوی کی زبان میں اور داغ امیر کے انداز میں بولتے سنائی دیتے ہیں۔ جلال لکھنوی کا میلانِ طبع بھی دہلی کے رنگِ سخن کی طرف ہے۔ اگر تہذیب کے پس منظر میں دیکھا جائے تو رام پور اور حیدر آباد اس وقت دو ایسے مقام تھے جہاں دہلی اور لکھنؤ کی بہترین خصوصیات ایک دوسرے میں جذب ہو کر کسی بڑے و منفرد شاعر کو جنم دے سکتی تھیں مگر ایک طرف تو یہ تہذیب خود ٹوٹے ہوئے دل کی صدا تھی اور دوسری طرف جاگیر دارانہ نظام والی ریاستوں کی فضا میں ایسے ترقی پسند عناصر موجود نہیں تھے جو فکری و تہذیبی انجماد کو توڑ کر روایت شکنی کی طرف لے جا سکیں، اسی لیے متعدد شعرا کو جمع کرنے اور ان کی سرپرستی کے باوجود یہ دونوں ریاستیں بھی، تخلیقی سطح پر ایک ایسا قبرستان نظر آتی ہیں جہاں دہلی اور لکھنؤ کے شاعروں کو ایک ساتھ اپنی اپنی قبروں میں دفن ہونے کی اجازت تھی اسی لیے یہ شعرا اپنی اپنی استعداد کے مطابق اپنی اپنی راہ پر چلتے رہے لیکن امتزاج کے تخلیقی عمل سے کوئی بڑا شاعر جنم نہ لے سکا۔ امتزاج کا یہ کام تسلیم نے کیا اور اسی وجہ سے ان کا اثر آنے والے دور کی غزل پر پڑا۔

تسلیم ان شاعروں میں ہیں جنھوں نے ''روایتی'' شاعری کے اس آخری دور میں اسے اٹھایا، پھیلایا اور عام کیا۔ شاعری کی وہ روایت جو ولی دکنی سے شروع ہوئی تھی تسلیم، امیر اور داغ وغیرہ پر آ کر ختم ہو گئی۔ لکھنوی اور دہلوی رنگوں اور طرزوں کا وہ امتزاج جو تسلیم نے پیدا کیا وہ انھیں روایت کی تکرار کے اس دور میں یگانہ بنا دیتا ہے۔

حواشی:

[۱] حیات جاودانی معروف بہ حیاتِ تسلیم کامل، عرش مقیم گیا، ص ۶، اردو پریس علی گڑھ
[۲] ایضاً، ص ۶
[۳] ایضاً، ص ۷
[۴] ایضاً، ص ۸
[۵] کلیاتِ تسلیم، امیر اللہ تسلیم، ص ۳۶۷، مطبع منشی نول کشور لکھنؤ ۱۲۸۹ھ/۱۸۷۲ء
[۶] حیات جاودانی، عرش مقیم گیا، ص ۹-۱۶، اردو پریس علی گڑھ
[۷] ایضاً، ص ۲۱
[۸] ایضاً، ص ۲۵
[۹] ایضاً، ص ۲۶
[۱۰] ایضاً، ص ۲۷
[۱۱] ایضاً
[۱۲] ایضاً، ص ۲۸
[۱۳] ایضاً، ص ۷۹
[۱۴] ایضاً، ص ۳۹
[۱۵] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۳۱۴، ادارہ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء
[۱۶] حیات جاودانی، عرش گیاوی، ص ۲۰-۲۱، بحولہ بالا
[۱۷] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، بحولہ بالا، ص ۳۱۴
[۱۸] حیات جاودانی، عرش گیاوی، ص ۱۳، بحولہ بالا
[۱۹] ایضاً، ص ۵۳
[۲۰] کلیاتِ تسلیم مطبوعہ نول کشور لکھنؤ ۱۲۸۹ھ
[۲۱] نظم دل افروز، نامی پریس لکھنؤ ۱۹۰۳ء
[۲۲] دفتر خیال، مطبع سعیدی رام پور ۱۹۱۰ء
[۲۳] امیر اللہ تسلیم، ڈاکٹر فضل امام، ص ۳۵، الہ آباد ۱۹۷۴ء
[۲۴] ایضاً، ص ۳۶
[۲۵] حیاتِ جاودانی، ص ۲۶-۲۷، بحولہ بالا
[۲۶] ایضاً، ص ۵۱
[۲۷] اردو مثنوی شمالی ہند میں، گیان چند جین، ص ۶۰۴-۶۰۷، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۹ء
[۲۸] حیاتِ جاودانی، عرش گیاوی، ص ۵۱، بحولہ بالا

[۲۹] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۳۱۵، ادارہ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء

[۳۰] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ص ۵۹۳ بحولہ بالا

[۳۱] کلیات تسلیم مطبوعہ ۱۲۸۹ھ/۱۸۷۲، ص ۲۹۲ بحولہ بالا

[۳۲] مثنوی دل و جان، امیر اللہ تسلیم، قومی پریس لکھنؤ ۱۸۹۴ء

[۳۳] مثنوی خنجرِ عشق، امیر اللہ تسلیم، مرتبہ ڈاکٹر فضل امام، مکتبہ دین و ادب لکھنؤ ۱۹۷۴ء

[۳۴] ایضاً، ص ۱۹۵

[۳۵] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۳۲۸، ادارہ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء

چوتھا باب

میر ضامن علی جلال لکھنوی

جلال لکھنوی، ناسخ کے شاگردِ رشید علی اوسط رشک کے شاگرد تھے۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں کہ امیر اللہ تسلیم لکھنوی نے ناسخ کی پیروی ضرور کی لیکن اپنے استاد نسیم دہلوی کے زیرِ اثر وہ دہلوی رنگِ سخن کے شیدا رہے اور لکھنو و دہلی کے رنگوں کا یہی امتزاج ان کا منفرد رنگ ہے۔ جلال نے بھی دو رنگوں کا امتزاج کیا لیکن اس رنگ کی تلاش میں وہ دہلوی رنگ کی طرف نہیں گئے بلکہ انھوں نے یہ رنگ خواجہ حیدر علی آتش کے اس کلام سے اخذ کیا جو ناسخ کے رنگ میں نہیں تھا بلکہ اس رنگ میں تھا جس سے آج ہم آتش کو پہچانتے ہیں۔ یہ کیا انفرادیت تھی اس کی وضاحت ہم امیر اللہ تسلیم کے ذیل میں کر چکے ہیں، جلال لکھنوی کا مطالعہ ہم آیندہ صفحات میں کریں گے۔

میر ضامن علی جلال لکھنوی (۱۲۵۰ھ[۱] – ۱۳۲۷ھ[۲] مطابق ۱۸۳۴ء[۳] – ۱۹۰۹ء[۴]) کے والد میر اصغر علی خاندانی حکیم تھے اور محلہ ڈالی گنج پار میں رہتے تھے۔ جلال یہیں اپنے آبائی مکان میں پیدا ہوئے۔ فارسی و اردو کی ابتدائی تعلیم گھر پر ہوئی اور عربی کی تعلیم کے لیے مدرسہ نواب آصف الدولہ بھیج دیے گئے لیکن ابھی یہ تعلیم پوری بھی نہ ہوئی تھی کہ ان کا دل پڑھائی سے اُچاٹ ہو گیا اور شعر و شاعری کی طرف مائل ہو گیا۔ اس وقت لکھنؤ کے در و دیوار شعر و شاعری کی خوشبو سے مہک رہے تھے۔ ناسخ و آتش کی شاعری کا ہر طرف چرچا تھا۔ مرثیہ گو اپنے مرثیوں اور سلاموں سے جوشِ عقیدہ کو آسودہ کر رہے تھے۔ جلال نے میر علی اوسط رشک کے ایک شاگرد امیر علی خاں ہلال لکھنوی کے سامنے زانوئے تلمذ تہ کیا اور استاد کے نام کی مناسبت سے اپنا تخلص جلال مقرر کیا۔ اس ابتدائی زمانے میں جلال کی شاعری کا دریا پوری طرح موج زن تھا اور غزلوں پر غزلیں کہہ کر استاد کو دکھا رہے تھے۔ ہلال لکھنوی نے اپنے شاگردوں کی صلاحیتوں کو بھانپ کر انھیں اپنے استاد علی اوسط رشک کے سپرد کر کے جلد ہی فراغت حاصل کر لی۔ ناسخ کے بعد رشک اس دور کے بڑے استاد سمجھے جاتے تھے۔ زبان و محاورہ اور روزمرہ پر ان کی قدرت اور فنِ شاعری و عروض پر ان کی دست رس مسلم تھی۔ یہیں سے جلال کو زبان و محاورہ، لغت اور فنِ شاعری سے دل چسپی پیدا ہوئی اور وہ بھی رشک کی طرح اس علم کو حاصل کرنے میں لگ گئے۔ خمخانۂ جاوید میں لالہ سری رام نے عزیز لکھنوی کے خط کا ایک اقتباس درج کیا ہے جس میں لکھا ہے کہ "جلال ہمیشہ سے فنافی الشعر رہے۔ کوئی شوق اس کے سوا ہوا ہی نہیں۔"[۵] اور جب علی اوسط رشک عتباتِ عالیہ کی زیارت کے لیے عراق چلے گئے تو جلال نے نواب فتح الدولہ برق لکھنوی سے

رجوع کرلیا اور وہ برق لکھنوی کے مکان پر ہونے والے ہفتہ وار مشاعرے میں شریک ہونے لگے۔ ۱۸۵۶ء میں جب انگریزوں نے سلطنتِ اودھ کا خاتمہ کردیا اور برق لکھنوی بھی واجد علی شاہ کے ہمراہ کلکتہ چلے گئے تو پھر انھوں نے اپنا کلام کسی اور کو نہیں دکھایا۔ اس وقت تک نئی نسل کے ہونہار شاعر کی حیثیت سے ان کا نام چمکنے لگا تھا۔ سلطنتِ اودھ کے خاتمے اور پھر ۱۸۵۷ء کی بغاوت عظیم کے بعد لکھنؤ کا سہاگ اجڑ گیا تھا۔ معاشی مسائل کا زہر سارے معاشرے کے باطن میں اتر چکا تھا۔ اسی زمانے میں جلالؔ نے طبابت کا اپنا آبائی پیشہ اختیار کیا تاکہ کنبے کا پیٹ پال سکیں اور میر دوست علی خلیلؔ کے شاگرد بخشی نوندھ رائے وقارؔ کے دیوان خانے میں اپنا مطب قائم کیا[۶] لیکن یہاں بھی ان کی دلچسپی مطب سے زیادہ شعر و شاعری کی طرف رہی۔ شعر و شاعری ہی ان کی زندگی کا اوڑھنا بچھونا تھی۔ اس زمانے میں جلال کے والد میر اصغر علی، جو پہلے ”داستان گوئے سلطانی“ کی حیثیت سے واجد علی شاہ کی سرکار سے وابستہ تھے اور جنھوں نے واجد علی شاہ کی تینوں عشقیہ مثنویوں: بحرالفت، دریائے تعشق اور افسانۂ عشق کی داستانیں ماہ پروین و مہر پرور، داستان غزالہ و ماہ رُو اور داستان ماہ پیکر و سیم تن کے نام سے نثر میں لکھ کر واجد علی شاہ کی مثنویوں کے لیے فراہم کی تھیں۔[۷] داستان گو کی حیثیت سے رام پور کے نواب یوسف علی خان کے دربار سے وابستہ تھے۔ آرزوؔ لکھنوی نے لکھا ہے کہ ایک دن داستان کہتے ہوئے کسی خاص موقع پر اصغر علی نے غزل کے کچھ شعر پڑھے۔ نواب صاحب کو یہ شعر بہت پسند آئے۔ پوچھا کس کے ہیں۔ کہا میرے بڑے لڑکے جلالؔ کے ہیں۔ نواب صاحب نے اسی وقت طلب کرلیا اور جلال رام پور آ کر پچاس روپے ماہوار پر سرکار میں ملازم ہوگئے۔ امیر مینائی نے اپنے تذکرے ”انتخاب یادگار“ (۱۲۹۰ھ) میں لکھا ہے کہ ”پہلے ان کے والد ملازم سرکار دولت مدار ہوئے۔ پھر بحکم قدر دانی یہ بھی طلب ہو کر نمک خوار ہوئے۔ اب تک دونوں موردِ مراحم سلطانی ہیں۔“[۸] نواب یوسف علی خاں ناظم کی فرمائش پر جلالؔ نے اپنا وہ قصیدہ لکھا جس میں یہ التزام کیا گیا تھا کہ کوئی حرف تقطیع میں حذف نہ ہو حتیٰ کہ کوئی حرف ایسا بھی گرنے نہ پائے جس کا گرنا شعرا نے جائز سمجھا ہے۔ نواب صاحب اس قصیدے سے بہت خوش ہوئے لیکن شوی قسمت کہ وہ بیمار پڑ گئے اور اسی سال (۱۲۸۱ھ) وفات پا گئے۔[۹] ان کے بعد نواب کلب علی خاں مسند نشین ہوئے جن کا دور شعر و ادب اور دوسرے فنون لطیفہ کی سرپرستی کے باعث رامپور کی تاریخ کا سنہری دور ہے۔ نواب کلب علی خاں کی زندگی میں جلال لکھنوی دربار رامپور سے وابستہ رہے۔ اپنے مزاج کی تندی کی وجہ سے وہ کئی بار دربار سے الگ بھی ہوئے اور لکھنؤ آ گئے لیکن نواب نے انھیں پھر طلب کرلیا۔ کلب علی خاں کی وفات کے بعد وہ لکھنؤ آ گئے اور یہیں رہنے لگے۔

اسی زمانے میں ریاست منگرول (کاٹھیاوار) کے نواب شیخ حسین میاں کو معلوم ہوا کہ اب جلال دربار رامپور سے وابستہ نہیں رہے تو انھوں نے تذکرہ ”یادگارِ ضیغم“ میں جلال کا ذکر پڑھ کر منگرول آنے کی دعوت دی جسے قبول کر کے وہ منگرول پہنچے۔ نواب صاحب نے بڑی آؤ بھگت کی اور ان کے شاگرد ہو گئے۔

یہیں انھوں نے اپنے لڑکے میر محمد مہدی کمالؔ کی شادی کی لیکن جلد ہی نواب صاحب سے آب وہوا اور ضعیفی کا عذر کر کے اجازت طلب کی اور لکھنؤ آ گئے۔ کچھ ہی عرصے بعد نواب صاحب منگرول وفات پا گئے اور یہ ذریعۂ آمدنی بھی بند ہو گیا۔ پریشاں حالی کے اسی زمانے میں نواب حامد علی خاں کے طلب کرنے پر دوبارہ رام پور چلے آئے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ امیر مینائی اور داغ دہلوی رام پور چھوڑ کر جا چکے تھے اور دوسرے شعرا بھی موجود نہ رہے تھے۔ مقررہ وظیفہ بھی نواب کی سرکار سے وقت پر نہیں ملتا تھا۔ پریشان ہو کر نواب کی اجازت سے واپس لکھنؤ آ گئے اور پھر یہی کے ہو گئے۔ پہلے تو لکھنؤ میں مشاعروں میں شریک ہوتے رہے لیکن مزاج کی تندی و تیزی کی وجہ سے بعض صاحبانِ مشاعرہ سے، جن میں اصغر حسین فاخر اور میر مہدی حسین ماہر جیسے مقتدر رئیس بھی شامل تھے، رنجش ہو گئی اور انھوں نے مشاعروں میں جانا کم وبیش بند کر دیا۔ اب وہ بیمار رہنے لگے تھے۔ دمے کے پرانے مریض تھے۔ سردیوں میں خاص طور پر اس کے دورے پڑتے تھے۔ چار شوال ۱۳۲۷ھ کو، بدھ کے دن مطابق ۲۰، اکتوبر ۱۹۰۹ء کو وفات پائی اور تال کٹورے کی کربلا میں دفن ہوئے۔ ان کے فاضل بیٹے میر محمد مہدی کمال نے لوحِ مزار کے لیے یہ قطعہ تاریخِ وفات کہا: [۱۰]

مہ شوال کی تاریخ جو تھی　　وہ بدھ کا روز تھا آفت کا ساماں
وہ شاعر اُٹھ گیا بزمِ جہاں سے　　کمالِ شاعری جس پر تھا نازاں
کمالؔ آنکھوں سے پنہاں ہیں جلال آج　　"چھپا ہے شاعری کا مہرِ تاباں"
(۱۳۲۷ھ)

آرزو لکھنوی نے لکھا ہے کہ کسی اور شاعر نے جلالؔ کا سنہ وفات اس مصرع سے بھی نکالا ہے: "میر ضامن علی جلال آہ آہ" (۱۳۲۷ھ)[۱۱]

جلال لکھنوی زود رنج اور جلالی مزاج کے کھرے انسان تھے۔ جس بات کو صحیح سمجھتے برملا کہہ دیتے۔ نواب محمد عبداللہ خاں ضیغم نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ "جلال اسم بامسمیٰ ہیں۔ زور شور کی طبیعت ہے۔ اساتذہ میں شمار کیے جاتے ہیں۔" [۱۲] ایک مرتبہ نواب کلب علی خاں نوابؔ نے دربار میں اپنی ایک غزل پڑھی جس کا مطلع یہ تھا:

دیکھ کر رنگ اس کی قامت کے　　ہوش اُڑ جائیں گے قیامت کے

اہلِ دربار نے مطلع پر دل کھول کر داد دی۔ جلال خاموش بیٹھے رہے۔ جب نواب غزل پڑھ چکے تو جلالؔ سے پوچھا کہ "تم نے اور اشعار کی تو داد دی لیکن مطلع پر کچھ نہ بولے۔ جلال نے کہا کہ تمام دربار تعریف کر رہا تھا۔ ایک میری تعریف کیا چیز ہے۔ نواب صاحب نے کہا آخر تمھیں بھی تو اچھا برا کچھ کہنا چاہیے تھا۔ جلال نے کہا سبحان اللہ، کلام الملوک ملوک الکلام۔ نواب صاحب نے کہا کہ صاف صاف کہو۔ اس پر جلالؔ نے کہا کہ "جس مطلع کے قافیے ہی غلط ہوں، میں اس کی تعریف کیا کروں"۔ نواب صاحب نے تیوری بدل کر پوچھا کہ

کیا غلطی ہے۔ جلال نے کہا: ”حضور نے مطلع میں روی کے ساتھ تاسیس و دخیل کا التزام کیا ہے اور اشعار میں اس کی پابندی نہیں کی۔ یہ درست نہیں ہے“۔ ہر مستند شاعر مطلع کا منشا جانتا ہے اور سمجھتا ہے کہ پہلے شعر کے دونوں مصرعوں میں قافیے کا اختیار کرنا اس امر کا اظہار ہے کہ کن کن حروف کی پابندی اختیار کی گئی ہے۔ اساتذہ کے دیوان دیکھے گئے مگر کوئی مثال نہ ملی۔[۱۳] اسی صاف گوئی کی وجہ سے لوگ ان سے دامن بچاتے تھے۔

نواب صاحب کے داماد صاحبزادہ چھٹن صاحب کے ہاں مشاعرہ ہونے والا تھا کہ ایک شاگرد نے جلال کو بتایا کہ آج شاگردان داغ نے طے کیا ہے کہ آپ کی غزل پر داد نہیں دیں گے۔ یہ سن کر جلاؔل نے کہا کہ پھر تو مشاعرہ میں جانا بے سود ہے۔ شاگرد محمد شاہ خاں نے اصرار کیا تو جلاؔل اس شرط پر راضی ہوئے کہ تم لوگ داغ کی غزل پر دل کھول کر داد دینا۔ مشاعرہ بے ترتیب تھا۔ داغ نے غزل پڑھی اور خوب داد پائی۔ جب جلال کی باری آئی تو گویا سب کو سانپ سونگھ گیا۔ پڑھتے پڑھتے جلاؔل نے کہا کہ میرا ایک مصرع آپ سے لڑ گیا ہے اس لیے میں اس شعر کو چھوڑتا ہوں۔ داؔغ نے اصرار کیا کہ نہیں نہیں یہ شعر ضرور پڑھیے۔ داغ کا شعر یہ تھا:

یہ تری چشم فسوں گر میں کمال اچھا ہے   ایک کا حال برا ایک کا حال اچھا ہے

جلال نے اپنا شعر پڑھا:

دل مرا، آنکھ تری، دونوں ہیں بیمار مگر   ایک کا حال برا ایک کا حال اچھا ہے

شعر پڑھنا تھا کہ سب بے ساختہ داد دینے لگے۔ صاحبزادہ چھٹن نے کہا کہ داغ کے ہاں ابہام تھا، جلاؔل نے اسے صاف کر دیا ہے۔ واہ واہ سبحان اللہ۔[۱۴]

نواب صاحب بھی جلال کے مزاج کی تندی سے اکثر ناراض ہو جاتے تھے۔ ایسا بھی ہوا کہ انھیں ریاست چھوڑنے کے لیے کہا لیکن ذرا دیر بعد احکام واپس لے لیے۔ جلال بھی ناراض ہو کر اکثر لکھنؤ چلے جاتے لیکن نواب صاحب انھیں طلب کر لیتے۔ ایک مرتبہ جلاؔل لکھنؤ میں تھے کہ نواب صاحب نے اس تحریر کے ساتھ ایک غزل بھیجی کہ میں نے اس غزل میں کوئی الف ہندی بھی گرنے نہیں دیا ہے۔ جلال نے ایک غزل ۹ شعر کی کہی اور یہ التزام کیا کہ حروف علت میں سے بھی کوئی حرف نہ گرے اور ایک شعر میں تسکینِ اوسط اس طریقے سے لائے کہ بغیر تسکین کے پڑھو تو ”ی“ گرتی تھی اور تسکین کے ساتھ پڑھو تو نہیں گرتی تھی۔ جلاؔل نے لکھا کہ میں نے الف، واو، ی کوئی حرف نہیں گرایا ہے۔ غزل دربار میں پڑھی گئی ہے۔ سب نے کہا کہ آخری شعر میں ”ی“ گر گئی ہے۔ اس پر بہت غور ہوا۔ بحر نے کہا کہ یہ گرتی ہوئی تو معلوم ہوتی ہے مگر جلال کا دعویٰ ہے اس لیے تامل ہوتا ہے۔ جواباً خط لکھا گیا کہ تم استادی کا دعویٰ کرتے ہو اور آخری شعر میں ”ی“ گرا گئے۔ جلال نے لکھا کہ حضور کا دربار کملائے فن سے معمور ہے مگر یہ غزل بھیج کر واضح ہو گیا کہ کسی کو موزوں شعر پڑھنا بھی نہیں آتا۔ اس واقعہ کے بعد حضرت جلال پھر طلب نہیں کیے گئے۔[۱۵]

اسی مزاج اور اُفتادِ طبع کی وجہ سے اکثر لوگوں سے ان کا اختلاف رہتا تھا اور خاص طور پر زبان و محاورہ اور عروض کے معاملے میں وہ الجھتے رہتے تھے۔ آرزو لکھنوی نے لکھا ہے ”غصہ ان کا مشہور تھا۔ یہ غصہ جہالت کی وجہ سے نہیں تھا۔ مذہبی بحثوں میں حدیث وقرآن سے استدلال کرتے تھے۔ ان کی طبیعت حق پسند تھی۔ جو ان کے دل میں ہوتا وہی زبان پر ہوتا۔ ایک مرتبہ ان کے شاگرد احسان علی خاں احسان شاہ جہاں پوری نے داغ کی طرح میں یہ کہہ کر اپنی ایک غزل بھیجی کہ انھوں نے داغ کی غزل کا جواب کہا ہے۔ یہ بات جلالؔ کو ناگوار گزری۔ غزل کاٹ کر رکھ دی اور لکھا کہ ”تمھارا ابھی یہ منہ ہے کہ تم داغؔ کی غزل کا جواب کہو گے۔ داغ کی غزل کا جواب ہم کہیں یا ہماری غزل کا جواب داغ کہیں۔ تم جیسے ہمارے شاگرد ویسے داغ کے شاگرد۔[۱۶] شرافتِ نفس اور وضع داری جلالؔ کا ایمان تھا۔

جیسا کہ آپ جانتے ہیں اہلِ لکھنؤ زبان ومحاورہ کی صحت کے اتنے قائل تھے کہ اسے ہر چیز پر فوقیت دیتے تھے۔ زبان ومحاورہ کے سلسلے میں جلال بھی بہت حساس تھے۔ اس موضوع پر انھوں نے کئی رسالے لکھے۔ انیسویں صدی کے آخری عشرے میں جلالؔ کی زبان دانی پر اعتراض کرتے ہوئے اہل علم وادب نے بہت سی غلطیوں کی نشان دہی بھی کی۔ اس بحث میں محمد ظہیر احسن شوقؔ نیموی (م ۱۹۰۴ء) پیش پیش تھے۔ شوق نیموی نے ”ازاحۃ الاغلاط“ کے نام سے ایک کتاب تالیف کی تھی جس میں جلال لکھنوی کی تالیف ”تنقیح اللغات“ کے بعض مقامات سے اختلاف کیا گیا تھا۔ جواب میں جلال لکھنوی کی وضاحت وحمایت میں ایک رسالہ ”تردید“ ان کے کسی شاگرد کے نام سے شائع ہوا جس میں شوق نیموی کی تالیف ”ازاحۃ الاغلاط“ پر اعتراض کیے گئے تھے۔ شوق نیموی نے ”تردید“ کے جواب میں ایک رسالہ ”سرمۂ تحقیق“ لکھا جس میں محاورات کے سلسلے میں جلال لکھنوی کی غلطیوں کی نشان دہی کی گئی تھی۔ اسی کے ساتھ ”تردید“ کے جواب میں قدس پھر ساتاری نے ”طومار التوبیخ“ اور ”دندان شکن“ کے نام سے دو رسالے لکھے اور شوق نیموی کے ایک شاگرد محمد بشیر پکا کوٹی نے ایک رسالہ ”تذکرۃ الشوق“ کے نام سے لکھا۔ یہ تینوں رسالے ”سرمۂ تحقیق“ کے ساتھ شائع ہوئے۔ ابھی یہ کھچڑی پک ہی رہی تھی کہ فروری ۱۸۸۹ء کے گلدستہ ”نغمۂ بہار“ میں ایک جعلی اشتہار شائع ہوا جس میں شوق نیموی نے حضرت جلالؔ سے اپنی جہالت کا اعتراف کرتے ہوئے معافی مانگی گئی تھی۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ اشتہار جلال کے کسی شاگرد یا شوق نیموی کے کسی مخالف نے شائع کرایا ہوگا۔ جب یہ بات سامنے آئی کہ یہ اشتہار شوق نیموی کی طرف سے شائع نہیں ہوا بلکہ جعلی ہے تو اخبار ”مشیرِ قیصر“ کے ۲۷، مارچ ۱۸۸۹ء کے پرچے میں ایڈیٹر تپش دہلوی نے حضرت جلال کی خبر لی اور اسے جعلی ثابت کر کے بحث کے دروازے کھول دیے۔ یکم اپریل ۱۸۸۹ء کو اخبار ”نیر اعظم“ کے ایڈیٹر نے اپنا ایک مضمون شائع کیا اور اس بے جا حرکت پر لعن طعن کی۔ اس کے بعد شوق نیموی میدان میں آ گئے اور اپنا پہلا جوابی مضمون محاورہ ”چھان بین“ کے بارے میں لکھا۔ حضرت جلال نے لکھا تھا کہ اصل اور صحیح محاورہ ”چھان بنان“ ہے۔ فصحاء لکھنؤ ایسے ہی

بولتے ہیں۔ ’’چھان بین‘‘ غلط ہے۔ شوقؔ نیموی نے لکھا کہ ’’چھان بین‘‘ غلط نہیں صحیح ہے حتیٰ کہ اس جعلی اشتہار میں بھی ’’چھان بنان‘‘ ہی کو صحیح بتانے کے لیے شوق نیموی کے منھ سے یہ کہلوایا گیا تھا کہ میں (شوق نیموی) ’’محاوراتِ اہلِ زبان سے اس قدر نابلد کہ ’’چھان بنان‘‘ کی جگہ ’’چھان بین‘‘ اکثر جگہ بول گیا ہوں۔ شوق نیموی نے بتایا کہ حقیقت یہ ہے کہ ابتدا میں اہلِ دہلی ’’چھان بین‘‘ بولتے تھے اور اہلِ لکھنؤ ’’چھان بنان‘‘ لیکن جلالؔ ہی کے زمانہ حیات میں اہل لکھنؤ بھی ’’چھان بنان‘‘ کو ترک کر کے ’’چھان بین‘‘ بولنے لگے تھے۔ منشی احمد علی شوق نے اپنے اخبار مورخہ ۲۵، اکتوبر ۱۸۸۹ء کی اشاعت میں لکھا کہ اس میں شبہ نہیں ہے کہ حضرت جلال کے لغت میں اغلاط ہیں اور پھر حضرت جلال نے خود ان سے اقرار کیا ہے کہ انھوں نے تیس برس ادھر کی زبان لغت میں لکھی ہے۔ تپش دہلوی ایڈیٹر ’’مشیر قیصر‘‘ نے ۲۷، مارچ ۱۸۸۹ء کے پرچے میں لکھا کہ ’’چھان بین‘‘ خاص اہلِ دہلی کا محاورہ ہے۔ اگر دیکھا جائے تو سارا فتنہ اس جعلی اشتہار نے برپا کیا جو شوق نیموی کی طرف سے شائع کرایا گیا تھا۔ زبان و محاورہ کی اس بحث میں تلخ نوائی تو بہت ہوئی لیکن ساتھ ہی بہت سی مفید اور کام کی باتیں بھی سامنے آئیں۔

شوق نیموی نے ایک مضمون ۱۸۸۹ء کے ’’مشیر قیصر‘‘ میں شائع کیا جس میں لفظ ’’روپیہ‘‘ کے بارے میں بحث کی گئی تھی۔ جلال نے اپنی تالیف ’’سرمایۂ زبان اردو‘‘ میں لکھا تھا کہ ’’روپیا سکہ دار چاندی کو کہتے ہیں۔ جمع اس کی فصحا روپے بولتے ہیں اور یہ ہائے مختفی سے روپیہ لکھا جاتا ہے غلط ہے۔‘‘ شوق نیموی نے لکھا کہ جلالؔ نے ’’روپیہ‘‘ بہائے مختفیہ کو اس لیے غلط سمجھ لیا کہ یہ لفظ ہندی ہے اور الفاظِ ہندیہ کے آخر میں الف آتا ہے، ہائے مختفیہ نہیں آتی۔ تارا، کلیجا ہائے مختفیہ سے لکھنا درست نہیں ہے لیکن اگر کوئی لفظ ہندی لفظ سے مفرس کر لیا جائے تو پھر اس کو ہائے مختفیہ سے لکھنا درست ہے۔ یہی معاملہ اس لفظ ’’روپیہ‘‘ کے ساتھ ہے۔ اسی وجہ سے متاخرین عجم نے اس کو استعمال کیا ہے۔ شوق نیموی نے لکھا کہ ’’حضرت جلال نے ’’سرمایۂ زبان اردو‘‘ میں لفظ روپیہ کے بارے میں تو لکھ دیا کہ ہائے مختفیہ سے درست نہیں ہے لیکن اپنی دوسری کتاب ’’گلشنِ فیض‘‘ میں ’’چہرئی روپیہ‘‘ کے ضمن میں لکھا ہے کہ ’’ہائے فارسی و تحتانی ہر دو مفتوح بہائے مختفیہ۔‘‘ یہ حوالہ دے کر شوق نیموی نے جلال کی تعریض کی اور اسے انتہائی غیر ذمہ داری قرار دیا۔ اسی طرح لفظ ’’سونچنا‘‘ کی بحث پر شوقؔ نے جلال کی گرفت کی۔

لفظ ’’غلبہ‘‘ کے بارے میں جلال نے ’’تنقیح اللغات‘‘ میں لکھا کہ ’’بسکون لام بہر صورت غلط ہے۔ اردو میں اسے بحرکتِ لام پڑھنا چاہیے یعنی ’’غَلْ بَہ‘‘ غلط ہے اور غَلَبہ صحیح ہے۔ شوق نیموی نے لکھا کہ حضرت جلالؔ نے خود اپنے شعر میں اسے لام ساکن کے ساتھ باندھا ہے جو ان کے دیوانِ اول ’’شاہد شوخ طبع‘‘ کے صفحہ ۲۱۵ پر یوں درج ہے:

طوفاں سے بیڑا نوح کا تو نے بچا دیا فرعون پر کلیم کو غلبہ عطا کیا

یہاں ’’غلبہ‘‘ بسکون لام استعمال میں آیا ہے جسے خود جلالؔ غلط کہتے ہیں۔ اگر اسے بحرکت لام پڑھا جائے تو وزن قائم نہیں رہ سکتا۔

اسی طرح جلالؔ نے ’’کارآمد شعرا‘‘ نامی کتاب میں ’’لفظ‘‘ کے بارے میں لکھا ہے کہ ’’اکثر فصحا کے نزدیک لفظ مذکر ہے اور مولف بھی اس کی تذکیر کا قائل ہے۔‘‘ شوق نیموی نے لکھا کہ یہ قاعدہ بھی مسلم ہے کہ مذکر کی جمع یائے اور نون کے ساتھ نہیں آتی بلکہ واو اور نون کے ساتھ آتی ہے۔ یائے اور نون کے ساتھ مؤنث کی جمع آتی ہے لیکن جلال نے یائے و نون کے ساتھ اس کی جمع بنائی ہے اور ثبوت میں شوق نیموی خود جلال ہی کا ایک شعر پیش کیا ہے۔ جس میں جلالؔ نے ’’لفظ‘‘ کو مؤنث باندھنے کی غلطی کی تھی۔

کس ترقی پہ ہے حسنِ سخن اللہ اللہ   شوخ لفظیں ہیں دولہن معنی رنگیں

جلالؔ کی طرف سے جب ان اعتراضات کا کوئی جواب نہیں دیا گیا تو ۲۸، اگست ۱۸۸۹ء کے ’’مشیر قیصر‘‘ میں شوقؔ نیموی نے ایک اور مضمون لکھا جس میں لفظ ’’غل‘‘ کے حوالے سے جلال کی فارسی دانی پر گرفت کی اور لفظ ’’چہ‘‘ کی بحث میں ان کے علم زبان پر تعریض کی۔

حضرت جلالؔ لکھنوی نے ’’سرمایۂ زبانِ اردو‘‘ میں لکھا ہے کہ لفظ ’’ہونٹھ‘‘ غلط ہے۔ یہ لفظ اسی املا کے ساتھ میرؔ نے باندھا ہے۔ شوق نیموی نے لکھا کہ خود ان کے استاد شیخ ناسخ نے بھی لفظ ’’ہونٹھ‘‘ اسی املا کے ساتھ باندھا ہے:

اے گل جو تو نے پان چبا کر دکھائے ہونٹھ
حسرت سے کیا ہی غنچۂ گل نے چبائے ہونٹھ

شوق نیموی نے لکھا کہ ’’ہونٹھ اور ہونٹ کو ٹھیک اسی طرح سمجھنا چاہیے کہ بعض شعرا نے ’’پہ‘‘ بجائے ’’پر‘‘ وجوبا ترک کر دیا ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ ’’پہ‘‘ غلط ہو گیا ہے بلکہ یہ صحیح ہے۔‘‘

اسی طرح حضرت جلال نے لفظ ’’عقیل‘‘ سے بحث کی ہے اور لکھا ہے کہ ’’عقیل بمعنی عاقل، جو متعارف ہے، صحت کے مخالف ہے۔‘‘ شوق نیموی نے لکھا کہ عقیل بمعنی عاقل صحیح و درست ہے۔ یہ تو ’’فعیل‘‘ کے وزن پر مبالغے کا صیغہ ہے جو بمعنی فاعل آتا ہے۔ رحیم، کریم، نصیر، سمیع وغیرہ اسی قبیل کے الفاظ ہیں اور لکھا ’’جناب عالی! آپ نے حضرت مسلم کے باپ کا نام ’’عقیل‘‘ سنا ہوگا۔ آخر اس نام کی کوئی وجہ تسمیہ ہے یا نہیں۔ کاش آپ نے ’’منتخب اللغات‘‘ ہی کو دیکھ لیا ہوتا۔ اس میں صاف لکھا ہوا ہے کہ ’’نام پسر ابی طالب کہ دانا تر بود بہ نسبت قریش ‘‘

لفظ ’’پیٹ‘‘ کے بارے میں ’’گلشن فیض‘‘ میں جلالؔ نے لکھا کہ ’’پیٹ‘‘ بہ تحتانی مجہول شکم و بہ تحتانی معروف پشت۔‘‘ شوق نیموی نے لکھا پتا نہیں ایسی فاش غلطی جلال سے کیسے ہو گئی۔ حالانکہ یہ عام بات ہے کہ ’’پشت‘‘ کو ’’پیٹھ‘‘ کہتے ہیں۔ شوق نیموی نے جلال کی گرفت کرتے ہوئے لکھا کہ ’’طفلِ دبستان تک جانتے

ہیں کہ پشت کی ہندی پیٹھ ہے نہ پیٹ بروزن پیٹ۔ باکمال صاحب پیٹ اور پیٹھ دونوں کو ایک ہی کیا چاہتے ہیں۔ آخر استادی کس دن کام آئے گی۔ دیکھوان کے استاد ہلال لکھنوی ردیف الہا میں کیا فرماتے ہیں:

جو بعدِ مرگ بھی یاد آ گئی تمھاری پیٹھ زمین سے نہیں لگنے کی پھر ہماری پیٹھ

اسی طرح شوقؔ نیموی نے اور بہت سے الفاظ، محاورات اور ضرب الامثال کے تعلق سے جلالؔ کی گرفت کی ہے۔ یہ بحث فروری ۱۸۸۹ء میں شروع ہوئی اور کم وبیش نو ماہ تک یہ معرکہ جاری رہا اور اکتوبر ۱۸۸۹ء میں ٹھنڈا پڑ گیا۔[۱۷]

جلال لکھنوی نے ایک کتاب فن تاریخ گوئی پر ''افادۂ تاریخ'' کے نام سے لکھی تھی۔ تسلیم سہوانی اور نواب عزیز جنگ بہادر ولا حیدر آبادی نے ان کے بعض کلیوں سے اختلاف کیا۔ ''افادۂ تاریخ'' از جلال لکھنوی ۱۳۰۳ھ میں لکھنؤ سے، تسلیم سہوانی کی کتاب ''ملخصِ تسلیم'' ۱۴-۱۳۱۳ء میں مراد آباد سے اور ولا حیدر آبادی کی کتاب ''غرائب الجمل'' ۲۶-۱۳۲۵ھ میں حیدر آباد دکن سے شائع ہوئی جن میں تسلیم سہوانی اور ولا حیدر آبادی نے الف ممدودہ، تائے مدورہ اور یائے تحتانی ہمزہ دار (معروف ومجہول) کے تعلق سے جلال لکھنوی سے اختلاف کیا ہے۔ یہ بھی مفید وکار آمد بحث تھی جس سے تاریخ گوئی کے بہت سے گوشے واضح ہوئے۔[۱۸]

جلال کی تصانیف کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک وہ تصانیف جو جلال لکھنوی کی شاعری اور دواوین کا احاطہ کرتی ہیں اور دوسرے وہ تصانیف جن کا تعلق زبان، قواعد اور لغت سے ہے۔[۱۸، الف]

الف: (۱) شاہد شوخ طبع: یہ تاریخی نام ہے جس سے دیوان کا سالِ تالیف وترتیب ۱۲۹۷ھ برآمد ہوتا ہے۔ جلال کا یہ دیوان اول ۱۳۰۰ھ میں شائع ہوا۔

(۲) کرشمہ گاہِ سخن یہ بھی تاریخی نام ہے جس سے دیوان کا سالِ تالیف ۱۳۰۱ھ برآمد ہوتا ہے۔ جلالؔ کا یہ دیوان دوم ۱۳۰۲ھ میں شائع ہوا۔

(۳) مضمون ہائے دلکش یہ بھی تاریخی نام ہے جس سے دیوان کا سالِ تالیف ۱۳۰۶ھ نکلتا ہے۔ جلال کا یہ تیسرا دیوان ۱۳۱۶ھ میں شائع ہوا۔ اس کے آخر میں متروکات کی فہرست بھی شامل ہے۔

(۴) نظم نگاریں یہ بھی تاریخی نام ہے جس سے دیوان کا سالِ تالیف ۱۳۲۱ھ برآمد ہوتا ہے۔ جلال کا یہ چوتھا دیوان تصویر عالم پریس لکھنؤ سے ۱۹۰۳ء میں شائع ہوا۔ جلالؔ کے شاگرد حاجی سید سلطان علی خان بہادر شررؔ نے اس ایک ہی مصرع سے سال طباعت کی ہجری وعیسوی تاریخیں نکالیں ع۔ نظم رنگیں چاپ گشتہ بے نظیر۔ ''نظم رنگیں'' ۱۳۲۰ھ، ''چاپ گشتہ بے نظیر'' ۱۹۰۳ء۔ گویا یہ دیوان جس سال مدوّن ہوا اسی سال شائع بھی ہو گیا۔

(۵) مجموعۂ مخمسات: جلال کی ان دس مخمسات کا مجموعہ ہے جو اپنے ایک شاگرد رؤف احمد خان

بہادر پرتو مدراسی کے دیوانِ سوم کی دس غزلوں پر جلال لکھنوی نے کہے تھے۔ بیس صفحات پر مشتمل اس مجموعے کے آخری صفحہ پر تین قطعاتِ طبع مجموعۂ مخمسات بھی شامل ہیں جن میں سے دو خود جلال کے ہیں اور ایک ان کے بیٹے حکیم سید محمد مہدی کمال کا قطعہ تاریخِ طباعت فارسی میں ہے۔ ان سب قطعاتِ تاریخ سے ۱۳۲۴ھ برآمد ہوتے ہیں لیکن یہ مجموعہ ۱۳۲۵ھ میں مطبع رزاقیہ مدراس سے چھپ کر شائع ہوا جیسا کہ سرورق پر چھپے ہوئے سنہ ۱۳۲۵ھ سے ظاہر ہوتا ہے۔

(۶) جلال کا دیوانِ پنجم غیر مطبوعہ ہے۔ آرزو لکھنوی نے بتایا ہے کہ اس کا قلمی نسخہ ان کے پاس ہے۔[۱۹]

ب (۷) افادۂ تاریخ: اس تصنیف میں فنِ تاریخ گوئی کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ ۱۳۰۳ھ میں لکھنؤ سے شائع ہوئی اور اس کے بعد تسلیم سہسوانی اور ولا حیدر آبادی نے اسی موضوع پر الگ الگ دو کتابیں "مخلصِ تسلیم" بزبانِ فارسی ۱۳۱۳ھ میں اور "غرائب الجمل" بزبان اردو ۱۳۲۵ھ میں علی الترتیب مراد آباد اور حیدر آباد دکن سے شائع ہوئیں۔ ان دونوں کتابوں میں جلال کی "افادۂ تاریخ" کے بہت سے نکات سے اختلاف کیا ہے۔[۲۰] امیر مینائی نے بھی ایک خط میں لکھا ہے کہ "میں نے اب یہی مشرب اختیار کر لیا ہے کہ آئی اور آئے گئی اور گئے سب میں دوہری "ی" خیال کی جائے اور ۲۰ عدد لیے جائیں۔ جلال نے "آئی" میں ۱۰ عدد نہیں لیے ہیں بلکہ ۲۰ عدد لیے ہیں البتہ ہُوئے میں "ی" نہیں لکھی ہے، واو کو اضافت دی ہے، چنانچہ دیوان میں بھی بغیر "ی" کے چھپوایا ہے اور "افادۂ تاریخ" میں بھی اس سے بحث کی ہے مگر میں اس کو پسند نہیں کرتا۔"[۲۱]

(۸) گنجینۂ زبانِ اردو جس کا تاریخی "گلشنِ فیض" (۱۲۹۰ھ) ہے، پہلی مرتبہ مطبع نول کشور لکھنؤ سے ۱۲۹۷ء میں شائع ہوئی۔ آرزو لکھنوی نے لکھا ہے کہ یہ ناپید ہے۔[۲۲] گنجینۂ زبان اردو (گلشنِ فیض) کا ایک نسخہ پنجاب یونی ورسٹی لائبریری لاہور میں محفوظ ہے جس کے کل صفحات ۸۰۰ ہیں اور مطبوعہ ۱۲۹۷ھ نول کشور لکھنؤ ہے اس کتاب کے شروع میں فارسی نثر میں تمہید لکھی گئی ہے جس میں حمد، نعت، منقبت اور مدح نواب کلب علی خاں کے بعد اس لغت کی وجہ تالیف، اہمیت اور اولیت پر روشنی ڈالی گئی ہے اور اپنے دائرۂ کار کو بھی بتایا ہے۔ علی اوسط رشک کی "نفس اللغہ" کی طرح اس میں بھی لغات، محاورات، کنایات، مصطلحات، امثال تو اردو زبان کے ہیں لیکن ان کے معانی مع تلفظ بزبانِ فارسی بیان کیے گئے ہیں۔ سرمایۂ زبانِ اردو (تحفۂ سخنوران) اس کا اردو روپ ہے جس میں الفاظ و محاورات وغیرہ کے معانی کو فارسی کے بجائے اردو میں آزاد ترجمہ کر دیا ہے۔ لفظ یا محاورہ کی تشریح کے لیے جو مثالیں فارسی تشریح میں لکھی گئی تھیں وہ سب اردو تشریح میں بھی شامل کر دی گئی ہیں۔ "گنجینۂ زبان اردو" (گلشنِ فیض) میں الفاظ و محاورات کی تعداد زیادہ تھی "سرمایۂ زبان اردو" میں قدرے کم ہے۔ "گنجینۂ زبانِ اردو" (گلشن فیض) مطبوعہ کے صفحات کی تعداد ۸۰۰ ہے جب کہ سرمایۂ زبان اردو (مطبوعہ) کے صفحات کی تعداد ۳۲۸ ہے۔ میں نے دونوں کا مقابلہ کیا تو معلوم ہوا کہ حمد

ونعت کے فوراً بعد فارسی زبان میں لکھی ہوئی ''وجہ تالیف'' کو کم وبیش لفظ بہ لفظ اردو میں ترجمہ کر دیا ہے اور بہت سے ایسے الفاظ بھی ترک کر دیے ہیں جن کو جلاؔل نے ضروری نہیں سمجھا۔ مثلاً الف ممدودہ کے تحت ص ۹ پر درج سب الفاظ شامل ہیں لیکن صفحہ ۷ پر ''آبی'' کا لفظ ترک کر دیا ہے۔ اسی طرح صفحہ ۱۷۰، ۱۷۱ پر ''گنجینۂ زبان اردو'' (گلشن فیض) میں شامل الفاظ میں سے پارس، پارس ناتھ، پاڑھ، پاڑھا، پاس، پاسا، پاسا پلٹنا، پاسا پھینکنا، پاسی، پاکر، پاکھا، پاکھر، پاگل، پالتی، پالتی لگانا، سرمایۂ زبان اردو تحفہ سخن وران) میں شامل نہیں کیے لیکن ''پالا گرم ہونا'' نیا محاورہ شامل کر دیا ہے جو گنجینۂ زبان اردو (گلشن فیض) میں شامل نہیں ہے۔ اسی طرح ''گنجینۂ زبان اردو'' (گلشن فیض) کے صفحہ ۲۱۶ پر درج پھانس چبھنا، پھانس گڑنا، پھانس لگنا، پھانس نکالنا، پھانک، پھانکنا، پھاوڑا، پھاوڑی خارج کر دیے ہیں۔ ص ۲۱۷ پر درج الفاظ سے لفظ ''پھپھا'' نکال دیا ہے اور سرمایۂ زبان اردو (تحفۂ سخن وران) میں ''پھٹ، پھٹکار اور پھٹے سے منھ، نئے الفاظ شامل کر دیے ہیں۔ یہ صورت ساری لغت میں ملتی ہے۔ گنجینۂ زبان اردو (گلشن فیض) میں اردو لفظوں کا تلفظ بھی دیا گیا ہے، جب کہ سرمایۂ زبان اردو (تحفۂ سخنوران) میں تلفظ کو شامل نہیں کیا گیا ہے۔ اب ہم مثال کے طور پر ایک محاورے اور ایک لفظ کو یہاں درج کرتے ہیں جن سے دونوں لغات کا فرق اور نوعیت کا اندازہ ہو سکے گا۔

گنجینۂ زبان اردو (گلشن فیض)	سرمایۂ زبانِ اردو (تحفۂ سخنوران)
(۱) آب آب ہونا: ہر دو الف ممدودہ۔ بہر دو موحدہ زدہ، ہائے ہوز بواو مجہول نون والف مصدری کنایہ از شرمندہ شدن بود۔ فارسی آب شدن چنانکہ شیخ ناسخ میفرمایند: خجلت دندان جاناں سے گہر ہیں آب آب (ص ۶) رشتۂ سلک اپنی مژگاں کی طرح تر ہو گیا	(۱) آب آب ہونا اور آب ہونا: کنایہ ہے شرمندہ اور منفعل ہونے سے۔ فارسی آب شدن۔ شیخ ناسخ مغفور: خجلتِ دندانِ جاناں سے گہر ہیں آب آب رشتۂ سلک اپنی مژگاں کی طرح تر ہو گیا (ص ۲)
(۲) پھپھس. بائے فارسی مخلوط الہا، دوم مشدد و مفتوح سین مہملہ ساکن۔ خیار و ترب و مانند آں کہ گندہ بود و میانش خامی باشد و ہر کس از مردم کہ گندگی بدنما داشتہ باشد (ص ۲۱۷)	(۲) پھپھس: اس شخص کو کہتے ہیں جو گندگی بدنما رکھتا ہو اور وہ کھیرا اور مولی وغیرہ جو گندہ اور جوف دار ہو۔ (ص ۸۷)

(۹) ''سرمایۂ زبان اردو وتحفۂ سخنوران'' اردو الفاظ، محاورات اور ضرب الامثال کا لغت ہے جس میں معنی ومفہوم بھی اردو میں بیان کیے گئے ہیں۔ یہ گنجینۂ زبان اردو (گلشن فیض) کا، اختصار کے ساتھ، اردو روپ ہے۔ یہ لغت انوار المطابع لکھنؤ سے ۱۳۰۴ھ میں شائع ہوا۔

(۱۰) قواعد منتخب. کتاب کے سرورق پر یہی نام دیا گیا ہے اور ''تمہید'' میں جلاؔل نے لکھا ہے کہ

"اور نام اس کا "منتخب القواعد" رکھا گیا ہے۔" [۲۳] یہ رسالہ، جیسا کہ اس کے تاریخی نام "منتخب القواعد" سے معلوم ہوتا ہے ۱۳۰۴ھ میں لکھا گیا اور ۱۳۱۰ھ میں مطبع قومی لکھنؤ سے شائع ہوا۔ جلال نے اپنی اس تصنیف کو نظام دکن محبوب علی خاں سے منسوب کیا ہے۔

(۱۱) کارآمد شعرا: اس رسالہ کا موضوع تذکیر و تانیث ہے۔ جلال نے تمہید میں لکھا ہے کہ اس کا نام "کارآمد شعرا" ہے اور "تحفۂ سخن گویان" اس کے آغازِ تالیف کا سال ہے جس سے ۱۲۹۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ رسالۂ تذکیر و تانیث کارآمد شعرا کے نام سے ۱۲۹۳ھ میں مطبع ریاضِ محمدی لکھنؤ سے جلالؔ نے "خود زر کثیر صرف کر کے چھپوایا" [۲۴]۔ اس کے بعد ۱۳۰۱ھ میں اس رسالے پر نظر ثانی کی اور اس کا نام "مفید الشعرا" رکھا۔ "مفید الشعرا" تاریخی نام ہے۔ اس کے سرورق پر "رسالہ تذکیر و تانیث مشہور بہ "مفید الشعرا" ۱۳۱۱/۱۸۹۴ء، بہ اجازت حکیم سید مہدی صاحب کمالؔ .." کے الفاظ درج ہیں۔ "مفید الشعرا" ۱۳۱۱ھ/۱۸۹۴ء میں مطبع گلزار محمدی لکھنؤ سے شائع ہوا۔ تمہید میں جلالؔ نے بتایا ہے کہ "پہلے جو رسالہ کارآمدِ شعرا بحث تذکیر و تانیث میں ۱۲۹۳ھ میں طبع ہوا تھا وہ ناقص و ناتمام اور نہایت غلط چھپا تھا اور قطع نظر اس کے خطبہ میں نام نامی و اسم گرامی مولف کے آقائے نعمت اعلیٰ حضرت قدر قدرت نواب محمد کلب علی خان بہادر خلد آشیاں والیِ ریاست رام پور کا بھی درج نہ تھا بنا بریں مولف سراپا خطا اوس کی تکمیل و تصحیح اور اپنے ولی نعمت کا نام نامی اور اوصاف گرامی خطبہ میں داخل کر کے بارِ دگر معرض طبع میں لاتا ہے۔ ... اور اب نام اس کا "مفید الشعرا" رکھا جاتا ہے۔" [۲۵]

(۱۲) تنقیح اللغات: آرزو لکھنوی نے لکھا ہے کہ "صحتِ لغات میں ہے۔ مطبوعہ نسخہ دستیاب نہیں ہوا۔ میرے پاس قلمی نسخہ ہے جس میں سنہ تالیف یا سنہ طباعت درج نہیں ہے۔" [۲۶] تنقیح اللغات کے بعض معانی سے شوق نیموی نے اپنی کتاب "ازاحتہ الاغلاط" میں اختلاف کیا ہے اور اسی لیے "تنقیح اللغات" کے حوالے "ازاحتہ الاغلاط" میں کئی جگہ آئے ہیں۔ "قواعد منتخب" کی تمہید میں جلالؔ نے اپنی آٹھ کتابوں کے نام دیے ہیں جو یہ ہیں: تنقیح اللغات، گلشنِ فیض، سرمایۂ زبان اردو لغت میں۔ مفید الشعرا بحثِ تذکیر و تانیث میں، افادۂ تاریخ، بحث قواعد تاریخ گوئی میں، شاہد شوخ طبع، اردو کا دیوان اول، کرشمہ گاہِ سخن، دیوان دوم۔ مضمونہائے دلکش، دیوان سوم اور اب یہ (قواعد منتخب) نویں تالیف ہے۔" [۲۷]

(۱۳) داستانِ بالا باختر: ڈاکٹر محمد حسن نے لکھا ہے کہ "اس کی قلمی جلدیں سرکاری کتب خانہ رام پور میں موجود ہیں۔ یہ داستان تین جلدوں میں ہے اور اس کا نام "داستانِ بالا باختر" رکھا گیا ہے۔" [۲۸]

جلال لکھنوی کی ان تصانیف میں اردو قواعد و لغت کے اعتبار سے "قواعدِ منتخب" "سرمایۂ زبانِ اردو" اور مفید الشعرا (کارآمد شعرا) آج بھی خاص اہمیت کی حامل ہیں۔ "قواعدِ منتخب" میں جلالؔ نے ہندی الاصل الفاظ کے وہ قواعد بیان کیے ہیں جو اس سے پہلے کسی نے قلم بند نہیں کیے تھے۔ اولیت کے اعتبار سے

بھی، ۱۳۱ صفحات کا یہ رسالہ، بہت اہمیت رکھتا ہے۔ اس کا خود جلالؔ کو بھی احساس تھا۔ ’’تمہید‘‘ میں لکھا ہے کہ ’’زبان ہندی الاصل کے وہ قواعد جو سلف سے آج تک نہیں لکھے گئے ’’قواعدِ منتخب‘‘ میں لکھے گئے ہیں۔‘‘ [۲۹] ’’قواعدِ منتخب‘‘ میں دو باب قائم کیے گئے ہیں جن کے تحت ساری بحث سمیٹی گئی ہے:

(۱) حرف مفردہ کے محلِ استعمال اور معانی کے بیان میں کہ کہاں کہاں آتے ہیں اور کس کس معنی پر آتے ہیں۔

(۲) بعضے الفاظِ ہندیہ کے بیان میں کہ کہاں کہاں آتے ہیں اور کن کن معنی پر استعمال پاتے ہیں۔

پہلے باب میں حرف تہجی الف۔ پ۔ ت۔ ٹ وغیرہ کے تحت یہ بتایا ہے کہ لفظ کے شروع، بیچ اور آخر میں کس طرح استعمال ہوتے ہیں اور کس طرح معنی کو جنم دیتے ہیں مثلاً الف کو لیجیے۔ جلال نے لکھا ہے کہ یہ حرف بیشتر امر حاضر کے بعضے صیغوں کے اول میں آخر اور کبھی الفاظِ دیگر پر مصدر ہو کر نفی کا فائدہ دیتا ہے اور ہمیشہ مفتوح ہوتا ہے جیسے اَٹل (اپنی جگہ سے نہ ٹلنے والا)، امٹ (نہ مٹنے والا)، الگ (کسی سے لگاؤ نہ رکھنے والا)، اَچھت (وہ شے جو کسی کے تصرف میں نہ آئی ہو)، اَچھوتا (جسے کسی نے نہ چھوا ہو)۔

الف جب بیچ میں آتا ہے اور مصدر کی جگہ پاتا ہے تو مصدر ’’لازم‘‘ کو ’’متعدی‘‘ کر دیتا ہے جیسے جلنا کو جلانا، مِلنا کو ملانا، دیکھنا کو دکھانا، سننا کو سنانا، بگھرنا کو بگھارنا وغیرہ اور کبھی دو کلموں کے درمیان آ کر ربط و اتصال کے معنی پیدا کرتا ہے جیسے بھاگا بھاگ، مارامار، اندھا دھند وغیرہ اور جب آخر میں صیغۂ امر کے ملحق ہو کر آتا ہے تو امر کو صیغۂ ماضی کر دیتا ہے جیسے اُٹھا بیٹھا، کہا سنا، لکھا پڑھا اور امر لازم کو صیغۂ امر متعدی کا بنا دیتا ہے جیسے اُٹھ کو اُٹھا (بغیر تشدید کے)، بیٹھ کو بٹھا، دیکھ کو دکھا، سن کو سنا، بن کو بنا، من کو منا وغیرہ اور کبھی تعدیہ امر لازم کے واسطے لفظ کے بیچ میں آ جاتا ہے جیسے تن سے تان، چھن سے چھان، من سے مان، ٹل سے ٹال، کٹ سے کاٹ وغیرہ۔ کبھی الف آخر میں بعضے اسم کی فاعلیت و نسبت کے واسطے لایا جاتا ہے جیسے پیاسا، بھوکا، سچا، جھوٹا وغیرہ میں یا جیسے ڈورا، جوڑا، توڑا، پنگا وغیرہ میں اور اکثر اسما کے آخر میں تذکیرِ اسم کی علامت بن جاتا ہے جیسے بھینسا، بکرا، مرغا، بھیڑا اور کہیں اسم کے آخر میں آ کر بڑے پن اور کلانی کا مفہوم دیتا ہے جیسے گھنٹا، مٹکا، ٹوکرا وغیرہ میں اور جب نون کے ساتھ اسمائے مؤنث کے آخر میں جمع کے لیے آتا ہے جیسے چاندنی کی جمع چاندنیاں، دری کی جمع دریاں، شطرنجی کی جمع شطرنجیاں، گھڑی کی جمع گھڑیاں وغیرہ۔

اسی طرح مختلف حرف تہجی کا مطالعہ کر کے اردو قواعد کے اصولوں کو بیان کیا ہے۔ وضع اصطلاحات میں ان اصولوں سے واقف ہو کر مفید کام لیا جا سکتا ہے۔ یہ سب جلال کا طبع زاد کام ہے۔

دوسرے باب میں بعض ہندی الاصل الفاظ کے محلِ استعمال کو قواعد کی رُو سے دیکھا اور سمجھایا گیا ہے جیسے:

آت: یہ کلمہ آخر کلمات میں معنی مصدری کا فائدہ دیتا ہے جیسے برسات، بہتات وغیرہ۔ اسی طرح

آر: پھنکار، کھنکار اور کبھی فاعلیت کا فائدہ دیتا ہے جیسے سنار، لُہار (لوہار) وغیرہ۔

آل: یہ کلمہ لفظ کے آخر میں معنی نسبتی کا فائدہ دیتا ہے جیسے دھمال کہ دھم دھم کی آواز کی طرف منسوب ہے۔ ایسے ہی سسرال کہ خانہ خسر سے منسوب ہے یا کلال کہ قوم کلوار کی طرف منسوب ہے جو شراب فروشی کرتی ہے۔ گلال کہ اس سرخ سفوف سے منسوب ہے جس کو ہنود باہم ہولی میں ایک دوسرے پر ڈالتے ہیں۔

آن: باعلان نون ایک کلمہ ہے جو لفظ کے آخر میں آ کر مصدریت کا اظہار کرتا ہے جیسے اُٹھان، اُڑان، اونچان، چوڑان، لمبان، چھان بنان وغیرہ۔

ادھ: ایک کلمہ ہے کہ بعض کلمات پر مصدر ہو کر نصف اور نیم کے معنی کا فائدہ دیتا ہے جیسے ادھ کچرا، ادھ گلا، ادھ کچلا، ادھ موا۔

بے. یہ کلمہ بعض کلمات کے اول میں ملحق ہو کر بغیر اور بدون کے معنی کا فائدہ دیتا ہے جیسے بے چین، بے ڈھب، بے روپ، بے ڈھنگا، بے کل وغیرہ۔ اردو میں اسے عربی و فارسی الفاظ کے ساتھ بھی استعمال کرتے ہیں جیسے بے روح، بے طرح، بے حساب، بے کار وغیرہ۔

پا: ایک کلمہ ہے کہ الفاظ کے آخر میں جگہ پا کر کبھی معنی مصدری کا فائدہ دیتا ہے جیسے بڑاپا، چھٹاپا، جلاپا، دبلاپا، مٹاپا، کٹناپا وغیرہ اور کبھی وقت اور زمانے کا فائدہ بخشتا ہے جیسے بڑھاپا، رنڈاپا وغیرہ۔

پن. ایک کلمہ ہے کہ بعض الفاظ کے آخر میں آ کر افادہ مصدریت کا کرتا ہے جیسے بچپن، بانکپن، لڑکپن، ڈھیٹ پن وغیرہ میں۔

اسی طرح تا، جا، دان، دانی، را، ڑا، سا، سال، کا، کار، گا، لائی، ل، مہا، نا، نت، نی، وا، وائی، وار، واڑ، واری، واڑی، والا، واں، وانس، یا، یارا، یالا، یت یل وغیرہ کے ہندی الاصل الفاظ کی مختلف صورتیں بیان کی ہیں۔

"نا" کے ذیل میں لکھا ہے کہ "ہندی میں واضح تر اور مشہور تر، علامت مصدری ہے یعنی بیشتر اسی کلمہ کو افعال امر حاضر کے آخر میں مصدر بنانے کے واسطے لاتے ہیں جیسے آنا، جانا، کرنا، رونا، ہونا، ہنسنا، بولنا، سنناوغیرہ" اور تنبیہ کے ذیل میں جلال لکھنوی نے لکھا ہے کہ "مفعول کسی فعل کا مؤنث ہو تو اس حالت میں جو بعضے اس علامت مصدری یعنی کلمۂ نا کے الف کو یائے معروف سے بدل کر بولتے ہیں یعنی اس طرح کہ "بات کرنی مشکل ہے یا روٹی کھانی دشوار ہوگئی یا نماز پڑھنی آسان نہیں۔ یہ محاورہ خاص فصحائے دہلی یا فصحائے متقدمین لکھنؤ کا ہے۔ فصحائے متاخرین لکھنؤیوں نہیں بولتے بلکہ یہ لوگ خواہ مفعول مؤنث ہو خواہ مذکر کسی حال میں علامت مصدری کو تغیر نہیں دیتے یعنی بات کرنا، روٹی کھانا، نماز پڑھنا، ہی کہیں گے۔ بات کرنی، روٹی کھانی، نماز پڑھنی نہ بولیں گے۔ کیونکہ ان کا قول یہ ہے کہ آج تک علامت مصدر کی سوا "نا" کے "نی" یا معروف سے نہیں سنی اور قواعد زبان اردو کے جامعین قدیم میں سے بھی کسی نے کہیں نہیں لکھی۔ پس علامت کسی

چیز کی کیوں کر بدل سکتی ہے۔ کس واسطے کہ اگر شناخت ہی کسی شے کی بدل جائے گی تو وہ شے پہچانی ہرگز نہ جائے گی۔ چنانچہ مؤلف ہیچ مدان بھی اس قول کو مسلم رکھتا ہے اور اسی طرف ہے کہ کسی حال میں علامت مصدری کو تغیر دینا نہ چاہیے اور بحال خود ہی رکھنا چاہیے۔ فائدہ: چند مصدر زبانِ اردو میں ایسے بھی استعمال پا گئے ہیں جن کی ایک لفظ فارسی اور ایک لفظ ہندی سے ترکیب دی گئی ہے جیسے گذرنا، گذارنا، شرمانا، گرمانا، فرمانا، خریدنا، ورغلانا وغیرہ۔ پہلا لفظ ان میں فارسی کا ہے اور دوسرا لفظ ہندی کا یعنی گذر، گذار، شرم، گرم، فرما وغیرہ یہ سب کلمات فارسی ہیں اور کلمہ ''نا'' یا ''انا'' ہندی ہیں۔'' [۳۰]

اہلِ دہلی آج بھی مؤنث لفظ کے ساتھ فعل کو بھی مؤنث استعمال کرتے ہیں۔ بات، روٹی، نماز مؤنث ہیں۔ وہ بات کرنی ہے، روٹی کھانی ہے، نماز پڑھنی ہے کہیں گے لیکن اس کے برخلاف اہلِ لکھنؤ مذکر و مؤنث دونوں صورتوں میں مصدر کو اصل حالت میں برقرار رکھتے ہیں۔ وہ بات کرنا ہے، روٹی کھانا ہے، نماز پڑھنا ہے کہیں گے۔ انشاء اللہ خاں انشا کے زمانے تک لکھنؤ والے دہلی والوں کی پیروی کرتے تھے لیکن جب غازی الدین حیدر نواب سے بادشاہ بن گئے اور اہل لکھنؤ نے اپنی زبان کی معیار بندی کی تو جہاں بہت سے الفاظ کو متروک قرار دیا اور بہت سے ہندی الاصل الفاظ کو استعمال سے خارج کیا تو یہ تبدیلی بھی معیار بن گئی۔ دہلی و لکھنؤ کی زبان کا یہ فرق آج تک چلا آتا ہے۔ لیکن زبان کو آسان بنانے اور تذکیر و تانیث کی غلطی سے بچنے کے لیے اہلِ لکھنؤ کا یہ اصول کہ مؤنث و مذکر دونوں صورتوں میں مصدر کو اصل صورت میں رکھا جائے، لسانی سطح پر زیادہ سائنٹیفک معلوم ہوتا ہے۔

اہلِ لکھنؤ کو دہلی والوں کے مقابلے میں زبان کی معیار بندی سے زیادہ دلچسپی تھی۔ شاعری ان کا پہلا شوق تھا۔ علی اوسط رشک نے نفس اللغہ (۱۲۵۶ھ) میں ایسے الفاظ اپنی لغت میں شامل کیے جنھیں شاعری میں استعمال کیا جانا چاہیے۔ خود بھی انھوں نے اپنی شاعری میں ایسے بے شمار الفاظ استعمال کیے۔ رشک نے ان لفظوں کی تشریح کرتے ہوئے نہ صرف قواعد و املا کے اصول بیان کیے بلکہ اکثر تذکیر و تانیث کی بھی نشان دہی کی۔ امداد علی بحر نے ''بحر البیان'' کے نام سے ایک لغت کا نمونہ تیار کیا اور قواعد و زبان کے اصولوں کے ساتھ اس میں مذکر و مؤنث بھی درج کیے اور ساتھ ہی اصولوں کی وضاحت بھی کی۔ جلال لکھنوی نے اس کام کو اور آگے بڑھایا اور ''قواعدِ منتخب'' کے نام سے ایک کتاب لکھی، جس کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں اور ایک رسالہ بھی تذکیر و تانیث پر لکھا جو افادیت کے اعتبار سے منفرد ہے۔ ''کارآمد شعرا'' (۱۲۹۳ھ) کی تمہید میں جلال نے لکھا کہ ''سخنورانِ اردو و فصحائے ہندوستان میں باہم تذکیر و تانیث الفاظ مستعملہ عربی و فارسی و ترکی و انگریزی و ہندی میں ایک بہت بڑا جھگڑا رہا کرتا ہے لہٰذا اس ہیچ مدان نابلد کوچۂ تحقیق نے ایک رسالہ مبسوط مفیدِ عام بعی بلیغ و جستجوئے تمام . بحثِ تذکیر و تانیث میں موافقِ استعمال فصحائے اردو زبانانِ لکھنؤ کے کہ فی زمانا انھیں کی زبان تمام ہندوستان میں معتبر و مستند ہے، تالیف کیا تا کہ یہ قصہ یک سو

ہو جائے اور یہ جھگڑا، جو آج تک فیصل نہیں ہوا فیصلہ پائے۔"[۳۱] رشک اور بحر کی لغات کی طرح جلال کا یہ رسالہ بھی شعرا کے فائدے کے لیے لکھا گیا تھا اور جلال نے "تحفۂ سخن گویاں" ہی سے آغازِ تالیف کا سال ۱۲۹۰ھ نکالا تھا۔ جلال کا یہ رسالہ تذکیر و تانیث کے موضوع پر پہلا رسالہ ہے۔ اس کے چند سال بعد انھوں نے اسی رسالے کو دوبارہ شائع کیا اور اس میں نواب کلب علی خان کا نام درج کر کے ان کی مدح میں اٹھارہ شعر شامل کیے اور "کار آمد شعرا" میں شامل تمہید نکال دی اور اس رسالے کا نام "رسالہ تذکیر و تانیث مشہور بہ "مفید الشعرا" رکھا۔ "کار آمد شعرا" میں فائدوں کا باب کتاب کے آخر میں (ص ۶۴۔ص ۷۱) شامل کیا گیا تھا۔ "مفید الشعرا" مطبوعہ ۱۳۱۱ھ/۱۸۹۴ء میں اسے مقدمہ کے فوراً بعد (ص ۵۔ص ۱۱) شامل کیا گیا ہے۔ باقی "کار آمد شعرا" اور "مفید الشعرا" میں کوئی خاص فرق نہیں ہے۔ اس رسالے کو شعرا کے لیے زیادہ مفید بنانے کے لیے جلال نے اسے حروف تہجی کے اعتبار سے ردیف وار ترتیب دیا ہے اور:

(۱) جن الفاظ کی تذکیر و تانیث میں فصحا کا اتفاق ہے ان کو بے اسناد و نظائر درج کیا ہے اور جن الفاظ کی تذکیر و تانیث میں اختلاف ہے انھیں اسناد و نظاہر کے ساتھ لکھا ہے۔

(۲) یہ اسناد معتبر اساتذہ اور لکھنؤ کے نامور شعرائے اردو زبان سے اخذ کی گئی ہیں مثلاً لفظ "املا" اور "مالا" کی تذکیر و تانیث میں اختلاف ہے۔ لکھنؤ والے مذکر بولتے ہیں لیکن رشک نے مؤنث باندھا ہے۔ ان دونوں لفظوں کی مثالیں ناسخ، رشک اور بحر کے کلام سے دی ہیں اور ساتھ ہی اپنی رائے بھی دی ہے کہ "مؤلف ان کی تذکیر ہی کا قائل ہے۔" اسی طرح لفظ "فضا" جب بہار و کیفیت کے معنی میں آئے تو مؤنث ہے اور اگر میدان کے معنی میں تو جلال کے عندیہ میں مذکر ہے۔ اسی طرح "نوا" بھی آواز کے معنی میں مؤنث ہے اور سامان کے معنی میں مؤلف کے عندیہ کے مطابق مذکر ہے۔ "خلا" کو ناسخ اور برق نے مذکر استعمال کیا ہے:

یوہیں ترک ہوا ہم کو اگر اے فلسفی   ثابت اپنے عالمِ دل میں خلا ہو جائے گا
(ناسخ)

سمائی دلِ تنگ کی دیکھیے   کہ عالم میں ثابت خلا ہو گیا (برق)

لیکن اوسط علی رشک اسے مؤنث باندھتے ہیں:

خلا ٹھہری محال عقل اگر تو کیا سبب اس کا
دلِ جاناں ہوائے صحبتِ عاشق سے خالی ہے
(رشک)

(۳) "آب و غذا" اور "آب و ہوا" جزو دوم یعنی غذا اور ہوا کی رعایت سے مؤنث بولے جاتے ہیں لیکن "نشو و نما" میں اختلاف ہے۔ ناسخ نے اسے مذکر باندھا ہے۔

خط کو روئے یار پر نشو ونما ہوتا نہیں   سبزۂ بیگانہ گل سے آشنا ہوتا نہیں
(ناسخ)

اور خواجہ وزیر و بحرؔ اسے مؤنث کہتے ہیں۔

آنسو بہا تو رشتہ بپا مرغ دل ہوا   دانہ نے کی جو نشو ونما دام ہوگیا (وزیر)

ع   گل کھلاتی ہے عجب نشو ونما ساون کی

جلالؔ کی تحقیق یہ ہے کہ نشو ونما مؤنث ہے اور تذکیر خلافِ قیاس ہے۔

(۴) ایک اصول یہ بتایا ہے کہ جو کلمے صفت کے ہیں وہ بھی اشیائے مذکر کے ساتھ مذکر اور اشیائے مؤنث کے ساتھ مؤنث ہو جاتے ہیں جیسے مونگیا لحاف، مونگیا رضائی، بڑھیا نین سکھ، بڑھیا تن زیب۔

(۵) آب کے بارے میں لکھا ہے کہ "آب" جو پانی کے معنی پر ہے اسے مذکر بولنا چاہیے اور جو بمعنی "آبداری" یا "آب وتاب" میں آتا ہے مؤنث استعمال کیا جائے۔

(۶) "نقاب" بھی دونوں طرح آتا ہے۔ شعرائے متقدمین نے مذکر کہا ہے اور شعرائے متاخرین علی الخصوص شیخ ناسخ اور تلامذۂ ناسخ نے مؤنث باندھا ہے۔ "سراب" بھی دونوں طرح باندھا ہے۔ اسی طرح "قامت" کا لفظ ہے۔ ناسخ و آتش دونوں نے مذکر باندھا ہے۔ جلال نے مزید تحقیق کے بعد لکھا ہے کہ "فی زماننا اکثر متاخرین" قامت کی تانیث ہی کے قائل ہیں اور مؤلف (جلال لکھنوی) کے عندیہ میں بھی مؤنث ہے۔

(۷) ایک دلچسپ تحقیق یہ درج کی ہے کہ "مشت" گھونسے کے معنی پر مؤلف (جلال لکھنوی) کے عندیہ میں مذکر ہے اور مٹھی کے معنی پر مؤنث لیکن جب کسی لفظ کی طرف مضاف ہوتا ہے تو اپنی تذکیر و تانیث میں مضاف الیہ کی اطاعت کرتا ہے یعنی اگر مضاف الیہ مذکر ہے تو مذکر آئے گا اور مؤنث ہے تو مؤنث بولا جائے گا مثلاً مشتِ پر، مشتِ زر، مشت استخواں، مشتِ خار، مشتِ غبار کو مذکر بولیں گے۔

آوارگانِ عشق کا پوچھا جو میں نشاں   مشتِ غبار لے کے صبا نے اُڑا دیا
(میرؔ)

بعد فنا ہے کوچۂ گیسو کی جستجو   سودا تو دیکھنا مری مشتِ غبار کا
(آتشؔ)

اس اصول سے "مشتِ خاک" میں خاک مضاف الیہ ہے اور مؤنث ہے اس لیے یہاں مؤنث استعمال کریں گے جیسے

ملے وہ مجھ سے یہ امکان کیا کہ ہو نہ ملال یہ مشتِ خاک مرا خاک میں اگر مل جائے
(ناسخ)

مع .. اپنی بھی مشت خاک ہو تیری رکاب میں (آتش)

(۸) ''بسنت'' مذکر لیکن بحر نے مؤنث باندھا ہے۔ ''معراج'' مؤنث ہے ناسخ نے مذکر باندھا ہے۔ لفظ ''جھانج'' معنی کے اعتبار سے مذکر اور مؤنث ہو جاتا ہے جیسے ''جھانج'' جسے ڈھول کے ساتھ بجاتے ہیں، مذکر ہے۔

سن کر دہل کے شور کلیجے دہلتے تھے تھرا کے جھانج بھی کفِ افسوس ملتے تھے
(میر انیس)

لیکن جب لفظ ''چھانج'' کسی عادت یا شدید طلب کے معنی میں آتا ہے تو مؤنث ہو جاتا ہے جیسے تمباکو کی جھانج۔ اسی طرح ''تال'' بمعنی ''تالاب'' مذکر ہے لیکن علم موسیقی کے معنی پر مونث ہے۔ بلبل بھی تذکیر و تانیث میں مشترک ہے لیکن رشک نے مونث باندھا ہے۔

نشہ ہے وصفِ چشم میں یا خواب مرگ ہے بلبل نے جب سنی مرے اشعار گر پڑی
(رشک)

ناسخ نے مذکر و مونث دونوں طرح باندھا ہے لیکن آتش و برق نے مذکر باندھا ہے۔

سیر ہر کنجِ چمن کرتے ہو تم غیر کے ساتھ بلبلِ دل مجھے اے جان خبر دیتا ہے
(ناسخ)

اپنی آغاز محبت کا خیال آتا ہے دیکھتا ہوں کوئی بلبل جو گرفتار نئی
(ناسخ)

بلبل گلوں سے دیکھ کے تجھ کو بگڑ گیا قمری کا طوق سرو کی گردن میں پڑ گیا
(آتش)

مع ...بلبل روح رواں بے آشیاں ہو جائے گا (برق)

جلال لکھنوی نے اپنی رائے یہ دی ہے کہ میں بلبل کی تانیث کا قائل ہوں اور ایک دلیل قیاسی یہ ہے کہ اس قبیل کے اکثر جانور مثلاً مینا، کوکلا، فاختہ، قمری، طوطی، مونث بولے جاتے ہیں۔ بلبل کا یہی استعمال مونث اچھا معلوم ہوتا ہے۔

(۹) لفظ ''اردو'' لشکر کے معنی پر مذکر ہے اور زبان معروف کے معنی پر اختلاف ہے۔ جلال کی رائے یہ ہے کہ زبان کے معنی پر بھی اسے مذکر بولنا چاہیے۔ جلال کی یہ رائے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ جو قیاسی دلیل وہ بلبل کے تعلق سے لائے ہیں اسی کی بنیاد پر زبان کے تعلق سے دیکھا جائے تو سب زبانیں جیسے عربی،

فارسی، یونانی، رومی، ترکی، انگریزی، ہندی بھاکا، پشتو، سندھی، سنسکرت، پنجابی سب مونث ہیں اس لیے اردو کو بھی مونث ہونا چاہیے۔

فائدے کے تحت جو کلیے اور اصول جلال نے اس رسالے میں درج کیے ہیں وہ نہایت مفید ہیں اور یہ ایسے اصول ہیں جن سے نہ صرف زبان پر ان کی قدرت اور گہری واقفیت کا پتا چلتا ہے بلکہ یہ اصول اس کتاب کا زندۂ جاوید حصہ ہیں۔ ایسے اصول اس سے پہلے اس تفصیل سے کبھی بیان میں نہیں آئے۔ مثلاً جو کلمہ فارسی کے دو لفظ سے مرکب ہے خواہ وہ دونوں صیغہ ماضی ہوں خواہ صیغہ امر خواہ ایک صیغہ ماضی ہو ایک صیغہ امر خواہ برعکس۔ خواہ ایک امر ہو ایک مصدر، خواہ ایک اسمِ جامد ہو ایک صیغۂ ماضی یا امر کا، وہ بیشتر مونث بولا جاتا ہے جیسے آمد و رفت، آمد و شد، تگ و دو، روا رو، خرید و فروخت، شکست و ریخت، بود و باش، نشست و برخاست، جست و خیز، قطع و برید، گفت و شنید، تراش و خراش، دار و گیر، ہست و بود وغیرہ سوائے بند و بست اور سوز و گداز کے، کہ یہ دونوں مذکر آتے ہیں اور وہ اس لیے کہ ان کا جزو دوم مذکر ہے جس طرح آب و ہوا، باغ و بہار، آب و گل، قلم و دوات میں جز دوم مونث ہے اس لیے یہ مرکب مونث ہوگا۔ یہ بنیادی اصول ہے۔

مندرجہ ذیل اصولوں کے تحت آنے والے الفاظ مذکر بولے جاتے ہیں:

(۱) ''معشوق'' کے جتنے القاب ہیں مثلاً دلبر، ستمگر، بیدادگر، شوخ گل، ماہِ مہر، گل عذار، پری رُخسار، سیم تن، گل بدن، خوب رُو، حور، پری، جلاد، ستم ایجاد، قاتل، زہرہ شمائل وغیرہ۔ یہ سب مذکر آتے ہیں۔

(۲) اسی طرح ''عاشق'' کے جتنے القاب ہیں مثلاً بے تاب، بے خواب، بے قرار، دل فگار، رنجور، مجبور، جاں باز، جاں نثار، بے خود، دیوانہ وغیرہ۔ یہ سب بھی مذکر آتے ہیں۔

(۳) حق تعالیٰ کے جتنے اسما ہیں سب مذکر آتے ہیں۔

(۴) جملہ ستاروں کے نام مذکر بولے جاتے ہیں سوائے زہرہ، ناہید، مشتری اور برجیس کے۔

(۵) مہینوں کے نام خواہ عربی ہوں، خواہ فارسی، خواہ ہندی، خواہ انگریزی، سب مذکر بولے جاتے ہیں۔

(۶) جس کلمے کے آخر میں لفظ ''بند'' آتا ہے مثلاً کمر بند، سینہ بند، ازار بند، چار بند وغیرہ۔ یہ سب مذکر آتے ہیں۔

(۷) جس لفظ کے آخر میں ''آب'' آتا ہے جیسے تالاب، سیلاب، گرداب، خوں ناب، زہر آب، سرواب، پیشاب، سیماب وغیرہ یہ سب مذکر آتے ہیں۔

(۸) جس کلمے کے آخر میں لفظ ''دان'' آتا ہے جیسے نخل دان، قلم دان، نمک دان، خاندان، بچہ دان، عطر دان، سرمہ دان، پان دان، خاص دان، اگال دان، پیک دان وغیرہ یہ سب مذکر آتے ہیں۔

(۹) جس کلمے کے آخر میں لفظ ''مان'' آتا ہے جیسے خانمان، دودمان، آسمان وغیرہ۔ یہ سب مذکر

بولے جاتے ہیں سوائے ریسمان کے کہ یہ مونث ہے۔

(۱۰) جس کلمے کے آخر میں ''وان'' آتا ہے وہ مذکر بولا جاتا ہے مثلاً کاروان، جپچوان، تاوان، لیپٹواں، آنواں، جھانواں، بہلاواں، کنواں، دھواں، پانچواں، ساتواں، دسواں یہ سب مذکر بولے جاتے ہیں سوائے فارسی لفظ ''توان'' کے کہ یہ مونث آتا ہے۔

(۱۱) جس لفظ کے آخر میں کلمہ ''بار'' آتا ہے وہ مذکر بولا جاتا ہے جیسے۔ رودبار، رنگ بار، کاروبار، گھربار، دربار وغیرہ سوائے جوئے بار کہ بعض فصحا اسے مونث بولتے ہیں۔

(۱۲) جس فارسی لفظ کے آخر میں کلمہ ستان آتا ہے، وہ مذکر آتا ہے جیسے ترکستان، ہندوستان، کوہستان، گلستان، سنبلستان، شبستان، نیستان وغیرہ۔

(۱۳) جس فارسی لفظ کے آخر میں کلمہ ''سار'' آتا ہے وہ مذکر بولا جاتا ہے جیسے کوہسار، نمک سار وغیرہ۔

(۱۴) جس لفظ کے آخر میں کلمہ ''پن'' آتا ہے، وہ مذکر آتا ہے جیسے بچپن، لڑکپن، دیوانہ پن، بے ساختہ پن وغیرہ۔

(۱۵) جس فارسی لفظ کے آخر میں ''زار'' آتا ہے مذکر بولا جاتا ہے جیسے لالہ زار، گلزار، مرغزار، وغیرہ۔

مندرجہ ذیل اصولوں کے تحت آنے والے الفاظ مونث بولے جاتے ہیں:

(۱) کتاب کے جتنے اسما ہیں، ان میں سے بیشتر مونث بولے جاتے ہیں۔

(۲) شراب کے جتنے نام ہیں وہ مونث آتے ہیں۔

(۳) گنجفہ کی آٹھوں بازیوں یعنی تاج، سفید، شمشیر، غلام، جنگ، سرخ، برات، قماش مونث آتے ہیں۔

(۴) زبان کے جتنے نام ہیں جیسے عربی، فارسی، ترکی، ہندی، انگریزی، سنسکرت وغیرہ سب مونث بولے جاتے ہیں۔

(۵) آوازوں کے جتنے اسما ہیں مثلاً کوکو، قلقل، چٹ چٹ، غٹ غٹ، چھم چھم، دھم دھم، دھڑا دھڑ، تڑاتڑ وغیرہ سب مونث بولے جاتے ہیں۔

(۶) بحور عروض کے جملہ اسما مثلاً طویل، بسیط، ہزج، رجز، رمل وغیرہ مونث ہیں۔

(۷) جس لفظ ہندی کے آخر میں کلمہ ''ویں'' آتا ہے وہ مونث بولا جاتا ہے جیسے پانچویں، ساتویں، نویں، دسویں، گیارھویں وغیرہ۔

(۸) جس کلمے کے آخر میں لفظ ''کار'' آتا ہے، وہ مونث بولا جاتا ہے جیسے سرکار، پرکار، جھنکار،

للکار، پھٹکار، دُھت کار وغیرہ۔

(۹) جس کلمۂ ہندی کے آخر میں "سین مصدری" آتا ہے مونث بولا جاتا ہے جیسے مٹھاس، کھٹاس، اونچاس، نیچاس، ہگاس، متاس وغیرہ۔

(۱۰) جس کلمۂ ہندی کے آخر میں "نون مصدری" آتا ہے وہ مونث ہوتا ہے جیسے اینٹھن، الجھن، جلن، سوجن، دھڑکن، پھڑکن، تھکن وغیرہ سوائے "چلن" کے کہ یہ مذکر بولا جاتا ہے۔

(۱۱) جس لفظ ہندی کے آخر میں کلمہ "نی" آتا ہے مونث بولا جاتا ہے جیسے جگنی، راگنی، اونٹنی، شیرنی، ہرنی، نہرنی وغیرہ۔

جلال لکھنوی نے دو اور مفید اصول یہ بتائے ہیں کہ:

(الف) جس کلمے کے آخر میں یائے نسبتی آتی ہے، اگر وہ کلمہ مذکر ہے تو مذکر بولا جائے گا اور اگر مونث ہے تو مونث بولا جائے گا مثلاً عربی، تازی، ترکی سے اگر گھوڑا مراد لیں گے تو مذکر بولیں گے اور اگر زبان مراد لیں گے تو مونث بولیں گے۔

(ب) جس لفظ کی تذکیر و تانیث بہ سبب عدم استعمال فصحا کے مبہم ہو اور قیاس بھی اس کی تذکیر و تانیث پر دلالت نہ کرے تو جلال لکھنوی کی رائے میں اس لفظ کو مذکر استعمال کرنا چاہیے۔

"مفید الشعرا" (کارآمد شعرا) اردو زبان کی وہ پہلی باقاعدہ تصنیف ہے جو تذکیر و تانیث کے موضوع پر غور و فکر اور گہری نظر کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ اگر جلال کچھ اور نہ بھی لکھتے تو "قواعد منتخب" رسالہ تذکیر و تانیث (مفید الشعرا/کارآمد شعرا) اور "سرمایۂ زبان اردو" نامی ان کی تصانیف ان کی تاریخی پہچان کے لیے کافی تھیں۔

"سرمایۂ زبان اردو" وہ پہلی اردو لغت ہے جس میں اردو الفاظ و محاورات کی تشریح و معانی اردو میں لکھے گئے ہیں۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں کہ رشک نے "نفس اللغہ" میں اردو الفاظ و محاورات کے معانی فارسی زبان میں لکھے تھے۔ امداد علی بحر نے "بحر البیان" میں بھی یہی کیا تھا۔ خود جلال نے "گلشنِ فیض" (لغت) میں اردو الفاظ کے معانی فارسی میں لکھے تھے لیکن "سرمایۂ زبان اردو" جلال نے یہ کام شروع سے آخر تک اردو میں کیا ہے۔ اس لغت کی تالیف میں جلال نے درج ذیل باتوں کا خیال رکھا ہے:

جلال کو اس بات کا پوری طرح احساس تھا جیسا کہ خود انھوں نے سرمایۂ زبان اردو کے شروع میں لکھا ہے کہ "جب سے زبانِ اردوئے معلیٰ اپنے علم ایجاد کو میدانِ گاہ سخن میں بلند کیا ہے کسی سخن ور اردو زبان نے کوئی لغت ایسا کہ جامع ہو جملہ مفردات و مرکبات یعنی لغات و محاورات و کنایات و مصطلحات و مثل ہائے زبان اردو کا آج تک نہیں لکھا گیا" [۳۴] ایسی کسی لغت کا نمونہ جلال کے سامنے نہیں تھا۔ انھوں نے اپنے طور پر غور و فکر کر کے یہ لغت تالیف کیا اور اس میں مندرجہ ذیل امور کا خیال رکھا:

(۱) جلال نے "سرمایۂ زبان اردو" میں بعضے ایسے لغاتِ اردو کو بھی شامل کیا جنھیں ناسخ و رشک اور

دورِ متاخرین کے سارے یا بعض فصحا نے ترک کر دیا تھا۔

(۲) جلال نے اس میں وہ لغات بھی شامل کیے ہیں جن میں فصحا میں اختلاف ہے۔

(۳) جلال نے لفظوں کے معانی اور محلِ استعمال کو واضح کرنے کے لیے نامور شعرا کے کلام سے اسناد و نظائر اپنی لغت میں شامل کیے۔

(۴) جن محاورات و کنایات کے فارسی و عربی مترادفات ملے وہ بھی جابجا جلالؔ نے اپنی لغت میں شامل کر دیے ہیں۔ فارسی زبان کے لیے "ف" اور عربی کے لیے "ع" کی علامت استعمال کی ہے۔

(۵) جلال نے عورتوں اور خواص کے مخصوص محاورات بھی شاملِ لغت کیے ہیں اور ساتھ ہی محاوراتِ عوام کو بھی شامل دبیان کیا ہے۔

(۶) جلال نے اپنی لغت میں فارسی مفردات شامل نہیں کیے ہیں اور وہ اس لیے کہ وہ عام طور پر فارسی لغات میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

یہ وہ دائرۂ کار ہے جس میں رہ کر جلالؔ نے "سرمایۂ زبانِ اردو" تالیف کی۔ یہ لغت دو بار چھپا۔ ایک بار ۱۳۰۴ھ میں انوار المطابع لکھنؤ سے (کل صفحات ۳۲۸) اور دوسری بار ۱۳۰۴ھ ہی میں (کل صفحات ۳۴۴) مطبع جعفری لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس ایڈیشن کے سرورق پر لکھا ہے کہ "حسب فرمائش جناب معلی القاب حضور ڈائریکٹر آف پبلک انسٹرکشن بنگال۔" انوار المطابع کے ایڈیشن میں بھی یہی بات جلال کے شاگرد سید ذاکر حسین یاس لکھنوی (والد آرزو لکھنوی) نے اپنی تقریظ کے آخر میں لکھی ہے۔ یہ تقریظ اور پانچ قطعات تاریخِ طبع دونوں ایڈیشنوں میں شامل ہیں۔ ان قطعات میں یاس لکھنوی، رفعت لکھنوی، حشم لکھنوی کا ایک ایک، ایک قطعہ جلال کے بیٹے سید محمد مہدی کمال کا اور ایک خود جلال لکھنوی کا شامل ہے جس کے آخری مصرع "کل طبع بشد محاوراتِ اردو سے ۱۳۰۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ایک ہی سال میں دو ایڈیشن چھپنے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ یہ لغت نصاب میں شامل کر دیا گیا تھا۔ جلال نے یہ لغت شاعروں کے فائدے کے لیے لکھا ہے جیسا کہ اس کے دوسرے نام "تحفۂ سخن وران" سے ظاہر ہوتا ہے۔ اس لغت کا پورا نام "سرمایۂ زبانِ اردو و تحفۂ سخن وران" ہے۔

یہ لغت اردو لغت نویسی کے ارتقا کی پہلی کڑی ہے اور پہلی کڑی ہوتے ہوئے یہ آج بھی مفید و کارآمد ہے۔ اس لغت کے بعد تالیف ہونے والے لغات میں ایک طرف اسناد و نظائر کی روایت عام ہوئی اور دوسری طرف اردو لغت نویسی کا آغاز ہوا۔ اس لغت میں الفاظ، محاوروں، کنایوں اور اصطلاحات کے سارے معنی نہیں دیے گئے ہیں لیکن جو کچھ دیے گئے ہیں وہ عام طور پر صحیح ہیں۔ اس میں لکھنؤ کی زبان کو معیار بنا کر زیادہ تر اسناد وہیں کے شعرا کے کلام سے اخذ کی گئی ہیں جن میں ناسخ، آتش، برق، رشک، اسیر، وزیر، بحر اور صبا کے ساتھ گاہ گاہ میر، درد، ذوق، غالب کے اشعار اور مصرع بھی شامل کیے ہیں۔ اس لغت کی ایک تاریخی

اہمیت یہ ہے کہ باقاعدہ طور پر اردو زبان کی پہلی لغت ہے اور دوسرے یہ کہ اس لغت نے اردو میں لغت نویسی کی روایت کو متاثر کر کے آگے بڑھایا ہے۔ یہ لغت ایک طرف رشک کی ”نفس اللغہ“ اور ”بحر البیان“ کا تکملہ ہے اور دوسری طرف امیر مینائی کی امیر اللغات کا نقطۂ آغاز بھی۔ اگر جلالؔ کی تصانیف میں سرمایۂ زبان اردو، قواعدِ منتخب اور رسالہ تذکیر و تانیث ہی کو سامنے رکھا جائے تو وہ اپنے دور اور اپنے ہم عصروں میں بحیثیت زبان دان و محقق نمایاں و ممتاز نظر آتے ہیں اور کوئی ادبی مورخ ان کی علمی خدمات کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔

اپنے استاد رشک کی طرح زبان کی اصلاح اور معیار بندی اور اردو شاعری میں ہندی الاصل الفاظ کی واپسی اور استعمال جلالؔ کا پہلا شوق اور پہلی ترجیح تھی۔ ”قواعد منتخب“ میں انھوں نے ہندی الاصل الفاظ کی قواعد مرتب کی تو رسالہ تذکیر و تانیث میں انھوں نے ان الفاظ کو خاص اہمیت دی۔ یہی کام جلال نے اپنی شاعری میں بھی کیا۔

جلال لکھنوی کی شاعری:

جلالؔ لکھنوی، علی اوسط رشکؔ اور نواب فتح الدولہ برقؔ لکھنوی کے شاگرد تھے اور یہ دونوں شیخ امام بخش ناسخ کے ارشد تلامذہ میں شمار ہوتے ہیں۔ جلال نے جب شاعری کا آغاز کیا تو ساری فضا پر ناسخؔ کا رنگِ سخن چھایا ہوا تھا۔ خواجہ حیدر علی آتشؔ چوں کہ شروع ہی سے ناسخ کی تحریکِ شاعری (طرزِ جدید) میں عیشیؔ و تنہا کے ساتھ شریک تھے اس لیے ان کی شاعری کا خاصا بڑا حصہ اسی رنگِ سخن میں لکھا گیا جس کا ذکر مصحفی نے اپنے ”دیوانِ ششم“ کی تمہید میں ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”حصہ نعمت الوان ایں خوان بہ شیخ امام بخش ناسخ کہ یکے از دوستانِ محمد عیسیٰ تنہاست، تخلصِ خود را اسم با مسمیٰ انگاشتہ بطرزِ ریختہ گویانِ سادہ کلام در عرصۂ قلیل خطِ نسخ کشیدہ از قفایش قدم بر قدم او خواجہ حیدر علی آتش ہم در رسیدہ ۔ وہم چنیں ثالثِ ایشاں طالب علی عیشی ..“ [۳۳] یہ رنگِ سخن (ناسخ کا طرزِ جدید) آتش کا وہ اصل رنگ نہیں تھا جس سے ہم آج آتش کو پہچانتے ہیں بلکہ یہ رنگِ سخن ناسخ کے طرز جدید کی پیروی میں اختیار کیا گیا تھا۔ دیوانِ آتش کو دیکھیے تو وہ اس رنگِ سخن میں ناسخ جیسے تو ضرور ہو جاتے ہیں لیکن اس سے اوپر نہیں اُٹھتے۔ ناسخ کی زندگی میں بھی آتش اپنے مخصوص رنگ ہی سے پہچانے جاتے تھے جس میں وارداتِ قلبیہ اور جذبۂ دل کی آواز شامل تھی۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ ناسخ اپنے مخصوص رنگِ سخن کی ایسی روایت بن گئے تھے کہ دوسرے شعرا بھی اسی رنگ میں شعر کہنے کو معراجِ سخن جانتے تھے۔ لیکن آتش کا اپنا رنگِ سخن بھی ساتھ ہی متوازی چل رہا تھا اور جب شعرا دل کی آواز پر کان دھرتے اور اسے شعر کے پردے میں بیان کرتے تو وہ آتش کے رنگ سے قریب ہو جاتے۔ ناسخ کی وفات (۱۲۵۴ھ/ ۱۸۳۸ء) کے بعد بھی ان کا اثر قائم ضرور رہا لیکن آہستہ آہستہ نئی نسل کے شعرا اس سے تھک کر کسی نئے رنگ کے خواہش مند نظر آنے لگے۔ ناسخ نے جو رنگِ سخن اختیار کیا تھا اس میں خیال بندی اور معنی آفرینی کے ساتھ

نہ صرف، مقررہ اصولوں کے مطابق زبان و بیان کی صحت، متروک الفاظ سے پہلوتہی، ہندی الاصل الفاظ کو ترک کرنا شامل تھا بلکہ ''جذبہ'' کو شاعری سے پوری طرح خارج کرنے کا عمل بھی شامل تھا۔ لکھنؤ کا کوئی شاعر زبان و بیان کے اس معیار سے صرفِ نظر نہیں کرتا تھا۔ اب ایسے میں تبدیلی صرف سخن کے مزاج میں کی جا سکتی تھی۔ امیر اللہ تسلیم لکھنوی نسیم دہلوی کے شاگرد تھے اور نسیم دہلوی مومن خاں مومن کے شاگرد تھے۔ تسلیم کی شاعری میں جو ''امتزاج'' ہوا اور مومن کی آواز کی جو گونج ان کے کلام میں سنائی دیتی ہے وہ نسیم دہلوی کا فیض تھا لیکن جلالؔ کے ہاں، دہلی کی شاعری کا مزاج آتش کے حقیقی رنگِ شاعری سے پہنچا۔ واضح رہے کہ دہلی اور لکھنؤ کے مزاج شاعری کا فرق صرف اتنا ہے کہ دہلی کے شعرا جذبے کو شاعری میں شامل کر کے ''عشق'' کو مرکزی حیثیت دیتے ہیں، شاعری کو وارداتِ قلبی کا اظہار سمجھتے ہیں اور زبان کو ثانوی حیثیت دیتے ہیں۔ لکھنؤ کے شعرا نے، ناسخ کے زیر اثر، سادہ گوئی کو ترک اور جذبے کو شعر سے خارج کر کے ''حسن'' کو مرکزی حیثیت دی تھی اور ساتھ ہی اپنے بنائے ہوئے معیارِ زبان و بیان کو پوری طرح برقرار رکھتے تھے۔ اپنے معیارِ زبان پر لکھنؤ کا کوئی قابلِ ذکر شاعر کسی قسم کا سمجھوتا نہیں کرتا۔ اسی لیے انیسویں صدی میں زبان و محاورہ کے تعلق سے جتنی بحثیں ہوئیں (سوائے مرزا غالب کے تنازع برہانِ قاطع کے) سب کا مخرج و منبع لکھنؤ تھا۔ جلال لکھنوی کی طبیعت جب رنگِ ناسخ سے سیر ہو گئی تو انھوں نے لکھنؤ ہی کے شاعر آتش اور ان کے شاگرد صبا لکھنوی اور رندؔ کے رنگ کو اپنانے کی شعوری کوشش کی۔ اس رنگِ سخن میں جذبہ و کیف، سوز و گداز اور وارداتِ قلبی کا اظہار بنیادی حیثیت رکھتا تھا اور یہی وہ رنگ تھا جو آتش کی حقیقی (غیر ناسخی) شاعری کو دہلی کے رنگِ سخن سے ملا دیتا ہے اور لکھنؤ و دہلی شاعری کی سطح پر ایک ہو جاتے ہیں۔ آتش نے اپنے مخصوص و منفرد رنگ کی شاعری میں، زبان و بیان کے سلسلے میں، لکھنؤ والوں کے برخلاف، بے پرواہی کی ہے جس کی مثالیں ہم آتش کے مطالعہ میں ''جلد سوم'' میں دے آئے ہیں۔ جلال لکھنوی نے آتش اور شاگردانِ آتش کی پیروی میں زبان تو وہی رکھی جس کا معیار ناسخؔ و رشک نے قائم کیا تھا، لیکن اس معیارِ زبان و بیان میں جذبہ، وارداتِ قلبی اور سوز و گداز کو شامل کر کے ایک ایسا امتزاج کیا جو آج بھی جلالؔ کی پہچان ہے اور اس طرح آتش کے ناتے انھوں نے رنگِ دہلی کو زبانِ لکھنؤ سے ملا دیا۔ اس رنگ کے لیے فضا اس وقت اور ہموار ہو گئی جب ۱۸۵۶ء میں انگریزوں نے سلطنتِ اودھ کو ختم کر دیا اور پہلی دفعہ لکھنؤ والوں نے اپنے دل میں ایک ایسی خلش اور ایک ایسی کسک محسوس کی کہ برسوں سے دبا ہوا جذبہ اُبھر آیا۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم نے جلتی پر تیل کا کام کیا۔ لکھنؤ والوں کو بھی پہلی مرتبہ ہجرت کے تجربے سے گزرنا پڑا۔ ان دونوں واقعات نے ان کی زندگی، ان کی سوچ اور ان کی دلی کیفیات کو بدل کر رکھ دیا۔ حویلیاں، مکان اور محلے کے محلے، منہدم ہو گئے۔ لوگ لکھنؤ چھوڑ کر چلے گئے۔ عہد نشاط کی بساط الٹ گئی اور درد و کرب کی کیفیت سارے معاشرے پر چھا گئی۔ اب ناسخ کا ''طرز جدید'' اور ان کی آواز بے اثر و بے معنی ہو گئی اور میرؔ و مصحفی کے اشعار ان کی دلی کیفیات کی ترجمانی کرنے لگے۔ اس تبدیلی

نے آتش و شاگردانِ آتش کی شاعری کو لکھنؤ والوں کے لیے بامعنی اور مقبول بنا دیا۔ اب لکھنؤ کی ''نئی شاعری'' میں جذبہ و واردات قلبی شامل ہو گیا اور ناسخ کی بے جذبے کی شاعری نظروں سے گرنے لگی۔ اس دور میں جلال لکھنوی نے امتزاج کا یہی کام کر کے لکھنؤ کے معیار زبان و بیان اور رعایت لفظی و ایہام کو برقرار رکھا اور ساتھ ہی اپنی شاعری میں جذبے کو شامل کر کے اسے وارداتِ قلبی، سوز و گداز اور کیفیت غم سے ہم کنار کر دیا۔

عام طور پر اہل علم و ادب اسے طرز دہلی کہتے ہیں جیسا صاحب ''بزم سخن'' نے بھی جلال لکھنوی کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''پیش تر بروش لکھنؤی گفت فی الحال بہ طرز دہلی فکری نمائد۔'' [۳۴] لیکن دراصل یہ رنگ و امتزاج جلال کے ہاں آتش اور شاگردانِ آتش سے آیا ہے اور امیر اللہ تسلیم کی طرح نہیں کہ ان کے استاد نسیم دہلوی اور دوسرے دہلوی شعرا سے آیا تھا۔ جب جلال لکھنؤ سے رام پور پہنچے تو وہ شعرائے دہلی کی شاعری سے قریب ضرور ہو گئے لیکن جیسا ڈاکٹر محمد حسن نے لکھا ہے کہ ''رام پور ان کی (جلال) شاعری میں کوئی اہم اور قابلِ ذکر تبدیلی نہیں کرتا بلکہ ان ہی رجحانات کو اور زیادہ واضح اور گہرا کر دیتا ہے جو لکھنؤ میں (پہلے ہی) پیدا ہو چکے تھے۔'' [۳۵] شعرائے دہلی اب تک شعرائے لکھنؤ کو دور از قیاس مضمون آفرینی اور عیش پسند مزاج کے زیر اثر محبوب پسند (حسن پسند) شاعری سے پہچانتے تھے اور اسی لیے کنگھی، چوٹی اور انگیا کی شاعری ان کی پہچان بن گئی تھی۔ جلال نے، جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں، زبان و بیان کی ساری لکھنوی خصوصیات کو برقرار رکھتے ہوئے اس میں جذبہ و واردات قلبی کو شامل کر کے اک تازہ و نیا رنگ پیدا کیا۔ یہ نیا رنگ شاعری، ناسخ و رشک سے زبان و بیان کا رشتہ ناتا جوڑنے کے باوجود کنگھی، چوٹی، انگیا یا قافیہ پیمائی والی لکھنوی شاعری نہیں ہے اور نہ یہ ویسی شاعری ہے جیسی ہمیں دہلوی شعرا غالب، مومن، شیفتہ، بہادر شاہ ظفر وغیرہ وغیرہ کے ہاں ملتی ہے۔ یہ دراصل رنگ ناسخ میں رنگ آتش کا امتزاج ہے۔ یہی امتزاج جلالؔ کی انفرادیت اور ان کی غزل کی پہچان ہے اور اس بات کا اشارہ بھی ہے کہ اب برطانوی لکھنؤ شاہی لکھنؤ نہیں رہا، یہاں کی قدریں اب بدل گئی ہیں اور تیزی سے بدل رہی ہیں۔ اسی کے ساتھ ناسخ اور ان کے اثرات نئی فضا میں تحلیل ہو کر غائب ہونے لگے اور فضا میں نئی آوازیں سنائی دینے لگیں۔ اس کے زیر اثر کچھ عرصے ''روایت'' بھی رس گھولتی رہی اور ساتھ ہی ''انحراف'' کا عمل بھی تیز رفتار ہو گیا۔ تسلیم لکھنوی اور جلال لکھنوی کی آوازیں روایت اور انحراف کی پہلی کڑیاں ہیں اور اسی ''امتزاج'' کی وجہ سے وہ اس دور کے اہم شاعر ہیں۔ یہ دونوں اپنے دور کی ترجمانی بھی کرتے ہیں اور صرف روایت کی تکرار ہی نہیں کرتے بلکہ انحراف کے عمل سے اسے آگے بھی بڑھاتے ہیں۔ جلال خود بھی اپنے ایک مقطع میں کہتے ہیں:

سن کے شعر اپنے پکار اُٹھتے ہیں اربابِ مذاق
پہلے کچھ اور ہی تھا اب ہے جلالؔ اور ہی کچھ

یہی ''اور ہی کچھ'' اردو غزل میں، تسلیم کی طرح، جلالؔ کی انفرادیت ہے۔

اب اس مطالعے کے پس منظر میں جلال لکھنوی کی شاعری کی بحیثیت مجموعی مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ جلآل اصل میں ''غزل'' ہی کے شاعر ہیں۔ درباروں سے وابستگی کی بنا پر انھوں نے ممدوحین کو خوش کرنے اور مختلف شاہی تقاریب کو روشن کرنے کے لیے متعدد قصیدے بھی لکھے۔ ان قصیدوں میں مطلع عموماً برجستہ، صاف اور معنی خیز ہوتا ہے۔ تشبیبوں میں کبھی معشوق کا تصور قائم کرتے ہیں یا کسی دلچسپ واقعہ سے ابتدا کرتے ہیں یا پھر بہار کو موضوعِ سخن بناتے ہیں۔ اسی طرح ''گریز'' میں بھی وہ نہایت چابک دستی کا اظہار کرتے ہیں لیکن مدح میں، جو قصیدے کی جان ہے، ان کا رنگ پھیکا پڑ جاتا ہے۔ اصل میں مدح ان کے جلالی مزاج سے مناسبت نہیں رکھتی اور اسی لیے ان کے قصیدے مبالغہ اور جوشِ بیان سے عام طور پر خالی ہوتے ہیں۔ جلال کے قصیدوں کی ایک خاص بات یہ ہے کہ ان سے اس دور کی معاشرت، میلے ٹھیلوں کی زندہ تصویریں، باغات و عمارتوں کا بیان، شادی کی رسومات وغیرہ دل نشین انداز میں سامنے آتے ہیں۔ قصیدوں کے یہ حصے مزاج و رنگ میں ''جدید نظم نگاری'' سے اتنے قریب ہیں کہ اگر ان کو قصیدے سے الگ کر دیا جائے تو ان پر کوئی موزوں عنوان قائم کر کے ''نظم'' کو جنم دیا جا سکتا ہے۔ یہ سب حصے عام طور پر دلچسپ اور جان دار ہیں اور قصیدے سے زیادہ مثنوی کے مزاج سے قریب ہیں۔ ان کے قصیدے پڑھ کر یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ قصیدہ ان کا میدان نہیں ہے۔

غزل میں بھی، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، جلآل پہلے ناسخ اور رشک کی لکھنوی روایت پر چلے۔ اس اثنا میں انھوں نے سلطنتِ اودھ کا خاتمہ ۱۸۵۶ء دیکھا اور اس کے ایک سال بعد بغاوتِ عظیم ۱۸۵۷ء کا ہنگامہ بھی اپنی آنکھوں سے دیکھا اور ان دونوں سانحوں سے پیدا ہونے والی صورتِ حال اور شدائد سے بھی گزرے۔ ان واقعات نے ان کے مزاج پر گہرا اثر ڈالا اور اب ان کی شاعری میں ''جذبہ'' از خود شامل ہو گیا۔ یہ جذبہ و احساس آتش کی شاعری میں پہلے سے موجود تھا اور یہ وہ رنگِ سخن تھا جو ناسخ کے طرزِ جدید کے ساتھ لکھنؤ میں متوازی چل رہا تھا جسے جذبہ و وارداتِ قلبی کے اظہار کی وجہ سے دہلی کا طرزِ سخن سمجھا جاتا تھا حالاں کہ یہ وہ فطری رنگِ سخن تھا جو ناسخ کے ''طرزِ جدید'' سے پہلے میر و سودا اور مصحفی وغیرہ کا رنگ تھا جسے مصحفی ''سادہ گوئی'' کہتے ہیں۔ جلال لکھنوی بھی اسی رنگ کی طرف آ گئے۔ اب وہ ایسی شاعری کرنے لگے جو دل میں اُتر جاتی ہے۔ جلآل نے ۱۲۹۰ھ میں بائیس (۲۲) اشعار پر مشتمل اپنے کلام کا جو انتخاب خود کر کے ''انتخابِ یادگار'' [۳۶] کے لیے امیر مینائی کو دیا تھا اس میں بھی ایسے اشعار موجود ہیں جن میں حالِ دل بیان کرنے والا جذبہ موجود تھا مثلاً اسی انتخاب سے یہ شعر دیکھیے:

کوئے جاناں سے نہ پھر کر دلِ ناشاد آیا
بے مروت کو نہ میں بھول کے بھی یاد آیا
ہم تھوڑے سے بھی جرم پہ پچھتائے
اک جرعہ مے پی کے عرق آئے ہیں کیا کیا
یہ ہوا آ کے تری بزم میں حاصل مجھ کو
دل کو بھی کھو کے دو عالم سے چلا دل مجھ کو

کشتے ہیں تغافل کے بڑی دیر لگے گی
ہنگامۂ محشر کو جگانے میں ہماری
ہنسی رک گئی ان سے نہ مجھ سے تھم سکے آنسو
برابر ایک سی دونوں طرف بے اختیاری تھی

باقی سترہ شعر پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ جلالؔ اس دور کے شاعر ہیں جب زندگی اور شاعری دونوں رسمی ہو گئی تھیں۔ دونوں میں ایک نفاست، شائستگی، سلاست و صفائی اور تہذیب کی نمود تو تھی جو دیدہ زیب ضرور تھی لیکن دل پر اثر نہیں کرتی تھی۔ ان کے دیوانِ اول میں ناسخ کا رنگ اتنا نمایاں ہے کہ ان کے اشعار کو اگر کلامِ ناسخ میں ملا دیا جائے تو ان کو پہچاننا مشکل ہوگا:

ہے دعا گو اضطرابِ دل کہ روز افزوں ہو عشق
نام ہے دردِ جگر میرے ترقی خواہ کا
گلہ ہے مجھ کو اک خوں ریزِ بے پروا کے داماں کا
نہ وہ خون شہیداں کا نہ وہ خاکِ شہیداں کا

یہ دونوں رنگ ان کے پہلے دیوان میں بھی نظر آتے ہیں۔ ایک طرف وہ فیض ناسخ کو یاد کرتے ہیں:

کچھ مستفیض ان سے ہوئے ہم نہ اے جلالؔ
جی لوٹتا ہے ناسخ مغفور کے لیے

اور ساتھ ہی وہ میر تقی میر کی بات بھی کرتے ہیں:

کہنے کو جلال آپ بھی کہتے ہیں وہی طرز
لیکن سخنِ میر تقی میر کی کیا بات

میر تقی میرؔ کا یہ اثر خواجہ آتش لکھنوی کے طرز کی صورت میں ان کے ہاں مسلسل بڑھتا رہا اور جب وہ رام پور پہنچے تو وہاں بھی شعرائے دہلی سے ملاقات کے باوجود ان کی توجہ رنگِ آتش کی طرف ہی رہی اور وارداتِ قلبی جذبے کے ساتھ ان کی تخلیق دلچسپی بنے رہے۔ اب ''آہ'' ان کی شاعری کے اثر کی پہچان بن جاتی ہے:

بے ساختہ کی تمام کے اس نے جلالؔ آہ
جس نے مرے دیوان کے اشعار کو دیکھا

وہ ایک طرف لکھنؤ کے منجھے ہوئے طرز ادا اور زبان و بیان سے جڑے رہتے ہیں اور آتش کے زیر اثر، شعرائے دہلی کی طرح، خیال اور واردات کو بیان کرنے سے بے اعتنائی نہیں برتتے جس سے جذبات کا خلوص و اثر بڑھ جاتا ہے اور ان کے شعر دل پر اثر کرنے لگتے ہیں:

جہاں سنا کوئی مجمع ہم اس کو ڈھونڈھ آئے
ذرا خیالِ پریشانی نظر نہ کیا
خیال دوست یہ کہتا ہے کیوں ہمارے بغیر
شب فراق کو تنہا کبھی بسر نہ کیا
تمام عمر رہی جستجوئے یار جلالؔ
رہے سفر ہی میں ہم کو کبھی سفر نہ کیا
کہہ دے ذرا اس خانہ بر انداز سے کوئی
روتا ہے کہیں درد کی آواز سے کوئی
جس دل کو پوچھتا تھا وہ ہم نے بتا دیا
لے دردِ عشق تجھ کو ٹھکانے لگا دیا

جلال کی غزلوں کے اشعار میں، روایتی انداز کے باوجود، جذبات کا خلوص موجود ہے جس سے ایک تازگی اور

دل کشی کا احساس ضرور ہوتا ہے۔ یہ چند شعر پڑھیے:

تغافل کے گلے سن کر جھکا لیں تم نے کیوں آنکھیں
مرے شرمندہ کرنے کو ذرا بے باک ہونا تھا

اللہ رے عشوے ترے اے موت شبِ ہجر
آتا نہیں معشوق بھی اس ناز سے کوئی

اب تک ہے یاد آکے وہ رہنا نگاہ میں
آنکھوں کو بھولتے ہی نہیں تم وہ خواب ہو

نجات ہوگئی ناصح سے عمر بھر کے لیے
اسی کو بھیج دیا یار کی خبر کے لیے

اِدھر جنوں کو مرا انتظار راہ میں ہے
اُدھر چمن سے چلی ہے بہار راہ میں ہے

مری داستانِ فراق نے شب ِوصل طرفہ مزا دیا
کبھی میں نے رو کے ہنسا دیا کبھی اس نے ہنس کے رلا دیا

مگر جلال کی سچی غنائی قوت کا اثر ان غزلوں میں زیادہ محسوس ہوتا ہے جو انھوں نے کسی ایک کیفیت اور ایک موڈ میں کہی ہیں مثال کے طور پر ان کی یہ غزل لیجیے:

خیر جو چاہو وہ لے لو کہیں جھگڑا کیا ہے   دل و جاں دونوں تمھارے ہیں ہمارا کیا ہے
منھ کو یہ کس لیے آتا ہے کلیجا کیا ہے   آج او دل کی تڑپ تیرا ارادہ کیا ہے
کہیں کچھ حسرت ارماں کہیں داغِ ہجراں   دیکھ تو سینے کو شق کر کے مرے کیا کیا ہے
دے چکا ساتھ ہمارا شب تنہائی میں   بے مروت ہے یہ دل اس کا بھروسا کیا ہے
بن سنور لیں گے تو دیکھیں گے وہ انداز اپنے   تو نے آئینۂ حیراں ابھی دیکھا کیا ہے
یاد ہے اپنا وہ اُف کر کے کہیں رہ جانا   اور وہ پوچھنا گھبرا کے کسی کا کیا ہے

آنکھوں ہی آنکھوں میں لے جاتے ہیں دل بر دل کو
ہم دکھاویں گے جلال اس کا اچنبھا کیا ہے

اس غزل میں شروع سے آخر تک ایک سنجیدہ، متین مگر میٹھے میٹھے درد سے بھرا ہوا راگ ہے۔ شاعر محبوب کے سامنے سر خم کیے ہوئے بتا رہا ہے کہ یہ دل و جان دونوں تمھارے ہیں۔ بات کوئی نئی نہیں ہے مگر دوسرے مصرع نے اس میں ایک جان ڈال دی ہے اور شاعر کے دل کا درد بھی الفاظ کے "راگ" سے سامنے آگیا ہے۔ شاعر درد و غم میں مبتلا ہے اس لیے دوسرے مطلع میں کلیجا منھ کو آنا اور دل کی تڑپ سے سوال کرنا اس کے جذبات کی

کیفیت کی گہرائی میں لے جاتا ہے۔ تیسرے شعر میں شاعر سینہ شق کر کے ہمارے سامنے رکھ دیتا ہے۔ ''کیا کیا ہے'' قافیہ اور ردیف کی جدت ہے۔ لکھنوی طرز شاعری کے اعتبار سے یہ کمال فن ہے مگر اس پر غور کیجیے کہ یہ قافیہ (کیا) شاعر کی جذباتی کیفیت کے اظہار میں کتنا بے ساختہ اور پُر اثر ہو گیا ہے۔ چوتھے شعر میں ایک ندرت ہے جو جلال کو لکھنؤ کے شاعروں سے الگ کر دیتی ہے اور دہلی کے شاعروں سے قریب تر کر دیتی ہے۔ ندرت جلال کے اندازِ خیال کا ایک اہم اور نمایاں جزو بن جاتی ہے۔ دل کو بھی بے وفا اور بے مروت اس لیے کہنا کہ وہ شبِ تنہائی میں بھی ہمارا ساتھ دے چکا ہے ایک نئی بات ہے۔ پانچویں شعر میں معشوق کے حسن کی تعریف کا ایک نیا پہلو نکالا گیا ہے۔ ''آئینہ حیراں'' فرسودہ ترکیب ہے مگر معشوق کے بن سنورنے کے بعد آئینہ کی حیرانی ایک خاص معنی رکھتی ہے۔ جیسے جیسے معشوق سنور رہا ہے ویسے ویسے آئینے کی حیرانی بڑھ رہی ہے اور جب سنور چکے گا تو حیرانی کمال پر ہو گی اور معشوق کا حسن بھی کمال پر ہو گا۔ چھٹے شعر میں ایک سچے عاشق کی بے قراری کا اظہار کیا ہے اور پھر دوسرے مصرع میں ''کسی کا کیا ہے'' کا فقرہ محاورہ باندھنے کے کمال سلیقے کا اظہار کرتا ہے۔ جلالؔ کے روایتی رنگ میں سچے جذبات کے ذریعے جان ڈالنے کی یہ ایک واضح مثال ہے۔ مقطع میں عاشق کے عام سے تجربے کا اظہار ہے مگر یہ تجربہ اس لیے اہم ہو گیا ہے کہ جلال دکھانا یہ چاہتے ہیں کہ وہ اچنبھے میں ہے اور اس عالم سے واقف نہیں ہے۔ یہاں ''اچنبھا'' کا استعمال یہ ظاہر کرتا ہے کہ اب جلالؔ، ناسخ کے برخلاف لیکن علی اوسط رشک کی طرح، ہندی الاصل الفاظ کو پھر سے شاعری میں استعمال کر رہے ہیں اور اردو کو خالص بنا رہے ہیں۔ اشعار کے فرداً فرداً اثر سے زیادہ اس پوری غزل کا غنائی اثر اہم ہے۔ یہاں درد کے اظہار میں وہ ایک متوازن سچا راگ اور غنائی اثر پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

جلال کے مخصوص رنگ کی ایک غزل کا ذکر ہم یہاں اور کرتے ہیں جس کا مطلع یہ ہے:

اے دل اس شوخ کا بے ساختہ پن دیکھ لیا   جان پر بن گئی اے مشفقِ من دیکھ لیا

اس غزل میں ایک ایسی کیفیت ہے جو جذبات کی سچائی سے مل کر ایک جمالیاتی کیف پیدا کر دیتی ہے۔ اس غزل کا تیسرا شعر جلال کی زندگی کا ترجمان ہے اور اس آفاقی عالم میں لے جاتا ہے جو ہر صاحبِ کمال کو اپنی ناقدری کی وجہ سے محسوس ہوتا ہے:

گوشِ گُل نے نہ سنی ایک تمہاری فریاد   اے اسیرانِ قفس رنگِ چمن دیکھ لیا

اسی طرح حبِ وطن کی جذباتی کیفیت بھی چوتھے شعر میں اثر و تاثیر کو بڑھا دیتی ہے اور دل کی تڑپ اور بے بسی کے درمیان ایک مسلسل کش مکش کو ظاہر کرتی ہے۔ ''اک حسرت سے'' کا فقرہ اس میں کیف کا عالم پیدا کر دیتا ہے۔ اب آپ بھی میرے ساتھ اس شعر کو پڑھیے:

یوں چلے وادیِ غربت کو کہ اک حسرت سے   ہر قدم پھیر کے منھ سوئے وطن دیکھ لیا

مقطع جلال کے اس رنگِ سخن پر بہترین تنقید ہے:

شعر سن کر مرے سب ہو گئے بے چین جلال　　رہ گئی تھام کے دل بزمِ سخن دیکھ لیا

ساری غزل میں ردیف کا استعمال نہایت برجستہ و چست ہے جو معنی اور لہجے کے ساتھ مل کر اثر کا جادو جگا رہی ہے۔ جلال کے اس رنگ کے بہترین شعر آج بھی پڑھنے والے کو متاثر اور بے چین کر دیتے ہیں۔ جلال اسی مرتی ہوئی تہذیب کے ترجمان اور اسی کا ایک حصہ ہیں۔ یاد رہے کہ ہر تہذیب کا عروج زندگی کی ساری سرگرمیوں میں تازگی و معنویت کی روح پھونک کر معاشرے کی ساری تخلیقی سرگرمیوں کو بھی عروج پر لے جاتا ہے اور ہر تہذیب کا زوال ہر تخلیقی سرگرمی کو رفتہ رفتہ رسمی اور بے معنی بنا دیتا ہے۔ جلال اس دورِ زوال کی نمائندہ و ممتاز تخلیقی شخصیت ہیں۔

اگرچہ بدر ہیں پر خاک میں ملے ہیں جلالؔ　　مٹے ہُوؤں کا فروغ کمال کیا ہوگا

حواشی:

[۱] خمخانۂ جاوید، جلد دوم، مرتبہ لالہ سری رام، ص ۲۳۹، دہلی ۱۹۱۱ء

[۲] جرنل خدابخش لائبریری نمبر ۷-۸، ص ۵۸، پٹنہ ۱۹۷۸ء-۱۹۷۹ء، لوح مزار پر ۴ شوال بروز بدھ ۱۳۲۷ھ کندہ ہے۔

[۳] جلال لکھنوی از ڈاکٹر محمد حسن، ص ۱۲، انجمن ترقی اردو کراچی ۱۹۵۶ء

[۴] خمخانۂ جاوید، جلد دوم، لالہ سری رام، ص ۲۳۳ پر ۲۰ اکتوبر ۱۹۰۹ء درج ہے۔

[۵] خمخانۂ جاوید، ص ۲۴۰ بحوالہ بالا

[۶] علامہ جلال مغفور، نقاد لکھنوی، ص ۵۴، مطبوعہ خدابخش لائبریری جرنل، شمارہ ۷-۸، پٹنہ ۱۹۷۸ء-۱۹۷۹ء

[۷] لکھنؤ کے چند نامور شعرا، ڈاکٹر سلیمان حسین، ص ۲۴۱، لکھنؤ ۱۹۷۳ء

[۸] انتخاب یادگار، امیر مینائی، ص ۱۰۳، لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۹] حالات جلال، آرزو لکھنوی، ص ۴۵-۴۸، مطبوعہ رسالہ ''ہندوستانی'' جنوری ۱۹۳۳ء، الہ آباد

[۱۰] علامہ جلال مغفور، نقاد لکھنوی، ص ۵۸، مطبوعہ تماہی ''ہندوستانی'' جنوری ۱۹۳۳ء الہ آباد

[۱۱] حالات جلال، آرزو لکھنوی، ص ۶، مطبوعہ تماہی ''ہندوستانی'' جنوری ۱۹۳۳ء الہ آباد

[۱۲] تذکرہ یادگار ضیغم، نواب محمد عبداللہ خان ضیغم، ص ۹۴، حیدر آباد دکن

[۱۳] حالات جلال، ص ۵۰-۵۱ بحوالہ بالا

[۱۴] ایضاً، ص ۵۱-۵۳

[۱۵] ایضاً، ص ۵۴-۵۷

[۱۶] ایضاً، ص ۶۳

[۱۷] جلال لکھنوی اور شوق نیموی کے ادبی معرکے، ڈاکٹر محمد رضوان الحق ندوی، ص ۳۸۲-۴۰۱، مطبوعہ نقوش شمارہ ۱۲۷، جلد دوم، ادبی معرکے نمبر، لاہور ستمبر ۱۹۸۱ء، یہ مواد اسی مضمون سے لیا گیا ہے۔

[۱۸] اس بحث کے لیے دیکھیے جلال، تسلیم اور ولا کی معرکہ آرائی از کسریٰ منہاس، مطبوعہ نقوش شمارہ ۱۲۷، جلد دوم، لاہور ۱۹۸۱ء

[۱۸، الف] جلال کی تصانیف کی فہرست کی تیاری میں آرزو لکھنوی کے مضمون ''حالات جلال'' اور ڈاکٹر محمد حسن کی کتاب ''جلال لکھنوی'' سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔

[۱۹] حالات جلال، آرزو لکھنوی، تماہی ''ہندوستانی'' شمارہ جنوری ۱۹۳۳ء، الہ آباد

[۲۰] ''جلال تسلیم اور ولا کی معرکہ آرائی، کسریٰ منہاس، مطبوعہ نقوش شمارہ ۱۲۷، جلد دوم، لاہور ۱۹۸۱ء

[۲۱] مکاتیب امیر مینائی، مرتبہ احسن اللہ خاں ثاقب، ص ۲۹۷، مطبع ادبیہ لکھنؤ ۱۹۲۴ء (دوسرا ایڈیشن)

[۲۲] حالات جلال، ص ۷۱، بحوالہ بالا

[۲۳] قواعد منتخب، جلال لکھنوی، ص ۲، مطبع قومی لکھنؤ ۱۳۱۰ھ

[۲۴] کارآمد شعرا، جلال لکھنوی، اشتہار حاشیہ ص ۲۷، مطبع ریاض محمدی لکھنؤ ۱۲۹۳ھ

[۲۵] مفید الشعرا، جلال لکھنوی، ص ۲، مطبع گلزار محمدی لکھنؤ ۱۳۱۱ھ

[۲۶] حالات جلال، آرزو لکھنوی، ص ۱۷، سہ ماہی "ہندوستانی" الہ آباد جنوری ۱۹۳۳ء

[۲۷] قواعد منتخب، بحوالہ بالا، ص ۲

[۲۸] جلال لکھنوی، ڈاکٹر محمد حسن، بحوالہ بالا

[۲۹] قواعد منتخب، جلال لکھنوی، ص ۲، مطبع قومی لکھنؤ ۱۳۱۰ھ

[۳۰] قواعد منتخب، جلال لکھنوی، ص ۲۱-۲۲، مطبع قومی لکھنؤ ۱۳۱۰ھ

[۳۱] کارآمد شعرا، جلال لکھنوی، ص ۲، مطبع ریاض محمدی لکھنؤ ۱۲۹۳ھ

[۳۲] سرمایۂ زبان اردو، جلال لکھنوی، ص ۱، انوار المطابع لکھنؤ ۱۳۰۴ھ

[۳۳] دیوانِ مصحفی (ششم) مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، ص ۲۸، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۹۴ء

[۳۴] تذکرہ "بزم سخن" سید حسن علی خاں، ص ۳۶، مطبع مفید عام آگرہ ۱۲۹۸ھ/۱۸۸۱ء

[۳۵] جلال لکھنوی، از ڈاکٹر محمد حسن، ص ۸۸، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۵۶ء

[۳۶] تذکرہ انتخاب یادگار، امیر مینائی، ص ۱۰۳-۱۰۴، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۲ء

فصل چہارم

اردو داستانیں: تمہید و مطالعہ

داستان اور ناول کا امتزاج

دوسری اصنافِ نثر کا مطالعہ

مذہبی تصانیف میں اردو نثر

تذکروں میں اردو نثر

کتبِ تواریخ میں اردو نثر

اردو نعت گوئی کا نیا رنگ، نئی روایت

جدید دور کا ارتقا

فصل چہارم

اردو داستانیں

تمہید و مطالعہ:

انیسویں صدی داستانوں کے عام رواج اور عروج کی صدی ہے۔ اس صدی میں کم ضخامت کی چھوٹی داستانیں بھی کثرت سے لکھی گئیں اور کئی کئی جلدوں پر مشتمل ضخیم داستانیں بھی تالیف ہوئیں۔ چھاپے خانوں کے عام رواج سے ان کی اشاعت بھی اب آسان ہو گئی تھی لیکن بے شمار چھوٹ بڑی ایسی داستانیں ہیں جو مخطوطوں کی صورت میں آج بھی مختلف کتب خانوں کی زینت ہیں اور جن کی ایک فہرست ڈاکٹر گیان چند نے اپنی تصنیف: ''اردو کی نثری داستانیں'' میں دی ہے [۱] جس میں اضافہ کیا جا سکتا ہے۔ گاہ گاہ ایسی ہی داستانوں میں سے کوئی ایک آدھ اہلِ نظر میں آ کر تدوین کے مرحلے سے گزر کر اشاعت کی صورت دیکھ لیتی ہے۔ ایسی بے شمار داستانیں رام پور، لکھنؤ، دہلی، لاہور اور بیرونِ ملک کتب خانوں میں مخزون ہیں۔ خود مطبع نول کشور میں، جو اردو داستانوں کی اشاعت کا سب سے بڑا مرکز تھا، بہت سی غیر مطبوعہ داستانیں ضائع بھی ہو چکی ہیں۔

یہی انیسویں صدی، جو داستانوں کی مقبولیت کی صدی ہے، ہندوستان پر انگریزی اقتدار کے استحکام کی صدی بھی ہے۔ انگریزی اقتدار کے ساتھ ہماری تہذیب کا پیڑ سوکھنے لگتا ہے اور انگریزی تہذیب، زبان و ادب کے اثرات پھیلنے لگتے ہیں۔ تاریخ شاہد ہے کہ جب کوئی تہذیب منجمد ہونے لگتی ہے تو اس کی اصنافِ ادب بھی اپنی معنویت گنوانے لگتی ہیں۔ محمد حسن عسکری نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ''ہر تہذیبی اور دینی روایت اپنے فنی اظہار کے لیے الگ اوضاع اختیار کرتی ہے۔ کوئی خاص وضع متعین کرنے کا حق دوسروں کو نہیں پہنچتا۔ ورنہ پھر تو یہ ہو گا کہ مثلاً آپ یونانیوں کی طرح ''المیہ'' کو سب سے اہم ہیئت سمجھیں گے تو یہ کہیں گے کہ پورے ''مشرق'' میں ادب کا وجود ہی نہیں'' [۲]۔

یہی صورت ہمیں اس دور میں نظر آتی ہے۔ اب داستانوں کے ساتھ ساتھ ناول کی صنف اردو ادب میں داخل ہو رہی ہے اور آگے چل کر داستان کی جگہ لے لیتی ہے۔ ابتدا میں ہم دیکھتے ہیں کہ ناول کا اثر چھوٹی داستانوں میں جذب ہو رہا ہے اور اس سے سحر و طلسم کے فوق الفطرت عناصر غائب ہو رہے ہیں اور تخیل کی پرواز کم ہو رہی ہے۔ اطراف کی زندگی اور ماحول کے اثرات قصے کہانیوں میں شامل ہو کر ادب کو زندگی سے قریب کر رہے ہیں۔ اب قصوں میں، منجمد ہوتی ہوئی تہذیب اور ماضی کی یادوں کو بیان کر کے سن اور آنکھوں دیکھی صورت کو پیش کیا جا رہا ہے۔ بگڑے نوابوں، عوام کے مشغلوں اور خواص کی دلچسپیوں کا حقیقت پسندی کے ساتھ اظہار کیا

جا رہا ہے۔ جیسے جیسے انگریزی اقتدار و تہذیب معاشرے میں جڑ پکڑتے جاتے ہیں ناول کی صنف، داستان کے مقابلے میں، مقبول ہوتی جاتی ہے۔ اگر انیسویں صدی میں اردو داستانوں کا اتنا رواج نہ ہوتا اور کلکتہ کے بجائے دِلّی یا لکھنؤ انگریزی اقتدار کے دارالحکومت ہوتے تو یہاں بھی ناول نویسی کا رواج بنگالی ادب کی طرح، بہت پہلے شروع ہو جاتا۔

داستان قدیم اور نظروں سے اوجھل ہونے والی تہذیب کا رنگ و مزاج ہے جو انیسویں صدی میں بھی، ڈوبتے سورج کی طرح، نمایاں تھا اور ناول جدید انگریزی تہذیب کے واضح گہرے اثرات کا طلوع ہوتا سورج تھا جس نے اس خالص تہذیب کی صورت بگاڑ کر اس کی جڑیں ہلا دی تھیں اور ہماری تہذیب کے سوکھتے پیڑ کے برابر میں اپنی تہذیب کا نیا پودا لگا دیا تھا۔ ''ناول داستان کی ارتقا یافتہ صورت نہیں، مغرب سے درآمد کی ہوئی جنس ہے۔ ناول کی امتیازی خصوصیت حقیقت نگاری ہے، داستان کا مابہ الامتیاز حقیقت فراموشی ہے'' [۳]۔

اب یہ سب اثرات نئے نظام تہذیب کی صورت میں سامنے آ رہے ہیں۔ اب ہمارا نظام تعلیم فرسودہ ہو کر مذہبی مدرسوں کی صورت اختیار کر گیا تھا اور نیا انگریزی نظام تعلیم تیزی سے اس کی جگہ لے رہا تھا جس نے دو تین نسلوں کے بعد ہی اپنی الگ صورت بنالی تھی۔ اب یہی نظام تعلیم مستقبل کی روشنی اور معاش کا واحد ذریعہ بن گیا تھا۔ اس عمل سے ہمارے نظام تعلیم کا رشتہ زندگی سے کٹ گیا تھا اور اس کے اندر تبدیلی کا عمل رک گیا تھا۔ لیکن یہ منجمد ہوتا ہمارا نظام تعلیم اس لیے مقبول و مستحکم رہا کہ اس دور کا فرد اپنے مذہب، اپنی ثقافت کو محفوظ رکھنا چاہتا تھا۔ یہ اس تہذیب کا وہ ''عملِ مزاحمت'' تھا جس سے، زندگی کے معاشی رشتوں سے کٹ کر بھی، وہ خود کو بچانا چاہتا تھا۔ اس تہذیبی رویے کی بنیاد ''عظمتِ ماضی'' کے سہانے تصور پر قائم تھی جس نے اس دور کے فرد کو زندہ رہنے اور مقابلہ کرنے کا حوصلہ دیا تھا اور جس نے سر سید احمد خاں کی افادیت، مادیت، تبدیلی کے تصور اور نئے انگریزی نظام تعلیم کو مسترد کر دیا تھا جس کے ساتھ نئے ادب کا پودا پروان چڑھ رہا تھا۔ ''انجمن پنجاب'' لاہور کی نئی تحریکِ ادب نئے ادب کی ترجمانی کرتی ہے جس نے نہ صرف نثر و نظم دونوں کو متاثر کیا بلکہ نئے اصنافِ ادب سے بھی اس دور کے ادیبوں کو روشناس کرایا جس پر سر سید کی تحریک کا گہرا اثر تھا۔ جو ماضی کے اثرات کو ترک کر کے معاشرے اور فکر کو نئے جدید روپ میں ڈھالنے کا کام کر رہی تھی۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار لکھنؤ میں داستانی مزاج کو ناول نویسی کے نئے مزاج میں شامل کر کے ''فسانۂ آزاد'' لکھ رہے تھے۔ جو قسط وار ''اودھ اخبار'' میں چھپ کر مقبول ہو رہا تھا اور معاشرہ و فرد کے ذہن کو بدل کر ''نئے ادب'' کی بنیاد رکھ کر عبدالحلیم شرر اور مرزا ہادی رُسوا کے ناولوں کے لیے راستہ ہموار کر رہا تھا۔ اودھ پنچ اور منشی سجاد حسین بھی نئے راستے کو اختیار کر کے ''اودھ پنچ'' میں طنز و مزاح کی روایت کو جنم دے رہے تھے۔ یہ بھی ادب کا ایک نیا تصور تھا جو انگریزی اثرات کے ساتھ ہمارے ادب میں آیا تھا اور تیزی سے مقبول ہو رہا تھا لیکن اس سے پہلے کہ ہم ان نئے لکھنے والے کے مطالعے کی طرف جائیں، ان بڑی، طویل و ضخیم داستانوں کا مطالعہ کر لیں جن کی ادبی و تہذیبی اہمیت

آج بھی قائم ہے اور آئندہ بھی رہے گی۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ ''داستان ماضی کے ورثے کی بیش بہا متاع ہے اس نے بڑی سرعت سے نثر کو دل نشین و دل نواز بنا دیا۔ اس میں متعدد اسالیب کے کامیاب تجربے کیے۔ شاعری کے بعد یہ ادبیت کا سب سے بڑا مخزن قرار پائی۔ نثر میں کوئی صنفِ شاعری سے کندھا لگراتی ہے تو وہ داستان ہے... اس نے اردو کو وجہی، میر امن، انشا اور رجب علی بیگ سُرور جیسے صاحب طرز انشا پرواز دیے۔ اس نے اردو نثر کو فکر و ذہن نہیں دیا۔ لیکن قلب و نظر، جذب و تاثیر ضرور دیے۔ چوتھائی صدی تک داستان اور ناول میں آویزش رہی جس میں داستان کو پسپا ہونا پڑا لیکن یہ سخت جان صنف اب بھی ایوانِ ادب میں ایک جائے موقر پر فائز ہے''[۴] ان داستانوں میں سے اہم داستانیں آج تک چھپ کر سامنے آرہی ہیں اور وقت کے ساتھ ادب کی دنیا میں ان کی اہمیت اتنی بڑھ گئی ہے کہ فاضلانِ ادب اور نقادوں نے ان کے مطالعہ سے اہلِ ادب کی توجہ اس عظیم صنفِ ادب کی طرف دلائی ہے۔ یہ داستانیں اردو زباں کا خزینہ اور ادب کا شاہ کار ہیں۔ مرزا غالب نے لکھا ہے کہ ''داستان طرزی من جملہ فنونِ سخن ہے۔ سچ یہ ہے کہ دل بہلانے کے لیے اچھا فن ہے''[۵]۔

(۱)

اردو داستانوں کے دو سلسلے غیر معمولی اہمیت رکھتے ہیں۔ ایک ''داستانِ امیر حمزہ'' جس میں ''طلسم ہوش رُبا'' کی آٹھ جلدیں شامل ہیں اور دوسری ''بوستانِ خیال''۔ اس دور میں ان داستانوں کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ مرزا غالب نے بھی ان دونوں سلسلوں کو حرزِ جاں بنا رکھا تھا۔ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:

> ''مرزا غالب علیہ الرحمۃ ان دنوں بہت خوش ہیں۔ پچاس ساٹھ جزو کی کتاب امیر حمزہ کی داستان اور اسی قدر حجم کی ایک جلد ''بوستانِ خیال'' کی آ گئی ہے۔ سترہ بوتلیں بادۂ ناب کی توشک خانہ میں موجود ہیں۔ دن بھر کتاب دیکھا کرتے ہیں۔ رات بھر شراب پیا کرتے ہیں''[۶]

ان صفحات میں ہم انھیں دو سلسلوں کا مطالعہ کریں گے۔

(۱) طلسم ہوش رُبا

اردو زبان میں ''داستانِ امیر حمزہ'' سب سے پہلے خلیل علی خاں اشک نے فورٹ ولیم کالج کے لیے ۱۸۰۱ء میں لکھی جس کا مطالعہ ہم فورٹ ولیم کالج کی فصل میں اشک کے ذیل میں کر آئے ہیں۔ اس کے کوئی

پچپن سال بعد نواب مرزا امان علی خاں بہادر غالب لکھنوی نے، جو شاہزادہ فتح حیدر خلفِ اکبر ٹیپو سلطان شہید کے داماد تھے، حکیم شیخ امداد علی کی فرمائش پر ”قصہ امیر حمزہ“ لکھا جو ۱۲۷۱ھ/ ۵۵-۱۸۵۴ء میں کلکتہ سے شائع ہوا۔ حکیم موصوف نے فرمائش کرتے وقت کہا تھا کہ اس قصے میں ”صاف صاف روز مرہ اردو کا لکھا جائے کہ خاص و عام کو پسند آئے“۔ غالب لکھنوی نے ”سببِ ترجمہ“ میں لکھا ہے کہ ”اس داستان میں چار چیزیں ہیں: رزم، بزم، طلسم، عیاری۔ اس واسطے مترجم نے زبان فارسی کی چودہ جلدوں کا ترجمہ کر کے چار جلدیں کیں“ اور یہ بھی بتایا اور یہی بات خلیل علی خاں رشک نے اپنے ”سببِ تالیف“ میں بتائی ہے کہ ”بنیاد اس قصۂ دل چسپ کی سلطان محمود کے وقت سے ہے اور داستان سرایانِ شیریں قصال نے وجہ تصنیف اس قصے کی یہ تحریر کی ہے کہ اس کے سننے سے ہر طرح کی خلقت کا طریق معلوم ہوتا ہے اور منصوبہ لڑائی اور قلعہ ستانی و ملک گیری کا خیال میں آتا ہے، اس لیے ہمیشہ بادشاہ کو سناتے تھے . .“[۷] اشک اور غالب لکھنوی دونوں نے اپنے ماخذ فارسی نسخے کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ دونوں فارسی قصے کی چودہ جلدوں کا ذکر کرتے ہیں اور دونوں کی تقسیم بھی ایک سی ہے۔ اشک کی زبان صاف، رواں اور عام روز مرہ کے مطابق ہے اور غالب لکھنوی کی عبارت بھی ”رواں، آسان اور شگفتہ و دل چسپ ہے۔ انھوں نے (بھی) قافیہ و سجع سے پرہیز کیا ہے“[۸] اشک اور غالب دونوں کے ”ترجموں میں . . نہ صرف الفاظ میں بلکہ واقعاتی تفصیلات میں بھی (فرق) ملتا ہے . دونوں کا ماخذ ایک ہی ہے“[۹] گیان چند نے یہ بھی لکھا ہے کہ غالب لکھنوی کے ”قصۂ امیر حمزہ“ پر مطبع نول کشور نے عبداللہ بلگرامی سے زبان پر نظر ثانی کرائی اور ۱۸۷۱ء میں اسے شائع کیا۔ اس ایڈیشن میں غالب لکھنوی کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ اس کے چوتھے ایڈیشن میں سید تصدق حسین نے، ”فسانۂ عجائب“ کی زبان کی طرح، اس کی زبان کو مسجع کیا اور اس کے ایک عرصے بعد عبدالباری آسی نے اس کے مسجع عبارت کو بدل کر سادہ و سلیس زبان میں لکھا لیکن دونوں کی زبان میں اتنا خفیف سا فرق ہے کہ غالب لکھنوی ہی کو اس کا مؤلف قرار دینا چاہیے“۔[۱۰]

اردو میں داستانِ امیر حمزہ کے ارتقا کے سلسلے میں ڈاکٹر گیان چند نے ”رموزِ حمزہ“ (فارسی) کا تعارف کراتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ ایک مخصوص کتاب ہے جس کے مخطوطے بھی ملتے ہیں اور مطبوعہ ایڈیشن بھی۔ یہ طہران سے بھی شائع ہوئی اور نول کشور پریس سے بھی۔ اس کے ساتھ حصے ہیں۔ طہران کا ایڈیشن دو جلدوں میں ہے۔ پہلی جلد میں تین اور دوسری میں چار حصے ہیں۔ ان مختصر حصوں کو داستانِ امیر حمزہ اردو کے ضخیم دفتروں کی ابتدائی شکل سمجھنا چاہیے۔ ان حصوں میں دو کے علیحدہ نام: ”ایرج نامہ“ اور ”ضدی نامہ“ دیے گئے ہیں۔ یہ کتاب اردو میں نہیں ملتی[۱۱]۔

اس دور کے داستان گویوں نے مختلف اثرات قبول کر کے اپنے تخیل اور تخلیقی قوتوں کی مدد سے ”داستانِ امیر حمزہ“ کو نئی صورت اور نئی زندگی دی۔ اس کے پلاٹ اور واقعات کی ترتیب ان کی اپنی ہے۔ انھوں نے نئے نئے طلسم ایجاد کیے۔ اپنے زمانے کے رسم و رواج، طور طریقے، ادب آداب اور تہذیب

ومعاشرت کو ان قصوں کے تار و پود میں بنا۔ اس زمانے میں داستان گوئی کا عام رواج تھا۔ مختلف داستان گو ایک ہی قصے کو اپنے اپنے طور پر بیان کرتے ہوئے اس میں حسب ضرورت دل چسپی پیدا کرنے کے لیے کمی بیشی، حک واضافہ کرتے رہتے تھے۔ بعض اضافے سننے والوں کو اتنے پسند آتے کہ دوسرے داستان گو بھی انھیں اپنی داستان میں شامل کر لیتے۔ اس طرح زبانی بیانی سطح پر داستان کا ارتقا جاری رہتا۔ یہی زبانی داستانیں جب کاغذ پر منتقل کی گئیں تو ان کی یہی ارتقاپذیر صورت، مزید اضافوں کے ساتھ، بیان میں آ گئی۔ یہ سب داستانیں ہند مسلم کلچر والے مسلم ذہن کی غیر معمولی تخلیقی قوتوں کا اظہار ہیں اور مصنفوں نے انھیں ترجمہ کہہ کر اپنی فراخ دلی کی روایت کا اسی طرح ثبوت دیا ہے جیسے "طب" کو ہم آج تک طبِ یونانی کہتے ہیں۔

اردو داستانوں میں چند کردار تو یقیناً وہی ہیں جو ایران وعرب سے آئے ہیں لیکن قصہ کہانی، رزم و بزم، تہذیب و معاشرت، رسم و رواج، طور طریقے، ادب آداب، سماجی رشتے، ثقافتی اظہار انیسویں صدی کے ہندوستان کی تہذیب سے تعلق رکھتے ہیں۔ منشی احمد حسین قمر نے ایک جگہ اس بات پر فخر کیا ہے کہ "طلسم ہوش رُبا" کا "حجرۂ ہفت بلا" خاص ترتیب کردہ ان کی ایجاد ہے[۱۲]۔ ان داستانوں کے خارجی مآخذ تو فارسی داستانیں کہی جا سکتی ہیں۔ بنیادی کرداروں کے نام بھی وہیں سے آئے ہیں لیکن ان کے علاوہ پلاٹ، واقعات اور ان کی ترتیب، طلسم کی نئی نئی صورتیں، جنگوں کے بیان سب لکھنؤ و رام پور کے داستان گویوں کا کمالِ فن ہے۔ جلد ششم میں منشی احمد حسین قمر نے لکھا ہے کہ "حقیر مکرر عرض کرتا ہے کہ صدہا داستانِ حیرت بیان تصنیف کر کے اس طلسم ہوشربا میں ملا دیں۔ ... انشاءاللہ جب ان چہار جلدوں کو اپنے طور پر تحریر کروں گا تو ناظرین پر واضح ہوگا کہ یہ خاکسار مصنفِ "طلسم ہوش رُبا" ہے"۔[۱۳]

میر احمد علی لکھنوی اپنے دور کے بڑے "داستان گو" تھے۔ وہ رام پور آ کر داستان گویوں کے زمرہ میں شامل ہو گئے تھے۔ حکیم سید اصغر علی ضامن علی جلال اور منشی انبا پرشاد رسا لکھنوی بھی ان کے شاگرد تھے۔ انھیں انبا پرشاد رسا (م ۱۸۸۸ء) کے بیٹے منشی غلام رضا تھے جنھوں نے متعدد داستانیں قلم بند کیں جو قلمی صورت میں رام پور رضا لائبریری میں محفوظ ہیں۔ ان میں "طلسم ہوش ربا" باطن مکتوبہ ۱۲۷۵ھ/۱۸۵۸-۵۹ء کی چار جلدیں اور "طلسم باطن ہوش رُبا" کی دس جلدیں داستانِ امیر حمزہ کے تعلق سے خاص اہمیت رکھتی ہیں۔[۱۴]

انیسویں صدی کے نصف اول میں بہتر معاشی صورت حال اور امن و امان کے باعث لکھنؤ میں داستان گوئی نے بہت ترقی کی۔ یہیں کے داستان گو اس فن کو دوسری ریاستوں کے ساتھ رام پور بھی لے گئے۔ رام پور میں داستان نویسی لکھنؤ سے پہلے شروع ہوئی۔ چھوٹی داستانیں، جن کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کرتے آئے ہیں، وہ تو یقیناً ہندوستان کے طول و عرض میں لکھی جا رہی تھیں لیکن ضخیم داستانیں لکھوانے کا سلسلہ ۱۸۸۱ء[۱۵] میں نول کشور پریس سے شروع ہوا۔ یہ طویل داستانیں لکھنؤ میں عام طور پر سنی اور سنائی

جاتی تھیں۔ پیشہ ور داستان گو موجود تھے جو صاحبِ علم بھی تھے اور اپنے فن کے ماہر بھی۔ اب تک داستان گوئی زبانی فن تھا۔ داستانوں کے مقبولیت اور چھاپے خانے کی جدید سہولتوں کو دیکھ کر منشی نول کشور کو خیال آیا کہ اگر ان باکمال داستان گویوں کی داستانیں لکھوا کر چھاپی جائیں تو قریب و دور کے پڑھنے والے بھی گھر بیٹھے فرصت کے اوقات میں ان سے لطف اندوز ہوسکیں گے۔ نول کشور نے ماہرِ فن داستان گویوں کو ملازم رکھا اور ان داستان گویوں نے داستان کہہ کر کاتبوں کو لکھوا دیں یا خود کہنے کے انداز میں لکھ دیں۔ اسی عمل سے یہ داستانیں محفوظ رہ گئیں اور داستان گویوں کے نام بھی امر ہوگئے۔ ان مطبوعہ داستانوں کی مقبولیت کا اندازہ ان متعدد ایڈیشنوں سے کیا جاسکتا ہے جو نول کشور پریس سے چھپتے رہے ہیں۔ آج بھی طویل داستانوں کی سرتاج ''طلسم ہوش رُبا'' پاکستان و ہندوستان سے چھپتی چلی آرہی ہے۔

فارسی داستانِ امیر حمزہ مختصر داستان ہے لیکن ہمارے داستان گویوں نے اپنے طبع زاد اضافوں سے ایسی نئی صورت دے دی ہے کہ ان کا تعلق اپنے ماخذ سے اسی طرح برائے نام رہ گیا ہے جس طرح سلطنتِ اودھ کا تعلق بادشاہِ دہلی کی مرکزی حکومت سے برائے نام رہ گیا تھا۔ داستانِ امیر حمزہ جو نول کشور پریس سے چھپ کر سامنے آئی اور خاص و عام میں مقبول ہوئی، ۴۶ ضخیم جلدوں پر مشتمل ہے جو تقریباً پچاس ہزار جہازی ناپ کے صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ خود اس کا پانچواں دفتر یعنی طلسم ہوش ربا کم و بیش دس ہزار صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ ''داستانِ امیر حمزہ'' کی ان ۴۶ نول کشوری جلدوں میں کیا کیا شامل ہے اس کا جامع گوشوارہ ذیل میں درج کیا جاتا ہے جسے ڈاکٹر گیان چند نے اس سلیقے سے تیار کیا ہے کہ اس میں اضافہ ممکن نہیں ہے۔ اس سے داستانِ امیر حمزہ کی ایک روشن تصویر سامنے آجاتی ہے۔ ''نول کشور پریس کے ضخیم سلسلے میں ظاہر کیا گیا ہے کہ اصل فارسی داستان میں آٹھ دفتر ہیں جن سے اردو کے ہم نام دفتر ترجمہ کیے گئے ہیں۔ ہرمز نامے کی اصل بھی فارسی بتائی گئی ہے۔ بقیہ دفاتر اردو ہی میں تصنیف کیے گئے'' [۱۶]

دفتر	نام داستان	تعداد جلد	نام مولف	سال تالیف
پہلا	نوشیرواں نامہ	دو جلدیں	تصدق حسین	۱۸۹۳ء/۱۳۱۶ھ
پہلا	ہرمز نامہ	ایک جلد	تصدق حسین	۱۹۰۰ء
پہلا	ہومان نامہ	ایک جلد	احمد حسین قمر	۱۹۰۱ء
دوسرا	کوچک باختر	ایک جلد	تصدق حسین	۱۸۹۲ء کے بعد
تیسرا	بالا باختر	ایک جلد	تصدق حسین	۱۸۹۲ء کے بعد
چوتھا	ایرج نامہ	دو جلدیں	تصدق حسین	۱۸۹۲ء کے بعد
پانچواں	طلسم ہوش رُبا	جلد اول	محمد حسین جاہ	۱۸۸۱ء/۱۲۹۹ھ
پانچواں	طلسم ہوش رُبا	جلد دوم	محمد حسین جاہ	۱۸۸۴ء/۱۳۰۲ھ

پانچواں	طلسم ہوش رُبا	جلد سوم	محمد حسین جاہ	۱۸۸۹ء-۱۸۸۸ء /۱۳۰۶ھ
پانچواں	طلسم ہوش رُبا	جلد چہارم	محمد حسین جاہ	
پانچواں	طلسم ہوش رُبا	جلد پنجم حصہ اول	احمد حسین قمر	۱۸۹۱ء/۱۳۰۸ھ
پانچواں	طلسم ہوش رُبا	جلد پنجم حصہ دوم	احمد حسین قمر	
پانچواں	طلسم ہوش رُبا	جلد ششم	احمد حسین قمر	۱۸۹۲ء/۱۳۰۹ھ
پانچواں	طلسم ہوش رُبا	جلد ہفتم	احمد حسین قمر	۱۸۹۲ء یا اوائل ۱۸۹۳ء
چھٹا	صندلی نامہ	ایک جلد	محمد اسمٰعیل اثر	۱۸۹۵ء
ساتواں	تورج نامہ	جلد اول	پیارے مرزا باعانت تصدق حسین	
ساتواں	تورج نامہ	جلد دوم	تصدق حسین بہ تصحیح اسمٰعیل اثر	
آٹھواں	لعل نامہ	دو جلدیں	تصدق حسین	۱۸۹۶ء
آٹھواں	آفتابِ شجاعت	پانچ جلدیں	تصدق حسین	۱۹۰۸ء-۱۹۰۳ء
آٹھواں	گلستان باختر	دو جلدیں	تصدق حسین تصحیح اسمٰعیل اثر	۱۹۰۶ء
آٹھواں	گلستان باختر	جلد سوم	تصدق حسین تصحیح اسمٰعیل اثر	مطبوعہ ۱۹۱۷ء بعد وفات مصنف
آٹھواں	طلسم نقتۂ نور افشاں	تین جلدیں	احمد حسین قمر	۱۸۹۶ء
آٹھواں	بقیہ طلسم ہوش رُبا	دو جلدیں	احمد حسین قمر	۱۸۹۷ء/۱۳۱۵ھ
آٹھواں	طلسم ہفت پیکر	تین جلدیں	احمد حسین قمر	۱۸۹۷ء/۱۳۱۵ھ
آٹھواں	طلسم خیال سکندری	تین جلدیں	احمد حسین قمر	۱۹۰۰ء
آٹھواں	طلسم نوخیز جمشیدی	تین جلدیں	احمد حسین قمر	۱۹۰۱ء
آٹھواں	طلسم زعفران زار سلیمانی	دو جلدیں	احمد حسین قمر و تصدق حسین ترتیب اسمٰعیل اثر	

”طلسم ہوش رُبا“ جلد پنجم اور ”آفتابِ شجاعت“ جلد پنجم دو دو ضخیم جلدوں پر مشتمل ہیں اس طرح کل ۴۶ جلدیں ہیں“[۱۷] گیان چند نے لکھا ہے کہ ” ”لعل نامہ“ کے بعد تصدق حسین نے ”آفتابِ شجاعت“ اور گلستان باختر کی تصنیف کی۔ ادھر احمد حسین قمر نے طلسم ہوش ربا کے بعد اپنے طور پر چند طلسم تصنیف کیے۔ اس طرح گیارہ گیارہ دفتروں اور انتیس انتیس جلدوں پر مشتمل ذیل کے دو سلسلے قائم ہوتے ہیں جن میں کڑی سے کڑی ملتی چلی گئی ہے اور جنھیں ایک مربوط داستان قرار دیا جا سکتا ہے۔ اتنا ضخیم قصہ دنیا کی کم زبانوں میں ہوگا“[۱۸] ڈاکٹر گیان چند کے قائم کیے ہوئے یہ دو سلسلے ذیل میں درج کیے جاتے ہیں تا کہ ”داستان امیر

حمزہ'' کی ۴۶ جلدوں کو ترتیب سے پڑھ کر لطف اُٹھایا جا سکے۔ اگر یہ عظیم ذخیرہ کسی صاحبِ اختیار قوم کے پاس ہوتا تو نہ معلوم کس کس طریقے سے ہر نسل کے لوگوں تک اسے پہنچانے کے لیے ان کی اشاعت کی جاتی۔ ان داستانوں میں طلسم اور جنگوں کا بیان کمال درجے کا ہے۔ رزم و بزم، طلسم و عیاری نے ان میں زندگی کی روح پھونک دی ہے۔ آج کل ہولی ووڈ کی فلموں میں جادو اور بھوت پلیت کے جو مناظر دکھائے جا رہے ہیں وہ ان داستانوں کے سحر و طلسم کے آگے بچوں کا کھیل تماشا معلوم ہوتے ہیں۔ ان داستانوں پر مبنی کمال کے فلم بنائے جا سکتے ہیں۔ ''داستان امیر حمزہ'' کو پڑھنے کے وہ دو سلسلے یہ ہیں:[۱۹]

سلسلہ نمبر: ایک

	نام داستان	تعداد جلد	نام مصنف/مولف
۱	نوشیرواں نامہ	دو جلدیں	تصدق حسین
۲	ہرمز نامہ	ایک جلد	تصدق حسین
۳	کوچک باختر	ایک جلد	تصدق حسین
۴	بالا باختر	ایک جلد	تصدق حسین
۵	ایرج نامہ	دو جلدیں	تصدق حسین
۶	طلسم ہوش رُبا	آٹھ جلدیں	محمد حسین جاہ و احمد حسین قمر
۷	صندلی نامہ	ایک جلد	اسمٰعیل اثر
۸	تورج نامہ	دو جلدیں	پیارے مرزا و تصدق حسین
۹	لعل نامہ	دو جلدیں	تصدق حسین
۱۰	آفتاب شجاعت	چھ جلدیں	تصدق حسین
۱۱	گلستان باختر	تین جلدیں	تصدق حسین

کل ۲۹ جلدیں

سلسلہ نمبر: دو

	نام داستان	تعداد جلد	نام مصنف/مولف
۱	نوشیرواں نامہ	دو جلدیں	تصدق حسین
۲	ہرمز نامہ	ایک جلد	تصدق حسین
۳	کوچک باختر	ایک جلد	تصدق حسین
۴	بالا باختر	ایک جلد	تصدق حسین
۵	ایرج نامہ	دو جلدیں	تصدق حسین
۶	طلسم ہوش رُبا	آٹھ جلدیں	محمد حسین جاہ و احمد حسین قمر
۷	طلسم فتنہ نور افشاں	تین جلدیں	احمد حسین قمر

۸	طلسم ہفت پیکر	تین جلدیں	احمد حسین قمر
۹	طلسم خیال سکندری	تین جلدیں	احمد حسین قمر
۱۰	طلسم نوخیز جمشیدی	تین جلدیں	احمد حسین قمر
۱۱	طلسم زعفراں زار سلیمانی	دو جلدیں	احمد حسین قمر و تصدق حسین ترتیب اسمٰعیل اثر

کل ۲۹ جلدیں

گویا ۴۶ جلدوں اور پچاس ہزار صفحات پر مشتمل اس داستان کو ربط و دلچسپی کے ساتھ ان دو سلسلوں سے پڑھا جاسکتا ہے۔ ان داستانوں میں اردو نثر کو ایسے ایسے نئے طرز و انداز سے برتا گیا کہ اس تخلیقی عمل، موقع و محل کی ضرورت اور نئے نئے تجربوں اور واقعات کے بیان کے تقاضوں سے اردو زبان کا جوہر نکھر آیا اور اردو نثر تھوڑے سے عرصے ہی میں، فرش سے عرش پر پہنچ گئی۔

جب تک چھاپے خانوں کا رواج عام نہ ہوا تھا داستانیں صرف زبانی کہی جاتی تھیں۔ فورٹ ولیم کالج نے سب سے پہلے مختصر داستانیں لکھوا کر شائع کرنے کا کام شروع کیا لیکن بڑی ضخیم داستانوں کی ترتیب و تالیف اور اشاعت کا کام ۱۸۸۱ء میں منشی نول کشور نے شروع کیا۔ اس زمانے میں داستان گوئی مشاعروں کی طرح ایک مقبول عام تہذیبی سرگرمی تھی۔ جس میں خواص و عوام یکساں دلچسپی رکھتے تھے۔ لوگ ایک جگہ جمع ہو جاتے اور داستان گو داستان شروع کرتے۔ دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے داستان گو بیان کے نئے نئے ڈھنگ اختیار کرتے، طلسم و سحر، رزم و بزم اور عیاری کے نئے نئے طریقے ایجاد کرتے اور زبان پر قدرت اور بیان کی رنگا رنگی سے ایسا جادو جگاتے کہ سامعین توجہ سے اسے سنتے۔ معاش فارغ البالی کی وجہ سے لکھنؤ میں داستان گوئی کا بڑا چرچا تھا۔ سب سے زیادہ ماہرِ فن داستان گو لکھنؤ میں تھے۔ دِتی میں بھی داستان گوئی کا عام رواج تھا۔ خود مرزا غالب کے ہاں "ہر جمعرات کو شام کے نو بجے سے تین گھنٹے تک داستان ہوتی تھی۔ یار دوست جمع ہوتے۔ بچوں کو بھی بلایا جاتا... اور کہا کرتے کہ میاں دہلی کی زبان انہی داستان کہنے والوں کے ہاتھ میں ہے"[۲۰] رتن ناتھ سرشار نے لکھا ہے کہ "طلسم ہوش رُبا" کی "تمام ہندوستان میں ایسی دھوم ہے کہ لوگ خود پڑھتے ہیں یا اوروں سے پڑھوا کے سنتے ہیں یا ترجمے سے لطف حاصل کرتے ہیں یا داستان گو نوکر رکھ کر داستان کہلواتے ہیں چنانچہ لکھنؤ میں اکثر اصحاب ایسے ہیں جنھوں نے داستان گوئی کو اپنا خاص پیشہ کرلیا ہے .... (داستان کہی جاتی تو) ایک ایک فقرہ پر سبحان اللہ اور واہ واہ کی تعریف ہوتی جاتی اور داستان گو صاحب کا دماغ عرش بریں سے گزر کر لامکاں کی خبر لاتا ...."[۲۱]

خلاصہ کلام یہ کہ داستان گوئی ایک ایسا زندہ فن تھا جو اس دور میں تفریح طبع کا بڑا ذریعہ تھا۔ کوچے کوچے محلے محلے داستان سرائی ہوتی تھی اور لوگ گھنٹوں بیٹھے، توجہ سے سن کر، لطف اندوز ہوتے تھے۔ داستان گو زبان و بیان کے ایسے ماہر تھے اور داستان کو اس طرح بیان کرتے کہ ذرا سی بھی اُکتاہٹ پیدا نہ ہوتی۔

حیرت زائی، رزم و بزم کے نقشے، عشق کی باتیں، وصل کی جزئیات، مہمات کی تفصیلات، فصاحت و بلاغت کے ساتھ، اس طرح بیان کرتے کہ میدانِ جنگ اور راگ رنگ کی بزم کی تصویریں تخیل کے پردے پر روشن ہو جاتیں۔ الفاظ کا ذخیرہ، علوم وفنون سے واقفیت، اس دور کے رسم و رواج، تہذیب و معاشرت کا بیان اور پھر واقعات کے ٹکراؤ سے پیدا ہونے والا استعجاب اور اس حیرت ناکی سے پیدا ہونے والی گہری دلچسپی پردم برقرار رہتی۔ فنی اعتبار سے اس بیان میں وہ ساری خصوصیات موجود ہوتیں جن سے اثر و تاثیر پیدا ہوتے ہیں۔ یہ داستانیں اردو نثر کا بحرِ ذخار ہیں اور اردو زبان کا لافانی ورثہ ہیں۔ پروفیسر فرانسس پریچت نے، جو امریکہ میں اردو داستانوں کی سب سے بڑی مبلغ ہیں، لکھا ہے کہ اردو، دنیا کے اس سب سے زیادہ ثروت مند رومانس لٹریچر پر فخر سے اپنا سر بلند کر سکتی ہے جسے یوں ہی بے توجہی سے ہم نے ایک کونے میں ڈال دیا ہے۔[۴۲] حسن عسکری نے لکھا ہے کہ طلسم ہوش رُبا میں سماج کے جتنے طبقوں اور آدمیوں کی جتنی مختلف قسموں کا بیان آپ کو ملے گا وہ کہیں اور میسر نہیں آسکتا یہ لکھنؤ کی تہذیب کی خوش قسمتی تھی کہ اسے ایسے مصور مل گئے جو ایک نگار خانہ ترتیب دے رہے تھے ''ہوش رُبا'' میں الفاظ اور محاورات سے دوبارہ واقفیت پیدا کرنی پڑے گی'' [۴۳] یہ بات بھی یاد رہے کہ اپنی جڑوں کو ہمیں اپنی تہذیب ہی میں تلاش کرنا ہوگا تا کہ گلوبائیت (Globalisation) کے اس سیلاب میں ہم اپنی شناخت کو باقی و برقرار رکھ سکیں۔ عزیز احمد نے لکھا ہے کہ ''بدقسمتی سے جدید نصابِ تعلیم اور بعض جدید ادبی تحریکوں نے ہماری زبان کی دولت ہم سے چھین لی ہے۔ ہم ان الفاظ کا مفہوم ادا کرنے کے لیے انگریزی الفاظ کا ترجمہ کرنا چاہتے ہیں جو ہماری زبان میں پہلے سے موجود ہیں اور اس کوشش میں منہ کی کھاتے ہیں۔ طلسم ہوش رُبا لکھنؤ کی بنی بنائی نکھری ہوئی زبان کا خزانہ ہے'' [۴۴]۔

ہمارے فکشن نگاروں نے اردو داستانوں کی تیکنیک، فنِ قصہ میں دل چسپی، حیرت زائی کے فن اور زبان و بیان کے طور طریقوں پر کوئی خاص توجہ نہیں دی ہے۔ میر امن کی ''باغ و بہار'' سے لے کر ''طلسم ہوش رُبا'' تک یہ سب داستانیں کسی بڑے فکشن نگار کی راہ تک رہی ہیں۔ آپ ''طلسم ہوش رُبا'' کی جلد اول کے بیس پچیس صفحات ہی پڑھ کر دیکھیے جہاں قصے کی بنیادیں ڈالی جا رہی ہیں وہاں بھی داستان گو دل چسپی، حیرت زائی، ظرافت اور زبان و بیان اور لب و لہجہ کو اپنے استادانہ انداز سے اس طرح استعمال کر رہا ہے کہ داستان شروع ہی سے ناظرین کے ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور وہ ''آگے کیا ہوا'' کا بے چینی سے انتظار کرنے لگتا ہے۔ رتن ناتھ سرشار نے انھیں داستانوں سے فائدہ اُٹھایا اور ''فسانۂ آزاد'' جیسا شاہ کار اردو ادب کو دیا۔ ''طلسم ہوش رُبا'' عمر عیار کی زنبیل کی طرح ہے، جو ایک کیسہ ہے کہ علاوہ اس دنیا کے ایک عالم اس میں آباد ہے۔ جب تم چاہو گے اس میں سے ہر چیز جو مانگو گے، نکلے گی اور جو چاہو گے وہ اس میں رکھ لو گے'' [۴۵] عمر عیار کی ''منڈھی دانیالی'' کی خصوصیت یہ بتائی ہے کہ ''جہاں کہیں منڈھی کھڑی کرو گے اور اس کے نیچے بیٹھو گے کوئی گرفتار نہ کر سکے گا۔ جو اس کے اندر آئے گا، اُلٹا ہو کر لٹک جائے گا'' [۴۶] آج ہم اپنے تہذیبی ورثے

سے دور ہو کر اور اپنی شناخت کو ڈھنڈلا کر اسی وجہ سے خود عمر عیار کی "منڈھی دانیالی" میں الٹے لٹکے ہوئے ہیں۔

"طلسم ہوش رُبا" داستانِ امیر حمزہ کا گلِ سر سبد ہے جس میں قصے کے بیان اور واقعات کی دل چسپی کے ساتھ اردو نثر کا سمندر موج زن ہے۔ پہلی چار جلدیں داستان گو محمد حسین جاہ کی لکھی ہوئی ہیں اور باقی چھ جلدیں (مع بقیہ) احمد حسین قمر کی لکھی ہوئی ہیں۔

سید محمد حسین لکھنؤ کے مشہور داستان گو منشی فدا علی کے شاگرد تھے۔ فدا علی بڑے منشی اور محمد حسین جاہ چھوٹے منشی کہلاتے تھے۔ جاہ صاحبِ علم تھے۔ اردو زبان پر قدرت رکھتے تھے۔ روزمرہ و محاورہ ان کی گھٹی میں پڑا تھا۔ انشا پردازی اُن کی نثر کا جوہر ہے۔ اس میں ادبیت کوٹ کوٹ کر بھری ہے جس کا ثبوت طلسم ہوش رُبا کی وہ چار جلدیں ہیں جو مطبع نول کشور سے شائع ہوئی ہیں۔ اس سے پہلے جاہ نے "طلسم فصاحت" کے نام سے ایک داستان لکھی تھی جس کا اشتہار نول کشور کی طبع کردہ داستانوں میں چھپتا رہا ہے۔ "طلسم ہوش رُبا" کی چار جلدوں کے بعد وہ نول کشور سے الگ ہو کر منشی گلاب سنگھ کے ہاں چلے گئے اور اس کے بعد نظروں سے اوجھل ہو گئے۔ محمد حسین جاہ نے "سبب تالیف" میں لکھا ہے کہ یہ قصہ "محض شوکتِ دینِ حق ظاہر کرنے کی نیت سے میں نے لکھا ہے" [۲۷] اور جلد سوم میں بتایا ہے کہ "بڑے انتشار و پریشانی میں اس جلسے کو میں نے لکھا ہے۔ اولاد کا غم دل کو رہا ہے۔ بہت عرصے تک خود علیل رہا۔ ضعف دل اور دماغ ہوا۔ اس پر بھی اپنا طریقہ تحریر نہ چھوڑا۔ بہ قسم لکھتا ہوں کہ مسودہ کے سوا دوبارہ اس کو صاف بھی نہیں کیا۔ جو ایک بار قلم سے نکل گیا وہی لکھا۔ ہر جلد کا طرزِ تحریر جدا رکھا۔ لڑائیاں، سحر، رزم و بزم، سراپائے معشوقان و باغ و صحرا وغیرہ کا بیان ہر چند کہ ایک بات ہے مگر ایک حقیر نے الگ الگ سب کا بیان کیا" [۲۸]

محمد حسین جاہ کے جانے کے بعد منشی نول کشور نے، بڑی عزت و تکریم کے ساتھ، یہ کام احمد حسین قمر (م ۱۳۱۸ھ/ ۱۹۰۱ء) کے سپرد کیا جس کی تفصیل قمر نے جلد پنجم کے شروع صفحات میں لکھی ہے۔ جاہ و قمر دونوں داستان گو تھے۔ دونوں داستانِ امیر حمزہ سے پوری طرح واقف اور اُسے کہہ سکتے تھے۔ قمر نے جاہ کے سلسلے کو آگے بڑھایا اور "طلسم ہوش رُبا" کی چھ جلدیں (مع بقیہ) تالیف کیں۔ احمد حسین قمر نے بتایا ہے کہ داستان گوئی ان کا جدّی پیشہ نہیں تھا۔ غدر کے زمانے میں دریائے گومتی کے پلِ آہنی کے قریب اُن کا مکان تھا۔ غدر کے زمانے میں ان کے دو بھائی مرزا بندہ حسن اور بندہ حسین گوروں کی فوج کے ہاتھوں مارے گئے اور وہ خود بچ گئے۔ بعد میں جرم بغاوت سے انھیں بریت تو مل گئی لیکن جائیداد و علاقہ قریب سہ لاکھ ضبطِ سرکار ہوئے۔ صغر سنی کی وجہ سے وہ دعویٰ نہ کر سکے اور وراثت سے محروم رہے۔ قانون یاد کر کے مختاری کا امتحان دیا لیکن سند حاصل نہیں ہوئی۔ اس وقت سے طبیعت بہلانے کو شوقِ داستاں سرائی ہوا۔ چونکہ کوئی وجہ معاش نہ تھی، خدا نے اس پیشہ کو ذریعۂ معاش بنایا۔ پہلے نثر خوانی مصائب آلِ عبا اختیار کی۔ جا بجا شہروں میں پڑھنے کی نوبت آئی

اور ساتھ ہی داستان گوئی شروع کردی۔ رئیسوں نے ان کی نثر خوانی اور داستان گوئی دونوں کو پسند کیا اور پھر منشی نول کشور کے ارشاد کے مطابق یہ داستان کی باقی جلدیں لکھیں [۲۹]۔ جلد ششم میں انھوں نے یہ بھی بتایا ہے کہ ان کے پاس کون کون سی داستانیں اور موجود ہیں [۳۰]۔

(۲)

"طلسم ہوش رُبا" ویسے تو "داستانِ امیر حمزہ" کی ایک ضمنی داستان ہے لیکن اپنی ضخامت اور ادبی قدر و قیمت کے لحاظ سے اس کی حیثیت "داستانِ امیر حمزہ" کے تمام دفاتر میں مرکزی ہے۔ داستان کا بنیادی قصہ صرف اتنا ہے کہ امیر حمزہ نے، جو سردارِ خانۂ کعبہ عبدالمطلب کے بیٹے ہیں، اپنے پوتے سعد بن قباد کو بادشاہِ لشکر مقرر کیا ہے اور وہ خود سپہ سالارِ لشکر ہیں۔ زمرد شاہ باختری نے، جس کو لقا بھی کہتے ہیں، خدائی کا دعویٰ کیا ہے۔ امیر حمزہ اس سے لڑ رہے ہیں کہ وہ اپنے اس باطل دعوے سے باز آئے۔ لقا امیر حمزہ سے شکست کھا کر جس ملک میں بھی جاتا ہے وہاں کا بادشاہ خدا سمجھ کر اس کی اطاعت کرتا ہے اور لقا کے حکم سے امیر حمزہ سے لڑتا ہے۔ لقا کے ساتھ نوشیروان کا بیٹا فرامرز بن نوشیروان بھی ہے کہ اس سے امیر حمزہ پہلے بھی لڑ چکے ہیں۔ فرامرز کا وزیر بختیارک بن بختک لقا کی درگاہ کا شیطان ہے۔ واضح رہے کہ دعویٰ خدائی میں شیطان کا ہونا ضروری ہے۔ لقا نے پہلے جا کر "طلسم ہزار شکل" میں پناہ لی تھی۔ جب امیر حمزہ نے اسے فتح کر لیا تو لقا ملکِ کوہستان کی طرف آیا۔ لقا (زمرد شاہ باختری) جب "طلسم ہزار شکل" سے رہائی پاتا ہے تو اس کا وزیر صلاح دیتا ہے کہ ملکِ کوہِ عقیق گلزارِ سلیمانی کا حاکم طلسم افراسیاب جادو، شہنشاہِ ساحران نہایت زور آور ہے۔ لقا کوہِ عقیق کی سمت روانہ ہوتا ہے تو افراسیاب جادو، لقا کا استقبال کر کے اسے مقامِ صدر پر جگہ دیتا ہے۔ اسی اثنا میں امیر حمزہ، صاحبِ قراں کے بیٹے بدیع الزماں شکار کھیلتے ہوئے طلسم ہوش ربا کی سرحد میں داخل ہو جاتے ہیں جہاں انھیں قید کر لیا جاتا ہے۔ طلسم کی فتاحی صاحبقران کے نواسے اسد بن کرب غازی کے نام نکلتی ہے مگر حکم ہے کہ لشکر وغیرہ ساتھ نہ جائے۔ صرف پانچ عیار، ساتھ جا سکتے ہیں جن میں سرفہرست عمرو عیار کا نام ہے۔ اسد بن کرب طلسم میں جا کر بادشاہِ طلسم کی بیٹی مہ جبین پر عاشق ہوتے ہیں۔ مہ جبین بھی ان پر مرتی ہے اور اپنی نانی ملکہ مہ رُخ کے ساتھ اسد کی شریک ہو جاتی ہے۔ شاہِ طلسم افراسیاب ایک مغرور اور عیاش بادشاہ ہے اور اپنے آقائے ولی نعمت شہنشاہِ لاچین کو نمک حرامی سے قید کر کے برسرِ اقتدار آیا ہے۔ بہت سے لوگ اس سے نالاں اور بیزار ہیں۔ یہ لوگ رفتہ رفتہ اسد اور عمرو عیار کے شریک ہوتے جاتے ہیں۔ افراسیاب پہلے اس بات کو اہمیت نہیں دیتا اور آہستہ آہستہ ان لوگوں کی قوت بڑھتی جاتی ہے۔

طلسم ہوش رُبا کی سرحدیں تین اور طلسموں سے ملتی ہیں۔ طلسم نور افشاں، طلسم بیان گریز اور طلسم قطع جمشیدی۔ ان میں طلسم نور افشاں سب سے بڑا طلسم ہے۔ وہاں کا بادشاہ کوکب روشن ضمیر افراسیاف سے

چشمک رکھتا ہے۔ اپنے استاد نور افشاں کے مشورہ پر وہ عمرو عیار اور اسد بن کرب سے مل جاتا ہے۔ اس کے بعد مسلمانوں کی طاقت بے حد بڑھ جاتی ہے۔ افراسیاب مسلمانوں کی بڑھتی ہوئی طاقت کو دیکھ کر پریشان ہوتا ہے اور ان کے خلاف ساری طلسمی قوتیں استعمال کرتا ہے مگر مسلمانوں کا کچھ نہیں بگاڑ پاتا۔ افراسیاب کا قتل دو باتوں پر موقوف ہے:

(۱) اسد طلسمِ باطن کو فتح کر کے لوح و مہرہ حاصل کرے۔ جب تک لوح و مہرہ حاصل نہیں ہوگا، افراسیاب کا قتل ناممکن ہے۔

(۲) افراسیاب کسی عام تلوار سے قتل نہیں کا جاسکتا۔ اس کی موت تیغۂ نور افشانی سے واقع ہوسکتی ہے۔

طلسم میں ہزار عجائب و غرائب کے علاوہ سات حجرے ہیں۔ پانچ حجرے طلسم ظاہر میں اور دو حجرے طلسم باطن میں واقع ہیں۔ ہر حجرے میں ایک بلا رہتی ہے۔ اسد اور عمرو عیار ان بلاؤں کا خاتمہ کرنے کے لیے لوح و مہر حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

تیغۂ نور افشانی انھیں کوکب روشن ضمیر کے استاد نور افشاں جادو سے حاصل ہوتا ہے۔ آخری معرکہ میں خود صاحب قرآں امیر حمزہ بھی خداوند لقا کا پیچھا کرتے ہوئے طلسم ہوش ربا میں داخل ہوتے ہیں۔ نور الدہر، قاسم، ایرج نوجواں، غضنفر بن اسد وغیرہ بھی مختلف طلسموں کو فتح کرتے ہوئے عین موقع پر اسد کی مدد کے لیے پہنچتے ہیں۔ افراسیاب مارا جاتا ہے اور ''طلسم ہوشربا'' فتح ہو جاتا ہے۔

طلسم ہوش رُبا کی یہ داستان، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہے، کم و بیش دس ہزار صفحات پر پھیلی ہوئی ہے اور ساتھ جلدوں میں مکمل ہوئی ہے۔ پہلی چار جلدیں محمد حسین جاہ نے لکھی ہیں اور آخری تین جلدیں، جس میں پانچویں جلد کے دو حصے ہیں، احمد حسین قمر نے لکھے ہیں۔ اسی حساب سے یہ کل اٹھ جلدیں ہوتی ہیں اور اگر بقیہ طلسم ہوش رُبا کی دو جلدیں اور شامل کی کرلی جائیں، جنھیں قمر ہی نے لکھا ہے، تو ان کی تعداد دس ہو جاتی ہے۔

داستانوں میں دلاوری کے قصے کئی طرح پر بیان ہوئے ہیں: انسانوں کے مقابلے پر، جنوں اور پریوں کے مقابلے پر، ساحروں اور بلاؤں کے مقابلے پر۔ مختلف داستانوں میں مختلف باتوں پر زور ہے۔ داستانِ طلسم ہوش رُبا دلاوری کے تمام مظاہروں کی جامع ہے۔ طلسم ہوش ربا کے مقابلے پر دوسری داستانیں دریاؤں کی طرح ہیں۔ طلسم ہوشربا کی مثال اس سمندر کی ہے جہاں یہ سب دریا آ کر گرتے ہیں۔ ہمارے ہاں جب سے حقیقت نگاری (Realism) کا نظریہ قبول ہوا، اس وقت سے ہماری دلچسپی بھی داستانوں سے ختم ہوگئی۔ ''حقیقت'' اور ''زندگی'' سے، قربت کے نعرے نے ہمیں جو کچھ دیا اس کا اندازہ ہمیں ہے لیکن اس نظریے نے ہم سے کیا چھینا اس کا اندازہ ابھی ہم نہیں لگا سکے ہیں۔

بعض نقادوں نے، جن میں پہلے کلیم الدین احمد اور ان کے بعد محمد حسن عسکری اور عزیز احمد کے نام

آتے ہیں۔ داستانوں کی طرف دوبارہ توجہ کی اور ان کی ادبی حیثیت بحال کرنے میں نمایاں کام کیا۔ کلیم الدین کی کتاب ''فن داستان گوئی'' بہت اہم اور قابلِ قدر کتاب ہے۔ اس میں انھوں نے یہ نظریہ پیش کیا کہ ادب کے لیے ''عقل'' سے مطابقت لازی چیز نہیں ہے۔ عقل اسباب وعلل کے دائرے سے باہر نہیں نکلتی اور ہمارے وجدان کو نا آسودہ چھوڑ دیتی ہے۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ داستانیں ''عقل'' کو نہ سہی ''تخیل'' کو ضرور اپنی گرفت میں لیتی ہیں۔ انھوں نے داستانوں کی اُن ''خوابوں'' سے تعبیر کیا جو صدیوں سے انسان کے وجدان کو متاثر کرتے رہے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ اگر انسان نے یہ خواب نہ دیکھے ہوتے تو سائنس کی وہ ایجادات، جو ہماری توجہ کا مرکز ہیں، صرف عقل کے سہارے ظہور میں نہ آئی ہوتیں۔ عقل صرف ان خوابوں کو عملی جامہ پہناتی ہے۔ اصل اہمیت خواب اور خواب دیکھنے والوں کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ انسان صدیوں سے ہوا میں اُڑنے، سمندروں کی تہہ میں اُترنے اور رفطرت کی عظیم الشان قوتوں پر حکمرانی کے خواب دیکھ رہا ہے۔ سحرو سامری پر عقیدہ انھیں خوابوں کی وجہ سے پیدا ہوا اور بالآخر انھیں خوابوں نے اسی سائنس کی دنیا میں پہنچا دیا۔

محمد حسن عسکری نے ''انتخاب طلسم ہوش ربا'' میں ''داستانِ طلسم ہوش ربا'' کو چند اور باتوں کے ساتھ ذخیرۂ الفاظ کی حیثیت سے اہمیت دی ہے اور اسے اردو زبان کے مختلف اسالیب اور ان کے امکانات کا گنجینہ قرار دیا ہے۔ ''انتخاب'' کے ''مقدمہ'' میں عزیز احمد نے اس میں لکھنوی تمدن کی جھلکیاں ڈھونڈی ہیں اور اسے کردار نگاری کے جامع مرقع سے تعبیر کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ اگر عمرو عیار کا کردار ''طلسم ہوش ربا'' میں موجود نہ ہوتا تو سرشار کا خوجی بھی وجود میں نہ آتا۔ اگر طلسم ہوشربا کا پلاٹ نہ سہی لیکن پیٹرن (Pattern) موجود نہ ہوتا تو عبدالحلیم شرر کے ناول بھی تخلیق نہ ہوتے۔

اردو داستانوں کو ابتدا میں تین بنیادوں پر رد کیا گیا:

(۱) ان کی بنیاد فوق الفطرت عناصر پر ہے۔

(۲) ان میں زندگی کی حقیقی جھلکیاں نہیں ملتیں۔

(۳) ان کی زبان مصنوعی ہے۔

یہ اعتراضات، جیسا کہ ظاہر ہے، ایک بنیادی ذہنیت سے پیدا ہوئے ہیں۔ کسی دور کی بنیادی ذہنیت اپنا اظہار صرف ادب ہی میں نہیں کرتی۔ وہ زندگی کے تمام شعبوں میں جاری وساری ہوتی ہے بلکہ زیادہ صحیح الفاظ میں زندگی کے سارے شعبے اسی سے پیدا ہوتے ہیں۔ داستانوں کے تعلق سے اس بات کو یوں کہا جا سکتا ہے کہ:

(الف) داستانیں ہماری قدیم ذہنیت کی پیداوار ہیں۔

(ب) اعتراضات ہماری جدید ذہنیت سے پیدا ہوئے ہیں۔

ان دونوں میں ایک بنیادی فرق ہے۔ ہمیں اس فرق کو سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ یہ بات بہت

عام ہے کہ جدید ذہنیت ’’مغرب‘‘ کے اثر کا نتیجہ ہے مگر صرف اتنا کہنا کافی نہیں ہے۔ ’’مغرب کا اثر‘‘ بہت پیچیدہ چیز ہے۔ اس کی پے چیدگی کو پوری طرح نہ سمجھنے کا ایک بہت دلچسپ نتیجہ یہ ہے کہ ہم بعض اوقات ’’مغرب‘‘ کو ’’مغرب‘‘ ہی کی مدد سے رد کرتے ہیں اور اسے اپنی ’’مشرقیت‘‘ کا نتیجہ سمجھتے ہیں۔ اس طرح مغرب کو رد کرنے کے بعد بھی مغرب ہی ہمارے ہاتھ آتا ہے۔ صرف ادب ہی میں نہیں، مذہب میں بھی ایسا ہی ہوا ہے۔ ہم نے مغرب کی عقل پرستی کے اثر میں مذہب کو رد کیا۔ پھر مغرب کی وجدان پرستی کے زیر اثر مذہب کو بحال کیا۔ علماء نے مرحبا، سبحان اللہ کے نعرے لگائے کہ صبح کا بھٹکا شام کو گھر آیا اور گم راہی سے راہِ سعادت کا سراغ ملا۔ مگر ’’مغرب‘‘ کی وجدانیت یا رومانیت پرستی سے جو مذہب بحال ہوا وہ ’’مشرق‘‘ کے حقیقی تصورات کے مطابق مذہب نہیں بلکہ مذہب کی پیروی ہے۔ سرسید احمد خاں ہوں یا اقبال، مولانا مودودی ہوں یا غلام احمد پرویز کوئی اس سے محفوظ نہیں ہے۔ کم یا زیادہ وہ سب ’’مغرب‘‘ کے اثر میں ہیں۔ انھوں نے جہاں کہیں ’’مغرب‘‘ سے جنگ کی ہے وہاں ’’مشرق‘‘ نہیں مغرب ہی مغرب سے برسرِ پیکار ہے۔ ہم نے پہلے مغرب ہی کے اثر سے اردو کی داستانوں کو رد کیا اور پھر مغرب ہی کے اثر سے داستانوں کو قبول کیا۔ اس لیے جس طرح داستانوں کی تردید ہمارے لیے مشتبہ چیز ہے، اسی طرح داستانوں کی تصدیق بھی مشتبہ ہے۔ ہمیں دونوں کی چھان پھٹک بہت احتیاط سے کرنی چاہیے۔

مغرب کا ’’تصورِ انسان‘‘ اور ’’تصور کائنات‘‘ پچھلی کئی صدیوں میں برابر بدلتا رہا ہے۔ ابتدا میں سائنسی فتوحات نے مغرب کو یقین دلا دیا تھا کہ ’’انسان‘‘ کائنات کی سب سے بڑی طاقت ہے اور ’’عقل‘‘ انسان کی یعنی جو رُتبہ کائنات کے نظام سے انسان کا ہے وہ انسانی زندگی میں ’’عقل‘‘ کا ہے۔ انسان کے اس تصور سے کائنات کا بھی ایک دل چسپ تصور پیدا ہوا۔ انسان کائنات کی سب سے بڑی قوت ہے تو لازمی طور پر زمین، جو انسان کا مسکن ہے، کائناتی نظام میں ’’مرکزیت‘‘ رکھتی ہے۔ اب اس پورے تصور سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ

(الف) کائنات کا مرکز زمین ہے۔
(ب) زمین کا مرکز انسان ہے۔
(ج) انسان کا مرکز عقل ہے۔

اب چونکہ کائنات اور انسانی فطرت کے قوانین ایک ہیں اور ہم انھیں عقل کی مدد سے دریافت کرتے ہیں، دریافت ہی نہیں عقل انھیں کنٹرول بھی کرتی ہے، اس لیے کائنات اور انسانیت کی باگ ڈور عقل کے ہاتھ میں ہے۔

ان عقل پرستوں نے سب سے پہلے مذہب کو رد کیا۔ پھر فلسفہ کی باری آئی۔ مابعد الطبیعیات جب کہ خود اس لفظ سے ظاہر ہے، ایک ایسی چیز تھی جو طبیعیات سے ماوراء ہے۔ اب یہ کہا جانے لگا کہ مابعد

الطبیعیات جب تک طبیعیات سے تصدیق حاصل نہ کرے، اس وقت تک اس کے کوئی معنی نہیں۔ چنانچہ مابعد الطبیعیات کو طبیعیات کے ماتحت کر دیا گیا۔ اس عمل کے دور اس اثرات مرتب ہوئے یعنی مابعد الطبیعیات طبیعیات ہی کی ایک شاخ ہو کر رہ گئی اور اسی کے تجربات اور انکشافات کی تاویل کرنے لگی۔ ادب پر اس کے چند خاص قابلِ ذکر اثرات مرتب ہوئے۔ ہم یہاں صرف داستانی یا افسانوی ادب سے تعلق رکھیں گے:

(۱) فوق الفطرت عنصر غائب ہو گیا۔ ایسے موضوعات پر زور دیا جانے لگا جن کا تعلق عام زندگی سے ہو۔

(۲) پلاٹ پر زور بڑھ گیا۔ پلاٹ پر زور دینے کا مطلب ہے واقعات کو مربوط رکھنا۔ مربوط واقعات علت و معلول کے رشتے سے پیدا ہوتے ہیں۔ ہر نتیجہ کا ایک سبب اور ہر سبب کا نتیجہ۔ چنانچہ متعین اسباب کے متعین نتائج اور متعین نتائج کے متعین اسباب۔ اس کی بنیاد قوانینِ عقل کے تصور پر تھی۔

(۳) کردار نگاری لازمی شرط قرار پائی۔ کردار نگاری کا مطلب ہے متعین شکل و صورت، متعین عادات و متعین اعمال۔ ایک آدمی کی ناک لمبی اور پیشانی چوڑی ہے تو اس کی عادات اس قسم کی ہوں گی اور وہ فلاں فلاں کام کرے گا۔ یہ بھی قوانین عقل کا نتیجہ ہے۔

(۴) زبان چونکہ عام زندگی، عام افراد اور عام ماحول سے تعلق رکھتی ہے اس لیے ضروری ہے کہ کرداروں کی زبان بھی "عام" ہو۔ عام زبان کا مطلب یہ ہے کہ استعارہ غائب، تشبیہیں زیادہ سے زیادہ آرائشی، بیان مربوط اور منطقی۔ مربوط اور منطقی بیان کے لیے مقفیٰ اور مسجع عبارت ممنوع، عبارت آرائی حرام، صنائع بدائع مکروہ، سائنسی فتوحات کے نشہ میں سرشار، "مغرب" کا ہم پر یہی اثر پڑا۔ اس عمل نے مذہب، فلسفہ اور ادب کی قدیم روایتوں کو ناقابلِ برداشت صدمہ پہنچایا۔

مغرب میں سائنسی فتوحات کا نشہ بہت دیر قائم نہیں رہا۔ اس وقت تفصیل میں جانے کا موقع نہیں ہے مگر مختصراً مختلف تصورات میں جو تبدیلیاں رونما ہوئیں ان کی صورت کچھ اس طرح سے سامنے آتی ہے:

(۱) علم نفسیات کی ترقی نے ثابت کیا کہ انسان میں سب سے بڑی قوت عقل یا شعور نہیں ہے بلکہ عقل اور شعور کی حیثیت صرف آلہ کار کی ہے۔ لاشعور کی دریافت نے عقل پرستی کے پرزے اُڑا دیے۔

(۲) کائناتی علم میں اضافہ ہوا تو کائنات اتنی لامحدود، اتھاہ اور ناقابل پیائش نظر آئی کہ سائنس کے پرستاروں پر ہیبت طاری ہو گئی اور انھیں اپنا علم اتنا حقیر نظر آنے لگا کہ یہ بھی یقین نہیں رہا کہ کائنات کی کسی بھی چیز کو "جانا" بھی جا سکتا ہے یا نہیں۔

(۳) قوانین فطرت جو پہلے اٹل نظر آتے تھے ان کے بارے میں ایسے حقائق معلوم ہوئے کہ ان کے قائم بالذات ہونے کا تصور پارہ پارہ ہو گیا۔

ان تبدیلیوں کے نتائج کے طور پر مختلف رجحانات پیدا ہوئے جن میں ایک بڑا رجحان "مذہب" کی طرف مراجعت کا ہے۔ مذہب، فلسفہ، ادب سب کی اقدار کو ازسرِ نو دیکھنے اور پرانی اقدار پر ازسرِ نو غور کرنے کا

رویہ پیدا ہوا۔ ادب کی حدود میں یہ رویے ان صورتوں میں ظاہر ہوئے:

(الف) قدیم ادب سے از سر نو دلچسپی پیدا ہوئی اور روایت کی اہمیت کا نعرہ بلند کیا گیا۔

(بؔ) دیو مالا اور پرانی کہانیوں کو از سر نو لکھنے کا رجحان بڑھ گیا۔

(ج) ایسے نظریات کی تلاش ہونے لگی جو قدیم اور جدید کے درمیان کوئی رابطہ پیدا کریں۔

ہمارے ہاں یہ سب رجحانات یکے بعد دیگرے دہرائے گئے اور انھوں نے مختلف ادبی تحریکوں کی صورت اختیار کی۔ اس مختصر سے پس منظر کے بعد اب ہم داستانوں کی طرف لوٹتے ہیں:

داستانوں کو فوق الفطرت عناصر کی موجودگی کی بنا پر رد کیا گیا تھا۔ اب کہا جانے لگا کہ فوق الفطرت عناصر کی موجودگی قابلِ اعتراض چیز نہیں ہے کیونکہ یہ انسانی تخیل کا نتیجہ ہیں۔ تخیل ایک قوت ہے جو عقل سے برتر ہے۔ تخیل نہ ہو تو عقل چند متعینہ تجربات سے آگے نہیں بڑھ سکتی۔ تخیل کے بغیر ایجادات و اختراعات ممکن نہیں۔ عقل تخیل کی آلۂ کار ہے۔ تخیل کے بغیر عقل ایک ہی دائرے میں گردش کرتی رہتی ہے۔ یہ بھی کہا گیا کہ سائنسی علوم تک تخیل کے محتاج ہیں اور یہ مثال عام طور پر دی گئی کہ ایچ جی ویلز نے تخیلی کہانیاں پہلے لکھیں۔ سائنس نے ان کی تکمیل بعد میں کی۔ فنونِ لطیفہ کو خاص طور پر تخیل کی پیداوار قرار دیا گیا اور علوم عقلیہ سے برتر ثابت کیا گیا۔ کہا گیا کہ جادو اور سحر اور جنوں پریوں کی کہانیاں انسان کی ان خواہشوں کا نتیجہ ہیں جن کے بغیر انسانیت ترقی نہیں کر سکتی تھی۔ یہ انسان ہمیشہ ہوا میں اُڑنے کے خواب دیکھ رہا تھا یا زمین میں گھس جانا چاہتا تھا یا سمندروں کی تہہ میں تیرنا چاہتا تھا یا اپنی آواز لاکھوں میل دور پہنچانا چاہتا تھا۔ داستانوں میں فوق الفطرت عنصر انسان کی انھیں بنیادی اور ابتدائی خواہشات سے پیدا ہوا۔ یہ خواہشات یا خواب عظیم ہیں کیوں کہ یہ سائنس کے پیش رو ہیں۔

ممکن ہے کہ یہ باتیں مغرب کی داستانوں کے بارے میں صحیح سمجھی جائیں لیکن اردو کی داستانوں کے سلسلے میں یکسر غلط ہیں۔ یہاں کھیل ہی دوسرا نظر آتا ہے۔

اگر یہ صحیح ہے کہ انسان ہمیشہ سے ایسے علوم کی تلاش میں ہے جو اُسے ہوا پر اُڑنا اور زمین کی تہہ تک پہنچنا سکھا دے تو ان داستانوں کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ دراصل سحر اور جادو کا تصور انھیں علوم کا ابتدائی تصور تھا۔ اردو داستانوں اور بالخصوص ''طلسم ہوش ربا'' میں ایسے علوم کی تلاش کو حرام قرار دیا گیا ہے اور اس لیے حرام قرار دیا ہے کہ یہ ان کے عقیدے کے بنیادی تصورات سے متصادم ہے۔ سحر اور جادو باطل ہے اور اس سے حاصل ہونے والی قوت صرف ''کفر'' کا نتیجہ ہے۔ یہ داستانوں کا بنیادی خیال ہے۔ لہٰذا ایچ جی ویلز کی تخیلی کہانیوں کی طرح ان داستانوں کو ''سائنس کا پیش رو'' نہیں کہا جاسکتا۔ یہ داستانیں انسان کو یہ سبق نہیں پڑھاتیں کہ وہ کائنات کی سب سے بڑی قوت ہے۔ اس کے برعکس ان کا تصور یہ ہے کہ انسان اگر اپنی قوتوں کو لامحدود تصور کرے تو وہ انسانیت کے صحیح راستے سے ہٹ جاتا ہے۔ امیر حمزہ کا ''اسم اعظم'' صرف جادو کو

مسترد کرنے کے لیے ہے وہ اس سے اپنا کوئی کام نہیں لیتے۔ یہاں تک کہ عمرو عیار تک کو حکم ہے کہ بزرگوں کے دیے ہوئے تحفہ جات صرف ساحروں کے مقابلے پر استعمال کریں اور غیر ساحر کے مقابلے پر کسی ایسی قوت سے کام نہ لیں جو عام انسانوں کو نہیں دی گئی۔ دوسرے لفظوں میں ان داستانوں میں ہوا میں اُڑنے، سمندوں کی تہہ میں تیرنے اور اپنی آواز لاکھوں میل دور پہنچانے والے انسانوں کو سراہا نہیں گیا نہ ایسی دنیا کا خواب دکھایا گیا اور نہ ایسی خواہشات کا احترام کیا گیا جہاں انسان کو یہ قوتیں حاصل ہوں۔

دوسری بات یہ کہ داستانوں کو "زندگی سے دوری" کی بنا پر کیا گیا تھا۔ اب کہا جانے لگا کہ داستانوں میں زندگی کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ لکھنؤ کا زوال آمادہ تمدن اور وہاں کی معاشرت داستانوں میں موجود ہے۔ داستانوں کی مدد سے آپ لکھنؤ کی عام معاشرتی، اخلاقی اور ذہنی حالت کا اندازہ کر سکتے ہیں وغیرہ وغیرہ۔

لکھنؤ کا زوال آمادہ تمدن داستانوں میں مل سکتا ہے مگر خود داستان والوں کے نزدیک داستانوں کی خوبی زندگی سے قربت نہیں تھی۔ یہ بات ہمیں کتنی ہی پسند کیوں نہ ہو مگر خود داستانوں میں اس کی اہمیت ثانوی ہے۔ استاں دال نے اپنے شہرۂ آفاق ناول "سرخ و سیاہ" میں ناول کی تعریف یوں بیان کی ہے کہ "ناول کیا ہے؟ جناب ایک آئینہ ہے جسے لے کر سڑک پر گذرا جائے"۔ مغرب کے افسانوی ادب میں یہ فقرہ بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ اس کی حیثیت اصولی ہے۔ جو تخلیقات اس اصول پر لکھی جاتی ہیں انھیں اسی اصول پر پرکھنا بالکل صحیح ہے لیکن جن لکھنے والوں کا یہ اصول نہ ہو تو اس صورت میں کیا کرنا چاہیے۔ یہ ایک بنیادی سوال ہے۔

آئینہ لے کر سڑک پر گزرنے کا اصول داستانوں میں نہیں برتا گیا البتہ سرشار کا "فسانۂ آزاد" اسی اصول کا ترجمان ہے اور اسی لیے لکھنؤ کی حقیقی جھلکیاں ہمیں "فسانۂ آزاد" میں ملتی ہیں اور اس معاملے میں داستانوں کا کوئی مقابلہ "فسانۂ آزاد" سے نہیں ہے۔ "فسانۂ آزاد" کا پڑھنے والا بہت آسانی سے دیکھ سکتا ہے کہ "زندگی سے قربت" کے اصول پر لکھی جانے والی چیز اس چیز سے کتنی مختلف ہوتی ہے جس میں یہ اصول نہ برتا گیا ہو۔ بہر حال داستانوں میں اگر یہ خوبی موجود ہے تو اس کی حیثیت اتفاقی ہے، بنیادی نہیں۔ اس کی مدد سے داستانوں کو سراہنا ممکن نہیں ہے۔

تیسری بات یہ کہ اسی طرح داستانوں کو ذخیرۂ الفاظ، پلاٹ اور کردار نگاری کے تعلق سے بھی سراہا گیا ہے اور اس بات میں جزوی صداقت بھی موجود ہے۔ سوال یہ نہیں ہے کہ یہ خوبیاں موجود ہیں یا نہیں۔ اصل سوال یہ ہے کہ ان کی اہمیت کیا ہے؟ ہمارے دور کے ادب میں ان خوبیوں کو مرکزی اہمیت دی جاتی ہے۔ کیا داستانوں میں بھی ان کی اہمیت مرکزی ہے؟ اس سلسلے میں ہمارا جواب نفی میں ہے۔ اس بات کو میں ایک مثال سے واضح کرتا ہوں۔ جدید کردار نگاری کے اصول کے تحت عمرو عیار کے کردار کو سراہا جاتا ہے۔ کردار نگاری ایک ایسی چیز ہے جسے انسان ماحول اور شخصیت کے تصادم میں حاصل کرتا ہے۔ یہ پیدائشی نہیں ہوتا۔

اس لیے کردار اور جبلت میں فرق ہے مگر عمرو عیار کی حالت یہ ہے کہ انھیں پیدا ہوتے ہی عبدالمطلب کے سامنے لایا جاتا ہے تو وہ رونے لگتے ہیں۔ عبدالمطلب انھیں چپ کرنے کے لیے اپنی انگلی ان کے منہ میں دے دیتے ہیں۔ عمرو عیار چپ ہو جاتے ہیں۔ تھوڑی دیر کے بعد عبدالمطلب دیکھتے ہیں تو انگلی کی انگوٹھی غائب ہے۔ اس طرح عمرو عیار کے لالچ کو پیدائشی اور جبلی چیز ثابت کیا گیا ہے۔ اسے کردار نگاری کہنا صحیح نہیں ہوگا۔

اس بحث سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ داستانوں پر جن اصولوں کے تحت اعتراض کیا گیا ہے وہ بھی غلط ہیں اور جن اصولوں کے تحت ان کا جواب دیا گیا ہے وہ بھی صحیح نہیں ہیں۔ اصل سوال یہ ہے کہ کیا کوئی ایسا اصول موجود ہے جس پر داستانوں کی حقیقی قدر و قیمت کو پرکھا جا سکے۔ اگر ہے تو وہ کیا ہے؟ یہ اصول کس قسم کی ''ذہنیت'' سے پیدا ہوا ہے اور اس کے پیچھے انسان اور کائنات کا کیا تصور کام کر رہا ہے؟ ممکن ہے کہ اس اصول کی تلاش میں ہم اپنی تہذیب کے مرکزی اصولوں تک پہنچ جائیں جو جدید تہذیب کے مرکزی اصولوں سے مختلف ہیں اور اس طرح قدیم اور جدید کا فرق واضح ہو کر ہمارے سامنے آ جائے۔ وہ فرق جو دراصل دو ذہنیتوں کا فرق ہے اور جسے آپ ''مشرق'' اور ''مغرب'' کا فرق بھی کہہ سکتے ہیں۔ ''طلسم ہوش رُبا'' کے سلسلے میں اس وضاحت کی یقیناً ضرورت تھی۔ [۳۱]

یہ بات کہہ کر میں اردو داستانوں کے دوسرے، نئے نئے زاویوں سے مطالعے کا راستہ نہیں روک رہا ہوں بلکہ اس داستان کے بنیادی تصورِ حقیقت کی طرف اہلِ فکر و ادب کی توجہ مبذول کر رہا ہوں جس پر اس داستان کی اساس قائم ہے۔ انتظار حسین کو ''طلسم ہوش رُبا'' سے یہ شکایت ہے کہ اس میں غالب جذبہ ''عشق'' کا نہیں ہے، کسی اور ہی طرح کے جذبے نے یہاں غلبہ حاصل کر لیا ہے۔ یہاں جذبۂ عشق کی جگہ جذبۂ جہاد نے لے لی ہے۔ [۳۲] زمرو شاہ باختری المعروف بہ لقا سے، جس نے خدائی کا دعویٰ کیا ہے، امیر حمزہ کے لشکر کی بار بار جنگ ہوتی ہے اور آخر میں ''طلسم ہوش رُبا'' فتح ہو جاتا ہے اور یہ فتح لشکرِ اسلام کی فتح ہے۔ اسی پر ساری داستان کی اساس قائم ہے۔ یہاں منزل عشق نہیں ہے بلکہ عشقِ جہاد ہے۔ خود داستان گو سید محمد حسین جاہ بھی یہی بتاتے ہیں کہ یہ قصہ ''محض شوکتِ دینِ حق ظاہر کرنے کی نیت سے میں نے لکھا ہے دعائے خیر سے یاد فرمائیں''[۳۳]

''طلسم ہوش رُبا'' کے اتنے ظاہری و باطنی پہلو ہیں کہ ہر پہلو سے مطالعے کی ایک دنیا آباد کی جا سکتی ہے۔ اس میں ساحری ہے، رمزیت و علامت ہے، تمثیل ہے، قصہ ہے، نثر کے مختلف رنگ اور لہجے ہیں۔ انیسویں صدی کی تہذیب و معاشرت ہے، سماج کے مختلف طبقوں کے راز و نیاز ہیں، ساقی نامے اور بیانیہ مثنویوں کے طبع زاد حصے ہیں، لفظوں کا ذخیرہ ہے۔ ایسے محاورات و اصطلاحات ہیں جن کی ہمیں آج بھی ضرورت ہے لیکن یہ سب کچھ ہونے کے باوجود ان داستانوں کا تصورِ انسان اور تصورِ کائنات جدا، مختلف اور الگ ہے اور داستانوں کی اصل غایت تک ہم انھیں تصورات سے پہنچ سکتے ہیں۔ یہی وہ راستہ ہے جس سے ہم

''مشرق'' کے ذہن وفکر اور عقیدہ وایمان کو سمجھ سکتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی اردو داستانوں کو، جدید و صنعیاتی حوالوں کے ساتھ، اسی زاویہ نظر سے قریب آ کر، دیکھا ہے۔ میرے اس زاویہ نظر سے اردو داستانوں کا مزید مطالعہ کیا جائے گا تو روحِ مشرق کا سورج طلوع ہو کر ہمیں اپنی تہذیب کے مرکز تک پہنچا دے گا۔ فاروقی نے لکھا ہے کہ:

کردار نگاری کا یک زمانی (SYNCHRONIC) طریقہ تمام کلاسیکی بیانیہ کی خصوصیت ہے یہ طریقہ دوزمانی (DIACHRONIC) کردار نگاری سے نہ افضل ہے نہ مفضول۔ (یہ) دو الگ الگ اصول ہیں اور ان کی دو الگ الگ خصوصیات ہیں۔ بقول ٹاڈاراف (TADOROV) کلاسیکی بیانیہ میں یہ اہم نہیں کہ کس نے دیکھا بلکہ یہ اہم ہے کہ کیا دیکھا ...کردار نگاری کے یک زمانی اصول کے پیچھے کائنات کا ایک تصور ہے۔ یہ تصور جدید بیانیہ کے تصورِ کائنات سے مختلف ہے۔ داستان کا تصور کائنات یہ ہے کہ کائنات غیر حرکت پذیر یعنی STATIC ہے۔ اس کائنات میں خدا حسبِ مرضی مداخل ہوتا اور اثر انداز ہوتا ہے۔ یہ خدائی مداخلت براہِ راست بھی ہو سکتی ہے اور انسان کے ذریعے بھی لیکن جو تغیرات پیدا ہوتے ہیں وہ عارضی اور غیر حقیقی ہیں۔ کائنات کا عام توازن ہمیشہ برقرار رہتا ہے۔ اس میں ہر چیز اپنی اس جگہ پر رہتی ہے جو اس کے لیے ازل سے مقرر ہے۔ اس لیے کردار کا ایک زمانی ہونا لازمی ہے اور کردار کے حالات پر یا حالات کے کردار پر اثر نہ ہونا لازمی نہیں ہے اس اصولِ کائنات کا ایک نتیجہ یہ ہے کہ ہر چیز پہلے سے طے ہے اور ہر بات تقدیر کی پابند ہے ہر شے کا انجام طے ہو چکا ہے اور بسا اوقات تو پہلے سے معلوم بھی رہتا ہے۔ ایسی صورت میں پلاٹ کا وہ تصور جس کی رُو سے واقعات میں علت اور معلول کا رشتہ ہونا چاہیے، منہدم ہو جاتا ہے۔ جب یہ بات طے ہے کہ یولی سیز (ULYSSES) جنگ ٹرائے کے بعد وطن لوٹتے وقت ایسے حالات سے دوچار ہوگا کہ اس کو راستے میں بارہ برس لگ جائیں گے تو ایسے بیانیہ میں علت اور معلول کا کیا سوال اُٹھ سکتا ہے۔ ''[۳۴]

''داستانِ امیر حمزہ'' میں ایک جگہ یہ صورت سامنے آتی ہے کہ عزیزِ مصر نے امیر حمزہ کو یاروں سمیت دغا سے پکڑ لیا ہے اور وہ نوشیروان کو اطلاع دے کر پوچھتا ہے کہ اگر حکم ہو تو مار ڈالوں تو نوشیروان کے پوچھنے پر وزیر ''بزرجمہر'' عرض کرتا ہے کہ ''خدائے تعالیٰ نے عمر حمزہ کی ایک سو بچانوے برس اور دو پہر کی مقرر کی ہے۔ سو اس سبب سے کوئی اسے مار نہیں سکتا ہے'' [۳۵] حق وصداقت کی جنگ میں یہ تصورات بنیادی کام کرتے ہیں۔

اردو میں داستان گوئی وہ صنفِ ادب ہے جس میں تصوراتِ مشرق اپنی پوری روح کے ساتھ موجود ہیں۔ جیسے ''ناول'' مغربی تہذیب کے تصورِ انسان و تصورِ کائنات کا ترجمان ہے اسی طرح ''داستان'' ''مشرق'' کے تصوراتِ انسان و کائنات کی ترجمان ہے۔

شمیم احمد کا زاویۂ نظر بھی میرے زاویۂ نظر سے مماثل ہے۔ وہ روح مشرق کو تلاش کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ”داستان طلسم ہوش رُبا تخیل کی پیداوار ہے جس کی علامات اور تمثیلات میں ایک دور ایک قوم کی روح جگمگاتی نظر آتی ہے۔ وہ دیووں اور پریوں کی داستان نہیں ہے بلکہ اپنے سیکڑوں کرداروں میں ہمارے لیے وہی قدیم سرمایہ فراہم کرتی ہے جس پر صدیوں کے بعد علم النفس کی بنیادیں رکھی گئیں۔ کیا نفسیات کی پیدائش سے پہلے دنیا میں اعلیٰ ترین ادب پیدا نہیں ہوا تھا۔ اگر ہوا تھا تو وہ اسی تخیلی قوت کا معجزہ تھا جس نے انسان اور کائنات کے تمام چھپے ہوئے خزانوں اور رازوں کو علامات اور تمثیلات میں سمو دیا تھا ہوش رُبا کے مصنف نے پوری داستان کو زندگی کی معنویت اور تخلیقی تجربے کی سورت میں سوچا اور اُسے ایک علامت کے طور پر استعمال کیا تھا۔ ایک مقام پر داستان گو محمد حسین جاہ نے لکھا ہے کہ

> ”یہ مقام علم نیرنج و ہیئت سے حکمائے طلسم نے خاص طلسمی بنائے ہیں اور طلسم میں رات اور دن ادا ہوتے ہیں . دنیا بھی مثل طلسم کے ہے اور باطل ہونا اس طلسم کا روزِ قیامت ہے کہ جو لوگ اس میں پھنس گئے ہیں وہ اس کے ٹوٹنے سے اپنے مسکنِ اصلی پر پہنچیں گے۔ اگر ناری ہیں تو جہنم میں اور ناجی ہیں تو فردوس میں “ [۳۶]

مصنف کا تخلیقی اعتماد دیکھیے کہ وہ طلسم کو دنیا کی مثال نہیں بلکہ دنیا کو طلسم کے مثال قرار دیتا ہے۔ طلسم ہوش ربا کی اصل طاقت اس کے حجرہ ہائے بلا ہیں جو تعداد میں سات ہیں۔ پانچ طلسم ظاہر میں اور دو طلسم باطن میں۔ انسان کے طلسم ظاہر میں پانچ قوتیں موجود ہیں جن کو حواسِ خمسہ کے نام سے یاد کیا جاتا ہے اور حکماء نے انھیں حواس ظاہر کیا ہے اور انہی کی رُو سے انسان کے دو حواسِ باطنی بھی ہیں جن کو مشرقی حکیموں نے قدرت مدرکہ اور قوتِ متخیلہ سے تعبیر کیا ہے اور یہ ساتوں حواس ”طلسم ہوش رُبا“ کے ہفت حجرہ ہائے بلا کی طرح انسان کی تمام قوتوں اور شعور کا منبع ہیں۔ قدیم ادب اور ہزاروں سال پرانے قدیم مذہبی صحیفوں کے خالقوں کے دیکھے ہوئے خواب اور قوت متخیلہ کی علامتیں آج کی حقیقت بن گئی ہیں۔ ہوش رُبا کا مصنف احمد حسین قمر جب یہ کہتا ہے کہ:

> ”ایک غبار سیاہ بلند ہوا۔ ہزار ہا طائرِ نخلستان سے اُڑے۔ طاؤس پروں سے سر پٹنے لگے۔ صد ہا مکان گرے۔ دریا کھول کر خشک ہوئے۔ چشموں کا پانی اُبلا۔ منزلوں تک تاثیر قتلِ افراسیاب پہنچی“ [۳۷]

تو اس کو مبالغہ بتا کر پروفیسر وقار عظیم ہنستے ہیں لیکن ہیروشیما میں اس تحریر کا ایک ایک لفظ قولِ صادق کی طرح پورا ہو چکا ہے [۳۸]۔ طلسم ہوش رُبا کے مصنف کے مطابق جہاں داد شاہ کے ایک گولے سے سینکڑوں کے سر پھٹ گئے۔ ہزاروں جل گئے۔ لاکھوں زخمی ہوئے۔ زمین کا طبقہ آسمان پر پہنچا۔ تمام شہر دھواں دھار ہو گیا۔ اسے بھی مصنف کی پینک اور مبالغہ کہا گیا لیکن کیا ہم ۲۰۰۱ء میں افغانستان یا عراق پر ۱۹۹۰ء اور ۲۰۰۳ء میں

امریکی حملوں کو دیکھ کر اس تخیل کو پینک یا مبالغہ کہہ سکتے ہیں؟ یہ وہ قوتِ تخیل ہے جو آنے والے زمانوں کو جھانک لیتی ہے۔

(۳)

داستان کہنے یا سنانے کی چیز ہے۔ اس کہنے کے عمل نے داستان کے بیانیہ انداز کو متاثر کر کے اسے ایک ایسی صورت دی ہے جو اس بیانیہ نثر کے ساتھ مخصوص ہو گئی ہے۔ آج یہ داستانیں لکھی اور چھپی ہوئی صورت میں ہمارے سامنے موجود ضرور ہیں لیکن ان کا طرزِ ادا اور بیانیہ انداز ''کہنے یا سنانے'' کے عمل سے وجود میں آیا ہے۔ ان داستانوں کو پڑھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ یہ سنا کر یا بول کر لکھی یا لکھوائی گئی ہیں یا پھر تحریر میں لاتے ہوئے داستان گویوں نے داستان سنانے یا کہنے کے بیانیہ طرز کا پورا خیال رکھا ہے۔ یہ طرزِ ادا روایتی داستان گوئی کا اصل و مقبول طرز تھا جو ہر داستان گو کی گھٹی میں پڑا ہوا تھا اور یہی طرزِ ادا ''طلسم ہوش رُبا'' کی ساری جلدوں میں ملتا ہے۔ اس طرزِ ادا سے اُسی وقت پورا لطف اُٹھایا جا سکتا ہے جب اسے پڑھتے ہوئے قاری اس بیانیہ انداز کے بول چال کے لہجے کے بہاؤ پر آجائے۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ عبارت کی رنگینی، اشعار کا جابجا استعمال اور ساقی نامے بھی اسی لہجے کے بہاؤ کا حصہ بن کر سامنے آتے ہیں۔ داستان گو کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ اس لہجے و طرزِ ادا سے تخیل کی پرواز تیز ہو اور ہر موقع و محل کی تخیلی تصویر پردۂ ذہن پر اُجاگر ہو کر جھلملانے لگے اور سحر کی پتلی کی طرح متحرک ہو جائے۔ داستان گو کے پاس صرف لفظوں کا ذخیرہ ہوتا ہے جن سے کام لے کر وہ طرح طرح کی تصویریں بناتا ہے، ان میں رنگ بھرتا ہے اور اپنے طرزِ ادا سے ان میں جان ڈالتا ہے۔ طلسم ہوش ربا ان جان دار تصویروں کا مرقع ہے۔ اس مرقع کے مطابق زبان استعمال کرتا ہے اور اس طرح ہر ایک کی زبان ایک دوسرے سے مختلف اور موقع و محل کے مطابق رہتی ہے۔ بادشاہ، ملکہ، شہزادی، شہزادوں کی زبان الگ ہے۔ خواص، باندیوں کی زبان الگ ہے اور اسی طرح ہر پیشے کے کردار بھی اپنی ہی بولی بولتے ہیں مثلاً ''طلسم ہوش رُبا'' جلد اول میں کٹنیوں کا تعارف دیکھیے:

> ''انھوں نے جب شاہ کو تسلیم کی، اس نے پوچھا کہ تم کیا کر سکتی ہو۔ کٹنیوں نے جو شاہ کو اپنی جانب مخاطب پایا اور موقع جسارت دیکھا فوراً قریب تخت آئیں اور بلا گرداں ہوئیں کہ ہم تیرے واری اور نثار ہو جائیں اور صدقہ جائیں۔ ہمارے کام کو آپ کیا پوچھتے ہیں۔ ہم نے سیکڑوں گھر غارت کر دیے۔ لاکھوں کو بہلا پھسلا کر بیچ ڈالا۔ ہزاروں نسبتیں اور بیاہ کرا دیے اور صدہا طلاقیں دلا دیں۔ آپس میں وو شیدائے محبت کے جانی دشمنی کرا دی اور بہت بہو بیٹیاں، جن کا دامن تک کسی نے نہ دیکھا تھا، ان کو نو نو یار کرا دیے اور بڑے بڑے اڑیل

> مہاجنوں کے گھر بھید بتا کر چوروں کو کدایا۔ جہاں ہوا نہ جا سکتی تھی وہاں کا حال بتایا۔ اب دنیا میں تو کوئی جعل اور فریب ایسا نہ ہوگا جو ہم کو آتا نہ ہو۔ ہم آگ لگا کر پانی کو دوڑتے ہیں، دوست رہتے ہیں اور دشمنی کرتے ہیں۔ ہمارے کاٹے کا منتر نہیں۔ کہیے تو زمین میں سما جائیں اور دینار پشت ماہی تحت الثریٰ سے چرا لائیں اور اگر فرمایئے تو فلکِ چہارم پر اپنے تئیں پہنچائیں اور ورقِ آفتاب سے سونا اُتار لائیں۔ آسمان پھاڑ کر تھگلی لگانا ہمارے بائیں ہاتھ کا کرتب ہے ” [۳۹]

ایک مقام پر ملکہ دل گرفتہ، غصے سے بھری ہوئی روتی جاتی ہے اور بولتی جاتی ہے۔ یہاں اندازِ بیان اور منہ سے نکلنے والے کوسنے کاٹنے کے الفاظ بالکل مختلف ہیں:

> ” ملکہ یہ کلام سن کر رونے لگی اور کہا خوب مکھم مکھم میں آپ نے مجھے بدکار بنایا۔ میرے جانے کی جلن تو سب کو تھی۔ یہی ہر ایک کو ملولا تھا کہ ہے ہے ملکہ اس طرح براجتی پھرتی ہے۔ آخر دشمنوں کی مراد پوری ہوئی۔ اب تو وہ گھی کے چراغ جلائیں کہ میرے مدعی قید ہوئے یا سامری جو میرا برا چیتے ہوں ان کا دونوں جہان میں منہ کالا ہو اور جو میری لگائی بجھائی کرے وہ اپنی جوان جوانی سے پائے۔ دیدے گھٹنوں کے آگے آئے اپنی اولاد سے پائے۔ وہ بھی قید ہو۔ موئے کے پاؤں میں ہتکڑیاں پڑیں۔ دنیا سے کلپتا جائے۔ اس کے گھر مری کے جھانکڑ جشید کرے۔ اس کی بہتی پکے۔ جو مجھے بدنام کرے، بدکار بنائے ایک اس کا نام لیوا اور پانی کا دیوانہ رہے ....“ [۴۰]

”طلسم ہوش رُبا“ کی عبارتوں میں ایسا تنوع ہے کہ داستان پڑھتے ہوئے طبیعت میں اکتاہٹ پیدا نہیں ہوتی بلکہ بیان کا لطف ہر جگہ برقرار رہتا ہے۔ کہیں داستان گو حسب ضرورت رعایتِ لفظی اور ضلع جگت سے لطفِ زبان پیدا کرتے ہیں، کہیں تلازمات اور نسبتوں سے بیان کے حسن کو بڑھاتے ہیں۔ یہی صورتیں سحر کے بیان میں ملتی ہیں۔ رزم و بزم کی نثریں بھی اسی طرح بھرپور ہیں۔ عشق و عاشقی کے چٹخارے اور وصل کے بیان بھی اسی طرح بھری بھری نثر میں بیان ہوئے ہیں۔ اگر بسنت کا بیان آیا ہے تو سارے تلازمات ان لفظوں اور فقروں سے پیدا ہوتے ہیں جن سے عام طور پر سب واقف ہیں۔ کہیں تفریح کے پہلو اور دلچسپی کو اُبھارنے کے لیے ظرافت سے کام لیا جاتا ہے۔ رزم اور جنگوں کے نقشے بھی طرح طرح سے سامنے آتے ہیں۔ ایک وہ جہاں جنگ سحر سے ہو رہی ہے اور گولے برس رہے ہیں۔ ایک وہ جہاں پہلوان میدانِ جنگ میں اپنی قوت کا مظاہرہ کر رہے ہیں اور بہادری و دلیری کے جھنڈے گاڑ رہے ہیں۔ ایک وہ جہاں لکڑی کی مدد سے بنوٹ کا کمال دکھا کر دشمن کو تہس نہس کیا جا رہا ہے۔ ایک بیان دوسرے بیان سے مختلف ہے۔ اسی طرح میلے ٹھیلوں کے بیان آتے ہیں اور جماؤ کے ساتھ بیان سے ایسی تصویر بنائی جاتی ہے کہ میلے کی چہل پہل، اپنے بازاروں

اور تماشائیوں کے ساتھ، نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ عیاری کو اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ سننے والا حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔ میدانِ جنگ میں نیزہ بازی ہوتی ہے تو لفظوں سے ایسا نقشہ جمایا جاتا ہے کہ سامع خود اس کا حصہ بن جاتا ہے۔ یہی داستان گویوں کا کمال تھا اور ''طلسم ہوش رُبا'' اس کمال کی آئینہ دار ہے۔ جہاں ضرورت ہوتی ہے وہاں عبارت میں رنگینی پیدا کی جاتی ہے۔ داستان گو کا کمال یہ ہے کہ وہ داستان سننے والوں کو پوری طرح اپنی گرفت میں رکھتا ہے اور یہ کوئی آسان کام نہیں ہے۔ یہاں قصہ اور بیان دونوں بیک وقت یکساں اہمیت رکھتے ہیں۔ قصہ دلچسپ ہو اور بیان میں حیرت زائی ہو، حسب ضرورت رنگینی ہو۔ دلآویز اشعار ہوں اور بیان ایک بہتے دریا کا سماں پیدا کر رہا ہو۔ سادگی رنگین ہو اور رنگینی میں سادگی ہو۔ سیاہ و سفید تصویر میں حسب ضرورت کوئی رنگ بھی لگا دیا گیا ہو۔ داستان گو محمد حسین جاہ اور احمد حسین قمر دونوں یہ کام کرتے ہیں۔ جاؔہ کے بیان کی سادگی میں طبقۂ خواص کی ادبی زبان نمایاں ہے۔ قمؔر کے ہاں سادگی زیادہ ہے۔ وہ قصے کے دائرۂ عمل کو بیک وقت خواص و عوام دونوں کی سطح پر قائم رکھتے ہیں تا کہ جب یہ داستان چھپ کر سامنے آئے تو اس کی مقبولیت جاؔہ سے زیادہ ہو۔ واضح رہے کہ ''طلسم ہوش رُبا'' کی پانچویں جلد لکھتے وقت جاؔہ کی چار جلدیں قمؔر کے سامنے تھیں اور وہ اس سے الگ اپنا راستہ بنانے کی کوشش کر رہے تھے۔ ''طلسم ہوش رُبا'' جلد پنجم حصہ دوم میں قمر نے لکھا کہ:

> ''اس حقیر ہیچ مداں کی نثر خوانی و داستاں سرائی تمام شہر میں زبان زدِ خاص و عام ہو رہی ہے۔ تمام رئیسانِ عظام و شاہزادگانِ والا مقام بہ عنایت ربّ الانام بہ تعریفِ تمام ماہر ہیں۔ اس نیاز مند نے بعنایت رب اکبر بعبارتِ سلیس و اشعارِ نفیس انشا پردازی کے ساتھ اس حصہ دوم کو لکھا''۔[۳۱]

جاؔہ اور قمؔر دونوں داستان گویوں کا طریقۂ کار ایک ہے لیکن ان کی نثروں کے رنگ جدا ہیں۔ اس فرق کو محسوس کرنے کے لیے دونوں کی نثروں کے یہ مختصر اقتباسات دیکھیے جہاں رنگینی کو عبارت میں سمو گیا ہے:

محمد حسین جاہ:

''اس گانے سے اہلِ انجمن کیا شجر و در و طائر وغیرہ سب سناٹے میں آ گئے۔ نہروں سے مچھلیاں کنارے آ کر بسانِ ماہیٔ بے آب لوٹنے لگیں۔ لہریں جھوم کر چلتی تھیں۔ جانورانِ گلشن خوش الحانی بھول کر ادھر کان لگائے تھے اور بعض آشیانہ سے گر کر تڑپتے تھے۔ بلبل کی زبان بند تھی۔ دام تسلسل راگ میں پابند تھی۔ گلِ صد برگ کا رنگ زرد ہوا تھا۔ چشمِ نرگس حیران تھی۔ زلف سنبل پریشان تھی۔ داؤدی الحانِ داؤدی سن کر سفید ہوتی تھی۔ گویا نہ ہونے سے پشیمان تھی۔ لالہ کا دل داغ دار تھا۔ موتیا گوہر نثار کرنے پر کیا، خواجہ کا منہ موتیوں سے بھرنے پر تیار تھا۔ بیلا اپنا البیلا پن بھولا تھا۔ راگ سن کر ایسا مسرور ہوا کہ پھولا تھا۔ سرو کو سکتہ تھا۔ ہر چند برنگ مصرعۂ موزوں بنا تھا''[۳۲]

احمد حسین قمر:

چار پہر رات گذر کر گلِ صد برگِ آفتاب گلشنِ فلکِ نیلی میں کھلا۔ برگ سیارگاں شاخِ کہکشاں سے مرجھا کر گر گئے۔ بادِ خزاں چلی۔ شاخِ سحر نہ پھولی نہ پھلی۔ بیاضِ سحر نے چہرہ دکھایا۔ نسیم سحری کا دور ہوا۔ طائر آشیانوں سے نکل کر مصروفِ حمدِ ربِ اکبر ہوئے۔ لشکروں میں کمر بندی ہوئی۔ صبح کی وردی بجی، صدائے مرغانِ سحر آنے لگی۔ نوبتیں بجیں۔ نقاروں پر چوب پڑی۔ ملکۂ ناہید سوا ہوئیں۔ تمام سردارانِ نامی گرامی .... [۴۳]

قمر کے ہاں یہ رنگینی بہت دور تک نہیں چلتی۔ عام طور پر دو چار چھ سطروں کے بعد نثر پھیکی پڑ کر قصے سے آملتی ہے۔ جاہ کے ہاں یہ رنگینی جماؤ کے ساتھ نثر میں اُبھرتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ جاہ کو تصویر کشی پر زیادہ قدرت حاصل ہے اور ان کے ہاں رنگینی زیادہ کھل کر مہکتی ہے۔ جاہ کو اندازہ ہے کہ بحیثیت داستان گو کتنی بات کہنی اور کس طرح کہنی ہے۔ جاہ کے ہاں بیان کا توازن زیادہ ہے اسی لیے ان کی نثر میں رچاوٹ بھی زیادہ ہے لیکن بحیثیت مجموعی ساری ''طلسم ہوش رُبا'' کی نثر میں، خواہ وہ جاہ نے لکھی ہو یا قمر نے ''دل ستانی و دل رُبائی'' موجود ہے۔ قصہ کی دلچسپی اور بیان کی قوت ''ہوش رُبا'' میں ایسی ہے کہ بقول گیان چند اس داستان کے بعد کوئی اور داستان قاری کی نظر میں نہیں چڑھتی اور اس کے بعد ہم قصے کے طول سے گھبرانے لگتے ہیں۔ داستان امیر حمزہ میں سحر جس انتہا کو پہنچ گیا ہے خیال اس سے زیادہ نہیں سوچ سکتا۔ اردو کے کسی قصے میں ''ہوش رُبا'' کے ساحروں کے جواب کے ساحر نہیں ملتے۔ ان سب میں (ملکہ) بہار کا سحر دل کش اور دل رُبا ہے۔ ''لوحِ طلسم'' داستان نویسوں کے تخیل کا ایک شاہ کار ہے۔ عمرو عیار اپنی عیاری سے ساحروں کا مقابلہ کرتے ہیں۔ ان کے پاس بیش بہا تحفے: زنبیل آدم، جالِ الیاسی، گلیم، ہتھوڑا داؤدی، منڈھی دانیالی، کمند آصفائے باصفا، دیو جامہ، مہرہ سفید ہیں جن میں وہ کمال پوشیدہ ہیں کہ عیاری کے موقع پر عمرو کی ایسی مدد کرتے ہیں کہ ساحروں کی فتح شکست میں بدل جاتی ہے۔ 'نفت بلا' یقیناً قمر کے تخیل کا کرشمہ ہے۔ پوری داستانِ امیر حمزہ میں سحر کا نقطۂ منتہا یہی ہے'' [۴۴] جاہ و قمر دونوں کے ہاں مختلف طبقوں کی متحرک و زندہ تصویریں ملتی ہیں۔ کہیں رقاصہ ہے، کہیں مے خوار ہیں، اینچی ہیں، کہیں بانکے ہیں۔ حلوائی نان بائی ہیں، بزاز ہیں، صراف ہیں۔ جوہری برہمن، بساطی، حکاک، سادہ کار، تنبولی، گل فروش، کمہار، رتتے، دھوبی ہیں [۴۵]۔ یہ سب نقشے بھرے پُرے ہیں۔ ان کے بیان میں مشاہدے کے تنوع کا اظہار ہوتا ہے۔

یہ داستانیں ہندوستان میں لکھی گئیں اور ان کے لکھنے والے بھی ہندوستانی ہیں اس لیے یہاں بھی ہندوستانی معاشرت اسی طرح بیان میں آئی ہے جس طرح انیس کے مرثیوں میں سارا کلچر ہندو مسلم کلچر ہے اور ساری معاشرت و تہذیب ہندوستانی ہے۔ صرف نام پردیسی ہیں باقی سب کچھ دیسی ہے۔ انیسویں صدی سے لے کر آج تک یہ داستانیں ہم سے اس لیے مکالمہ کر رہی ہیں کہ ان کی جڑیں ''ہند مسلم تہذیب'' میں پیوست

ہیں۔ راگ رنگ کی محفلوں، شاہی باغات، اندرونِ محل کے نقشوں وہاں کی آرایشیوں، دعوتوں، ضیافتوں، شہزادیوں اور شہزادوں کے مکالموں، شادی بیاہ کے رسوم کو داستان سننے/ پڑھنے والا اس لیے دلچسپی و توجہ سے سنتا ہے کہ اس کی پہنچ وہاں تک نہیں ہے اور وہ اسے دیکھنا چاہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ داستان گو/ نویس اس پہلو کو نمایاں کرتا ہے اور یہ بیان سن یا پڑھ کر سامع یا قاری اپنے تخیل کے سہارے وہاں کی سیر کر لیتا ہے۔ آج بھی انگلستان کی ملکہ کا محل یا امریکہ کے صدر کے جائے رہائش دیکھنے دور دور سے لوگ آتے ہیں۔ ان بیانوں سے داستان میں دلچسپی کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے۔ عام آدمی نے نہ کبھی شہزادے کو دیکھا ہے اور نہ شاہزادی و ملکہ کو۔ وہ سراپا کے بیان سے ان کو دیکھ لیتا ہے۔ طرح طرح کے لذیذ کھانوں کا بیان سن کر وہ اس لذت میں شریک ہو جاتا ہے۔ اسی لیے داستانوں میں یہ بیانات اہمیت رکھتے ہیں۔

داستان ’’طلسم ہوش رُبا‘‘ جہاں اپنے ’’طلسم و ساحری‘‘ اور ’’حجرہ ہائے ہفت بلا‘‘ کے سبب لاثانی ہے وہاں اپنے زبان و بیان کی وجہ سے بھی غیر معمولی اہمیت رکھتی ہے۔ ’’طلسم ہوش رُبا‘‘ میں اردو نثر کا ہنر مندی کے ساتھ ایسا رنگا رنگ استعمال ہوا ہے کہ خود اردو نثر دھل منجھ کر آئینے کی طرح شفاف ہو گئی ہے۔ داستانوں نے اردو نثر کو ایسا نکھارا ہے کہ آج کا نثر لکھنے والا اردو نثر اعتماد کے ساتھ لکھتا ہے اور یہ بڑی اہم بات ہے۔ طلسم ہوش رُبا اپنی بیانیہ نثر کے اعتبار سے بھی کمال کی تخلیق ہے۔ جس نے اسے پڑھ لیا وہ سنور گیا۔

’’بوستانِ خیال‘‘ بھی اردو داستانوں میں خاص اہمیت رکھتی ہے جس کا مطالعہ ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص۸۸۳-۸۹۷، اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲] خط بنام شمس الرحمٰن فاروقی، محمد حسن عسکری، مطبوعہ "روایت لاہور" شمارہ نمبر ۱، ص۱۲۵، لاہور ۱۹۸۳ء

[۳] اردو کی نثری داستانیں، بحولہ بالہ، ص۸۸۱

[۴] اردو کی نثری داستانیں، بحولہ بالہ، ص۸۸۱

[۵] دیباچہ حدائق انظار، مرزا اسد اللہ خاں غالب ترجمہ بوستانِ خیال، جلد اول، خواجہ امان دہلوی، ص۲، مطبع محمود المطابع، دہلی

[۶] خطوطِ غالب، جلد اول، مرتبہ غلام رسول مہر، ص۳۸۵، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۷] اردو داستان، ڈاکٹر سہیل بخاری، ص۲۳۰، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء

[۸] ایضاً، ص۲۳۲

[۹] ایضاً، ص۳۹-۲۳۸

[۱۰] اردو کی نثری داستانیں، بحولہ بالا، ص۶۸۳

[۱۱] ایضاً، ص۶۸۴

[۱۲] طلسم ہوشربا، جلد ششم، احمد حسین قمر (طبع سوم)، ص۱۸، نول کشور پریس لکھنؤ

[۱۳] ایضاً، ص۲۷۲

[۱۴] "اردو کی نثری داستانیں" بحولہ بالا، ص۷۱۱

[۱۵] ایضاً، ص۷۰۲

[۱۶] اردو کی نثر داستانیں، بحولہ بالا، ص۶۸۴-۶۸۶

[۱۷] ایضاً، ص۶۸۶

[۱۸] ایضاً، ص۷۴۸

[۱۹] ایضاً، ص۷۴۸-۷۴۹

[۲۰] مضامین فرحت، مرزا فرحت اللہ بیگ، حصہ چہارم، ص۲۴۰-۲۴۱، حیدر آباد دکن، سن ندارد

[۲۱] طلسم ہوش رُبا، جلد ہفتم، احمد حسین قمر، ص۱۰۶۹، مطبع نول کشور لکھنؤ (بار چہارم) ۱۳۳۳ھ/۱۹۱۵ء

[۲۲]The Dastan Revival An overview Francis Prikahett, P80, Annual of Urdu Studies, Issue No. 7, Chicago, 1990

[۲۳] انتخاب طلسم ہوش رُبا، محمد حسن عسکری، ص۲۳-۲۴، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۳ء

[۲۴] متاعِ عزیز (مضامینِ عزیز احمد) مرتبہ ڈاکٹر صدیق جاوید، ص۲۷۸، مکتبہ عالیہ، لاہور ۱۹۹۱ء

[۲۵] طلسم ہوش رُبا، محمد حسین جاہ، جلد اول، بار ہشتم، ص۷، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۳۰ء

[۲۶] ایضاً

[۲۷] طلسم ہوش رُبا، جلد دوم، محمد حسین جاہ، ص۳۶۷، بار پنجم، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۳۲ء

[۲۸] طلسم ہوش رُبا، جلد سوم، محمد حسین جاہ، ص۲۹۶، بار چہارم، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۳۰۶ھ

[۲۹] طلسم ہوش رُبا، احمد حسین قمر، جلد ششم، بار اول، ص۳–۴، نول کشور، لکھنؤ ۱۳۰۹ھ/۱۸۹۲ء

[۳۰] ایضاً، ص۱۳۷۳–۱۳۷۴

[۳۱] نئی تنقید طلسم ہوش ربا کے بارے میں چند بنیادی باتیں ۱۹۶۰ء، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص۱۱۸–۱۲۸، رائل بک کمپنی کراچی ۱۹۸۷ء

[۳۲] ''داستانِ امیر حمزہ کو دور سے سلام''، انتظار حسین، ص۱۵۶، مطبوعہ دنیا زاد کتابی سلسلہ ۷، شہرزاد کراچی ۲۰۰۲ء

[۳۳] طلسم ہوش ربا، محمد حسین جاہ، جلد دوم، ص۷۳۶، بار پنجم، مطبع نول کشور، ۱۹۳۶ء

[۳۴] ساحری، شاہی، صاحبقرانی، شمس الرحمٰن فاروقی، ص۸۳–۸۴، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی ۱۹۹۹ء

[۳۵] ایضاً، ص۴۸

[۳۶] طلسم ہوش رُبا، جلد اول، ص۸۴۸، محولہ بالا

[۳۷] طلسم ہوش ربا، جلد ہفتم، ص۶۷۳، چوتھی بار، نول کشور پریس لکھنؤ ۱۹۲۷ء

[۳۸] ۲+۲=۵، شمیم احمد، ص۱۱۶–۱۳۱، قلات پبلشرز، مستونگ، کوئٹہ ۱۹۷۷ء

[۳۹] طلسم ہوش رُبا، جلد اول، محمد حسین جاہ، ص۵۷۶، بار ہشتم، نول کشور پریس ۱۹۳۰ء

[۴۰] طلسم ہوش رُبا، جلد اول، ص۵۸۹، محولہ بالا

[۴۱] ص۷۶۰، نول کشور لکھنؤ، بار سوم، ۱۹۳۱ء

[۴۲] طلسم ہوش رُبا، جلد دوم، ص۷۳۲، بار پنجم، نول کشور لکھنؤ ۱۹۳۲ء

[۴۳] جلد ہفتم، احمد حسین قمر، ص۷۹۹، نول کشور پریس لکھنؤ، بار چہارم، ۱۹۲۷ء

[۴۴] اردو کی نثری داستانیں، محولہ بالا، ص۷۵۹–۷۷۰

[۴۵] ایضاً، ص۷۸۶

(۲) بوستانِ خیال

کلیم الدین احمد نے لکھا ہے کہ "بوستانِ خیال" داستان امیر حمزہ کا جواب ہے"[۱] اور حقیقت بھی یہی ہے۔ اس کے مصنف محمد تقی خیال احمد آباد گجرات کے رہنے والے تھے۔ تلاشِ روزگار میں محمد شاہ بادشاہ کے دورِ حکومت (۱۷۱۹ء-۱۷۴۸ء) میں احمد آباد سے دہلی آئے۔ کئی برس تک بے روزگار رہے۔ گاہ گاہ داستانِ امیر حمزہ سننے اور دل بہلانے اپنے محلے میں جاتے تھے، جہاں ایک قصہ گو حاضرین جلسہ کے رُوبرو امیر حمزہ کا قصہ، کہ تمام جہاں میں مشہور ہے، بیان کرتا تھا۔ ایک دن قصہ گو نے کہا کہ انسان حسبِ قدر علم و فضل میں دست گاہ پیدا کر سکتا ہے مگر فنِ قصہ گوئی ایسا دقیق و مشکل فن ہے کہ بغیر طبیعت کی مناسبت کے ہرگز حاصل نہیں ہوتا۔ اہلِ صحبت نے اس کے اس قول کی تصدیق کی۔ محمد تقی خیال سمجھے کہ یہ جملہ میرے بارے میں کہا گیا ہے۔ مختلف صحبتوں میں جب دو چار بار یہی معاملہ پیش آیا تو ایک دن محمد تقی خیال نے کہا کہ "اے حضرت! آپ کیا فرماتے ہیں۔ جو انسان اہلِ علم و صاحب کمال ہیں وہ فنِ قصہ کو ایک فعل بے ہودہ جانتے ہیں اور اگر اس طرف کچھ خیال بھی آ جائے تو پھر ایسا افسانہ رنگیں تصنیف کریں کہ گوشِ فلک نے بھی نہ سنا ہو۔ اگر ارشاد ہو ایسا افسانہ دل چسپ و رنگین سنائے کہ تمام عمر نہ سنا ہو۔ اہلِ جلسہ نے کہا کہ خدا نے جوہر علم و فضل کو بے شبہ ایسا ہی شرف بخشا ہے لیکن فصاحتِ بیانی و طلاقتِ لسانی مادۂ علمی سے الگ ایک جوہرِ لطیف ہے۔ محمد تقی خیال خاموشی سے اپنے مکان میں چلے آئے۔ احمد آباد سے دہلی آتے وقت جیسا کہ خواجہ امان نے لکھا ہے ایک زنِ مطربہ بھی اُن کے ہمراہ آئی تھی جو ہر روز تازہ فسانہ سنانے کی فرمایش کرتی تھی۔ پہلے وہ ایک تمہیدِ بے اصل ہر روز اس کے رُوبرو کہہ دیتے تھے، اب جو اہلِ جلسہ کے طعن و طنز کے کلمات ناگوار گزرے اور ادھر "ہم خوابہ" کا تقاضا سخت ہوا تو خیال نے دس بیس جُزو اپنے قصے کے بزبانِ فارسی تصنیف کیے اور ایک روز پھر اس صحبت میں گیا اور داستان سننے کے بعد کہا کہ صاحبو! ایک جگہ سے ایک تازہ فسانہ ہاتھ آیا ہے اگر مرضی ہو تو دو چار ورق اس کے سناؤں۔ اہلِ جلسہ نے کہ بسم اللہ شروع کیجیے۔ جس وقت یہ افسانۂ عجیب و قصۂ غریب ان کو سنایا تو سب نے ایک رائے ہو کر تحسین و آفرین کی اور کہا کہ الحق ایسی "تمہیدِ مطبوع تمام عمر انھوں نے نہیں سنی کہ جس میں بجنسہٖ تواریخِ ماضیہ کا لطف آتا ہے"۔ رفتہ رفتہ اس افسانۂ جدید کا شہرہ موتمن الدولہ نواب اسحاق خاں کے بیٹے نواب رشید الدین خاں کے کان تک بھی پہنچا اور انھوں نے میر محمد تقی خیال کو اپنے پاس بلوایا۔ میر تقی نے وہ اجزا بطریقِ تحفہ نذر کیے۔ نواب نے ایک خلعتِ گراں بہا میر تقی کو دیا اور بادشاہ کی ملازمت سے سرفراز کروایا"۔ بادشاہ نے کتب خانۂ خاص کی خدمت ان کے سپرد کی اور فرمایا کہ "ہماری مرضی مبارک ہے کہ اس

افسانۂ نادر الحقیقت کو طول دیا جائے۔ محمد تقی خیال نے عرض کیا: پیرو مرشد اگر سرکار سے چند کاتب سپرد ہو جائیں پھر فدوی حتی الوسع طوالت قصہ میں قصور نہیں کرنے کا۔ بادشاہ نے پندرہ کاتب زود نویس خوش خط سپرد کیے“[۲] ابھی دو جلدیں ”مہدی نامہ“ اور ”اسمٰعیل نامہ“ جن میں افسانے کے موضوعِ حقیقی یعنی شہزادہ معزالدین اور ان کے اجداد کے حالات درج ہیں، تصنیف کیے تھے کہ بادشاہ محمد شاہ نے رحلت (۱۷۴۸ء) فرمائی اور بدلے ہوئے حالات میں محمد تقی خیال دہلی سے نواب سراج الدولہ حاکم بنگال کے پاس پہنچے۔ نواب سراج الدولہ (وفات ۱۱۷۰ھ/ ۱۷۵۷ء) نے بھی اُن کی عزت و توقیر کی اور فرمایا کہ اس افسانۂ رنگیں کو طول دو۔ محمد تقی خیال نے اس حکم و فرمائش پر تمہید داستان کو اتنا طول دیا کہ پندرہ جلدوں کی نوبت پہنچی۔ ”چودہ جلدیں غرۂ شوال ۱۱۶۹ھ کو مرشد آباد میں پوری ہوئیں۔ پندرھویں جلد میں دو فصل و خاتمۃ الکتاب ہے۔ آخر میں سراج الدولہ کی مدح میں قطعہ ہے جس میں تاریخ تکمیل ۱۱۷۰ھ بھی درج ہے: ”در ہزار و یک صد و ہفتاد ہجری“ ”ختم شد (۱۱۷۰ھ)۔ ”یارب از سیرش بود خرم دل بر شیخ و شاب“[۳] افسانہ بھی اس قدر طویل و پُر مدعا، خوش بیان و دل کش کہ ابتدائے آفرینشِ زمانہ سے اس دم تک کوئی افسانہ ایسا زبان عربہ و فارسی یا اردو میں تصنیف نہیں ہوا[۴]۔

محمد تقی خیال نے ”بوستان خیال“ (فارسی) کا آغاز ۱۱۵۵ھ میں کیا۔ ”فرمائشِ رشیدی“ سے سال آغاز نکلتا ہے[۵] اور خاتمہ ۱۱۷۰ھ ہے۔ اس حساب سے یہ داستان پندرہ برس میں مکمل ہوئی۔ اس کے بعد انھوں نے کیا لکھا، کہاں گئے، کہاں رہے اور کب اور کہاں وفات پائی ان میں سے کسی بات کا پتا نہیں چلتا۔ گیان چند نے قیاساً خیالؔ کا سالِ وفات ۱۱۷۳ھ دیا ہے[۶]۔ اپنے جو حالاتِ خیالؔ نے مہدی نامہ (فارسی) میں خود لکھے تھے اور جن کا خلاصہ و ترجمہ خواجہ امان دہلوی نے بوستانِ خیال (اردو) کی پہلی جلد ”حدائق انظار“ میں دیا ہے، ان کے علاوہ کہیں کچھ نہیں ملتا۔ خواجہ امان کے اردو ترجمے کی وجہ سے محمد تقی خیالؔ کا نام اردو ادب کی تاریخ کا حصہ بن کر ہمیشہ کے لیے زندہ رہ گیا ہے۔

میر تقی خیال کی ”بوستانِ خیال“ (فارسی) کی جلدوار تقسیم پے چیدہ ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے کہ خیالؔ نے اپنے دیباچے میں بتایا ہے کہ بوستانِ خیال کے دو ”گلستان“ ہیں۔ گلستانِ اول میں مقدمہ اور دو ”گلشن“ ہیں اور پھر گلشنِ اول کے دو ”گلزار“ ہیں اور یہ دونوں گلزار مل کر ایک پوری جلد ہوتی ہے۔ گلستانِ اول کے گلشن دوم کے بھی دو گلزار ہیں لیکن ان دو گلزاروں کی دو جلدیں ہیں گویا اس طرح تین جلدیں اور ایک مقدمہ مل کر گلستانِ اول مکمل ہوتا ہے۔ گلستانِ دوم کے متعلق صرف اتنا لکھا ہے کہ اس کے دو حصے ہیں۔ پہلے کا نام معزالدین نامہ اور دوسرے کا خورشید نامہ اور خورشید نامہ کی تین جلدیں ہیں۔ اس طرح یہ دونوں گلستان پندرہ جلدوں میں ختم ہوتے ہیں اور ان پندرہ جلدوں کا مجموعی نام ”بوستان خیال“ ہے اور یہ داستان اردو و فارسی دونوں زبانوں میں اسی نام سے مشہور ہے۔ مترجموں نے اردو ترجمہ کرتے وقت گلستانِ اول کو

ایک جلد بنایا ہے جس میں ''مہدی نامہ'' و''اسمٰعیل نامہ'' شامل ہیں اور باقی ۱۴ جلدوں کو یہ لحاظ ضخامت اس طرح تقسیم کیا ہے کہ چودہ جلدوں کی آٹھ جلدیں رہ گئی ہیں [۷]۔

بوستانِ خیال کے پہلے اردو مترجم خواجہ بدرالدین خاں معروف بہ خواجہ امان (۱۸۱۷ء–۱۸۷۹ء) [۸] ہیں۔ قمری حساب سے ان کی وفات ۱۴؍شعبان ۱۲۹۶ھ ہے [۹]۔ خواجہ امان دہلی میں پیدا ہوئے، یہیں تعلیم وتربیت ہوئی اور یہیں وفات پائی۔ وہ مرزا غالب کے ہم جد تھے۔ خواجہ امان کے والد کا نام خواجہ حاجی خان (وفات ۱۸۲۸ء) [۱۰] تھا۔ یہ وہی خواجہ حاجی خان ہیں جن کے خلاف غالبؔ نے اپنی پنشن کا مقدمہ دائر کیا تھا اور جس میں وہ مرتے دم تک الجھے رہے۔ خواجہ حاجی خاں کے دو بیٹے تھے۔ بڑے کا نام خواجہ شمس الدین خاں عرف خواجہ جان (۱۸۱۳ء–۱۸۷۰ء) [۱۱] اور چھوٹے کا نام خواجہ بدرالدین خاں عرف خواجہ امان تھا۔ اردو ان کی مادری زبان تھی۔ فارسی وترکی والدین سے سیکھی تھی۔ مومن خاں مومن سے گہرے دوستانہ مراسم تھے اور مرزا غالب کی صحبت میں، ذوقِ شعروادب کے ساتھ، مے نوشی بھی اختیار کی تھی۔ اپنے وقت کے بہترین ستار نواز مانے جاتے تھے۔ مصوری کا ذوق بھی اعلیٰ درجے کا تھا۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے کہ وصلی پر مومن خاں مومن کی مروجہ تصویر خواجہ امان ہی کی بنائی ہوئی ہے۔ ان کے بڑے بیٹے کا نام خواجہ قمرالدین تخلص راقمؔ اور عرفیت خواجہ مرزا خان تھی۔ یہ وہی خواجہ قمرالدین راقمؔ ہیں جنھوں نے اپنے والد خواجہ امان کی وفات کے بعد ''بوستانِ خیال'' کی ساتویں جلد پر نظر ثانی اور آخری یعنی آٹھویں جلد کا خود ترجمہ کر کے شائع کیا تھا۔

خواجہ امان ریاست الور میں ملازم اور الور کے راجا شیو دان سنگھ کے اتالیق ومصاحب تھے۔ جب دتی والوں کے خلاف ریاست الور کے راجپوتوں نے دوبار علم بغاوت بلند کیا تو وہ بھی دتی چلے آئے۔ خواجہ امان نے ''بوستانِ خیال'' (اردو) کی پہلی جلد ''حدائق انظار'' میں لکھا ہے کہ وہاں الور میں بوستان خیال کی پندرہ جلدیں تمام وکمال ترتیب وار موجود تھیں اور وہ اکثر ان جلدوں کو سرکاری کتب خانہ سے مستعار لے کر پڑھتے تھے۔ ایک روز مہاراج راج شیو دان سنگھ بہادر نے فرمایا کہ ہماری مرضی مبارک ہے کہ جس طرح میر تقی خیال نے پندرہ جلدیں ''بوستانِ خیال'' کی زبانِ فارسی میں تصنیف کی ہیں وہ بھی بزبان اردو ابتدا سے آخر تک ان جلدوں کا ترجمہ کرے تا کہ ہم چھپوائیں اور تمام عالم میں شائع کریں۔ خواجہ امان نے راجا کی فرمائش پر ترجمہ شروع کیا۔ ابھی دو جلدیں ''معزالدین نامہ'' کی ترجمہ ہوئی تھیں کہ انھیں دتی آنا پڑا اور انھوں نے ایک طلسم کے ترجمے پر کفایت کی [۱۲]۔

دہلی واپس آکر ''بوستانِ خیال'' کے ترجمے کا کام جاری رکھا اور چھ جلدیں ان کی زندگی میں شائع ہوئیں جب کہ ساتویں جلد کے ترجمے پر، جس کا ایک حصہ چوری ہو گیا تھا، وہ کام کر ہی رہے تھے کہ پیٹ میں درد اُٹھا اور وہ ۱۸۷۹ء میں وفات پا گئے۔ اس جلد پر ان کے بیٹے خواجہ قمرالدین راقمؔ نے نظر ثانی کی اور آٹھویں

جلد خود ترجمہ کر کے اس کام کو مکمل کیا۔ مہدی نامہ اور اسمٰعیل نامہ کا ترجمہ کو خواجہ امان نے بعد میں کرنے کے لیے چھوڑ رکھا تھا جس کا ذکر انھوں نے خود جلد ہفتم کے دیباچے میں کیا ہے اور چھوڑنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ان دونوں جلدوں میں صاحبقران شاہزادہ معزالدین اور سلطان ابوالقاسم محمد مہدی کے اجداد کا ذکر کیا گیا ہے۔ اصل قصہ ان کے بعد شروع ہوتا ہے۔ مرزا محمد عسکری عرف چھوٹے آغا نے مہدی نامہ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ”مہدی نامہ و اسمٰعیل نامہ کا شاید کسی وجہ سے ترجمہ نہیں کیا اور بغیر اس کتاب کے اور کتابوں کا کہ جن کا ترجمہ جناب خواجہ صاحب مغفور نے کیا ہے، لطف نہ تھا کیوں کہ اکثر مطالب بغیر مطالعہ اس کتاب کے معلوم نہیں ہو سکتے“[۱۳] خواجہ امان کے اردو ترجمے اور اس کی مختلف جلدوں کو ڈاکٹر گیان چند نے درج ذیل گوشوارے کے ذریعے پیش کیا ہے:[۱۴]

جلد نمبر	نام جلد	نام مترجم	سال ترجمہ	سال طبع	مطبع
۱	حدائق النظار	خواجہ امان	۱۸۵۸ء/۱۲۷۵ھ	۱۸۶۶ء/۱۲۸۲ھ	اکمل المطابع دہلی
۲	ریاض الابصار	خواجہ امان	۱۲۸۲ھ	۱۸۶۷ء/۱۲۸۴ھ	اکمل المطابع دہلی
۳	شمس الانوار	خواجہ امان	۱۲۸۵ھ	۱۸۷۱ء/۱۲۸۷ھ	بدرالدجی دہلی
۴	بدر الآثار	خواجہ امان	۱۸۷۴ء/۱۲۹۱ھ	۱۸۷۴ء/۱۲۹۱ھ	بدرالدجی دہلی
۵	نجم الاسرار	خواجہ امان	۱۸۷۶ء/۱۲۹۲ھ	۱۸۷۹ء/۱۲۹۶ھ	بدرالدجی دہلی
۶	مصباح النہار	خواجہ امان۔	۱۸۷۹ء/۱۲۹۶ھ	۱۲۹۸ھ	مطبع دار العلوم میرٹھ
۷	ضیا الانوار	خواجہ امان، نظر ثانی، خواجہ قمر الدین راقم	۱۲۹۶ھ	۱۸۸۳ء/۱۳۰۰ھ	میرٹھ کے کسی مطبع میں
۸	مرات الاضمار	خواجہ قمر الدین راقم	۱۸۸۳ء	۱۸۸۳ء/۱۳۰۰ھ	جماعت تجارت میرٹھ

جلد ہفتم کے دیباچے میں خواجہ امان نے لکھا کہ ”اب ایک جلد آخر یعنی جلد پانزدہم فارسی خاتمت الخواتیم نامی کا ترجمہ کرنا باقی رہا ہے ہاں ان دونوں جلد ہائے اول یعنی مہدی نامہ اور اسمٰعیل نامہ کے ترجمے کا بھی اس ترجمہ نگار نے ناظرینِ افسانہ سے وعدہ کیا ہے ۔ وہ جلد ہائے مذکور بھی معرضِ ترجمہ میں آئیں گی

[۱۵] ۱۸۷۹ء میں خواجہ امان وفات پا گئے۔ ان کے مرنے کے بعد جیسا کہ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے، میرٹھ کے رئیس حکیم محمد مقرب حسین خاں غنی خواجہ قمر الدین راقم سے ملے اور جلد ششم و ہفتم کو اپنے مطبع سے شائع کرنے کی فرمائش کی۔ راقم نے اس کی اجازت دے دی اور دونوں جلدوں کے مسودے ان کو دے دیے۔ حکیم مقرب حسین غنی نے ''مصباح النہار'' نامی جلد ششم مطبع دار العلوم میرٹھ سے شائع کر دی جس پر لکھا تھا کہ ''ترجمہ فرمودۂ امان و تکمیل نمودۂ حکیم مقرب حسین غنی''۔ اس پر بات بہت بڑھ گئی اور خواجہ راقم نے حکیم مقرب حسین غنی کے خلاف مقدمہ دائر کر دیا اور دعویٰ کیا کہ مسودوں کی تکمیل اور نظر ثانی خود انھوں نے کی ہے۔ غنی نے جواب دعویٰ میں کہا کہ خواجہ راقم میں اس کام کی اہلیت نہیں ہے۔ جلد ششم کا کچھ حصہ اور جلد ہفتم کلیۃً میری یعنی حکیم مقرب حسین غنی کی ترتیب دی ہوئی ہے۔ راقم نے اپنی اہلیت کے ثبوت میں اپنی تصنیف کی ہوئی کچھ کتابیں اور جلد ہشتم کا ترجمہ ''مرات الاضمار'' ثبوت میں پیش کیا۔ عدالت نے فیصلہ کیا کہ ''مصباح الانوار'' کی ۴۷ جلدیں راقم کو دے دی جائیں اور آئندہ حکیم غنی چھٹی اور ساتویں جلد شائع نہ کریں۔ راقم نے ان ۴۷ جلدوں سے حکیم غنی کا دیباچہ نکال کر اپنا دیباچہ شامل کر دیا اور مقدمہ کی روئیداد بھی اس میں درج کر دی۔ اس کے بعد حکیم غنی میرٹھی نے ساتویں جلد کا خود ترجمہ کر کے ''مرات الاضمار'' کے نام سے ۱۸۸۳ء میں شائع کر دیا۔ اسی سال راقم نے خواجہ امان کی ترجمہ کی ہوئی جلد ہفتم ''ضیا الانوار'' کے نام سے شائع کر دی اور اسی سال آٹھویں جلد کا راقم نے ترجمہ کر کے ''مرات الاضمار'' کے نام سے ۱۸۸۳ء ہی میں شائع کر دیا۔ ادھر حکیم مقرب حسین غنی نے ساتویں جلد کی طرح آٹھویں جلد کا ترجمہ خاتم الاسمار کے نام سے خود کر کے ۱۸۸۷ء میں اپنی مطبع سے شائع کر دیا[۱۶]۔ ''خاتم الاسمار'' کا یہ مطبوعہ نسخہ میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ حکیم غنی نے ''خاتم الاسمار'' کے دیباچے میں لکھا ہے کہ:

> ''آخری اجلاد بوستانِ خیال کا ترجمہ مجھ کج بیان کے قلم سے تمام و کمال پورا ہو گیا۔ مخفی نہیں کہ مترجم سابق کو اپنی ترجمہ نگاری پر اس قدر دعویٰ تھا کہ بیان سے باہر ہے۔ ان کے دیباچۂ کتب کی شاید کوئی سطر بھی اس ادعائے مہمل سے خالی نہیں۔ مجھ کو مناسب نہیں معلوم ہوگا کہ شیخی بگھاروں اور لن ترانیاں لوں کہ میں نے یہ کیا اور وہ کیا۔ ہاں ترجمہ جلد ششم و ہفتم و اس خاتمۃ الکتاب میں جو کچھ ہے اور جیسا ہے آپ صاحبوں کے پیش نظر ہے جو اصحاب اصل اجلاد فارسی بوستانِ خیال کی سیر کر چکے ہیں یا دیکھتے ہیں ان کو بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے کہ اصل کو ترجمہ سے کون سے درجے کی نسبت ہے اور اصل سے کتنا بڑھا ہوا ہے۔ نہیں بلکہ خبر واصل مطلب کے علاوہ سراسر تصنیف ہی تصنیف ہے .... میں نے حتی الامکان رنگ افسانہ کو برقرار رکھ کر نکاتِ لفظی و معنوی و تشابیہہ و رنگینی کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا اور تا مقدور اس عجیب و غریب داستان کے دل چسپ بنانے میں کوتاہی نہیں

کی"[۱۷]

"بوستان خیال" کی تکمیل وتنازع کے بعد منشی نول کشور نے قمرالدین راقم سے ان کے والد خواجہ امان کی مترجمہ بوستان خیال (اردو) کے حقوق اشاعت کے لیے کی۔ راقم نے، جو حکیم غنی کے زخم خوردہ تھے، حقوق دینے سے انکار کر دیا۔ یہ زمانہ داستانوں کی مقبولیت کے عروج کا زمانہ تھا۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ راقم کے انکار کے بعد نول کشور نے لکھنؤ میں مترجمین کی تلاش شروع کی اور جب اس کی خبر مرزا محسن علی خاں عرف آغا جو ہندی مرحوم کے بھتیجے نواب جعفر علی خاں تک پہنچی تو انھوں نے آغا جو مرحوم کی ترجمہ شدہ جلدوں کا ناتمام مسودہ پیش کیا۔ آغا جو نے پہلی جلد چھوڑ کر ترجمہ کیا تھا کہ یہ کام چھوٹے آغا کر چکے تھے۔ تیسری سے ساتویں جلد تک کے مسودوں کو پیار مرزا نے ترتیب دیا۔ آٹھویں اور نویں جلد کے نامکمل مسودوں کو پیارے مرزا نے مکمل کیا۔ اس طرح یہ جلدیں ایک ایک کر کے نول کشور سے شائع ہوئیں جن کی تفصیل یہ ہے:[۱۸]

جلد	نام داستان	مترجم ومرتب	سال طبع
اول	مہدی نامہ	مرزا محمد عسکری عرف چھوٹے آغا	۱۸۸۲ء
اول	قائم نامہ	مرزا محمد عسکری عرف چھوٹے آغا	۱۸۸۲ء/۱۲۹۹ھ
دوم	دوحۃ الابصار	مرزا محسن علی خان عرف آغا جو ہندی تصحیح چھوٹے آغا	۱۸۹۰ء/۱۳۰۸ھ
سوم	ضیاالابصار	آغا جو ہندی، تصحیح پیارے مرزا	ستمبر ۱۸۹۰ء
چہارم	شمس النہار	آغا جو ہندی، تصحیح پیارے مرزا	۱۸۹۰ء
پنجم	مطلع الانوار	آغا جو ہندی، تصحیح پیارے مرزا	۱۸۹۰ء
ششم	خزینۃ الاسرار	آغا جو ہندی، مشورہ چھوٹے آغا، تصحیح پیارے مرزا	اکتوبر ۱۸۹۰ء
ہفتم	نورالانوار	ترتیب وتسوید پیارے مرزا	دسمبر ۱۸۹۰ء
ہشتم	مشرق الاثار	آغا جو ہندی نے نامکمل چھوڑی، ترتیب و ترجمہ پیارے مرزا، نظر ثانی چھوٹے آغا	۱۸۹۱ء
نہم	تصریح الاحرار	آغا جو ہندی نے نامکمل چھوڑی، پیارے مرزا اور مرزا علی خان نے مکمل کی	اس کا دوسرا ایڈیشن ۱۳۳۰ھ/۱۹۱۲ء

"بوستان خیال" میں ایک طرف مختلف علوم وفنون کے اثرات نمایاں ہیں اور دوسری طرف مصنف میر تقی خیالؔ نے متفرق ماخذ سے مختلف قصے لے کر حسب موقع ان میں طبع زاد فطری ربط پیدا کیا ہے۔ بوستان خیال کو پڑھتے ہوئے مصنف کے علم وفضل کا اندازہ ہوتا ہے۔ خواجہ امان نے "حدائق النظار" (جلد اول) میں لکھا ہے کہ "کوئی افسانہ اس تمہید کا کسی متقدمین یا متاخرین نے تصنیف نہیں کیا کہ جس میں علم ہیئت وہندسہ اور علم نجوم وطب اور تواریخ وطلسم وغیرہ کا صرف ہو اور ابتدائے طلسم اس طرح شروع ہو اور بنیادِ طلسم اس صورت

سے قائم کی جائے کہ کرۂ خاک سے تا منزلِ اعلیٰ چودہ منزلیں بایں تفریق تقسیم قرار دی جائیں کہ چار منازل عناصر، سات منازلِ کواکب سیارہ اور ایک منزل فلک کرسی اور ایک منزل فلک سادہ یعنی فلکِ اطلس کہ جس کو فلکِ اعظم خطاب دیتے ہیں۔ منتہی المنازل منزلِ اعلیٰ کہ بلاتشبیہ مکانِ خاص باری عز اسمہ کا ہے، اسی سبب سے اس طلسم کا نام اجرام و اجسام مقرر ہوا کہ طلسم کرۂ خاک سے تا فلکِ ہشتم ہر منزل میں تمام کائنات کا نمونہ مع استقامت و رجعت اور منسوبات و مداولات اور نحوست و سعادت کواکب بطریق عالمِ اسباب و بطرز افسانہ بیان کیا اور فلک کرسی سے ظہورستان تک طلسم اجسام میں موافق علم طب مزاج انسانی کے بایں مشکل تشریح کے کہ اول حدود اربعہ یعنی شرقی و غربی اور جنوبی و شمالی اس ملک کے موافق خاصیت ہر خلط کے مقرر کیں۔ بعد ازاں ہر سمت اس بادشاہ کو تفویض ہوئی مگر ایک عنصر خاص کہ خاصیتِ غالب رکھتا تھا۔ ہر گاہ ہر عنصر تین برجوں سے متعلق ہے، لاجرم بادشاہانِ عناصر اپنے رب النوع کے فرمانبردار ہوئے اور رب النوع موکلانِ کواکب سیارہ بروج دوازدہ گانہ سے عبارت ہے۔ معہذا نام اِن بادشاہوں کے موافق اسما عناصر مقرر ہوئے مثلاً طافی شاہ و راسب شاہ اور عادل شاہ و مرطوب شاہ وغیر ذلک۔ بعد ازاں یہ چاروں بادشاہِ مذکورہ بادشاہِ ملک ظہورستان کے ماتحت فرمانبردار کیے گئے کہ جس کا سلطان روح الملک خطاب ہے۔ پھر جائے غور و انصاف ہے کہ افسانہ کہ اس تمہید علمی سے کیا نسبت اور ہر شخص کو اس قدر فہم و ادراک کہاں کہ مصنف کے مغزِ سخن کو پہنچے۔ اسی وجہ سے یہ قصۂ عالی خوانانِ بے علم و بے استعداد کے بیان سے محفوظ رہا۔ ظاہر ہے کہ وہ اصل مطلب ہے، بیان نہیں کر سکتے، آرایشِ بیان شے دیگر ہے .....‘‘[۱۹] بوستانِ خیال کی ہیئت اور اس کے ڈھانچے کی یہ وہ بنیادیں ہیں جو آج نظروں سے اوجھل ہو گئی ہیں اور جن میں علوم سابق کے معانی کا دریا امنڈتا ہے۔

اس لحاظ سے ’’بوستانِ خیال‘‘ دوسری طویل داستانوں سے الگ ہو جاتی ہے۔ اس کی بڑی خوبی یہ ہے کہ یہاں قصہ، علوم و فنون کے ساتھ اس سلیقے سے جڑا ہوا ہے کہ ’’علم‘‘ کا ربط بھی باقی رہتا ہے اور قصے کا ربط اور اس کی دلچسپی بھی برقرار رہتی ہے۔ یہ ایک انتہائی مشکل کام تھا جسے میر تقی خیال نے اس خوبی سے نبھایا ہے کہ قصہ اور اس کی معنی خیزی دونوں باہم دیگر موجود رہتی ہیں۔ کلیم الدین احمد نے لکھا ہے کہ خیالؔ نے ’’داستان امیر حمزہ کو مُزخرفات، لغو و بے معنی سمجھ کر علم و فضل کے زور سے اس (بوستانِ خیال) میں بلند و گہرے معانی داخل کیے ہیں۔ عجائبات، طلسم، واقعات و اشخاصِ قصہ، لوگوں اور چیزوں کے نام بھی اندرونی معنی رکھتے ہیں‘‘[۲۰]۔

یہ داستان چونکہ داستانِ امیر حمزہ کے جواب میں لکھی گئی ہے اس لیے اس کے اثرات ’’بوستانِ خیال‘‘ میں واضح طور پر محسوس ہوتے ہیں۔ میر تقی خیال نے اپنے قصے کو، جیسا کہ میں نے کہا، ایک طرف علم و فن سے جوڑا ہے، اس میں معنی خیزی کا خیال رکھا ہے اور ساتھ ہی اپنے قصے کو داستانِ امیر حمزہ سے آگے نکال لے جانے کی شعوری کوشش بھی کی ہے۔ کلیم الدین احمد نے لکھا ہے کہ ’’بوستانِ خیال‘‘ میں ایک امیر حمزہ

صاحبقراں کے جواب میں تین صاحبقران : (۱) صاحبقرانِ اکبر شاہزادہ معزالدین ، (۲) صاحبقرانِ اعظم خورشید تاج بخش، (۳) صاحبقرانِ اصغر شاہزادہ بدر منیر سامنے لائے گئے ہیں۔ جیسے امیر حمزہ کے ساتھ خواجہ عمر وعیار ہیں، اسی طرح شاہزادہ معزالدین کے ساتھ سلطان ابوالحسن جوہر عیار ہیں۔ ''طلسم ہوش رُبا'' میں خداوند لقا ہیں۔ بوستانِ خیال میں جمشید خود پرست ہیں۔ ''طلسم ہوش رُبا'' کی طرح ''بوستان خیال'' میں بھی سحر و طلسم اور جادوگروں کے شعبدے ہیں لیکن یہاں نہ افراسیاف جادو ہے، نہ شہنشاہِ لاچین۔ نہ نور افشاں ہوش مند ہیں نہ کوکب روشن ضمیر۔ نہ یہاں برہمن روئیں تن، آفات چہار دست، ماہیانِ زمرد پوش، تاریک شکل کش ہیں اور نہ ملکہ مشتری، ماہ طلعت، حیرت، مہ رُخ براں، مجلس اور ملکہ بہار جیسی رنگین متنوع اور یادگار شخصیتیں ہیں جن سے دلچسپی میں اضافہ ہوتا ہے۔ ''بوستانِ خیال'' میں جادو کے بدلے حکمت و دانش ہے۔ یہ بھی ''بوستانِ خیال'' میں ''طلسم ہوش رُبا'' کے اثر سے آئی ہے۔ حکیم قسطاس الحکمت کا نام بھی ''طلسم ہوش رُبا'' سے ماخوذ ہے لیکن اس کی نمائش بہت وسیع پیانے پر ہے اور ''بوستانِ خیال'' میں حکمت و دانش نے جادو و سحر سے زیادہ اہمیت اختیار کرلی ہے۔ ''طلسم ہوش رُبا'' میں بزرجمہر امیر حمزہ کے مشیر و مددگار، نگراں و نگہباں ہیں۔ ''بوستانِ خیال'' میں حکیم قسطاس الحکمت شاہزادہ معزالدین کے مشیر، مددگار و نگہباں ہیں۔ اگر حکیم قسطاس الحکمت نہ ہوتے تو شاید معزالدین صاحبقران کا درجہ حاصل نہ کرتے۔ ان کی شخصیت نے شاہزادہ معزالدین صاحبقران اکبر کی شخصیت سے زیادہ اہمیت اختیار کرلی ہے۔ صاحبقران امیر حمزہ سے بوستانِ خیال کے یہ تینوں صاحبقران ہمسری کا دعویٰ نہیں کرسکتے۔ امیر حمزہ میں جو بات ہے وہ شاہزادہ معزالدین میں موجود نہیں ہے'' [۳۱]۔

اگر قصہ کی دلچسپی و جاذبیت کو دیکھا جائے تو وہ ''بوستانِ خیال'' میں بھی اسی قدر ملے گی جس قدر ''طلسم ہوش رُبا'' میں ہے اور اگر ہم فارسی بوستان خیال کا فارسی داستان امیر حمزہ سے مقابلہ کریں تو معلوم ہوگا کہ ''بوستانِ خیال'' بھی امیر حمزہ کی طرح مربوط، پُر اثر اور دلچسپ ہے۔ داستانِ امیر حمزہ جب اردو میں ترجمہ ہو کر ۴۶ جلدوں میں سامنے آئی تو اس میں داستان گو محمد حسین جاہ، احمد حسین قمر، تصدق حسین وغیرہ کی تخلیقی قوت بھی شامل تھی جنھوں نے اس داستان کو اردو میں لکھا تھا اور یہ محض ترجمہ نہیں تھا۔ ان کے برخلاف خواجہ امان دہلوی نے فارسی ''بوستانِ خیال'' کا اردو ترجمہ فارسی متن سے قریب تر رہتے ہوئے دلّی کی بامحاورہ، سادہ وشستہ زبان میں کیا ہے اور آج ہمارے لیے بوستان خیال کا یہی ترجمہ اصل اہمیت رکھتا تھا۔ فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے کہ ''اس اردو ترجمے میں واقعات کا تسلسل اور عبارت کی روانی اس غضب کی ہے کہ ایک دفعہ کتاب کو اُٹھا کر ساری جلدیں پڑھے بغیر چھوڑنے کو جی نہیں چاہتا۔ شروع میں ذرا طبیعت الجھتی ہے لیکن چالیس پینتالیس صفحے پڑھنے کے بعد ممکن نہیں کہ کوئی کتاب چھوڑ سکے اور سارے کاموں سے ہاتھ اُٹھا کر اس کے پیچھے نہ پڑ جائے'' [۳۲]۔

خواجہ امان کی اردو بوستانِ خیال کے دو پہلو ہیں۔ ایک خود قصہ جسے خواجہ امان نے فارسی متن سے

لگ کر اردو روپ دیا ہے اور دوسرا پہلو اس کا وہ طرز بیان ہے جس سے قصے کی دلچسپی کو ربط و تاثیر کے ساتھ سادہ وبامحاورہ اسلوب میں برقرار رکھا ہے۔ یہ اسلوب بیان لکھنوی "بوستانِ خیال" کے مقابلے میں جدید اردو نثر کے رنگ سے قریب ہے اور اردو نثر کے اس رنگ سے مماثل ہے جو نکھری ستھری صورت میں، رچاوٹ کے ساتھ، میرامن کی "باغ و بہار" میں نمایاں ہوا ہے۔ خواجہ امان کی اردو بوستانِ خیال میں ایک طرف طویل و دلچسپ قصہ ہے اور دوسری طرف مختلف علوم وفنون مثلاً نجوم واقلیدس، علم جفر و ہیئت و ہندسہ وتواریخ، طب، منطق، علم سیمیا و ریمیا، مابعد الطبیعیات، فلسفہ و فکر کو بھی شعوری طور پر اس طرح سمیٹا ہے کہ "بوستانِ خیال" کی مدد سے ان علوم کو بیان کیا جاسکتا ہے۔ خواجہ امان نے "اردو زبان میں اتنے الفاظ استعمال کیے ہیں کہ نہ پہلے کسی نے کیے تھے اور نہ موجودہ زمانے میں شاید کوئی اتنے الفاظ استعمال کرتا ہو اور جتنی اصطلاحاتِ علمیہ ان کے ہاں جمع ہوگئی ہیں اتنی شاید ہی کسی اور کتاب میں جمع ہوئی ہوں" [۲۳]۔ بوستانِ خیال الفاظ اور اصطلاحاتِ علمیہ کا خزینہ ہے۔

انیسویں صدی میں سادہ نثر کا رواج رفتہ رفتہ ضرور بڑھ رہا تھا لیکن صاحبانِ علم اب بھی مسجع و مقفیٰ رنگین عبارت کو پسند کرتے تھے اور خصوصاً لکھنؤ میں ایسی ہی نثر کو شرفاء و روٴسا پسند کرتے تھے۔ "فسانۂ عجائب" اس نثر کا مثالی نمونہ بلکہ شاہ کار تھا۔ خواجہ امان دہلوی نے یہ طرزِ بیان اختیار نہیں کیا اور نثر سادہ کے مقابلے پر "فسانۂ عجائب" کی نثر کو رد کرتے ہوئے لکھا کہ:

> "اگر دس بیس جزو کی کتاب ہو اس کا مقفیٰ و مسجع لکھنا ممکن ہے نہ کہ اس افسانۂ نادر الحقیقت کثیر المطالب میں کہ بجائے خود بحرِ ذخار و دریائے ناپیدا کنار کا حکم رکھتا ہے تا کجا انسان طبع آزمائی کرے اور خونِ جگر کھائے۔ یہ طرز طبیعت نے قبول نہ کی کہ افسانہائے مشہور و مروج کے مانند کچھ تک اور جگت سے زبان کا لطف ظاہر کریں اور ایک ترکیبِ غیر مطبوع یا مطلبِ سامعہ خراش سے کتاب کو بھر دیں۔ ہاں جن صاحبانِ تصانیف قصص کے ہاتھ مطلب خوش نما دلچسپ نہیں آتا وہ ایسی ہی تمہید سے قصہ کو طول دیتے ہیں اور یہ طرز بجائے خود خوش بیانی وجودتِ زبان پر محمول کرتے ہیں" [۲۴]

اور فسانۂ عجائب کو مسترد کرتے ہوئے لکھا:

> "واہ واہ کیا انداز بیان اور کیا طرز کلام ہے کہ مفلس کا دل اُچاٹ ہے، ٹکوں کی چاٹ ہے۔ کیا و دبھنے بھر بھرے ہیں۔ چنے پَرمل اور مزے کے ہیں۔ شیخ کوا کی مٹھائی جس نے کھائی شیرینی سے دل کھٹا ہوا۔ میاں نورا کی دکان کی بالائی جب نظر آئی بلور کی صفائی سے دل مکدر ہوا" [۲۴]

اور سرور کے استعمال "کرکر" (بجائے کر کے) پر اعتراض کرتے ہوئے لکھا کہ:

> ''اہلِ زبان انصاف پسند کو بھی لفظ ''کرکر'' کی تکرار میں حسن وقبح زبان کا بخوبی ظاہر ہو جائے گا۔ بے شبہ جو اہلِ شہر کہ پابند زبانِ خاص کے ہیں خصوصی اہلِ دہلی وہ ایسے الفاظ غیر مربوط و گفتگوئے عوام سے حتی الوسع زبان کو باز رکھتے ہیں ۔ ..جس تحریر یا تقریر میں آورد و ساختگی کا دخل ہوگا اور آورد بھی وہ کہ کوئی لفظ تگ سے خالی نہ ہو بلا ریب وہ زبان، اہل زبان کے نزدیک، زبانِ عوام سے ہے '' [۴۳]

اور اپنے اسلوبِ بیان کے بارے میں واضح کیا کہ:

> ''اگر احیاناً تصرفاً اس (بوستانِ خیال) کے ترجمے میں سوائے بیان مصنف کے کچھ بھی جودتِ طبع کی جاتی، حسنِ قصہ ہرگز باقی نہ رہتا۔ وہی مزہ ملتا کہ جیسے ان حضرات نے شیخ سعدی کی گلستان یا فردوسی کو اُردو کیا ہے۔ اس نظر سے خاکسار نے ترصیع بیان و درازی زبان سے قطع نظر کی۔ اہلِ دہلی کے روزمرہ کا مقلد ہوا لیکن وہ روزمرہ جو خاص عمائد واعزۂ شہر کے بے تکلف وبلا تصنع استعمال میں ہے'' [۴۴]۔

یہ اسلوبِ بیان، اسی زاویۂ نظر کے باعث، لکھنؤ کی ''بوستانِ خیال'' کی نثر سے جدا ہے۔ یہ فارسی متن سے قریب رہتے ہوئے اور اپنی طرف سے حک و اضافہ کیے بغیر سادہ بامحاورہ زبان میں اردو نثر کا قابلِ قدر نمونہ ہے۔ اس طرزِ بیان کی وجہ سے قصے کے بیان میں گہری دلچسپی اور محویت پیدا ہوگئی ہے۔ پڑھنے والا اس طرزِ بیان سے جلد ہی گرفت میں آجاتا ہے۔ یہ گرفت امید وبیم کی اس کیفیت سے پیدا ہوتی ہے جو قصے کے بیان میں حیرت زائی کے عنصر کو تسلسل کے ساتھ برقرار رکھتا ہے۔ ساتھ ہی ظرافت ''طلسم ہوش رُبا'' کی طرح، تفریحِ طبع کو آسودہ کرتی ہے۔ یہ تفریحی پہلو ایک طرف حسنِ بیان کا حصہ ہے اور ساتھ ہی وصال کے وہ نقشے، جو بوستانِ خیال میں اکثر سامنے آتے ہیں، اس کے تفریحی پہلو کو نمایاں کرتے ہیں۔ وصل کے نقشوں میں بھی رنگا رنگی ہے اور رمزیہ انداز سے وہ سب کچھ بیان کر دیا جاتا ہے جس سے ناظرینِ قصہ لطف اندوز ہوتے ہیں اور اپنے تخیل سے عملِ وصل کی اُجلی تصویر دماغ کی آنکھوں سے دیکھ لیتے ہیں۔ یہ محمد شاہ اور اُن کے بعد کا زمانہ ہے جب عیش پرستی عام تھی۔ اہلِ جلسہ انھیں ہی باتوں میں ڈوبے ہوئے تھے۔ یہ دورِ ہیچ کی تہذیب کا دور تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وصل کے یہ نقشے ''بوستانِ خیال'' میں بار بار سامنے آتے ہیں۔

غور سے دیکھیے تو یہاں اُردو جملے کی ساخت پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر، کم ہونے کے باوجود، موجود ہے۔ مثلاً:

(الف) ''ملازموں نے عرض کیا کہ مسعود واسطے شکار کے گیا ہے۔ اقبال شاہ نے فرمایا ہر روز جانا مسعود کا شکار کے واسطے قیاس میں نہیں آتا .....'' [۴۵]

آج ہم اس جملے کو اس طرح لکھیں گے: ''ملازموں نے عرض کیا کہ مسعود شکار کے واسطے گیا ہے۔ اقبال شاہ

نے فرمایا کہ مسعود کا ہر روز شکار کے واسطے جانا قیاس میں نہیں آتا . . ''

ایک اور جملہ دیکھیے: '' بلکہ شب گذشتہ واسطے بتانے عمل کے مجھے بشارت ہوئی ہے '' [۲۶]

آج اس جملے کو یوں لکھیں گے: '' بلکہ گذشتہ شب عمل بتانے کے واسطے مجھے بشارت ہوئی ہے''۔ لفظوں کی ترتیب اور اس ذرا سی تبدیلی سے خود ''بیانیہ'' کا لہجہ بدل جاتا ہے اور اردو جملہ اپنی اصل کی طرف لوٹ آتا ہے۔ اس دور میں داستانوں نے اردو نثر کو طرح طرح سے استعمال کر کے اس کی قوتِ بیان کو مانجھ کر ایسا توانا کر دیا کہ اس کے ڈانڈے جدید اردو نثر سے آملے۔

خواجہ امان دہلوی کی ''بوستانِ خیال'' کی نثر بیانیہ، سادہ نثر ہے جس پر داستان سنانے کا لہجہ حاوی ہے۔ اس سطح پر آج بھی ہم اس کی روانی کو محسوس کر سکتے ہیں۔ یہ نثر طبقۂ خواص کی بول چال کی زبان سے قریب ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے یہ اقتباس دیکھیے:

> ''جب میں شہر میں آیا ہر کوچہ و بازار نہایت مصفا و پاکیزہ دیکھا اور اکثر شہروں کی نسبت وہ شہر معمور و آباد بھی تھا۔ وہ جواں مرد مجھے اپنے مکان میں لایا اور خادموں کو حکم دیا کہ جلد تر کھانا تیار کرواؤ۔ جب ہم کھانے سے فارغ ہوئے اس جوان میزبان نے میرے واسطے فرشِ خواب بچھوایا۔ میں از بس راندہ و ماندہ ہو رہا تھا تا وقت صبح بآرام تمام سویا۔ علی الصباح وہ جوان میرے پاس آیا اور کہا: ''اے مہمانِ عزیز القدر! اول قہوہ پی لے۔ پھر میں تجھے شہر کی سیر و تماشے کے واسطے لے چلوں گا۔ میں نے قہوہ پیا اور کمر بستہ ہمراہ اس کے ہولیا۔ ہر گاہ ہم چارسو بازار میں پہنچے ایک قصر عالیشان و محلِ رفیع البنیان ایسا دیکھا کہ در و دیوار اُس کے بروجِ فلک سے ہم دوش تھے۔ میں نے اس جوان سے پوچھا کہ یہ محل کس کا ہے۔ اس نے کہا: ''دولت خانہ شاہی ہے یعنی وہ دونوں بادشاہ اسی قصر میں رہتے ہیں۔ بعد سیرِ اجمالی ہم شام کے وقت پھر اپنی قیام گاہ میں چلے آئے۔ میں نے ہنگامِ صحبت اس جوان سے کہا: اے صاحب باایں ہمہ شفقت و مہربانی تم نے اسم شریف سے آگاہ نہ فرمایا۔ اس نے کہا اس بندۂ ناچیز کو حمید زر افشاں کہتے ہیں . . '' [۲۷]

یہاں نثر میں ایک جملہ دوسرے جملے سے پیوست ہے اور ربط کے ساتھ بات کو آگے بڑھا رہا ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اردو جملے کی ساخت پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر پھیکا پڑ رہا ہے اور اس کے ساتھ اردو پن اُبھر رہا ہے اور زورِ بیان کو قوت و توانائی دے رہا ہے۔ اسی زورِ بیان کے زیرِ اثر قاری داستان کو آگے پڑھنے کی طرف مائل ہوتا ہے۔ اچھی نثر ہمیشہ یہی کام کرتی ہے کہ وہ فن پارے کے فنی اثر کو دو چند کر دیتی ہے۔ الفاظ وہی استعمال ہو رہے ہیں جو طبقۂ خواص کی عام بول چال کا حصہ ہیں۔ یہاں فارسی و عربی کے الفاظ بھی کم ہو گئے ہیں۔ اس کے برخلاف لکھنوی ''بوستانِ خیال'' کی نثر ڈھیلی ڈھیلی سی ہے۔ اس میں پھیلاؤ زیادہ ہے اور اس وجہ

سے فنی اثر بھی کمزور ہے۔ خواجہ امان شعوری طور پر اپنی نثر کو چست و پُر اثر بنانے کی کوشش کرتے ہیں جس کا اظہار ”بوستانِ خیال“ کی جلد اول حدائق الانظار میں بھی کیا ہے کہ ”اس خاکسار نے ترصیعِ بیان و درازیِ زبان سے قطع نظر کی۔ اہلِ دہلی کے روزہ مرہ کا مقلد ہوا لیکن وہ روزمرہ کہ جو خاص عمایدو اعزۂ شہر کی بے تکلف و بلا تصنع استعمال میں ہے“۔ لکھنوی ”بوستان خیال“ کے آغا مجو ہندی نثر کی طرف سے بے پرواہ ہیں۔ خواجہ امان کی ”بوستان خیال“ کی نثر کے بارے میں سہیل بخاری نے بھی یہی لکھا ہے کہ خواجہ امان نے ”ہر قسم کے تصنع اور تکلف سے اپنے آپ کو بچایا ہے۔ محاورے اور روزمرہ کا اسی قدر خیال رکھا ہے کہ کتاب ترجمہ نہیں معلوم ہوتی۔ اس کی زبان شرفائے دہلی کی پاکیزہ اور شستہ ورفتہ زبان ہے۔ نہ اس میں جو، جس نے، جس کو، تو وغیرہ کی بھرمار ہے اور نہ عبارت میں الجھن اور پے چیدگی ہے۔ بس یہ معلوم ہوتا ہے کہ دو آدمی آمنے سامنے بیٹھے باتیں کر رہے ہیں“[۲۸] یہاں بیانِ قصہ اور نثر دونوں پر ایک ساتھ توجہ ہے۔

داستان ہماری تہذیب گذشتہ کا اَن مول سرمایہ ہے۔ اس کے اپنے اصولِ فن ہیں۔ یہ یاد رہے کہ داستان ”مغرب“ کے زیر اثر یہاں پروان نہیں چڑھی بلکہ ”ہند مسلم تہذیب“ کی کوکھ سے پیدا ہوئی۔ جب ساتھ سمندر پار سے آنے والی انگریز قوم نے ہندوستان پر قبضہ کیا اور اپنی زبان، تہذیب اور نظام کو یہاں رائج کیا تو اس نے یہ نہیں کیا، جیسا باہر سے آنے والے مسلمانوں نے کیا تھا کہ وہ یہیں کے ہو کر رہ گئے اور یہیں کی تہذیب و زبان کو، اپنے نظامِ خیال کے دائرے میں رہتے ہوئے، قبول کر کے اس سرزمین کو اپنا وطن بنالیا۔ انگریزوں نے اپنی زبان و تہذیب کے پودے کی قلم الگ سے یہاں لگائی اور اپنے اقتدار کے طلسم اور حکمرانی کے اور جادو سے اسے خوب خوب پروان چڑھایا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہند مسلم تہذیب کا تناور درخت سوکھتا اور انگریزی نظام و زبان کا پودا ہرا بھرا ہوتا چلا گیا۔ داستان گوئی و داستان نویسی کا زوال بھی اسی تہذیبی عمل کے ساتھ ہوا اور ہماری اصنافِ ادب مرجھاتی چلی گئیں اور انگریزی زبان و ادب کی اصناف تیزی سے ان کی جگہ لیتی چلی گئیں۔ ”مثنوی“ اور ”قطعہ“ کی جگہ طویل و مختصر نظموں نے اور داستانوں کی جگہ ناول، افسانے، ڈرامے نے لے لی۔ ”داستان تو یوں مری کہ کسی کو کانوں کان خبر بھی نہیں ہو سکی اور ناول ”مغرب“ سے آکر یوں اُترا کہ کوئی بے خبر نہیں رہا۔ مراد یہ ہے کہ ہمارے یہاں داستان اور ناول کے درمیان کوئی ارتقائی کڑیاں نہیں ہیں کیوں کہ اردو ناول اردو داستان کی ارتقائی شکل نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ داستان کے بعد جب ہم یکا یک ناول کو روبرو پاتے ہیں اور ناول ہی کے اصولوں کو لے کر داستان کو جانچنے بیٹھ جاتے ہیں تو نتیجے میں دونوں کے درمیان بہت بڑا فرق نظر آتا ہے[۲۹]۔ یہی غلطی ہم نے ”اردو مرثیہ“ کے سلسلے میں کی تھی اور اسے ڈراما اور رزمیہ سمجھنے لگے تھے۔ یہ دو الگ الگ دنیائیں ہیں۔ داستان میں طلسم ہے، جادو ہے، عیاری ہے، مابعد الطبیعیاتی حکمت و دانش ہے۔ یہاں جادوگروں کے مقابلے پر فتح عیاروں کی مدد سے لشکرِ اسلام کی ہوتی ہے لیکن اقتدار کا منظر بدلنے کے ساتھ ہی انگریزی زبان و تہذیب کا جادو ایسا سر چڑھ کر بولا کہ داستان کا ہیرو

اور اس کے عیار اس بار جادوگر (انگریز) سے مات کھا گئے۔ "اردو زبان میں داستان و طلسمات کا خاتمہ بالخیر ہوا اور سرشار کے "فسانۂ آزاد" نے "طلسم ہوش رُبا" کی جگہ لے لی"[۳۰] سرشار کے داستانی ناولوں کو زمانی اور تکنیک و ہیئت کے لحاظ سے اردو داستان اور انگریزی زبان کے زیر اثر اردو ناول کی درمیانی کڑی کہا جا سکتا ہے۔ اگلے باب میں ہم پنڈت رتن ناتھ سرشار اور ان کی تخلیقات کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱] فنِ داستان گوئی، کلیم الدین احمد، ص ۱۰۸، مکتبہ ادب اردو، لاہور ۱۹۶۶ء

[۲] حدائق انظار، جلد اول بوستانِ خیال، اردو ترجمہ خواجہ بدر الدین خان امان دہلوی، ص ۳–۴، محمود المطابع دہلی (طبع دوم) ۱۲۹۲ھ

[۳] اردو کی نثری داستانیں، ص ۸۱۶، محولہ بالا

[۴] حدائق انظار محولہ بالا، ص ۳–۴

[۵] مضامینِ فرحت فرحت اللہ بیگ، حصہ چہارم، ص ۲۶۸، حیدرآباد دکن، سن ندارد

[۶] اردو کی نثری داستانیں، محولہ بالا، ص ۸۱۶

[۷] مضامین فرحت، محولہ بالا، ص ۲۶۰–۲۷۰

[۸] مضامینِ فرحت محولہ بالا ص ۲۰۵

[۹] ایضاً، ص ۲۳۳

[۱۰] ایضاً، ص ۲۰۳

[۱۱] ایضاً، ص ۲۰۷ قمری لحاظ سے سال وفات ۱۲۸۷ھ ہے۔

[۱۲] حدائق انظار (جلد اول بوستانِ خیال) خواجہ امان دہلوی، ص ۴–۵، (بار دوم) دہلی (۱۲۹۲ھ)

[۱۳] مہدی نامہ (جلد اول و دوم) کتاب صادق الاحوال (جلد اول و دوم بوستانِ خیال)، مرزا محمد عسکری عرف چھوٹے آغا، ص ۳، (بار دوم) مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۳۰۳ھ/۱۸۸۶ء

[۱۴] اردو کی نثری داستانیں، محولہ بالا، ص ۸۲۶

[۱۵] مضامینِ فرحت، محولہ بالا، ص ۲۳۵

[۱۶] اردو کی نثری داستانیں، محولہ بالا، ص ۸۲۳–۸۲۵

[۱۷] خاتم الاسمار، حکیم مقرب حسین خاں غنی، ص ۳–۴، مطبع دار العلوم میرٹھ ۱۸۸۷ء

[۱۸] اردو کی نثری داستانیں، محولہ بالا، ص ۸۲۸–۸۲۹ اور ص ۷۱۲

[۱۹] حدائق انظار جلد اول بوستانِ خیال اردو، خواجہ امان، ص ۴، (دوسری بار) محمود المطابع دہلی ۱۲۹۲ھ

[۲۰] فنِ داستان گوئی، کلیم الدین احمد، ص ۱۱۴، لاہور ۱۹۶۶ء

[۲۱] فنِ داستان گوئی محولہ بالا، ص ۱۱۶–۱۲۳

[۲۲] مضامینِ فرحت، حصہ چہارم، ص ۲۷۵ محولہ بالا

[۲۳] ایضاً، ص ۲۷۸

[۲۴] حدائق انظار، (جلد اول بوستانِ خیال)، خواجہ امان دہلوی، ص ۵ محمود المطابع دہلی ۱۲۹۲ھ

[۲۵] حدائق انظار، ص ۱۸۳

[۲۶] ایضاً، ص ۲۷۲

[۲۷] حدائق انظار، ص ۸

[۲۸] اردو داستانیں، ڈاکٹر سہیل بخاری، ص ۲۵۸، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۱۹۸۷ء

[۲۹] ایضاً، ص ۳۹۰

[۳۰] متاع عزیز، عزیز احمد، مرتبہ ڈاکٹر صدیق جاوید، ص ۴۷۲، مکتبۂ عالیہ، لاہور ۱۹۹۱ء

داستان اور ناول کا امتزاج:

پنڈت رتن ناتھ سرشاؔر

حالاتِ زندگی:

سرشاؔر نے جس ماحول میں پرورش پائی اس میں دو اثرات بہت نمایاں تھے۔ ایک داستان گوئی کا عام رواج، جس میں عوام و خواص دونوں شریک تھے۔ اس دور کے لوگ جن و پری اور طلسم و سحر پر یقین رکھتے تھے اور داستانوں کی بنیاد اسی قسم کے قصے کہانیوں پر ہوتی تھی جسے زبان و بیان کے لچھوں سے رنگین و دلچسپ بنایا جاتا تھا۔ داستان تفریح کا ذریعہ تھی اور ظرافت اس کا بنیادی رنگ تھا۔ دوسرا رجحان ۱۸۵۷ء کی شورشِ عظیم کے بعد بہت زیادہ نمایاں ہو گیا۔ انگریزوں کے بارود نے لکھنؤ کی نشانیوں کو مٹا دیا۔ عمارتیں ڈھا دیں، باغوں اور رمنوں کو اُجاڑ گیا۔ سینکڑوں کو موت کے گھاٹ اُتار دیا اور جب نیا لکھنؤ بسنے لگا تو نئی عمارتیں اور سڑکیں انگریزی وضع پر تعمیر کی جانے لگیں۔ میر کی قبر بھی اسی لپیٹ میں آ گئی اور ناپید ہو گئی۔ اس وقت تک اس سارے علاقے پر انگریزوں کی عمل داری پوری طرح قائم ہو چکی تھی، انگریزی تہذیب و معاشرت کا نیا سکہ رائج الوقت ہو گیا تھا اور نئی انگریزی تعلیم کے زیر اثر انگریزی ادب کے اثرات اور اس کے اصناف ادب بھی مقبول ہونے لگے تھے۔ پرانی معاشرت و تہذیب موجود ضرور تھی لیکن تیزی سے ٹوٹ پھوٹ کا شکار تھی اور انگریز سے خوف زدہ تھی۔ سرشاؔر نے جب شعور کی آنکھ کھولی تو ان کی انگریزی تعلیم لکھنوی تربیت کے ساتھ ان کے اندر بیک وقت موجود تھی۔ ان دونوں اثرات نے مل کر ان کی مشہور زمانہ تصنیف: ''فسانۂ آزاد'' کو ایک نیا روپ دیا۔ فسانۂ آزاد بیک وقت داستان بھی ہے اور کسی حد تک ناول بھی۔ اسی لیے اسے ''داستانی ناول'' کہنا چاہیے۔ اس کی تیکنیک، اس کا پھیلاؤ داستانی انداز کا ہے اور اس کی واقعیت نگاری ناول کی سی ہے۔ اسی طرح اسلوب بیان میں بھی داستان کا مزاج شامل ہے مگر وہ پوری طرح ''طلسم ہوش رُبا'' کی طرح نہیں ہے بلکہ اُس سے مختلف ہے۔

سرشاؔر نے جب لکھنا شروع کیا تو اس وقت تک نذیر احمد کے تین ناول. مراۃ العروس ۱۸۶۹ء بنات النعش ۱۸۷۲ء اور توبۃ النصوح ۱۸۷۴ء شائع ہو کر مقبول عام ہو چکے تھے۔ سرشار نے ''فسانۂ آزاد'' ''اودھ اخبار'' میں قسط وار ۱۸۷۸ء میں لکھنا شروع کیا جس کی ساری قسطیں ظرافت کے تحت شائع ہوئیں اور جلدِ اول کے طور پر پہلی بار ۱۸۸۰ء میں شائع ہوئیں۔ یہ ایک نئے رنگ کا قصہ تھا جس میں داستان کا رنگ بھی

موجود تھا اور لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت کی واقعیاتی تصویریں بھی موجود تھیں۔ جیسے نذیر احمد نے واقعیت کو تمثیل کے رنگ میں پیش کیا تھا جس کی وجہ سے ان کے ناولوں کو تمثیل کہا گیا اور جنھیں مطالعۂ نذیر احمد میں ہم نے اسی طرح ”تمثیلی ناولوں“ کا نام دیا ہے۔ جس طرح عبدالحلیم شررؔ کے ناولوں کو ہم ”تاریخی ناول“ سرشار کے ”سیر کہسار“ کو ”سماجی ناول“ اور فسانۂ آزاد کو ”داستانی ناول“ کہتے ہیں۔

پنڈت رتن ناتھ در سرشارؔ تخلص (۱۸۴۷ء؟-۱۹۰۲ء)، بیج ناتھ ڈر کے بیٹے، لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ چکبست نے لکھا ہے کہ ”۲۱ر جنوری ۱۹۰۳ء کو اس دارِ فانی سے رحلت کی۔ تقریباً پچپن چھپن برس کی عمر پائی[۱]۔ یہ تاریخ وفات اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ”دبدبۂ سکندری، حیدرآباد دکن کے شمارے مورخہ ۱۷ر فروری ۱۹۰۲ء میں سرشار کی وفات کی یہ خبر شائع ہوئی تھی کہ سرشار نے ۲۷ر جنوری ۱۹۰۲ء کو بمقام حیدرآباد وفات پائی“[۲]۔ یہی تاریخ وفات درست ہے۔ اب تاریخ وفات میں ایک سال کے فرق سے وفات کے وقت سرشار کی عمر ۵۴-۵۵ سال کہی جاسکتی ہے۔ اگر وفات کے وقت ان کی عمر ۵۵ سال بھی مان لی جائے تو ان کا سال ولادت ۱۹۰۲-۵۵=۱۸۴۷ء متعین کیا جاسکتا ہے۔

سرشار کے والد کشمیر سے آکر تجارت کی غرض سے لکھنؤ میں آباد ہو گئے تھے اور کشمیری پنڈتوں کے معزز گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ یہ خاندان بھی کشمیری پنڈتوں کے اور خاندانوں کی طرح پوری طرح لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت میں رنگا ہوا تھا۔ وسیع النظر، فراخ دل اور تعلیم یافتہ۔ ابھی سرشار چار سال کے تھے کہ ان کے والد وفات پا گئے۔ خاندانی دستور کے مطابق سرشارؔ نے فارسی و عربی کے لیے مدرسے میں تعلیم پائی اور انگریزی تعلیم کے لیے انگریزوں کے قائم کردہ (۱۸۶۴ء) کیننگ کالج لکھنؤ میں تعلیم پائی لیکن مزاج کے لااُبالی پن کی وجہ سے تعلیم کو ادھورا چھوڑ کر کھیری کے ضلع اسکول میں استاد کی حیثیت سے ملازم ہو گئے۔ یہیں سے ان کی ادبی زندگی کا آغاز ہوا۔ ان کا پہلا مضمون ”مراسلۂ کشمیر“ میں بزبان فارسی شائع ہوا۔ چکبست نے لکھا ہے کہ سررشتۂ تعلیم کی طرف سے جو اخبار (اخبار سررشتۂ تعلیم اودھ) شائع ہوتا تھا اس میں بھی سرشارؔ نے مضامین لکھے اور محکمہ کی سالانہ روئیداد میں مہتمم اعلیٰ نے اعلان کیا کہ جیسا صحیح اور بامحاورہ ترجمہ پنڈت رتن ناتھ کا ہوتا ہے ایسا کسی دوسرے شخص کا صوبے بھر میں نہیں ہوتا“ [۳]۔ اسی عرصے میں ان کے کئی مضامین ”اودھ پنچ“ مراۃ الہند، ریاض الاخبار وغیرہ میں بھی شائع ہوئے جن سے ان کی شہرت میں اضافہ ہوا۔ کچھ عرصے بعد انھوں نے ضلع اسکول کی ملازمت ترک کردی اور لکھنؤ آ گئے۔ منشی نول کشور نے سرشار کو ۱۰ر اگست ۱۸۸۷ء کو ”اودھ اخبار“ کا مدیر مقرر کیا[۴]۔ یہاں انھوں نے، اخبار کی ضرورت کے مطابق، سیاسی و سماجی موضوعات پر نئے انداز سے مضامین لکھے اور اسی سال انھوں نے ظرافت کے عنوان کے تحت قسط وار اودھ اخبار میں لکھنا شروع کیا جس کی مقبولیت سے اخبار کی اشاعت بڑھ گئی لیکن ساتھ ہی منشی سجاد حسین کے اودھ پنچ سے ٹھن گئی۔ اودھ پنچ نے سرشار کی زبان پر تابڑ توڑ حملے کیے جواب میں ”اودھ اخبار“ میں ان کی تردید و وضاحت شائع

ہوئی۔ جیسا کہ ایسی بحثوں میں ہوتا ہے اور خصوصاً ظرافت کی دنیا میں، یہ بحث بھی ذاتیات پر اُتر آئی۔ جب بات بہت بڑھ گئی تو دوست احباب نے بیچ میں پڑ کر اس بحث کو رُکوا دیا۔ سرشار اودھ پنچ کے پرانے لکھنے والے اور منشی سجاد حسین کے گہرے دوست تھے۔

سرشار کی ادارت کا دور "اودھ اخبار" کا سنہری دور ہے۔ سرشار مزاجاً لاپرواتھے ہر قسم کی پابندی سے گھبراتے تھے۔ ایک وقت آیا کہ وہ "اودھ اخبار" سے الگ ہو گئے۔ کچھ عرصے الہ آباد ہائی کورٹ میں بحیثیت مترجم کام کیا لیکن عدالت کے سخت قواعد کے باعث اسے بھی ترک کر دیا۔ ۱۸۹۴ء میں وہ "انڈین نیشنل کانگریس" کے ممبر ہو کر مدراس گئے اور وہاں سے حیدرآباد (دکن) آئے تو اہل حیدرآباد کے ہندو اور مسلمان امراء نے انھیں ہاتھوں ہاتھ لیا۔ مہاراجا کشن پرشاد شاد نے دو سو روپے ماہوار پر انھیں ملازم رکھ کر اپنی نظم ونثر کی اصلاح کا کام سونپ دیا۔ اسی زمانے میں سرشار نظام دکن کے حضور میں پیش ہو کر معزز ہوئے۔ سرشار کا ناول "سیر کہسار" حضور نظام کی نظر سے گزر چکا تھا۔ اسی پیشی کے موقع پر انھوں نے شہزادہ کی ولادت کی تاریخ کا قطعہ بھی، نواب محبوب یار جنگ بہادر کے توسط سے، حضور میں پیش کیا جسے انھوں نے پسند فرمایا اور سرشار کا نام معزز درباریوں کی فہرست میں لکھ لیا گیا۔ اپنے سفر کا حال خود سرشار نے "کشمیر پرکاش" بابت ماہ مارچ ۱۸۹۹ء میں لکھا ہے جس کا اقتباس چکبست نے سرشار پر اپنے بنیادی مضمون "پنڈت رتن ناتھ در سرشار" میں دیا ہے [۵]۔ حیدرآباد سے سرشار نے ایک معیاری ادبی رسالہ مہاراجا شاد کی سرپرستی میں دبدبہ آصفی کے نام سے ۱۸۹۸ء میں جاری کیا [۶] جو چند اشاعتوں کے بعد بند ہو گیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پابندی کے ساتھ وہ کوئی کام نہیں کر سکتے تھے۔ اودھ اخبار سے علیحدگی کا بھی یہی ایک سبب ہو سکتا ہے۔ "دبدبۂ آصفی" ماہوار رسالہ تھا۔ اسی مزاج کی وجہ سے شاید وہ اسے وقت پر شائع نہ کر سکے اور وہ بھی بند ہو گیا اور مہاراجا شاد ناراض و بددل ہو گئے۔ کثرت شراب نوشی نے ان کے اعضاء کو مضمحل کر دیا تھا۔ "تپ درون نے گھلا دیا تھا کھانا پینا چھوٹ گیا تھا۔ جسم سوکھ کر کانٹا ہو گیا تھا" [۷]۔ آخر کار اسی حالت میں اردو ادب کا یہ سدا روشن ستارہ، لکھنوی تہذیب کا صاحب طرز ادیب اور فسانہ آزاد کا خالق ۱۷ فروری ۱۹۰۲ء امیر مینائی کی طرح لکھنؤ سے دور، وہیں سرزمینِ دکن پر وفات پا گیا اور اپنی یہ تصانیف یادگار چھوڑ گیا:

(۱) "شمس الضحیٰ" (۱۸۷۹ء) ان کی پہلی مطبوعہ تصنیف ہے جو ۱۸۷۹ء [۸] میں مطبع نول کشور سے شائع ہوئی۔ اس کا ایک معلوم نسخہ برٹش لائبریری لندن میں ہے جس کی عکسی نقل مملوکہ خورشید السلام سے مصباح الحسن قیصر نے استفادہ کر کے بتایا ہے کہ "یہ کتاب انگریزی کی کسی کتاب کا ترجمہ نہیں ہے بلکہ طبع زاد تصنیف ہے" [۹]۔ سرشار نے دیباچے میں لکھا ہے کہ "علمائے اجل فضلائے اکمل کی تصانیف لطیف اور مستند و معتبر سے یہ تحفہ مختصرہ تیار کیا گیا (ہے) اور اس کا نام شمس الضحیٰ رکھا (ہے)" [۱۰]۔ "شمس الضحیٰ" ۱۸۴ صفحات پر مشتمل ہے اور اسے چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے پہلے حصے میں کرۂ ارض کی شکل ساخت حرکت گردش اور

کشش کے علاوہ پہاڑ دریا سمندر لہریں روئیں اور مد و جزر کا بیان ہے اور اسی حصے میں شبنم، امبر، بجلی، پانی، ہوا اور برف وغیرہ کی ماہیت کا بھی تذکرہ ہے۔ دوسرے حصے میں نظام شمسی پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ تیسرے حصے میں اجسام اور جرم کے بارے میں واقفیت بہم پہنچائی ہے اور چوتھے حصے میں انسان اور اس کی نسلوں کے بارے میں تفصیلی بحث کی گئی ہے۔ سرشار نے اس کتاب کی تیاری میں انگریزی علماء کی تصانیف سے کافی استفادہ کیا ہے لیکن کسی خاص مصنف کی کوئی خاص تصنیف ان کے پیش نظر نہیں رہی" [۱۱]۔ اس میں سائنسی و علمی اصطلاحات کے تراجم سرشار نے خود کر کے یا عربی و فارسی سے لے کر شامل و استعمال کیے ہیں۔

(۲) ان کی دوسری تصنیف "فسانۂ آزاد" جو سرشار کا شاہکار ہے، اس کی جلد اول ۱۸۸۰ء میں نول کشور پریس سے شائع ہوئی۔ اس کا مطالعہ آگے کیا جائے گا۔

(۳) "اعمال نامہ روس" یعنی ترجمہ تاریخِ روس یہ وائسرائے لارڈ ڈفرن (۱۸۸۴ء–۱۸۸۸ء) کے پرائیویٹ سکریٹری ڈونل میکزی والس کی تصنیف "ہسٹری آف رَشا" کا اردو ترجمہ ہے جو ۱۸۸۷ء میں مطبع نول کشور سے شائع ہوا۔

(۴) "جام سرشار" (ناول) جو ۱۸۷۹ء میں "فسانۂ جدید" کے نام سے اودھ اخبار میں قسط وار شائع ہونا شروع ہوا تھا، ۱۸۸۷ء میں "جامِ سرشار" کے نام سے کتابی صورت میں شائع ہوا[۱۲]۔

(۵) سرشار نے لارڈ ڈفرن وائس رائے ہند (۱۸۸۴ء–۱۸۸۸ء) کے خطوط کا ترجمہ کیا جو ۱۸۸۸ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا[۱۳]۔

(۶) سیر کہسار (ناول) ۱۸۹۰ء میں مطبع نول کشور سے دو جلدوں میں شائع ہوا۔ اس کا مطالعہ بھی آگے آئے گا۔

(۷) کامنی (ناول) ۱۸۹۴ء میں جبلی پرنٹنگ ورکس لکھنؤ سے شائع ہوا۔ "غالباً اس دوران سرشار اودھ اخبار سے الگ ہو گئے تھے" [۱۴]

(۸) ۱۸۹۴ء میں سرشار نے "خم کدۂ سرشار" کے زیر عنوان ناولوں کا ایک نیا سلسلہ شروع کیا جس کے تحت (۹) کڑم دھم، (۱۰) بچھڑی دلہن (۱۱) طوفانِ بے تمیزی (۱۲) پی کہاں (۱۳) ہشو جبلی پرنٹنگ ورکس لکھنؤ سے شائع ہوئے۔

"رنگے سیار" الگ سے کوئی ناول نہیں ہے بلکہ فسانۂ آزاد جلد اول سے لے کر اس نام سے شائع کر لیا گیا تھا۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اودھ اخبار سے علیحدہ ہو کر انھوں نے اپنی مالی ضروریات پوری کرنے کے لیے یہ ناول لکھے۔ قلم ہی ان کا وہ اثاثہ تھا جس سے وہ اپنا پیٹ پال سکتے تھے۔ یہ سب کمزور تحریریں ہیں اور فسانۂ آزاد کے خالق کی سطح سے گری ہوئی ہیں۔

"شاخِ بنات":

(۱۴) اس زمانے میں جب سرشار ''اودھ اخبار'' سے الگ ہو کر الہ آباد ہائی کورٹ میں بحیثیت مترجم کام کر رہے تھے انھوں نے ڈاکٹر ہنٹر کے ایک سیاسی پمفلٹ ''ہسٹری اوف اجپٹ'' کا اردو ترجمہ ''شاخِ بنات'' کے نام سے کیا۔

(۱۵) اس کے بعد سرشار نے ۱۸۹۹ء۔۱۹۰۰ء میں الف لیلہ کو اردو کا روپ دیا۔ ''الف لیلیٰ'' کا یہ اردو ترجمہ لین کے ترجمے پر مبنی ہے۔ ''لین نے پہلے بولاق ایڈیشن کی دو سو کہانیوں میں سے نصف کا ترجمہ کیا اور ۱۸۳۹ء۔۱۸۴۱ء کے درمیان تین جلدوں میں شائع کیا۔ اس نے کلکتہ اور بریسلا ایڈیشن سے بھی استفادہ کیا'' [۱۵] سرشار کی پہلی جلد کی تقریباً سب کہانیاں لین کی انگریزی الف لیلیٰ میں ملتی ہیں۔ دو ایک غیر اہم کہانیاں ایسی ہیں جو لین نے حذف کر دی تھیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ سرشار کے پیشِ نظر لین کی عربی اصل پہلا بولاق ایڈیشن بھی تھا۔ دوسری جلد میں گالاں کی وہ داستانیں ہیں جن کی عربی اصل نہیں ملتی'' [۱۶] سرشار نے بتایا ہے کہ انھوں نے الف لیلہ کا کئی زبانوں سے ترجمہ کیا [۱۷]۔

سرشار نے الف لیلیٰ کا اردو میں آزاد ترجمہ کیا ہے۔ کہانیاں تو جوں کی توں لے لی ہیں لیکن انھیں بیان اپنے انداز میں کیا ہے اور جابجا اشعار بھی شاملِ متن کیے ہیں تاکہ داستانی رنگ نمایاں ہو کر ان کے دور کے پڑھنے والوں کے لیے دل بستگی کا سامان مہیا کر سکے۔ یہاں سرشار کا قلم رواں اور اسلوبِ بیان شستہ و پُر اثر ہے۔ عبارت بھی توازن کے ساتھ مسجع و مقفیٰ ہے۔ سرشار کی یہ الف لیلیٰ چار حصوں پر مشتمل ہے۔ اس کے بعد ۱۹۰۱ء میں مطبع نول کشور نے اس کی جلد دوم شائع کی اور اس میں وہ قصے جو نہایت دلچسپ و پسندیدہ خاص و عام ہیں وہ رہ گئے تھے۔ ان قصص کو اسی عنوان سے مولوی محمد اسمٰعیل اثر نے بطور تکملہ انجام دیا۔ اب دو حصوں (جلدوں) میں الف لیلہ کامل ہو گئی بلکہ بہت سے قصے دل چسپ اس الف لیلہ میں زائد ہیں۔ جو دیگر الف لیلاؤں میں نہیں ہیں'' [۱۸]۔

سرشار کی الف لیلیٰ کو وہ اہمیت نہیں دی گئی جس کی وہ مستحق ہے۔ قصہ گوئی، طرزِ ادا، سلاستِ بیان و روانی اس کی وہ خصوصیات ہیں کہ اسے آج بھی دلچسپی سے پڑھا جائے گا۔ اس میں عام طور پر کہانی پُر اثر انداز میں اس طرح بیان کی گئی ہے کہ ربط و تسلسل بھی قائم رہتا ہے اور کہانی پڑھنے والوں کو اپنی گرفت میں لیے رہتی ہے۔ یہاں سرشار کی نثر کہانی کی دلچسپی سے مل کر تاثیر کا جوت جگاتی ہے۔ نثر اور قصہ دونوں کے لحاظ سے یہ سرشار کی ایک اہم تالیف و ترجمہ ہے۔ یہاں ان کا قلم کھل کھل اُٹھا ہے۔ سرشار کو جہاں موقع ملا ہے خصوصاً ان مقامات پر جہاں حجام، چڑی مار، لکڑ ہارے، نان بائی وغیرہ کے کردار آتے ہیں تو وہ ان کو اس طور پر اپنے انداز میں بیان کرتے ہیں کہ فسانۂ آزاد کی یہی تخلیق واقعیت اور اپنے مخصوص انداز کے ساتھ سامنے آنے لگتی ہے۔ اس طرح یہ ترجمہ ترجمہ ہوتے بھی ترجمہ نہیں ہے بلکہ اسے تالیف کہنا چاہیے۔ انتظار حسین نے سرشار کے اس ترجمے کو ایک نیا زاویہ دیا ہے کہ ''سرشار کی ''الف لیلہ'' دوسرے ترجموں سے یوں بھی مختلف ہونی چاہیے کہ وہ

خود ایک تخلیقی آدمی تھے۔ محض مترجم نہیں جو کتاب کو جوں کا توں ترجمہ میں منتقل کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر تخلیقی آدمی کے کچھ اپنے رجحانات بھی ہوتے ہیں۔ کبھی شعوری طور پر، کبھی غیر شعوری طور پر، وہ رجحانات اس کے ترجمے میں راہ پا جاتے ہیں۔ سرشار افسانہ نگار تھے۔ الف لیلہ کا ترجمہ غیر جانبدارانہ شاید ان کے لیے ممکن نہیں تھا اور جب شاعر یا افسانہ نگار کسی شاہ پارے کا ترجمہ کرتا ہے تو اس کی زیادہ اہمیت ہوتی ہے کیونکہ وہ ترجمے کے ساتھ توجیہہ و تفسیر بھی ہوتا ہے اور اس طرح ترجمے کے ساتھ کتاب کے ایک نئے معنی کھلتے ہیں ویسے یہ بھی ممکن ہے کہ ایسے مترجم کے ہاتھوں کتاب کے معنی ہی بدل جائیں۔ سرشار کی الف لیلہ کو دیکھ کر تو کچھ ایسا گمان ہوتا ہے"[۱۹]۔

خود میں نے سرشار کی الف لیلہ (ہزار داستان) [۲۰] کا، ڈاکٹر ابوالحسن منصور احمد کی الف لیلہ ولیلہ [۲۱] سے، جو ترجمے کے لحاظ سے اصل متن سے قریب تر ہے، مقابلہ کیا تو سرشار کے ترجمے سے زیادہ لطف اُٹھایا۔ سرشار کے ہاں کہانی کی دلچسپی اور اس کے اسلوب بیان نے میرے ذہن کو اسی طرح اپنی گرفت میں لیے رکھا جس طرح "فسانۂ آزاد" نے اپنی گرفت میں لیا تھا۔ اسی طرح کا ایک اور ترجمہ سرشار نے ڈان کیخوٹے کا "خدائی فوج دار" کے نام سے کیا ہے اور اپنے ترجمے سے اس ناول، کے معنی اس طرح بدل دیے ہیں کہ ڈان کیخوٹے آزاد کے اور سانکا پانژا، خوجی کے روپ میں نمایاں ہوا ہے۔ جس چیز پر سروینٹیز نے زور دیا ہے سرشار نے اس کا رُخ بدل کر اپنی آواز شامل کر دی ہے۔

(۱۶) "خدائی فوج دار" سرشار کا آخری اور بہت زیادہ آزاد ترجمہ ہے اور سرشار کے طرز اور قدم قدم پر اردو فارسی اشعار کے اقتباسات نے اسے اصل سے اور دور کر دیا ہے۔ یہ داستانوں کا طرز ادا تھا جسے انھوں نے یہاں بھی برتا ہے۔ خدائی فوج دار ۱۸۹۴ء میں مطبع نول کشور سے شائع ہوا۔ اس کے دیباچے میں سرشار نے لکھا ہے کہ "مدت سے تمنا تھی کہ ڈان کیخوٹے کا انگریزی سے اردو ترجمہ کروں مگر ناولوں کی تصنیف اور مختلف انگریزی کتابوں کے ترجمے اور وقائع نگاری وغیرہ امور سے مجھے فرصت نہیں ملتی تھی کہ یہ آرزو برآئے۔ کچھ دن ہوئے میں نے اپنے محسن اور بزرگ جناب منشی نول کشور سے ذکر کیا .. تو منشی جی..... نے فوراً منظور کر لیا اور فرمایا کہ اس کے مطالب کا خلاصہ سنائیے. حسب معمول جب بار دوم گفتگو ہوئی تو خاطر خواہ تصفیہ ہوا اور ہم نے خدا کا نام لے کر ترجمہ شروع کر دیا"[۲۲]۔ یہ وہ کتاب تھی جس کا تعارف ایک محفل میں فسانۂ آزاد لکھنے سے پہلے پنڈت تربھون ناتھ ہجر بھی کرا چکے تھے کہ "اگر کوئی ناول ایسا ہے کہ جس کا ایک صفحہ پڑھیے اور ممکن نہیں کہ بیس مرتبہ نہ ہنسیے تو وہ ڈان کوئکزاٹ ہے۔ اگر اردو میں اس طرز کا فسانہ لکھا جائے تو خوب ہے"[۲۳]۔ خود طالب علمی کے زمانے میں جیسا کہ سرشار نے لکھا ہے کہ "ہم نے طالب علمی کے زمانے میں ڈان کوئکزاٹ کو پڑھا تھا اور یہ کیفیت تھی کہ دوسری کتابوں کے مطالعہ کا کچھ دن تک شوق نہ رہا اور جب تک از سرتا پا پڑھ نہ لیا اور کسی جانب کم توجہ کی. .. "[۲۴] یہ وہ تصنیف تھی جس نے سرشار کو حد درجہ متاثر کیا تھا اور

انھوں نے اسی کے انداز و ہیئت میں فسانۂ آزاد لکھا اور اس کا ترجمہ سب سے آخر میں کیا۔ ''خدائی فوج دار'' قصہ گوئی اور طرزِ ادا کے اعتبار سے ایسا ترجمہ ہے کہ سرشار کے مطالعے میں اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ترجمہ اتنا آزاد ہے کہ اس آزادی نے اس کا رُخ اتنا بدل دیا ہے کہ اب ترجمے کے بجائے تالیف کہنا چاہیے۔ اسے پڑھتے ہوئے محسوس نہیں ہوتا کہ آپ ترجمہ پڑھ رہے ہیں بلکہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ آپ ایک ظریفانہ ناول پڑھ رہے ہیں جس کے ہر ہر صفحہ پر قہقہے گونج رہے ہیں۔ حسبِ موقع فارسی و اردو کے اشعار سے عبارت کو سجایا ہے۔ کہاوتیں کثرت سے استعمال میں آئی ہیں۔ زبان و بیان سلیس و رواں ہے اور جملے کی ساخت بھی جدید نثر کے عین مطابق ہے۔ فارسی و عربی الفاظ بھی کثرت سے استعمال میں آئے ہیں کہ یہ اردو روزمرہ و محاورہ اور بات چیت کا حصہ ہیں لیکن جملے کی ساخت پر فارسی ترکیب نحوی کا اثر زائل ہوگیا ہے اور اسلوب بیان میں اردو پن نکھر کر نمایاں ہوگیا ہے۔ سرشار نے کرداروں کے نام بدل کر ہندوستانی نام دے دیے ہیں۔ زبان ایسی ٹکسالی، محاوروں بھری اور روزمرہ ایسا ستھرا کہ عبارت پڑھتے ہوئے یہ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ آپ ترجمہ پڑھ رہے ہیں۔ یہاں بھی سرشار نے اپنا مزاج، اپنا رنگ اور اپنی آواز قصہ کی روح میں شامل کردی ہے۔ ساری عبارت یکساں اسلوب بیان میں لکھی گئی ہے۔ ''خدائی فوج دار'' ایک سرائے میں پہنچتے ہیں اور ذرا سی بات پر آگ بگولا ہو کر نیزے سے سرکاری افسر کو مارنے چڑھ جاتے ہیں:

> ''نائی نے اس موقع کو غنیمت سمجھ کر خود پر ہاتھ مارا اور بدھو نے اپنی طرف کھینچا۔ وحشی تربیت یافتہ اور وہ نوجوان ۔ یہ دونوں خدائی فوج دار کی طرف سے جھپٹ پڑے۔ پادری صاحب نے غل مچانا شروع کیا۔ بھٹیاری چیخنے لگی۔ اس کی پری زاد لڑکی نے چمک چمک کے کوسنا شروع کیا۔ خادمہ رونے لگی۔ لیلیٰ ششدر کھڑی تھی۔ جمیلہ ہکا بکا۔ نائی نے بدھو نفر کو ایک لپوٹا رسید کیا۔ بدھو نے نائی کو گھونسا مارا۔ الغرض سرا بھر میں غل غپاڑہ، شور و شر، ہنگامۂ محشر، مار کوٹ، مار پیٹ، زد و کوب، لپاڈگی، ہاتھا پائی دنگا جھگڑا، بکھیڑا فساد، عناد لڑائی، جنگ جدال، گھونسم گھونسا اور خون خرابا تھا۔ سب آدمیت سے خارج، افسر صرف چار آدمی اور ادھر میاں خدائی فوج دار کے پاس پورا لشکر۔ سب کے سب انھیں کے طرف دار۔ افسروں پر بڑی بودی مار پڑی ۔ بدھو اور نائی اسی ظرف کو پکڑے ہوئے گالی گلوچ کررہے تھے۔ نہ یہ چھوڑتا تھا نہ وہ چھوڑتا تھا۔ دونوں کی کچے گھڑے کی چڑھی ہوئی تھی۔ بھٹیارے کی لڑکی ایک سرے سے سب کو کوس رہی تھی کہ اللہ کرے یہ موے ابھی ابھی مرجائیں۔ انھیں ہیضہ ہو۔ ان کا جنازہ نکلے۔ جان جائے اور خادمہ مارے ڈر کے کانپ اور رو رہی تھی۔ بھٹیارے پر بھی بے بھاؤ کی پڑیں۔ خوب ہی پیٹا گیا۔ افسروں کی کمک کو گئے تھے وہاں اُلٹی آنتیں گلے پڑیں۔ اتنے میں فوج دار صاحب نے بیچ بچاؤ کیا۔ فرمایا

> خاموش بس اب اگر کسی نے کسی پر ہاتھ اُٹھایا یا کوئی لفظ زبان سے نکالا تو بھالا پار ہو گا "[۴۵]

سرشار نے اس فسانے کے نہ صرف کرداروں کے نام ہندوستانی کر دیے ہیں بلکہ ساری فضا، سارے ماحول کو مشرف بہ لکھنؤ کر دیا ہے۔ عبارت ایسی مربوط ہے کہ بہاؤ کے زور میں اپنے ساتھ بہالے جاتی ہے۔ جو خصوصیت فسانۂ آزاد کی عبارت کی ہے وہی خصوصیت یہاں ترجمے کی عبارت میں آگئی ہے۔ دلچسپی ہر ہر سطر میں قائم رہتی ہے اور آپ اسے بھی بغیر ختم کیے نہیں رہ سکتے۔ ظرافت نے اسے ایسا نکھارا ہے کہ ہم پڑھتے ہوئے اس کی گرفت میں رہتے ہیں اور ساتھ ہی زور زور سے ہنستے رہتے ہیں۔ اس کا احساس خود سرشار کو بھی تھا اسی لیے انھوں نے دیباچہ میں لکھا ہے کہ "ہم اس کا ترجمہ کرتے تھے تو اگر دو گھنٹے ترجمے میں صرف ہوتے تھے تو دس منٹ ہنسی میں، ہنستے ہنستے پیٹ میں بل پڑ جاتے تھے اس قدر دلچسپی مجھے اب تک کسی ترجمے میں نہ معلوم ہوئی جس قدر "ڈان کوئکساٹ" (ڈان کیخوٹے) کے ترجمے میں معلوم ہوئی۔ ترجمہ کرتے کرتے پریشان ہونا یا تھک جانا چہ معنی دارد، لاحول ولاقوۃ، جی چاہتا تھا کہ اور سب کام چھوڑ کے اسی کا ترجمہ کرتا جاؤں۔ ڈان کوئکساٹ کے پڑھنے سے یہ معلوم ہوتا تھا کہ کوئی اچھا ایکٹر یا پری چہم ایکٹریس تھیٹر کی اسٹیج پر اعلیٰ درجے کے تماشے سے دل لبھائے لیتی ہے یا کوئی دل لگی باز یا مسخرہ مزاح و مذاق سے مارے ہنسی کے لوٹن کبوتر بنائے دیتا ہے۔ ممکن نہیں کہ کیسا ہی افسردہ دل کیوں نہ ہو پڑھتے ہی اس کے دل کی کلی نہ کھل جائے ۔"[۴۶] لیکن ان سب باتوں کے باوجود ڈان کیخوٹے کا اصل اسپینی کردار یہاں بدل جاتا ہے اور افسانہ نگار سرشار اپنے مزاج کے ساتھ ڈان کیخوٹے پر غالب آجاتے ہیں اور خدائی فوج دار ڈان کیخوٹے سے، اپنے رنگ و مزاج کے لحاظ سے، مختلف ہو جاتا ہے۔ اب ہیرو خوجی کی سی چیز بن گیا ہے۔ ڈان کیخوٹے اصطلاحی معنی میں ترجمہ نہیں ہے بلکہ یوں کہیے کہ ایک ایسی تالیف ہے جسے "ڈان کیخوٹے" کو سامنے رکھ کر وجود بخشا گیا ہے۔ لیکن اس اسپینی ناول کا اثر ان پر اتنا گہرا ہے کہ وہ "فسانۂ آزاد" کی تخلیق پر اثر انداز ہوا ہے اور سیر کہسار اور جام سرشار پر بھی۔ ان کے دو معروف زمانہ کردار خوجی اور آزاد بھی ناول ڈان کیخوٹے ہی کی دین ہیں۔ اس ناول نے انھیں ایک راستہ دکھایا جس پر چل کر وہ، فسانۂ آزاد کے خالق بن سکے۔ کسی تصنیف کا اثر کس طرح تخلیقی ذہن کو متاثر کر کے نئی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ "فسانۂ آزاد" اس کی بہترین مثال ہے۔

متفرق مضامین/تحریریں سرشار نے "اودھ اخبار" سے پہلے بھی اور پھر خاص طور پر اودھ اخبار کی ادارت سنبھال کر متفرق سماجی و ملکی و تہذیبی مسائل پر نہ صرف اداریے لکھے بلکہ الگ سے مضامین بھی سپردِ قلم کیے جن میں توہم پرستی کے مسائل و نقصانات، پردے کی مخالفت، جدید تعلیم کی اہمیت، معاشرے میں رسم و رواج کی صورتِ حال، کم عمری کی شادیاں، انگریزی تعلیم کی ضرورت، پرانے خیالات مثلاً کشمیری پنڈتوں میں تعلیم یا اور کسی وجہ سے ملک سے باہر جانے کو برا سمجھا جانا، صنعت و حرفت اور فنی تعلیم کی اہمیت، رومن رسم

الخط کا مسئلہ، سرشار اردو کے تعلق سے رومن رسم الخط کے مخالف ہیں۔ تعلیم اور حقوق نسواں کے وہ بڑے داعی ہیں۔ ''فسانہ آزاد'' کے آزاد جب ملک روم سے واپس آ کر حسن آرا سے شادی کر لیتے ہیں تو وہ نہ صرف کاشت مل لگاتے ہیں بلکہ وہ اور حسن آرا فلاحی کاموں میں بھی معروف ہو جاتے ہیں۔ جب ان کے دونوں صاحبزادے چودہ چودہ برس کے ہو جاتے ہیں تو دونوں کو تعلیم کے لیے لندن بھیج دیا جاتا ہے۔ حسن آرا اپنے گھر پر ایک مدرسہ تعلیم نسواں کے لیے قائم کرتی ہیں جس میں اکثر شریف زادیاں اور امیر زادیاں پڑھنے اور سینا پرونا سیکھنے کے لیے آتی تھیں[۲۷] سرشار کے اداریوں اور مضامین سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ زندگی کو آگے بڑھانے والے جدید خیالات کے حامی تھے اور ان مسائل کو ترقی پسند نظر سے دیکھتے تھے۔ یہاں ان کا طرز فکر سرسید احمد خاں کی اصلاحی تحریک سے قریب تر ہو جاتا ہے جس کی مخالفت نہ صرف ''اودھ پنچ'' نے کی تھی بلکہ خود یہ مخالفت ''اودھ اخبار'' کے صفحات پر بھی نظر آتی ہے۔ سرشار کھلے دل و دماغ کے آدمی تھے۔ لیکن شراب نوشی نے ان کی غیر معمولی صلاحیتوں کو گھن کی طرح اندر ہی اندر چاٹ لیا تھا۔

(۲) فسانۂ آزاد کا مطالعہ

پنڈت رتن ناتھ سرشار لکھنؤ کے ان کشمیری پنڈتوں میں سے تھے جو وہاں کی تہذیب و معاشرت میں پوری طرح رچ بس گئے تھے اور کشمیری برہمنوں ہی کی طرح آزاد و روشن خیال تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شخصیت و مزاج میں لکھنوی تہذیب اور سرسید کی اصلاحی تحریک دونوں کے اثرات ملے جلے نظر آتے ہیں۔ لکھنؤ والوں کی طرح وہ نوابوں کی زندگی اور ان کے درباروں کی بذلہ سنجی اور چہ میگوئیوں سے گہری دلچسپی رکھتے تھے۔ ساتھ ہی وہ گلی کوچوں اور بازاروں کی زندگی میں بھی دلچسپی رکھتے تھے۔ مختلف قسم کی تقریبوں، میلوں ٹھیلوں، محرم، چہلم کی اجتماعی رسوم و رواج میں بھی شریک ہوتے تھے۔ لکھنؤ کا رنگ شاعری ان کا پسندیدہ رنگ تھا اور اسی رنگ میں شاعری کرتے تھے۔ ان کا خاص رجحان داستان گوئی کی طرف تھا۔ اس میں وہ رجب علی بیگ سرور کے پیرو تھے۔ ہر جگہ جہاں ان کا نام لیتے ہیں سرورؔ مبرور لکھ کر عزت و احترام کا اظہار کرتے ہیں۔ سرور کے اسلوب کا، اُن پر، واضح اور گہرا اثر ہے۔ ساتھ ہی وہ نئے رجحانات سے اس طرح متنفر نہیں تھے جیسے لکھنؤ کے دوسرے رجعت پسند تھے۔ سرشار کے میاں آزادؔ جہاں لکھنوی مزاج کے حامل ہیں وہیں وہ سرسید کی اصلاحی تحریک کے پیرو بھی نظر آتے ہیں۔ ہوٹلوں میں کھانا، انگریزوں سے تعلقات، جدید انگریزی تعلیم، روس کے خلاف جنگ کے لیے ترکی جانا اور اسی طرح دوسرے اصلاحی کاموں میں شریک ہونا وہ عوامل ہیں جو انھیں سرسید تحریک سے قریب تر کر دیتے ہیں۔

آزاد کے برخلاف خوجی صاحب پوری طرح لکھنوی تہذیب کے نمائندہ و ترجمان ہیں اور سرشار

خوجی سے بھی دلی ہم دردی رکھتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان کی وسیع النظری میں ہر رجحان کے لیے جگہ موجود ہے۔ وہ خاص طور پر فارسی داں ہیں۔ فارسی کے لاتعداد اشعار انھیں ازبر تھے جنھیں حسبِ موقع وہ اپنی تصانیف میں استعمال کرتے ہیں۔ ساتھ ہی وہ انگریزی داں بھی ہیں۔ انھیں اُتنی انگریزی یقیناً نہیں آتی تھی جتنی فارسی لیکن انھوں نے انگریزی سے کئی کتابوں اور ایک ناول ڈان کیخوٹے کا اردو میں ترجمہ کیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے دور کے سب سے زیادہ مقبول انگریزی ناول نگار چارلس ڈکنس اور تھیکرے کی تحریروں سے بھی ضرور متعارف تھے جن کی تصانیف کا ان کی تحریروں اور سوچ پر خاصا اثر نمایاں ہے۔ اس دور کے ان دو عظیم ناول نگاروں کی طرح ان کے ناول بھی ''اودھ اخبار'' میں سیریل (Serial) ہوئے۔ خود ''اودھ اخبار'' اور ''اودھ پنچ'' اسی قسم کے ان انگریزی اخباروں کے تتبع میں نکلے تھے جن کا مقصد خبریں دینا کم اور معاشرے کی عکس کشی اور خرابیوں کا مذاق اُڑانا زیادہ تھا۔ ساتھ ہی لکھنؤ کی چرب زبانی بھی ان کو اپنے ماحول سے ملی تھی جس کو ان کی ذہانت نے چار چاند لگا دیے تھے۔ مزاجاً وہ آزاد طبع ہیں اور کسی تحریک سے خود کو وابستہ نہیں کرتے۔ لیکن ہر موجود رجحان پر اپنی رائے ضرور رکھتے ہیں اور اس کے ترقی پذیر پہلوؤں کو آگے بڑھانے کی کوشش کرتے ہیں۔

سرشار کے کردار کی کمزوری ان کی طبیعت کا لاابالی پن تھا جس میں شراب خوری نے اضافہ کر دیا تھا۔ انھوں نے زندگی کی کوئی ذمہ داری اپنے سر نہیں لی۔ لکھنؤ میں امین آباد بازار میں ایک دوکان کے کوٹھے پر رہتے تھے۔ بغیر پھندنے کی ترکی ٹوپی پہنتے تھے۔ بچپن میں مسلمان گھرانوں میں ان کی آرجار رہی جو ہمیشہ کے لیے ان کی یادوں کا حصہ بن گئی مگر جب سرشار جوان ہوئے تو پردے کی وجہ سے ان کا آنا جانا بند ہو گیا اسی لیے مسلم گھرانوں کے بارے میں ان کی معلومات خام رہ گئیں۔ کشمیری برہمنوں کی طرح ہندوؤں سے بھی ان کا ربط وضبط بہت کم رہا اور اسی لیے جب وہ ہندوؤں کی تہذیب ومعاشرت بیان کرتے ہیں تو بے اثر و ناکام رہتے ہیں۔ ان کا ناول کامنی اسی ناکامی کی مثال ہے۔ سرشار بدلتے ہوئے زمانے کے ایسے فرد ہیں جو اپنی راہ کا تعین نہ کر سکا اور جس کے لاأبالی پن نے ان کی شخصیت کو پوری طرح بننے نہیں دیا۔ وہ بلا کی ذہانت کے مالک ہیں۔ زندگی پر وہ ایسی نظر رکھتے ہیں جوان سے پہلے بہت کم اردو دانوں کو حاصل ہو سکی۔ وہ اس واقعیت (Realism) سے قریب تر آ جاتے ہیں جو انگریزی ناول نگاروں کا حصہ ہے اور جو اردو میں نئی چیز ہے مگر وہ اپنے ذہنی میلان اور پرورش وتربیت کی وجہ سے اس راہ پر توازن کے ساتھ چلنے کے اہل نہیں رہتے۔ ان کے مزاج میں محویت (Concentration) کی بہت کمی ہے۔ ان کے لکھنے کے بارے میں یہ بات مشہور ہے کہ وہ نشے میں ہوتے۔ کاتب ان کے پاس آتا اور وہ اُسے اگلی قسط لکھوا دیتے یا بقول چکبست ''نہایت بے تکلفی سے چار صفحے کھینچ کر پھینک دیتے ۔ اس شخص نے اپنے لکھے ہوئے مسودہ کی نظر ثانی نہیں کی'' [۴۸]۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تصانیف میں خصوصاً فسانۂ آزاد'' میں بلا ضرورت تکرار بہت زیادہ ہے لیکن طباعی کی ایسی فراوانی،

معلوم ہوتا ہے ایک دریا ہے کہ بہتا چلا جا رہا ہے جس میں کوئی روک نہیں ہے۔ ساتھ ہی مزاح کی قوت میں ایسے منفرد کہ زندگی کے مختلف رخوں سے پُر لطف باتیں اور مضحک پہلو ڈھونڈھ نکالتے ہیں۔ چرب زبانی، ضلع جگت اور بذلہ سنجی (Wit) ان میں کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ ان کی تصانیف کے خاص حصے وہ ہیں جہاں کسی نواب کے دربار میں مصاحبوں کی چہ میگوئیاں رقم ہوتی ہیں یا گھروں میں بیگمات کی محفلوں میں مختلف بیگمات اپنی ذہانت کا ثبوت دیتی ہیں یا جہاں خوجی بولتے چہکتے نظر آتے ہیں۔ زندگی کے سنجیدہ پہلوؤں پر بھی ان کی نظر ہے مگر خاص طور پر وہ مضحک پہلوؤں کے نقاش ہیں۔ وہ پند و نصائح کی طرف بھی آتے ہیں مگر یہ ان کا دائرۂ عمل نہیں ہے۔ ”خلاق عالم نے حضرت سرشار کو کسی سنجیدہ کام انجام دینے کے لیے پیدا ہی نہیں کیا تھا۔ وہ صرف ہنسنے ہنسانے کے لیے دنیا میں آئے تھے“[۲۹]۔ مجموعی حیثیت سے انھیں لکھنؤ کی زندگی کا ایک غیر ذمہ دار، بذلہ سنج اور لاپرواہ فرد کہا جا سکتا ہے، ایک ایسا فرد جو زندگی کے نئے رجحانات کی طرف بھی آنا چاہتا ہے مگر جس کے کردار میں اتنا زور نہیں ہے کہ کوئی خاص طرز زندگی اختیار کرے۔ انھوں نے بے مقصد اور بے جہت رہ کر اپنی ساری زندگی گزار دی لیکن زبان و قلم کی بے پناہ قوت، قدیم ادب سے دلچسپی اور نئے ادب کی طرف فطری رجحان نے ان کے قلم سے کچھ ایسی تصانیف ضرور لکھوا دیں جو اردو ناول کے ارتقا میں خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ شروع شروع میں وہ ناول اور اس کے تخلیقی عمل سے واقف نہیں تھے۔ خود ”فسانہ آزاد“ کی ابتدا بھی ”فسانہ عجائب“ ہی کی طرح سے ہوتی ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ سرشار کا رجحان ”مزاح“ کی طرف ہے جب کہ سرورؔ کا میلان طبع پوری طرح داستانی و رومانی مزاج کا حامل ہے، جس کا اثر واضح طور پر فسانہ آزاد کی پہلی جلد میں نمایاں ہے لیکن پہلی جلد کے ختم ہونے تک وہ ناول نگاری سے اپنے تعلق کا اعلان کر دیتے ہیں اور چوتھی جلد میں اپنے اور رجب علی بیگ سرورؔ کے بیانیہ انداز کو واضح طور پر فرق کو واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ”اس ناول میں جدت یہ ہے کہ اردو کے اور فسانوں کی طرح ایشیائی خیالات سے معرا ہے۔ گو مرزا رجب علی بیگ سرورؔ، مبرور، یادگارِ زمانہ اور سخن ورِ رنگیں ترانہ، استادِ مسلم الثبوت تھے۔ گو اس خدائے سخن کا نام سن کر اچھے اچھے زبان داں متعصبوں کا ذکر نہیں، اپنے کان پکڑتے ہیں مگر تحفۂ محقرہ فسانہ آزاد، انگریزی ناولوں کے ڈھنگ پر لکھا گیا ہے، جن میں کوئی امر حسب لیاقت یا حسب عقل محال نہیں۔ اردو فسانوں سے اس کا رنگ نہیں ملتا اور اسے ”طرزِ دگر“ کہتے ہیں طرزِ دگراں وداع کردم/ طرز دگر اختراع کردم“[۳۰]

اہلِ لکھنؤ و دہلی کی طرح رتن ناتھ سرشار کے ہاں بھی زور و توجہ ”زبان“ پر ہے جس پر وہ فخر کرتے اور کہتے ہیں کہ:

> ”ہم ڈنکے کی چوٹ کہتے ہیں کہ ہم نے اردو زبان لٹریچر میں اہلِ اسلام کی پاک دامن

> مخدراتِ ہم سایہ اور جوانی میں مسلمان فصحائے گراں مایہ سے سیکھی ہے مگر ہاں ہر کس و ناکس کی یہ طاقت نہیں کہ ہماری زبان پر حرف رکھ سکے۔ کیا مجال"[۳۱]

زبان کے بارے میں اس دعوے کو فنِ ناول نگاری سے کچھ زیادہ تعلق نہیں ہے۔ زبان پر زورِ داستان گوئی کا فن ہے جو خود سرشار کے تخلیقی مزاج کا حصہ ہے۔ زبان و بیان کا یہ عمل فسانۂ آزاد میں پوری طرح نظر آتا ہے لیکن اس سلسلے میں وہ ایک اور بات بھی کہتے ہیں جس کا تعلق ناول نگاری سے ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

> "شہر اور دیہات کی زبان میں تو خیر سلف سے خلف تک فرق ہوتا آیا ہے۔ ہم کہتے ہیں خاص شہر کی زبان میں اختلاف ہے۔ اوسط درجہ کے شریف مسلمانوں مخدرات عصمت سمات کی اور زبان ہے۔ محلات کی شوخی اور چٹاخ پٹاخ، تڑاق پڑاق، پیاری بول چال کا رنگ ہی جداگانہ ہے۔ علما کی اور زبان، شعرا کی اور زبان ہے"[۳۲]

اس بیان سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سرشار کی زبان کی طرف توجہ ناول نگار کی سی ہے جو ہر طبقے اور ہر فرد کی زبان کی طرف توجہ دیتا ہے اور اس کے ذریعے اس طبقے یا اس فرد کی مخصوص صفت کی عکاسی کرتا ہے۔ ناول نگار کے لیے مستند ٹکسالی زبان بس اس حد تک اہمیت رکھتی ہے کہ وہ اپنے بیانیہ (Narration) میں ٹکسالی زبان کے معیار پر قائم رہے ورنہ مکالموں کی خوبی یہ ہے کہ ان میں جتنی زیادہ مخصوص طبقوں یا افراد کی مخصوص رنگ کی زبان استعمال ہوگی وہ اتنا ہی بہتر سمجھا جائے گا۔ اس زبان کے دو درجے ہیں۔ ایک طبقاتی زبان کا رقم کرنا، دوسرا فرد کے کردار کو، اس کی انفرادی زبان سے، ابھارنا۔ سرشار اس دوسرے درجے تک تو نہیں پہنچتے مگر پہلے درجے پر آنے والوں میں بھی وہ نذیر احمد کے ساتھ پہلے شخص ضرور ہیں مگر سرشار کے ہاں مکالموں کی زبان کا استعمال زیادہ وسیع ہے۔

ناول نگاری کے تعلق سے اس تمام بحث سے دو اہم باتیں سامنے آتی ہیں جن سے ثابت ہوتا ہے کہ وہ رجب علی بیگ سرور کے مقلد و شاگرد ہوتے ہوئے بھی، عام فسانہ نگاری کی روش سے ہٹ کر، ناول نگاری کے دائرے میں آ گئے ہیں اور اب نئی فسانہ نگاری کا رجحان داستان سے ہٹ کر ناول کی طرف بڑھ رہا ہے۔

(۱) سرشار اُس واقعیت (Realism) کی طرف آ گئے ہیں جو ناول نگاری کی بنیاد ہے۔ سحر، جادو، طلسم اور دوسرے مافوق الفطرت عناصر قصے سے خارج ہو رہے ہیں اور ان کے بجائے سماجی حالات اور واقعیت پر مبنی دوسری معاشرتی رسوم کی عکاسی نے لے لی ہے یعنی سرشار کے الفاظ میں: "فسانۂ آزاد انگریزی ناولوں کے ڈھنگ پر لکھا گیا ہے جن میں کوئی امر حسبِ لیاقت یا حسبِ عقل محال نہیں۔ اردو "فسانوں" (داستانوں) سے اس کا رنگ نہیں ملتا"[۳۳]

(۲) ثانیاً وہ مکالمے کی زبان کی طرف پوری توجہ دیتے ہیں اور وہاں ٹکسالی زبان کے بجائے مخصوص طبقے

کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ یہی بات ''فسانۂ آزاد'' کے تقریظ نگار نے کہی ہے کہ ''یہ وہ ناول ہے جو سب ناولوں میں ورجۂ اول اور سب سے افضل ہے جس جگہ جو زبان ہے ویسی ہی اس کی بول چال ہے۔ اس طرح کی قیل و قال ہے۔ واللہ بہت بڑا کمال کیا ہے کہ مضامین تہذیب و اخلاق کو ناول کے پیرایہ میں بیان فرمایا ہے۔ یہ آپ ہی کی ایجاد ہے۔'' [۳۴]

(۳) دوسرے ناول/ تصانیف

سرشار نے کئی ناول لکھے لیکن ان سب میں دو ناول خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ ایک ''فسانۂ آزاد''، جو سرشار کا شاہکار اور اردو زبان کا کلاسیک ہے اور دوسرا ''سیرِ کہسار'' جو ''فسانۂ آزاد'' کے پلاٹ سے زیادہ مربوط ہے۔

''فسانۂ آزاد'' کی جلد پر جو عبارت چھپی ہے اس میں لکھا ہے کہ ''یہ فسانہ دلچسپ اودھ اخبار میں من ابتدائے دسمبر ۱۸۷۸ء لغایت دسمبر ۱۸۷۹ء شائع ہوتا رہا''۔ ''اور اس کے بعد سے اب تک. چار جلدوں میں سات مرتبہ طبع و شایع ہو چکا ہے [۳۵]۔ اس بیان سے دو غلط فہمیاں پیدا ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ جلد اول دسمبر ۱۸۷۸ء سے دسمبر ۱۸۷۹ء تک لکھی گئی۔ دوسری یہ کہ اس کی چار جلدیں دسمبر ۱۸۷۸ء۔ دسمبر ۱۸۷۹ء کے درمیان لکھی گئیں۔ یہ دونوں باتیں نادرست ہیں۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں کہ سرشار ۱۰/ اگست ۱۸۷۸ء کو ''اودھ اخبار'' کے مدیر مقرر ہوئے۔ ڈاکٹر فیروز مکرجی نے برٹش لائبریری لندن میں محفوظ اودھ اخبار لکھنؤ ۱۸۷۸ء۔۱۸۸۱ء کے فائلوں کا مطالعہ کر کے بتایا ہے کہ ''سرشار کے ذہن میں فسانۂ آزاد لکھنے کا خیال ''اودھ اخبار'' میں ''ظرافت'' کے عنوان سے شائع ہونے والے مضامین کی مقبولیت کے بعد آیا... اودھ اخبار کے فائلوں کو دیکھنے سے پتا چلتا ہے کہ ''ظرافت'' کے سلسلے کی ابتدا: امتحان میں ناکام ہونے والے ایک لڑکے کے باپ اور اسکول ماسٹر کے مابین ہونے والی بات چیت کے مزاحیہ خاکے کے ساتھ، ۱۳/ اگست ۱۸۷۸ء سے ہوئی۔ اس کے بعد ۱۷/ اگست کو لکھنؤ میں ہونے والے ایک مشاعرے کا خاکہ شائع ہوا۔ یہ دونوں مضامین ''فسانۂ آزاد'' میں شامل نہیں کیے گئے۔ اس کے بعد اگست ہی میں وہ مضمون شائع ہوا جو اب ''فسانۂ آزاد'' کا آغاز ہے۔ اسی کے تسلسل میں ایک اور مضمون ۲۸/ اگست ۱۸۷۸ء کو شائع ہوا۔ ۲/ دسمبر اور ۲۳/ دسمبر کے درمیان (دونوں تاریخیں شامل ہیں) سات مضامین اور شائع ہوئے جن میں سے صرف ایک ایسا ہے جو ''فسانۂ آزاد'' میں نظر آتا ہے فائلوں کے مطالعے سے یہ انکشاف ہوتا ہے کہ جلد اول کی آخری قسط دسمبر ۱۸۷۸ء میں شائع نہیں ہوئی تھی بلکہ اس کی اشاعت اودھ اخبار کے ۵/ جنوری ۱۸۷۹ء کے شمارے میں ہوئی۔ یہ بات بھی ذہن میں رکھنے کی ہے کہ یہ آخری قسط اب بھی ''ظرافت'' ہی کے عنوان کے تحت شائع ہوئی۔ اس لحاظ سے سرورق پر لکھا ہوا بیان، جس کا، بعد کے تمام مصنفین نے، اتباع کیا ہے، ہر اعتبار سے غلط

ہے۔ بعد کی جلدوں کے بارے میں معتبر اور صحیح معلومات حاصل کرنا اور بھی دشوار ہے۔ دوسری جلد کی پہلی قسط یکم جولائی ۱۸۸۰ء کے شمارے میں شائع ہوئی اور پہلی دفعہ اس کا عنوان فسانہ آزاد طے ہوا۔ بعد کی قسطیں (دوسری جلد کے صفحات ۱ تا ۸) ۳۰ر جولائی کے شمارے تک شائع ہوتی رہیں۔ اس کے بعد کی قسطیں اخبار کے خصوصی ضمیموں میں چھپیں۔ ان ضمیموں کی قیمت الگ ہوتی تھی (برٹش میوزیم کا) یہ فائل خود بھی ۱۸۸۱ء تک ہے۔ میں نہ تو بعد کی قسطوں کی تاریخیں دریافت کرنے میں کامیاب ہو سکی اور نہ ہی دوسری جلد کی کتابی شکل میں اشاعت کی تاریخ کا پتا چلانے میں اور جلد سوم اور جلد چہارم کے اجزا کی نوعیت کے بارے میں قطعاً کوئی معلومات دستیاب نہیں ہیں۔ ہم یہ قیاس آرائی کر سکتے ہیں کہ یہ جلدیں ۱۸۸۵ء کے قریب شائع ہوئی ہوں گی کیونکہ برٹش میوزم کیٹلاگ میں ان چاروں جلدوں کے ۱۸۸۷ء میں شائع ہونے والے ایڈیشنوں کا اندراج ہے"[۳۶]۔

فسانہ آزاد کی جلد اول ۱۸۸۰ء میں شائع ہوئی جیسا کہ "جلد اول مطبوعہ بار اول" کے "قطعات تاریخ طبع" سے تصدیق ہوتی ہے۔ ۱۸۸۰ء تک یہ قصہ "فسانہ آزاد" کے نام سے آگے بڑھ چکا تھا اسی لیے جلد اول کی ساری قسطیں جو ظرافت کے زیر عنوان شائع ہوئی تھیں، فسانہ آزاد ہی کے نام سے ۱۸۸۰ء میں شائع ہوئیں۔ گویا جلد اول "ظرافت" کے عنوان کے تحت ۱۸۷۸ء میں لکھی گئی اور پہلی بار، بعض اقساط کو نکال کر، کتر بیونت کے بعد، ۱۸۸۰ء میں شائع ہوئی۔ جولائی ۱۸۷۹ء سے دوسری جلد کی قسطیں شائع ہوتی ہیں اور ۳۰ر جولائی ۱۸۷۹ء کے بعد یہ قسطیں اخبار کے الگ ضمیمہ کے طور پر شائع کی جاتی ہیں تا آں کہ چاروں جلدیں کم و بیش ۶-۱۸۸۵ء تک مکمل و شائع ہوئیں۔

ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے کہ مغرب میں "ناول نگاری کی ابتدا ڈان کیخوتے کے اثر سے ہوئی۔ سرشار پر اس کے اثر سے معلوم ہوتا ہے کہ آخر کار اردو ناول کی ابتدا بھی اسی کے فیض سے ہوئی"[۳۷]۔ سرشار اپنی زندگی میں کم سے کم تین بار سروانٹیز (Cervantes) کی ڈان کیخوتے (Don Quixate) کے زیر اثر آئے۔ ایک تو اس وقت جب وہ کیننگ کالج میں انگریزی کی تعلیم حاصل کر رہے تھے۔ "خدائی فوج دار" کے دیباچہ میں خود سرشار نے لکھا ہے کہ "ہم نے طالب علمی کے زمانے میں ڈان کوئکساٹ کو پڑھا تھا اور یہ کیفیت تھی کہ درسی کتابوں کے مطالعہ کا کچھ دن تک شوق نہ رہا اور جب تک از سر تا پا پڑھ نہ لیا اور کسی جانب کم توجہ کی۔ گو طالب علموں کو یہ نہ چاہیے مگر کتاب ایسی دلچسپ ہے کہ ہم سے نہ رہا گیا اور ایک ہم پر کیا فرض ہے جس نے پڑھا ہے وہ اس امر کی گواہی دے گا کہ واقعی اس سے زیادہ دل چسپ کتاب شاذ و نادر ہی دیکھنے میں آئی۔ یہ بہت ہی پرانی کتاب ہے ."[۳۸]۔ غالباً یہ کتاب، جو سرشار کے مطالعے میں آئی، اصل کتاب کا کوئی خلاصہ ہوگا جو طالب علموں کے لیے تیار کیا جاتا ہے۔ سرشار کا اس کتاب سے واسطہ "فسانہ آزاد" کے لکھنے سے بہت پہلے کا زمانہ ہے۔ دوسری مرتبہ محفل احباب میں پنڈت تربھون ناتھ ہجر نے ان سے اس

تصنیف کا ذکر کرتے ہوئے کہا کہ "اگر کوئی ناول ایسا ہے کہ جس کا ایک صفحہ پڑھیے اور ممکن نہیں کہ بیس مرتبہ نہ ہنسیے تو وہ ڈان کوئکزاٹ ہے۔ اگر اردو میں اس طرز کا فسانہ لکھا جائے تو خوب ہے" [۳۹]۔ یہ بھی فسانۂ آزاد کی تخلیق سے کچھ پہلے کا زمانہ ہے۔ تیسری بار اس کتاب سے ان کا واسطہ اس وقت پڑا جب انھوں نے منشی نول کشور سے اس کے ترجمے کے لیے کہا جو ۱۸۹۴ء میں شائع ہوا۔ اس وقت تک فسانۂ آزاد کو شائع ہوئے دس گیارہ سال کا عرصہ گذر چکا تھا۔

سرشار نے جب "اودھ اخبار" میں "ظرافت" کے عنوان سے لکھنؤ کی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر مضامین لکھنے شروع کیے تھے تو وہ بھی ڈان کیخوٹے کے زیر اثر تھے۔ کچھ عرصے کے بعد سرشار کو خیال ہوا کہ مختلف مضامین میں ایک ربط پیدا کیا جانا چاہیے چنانچہ انھوں نے اس میں کئی قسم کے پلاٹ شامل کر دیے۔ جب یہ سلسلہ کافی آگے بڑھا تو "ظرافت" کے تحت لکھے جانے والے ان مضامین کو مرتب کر کے وقت خاتمے کے طور پر چھ الگ الگ سین تمثیل کے طور پر نمایاں کیے جو آج بھی فسانۂ آزاد جلد اول کے آخر میں شامل ہیں۔ انھیں پڑھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ فسانۂ آزاد میں طویل ناول کی طرح چھ پلاٹ ہیں:

۱۔ آزاد اور حسن آرا کا قصہ۔ آزاد حسن آرا پر عاشق ہو کر شادی کا پیغام دیتے ہیں۔ شادی کی شرط یہ ٹھہرتی ہے کہ آزاد ترکی جا کر، ترکوں کے ساتھ مل کر، روسی افواج سے لڑیں اور فتح یاب واپس آئیں تو شادی ہوگی۔ ایسا ہی ہوتا ہے اور یہ قصہ شادی پر ختم ہوتا ہے۔ ان سب باتوں کا بیان فسانۂ آزاد کی آگے کی جلدوں میں تفصیل سے آتا ہے۔

۲۔ دوسرا قصہ ہمایوں فر اور حسن آرا کی بہن سپہر آرا کے عشق سے تعلق رکھتا ہے۔ شادی ہو رہی ہے کہ کوئی ہمایوں فر کو قتل کر دیتا ہے۔ سرشار ہمایوں فر کو پھر زندہ کرنے کی ناکام کوشش کرتے ہیں اور سپہر آرا سے اس کی شادی ہونے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ وہ شخص کوئی اور ہے۔ یہ پلاٹ بالکل پھسپھسا اور بے جان ہے۔

۳۔ تیسرے قصے میں نواب ذوالفقار علی خاں کی بٹیر بازی کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔ آزاد نواب صاحب کی صف شکن نامی بٹیر کو، جو اُڑ گئی ہے، ڈھونڈھنے نکلتے ہیں۔ یہاں پلاٹ کچھ نہیں ہے۔ صرف نواب کے گھر کی چہ میگوئیاں ناول کا زیادہ حصہ گھیرتی ہیں۔

۴۔ اللہ رکھی ایک بازاری عورت ہے جو زندگی میں مختلف طبقوں سے گزرتی ہوئی دکھائی جاتی ہے۔ سرشار اس کا پلاٹ بھی مکمل نہیں کرتے۔

۵۔ خوجی کے آزاد کے ساتھ اور الگ رہ کر مختلف واقعات میں پھنسنے کا قصہ ہے۔ یہ واقعات کرداری ناول کا پلاٹ بناتے ہیں اور اس میں خوجی کا کردار لافانی ہو جاتا ہے۔

۶۔ متعدد چھوٹے چھوٹے قصے جو محلات میں پیدا ہوتے ہیں اور ختم ہو جاتے ہیں۔ یہاں مرکزی قصہ پہلا ہی ہے اور مختلف قصے آپس میں کوئی ربط نہیں رکھتے اور صرف آزاد کی ذات سے تعلق ہونے کی بنا پر یکجا

ہو جانے کا جواز پیدا کرتے ہیں۔

یہ سب پلاٹ نہایت درجہ نحیف ہیں اور ان کو ہزاروں صفحات پر پھیلاتے ہوئے سرشار لکھنوی معاشرے کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں اور ساتھ ہی اپنی مزاح نگاری کا ثبوت دیتے ہیں ورنہ قصہ کے اعتبار سے فسانہ آزاد کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ سرشار کے سامنے قصہ بیان کرنے کا جو طریقہ ہے وہ داستانوں کا سا ہے جن میں ہیرو کو منزلیں سر کرتے ہوئے ایک مقام سے دوسرے مقام پر جاتے ہوئے دکھایا جاتا ہے۔ پھر سروینٹیز کے ڈان کیخوٹے کے طریقۂ کار اور اس کی ہیئت کا اثر بھی ان کے ذہن میں موجود ہے جو خود داستانوں (Romances) کی طرح کا ہے۔ فرق ہے تو یہ کہ یہاں دو متضاد مزاج کے فرد مہمات سر کرنے نکلتے ہیں۔ فسانہ آزاد میں بھی آزاد اور خوجی اسی طرح سے ایک دوسرے کے ساتھ ہیں جیسے ڈان کیخوٹے اور سانکو پانزا دونوں متضاد قسم کے لوگ ہیں حالانکہ سرشار اس تضاد پر زور نہیں دیتے۔ فسانہ آزاد پڑھتے ہوئے قصہ گوئی کی وہ صفت جسے حیرت زائی (Suspense) کہتے ہیں، ان میں حد درجہ موجود ہے مگر وہ اپنے لاأبالی پن کے باعث اس سے پورا فائدہ نہیں اُٹھاتے۔ خواہ مخواہ کی طوالت، زندگی کے ایک ہی پہلو کی تکرار اور غیر واقعیاتی اُلٹ پھیر سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ سرشار کو قصہ گوئی کا سلیقہ نہیں ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر احسن فاروقی نے ایک دلچسپ بات لکھی ہے کہ ”فسانہ آزاد ایک جنگل کا جنگل ہے۔ ...جن میں کسی ترتیب یا عدم ترتیب کا اندازہ مشکل ہے۔ مختلف باتوں کے بہت کافی حصے محض بے کار ہیں۔ اکثر پورے پورے باب ہی محض تکرار ہیں۔ خوجی کو اکثر ایک ہی قسم کے حالات میں کئی کئی دفعہ دکھایا گیا ہے۔ بیگمات کی بات چیت کے اکثر باب ایسی باتوں سے بھرے ہیں جو کوئی تک ہی نہیں رکھتیں مگر ساتھ ہی ایسے مقامات بھی ہیں جیسے جلد دوم میں جہاز کا سین۔ یہاں طوفان کی حالت میں لوگوں کی پریشانی، آزاد کی کارگزاری اور خوجی کا بچانے والی کشتی میں بیٹھ کر اپنی افیم کی ڈبیا کو یاد کرنا، یہ تمام تاثر مکمل اور زوردار ڈرامائی اثر رکھتے ہیں۔ پھر کوئی باب ایسا نہیں جس میں کچھ نہ کچھ سطریں ایسی نہ ہوں جو اپنی جگہ بیش قیمت نہ ٹھہریں۔ اگر اس فسانے کو مختصر کرنے کی کوشش کی جائے تو وہ وہ مشکلات سامنے آئیں گی کہ پریشان ہو کر ارادہ ترک کر دینا ہوگا یا تو اس جنگل کی صفائی کے لیے اسے پورے کا پورا جلا ہی دینا ہوگا اور یا اس کو اسی طرح رکھنا پڑے گا“ [۴۰]

دیکھا جائے تو سرشار کی زیادہ توجہ ”بیان“ اور ”مکالموں“ کی طرف ہے۔ بیان کے سلسلے میں وہ رجب علی بیگ سرور کے پیرو ہیں مگر ساتھ ہی سرشار کی خوش طبعی اور مزاح کا رجحان سرور کے اس رنگ میں ایک ایسی جدت پیدا کر دیتا ہے جسے ان کے بیان اور مکالموں کی انفرادیت کہا جا سکتا ہے۔ سرشار کے بیان میں زبان کے لچھے ویسے ہی ہیں جیسے سرور کے ہاں ملتے ہیں مگر ان لچھوں میں واقعیاتی و حقیقی اور مزاحیہ عناصر نے بیان میں ایک نیا رنگ پیدا کر دیا ہے۔ سرشار جب میلوں، ٹھیلوں، محرم چہلم، بازار ہاٹ، گلی کوچوں یا موسموں اور صبح شام کے حقیقی نقشے یا افراد کے خاکے بناتے ہیں تو بھی ان کے بیان کے لچھوں میں شگفتگی موجود رہتی

ہے۔ مثلاً فسانۂ آزاد کے پہلے ہی صفحہ پر جہاں سحر، شام کا بیان آتا ہے وہیں وہ دو مختلف الاوضاع حضرات کا حلیہ بیان کرتے ہیں تو یہ رنگ اس طرح سامنے آتا ہے۔ یہاں سرور کا اثر بھی موجود ہے اور اس سے الگ بھی ہے۔ ظرافت اس اظہار کی رگ رگ وپے میں سرائیت کیے ہوئے ہے:

> ”ایک صاحب، وضع دنیا سے نرالی۔ پتلون خاکی جاکٹ کائی۔ کوٹ پیلا، ویس کوٹ ڈھیلا۔ گھنی ڈاڑھی خرگوش کی جھاڑی۔ ہاف بوٹ پہنے، کھٹ پٹ کرتے ڈبل چال چلے جاتے ہیں۔ دوسرے بزرگوار، زیبا اندام، نازک خرام، گلفام، کیچل لیٹ کا دھانی رنگا ہوا کرتا، اس پر روپیہ گز والی مہین شربتی کا تین کمر توئی کا چست انگرکھا۔ گلبدن کا چوڑی دار گھٹنا پہنے،، بیواؤں کی طرح پٹیاں جمائے، عطر عروس لگائے، ٹکے وار ماشہ بھر کی ننھی سی ٹوپی۔ الپین سے اٹکائے۔ ہاتھوں میں مہندی، پور پور چھلے، آنکھوں میں سرمے کی تحریر، چھوٹے پنچے کا زرد مخملی چڑھواں جوتا زیب پا کیے ہوئے ایک عجیب لوچ سے کمر پچکاتے پھونک پھونک کر قدم دھرتے چلے آتے تھے“[۴۱]

غرض ہر جگہ اس قسم کی زبان موضوع پر حاوی نظر آتی ہے اور الفاظ کی گھنی جالی میں حقیقی تصویر دھندلا سی جاتی ہے مگر جب بیان سے ہٹ کر وہ مکالموں پر آتے ہیں، اور یہ کثرت سے فسانۂ آزاد میں موجود ہیں، تو یہاں ان کی گوناگوں صلاحیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ بازار کے لوگوں کے مکالمے، دیہاتیوں کے مکالمے یہ سب اپنے رنگ میں الگ اور قدرتی انداز لیے ہوئے ہیں۔ ان مکالموں میں وہ حصہ خاص ہے جہاں نوابین کی محفلوں کے مکالمے سامنے آتے ہیں یا بیگمات کی بات چیت بیان میں آتی ہے۔ مکالمے عام طور پر طویل ہیں مگر پڑھتے ہوئے ان کی طوالت سے دل نہیں اکتاتا بلکہ ہم انھیں خوش دلی سے پڑھتے اور ہنستے جاتے ہیں۔ یہ سرشار کے بیان اور مکالموں کا جادو ہے۔ مثلاً ”مظہر العجائب ہاتھی مع ہودا غائب“ کی سرخی کے تحت یہ عبارت اور مکالمہ ملتا ہے[۴۲]:

”میاں آزاد مکتب خانہ کی ہجو کرتے بڑبڑاتے دل ہی دل میں گالیاں دیتے جاتے تھے کہ واہ یہ مکتب ہے یا منڈی۔ اتنے میں ایک رئیسِ باتوقیر کی عالی شان کوٹھی کی طرف گذرے تو حسنِ اتفاق سے اس وقت رئیس موصوف عالمگیر کا یہ فقرہ پڑھ رہے تھے: آدم خوب بدست نمی آید، کشمیری دریں صوبہ نیست کہ ما مقرر کنیم۔

میاں آزاد تو سے بول اٹھے:

آز،

او:　آدی تو کھانچوں ملیں مگر قدردان کبریتِ احمر کا حکم رکھتا ہے۔ دور کیوں جایئے۔ ایک بندۂ درگاہ

سی موجو

ہے موجود ہے۔

رئیس:　(رئیس نے اشارے سے بلایا اور کہا) اچھا آؤ ادھر۔

آزاد:　آتا ہوں تیغے کو چڑھائے ہوئے گل پر۔

رئیس: ماشاءاللہ آپ شاعر بھی ہیں؟

آزاد: جی، اور چشم بد دور ایں جانب ساحر بھی ہیں۔

رئیس: ہم سحر کے کبھی قائل ہی نہیں ہوئے۔

آزاد: بس معلوم ہو گیا کہ آپ کسی قوسِ ابرو کی تیغ نگاہ کے گھائل ہی نہیں ہوئے۔

رئیس: بھئی واللہ کتنے حاضر جواب ہو۔

آزاد: تم بھی بے تکے پن میں انتخاب ہو۔

رئیس: تم تو گالیاں دینے لگے تو نوکری کر چکے، بس ہوا کھائیے۔

آزاد. بہت بڑھ بڑھ کر باتیں نہ بنائیے۔ یہاں اسی بات کے لاکھوں پاتے ہیں کہ ہر بات میں تگ ملاتے ہیں۔

رئیس: اچھا آج سے آپ ہمارے مصاحب ہوئے مگر موتے جاگتے ہمیشہ قافیے ہی میں جواب لیں گے۔

آزاد: دیں گے اور پیچ کھیت دیں گے۔

تھوڑی دیر بعد رئیس نے بلایا۔ آزاد

آزاد: خانہ احسان آباد۔

رئیس: آخاہ آپ ہیں۔

آزاد: جی اور نہیں تو کیا آپ کے باپ ہیں۔

رئیس: مت بک فضول۔

آزاد: چونچ سنبھال نامعقول۔

یہ مکالمے ''فسانۂ آزاد'' کی جان ہیں۔ جیسے جیسے یہ تصنیف آگے بڑھتی ہے۔ بیانات کم سے کم اور مکالمے زیادہ سے زیادہ ہوتے جاتے ہیں۔ کہیں محض چند الفاظ اور ایک دو جملے۔ کہیں کچھ لمبی تقریریں مگر کوئی ٹکڑا گراں نہیں گذرتا۔ باتوں میں کوئی خاص گہرائی یا معنی خیزی نہیں ہے مگر ایسی شگفتگی، خوش طبعی اور جان ہے جس نے آج تک اس تصنیف کو زندہ رکھا ہے۔ بعد میں آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ باتوں کو ضرورت سے زیادہ کھینچا گیا ہے مگر پڑھتے وقت ذرا بھی اُکتاہٹ پیدا نہیں ہوتی۔ سرشار کی طباعی کمال کے ساتھ سامنے آتی ہے اور یہی ان کے تخلیقی جوہر، ان کی جینئس کا ثبوت اور فسانۂ آزاد کی عالمگیر دلچسپی کا باعث ہو جاتی ہے۔ یہ تصنیف انھیں مکالموں کی وجہ سے زندہ ہے۔ مزاحیہ تصانیف عام طور پر اپنے دور کے مذاقِ ادب کے ساتھ زندہ رہتی ہیں اور مذاق کے بدلتے ہی بے اثر ہو کر ٹکسال باہر ہو جاتی ہیں اور اسی لیے کوئی مزاحیہ تصنیف آج تک کلاسیک کا درجہ اختیار نہ کر سکی۔ البتہ کوئی مزاحیہ تصنیف اپنے کرداروں کے ذریعے زندہ ضرور رہ سکتی ہے۔ ''فسانۂ آزاد'' نے لکھنوی معاشرت کی ایسی بھرپور ترجمانی کی ہے کہ آج بھی ہم ''فسانۂ آزاد'' کے مطالعے سے اس تہذیب کے

خدوخال نمایاں کر سکتے ہیں اور ساتھ ہی اس نے مکالموں سے اپنے کرداروں اور خصوصاً خوجی کے کردار کو زندۂ جاوید کر کے ہمیشہ کے لیے ہمارے ساتھ کر دیا ہے۔ مکالمے اور کردار ہی اس تصنیف کو زندہ رکھیں گے۔ مکالمے جہاں بیگمات کی بول چال میں آتے ہیں وہاں بذلہ سنجی و ظرافت (Wit) زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ محلات کے مناظر میں ایک جانی بیگم اور دوسری آسمان جاہ ہمیشہ بڑے چرب فقرے بولتی ہیں۔ اس دور کی تہذیب اور اس کے کرداروں کو یہ مکالمے مہک، ذائقے اور واقعیت کے ساتھ زندہ کیے ہوئے ہیں۔

اگر یہ کہا جائے کہ ان مکالموں کے ذریعے ہی کردار اُبھرتے ہیں اور ''فسانۂ آزاد'' اردو میں کردار نگاری کی منفرد مثال ہے تو غلط نہ ہوگا۔ اس ''داستانی ناول'' میں ہمیں چلتے پھرتے لوگوں اور مرد عورتوں کا ایک بڑا گروہ نظر آتا ہے جو کسی نہ کسی بات سے اس معاشرے اور اس کی تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہ سب ''ٹائپ'' ضرور ہیں لیکن ان سب میں زندگی کی لہر موجود ہے۔

ان کے علاوہ سرشار نے کچھ بڑے کردار اُبھارنے کی بھی کوشش کی ہے جو پورے طور پر نہیں اُبھرتے۔ وہ مکمل کردار تخلیق کرنا چاہتے ہیں مگر ان کے اندر وہ تعمیری صلاحیت نہیں ہے کہ مختلف پہلوؤں کو مربوط کر کے ایک کل بنا سکیں۔ فسانۂ آزاد میں دو کردار خاص طور پر اسی ناکامیابی کی مثال ہیں۔ ایک آزاد اور دوسرے اللہ رکھی جو ثریا بیگم ہو جاتی ہے۔ ان میں سب سے اہم آزاد ہے جو بہت کچھ، خود سرشار کا دھندلا سا خاکہ ہے۔ آزاد کشمیری مسلم ہے اور لکھنؤ کے طرزِ زندگی میں پوری طرح رچا ہوا ہے مگر رجعت پسندی کے ساتھ ساتھ وہ زندگی کو آگے بڑھانے والے ترقی پسند خیالات سے بھی وابستہ ہے۔ وہ لکھنوی توہمات ؔسے بری ہے۔ وہ جہاں گشت، حسن پرست ہے۔ وہ پڑھا لکھا ہے اور ترقی کرنے کی جو راہیں انگریزوں کی حکمرانی و اقتدار کے زیرِ اثر سر سید احمد خاں نے کھولی تھیں ان پر خوش دلی سے چلتا ہے۔ وہ مصلح بھی ہے حالانکہ سیر باشی اور عورتوں سے تعلق رکھنے کے معاملے میں وہ غیر ذمہ دار ہے۔ حسن آرا کے عشق میں وہ جنگ میں شرکت کے لیے ترکی جاتا ہے مگر راستے میں بھی معاشقے کرتا جاتا ہے۔ جنگ میں فتح یاب ہو کر واپسی پر وہ مصلح بن جاتا ہے اور نہ صرف وعظ کرتا ہے بلکہ کئی اصلاحی کاموں میں بھی مصروف ہو جاتا ہے۔ لیکن ان متضاد پہلوؤں کے ساتھ اس کا کردار ادھورا اور نامکمل رہتا ہے اور اس میں کوئی انفرادیت نہیں اُبھرتی۔ کہیں اس میں مبالغے کی حد تک کمال دکھایا گیا ہے اور کہیں وہ پست ہو جاتا ہے۔ وہ ساری تصنیف پر چھایا ہوا ہے۔ فسانۂ آزاد کا وہ مرکزی کردار ہے لیکن پھر بھی بحیثیت کردار وہ پوری طرح کامیاب نہیں ہے اور ٹوٹا ٹوٹا سا دکھائی دیتا ہے۔ وہ داستانوں کے شہزادوں اور ناول کے ہیرو کے درمیان کی کوئی چیز (ہمایوں فر) نظر آتے ہیں۔ پھر ہمایوں فر کا کردار اس سے بھی زیادہ کمزور ہے۔ حسن آرا اور سپہر آرا کو سرشار نے الگ الگ دو کردار دکھانے کی کوشش کی ہے مگر وہ دونوں اپنے دور کی عورت کے روایتی روپ سے الگ نہیں ہو پاتیں۔ اللہ رکھی میں ایک مکمل اور اہم کردار بننے کی گنجائش تھی مگر اس کے مختلف پہلوؤں میں سرشار نے کوئی ربط قائم نہیں رکھا اور اس کی زندگی کے

تمام پہلو، جن میں وہ اللہ رکھی سے ثریا بیگم تک پہنچتی ہے، کسی قسم کا ارتقا نظر نہیں آتا۔ بٹیر باز نواب کا کردار بھی بہت زیادہ یک طرفہ ہونے کی وجہ سے پورے طور پر کردار نہیں بن پاتا۔ ان سب کرداروں کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ سرشار میں کردار نگاری کی صلاحیت ضرور تھی مگر ایک طرف ان کے سامنے اس کی اعلیٰ مثالیں موجود نہیں تھیں اور دوسری طرف اخبار کی فوری ضرورت اور ان کے مزاج کے لاابالی پن نے کسی کردار کو پوری طرح مربوط نہیں کرنے دیا۔ صرف ایک کردار کچھ اتفاق سے اور کچھ شعوری کوشش سے ایک پوراپُر اثر کردار بن جاتا ہے اور اردو ناول نگاری میں مرزا ظاہر دار بیگ کی طرح لافانی ہو جاتا ہے۔ یہ کردار خوجی ہے۔ اس کردار کی تعمیر میں فسانۂ آزاد کے قاری خط لکھ لکھ کر پوری طرح شریک رہتے ہیں اور یہ بات کم ناول نگاروں کو میسر آسکی۔ اس میں لکھنؤ کی زوال پذیر تہذیب کا ہر پہلو مضحک صورت اختیار کر کے محفوظ ہو گیا ہے۔ زندگی کا یہ پہلو ذہن پر ایک انفرادی تاثر قائم کرتا ہے۔ وہ افیونی ہے۔ اس کا جسم بہت چھوٹا ہے مگر زعم بہت بڑا ہے۔ خود پسندی، تکبر اور رجعت پسندی سے چمٹے رہنا اس کی گھٹی میں پڑا ہے۔ اس میں کسی قسم کی صلاحیت باقی نہیں رہی مگر ہر فن اور ہر علم میں کمال رکھنے کا دعوے دار ہے۔ ہر معاملے میں لڑ پڑتا ہے۔ ناک پہ مکھی نہیں بیٹھنے دیتا اور ہمیشہ منہ کی کھاتا ہے۔ ہارنے پر بھی ہار نہیں مانتا اور چرب زبانی سے اس کا جواز پیدا کرتا ہے۔ ”نہ ہوئی قرولی“ اس کا تکیۂ کلام ہے۔ اس فقرے میں اس کا پورا کردار اُتر آتا ہے اور لکھنؤ کی تہذیب کی بے بسی مگر پھر بھی اس کا اکڑ پن پوری طرح سامنے آجاتا ہے۔ آزاد خوجی کے ٹیپ رسید کرتے ہیں:

> ”ٹیپ کھاتے ہی جھلا اُٹھا اور گالیاں دے کر کہنے لگا کہ نہ ہوئی ولایتی اس وقت پاس ورنہ
> بھٹا سا سر اُڑا دیتا اور جو کہیں جوان ہوتا تو اس وقت کھود کر دفن کر دیتا اور جو کہیں بھوکا ہوتا تو
> کچا ہی کھا جاتا اور جو کہیں نشہ کی جھانج ہوتی تو گھول کر پی جاتا“

ان جملوں سے خوجی کا خاص قسم کا وہ زعم سامنے آجاتا ہے جو اس کے کردار کا خاص رنگ ہے۔ وہ آزاد کا ساتھی بنتا ہے تو ان کا عکس معلوم ہوتا ہے:

آزاد: ”اے پھٹکار۔ شرم نہیں آتی۔ کمزور، مار کھانے کی نشانی۔ بدن میں سکت نہیں تو بھڑ کے کیوں مرتے ہو۔ مفت میں جوتیاں کھانا کون جواں مردی ہے“۔

خوجی: ”واللہ آزاد، قرولی کہیں پاس ہو تو بدن ہی چھلنی کر ڈالوں۔ دم تو لینے نہ دوں مگر چلیے۔ بخیر گذشت ورنہ اس وقت اس گیدی کی تجہیز و تکفین کی فکر کرنی پڑتی“۔

اس کی اس بنیادی صفت کو گرفت میں لے کر سرشار اسے بہت ہی مختلف حالات میں دکھاتے ہیں۔ نواب کی محفل میں وہ خوشامدی نظر آتا ہے۔ نواب کی بٹیر کی سب ہی مصاحبین تعریف کرتے ہیں مگر خوجی کہتے ہیں:

”جل جلالہٗ۔ جل جلالہٗ۔ کیا شانِ کبریائی ہے۔ خداوندا ب میں حضور سے کہتا ہوں کہ دس پانچ دفعہ میں نے افیم بھی پلادی مگر واللہ باللہ ثم باللہ، جو ذرا بھی نشہ ہوا ہو۔ ہاں انکھڑیوں میں لال لال ڈورے تو پڑ گئے تھے“۔

خوجی اپنے گئے ہوئے حسن پر نازاں ہیں:

> ’’فکر تو حضور کی بدولت قریب ہی نہیں پھٹکنے پاتی، میں فکر کیا جانوں۔ جورُو نہ جاتا اللہ میاں سے ناتا۔ دو دفعہ پلاؤ اُڑاتا اور افیم کی چسکی لگاتا۔ حضور اب تو لٹ گیا۔ جوانی میں غلام پر بھی جوبن تھا۔ چوک میں انگلیاں اُٹھتی تھیں‘‘۔

وہ آزاد کے ساتھ رہتے ہیں مگر آزاد کی نئی نئی باتوں پر ٹوکتے ہیں۔ مذہب کی آزادی پر حرف لاتے ہیں اور نئی چیزوں سے، پرانے قسم کے وہم کے ساتھ، پرہیز رکھنے کے لیے کہتے ہیں۔ جب آزاد ہوٹل میں جانے کے لیے کہتے ہیں تو خوجی کہہ اُٹھتے ہیں:

> ’’اے لاحول۔ اے لاحول۔ خدا ایسی جگہ کسی سچے اور پکے مسلمان کو نہ لے جائے۔ توبہ توبہ (اپنے کان پکڑ کر) گناہ گار بندہ ہوں۔ ارے توبہ! ہوٹل میں اور ہم جائیں۔ لاحول ولاقوۃ بس آپ ہی کو مبارک رہے۔ قبلہ بندہ درگذرا‘‘۔

سرشار بونوں سے خوجی کی کشتیاں دکھاتے ہیں اور ہر جگہ انھیں پٹتا دکھاتے ہیں خاص طور پر بُوا زعفران ان کی خوب گت بناتی ہے۔ وہ عاشق مزاج بھی ہیں۔ اپنی فارسی دانی پر انھیں فخر ہے جس کے بڑے مضحک و دلچسپ نمونے سامنے آتے ہیں۔ آزاد سے ان کی محبت مسلم ہے اور وہ دنیا بھر میں ان کے ساتھ گھومتے ہیں مگر اپنے زعم پر اٹل اور اپنے شہر لکھنؤ کے ہر جگہ مدح خواں رہتے ہیں اور اس کی پوری نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کا کردار پیش کرتے ہوئے سرشار نے فن کردار نگاری کے تعلق سے ہر غلطی کی ہے۔ یعنی کہیں خوجی کو خواہ مخواہ پٹوا کر اور بار بار پٹوا کر ان کے کردار کو مسخ کر دیتے ہیں۔ کہیں بار بار اُسے ایک ہی حالت میں پیش کر کے تکرار کی غلطی کرتے ہیں مگر اس کے باوجود خوجی کا کردار کہیں پر بھی غیر فطری نہیں ہوتا۔ اس کے کردار پر غور کیا جائے تو ایک پورا معاشرہ اس میں اسی طرح سمایا ہوا ہے جیسے ڈکنس (Dickens) کے ’’مسٹر پک وِک‘‘ کے کردار میں پورے عہد وکٹوریا کا انگلستان سما گیا ہے۔ پھر خوجی ایک آفاقی علامت بھی ہیں اور ہر انسان کے احساس برتری میں بے بسی کا اشارہ ہیں جسے سفر زندگی میں ہر انسان محسوس کرتا ہے۔ خوجی، باوجود ان تمام خامیوں کے جو اس کے خالق نے اسے پیش کرتے ہوئے برتی ہیں، وہ ایک لافانی کردار ہو جاتا ہے۔ خوجی ’’زوال شدہ لکھنوی مسلم تہذیب کا نمائندہ ہے۔ وہ تہذیب جس کا جسم کمزور و بے جان اور قد گھٹ کر بالکل بونوں جیسا ہو گیا ہے لیکن ایک ہزار سال کی حکومت، طاقت اور عظمت کا نشہ اب بھی چڑھا ہوا ہے۔ اسی لیے شیخی بگھارنا، دون کی ہانکنا، اپنی بڑائی کا اظہار کرنے کے لیے ڈینگیں مارنا خوجی کی گھٹی میں پڑا ہوا ہے۔ برصغیر کی زوال پذیر مسلم تہذیب کی روح خوجی کے کردار میں مجسم ہو گئی ہے۔ اسی لیے خوجی صاحب آج بھی زندہ ہیں اور آنے والے زمانوں میں بھی اس تہذیب کے بھرپور ترجمان کے طور پر زندہ رہیں گے‘‘[۴۳]۔ آصف الدولہ کے بارے میں آیا ہے کہ ’’ان کا دھڑ بڑا تھا اور تلے کا دھڑ کمر سے پاؤں تک چھوٹا تھا۔ جب بیٹھ جاتے تو معلوم ہوتا کہ خوش قامت

جوان ہیں۔ جب کھڑے ہوتے تو آدمیوں کی کمر تک پہنچتے'' [۴۴]۔ کم قامت اور بونے خوجی آصف الدولہ سے کہیں زیادہ اس تہذیب کے بے مثال و زندہ نمائندے ہیں۔ احسن فاروقی نے لکھا ہے کہ ''خوجی کے مقابلے کا کوئی کردار اردو ادب نہیں پیش کر سکتا۔ اس میں اتفاق سے وہ اہمیت (Significance) وہ گہرائی اور وہ آفاقیت پیدا ہوگئی ہے جو عام طور پر سرشار کے بس کی بات نہیں تھی'' [۴۵] اور یہ بھی کہتے ہیں کہ ''اگر خوجی کو دیکھتے ہوئے ''فسانۂ آزاد'' پر رائے دی جائے تو اس کو ناول کہنے میں کوئی تامل نہ ہونا چاہیے'' [۴۶]۔

''فسانۂ آزاد'' کے دو اور پہلو بھی خاص طور پر نمایاں ہیں۔ ایک اس ''داستانی ناول'' کی ''واقعیت پسندی'' اور دوسرے اس کا ''مزاح'' جو اس کی عبارت میں پوری طرح گندھا ہوا ہے۔ سرشار پہلے شخص ہیں جنھوں نے اردو میں ''واقعیت'' (Realism) کو برتنے کی کوشش کی اور اسی وجہ سے وہ لکھنؤ کی زندگی کی بھرپور ترجمانی کرنے میں کامیاب ہوئے اور یہی وہ پہلو ہے جس کے باعث تہذیبی بیانیہ کی صورت میں فسانۂ آزاد آج بھی دلچسپ اور زندہ ہے۔ یہاں محسوس ہوتا ہے کہ اردو قصہ داستان کے دائرے سے نکل کر اب ناول کے دائرے میں داخل ہوگیا ہے۔ آزاد لکھنؤ کی زندگی کے مختلف پہلو ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ نذیر احمد کے برخلاف یہ نقشے کسی اخلاقی نظریے کے تابع نہیں ہیں۔ یہاں سب سے اہم کوچہ و بازار میں چلتے پھرتے مرد اور عورتوں کی وہ زندگی ہے جہاں لوگ تہواروں اور اجتماعی رسوم میں مصروف ہیں۔ بسنت بہار کے جشن ہو رہے ہیں۔ جہاں میلوں ٹھیلوں کی گہما گہمی ہے۔ محرم چہلم کے جلوس نکل رہے ہیں۔ ''ضلع جگت'' کے مقابلے ہو رہے ہیں۔ حلوے مانڈے اُڑائے جا رہے ہیں۔ زندگی ضعیف الاعتقادیوں اور توہم پرستی کے ساتھ گزاری جا رہی ہے۔ پارسی ڈراما کمپنیوں کے عجیب و غریب تماشے ہو رہے ہیں۔ شکربی نقلیں کر رہی ہیں۔ مشاعرے ہو رہے ہیں اور قدم قدم پر شعر و شاعری ہو رہی ہے۔ بجروں پر سیر ہو رہی ہے۔ میاں خوجی اسی زندگی میں رنگے ہوئے لطف کا سامان بہم پہنچا رہے ہیں۔ پرانے فیشن کے لوگ انگرکھے پہنے دو ماشہ کی ٹوپی لگائے، چھڑی ہاتھ میں لیے اپنی مخصوص وضع کے ساتھ چل پھر رہے ہیں۔ ساتھ ہی نئی زندگی کے آثار بھی نمایاں ہو رہے ہیں۔ لوگ ریل کا سفر بڑے اہتمام سے کر رہے ہیں۔ اخبار شائع ہو رہے ہیں۔ ہوٹل کھل رہے ہیں۔ تھیٹر، ناٹک رہس اور اسٹیج ڈرامے ہو رہے ہیں۔ چانڈو خانے آباد ہیں۔ ہر جگہ افیم کے گھولے ہیں۔ نخاس اور کوٹھوں پر عشق و عاشقی کے معرکے سر کیے جا رہے ہیں۔ شطرنج کی بازیاں لگی ہیں اور چوسر کھیلی جا رہی ہے۔ مرغ بازی اور بٹیر بازی کے مقابلے ہو رہے ہیں۔ سرائیں ہیں بھٹیارنیں ہیں۔ دیہاتی لوگ بھی کوچہ و بازار میں گھومتے پھرتے نظر آ رہے ہیں۔ نوابوں کی محفلیں ہیں، اُن کے دربار ہیں، مصاحب ہیں اور بھولے نواب کسی دھن میں مبتلا ہیں مثلاً نواب ذوالفقار علی خاں اپنی صف شکن نامی بٹیر کے دیوانے ہیں اور مصاحبین نواب صاحب کی چاپلوسی میں لگے ہیں۔ فسانۂ آزاد میں رواں دواں زندگی کے یہ وہ واقعیاتی نقشے ہیں جو سرشار کے لطف بیان کے ساتھ ذہن پر نقش ہو کر رہ جاتے ہیں۔ یہ سب کچھ ہے مگر ''فسانۂ آزاد'' میں ان کے علاوہ

محلات کی اندرونی زندگی کی متحرک تصویریں بھی سامنے آتی ہیں اور سرشار مخدرات (پردہ نشیں عورتیں) کی زندگی اور ان کی مصروفیتوں کا بیان بھی واقعیاتی انداز میں کرتے ہیں۔ فسانۂ آزاد کا سب سے اہم حصہ وہ ہے جہاں بیگمات باتیں کرتی نظر آتی ہیں اور مختلف ملازمائیں اپنے کاموں میں لگی ہوئی ہیں۔ یہاں اردو میں پہلی دفعہ زنان خانوں کی زندگی سامنے آتی ہے۔ سرشار کا بچپن مسلمان گھرانوں کے اندر آتے جاتے گزرا تھا۔ اس میں سرشار کی تخیلی قوت ضرور شامل ہے مگر پھر بھی یہ نقشے حقیقی اور واقعیاتی ہیں۔ محلات میں مذہبی رسوم کی ادائیگی، وہاں کی توہم پرستی، عورتوں کے مختلف طبقوں کی زبان اور بول چال کے لہجے اور طرز کے حقیقی بیان ''فسانۂ آزاد'' میں زندگی کی روح پھونک دیتے ہیں۔ عشق و عاشقی کا بیان بھی ہے۔ حسن آرا اور سپہر آرا آزاد اور ہمایوں فر کے عشق میں مبتلا ہیں لیکن یہ نقشے غیر واقعیاتی ہیں اور اتنے پُر اثر نہیں ہیں جتنے اس زندگی کے نقشے جو خود ان کی آنکھوں دیکھی ہے اور جس میں وہ خود شریک رہے ہیں۔ حسن آرا اور آزاد، سپہر آرا اور ہمایوں فر کے عشق میں کوئی گہرائی نہیں ہے اور ان کے عشق کی کوئی مخصوص نوعیت سامنے نہیں آتی۔ اکثر پست عشق بازی کے ذکر ہیں اور اللہ رکھی کے عشق میں یہی پست سطح قائم رہتی ہے۔ لیکن ان کی بھی یہ اہمیت ہے کہ عاشق مزاجی کا یہی پست رنگ لکھنؤ والوں کا مزاج تھا اور یہی عشق بازی عام تھی۔ خود ترجمان سرشار بھی اسی رنگِ عشق میں دلچسپی لیتے رہے یہاں نہ کوئی گہرا نفسیاتی مطالعہ ہے اور نہ کوئی فلسفیانہ نظر بس جو ظاہر میں ہے اسے ہی بیان کر دیا گیا ہے مگر لکھنؤ والوں کا یہی ظاہرہ عشق تھا جو باطن میں کسی قسم کی کھلبلی نہیں مچاتا تھا۔ سرشار اخلاق و اصلاح کی طرف آخری جلد میں آتے ہیں اور آزاد سے بار بار وعظ دلواتے ہیں مگر یہ سب کچھ بے جان دست ہیں۔ اس کی وجہ ہے کہ یہ سرشار کا دائرۂ عمل نہیں ہے۔

آزاد کا اصل دائرہ ''خوش طبعی'' اور ''ظرافت'' ہے۔ ان کی نظر مزاحیہ ہے اور مضحک باتوں کو سامنے لانے میں ان کی طبع کے جوہر کھلتے ہیں۔ یہاں بھی وہ اکثر بھانڈوں کی لپاڈگی، چپت بازی اور گالی گلوج والے مزاح میں پڑ جاتے ہیں۔ خوجی کو پٹوانا، کشتی لڑوانا اور ہروانا ہنسنے ہنسانے کے خاص ذرائع ہیں۔ خود اہلِ لکھنؤ ان باتوں کو عام طور پر پسند کرتے تھے مگر جب وہ نواب کے مصاحبین کی گفتگو یا بیگمات کی بات چیت کو بیان کرتے ہیں تو ان کے ہاں بذلہ سنج ظرافت (Wit) کے خوب صورت نمونے سامنے آتے ہیں۔ ان کی خاص دلچسپی بزلہ سنجی اور فقرہ بازی ہے اور اس سلسلے میں وہ صفحے کے صفحے لکھتے چلے جاتے ہیں۔ بات میں سے بات نکالتے ہیں، فقرہ پر فقرہ چست کرتے ہیں اور اس طرح کہ ہر سطر میں دلچسپی پوری طرح باقی رہتی ہے۔ اسی خوش طبع شگفتگی کی وجہ سے ان کی تصانیف زندہ ہیں۔ یہ خاص لکھنؤ کا مزاح ہے، جہاں کے زندہ دل اور خوش باش لوگ باتیں بنانے ہی میں اپنی زندگی گزار دیتے تھے۔ سرشار انھیں لوگوں میں سے ہیں اور انھیں کے ترجمان ہیں۔ اسی لیے اس قسم کی مزاح میں ان کا کوئی ثانی نہیں ہے۔

ساتھ ہی سرشار کرداری مزاح کی طرف بھی آتے ہیں۔ ڈان کیخوٹے کا ان پہ خاص اثر ہے اور وہ

فسانۂ آزاد میں ڈان کیخوٹے اور سانکو پانزا کے سے کردار بنا کر کامیاب ہوتے ہیں لیکن وہ اس بات سے واقف نہیں ہیں کہ سروانتیز کے مزاح کے پیچھے کیا سنجیدگی چھپی ہوئی ہے اور کیوں اس کے کردار بچوں اور بڑوں دونوں ہنسنے اور ہنسانے کا موقع فراہم کرتے ہیں اور ساتھ ہی اہلِ ادب کو عظیم معلوم ہوتے ہیں۔ سرشار سروانتیز کے سطحی پیرو ہیں مگر اس کے باوجود وہ مزاحیہ کردار نگاری کی بنیاد ہی نہیں رکھتے بلکہ ایسی مثال بھی قائم کرتے ہیں جو خوجی کی صورت میں ایک پورے معاشرے کی ترجمانی کی لازوال مثال ہے۔ خوجی کو ہم اس معاشرے پر طنز کی مثال بھی کہہ سکتے ہیں مگر سرشار کے سامنے کوئی خاص مقصد نہیں ہے اس لیے مزاجاً خوجی طنزیہ کردار سے زیادہ مزاحیہ کردار ہی کا روپ دھارتا ہے اور یہی پہلو اس کے کردار سے زیادہ اُبھرتا ہے۔

سرشار قدیم روایت میں رچے ہوئے ہیں۔ مگر جدید رجحانات سے بھی دلچسپی رکھتے ہیں۔ جیسے جیسے فسانۂ آزاد آگے بڑھتا ہے وہ ان جدید رجحانات کو بھی قبول کرتے جاتے ہیں جو، انگریزی اقتدار کے ساتھ، ہندوستان کی معاشرت پر حاوی آرہے ہیں مگر ان کے مزاج میں چونکہ وہ "گہری سنجیدگی" اور "محویت" (Concentration) نہیں ہے اس لیے ان کی ترجمانی سطحی نقوش بنا کر رہ جاتی ہے اور ان نقوش میں، خوجی کو چھوڑ کر، سب ہی فانی ہیں۔

سرشار کی دنیا عظیم احساسات سے خالی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ لکھنؤ کی زندگی جو خود اُن کی زندگی ہے۔ ہر عظیم قدر سے خالی ہو چکی تھی۔ محض تفریحات ہی سب کچھ تھیں۔ یہ زندگی تصنع آمیز بناوٹی ضرور تھی مگر اس میں "حسن" اور "احساسِ جمال" موجود تھا۔ یہی پہلو سرشار کی توجہ کا مرکز ہے مگر جلد ہی وہ ہنسنے ہنسانے لگتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ تہذیب اپنے حال کو ہنسنے ہنسانے میں بھلا دینا چاہتی ہے۔ سرشار اس زندگی کے بے ڈھنگے پن کو اُبھار کر بھولنے ہی کا عمل کرتے ہیں زندگی کا یہی بے ڈھنگا پن ان کے مزاح وظرافت کا ذریعہ ہے۔ ان کی ظرافت کو اس نظر سے دیکھ کر ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ ایک معیار ضرور رکھتے ہیں لیکن زندگی کو پست اور گرا ہوا دیکھ کر اسے ہنسی ہنسی میں اُڑا دینا چاہتے ہیں اور وہ عمداً اس معیار پر زور نہیں دیتے۔ ان کی ہنسی زیادہ تر بھانڈوں کی نقلوں والی ہنسی ہے۔ جس میں مار پیٹ، گالی گلوج اور ہر قسم کا پھکڑ پن شامل ہے۔ خوجی کی ہر جگہ گت بنائی جاتی ہے۔ نواز عفران کے ہاتھوں ان کی شامت آتی ہے۔ بونوں سے کشتیاں کرائی جاتی ہیں اور اپنی اکڑ میں وہ بری طرح پٹتے ہیں۔ ان کے ہاں اسی قسم کے مزاح کی کثرت ہے۔ خود سروانتیس کے "ڈون کیخوٹے" میں اسی قسم کا مزاح اکثر سامنے آتا ہے جس سے سرشار کو اس لکھنوی مزاج کے مزاح کو برتنے کی ترغیب ہوئی ہوگی۔ بہرحال اس قسم کا مزاح وقتی تفریح سے آگے نہیں بڑھتا۔ پھر نوابوں کی محفلوں کی بات چیت ہے جہاں مزاح ایک شستہ صورت اختیار کر لیتا ہے۔ یہاں بات میں سے بات پیدا کرنا، ضلع جگت بولنا، فقرے چست کرنا مزاح کا ذریعہ ہیں۔ یہاں سرشار بذلہ سنج ظرافت (Wit) کے درجے پر آجاتے ہیں اور فی الواقع کمال دکھاتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان کے اندر بلا کی ذہانت اور زکاوت تھی۔ باتیں بہت معمولی اور بے معنی سی

ہیں۔ مگر الفاظ کے الٹ پھیر سے وہ دلچسپی قائم رہتی ہے کہ دھیان اسی طرف رہتا ہے۔ یہ سین خواہ مردانے میں ہوں یا زنانے میں بہت لمبے لمبے اور طویل ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ سرشار کی زکاوت کا خزانہ کبھی خالی نہیں ہوتا۔ یہی زکاوت ان کی مزاح نگاری کا کمال ہے۔ اسی کمال سے وہ جدید مزاح کی طرف بھی آجاتے ہیں اور خوجی اور مہراج بلی جیسے مزاحیہ کردار تخلیق کر کے مزاح نگاری میں امر ہو جاتے ہیں۔ بیان کی شگفتگی ان کے سطر سطر پر نمایاں ہے۔ ان کے مزاحیہ کرداروں میں بھی وہ بے ڈھنگا پن موجود ہے جو خود لکھنوی زندگی کا نمایاں پہلو ہے اور ان افراد میں اس درجہ زیادہ ہے کہ ہم اسے انفرادی بھی کہہ سکتے ہیں۔ خوجی اس مزاح نگاری کی اردو میں بہترین مثال ہے۔ وہ سانکو پانزا کے پائے کی چیز ہے اور ہم اس کردار کی بے پناہ مزاحیہ قوت سے انکار نہیں کر سکتے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اس زعم، اس اکڑ اور اس نا اہلی کو لکھنوی تہذیب و معاشرت پر طنز کہا جا سکتا ہے؟ کہیں کہیں ایسا ضرور محسوس ہوتا ہے کہ وہ اسی معاشرت پر تنقید کر رہے ہیں۔ مگر طنز کے لیے جو سنجیدگی مزاح کے پس منظر میں ہونی چاہیے وہ سرشار کے ہاں نہیں ہے۔ ان کے مزاح کا لاابالی پن انھیں طنز تک نہیں آنے دیتا اور وہ خالص مزاح نگاری ہی کی سطح پر رہتے ہیں۔ مسٹر پک وِک [۴۷] اور سر جون فالسٹاف [۴۸] (Mr Pickwick and Sir John Falstaff) کے کردار بھی خالص مزاحیہ کردار ہی ہیں مگر پک وک کے بے ڈھنگے پن کے پیچھے ایک عظمت نظر آتی ہے۔ اور وہ Spectacled angel in garters ہو جاتا ہے۔ فالسٹاف کی بدمعاشی اور پاجی پن (Rascality) زندگی کی ایک بہت ہی عظیم حقیقت معلوم ہونے لگتی ہے۔ سرشار مزاح کو عظمت سے ہم کنار نہیں کر پاتے اور اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ خود اردو ادب میں اس کی کوئی مثال اور کوئی روایت پہلے سے موجود نہیں تھی۔ خوجی، جیسا کہ ہم نے کہا، انسان کی آفاقی کمزوری کا اشارہ ضرور معلوم ہونے لگتے ہیں مگر آخر میں وہ بھی ہنس کر ٹال دینے ہی کی چیز رہ جاتے ہیں۔

سیرِ کہسار (۱۸۹۰ء):

سیر کہسار ۱۸۹۰ء میں پہلی بار مطبع نول کشور لکھنؤ سے دو جلدوں میں شائع ہوا۔ اس سے پہلے وہ ''فسانۂ لطیف'' کے زیرِ عنوان قسط وار ''اودھ اخبار'' میں شائع ہوتا رہا۔ ''فسانۂ آزاد'' کے بعد جب ہم ''سیر کہسار'' کی طرف آتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ سرشار نے اس بڑے دائرے کو، جو جنگل کی طرح پھیلا ہوا تھا، پار کر لیا ہے۔ یہاں فسانۂ آزاد کی طرح کئی پلاٹ نہیں آتے بلکہ ایک ہی پلاٹ پر سارے ناول کی عمارت تعمیر کی گئی ہے۔ یہاں ایک نواب ہیں اور ان کا محل مرکزِ توجہ ہے جہاں نواب صاحب مختلف مصروفیات میں گھرے نظر آتے ہیں۔ یہاں پلاٹ میں وحدت ہے اور یہ پلاٹ فسانۂ آزاد سے زیادہ مربوط ہے۔ یہ نواب بھی ویسے ہی ہیں جیسے ''فسانۂ آزاد'' کے بٹیر باز نواب ہیں مگر ان کی دلچسپی و خواہش یہ ہے کہ وہ سیر کہسار کے لیے نینی تال جائیں۔ اس سلسلے میں سب تیاری ہو جاتی ہے تو اچانک معلوم ہوتا ہے کہ ان کی سالی کے ہاں تقریب ہے اور وہ سفر کا ارادہ ترک کر دیتے ہیں اور وہیں تقریب میں قمرن نامی منہارن پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ کچھ عرصہ بعد

قمرن ان کے گھر پڑ جاتی ہے۔ اس کی بہن نازو کے تعلق سے مہراج بلی کا مزاحیہ کردار قصے میں شامل ہو جاتا ہے۔ قمرن کی گھٹیا حرکتیں بیان میں آتی ہیں جن سے نواب کی عصمت مآب بڑی بیگم اور مقابلے میں قمرن کی گھٹیا کمینی حرکتوں کا تضاد سامنے آتا ہے مگر یہ سب باتیں واقعیاتی نہیں بلکہ خیالی ہیں۔ پھر کچھ عرصے بعد نواب صاحب اور قمرن مصاحبین کے ساتھ نینی تال جاتے ہیں اور وہاں گل چھرے اُڑاتے ہیں اور جب لکھنؤ واپس آتے ہیں تو قمرن کسی کے ساتھ بھاگ جاتی ہے اور کچھ عرصے بعد وہ واپس آ جاتی ہے، وہ کئی بار بھاگتی ہے اور ہر بار نواب صاحب اسے واپس لے لیتے ہیں۔ آخری بار جب وہ تپِ دق میں مبتلا ہو کر واپس آتی ہے تو وہ پھر اسے اپنی ڈیوڑھی میں جگہ دے دیتے ہیں اور یہیں وہ مر جاتی ہے۔ قمرن کی بہن نازو اور مہراج بلی کا قصہ متوازی ہے۔ نواب تائب ہو کر اپنی بیگم کی طرف رجوع ہو جاتے ہیں اور راہِ راست پر آ جاتے ہیں۔

یہاں بھی مرکزِ توجہ کردار اور اُن کی باتیں ہیں۔ قصہ کا مرکز نواب صاحب ضرور ہیں لیکن بحیثیت کردار وہ کوئی خاص تاثر نہیں چھوڑتے۔ ان کی احمقانہ عیاشی بھی کوئی معنویت نہیں رکھتی۔ قمرن سے جو وہ رواداری برتتے ہیں اسے اعلیٰ ظرفی ضرور کہا جا سکتا ہے مگر یہاں سرشار نواب صاحب کے مزاج کا کوئی نفسیاتی یا سماجی پہلو نمایاں نہیں کر پاتے۔ معلوم ہوتا ہے کہ کردار نگاری ان کا تخلیقی مسئلہ نہیں ہے بلکہ جو کردار بن جاتا ہے وہ خود ہی بن جاتا ہے۔ ''سیر کہسار'' میں قمرن بہت کچھ نمایاں ہوتی ہے۔ اس کی صورت بڑی دلکش ہے۔ اس کے عشاق کثرت سے ہیں۔ وہ خود بڑی یار باش عورت ہے۔ نواب صاحب اس پر عاشق ہو جاتے ہیں تو وہ اپنی جہاں دیدہ داری سے مشورہ کرتی ہے اور وہ قمرن کے تعلق سے نواب صاحب کو پھانس لیتی ہے۔ قمرن دل کی بُری نہیں ہے۔ اس میں بیسوائی بالکل نہیں ہے۔ وہ بس ایک کھلنڈری لڑکی ہے جسے کسی چیز کی پروا نہیں ہے۔ وہ نواب صاحب کے ساتھ خوش ہے۔ اس کی بہن نازو اس سے متضاد ہے اور مہراج بلی سے دولت بٹورنے پر لگی رہتی ہے اور قمرن کو بھی عیاری وچالاکی کا مشورہ دیتی ہے۔ قمرن خود پسند، اوچھی اور کم ظرف ضرور ہے۔ وہ بیگم بن کر نواب صاحب کے گھر میں رہ رہی ہے مگر گنڈیری والے کے ساتھ بھاگ جاتی ہے اور نواب عسکری کی قدر دانی اور عزت کا ذرا سا بھی احساس نہیں کرتی۔ وہ ایک گری پڑی عورت ہے جو اچھی شکل کے مرد پر ایک پل میں ریجھ جاتی ہے اور اسے کوئی اخلاقی احساس نہیں ستاتا۔ للو تنبولی اور فضلے برف والے سے اس کی ملاقاتوں کا حال سرشار نے خاص طور پر دکھایا ہے۔ سرشار اس سے ہم دردی پیدا کرنا چاہتے ہیں کیونکہ وہ اپنی ذات سے گنہگار نہیں ہے بلکہ لوگوں نے اسے گناہ کرنے کی عادت ڈال دی ہے۔ بہر حال اس سطح پر اس کے نقوش کچھ گہرے ضرور ہو جاتے ہیں مگر وہ کوئی باوقعت کردار نہیں بن پاتی حتیٰ کہ وہ اس درجے پر بھی نہیں آتی جس درجے پر فسانۂ آزاد کی اللہ رکھی نمایاں ہوتی ہے۔ خود سرشار بھی اسی قسم کی عشق بازی سے واقف تھے جو انھوں نے قمرن و نازو کے روپ میں ''سیر کہسار'' میں دکھائی ہے قمرن کی عیاشی میں کوئی انسانی عظمت نظر نہیں آتی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ لکھنؤ کے اس معاشرے میں اصل عشق کا کوئی وجود نہیں تھا۔ نواب عسکری اور قمرن کا

عشق اور پھر قمرن کا چھنال پن ہی لکھنؤ کی جنسی زندگی کی اصل حقیقت تھی۔ ''سیر کہسار'' کے شروع میں سرشار نے ایک تہذیب یافتہ طوائف کو بھی داخل کیا تھا مگر وہ اپنی بناوٹی ادائیں اور لچھے دار باتیں بنا کر کچھ ہی دیر بعد غائب ہو جاتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس معاشرے میں طوائف پسندی بھی ایک ایسا روایتی عمل تھا جس میں عشق کی بالکل گنجائش نہیں تھی۔ اسی لیے یہاں بھی نازو اور قمرن جیسی دو متضاد خانگیاں سامنے آتی ہیں۔ ایک مکار اور مفاد پرست، چالاک و عیار اور دوسری بھولی، فائدے سے بے پرواہ اور جذبات میں بہہ جانے والی۔ ''سیر کہسار'' میں ہمیں جذباتی، پست اور عریاں عشق کی واقعیاتی ترجمانی ضرور ملتی ہے مگر سرشار یہاں کوئی ایسی ''معنویت'' (Significance) پیدا نہ کر سکے جس سے وہ فی الحقیقت فنِ واقعیت نگاری کے دائرے میں آ سکتے۔ ایسی بامعنی واقعیت نگاری جو فلابیر نے ''مادام بواری'' کی عیاشی میں دکھائی ہے۔ یہ معنویت نہ لکھنوی کلچر میں تھی اور نہ اس کے افراد میں تھی۔

سیر کہسار کا سب سے بڑا کردار مہراج بلی ہے۔ خوجی کی طرح یہ بھی مزاحیہ کردار ہے۔ جیسے فسانہ آزاد کی جان خوجی ہے اسی طرح سیر کہسار کی جان مہراج بلی ہے۔ وہ ہیں تو خوجی ہی کی طرح بے ڈھنگے اور مضحک مگر خوجی سے زیادہ پہلو دار اور باقاعدہ انسان ہیں۔ کپڑے لتے سے درست، تہذیب تمیز میں فرد، میونسپل کمشنر ہیں۔ گھریلو معاملات میں سیانے بنیے اور خرچ اخراجات میں پورے بنیے، مگر ہیں وہ بھی نرے احمق۔ ان کی حماقت یہ ہے کہ وہ دوسروں پر بھروسا کر لیتے ہیں اور پھر احمق بنتے ہیں۔ نواب کے ہاں ایک مسخرا ان سے کہتا ہے کہ ''آپ اپنے وقت کے کمندِ ہوا ہیں بلکہ اُن سے بڑھ کر''۔ اس پر مہراج بلی سمجھتے ہیں کہ ''کمندِ ہوا'' کوئی شخص ہے۔ ان کو بھرا دیا جاتا ہے کہ یہ ایک نامی شاعر ہے جس کا دیوان نول کشور پریس میں ملتا ہے۔ مہراج بلی چونکہ بڑے فارسی داں منشی ہیں، وہ فوراً لالہ شاہی فارسی میں نول کشور پریس کے نام ایک رقعہ لکھ کر کمند ہوا کا دیوان طلب کرتے ہیں۔ یہ رقعہ خود مزاح کا دلچسپ نمونہ بن جاتا ہے۔ یہاں ہمیں خوجی کی ایسی ہی فارسی دانی یاد آنے لگتی ہے۔ نواب صاحب کے ہاں منشی مہراج بلی کی بیوی کے بارے میں زیادہ بات ہوتی ہے اور یہ بات واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ وہ لالہ کوڑی مل کے سے مال دار کنجوس مکھی چوس ہیں۔ ان کی کنجوسی فطری ہے جو ان کی حماقت سے مل کر عیاری نہیں بلکہ سراسر حماقت بن جاتی ہے۔ پڑھنے والوں کو بتایا جاتا ہے کہ:

> ''منشی میراج بلی کی کنجوسی عجب شان لیے ہوئے ہے۔ روپیہ خرچ کرتے وقت وہ بہت عیار بن جاتے ہیں اور نتائج سے بے خبر ہو کر ایک ایک پیسے پر جان دیتے ہیں۔ انتہا یہ کہ بی نازو کو موعودہ رقم دیتے ہوئے بھی ہچکچاتے ہیں''۔

چمڑی جائے دمڑی نہ جائے ان کی فطرت میں شامل ہے مگر حماقت میں پڑ کر ہمیشہ دمڑی ہی جاتی ہے۔ وہ نازو سے پٹتے بھی رہتے ہیں اور یہاں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ سرشار کی دلچسپی ہاتھا پائی والے مذاق میں، اہلِ لکھنؤ کی

طرح، زیادہ ہے۔ ان کی فارسی دانی کو بھی سرشار نمایاں کرتے ہیں اور لالہ شاہی فارسی پر خوب خوب چوٹ کرتے ہیں۔ مہراج بلی مہتروں سے فارسی بولتے نظر آتے ہیں اور اپنی بیوی سے بھی، جو بالکل پڑھی لکھی نہیں ہے، فارسی بولتے ہیں۔ پھر خوجی کی طرح وہ دل پھینک بھی بہت ہیں۔ عشق میں بھی وہ روپیہ گھس گھس کر خرچ کرتے ہیں۔ وہ بڑے چھچھورے ہیں اور نازو کو تحفہ دے کر اپنا احسان جتاتے ہیں۔ اس پر نازو غصہ کرتی ہے اور اکثر پٹائی بھی کرتی ہے۔ مہراج بلی کے کردار میں سرشار نے ان متمول ہندوؤں کا کردار پیش کیا ہے جو شریف، وضع دار اور عیاش بننے کی کوشش کرتے ہیں اور تضحیک کا نشانہ بنتے ہیں۔ اخلاق کی کچھ قدریں سرشار کے سامنے ضرور ہیں مثلاً وہ نواب عسکری کی اعلیٰ ظرفی کو مہراج بلی کی کم ظرفی کے مقابلے میں سامنے لاتے ہیں مگر کسی چیز یا پہلو پر زور دینا سرشار کا مسلک نہیں ہے۔ میتھو آرنلڈ والی گہری "سنجیدگی" یا معنویت ان کے مزاج کا حصہ نہیں ہے۔ بیانیہ نثر کے اعتبار سے بھی سیر کہسار کے مقابلے میں فسانۂ آزاد کی نثر زیادہ جمی ہوئی اور مکالمے برمحل و چست ہیں۔ فسانۂ آزاد میں، سیر کہسار کے سامنے وہ زیادہ تازہ دم نظر آتے ہیں۔

ہم نے فسانۂ آزاد کے سلسلے میں پہلے لکھا ہے کہ سرشار کی بیانیہ نثر رجب علی بیگ سرور کے رنگ میں لکھی گئی ہے۔ یہی اس دور کے لکھنؤ کا مقبول و پسندیدہ رنگ تھا۔ سرشار بھی لکھنوی مصنفین کی طرح طرز ادا ہی کو سب کچھ سمجھتے تھے اور ان کا یہ طرز ناول کا طرز نہیں کہا جا سکتا۔ اس معاملے میں نذیر احمد ان سے آگے ہیں۔ سرسید نے جس نثر کی بنیاد ڈالی تھی وہ ہی جدید اصناف ادب کے لیے موزوں ہو سکتی تھی مگر سرشار اس طرف نہیں آئے بلکہ داستانوں کی زبان ہی سے لگے رہتے ہیں۔ زبان کو لکھنوی زبان و محاورہ کے مطابق صحت کے ساتھ لکھنا، یہی ان کا معیار تھا۔ مکالموں میں بھی اکثر وہ اسی قسم کی زبان لاتے ہیں کیونکہ لکھنؤ میں ایسی ہی زبان عام تھی مگر اس کے باوجود مکالموں میں وہ ناول کی زبان سے بہت قریب ضرور آ جاتے ہیں۔ فسانۂ آزاد کے مکالمے پڑھ کر یہ بات واضح ہوتی ہے کہ یہ ناول کے مکالموں کے لیے ویسی ہی زبان ہے جیسی اردو میں اس سے قبل کہیں نہیں ملتی۔ صرف کمی یہ ہے کہ سب بات چیت کرنے والے ایک ہی طرح سے بول رہے ہیں اور کسی فرد کی بات میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے جو ایک کو دوسرے سے ممتاز کرے۔ سرشار کے ہاں سب عالم عالموں کی طرح بات کرتے ہیں۔ دیہاتی سارے دیہاتیوں کی طرح، قمرن اور نازو ہر بازاری عورت کی طرح، گلی کوچے والے لوگ سب ایک ہی انداز سے باتیں کرتے سامنے آتے ہیں اور کوئی فرد سوائے خوجی اور مہراج بلی اپنی الگ سے انفرادیت قائم نہیں کرتا مگر اس کے باوجود وہ ناول نگاری کی مکالماتی زبان سے قریب ضرور آ جاتے ہیں۔

بحیثیت مجموعی اب ایک سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا ہم سرشار کے ان تمام ناولوں کو سامنے رکھ کر لکھنؤ کی معاشرت اور اس کے کلچر کا نقشہ اپنے ذہن میں قائم کر سکتے ہیں؟ اس کا جواب اثبات میں دیا جائے گا۔ ان ناولوں میں آپ کو لکھنؤ کے زوال پذیر معاشرے کی دنیا ملے گی۔ یہاں المیہ کا استعمال بے حد زیادہ

ہے۔ سارا معاشرہ افیم کے نشے میں ڈوبا ہوا ہے۔ بلکہ یوں کہیے کہ افیم زدہ ہے۔ کاہل اور بے مقصد زندگی، افیمچیوں کے خوابوں سے بھری ہوئی ہے۔ یہ خواب حقیقت سے دور ہیں اور عملی زندگی کے لیے بے معنی ہیں۔ ویسے تو یہاں دوسرے نشے بھی عام ہیں مگر افیم کا نشہ اس کلچر کا نمائندہ نشہ ہے۔ نشے بازوں کا اہم ترین شغل عیاشی ہے۔ ہر طرف طرح طرح کی طوائفیں ہیں۔ سرشار ہر قسم کی بازاری عورتوں کو سامنے لاتے ہیں۔ ان کی تمام تفریحات، ان کی بات چیت، ان کی سج دھج، ان کی زندگی کے مختلف پہلو اور پھر ان کی زندگی میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں کو دکھاتے ہیں۔ ہر درجے کی طوائف ان کے ناولوں میں موجود ہے۔ محل خانوں کے اندر کی زندگی بھی افیم زدہ ہے۔ مخدرات میں جنسی رجحان سنگھار کے نت نئے طریقے برت کر ظاہر ہو رہا ہے۔ اس زندگی کے خوب صورت نقشے سرشار نے پیش کیے ہیں مگر یہ سب حسین تصویروں کی طرح صفحۂ قرطاس پر کھنچے ہوئے ہیں اور ان میں جان اور حرکت نہیں ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ سرشار کا مخصوص دائرۂ عمل نہیں ہے۔ مخدرات کے برخلاف جب وہ پست زندگی کی عورتوں کو بیان کرتے ہیں، جو زیادہ تر کسبیاں ہیں، تو یہ تصویریں زندہ، جان دار اور متحرک ہوتی ہیں۔ اسی لیے ان کے ناولوں میں ڈیرے دار طوائفوں سے لے کر خانگیوں، بھٹیارنیوں، کنجڑنوں، ساقنوں، متھیارنوں اور دوسری دل پھینک عورتوں کی زندہ و متحرک تصویریں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ لکھنؤ میں جنس پرستی کی فضا چھائی ہوئی ہے اور سرشار اس کے ترجمان ہیں۔ اس زندگی کو وہ ویسے ہی بیان کر دیتے ہیں جیسی انھوں نے دیکھی اور برتی ہے۔ یہاں ان کے سامنے کوئی سماجی یا اخلاقی نظریہ نہیں ہے۔ وہ تو بس اس زندگی میں محو ہیں اور اس کے مزوں کو لطف کے ساتھ بیان کر رہے ہیں۔ اس عیش پرستی کے ساتھ جرائم کا ہونا بھی لازی ہے اور چاروں طرف چوریاں، ڈکیتیاں اور قتل کی وارداتیں ہو رہی ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس معاشرت میں جرم ایک پیشہ ہے اور عیاشی تفریح ہے۔ ایسے میں اس معاشرے کو بچانے کے لیے نہ کوئی اخلاقی قانون اور مذہبی اقدار بھی بے اثر ہو کر رہ گئی ہیں۔ مذہب صرف توہم پرستی کے درجے پر آ گیا ہے۔ ضعیف الاعتقادی عام ہے۔ ستاروں کی چال سے حال و مستقبل کے فیصلے کیے جا رہے ہیں۔ ہر قسم کے عمل، دعا، تعویذ گنڈوں کا رواج عام ہے، سفلی علم سے مضحکہ خیز حد تک معشوقوں کو رام اور دشمنوں کو زیر کیا جا رہا ہے، سارے معاشرے میں رسمی مذہب پر زور ہے۔ مذہب کی روح غائب اور رسم موجود رہ گئی ہے۔ تہوار جیسے بسنت، محرم، چہلم وغیرہ پورے زور شور کے ساتھ منائے جاتے ہیں اور ان میں سارا زور رسمیت کی طرف ہے۔ مذہب سے ان رسوم کا تعلق فرضی رہ گیا ہے۔ بے روح انسان، بے روح مذہب، بے روح قدریں۔ یہی اس معاشرے کا رنگ ہے۔ یہاں مذہب بھی، جیسا کہ سرشار کی تحریروں سے سامنے آتا ہے، جھوٹی تسلی اور ایک قسم کی نمائش اور عیاشی کا حصہ بن گیا ہے۔ سرشار ان رسموں کو سڑک پر گذرنے والے مناظر کی حیثیت سے سامنے لاتے ہیں اور مذہب کی روح میں اُتر کر کچھ کہنے سے گریز کرتے ہیں۔ جھوٹ پر اخلاق کا ملمع اس طرح چڑھا ہوا ہے جیسے پیتل پر سونے کا پانی۔ ان مذہبی مشاغل کی

طرح کے اور دوسرے مشغلے بھی ہیں جن کو تفریحات کہنا چاہیے مثلاً شادیوں میں برات کے انتظامات، شادی کی رنگارنگ رسمیں زچہ و بچہ کی رسمیں، جوان ہونے والے لڑکوں کی مونچھوں کے کونڈے وغیرہ۔ عام تفریحات میں بٹیر بازی، پتنگ بازی، مرغ بازی، جنگلی جانوروں کی لڑائی اور شکار وغیرہ کے مناظر سامنے آتے ہیں۔ سب سے زیادہ اہم نوابوں کے دربار اور محفلیں ہیں جہاں نواب کے ساتھ مصاحبین کا مجمع نظر آتا ہے۔ حماقت زدہ عیش پرست نواب کی تعریفوں کے پل باندھے جا رہے ہیں۔ فقرہ بازی اور ضلع جگت سے محفلوں کو گرمایا جا رہا ہے۔ سرشار جب بھی ایسی صحبتوں کا ذکر کرتے ہیں طباعی کے دریا بہا دیتے ہیں ادب کی دنیا میں مشاعرے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ جدھر جایئے سارا لکھنوی معاشرہ شعر و شاعری میں ڈوبا ہوا ہے۔ ہر شخص موقع و محل کے مطابق شعر پڑھتا ہے۔ زیادہ تر لوگ شعر کہتے ہیں اور کسی نہ کسی استاد کے شاگرد ہیں۔ خود سرشار بھی شاعر تھے اور منشی مظفر علی اسیؔر کے شاگرد تھے۔ سرشار کے ناولوں سے اگر شعروں کو جمع کیا جائے تو اس دور کے مذاقِ سخن کی پوری تصویر اُتاری جا سکتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ مذاقِ سخن بھی افیم زدہ سا ہے اور یہ شاعری بھی جاگیردارانہ نظام کے فرد کی ذہنی عیاشی کی حیثیت رکھتی ہے۔ جب ہم سرشار کی پیش کی ہوئی ان تصویروں کو غور سے دیکھتے ہیں تو ان کی وسعت اور ہمہ گیری ہمیں متاثر کرتی ہے لیکن ان تصویروں میں کوئی گہرائی اور کوئی ابعاد (Dimension) نہیں ہے۔ سرشار کوئی نظریہ نہیں رکھتے محض ایک نظر رکھتے ہیں۔ وہ اصلاحی رجحانات کی طرف بھی آتے ہیں لیکن یہ بھی ان کے ہاں تفریحات ہی کا درجہ رکھتی ہیں۔ فسانہ آزاد کے آزاد کی اصلاحی کاموں میں دلچسپی اسی نوعیت کی ہے۔ سرشار نے اس کلچر کی پوری معاشرت کو اپنے دامن میں اس طرح سمیٹ لیا ہے جیسا کسی اور نے نہیں کیا۔ آگے چل کر عبدالحلیم شرؔر نے اس کلچر کو اپنی کتاب "مشرقی تمدن کا آخری نمونہ" میں مورخ بن کر ضرور محفوظ کر دیا ہے لیکن اس کی اصل و زندہ چلتی پھرتی تصویریں سرشؔار ہی کے ہاں ملتی ہیں۔ سرشار یقیناً مفکر نہیں ہیں لیکن زندہ سچا تماشا دکھانے والے مہمان نواز تماشہ گر ضرور (Entertainer) ہیں اور یہ کام کسی اور نے لکھنؤ کے تعلق سے اس طرح اور اس پیانے پر نہیں کیا۔

"فسانہ آزاد" داستانِ اور ناول کے درمیان کی چیز ہے اور پوری طرح ناول نہیں ہے۔ ناول ایک مقبولِ عام صنفِ ادب ہے جس سے ہر شخص لطف اُٹھا سکتا ہے مگر ساتھ ہی وہ جدید دور کا ایک ایسا عظیم فن ہے جس کے اندر تمام قدیم فنون شامل ہیں۔ ناول کے بارے میں ڈی ایچ لارنس نے کہا تھا کہ "بحیثیت ناول نگار میں خود کو درویش صوفی، سائنس دان اور شاعر سے عظیم تر سمجھتا ہوں۔ ناول زندگی کی ایک اُجلی صاف تصویر ہوتا ہے"۔☆

اس نقطۂ نظر سے ناول نگار میں مفکرانہ سنجیدگی کا ہونا ضروری ہے۔ ہر بات جو ناول میں لکھی جائے اس پر

☆(Being a novelist, I consider myself greater than the saint, the scientiest and the poet. The novel is one clear picture of life)

پورا عبور ہونا ضروری ہے۔ سرشار اس معیار پر پورے نہیں اُترتے لیکن زندگی کی اجلی صاف تصویر اُتارنے میں کامیاب ہیں لیکن یہاں بھی وہ اپنے لااُبالی پن اور شراب نوشی کی وجہ سے زندگی کی گہرائیوں میں نہ اُتر سکے۔ قصے کی تعمیر میں وہ کوئی اضافہ نہیں کرتے۔ شررؔ ان سے زیادہ آگے ہیں۔ زندگی کی ترجمانی میں وہ کسی گہرائی تک نہیں جاتے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اردو میں داستان کی عظیم روایت تو موجود تھی لیکن ناول کی کوئی بڑی روایت ان کے سامنے نہیں تھی۔ اس صورتِ حال میں انھوں نے جو کچھ کیا، انیس بیس کے فرق کے ساتھ وہی کیا جاسکتا تھا۔ ناول اردو کے لیے ایک نئی چیز تھی اور ادب کی روایت میں کسی نئی صنفِ ادب کو پیروں پر کھڑا کرنا آسان کام نہیں ہوتا۔ گھنے جنگل، سنگلاخ چٹانوں اور گہری دلدلوں میں راستہ بنانا کتنا مشکل کام ہے اسے وہی جانتے ہیں جنھوں نے ایسا کام کیا ہے یا کرنے کی کوشش کی ہے۔

سرشارؔ نے اردو قصہ گوئی کو ناول کی راہ پر لگا کر اُسے لڑکھڑاتے قدموں سے کھڑا کیا ہے اور یہ یقیناً بڑا کام ہے۔ اودھ پنچ اور اودھ اخبار انگریزی طرز پر اردو میں نکالے گئے تھے۔ اس دور میں انگریزی اخباروں میں بھی سیریل کا رواج تھا۔ ڈکنس اور تھیکرے کے ناول بھی سیریل کے طور پر شائع ہوئے تھے۔ سرشار بھی ان ہی کی طرح اس راستے پر آئے تھے۔ ان کا کام ایک نشانِ راہ، ایک پگ ڈنڈی بنانا ہے اور ناول نویسی کا راستہ کھول کر آنے والے دور میں پختہ سڑک بنانے والوں کو راستہ دکھا دینا ہے۔ فطری طور پر وہ عبدالحلیم شررؔ سے کہیں زیادہ حیات کی ترجمانی کے اہل ہیں مگر شرر نے سلیقہ سے قصہ لکھ کر ان سے زیادہ ذمہ داری کا ثبوت دیا ہے۔ اگر یہ احساس سرشار کو بھی ہوتا تو وہ بے تکان چیزیں پیش کرنے کے بجائے مربوط تصانیف سامنے لا سکتے تھے اور اِدھر اُدھر بھٹکنے کے بجائے اگر توازن کا خیال رکھتے تو وہ ناول نگاری کے دائرے میں آسکتے تھے لیکن جس راستے پر وہ چلے اور جس طرح بھی چلے اردو ناول کے ارتقا میں ان کا مقام مسلم ہے۔ وہ شررؔ سے زیادہ ناول نگار ہیں اور زندگی کو زندہ کرنے کی صلاحیت مرزا رُسوا سے زیادہ رکھتے ہیں۔ ہر اردو ناول نگار ان کے مطالعے سے شروع کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ ان کا ایک کردار خوجی، جو عام لوگوں کی زبان پر شیخ چلی کی طرح چڑھ گیا ہے، اس کے خالق سرشار کو ہمیشہ زندہ رکھے گا، زندہ کردار تخلیق کرنا کوئی ہنسی کھیل نہیں ہے۔ اس سطح پر سرشار بہت آگے ہیں۔ اردو ناول کی تاریخ کے ساتھ، خود ''زندگی'' میں بھی ان کی اہمیت برقرار ہے اور برقرار رہے گی۔

حواشی:

[۱] ”مضامینِ چکبست، ص۵۳، شیخ مبارک علی لاہور، سن ندارد

[۲] مضمون تبسم کاشمیری بعنوان ”سرشار تحقیقی جائزہ“ مشمولہ نقد سرشار، مرتبہ تبسم کاشمیری، ص۸، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۶۸ء

[۳] ایضاً، ص۲۱-۲۲

[۴] لکھنؤ اور سرشار کی دنیا، فیروز مکرجی، ترجمہ مسعود الحق ص۱۷، مکتبہ آج، کراچی ۲۰۰۰ء

[۵] مضامین چکبست، پنڈت برج موہن نارائن چکبست، ص۴۸، شیخ مبارک علی تاجر کتب، لاہور سن ندارد

[۶] اردو کے اخبار نویس، امداد صابری، ص۲۸۳

[۷] مضامین چکبست، ص۲۵، ایضاً صابری اکیڈمی، دہلی ۱۹۷۳ء

[۸] یہی سنِ اشاعت ”لکھنؤ اور سرشار کی دنیا“ میں دیا گیا ہے، فیروز مکرجی، ترجمہ مسعود الحق، ص۲۶، مکتبہ آج، کراچی ۲۰۰۰ء

[۹] رتن ناتھ سرشار، مصباح الحسن قیصر، حاشیہ ص۱۵، مطبوعہ لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۱۰] رتن ناتھ سرشار، مصباح الحسن قیصر، ص۳۰، لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۱۱] ایضاً، ص۳۱-۳۰

[۱۲] رتن ناتھ سرشار، مصباح الحسن قیصر، ص۲۰، لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۱۳] نقد سرشار، تبسم کاشمیری، ص۱۷، محولہ بالا

[۱۴] رتن ناتھ سرشار، مصباح الحسن قیصر، ص۲۱-۲۰، لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۱۵] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص۶۲۰، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۱۶] ایضاً، ص۶۲۴

[۱۷] دیباچہ خدائی فوجدار، سرشار، ص۱، مطبع نول کشور، بار سوم لکھنؤ ۱۹۳۴ء

[۱۸] تتمہ الف لیلیٰ مع تصاویر ہر چہار جلد، حصہ دوم، مطبع منشی نول کشور، ۱۹۰۱ء

[۱۹] علامتوں کا زوال، انتظار حسین، ص۱۵۱-۱۵۲، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۳ء

[۲۰] ہزار داستان، رتن ناتھ سرشار، تہذیب وقار عظیم، انتظار حسین، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور ۱۹۶۲ء

[۲۱] الف لیلہ و لیلہ، ترجمہ ڈاکٹر ابوالحسن منصور احمد، (دوسری بار) انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۹۲ء

[۲۲] خدائی فوج دار، سرشار، ص۱، مطبع نول کشور، ۱۹۳۴ء

[۲۳] مضامین چکبست، ص۲۴، شیخ مبارک علی، لاہور سن ندارد

[۲۴] خدائی فوج دار، دیباچہ ص۲، نول کشور، بار سوم، ۱۹۳۴ء

[۲۵] خدائی فوج دار، ایضاً، ص۲۸۲-۲۸۳، نول کشور، بار سوم ۱۹۳۴ء

[۲۶] خدائی فوج دار، ص۱، ایضاً

[۲۷] فسانۂ آزاد، جلد چہارم، ص۱۰۷۱، بار ہشتم، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۲۶ء

[۲۸] مضامین چکبست، ص۱۳۱، شیخ مبارک علی لاہور سن ندارد

[۲۹] مضامین چکبست، ص۳۷، ایضاً

[۳۰] فسانۂ آزاد، جلد چہارم (حصہ اول)، ص۱۰، ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۸۶ء

[۳۱] فسانۂ آزاد، ایضاً ص۹، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۶ء

[۳۲] فسانۂ آزاد، جلد چہارم (حصہ اول)، ص۸، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۶ء

[۳۳] فسانۂ آزاد، جلد چہارم، ص۱۰، نئی دہلی ۱۹۸۶ء

[۳۴] فسانۂ آزاد، جلد دوم، ص۳۴۳، بار پنجم، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۳۰ء

[۳۵] فسانۂ آزاد، جلد اول، بار ششم، نول کشور ۱۹۳۹ء

[۳۶] لکھنؤ اور سرشار کی دنیا: ڈاکٹر فیروز مکرجی، اردو ترجمہ مسعود الحق، ص۹۳-۹۴، مکتبۂ آج، کراچی ۲۰۰۰ء

[۳۷] اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص۸۵، سندھ ساگر اکادمی لاہور ۱۹۶۸ء

[۳۸] خدائی فوج دار، رتن ناتھ سرشار، ص۲، مطبع منشی نول کشور، لکھنؤ (بار سوم) ۱۹۳۳ء

[۳۹] مضامین چکبست، ص۲۴، شیخ مبارک علی لاہور، سن ندارد

[۴۰] اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، احسن فاروقی، ص۸۹-۹۰، لاہور ۱۹۶۸ء

[۴۱] فسانۂ آزاد، جلد اول، ص۱، نول کشور، بار ششم، لکھنؤ ۱۹۳۹ء

[۴۲] فسانۂ آزاد، جلد اول، ص۵۲-۵۱، نول کشور بار ششم، ۱۹۳۹ء

[۴۳] مثنوی قرولی، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی و کامل القادری، ص۶، فیروز سنز، لاہور ۱۹۹۳ء

[۴۴] تاریخ اودھ، نجم الغنی خان، جلد سوم، ص۲، نول کشور ۱۹۱۹ء

[۴۵] اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، احسن فاروقی، ص۱۰۶، سندھ ساگر اکادمی لاہور ۱۹۶۸ء

[۴۶] ایضاً، ص۱۱۵

[۴۷] ڈکنس کے ناول Pickwick Papers 1837 کا بنیادی کردار

[۴۸] شیکسپیئر کے ڈرامے ”ہنری چہارم“ کا ایک کردار

دوسری اصناف نثر کا مطالعہ:

سفرنامہ یوسف خاں کمبل پوش: عجائبات فرنگ

انیسویں صدی میں اردو نثر کا رواج تیزی سے عام ہونے لگا اور وہ کام جو پہلے شاعری سے لیا جاتا تھا اب نثر سے لیا جانے لگا۔ اپنے خیالات کو بیان کرنے کے لیے شاعری کے مقابلے میں نثر کا استعمال چونکہ آسان اور فطری تھا اس لیے اہل قلم نے جب اس بات کو محسوس کیا تو وہ نثر کی طرف آ گئے اور انیسویں صدی میں تیزی سے نثر میں تخلیقی، سماجی و تہذیبی زندگی، مختلف کے پہلوؤں پر تصنیف، تالیف و ترجموں کا دور شروع ہو گیا۔ نثر کے رواج اور چلن کے اعتبار سے انیسویں صدی اس لیے خاص اہمیت رکھتی ہے۔ اسی زمانے میں یوسف خاں کمبل پوش نے انگلستان کا سفر کیا اور اپنے مشاہدات و تجربات و حالات کو اردو نثر میں لکھ کر اردو سفر نامہ کے پہلے مصنف کی تاریخی اہمیت حاصل کی۔ یوں تو پہلے سفر انگلستان و یورپ کے سلسلے میں قباد بیگ کا ذکر بھی آتا ہے جنھوں نے اورنگ زیب عالمگیر کے آخری زمانے میں یورپ کا سفر کیا تھا اور اسی سلسلے میں دوسرا نام میر محمد حسین لندنی (متوفی ۱۲۷۵ھ/۱۸۵۸ء)[۱] کا آتا ہے جس نے اپنی مثنوی ''ساقی نامہ'' میں اپنے سفروں کا ذکر کیا ہے اور نواب کریم خاں نے اپنے ''سیاحت نامہ'' میں بھی اس کا ذکر کیا ہے[۲]۔ لیکن جن صاحبان نے اپنے سفر کے حالات بھی لکھے ان میں سب سے پہلے بنگال کے رہنے والے۔ اعتصام الدین بن تاج الدین کا نام آتا ہے جو ۱۱۸۰ھ/۱۷۶۵ء میں یورپ کے سفر پر روانہ ہوا اور اپنے سفر کی روئیداد ''شگرف نامہ ولایت'' کے نام سے فارسی زبان میں تصنیف کیا یہ سفر نامہ تاریخی اعتبار سے خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اعتصام الدین وہ شخص ہے جسے شاہ عالم ثانی نے اپنے اور ہندوستان میں انگریزوں کے درمیان طے پانے والے معاہدے پر عمل درآمد کے لیے جارج سوم کے نام خط دیا تھا[۳]۔ اس سفرنامے کے مطالعے سے اس وقت کے ہندوستان کی صورتِ حال کی جھلکیاں سامنے آتی ہیں۔ یہ سفرنامہ بھی فارسی زبان میں ہے اور اس لیے ہمارے دائرہ کار سے خارج ہے۔ اسی سلسلے میں ایک اور سیاح مرزا ابوطالب اصفہانی ۷رفروری ۱۷۹۹ء کو کلکتہ سے انگلستان کے لیے روانہ ہوا اور اگست ۱۸۰۳ء میں واپس آیا اور ۱۲۲۱ھ/۱۸۰۶ء میں اس نے اپنا ''سفرنامہ'' فارسی زبان میں ''مسیرِ طالبی فی بلادِ افرنجی'' کے نام سے لکھا ہے[۴]۔ یہ سفرنامہ تاریخی اعتبار سے اس لیے خاص اہمیت رکھتا ہے کہ مرزا ابوطالب اصفہانی انگریزوں کا ملازم اور ان کا آلۂ کار تھا۔ اس کا اردو ترجمہ ''سفرنامۂ فرنگ'' کے نام سے شائع ہو چکا ہے[۵]۔ یہ بھی چونکہ فارسی زبان میں لکھا گیا ہے اس لیے یہ

بھی ہمارے دائرۂ کار سے خارج ہے۔ اس کے بعد انگلستان و یورپ کا جو سفرنامہ لکھا گیا وہ ''تاریخِ یوسفی'' ہے۔ یہ پہلا سفرنامہ ہے جو اردو زبان میں لکھا گیا ہے۔ کمل پوش نے خود بتایا ہے کہ اس نے اس کا نام ''تاریخِ یوسفی'' اس لیے رکھا ہے کہ ''اس کتاب میں سب حال اپنا گذرا بیان تھا۔ نام اس کا ''تاریخِ یوسفی'' رکھا'' [۶]۔ ''تاریخِ یوسفی'' پہلی بار ۱۸۴۷ء میں مطبع العلوم مدرسہ دہلی سے شائع ہوئی۔ شروع میں کمل پوش کی تصویر ہے۔ اگلے صفحے پر پہلے انگریزی میں '' Travels in Europe by Yousuf Khan Kummul posh 1847 '' اور اس کے نیچے ''سفر یوسف خان کمل پوش کا ملک انگلستان میں'' کے الفاظ درج ہیں اور آخر میں بطور ترقیمہ یہ عبارت ملتی ہے:

> ''الحمد اللہ کہ کتاب عجیب و نسخۂ غریب مسمی تاریخ یوسفی تصنیف سیاحِ جہاں گرم و سرد چشیدۂ زماں صداقت کیش حقیقت کوش یوسف خاں کمل پوش کی بتاریخ انیسویں جنوری ۱۸۴۷ء مطابق تیسویں محرم الحرام ۱۲۶۳ ہجری کے تمام ہوئے۔ فقط'' [۷]

یہی ''تاریخِ یوسفی'' بعد میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے ۱۸۷۳ء میں شائع ہوئی اور مطبع نے اس کا نام ''تاریخِ یوسفی'' کے بجائے ''عجائبات فرنگ'' رکھا تاکہ پڑھنے والا نام سے بھی کتاب کی دلچسپی کا احساس کر سکے اور آج اردو کا یہ پہلا سفرنامہ اسی نام سے معروف ہے۔ ۱۸۴۷ء کا ایڈیشن نایاب کی حد تک کم یاب ہے۔

ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال (کلکتہ) میں ''تاریخِ یوسفی'' کا ایک فارسی مخطوطہ بھی محفوظ ہے جس کا تعارف ایوانوف نے فارسی مخطوطات کی توضیحی فہرست مطبوعہ ۱۹۲۴ء میں کرایا ہے [۸]۔ اس کا سنِ تالیف ۱۲۵۹ھ مطابق/ ۱۸۴۳ء ہے جو اس کے مادۂ تاریخ ''چہ حال غریب'' سے برآمد ہوتا ہے اور اس پر ''یوسف خاں گلیم پوش'' درج ہے [۹]۔ اب یہ سوال کہ یوسف خاں کمل پوش نے اپنا یہ سفرنامہ پہلے فارسی میں لکھا یا اردو میں یقیناً تصفیہ طلب ہے۔ فارسی مخطوطے کی عکسی نقل کا جب اردو متن سے مقابلہ کیا جائے تو یہ کہنا دشوار ہے کہ یوسف خان نے اسے پہلے فارسی میں لکھا یا اردو میں۔ دونوں کا متن کم و بیش یکساں ہے۔ کہیں کوئی بیان اردو میں زیادہ ہے اور فارسی میں کم اور کہیں اردو میں کم ہے اور فارسی میں زیادہ ہے۔ فارسی متن کو ملکہ وکٹوریا کے نام معنون کیا ہے جب کہ اردو متن کسی کے نام معنون نہیں ہے۔ دونوں متون کے مطالعے کے بعد قیاساً کہا جا سکتا ہے کہ اردو متن پہلے لکھا گیا اور اس کی مدد سے فارسی متن تیار ہوا۔ ۱۸۴۳ء فارسی متن کا مادہ تاریخ ہے جب کہ ۱۹؍ جنوری ۱۸۴۷ء اردو متن کی تاریخ اشاعت ہے۔ یوسف خان کمل پوش کا سفر انگلستان ۳۰؍ مارچ ۱۸۳۷ء کو کلکتہ سے شروع ہوا [۱۰]۔ اگست ۱۸۳۷ء میں وہ لندن پہنچے [۱۱] اور یہ سفر اس وقت ختم ہوا جب وہ ۲۲؍ اپریل ۱۸۳۸ء کو الفاسٹا بمبئی اور ۲۵؍ جولائی ۱۸۳۸ء کو کلکتہ پہنچے [۱۲]۔

اردو فارسی متون کے جملوں کی ساخت کے تقابلی مطالعے سے بھی اس بات کا پتا چلتا ہے کہ ''تاریخ یوسفی'' اردو متن فارسی متن کا ترجمہ نہیں ہے بلکہ اس کے برخلاف فارسی متن پر اردو جملے کی ساخت کا اثر موجود

ہے۔ یوسف خان کمل پوش حیدر آباد دکن کے رہنے والے تھے۔ لکھنؤ میں رہنے کے باوجود ان کی زبان پر دکنی اردو کا اثر موجود ہے اس سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اردو متن پہلے تیار ہوا اور فارسی متن اردو متن کو سامنے رکھ کر تیار کیا گیا۔

''تاریخ یوسفی'' کے مصنف کا نام یوسف خان تھا وہ اپنے نام کے ساتھ کمل پوش لکھتے ہیں۔ ''تاریخِ یوسفی'' کے دیباچے میں لکھا ہے کہ

> ''یوسف خاں کمل پوش کہ اس عاجز نے اکثر اوقات اپنی سیر ملکوں میں بسر کی اور کیفیت عجائباتِ زمانہ کی اپنی آنکھوں سے دیکھی۔ اکثر دوستوں پر روداد سفر عیاں کی۔ انھوں نے نہایت محظوظ اور مشتاق ہو کر مجھ کو آمادۂ تالیف و بیان کیا۔ ناچار بپاس خاطران کے فقیر نے جو کچھ سفر میں دیکھا بھالا تھا، اس رسالہ میں مفصل لکھا ''[۱۳]

ایک جگہ انھوں نے اپنا نام ''یوسف حلیم کمل پوش'' [۱۴] لکھا ہے اور ایک جگہ اپنے مذہبی عقیدے کے تعلق سے لکھا ہے کہ

> ''ستائش بے نہایت اس خدا کو لائق ہے کہ یوسف کنعانی کو حاکمِ مصر بنایا اور یوسف سلیمانی کو بیچ ملک انگلستان کے پہنچایا۔ ....''[۱۵]

ان کے حالات زندگی نہیں ملتے۔ تذکرہ سراپا سخن میں یہ عبارت ملتی ہے کہ ''یوسف خان ولد رحمت خاں غوری، باشندۂ لکھنؤ شاگرد خواجہ حیدر علی آتش'' [۱۶] ''تاریخِ یوسفی'' میں ''آغازِ حالات مؤلف'' کے تحت یوسف خاں کمل پوش نے لکھا ہے کہ وہ ۱۸۲۸ء مطابق سن بارہ سو چوالیس ہجری کے اپنے وطنِ خاص حیدر آباد کو چھوڑ کر عظیم آباد، ڈھاکہ، مچھلی بندر، مندراج، گورکپور، اکبر آباد، شاہجہاں آباد وغیرہ دیکھتا ہوا بیت السلطنت لکھنؤ میں پہنچا۔ یہاں نصیب کی مدد اور کپتان ممتاز خان میکنس کی یاوری سے شاہ سلیمان جاہ نصیر الدین حیدر شاہ کی سرپرستی میسر آئی اور انھوں نے ''رسالۂ خاص سلیمانی'' میں جماعہ داری کے عہدہ پر سرفراز فرمایا اور چند روز کے بعد اسی رسالے کی صوبہ داری دے کر درماہہ مقرر کیا۔ یہاں ان کی زندگی چین و آرام سے گذر رہی تھی کہ انھیں علم انگریزی کی تحصیل کا شوق دامن گیر ہوا۔ بہت محنت کر کے تھوڑے دنوں میں اسے حاصل کیا اور تواریخ کی کتابوں کے مطالعے سے محظوظ ہوا۔ خود نصیر الدین حیدر کو انگریزوں کی صحبت پسند تھی۔ ۱۸۳۶ء میں انھیں انگلستان کی سیر کا خیال آیا اور شاہ سلیمانِ جاہ سے دو برس کی رخصت لے کر سفر پر روانہ ہوئے۔ لکھنؤ سے کلکتہ پہنچے۔ وہاں چھ ماہ کلکتہ کی سیر کر کے ۳۰ ؍مارچ ۱۸۳۷ء بروز جمعرات ازابیلہ نامی جہاز سے انگلستان کے لیے روانہ ہوئے [۱۷]۔

یوسف خان کے نام کے ساتھ ''کمل پوش'' اور ''سلیمانی'' کے الفاظ بار بار سامنے آتے ہیں۔ کمل پوش درویشوں فقیروں کا ایک فرقہ ہے اور اسی تعلق سے انھوں نے اسے اپنے نام کے ساتھ لگا لیا جسے دوسرے

اہلِ تصوف اپنے سلسلے کو ظاہر کرنے کے لیے قادری، چشتی، نظامی وغیرہ کے لاحقوں کا استعمال کرتے ہیں۔ یوسف خان کے نام کے ساتھ لفظ سلیمانی کا لاحقہ ایک طرف ''شاہ سلیمان جاہ نصیر الدین حیدر'' سے تعلق کو ظاہر کرتا ہے اور دوسری طرف اس ''رسالۂ خاص سلیمانی'' سے تعلق کو بھی ظاہر کرتا ہے جس کے خود یوسف خاں کمل پوش جمعدار تھے یوسف خان اسی لفظ سے اپنے مذہبی عقیدہ کو بھی ظاہر کرتے اور خود کو ''یوسف سلیمانی'' کہتے ہیں جس کی تشریح و وضاحت کئی مقامات پر انھوں نے اپنے سفرنامہ ''تاریخِ یوسفی'' میں کی ہے۔ ان کے اور حالات زندگی نہیں ملتے۔ صرف اتنا معلوم ہوتا ہے کہ وہ صاحبِ علم تھے۔ اردو فارسی پر عبور رکھتے تھے اور انگریزی زبان سے بھی اچھی طرح واقف تھے۔ ان کے صاحبِ علم ہونے کا اندازہ ان سوالات ومباحث سے بھی ہوتا ہے جو ''تاریخی یوسفی'' میں خصوصاً قیام انگلستان کے زمانے میں اہلِ محفل نے اُٹھائے تھے اور جن کا تشفی بخش جواب کمل پوش نے دیا تھا۔ یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ ''تذکرۂ غوثیہ'' میں جس کمل پوش کا ذکر کئی مقام پر آیا ہے اس کی شخصیت ''تاریخِ یوسفی'' والے یوسف خان کمل پوش سے مختلف ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ تذکرۂ غوثیہ والے کمل پوش کوئی دوسرے کمل پوش ہیں۔ گارساں دتاسی (۱۷۹۴ء–۱۸۷۸ء) نے اپنے گیارھویں خطبے (۲؍دسمبر ۱۸۶۱ء) میں کمل پوش کی تاریخِ وفات ۱۰؍اگست ۱۸۶۱ء دی ہے اور انتقال کے وقت عمر ۷۰ سال بتائی ہے [۱۸]۔ لیکن تاریخِ وفات اور عمر کی تصدیق کا ہمارے پاس کوئی ثبوت نہیں ہے حتی کہ گارساں دتاسی ''تاریخ ادبیات ہندوستانی'' میں بھی سال وفات کا ذکر نہیں ہے۔ امکان اس بات کا ہے کہ کمل پوش کی وفات کی خبر یا تو کسی ہندوستانی اخبار میں گارساں دتاسی کی نظر سے گزری یا کسی نے اپنے خط میں اس کا ذکر کیا تھا۔

''تاریخِ یوسفی'' جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ۱۸۴۷ء میں پہلی بار اور دوسری بار مطبع نول کشور لکھنؤ سے ۱۸۷۳ء میں ''عجائبات فرنگ'' کے نام سے شائع ہوئی اور پھر ۱۸۹۸ء میں اسی نام سے اور اسی مطبع سے تیسری بات شائع ہوئی۔ کمل پوش کی یہی واحد تصنیف ہے جس کے مطالعہ سے ان کے مزاج، شخصیت اور ان کے مذہب کا پتا چلتا ہے۔

یوسف خان کمل پوش کی روح میں سیر و سیاحت کا شوق رچا ہوا تھا۔ جب وہ اپنے وطنِ خاص حیدر آباد سے روانہ ہوئے تو بھی، مختلف شہروں کی سیر کرتے ہوئے لکھنؤ پہنچے اور یہاں شاہ سلیمان جاہ نصیر الدین حیدر سے وابستہ ہو کر انگریزی سیکھی، سیر و تاریخ کی کتابیں پڑھیں اور اجازت اور دو سال کی رخصت لے کر انگلستان کے سفر پر روانہ ہونے کے لیے کلکتہ پہنچے۔ وہاں بھی چین سے نہیں بیٹھے بلکہ چھ ماہ تک کلکتہ کی سیر کرتے رہے اور ۳۰؍مارچ ۱۸۳۷ء کو انگلستان کی سیر و سیاحت کے لیے، ازابیلہ نامی بحری جہاز میں سوار ہو کر روانہ ہوئے۔ انگلستان کے دورانِ قیام مسلسل سیر کرتے رہے۔ سیاحت کا ایسا شوق تھا کہ ایک موقع پر جب جہاز کے آنے میں دیر تھی تو وہ وہاں بھی اطراف و جوانب کی سیر کے لیے نکل کھڑے ہوئے (ص ۱۸۴)

اور جب یہ سفرنامہ ختم کیا تو خاتمے میں لکھا کہ "اب بھی یوسف حلیم کمبل پوش سلیمانی مذہب ارادہ سیر ملک سیہ پوشوں کا رکھتا ہے اور ایران و توران و استنبول اور روس و ماژندران وغیرہ کے جانے پر آمادہ ہے۔ یہ سبب لاچاری اور نہ بہم پہنچنے زادِ راہ کے یہاں پڑا ہے۔ امیر اور رئیس ہندوستان کے ایسے خیال کب رکھتے ہیں کہ خرچ راہ اور ایک محرر کامل ہمراہ میرے کر کے رخصت کریں۔ بندہ ملکوں میں پھرے اور بے کم و کاست حال ہر جا کا اپنی آنکھ سے دیکھ کر بیان کرے۔ اگر یاوریٔ بخت سے کوئی متکفل خواہش میری کا ہوا فبہا، نہیں تو فقیر تھوڑے دنوں میں راہی ہوگا خدا مسبب الاسباب ہے۔ کوئی سبب کر دے گا یا جامہ فقیری پہن کر سیر ملکوں کی کرے گا۔ (ص ۲۴۸) روح سیاحت ان کی ہر لحہ تازہ دم رہتی ہے۔ اس سفرنامے کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ شاہ سلیمان جاہ (نصیرالدین حیدر) کی طرح یوسف خان کمبل پوش بھی عاشق مزاج اور حسن پرست تھے۔ ڈاک گاڑی میں جب کوچوان نے ایک پہاڑی موٹی عورت کو ان کے پاس لا بٹھایا تو اس کی صورت سے نفرت پیدا ہوئی اور لکھا کہ "خدا نے خیر کی کہ وہ آدمی راہ سے اُتر گئی" (ص ۱۱۰) فرانس میں بھی ایک ایسا ہی واقعہ پیش آیا۔ سیر کرتے ہوئے دو عورتیں ایک خوب صورت دوسری کریہ الہیت ملیں۔ پاؤں پھسلا تو گر پڑیں۔ کمبل پوش نے "قریب جا کر زنِ جمیلہ کا ہاتھ پکڑ کر اُٹھایا۔ بد شکل کو ویسے ہی چھوڑا" (ص ۱۵۴) دورانِ سفر ایک مٹھائی فروش کی دکان پر گئے اور جب خوب صورت مٹھائی فروش عورت نے کہا جو مٹھائی پسند ہو لے لو تو کمبل پوش نے جواب دیا: "تمھارے لب نوشیں کلام کے سامنے مٹھائی کی کیا اصل ہے۔ یہ اصل وہ نقل ہے۔ تم خود شہد ہو" (ص ۱۵۴-۱۵۵)۔ کمبل پوش کا یہ سفر بوچ صاحب کے ساتھ تھا۔ یہاں سیر و تماشے میں "مجھ سے اور ایک عورت خوب صورت سے نہایت محبت ہوئی مگر خالی اغراضِ نفسانی سے تھی۔ اکثر اس کے ساتھ دریا کنارے سیر کرنے جاتا" (ص ۱۵۶) دورانِ سفر ایک عورت کو دیکھا جو اپنا مکان بنوا رہی تھی۔ اس پر اُن کا دل ریجھ گیا اور لکھا کہ "میں نے اس کو خوب دیکھا" (ص ۱۶۴) ایک اور جگہ یہ عبارت ملتی ہے کہ "وقتِ روانگی جہاز کے دو تین عورتیں اسپین کی نظر آئیں۔ جمال میں غیرتِ مہر تاباں تھیں۔ دل میرے سے بے اختیار شور اُٹھا کہ پھر اُن کا دیکھنا کاہے کو میسر آئے گا" (ص ۱۶۶) بی بی لکی کی بیٹی کو دیکھا تو مجنون ہو گئے اور شعر پڑھنے لگے اور لکھا کہ "اگر رتبہ سلطنت مجھ کو حاصل ہوتا تو اس کے اوپر سے قربان کر کے غلامی اس کی اختیار کرتا .. تمام رات اس ماہ رو کو یاد کر کے ستارے گنتا رہا" (ص ۱۲۵)۔

سفرنامہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ تعلیم یافتہ شخص تھے۔ فارسی و انگریزی زبان و ادب سے واقف تھے۔ اردو ان کی اپنی زبان تھی۔ مذہبی مباحث سے دلچسپی رکھتے تھے اور مذہب اسلام کے ساتھ ہندو و عیسائی مذہب سے بھی واقف تھے۔ جب لندن کی ایک محفل میں کسی نے مسلمانوں میں چار شادیوں کی اجازت کے بارے میں دریافت کیا تو انھوں نے جس طرح مدلل طریقے سے اس بات کو سمجھایا اس سے مذہب اسلام سے ان کی واقفیت کا اندازہ ہوتا ہے (ص ۱۳۱)۔ اسی طرح ہندو مذہب میں بت پرستی کے تصور کو اس طرح سمجھایا

کہ بت پرستی تصورِ توحید سے آملی ایسے ہی دلائل مرزا مظہر جانجاناں نے بت پرستی کی توضیح کرتے ہوئے اپنے ایک خط میں دیے تھے [۱۹]۔

سفرنامہ پڑھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ وہ روشن خیال و باشعور انسان تھے۔ انسانی ہمدردی اور دوسروں کی مدد کرنا اُن کے مزاج میں شامل تھا۔ انگلستان میں ایک بدمعاش کے چنگل سے جوان انگریز لڑکی کو چھڑا کر، اسے گھر تک پہنچا کر آنے کے واقعہ سے بھی ان کی طبیعت کا اندازہ ہوتا ہے [۲۰]۔ ہندوستان میں ہندو بنجاروں کے ہاتھوں بار برداری کے بیلوں پر ظلم دیکھ کر وہ حد درجہ پریشان ہوتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ ''اگر حکم شاستر نہ ہوتا تو ہر ایک (ان میں سے) بیلوں کے حق میں قسائی تھا'' اور بیلوں پر یہ ظلم دیکھ کر دورانِ سفر ہی بنجاروں کے کارواں کا ساتھ چھوڑ کر الگ ہو جاتے ہیں (ص ۲۰۳-۲۰۴) اسی طرح ایک اور مقام پر جب وہ ایک عورت کو دریا میں ڈوبتے دیکھ کر ملاح سے کہتے ہیں کہ اگر تم اسے بچا کر لاؤ گے تو انعام دوں گا اور جب ملاح جواب دیتا ہے کہ ''اس دریائے قہار میں خود کو گرانا ناعاقبت اندیشی سے دور ہے۔ . . اسی طرح سیکڑوں آدمی ڈوبتے ہیں ہم کس کس کو دریا سے نکالیں'' (ص ۲۳۸) تو وہ ''بلاتحاشے دریا میں کود پڑتے ہیں اور اس عورت کو نکال لاتے ہیں اور جب اس عورت سے کشتی میں بیٹھنے کے لیے کہتے ہیں تو وہ کہتی ہے کہ ''تیری کشتی پر آؤں تو دھرم میرا برباد کرے گا۔ میں نے دل میں کہا سبحان اللہ جس سے نیکی کی وہ کچھ اور ہی سمجھے '' [۲۱]۔

وہ کھلے دل کے انسان تھے۔ انھوں نے دورانِ سفر جو کچھ دیکھا اور جو کچھ کیا اسے صاف لفظوں میں لکھ دیا۔ وہ انگلستان اور ملکِ فرنگ کو پسند کرتے ہیں لیکن جہاں انھیں خرابی نظر آتی ہے تو اکثر اسے بھی بیان کر دیتے ہیں۔ انگلستان میں انھیں عام انگریز کا رویہ مختلف نظر آیا تو لکھا کہ ''بعض انگریز مردُم آزاد و سنگ دل، جو ہندوستان یا عربستان یا اور جگہ جاتے ہیں، بے وجہ ناحق لوگوں کو ستاتے ہیں'' [۲۲]۔ قدم قدم پر وہ انگلستان کی اچھی بات بتا کر اس کا مقابلہ ہندوستان سے کرتے ہیں جس سے ان کی حبِ وطن ظاہر ہوتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ وہ ہندوستان کو ہر اعتبار سے انگلستان جیسا بنانے کی دلی خواہش رکھتے ہیں۔ جب ملکِ حبش کا رہنے والا کمل پوش سے اردو میں گفتگو کرتا ہے تو وہ اردو کی عالمگیریت سے مسرور ہوتے ہیں اور پھر وہ اس سے اردو ہی میں بات کرتے ہیں (ص ۱۶۹)۔ وہ شراب پیتے ہیں تو اسے چھپاتے نہیں ہیں بلکہ اپنے سفرنامے میں اس کا اظہار کرتے جاتے ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں کہ بوقتِ رخصت اس کے ساتھ شرابِ شیریں دوستوں کو یاد کر کے پی اور اُن کے حق میں دعا دی'' (ص ۱۶۱)۔ سفرنامہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اہلِ مغرب خصوصا اہلِ انگلستان کی تہذیب و تمدن کو پسند کرتے تھے۔

کمل پوش نے اپنے مذہب کو ''مذہبِ سلیمانی'' کہا ہے۔ لفظ ''سلیمانی'' کا تعلق شاہ سلیمان جاہ نصیر الدین حیدر سے ہے۔ اس مذہب میں کمل پوش کے تصورات کے مطابق، آزاد خیالی کے ساتھ حسن پرستی و عشق بازی شامل ہے۔ مغربی کلچر کی طرح شراب پینے کی اور عورت کی رضا سے مباشرت کی اجازت ہے۔ یہ

دونوں عمل وہ اپنے سفر کے دوران کرتے رہے ہیں۔ وہ عورتوں کی تعلیم کے خواہاں ہیں اور پردے کے مخالف ہیں۔ تاریخ اودھ میں آیا ہے کہ شاہ سلیمان جاہ کو انگریزوں کی صحبت پسند تھی۔ ان کے قریب جو لوگ تھے ان میں انگریز احباب زیادہ تھے۔

مذہب سلیمانی انیسویں صدی عیسوی کے فرنگی تصورات سے قریب تر ہے۔ کمل پوش اسی کلچر کو اپناتے ہیں۔ انگریزی لباس بھی پہنتے ہیں۔ تلاشِ حق اس مذہب کا ایمان ہے۔ جب پادری صاحب کمل پوش سے پوچھتے ہیں کہ ان کا مذہب کیا ہے تو وہ جواب دیتے ہیں کہ "بندہ بارہ برس کے سن سے اسی تحقیقات میں پھرتا ہے مگر کسی دین میں ایسا شخص نہ پایا کہ حرص وطمع دنیا سے علاقہ نہ رکھتا ہو۔ بہت روز ان فاضلوں کی صحبت میں کاٹے کہ منبروں پر چڑھ کر وعظ و نصیحت کہتے اور روتے، آخر جو اُن کو دیکھا ہوائے نفسانی سے صاف نہ پایا۔ برسوں برہموں اور ہندو فقیروں کی خدمت میں رہا کہ شاید انھی سے ہاتھ لگے راہِ راست کا پتا۔ بعضے فقیروں کو دیکھا کہ درختوں سے پاؤں باندھ کر اُلٹے لٹکتے۔ بعضے شدتِ گرمی میں آگ تاپتے لیکن جب خوب غور کیا سوائے مکر وفریب کے کچھ نہ پایا۔ اسی طرح پادریوں پاس اکثر رہا۔ ان کو بھی جب حکم عیسیٰ علیہ السلام کے روپیہ کی طلب سے خالی نہ پایا آخر لاچار ہو کر "مذہبِ سلیمانی" اختیار کیا۔ اس کو سب سے اچھا جانا۔ وہ (مذہبِ سلیمانی) یہ ہے کہ حضرت سلیمان علیہ السلام نے فرمایا ہے بنی اسرائیل میں مجھ سا بادشاہ نہیں ہوا۔ حق تعالیٰ نے سب نعمتیں جہاں کی مجھ کو دیں۔ نہیں طاقت شکر اس کے کی میرے تئیں۔ اتنی مدت میں میں نے خلاصہ مطلب یہ سمجھا: نیک بخت وہ شخص ہے جب کسب اور وجہ حلال سے معاش پیدا کرے۔ اس میں سے کچھ آپ کھاوے باقی غریبوں کو دے۔ بد بخت وہ ہے کہ گدھے کی طرح بوجھ روپے کا اپنے اوپر اُٹھاوے۔ نہ آپ کھاوے نہ کسی کو کھلاوے۔ نہ دن کو آرام پاوے نہ رات کو سووے۔ یکا یک اس کی موت آوے، جہان سے لے جاوے۔ وہ بیکسی سے مرے۔ اوروں کے لیے مال اپنا چھوڑے۔ جیسے کتا مرے۔ نہیں معلوم روح اس کی بہشت میں یا دوزخ میں پڑے۔ اس طرح بعد مرنے کے روح نہیں ثابت ہوتی ہے کہ کہاں جاتی ہے۔ اسی قول پر مذہب بندے کا ہے کہ خداوند تعالیٰ کو برحق جانتا ہے۔ سونے کے وقت سونا، کھانے کے وقت کھانا ... بندہ جانتا ہے کہ خدا نے جو کچھ پیدا کیا ہے آدمی کے واسطے ہے مگر آدمی کو تمیز کھانے کی چاہیے کہ اعتدال سے تجاوز نہ کرے۔ میں نے بے دھڑک مذہب اپنا ظاہر کیا۔ بھروسہ خدا پر رکھا۔ چاہے کوئی بھلا جانے چاہے برا مانے مثل: راجہ روٹھے نگری راکھے، رام اُسے کت جاندا" (ص ۱۳۲-۱۳۳)۔

اپنے عقیدے کو ابھارنے کے لیے کمل پوش نے سفرنامے میں دوسرے مذاہب والوں کے واقعات بیان کر کے ان کی کمزوریاں دکھائی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے مذہبِ سلیمانی کی تبلیغ کر رہے ہیں مگر تبلیغ کا یہ انداز قصہ یا واقعہ بن کر دلچسپی کو مجروح نہیں کرتا۔ انھیں واقعات کے ذیل میں وہ حقوق والدین اور بیوی کی وفاداری پر زور دیتا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ باتیں بھی ان کے مذہب کا

حصہ ہیں اور تہذیب مغرب کے اس پہلو کو یہ کہہ کر براجتایا ہے کہ "یہ رسم اس ملک کی اپنے مزاج کے پسند نہ آئی" (ص ۱۵۷)

ایک اور جگہ اپنے مذہب کو یوں بیان کیا ہے کہ "آخر بعد تحقیقات کے یہ ثابت ہوا کہ "مذہب سلیمانی" ہی سب مذہبوں سے اچھا ہے۔ کلیہ اس کا یہ ہے کہ حق تعالیٰ کو وحدہٗ لاشریک جانے۔ جو کچھ معاش محنت مشقت سے پیدا کرے کچھ اپنے خرچ میں لاوے باقی خدا کی راہ میں بانٹ دے جنت و دوزخ اسی دنیا میں موجود ہیں نہ اور کہیں۔ جس کی عمر رنج و مصیبت میں گزرے۔ اس کو دوزخ ہے یہیں۔ جس کی زندگی چین و آرام سے بسر ہوتی ہے اس کو ہے بہشت بریں۔ خدا تعالیٰ رحیم و کریم ہے۔ عدل و انصاف میں نہیں کوئی اس کا سہیم۔ یہ بات خلاف عدل و داد سے ہے کہ زندگی چند روزہ انسان کے لیے بہشت و دوزخ آباد کرے ......خداوند کریم و رحیم نے دوزخ اور کہیں نہیں بنائی کہ اس میں بندوں کو ڈالے۔ خلاصہ مذہب سلیمانی کا یہ ہے، سوا اس کے گمراہی ہے۔ ہر ایک مذہب برائے نام ہے۔ جو خدا کی راہ پر خرچ کرتا ہے۔ غریبوں مسکینوں کی پرورش مدِ نظر رکھتا ہے، مردم آزاری سے باز رہتا ہے . . ." [۲۳] "سب لوگ مذہب زر پرستی کا رکھتے ہیں" (ص ۱۹۳)۔ ایک اور جگہ لکھا ہے کہ "مذہب سلیمانی میں ہر امر موقوف ہے ایک وقت کا" ۔[۲۴] جب شدید بیماری میں مبتلا شخص نے کمبل پوش سے سوال کیا کہ "اللہ مجھ بیمار غریب الوطن پر بتصدق حضرت عیسیٰؑ کے رحم کرو" تو انھوں نے جواب دیا کہ "میں مذہب سلیمانی کا یقین اور آئین رکھتا ہوں۔ کوڑی پیسا پاس نہیں رکھتا ہوں" [۲۵]۔

ان اقتباسات سے "مذہب سلیمانی" کے بنیادی اصول سامنے آجاتے ہیں کمبل پوش انھیں اصولوں کی تبلیغ اپنے سفرنامے میں اس طرح کرتے ہیں کہ بیان کی دلچسپی پوری طرح برقرار رہتی ہے۔ اس مذہب پر انیسویں صدی کی مغربی فکر و تہذیب کے واضح اثرات موجود ہیں۔ محمد حسن عسکری نے اس پر ڈی ازم (Deism) کے اثرات کا ذکر بھی کیا ہے اور لکھا ہے کہ کمبل پوش کے مذہب سلیمانی کو کلام غالب سے ملا کر دیکھیے [۲۶]۔ تو وہاں بھی یہی اثرات نظر آئیں گے ڈی اِزم: "وہ عقیدہ ہے جس میں خدا کے وجود کا اقرار ہو لیکن وحی سے انکار ہو" [۲۷] ڈی ازم مذہب فطرت کا عقیدہ ہے جس میں خدا کو خالق تو مانا جاتا ہے مگر ہادی نہیں یعنی یہ ایک طرح سے موحد کا مسلک ہے لیکن یقیناً یہ سرسید کے "دین فطرت" کے تصور سے مختلف ہے۔ "مذہب سلیمانی" اسی طرح جدید و قدیم تصورات کا ملغوبہ ہے جس طرح "کبیر پنتھی" کے تصورات میں متضاد عناصر یکجا ہو کر ایک نئی صورت بنانا چاہتے ہیں۔ یہ اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ اب انسانی ذہن، خود کو بدلنے کی طرف مائل ہے اور انگریزوں کے اقتدار اعلیٰ کے ساتھ مغربی تہذیب کو قبول کرنے کے لیے آمادہ و تیار ہے۔ گذشتہ دو ڈھائی سو سال سے ہمارا ذہن، ہماری فکر، ہماری تہذیب اسی سمت میں سفر کر رہی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ "مذہب سلیمانی" کمبل پوش کی فکر، مشاہدے، تجربوں اور بدلتے زمانے کے تقاضوں کے

احساس کے ساتھ خود ان کی ایجاد ہے۔ جس میں انھوں نے مشرق و مغرب کے عناصر کو ملا کر ایک صورت دینے کی کوشش کی ہے۔ اکبر کے "دین الٰہی" کے بعد شاید یہ دوسرا اختراعی مذہب ہے۔ تذکرۂ غوثیہ میں بھی ایک کمل پوش کا ذکر آیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ یوسف کمل پوش نہیں بلکہ کوئی اور شخص ہے۔

جیسا کہ میں نے لکھا کہ تاریخِ یوسفی (عجائبات فرنگ) انگلستان و یورپ کا پہلا سفرنامہ ہے جو اردو زبان میں لکھا گیا ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ سفرنگار انگلستان کی تہذیب کو دیکھ کر حیرت زدہ ہے اور بار بار اپنی تہذیب سے مقابلہ کر کے تہذیبِ مغرب کی برتری تسلم کرنے پر مائل ہے۔ اس میں ایک طرف اس دور کے انگلستان کی معاشرت اور تہذیب کا بیان ہے اور ساتھ ہی فرنگی و ہندوستانی تہذیب کے تقابلی مطالعہ سے نئے شعور کی روشنی کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ تہذیب معاشرت اور سماجی رویوں کے زاویے سے بھی اس سفرنامہ کا مطالعہ دلچسپ ہے۔ یوسف خان کمل پوش نے اس سفرنامہ کو جس انداز میں لکھا ہے اس میں روزنامچے کی طرح اپنے سفر کی رُوداد تاریخ وار بیان کی ہے لیکن بیان کا انداز سفرنامے کی طرح مسلسل و مربوط ہے۔ اس کی عبارت میں نہ تکرار ہے اور نہ وہ یکساں مناظر کو بار بار دہراتا ہے۔ عام طور پر جو بات ایک بار کہی جا چکی ہے اسے دوبارہ بیان نہیں کرتا۔ یہی وجہ ہے کہ سفرنامہ پڑھنے والا دلچسپی و تازگی سے سفرنگار کے ساتھ سفر کرتا اور آگے بڑھتا رہتا ہے۔ اس سفرنامے کے بیان کی یہی خوبی آج بھی اسے زندہ رکھے ہوئے ہے۔ اگر اردو کے دوسرے سفرناموں سے اس کا مقابلہ کیا جائے تو اپنی اولیت کے ساتھ یہ آج بھی قابلِ مطالعہ اور دلچسپ ہے اور انیسویں صدی کی معاشرت اور ذہن انسانی کے بدلتے تناظر پر روشنی ڈالتا ہے۔ انداز بیانیہ ہے لیکن بیان میں شخصیت کا رچاؤ اور عبارت کا ایجاز حسنِ بیان میں اضافہ کرتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ کمل پوش نے اسے ایک بار سے زیادہ بار لکھا ہے جس سے بیان میں جامعیت پیدا ہو گئی ہے اور انداز بیان پُر اثر ہو گیا ہے۔ اس بات کی طرف کمل پوش نے ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ "اس فقیر نے نہایت خونِ جگر کھایا، تب جا کر یہ رسالہ مختصر تیار ہوا۔ امید ہے کہ اربابِ خرد اُس کو پسند کریں" [۲۸] کمل پوش کے بیان میں ایسی جامعیت ہے کہ جو کچھ وہ کہہ رہے ہیں۔ اس کی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ یہی تصویر کشی اس سفرنامے کے بیان کا حسن ہے۔ مثلاً یہ چند سطریں پڑھیے:

> "اس جہاز پر تین سو پچاس آدمی مسلح بیٹھے تھے۔ ہر وقت مستعد رہتے۔ ایک کنارے سات حبشی پابہ زنجیر تھے۔ رنگ ان کا ایسا کالا کہ اس طرف اندھیرا معلوم ہوتا۔ بال ان کے ایسے پیچ دار کہ پیچ و تاب زمانہ ان سے شرم سار۔ اوپر کا ہونٹ ان کا نتھنوں تک پہنچا، نیچے کا ٹھوڑی تک لٹک آیا۔ میں ان کو دیکھ کر جانور صحرائی سمجھا کہ جہازیوں نے سیر و تماشا کے لیے پالا۔ جب جہاز والوں سے پوچھا معلوم ہوا حبشی ہیں۔ اسپانیل حبشیوں کو پکڑ کر لاتے ہیں، لوگوں کے ہاتھ بیچ جاتے ہیں۔ صاحبانِ انگریز نے جہاز جنگی مقرر کیے کہ جب اسپانیل

> حبشیوں کو پکڑ لاویں، ان کو مع سب اسباب کے ان سے چھین لیویں، چنانچہ ان کو ہم نے ان سے چھین لیا'' [۲۹]۔

اس عبارت میں تصویر کشی کے ساتھ ساتھ بول چال کا لہجہ بھی رنگ بھرتا ہے اور بیان کو ذہن سے قریب کر دیتا ہے۔ کمبل پوش اسی لہجے میں ملکہ وکٹوریا کی سواری کا ذکر کرتے ہیں اور ایک ایسی تصویر اُتار دیتے ہیں جو ذہن پر نقش ہو جاتی ہے:

> ''جب وہ گاڑی اگاڑی بڑھی، میرے قریب آئی دو تصویریں رومیوں کی قد آدم اس میں کھڑی تھیں۔ میں سمجھا دو روی زندہ ہیں، تصویریں نہیں۔ جب خوب غور سے دیکھا، شبہ مٹا۔ ملکۂ مہر سیما کوئین وکٹوریا مع اپنی والدہ ماجدہ کے اس پر سوار تھیں۔ چاند صورت، سورج طلعت دکھائی دیتیں۔ تخمیناً عمر میں اٹھارہ برس کی۔ مجمع شرم و جمالِ وعفت بے شمار تھیں۔ میں نے صورت دیکھتے ہی دل میں دعا کی۔ یا اللہ گاڑی ملکہ کی میرے سامنے پہنچ کر ایک لحظہ ٹھہرے۔ خدا نے سن لی۔ جب گاڑی میرے سامنے آئی ایک ساعت رکی۔ چہرۂ نورانی ملکہ کا میں نے بغور دیکھا۔ نمونہ قدرت ایزدی کا پایا۔ آداب تسلیمات بجالایا۔ نگاہِ عنایت سے میری طرف دیکھ کر تبسم فرمایا۔ ان کی ماں نے بھی دیکھا۔ میں خوشی سے پھولا نہ سمایا......'' [۳۰]

سارے سفرنامے میں یہی لہجہ، یہی طرز ادا اس طرح رنگ بھرتا ہے کہ قاری دلچسپی کے ساتھ سفر نامے کو پڑھتا چلا جاتا ہے۔ یہ سفرنامہ اس لیے آج بھی زندہ ہے اور آنے والے دور میں بھی اپنے حسن بیان سے زندہ رہے گا۔

سفرنامے کی عبارت کے جملوں کی ساخت پر بھی بول چال کا اثر حاوی ہے۔ عبارت میں حسن پیدا کرنے کے لیے نثر میں قافیوں کا استعمال بھی جا بجا ملتا ہے قافیے کو نثر میں لانے کے لیے سفر نویس جملوں کی ساخت کو بدل دیتا ہے تا کہ قافیے کا حسن نمایاں کیا جا سکے مثلاً

(۱) ''قدرت الٰہی سے زنجیر لنگر کی نہ ٹوٹی، روح گئی ذی حیات کے قفسِ بدن سے نہ چھوٹی'' (ص ۹۹)
(۲) مگر کہاں ایسے نصیب کہ ہاتھ آتی یہ دولت عجیب......'' (ص ۱۰۴)
(۳) ''ورنہ آدمی کو کیا مجال جو دکھلاوے ایسے کرتب اور کمال'' (ص ۱۲۱)
(۴) ''راہ چلنے والیوں کا کیا بیان جیسے جنت میں حوروں کے ساتھ ہوں غلمان'' (ص ۱۱۱)
(۵) ''تعریف جمال اس کے کی محال، بالوں اس کے سے عاشقوں کی زندگی وبال'' (ص ۱۱۸)
(۶) الحاصل وہ مکان حلقۂ زمین میں جوں نقشِ نگیں ہے یا بر روئے زمین بہشت بریں ہے'' (ص ۱۵۲)
(۷) ''جیسے دین عیسائی بہتر ہے بالذات مگر کوئی نہیں رکھتا ہے اس پر ثبات'' (ص ۱۳۲)

(۸) ”تمام شہر کے کنوؤں کا پانی کھاری ہے، نہ کوئی چشمۂ شیریں جاری ہے“ (ص ۱۸۲)

(۹) ”مقابل اس کے ایک مسجد فلک تو امان ہے۔ رہتے ہیں اس میں قران خوان“ (ص ۲۰۵)

لیکن قافیے کی وجہ سے جملوں کی ساخت بدلنے کے ساتھ جس بات چیت کے لہجے میں وہ اپنی بات بیان کرتے ہیں وہاں ساخت سے پتا چلتا ہے کہ بات چیت کا یہ انداز اس زمانے میں رائج تھا اور کمل پوش اس ساخت کو عبارت میں اسی طرح باقی رکھتے ہیں جس طرح وہ خود بولتے ہیں۔ ان کے بولنے اور لکھنے میں جملے کی ساخت ایک ہے مثلاً یہ چند جملے دیکھیے:

”تنکو خدمت گار میرا تیز روی جہاز سے ڈر کر کہنے لگا“ (ص ۹۹) ”میرا خدمت گار تنکو ....“

”ان کے ناؤ پر سوار ہو کر کانٹوں آہنی سے پکھوؤں کو زخمی کیا“ (ص ۱۰۰) ”آہنی کانٹوں سے “

”سامان لڑائی کا اس پر تھا“ (ص ۱۰۱) لڑائی کا سامان

”میں دیکھنے عجائبات اور خوش اخلاقی جہاز والوں سے بہت خوش ہوا“ (ص ۱۰۳)

”تعجب کر کے عورت صاحب خانہ مع پیش خدمت اپنی کی دوڑی آئی“ (ص ۱۱۴)

”عقل دریافت کرنے خوبیوں اس کی سے بے سرو پا ہے“ (ص ۱۱۵)

”دوستوں غائب کو یاد کر کے پیا“ (ص ۱۱۶)

”سب چیزیں اور صورت آدمیوں باہر کی دیکھیں“ (ص ۱۱۷)

”یہ اوستادیاں کپتانوں جہاز کی تھیں“ (ص ۱۲۵)

”معلوم ہوا کہ کو (ئی) بادشاہوں لندن سے شوق ہتھیاروں کا رکھتا تھا“ (ص ۱۲۷)

”ہم کو ہے مقام بڑے تعجب کا“ (ص ۱۲۸)

”آپ کے رہنے کی کون سی ہے جا“ (ص ۱۳۰)

”لی جیسن نے کہا اپنی جماعت سے کہ اس شخص سے پوچھو مذہب تمھارا کیا“ (ص ۱۳۷)

”ان سب نادر چیزوں کے دیکھنے میں معروف تھے سارے تماش بین“ (ص ۱۴۱)

”اس مکان میں تصویریں مصوروں کامل اگلے زمانے کی زیب پذیر تھیں“ (ص ۱۵۱)

”دوکانیں حلوائیوں اور باورچیوں کی مانند دوکانوں ہندوستان کے آباد“ (ص ۱۷۵)

”مصوروں کامل کو نوکر رکھتا ہے“ (ص ۱۸۰)

”اپنے بھائیوں سے کے پاس سے دو اونٹ لائے“ (ص ۱۸۶)

”تامس صاحب کپتان رسالے ساتویں کے نے چکس صاحب کو ایک خط لکھا تھا“ (ص ۲۰۴)

جملے کی اس ساخت پر جہاں صفت موصوف مضاف مضاف الیہ وغیرہ کے تعلق سے فارسی کا اثر نظر آتا ہے وہاں اٹھارہویں انیسویں صدی کی بول چال کی نثر کا رنگ بھی اس لیے نمایاں ہے کہ خود کمل پوش کی زبان پر

دکنی اردو کا اثر حاوی تھا۔ دکنی اردو ان کی زبان تھی جو ان نے لکھنؤ کے دورانِ قیام میں بدلی ضرور تھی مگر ان کی گھٹی میں پڑی تھی۔ اکثر کمل پوش کی نثر میں اس لیے علامتِ فاعلی ’’نے‘‘ محذوف ہو جاتا ہے مثلاً

(۱) ’’میں مقابلہ کرنا ان سے مناسب نہ سمجھا‘‘ (ص ۲۴۱)

(۲) ’’ایک چٹھی میں کپتان ممتاز خان میکنس صاحب بہادر کو لکھا‘‘ (ص ۲۴۱)

ان دونوں جملوں میں ’’میں‘‘ کے بعد ’’نے‘‘ آنا چاہیے تھا لیکن یہاں ’’نے‘‘ محذوف کر دیا گیا ہے۔ نے محذوف کرنے کی وجہ سے لفظ ’’چٹھی‘‘ کو مؤنث کے بجائے مذکر استعمال کیا گیا ہے اور اسے ’’میں‘‘ فاعل کے ساتھ جوڑ دیا ہے۔ اکثر ایسے فقرے ملتے ہیں جو دکنی اردو میں مستعمل ہیں جیسے

’’ہر چند کوئی ان میں علم دین کا نہیں پڑھا ہے‘‘ (ص ۱۰۶)

’’اگر دریا پاسن بجاتی‘‘ (ص ۱۲۵)

’’اس طرح پادریوں پاس اکثر رہا‘‘ (ص ۱۳۳)

یہی اثر لفظوں کے جمع بنانے میں بھی نظر آتا ہے جیسے

’’پریاں کوچہ و بازار میں کھڑیاں دل عاشقوں کا عوض ایک جھپکی آنکھ کے پھسلاتیاں‘‘ (ص ۱۰۴)

’’ابھری اس کی چھاتیاں دل عاشقوں کا پھسلاتیاں‘‘ (ص ۱۰۷)

یہ جملہ دیکھیے اس پر بھی دکنی اردو کا اثر واضح ہے

’’ہر چند کوئی ان میں علم دین کا نہیں پڑھا ہے‘‘ (ص ۱۰۶)

لفظ ’’کسو‘‘ (بجائے کسی) کا استعمال دکنی میں اور خود شمالی ہندوستان دلی لکھنؤ میں بھی اٹھارویں صدی تک رائج تھا۔ دکنی اردو کے زیر اثر کمل پوش انیسویں صدی میں بھی لفظ ’’کسو‘‘ استعمال کرتے ہیں مثلاً

’’کسو‘‘ پاس کبھی باروت کی نہیں‘‘ (ص ۱۲۰)

کوئی کسو کے ساتھ کھانے اور زیادتی صحبت غیر مذہب والے سے... ص ۲۳۲

افعال کی مختلف صورتیں

ہووے: ’’اگر ہر سرِ مو بدن کا زبان ہووے‘‘ (ص ۹۷)

آوے گا: ’’شراب پینے سے باز آوے گا‘‘ (ص ۱۳۰)

آویں: ’’اگر اجازت ہو تو ہم تمھاری ملاقات کو آویں ...‘‘ (ص ۱۰۵)

ساتھ ہی یہ جدید صورت بھی ملتی ہے: ’’آپ تشریف لائیں عنایت فرمائیں‘‘ (ص ۱۰۵)

’’تھا وہ دل کا حال جانتا تھا یا فرشتہ اس کو سکھاتا‘‘ (ص ۱۱۱)

’’میزانی کھیلنے کی بہت ستھرائی سے رکھی (تھی محذوف) اور کتنے انگریز شطرنج اور اٹھ بازی میں مصروف تھے‘‘ (ص ۱۲۲)

''اس لیے کہ بغیر دھوئیں بھرنے کے غبار اُڑ نہ سکتا (تھا محذوف) (ص ۱۲۳)

''اس لیے کہ منہ برساتا اور برستا'' (تھا محذوف) (ص ۱۳۶)

اندران کے میز پتھر کی رکھی (تھی محذوف)، برابران کے کرسیاں زرنگار بچھیں (بچھی تھیں) (ص ۱۴۷)

حروف ربط وحروف جار کی مختلف صورتیں اور جملے کی ساخت میں تبدیلی کی چند صورتیں یہ ملتی ہیں:

تلک: ''اس میں ناخن پا سے سر تلک پٹھے اور رگیں نظر آتیں'' (ص ۱۱۵)

اس کی کے: ''اور بہادری اس کی کے ظاہر کی'' (ص ۱۴۴)

کرکر: فسانۂ عجائب میں رجب علی بیگ سرور ''کرکر'' کا تواتر کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ یہی صورت کمل پوش کے سفرنامے میں ملتی ہے مثلاً

''شاہ روس نے بہت تعریف کرکر کہا'' (ص ۱۴۴)

اسی طرح ان کے کے: واسطے دیدارِ جمال ان کے کے اس مکان کا قیدی بناتا۔ (ص ۱۴۴)

اس کی کا: اگرچہ مفارقت اس کی کا سخت قلق تھا'' (ص ۱۵۷)

ان کے کا: ''بیان کمالات ان کے کا بہ تفصیل کرے'' (ص ۲۳۶)

''حال بے کسی ان کی کا دیکھ کر سخت ملول ہوا'' (ص ۲۴۳)

چند اور پہلو دیکھیے:

اہتمامی بجائے مہتمم (اہتمام کرنے والا) ''حال اس کا وہاں کے اہتمامی سے پوچھا'' (ص ۱۰۶) میرؔ اور اس کے دور میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ جیسے:

اس طرح بعض مقامات پر مذکر مؤنث میں فرق ملتا ہے۔ جیسے ''آرام'' کو کمل پوش نے مؤنث استعمال کیا ہے:

''قریب اس کے بیٹھ کر ایسی مجھ کو آرام آئی'' (ص ۱۶۱)

کمل پوش اکثر فارسی طریقے پر مضاف مضاف الیہ کا استعمال کرتے ہیں جیسے

''پھولوں نعت سے زیب و زینت دوں'' (ص ۹۷) اردو جملے کی ساخت کے مطابق ''نعت کے پھولوں سے ..'' لکھا جائے گا۔ کمل پوش کے ہاں گلہائے نعت کی اردو صورت ملتی ہے۔ اسی طرح اس جملے میں:

گمراہوں کو چۂ ضلالت کے تئیں شاہراہِ ہدایت پر لایا۔ (ص ۹۷)

لسانی نقطۂ نظر سے اور خصوصاً جملے کی ساخت اور ترکیب نحوی کے لحاظ سے بھی، تاریخ یوسفی (عجائبات فرنگ) خاص اہمیت رکھتی ہے۔

اس دور میں نثر کا رواج تیزی سے بڑھ رہا ہے۔ انگریزی اثرات کے ساتھ اخبارات ہفت روزے، رسائل و جرائد شائع ہو رہے ہیں۔ جیسے ماسٹر رام چندر کا ''محبّ ہند'' یا دہلی کالج کا ہفت روزہ ''قران السعدین'' یا لکھنؤ سے شائع ہونے والا ''اودھ اخبار'' یا دہلی سے شائع ہونے والا مولوی باقر کا اردو اخبار۔ اس

دور میں سفرناموں کا بھی عام رواج ہوا اور اس لیے ہوا کہ آمدورفت کی جدید صورتیں عام ہو گئی تھیں اور اب زیادہ لوگ سفر کرنے لگے تھے۔ ایک طرف اس دور میں ہمیں حج و زیارت کے چھوٹے بڑے سفرنامے ملتے ہیں دوسری طرف اندرون ملک کے سفر کے بارے میں بھی کئی سفرنامے لکھے گئے۔ جن میں سرسید کا ''سفرنامۂ پنجاب'' خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ایسے اہم سفرناموں جیسے سفرنامۂ پنجاب، مسافرانِ لندن از سرسید احمد خان، محمد حسین آزاد کا ''سیر ایران''، ''سفرنامہ روم و شام'' از شبلی نعمانی وغیرہ کا مطالعہ ان شخصیات کے ذیل میں پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں۔ ان کے علاوہ اس دور میں روزنامچوں کا بھی رواج ہوا جن میں ''سیاحت نامہ'' نواب کریم خان یا روزنامچہ سید مظہر علی سندیلوی شائع ہو کر سامنے آ چکے ہیں۔ برصغیر کے اندرون ملک سفر کے بیان میں بھی کئی ایسے سفرنامے ہیں جو تاریخی لحاظ سے اہم و دلچسپ ہیں مثلاً مولانا جعفر تھانیسری کا سفرنامہ ''کالا پانی'' یا سیر حامدی، نواب رامپور حامد علی خان کا روزنامچۂ سفر۔ ان کے علاوہ اردو نثر مذہبی موضوعات پر مشتمل تصانیف، کتبِ تواریخ اور شعرا کے تذکروں میں بھی استعمال ہو رہی ہے۔ اردو نثر کے اس عام استعمال سے زبان و بیان منجھ کر صاف ہو رہے ہیں۔ قوتِ بیان سے اسالیبِ بیان اُبھر رہے ہیں اور اردو نثر مختلف اثرات کو اپنے اندر جذب کر کے اپنی الگ حیثیت بنا رہی ہے۔ جدید دور کی ہوائیں اس نثر کو تازگی دے رہی ہیں۔ خطوطِ غالب نے اردو نثر نویسی کو ایک نیا روپ دے دیا ہے اور اردو اسلوب کو اپنے خالص مزاج سے شگفتہ تر بنا کر نثر کو بول چال کی زبان سے قریب تر کر دیا ہے۔ اردو نثر کی یہ رنگا رنگی اور یہ تنوع زبان و بیان کو وہ اہمیت دے رہا ہے کہ اردو زبان، سارے برصغیر کی لنگوا فرینکا بننے کے ساتھ، اب علم و ادب کی زبان بھی بن گئی ہے۔ آیئے اب چند اور موضوعات پر نثری تصانیف کا مطالعہ کریں:

سیاحت نامہ کریم خان:

''سیاحت نامہ کریم خان'' روزنامچہ (ڈائری) ہے جس میں روزمرہ کے عام واقعات کو اختصار کے ساتھ درج کیا گیا ہے۔ یہ اسلوبِ بیان کے اعتبار سے تو کوئی اہمیت نہیں رکھتا لیکن انیسویں صدی کے سفر انگلستان کا روزنامچہ ہونے کے تعلق سے ضرور اہم ہے۔ کریم خاں جھجر کے رہنے والے تھے جو حسن علی خاں اور دوسرے جاگیرداروں کے مقدمے کی پیروی کے لیے انگلستان گئے تھے۔ وہ یکم دسمبر ۱۸۳۹ء کو اوکھلا دہلی سے کشتی میں سوار ہو کر کلکتہ پہنچے اور وہاں سے ۱۴ر مارچ ۱۸۴۰ء کو بحری جہاز پر سوار ہو کر سفر انگلستان کے لیے روانہ ہوئے اور جولائی ۱۸۴۰ء کو لندن پہنچے۔ ان کے روزنامچے میں آخری اندراج ۸ر نومبر ۱۸۴۱ء کا ہے اور جیسا کہ ترقیمے سے معلوم ہوتا ہے وہ ۲۳ر نومبر ۱۸۴۱ء تک لندن میں تھے۔ اس روزنامچے کی آخری سطور انھوں نے یہیں لکھیں۔ اس بات کا بالکل پتا نہیں چلتا کہ اس کے بعد وہ کہاں اور کب گئے اور ہندوستان کب واپس آئے۔ کریم خاں کا ''سیاحت نامہ'' انیسویں صدی میں لکھے جانے کے باوجود اٹھارویں صدی کی زبان میں

لکھا گیا ہے۔ اس کے جملوں کی ساخت پر فارسی نثر کے طویل جملے کی ساخت کا واضح اثر ہے اور یہ جملے اتنے طویل ہیں کہ فاعل اور فعل، جنگ نامہ نعمت خان عالی فارسی نثر کی طرح، دور جا پڑتے ہیں جس سے جملہ گنجلک ہو جاتا ہے اور جملے کی یہ صورت بنتی ہے:

(۱) ''گھاٹ سے مذکور سے روانہ ہو کر قریب چار گھڑی رات گئے اوپر گھاٹ بروا کے کہ علاقہ اودت زائن کے سے تھا، پہنچے'' [۳۱]

(۲) ''قریب آٹھ بجے کے فرانک بلسن صاحب کو ہمراہ لے کر واسطے دیکھنے سواری ایٹ آنربل طامسن جانسن صاحب لارڈ میئر کی کہ جن کی حکومت خاص شہر لندن پر ہے اوپر کوٹھی کپتان گرنڈلے صاحب کہ محلہ کرن ہل میں نمبر سولہ ہے گیا'' [۳۲]

(۳) ''اور معلوم ہوا کہ مستر ابراہم صاحب اور وکیل مہاراج ستارا کے جو ملاقات کو آئے تھے بہ سبب نہ ہونے کے مکان میں تھوڑی دیر بیٹھ کر رخصت ہوئے'' [۳۳]

(۴) ''بہ سبب ہونے بارش کے اتفاق جانے کا بیچ خدمت کسی صاحب دوست کے نہ ہوا'' [۳۴]

جملے کی اس ساخت کی وجہ سے مہارت بے مزہ، گنجلک، اُلجھی اُلجھی سی اور پھیکی سیٹھی ہو جاتی ہے حتیٰ کہ جب زیادہ تفصیل سے مربوط بات کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے تو وہاں بھی یہی صورت برقرار رہتی ہے مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

> ''اور جس محلے میں کہ راقم نمبر چودہ رہتا ہے اسی محلے میں قریب چار گھڑی رات گئے کے نمبر اٹھارہ آگ لگی لیکن جو شخص کہ اس خدمت پر مامور ہیں انھوں نے یہ چالاکی کی کہ راقم گھر سے واسطے دیکھنے کے ہنوز باہر نہ نکلا تھا کہ بہت سی گاڑیاں صندوقی پانی سے بھرے ہوئے وہاں موجود ہوئے اور پانی اس آگ پر بہ طور فواروں کے برسانا شروع کیا۔ باوجودیکہ ہر ایک مکان میں کئی کئی نہر پانی کی موجود ہوتی ہیں لیکن تس پر بھی اُن اعرابوں کی دَم بہ دَم زیادتی تھی۔....'' [۳۵]

اس عبارت میں ادبی شان نام کو نہیں ہے اور ساتھ ساتھ زبان پر قدامت کا رنگ چھایا ہوا ہے اور ''تس پر'' یا: کیڑا اس میں کبھو نہیں پڑتا''۔ میں ''کبھو'' کا لفظ اٹھارویں صدی عیسوی کی اردو نثر اور بول چال کی زبان کے رنگ سے جا ملتا ہے۔

روزنامچہ سید مظہر علی سندیلوی:

سید مظہر علی سندیلوی (۱۸۳۹ء-۱۹۱۱ء) کا روزنامچہ عام معلومات اور متعدد لوگوں کے سال ولادت و وفات کے اعتبار سے قابلِ ذکر ہے۔ یہ روزنامچہ ۲۱ر جنوری ۱۸۶۷ء سے شروع ہوتا ہے اور ۲۴ر دسمبر

۱۹۱۱ء پر ختم ہوتا ہے اور اس کا مسودہ فل اسکیپ سائز کی اٹھارہ جلدوں اور تقریباً سات ہزار آٹھ سو صفحات پر مشتمل ہے۔ [۳۶] اس روزنامچے میں اس دور کے اہم واقعات درج ہیں۔ مظہر علی سندیلوی نے دیباچے میں یہ بھی بتایا ہے کہ "راقم نے کوئی حال غلط اور نفسانیت سے درج کتاب ہذا نہیں کیا ہے" [۳۷] اس روزنامچے کی نثر سپاٹ ہے لیکن جملے کی ساخت کریم خان کے سیاحت نامہ کی نثر کے مقابلے میں زیادہ مربوط اور نثر کے جدید رنگ سے زیادہ قریب ہے دونوں روزنامچوں کی نثر کے تقابلی مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ انیسویں صدی کے پہلے اور دوسرے نصف میں اردو نثر کتنی اور کیسی بدل گئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سید مظہر علی سندیلوی کی اردو نثر کا سیاحت نامہ کریم خان کی نثر کے مقابلے میں، زیادہ مربوط، زیادہ سلیس اور رواں ہے۔ جملوں کی ساخت میں بھی فارسی ساخت کا اثر بہت کم ہونے کے باعث جملوں کی طوالت بھی کم ہوگئی ہے اور نثر میں قوت بیان کے ساتھ اردو پن نمایاں ہوگیا ہے۔

اسی طرح جب اردو نثر اہلِ علم کے ہاتھوں میں آ کر اس دور کی مذہبی تصانیف میں استعمال ہوتی ہے تو مذہبی موضوعات و مسائل کے تنوع کے باعث زیادہ مجادلے کے ساتھ نکھر سنور جاتی ہے اور اردو نثر کی قوت بیان توانا، قوتِ اظہار تومند اور خطیبانہ انداز سلیس، مربوط اور رواں ہو جاتا ہے۔ "مذہب" چونکہ ہمارا موضوع مطالعہ نہیں ہے اس لیے ہم خود کو اس دور کی دو اہم و مقبول اور عوام و خواص میں پسندیدہ کتابوں کی اردو نثر اور اسلوب بیان کے مطالعے تک محدود رکھیں گے۔ ان میں ایک کتاب شاہ اسمٰعیل شہید کی "تقویۃ الایمان" ہے اور دوسری سید غوث علی شاہ کی تالیف "تذکرۂ غوثیہ" ہے۔

مذہبی تصانیف میں اردو نثر کا استعمال

تقویتہ الایمان:

شاہ اسمٰعیل شہید (۱۷۷۹ء-۱۸۳۱ء) [۳۸] شاہ عبدالغنی کے بیٹے اور شاہ ولی اللہ کے پوتے تھے۔ دہلی میں پیدا ہوئے اور یہیں خاندان کی روایت کے مطابق ان کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ سولہ سال کی عمر میں تعلیم سے فارغ ہوئے۔ اسی زمانے میں سید احمد بریلوی شہید کے مرید ہوئے۔ ۱۲۳۷ھ/۲۲-۱۸۲۱ء میں حج بیت اللہ سے مشرف ہوئے اور ۲۴ ذیقعد ۱۲۴۶ھ/۱۸۳۱ء کو سکھوں کے خلاف جہاد کرتے ہوئے شہادت سے ہم کنار ہوئے۔ وہ اپنے وقت کے جید عالم اور واعظ تھے۔ ساری عمر جذبۂ جہاد سے سرشار، اسلام کی تبلیغ میں لگے رہے۔ وہ مسلمانوں میں غیر اسلامی رسومات کے رواج پا جانے کو اسلام کے ضعف کا سبب جانتے تھے اس لیے ساری عمر ان رسومات بدعت کے خلاف زبان اور قلم سے جہاد کرتے رہے۔ یہی رسومات و بدعات ان کی مشہور زمانہ تالیف "تقویۃ الایمان" کو موضوع بیان ہیں۔

شاہ اسمٰعیل شہید نے اس موضوع پر عربی زبان میں ایک کتاب ''رد الاشراک'' کے نام سے لکھی اور پھر اس کتاب کے پہلے باب کا آزاد ترجمہ ہندی (اردو) زبان میں کیا تا کہ ان کی بات زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچ سکے۔ اپنی مصروفیات کے باعث دوسرے باب کو اردو میں پیش نہ کر سکے اور ان کی وفات کے کئی سال بعد مولوی محمد سلطان نے 'رد الاشراک'' کے دوسرے باب کو ''تذکیر الاخوان'' کے نام سے اردو میں ترجمہ کر کے شائع کیا۔ اب ''تقویۃ الایمان'' کے مروجہ ایڈیشنوں میں یہ دونوں باب ایک ساتھ ملا کر شائع کیے جاتے ہیں لیکن اس کا صرف پہلا باب، جو ''تقویۃ الایمان'' کے نام سے شائع ہوا تھا، شاہ اسمٰعیل کے قلم کا نتیجہ ہے اور یہی پہلا باب اس دور کی اردو نثر کے اعتبار سے اہمیت رکھتا ہے۔ ''تقویۃ الایمان'' کے بارے میں ڈاکٹر ایوب قادری کی رائے ہے کہ ''تقویۃ الایمان'' شاہ اسمٰعیل شہید کے سفر حج پر جانے سے پہلے لکھی گئی تھی[۳۹]۔

شاہ اسمٰعیل شہید نے دیباچہ میں خود لکھا ہے کہ ''اس رسالے کا نام تقویۃ الایمان رکھا اور اس میں دو باب ٹھہرائے۔ پہلے باب میں بیان توحید کا اور برائی شرک کی اور دوسرے باب میں اتباع سنت کا اور برائی بدعت کی''۔ یہی پہلا باب ۱۲۷۵ھ/ ۵۹-۱۸۵۸ء میں مطبع محسنی محلہ جان بازار سے ۲۷ر ذالحجہ ۱۲۷۵ھ/ ۵۹-۱۸۵۸ء کو چھپ کر تیار و شائع ہوا اور سارے اقتباسات اور فقرے اسی سے لیے گئے ہیں۔

''تقویۃ الایمان'' کی نثر کو پڑھیے تو محسوس ہوگا کہ نثر کے اعتبار سے اس کی عبارت چست ہے۔ زبان عام و سادہ اور روزمرہ کے مطابق ہے تا کہ ان کی بات دوسروں تک آسانی سے پہنچ سکے اور ان کا مقصد پورا ہو سکے۔ شاہ اسمٰعیل ضرورت سے زیادہ الفاظ استعمال نہیں کرتے اور جہاں بات کو مکرر کہا گیا ہے وہاں یہ عمل زور بیان پیدا کرنے کے لیے کیا گیا ہے۔ ان کی نثر کا انداز و لہجہ ویسا ہے جیسا اس خطیب کا ہوتا ہے جو منبر پر بیٹھ کر یا محفل تبلیغ میں کھڑے ہو کر تقریر کرتا ہے لیکن یہ عبارت چونکہ قلم سے کاغذ پر لکھی گئی ہے اس لیے اس میں خطیبوں والے انحرافات، طوالت بیان اور تکرار اظہار نہیں ہے۔ ساری عبارت جمی ہوئی نثر کا قابل توجہ نمونہ ہے۔ بیان میں گہری سنجیدگی ہے اور لکھنے والا اپنی بات اور اپنے مقصد کو اس سلیقے سے بیان کر رہا ہے جس سے اس کی بات پڑھنے والوں کے دل میں بیٹھ جائے اور وہ اس کے نقطۂ نظر کو قبول کر لیں۔ یہ نثر اسی مقصد کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہے اور لکھنے والے شاہ اسمٰعیل اپنے اس مقصد میں کامیاب ہیں۔ انیسویں صدی میں لکھی جانے والی یہ نثر وحدت اثر کے نمونے اور مثال کے اعتبار سے بھی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ شاہ اسمٰعیل نے اپنی خاندانی روایت کے مطابق قرانی آیات کا ترجمہ تو شاہ عبدالقادر اور شاہ رفیع الدین کی روایت کے مطابق لفظی کیا ہے لیکن تفسیر کرتے ہوئے اپنی بات، اپنے طور پر، اپنے لہجے میں روزمرہ کی زبان میں اثر و تاثیر کے ساتھ بیان کی ہے مثلاً یہ اقتباس پڑھیے جس سے ان کا وہ اسلوب بیان جس کا میں نے ذکر کیا ہے۔ سامنے آ جائے گا:

> ''اللہ صاحب گو کہ سب بادشاہوں کا بادشاہ ہے پر اور بادشاہوں کی طرح مغرور نہیں کہ کوئی

رعیتی بہتیرا ہی التجا کرے، اُس کی طرف مارے غرور کے خیال نہیں کرتے اس لیے رعیتی لوگ اور امیروں کو مانتے ہیں اور ان کا وسیلہ ڈھونڈتے ہیں تا کہ انھیں کی خاطر سے التجا قبول ہووے بلکہ وہ بڑا کریم و رحیم ہے۔ وہاں کسی کی وکالت کی حاجت نہیں جو اس کو یاد رکھے وہ آپ بھی اس کو یاد رکھتا ہے کوئی سفارش کرے یا نہ کرے اور اسی طرح گو کہ وہ سب چیز سے پاک ہے اور سب سے بلند مگر اور بادشاہوں کا سا دربار نہیں کہ کوئی رعیتی لوگ وہاں پہنچ نہ سکیں اور امیر و وزیر ہی رعیت پر حکم چلاویں اور رعیت کے لوگوں کو انھیں کا ماننا ضرور پڑے اور انھیں کا دربار کرنا پڑے۔ بلکہ اپنے بندوں سے بہت نزدیک ہے جو ادنیٰ بندہ اپنے دل سے اس کی طرف متوجہ ہووے تو وہیں اس کو اپنے منہ کے آگے پاوے۔ . جو بعضے عوام الناس کہتے ہیں کہ اولیاء کو اللہ نے یہ طاقت بخشی ہے کہ تقدیر کو بدل ڈالیں جس کی تقدیر میں اولاد نہیں اس کو اولاد دے دیویں، جس کی عمر تمام ہو چکی ہو اس کی عمر بڑھا دیویں، سو یہ بات کچھ صحیح نہیں بلکہ یوں سمجھا چاہیے کہ اللہ اپنے ہر بندے کی کبھی دعا قبول بھی کر لیتا ہے اور انبیاء اولیاء کی اکثر۔ مگر دعا کی توفیق دینا بھی اسی کے اختیار میں ہے اور قبول کرنا بھی اور دعا بھی کرنی اور مراد بھی ملنی دونوں باتیں تقدیر میں لکھی ہیں ..''[۴۰]۔

''اپنا ارادہ جس کام کا بیان کرنا تو پہلے اس کے اللہ کے ارادہ کا ذکر کر دینا جیسے یوں کہنا کہ اگر اللہ چاہے گا تو ہم فلانا کام کریں گے اور اس کے نام کو ایسی تعظیم سے لینا کہ جس میں اس کی مالکیت نکلے اور اپنی بندگی جیسے یوں کہنا ہمارا رب ہمارا مالک ہمارا خالق اور کلام میں جب قسم کھانے کی حاجت ہو تو اسی کے نام کی قسم کھانی پھر جو کوئی کسی انبیاء و اولیا کی، اماموں اور شہیدوں کی، بھوت پریت کی اس قسم کی تعظیم کرے جیسے اڑے کام پر ان کی نذر ماننے اور مشکل کے وقت ان کو پکارے، بسم اللہ کی جگہ ان کا نام لیوے، جب اولاد ہو ان کی نذر و نیاز کرے، اپنی اولاد کا نام عبدالنبی، امام بخش، پیر بخش رکھے، کھیت و باغ میں سے ان کا حصہ نکالے جو کھیتی باڑی میں سے آوے پہلے اُن کی نیاز کرے، جب اپنے کام میں لاوے اور دھن اور ریوڑ میں سے ان کے نام کے جانور ٹھہراوے اور پھر ان جانوروں کا ادب کرے۔ پانی دانہ پر سے نہ ہانکے، لکڑی پتھر سے نہ مارے اور کھانے پینے پہننے میں رسموں کی سند پکڑے کہ فلانے لوگوں کو چاہیے کہ فلانا کھانا نہ کھاویں فلانا کپڑا نہ پہنیں۔ حضرت بی بی کی صحنک مرد نہ کھاویں، لونڈیاں نہ کھاویں، جس عورت نے دوسرا خاوند کیا ہو وہ نہ کھاوے۔ شاہ عبدالحق کا توشہ حقہ پینے والا نہ کھاوے اور برائی اور بھلائی جو دنیا میں

> پیش آتی ہے اس کو ان کی طرف نسبت کرے کہ فلانا ان کی پھٹکار میں آکر دیوانہ ہو گیا اور فلانے کو انھوں نے راندا تو محتاج بن گیا اور فلانے کو نواز دیا تو اس کو فتح و اقبال مل گیا فلانے ستارے کے سبب سے قحط پڑا۔ فلانا کام جو فلانے دن شروع کیا تھا یا فلانی ساعت میں سو پورا نہ ہوا یا یوں کہیں کہ اللہ و رسول چاہے گا تو میں آؤں گا یا پیر چاہے گا تو یہ بات ہو جائے گی ۔ یا امام کی یا پیر کی یا ان کی قبروں کی قسم کھاوے سو ان سب باتوں سے شرک ثابت ہوتا ہے اس کو اشراک فی العادت کہتے ہیں‘‘۔[۴۱]

اس عبارت کو پڑھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ بیان میں تسلسل اور ربط ہے۔ یہاں عبارت آرائی پر زور نہیں ہے۔ عبارت ایسی اور لہجہ ایسا خطیبانہ ہے کہ واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ کوئی وعظ کر رہا ہے اور اپنی بات کو سننے والے کے دل میں پوری طرح بٹھانے کی کوشش کر رہا ہے۔ یہاں الفاظ مقصد کے تابع ہیں۔ مقصد لفظوں کے دباؤ میں آکر آوارہ نہیں ہو جاتا۔ پھر الفاظ ایسے استعمال میں آئے ہیں جنھیں ہر شخص جانتا، بولتا اور سمجھتا ہے۔ جملے کی ساخت بھی بول چال کے مطابق رہتی ہے۔ یہ کتابی نثر نہیں ہے اور ساتھ ساتھ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اردو جملہ فارسی جملے کے زیر اثر نہیں ہے بلکہ اس فقرہ کی خصوصیت ہی یہ ہے کہ اس میں اردو پن نمایاں ہے۔ مذہبی موضوع و مقصد سامنے ہونے باوجود عربی زبان کے ثقیل الفاظ بھی زیادہ استعمال میں نہیں آئے بلکہ عام بول چال کی زبان میں بڑی سے بڑی بات سادگی و صفائی سے بیان کی گئی ہے۔ اسی لیے جملے کی ساخت کی تبدیلی کے باوجود ایک جملہ دوسرے سے پیوست ہے۔ بات کا تسلسل اسی ربط سے پُر اثر ہو گیا ہے۔ اردو زبان اور بول چال میں عام طور پر استعمال ہونے والے ہندوی الفاظ کثرت سے بلا تکلف استعمال میں آ رہے ہیں اور عبارت میں اس طرح ٹکے ہوئے ہیں کہ خود عبارت کا حسن بڑھ گیا ہے۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو عربی و فارسی الفاظ کے ساتھ خاص و عام کی زبان میں یکساں طور پر استعمال میں آتے ہیں اور ان سب کے ملنے جلنے اور شیر و شکر ہونے سے عبارت کا فنی اثر بڑھ گیا ہے۔ انیسویں صدی میں اردو نثر مختلف موضوعات اور فکشن میں استعمال ہوئی لیکن گہری سنجیدگی کے ساتھ یہ نثر مذہبی کتابوں میں زیادہ نمایاں ہوئی اور آج تک اردو نثر کی یہ روایت اسی طرح پھل پھول رہی ہے اور قوتِ اظہار اور اسلوب بیان کے لحاظ سے خاص اہمیت رکھتی ہے۔ صاحبانِ قلم مذہبی اہل علم کی تحریریں آج بھی اس کی گواہ ہیں۔

سید غوث علی شاہ قلندر پانی پتی:

سید غوث علی شاہ قلندر پانی پتی نے اس رنگ نثر کو اور زیادہ وسعت دے کر اسے فلسفۂ مابعد الطبیعیات اور اپنی صوفیانہ فکر کو بیان کرنے کے لیے اس طرح استعمال کیا کہ ان کی بات کی دو سطحیں برقرار رہتی ہیں۔ ایک وہ سطح کہ عام آدمی اپنی فہم کے مطابق اس کے معنی سمجھے اور فائدہ اٹھائے اور ایک وہ سطح کہ خاص

آدمی اس کے مطلب کی گہرائی سے لطف اندوز ہو کر بات کی تہہ تک پہنچے۔ ہر بات حکایت، قصے کہانی کی صورت میں بیان کی گئی ہے جس سے یہ کتاب جو تذکرۂ غوثیہ کے نام سے معروف ہے۔ اچھے فکشن کی طرح سدابہار بن گئی ہے اور آج بھی گہری معنویت اور اپنے اظہار بیان کی وجہ سے مقبول ہے۔ اس میں جو قصے اور حکایات بیان میں آئی ہیں ان کا اطلاق آج کی زندگی اور اس کے مسائل پر اسی طرح ہوتا ہے جس طرح اس زمانے میں ہوتا تھا جب سید غوث علی شاہ زندہ تھے۔ یہ ایک زندہ رہنے والی کتاب ہے اور اپنی نثر، دلچسپ حکایات اور اسلوبِ بیان کی وجہ سے ایک ''کلاسیک'' کا درجہ اختیار کر گئی ہے۔

تذکرۂ غوثیہ:

''تذکرۂ غوثیہ'' میں جو کچھ درج ہے انھیں ''ملفوظاتِ سید غوث علی شاہ قلندری قادری'' کہنا چاہیے۔ سید شاہ گل حسن، سید غوث علی شاہ کے مرید و خلیفۂ خاص تھے اور وہی اس کتاب کے مرتب ہیں۔ شاہ گل حسن نے لکھا ہے کہ ''ابتدائی حال سے حضرت قبلۂ عالم کو کبھی تصنیف و تالیف منظورِ نظر نہ ہوئی۔ عالم بے نشانی مدِ نظر رہا۔ پابندی و تقلید سے طبع آزاد و نفور تھی۔ جو اشعار و نکات یا رموز و اسرار کہ وقتاً فوقتاً زبانِ فیض ترجمان پر جوششِ دریائے غیب نے جاری کیے یا تعلیم و تلقین اصحاب کے اقتضا سے اظہار و بیان میں آئے، بعض ارادت مندوں نے تحریر و تالیف کی اجازت چاہی تو زنہار مرضی مبارک کا میلان اس طرف نہ پایا۔ نقشِ اول و آخر کو کف دست سے مٹایا البتہ آخری ایام میں اس خاکسار کو از راہِ عنایت صرف اتنی اجازت حاصل ہوئی کہ اشعار و مقالات اشلوک و دوہے و چوپائی وغیرہ جو ارشادِ مبارک میں حسب موقع وارد ہوتے تھے یہ کمترین یادداشت کے لیے فوراً تحریر کر لیتا تھا بجز اس کے کوئی حرف و حکایت یا نقل و روایت سوائے سماعت کے سپرد قلم نہیں کی گئی۔ سید غوث علی شاہ کی وفات کے بعد جب دل بے تاب گھبرایا، وصل و بے غمی کا زمانہ نشاط و ہمدی کا کارخانہ یاد آیا جوشِ وحشت حد سے زیادہ ہوا کوئی سبیل کوئی شغل کوئی کام اس کے علاوہ ذہن میں نہ آیا کہ جس کے قرب وصال اور لقاء اجمال میں اتنی عمر گذری بقیہ عمر بھی اسی کی یادگاری بس ہے جملہ احباب نے یہ امر پسند کیا۔ ناچار قلم اُٹھایا۔ . . . اگر چہ اس ہنگامۂ قیامت کے بعد فراموشی کا غلبہ اور نسیان کا طغیان تھا لیکن جب فکر ادھر معروف ہوا تو عالم غیب سے وہ شاہدان سخن جو از یاد رفتہ ہو گئے تھے۔ جلوہ گری کرنے لگے۔ ذرہ سی بات یاد آئی اور تمام قصہ نے ہنگامۂ گذشتہ کا سماباندھ دیا۔ وہی مرشد وہی ارشاد، وہی کلیم وہی کلام وہی بیان وہی زبان وہی چشم و گوش، وہی صدائے نوشا نوش بزمِ خیال میں موجود ہو گئی۔ اس طرح جو کچھ یاد آیا قلم بند کیا لیکن بہت کچھ مقالات ہیں کہ ان کا نقش دل و دماغ سے بالکل مٹ گیا '' [۴۲]

تذکرۂ غوثیہ کی عبارت سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاہ گل حسن جہاں وہ ''اشعار و مقالات اشلوک'' وغیرہ لکھتے تھے جو غوث علی شاہ صاحب نے ارشاد فرمائے وہاں وہ ان باتوں کے اشارات بھی اپنی

یادداشت کے لیے درج کر لیتے ہوں گے جو تذکرۂ غوثیہ میں درج ہیں۔ اشعار و مقالات و اشلوک کی اجازت دینے کے معنی یہ بھی تھے کہ خود شاہ صاحب بھی اپنے مریدوں اور خلق خدا کے استفادے کے لیے انھیں محفوظ کرنا چاہتے تھے اور اُدھر ان کے خلیفہ و مرید خاص شاہ گل حسن بھی ان باتوں کو محفوظ کرنا چاہتے تھے جو سید غوث علی شاہ قلندر کی زبانِ مبارک سے نکلی تھیں۔ اسی جذبے کے ساتھ یہ تالیف وجود میں آئی۔ یہ تالیف سید غوث علی شاہ صاحب کی سوانح عمری بھی ہے اور ان کے ملفوظات و فکر کا مجموعہ اور اشاریہ بھی ساتھ ہی اردو نثر کے اعتبار سے بھی ایک زندہ کتاب ہے۔ محمد اسلم سیفی نے کلیات اسمٰعیل میرٹھی میں لکھا ہے کہ ”اگرچہ یہ تذکرہ بعدِ وصال لکھا گیا ہے لیکن طرز کلام وہی ہے جس میں شیخ نے اپنی زبان فیض ترجمان سے ارشادات ادا فرمائے تھے“[۴۳]۔

سید غوث علی شاہ قلندری قادری (۱۸۰۴ء–۱۸۸۰ء) انیسویں صدی کے ایک بڑے صوفی بزرگ تھے۔ مولانا حالی نے ایک بار وحید الدین سلیم سے کہا تھا کہ ”ہم نے تمام عمر میں تین صاحب کمال بزرگ دیکھے ہیں۔ شاعروں میں جناب میرزا اسد اللہ غالب، مدبروں میں سر سید احمد خاں اور فقراء میں مولانا سید غوث علی شاہ“۔[۴۴] شاہ عالم صاحب فاضل بھی تھے اور آزاد خیال موحد بھی۔ ان کی وضع فقیرانہ اور مشرب درویشانہ تھا۔ سیر و سیاحت کے شوقین تھے اور اکثر مسلم و غیر مسلم مشاہیر برہموں، پنڈتوں، سنیاسیوں، جوگیوں اور سادھوؤں سے ان کی ملاقات تھی۔ ہندو جوگیوں سے انھوں نے یوگ اور حبسِ دم کے طور طریقے بھی معلوم کیے تھے۔ وہ انتقالِ روح کے عمل کو جانتے تھے۔ سینکڑوں ہندی دوہے اور سنسکرت اشلوک انھیں زبانی یاد تھے۔ وہ عام طور پر اپنی بات، حکیمانہ اقوال، نکتہ خیز مشاہدات، تجربات اور افکار بطور طریقت حکایات، واقعات اور قصہ کہانیوں کی صورت میں بیان کرتے تھے۔ غوث علی شاہ قلندر جمالی بزرگ تھے۔ وسیع النظر، صلح کل، خوش طبع، شگفتہ مزاج اور بذلہ سنج۔ اپنے لطائف و ظرائف سے بڑے بڑے صوفیانہ و حکیمانہ نکات بیان کرتے تھے۔ اسی لیے ”تذکرۂ غوثیہ“ کو گلستانِ تصوف اور سدا بہار بوستانِ طریقت کہا گیا ہے۔

مرزا غالب کو غوث علی شاہ صاحب سے دلی تعلق تھا۔ جس زمانے میں شاہ صاحب زینت المساجد دہلی میں ٹھہرے ہوئے تھے مرزا غالب تیسرے دن ایک خوان کھانے کا ساتھ لے کر شاہ صاحب سے ملنے جاتے اور ان کے ساتھ کھانے میں شریک نہ ہوتے۔ جب شاہ صاحب اصرار کرتے تو کہتے کہ ”میں اس قابل نہیں ہوں۔ مے خوار رُو سیاہ گنہ گار ہوں۔ آپ کے ساتھ کھاتے ہوئے شرم آتی ہے البتہ اولش کا مضائقہ نہیں“ [۴۵]۔ شاہ صاحب غالب کے بارے میں کہتے تھے کہ ”مرزا صاحب کا مذہب یہ تھا کہ دل آزاری گناہ ہے“۔ جب کسی نے مرزا نوشہ کے انتقال کی خبر سنائی تو آپ نے فرمایا:

کھال دھونکی رہ گیو اور نر بچہ بجتے انگار
آہرن کو ٹھمکو مٹو اور اُٹھ گئے مسیت لوہار

سدا نہ پھولیں توریاں اور سدا نہ ساون ہوئے
سدا نہ جوبن تھر رہے اور سدا نہ جیوے کوئے [۴۶]

اور کہا کہ "مرزا غالب رند مشرب، بے شر، رحم دل تھے اور فنِ شاعری میں اپنا جواب نہ رکھتے تھے لیکن افسوس کہ یہ ہمارے محب بھی چل دیے" [۴۷]

اسمٰعیل میرٹھی بھی سید غوث علی شاہ صاحب کے مرید تھے۔ اسمٰعیل میرٹھی کے بیٹے اسلم سیفی نے لکھا ہے کہ مولانا اسمٰعیل میرٹھی کے پیر بھائی و سجادہ نشین مولانا سید شاہ گل حسنؒ نے فراقِ شیخ سے مضطرب ہو کر ارشاداتِ شیخ میرٹھ کے قیام میں مرتب فرمائے۔ واقعات اور ارشادات کی ترتیب تو مولانا گل حسن صاحب نے فرمائی اور ان کو زبان کا جامہ مولانا نے پہنایا [۴۸]۔ اس بات کے ثبوت میں اسلم سیفی نے "تذکرۂ غوثیہ" کے اس مسودہ کے ایک صفحہ کا فوٹو بھی شائع کیا ہے جو مولوی اسمٰعیل میرٹھی کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے۔ ممتاز حسن مرحوم نے ایک بار مجھ سے ذکر کیا تھا کہ یہ مسودہ اسلم سیفی صاحب نے قومی عجائب گھر کراچی کو فروخت کرنے کے لیے ان کو دیا تھا اور اس کی قیمت وہ بیس ہزار روپے طلب کر رہے تھے۔ اس کے کچھ عرصے بعد اسلم سیفی صاحب وفات پا گئے لیکن یہ مسودہ قومی عجائب گھر میں نہیں ہے۔ ممکن ہے ممتاز حسن صاحب کے ذخیرے میں موجود ہو۔ اسی بنیاد پر اسلم سیفی تذکرۂ غوثیہ کی نثر کو اسمٰعیل میرٹھی سے منسوب کر کے لکھتے ہیں کہ "ادبی نقطۂ نظر سے مولانا (اسمٰعیل میرٹھی) کا نثر کا یہ اعلیٰ نمونہ ہے۔ اس میں جو نظمیں درج ہیں خواہ فارسی خواہ اردو، ان میں سے اکثر و بیشتر مولانا کے قلم سے نکلی ہیں غالباً تذکرہ کی طباعت ۱۸۸۴ء میں ختم ہوئی" [۴۹]۔

ان ساری باتوں کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ اصل مغز تو سید غوث علی شاہ کا تیار کردہ تھا، اس کا خول ان کے خلیفہ شاہ گل حسن نے تیار کیا اور اس کا رنگ و روپ نکھار کر مہینہ کی صورت اسمٰعیل میرٹھی نے دی۔ تینوں یکساں طور پر اہم ہیں اس عمل سے ایک ایسی کتاب وجود میں آئی جو آج بھی زندہ ہے اور کل بھی زندہ رہے گی۔ اگر "مغز" نہ ہوتا تو خول نہ بنتا اور خول نہ بنتا تو اس کا رنگ روپ نکھارنے کے لیے عبارت کہاں سے آتی۔ یہ بالکل آج کی نثر ہے۔ اس نثر کا مقابلہ اگر "عجائباتِ فرنگ" یا "سیاحت نامہ کریم خاں" کی نثر سے کیا جائے تو واضح ہوگا کہ انیسویں صدی کے آخری ربع میں نثر اردو کے خد و خال پوری طرح بن گئے تھے اور وہ اب نئی زندگی کے نئے پہلوؤں کو سمیٹ کر نئی اصنافِ ادب میں نمایاں ہو رہی تھی۔ تذکرۂ غوثیہ میں حکایات و واقعات کی دلکشی اور بیان کی پُر اثر سادگی نے عبارت کے حسن کو نکھار کر اس میں نئی جان ڈال دی ہے۔ یہاں جملے کی ساخت اردو جملے کی ساخت کے عین مطابق ہے۔ انداز بیانیہ ہے۔ بات کو اختصار کے ساتھ اردو روزمرہ و محاورہ کے مطابق عام بول چال کی زبان میں اس طرح بیان کی ہے کہ اس قصے، حکایت یا واقعہ کے باطن میں چھپا ہوا نکتہ سب کے سامنے آ جاتا ہے اور اس راز کو پا کر سننے یا پڑھنے والا پھول کی طرح کھل اُٹھتا ہے۔ یہ صورت یکسانیت کے ساتھ ساری کتاب میں ملتی ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے یہ چند سطریں پڑھیے تا

کہ جو بات کہی گئی ہے وہ واضح ہو جائے:

> ’’ایک روز کسی شخص نے جناب وقبلہ سے تعلیم کی درخواست کی۔ ارشاد ہوا کہ حضرت عیسیٰ علیہ السلام کا ایک دوست تھا مگر نادان۔ اس نے حضرت سے درخواست کی کہ مجھ کو اسم اعظم سکھا دیجیے۔ ہر چند انکار کیا اور سمجھایا کہ تو اس قابل نہیں ہے۔ اس نے نہ مانا اور نہایت اصرار کیا۔ ناچار بتا دیا اور امتحان بھی کرا دیا لیکن منع فرمایا کہ آیندہ تو اس کو کام میں نہ لانا ورنہ اچھا نہ ہوگا۔ یہ فرما کر چل دیے۔ اس کے دل میں خیال آیا کہ بھلا اب تو دیکھوں اسم اعظم تاثیر کرتا ہے یا نہیں۔ کچھ ہڈیاں نظر آئیں۔ ان پر اسم اعظم پڑھا۔ فوراً ایک شیر خونخوار زندہ ہو کر غرایا اور اس کو پھاڑ کھایا۔ جب حضرت اس راہ سے واپس آئے تو دیکھا کہ وہ مرا ہوا پڑا ہے اور شیر کھا رہا ہے۔ شیر سے پوچھا: تو نے اس کو کیوں مارا؟ جواب دیا کہ یہ شخص میرا خالق تو بنا تھا مگر رزق کی فکر نہ کی۔ اس لیے میں نے اس کو کھا لیا‘‘[۵۰]

> ’’ایک روز ارشاد ہوا کہ دو پتلیاں تھیں۔ ایک دانش مند سے پوچھا گیا کہ ان میں سے کون سی عمدہ اور بہتر ہے۔ اس نے دونوں کے کان میں ایک ایک تنکا ڈالا۔ ایک کے حلق میں سے نکل آیا۔ دوسرے کے پیٹ میں اتر گیا۔ دانش مند نے جواب دیا کہ جس کے پیٹ میں تنکا اُتر گیا وہی بہتر ہے۔ ایسے ہی جو آدمی بات کو سن کر ضبط و ہضم کر سکے وہی آدمی ہے‘‘[۵۱]۔

> ’’ایک روز میر محمد تقی صاحب نے عرض کیا کہ حضرت ابتدائے حال میں شاہ سلیمان صاحب تونسویؒ حال بہت کھیلا کرتے تھے لیکن آخر زمانہ میں ان کو حال نہیں آتا تھا۔ اس وقت ارشاد ہوا کہ جب تک کوئلہ دہک نہیں جاتا چٹختا ہی ہے اور دھواں بھی دیتا ہے مگر جب آگ اس کے اندر بخوبی سرایت کر جاتی ہے اور وہ ہم رنگ ہو جاتا ہے، پھر نہ دھواں رہتا ہے نہ آواز‘‘[۵۲]۔

> ’’ایک روز ارشاد ہوا کہ ایک شخص نے شیطان سے دوستی پیدا کی اور پوچھا کہ یار تم کو لوگ کیوں بدنام کرتے ہیں۔ اس نے کہا کہ میرا تو کچھ بھی قصور نہیں۔ صرف دشمنی سے لوگ برا بھلا کہتے ہیں۔ آؤ میں تم کو ایک تماشا دکھاؤں مگر خاموش دیکھتے رہنا۔ کچھ دم نہ مارنا۔ (وہ اسے) ایک شہر میں لے گیا اور کہا کہ آج اس کی بربادی کا حکم ہے۔ اب دیکھو کیا ہوتا ہے۔ حلوائی کی دوکان میں چاشنی پک رہی تھی۔ شیطان نے انگلی بھر کر دیوار پر لگا دی۔ فوراً مکھیوں کا جھمگٹ ہو گیا۔ چھپکلی نے ان کی تاک لگائی۔ حلوائی کی بلی نے چھپکلی پر داؤ لگایا کہ جھپٹا مارے۔ ناگہاں ایک فوج کا سپاہی ادھر سے گذرا۔ اس کے ساتھ نہایت تیز شکاری

سدا نہ پھولیں توریاں اور سدا نہ ساون ہوئے
سدا نہ جوبن تھر رہے اور سدا نہ جیوے کوئے [۴۶]

اور کہا کہ ”مرزا غالب رند مشرب، بے شر، رحم دل تھے اور فنِ شاعری میں اپنا جواب نہ رکھتے تھے لیکن افسوس کہ یہ ہمارے محبّ بھی چل دیے“ [۴۷]

اسمٰعیل میرٹھی بھی سید غوث علی شاہ صاحب کے مرید تھے۔ اسمٰعیل میرٹھی کے بیٹے اسلم سیفی نے لکھا ہے کہ مولانا اسمٰعیل میرٹھی کے پیر بھائی و سجادہ نشین مولانا سید شاہ گل حسنؒ نے فراقِ شیخ سے مضطرب ہو کر ارشادات شیخ میرٹھ کے قیام میں مرتب فرمائے۔ واقعات اور ارشادات کی ترتیب تو مولانا گل حسن صاحب نے فرمائی اور ان کو زبان کا جامہ مولانا نے پہنایا [۴۸]۔ اس بات کے ثبوت میں اسلم سیفی نے ”تذکرۂ غوثیہ“ کے اس مسودہ کے ایک صفحہ کا فوٹو بھی شائع کیا ہے جو مولوی اسمٰعیل میرٹھی کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے۔ ممتاز حسن مرحوم نے ایک بار مجھ سے ذکر کیا تھا کہ یہ مسودہ اسلم سیفی صاحب نے قومی عجائب گھر کراچی کو فروخت کرنے کے لیے ان کو دیا تھا اور اس کی قیمت وہ بیس ہزار روپے طلب کر رہے تھے۔ اس کے کچھ عرصے بعد اسلم سیفی صاحب وفات پا گئے لیکن یہ مسودہ قومی عجائب گھر میں نہیں ہے۔ ممکن ہے ممتاز حسن صاحب کے ذخیرے میں موجود ہو۔ اسی بنیاد پر اسلم سیفی تذکرۂ غوثیہ کی نثر کو اسمٰعیل میرٹھی سے منسوب کر کے لکھتے ہیں کہ ”ادبی نقطۂ نظر سے مولانا (اسمٰعیل میرٹھی) کا نثر کا یہ اعلیٰ نمونہ ہے۔ اس میں جو نظمیں درج ہیں خواہ فارسی خواہ اردو، ان میں سے اکثر و بیشتر مولانا کے قلم سے نکلی ہیں غالباً تذکرہ کی طباعت ۱۸۸۴ء میں ختم ہوئی“ [۴۹]۔

ان ساری باتوں کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ اصل مغز تو سید غوث علی شاہ کا تیار کردہ تھا، اس کا خول ان کے خلیفہ شاہ گل حسن نے تیار کیا اور اس کا رنگ و روپ نکھار کر مہیئہ کی صورت اسمٰعیل میرٹھی نے دی۔ تینوں یکساں طور پر اہم ہیں اس عمل سے ایک ایسی کتاب وجود میں آئی جو آج بھی زندہ ہے اور کل بھی زندہ رہے گی۔ اگر ”مغز“ نہ ہوتا تو خول نہ بنتا اور خول نہ بنتا تو اس کا رنگ روپ نکھارنے کے لیے عبارت کہاں سے آتی۔ یہ بالکل آج کی نثر ہے۔ اس نثر کا مقابلہ اگر ”عجائبات فرنگ“ یا ”سیاحت نامہ کریم خاں“ کی نثر سے کیا جائے تو واضح ہوگا کہ انیسویں صدی کے آخری ربع میں نثر اردو کے خدوخال پوری طرح بن گئے تھے اور وہ اب نئی زندگی کے نئے پہلوؤں کو سمیٹ کر نئی اصناف ادب میں نمایاں ہو رہی تھی۔ تذکرۂ غوثیہ میں حکایات و واقعات کی دلکشی اور بیان کی پُر اثر سادگی نے عبارت کے حسن کو نکھار کر اس میں نئی جان ڈال دی ہے۔ یہاں جملے کی ساخت اردو جملے کی ساخت کے عین مطابق ہے۔ انداز بیانیہ ہے۔ بات کو اختصار کے ساتھ اردو روزمرہ و محاورہ کے مطابق عام بول چال کی زبان میں اس طرح بیان کی ہے کہ اس قصے، حکایت یا واقعہ کے باطن میں چھپا ہوا نکتہ سب کے سامنے آ جاتا ہے اور اس راز کو پا کر سننے یا پڑھنے والا پھول کی طرح کھل اُٹھتا ہے۔ یہ صورت یکسانیت کے ساتھ ساری کتاب میں ملتی ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے یہ چند سطریں پڑھیے تا

کہ جو بات کہی گئی ہے وہ واضح ہو جائے:

''ایک روز کسی شخص نے جناب وقبلہ سے تعلیم کی درخواست کی۔ ارشاد ہوا کہ حضرت عیسیٰ علیہ السلام کا ایک دوست تھا مگر نادان۔ اس نے حضرت سے درخواست کی کہ مجھ کو اسم اعظم سکھا دیجیے۔ ہر چند انکار کیا اور سمجھایا کہ تو اس قابل نہیں ہے۔ اس نے نہ مانا اور نہایت اصرار کیا۔ ناچار بتا دیا اور امتحان بھی کرا دیا لیکن منع فرمایا کہ آیندہ تو اس کو کام میں نہ لانا ورنہ اچھا نہ ہوگا۔ یہ فرما کر چل دیے۔ اس کے دل میں خیال آیا کہ بھلا اب تو دیکھوں اسم اعظم تاثیر کرتا ہے یا نہیں۔ کچھ ہڈیاں نظر آئیں۔ ان پر اسم اعظم پڑھا۔ فوراً ایک شیر خونخوار زندہ ہو کر غرایا اور اس کو پھاڑ کھایا۔ جب حضرت اس راہ سے واپس آئے تو دیکھا کہ وہ مرا ہوا پڑا ہے اور شیر کھا رہا ہے۔ شیر سے پوچھا: تو نے اس کو کیوں مارا؟ جواب دیا کہ یہ شخص میرا خالق تو بنا تھا مگر رزق کی فکر نہ کی۔ اس لیے میں نے اس کو کھا لیا'' [۵۰]

''ایک روز ارشاد ہوا کہ دو پتلیاں تھیں۔ ایک دانش مند سے پوچھا گیا کہ ان میں سے کون سی عمدہ اور بہتر ہے۔ اس نے دونوں کے کان میں ایک ایک تنکا ڈالا۔ ایک کے حلق میں سے نکل آیا۔ دوسرے کے پیٹ میں اتر گیا۔ دانش مند نے جواب دیا کہ جس کے پیٹ میں تنکا اُتر گیا وہی بہتر ہے۔ ایسے ہی جو آدمی بات کو سن کر ضبط و ہضم کر سکے وہی آدمی ہے'' [۵۱]۔

''ایک روز میر محمد تقی صاحب نے عرض کیا کہ حضرت ابتدائے حال میں شاہ سلیمان صاحب تونسویؒ حال بہت کھیلا کرتے تھے لیکن آخر زمانہ میں ان کو حال نہیں آتا تھا۔ اس وقت ارشاد ہوا کہ جب تک کوئلہ دہک نہیں جاتا چٹختا ہی ہے اور دھواں بھی دیتا ہے مگر جب آگ اس کے اندر بخوبی سرایت کر جاتی ہے اور وہ ہم رنگ ہو جاتا ہے، پھر نہ دھواں رہتا ہے نہ آواز'' [۵۲]۔

''ایک روز ارشاد ہوا کہ ایک شخص نے شیطان سے دوستی پیدا کی اور پوچھا کہ یار تم کو لوگ کیوں بدنام کرتے ہیں۔ اس نے کہا کہ میرا تو کچھ بھی قصور نہیں۔ صرف دشمنی سے لوگ برا بھلا کہتے ہیں۔ آؤ میں تم کو ایک تماشا دکھاؤں مگر خاموش دیکھتے رہنا۔ کچھ دم نہ مارنا۔ (وہ اسے) ایک شہر میں لے گیا اور کہا کہ آج اس کی بربادی کا حکم ہے۔ اب دیکھو کیا ہوتا ہے۔ حلوائی کی دوکان میں چاشنی پک رہی تھی۔ شیطان نے انگلی بھر کر دیوار پر لگا دی۔ فوراً مکھیوں کا جمگھٹ ہو گیا۔ چھپکلی نے ان کی تاک لگائی۔ حلوائی کی بلی نے چھپکلی پر داؤ لگایا کہ جھپٹا مارے۔ ناگہاں ایک فوج کا سپاہی ادھر سے گذرا۔ اس کے ساتھ نہایت تیز شکاری

کتا تھا۔ اس نے جو بلی بیٹھی دیکھی۔ جھٹ اس کو جا دبوچا۔ بلی چاشنی کے اندر گری اور پھنس گئی۔ حلوائی کو غصہ آ گیا۔ کتے کے سر پر ایسا کفچہ مارا کہ وہیں لوٹ گیا۔ پھر سپاہی کو کہاں تاب۔ بگڑ گیا اور حلوائی کو مارتے مارتے خون کر دیا۔ حلوائیوں نے جمع ہو کر سپاہی پر یورش کی۔ وہ بھی وہیں کھیت رہا۔ لشکر میں جو سپاہی کے قتل کی خبر پہنچی تو لگا کے توپ خانہ تمام شہر کو اڑا دیا۔ جب یہ ماجرا گذر چکا تو شیطان اس شخص کی طرف متوجہ ہوا کہ دوست تم ہی انصاف کرو اس میں میرا کیا قصور ہے۔ صرف ایک انگلی چاشنی میں نے لگا دی تھی، باقی بکھیڑا کس نے کیا لیکن کرنے والے کا نام کوئی نہیں لیتا، مجھ کو نشانہ بنا رکھا ہے .. [۵۳]۔

”تذکرۂ غوثیہ“ ایک دلچسپ و معنی خیز کتاب ہے جو اپنے اسلوب بیان، مربوط عبارت، عام و سادہ زبان، افسانے کا سا لطف، گہری معنویت، صوفیانہ نکات اور انسانی زندگی کو سنوارنے والی تصنیف کے طور پر زندہ و تازہ رہے گی۔ بیان سادہ لیکن زبان پوری طرح نفس واقعہ کے مطابق اور ساتھ بیان میں اختصار و جامعیت ہے۔

تذکروں میں اردو نثر:

اب اردو نثر ایک طرف اخبارات، رسائل و جرائد میں اپنی قوتِ بیان کے جلوے دکھا رہی ہے اور دوسری طرف علمی، ادبی تصانیف اور فکشن میں نئے نئے روپ میں سامنے آ رہی ہے۔ اخبارات و رسائل اور فکشن میں عام و سادہ زبان استعمال میں آ رہی ہے لیکن اکثر کتابوں میں اب بھی مسجع و مقفی نثر کا واضح اثر موجود ہے۔ اردو زبان تیزی سے فارسی کی جگہ لے رہی ہے اور انگریزی زبان و ادب کے اثرات کو، انگریزی اقتدار کے زیر اثر، تیزی سے قبول کر رہی ہے۔ اب تک اردو شعرا کے تذکرے عام طور پر فارسی زبان میں لکھے جاتے تھے لیکن اب اردو شعرا کے تذکرے اردو زبان میں بھی لکھے جانے لگے ہیں جن میں میرزا علی لطف کا تذکرہ گلشنِ ہند (۱۲۱۵ھ/ ۱۸۰۰ء–۱۸۰۱ء) پہلا تذکرہ ہے جو اردو زبان میں لکھا گیا۔ اس کے علاوہ ”گلشنِ ہند“ ہی کے نام سے فورٹ ولیم کالج والے حیدر بخش حیدری نے ۱۲۱۷ھ/ ۳–۱۸۰۲ء میں اردو شعرا کا ایک اور تذکرہ لکھا جو بہت مختصر ہے اور بے دلی سے لکھا گیا ہے۔ اسی ذیل میں اردو زبان میں لکھے جانے والے تذکروں میں دیوان جہاں (۱۲۲۷ھ/ ۱۳–۱۸۱۲ء) از بینی نرائن جہاں، انتخابِ دواوین (۱۲۵۸ھ–۱۲۶۰ھ/ ۱۸۴۲ء–۱۸۴۴ء)، نسخۂ دلکشا (۱۲۷۱ھ/ ۱۸۵۴ء–۱۸۵۵ء) از جنم جی مترارمان، تذکرۂ نادری (۱۲۸۳ھ/ ۱۸۶۰ء–۱۸۶۷ء) از کلب حسین خان نادر، خزینۃ العلوم (۱۲۸۸ھ/ ۱۸۷۱ء–۱۸۷۲ء) از درگاہ پرشاد نادر، رمغان گوکل پرشاد ۱۲۹۵ھ/ ۱۸۷۸ء–۱۸۷۹ء از گوکل پرشاد کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ ان سب تذکروں ں شعرا کے حالات بہت مختصر ہیں سارا زور، جیسا کہ تذکروں میں ہوتا ہے، انتخابِ کلام پر دیا گیا ہے اور شعرا

کے حالات وسوانحات پر تذکرہ نویس کی کوئی خاص توجہ نہیں ہے۔ جن تذکروں میں انتخابِ کلام کے ساتھ حالات واقعات وسوانحات پر کچھ توجہ دی گئی ہے، ان میں لطفؔ کے گلشن ہند کے ساتھ خوش معرکۂ زیبا (۱۲۶۰ھ–۱۲۶۲ھ/۱۸۴۴ء–۱۸۴۶ء) طبقات الشعرائے ہند (۱۲۶۳ھ/۱۸۴۶ء–۱۸۴۷ء) از فیلن وکریم الدین، گلستان سخن (۱۲۷۱ھ / ۱۸۵۴ء–۱۸۵۵ء) از مرزا قادر بخش صابرؔ، سخن شعرا (۱۲۸۱ھ / ۱۸۶۴ء–۱۸۶۵ء) از عبدالغفور خان نساخ، بہارستانِ ناز (۱۲۸۱ھ/۱۸۶۴–۶۵ء) از فصیح الدین رنج، انتخاب یادگار (۱۲۹۰ھ/۱۸۷۳ء–۱۸۷۴ء) از امیر احمد مینائی وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

یہ سب تذکرے اردو نثر میں لکھے گئے ہیں ان تذکروں کی عبارتوں کو پڑھ کر ایک بات یہ سامنے آتی ہے کہ وہ تذکرے جو ۱۸۵۷ء سے پہلے یا اس کے لگ بھگ آگے پیچھے لکھے گئے ہیں ان اور جملے کی نثر پر مسجع و مقفیٰ طرز ادا کا واضح اثر ہے اور جملوں کی ساخت پر فارسی انداز نثر کا اثر ہے اور وہ تذکرے جو ۱۸۵۷ء کے دس پندرہ یا بیس سال بعد لکھے گئے ہیں ان کی نثر کا رُخ سادہ بیانی کی طرف ہے۔ ان دونوں رجحانات کو دیکھ کر اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اب ہواؤں کا رُخ گلشن ہند، گلستانِ سخن یا خوش معرکۂ زیبا کے طرز بیان کے بجائے انتخاب یادگار (امیر مینائی)، سخن شعرا نساخ یا طبقات الشعرائے ہند کی طرح کی نثر کی طرف ہو گیا۔ آخر الذکر گارساں دتاسی کی تاریخ ادبیات ہندوستانی کا آزاد ترجمہ ہے جو فیلن کے ساتھ مل کر کریم الدین نے کیا اور اپنی طرف سے جابجا اضافے بھی کیے۔ یہاں ہم گلشن ہند، گلستان سخن، خوش معرکۂ زیبا، طبقات الشعرائے ہند اور انتخاب یادگار سے، اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے ایک ایک اقتباس درج کرتے ہیں جن کے مطالعے سے اندازہ ہوگا کہ علمی کتابوں میں بھی کس طرح رنگ بیان تبدیل ہو رہا ہے۔ خود ۱۸۵۷ء کے بعد جو تصانیف اور تحریریں سامنے آئی ہیں ان سب کا رُخ بھی عام طور پر سادگی، بے ساختگی اور ایسی زبان کی طرف تھا جو روزمرہ کی بات چیت میں استعمال ہوتی تھی۔ اب یہ اقتباسات اور ان کی نثر کو دیکھیے:

گلشن ہند از میرزا علی لطف (لکھنؤ/کلکتہ) ۱۸۰۱ء:

"دردؔ متخلص، خواجہ میر نام، متوطن شاہ جہاں آباد کے، خلف الصدق حضرت ناصر دہلوی کے۔ ثابت قدمی میں اس قطبِ آسمانِ استقلال کی اور زاویہ گزینی میں اس مرکزِ دائرۂ فضل وکمال کی یہ نقل مشہور ہے اور زبان زد جمہور ہے کہ جس ایام میں معمورہ شاہ جہاں آباد کا اور ہر ایک کوچہ اس خجستہ بنیاد کا مجمع اہلِ کمال سے اور کثرت منتخبان عدیم المثال سے، اشک ہفت اقلیم اور غیرت جنت النعیم تھا، تو معموری پر شہر کی عرصہ ربع مسکوں کا تنگ اور وہ خراب آباد تشبیہ سے ہفت اقلیم کی ننگ تھا۔ جب کہ متواتر نزولِ آفات کے باعث اور مکرر ورودِ بلیات کے سبب خراب ہوا اور مصدر عقوبت وعذاب ہوا تو ہر ایک درویش گوشہ نشین نے اور ہر ایک صابر زاویہ گزین نے، اور ہر تونگر مالدار نے اور ہر امیر عالی مقدار نے فرار کو غنیمت جانا اور بھاگے اُدھر کو جدھر پایا ٹھکانا

مگر وہ سید والا تبار کہ نام نامی اس کا خواجہ میر تھا اس قطب آسمانِ استقلال نے خیال بھی جگہ سے سرکنے کا نہ کیا ۔ ''[۵۴]۔

خوش معرکۂ زیبا (لکھنؤ) ۱۸۴۴ء-۱۸۴۶ء:

''صاحب رائے صائب، مرزا نوشہ اسد اللہ خاں تخلص غالب، فقادۂ دودمانِ کریم، خلاصۂ خاندان فہیم، خوش لہجہ، معجز بیان، کہیں مقطع میں غالب، کہیں اسد سخن اس کا مستند۔ کبھی مسکن اس کا دہلی، کبھی اکبر آباد۔ یہ اشعار اس سے یاد'' [۵۵]۔

گلستانِ سخن (دہلی) ۵۵-۱۸۵۴ء:

''غالب تخلص، شیر بیستان سخن وری، ببر بیشۂ معنی پروری، یکہ تاز عرصۂ کمال، یگانۂ کشورِ افضال سیاح زمینِ سخن، دانائے نوادرِ فن، زبدۂ کُملائے جہاں، مرزا اسد اللہ خاں معروف بہ مرزا نوشہ سلمہ الرحمان، سخن سنج بے مثل و نظیر اور صاحب طرز دل پذیر ہے۔ خامۂ گوہر بار سے اقلیم سخن میں نوائے جہانگیری بلند کیا ہے اور یوسف معنی کو اس ہجوم بے تمیزی میں زلیخا منشان مصر سخن کی نظر میں ارجمند کیا ہے۔ فضائل اگر اس قدرۂ افاضل کی ذات پر تکیہ نہ کرتے، فضیلت نہ رکھتے اور کمالات اگر اس زبدۂ کملا سے مدونہ لیتے، عالم کی تکمیل کا سبب نہ ہوتے۔ سیاہی رقوم اس کی رنگینی معنی سے ہم شکل طاؤس، صفحہ قرطاس اس کے فروغ مضامین سے ہم رنگ فانوس...... '' [۵۶]۔

تذکرہ طبقات الشعرائے ہند (دہلی) ۱۸۴۷ء-۱۸۴۶ء:

''تخلص اسد اللہ خان مشہور مرزا نوشہ خاندان فہیم اور روسائے قدیم سے ہے۔ ابتدا میں درمیان اکبر آباد کے رہتے تھے اب شاہجہاں آباد میں ۱۲۵۰ھ کے قبل سے رہتے ہیں۔ مہارت کتب فارسی کی ان کو بہت ہے۔ اکثر آدی شاہجہاں آباد میں ان کے شاگرد ہیں۔ فارسی شعر بھی ان کا بہت اچھا ہوتا ہے۔ ایک دیوان فارسی زبان کا ان کی تصنیف سے منشی نور الدین صاحب کے اہتمام سے مطبع صادق الاخبار میں چھپا ہے۔ بہت بڑا دیوان ہے۔ یہ دیوان ۱۲۶۳ھ میں مطابق ۱۸۴۷ء کے چھپ کر تیار ہوا ہے اور ایک دیوان اردو ان کی تصنیف سے بہت چھوٹا ہے۔ '' [۵۷]

انتخاب یادگار (رام پور) ۱۲۹۰ھ/۱۸۷۳ء-۱۸۷۴ء:

''اور ہر شاعر کے استاد کا نام اور مقدار عمر اور ولدیت اور در صورت متوفی ہونے کے تاریخ و ماہ و

سال رحلت لکھنے کا اس تذکرے میں التزام کیا ہے اور جہاں کوئی امر باوصف تفحص معلوم نہ ہوا بہ مجبوری چھوڑ دیا خصوصاً وہ شعرا جن کا نام تذکروں میں دیکھ کر لکھا ہے وہاں یہ التزام نہیں رہا بلکہ ان میں کہیں صرف تخلص ہے نام تک نہیں جیسے حرف راءمہملہ میں رضا اور جو شاعر خاص دارالریاست کے متوطن ہیں تو اس لحاظ سے کہ یہ تذکرہ موضوع اُنہیں کے ذکر کے واسطے ہوا ہے، ان کی سکونت کی طرف اشارہ نہیں اور جو مضافات دارالریاست کے رہنے والے ہیں یا ساکنِ دہلی ولکھنؤ وغیرہ ممالکِ غیر ہیں اور بہ سبب نوکری و وظیفہ خواری ان کا ذکر درج تذکرہ ہے، ان کے مقاماتِ سکونت کا نام لکھ دیا ہے اور مخفی نہ رہے کہ اس تذکرے میں جو کلام داخل ہوا ہے مختلف طریقوں سے ملا ہے ..."[۵۸]

اردو نثر کے یہ دونوں رجحانات یعنی فارسی زبان کے زیر اثر مقفیٰ و مسجع عبارت آرائی اور سادہ بیانی ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور پھر مغلیہ تہذیب کی شکست وزوال کے بعد اور انگریزی اقتدار کے زیر اثر سرسید کی تحریک کے ساتھ سادہ وسلیس اسلوب نثر رائج ہو جاتا ہے اور مغرب کی زبان وادب کے رجحانات اردو زبان میں اپنائے جانے لگتے ہیں اور انگریزی کی اصنافِ ادب اور تہذیبی رجحانات ہماری تہذیب کے باطن میں داخل ہو کر پرانے رجحانات کی جگہ لینے لگتے ہیں۔ ہماری پوری زندگی تبدیل ہونے لگتی ہے جس کا اثر ادب، لباس، کھانے پینے کے طور طریقوں، ادب آداب، عمارت سازی، عام زندگی میں استعمال ہونے والے آلات وسامان، باغبانی اور کاشت کے طریقوں پر بھی پڑتا ہے۔ نئے قسم کے بحری جہازوں اور ریل گاڑی کے رواج نے خود زندگی کی رفتار کو تیز کر دیا ہے اور نیا انسان پرانے انسان سے مختلف ہو گیا ہے اور اس طرح قدامت پسند و جدید پسند دو طبقے نمایاں ہو کر سامنے آ گئے ہیں۔ جدید خیالات کا حامل اور جدید تہذیب کو اپنانے والا طبقہ انگریزی داں ہے اور اسی ماخذ سے اپنی زندگی کو سنوار رہا ہے۔ اقتدار کے خاتمے اور سیاسی زوال وشکست کے بعد تہذیب کیسے ٹوٹتی اور بدلتی ہے انیسویں صدی اس تماشے کی صدی ہے۔ اب "داستان" کا رواج ختم ہو رہا ہے اور اس کی جگہ ناول لے رہا ہے۔ سرشار کا "فسانۂ آزاد" داستان اور ناول کا امتزاج ہے جس میں جدید رجحان کے زیر اثر اس کا رُخ ناول نگاری کی طرف زیادہ ہے۔ اس طرح ملک کے طول وعرض میں جو اخبارات اردو زبان میں شائع ہو رہے ہیں وہ بھی اپنی صورت، موضوعات، کالم نویسی، اداریہ نویسی میں انگریزی اخبارات کی پیروی کر رہے ہیں۔ یہی پیروی، یہی تقلید ہمارا وہ سفر ہے جو آج تک جاری ہے اور جس نے ہمارے معاشرے کے انسان کی تخلیقی قوتوں کو تقلید کے دائرے میں محصور کر دیا ہے۔

کتبِ تواریخ میں اردو نثر:

گارساں دتاسی نے اپنے گیارھویں خطبے میں کہا تھا کہ اردو میں "تاریخ پر مطبوعات کی تعداد بہت کم ہے۔ انسانی علم کی اس شاخ کو شاید ہندوستانی لوگ زیادہ اہمیت کی نظر سے نہیں دیکھتے۔ شاید ان کے

نزدیک بھی تاریخ کی تعریف ہی رہی ہے جو (یہاں یورپ) میں کسی نے حل کرلی ہے کہ تاریخ چند غیر معتبر روایات کا مجموعہ ہے جسے انفرادی تعصبات کے رنگ وروغن کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔'' [۵۹]

انیسویں صدی میں تاریخ نویسی کی طرف بھی توجہ ہوئی۔ جدید تعلیم میں اسکول سے لے کر کالج یونیورسٹی کی سطح تک ''تاریخ'' کو ایک الگ مضمون کی حیثیت سے پڑھایا جانے لگا اور متعدد کتابیں وجود میں آئیں۔ ان کتابوں میں بھی یہی دو اسالیب بیان سامنے آتے ہیں۔ ایک قدرے رنگین دوسرا سادہ۔ فورٹ ولیم کالج میں جو کتب تواریخ ترجمہ کی گئیں وہ سادہ زبان اور سادہ اسلوب میں ہیں جن کے بارے میں ہم فورٹ ولیم کالج کے مطالعے کے آخر میں لکھ آئے ہیں لیکن وہ تاریخیں جو اس کالج سے باہر خصوصاً شاہان اودھ کے زمانے میں وجود میں آئیں ان میں عبارت رنگین ہے اور اردو جملے کی ساخت پر فارسی جملے کا اثر اتنا گہرا ہے کہ آج اس عبارت کو پڑھنا بے لطف ہو جاتا ہے۔ خود انگریزی حکومت نے ایسی کتب تواریخ کی حوصلہ افزائی کی جن میں تاریخی واقعات اس طرح پیش کیے گئے جن سے انگریزی اقتدار کو طاقت وتوانائی حاصل ہو اور وہ انگریزوں کے خلاف بھی نہ جاتی ہو۔ اس دور میں جتنی تاریخیں لکھی گئیں وہ اسی مزاج کی حامل ہیں۔ آج بھی مختلف کتب خانوں میں محفوظ ہیں۔ مثلاً سید کمال الدین حیدر المعروف بہ سید محمد میر زائر نے دو جلدوں میں شاہان اودھ کی تاریخ سوانحات سلاطین اردو جلد اول کے نام سے اور دوسری جلد قیصر التواریخ کے نام سے لکھی اور یہ تاریخ جیسا کہ سرورق پر درج ہے ہنری الیٹ چیف سکریٹری گورنر جنرل بہادر کے حسب ایما لکھی گئی اس میں کہیں بھی انگریزوں کے اس بد معاملگی، وعدہ خلافی، عہد شکنی کا ذکر نہیں آیا جو بیگمات اودھ یا خود واجد علی شاہ کے ساتھ پیش آیا تھا یا جس طرح ہر ریذیڈنٹ اپنا حکم چلاتا تھا اور اندر ہی اندر حکمرانی کرتا تھا۔ لیکن چونکہ کتب تواریخ کا مطالعہ ہمارے دائرۂ عمل سے خارج ہے اسی لیے ہم صرف ان کتابوں میں سے چند کے اسلوب بیان کا ذکر کریں گے جو ان کتب تواریخ میں برتا گیا ہے یا ان کتب تاریخ میں اختیار کیا گیا ہے جو ضلعوں، صوبوں مختلف علاقوں اور ریاستوں کی تاریخ کے بارے میں اردو زبان میں لکھی گئی ہیں۔ تاریخ نویسی کا یہ اسلوب بیان دیکھیے جو ۱۸۴۷ء میں سید محمد زائر کے قلم سے بیان میں آیا:

''جب فرح بخش کوٹھی میں رہنا منظور ہوا، نواح اس کا بہت پسند فرما کے اور کنارِ دریا ہونا بنائے مبارک منزل اور کوٹھی دلارام ہوئی اور آبادی شہر جدید منظور فرمائی۔ مرشد زادوں کو زمین وسیع عنایت ہوئی کہ حسب دل خواہ مکان بنالو اور ہر ایک کو تعمیر کا روپیہ بھی عنایت فرمایا۔ مرزا احسن رضا خان کی بھی کوٹھی کنارِ دریا تھی، داخل رمنہ وسیع ہوگئی۔ پھر کوٹھی دل کشا مقابل کوٹھی جنرل مارٹین زمین بلند پر بنوائی، اس کی بڑی تیاری کی اور محمد باغ کو زمین وسیع سے گھیر کر رمنہ بنوایا اس میں ہرن یا گھوڑیاں، خانہ زاد بچھیرے چھوڑے اور جتنے رسالدار امرا ملازمین خاص تھے حکم ہوا تم بھی اپنے حسب دل خواہ مکان بنوا کر رہو اور بارہ دری سرِ راہ مقابل فرح بخش بنوائی۔ بہت یمن ومبارک ہے جلوس شاہی بھی اسی میں ہوا اور آج تک دربارِ عام نواب گورنر جنرل

اس میں ہوتا ہے بوسیدہ ہوگئی تھی سرکار سے پھر اس کی تیاری ہوگئی۔ خاص بازار اور سڑک پر آب پاشی دونوں وقت کی مقرر ہوئی مگر نہ اس صورت انتظام سے آبادی ہوئی جیسا اب حکام عالیشان نے درستی آراستگی اور انتظام سے کی ہے۔ یہ کام مہندس کا ہے علم سے تعلق رکھتا ہے۔......'' [۶۰]

یہاں عبارت اس طرح مربوط نہیں ہے جیسی ہمیں سرشار کے فسانۂ آزاد میں شاہ اسمٰعیل شہید کی تقویۃ الایمان یا غوث علی شاہ کی تذکرۂ غوثیہ میں ملتی ہے۔ ان کے برخلاف یہاں جملے ٹوٹے ٹوٹے سے ملتے ہیں۔ عبارت کا انداز ڈھیلا اور بول چال کے ایسے لہجے میں بیان کیا گیا ہے جیسے لکھنے والے کو بیان پر قدرت حاصل نہ ہو اور وہ اٹک اٹک کر بات کر رہا ہو اور شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ زبان نئے میدان میں استعمال کی جا رہی ہے۔ اس لیے عبارت پڑھتے ہوئے قاری اٹکتا ہے اور ہجے نکال کر تحریر کو پڑھتا ہے۔

تاریخ روہیل کھنڈ لگ بھگ ۱۸۶۵ء:

اس زمانے میں نواب نیاز احمد خان نے ''تاریخ روہیل کھنڈ'' تالیف کی۔ اس میں بھی انگریزوں کے خلاف ایک لفظ نہیں لکھا بلکہ صرف وہی رُخ دکھایا ہے جو انگریزی اقتدار کی حمایت میں ہو۔ اس کی عبارت ذاکر کی تالیف سوانحاتِ سلاطینِ اودھ سے زیادہ رواں، مربوط اور سلیس ہے مثلاً یہ عبارت پڑھیے:

> ''جب کہ خبر فساد افواج متعینہ چھاؤنی میرٹھ اور دہلی کی بریلی میں پہنچی تو یہاں کی فوج کے دماغ میں بھی سودائے شورش و فساد پیدا ہوا چنانچہ بعہد کمشنری مسٹر الگو ینڈر صاحب بہادر ۷رشوال روز یک شنبہ ۱۲۷۳ھ کو مطابق ۳۱رمئی ۱۸۵۷ء کے دوپہر کے وقت مسمّٰی محمد بخش عرف نجب خان صوبہ دار توپ خانہ مع پلٹن نمبر ۱۸، ۶۸ پیادگان ہندوستانی و آٹھویں رجمنٹ سوارانِ ہندوستانی متعینہ چھاؤنی بریلی کے اپنی سرکار سے نمک حرامی اختیار کر کے باغی ہوا۔ اسی وقت جرنیل سپالڈ صاحب کو ایک سوار ہندوستانی نے کہ جو صاحب موصوف کی اردلی میں تھا، متصل شتر خانہ کے بندوق سے قتل کیا اور السٹن مکر صاحب کو تلنگوں نے مسکوت میں مار ڈالا اور چند فیر توپ کے بھی واسطے آگاہی مردمانِ شہر کے کئی میگزین اور خزانہ سرکاری اپنے قبضے میں کر لیا اور اسباب و مال کوٹھیوں اور بنگلوں کا لوٹ کر آگ لگا دی۔ دفتر سرکاری پھونک دیا۔ جیل خانہ توڑ کر قیدیوں کو رہا کر دیا۔ مسٹر ایلیگو ینڈر صاحب کمشنر روہیل کھنڈ مع مسٹر کٹری صاحب مجسٹریٹ ضلع بریلی اور دیگر حکام ملکی و فوجی کے تخمیناً تیس صاحب لوگ مصلحت وقت کی غنیمت جان کر نینی تال چلے گئے۔ اسی دن خان بہادر خان خلف نواب ذوالفقار خان ابن حافظ رحمت خان والی سابق ملک روہیل کھنڈ

> بہ امداد سو بھا رام اور مدار علی خان وغیرہ بدمعاشان شہر بریلی اور سادات نو محلہ کے کوتوالی میں آکر والی ملک میں بن بیٹھا اور منادی اپنے نام کی شہر بریلی میں کرادی ...'' [۶۱]۔

یہ عبارت پہلے اقتباس کی عبارت سے زیادہ مربوط، رواں وسلیس ہے۔

تاریخ بندیل کھنڈ ۱۸۵۳ء کے لگ بھگ:

تاریخ بندیل کھنڈ مؤلفہ پنڈت کشن نرائن بھی انیسویں صدی میں لکھی گئی اس کی عبارت کا نمونہ دیکھیے:

> ''مختصر حال اس کا یہ ہے کہ حضرت شاہ جہاں کے چار لڑکے تھے۔ دارا۔ شجاع، اورنگ زیب معروف بہ عالمگیر، مراد۔ چناں چہ حضرت شاہ جہاں نے ہر ایک کو صوبہ ہائے جداگانہ تفویض کیے تھے جب کہ حضرت نے قریب بتیس ۳۲ برس کے سلطنت وحکمرانی کی۔ تب حضرت نے اپنے تئیں عمر میں زیادہ اور ضعف کو اپنے میں قوی پایا اور منظور نظر وملحوظ خاطر یہ تھا کہ بعد حضرت کے دارا جانشین ہوں مگر اور لڑکوں کا خوف غالب تھا۔ بنابریں آں حضرت نے بجانب اپنی تخت نشینی دارا مستحسن جان کر داراشاہ کو سربرآرائے سلطنت کردیا جب کہ یہ حال دیگر برادرانِ دارا پر منکشف ہوا انہوں نے اطاعت داراشاہ قبول نہ کی بلکہ مراد نے تہیہ حاصل کرنے سلطنت کا بنام اپنے کر کے سکہ بھی اپنے نام پر چلا دیا۔ اورنگ زیب کو بھی جی میں یہی ارادہ بندھا مگر بظاہر مراد کو اس طرح پر لکھا کہ مجھے اطاعت داراشاہ ہرگز منظور نہیں بلکہ تخت سے اٹھا دینا اس کا عین مرکوز خاطر ہے ....'' [۶۲]

اس عبارت میں بھی جملے کی ساخت قدرے مختلف ضرور ہے لیکن عبارت سلیس ورواں ہے اور جملے کی ساخت پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر واضح طور پر موجود ہے یہاں۔ فارسی وعربی الفاظ کا استعمال بھی اعتدال کے ساتھ ہوا ہے۔ یہ زبان وبیان اردو کے جدید مزاج سے قریب تر ہے۔ اس تاریخ کا رنگ ومزاج یہ ہے کہ کوئی بات ایسی تحریر میں نہیں آئی جو انگریزوں کے خلاف ہو۔ اس قسم کی تاریخیں ہندوستان کے طول وعرض میں کثرت سے لکھی گئیں مگر سب پر انگریزی راج کا گہرا اثر چھایا ہوا ہے حتیٰ کہ ضلعوں کی تاریخیں بھی اسی رنگ میں رنگی ہوئی ہیں مثلاً اس دور کی ایک تاریخ ''تاریخ سہارن پور'' جو ۱۸۷۷ء میں لکھی گئی اس کے مصنف منشی نندکشور سابق ڈپٹی کلکٹر ضلع میرٹھ ہیں۔ تمہید میں وہ خود لکھتے ہیں کہ یہ کتاب بموجب ریزولیوشن نمبر ۲۷۹۹ مندرجہ گورنمنٹ گزٹ الہ آباد مورخہ یکم جولائی ۱۸۶۸ء واسطے ملاحظہ جناب معلیٰ القاب آنریبل مسٹر ولیم میور صاحب بہادر سی ایس آئی دلاور طبقہ اعلائے ستارۂ ہند لفٹنٹ گورنر ممالک مغربی وشمالی کے ترتیب دی گئی'' [۶۳] اس کی

عبارت کے مطالعے کے لیے یہ اقتباس دیکھیے:

> ”بعد وفات ضابطہ خان کے غلام قادر جس کا اصلی نام احمد خان ہے مسند نشین ہوا۔ اس نے روہیلوں کی بہت جمعیت جمع کر کے دیرہ دون پر قبضہ کیا۔ پھر سہارن پور میں ایک قلعہ پختہ تعمیر کرایا اور سکھوں کو جو اس زمانہ میں ملک میان دوآب کو تاخت و تاراج کرتے تھے شکست دی۔ راجہ دیس مکھ جو مرہٹہ کی طرف سے ناظم اس دوآب کا تھا وہ غلام قادر کے خوف سے دکن کو بھاگ گیا۔ ۱۳۰۱ھ/مطابق ۱۷۸۷ء میں مادھوجی سندھیا متھرا کی چھاؤنی ڈال کے راجہ پرتاب سنگھ والی جے پور سے واسطے زر پیش کش کے لڑتا تھا کہ اتفاقاً سندھیا کی فوج نے شکست کھائی اور بادشاہ کی جانب سے کچھ امداد سندھیا کی نہ ہوئی۔ سندھیا بحالتِ اضطراب اپنے ملک کی طرف بھاگا اور چونکہ بوجہ نہ پہنچنے مدد بادشاہی کے اس کو نہایت فکر تھی۔ بحالتِ تفکر کتاب لسان الغیب دیوان حافظ سے فال دیکھی۔“ [۶۴]

حواشی:

[۱] سوانحات سلاطین اودھ جلد اول سید محمد میرزا، ص ۲۳۲، نول کشور لکھنؤ ۱۸۹۶ء
[۲] مقدمہ عجائبات فرنگ، یوسف خان کمبل پوش، مرتبہ تحسین فراقی، ص ۳۱-۳۰، مکہ بکس لاہور ۱۹۸۳ء
[۳] ایضاً، ص ۳۱-۳۴
[۴] ایضاً، ص ۳۷-۳۹
[۵] سفرنامۂ فرنگ ترجمہ مسیر طالبی فی بلاد افرنجی، مرزا ابوطالب اصفہانی لندنی، ڈاکٹر ثروت علی، ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۸۴ء
[۶] عجائبات فرنگ مرتبہ تحسین فراقی، ص ۹۸، لاہور ۱۹۸۳ء
[۷] یوسف خان کمبل پوش کا سفرنامہ، تاریخی یوسفی، محمد اکرام چغتائی، ۳۳-۳۷، معاصر لاہور، ۱۹۹۹ء
[۸] ایضاً، ص ۳۲
[۹] ایضاً، ص ۳۲
[۱۰] عجائبات فرنگ، مرتبہ تحسین فراقی ص ۹۸-۹۹، لاہور ۱۹۸۳ء
[۱۱] عجائبات فرنگ مرتبہ تحسین فراقی ص ۱۰۸
[۱۲] عجائبات فرنگ ص ۲۰۰
[۱۳] عجائبات فرنگ ص ۹۸
[۱۴] ایضاً، ص ۲۰۹
[۱۵] ایضاً، ص ۹۷
[۱۶] تذکرہ سراپا سخن، سید محسن علی محسن لکھنوی مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۱۱۳، اظہار سنز لاہور ۱۹۷۰ء
[۱۷] عجائبات فرنگ، مرتبہ تحسین فراقی، ص ۹۸-۹۹، لاہور ۱۹۸۳ء
[۱۸] خطبات گارساں دتاسی، حصہ اول (۱۸۵۰ء-۱۸۶۴ء) مقدمہ عبدالحق، نظر ثانی ڈاکٹر محمد حمید اللہ، ص ۳۰۵، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی اشاعت ثانی ۱۹۷۹ء
[۱۹] دیکھیے تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ص ۳۶۱-۳۶۲، طبع دوم، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۸۷ء
[۲۰] محولہ بالا ص ۱۴۳
[۲۱] محولہ بالا، ص ۲۳۸
[۲۲] محولہ بالا ص ۱۷۵
[۲۳] محولہ بالا، ص ۱۵۸-۱۵۹
[۲۴] محولہ بالا، ص ۱۷۰
[۲۵] محولہ بالا، ص ۱۸۳
[۲۶] محولہ بالا، خطوط عسکری بنام شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۱۱۹، روایت شمارہ ۱، لاہور ۱۹۸۳ء
[۲۷] فرہنگ ادبی اصطلاحات، کلیم الدین احمد، ص ۵۸، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۶ء

[۲۸] بحوالہ بالا ایضاً، ص۲۲۸

[۲۹] بحوالہ بالا، ص۱۰۲–۱۰۳

[۳۰] بحوالہ بالا، ص۱۳۹

[۳۱] سیاحت نامہ، نواب کریم خان، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص۳۵، ادارۂ ادب و تنقید، لاہور ۱۹۸۲ء

[۳۲] ایضاً، ص۱۲۸

[۳۳] ایضاً، ص۲۱۰–۱۱

[۳۴] ایضاً، ص۲۳۳

[۳۵] ایضاً، ص۲۳۴

[۳۶] ایک نادر روزنامچہ، مولوی سید مظہر علی سندیلوی، مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی، ص۱، خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ ۱۹۹۰ء

[۳۷] ایضاً، ص۳

[۳۸] اردو نثر کے ارتقاء میں علماء کا حصہ، ڈاکٹر محمد ایوب قادری، ص۱۲۳، ادارہ ثقافت اسلامیہ، لاہور ۱۹۸۸ء

[۳۹] اردو نثر کے ارتقاء میں علماء کا حصہ، ڈاکٹر محمد ایوب قادری، ص۱۲۵، ادارۂ ثقافت اسلامیہ، لاہور ۱۹۸۸ء

[۴۰] تقویۃ الایمان، ص۴۰–۴۱، کراچی سن ندارد

[۴۱] تقویۃ الایمان، شاہ اسمٰعیل دہلوی، ص۱۷–۱۹، مطبع محسنی، محلہ جان بازار، ۲۷ ذالحجہ سنہ ۱۲۷۵ھ، کلکتہ

[۴۲] تذکرۂ غوثیہ مرتبہ سید شاہ گل حسن، ص۳–۴، اللہ والے کی قومی دُکان، کشمیری بازار، لاہور، سن ندارد

[۴۳] حیات و کلیات اسمٰعیل، مرتبہ محمد اسلم سیفی، ص۵۴، دہلی ۱۹۳۹ء

[۴۴] حیات و کلیات اسمٰعیل، مرتبہ محمد اسلم سیفی، ص۴۰، دہلی ۱۹۳۹ء

[۴۵] تذکرۂ غوثیہ، ایضاً، ص۸۴

[۴۶] تذکرۂ غوثیہ، ایضاً، ص۳۲۶

[۴۷] ایضاً، ص۳۲۷

[۴۸] کلیاتِ اسمٰعیل میرٹھی، مرتبہ محمد اسلم سیفی، ص۵۵–۵۴، دہلی ۱۹۳۹ء

[۴۹] کلیات اسمٰعیل، ایضاً، ص۵۵

[۵۰] تذکرۂ غوثیہ، سید غوث علی شاہ، ص۳۰۴، اللہ والے کی قومی دُکان لاہور، سن ندارد

[۵۱] ایضاً، ص۳۰۷

[۵۲] ایضاً، ص۳۰۸

[۵۳] تذکرۂ غوثیہ، ایضاً، ص۲۱۴

[۵۴] گلشن ہند، میرزا علی لطف، ص۹۸، حیدرآباد دکن ۱۹۰۶ء

[۵۵] خوش معرکۂ زیبا جلد دوم، سعادت خان ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص۱۹۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۵۶] گلستان سخن، جلد دوم مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمان داؤدی، ص۲۲۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۵۷] تذکرہ طبقات الشعرا ہند، ایف فیلن و کریم الدین، ص ۲۷۷، دہلی ۱۸۴۸ء

[۵۸] انتخاب یادگار، امیر احمد مینائی، ص ۸، رام پور

[۵۹] خطبات گارساں دتاسی، حصہ اول، نظر ثانی ڈاکٹر محمد حمید اللہ، ص ۲۹۹-۳۰۰، اشاعت ثانی، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۹ء

[۶۰] ”سوانحات سلاطین“ اودھ (جلد اول) سید محمد میرزا ئر، ص ۱۷۲-۱۷۳، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۹۶ء

[۶۱] تاریخ روہیل کھنڈ، نواب نیاز احمد خان، ص ۴۰-۴۱، قلمی مملوکہ مختار علی خان، اسلام آباد سن ندارد

[۶۲] تاریخ بندیل کھنڈ، پنڈت کشن نرائن، ص ۲۰-۲۱، مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور

[۶۳] ایضاً، ص ۲

[۶۴] تاریخ سہارن پور، منشی نند کشور، ص ۵۱، مطبع مصدر الہدایہ، باندا، ۱۸۷۷ء

اردو نعت گوئی کا نیا رنگ، نئی روایت

محسن کاکوروی

محسن کاکوروی نے جب شعور کی آنکھ کھولی اس وقت سارے ہندوستان میں عموماً اور لکھنؤ واودھ میں خصوصاً شیخ امام بخش ناسخ (م ۱۲۵۴ھ/ ۱۸۳۸ء) کی شاعری کا طوطی بول رہا تھا۔ چھوٹے بڑے سب شاعر جن میں آتش جیسا شاعر بھی شامل تھا اور ان کے استاد مصحفی بھی حتی کہ غالب اور مومن جیسے دہلوی شاعر بھی کلامِ ناسخ کو ایسی للچائی ہوئی نظروں سے دیکھ رہے تھے جیسے کم وبیش دو سو سال پہلے دیوانِ ولی کی دہلی آمد پر شاہ حاتم اور ان کے معاصرین نے رنگِ ولی دکنی کو دیکھا اور قبول کیا تھا۔ غالب نے کہا کہ ”مومن خاں نے شاہ نصیر کے طرز کو چھوڑ کر ناسخ کے طرز پر غور کیا اور فارسی کی تراش خراش پر توجہ کی۔ اُدھر میں نے بھی“۔[۱] اس صورت حال میں یہ کیسے ممکن تھا کہ محسن کاکوروی، جوانی کے عالم میں، شاعری کے اس چڑھتے سورج سے دامن بچاتے۔ اس دور میں ناسخ کا ”طرز جدید“ اس منجمد اور ساقط تہذیب کا عرقِ حنا تھا جس نے بلا استثنا سب کو متاثر کیا تھا۔ یہی آواز لکھنوی تہذیب کے پس منظر میں محسن کے کانوں میں پڑی اور محسن کاکوروی نے بھی یہی راستہ اختیار کیا۔

محمد محسن، جن کا تاریخی نام منظورِ الٰہی (۱۲۴۲ھ/ ۱۸۲۶ء) تھا، مولوی حسن بخش کے بیٹے اور مولوی حسین بخش شہید کے پوتے تھے۔ مولوی حسین بخش اپنے وقت کے جید عالم اور متقی و پرہیزگار بزرگ تھے۔ عربی و فارسی زبان میں اُن کی کئی تصانیف ان کے فضلیتِ کمال کا ثبوت ہیں۔ محمد محسن (۱۲۴۲ھ-۱۳۲۳ھ/ ۱۸۲۶ء-۱۹۰۵ء) کی پیدائش کاکوری میں اور تعلیم و تربیت دادا کے زیرِ سایہ ہوئی۔ محسن کے والد بھی شاعر تھے۔ صوفیانہ رنگ میں ان کی چند ٹھمریاں ”کلیاتِ محسن“ کے آخر میں شامل ہیں۔ اُن کے گھر کا ماحول یکسر مذہبی تھا جس میں عشق رسول کی لے کے ساتھ تصوف کا رنگ بھی گہرا تھا۔ محسن کاکوروی نو سال کی عمر میں حضور اکرم ﷺ کی زیارت سے خواب میں مشرف ہوئے اور اس خواب کو فارسی میں نظم کیا۔ یہ اُن کی سب سے پہلی نظم تھی۔[۲] محسن کاکورویُ کی بہت اچھی تعلیم و تربیت ہوئی تھی۔ دادا کی وفات کے بعد مین پوری میں اپنے والد اور پھر مولوی عبدالرحیم سے مزید تحصیلِ علم کیا اور اپنا ابتدائی کلام اپنے رشتے کے ماموں، مولوی ہادی علی اشک کو دکھایا۔ تعلیم کے بعد کچھ عرصہ ملازمت کی اور پھر ہائی کورٹ سے وکالت کا امتحان پاس کر کے آگرہ میں وکالت شروع کی اور جلد اپنی قابلیت محنت اور ایمان داری کی وجہ سے عزت و احترام کے ساتھ شہرت حاصل کی اور

جب ۱۸۵۷ء کی بغاوت برپا ہوئی تو وہ راتوں رات آگرہ سے چلے اور تین ہفتے میں بچتے بچاتے کاکوری پہنچے۔ اسی زمانے میں امیر مینائی بھی چندروز اُن کے پاس کاکوری میں مقیم رہے۔ ۱۲۷۴ھ/۱۸۵۷ء میں محسن کاکوروی نے ''ابیات نعت'' کے عنوان سے ایک قصیدہ کہا جس کی تضمین ''مخمس نعتیہ'' (۱۲۷۵ھ) کے تاریخی نام سے امیر مینائی نے کہی جو اس قصیدے کی طرح ہی مقبول ہوئی۔ [۳] جب امن قائم ہوگیا تو مین پوری آکر دوبارہ وکالت کا پیشہ اختیار کیا۔ یہاں بھی اپنی قابلیت ومحنت سے کامیاب ہوئے۔ کم وبیش چالیس بیالیس سال تک اس پیشے سے وابستہ رہ کر ۱۸رصفر ۱۳۲۳ھ بروز دوشنبہ مطابق ۲۴راپریل ۱۹۰۵ء کو وفات پائی اور مین پوری ہی میں مدفون ہوئے۔

محسن کاکوروی شریف النفس، خوش خلق، متین وسنجیدہ مزاج کے انسان تھے۔ خاندانی روایت کے عین مطابق عشقِ رسول میں سرشاری اور تقویٰ وپرہیز گاری ان کا شعار تھے۔ ان کی شاعری بھی اسی رنگ میں پوری طرح رنگی ہوئی ہے۔ نعت گوئی کے تعلق سے ان کا نام اردو ادب کی تاریخ میں منفرد حیثیت کا مالک ہے۔

محسن کاکوروی کا کلیات ان کے بیٹے نورالحسن نیر، صاحب ''نوراللغات'' نے حواشی کے ساتھ مرتب کر کے ۱۹۰۸ء میں نامی پریس کان پور سے چھپوا کر شائع کیا تھا۔ وہی کلیات آج تک مروّج ہے۔ محسنؔ کے کلیات میں پانچ نعتیہ قصیدے ''گلدستۂ کلام رحمت'' (۱۲۵۸ھ)، ''ابیات نعت'' (۱۲۷۴ھ) جس کی تضمین امیر مینائی نے کی تھی، ''مدیح خیر المرسلین'' (۱۲۹۳ھ)، ''نظم دل افروز'' (۱۳۱۸ھ) اور ''انیس آخرت'' (۱۳۲۲ھ) کے علاوہ پانچ منثویات: ''صبح تجلّی'' (۱۲۸۹ھ)، فغانِ محسن (۱۲۸۹ھ)، ''نگارستانِ اُلفت'' (۱۲۹۳ھ)، ''چراغِ کعبہ'' (۱۳۰۱ھ) اور ''شفاعت ونجات'' (۱۳۱۱ھ) شامل ہیں۔ مثنوی ''فغانِ محسنؔ'' اپنے ایک دوست کی پریشانی پر اور نگارستانِ الفت اپنے ایک اور دوست کی فرمائش پر لکھی تھی۔ ان کے علاوہ دو مسدس بھی ہیں: سراپائے رسول اکرم (۱۲۶۶ھ) چترِ شہنشاہی (۱۲۷۵ھ) جس کے بارے میں نورالحسن نیر نے لکھا ہے کہ ''یہ مسدس ایک عزیز دوست کی طرف سے واجد علی شاہ کی مدح میں لکھا تھا جو دربارِ شاہی میں تخلص تبدیل کر کے پڑھا گیا'' [۴] ان کے علاوہ ۲۹ رباعیات (اردو و فارسی)، ایک تضمین بطور مناجات (فارسی)، ۱۹ مکمل ونامکمل غزلیں شامل ہیں۔ آخری غزل کا مقطع یہ ہے:

اس غزل کہنے میں ہے تعمیلِ ارشادِ امیرؔ
بعد مدت آج محسنؔ خامہ فرسائی ہوئی

''کلیات'' کے آخر میں قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں۔

اپنے گھر کے مذہبی ماحول اور نو سال کی عمر میں حضور اکرم ﷺ کی زیارت کے بعد نعت رسول ﷺ ان کی شاعری کا موضوع بن گئی۔ پہلے ہی قصیدے ''گلدستہ کلام رحمت'' (۱۲۵۸ھ/۱۸۴۲ء) جب محسنؔ کی عمر سولہ سال تھی، وہ اپنے ''عشق کہن'' کا ذکر کر کے اور اپنے اظہارِ عشق کو بے ادبی سمجھ کر ''بے ساختہ پن'' پر معافی

مانگتے ہیں:

یہ نئی بے ادبی مجھ سے نہ ہوتی ہرگز
مجھ کو گستاخ نہ کرتا جو ترا عشق کہن
ہے گزارش یہی محسن کی بہ اُمید قبول
ہو معاف اب نظر لطف سے بے ساختہ پن

اپنے ایک اور قصیدے ''ابیاتِ نعت'' (۱۲۷۴ھ) میں بھی وہ اس بات کی خواہش کرتے ہیں کہ:

یہ خواہش ہے کروں میں عمر بھر تیری ہی مداحی
نہ اُٹھے بوجھ مجھ سے اہلِ دنیا کی خوشامد کا

اور یہی بات وہ اپنے معرکۃ الآرا قصیدے ''مدیح خیر المرسلین (۱۲۹۳ھ) میں کہتے ہیں:

ہے تمنا کہ رہے نعت سے تیری خالی
نہ مرا شعر، نہ قطعہ، نہ قصیدہ، نہ غزل
دین و دنیا میں کسی کا نہ سہارا ہو مجھے
صرف تیرا ہو بھروسا تری قوت ترا بل

محسن کاکوروی کے زمانہ حیات میں قصیدہ گوئی کی روایت کسی حد تک ابھی زندہ و باقی تھی۔ قصیدہ ایک سنجیدہ صنفِ سخن تھی جس میں کسی ایک موضوع پر طویل نظم کہی جاسکتی تھی لیکن اس دور میں مسدس بھی، اردو مرثیے اور واسوخت کی صورت میں، عام و مقبول تھی۔ محسن نے ''سراپائے رسول اکرمؐ'' کو موضوع بنا کر ۲۴ سال کی عمر میں مسدس کو آزمایا اور پھر اپنے موضوع کے پیش نظر اسے ترک کر دیا۔ ترک کرنے کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ طرزِ مرثیہ خارجی و مکی شاعری کے لیے زیادہ موزوں تھا جس کا مقصد اہلِ مجلس کو بَین کی طرف لا کر رونا رُلانا تھا باقی دوسری باتیں ذیلی حیثیت رکھتی تھیں۔ ''نعت'' میں عشقِ رسول ﷺ داخلی رنگِ سخن کا متقاضی تھا جس میں دل سے اُٹھنے والی ہوک اور گہرا عشقیہ جذبہ شامل تھا۔ ہیئت اس کی وجہ سے ''سراپائے رسول اکرمؐ'' اپنی ساری شاعرانہ خصوصیات کے باوصف اس طرح دل میں نہیں اُترتا جیسے صنفِ قصیدہ یا مثنوی میں محسن کامیابی سے اپنے عشق کا اظہار کر کے ہمارے دل میں گھر کر لیتے ہیں۔ دیکھا جائے تو مرثیہ میں بھی ''سراپا'' بیان کیا جاتا ہے لیکن اس میں مرثیہ گو اسے خارجی انداز میں پھیلا کر بیان کرتا ہے۔ اس ''سراپا'' میں اظہارِ حسن پر زور دیا جاتا ہے لیکن محسن کی ضرورت اظہارِ عشق تھی اور اسی لیے یہ سراپا مرثیے کے سراپا سے مختلف تھا۔ یہاں دل کی آواز جذبۂ عشق میں شامل ہو کر بیان میں آ رہی تھی۔ اسی لیے مسدس کی ہیئت میں محسن کا ''سراپا'' غلط لفافے میں رکھا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ناسخ کے زیر اثر شاعری خارجی رنگ کی صورت میں سامنے آئی تھی جس میں جذبۂ عشق کو خارج کر کے بیانِ حسن پر زور دیا گیا تھا۔ ساتھ ہی فارسی و عربی الفاظ و تراکیب کو کثرت سے

استعمال کر کے ہندی الاصل الفاظ کو بھی خارج کیا گیا تھا اور صحتِ زبان و بیان پر پورا زور دیا گیا تھا۔ ہر طرح کی مضمون آفرینی متاعِ شاعری تھی۔ غور کیجیے تو جذبے کو شاعری سے خارج کرنے کے یہی راستہ اختیار کیا جا سکتا تھا جسے ناسخ نے اختیار کیا اور ان کے پیرووں، شاگردوں اور دوسرے شعرا نے اسے دور دور تک پھیلا دیا۔ اس رجحان سے اس دور کا ہر قابلِ ذکر شاعر اپنا دامن نہ بچا سکا۔ محسن کاکوروی نے موضوع کی مناسبت سے عشق اور جذبے کو اپنی شاعری میں قائم کیا اور ناسخ لکھنوی کی مضمون آفرینی کو قبول کرتے ہوئے بھی، ہندی الاصل الفاظ کو اپنے کلام میں پوری طرح استعمال کیا اور ہندو مسلم کلچر کی روایت اور رنگ کا ایسا امتزاج کیا جو محسن کی انفرادیت اور ان کی اصل پہچان ہے۔ محسن نے زبان و محاورہ کی صحت و درستی کا ناسخ کی طرح پورا خیال رکھا۔ ناسخ ہی کی طرح رعایتِ لفظی و معنوی اور دوسرے صنائع بدائع کو استعمال کر کے اپنی شاعری کو وہ ذائقہ دیا جس پر سب لہلوٹ ہو گئے۔ محسن کے شاعری اور اس کی آواز سب سے الگ ہے۔ ناسخ کی شاعری عوام کے لیے نہیں تھی۔ یہ مرتی ہوئی مغلیہ تہذیب کے طبقۂ خواص کی وہ خواہش تھی جو انھیں ناسخ کی شاعری میں نظر آ رہی تھی۔ محسن بھی عوام کے لیے نہیں لکھتے لیکن ان کی یہ عشقیہ شاعری، جو نعت میں ملتی ہے، سب کو متاثر کرتی ہے۔ محسن کی شاعری میں، صنفِ قصیدہ ہی کی طرح، علم و فضل کا اظہار، عربی و فارسی اصطلاحات اور قرآن و حدیث کے حوالوں سے ہوا ہے جس میں اسلام کے بنیادی تصورات اور تصوف کی اصطلاحات رنگِ حنا پیدا کر رہی ہیں۔ یہ مشکل شاعری ہے لیکن جس میں عقیدے کی گرمی اور رسول اکرم ﷺ کے سچے عشق کے اظہار نے سرمستی و سرشاری سے مل کر ایسی دل رُبا شعریت پیدا کر دی ہے کہ پڑھنے یا سننے والا مسحور ہو جاتا ہے۔

نعت کا موضوع حضور اکرم ﷺ کی ذات و صفات کا بیان اور ان سے عشق کا اظہار ہے۔ عقیدے اور عقیدت کا اظہار ہی موضوعِ نعت ہے۔ حضور ﷺ سے محبت ثواب بھی ہے اور دین و دنیا میں کامیاب و کامران ہونے کا وسیلہ بھی۔ اسی لیے نعت عربی فارسی اردو وغیرہ کی ہر صنفِ سخن میں نظر آتی ہے۔ شاعر اپنا دیوان مرتب کرتے ہیں تو دیوان کی پہلی غزل "حمد" میں اور دوسری "نعت" میں ہوتی ہے۔ ہیئتِ مثنوی میں بھی نعت مثنوی کا جزو ہے۔ پنڈت دیا شنکر نسیم نے اپنی مشہورِ زمانہ مثنوی "گلزارِ نسیم" لکھی تو اس میں بھی پُر کیف نعت موجود ہے۔ نعت گوئی میں جہاں ہمیں احمد رضا خاں بریلوی، نیاز بریلوی، بیدم وارثی اور منیر شکوہ آبادی وغیرہ نظر آتے ہیں وہاں دلّو رام کوثری کی آواز بھی دل میں اُتر جاتی ہے۔ ناسخ کا رنگِ سخن اگر نئے روپ میں کسی شاعر کے ہاں اُبھرا ہے تو وہ محسن کاکوروی ہیں۔ محسن کاکوروی نے اپنے موضوع کی مناسبت سے جذبۂ عشق کو اپنی شاعری میں شامل کر کے طرزِ ناسخ کو ایسا نیا رنگ دیا جس میں ناسخ والی "خارجیت" بھی ہے اور وہ "داخلیت" بھی جو اظہارِ عشق سے پیدا ہوتی ہے۔ خارجیت میں داخلیت اور داخلیت میں خارجیت یہی طرزِ محسن ہے۔ "خارجیت"، "عشق" سے بچ کر "حسن" کے بیان سے پیدا ہوتی ہے اور سفر کرتے کرتے انگیا، کنگھی، چوٹی تک جا پہنچتی ہے۔ صفائی زبان، چست بندش صحتِ محاورہ اور صنائع بدائع خصوصاً رعایت لفظی و

معنوی سے اسے سجایا جاتا ہے۔ محسن نے یہ خارجی خصوصیات تو پوری طرح برقرار رکھیں لیکن اظہارِ عشق سے ایک ایسا لحن پیدا کیا جو دل میں اُتر جاتا ہے اور جس سے تاریخ کی شاعری خالی ہے۔ محسن کی نعت عاشقانہ کلام ہے جس میں ایک ایسی عظیم ہستی سے اظہارِ عشق کیا جاتا ہے جو حسینوں کا حسین ہے لیکن ساتھ ہی ع..... بعد از بزرگ توئی قصہ مختصر کا درجہ بھی رکھتا ہے، جس میں اتنی کمال خصوصیات ہیں کہ عاشق عالمِ سرشاری میں سر دھننے لگتا ہے اور زبان جذباتِ عشق کے اظہار سے پھر بھی قاصر رہتی ہے۔ اس کیفیت سے محسن کاکوروی کے ہاں ایک ایسا نشاطیہ لہجہ و لحن پیدا ہوتا ہے جو ان کی شاعری کا خاص رنگ ہے۔ ان کی شاعری کا بڑا حصہ اسی نشاطیہ لے اور راگ میں تخلیق ہوا ہے۔ رسول اکرم ان کے واحد حقیقی معشوق ہیں جس سے وہ شوخی بھی کرتے ہیں۔ اس شوخی میں ہندو تصورِ بھگتی (عشق) کا اثر بھی شامل ہے لیکن وہ حدِ ادب کو پار نہیں کرتے۔ محسن کا معشوق ہر دم نئے نئے دلکش رنگ اور دل فریب رُوپ میں سامنے آتا ہے اور عاشق عالمِ نشاط و سرمستی میں اس کی بلائیں لیتا ہوا اظہارِ عشق کرتا ہے۔ معشوق کا یہ ہردم بدلتا رُوپ انھیں ہر دم نئی نئی کیفیتوں سے دوچار کرتا ہے۔ محسن کی شاعری کا نشاطیہ لہجہ انھیں کیفیات کا ثمرہ ہے۔ ''ابیات نعت'' کا یہ ایک شعر دیکھیے:

چڑھا قافِ قدم تک اور اُترا کانِ امکاں میں
ہے شور اس قلزم معجز نما کے جزر کا، مد کا

قصیدہ پڑھتے ہوئے جب یہ شعر آتا ہے تو سرمستی و سرشاری کی کیفیت ہم پر چھا جاتی ہے۔ عالمِ قدم اور عالمِ امکاں دریائے حقیقتِ محمدی کے جزر و مد ہیں لیکن جذبہ میں شامل نشاطیہ لہجہ ہمیں بے حال کر دیتا ہے۔ لفظوں سے پیدا ہونے والے اس راگ میں وہ نشاطیہ آہنگ اور لحن چھپا ہوا ہے جو دل میں اُتر جاتا ہے۔ عالمِ عشق کا یہی نشاطیہ راگ محسن کی شاعری کی روح ہے۔ اسی وجہ سے اُن کا طرزِ ادا، قدرتِ بیان کی کرامت ہے۔

محسن کاکوروی کی نعتوں کے بارے میں ایک اور خاص بات یہ ہے کہ اس میں ہندوستانی کلچر اسی طرح شامل ہے جس طرح عربی و فارسی کلچر معنی و اظہار کے رگ و پے میں شامل ہے۔ میر انیس کے مرثیوں میں حضرت امام حسین اپنے طور طریقوں، ادب آداب اور طرزِ فکر و عمل سے لکھنوی دکھائی دیتے ہیں لیکن محسن کی نعتوں میں ان کی ممدوح اپنے اصلی روپ میں، قرآن و حدیث کے مستند حوالوں کے ساتھ، جلوہ گر ہوتا ہے اور ساتھ ہی ہند مسلم کلچر محسن کے مزاج، ان کے بیان اور فکر میں موجود رہتا ہے۔ ان نعتوں کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ نعتیں صرف اور صرف ''ہند مسلم کلچر'' کا پروردہ ہی کہہ سکتا تھا۔ ان کی شاعری کے مطالعہ سے محسن کی جو شخصیت اُبھر کر سامنے آتی ہے اس کے دو پہلو اہم ہیں۔ ایک ان کا عقیدہ و ایمان جس پر وہ پوری طرح عامل ہیں اور دوسرے یہ پہلو کہ ان نعتوں کا شاعر عرب میں نہیں بلکہ ہندوستان میں رہتا ہے جہاں کی روایتِ فکر میں کرشن اور بھگوتِ گیتا دونوں کے اثرات شامل ہیں۔

محسن کاکوروی نے زندگی بھر نعت ہی کو موضوعِ سخن بنایا اور تخلیقی سنجیدگی و خلوصِ دل کے ساتھ،

اسے ایک ممتاز و منفرد فن کی حیثیت دی۔ محسن نے مسدس کی ہیئت میں بھی نعت کہنے کا تجربہ کیا اور مثنوی و قصیدہ اور غزل و رباعی میں بھی لیکن بحیثیت مجموعی دیکھیے تو قصیدہ ہی وہ صنفِ سخن ہے جہاں اس فن شریف کے پورے جوہر کھلے ہیں۔ ان کی یہ شاعری مذہبی شاعری ہے اور اسی وجہ سے اس میں وہ اصطلاحات، تلمیحات و کنایات استعمال میں آئے ہیں جو موضوع سے مناسبت رکھتے ہیں۔ محسنؔ کے اظہارِ بیان میں وہ مابعد الطبیعیات موجود ہے جس کا مخرج و منبع ان کا ممدوحؐ ہے اور جس کی ذات و صفات اور فکر سے صوفیائے کرام نے فلسفۂ تصوف کو وجود بخش کر آگے بڑھایا ہے۔ اسی لیے عام قاری کے لیے محسن کی شاعری مشکل شاعری ہے لیکن اس کی ''شعریت''، پورا شعر سمجھے بغیر بھی، دلوں میں اُتر جاتی ہے۔ یہ ویسی ہی مابعد الطبیعیاتی شاعری ہے جیسی دانتے کی ''طربیۂ خداوندی'' یا ملٹن کی ''جنت گم گشتہ'' کی ہے۔ محسنؔ کی شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لیے اس مابعد الطبیعیات کی اصطلاحات و کنایات سے واقف ہونا ضروری ہے۔ یہ شاعری مثنوی ''زہر عشق'' کی سی شاعری نہیں ہے بلکہ یہ وہ شاعری ہے جو صنفِ قصیدہ کی عظیم روایت سے نسبت رکھتی ہے۔ حتیٰ کہ محسن کی مثنویوں کے موضوعات میں بھی قصیدہ اور اسلامی مابعد الطبیعیات کا مزاج موجود ہے۔ نور الحسن نیر نے لکھا ہے کہ ''بوجہ دقتِ مضامین و بلندیِ خیالات و تلمیحات قصہ طلب کے ان کا کلام کم استعداد حضرات کی سمجھ سے باہر ہے لیکن بندشِ الفاظ کا اثر سمجھو یا قبولیتِ عام کا نتیجہ کہ سخن فہم و نافہم دونوں لطف حاصل کرتے ہیں'' [۴]۔ محسن جس ماحول میں موجود تھے وہاں ناسخ کی آواز اور ان کا ''طرز جدید'' ساری فضا پر چھایا ہوا تھا، اس کو انھوں نے سمیٹ کر ایک نیا رُخ دیا۔ ناسخ کی شاعری ''آورد'' کی شاعری تھی جسے انھوں نے مانجھ کر اتنا صاف و رواں بنایا کہ وہ اظہار بیان کی سطح پر ''آمد'' نظر آتی تھی۔ اظہار کی سطح پر یہی کام محسنؔ نے کیا لیکن ساتھ ہی، ناسخ کے برخلاف، اس میں جذبۂ عشق شامل کر کے اثر و تاثیر کو بڑھا دیا اور دوبارہ شاعری کو اُس رجحان کی طرف لائے جسے تسلیم لکھنوی اور جلال لکھنوی نے بھی اپنی شاعری کے ایک حصہ میں ''امتزاج'' کے عمل سے گزار کر استوار کیا تھا۔ محسن ایک پُر گو، باکمال، صاحب علم اور قادر الکلام شاعر تھے۔ عقیدے کی گرمی اور عشق رسول ﷺ کی سرشاری ان کی تخلیقی کیفیت تھی۔

یہی سرشاری ان کے کلام کی عام خصوصیت ہے جو ان کی دو مثنویوں: ''صبحِ تجلی'' (۱۲۸۹ھ) اور ''چراغِ کعبہ'' (۱۳۰۱ھ) میں نمایاں ہوئی ہے۔ ''صبح تجلی'' کا موضوع ولادتِ پیغمبرؐ ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے یہ مثنوی ہے لیکن اس میں بھی قصیدے کا مزاج رنگ بھر رہا ہے۔ مثنوی اس انداز سے شروع ہوتی ہے جیسے یہ قصیدے کی تشبیب ہے۔ اس میں قرآن و حدیث کے حوالوں اور تلمیحات سے مضمون آفرینی کی گئی ہے اور نشاطیہ کیفیت سے ایک ایسا لحن پیدا کیا ہے کہ اس مابعد الطبیعیات اور اس کے کلچر سے پوری طرح واقف ہوئے بغیر بھی شعر اور اس کی شعریت متاثر کرتی ہے۔ رعایتِ لفظی و معنوی بھی ان ہی حوالوں سے پیدا کی گئی ہے مثلاً مثنوی کے یہ چند دیکھیے:

بیضاویِ صبح کا بیاں ہے　　تفسیر کتابِ آسماں ہے
آثارِ سحر ہوئے نمایاں　　سیپارہ لیے ہوئے ہے دوراں
واللیل کو ختم کر چکا ہے　　آمادۂ دورۂ والضحیٰ ہے
عنوان فلک ہے در منثور　　لوحِ زریں سورۂ نُور
اطرافِ بیاضِ مطلعِ صاف　　والفجر کے حاشیے پہ کشاف
ہر دشت ہے مثل دشت ایمن　　ہر کوہ برنگ طور روشن
گردوں کے غلاف میں ہے پنہاں　　مشکوٰۃ شریف مہر تاباں

بیضاوی، درمنثور اور کشاف مشہور تفسیروں کے نام ہیں اور واللیل، والضحیٰ، نور، والفجر، قرآن مجید کی سورتوں کی طرف اشارہ ہے۔ ان سے واقف ہو کر جب یہ شعر پڑھے جائیں گے تو صبح کا منظر، پڑھنے والے کے سامنے، اس طرح روشن ہو جائے گا جیسے نور ظہور کا تڑکا۔ اس مثنوی کے اشعار میں رعایت لفظی و معنوی بھی انھیں حوالوں سے پیدا کی گئی ہے اور انھیں کی مدد سے مضمون آفرینی کی گئی ہے:

ہنگام سپیدۂ سحر گاہ　　ساعات میں روز و شب کی واللہ
اک مخبر صادق البیاں ہے　　پیغمبرِ آخر الزماں ہے
کیفیتِ وحی میں ہے بلبل　　ہے وقتِ نزول مصحفِ گل
سبزہ ہے کنارِ آبِ جوہر　　یا خضر ہے مستعد وضو پر
نوبت ہے صدائے قمریاں کی　　تیاری ہے باغ میں اذاں کی
محوِ تکبیر فاختہ ہے　　قدقامت سروِ دل رُبا ہے
اک شاخ رکوع میں رُکی ہے　　اور دوسری سجدے میں جھکی ہے
سوسن کی زبان پر مناجات　　جاری لبِ جو سے التحیات
پھیلی ہوئی بوئے گل چمن میں　　اور صلِ علیٰ کا غل چمن میں
غنچے میں ہے خامشی کا عالم　　یا صوم سکوت میں ہے مریم
کیاری ہر اک اعتکاف میں ہے　　اور آبِ رواں طواف میں ہے

اس طرز میں ناسخ کا رنگ و رجحان شاعری بھی موجود ہے اور ساتھ ہی محسن کا اپنا الگ پن بھی۔ اس میں ہیئت مثنوی کی ہے لیکن تکنیک قصیدے کی ہے جو اس کے طرز ادا اور بیان پر حاوی ہے۔ مثنوی ''صبح تجلی'' میں خوشی و انبساط کا لہجہ شروع سے آخر تک برقرار رہتا ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ رات اور اس کی ظلمت دور ہو رہی ہے اور سپیدۂ صبح نمودار ہو رہی ہے اور جب ولادت کا بیان آتا ہے تو اظہار بیان شعوری طور پر عام بول چال کی زبان میں کیا جاتا ہے:

نازل ہے زمین پہ کبریائی　　بندے کے لباس میں خدائی
اس وقت دیار میں عرب کے　　مطلع سے تجلیات رب کے
کعبے کی زمینِ نامور سے　　اور عبدالمطلب کے گھر سے
اسلام کا آفتاب چمکا　　بے پردہ و بے نقاب چمکا
پیدا ہوئے سرور دو عالم　　پیدا ہوئے فخرِ نوح و آدم

اور پھر وہ مدح کرتے ہوئے پھر اسی طرز و رنگ پر واپس آجاتے ہیں جس سے ساری مثنوی عبارت ہے۔ محسن باشعور شاعر ہیں۔ انھیں معلوم ہے وہ کیا کر رہے ہیں اور کیسے کر رہے ہیں۔ وہ اپنی نعت کا فنی اثر برقرار رکھنے کے ہنر سے واقف ہیں۔ اس مثنوی کی تخلیق کے وقت ان کی عمر ۴۷ سال تھی اور جب انھوں نے مثنوی "چراغ کعبہ" (۱۳۰۱ھ) لکھی تو وہ ساٹھ سال کے ہو رہے تھے۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں "صبحِ تجلی" میں صبح کا منظر پیش کیا گیا تھا اور "چراغِ کعبہ" (۱۳۰۱ھ) میں بھیگی ہوئی رات کا منظر دکھایا گیا ہے۔ یہاں بھی مابعدالطبیعیاتی حوالوں سے نعت کے رنگ و مزاج کو اُبھارا گیا ہے:

بھیگی ہوئی رات آبرو سے　　داخل ہوئی کعبے میں وضو سے
اوڑھے ہوئے لیلیِٰ گُل اندام　　شبنم کی ردالقصدِ احرام
گویا کہ نہا کے آئی فی الحال　　جھک جھک کے نچوڑتی ہوئی بال
کیا سعی صفا سے رنگ فق ہے　　سر سے پا تک عرق عرق ہے
نامحرموں سے چھپائے چہرا　　پروین کو بنائے منہ کا سہرا
آنا کھلتا ہوا نہ جانا　　انداز خرام صوفیانہ
سناٹے کا دم انیس و ہمدم　　انفاس ہوا رفیق و محرم
خوش بُو وہ کہ ہار یاسمن کے　　لپٹے ہوئے بالوں میں دُلھن کے
یا تازہ بسی ہوئی ختن کی　　کلیاں یوسف کے پیرہن کی
گرتے ہوئے ٹوٹ کر ستارے　　ہیں رمی جمار کے اشارے

اس مثنوی کا موضوع "معراج" ہے۔ اسے ہم "معراج نامہ" بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہاں بھی مذہبی اصطلاحات اور تلمیحات و کنایات سے اپنے بیان کو سنوارا ہے اور خوب صورت تشبیہات اور حسن جمال کے نکھار سے شعریت اور اثر و تاثیر پیدا کی ہے۔ اس مثنوی میں ہیئت تو مثنوی کی ہے لیکن تکنیک قصیدے کی ہے۔ شروع میں قصیدے کی طرح تشبیب آتی ہے، "آغاز روایت" میں بھیگی ہوئی رات کا بیان آتا ہے اور پھر "گریز" کی سرخی آتی ہے۔ اس کے بعد مدح جبرئیل، وصف براق، صفت براق کے بعد "ورودِ جبرئیل و براق بر آستانہ

شریف کی سرخی آتی ہے اور پھر "نعت" آتی ہے جو ممدوحؐ کی پُر اثر مدح ہے اور یہاں بھی قرآن و حدیث کے حوالے، تلمیحات و کنایات سے پیدا ہونے والے گہرے مضامین، خوب صورت و رنگین تشبیہات اور صنائع بدائع کے چمک دار ستاروں سے نعت کو پر رونق بنایا ہے۔ مثنوی پڑھتے ہوئے فنی شعور و تزئین کا واضح طور پر احساس ہوتا ہے۔ نعت کے معیار سے یہ ایک جمال افروز نعت ہے۔ اس کے بعد ساری مثنوی (چراغ کعبہ) میں اسی التزام سے سفر معراج کو، مختلف عنوانات کے تحت، بیان کر کے مناجات پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔ جیسا کہ میں نے کہا کہ اس مثنوی میں سارے اجزا تو قصیدے کے ہیں لیکن ہیئت مثنوی کی ہے۔ ہیئت کے ان تجربوں سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ "نعت" کے لیے مسدس و مثنوی کی ہیئت کے بجائے قصیدے اور غزل کی ہیئت زیادہ موزوں ہے۔

مثنوی کے شروع میں محسن کاکوروی نے اپنی شاعری کے بارے میں بتایا ہے کہ اس نظم (مثنوی) کا "مواد تحریر" واللیل اذا سجیٰ کی تفسیر ہے۔ پہلے ہی شعر سے معلوم ہو جاتا ہے کہ "نظم" کا رُخ کس طرف ہوگا۔ پھر اسی رُخ کی مزید وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں:

ہر لفظ عروسِ پردۂ گوش ہر معنی جان پیکر ہوش
مضمون نئے رُوپ کی دلہن ہے اک راستی لاکھ بانک پن ہے
بندش کی ادا ہے دستۂ گل طرز تمکیں ہے شورِ بلبل
نیرنگ دماغ رنگ تقریر بیداری قلب خواب تحریر
منظور ادائے خوش بیانی تشریح کتاب آسمانی
کاغذ میں سطور کا تسلسل ہے کھیت میں چاندنی کے سُنبل
شبدیز قلم کی شانِ اعلیٰ جنگل میں بُراق کے غزالا

ان اشعار کی مضمون آفرینی کو خوب صورت تشبیہات، استعارات اور بندشوں سے سنوارا گیا ہے۔ طرز ادا پر گہرا عربی و فارسی اثر اس مثنوی کے مابعد الطبیعیاتی مزاج کی وجہ سے در آیا ہے لیکن ساری مثنوی میں شاعری ایک صاحب علم قاری کو متاثر کرتی رہتی ہے۔ عام آدمی مثنوی میں موجود شعریت کا اندازہ ان مصرعوں یا اشعار سے لگا سکتا ہے جو بیچ بیچ میں آتے ہیں جیسے نئے روپ کی دلہن کے بارے میں

ع... "اک راستی لاکھ بانک پن ہے" یا
ع... "ہے کھیت میں چاندنی کے سُنبل" یا

گویا کہ نہا کے آئی فی الحال جھک جھک کے نچوڑتی ہوئی بال
خوش بو وہ کہ ہار یاسمن کے لپٹے ہوئے بالوں میں دلھن کے

لیکن جب یہ رنگ مابعد الطبیعیاتی رنگ سے ملتا ہے تو شعریت تو اسی طرح باقی رہتی ہے لیکن کنایوں کے

پردے میں چھپ کر شعریت اشارے کرتی رہتی ہے کہ مجھے پکڑو، مجھے تلاش کرو، میں یہاں ہوں۔ میں یہاں ہوں۔ یہ مشکل شاعری ہے جس کے عقدے علم و آگہی کی مدد سے کھولے جاسکتے ہیں، جیسے ہم ملٹن کی ''جنت گم گشتہ'' یا دانتے کی ''طربیۂ خداوندی'' یا گوئٹے کی ''فاؤسٹ'' یا اقبال کی ''مسجدِ قرطبہ'' یا غالب کی شاعری سے بغیر علم کے پوری طرح لطف اندوز نہیں ہوسکتے، اسی طرح محسن کاکوروی کی شاعری کی دلہن اس وقت منہ دکھاتی ہے جب ہم ان کنایات، تلمیحات و اصطلاحات سے واقف ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ محسن کی یہ عمیق نعتیہ شاعری میلاد شریف کی محفلوں میں نہیں پڑھی جاتی لیکن تعلیم یافتہ طبقہ ان کے شعر پڑھ کر جھوم جھوم اُٹھتا ہے۔ یہی اس نعتیہ شاعری کا دائرۂ عمل ہے۔

''رعایت'' کا استعمال اہلِ لکھنؤ کا محبوب و پسندیدہ شوق ہے۔ محسن کاکوروی نے بھی اس مثنوی میں رعایت کو سلیقے کے ساتھ کثرت سے استعمال کیا ہے لیکن یہاں رعایتِ لفظی سے زیادہ رعایتِ معنوی پر زور ہے۔ خوب صورت تشبیہات ساری مثنوی میں لطف و تاثیر کے نور میں اضافہ کرتی ہیں مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جو ''صفتِ براق'' کے ذیل میں آئے ہیں اور تشبیہات سے لطف و تاثیر میں غیر معمولی اضافہ کر رہے ہیں:

یوں چرخ سے نکلے وہ سبک رو   فانوس سے جس طرح کہ پرتو
شیشے سے پری چمن سے شبنم   سیپی سے گہر حباب سے دَم
گلشن سے بہار جسم سے جاں   آنکھوں سے نیند دل سے ارماں

ساری مثنوی کو پڑھ جایئے اس میں طرزِ ادا کا یکساں معیار نظر آئے گا۔ ایک بھی شعر زاید، سست یا بے مصرف نہیں ملے گا۔ پوری مثنوی میں، قصیدے کی طرح اہتمام اور فنی شعور کا احساس ہوتا ہے اور اسی لیے جب باخبر قاری اسے پڑھتا ہے تو جھوم اٹھتا ہے۔ اس مثنوی کے حسنِ جمیل کا ایک پہلو یہ ہے کہ نعتیہ رنگ ہر شعر پر غالب رہتا ہے اور مدح سارے سفرِ معراج میں، نہ صرف ہر فلک کے بیان میں بلکہ بیت المعمور، بہشت و دوزخ، عرش و کرسی، مقامِ اعلیٰ اور خاتمہ و مناجات میں بھی قدم قدم پر اثر و تاثیر کو اُبھارتی ہے۔ یہ وہ مدح ہے کہ جسے ایک سچے عاشق نے اپنے عشق کے اظہار میں، سرشاری و کیف کے عالم میں، دل سے کی ہے۔ اس کا محبوب ہی ایسا ہے کہ جو کچھ کہیے اور جس طرح چاہے اس کا اظہار کیجیے، وہ کم ہے۔ محسن کے محبوب کی ذات و صفات میں مدح سے بھی ماورا ہیں۔ اردو میں بے شمار معراج نامے لکھے گئے ہیں لیکن شعریت کے لحاظ سے کوئی بھی اس معراج نامہ کو نہیں پہنچتا۔ یہی شعریت اور ڈوب کر ممدوحؐ کی عظمت کا اظہار مثنوی ''چراغِ کعبہ'' کی جان ہے۔ سچے جذبۂ عشق نے اس مثنوی میں ایک ایسی آفاقیت پیدا کردی ہے کہ یہ مثنوی ممدوحؐ کی طرح، ہمیشہ پُراثر و زندہ رہے گی۔ اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ آپ شعر کو پوری طرح سمجھے بغیر بھی اس کی تخلیقی موسیقیت سے اس طرح لطف اندوز ہوتے ہیں کہ معنی کے پردے اُٹھنے لگتے ہیں۔ محمد حسن عسکری نے لکھا ہے کہ ''محسن کے کلام کی صحیح داد اسی وقت دی جاسکتی ہے جب ہم ان کے اسالیب شعر کو اُن کے عقائد کے مطابق رکھ کے

دیکھیں۔ لکھنؤ کی بہت سی شاعری کی خرابی یہ ہے کہ وہاں خیال آرائی اور مناسبتِ لفظی بجائے خود مقصد بن گئی ہے۔ محسن نے انھی چیزوں کو مقصد نہیں بلکہ ذریعہ اور وسیلہ بنایا۔ رعایت لفظی سے زیادہ انھوں نے رعایتِ معنوی ملحوظ رکھی۔ انھیں شوخی سے بھی کام لینا تھا اور پاسِ ادب بھی لازمی تھا۔ لہٰذا پہلی ہوشیاری تو انھوں نے یہ دکھائی کہ اپنی خیال آرائی کے لیے مضمون اکثر قرآن و حدیث سے لیے۔ اس میں مزا یہ رہا کہ عالم نور میں جی بھر کے شوشے بھی چھوڑ لیے اور حدِ ادب سے آگے بھی نہ نکلنے پائے۔ پھر ادب اور شوخی کی یہ مسلسل آویزش ان کے کلام میں ایک مزید لطف پیدا کر گئی''[۶]۔

ادب کے ساتھ یہی شوخی ان کے اس نعتیہ قصیدے ''مدیح خیر المرسلین'' (۱۲۹۳ھ) میں اور زیادہ اجاگر ہوئی ہے۔ یہ نعتیہ قصیدہ محسن کاکوروی کی ایسی پہچان ہے کہ محسن کا نام آتے ہی اس کا پہلا مصرع:

ع..... سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل ذہن میں گھومنے لگتا ہے۔ یہ قصیدہ ان کے اس تخلیقی مزاج کا حصہ ہے جو ان کی شاعری میں جا بجا نظر آتا ہے اور جس میں ہند مسلم کلچر بغل گیر ہوتے ہیں۔ اس نعتیہ قصیدے میں یہ امتزاج پوری لطافت کے ساتھ اُبھر کر سامنے آیا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس میں ''ہند مسلم کلچر'' کی اس گتھی کو سلجھایا گیا ہے جو اب تک کفر و اسلام کے درمیان موجود تھی۔ یہاں ممدوحؐ بانیِ اسلام ہیں جن کی مدح میں یہ قصیدہ لکھا گیا ہے۔ کفر و اسلام متضاد ہیں۔ محسن نے ان دونوں میں امتزاج کر کے ایک ایسے رُخ کو اُجاگر کیا ہے جس میں بقول حسن عسکری ''اجتماعِ ضدین'' ہم کنار ہو گئے ہیں۔ ''عالم طبعی کو جس کیف کے ساتھ محسن نے قبول کیا ہے اس کا تو نشان بھی ان کی کسی اور نظم میں نہیں ملتا۔ فطرت اور انسان اس طرح ایک دوسرے میں پیوست ہو گئے ہیں کہ انسانی عوامل کا بیان فطرت کی اصطلاح میں ہوا ہے اور فطرت کا بیان انسانی زندگی کی اصطلاح میں''[۶] یہ کام کوئی معمولی ذہن یا اوسط درجے کا شاعر اس چابک دستی سے انجام نہیں دے سکتا تھا۔ یہاں عشق کی وہ سرشاری اور والہانہ پن موجود ہے جس سے ایک ذہین اور باشعور شاعر کو واسطہ پڑتا ہے جو روحانی سطح پر ہر طرف اپنے محبوب کی جھلک دیکھ کر جلوۂ محبوب پر مستانہ وار رقص کر رہا ہے۔ محسن کے اس اسلوب بیان اور شعری مزاج کا رشتہ اودھی شاعری کی اُس روایت سے بھی ملتا ہے جس میں محسن بچپن سے سانس لیتے رہے تھے۔ اودھ برج بھاشا کے علاقے کا حصہ تھا جہاں ''پدماوت'' کی شعری روایت ہندو مسلمان دونوں میں مقبول تھی۔ کرشن بھگتی کا اثر بھی اس روایت پر گہرا تھا۔ یہ قصیدہ اسی جمالی کیفیت کا اظہار ہے جس میں شاعر اپنے محبوب کی پرستش کر رہا ہے ع... رُخِ انور کا ترے دھیان رہے بعد فنا حتیٰ کہ صفِ محشر میں بھی وہ اپنے محبوبؐ کے ساتھ ہونے اور رہنے کا متمنی ہے اور وہاں بھی وہ اُن کی اسی طرح مدح کرنا چاہتا ہے۔ اسی لیے وہ اپنے قصیدے اور غزل کو ''مستانہ'' قصیدہ و غزل کہتا ہے:

صف محشر میں ترے ساتھ ہو تیرا مداح
ہاتھ میں ہو یہی مستانہ قصیدہ، یہ غزل

"مدیح خیر المرسلین" (۱۲۹۳ھ) "قصیدۂ لامیہ" کے نام سے بھی معروف ہے۔ بادل اس قصیدے کا بنیادی اشارہ ہے جو پہلے شعر سے آخری شعر تک حاوی رہتا ہے۔ تشبیب پڑھتے ہی محسوس ہوتا ہے کہ عاشق صادق، محبوب کے جلوے سے عالمِ رقص میں سرمست وشادکام ہے۔ اس قصیدے کا نشاطیہ لہجہ اسی سرمستی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ قصیدہ لامیہ ہندو اسطور کے کنایوں اور تلمیحات سے شروع ہوتا ہے اور نشاطیہ کیفیت اور عالم سرمستی کو اُبھارتا ہے جو شاعر کا مقصد ہے:

سمتِ کاشی سے چلا جانب متھرا بادل
برق کے کاندھے پہ لاتی ہے صبا گنگا جل
گھر میں اشنان کریں سرو قدانِ گوکل
جاکے جمنا پہ نہانا بھی ہے طولِ امل
خبر اُڑتی ہوئی آئی ہے مہابن میں ابھی
کہ چلے آتے ہیں تیرتھ کو ہوا پر بادل
کالے کوسوں نظر آتی ہیں گھٹائیں کالی
ہند کیا ساری خدائی میں بتوں کا ہے عمل
جانب قبلہ ہوئی ہے یورشِ ابر سیاہ
کہیں پھر کعبہ میں قبضہ نہ کریں لات و ہبل
دہر کا ترسا بچہ ہے برق لیے جل میں آگ
ابر چوٹی کا برہمن ہے لیے آگ میں جل
ابر پنجاب تلاطم میں ہے اعلیٰ ناظم
برق بنگالۂ ظلمت میں گورنر جنرل
نہ کھلا آٹھ پہر میں کبھی دو چار گھڑی
پندرہ روز ہوئے پانی کو منگل منگل
دیکھیے ہوگا سری کشن کا کیوں کر درشن
سینۂ تنگ میں دل گوپیوں کا ہے بے کل
راکھیاں لے کے سلونوں کی برہمن نکلیں
تار بارش کا تو ٹوٹے کوئی ساعت کوئی پل
ڈوبنے جاتے ہیں گنگا میں بنارس والے
نوجوانوں کا سنیچر ہے یہ بڑھوا منگل

وہ دھواں دھار گھٹا ہے کہ نظر آئے نہ شمع
گرچہ پروانہ بھی ڈھونڈھے اسے لے کر مشعل

اس طویل تشبیب کے بعد ''گریز'' آتا ہے تو اس میں ایسی برجستگی ہے کہ وہ اسی کیفیت اور اسی عالم میں قصیدہ پڑھنے یا سننے والے کو دریا کے دوسرے کنارے پر لے آتے ہیں اور یہاں پہنچ کر ظلمت و نور کا امتزاج محسوس ہونے لگتا ہے:

روئے معنی ہے بہکنے میں بھی اعلیٰ کی طرف
تاکتا ہے تو ثریا کی سنہری بوتل
اک ذرا دیکھیے کیفیتِ معراجِ سخن
ہاتھ میں جامِ زحل شیشۂ مے زیرِ بغل
گرتے پڑتے ہوئے مستانہ کہاں رکھا پاؤں
کہ تصور بھی وہاں جا نہ سکے سر کے بھل
یعنی اُس نور کے میدان میں پہنچا کہ جہاں
خرمنِ برقِ تجلّی کا لقب ہے بادل
کہیں طوبیٰ، کہیں کوثر، کہیں فردوسِ بریں
کہیں بہتی ہوئی نہرِ لبن و نہرِ عسل

اس کے بعد مدح آتی ہے جس میں رقص و سرمستی کی وہی نشاطیہ کیفیت موجود ہے جو تشبیب میں اُبھاری گئی تھی:

باغِ تنزیہ میں سرسبز نہالِ تشبیہ
انبیا جس کی ہیں شاخیں عرفا ہیں کونپل
گُلِ خوش رنگِ رسولؐ مدنی عربی
زیبِ دامانِ ابد طرہ و دستار ازل
نہ کوئی اس کا مشابہہ نہ ہمسر نہ نظیر
نہ کوئی اس کا مماثل نہ مقابل نہ بدل
اوجِ رفعت کا قمر نخلِ دو عالم کا ثمر
بحرِ وحدت کا گہر چشمۂ کثرت کا کنول
مہرِ توحید کی ضو، اوجِ شرف کا مہِ نو
شمعِ ایجاد کی لو بزمِ رسالت کا کنول
مرجعِ روحِ امیں زیب دہِ عرشِ بریں

حامی دین متیں ناسخ ادیان و ملل
ہفت اقلیم ولایت میں شہ عالی جاہ
چار اطراف ہدایت میں نبی مرسل

اس مدح سے دل آسودہ نہیں ہوتا تو وہ ایک اور مطلع تخلیق کرتے ہیں۔ ہندو اسطور کا وہ رنگ جو تشبیب میں گہرا تھا آہستہ آہستہ ہلکا پڑتا جاتا ہے اور اب وہ مدح انھیں کنایات و تلمیحات میں کرتے ہیں جن کے سننے کے ہم عادی ہیں لیکن وہ نشاطیہ کیفیت اور سرمستی کا لہجہ اسی طرح باقی رہتا ہے جسے تشبیب میں محسن نے اپنے والہانہ انداز سے پیدا کیا تھا۔ اُس رنگ کا اثر مصرعوں کی ساخت میں اب بھی موجود ہے لیکن اس طرح موجود ہے کہ دھیان اس طرف نہیں جاتا مثلاً ع ..... ''پڑ گئی گردنِ رفرف میں سنہری ہیکل'' یا ع ..... ''خاک سے پائے مقدس کی لگا کر صندل۔ اس طرح ''بادل'' کا اشارہ آخر تک باقی رہتا ہے تاکہ وہ رنگ جو تشبیب میں اُبھارا تھا وہ اندر ہی اندر اپنا کام کرتا رہے۔

پھر اسی طرز کی مشتاق ہے مواجی طبع
کہ ہے اس بحر میں اک قافیہ اچھا بادل

اس شعر کے بعد وہ غزلٰ آتی ہے اور اس غزل میں شاعر اس بادل کو جو سمتِ کاشی سے چل کر جانب متھرا گیا تھا، ردیف بنا کر اب اپنے عقیدے کے دائرۂ فکر میں لے آتا ہے اور اس کالے بادل کو نئے کنایوں سے ایک نئی صورت دے دیتا ہے۔ یہاں لفظیات بھی بدل جاتی ہے:

کیا جھکا کعبے کی جانب کو ہے قبلا بادل
سجدے کرتا ہے سوئے یثرب و بطحا بادل
چھوڑ کر سے کدۂ ہند و صنم خانہ برج
آج کعبے میں بچھائے ہے مصلا بادل
بحرِ امکاں میں رسولِ عربی دُرِ یتیم
رحمتِ خاص خداوند تعالیٰ بادل
قبلۂ اہل نظر کعبۂ ابروئے حضور
موئے سر قبلہ کو گھیرے ہوئے کالا بادل

اس کے بعد مناجات آتی ہے جو قصیدہ پڑھتے ہوئے اس فضا سے فطری انداز میں برآمد ہوتی ہے جو شاعر نے اس نظم میں قائم کی تھی:

سب سے اعلیٰ تری سرکار ہے سب سے افضل
میرے ایمانِ مفصل کا یہی ہے مجمل

ہے تمنا کہ رہے نعت سے تیری خالی
نہ مرا شعر نہ قطعہ نہ قصیدہ نہ غزل
دین و دنیا میں کسی کا نہ سہارا ہو مجھے
صرف تیرا ہو بھروسا تری قوت ترا بل
ہو مرا ریشۂ امید وہ نخل سرسبز
جس کی ہر شاخ میں ہوں پھول ہر اک پھول میں پھل

آخری یہ دو شعر خاص اہمیت رکھتے ہیں:

صف محشر میں ترے ساتھ ہو تیرا مداح
ہاتھ میں ہو یہی مستانہ قصیدہ، یہ غزل
کہیں جبریل اشارے سے کہ ہاں بسم اللہ
سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل

یہاں پہلے شعر میں ''مستانہ'' کا لفظ قصیدہ و غزل کے ساتھ استعمال کر کے محسن نے اپنی داخلی کیفیت کا اظہار کیا ہے جس سے اس قصیدے کا رنگ، مزاج اور سرمستی کا لہجہ متعین ہوا ہے۔ دوسرا شعر قصیدے کا آخری شعر ہے اور اسی پر قصیدہ ختم ہو جاتا ہے لیکن اس شعر سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ یہ قصیدہ اب پھر سے شروع ہوگا اور مدح کا یہ سلسلہ ابد تک جاری رہے گا۔ غور کیجیے کہ اس آخری شعر پر قصیدہ ختم نہیں ہوتا بلکہ پھر سے شروع ہوتا ہے۔ اس قصیدے کا پہلا مصرع، قصیدہ کو پھر سے شروع کرنے کے لیے، آخری مصرع بن کر اس کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ یہ ایک ایسی تیکنیک ہے کہ آج تک کسی قصیدے یا کسی دوسرے صنفِ سخن میں میری نظر سے نہیں گزری۔ یہ افسانہ گوئی کی وہ تیکنیک ہے جسے غلام عباس نے اپنے افسانے ''آنندی'' میں اور ضمیر الدین احمد نے ''سوکھے ساون'' میں کمال چابک دستی سے استعمال کیا ہے۔ جب کہانی ختم ہوتی ہے تو وہیں سے وہ کہانی پھر سے شروع ہو جاتی ہے۔ یہی صورت اس قصیدۂ لامیہ کی ہے کہ جب یہ ختم ہوتا ہے تو وہیں سے پھر شروع ہو جاتا ہے۔ یہ اس بات کی طرف بھی اشارہ ہے کہ مدحِ پیغمبر کبھی ختم نہ ہونے والی شے ہے۔ یہ یوں ہی ابد تک جاری رہے گی۔

اس قصیدے میں تخلیقی سطح پر ہندو مسلم کلچر کا امتزاج نمایاں ہوا ہے۔ یہ وہی کوشش تھی جو اردو ادب کے ابتدائی دور میں میرانجی شمس العشاق کے ہاں شروع ہو کر برہان الدین جانم اور امین الدین اعلیٰ کے ہاں ارتقائی عمل سے گزری تھی۔ یہی روایت محسن کے ہاں بھی نمایاں ہوتی ہے۔ محمد حسن عسکری کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ ''محسن کا کلام محض کامیاب یا اچھی شاعری نہیں، یہ ایک تہذیبی مظہر ہے۔ اس میں ہمیں اپنی قوم کی اندرونی نشو و نما اور اس کی سمت کا پتا چلتا ہے۔ مسلمانوں کی تہذیب کی تاریخ میں ان کا کم سے کم ایک قصیدہ

سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے''[۷]۔

جس دور میں یہ قصیدہ لکھا گیا اس میں مسلم تہذیب اور ہندو تہذیب کے ساتھ ہی ایک نئی تہذیب بھی انگریزی اقتدار کے ساتھ تیزی سے ہماری تہذیب کے رگ و پے میں سرائیت کر رہی تھی جس کا اظہار ان قافیوں سے بھی ہوتا ہے جنھیں محسن نے عربی و فارسی قافیوں مثلاً عمل، ہمل، جدول اور ہندی الاصل قافیوں مثلاً کھیم کسل، گنگا جل، بدھوا منگل، رتھ بھل کے ساتھ اسی طرح استعمال کیا ہے کہ گویا گورنر جنرل اور کونسل وغیرہ الفاظ بھی ہماری زبان، ہمارے کلچر کا حصہ بن گئے ہیں۔ محسن کے یہ دو شعر دیکھیے جن میں انگریزی زبان کے الفاظ کو، انشا اللہ خاں انشا کی طرح، قافیہ بنایا ہے:

ابر پنجاب تلاطم میں ہے اعلیٰ ناظم
برق بنگالۂ ظلمت میں گورنر جنرل
جس طرف دیکھیے بیلے کی کھلی ہیں کلیاں
لوگ کہتے ہیں کہ کرتے ہیں فرنگی کونسل

حواشی:

[۱] جلوۂ خضر (جلد اوّل) صفیر بلگرامی، ص ۲۳۷، آرہ (بہار) ۱۸۸۴ء

[۲] کلیاتِ نعتِ محسن، مقدمہ محمد نور الحسن نیر، ص ۸-۹، نامی پریس کان پور ۱۹۰۸ء

[۳] کلیاتِ نعت محسن، مرتبہ محمد نور الحسن نیر، ص ۲۸ (حاشیہ)، اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۴] کلیاتِ نعت محسن، ص ۲۷، بحوالہ بالا

[۵] کلیاتِ نعت مولوی محمد محسن، مرتبہ محمد نور الحسن نیر، ص ۲۸، نامی پریس کان پور، ۱۹۰۸ء

[۶] محسن کاکوروی، محمد حسن عسکری، ص ۲۲۱-۲۲۲، مشمولہ "ستارہ یا بادبان" کراچی ۱۹۶۳ء

[۷] ایضاً، ص ۲۳۲-۲۳۳

[۸] ایضاً، ص ۲۳۶-۲۳۷

کرامت علی خاں شہیدی

صاحبِ "نور اللغات" نور الحسن نیر نے "کلیاتِ نعتِ محسن" کے مقدمہ میں لکھا ہے کہ مولوی عبدالحق کانپوری نے ان کے والد محسن کاکوروی کے نام اپنے ایک خط میں لکھا تھا کہ "ایک شب مجلس بابرکت حضرت سرورِ کائنات ﷺ میں باریابی ہوئی۔ دیکھا شہیدی اپنا قصیدہ سنا رہے ہیں۔"[۱] کرامت علی خاں شہیدی (وفات ۴ر صفر ۱۲۵۶ھ/ اپریل ۱۸۴۰ء) اپنے زمانے کے مشہور شاعر تھے۔ "خمخانۂ جاوید" میں لالہ سری رام نے لکھا ہے کہ شہیدی "ہندوستان کے پہلے نعت گو شاعر ہیں جن کا نام بچہ بچہ کی زبان پر ہے۔ کلام میں سوز و گداز اور بلا کا اثر ہے۔"[۲]

شہیدی مصحفی کے شاگرد تھے لیکن ان کا ذکر مصحفی کے تذکرے "ریاض الفصحا" میں نہیں ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۲۳۶ھ کے بعد، جو اس تذکرہ کے ختم ہونے کا سال ہے، مصحفی (وفات ۱۲۴۰ھ) کے شاگرد ہوئے اور استاد سے مستفیض ہونے کا کم وقت ملا۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ "لکھنؤ چھوڑنے کے بعد بہ زمانۂ آمد و رفتِ دہلی چند غزلوں میں شاہ نصیر سے بھی اصلاح لی تھی۔"[۳] شہیدیؔ ضلع اُناؤ موضع ہڑیاپور کے رہنے والے تھے۔ ان کے والد غلام رسول خان تلاشِ معاش میں لکھنؤ آ گئے تھے اور معلمی کرتے تھے۔ لکھنؤ کے نامور رئیس راجا ٹکیت رائے کو فارسی کی تعلیم انھوں نے ہی دی تھی۔ غلام رسول خاں علم عروض اور علم ریاضی کے ماہر تھے۔ شہیدی کا بچپن لکھنؤ میں گزرا۔ عروض و ریاضی کی تعلیم انھوں نے اپنے والد سے حاصل کی۔ جب جوان ہوئے تو شہیدی ایک انگریز کے منشی ہو کر دہلی چلے آئے اور کچھ عرصے بعد یہیں دہلی میں کمریٹ میں ملازم ہو گئے۔ نواب مصطفیٰ خان شیفتہ نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ "در عروض دست گاہے معقول و در حساب مکانتے مقبول"[۴] اور یہ بھی لکھا ہے کہ وہ خوش طبع، مردِ بے تکلف، وارستہ مزاج، وسیع المشرب اور آزادانہ زندگی گزارنے والے انسان تھے۔[۵] آزاد طبع ہونے کی وجہ سے وہ ایک جگہ سے دوسری جگہ آتے جاتے رہتے تھے لیکن زیادہ وقت وہ پنجاب اور گجرات میں گزارتے تھے۔ سید نور الحسن خاں نے لکھا ہے کہ "شہیدی بھوپال بھی آئے تھے۔[۶] ایک عرصے تک بریلی میں بھی کمبل پوش بن کر رہے۔"[۷] کریم الدین نے لکھا ہے کہ "شہیدیؔ کی کرامت کا بھی لوگوں کو عقیدہ ہے۔"[۸] کریم الدین نے ان کے ضخیم دیوان کا ذکر کیا ہے جس کا مسودہ شہیدیؔ کے قریبی رشتہ دار کے پاس تھا اور اُن کا ارادہ اسے لکھنؤ سے چھپوانے کا تھا۔ مطبوعہ دیوان میں ان کا نعتیہ کلام اور قصائد شامل نہیں ہیں۔ ممکن ہے اسے الگ سے چھپوانے کا ارادہ ہو اور

صرف غزلوں، مخمسات اور رباعیات وغیرہ کا دیوان شائع کر دیا۔ یہی دیوان آج تک دستیاب ہے۔ وہ نعتیہ کلام جو ان کی شہرت کی اصل بنیاد ہے، اب تک سامنے نہیں آیا۔ ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان صاحب نے لکھا ہے کہ ۳۳؍اشعار پر مشتمل اس قصیدے کے علاوہ شہیدیؔ کے ہاں نعت صرف ایک غزل اور ایک رباعی میں ہے۔"[۹] ڈاکٹر لطیف حسین ادیب نے لکھا ہے کہ شہیدی کے دیوان کا ایک قلمی نسخہ رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہے۔ جس کے صفحات کی تعداد صرف ۸۷ ہے۔[۱۰] شہیدیؔ کا دیوان کئی بار شائع ہوا۔ مطبع نول کشور لکھنؤ سے نومبر ۱۹۱۳ء مطابق ذوالحجہ ۱۳۳۱ھ میں دیوان شہیدی چوتھی بار شائع ہوا جو ۹۸ صفحات پر مشتمل ہے۔ شہیدیؔ کا وہ قصیدہ جس کا ایک شعر یہ ہے:

تمنا ہے درختوں پر ترے روضے کے جا بیٹھے
قفس جس وقت ٹوٹے طائرِ روحِ مقید کا

اتنا مقبول ہوا کہ بہت سے شعرا نے اس کی تضمینیں لکھیں۔ محسن کاکوروی نے بھی شہیدی کی اسی زمین میں "ابیات نعت" (۱۲۷۴ھ) کے نام سے ایک نعتیہ قصیدہ لکھا جس کی امیر مینائی نے تضمین کی۔ فقیری اور عشقِ رسول ﷺ نے شہیدی کو عوام و خواص میں مقبول بنا دیا تھا اور ان کی وفات کے سانحہ نے شہرت کو اور پھیلا دیا تھا۔ ۱۲۵۵ھ میں شہیدیؔ نے حج بیت اللہ کا ارادہ کیا۔ اسی سال شیفتہ بھی حج پر گئے تھے۔ حج کے بعد شہیدی حضور اکرم ﷺ کے روضۂ مبارک پر سلام کے لیے مدینہ منورہ حاضر ہوئے اور وہیں وفات پائی۔ شیفتہ نے اپنے روزنامچۂ حج میں لکھا ہے کہ "منشی کرامت علی شہیدی، جو ایک مشہور شاعر ہیں اور جن کا ذکر میں نے "گلشن بے خار" میں کیا ہے، راستے میں ہیضہ کیا اور مدینہ پہنچ کر انتقال کیا اور جنت البقیع میں مدفون ہوئے۔[۱۲] شیفتہؔ نے ان کی وفات کا ذکر ۴؍صفر ۱۲۵۶ھ/اپریل ۱۸۴۰ء کے تحت کیا ہے اور یہی شہیدی کی وفات کی صحیح تاریخ ہے۔ تذکرہ "طور کلیم" میں بھی یہی تاریخ و سال وفات درج ہے۔ شاہ بہاء الدین بشیر دہلوی کے قطعہ تاریخ وفات کے آخری مصرع: "شہید خنجر انداز بیداد" سے بھی ۱۲۵۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔[۱۳] شیفتہؔ نے اسی تاریخ کے تحت ایک شخص کا ذکر کیا ہے کہ "میں نے دیکھا کہ ایک شوریدہ سر جھومتا ہوا چلا جا رہا ہے اور اپنی سریلی آواز سے دماغ کو بے چین کرتا ہے۔ جو شعر کہ وہ پڑھتا تھا یہ ہے:

شکر اللہ کہ نہ مردیم و رسیدیم بدوست
آفریں باد بریں ہمتِ مردانۂ ما[۱۴]

کریم الدین نے لکھا ہے کہ "حق یہ ہے کہ طبقۂ چہارم میں یہ شخص بھی بڑا استاد گزرا ہے۔ اس کے نیک فکر ہونے میں اور مسلم الثبوت استاذ ہونے میں کچھ شک نہیں ہے۔"[۱۵]

خواص و عوام میں شہیدی کی مقبولیت، احترام اور شہرت ان کی فقیرانہ زندگی اور عشقِ رسول ﷺ و نعت گوئی کی وجہ سے تھی۔ عشقِ رسول ﷺ کی کیفیت و سرشاری نے ان کے عشقیہ کلام کو ایک نئی جہت دی ہے جسے سن کر لوگ آج بھی متاثر ہوتے ہیں۔ شہیدی کی شعر گوئی کا زمانہ وہ تھا جب ناسخ کے رنگِ سخن یعنی "طرزِ جدید" کا طوطی ہر طرف بول رہا تھا۔ شہیدی کے ہاں بھی اس کے واضح اثرات نظر آتے ہیں لیکن عشق

رسول ﷺ کی سرشاری نے انھیں رنگِ ناسخ سے ہٹا کر جذبہ کی شاعری کے رجحانِ سادہ گوئی سے، جو اُن کے استاد مصحفی کا پسندیدہ رنگِ سخن تھا، قریب کر دیا۔ شہیدی ایک پختہ گو، قادر الکلام اور فنِ شاعری پر گہری نظر رکھنے والے فطری شاعر تھے۔ ان کی غزل میں جذبے کی لپک نے اثر و تاثیر کو بڑھا دیا ہے۔ زبان و بیان میں وہ اپنے دور کی پیروی کرتے ہیں اور بعض غزلوں میں بھی انھوں نے اپنے دور کے مذاقِ سخن کی پیروی ضرور کی ہے لیکن شہیدی کے ہاں جذبے کی شاعری میں جو رنگِ سخن ابھرتا ہے اور تصورِ عشق میں جو عشقِ حقیقی کا رنگ نمایاں ہوتا ہے وہی دراصل ان کی مقبولیت کا باعث ہے۔ گنگا پرشاد نامی لڑکے کے عشق کا حوالہ بھی ان کے عشق کو عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی کی طرف لے جاتا ہے کہ صوفیہ کے ہاں روحانی منازل طے کرنے کا ایک زینہ یہ بھی تھا۔ اُن کے منظوم "نامہ" سے جس کیفیتِ ہجر کا اظہار ہوتا ہے، وہ عشق کی معمولی کیفیت نہیں ہے۔ یہی عشق ان کی شاعری کی زندگی ہے اور اسی لیے ان کی نعت اور غزل دونوں میں شوریدہ سری سے پیدا ہونے والی "للک" جس سے اُن کی شاعری کا لہجہ تشکیل پاتا ہے، پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے مثلاً نعت کے یہ شعر دیکھیے تو جذبہ کی سچائی، ولی اضطراب اور لہجہ کی اُس للک کو آپ محسوس کریں گے جو شہیدی کا خاص رنگ ہے:

جب رُوئے محمد کی نظر آئی تجلی
سمجھا میں شبِ قدر ہے گیسوئے محمد
کم ساتھ ہوا روئے نکو خوئے نکو کا
ہے نیک مگر روئے صفت خوئے محمد
گل گشتِ گلستاں میں پڑھو صلِ علیٰ تم
ہر پھول کی بُو میں ہے رچی بوئے محمد

یہ للک اس کیفیت میں ہے جو ان کی غزلوں میں بھی گاہ گاہ محسوس ہوتی ہے اور جو سچے عشق کی سرشاری، اضطراب اور کیفیتِ ہجر سے پیدا ہوئی ہے۔ مثلاً ان کی غزلوں کے یہ چند شعر، دیکھیے جن سے آپ اس کیفیتِ عشق اور اس کی للک کو محسوس کر سکیں گے:

شہیدی کثرتِ عصیاں سے مجھ کو خوف آتا ہے
سفر ہے دور کا اور دوش پر بارِ گراں باندھا
گر کچھ مزا ملا تو شہیدؔی اسی کے ہاتھ
خنجر تو یوں گلے پہ مرے بارہا پھرا
وعدۂ شام پہ کی ہم نے عبث جاگ کے صبح
وہ اسی وقت نہ آتے اگر آنا ہوتا
ظالم کبھی تو بام پر آ جا، کہاں تلک
بہلائے جی کوئی در و دیوار دیکھ کر
شہیدی میں تو کیا ہوں لے کے بوسہ سنگِ اسود کا
کیا خوشنود اُس بُت نے خدا کو ایک بوسے میں
شوقِ وصال سینہ میں آزار بن گیا
میں خواہشِ طبیب میں بیمار بن گیا
عبث رنج دیتا ہے تو مجھ کو ناصح
نہ ہوگا یہ سودا بھی جب سر نہ ہوگا
دل سے دلدار ہے جب دل نہیں کیسا دلدار
جاں سے جاناں ہے چلی جان تو جاناں کیسا
عشق میں ہے بارِ ناموسِ دو عالم میرے سر
ضعف سے ملتی تو میں تھوڑی سی مہلت مانگتا
سینہ پر مہندی بھرے ہاتھوں کو رکھ کر بولا
لے شہیدؔی ترا بس اب تو ہوا دل ٹھنڈا

ہزار مرتبہ دیکھا ستم جدائی کا　　ہنوز حوصلہ باقی ہے آشنائی کا
ایامِ مصیبت کے تو کاٹے نہیں کٹتے　　دن عیش کے گھڑیوں میں گذر جاتے ہیں کیسے
جی چاہے گا جس کو اُسے چاہا نہ کریں گے　　ہم عشق و ہوس کو کبھی یکجا نہ کریں گے

یہ چند شعر آپ نے پڑھے، ان کو پڑھتے ہوئے دو باتیں سامنے آتی ہیں کہ ان اشعار کا کہنے والا قادر الکلام ہے اور اس کے زبان و بیان صاف و شستہ ہیں جس میں جذبۂ عشق نے اثر و تاثیر پیدا کیا ہے اور دوسرے یہ کہ اب ناسخ کا رنگِ شاعری ٹکسال باہر ہو رہا ہے جس میں جذبے کو خارج کر کے "عشق" پر "حسن" کو ترجیح دی گئی تھی۔ ناسخ کی وفات (۱۲۵۴ھ) کے بعد ناسخ کا رنگِ سخن نئی نسل کے شعرا میں بھی نامقبول ہونے لگا تھا اور نیا رجحان یہ تھا کہ جذبہ کو شعر میں شامل رکھا جائے۔ ناسخ کے شاگردوں کے ہاں بھی اب یہ رجحان نمایاں ہو رہا تھا مثلاً ناسخ کے شاگرد ورشید علی اوسط رشک کے دیوانِ دوم میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ ناسخ کے شعر کی بے تاثیری اب شعر میں تاثیر کی تلاش کر رہی ہے اور یہ تاثیر بغیر جذبہ کی شاعری کے ممکن نہیں ہے۔ علی اوسط رشک کے بعد کی نسل مثلاً تسلیم لکھنوی اور جلال لکھنوی کے کلام کو دیکھیے تو واضح طور پر محسوس ہوگا کہ جذبہ شعر میں شامل ہو گیا ہے۔ یہی صورت شہیدی (متوفی ۱۲۵۶ھ/۱۸۴۰ء) کی غزل میں ہے۔ شہیدی کی شاعری بھی اب ناسخ اور وزیر لکھنوی اور علی اوسط رشک کے راستے سے ہٹ کر مصحفی کی سادہ گوئی کی طرف جا رہی ہے جس میں جذبہ اور عشق اثر و تاثیر کو جگا رہا ہے۔ اسی لیے حسرت موہانی نے بھی لکھا ہے کہ "شہیدی کے طرزِ سخن کو لکھنؤ کے قدیم اور جدید طرزِ شاعری کا درمیانی اور بین بین نمونہ کہہ سکتے ہیں جس میں زبان زیادہ تر ناسخ کی سی اور بیان کمتر مصحفی کا سا ہے۔"[۱۶]

ان کی اصل شہرت ان کی فقیری اور ان کے نعتیہ کلام کی وجہ سے ہے اور وہی نعتیہ کلام آج نایاب ہے۔ ہم نے نعت گوئی پر جو رائے قائم کی ہے وہ اس تھوڑے سے حصے کو دیکھ کر کی ہے جو مطبوعہ دیوانِ شہیدی میں ملتا ہے یا تذکروں اور دوسرے ذرائع سے حاصل ہوا۔ ان کا سارا نعتیہ کلام ہماری پہنچ سے باہر رہا اور دستیاب نہ ہو سکا۔

حواشی:

[۱] کلیات نعت محسن، مرتبہ نورالحسن، ص ۳۱، نامی پریس کان پور ۱۹۰۸ء

[۲] خمخانۂ جاوید، جلد پنجم، لالہ سری رام مرتبہ پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی، ص ۲۱۸، دہلی ۱۹۴۰ء

[۳] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۴۴۸، ادارہ یادگار غالب، کراچی ۱۹۹۹ء

[۴] گلشن بے خار، مصطفٰی خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں، ص ۳۸۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۵] ایضاً، ص ۳۸۳

[۶] تذکرہ طور کلیم، سید نورالحسن خان، ص ۵۹، مطبع مفید عام آگرہ، ۱۲۹۸ھ

[۷] خمخانۂ جاوید، ص ۲۱۸، محولہ بالا

[۸] طبقات الشعرائے ہند، کریم الدین و فیلن، ص ۳۷۰، دہلی ۱۸۴۸ء

[۹] ادبی جائزے، ڈاکٹر غلام مصطفٰی خان، ص ۱۹۵، کراچی ۱۹۵۹ء

[۱۰] مضمون کرامت علی خاں شہیدی از ڈاکٹر لطیف حسین ادیب، ص ۴۳-۵۵، مطبوعہ معارف نمبر ا جلد ۹۳، اعظم گڑھ

[۱۲] سراج منیر یعنی ترجمہ اردو، رہ آورد" (سفرنامۂ حج) از زین العابدین، ص ۶۲، مطبع آگرہ اخبار ۱۹۱۰ء

[۱۳] تلامذۂ مصحفی، افسر صدیقی امروہوی، ص ۱۹۵، مکتبہ نیا دور کراچی ۱۹۷۹ء

[۱۴] سراج منیر یعنی اردو ترجمہ "رہ آورد" ص ۶۲ محولہ بالا

[۱۵] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۳۶۹-۳۷۰، دہلی ۱۸۴۸ء

[۱۶] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۴۴۹، ادارہ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء

فصل چہارم:

شاعری کے دو روایتی رنگ: انیسویں صدی کا خاتمہ

امیر مینائی

جب کوئی تہذیب کسی معاشرے اور اس کے فرد کے باطن میں سرائیت کر جاتی ہے تو اس کی زبان سے ادا ہونے والا ہر لفظ اسی تہذیب کی آواز میں ادا ہوتا ہے۔ امیر مینائی (۱۸۲۹ء-۱۹۰۰ء) اور ان کی ادبی، علمی شاعرانہ و نثری فتوحات کو اسی ہند مسلم تہذیب کے حوالے سے دیکھنا اور سمجھنا چاہیے۔

امیر احمد مینائی ۱۶؍ شعبان ۱۲۴۴ھ مطابق ۲۳ فروری ۱۸۲۹ء کو لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد مولوی کرم محمد، متقی و پرہیزگار، صوفی و عالم شخص تھے۔ شاہ مینا سے ان کا خاندانی رشتہ تھا۔ انھوں نے اپنی اولاد کو اسی سانچے میں ڈھالا اور اس کی تعلیم و تربیت پر پوری توجہ دی۔ امیر احمد کو خود بھی تعلیم کی طرف بہت رغبت تھی۔ ان کے بڑے بھائی طالب حسن جید عالم تھے۔ والد کی وفات کے بعد جب امیرؔ کی عمر ساڑھے نو سال تھی انھوں ہی نے امیر کی تربیت و پرورش کی۔ امیر نے خود بھی ''محامد خاتم النبیین'' میں لکھا ہے کہ:

طبیعت میں اول سے تھا ذوقِ علم　　رہا ابتدا سے مجھے شوقِ علم
کتب تھے جو درسی پڑھے وہ تمام　　پڑھایا گیا صبح سے تا بہ شام

امیرؔ نے ذوق و شوق کے ساتھ فرنگی محل سے درسِ نظامیہ کی تکمیل کر کے دستارِ فضیلت حاصل کی۔ علم نجوم، علم جفر اور طب بھی بزرگ اہلِ علم سے حاصل کیا۔ اسی عرصے میں عربی و فارسی زبانوں پر بھی پورا عبور حاصل کیا۔ علم جفر پر ایسی قدرت تھی کہ ایک دن ان کے استاد اسیرؔ لکھنوی مرحوم نے کہا کہ کئی روز سے گھر سے خط نہیں آیا۔ جفر سے معلوم کرو کہ کیا حال ہے اور خط کب آئے گا۔ جواب نکلا ''دوشنبہ خطِ خیریت آید مع قدرے از آہن۔ سب کو تعجب ہوا کہ خط میں لوہے کا کیا کام۔ دوشنبہ کو خط پہنچا اور اس میں ایک سوئی بھی نکلی۔ یہ کمال علم کی بات ہے لیکن امیر کہا کرتے تھے کہ ''جفر میں کوئی کلیہ ایسا نہ معلوم ہو سکا جس سے مستحصلہ مرتب نکل سکے۔ غیر مرتب حرف نکل آتے ہیں۔''[۱]

ہوش سنبھالا تو دیکھا کہ سارے گھر کا ماحول درویشی و پرہیزگاری میں رچا ہوا تھا۔ سب روزہ نماز کے پابند اور اپنے خاندانی بزرگ شاہ مینا کے مزار پر حاضری دیتے تھے۔ یہیں سے امیرؔ کو سلوک و تصوف سے دلچسپی پیدا ہوئی۔ یہ ان کی خاندانی روایت تھی۔ نو عمری ہی میں امیر شاہ صابری رام پوری سے بیعت کی۔ یہ وہ

زمانہ تھا کہ لکھنؤ کی ساری فضا پر شعر و شاعری چھائی ہوئی تھی اور ہر خاص و عام اور شاہ و وزیر شاعری کو زندگی کی قدرِ اول جانتے تھے۔ اس فضا میں رہ کر امیر کو طالب علمی کے زمانے ہی سے شعر و شاعری کا شوق پیدا ہوا اور انھوں نے امیرؔ تخلص اختیار کیا اور خاندانی نسبت سے امیر مینائی مشہور ہوئے۔ خود لکھتے ہیں: [۲]

مگر شاعروں سے جو صحبت ہوئی　سوئے نظم مائل طبیعت ہوئی
یہی سالہا شغل میرا رہا　کہ دریائے فکرت میں ڈوبا رہا
وہ کیا نظم ہے جو نہ میں نے کہی　رباعی قصیدہ غزل مثنوی
مناسب طبیعت تھی شہرت ہوئی　مشقت سی لیکن مشقت ہوئی

تیرہ چودہ سال کی عمر سے تفضل حسین فتح پوری کے مشاعرے میں شریک ہونے لگے اور پندرہ سال کی عمر میں سید مظفر علی اسیرؔ کے شاگرد ہوئے جو اس وقت واجد علی شاہ کے میر منشی اور ان سے قریب تھے۔ استاد اور شاگرد دونوں وضع دار اور اس تہذیب میں پوری طرح رچے ہوئے تھے۔ استادی شاگردی کا یہ رشتہ محبت و خلوص کے ساتھ ساری عمر قائم رہا۔ اسی زمانے میں واجد علی شاہ کے چہیتے بیٹے ندرۃ السلطنۃ کے لیے کسی ذمہ دار صاحبِ علم نوجوان اتالیق کی ضرورت ہوئی تو اسیرؔ نے امیرؔ کا نام پیش کیا جو منظور ہوا اور امیر مینائی نادر مرزا کو پڑھانے لگے۔ اپنے شاگرد کے لیے انھوں نے ''انشائے نادری'' کے نام سے ایک نصابی کتاب تیار کی اور اس سلیقے سے اتالیقی کا کام انجام دیا کہ انھیں دربار شاہی میں حاضری کا شرف حاصل ہوا جہاں انھوں نے اپنا پہلا قصیدہ پیش کیا جس پر بادشاہ نے سات پارچے کا خلعت عطا کیا۔ اسی زمانے میں واجد علی شاہ کی فرمائش پر انھوں نے حقہ اور کلی کے بارے میں فی البدیہہ دو قطعات کہے [۳] جن کو سن کر بادشاہ بہت خوش ہوئے۔ اس زمانے میں واجد علی شاہ کو کبوتروں کا بہت شوق تھا۔ اس تہذیب کے تیور پہچاننے والے امیر مینائی نے دو سو شعر کی ایک مثنوی ''کبوتر نامہ'' کے نام سے کہہ کر بادشاہ کے حضور میں پیش کی۔ [۴] اس کے بعد بادشاہ کی کتاب صوۃ المبارک کی شرح لکھی اور اس کا نام ''نغمۂ قدسی'' رکھا۔ یہ فنِ موسیقی پر کتاب تھی۔ جیسے ''کبوتر نامہ'' سے امیرؔ کی کبوتروں کے بارے میں معلومات کا پتا چلتا ہے اسی طرح ''نغمۂ قدسی'' سے فنِ موسیقی سے ان کی واقفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اسی زمانے میں امیرؔ نے بادشاہ کے عربی زبان کے دو رسالے ''ارشاد السلاطین'' اور ''ہدایت السلاطین'' کی فارسی زبان میں شرح لکھی۔ [۵] بادشاہ نے اس کام کو پسند کیا اور امیر مینائی کو خلعت و انعام سے سرفراز کیا۔ ''شرح ہدایت السلاطین'' کا تاریخی نام ''رموزِ تدقیقات'' ہے جس سے ۱۲۶۸ھ برآمد ہوتے ہیں۔ [۶] گویا ۱۲۶۹ھ سے پہلے وہ واجد علی شاہ کے دربار میں پہنچ چکے تھے۔ اس وقت ان کی عمر کم و بیش ۲۳-۲۴ سال تھی۔ ۱۲۶۹ھ مطابق ۱۸۵۲-۵۳ء میں حسب فرمانِ شاہی امیرؔ محکمۂ پیشی میں دو سو روپے ماہوار پر ملازم ہو گئے۔ اس محکمے کے سربراہ اسیرؔ لکھنوی تھے۔ یہ سلسلہ اسی طرح جاری رہا کہ ۱۸۵۶ء میں سلطنتِ اودھ کا خاتمہ ہو گیا اور ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم نے اس نظام کی رہی سہی کسر پوری کر دی۔ اسی زمانے میں امیر کا

گھر گولہ باری سے جل کر خاک ہوگیا اور اسی آگ میں ان کا قلمی دیوان اور دوسری تصانیف کے مسودے بھی جل گئے۔ ایک خط بنام برہم میں لکھتے ہیں کہ "عہد شاہی تک جو کلام مرتب ہوا تھا وہ غدر میں تلف ہوگیا۔" [۷] بے سروسامانی کے عالم میں وہ کاکوری پہنچے اور وہاں ایک سال کے قریب قیام کیا۔ محسن کاکوروی بھی اس زمانے میں وہیں مقیم تھے۔ امیر مینائی نے محسن کاکوروی کے قصیدے "ابیاتِ نعت" کی تضمین کی جس کا تاریخی نام "مخمس نعتیہ" (۱۲۷۵ھ) رکھا۔ یہاں سے نکلے تو تلاشِ معاش میں پہلے کان پور اور پھر ہمیر پور (باندا) پہنچے جہاں ان کے ہونے والے خسر شیخ وحید الزماں خاں بجنوری ڈپٹی کلکٹر تھے اور ان کے بھائی شیخ وجیہ الزماں خاں نواب محمد سعید خان کے عہد سے ریاست میں سفارت کے عہدے پر مامور تھے۔ انھوں نے نواب یوسف علی خاں سے امیر کی ملازمت کے لیے کہا جسے نواب نے منظور کر کے سو روپے ماہوار پر امیر کو عدالتِ دیوانی کا مفتی مقرر کردیا۔ اسی سال (۱۲۷۶ھ/۶۰-۱۸۵۹ء) شیخ وحید الزماں کی چھوٹی صاحب زادی سے ان کی شادی ہوگئی۔ [۸] رامپور کی ملازمت اور ان کی شادی دونوں کا ایک ہی سال ہے۔ یہاں دن رات وہ نواب یوسف علی خان کی پسندیدہ سرگری یعنی "شغلِ سخن گوئی" میں مصروف رہے۔ جب امیر رام پور میں جم گئے اور نواب یوسف علی خاں سے قربت ہوئی تو انھوں نے اپنے استاد اسیر لکھنوی کو طلب کرنے کی تجویز پیش کی جسے منظور کر کے نواب موصوف نے اسیر کو طلب کرلیا۔ نواب ناظم خود امیر سے بھی مشورۂ سخن کرتے تھے اور اکثر سفر میں ساتھ رکھتے تھے۔ ۲۱ر اپریل ۱۸۶۵ء کو نواب یوسف علی خاں ناظم وفات پا گئے اور نواب کلب علی خاں مسند نشین ہوئے تو امیر کو وہ فیصلہ یاد آیا جو انھوں نے کلب علی خاں کی ولی عہدی کے زمانے میں ان کی سفارش کے باوجود ان کے باورچی کے خلاف دیا تھا۔ یہ سوچ کر وہ پریشان ہوگئے اور رام پور چھوڑنے کا ارادہ کیا۔ لیکن جب نواب کلب علی خاں کو معلوم ہوا تو انھوں نے بلا کر امیر کی ایمان داری کی تعریف کی اور ان کا خدشہ دور کردیا۔ [۹] اب نواب نے اپنے کلام کی اصلاح کا کام بھی امیر کے سپرد کردیا اور ان کی تنخواہ بڑھا کر دو سو روپے ماہوار کردی۔ اس طرح امیر مینائی نواب کے استاد، مقرب، درباری و مصاحب ہوگئے۔ کلب علی خاں کا دور امیر کے عروج کا دور ہے۔ ان کی بیشتر تصنیفات و تالیفات اسی دور سے تعلق رکھتی ہیں۔ نواب انھیں بہت عزیز رکھتے تھے اور وہ بھی نواب کے پرستار و شیدا تھے۔ ایک خط میں امیر نے لکھا ہے کہ

> "آقا اور محسن اور عزیز دوست اور قدر افزا شاگرد و ہنر شناس دنیا سے اُٹھ گیا ۔ میرے ساتھ خاص جو ان کا برتاؤ تھا وہ سوا میرے اور ان کے کسی کو معلوم نہ تھا۔ دو سو روپے ماہوار تو تنخواہ وہ مجھ کو دیا کرتے تھے اور ہر سال ختم سال پر چار پانچ ہزار روپیہ دے دیتے تھے اور اس طرح دیتے تھے کہ وہ جانتے تھے اور میں اور خدا۔ بس اور کسی کو خبر نہ ہوتی تھی۔ یوں پانچ چھ سو روپیہ ماہوار مجھے ملتے تھے جس میں میں بسر کرتا تھا۔ اگر کسی وجہ سے مقروض ہوجاتا تھا تو میری ناواقفی میں دائن کو ادا کر کے دستاویز پھیر لیتے تھے۔ پھر مجھے علم آتا تھا۔

> جلوت کی ملاقات میں تو یہ معلوم ہوتا تھا کہ ہم نوکر اور یہ آقا ہیں مگر خلوت میں وہ برتاؤ تھا کہ جیسے بے تکلف سچے احباب میں ہوتا ہے۔"[۱۰]

۱۲۹۶ھ میں نواب کلب علی خاں کسی بات پر ان کے بڑے بھائی مفتی طالب حسن سے ناراض ہوئے اور مفتی صاحب لکھنؤ چلے گئے۔ امیر مینائی اپنے بھائی سے خط و کتابت کرتے تھے جو نواب کو ناگوار تھی جس کا اظہار نواب نے امیر سے کیا تو امیر خاموشی سے لکھنؤ چلے گئے لیکن نواب تنخواہ پابندی سے بھیجتے رہے۔[۱۱] اسی طرح کم و بیش دو سال گزر گئے اور نواب کے بار بار بلانے پر ۱۳۰۳ھ/۸۶-۱۸۸۵ء میں امیر رام پور واپس آ گئے۔ قیامِ لکھنؤ کے اس زمانے میں انھوں نے "دامنِ گلچیں" کے نام سے ایک گل دستہ فروری ۱۸۸۵ء میں لکھنؤ سے شائع کیا لیکن جب امیر رام پور لوٹے تو پھر کچھ عرصے بعد یہ گل دستہ بھی بند ہو گیا۔

رام پور آئے تو یہاں نواب کلب علی خاں نے انھیں بتایا کہ پچھلے سال (۱۸۸۴ء) لیفٹیننٹ گورنر سر الفریڈ لائل نے انھیں اردو کی ایک جامع لغت مرتب کرانے کے لیے کہا ہے۔ نواب نے تفصیل بتا کر یہ کام امیر کے سپرد کر دیا۔ امیر کو اس نوع کے کام سے شروع ہی سے دلچسپی تھی۔ "سرمۂ بصیرت" اور "بہارِ ہند" وہ بہت پہلے مرتب کر چکے تھے۔ ۱۸۸۶ء میں انھوں نے آنکھ کے محاورات و مرکبات جمع و مرتب کر کے مسودہ سر لائل کو بھجوایا، جو پسند کیا گیا۔ امیر نے دفتر قائم کیا، اہلِ علم کو جمع کرنا شروع کیا لیکن ابھی یہ کام ابتدائی حالت میں تھا کہ ۲۳ر مارچ ۱۸۸۷ء کو نواب کلب علی خاں وفات پا گئے اور اسی کے ساتھ ان کی پریشانیوں کا دور شروع ہوا۔ امیر اللغات کا کام بھی امداد سے محروم ہوا اور اپنی پوری کوشش کے باوجود صرف دو جلدیں شائع ہو سکیں اور تیسرا حصہ مکمل ہونے کے باوجود غیر مطبوعہ رہ گیا۔ اپنے مکاتیب میں بار بار "امیر اللغات" کا ذکر کیا ہے۔ ان کی بڑی خواہش تھی کہ کسی طرح یہ لغت مکمل ہو جائے۔ ۱۸۹۱ء میں اس کا پہلا حصہ اور ۱۸۹۲ء میں دوسرا حصہ شائع ہوا۔ تیسرا حصہ بھی تیار تھا لیکن یہ اشاعت سے محروم رہا۔ ایک خط میں بنام زاہد سہارنپوری امیر لکھتے ہیں کہ "لغت کا تیسرا حصہ تمام ہوا اور نظر ثانی بھی ہو گئی۔ اب کچھ یوں ہی سا کام اس میں باقی رہ گیا ہے۔[۱۲] یہ خط ۱۲ر جنوری ۱۸۹۵ء کا ہے۔ ۱۹ر ستمبر ۱۸۹۵ء کو ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "تیسرا حصہ لغت کا مدت سے تیار ہے۔ بے سرمائگی اس کا طبع سے مانع ہے۔ دفتر ابتر اور پریشان ہوا چاہتا ہے بلکہ ہو گیا ہے۔ کام بند ہو گیا ہے۔ بڑا افسوس ہوگا اگر یہ کتاب ناتمام رہ گئی۔"[۱۳] امیر کے خطوط سے اس بے چینی کا اندازہ کیا جا سکتا ہے جس سے وہ لغت کے ناتمام رہنے کے باعث گزر رہے تھے۔ انھوں نے ۱۸۹۷ء میں بھوپال کا سفر کیا۔ والیۂ بھوپال نے ان کی مہمان داری میں کوئی کسر اُٹھا نہ رکھی لیکن لغت کے سلسلے میں کوئی خاص پیش رفت نہیں ہوئی اور وہ ۱۵ر جون ۱۸۹۷ء کو رام پور واپس آ گئے۔[۱۴] یہاں آئے تو نواب حامد علی خاں نے لغت کا کام دوبارہ شروع کرانے کی ہامی بھر لی اور کام شروع کر دیا گیا۔ نومبر ۱۸۹۹ء میں ان کے گھر میں آگ لگ گئی۔ سامان کے ساتھ متعدد قلمی و مطبوعہ کتابیں جل کر خاک ہو گئیں جن میں بقول ثاقب "قصائد، رباعیات، خمسے، تضمینیں

اور مختلف نظمیں تھیں۔"[۱۵]

نواب کلب علی خاں کا زمانہ ان کے عروج کا زمانہ تھا۔ ان کی وفات کے بعد وہ مالی مسائل اور خرابیِ صحت سے پریشان رہے۔ اب انھوں نے حیدرآباد جانے کا ارادہ کیا۔ نواب مرزا داغ دہلوی استادِ شاہ ہو کر پہلے ہی حیدرآباد پہنچ چکے تھے۔ اسی زمانے میں انھیں معلوم ہوا کہ حضور نظام کلکتہ سے واپسی پر بنارس میں راجا صاحب کے ہاں مہمان ہوں گے۔ وہ بنارس پہنچے۔ نذر پیش کی۔ نظام نے قبول فرمائی اور ہاتھ پکڑ کر اندر لے گئے۔ امیر نے مسدس پیش کی اور چند بند پڑھ کر سنائے۔ نظام نے ساتھ چلنے کے لیے کہا۔ امیؔر نے عرض کیا کہ انھوں نے ریاست سے اجازت نہیں لی ہے اور ساتھ چلنے کے لیے تیار ہو کر بھی نہیں آئے ہیں۔ کہا کہ جلد حاضر ہوں گا۔ چند ماہ بعد وہ بھوپال ٹھہرتے اور گلبرگہ شریف میں حضرت خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی زیارت سے مشرف ہوتے ہوئے ۱۰ر جمادی الاول ۱۳۱۸ھ/ ۱۹۰۰ء کو حیدرآباد پہنچے۔ وہاں پہنچ کر طبیعت بگڑ گئی۔ بہت علاج معالجے ہوئے اور بیماری کی اسی حالت میں ۱۹ر جمادی الاخر ۱۳۱۸ھ بروز یک شنبہ مطابق ۱۳ر اکتوبر ۱۹۰۰ء کو امیر مینائی اللہ کو پیارے ہو گئے اور اسی دن حضرت شاہ یوسف اور شاہ شریف کی درگاہ میں دفن ہوئے۔[۱۶]

"غریب الوطنی" سے ۱۳۱۸ھ برآمد ہوتے ہیں جو امیؔر کے ایک نعتیہ شعر میں بھی استعمال ہوا ہے:

اب نہ ٹھہروں جو کرے میری خوشامد بھی وطن   کہ پکارا ہے غریب الوطنی نے مجھ کو

داغ دہلوی نے "آہ لطفِ شاعری جاتا رہا" سے سالِ وفات ۱۳۱۸ھ نکالا اور ایک قطعہ بھی لکھا:

وائے ویلا چل بسا دنیا سے وہ   جو مرا ہم فن تھا میرا ہم صفیر
گو بظاہر تھا امیر احمد لقب   درحقیقت باطناً پایا فقیر
شاہ مینا سے ہے نسلی سلسلہ   شاعری میں خاص تلمیذِ اسیؔر
مصطفٰے آباد سے آیا دکن   یہ سفر تھا اس مسافر کو اخیر
کیا کہوں کیا کیا ہوئیں بیماریاں   کیا لکھوں تفصیلِ امراضِ کثیر
جتلائے حدّت و صفرا و تپ   مورو آزاد اسہال و زحیر
ہے دعا بھی داغؔ کی تاریخ بھی
"قصر عالی پائے جنت میں امیؔر" (۱۳۱۸ھ)

لوح مزار پر جلیل مانک پوری کی یہ تاریخ کندہ ہے۔[۱۷]

امیرِ کشورِ معنی امیر مینائی   خدا کے عاشقِ صادق و رنبی کے فقیر
گئے جو خلد بریں کو تو ان کی تربت پر   جلیل نے یہ لکھا "روضۂ جناب امیر"
(۱۳۱۸ھ)

اور اس کی پشت پر خود امیر کا یہ شعر بھی درج ہے:

ابھی مزار پہ احباب فاتحہ پڑھ لیں   پھر اس قدر بھی ہمارا نشاں رہے نہ رہے

۲

اردو شاعری کی وہ روایت جو ولی دکنی سے شروع ہوئی تھی اور صدیوں کا سفر طے کر کے میؔر و سوؔدا و دردؔ سے ہوتی امیر و داغ تک پہنچی تھی، ’’ہند مسلم تہذیب‘‘ کے زوال کے ساتھ، امیر مینائی پر ختم ہوگئی۔ اسی لیے ممتاز علی آہؔ نے امیر کو ’’خاتم الشعرا‘‘ کہا ہے اور لکھا ہے کہ ’’امیر مینائی عربی میں فاضل اجل، فارسی میں ماہر کامل، اردو کے اہل زبان، علمِ دین کے محقق اور علوم حکمت و نجوم و عروض وغیرہ پر پوری طرح قادر تھے۔ اخلاقِ حسنہ کا مجسمہ تھے اور شعر فہمی و سخن سنجی کے متعلق تو اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ خاتم الشعرا تھے۔ واجد علی شاہ کا سا عہد عیش و عشرت پایا۔ فردوس مکاں (نواب یوسف علی خاں) اور خلد آشیاں (نواب کلب علی خاں) کے زمانے کی دلچسپیاں دیکھیں۔ ہمیشہ مشغلۂ شعر و سخن رہا مگر اللہ رے پرہیز گاری دامنِ اتقا کبھی ہاتھ سے نہ چھوٹا۔ تمام عمر روزہ نماز کا التزام رہا اور صرف فرض ہی نہیں بلکہ تہجد، اشراق، چاشت کی نمازیں اور ایام بیض ذالحجہ اور عاشورہ وغیرہ کے روزے بھی نہ چھوٹے۔ وہ ظاہر میں امیر و شاعر کاملِ فن مگر دل سے فقیر اور چھپے ہوئے درویش، صاحب باطن۔ آخر میں تصوف کا رنگ نمایاں ہو چلا تھا۔‘‘[۱۸] نیک طینت، پاکیزہ سیرت، سب کے خیر خواہ، ایمان دار، انصاف پسند، صلح جو، شیر کلام، مہذب و شفیق، وضع دار و خلیق۔ انکسار مزاج میں ایسا کہ ’’امیر اللغات‘‘ میں اپنا ایک شعر بھی سند کے طور پر نہیں دیا۔ امیر مذہبی، معاشرتی، تہذیبی و تخلیقی سطح پر اس تہذیب میں پوری طرح ڈوبے ہوئے تھے جو پیدائش سے لے کر ساری عمر ان کی گھٹی میں پڑی ہوئی تھی۔ وہ اسی تہذیب کے نمائندہ و ترجمان تھے۔ ثاقب نے حافظ عبدالجلیل مارہروی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ایک روز، اور یہ ۱۲۹۷ھ کی بات ہے، استاد امیر مینائی نے فرمایا کہ انھوں نے آج تک انگریزوں کو بات کرتے نہیں سنا۔ معلوم نہیں وہ کیوں کر بات چیت کرتے ہیں اور ان کا لب و لہجہ کیا ہے۔‘‘[۱۹]

اس دور میں امیر مینائی کے ساتھ داغ دہلوی کا نام بھی ساتھ لیا جاتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو یہ دونوں اس تہذیب کے دو مروّج و مقبول پہلوؤں کے تعلق سے اس ڈوبتی تہذیب کے دو جڑواں بچے تھے۔ اس تہذیب کا ایک پہلو عالم نشاط تھا جسے عام زبان میں عیاشی کہا جاتا ہے۔ داغ اس پہلو کی نمائندگی کرتے ہیں۔ امیر اپنے ایک خط میں داغ کو نماز کی تلقین کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ ’’پیارے داغ افسوس کہ میں نے حمید (ملازمِ داغ) سے کوئی ساعت آپ کی خدا کی طرف مشغولی کی نہ سنی ‘‘[۲۰] امیؔر اس پہلو کی نمائندگی کرتے ہیں جس میں مذہب اور اس کے رسوم و عبادات شامل ہیں۔ داغ و امیر کا عقیدہ و ایمان یکساں ہے۔

داغ بھی امیر کی طرح ان سب رسوم و عبادات پر اسی طرح ایمان رکھتے ہیں جس طرح امیر اس تہذیب کے دوسرے پہلو کو دیکھتے اور تخلیقی سطح پر اُسے برتتے ہیں۔ اگر داغ اس دور کے شریف زادے کی مثال ہیں جو تمام تر عیش میں مستغرق ہے تو امیر اس دور کے مذہبی و نیک آدمی کی مثال ہیں جو مذہبی روایت پر چل رہا ہے اور اس دور میں پوری طرح زندہ ہے۔ اگر داغ لال قلعہ دہلی کی پیداوار ہیں تو امیر لکھنؤ کے فرنگی محل کی پیداوار ہیں۔ امیر کی ساری عمر روزہ نماز کی پابندی میں اور کاکوری میں شاہ تقی علی قلندر، رام پور میں شاہ معصوم اور سید محمد شاہ محدث کی صحبت میں گزری حتیٰ کہ جب حیدرآباد دکن گئے تو پہلے حضرت گیسو دراز کے مزار پر حاضر ہو کر فاتحہ و نماز پڑھی۔ جلیل مانک پوری نے لکھا ہے کہ ”فقر و تصوف میں ان کا مرتبہ بہت ہی عالی تھا۔“ [۲۱] لیکن جب ہم ان کی شاعری بالخصوص غزل کو دیکھتے ہیں تو وہ اسی مقبولِ عام رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے جس میں داغ دادِ سخن دے رہے ہیں اور یہاں ان کا عقیدہ آڑے نہیں آتا۔ امیر اپنے وصیت نامہ میں عام مسلمانوں سے دعائے مغفرت کی التجا کرتے ہیں اور اپنی اولاد کو نیک راہ پر چلنے کی ہدایت کرتے ہیں۔

شاہانِ اودھ کے دور میں شیعیت کا اثر بہت بڑھ گیا تھا۔ محرم بڑی دھوم دھام سے، رنگا رنگ رسومات کے ساتھ، منایا جاتا تھا جس میں شیعہ و سنی دونوں شریک ہوتے تھے۔ امیر نے بھی حضرت امام حسین اور اہلِ بیت سے اپنی دِلی عقیدت کا اظہار کیا ہے مگر ساتھ ہی شیعیت کے منفی پہلو یعنی خلفائے راشدہ سے نفرت کا ردِعمل ان کے ہاں چاروں خلفاء کی مدح کی صورت میں نظر آتا ہے۔ اس دور میں مذہب ایک زندہ حقیقت کے بجائے محض رسوم و روایات کی پابندی کا نام ہو کر رہ گیا تھا جس کا اثر زندگی کے منفی پہلوؤں کو سدھارنے اور زندگی کی مثبت قدروں کو آگے بڑھانے کی طرف نہیں تھا۔ امیر پاک باطن انسان تھے۔ مذہبی علوم پر دست گاہ اور حدیث و فقہ پر بھی نظر رکھتے تھے لیکن ساتھ ہی واجد علی شاہ کے دربار سے بھی وابستہ تھے اور پھر دربارِ رام پور سے بھی، جہاں وہ سب کچھ ہوتا تھا جو مذہبی و اخلاقی اقدار سے مختلف اور متضاد تھا۔ اس دور کا انسان اسی تضاد سے مرکب تھا۔ امیر، داغ کی طرح، عیش پرستی کی زندگی میں شامل نہیں ہوئے مگر ان کی شاعری اور بالخصوص غزل و واسوخت پر اس زندگی کا واضح اثر موجود بلکہ نمایاں ہے۔ وہ بھی اسی پسندیدہ و مقبول رنگ میں شعر کہتے ہیں جس پر داد کے ڈونگرے برستے تھے۔ وقت کے ساتھ سوقیت اور قدرے عریانی کا رنگ بھی ان کے ہاں نمایاں ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ زندگی کا وہ ڈھرا، جس میں نشاطیہ سرگری ایک حقیقت تھی، امیر نے اس سے سمجھوتا کر لیا ہے۔ امیر داغ کی طرح نشاطیہ شاعری کی طرف جھکتے ہیں اور داغ سے بازی لے جانا چاہتے ہیں۔ عملاً وہ اس دائرے میں نہیں آتے مگر اس کا خواب ضرور دیکھتے ہیں۔

لکھنؤ میں واجد علی شاہ کے دربار سے ان کی وابستگی شہزادہ ندرۃ السلطنہ کی اتالیقی سے شروع ہوئی لیکن جلد ہی انھوں نے ”قصیدہ“ اور ”کبوتر نامہ“ وغیرہ پیش کر کے درباری شاعر کی حیثیت حاصل کر لی۔ دربار کا ماحول جلسے والیوں سے بھرا ہوا تھا۔ واجد علی شاہ کے دور میں قیصر باغ کی رنگ رلیوں، پری خانہ اور میلوں

ٹھیلوں کی سرگرمیوں نے یہ عالم پیدا کر دیا تھا کہ لکھنؤ کے گلی کوچے بازار والیوں سے بھر گئے تھے:

کہاں ہوں گی امیرؔ ایسی ادائیں حور و غلماں میں
رہے گا خلد میں بھی یاد ہم کو لکھنؤ برسوں

یہ سب مناظر امیر مینائی نے بہت قریب سے دیکھے تھے اور مذہبی غلبے سے پیدا ہونے والے مخصوص مزاج کی وجہ سے اس میں عملاً شریک نہیں ہوئے تھے۔ وہ نشاطیہ زندگی سے دور ضرور رہے لیکن اس دور میں اس کی اہمیت اور اس کے مزے سے بے بہرہ نہیں رہے۔ جب جانِ لکھنؤ واجد علی شاہ معزول ہو کر کلکتہ چلے گئے تو امیر نے دیکھا کہ لکھنؤ میں اب سناٹا ہو گیا ہے:

ہے لکھنؤ کی جان تو کلکتہ میں امیرؔ   خاک آئے میری آنکھوں کو اب لکھنؤ پسند

داغؔ کی طرح امیر بھی اسی زندگی کے ترجمان ہیں۔ فرق یہ ہے کہ داغؔ آپ بیتی بیان کرتے ہیں اور امیرؔ اپنے مشاہدے کے ساتھ، جگ بیتی مگر بیان ایک ہی بات کرتے ہیں۔ داغ کی آپ بیتی اسی لیے آج تک لطف دیتی ہے اور امیر کی جگ بیتی اب متاثر نہیں کرتی۔

مرزا ہادی رُسوا نے اپنے ناول میں بسم اللہ جان اور مجتہد العصر کے تعلقات دکھا کر جس صورتِ حال کو بیان کیا ہے وہ اس دور میں عام طور پر نظر آتی ہے۔ ایک طرف لوگ ہادیٔ اکبر ہوتے تھے اور ساتھ ہی حسن پرستی میں بھی معروفِ عمل رہتے تھے۔ امیر بھی اسی معاشرت اور اسی تہذیب کے قادر الکلام شاعر تھے۔ ان کے حالاتِ زندگی کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ وہ افلاطونی عشق سے آگے نہیں بڑھے مگر اس زندگی کو ضرور تا برتنا ان کی معاشی و تخلیقی ضرورت تھی۔ وہ اس موجود زندگی کے نقوش کو اُبھارے بغیر اپنی شاعری کو مقبول و پُر اثر نہیں بنا سکتے تھے۔ مذہب جیسا کہ ہم دیکھتے ہیں اس دور میں وہ تخلیقی قوت نہیں رکھتا تھا جس سے شاعرانہ وجدان پیدا ہوتا ہے لہٰذا مذہبی اقدار سے وہ اپنی شاعری میں کوئی زندگی اور اثر و تاثیر پیدا نہیں کر سکتے تھے۔ امیر کا عملی مذہب بھی اس دورِ زوال کے مذہب کا نمائندہ ہے جہاں مجتہد العصر جیسی مذہبی ہستی بسم اللہ جان سے حسن پرستی میں مصروف ہے اور جنھیں اس عمل میں کوئی تضاد محسوس نہیں ہوتا۔ صورت حال یہ تھی کہ ”کوئی تقریب نہ تھی جس میں رقص و سرود کی بزم منعقد کرنا اخلاقی فرض نہ سمجھا جاتا ہو۔ بڑے بڑے فاضل اور متشرع مولوی ان محفلوں میں بے تکلف شریف ہوتے اور اپنے ملامت کرنے والے دل کو تسلی دینے کے لیے فرماتے تھے کہ لہو و لعب میں شرکت اگرچہ امر قبیح ہے لیکن اعزہ و احباب کی خاطر شکنی سخت تر گناہ ہے .. شریف زادے اپنے عزیزوں بلکہ بعض اوقات بزرگوں کے ساتھ رنڈیوں کے کمروں پر جاتے اور ان سے فیوضِ برکات حاصل کرتے۔“ [۲۲] اس دور میں عام طور پر مذہب و اخلاق ایک رسم بن گیا تھا اور وہ انسان کو عمل کی اعلیٰ زندگی کی طرف نہیں لاتا تھا۔ عالم نشاط (عیاشی) سب اعلیٰ قدروں پر چھا جاتا ہے اور امیرؔ بھی اسی کو اپنے کلام خصوصاً غزل کا موضوع بناتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ یہ داغؔ کا آسیب تھا جو امیرؔ پر چھا گیا تھا لیکن یہ بات اپنی جگہ پوری طرح

درست نہیں ہے۔ یہ داغ کا نہیں بلکہ اس دور کا اور بالخصوص اس زوال آمادہ تہذیب کا آسیب تھا جس نے امیر جیسے متقی و پرہیزگار اور صوفی مزاج عالم کو اپنے اثر میں لے لیا تھا اور وہ بھی، اپنے دور و دربار کے تقاضوں کے ساتھ، اس کے زیرِ اثر آ جاتے ہیں۔ اگر امیر اس دور میں نہ ہوتے تو شاید وہ عالم دین، مفتی یا صوفی ہوتے اور شاعری ان کے لیے ایک ضمنی سرگرمی ہوتی لیکن اس دور میں چونکہ شاعری سب سے اہم سرگرمی تھی جس میں بادشاہ و نواب سے لے کر وزیر اور عمالِ سلطنت سارا طبقہ گہری دلچسپی رکھتا تھا اس لیے امیر مینائی کے لیے بھی یہ نہ صرف ذریعۂ معاش تھی بلکہ وسیلۂ عزت و احترام بھی تھی۔ اس دور کی زندگی کی کم و بیش ساری گرہیں شاعری کی چٹکی سے ہی کھلتی تھیں۔ ۱۸۹۳ء میں جب امیر ۶۵ سال کے تھے تو ایک خط میں لکھا کہ ”افسردہ خاطری کی تو یہ کیفیت ہے کہ شاعری کی سی محبوب چیز سے بھی گویا سروکار نہ رہا۔“ [۲۳] اس دور میں شاعری کا جادو ایسا تھا کہ سارے معاشرے کے سر چڑھ کر بولتا تھا۔ امیر مینائی نے اس روایت کو جو ولی دکنی سے شروع ہو کر ان تک پہنچی تھی، ایسے سلیقے سے برتا کہ یہ روایت انھیں پر ختم ہو گئی۔ وہ اور ان کی شاعری دونوں زمانے کے ساتھ چلے اور خوب داد پائی۔ واسوخت کہے تو ایسے کہ واسوخت کی تاریخ میں ان کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ قصیدہ کہا تو ایسا کہ اس روایت میں بھی ممتاز ہوئے۔ امیر کی شاعری ان کے اپنے دور کی پیداوار ہے اور انھوں نے اردو شاعری کی ”بڑی“ روایت کو سلیقے سے برت کر دکھایا ہے۔

آج ہمیں امیر مینائی کی شاعری میں کوئی مخصوص انفرادیت نظر نہیں آتی لیکن ان کی شاعری کو اگر روایت کے حوالے سے دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ روایتِ شاعری اب امیر پر ختم ہو گئی ہے۔ امیر کے ہاں بغاوت کا کوئی عنصر نہیں ہے۔ وہ روایت کی ہر موجود چیز کو قبول کر کے اس میں نمایاں کامیابی حاصل کرتے ہیں۔ روایت کے دائرے میں رہتے ہوئے وہ ایک غیر معمولی ہستی نظر آتے ہیں اور اس دائرے میں ان کی کارگزاری سب کو پسند آتی اور مطمئن کر دیتی ہے۔ ان کا شاعرانہ رجحان بھی روایت کے اسی دائرے میں رہ کر اپنا کمال دکھاتا ہے۔ وہ ایسے شاعر تھے جو روایت کے بنے بنائے سانچے میں ڈھل جاتے ہیں اور اپنی ذکاوت و جودت سے اسے خوب تر صورت میں پیش کرتے ہیں۔ یہی ان کی انفرادیت ہے۔ ان کی ذات عام مذہبی روایت میں رچی ہوئی ہے۔ وہ فقیہہ بھی ہیں اور تصوف کی طرف بھی مائل ہیں۔ ادب میں انھوں نے نظم و نثر دونوں میں اہم کام یادگار چھوڑے ہیں۔ نثر میں مذہبی مصنف، تذکرہ نگار اور مکتوب نگار کی حیثیت سے پوری طرح کامیاب ہیں۔ امیر اللغات نامکمل رہ گئی لیکن اس کے باوجود جدید لغت نویسی کے اعتبار سے وہ ایک اہم کام ہے۔ امیر نے شاعری میں کم و بیش ہر صنفِ سخن کو برتا اور کامیابی حاصل کی۔ ان کے زمانے میں بڑے دربار ختم ہو چکے تھے لیکن چھوٹے دربار موجود تھے اور ان سے وابستہ ہو کر انھوں نے قصیدے کہے۔ جنھیں قصیدے کی تاریخ میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ غزل اس دور کی بھی مقبول ترین صنفِ سخن تھی۔ غزل گوئی میں انھوں نے غیر معمولی شہرت حاصل کی اور اپنے زمانے کے پسندیدہ و مقبول رنگ میں شعر کہہ کر کامیاب

ہوئے۔ اسی طرح نعت گوئی میں نمایاں کامیابی حاصل کی۔ وہ روایت کی تکرار کرتے ہیں لیکن اس کا ایسا نمونہ پیش کرتے ہیں کہ اسے صرف روایت کی تکرار نہیں کہا جاسکتا۔ وہ روایت کے دائرے میں ہر جگہ پوری طرح کامیاب رہتے ہیں مگر یہ کامیابی اس حد تک نہیں پہنچتی جو اکتسابی کامیابی سے بالاتر ہو۔ امیر کی غزل میں بھی وہ تاثیر نہیں ہے جو داغ کے ہاں محسوس ہوتی ہے۔ داغ اپنے ان تجربوں کو زبان و محاورہ کے چٹخارے کے ساتھ، شعر کا جامہ پہنا رہے ہیں جن سے وہ خود عملاً گزر رہے ہیں۔ ان کی شاعری ان کی ہستی کی طرح اوسط درجے کی فن کاری ہے جو اپنی طرف توجہ ضرور مبذول کراتی ہے مگر جس کو پڑھ کر آج معلوم ہوتا ہے کہ اردو کی روایتی شاعری سکتے کے عالم میں آگئی ہے۔ آج امیر بحیثیت شاعر اتنے دلچسپ نظر نہیں آتے اور اس طرح متاثر نہیں کرتے جس طرح وہ اپنے دور میں کرتے تھے۔ امیر مینائی کے ہاں اردو شاعری کی وہ روایت جو ولی دکنی سے شروع ہوئی تھی اپنی روشنی دکھا کر ماند پڑ جاتی ہے۔ اس روایت کے مختلف رنگ اور اثرات ان کی شاعری میں جھلک رہے ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ روایت ان کے تخلیقی وجود میں سمٹ آئی ہے۔ امیر اسی روایت کے تعلق سے ''خاتم الشعرا'' کہے جانے لگتے ہیں:

گذشتہ خاک نشینوں کی یادگار ہوں میں　　مٹا ہوا سا نشانِ سرِ مزار ہوں میں

۳

امیر مینائی کثیر التصانیف مصنف تھے۔ ان کی تصنیفات و تالیفات میں نظم و نثر دونوں شامل ہیں، جن کی تعارفی تفصیل یہ ہے:

شاعری::

(۱) ''غیرتِ بہارستان'': یہ اُس پہلے دیوان کا نام ہے جو ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم میں تلف ہوگیا تھا اور جس کا ذکر امیر مینائی نے اپنے خطوط میں بھی کیا ہے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''غدر میں میرا بھی کلام، جس قدر اس زمانہ تک مرتب ہوا تھا اور میں نے اس کو خوش نویس سے لکھوا کر مطلاّ و مذہب کرایا تھا، سب تلف ہوگیا مگر کچھ اپنی یاد سے کام لیا اور کچھ پھر موزوں کیا کہ ''مراۃ الغیب'' کی صورت بندھی، اگرچہ ہزارہا شعر یاد نہ آئے۔''[۴۴] امیر احمد علوی نے اس دیوان کے بارے میں بھی یہی لکھا ہے کہ ''جانِ عالم کی سی ہنرور اور شاعر گر سرکار، اسیر کا سا مشاق رہبر، شباب کی اُمنگ، جوانی کا جوش اور قیصر باغ کے جلسے۔ چند ہی روز میں دیوان تیار ہوگیا جس کا نام کہا جاتا ہے کہ ''غیرتِ بہارستان'' تھا۔ اس میں شاعروں کی طرحی غزلیں، شاہانِ اودھ کی شان میں قصائد اور مختلف نظمیں تھیں اور اس کو خوش نویس سے لکھوا کر مطلاّ و مذہب کرایا تھا، غدر ۱۸۵۷ء میں تلف ہوگیا۔''[۴۵]

(۲) ''مثنوی کبوتر نامہ'': جب امیر مینائی واجد علی شاہ کے دامنِ دولت سے وابستہ ہوئے تو انھوں نے بادشاہ کے کبوتروں کو موضوعِ سخن بنا کر دو سو شعر کی ایک مثنوی لکھی، جو اب نایاب ہے لیکن اس کے ۶۵ شعر ممتاز علی آہ نے یہ لکھ کر، اپنی کتاب ''امیر مینائی'' میں درج کیے ہیں کہ ''اس مثنوی میں پورے دو سو شعر ہیں... چونکہ مثنوی غیر مطبوعہ ہے اور نایاب ہو رہی ہے اس لیے مختلف عنوانات سے کچھ کچھ شعر بطور نمونہ لکھے جاتے ہیں۔''[۳۶]

(۳) ''مخمسِ نعتیہ'': یہ اس مخمس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۷۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔ مرتب ''کلیاتِ محسن'' نور الحسن نیر نے محسن کاکوروی کے قصیدے ''ابیاتِ نعت'' کے ساتھ (جس کی امیر مینائی نے ''مخمس نعتیہ'' کے تاریخی نام سے تضمین کی ہے اور جسے انھوں نے اس زمانے میں کہا جب وہ خود کاکوری میں مقیم تھے) حاشیے میں درج کر دیا ہے۔[۳۷]

(۴) ''مضامینِ دل آشوب'': یہ چھ واسوخت کا مجموعہ ہے جو ۱۲۸۴ھ میں مرتب ہوا اور ''مضامینِ دل آشوب'' جس کا تاریخی نام (۱۲۸۴ھ) ہے اور جو ''شعلۂ جوالہ'' جلد اول مطبوعہ نول کشور میں بھی شامل ہیں۔ اس میں ۲۹۷ بند اور ۱۴۹۱ اشعر ہیں۔ یہی مجموعہ ''مینائے سخن'' کے نام سے ۱۹۲۱ء میں شائع ہوا اور ساتواں واسوخت سہ ماہی ''اردو'' کراچی میں شائع ہوا جسے کریم الدین احمد نے مرتب کیا۔[۳۸] ان چھ واسوختوں میں ہر واسوخت کے تاریخی نام یہ ہیں: (۱) ''واسوختِ اردو'' ۱۲۸۴ھ، (۲) شکایتِ رنجش ۱۲۸۴ھ، (۳) ''غبارِ طبع'' ۱۲۸۴ھ، (۴) حسدِ اغیار ۱۲۸۴ھ، (۵) صفیرِ آتش باز ۱۲۸۴ھ، (۶) ''بانگِ اضطرار'' ۱۲۸۴ھ۔ گویا یہ چھ کے چھ واسوخت ۱۲۸۴ھ ہی میں کہے گئے۔ ساتواں واسوخت غیر مطبوعہ کریم الدین احمد کو امیر مینائی کے پوتے اسرائیل احمد مینائی کے کاغذات میں ملا جس پر کوئی تاریخی نام درج نہیں ہے۔ اس ساتویں واسوخت کا یہی معلوم نسخہ ہے جسے انھوں نے مرتب کر کے رسالہ اردو میں شائع کر دیا ہے۔ ان واسوختوں کے بارے میں ممتاز علی آہ نے لکھا ہے کہ ''ایک دن میں نے دیکھا اور عرض کی، اس کو بھی چھپوا دیجیے۔ مسکرا کر فرمایا۔ بیٹا یہ ''واسوخت'' بھی جوانی میں کہا تھا۔ اب تو اس سفید داڑھی پر ''واسوخت'' کی اشاعت نہیں پھبتی ہے۔''[۳۹] غالباً یہ واسوخت بھی اسی تخلیقی رو میں اسی زمانے میں آگے پیچھے لکھا گیا ہوگا۔ یاد رہے کہ امیر مینائی پُر گو و قادر الکلام شاعر تھے۔

(۵) ''محامدِ خاتم النبیین'': یہ نعتیہ دیوان ہے اور اس کا سال ترتیب ۱۲۸۷ھ ہے۔ یہ دیوان پہلی بار ۱۲۸۹ھ میں مطبع نول کشور سے شائع ہوا۔ دوسری بار نول کشور ہی سے شوال ۱۲۹۵ھ/ اکتوبر ۱۸۷۸ء میں شائع ہوا۔ ۱۳۰۶ھ میں امیر نے اور کلام کا اضافہ کر کے اسے مطبع مفید عام آگرہ سے چھپوایا اور میلاد شریف (نثر) کو بھی، جس کا تاریخی نام ''خیابانِ آفرینش'' ہے، اس میں شامل کر دیا۔ اپنے ایک خط مورخہ ۲۶؍ جولائی ۱۸۹۱ء میں امیر مینائی نے لکھا کہ ''میلاد شریف (نثر) اور دیوان نعت جس میں کچھ کلام نیا بڑھایا ہے اور

''خیابانِ آفرینش'' کے ساتھ ''محامد خاتم النبیین'' (دیوانِ نعت) ملا کر چھپوایا ہے۔ ''محامد'' کا نسخہ بار بار چھپنے سے بہت غلط ہو گیا تھا۔'' [۳۰] ''محامد'' اور ''میلاد شریف'' دونوں اس زمانے میں بہت مقبول تھے۔ ''محامد'' کئی بار نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا اور اس کا ایک ایڈیشن محبوب پریس حیدر آباد (دکن) سے بھی ۲۷ ر رمضان المبارک ۱۳۲۵ھ کو شائع ہوا۔

(۶) ''مراۃ الغیب'': امیر مینائی کا یہ پہلا مطبوعہ دیوان ہے جو ۱۲۸۴ھ میں مرتب اور ۱۲۹۰ھ میں پہلی بار مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس میں کچھ وہ کلام بھی شامل ہے جو بغاوتِ عظیم (۱۸۵۷ء) میں تلف ہو گیا تھا اور وہ کلام بھی جو بعد میں کہا۔ ایک خط میں امیرؔ نے لکھا ہے کہ انھوں نے کچھ اپنی یاد سے کام لیا اور کچھ پھر موزوں کیا کہ ''مراۃ الغیب'' کی صورت بندھی اگرچہ ہزارہا شعر یاد نہ آئے۔'' [۳۱]

(۷) ''گوہرِ انتخاب'': یہ تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۸۵ھ برآمد ہوتے ہیں اور اس کا سالِ طباعت ۱۲۹۰ھ ہے۔ امیر مینائی نے اسے صنم ''خانۂ عشق'' میں بھی بطور ضمیمہ شامل کر دیا تھا۔ اس کے بارے میں ایک خط میں لکھا ہے کہ ''گوہرِ انتخاب'' میں بہت سے اشعار وہی ہیں جو مجھے وقتاً فوقتاً تلف شدہ دیوان کے یاد آتے گئے۔ یہ دیوان ''غدر'' میں تلف ہو گیا۔'' [۳۲]

(۸) ''مثنوی کارنامۂ عشرت'': یہ بھی تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۸۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ کتب خانہ رام پور میں محفوظ ہے۔ اس مثنوی میں نواب سید ذوالفقار علی خاں کی شادی کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ یہ مثنوی ۷۶۴ اشعار پر مشتمل ہے جسے ڈاکٹر گیان چند نے مرتب کیا اور سہ ماہی ''اردو'' کراچی، اپریل ۱۹۵۶ء نے شائع کیا۔

(۹) ''مثنوی نور تجلی'': امیر مینائی نے یہ مثنوی محمد سلیم الزماں کی فرمائش اور اصرار پر ''نور نامہ'' کو چست بندشوں کے ساتھ جدید زبان میں منظوم کیا:

تو مشتاقوں پر ہو یہ منت عظیم　　　کہ ہے ''نور نامہ'' جو موزوں قدیم
زباں اس کی اگلی ہے، بندش ہے ست　　　کہے گا جو تو شعر ہوں گے وہ چست
محمد سلیم الزماں اک عزیز　　　کہ ہیں سب سے بڑھ کر دہ صاحب تمیز
فزوں ان کا اصرار سب سے ہوا　　　مجھے ان کی خاطر ہے سب سے سوا

یہ مثنوی ۱۲۹۲ھ میں امیرؔ کے مطبع تاج المطابع رام پور سے شائع ہوئی۔

(۱۰) ''مثنوی ابرِ کرم'': اس مثنوی میں بعض اولیائے کبار کی روایات و حکایات، ہدایت و تلقین کے لیے، منظوم کی گئی ہیں۔ یہ مثنوی بھی تاج المطابع سے ۱۲۹۴ھ میں شائع ہوئی۔ اس مثنوی کے خاتمہ پر ''اعلان'' کے زیرِ عنوان یہ عبارت ملتی ہے: ''اربابِ فن اور اصحابِ فن پر واضح ہو کہ اس نسخۂ عجیب و مثنوی غریب کو پہلی بار عبدالرحمٰن خان صاحب نے مطبع نظامی میں طبع کیا ہے مگر اس میں یہ فتور واقع ہو گیا ہے کہ کسی

کار پرواز مطبع موصوف نے بطور خود تصرف فرمایا۔ محو و اثبات سے اصل تصنیف نے تغیر پایا، اسی لیے اب یہ نسخہ مطابق اصل نسخۂ مصنف کے طبع ہو کر مشتہر جوار و دیار ہوتا ہے۔"[۳۳]

(۱۱) "مثنوی عاشقانہ": اس مثنوی میں شہزادہ ماہ پیکر اور شہزادی زہرہ جبیں کی داستانِ عشق کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس مثنوی کو کریم الدین احمد نے دریافت کر کے مرتب کیا اور رسالہ سہ ماہی "اردو" کے شمارہ جولائی - اکتوبر ۱۹۶۰ء میں یہ شائع ہوئی۔ اس مثنوی کے بارے میں ممتاز علی آہ نے لکھا ہے کہ "ایک دن میں نے اس کے چھپوا دینے کے لیے اصرار کیا۔ فرمایا نوجوانی میں کہی تھی۔ ان دنوں عربی فارسی کے الفاظ زبان پر چڑھے ہوئے تھے جو مثنوی کی زبان پر نہیں پھبتے۔ تمھیں کوئی وقت نکالو تو روز آنہ کچھ اشعار اس کے سن لیا کریں۔ ایسے الفاظ بدل جائیں تو پھر چھپوانے کا مضائقہ نہیں۔"[۳۴]

(۱۲) "ذکرِ شاہِ انبیا": یہ تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۹۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس میں حضور اکرم ﷺ کی ولادتِ باسعادت، بیانِ رضاعت، بیانِ معراج و حلیہ شریف اور بیان وفات شریف کے عنوانات کے تحت، مسدس کی ہیئت میں، مروجہ روایات و احوال کو پیش کیا ہے۔ یہ مسدس بھی تاج المطابع رام پور سے ۱۲۹۳ھ میں شائع ہوئی۔ خاتمۃ الطبع میں لکھا ہے کہ "بعض احباب کے تقاضے سے مجبور ہو کر یہ "مولد شریف" بکمال عجلت موزوں فرمایا اور بعض مشتاقین کے اصرار سے اپنے ہی مطبع میں چھپوایا۔ ایسا جامع مولد شریف جس میں ولادتِ باسعادت و رضاعت و فضائل و شمائل و معجزات و حلیۂ مبارک و معراج، وفات شریف کا تھوڑا تھوڑا سب حال ہے اب تک مسدس میں نہیں دیکھا گیا اور وہ بھی اس خوب صورتی سے کہ ہر بند میں بڑے بڑے مشاق مرثیہ گویوں کا رنگ نظر آئے۔ حق تو یہ ہے کہ جوہر اس کے جب کھلیں گے کہ مجلسِ اہل سخن میں منبر پر پڑھا جائے۔"[۳۵] "خیابانِ آفرینش" میں امیر نے لکھا ہے کہ "میں اپنے اس قصور کا اعتراف کرتا ہوں کہ اس سے پہلے مسدسات جن کے اِسما یہ ہیں: ذکرِ شاہِ انبیا، صبحِ ازل، شام ابد، لیلۃ القدر میں نے موزوں کیے اور وہ چھپ کر شائع ہوئے، ان میں بعض روایات جیسے عکاشہ بن مُحصن کا قصہ ذکر شاہ انبیا میں ہے قطعاً غیر صحیح ہے اور جو روایاتِ نامعتبرہ ان مولفات میں موضوع ہو گئے ہیں، ان سب سے میں توبہ کرتا ہوں۔ اللہ تعالیٰ میری اس توبہ کو قبول فرمائے۔"[۳۶]

(۱۳) "صبحِ ازل": یہ بھی مسدس کی ہیئت میں میلاد نبی ﷺ ہے۔ تاج المطابع سے ۱۲۹۴ھ میں شائع ہوا۔

(۱۴) "شام ابد": یہ بھی مسدس کی ہیئت میں ہے جس میں "وفات شریف حضرت محبوب احد" کو موضوع سخن بنایا ہے۔ یہ بھی تاج المطابع رامپور سے ۱۲۹۴ھ میں شائع ہوا۔

(۱۵) "لیلۃ القدر": یہ بھی مسدس کی ہیئت میں ہے جس میں "معراج کو موضوع سخن بنایا ہے۔ مطبوعہ ۱۲۹۸ھ۔

(۱۶) ''مثنوی حکایت اویس قرنی'': یہ غیر مطبوعہ ہے اور ۱۳۰۸ھ میں لکھی گئی۔ انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی میں محفوظ ہے۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ ''۱۴۱ شعر کی اس مثنوی میں حضرت اویس قرنی کے عشق رسول ﷺ کو موضوع سخن بنایا گیا ہے۔''[۳۷] ممتاز علی آہ نے اس کا نام ''شیدائے رسول قصہ اویس قرنی'' لکھا ہے۔[۳۸]

(۱۷) ''قصائدِ امیر'': یہ بھی غیر مطبوعہ ہے۔ ابو محمد سحر نے لکھا ہے کہ ''اس میں نواب مشتاق علی خاں اور نواب حامد علی خاں کی مدح کے قصائد بھی ہیں اور دیگر مدحیات بھی۔ اس کا قلمی نسخہ رضا لائبریری رامپور میں محفوظ ہے۔ ممتاز علی آہ نے لکھا ہے کہ ''پانچ (قصیدے) نعت و منقبت میں ''محامد خاتم النبیین'' میں اور سات قصیدے مدح نواب خلد آشیاں میں ''مراۃ الغیب'' میں چھپ چکے ہیں۔ باقی اور بہت سے قصیدے غیر مطبوعہ ہیں۔''[۳۹]

(۱۸) ''مجموعۂ سہرا'': یہ بھی غیر مطبوعہ ہے۔ نواب حامد علی خاں کی شادی کے موقع پر جو سہرے امیؔر نے کہے، وہ اس قلمی نسخے میں درج ہیں اور یہ نسخہ رضا لائبریری رام پور میں مخزوں ہے۔

(۱۹) ''صنم خانۂ عشق'' یہ تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۰۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ امیر کا دوسرا اور آخری مطبوعہ دیوان ہے۔ امیر کے مطبوعہ خطوط میں اس کا ذکر کئی جگہ آیا ہے۔ ایک خط مورخہ ۲۰ نومبر ۱۸۹۵ء میں لکھتے ہیں کہ ''صنم خانۂ عشق'' نظر ثانی سے مکمل ہو گیا ہے، کچھ ہی کسر باقی ہے۔''[۴۰] جنوری ۱۸۹۶ء کو لکھتے ہیں کہ ''امید ہے اسی ہفتہ میں چھپنے کو آگرے روانہ ہو جائے۔''[۴۱] ۱۳۱۳ھ/۱۸۹۶ء میں ''صنم خانۂ عشق''، مطبع مفیدِ عام آگرہ سے قادر علی خاں صوفی کے اہتمام سے اور اس کے بعد اب تک کئی بار طبع ہوا ہے۔ امیر المطابع حیدر آباد دکن سے ۱۳۳۹ھ میں چوتھی بار دو ہزار کی تعداد میں شائع ہوا تھا۔ اس وقت امیر مینائی کی وفات کو بیس سال سے زیادہ کا عرصہ ہو چکا تھا۔ مقبولیت کے اعتبار سے بھی اس دیوان کی اہمیت یہ ہے کہ آج بھی ہم امیر کو ''صنم خانۂ عشق'' ہی سے پہچانتے ہیں۔

(۲۰) ''جوہرِ انتخاب'': ''گوہرِ انتخاب'' کی طرح یہ بھی فردیات کا مجموعہ ہے جسے امیؔر نے ''صنم خانۂ عشق'' کے آخر میں شامل کر دیا تھا اور آج تک یہ اسی کا حصہ ہے۔ ''صنم خانۂ عشق'' کا، جو ایڈیشن کراچی سے شائع ہوا، اس میں بھی ''گوہر انتخاب'' اور ''جوہر انتخاب'' دونوں شامل ہیں۔[۴۲]

نثر:

(۲۱) ''نثر در تعریف قیصر باغ'': ابو محمد سحر نے لکھا ہے کہ اس غیر مطبوعہ نثر کا نسخہ رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہیں۔

(۲۲) ''خیابانِ آفرینش'': یہ تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۰۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔ پہلی بار امر

المطابع حیدر آباد دکن سے ۱۳۰۶ھ میں شائع ہوا۔ اس کے بعد اس کے کئی ایڈیشن اور بھی شائع ہوئے۔ اس کا موضوع میلاد شریف ہے اور یہ محفل میلاد میں پڑھنے کو لیے لکھی گئی ہے۔ اپنے زمانے میں یہ مقبول عام کتاب تھی۔ اس کی نثر سادہ اور عام فہم ہے اور اس زبان و بیان میں لکھی گئی ہے جس میں ہم آپ بات چیت کرتے ہیں۔

(۲۳) ”انتخابِ یادگار“: یہ تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۹۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ نواب کلب علی خاں کی فرمائش پر امیر مینائی نے ان اردو، فارسی، عربی، بھاکا کے شعرا کا تذکرہ مرتب کیا ہے جن کا تعلق رام پور سے تھا یا جو ریاست کے متوسل تھے۔ یہ پہلی بار ۱۲۹۷ھ میں شائع ہوا۔ اس تذکرے کی عبارت ”خیابانِ آفرینش“ کے برخلاف، علمی انداز لیے ہوئے ہے اور رنگین ہے۔ اپنے ایک خط بنام ثاقب مورخہ ۲۹ر نومبر ۱۸۸۱ء میں امیر لکھتے ہیں کہ تذکرہ ”انتخابِ یادگار“ حسبِ فرمائش سرکار مرتب ہوا اور چھپ کر سرکار میں داخل ہوا۔ میں اپنی تالیفات کو اس قابل نہیں جانتا کہ ہدیۂ احباب کروں علی الخصوص یہ تذکرہ جس میں مجھ کو حالاتِ تاریخی اور انتخابِ اشعار میں ایسی مداخلت ہے جیسے قلم کو دستِ کاتب میں۔“[۴۳] ایک اور خط بنام ثاقب مورخہ یکم ربیع الاول ۱۲۹۹ھ میں لکھتے ہیں کہ ”بندہ پرور اس تذکرہ میں اگر کچھ محاسن ہوں تو ان کو آپ سے ہنر بیں جانیں اور جو اس میں بجبوری قبائح ہیں قرار واقعی ان کو میرا دل جانتا ہے مگر کیا کروں۔ .. معذور تھا۔ دیباچہ میں اس کا اشارہ بھی کیا ہے۔ آپ غور سے پڑھیے گا تو سمجھ جائیے گا کہ مولف مجبور تھا۔“[۴۴] اس تذکرے کے سلسلے میں یہ بڑی اہم اور بنیادی بات ہے۔ اس میں وہ لکھا گیا جو نواب کلب علی خاں نے کہا اور وہ اشعار دیے گئے جنھیں نواب نے پسند کیا۔ اس طرح اگر دیکھا جائے تو نواب کلب علی خاں اس تذکرے کے شریک مصنف و مولف تھے۔

(۲۴) ”زادالامیر“ مرتبہ ۱۳۱۰ھ۔ اس کتاب کا پورا نام ”زادالامیر فی دعوات البشیر النذیر“ ہے جسے مسودہ پڑھ کر سید محمد شاہ صاحب محدث نے تجویز کیا تھا۔ امیر مینائی نے تمہید میں لکھا ہے کہ انھوں نے یہ کتاب، جو ”جامع ادعیۂ ماثورہ“ ہے، محمد عبدالرحمٰن مالک مطبع نظامی کان پور کی فرمائش پر لکھی اور اس کی بنیاد مولوی کرامت علی جونپوری کے رسالے ”دعواتِ مسنونہ“ پر رکھی۔ یہ بھی لکھا کہ ”مولوی صاحب ممدوح کو اشاعتِ دینِ متین کے واسطے برسوں بنگالے میں رہنے کا اتفاق ہوا، ان کی اردو زبان فصیح ممالکِ ہندوستان کی زبان سے بیگانہ نظر آئی لہٰذا اس بے بضاعت نے اس رسالے سے دعائیں منتخب کر کے اپنی زبان میں ان کے فائدے اور ترجمے لکھے اور کچھ دعائیں اذکار امام نوی اور قول الجمیل اور طبِ نبوی اور احیاء العلوم وغیرہ سے بڑھائیں اور حتی الامکان یہ امر ملحوظ رہا کہ مختصر مختصر دعائیں لکھی جائیں اور عبارت میں الفاظ سہل و آسان لیے جائیں تا کہ عوام اور بچوں اور عورتوں کو سمجھنے میں دقت نہ ہو۔“[۴۵]

(۲۵) مکاتیب امیر مینائی، مرتبہ احسن اللہ خاں ثاقب لکھنؤ ۱۹۲۴ء۔ یہ ان اردو خطوط کا مجموعہ ہے

جو امیر مینائی نے اپنے ہم عصر دوستوں اور احباب کو لکھے۔ یہ خطوط اردو نثر کا اچھا نمونہ ہونے کے ساتھ امیؔر کے حالات اور عصر اور علمی و ادبی سرگرمیوں پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔

(۲۶) ''نماز کے اسرار'': ارکانِ نماز سے متعلق رسالہ مطبوعہ ۱۳۱۱ھ

(۲۷) ''وظیفۂ جلیلہ'': یہ وظیفوں کی کتاب ہے جو ۱۳۱۲ھ میں طبع ہوئی۔ ممتاز علی آہ نے لکھا ہے کہ ''اس میں صبح و شام کی ان مسنونہ دعاؤں کو درج کیا ہے جو احادیث کے موافق ہیں۔''[۴۶]

(۲۸) ''نمونۂ امیر اللغات'' مطبوعہ ۱۸۸۶ء: اس میں اپنی لغت کا تعارفی نمونہ، جس کی فرمائش نواب کلب علی خاں سے لیفٹیننٹ گورنر سر الفریڈ لائل نے کی تھی، پیش کیا ہے

(۲۹) امیر اللغات حصہ اول، الف ممدودہ، مطبوعہ ۱۸۹۱ء

(۳۰) امیر اللغات حصہ دوم، الف مقصورہ، مطبوعہ ۱۸۹۳ء

(۳۱) امیر اللغات حصہ سوم، غیر مطبوعہ بائے عربی مرتبہ ۱۸۹۵ء

حصہ سوم کے بارے میں امیر مینائی نے اپنے مطبوعہ خطوط میں کئی جگہ ذکر کیا ہے۔ ۲۰ر اکتوبر ۱۸۹۵ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''امیر اللغات'' کا تیسرا حصہ مدت سے تیار ہے۔ بے سرمایگی کی وجہ سے اب تک اس کی طبع کی نوبت نہیں آئی۔''[۴۷] یہی بات ایک اور خط مورخہ ۱۹ر ستمبر ۱۸۹۵ء میں زاہد حسین سہارنپوری کو لکھتے ہیں: ''تیسرا حصہ لغت کا مدت سے تیار ہے۔ بے سرمایگی اس کی طبع سے مانع ہے۔''[۴۸] ایک خط مورخہ ۸ر جولائی ۱۸۹۸ء میں لکھا کہ ''چوتھی جلد جس میں ''پ'' کے لغات ہیں، زیرِ تالیف ہے اور تیسری جلد تو گویا تیار ہے۔''[۴۹]

(۳۲) ''جانِ تاریخ'': غیر مطبوعہ، قلمی۔ یہ عربی فارسی اور اردو کے ہم عدد الفاظ کا مجموعہ ہے۔ ممتاز علی آہ نے لکھا ہے کہ ''عربی فارسی اور اردو کے ہم عدد الفاظ اس میں مجتمع کیے گئے ہیں۔''[۵۰]

(۳۳) ''گنجینۂ قوافی'': غیر مطبوعہ۔ ''الف'' سے لے کر ''ی'' تک قوافی کا مجموعہ ہے۔ نایاب ہے۔

(۳۴) ''محاورات مصادر اردو'': غیر مطبوعہ، نایاب۔ یہ ان محاورات کا مجموعہ ہے جو اردو کے مصادر سے نکلتے ہیں۔

(۳۵) بہاری لال کے سات سو دوہوں کا اردو ترجمہ۔ نایاب

(۳۶) ''نغمۂ قدسی'' (فارسی)۔ واجد علی شاہ کی کتاب ''صوت المبارک'' کی فارسی زبان میں شرح۔ یہ بھی نایاب ہے۔

(۳۷) ''شرح ہدایت السلطان'' (فارسی)۔ مطبوعہ۔ واجد علی شاہ کی عربی زبان میں کتاب ''ہدایت السلطان'' کی شرح جو ۱۲۶۸ھ میں لکھی گئی۔ ابو محمد سحر نے لکھا ہے کہ یہ کتاب پروفیسر مسعود حسن

رضوی ادیب کے کتب خانے میں محفوظ ہے۔

(۳۸) ’’شرح ارشاد السلاطین‘‘ (فارسی)۔ مطبوعہ۔ واجد علی شاہ کے ایک اور عربی متن ارشاد السلاطین کی شرح۔ یہ بھی نایاب ہے۔

(۳۹) ’’سرمۂ بصیرت یا معیار الاغلاط‘‘ (فارسی)۔ ابو محمد سحر نے لکھا ہے کہ ’’یہ عربی و فارسی کے ان الفاظ کا لغت ہے جو اردو میں مستعمل ہیں۔ اس کا مخطوط رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہے۔‘‘ آہ نے لکھا ہے کہ ’’اس لغت میں عربی و فارسی اور اردو کے ان الفاظ سے بحث کی گئی ہے جو اردو میں غلط مستعمل ہیں یا مختلف فیہ ہیں۔‘‘ یہی بات ثاقب نے مکاتیبِ امیر مینائی میں لکھی ہے کہ ’’الفاظ عربی و فارسی جو غلط زبان زد اور مستعمل ہیں، ان کی تنقیح و تصحیح فرمائی ہے اور کلامِ اساتذہ سے مثالیں دی ہیں۔ تیس چالیس جزو کی کتاب ہے۔‘‘

(۴۰) ’’بہارِ ہند‘‘ (فارسی)۔ اردو زبان کے الفاظ کے تشریح علی اوسط رشک کی ’’نفس اللغہ‘‘ اور جلال لکھنوی کی ’’گنجینہ زبان اردو کی طرح، جس کا تاریخی نام گلشنِ فیض ہے، فارسی زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس کے کسی نسخے کی موجودگی کا پتا نہیں چل سکا۔ ۲۶ ستمبر ۱۸۹۱ء کے ایک خط میں امیرؔ نے لکھا ہے کہ ’’میرے پاس بھی الف سے ی تک مسلسل معنی و مثل کے ساتھ لغت موجود ہے جس کا نام میں نے ’’بہارِ ہند‘‘ رکھا تھا مگر وہ فارسی عبارت میں ’’گلشنِ فیض‘‘ کی قطع کا ہے۔ اب جہاں تک ممکن ہو اس سے بڑھانا مقصود ہے۔ ’’امیر اللغات‘‘ اس سے کئی حصہ زیادہ ہوگا۔‘‘ [۵۱]

(۴۱) ’’رموزِ غیبیہ‘‘ (فارسی)۔ غیر مطبوعہ۔ نایاب۔ علم جفر میں ایک رسالہ مصنفہ ۱۲۸۰ھ

(۴۲) ’’رمز الغیب‘‘ (فارسی) غیر مطبوعہ۔ نایاب۔ علم جفر میں ایک اور رسالہ مصنفہ ۱۲۹۰ھ۔ اس کا قلمی نسخہ رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہے۔

(۴۳) رسالہ بحث اعداد و حروف تہجی (فارسی) غیر مطبوعہ۔ آہؔ نے لکھا ہے کہ ’’تاریخ گوئی سے متعلق جن حروف کے اعداد میں اختلاف ہے، ان کی تحقیق ہے۔‘‘

(۴۴) ’’دیوانِ فارسی‘‘ غیر مطبوعہ ہے۔ ممتاز علی آہ نے بتایا ہے کہ ’’یہ مرتب اور صاف شدہ دیوان میں نے خود بار بار دیکھا ہے مگر افسوس ہے کہ اب تک چھپوایا نہیں گیا اور اب تو اس کے طبع ہونے سے بالکل مایوسی نظر آتی ہے۔‘‘

ممتاز علی آہ نے یہ بھی لکھا ہے کہ ان کے علاوہ بہت سے قصائد، قطعات، مسدسات، غزلیں، رباعیاں مثنویاں، سہرے، سلام اور تاریخیں وغیرہ غیر مطبوعہ ہیں۔‘‘ [۵۲] کریم الدین احمد نے جنھیں اسرائیل احمد مینائی کے پاس محفوظ مسودات و بیاضات امیرؔ مینائی دیکھنے کا موقع ملا بتایا ہے کہ ’’غزلوں کی بیاضوں میں تقریباً سو نئی غزلیں ہیں جن کے چھپنے کی نوبت نہیں آئی۔ بعض نادر تاریخیں بھی ہیں جن میں وہ طویل قطعۂ

تاریخ بھی شامل ہے جس سے جنرل اعظم الدین خاں وزیر اعظم رام پور کے قتل کے واقعہ کی تفصیل سامنے آتی ہے۔ اس بیاض میں تین مسدس بھی ہیں۔ ان میں ایک مسدس وہ ہے جو حضور نظام کو بنارس میں پیش کیا گیا تھا۔ دوسرا مسدس سرکارِ عالیہ بھوپال میں شرف حضوری پر پیش کیا گیا تھا۔ تیسرا مسدس ''شہزادے'' کی پیدائش کی خوشی میں دربار رام پور میں پیش کرنے کے لیے لکھا گیا تھا مگر محل میں شہزادے کے بجائے ''شہزادی'' پیدا ہوئی اور وہ پیش نہ کیا جاسکا۔ اسی طرح امیر کے متعدد خطوط میں جواب تک شائع نہیں ہوئے۔ احسن اللہ خاں ثاقب نے جو مجموعہ ''مکاتیبِ امیر مینائی'' کے نام سے شائع کیا ہے وہ ان خطوط کا عشر عشیر بھی نہیں ہے۔''[۵۳]

''دیوانِ مصحفی'' منتخبہ و مرتبہ اسیر لکھنوی و امیر مینائی کو بھی اسیر و امیر کی ''تصنیف'' میں شمار کرنا چاہیے۔ اس میں کلام مصحفی میں اتنی تبدیلیاں کی گئی ہیں کہ ہم نے اسے تصانیفِ اسیر میں شمار کر کے اس کا ذکر مطالعۂ مصحفی کے علاوہ اسیر کے ذیل میں بھی کر دیا ہے۔

تصانیف امیر مینائی کی یہ فہرست جو ممتاز علی آہ، ابو محمد سحر اور میرے ذاتی کتب خانے میں موجود امیر مینائی کی کتابوں کی مدد سے بنائی گئی ہے ایسی ضرور ہے کہ اس سے امیر مینائی کے تخلیقی اور علمی و ادبی کاموں کی ایک واضح تصویر سامنے آجاتی ہے۔

امیر مینائی کی اردو نثر:

امیر مینائی کی فہرستِ تصانیف و تالیفات پر نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا کہ اس میں اردو شاعری کے ساتھ اردو نثر کا حصہ بھی وقیع ہے حالاں کہ خود وہ یہ کہتے ہیں کہ ''مجھے نثر میں مزاولت نہیں۔''[۵۴] یہ نثری تصانیف تین طرح کی ہیں۔ ایک علمی و لسانی، دوسری مذہبی اور تیسری ادبی۔ علمی و لسانی کے ذیل میں تذکرہ ''انتخاب یادگار'' اور ''امیر اللغات'' قابلِ ذکر ہیں۔ مذہبی نثر کے ذیل میں خیابانِ آفرینش (میلاد شریف) اور زاد الامیر (دعائیں) اور ادبی نثر میں مکاتیب امیر مینائی قابل ذکر و توجہ ہیں۔

''انتخابِ یادگار'' اس تذکرے کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۹۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ تذکرہ نواب کلب علی خاں کی فرمائش پر تالیف کیا گیا تھا۔ اس تذکرے کی تالیف سے نواب کو اتنی دلچسپی تھی کہ ایک طرح سے وہ خود شریک مصنف ہو گئے تھے۔ امیر نے لکھا ہے کہ ''اگر ناخنِ امدادِ حضور گرہ کشائی نہ فرماتا ممکن نہ تھا کہ ایسا تذکرہ جامع جس میں راست راست بے کم و کاست عن عن واقعات تاریخی ہیں ترتیب پاتا۔ اس مہم کا سرانجام ہونا محض نتیجہ توجہ سرکار ابد قرار ہے۔ اس بے حقیقت کی سعی مانند حرکت خامہ بدست نامہ نگار ہے۔''[۵۵] اپنے خطوط میں بھی امیر نے یہی لکھا ہے کہ ''مجھ کو حالاتِ تاریخی اور انتخابِ اشعار میں ایسی مداخلت ہے جیسے قلم کو دست کاتب میں۔''[۵۶] اس لیے وہ انتخابِ کلام اور شعرا کے مندرجہ حالات و واقعات

سے مطمئن نہیں تھے۔ ان کے خیال میں یہ کام موجودہ صورت سے اور بہتر ہو سکتا تھا لیکن اس کے باوجود آج یہ تذکرہ نساخ کے ”سخن شعرا“ کی طرح ایسے متعدد شعرا کا واحد ماخذ ہے جس کا ذکر کہیں اور نہیں ملتا۔ اس تذکرے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں عربی و بھاکا کے شاعروں کو بھی اردو فارسی شعرا کے ساتھ شامل کیا ہے۔ صحیح تلفظ کے لیے ”بھاکا“ کے کتبوں پر اعراب لگائے ہیں اور تشریح بھی کی ہے۔ اس طرح یہ تذکرہ دائرۂ کار کے لحاظ سے بھی دوسرے تذکروں سے مختلف ہے۔ ”سروآزاد“ میں غلام علی آزاد نے بھاکا کے شعرائے بلگرام کو بھی شامل کیا تھا۔ نساخ نے اپنے کم یاب تذکرے ”تذکرۃ المعاصرین“ میں عربی گو شعرا بھی شامل کیے ہیں لیکن یہ وہ ہیں جو فارسی و اردو کے ساتھ عربی میں بھی شعر کہتے تھے۔ ”انتخاب یادگار“ میں ایسے شاعر بھی شامل ہیں جو صرف عربی میں شعر کہتے تھے جیسے مولوی فضل حق خیر آبادی۔

امیر نے اس تذکرے کو دو طبقوں میں تقسیم کیا ہے۔ طبقۂ اول میں والیانِ ملک کا ذکر زمانی ترتیب سے کیا گیا ہے اور طبقۂ ثانی میں حروف تہجی سے شاعروں کا مختصر حال اور انتخاب کلام دیا گیا ہے۔ اس میں کل چار سو دس شاعروں کے تراجم شامل ہیں۔ تقریظ میں آغا علی نقی نے لکھا ہے کہ ”ہنگام تالیف چار سو دس شعرا کے نام تھے مگر چھپنے میں تاخیر ہوئی۔ آفتاب الدولہ قلق، لالہ گوبند لال صبا، شیخ امیر اللہ تسلیم وغیرہ ملازمین میں شامل ہوئے۔ لہٰذا چھپنے کے وقت تک چار سو پندرہ شعرائے نازک خیال کے نام اس تذکرہ میں داخل ہوئے۔“ [۵۷] ان میں عربی فارسی اردو اور بھاکا میں شاعری کرنے والے وہ شعرا شامل ہیں جو ریاست رام پور کے متوطن ہیں یا مضافاتِ دارالریاست یا دہلی و لکھنؤ وغیرہ کے رہنے والے ہیں مگر نوکری یا وظیفہ خواری کی وجہ سے ریاست رام پور کے متوسل ہیں۔ فہرست میں علامت زبان کا الگ خانہ بنا کر یہ بھی ظاہر کر دیا ہے کہ زیرِ ترجمہ شاعر کس یا کن زبانوں میں شاعری کرتا ہے۔ صفحہ ۸۲ سے ۱۶۸ تک نواب کلب علی خاں کا تذکرہ اور اردو، فارسی و بھاکا کے کلام کا انتخاب شامل ہے۔

تذکرے کے شروع میں امیر مینائی نے اس تذکرہ کا طریقۂ کار بھی واضح طور پر تفصیل سے لکھ دیا ہے اور اس اعتبار سے بھی یہ تذکرہ منفرد ہے۔ عام طور پر امیر نے شعرا کے کلام کے بارے میں اپنی رائے نہیں دی ہے اور اس کی وجہ یہ بتائی ہے کہ وہ کسی جھگڑے میں پڑنا نہیں چاہتے تھے۔ اس تذکرے سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ بحیثیت تذکرہ نگار وہ بہت محتاط ہیں اور انھوں نے کوئی بات ایسی نہیں لکھی جسے ٹھوک بجا کر دیکھ نہ لیا ہو۔ شاعروں کے حالات و سنین بھی صحیح ہیں۔ نواب یوسف علی خان اور نواب کلب علی خان کے دور کے جو واقعات تذکرے میں لکھے ہیں، وہ ان کے چشم دید ہیں اور اس اعتبار سے یہ حصہ رام پور کی تاریخ کے اعتبار سے بھی اہمیت رکھتا ہے۔ محبتِ پدری میں اپنے دس سالہ بیٹے محمد احمد قمر کا تذکرہ اور انتخابِ کلام، جس میں ۳۸ شعر دیے ہیں، تذکرے کی معروضیت کو مجروح کرتا ہے۔ لیکن پورے تذکرے میں یہ ایک ہی مثال ہے۔ یہ تذکرہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے اس دور کا ایک اہم تذکرہ ہے۔

انیسویں صدی عیسوی کے بعض دوسرے تذکروں مثلاً نساخ کے "سخنِ شعرا"، سعادت خاں ناصر کے تذکرے "خوش معرکۂ زیبا" اور قادر بخش صابر کے "گلشن سخن" کی طرح "انتخابِ یادگار" بھی اردو زبان میں لکھا گیا ہے لیکن یہ چونکہ علمی و تحقیقی کام تھا اس لیے اس میں شعوری طور پر وہ اسلوبِ بیان اختیار کیا گیا ہے جو اس دور کے مزاج سے ہم آہنگ تھا اور اسی لیے اس کی عبارت مسجع ومقفّیٰ ہے لیکن تذکرے کے مختلف تراجم کی عبارت پڑھتے ہوئے بار بار یہ محسوس ہوتا ہے کہ "فسانۂ عجائب" والے طرزِ بیان کا رنگ اب پھیکا پڑ گیا ہے اور اس کا زور ٹوٹ رہا ہے۔ لکھتے لکھتے اکثر مقامات پر عبارت صاف ہو کر بول چال کی عام زبان سے جا ملتی ہے مثلاً یہ عبارت دیکھیے:

> "احمد تخلص، شیخ احمد علی ولد شیخ نادر علی فارسی کے استاد ہیں۔ بڑے ذی استعداد ہیں۔ جملہ کتبِ درسیہ فارسی پر عبور ہے۔ نام نامی ان کا دور تک مشہور ہے۔ پینسٹھ برس کی عمر ہے۔ عنبر شاہ مغفور اور کبیر خاں مبرور کے شاگرد رشید ہیں۔ سیکڑوں آدمی ان سے مستفید ہیں۔ کبھی کبھی شعر بھی فرماتے ہیں۔ یہ چند شعر جو ان سے ملے وہ لکھے جاتے ہیں۔" [۵۸]

یہاں جملے چھوٹے ہیں۔ عبارت مقفّیٰ بھی ہے لیکن قافیہ اسلوبِ بیان پر حاوی نہیں آتا بلکہ اس کا رُخ و رنگ سادگی کی طرف رہتا ہے۔ اس عبارت میں استاد، استعداد، عبور مشہور، مغفور مبرور قافیے بھی آتے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی یہ طرزِ ادا پر غالب نہیں آتے۔ اس عبارت کے جملوں کی نحوی ترکیب اردو نثر کے اس جدید رجحان سے قریب ہے جو اس دور میں، انگریزی اقتدار کے زیرِ اثر اور سرسید احمد خاں کی جدید تحریک کے ساتھ، مقبول ہو رہا ہے۔ "انتخابِ یادگار" کے طبقۂ اول میں، جہاں والیانِ ملک کا ذکر آیا ہے، وہاں عبات مسجع ومقفّیٰ طرزِ ادا سے سج بن کر سامنے آتی ہے مثلاً نواب کلب علی خاں کے "ترجمے" کی عبارت کی نوعیت یہ ہے:

> "ادھر مہر سپہر جاہ و جلال نے سریر شوکت و اقبال پر جلوس فرمایا۔ دلوں کی حسرتیں بر آئیں۔ لوگوں نے منہ مانگی مرادیں پائیں۔ زمین کو آسمان پر ناز ہوا۔ رشکِ خورشید و قمر جلوہ پرواز ہوا۔ نوبت خانوں سے شادیانوں کی صدا آنے لگی۔ شہنا فرطِ شادی سے مبارک باد گانے لگی۔ سلامی کی توپوں سے رعد کی آواز پست ہو گئی۔ نغمۂ تہنیت سے تمام خلقت مست ہو گئی۔" [۵۹]

یہاں عبارت مسجع ومقفّیٰ ہے۔ استعارہ و مبالغہ بھی ہے اور ساتھ ہی شکوہِ الفاظ بھی لیکن محسوس یہاں بھی یہی ہوتا ہے کہ جملے کی نحوی ترکیب کا رُخ عام بول چال کے سادہ جملے کی طرف ہے اور عبارت "فسانۂ عجائب" والے رنگ سے دور ہو رہی ہے۔ تہذیبی منظر کے بدلنے کے ساتھ سادہ بیانی فکر و قلم پر اَن جانے طور پر حاوی آ رہی ہے۔ عام طور پر امیر مینائی کے طرزِ ادا کا رُخ بھی اسی طرف ہے۔ نثر کا یہ رنگ زیادہ کھل کر اُن کے مکاتیب میں سامنے آتا ہے۔

"مکاتیبِ امیر مینائی" کا مجموعہ ۲۶۰ خطوط پر مشتمل ہے جسے خواجہ احسن اللہ خاں ثاقب نے جمع و

مرتب کر کے پہلی بار "خطوط منشی امیر احمد" کے نام سے ۱۹۱۰ء میں اور دوسری بار، اضافوں کے ساتھ "مکاتیب امیر مینائی" کے نام سے ۱۹۲۴ء میں شائع ہوا۔ ان خطوط سے امیر مینائی کے حالات زندگی اس طرح سامنے آتے ہیں کہ ان کی مدد سے ان کی سوانح حیات کو تسلسل کے ساتھ مرتب کیا جاسکتا ہے۔ وہ سارے معاشی، علمی و نجی مسائل جن سے وہ دوچار ہوئے، مختلف زمانوں میں ان کی نفسی کیفیت، اُن کا طرزِ فکر اور طرزِ زندگی بدلتے تہذیبی منظر میں ان کا ردعمل، تنگ دستی و بیماری کی صورتِ حال، ان کے دور کے بعض شعرا و ادبا مثلاً ریاض خیر آبادی، جلیل اور سوزاں وغیرہ کے بارے میں ان کی رائے، "امیر اللغات" کی تالیف میں پیش آنے والی دشواریاں اور رکاوٹیں اور اس کے نامکمل رہ جانے کے وجوہ کے ساتھ ساتھ امیؔر کی تصانیف اور دواوین کی ترتیب و اشاعت کی تفصیل، زندگی کے اہم واقعات مثلاً "بغاوت" میں ان کے گھر کی تباہی اور مسودات و کتب کی تلفی، رام پور میں ان کے گھر میں آگ کا لگنا اور سامان کے ساتھ مسودات و کتب کا جل کر خاک ہو جانا، بھائی، بھاوج اور بہو کی وفات، وہ امراض جن میں مبتلا ہوئے، نواب کلب علی خاں کے احسانات کے ذکر کے ساتھ خود ان کے مزاج، شرافتِ طبعی اور وضع داری کے پہلو بھی سامنے آتے ہیں۔ اسی طرح بہت سے واقعات کے سنین کا تعین بھی ان خطوط سے ہو جاتا ہے مثلاً جب وہ نواب کلب علی خاں سے رُوٹھ کر لکھنؤ چلے آئے تھے، اہلِ ادب کی تحریروں میں لکھنؤ چلے جانے کے سال میں فرق ملتا ہے۔ ان خطوط سے اس کی تصحیح ہو جاتی ہے۔ ایک خط سے معلوم ہوتا ہے کہ ۷ر جنوری ۱۸۸۵ء کو وہ لکھنؤ میں تھے۔ [۶۰] ایک اور خط سے معلوم ہوتا ہے کہ ۳۰ر ستمبر ۱۸۸۵ء کو بھی وہ لکھنؤ میں تھے۔ [۶۱] اسی طرح ۱۸۸۷ء میں نواب کلب علی خاں وفات پا گئے اور ان کی وفات سے متوسلین جیسے حضرت داغ، خود امیؔر اور دوسروں پر کیا گزری یہ باتیں بھی خطوط سے سامنے آتی ہیں۔ اسی طرح چھوٹے چھوٹے نجی مسائل کا ذکر بھی خطوط میں ملتا ہے مثلاً امیر مینائی کو دوا کے لیے مٹھے کی ضرورت تھی تو اس کی فرمائش کی۔ بھینس کی ضرورت ہوئی تو لکھا:

> "میں نے سنا کہ کسی قدر آپ کی ترقی ہوئی اگر سچ ہے تو اس کی مبارک باد لیجیے اور منہ میٹھا کیجیے۔ منہ میٹھا کرنے کا یہ طریقہ اچھا ہے کہ جس جس قسم کے چاول وہاں اچھے ہوتے ہیں، وہ تھوڑے تھوڑے سے بھجوا دیجیے۔ قند و شکر یہاں بہت ملتی ہے وہ ملالی جائے گی اور سال بھر میٹھے چاول کھائے جائیں گے۔ شیر برنج کا بھی استعمال زیادہ ہے اس لیے خالص دودھ کی حاجت ہے اور بھینس میرے یہاں ایک ہفتے سے نہیں رہی۔ بازار کے دودھ سے نفرت ہے۔ ایک عمدہ بھینس جو غریب و شایستہ قوم کی اچھی کم سے کم چھ سات سیر دودھ دیتی ہو اور کمال صلاحیت و غربت سے گھر میں پل سکتی ہو، وہ بھی ادھر تلاش کروی جائے تو مزید احسان ہے۔ قیمت چالیس پچاس تک دینا منظور ہے بشرطیکہ مال زیادہ کا ہو۔ آپ وہاں مبصروں کو دکھا لیجیے گا کہ جملہ محاسن اس میں ہوں۔ طاقی وغیرہ عیوب سے بھی پاک ہو۔

غریب ضرور ہو ورنہ ماما ئیں، خدمت گزار کو وکرا لگ ہو رہیں گی۔'' [۶۲]

خطوط سے یہ بھی معلوم ہوا کہ ان کے پاس کتب کا اچھا ذخیرہ تھا۔ حبیب الرحمٰن خاں شروانی کو لکھا کہ ''فہرست کتب دیکھی۔ یہ سب کتابیں اس دفتر میں موجود ہیں اور ان سب سے زیادہ میرا ذخیرہ سی سالہ جو کہ وقتاً فوقتاً جمع ہو گیا ہے۔'' [۶۳]

اسی طرح بہت سے عروضی ولسانی مسائل کے ساتھ ساتھ امیؔر کے معیارِ شاعری کے مختلف پہلو بھی ان خطوط سے سامنے آتے ہیں۔ ان خطوط سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ امیؔر کو روایتی فنِ شاعری پر کس درجہ قدرت حاصل تھی مثلاً کوئی عروضی نکتہ اٹھایا جاتا ہے تو وہ اس کا ایسا صحیح جواب دیتے ہیں جو کوئی کاملِ فن ہی دے سکتا ہے۔ حکیم برہمؔ نے پوچھا تو جواب دیا ''بحر متقارب کی تخصیص نہیں۔ ہر بحر سالم میں تسبیغ کراہت سے خالی ہے۔ محقق نصیرالدین طوسی نے معیارالاشعار میں اس کی تصریح کی ہے اور یہی محقق بحر متقارب میں یہ شعر:

بیالا نگارا چو آزادہ سروی
ولیکن برخسار مانند گلنار

لکھ کر کہتے ہیں ''وایں ناپسندیدہ است چہ حرف آخر از دائرہ بیرون ست۔'' اور متقارب مزاحف میں اہلِ فارس اور اہل اردو نے تسبیغ کا استعمال کیا ہے اور اس کو کسی نے مکروہ نہیں جانا۔'' اس بات کو سمجھا کر کہتے ہیں کہ ''اکثر معاصرین بحر، جن کا شمار اساتذہ میں ہے، اس کے تارک نہ تھے۔ ان کے بعد متاخرین نے اس اختلاف خطابات سے احتراز کیا۔ میں بھی انھیں تارکین میں ہوں۔'' [۶۴]

اکثر خطوط میں جا بجا مفید نکات بیان میں آئے ہیں مثلاً

(۱) ''فارسی زمین ست ہے۔ حزیں اور حافظ شیرازی کی غزلیں بھی ان کے مرتبے سے گری ہوئی ہیں۔ بہر کیف زمین کے پیانے کے موافق شعر ہو سکتے ہیں اور شاعر کا کیا اختیار ہے۔''

(۲) ''غنچہارا نچمن بہر چہ ی شگفانند'' میں کاف کا سکون بے تکلف جائز بلکہ فصیح ہے۔''

(۳) گھڑنا اور گڑھنا دونوں صحیح ہیں مگر گڑھنا شعرا کے کلام میں نہیں پایا۔ فصحائے لکھنؤ گھڑنا کو ترجیح دیتے ہیں۔ رشک مرحوم کا شعر یہ ہے:

ڈھالے ہوئے ہیں سانچے میں یہ بھی بدن کی طرح
ہر گز سنار نے ترے زیور گھڑے نہیں

(۴) ''بھانا'' پسند آنے کے معنی میں اگلی زبان ہے۔ اب میرے نزدیک مستحسن ترک ہے۔''

(۵) مدفن بکسر فا غلط صحیح۔ پھر موزوں کرنے کو کون منع کرتا ہے۔ اچھا معلوم ہو نہ کہیے۔ میں نے بھی کبھی نہیں کہا۔

(۶) چپقلش بمعنی جنگ شمشیر۔ غیاث اللغات میں بفتح لام ہے اور اردو میں بکسر لام۔ انبوہ کے معنوں میں ہے۔''

(۷) ’’بعد‘‘ کے ساتھ لفظ ’’میں‘‘ کا لانا خلاف فصاحت ہے اور ’’ہو‘‘ کی جگہ ہووے یا ہوئے اگلی زبان ہے۔‘‘

(۸) اردو میں راہ باٹ تو کوئی بولتا بھی ہے۔ فقط ’’باٹ‘‘ بمعنی انتظار تو ذرا بھی مستعمل نہیں ہے۔ باٹ دیکھنا راہ دیکھنے کے معنی میں فصحائے لکھنؤ و دہلی کی زبان نہیں۔ میرؔ کا کہنا اس وقت سند نہیں ہوسکتا۔ اب کوئی نہیں بولتا۔‘‘

(۹) ’’آزردگی، آسودگی، آشفتگی، آوارگی۔ یہ سب قاعدے کی بنا پر چھوڑ دیے گئے اور آزادہ رو، آفس، آفیسر، آوارہ مزاج، آنچل ڈھلنا بے شک ’’امیر اللغات‘‘ میں نہیں ہیں۔ بعض تو اختلاف رائے کی وجہ سے چھوڑ دیے مثلاً آفس کی جگہ کچہری اور دفتر کا لفظ موجود ہے۔ جو آدھی انگریزی اور آدھی اردو بولتے ہیں زیادہ انھیں کی زبانوں پر یہ لفظ ہے اور آفیسر لکھنے کی کوئی وجہ نہیں۔ افسر موجود ہے۔‘‘

(۱۰) ’’الف کا گرنا جائز نہیں۔ ہندی کا الف جو آخر میں ہو وہ گرتا ہے۔ بعض شعرا نے جو ایسا کہا ہے۔ وہ قابلِ استسناد نہیں۔‘‘

(۱۱) ’’ویا‘‘ اب بالکل متروک ہے۔ اس کی جگہ صرف ’’یا‘‘ بولتے ہیں۔ ’’باہم دگر‘‘ کی صحت میں کلام ہے۔ ’’بایک دگر‘‘ ہوسکتا ہے یا محض ’’ہم دگر‘‘ چاہیے لکھیے۔‘‘ ’’پہ‘‘ بمعنی لیکن وگر واجب الترک ہے۔ ’’پیار‘‘ بروزن فاع ہے۔

(۱۲) دُمّل لفظ عربی ہے۔ دمامیل اس کی جمع ہے۔ دنبل صحیح نہیں۔ ایک اور خط میں لکھتے ہیں کہ دنبل کا فارسی میں صحیح ہونا آپ کی اس تحریر سے معلوم ہوا۔ آپ نے جن لغات یعنی ہفت قلزم وتتمہ برہانِ قاطع کا حوالہ دیا ہے میں بھی انشاءاللہ دیکھوں گا۔‘‘

(۱۳) ’’مشتری ستارہ مونث ہے اور جہاں کہیں سخن دانوں اور سخن وروں نے استعمال بہ تذکیر کیا ہے وہاں ستارہ مقصود نہیں ہے۔‘‘

(۱۴) ’’آری‘‘ میرے نزدیک ہندی ہے اس لیے کہ عاری زچ وتنگ و عاجز کے معنوں میں فارسی عربی میں کہیں نظر سے نہیں گزرا۔ ہندی میں تو عین لکھنا خلافِ اصول ہے۔ ہندی میں عین کہاں۔‘‘

(۱۵) مسالا معلوم ہوتا ہے کہ مصالح کا مہند ہے جو عربی میں مصلحتہ کی جمع ہے اور فارسی والے ہر چیز کی تیاری کے لوازم اور ضروریات کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ میری رائے ہے کہ اردو میں جو بولیں وہی لکھیں۔ جس طرح مسالا بولتے ہیں اسی طرح لکھا بھی جائے۔

(۱۶) ’’سِن بمعنی سال کہیں نہیں نکلتا۔ فارسی میں بہت تلاش کیا کوئی سند قابلِ اعتبار نہ ملی۔ ان معنی میں ’’سنہ‘‘ ہے۔ اردو میں بغیر ترکیب اگر سن بمعنی سال کوئی کہے تو تاویل ہوسکتی ہے۔ محققین اس کی جگہ سال کہتے ہیں۔ ’’مردم دیدہ‘‘ مذکر ہے۔‘‘

(۱۷) ”آنچل اور دامن کے جھگڑے میں میری یہ رائے ہے کہ دوپٹے اور اوڑھنی وغیرہ اوڑھنے کی چیزوں میں آنچل کہنا چاہیے اور قبا عبا وغیرہ پہننے کی چیزوں میں دامن کہنا چاہیے۔ میں نے امیر اللغات میں کسی قدر تفصیل سے لکھا ہے۔“

(۱۸) کَسَر بفتحتین اردو ہے اور اسی طرح مستعمل ہے جس طرح داغ نے کہا ہے ایک آنچ کی کسر رہ گئی تھوڑی سی کسر باقی ہے۔ بے تکلف زبان ہے اور کَسر بفتح اول وسکون ثانی عربی ہے جو بمعنی شکستن ہے کسرِ شان، کسرِ نفس۔

امیر مینائی اس طرح کے نکات اپنے شاگردوں کی تعلیم کے لیے اکثر اپنے خطوط میں بیان کرتے ہیں۔ رنگِ شاعری کے بارے میں ایک خط میں لکھتے ہیں کہ:

> (الف) ”اب قفس جامِ شراب سے اپنے مرغِ فکر کو رہائی دو۔ ہر زمین میں اشعار کی تعداد غزل سے نہ بڑھ جانا چاہیے۔ ہر زمین کا ایک پیانہ ہوا کرتا ہے جہاں اس سے بڑھ جاتی ہے بدنمائی آجاتی ہے اور یہ بھی یاد رکھو کہ سنگلاخ زمینوں میں لاکھ کوشش کی جائے مگر مزیدار شعر ایسے نہیں ہوتے کہ سننے والے چٹخارے بھرنے لگیں، اسی لیے میں چاہتا ہوں کہ تمھارا سا مزے دار شاعر اپنا وقت ایسی شعور ولا حاصل زمینوں میں نہ صرف کرے۔ لوچ دار زمین اختیار کرو تو دیکھو کیا مزا آتا ہے۔“

یا کبھی لکھتے ہیں:

> (ب) ”شاعری کے واسطے طبیعت میں اُمنگ شرط ہے۔“

امیر مینائی کے خطوط میں ایسی بے تکلفی ہے، معلوم ہوتا ہے کہ وہ کھل کر دل سے باتیں کر رہے ہیں۔ اپنے خطوط میں عام طور سے وہ براہ راست مکتوب الیہ سے مخاطب ہوتے ہیں۔ بہت سے خطوط ایسے ہیں جو بغیر القاب کے براہ راست شروع ہو جاتے ہیں۔ خطوں پر عام طور سے وہ تاریخ بھی لکھتے ہیں۔ ان خطوط کے اسلوبِ بیان کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ یہ روزمرہ کی عام بول چال کی زبان میں لکھے گئے ہیں اور اب اردو نثر ترکیب نحوی کے تعلق سے آزاد ہو گئی ہے۔ غالب کے خطوط میں فارسی جملے کی ساخت کا اثر گاہ گاہ نظر آتا ہے لیکن اب امیر مینائی تک آتے آتے یہ اثر بھی زائل ہو گیا ہے۔ یہی وہ اسلوب ہے جو زمانہ حال اور زمانہ مستقبل کا اسلوب ہے اور جو مرزا غالب کی طرح امیر مینائی کی نثر کا بھی معیار ہے اور اس صورت میں سامنے آتا ہے:

”مجھے اپنے دل سے بھلا ڈالا ہے کہ مجھے برسوں یاد نہیں کرتے ہو مگر اس پر بھی میرا محبت منزل دل تم کو نہیں بھولا۔ گو یہاں بسبب موانع قویہ تحریر کی نوبت نہیں آتی مگر تمھاری یاد بالکل نہیں جاتی۔ تم سے اور تمھارے خطوط سے تمھاری یاد ہی اچھی۔ اب جو تم نے ملاقات سے مسرور کرنے کا وعدہ کیا ہے خدا تمھارے وعدے کو پورا کرے۔ جو تمھارا وعدہ ہے وہی میری تمنا ہے اور اپنی تمنا کو پورا ہوتے میں نے بہت کم دیکھا۔ اس لیے اس

وعدہ سے دل کو پوری خوشی نہیں ہو سکتی۔" (خط مکتوبہ ۲۳ راگست ۱۸۹۵ء، ص ۱۱۴)

اس بول چال کی زبان کے جدید اسلوبِ نثر کو سمجھنے کے لیے "انتخابِ یادگار" کے ان محولہ بالا اقتباسات کو دیکھیے جو ہم نے پچھلے صفحات میں درج کیے ہیں تو آپ کو دونوں اسالیب کا فرق محسوس ہوگا۔ یہی اسلوب آج اردو نثر کا جدید اسلوب ہے جو انیسویں صدی میں پوری طرح جوان ہو کر یہ پُرکشش شکل اختیار کر لیتا ہے:

> "اب تک تم نے جواب نہیں لکھا اس سے تردد اور تعجب ہے۔ تردد تو اس وجہ سے کہ خدا جانے تمھارا کیا حال ہے۔ نصیبِ اعدا کچھ مزاج تو ناساز نہیں ہو گیا ہے اور تعجب اس کا ہے کہ اگر تمھاری طبیعت اچھی ہے تو کیا باوجود کمال معذرت اور اظہارِ ندامت کے تم مجھ سے اس قدر خفا ہو گئے ہو کہ مجھے خط لکھنا بھی پسند نہیں کرتے۔" (خط مکتوبہ ۱۴ ردسمبر ۱۸۹۲ء ،ص ۱۷۹)

پوری انیسویں صدی میں بول چال کی زبان کو ہر سطح پر استعمال کرنے کا رجحان سب دوسرے اسالیب پر غالب آجاتا ہے اور فورٹ ولیم کالج کی نثرِ اردو سے لے کر امیر مینائی تک یہ اسلوبِ بیان قائم و دائم ہو جاتا ہے۔ اب یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اردو زبان میں ہر قسم کے خیالات کو اس جدید اسلوب میں بیان کرنے کی پوری صلاحیت پیدا ہو گئی ہے۔ یہ اسلوب امیرؔ کی ان تصانیف میں بھی رنگ بھرتا ہے جو علمی و ادبی موضوعات کے علاوہ خالص مذہبی موضوعات پر تصنیف کی گئی ہیں اور جن میں "خیابان آفرینش" (میلاد شریف) اور "زاد الامیر" (دعائیں) شامل ہیں۔

> "خیابان آفرینش" (۱۳۰۵ھ) اس میلاد شریف کا تاریخی نام ہے جس کا تعارف ہم تصانیف کے ذیل میں پچھلے صفحات میں کرا چکے ہیں۔ اس میلاد شریف میں، جو محفل میلاد کے عام تقاضوں کے مطابق تصنیف کیا گیا ہے، امیر مینائی نے اسی بات پر زور دیا ہے کہ "اب وقت آگیا ہے کہ یہ میلاد شریف، جس میں تکلفاتِ شاعرانہ و منشیانہ کو اس ڈر سے کہ مبادا کہیں حد سے تجاوز ہو جائے، دخل نہیں دیا۔ صاف صاف عبارت میں مستند اور معتبر سِیَر سے منتخب کر کے لکھا اور تاریخی نام "خیابانِ آفرینش" رکھا۔" [۶۵]

"خیابان آفرینش" کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں مذہبی عقائد و روایات کو بول چال کی زبان میں اس طرح بیان کیا ہے کہ بات، اثر و تاثیر کے ساتھ، ہر شخص تک پہنچ جاتی ہے۔ یہاں نثر میں عربی فارسی کے الفاظ اور استعاراتی اظہار سے شعوری طور پر گریز کیا ہے اور بول چال کی ٹکسالی زبان کو معیارِ بیان بنایا ہے۔ یہاں مسجع و مقفّیٰ عبارت کو بھی ترک کر دیا ہے اور سارا زور ایک ایسی زبان میں بات کو بیان کرنے پر ہے جس کو ہر شخص بیک وقت سمجھ سکے۔ اس میں اسی لیے وہ اسلوبِ بیان اختیار کیا گیا ہے جو آج کا اسلوب ہے مثلاً یہ اقتباس

دیکھیے۔ کیا یہ آج کا اسلوب نہیں ہے؟

> ”روایت ہے کہ جب حضرت کی عمر پینتیس برس کی ہوئی تو قریش خانۂ کعبہ کو، جو سیلاب سے ٹوٹ پھوٹ گیا تھا، بناتے تھے اور حجرِ اسود کے اُٹھانے میں باہم جھگڑتے تھے۔ ہر شخص چاہتا تھا کہ میں اُٹھاؤں اور نزاع بڑھتے بڑھتے اس حد کو پہنچی کہ لڑ مرنے پر قسم کھا بیٹھے۔ انجام کار یہ بات ٹھہری کہ کل صبح کو جو سب سے پہلے مسجد حرام میں آئے وہ حکم قرار دیا جائے۔ پس سب سے پہلے حضرت صلی اللہ علیہ وسلم حرم شریف میں تشریف لائے۔ قریش نے آپ کو سرپنچ مقرر کیا اور کہا آپ بڑے امانت دار ہیں جو تجویز فرمائیں وہ ہم سب کو قبول ہے۔ زہے فراست کہ آپ نے سنگِ اسود کو اُٹھا کر ایک کپڑے میں رکھا اور کہا کہ سب اس کپڑے کو چار طرف سے ہاتھ لگائیں۔ اس طرح گوشۂ عمارت تک پہنچایا اور اس فساد کو مٹایا۔ پھر فرمایا کہ اب تم سب مجھ کو اپنا وکیل کر دو کہ میں اس کو سب کی طرف سے اُٹھا کر اس کی بنا کی جگہ رکھ دوں۔ سب اس بات پر راضی ہوئے اور ایسا ہی کیا گیا۔“[٦٦]

یہ نثر ۱۳۰۵ھ/ ۱۸۸۸ء میں لکھی گئی۔ جملوں کی نحوی ترکیب، لفظوں کی ترتیب، اظہار کی روانی اور لہجے کے آہنگ نے نہ صرف اثر و تاثیر کو بڑھا دیا ہے بلکہ بات بھی کم سے کم لفظوں میں قاری تک پہنچ گئی ہے۔ عبارت کے رواں لہجے میں یہ خصوصیت موجود ہے کہ اسے بآواز بلند پڑھنے کو جی چاہتا ہے۔

یہی صورت ”زادالامیر“ (۱۳۱۰ھ/۱۸۹۳ء) کی ہے۔ یہ دعاؤں کی کتاب ہے۔ دعا ہر مذہب کے درخت کا وہ پھل ہے جس سے سکونِ قلب حاصل ہوتا ہے۔ ہر دعا مانگنے والے کی خواہشات اور مسائل الگ الگ ہوتے ہیں اس لیے دعاؤں کا ذخیرۂ الفاظ بھی وسیع ہوتا ہے۔ ”زادالامیر“ مذہبی کتاب ضرور ہے لیکن اس میں بھی جو نثر استعمال ہوئی ہے اس میں ذخیرۂ الفاظ عام نثر سے زیادہ ہے اور ساتھ ہی نثر کا مزاج وہی ہے جو ”خیابان آفرینش“ یا ”مکاتیب امیر مینائی“ کا ہے:

> ”حضرت صلی اللہ علیہ وسلم کی بی بی جویریہ صبح کی نماز کے بعد سبحان اللہ کی تسبیح چھوارے کی گٹھلیون پر پڑھ رہی تھیں۔ حضرت صلی اللہ علیہ وسلم ان کو وظیفہ پڑھتا ہوا چھوڑ کر باہر تشریف لے گئے اور دیر کے بعد گھر میں رونق افروز ہوئے تو اسی طرح پڑھتے دیکھا۔ حضرت ﷺ نے پوچھا کیا تم جب سے اب تک برابر پڑھ رہی ہو۔ انھوں نے کہاں ہاں۔ آپ نے یہ کلماتِ طیبات سبحان اللہ وبحمدہٖ عَدَدَ خَلقِهٖ وزِنة عرشهٖ وَمِداد كَلِماتِهٖ ورِضا نفسهٖ پڑھے اور فرمایا کہ میں نے یہ چار کلمے پڑھے جن کا ثواب وزن میں تمھاری اتنی دیر تسبیح پڑھنے سے زیادہ ہے۔“[٦٧]

دعاؤں کی مذہبی کتاب ہونے کے باوصف اس کی نثر کا رنگ ڈھنگ وہی ہے جو ”خیابان“ میں ملتا ہے اور جو علمی

سطح پر استعمال میں آکر ''امیر اللغات'' میں بھی ملتا ہے۔ ''خطوط'' کی نثر نجی زندگی اور اس کے گوناگوں مسائل کا اظہار کرتی ہے، ''خیابانِ آفرینش'' کی نثر پیغمبر اسلام ﷺ کے سوانحی حالات بیان کرتی ہے، ''زاد الامیر'' کی نثر مذہبی دعاؤں کی اہمیت بیان کرتی ہے اور امیر اللغات کی نثر لسانی و علمی مسائل کو بیان کرتی ہے اور ان سب کا اسلوب بیان ایک مزاج اور ایک رنگ کا حامل ہے۔ اس لغت کی نثر کا یہ اقتباس پڑھیے جو فروری ۱۸۹۱ء میں لکھا گیا تھا:

> ''افسوس یہ بیل منڈھے نہیں چڑھنے پائی تھی کہ نواب خلد آشیاں مرض الموت میں مبتلا ہو کر دنیا سے رحلت فرما گئے۔ سر آلفرڈ نے بھی ہندوستان کو خیر باد کہا۔ میں سمجھا ع ... آں قدح بشکست وآں ساقی نماند۔ اردو کی قسمت ہی میں یہ بدا ہے کہ سنورنے نہ پائے۔ میں اسے کیا کروں اور کوئی کیا کرے۔ ان چوٹوں سے میرا دل ٹوٹا مگر ہمت نہ ٹوٹی اور رہ رہ کر تمنا گدگدایا کی۔ میں نے دیکھا کہ اردو کی بیل پھیلتی جاتی ہے۔ دفتروں میں یہی زبان، اخباروں میں یہی زبان۔ پرانی شاعری سسک رہی ہے تو کیا ہوا۔ نئی شاعری اردو کے نئے لباس سے دلہن بن کر نکلی ہے۔ آخر باسی کڑھی میں اُبال آیا اور میں نے ۱۸۸۸ء میں اس تجربے کے واسطے سفر کیا... ''[۶۸]

یہاں بھی اردو نثر کا رُخ اسی سادہ و بامحاورہ طرزِ ادا کی طرف ہے جس میں سارا زور اپنی بات کو براہ راست بیان کرنے پر دیا جاتا ہے۔ یہی انیسویں صدی کی اردو نثر کا جدید روپ ہے جس کے سامنے پرانی نثر، پرانی شاعری کی طرح، دم توڑ دیتی ہے جس کا اعتراف شاعری کی اس قدیم روایت کا آخری شخص امیر مینائی اس اقتباس میں کر رہا ہے اور اس طرح پرانی نظم و نثر کی روایت تاریخ کی جھولی میں جا گرتی ہے اور نئی شاعری کی طرح اردو نثر بھی نئے لباس سے دلہن بن کر سامنے آتی ہے۔ نئی تہذیب کے زیر اثر یوں ہی فکر و اظہار کے سانچے اور اسلوبِ حیات بدلتے ہیں۔ پسند و ناپسند کے نئے معیار قائم ہوتے ہیں اور اس طرح تبدیلی کے عمل سے ساری زندگی کے زاویے بدل جاتے ہیں۔ یہ یوں ہی ہوتا آیا ہے اور یوں ہی ہوتا رہے گا۔ تبدیلی کا یہی عمل اصلِ حیات ہے۔

جہاں تک ''امیر اللغات'' کا تعلق ہے یہ اردو زبان کی پہلی جدید و سائنٹیفک بنیادوں پر تیاری کی ہوئی لغت ہے جس کی الف ممدودہ و الف مقصورہ پر مشتمل صرف دو جلدیں شائع ہوئیں۔ تیسری غت ربود ہوگئی اور جو دوسرے حروف تہجی کا مواد تیار ہوا تھا، وہ بھی منتشر ہوگیا۔ امیر مینائی نے اپنے طریق کار کو ''امیر اللغات'' کی تمہید میں تفصیل سے بیان کر دیا ہے اور محاورات، تذکیر و تانیث، واحد جمع کے معیارات، اشتقاق اور دوسرے مسائل کو بھی واضح کر دیا ہے۔ اب تک اردو میں مستعمل بھاکا و سنسکرت کے الفاظ شامل لغت نہیں کیے جاتے تھے۔ امیؔر نے انھیں بھی شامل کر کے اردو زبان کو مثبت و صحیح انداز سے وسعت دی۔

آزردگی، آسودگی، آشفتگی، آوارگی وغیرہ قاعدے کے بنا پر چھوڑ دیے گئے تھے اور اس کی وجہ یہ تھی کہ ''کمیٹی'' نے اس پر اعتراض کیا تھا لیکن بعد میں جب امیر تے خود فیصلے کیے تو ایسے الفاظ جو ترکیب کی رُو سے غلط ہیں مگر بول چال میں کثرت سے آ گئے ہیں اور بعض اساتذہ نے ان ترکیبوں کے ساتھ شعر میں بھی باندھا ہے مثلاً پان وان، سمجھ دار، گاڑی بان، برچھی بردار وغیرہ کو بھی داخلِ لغت کیا ہے۔ اسی طرح وہ انگریزی الفاظ جو اکثر زبانوں پر آ گئے ہیں اور جن کی ضرورت پائی گئی ہے مثلاً اسٹیشن، اپیل، کمشنر، پارسل، پمفلٹ، اسٹاف وغیرہ لغت میں داخل کر لیے گئے ہیں۔ امیر نے جو علامات مقرر کی ہیں ان میں ڈیش (-)، سوالیہ (؟)، استعجابیہ (!)، قوسین ( )، واوین ('' '') وغیرہ شامل ہیں جنھیں التزام کے ساتھ لغت میں استعمال کیا ہے

امیر نے اس لغت میں وہ سارے الفاظ شامل کیے ہیں جو معنی کے اعتبار سے تو ایک ہیں لیکن وہ سب اردو میں لکھے یا بولے جاتے ہیں جیسے ''منھ'' اور ''دہن''۔ امیر کا معیار یہ تھا کہ ''وہ زبان اچھی ہے جس میں ایک بات کے لیے دس دس لفظ موجود ہوں یا وہ جس میں ایک ہی لفظ ہو۔'' امیر نے لکھا ہے کہ ''زمانہ روز بروز ہندوستان سے فارسی اور عربی کو مٹاتا جاتا ہے۔ پس میں نے اس مصلحت سے ایسے الفاظ کو لے لیا ہے، جو استعمال میں آتے ہیں کہ کم سے کم اتنا فائدہ تو ضرور ہو گا کہ آگے چل کر نظم کی تاریخ کا پتا چلے گا۔ اکبر الہ آبادی امیر مینائی کے اس لغت کو دیکھ کر اتنے خوش و مطمئن ہوئے کہ لکھا ''جس شخص نے انگریزی ڈکشنریاں جان سن، ووا کر، ویبسٹر کی دیکھی ہیں وہ بے ساختہ بول اُٹھے گا کہ اردو زبان کا مصنف محققانہ تلاش، عالمانہ ترتیب، حکیمانہ اظہارِ مطلب میں کسی طرح یورپین مصنفوں سے کم نہیں۔ شاید بڑھا ہوا ہے۔ اس کتاب کے ورق الٹیے تو اردو زبان کی وسعت پر ایک نہایت مسرت خیز حیرت ہوتی ہے　آپ اس کو لغت کہیے، آپ اس کو بہارِ ستانِ سخن کہیے، آپ اس کو تذکرۂ شعرا کہیے، اس کو صرف و نحو کی کتاب کہیے، تاریخِ عالم کہیے، مثلوں اور محاوروں کا ذخیرہ کہیے، لفظوں کی ہسٹری کہیے، غیر زبانوں کے الفاظ کا مجموعہ کہیے، ہدایت الشعرا کہیے، معین الطلبہ کہیے، عدالت کے لیے زبانِ اردو کی مستند ڈکشنری کہیے، غرض جو کہیے موزوں ہے　خدا ہمارے مصنف کو زندہ و سلامت رکھے۔'' [۷۹]

''امیر اللغات'' میں جو فقرے امیر نے محاورہ کی تشریح کے لیے خود بنا کر لکھے ہیں ان سے اردو نثر اور زبان پر ان کی غیر معمولی قدرت کا پتا چلتا ہے۔ یہ فقرے اختصار و چست نثر کے قابلِ ذکر نمونے ہیں۔ مزاج کا انکسار دیکھیے کہ اپنا کوئی شعر معنی کی تشریح میں سند کے طور پر پیش نہیں کیا حالانکہ دوسرے اہلِ علم ان کے اشعار کو بطور سند پیش کرتے تھے۔

اس لغت کی جن اصولوں پر بنیادیں قائم کی گئی تھیں، ان سے امیر مینائی کی غیر معمولی صلاحیتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ ''امیر اللغات'' کے بعد جو بھی اردو لغت تیار ہوئے، ان سب میں ''امیر اللغات'' کے اصولوں ہی کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ جتنا بھی کام امیر مینائی نے کیا وہ کل بھی زندہ تھا، آج بھی زندہ ہے اور کل بھی زندہ رہے

گا۔ "امیر اللغات" فنِ لغت نویسی میں سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہے اور اس لغت کا دیباچہ وہی اہمیت رکھتا ہے جو جانسن کی ڈکشنری کا دیباچہ انگریزی زبان و ادب میں۔ سر سید احمد خاں نے اس لغت کو دیکھ کر کہا تھا کہ "بہت سی زبانیں ایسی ہیں جو لغت کی کتابوں کی بدولت مہذب اور مستند اور علمی زبانوں میں داخل ہوگئی ہیں .. امیر اللغات کی بدولت اردو بھی اسی درجے کی زبانوں میں داخل ہو جائے گی۔ ان کا یہ احسان صرف قوم ہی پر نہیں ہے بلکہ زبانوں پر بھی ہے۔" [۷۰]

یہ امیر مینائی کے نثری کارنامے تھے۔ آیئے لگے ہاتھ ان کی شاعری کو بھی دیکھتے چلیں۔

امیر مینائی کی اردو شاعری:

اردو شاعری کی وہ روایت جس نے "ہند مسلم تہذیب" کی کوکھ سے جنم لیا تھا، امیر مینائی کے تہذیبی وجود کی روح میں پوری طرح سمائی ہوئی تھی۔ وہ انگریزی اقتدار کے زیر نظر نئی ابھرتی تہذیب سے ناواقف اور دور تھے۔ ثاقب نے حافظ عبدالجلیل مارہروی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ایک روز استاد امیر مینائی نے فرمایا کہ انھوں نے آج تک انگریزوں کو بات کرتے نہیں سنا۔ معلوم نہیں وہ کیوں کر بات چیت کرتے ہین اور ان کا لب ولہجہ کیا ہے۔[۷۱] ساری عمر انھوں نے انگریز کی نوکری نہیں کی۔ وہ پوری طرح انگریزی اقتدار سے پہلے کی اپنی روایت کے آدمی تھے جو انیسویں صدی کے نصف آخر میں دم توڑ رہی تھی۔ انھوں نے کم و بیش ان ساری اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی جن میں یہ تہذیب اپنا اظہار کرتی رہی تھی اور اپنی تہذیبی قوت اور تخلیقی صلاحیت سے ہر صنفِ سخن میں اس طرح اظہارِ کمال کیا کہ جس نے سنا یا پڑھا، داد دی۔ ان کا قصیدہ پڑھ کر سوؔدا یاد آئے' واسوخت لکھی تو امانت یاد آنے لگے۔ عشقیہ مثنوی پڑھی تو میر حسن یاد آنے لگے، مسدس سنی تو بڑے مرثیہ گو ذہن کے دریچوں سے جھانکنے لگے، سہرے دیکھے تو غالب و ذوق کے سہرے یاد آئے۔ ان کا دیوان "مراۃ الغیب" پڑھا تو ناسخ کی یاد تازہ ہوگئی اور لکھنؤ کے سارے ممتاز شعرا مثلاً آتش، صبا، وزیر، سحر، اسیر، منیر، بحر کان میں اذان دینے لگے۔ "صنم خانہ عشق" (دیوان) پڑھا تو زمانہ موجود کے شعرا داغ دہلوی، تسلیم، اسیر اور جلال وغیرہ کی آوازیں کانوں میں سنائی دینے لگیں۔ امیؔر اسی روایت کے آدمی تھے اور ان کی شاعری اسی روایت کی ترجمان ہے۔ امیر کا کمال یہ ہے کہ وہ اس روایت کو اس طرح برتتے ہیں کہ وہ اصل سے جاملتی ہے اور اسے پڑھ کر ہم بے ساختہ تعریف کرنے لگتے ہیں۔ آج امیر مینائی کا سارا کلام پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ تہذیب آخری بار اپنی اصل آواز میں ان کے ہاں بول رہی ہے۔ امیر کی شاعری انھی مختلف لہجوں، آوازوں اور رنگوں کی شاعری ہے اور اصل کی طرح ہے۔ اس بات کو ہم چند مختلف اصنافِ سخن کے مطالعے سے آئندہ سطور میں واضح کریں گے۔

امیر اس دور کے اہم قصیدہ گو ہیں۔ انھوں نے سوؔدا اور ان کے متبعین کی طرح قصیدے کہے ہیں۔

مشکل زمینوں میں طبع آزمائی کی ہے اور قصیدہ کے عناصر ترکیبی کو چابک دستی سے استعمال کیا ہے۔ تشبیب قصیدے کی جان ہے۔ امیر مینائی کے قصائد کی تشبیبیں کہیں بہاریہ ہیں، بہار و خزاں، کہیں دانش و وہم اور کہیں شانہ و آئینہ کی معرکہ آرائی دکھائی ہے۔ کہیں رندانہ مضامین سے قصیدے میں جان ڈالی ہے اور کہیں سراپا نظم کیے ہیں اور کہیں شاعرانہ تعلّی سے تشبیب میں روح پھونکی ہے جیسے:

جب سے عالم میں ہے دورِ آسمانِ چنبری
کب ہوا مجھ سا کوئی سلطانِ ملکِ شاعری
خوب صورت کس قدر میرے معانی کی ہے فوج
ہے پھریرا ہر علم کا صورت بالِ پری
بزم معنی میں ہے روشن میری طبع گرم سے
وہ چراغِ نظم پروانہ ہے جس کا انوری
کیا نعت دانوں میں کوئی ہوسکے میرا حریف
ایک جوہر ہے مری تیغِ زباں کا جوہری
فارسی تو فارسی اردو میں بھی وہ بات ہے
ہفت کشور میں رواں ہے سکۂ بالاتری
سوزِ جرأت، دردِ حسرت، میر انشا مصحفی
میرے باعث سے جہاں میں ان کی ہے نام آوری
ہاتھ آیا ہے جو سرمایہ سخن کا ہے بجا
کی ہے سودا نے میرے بازار میں سوداگری [۴۷]

امیر نے تخلیقی قوت اور استعداد، بلند تخیل اور اردو و فارسی شاعری کی روایت پر قدرت کے ساتھ اپنے قصیدوں کو اس طرح بنایا سنوارا ہے کہ جو خصوصیات فارسی میں خاقانی و عرفی اور اردو میں سودا و ذوق وغیرہ کے ہاں ملتی ہیں وہ سب امیر مینائی کے ہاں بھی موجود ہیں۔ وہ اسی روایت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اس روایت کو وہ آگے نہیں بڑھاتے بلکہ اسے اسی طرح، قدرت و مہارت کے ساتھ، پیش کرتے ہیں جس طرح وہ تھی یا ہے۔ امیر کے ہم زمین قصیدوں کے اشعار کو بڑے قصیدہ گویوں کے قصیدوں میں ملا دیجیے تو پہچاننا مشکل ہوگا۔ ان کے ہاں بھی ویسی ہی شوکت و رفعت، صنائع بدائع کا استعمال، تمثیلی پیرایہ اور نزاکت و لطافت ملتی ہے جیسے نامور قصیدہ گویوں کے ہاں ملتی ہے۔ سنگلاخ زمینوں میں بھی انھوں نے کمالِ فن کا اظہار کیا ہے۔

امیر کے قصیدوں کے ''گریز'' کو دیکھیے تو اس میں سلیقہ، چابک دستی اور کمالِ فن کا احساس ہوگا۔ اسی طرح ''مدح'' کے سلسلے میں بھی انھوں نے تمام روایتی مضامین برتے ہیں اور سارے اساتذہ اور ان کے

رنگِ شاعری سے استقادہ کر کے اور اپنی آواز کو ان کی آواز سے ملا کر مخصوص کامیابی حاصل کی ہے۔ امیر اپنے قصیدوں میں ممدوح کے عدل، قصر، تلوار، گھوڑے ہاتھی کی تعریف، معنی آفرینی و تازگی کے ساتھ، اس طرح کرتے ہیں کہ قصیدے کا مقصد پورا ہو جاتا ہے۔ اس قصیدے میں جس کا پہلا مصرع ''عالم باغ میں پہنچا میں عجب باغ میں کل'' ہے، امیر نے محسن کاکوروی کی زمین میں قصیدہ کہا ہے اور اس میں محسن کاکوروی ہی کی طرح گنگا جل، گورنر جنرل وغیرہ قافیے لطفِ فن کے ساتھ باندھے ہیں مثلاً تلوار کی مدح میں یہ دو شعر دیکھیے: [۷۳]

تیغ سے شق ہو سر خامۂ فولاد کی طرح
سایہ افگن ہو تری تیغ جو بالائے جَبَل
ہے یقیں شاخِ سرِ گاؤ زمیں پر ٹھہرے
کہیں دھوکے میں پڑے میان سے تیرے جو اُگل

یہاں مبالغے میں نیا پن اور زورِ بیان ہے جس سے روایتِ شاعری کی کلی کھل اُٹھتی ہے۔ اکثر مدح میں واقعیت وحقیقت کی جھلک آجاتی ہے جیسے مدح حامد علی خاں کے قصیدے میں کارخانے، مسافر خانے، مسجد کی تعمیر کا ذکر اس طرح آتا ہے کہ واقعیت مبالغے کی جگہ لے کر مدح کے اثر و تاثیر کو بڑھا دیتی ہے۔ بزرگانِ دین کی مدح میں وہ واقعۂ کربلا کو ایک قصیدے میں، جس کے قافیے ملبوس، جلوس، مانوس وغیرہ ہیں، اس طرح نظم کر دیتے ہیں کہ پورے قصیدے کو مزاجاً مرثیہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ اسی طرح ''دعا'' میں وہ اپنے حال کی طرف، واقعاتی انداز میں، اس طرح اشارہ کرتے ہیں کہ ''مدعا'' سامنے آجاتا ہے مثلاً شاہ جہاں بیگم والی بھوپال کی مدح میں قصیدے کے یہ دو شعر دیکھیے:

شہا پھر اک نگاہِ لطف مجھ بے کس پہ ہو جائے
ترس کھانے کے قابل اب مری پیرانہ سالی ہے
ہوئی آسان جب مشکل تو تیری دست گیری سے
سوا تیرے مرا کوئی نہ وارث ہے نہ والی ہے

بحیثیت مجموعی وہ قصیدے کے ہر پہلو کو چابک دستی و کامیابی کے ساتھ پورا کرتے ہیں اور ساتھ ہی اپنی قادر الکلامی کا ثبوت بھی فراہم کرتے ہیں۔ امیر شاعری کی روایت کے اصولوں کو، صحت وصفائی اور معیار کے مطابق بیان کرنے پر ایسی قدرت رکھتے ہیں جو مثالی ہے۔ یہ اردو شاعری کی روایت کی تکرار ضرور ہے لیکن تازگی کے ساتھ۔ وہ ایک ماہر رنگ ریز کی طرح ہر صنفِ سخن میں پوری کامیابی کے ساتھ رنگ سے رنگ ملا دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں انفرادیت تو نہیں ہے لیکن تازگی، سجاوٹ اور شائستہ پن کے ساتھ ساری روایت سمٹ کر روشنی دینے لگتی ہے۔ ان کے بعد جب ہند مسلم تہذیب کے جزیرے جدید رجحانات کے

سیلاب میں بہہ گئے تو اردو میں صنفِ قصیدہ کی بساط بھی سمٹ گئی اسی لیے وہ اس روایت کے بھی خاتم الشعرا کہے جائیں گے۔

یہی صورت ان کے ہاں ''واسوخت'' میں نظر آتی ہے۔ واسوخت ان کے مزاج یا کردار سے کوئی مناسبت نہیں رکھتی۔ وہ اسے ایک روایتی و مقبولِ عام فن کی حیثیت سے برتتے ہیں اور اس میں وہی روایتی رنگ، صحت و صفائی اور زورِ بیان کے ساتھ، پیدا کردیتے ہیں کہ قصیدہ کی طرح ان کی واسوخت کو بھی تاریخِ ادب میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ امیر مینائی نے ایک سال (۱۲۸۴ھ) میں سات واسوخت لکھے۔ اس زمانے میں وہ رام پور میں مقیم تھے۔ ان واسوختوں کے بارے میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ امانت کے سوا اس صنف میں کوئی ان کا ہم سر نہیں ہے۔ ذرا دیر کو یہ بات عجیب سی معلوم ہوتی ہے کہ امیر جیسا پارسا، واسوخت جیسی مبتذل عاشقانہ نظم پر قلم اُٹھائے لیکن اس بات کو روایت کے تعلق سے دیکھیے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ امیر ''استاذ'' تھے۔ ہند مسلم تہذیب کی روح ان کے اندر موجزن تھی اور ان کی زبان سے اپنے وجود کو ثابت کررہی تھی۔ انھوں نے واسوخت کی روایت کے عین مطابق ''عشق'' کے واردات نظم کیے ہیں اور واسوخت کی روایت کو پوری طرح تازگی کے ساتھ اس طرح برتا ہے کہ خود امیر کی واسوختیں دوسروں کے لیے ایک مثال، ایک نمونہ بن جاتی ہیں۔ امیر کی واسوختوں کی تفصیل ہم تصانیف کے ذیل میں پہلے لکھ آئے ہیں۔ امیر واسوخت کی روایت اور اس کے مزاج و رنگ کو پوری طرح، شوخی کے ساتھ، جس میں جنس کی جھلک واضح طور پر نمایاں ہے، برتتے ہیں۔ کہیں وہ شکایتِ زمانہ سے واسوخت کی ابتدا کرتے ہیں اور پھر عشق کی تباہ کاریاں بیان کرکے اپنے معشوق کی مذمت کرتے ہیں جو جفا جو بے وفا عورت ہے: ؂ .. چندروزہ ہے ملاقات غنیمت اُن کی۔ کہیں وہ ''عشق'' کو ایک بادشاہ تصور کرتے ہیں جو اقلیمِ جنوں پر حکمرانی کرتا ہے اور اس کی آمد گاتے ہوئے قصیدہ اور مرثیہ کا زور پیدا کرکے اپنے بیان کو پُر اثر بنا دیتے ہیں:

اس کی آمد ہے جسے کہتے ہیں قتالِ جہاں
اس کی آمد ہے جو مشہور ہے چنگیزِ زماں
اس کی آمد ہے جو کرتا ہے گلِ عیش خزاں
اُس کی آمد ہے جو ہے سر شکنِ تاب و تواں
تیغ کھینچے ہوئے سرگرم عتاب آتا ہے
ملک الموت بھی ہمراہِ رکاب آتا ہے

واسوخت میں عاشق معشوق کو جلی کٹی سناتا ہے۔ امیر نے بھی اس پہلو کو خوبی سے برتا ہے مگر انھوں نے ساتھ ہی ایک اضافہ یہ کیا ہے کہ عاشق کی باتوں پر معشوق کا جواب بھی رقم کیا ہے اور ساتھ ہی ایسے بھرے بھرے ''سراپا'' کھینچے ہیں کہ جسم جاگ اُٹھتا ہے:

حلقۂ ناف نہیں ہے گرہِ موئے کمر
دلِ عاشق کے ڈبونے کے لیے ہے یہ بھنور
ذرّہ کیا حلقہ بگوش اس کے ہیں خورشید و قمر
دل کو تشبیہ نئی اور ہے منظور نظر
صاف آئینہ ہے اُس کا شکم صاف نہیں
عکس ہے چاہِ زنخداں کا پڑا، ناف نہیں
ران کے وصف میں ہر چند ہے شفاف بیاں
پر صفائی ہے یہاں تک کہ پھلتی ہے زباں
ساقِ پا شمع ہے ایسی کہ نہیں جس میں دھواں
شمعِ مہتاب میں اس طرح کی تنویر کہاں
مثل پروانہ وہ ہے کون جو مشتاق نہیں
شمع فانوس میں ہے پائچے میں ساق نہیں

امانت لکھنوی نے واسوخت کو ایک مکمل روایتی نظم بنا دیا تھا جس میں ایک قصہ سا بن جاتا ہے اور ''سراپا'' سے، جو اس دور میں اتنا مقبول تھا کہ مثنویوں اور غزلوں کے علاوہ مرثیے تک میں انیس و دبیر جیسے شاعر اپنے ممدوحوں کے ''سراپا'' بیان کرنے لگتے ہیں، جس کی روح پھونک کر واسوخت کی دل کشی میں اضافہ کر دیتے ہیں۔ امیر مینائی نے بھی اس شکل کو باقی رکھا ہے جس میں بقول جلیل مانک پوری ''پُر زور مضامین کے دریا لہراتے نظر آتے ہیں اور ان میں سراپا کی تشبیہات و استعارات سحر و اعجاز کا ثبوت دیتے ہیں۔'' [۴۷] اسی لیے اس زمانے میں ان کے واسوخت بہت مقبول ہوئے اور ان کا نام امانت لکھنوی کے ساتھ لیا جانے لگا۔ امیر نے ''واسوخت'' میں عصری تقاضوں کے مطابق میلوں ٹھیلوں اور گھریلو رسموں کا ذکر کر کے اسے ہر مزاج کے قاری کے لیے اور بھی پُر اثر بنا دیا ہے۔ امیر کی واسوختوں کی زبان ان کے زمانے کی لکھنوی بول چال کا نمونہ ہے جس میں روزمرہ و محاورہ کے ساتھ ضلع جگت بھی رنگ بھرتا ہے۔

جیسے قصیدے کی صنف کو امیر مینائی روایت کی پوری رچاوٹ کے ساتھ برتتے ہیں، اسی طرح وسواخت کی صنف کو بھی وہ پورے کمال کے ساتھ برتتے ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ اسی صنف کے باکمال شاعر ہیں۔ یہاں بھی اس تہذیب کی آواز پوری توانائی کے ساتھ صاف سنائی دے رہی ہے۔ یہ کمال اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں اس طرح نظر نہیں آتا۔ ان کی واسوختیں بھی اسی لیے، ادب کے دائرے میں رہتے ہوئے، اس صنفِ سخن کا ویسے ہی ایک نمونہ ہیں جیسے صنفِ قصیدہ اس کی مثال ہے۔ یہی صورت ان کی مثنویوں میں نظر آتی ہے۔

امیرؔ نے نو مثنویاں لکھیں جن میں سے "مثنوی عاشقانہ" (تصنیف ۱۸۶۵ء-۱۸۶۹ء کے درمیان) [۷۵]، جسے کریم الدین احمد نے مرتب کر کے رسالہ اردو جولائی - اکتوبر ۱۹۶۰ء میں پہلی بار شائع کیا، خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ یہاں بھی اردو مثنوی کی روایت کی چہک کانوں میں رس گھولتی ہے اور میر حسن کی مثنوی "سحر البیان" کی روایت کو تازہ کرتی ہے۔ امیر نے کسی سے سنے ہوئے افسانے کو نظم کیا ہے جیسا کہ اس شعر سے بھی معلوم ہوتا ہے:

ملا ایک افسانہ دلنشیں   پے خاتمِ فکر ہے جو نگیں

شہزادہ ماہ پیکر سا کا ہیرو اور ملکہ زہرہ جبیں ہیروئن ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ "اردو کی کسی معروف داستان یا مثنوی میں یہ روداد پیش نہیں کی گئی گو اس کے اجزا مختلف منثور اور منظوم داستانوں میں بکھرے ہوئے مل جاتے ہیں۔ مثنوی کا مطالعہ کرتے وقت ہر قدم پر احساس ہوتا ہے کہ یہ ایک بلند پایہ شاعر کی بلند پایہ تصنیف ہے۔ داستانی مثنوی میں شاعری کے جو جو پہلو ہو سکتے ہیں وہ سب اس نظم میں بہ حسن و خوبی روشن کیے گئے ہیں۔ نظرِ ثانی کے بغیر بھی یہ مثنوی اردو کی اچھی داستانی مثنویوں کی صف میں جگہ پاتی ہے۔" [۷۶] مثنوی پڑھتے ہوئے دھیان بار بار "سحر البیان" کی طرف جاتا ہے۔ اس میں مافوق الفطرت واقعات بھی ہیں، جذبات نگاری بھی ہے اور شاعرانہ رنگ بھی ہے جو اس مثنوی کے اثر و تاثیر میں اضافہ کر دیتا ہے۔

امیر نے مذہبی مثنویوں میں بھی مذہب اور مثنوی دونوں کی روایت کو زندہ رکھا ہے۔ مذہبی مثنویاں، رومانی و عشقیہ مثنویوں کی طرح تو دلچسپ نہیں ہو سکتیں۔ ایک خط میں خود بھی لکھا ہے کہ "دو مثنویاں ایک "نورِ تجلّی" دوسری "ابرِ کرم" بھی موجود ہیں مگر محض ثوابی ہیں۔ شاعری ایسی نہیں کہ آپ کو پسند آئے۔" [۷۷] لیکن مثنوی مذہبی ہو یا رومانی دونوں میں دونوں کی روایت کی آواز ان کے ہاں جماؤ کے ساتھ سنائی دیتی ہے اور یہاں بھی وہ اسی طرح روایت کو دہراتے ہیں جس طرح ہم قصیدے اور واسوخت کے مطالعے میں دیکھ چکے ہیں۔ یہاں بھی استاد امیرؔ کا فن نمایاں ہے۔ اس روایت کی ہر ادا، ان کے وجود کے باطن میں تیل بھرے چراغ کی طرح روشن و دل فریب ہے۔ یہ خصوصیت اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں اس طور پر نظر نہیں آتی۔ روایت کس طرح تخلیقی ذہن کو زندہ و روشن رکھتی ہے، امیر مینائی اس دور میں اس کی پوری مثال ہیں۔

روایت کی یہی صورت ان کے مسدس: ذکرِ شاہ انبیا، صبحِ ازل، شامِ ابد اور لیلۃ القدر میں ملتی ہے۔ جس صنفِ سخن میں وہ قلم اُٹھاتے ہیں اس کی اعلیٰ ترین سطح پر پہنچ کر ہی لکھتے ہیں یعنی وہ سطح جس پر اس صنفِ سخن میں کسی دوسرے صاحبِ کمال نے اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھائے تھے۔ اس زمانے میں مسدس عام طور پر مرثیے کے لیے مخصوص ہو گیا تھا۔ امیر کے مسدسوں پر مرثیہ کا اثر نمایاں ہے۔ اکثر مسدس کے پہلے مصرع مرثیے کے مصرع کی طرح معلوم ہوتے ہیں: ع... طفلی میں جب رسول حلیمہ کے گھر گئے، یا ع ..... جب عالمِ ایجاد میں خیر البشر آئے وغیرہ۔ مضامین کی ترتیب بھی مرثیوں کی طرح ہے۔ "شامِ ابد" میں

حضرت فاطمہؓ کے بین کا یہ عالم ہے:

فرماتی تھیں رو رو کے کہ دیکھو مری حالت
پیوند ہیں جس میں وہ ردا سر پہ ہے حضرت
بچوں سے مرے تم کو نہایت تھی محبت
اس وقت نہیں ہوتی ہے کیوں ان پہ عنایت
مجھ ماں سے یہ روٹھے ہیں مناتے نہیں ان کو
اب سینۂ اقدس سے لگاتے نہیں ان کو

''تہنیت'' کے موضوع پر جو ''مسدس'' امیر نے لکھے ہیں وہ مزاجاً قصیدہ کے دائرے میں آتے ہیں۔

امیر کی یہ مثنویاں اور مسدس تو ''نعت'' میں ہیں مگر کاکوروی کے زمانۂ قیام میں انھوں نے محسن کاکوروی کے قصیدے ''ابیاتِ نعت'' کو، جو کرامت علی خاں شہیدی کی زمین میں کہا گیا تھا، ۱۲۷۵ھ/ ۱۸۵۸ء میں مخمس میں تضمین کیا تھا اور پھر پورا ایک نعتیہ دیوان بھی ''محامد خاتم النبیین'' کے نام سے ۱۲۸۷ھ/ ۱۸۷۰ء میں مرتب کیا تھا۔ یہ دیوان بہت مقبول ہوا اور بار بار شائع ہوا۔ یہ انیسویں صدی عیسوی کے ان چند نعتیہ دواوین میں سے ایک ہے جس کا از اول تا آخر موضوعِ سخن ''نعت'' ہے۔ اس دیوان کے مزاج پر قصیدہ کا رنگ غالب ہے اور وہ اس لیے بھی کہ رسول اکرم ﷺ سے اظہارِ عشق و محبت اور ان کی مدح ہی نعت کا موضوع ہے۔ اسی طرح ترجیع بند ہو یا ترکیب بند، رباعی ہو یا قطعہ، سلام ہو یا تاریخ گوئی، سب میں وہ ''ہند مسلم تہذیب'' کی مخصوص روایت کی بلند تر سطح پر پہنچ کر ہی قلم اُٹھاتے ہیں اور اسی لیے جب بھی کسی صنفِ سخن کے مثالی نمونے تلاش کیے جاتے ہیں تو امیر مینائی کو نظر انداز کرنا مشکل ہوتا ہے۔ امیر مینائی انیسویں صدی میں اردو شاعری کی اس روایت کے جو ولی دکنی سے شروع ہوئی تھی آخری بڑے استاد تھے۔ اس دور میں ان کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ ان کے دونوں دواوین اور دوسری تصانیف بار بار شائع ہوتی تھیں۔ ''مراۃ الغیب'' کا جو نسخہ میرے سامنے ہے وہ ۱۹۲۲ء میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے آٹھویں بار شائع ہوا ہے۔ یہی صورت ''صنم خانۂ عشق'' کی ہے کہ امیر کی وفات کے تقریباً ۲۱ سال بعد ۱۳۳۹ھ میں امیر المطابع حیدر آباد دکن سے چوتھی بار دو ہزار کی تعداد میں شائع ہوا تھا۔ امیر کے یہ دونوں دیوان بنیادی طور پر غزلیات کے دیوان ہیں جن میں ''مراۃ الغیب'' کے شروع میں چالیس صفحات پر مشتمل قصائد بھی شامل ہیں۔

شاعری کی یہی روایت ان کی ''غزل'' میں بھی رنگ بھرتی ہے۔ ان کا ایک دیوان (غیرتِ بہارستان) بغاوتِ عظیم ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں، ان کے گھر کی تباہی کے ساتھ، تلف ہو گیا تھا۔ بعد میں جو یاد آیا امیر اُسے جمع کرتے رہے اور ساتھ ہی نئی غزلیں بھی کہتے رہے۔ شبیر مچھلی شہری کے نام ایک خط میں امیر نے لکھا کہ ''غدر میں میرا کلام جس قدر اس زمانے تک مرتب ہوا تھا اور میں نے اسے خوش نویس سے لکھوا کر

مطلا اور مذہب کرایا تھا، سب تلف ہو گیا مگر کچھ اپنی یاد سے کام لیا اور کچھ پھر موزوں کیا کہ ''مراۃ الغیب'' کی صورت بندھی۔'' [۷۸] گویا ''مراۃ الغیب'' (مرتبہ ۱۲۸۴ھ) میں چالیس سال کی عمر تک کا کلام شامل ہے اور ان کے دوسرے دیوان ''صنم خانۂ عشق'' میں اُنہتر ستر سال کی عمر تک کا کلام شامل ہے۔ یہ دیوان ۱۳۱۲ھ میں پہلی بار شائع ہوا تھا جس کا ذکر امیر کے خطوط میں کئی بار آیا ہے۔ ابو محمد سحر نے امیر مینائی کے دواوین اور مفرد اشعار کی گنتی کر کے بتایا ہے کہ ''امیر کے مطبوعہ اشعار کی تعداد چودہ ہزار تک پہنچتی ہے۔ ''مراۃ الغیب'' میں ۳۷۸ غزلیں ہیں جن میں ۴۹ دوغزلے، چودہ سہ غزلے، پانچ چوغزلے اور تین پنج غزلے ہیں۔ صنم خانۂ عشق میں ۳۹۷ غزلیں ہیں جن میں ۵۷ دوغزلے، دس سہ غزلے اور تین چوغزلے ہیں۔ دونوں دیوانوں میں جن زمینوں میں ایک غزل ہے ان میں بھی حتی الامکان کوئی قافیہ چھوڑا نہیں گیا ہے۔ اکثر ایک قافیے میں کئی کئی شعر کہے گئے ہیں۔'' [۷۹] گویا ان دونوں دواوین میں آغازِ شاعری سے لے کر آخری عمر تک کا کلام شامل ہے۔ اگر کچھ کلام ''صنم خانۂ عشق'' میں تلف شدہ دیوان کا آ گیا ہے اس سے دیوان کے رنگ و مزاج پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ آخری عمر میں ''امیر اللغات'' کی مصروفیت کی وجہ سے امیر کی توجہ شاعری سے ہٹ گئی تھی جس کا ذکر بار بار اپنے مکاتیب میں کیا ہے۔ ۱۲؍اپریل ۱۸۹۳ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''شعر و سخن کا مشغلہ ترک ہو گیا بلکہ اس کے ذکر سے نفرت ہوتی ہے۔'' [۸۰] ۳؍مارچ ۱۸۸۹ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''لغت میں مصروفی اور محنت کی بہت حاجت ہے۔ شاعری بالکل چھوٹی ہے۔'' [۸۱] ۱۱؍دسمبر ۱۸۹۶ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''شاعری کا مشغلہ بہت دنوں سے ترک ہے۔ اب تلامذہ کے کلام کی اصلاح بھی متروک ہے۔'' [۸۲] لغت کے کام کے آغاز ۱۸۸۵ء سے ان کی توجہ شاعری کی طرف کم سے کم ہوتی گئی اور وہ بعض شاعروں کی طرح پر یا مجبوراً غزلیں کہنے یا نواب و اُمراء کی تقریبات کی ضرورتیں پوری کرنے تک محدود رہ گئی۔ اب تک امیر کی غزلوں کے سلسلے میں یہ کہا جاتا رہا ہے کہ پہلا دیوان ''مراۃ الغیب'' ناسخ و شاگردانِ ناسخ کے رنگ میں ہے اور دوسرا دیوان (صنم خانۂ عشق) زیادہ تر داغ دہلوی کے رنگ میں ہے۔ یہ بات پوری طرح صحیح نہیں ہے۔

امیر نے جب شاعری کا آغاز کیا تو کم و بیش اُسی زمانے میں ناسخ نے وفات (۱۲۵۴ھ) پائی لیکن ناسخ کا رنگِ سخن لکھنؤ اور لکھنؤ سے باہر اسی طرح مقبول رہا۔ اُن کے استاد اسیر مصحفی کے آخری دور کے شاگرد تھے لیکن ان پر بھی ناسخ کے ''طرزِ جدید'' کا رنگ چھایا ہوا تھا۔ امیر مینائی نے بھی اسی رنگ میں شاعری کی اور خصوصاً ناسخ کے شاگردوں وزیر، بحر، سحر، برق وغیرہ کے رنگ میں غزل کہہ کر مشاعروں میں داد حاصل کی۔ امیر کے دیوان مراۃ الغیب کو پڑھیے تو ناسخ کی مضمون آفرینی، غریب الفاظ کا استعمال، رعایتِ لفظی و معنوی، مثالیہ اور فارسی کے ''خیال بند'' شعر کا انداز، طویل غزلیں اور زورِ سخن دکھانے کے لیے دوغزلہ سہ غزلہ کہنے کا عمل آپ کو نمایاں طور پر نظر آئے گا۔ ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوگا کہ اردو شاعری کی بیشتر چھوٹی بڑی آوازیں، معنی

واظہار کی سطح پر، امیر کی غزل میں گونج رہی ہیں اور اس بھیڑ بھڑکے میں خود ان کی اپنی کوئی آواز سنائی نہیں دے رہی ہے۔ ناسخ اور ان کے شاگردوں کی آوازوں کو یاد کرنے کے لیے امیر کے یہ چار شعر ہی پڑھ لیجیے جو "مراۃ الغیب" سے لیے گئے ہیں:

گردن کو تیغ سے نہیں رشتہ بعید کا
ڈورا جو باڑھ کا ہے وہ حبل الورید کا
نہیں سودا فقط یوسف کو اس کے دورِ داماں کا
گدا ادریس بھی ہے کوچۂ چاکِ گریباں کا
لٹکا کے مار رکھتی ہے عشاق کو ترے
لٹکا عجب یہ ہے تری زلفِ رسا کے پاس
زرد رُو تھا وقتِ پرسش پر رہا سر سبز میں
فرشِ استبرق مجھے صحنِ قیامت ہوگیا

"مراۃ الغیب" میں ایک طرف تو یہ رنگ حاوی ہے اور ساتھ ہی اردو شاعری کی مختلف آوازیں ایک ہی غزل کے مختلف اشعار میں بھی اکثر سنائی دیتی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ سارے رنگ ان کی شاعری میں جمع ہوگئے ہیں اور وہ ان آوازوں میں اپنی آواز تلاش کر رہے ہیں۔ یہ صورت امیر کے ہم عصروں یا ان کے بعد کسی دوسری شاعر کے ہاں نظر نہیں آتی۔

امیر کے سلسلے میں یہ بات بھی اہم ہے کہ وہ اپنے لکھنوی ہونے پر، اس کی زبان پر، اس کے اندازِ سخن پر ناز کرتے ہیں:

دعویٰ زباں کا لکھنؤ والوں کے سامنے
اظہارِ بوئے مشک غزالوں کے سامنے

یہی لکھنؤ اور اس کی رنگا رنگ سرگرمیاں ان کی یادوں کا سرمایہ ہے:

امیؔر افسردہ ہوکر غنچۂ دل سوکھ جاتا ہے
وہ میلے ہم کو قیصر باغ کے جب یاد آتے ہیں

وہ پوری طرح اسی لکھنوی مزاج کے حامل ہیں۔

ناسخ لکھنوی کی وفات کے ایک عرصے بعد جب نئے شعرا کے ہاں ردِ عمل شروع ہوا تو "طرزِ جدید" کی ان خصوصیات کی طرف سے توجہ ہٹنے لگی جن میں عشقیہ جذبے کو شاعری سے خارج کر کے "حسن" پر اور زبان و بیان میں اجنبیت اور بناوٹ پر زور دیا گیا تھا۔ اب اس کی جگہ روزمرہ کی زبان، محاورے کی صحت اور سلاست بیان پر زور دیا جانے لگا۔ ناسخ اور ان کے شاگردوں کے ہاں جو شاعری میں بے رنگی، بے کیفی و بے

اثری تھی اور انھوں نے، جیسا کہ میں نے کہا، جذبے کو شاعری سے خارج کر کے شاعری کو اثر و تاثیر اور سوز وگداز سے دور کر دیا تھا، اب ردِ عمل کے طور پر اثر و تاثیر کی دوبارہ تلاش شروع ہوئی۔ ''صنم خانۂ عشق'' (امیر کا دوسرا دیوان) میں اس تبدیلی کے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ یہی وہ اثرات ہیں جن سے رام پور میں امیر اللہ خان تسلیم، جلال لکھنوی اور لکھنؤ میں عشق و تعشق وغیرہ اپنی شاعری کے ایک حصے میں رنگ بھر رہے تھے۔ ''صنم خانۂ عشق'' یہ نیا رجحان بھی موجود ہے اور ساتھ ہی امیر اردو شاعری کی روایت کی دوسری آوازوں کو بھی ساتھ لے کر چل رہے ہیں۔ امیر اظہارِ انفرادیت کے نہیں بلکہ اظہارِ روایت کے شاعر ہیں اور اسی لیے ان کے ہاں خارجیت بھی ہے اور داخلیت بھی۔ عشق بھی ہے اور حسن بھی۔ اثر بھی ہے اور بے اثری بھی، میر بھی ہیں اور سودا بھی۔ مصحفی بھی ہیں اور آتش بھی۔ ناسخ بھی ہیں اور وزیر بھی۔ روایت کی پیروی بھی ہے اور اس کے خلاف عہدِ موجود کا ردِ عمل بھی۔ تصوف بھی ہے اور شوخی بھی۔ محاورے کا چٹخارا بھی ہے اور اظہار کا خشک اور منہ بسورتا ثقہ پن بھی۔ وہ ان سب رنگوں اور خصوصیات کو ایک ساتھ استعمال کرتے ہیں اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔ ان کے دامن میں وہ سب مال مسالا موجود ہے جس سے اردو شاعری کی روایت عبارت ہے۔ امیر اس دور میں اس تہذیب کے ڈوبتے سورج کے آخری منظر اور آخری استادِ وقت ہیں:

زینتِ محفلِ اربابِ سخن تھا میں امیر   نہ رہی رونقِ بزمِ شعرا میرے بعد

''مراۃ الغیب'' کی وہ غزل پڑھیے جس کا مطلع یہ ہے:

حسن اس شوکت پہ مجرائی ہے اس درگاہ کا   رُتبہ دیکھو عشق کی سرکارِ عالی جاہ کا

اس میں کئی مختلف رنگوں سے پیدا ہونے والی رنگا رنگی آپ کو واضح طور پر محسوس ہوگی۔ اسی طرح یہ شعر دیکھیے، یہاں بھی اردو شاعری کی روایت کا دریا امیر کی شاعری کے کوزے میں سما گیا ہے:

اے جرس تو تو نہیں قافلے والوں سے جدا
تیری آواز میں یہ درد کہاں سے آیا
شغل رونے کا ازل میں بھی مجھے تھا ورنہ
نوح کے وقت میں طوفان کہاں سے آیا
منحرف ہیں رُخِ بلقیس سے پریاں کیسی
آج منہ دیکھ کے اُٹھا ہے سلیماں کس کا
داغِ حسرت گھر سے میں لے کر کہاں جاؤں امیر
جانتا ہوں گل چراغِ آرزو ہو جائے گا
فصلِ گل میں پھول دکھلائیں جو پریوں کا جمال
کیوں نہ ہو پھر دم کشِ مرغِ سلیماں عندلیب

لٹکاؤ نہ گیسوئے رسا کو
پیچھے نہ لگاؤ اس بلا کو
زلف اس کی مرغِ دل کے لیے جال ہوگئی
چوٹی گندھی تو جان کا جنجال ہوگئی
جسے سارا زمانہ آفتابِ حشر کہتا ہے
وہ اک اُترا ہوا پھاہا ہے اپنے داغِ ہجراں کا
کبھی دیوانہ اُلفت نہ تمھارا سمجھا
لوگ سمجھانے کو سمجھا چکے کیسا کیسا
ثباتِ بحرِ جہاں میں نہیں کسی کو امیر
اِدھر نمود ہوا اور اُدھر حباب نہ تھا
جو تیغ ساعد ہوئی مقابل تڑپ گئی خلق مثلِ بسمل
الٹ گئی صف جو تو نے قاتل الٹ دیا گوشہ آستیں کا
کرتا ہوں جو کنگھی تو یہ کہتے ہیں گیسو
کانوں میں نہ کھینچو ہمیں دامن تو نہیں ہم

آپ نے دیکھا کہ ان اشعار میں اردو شاعری کی روایت کس طرح جلوہ دکھا رہی ہے۔ یہ ایک رنگ نہیں بلکہ دوسرے بہت سے رنگ ہیں جو اسی طرح امیؔر کے دواوین میں نظر آتے ہیں۔ شاعری میں ان کا تخلیقی سفر داخلیت سے خارجیت اور خلوت سے انجمن کی طرف رہتا ہے:

خلوت میں تھا تو شاہدِ معنی تھا میں امیر خلوت سے انجمن میں جو آیا سخن ہوا

شاعری کی اس روایت کے تعلق سے ان کے کلام میں وہ سارے کنایات، تلمیحات و رمزیات موجود ہیں جن سے یہ روایت عبارت ہے اور یہ کنایات و تلمیحات نئے معنی میں نہیں بلکہ انھیں معنی میں استعمال ہوتے ہیں جن میں گذشتہ اساتذہ نے انھیں استعمال کیا تھا مثلاً سایۂ دیوار، محتسب، مرغ و دام، گل و عندلیب، تیر و ترکش، واعظ و زاہد، مے و جام، جامِ جم، تسبیح و زنار، برہمن و مسلمان، صحرا و گلشن، پیر مغاں، طبیب و چارہ ساز، موسیٰ، وادی ایمن، کعبہ و بت خانہ، دیر و حرم، کبوتر و نامہ بر، شمعِ محفل، عارض و گیسو، یوسف و کنعان، دار و منصور، طوبیٰ و فردوس، عیسیٰ و مسیحا، نقشِ بوریا، نقشِ عامل وغیرہ وغیرہ۔ امیر کے بعد ان کنایات و تلمیحات کا استعمال رفتہ رفتہ کم ہو جاتا ہے اور جدید شعرا جب ان کو استعمال کرتے ہیں تو امیر کے برخلاف موجود زندگی سے پیدا ہونے والے احساس کے اظہار کے لیے کرتے ہیں جس سے ان کنایات کے نئے پہلو اور نئے معنی سامنے آتے ہیں۔

امیر مینائی، لکھنؤ اور دہلی کے شعرا کی طرح، دو غزلے، سہ غزلے پنج غزلے کہہ کر اپنی قادر الکلامی کا

سکہ جماتے ہیں۔ ان کی غزلیں طویل بھی ہوتی ہیں اور مشکل و سنگلاخ زمینوں میں بھی ہوتی ہیں۔ ردیف کے برمحل و چست استعمال سے ان کے استادانہ کمال اور زبان و بیان پر قدرت کا اظہار ہوتا ہے۔ امیر کم و بیش ہر قافیے میں شعر کہنے کا التزام کرتے ہیں اور اکثر ایک ہی قافیے میں کئی کئی شعر کہتے ہیں اور ہر شعر، ایک قافیہ میں ہونے کے باوجود، معنی و مضمون کے اعتبار سے مختلف ہوتا ہے۔ عام طور پر ان کے شعر مربوط، اظہار پختہ اور معنی لیے ہوئے ہوتا ہے۔ ان کا شعر، ناسخ کی طرح، بنا سنورا ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی ناسخ کی طرح بے تاثیر بھی ہوتا ہے۔ اس دور میں تشبیہات کا بھی ایک خاص طریقہ ہو گیا تھا جسے ہم تشبیہ برائے تشبیہ کہہ سکتے ہیں۔ یہاں تشبیہ کسی امر کو واضح کرنے کے لیے ہی نہیں ہوتی بلکہ یہ محسوس کرانے کے لیے بھی ہوتی ہے کہ دیکھیے تشبیہ شعر میں لائی گئی ہے اور اس کی نوعیت یہ ہوتی ہے:

ہے دل کا سرد مہریِ معشوق سے یہ حال
جیسے درخت برف سے کوئی گلا ہوا
سبزۂ خط نے گھٹا دی ترے عارض کی بہار
تھا جو لالے کا چمن کھیت ہے اب دھانوں کا
طمع سے وہ نگاہِ شوخ جا لپٹی ہے دشمن سے
کمر بجلی نے کو وہِ آتش افشاں کی ٹٹولی ہے
آنسو ہمارے دیکھ کے خوش ہو رہے ہیں وہ
پازیب موتیوں کی ہیں پائے نگار میں

ان اشعار سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ امیر کا ذہن خارجی لوازمات کی طرف جھکتا ہے اور اسی لیے وہ جذبۂ عشق امیر کے کلام میں نہیں ہے جس کے لیے ذہن کے داخلی جھکاؤ کی ضرورت ہوتی ہے۔ اُن کے ہاں ''عشق'' معاملات کے بیان میں اٹک کر رہ جاتا ہے۔ امیرؔ نے حسنِ ذاتی کے بجائے زیورات و لباس کو حسن اور رسمی اداؤں کے بیان کو عشق سمجھ لیا ہے۔ اُن کی غزل اسی طرزِ فکر سے عبارت ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

جنگِ عاشق کے لیے حسن زرہ پوش ہوا
کون کہتا ہے رُخِ صاف پہ یہ چیچک ہے
کہیں کالا تو اخورشیدِ محشر بھی نہ ہو جائے
بہا ہے پھیل کر کاجل مری شامِ جدائی کا
چوم کر آنکھوں میں رکھ لوں انھیں پتلی کی طرح
یاد دلواتے ہیں جگنی تری، جگنو مجھ کو
پلکیں کبھی آنکھوں پہ نہیں ہوتی ہیں بھاری

دل دار کبھی دل پہ گراں ہو نہیں سکتا

یہاں ناسخ کا اثر بھی ہے لیکن ساتھ ہی روایت کے دوسرے اثرات بھی موجود ہیں۔ امیر کے ہاں شعر میں روانی تو بہت ہے، ذہانت سے پیدا ہونے والی چمک دمک بھی ہے لیکن لطافت نہیں ہے۔ ان میں روایت کے راستے پر چلنے کی غیر معمولی صلاحیت ہے اور اسی لیے، مزاج کی مناسبت سے، روایت کے دائرے ہی میں سفر کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ''مراۃ الغیب'' اور ''صنم خانۂ عشق'' دونوں میں روایت کا دھارا یکساں طور پر بہہ رہا ہے۔ امیر کے ان دونوں دواوین میں فکر کی سطح پر کوئی فرق نہیں ہے البتہ ''صنم خانۂ عشق'' میں مشقِ سخن سے اظہار اور زیادہ منجھ کر کھل اُٹھا ہے۔ یہ کہنا کہ دوسرا دیوان ''صنم خانۂ عشق'' داغ دہلوی کے زیر اثر آ گیا ہے، صحیح نہیں ہے۔ امیر و داغ دونوں ایک ساتھ طرحی زمین میں غزل کہہ کر نواب و اُمراء کی محفلوں میں شریک ہوئے ہیں۔ مشاعرے میں کامیابی کی خواہش دونوں کے اندر موجود تھی۔ دونوں اپنے دور کے پسندیدہ رنگ میں شعر کہہ کر مشاعرہ جیتنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن مزاجاً ایک دوسرے کے حریف نہیں حلیف رہتے ہیں۔ داغ اپنی شوخی، محاورے کے بے ساختہ و گرم استعمال اور ''جنسی عشق'' کے پہلو کو اشارے اشارے میں نمایاں کر کے محفل پر چھا جاتے ہیں۔ امیر نے بھی بہت سی اور خصوصاً طرحی غزلیں اسی رنگ میں کہیں لیکن یہ استاد امیر کا وہ روایتی رنگ نہیں ہے جس سے ہم اُنھیں پہچانتے ہیں۔ وہ بحیثیت مجموعی اردو شاعری کی روایت کی رنگا رنگی اور اس کے لکھنوی طرزِ فکر سے وابستہ رہے اور یہی امیر کا رنگِ سخن ہے مثلاً یہ چند شعر میرے ساتھ آپ بھی پڑھتے چلیے:

مرے ہی سامنے دامن اُٹھا کر ناز سے چلنا
مجھی سے پھر گلہ اُلٹا مرے چاکِ گریباں کا
کوچے میں ترے ملا یہ آرام
نیند آ گئی چشم نقشِ پا کو
لپیٹے ہیں چوٹی میں ہار اُس پری نے
جو کالے تھے اب کوڑیالے ہوئے ہیں
پڑا جو سایۂ گیسو تو وہ کمر لچکی
ڈھلا جو کاندھے سے آنچل تو دردِ شانہ ہوا
جبیں پر چھوٹ افشاں کی پڑی ہے
کنی ہیرے کی نیلم میں جڑی ہے
تو جہاں میں تھُن کے نکلا خلق دیوانی ہوئی
جامہ زیبی سے تری کس کس کی عریانی ہوئی

غور کیجیے تو ان اشعار میں اردو شاعری کی روایت، اپنے مختلف لہجوں میں بول رہی ہے اور روایت کا یہی سمٹاؤ اُستاد امیؔر کی شاعری کا جوہر ہے۔ ان روایتی لہجوں میں وہ صفائی و زورِ بیان پیدا کر کے، اُسے جاذبِ نظر بنا دیتے ہیں۔ امیؔر مینائی اپنے دور کے کارخانۂ شعر سازی کے سب سے بڑے دست کار ہیں اور اپنے ڈھب کی جو بھی چیز تیار کرتے ہیں وہ ایسی صاف ستھری ہوتی ہے کہ سب کو عام طور پر پسند آتی ہے۔ اس کی تصدیق اس بیان سے بھی ہوتی ہے جو ان کے شاگرد ممتاز علی آہ نے اپنی تصنیف میں کیا ہے کہ "۱۸۸۹ء سے ۱۸۹۴ء تک میں نے دیکھا کہ اپنے شوق سے کچھ کہنے کا بہت ہی کم اتفاق ہوتا تھا۔ اکثر کسی عزیز یا شاگرد وغیرہ کے اصرار سے مجبور ہو کر یا بحکم ضرورت کچھ کہتے تھے۔ ان دنوں میں غزل کہنے کا طریقہ میں نے یہ دیکھا کہ جب کچھ کہنا ہو تو پہلے اس زمین کو اپنے دماغ میں پھراتے۔ جب طبیعت اس طرف متوجہ ہو جاتی تو دفتر ہی میں ہم لوگوں کے پاس فرش پر بیٹھ جاتے۔ فرماتے ہاں بیٹا ممتاز یا میاں وسیم یا ہاں میاں جلیل غزل کہلوا لو۔ کوئی قافیہ بتایا جاتا آپ اس میں شعر لکھانا شروع کرتے۔ ایک کے بعد دوسرا، دوسرے کے بعد تیسرا۔ بس یہ معلوم ہوتا تھا کہ شعر کہے ہوئے یاد ہیں۔ جب تک یہ نہ کہا جاتا کہ حضرت اس قافیے میں اب تو بہت اچھے اچھے شعر ہو گئے تب تک اسی قافیے میں کہتے چلے جاتے۔ یہ دیکھ کر ایک بار میں نے عرض کیا کہ حضرت کو شاعری سے نفرت سی ہو گئی ہے مگر مشق کتنی بڑھی ہوئی ہے۔"[۸۳]

ایک خط بنام زاہد سہارن پوری میں تخلیقِ شعر کے بارے میں امیؔر انھیں مشورہ دیتے ہیں کہ "ہر زمین میں اشعار کی تعداد غزل سے نہ بڑھ جانا چاہیے۔ ہر زمین کا ایک پیانہ ہوا کرتا ہے۔ جہاں اس سے بڑھ جاتی ہے بدنمائی آ جاتی ہے اور یہ بھی یاد رکھو کہ سنگلاخ زمینوں میں لاکھ کوشش کی جائے مگر مزیدار شعر ایسے نہیں ہوتے کہ سننے والے چٹخارے بھرنے لگیں، اسی لیے میں چاہتا ہوں کہ تمہارا سا مزیدار شاعر اپنا وقت ایسی شور والا حاصل زمینوں میں صرف نہ کرے۔ لوچ دار زمین اختیار کرو تو دیکھو کیا مزا آتا ہے۔"[۸۴]

یہ طریق کار ایک ایسے شاعر کا ہو سکتا ہے جس کے لیے دست کاری و ہنرمندی کمالِ شاعری ہے۔ امیر کو بھی اپنے کام پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ، روایتی نقش و نگار کے ساتھ، شعر پر شعر کہنے پر حاوی ہیں۔ زاہد سہارنپوری کو جو استاد نے مشورہ دیا ہے اس میں مزے دار، چٹخارے، لوچ دار زمین، مزا وغیرہ الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ شاعری ان کے لیے ایک بڑے استاد باورچی کا سا کام ہے اور شاعر کی خوبی یہ ہے کہ وہ باورچی کی طرح مسالے وغیرہ اس طرح ملائے کہ لوگ انگلیاں چاٹتے رہ جائیں۔ یہی انداز اس دور کی شاعری پر حاوی ہے اور یہی چٹخارے دار شاعری خاص و عام میں مقبول تھی۔ داغ اسی چٹخارے دار شاعری کے ممتاز و منفرد شاعر ہیں۔ یہی امیر کا زاویۂ نظر ہے جس کا اظہار انھوں نے اپنی شاعری کے بارے میں جا بجا کیا ہے:

کسے ہے فکرِ مضامینِ تازہ کی فرصت
امیؔر ہے مجھے شیرینیِ زباں سے غرض

امیر اپنے مضامیں کو بری رکھ ثقل بندش سے
بھلا نازک تنوں سے بوجھ بھاری کب سنبھلتا ہے
بے رنگ زمیں میں بھی غزل کہتے ہیں رنگیں
ہم رنگ امیر اپنا بدلنے نہیں دیتے
ہے زمینِ سست میں برباد کاوش اے امیر
جیسے ریگستاں میں چاہ اکثر بنے اور ٹوٹ جائے

امیر کی شاعری روایتی بندھی ٹکی شاعری ہے۔ جیسے جیسے مشق بڑھتی جاتی ہے سلاست و صفائی، چمک اور اُجلا پن زیادہ ہو جاتا ہے اور اسی لیے ''صنم خانۂ عشق'' کا رنگ ''مراۃ الغیب'' سے الگ سا معلوم ہوتا ہے لیکن یہ فرق صرف اظہار و بیان کی سطح پر ہے، اندازِ فکر اور روایت کی رنگا رنگی دونوں میں ایک سی ہے۔ ''صنم خانۂ عشق'' کے اس شعر میں بھی اسی بات کی طرف اشارہ کیا ہے:

واہ امیر ایسا ہو کہنا شعر میں یا معشوق کا گہنا
صاف ہے بندش مضموں روشن ماشاءاللہ ماشاءاللہ

یہ کمال امیر نے ''صنم خانۂ عشق'' میں حاصل کیا۔ یہاں زبان و بیان کی سلاست، صفائی الفاظ اور محاورات کی برجستگی، بول چال کا لطف اور چٹخارا مشق سے اُجل کر فطری ہو گیا ہے۔ دیکھیے یہ شعر اب کیسے روشن ہو گئے ہیں:

ماننے کو تو میں نہیں کہتا
جانِ من سن تو لو ذرا مطلب
مانی ہیں میں نے سیکڑوں باتیں تمام عمر
آج آپ ایک بات مری مان جایئے
روٹھنا روز کا ٹھہرا ہے تو یہ سن رکھیے
روز کے روٹھنے والے کو مناتے بھی نہیں
زیست کا اعتبار کیا ہے امیر
آدمی بلبلا ہے پانی کا
رہ گیا اپنے گلے میں ڈال کر بانہیں غریب
عید کے دن جس کو غربت میں وطن یاد آ گیا
پھنسی جو دام میں بلبل تو کن نگاہوں سے
کبھی چمن کو کبھی سوئے آشیاں دیکھا

لاش پر عبرت یہ کہتی ہے امیر
آئے تھے دنیا میں اس دن کے لیے
تم کو آتا ہے پیار پر غصہ
مجھ کو غصے پہ پیار آتا ہے

یہ داغؔ کا رنگ نہیں ہے یہ اور کسی کا بھی رنگ نہیں ہے بلکہ امیر کا رنگ ہے جو ''روایت'' کی مختلف آوازوں کے ملنے سے، مشقِ سخن کے ساتھ، از خود بن گیا ہے۔ یہ وہ اشعار ہیں جن میں امیرؔ کو پہچانا جا سکتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ لکھنؤ کے صناعوں میں ایک صنعت گر ایسا بھی ہے جو روایت کی جان نچوڑ کر اشعار میں رکھ سکتا ہے۔ اسے آپ امیر کی انفرادیت بھی کہہ سکتے ہیں۔ انفرادیت کی یہ صورت، جیسا کہ میں نے کہا، روایت کے دائرے میں رہتے ہوئے خود ہی پیدا ہوگئی ہے۔ روایت کے دائرے میں ہی وہ ایک پٹری سے پٹری بدلنے پر قادر ہیں۔ رام پور کے مشاعروں میں، جب داغ وہاں موجود تھے، اپنی استادی کو قائم رکھنے اور اہلِ ذوق سے داد لینے کے لیے امیر نے داغ کے رنگ میں بھی شعر گوئی کی لیکن یہ شوخی، یہ چھیڑ چھاڑ، یہ جنسی اشارے، پہلے سے اردو غزل کی روایت میں موجود تھے اسی لیے استاد امیرؔ کو اس رنگ میں شعر کہنے میں بھی کوئی دیر نہیں لگی۔ داغ بھی اسی روایت سے اپنا رنگ بناتے ہیں اور اس میں اپنے مزاج کی اچپلاہٹ، کھلی شوخی، وصل کے مضامین، معشوق سے چھیڑ چھاڑ اور معاملات کو بے تکلفی و بے باکی سے، محاورات کے بے ساختہ استعمال سے ایک ایسا مزا پیدا کر دیتے ہیں کہ سننے والا انگلیاں چاٹتا رہ جاتا ہے۔ اس رنگ کو اپنی حقیقی زندگی کے تجربات سے داغ نے ایسا سنوارا کہ یہ ان کی انفرادیت بن گیا۔ امیر نے زاہد ہو کر، محفلِ سخن میں مقبولیت و پسندیدگی کے لیے، اس راستے کو اختیار کیا اور وہ بھی بوسہ، وصل اور جوبن کی باتیں کرنے لگے اور یہ وہ باتیں تھیں جن کا انھیں داغ کی طرح، کوئی ذاتی تجربہ نہیں تھا۔ اسی لیے ان شعروں میں اوپرا پن سا محسوس ہوتا ہے اور وہ شوخی کے باوجود اسی لیے بے تاثیر ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے امیرؔ کے یہ دو چار شعر دیکھیے:

ہم بڑھ چکے جو وصل میں بولے وہ ناز سے
بس بس کہ بوسے ایک کے تم چار لے چکے
کیا مزے کی ہے طبیعت اپنی
ایک بوسہ جو ملا لوٹ گیے
جوبن اُبھار پر ہے چمن کو نہ جایئے
بادِ صبا لگائے گی چوری انار کی
چور نشہ میں یارِ بدخو ہے
اب لپٹ جایئے تو قابو ہے

جب داغ کا یہ رنگ سارے ہندوستان میں مقبول و عام ہو کر پھیلا تو امیر نے بھی روایت کے دوسرے رنگوں کے ساتھ اس رنگ میں بھی شعر کہے۔ اس وقت یہ رنگ اتنا مقبول تھا کہ جب نوجوان اقبال نے اپنی شاعری کا آغاز کیا تو پہلے اسی رنگ کو اپنایا جو آج بھی ''بانگ درا'' میں دیکھا جا سکتا ہے۔ امیر مینائی جیسے روایت کے ہر رنگ میں صاف ستھرا شعر کہنے پر قادر تھے اسی طرح اس رنگ میں بھی اپنا رنگ جمایا۔ معاملہ بندی کا یہ رنگ ''مراۃ الغیب'' میں بھی ملتا ہے لیکن ''صنم خانہ عشق'' میں زیادہ کھل گیا ہے کہ یہی رنگ اس دور کا پسندیدہ و دلربا رنگ تھا۔ یہ محض نقالی نہیں ہے بلکہ ان کے مزاج کی مطابقت پذیری (Adaptability) اور کسی دوسرے رنگ میں خود کو ڈھالنے کی وہ غیر معمولی اہلیت تھی جو ان کے معاصرین میں اس طور پر کہیں نظر نہیں آتی۔ یہ مطابقت پذیری امیر کی سرشت میں موجود ہے اور جس کا رنگا رنگ اظہار نہ صرف ان کے دونوں دواوین میں ملتا ہے بلکہ ان کی شاعری میں استعمال ہونے والی اصناف سخن جیسے واسوخت وغیرہ میں بھی اسی طرح ملتا ہے۔ امیر مختلف لہجوں، طرزوں، اندازہائے بیان، اور الفاظ و محاورات پر ایسی قدرت رکھتے ہیں کہ ''نقل'' ان کے ہاں ''اصل'' کا روپ دھار لیتی ہے۔ دیکھیے یہ چند اشعار، جو میں یہاں درج کر رہا ہوں، داغ کے نہیں بلکہ امیر کے ہیں:

ہاتھ میں نے جو بڑھایا تو کہا
بس بہت پاؤں نہ پھیلائیے گا
لپٹا میں بوسہ لے کے تو بولے کہ دیکھیے
یہ دوسری خطا ہے وہ پہلا قصور تھا
ایک سے ایک حسینوں میں ہے اچھا لیکن
ہتھے چڑھ جائے جو اپنے وہی مال اچھا ہے
آنکھیں دکھلاتے ہو جوبن تو دکھاؤ صاحب
وہ الگ باندھ کے رکھا ہے جو مال اچھا ہے
نکہ جائے کہاں سینے سے اُٹھ کر
یہیں تو حسن کی دولت گڑی ہے

یہاں دیکھیے داغ جو باتیں اپنے ذاتی تجربے اور مشاہدے سے کہتے ہیں امیر محض روایت کے برتے پر انھیں دہراتے ہیں اس لیے جب ہم داغ کو پڑھتے ہیں تو محولہ بالا اشعار کی موجودگی کے باوجود، اس رنگ میں امیر کو بھول جاتے ہیں اور روایت و نقل کا فرق ہمارے سامنے آ جاتا ہے۔ داغ کے اشعار اسی لیے پُر تاثیر ہیں۔ روایت کی رنگا رنگی ان کا کمال ہے اور شاعری میں بس یہی ان کا کمال ہے۔ اس بات پر پھر زور دیتا چلوں کہ امیر نقل میں اصل سے اس قدر قریب آ جاتے ہیں کہ ذرا دیر کو ہم اصل کو بھول جاتے ہیں اور بے ساختہ واہ منہ سے نکلتی ہے۔ اردو شاعری کی روایت کی رنگا رنگی امیر کے ہاں سمٹ آتی ہے اور ہمیشہ کے لیے ان کے کلام میں

محفوظ ہو جاتی ہے۔ اس تہذیب اور شاعری کے کم و بیش سارے لہجے ان کے کلام میں در آئے ہیں۔ امیر کمال کے برتن ساز ہیں۔ جس قسم کا نمونہ ان کو دیا جائے وہ ہو بہو ویسا ہی برتن تیار کر دیتے ہیں اور کمال یہ ہے کہ اسے اصل جیسا کر دیتے ہیں۔ ان کے کلام کے مطالعے سے اس روایت کی تاریخ مرتب کی جا سکتی ہے۔

ایک دلچسپ بات یہ بھی سامنے آتی ہے کہ لکھنؤ کی کنگھی چوٹی والی شاعری اور کھلے اشاروں سے جنس بھری شاعری کو اپنی شاعری میں رچاوٹ کے ساتھ لانا کیا امیرؔ کے کردار اور ان کے فن کو دو الگ الگ خانوں میں تقسیم کرنے کا عمل ہے؟ کیا ان کے زہد و تقویٰ میں انہماک کے پیچھے، لاشعور میں، ایک عاشق مزاج، آوارہ اور عیش پرست چھپا بیٹھا ہے اور امیرؔ دوہری شخصیت کے مالک ہیں؟ لیکن ایسا نہیں تھا۔ امیر ایک زوال پذیر تہذیب کے آخری دور کے ایک ایسے انسان تھے جو روایت کے اچھے اور برے دونوں پہلوؤں کا روایتی انداز میں ساتھ دے سکتے تھے۔ ان کی غزلوں میں جو ''عشق'' ملتا ہے اسے سچے جذبۂ عشق سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ عشق کی روایتی باتیں وہ بالکل اسی طرح شعروں میں باندھتے ہیں جیسے کوئی منشی یا رپورٹر۔ دوسری طرف مذہب کی باتیں بھی ان کے ہاں اسی طرح باندھی جاتی ہیں۔ دونوں سے ان کا تعلق رسمی ہے۔ شاعری میں دونوں ان کے لیے قابلِ قبول ہیں۔ ان کی مذہبی مثنویاں۔ ''نور تجلی'' اور ''ابر کرم'' رسمی عقائد اور ضعیف حکایات و قصص سے بھری ہوئی ہیں جنھیں، جیسا کہ ایک خط میں خود امیر نے لکھا ہے کہ ''دو مثنویاں مختصر ایک ''نور تجلی'' دوسری ''ابرِ کرم'' بھی موجود ہیں مگر محض ثوابی ہیں۔'' [۸۵] ان کا نعتیہ کلام بھی اثر و تاثیر سے خالی ہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ''امیر کے اشعار میں مضمون کی بلندی، خیال کی نزاکت، بیان کی متانت اور زبان کی صحت غرض کہ پختگی کلام کے تمام لوازمات موجود ہوتے ہیں لیکن شاعری کی جان یعنی تاثیر کی عدم موجودگی کے باعث ان کی حیثیت ایک حسین مگر بے روح جسد سے زیادہ نہیں قرار پا سکتی جس کو اس بات میں شبہ ہو وہ ''مراۃ الغیب'' اور امیرؔ مرحوم کا نعتیہ دیوان دیکھ لے کہ اس مجموعۂ بے لطف و بے رنگ میں دس بیس شعر بھی ایسے نہ نکلیں گے جن سے اہلِ دل کے قلوب کو سرور اور اربابِ نظر کی آنکھوں کو نور حاصل ہو سکے۔'' [۸۶]

امیر مینائی کو خود اس دورنگی کا احساس ہے لیکن وہ ان دونوں کو روایتی طریقے پر ملا دیتے ہیں:

نہ چھوڑا پاسِ ایماں حق پرستی اس کو کہتے ہیں
رہِ شوق بتاں میں بھی چلے ہم قبلہ رُو ہو کر

ان کے ہاں محسوس ہوتا ہے کہ وہ ثنویت اور دورنگی کا شکار ہو سکتے تھے مگر وہ اپنی جگہ پر اٹل طریقے سے جمے رہے
:

دامانِ گل کو خود نہ چھوا ورنہ اے امیر   کچھ ڈر صبا کا ہم کو نہ خوفِ نسیم تھا

ان دونوں راہوں میں سے کسی ایک پر شدت کے ساتھ چلنے کی طرف وہ مائل نہیں تھے اور اسی لیے کسی نفسیاتی کش مکش کا شکار نہیں ہوئے:

کبھی کعبہ میں صرفِ سجود ہو سر، کبھی دیر میں جا کے حرم سے ٹھہر
رہے دین میں کفر بھی مدنظر نہ صنم سے بگڑ نہ خدا سے بگڑ

امیرؔ ”پاسِ ایماں“ اور ”شوقِ بتاں“ دونوں پر بیک وقت اٹل رہے اور اسی لیے ان کا کلام عام طور پر تاثیر سے خالی ہے۔ بغاوت اور شدت ان کے مزاج میں نہیں ہے۔ ان کی شخصیت میں ہر قسم کا رنگ جذب ہو جاتا ہے اور اردو شاعری کی روایت اس میں سما جاتی ہے۔ یہی وہ خصوصیت ہے جو ان کی شخصیت کو ٹوٹنے پھوٹنے سے بچالیتی ہے اور اسی لیے رجائیت اور حوصلہ ان کے ہاں زندہ و باقی رہتا ہے۔

روایت کی رنگارنگی میں امیر کے ہاں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن سے ان کی درد آشنائی کا پتا چلتا ہے، گاہ گاہ عشق کے وجود کا احساس بھی ہوتا ہے۔ ”شاہی“ کے خاتمے اور اس تہذیب کی تباہی کا اثر بھی ان کی شاعری میں موجود ہے جن کی یہ صورت سامنے آتی ہے۔

تڑپ کے منہ سے کلیجا نکل پڑے نہ امیرؔ
بہت جو درد اُٹھے دل پہ ہاتھ دھر لینا
امیرؔ ایسا کیا ویراں اجل نے قصر شاہی کو
کہ آنکھیں رکھ کے روئی بے کسی ایک ایک روزن پر
رہے تصویرِ حیرانی ہم ان کے روبرو برسوں
لبِ خاموش سے کی دردِ دل کی گفتگو برسوں
بادشہ ہے گدا، گدا سلطان
کچھ عجب انقلاب ہوتے ہیں ۔
خزاں میں کہیے نہ بلبل سے چھپانے کو
کہ وہ بہار کی باتیں گئیں بہار کے ساتھ

روایت کی اسی رنگارنگی میں امیر کے بہت سے شعر ایسے سامنے آتے ہیں جو آج بھی شاعری کا ذوق رکھنے والوں کی زبان پر رواں دواں ہیں اور جن میں سے چند یہ ہیں:

امیرؔ جمع ہیں احباب حالِ دل کہہ لو
پھر التفاتِ دلِ دوستاں رہے نہ رہے
دشمنوں کا ذکر کرتے ہیں حضورِ دوستاں
دوست جب دشمن ہو پھر کس سے شکایت کیجیے
تمام عمر اسے دیکھتا رہا ہوں مگر
ہنوز حسرتِ دیدارِ یار باقی ہے

پوچھتا میں جو مسیحا کہیں مجھ کو ملتے
دردِ دل کی بھی تمھیں کوئی دوا آتی ہے
قریب ہے یار روزِ محشر چھپے گا کشتوں کا خون کیوں کر
جو چپ رہے گی زبانِ خنجر لہو پکارے گا آستیں کا
خنجر چلے کسی پہ تڑپتے ہیں ہم امیر
سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے
تخی ساتھ دنیا سے کیا لے گیا
مگر جو کسی کو دیا، لے گیا
تیر پر تیر لگاؤ تمھیں ڈر کس کا ہے
سینہ کس کا ہے مری جان جگر کس کا ہے
کباب سیخ ہیں ہم کروٹیں ہر سو بدلتے ہیں
جل اُٹھتا ہے جو یہ پہلو تو وہ پہلو بدلتے ہیں
زیست کا اعتبار کیا ہے امیر
آدمی بلبلا ہے پانی کا
ہوئے نامور بے نشاں کیسے کیسے
زمیں کھا گئی آسماں کیسے کیسے

اتنے اشعار، جو زبان و بیان کا حصہ بن گئے ہوں، کتنے شعرا کے دواوین سے آج تلاش کیے، جا سکتے ہیں؟ امیر اس لیے بھی انیسویں صدی کے نصف آخر کے ناقابلِ فراموش شاعر ہیں۔

امیر مینائی روایتی شاعر ہیں۔ روایت ان کی ساری شخصیت پر چھائی ہوئی ہے۔ فطری و غیر فطری شاعری کی بحث "رومانی تنقید" سے تعلق رکھتی ہے۔ یہ تنقید شاعر کی انفرادیت پر زور دیتی ہے اور اگر کسی شاعر کی فطرت میں وہ جذباتی کوائف نہیں ملتے جن کا شاعری کے عام تصور سے تعلق ہے تو انھیں غیر فطری شاعر کہہ دیا جاتا ہے۔ اس نظریے سے کولرج اور ورڈزورتھ نے ڈرائڈن اور پوپ کو غیر فطری کہا۔ یہ اٹھارویں صدی کا زاویہ نظر تھا۔ ہمارے ہاں انیسویں صدی میں مولانا حالیؔ نے اس بات کو "مقدمہ شعر و شاعری" میں لکھ کر اس نظریے کو عام کر دیا اور اردو شاعروں میں بھی فطری شاعروں اور غیر فطری شاعروں کی ٹولیاں بنا دی گئیں چنانچہ ذوق غیر فطری، غالب فطری، ناسخ غیر فطری، آتش فطری، امیر غیر فطری اور داغ فطری شاعر کہلائے جانے لگے۔ جدید دور میں جب رومانی تحریک کے خلاف ردعمل ہوا تو یہ بات سامنے آئی کہ یہ فرق فطری و غیر فطری کا نہیں ہے بلکہ ایک قسم کی شاعری اور دوسری قسم کی شاعری کا ہے۔ ایک شاعر جذبہ اور الہام سے شروع

کرتا ہے اور تکنیک تک آتا ہے۔ دوسرا تکنیک سے شروع کرتا ہے اور جذبہ والہام تک پہنچتا ہے۔

امیر مینائی دوسری قسم کے شاعر ہیں اور خصوصیت کے ساتھ اردو شاعری کی روایت کے شاعر ہیں۔ ذوق دہلوی کی طرح امیر مینائی بھی اردو شاعری کی تہذیبی و تخلیقی روایت کو تاریخی شعور کے ساتھ اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہیں۔ انھوں نے، جیسا کہ پچھلی سطور میں ہم دیکھ آئے ہیں، خاصی تعداد میں ایسے زندہ اشعار یادگار چھوڑے ہیں جو اردو تہذیب کا سرمایہ ہیں اور جو طرزِ ادا کے بلند ترین معیار پر پورا اترتے ہیں۔ وہ غیر فطری شاعر نہیں ہیں۔ ہمیں ان کی شاعری کو رومانی تنقید کے پیمانے کے بجائے، تاریخی شعور کے ساتھ ''روایت'' کے جدید پیمانے سے ناپنا چاہیے۔

امیر انیسویں صدی کے خاتمے کے شاعر ہیں۔ انیسویں صدی کے آغاز میں اردو شاعری جن رجحانات کے ساتھ اُبھری تھی صدی کے خاتمے تک پہنچتے پہنچتے ان کا زور ٹوٹ جاتا ہے، صرف تکنیک باقی رہ جاتی ہے اور شاعر دست کار (Technician) بن کر رہ جاتا ہے۔ مغلیہ تہذیب کمزور پڑ کر دم توڑ رہی ہے اور مغربی تہذیب نے اس پر قبضہ کرلیا ہے۔ داغؔ کی شاعری میں جو جان نظر آتی ہے وہ اس تہذیب کا سنبھالا ہے۔ امیر کی شاعری میں کم و بیش اردو کے ہر بڑے اور صف دوم کے ممتاز شاعروں کی آواز اور اس کی ''نقل'' موجود ہے۔ وہ لکھنؤ کے شاعروں کا خاص طور پر تتبع کرتے ہیں۔ جس صنفِ سخن کو برتتے ہیں اسے اس کی بلند ترین سطح پر پہنچ کر اپنا کمالِ فن دکھاتے ہیں۔ وہ داغ سے بھی آنکھیں ملاتے ہیں۔ وہ روایت کے ہر راستے پر نفاست و صفائی کے ساتھ کامیابی سے چلتے ہیں۔ ان کی شاعری نہایت درجہ صحیح، شائستہ و شستہ، اور منجھی ہوئی ہے لیکن بڑے شاعروں کے درمیان وہ دبے دبے سے نظر آتے ہیں اور وجہ اس کی یہ ہے کہ اردو شاعری کی یہ روایت پوری طرح زندہ نہیں رہی ہے اور اب عجائب خانے میں رکھنے والی چیز بن گئی ہے۔ ہر دور کے خاتمے پر یہی ہوتا ہے اور امیر مینائی اردو شاعری کی فارسی روایت والے دور کے ''خاتم'' ہیں۔

یاد رہے کہ فنِ شاعری میں کوئی دوسرا ان جیسا نظر نہیں آتا۔ ان کے شاگردوں میں بے نظیر شاہ وارثی، احسن اللہ خاں ثاقب، نواب فصاحت جنگ بہادر جلیل مانک پوری، حبیب الرحمٰن خاں شروانی، حسرت موہانی، ول شاہ جہاں پوری، ریاض خیر آبادی، زاہد سہارن پوری، پنڈت رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شرر، احمد علی شوق قدوائی، والیانِ رام پور نواب یوسف علی خان ناظم، نواب کلب علی خاں نواب، نورالحسن نیر (صاحب نوراللغات) وغیرہ جیسے قد آور حضرات ہاتھ باندھے کھڑے ہیں۔ امیر استادوں کے استاد، شاعروں کے شاعر اور عالموں کے عالم ہیں۔ قادر الکلام بھی ان جیسے اس دور میں کم کم ملیں گے۔ روایت شاعری کا یہی وہ تاریخی شعور تھا کہ امیر مینائی نے مغربی تہذیب کے اثرات کے ساتھ، جدید شاعری کی تحریک کو رد نہیں کیا بلکہ کہا کہ ''میں نے دیکھا اردو کی بیل پھیلتی جاتی ہے۔ دفتروں میں یہی زبان، اخباروں میں یہی زبان۔ پرانی شاعری سسک رہی ہے تو کیا ہوا، نئی شاعری اردو کے نئے لباس سے دلہن بن کر نکلی ہے۔'' [۸۷]

امیر مینائی کے بڑے ہم عصر داغ دہلوی بھی ان کی استادی کے دل سے قائل تھے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں: ''اصل میں یہ زمین منشی امیر احمد صاحب کی نکالی ہوئی ہے۔ تو شعران کے دوسرے دیوان میں ہیں۔ بہت خوب غزل ہے۔ استاد ہیں۔'' [۸۸] داغ نے اپنے اشعار میں بھی امیر کو یاد کیا ہے اور ان کے حیدر آباد آنے پر دلی خوشی کا اظہار کیا ہے۔ اگلے باب میں اب ہم حضرت داغ دہلوی کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱] امیر مینائی، شاہ محمد ممتاز علی آہ، ص ۵، ادبی پریس لکھنؤ ۱۹۴۱ء

[۲] محامد خاتم النبیین، امیر مینائی، ص ۲، محبوب پریس، حیدر آباد دکن ۱۳۲۵ھ

[۳] یہ دونوں قطعات شاہ محمد ممتاز علی آہ نے اپنی محولہ بالا تصنیف میں ص ۵۷-۵۸ پر درج کیے ہیں۔

[۴] اس مثنوی کے ۶۵ شعر ممتاز علی آہ نے اپنی محولہ بالا تصنیف میں درج کیے ہیں۔

[۵] مطالعۂ امیر از ابو محمد سحر، ص ۷۶، نسیم بک ڈپو لکھنؤ ۱۹۶۵ء

[۶] ایضاً

[۷] مکاتیب امیر مینائی مرتبہ احسن اللہ خاں ثاقب، ص ۱۰۹، لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۸] امیر مینائی، ممتاز علی آہ، ص ۷۳، ادبی پریس لکھنؤ ۱۹۴۱ء

[۹] مطالعۂ امیر، ابو محمد سحر، ص ۸۸، محولہ بالا

[۱۰] مکاتیب امیر مینائی، مرتبہ احسن اللہ خاں ثاقب، ص ۳۳۴-۳۳۵) دوسرا ایڈیشن لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۱۱] امیر مینائی از ممتاز علی آہ، ص ۱۰۱، محولہ بالا

[۱۲] مکاتیب امیر مینائی، محولہ بالا، ص ۲۰۱

[۱۳] ایضاً، ص ۲۱۳-۲۱۲

[۱۴] مطالعۂ امیر، ابو محمد سحر، ص ۱۰۲، لکھنؤ ۱۹۶۵ء

[۱۵] مکاتیب امیر مینائی، محولہ بالا، ص ۳۰

[۱۶] امیر مینائی از ممتاز علی آہ، ص ۱۳۱-۱۳۰، محولہ بالا

[۱۷] سوانح امیر مینائی، نواب فصاحت جنگ بہادر جلیل (مانک پوری) ص ۶۲-۶۱، حیدر آباد دکن ۱۳۳۷ھ

[۱۸] امیر مینائی، ممتاز علی آہ، ص ۱۳۳، محولہ بالا

[۱۹] مکاتیب امیر مینائی، احسن اللہ خاں ثاقب، ص ۱۴، لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۲۰] ایضاً، ص ۲۸۳-۲۸۲

[۲۱] سوانح امیر مینائی، جلیل مانک پوری، ص ۵، حیدر آباد دکن ۱۳۳۷ھ

[۲۲] طرۂ امیر، امیر احمد علوی، ص ۱۰، انوار المطابع لکھنؤ ۱۹۲۸ء

[۲۳] مکاتیب امیر مینائی، مرتب ثاقب، ص ۲۸۰، محولہ بالا

[۲۴] مکاتیب امیر مینائی، مرتبہ احسن اللہ خاں ثاقب (دوسرا ایڈیشن)، ص ۶۸-۲۶۷، لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۲۵] طرۂ امیر، امیر احمد علوی، ص ۲۳، لکھنؤ ۱۹۲۸ء

[۲۶] امیر مینائی، ممتاز علی آہ، ص ۶۳-۵۷، لکھنؤ ۱۹۴۱ء

[۲۷] کلیاتِ نعت مولوی محمد محسن مرتبہ نور الحسن نیر، ص ۴۸ تا ۱۷، نامی پریس کان پور ۱۹۰۸ء

[۲۸] دیکھیے "امیر مینائی کا غیر مطبوعہ کلام" از کریم الدین احمد، سہ ماہی "اردو" جنوری ۱۹۵۸ء، ص ۶۸-۵۵، کراچی

[۲۹] امیر مینائی، ممتاز علی آہ، ص ۲۸۰، لکھنؤ ۱۹۴۱ء

[۳۰] مکاتیب امیر مینائی مرتبہ احسن اللہ خاں ثاقب، ص ۱۶۷، لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۳۱] ایضاً ص ۶۸-۲۶۷

[۳۲] ایضاً ص ۱۸۶-۱۸۵

[۳۳] ابر کرم، امیر مینائی، ص ۵۶، تاج المطابع رام پور ۱۲۹۴ھ

[۳۴] امیر مینائی، ممتاز علی آہ، ص ۹۴-۲۹۳، لکھنؤ ۱۹۴۱ء

[۳۵] ذکر شاہ انبیا، امیر مینائی، ص ۸۸، تاج المطابع رام پور ۱۲۹۳ھ

[۳۶] خیابانِ آفرینش، امیر مینائی، ص ۶، محبوب پریس حیدر آباد دکن ۱۳۰۶ھ

[۳۷] اردو مثنوی شمالی ہند میں، گیان چند جین، ص ۶۲۵، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۹ء

[۳۸] امیر مینائی، ممتاز علی آہ، ص ۱۳۹، لکھنؤ ۱۹۴۱ء

[۳۹] ایضاً ص ۲۷۰

[۴۰] مکاتیب امیر مینائی، ص ۲۱۵ بحوالہ بالا

[۴۱] ایضاً

[۴۲] صنم خانہ عشق، امیر مینائی، تصحیح و تحقیق شاہ حسن عطا، مسعود پبلشنگ ہاؤس، کراچی ۱۹۶۴ء

[۴۳] مکاتیب امیر مینائی، مرتبہ احسن اللہ خاں ثاقب، ص ۳۶-۲۳۵، لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۴۴] ایضاً ص ۴۷-۲۳۶

[۴۵] زاد الامیر فی دعوات البشیر النذیر، امیر مینائی، ص ۲-۳ محبوب پریس حیدر آباد دکن، سن ندارد

[۴۶] امیر مینائی، ممتاز علی آہ، ص ۱۵۰، لکھنؤ ۱۹۴۱ء

[۴۷] مکاتیب امیر مینائی، بحوالہ بالا، ص ۱۳۱

[۴۸] ایضاً ص ۲۱۲

[۴۹] ایضاً ص ۲۳۲

[۵۰] امیر مینائی از ممتاز علی آہ، ص ۱۵۰، بحوالہ بالا

[۵۱] مکاتیب امیر مینائی، بحوالہ بالا، ص ۱۶۹

[۵۲] امیر مینائی، ممتاز علی آہ، ص ۱۵۰، بحوالہ بالا

[۵۳] امیر مینائی کا غیر مطبوعہ کلام، کریم الدین احمد، ص ۵۵-۵۷، مطبوعہ سہ ماہی اردو کراچی جنوری ۱۹۵۸ء

[۵۴] مکاتیب امیر مینائی، بحوالہ بالا، ص ۳۶۰

[۵۵] انتخاب یادگار، امیر مینائی، ص ۷، تاج المطابع رام پور ۱۲۹۷ھ

[۵۶] مکاتیب امیر مینائی، بحوالہ بالا، ص ۲۳۶

[۵۷] انتخاب یادگار، امیر مینائی، ص ۶-۳۰۵، تاج المطابع رام پور ۱۲۹۷ھ

[۵۸] ایضاً ص ۹

[۵۹] ایضاً ص ۸۳

[۶۰] مکاتیب امیر مینائی، مرتبہ ثاقب، ص ۲۵۰ بحوالہ بالا

[۶۱] ایضاً، ص ۲۵۳ بحوالہ بالا

[۶۲] ایضاً، ص ۲۵۶-۲۵۷

[۶۳] ایضاً، ص ۲۹۰

[۶۴] مکاتیب امیر مینائی، بحوالہ بالا، ص ۱۳۲

[۶۵] خیابانِ آفرینش، امیر مینائی، ص ۱، محبوب پریس، حیدرآباد دکن ۱۳۰۶ھ

[۶۶] ایضاً، ص ۱۹-۲۰

[۶۷] زادالامیر، امیر مینائی، ص ۱۱، محبوب پریس حیدرآباد دکن، سن ندارد

[۶۸] امیر اللغات حصہ اول، مرتبہ و مولفہ امیر مینائی، ص ۳، عکسی طباعت مقبول اکیڈمی لاہور ۱۹۸۸ء

[۶۹] تبصرہ اکبر الہ آبادی مشمولہ امیر اللغات، ص ۳۲۵، عکسی ایڈیشن مقبول اکیڈمی لاہور ۱۹۸۸ء

[۷۰] امیر اللغات حصہ اول پر ریویو، ۱۸۹۱ء، علی گڑھ مشمولہ امیر اللغات جلد اول، ص ۳۱۸، بحوالہ بالا

[۷۱] مکاتیب امیر مینائی، احسن اللہ خاں ثاقب، ص ۱۴، لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۷۲] غیر مطبوعہ قصیدہ مشمولہ ”کارنامۂ امیر مینائی“ از جلیل مانک پوری، ص ۲۱۰-۲۱۲، مطبع سیدی، دارالشفا حیدرآباد دکن ۱۳۴۷ھ

[۷۳] قصایدِ امیر، امیر مینائی، ص ۹۵، مکتبۂ سلطانی بمبئی ۱۹۳۹ء

[۷۴] کارنامۂ امیر مینائی، جلیل مانک پوری، ص ۲۳۵، مطبع سیدی، دارالشفاء، حیدرآباد دکن ۱۳۴۷ھ

[۷۵] اردو مثنوی شمالی ہند میں، گیان چند جین، ص ۶۱۴-۶۱۵، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۹ء

[۷۶] ایضاً، ص ۶۱۷-۶۲۰

[۷۷] مکاتیب امیر مینائی، مرتبہ احسن اللہ خان ثاقب، بحوالہ بالا

[۷۸] مکاتیب امیر مینائی، بحوالہ بالا، ص ۶۸-۲۶۷، لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۷۹] مطالعۂ امیر، ڈاکٹر ابو محمد سحر، ص ۱۴۸، لکھنؤ ۱۹۶۵ء

[۸۰] مکاتیب امیر مینائی، بحوالہ بالا، ص ۱۳۵، دوسری بار لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۸۱] ایضاً، ص ۱۳۳

[۸۲] ایضاً، ص ۲۹۳

[۸۳] امیر مینائی، محمد ممتاز علی آہ، ص ۲۱، ادبی پریس لکھنؤ ۱۹۴۱ء

[۸۴] مکاتیب امیر مینائی (دوسرا ایڈیشن) احسن اللہ خاں ثاقب، ص ۱۸۷، لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۸۵] مکاتیب امیر مینائی، مرتبہ احسن اللہ خاں ثاقب، ص ۲۴۴، لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۸۶] مضمون از حسرت موہانی، مطبوعہ مکاتیب امیر مینائی مرتبہ ثاقب، ص ۳۹۲، لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۸۷] امیر اللغات، امیر مینائی، ص ۳، رام پور ۱۸۹۱ء

[۸۸] انشائے داغ، مرتبہ احسن مارہروی، ص ۱۱۲، انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۱ء

مرزا داغ دہلوی

ولیؔ دکنی کی وہ روایتِ شاعری، جو شمالی ہند میں کئی صدیوں تک پھولتی پھلتی رہی، امیر مینائی اور داغ دہلوی پر ختم ہو جاتی ہے۔ امیر مینائی کے یہ الفاظ کہ ”پرانی شاعری سسک رہی ہے تو کیا ہوا، نئی شاعری اردو کے نئے لباس سے دلہن بن کر نکلی ہے۔“ پرانی شاعری کے اسی خاتمے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ امیر کی شاعری پر اودھ کی ڈوبتی تہذیب اور ناسخ لکھنوی کا اثر حاوی ہے اور داغؔ پر استاد ذوق اور دہلی کے لال قلعہ کی دم توڑتی تہذیب کا اثر نمایاں ہے۔ یاد رہے کہ ہند مسلم کلچر کی تہذیب کے یہ دونوں ٹکڑے، جنھیں ہم دہلی اور لکھنؤ کے نام سے موسوم کرتے ہیں، اسی تہذیب کی مشترک و یکساں بنیادوں پر قائم تھے۔ امیر و داغ میں ایک بنیادی فرق تو یہ ہے کہ امیر کے ہاں ناسخ کی مضمون آفرینی ہے اور داغ کے ہاں ان کے اپنے ماحول، تربیت اور مزاج کی وجہ سے ”جسم“ کا احساس حاوی ہے جس کا لطف، زبان و محاورہ کے چٹخارے سے، دوبالا ہو جاتا ہے۔ داغ اسی جسم اور چٹخارے کے شاعر ہیں۔ ان کی شاعری میں جنسی اشارے شعر میں تاثیر کا جادو جگاتے ہیں اور اسی لیے رام پور میں اہلِ مشاعرہ ان کے شعر سن کر جب بے حال ہو جاتے تو فحش گالیوں سے اپنی پسندیدگی کا بے محابا اظہار کرتے۔ جنسی اشاروں کا لطف اور عام بول چال کی بامحاورہ ٹکسالی زبان کا استعمال وہ دو آتشہ تھا جس میں داغ کی شاعری کی مقبولیت کا راز پوشیدہ ہے۔ ریختی گو جان صاحب نے اسی لیے داغ کی شاعری کو ”چاہت کا نسخہ“ کہا تھا[۱] اور مولانا حسرتؔ موہانی نے اسے ”فاسقانہ“ شاعری میں شمار کیا تھا اور الطاف حسین حالیؔ نے اسے ”غیر اخلاقی شاعری“ کہا تھا۔ داغ کے نزدیک مضمون آوری شاعری نہیں ہے۔ ایک خط میں اپنے شاگرد کو لکھتے ہیں کہ ”تمھاری طبیعت زبردست مضمون آور ہے مگر گھلے ملے شعر پُر اثر کم کہتے ہو۔“[۲] یہی گھلی ملی شاعری داغ کی زندگی سے جڑی ہوئی ہے اور اسی لیے داغ کی شاعری کے مخصوص مزاج کو سمجھنے کے لیے ان کے حالات، معاشرت، ماحول اور تہذیبی فضا کو سمجھنا از بس ضروری ہے۔ جیسی ان کی زندگی تھی ویسی ہی ان کی شاعری تھی۔

نواب مرزا خان داغ دہلوی (۱۸۳۱ء-۱۹۰۵ء) ۱۲/ ذوالحجہ ۱۲۴۶ھ مطابق ۲۵/ مئی ۱۸۳۱ء کو دہلی کے محلے چاندنی چوک میں وزیر بیگم عرف چھوٹی بیگم کے بطن سے پیدا ہوئے[۳]۔ چھوٹی بیگم محمد یوسف کشمیری کی حسین و جمیل بیٹی اور والی فیروز پور جھرکہ نواب شمس الدین احمد خاں کی داشتہ تھیں اور اسی

لیے نساخ نے والد کا نام نامعلوم ہونے کے باعث اپنے تذکرے ''سخنِ شعرا'' میں لکھا تھا کہ ''داغ تخلص، نواب مرزائے دہلوی ولد چھوٹی بیگم'' [۴] خود نواب شمس الدین احمد خان، نواب احمد بخش خاں کی داشتہ مدی نامی میواتن کے بطن سے پیدا ہوئے تھے جس سے بعد میں احمد بخش خان نے نکاح کرکے اس کی اولاد کو ورثے میں شامل کرلیا تھا۔ نواب شمس الدین احمد خاں جب ولیم فریزر کے قتل کے مقدمہ میں پھنس کر ۸؍اکتوبر ۱۸۳۵ء کو پھانسی پا گئے تو اس وقت نواب مرزا کی عمر تقریباً ساڑھے چار سال تھی۔ اس کے بعد داغ کی والدہ وزیر بیگم (وفات شعبان ۱۲۹۶ھ/اگست ۱۸۷۹ء) [۵] مارسٹن بلاک نامی انگریز سے وابستہ ہوگئیں اور امیر مرزا اور مسیح جان عرف بادشاہ بیگم کو جنم دیا۔ جب یہ تعلق ختم ہوا تو چھوٹی بیگم آغا تراب علی سے وابستہ ہوگئیں جن سے آغا مرزا شاغل پیدا ہوئے۔ جب یہ سلسلہ بھی ختم ہوا تو کچھ عرصے وہ نواب ضیاالدین احمد خاں نیر ورخشاں کی داشتہ رہیں لیکن ان سے کوئی اولاد پیدا نہیں ہوئی۔ اس کے بعد وزیر بیگم ولی عہد مرزا فخرو سے ۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء سے وابستہ ہو کر یا نکاح کرکے لال قلعہ اُٹھ آئیں اور یہاں ۱۲۶۱ھ/۱۸۴۵ء میں مرزا خورشید عالم کو جنم دیا۔ ۱۸۵۶ء میں جب مرزا فخرو کا ہیضہ میں اچانک انتقال ہوگیا تو وزیر بیگم (چھوٹی بیگم) قلعہ سے باہر شہر میں آگئیں۔ چھوٹی بیگم کی دو بہنیں اور تھیں: ایک راحت النساء بیگم، جو کسی اچھے گھرانے میں بیاہی گئی تھیں اور دوسری عمدہ خانم۔ عمدہ خانم نواب یوسف علی خاں کی داشتہ تھیں اور جب نواب محمد سعید خان ۱۸۴۰ء میں والی رام پور ہوئے اور نواب یوسف علی خان بھی اپنے والد کے ساتھ دہلی سے رام پور آگئے تو عمدہ خانم بھی ان کے ہمراہ رام پور آگئیں۔ اس طرح نواب مرزا داغ، جو اپنی خالہ عمدہ خانم کے ساتھ دہلی میں رہتے تھے وہ بھی رام پور آگئے۔ اس وقت ان کی عمر ۹ سال تھی۔ یہیں صاحبِ ''غیاث اللغات'' مولوی غیاث الدین سے داغ نے فارسی پڑھی۔ ۱۸۴۰ء سے ۱۸۴۴ء تک داغ رام پور ہی میں رہے [۶] اور جب ۱۸۴۴ء/ ۱۲۶۰ھ میں چھوٹی بیگم ولی عہد مرزا فخرو سے وابستہ ہوکر لال قلعہ آئیں تو یہاں کا ماحول جس میں شعروشاعری، رقص وسرور اور مغلیہ تہذیب کے ادب آداب اور طور طریقے کے اثرات اب بھی موجود تھے، انھیں اتنا پسند آیا کہ نواب مرزا داغ کو بھی اپنے پاس بلا لیا تاکہ وہ بھی اور شہزادوں کی طرح تعلیم اور دوسرے فنون سیکھ کر اسی شاہی ماحول میں پرورش پائیں۔ جب داغ لال قلعہ آئے تو ان کی عمر تیرہ چودہ سال تھی۔ مرزا فخرو کو شعروشاعری اور رقص وسرور کا شوق تھا۔ نواب مرزا داغ کو بھی قدرت نے شاعری کا سلیقہ ودیعت کیا تھا۔ مرزا فخرو نے جب ان کے شعر سنے تو اپنے اور اپنے والد بہادر شاہ ظفر کے استاد جناب ذوق دہلوی کی شاگردی میں دے دیا۔ تلمذ کا یہ سلسلہ وفاتِ ذوق (۱۸۵۶ء) تک جاری رہا۔ نواب مرزا کا تخلص داغ بھی مرزا فخرو کا دیا ہوا ہے۔ کئی شعروں میں احترام کے ساتھ اپنے استاد کا نام بھی لیا ہے اور اعتراف کیا ہے کہ:

بعد استاد ذوق کے کیا کیا　　شہرت افزا کلام داغ ہوا

اسی زمانے اور ماحول میں ان کی شاعری کا باقاعدہ آغاز ہوا۔ داغ چونکہ پیدائشی شاعر تھے اس لیے ابتدا ہی سے مشاعروں میں ان کو داد ملنے لگی۔ ایک طرف استاد ذوق کا سایہ اور رہنمائی، ولی عہد مرزا فخرو کی شفقت اور ساتھ ہی قدرت کی طرف سے ودیعت کی ہوئی صلاحیت شعر گوئی اور لال قلعہ کے ماحول نے مل کر ان کی صلاحیتوں کو ابھارا جن سے ان میں اعتماد پیدا ہوا اور وہ جلد ہی قابل قبول ہو گئے۔ داغ نے جلوۂ داغ میں بتایا ہے کہ سب سے پہلے انھوں نے نواب مصطفی خاں شیفتہ کے مشاعرے میں شرکت کی۔ جس میں غالب اور اس وقت کے سارے شعرا شریک تھے، اور وہاں انھیں اس شعر پر بہت داد ملی:

شرر و برق نہیں شعلہ و سیماب نہیں　　کس لیے پھر یہ ٹھہرتا دلِ بے تاب نہیں

اہم مشاعروں میں شرکت اور کلام پیش کرنے کا موقع ولی عہد بہادر کے بیٹے ہونے کے ناتے سے انھیں جلد مل گیا تھا۔ یہ بھی انھیں لال قلعہ کی دین تھی۔ ۱۸۵۳ء میں جو مشاعرہ ہوا اور جس میں بادشاہِ وقت بہادر شاہ ظفر بھی شریک تھے اور وہی زمین طرحی مشاعرے کی زمین تھی جس میں غالب کی غزل ع. ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے، بہت مشہور ہوئی۔ داغ نے بھی اسی زمین میں غزل کہی جس کے اس شعر پر انھیں بہت داد ملی۔ بادشاہ نے اپنے پاس بلایا اور پیشانی کو بوسہ دیا:

ہوئے مغرور وہ جب آہ میری بے اثر نکلی
کسی کا اس طرح یا رب نہ دنیا میں بھرم نکلے [۷]

لال قلعہ میں داغ نے وہ سب کچھ کیا اور وہ سب کچھ اپنی آنکھوں سے دیکھا جو وہاں کے رنگ و مزاج میں شامل تھا۔ اس ماحول میں شاعری ان کے لیے سب سے پہلی قدر بن گئی۔ دوسرے شہزادوں کی طرح انھوں نے بھی دوسرے فنون سیکھے۔ ''جلوۂ داغ'' میں لکھا ہے کہ میر تقی میر کے شاگرد مولوی سید احمد حسین شکیبا ان کے معلم مقرر ہوئے۔ داغ نے فارسی کی درسی کتابیں ان سے پڑھیں۔ یہیں بانک، بھیکتی، علی ور، گھوڑے کی سواری سیکھی اور بندوق لگانا اور فیتا کا شا صاحبِ عالم فتح الملک سے سیکھا۔ [۸] اس ماحول میں نوجوان داغ بھی اور شہزادوں کی طرح اسی رنگ میں رنگ گئے اور ان کے معمولات وہی ہو گئے جو دوسروں کے تھے۔ چاروں طرف نوجوان لڑکیاں کوئی شہزادی کی صورت میں اور کوئی خواصوں، مغلانیوں، دداؤں اور ماما کی صورت میں وہاں آتی جاتی نظر آتی تھیں۔ داغ بھی، دوسروں کی طرح، ان سے کھل کھیلنے لگے۔ اسی زمانے میں ماں نے اپنی بہن راحت النساء بیگم کی بیٹی فاطمہ بیگم سے ان کی شادی کر دی جن کی دو بہنوں: اولیاء بیگم اور عزیز بیگم کے نام داغ کے خط ''انشائے داغ'' میں شامل ہیں۔ [۹]

بچپن میں داغ نے ماں کو داشتہ کے روپ میں دیکھا تھا۔ ان کی خالہ بھی نواب یوسف علی خاں

کی داشتہ تھیں۔ اسی تعلق سے داغ نے مختلف مردوں کو وقتی باپ کے روپ میں اپنے گھر کے بند دروازوں سے آتے جاتے دیکھا تھا۔ لال قلعہ کے ماحول اور وہاں کی رنگ رلیوں کے اثرات بھی ان کے ذہن پر مرتب ہوئے تھے۔ ان حالات سے ان کا وہ ذہن بنا جو ساری عمر ان کی ذات اور شخصیت پر حاوی رہا۔ انھوں نے ساری عمر جو کچھ کیا وہ ان کے لیے اتنا ہی فطری تھا جیسا امیر مینائی کے لیے تقویٰ و پرہیزگاری ایک فطری عمل تھا۔ ۱۸۵۶ء میں ولی عہد مرزا فخرو اچانک وفات پا گئے اور داغ کو بھی اپنی داشتہ ماں کے ساتھ لال قلعہ سے باہر آنا پڑا۔ اب ان کے وہ ٹھاٹ باٹ نہ رہے جس کے وہ عادی ہو چکے تھے لیکن مزاج وہی رہا جو دس بارہ سال کے عرصے میں اس ماحول میں بنا اور تیار ہوا تھا۔ ماں وزیر بیگم بھی اب بوڑھی ہو چلی تھی اور نئے شوہر کی تلاش بھی آسان نہیں رہی تھی کہ ۱۸۵۷ء میں بغاوتِ عظیم (غدر) برپا ہو گئی اور دیکھتے ہی دیکھتے وہ سب کچھ ختم ہو گیا جس کو دیکھنے کی، آنکھیں عادی ہو چکی تھیں۔ انگریزی تہذیب اس تہذیب سے قطعی مختلف تھی جو داغ کی تہذیب تھی:

سرور و عیش و نشاط کیسی بدل گئے رنگ ہی جہاں کے
سنا نہ کانوں سے تھا جو ہم نے، وہ آنکھ سے انقلاب دیکھا

۱۸۵۶ء ہی میں، عمدہ بیگم کی سفارشی چٹھی لے کر داغ رام پور پہنچے اور نواب یوسف علی خاں نے انھیں اپنا مہمان رکھا۔ جب ظہیر دہلوی اپریل ۱۸۵۸ء[۱۰] میں رام پور پہنچے تو داغ ان سے ملنے کے لیے گئے اور ان کی بدحالی کو دیکھ کر انھیں اور ان کے چھوٹے بھائی انور دہلوی کو نواب یوسف علی خاں کے داماد صاحب زادہ محمد رضا خاں کے ہاں نوکر رکھوا دیا۔[۱۱] اس سے معلوم ہوتا ہے کہ داغ رام پور کے ماحول میں بڑی حد تک بااثر ہو چکے تھے۔ رام پور بھی ابھی مغلیہ تہذیب ہی کا ایک جزیرہ تھا جو نئی تہذیب کے سیلاب میں ابھی ڈوبا نہیں تھا۔ ۱۸۵۷ء میں، بغاوت کے فرو ہونے کے بعد، جب دہلی کے راستے کھلے تو داغ پھر سے دہلی آنے جانے لگے جس کا پتا ان خطوط سے بھی ملتا ہے جو نواب یوسف علی خاں کے نام لکھے گئے اور جو ”انشائے داغ“ میں شامل ہیں۔ ۱۸۶۵ء میں نواب یوسف علی خاں وفات پا گئے لیکن وہ اب بھی بطور مہمان رام پور میں مقیم رہے اور جب نواب کلب علی خاں ۲۱/اپریل ۱۸۶۵ء کو مسند نشین ہوئے تو داغ اسی طرح سرکاری مہمان رہے۔ نواب کلب علی خاں سے ولی عہدی کے زمانے ہی میں ان سے تعلق خاطر پیدا ہو چکا تھا۔ ۸/فروری ۱۸۶۶ء کے خط میں داغ نے اپنے نام کے ساتھ خطاب خانی کو جاری رکھنے کی ان الفاظ میں گزارش کی ہے کہ:

”از دفتر شاہی لفظ خاں براسمِ فدوی تحریر می شد
الحق نواب مرزا خاں تسطیری یافت
اگر دفتر حضور ہم گنجائش وارد عین آبروبخش ست

واجب بود عرض نمود'' [۱۲]

اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ وہ اپنی شاہی حیثیت برقرار رکھنے کے لیے کس طرح ہر بات کا خیال رکھتے تھے۔ یہ ان کا مزاج تھا جس میں، اپنی والدہ کی طرح، مختلف شوہروں کو خوش و مطمئن رکھنے والی صلاحیت بدرجۂ اتم موجود تھی۔ ۱۴ر اپریل ۱۸۶۶ء کو پہلی بار، مصاحبت کے ساتھ، ان کا تقرر نواب کلب علی خاں نے داروغۂ فراش خانہ و اصطبل کے عہدے پر ساٹھ روپے ماہوار پر کردیا۔ دسمبر ۱۸۶۶ء کے سفرِ کلکتہ میں وہ نواب کلب علی خاں کے ہمراہ گئے اور نواب کے ساتھ ہی ۱۲۸۹ھ/ ۱۸۷۲ء میں وہ حج پر بھی گئے۔ مصاحبت کا یہ سلسلہ نواب موصوف کی زندگی تک بخیر و خوبی چلتا رہا اور جب ۲۳/ مارچ ۱۸۸۷ء کو نواب کلب علی خاں وفات پاگئے تو حالات نے ایسا پلٹا کھایا کہ دسمبر ۱۸۸۷ء میں انھوں نے استعفا دے کر رام پور کو خیر باد کہا اور اس طرح رام پور سے ۳۱ سال کا تعلق ختم ہوگیا۔ اس میں وہ چار سال شامل نہیں ہیں جو بچپن میں انھوں نے اپنی خالہ عمدہ خانم (داشتہ نواب یوسف علی خاں) کے ساتھ رام پور میں گزارے تھے اور صاحب غیاث اللغات سے فارسی پڑھی تھی۔ کلب علی خاں کا دور، امیر مینائی ہی کی طرح، داغ دہلوی کی شہرت و مقبولیت کا دور تھا۔

قیامِ رام پور کے زمانے ہی میں وہ بے نظیر کے میلے (مارچ ۱۸۷۹ء) میں منی بائی حجاب پر عاشق ہوئے۔ اس وقت ان کی عمر ۴۸ سال کی ہوچکی تھی۔ عشق و عاشقی کا یہ سلسلہ کسی نہ کسی صورت میں آخر عمر تک چلتا رہا۔ اپنے اس عشق کی داستان داغ نے مثنوی ''فریادِ داغ'' میں بیان کی ہے۔ ۱۸۷۹ء میں وصل کی گھڑیاں بھی آئیں اور جب حجاب کلکتہ کے لیے روانہ ہوئی تو داغ اسی طرح گرفتارِ عشق ہوچکے تھے کہ حجاب کا فراق ان کے لیے سوہانِ روح بن گیا تھا۔ اس کے جانے کے بعد خط و کتابت کا سلسلہ جاری رہا اور داغ کے اصرار پر وہ اگلے سال ۱۸۸۰ء کے میلے میں پھر آئی لیکن اس مرتبہ اس نے نواب کلب علی خاں کے چھوٹے بھائی نواب حیدر علی خاں کے ہاں قیام کیا۔ یہ دیکھ کر داغ پر تو قیامت گزر گئی جس کا اندازہ ان خطوں سے کیا جاسکتا ہے جو داغ نے حجاب کو لکھے۔ حجاب نواب سے فارغ ہو کر کچھ عرصے بعد داغ کے پاس آگئی اور دو ماہ رہی جو ان کی زندگی کا یادگار دور تھا:

گذری اوقات عیش و عشرت سے   دو مہینے تک ایک صورت سے

اس کے بعد حجاب کلکتہ چلی گئی اور پھر کبھی، داغ کے بار بار بلانے کے باوجود بے نظیر کے میلے میں نہیں آئی اور یہی کہتی رہی کہ میں دو بار آچکی ہوں اب آپ آیئے۔ داغ حجاب کے عشق میں مضطرب و بے قرار تھے۔ نواب کلب علی خاں نے ان کی یہ حالت دیکھی تو کلکتہ جانے کی اجازت دے دی اور وہ ۱۸۸۲ء میں عظیم آباد (پٹنہ) سے ہوتے کلکتہ پہنچے اور ۱۴ر جولائی ۱۸۸۲ء کو رام پور آگئے۔ قیام کلکتہ کے دوران انھوں نے پیٹ بھر کر زندگی کا رس پیا اور جب رخصت ہوئے تو ہجر و فراق کی آگ نے انھیں جلائے رکھا۔ اس مثنوی

میں انھوں نے اسی عشق کی داستان رقم کی ہے اور فی الواقع دل کھول کر رکھ دیا۔ ۱۳۰۰ھ میں جب اس مثنوی پر نظر ثانی کی تو ''فریادِ داغ'' اس کا تاریخی نام رکھا جس سے ۱۳۰۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ مثنوی بہت مقبول ہوئی اور بار بار شائع ہوئی۔

۱۸۸۷ء میں رام پور چھوڑ کر وہ دہلی آ گئے لیکن ذریعۂ معاش نہ ہونے کی وجہ سے پریشان رہے۔ قرض بہت چڑھ گیا تھا۔ اس عرصے میں انھوں نے اجمیر، کشن کوٹ، لاہور، آگرہ، جے پور اور منگرول وغیرہ کا سفر کیا مگر کہیں بات نہ بنی۔ اب انھوں نے مغلیہ تہذیب کے ایک اور جزیرے حیدرآباد دکن جانے کا ارادہ کیا اور ۷راپریل ۱۸۸۸ء کو حیدرآباد پہنچ کر سیف الحق ادیب کے مہمان ہوئے جو ادیب بھی تھے اور اخبار نویس بھی اور جن کی وہاں کے طبقۂ خواص سے رسم و راہ تھی۔ حاجی محمد ابراہیم خان ساماں کے توسط سے، جو چاہتے تھے کہ داغ حیدرآباد آ جائیں، وہاں کے مقتدر شرفاء سے ملاقاتیں ہوئیں۔ راجا گردھاری پرشاد باقی بنسی کے توسط سے داغ نے وہ قصیدہ پیش کیا جو حیدرآباد کے سفر پر روانہ ہوتے وقت شروع کیا تھا۔ نواب میر محبوب علی خاں نے، جو خود بھی شاعر تھے، داغ کا قصیدہ دلچسپی سے سنا اور پسند کیا۔ داغ درباری آدمی تھے۔ جس رئیس سے ملتے اس کی خدمت میں مدحیہ قطعہ یا قصیدہ پیش کر کے سرخ رُو ہوتے۔ سوا سال کے قریب وہ حیدرآباد میں رہے لیکن دربار کی طرف سے طلبی نہیں ہوئی۔ آخر مایوس ہو کر ۱۲ر جولائی ۱۸۸۹ء کو حیدرآباد سے بمبئی و بنگلور ہوتے ہوئے دہلی آ گئے۔ وہاں وہ آٹھ ماہ کے قریب رہ کر دوبارہ اپریل ۱۸۹۰ء میں حیدرآباد پہنچے۔ یہاں آ کر وہ دربار تک رسائی کے لیے طرح طرح سے مسلسل دوڑ دھوپ کرتے رہے لیکن کہیں سے امید کی کرن طلوع ہوتی نظر نہیں آئی کہ ۶ر فروری ۱۸۹۱ء، اتوار کی رات ۹ بجے اچانک سرکاری مہر لگا بند لفافہ لے کر ایک چوب دار ان کے مکان پر آیا۔ کھولا تو اس میں اصلاح کے لیے حضور نظام میر محبوب علی خاں کی غزل تھی جس میں دوسرے دن آٹھ بجے شرف باریابی کی نوید بھی دی گئی تھی۔ اس کے بعد غزلوں کی اصلاح کا یہ سلسلہ جاری رہا اور جب نواب نے انھیں ٹھوک بجا کر دیکھ لیا تو ۴۵۰ روپے ماہوار تنخواہ مقرر کر کے اپریل ۱۸۸۸ء سے ساڑھے تین سال کا بقایا ادا کرنے کا بھی حکم دیا۔ اسی کے ساتھ داغ کے امیرانہ ٹھاٹ باٹ کا دور شروع ہو گیا۔ ۱۸۹۴ء میں نظام دکن نے انھیں ''بلبل ہندوستان، جہاں استاد، دبیر الدولہ ناظم جنگ یار نواب فصیح الملک بہادر'' کے خطابات سے سرفراز کیا جس کا اظہار داغ نے خود ایک خط میں کیا ہے۔ [۱۳] ستمبر ۱۸۹۴ء میں ان کی تنخواہ بڑھا کر ایک ہزار روپے ماہوار کر دی گئی اور تاریخ تقرر سے بقایا ادا کرنے کا حکم بھی جاری کیا۔ یہ بقایا ساٹھ ہزار دو سو روپے تھا جو داغ کو ملا۔ [۱۴] داغ کی درخواست پر نظام نے ۲۰ر رجب ۱۳۱۲ھ کو ان کے نواسے مرزا ناصر الدین خاں کے چار سو روپے ماہوار اور دختر لاڈلی بیگم کے تین سو روپے ماہوار وظیفہ مقرر کر دیا جو انھیں تاحیات ملتا رہا۔

مجھ سے گنہگار کو کیا کیا عطا کیا   اے داغ کیا ہی شان ہے پروردگار کی

۱۸۹۶ء میں داغ کی بیوی فاطمہ بیگم سخت بیمار ہوئیں اور ۱۸۹۸ء میں وفات پا گئیں۔ [۱۵] ۱۸۹۹ء میں داغ نے نظامِ دکن کے ہمراہ کلکتہ کا سفر کیا اور دسمبر ۱۹۰۲ء میں دہلی دربار کے موقع پر داغ نظام کے ساتھ دہلی آئے۔ سفرِ کلکتہ میں داغؔ نے حجاب کے بارے میں پوچھا تو معلوم ہوا کہ وہ کسی سے نکاح کر کے گھر بیٹھ گئی ہیں۔ داغؔ نے کلکتہ کے قاضی عبدالحمید کو، جو حجاب سے ملتے رہتے تھے، پیغام دیا۔ داغؔ نے قاضی صاحب کو لکھا کہ ”اُن سے کہہ دیجیے کہ گو میں بوڑھا ہو چکا ہوں لیکن ان کی لگن ویسی ہی تروتازہ ہے۔ میں انھیں امکان بھر ہر قیمت پر حاصل کرنا چاہتا ہوں۔“ [۱۶] عشق داغ کے لیے دل لگی کا درجہ رکھتا تھا۔ ساری عمر وہ طوائفوں میں رہے اور ان سے پورا لطف اٹھایا۔ برسوں بعد حجاب کو اس طرح پیغام دینا ان کی عادتِ ثانیہ کا حصہ تھا۔ وہ حجاب کو اس لیے بھی بلانا چاہتے تھے کہ بیوی کی وفات کے بعد حجاب یہاں آ کر گھر سنبھالے اور ان کا ہر طرح خیال رکھے۔ ۱۹۰۳ء میں حجاب حیدرآباد آئی اور ان کے پاس ٹھہری۔ پردہ کیا اور شرط لگائی کہ جب تک داغ نکاح نہیں کریں گے، وہ اسی طرح پردے میں رہے گی۔ ادھر ان کی لے پالک لاڈلی بیگم اور ان کے دوسرے شوہر مرزا سراج الدین احمد خاں سائل دہلوی جو، مختلف برائیوں میں ملوث سارے گھر پر قابض تھے اور جن کو معلوم تھا کہ ”داغ ان سے اور ان کی بیوی لاڈلی بیگم سے ناخوش ہیں اور صرف ناصر الدین احمد کی خاطر انھیں گھر میں رکھ چھوڑا ہے۔ [۱۷] حجاب کے آنے کے بعد انھوں نے اس کے خلاف ریشہ دوانیاں شروع کر دیں۔ ادھر حجاب نے بھی، جو بیوی کی طرح گھر کو چلانا چاہتی تھیں، داغ کی زندگی میں مداخلت کرتے ہوئے نہ صرف ان طوائفوں کو جو مجرے کے لیے آتی تھیں بلکہ اختر جان سورت والی کو بھی، جو ان کی باقاعدہ ملازم تھی، نکال باہر کیا۔ حجاب کی یہ باتیں داغ کو سخت ناگوار گزریں۔ اب حجاب و داغ دونوں کے مزاج کا اختلاف اور تضاد کھل کر سامنے آ گیا اور ڈیڑھ سال سے زیادہ عرصہ حیدرآباد میں گزار کر اگست ۱۹۰۴ء میں حجاب کلکتہ واپس چلی گئیں۔

داغ کی صحت جوانی ہی میں خراب ہو گئی تھی۔ اب عمر کے ساتھ بیماریوں کا غلبہ بڑھتا چلا گیا جن کا ذکر اکثر خطوں میں ملتا ہے۔ حکیم محمود خاں کو ۲۲ ستمبر ۱۸۹۷ء کو لکھا کہ ”میں کئی دن سے ذات الجنب میں مبتلا ہوں۔ سخت تکلیف ہے۔ ایک مرض کو خفت ہوتی ہے تو دوسرا پیدا ہوتا ہے۔“ [۱۸] اسی سال ۲۷ جون ۱۸۹۷ء کو اطہر ہاپوڑی کو لکھا کہ ”میں بیمار جاں بلب تھا، اب ذرا سنبھلا ہوں مگر علیل ہوں۔ دورانِ سر سے عاجز ہوں۔“ [۱۹] ایک اور خط ۱۳۲۱ھ/۱۹۰۳ء میں لکھا کہ ”میری زندگی از سرِ نو ہوئی۔ مجھ کو بند تخمہ پڑا۔ درد شدید ہوا اور قولنج ریاحی۔ پھر تپ کی شدت ہوئی۔ ریاح بند ہو گئے۔ اجابت کیسی۔ وو ولایتی ڈاکٹروں نے علاج کیا۔ کچھ نہ ہوا، آخر جواب دے دیا۔“ ۷ فروری ۱۹۰۴ء کو ایک خط بنام نسیم بھلسوی لکھا کہ ”ضعفِ معدہ اور وجع مفاصل کی شکایت سے نہایت تکلیف ہے۔“ [۲۰] ۲۰ مئی ۱۹۰۴ء کو

اپنی سالی اولیا بیگم کو لکھا کہ "میں بہت سخت علیل ہوں۔ دورہ قلب کا اور دماغ کا پڑتا ہے۔ ڈھیروں پسینا چھوٹتا ہے۔ جان پر بن جاتی ہے۔ تم بھی بیمار۔ میں بھی بیمار، بادشاہ بیگم بھی بیمار۔ چل چلاؤ کے دن ہیں۔"[۲۱] اور پھر اسی طرح بیماریوں میں مبتلا رہ کر ۹؍ذالحجہ ۱۳۲۲ھ مطابق ۱۶؍فروری ۱۹۰۵ء کو وفات پا گئے۔ نمازِ جنازہ مکہ مسجد میں ادا کی گئی اور درگاہ حضرت یوسف میں، اپنی اہلیہ کی قبر کے پہلو میں دفن کیے گئے۔ متعدد شعرا نے تاریخ وفات کہیں۔ مرزا سائل نے اپنا فارسی قطعۂ تاریخ، داغ کے لوحِ مزار پر کندہ کرایا جس کا آخری شعر یہ ہے:

"آہ دل" برکشید و سائل گفت/ "مدفنِ پاک داغ نامی ہند" (۱۳۶۲-۴۰=۱۳۲۲ھ) جس کے دوسرے مصرع کے ۱۳۶۲ میں سے پہلے مصرع کے "آہِ دل" کے ۴۰ گھٹانے سے سالِ وفات ۱۳۲۲ھ برآمد ہوتا ہے۔ علامہ اقبال نے اپنے استاد داغ دہلوی پر جو نظم کہی وہ یقیناً بے نظیر ہے اور آج بھی "بانگِ درا" کی زینت ہے۔ اس نظم سے داغ کی شخصیت و مزاج اور رنگِ سخن کی ایک واضح تصویر سامنے آجاتی ہے۔ حیدرآباد میں داغ کی جو عزت و سرپرستی ہوئی شاید ہی کسی اور شاعر کی گذشتہ تین سو سال میں ہوئی ہو۔ خود بھی ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "سب کچھ خدا نے دیا ہے۔ کسی پردیسی کی ایسی عزت اس دربار میں نہیں۔"[۲۲]

(۲)

(الف) داغ کی زندگی کو دیکھیے تو اس میں طوائف ان کی زندگی کا مرکزی نقطہ نظر آتی ہے۔ یہ طوائف کبھی ماں اور خالہ کے روپ میں اور کبھی دل بہلانے والی معشوقہ کی صورت میں ان کی زندگی پر چھائی ہوئی ہے۔ داغ کی اصل حیثیت تو وہی تھی جو منی جان حجاب کے بھائی یا بیٹے خدا بخش کی تھی لیکن ماں (چھوٹی بیگم) کے بلند رتبہ "شوہروں" نے "خدا بخش کے برخلاف، ان کی حیثیت کو اس دور کے شہزادوں اور سلاطین کی طرح کر دیا تھا۔ اگر ولی عہد بہادر مرزا فخرو ان کے "دوسرے" "باپ" نہ ہوتے اور انھیں لال قلعہ کے ماحول میں بارہ تیرہ سال رہنے اور تعلیم و تربیت پانے کا موقع نہ ملتا تو نواب مرزا کبھی داغؔ نہ بنتے اور اپنی صلاحیتوں کے باوجود خدا بخش بن کر رہ جاتے۔ لال قلعہ دہلی کے قیام نے "نواب مرزا ولد چھوٹی بیگم"[۲۳] کو حضرت داغ دہلوی بنایا۔ داغ جو کچھ اور جیسے کچھ ہیں لال قلعہ کے رنگ و مزاج اور تہذیب و ذوق کے نمائندے ہیں۔ ان کے زمانے میں بھی لال قلعہ کی اہمیت معاشرے میں قائم تھی اور مرزا اسد اللہ خاں غالب، قلعہ و بادشاہ سے استاد ذوقؔ کی وابستگی کو، رشک کی نظر سے دیکھتے تھے۔ داغ کی والدہ ولی عہد بہادر مرزا فخرو کی داشتہ تھیں۔ قلعہ کے ماحول کو دیکھ کر ان کے اندر بھی یہ خواہش جاگی کہ وہ اپنے بیٹے کی تعلیم و تربیت بھی دوسرے سلاطین کی طرح کرے اور انھوں

نے نواب مرزا (داغ) کو رام پور سے لال قلعہ دہلی میں اپنے پاس بلوایا۔ اس طرح داغ کی اٹھان بھی انھیں قدروں پر ہوئی جن سے لال قلعہ کی زندگی عبارت تھی۔ اس دور میں لال قلعہ ایک بڑا سا صندوقچہ تھا جس میں مغل تہذیب اور اس کا ماضی و حال بند تھا۔ حکمرانی ختم ہو چکی تھی مگر شاہی کا نیم نام، خستگی کے ساتھ، اب بھی باقی تھا۔

اس صورتِ حال میں دو راستے کھلے تھے۔ ایک نفس پرستی کا راستہ تھا اور دوسرا خدا پرستی کا اور یہ دونوں فرار کے راستے تھے۔ بادشاہ سلطنت کے نظم و نسق اور جنگ و جدال سے بے تعلق و بے نیاز تھا اور اس طرح بے مقصد زندگی نے زندگی کی ہر قدر کو محض دکھاوا بنا دیا تھا۔ مذہب محض رسوم کی پابندی کا نام تھا یا کچھ عقائد کا اظہار تھا جن پر عملی و منطقی بحثیں قلعہ کے اندر اور باہر ہوتی رہتی تھیں۔ تصوف کی طرف رجحان کی بھی یہی نوعیت تھی جو ترکِ دنیا کا درس دیتا تھا۔ عام طور پر صوفیا اپنے مریدوں کی تسلی کے لیے ترک کا راستہ دکھاتے اور اپنے مریدوں سے رقم بٹورتے۔ لال قلعہ میں بھی ان کا عمل دخل تھا اور زیادہ تر ان کا کام تعویذ گنڈے دینا اور وظائف بتانا تھا۔ وہ کام جو زندہ معاشروں میں قوتِ عمل سے کیا جاتا تھا اب تعویذ گنڈوں اور وظائف سے کیا جا رہا تھا۔ اگر مراد پوری ہو جاتی تو مرشد کے وارے نیارے ہو جاتے اور کام نہ بنتا تو اسے اللہ کی مرضی کہہ کر صبر و شکر کر لیا جاتا۔ لال قلعہ میں دو خواہشیں عام تھیں۔ ایک معشوق کو زیر کرنے کی خواہش اور دوسرے سرکار کی خوشنودی حاصل کرنے کی خواہش۔ مذہب، صوفیہ کے وسیلے سے، انھیں خواہشات کو پورا کرنے کا ذریعہ بنا ہوا تھا۔ فاتحہ اور نیاز کی ساری مذہبی تقریبات پابندی سے ادا کی جاتیں اور اگر نہ کی جاتیں تو یہ وہم مسلط ہو جاتا کہ اب کوئی نہ کوئی آفت ضرور آئے گی۔ داغ بھی اسی ذہنی منظر کا حصہ ہیں۔ لال قلعہ کے رہنے والوں کو کسبِ معاش کی بھی فکر نہیں تھی۔ انگریزی کی پنشن سے وہ خاندانی معاشی نظام، جو صدیوں سے قلعہ میں رائج تھا لشتم پشتم چل رہا تھا۔ قلعہ میں داغ کی حیثیت ولی عہد بہادر کے ''بیٹے'' کی تھی اس لیے ان کی زندگی بھی، سلاطین کی طرح، کھیل کود اور دوسرے مشغلوں میں گزری۔ چاروں طرف باندیاں، لونڈیاں اور خواصیں تھیں جن کے آغوش میں پل کر داغ بھی نوعمری ہی میں جنس و عاشقی کا کھیل کھیلنے لگے۔ حسن پرستی اور عشق بازی ماں سے بھی ان کو ورثے میں ملی تھی۔ یہاں آ کر یہ ورثہ مستقل ہو گیا۔ آرام طلبی اور پسپائیت فطرت ثانیہ بن گئی۔ یاد رہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد داغ کسی اور طرف نہیں گئے بلکہ اسی فضا میں واپس آنے اور رہنے کے لیے رام پور آ گئے اور پھر تیس اکتیس سال وہاں رہ کر دہلی آئے اور وہاں سے حیدر آباد دکن چلے گئے جو اس وقت مغلیہ تہذیب کا سب سے بڑا جزیرہ تھا اور جس کی چوکھٹ پر انگریز سنتری پہرہ دے رہا تھا جس کے داغ عادی ہو چکے تھے۔ درباری تربیت کی وجہ سے وہ دونوں جگہ کامیاب رہے۔ داغ کی زندگی اور مزاج کو دیکھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ زوال پذیر مغلیہ تہذیب کے آخری دور کے تمام آثار داغ

میں موجود ہیں اور اسی لیے تخلیقی سطح پر ان کی ہستی کو اس تہذیب کا نچوڑ کہا جا سکتا ہے۔ وہ پورے اعتماد کے ساتھ وہی کر رہے ہیں جو اس تہذیب نے انھیں دیا تھا۔

داغ کے سارے مشاغل اور طور اطوار بھی وہی ہیں جو اس تہذیب میں رچے ہوئے فرد کے تھے مثلاً کھانے پینے کے سلسلے میں بڑی بڑی ندرتیں کی جاتی تھیں۔ انواع و اقسام کے کھانے اور مٹھائیاں طبقۂ خواص کے دسترخوان پر ہوتی تھیں جنھیں چکھ کر باورچیوں اور رکاب داروں کو داد دی جاتی تھی۔ داغ کا دسترخوان بھی ایسا ہی تھا جس پر دس بیس آدمی کھانے پر موجود ہو جاتے۔ داغ نہ صرف کھانوں کے شوقین تھے بلکہ خوش خوراک بھی تھے۔ تمکین کاظمی نے لکھا ہے کہ ”داغ کا یہ حال تھا کہ دو بزرگ مل کر جتنی غذا کھاتے اکیلے داغ اس مجموعی مقدار سے دگنی غذا کھا لیتے تھے۔“ [۲۴] لباس کے سلسلے میں بھی یہی صورت تھی۔ لال قلعہ میں قسم قسم کے جامے اختراع کیے گئے تھے جو رنگین اور بھڑک دار ہوتے تھے۔ اس سلسلے میں بھی ایک خاص مذاق وجود میں آ گیا تھا۔ مومنؔ خاں مومنؔ سرخ یا سبز اطلس کا چوڑی دار پاجامہ پہنتے تھے۔ داغ بھی شوخ رنگ کے کام دار کپڑوں کے شائق تھے۔ خوشبوؤں کا شوق بھی اس تہذیب کا حصہ تھا۔ گھر سے کیوڑے گلاب کی مہک اور کپڑوں سے عطر کی خوشبو آنا تہذیب کی علامت تھی۔ داغؔ کو بھی عطر پھول کا شوق تھا۔ اسی طرح بزرگانِ دین سے گہری عقیدت رکھنا اور نیاز فاتحہ دلانا اس تہذیب کی روایت کا حصہ تھی۔ کوئی نیا شاگرد ہوتا تو داغ پابندی سے حضرت علی، نظامی گنجوی، سعدی شیرازی، حافظ شیرازی، امیر خسرو، خواجہ میر دردؔ، شاہ نصیر اور استاد ذوق کی فاتحہ دلواتے۔ نماز پڑھنا اس تہذیب کی روایت کا حصہ تھی۔ شیخ جی ان کے ملازم تھے۔ ہر وقت وظیفے پڑھتے رہتے۔ داغ جب بلاتے وہ دیر سے آتے اور کہتے وظیفہ پڑھ رہا تھا۔ ایک دن داغ نے کہا کہ جب بلاتا ہوں یہی سنتا ہوں کہ وظیفہ پڑھ رہے ہو۔ بھائی کیا تم نے اتنے گناہ کیے ہیں؟ پھر کہنے لگے میرے دل میں چونکہ خود بزرگانِ دین کی عزت ہے اس لیے ان کے شغل میں مداخلت نہیں کرتا۔ خواجہ معین الدین اجمیری سے جو مجھے عقیدت ہے میرا دل ہی جانتا ہے۔ جو کچھ عزت حاصل ہوئی ہے انھیں بزرگانِ دین کے فیضان کا نتیجہ ہے۔ [۲۵] آخری عمر میں جب روزہ نہ رکھتے تو مساکین کو کھانا کھلواتے، فطرہ اور زکوٰۃ بھی پابندی سے ادا کرتے۔ حقہ کثرت سے پیتے، شطرنج، چوسر، گنجفہ کھیلتے۔ موسیقی کا ذوق کمال کا تھا۔ گانا سننا معمولات میں شامل تھا۔ ”بزمِ داغ“ (روزنامچہ) میں لکھا ہے کہ ”ایک دن گانا سن رہے تھے کہ عشاء کی اذان کی آواز آئی۔ گویا خاموش ہو گیا۔ اذان کے بعد گویے نے اجازت چاہی تو داغ نے حاضرین سے کہا۔ کہیے کچھ اور گانا سنیے گا۔ فلاسفۂ یونان اور حکمائے سلف نے موسیقی کو بھی ریاضت کی ایک شاخ قرار دیا ہے۔ گانا سننے سے دل کو فرحت اور روح کو تازگی حاصل ہوتی ہے اسی واسطے اہلِ تصوف کے اکثر فرقوں نے اسے بھی عبادت میں شامل کیا ہے۔ اب آپ لوگ فیصلہ کیجیے کہ اس وقت اس عبادت

کی طرف رجوع ہوں گے جس کی دعوت ابھی موذن نے دی ہے یا پھر یہی عبادت جاری رہے گی جو فردوس گوش اور دل و دماغ کی تسکین کا باعث ہے اور ایک بولتا جادو ہے۔" [۲۶] بعد نماز مغرب گانا سنتے، کھانا کھاتے اور پھر شعر کہتے۔ اس تہذیب کے سارے شوق اور مشغلے ان میں موجود تھے۔ تیتر پالنے کا بھی شوق تھا۔ گھوڑوں اور ان کے علاج سے بھی دلچسپی تھی۔ بیخود دہلوی نے اس سلسلے میں کچھ پوچھا تو جواباً لکھا کہ "پہلے یہ لکھو کہ گھوڑے کا سن کیا ہے۔ چکاول کتنے زمانے سے ہے۔ کیا کیا علاج ہوئے ہیں۔ ورم تحلیل کیا گیا یا مادہ بہایا۔ مفصل لکھو تو کچھ میں بھی لکھوں۔" [۲۷] طبیعت میں بڑی نفاست تھی۔ وضع داری اس تہذیب کی ایک اہم قدر تھی۔ داغ حد درجہ وضع دار تھے:

یہ آپ جانیں داغ میں جو ہیں برائیاں
اتنا تو ہم کہیں گے بڑا وضع دار ہے

اسی کے ساتھ شگفتہ مزاج تھے۔ دوسروں کو پرچانے کی صلاحیت خداداد تھی۔ جہاں گئے دوست بنائے اور سب سے راہ و رسم رکھی۔ محفل میں بیٹھتے تو چست فقروں سے محفل کو تازہ دم کر دیتے۔ بیخود دہلوی نے لکھا ہے کہ ایک دفعہ داغ کی زود گوئی کا ذکر آیا۔ ایک صاحب جو محفل میں موجود تھے کہنے لگے کہ ان کے ساتھ تو یہ صورت ہے کہ حقہ لے کر پلنگ پر لیٹا ہوں، کروٹیں بدلتا ہوں۔ کبھی اُٹھتا ہوں کبھی بیٹھتا ہوں۔ طبیعت پر زور ڈالتا ہوں جب بڑی مشکل سے شعر بنتا ہے۔ داغ نے کہا معاف کیجیے آپ شعر کہتے نہیں شعر جنتے ہیں۔ داغ ایک کمرے میں بیٹھے شعر کہہ رہے تھے۔ مشاعرے میں جانے کی تیاری تھی کہ دو بزرگ ملاقاتی وہاں آ کر بیٹھ گئے۔ استاد اتنے محو تھے کہ انھیں ان کے آنے کی خبر تک نہ ہوئی۔ کچھ دیر بعد جب ان پر نظر پڑی تو کہا "ایں ابھی تو میں زندہ ہوں۔ یہ منکر نکیر کہاں سے آ گئے" [۲۸] ایک دفعہ ایک صاحب آئے اور داغ کو نماز پڑھتا دیکھ کر دبے قدموں سے واپس چلے گئے۔ جب بلائے گئے تو داغ نے پوچھا کہ حضرت آپ آ کر واپس کیوں چلے گئے تو انھوں نے کہا: "آپ نماز پڑھ رہے تھے۔" داغ نے کہا "حضرت میں نماز پڑھ رہا تھا لاحول تو نہیں پڑھ رہا تھا۔" زندگی گزارنے کا یہی انداز داغ کا انداز تھا۔ ایک شعر میں بھی یہی کہا ہے:

دن گزارے عمر کے انسان ہنستے بولتے
جان بھی جائے تو میری جان ہنستے بولتے

حسن پرستی اور عشق بازی مقبول عام کھیل تھا جس میں اس تہذیب کے طبقۂ خواص کا زیادہ وقت گزرتا تھا۔ اس کھیل میں گوناگوں کشمکشوں سے بھی واسطہ پڑتا۔ تعلقات بنتے بگڑتے، ناز نخرے، ضلع جگت، فقرہ بازی نئی نئی صورتیں دکھاتیں۔ اسی لیے معاملہ بندی کی بھی ہزار نوعیتیں ہو گئی تھیں۔ داغ ساری عمر اسی رنگ میں رنگے رہے۔ ملاقاتوں میں عورتوں کا ذکر اس دور میں ایک عام کھلی بات تھی۔ عام طور پر ہر

''شریف زادہ'' ایک طوائف ضرور رکھتا اور نوجوان شریف زادے علمِ تہذیب حاصل کرنے کے لیے کسی طوائف کے ہاں اسی طرح جاتے جیسے آج کل کے بچے اسکول جاتے ہیں۔ ہر تقریب میں رقص و سرور کی محفل ضرور منعقد ہوتی۔ برات لے کر جاتے تو اس میں رقص کرتی ہوئی طوائفیں ساتھ ہوتیں۔ آنکھ لڑانا اور عشق بازی کرنا اس تہذیب کا حصہ تھا۔ گھر کی عورتیں جب اپنے نوجوان بیٹے کو کسی طوائف کے ہاں آتے جاتے دیکھتے تو خوش ہوتیں اور کہتیں کہ یہی مرد کا شیوہ ہے۔ گھر کی خاندانی عورت نے بھی طوائف کو قبول کرلیا تھا۔ داغ انھیں مشاغل کے شاعر ہیں۔ انگلستان کے دورِ بحالی (Restoration) کے ڈراما نگاروں کی طرح داغ کا موضوع بھی روایتی ادب آداب (Manners)، عشق بازی کی جوڑ توڑ اور معاملہ بندیاں (Love Intrigues) ہیں۔

اس دور میں زبان کے قواعد وضوابط مقرر ہو چکے تھے اور یہ سب باتیں اسی معیاری زبان میں، محاوروں کے چٹخاروں کے ساتھ، بیان کی جارہی تھیں۔ محاورہ اس دور میں غیر معمولی اہمیت اختیار کر گیا تھا اور ان سے کھیلنا ایک پر لطف مشغلہ تھا۔ اسی لیے معاملہ بندی کے ساتھ ضلع جگت، ایہام اور رعایت لفظی شاعری کا جزو اعظم بن گئے تھے۔ عشق بازی کے کھیل میں زبان بھی ایک کھلونا بن گئی تھی۔ ہر شخص یا تو شاعر ہوتا یا پھر شعر پسند طبیعت رکھتا اور بات بات میں شعر پڑھنا اور شعر کا جواب شعر میں دینا ایک عام بات ہوگئی تھی۔ اسی لیے اس دور میں مرد اور عورت دونوں چرب زبان ہو گئے تھے۔ عورت مرد کا زیادہ وقت میٹھی میٹھی لچھے دار باتوں میں گزرتا۔ بات بات میں قافیہ پیمائی ہوتی۔ فقرہ بازی اس تہذیب کا جزو تھی۔ اس دور میں اردو شاعری بھی زبان ہی کا کھیل بن گئی تھی۔ حضرت داغ اسی تہذیب اسی کلچر کے نمائندہ اور ترجمان ہیں۔ جو کچھ وہ اپنی شاعری میں کہہ رہے ہیں وہ اس دور کی اور اس تہذیب کے دل کی آواز ہے۔ جب ایک مشاعرہ کے بعد منیر شکوہ آبادی نے داغ سے پوچھا کہ کیوں میاں داغ! کیا تمھاری غزل مجھ سے بہتر تھی تو داغ نے کہا ہرگز نہیں۔ میری کیا طاقت کہ آپ کے سامنے زبان کھولوں مگر اس مقبولیت کو کیا کہیے: ؏ .. قبولِ خاطر لطفِ سخن خداداداست۔ امیر مینائی کہتے تھے کہ وہ کلام پسندیدہ ہے جو مشاعرے سے باہر جائے۔ فرماتے تھے میں نے باہر جانے والوں میں داغ کا شعر اکثر باہر جاتے دیکھا ہے۔[۲۹]

داغ کی شاعری اس دور کے ہر طبقے میں مقبول تھی اور اس کی وجہ یہ تھی کہ معاشرے کے ''شعور'' میں جو بات ظاہر تھی اور اس کے ''تحت الشعور'' میں جو بات چھپی ہوئی تھی، داغ اسے اپنی شاعری میں بیان کر دیتے ہیں۔ آج بھی جب بدلے ہوئے حالات اور اقدار ہمیں ''مقصد پرستی'' کا راستہ دکھاتی ہیں، ہمارے دل کا چور ہمیں ان لذتوں کی طرف لے جاتا ہے جو قوم کے اجتماعی لاشعور (Collective Unconsciousness) میں موجود ہیں۔ داغ کی شاعری اسی پست مگر لطیف و

پُرکیف دنیا کی سیر کراتی ہے۔

(ب) اس دور کی تہذیبی و سماجی صورتِ حال کے تعلق سے، داغ کی شاعری کے رنگ و مزاج کی جو وضاحت ہم نے کی ہے، اس سے داغ کی انفرادیت کے چند پہلو اور سامنے آتے ہیں۔

داغ کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ اپنے دور کے عیش پرست، خوش باش، بے فکرے رئیس زادے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس تعلق سے وہ خصوصیات جو دوسرے شعرا میں الگ الگ نظر آتی ہیں، وہ داغ کے ہاں نہ صرف ایک جگہ جمع ہو گئی ہیں بلکہ ان کی قوتِ تخیل اور ذکاوت نے ان میں ایک نئی زندگی پیدا کر دی ہے۔ وہ تہذیب، لال قلعہ جس کی علامت تھا، سارے ہندوستان کے رئیس زادوں میں ایک سرے سے دوسرے سرے تک رچی بسی ہوئی تھی۔ بادشاہ سے سلاطین تک، نوابین سے امیران تک سب کا پسندیدہ کھیل عشق بازی تھا۔ یہ اس سطح کا عشق تھا جس میں غم و الم کو پاس نہ آنے دیا جاتا تھا۔ آنے والے کل سے سب بے نیاز تھے۔ داغ بھی اس عشق بازی میں اس قدر رچ گئے تھے کہ مرزا فخرو کی اچانک وفات کے بعد قلعہ سے ان کا اخراج، ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم سے پیدا ہونے والے مصائب، دلّی چھوڑ کر رام پور اور حیدر آباد میں رہنے کے مسائل بھی داغ کے مزاج کو نہ بدل سکے۔ اسی لیے ’’عشق‘‘ کے عیاشانہ حدود سے وہ کبھی باہر نہیں نکل سکے اور یہی سرگرمیاں ان کی زندگی کا مرکز و محور بنی رہیں۔ ظاہر ہے اس قسم کے ’’عشق‘‘ میں خلوص کم اور تصنع زیادہ ہوتا ہے مگر داغ کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ اسے بھی پورے خلوص سے برتتے ہیں۔ ان کی فطرت عیاشانہ عشق کو، زندگی کی اہم ترین دلچسپی کے طور پر قبول کر لیتی ہے۔ یہ ’’عشق‘‘ رسمی و بناوٹی تھا۔ سب جانتے ہیں کہ سچا عشق کبھی شاہدانِ بازاری سے نہیں ہو سکتا۔ عاشق (عیاش)، معشوق (طوائف) دونوں کو معلوم ہے کہ یہ وقتی کھیل ہے جس کا کوئی مستقبل نہیں ہے مگر داغ اپنے تہذیبی ماحول سے گہرا اور سچا خلوص رکھتے ہیں۔ انھوں نے اسی وقتی محبت و عشق کو سچائی اور زندہ دلی سے برتا۔ معشوق بدلتے رہے مگر خلوص سے وقتی محبت کرنے کا جذبہ ان کے اندر ہمیشہ زندہ و تازہ دم رہا۔ ان کے تصور میں بھی ایسا عشق نہیں آ سکتا تھا جس میں عاشق ایک کا ہو کر رہ جائے اور درد کی کسک سے تڑپ تڑپ کر مر جائے۔ ایک نواب نے لیلیٰ مجنوں کی تصویر دیکھ کر کہا کہ ’’واہ کیا احمق عاشق ہے۔ معشوق سامنے ہے اور اسے دیکھ دیکھ کر مرا جا رہا ہے۔ دبوچ کیوں نہیں لیتا۔‘‘ داغ کا عشق بھی اسی قسم اور اسی نوعیت کا ہے۔ جو اچھی لگی اسے منی بائی حجاب کی طرح دبوچ لیا اور جب بری لگی تو اختر جان سورت والی کی طرح چھوڑ دیا۔ نبی جان (طوائف الہ آباد) کو ایک خط میں لکھتے ہیں جس سے ان کے عشق کی نوعیت واضح ہوتی ہے: ’’کیوں جی تم سے کیوں کر ملیں۔ تم کو کیوں کر دیکھیں۔ کیوں کر سنیں اور نہ دیکھیں تو کیوں کر جئیں۔ جو شخص ازلی عاشق مزاج ہو خیال کرو اس کا کیا حال ہوگا۔‘‘[۳۰] یہی ان کی ’’ازلی عاشق مزاجی‘‘ ہے جسے ’’عاشقی‘‘ میں وہ پورے خلوص سے برتتے ہیں۔ اس ’’دبوچ‘‘ میں

ان کو اسی لیے، دوسرے شعرا کے مقابلے میں زیادہ کیف محسوس ہوتا ہے اور اسی کیف کو وہ اپنی شاعری میں، پوری سچائی کے ساتھ، بیان کر دیتے ہیں اور اسی لیے ان کی فطرت اور شاعری دونوں ایک جان ہو جاتی ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ مغلیہ تہذیب سنبھالا لے رہی ہے۔ داغ اپنی تہذیب کی وہ آخری سانس ہیں جو تیز تیز آتی ہے اور ذرا دیر کو زندگی کا احساس دلا کر تیزی سے غائب ہو جاتی ہے۔ داغ کی شاعری اس تہذیب کے چراغ کی وہ آخری ''بھڑک'' تھی جو شعلے میں ایک دم تیز روشنی دے کر ختم ہو جاتی ہے۔ یہ داغ کی انفرادیت ہے۔

داغ اسی ''عشق'' کے سچے شاعر ہیں اور ان کی زبان اسی کیف کی ترجمان ہے۔ اگر ان کی زندگی اور شاعری کو ایک ساتھ دیکھا جائے تو عام طور پر ان کی غزل یا شعر کا محرک ان کی زندگی کا کوئی نہ کوئی واقعہ یا تجربہ ہوتا ہے۔ داغ نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ''حسینوں کو دیکھتا ہوں اور خوب صورت شعر کہتا ہوں۔''[۳۱] اگر آج وہ واقعہ ہمیں بناوٹی اور رسمی معلوم ہوتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اب ہمارے جدید تجربے سے دور ہو گیا ہے مگر جو اس میں جان تھی وہ داغ نے نکال کر اپنے شعر میں سمو دی ہے اور اسی لیے وہ شعر آج بھی ہمیں متاثر کرتا اور پسند آتا ہے۔ داغ نے منی جان حجاب کے عشق میں مثنوی ''فریادِ داغ'' لکھی۔ اس میں جو عشق بیان ہوا ہے وہ ویسا ہی ہے جیسا عشق سب کرتے آئے ہیں لیکن مثنوی پڑھتے ہوئے ہمیں خلوص کی مہک آتی ہے اور شعر کی تاثیر کو تیز کر دیتی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ داغ کا دل اس عشق میں شامل ہے۔ اسی طرح داغ نے جن زمینوں میں شعر کہے وہ بھی عام طور پر فرسودہ ہیں اور اس طرح جو معاملات شعر میں باندھے ہیں وہ بھی عام اور عامیانہ ہیں مگر وہ یہاں چوں کہ اپنا ذاتی تجربہ شعر میں بیان کر رہے ہیں اسی لیے جب وہی بات کوئی دوسرا شاعر کہتا ہے تو وہ بے اثر معلوم ہوتی ہے اور داغ کہتے ہیں تو واہ کہہ کر داد دینے کو جی چاہتا ہے۔

درد و کرب میں مبتلا ہونا داغ کے مزاج اور ان کی فطرت میں نہیں ہے۔ وہ اسی ماحول میں رہ کر خلد بریں حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے ''فنا'' ان کے تخلیقی عقیدے میں شامل نہیں ہے اور وہ خود بھی اس کے علاوہ کسی اور پہلو پر غور نہیں کرتے اور وہ اس لیے کہ سوچ میں پڑنے سے انسان غم میں مبتلا ہوتا ہے۔ عشق کی ناکامی بھی ان کا مسئلہ نہیں ہے اور وہ اس لیے کہ ان کا معشوق طوائف ہے جو انھیں حاصل ہے یا حاصل کی جا سکتی ہے۔ اسی معشوق کے حسن و جمال سے کھیلنا، اس ''عشق'' کے نئے نئے تجربوں اور معاملات سے لطف اندوز ہونا ان کی زندگی کا بہترین مشغلہ ہے جس پر وہ آخر عمر تک عمل پیرا رہے۔ اپنی زندگی کو، ساری بیماریوں اور مسائل کے باوجود، مسرتوں سے لبریز رکھا۔ یہ ان کے کردار کی نمایاں صفت ہے:

فسردہ دل کبھی خلوت نہ انجمن میں رہے

بہار ہو کے رہے ہم تو جس چمن میں رہے

داغ مٹتی ہوئی بہار کا غم کرنے کے بجائے اس سے خوشی و مسرت کا آخری قطرہ تک نچوڑنے میں لگے رہے اور اسی لیے ان کا خیال نہ زندگی بعد الموت کی طرف جاتا ہے اور نہ زندگی کے ان عمیق پہلوؤں کی طرف جاتا ہے جو عام زندگی کی سطح سے نیچے موج زن ہیں۔ ان کے ہاں خدا، رسول ﷺ، صحابہ، اہل بیت سب کا ذکر آتا ہے مگر یہ سب ہستیاں ان کے لیے تمنائیں بر آنے کا وسیلہ اور ان کی خوشیوں کے محافظ کا درجہ رکھتی ہیں۔ اسی طرح ارکان مذہب بھی ان کے لیے خوشی کا ذریعہ ہیں مثلاً حج کے بارے میں داغ کا یہ شعر دیکھیے.

نہیں عالم میں خوشی حج کی خوشی سے بڑھ کر
کہ مسلمانوں کو دیتا ہے یہ دولت اللہ

اس شعر کے پیچھے داغ کی وہ ہستی نظر آتی ہے جو اس بات میں خلوص کے ساتھ پورا عقیدہ رکھتی ہے۔ ان کے عقائد میں یہی بات نمایاں ہے۔ ہر مسلمان خدا کو کریم اور رحیم جان کر یہ یقین رکھتا ہے کہ اس کی نجات لازمی ہے مگر داغ جب یہی بات کہتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ انھیں اس بات پر ایسا پختہ عقیدہ ہے جو ڈھلملانے والے آدمی کو میسر نہیں ہے مثلاً یہ دو شعر پڑھیے:

کہہ دیں گے ہم تو داورِ محشر سے صاف صاف
اچھوں کو دل نے پیار کیا ہم نے کیا کیا
وہ کریم کیا نہیں ہے، وہ رحیم کیا نہیں ہے
کبھی داغ بھول کر بھی نہ غم نجات رکھنا

ان اشعار سے داغ کی شخصیت، ان کے اندازِ فکر و نظر اور ان کے عقیدے کی انفرادیت سامنے آجاتی ہے۔

علوم سے بھی ان کا تعلق عام آدمیوں کا سا ہے۔ اسی طرح منتر جنتر، تعویذ گنڈے، تبرک، منتیں، نذر نیاز کا وہ اس طرح ذکر کرتے ہیں جیسے یہ سب باتیں انھیں خوش رکھنے کا ذریعہ ہیں۔ سرسید کی تحریک کے زیر اثر جو نیا شاعر ان چیزوں کو دیکھتا ہے، خواہ وہ حالی ہوں یا حسرت موہانی ہوں، ان کو مسترد کرتا ہے مگر داغ کے لیے یہی جانِ حیات ہیں۔ پیر پرستی بھی ان کے ہاں اسی اندازِ نظر سے وابستہ ہو کر آتی ہے۔ وہ ان تمام تقریبوں سے جیسے جھولے، تسمیہ خوانی، چھٹی چلے، منڈھا، شب برات وغیرہ کے ذکر سے وہ اپنے دل کی خوشی کا اظہار کرتے ہیں۔ موت اور غمی کے بیان میں بھی ان کی شاعری میں پھولوں اور سجاوٹ کا ذکر آتا ہے۔ روزمرہ کے معمولات میں جیسے پان کھانا، حقہ پینا، پردہ کرنا، کنکوا اُڑانا، شطرنج، چوسر گنجفہ کھیلنے کے عمل میں بھی وہ ایک خوش باش شخص کی طرح منہمک نظر آتے ہیں۔ مناظر

قدرت سے ان کی دلچسپی بھی اسی ذیل میں آتی ہے۔ برسات کا عالم، گرمیوں کا سماں، آم کا شوق سب ہی دل خوش کن نعمتوں کی طرح ان کے کلام میں آتے ہیں۔

داغ کی انفرادیت میں سب سے نمایاں بات یہی ہے کہ وہ ہر قسم کی فکر اور غم سے اس قدر بے نیاز ہیں کہ دوسرے انسان کے لیے ایسا ہونا شاید ممکن نہیں ہے۔ انسان کی زندگی میں ایک مقام وہ آتا ہے جب انسان ''خودی'' کو گم کر کے خوشی و غم سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔ داغؔ اس مقام سے تو بے بہرہ ہیں لیکن ان کی ہستی سے یہ بات ضرور سامنے آتی ہے کہ انسان دنیا کی لذتوں سے بھی، اگر وہ ان میں پوری طرح رچ بس گیا ہے، دائمی مسرت حاصل کر سکتا ہے۔ داغ کے اندر یہ سب باتیں پوری طرح رچ بس گئی تھیں اور کوئی انقلاب ان کو اس باتوں سے دور نہیں کر سکتا تھا۔ ان کی طرح کے بے شمار رئیس زادے اور بہت سے لوگ معاشرے میں نظر آتے ہیں لیکن ان کے اس رسمی رجحان میں وہ فطری عنصر نظر نہیں آتا جو داغؔ کے ہاں روشن ہے۔ داغؔ کی ہستی میں ایک ایسے سچے شاعر کی فطرت موجود تھی جو زندگی کے ہر معاملے میں امید اور مسرت کا پہلو نکال لیتی ہے۔ انھیں اپنی عیاشانہ زندگی میں زندگی کی خوشی، زندگی کے معنی اور زندگی کا مقصد سب حاصل ہو گیا تھا۔ یہ زندگی ان کے دور میں اپنی آخری بہار دکھا رہی تھی۔ داغ اسی آخری بہار کے شاعر تھے۔ ان کے رویوں اور طرزِ زندگی میں گہرا خلوص محسوس ہوتا ہے اور جنسی کنایے ایسی سچائی کو سامنے لاتے ہیں کہ فقیہہ بھی ان کے شعر سن کر پھڑک اٹھتا ہے اور اس کی اصلاحی طبیعت بھی اپنے مقصدِ زندگی کا دامن چھوڑ دیتی ہے اور وہ جنسی کھیل، جس کے مختلف پہلوؤں پر داغ کی نظر ایک نئی روشنی ڈالتی ہے، ہمیں چونکا کر اپنی طرف کھینچ لیتے ہیں۔ داغ کی تخئیلی قوت اور تخلیقی ذکاوت اور تجربے کی سچائی ہم سے یہ کہتی ہے کہ تم ''عیاشی'' کو بری چیز سمجھتے ہو مگر دیکھو اس کا ایک پہلو یہ بھی ہے جس کو تم نے کبھی نہیں دیکھا۔ دیکھو اس میں کیا لطف ہے اور ہمارا نفس، ہماری قوتِ ارادی کے باوجود، تقویٰ کے حدود توڑ کر، داغ کے شعر کے ساتھ ہو جاتا ہے۔ یہی وہ مقناطیسیت ہے جو اُن کی شاعری کی مقبولیت کا راز ہے۔ ان کی غزل پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ حسنِ ظاہری اور معاملاتِ عشق کے عجیب و غریب محرم ہیں اسی لیے اقبالؔ نے اپنی نظم، ''داغ'' میں کہا تھا کہ

ع ... ہو بہو کھینچے گا لیکن عشق کی تصویر کون
ع ..اب کہاں وہ بانکپن وہ شوخیِ طرزِ بیاں
ع تھی زبانِ داغ پر جو آرزو ہر دل میں ہے

داغؔ نے خود بھی اپنی شاعری کے بارے میں یہی کہا تھا:

آج راہی جہاں سے داغؔ ہوا   خانۂ عشق بے چراغ ہوا

اس ''کھیل'' میں وہ طرب کا ایسا پہلو سامنے لاتے ہیں کہ ہماری طرب خواہ فطرت شعر کے جادو میں

آجاتی ہے۔ یہی جادو، داغ کی شاعری میں، طرح طرح کے نقش و نگار بناتا ہے۔ داغ شاعری کے جس دائرے میں جادو جگانے کا کھیل کھیل رہے ہیں اس پر اعتراض کیا جا سکتا ہے لیکن اس کے ''برحق'' ہونے میں کسی کو شک نہیں ہو سکتا۔

قارئین کرام! اب یہاں داغ کی شاعری کے مطالعے سے پہلے ان کی تصانیف پر بھی ایک نظر ڈالی لی جائے تاکہ شاعری کے مطالعہ سے پورا لطف اٹھایا جا سکے۔

(۳)

داغ بنیادی طور پر شاعر اور صرف شاعر تھے اور یہی ان کی اصل پہچان ہے۔ ان کا ایک ''دیوان'' جو ابتدائی زمانے سے ''غدر'' تک کہے ہوئے کلام پر مشتمل تھا، امیر مینائی کے دیوان کی طرح، غدر میں تلف ہو گیا تھا۔ اس دیوان میں جو ساٹھ جزو پر مشتمل تھا، غزلوں کے علاوہ قصیدے، واسوخت، رباعی، مخمس، مسدس، قطعات وغیرہ شامل تھے۔ [۳۲] داغ کی دوسری مطبوعہ تصانیف یہ ہیں:

(۱) ''گلزارِ داغ'': یہ داغ کا پہلا دیوان ہے جو ۱۲۹۶ھ/۱۸۷۸ء میں باہتمام نور احمد مالک مطبع محمد تیغ بہادر لکھنؤ سے شائع ہوا جس میں منشی مظفر علی خان بہادر اسیر لکھنوی نے اپنے قطعۂ تاریخ کے اس مصرع سے: ''کیا جلایا حاسدوں کو داغ نے'' سالِ اشاعت برآمد کیا ہے۔ اس قطعہ کے علاوہ منیر شکوہ آبادی کے چار اور جلال لکھنوی، امیر اللہ تسلیم اور حافظ غلام رسول ویران کا ایک ایک قطعۂ تاریخ بھی شامل ہے جن سے ۱۲۹۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔ گلزار داغ میں تلف شدہ دیوان کا بھی کچھ کلام، جو داغ کو یاد آیا یا یاد رہ گیا، شامل ہے۔ اس دیوان میں ۳۸۹ غزلیں ہیں جن کے اشعار کی مجموعی تعداد ۴۹۴۳ ہے۔ ان کے علاوہ ۷ رباعیات، ۶ مخمسات (۷۵ بند)، ایک مسدس (۲۳ بند)، دو قصائد (۱۲۰ شعر)، دو قطعاتِ تاریخ (۲۰ شعر) جملہ ۵۲۷۸ شعر ہیں۔ [۳۳] ''گلزارِ داغ'' مطبع انوار محمدی لکھنؤ کا ۳۳ واں ایڈیشن میرے سامنے ہے جس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ یہ دیوان کس قدر مقبول ہوا۔

(۲) ''آفتابِ داغ'': یہ داغ کا دوسرا دیوان ہے جو پہلی بار ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۴ء میں مطبع انوار الاخبار لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس میں ۱۲۹ غزلیں (۱۷۵۲ شعر)، آٹھ رباعیات شامل ہیں۔ کل اشعار کی تعداد ۶۷۶۸ ہے۔ [۳۴] اس میں عبدالغفور خاں نساخ کا قطعۂ تاریخ بھی شامل ہے جس کے آخری مصرع کے الفاظ ''بدر کمال داغ'' سے ۱۳۰۲ھ نکلتے ہیں۔

(۳) ''فریادِ داغ'': یہ داغ کی وہ مشہور مثنوی ہے جس میں داغ نے منی بائی حجاب سے اپنے عشق کی داستان رقم کی ہے۔ یہ مثنوی حجاب کے ساتھ کلکتہ میں رہ کر واپسی پر ۱۸۸۲ء میں کہی گئی۔ کچھ عرصے بعد اس پر نظر ثانی کی۔ ''فریادِ داغ'' اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۰۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ۸۳۸،

اشعار پر مشتمل اس کا پہلا ایڈیشن مطبع مطلع العلوم و اخبار نیر اعظم مراد آباد سے ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۵ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد اس کے کئی ایڈیشن شائع ہوئے۔ اس کا ایک ایڈیشن مرتبہ تمکین کاظمی آئینہ ادب لاہور سے ۱۹۵۷ء میں بھی شائع ہوا۔ یہ مثنوی بھی، داغ کی غزل کی طرح، بہت مقبول ہوئی۔ اس کا موضوع بھی داغ کی اپنی داستانِ عشق ہے جس میں وہ سارے معاملات، جو عشق میں پیش آئے، خلوص و سچائی کے ساتھ بیان کردیے گئے ہیں جو اثر و تاثیر سے مملو ہے۔

(۴) ''مہتابِ داغ'': یہ داغ کا تیسرا دیوان ہے جو حیدرآباد آنے کے بعد مرتب ہوا۔ ''آفتابِ داغ'' کے بعد جو کچھ کہا وہ سب اس میں شامل ہے۔ اس کی کتابت خود داغ کی نگرانی میں ہوئی۔ کتابت کا کام ۳، جمادی الثانی ۱۳۱۰ھ/۲۳، دسمبر ۱۸۹۳ء کو پورا ہوا اور ۱۸۹۳ء میں مطبع عزیز دکن، چھتہ بازار حیدرآباد سے طبع ہو کر شائع ہوا۔ اس دیوان میں ۲۹۲ غزلیں، جن کے اشعار کی تعداد ۴۱۷۶ ہے۔ اس میں ۱۹ رباعیات، دو مخمس (۱۷ بند)، چھ قصائد (۵۱۰ شعر)، ۳۷ قطعاتِ تاریخ (۳۳۰ شعر)، چار غیر تاریخی قطعات (۳۶ شعر)، چار سہرے (۴۰ شعر)، دو سلام (۳۳ شعر) اور ۱۲۰ متفرق اشعار ہیں۔ اس طرح یہ دیوان کُل ۵۳۱۸ شعروں پر مشتمل ہے۔ [۳۵]

(۵) ''یادگارِ داغ'': یہ داغ کا چوتھا دیوان ہے جسے داغ کی وفات کے بعد، ان کے شاگرد احسن مارہروی نے جمع و مرتب کر کے ۱۳۲۳ھ میں، اسلامیہ اسٹیم پریس لاہور سے چھپوا کر شائع کیا۔ احسن مارہروی کے پاس جون ۱۹۰۲ء تک کا کلام پہلے سے موجود تھا۔ مزید کلام انھوں نے داغ کے شاگردوں مثلاً اختر بجنوری، نوح ناروی، نسیم بھرت پوری، وجاہت جھنجھانوی، نسیم ہلسوی، عزیز یار جنگ عزیز سے اکٹھا کیا۔ بہت سا کلام گُل دستوں سے حاصل کیا۔ ان کے علاوہ وہ اشعار جو داغ نے ''فصیح اللغات'' میں محاورات کی سند کے لیے کہے تھے ''یادگارِ داغ'' میں شامل کردیے۔ اس میں ۱۵۶ غزلیں، جن کے اشعار کی کل تعداد ۱۷۷۴ ہے، دو قصائد (۹۶ شعر)، ۳۴ قطعاتِ تاریخ (۱۲۹ شعر)، تین قطعاتِ غیر تاریخی (۵۶ شعر)، دو سہرے (۳۳ شعر)، ایک سلام (۲۱ شعر) اور متفرق اشعار جن کی تعداد ۱۰۸۸ ہے، شامل ہیں۔ [۳۶]

(۶) ''ضمیمہ یادگارِ داغ'': اس میں داغ کا وہ کلام شامل ہے جو بعد میں دست یاب ہوا اور جسے لالہ سری رام نے مرتب کر کے لاہور سے چھپوایا اور شائع کیا۔ یہ ''ضمیمہ'' ۶۳ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس میں ۷۰ غزلیں جو ۱۱۶۶ شعروں پر مشتمل ہیں اور تیس متفرق اشعار ان کے علاوہ ہیں۔ [۳۷]

''یادگارِ داغ'' کا ایک اور ایڈیشن کلب علی خاں فائق رام پوری نے تیار کیا جس میں ضمیمہ یادگارِ داغ کو بھی شامل کردیا گیا ہے۔ ''یادگارِ داغ'' مع ضمیمہ یادگارِ داغ، مجلس ترقی ادب لاہور سے ۱۹۸۴ء میں شائع ہوا۔

(۷) ''انشائے داغ'': یہ داغ کے ۱۴۰ خطوط کا مجموعہ ہے جسے ان کے شاگرد رشید احسن مارہروی نے جمع و مرتب کیا اور جو انجمن ترقی اردو ہند دہلی سے ۱۹۴۱ء میں شائع ہوا۔ ان خطوط سے داغ کی زندگی، ان کی شاعری اور مزاج کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ ان خطوط کو پڑھ کر (چند خطوط کو چھوڑ کر) عام طور پر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ خطوط بے دلی سے رواروی میں لکھے گئے ہیں۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ داغ کا میلانِ طبع، امیر مینائی کے برخلاف، نثر کی طرف نہیں تھا۔

(۸) ''زبانِ داغ'': یہ بھی داغ کے خطوط کا مجموعہ ہے جسے ''زبانِ داغ'' کے نام سے احسن مارہروی کے بیٹے رفیق مارہروی نے مرتب کیا ہے۔ یہ مجموعۂ خطوط ۱۹۵۶ء میں نسیم بک ڈپو لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس میں خطوط کی کل تعداد ۲۲۹ ہے جس میں ۱۴۰ وہ خطوط بھی شامل ہیں جو احسن مارہروی نے، ''انشائے داغ'' کے نام سے مرتب و شائع کیے تھے۔ گویا اس میں ۸۹ خطوط ایسے ہیں جو پہلی بار شائع ہوئے ہیں۔ بحیثیت مجموعی یہ سب خطوط رواروی میں لکھے گئے ہیں لیکن اس کے باوجود ان سے بھی داغؔ کے بارے میں بہت سی مفید معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ یہ ۸۹ خطوط وہ ہیں جو داغ کے شاگرد منشی فیروز شاہ خان فیروز رام پوری کے ورثا سے کتب خانہ رام پور کے لیے خریدے گئے تھے اور جنھیں امتیاز علی خاں عرشی نے، حواشی کے ساتھ، مرتب کر کے سہ ماہی اردو ادب علی گڑھ کے شمارہ ستمبر ۱۹۵۶ء میں، صفحہ ۵ سے ۵۲ تک، شائع ہوئے۔

داغ کی شاعری کا مطالعہ:

داغ بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں لیکن انھوں نے دوسری اصناف سخن میں بھی کامیاب طبع آزمائی کی ہے خصوصاً اُن کے ''شہر آشوب'' (مسدس)، قصائد اور مثنوی ''فریاد داغ'' کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

دلّی داغ کی جان تھی۔ وہ اسی شہر کی تہذیب کے پروردہ تھے۔ ۱۸۵۷ء میں دلّی پر جو کچھ گزرا اور جو کچھ خون آمیز مناظر اپنی آنکھوں سے دیکھے وہ ہر حساس انسان کے وجود کو ہلا دینے کے لیے کافی تھا۔ داغؔ نے اپنے ''شہر آشوب'' میں دلّی کی بربادی اور اپنے گہرے غم و اندوہ کا اس طرح اظہار کیا ہے کہ آج بھی پڑھنے والا دلّی کی اس تصویر سے غم زدہ ہو جاتا ہے۔ اس شہر آشوب میں داغ نے دلّی کی پہلی صورت اور پھر بربادی کے بعد کی حالت کا نقشہ اس طرح پیش کیا ہے کہ تضاد و تقابل سے فنی اثر گہرا ہو جاتا ہے:

فلک زمین و ملائک جناب تھی دلّی   بہشت و خلد سے بھی انتخاب تھی دلّی
جو اب کا ہے کو تھا لاجواب تھی دلّی   مگر خیال سے دیکھا تو تو خواب تھی دلّی

پڑی ہیں آنکھیں وہاں جو جگہ تھی نرگس کی　　خبر نہیں کہ اسے کھا گئی نظر کس کی
یہ شہر وہ ہے کہ انسان و جان کا دل تھا　　یہ شہر وہ ہے کہ ہر قدر دان کا دل تھا
یہ شہر وہ ہے کہ ہندوستان کا دل تھا　　یہ شہر وہ ہے کہ سارے جہان کا دل تھا
رہی نہ آدمی یہاں سنگ وخشت کی صورت　　بنی ہوئی تھی جو ساری بہشت کی صورت

لیکن فلک کو یہ کب گوارا تھا۔ اس نے اسے بھی بگاڑ دیا۔ یاد رہے کہ اردو فارسی شاعری میں "فلک" دشمن کے روپ میں آتا ہے جس کا کام بگاڑنا ہے:

ع　فلک تھا خوبی وحسن وجمال کا دشمن
ع　عدوئے اہلِ کمال اور کمال کا دشمن
ع　فلک نے قہر وغضب تاک تاک کر ڈالا
ع　غرض کہ لاکھ کا گھر اس نے خاک کر ڈالا

اور جس کا جاں کاہ نتیجہ یہ نکلا کہ ہر چیز زیر وزبر اور معیشت تباہ اور زندگی دگرگوں ہوگئی۔

بنا ہے خال سیہ رنگ مہ جمالوں کا　　دوتا ہوا ہے قدِ راست نونہالوں کا
جو زور آہوں کا لب پر تو شور نالوں کا　　عجیب حال دگرگوں ہے دلّی والوں کا
کوئی مراد جو چاہی حصول ہی نہ ہوئی　　دعائے مرگ جو مانگی قبول ہی نہ ہوئی
پئے محاسبہ پُرسش ہے نکتہ دانوں کی　　تلاش بہر سیاست ہے خوش زبانوں کی
جو نوکری ہے تو اب یہ ہے نوجوانوں کی　　کہ حکم عام تھے بھرتی ہے قید خانوں کی
یہ اہلِ سیف وقلم کا ہو جب کہ حال تباہ　　کمال کیوں نہ پھرے دربدر کمال تباہ

داغ کے اس شہر آشوب کا سچا واقعیاتی انداز، صورت حال کو خلوص دل اور دردمندی سے بیان کرنے کا عمل اور اندر ہی اندر دھڑکتے دل کی صدا نے، جو لہجے میں شامل ہے، اثر وتاثیر کو یوں اُبھارا ہے کہ اس بربادی کا نقشہ دل میں اُتر جاتا ہے جس سے اس وقت دلی دوچار تھی۔ یہ فنی اثر آج بھی پڑھنے والے کو اسی طرح متاثر کرتا ہے جس طرح اپنے زمانے کے لوگوں کو متاثر کیا تھا۔ شہر آشوب کی صنف میں یہ آج بھی اہمیت رکھتا ہے۔

ذوق کی طرح داغ بھی درباری شاعر تھے۔ رام پور میں وہ نواب یوسف علی خاں ناظم اور نواب کلب علی خاں نواب سے وابستہ رہے اور پھر حیدر آباد دکن آکر نظام میر محبوب علی خاں کے دامنِ دربار سے وابستہ ہوگئے۔ بارہ تیرہ سال لال قلعہ میں بھی اسی درباری ماحول میں انھوں نے گزارے تھے۔ "قصیدہ" ان کی درباری وپیشہ ورانہ ضرورت تھی۔ چاروں دواوین میں ان کے دس قصیدے شامل ہیں۔ ان کے علاوہ کئی مدحیہ قطعات اور سہرے، جو سال گرہ، ولادت، شادی اور عیدین وغیرہ کے موقع

پر داغ نے لکھے، اسی ذیل میں شمار کیے جاسکتے ہیں۔ قصیدہ میں بھی وہ اپنے استاد شیخ ابراہیم ذوق کی پیروی کرتے ہوئے ان تمام اجزائے قصیدہ کو بروئے کار لاتے ہیں جو روایتی قصیدہ کی ہیئت سے عبارت ہیں۔ میر محبوب علی خاں کی شان میں، جو پہلا قصیدہ داغ نے کہا، وہ نہ صرف ان کا شاہکار ہے بلکہ قصیدہ کی تاریخ میں بھی ایک نئی راہ دکھاتا ہے۔ اس قصیدے کی تشبیب بہاریہ ہے۔ جس میں ملکِ دکن کی طرف سفر کرنے کا ذکر کرکے، مناظرِ قدرت کے تاثرات کو، فصاحت و سلاستِ بیان کے ساتھ، نمایاں کیا ہے۔ اس کے لیے بحر بھی وہ چنی ہے جس میں طبلے کی تھاپ کا لطف ایک سماں پیدا کرتا ہے:

میں ہوا بادیہ پیما طرفِ ملکِ دکن
سرمۂ چشمِ غزالاں ہوئی گردِ دامن
نازنینوں کی کمر، بید کی شاخ لرزاں
موجۂ ریگِ رواں، زلفِ پریشاں کی شکن
بستر قاقم و سنجاب بنا سبزۂ دشت
تکیۂ مخمل و کمخواب ہر اک خشتِ کہن
ذرے ذرے سے نمودار فروغِ انجم
جادے جادے سے عیاں کاہکشاں کا جوبن
قوتِ نامیہ اس جوش پہ اللہ اللہ
دانہ موتی کا جو بوئیں تو ہو خرمن خرمن
خارِ صحرا اسے انگلی کے اشارے سے بتائے
راہ بھولے جو مسافر کوئی آوارہ وطن

واقعیت اس قصیدے کی نمایاں خصوصیت ہے۔ جس طرح وہ منظر کو دیکھ رہے ہیں اسے اسی طرح بیان کرکے قصیدے میں نئی روح پھونک دیتے ہیں۔ یہ واقعیت قصیدے کے جزئیات میں مبالغے اور تخئیل کے ساتھ اس طرح سرائیت کیے ہوئے ہے کہ سننے والا اس سے متاثر ہوتا ہے۔ سلاستِ بیان اس قصیدہ کو ایک نیا رنگ دیتی ہے:

ندیاں کوہ کی ہیں رشک دہ جوئے شیر
جن سے پھیکی پڑی فردوس کی بھی نہرِ لبن
موجیں کرتی ہوئی پھرتی ہے صبا مثلِ نسیم
لہلہاتے ہوئے سبزے کا نرالا جوبن
حوریں پانی بھریں پنگھٹ کا جو دیکھیں جمگھٹ

ہے اس انداز کا ہر ایک بت سیمیں تن

اس کے بعد دوسرا مطلع آتا ہے جو اپنی برجستگی، واقعیت اور مبالغے سے قصیدے کے اثر و تاثیر کو تیز کر دیتا ہے:

وہ طراوت کا اثر ہے کہ دمِ سیر چمن
پانی دینے لگے یوسف کا یہاں چاہِ ذقن

اس کے بعد یہ شعر آتا ہے:

برگ برگ گل و گلزار یہاں تک پھیلا
جس سے کوتاہ ہے گل چیں کا سراسر دامن

حرف گاف کی تکرار سے وہی تاثیر پیدا ہوتی ہے جو ستار کے چھیڑنے سے فضا میں پیدا ہوتی ہے۔ یہاں احساسِ شادمانی اشعار کے مزاج سے خوشبو کی طرح پھوٹ رہا ہے۔ اس سے واقعیت کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے اور جب یہ شعر آتے ہیں تو واقعیت پوری طرح اپنی مہر ثبت کر دیتی ہے:

شہر اس شہر کا ہے نام یہی بلدہ ہے   فخر کلکتہ و مدراس، نظیر لندن
ثانی خلد و ارم بانی تزئین و حشم   رو کش چین و ختن غیرت بغداد و عدن
حیدرآباد کا بجتا ہے جہاں میں ڈنکا   نوبتیں کیوں نہ بجیں دھوم سے باون باون
حیدرآباد سے کیوں جائے کہیں عیشِ ابد   خوشتر از ملک سلیماں نہ ہو کیوں حب وطن

اس تشبیب کے بعد "گریز" مشکل ہو جاتا ہے لیکن شہر کی تعریف سے شہریار کی مدح کی طرف وہ ایسی برجستگی اور فطری انداز سے آتے ہیں کہ ریل کی پٹری بغیر دھچکے کے بدل جاتی ہے اور یہ شعر سامنے آتے ہیں:

چمن آرائے دکن خسروِ فیاض و جواد
جس نے شاداب کیا آبِ کرم سے یہ چمن
مدح میں اس کی پڑھوں مطلع رنگیں ایسا
جس سے اے داغ ہو شرمندہ بہارِ گلشن

اور پھر "مدح" نئے مطلعے سے شروع ہوتی ہے اور جو شعر آتے ہیں وہ اپنے زورِ بیان، برجستگی، لفظوں کے جماؤ کی سجاوٹ، سلاست و روانی سے دل میں بیٹھتے چلے جاتے ہیں اور قصیدہ سننے والا اس واقعیت سے، جو تشبیب میں آئی ہے، مدح کے مبالغے کو بھی اسی واقعیت کے زیرِ اثر قبول کر لیتا ہے۔ یہ اس قصیدے کی وہ تیکنیک ہے جو کم قصیدوں میں اس طور پر استعمال ہوئی ہے۔ یہ مدح صنعت ترصیع کے ساتھ چلتی ہے اور احساسِ جمال کو فروغ دیتی ہے۔ "مَلِک مُلک دکن" کی مدح میں ممدوح کی ذات کے ساتھ اس کی تیغ،

گھوڑا، ہاتھی اور فوج بھی شامل ہیں۔ مدح میں تلوار، گھوڑے، ہاتھی اور فوج کی تعریف میں ان خصوصیات کو اُبھارا ہے جو فی الواقع ایک مثالی تلوار، مثالی گھوڑے، مثالی ہاتھی میں ہوتی ہیں۔ آخر میں دعا آتی ہے۔ داغؔ نے قصیدے کے تمام اجزائے ترکیبی کو پوری طرح نبھاتے ہوئے واقعیت کی اس خوب صورتی کے ساتھ آمیزش کی ہے کہ وہ اس ہستی یا اس سے وابستہ چیزیں، روایتی قصیدے کی طرح، طلسمات نہیں بنتیں بلکہ ایک حقیقی، زندہ اور موجود چیز معلوم ہوتی ہیں۔

داغ کے قصائد پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ یہ صنفِ سخن، جو بادشاہوں اور شہر یاروں کے درباروں کے لیے مخصوص تھی اور جس میں بڑے بڑے اردو شعرا کے نام آتے ہیں، اب ختم ہونے سے پہلے اپنا زور دکھا رہی ہے۔ واقعیت کی طرف اس دور کے بڑھتے ہوئے رجحان اور قدیم طرز کی روایت یہاں ایک سمجھوتا کرتی دکھائی دیتی ہے جس سے قصیدے کی صنف میں ایک تازگی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس لحاظ سے داغ اردو کے آخری قصیدہ گو ہیں اور یہ قصیدہ تاریخِ قصیدہ میں اہمیت کا حامل ہے۔ داغ کے اس قصیدے کا رنگ اسی واقعیت پسندی اور سلاست بیان کی وجہ سے منفرد ہے۔

داغ نے صرف ایک مثنوی لکھی جس کا تاریخی نام ''فریادِ داغ'' (۱۳۰۰ھ) ہے جس میں کلکتہ والی منی جان حجاب سے اپنے عشق کو موضوع بنایا ہے اور واقعیت کے ساتھ اس طرح بیان کیا ہے جو افسانہ یا خود نوشت سوانح کی مخصوص خصوصیت ہے۔ داغ کی سوانح کے بیان میں ہم باغ بے نظیر کے میلے میں حجاب سے پہلی ملاقات سے لے کر وہ ساری باتیں لکھ آئے ہیں جن سے داغ اور حجاب کے تعلق کی کہانی عبارت ہے اور جو اس مثنوی میں بیان کی گئی ہیں۔ یہ مثنوی سچی کہانی ہونے کی وجہ سے دلچسپ ضرور ہے لیکن اس میں وہ گہرائی نہیں ہے جو توجہ سے اس میں پیدا کی جا سکتی تھی مثلاً بے نظیر کے میلے میں پہلی ملاقات کے بیان میں جذبات و کیفیاتِ عشق کو بیان کرنے کی گنجائش تھی۔ داغ یہاں حجاب کا ''سراپا'' بیان کرنے پر اکتفا کرتے ہیں اور اس سراپا میں بھی رال ٹپکنے کا پتا تو چلتا ہے لیکن حقیقی عشقیہ جذبات و احساسات کا اظہار بہت سرسری ہوتا ہے۔ اسی طرح کلکتہ پہنچنے پر محبوب کو دیکھ کر اچھوتی کیفیات بیان کرنے کی گنجائش تھی لیکن داغ یہ بھی نہیں کر پاتے۔ اسی طرح کلکتہ میں نواب صاحب رام پور کا فوراً بلانے کا خط ملنے پر اس کیفیتِ فراق کو بیان کیا جا سکتا تھا جس سے یقیناً داغ گزرے ہوں گے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سچا عشق داغؔ کی طبیعت سے مناسبت نہیں رکھتا اور اسی لیے یہ سب پہلو مثنوی میں بیان نہ ہو سکے۔ داغ نے خارجی باتیں تو سب بیان کر دی ہیں اور اندر کی بات اس لیے بیان میں نہیں آئی کہ وہ ان کے دل کی گہرائیوں میں موجود ہی نہیں تھی۔ سراپا کی تصویر کشی ہو یا حجاب کی رام پور سے واپسی پر عاشق و معشوق کے درمیان مکالمہ ہو سب میں سامنے کی باتیں بیان کی گئی ہیں۔ اس مثنوی میں بھی داغ کا وہی رویہ سامنے آتا ہے جو ان کی غزلوں میں ملتا ہے:

اک نہ اک ہم لگائے رکھتے ہیں   تم نہ ملتے تو دوسرا ملتا
پوچھتے کیا ہو کیوں لگائی دیر   اک نئے آدمی سے ملنا تھا

اس لیے رام پور میں ان کا رقیب نواب حیدر علی خاں بھی ان کے اندر وہ آتشِ رقابت نہیں بھڑکاتا جو وصلِ رقیب سے پیدا ہوتی ہے اور جو کیفیتِ اضطراب سے کہیں بڑھ کر ہوتی ہے جیسے مومن خاں مومن کی شاعری میں اس مثنوی میں وہ تسلسلِ بیان بھی نہیں ہے جو ہمیں مثنوی ''سحر البیان'' یا مرزا شوق کی مثنوی ''زہر عشق'' میں ملتا ہے۔ لیکن ان سب کمزوریوں کے باوجود یہ اتنی دلچسپ مثنوی ہے کہ اسے ایک ہی نشست میں پڑھا یا سنا جاسکتا ہے۔ واقعیت اس مثنوی کی جان ضرور ہے مگر یہ واقعیت جذبات کی سطح سے اُٹھ کر فن کے درجے پر نہیں آتی لیکن پھر بھی اس کا مزاج جدید دور کی واقعیت سے قریب ضرور ہے۔ اس مثنوی کا اندازِ بیان خاص طور پر قابل توجہ ہے جس میں داغ کی شاعرانہ فطرت نے اپنے اندازِ بیان سے جان ڈال دی ہے اور جو سہل ممتنع کے مزاج کا حامل ہے۔ اس مثنوی کو اسی لیے روانی کے ساتھ نثر کی طرح پڑھا جاسکتا ہے۔ اس انداز بیان کی وجہ سے اس مثنوی کو حالؔی کی نیچرل شاعری کی مثال میں بھی پیش کیا جاسکتا ہے۔

اس مثنوی کی ایک اور اہمیت یہ بھی ہے کہ وہ ہمیں داغ کے عشق اور تصورِ عشق کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے اور اس طرح داغ کی غزل گوئی کے خاص رنگ کی توجیہہ پیش کرتی ہے۔ داغ کی ماں اور خالہ بھی، حجاب کی طرح، کھائی کھیلی ہوئی عورتیں تھیں۔ پھر لال قلعہ میں بھی جن عورتوں سے واسطہ پڑا ان میں سے اکثر اسی قسم کی عورتیں تھیں جو آسانی سے ہاتھ آسکتی تھیں۔ داغ کے لیے عورت ایک کھیل تھی جس سے وہ ساری عمر کھیلتے رہے اس لیے ان کی غزل میں سچے عشق کی تلاش بے معنی بات ہے۔ ان کی غزل اسی بتِ ہرجائی (طوائف) کی کہانی سناتی ہے۔ یہ وہ کھیل تھا جسے وہ ساری عمر دل لگا کر کھیلتے اور اپنی غزل میں بیان کرتے رہے:

اک نہ اک ہم لگائے رکھتے ہیں   تم نہ ملتے تو دوسرا ملتا
کیا ملے گا کوئی حسیں نہ کہیں   دل بہل جائے گا کہیں نہ کہیں

(ب) داغ کی غزل

داغ کی غزل کا محبوب یہی عورت ہے جس کا ایک نام منی جان حجاب اور اسی قسم کے دوسرے کئی نام ہیں۔ یہ سب طوائفیں ہیں جن سے داغ ''عشق'' کرتے ہیں اور اس عشق میں جو کچھ ان پر گزرتی ہے، جو تجربات سامنے آتے ہیں یا جن معاملات سے ان کا واسطہ پڑتا ہے، اسے وہ پورے خلوص دل سے بیان کردیتے ہیں۔ یہی داغ کا عشق ہے۔ سید بے خود دہلوی نے لکھا ہے کہ ''ایک دن استاد نے

کہا: تو تو جانتا ہے حسینوں کو دیکھتا ہوں اور خوب صورت شعر کہتا ہوں۔"

بت ہی پتھر کے کیوں نہ ہوں اے داغؔ   اچھی صورت کو دیکھتا ہوں میں

نبی جان کو ایک خط میں داغ نے لکھا کہ "جو شخص ازلی عاشق مزاج ہو خیال کرو اس کا کیا حال ہوگا۔"[۳۸] ان کی غزلوں سے جس معشوق کے خدو خال اُبھرتے ہیں، وہ اردو غزل کے روایتی معشوق سے کچھ معنی میں تو ملتا جلتا ہے مگر ساتھ ہی مختلف بھی ہے۔ داغ میرؔ کی طرح ناکامیوں سے کام نہیں لیتے۔ ان کا معشوق تو ان کی مٹھی میں ہے، اسی لیے اپنے معشوق کے بارے میں وہ جو باتیں کہتے ہیں وہ تصور سے زیادہ حقیقت سے قریب ہیں اور ہماری حسیات کو متاثر کرتی ہیں۔ یہ چھپی رنگ کا معشوق ہے جس کا جسم سڈول، ادا مستانہ، چتونیں شوخ، بات میں چلبلا پن، غرورِ حسن سے قیامت ڈھانے والے ناز و ادا اور جو ساتھ ہی:

لڑتی جاتی ہے غیر سے بھی آنکھ   مجھ سے بھی بات کرتے جاتے ہیں
تمھاری طرح بھی ہوگا نہ کوئی ہر جائی   تمام رات کہیں ہو، کہیں ہو سارا دن

یہ معشوق چونکہ بت ہر جائی ہے اور داغ اس بات سے بخوبی واقف ہیں اس لیے داغؔ کا مسئلہ یہ ہو جاتا ہے:

دو دن بھی کسی سے وہ برابر نہیں ملتا   یہ اور قیامت ہے کہ مل کر نہیں ملتا

یہی ہر جائی معشوق داغ کے لیے ایک حقیقت ہے اور جب وہ اس حقیقت کو بیان کرتے ہیں تو اس میں اسی لیے جان پڑ جاتی ہے۔ طوائف کا یہی کردار ہے جسے وہ تسلیم کر لیتے ہیں:

کیا رہیں ہم کہ ترا چال چلن   پاس رہ کر نہیں دیکھا جاتا

اسی لیے ان کا عشق سراسر جنسی و جسمانی ہے۔ ایسا جنسی جس میں عشق کی لہر بھی موجود ہے اور ایسا "عشق" جس میں خواہشِ وصل شدید ہے اور یہی وجہ ہے کہ ہر نئے شخص کی طرف متوجہ ہو جانے والا یہ معشوق بھی ان کے لیے مزے کا سامان بہم پہنچاتا ہے۔ داغ کے ہاں جو "واسوخت" کا لہجہ اور جلی کٹی سنانے کا مضمون بار بار آتا ہے تو اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ انھوں نے اپنے معشوق کی اس بات کو حقیقت مانتے ہوئے تسلیم کر لیا ہے:

غیروں سے التفات پہ ٹوکا تو یہ کہا   دنیا میں بات بھی نہ کریں کیا کسی سے ہم

داغ کے ہاں اسی لیے رقیب کا احساس خود عشق کو تیز اور مزے کو دوبالا کر دیتا ہے۔ داغ اپنے محبوب کو رقیب کے ساتھ قبول کرتے ہیں:

لے شب وصل غیر بھی کاٹی   ہم کو تو آزمائے گا کب تک
غیر کو ساتھ لے کے ہم ڈوبے   آپ نے ضد دلا کے دیکھ لیا

رشکِ دشمن بھی گوارا لیکن   تجھ کو مضطر نہیں دیکھا جاتا

میر کے عشق میں معشوق حاوی ہے۔ جرأت کے ہاں بھی، سارے کھل کھیلنے کے باوجود، عاشق دبا اور سہما سہما سا محسوس ہوتا ہے لیکن داغ کے ہاں عاشق حاوی رہتا ہے۔

بے شک مجھے ہے عشق ترا پر خدا گواہ   جتنا ترے گمان میں ہے اس قدر نہیں
تم کہتے ہو معشوق اطاعت نہیں کرتے   عاشق بھی تو معشوق کا نوکر نہیں ہوتا
جواب اس طرف سے بھی فی الفور ہوگا   دبے آپ سے وہ کوئی اور ہوگا
میرے ہی دم سے مہر و وفا کا نشاں ہے اب   تجھ سا اگر نہیں ہے تو مجھ سا کہاں ہے اب
کیا سمجھتے ہو تم اپنے آپ کو   خوب رُویوں سے جہاں خالی نہیں

جرأت کے ہاں اکثر اس نوع کے عشق کے بیان میں کھلا پن در آتا ہے لیکن داغ کے ہاں عام طور پر ڈھکا چھپا پن برقرار رہتا ہے وہ چند اشعار جو کھل گئے ہیں ان کی تعداد اتنی کم ہے کہ اسے داغ کا رنگِ خاص نہیں کہا جاسکتا۔ ان کھلے اشعار میں یہ جو صورت سامنے آئی ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اخلاقی پابندیوں سے آزاد ہو کر کسی بھی تجربے کو چھپاتے نہیں ہیں۔ وہ دل کا چور پکڑ کر شعر کی زبان میں سامنے لے آتے ہیں اسی لیے داغ کے ہاں ایسے تجربے بیان میں آتے ہیں جو اس طرح کم کم بیان میں آئے ہیں۔

داغ کی غزل میں محبوب کے، غیر کے ہاں رہنے کا ذکر بار بار آتا ہے اور اس لیے آتا ہے کہ یہ محبوب ''طوائف'' ہے اور یہی ان کے عشق کا مرکز و محور ہے اور اسی لیے غیر یا رقیب اس کے وجود کا حصہ ہے۔ اس عشق کے بیان میں داغ کے ہاں واقعیت تو ہے لیکن بازاری پن نہیں ہے اور یہی ان کی انفرادیت ہے:

خمار آلود، آنکھیں، بل جبیں پر درد ہے سر میں
رہے تم رات بھر بے چین کس کم بخت کے گھر میں

زلف برہم، عرق آلودہ، دامن چاک   کس کے آغوش سے تو جان چھڑا کر نکلا
نیند آتی ہے بڑی رات گئے آئے ہو   سرخ آنکھوں میں بھلا نشۂ صہبا کیسا

وہ ہرجائی اگر ہے داغ، ہو تم بھی تو آوارہ
تمھیں کب صبر ہے بیٹھے ہوئے تم ایک پر کیا ہو
تمھارے واسطے میں غیر کو تنہا نہ چھوڑوں گا
سمجھ لینا کہ دو مردے گڑیں گے ایک مدفن میں

تو ہے ہرجائی تو اپنا بھی یہی طور سہی   تو نہیں اور سہی اور نہیں اور سہی

داغ کی غزل پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ داغ نے اس ''روایتی'' عشق میں تبدیلیاں کی ہیں۔ ان

لازمی حصہ ہے۔ جوان لڑکا پہلی دفعہ طوائف کے کوٹھے پر جاتا تھا تو اس پر خوشی کا اظہار کیا جاتا تھا۔ شرفاء اور طبقۂ خواص کے گھروں میں بیوی کے علاوہ طوائف کا وجود بھی ایک معمول کا عمل تھا۔ اس انحطاط زدہ معاشرے میں بلند اخلاقی سطح کا شعور کم و بیش غائب ہو چکا تھا۔ داغ کی بے باکی اور اونچی قدروں کی توہین اسی کا نتیجہ ہے۔ بعض اہل ذوق کلامِ داغ سے لطف اندوز ہو کر یہ کہتے ہیں کہ ہم اس میں اعلیٰ قدریں کیوں ڈھونڈیں جب کہ ہمیں معلوم ہے کہ وہ موجود ہی نہیں ہیں۔ داغ کے کلام کی مقناطیسیت ہمیں اس طرف داری تک ضرور لے آتی ہے مگر غور سے دیکھا جائے تو یہ طرف داری بھی اعلیٰ قدروں سے فرار ہی کی ایک صورت ہے۔

داغ کی غزل انحطاط کی ترجمان ہے اور اس میں زور اور جان اس لیے ہے کہ وہ اس ترجمانی میں پورے طور پر مخلص اور سچے ہیں۔ شہنشاہ اکبر اعظم کے دور کا سپاہی دن بھر جنگ میں مصروف رہ کر رات کو تفریح کے لیے کچھ وقت نکال لیتا تھا۔ ”عیش“ کا حصہ اس کی زندگی میں مشکل سے ایک فی صد ہوگا مگر سلطنت کی خوش حالی کے ساتھ یہ عملِ عیش مسلسل بڑھتا گیا۔ اورنگ زیب عالمگیر کے بعد جو بادشاہ تخت پر بیٹھے ان کے ہاں یہ شرح فی صد بڑھتی چلی گئی اور عیش ساری دوسری سرگرمیوں پر حاوی آ گیا۔ انگریزوں کے ہاتھوں، مغلیہ سلطنت کے خاتمے کے بعد، یہ صورت حال پیدا ہوئی کہ حکمران نام کے بادشاہ رہ گئے اور اب ان کے پاس عیش کے علاوہ کچھ بھی کرنے کے لیے نہیں رہا۔ چنانچہ عیش پرستی بھی ایک قسم کا مذہب بن گئی اور ”مذہبِ عشق“ کی اصطلاح عام ہو گئی۔ اس دور میں تصوف بھی موجود ہے مگر یہ بھی عام طور پر ایک قسم کی روحانی عیاشی بن کر رہ گیا۔ جو انسان کو عمل اور جدوجہد سے باز رکھتی ہے اور معشوقِ حقیقی کے تصور میں فرار بہم پہنچاتی ہے۔ اس طرح مذہبِ عشق اور تصوف دونوں زندگی اور علوی اخلاق کی راہ سے دور ہو گئے۔ اب یہ آدمی کے مزاج اور خاندانی رجحان پر ہے کہ وہ اِدھر جائے یا اُدھر۔ داغ، ماں اور خالہ کے اثر سے کہ دونوں داشتائیں تھیں، پھر لال قلعہ کے اثر سے اور بعد ازاں رام پور اور حیدر آباد کی پناہ گاہوں کے اثر سے، جسمانی عیاشی کی راہ پر لگے رہے اور اس کی جو مخصوص کیفیات تھیں ان کو خلوص و سچائی سے شاعری میں ادا کرتے رہے۔

جنسی تعلق ایک دائمی چیز ہے۔ یہ زندگی کے آگے بڑھانے کے عمل کی وجہ سے ہر انسان کی جبلت میں شامل ہے۔ اس کا جو رنگ داغ کی غزل میں ملتا ہے وہ اسی لیے دائمی ہے۔ آج بھی نوجوان لڑکے لڑکیاں عشق کی لہر میں آتے ہیں تو داغ کی غزل ان سے قریب تر ہو جاتی ہے۔ عورت سے مرد کے تعلق کی صورتیں بدلتی ضرور رہیں مگر جنس ہر انسانی معاشرت کا جزوِ اعظم رہی ہے اور رہے گی۔ داغ کی غزل اسی تعلق کے رنگا رنگ پہلوؤں کی ترجمانی کرتی ہے۔ داغ کا اظہارِ عشق ہر قسم کی بندشوں (Inhibitions) سے پاک ہے۔ جدید نفسیاتی تحلیل بندشوں کو ایک قسم کی نفسیاتی بیماری قرار دیتی ہے

اور تحت الشعور میں دبے ہوئے خیالات واحساسات کو کھلے طور پر بیان کرنے کی ترغیب دیتی ہے۔ داغ کی شاعری چونکہ ہر قسم کی بندشوں سے پاک ہے اس لیے یہ بھی نفسیاتی علاج کا ایک ذریعہ ہوسکتی ہے مگر یہ ذریعہ بھی تھوڑی سی دیر کے لیے تسکین کا باعث ہوسکتا ہے کیوں کہ اس میں رفعت اور علویت نہیں ہے۔ عیش ہمیشہ وقتی تفریح ہوتا ہے اور عیاشانہ شاعری بھی وقتی تفریح ہی بہم پہنچا سکتی ہے مگر یہ وقتی تفریح بھی اس لیے دائمی ہے کہ اس سے انسانی فطرت کا وہ دوامی تقاضا پورا ہوتا ہے جو انسان کی جبلت میں جنس کی صورت میں شامل ہے۔ یہ میر، خواجہ درد اور مومن کی سی عشقیہ شاعری نہیں ہے۔ یہ غالب کی سی بھی عشقیہ شاعری نہیں ہے۔ اس کا رنگ ان سب سے الگ ہے۔ یہ عشق کے عیاشانہ پہلو کی سچی کہانی سناتی ہے۔ اسی لیے داغ بقول فراق گورکھپوری ''ہماری شاعری کی بدقسمتی ہو کر بھی ہماری شاعری کی ایک بہت بڑی خوش قسمتی ہے۔ اس شخص نے حرم زدگی کو جینیس (Genius) کا مقام عطا کر دیا ہے۔''[۴۰] اسی حرم زدگی کا تجربہ خود فراق نے اپنی بعض غزلوں میں کیا ہے اور بالخصوص ''روپ'' کی ساری رباعیات میں جنس کو موضوع سخن بنا کر جنسی تجربے کو، داغ کی طرح، پوری سنجیدگی سے پیش کیا ہے۔

یہ کیا کہا کہ داغ کو پہچانتے نہیں   وہ ایک ہی تو شخص ہے تم جانتے نہیں

داغ کی غزل: مزید مطالعہ:

داغ نے جس ماحول میں آنکھ کھولی اور پلے بڑھے وہ ایک ایسی تہذیب کا روایتی معاشرہ تھا جو بے جان ہو کر دم توڑ رہا تھا۔ اس ماحول میں رہنے اور رچنے بسنے کے زیر اثر انھوں نے اردو شاعری کی تمام روایت کو، جو ولی دکنی سے شروع ہو کر داغ تک پہنچی تھی، پوری طرح قبول کیا۔ اس روایت سے ان کا تعلق ہمیشہ گہرا اور قائم رہا۔ اردو زبان ان کی گھٹی میں پڑی تھی اور اس کے روزمرہ ومحاورات، اس کے رنگا رنگ لہجے اور تیور ان کے خون میں گردش کر رہے تھے۔ خوش قسمتی سے انھیں شروع ہی سے قلعۂ معلیٰ میں ابراہیم ذوق جیسا استاد ملا جو خود بھی اسی روایت کا ترجمان تھا۔ اس ابتدائی زمانے ہی میں انھوں نے ایسے لوگوں کی صحبت اُٹھائی جن پر آج بھی فخر کیا جا سکتا ہے اور جن میں غالب، مومن، شیفتہ، صہبائی وغیرہ کے علاوہ متعدد شہزادے اور خود بادشاہِ وقت بہادر شاہ ظفر بھی شامل تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ اردو سارے طبقۂ خواص کی زبان بن چکی تھی اور شاعری اس دور کا پہلا شوق تھا جس میں عوام وخواص پوری طرح شامل تھے۔ بہادر شاہ ظفر خود اس دور کے اہم و بڑے شاعر تھے۔ ادھر لکھنؤ میں واجد علی شاہ اختر زود گو و اہم شاعر تھے۔ رام پور میں نواب یوسف علی خان ناظم اور نواب کلب علی خاں نواب بھی شاعر تھے، جن کی سرپرستی میں داغ نے رام پور میں ایک طویل عرصہ گزارا تھا اور جہاں امیر لکھنوی، منیر شکوہ آبادی، جلال لکھنوی، تسلیم لکھنوی اور امیر مینائی جیسے شاعر مقابلے پر موجود تھے جن کے دواوین سے ایک ہی زمین میں

مشغولیت۔"[۳۹] مرد کا عشق بھی رئیسوں کا شوق تھا۔ شوق میں مرد ایک ہی پر اکتفا نہیں کرتا۔ جب دل بھر جاتا ہے تو وہ دوسری عورت سے رجوع کر لیتا ہے۔ یہی صورت داغ کے ساتھ تھی:

طبیعت کوئی دن میں بھر جائے گی   چڑھی ہے یہ آندھی اُتر جائے گی

داغ آخر وقت تک طوائفوں کو ملازم رکھتے رہے۔ وہ بغیر وقفے کے مستقل عاشق ہیں وہ کسی نہ کسی سے محبت کرتے رہتے ہیں:

کیا ملے گا کوئی حسیں نہ کہیں   دل بہل جائے گا کہیں نہ کہیں

نفسیاتی نقطۂ نظر سے داغ کا "عشق" جنسی جبلت کا ایک سماجی و انفرادی کھیل ہے۔ ایک ایسے معاشرے میں جہاں ذہنی و روحانی قدریں رسمی طور پر محض دکھاوے کی چیز بن کر رہ گئی تھیں، اس معاشرے کا مرد اسی عورت کے ساتھ کھل کھیل کر زندگی گزارنا چاہتا تھا۔ یہاں دراصل "عشق" کے بجائے "عیاشی" اس کی پناہ تھی۔ ایسی پناہ جس سے باہر منہ نکال کر وہ کچھ بھی دیکھنا نہیں چاہتا تھا۔ اس کے سامنے علویت و رفعت (Sublimation) کے راستے بند تھے اور دوسرے "مفید عمل" کی راہ بھی تاریک تھی۔ داغ اسی معاشرے کے نہایت واقعیت پسند اور بے باک ترجمان ہیں:

تم ہی انصاف سے اے حضرتِ ناصح کہہ دو
لطف اِن باتوں میں آتا ہے کہ اُن باتوں میں

داغ جو باتیں اپنی شاعری میں کہہ رہے ہیں، وہ ایسی ہیں کہ آج بھی ہم ان کو سن کر پھڑک اُٹھتے ہیں۔ دراصل یہ انسان کی جنسی جبلت کی وہ آواز ہے جو متقی و پرہیزگار سے لے کر ہر شخص کے اندر یکساں طور پر سنائی دیتی ہے۔ وہ پُر رفعت علوی عشق جو آدمی کو انسان بن کر حاصل ہوتا ہے کم کم لوگوں کو نصیب ہوتا ہے اور وہ بھی اس جال میں کبھی پھنس بھی جاتے ہیں۔ داغ کی شاعری ایک ایسا پھندا ہے جس میں پھنس کر ہر شخص ایک نئی زندگی محسوس کرتا ہے مگر واضح رہے کہ انسانی نفسیات کے ارتقا میں یہ ایک سفلی درجہ ہے اور اسے نفسیات کی اصطلاح میں "مریضانہ" (Morbid) بھی کہا جا سکتا ہے۔ بظاہر داغ اپنے معاشرے سے پوری طرح ہم آہنگ اور اس میں رچے ہوئے ہیں اور کسی الجھن، کسی غم، کسی فکر، کسی تجسس میں مبتلا نظر نہیں آتے مگر غور سے دیکھا جائے تو وہ ایک مخصوص قسم کی جنسی زندگی کے دائرے میں قید ہیں۔ اس قید میں وہ اس لیے خوش ہیں کہ وہ اس سانچے میں پوری طرح ڈھلے ہوئے ہیں اور ان کی یہ خوشی و سرمستی ان کی شاعری پڑھنے والوں کو بھی خوشی کا سامان بہم پہنچاتی ہے مگر اس کا محدود و پست ہونا واضح ہے۔ نیاز فتح پوری داغ کی شاعری کے جمالیاتی پہلو سے محظوظ ہونے کے باوجود اسے وہ وقعت نہیں دیتے جو مومن کے عشق اور شاعری کو دیتے ہیں۔ نیاز کے والد داغ سے سخت نفرت کرتے تھے۔ فراق گورکھپوری ایسے لوگوں کو بھی کلامِ داغ پڑھ کر مزے کے ساتھ غصہ بھی آتا ہے۔ صرف نوجوان اقبال ہیں جو ان کے عشق

کو، جیسا وہ ہے، قبول کرتے ہیں جس کا اظہار انھوں نے اپنی نظم ’’داغ‘‘ میں کیا ہے اور جو ’’بانگِ درا‘‘ میں شامل ہے:

ہو بہو کھینچے گا لیکن عشق کی تصویر کون
اُٹھ گیا ناوک فگن مارے گا دل پر تیر کون

داغؔ کی غزل سے جو ہستی سامنے آتی ہے وہ جنسی زندگی کے پنجرے میں قید ہے۔ اس پنجرے سے وہ اس درجہ مانوس ہوگئی ہے کہ اگر اس کے دروازے کھول دیے جائیں تو بھی وہ اس سے باہر نہیں نکلتی۔ وہ اسی پنجرے میں ہر قسم کے کھیل کھیلنے اور راگ گانے کی عادی ہوگئی ہے۔ انسانی ذہن کی یہ عجیب کیفیت ہے کہ جب وہ اس میں مکلّف (Conditioned) ہو کر عادی ہو جاتا ہے تو مرغِ تخیل کے پَر پرواز کو بھول جاتے ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ پرواز کے لیے بنائے ہی نہیں گئے ہیں اور پھر وہ ’’بے پروازی‘‘ میں مگن رہتا ہے۔ اس پہلو کو کسی بھی علوی نظر سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ ذہنی انحطاط کی ہیبت ناک صورت ہے مگر اس کے باوجود اس میں ایسی کشش اور مقناطیسیت ہے جو علوی نظر کو بھی اپنی طرف کھینچ لیتی ہے اور مزوں کی دلدل میں پھنسائے رکھتی ہے۔ داغ کا ’’عشق‘‘ اپنے تمام مزوں کے باوجود ایک بے نمو، بے ارتقا، بے نشو و نما اور اپنی جگہ ٹھہرا ہوا ذہن سامنے لاتا ہے جس کو تہذیبی انحطاط نے مکلّف کر کے شل کر دیا ہے لیکن اس امر کے باوجود یہ عشق بذاتِ خود سوقیانہ نہیں ہے۔ وہ ’’بدمعاشی‘‘ نہیں ہے بلکہ ’’عیاشی‘‘ ہے۔ یہ دونوں لفظ جس عمل کی طرف اشارہ کرتے ہیں وہ بنیادی طور پر ایک ہی ہوتا ہے مگر ان دونوں لفظوں کو الگ الگ استعمال کرنے کی وجہ یہ ہے کہ ان سے دو مختلف سطحوں کا عشق سامنے آتا ہے۔ ’’بدمعاشی‘‘ میں نہ شرافت ہے نہ اخلاق و شائستگی۔ ’’عیاشی‘‘ میں اخلاق بھی ہوتا ہے اور شائستگی بھی۔ یہاں معشوق بھی بدزبان، پھوہڑ اور بے تمیز چیز نہیں ہے بلکہ تہذیب یافتہ، تربیت یافتہ، بذلہ سنج، فقرہ باز، صاحبِ ذوق طوائف ہے جو محفل میں بڑے بڑوں کے ساتھ بیٹھ سکتی ہے۔ یہ وہ عورت ہے جو بادشاہوں کے لیے بھی حلوہ بھرا خوان ہے۔ اس طرح عاشق بھی وحشی اور بے تمیز انسان نہیں ہے۔ وہ وحشی و بے تمیز انسان کی طرح اس عورت کی صحبت سے صرف جنسی حاصل نہیں کرتا بلکہ اس سے ایک انسانی درجے کا لطف اُٹھاتا ہے۔ داغ کی اس عیاشی میں بھی ’’تمیز‘‘ کا ایک معیار تھا جس سے نہ عاشق گرتا تھا اور نہ معشوق۔ داغ کا عشق اسی تمیز کے دائرے میں رہتا ہے۔ داغ کے معاشرے میں اخلاق کا لفظ بھی ایک خاص قسم کی ’’تمیز‘‘ کے لیے استعمال ہوتا تھا۔ داغ کا عشق اس درجۂ اخلاق پر پورا اترتا ہے اور اس لیے ان کا ضمیر اس سے مطمئن رہتا ہے اور کسی قسم کی چبھن محسوس نہیں کرتا۔ اس سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ ’’ضمیر‘‘ بھی ایک سماجی چیز ہے جو سوسائٹی کے قانون کے خلاف جانے سے روکتا ہے۔ داغ کسی طرح بھی اپنی سوسائٹی کے قانون کے خلاف نہیں جاتے اور اسی لیے کامل خوش دلی اور خوش باشی سے زندگی بسر کرتے ہیں۔ طوائف اس معاشرے کے لیے ایک قدرتی وجود رکھتی ہے اور اس سے ربط ضبط معاشرت کا

کے ہاں عاشق و معشوق کے درمیان ایک نئے تعلق کا ورود ہوتا ہے۔ ایک نئے اختلاط، ایک نئی دوستی، ایک نئے شوقِ ملاقات کا اظہار ہوتا ہے اور اس طرح عشق بجائے ''روایت'' کے ایک ''حقیقت'' بن جاتا ہے۔ اس عشق میں داغ جن تجربات سے گزرے وہی سب کچھ ان کی غزل میں آ گیا ہے۔ مومن نے ایک حد تک معشوق سے تلخ بیانی بھی کی ہے مگر داغ نے رسمِ محبت نبھانے میں چرب زبانی سے کام لیا ہے۔ ان کے ہاں اسی لیے ایک عجیب قسم کے راز و نیاز کی دنیا سامنے آتی ہے۔ یہ اردو غزل میں ایک نئی چیز ہے۔ یہ چند شعر پڑھیے جن سے اس عشق کی مخصوص نوعیت کا اندازہ ہو سکے گا اور جو داغ کی شاعری کا عطر ہے

ناروا کہیے ناسزا کہیے   کہیے کہیے مجھے بُرا کہیے
دباؤ کیا ہے سنے وہ جو آپ کی باتیں   رئیس زادہ ہے داغ آپ کا غلام نہیں
دل دیں گے تو سو طرح کے دعوے بھی کریں گے
کس کا ہے اجارہ یہ کسی اور سے کہیے
چاہت کا مزہ بعد ہمارے نہ ملے گا   ہر شخص سے تم آپ کہو گے ہمیں چاہو
پارسائی کا یقیں غیر کو دلواتے ہو   کہیں بھولے سے نہ آ جائے تبسم مجھ کو
تم کو ہے وصل غیر سے انکار   اور جو ہم نے آ کے دیکھ لیا
اے داغ اپنی وضع ہمیشہ یہی رہی   کوئی کھنچا کھنچے کوئی ہم سے ملا، ملے
ہزار کام مزے کے ہیں داغ الفت میں   وہ لوگ کچھ نہیں کرتے کمال کرتے ہیں
کیا کہا پھر تو کہو ہم نہیں سنتے تیری   نہیں سنتے تو ہم ایسوں کو سناتے بھی نہیں
آپ کے سر کی قسم داغ کو پروا بھی نہیں   آپ سے ملنے کا ہو گا جسے ارماں ہو گا

داغ کے اس ''عشق'' کو اگر فلسفیانہ زاویۂ نظر سے دیکھا جائے تو وہ ہمیں یونان کے فلسفی اپی قور (Epicure) کی طرح نظر آتے ہیں جس کا فلسفۂ حیات عشرت پسندی اور عیاشی تھا اور جو لذت کو اصلِ خیر اور درد و غم کو اصلِ شر قرار دیتا ہے۔ داغ بھی یہی سمجھتے ہیں کہ دنیا کھانے پینے اور مزے اُڑانے کے لیے بنائی گئی ہے۔ وہ اپنے مذہب کے رسمی تقاضوں کو تو پورا کرتے ہیں۔ نماز پڑھتے ہیں، روزہ رکھتے ہیں۔ نیاز فاتحہ دلواتے ہیں۔ مزاروں پر حاضری دیتے ہیں۔ بزرگانِ دین سے عقیدت رکھتے ہیں لیکن شاعری میں ان کا خیال یہ ہے کہ انسان دنیا میں فرشتہ بننے کے لیے نہیں بھیجا گیا۔ ان کے لیے جنت سے زیادہ یہ دنیا پیاری ہے۔ وہ عالم بالا کے قائل نہیں ہیں۔ جنت سے بھی انکار کرتے ہیں۔ روزِ جزا پر بھی وہ مختلف رائے رکھتے ہیں۔ حوروں کے بارے میں بھی ان کا رویہ مختلف ہے۔ یہ زندگی اور یہ دنیا انھیں ہر چیز سے زیادہ پیاری ہے:

واعظ یہی نہ کہہ دے کہ پیدا ہی کیوں ہوئے
دنیا میں آئیں اور رہیں پاک باز ہم
لاگ ہو یا لگاؤ ہو کچھ بھی نہ ہو تو کچھ نہیں
بن کے فرشتہ آدمی بزمِ جہاں میں آئے کیوں
بتوں کے بدلے جو حوریں ملیں تو خاک ملیں
ہمارے واسطے باغِ ارم میں کچھ بھی نہیں
خواب میں دیکھ لیا خلد کو ہم نے واعظ
اجی بس بیٹھو وہاں لطفِ بشر کچھ بھی نہیں
شوق میں جنت کے ہے مٹی خراب
چین سے دنیا میں کیا آدم رہے
بہت جلائے گا حوروں کو داغ جنت میں
بغل میں اس کے وہاں ہند کی پری ہوگی
جس میں لاکھوں برس کی حوریں ہوں
ایسی جنت کا کیا کرے کوئی
کیوں آدمی کو عالم بالا کی ہو ہوس
بڑھ کر نہیں زمین سے کچھ آسماں کی سیر
فرشتے بھی دیکھیں تو کھل جائیں آنکھیں
بشر کو وہ جلوے دکھائے گئے ہیں
ہزاروں تارکِ دنیا جہاں میں دیکھے ہیں
جہاں میں تارکِ جنت وہ کون ہے، میں ہوں
روزے رکھیں نماز پڑھیں حج ادا کریں
اللہ یہ ثواب بھی ہے کس عذاب میں
دین و دنیا کے مزے جب تھے کہ دو دل ہوتے
ایک میں کفر اگر ایک میں ایماں ہوتا
وقت آخر ہوا مگر اے داغ
ہوسِ زندگی نہیں جاتی
کرتا یہ کارخانہ دنیا میں کچھ نہ کچھ
انسان کو پڑی ہوئی روزِ جزا کی ہے
شوق میں جنت کے ہے مٹی خراب
چین سے دنیا میں کیا آدم رہے
وعدۂ حشر آپ کرتے ہیں
چار دن بعد یہ شباب کہاں
نہیں مرنے کا اپنے غم، یہ غم ہے
کہ پھر آنا نہ ہوگا اس جہاں میں
اے فلک چاہیے جی بھر کے نظارا ہم کو
جا کے آنا نہیں دنیا میں دوبارا ہم کو
کیا غضب ہے نہیں انسان کو انساں کی قدر
ہر فرشتے کو یہ حسرت ہے کہ انساں ہوتا

ان اشعار کے رنگ و مزاج سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ داغ نظریۂ عشرت پسندی کے قائل تھے۔ یہ معاشرہ اور اس کی تہذیب جس میں داغ زندہ ہیں عیش پسندی کا معاشرہ تھا۔ داغ اپنی شاعری میں اسی معاشرے کی ترجمانی کر رہے ہیں اور اسی لیے وہ اس دور کے مقبول ترین شاعر ہیں۔

اس معاشرے میں خاندانی عورت کا مقام گھر کی چار دیواری تھا جہاں وہ خاندانی اقتدار اور نسل کی افزائش کے فرائض انجام دیتی تھی۔ اس معاشرے کے مرد کے لیے اس عورت میں کوئی مزا نہ تھا۔ دوسری طرف وہ عورت تھی جس سے کھل کھیل کر اس دور کا مرد دنیا سے فرار حاصل کرتا تھا۔ اس مرد کے لیے عورت ایک ”لگژری“ (Luxury) تھی اور لگژری کے لغوی معنی یہ ہیں کہ ”کوئی غیر ضروری چیز جو عموماً قیمتی یا کم یاب ہو اور ذاتی طور پر تسکین بخش ہو۔ ایسی غیر ضروری چیزوں میں آزادانہ اور متواتر

کہی ہوئی غزلیں تلاش کی جا سکتی ہیں۔ اس ماحول اور مقابلے میں ہر شاعر ایک دوسرے کا اثر قبول کر رہا تھا۔ اس ماحول میں رہ کر یہاں داغؔ نے روایتِ شاعری کی فنی و لسانی باریکیوں کو اپنی شاعری میں سمویا کہ اس کے بغیر داغ دربار میں اپنی حیثیت قائم نہیں رکھ سکتے تھے۔ حیدر آباد دکن پہنچے تو وہاں خود میر محبوب علی خان آصفؔ بھی شاعر تھے اور داغ کو ان کی استادی کا شرف حاصل ہوا۔ شاہ نصیر اور استاد ذوق کی روایتِ زبان و بیان بھی ان کے تخلیقی وجود کا حصہ تھی۔ ''گلزارِ داغ'' میں یہ سب اثرات واضح طور پر جھلکتے ہیں۔ اس روایت میں زبان کی صفائی اور بات چیت کے لہجے کو اہمیت دی جاتی تھی۔ داغ کی شاعری اس کا خوب صورت نمونہ ہے۔

غزل اس روایت کی سب سے پسندیدہ صنفِ سخن تھی جس میں مطلع کی خوبی معیاری غزل کی پہچان تھی۔ داغ کے ہاں جو چست مطلعے کثرت سے نظر آتے ہیں تو وہ بھی اسی روایت کا اثر ہے۔ داغؔ نے مطلعوں میں ردیف قافیہ اور دوسرے الفاظ سے ہم آہنگی کا فن بہت چابک دستی سے برتا ہے۔ محفلِ شعر و شاعری میں جس شاعر کا مطلع پسند کیا جاتا تو اسے بار بار پڑھوایا جاتا اور یہ بات غزل کی کامیابی کی دلیل ہوتی مثلاً داغ کا یہ مطلع دیکھیے:

لذتِ سیرِ دگر چشمِ تماشا لے گی   ایک بار اور بھی دنیا ابھی پلٹا لے گی

پہلے مصرع میں ردیف ''لے گی'' لذت کے ساتھ مربوط ہے اور دوسرے مصرع میں ایک محاورہ باندھا گیا یعنی ''دنیا ابھی پلٹا لے گی''۔ چنانچہ دونوں مصرعوں میں ردیف کے الگ الگ معنی ہو گئے ہیں جس سے وہ لطفِ سخن پیدا ہوا جسے حد درجہ پسند کیا جاتا تھا۔ ساتھ ہی دونوں مصرع بھی ایک جان ہیں۔

اسی طرح مقدرات و محذوفات کا استعمال شعر میں پسند کیا جاتا تھا جس سے کم لفظوں میں بہت سے پہلو سمٹ آتے ہیں مثلاً یہ شعر پڑھیے:

گلہ کیسا، کہاں کا رنج، کسی کا جاں بلب ہونا   جب اس نے پیار سے پوچھا تمھارا دم نکلتا ہے

یہاں دو مصرعوں میں مختلف کیفیاتِ عشق کے تجربوں کو اس طرح سمیٹا گیا ہے کہ عاشق و معشوق کے دو الگ الگ رویے ایک جان ہو کر اثر و تاثیر کو بڑھا دیتے ہیں۔ مومنؔ کے ہاں یہ طرزِ ادا اپنے کمال کو پہنچا ہوا ہے۔

اس روایتِ شاعری میں صنائع بدائع کا استعمال بھی بہت اہمیت رکھتا ہے۔ مرزا غالب نے بھی اپنے اشعار کو صنائع بدائع کے استعمال سے فطری انداز میں اس طرح سجایا ہے کہ شعر سننے یا پڑھنے والے کی توجہ اُدھر نہیں جاتی اور وہ اثر و تاثیر کے جادو میں آ جاتا ہے۔ مرزا داغ دہلوی نے بھی صنائع بدائع کا استعمال خوبی سے کیا ہے اور خصوصیت سے حسنِ تلمیح، صنعتِ تکرار اور ایہام سے لطفِ شعر دوبالا کیا ہے جس کی علی الترتیب ایک ایک مثال کلامِ داغ سے ہم یہاں دیتے ہیں:

نہیں معلوم اک مدت سے قاصد حال کچھ واں کا
مزاج اچھا تو ہے یا دشمن بخیر اس آفت جاں کا
شکایت دوست کر سکتے ہیں تیری کر نہیں سکتے
کہیں ایسا بھی ہو سکتا ہے ایسا ہو نہیں سکتا
سر جاتا ہے سر سے ترا سودا نہیں جاتا
دل جاتا ہے دل سے تری الفت نہیں جاتی

اسی طرح قافیہ بندی اس روایتِ شاعری کا ایک اہم جزو تھی۔ اصول یہ تھا کہ جب کوئی قافیہ باندھا جائے تو وہ ردیف سے ایک جان ہو کر آئے اور مشکل زمین میں بھی قافیہ شگفتہ ہو کر سامنے آئے۔ داغ نے اس فنی عمل کو پوری طرح قبول کیا اور قافیوں کے استعمال سے غزل میں شگفتگی اور رنگارنگی پیدا کر کے (ع۔ شعر بے لطف ہے گر قافیہ ہو بے ڈھنگا) تاثیر کو جنم دیا۔ اس کا اندازہ اس دور کے مختلف شعرا کی ایک ہی زمین میں کہی ہوئی غزلوں کے قافیوں سے کیا جا سکتا ہے اور یہ بات سامنے آئے گی کہ داغ کو قافیہ بندی کا خاص سلیقہ تھا۔ یہ تھے روایت اور زمانے کے وہ اثرات جن سے وہ بندھے ہوئے ہیں لیکن داغ اس روایت کو قبول کرنے کے ساتھ اسے ایک انفرادی موڑ بھی دے دیتے ہیں کہ شعر کھل اُٹھتا ہے اور پرانی باتوں میں ایک جدت، ایک نیا پن اس طرح اُبھرتا ہے کہ شعر میں دل آویزی پیدا ہو جاتی ہے مثلاً معشوق کی چال کو قیامت کہنا ایک عام سی فرسودہ بات ہے مگر داغ اسے جس واقعیت اور تیور کے ساتھ بیان کرتے ہیں اس میں ایک نئی جان، ایک تازگی پیدا ہو جاتی ہے اور احساسِ مسرت و لطف جاگ اُٹھتا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو تین شعر دیکھیے:

چل کے دو چار قدم آگ لگا دی کس نے   تلملاتی ہوئی پھرتی ہے قیامت کیسی
وہ نزاکت سے تھم گئے چل کر   لو قدم گڑ گئے قیامت کے
وہ جب چلے تو قیامت بپا تھی چار طرف   ٹھہر گئے تو زمانے کو انقلاب نہ تھا

داغ کو زبان و بیان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ ہر اس لفظ سے جو کثرتِ استعمال سے پٹ چکا ہے، وہ معنی کا آخری قطرہ نچوڑ کر اسے تازہ دم کر دیتے ہیں اور اس طرح پرانا سکہ، داغ کی تخلیقی صلاحیت و قوت سے جلا پا کر نیا نظر آنے لگتا ہے۔ یہ وہ خصوصیت ہے جسے ہم لفظ ''تازگی'' سے ظاہر کر سکتے ہیں۔

یہ بات یاد رہے کہ داغ کی شاعری اسی روایت کی شاعری ہے جو ولی سے شروع ہو کر مرزا مظہر جانِ جاں، یقین، سودا، میر اور میر سوز کے ہاتھوں سنورتی نکھرتی ناسخ کے ہاں منجھتی، شاہ نصیر، غالب، مومن ذوق و آتش کے ہاں بنتی سنورتی امیر و داغ تک پہنچی ہے۔ داغ اس روایت کو قبول کر کے اپنا الگ راستہ نکالتے ہیں جو اپنی مثال آپ ہے۔ داغ نے اپنی انفرادیت کے جو دعوے کیے ہیں وہ اسی لیے محض

جب اپنے در پہ اس نے دیکھ پایا ناگہاں مجھ کو

یہ تیز رفتاری اس دور کی زندگی کی تیز رفتاری ہے جو بیل گاڑی کے بجائے ریل گاڑی کی رفتار کی کہانی سناتی ہے۔

داغ نے اپنی شاعری میں ایک کام یہ اور کیا کہ اردو زبان کو ناسخ و غالب کی فارسیت سے ہٹا کر عام بول چال کی زبان اور اس کے روزمرہ و محاورہ میں شاعری کی اور اس طرح خاص و عام دونوں کو اپنے سے قریب کرلیا۔ وہ اپنے محبوب سے دوبدو گفتگو کرنا چاہتے ہیں اور اس لیے کرنا چاہتے ہیں کہ اپنے دل کی کہانی اسے اسی کی زبان میں سناسکیں۔ اس عمل نے اردو زبان کو نہ صرف ایک نیا معیار دیا بلکہ اس کے پھیلاؤ اور مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ بھی کیا۔ جب یہ راستہ کھلا تو گلی کوچوں میں چھپی ہوئی زبان، شاعری میں ایک نئے جماؤ اور نئی قوت کے ساتھ سامنے آئی۔ یہی وہ زبان ہے جو آج ہم بولتے، لکھتے اور پڑھتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ رجحان پہلے سے موجود تھا لیکن داغ نے اپنی شاعری کی بنیاد پوری طرح اسی زبان پر رکھی اور جب یہ سامنے آئی تو ہر خاص و عام نے اسی زبان کو داغ کی غزل میں للچائی ہوئی نظروں سے دیکھا اور اسے قبول کرلیا۔ خود اقبال نے بھی ایک عرصے تک اسی رنگ و زبان میں شاعری کی جو آج بھی ''بانگ درا'' میں دیکھی جاسکتی ہے۔ داغ نے کہا تھا:

کہتے ہیں اسے زبانِ اردو   جس میں نہ ہو رنگ فارسی کا

اس شعر میں داغ نے ''رنگ'' کا لفظ استعمال کیا ہے ''لفظ'' کا نہیں۔ اس کے یہ معنی ہرگز نہیں ہیں کہ فارسی زبان کی کوئی ترکیب یا اضافت یا لفظ نہ آئے بلکہ جب آئے تو اردو کے مزاج میں رچ کر آئے تاکہ اردو زبان فارسی زبان سے الگ خودمختار اور آزاد زبان معلوم ہو۔ اسی مقبولِ عام رنگ نے زبان کو ایک نیا روپ دیا جس سے داغ کا مخصوص لہجہ سامنے آیا اور عوام کی زبان پر چڑھے ہوئے الفاظ، محاورات اور روزمرہ اس اظہارِ بیان میں شامل ہوگئے جس سے اردو زبان کی قوت اظہار میں غیر معمولی توانائی آگئی۔ یہی وہ اردو پن ہے جو داغ نے اردو زبان و شاعری کو دیا جس نے داغ کے متعدد اشعار کو ضرب المثل بنادیا:

راہ پر اُن کو لگا لائے تو ہیں باتوں میں   اور کھل جائیں گے دوچار ملاقاتوں میں

خوب پردہ ہے کہ چلمن سے لگے بیٹھے ہیں
صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں

کیوں کر اس کی نگہِ ناز سے جینا ہوگا   زہر دے اس پہ یہ تاکید کہ پینا ہوگا
خاطر سے یا لحاظ سے میں مان تو گیا   جھوٹی قسم سے آپ کا ایمان تو گیا

دیکھا ہے بت کدے میں جو اے شیخ کچھ نہ پوچھ
ایمان کی تو یہ ہے کہ ایمان تو گیا
دی موذن نے شبِ وصل اذاں پچھلی رات
ہائے کم بخت کو کس وقت خدا یاد آیا
جھکی ذرا چشم جنگ جو بھی، نکل گئی دل کی آرزو بھی
بڑا مزا اس ملاپ میں ہے جو صلح ہو جائے جنگ ہو کر
حوروں کا انتظار کرے کون حشر تک　　مٹی کی بھی ملے تو روا ہے شباب میں
جو گزرتے ہیں داغ پر صدمے　　آپ بندہ نواز کیا جانیں
مے خانے کے قریب تھی مسجد بھلے کو داغ　　ہر ایک پوچھتا ہے کہ حضرت ادھر کہاں
کبھی فلک کو پڑا دل جلوں سے کام نہیں　　اگر نہ آگ لگا دوں تو داغ نام نہیں
خبر سن کر مرے مرنے کی وہ بولے رقیبوں سے
خدا بخشے بہت سی خوبیاں تھیں مرنے والے میں
داغؔ کا ذکر سن کے وہ بولے　　ایسے ایسے ہزار پھرتے ہیں
داغؔ کا نام سن کے وہ بولے　　آدمی کا یہ نام ہوتا ہے
یہ کیا کہا کہ داغؔ ہے تو کس شمار میں　　یکتا ہوں میں ہزار میں کیا سو ہزار میں

داغ کا کلام کہیں سے پڑھ لیجیے، زبان کا یہ روپ ہر جگہ، ہر مصرع اور ہر شعر میں نظر آئے گا۔ یہ ضرب المثل اشعار بھی، جو سارے دیوان میں ہر طرف موجود ہیں، عام بول چال کی زندہ زبان کو قبول کر کے ہی وجود میں آئے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ بھی نکلا کہ عام بول چال کی زبان ہی ہر زبان کی جڑ بنیاد ہے اور ہر شاعر اور نثر نگار کو اپنا رشتہ اسی زبان سے قائم رکھنا چاہیے۔ داغؔ کے ہاں بات چیت کا مخصوص لہجہ بھی، بول چال کی زبان سے گہرا تعلق رکھنے کی وجہ ہی سے، پیدا ہوا ہے۔ بات چیت کے اس مخصوص لہجے سے مانوس ہونے کے لیے یہ دو چار شعر میرے ساتھ آپ بھی پڑھیے:

وصل کے باب میں کی عرض تو وہ کہنے لگے
کیوں مرے جاتے ہو ہو جائے گا ہو جائے گا
کہہ چکے غیر تو افسانے سب اپنے اپنے　　مجھ کو کیا حکم ہے سرکار کہوں یا نہ کہوں
جعل سازوں نے بنایا ہے شکایت نامہ　　کیوں خفا آپ ہوئے، یہ مری تحریر بھی ہو
درباں کو بلا کر جو پکارا انھیں میں نے　　خود کہنے لگے کون ہے وہ گھر میں نہیں ہیں

لیے شاید ڈاکٹر داؤد رہبر نے کہا تھا کہ ''اردو غزل کے کرشن کنھیا داغ ہیں۔ داغ کا سا چنچل مزاج اردو کے کسی شاعر نے نہیں پایا۔'' [۴۱] یہی وہ لطف اور نشاطیہ وطربیہ انداز ہے جو ان کی شاعری کی جان اور جادو اثر ہے۔ اس جادو میں جن صفات کو تحلیل کر کے الگ کیا جا سکتا ہے ان میں وہ طنزِ ملیح بھی شامل ہے جو ان کے لہجے کے اُتار چڑھاؤ میں چھپا ہوا ہے اور جس سے شعر میں ایک پر لطف چٹکی سارے دل و دماغ کو لہرا دیتی ہے۔ اس طنز کو ہم صرف چبھتی ہوئی پھبتیاں کسنے والا شہدا پن نہیں کہہ سکتے۔ یہاں ان کے لہجے کا طنز نرمی و شائستگی سے، اپنے تجربے اور مشاہدے کو بیان کرتا ہے۔ اس طنز کو وہ صرف عاشق و معشوق کے معاملات تک محدود نہیں رکھتے بلکہ زندگی کے اور پہلوؤں پر بھی پھیلا دیتے ہیں۔ جب وہ اپنے معاشرے کے انسان کے قول وفعل کے تضاد پر طنز کرتے ہیں تو وہ دنیا کی اس پیچیدگی کو سامنے لاتے ہیں جہاں انسان کرتا کچھ ہے اور دکھاتا کچھ اور ہے۔ زاہد و ناصح اسی دنیاداری کی علامت ہیں اور اسی لیے داغ کے طنز کا بار بار شکار ہوتے ہیں۔ یہ طنز ان کے شعروں میں شگفتگی بھی پیدا کرتا ہے اور لطف بھی جس سے اس طنز کی روایتی نوعیت بدل جاتی ہے اور شعر میں ایک نئی تازگی کا احساس ہوتا ہے جیسے یہ چند شعر دیکھیے.

دیکھنا پیر مغاں حضرت زاہد تو نہیں   کوئی بیٹھا نظر آتا ہے پسِ خم مجھ کو
ملے تو حشر میں لے لوں زبان ناصح کی   عجیب چیز ہے یہ طولِ مدعا کے لیے
تم ہی انصاف سے اے حضرت ناصح کہہ دو   لطف اِن باتوں میں آتا ہے کہ اُن باتوں میں
چپ نہ رہ ناصحِ مشفق مجھے غافل نہ سمجھ   ہاں کہے جا جو ترے دل میں ہو، سنتا ہوں میں
آدمی ایسا کہاں، کوئی فرشتہ ہو تو ہو   شیخ صاحب! یہ نہیں معلوم تم کس پر گئے
جناب شیخ ہیں ، آداب عرض کرتا ہوں   اندھیری رات میں چھپ کر کہاں چلے استاد

اور جب طنز کا تیر معشوق کی طرف جاتا ہے تو وہ ایک ایسی انفرادیت کو جنم دیتا ہے جو داغ کے تجربے اور ان کے مزاج سے گہرا تعلق رکھتی ہے۔ یہ تجربے سچے اور حقیقی ہیں اور داغ موزوں ترین عام و سادہ الفاظ میں انھیں اس طرح بیان کرتے ہیں کہ لطف کے ساتھ تاثیر کا جادو دل پر اثر کرتا ہے:

ذکر مہر و وفا تو ہم کرتے   پر تمھیں شرمسار کون کرے
دلِ بیمار میں چٹکی لے لو   ابھی آرام ہوا جاتا ہے
ہمارے سامنے شکوہ عدو کا   ہماری گھات او ظالم ہمیں سے
ہوئی جاتی ہیں کچھ نیچی نگاہیں   کہو تو کیا ہے، قربان اس حیا کے

داغ اپنے تجربوں کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ ان کا شعر خود ہمارا تجربہ بن جاتا ہے۔ ان خصوصیات کی آمیزش سے داغ کا وہ لب ولہجہ بنتا ہے جو اردو شاعری کے لہجوں میں اپنی الگ انفرادیت رکھتا ہے جس

میں ترنم کی لہر سارے جسم کو گدگدا دیتی ہے۔

موسیقی ان کی گھٹی میں پڑی تھی۔ ان کا ترنم بھی بہت اچھا تھا۔ ”بزمِ داغ“ میں لکھا ہے کہ ”مرزا صاحب ازلی حسن پرست ہیں۔ نغمہ دحسن ان کے لوازماتِ حیات ہیں۔ انھیں گانا سنے بغیر کھانا ہضم نہیں ہوتا۔“ [۴۲] یہی موسیقیت ان کی شاعری میں رچی بسی ہوئی ہے جس سے ترنم بھری جھنکار ان کے لہجے میں در آتی ہے۔ اس لہجے میں وہ دھیما دھیما سا راگ سنائی دیتا ہے جو شعر سننے یا پڑھنے والے کو کیف و مستی کے عالم میں لے جاتا ہے، اسی لیے داغ ”غزل کی گائیکی“ کے اپنے زمانے میں بھی مقبول ترین شاعر تھے اور آج بھی مقبولِ عام ہیں۔ سارے برصغیر میں آج بھی داغ کی غزل دلچسپی سے سنی اور گائی جاتی ہے۔ ان کی غزلوں میں جو بول چال کی سادہ و ٹکسالی زبان استعمال ہوئی ہے، ان کی غزلوں میں جو رنگ و جمال ہے، جو شوخی، بے تکلفی اور ترنم ریز لہجہ ہے، جس طرح وہ محاورات کا استعمال کرتے ہیں اور جس طرح زبان کو گوندھ کر اس میں لطفِ بیان کا خمیر اُٹھاتے ہیں اور جس سچائی اور جس فطری لہجے میں اپنے عشقیہ تجربوں کو بیان کرتے ہیں، ان سب نے ایک جان ہو کر ان کی غزل کو ان کی زندگی ہی میں مقبول بنا دیا تھا۔ منشی مظفر علی اسیر کہتے ہیں کہ ”میں نے زیادہ تر مرزا داغ ہی کا شعر (مشاعرے سے) باہر نکلتے ہوئے دیکھا ہے۔“ [۴۳] اور آج بھی جب ان کی وفات (۱۹۰۵ء) کو سو سال سے زیادہ عرصہ گزر چکا ہے، داغ اسی طرح مقبول شاعر ہیں۔

موسیقیت ان کی غزلوں میں استعمال ہونے والے الفاظ کی ترتیب و نشست میں سرایت کیے ہوئے ہے اور ہر غزل کی بحر کے ساتھ ایک جان ہو گئی ہے۔ ان کی غزل کی کشش، جاذبیت و مقبولیت میں اس خوش آہنگی کا بڑا ہاتھ ہے۔ داغ کے جس لہجے کو ان کی غزل کی انفرادیت کہا جاتا ہے اس میں ساز کی لے بھی شامل ہے اور انسانی آواز کا جادو بھی۔ اس لہجے میں داغ کے دل کی دھڑکن بھی سنائی دیتی ہے اور طبلے کی تھاپ کے ساتھ ستار کا تیز پھرتیلا آہنگ بھی۔ یہ سب چیزیں جب شعر کے روپ میں ڈھلتی ہیں وہ اہلِ ذوق کے دل کو موہ لیتی ہیں۔ ان کی متعدد غزلوں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ یہ گانے کے لیے ہی وجود میں آئی ہیں۔ ان کے ہاں موسیقی کی آواز قدرے تیز ہے اور جدید دور کی موسیقی کے مزاج سے ملتی جلتی اور قریب تر ہے۔ ان کی غزلوں میں چلت پھرت، تیز رفتاری کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے ہاں وہ دھیما پن نہیں ہے جو میرؔ کی غزل میں ملتا ہے۔ یہ داغ کے مزاج کی گرمی ہے جو شعر میں آنے والے لفظوں کے ربط و ترتیب کو تیز رفتاری دیتی ہے مثلاً یہ دو شعر ہی دیکھیے:

مجھ کو نہیں ملتا نہیں ملتا نہیں ملتا
بہتر ہے تمھیں ڈھونڈھ دو اپنا سا حسیں اور
ادھر جاؤں اُدھر جاؤں کدھر جاؤں یہ حالت تھی

شاعرانہ تعلّی نہیں رہتے:

نہیں ملتا کسی مضموں میں ہمارا مضموں
طرز اپنا ہے جدا، سب سے جدا کہتے ہیں
اللہ تری شوخ بیانی اے داغ
سست اک شعر نہ دیکھا ترے دیواں میں کبھی

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ داغ کی وہ کیا خصوصیت ہے جو ان کے طرز کو دوسروں سے جدا کرتی ہے اور جو آج بھی ان کی مقبولیت کا باعث ہے۔ یہ خصوصیت ان کے کلام کی کمال بے تکلفی ہے جس میں بے ساختگی، والہانہ پن، لہجے اور تیور کا بانکپن، محاورہ اور روزمرہ کا پُر اثر استعمال اور ان کی وہ نظر شامل ہے جو عام سی بات میں بھی ایک نیا پہلو نکال کر، اپنے انوکھے پن سے وہ جادو جگاتی ہے جو سر چڑھ کر بولتا ہے۔ وہ جس زندگی کو اپنی شاعری میں پیش کرتے ہیں، اس کا ہر لمحہ انھیں ایک نئے تجربے سے آشنا کرتا ہے اور وہ اس تجربے کو اسی رنگ کے ساتھ، اسی لہجے میں کمال بے تکلفی سے بیان کر دیتے ہیں۔ ان کی شاعری کا تعلق چونکہ ان کی اپنی زندگی کے براہ راست تجربوں سے ہے اس لیے ان کا شعر منھ سے بول اُٹھتا ہے:

عشق بازی میں نئے حاصل ہوئے ہیں تجربے
داغؔ نے دیکھی ہیں دنیا سے نرالی صورتیں

طوائف سے عشق اور معاملات میں جنسی کیفیت ہر وقت نظر کے سامنے رہتی ہے اور جنس چونکہ انسانی جبلت کا بنیادی جزو ہے، اس لیے شعر میں بے تکلفی اور جنس کے اشاروں سے، شائستگی کے ساتھ، ایک ایسی زندگی پیدا ہو جاتی ہے کہ شعر سن کر متقی و گناہ گار دونوں پھڑک اُٹھتے ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ داغ ہر زندہ انسان کے دل کی بات بیان کر رہے ہیں۔ ان کے شعروں کا تجزیہ کیجیے تو محسوس ہوگا کہ وہ تجربہ، جس سے وہ گزرے ہیں، شعر کے روپ میں خود ہماری نظروں کے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے۔ زندہ تجربے کا لفظوں میں بے ساختہ و بے تکلف اظہار، یہی داغ کا کمال اور ان کی انفرادیت ہے۔ داغ کی غزل ایک محدود دائرے میں سفر کرتی ہے اور جنسی جبلت کو چھوتی ہوئی اپنی منزل تک پہنچتی ہے اور ان کا شعر ہمارے دل میں اُتر جاتا ہے۔ ان کے لہجے میں شہدوں والی بے تکلفی موجود ہے لیکن شائستگی کے ساتھ۔:

داغؔ اک آدمی ہے گرما گرم   خوش بہت ہوں گے جب ملیں گے آپ

اب یہ چند شعر اور پڑھیے جن میں معاملات عشق، جنسی جبلت سے مل کر شائستگی کے ساتھ بیان میں آئے ہیں:

یہ کیا کہا کہ میری بلا بھی نہ آئے گی
کیا تم نہ آؤ گے تو قضا بھی نہ آئے گی

بگڑ بیٹھے عبث ذکر عدو پر
سنا کیا آپ نے میں نے کہا کیا

راہ پر ان کو لگا لائے تو ہیں باتوں میں
اور کھل جائیں گے دو ایک ملاقاتوں میں

اک حرف آرزو پہ وہ مجھ سے خفا ہوئے
اتنی سی بات کہہ کے گنہگار ہو گیا

ہم آپ سے لیں گے بوسۂ گل تیرے سامنے
کیا ایسا لعل ہے ترے لب میں لگا ہوا

دم رخصت یہ چھیڑ تو دیکھو
مجھ سے کہتے ہیں کب ملیں گے آپ

غمزہ بھی ہو سفاک نگاہیں بھی ہوں خوں ریز
تلوار کے باندھے سے تو قاتل نہیں ہوتا

جو ہے میرے دل میں اُنھی کو خبر ہے
جو میں جانتا ہوں وہی جانتے ہیں

آئینہ تصویر کا تیری نہ لے کر رکھ دیا
بوسہ لینے کے لیے کعبے میں پتھر رکھ دیا

دی موذن نے شب وصل اذاں پچھلی رات
ہائے کم بخت کو کس وقت خدا یاد آیا

جب یہ سنا کہ داغ کا آزار کم ہوا
زانو پہ ہاتھ مار کے بولے ستم ہوا

خاطر سے یا لحاظ سے میں مان تو گیا
جھوٹی قسم سے آپ کا ایمان تو گیا

جو مرے دل میں ہے کہتے ہوئے ڈر لگتا ہے
گدگدا لوں تو کہوں پاؤں دبا لوں تو کہوں

کیوں وصل کی شب ہاتھ لگانے نہیں دیتے
معشوق ہو یا کوئی امانت ہو کسی کی

ہاتھ گردن میں ڈال کر بولے
کس سے ملیے ترے گلے مل کر

وصل کے باب میں کی عرض تو وہ کہنے لگے
کیوں مرے جاتے ہو ہو جائے گا ہو جائے گا

ہمیں تو شوق ہے بے پردہ تم کو دیکھیں گے
تمھیں ہے شرم تو آنکھوں پہ ہاتھ دھر لینا

لے لیے ہم نے لپٹ کر جو بوسے
وہ تو کہتے رہے ہر بار یہ کیا

جلوے کے بعد وصل کی خواہش ضرور تھی
وہ کیا رہا جو عاشق دیدار ہی رہا

ہم ساتھ ہو لیے تو کہا اس نے غیر سے
آتا ہے کون اس سے کہو یہ جدا چلے

منھ اندھیرے مجھ کو غافل دیکھ کر شوخی سے وہ
چپکے اُٹھ کر چل دیے پہلو میں تکیہ دھر گئے

دیدہ و دل کی یونہی تسکین ہونی چاہیے.
ایک دلبر ہو بغل میں ایک دلبر سامنے

وہ دوپٹے کا سرکنا وہ کسی کا کہنا
آنکھیں پھوٹیں جو کوئی سینہ ہمارا دیکھے

کہو کیا کرو گے مرے وصل کی
جو مشہور جھوٹی خبر ہو گئی

ان اشعار کے لہجے میں جو شوخی، چھیڑ چھاڑ، چنچل پن، بے باکی، شگفتگی، حاضر جوابی، مسرت آفرینی اور شہدا پن موجود ہے اور جس طرح داغ اپنے تجربوں کو لفظوں میں پکڑ کر جادو جگاتے ہیں تو آپ بھی فراق گورکھپوری کی طرح ان حرم زدگیوں کو جینیس (Genius) کہتے ہوئے داغ کے ساتھ ہو لیتے ہیں اسی

میں نے مانگا جو کبھی دور سے دل ڈر ڈر کر
اس نے دھمکا کے کہا، پاس تو آ، دیتے ہیں

راہ میں ٹوکا تو جھنجلا کر کہا   دور ہو کم بخت یہ بازار ہے

بات چیت کا یہ لہجہ اور یہ انداز صرف مکالمے ہی میں ظاہر نہیں ہوتا بلکہ یہ لہجہ ان کی غزل کا عام انداز ہے اور یہی وہ لہجہ و انداز ہے جس سے ہم داغ کو پہچانتے ہیں:

داغ سا بھی کوئی شاعر ہے ذرا سچ کہنا ، جس کے ہر شعر میں ترکیب نئی بات نئی

داغ نے کثرت سے محاورات باندھے ہیں۔ احسن مارہروی حیدر آباد (دکن) آ کر ''فصیح اللغات'' کے نام سے ایک ایسی لغت مرتب کر رہے تھے جس میں ہر محاورے کی سند داغ کے شعر سے دینے کا التزام کیا گیا تھا۔ وہ محاورے جو کلامِ داغ میں نہیں آئے تھے، داغ نے ایک ایک شعر میں انھیں بھی الگ سے باندھا اور احسن مارہروی کے حوالے کیا جنھیں احسن مارہروی نے داغ کے چوتھے دیوان ''یادگارِ داغ'' میں شامل کر دیا۔ محاورہ داغ کے شعر میں نئی نئی تمثالیں پیدا کرتا ہے۔ وہ اظہار میں چٹخارے اور چٹورے پن کا مزا پیدا کرتا ہے جس سے شعر میں تاثیر پیدا ہو جاتی ہے۔ داغ کو زبان و بیان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اپنے تجربوں کو اسی طرح لفظوں میں بیان کر دیتے ہیں جس طرح خود انھوں نے اپنے باطن میں محسوس کیا تھا اور اس طرح ان کا تجربہ ان کے قاری یا سامع کا تجربہ بن جاتا ہے۔ داغ بات چیت کے لہجے کے شاعر ہیں اور عشقیہ غزل بھی بات چیت ہی کی شاعری ہے:

آج ان کے بھید اس صورت سے ظاہر ہو گئے
غیر کا مذکور آیا تھا کہ تر بتر ہو گئے

مزا ہے ان کو بھی مجھ کو بھی ایسی باتوں کا   جلی کٹی یوں ہی باہم کئی چھنی ہو گی
پلا دے اور تھوڑی سی نہ گھبرائے فروش اتنا   چکوتا اب کیے دیتے ہیں تیرا آنا پائی کا

داغ کی شاعری کی موسیقیت، بات چیت کا انداز، چٹخارے دار لہجہ ''محدود'' دائرے کے عشق سے پھوٹنے والی جنسی مہک کی ترجمانی، جس میں ان کے دل کی دھڑکنیں شامل ہیں، ان کے شعر میں اس طرح ایک جان ہو کر اُبھرتی ہیں کہ ہم انگلیاں چاٹتے رہ جاتے ہیں۔

بحیثیتِ مجموعی داغ دہلوی ایک ایسے شاعر ہیں جن کے لیے ''عظیم'' کا لفظ تو استعمال نہیں کیا جا سکتا مگر جو پوری طرح آج بھی زندہ ہیں اور آئندہ بھی زندہ رہیں گے۔ ان میں شاعری کی وہ پراسرار قوت موجود ہے جس سے شاعر اپنے ماحول کی زندگی اور اپنے فن کی روایت کو زندہ کر دیتا ہے۔ قدرت نے انھیں پورا شاعر بنایا ہے لیکن جو زندگی ان کے سامنے ہے اور اسے وہ جس نظر سے دیکھ رہے ہیں وہ زوال پذیر اور انحطاط زدہ ہے۔ یہ زندگی پوری طرح ننگی نہیں ہے مگر طوائف کی طرح بنی ٹھنی ضرور ہے اور

جنسی محرک کے طور پر مقناطیسی اثر رکھتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ایک خوش وضع اور خوش قطع عورت روایتی لباس میں حد سے زیادہ نفاست کے ساتھ چلبلاتی، کھیلتی، ادائیں دکھاتی بالکل کھل کر سامنے آگئی ہے۔ ''مرقع دہلی'' میں بیگم نامی ایک مشہور طوائف کا ذکر آیا ہے جس کی خصوصیت یہ تھی کہ وہ پائجامہ نہیں پہنتی تھی اور ''قلمِ نقاش کے رنگ آمیزی سے بدنِ اسفل کو اس طرح رنگین پائجامے کی صورت دیتی کہ رومی کمخواب کے تھان کی پھول پتیوں اور اس کے بنائے ہوئے نقش و نگار میں کوئی فرق محسوس نہ ہوتا اور اُمراء کی محفلوں میں وہ اسی طرح جاتی۔'' [۴۴] کون ایسا ہے جس کی نگاہ اس طرف نہ اُٹھے گی اور دل میں گدگدی پیدا نہ ہوگی۔ یہ زندگی ہے اور انسانی زندگی میں جنسی جبلت سب جبلتوں کی اصل ہے جس سے انسان تو انسان حیوان بھی خالی نہیں ہے مگر یہ بھی اپنی جگہ ایک حقیقت ہے کہ انسان اس جبلت پر مسلسل زندگی بسر نہیں کرسکتا اور وہ کوئی دوسرا اور بہتر درجۂ قرار ڈھونڈنے لگتا ہے۔ لیکن داغ اسی میں مگن ہیں اور اپنی شاعری سے، شائستگی کے ساتھ، دوسروں کو بھی اس عمل میں مگن رہنے کی دعوت دیتے ہیں۔ داغ ''عیاشی'' کے شاعر ہیں (بدمعاشی کے نہیں) اور جب تک انسان میں ''عیش'' کی طرف رجحان اور جنسی جبلت موجود ہے، داغ کی شاعری اسے لطف اندوز کرتی رہے گی۔

داغؔ زبان کے شاعر کہے جاتے ہیں اور وہ زبان کو اس طرح نفاست کے ساتھ کمال کو پہنچاتے ہیں جس طرح مہذب خاندانی طوائف لباس اور سنگھار کے فیشن کو۔ اس میں بناوٹ کا پہلو بھی ہے لیکن یہ بناوٹ پشتوں سے برتتے برتتے فطرتِ ثانیہ بن گئی ہے۔ شاہ نصیر نے زبان کو صاف کرنے اور بامحاورہ بنانے کی شعوری کوشش کی۔ ان کے شاگرد ذوقؔ اس میں کمال حاصل کرتے ہیں مگر یہاں بھی کمال میں شعور نمایاں ہے۔ ذوق کے شاگرد داغؔ کے ہاں زبان فطرت بن گئی ہے اور اسی لیے وہ خالص اردو کے بہترین شاعر کہے جاسکتے ہیں۔ فراقؔ گورکھپوری نے اسی بات کو اپنے انداز میں یوں کہا ہے کہ:

> ''بعد کو بہت بعد کو ایک ایسا شاعر یا ادیب ہر زبان میں پیدا ہوتا ہے جو سادہ اور بے تکلف بیان کے ایسے سانچے زبان کو دے دے جو اس زبان کے خد و خال اور اس کی نوک پلک کو مستقل طور پر متعین کردیں۔ اردو زبان کے حق میں یہ کام ناسخؔ نے کرنا چاہا تھا لیکن کامیابی داغؔ کے ہاتھ رہی۔ داغ نے اردو زبان کے خد و خال کو، اس کے نکھ سکھ کو اور اس کے جسم کی لکیروں کو اس طرح اُبھارا اور چمکایا کہ اب وہ آسانی سے پہچانی جاسکتی ہے۔ ملک میں اردو اور ہندی کا مسئلہ چھڑا ہوا ہے لیکن ہندی والے بھی رہ رہ کر محسوس کررہے ہیں کہ اردو زبان میں جو بے ساختگی ہے، جس طرح اردو سانچے میں ڈھلی ہوئی نظر آتی ہے اگر یہ صفت ہندی میں نہ آئی تو ہندی کا مستقبل تاریک ہے۔ تو کیا یہ صفت جس حد تک، جس خوبی سے، جس کامیابی سے داغ نے اردو زبان

کو دی اس طرح کسی اور نے یہ صفت اور صلاحیت اردو زبان کو دی ہے۔"[۴۵]

داغ کی شاعری کی "زندگی" اور زندہ کرنے والی قوت سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن یہ سوال ضرور اُٹھایا جا سکتا ہے کہ ان کی عیش پرستی کی تصویریں تزکیاتی اثر (Cathartic Effect) رکھتی ہیں یا نہیں؟ یاد رہے کہ تزکیاتی اثر کے بھی دو درجے ہوتے ہیں۔ ایک یہ کہ پست جذبات جب فن اور روایت کا جامہ پہن لیتے ہیں تو تزکیاتی ضرور ہو جاتے ہیں۔ عیاشی اپنی جگہ گھناؤنی چیز ہے مگر شعر میں ادا ہو کر دلچسپی کے اس درجے پر پہنچتی ہے جہاں برے اور منفی رجحان کی کاٹ ہو جاتی ہے۔ داغ کی شاعری جنسی ضرور ہے مگر وہ محض چوما چاٹی سے بالاتر ہے۔ ان کے ہاں عیش پرستی بلند تر سطح رکھتی ہے اور اخلاق و شائستگی کے ساتھ شعر میں آ کر ایک عینی صورت اختیار کر کے فلرٹیشن (Flirtation) کے جذبے کو تسکین بہم پہنچاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم ان کی شاعری کو عظیم نہ کہہ کر بھی اسے رد نہیں کرتے۔ وہ ہمیں عیش کی عینی صورت دکھاتی ہے اور پست جسم پرستی سے بالاتر کر کے، عیش پرستی کی ترغیب کے بجائے تسکین و توازن کا سامان بہم پہنچاتی ہے لیکن یہ تزکیاتی اثر بلند درجے کا یقیناً نہیں ہے۔ یہاں داغ کی شاعری کے بارے میں وہی بحث چھیڑی جا سکتی ہے جو انگریزی ادب میں کامیڈی اوف مینرز (Comedy of Manners) کے سلسلے میں ہوتی رہی ہے اور جس کے ساتھ "ادب برائے ادب" اور "ادب برائے اخلاق" کے دو مختلف اسکول بن جاتے ہیں۔ داغ کی شاعری خالص ادب اور محض ادب کے دائرے میں ایک محدود طربیہ و نشاطیہ ادب بہم پہنچاتی ہے اور جب تک زندگی کا یہ جبلی دائرہ باقی رہے گا داغ کی شاعری میں بھی دلچسپی باقی رہے گی۔ ہم یہ بات امیر مینائی کی شاعری کے بارے میں نہیں کہہ سکتے۔

تاریخِ ادب کے زاویۂ نظر سے داغ دہلوی اور امیر مینائی کی شاعری کے ساتھ اس دور کا خاتمہ ہو جاتا ہے جو کم و بیش دو سو سال پہلے، ولی دکنی کے زیر اثر، مرکزِ سلطنت دہلی میں شروع ہوا تھا اور جس میں شمالی ہند کی زبان اور فارسی شاعری کی روایت کو اختیار کرنے پر زور دیا گیا تھا۔ یہی وہ رجحان تھا جس سے ولی دکنی نے خود اپنی شاعری کو ایک نیا رنگ دے کر اپنا دیوان مرتب کیا تھا اور جب یہ دیوان، جیسا کہ مصحفی نے شاہ حاتم کے حوالے سے لکھا ہے کہ "در سن دوئم فردوس آرام گاہ دیوانِ ولی در شاہجہاں آباد آمدہ، اشعارش بر زبانِ خورد و بزرگ جاری گشتہ"[۴۶] اس نئے رجحان کے حامل "دیوانِ ولی" نے شاہجہاں آباد (دہلی) میں ایسی مقبولیت حاصل کی کہ تمام شعرا اسی رنگ میں شاعری کرنے کی طرف راغب ہو گئے۔ اسی رجحان کی کوکھ سے آگے چل کر "اردو پن" کا نیا رجحان پیدا ہوا جس نے ایک نئے رنگ کی صورت اختیار کر لی۔ یہ رجحان امیر مینائی کی شاعری میں کم لیکن داغ کی شاعری میں پورا زور دکھاتا ہے اور جدید زبان و جدید شاعری سے آملتا ہے۔ زبان کی شاعری کے رجحان نے اردو شاعری کو خواص و عوام دونوں کے لیے دلچسپ و دلکش بنا دیا۔ یاد رہے کہ تاریخ کا کوئی لمحہ کل تاریخ سے بے تعلق و

الگ نہیں ہوتا۔ فارسی روایتِ شاعری سے جو کچھ حاصل ہوا اس کی ایک صورت مرزا غالب ہیں اور دوسری صورت داغ دہلوی ہیں۔ اقبال کے ہاں، جو داغ کے شاگرد تھے، یہ دونوں اثرات بیک وقت موجود ہیں۔ داغ کی خداداد شاعرانہ فطرت نے محدود دائرے کے "عشق" کے باوجود زبان کو ایسی تازگی، توانائی اور ایسا لہجہ دیا جو ہمیشہ زندہ و اہم رہے گا۔ رہی داغ کی شاعری تو اس کا اثر اس طرح کا ہے جیسے ان رشیوں پر اندر دیوتا کی بھیجی ہوئی پریوں کا ہوتا تھا جو ایک عرصے سے کنڈلی میں بیٹھے تپیا کر رہے تھے لیکن پریوں کا رقص دیکھ کر وہ اپنے ریاض کو بھول گئے اور کنڈلی سے باہر آ گئے۔ داغ کی شاعری بھی قاری کو تپیا کی کنڈلی سے باہر لا کر زندہ دلی، شوخی، عیش پرستی، چٹخارے اور لطف کی جیتی جاگتی دنیا میں لے آتی ہے۔ یہاں سوال اُٹھایا جا سکتا ہے کہ کیا یہ شیطانی اثر ہے؟ اس کا جواب، داغ کی شاعری کو دیکھ کر، یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ نہیں ایسا نہیں ہے۔ یہ دراصل انسان کی اس بنیادی جبلت کی وجہ سے ہے جسے ہم جنس (Sex) کہتے ہیں اور جو بھوک کو چھوڑ کر باقی سب جبلتوں سے زیادہ قوی اور پرزور ہے۔ زبان، لطف اور عیش کی یہ شاعری داغ پر ختم ہو جاتی ہے اور آنے والے شعرا اسی کو دہرانے کا کام کرتے ہیں اور جیسے ہی آنکھ کھلتی ہے تو سرسید احمد خاں اور ان کے ساتھیوں: حالی، شبلی وغیرہ کی آوازیں صاف سنائی دینے لگتی ہیں۔ یہی وہ آوازیں ہیں جو، نئے مغربی اور خصوصاً انگریزی اثرات کے ساتھ، عہدِ حاضر کے نئے تقاضوں کو عام کر کے جدید شعور کو جنم دیتی ہیں اور انھیں کے ساتھ ہم جدید دور میں داخل ہو جاتے ہیں۔ آئندہ صفحات میں ہم انھی آوازوں اور اثرات و شخصیات کا مطالعہ کریں گے۔ خود مولانا الطاف حسین حالیؔ بھی یہی کہہ رہے ہیں:

داغؔ و مجروحؔ کو سن لو کہ پھر اس گلشن میں   نہ سنے گا کوئی بلبل کا ترانا ہرگز

حواشی:

[۱] طرۂ امیر، امیر احمد علوی، ص۹۰، لکھنؤ ۱۹۲۸ء

[۲] انشائے داغ، مرتبہ احسن مارہروی، ص۱۱۷، انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۱ء

[۳] داغ نے اپنے ایک خط بنام منشی امیر احمد مینائی میں لکھا ہے کہ "میری پیدائش ۱۲۴۶ھ ۱۲رذالحجہ ہے۔ مطابق ۱۸۳۱ء" دیکھیے مضمون داغ اور امیر از ماہر القادری، ص ۲۵، ماہنامہ فاران کراچی اکتوبر ۱۹۵۰ء، مخزونہ اسرائیل احمد مینائی، کراچی

[۴] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص۱۵۷، مطبع منشی نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۵] وزیر بیگم عرف چھوٹی بیگم کی تاریخ وفات کا پتا اس درخواست سے چلتا ہے جو مرزا داغ دہلوی نے تجہیز و تکفین کے لیے نواب یوسف علی خاں ناظم کی خدمت میں پیش کی تھی۔

[۶] داغ از کلب علی خاں فائق رام پوری، مشمولہ نگار داغ نمبر، ص۱۰، لکھنؤ ۱۹۵۳ء

[۷] سہ ماہی "اسباق" میں شامل کالی داس گپتا رضا کا مضمون، ص۲۷-۲۹، پونا ۱۹۹۷ء

[۸] جلوۂ داغ، مرتبہ احسن مارہروی، ص۱۰، حیدرآباد دکن، ۱۹۰۲ء

[۹] انشائے داغ، مرتبہ احسن مارہروی، ص۳۳-۳۸، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی ۱۹۴۱ء

[۱۰] داغ از کلب علی خاں فائق رام پوری، مطبوعہ نگار لکھنؤ (داغ نمبر)، ص۱۴، لکھنؤ ۱۹۵۳ء

[۱۱] داستان غدر، ظہیر دہلوی، ص۱۵۰، مطبع کریمی لاہور

[۱۲] انشائے داغ، مرتبہ احسن مارہروی، ص۷، انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۱ء

[۱۳] انشائے داغ، مرتبہ احسن مارہروی، ص۱۱۰، انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۱ء

[۱۴] داغ از تمکین کاظمی، ص۱۳۱، آئینہ ادب لاہور ۱۹۶۰ء

[۱۵] انشائے داغ، احسن مارہروی، ص۱۴۸-۱۴۹، بحوالہ بالا اور سہ ماہی "اسباق" پونہ داغ نمبر مرتبہ کالی داس گپتا رضا، ص۱۷۳، پونہ ۱۹۹۷ء

[۱۶] داغ، تمکین کاظمی، ص۱۳۹، لاہور ۱۹۶۰ء

[۱۷] ناصر الدین احمد داغ کی لے پالک لاڈلی بیگم کے پہلے شوہر کی اولاد تھے اور اس طرح داغ کے نواسے تھے۔ (ج-ج)

[۱۸] انشائے داغ، مرتبہ احسن مارہروی، ص۱۱۵، بحوالہ بالا

[۱۹] ایضاً، ص۱۱۶

[۲۰] ایضاً، ص۱۲۷

[۲۱] ایضاً، ص۷۴

[۲۲] ایضاً، ص۱۰۷

[۲۳] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص۱۵۷، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۲۴] داغ، از تمکین کاظمی، ص ۲۲۸، آئینۂ ادب لاہور ۱۹۶۰ء

[۲۵] بزم داغ، مرتبہ احسن مارہروی و افتخار عالم، ص ۱۲۷-۱۲۸، نسیم بک ڈپو لکھنؤ ۱۹۵۶ء

[۲۶] بزم داغ، ص ۱۱۰-۱۱۱، بحوالہ بالا

[۲۷] انشائے داغ، مرتبہ احسن مارہروی، ص ۹۷، بحوالہ بالا

[۲۸] داغ از تمکین کاظمی، ص ۸۷-۸۸، بحوالہ بالا

[۲۹] داغ از تمکین کاظمی، ص ۶۳، بحوالہ بالا

[۳۰] انشائے داغ، مرتبہ احسن مارہروی، ص ۶۷، انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۱ء

[۳۱] ایضاً

[۳۲] جلوۂ داغ مرتبہ احسن مارہروی، ص ۱۱۱، حیدر آباد دکن ۱۹۰۲ء

[۳۳] داغ دہلوی از نور اللہ محمد نوری، ص ۹۱، حیدر آباد دکن ۱۳۵۵ھ

[۳۴] داغ از تمکین کاظمی، ص ۹۳، لاہور ۱۹۶۰ء، بحوالہ بالا

[۳۵] داغ دہلوی از نور اللہ محمد نوری، ص ۹۱، بحوالہ بالا

[۳۶] ایضاً

[۳۷] داغ از تمکین کاظمی، ص ۹۱، بحوالہ بالا

[۳۸] انشائے داغ، مرتبہ سید احسن مارہروی، ص ۶۷، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی ۱۹۴۱ء

[۳۹] قومی انگریزی اردو لغت، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۱۶۸، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۱۹۹۲ء

[۴۰] اندازے، فراق گورکھپوری، ص ۳۳۵، ادارہ فروغ اردو، لاہور ۱۹۵۶ء

[۴۱] مشاعرے کا فاتح، از ڈاکٹر داؤد رہبر، ص ۴، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۹۹ء

[۴۲] بزمِ داغ (روزنامچہ) مولفہ احسن مارہروی و مولوی افتخار عالم مرتبہ رفیق مارہروی، ص ۲۱۸، نسیم بک ڈپو لکھنؤ ۱۹۵۶ء

[۴۳] سوانح نواب فصیح الملک بہادر داغ از اکبر علی خاں افسوسؔ شاہجہاں پوری، ص ۹، ابوالعلائی پریس آگرہ ۱۳۲۵ھ

[۴۴] مرقع دہلی، درگاہ قلی خاں نواب ذوالقدر سالار جنگ، ص ۷۵، مطبع و سال اشاعت ندارد

[۴۵] اندازے، فراق گورکھپوری، ص ۳۴۷-۳۴۸، ادارہ فروغ اردو، لاہور ۱۹۵۶ء

[۴۶] تذکرہ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۸۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن، ۱۹۳۳ء

جدید دور کا ارتقا

محمد اسمٰعیل میرٹھی

تمہید: حالات و عوامل، نیچرل شاعری کا ارتقا: قبولیت و اشاعت

سرسید احمد خاں کی ''تحریک'' سے متاثر اور ہم خیال ہونے والوں میں الطاف حسین حالؔی کے ساتھ اسمٰعیل میرٹھی کا نام بھی لینا چاہیے۔ اسمٰعیل میرٹھی کا کردار اور شاعری دونوں سرسید کے دور اور ان کی تحریک کے مخصوص رجحان کی ترجمانی کرتی ہے۔ اسی حوالے سے وہ حالؔی سے بھی بہت متاثر ہیں۔ وہی قوم کی زبوں حالی کا درد ان کے دل میں بھی ہے اور وہ بھی شاعری کو اخلاق درست کرنے کا ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ ابتدا میں اسمٰعیل میرٹھی نے روایتی موضوعات پر غزلیں بھی لکھیں مگر جلد ہی وہ حالؔی کا رنگِ سخن اختیار کر لیتے ہیں اور زندگی کے عام موضوعات پر، عام فہم اور سادہ زبان میں نظمیں لکھ کر سرسید کے زاویہ نظر کو آگے بڑھاتے ہیں۔ غور سے دیکھیے تو حالؔی کی نیچرل شاعری کے عاملوں میں وہ اسی لیے خاص اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔ وہ بھی بدلتی زندگی کے بدلتے رنگ کو کھلی آنکھوں سے دیکھ رہے ہیں اور پرانے رسم و رواج سے سرسیؔد و حالؔی کی طرح ہی بےزار ہیں۔ اخلاق کا وہ تصور، جس کی اہمیت پر حالؔی نے روشنی ڈالی ہے، اسمٰعیل میرٹھی کے لیے بھی مشعلِ راہ ہے۔ وہ بھی قوم کو پسپائی اور پسماندگی سے باہر نکال کر ہمت، عزم اور عمل کا سبق دینا چاہتے ہیں۔ وہ بھی عام زندگی کے مشاہدات کو موضوعِ سخن بناتے ہیں اور اخلاقی پہلو کو نمایاں کر کے اس طرح ادا کرتے ہیں کہ ہر شخص مستفید ہو سکے۔ اس کی شاعری، ان کی نصابی کتابیں اور دوسری تحریریں بھی سرسید کے پروگرام ہی کو آگے بڑھاتی ہیں۔ ان کی زندگی کی ایک خاص سطح ہے اور ان کی شاعری بھی اس سطح سے ہم آہنگ ہے۔ اگر سرسیؔد اور حالؔی کو ''محرک'' کہا جائے تو اسمٰعیل میرٹھی پورے طور پر ''معلم'' کے دائرے میں آتے ہیں۔ ان کی ساری عمر تعلیم اور درس و تدریس میں گزری۔ ان میں یہ صلاحیت بھی تھی کہ وہ عام شاگردوں کی سطح پر اُتر کر ان سے مخاطب بھی ہو سکتے تھے اور اسی سطح پر انھوں نے شاعری بھی کی۔ اس طرح سرسید تحریک سے ان کا رشتہ ناتا بھی ہمیشہ کے لیے متعین ہو جاتا ہے۔ جاننا چاہیے کہ ''تحریک'' کے چلانے والے مفکر عموماً بلند سطح پر کھڑے ہوتے ہیں اور ان کے افکار و خیالات کو عام لوگوں تک پہنچانے اور مقبول بنانے کے لیے ایسے لوگوں کی ضرورت پڑتی ہے جو ان کے اور عوام کے درمیان ایک کڑی بن سکیں۔ اسمٰعیل میرٹھی اسی طرح کی ایک کڑی کا درجہ رکھتے ہیں۔ اس کام کے لیے وہ فطری طور پر اور پوری طرح موزوں بھی تھے۔ ان کی زیادہ تر تصانیف، تالیفات کا

درجہ رکھتی ہیں جو انھوں نے اسکول کے طلبہ و طالبات کے مختلف مدارج کے لیے پیش کیں۔ محمد حسین آزاد بھی اسی راہ پر چلے تھے۔ خود انگریزی حکومت کا بھی اس راہ کو بنانے میں بڑا ہاتھ تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اسمٰعیل میرٹھی اسی راستے پر چلنے کے لیے پیدا ہوئے تھے۔ سرسید اور ان کا ''تہذیب الاخلاق'' حالی کی نظمیں اور محمد حسین آزاد کے موضوعاتی مشاعرے جس تہذیب اور رجحانات کو جنم دے رہے تھے، مولوی محمد اسمٰعیل ان کو طالب علموں تک پہنچا کر دوام دے رہے تھے۔ اس کام کے لیے ضروری تھا کہ وہ سرسید کی تحریک کو ''واقعیت'' کے دائرے میں لا کر پیش کریں۔ چنانچہ اسمٰعیل میرٹھی نے جو درسِ اخلاق دیا وہ روزمرہ کی زندگی سے گہرا تعلق رکھتا ہے اور اسی پر قائم و دائم ہے۔ اس کام کے لیے انھوں نے ایک ایسے ''طرز'' کو بھی دریافت کیا جس کی ''علویت'' پر دو رائیں ہو سکتی ہیں مگر جس کی ''واقعیت'' اور ''اثر'' اردو شاعری میں ایک نئی چیز ہے۔ یہ رنگِ سخن قدیم رنگِ سخن کی، حالی سے بھی زیادہ، تردید کرتا ہے اور ایک ایسا راستہ دکھاتا ہے کہ شاعری عام زندگی سے قریب تر آ جاتی ہے اور اس سطح پر آنے کے باوجود، وہ شاعرانہ حدود کو، اپنے اس مخصوص طرز میں، برقرار رکھتے ہیں۔ یہ راہ جو انھوں نے اختیار کی وہ بڑی مشکل راہ تھی اور قدم قدم پر اس کی ''نثریت'' پر اُتر آنے کا خطرہ موجود تھا لیکن وہ کہیں بھی شاعرانہ حد سے نیچے یا باہر نہیں آتے۔ وہ انگریزی زبان کی شاعری سے تو زیادہ واقف نہیں ہیں لیکن اردو ترجمے پڑھ کر، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ نیچرل ازم (Naturalism) کی اس تحریک سے، جو ورڈز ورتھ (Wordsworth) سے شروع ہوتی ہے، وہ حالی سے زیادہ قریب ہیں حالی اپنی شاعری میں خواص کے روزمرہ پر تکیہ کرتے ہیں اور ان کے برخلاف اسمٰعیل میرٹھی عوام کی عام زبان کو اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں اور اسے بھی شعر کی زبان بنا دیتے ہیں۔ وہ ایسے موضوعات کو اپنے تصرف میں لاتے ہیں جن کا تعلق عام زندگی سے ہوتا ہے اور اسی لیے زبان بھی وہ استعمال کرتے ہیں جو فی الحقیقت عام طور پر ان کے گرد و پیش میں بولی جا رہی ہے۔ جدید مضامین و موضوعات اور رزورِ طبع میں وہ اپنے ہم عصروں سے کم نظر آئیں مگر جو، لطیف و سادہ مگر وقیع کام، انھوں نے انجام دیا ہے یہ انھیں کا حصہ ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ حالی کی راہ کو تکمیل تک پہنچانے کے لیے علامہ اقبال نے عظیم ترین خیالات اور طرز سے اسے معمور کیا تو اسمٰعیل میرٹھی کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اس راہ کو عام درجے پر لانے میں بے حد کامیاب ہوئے اور ہم سب، جنھوں نے ان کا قاعدہ اور اردو کی پہلی سے پانچویں تک کتابیں پڑھی ہیں وہ مولوی اسمٰعیل کی نظموں سے اسکول کی ابتدائی تعلیم کے دوران ہی واقف ہو چکے ہیں اور ان کے اشعار آج بھی ہم سب کی زبانوں پر، ضرب المثل کی طرح، چڑھے ہوئے ہیں۔ یہ اشعار ایک مدرس کے ہیں مگر ایسے مدرس کے ہیں جو کسی تصنع یا بناوٹ کے بغیر پورا سبق طالب علموں کے ذہن نشین کرا دیتا ہے۔ یہی اسمٰعیل میرٹھی کی خصوصیت اور ان کی شاعری کی انفرادیت ہے۔

محمد اسمٰعیل (۱۸۴۴ء–۱۹۱۷ء) ۱۲ر نومبر ۱۸۴۴ء کو میرٹھ میں پیدا ہوئے اور یکم نومبر ۱۹۱۷ء کو میرٹھ ہی میں وفات پائی[۱] ابتدائی تعلیم کے بعد ہی انھوں نے ۱۰ر جولائی ۱۸۶۰ء کو سولہ سال کی عمر میں محکمۂ تعلیم کے دفتر میں ملازمت اختیار کر لی اور اسی سال ان کی شاعری کا بھی آغاز ہوا۔ بحیثیت مجموعی وہ ساری عمر درس و تدریس سے وابستہ رہے۔ فارسی و عربی زبانوں سے بھی وہ خوب واقف تھے۔ کم و بیش ان کی ساری تصنیفات و تالیفات درس و تدریس سے ہی تعلق رکھتی ہیں جن میں قند پارسی، اردو قاعدہ اور اردو کی پہلی کتاب سے پانچویں کتاب تک جنھیں ''ٹیکسٹ بک کمیٹی'' نے ابتدائی درجوں کے لیے منظور کیا تھا، برسوں صوبہ یوپی کی ابتدائی جماعتوں کی تعلیم کے لیے استعمال کی جاتی رہیں۔ اسی طرح ''ترکِ اردو'' مڈل کلاس کے طلبہ کے نصاب میں شامل رہی۔ ''قواعد اردو'' حصہ اول و دوم اور اردو کورس برائے نارمل اسکول بھی، درسی کتابیں ہیں۔ اسمٰعیل میرٹھی کی شہرت بنیادی طور پر اردو قاعدہ اور اردو کی پہلی تا پانچویں کتاب پر قائم ہے جس میں گہرائی ان نظموں سے پیدا ہوئی ہے جو نصاب میں شامل ہونے کے باعث ان کتابوں میں شامل تھیں اور اب ان کے ''کلیاتِ اسمٰعیل'' میں محفوظ ہیں۔

مولوی اسمٰعیل میرٹھی نے ۱۸۷۰ء میں سید غوث علی شاہ قلندر پانی پتی (متوفی ۱۸۸۰ء) کے دستِ مبارک پر بیعت کی تھی۔ ان کے ایک مرید مولوی گل حسن تھے جنھوں نے اپنے مرشد کی صحبت میں رہ کر جو کچھ ان سے سنا تھا وہ لکھتے اور جمع کرتے رہے تھے۔ اسمٰعیل میرٹھی نے، مولوی گل حسن کے جمع کردہ مواد کو زبان کا جامہ پہنایا اور اسے مرتب و مربوط صورت میں تیار کر دیا۔ ''تذکرۂ غوثیہ'' اسی صورت میں آج بھی زندہ موجود ہے جس کا مطالعہ اسی جلد میں کیا گیا ہے۔ مولوی اسمٰعیل میرٹھی کے ہاتھ کا لکھا ہوا مسودہ، ان کے صاحبزادے محمد اسلم سیفی مرتب ''کلیاتِ اسمٰعیل'' کے پاس محفوظ تھا جس کے ایک صفحہ کی عکسی نقل بھی انھوں نے ''حیات و کلیاتِ اسمٰعیل'' میں شامل کی ہے[۲]۔

سرسید کی طرح مولوی اسمٰعیل میرٹھی کی بھی اہم دلچسپی ''تعلیم'' ہے اور اس میں بھی ان کا اپنا الگ دائرہ ہے۔ جو براہِ راست عملی تعلیم سے تعلق رکھتا ہے۔ اسی سلسلے کی ایک اور درسی کتاب ''سوادِ اردو'' ہے جو ۱۹۱۴ء سے ۱۹۳۰ء تک نصاب میں داخل رہی۔ اس میں اردو زبان کے شعرا کے کلام سے انتخاب کے علاوہ نظم و نثر کی کچھ تحریریں خود مولف اسمٰعیل میرٹھی کی بھی شامل ہیں جیسے نثر میں ''بے غرض کی دوستی''، ''غرض کی دوستی'' اور ''محمود و ایاز'' مولف نے اس درسی کتاب کے لیے لکھی ہیں اور نظم میں ''ناقدردانی''، ''عجیب چڑیا'' وغیرہ شامل ہیں۔ ''سوادِ اردو'' نہ صرف چوتھی جماعت کے طلبہ کے نصاب میں شامل تھی بلکہ انگلستان کے سینیر کیمبرج کے نصاب میں بھی شامل تھی۔ انگریز افسروں کے اردو سیکھنے کے لیے بھی یہ کتاب مفید و موزوں سمجھی جاتی تھی۔ یہ اپنے وقت کی مقبول و پسندیدہ نصابی کتاب تھی۔ اس میں جو نظمیں شامل ہیں وہ ''نیچرل شاعری'' کے نمونے ہیں اور اس نئے رنگِ سخن سے بھی ان نوجوان

نسلوں کا تعارف کراتی ہے جو سرسید اور حالی کے زیرِ اثر نمایاں ہوا تھا۔ ہمارے ادب میں اب تک داغ اور امیر مینائی کا سکہ چل رہا تھا۔ اس رنگِ سخن سے منحرف کرنے میں ''سوادِ اردو'' نے ایک مشکل و اہم کام انجام دیا۔

''سوادِ اردو'' میں نظم و نثر کی جو تحریریں شامل کی گئی ہیں وہ خود بھی جدید ادب کے نمونے ہیں خاص طور پر اس میں شامل نظمیں ایسی پُراثر و سادہ زبان میں لکھی گئی ہیں جو نہ صرف جلد یاد ہو جاتی ہیں بلکہ زیرِ تعلیم طلبہ کے ذہن کو بدلنے کا فریضہ بھی احسن طریقے سے انجام دیتی ہیں۔ صحیح اردو زبان سکھانا، جدید اور نیچرل شاعری کی اہمیت کو نئے ذہنوں پر ثبت کرنا اور ان کے ذہنوں کو اخلاق کی طرف لانا یہ سب کام اس نصابی کتاب نے انجام دیے۔ سرسید کی تعلیمی سرگرمیاں یقیناً اہم تر ہیں مگر اسمٰعیل میرٹھی کا کام انھیں بھی قوی معمارانِ ادب کے دائرے میں لا کھڑا کرتا ہے۔ غور سے دیکھیے تو اسمٰعیل میرٹھی بھی، عملی سطح پر، سرسید کے مقاصد اور کام ہی کو آگے بڑھا رہے ہیں۔

مطالعۂ شاعری:

محمد اسمٰعیل میرٹھی میں شعری رجحان فطری اور عطیۂ قدرت تھا۔ اپنے زمانے کی روش کے مطابق انھوں نے بھی داغ، امیر اور جلال کے رنگ میں غزلیں کہیں۔ یہ غزلیں اب دستیاب نہیں ہیں لیکن قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یہ روایتی رنگ کی ہوں گی۔ مولوی اسمٰعیل میرٹھی کی شاعری کی ابتدا اس وقت ہوئی جب انگریزی ادب کے اثرات ہمارے ادب پر پڑنا شروع ہو گئے تھے۔ اس لحاظ سے وہ بھی، آزاد و حالی کی طرح، ان اثرات کو قبول کر کے ایک نئے طرزِ سخن کے بانیوں کی صف میں آ کھڑے ہوتے ہیں۔ انھوں نے بھی اس زمانے میں انگریزی نظموں کے اردو تراجم دیکھے اور پڑھے اور ان سے متاثر ہو کر خود بھی انگریزی نظموں کے منظوم ترجمے کیے جن میں سے ''کیڑا، ایک قانع مفلس، موت کی گھڑی، فادر ولیم، حبِ وطن اور انسان کی خام خیالی'' ان کے کلیات میں بھی شامل ہیں۔ یہ نظمیں ان کی شاعری کے سلسلے میں بنیادی اہمیت کی حامل ہیں۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ انگریزی نظم کا طرزِ تخیل اردو غزل کے طرز سے مختلف بلکہ متضاد ہے۔ اسمٰعیل میرٹھی نے شروع ہی میں اس طرز کو کمال خوبی سے جذب کر لیا۔ ان کی نظموں کو لیجیے تو یہ بات نمایاں طور پر سامنے آئے گی کہ ان کی نظمیں بھی، انگریزی زبان کی نظموں کی طرح، مسلسل ہیں۔ ان کے ایک شعر یا مصرع میں تکرار نہیں ہے۔ ان کی زبان اور ان کا طرزِ ادا نثر کی زبان سے بالکل قریب ہے مگر پھر بھی اس پر نثریت حاوی نہیں ہے۔ قافیے برجستہ ہیں جن سے شاعرانہ راگ پیدا ہو رہا ہے۔ تشبیہات اور تراکیب موضوع سے ایک جان ہو گئے ہیں اور صرف زیب و زینت بڑھانے کے لیے استعمال نہیں ہو رہے ہیں۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ

جدت طرازی کے بغیر بھی شعر میں شاعرانہ اثر پیدا کیا جا سکتا ہے۔ ان انگریزی نظموں سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ انگریزی زبان کے شاعروں نے نہایت معمولی چیزوں اور موضوعات کو موضوعِ سخن بنا کر، سیدھی سادی بول چال کی عام زبان میں، اس طرح ادا کر دیا ہے کہ گہرا شاعرانہ اثر پیدا ہو جاتا ہے۔ اسمٰعیل میرٹھی نے بھی تخلیقی سطح پر اپنی نظموں میں یہی عمل کیا ہے اور ان کی نظمیں بھی، ان خصوصیات کے ساتھ، پراثر ہو گئی ہیں۔ یہ نظمیں نیچرل شاعری کے مثالی نمونے ہیں۔

اسمٰعیل میرٹھی نے شاعری میں جو کچھ کیا وہ اردو شاعری کی مختلف اصناف کی ہیئت کے اندر رہ کر ہی کیا۔ مثلاً انھوں نے غزلیں کہیں، قصیدے لکھے، مثنویاں لکھیں، قطعات، رباعیات تخلیق کیں، مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مثمن، ترجیع بند لکھے۔ نئے رجحان کے زیرِ اثر دو بے قافیہ نظمیں: ''تاروں بھری رات'' اور ''چڑیا کے بچے'' بھی لکھیں۔ اسمٰعیل میرٹھی مختلف اصنافِ سخن کی ہیئت تو وہی باقی رکھتے ہیں جو ان کے زمانے میں مروج تھیں لیکن خیال، موضوع اور طرزِ ادا میں اس خاص انگریزی رنگ کو اپنا کر، تمام اردو اصنافِ سخن کا رنگ ہی بدل دیا ہے۔ یہی وہ رنگ ہے جو اسمٰعیل میرٹھی کی انفرادیت ہے اور وہ بھی آزاد و حالی کی طرح طرزِ نو کے بانی ٹھہرتے ہیں۔

ان کی غزلوں ہی کو لیجیے جن کی کل تعداد ۸۸ ہے۔ موضوع کے اعتبار سے غزل عاشقانہ جذبات کے اظہار سے مخصوص تھی مگر وقت کے ساتھ ساتھ اس میں دوسرے موضوعات مثلاً پند و حکمت اور تصوف وغیرہ بھی شامل ہو گئے۔ غالب اسمٰعیل میرٹھی کے استاد تھے اور وہ انھیں اس لیے بھی پسند تھے کہ وہ معانی کثیر کو الفاظِ قلیل میں ادا کرنے پر قدرت رکھتے تھے۔ اسی امر کی انھوں نے بھی کوشش کی۔ انھوں نے اپنی غزل کو عاشقانہ جذبات تک محدود نہیں رکھا بلکہ اس میں اخلاقی مضامین اور رنگینی سے زیادہ سادگی کو اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ ان کا اخلاقی فلسفہ بھی فلسفۂ عمل ہے جس کی وہ بار بار تلقین کرتے ہیں۔ یوں تو انھوں نے روایتی مضامین بھی اپنی غزل میں باندھے ہیں لیکن جہاں گردشِ زمانہ جیسے مضامین باندھتے ہیں وہاں وہ بالکل نئے سے نظر آتے ہیں۔ مثلاً یہ غزل دیکھیے:

زمانہ ان سے کراتا ہے آج خار کشی
جو محوِ سرو و صنوبر تھے خانہ باغوں میں
انھیں پہ گردشِ ایام کا گرا نزلہ
سمائی بوئے گل و مل تھی جن دماغوں میں
وہ عطرِ فتنہ سے بستا تھا جن کا پیراہن
میسر اب انھیں روغن نہیں چراغوں میں
وہ مانگ تانگ کے پیتے ہیں اوکھ سے پانی

بھری تھی جن کے مئے مشک بو ایاغوں میں

یہ اس دور کی جدید غزل ہے جس میں ''عشق'' کی جگہ دوسرے موضوعات لے لیتے ہیں۔ سرسید تحریک کے زیر اثر اور حالی کی اخلاقی فکر کو سامنے رکھ کر ان کی غزل کا رنگ و مزاج بھی بدل جاتا ہے: ان کی غزلوں کے یہ چند شعر اور دیکھیے تا کہ یہ بات واضح ہو سکے کہ ''جدید غزل'' اب عشقیہ رنگ سے ہٹ کر اخلاق کے دائرے میں آ گئی ہے:

منزل دراز و دور ہے اور ہم میں دَم نہیں
ہوں ریل پر سوار تو دام و درم نہیں
تعریف اس خدا کی جس نے جہاں بنایا
کیسی زمیں بنائی کیا آسماں بنایا

اس غزل کے پندرہ کے پندرہ اشعار میں بھی عشق کا دور دور پتا نہیں چلتا اور یہ رجحان ان کی سب غزلوں میں عام طور پر موجود ہے۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ ''جدید غزل'' نے عشق کو اپنے موضوعات سے خارج کر دیا ہے اور یہ رنگ کھل کر اسمٰعیل میرٹھی کی غزلوں میں سامنے آیا ہے۔ حالؔی نے بھی ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں یہی درس دیا تھا جس پر اسمٰعیل میرٹھی پوری طرح عامل ہیں۔ اب تک یہ موضوعات غزل کے موضوعات نہیں سمجھے جاتے تھے لیکن جدید غزل میں یہی موضوعات سکۂ رائج الوقت بن گئے اور اس طرح غزل کا دائرۂ عمل وسیع ہو گیا ہے۔ اب غزل میں شاعر کے ذاتی جذبات کے بجائے واقعیاتی تصویریں اور ان سے وابستہ جذبات پیش کیے جا رہے ہیں۔ اسمٰعیل میرٹھی بھی اپنی غزل میں یہی کچھ کرتے ہیں جس سے جدید غزل، اردو غزل کی روایت سے انحراف کر کے، مختلف ہو جاتی ہے۔ مثلاً یہ چند شعر پڑھیے جن سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ جدید غزل کے رنگ و مزاج میں کیا تبدیلیاں آئی ہیں اور وہ کیا سے کیا ہو گئی ہے۔ یہ وہ جدید غزل ہے جس کی ترجمانی حالی سے بھی زیادہ اسمٰعیل کر رہے ہیں:

نہیں ریل یا تار برقی پہ موقوف
چھپے قدرتی کارخانے بہت ہیں
ہمارے دل سے کدورت مٹائے تو جانیں
کھلا ہے شہر میں ایک محکمہ صفائی کا
غایت ترکیب اعضا ہے یہی کچھ کام کر
کاہلی اے بے خبر منشا نہیں تقدیر کا
ہوا اب ضعف کی شدت سے ناچار
گیا گذرا نکما ہیچ کارا

آسودگی نہ ڈھونڈ کہ جاتا ہے کارواں
لے مستعار برق سے وقفہ قیام کا
خاک اُڑتی جو ہم خدا ہوتے
بندگی کا بھی حق ادا نہ ہوا
جو گدھا خوئے بد کی دلدل میں
جا پھنسا پھر کبھی رہا نہ ہوا
نتیجہ کیوں کر اچھا ہو، نہ ہو جب تک عمل اچھا
نہیں بویا ہے تخم اچھا تو کب پاؤ گے پھل اچھا
خبر بھی ہے آدم سے جنت چھٹی کیوں
خلافِ جبلت تھا بے کار رہنا
کبھی بھول کر کسی سے نہ کرو سلوک ایسا
کہ جو تم سے کوئی کرتا تمھیں ناگوار ہوتا
ترقی کے میداں میں کیوں کر بڑھے
کہ اُلجھا ہے کانٹوں میں دامانِ قوم
نہیں ہے کوئی آہ پرسانِ حال
نہ انصارِ قوم اور نہ اعوانِ قوم
نہ ہوتے اگر جہل و بغض و نفاق
بچھڑتے نہ یوں پہلوانانِ قوم
دوستی اور کسی غرض کے لیے
وہ تجارت ہے دوستی ہی نہیں
جھوٹ اور مبالغہ نے افسوس
عزت کھو دی سخن وری کی
احسان کے پھندے سے چھڑائے گا مجھے کون
مانا کہ غلامی سے تم آزاد کرو گے

جدید غزل سے عشق و عاشقی خارج ہو گئے ہیں جس سے جدید غزل کا رنگ، طرز، موضوعات سب بدل گئے ہیں۔ اس طرح ایک طرف اسمٰعیل میرٹھی حالؔی کی اخلاقی غزل کے تصور کو پورا کر رہے ہیں اور دوسری طرف غزل کو اتنی وسعت دے رہے ہیں کہ وہ ہر قسم کے جدید موضوعات کو اپنے اندر سمو سکے لیکن ہیئت

وسانچا وہی ہے جو اردو غزل کا آج تک رہا ہے۔ یہی صورت ان کے قصائد میں نظر آتی ہے۔

اسمٰعیل میرٹھی کے کلیات میں کل ۱۹ قصیدے ملتے ہیں اور ان سب کو قصیدہ کہنا اس لیے درست ہے کہ ان قصیدوں کا طرز و زبان اور ہیئت پوری طرح وہی ہے جو روایتی قصیدے سے منسوب ہے۔ ان قصیدوں کا طرز بھی پُر شکوہ ہے لیکن موضوع بالکل جدا اور بالکل الگ ہے۔ مثلاً پہلا قصیدہ ”جریدۂ عبرت“ ہے، اس کا مطلع یہ ہے:

میں شاعرانہ روش پر نہیں قصیدہ نگار　　　یہ ایک سادہ گزارش ہے یا اولی الابصار

اس کے بعد محرم کے جلوس میں بانک اور پٹے کی جو نمائش ہوتی ہے اس کا نقشہ سامنے لاتے ہیں اور پھر شاعروں کی طرف آتے ہیں اور کہتے ہیں:

سخن ورانِ زماں کی بھی ہے یہی حالت
کہ اس قدیم ڈگر کو نہ چھوڑیے زنہار
سوائے عشق نہیں سوجھتا انھیں مضموں
سو وہ بھی محض خیالی گھڑت کا ایک طومار
نہ لکھتے ہیں کبھی نیرنگِ حکمت و قدرت
نہ واقعات کے وہ کھینچتے ہیں نقش و نگار
ہے شاعری میں یہ پہلا اصولِ موضوعہ
کہ جھوٹ موٹ کے بن جائیں ایک عاشقِ زار
تمام اگلے زمانہ کا ہے یہ پس خوردہ
کہ کرر ہے ہیں جگالی وہ جس کی سو سو بار
اسی طرح سے ہمارے زمانہ کے شاعر
سمجھتے اپنی خرافات کو ہیں عینِ وقار
مبالغہ ہے تو بے ہودہ عقل سے خارج
ہے استعارہ تو بے لطف اور دور از کار
کیا ہے نام زٹل قافیہ کا اپنے سخن
وہ کنکری ہے جسے کہتے ہیں دُر شہ سوار
جو ان کے دیکھیے دیواں تو یوں ہے کہ لڈو
غلیظ و گندہ سراسر نتیجۂ افکار
وہی ہے شاعرِ غرا جو بے تکی ہانکے

یہی ہے شعر کا اس دور میں بڑا معیار
یہ ان کی طبع بلند اور معنی رنگیں
جو طبع گِد ہے تو معنی سڑا ہوا مردار
نہ جس سے طبع کو تفریح ہو نہ دل کو خوشی
غزل ہے یا کوئی ہذیان ہے بوقتِ بخار

اور ایسے شعرا کی غزل کا ایک نمونہ بھی پیش کرتے ہیں۔ بعد ازاں شاعروں سے علماء کی طرف آتے ہیں اور کہتے ہیں:

نہ شاعروں ہی پہ تنہا پڑے ہیں یہ پتھر
کہ عالموں کا بھی اس دور میں یہی ہے شعار
وہیں ہیں آج جہاں تھے یہ دس صدی پہلے
گیا ہے قافلہ دور اب ٹٹولتے ہیں غبار
وہی ہیں یاد پورا نے اصولِ یونانی
جنھیں علوم جدیدہ نے کردیا بے کار
وہی قدیم زمانہ کا فلسفہ سڑیل
ہو جیسے کہنہ کھنڈر کی ڈھئی ہوئی دیوار

پھر وہ معلم کی طرف آتے اور کہتے ہیں:

معلموں کو جو دیکھو تو روحِ دقیانوس
ہیں وہ بھی دخمۂ فارس کے استخواں بردار
وہی ہے ان کا پرانا طریقۂ تعلیم
کہ جس میں زندہ دلی کے نہیں رہے آثار

اس کے بعد وہ طبیب ومشائخ کا احوال بیان کرکے عوام کی طرف آتے ہیں اور کہتے ہیں:

عوام کی ہے یہ صورت کہ بس خدا کی پناہ
ہر ایک پیشۂ بے غیرتی میں کار گزار
دغا فریب ہو، چوری ہو، یا اُچکا پن
نہیں ہے باک کسی کام سے انھیں زنہار
اب ان کے واسطے ہیں یہ مدارجِ اعلیٰ
پریسمین، قلی، کوچوان، خدمت گار

اور پھر انگریزی فیشن والوں سے کہتے ہیں:

رہا وہ جرگہ جسے چڑ گئی ہے انگریزی
سوواں خدا کی ضرورت، نہ انبیا درکار
جو اوردلی میں ہے کتا تو ہاتھ میں اک بید
بجاتے جاتے ہیں سیٹی سلگ رہا ہے سگار
وہ اپنے آپ کو سمجھے ہوئے ہیں جنٹلمین
اور اپنی قوم کے لوگوں کو جانتے ہیں گنوار
نہ انڈین میں رہے وہ نہ وہ بنے انگلش
نہ ان کو چرچ میں آنر نہ مسجدوں میں بار

اور پھر اس طویل قصیدے کو دعا پر ختم کرتے ہیں:

خدا ہر ایک مسلمان کو کرے روزی
معاشِ نیک و دلِ پاک وخوبیِ کردار
حصول علم و رہِ مستقیم و فہم سلیم
جمالِ صورت معنی کمالِ عز و وقار

اس قصیدہ میں ہیئت وہی قصیدے کی ہے لیکن موضوع بالکل مختلف ہو جاتا ہے۔ یہی صورت ان کے دوسرے قصیدوں میں بھی ملتی ہے اور ایک آدھ قصیدہ میں جہاں وہ مدح کرتے ہیں جیسے ملکہ وکٹوریا کے بارے میں تو وہاں بھی مدح کا رنگ بدلا ہوا ہے اور کہتے ہیں:

ہم نہیں خسرو پرست ہم نہیں اہلِ غرض
مدح شہنشاہ سے قصد ہے شکر خدا

اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ مولوی محمد اسمٰعیل نے صنفِ قصیدہ کے خارجی ڈھانچے کو پوری طرح برقرار رکھا مگر موضوع کو بدل دیا اور مدح کو بھی تحسین (Appreciation) میں تبدیل کر دیا۔ ہر جگہ ان قصائد میں اصلاحِ قوم کا پہلو بھی ساتھ چلتا ہے۔ یوں تو مولوی اسمٰعیل کے کلیات میں مثلث، مربع، مخمس، مثمن وغیرہ سب کچھ ہیں مگر سب سے زیادہ جگہ مثنویاں گھیرتی ہیں اور اگر ان میں قطعات کو بھی شامل کر لیا جائے تو اس میں ان کا وہ مخصوص کلام بھی سمٹ آتا ہے جو ان کی پہچان بن گیا ہے۔ قطعہ اور مثنوی کی ہیئت میں فرق یہ ہے کہ قطعہ کا ہر شعر، غزل کے شعروں کی طرح، ہم قافیہ ہوتا ہے اور اس میں مطلع نہیں ہوتا۔ مثنوی میں ہر شعر بیت کی طرح ہم قافیہ ہوتا ہے۔

اسمٰعیل کے مخمسوں میں سے کچھ درسی کتب میں شامل ہو کر مقبولِ خاص و عام ہو چکے ہیں جیسے:

کیونکہ میرا خدا ہے میرے ساتھ، صبح کی آمد، کوشش کیے جاؤ وغیرہ۔ اسی طرح قطعات میں تعلیمی اور اخلاقی موضوعات سامنے آتے ہیں جیسے مسلمان اور انگریزی تعلیم، یہ جہل وافلاس، علم اور جہل کا مقابلہ، کاشتکاری، محنت سے راحت ہے، بخیلی اور فضولی، ایک گدھا شیر بنا تھا، ہر کام میں کمال اچھا ہے، دور اندیشی، قول وفعل میں مطابقت چاہیے وغیرہ۔ ان قطعات میں ان کا فن درجۂ کمال کو پہنچ گیا ہے۔ قافیہ پیائی میں بھی، اکبرالہ آبادی کی طرح، انھیں کمال حاصل ہے۔ کلام میں تسلسل قائم رکھنے میں بھی وہ غیر معمولی صلاحیتوں کے حامل ہیں اور بہت کم شاعران کو پہنچتے ہیں۔ محسوس ہوتا ہے کہ زبان وبیان پر انھیں پوری قدرت حاصل ہے۔ مولوی اسمٰعیل میرٹھی عام بات کو، جو نثر میں ادا کی جاتی ہے، قافیوں میں باندھ کر ایک ایسا رنگ دے دیتے ہیں جو ان کا مخصوص رنگ ہے اور اس امر کے باوجود کہ ان کا یہ رنگ نثر سے قریب تر ہے، شعریت وفنی اثر پوری طرح برقرار رہتا ہے۔ اظہار بیان میں نہ صرف محاورہ وروزمرہ کا برجستہ استعمال ملتا ہے بلکہ تشبیہات واستعارات بھی حسبِ ضرورت لائے گئے ہیں۔ ان قطعات میں لطیف شگفتگی اور میٹھے میٹھے درد کی لطیف آمیزش اس طرح کی گئی ہے کہ فنی اثر بڑھ جاتا ہے۔ ''مسلمان اور انگریزی تعلیم'' کے زیرِ عنوان جو قطعہ لکھا گیا ہے اس میں بھی ان کی قادرالکلامی کا جادو سرچڑھ کر بولتا ہے۔ فنی لحاظ سے یہ ایک مثالی قطعہ ہے۔ اگر شاعری کی جدید تحریک کو سامنے رکھ کر اس قطعہ کو دیکھا جائے تو بھی یہ ادب کی افادیت کے تصور کو پوری طرح سامنے لاتا ہے۔ ان کے قطعات میں بہت سے ایسے ہیں جو اس دور کے موضوعات کے ساتھ جڑے ہوئے ہیں مگر بحیثیت مجموعی ان میں ایسے پہلو بھی موجود ہیں جن کو آفاقی کہا جائے گا مثلاً ان کا وہ قطعہ جس کا عنوان ''کاشت کاری'' ہے اسی ذیل میں آتا ہے۔ یہاں برصغیر کا یہ اہم ترین پیشہ یعنی کاشت کاری آفاقی اخلاقی اور عمل کے درجے پر آ گیا ہے۔ وہ عام الفاظ، جو کاشت کاری کے سلسلے میں استعمال ہوتے ہیں۔ ایک ایسے کیف کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں کہ ان کا یہ رنگِ شاعری اس بات کا ثبوت ہوگیا ہے کہ عام موضوعات اور عام زبان کو کس طرح، شاعرانہ اثر وتاثیر کے ساتھ، ہم رشتہ کیا جا سکتا ہے۔ بظاہر تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اسمٰعیل میرٹھی انگریزی زبان وادب کی نیچرل ازم (Naturalism) کی تحریک سے واقف نہیں تھے لیکن قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ وہ ہی اس دور میں اس کے اہم ترین نمائندے کہے جا سکتے ہیں۔

مولوی اسمٰعیل میرٹھی کی مخصوص نظمیں وہ ہیں جن کو ''کلیات'' میں مثنویات کے ذیل میں رکھا گیا ہے۔ ان میں مثنوی کی صرف یہ صفت تو ضرور موجود ہے کہ وہ مثنوی کی طرح ابیات میں لکھی گئی ہیں اور اس کے علاوہ کوئی اور دوسری خصوصیت ان میں نہیں ہے۔ یہ دراصل جدید معنی میں چھوٹی بڑی ''نظمیں'' ہیں جو اہم موضوعات پر لکھی گئی ہیں مثلاً ''تھوڑا تھوڑا مل کر بہت ہو جاتا ہے''، ''ایک وقت میں ایک کام''، ''چھوٹے سے کام کا بڑا نتیجہ'' بارش کا پہلا قطرہ، مناقشہ ہوا اور آفتاب، مکالمہ سیف وقلم،

ایک گنوار اور قوس قزح، رات، برسات، گرمی کا موسم، اسلم کی بلی، کچھوا اور خرگوش، اسی طرح معمولی جانور: اونٹ، شیر، ہماری گائے، مور اور کلنگ، کوا وغیرہ وغیرہ وہ نظمیں ہیں جو صرف ہیئت کی وجہ سے مثنوی کے ذیل میں آتی ہیں ورنہ یہ سب جدید رنگ کی نظمیں ہیں جو عام موضوعات پر، شاعرانہ اندازِ نظر کے ساتھ، بول چال کی عام زبان میں، لکھی گئی ہیں اور اسی لیے یہ نظمیں ایک خاص علامتی (Symbolic) حیثیت اختیار کر لیتی ہیں مثلاً ان کی ایک نظم ''عجیب چڑیا'' گھڑی کے بارے میں ہے اور یہ استعارہ پوری نظم پر حاوی رہتا ہے اور یہی چڑیا درسِ اخلاق کا ذریعہ بن جاتی ہے:

کہتی ہے کہ وقت کی خبر لو   جو کچھ کرنا ہے جلد کرلو
غفلت کیجیے تو ٹوکتی ہے   عجلت کیجیے تو روکتی ہے

چڑیا کی تشبیہ کو برقرار رکھتے ہوئے منٹ، سیکنڈ اور گھنٹوں کو انڈے سے مناسبت دی گئی ہے

اس طور سے کرتی ہے گزارہ   انڈے دیتی ہے دن میں بارہ
پھر اتنے ہی رات کو ہے دیتی   دیتے ہی ہر ایک کو یہ سیتی
انڈے ہیں تمام اس کے بچے   ایک ایک سے نکلے ساٹھ بچے
ہر بچہ نے اگلے ساٹھ دانے   ہر دانہ میں ہیں بھرے خزانے
جو دانا گرا سو ہوگیا گم   ڈھونڈا کرو پھر نہ پاؤ گے تم

پھر وقت کی قیمت کو اجاگر کرتے ہیں:

دانہ کی بتاؤں کیا میں قیمت   دانہ سمجھیں اُسے غنیمت
جس نے اسے پالیا، کہا واہ   کیا بات ہے تیری بارک اللہ
سچ مچ تو لعلِ بے بہا ہے   گویا ہر درد کی دوا ہے

اسی طرح ان کی ایک نظم ''ریل گاڑی'' ہے اس نظم میں ریل کو تمثیلی صورت دیتے ہوئے مجرد الفاظ ایسے استعمال کیے ہیں جو اس کی رفتار کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور ریل گاڑی کی یہ تصویر اس طرح سامنے آتی ہے:

حیواں ہے وہ نہ انساں جن ہے نہ وہ پری ہے
سینہ میں اس کے ہر دم اک آگ سی بھری ہے
کھاپی کے آگ پانی چنگھاڑ مارتی ہے
سر سے دھوئیں اڑا کر غصہ اتارتی ہے
وہ گھورتی گرجتی بھرتی ہے اک سپاٹا
ہفتوں کی منزلوں کو گھنٹوں میں اس نے کاٹا

آتی ہے شور کرتی جاتی ہے غل مچاتی
وہ اپنے خادموں کو ہے دور سے جگاتی

پھر ریل گاڑی کی اخلاقی نوعیت کو سامنے لایا جاتا ہے:

بجلی ہے یا بگولا بھونچال ہے کہ آندھی
ٹھیکہ پہ ہے پہنچتی بچوں کی ہے وہ باندھی
ہر آن ہے سفر میں کم ہے قیام کرتی
رہتی نہیں معطل پھرتی ہے کام کرتی
پردیسیوں کو جھٹ پٹ پہنچا گئی وطن میں
ڈالی ہے جان اس نے سوداگری کے تن میں

اس نظم میں بھی ریل گاڑی ایک تخیلی چیز اور کارگزاری کی مثال بن جاتی ہے۔ مولانا اسمٰعیل عمل پیہم کا سبق ان مشینوں سے سکھاتے ہیں۔ خاص پہلو اس بات کا یہ ہے کہ ان کے ذہن میں تخیل اور افادیت ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور ریل گاڑی کو اس نظر سے دیکھ کر وہ اسے جدید زندگی کی ایک مثال اور جدید آدمی کے لیے ایک سبق کے طور پر سامنے لاتے ہیں۔ ایسی نظموں میں "پن چکی" بھی اس کی بے مثال مثال ہے۔ اس کا پہلا شعر ہی اس کے اخلاقی کردار کو ہمارے سامنے لا کھڑا کرتا ہے:

نہر پر چل رہی ہے پن چکی   دھن کی پوری ہے کام کی پکی

وہ بھی گھڑی (عجیب چڑیا) اور ریل گاڑی کی طرح ہر وقت چلتی رہتی اور تیزی سے کام کرتی جاتی ہے:

بیٹھتی تو نہیں کبھی تھک کر   تیرے پہیہ کو ہے سدا چکر
پیسنے میں لگی نہیں کچھ دیر   تو نے جھٹ پٹ لگا دیا اک ڈھیر

ساتھ ہی اس کے فائدے پر بھی زور دیا جاتا ہے:

لوگ لے جائیں گے سمیٹ سمیٹ   تیرا آٹا بھرے گا کتنے پیٹ
ختم تیرا سفر نہیں ہوتا   نہیں ہوتا مگر نہیں ہوتا
تو بڑے کام کی ہے اے چکی   مجھ کو بھاتی ہے تیری لے چکی

اور پھر بچوں کو پن چکی سے سبق سکھانے کی طرف آتے ہیں:

علم سیکھو سبق پڑھو بچو   اور آگے چلو بڑھو بچو
کھیلنے کودنے کا مت لو نام   کام جب تک کہ ہو نہ جائے تمام
جب نبڑ جائے کام تب ہے مزہ   کھیلنے کھانے اور سونے کا
دل سے محنت کرو خوشی کے ساتھ   نہ کہ اُکتا کے خامشی کے ساتھ

دیکھ لو چل رہی ہے پن چکی
دھن کی پوری ہے کام کی پکی

پن چکی دُھن کی پوری اور کام کی پکی ہونے کی مثال ہے اور یہی وہ راہ ہے جس پر سب کو چلنا چاہیے۔ وہ ناصح بن کر عمل کی ہدایت نہیں کرتے بلکہ عملِ پیہم اور استقلال سے زندگی بسر کرنے کی مثالیں پیش کرتے ہیں۔ وہ مشینی دور کے فرد ہیں اور مشینی دور جس قسم کی زندگی چاہتا ہے وہی ان کے لیے بھی مثالی ہے۔ قوم پسپائی اور کاہلی میں پڑی ہے اور اس کو جگانے اور عمل کی طرف لانے کے لیے ایسی ہی مثالیں موزوں ہوسکتی ہیں۔

اسمٰعیل میرٹھی کا کلام، جیسا کہ ان کی مختلف نظموں کے جائزے سے آپ کو اندازہ ہوا ہوگا، اردو شاعری میں ایک منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ یہ کلام قدیم شعرا سے بھی بالکل مختلف ہے۔ وہ جدید شعرا میں حالؔی کے پیرو ہیں مگر حالؔی کی تحریک کو بھی وہ ایک مخصوص دائرے میں رکھتے ہیں اور اسی دائرے میں رہ کر اپنے خلوص سے ایک اچھوتے طرز کو جنم دیتے ہیں۔

اسمٰعیل میرٹھی کی یہ شاعری بحیثیت مجموعی اخلاقی نوعیت کی حامل ہے اور اپنے رنگ و مزاج میں حالی کی شاعری سے مختلف بھی ہے۔ حالؔی پوری قوم سے خطاب کرتے ہیں اور اسے اس کا شان دار ماضی یاد دلا کر اسی عظمتِ رفتہ کی طرف لوٹانا چاہتے ہیں۔ اسمٰعیل میرٹھی کا ہدف متوسط طبقے کے بچے ہیں۔ وہ شاعری کے ذریعے بھی معلم کا کردار ادا کرتے ہیں اور بڑھتی ہوئی عمر کے بچوں کے کردار کو بنانے سنوارنے کا کام انجام دیتے ہیں۔ ان کی شاعری میں اسی لیے عملی اخلاق اور افادیت پسندی (Utilitarian) کے رجحان نمایاں ہیں۔ ان رجحانات کے ساتھ وہ اپنی شاعری میں ایسے پہلو نمایاں کرتے ہیں جنھیں عام ذہن فوراً قبول کرلیتا ہے۔ وہ جاہ و حشمت کے بجائے پرسکون زندگی پر زور دیتے ہیں۔ غریب ان کے نزدیک امیروں سے بہتر ہیں:

خوش ہیں غریب اپنے اُن جھونپڑوں کے اندر
جو دھوپ کی تپش سے دوزخ کی بھٹیاں ہیں
شاکی ہیں اہلِ دولت حالاں کہ ان کے گھر میں
پنکھا بھی کھنچ رہا ہے اور خس کی ٹٹیاں ہیں

وہ اپنی شاعری میں متوسط طبقے کے ان نقائص کو سامنے لاتے ہیں جیسے حرص و آز اور لالچ وغیرہ اور ان سے دور رہنے کی تلقین کرتے ہیں۔ وہ لوگ جو خوشامد کرتے ہیں ان کو خودداری کا درس دیتے ہیں۔ وہ اس طبقے کے مزاج میں استقلال پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مل جل کر چلنے اور بدی کے عوض نیکی کرنے کا بھی درس دیتے ہیں تاکہ راستی کا جذبہ پیدا ہو۔ ان کا یہ شعر تو اس سلسلے میں ضرب المثل بن گیا ہے:

راستی سیدھی سڑک ہے اس میں کچھ کھٹکا نہیں
کوئی رہرو آج تک اس راہ میں بھٹکا نہیں

وہ ظاہری باتوں کے بجائے اندر باطن کو دیکھنے کے لیے کہتے ہیں:

ساغرِ درپن ہو یا مٹی کا ہو ایک ٹھیکرا
تو نظر کر اس پہ جو کچھ اس کے اندر ہے بھرا

یہ اور اس قسم کے تمام دوسرے اخلاقی پہلو جو ان کے کلام میں نظر آتے ہیں، اس دائرے میں رکھے جائیں گے جس میں سامنے کی عام باتیں رکھی جاتی ہیں اور جن سے ہر شخص واقف ہے لیکن عمل نہ کرنے کی وجہ سے نقصان اٹھا رہا ہے۔ وہ خود بھی ان باتوں کے عامل ہیں اور اسی لیے ان کے کہنے کے طریقہ میں ایک ایسی سادگی اور خلوص نظر آتا ہے جو یقین کی منزل تک پہنچاتا ہے۔ ان کی اپیل چونکہ عام فہم (Common Sense) پر مبنی ہے اس لیے ان کی بات کو ذہن جلد بلکہ فوراً قبول کر لیتا ہے۔ اسمٰعیل میرٹھی کی نظمیں خصوصاً وہ نظمیں، جو مثنوی کے ذیل میں ''کلیاتِ اسمٰعیل'' میں ملتی ہیں، عملِ پیہم کا درس دیتی ہیں۔ سرسید اور حالؔی کی طرح وہ بھی ایک تھکی ہوئی قوم میں زندگی کی لہر دوڑا کر حرکت پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ سرسید و حالؔی اس حرکت پر زور دیتے ہیں جس سے تحریکیں وجود میں آتی ہیں، مولوی اسمٰعیل میرٹھی اس حرکت پر زور دیتے ہیں جس سے عام آدمی اپنے مفاد کو حاصل کر سکتا ہے۔ ان کے ہاں نیکی پہلی چیز ہے اور اس پر روزمرہ کی زندگی میں عمل کر کے معمولی درجے کی کامیابی حاصل کرنا ہی اصل بات ہے۔ اس طرح معلمِ اخلاق کی حیثیت سے ان کا دائرہ الگ ہو جاتا ہے اور ان کا درس بھی منفرد ہو جاتا ہے۔

اسمٰعیل میرٹھی نے اخلاق کی، تخئیل کے ساتھ، جس طرح آمیزش کی ہے وہ بھی ان کی انفرادیت ہے۔ ان کی شاید ہی کوئی نظم ایسی ہو جس میں تخئیلی عنصر نمایاں نہ ہو۔ جس عام سی چیز کا وہ ذکر کرتے ہیں وہ ایک خاص تصوراتی شکل ضرور اختیار کر لیتی ہے مثلاً وہ ''گھڑی'' کو عجیب چڑیا اور ''پن چکی'' کو دھن کی پوری کام کی پکی کی صورت میں نمایاں کرتے ہیں جس سے ان چیزوں کی حقیقت کے ساتھ ساتھ ان کا ایک کردار بھی سامنے آتا ہے جو بنیادی طور پر شاعرانہ ہے اور اخلاق کے سیدھے سادے درس کو خشک بھی ہونے نہیں دیتا۔ اس میں ایک ایسی لطافت ہے جو عام نظروں سے پوشیدہ ہو تو ہو مگر ان پر اثر انداز ہوئے بغیر نہیں رہتی۔ یہاں تصور اور اخلاقی پہلو ایک دوسرے سے اتنے ہم آہنگ ہو گئے ہیں کہ دونوں میں فرق کرنا مشکل ہو جاتا ہے مثلاً ایک نظم ''ایک پودا اور گھاس'' میں ایک مکالمہ نظم کیا گیا ہے۔ اس مکالمے سے دونوں کی حیثیت و نوعیت کا بھی پوری طرح تعین ہو جاتا ہے:

اتفاقاً ایک پودا اور گھاس   باغ میں دونوں کھڑے ہیں پاس پاس
گھاس کہتی ہے کہ اے میرے رفیق   کیا انوکھا اس جہاں کا ہے طریق

ہے ہماری اور تمھاری ایک ذات ایک قدرت سے ہے دوتوں کی حیات
مٹی اور پانی ہو اور روشنی واسطے دونوں کے یکساں ہے بنی
تجھ پہ لیکن ہے عنایت کی نظر پھینک دیتے ہیں مجھے جڑ کھود کر
سر اُٹھانے کی مجھے فرصت نہیں اور ہوا کھانے کی بھی رخصت نہیں
کون دیتا ہے مجھے یاں پھیلنے کھالیا گھوڑے گدھے یا بیل نے
تجھ پہ منھ ڈالے جو کوئی جانور اس کی لی جاتی ہے ڈنڈے سے خبر
اولے پالے سے بچاتے ہیں تجھے کیا ہی عزت سے بڑھاتے ہیں تجھے
چاہتے ہیں تجھ کو سب کرتے ہیں پیار کچھ پتا اس کا بتا اے دوست دار
اس سے پودے نے کہا یوں سر ہلا گھاس! سب بے جا ہے یہ تیرا گلا
مجھ میں اور تجھ میں نہیں کچھ بھی تمیز صرف سایہ اور میوہ ہے عزیز
فائدہ اک روز مجھ سے پائیں گے سایہ میں بیٹھیں گے اور پھل کھائیں گے
ہے یہاں عزت کا سہرا اس کے سر جس سے پہنچے نفع سب کو بیشتر

جب فنی نقطۂ نظر سے ہم اس نظم کو دیکھتے ہیں تو گھاس، جو روزمرہ کی زندگی میں ہماری نظروں کے سامنے رہتی ہے، ایک خاص کردار کا روپ دھار لیتی ہے۔ جو کچھ روز اس پر گزرتا ہے اس سے ہم پوری طرح واقف ہیں مگر اس کے باوجود ان سب باتوں کی ایک نئی اور مختلف نوعیت بھی دکھائی دیتی ہے۔ اسی طرح پودے کا جواب بھی اسے ایک ایسی نوعیت سے سامنے لاتا ہے جس سے ایک اخلاقی نکتہ، ایک نیا پہلو نظروں کے سامنے آ کر روشن ہو جاتا ہے۔ تخیل اور حقیقت کی اس لطیف آمیزش کے ساتھ ساتھ نظم کا ربط اور ڈھانچا (Structure) بھی اس طرح ایک جان ہو گیا ہے جس کی دوسری مثال مشکل سے ملے گی۔ اس آمیزش میں اتحاد (Unity)، ربط (Coherance) اور زور (Emphasis) کے وہ اصول کارفرما نظر آتے ہیں جن پر ہمارے شعرا نے پہلے کبھی توجہ نہیں دی تھی۔ اس نظم کی ابتدا سیدھے سادے طریقے سے ہوتی ہے۔ گھاس اور پودا سامنے آتے ہیں۔ گھاس کی شکایت کا بیان ربط کی بے نظیر مثال ہے اور پودے کا جواب بھی کہانی کے ربط سے فطری طریقے سے مل کر ایک جان ہو جاتا ہے۔ آخری شعر، جس پر نظم ختم ہوتی ہے، ساری نظم کو اپنے اندر سمیٹ لیتا ہے اور اس قوت و زورِ بیان کے ساتھ نظم ختم ہو جاتی ہے اور آگے کچھ کہنے کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ یہ نظم بھی اسمٰعیل میرٹھی کی ایک جامع و مانع نظم ہے جس میں حقیقت اور تخیل ہم آہنگ ہو کر، قدرتی طریقہ پر تمام مواد کو مربوط اور ایک جان کر دیتا ہے اور یہ سب کچھ طرزِ ادا کی سادگی کے ساتھ ہوتا ہے۔

محمد اسمٰعیل میرٹھی کی زبان و بیان کی سادگی کے تعلق سے یہ بات یاد رہنی چاہیے کہ وہ زندگی کے

جس دائرے میں رہنا چاہتے ہیں اور اس کی جن چیزوں کو وہ موضوعِ سخن بناتے ہیں ان کے لیے یہی زبان موزوں ترین ہوسکتی تھی۔ اگر ہم لسانی نقطۂ نظر سے زبان و بیان کا تجزیہ کریں تو ان کی نظموں میں کثرت سے وہ الفاظ، محاورات اور اصطلاحیں ملیں گی جو شاعری میں اس سے پہلے استعمال میں نہیں آئی تھیں۔ ان الفاظ، محاورات و اصطلاحات کے استعمال کا مقصد زبان کے کرتب دکھانا ہرگز نہیں ہے بلکہ ان کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ جس رنگ کا موضوع ہو اسی رنگ کی زبان ہونی چاہیے خواہ یہ زبان بھونڈی یا بازاری ہی کیوں نہ ہو۔ زبان کا یہ رنگ ان کی نظموں میں آ کر چمک اٹھتا ہے اور ان میں نئی جان ڈال کر تازہ روح پھونک دیتا ہے اور اس طرح وہ عام بول چال کی زبان کے الفاظ کو کثرت سے استعمال کر کے ادبی زبان میں داخل کر دیتے ہیں۔ اس طرز ادا کی ایک منفرد خصوصیت یہ ہے کہ اس میں جو سادگی نظر آتی ہے وہ نثر سے بالکل قریب آ جاتی ہے لیکن اس میں شعریت کی لے ہر دم باقی و برقرار رہتی ہے۔ یہ سادگی اسی لیے پراسرار و منفرد ہے۔ یہ خصوصیت ان کی شاعری کی عام خصوصیت ہے مثلاً ان کی نظم ”ماں کی مامتا“ کا یہ بند دیکھیے:

چاؤ اور چونچلوں سے پلتا ہے آخرش پاؤں پاؤں چلتا ہے
گھر سے باہر بھی جا نکلتا ہے کھیلتا، کودتا اچھلتا ہے
جب کبھی چوٹ پھینٹ ہے کھاتا ماں ہی ماں کہہ کے ہے وہ چلاتا

یہاں یہ نثری طرز ایک پراسرار آہنگ میں اس طور پر سمٹ آیا ہے کہ اثر و تاثیر فن کا جادو جگاتے ہیں۔ یہ طرز ادا کی سادگی کا کمال ہے جو اسمٰعیل میرٹھی کی ساری شاعری میں جاری و ساری ہے۔ مثلاً ان کی ایک اور نظم ”ماں اور بچہ“ لیجیے۔

دیا بچے نے یوں جواب سنو اے ہے اماں خبر نہیں تم کو
مجھ کو تکلیف سے بچاتی ہو پیار سے گود میں بٹھاتی ہو
جی مرا بدمزہ اگر ہو جائے میرے دکھ کا تمھیں اثر ہو جائے
مجھ کو ہو درد تم کو حیرانی چپکے چپکے کرو نگہبانی
اچھے اچھے کھلاتی ہو کھانے پیار کرتی ہو تم، خدا جانے
اور سب سے کہ آ رہے ہیں نظر تم زیادہ ہو مہرباں مجھ پر
جانتا ہوں عزیز سب سے تمھیں چاہتا ہوں اسی سبب سے تمھیں
پیاری اماں کہا نہیں جاتا نہیں مطلب بیان میں آتا

یہ سادگی کمال کا اثر رکھتی ہے اور زبان و بیان پر قدرت اور خلوص پر قائم ہے۔ حسب ضرورت وہ اس سادگی میں گاہ گاہ رنگینی بھی پیدا کرتے ہیں مگر وہ بھی سادگی کو اور نمایاں کر دیتی ہے مثلاً ان کی نظم ”ہماری

گائے" کا یہ شعر بیچ میں آ کر ہلکے سے رنگ کو ابھار دیتا ہے:

اس مالک کو کیوں نہ پکاریں   جس نے پلائیں دودھ کی دھاریں

یا "اسلم کی بلی" والی نظم کو لیجیے جہاں یہ شعر آ کر رنگ کا ہلکا سا احساس پیدا کر دیتا ہے:

گود میں لیتا ہوں تو کیا گرم ہے   گالے کی مانند رُواں نرم ہے

ایک اور چیز ان کے طرز میں یہ ہے کہ وہ طویل استعاروں کو بھی موضوع میں کھپا دیتے ہیں مثلاً "عجیب چڑیا" میں استعارہ پوری نظم کے ساتھ چلتا ہے۔ اسی طرح "چاندی کی انگوٹھی" میں انگوٹھی کو اوچھے آدمی سے تشبیہہ دی ہے اور جو ساری نظم پر حاوی رہتی ہے:

چاندی کی انگوٹھی پہ جو سونے کا چڑھا جھول   اوچھی تھی لگی بولنے اترا کے بڑا بول

انگوٹھی اترا کر کہتی ہے:

میری سی کہاں چاشنی میرا سا کہاں رنگ
وہ مول میں اور تول میں میرے نہیں پاسنگ

اسمٰعیل میرٹھی کے کلام سے ہر قسم کے صنائع بدائع کی مثالیں دی جا سکتی ہیں مگر یہ سادگی میں، بے ساختگی کے ساتھ، اس طرح گھل مل گئی ہیں کہ ان کو الگ کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔ بہر حال ان کا طرز ادا سہل ممتنع کی مثال ہے۔ وہ تواتر سے اسی راستے پر چلتے ہیں اور کہیں بھی ان کے قدم نہیں لڑکھڑاتے اور شعریت کی مٹھاس اور فنی اثر پوری طرح باقی رہتا ہے۔ ان کے ہاں دو اور چیزیں بھی بنیادی حیثیت رکھتی ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی شاعری کی بنیاد واقعیت پر قائم ہے اور دوسرے وہ اپنی شاعری میں چھوٹے چھوٹے موضوعات پر توجہ دیتے ہیں اور انھیں ایسے شگفتہ انداز میں پیش کرتے ہیں کہ ان کی شاعری کو پڑھتے ہوئے ہلکی سی مسکراہٹ ہونٹوں پر پھیل جاتی ہے۔ ساتھ ہی یہ بات فکر انگیز بھی ہوتی ہے جس سے ان کے کلام میں، گیرائی کے ساتھ گہرائی بھی، پیدا ہو جاتی ہے۔ ان کی شاعری اسی لیے نہ بے مزہ ہوتی ہے اور نہ سنجیدگی سے دور ہٹتی ہے۔ ان کی سنجیدہ باتیں اور اصلاحی پہلو ان کے طرز ادا کی سادگی سے ایک جان ہو کر ہمارے ذہن میں جذب ہو جاتا ہے اور ہمیشہ کے لیے ہمارے ساتھ ہو جاتا ہے۔ اس قدرتی طرز ادا کو مزید آگے بڑھانے کی ابھی بہت گنجائش موجود ہے۔ کوئی اس راستے پر چل کر تو دیکھے!

اسمٰعیل میرٹھی کا نام جدید اردو شاعری کی تاریخ میں محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی کے ساتھ آتا ہے۔ ان دونوں مشاہیر کے کام کو وہ اپنے تخلیقی دائرے میں لا کر ایک ایسی جدت کو جنم دیتے ہیں جو منفرد ہے۔ اردو شاعری کو واقعیت (Realism) سے ہم کنار کر کے انھوں نے اہم خدمت انجام دی ہے۔ انھوں نے عام موضوعات کو اٹھایا اور ان پر عام و سادہ، بول چال کی زبان میں، جدید نظمیں لکھیں۔ طرز ادا کے لحاظ سے وہ کامل ہیں اور ان کی سادہ زبان، نثر سے قریب تر ہونے کے باوجود،

شعریت سے مملو ہے۔ ساتھ ہی انھوں نے زبان کے دائرے کو وسیع کر کے ہر قسم کے الفاظ کو اس میں داخل کیا اور اس خوب صورتی سے کیا کہ یہ الفاظ بھی جزوِ شاعری بن گئے۔ وہ حقیقی معنی میں نیچر پسند (Naturalist) ہیں اور اردو شاعری کے سامنے ایک وسیع و عریض میدان کھول دیتے ہیں۔ شاعری کو زندگی سے قریب لانے اور یہ بتانے کے لیے کہ دنیا کی ہر چیز کو شاعرانہ بنایا جا سکتا ہے وہ یکتا ہیں۔ ان کا خاص مقصد ''اصلاح'' ہے اور اصلاح کو شاعری سے ہم آہنگ کرنے کی وہ خود ایک منفرد مثال ہیں۔ اسی طرح نیچرل شاعری کے دائرے میں بھی وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ اگر سخت گیر نظر سے دیکھا جائے تو وہ عظیم شاعر نہیں ہیں لیکن ان کی تاریخی اہمیت غیر معمولی ہے۔ اردو شاعری کو قدرتی درجے پر لانے والے ان سے ہمیشہ متاثر ہوں گے اور ان کی اس اہمیت کو کبھی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ ان کی شاعری کل بھی دل کو تسکین بہم پہنچاتی رہی ہے، آج بھی تسکین بہم پہنچا رہی ہے اور آنے والے کل میں بھی یہ صورت باقی و برقرار رہے گی۔ ان کا تخلیقی کام ''عظیم'' نہ بھی سہی لیکن بے حد مفید ضرور ہے اور ہمیشہ مفید و مقبول رہے گا۔

حواشی:

[۱] حیات کلیاتِ اسمٰعیل، مرتبہ محمد اسلم سیفی، ص ۱ اور ۱۱۹، دہلی ۱۹۳۹ء

[۲] ایضاً، ص ۵۴

اشاریہ

تاریخ ادب اردو، جلد چہارم

۱۔ افراد و اشخاص
۲۔ کتب و رسائل، مطبوعات و مخطوطات

مرتبہ:
سید معراج جامی

معاون:
سید معروف علی

اشاریہ

شخصیات و افراد

[الف مقصورہ]

ابراہیم علی خاں، نواب حافظ محمد، ۵۰۸
ابراہیمؑ، حضرت: ۱۱۰۳، ۱۲۱۳، ۱۳۸۵
ابر، پنڈت بشن در، ۷۰۱
ابرار عبدالسلام: ۱۰۵۵
ابن المقفع، ۶۴
ابن جوزی، ۳۰۱
ابن رشد، ۸۵۳، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸
ابن عرب شاہ: ۱۰۳۴
ابن طوفان، ۲۰۴، ۲۳۷
ابن ملجم، ۵۶۸
ابن یمین، ۶۶، ۱۰۷۴
ابن مریم: ۱۳۸
ابن مسکویہ، ۸۳۱، ۸۶۱
ابراہیم آروی، مولانا: ۱۰۶۳
ابراہیم ادہم: ۱۰۶۹
ابوبکر اصم: ۱۰۷۸
ابوالاعلیٰ مودودی، ۳۶۸، ۱۳۰۹
ابوالحسن، مولوی: ۱۰۶۹
ابوالحسن منصور احمد، ڈاکٹر، ۱۳۳۴، ۱۳۶۹
ابوالخیر مودودی، ۳۶۸
ابوالفضل، ۸۱۰، ۸۳۶، ۱۰۳۴، ۱۰۳۵
ابوالقاسم بلخی: ۱۰۷۸
ابوالقاسم خاں، ۸۴
ابوسلمان شاہجہاں پوری: ۸۳۴
ابومسلم اصفہانی: ۱۰۷۸
ابوبکر صدیق، حضرت، ۳۰۴، ۳۳۸
ابوطالب اصفہانی، مرزا، ۱۲۷۱، ۱۳۰۲
ابوعبید، ۱۱۰۱، ۱۱۰۲
اثر، امداد امام: ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۳۷، ۶۶۷، ۶۷۵، ۶۸۲، ۶۹۱، ۶۹۶، ۷۰۰، ۷۰۸
اثر، جعفر علی خاں: ۶۸۸
اثر، حسین علی خاں: ۶۳۸
اثر، محمد اسمٰعیل مولوی، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۳۲
اجیت سنگھ، راجا، ۳۲۹، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۱
احتشام حسین، پروفیسر، ۶۲۷، ۶۳۰، ۶۳۷
احسان، حافظ عبدالرحمٰن: ۳۰۸، ۴۳۰
احسان شاہجہاں پوری، احسان علی خاں: ۱۲۶۶
احسن اختر، ڈاکٹر: ۱۰۱۳، ۱۰۵۵
احسن لکھنوی، میر مہدی حسن: ۶۴۱
احسن، محمد احسن: ۱۰۴۰
احسن، عبدالشکور: ۱۱۴
احسن اللہ خاں، حکیم، ۷۴، ۹۵، ۱۰۴، ۳۲۴، ۳۲۶، ۳۳۰، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۸۲، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۵۱۴، ۸۰۹
احسن جہاں آبادی، ۳۹۰
احسن فاروقی، محمد، ڈاکٹر: ۵۴۳، ۵۴۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۴۶،

۶۵۱، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۹۷، ۷۰۰، ۷۳۷،
۸۸۰، ۹۰۰، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۸۸،
۱۰۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۳۵، ۱۰۵۶، ۱۰۹۲، ۱۱۳۵،
۱۱۵۱، ۱۱۷۱، ۱۱۸۳، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۳۵۱، ۱۳۵۳،
۱۳۵۹، ۱۳۷۰
احسن مارہروی، ۱۸۰، ۱۲۷۹، ۱۳۹۷، ۱۳۹۸، ۱۵۲۰،
۱۵۲۴، ۱۵۲۵
احمد اللہ، ۱۰۵۹
احمد بخش خاں، نواب، ۴۱، ۴۴۔ ۵۱، ۶۱، ۱۰۲، ۳۹۶
احمد حسن مودودی، سید، ۴۶۸
احمد حسین قمر، ۱۳۳۰
احمد حسین، سید، ۲۰۹
احمد خان (قادر)، ۱۴۰۱
احمد دہلوی، سید، ۴۸۱
احمد رضا خاں بریلوی، سید، ۱۳۸۶، ۱۴۰۸
احمد رضا لکھنوی، حکیم: ۷۲۰
احمد شاہ شوق، پادری: ۱۱۱۷
احمد شہید بریلوی، سید، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۳۶، ۳۷،
۲۸۳، ۲۸۴، ۳۱۱، ۳۲۸، ۳۳۲، ۳۳۶، ۳۵۴، ۸۴۶
احمد، احمد علی، خلیفہ: ۱۰۹
احمد علی دہلوی، پروفیسر، ۳۲۷
احمد علی شاہ، ۴۹۳
احمد علی کسمنڈوی، منشی: ۹۱۷، ۷۲۰
احمد علی محدث دہلوی، مولانا: ۱۰۶۰
احمد کبیر، سید ۴۸۲
احمد نصیر خاں، ۳۲۴
احمد ہاشمی: ۱۱۸۰
احمدی، ۶۷، ۹۸
احمد علی، شیخ، ۱۳۳۶
احمر، ۳۹۰
احمر لاری، ۲۳۶، ۴۵۵
احمق الذین حیدرآبادی، بھولے نواب، ۷۱۹، ۷۲۶،
۷۳۰، ۷۳۶
اختر بجنوری، ۱۳۹۷
اختر جان سورت والی، ۱۳۸۶، ۱۳۹۲
اختر جوناگڑھی، قاضی احمد میاں: ۴۴۲، ۴۴۳
اختر آتش باز، ۳۹۱
اختر شہنشاہی: ۷۲۱
ادیب النساء: ۱۰۱۵
ادیب، سیف الحق: ۱۳۸۵
ادیب، لطیف حسین، ڈاکٹر: ۱۳۲۳، ۱۳۲۶
ادیب، مسعود حسن رضوی، ۱۱۰، ۱۱۲، ۴۵۵، ۵۵۲، ۵۵۴،
۵۶۲، ۵۷۷، ۵۸۱، ۵۹۵، ۵۹۶، ۶۰۰، ۶۲۴، ۶۲۵،
۶۲۳، ۶۲۷، ۶۳۴، ۶۶۵، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۷۴،
۶۷۵، ۶۷۶، ۶۸۱، ۶۸۶، ۷۰۱، ۷۰۶، ۷۶۴، ۱۲۲۸،
۱۳۳۳
ارسطو، ۳۴، ۱۳۲، ۱۳۱، ۶۳۰، ۷۲۶، ۷۲۷، ۹۷۱، ۱۰۲۶،
۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۹۵
ارسطو جاہ، رجب علی، مولوی: ۹۹۱
ارشاد حسین مجددی، مولانا: ۱۰۶۰
اروناہاتیان۔ ۴۴
اسپنسر، ۹۸۵، ۱۰۳۳
اسٹرلنگ، ۸۳
اسٹی ون سن، ۸۷۶، ۸۸۰

اسحاق، مولانا محمد، ۳۲۸
اسحق خاں، نواب محمد، ۴۰۰
اسد بن کرب غازی، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷
اسدؔ، رشید میر امانی، ۳۳، ۴۴، ۶۵، ۱۲۱، ۱۲۶، ۱۳۵،
۱۵۹، ۱۰۲۳
اسد علی بیگ، مرزا: ۷۴۰
اسرائیل، ۵۶۹
اسرائیل احمد مینائی، ۱۴۳۷، ۱۴۴۳، ۱۵۲۴
اسکارٹ برلن: ۸۱۴
اسلام النساء، ۹۰۴، ۹۰۹
اسلم پرویز، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۶، ۲۹۸، ۳۶۹
اسلم سیفی، محمد، ۴۸۲
اسلم فرخی، ڈاکٹر، ۲۸۹، ۳۱۲، ۳۱۴، ۱۰۰۱، ۱۰۱۴، ۱۰۱۷،
۱۰۳۱، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴، ۱۰۵۵
اسلوب احمد انصاری، ۱۵۲، ۱۷۷، ۹۱۷، ۹۸۷
اسمٰعیل خاں، حاجی، ۸۲۵، ۹۷۸
اسمٰعیل میرٹھی، مولوی، ۴۸۲، ۴۸۳، ۶۱۴، ۹۱۵، ۱۰۵۲،
۱۳۹۲، ۱۵۲۶، ۱۵۲۷، ۱۵۲۸، ۱۵۲۹، ۱۵۳۰، ۱۵۳۱،
۱۵۳۲، ۱۵۳۳، ۱۵۳۵، ۱۵۳۶، ۱۵۳۸، ۱۵۳۹،
۱۵۴۰، ۱۵۴۱، ۱۵۴۳
اسمٰعیل، محمد، ۲۴۳
اسیر لکھنوی، منشی مظفر علی خان بہادر لکھنوی، ۱۱۵، ۳۹۰،
۴۳۵، ۴۹۲، ۵۸۳، ۱۱۹۹، ۱۲۱۸، ۱۲۲۲، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴،
۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۷، ۱۲۲۸، ۱۲۲۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱،
۱۲۳۲، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۳۶، ۱۲۳۷، ۱۲۳۸، ۱۲۳۹،
۱۲۴۰، ۱۲۴۱، ۱۲۴۴، ۱۲۵۶، ۱۲۸۲، ۱۳۶۷، ۱۳۲۷،
۱۳۲۸، ۱۳۲۹، ۱۳۴۴، ۱۳۵۵، ۱۳۶۲، ۱۳۹۶، ۱۵۱۱،
۱۵۱۷
اشپرنگر، ۳۰۰، ۳۰۱، ۵۵۱، ۱۰۸۴
اشرف بیابانی، ۵۴۵، ۵۴۹
اشرف علی اشرف، ۱۲۳۹، ۱۲۵۰
اشرف گجراتی، ۳۹۰
اشکؔ، خلیل علی خاں: ۱۲۹۷، ۱۲۹۸
اشک، مولوی ہادی علی: ۱۳۰۵
اشہری، میر امجد علی: ۶۴۱
اصغر، میر منشی محمد: ۱۲۳۶
اصغر شاہزادہ بدر منیر، ۱۳۳۰
اصغر عباس، ڈاکٹر: ۸۳۴، ۸۹۷
اصغر علی خاں اصغر، ۳۲۴
اصغر علی خاں، نواب، ۴۴۵، ۴۹۴
اصغر گونڈوی، ۱۶۱
اصغری، ۱۱۴۲، ۱۱۴۴، ۱۱۴۵، ۱۱۴۶، ۱۱۶۰، ۱۱۶۳، ۱۱۶۵،
۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۷۳، ۱۱۷۴، ۱۲۱۵
اصغرؒ، حضرت، ۵۴۴، ۵۴۶، ۵۴۸، ۵۵۸
اطہر ہاپوڑی، ۱۴۸۶
اظہار الحق ملک، ۷۶
اعتصام الدین بن تاج الدین، ۱۳۷۱
اعجاز محمد: ۱۲۰۲
اعظم الدین خاں، جنرل، ۱۴۴۴، ۱۴۴۸
افتخار الدولہ: ۶۴۰
افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر، ۹۱۴، ۹۸۵، ۹۸۷، ۹۸۸،
۱۱۱۳، ۱۱۱۷، ۱۱۴۱، ۱۱۵۱، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷،
۱۱۸۸
افتخار عالم: ۱۵۲۵،

افتخار عالم مارہروی، ۱۱۲۱، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶
افراسیاب، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۱۵، ۱۳۳۰
افسر صدیقی امروہوی، ۵۴۹، ۵۷۵، ۵۸۱، ۱۲۳۴،
۱۲۳۹، ۱۳۲۶
افسوںؔ، اکبر علی خان شاہجہاں پوری، ۱۵۲۵
افضل الدولہ، ۱۶۶
افضل امام، ڈاکٹر، ۱۲۵۱، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱
افلاطون، ۱۳۲، ۱۰۲۶، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴
اقبال حسین کاظمی، سید، ۵۱۴، ۵۲۹
اقبال شاہ، ۱۳۳۲
اقبال، علامہ، ۳۰، ۳۴، ۸۶، ۱۱۶، ۱۲۹، ۱۳۵، ۱۳۸،
۱۴۳، ۱۴۴، ۱۵۲، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۴،
۲۶۷، ۳۰۶، ۳۴۳، ۳۶۸، ۴۸۳، ۵۰۱، ۵۴۱، ۵۵۳،
۵۷۷، ۶۱۴، ۶۳۱، ۶۳۵، ۶۶۱، ۷۶۶، ۷۷۰، ۷۷۴،
۷۷۷، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۴۰، ۸۴۳، ۸۹۱، ۸۹۳، ۹۰۹،
۹۱۰، ۹۱۹، ۹۲۷، ۹۳۶، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۵۴، ۹۸۲،
۹۸۳، ۱۱۰۴، ۱۳۰۹، ۱۳۱۴، ۱۴۷۱، ۱۴۸۷، ۱۴۹۵،
۱۵۰۸، ۱۵۱۸، ۱۵۲۳، ۱۵۲۷
اقبال علی سید: ۸۳۸
اقتدار الدولہ، مستقیم الملک: ۶۳۸
اقتدا حسن، ڈاکٹر، ۳۳۲، ۵۴۹، ۵۶۲، ۵۸۱، ۵۸۷،
۶۷۴، ۱۳۰۲
اکبر الدین صدیقی، محمد، ۳۳۰، ۱۰۷۵
اکبر، جلال الدین، بادشاہ، ۲۷، ۳۰، ۱۰۴، ۱۶۴، ۱۷۴،
۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۴، ۱۰۲۰، ۱۰۳۴، ۱۰۴۱، ۱۰۴۲،
۱۰۴۳
اکبر بیگ، ۴۰
اکبر حسن سید: ۷۵۹
اکبر حیدری کاشمیری، ڈاکٹر، ۳۸۰، ۵۴۳، ۵۴۵، ۵۴۹،
۵۵۲، ۵۵۴، ۵۶۴، ۵۷۴، ۵۸۱، ۵۸۴، ۵۸۸، ۵۹۴،
۵۹۵، ۵۹۶، ۶۲۴، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۶۵، ۶۶۶
اکبر شاہ ثانی، ۱۷، ۲۷، ۵۵، ۱۶۵، ۲۰۴، ۲۵۰، ۲۶۹،
۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۳، ۲۹۴، ۳۰۹، ۴۲۷، ۴۲۹، ۴۳۰،
۴۳۷، ۸۰۷، ۸۲۷، ۸۳۵، ۸۴۷، ۱۰۰۴
اکبر علی ترمذی، ۷۸، ۱۱۰، ۱۱۴
اکبر علی خاں، عرشی زادہ، ۹۶، ۱۱۱، ۳۳۴
اکبر میرٹھی، محمد، ۲۱۰
اکبری: ۳۶۸، ۱۱۳۰، ۱۱۴۲، ۱۱۴۵، ۱۱۴۶، ۱۱۴۹، ۱۱۶۳،
۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۷۴، ۱۱۸۲، ۱۲۱۵
اکبری بیگم، ۳۶۸
اکبری خانم: ۱۱۴۴
اکرام اللہ خان: ۷۹۵
اکبرؔ، سید اکبر حسین رضوی الہ آبادی، ۱۹۶، ۷۱۸، ۷۱۹،
۷۲۰، ۷۲۲، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۳۸، ۷۵۳، ۷۵۷، ۷۵۸،
۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶،
۷۶۷، ۷۶۸، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۳،
۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰،
۷۸۱، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸،
۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶،
۷۹۷، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۱۳۵۴، ۱۵۳۶
السٹن مکر، ۱۳۹۹
الطاف حسین غازی پوری: ۱۴۱۶
الفریڈ لائل، سر، ۱۴۳۰، ۱۴۳۲
الگزینڈر: ۹۹۸، ۱۳۹۹

الیکونڈر گوکلے من: ۱۱۲۳
اللہ رکھی (ثریا بیگم): ۱۳۵۲، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۶۰،
۱۳۶۳
آکم، سید محمد ذکی: ۵۹۵
الیاس، ۲۱۶
الیکونڈر پوپ، ۶۳۲، ۷۶۶، ۷۷۰، ۷۸۹، ۷۹۸
ام کلثوم، ۵۵۶
امام ابوحنیفہ، ۱۰۷۲، ۱۰۸۴، ۱۱۳۶
امام باندی بیگم: ۶۷۵
امام بخش خاں، نواب، ۱۳۸۸، ۱۴۸۱
امام حسینؑ، ۳۳۸، ۳۴۱، ۵۵۹، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۶،
۶۰۷، ۶۰۸، ۶۱۱، ۶۱۸، ۶۲۰، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۱، ۶۳۲،
۶۳۳، ۶۳۵، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۸،
۶۵۹، ۶۷۲، ۶۹۲، ۶۹۷، ۷۰۹، ۱۰۹۱، ۱۲۱۳، ۱۳۰۹،
۱۳۳۳
امام رازی، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸، ۱۰۸۴
امام شافعی: ۱۱۲۸
امام مہدی: ۱۲۰۲، ۱۲۱۰
امام غزالی، ۸۳۶، ۸۴۵، ۱۰۷۳، ۱۰۷۷، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰
امان دہلوی، بدرالدین خان خواجہ، ۱۳۲۱، ۱۳۲۳،
۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸، ۱۳۳۰،
۱۳۳۱، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۶
امانی بیگم: ۹۹۰
امانت علی، سید، ۴۱۷
امانت لکھنوی، ۳۴۲، ۳۴۳، ۱۳۵۵، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹
امانت، امانت رائے، ۳۹۰
امۃ السکینہ: ۹۹۸، ۱۰۰۰
امجد علی شاہ، ۸۳، ۱۶۵، ۳۹۰، ۵۷۴، ۵۹۸، ۶۳۰، ۱۲۲۴
امداد علی، شیخ، حکیم: ۱۲۹۸
امداد العلی خاں، مولانا: ۸۶۴
امداد صابری، ۴۱۲، ۱۳۶۹
امراؤ بیگم، ۴۳، ۵۵، ۶۱، ۸۴، ۸۸، ۳۹۶، ۳۹۷،
۴۶۸
امیر احمد علوی، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۶۲۴، ۱۳۳۶،
۱۴۷۷، ۱۵۲۴
امیر الدین احمد خاں، نواب، ۳۵، ۳۶، ۶۰، ۷۰، ۱۹۰
امیر تیمور، ۱۰۴، ۳۰۷، ۸۰۹، ۸۳۲، ۱۰۳۴
امیر حمزہ، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۱۱، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۳۰
امیر خاں، نواب ٹونک۔ ۲۱، ۲۲، ۳۶، ۴۷، ۲۸۳، ۲۸۴
امیر خسرو، ۱۷۱، ۱۷۶، ۱۹۳، ۷۷۴، ۱۰۲۰، ۱۱۲۳، ۱۴۸۹
امیر شاہ صابری رام پوری، ۱۴۲۷
امیر مینائی لکھنوی، ۶۸، ۱۵۷، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵،
۵۰۵، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۷۲، ۸۰۲، ۸۲۶، ۱۱۹۹، ۱۲۰۲،
۱۲۲۰، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴، ۱۲۲۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۶، ۱۲۳۹، ۱۲۴۰،
۱۲۴۴، ۱۲۵۹، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۷۰، ۱۲۸۳، ۱۲۸۶،
۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۳۴۰، ۱۳۹۵، ۱۴۰۳، ۱۴۰۶، ۱۴۲۳،
۱۴۲۷، ۱۴۲۸، ۱۴۲۹، ۱۴۳۰، ۱۴۳۱، ۱۴۳۲، ۱۴۳۳،
۱۴۳۴، ۱۴۳۵، ۱۴۳۶، ۱۴۳۷، ۱۴۳۸، ۱۴۳۹،
۱۴۴۰، ۱۴۴۱، ۱۴۴۲، ۱۴۴۳، ۱۴۴۴، ۱۴۴۵، ۱۴۴۶،
۱۴۴۷، ۱۴۴۸، ۱۴۵۰، ۱۴۵۱، ۱۴۵۳، ۱۴۵۴، ۱۴۵۵،
۱۴۵۶، ۱۴۵۷، ۱۴۵۸، ۱۴۵۹، ۱۴۶۰، ۱۴۶۱، ۱۴۶۲،
۱۴۶۳، ۱۴۶۴، ۱۴۶۵، ۱۴۶۶، ۱۴۶۷، ۱۴۶۸،
۱۴۶۹، ۱۴۷۰، ۱۴۷۱، ۱۴۷۲، ۱۴۷۳، ۱۴۷۴، ۱۴۷۵،
۱۴۷۶، ۱۴۷۷، ۱۴۷۸، ۱۴۷۹، ۱۴۸۰، ۱۴۸۳، ۱۴۸۴،

۱۳۹۱، ۱۳۹۶، ۱۳۹۸، ۱۵۱۱، ۱۵۱۳، ۱۵۲۲، ۱۵۲۳،
۱۵۲۹
امیر، بخشی محمد، ۶۸
امیر علی: ۸۳۰، ۸۹۰
امین الدولہ، صولت جنگ، ۵۰۸
امین الدولہ، نواب، ۱۱۹۱، ۱۲۲۳، ۱۲۲۶
امین الدین اعلیٰ، ۱۳۱۹
امین دہلوی، امین الدین، ۶۷، ۷۱، ۷۲، ۱۰۱، ۱۰۵
امین زبیری، محمد، ۱۰۷۶، ۱۱۰۸، ۱۱۱۱
انتظار حسین، ۱۳۱۳، ۱۳۲۲، ۱۳۳۲، ۱۳۶۹
انتظام علی سہارنپوری، ۴۷۹
انتھونی لیک ڈونلڈ مسٹر: ۸۱۸
انجم کسمنڈوی، سجاد حسین: ۷۲۷
انجن خان، صاحبزادہ: ۱۳۴۳
اندرجیت شرما، ۳۸۲
انشاؔ، انشا اللہ خاں، ۱۰۷، ۲۰۱، ۲۰۶، ۲۱۷، ۲۳۱، ۳۳۱،
۳۸۴، ۳۸۷، ۳۹۱، ۳۹۴، ۶۶۱، ۶۹۴، ۷۲۲، ۷۲۷،
۴۳۱، ۴۳۲، ۱۰۲۹، ۱۰۴۷، ۱۲۷۵، ۱۲۹۷، ۱۳۲۰،
۱۳۵۶
الفنسٹن: ۸۱۴
انورؔ، سید شجاع الدین دہلوی، ۱۶۴، ۲۴۳، ۲۵۴، ۲۶۹،
۲۷۰، ۳۶۷، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۱۰، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲،
۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۴۸ تا ۵۵۴، ۱۳۸۴
انوری بیگم، ۳۶۸
انوری، ۲۰۶، ۱۰۲۲، ۱۰۲۷، ۱۰۳۴، ۱۳۵۶
انسؔ، مہر علی میر سید محمد: ۶۶۹، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۸۷،
۷۰۷، ۷۰۹
انیس، امیر الدولہ نوازش خاں، ۳۹۰
انیس، میر ببر علی، ۱۵۷، ۱۶۰، ۴۷۹، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴،
۵۲۷، ۵۳۱، ۵۳۳، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۵۰، ۵۵۴، ۵۷۶، ۵۷۷،
۵۷۹، ۵۸۲، ۵۸۴، ۵۸۶، ۵۹۲، ۵۹۴، ۵۹۵-۶۲۳،
۶۲۶-۶۳۶، ۶۳۸-۶۴۳، ۶۴۵-۶۵۴، ۶۵۷-
۶۶۴، ۶۶۷-۶۷۳،
۶۷۵-۶۸۰، ۶۸۵، ۶۸۹، ۶۹۱، ۶۹۴، ۶۹۶-۶۹۹،
۷۰۱-۷۰۵، ۷۰۷-۷۱۱، ۷۴۸، ۹۷۷، ۱۰۴۸، ۱۰۷۴،
۱۰۹۰-۱۰۹۴، ۱۱۰۴، ۱۲۰۴، ۱۲۷۸، ۱۳۱۹، ۱۳۵۹
اوجؔ، مرزا محمد جعفر، ۶۰۲، ۶۳۲، ۶۴۳، ۶۶۸، ۶۷۰،
۶۹۱، ۶۹۴، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۱۱
اورنگ زیب عالم گیر، ۴۶۶، ۱۰۱۴، ۱۰۳۴، ۱۰۷۴،
۱۱۰۱، ۱۲۷۱، ۱۴۰۰، ۱۵۱۰
اولیا بیگم، ۱۴۸۲، ۱۴۸۷
اویس قرنی، حضرت، ۱۳۳۰
ای جی براؤن، پروفیسر: ۱۰۹۳
اے آر بارکر، ڈاکٹر: ۱۳۴۸
ایاز، ۱۰۳۴، ۱۵۲۸
ایچ، ایس، ریڈ: ۱۱۳۰
ایڈورڈ ہربرٹ، سر، ۱۶
ایڈورڈ ہفتم: ۱۱۲۳
ایڈمنسٹن: ۱۶۵
ایڈیسن، ۷۱۷، ۷۶۳، ۷۸۹، ۷۹۴، ۸۶۱، ۸۶۲،
۸۶۸، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷،
۸۷۹، ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۴، ۸۸۵، ۹۷۸، ۱۰۳۱، ۱۰۳۳،
۱۰۳۵، ۱۰۴۶، ۱۰۵۰، ۱۱۷۴
ایچی سن: ۹۹۴

ایرج نوجواں: ۱۳۰۷
ایرس ٹوفینز: ۷۹۸
ایلزبتھ: ۱۰۴۹
ایلین برلے ۱۷،
ایلیٹ، ٹی، ایس، ۴۰، ۳۱۷۱، ۵۴۸، ۶۴۷، ۶۵۱،
۹۷۲، ۹۸۳، ۱۰۰۸
ایوب قادری، ڈاکٹر محمد: ۱۳۸۷، ۱۴۰۳
ایم کیمپسن، ۱۱۳۰، ۱۱۳۲

[الف ممدودہ]
آبرو، ۲۰۱، ۳۹۳، ۱۰۲۰
آتش، خواجہ حیدر علی، ۱۴۷، ۱۵۷، ۱۶۲، ۲۱۳، ۲۲۲،
۲۶۴، ۲۶۸، ۲۸۴، ۳۰۳، ۳۰۶، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۹۰،
۳۹۴، ۴۰۳، ۴۴۸، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۳، ۵۱۸، ۵۵۱،
۵۵۳، ۶۰۱، ۶۳۹، ۱۰۲۹، ۱۲۲۵، ۱۲۳۳، ۱۲۶۲،
۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۹۶،
۱۲۸۷، ۱۲۷۳، ۱۳۰۵، ۱۳۵۵، ۱۳۶۴، ۱۴۷۵، ۱۵۱۳
آرام اکبر آبادی، شیو نرائن، منشی، ۴۳، ۴۵، ۹۸،
۱۰۵، ۱۱۳، ۱۹۵
آرتھر، ۶۳۱
آرزو، شاہ حاتم خاں: ۱۰۲۰
آرزو لکھنوی، سراج الدین علی خاں: ۶۳، ۱۰۲۱،
۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۶۶، ۱۲۷۰، ۱۲۷۲، ۱۲۸۲، ۱۲۹۱،
۱۲۹۲
آرنلڈ ایم اے، پروفیسر، ۸۰۶، ۹۶۳، ۱۰۵۰، ۱۰۶۲،
۱۰۶۳
آزاد، کاظم حسین: ۶۸۸
آزاد، مولانا ابوالکلام، ۳۰، ۵۸، ۶۰، ۱۰۶۷، ۱۰۹۷
آزاد، محمد حسین، ۲۰۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱،
۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۲،
۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۵، ۲۸۰، ۲۸۷، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۳۰۰،
۳۰۱، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۱۹، ۳۳۳، ۳۴۳، ۳۷۵، ۳۷۶،
۳۹۱، ۴۳۰، ۴۸۲، ۴۸۳، ۵۰۷، ۵۵۴، ۵۶۴، ۶۰۳،
۶۰۶، ۶۰۸، ۶۲۰، ۶۲۵، ۶۳۱، ۷۳۰، ۷۵۲، ۸۶۷، ۸۹۲،
۹۰۵، ۹۰۷، ۹۵۱، ۹۱۶، ۹۲۹، ۹۴۳، ۹۷۳، ۹۷۵، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳،
۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۰ تا ۱۰۹۱، ۱۰۲۱،
۱۰۳۱، ۱۰۳۳ تا ۱۰۵۸، ۱۰۶۰، ۱۰۹۵، ۱۱۱۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴،
۱۱۸۱، ۱۲۳۱، ۱۲۳۳، ۱۳۳۶، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴،
۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۸، ۱۳۶۰، ۱۳۶۷، ۱۳۸۴،
۱۵۲۶، ۱۵۲۷، ۱۵۲۹، ۱۵۳۳
آزاد، محمد، سید، نواب: ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۳۸،
۷۵۰، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۸، ۱۲۱۰،
آزادی بیگم، ۱۱۵۸، ۱۱۵۹، ۱۱۶۶
آزردہ، مفتی صدر الدین، ۱۶۰، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶،
۲۳۰، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۰۹، ۳۷۷، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۹،
۳۹۰، ۳۹۴، ۳۹۷، ۳۹۹، ۴۰۳، ۴۴۷، ۵۱۷
آزردہ، ڈاکٹر محمد زماں: ۶۴۳، ۶۶۵، ۹۳۷
آسمان جاہ، نواب: ۹۰۸
آسی، عبدالباری: ۲۳۶، ۱۲۹۸
آشوب، ماسٹر پیارے لال، ۹۹، ۳۹۱، ۸۱۵، ۱۰۱۳،
۱۰۱۴۔
آصف الدولہ، ۴۰، ۳۹۱، ۳۹۶، ۴۲۷، ۴۳۵،
۵۴۸، ۶۰۳، ۱۰۲۱، ۱۰۲۳، ۱۲۶۴، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹
آصفان، ۳۹۰

آصف، میر محبوب علی خان
آغا احمد علی احمد، مولوی، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۱، ۱۰۲
آغا احمد علی اصفہانی، ۷۵۲، ۷۵۸
آغا تراب علی، ۱۳۸۱
آغا حسین قلی خاں، ۳۸۹
آغا علی نقی، ۱۳۳۵
آغا محمد ابراہیم، ۱۰۰۱، ۱۰۰۲، ۱۰۰۹، ۱۰۴۱
آغا محمد طاہر نبیرۂ آزاد، ۵۱۳، ۹۹۹، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲، ۱۰۱۶، ۱۰۴۰، ۱۰۵۵
آغا مرزا شاغل، ۱۳۸۱
آغا میر، ۴۸، ۶۶۹
آفاق دہلوی، آفاق حسین: ۷۶، ۹۹، ۱۰۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۳۷۵
آفتاب، شاہ عالم ثانی ۱۷، ۲۷، ۳۹، ۴۰، ۴۲، ۴۷، ۷۶، ۱۸۷، ۱۹۲، ۲۰۳، ۲۱۰، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۲۱، ۳۲۵، ۳۸۹، ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۷، ۳۴۲، ۵۵۰، ۶۱۶، ۸۰۷، ۹۹۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۲، ۱۳۷۱
آغا علی خاں، نواب، ۴۴۴
آل احمد: ۱۰۴۹
آگاہ، نور خاں، ۳۹۱۳۹۰
آلفرڈ، سر، ۱۳۵۳
آمنہ خاتون، ڈاکٹر، ۴۱۴
آمنہؓ، حضرت، ۵۲۱، ۱۱۰۲
آہ، شاہ محمد ممتاز: ۱۲۳۹، ۱۳۳۲، ۱۳۳۷، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۲، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۶۸، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹
آہی، میر عبدالحق، ۳۲۷، ۳۲۸
آہیؔ، عبدالرحمن، ۳۳۰، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۷۵
اللہ رکھی (ثریا بیگم)، ۱۳۵۲، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۶۰، ۱۳۶۳

[ب]

بابو عبداللہ، ۴۸۱
بابو شیوا پرشاد، ۸۱۷
بادشاہِ ملک ظہورستان، ۱۳۲۹
باسویل، ۹۴۹، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۶
باطن، قطب الدین، ۳۰۴، ۳۸۰، ۳۸۴، ۳۹۵، ۴۱۴
باقر علی باقر آروی، سید محمد، ۶۸
باقر علی بہادر، ظفر جنگ، سید، معین الدولہ، نواب: ۱۱۹۲
باقر، سید محمد، ۱۶۵، ۱۸۱، ۵۴۸
باقر، مولوی، ۱۳۸۳
باندا علی بہادر، نواب: ۱۱۹۸، ۱۲۱۰،
باندی بیگم، ۶۳۵
بائرن، لارڈ: ۱۲۹، ۱۵۸، ۳۶۹، ۷۶۶، ۹۵۰
بحرؔ، امداد علی، ۴۹۲، ۶۸۱، ۶۸۴، ۸۲۱، ۱۱۹۹، ۱۲۳۳، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۸۱، ۱۲۸۴، ۱۳۶۴
بختیاور سنگھ، راجا الور، ۲۹، ۴۰، ۴۱،
بخشو قلعی گر، ۱۱۴۴
بدرالدین طیب جی، ۸۵۶
بدرالدین کاشف، سید، ۳۸
بدیع الزماں، ۱۳۰۶
براٹھ رتھ، ۹۹۲

براؤننگ، ۱۴۹، ۱۳۶، ۱۵۸
برنارڈشا: ۷۶۳، ۷۹۴
بردوان، راجا، ۱۵
برق، بابو جوالا پرشاد، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۵، ۷۳۸،
۷۴۰، ۷۴۳، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷، ۱۳۶۲
برق لکھنوی، نواب فتح الدولہ، ۱۲۶۲، ۱۲۶۳، ۱۲۷۶،
۱۲۷۸، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳
برق، مرزا محمد رضا: ۶۳۹
برکت علی، شیخ، ۱۰۵۵، ۱۰۵۷، ۱۰۵۸
برمزدشم عبدالصمد، ۷۶
برنارڈشاہ، ۷۶۳، ۷۹۴
برہان الدین جانم، ۱۳۱۹
برہم، ۱۳۲۹، ۱۳۲۸
بزرجمہر، ۱۳۱۴، ۱۳۳۰
بسم اللہ جان، ۱۳۳۴
بشیر الدین احمد، مولوی، ۳۸۲، ۸۳۲، ۱۱۱۷، ۱۱۲۱،
۱۱۲۲، ۱۱۲۴، ۱۱۲۶، ۱۱۲۷، ۱۱۸۴، ۱۱۸۶، ۱۱۸۸
بشیر، عابد علی، میر: ۶۴۰
بشیر دہلوی، شاہ بہاء الدین، ۲۰۹، ۲۱۰، ۱۳۲۳
بلاک، ۸۳۶
بلقیس، ۲۱۶، ۲۷۵
بلوان سنگھ، راجہ۔ ۴۵، ۱۱۳
بند حسین گوروں، ۱۳۰۵
بندرابن راقم، ۳۹۲
بندہ حسن، مرزا: ۱۳۰۵
بنکم چندر چڑجی، ۷۴۶
بنی جان، ۱۳۹۲، ۱۵۰۴
بنین، ۱۱۳۳، ۱۱۴۰، ۱۱۶۴، ۱۱۷۱، ۱۱۷۲، ۱۱۸۳
بوعلی سینا، ۹۳، ۸۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۸۴
بوعلی قلندر، پانی پتی: ۳۰۴، ۹۰۹
بہادر حسین وحید، شیخ، ۶۹۴
بہار (ملکہ)، ۱۳۱۹
بہار، ٹیک چند ۳۹۰
بہاء الدین، ۹۹۲
بہرام، ۲۱۶
بہزاد، ۲۱۶
بہو بیگم، ۳۹۱، ۵۶۳
بھان متی ۲۱۶
بھوج، راجہ: ۲۱۶، ۱۰۳۳
بی بی جویریہؓ ۱۴۵۲
بی بی کلی، ۱۳۷۵
بی مرادی، ۷۳۱
بیج ناتھ ڈر، ۱۳۳۹
بیخود دہلوی، سید، ۱۴۹۰، ۱۵۰۳
بیدل، مرزا عبدالقادر، ۳۲، ۴۳، ۵۸، ۱۱۴، ۱۱۵،
۱۵۵، ۱۶۵، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۶، ۲۰۶، ۱۰۳۶،
بیدم وارثی، ۱۳۰۸
بیدار، عابد رضا، ڈاکٹر: ۴۸۹
بیرم خان: ۱۰۴۳،
بیکن، ۸۳۱، ۸۵۳، ۸۶۸، ۸۷۳، ۸۷۵، ۸۷۶،
۸۷۷، ۸۷۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰
بیگم جان، ۳۹۱
بیگم شمرو، ۳۲۳
بیگم (طوائف)، ۱۵۲۱

بیمار، ۳۹۰
بینی نرائن جہاں، ۱۳۹۴
بے جگر، خیراتی لال: ۲۰۵، ۲۸۹
بے خبر، غلام غوث خاں، ۱۷۹، ۱۹۵، ۶۳۸
بے خواب، ۳۹۰
بے خود مہاجن، ۳۹۱
بے ستون، ۴۶۰
بے نظیر شاہ وارثی، ۱۴۷۵
بیڈمین، مسٹر: ۱۱۷۱

[پ]

پارنیل، ۱۰۳۱، ۱۰۳۳
پاژند، ۱۰۳۹
پامر، مسٹر، ۱۰۶۹، ۱۰۷۲
پٹیرسن مسٹر، ۹۹۳
پرتاب سنگھ دالی، راجہ، ۱۴۰۱
پرتو، رؤف احمد خان بہادر مدراسی: ۱۲۶۹
پرتو روہیلہ، ۷۸، ۷۹، ۴۲۶
پرشاد نادر، ۲۱۰، ۳۸۰
پرنس آرتھر، ۶۳۰
پرنسپ، ۱۶۵
پرویز، غلام احمد: ۱۳۰۹
پریم چند، ۱۱۸۳
پشکن، ۱۵۷، ۹۸۵،
پک وک، ۷۳۳، ۷۳۷، ۱۳۵۸، ۱۳۶۲
پنڈت دھرم نرائن، ۸۱۵
پنڈت کشن نرائن، ۱۴۰۰، ۱۴۰۴
پنڈت من پھول، ۹۹۲
پوپ، ۱۴۷۴
پہلوی، ۱۰۳۶
پیرسن: ۹۹۸
پیار مرزا، ۱۳۲۸

[ت]

تامس صاحب، ۱۳۸۱
تان رس خاں، ۲۹۷
تبریزی، ۷۰
تپش دہلوی: ۱۲۶۶، ۱۲۶۷
تبسم کاشمیری، ۱۳۶۹
تجرد، ۳۹۰
تجمل حسین خاں، ظفر جنگ، نصیر الدولہ، معین الملک،
نواب: ۳۹۰، ۱۲۱۰، ۱۱۹۳
تحسین سروری، ۱۰۰، ۱۱۱
تحسین علی خاں، میاں: ۶۰۱
تحسین فراقی، ۱۴۰۲
ترک علی شاہ ترکی، ۵۰۶
تسبیحی، محمد حسین، ڈاکٹر ۳۳۶، ۳۷۶
تسکین، میر حسین، ۳۰۹، ۳۲۷، ۳۸۵
تسلیم سہوانی: ۱۲۶۹، ۱۲۷۰
تسلیم لکھنوی، امیر اللہ، ۳۱۴، ۳۳۶، ۳۵۴، ۳۵۵،
۵۲۰، ۷۴۰، ۱۱۹۹، ۱۲۳۱، ۱۲۴۳، ۱۲۴۴، ۱۲۴۵،
۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۵۰، ۱۲۵۱، ۱۲۵۲،
۱۲۵۳، ۱۲۵۴، ۱۲۵۵، ۱۲۵۶، ۱۲۵۷، ۱۲۵۸، ۱۲۵۹،
۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۲۶۲، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۳۱۰، ۱۳۲۵،

۱۴۴۵، ۱۳۵۵، ۱۳۶۴، ۱۳۹۶، ۱۵۱۱
تصدق حسین، سید: ۱۲۹۸، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۳۰
تعشق، میر: ۶۷۵، ۶۸۵، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۱۱، ۱۳۶۴
تفتہ، ہرگوپال، ۲۹، ۴۴، ۵۸، ۵۹، ۶۵، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۸۳، ۸۴، ۸۶، ۸۸، ۹۳، ۱۰۵، ۱۶۷، ۱۷۹، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۵، ۳۸۲
تفضل حسین خاں، نواب: ۷۵۹، ۱۱۹۳
تفضل حسین فتح پوری، ۱۴۲۸
تقی: ۶۱۵
تقی بلگرامی، سید، ۹۵
تقی جان، نواب محمد، ۴۴۶
تمکین کاظمی، ۱۳۸۹، ۱۳۹۷، ۱۵۲۴، ۱۵۲۵
تمنا مرزاپوری، سید احمد حسین، ۴۶۴
تنہا، محمد یحییٰ: ۱۲۸۳
تنویر احمد علوی، ڈاکٹر، ۱۷۷، ۲۰۲، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۲۷، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۱، ۲۴۳، ۲۸۹، ۲۹۰، ۴۳۲
توفیق احمد قادری چشتی امروہوی، ۹۶
تھیکرے، ۱۰۵۰، ۱۳۴۷، ۱۳۶۸
تھیوسٹائڈز: ۱۰۸۳

[ٹ]

ٹاڈاراف: ۱۳۱۴
ٹالسٹائی، ۱۱۷۱، ۱۱۸۳
ٹامس براؤن، مسٹر: ۱۰۵۰
ٹکیت رائے، راجا، ۱۳۲۲
ٹی ایچ تھارنٹن، ۶۴
ٹی ایچ میڈاک، ۵۵
ٹی ٹی منکاف، ۵۴
ٹی جے منکاف، مسٹر، ۲۹۵
ٹیپو، سلطان، شہید: ۳۰۴، ۱۲۹۸
ٹینی سن ۱۳۳

[ث]

ثابت لکھنوی، افضل حسین، سید: ۶۴۱، ۶۴۵، ۶۶۵، ۶۹۵
ثاقب، احسن اللہ خاں ۱۲۹۱، ۱۳۳۰، ۱۳۳۲، ۱۳۴۱، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۷، ۱۳۵۵، ۱۳۷۵، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸۸، ۱۳۷۹
ثاقب عارف: ۱۰۵۳
ثاقب، مرزا شہاب الدین احمد خاں: ۱۹۳
ثروت علی، ڈاکٹر، ۱۴۰۲

[ج]

جارج سوئنن، ۸۳
جالب دہلوی، سید: ۱۰۱۱
جامی، مولانا، ۵۷، ۱۰۲۷، ۱۰۹۳
جان اسٹریچی، مسٹر: ۱۹، ۹۸۱
جان میلکم، مسٹر: ۸۱۴
جانجاناں، مرزا مظہر، ۲۰۱، ۳۹۲، ۴۳۱، ۱۰۲۰، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹
جان، نواب: ۱۲۱۰

جبرائیل، حضرت، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۹۲، ۶۵۰، ۸۳۹، ۱۰۷۰،
جاہ، سید محمد حسین: ۱۰۱۱، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۵، ۱۳۰۷، ۱۳۱۳، ۱۳۱۵، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲
جراح، ۳۹۱
جرأت، قلندر بخش، ۲۰۱، ۲۱۷، ۲۳۱، ۳۵۴، ۳۹۵، ۴۰۳، ۴۲۷، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۷۲، ۵۰۰، ۶۰۱، ۶۱۶، ۱۳۵۶، ۱۵۰۵
جسٹس پولنو: ۹۹۴
جسٹس شاہ دین، ۵۴۱
جسٹس محمود: ۷۸۹
جسٹس میکارتھی، ۲۹۵
جعفر تھانیسری، مولانا، ۱۳۸۴
جعفر رضا، ڈاکٹر، ۵۳۶، ۵۴۹، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۹۴
جعفر زٹلی: ۷۲۷، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱
جعفر علی خاں، نواب، ۱۳۲۸
جعفر علی سید: ۹۰۴
جگر مرادآبادی، ۱۶۱، ۱۶۲
جلال الدین دوانی: ۱۰۸۴
جلال انجم، ڈاکٹر، ۳۹۱
جلال لکھنوی، میر ضامن علی: ۳۹۲، ۵۲۰، ۱۳۱۰، ۱۳۲۵، ۱۳۴۴، ۱۳۵۵، ۱۳۶۴، ۱۳۹۶، ۱۵۱۱، ۱۵۲۹، ۱۱۹۹، ۱۲۳۱، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۳۶، ۱۲۵۹، ۱۲۶۲، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۶۵، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰، ۱۲۷۱، ۱۲۷۲، ۱۲۷۳، ۱۲۷۴، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۲۸۷، ۱۲۸۸، ۱۲۸۹، ۱۲۹۰، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲،
جلیل مانک پوری، نواب فصاحت جنگ بہادر: ۱۳۳۱، ۱۳۳۳، ۱۳۵۹، ۱۳۶۸، ۱۳۷۵، ۱۳۷۷، ۱۳۷۹
جمال الدین افغانی: ۸۳۱، ۸۴۰، ۱۰۶۰
جمشید، ۲۱۶، ۱۳۳۰
جمیل احمد رضوی: ۱۰۵۴
جمیل جالبی، ڈاکٹر، ۲۴، ۱۳۱، ۲۳۶، ۳۲۰، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۳۲، ۵۴۹، ۶۶۶، ۸۹۸، ۸۹۹، ۱۰۵۷، ۱۱۰۹، ۱۳۲۲، ۱۳۷۰، ۱۵۲۵
جمیل سہوانی، جمیل احمد: ۴۶۸
جمیلہ، ۱۳۴۴
جنرل ڈیوڈ اوکٹرلونی، ۲۱،
جنگو، ۳۷۸
جنم جی مترا رمان، ۱۳۹۴
جنون، عبدالجلیل، ۱۸۲، ۱۹۹
جواں بخت، شہزادہ، ۲۷۴، ۲۷۷، ۲۸۰، ۲۹۴، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۹۲
جوش ملیح آبادی، ۱۶۱، ۵۰۱، ۶۱۴، ۶۳۵
جوش، رحیم اللہ، ۳۹۱
جون، اسٹیورٹ مل: ۸۷۳
جون الفنسٹن: ۲۰۸
جون فالسٹاف، سر، ۱۳۶۲
جون میلکم، سر، ۵۳
جونسن، ڈاکٹر: ۷۵۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۹، ۸۸۲، ۹۳۶، ۹۴۷، ۹۶۲، ۹۶۶، ۹۶۹، ۹۷۰، ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، [illegible]
جہاں داد شاہ: ۱۳۱۵

جہانگیر، نور الدین، بادشاہ: ۸۳۷، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۳۴
جوہر، لالہ مادھو رام: ۱۱۹۳
جوہر، محمد علی، مولانا: ۸۸۸، ۸۹۱، ۹۰۹، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵
جوہر لکھنوی، جواہر سنگھ: ۶۸
جھجر، نواب، ۳۲۲
جے کشن، راجا: ۸۱۴
جیسپر، ۱۳۵
جیمز ٹامسن، ۱۶۵

[چ]
چارلس ڈکنس، ۱۹، ۸۱۸، ۱۳۴۷، ۱۳۵۸، ۱۳۶۸، ۱۳۷۰
چارلس مٹکاف، سر، ۴۷، ۱۶۵
چارلس ووڈ، ۱۹
چراغ علی، مولوی: ۸۳۰، ۸۹۰، ۹۹۸، ۱۰۵۰، ۱۱۱۶
چکبست، پنڈت برج موہن نارائن، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۳۹، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۶، ۱۳۴۷، ۱۳۶۹، ۱۳۲۶، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰
چکس، ۱۳۸۱
چمن، شادی لال، ۴۴۷
چنگیز خاں، ۱۰۴
چوسر: ۶۱۳، ۷۶۶
چھج مل، ۴۸، ۷۷
چھو: ۱۰۲۰
چنگیز خاں، ۱۰۴، ۱۰۳۴
چھٹن، صاحبزادہ، نواب: ۱۲۶۵
چھوٹی خانم، ۴۰
چیف رام پوری، عبدالقادر خاں، ۳۲۵، ۳۲۹، ۳۳۰

[ح]
حاتم شاہ، ۱۴۰۵، ۱۵۲۲
حاجی ابراہیم: ۹۰۴
حاجی بیگم: ۶۳۸، ۶۶۹
حاجی بغلول: ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷
حارث: ۶۳۰، ۶۳۱
حافظ رحمت خان، ۱۳۹۹
حافظ شیرازی، ۳۲، ۵۶، ۶۶، ۱۵۹، ۱۶۹، ۱۹۳، ۳۵۹، ۳۹۰، ۹۴۰، ۱۰۲۷، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۷۴، ۱۰۷۶، ۱۱۰۶، ۱۳۳۸، ۱۳۸۹
حافظ عبدالجلیل مارہروی، ۱۳۳۲، ۱۳۵۵
حافظ، ۳۲، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۹، ۱۹۳، ۳۹۰
حالؔی، مولانا الطاف حسین، ۳۲، ۳۳، ۵۸، ۶۱، ۶۹، ۷۶، ۷۹، ۸۰، ۹۱، ۹۹، ۱۰۲، ۱۱۳، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۴، ۱۳۸، ۱۵۲، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۹۹، ۲۸۰، ۲۹۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۹۳، ۳۹۶، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۷، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۳۶، ۴۵۷، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۹، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۹۱، ۵۳۷، ۵۰۱، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۴۱، ۶۰۵، ۶۱۱، ۶۱۳، ۶۴۷، ۶۵۲، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۹۱، ۷۱۰، ۷۱۸، ۷۲۱، ۷۶۱، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۷۴، ۷۷۹، ۷۸۵،

۷۸۷، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۲۰، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۲۷، ۸۳۰، ۸۳۳، ۸۳۶، ۸۳۸، ۸۴۷، ۸۶۷، ۸۸۸، ۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۳، ۸۹۵، ۸۹۷، ۸۹۸، ۹۰۰، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۲۷، ۹۲۸، ۹۲۸، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۳، ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۵، ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۴، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۴، ۹۷۵، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۹۹۶، ۹۹۷، ۱۰۰۱، ۱۰۰۵، ۱۰۰۶، ۱۰۰۷، ۱۰۱۱، ۱۰۱۵، ۱۰۲۶، ۱۰۴۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۱، ۱۰۵۲، ۱۰۵۹، ۱۰۶۲، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۲، ۱۰۷۶، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹، ۱۰۹۵، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴، ۱۱۰۶، ۱۱۰۷، ۱۱۱۲، ۱۱۲۶، ۱۱۳۰، ۱۱۵۹، ۱۱۶۳، ۱۱۷۲، ۱۱۸۱، ۱۳۹۱، ۱۴۷۴، ۱۴۸۰، ۱۴۹۴، ۱۵۰۳، ۱۵۲۳، ۱۵۲۶، ۱۵۲۷، ۱۵۲۸، ۱۵۲۹، ۱۵۳۱، ۱۵۳۲، ۱۵۳۹، ۱۵۴۰، ۱۵۴۳

حامد، سید: ۸۰۸، ۸۱۳، ۸۴۶

حامد حسن قادری: ۶۰۶، ۶۲۵، ۶۵۶، ۶۶۱، ۶۶۶، ۷۰۱، ۷۱۱، ۷۱۴

حامد حسین، مرزا: ۱۲۰۲

حامد علی خاں، نواب: ۱۲۴۵، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۵۴، ۱۲۶۴

حبیبہ، ۶۱۱

حبیب اشعر، ۴۰۱

حبیب الرحمٰن اخون زادہ، حکیم، ۱۱۰

حبیب الرحمٰن خاں شیروانی، ۹۶۸، ۱۰۶۴، ۱۰۶۵، ۱۰۶۷، ۱۰۹۷، ۱۴۴۸، ۱۴۷۵

حبیب اللہ، شیخ: ۱۰۵۹، ۱۰۶۳

حجاب، منی بائی، ۱۳۸۴، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۹۲، ۱۳۹۳، ۱۳۹۶، ۱۵۰۲

حر، حضرت، ۵۲۵، ۵۲۷، ۵۴۵، ۵۴۸، ۵۸۸، ۵۹۱، ۵۹۲، ۶۷۱

حرفہ ریوڑی، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳

حسرت دہلوی، جعفر علی ثم لکھنوی، سید، ۲۰۱، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۵، ۳۹۱، ۳۹۵، ۴۷۲، ۵۰۰، ۵۰۶، ۱۲۰۳

حسرت موہانی، مولانا، ۱۶۱، ۱۸۰، ۲۰۲، ۲۳۶، ۳۱۸، ۳۲۰، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۸۵، ۴۸۹، ۴۹۱، ۵۱۹، ۵۲۹، ۵۳۶، ۵۳۷، ۷۴۰، ۷۴۳، ۷۴۴، ۸۹۱، ۹۳۸، ۱۲۴۱، ۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۹، ۱۲۵۳، ۱۲۵۴، ۱۲۵۶، ۱۲۵۸، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۳۲۲، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۵۶، ۱۳۷۲، ۱۳۷۵، ۱۳۷۹، ۱۳۸۰، ۱۳۹۳

حسرتی، ۳۲۷، ۳۸۱، ۳۸۳

حسن الدین احمد، ۳۹۱، ۴۸۲

حسن آرا، ۱۱۴۴، ۱۱۴۶، ۱۱۶۷، ۱۳۳۶، ۱۳۵۲، ۱۳۵۶، ۱۳۶۰

حسن آفندی: ۱۰۶۵

حسن بلگرامی، سید: ۱۰۱۱

حسن رضا، ۵۷۵
حسن شوقی، ۱۵۶
حسن عسکری، محمد، ۲۵۶، ۲۵۹، ۹۳۸، ۱۲۷۲، ۱۲۸۵،
۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۲۹۵، ۱۳۰۴، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۲۱،
۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵، ۱۳۷۸، ۱۳۱۴، ۱۴۱۵،
۱۴۱۹، ۱۴۲۱
حسن علی خاں، ۱۳۸۴
حسن میاں، شیخ، نواب: ۱۲۵۱، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴،
۱۲۶۵
حسن نظامی، خواجہ: ۳۱۹، ۵۱۶، ۷۹۹
حسنؓ، حضرت، ۲۰۹
حسین، حضرت امامؓ، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۵، ۵۲۶،
۵۲۷، ۵۴۱، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۸، ۵۵۱،
۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۷۲، ۵۷۵،
۵۸۵، ۵۸۶، ۵۹۲
حسین احمد مدنی، مولانا، ۲۸۳، ۲۹۱
حسین برہان تبریزی، محمد، ۶۳، ۶۵، ۶۹، ۷۱، ۱۰۲،
۱۰۶
حسین علی خاں، ۴۴، ۴۵، ۵۵، ۹۸، ۱۰۱، ۱۰۹
حسین میاں، نواب، شیخ: ۱۲۴۴
حشم لکھنوی: ۱۲۸۲
حضرت بی بی، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۷، ۱۱۶۳، ۱۱۶۵،
۱۱۶۹، ۱۱۷۹، ۱۳۸۸
حضرت جی سید شاہ رضا محمد، ۴۲۶
حضرت چشتی، ۴۸۱
حضرت خواجہ بندہ نواز گیسو دراز، ۱۳۳۱، ۱۳۳۳
حضرت سید شاہ موسیٰ قادری، ۲۰۹
حضرت شاہ ابوالبرکات، ۴۱۹
حضرت صغریٰ، ۵۴۵
حضرت عبداللہؓ: ۱۱۰۲
حضرت عبدالمطلب: ۱۳۰۶، ۱۳۱۴
حضرت علیؓ، ۱۴۸۹
حضرت عمر فاروقؓ: ۱۰۷۲، ۱۱۳۴
حضرت قاسم، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸،
۵۵۹، ۵۸۴، ۵۸۶، ۵۹۱
حضرت معاویہ، ۵۴۵
حضرت موسیٰ: ۶۳۱، ۱۱۰۴، ۱۲۰۹، ۱۲۶۷
حضرت نوحؑ: ۱۲۶۷
حفیظ دہلوی، ۲۰۹
حقیر اکبر آبادی، نبی بخش، منشی، ۳۹، ۹۹، ۱۰۴، ۱۰۹،
۱۸۰، ۳۲۷، ۳۳۷
حقیقت، شاہ حسین، ۳۹۵
حکیم اجمل خاں: ۱۱۱۷
حکیم الدین، وکیل: ۷۴۱
حکیم ثنائی: ۱۰۸۱
حکیم غنی، ۱۳۴۸
حضرت حلیمہؓ، ۱۳۶۱
حمام، حکیم، ۵۶
حمید احمد خاں، پروفیسر، ۱۰۷
حمید، ۱۴۳۴
حمیدہ: ۱۱۴۸، ۱۱۶۳، ۱۱۶۷
حیاؔ، رحیم الدین دہلوی، ۱۶۷، ۳۹۰، ۴۹۲، ۵۰۷،
۱۱۹۹، ۱۲۴۳، ۱۲۴۴
حیدر الہ آبادی: ۷۹۵

حیدر بخش حیدری، ۳۹۴
حیدر علی، مولوی: ۱۵۹۷
حیدر مرزا حیدر، ۳۶۸
حیدر لاہوری، میر حیدر علی، ۳۹۲
حیران، ۳۸۶

[خ]

خادم: ۳۹۴
خاقانی، ۱۶۴، ۲۰۶، ۲۵۵، ۲۶۹، ۲۷۰، ۵۰۶،
۷۳۶، ۱۰۲۲، ۱۰۲۷، ۱۰۳۳، ۱۳۵۶
خانم بیگم: ۷۲۷، ۷۵۵
خاور جمیل، ۴۴۲، ۶۶۶
خبیر، سید سرفراز حسین: ۶۹۵، ۷۰۰
خاندانی بیگم: ۴۵
خدا بخش، ۱۳۸۷
خداداد بیگ: ۸۱۸
خداداد خاں: ۱۴۴۵
خدیجہ الکبریٰ، ام المومنین حضرت، ۳۹۹، ۵۸۵،
۷۵۹
خجستہ بیگم: ۷۵۵
خضر، ۲۱۶، ۲۶۰، ۲۶۶، ۲۶۷، ۳۰۸، ۴۷۵
خلیفہ مستعصم باللہ: ۵۴۱
خلق، میر احسن، ۵۵۰
خلیق، میر مستحسن: ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۶۱۶، ۶۳۲،
۶۶۷، ۶۶۹، ۶۹۰، ۷۰۱، ۷۰۸، ۷۰۹، ۱۰۱۸، ۱۰۳۸
خلیق انجم، ڈاکٹر، ۷۸، ۹۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۹۹
خلیل الدین، حکیم: ۱۱۹۸
خلیل اللہ خاں، مولوی: ۸۰۹
خلیل، میر دوست علی: ۱۲۶۳
خلیل الرحمٰن داؤدی، ۱۸۱، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۳۶، ۲۳۷،
۲۳۸، ۲۹۰، ۴۱۲، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۶۵، ۴۷۸، ۴۹۱
خلیل الرحمٰن، مولوی: ۱۰۳۱، ۱۰۵۶، ۱۰۶۵
خلیل، علی ابراہیم خاں، ۲۰۲
خنداں: ۳۹۰
خواجہ آزاد: ۱۱۵۸
خواجہ ابوالحسین، ۴۱۹
خواجہ احمد فاروقی، ڈاکٹر، ۳۱۹، ۴۳۲
خواجہ امان، خواجہ بدرالدین عرف، ۴۶، ۵۵، ۵۶،
خواجہ امداد حسین، ۹۰۴، ۹۰۸، ۹۴۲
خواجہ ایزد بخش انصاری: ۹۰۴
خواجہ حاجی خاں، ۴۱، ۴۶، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۴، ۵۵، ۶
۵، ۱۳۴۵
خواجہ شمس الدین خاں عرف خواجہ جان، ۱۳۲۶
خواجہ عبدالرحیم: ۵۰۸، ۵۱۱
خواجہ فریدؒ: ۸۰۷، ۸۲۷
خواجہ فریدالدین احمد خاں: ۸۳۳، ۸۶۸
خواجہ محمد حسن، ۹۵
خواجہ مرزا غلام حسین خاں کیدان: ۴۰
خواجہ منظور حسین ۲۱ تا ۲۳، ۳۸، ۲۸۳، ۲۸۵، ۲۹۱
خواجہ وزیر: ۳۵، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۲۲
خوجی: ۷۱۹، ۷۳۰، ۷۳۳، ۷۳۶، ۱۳۳۳، ۱۳۳۵،
۱۳۳۶، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۶،
۱۳۵۷، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۴،
۱۳۶۵، ۱۳۶۸

خورشید السلام، ۱۳۴۰
خورشید تاج بخش، ۱۳۴۰
خوشی رام: ۱۱۹۷
خیالؔ، محمد تقی، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹
خیام: ۱۱۰۱

[د]
داتا گنج بخشؒ، حضرت: ۱۰۰۱
دارا، ۱۰۳۴، ۱۴۰۰
داغؔ دہلوی، نواب مرزا، ۳۶، ۱۵۶، ۱۵۷، ۲۱۰،
۲۱۳، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۸، ۲۶۷، ۳۰۶، ۳۱۸، ۳۶۹،
۴۶۱، ۴۶۲، ۴۷۰، ۴۹۲، ۴۹۵، ۴۹۶، ۵۰۰، ۵۰۱،
۵۰۲، ۵۰۷، ۵۱۰، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۳۰، ۵۳۲،
۷۱۸، ۷۲۱، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۷۲، ۸۰۲، ۸۰۴، ۸۲۶،
۱۱۹۹، ۱۲۰۸، ۱۲۱۸، ۱۲۳۱، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۵۹،
۱۲۶۴، ۱۲۶۵، ۱۲۶۶، ۱۴۳۱، ۱۴۳۲، ۱۴۳۳،
۱۴۳۴، ۱۴۳۵، ۱۴۳۶، ۱۴۴۷، ۱۴۵۰، ۱۴۵۵،
۱۴۶۲، ۱۴۶۷، ۱۴۶۸، ۱۴۷۰، ۱۴۷۱، ۱۴۷۵،
۱۴۷۶، ۱۴۸۰، ۱۴۸۱، ۱۴۸۲، ۱۴۸۳، ۱۴۸۴، ۱۴۸۵،
۱۴۸۶، ۱۴۸۷، ۱۴۸۸، ۱۴۸۹، ۱۴۹۰، ۱۴۹۱، ۱۴۹۲،
۱۴۹۳، ۱۴۹۴، ۱۴۹۵، ۱۴۹۶، ۱۴۹۷، ۱۴۹۸،
۱۴۹۹، ۱۵۰۰، ۱۵۰۲، ۱۵۰۳، ۱۵۰۴، ۱۵۰۵، ۱۵۰۶،
۱۵۰۷، ۱۵۰۸، ۱۵۰۹، ۱۵۱۰، ۱۵۱۱، ۱۵۱۲، ۱۵۱۳،
۱۵۱۴، ۱۵۱۵، ۱۵۱۶، ۱۵۱۷، ۱۵۱۸، ۱۵۱۹، ۱۵۲۰،
۱۵۲۱، ۱۵۲۲، ۱۵۲۳، ۱۵۲۴، ۱۵۲۵، ۱۵۲۸، ۱۵۲۹
دام، مولانا سید محمد، ۵۸۸
دانتے، ۱۵۸، ۳۵۸، ۶۳۴، ۹۸۵، ۱۴۱۰، ۱۴۱۴
دانشؔ، علی احمد، سید: ۷۰۱
داؤد رہبر، ڈاکٹر، ۱۵۱۶، ۱۵۲۵
دبیرؔ، مرزا، ۱۵۷، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۷، ۵۴۱،
۵۴۳، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۶۱، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۹،
۵۸۲، ۵۸۶، ۵۸۹، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۶، ۵۹۸،
۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱_۶۰۳، ۶۰۹، ۶۱۱_۶۱۶، ۶۲۰، ۶۲۲،
۶۲۳، ۶۳۳، ۶۳۶، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰_۶۵۴، ۶۵۷_
۶۶۵، ۶۶۷_۶۶۸، ۶۷۷_۶۸۰، ۶۸۵، ۶۸۹،
۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۴_ ۶۹۹، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۸_ ۷۱۱،
۱۰۲۸، ۱۰۹۰_۱۰۹۲، ۱۱۹۲، ۱۲۰۲، ۱۳۵۹
دواجیدن: ۷۵۵
دردؔ، خواجہ میر، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۵۶، ۱۶۵، ۲۱۷، ۲۷۰،
۳۱۴، ۳۲۴، ۳۵۸، ۳۸۶، ۳۸۹، ۳۹۳، ۳۹۴،
۴۰۳، ۴۲۲، ۴۹۷، ۵۱۸، ۹۲۸، ۱۰۲۰، ۱۰۲۹، ۱۲۸۲،
دردؔ، مرزا الطف علی خواجہ، ۱۳۹۴، ۱۳۹۵، ۱۳۹۶،
۱۴۰۳، ۱۴۳۲، ۱۴۵۶، ۱۴۸۹، ۱۵۱۱
درگاہ قلی خاں نواب ذوالقدر سالار جنگ، ۱۵۲۵
دری: ۱۰۳۶
دلا رام: ۷۰۱
دل شاہ جہاں پوری، ۱۴۷۵
دلگیرؔ، میاں چھنو لال، ۵۲۲، ۵۳۳، ۵۳۵، ۵۶۰،
۵۷۶، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶، ۶۱۶، ۶۶۷،
۸۰۰
دلورام کوثر، ۱۴۰۸
دواکر، ۱۴۵۴
دوستافسکی، ۱۴۵۰
دوست، ۳۸۸

دھیان شاہ مجذوب: ۱۰۰۱
دیانت الدولہ بہادر، نواب: ۵۹۸
دیکارت، ۱۳۵
دیوانہ، رائے سرب سنگھ، ۳۹۲

[ڈ]

ڈی ایچ لارنس، ۱۳۶۷
ڈان کوئکسات، ۱۳۴۵، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲
ڈان کیخوائے: ۶۵۱، ۷۳۰، ۱۳۴۳، ۱۳۴۵، ۱۳۴۷، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۶۰، ۱۳۶۱
ڈرائڈن، : ۸۷۷، ۹۲۵، ۹۲۷، ۹۶۸، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۸، ۱۰۵۰، ۱۲۷۴
ڈکنس: ۷۳۱، ۷۳۳
ڈوگل میکنزی والس، ۱۳۴۱
ڈولنڈ میکلوڈ، سر: ۹۹۳، ۹۹۴
ڈیوڈ اوکٹرلونی، جنرل، سر: ۲۱، ۳۶، ۴۷، ۵۵، ۴۲۹
ڈی فو: ۱۰۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۸۳
ڈیوک آف ولنگٹن، ۱۹، ۸۱۸

[ذ]

ذاکر، ۳۹۰
ذاکر حسین فاروقی، ڈاکٹر: ۷۰۰، ۱۲۰۰، ۱۲۲۰
ذاکر، محمد جان، سید: ۶۴۵
ذرہ، ۳۹۰
ذکاءاللہ، مولوی: ۸۱۵، ۸۹۰، ۹۰۵
ذکا حیدرآبادی، میر حبیب اللہ خان، منشی، ۶۷، ۷۳، ۷۴، ۷۶، ۳۲۲، ۳۹۰
ذکا دہلوی، خوب چند، ۹۷، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۲۵، ۲۳۸، ۳۸۹
ذکی، مہدی علی، شیخ: ۱۲۲۸
ذکی خاں بہادر، اسد الدولہ رستم الملک سید محمد: ۱۱۹۳
ذوالفقار علی بہادر، نواب، ۴۸، ۱۱۹۳، ۱۲۱۰
ذوق دہلوی، شیخ ابراہیم ۱۲، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۲۷، ۲۹، ۳۰، ۳۲، ۳۴ تا ۳۸، ۴۳، ۱۴۲، ۱۳۶، ۱۵۷، ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۶۵، ۲۰۴، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۳، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۵، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۴، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۸، ۳۴۴، ۳۵۶، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۷، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۹۳، ۳۹۴، ۴۰۳، ۴۲۷، ۴۳۲، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۷۰، ۴۷۹، ۴۹۵، ۵۰۷، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۴، ۵۱۷، ۵۱۹، ۵۲۱، ۵۲۷، ۵۳۰، ۵۳۲، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۶۲، ۸۲۶، ۹۳۷، ۱۰۰۱، ۱۰۰۴، ۱۰۰۶، ۱۰۱۱، ۱۰۲۸، ۰۲۹، ۱۴۵۵، ۱۴۵۶، ۱۴۷۵، ۱۴۸۰، ۱۴۸۲، ۱۴۸۷، ۱۴۸۹، ۱۴۹۹، ۱۵۰۰، ۱۵۱۱، ۱۵۱۲، ۱۵۱۳، ۱۵۲۱

[ر]

رابرٹ براؤننگ، ۱۳۳، ۸۱۰

راجا الور: ۱۱۹۳
راجا بھگوان داس سہائے بہادر، ۵۰۸، ۵۱۱
راجا ٹکیت رائے، ۵۵۱
راجا دیس مکھ: ۱۳۰۰، ۱۳۰۱
راجا دھول پور: ۱۱۹۳
راجا رام موہن رائے: ۸۴۷
راجا صاحب محمود آباد، امیر حسن خاں: ۵۵۴، ۶۷۰، ۱۲۲۴
رچرڈ اسٹیل، سر: ۷۶۳، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷، ۱۰۵۰
رچرڈسن: ۱۷۱۱
راحت النساء بیگم، ۱۳۸۱، ۱۳۸۲
راحت حسین، سید، ۴۸۲
راحت دہلوی، مرزا محمود بیگ، ۳۲۷
رازق باری، ۱۰۱
راس مسعود، سر، ۵۴۱، ۸۲۹
راسب شاہ، ۱۳۲۹
راسخ عظیم آبادی، ۳۵۰
راسخ، غلام علی، ۳۹۲
راشد الخیری، مولانا: ۱۱۱۷
راقم، خواجہ قمر الدین، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸
رام چندر، ماسٹر، ۸۷۷، ۸۷۸، ۱۰۳۳، ۱۱۱۴، ۱۱۱۵، ۱۱۲۱، ۱۳۸۳
رام موہن رائے، ۱۷
رانی، (بنارس کی): ۴۵، ۳۳۱
راوی، خواجہ مصاحب علی: ۵۵۲
رباب، جناب: ۵۵۶
رجا رام موہن، ۱۷،
رجا، ۳۹۰
رجب علی خاں، مولوی، ۵۳۰
رحمت خاں غوری، ۱۳۷۳
رسوا، مرزا ہادی: ۸۹۲، ۱۳۶۸، ۱۳۳۴
رسا لکھنوی، منشی ابنا پرشاد: ۱۲۹۹، ۱۳۴۴
رستم: ۱۰۳۳، ۱۰۴۳
رسکن: ۸۷۷
رشک لکھنوی، علی اوسط، ۳۵، ۲۱۳، ۲۲۳، ۳۹۰، ۴۱۱، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۶۴، ۵۵۱، ۵۸۳، ۶۲۱، ۶۸۱، ۶۸۴، ۸۰۴، ۱۱۹۴، ۱۲۰۳، ۱۲۰۵، ۱۲۱۷، ۱۲۴۵، ۱۲۶۴، ۱۲۷۰، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۸، ۱۲۸۱، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۲۸۹، ۱۳۲۵، ۱۳۳۳
رشید النساء: ۱۱۴۵
رشید حسن خاں، ۱۰۱، ۱۱۱، ۵۸۷، ۶۶۶، ۷۱۰، ۷۱۳، ۱۱۱۱، ۱۲۴۱
رشید، پیارے صاحب (سید مصطفیٰ مرزا): ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۸۵، ۶۹۶، ۶۸۰، ۷۰۵، ۷۰۷_۷۰۹، ۷۱۱، ۷۱۲، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲_
رضا، ۵۴۲
رضا شکوہ لکھنوی، محمد، ۳۹۱
رضا، کالی داس گپتا، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۴۱، ۴۲۶، ۵۱۰، ۱۰۳۳، ۱۲۲۰، ۱۵۲۴
رضا الدین خاں، حکیم، ۴۱۷
رضا علی: ۶۶۵
رضوان الحق ندوی، ڈاکٹر محمد: ۱۴۰۱
رضوان، شمشاد علی بیگ: ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۴۷۰

رضی خان، نواب، ۲۳۹
رعد، میر نادر علی، حکیم، ۲۱۰
رفاقت علی شاہد، ۴۷۸
رفعت لکھنوی: ۱۴۸۲
رفیع الدین، مولوی، ۵۱۲
رفیع الدین، شاہ، ۱۳۸۷
رفیق مارہروی، ۱۴۹۸، ۱۵۲۵
رقیہ بیگم، ۴۶۸
رنجو، نزاکت، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۴، ۳۸۶، ۳۹۱،
۳۹۴، ۳۹۷، ۳۹۸، ۴۰۲
رمضانی شیخ، ۲۳۹
رنجور، مرزا علی بخش خاں، ۱۰۳، ۱۱۱
رنج، رفیع الدین، حکیم: ۳۸۰، ۴۱۲، ۱۳۹۵
رنج دہلوی، خواجہ محمد نصیر محمدی: ۳۲۴
رند، نواب سید محمد خاں، ۳۶، ۴۱۳، ۳۹۰، ۵۵۱،
۵۶۲، ۱۲۸۴
رنگین، سعادت یار خاں: ۲۰۱، ۲۱۷، ۲۳۱، ۴۱۶، ۴۲۷،
۴۳۱، ۴۳۲، ۵۵۱، ۶۱۶
روشن شاہ، ۲۰۵
رودکی: ۱۰۱۰
رومی، جلال الدین، مولانا، ۸۹، ۹۰، ۱۲۴، ۱۳۰، ۱۵۸،
۱۷۶، ۳۵۹، ۴۲۲، ۵۸۸، ۶۳۵، ۹۲۹، ۱۰۲۷، ۱۰۷۴،
۱۰۷۹، ۱۰۸۱، ۱۰۸۲، ۱۱۴۷
رولن: ۸۱۴
رونسار: ۹۸۵
رونق، احمد علی خاں، نواب، ۵۰۸، ۵۱۰، ۵۳۰، ۵۳۱
رونق، رام سہائے، منشی: ۱۲۲۹

ریاض، ریاض علی میر: ۶۶۹
ریاض احمد، ۷، ۳۶۵
ریاض خیر آبادی، ۱۴۷۵
ریختی گوجان، ۱۴۸۰
ریورنڈ ایکسوس: ۸۱۴

[ز]

زائر، سید محمد میر، سید کمال الدین حیدر ۱۳۹۸،
۱۳۹۹، ۱۴۰۲
زاہد حسین سہانپوری، ۱۳۳۰، ۱۳۳۲، ۱۳۶۸، ۱۴۷۵
زبیدہ: ۹۴۳
زلیخا، ۱۲۲، ۱۹۸، ۳۰۸، ۴۳۱، ۴۶۰، ۴۷۵
زلفن: ۱۱۴۳
زمرد شاہ باختری (لقا): ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۱۳
زور، محی الدین قادری، ۲۰۹، ۲۳۷
زہرہ بیگم یاسمین، ڈاکٹر: ۱۰۷۶، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱
زیبا، ۴۴۴
زین العابدین خاں، سید: ۸۲۵، ۴۱۲، ۱۴۲۶
زین العابدین، امام: ۵۴۵
زینب، حضرت، ۵۲۵۔۵۲۷، ۵۴۴، ۵۴۶، ۵۴۸،
۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۸، ۵۵۹، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۱۱،
۹۲۹، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۷، ۶۵۸، ۷۱۰
زینت محل، ملکہ، ۲۸۰، ۲۹۴، ۲۹۶

[ژ]

ژاں پال سارتر، ۱۳۵۰
ژند: ۱۰۳۶، ۱۰۳۸، ۱۰۳۹

[س]

سالک دہلوی، ۴۷۸
سالک، مرزا قربان علی بیگ، ۴۷، ۸۶، ۳۴۷،
۴۴۴، ۴۵۷، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰،
۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۹، ۴۸۰
تا ۴۹۳، ۵۰۷، ۵۱۰، ۵۳۴، ۶۰۲، ۸۰۲، ۸۰۳
ساماں، حاجی محمد ابراہیم خان: ۱۴۸۵
ساکو پانزا، ۷۳۰، ۷۳۳، ۱۳۳۳، ۱۳۵۳، ۱۳۶۱،
۱۳۶۲
سائل دہلوی، مرزا سراج الدین احمد خاں: ۱۴۸۶
سبا، ۴۷۵
سبطین فاطمہ رضوی، ڈاکٹر: ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۶
سپہر آرا: ۱۳۵۲، ۱۳۵۶، ۱۳۶۰
سجاد انصاری: ۸۹۱، ۱۰۳۹
سجاد حسین، ڈاکٹر، سید، ۱۰۰
سجاد حسین، منشی: ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱،
۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸،
۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵،
۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۴۰، ۷۴۶، ۷۴۹، ۷۵۲،
۷۵۳، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۳، ۱۲۹۶، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰
سجاد علی، مرزا: ۱۲۲۳، ۱۲۲۶
سجاد مرزا، ۵۱۱
سجاد، سید، ۵۲۶
سحابی، ۲۰۶
سحر لکھنوی، امان علی: ۸۰۳، ۱۳۳۳، ۱۳۵۵، ۱۳۶۲
سحر، ابو محمد، ڈاکٹر: ۱۳۳۰، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۶۲، ۱۳۷۷،
۱۳۷۹

سخن دہلوی، خواجہ سید فخر الدین حسین: ۶۸
سدھارتھ شنکر رے، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۲۲
سڈنی: ۱۰۳۹
سرایڈورڈ ہربرٹ ۱۶،
سراج احمد علوی، کاکوری: ۷۲۵
سراج الدولہ، نواب، ۱۳۲۴
سراج الدین، منشی: ۸۲۹، ۸۹۷
سراج الدین احمد، مولوی، ۷۶، ۹۵، ۱۱۰
سراج اورنگ آبادی، ۳۱۴، ۳۹۳
سراج منیر، ۳۹۷
سرجان اسٹریچی، ۲۰،
سردار مرزا: ۶۳۱
سرسید احمد خاں، ۱۷، ۲۰، ۳۱، ۱۷۴، ۱۷۸، ۱۷۹،
۱۸۶، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۶، ۲۳۶، ۲۳۷،
۲۴۳، ۲۴۴، ۲۵۵، ۲۹۰، ۲۹۸، ۳۰۱، ۳۰۹، ۳۸۵،
۳۹۳، ۴۳۰، ۴۳۶، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۷، ۴۵۴،
۴۵۵، ۶۴۷، ۶۵۲، ۶۹۱، ۶۹۷، ۷۱۰، ۷۱۴، ۷۱۷،
۷۱۸، ۷۱۹، ۷۳۱، ۷۳۶، ۷۵۴، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲،
۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۹، ۷۷۱، ۷۷۴،
۷۷۵، ۷۷۶ـ۷۷۸، ۷۸۱، ۷۸۲، ۷۸۷، ۷۸۹، ۷۹۲ـ۹۳،
۸۰۶، ۸۰۸ـ ۸۶۲، ۸۶۳ ـ ۸۶۶، ۸۶۸ ـ ۸۹۵،
۸۹۷ ـ ۸۹۸، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۷ ـ ۹۰۹، ۹۱۳، ۹۱۴،
۹۱۸، ۹۲۱، ۹۲۸، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۵، ۹۴۷، ۹۵۰،
۹۸۵۱، ۹۵۳، ۹۵۵، ۹۶۱ـ ۹۶۷، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۲
ـ ۹۷۸، ۹۸۱ ـ ۹۸۵، ۹۹۰، ۱۰۰۳ـ ۱۰۰۷، ۱۰۱۱،
۱۰۲۵، ۱۰۳۵، ۱۰۴۵، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۹، ۱۰۶۰ ـ
۱۰۶۴، ۱۰۶۸، ۱۰۷۰ـ ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۷ـ ۱۰۷۹،

۱۰۸۶، ۱۰۸۸۔۱۰۹۰، ۱۰۹۲، ۱۰۹۹ ـ ۱۱۰۵، ۱۱۰۷،
۱۱۱۴، ۱۱۱۵، ۱۱۱۹، ۱۱۲۰، ۱۱۲۲، ۱۱۲۷تا۱۱۳۱، ۱۱۳۷، ۱۱۳۸،
۱۱۵۱، ۱۱۵۴تا۱۱۵۷، ۱۱۵۹، ۱۱۶۰، ۱۱۶۲۔۱۱۶۴، ۱۱۷۲تا
۱۱۷۴، ۱۱۸۰، ۱۱۸۱، ۱۲۹۶، ۱۳۰۹، ۱۳۳۶، ۱۳۵۶،
۱۳۶۵، ۱۳۷۸، ۱۳۸۴، ۱۳۹۱، ۱۳۹۷، ۱۴۳۶، ۱۴۵۵،
۱۴۹۶، ۱۵۲۳، ۱۵۲۶، ۱۵۲۷، ۱۵۲۸، ۱۵۲۹، ۱۵۳۱،
۱۵۴۰
سرشار، پنڈت رتن ناتھ: ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۳۰،
۷۳۱، ۷۳۳، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۵۶، ۷۵۷، ۸۹۲، ۱۲۲۴،
۱۲۹۶، ۱۳۰۳، ۱۳۰۴، ۱۳۰۸، ۱۳۲۵، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹،
۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۳۷،
۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴،
۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹، ۱۳۶۰، ۱۳۶۱،
۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵، ۱۳۶۶، ۱۳۶۷،
۱۳۶۸، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰، ۱۳۹۷، ۱۳۹۹، ۱۴۷۵
سرفراز علی رضوی، سید، ۵۸۱
سروان ٹیس، ۷۳۰، ۷۳۳
سرور، عبدالغفور خاں چودھری: ۳۸، ۷۳، ۱۰۴، ۱۰۵،
۱۲۵، ۱۷۹، ۱۹۵
سرور، اعظم الدولہ: ۹۷، ۲۹۰، ۳۴۲، ۳۵۰، ۳۵۴،
۳۷۴، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۲، ۴۳۷، ۴۴۲، ۴۴۳
سرور، رجب علی بیگ: ۵۸۷، ۵۸۳، ۶۳۸، ۶۴۳،
۶۵۰، ۷۱۸، ۸۸۵، ۱۳۳۱، ۱۳۳۶، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹،
۱۳۵۳، ۱۳۵۴، ۱۳۶۵، ۱۳۸۴
سرونٹیز (Cervantes)، ۱۳۴۳، ۱۳۵۱، ۱۳۵۳،
۱۳۶۱
سعداللہ، مولوی: ۱۲۲۸
سعد بن قباد: ۱۳۰۶
سعد علی خاں بہادر ۳۲۳
سعدی شیرازی، شیخ، ۳۲، ۵۷، ۱۵۹، ۱۷۳، ۲۵۵،
۲۹۹، ۵۴۱، ۷۷۸، ۹۱۲، ۹۲۸، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۹،
۹۴۰، ۹۴۵، ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۱۰۲۷، ۱۰۳۳،
۱۰۳۴
۱۳۳۲، ۱۴۸۹
مسعود احمد، پروفیسر محمد ۴۲۳
سعیدہ: ۱۰۱۵
سقراط: ۷۹۸، ۱۰۳۴
سکندر آغا، سید، ڈاکٹر: ۶۷۴، ۷۰۰
سکندر بیگم، نواب: ۸۱۴
سکھانند، ۳۳۳
سکینہ، حضرت: ۵۵۶، ۶۰۸
سلام سندیلوی، ڈاکٹر، ۴۲۱
سلامت اللہ، مولوی: ۱۰۷۱، ۱۲۴۲
سلطان ابوالحسن جوہر عیار، ۱۳۳۰
سلطان ابوالقاسم محمد مہدی، ۱۳۲۶
سلطان عالم، حضرت: ۱۲۲۵
سلطان علی خاں ۵۸۳
سلطان محمود ۵۴۱، ۱۲۹۸
سلمان، ۲۱۶، ۶۵۹
سلمان حسین، سید، ڈاکٹر: ۱۲۲۲، ۱۲۲۴، ۱۲۲۸،
۱۲۳۰، ۱۲۹۱
سلمیٰ ۴۹۶
سلیم، شہزادہ: ۱۰۹۳، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۶۳،

۱۱۶۵، ۱۱۶۹، ۱۱۸۰
سلیمان، ۳۹۰، ۴۷۵
سلیمان علیہ السلام، حضرت، ۱۳۷۷
سلیمان ندوی، علامہ سید: ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۶۱،
۱۰۶۴، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵،
۱۰۷۶، ۱۰۸۸، ۱۱۰۳، ۱۱۰۸
۱۱۰۹، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱
سمیع اللہ خاں، مولوی: ۸۲۱، ۱۰۶۱، ۱۰۶۸
سنت پرشاد، منشی، ۶۸
سندھیا، ۴۷
سوائی رام سنگھ، مہاراجا جے پور، ۴۵۷
سودا، مرزا رفیع، ۲۷، ۳۲، ۴۳، ۱۱۶، ۱۵۶، ۱۶۴، ۲۰۱،
۲۰۶، ۲۱۷، ۲۳۶، ۲۵۵، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۴،
۲۷۷، ۲۷۸، ۳۳۱، ۳۸۶، ۳۸۹، ۳۹۴، ۴۰۳، ۴۳۱،
۴۸۴، ۵۲۱، ۵۳۲، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۶، ۵۴۷،
۵۷۶، ۵۷۷، ۵۹۲، ۶۰۱، ۶۱۶، ۶۴۷، ۶۵۷، ۷۱۲،
۷۸۹، ۷۹۳، ۷۹۴، ۱۰۱۷، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹،
۱۰۴۸، ۱۲۰۰، ۱۲۱۴، ۱۲۱۸، ۱۲۲۲، ۱۲۳۰، ۱۲۵۴، ۱۲۸۶،
۱۳۳۲، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۶۴، ۱۵۱۴
سوز، میر، ۳۹۵، ۵۰۰، ۱۰۲۰، ۱۳۵۶، ۱۵۱۴
سوز، عبدالکریم، ۴۷۹، ۵۰۷
سوزاں سہارنپوری: ۸۰۲، ۸۰۳
سوکفت: ۷۷۰، ۱۰۵۰
سویدا، نبی جمال، حکیم محمد، ۹۵
سہیل بخاری، ڈاکٹر: ۱۳۲۱، ۱۳۳۴، ۱۳۳۷
سی گہنز، گورنر جنرل و کمشنر ۵۴
سیاح، میاں داد خاں، ۶۷، ۶۹، ۷۶، ۱۰۴
سید احمد حسین شکیبا، مولوی، ۱۳۸۲
سید احمد دہلوی: ۱۰۱۱
سید احمد شہید ۲۱ تا ۲۳
سید حسن، میجر: ۱۰۴۴
سید حسین مرزا عرف آغا صاحب: ۶۷۵
سید عبداللہ، ڈاکٹر، ۴۱۶
سید غوث علی شاہ قلندر پانی پتی، ۲۸، ۳۹، ۹۵، ۹۷،
۱۳۸۶، ۱۳۸۹، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۹، ۱۴۰۳،
۱۵۴۸
سید محمود: ۹۷۸، ۱۱۵۶
سید مظہر علی سندیلوی، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۴۰۳
سیغیر: ۸۱۴
سیوجی: ۱۰۴۱

[ش]

شاہ نصیر دہلوی ۲۰۷ تا ۲۳۵،
شاداں، چندولال، ۲۰۹
شاد، کشن پرشاد، مہاراجا: ۱۳۴۰
شاد شکوہ آبادی، منشی سید احمد حسین ۱۱۹۰، ۱۱۹۱
شاد عظیم آبادی: ۶۴۰، ۶۴۳
شارپ: ۱۱۵۵، ۱۱۵۶، ۱۱۶۵، ۱۱۷۰، ۱۱۸۴
شاغل، احترام الدین احمد: ۵۴۷
شاکر، عبدالرزاق محمد، ۳۵، ۴۳، ۷۲، ۸۲، ۹۸، ۱۰۷،
۱۱۵، ۱۵۴
شاکر ناجی: ۱۰۲۰
شام بہاری لال: ۸۴۴
شای پہلوان ارزق، ۵۴۵

شان الحق حقی، ۳۲۰
شائق لکھنوی، یوسف حسین: ۳۹۱، ۶۱۵
شاہ اسمٰعیل شہید، ۱۳۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷،
۱۳۹۹، ۱۴۰۳
شاہ اودھ محمد علی شاہ، ۵۸۸
شاہ تقی قلندر، ۱۴۳۳
شاہ جلال الدین حیدر حلاج الدولہ، ۵۰۶، ۵۳۰
شاہ جہاں، شہاب الدین محمد، صاحبقران ثانی: ۴۷،
۲۷۶، ۵۰۸، ۱۰۲۵، ۱۰۳۴، ۱۰۶۳،، ۱۴۰۰
شاہ جہاں بیگم: ۱۴۵۷
شاہ حاتم، ۳۲۰
شاہ حسن عطا، ۱۴۷۸
شاہ رفیع الدین: ۱۱۳۶
شاہ سلیمان جاہ نصیر الدین حیدر شاہ، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴،
۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۷۷
شاہ سلیمان صاحب تونسویؒ، ۱۳۹۳
شاہ سید محمد ذوقی، ۴۱۵
شاہ شریف، ۱۴۳۱
شاہ عالم ثانی: ۱۳۷۱
شاہ عالم مارہروی، حضرت: ۶۳۸
شاہ عباس، ۲۹۷
شاہ عبدالرحمٰن : ۱۲۵۰
شاہ عبدالحق، ۱۳۸۸
شاہ عبدالعزیز: ۸۰۸، ۸۱۸، ۸۳۳، ۸۵۵، ۱۱۴۰
شاہ عبدالغنی مجددی، ۳۸۱، ۳۸۵، ۱۳۸۶
شاہ عبدالقادر، ۱۳۸۷
شاہ غریب، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۲۷
شاہ غلام علی، حضرت: ۸۰۷
شاہ کمال، ۵۵۲، ۵۶۲
شاہ محمد اسحٰق محدث، ۳۸۱، ۳۸۵
شاہ محمد اسمٰعیل، شہید: ۸۲۶، ۸۵۶
شاہ معصوم، ۱۴۳۳
شاہ منیر، ۲۴۱
شاہ مینا، ۱۴۲۷
شاہ نجم الدین، ۲۰۹
شاہ نصیر دہلوی، ۳۵، ۳۶، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴،
۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳،
۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳،
۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱،
۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱،
۲۵۲، ۲۶۱، ۲۶۴، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۷۰، ۲۷۴، ۲۸۰،
۲۸۳، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۶، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۵،
۳۱۸، ۳۲۶، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۹۱، ۴۲۷،
۴۵۳، ۴۶۱، ۵۰۷، ۵۱۷، ۱۰۲۹، ۱۴۰۵، ۱۴۳۲،
۱۴۸۹، ۱۵۱۲، ۱۵۱۳، ۱۵۲۱
شاہ ولی اللہ ۴۲۸، ۸۲۶، ۸۴۹، ۸۵۳، ۸۵۵،
۸۹۸، ۱۱۳۱،
۱۳۸۶
شاہ محمد، ۱۸۸، ۲۰۱
شاہ ہدایت: ۱۰۱۷
شاہد احمد دہلوی، ۵۱۶، ۱۱۱۷
شایاں، طوطا رام: ۱۲۴۳
شبراتی: ۷۹۶
شبلی نعمانی، ۵۹۵، ۶۰۳، ۶۰۵، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۴،

۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۹، ۶۳۱، ۶۳۶، ۶۵۱،
۶۵۲، ۶۵۹، ۶۶۱، ۶۶۳، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۸۳۰،
۸۹۰، ۸۹۱، ۹۴۲، ۹۴۹، ۹۶۴، ۹۷۵، ۹۸۲، ۹۸۳،
۹۹۰، ۱۰۰۵_۱۰۰۸، ۱۰۲۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۹،
۱۰۶۰_۱۱۱۲، ۱۱۱۸، ۱۱۶۳، ۱۱۸۱
۱۳۸۴، ۱۵۲۳
شجاع الدولہ، ۲۳۴
شجاع، ۱۴۰۰
شداد، ۵۷۵، ۱۰۹۷
شرر، سلطان علی خاں بہادر: ۱۲۶۹
شرر، عبدالحلیم: ۷۲۷، ۷۲۸، ۸۹۱، ۸۹۲، ۱۱۷۰،
۱۱۸۳، ۱۲۹۶، ۱۳۰۸، ۱۳۳۹، ۱۳۶۷، ۱۳۶۸،
۱۴۷۵
شرف، آغا حج: ۱۲۲۳، ۱۲۳۹
شرف الحق: ۱۱۱۹
شرف الدولہ، احمد حسین خاں بہادر، ۵۸۳
شرف قزوینی، ۱۶۹
شرف، ۳۶، ۲۱۳
شعبان بیگ، ۱۹۱
شعور، ۳۹۰
شفائی، ۱۶۹
شفقت رضوی، سید، پروفیسر: ۴۵۵، ۵۲۹، ۵۳۷،
۷۳۹، ۷۴۴، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۳۲۶
شفق، انور الدولہ، نواب، ۷۳، ۷۴، ۱۸۵
شفیق الحسن، قاری، ۹۶
شکر اللہ، مولوی: ۱۰۵۹
شکوہ دہلوی، ۳۴۳، ۱۴۵۰
شکیب رام پوری، شبیر علی خاں: ۵۰۵
شکیل، عبدالغفار، پروفیسر: ۸۴۲
شکیبا: احمد حسین سید مولوی: ۱۴۸۲
شمر، ۵۵۶
شمس الدین احمد خان، نواب، ۴۵، ۴۶، ۴۹، ۵۰، ۵۱،
۵۲، ۵۳، ۵۴، ۸۳، ۳۲۵، ۱۴۸۱
شمس الرحمٰن فاروقی، ۱۳۱۴، ۱۳۲۲، ۱۴۰۲
شمس النساء، ۳۹۱
شمس لکھنوی، میر آغا علی، ۶۸
شمیم احمد: ۱۳۱۵
شوپنہار، ۸۹، ۱۲۷، ۱۲۹
شوستری، محمد عباس، مفتی میر: ۵۹۹، ۶۰۴
شورش عظیم آبادی، ۳۹۰
شورش، ۴۴۲
شورش، میر غلام حسین، ۳۹۲
شوق، حافظ مرزا غلام رسول، ۳۶، ۲۰۴، ۲۰۸، ۲۱۳،
۲۳۹، ۲۴۰، ۲۵۴، ۳۰۱، ۳۴۵، ۳۴۸، ۳۵۵
شوق دہلوی، اشتیاق حسین، ۵۱۳
شوق قدوائی، احمد علی: ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۵، ۷۳۸،
۷۵۶، ۹۰۹، ۱۲۴۴، ۱۲۶۷، ۱۴۷۵، ۱۵۰۴
شوق لکھنوی، مرزا، ۳۵۵، ۱۵۰۴
شوق نیموی، محمد ظہیر احسن: ۱۲۴۸، ۱۲۵۰، ۱۲۶۶،
۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۶۹، ۱۲۷۴
شوکت، ۴۴۳، ۱۱۵
شوکت علی، مولانا: ۷۸۹، ۸۹۱، ۱۲۰۴
شوکت، منیف علی، ۳۹۱
شہاب الدین، مولوی: ۳۳۷، ۱۴۳۱

شہباز، عبدالغفور: ۷۵۶
شہر بانو، حضرت، ۵۵۹، ۵۸۵، ۵۹۱، ۵۹۲، ۶۵۳، ۶۵۵، ۶۵۸
شہزادہ ماہ پیکر، ۱۳۶۰
شہنشاہ اکبر اعظم، ۱۲۷۹، ۱۵۱۰
شہنشاہ لاچین، ۱۳۳۰
کرامت علی خاں، ۳۲۳
شہیدیؔ، مولوی کرامت علی خاں، ۳۹۹، ۹۹۲، ۱۳۲۲، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۶۱
شہیر مچھلی شہری، ۱۳۶۲
شایان، طوطارام، منشی: ۴۴۶، ۴۴۷
شیخ جی، ۱۳۸۹
شیخ صفدر علی، ۵۰۶
شیخ مبارک علی، ۷۶، ۸۰، ۸۱، ۱۸۰، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰
شیخ محمد اسمٰعیل پانی پتی، ۳۶۵
شیخ نادر علی، ۱۳۳۶
شیخ وجیہہ الزماں خاں بجنوری: ۱۳۲۹
شیخ وحید الزماں خاں بجنوری: ۱۳۲۹
شیدا، خواجہ بیگا: ۳۹۱
شیفتہؔ، نواب مصطفیٰ خان، ۲۱، ۲۳، ۳۶، ۶۱، ۶۹، ۷۳، ۸۸، ۱۰۲، ۱۶۰، ۱۶۳، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۹۵، ۲۰۲، ۲۰۵، ۲۳۶، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۵۳، ۲۸۴، ۲۹۰، ۲۹۸، ۳۰۹، ۳۱۹، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۷، ۳۳۰، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۴۴، ۳۴۸، ۳۵۲، ۳۶۷، ۳۷۳، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷ تا ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱ تا ۴۲۶، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۶، ۴۴۲، ۴۴۴، ۴۵۳، ۴۵۶، ۴۶۵، ۴۷۰، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۳، ۴۹۱، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۱۷، ۵۳۰، ۵۳۲، ۵۵۲، ۵۸۳، ۵۸۷، ۸۰۲، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۳۰، ۹۳۲، ۹۳۷، ۹۳۹، ۱۲۸۵، ۱۳۲۲، ۱۳۲۳، ۱۳۲۶، ۱۳۸۲، ۱۵۱۱
شیکسپیر، ۳۰، ۸۹، ۱۵۳، ۱۵۷، ۱۵۸، ۶۲۷، ۶۳۰، ۶۳۱، ۷۳۶، ۷۸۷، ۸۱۱، ۸۱۷، ۸۵۶، ۸۵۸، ۹۲۷، ۱۰۰۹، ۱۰۸۱، ۱۱۵۲، ۱۳۷۰
شیو پرشاد دھیان سنگھ، راجا، ۴۰، ۱۶۵، ۳۹۱، ۴۵۷، ۴۶۷، ۴۷۱، ۵۰۷
شیواجی نرائن: ۱۰۳۴، ۱۱۴۰
شیو رام پوری، ۱۰۵
شیودان سنگھ، راجا، ۱۳۲۵

[ص]
صابرؔ، احمد مرزا: ۶۷۵، ۷۰۷
صابر دہلوی، قادر بخش، مرزا، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۱۶، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۵۱، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۲۲، ۳۷۴، ۳۸۱، ۳۸۴، ۴۱۲، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۶۵، ۴۶۹، ۴۷۸، ۴۹۱، ۶۰۱، ۶۲۵، ۸۳۴، ۱۳۹۵، ۱۴۰۴، ۱۴۳۶
صابر، پنڈت بشمبر ناتھ: ۷۰۹، ۷۳۹
صابر، حافظ علی: ۷۰۲
صادق، سید: ۱۱۶۰، ۱۱۶۱
صادق اختر، قاضی، ۳۹۰
صادق میرزا، ۵۱۲، ۵۲۱، ۶۹۴

صادق، ڈاکٹر محمد، ۲۳۲، ۲۳۵، ۲۵۰، ۹۰۹، ۱۰۳۰،
۱۰۳۱، ۱۰۵۳، ۱۰۴۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۰۵۸
صادقہ: ۱۱۶۰، ۱۱۶۳، ۱۱۶۵، ۱۱۶۷، ۱۱۷۰، ۱۱۸۲
صالحہ: ۱۱۴۹، ۱۱۶۷
صائب، ۳۲، ۳۳، ۲۰۶، ۲۱۰، ۱۰۲۷
صبا، لالہ گوبند لال: ۱۳۳۵
صبا لکھنوی: ۱۲۴۴، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳
صبا، محمد مظفر حسین: ۳۶، ۲۱۳، ۴۶۸، ۴۷۸، ۱۳۵۵
صباح الدین عبدالرحمٰن، سید، ۳۲۰
صبر، عباس مرزا: ۶۷۵
صبوحی، ولی اشرف دہلوی: ۳۱۹
صدر الاسلام: ۷۶۲
صدر یار جنگ بہادر، نواب، ۱۰۰
صدیق الرحمٰن قدوائی: ۱۱۸۷
صدیق جاوید، ڈاکٹر: ۱۱۸۸، ۱۳۲۱، ۱۳۲۷
صدیق حسن خان، نواب سید محمد، ۳۸۱، ۳۸۳، ۳۸۴،
۵۰۸، ۹۱۰
صدیقہ ارمان، ڈاکٹر، ۴۳۰، ۴۳۲
صغرا، حضرت: ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۹۲
صفا، عبدالحیٔ محمد، ۴۸۱
صفدر حسین، ڈاکٹر: ۶۱۵، ۶۲۸، ۶۳۱، ۶۴۴، ۶۶۵،
۷۰۱
صفیہ بانو، ڈاکٹر: ۹۸۷، ۱۰۵۳
صفیر بلگرامی، فرزند احمد، سید: ۱۰۷، ۲۰۴، ۲۳۶، ۲۴۱،
۲۵۲، ۲۵۵، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۷۶، ۵۸۸، ۵۹۰، ۵۹۴،
۶۳۸، ۶۶۵، ۱۲۳۲، ۱۲۴۰، ۱۳۲۱
صفیہ النساء بیگم: ۱۱۱۴
صلاح الدین احمد، مولانا، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۱۵
صوفی صدر جہاں، ۲۲۷
صوفیہ: ۱۱۷۳
صہبائی، مولوی امام بخش، ۱۶۴، ۲۰۴، ۲۳۴، ۲۵۵،
۲۹۰، ۲۹۳، ۳۰۹، ۳۷۷، ۳۸۴، ۳۸۵، ۴۰۳،
۴۲۸، ۴۲۹، ۴۷۹، ۴۸۱، ۵۰۷، ۸۱۰، ۸۳۴، ۹۹۱،
۱۱۱۳، ۱۱۲۱، ۱۵۱۱

[ض]

ضاحک، غلام حسین، میر: ۵۹۵، ۶۱۶، ۱۰۱۸، ۱۰۲۰،
۱۰۲۱، ۱۰۲۸
ضامن، اصغر علی: ۱۲۹۹
ضامن کرم، شیخ، ۳۲۳، ۳۳۲، ۳۳۸
ضبط، ۳۹۰
ضمیر احمد: ۱۱۱۴
ضمیر الدین احمد، ۱۴۱۹
ضمیر، میر مظفر حسین، ۳۹۰، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۳۳،
۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۵۵، ۵۶۰، ۵۶۱،
۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۷۱،
۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۹،
۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۴، ۵۹۰، ۵۹۷، ۶۰۷،
۶۱۶، ۶۲۴، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۳، ۶۶۷، ۶۷۵، ۶۷۶، ۱۹۰،
۱۲۲۵، ۱۲۳۳
ضیا احمد خان، پروفیسر ۳۵، ۳۶، ۶۱، ۶۹، ۷۲، ۷۳،
۹۶، ۹۸، ۱۰۱، ۱۰۲
ضیا الدین احمد بدایونی، ۳۱۹، ۳۲۴، ۳۲۹، ۳۳۶،
۳۴۱، ۳۷۶

ضیاالدین برنی: ۳۱۹، ۸۳۷
ضیاالدین احمد نیر درخشاں ۱۶۶، ۳۸۵، ۵۳۲، ۱۱۰۵
ضیغم، محمد عبداللہ خاں: ۶۷۶، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۹۳، ۶۹۳، ۱۲۶۴، ۱۲۹۱

[ط]

طانی شاہ، ۱۳۲۹
طالب حسن، مفتی، ۱۳۲۷، ۱۳۳۰
طالب آملی، ۳۲، ۱۶۴، ۱۶۹، ۲۰۶
طالب، نواب احمد سعید خاں، ۴۵۷
طالع یار خان، ۱۰۹، ۴۱۷
طامس مٹکاف، سر، ۲۹۳
طامسن جانسن: ۱۳۸۵
طاہر مسعود، ڈاکٹر: ۷۲۰، ۷۳۹
طفیل، محمد، ۹۶
طوسی، نصیر الدین، خواجہ: ۸۶۱، ۱۰۳۳، ۱۰۸۴، ۱۲۲۴، ۱۲۲۸

[ظ]

ظفر، بہادر شاہ: ۱۵ تا ۱۸، ۲۹، ۳۲، ۶۰، ۶۱، ۱۰۴ تا ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۸، ۲۰۷، ۲۱۴، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۵۰، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۷، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱ تا ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰ تا ۳۰۸، ۳۱۷ تا ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۷ تا ۳۲۹، ۴۰۲، ۴۲۷، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۴۸، ۴۶۶، ۴۸۰، ۵۰۶، ۵۱۰، ۵۱۲، ۵۱۴، ۵۲۲، ۵۲۷، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۴۸، ۶۱۶، ۶۳۳، ۷۶۰، ۷۷۸، ۸۰۲، ۸۰۴، ۸۲۰، ۸۲۲، ۸۲۷، ۸۳۲، ۸۳۸، ۸۴۷، ۸۵۰، ۸۶۳، ۸۶۵، ۸۹۵، ۹۹۱، ۱۰۰۴، ۱۰۰۹، ۱۰۲۲، ۱۲۸۵، ۱۳۰۷، ۱۵۰۳، ۱۳۰۴، ۱۴۸۱، ۱۴۸۲، ۱۵۱۱، ۱۵۳۳
ظفر الدولہ علی اصغر خان بہادر: ۱۱۹۳
ظفر علی خاں، مولانا: ۸۹۱، ۱۱۰۴
ظہور الدین علی، مولوی، ۱۰۹
ظہور میرٹھی، امداد حسین، ۴۸۱
ظہوری، ملا، ۳۲، ۳۳، ۴۲، ۱۶۴، ۱۶۹، ۱۰۳۵، ۱۰۳۶
ظہیر، میر محمد رضا: ۶۴۱، ۶۶۵
ظہیر احمد صدیقی، ڈاکٹر، ۳۲۷، ۳۷۴
ظہیر دہلوی، ظہیر الدین حسین دہلوی، سید: ۲۴۳، ۲۴۳، ۲۵۴، ۲۹۱، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۱۹، ۳۶۷، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۴۷، ۶۱۶، ۸۰۲، ۸۰۳، ۱۴۸۳، ۱۵۴۴
ظہیر حیدر: ۷۲۰
ظہیر فتح پوری، ڈاکٹر: ۶۴۳
ظہیری، ۵۲۸

[ع]

عابد پشاوری، ڈاکٹر، ۲۴۳، ۲۴۵، ۲۵۰، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۳۹۳، ۳۹۴، ۴۱۴
عابد سندھی، شیخ محمد، ۳۸۱
عابد حسین، مرزا: ۸۹۳
عابد، حضرت محمد، ۳۹۲، ۵۴۳، ۵۴۵، ۵۵۷
عابد، مرزا محمد خاں، ۵۶۸

عادل شاہ، ۱۳۴۹
عاد، ۳۰۸
عارف جان، ۳۹۶
عارفؔ، زین العابدین خاں: ۴۴، ۸۳، ۱۰۰، ۱۰۹، ۳۹۷، ۵۰۷
عبداللہ، حکیم: ۱۰۵۹
عتیق الرحمٰن، حکیم: ۱۲۴۸
عتیق صدیقی: ۸۹۷، ۱۱۸۷
عاشق لکھنوی، میرزا مرتضیٰ بیگ عرف مچھو بیگ: ۴۴۵، ۴۴۷، ۴۵۴، ۶۷۵، ۷۱۹، ۷۲۲، ۷۲۵، ۷۳۸، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴
عرش گیاوی، ضمیر الدین احمد: ۳۷۴
عرشی رامپوری، امتیاز علی خاں: ۱۱۲، ۱۹۹، ۲۴۷، ۴۴۲، ۱۳۹۸
عاشور بیگ خاں غالب جنگ، نواب، ۳۶۶
عاصیؔ، لالہ گھنشام داس : ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۴۱، ۲۵۲، ۳۹۰
عالم بیگ خان، نواب، ۱۸۹، ۳۶۶
عالم علی نقی خاں بہادر: ۶۴۰، ۶۷۴
عالم مارہروی، ۷۱
عالم، میرزا علی خاں ۵۷۲،
عالی، مرزا نعمت خاں، ۵۰۶، ۱۰۴۴، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶، ۱۳۸۵
عامر، زاہد منیر، ڈاکٹر: ۹۸۶
عبادت بریلوی، ڈاکٹر، ۳۴۵، ۱۳۰۴
عباسؓ، حضرت، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۴۸، ۵۵۶، ۵۸۴، ۵۸۸، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۱۹، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۴۴، ۶۵۰، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۸، ۶۷۲، ۶۷۵، ۷۱۲
عباس علی خاں، مرزا: ۷۲۷
عبدالاحد شمشاد فرنگی محلی، مولوی: ۱۲۴۴
عبدالباقی: ۱۰۹۴
عبدالجلیل، میر: ۷۲۰
عبدالجمیل بریلوی، قاضی، ۷۴
عبدالحق، مولوی: ۲۳۶، ۳۲۰، ۴۴۲، ۹۷۵، ۹۸۲
عبدالحمید، قاضی، ۱۳۸۶
عبدالخالق، مولوی: ۱۱۱۳، ۱۱۱۴
عبدالرحمٰن بجنوری، ۱۳۸، ۱۵۸، ۹۵۸
عبدالرحمٰن خان، ۱۴۳۸
عبدالرحمٰن، ۲۹۱، ۹۰۵
عبدالرزاق، ڈاکٹر، ۲۴۷
عبدالستار صدیقی، ڈاکٹر، ۱۰۱
عبدالسلام رام پوری: ۱۲۳۰، ۱۲۴۰
عبدالصمد سلہٹی، ۶۸۰
عبدالصمد، ۴۲، ۴۳، ۱۲۴۱
عبدالعزیز محدث دہلوی، مولوی، ۲۸۴، ۳۲۲، ۳۲۷، ۳۴۴، ۴۴۷
عبدالعلی خاں، مولوی: ۸۴۲، ۸۸۹
عبدالعلیم، ڈاکٹر: ۸۹۱
عبدالغفور اعظم پوری، شیخ: ۱۱۱۴
عبدالقادر بدایونی، ملا: ۱۰۹۴
عبدالقادر جیلانی، شیخ، ۳۰۴، ۳۴۲، ۳۹۲، ۱۰۰۹
عبدالقادر شاہ: ۱۱۳۶
عبدالقادر، مولوی: ۱۱۱۴
عبدالقدوس گنگوہی، شیخ: ۱۱۱۲

عبدالقوی دسنوی: ۶۶۵
عبدالقیوم بدایونی: ۱۳۳۶
عبدالمجید، حکیم: ۱۰۰۱
عبدالوہاب: ۸۴۰
عبداللہ انصاری، خواجہ: ۹۰۴
عبداللہ بیگ خاں، مرزا، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۸۳
عبداللہ، ڈاکٹر سید، ۱۶۹، ۱۷۷، ۱۱۸۵
عبداللہ بگرای: ۱۲۹۸
عبداللہ شیخ: ۷۹۹
عبداللہ قطب شاہ: ۱۰۳۳
عبدہ، مولانا: ۱۰۶۲
عبدالکریم، میر منشی مولوی، ۵۶، ۶۷، ۹۵، ۳۸۰،
۵۸۸
عبداللہ سراج، شیخ، ۳۸۱
عبدالحامد دہلوی، مولوی: ۹۴۳
عبدالحسین، سید: ۶۸۸
عبدالحئی سندیلوی، منشی: ۱۲۴۴
عبدالحئی، فرنگی محلی، مولانا ابوالحسنات: ۱۰۷۱
عبدالنبی، ۱۳۸۸
عبدالواحد خاں، ۴۳۶
عبدالواسع ہانسوی، ۵۸، ۷۱، ۱۹۳، ۳۹۰،
عبدالودود، قاضی، ۴۳، ۶۲، ۶۶، ۶۹، ۱۰۲، ۱۱۰، ۲۱۰،
۳۷۸، ۳۸۷، ۳۸۸
عبدالولی عزلت، سید، ۵۴۲
عبید زاکانی: ۷۵۴
عثمان غنیؓ، حضرت، ۳۰۴، ۳۲۹، ۳۳۱
عذرا، ۴۹۶
عرش تیموری، ۳۱۹
عرش گیاوی، معتصم : ۳۳۸، ۷۰۲، ۱۳۴۲، ۱۳۴۳،
۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷، ۱۳۴۸، ۱۳۴۹، ۱۳۶۰
عرشی رامپوری، ۱۸۱
عرشی، امتیاز علی خاں، ۹۶، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۹، ۱۸۰، ۵۱۰
عرش، میر کلو، ۳۹۰، ۹۹۱
عرفی، شیرازی، ۳۲، ۱۳۰، ۱۵۵، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۸،
۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۶، ۱۸۵
عرفی شیرازی، ۴۳۶، ۷، ۱۰۲۷، ۱۰۹۳، ۱۳۵۶۲۰۹۴
عروج، نواب احمد حسن بہادر، ۱۱۹۳، ۱۱۹۸، ۱۲۱۰
عروج فیض آبادی، شیخ محمد جان: ۶۴۱
عزت النساء بیگم، ۴۰
عزلت اللہ عشق، ۳۰۰
عزیز، مرزا یوسف علی خاں: ۴۱، ۴۶، ۵۱، ۵۶، ۷۴،
۱۸۸، ۴۰۸، ۴۳۱، ۴۶۰، ۴۷۵، ۵۱۲
عزیز النساء: ۸۰۷
عزیز احمد ۱۶، ۲۴، ۸۵۵، ۸۹۸، ۸۹۹، ۱۱۰۹، ۱۳۰۴،
۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۱۲، ۱۳۲۷
عزیز الدین، عالمگیر ثانی: ۸۰۷، ۱۰۲۴
عزیز الدین وکیل، ۷۲
عزیز بیگم، ۱۴۸۲
عزیز، عزیز یار جنگ: ۱۴۹۷
عسکری رئیس، امیر: ۶۷۶، ۷۰۱، ۷۰۷
عشرت، امرت لال: ۶۶۹، ۶۷۴
عشرت لکھنوی، عبدالرؤف، خواجہ: ۷۰۱، ۷۰۶، ۱۲۶۲
عشرت حسین، سید: ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۸
عشقی، ۳۹۰، ۴۴۲

عشق، سید حسن مرزا: ۴۳۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷،
۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵،
۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹،
۷۱۱، ۱۳۶۴
عشق وجلا میرٹھی، غلام محی الدین: ۴۹، ۲۰۵، ۲۱۸،
۳۸۹، ۳۹۱، ۴۳۰، ۴۴۲
عشقی، ۳۹۰
عصمت مآب بڑی بیگم، ۱۱۷۱، ۱۳۶۴
عطااللہ پالوی، ۳۵۵، ۳۷۶
عطار، خواجہ فرید الدین: ۱۰۷۴، ۱۰۸۱
عطارد، مرزا احمد ہادی حسین: ۶۴۶
عطا کاکوی، ۲۳۵، ۲۵۰، ۲۹۰، ۵۱۰
عطیہ فیضی: ۱۰۹۵، ۱۰۶۵، ۱۰۶۶، ۱۰۷۰، ۱۰۷۶،
۱۰۹۷، ۱۱۰۴، ۱۱۰۶، ۱۱۰۷
عظیم، ۳۹۰
عظیم الدین خاں، جنرل: ۱۱۰۵
عظیم بیگ چغتائی: ۱۱۱۷
عظیم نیشاپوری: ۱۲۲۹
علاء الدین خلجی: ۱۰۱۴
علائی، علاء الدین احمد خاں، ۳۴، ۴۳، ۷۴، ۸۳، ۹۴،
۱۷۹، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۹۴، ۱۹۵، ۴۷۰، ۱۰۱۱
علمدار حسین، پروفیسر، ۶۴، ۶۹
علمدار حسین، مولوی: ۹۹۴
علی ابراہیم خاں، ۴۴۲
علی احمد: ۱۱۱۴
علی اکبر خاں، نواب سید، ۵۸، ۹۵
علی اکبر، حضرت، ۵۲۴، ۵۲۶، ۵۳۶، ۵۴۸، ۵۵۸،
۵۷۶، ۵۹۰، ۶۱۱، ۶۴۱، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷،
۶۵۸، ۶۷۵، ۷۱۰، ۱۴۰۲، ۱۴۲۲، ۱۴۲۷، ۱۴۳۴
علی اوسط رشک، ۱۴۲۵، ۱۴۴۳
علی بیگ، محمد، ۱۸۴
علی جلال: ۱۲۹۹
علی جواد زیدی: ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۲۵
علی حزیں، شیخ، ۱۶۵، ۱۶۹
علی خاں بہادر، نواب محمد، ۳۰۰
علی سردار جعفری ۵۰۱
علی عباس، شیخ: ۷۴۲
علی عباس چڑیا کوٹی: ۱۰۵۹
علی قدوی، محمد، ۳۸۶
علی فیض آبادی: ۵۹۷
علی محمد خاں علی، ۳۸۸، ۱۴۴۸
علیؓ، حضرت، ۱۰۹، ۱۳۱، ۱۶۷، ۳۰۴، ۳۴۸، ۵۲۴،
۵۴۴، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱
علیم: ۱۱۳۹، ۱۱۵۱، ۱۱۶۵، ۱۱۶۹
عماد الدین: ۹۱۰
عماد اللہ، مولوی: ۱۴۳۱
عماد الملک سید حسین بلگرامی، نواب، ۲۱۰، ۳۶۸
عماد الملک غازی الدین خاں، نواب: ۱۰۲۱
عمدہ بیگم، ۱۳۸۱، ۱۳۸۳، ۱۳۸۴
عمر ابن سعد، سردار، ۵۷۵
عمر فاروق، حضرت، ۳۰۴، ۳۴۸
عمر سعد، ۶۵۳، ۴۳۵
عمرو عیار، ۱۳۰۴ـ۱۳۰۸، ۱۳۱۲، ۱۲۱۳، ۱۲۱۹، ۱۳۳۰
عنایت اللہ دہلوی: ۸۹۱

عنایت حسین دہلوی: ۸۴۳
عنبر شاہ معفود، ۱۴۳۶
عندلیب شادانی، ڈاکٹر، ۳۹۳، ۴۱۴
عون و محمد، حضرت: ۵۲۵، ۵۵۸، ۵۸۴، ۶۰۷، ۶۴۸، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۹۷، ۷۰۹، ۷۱۴، ۸۴۵
عیسیٰ علیہ السلام، حضرت: ۲۲۶، ۲۴۸، ۲۴۵، ۳۲۶، ۸۵۳، ۱۱۵۷، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۹۴
عیش، آغا جان، حکیم ۳۹۰، ۵۰۷، ۸۰۲، ۱۰۱۸، ۱۰۲۹
عیش دہلوی، حکیم: ۸۰۳
عیشی: ۱۲۸۳

[غ]

غازی الدین حیدر، ۴۸، ۲۰۷، ۲۱۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۶۳۸، ۶۳۹، ۱۲۳۱، ۱۲۷۵
غالب، مرزا اسد اللہ خان، ۱۸، ۲۱، ۲۳، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۱، ۹۲، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۱۸، ۲۳۹، ۲۴۲، ۲۴۶، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۹، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۹۴، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۰۲، ۳۰۶، ۳۰۹، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۷، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۳۱، ۳۳۷، ۳۴۳، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۷، ۳۶۹، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۷، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۹۱، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۶، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۶، ۴۰۸، ۴۱۶، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۷، ۴۳۰، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۴۴، ۴۴۶، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۲، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۹، ۴۸۲، ۴۹۲، ۵۰۱، ۵۰۷، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۳، ۵۲۷، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۵، ۵۶۵، ۵۷۳، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۱۴، ۴۱۶، ۶۲۰، ۶۲۲، ۶۳۵، ۶۳۸، ۶۶۲، ۷۴۲، ۷۵۲، ۷۵۸، ۷۶۳، ۷۸۷، ۷۹۰، ۷۹۴، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۱۱، ۸۳۶، ۸۸۷، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۱۲، ۹۲۷، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۷، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۱۰۰۱، ۱۰۱۱،

۱۰۲۳، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۲۰۰، ۱۲۳۴، ۱۲۵۵،
۱۲۸۲، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۳۰۳،
۱۳۱۳، ۱۳۲۱، ۱۳۲۵، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۶، ۱۴۰۵،
۱۴۱۴، ۱۴۵۰، ۱۴۵۵، ۱۴۷۵، ۱۴۸۲، ۱۴۸۷، ۱۵۱۱،
۱۵۱۲، ۱۵۱۳، ۱۵۱۸، ۱۵۲۴، ۱۵۳۰،
غالب لکھنوی، نواب مرزا امان علی خاں بہادر: ۱۲۹۸
غریب سہارن پوری، ۵۰۶
غضنفر بن اسد: ۱۳۰۷
غضنفر بیگ، مرزا: ۳۸۹، ۷۵۵
غفورن: ۷۹۶
غفور خاں، ۳۳۷
غلام احمد قادیانی: ۱۱۲۰
غلام حسین، مرزا: ۶۳۹
غلام حسین، منشی: ۱۱۹۸
غلام حیدر خاں، حکیم، ۳۲۱
غلام ربانی: ۹۹۲
غلام رسول خان، ۱۳۲۲
غلام رضا، منشی: ۱۲۹۹
غلام ضامن، مولوی: ۶۳۹
غلام عباس، ۱۱۹۸، ۱۳۱۹
غلام علی آزاد، ۱۳۳۵
غلام علی خاں، ۵۵۰
غلام علی شاہ، حضرت: ۸۰۸، ۸۳۵
غلام فخر الدین خاں، ۱۰۳
غلام محمد خاں دہلوی، حکیم، ۳۶۹، ۳۲۱
غلام محمد، مرزا: ۶۳۶
غلام مصطفیٰ خان، ڈاکٹر، ۹۰۷، ۹۱۲، ۹۸۶، ۹۸۸،
۱۳۲۳
غلام مہدی لکھنوی، ۵۵۲
غلام نبی خاں، حکیم، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۵
غلام نجف خاں بہادر، حکیم، ۳۹، ۴۹، ۶۹، ۱۰۳،
۳۸۱، ۴۲۳
غلام نقش بند خاں، حکیم، ۳۸۱، ۴۷۹
غلام یزدانی: ۱۱۲۳
غمگین دہلوی، میر سید علی، حضرت جی، ۴۱۶، ۴۱۸ـ
۴۲۴، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۹ تا ۴۳۵، ۴۳۷،
غنی، حکیم محمد مقرب حسین خاں، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸،
۱۳۳۶
غنی کاشمیری: ۶۵۹
غوث علی شاہ قلندر، سید پانی پتی، ۲۸، ۳۸، ۹۳،
۹۴، ۳۸۵
غیاث الدین بلبن، سلطان:
غیاث الدین رام پوری، ۵۸، ۷۱
غیاث الدین، مولوی، ۱۳۸۱
غیرت بیگم: ۱۱۵۲ـ۱۱۵۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۷

[ف]
فارابی، ظہیر: ۲۰۶، ۱۰۳۴، ۱۰۸۴
فاروق چڑیا کوٹی، مولانا: ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۷۱، ۱۰۷۳،
۱۰۷۶، ۱۰۷۷، ۱۱۰۱
فاخر، اصغر حسین: ۱۲۶۴
فاخر مکین، مرزا: ۱۰۲۱
فارغ، ۳۹۰
فاضل لکھنوی، مرتضیٰ حسین: ۶۴۴، ۱۰۱۱، ۱۰۵۳،

۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۷
فاطمہ بیگم، ۱۳۸۲، ۱۳۸۶
فاطمہ سلطان بیگم، ۳۲۴
فاطمہؓ، حضرت، ۳۳۳، ۳۳۸، ۳۹۷، ۵۴۴، ۵۵۹، ۵۶۵، ۶۰۷، ۷۵۹، ۷۶۰، ۱۳۶۱
فانی بدایونی، ۱۶۱
فاوسٹر، ۱۳۱۴
فائق بدایونی، ۲۸۹
فائق، نواب کلب علی خاں، رام پوری، ۷۳، ۹۸، ۱۰۱، ۱۰۹، ۱۶۶، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۳۶، ۳۷۴_۳۷۶، ۳۸۷، ۴۰۲، ۴۱۳_۴۱۵، ۴۲۲_۴۲۳، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۵۵، ۴۶۵، ۴۶۹، ۴۷۱، ۴۷۸، ۴۸۱، ۴۹۱، ۴۹۳، ۴۹۴، ۵۰۵، ۵۳۰، ۵۸۷، ۱۳۲۶، ۱۳۲۹، ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۱، ۱۳۳۳، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۳۷، ۱۳۷۵، ۱۳۸۳، ۱۳۸۴، ۱۳۹۷، ۱۳۹۹، ۱۵۱۱، ۱۵۲۴
فتاحی، صاحبقران: ۱۳۰۶
فتح علی رضوی گردیزی، سید، ۴۱۹
فخر جہاں، مولانا فخر الدین، ۲۹۷، ۳۰۴، ۳۱۴
فدا حسین: ۷۲۴
فدا علی، منشی: ۱۳۰۵
فراق گورکھپوری، ۱۶۱، ۱۶۴، ۲۹۰، ۳۰۸، ۳۲۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۸۷، ۹۸۸، ۱۳۳۱، ۱۳۳۰، ۱۵۰۸، ۱۵۱۱، ۱۵۱۵، ۱۵۲۱، ۱۵۲۵
فراق، ثناءاللہ، ۳۰۸
فراق، ناصر نذیر، ۵۱۶، ۱۰۱۰
فرامرز بن نوشیروان: ۱۳۰۶
فرانسس پریچیت، پروفیسر: ۱۳۰۴
فرانسس ٹیلر: ۹۹۱
فرانکلن: ۱۳۸۵
فرحت اللہ بیگ، مرزا، ۴۷۵، ۱۱۱۴، ۱۱۲۰، ۱۱۲۱، ۱۱۲۳، ۱۱۸۴، ۱۳۲۱، ۱۳۲۴، ۱۳۳۰، ۱۳۳۶
فرخی، ۵۴۱
فردوسی، ۶۵، ۱۷۶، ۶۰۸، ۶۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۳۴، ۱۰۹۳، ۱۰۹۴
فریدالدین احمد خاں بہادر، خواجہ: ۸۳۷
فرعون، ۲۶۶، ۲۶۷، ۵۷۵، ۶۳۱، ۶۴۸، ۱۲۹۷
فرہاد، ۱۲۴، ۴۰۸، ۴۳۱، ۴۶۰، ۴۶۷، ۴۷۵
فرید وجدی: ۱۰۷۹، ۱۰۸۴
فریدوں، ۴۱۶
فصیح، مرزا جعفر علی، ۵۴۳، ۵۴۵، ۵۶۰، ۵۷۶، ۵۸۶، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۴، ۶۱۶، ۶۶۷، ۶۷۷
فضل امام، ڈاکٹر: ۱۲۴۸
فضل اللہ فاروقی ۱۱۲،
فضل حق خیر آبادی، مولوی، ۱۳۴، ۳۳۲، ۱۱۹۷، ۱۲۰۰، ۱۲۱۳، ۱۲۱۴
فضل دین: ۱۱۲۶
فضل رسول خاں واسطی: ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۹
فضل علی فضلی، ۵۴۳، ۵۴۹، ۶۱۵
فضلی (برف والے)، ۱۳۶۴
فضہ، جناب: ۵۵۸
فضیل، خواجہ: ۹۴۳
فغفور، ۴۱۶

قغانی، ۱۶۹، ۱۰۷۴
فغاں، اشرف علی خاں، ۳۹۲، ۱۰۲۰
فقیر، میر فقیر اللہ، ۴۵۶
فگار، مرزا قطب علی بیگ، ۳۸۸
فگار، میر حسین، ۴۵۶
فلابیر، ۱۳۶۴
فلر، میجر، ۹۹، ۱۱۱۴، ۱۱۱۶، ۱۱۱۸
فلورا اینی اسٹیل، ۱۹
فورٹ ولیم، ۵۱، ۵۳، ۱۸۷
فوق، شیخ عبدالصمد، ۴۸۱
فہمیدہ: ۱۱۴۸، ۱۱۴۹، ۱۱۵۱، ۱۱۶۳، ۱۱۶۷، ۱۱۸۴
فیاض محمود، سید، ۱۶۳، ۱۷۷
فیروز رام پوری، ۳۹۳
فیروز کرجی، ڈاکٹر، ۱۳۵۰، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰
فیضان شاہ، ۵۶۷
فیض، فیض احمد: ۱۶۱، ۱۶۲، ۵۰۱
فیض الحسن خاں سہارنپوری: ۵۹، ۸۰۹، ۱۰۶۰، ۱۱۰۵
فیض الدین، منشی، ۲۹۳، ۲۹۷، ۳۱۹
فیض اللہ، مولوی: ۱۰۵۹
فیض اللہ خاں بنگش، ۱۸۸
فیض بخش: ۹۹۲
فیض پارسا، منشی، ۲۰۷، ۲۰۸
فیض علی خاں، نواب، ۳۹۳، ۵۰۸
فیض محمد خاں، ۳۲۵
فیضی، ۱۷۶، ۱۰۴۳، ۱۰۹۲
فیلڈنگ: ۱۱۷۱
فیلن، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۹۰، ۳۲۰، ۳۷۵، ۴۱۲، ۴۳۲، ۴۵۶، ۴۶۵، ۴۸۴، ۱۳۹۵، ۱۴۰۴، ۱۴۲۶

[ق]

قادر حسین خاں، ۵۶۳
قادر علی خاں، ۱۴۴۰
قارون، ۲۱۶
قاسم، حضرت: ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۷۴، ۱۳۰۷
قاسم جان، ۳۹۶
قاسم علی خاں، نواب، ۳۹۳
قاسم، میر قدرت اللہ، ۴۸، ۱۸۹، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۳۶، ۲۴۰، ۲۵۴، ۲۹۰، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۷، ۳۰۹، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۸۹، ۴۳۲، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۵، ۵۶۲۔
قاضی عبدالودود، ۷۶، ۷۹، ۸۰، ۱۱۱، ۲۳۷، ۳۱۲، ۳۱۳، ۷۰۰، ۱۰۲۰، ۱۰۲۲، ۱۰۲۳، ۱۰۵۵
قائد اعظم، محمد علی جناح: ۸۲۳
قائم چاند پوری، ۴۳۱، ۵۴۲، ۵۴۹، ۶۱۶
قاآنی: ۱۰۲۷
قباد بیگ، ۱۳۷۱
قتیل، ۵۸، ۶۵، ۶۸، ۷۱، ۱۷۳، ۱۹۳، ۲۰۶، ۳۹۱
قدر بلگرامی، مرزا غلام حسنین: ۴۳، ۶۷، ۱۱۴
قدرت رام پوری، قدرت علی خاں: ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴
قدرت، قدرت علی خاں: ۱۲۴۸
قدرت نقوی، سید، ۹۵، ۱۱۱
قدس پھر ساتاری: ۱۲۶۶
قسطاس الحکمت، حکیم، ۱۳۳۰

قطب الدین شیرازی: ۱۰۸۴
قطب الدولہ، ۵۶۵
قلق، حکیم مولا بخش میرٹھی، ۳۲۷، ۴۴۴، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۷۰، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۴ ـ ۵۰۷، ۹۱۵، ۱۰۵۲، ۱۱۹۹، ۱۲۴۴
قلق، آفتاب الدولہ: ۱۳۳۵
قلق، غلام مولیٰ، حکیم: ۴۹۱
قلندر علی، مولوی: ۹۰۵
قلی قطب شاہ، ۱۵۶
قمر الدین احمد بدایونی: ۸۰۰، ۸۰۱
قمر الدین خاں، نواب، ۳۹۱
قمرن، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵
قمر نقشی احمد حسین، ۱۲۳۱، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵، ۱۳۰۷، ۱۳۱۵، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲
قمقام حسین جعفری، سید، ڈاکٹر: ۶۷۴، ۷۰۲
قیس، ۴۰۸، ۴۳۱، ۴۷۵
قیصر، سید محمد یوسف: ۱۰۷۶، ۱۱۰۸، ۱۱۱۱
قیصر، مصباح الحسن، سید، ڈاکٹر: ۷۲۷، ۷۳۹، ۷۴۲، ۷۴۴، ۷۵۷، ۷۵۸، ۱۳۴۰، ۱۳۶۹
قیصر شاہ، ۴۹۳

[ک]

کارلائل: ۸۱۸، ۸۴۱، ۸۷۷، ۱۰۸۳، ۱۰۸۴، ۱۰۸۵
کاظم حسین بے قرار، ۳۰۰
کاظم حسین، سید: ۱۴۰۳
کاظم علی، مرزا: ۶۳۹
کالرج ۱۶۹
کالون، ۱۶۵
کالی پرشاد، منشی: ۷۴۵
کامدار خاں، ۳۲۱
کامل القادری، ۱۳۷۰
کامل، باقر علی خاں، ۴۴، ۴۵، ۱۰۱، ۳۸۷
مائل، علی میاں: ۶۸۸
کامل، مرزا کامل بیگ: ۳۸۶
کبیر احمد جائسی، ۱۷۷
کبیر خاں ہبرور، ۱۴۳۶
کرار حسین، پروفیسر، ۴۱۴
کرامت حسین، جسٹس: ۷۲۰
کرامت علی جونپوری، مولوی، ۱۴۳۱
کرشن کنھیا، ۱۵۱۶
کرم چند تندرام داس: ۹۹۲
کرم محمد، مولوی، ۱۴۲۷
کرنیل ہنری، ۸۴
کریم الدین: ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۹۰، ۳۴۰، ۴۷۵، ۴۱۴، ۴۴۲، ۴۶۵، ۹۹۴، ۱۱۴۰، ۱۱۸۷، ۱۳۹۵، ۱۴۰۴، ۱۴۲۲، ۱۴۲۶، ۱۴۳۷، ۱۴۳۹، ۱۴۴۳، ۱۴۶۰، ۱۴۷۷، ۱۴۷۸
کریم اللہ، شیخ محمد: ۱۱۴۱
کریم خاں، نواب، ۱۳۷۱، ۱۳۸۴، ۱۳۸۶
کریم خاں، ۵۴
کریمن: ۷۹۶
کسرئی منہاس: ۱۲۹۱

کلیم: ۷۳۶، ۱۰۷۴، ۱۱۳۰، ۱۱۳۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱،
۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۶۳، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸،
۱۱۶۹، ۱۱۷۲، ۱۱۷۳، ۱۱۷۹، ۱۱۸۰
کلیم الدین احمد، ۲۳۶، ۲۸۰، ۴۳۲، ۶۳۱، ۹۵۴،
۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۲۲، ۱۳۲۹، ۱۳۳۶، ۱۴۰۲
کلیم، میر محمد حسین، ۳۸۹
کمال، محمد مہدی، سید، حکیم: ۱۲۶۴، ۱۲۷۰، ۱۲۷۲،
۱۲۸۲،
کمال الدین حیدر، سید، ۵۹۴
کمال الدین موہانی: ۶۹۴
کمالی، اختر اقبال: ۱۵۶، ۱۶۴
کنعان، ۴۷۵
کوثر حسین، ۵۴۴
کوثر، مرزا مہدی، ۵۵۲
کوکب، تفضل حسین خاں، ۶۰، ۱۰۹، ۳۶۷
کوکب روشن ضمیر، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۳۰
کوکب قدر، سجاد علی میرزا: ۱۲۳۹
کول بروک، ۸۴
کولرج، ۹۷۲، ۹۸۲، ۱۲۷۴
کول، پنڈت کشن پرشاد: ۷۲۵، ۷۳۹، ۷۳۶،
۷۴۴، ۷۴۵، ۷۴۸، ۷۵۱، ۷۵۸
کیرک گارڈ، ۱۳۵
کیلوگ، ڈاکٹر: ۱۰۲۴
کینیڈی: ۹۶۴
کیلی، دتاتریہ، ۱۳۲۶
کیننگ، ۱۶۵

[گ]
گارساں دتاسی، ۴۰۱، ۴۸۹، ۸۱۰، ۸۱۴، ۸۳۴، ۸۳۵،
۸۳۷، ۱۱۴۰، ۱۲۷۴، ۱۳۹۵، ۱۳۹۷
گاسے شاہ: ۱۰۰۱
گاندھی: ۷۶۷
گکھن: ۱۰۶۹، ۱۰۸۴، ۱۰۸۵
گدا: ۵۶۴
گردھاری پرشاد باقی جسی، راجا، ۱۴۸۵
گرنڈے، کپتان، ۱۳۸۵
گرے ۱۵۷
گریرسن: ۱۰۴۴، ۱۰۵۶
گل حسن، مولوی، ۱۵۲۸
گلیڈاسٹن: ۷۲۸، ۷۲۹
گنگا پرشاد، ۱۳۲۴
گنگو: ۷۹۶
گورداس: ۷۵۵
گوکل پرشاد، ۱۳۹۴
گوئٹے، ۳۰، ۳۴، ۸۸، ۸۹، ۱۱۸، ۱۳۸، ۱۵۳،
۱۵۷، ۱۸، ۱۹۳، ۳۶۹، ۸۹۴، ۹۲۹، ۱۰۸۱، ۱۳۱۴
گوہر علی، شیخ: ۶۰۲
گویا، فقیر محمد خاں، ۲۰۶، ۲۰۹، ۲۱۸
گیان چند، ڈاکٹر، ۳۳۵، ۳۷۶، ۵۷۱، ۵۸۱، ۱۲۱۸،
۱۲۲۱، ۱۲۳۹، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۵۰، ۱۲۶۰، ۱۲۹۵، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۳۰۰،
۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸، ۱۳۶۹، ۱۳۳۸، ۱۳۶۰، ۱۴۷۸،
۱۴۷۹

[ل]

لابروے: ۸۶۲، ۸۷۵
لاڈلی بیگم، ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۵۲۳
لاڈو جان: ۶۷۵
لارڈ الفنسٹن، ۱۹۰
لارڈ ایلگن، ۱۶۵
لارڈ ایلین برا، ۱۷، ۱۶۵، ۲۹۲
لارڈ بیکن: ۸۳۳، ۸۷۴
لارڈ ڈفرن: ۸۲۳، ۸۲۸
لارڈ ڈلہوزی، ۲۹۴
لارڈ لین: ۸۲۲، ۸۲۳
لارڈ لٹن: ۸۲۱، ۸۲۲
لارڈ لارنس، ۱۶۵
لارڈ لیک، ۲۹، ۴۱، ۴۶، ۴۹، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۸۷، ۳۷۷
لارڈ نارتھ بروک: ۹۱۲
لالہ جے نرائن سوداگر، ۵۱۱
لالہ چندو لال بہادر، ۳۲۵
لالہ سری رام، ۵۳۲، ۵۳۷، ۶۶۵، ۱۲۶۲، ۱۲۹۱، ۱۳۲۲، ۱۳۲۶، ۱۳۹۷
لالہ شاہی، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵
لالہ صاحب، ۳۲۶
لالہ کنھیا لال، ۱۱۳
لالہ کوڑی مل، ۱۳۶۴
لالہ مول چند منشی، ۲۰۴
لاکرسٹاکین، ڈاکٹر: ۹۹۱
لانگ فیلو، ۱۵۷
لائسٹر، ڈاکٹر: ۹۱۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳، ۹۹۴، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۰۴
لچھمی نرائن: ۱۲۵۰
لطف، مرزا علی، ۳۸۹، ۳۹۰
لقا، ۱۳۳۰
للو تنبولی، ۱۳۶۴
لتی: ۱۰۴۹
لی بیسن، ۱۳۸۱
لیلیان سکشن، ۴۱۵
لیلیٰ، ۴۰۸، ۴۳۱، ۴۶۰، ۴۷۵، ۷۸۵، ۱۳۳۴، ۱۳۹۲
لے پوتیرون: ۱۱۱۵، ۱۱۲۳
لیمب: ۸۷۶
لین، ۱۳۴۲

[م]

مادام بواری، ۱۳۶۴
مادھوجی سیندھیا متھرا، ۱۴۰۱
مارٹین، جنرل، ۸۷۴، ۱۳۹۸
مارسٹن بلاک، ۱۳۸۱
مارگولیوتھ: ۱۰۷۵
مالک رام، ۶۸، ۷۶، ۸۰، ۹۵، ۹۶، ۱۰۱، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۸۰، ۳۱۲، ۳۵۶، ۳۶۵، ۴۷۸، ۵۲۸، ۵۳۹
مالکم، مسٹر: ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۳۰
ماما دیانت: ۱۱۶۵، ۱۱۶۷
ماما عظمت: ۱۱۴۴، ۱۱۴۵، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷

مامون الرشید، خلیفہ: ۱۰۳۴، ۱۰۷۶
مائل، میر محمدی، ۲۰۲
ماہر، میر مہدی حسین: ۱۲۶۴
ماہر القادری، ۱۵۲۴
مبارک حسین خاں: ۱۰۱۵
مبارک علی شیخ: ۷۵۱، ۹۰۰، ۱۰۱۰، ۱۰۵۴، ۱۱۱۰
چیلا: ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۶۶، ۱۱۷۲، ۱۱۷۳
متین سہارنپوری، عنایت حسین، سید محمد: ۶۱۵
متین، محمد محسن، سید: ۱۰۰۹
مجاز، اسرار الحق، ۱۶۲، ۵۰۱
مجروح، میر مہدی، ۷۳، ۷۵، ۹۴، ۹۸، ۱۰۲، ۱۰۵،
۱۰۶، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۴، ۱۹۵، ۳۸۲،
۳۴۷، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱،
۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۷، ۳۶۹ تا ۳۷۹،
۵۰۷، ۵۱۰، ۸۰۲، ۸۰۳، ۵۳۲، ۱۵۲۳
مجنوں، ۱۲۴، ۲۱۶، ۳۶۰، ۱۳۹۴
مجنوں گورکھپوری: ۹۳۸، ۹۸۷
مجو بیگ، ستم ظریف: ۵۱۴
محب اللہ، مولوی: ۹۰۵
محبوب علی خاں، نظام الملک: ۱۰۶۳، ۱۱۱۶، ۱۲۷۴
محرم علی چشتی: ۱۱۲۰، ۱۱۲۱
محزوں، ۳۸۹
محسن لکھنوی، سید محسن علی، سید: ۳۴۲، ۵۵۰، ۵۵۲،
۵۶۴، ۵۷۴، ۵۸۱، ۵۸۷، ۵۸۸، ۶۶۹، ۶۷۴،
۱۲۲۵
۱۴۰۲
محسن کاکوروی، محمد (منظور الہی، تاریخی نام)، ۱۳۰۵،
۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲،
۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۱۵، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱،
۱۳۲۲، ۱۳۲۳، ۱۳۲۹، ۱۳۳۷، ۱۳۵۷، ۱۳۶۱
محسن الملک، مہدی علی خاں: ۷۶۱، ۸۱۷، ۸۱۹،
۸۲۰، ۸۲۵، ۸۲۸، ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۸،
۸۶۱، ۸۶۴، ۸۹۰، ۹۰۹، ۹۴۲، ۹۹۸، ۱۰۵۰، ۱۰۶۹،
۱۱۰۳، ۱۱۱۶، ۱۱۱۹، ۱۱۳۰، ۱۱۳۷
محفوظ علی، بدایونی: ۷۱۹، ۷۲۴
محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر، ۵۴۹
محمد احمد باقر، ۱۳۳۵
محمد اسحٰق: ۱۱۰۴، ۱۰۶۴، ۱۰۶۷
محمد اسلم سیفی، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۴۰۳، ۱۵۲۸، ۱۵۳۴
محمد اسمٰعیل: ۱۱۴۰
محمد اسمٰعیل اللہ، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳
محمد اسمٰعیل پانی پتی، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۹۵، ۸۹۶،
۸۹۷، ۸۹۸، ۹۰۰، ۹۱۱، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۸۶، ۹۸۷،
۹۸۸، ۹۸۹
محمد اکبر: ۹۹۰
محمد اکبر میرٹھی، حافظ، ۲۳۷
محمد اکرم چغتائی، ۱۴۰۲
محمد باقر علی، مولوی، ۸۷۷، ۹۹۰، ۹۹۱، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱،
۱۰۰۴، ۱۰۰۵، ۱۰۱۲، ۱۰۳۶
محمد بخش، حافظ: ۱۹۴
محمد بخش، ۱۳۹۹
محمد بشیر پکاکوٹی، ۱۲۶۶
محمد تقی خاں، نواب: ۱۳۳۳، ۱۳۳۶
محمد تقی، مجتہد: ۶۹۴

محمد جعفر شمس آبادی، سید: ۷۰۱، ۷۰۲
محمد حسین جاہ، ۱۳۳۰
محمد حسین، مولوی: ۹۹۸
محمد حسنین، سید: ۱۰۷۶
محمد حمید اللہ، ڈاکٹر، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳
محمد حنیف، ۵۲۵
محمد خان، سید: ۸۰۸، ۸۳۳، ۱۰۲۳، ۱۲۲۵
محمد رضا خاں، ۵۳۰، ۷۲۷، ۱۳۸۳
محمد زکریا، خواجہ، ڈاکٹر: ۷۵۷، ۷۵۸
محمد روشن (جوشش): ۳۹۲
محمد سعید خاں: ۱۲۲۳
محمد سلطان، مولوی، ۱۳۸۷
محمد سلیم الرحمٰن: ۱۲۲۰
محمد سلیم الزماں، ۱۴۳۸
محمد شاہ خان: ۱۲۳۶، ۱۲۶۵
محمد شاہ رنگیلا: ۱۰۳۳
محمد شاہ صاحب محدث، سید، ۱۳۳۳، ۱۳۳۱
محمد شاہ، بادشاہ، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۳۲
محمد صادق، ڈاکٹر، ۲۸۹
محمد صدیق حسن خاں، نواب، ۳۱۲
محمد صلی اللہ علیہ وسلم، ۹۰، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۶۷، ۱۷۵،
۳۰۴، ۳۵۸، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۵، ۵۲۷،
۵۳۵، ۵۵۸، ۵۶۳، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰،
۵۷۱، ۵۸۳، ۶۰۳، ۶۰۷، ۶۱۵، ۶۲۳، ۷۸۷،
۸۲۵، ۸۲۶، ۸۳۰، ۸۳۳، ۸۳۴، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۵۲،
۸۶۰، ۸۷۳، ۹۲۲، ۹۲۷، ۱۰۷۰، ۱۰۷۵، ۱۰۷۹،
۱۰۸۸، ۱۱۱۹، ۱۱۲۵، ۱۱۵۶، ۱۱۷۵، ۱۱۹۷، ۱۲۰۲،
۱۳۸۹، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰،
۱۳۲۲، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳،
۱۳۶۱، ۱۳۹۲
محمد عباس، سید: ۶۱۹، ۶۲۵، ۹۴۳
محمد عبد الرحمٰن، ۱۳۳۱
محمد علی شاہ، ۵۸۲، ۵۸۳، ۶۳۸، ۱۲۳۱، ۱۲۳۲
محمد علی، مرزا: ۱۰۰۰
محمد عزیز، ڈاکٹر: ۱۱۸۶
محمد لطیف، منشی: ۹۹۳
محمد معتصم عباسی، ڈاکٹر، ۲۴
محمد نور، مولانا، ۳۸۱
محمد ہاشم: ۷۵۹، ۷۶۰
محمد یعقوب عامر، ڈاکٹر، ۲۳۷
محمد یوسف کشمیری، ۱۳۸۰
محمد یونس خالدی، ۴۲۶
محمد مسعود احمد، پروفیسر، ۴۲۶
محمد یحییٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری: ۱۰۳۳
محمدی بیگم، ۳۴۴
محمود، ۱۵۲۸
محمود الٰہی، ڈاکٹر، ۲۹۱، ۳۳۱، ۳۷۶
محمود خاں، حکیم، ۵۳۱، ۱۳۸۶
محمود شیرانی، پروفیسر، حافظ، ۶۳، ۹۷، ۱۰۱، ۲۴۱،
۲۳۵، ۲۳۶، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۸۲، ۲۸۹، ۲۹۰،
۲۹۸، ۳۰۱، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۱۹، ۳۲۰، ۴۴۲، ۵۶۲،
۱۰۱۳، ۱۰۲۰، ۱۰۲۸، ۱۰۴۵، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۰۹۲، ۱۱۱۱،
محمود الٰہی، ڈاکٹر، ۲۹۱، ۳۳۱، ۳۷۶، ۱۱۳۰، ۱۱۸۷
محمود حسین، ڈاکٹر: ۸۹۸

محمود خان، نواب: ۸۱۱
محمود خاں دہلوی، حکیم، ۵۴۱، ۹۴۲، ۱۰۰۱، ۱۲۸۶
محمود سید : ۸۰۸، ۸۱۳، ۸۱۸، ۸۲۰، ۸۲۳، ۸۲۵، ۸۲۹، ۸۴۶، ۱۰۶۳
محمود غزنوی: ۱۰۳۴، ۱۲۳۹
محمود نقوی، سید: ۱۲۳۹
محمودہ: ۱۱۳۴، ۱۱۳۶، ۱۱۶۷
محوی، شیخ ابوسلیمان مظفر احمد، ۴۸۱
مختار الملک، بہادر: ۱۶۶، ۵۹۹
مخصوص اللہ، مولانا: ۸۰۹
مختار الدین احمد، ڈاکٹر، ۷۶، ۷۹، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۷۴، ۴۱۳، ۵۴۹
مختار الملک سالار، ۱۶۶
مختار شمیم، ۵۲۸، ۵۲۹
مخدوم قاضی موسیٰ قادری، ۲۰۹
مخلوق، میر احسان، ۵۵۰
مدہوش: ۳۹۰
مد الدولہ، بہادر: ۱۲۲۵
مدعلی سید: ۱۲۲۲
مدی (داشتہ)، ۱۳۸۱
مذاق بدایوانی، ۲۳۵
مرتضیٰ خان بہادر مظفر جنگ، نواب محمد، ۳۷۷
مرزا جعفر اوج
مرزا جہانگیر، ۲۹۳
مرزا جیون بیگ بدخشی، ۴۰
مرزا حسن رضا خان، ۱۳۹۸
مرزا احمد عباس: ۶۱۵
مرزا خورشید عالم، ۱۳۸۱
مرزا دارا بخت، ۲۳۴، ۲۹۴
مرزا سراج الدین احمد خاں، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷
مرزا سلمان شاہ بہادر، ۳۹۰
مرزا سلیم شہزادہ، ۲۹۳، ۴۳۷
مرزا شاہ رخ، ۲۳۴
مرزا ظاہر دار بیگ، ۷۱۹، ۷۳۶، ۱۱۲۰، ۱۱۴۹، ۱۱۵۱، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۷۷، ۱۱۷۹، ۱۱۸۰، ۱۱۸۲، ۱۳۵۷
مرزا عباس بیگ، ۱۰۹
مرزا علی خاں، ۱۳۲۸
مرزا فخرو، ۱۷، ۱۰۴، ۱۶۵، ۲۹۴، ۲۹۵
مرزا فرحت اللہ بیگ، ۳۲۹
مرزا قمر الدین احمد خاں بہادر، ۲۰۶
مرزا قوقان بیگ خاں، ۳۹، ۴۹، ۸۷
مرزا قویش، ۱۷، ۲۹۴، ۲۹۵
مرزا کاظم بیگ، ۳۹۱
مرزا محسن علی خاں عرف آغا جو ہندی، ۱۳۲۸، ۱۳۳۲
مرزا محمد عسکری عرف چھوٹے آغا، ۱۸۰، ۱۹۹، ۲۹۰، ۱۳۲۶، ۱۳۲۸، ۱۳۳۶
مرزا محمد ہادی: ۸۰۷، ۸۳۷
مرزا مظہر جانجاں، ۱۳۷۶، ۱۵۱۴
مرزا ناصر الدین احمد خاں، ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۵۲۴
مرزا یوسف: ۱۰۱۵
مرطوب شاہ، ۱۳۲۹
کریم الدین، منشی، ۶۴، ۲۰۴، ۲۵۵، ۳۱۷، ۳۳۵، ۳۵۶، ۳۸۴، ۳۸۵، ۵۵۴، ۵۸۸

مریم بیگم، ۴۳۷
مسرور، شرف الدین احمد، ۳۸۹، ۳۹۰
مسعود احمد، پروفیسر، ۴۱۶
مسعود الحق، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰
مسعود، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳
مسلم بن عقیل، ۱۹۰
مسیح الزماں، ۵۴۶، ۵۴۹، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۶۲، ۵۶۴، ۵۸۱، ۵۸۹، ۵۹۴
مسیح الملک: ۱۱۴۶
مشتاق، منشی بہاری لال، ۱۱۳
مشتاق حسین: ۱۰۷۶
مشتاق علی خاں، نواب: ۱۲۴۸
مشتاق، گلاب سنگھ، منشی: ۴۸۱، ۱۳۰۵
مشفق خواجہ: ۲۳۸، ۳۷۴، ۴۵۵، ۵۴۹، ۵۶۲، ۵۸۱، ۵۸۷، ۵۹۴، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۶۵، ۶۷۴، ۶۸۶، ۱۴۰۳
مشیر، حافظ قطب الدین، ۵۱۷
مشیر، گوہر علی، شیخ: ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۴۲
مصحفی، ۳۵، ۳۸، ۱۹۹، ۲۰۱ تا ۲۰۷، ۲۱۱، ۲۱۹، ۲۳۱، ۲۳۶، ۲۳۷، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۳۱، ۳۵۴، ۳۸۹ـ ۳۹۲، ۴۰۳، ۴۲۷، ۴۲۹، ۴۳۱، ۴۳۲، ۵۶۲، ۵۳۲، ۵۵۰، ۵۵۲، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳ ـ۵۶۵، ۵۷۳ـ ۵۷۵، ۵۸۱، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۹۴، ۶۰۱، ۶۱۶، ۶۳۸، ۷۴۲، ۹۳۱، ۱۰۲۹، ۱۲۲۲، ۱۲۲۴، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۳۰۵، ۱۳۲۲، ۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۵۶، ۱۳۶۲، ۱۳۶۴، ۱۵۲۲، ۱۵۲۵
مصطفائی، ۶۷
مصطفیٰ بیگ: ۱۱۹۴
مصطفیٰ خاں: ۴۴۶، ۵۹۸
مصطفیٰ عابدی، ۱۰۸
مضطر، امداد علی: ۶۸
مضمونؔ، ۲۲۹، ۶۱۵، ۱۰۲۰
مظفر علی خاں بہادر جنگ، منشی: ۱۲۲۳
مظہر علی سندیلوی، سید: ۱۲۲۳، ۱۲۲۴، ۱۲۳۹
مظہر محمود شیرانی، ۱۱۱، ۲۳۶، ۲۸۹، ۳۱۹
مظہری، ۳۸۷
معروف، نواب الٰہی بخش: ۴۴، ۴۶، ۶۱، ۱۰۲، ۲۰۴، ۲۰۸، ۳۹۶
معز الدین، شہزادہ، ۱۳۲۴، ۱۳۲۶، ۱۳۳۰
معظم، مولوی محمد، ۴۲، ۴۳
معین الحق، ڈاکٹر: ۸۹۵، ۸۹۸
معین احسن جزوی، ۱۶۲
معین الدین اجمیری، خواجہ، ۱۴۸۹
معین الدین چشتی، شیخ، ۳۰۴
معین الدین حسن، ۲۹۵، ۳۱۹
معین الرحمٰن، ڈاکٹر، سید: ۱۰۵۶
مقبول، مقبول الدولہ: ۱۴۴۲
مقبول عالم، سید، ۷۴
مقصود: ۳۹۰
ملا واحدی، ۵۱۶
ملا طغرا، ۵۰۶
ملٹن، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۵۱، ۶۵۲، ۱۴۳، ۱۴۱۰، ۱۴۱۴
ملک علی، خواجہ: ۹۰۴

ملکہ زہرہ جبیں، ۱۳۶۰
ممتاز الدولہ، نواب: ۶۰۲، ۶۳۸
ممتاز حسن، ۱۳۹۲
ممتاز خان: ۱۳۷۳، ۱۳۸۲
ممتاز علی، مولوی: ۱۰۳۱
ممتاز علی خاں منشی، ۹۸، ۱۷۹
ممتاز منگوری: ۷۵۶، ۷۵۸
ممدوح، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۱۵
ممنونؔ، میر نظام الدین دہلوی، ۳۰۹، ۳۸۴، ۳۲۷،
۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴،
۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸ تا ۳۵۰، ۳۵۲، ۳۵۴،
۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۹، ۳۶۱، ۳۷۹، ۹۰۴، ۹۷۳
مناظر حسین: ۷۳۲
منگھری، ۱۶۵
منذر احمد: ۱۱۸۸
منشاء الرحمٰن خاں، ڈاکٹر، ۳۳۰
منشی رسوا رام، ۵۸۲
منشی سجاد حسین
منشی فیروز شاہ خان فیروز رام پوری، ۱۳۹۸
منصور حلاج: ۱۲۲، ۱۲۳، ۳۳۱، ۳۷۵
منصور علی، سید: ۷۲۴
منعم، ۳۸۸
منہارن، ۱۳۶۲
منیر شکوہ آبادی، ۳۹۲، ۳۹۵، ۶۳۶، ۶۶۵، ۶۷۰،
۶۷۴، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۲، ۱۱۹۳، ۱۱۹۵، ۱۱۹۶، ۱۱۹۷،
۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۱، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵،
۱۲۰۷، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹، ۱۲۱۰، ۱۲۱۲، ۱۲۱۳، ۱۲۱۴، ۱۲۱۵،
۱۲۱۶، ۱۲۱۷، ۱۲۱۸، ۱۲۱۹، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱، ۱۲۲۳، ۱۲۵۶،
۱۳۰۸، ۱۳۵۵، ۱۳۹۱، ۱۳۹۶، ۱۵۱۱
منیر، وجیہ الدین، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۳۰، ۲۵۲
مملوک علی، مولوی: ۱۱۱۳، ۱۱۲۱
مودب لکھنوی: ۶۸۸
موتی لال بنارسی داس: ۱۰۵۶
موڈ ڈائیور، ۱۹
موسیٰؑ، حضرت، ۱۲۳، ۲۲۷، ۳۸۶
مولانا حافظ میاں ہدایت النبی قادری گوالیاری، ۳۱۶
مولانا شاہ گل حسن، سید، ۱۳۹۰، ۳۱۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۰۳
مولوی حسین بخش شہید، ۱۳۰۵
مولوی عبدالحق کانپوری، ۱۳۰۲، ۱۳۲۲، ۱۵۲۵
مولوی عبدالرحیم، ۱۳۰۵
مومنؔ، حکیم محمد مومن خاں، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۳۲، ۳۵،
۳۶، ۳۷، ۱۶۴، ۲۰۴، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۶۴، ۲۶۸،
۲۸۴، ۳۰۹، ۳۱۲، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵،
۳۲۵، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰ تا ۳۸۶، ۳۸۷،
۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۴، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵،
۴۰۶، ۴۰۸، ۴۲۱، ۴۲۷، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۹،
۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۶۱، ۴۶۶، ۴۷۰،
۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۶، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۴، ۴۸۵،
۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۵۰۷، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۷، ۵۱۸،
۵۱۹، ۵۲۳، ۵۲۷، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۸۲۶،
۶۳۸، ۸۶۶، ۹۰۵، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۷۳، ۱۰۱۸، ۱۰۲۸،
۱۲۲۴، ۱۲۳۱، ۱۲۳۳، ۱۲۳۷، ۱۲۵۵، ۱۲۵۸، ۱۲۸۳،
۱۲۸۵ تا ۱۳۲۵، ۱۳۰۵، ۱۳۸۹، ۱۵۰۳، ۱۵۰۶، ۱۵۰۸،
۱۵۱۱، ۱۵۱۲، ۱۵۱۳

موج، خدا بخش: ۳۹۱
مون، ۳۳۲
مونس، میر نواب: ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۲،
۶۱۶، ۶۳۲، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳،
۶۹۱، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۱
مہ رخ، ملکہ: ۱۳۰۶
مہ جبیں: ۱۳۰۶
مہاتما گاندھی: ۷۶۱، ۷۶۶، ۷۸۹
مہاجر، محمد عامر: ۴۶۵
مہاراج ستارا، ۱۳۸۵
مہاراجا رام سنگھ، ۵۰۸، ۵۳۰
مہاراجا رنجیت سنگھ: ۸۰۸
مہدی افادی: ۸۹۱، ۹۰۰، ۱۰۴۹، ۱۰۵۳، ۱۰۵۸،
۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۶، ۱۰۸۲، ۱۰۹۵، ۱۰۹۸، ۱۱۰۶،
۱۱۱۱
مہدی بیگم: ۱۰۵۸، ۱۱۱۰
مہدی حسن، محمد: ۱۰۶۰، ۱۰۶۱، ۱۰۶۳، ۱۱۱۰
مہذب لکھنوی: ۶۴۳، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۸۶، ۶۸۸،
۶۹۳، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۶، ۷۱۴
مہاراجہ پٹیالہ ۱۶۵
مہراج بلی، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵
مہر، حاتم علی، ۳۶، ۱۱۸، ۱۴۴، ۱۸۳، ۲۰۱، ۲۱۳، ۲۱۷،
۲۲۸، ۲۳۲، ۲۸۶، ۳۲۷، ۳۳۱، ۳۵۴، ۳۶۴، ۳۷۵،
۳۶۶، ۵۹۶، ۱۰۲۹
مہر، غلام رسول: ۳۸، ۷۶، ۷۷، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۹۴،
۹۹، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۳۱، ۱۶۳، ۱۷۲، ۱۷۷،
۱۸۰، ۱۸۱، ۱۹۹، ۲۰۰، ۳۱۲، ۳۳۲، ۳۶۵، ۳۷۸،
۶۶۵، ۱۳۲۱
مہیش پرشاد، منشی، ۹۹، ۱۰۲، ۱۸۰
میاں الماس علی خاں خواجہ سرا، ۵۶۳
میاں جی مالا مال، ۳۸۰
میاں روشن شاہ، ۲۱۸
میاں نورا، ۱۳۳۱
میاں وسیم، ۱۴۶۸
میتھیو آرنلڈ، ۳۴، ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۶۹، ۹۷۰، ۱۳۶۵
میجر جان جاکوب، ۴۱۷
میر اثر، ۳۹۶
میر احمد علی لکھنوی: ۱۲۹۹
میر اصغر علی: ۱۲۶۲، ۱۲۶۳
میر امام شاہ، ۲۹۸
میر امن: ۸۸۳، ۹۷۷، ۹۷۸، ۱۰۲۵، ۱۲۹۷،
۱۳۰۴
میر امیر علی: ۵۹۷
میر باقر: ۶۹۴
میر تعشق: ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۸۰، ۶۸۵، ۶۸۷،
۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۱۱
میر جان، ۱۹۴
میر جیون علی، ۵۰۹
میر حامد علی خاں: ۶۹۵
میر حسن، ۲۱۷، ۲۳۱، ۲۳۵، ۳۵۴، ۳۸۴، ۳۸۶،
۳۸۸، ۳۹۱، ۳۹۶، ۵۴۳، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۹، ۵۶۰،
۵۹۵، ۶۰۵، ۶۱۳، ۶۴۷، ۱۰۱۸، ۱۰۲۰، ۱۳۵۵، ۱۳۶۰
میر خلیق، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۷، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲،
۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰،

۵۶۱، ۵۷۶، ۵۷۸، ۵۸۰، ۵۸۲، ۵۸۴، ۷۰۹
میر دلدار علی، ۵۸۸
میر رستم، ۳۹۱
میر سرفراز حسین، ۷۳، ۱۸۷، ۴۵۶
میر سید محمد، ۴۱۶
میر شمس الدین، ۴۲۸
میر صدر جہاں، ۲۰۱
میر ضمیر لکھنوی، ۵۸۱
میر عشق: ۶۷۵ تا ۶۸۹، ۶۹۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۱۱
میر علی احمد، ۵۸۳
میر غلام علی فیض آبادی، ۵۵۴
میر کرامت اللہ: ۱۱۲۶
میر قمر الدین، ۳۰۹، ۳۹۲، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۳۷
میر کاظم حسین شہزادہ، ۲۰۸
میر کاظم علی: ۵۹۷
میر متقی: ۸۰۷، ۸۰۹، ۸۴۷، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۶۹
میر محبوب علی خاں، ۱۵۰۰
میر محمد حسین خان، ۴۱۹
میر محمد حسین لندنی، ۱۳۷۱
میر محمد سلیس: ۷۰۱
میر منو، ۳۹
میر ممتاز عثمانی، حکیم: ۷۲۰
میر منشی سید دہلوی: ۶۱۶
میر مونس، ۵۵۴
میر نادر علی: ۵۱۶، ۶۶۹
میر نجف: ۵۹۶
میر نفیس، ۵۵۴
میر یاور علی خاں بہادر شہاب جنگ، نواب، ۳۶۶، ۴۷۱۔
میراعظم علی، ۴۵، ۷۶
میرامن، ۱۳۳۱
میرانجی شمس، ۱۴۱۹
میرٹھی، ۴۴۲
میرزاافضل بیگ، ۵۵، ۵۶
میرزا حسین، ۵۰
میرزا رحیم اللہ بیگ میرٹھی، ۶۷، ۱۰۲، ۱۷۸، ۱۷۹
میرزا ظفر علی، ۲۳، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۳۰، ۲۳۱، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۴۰۳، ۴۷۹، ۵۶۴
میر مہدی حسین، ۳۶۵
میرن، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۸، ۱۹۵، ۴۵۷
میر تقی میر، ۲۳، ۲۷، ۳۰، ۳۲، ۳۳، ۱۱۵، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۵۶، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۹، ۲۰۱، ۲۰۶، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۱۷، ۲۱۹، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۸۰، ۳۰۳، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۵۰، ۳۵۴، ۳۵۶، ۳۵۸، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۸۹، ۳۹۳، ۳۹۴، ۴۰۳، ۴۰۶، ۴۲۱، ۴۵۹، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۲، ۴۹۵، ۴۹۷، ۵۰۱، ۵۳۲، ۵۴۲، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۶۷، ۶۰۱، ۶۱۶، ۶۳۹، ۷۰۴، ۷۰۵، ۹۲۸، ۹۳۰، ۹۳۴، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۷۷، ۱۰۲۰، ۱۰۲۲، ۱۰۲۳، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۴۷، ۱۲۱۸، ۱۲۲۲، ۱۲۳۰، ۱۲۶۸، ۱۲۷۷، ۱۲۸۲، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۲۸۷، ۱۳۸۸، ۱۳۸۳، ۱۳۹۳، ۱۴۳۲، ۱۴۳۹، ۱۴۵۶، ۱۴۶۴، ۱۴۸۲، ۱۵۰۴، ۱۵۰۵، ۱۵۱۱، ۱۵۱۳، ۱۵۱۷

میفسٹوفلیس، ۱۹۳
میکالے، لارڈ: ۸۷۴، ۸۷۶، ۸۷۷، ۹۵۰، ۱۰۳۳، ۱۰۵۰
میکائیل، حضرت: ۵۶۹، ۱۱۶۸
میکس ملر: ۱۰۳۷
میکنس: ۱۳۷۳
میکلوڈ صاحب، ۱۰۰، ۱۰۱
میلکم، لیفٹیننٹ کرنل، ۵۴
میناز بیری، ۴۸۲
میواتی، ۴۵

[ن]

نانک، باباگرو: ۱۰۱۴
ناجی، ۲۰۱، ۲۲۹، ۲۳۶، ۶۱۵
نادر آغا، نواب: ۶۸۷
نادرشاہ، ۲۷، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴
نادر مرزا، ۱۳۲۸
نادر، درگاہ پرشاد: ۲۳۸، ۱۳۹۴
نادر، کلب حسین خاں، ۳۵، ۲۰۰، ۲۱۳، ۲۴۴، ۳۵۵، ۵۵۲، ۱۳۹۴
نازو، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵
ناسخ، امام بخش، ۲۹، ۳۵، ۱۱۵، ۱۵۷، ۱۶۵، ۱۶۹، ۲۰۳، ۲۰۶، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۳۲، ۲۳۱، ۲۶۴، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۸۰، ۲۸۴، ۳۰۳، ۳۰۷، ۳۴۲، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۶۵، ۳۶۸، ۳۷۱، ۳۷۳، ۳۸۷، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۶، ۴۱۱، ۴۲۷، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۳، ۴۶۴، ۴۸۹، ۴۹۷، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۳۴، ۵۵۲، ۵۷۳، ۵۷۷، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۸، ۵۹۶، ۶۰۱_ ۶۰۲، ۶۱۰، ۶۲۱، ۶۲۸_ ۶۳۰، ۶۳۵، ۶۴۷، ۶۵۰، ۶۵۹، ۶۶۱، ۶۶۴، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۸۰_ ۶۸۱، ۶۸۴، ۶۸۷، ۶۹۱، ۷۰۹، ۷۹۶، ۹۳۳، ۹۵۲، ۱۰۲۹، ۱۰۴۷، ۱۰۹۲، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۲، ۱۱۹۷، ۱۱۹۹، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵، ۰۸، ۱۲۳۱_ ۱۲۳۶، ۱۲۴۱، ۱۲۵۵_ ۱۲۵۷، ۱۲۶۴، ۱۲۶۸، ۱۲۶۷، ۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۸۱_ ۱۲۸۷، ۱۲۸۹، ۱۳۰۵، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۸، ۱۳۲۳، ۱۳۳۴، ۱۳۴۵، ۱۳۵۵، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۶، ۱۳۶۷، ۱۳۷۵، ۱۴۸۰، ۱۵۱۳، ۱۵۱۸، ۱۵۴۱
ناصرالدین، سید، ۴۲۸
ناصرخسرو: ۹۱۴، ۱۱۰۱
ناصر دہلوی، ۱۳۹۵
ناصر علی، ۱۶۹
ناصر، سعادت خاں، سید محمد منشی، ۶۷، ۶۹، ۷۰، ۱۰۲، ۱۸۹، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۳۲۲، ۳۷۴، ۴۳۵، ۴۵۵، ۵۴۴، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۷۵، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۹۴، ۵۹۷، ۶۰۱، ۶۲۳، ۶۲۵، ۶۲۸، ۶۳۰، ۶۶۵، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۸۶، ۱۰۲۱، ۱۱۱۲، ۱۱۱۳، ۱۱۱۹، ۱۳۰۳، ۱۳۳۶
ناطق مکرانی، ۶۸
ناظر، سید: ۱۱۵۳، ۱۳۳۵
ناظر حسین، منشی: ۷۳۳
ناظم انصاری، ۴۸۲، ۴۹۷
ناظم، نواب یوسف علی خاں، ۱۳۲۹، ۱۳۳۲، ۱۳۳۵،

۱۴۷۵، ۱۴۸۱، ۱۴۸۲، ۱۴۸۳، ۱۴۸۴، ۱۴۹۹، ۱۵۱۱، ۱۵۲۴
ناگر، جسونت رائے: ۳۹۲
نامدار خان، ۳۲۱
نائب حسین نقوی امروہوی: ۶۱۵، ۶۳۷
نبی، ۲۳۴، ۲۳۸
نثار احمد فاروقی، ڈاکٹر ۹۶، ۱۱۱
نثار، نثار علی، ۲۹۹
نجات حسین خان عظیم آبادی: ۵۷۴، ۵۹۸
نجمی، محمد نجم الغنی خاں، حکیم: ۲۹۱، ۴۹۱، ۱۲۷۰
نجیب خاں، ۳۲۳
نخل ماتم، ۵۸۹
ندیم، مرزا علی قلی ۵۴۲، ۵۴۳
نذیر احمد، ڈاکٹر، ۶۴_۶۶، ۷۹، ۱۶۸، ۱۷۷
نذیر احمد، ۷۱۹، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۴، ۷۶۸، ۷۶۹، ۷۸۹، ۸۳۰، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۲، ۹۰۵، ۹۳۴، ۹۹۰، ۹۹۸، ۱۰۰۵، ۱۰۰۷، ۱۰۱۵، ۱۰۳۳، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۱۱۲_۱۱۶۶، ۱۱۶۸_۱۱۸۹، ۱۲۱۵، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۹، ۱۳۵۹، ۱۳۶۵
نساخ، عبد الغفور خاں، ۲۱۷، ۲۳۸، ۲۵۵، ۲۹۰، ۳۲۲، ۳۷۴، ۳۸۵، ۳۹۶، ۴۱۴، ۴۴۵، ۴۵۵، ۴۷۸، ۵۱۴، ۵۵۲، ۵۶۴، ۵۷۴، ۵۸۱، ۶۲۴، ۶۶۹، ۶۷۴، ۱۲۰۲، ۱۳۹۵، ۱۴۳۵، ۱۴۳۶، ۱۴۸۱، ۱۴۹۶، ۱۵۲۴
نسیم بھرت پوری، ۱۴۹۷
نسیم حضرت جی، ۴۲۶
نسیم لکھنوی، ۳۶، ۳۵۴
نسیم ہلسوی، ۱۴۸۶، ۱۴۹۷
نسیم دہلوی، نواب محمد اصغر علی خاں، ۲۱۳، ۳۲۷، ۳۹۰، ۳۹۱، ۴۳۱، ۴۳۴، ۴۳۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۵، ۴۶۳، ۴۶۵ تا ۴۶۶، ۴۶۸، ۴۷۰، ۴۷۹، ۴۸۸، ۵۱۹، ۵۳۵، ۷۴۰، ۱۲۴۱، ۱۲۴۲، ۱۲۴۳، ۱۲۴۵، ۱۲۴۶، ۱۲۴۹، ۱۲۵۴، ۱۲۵۵، ۱۲۵۶، ۱۲۵۸، ۱۲۶۲، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵
نسیم، پنڈت دیا شنکر، ۳۵۵، ۱۳۰۸
نشتر، جعفر علی: ۷۰۶
نصر اللہ بیگ خاں، مرزا، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۴، ۳۶، ۳۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۵، ۵۶، ۶۱، ۸۳، ۸۷
نصر اللہ خاں خورجوی، ڈپٹی: ۱۱۱۳، ۱۱۲۱
خویشگی، نصر اللہ خاں: ۲۸۹، ۳۹۴، ۴۱۲، ۴۱۳
نصرت جنگ، ۳۳۸
نصوح: ۷۳۶، ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۵۰، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۷۹
نصیر الدین حیدر، ۲۹، ۸۳، ۱۶۵، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۷۱، ۵۷۳، ۶۳۸، ۱۲۲۲
نصیر الدین طوسی، ۱۳۳۸
نصیر الدین (کالے خاں)، ۸۴، ۳۰۴
نصیر، نصیر الدین، محمد، ۲۰۲، ۲۵۴
نطشے، ۱۳۵
نظام، عماد الملک غازی الدین خاں بہادر، نواب ۳۹۵،
نظام الدین: ۹۱۰
نظام الدین اولیاء، حضرت، ۷۴، ۱۹۰، ۳۸۲
نظام الدولہ، نواب: ۱۱۹۱، ۱۱۹۲
نظام دکن، ۱۳۴۰

نظام رامپوری، سید نظام شاہ، ۳۹۲_۳۹۶، ۳۹۸_
۵۰۲، ۵۰۸_۵۲۱،
نظام علی خاں، نواب، ۳۰
نظامی بدایونی، ۱۸۱، ۳۸۴، ۴۰۰، ۴۱۲
نظامی گنجوی، ۱۰۲۷، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۳۸۹
نظلّے، ۸۹
نظیر اکبر آبادی، ۳۸۴، ۳۹۵، ۴۸۳، ۶۰۵، ۶۱۰،
۶۱۴، ۶۶۱
نظیری، ۱۶۴، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۰۲۷، ۱۰۹۴
نعیم احمد: ۸۹۵
نعیمہ: ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۶۳، ۱۱۶۷، ۱۱۷۲، ۱۱۸۲
نفیس، میر خورشید علی: ۶۷۷، ۶۶۸، ۶۹۹، ۷۰۱،
۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۵، ۷۰۸، ۷۱۱
نقاد لکھنوی: ۱۲۹۱
نل و دمن، ۲۱۶
نمرود، ۲۱۶، ۵۷۵
نند کشور، منشی، ۱۴۰۰، ۱۴۰۴
نواب احمد علی خاں بہادر، ۵۷۳
نواب اسحاق خاں، ۱۳۲۳
نواب اغن: ۷۲۷
نواب ٹونک، محمد وزیر خاں، ۱۶۵، ۳۳۰، ۳۳۲
نواب جان (طوائف) ۱۱۹۴
نواب حیدر علی خاں، ۱۳۸۴، ۱۵۰۳
نواب خلد آشیاں، ۱۳۵۳
نواب رامپور حامد علی خان، ، ۴۵۷، ۱۳۸۴، ۱۴۳۰،
۱۴۳۰، ۱۴۵۷، ۱۵۰۲
نواب رشید الدین خاں، ۱۳۲۳
نواب سید ذوالفقار علی خاں، ۱۳۵۲، ۱۳۵۹، ۱۳۹۹،
۱۴۳۸
نواب سید محمد علی خاں عرف نو دولہا شمس آبادی، ۵۷۵
نواب شجاع الدولہ: ۱۰۲۱
نواب عبداللطیف خاں: ۹۹۲، ۱۲۳۲
نواب علی حسن خان بہادر: ۱۰۶۸، ۱۱۹۴، ۱۲۰۱
نواب شمس الدین احمد خاں، ۱۴۸۰
نواب کلب علی خاں: ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳،
۱۲۱۰، ۱۲۱۴، ۱۲۲۳، ۱۲۲۵، ۱۲۳۱، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴،
۱۲۳۸، ۱۲۵۴، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۷۰، ۱۲۷۲، ۱۲۷۶
نواب محبوب یار جنگ بہادر، ۱۳۳۰
نواب محمد سعید خان، ۱۳۲۹، ۱۳۸۱
نواب محمد علی خاں عرف میرزا حیدر، ۵۶۵
نواب معتمد الدولہ: ۱۱۹۱
نواب مرزا حیدر بہادر: ۶۷۵
نواب مرزا احمد تقی خاں، ۵۵۱
نواب مشتاق علی خاں، ۱۴۴۰
نواب مہدی علی خاں، ۵۸۳
نواب میر محبوب علی خاں، ۱۴۸۵، ۱۴۹۹
نواب نیا محل: ۶۷۵
نواب نیاز احمد خان، ۱۳۹۹، ۱۴۰۴
نواب وزیر: ۶۰۳، ۶۳۸
نوازش علی، مولوی: ۸۰۹، ۹۰۴
نوازش، نوازش حسین، ۵۸۲
نوبل، مسٹر: ۱۱۵۵، ۱۱۵۶، ۱۱۷۰، ۱۱۸۱، ۱۱۸۲
نوح ناروی، ۲۱۶، ۱۴۹۷
نور، ملکہ: ۱۰۰۹

نوراحمد، ۱۴۹۶
نورافشاں، ۱۳۰۷، ۱۳۳۰
نورالحسن حسن خاں، سید، ۴۲۹، ۴۴۲، ۴۵۵
نورالحسن نقوی: ۱۲۹۲
نورالحسن ہاشمی، ڈاکٹر، ۱۲۰۳، ۱۲۳۹
نورالدہر: ۱۳۰۷
نورالدین، منشی، ۱۳۹۶
نوراللہ محمد نوری، ۱۵۲۵
نورجہاں: ۱۰۱۰، ۱۰۳۴
نوروزی (طوائف): ۷۵۵
نوسرہار، ۵۴۵
نوشیرواں: ۱۳۰۶
نول کشور، منشی، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۹، ۲۳۶، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۹، ۳۲۸، ۳۳۶، ۳۸۷، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۹، ۴۵۵، ۵۴۹، ۵۶۵، ۵۸۴، ۶۷۰، ۶۷۴، ۶۷۶، ۷۲۱، ۷۲۶، ۱۲۹۸، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹، ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۴، ۱۳۴۲، ۱۳۵۲، ۱۳۶۴، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰، ۱۳۷۲، ۱۳۷۴، ۱۴۳۷، ۱۴۳۸، ۱۴۶۱، ۱۵۲۴
نہال الدین، منشی: ۱۴۴۳
نیاز بریلوی، ۱۴۰۸
نیاز حیدر بیگ، نواب، ۴۶۶
نیاز فتح پوری، ۱۷۵، ۱۷۷، ۶۳۷، ۱۰۴۹، ۱۵۰۸
نیر مسعود، ڈاکٹر، ۵۶۲، ۶۰۱، ۶۲۵
نیرؔ، نورالحسن، محمد، ۱۴۰۶، ۱۴۱۰، ۱۴۲۱، ۱۴۲۲، ۱۴۲۶، ۱۴۳۷، ۱۴۷۵، ۱۴۷۷
نیر درخشاں، نواب ضیاالدین احمد خاں: ۱۴۸۱
نیلسن ڈیوس، کپتان، ۲۹۷

[و]

واجد، شیخ محمد بخش: ۵۶۳
واجد علی شاہ، ۱۵، ۸۳، ۸۵_۸۶، ۱۶۵، ۱۶۹، ۲۳۳، ۲۳۸، ۲۴۱، ۲۴۵، ۲۹۴، ۲۹۵، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۴۸، ۳۵۱، ۴۴۴، ۴۴۷، ۵۵۵، ۴۵۷، ۴۵۹، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۷۲، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۹۸، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۱۵، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۳۵، ۶۳۸، ۹۴۰، ۶۵۷، ۶۵۹، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۹۶، ۷۰۰، ۷۱۳، ۷۱۷، ۱۱۹۳، ۱۲۰۱، ۱۲۱۰، ۱۲۱۱، ۱۲۱۴، ۱۲۲۱، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴_۱۲۲۷، ۱۲۳۰، ۱۲۳۵، ۱۲۳۹، ۱۲۴۲، ۱۲۴۳، ۱۲۴۵، ۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۵۴، ۱۲۶۱، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۹۸، ۱۳۰۶، ۱۳۲۸، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۷، ۱۳۴۲، ۱۳۴۳، ۱۵۱۱
واحدی، ملا محمد: ۸۰۱
وارث علوی: ۹۵۶، ۹۸۸
وارڈ ہسٹر: ۹۸۲
واصف، ۳۸۸
واعظ کاشفی، ۵۴۳
واقفؔ، ۵۸
واقفؔ بٹالوی، نورالعین: ۱۰۱۰
وائسرائے لارڈ فرن، ۱۳۴۱
وائسرے الگن، ۱۹
والٹیر: ۷۷۰، ۸۵۵، ۸۶۰، ۸۶۸، ۸۹۳
والمک: ۱۰۳۳
وجاہت جھنجھانوی، ۱۳۹۷
وجہی: ۱۲۵۱، ۱۲۹۷

وحشت، غلام علی خاں، ۳۸۵، ۳۹۴، ۳۹۵، ۵۰۷، ۵۳۲، ۵۶۴:
وحیدالدین سلیم، ۱۳۹۱
وحید، بہادر حسین، شیخ: ۶۹۴
وحید قریشی: ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۰۹
ورجل: ۶۲۶، ۶۳۱
وزیر الحسن عابدی، سید، ۳۸، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۳۱، ۱۷۷، ۱۹۹
وزیر بیگم عرف چھوٹی بیگم، ۱۴۸۰، ۱۴۸۱، ۱۴۸۳، ۱۴۸۷، ۱۵۲۴
وزیر علی گورکھپوری، مولوی: ۱۱۴۱
وزیر لکھنوی: ۱۲۷۷، ۱۲۸۴، ۱۳۲۵، ۱۳۵۵، ۱۳۶۴
وزیر محمد خاں، نواب، ۱۰۹، ۳۳۸، ۳۹۶
وصی احمد بلگرامی، سید، ۹۵
وقار الملک: ۹۹۸، ۱۱۰۳، ۱۱۱۶، ۱۱۳۰
وقار، بخشی نوندھ رائے، ۱۲۶۳
وقار عظیم، پروفیسر: ۱۳۱۵، ۱۳۶۹
وکٹر ہیوگو، ۱۵۷
وکٹوریہ، ملکہ، ۱۷، ۱۹، ۲۰، ۳۴، ۱۶۵، ۲۸۱، ۳۳۱، ۳۳۱، ۳۶۷، ۸۱۴، ۸۱۸، ۸۲۱، ۸۲۶، ۸۳۶، ۸۴۱، ۹۴۴، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۷، ۱۳۵۸، ۱۳۷۴، ۱۳۸۰، ۱۵۳۵
ولی دکنی: ۱۵۶، ۲۰۱، ۳۹۳، ۶۰۴، ۶۱۳، ۱۰۲۷، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۶۱، ۱۳۸۰، ۱۵۱۱، ۱۵۱۳، ۱۵۲۴
ولیم ایڈورڈس: ۱۱۱۵، ۱۱۲۳
ولیم ورڈز ورتھ، ۳۱، ۸۸۰، ۹۷۴، ۱۲۷۴، ۱۵۲۷
ولا حیدرآبادی: ۱۲۶۹، ۱۲۷۰
ولایت حسین، منشی: ۱۱۹۴، ۱۱۹۶
ولیم ہائم مارٹن، ۵۳
ولیم فریزر، ریزیڈنٹ، ۵۴، ۱۶۵، ۳۲۵، ۳۳۱، ۳۳۷، ۱۴۸۱
ولیم مور، مسٹر، ۸۳۸، ۸۴۶، ۸۴۸، ۱۱۳۴، ۱۱۴۳، ۱۱۵۲، ۱۳۰۰
ولکس، مسٹر: ۸۱۴
ویبسٹر، ۱۳۵۴
ویران، نابینا حافظ غلام رسول، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۵۰، ۲۵۴، ۵۱۷، ۵۳۱، ۱۰۱۱، ۱۴۹۶
ویگز، ۸۹
ویلز، ایچ جی: ۱۳۱۱

[ہ]

ہادی بیگم: ۱۱۵۸
ہارڈنگ، ۱۶۵
ہارون الرشید: ۱۰۳۴
ہاشمی، ۶۷
ہاکنس، ۸۳
ہالرائنڈ ڈی پی آئی: ۹۰۷، ۹۱۲، ۹۱۵، ۹۹۳، ۹۹۴، ۹۹۵، ۹۹۶، ۱۰۰۵، ۱۰۱۳، ۱۰۵۱
ہجر، پنڈت تربھون ناتھ: ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۲، ۷۲۵، ۷۴۷، ۷۴۹، ۱۳۳۳، ۱۳۵۱
ہربٹ ماڈک، ۱۶۵
ہرمزی خانم: ۱۲۱۵
ہریالی: ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷،

۱۱۷۲، ۱۱۸۱
ہلال لکھنوی، امیر علی خاں: ۱۲۶۴
ہلال نقوی، ڈاکٹر: ۶۴۴
ہلالی، ۲۰۶
ہلاکو خاں: ۱۰۴۳
ہمایوں بادشاہ، ۱۰۴، ۲۹۶، ۱۰۴۲
ہمایوں فراور، ۱۳۵۲، ۱۳۵۶، ۱۳۶۰
ہملٹ: ۶۳۵
ہملٹن: ۸۰۹
ہنری لوئیس: ۱۰۹۵، ۱۲۷۰
ہنٹر، ڈاکٹر، ۱۳۴۲
ہند لارڈ جی آکلینڈ، گورنر جنرل، ۵۴، ۱۶۵
ہوا: حضرت ۷۸۰
ہوش، عباس حسین، مرزا: ۹۴۳
ہوکر: ۸۴۳، ۸۴۴
ہیڈگر: ۱۳۵
ہیروڈوٹس: ۱۰۸۳
ہیگل: ۷۶۱
ہومر: ۶۲۶، ۶۲۷
ہیزلٹ: ۸۷۶، ۸۸۰
ہیوبرٹ: ۶۳۰، ۶۳۱
ہیوم: ۸۱۲، ۸۵۷

[ی]

یار احمد خاں: ۱۲۵۲
یاس لکھنوی، ذاکر حسین، سید: ۱۲۸۲
یہذی، ۹۰۵
یزید، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۴۴، ۵۴۵، ۶۳۱، ۶۳۲،
۱۰۶۹
یسنگ: ۹۸۵
یعقوب، ۱۸۷، ۱۹۰، ۴۷۵
یقین، ۴۳۱، ۱۵۱۳
یک رنگ، ۲۴۶، ۱۰۲۰
یکتا، سید احمد علی خاں ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۳۷
یگانہ چنگیزی، ۱۶۱
یلدرم، سجاد حیدر: ۱۰۴۹
یوسف بخاری، ۵۲۶
یوسف بیگ خاں، ۳۰
یوسف خان کمل پوش، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴،
۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹، ۱۳۸۰،
۱۳۸۱، ۱۳۸۲، ۱۳۸۴، ۱۴۰۲
یوسف زلیخا، ۵۰۶
یوسف علی خاں، نواب، والیِ رامپور: ۴۹، ۷۳، ۱۰۹،
۱۲۲، ۱۶۵، ۱۸۸، ۱۹۸، ۴۹۳، ۵۳۰، ۱۱۹۷، ۱۱۹۸،
۱۱۹۹، ۱۲۰۱، ۱۲۲۳، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۶۳،
یوسفؑ، حضرت، ۲۲۴، ۳۲۶، ۶۲۴، ۶۲۸، ۶۲۹،
۶۶۰، ۱۳۳۱، ۱۳۸۷
یولی سیز: ۱۳۱۴
یونس، حضرت: ۸۵۱
یونس خالدی، مولانا، ۳۲۱، ۳۲۲

A Guillemin, 1115
Romandela Rose 1033

اشاریہ

کتب و رسائل، مطبوعات و مخطوطات

[الف مقصودہ]

ابر گہر بار، ۳۲، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۶
ابن الوقت، ۷۶۲، ۷۸۹، ۷۹۴، ۸۹۰، ۸۹۲، ۱۰۳۳، ۱۱۱۶، ۱۱۲۵، ۱۱۵۴، ۱۱۵۵، ۱۱۵۷، ۱۱۶۱، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۷۰، ۱۱۷۴، ۱۱۷۶، ۱۱۸۰، ۱۱۸۱، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸
ابواب المصائب، ۶۶۴، ۶۶۵
ابیاتِ نعت، ۱۳۲۹، ۱۳۶۱
اجتہاد، ۱۱۲۵
احسن القصص، ۶۴۳
احکام طعام اہل کتاب، ۸۱۸، ۸۳۸
احمد اللہ، ۱۰۵۹
احوال غالب: ۷۶
احوال و آثار، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴
اخبار الظفر، ۹۹۱
اخبار سائنٹیفک سوسائٹی علی گڑھ، ۸۱۳، ۸۳۷، ۸۳۸
اخبار سررشتۂ تعلیم اودھ، ۱۳۳۹
اخبار الاخبار، ۷۵۲
اخلاقِ ناصری، ۸۶۱
ادات الفضلا، ۶۳
ادب اور تنقید، ۱۰۸۹
ادبی تحقیق ۶۱۴
ادبی جائزے، ۱۳۲۶
ادبی خطوط غالب، ۱۸۰، ۱۹۹
ادب، کلچر اور مسائل، ۶۶۶
ادعیۃ القرآن مطبوعہ، ۱۱۲۴
اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ: ۲۹۱، ۳۷۶
اردو اخبار، ۸۷۷، ۱۰۰۴، ۱۳۸۳
اردو داستانیں، ۱۲۳۰، ۱۳۳۷
اردو داستان، ۱۳۲۱
اردو صحافت انیسویں صدی میں، ۷۳۹
اردو قاعدہ، ۱۵۲۸
اردو کی پہلی کتاب (سلسلہ قدیم)، ۱۰۱۲
اردو کی پہلی کتاب، ۱۰۱۳
اردو کی دوسری کتاب (سلسلہ قدیم)، ۱۰۱۲
اردو کی نثری داستانیں، ۱۲۹۵، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲، ۱۳۳۶، ۱۳۶۹
اردو کے اخبار نویس، ۱۳۶۹
اردو کے ادبی معرکے: ۲۳۷
اردو لغت، ۸۳۳
اردو مثنوی شمالی ہند میں، ۳۷۶، ۵۸۱، ۱۲۲۱، ۱۲۳۹، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۲۷۸، ۱۲۷۹
اردو مرثیے کا ارتقا: ۵۴۹، ۵۶۲، ۵۸۱، ۵۹۴
اردو میں تنقید، ۹۸۸، ۱۰۵۶
اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ۱۱۸۸، ۱۲۷۰
اردو نثر کے ارتقاء میں علماء کا حصہ، ۱۴۰۳
اردو، ۸۳۴، ۱۰۹۲
اردوئے معلّیٰ حصہ اوّل کے نام سے، ۹۹
اردوئے معلّیٰ حصہ دوم، ۱۸۰

اردوئے معلّی، ۹۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۴۴۵، ۵۱۵، ۵۱۶، ۷۴۴
ارشادالسلاطین، ۱۳۲۸
امتحان رنگین، ۵۵۱
ارمغان گوکل پرشاد، ۱۳۹۴
ارمغان، ۶۹۵
ازاحۃ الاغلاط، ۱۲۶۶، ۱۲۷۲
اسباب بغاوت ہند، ۸۱۲، ۸۲۲، ۸۲۸، ۸۳۲، ۸۳۷، ۸۵۵، ۸۵۷، ۸۷۷، ۸۹۸
اسپنج (اخبار)، ۷۲۱
اسٹیٹسمین (اخبار)، ۷۱۷، ۷۲۳، ۸۶۱، ۸۶۳، ۸۷۵، ۸۷۷
اسکات المعتدی علی انصات المقتدی بنی، ۱۰۷۱، ۱۰۷۷، ۱۲۲۷، ۱۲۳۹
اسلاف میرانیس، ۵۶۲، ۶۶۸، ۶۷۴
اسمٰعیل نامہ، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶
اشاعت کلیات، ۴۸۱
اصلاح النساء، ۱۱۳۵، ۱۱۸۷
اصلیت زبان اردو کی، ۹۹۳، ۱۰۱۷
اصول فارسی، ۹۱۱، ۹۸۶
اعلان الحق، ۱۲۰۳
اعمال نامہ روس، ۱۳۴۱
اعمال نامہ، ۶۶۵
افادات مہدی، ۹۰۰، ۱۰۵۳، ۱۰۵۸، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱
افادۂ تاریخ، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰، ۱۲۷۲
افادیت ملک الشعراء خاقانی ہند شیخ محمد ابراہیم ذوق، ۹۹۳
افسانۂ لکھنؤ، ۱۲۳۹
افکار تعشق، ۶۸۸
اکمل اخبار دہلی، ۷۵۲
الاجتہاد، ۱۱۳۴
الحقوق و الفرائض، ۱۱۱۹، ۱۱۲۰، ۱۱۲۴، ۱۱۳۴، ۱۱۶۳، ۱۱۸۴، ۱۱۸۶
الخطبات الاحمدیہ فی العرب والسیرۃ المحمدیہ، ۸۳۸
الغزالی، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۴، ۱۱۱۰
الف لیلہ و لیلہ، ۱۳۴۳
الف لیلیٰ تو منظوم، ۳۳۶، ۳۴۷، ۳۵۵
الف لیلیٰ (ہزار داستان)، ۳۳۵، ۳۳۶، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۶۹
الفاروق، ۱۰۶۳، ۱۰۶۴، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۷۷، ۱۰۸۲، ۱۰۸۴، ۱۰۸۵، ۱۰۸۸، ۱۱۰۱، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱
الکلام، ۱۰۷۰، ۱۰۷۳، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۱۱۰
المامون، ۱۰۰۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۸۲، ۱۰۸۴، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹، ۱۱۱۰
المیزان، ۶۴۱
امراؤ جان ادا، ۶۳۳، ۷۳۷
امہات الامہ، ۱۱۱۷، ۱۱۲۰، ۱۱۲۵، ۱۱۶۳، ۱۱۷۵، ۱۱۸۰، ۱۱۸۸
امہات المومنین، ۱۱۱۷، ۱۱۲۵
امید جو، ۶۶
امیر اللغات، ۱۳۳۰، ۱۳۳۲، ۱۳۳۵، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۷، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۶۲، ۱۳۷۹
امیر اللغات حصہ اول پر ریویو، ۱۳۷۹

امیر حمزہ کی داستان، ۱۸۹
امین الاخبار الہ آباد، ۱۱۴۰
انتخاب الاخوین (اردو)، ۸۳۳
انتخاب پنچ، ۷۵۱
انتخاب ذوق وظفر: ۳۲۰
انتخاب سخن ۳۲۰
انتخاب طلسم ہوشربا، ۱۳۰۸، ۱۳۲۱
انتخاب غالب، ۱۰۱
انتخاب مراثی دبیر، ۶۴۴
انتخاب مراثی، ۶۶۶
انتخاب نقص، ۶۴۴، ۶۶۳، ۶۶۶، ۱۲۰۲
انتخاب یادگار، ۴۹۳، ۵۰۵، ۱۲۲۰، ۱۲۲۳، ۱۲۲۹، ۱۲۳۹، ۱۲۴۰، ۱۲۶۳، ۱۲۸۶، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۳۹۵، ۱۳۹۶، ۱۳۰۴، ۱۳۳۱، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۵۱، ۱۳۷۸
انتخاب دواوین، ۲۰۴، ۲۳۷، ۲۵۵، ۲۹۰، ۳۲۹، ۳۳۲، ۱۳۹۴
انتخاب کلیات شاہ نصیر، ۲۱۰، ۲۳۷
انجمن پنجاب کے مشاعرے، ۱۰۵۳
انجمن پنجاب، تاریخ وخدمات، ۱۰۵۳
انجیل، ۸۳۷، ۱۱۳۶
اندازے، ۲۹۰، ۳۲۰، ۹۸۷، ۹۸۸، ۱۲۴۰، ۱۵۲۵،
انشائے اردو، ۱۰۱
انشائے داغ، ۱۴۷۹، ۱۴۸۲، ۱۴۸۳، ۱۴۹۸، ۱۵۲۴، ۱۵۲۵
انشائے غالب، ۱۰۱، ۱۱۱
انشائے مومن، ۳۲۳، ۳۳۷، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶
انشائے نادری، ۱۴۲۸
انکم ٹیکس ایکٹ مطبوعہ، ۱۱۲۳
انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ: ۴۹۱
انوار الاخبار لکھنو، ۱۴۹۶
انوار الاعجاز، ۴۵۸
انوار الانوار، ۸۰۹
انیس کی مرثیہ نگاری، ۶۲۸، ۶۳۷
انیسیات، ۵۸۱، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۶۵، ۷۰۶
انیس کے سلام، ۶۱۵، ۶۲۵
اودھ پنچ اور پنچ نگار، ۷۳۹
اودھ پنچ، ۵۹۶، ۶۴۳، ۶۴۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۸، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۶۳، ۷۹۴، ۷۹۵، ۸۸۶، ۸۹۲، ۹۰۹، ۹۳۴، ۱۲۹۶، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱، ۱۳۴۲، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷، ۱۳۴۸، ۱۳۵۰، ۱۳۵۲، ۱۳۶۲، ۱۳۶۸، ۱۳۸۳
اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا: ۵۴۹، ۵۶۲، ۵۸۷، ۵۹۴، ۶۲۴
اوراق کربلا، ۵۱۴، ۵۲۱، ۵۲۹، ۶۱۶
اورنگ زیب عالمگیر پر ایک نظر، ۱۰۷۴
ایامیٰ، ۱۱۱۶، ۱۱۲۵، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۶۰، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۸۸
ایرج نامہ، ۱۲۹۸، ۱۳۰۰، ۱۳۰۲
ایک نادر روزنامچہ، ۱۲۲۴، ۱۴۰۳
ایلیٹ کے مضامین: ۵۴۹

اے لٹریری ہسٹری آف پرشیا، ۱۰۹۳

[الف ممدودہ]

آبِ حیات کی حمایت میں، ۱۰۵۶
آبِ حیات، ۲۳۹، ۲۴۳، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۷۰، ۲۸۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۵، ۳۱۹، ۳۴۳، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۹۱، ۵۶۴، ۶۰۳، ۶۲۰، ۶۲۵، ۶۴۱، ۹۷۴، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۸، ۱۰۰۶، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۴، ۱۰۱۷، ۱۰۱۸، ۱۰۱۹، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۴، ۱۰۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۰، ۱۰۳۳، ۱۰۳۵، ۱۰۴۱، ۱۰۴۴، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶، ۱۰۴۷، ۱۰۴۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۸
آثار الصنادید، ۱۸۶، ۲۰۴، ۲۰۹، ۲۳۶، ۲۴۷، ۲۹۰، ۲۹۹، ۳۸۴، ۴۳۶، ۸۱۰، ۸۲۷، ۸۳۳، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۵۶، ۸۸۵، ۸۹۷، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶
آثارِ عشق، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۸۶
آج کل، ۹۶
آزاد بہ حیثیت محقق، ۱۰۵۵
آزاد (اخبار)، ۹۰۹
آغاز کیمیائے سعادت، ۸۳۶
آفتابِ شجاعت، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲
آفتابِ داغ، ۱۳۹۶، ۱۳۹۷
آفتابِ قیامت، ۷۴۱
آگرہ اخبار آگرہ، ۴۱۲، ۴۱۵، ۷۵۲
آمدنامہ، ۱۰۱
آموزگارِ پارسی، ۱۰۱۶
آئینِ اکبری، ۳۱، ۱۷۴، ۸۱۰، ۸۳۶
آئینِ غزل خوانی، ۱۵۸
آیاتِ جلی فی شانِ مولیٰ علی، ۴۵۸

[ب]

بادِ مخالف، ۱۱۰، ۱۷۲، ۱۷۳
بازارِ سخن، ۶۷۶
بازگشت: ۱۷۷
باغ دودر میں شامل غالب کے فارسی خطوط کا اردو ترجمہ: ۷۹
باغِ دودر، ۶۰، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۲، ۱۶۵
باغ و بہار، ۸۸۳، ۸۷۷، ۹۷۸، ۱۳۰۲، ۱۳۳۱
باقیاتِ دبیر، ۶۴۴
باقیاتِ شبلی، ۱۰۷۶
بالا باختر، ۱۳۰۰، ۱۳۰۲
بانگِ درا، ۵۰۱، ۶۱۳، ۱۲۷۱، ۱۴۸۷، ۱۵۰۹، ۱۵۱۸
بائبل، ۸۰۶، ۸۱۳، ۸۷۱
بچوں کی پہلی کتاب، ۱۰۰۶
بچھڑی دلہن، ۱۳۴۱
بحث قواعد تاریخ گوئی میں، ۱۲۷۲
بحر الفصاحت، ۵۶، ۲۹۱، ۴۸۳، ۴۹۱
بحر البیان، ۱۲۷۵، ۱۲۸۱، ۱۲۸۳
بحر الفضائل، ۶۳
بدر الآثار، ۱۳۲۶
براہینِ غم، ۶۸۸
برصغیر میں اسلامی جدیدیت، ۴۲، ۸۹۸، ۸۹۹، ۱۱۰۹
برگِ گل، ۹۰۰، ۱۰۷۶
برہانِ غم، ۶۷۶
برہانِ قاطع، ۳۳، ۵۸، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶،

۶۷، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۹۳، ۳۸۳،
۷۲۲، ۷۵۲، ۷۵۸، ۱۲۸۳
بزم اکبر، ۸۰۱
بزم آخر، ۲۹۳، ۳۱۹
بزم آفندی، ۱۹۹
بزم داغ، ۱۳۸۹، ۱۵۱۷، ۱۵۲۵
بزم سخن، ۱۳۸۵، ۱۳۹۲
بزم نفیس، ۷۰۲
بقیہ طلسم ہوشربا، ۱۳۰۱
بنات النعش، ۹۳۲، ۱۱۱۵، ۱۱۱۸، ۱۱۲۵، ۱۱۲۹، ۱۱۳۵،
۱۱۳۶، ۱۱۴۷، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۳۳۸
بنگالی دلہن، ۷۳۶
بوستانِ خیال (اردو) ”حدائق الانظار“ ۳۶۸، ۱۰۴۸،
۱۲۹۷، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۸،
۱۳۲۹، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۶، ۱۳۳۷
بوستانِ خیال (فارسی)، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵،
۱۳۲۸، ۱۳۲۹، ۱۳۳۰
بوستان، ۱۸۹، ۹۳۶
بوطیقا، ۱۳۱، ۱۰۲۶، ۱۰۹۰
بوئے گل، ۱۰۷۶، ۱۱۰۵، ۱۱۰۶
بہار پنچ (اخبار)، ۷۲۱
بہارستانِ ناز، ۳۱۲، ۱۳۹۵
بہار ہند (فارسی)، ۱۳۳۳
بہاری لال کے سات سودوہوں کا اردو ترجمہ، ۱۳۳۲
بہاریہ رنگ، ۶۹۹
بہاریہ مضامین، ۷۰۷، ۷۱۱
بہار دانش، ۵۰۶
بہار نفیس، ۷۰۲
بہار ہند، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۳، ۱۳۳۰
بیاض غالب، ۱۱۴۰
بے سر آہ، ۶۲۷

[پ]

پامیلا، ۱۱۷۱
پرتاب، ۷۳۶
پک وک، ۱۳۷۰
پل گرس پروگریس، ۱۰۳۳، ۱۱۴۰، ۱۱۴۲، ۱۱۶۳،
۱۱۷۲، ۱۱۸۳
پنج آہنگ، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۷۸،
۱۹۹، ۳۵۸، ۳۶۵
پنج رقعہ، ۵۰۶
پنجاب یونی ورسٹی لائبریری میں ذاتی ذخائر کتب،
۱۰۵۴
پنچ (انگریزی اخبار)، ۷۱۷، ۷۶۳
پی کہاں، ۱۳۴۱
پیاری دنیا یعنی افسانہ گیتی بیگم و طالب، ۷۲۶
پیاری دنیا، ۷۱۹

[ت]

تاریخ ادب اردو، ۱۵، ۲۰۱، ۱۳۰۲، ۲۳۶، ۳۱۳، ۳۱۴،
۵۴۹، ۱۰۵۷
تاریخ ادبیات ہندوستانی، ۱۳۷۴، ۱۳۹۵
تاریخ انڈمان، ۱۱۹۷
تاریخ اودھ، ۱۳۷۰، ۱۳۷۷

تاریخ بجنور، ۸۱۰
تاریخ بندیل کھنڈ، ۱۴۰۰، ۱۴۰۲
تاریخ دیوان نسیم، ۳۴۴
تاریخ روہیل کھنڈ، ۱۳۹۹، ۱۴۰۲
تاریخ سرکشی بجنور، ۸۱۱، ۸۱۴، ۸۳۶، ۸۵۵، ۸۷۷، ۸۹۵، ۸۹۸
تاریخ سہارن پور، ۱۴۰۰، ۱۴۰۲
تاریخ ضلع بجنور، ۸۳۶
تاریخ گنج غرائب، ۴۵۸
تاریخ لوہارو، ۱۴۴۸
تاریخ مرثیہ گوئی، ۶۲۵
تاریخ مصر قدیم، ۸۱۴
تاریخ دخدمات، ۹۸۷
تاریخ یونان قدیم، ۸۱۴
تاریخ صحافت اردو: ۴۱۲
تاریخ ادب، ۶۵۷
تاریخ ایران، ۸۱۴، ۱۰۴۰
تاریخ بدیع، ۱۴۴۵
تاریخ چین، ۸۱۴
تاریخ دربار تاج پوشی، ۱۱۲۴
تاریخ دیوان غالب، ۴۵۷
تاریخ فیروز شاہی، ۸۱۴، ۸۳۷
تاریخ ہندوستان، ۸۱۴
تالیفات ابوظفری، ۲۹۹
تبدین الکلام، ۸۳۶
تبصرہ اکبر الہ آبادی مشمولہ امیر اللغات، ۱۲۷۹
تبیین الکلام، ۸۱۴، ۸۱۴، ۸۴۸، ۸۹۰
تبیین الکلام فی تفسیر التوراۃ والانجیل علیٰ ملۃ الاسلام، ۸۳۷
تحفہ الف لیلیٰ مع تصاویر، ۱۳۶۹
تجلیاتِ انیس، ۶۱۵
تحریک جدو جہد بطور موضوع سخن ۲۹۱
تحریک ریشمی رومال: ۲۹۱
تحفہ حسن، ۸۰۹، ۸۳۳
تحفۂ اثنا عشریہ، ۸۳۳
تحفۂ سخن گویاں، ۱۲۷۶
تحقیق کی روشنی میں: ۴۱۴
تحقیق لفظ نصاری، ۸۳۷
تحقیق نامہ: ۱۱۴
تحقیقی مطالعے: ۲۹۰
تذکرۂ ادبیات ہندوستانی: ۴۱۵
تذکرۂ اہل دہلی: ۴۴۲، ۴۴۴
تذکرۂ بے جگر (قلمی): ۲۳۶
تذکرۂ بے جگر: ۲۳۷، ۴۸۹
تذکرۂ سہارن پور: ۱۴۰۰
تذکرۂ شعرائے اردو: ۵۴۹
تذکرۂ شعرائے جے پور: ۵۳۷
تذکرۂ شوق: ۳۷۶
تذکرۂ طبقات الشعرائے ہند: ۴۱۲
تذکرۂ عیار الشعرا: ۴۴۴
تذکرۂ گلزار ابراہیم: ۴۴۴
تذکرۂ گلستان سخن: ۲۳۷، ۴۴۲
تذکرۂ گلشن ہمیشہ بہار: ۴۱۴
تذکرۂ مسرت افزا: ۴۱۴

تذکرہ معرکہ سخن: ۲۳۶
تذکرہ آزردہ، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۵۳، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۹۰، ۴۱۳
تذکرہ بہارستان ناز، ۳۸۰
تذکرہ طبقات الشعرائے ہند، ۱۳۹۵، ۱۳۹۶، ۱۴۰۳، ۱۴۲۶
تذکرہ طلسم راز، ۴۵۸
تذکرہ طور کلیم، ۴۲۹، ۴۳۵، ۱۴۴۳، ۱۴۲۶
تذکرہ عشقی، ۴۲۹
تذکرہ گلدستۂ نازنیناں، ۳۸۰
تذکرہ گلستانِ بے خزاں، ۳۸۰، ۳۹۵
تذکرہ گلشن ہند، ۳۹۰، ۱۳۹۴، ۱۳۹۵، ۱۴۰۳
تذکرہ مسرور، ۳۹۰
تذکرۂ مصحفی: ۱۴۳۵
تذکرہ مظہر العجائب، ۳۹۰
تذکرہ نادری، ۱۳۹۴
تذکرہ نادر، ۴۵۵، ۵۵۴
تذکرہ یادگارِ ضیغم، ۶۸۶، ۱۳۹۱
تذکرۂ "سراپا سخن"، ۵۸۸، ۱۴۰۲
تذکرۃ المعاصرین، ۳۹۷، ۶۱۴
تذکرۂ آبِ بقا، ۷۰۴، ۷۰۶
تذکرۂ علماء، ۱۰۱۶
تذکرۂ خوشیہ، ۳۸، ۹۴، ۲۸۵، ۱۲۷۴، ۱۳۸۶، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۴، ۱۳۹۹، ۱۴۰۳، ۱۵۴۸
تذکرۂ ہندی، ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۱۱، ۲۳۶، ۳۹۰، ۳۹۱، ۴۲۷، ۴۳۳، ۳۶۲، ۵۵۰، ۵۵۲، ۵۶۴، ۱۵۲۵
تذکرے "مجمع الانتخاب"، ۵۵۴
تذکرے "نشترِ عشق" ۳۸۹
تذکرۃ الشوق، ۱۲۶۶
تذکرۃ المعاصری، ۱۴۳۵
تذکرۃ النساء، ۳۸۰ ترجمہ غالب، ۳۹۶
تذکرۃ الشعراء، ۲۳۶، ۲۳۷، ۴۵۵، ۵۲۹، ۵۳۷، ۷۴۴، ۱۴۲۶
تذکرۂ ہندی: ۱۵۲۵
تذکیر الاخوان، ۱۳۸۷
ترجمہ حالی مشمولہ مقالاتِ حالی، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸
ترجمہ لعل نامہ، ۱۲۳۰
ترجمہ مکتوب غالب: ۴۲۶
ترجمۂ حالی، ۹۱۴
ترجمۂ ظفر، ۳۰۱
ترجمۃ القرآن مجید، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶
ترجیع بند کی ہیئت میں، ۴۶۳
تردید موازنہ، ۶۴۱
تردید، ۱۲۶۶
ترغیب السالک الی احسن المسالک، ۳۹۷، ۶۱۴
تریاق مسموم، ۹۱۰
تزک اردو، ۱۵۲۸
تسہیل فی جر اثقیل، ۸۰۹، ۸۳۳
تشریح الحروف، ۱۲۳۰
تصانیف شبلی، ۱۰۹۴
تصانیف آزاد، ۱۰۵۱
تصریح الاحرار، ۱۳۲۸
تصنیفِ حالی، ۹۸۶
تعزیراتِ ہند، ۱۱۱۵، ۱۱۲۳

تعلیم المبتدی، ۱۰۱۳
تفسیر القرآن، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۳۱، ۸۳۸، ۸۴۱، ۸۹۰، ۸۹۸، ۹۶۲
تفسیر کبیر، ۱۰۷۸
تقریظ آئین اکبری، ۱۷۲، ۱۷۳
تقریظ (فارسی) ۳۹۱
تقریظ، ۳۰۰، ۳۹۳، ۳۹۶، ۵۳۱
تقویۃ الایمان، ۱۳۳۲، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۹۹، ۱۴۰۳
تلامذۂ غالب: ۳۱۲، ۳۶۵، ۴۷۸، ۵۳۸
تلامذۂ مصطفی، ۱۴۲۶
تلامذۂ مصحفی، ۳۹۰، ۱۴۳۹
تمدن، ۱۱۱۷
تمہید مطالب بیان، ۹۸۶
تنقیح اللغات، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۷۲
تنقید اور تجربہ: ۱۴۱، ۳۲۰
تنقید شعر العجم، ۱۰۹۲، ۱۱۱۱
تنقید غالب کے سو سال: ۱۲۳، ۱۷۷
تنقید آب حیات، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۶۵
تنقیدات: ۱۷۷
تنقیدی ایڈیشن، ۹۹
تنقیدی حاشیے، ۹۸۷
تنقید حیات، ۱۳۳، ۱۳۷، ۱۵۹
تنویر الاشعار، ۱۲۰۱، ۱۲۰۵، ۱۲۱۰، ۱۱۹۳
تواریخ بدیع، ۱۴۳۸، ۱۴۳۹
تواریخ نادر العصر، ۴۳۵، ۴۵۵
تواخ کامل، ۱۴۳۸، ۱۴۳۹
توبۃ النصوح، ۱۰۳۳، ۱۱۱۵، ۱۱۱۸، ۱۱۲۵، ۱۱۴۷، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۵۵، ۱۱۵۷، ۱۱۵۹، ۱۱۶۲، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۷، ۱۱۶۹، ۱۱۷۳، ۱۱۷۷، ۱۱۷۹، ۱۱۸۵، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۱۸۹، ۱۴۳۸
تورج نامہ، ۱۳۰۲
توریت، ۸۳۷
تورۃ الہندیہ، ۴۴۳
توزک جہانگیری، ۸۳۷
توشۂ آخرت، ۷۰۰
تہذیب الاخلاق، ۷۱۷، ۷۶۳، ۷۹۳، ۸۱۸، ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۱، ۸۳۳، ۸۳۸، ۸۴۲، ۸۵۹، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶، ۸۶۷، ۸۷۳، ۸۷۷، ۸۸۵، ۸۸۹، ۸۹۱، ۸۹۲، ۹۰۷، ۹۱۳، ۹۶۲، ۹۷۳، ۱۰۰۵، ۱۱۲۹، ۱۵۲۷
تیغ تیز (فارسی)، ۶۸
تیغ تیز، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۸۰، ۱۰۲، ۱۸۱، ۷۵۲، ۷۵۸

[ٹ]

ٹائمز آف لندن (اخبار)، ۸۲۵
ٹیلر (اخبار)، ۷۱۷، ۸۶۱، ۸۶۳، ۸۷۵

[ث]

ثانی انیس مرد صد حیف نفیس، ۷۰۱

[ج]

جام جمشید (اخبار)، ۷۲۱
جام جہاں نما، ۸۷۷
جام سرشار، ۱۳۳۱، ۱۳۳۵

جامع القواعد (فارسی)، ۱۰۱۴
جامع اللغات (فارسی)، ۱۰۰۴
جامع اللغات، ۹۹۹، ۱۰۰۰
جامع ترمذی، ۸۰۹
جامِ جم (فارسی)، ۸۳۴
جامِ جم، ۸۰۹
جانورستان، ۱۰۱۶
جانِ تاریخ، ۱۳۳۴
جائزہ مخطوطات اردو: ۲۳۸
جلال کا دیوانِ پنجم غیر مطبوعہ، ۱۲۷۰
جلال لکھنوی اور شوق نیموی کے ادبی معرکے، ۱۲۹۱
جلال لکھنوی، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲
جلال، تسلیم اور ولا کی معرکہ آرائی، ۱۲۹۱
جلاء القلوب بذکر المحبوب، ۸۰۹، ۸۳۳
جلوۂ خضر (جلد دوم)، ۱۳۳۰
جلوۂ خضر، ۲۳۶، ۲۵۵، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۷۶، ۵۹۴، ۶۳۸، ۶۶۵، ۱۳۳۰، ۱۳۳۱
جلوۂ داغ، ۱۳۸۴، ۱۵۲۴، ۱۵۲۵
جنت گم گشتہ، ۱۳۱۰، ۱۳۱۴
جنتری صد سالہ انیسویں صدی: ۳۷۵
جنگ نامہ محمد حنیف، ۵۳۵
جنگ نامہ، ۱۰۴۵
جوابِ شکوہ، ۳۴۳
جواہر منظوم، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۸
جواہر دبیر، ۶۴۴
جواہراتِ حالی، ۹۱۴
جوہر انتخاب، ۱۳۳۰

[چ]
چار مراثی دفترِ ماتم، ۶۴۳
چراغِ دہلی، ۲۹۳
چراغِ دیر، ۱۲۱، ۱۷۴
چشمۂ بصیرت، ۷۴۱
چمنستانِ سخن: ۲۳۸
چند پند سودمند، ۱۱۴۴
چند ہم عصر: ۳۲۰
چوتھا دیوان، ۱۳۳۸
چہاردہ بند، ۵۷۴
چہار شربت، ۵۶، ۶۵، ۱۹۳

[ح]
حاجی بغلول، ۷۱۹، ۷۲۳، ۷۲۶، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳
حالاتِ جلال، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲
حالی ادبی مجدد کی حیثیت سے، ۹۸۷
حالی کا ذہنی ارتقا، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸
حالی مقدمہ اور ہم، ۹۸۸
حجۃ اللہ البالغہ، ۸۵۵، ۸۹۸
حدیقہ، ۱۰۸۱
حکایاتِ آزاد، ۱۰۱۵
حکایاتِ لقمان، ۱۱۲۳
حیات الشعرا، ۱۰۸۸
حیات النذیر، ۱۱۱۳، ۱۱۲۱، ۱۱۸۴، ۱۱۸۶
حیات اور شاعری، ۷۰۶

حیات جاودانی معروف بہ حیات تسلیم کامل، ۱۳۴۷، ۱۳۴۹، ۱۳۶۰
حیات جاوید، ۸۰۶، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۲۰، ۸۲۵، ۸۳۶، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷، ۸۹۸، ۹۰۰، ۹۰۹، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۴۲، ۹۵۶، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۷۰، ۹۷۲، ۹۷۸، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۸، ۹۸۹
حیات شبلی، ۱۰۶۳، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۰
حیات شیخ چلی، ۷۱۹، ۷۲۷
حیات مومن، ۳۲۹، ۳۳۸، ۳۷۴
حیات وکلیات اسمٰعیل: ۳۹۱، ۱۳۰۳، ۱۵۲۸، ۱۵۳۳
حیات ہارون الرشید، ۱۰۶۹
حیاتِ انیس، ۶۴۱
حیاتِ دبیر، ۶۴۱، ۶۴۵، ۶۶۵
حیاتِ سعدی، ۹۰۳، ۹۰۸، ۹۱۲، ۹۳۲، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۲، ۹۵۶، ۹۵۸، ۹۷۲، ۹۷۹، ۹۸۸، ۱۰۷۲

[خ]

خاتم الاسرار، ۱۳۲۷، ۱۳۳۶
خاتم طرفہ تر، ۶۳۷
خاتمہ دیوانِ فارسی، ۹۳، ۱۱۳
خالق باری، ۱۰۱
خدائی فوج دار، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۵۱، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰
خدنگ غدر: ۳۱۹
خزینۃ العلوم: ۲۳۸، ۱۳۹۳
خزینۃ الاسرار، ۱۳۴۸
خط بنام حالی، ۹۰۰
خط بنام شمس الرحمٰن فاروقی، ۱۳۲۱
خطبات احمدیہ، ۸۱۹، ۸۲۸، ۸۳۶، ۸۴۸، ۸۹۰
خطبات گارساں دتاسی، ۳۹۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳
خطباتِ سرسید، ۸۹۶، ۸۹۸، ۹۰۰
خطبات، ۴۸۹
خطوطِ شبلی بنام آزاد، ۱۰۷۶
خطوطِ شبلی، ۱۰۶۶، ۱۰۶۷، ۱۰۷۶، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۱
خطوطِ عسکری، ۱۳۰۲
خطوطِ غالب، ۳۸، ۷۶، ۷۷، ۷۹، ۸۰، ۹۳، ۱۰۲، ۱۰۶، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۳۱، ۱۶۳، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۶، ۱۹۳، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۰، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۳۲، ۳۵۴، ۳۵۶، ۳۶۵، ۴۷۰، ۴۷۸، ۵۱۶، ۶۶۵، ۸۷۵، ۸۸۳، ۹۷۷، ۹۷۸، ۱۳۲۱، ۱۳۸۳
خطوطِ منشی امیر احمد، ۱۳۴۷
خطوطِ نذیر احمد، ۱۱۸۵
خطِ تقدیر، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱، ۱۱۸۷
خلاصۃ التعویٰ، ۱۳۲۵
خم کدۂ سرشار (ناول کے سلسلے کا عنوان ہے)، ۱۳۳۱
خمخانۂ جاوید، ۲۰۸، ۵۳۷، ۶۳۰، ۶۶۵، ۱۲۹۱، ۱۳۲۲، ۱۳۲۶
خمکدۂ آزاد، ۱۰۱۲
خنجرِ عشق، ۱۲۳۸، ۱۲۵۱، ۱۲۵۲، ۱۲۵۳، ۱۲۶۱
خود نوشت، ۵۲۱
خورشید نامہ، ۱۳۲۳
خوش معرکۂ زیبا، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۷۳، ۳۵۵، ۵۳۹،

۵۷۲، ۵۸۱، ۵۸۷، ۵۹۳، ۶۲۳، ۶۲۵، ۶۶۵، ۶۶۹، ۶۷۳، ۶۸۶، ۳۰۳، ۵۵۲، ۵۸۸، ۱۳۹۵، ۱۳۹، ۱۳۰۳، ۱۳۳۶
خیابانِ تصوف، ۲۹۹
خیابانِ آفرینش، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹
خیالات آزاد، ۷۵۲
خیالات درباب نظم اور کلام موزوں کے، ۹۹۳

[د]

دار الفنون، ۱۰۰۲
داستان امیر حمزہ کو دور سے سلام، ۱۳۲۲
داستان امیر حمزہ، ۱۰۴۸، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۱۴، ۱۳۱۹، ۱۳۲۳، ۱۳۲۹، ۱۳۳۰
داستانِ امیر حمزہ (فارسی)، ۱۳۰۰
داستانِ بالاختر، ۱۲۷۲
داستانِ جمیلہ خاتون، ۱۱۴۰
داستانِ طلسم ہوشربا، ۱۳۰۸
داستانِ غدر، ۲۹۱، ۳۱۹، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۷، ۵۰۶، ۵۰۸، ۵۱۰، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۷، ۵۲۷، ۱۵۲۳
داغ ہذیان فارسی، ۶۹
دامنِ گلچیں، ۱۳۳۰
دبدبۂ آصفی (رسالہ)، ۱۳۳۰
دبستان عشق کی مرثیہ گوئی، ۶۸۶، ۶۹۳
دبستان عشق کی مرثیہ نگاری، ۵۳۹، ۶۷۵، ۶۸۶
دبستانِ دبیر، ۷۰۰
درباب طرز انشاء فارسی و اردو مروجہ، ۹۹۳
دربار اکبری، ۹۹۰، ۹۹۸، ۱۰۰۲، ۱۰۰۳، ۱۰۰۶، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۴، ۱۰۱۷، ۱۰۴۰، ۱۰۴۱، ۱۰۴۲، ۱۰۴۳، ۱۰۴۴، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶، ۱۰۴۹، ۱۰۵۴، ۱۰۵۷
درفشِ کاویانی، ۶۲، ۶۴، ۶۸، ۶۹، ۱۰۷
درۃ التاج، ۱۲۲۶
دساتیر، ۶۳، ۶۴، ۱۰۵
دستنبو، ۳۲، ۶۱، ۸۴، ۸۵، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۱۲
دستور الافاضل، ۶۳
دستور الفصاحت: ۲۳۷، ۴۴۲
دستورِ عشاق، ۱۰۳۳
دستۂ گل، ۱۱۰۵، ۱۱۰۶، ۱۰۷۶
دعاء، صباح، ۱۰۹
دعوات مسنونہ (رسالہ)، ۱۴۴۱
دفترِ خیال، ۵۱۱، ۱۲۴۸، ۱۲۶۰
دفترِ دبیر، ۶۴۴
دفترِ شگرف، ۴۴۶
دفترِ ماتم، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۶۲
دل و جان، ۱۲۵۰، ۱۲۶۱
دندان شکن، ۱۲۶۶
دو تذکرے: ۴۴۲
دوحۃ الابصار، ۱۳۲۸
دوربین (اخبار)، ۷۵۲
دورِ تعشق، ۶۸۸، ۶۹۳
دوسری طرز نثر اردو، ۴۴۷
دہلی اردو اخبار، ۹۹۱

دہلی کا ایک یادگار مشاعرہ: ۳۷۵
دھرم سنگھ کا قصہ، ۱۱۳۰
دھوکا یا طلسمی دنیا، ۲۷۷
دیباچہ حدائق انظار، ۱۳۲۱
دیباچہ مجموعۂ نظم حالی، ۹۸۸
دیوان اسیر، ۱۲۲۴، ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۳۹
دیوان انور (دل فروز)، ۵۳۱، ۵۳۷
دیوان اوّل ناسخ، ۴۱۱
دیوان حضور والا، ۲۹۹
دیوان ذوق: ۲۳۸، ۲۸۹، ۲۹۱
دیوان رباعیات، ۴۱۸، ۴۱۹
دیوان رقعات فارسی، ۴۰۰
دیوان شبلی (فارسی)، ۱۰۷۶، ۱۱۰۵، ۱۱۱۱
دیوان شہیدی، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵
دیوان غالب بخط غالب مع مقدمہ: ۱۱۱
دیوان غالب فارسی: ۱۷۷
دیوان غالب کامل تاریخی ترتیب سے: ۱۱۱، ۱۳۱، ۱۲۲۰
دیوان غالب نسخۂ امروہہ "تلاش غالب": ۱۱۱
دیوان غالب نسخۂ حمیدیہ، ۴۲۰
دیوان غالب، مخطوطہ، ۴۸۰
دیوان کلب علی خاں، ۱۱۹۹
دیوان مومن مع شرح: ۳۷۶
دیوان مومن (فارسی) ۳۳۶، ۳۳۴، ۳۷۴، ۳۷۶
دیوان ناسخ، ۵۱۸
دیوان نسیم دہلوی، ۱۲۴۳
دیوان اردو، ۱۶۴، ۱۹۷، ۲۰۵، ۳۳۰، ۳۷۸، ۴۴۰،
۴۵۸، ۶۱۶
دیوانِ اول "منتخب العالم" ۱۲۲۰
دیوانِ آتش، ۱۲۸۳
دیوانِ جہاں، ۱۳۹۴
دیوانِ چمنستانِ سخن، ۲۱۰
دیوانِ حافظ، ۱۶۷
دیوانِ حالی مشمولہ کلیاتِ حالی، ۹۸۷
دیوانِ حالی مع مقدمہ، ۹۰۸
دیوانِ حالیؔ، ۱۱۵، ۹۰۸، ۹۱۲، ۹۱۴، ۹۳۴، ۹۴۰
دیوانِ ذوق، ۲۳۹، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۴۷،
۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۴، ۲۶۹، ۲۷۵، ۵۳۱، ۱۰۰۱،
۱۰۱۱، ۱۰۲۴، ۱۰۵۵
دیوانِ ریختہ، ۹۶، ۳۹۲
دیوانِ زادہ، ۲۲۸، ۲۳۲، ۲۸۶، ۳۷۲
دیوانِ سلام، ۵۵۴
دیوانِ شمس تبریز، ۱۰۸۱
دیوانِ شیفتہ (اردو)، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۱۵
دیوانِ عاصی، ۲۰۷
دیوانِ غالب، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۱۱۴، ۱۴۵، ۲۸۱، ۳۱۸،
۳۲۱، ۳۲۶، ۵۱۱، ۱۰۲۴
دیوانِ غزلیات، ۱۶۹
دیوانِ فارسی، ۱۶۹، ۳۲۸، ۳۳۷، ۳۴۰، ۱۳۳۳
دیوانِ مصحفی (ششم)، ۱۲۹۲
دیوانِ مصحفی، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱، ۱۲۴۰، ۱۳۳۴
دیوانِ مومن مع شرح، ۳۳۶
دیوانِ مومن، ۳۲۴، ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۳۵، ۳۳۶،
۳۵۷، ۳۷۴، ۳۸۴
دیوانِ ولی دکنی، ۱۸۸، ۲۰۱، ۱۵۲۲

[ڈ]

ڈون کوئزٹ، ۷۳۱
ڈراما اکبر، ۱۰۰۹
ڈک لائن اینڈ فال آف رومن ایمپائر، ۱۰۸۳

[ذ]

ذخیرہ ثواب، ۵۵۴، ۶۱۴
ذکر غالب: ۷۶، ۸۰، ۱۱۱، ۱۱۲
ذکرِ شاہ انبیا، ۱۳۳۹، ۱۳۷۸
ذوق اور محمد حسین آزاد: ۲۹۸، ۲۹۰، ۲۹۱
ذوق سوانح اور انتقاد: ۲۸۹
ذوق کے بارے میں ایک ہم عصر اخبار کا تبصرہ: ۲۸۹

[ر]

رائے بر کتاب عجائب و غرائب، ۹۹۳
رائے در باب تعلیم، ۸۳۷
راہِ سنت و ردِ بدعت، ۸۱۰، ۸۳۶
رباعیات انیس، ۶۲۵
رد الموازنہ، ۶۴۱
رد واقعات انیس، ۶۴۱
رد الاشراک، ۱۳۸۷
رسالہ ابطال غلامی، ۸۳۸
رسالہ اردو، ۱۳۶۰
رسالہ بحث اعداد و حروف تہجی (فارسی)، ۱۴۴۳
رسالہ بغاوت ہند، ۹۶۲
رسالہ بیان اضافات، ۱۲۲۹
رسالہ تذکیر و تانیث مشہور بہ ''مفید الشعرا''، ۱۲۷۶،
۱۲۸۳
رسالہ تنبیہ انشا تمین بفضائل الثقلین، ۱۲۰۳
رسالہ علم فلاحت، ۸۱۴
رسالہ فنِ بانک، ۱۰۹
رسالہ لائل محمڈنز آف انڈیا، ۸۰۶، ۸۱۲، ۸۳۷
رسالہ میر عشق، ۶۸۱، ۶۸۶
رسالہ ''مخزن الفوائد''، ۴۶۹
رسالۂ خاص سلیمانی، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴
رسائل شبلی، ۱۰۷۲
رستاخیزِ بے جا، ۲۹، ۳۲
رسم الخط، ۱۱۱۵، ۱۱۲۴
رسیدنِ شہ، ۱۱۴۰
رقعات غالب، ۹۹، ۱۰۰، ۱۸۱
رقعات فارسی، ۱۲۳۰
رمز الغیب (فارسی)، ۱۴۴۳
رموز غیبیہ (فارسی)، ۱۴۴۳
رموزِ حمزہ (فارسی)، ۱۲۹۸
روحِ انیس، ۶۲۴
روزنامچہ سید مظہر علی سندیلوی، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵
روزنامچہ سفر، ۱۳۸۴
روزنامچہ، ۱۲۲۲
روزِ روشن، ۴۶۶، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۸ح
روضۃ الشہدا، ۵۴۳
رومن سلطنت کا زوال، ۱۰۶۹
رونی، ۷۴۶
رویائے صادقہ، ۱۱۱۶، ۱۱۲۵، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱، ۱۱۶۲،

۱۱۶۴، ۱۱۷۰، ۱۱۷۳، ۱۱۷۴، ۱۱۸۱، ۱۱۸۸
رہ آورد (سفرنامہ حج)، ۳۹۷، ۴۱۴
رہنمائے پنجاب (اخبار)، ۹۹۳
ریاض الابصار، ۱۳۲۶، ۱۳۳۹
ریاض الفصحا، ۳۸، ۲۰۴، ۲۱۱، ۲۳۶، ۲۳۷، ۳۹۰،
۵۶۳، ۵۶۵، ۵۷۴، ۵۸۱، ۵۸۷، ۵۹۴،، ۱۳۲۴
ریاض المسلمین، ۱۲۲۵
ریاض مصنف، ۱۲۲۴
ریسے لاس، ۱۱۴۰

[ز]
زاوالامیر فی دعوات العشیر النذیر، ۱۳۳۱، ۱۳۵۱،
۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹
زبانِ داغ، ۱۳۹۸
زر کامل عیار، ۱۲۲۸، ۱۲۳۰
زفانِ گویا، ۶۳
زمانِ الطباع، ۵۰۸
زہرِ عشق، ۱۵۰۳

[س]
ساحری، شاہی، صاحبقرانی، ۱۳۲۴
سازِ مغرب، ۴۸۲، ۴۹۱
ساطع برہان (فارسی)، ۶۷
ساطع برہان، ۱۰۲، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۰۲۳
ساقی نامہ، ۵۲۳، ۶۸۰، ۶۹۶، ۶۹۷، ۷۰۷، ۷۱۱،
۱۳۷۱
سائنس وامہات الکتب، ۸۶۰
سب رس، ۱۰۳۳، ۱۱۳۱، ۱۱۳۴، ۱۲۵۱
سید چمن، ۱۰۸، ۱۱۴، ۱۶۵
سبع ثانی، ۶۴۴
سبعہ معلقات، ۸۰۹
سہیلی ہدایت، ۵۳۴، ۵۳۶، ۵۳۹، ۵۷۶، ۶۵۷
سحر البیان، ۵۹۵، ۶۰۵، ۶۱۳، ۱۲۰۰، ۱۲۵۰، ۱۲۵۱،
۱۲۵۳، ۱۲۵۴، ۱۳۶۰، ۱۵۰۳
سخن دانِ پارس، ۹۹۰، ۹۹۴، ۹۹۸، ۱۰۰۴
سخن دانِ فارس، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۷، ۱۰۳۶،
۱۰۳۷، ۱۰۳۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۰، ۱۰۴۴، ۱۰۵۷
سخن شعرا، ۲۳۸، ۲۹۰، ۳۷۴، ۴۵۵، ۴۷۸، ۵۵۲،
۵۶۲، ۵۸۱، ۶۷۴، ۱۳۹۵، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۸۱،
۱۵۲۴
سخنورانِ بنارس، ۶۶۹، ۶۷۴
سراپا سخن، ۴۳۲، ۵۵۲، ۵۶۲، ۵۸۱، ۵۸۷، ۶۷۴
سراج اللغات، ۶۳
سراج المنیر، ۱۲۰۳
سراج منیر ترجمہ رہ آورد: ۴۱۲
سراج منیر یعنی ترجمہ اردو، "رہ آورد"، ۱۳۲۶
سراج منیر (اردو ترجمہ سفرنامہ حجاز): ۴۱۵
سرِ دلبراں، ۴۱۵
سرِ حلقۂ تلامذہ، ۵۸۸
سرخ وسیاہ، ۱۳۱۲
سر سالار جنگ اول، ۱۱۱۶
سرگزشتِ غدر، ۱۱۱۵
سرمایۂ زبان اردو لغت میں، ۱۲۷۲
سرمایۂ زبان اردو (تحفۂ سخن وران)، ۱۲۷۱، ۱۲۸۲

سرمایۂ زبان اردو، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۸۱، ۱۲۸۲،
۱۲۸۳، ۱۲۹۲
سرمن آن دی مونٹ، ۹۷۵
سرمۂ بصیرت یا معیار الاغلاط (فارسی)، ۱۴۳۳
سرمۂ بصیرت، ۱۴۳۰
سرمۂ تحقیق، ۱۲۶۶
سرد آزاد، ۱۴۳۵
ســـمر ایران، ۹۹۱، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۱۰، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴
سفرنامہ حکیم ناصر خسرو، ۹۱۴
سفرنامہ مسافرانِ لندن، ۸۳۸
سفرنامہ پنجاب، ۸۳۸
سفرنامہ روم و شام، ۱۳۸۴
سفرنامہ روم و مصر و شام، ۱۰۷۲، ۱۱۰۴، ۱۱۰۸
سفرنامۂ پنجاب، ۱۳۸۴
سفرنامۂ خسروی، ۱۴۳۹
سفرنامۂ فرنگ، ۱۳۷۱، ۱۴۰۲
سفرنامۂ منظوم، ۱۴۳۵
سفرنامہ، ۳۸۰
سفیر لدھیانہ (اخبار)، ۷۵۲
سکندر نامہ، ۵۰۶
سلسلۃ الملوک، ۸۱۰، ۸۳۶
سموات، ۱۱۱۵، ۱۱۲۴
سنانِ دل خراش، ۶۶۵
سنبلستانِ عبرت، ۵۱۱
سنبلستانِ خیال، ۱۲۵۰
سنین الاسلام، ۹۹۳
سواد اردو ۱۵۲۸، ۱۵۲۹
سوالات عبدالکریم (اردو) ۶۹، ۱۸۱
سوانح امیر مینائی، ۱۴۷۷
سوانح مولانا روم، ۱۰۷۰، ۱۰۷۴، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰،
۱۰۸۱، ۱۰۸۲، ۱۰۸۴، ۱۰۹۰، ۱۱۱۰
سوانح نواب فصیح الملک بہادر داغ، ۱۵۲۵
سوانحات سلاطین اودھ، ۱۴۰۲
سوفسٹ، ۷۷۰
سہ ماہی نوائے ادب بمبئی: ۱۱۴
سہ ماہی "اردو" ۳۱۴، ۱۴۳۷، ۱۴۳۸، ۱۴۳۹،
۱۴۷۷، ۱۴۷۸، ۱۳۹۸
سہ نثر ظہوری، ۵۰۶
سیاحت نامہ کریم خان، ۱۳۸۴، ۱۳۹۲، ۱۴۰۳
سیاستِ مدن، ۸۱۴
سید الاخبار، ۸۳۳، ۸۷۷
سیر حامدی، ۱۳۸۴
سیر کہسار، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱، ۱۳۴۵، ۱۳۵۰،
۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵
سیر ایران، ۱۳۸۴
سیرت فریدیہ، ۸۰۷، ۸۳۷، ۸۴۵
سیرۃ النبی (جلد اول)، ۱۱۰۲، ۱۱۱۱
سیرۃ النبی، ۱۰۶۷، ۱۰۶۸، ۱۰۷۰، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵،
۱۰۸۲، ۱۰۸۷، ۱۰۸۸، ۱۱۰۱، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱
سیرۃ النعمان، ۱۰۰۸، ۱۰۷۲، ۱۰۷۷، ۱۰۸۲، ۱۰۸۴

[ش]

شاخ نبات، ۱۴۳۱، ۱۴۳۲
شاعر اعظم مرزا سلامت علی دبیر، ۶۶۶

شاگردانِ انیس، ۶۶۹، ۶۷۴
شام ابد، ۱۴۳۹
شام اودھ، ۷۳۷
شانِ نبوت و ولایت، ۱۳۴
شاہنامہ فردوسی، ۱۰۴۳، ۱۰۷۴، ۱۰۹۳
شاہ نصیر اور ذوق کے معرکہ آرائی: ۳۳۷
شاہ ہدایت شاعر اردو کا، ۹۹۳
شاہانِ اودھ کی تاریخ سوانحات سلاطین، ۱۳۹۸
شاہد شوخ طبع، ۱۲۶۹، ۱۲۷۴
شبلی کا ذہنی ارتقاء، ۱۱۰۸
شجرۃ العروض، ۱۲۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰
شرح ارشاد السلاطین (فارسی)، ۱۴۳۳
شرح مأتہ عامل، ۴۲
شرح مسلم، ۹۰۵
شرح مطالع، ۱۰۵۹
شرح وقایہ، ۸۰۹
شرح ہدایت السلاطین (رموز تدقیقات)، ۱۳۲۸
شرح ہدایت السلطان (فارسی) ۱۴۳۲
شرح سدیدی و نفیسی، ۳۳۸
شریف زادہ، ۸۹۲
شعار دبیر، ۶۴۳
شعر العجم، ۱۰۴۹، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۸۹، ۱۰۹۰، ۱۰۹۲، ۱۰۹۳، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱
شعلۂ عشق، ۱۰۴۸
شکوہ، ۹۲۷
شگرف نامہ ولایت، ۱۳۷۱
شمس الانوار، ۱۳۲۶
شمس الضحیٰ، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۶۵، ۱۳۴۰
شمس النہار، ۱۳۲۸
شمس بازغہ، ۱۰۶۰
شمشیر تبریز، ۷۵۲، ۷۵۸
شمشیر تیز تر، ۶۸، ۶۹
شمع انجمن، ۳۸۱، ۳۸۴، ۴۱۲
شمع تعزیت، ۶۱۴
شہر آشوب، ۲۹، ۴۷۰، ۷۶۳، ۷۹۴، ۸۰۲، ۸۹۵، ۱۰۴۴، ۱۰۵۱، ۱۳۹۸، ۱۳۹۹
شہزادہ ابراہیم کی کہانی، ۱۰۱۵
شیدائے رسول قصہ اویس قرنی، ۱۴۴۰
شیفتہ کی تذکرہ نگاری: ۴۱۴

[ص]

صادق الاخبار، ۱۳۹۶
صبح ازل، ۱۴۳۹
صبح صادق (اخبار)، ۷۲۰
صحاح الادویہ، ۶۳
صحیح مسلم، ۸۰۹
صد پندِ لقمان، ۸۷۸
صدرا، ۵۹۷، ۱۰۵۹
صرف صغیر، ۱۱۱۵، ۱۱۲۴
صندل نامہ، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲
صنم خانۂ عشق" ۱۳۲۸، ۱۳۴۰، ۱۳۵۵، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۴، ۱۳۶۷، ۱۳۶۹، ۱۳۷۱، ۱۳۷۸
صوبہ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات، ۱۱۸۷
صورت الخیال، ۹۴۳

صوۃ المبارک، ۱۴۲۸، ۱۴۴۲

[ض]

ضابطۂ فوج داری، ۱۱۲۳
ضارب سیفِ قاطع، ۶۹
ضدی نامہ، ۱۲۹۸
ضمیمہ یادگار داغ، ۱۴۹۷
ضمیمۂ آخر، ۱۱۸۴
ضیاالابصار، ۱۳۲۸
ضیاالانوار، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷

[ط]

طامس مٹکاف کی ڈائری: ۳۱۹
طبری، ۱۰۸۵
طبقات ابن سعد، ۱۰۸۵
طبقات الشعرائے ہند، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۹۰، ۳۲۰، ۳۷۵، ۳۸۴، ۴۱۲، ۴۴۲، ۴۵۶، ۴۶۵، ۵۵۲، ۵۸۸، ۱۳۹۵، ۱۴۲۶
طبقات سخن، ۲۰۵، ۴۳۰، ۴۴۲
طربیۂ خداوندی، ۱۴۱۰، ۱۴۱۴
طرۂ امیر، ۱۴۷۷، ۱۵۴۴
طلسم باطن آفات، ۱۲۳۰
طلسم باطن بالا باختر، ۱۲۳۰
طلسم باطن نیرنجات، ۱۲۳۰
طلسم حیرت مدراس پنچ (اخبار)، ۷۲۱
طلسم حیرت (اخبار)، ۷۲۰، ۷۲۱
طلسم خیال سکندری، ۱۳۰۱، ۱۳۰۳
طلسم زعفران زار سلیمانی، ۱۳۰۱، ۱۳۰۳
طلسم ضحاکیہ، ۱۲۳۰
طلسم فتنہ افشاں، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲
طلسم فصاحت، ۱۳۰۵
طلسم گوہر بار، ۱۲۰۲، ۱۲۲۰
طلسم نادر فرنگ، ۱۲۳۰
طلسم نریمان، ۱۲۳۰
طلسم نوخیز جمشیدی، ۱۳۰۱، ۱۳۰۳
طلسم ہفت پیکر، ۱۳۰۱، ۱۳۰۳
طلسم ہوشربا، ۱۲۳۶، ۱۲۹۷، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۱۱، ۱۳۱۳، ۱۳۱۵، ۱۳۱۶، ۱۳۱۷، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲، ۱۳۳۰، ۱۳۳۲، ۱۳۳۵، ۱۳۳۸
طنز و ظرافت اور منشی سجاد حسین، ۷۲۷، ۷۳۹
طور کلیم: ۴۴۲، ۴۵۵
طوفانِ بے تمیزی، ۱۳۳۱
طومار التوبیخ، ۱۲۶۶

[ظ]

ظل الغمام فی مسئلۃ القرأۃ خلف الامام، ۱۰۷۱، ۱۰۷۷
ظہیر دہلوی: حیات و فن: ۵۲۸، ۵۲۹

[ع]

عاشور نامہ، ۵۴۵
عجائب القصص، ۱۸۷، ۱۸۸
عجائبات فرنگ (تاریخ یوسفی)، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴، ۱۳۷۹، ۱۳۸۳، ۱۳۹۲، ۱۴۰۲

عرض داشت، ۴۶۰
علامتوں کا زوال، ۱۳۶۹
علامہ جلال مغفور، ۱۲۹۱
علم الادب، ۱۰۶۰
علم الکلام، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۶، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۲، ۱۰۸۶، ۱۱۱۰
علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ، ۸۱۴، ۸۳۳
علی نامہ، ۱۶۶
عمدۂ منتخبہ، ۹۷، ۲۳۸، ۲۳۱، ۲۵۴، ۲۹۰، ۳۷۴، ۳۸۸، ۳۹۰، ۳۹۲، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۴۲، ۴۴۳
عودِ ہندی، ۹۹، ۱۰۲، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۹۹
عیار الشعرا (قلمی) ۴۳۶
عیار الشعرا، ۹۷، ۲۳۱، ۲۳۸، ۳۸۹، ۴۲۸

[غ]
غالب کا سفر کلکتہ اور کلکتے کا ادبی معرکہ: ۷۸
غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور سرکاری اسناد و دستاویزات: ۷۷، ۷۹
غالب کی فارسی شاعری: ۱۷۷
غالب کی فارسی قصیدہ گوئی: ۱۷۷
غالب کی مثنوی نگاری: ۱۷۷
غالب کی نادر تحریریں، ۱۸۰، ۱۹۹
غالب کے اردو خطوط، ۸۷۷
غالب کے خود نوشت حالات: ۷۶
غالب نمبر حصہ دوم، ۹۷
غالب، حالی، شیفتہ اور ہم: ۴۱۴
غرائب الجمل، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰
غزلیاتِ فارسی (غالب)، ۳۸، ۱۰۷، ۱۴۱
غیاث اللغات، ۶۵، ۱۷۱، ۱۹۳، ۱۳۹۱، ۱۳۸۴
غیرتِ بہارستان، ۱۳۳۶، ۱۳۶۱

[ف]
فارسی دیوان غالب، ۱۷۱
فارسی قواعد، ۹۹۳
فارسی کی پہلی کتاب، ۱۰۱۴
فارسی کی دوسری کتاب، ۱۰۱۴
فاؤسٹ، ۱۹۳، ۶۳۵
فتوح البلدان، ۱۰۸۵
فرہنگ ادبی اصطلاحات، ۱۳۰۲
فرہنگ جہانگیری، ۶۳، ۶۵
فرہنگ لکھنو، ۶۴۴
فرہنگ نظام، ۶۳
فریاد داغ، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵، ۱۳۹۳، ۱۳۹۶، ۱۳۹۸، ۱۵۰۲
فسانہ طاہرہ، ۹۴۳
فسانہ غالب: ۷۶
فسانۂ آرزو، ۱۲۹۶
فسانۂ آزاد، ۷۱۹، ۷۲۱، ۷۲۳، ۷۳۱، ۷۳۵، ۷۳۷، ۷۴۵، ۷۵۶، ۸۹۲، ۱۳۰۴، ۱۳۱۲، ۱۳۳۵، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۱، ۱۳۴۲، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷، ۱۳۴۸، ۱۳۴۹، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۹، ۱۳۶۰، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵، ۱۳۶۷، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰، ۱۳۹۷، ۱۳۹۹

فسانۂ عجائب، ۱۸۸، ۵۸۳، ۵۸۷، ۶۰۲، ۶۳۸، ۶۴۴، ۶۹۱، ۷۲۳، ۸۸۵، ۱۲۳۶، ۱۲۹۸، ۱۳۳۱، ۱۳۳۶، ۱۳۳۸، ۱۳۸۳

فسانۂ غوث، ۱۱۴۱

فسانۂ مبتلا المتقلب بہ محسنات، ۱۱۵۲

فسانۂ مبتلا (محسنات)، ۱۱۲۵، ۱۱۶۲

فسانۂ مبتلا، ۱۱۱۶، ۱۱۵۳، ۱۱۶۵، ۱۱۶۷، ۱۱۶۹، ۱۱۷۲، ۱۱۸۱، ۱۱۸۲، ۱۱۸۷

فصیح اللغات، ۱۳۹۷، ۱۵۲۰

فکر و نظر، ۸۳۲

فن داستان گوئی، ۱۳۰۸

فنِ داستان گوئی، ۱۳۳۶

فوائد الافکار فی اعمال الفرجال، ۸۱۰، ۸۳۳

فوائد المظفر یہ بہ عوائد المظفر یہ ۱۳۲۹

فوائد الناظرین، ۸۷۷

فوز الکبیر، ۸۴۹

فیری کوئن، ۱۰۳۳

[ق]

قادر نامہ غالب، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۱۱

قاطع القاطع، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۱۰۱

قاطع القاطع (فارسی)، ۶۷

قاطع برہان و رسائل متعلقہ: ۶۹، ۸۰، ۱۰۲، ۱۱۱

قاطع برہان، ۴۲، ۴۳، ۶۱، ۶۲، ۶۴، ۶۵، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۹، ۱۰۲، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۷۵۲، ۷۵۸، ۱۰۲۳

قاعدہ، ۱۵۲۷

قانون شہادت، ۱۱۱۵، ۱۱۲۳

قائم نامہ، ۱۳۲۸

قدوری، ۸۰۹

قدیم شاعرات اردو، ۳۸۰

قراتِ خلف الامام، ۱۰۷۱

قران السعدین، ۱۳۸۳

قرآن مجید کا اردو ترجمہ، ۱۱۸۶

قرآن مجید، ۷۱۳، ۷۶۵، ۸۰۶، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۳، ۸۲۵، ۸۳۰، ۸۳۷، ۸۳۸، ۸۴۵، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳، ۹۰۴، ۹۴۳، ۱۰۷۱، ۱۰۷۸، ۱۰۸۱، ۱۱۰۰، ۱۱۰۷، ۱۱۱۶، ۱۱۱۸، ۱۱۱۹، ۱۱۲۳، ۱۱۲۵، ۱۱۲۶، ۱۱۲۹، ۱۱۳۱، ۱۱۳۳، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۴۷، ۱۱۵۳، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۶۳، ۱۱۷۵، ۱۲۶۶، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۳، ۱۳۱۵

قزلباش، ۱۱۴۰

قصائد امیر، ۱۲۳۰، ۱۲۷۹

قصائد ذوق، ۲۶۹

قصائد عرض، ۵۰۶

قصائد مومن، ۳۳۶

قصائد و مثنویات فارسی، ۱۰۷، ۱۴۱، ۱۷۲، ۸۹۷

قصص ہند حصہ دوم، ۹۹۳، ۱۰۱۷

قصص ہند، ۱۰۰۶، ۱۰۱۴، ۱۰۳۳، ۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۴۹، ۱۰۵۷

قصۂ ممتاز، ۵۱۲

قصیدہ حسبیہ، ۱۶۶

قصیدہ فرحیہ، ۱۶۵

مخلوطہ دیوان غالب: ۷۷
مخمس نعتیہ، ۱۴۳۷
مذاق (اخبار)، ۷۲۰
مرات الاخبار، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷
مراثی انیس، ۶۱۵، ۶۳۷
مراثی تعشق، ۶۸۸، ۶۹۳
مراثی میر خلیق: ۵۶۲
مراثی میر عشق، ۶۷۶
مراۃ الحقیقت، ۴۲۱
مراۃ العروس، ۹۴۲، ۱۰۳۳، ۱۱۱۵، ۱۱۱۸، ۱۱۲۱، ۱۱۲۲،
۱۱۲۵، ۱۱۳۴، ۱۱۴۱، ۱۱۴۲، ۱۱۴۳، ۱۱۴۴، ۱۱۴۵، ۱۱۴۶،
۱۱۴۸، ۱۱۴۹، ۱۱۵۱، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۷۰،
۱۱۷۴، ۱۱۸۱، ۱۱۸۲، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷، ۱۲۱۵،
۱۳۳۸
مراۃ الغیب، ۱۳۳۶، ۱۳۳۸، ۱۳۴۰، ۱۳۵۵، ۱۳۶۱،
۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۷، ۱۳۶۹، ۱۳۷۱،
۱۳۷۲
مراۃ النساء، ۱۱۳۱
مراۃ الہند، ۱۳۳۹
مرتب کلیات اسماعیل میرٹھی، ۴۸۲
مرثیہ خوانہ کا فن، ۵۶۲، ۶۲۵
مرثیہ مونس، ۶۷۴
مرثیہ نگاری اور میر انیس: ۵۴۷، ۵۴۹، ۶۲۵، ۶۲۸،
۶۳۷، ۶۵۷، ۷۰۰
مرزا دبیر نمبر ماہنامہ کتاب نما، ۶۶۵
مرزا محمد جعفر اوج لکھنوی، ۶۷۴، ۷۰۰
مرقع دہلی، ۱۵۲۵
مرگ دبیر، ۷۰۰
مسافرانِ لندن، ۸۱۸، ۱۳۸۴
مسجدِ قرطبہ، ۱۳۱۴
مسدس حالی (مدوجزرِ اسلام)، ۶۱۳، ۶۶۱، ۶۹۷،
۶۹۸، ۸۹۱، ۸۹۳، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۷، ۹۱۳، ۹۱۷،
۹۱۸، ۹۲۱، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۵۰، ۹۵۱،
۹۵۳، ۹۵۶، ۹۷۴، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۸۹،
۱۰۰۸، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴، ۱۱۵۹، ۱۱۶۱
مسلمانوں کی گذشتہ تعلیم، ۱۰۷۲
مسیرِ طالبی فی بلادِ افرنجی، ۱۳۷۱، ۱۴۰۲
مشاعرے کا فاتح، ۱۵۲۵
مشرق الآثار، ۱۳۲۸
مشرقی تمدن کا آخری نمونہ، ۱۳۶۷
مشکوۃ، ۸۰۹
مشیرِ قیصر (اخبار)، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸
مصائب غدر، ۱۱۱۵، ۱۱۲۳
مصباح الانوار، ۱۳۲۷
مصباح التہار، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷
مصحفی اور اس کے دیوان کا رام پوری نسخہ ۱۴۴۰
مضامین چکبست، ۷۴۸، ۷۵۱، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰
مضامین (سرسید)، ۱۰۴۹
مضامینِ دل آشوب، ۱۴۳۷
مضامینِ فرحت، ۱۳۲۱، ۱۳۳۶
مضمون مولانا محمد حسین آزاد کی درسی کتابیں، ۱۰۵۵
مضمون ہائے دلکش، ۱۳۶۹، ۱۳۷۲
مطالب القرآن، ۱۱۲۵
مطالعہ حضرت غمگین دہلوی: ۴۲۶

مطالعۂ امیر، ۱۳۷۷، ۱۳۷۹
مطالعۂ غالب، ۱۰۸، ۱۱۷
مطبوعہ کلیاتِ نظم حالی، ۹۸۸
مطلع الانوار، ۱۳۲۸
مطلع العلوم واخبار نیر اعظم، ۱۳۹۷
مظہر العجائب: ۵۸۱
مظہر معانی (دیوان مجروح): ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۵
معاونینِ اودھ پنج، ۷۳۲، ۷۴۴، ۷۵۸
معراج الکلام، ۶۹۵، ۷۰۰
معراج المضامین، ۱۲۰۰، ۱۲۱۵، ۱۲۱۶، ۱۲۱۷، ۱۲۲۰
معراج نامہ، ۵۲۴، ۵۸۱، ۶۴۴، ۱۲۳۳
معرکہ چکبست وشرر، ۷۳۹
معرکۂ سخن، ۲۰۴
معز الدین نامہ، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵
معیار الاشعار، ۱۲۲۴، ۱۲۲۸، ۱۲۳۰، ۱۲۳۸
معیار العقول، ۸۳۳
مفید الشعرا بحثِ تذکرو تانیث میں، ۱۲۷۲
مفید النساء، ۹۳۳
مفید خلائق، ۹۳۳
مقالات حافظ محمود شیرانی، ۱۱۱، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۳۱۹، ۳۲۰، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷
مقالات حالی، ۵۳۷، ۹۱۳، ۹۷۳، ۹۸۹، ۱۰۵۸
مقالات سرسید حصۂ پانزدہم، ۸۹۵
مقالات سرسید، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۹۵، ۸۹۷، ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰
مقالات محمد حسین آزاد، ۱۰۱۲
مقالاتِ شبلی، ۱۰۷۵، ۱۰۹۶، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱
مقامات حریری، ۸۰۹
مقدمہ آب حیات، ۹۹۰
مقدمہ شعروشاعری، ۳۰۲، ۶۰۵، ۸۹۱، ۹۱۲، ۹۳۸، ۹۴۰، ۹۴۲، ۹۵۰، ۹۷۱، ۹۷۹، ۹۸۱، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۱۰۲۶، ۱۰۳۹، ۱۰۸۹، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۴۷۴، ۱۵۳۱
مقدمہ عجائبات فرنگ، ۱۳۰۲
مقدمہ، ۹۰۹، ۹۳۶، ۹۳۹، ۹۴۹، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۸۰، ۱۰۱۱، ۱۰۳۱
مقدمہ دیوانِ حالی، ۹۵۰
مقیاس الاشعار، ۶۹۴، ۶۹۵
مکاتیب امیر مینائی، ۱۲۹۱، ۱۳۳۱، ۱۳۳۴، ۱۳۴۷، ۱۳۵۲، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹
مکاتیب آزاد، ۱۰۱۱، ۱۰۱۷، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۷
مکاتیب سرسید، ۸۹۷، ۸۹۸، ۹۸۷
مکاتیب شبلی، ۱۰۷۶، ۱۰۹۶، ۱۰۹۷، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱
مکاتیب غالب، ۹۹، ۱۰۰، ۱۹۹، ۱۰۹۸، ۱۸۰، ۱۸۱
مکاشفات الاسرار، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۳، ۳۲۶
مکتوبات حالی، ۹۱۳، ۹۸۷، ۹۸۹
مکتوبات سرسید، جلد اول، ۸۹۵
مکتوبات سرسید، خط بنام حالی، ۹۸۶
مکتوبات سرسید، ۸۹۶، ۸۹۸، ۹۰۰

ملا جلال مع میر زاہد، ۱۰۵۹

ملا حسن، ۹۰۵

ملخصِ حلیم، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰

ملفوظات طیبات مذاق بدایونی: ۲۸۹

ملفوظات سید غوث علی شاہ قلندری قادری، ۱۳۹۰

من و سلویٰ، ۶۰۴

مناجات بیوہ، ۱۱۵۹

منتخب الحکایات، ۱۱۱۵، ۱۱۲۳

منتخب العالم، ۱۱۹۰، ۱۱۹۲، ۱۱۹۳، ۱۲۰۱، ۱۲۰۴، ۱۲۱۰

منتخب اللغات، ۱۲۶۸

منطق الطیر، ۱۰۸۱

منظوم سفرنامہ، ۱۳۳۹

منیر شکوہ آبادی مضمون، ۱۲۲۰

منیر شکوہ آبادی، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱

موازنۂ انیس و دبیر، ۶۰۳، ۶۰۵، ۶۱۰، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۳۱، ۶۳۶، ۶۵۲، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۵، ۶۶۶، ۱۰۳۹، ۱۰۷۴، ۱۰۸۹، ۱۰۹۰، ۱۰۹۱، ۱۰۹۲، ۱۱۰۱، ۱۱۱۱

موضوعِ سخن: ۲۴، ۳۸

موعظۂ حسنہ، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۸

مولود شریف، ۸۰۹، ۹۱۰

مولوی نذیر احمد دہلوی، احوال و آثار، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷

مولوی نذیر احمد کے تمثیلی افسانے، ۱۱۸۷

مولوی نذیر احمد کے لیکچرز، ۱۱۸۶

مومن شخصیت اور فن: ۳۷۴

مومن نامہ: ۳۷۶

مؤید برہان (فارسی)، ۶۷

مؤید برہان، ۷۵۲، ۷۵۸

مؤید برہان، ۶۸، ۶۹، ۷۱، ۱۰۲

مؤید قاطع، ۷۰

مہتاب داغ، ۱۳۹۷

مہدی نامہ (فارسی)، ۱۳۲۴

مہدی نامہ، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۸، ۱۳۳۶

مہر نیم روز، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۷۸

مہر نیم ماہ، ۱۰۵

مہرِ غالب، ۱۷۹

میٹھی چھری، ۷۱۹، ۷۲۷

میخانۂ آرزو، ۱۰۳، ۱۰۷

میر خورشید علی نفیس، ۷۰۶

میر زاہد، ۱۰۵۹

میسر طالبی فی بلاد افرنجی: ۱۳۷۱، ۱۴۰۲

میلاد شریف، ۷۳۱

مینائے سخن، ۱۳۳۷

[ن]

نادرات شاہی، ۲۹۹، ۴۲۹

نادرات غالب، ۷۶، ۹۴، ۱۰۹، ۹۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۳۷۵

نادرات مرزا دبیر، ۶۴۴

نامۂ غالب، ۶۹، ۷۰، ۱۰۲، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۱

نامہ ہائے فارسی غالب، ۶۸، ۱۱۰، ۱۱۲

نثر در تعریف قیصر باغ، ۱۳۳۰

نجم الاسرار، ۱۳۲۶

نذرِ منظور: ۱۷۷
نذیر احمد کی انفرادیت، ۱۱۸۵
نذیر احمد کی کہانی کچھ ان کی زبانی، ۱۱۱۴، ۱۱۸۴
نسخۂ حمیدیہ، ۹۷، ۱۱۴، ۱۱۵
نسخۂ عرشی زادہ، ۹۶، ۹۷، ۱۱۱
نسخۂ دلکشا، ۱۳۹۴
نسخۂ شیرانی، ۹۷
نسخۂ کلیات، ۲۱۰
نشترِ عشق، ۳۹۰
نصابِ خسرو، ۱۱۱۵، ۱۱۲۳
نصیحت کا کرن پھول، ۱۰۱۵
نظم ارجمند، ۱۲۵۶، ۱۲۵۷
نظم آزاد، ۱۰۱۲، ۱۰۱۷، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴
نظم حالی، ۹۱۳
نظم دل افروز، ۱۲۴۷، ۱۲۶۰
نظم نفیس، ۷۰۲
نظم نگاریں، ۱۳۶۹
نظم منیر، ۱۲۰۲، ۱۲۰۷، ۱۲۰۹، ۱۲۱۰
نغمۂ قدسی (فارسی)، ۱۳۳۲
نغمۂ قدسی، ۱۳۲۸
نفس اللغۃ، ۱۲۷۰، ۱۲۷۵، ۱۲۸۱، ۱۲۸۳، ۱۳۴۳
نقدِ سرشار، ۱۳۶۹
نقدِ غالب: ۷۹
نقدِ قاطعِ برہان، ۶۶، ۷۹
نقش و نگار ضمیر در آئینہ کمالات دبیر: ۵۸۱
نقوش، ۹۶، ۹۷
نکاتِ غالب، ۹۹، ۱۰۰، ۱۸۱
نگارِ نفیس، ۷۰۲
نگار (ماہنامہ): ۱۱۴
نگارستانِ سخن، ۲۳۴، ۵۰۷، ۵۱۰، ۵۱۱
نگارستانِ فارس، ۱۰۱۰، ۱۰۴۰
نگارشاتِ ادیب، ۶۸۶
نماز کے اسرار، ۱۳۳۲
نمونۂ امیر اللغات، ۱۳۳۲
نوابی دربار، ۷۵۶، ۷۵۸
نوائے ادب بمبئی (اخبار): ۲۸۹، ۳۱۲
نورالانوار، ۱۳۲۸
نوراللغات، ۱۴۰۶، ۱۴۲۲، ۱۴۷۵
نورج نامہ، ۱۳۰۱
نوسرہار: ۵۴۹
نوشیرواں نامہ، ۱۳۰۰، ۱۳۰۲
نئی تنقید طلسم ہوشربا کے بارے میں چند بنیادی
باتیں، ۱۳۲۲
نہ ہوئی قرولی، ۱۳۷۰
نیر اعظم (اخبار)، ۱۳۶۶
نیرنگ خیال، ۷۴۱، ۹۹۰، ۹۹۸، ۱۰۰۶، ۱۰۱۰، ۱۰۱۴،
۱۰۱۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴،
۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۴۴، ۱۰۴۹، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۱۶۴
نیرنگِ خیال حصہ اول، ۱۰۱۷
نیرنگِ خیال حصہ دوم ۱۰۱۷
نیرنگِ نظر، ۱۱۴۰

[و]

واجد علی شاہ: ادبی و ثقافتی خدمات، ۱۳۳۹
وارن ہیسٹنگز، ۸۷۶

واسوخت، ۶۳۸
واقعات دارالحکومت دہلی: ۴۱۲
واقعاتِ انیس، ۶۴۱
واقعاتِ کربلا، ۵۴۵
وجہ تالیف، ۱۲۷۱
وظیفۂ جلیلہ، ۱۴۴۲
وقائع نعمت خانِ عالی، ۵۰۶
وقت کی راگنی: ۲۹۰

[ہ]
ہجویات، ۷۹۴
ہدایت السلاطین، ۱۴۲۸
ہدایت السلطان، ۱۴۴۳
ہدایت المسلمین، ۹۱۰
ہدیۃ الائمہ، ۴۵۸
ہرمز نامہ، ۱۳۰۰، ۱۳۰۲
ہزار داستان، ۱۳۶۹
ہزار داستان الف لیلیٰ نثر، ۴۴۷
ہسٹری آف رَشا، ۱۳۴۱
ہسٹری، ۱۰۴۴
ہشو جبلی، ۱۳۴۱
ہنجارِ سالک، ۴۶۰، ۴۶۹
ہندوستانی (اخبار)، ۷۲۲
ہندی دیوان، ۱۹۷
ہنگامہ دل آشوب (حصہ دوم)، ۶۸۰
ہنگامہ دل آشوب (فارسی)، ۶۸۰
ہومان نامہ، ۱۳۰۰
ہیر رانجھا، ۴۱۶
ہیرو اینڈ ہیرو ورشپ، ۱۰۸۳

[ی]
یادگارِ انیس، ۶۲۴، ۶۲۵، ۵۹۶
یادگارِ داغ، ۱۳۹۷، ۱۵۲۰
یادگارِ ضیغم، ۶۹۳، ۱۲۶۳
یادگارِ غالب، ۵۸۰،
یوسف خان کمل پوش کا سفر نامہ، ۱۴۰۲
آبِ حیات کی حمایت میں: ۲۸۹، ۲۹۰
آج کے ہندوستان میں سرسید کی معنویت: ۲۴،
یادگارِ غالب: ۷۴، ۷۶، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۹۱، ۱۱۳، ۱۳۱، ۱۶۴، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۹۹، ۲۹۱، ۳۸۳، ۳۸۵، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۵، ۹۰۶، ۹۰۸، ۹۱۲، ۹۳۱، ۹۴۲، ۹۵۲، ۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۷۲، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۱، ۹۸۶، ۹۸۸
یعنہ دربیان مسئلہ تصورِ شیخ" ۸۱۰، ۸۳۶

انگریزی حوالہ:

A catalogua of the Arabic 319
A ahort Hiatory of own own times 319
Heavana 1115
Hindustany Manuscripis of tha libraties of tha King of oudh 319
Laa Character 875
Pickwick Papers 730

The Dastan Revival 1321

The Muslim and christian calandars 478

Twilight of tha Moghal 291

مجلس ترقی ادب لاہور